

富大比較文学 第六集

富山大学比較文学会編集・刊行

2013

三木竹二研究(下)・・・・・・・・・・・・・・・・・・	山本 恵美 (1)
—— 雑誌「歌舞伎」の編集方針 内容的特徴② ——	
『琵琶伝』に見る鏡花の恋愛至上主義	田中 裕理 (15)
—— 婚姻制度に対する問題提起 ——	
夏目漱石『行人』論・・・・・・・・・・・・・・・・	吉田明日香 (27)
—— 愛とエゴイズム ——	
堀辰雄『ふるさとびと』におけるシュタイフター受容研究	宮田 愛美 (40)
—— 『深林』を通して ——	
楠山正雄のアンデルセン翻訳(下)・・・・・・・・	南 菜緒 (56)
—— 『雪の女王』の新旧版の比較 ——	
尾崎一雄研究・・・・・・・・・・・・・・・・・・	吉田 遥 (74)
—— 戦後の虫に関する作品から見た死生観(下) ——	
『椋鳥通信』への視覚6・・・・・・・・・・・・・・・・	金子 幸代 (89)
—— 鷗外「沈黙の塔」の発禁問題 ——	

三木竹二研究（下）

—— 雑誌「歌舞伎」の編集方針 内容的特徴② ——

山 本 恵 美

はじめに

本論稿は、近代劇評家、三木竹二（一八六七—一九〇八）主幹の雑誌「歌舞伎」の編集方針の調査を行うものである。

前集の「富大比較文学論集」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、「歌舞伎」に掲載された新派・旧派の記事と、海外・地方に関連する記事の考察を行った。

そこから、竹二が「歌舞伎」に新派・旧派にとら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、「歌舞伎」という誌名にこだわることなくあらゆるジャンルの演劇関連記事を掲載していたことがわかった。

本論稿では、「三木竹二研究（下）」雑誌『歌舞伎』の編集方針 内容的特徴②」と題し、前回のアプローチの視点に加えて、脚本と寄稿記事執筆者、という二つの視点から「歌舞伎」を考察したい。本論稿で扱うこの二つの視点については、先行研究において従来重要視されてこなかったものである。第一章では、竹二の脚本を重視する姿勢が「歌舞伎」誌上でどのように表出されているか、主に新作

脚本や脚本紹介の観点から検討し、竹二が「歌舞伎」誌上において脚本をどのように扱っていたのか探っていく。第二章では、「歌舞伎」に寄稿した各劇評執筆者に注目して考察をしていきたい。特に、「歌舞伎」と関わることで後に劇界に大きな影響を与えることとなった人々に注目し、人材育成という側面を「歌舞伎」が担っていたことを裏付けたい。

一 「歌舞伎」と脚本

まず、「歌舞伎」における脚本関連の記事を見ていく。「歌舞伎」に寄稿された記事の内、脚本に関する記事は「新脚本」と「脚本紹介」の二つに分類した。「新脚本」は、「歌舞伎」に掲載された創作脚本と、翻訳・翻案・原作脚色脚本について分類した。「脚本紹介」には、「歌舞伎」または「歌舞伎」以外の雑誌に掲載された脚本について、執筆者や編集者が解説・紹介を行っている記事と、翻訳・翻案脚本の梗概・紹介の記事を分類した。翻訳・翻案脚本に関しては、梗概は「脚本紹介」に、完訳・完案は「新脚本」に分類してある点、

注意が必要である。

今回、本論考では「歌舞伎」にどのような「新脚本」「脚本紹介」記事が掲載されていたのか、という点に注目する。

「脚本紹介」記事であるが、七〇号から、「脚本紹介」に分類された記事が急増した。これは、竹二が「劇文概観」という企画を始めたことが契機となっている。この企画は、「歌舞伎」以外の演劇雑誌に掲載された脚本・評論・考証など様々な演劇に関する記事の内容を紹介するものである。初回の七〇号では、「劇文概観」のトップに脚本の項目が掲げられ、岡田八千代『築島』・山崎紫紅『史劇桶狭間』・川下江村『脚本沖の小島』等が紹介されている。

「新脚本」の掲載割合であるが、竹二が最期に編纂した「歌舞伎」九三号は、附録という形式をとりながらも新脚本が「歌舞伎」一冊に占める割合は五〇%、創刊当初と同様、半分が新作脚本で占められた。

竹二がここまで新脚本を重視したのはなぜなのだろうか。具体的に、これらの脚本はどのような作品なのか。新脚本に分類した作品を一覧表で示した(表1)。第一の特徴として、これらの傾向をみると、当初は川尻宝岑「阿能局」や、大槻如電「婦女忠臣蔵」といった、近代以前の時代を作品の舞台にしているものが多いことがわかる。しかし、五〇号を過ぎると次第に海外作品の翻訳が、筋書きや梗概という形式ではなく、脚本として掲載されるようになる。翻訳対象としては、イブセン、モリエール、ウェデキンドの名前が挙がっている。これらの翻訳作品の中で、鵜外の翻訳作品がほとんど見られないのは、日露戦争があったことで本格的な著作活動ができなかったことが挙げられる。鵜外が「歌舞伎」に数多くの翻訳作

品を掲載していることは既に知られているが、第三章でも指摘しように、鵜外が本格的に脚本の翻訳を「歌舞伎」上で行うのは、竹二が亡くなってからである。それまでは、「公平新聞(序幕、独逸脚本筋書)」「三」や、「脚本『モンナワンナ』の梗概」など、翻訳を掲載するというよりは、海外の脚本を紹介する、ということを目的にしているような掲載の仕方をしている。

第二の特徴としては、前半と後半で、上演の有無が挙げられる。全ての脚本が上演を意識して掲載されるのは当然であろうが、前半、六一号(明治三八年五月)に掲載された岡本綺堂『脚本 天目山』までは、上演と密接に関わった脚本が掲載されている。たとえば、岡本雪駒『女仁木』は、故人三代目澤村田之助が上演することを想像して書き卸した作品である。脚本創作の由来等は一一号(明治三四年四月)の岡本雪駒『二代目澤村田之助』で語られている。また、三、四号に掲載された伊井蓉峰・河合武雄『芝浦の革財布』は、実際に明治三六年二月に市村座で上演されたものである。この上演は、伊井蓉峰と河合武雄が落語をもとにして創作した芝居であるが、口立てで纏めたため、脚本として残っていない。そのため、竹二が「不得止両人が舞台に演じたまゝを、科白とも残らず述べさせて、筆記させることにした」ものである。脚本であると同時に、型の記録でもあるものである。ここからも、第二章で見た、今あるものを記録していく、という徹底した竹二の記録保存主義が感じられる。さらに、先述した六一号に掲載された岡本綺堂『脚本 天目山』であるが、これは明治三八年五月一日歌舞伎座で上演した若葉会のために、上演する人々を念頭に置いて新たに書き下ろされたものである。若葉会とは、当時各新聞社に籍を置いていた劇評家が組織し

た劇壇のことで、当時文士劇と呼ばれた。この文士劇はこの上演を初めとし、明治三十九年九月九日「若葉会」の第二回公演が行われ、同年一二月には五日間、毎日新聞社島田三郎の主宰で若葉会同人をも含めた「演劇会」が歌舞伎座で公演され、文士劇は盛んになっていった。一方、六九号以降は、実際に興行されるかは定かではない脚本が掲載されるようになる。たとえば、八七号には三つの新作脚本も掲載されるが、以下の様な但書が付されている。

①脚本は無断興行を許さず。

②若し興行の希望者あらば、当発行所に問合ありたく、当発行所は作者に紹介して、出来得る限の便宜を与ふべし。

つまり、興行の約束は全くないまま脚本が掲載されているというところである。この前半と後半の「歌舞伎」誌上の変化から、竹二の脚本に対する捉え方の変化が読み取れる。曰く、当初「歌舞伎」に脚本を掲載するのは型の記録と同じ思考の延長であった。現在を記録する、という意図である。しかし、後半になると新作脚本を掲載し、新たな演劇人を育成するという意図が垣間見られるようになってくる。このことが、最初の脚本のグラフで見たような、「歌舞伎」に占める脚本の割合の増加に繋がっていると思われる。

竹二がこのように新作脚本を重要視したのはなぜだろうか。「歌舞伎」誌上に見られる、竹二の脚本に関する言及を検討したい。「歌舞伎」に掲載された脚本の傾向として、脚本の記録から、新脚本家の育成へとその掲載意図が変化していることを指摘したが、竹二が「歌舞伎」創刊当初から新脚本を望んでいたことは、竹二自身の口から

語られている。三号に川尻宝岑「阿能局（一）」掲載された際に、編者曰く、として以下の但書が掲載された。

編者曰く此頃依田学海先生を訪ひ談偶ま脚本沸底の事に及ぶ先生曰く川尻宝岑翁に阿能局の作あり稿成りしは小松氏が義を署すに先つこと数年なりき今や小松氏の遺稿は場に上りて人の阿能局を云ふものなきは惜むべしと即ち去つて宝岑翁を訪ひその稿を本誌に寄せられんことを乞ふ翁曰く明治座にて演ずる所の脚本も亦た阿能局の事に関する彼作と余が作とは用意結構全く異れども今にして之を公にせば恐らくは名を争ふものといはれん余曰く明治座は大入をなして已に閉場せり何の憚る所かあらんと強て乞ひてこゝに掲げ併せて翁が意のあるところを詳にす

すなわち、依田学海の訪ね、新作脚本について談義していたところ、川尻宝岑が「阿能局」という作品を書いていたことがわかった。そこで、本人を訪ねたが、本人は明治座で上演された脚本を気にして一度は断りを入れた。しかしそれを編者がなだめ、脚本を掲載するにいたったが、川尻自身は一度断りを入れた、ということをお断っておく、という但書である。この頃は、まだ伊原青々園とともに編集を行っていただろうから、これが三木竹二の書いたものだと断言し難いが、同じ編者という立場である以上、竹二がこの考えに賛同していたことは自然と想像できることであろう。竹二の新作脚本を望む声は、「脚本の葉」（二三号、明治三五年四月）にも示されている。竹二は、「脚本の沸底といふ問題は、何も今日に始まったことで

は無い、しかし、団菊が健全であつた頃は忠臣蔵などの見られた狂言を繰り返し上演していても何とかなつたが、彼らが年老いて病床に就いた今の状況だと、二三日間の芝居を演じきることが出来ない。そこで今さららしくこの問題がわいてきた、「処が此問題に応じるには、私なども諄く申した通、天才のある作者が出て来なくては、間に合はず、その作者の出るのは、いつのことだから分りませんから、その繁ぎには、伊原君が数年前から述べられた、近松の復活などは、屈強な手段だ」とし、近松作品のうち「劇に上して興味があると考へられますもの数種を撰んで、漸次、「歌舞伎」に掲載する」とした。さらに、「東京座の『桐一葉』(本文追加)」(四六号、明治三十七年三月)では、「俳優諸君が各自脚本を研究して、原作者の意に背かざらんことを務めたる迄の、こたびの劇に於いて著く見えたるは喜ばしき現象にて、此意ありてこそ、始めて近來勃興せる新劇派に對峙することを得べし」「此一座の俳優諸君が今後も益々新作を歓迎して、旧劇派の發達を計らんことを望んで已まず」と、歌舞伎劇こそ、新脚本を研究し、積極的に上演していくべきだと考へていたことがうかがえる。このことを裏付けるように、「歌舞伎座見物記」(五一号、明治三十七年七月)では、「今後の歌舞伎派の執るべき方針は新脚本歓迎と古劇保存の二途」であると述べている。旧派と新派の脚本に對する姿勢として、「昨年の劇壇」(六九号、明治三十九年一月)において、「此際新派は飽迄も科白劇を我立場として出し物を向上させるのが何より大事、旧派は在來の物の保存と同時に新脚本を歓迎して、史劇若くは所作事の方面に其技量を注ぐより外はない」と述べ、別々の観点から、それぞれ向上していくべきと説いた。また、竹二は「歌舞伎」に脚本を掲載し、右記のように批評するだけでなく、「歌舞伎」

誌面以外でも脚本家と付き合っている。山崎紫紅は、竹二が自分の新作を好んで劇場まで足を運び観覧していった様子を以下のように紹介している。

ある日、中幕の前、卒然と先生に東棧敷で逢ふ。『僕は紫紅に忠なるものだよ、序幕を見てから宅へ帰り、中幕を狙つてまた来たよ』と、微笑まれた。

竹二は紫紅の脚本の梗概を書いて「歌舞伎」に掲載するなど、積極的に支援を行った。これに関連して、脚本家にとのような人を望むか、という点で、竹二は「明治三十九年の劇壇」(八一号、明治四〇年に一月)において、以下のように述べた。

今後の脚本は現代の時件を新しき思想を以て書き科す程の人が出ねば駄目で、その時になれば、旧劇派の新進思想を持つたものと、新劇派の特色を保つて居るものが、合同して場の上る事もあるだらう。さうでなくて、旧劇派は活歴擬の歴史物と在來の狂言、新劇派は新聞小説の改作と西洋物翻案劇をして居る内は、旧派は旧派、新派は新派と、各自眼合の現状を持続するだらう。

権藤芳一は「三木竹二論」において、「彼は兄と共に外国の戯曲を次々と訳して、日本の將來の演劇が歌舞伎の延長線上にない事を知つていたのか、歌舞伎の新脚本に敵しいのみで、それを育てようとする熱意はあまりなかつたようである」と指摘したが、この指摘

二 「歌舞伎」とその人々

は明治二〇年代の竹二に対しては正しかったかもしれないが、「歌舞伎」時代において、そのような竹二の姿勢はほとんど見られないと言つてよい。これまで見てきた竹二発言を勘案すえれば、新旧劇界の向上のために、むしろ、積極的に育成を試みていると言えよう。

「歌舞伎」に掲載された新脚本、脚本紹介の記事は、頁数割合として時に五割を超えるなど、一貫して重要な位置付けであり続けた。ただし、新脚本に関して言うと、脚本掲載と意図として、当初は上演された脚本を記録するという側面が強かったのが、号を重ねるにつれ、上演予定されない脚本を掲載し、新脚本家の育成という面を強めていったことがわかった。竹二の新脚本を重要視する姿勢は創刊当初から見られるものであったが、劇界向上のためには新しく優れた脚本家が必要であるという思いが強まったのであろう。これは、先述したように、六九号（明治三九年一月）では「新派は飽迄も科白劇を我立場として出し物を向上させるのが何より大事、旧派は在来の物の保存と同時に新脚本を歓迎して」と述べているのに対し、八一号（明治四〇年に一月）では「今後の脚本は現代の時件を新しき思想を以て書き科す程の人が出ねば駄目で、その時になれば、旧劇派の新進思想を持つたものと、新劇派の特色を保つて居るものとが、合同して場面上る事もあるだらう」と述べ、脚本に対する考え方の変化が見られることからわかる。新派、旧派と別々の道を行くのではなく、ともに止揚し、劇界全体が底上げされる。ことこそ竹二は望み、そのために新脚本家の育成は必要不可欠であると考えるに至つたのであろう。そのため、「歌舞伎」の編集方針の一つとして、脚本を重要視したのであろうと考えられる。

第二章では、「歌舞伎」に寄稿した各劇評執筆者に注目して考察を行う。特に、「歌舞伎」と関わることで後に劇界に大きな影響を与えることとなった人々に注目し、脚本家だけでなく、劇評家や役者においても、「歌舞伎」は人材育成の場であつたことを裏付けたい。まず、劇評執筆者にどのような人

を起用していたのかグラフ化し

(図1「歌舞伎」掲載記事執筆回数)、それぞれを調査した。このなかから、本章では劇評執筆者として女性劇評家である岡田八千代と妻・森久子、役者として伊井蓉峰と喜多村緑郎、山村羽左衛門を取り上げたい。

まず、女性劇評家から見ている。女性劇評家に関しては、従来先行研究においてほとんど見過ごされてきたと言つてよい。しかし、竹二の女性劇評家の登用は特筆されてよいものである。なぜなら、実際に「歌舞伎」において女性がどれほど活躍したかを示したグラフ(図2「執筆記事の記載回数男女別割合」)を

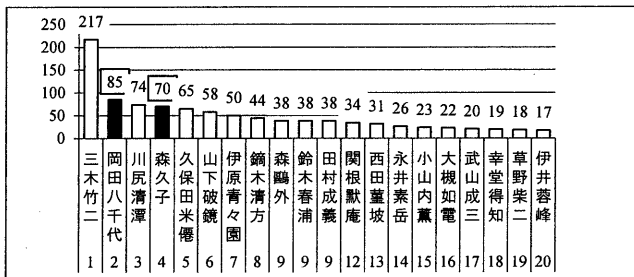


図1 「歌舞伎」掲載記事執筆回数

物

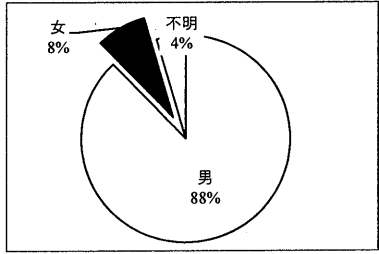


図2 掲載回数男女別割合

占めるというのは驚異的な数字である。図2は、女性劇評家執筆記事の総頁数を全体の頁数で割ったグラフである。パーセンテージで示したのが、女性劇評家が寄稿した記事の「歌舞伎」誌面に占める割合である。三〇号から七〇号まで、半数、もしくは半数以上を女性が占める事も度々あった事がわかる(ただし、たとえば合評記事であっても、女性が参加していればそれを女性劇評家が参加している記事として加算している)。六八号(明治三八年二月)が七〇%を越えているのは、特別な意味をもつものではなく、掲載記事が偶然に重なったためと思われる。具体的に記事タイトルを挙げると、真如女史『忍逢春雪解』語方比較(故菊寿太夫と今の延寿太夫と)、『芹影女』歌舞伎座の『左小刀』、『本郷座の『己が罪』、『真砂座の『想夫憐』、『本郷座の慈善演芸会』となっている。岡田八千代の劇評数の多さが目を引く。竹二が信頼して劇評を担当させていたことがわかるであろう。

見ると、竹二がいかに女性劇評家を重要視し、「歌舞伎」においても重宝していたかがわかるからである。女性はずか8%に過ぎないが、執筆者個々人の掲載回数を示したグラフ(図1)を見ると、岡田八千代は八五記事、竹二の妻森久子は七〇記事と、上位を占めていることがわかる。女性劇評家がほとんど二人しかいない中で、掲載回数男女別割合の8%を女性が

岡田八千代は、明治一六(一八八三)〜昭和三七(一九六二)年に生きた劇作家である。小山内薫の妹にあたる。代表的な戯曲に『黄楊の櫛』『柵草紙』などがあり、写実的な筆致で、家族制度に縛られた女性の哀れさを好んで描いた。竹二は「歌舞伎」に八千代を迎える際に、以下の様な記事⁹を掲載した。

青々園君が予て劇評には画家と女性を加へる必要がある、といつて居られたが、(略)女形の袴科に就ては、又男子では到底観察の出来ぬやうな細い穿ちを、女性の口から聞くことが屢々ある。本誌に寄稿せらるゝ諸家の内、画家では旧くから米戦、止水、米斎、清方の四氏があり、近くは黒田、小山の洋画家が新に力を添へられたることになつたが、女性では僅かに真如氏一人であつた処、今度芹影女史の寄稿に接し、その観察の女性でなくては出来難い処のあるのを見て、如何にも面白く感じた。(略)かくの如き素養のある女性が向後も劇壇に向つて、折々意見を述べられるのは、極めて興味あることだと思ふ。

竹二が八千代を劇評家・脚本家として高く評価していたことは、六九号(明治三九年一月)の竹二の発言にも見られるものである。八千代が脚本を「歌舞伎」に掲載する際に、以下のような但書¹⁰を掲げた。

小説を脚本化するものゝ多くが散漫にして統一なき為、小説の脚本化全体を否定する人さへあるに到りたるは歎かばし。左の一遍は徳富蘆花氏の小説を芹影女史が三幕十三場に脚色せられ

たるものなるが、能く原作の急処を押へて些の冗なく弛緩なく、然も場面の配置人物の出入まで周到なる注意を拂ひて筆を下されたるは感ずべく、向後此種の作をなすものの為に好模範を示されたりといふも、過褒にはあらざるべし。

八千代は明治三五年に「婦人界」で小説「おくつき」を発表するが、これが竹二の目にとまり、鷗外に紹介されることになった。当時の雑誌は競って八千代の小説や随筆を掲載した。彼女の育成には鷗外が強く関わっていたかもしれないが、彼女に目を付けた竹二の眼力も見過すわけにはいかない。先行研究でもいくつか誤解が見られるが、鷗外を通して竹二を知ったのではなく、竹二を通して鷗外を知ったのである。これは、薫自身が「私は妹と一緒に三木竹二氏を通して、先生の知遇を得た」と述べていることから裏付けられている。八千代の劇評が「歌舞伎」において重宝されたことについては、先行研究でも、「(「歌舞伎」六三号において/論者注) 芹影の批評は二段組み二〇頁にも及ぶ。伊臣紫葉は活字を落として二段組二頁、竹二も活字を落として二段組二頁弱であるから芹影評の扱いの大きさに驚かざるをえない」と評価している。

八千代と同様にして竹二の妻、久子も「真如女史」もしくは「白井真如」の筆名で「歌舞伎」に劇評を寄稿していた。ただ、「歌舞伎」創刊当初に、「白井真如」の筆名で記事を寄稿したのは、三木竹二のようである。今回、「白井真如」も「森久子」としてカウントしたが、妹・喜美子が以下のように記憶している。

女の目で見えた評はまた趣が変わるといって、お兄いさんが白井真

如の名でだしていられましたが、自分で筆をとって書き初められたのは、新派の河合が、「寒牡丹」の蓄又を演じた時三からだと思います。

これが本当であれば、久子が実際に筆を執り始めたのは、「歌舞伎」三三号からということになる。久子は「歌舞伎」においては女性で唯一、合評にも参加していたが、彼女の名前は現在、ほとんど知られていない。八千代が「女性劇評家のパイオニア」として認識されているのに比べると、無名に近いのが現状である。しかし、竹二が久子を劇評家として登用したのはただ自分の妻であったからでなく、一人の劇評家として素養があったためである。彼女は長唄や舞踊の素養もあり、確かな批評眼を持っていた。だからこそ教養ある義母峰子とも馬があつたし、「歌舞伎」に女性として初めて劇評を寄稿するに至つたのである。久子は近代の女性劇評家の一人として再評価すべき人物に値すると言えよう。近年になって、柴田光彦が「森久子の弁明」を発表し、見直しの動きが始まっている。この論文では、竹二没後、久子と森家の相続問題から、再縁、その死に至るまでを、主に伊原青々園と久子の往復書簡から丁寧に追跡したものである。これを読むと、竹二との結婚がいかに自由であつたかが知れるが、久子は竹二の死後、「歌舞伎」だけでなく森家からも徐々に遠のき、再婚するも離縁、晩年は不遇であつた。この論文では久子が亡くなつた養老院について、「茨城県の高齢福祉課に尋ね、当時あつた施設三ヶ所に問い合わせたが、いずれも該当者なしとのことであつた」と結論しているが、『近代文学研究叢書一一』を見てみると、「未亡人久子は水戸市で脳出血のため昭和二十五年一月二日午

後九時二五分、七一歳で死去した^{二五}と、かなり具体的な記録がある。今後、さらなる研究の精査が必要である。

もう一人、「歌舞伎」に劇評を寄稿した女性に長谷川時雨がいるが、彼女は九一号に初めて寄稿し、竹二が最期に編集を行った九三号に到るまで、二度しか劇評家として竹二と関わることがほとんどできなかった。そのため、竹二が「歌舞伎」誌上で時雨について何か述べるはなかったようである。

このように、竹二は「歌舞伎」に積極的に女性を登用したが、竹二の男女分け隔てない女性観は、「歌舞伎」編集時代にふつて沸いたわけではなく、学生時代にすでに培われていたものであった。第一章でも述べたが、同じ下宿先に居た山口秀高は、竹二は学生時代から「婦人などに就ても一隻眼を有し^{二六}」てたと語っているし、「しがらみ草紙——一号においても、「女役者の品位の事、欧羅巴の女役者何者ぞ、宮廷にまで出入して帶勲者となるもありなどと、世に侮られるのを改めるように忠告してありました^{二七}」と喜美子が記憶している。

ただ女性だからという理由で差別をしたり、不利益な取り扱いはしなかったからといって、女性に紳士的態度であったかかという、そうではないようである。たとえば、川上貞奴について、「雑報 福住の貞奴」(四〇号、明治三六年九月)で、竹二は田舎にいる貞奴を翁が気遣いと言ったことを報じた。^{二八}「デコ、な束髪に西洋化粧の物凄い容体が、田舎老爺を驚かしたのは無理もない」と竹二は軽んじたのである。この発言に対し、鷗外は竹二に苦言を呈した。室田武里の「新無線電話^{二九}」によると、「貞奴が洋行から帰らたてに、箱根で色気違に見られたといふ雑報を『歌舞伎』に載せた事がありま

す。(略)すると、私の兄貴が其れを見て、婦人に侮辱を加へるやうな記事を載せるは紳士の行ひで無いと言つて、小言を私に言ひました」と記載されている。竹二が実際にこのようなことを述べたか定かではないが、室田武里本名田村成義の取材の腕は過去の「無線電話」から明らかであるから、信憑性は高いと思われる。また、竹二には妾がおり^{三〇}、妻久子のことを泣かせることもしばしばあったらしい^{三一}。

次に、役者との交流について取り上げる。竹二を語る上で欠かせないのが新派俳優の伊井蓉峰であろう。新旧を通じて役者で心易かつたは伊井が第一でせう^{三二}と青々園が述べているが、彼との出会いによつて、竹二は新派を旧派と同等に扱うようになったと言つても過言ではない。そのことは、まず小金井喜美子が以下のように追憶している。

それまでお兄いさんは新派をあまり見物されませんでした、伊井蓉峰が真砂座で「雪中行軍」を演じて大当りを取つた時に、人に誘われて行かれてから鼻屑にして、後にはお兄い様に頼んで、そのために「両浦島」を書いて貰われたのでした^{三三}。

竹二は「以前は随分書生芝居と云ふものをケナシた仁」であつた。

これについては新聞「日本」も「初めは何故か新派劇が大嫌で更に見向も為なかつたが一度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」と述べている^{三四}。しかし、伊井と出会つてからは「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^四ようになったという。竹二にとつて伊井は新派を見直す影響力を与えられた人物であったが、伊井にとつても竹二は大きな存在であった。伊井蓉峰は、「僕が終生御辞儀をすべき人」で以下のように追憶している。

此の長い間、真面目に褒めても呉れ、貶しても呉れ、励精叱咤して、此の僕に素真面目な忠言をいつて呉れたのは、実に先生ばかりなのだ。

同じ新派俳優では、喜多村緑郎も竹二には影響を受けた。彼が上京を決めたのは、竹二の説得があつたためだといふのである。喜多村は新聞「日本」で、「▲上京は三木氏の勧告（略）先生は同じ稼業をするならば、東京がよからうと口を切つて下さいました^五」と記憶している。

旧派俳優では、一五代市村羽左衛門を後援していた。彼は鷗外の「日蓮上人辻説法」を演じ、その芝居稽古で日を追うごとに羽左衛門が上達していくのを目の当たりにし、将来性の高さから支援するようになつていった。また、彼が所属していた宮戸座についても、積極的に好評記事を寄稿している。

最後に、兄・鷗外について述べたい。小山内薫は、「鷗外先生とその戯曲と^六」において、以下に様に語っている。

先生（鷗外）は劇場へ来られる事をおあまり好まれなかつたので、亡くなられた三木竹二先生（先生の令弟）に頼まれて、日曜日には千駄木まで誘ひに上がった。それでも先生はどうと

う「山房」を出られなかつた。

演劇界を牽引した鷗外からはあまり想像できない姿であるが、鷗外のみならず、日本ではあまり劇場にはお出にならなかつたお兄い様に、それほど劇についての趣味をお持たせしたのは、全くお兄いさんの熱心の力だと思ひます^七と述べ、伊原青々園も「先生の創作や翻訳やで、舞台上に上されたものは随分多いが、先生自身では自分のものが上場されても、殆ど其れへ行かされたなかつた^八」と記憶するなど、いくつかの文献に散見される指摘である。もし、鷗外が彼等の言う通り、「芝居好き」ではないとしたら、鷗外が留学時代、さらに帰国後も演劇と関わり続けたのは、全く竹二の影響であると言へるのではないだろうか。今日、兄鷗外からの竹二への影響関係については多くの指摘がなされているが、竹二から鷗外への影響関係に対しては、従来、竹二の評価が低かつたこともあってほとんど指摘されていらない。今後の三木竹二研究においても重要な視点の一つであると言えよう。

課題と展望

本論稿では、「歌舞伎」の編集方針に見られる、三木竹二の劇界に対する考え方を読み解くことを目的とし、竹二の「歌舞伎」編集時代に焦点を当て、「歌舞伎」に掲載された竹二自身の執筆記事と「歌舞伎」誌面内容の傾向という二つの観点から考察を行った。

前集では、「三木竹二研究（上）」——『歌舞伎』編集方針 内容的特

徴①」と題し、第一章において「歌舞伎」の成り立ちと、先行研究での指摘を振り返った。第二章では、竹二の新派・旧派に公平な姿勢が「歌舞伎」誌面上でも見られるかどうか、数値的特徴から検討した。実際にグラフ化することで、創刊当初は旧劇に関する記事が多かったが、版を重ねることに新派劇に関する記事が増加傾向にあることが明確にわかった。第三章では、「歌舞伎」の海外紹介記事と地方紹介記事について、数値的特徴を示すとともに、内容を考察した。海外紹介記事は、従来鷗外の翻訳梗概等が掲載されていることと知られていたが、鷗外の独壇場ではなく、実際には鷗外を含めた数人で担っていることがわかった。また、地方紹介記事に関しては、従来ほとんど指摘されてこなかったが、竹二が地方演劇界を含めた、広い視野で演劇界と関わっていることがわかった。

本論文では、第一章で「歌舞伎」に掲載された脚本を見、加えて、竹二が「歌舞伎」に脚本を掲載した意図を、竹二自身の言葉から探っていた。竹二は新しい思想をもって書かれた脚本によって、「旧劇派の新進思想と持ったものと、新劇派の特色を保って居るものが、合同して場に上る」という、新旧が分裂せず、演劇界全体が改良されていく未来を想像していた。第二章では従来あまり評価されてこなかった、「歌舞伎」における女性劇評家の登用を中心に、竹二と「歌舞伎」によって影響され、演劇人となった人々について、どのような影響関係があったのか、考察した。特に、岡田八千代を見出した功績は大きいと言えるであろう。

以上を考察し、見えてきた「歌舞伎」の編集意図をふまえて、竹二の劇界に対する考え方を示す。一つは、型の記録に見られる、今ある者を切り取って残す、という徹底した記録主義が挙げられる。も

う一つは、新派・旧派を問わず、演劇界全体の向上、近代化を願っていたであろうことである。さらに、もう一点挙げるなら、その演劇の近代化は、江戸時代の歌舞伎劇にしがみついている人間によってではなく、新しい人々によって行われなければならないと考えていたのだと思う。竹二は、「歌舞伎」で批評を行うことで、演劇界の向かうべき方向を定める指針の役割を果たしたと言える。

最後に、今後の研究課題と展望を述べたい。今回、私は「歌舞伎」編集時代に焦点を当て、考察を行ったが、本来であれば、竹二が劇評を初めて行った時代から、一つ一つ文献を収集し、竹二の劇評家としての性格が形成されていく過程を追い、その上で「歌舞伎」に取りかかるべきである。そうでなければ、「歌舞伎」における三木竹二の本当の姿というのは見えてこない。なぜなら、竹二がどのような劇評を行いたいと考えていたか、どのような劇評家になりたいと願っていたかは、今回考察対象とした明治三〇年代より以前の竹二の劇評に多く書かれているからである。

竹二の最も初めの劇評は、「読売新聞」であると思われるが、本質的な意味では、兄鷗外宛の書簡である。ドイツへ留学している鷗外に対し、竹二は芝居の感想を逐一書き送っていた。このことは妹・喜美子が「お兄いさん（論者注／竹二）も、学校の先生の事、お友達の話、お好きな古本の話、芝居の評、近所の噂までさまざま、芝居の評の細かいのは後の批評家だけあると思います」と記憶している。実際に竹二が書き送った手紙を見てみると、たとえば、明治二〇年四月、竹二は明治一九年一月の新富座で上演された芝居に対する劇評を書き送っている。以下に冒頭を一部抜粋する。

幕ヲ開ケハ舞台ノ装置荒木作りノ住屋下手ニ竹垣門構ヘ松ノ立木アリ上手奥座敷ノ横手簾ヲ垂レ総テ鈴鹿山中伊勢三郎隠家ノ体鳴物鐸路鈴ニテ向花道ヨリ九郎判官義経(福助)薄紅ノ狩衣ニ金襴ノ散シ縫緋威ノ腹巻ヲ白精好ノ大口梨子打鳥帽子ニテ黒毛ノ馬、深紅ノ総ニ紫白染分ノ手綱シテノ出(花ヤカニテ騎馬ノ目新シク喝采ノ声鳴モ止マズ)……

このようにして始まる劇評は本にして延々六頁も続いている。一月に観覧したものを四月に書くということで、多くは忘れてしまつた、「河竹ノ罪ニテハ非ズウ皆附焼刃ノ為ゾト見做テヨ」と述べているが、ここにはもうすでに竹二の型の記録の片鱗が見え隠れしている。また、三木竹二と森鷗外の影響関係を見ていく上でも、この書簡は見逃せない。なぜなら、喜美子が「お兄い様も鈴木藤吉郎の事蹟を叙された中に、『少壮時代には殆毎夕寄席に往き、殆毎月劇場に入つた。』とありますが、これは筆つづきで書かれたので、そんなに芝居へお出になつたのではありません」と記憶する鷗外が、ドイツで足繁く劇場に通うに至つたのには、竹二の日本演劇の近況を伝える書簡が少なからぬ影響を与えていると考えられるからである。第四章でも述べたが、兄・鷗外との影響関係は三木竹二研究において、今後も重要な視点である。特に、竹二から鷗外への影響について指摘された研究はほとんどなく、今後の研究が待たれる。そのためにはさらなる研究環境の整備が必要である。明治一九年七月から明治二一年の鷗外宛書簡は、『日本からの手紙』^二に所収されているが、鷗外がドイツに滞在した期間の前半にあたる明治一七年九月から明治一九年六月までの鷗外宛書簡は、鷗外記念本郷図書館に収蔵され、

未だ日の目を見ていない。それだけでなく、「歌舞伎」編集時代における竹二と鷗外の書簡、竹二と多くの演劇関係者たちとの書簡もほとんど公にはされていない。「歌舞伎」に掲載された劇評や論文は、葉書や手紙によつて竹二の手元に届いたものが多かった。書簡そのものが紛失したのでない限り、必ずどこかに保存されているはずである。

二〇二二年は、鷗外生誕一五〇年の記念の年である。鷗外イヤーとして、多くの催しが企画されていることだが、是非、第三木竹二にも目を向けていただき、多くの研究者によつて竹二が再評価されることを望む。

- 一 三号 (明治三三年三月) ～ 五号 (同年八月)
- 二 六号 (明治三三年六月)
- 三 三七号 (明治三六年六月)
- 四 四三号 (明治三六年二月)
- 五 一七号 (明治三四年一〇月) ～ 二九号 (明治三五年一〇月)、六五号 (明治三八年九月)
- 六 三三号 (明治三六年三月) ～ 三六号 (明治三六年五月)、六五号 (明治三八年九月)
- 七 碑礫子『脚本 小牧山遺物甲冑』、海賀委哲『脚本 行脚譚』、山崎紫紅『脚本 堀越御所』
- 八 『三木竹二論』(『演劇評論』一九五四・七)
- 九 三木竹二「芹影女史の劇評を見て」(三六号、明治三六年五月)
- 一〇 徳富蘆花原作・岡田八千代脚本「灰燼」(六九号、明治三九年一月)
- 一一 小山内薫「千駄木の先生」(三田文学)八号、一九二二・八)
- 一二 井上理恵「新演劇の成立を探る―川上音二郎の『金色夜叉』の初演から再演へ―」(『吉備国際大学社会学部研究紀要』(二八)、二〇〇八)

- 一三 真如女史「私の見た河合の薈文」(二三号、明治三十六年二月)
- 一四 「演劇研究」(二二号、一九九九)
- 一五 昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書(二二)』(昭和女子大学光葉会、一九五九・四)
- 一六 山口秀高「下宿時代よりの三木君」(歌舞伎)一〇〇号、一九〇八・一
- 一七 小金井喜美子「次ぎの兄」(鷗外の系族)岩波文庫、二〇〇一・四
- 一八 「歌舞伎」(二〇三号、明治四二年二月)
- 一九 「八日(日)、(略)篤二郎の妾来訪す。今兒玉淳介の家に仕ふと云ふ」(『鷗外日記』一九〇八・一一)
- 二〇 森まゆみ「君にみせたきものあらば」(『鷗外の坂』新潮社、二〇〇〇・七月)
- 二一 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)
- 二二 注一七に同じ。
- 二三 「●故三木竹二氏」(『日本』一九〇八・一・二三、三三三)
- 二四 「劇評界の明星 故三木竹二氏の倂 伊井喜多村両優談」(『報知新聞』一九〇八・二・二二、七面)
- 二五 注二三に同じ。
- 二六 「鷗外全集 月報三、一九七二・一)
- 二七 小金井喜美子「次ぎの兄」(『森鷗外の系族』岩波文庫、二〇〇一・四)
- 二八 日本近代文学館編『近代文学研究資料叢書(八) 日本からの手紙 滞独時代森鷗外宛一八八六—一八八八』(日本近代文学館、一九八三・四)

通番	執筆者	題	傾向	頁番号	号	発行年	月	日
1	川尻宝岑	阿能局	旧		1	3	1900	3 31
2	黙阿弥 大槻如電	忍逢春雪解	旧	53		3	1900	3 31
3	伊原青々園 原作 瀬川如皋 脚 色	新比翼塚	新		1	6	1900	9 20
4	大槻如電	婦女忠臣蔵	旧	19		6	1900	9 20
5	大須翼豊	新比翼塚の独 吟	新	48		6	1900	9 20
6	永井素岳	新曲都くらべ	旧	57		8	1901	1 1
7	永井素岳	新曲市の賑	旧	57		8	1901	1 1
8	大槻如電	聖徳太子憲法 由來	旧	21		15	1901	8 1
9	岡本雪駒	女仁木	旧	34		17	1901	10 3
10	伊井碧峰 河合武雄	芝浦の華財布	新			34	1903	3 1
11	森鷗外	日蓮聖人辻説 法	旧	1		47	1904	3 31
12	大久保栄 訳	脚本「青年士 官」	海外紹介	1		50	1904	6 1
13	イブセン作 千葉鞠香・新 井雨泉共訳	脚本「建築師」	海外紹介	1		51	1904	7 1
14	小山内薫	シエークスピア 戯曲真砂座十 一月興行「ロ メオ、エンド、 ジュリエット」 (全五幕)	新	附1		55	1904	11 1
15	モリエール 作 草野柴二 翻 案	喜劇 染直大 名稿	海外紹介	1		57	1905	1 1
16	岡本綺堂	脚本 天目山	旧	22		61	1905	5 1
17	モリエール 作 山下破鏡 訳	喜劇 飛んだ 医者	海外紹介	28		63	1905	7 1
18	モリエール 作 草野柴二 訳	喜劇 守銭奴	海外紹介	1		66	1905	10 1
19	徳富蘆花 原 作 岡田八千代 脚色	脚本「灰燼」	新	附1		69	1906	1 1
20	永井素岳	万歳楽	旧	59		70	1906	2 1
21	尾崎紅葉 原 訳 無名氏 脚色	脚本 阿蘭陀 芹	海外紹介	1		72	1906	4 1
22	山下破鏡	喜劇 婿えら み	海外紹介	附1		73	1906	5 1
23	田中霜柳 翻 案	独逸喜劇 母 の眼	海外紹介	1		77	1906	9 15
24	山下破鏡	悲劇『愛』	新	56		80	1906	12 15
25	尾崎紅葉 訳 岡田八千代 脚色	脚本 西洋娘 氣質	新	91		82	1907	2 1
26	わかすぎ	喜劇 恋の俘	新	1		84	1907	4 1
27	磯崎子	脚本 小牧山 遺物甲冑	旧	附1		87	1907	7 1
28	海翼変哲	脚本 行脚譚	旧	附25		87	1907	7 1
29	山崎紫紅	脚本 堀越御 所	旧	附40		87	1907	7 1

30	鈴木秋風	脚本 炎焔	新	附1	88	1907	8	1	
31	赤井慶介	脚本 油絵師	新	附1	89	1907	9	1	
32	森鷗外	観潮楼一夕話 脚本「マイン・フユルスト」 の訳	海外紹介		1	90	1907	10	1
33	井田絃声	脚本 墨田川	旧	附1	90	1907	10	1	
34	森鷗外	観潮楼一夕話 脚本「短剣を 持ちたる女」の 訳	海外紹介		1	91	1907	11	1
35	岡本綺堂	十津川戦記	新		58	91	1907	11	1
36	エデキンド 作 森鷗外 訳	戯曲『出発 前半時間』(其 一)	海外紹介		1	93	1908	1	1
37	モリエール 作 草野柴二 訳	脚本 女たらし (其一)	海外紹介		57	93	1908	1	1
38	山崎紫紅	脚本「乱れ 篋」	旧	附1	93	1908	1	1	
39	巽木躰	脚本「労働 結社」	新	附18		93	1908	1	1

『琵琶伝』に見る鏡花の恋愛至上主義

—— 婚姻制度に対する問題提起 ——

田 中 裕 理

はじめに

二年前に『琵琶伝』を扱い「夢・幻想」の観点から鸚鵡の登場による効果を考察し、『琵琶伝』は「観念小説」ではなく「幻想小説」であることを論じようと試みた。今回はその逆で『琵琶伝』は「幻想小説」ではないという論を進めていきたいと思う。「大衆と国家」や「家族と親族」などの観点から、社会の状況、婚姻制度や鏡花の恋愛・結婚観について見ていくことを通して『琵琶伝』における主題とは一体何であるのかを考察したい。

一 『琵琶伝』の解釈とその変遷

『琵琶伝』は尾崎紅葉の『やまと昭君』^三を先行作品としてかかれた小説である。その他、中国の『琵琶行』^四『琵琶記』^五も先行作品であり、王昭君の故事^六からも影響を受けている。『琵琶伝』の発表後、この作品がどのように受け入れられ解釈されてきたか、その

変遷を最初に見ていくこととする。

一八九五(明治二十八年)五月に発表された『夜行巡査』が鏡花の文壇出世作である。発表当時は日清戦争の影響で近代東京は初めて資本制の下での都会的貧困を経験していたという社会背景があり、社会と人間の暗黒面をえぐりだす新思想を叫ぶ作家出現、という形で鏡花は文壇に迎えられた。しかし「観念小説の作家」として文壇に認知されるということは、鏡花にとつては不本意なこともあったようである。

『琵琶伝』は一八九六年の発表当時はあまり良い評価を得られていなかったようである。「青年文壇」では奇怪なるロマンティズムに将来を期待するといった趣旨の評価が書かれたものの、一方「帝國文学」^九では奇怪すぎてほら吹きのお話のようであるため、出来そこないの作であるとの酷評を受けている。これはこの作品が、妻が夫の咽喉を食い破るという奇怪すぎる話であるために読者がついていけない、評価が悪かったのではないかと考える。

その後一九九〇年頃までの先行研究などでは『琵琶伝』から反戦小説としての要素を読みとり「観念小説」として解釈を進めている論文が多く見られる。事実『海城発電』と『琵琶伝』は反軍反戦的

な内容とみなされ、鏡花没後一九四〇(昭和十五年)年から一九四二(昭和十七年)にかけて刊行された岩波書店版『鏡花全集』には収録されなかった。『琵琶伝』は結婚制度について読者の胸に鋭く因習打破の叫びを投げかけた観念小説である、との論を展開する研究が見られるようになる。

現在では「幻想小説」として作品を読み解く論文が多く、それが一般的であるようである。脇氏は、幻想的な文体が内容を追い越し何かを言おうとしているのが「鏡花世界」であると述べている。一〇 上記の先行研究の変遷などをふまえてみても、現在『琵琶伝』は幻想小説であるとの見方が一般的である。しかしこの作品にも他の観念小説の作品と同じように、当時の社会に対する鏡花の見解が含まれているはずである。次の章からは、鏡花の独特の作風である幻想・怪奇小説の手法をとっているために一読では分かりにくくなっている作品の根底にある主張とは一体何だったのかを見ていきたい。

二 反戦的な風刺小説としての一側面

『海城発電二』と『琵琶伝』は反軍反戦的な内容とみなされ、鏡花没後の一九四〇(昭和十五年)年から一九四二(昭和十七年)にかけて刊行された岩波書店版『鏡花全集』には収録されなかったという経緯がある。この章では、『琵琶伝』のどのあたりが反軍・反戦的であるのか、また鏡花は反軍・反戦を訴えたかったのかどうかを考えていく。作中には戦争に関連のある描写がいくつも出てくる。以下に戦争に関連のある描写をいくつか引用し、考察をしていくこととする。

謙三郎もまた我国徴兵の令に因りて、予備兵の籍にありしかば、一週日以前既に一度聯隊に入営せしが、其月其日の翌日は、旅団戦地に発するとて、親戚父兄の心を察し、一日の出営を許されたる(中略)永き離別を惜まむため、朝来こゝに來り居り、(中略)帰營の時刻迫りたれば

日清戦争時多くの一般人が招集された。謙三郎もその一人であり、翌日から戦地へ向かうことになっていた。生きて帰れないだろうという思いもここから読みとれる。

「(略)お前、軍に行くといふ人に他に願があるものかね。」は、脱營でも何でもおし。(中略)「何、私の身は何うならうと、名誉も何も構ひませんが、其では、其では、国民たる義務が欠けますから。」(中略)叔母「何が欠けようとも構はないよ。何が何でも可いんだから、これ唯た一目、後生だ。頼む。逢つて行つてやつておくれ。」(中略)謙「可うございます。何とでもいたして屹と逢つて参りませう。」

ここには戦地に行く側と残される側の感覚の違いが表れている。謙三郎はお通に会う事を叔母に懇願され、国民としての社会への義務か、愛を貫いて脱營するかでゆれる。しかし考えてみれば叔母もなかなか勝手な事を言っていると思うのだが、戦地へ行っても脱營をしても、どちらを選んでもどのみち死ぬのだからという考えからだろうか。

脱営をなすつたツて。もう、お前も知つてる通り、今朝ツから何の位、おしらべが来たか知れないもの、おつかまりなさりや其ツ切きりぢやあ無いか。

脱営を選びお通に会いに来た謙三郎に会わせてほしいと、見張り役伝内に頼む際のお通の言葉である。脱営すれば厳しい処分があることは皆周知の事実。それでも命を賭して逢いに行く謙三郎の姿を描いているが、これは戦時中の制度への抗議ともとれるのではないだろうか。

銃剣一闪し、闇を切つて、「許せー」といふ声もるとも、咽喉に白刃を刺されしまゝ、伝内はハタと僵れぬ。

先行作品である『やまと昭君』に出てくる武器は刀だが、『琵琶伝』で出る武器はすべて銃である。この場面では銃剣を使用しており、作中では銃で何人も人が死んでいる。この場面で謙三郎は「愛」を言い訳に伝内を殺すが、「大義名分」のために行う戦争と構図が重なつて見える。

武歩忍ち丘下に起りて、一中隊の兵員あり。樺色三の囚徒の服来たる一個の縄付三を挟みて限界近くなりけるにぞ、お通は心から見るともなしに、ふと其囚徒を見るや否や、座右の良人を流目にかけて。嘗て「何うするか見ろ」と良人がいひし、それは、すなはちこれなりよ。お通は十字架を一目みてしだに、なほ且つ震ひをのける先の状には引變えて、見る／＼囚徒が

面縛され、射手の第一、第二弾、第三射撃の響とゝもに、囚徒が固く喰ひしぼれる唇を洩る鮮血の、細く、長く其胸間に垂れたるまで(中略)銃殺全く執行されて、硝煙の香の失せたるまで

上記は謙三郎処刑の日の回想シーンである。囚人の服を着せられて縛られ、パンパンバンと三発撃たれて処刑される様子が描かれている。銃殺後の謙三郎の血の滴る様子が目に見えるようで、とても痛ましい。先行作品の『やまと昭君』では妻だけが刀で切り殺されるが、対する『琵琶伝』では戦争に関わる描写が多く、恋人も殺される。この残酷な処刑をお通に見せているこのシーンは日中戦争時の旅順虐殺事件^{二四}の風刺なのではないかと考えた。

幻想小説と解釈される『琵琶伝』において、この謙三郎の処刑場面はとても残酷で現実的である。お通が咽喉を喰い破つて死ぬ幻想的な結末に比べ、謙三郎の死に方は戦時中の社会を反映した現実性を感じられる。縛られて銃殺されて血を流す凄惨な描写は日清戦争時の旅順虐殺事件を連想させるこの処刑場面には、反戦の意もこめられているのではないか。

『琵琶伝』には反軍・反戦の風刺の「観念小説」としての側面は確かにあると思われる。しかし物語の奇怪さにのまれてしまい、少々軍事的な要素が目につきにくくなっている印象を受ける。『琵琶伝』の執筆がちょうど日清戦争直後であったため、鏡花の戦争に対する思いが作品に組み込まれてはいるだろうが、これだけでは鏡花が『琵琶伝』で反戦を訴えたかったのだとは言い切れない。時期的なものもあいまって、反戦的な内容を含んでいるという一側面を持つた作品ではあるが、主題はもつと他のことなのではないだろうか。

三 キリスト教との関連性

鏡花は十二歳から十五歳までの四年間、故郷の金沢でミッシェンスクールに通っている。学校の名は「真愛学校」、「北陸英和学校」の前身である。この学校と鏡花の生家はとても近く子供の足でも十分はかからない距離^{一六}であつた。なぜ真愛学校に入学することになつたのか。「一つ目は鏡花の家の向かいに真愛学校校長^{一七}が開くキリスト教の講義所があつたこと、二つ目は校長の妹で外国人教師のミス・ポートル^{一八}との出会い、大きな要因はこの二つである。真愛学校は布教の一段として、英文と漢文の教科を習得させる目的で設立された私立学校で、現在の金沢大学に当たる四高受験のために入学する生徒も多かつた。四高受験を目指した鏡花は学校を中退するが、洗礼の一步前までできていたかもしれないと村松氏は指摘している^{一九}。この学校で鏡花はキリスト教精神を学び、学校の名の由来ともなつた「真実の愛に生きる心」という精神は、『名媛記』、『一之巻』、『誓之巻』、『町双六』、『海城発電』、『外科室』など様々な作品に生きているのである。

ではここからは『琵琶伝』本文中からキリスト教と関連があるとと思われる描写を抜き出して考察していくこととする。

こゝぞ陸軍の所轄に属する埋葬地の辺なりける。銃殺されし謙三郎もまた葬られて此処にあり。彼夜、(中略)意中の人は捕縛されつ。(中略)小高き丘に上りしほどに、不図足下に平地ありて公房一円十町余、其一端には新しき十字架ありて建てるを見たり。

嘗て「何うするか見ろ」と良人がいひし、それは、すなはちこれなりよ。お通は十字架を一目みてしだに、なほ且つ震ひをのける先の状には引變えて、見る／＼囚徒が面縛^四され、(略)

脱營した謙三郎は銃殺され、その後陸軍墓地^{二五}に埋葬された。こゝまではよいのだが、問題はなぜ墓に十字架がたつてゐるかである。日清戦争時の陸軍墓地は火葬して埋葬することになつていたはずだが、十字架があるということは土葬をしていることになる。たとえ火葬になつたのが都市の主要な陸軍墓地だけで、『琵琶伝』の舞台の地の陸軍墓地が土葬であつたとしても、国の管轄にある陸軍墓地に西洋の宗教であるキリスト教の十字架がたつてゐることには少々違和感を感じる。普通なら石の墓石か木の墓標が順当なところだろう。「幻想小説」としての奇怪さや怖さを増長させたいのなら日本式の方が効果は高いのではないだろうか。それなのに鏡花はなぜ謙三郎の墓に十字架をたてる描写をしたのであろうか。思いつく理由は以下の通りである。「一つ目は陸軍墓地のは墓標は日本式のものでなくともよく自由であつたから。二つ目は日清戦争から陸軍墓地では土葬から火葬になつたことを鏡花は知らなかつたから。三つ目は、キリスト教の教えを学んでいる鏡花だからこそ、謙三郎の墓の描写をするにあたり、救済や罪からの解放の意味を込めるために、あえて墓標や墓石ではなく十字架を作中にとり入れたから、である。理由はおそらく三つ目であろうと推察される。鏡花は故郷の金沢で十二歳から十五歳までの四年間をミッシェンスクールで学んでおり、その学窓生活が人間形成や文学思想に影響を与えている。鏡花は作

中にキリスト教の思想が見られる小説をいくつも書いている(六)から、この作品もその例外ではなかったととらえてよいのではないだろうか。

お通は十字架を一目みてしだに、なほ且つ震ひをのける先の状には引変えて、見る／＼囚徒が面縛され、射手の第一、第二弾、第三射撃の響ととも、囚徒が固く喰ひしぼれる唇を渡る鮮血の、細く、長く其胸間に垂れたるまで、(中略)銃殺全く執行されて、硝煙の香の失せたるまで(略)

上記の謙三郎処刑の場面に出てくる十字架は①の苦難や死・罪からの解放としての意味に該当するだろう。これから死ぬことを比喩的に読者に伝えるためだけに十字架を登場させたのではなく、死をもって謙三郎の魂は殺人というこの世の罪や決して成就することのない恋の苦しみから解放され、天国で救済されることを暗示しているのではないか。このキリスト教的救済という点に関して、若桑みどり氏は以下のように指摘している。

私はまた「外科室」の末尾の一句を極めてプロテスタント的なものと受け取る。「語を膏す、天下の宗教家、渠等二人は罪悪ありて、天に行くことを得ざるべきか。」これが外科室の末尾の語句である。この世では夫ある者を恋する、夫ある身で人を恋するは「罪」であろうが、死んでまことをつらぬく二人の愛を、「神」はよしとするであろう。プロテスタントにとつて、神が何を罰し、何を許すかは、この世のロジックにあてはまらない。

「神よ、いと自らをいやしめる罪人と、心おこれる善人と、いずれが天に迎えられるや？」と叫んだのは、魂の救済について思い悩み、宗教改革に心惹かれたミケランジェロであった。カソリックは、この世の掟にしたがえば天国に行くのであったが、プロテスタントは、ただ神を愛する心ふかく、信ずることの熱きもののみが、救済されるのである。その場合、心がまっすぐで、雑念なく、ひたむきなものが、たとえ人を殺すほどのこの世の罪を犯しても、なお、いつそう神に近いのである。

上記の論文の引用箇所は『外科室』に関する指摘だが、これは『琵琶伝』にもあてはまる。夫の近藤重隆や社会・世間的にみれば、「夫ある者を恋する」謙三郎と「夫ある身で人を恋する」お通、この二人の行為は「罪」であるが、謙三郎は脱營し三原伝内を殺すという「この世の罪」を犯しても、まことの愛をつらぬいた。これはお通も同じで、物語の最後で夫である近藤重隆の咽喉を喰ひ破つて殺害し、まことの愛をつらぬいたのである。若桑氏の言葉を借りれば、彼らは「生と愛における新しき(新の)モラルを追求し、これが俗世間の律法と齟齬を生じたがゆえ」に死を選択し、『法律』に打ち克つ「愛」の勝利」を手に入れたのだろう。現世では許されない愛も、天国で救済される、そんな意図を持ち、この「十字架」というモチーフを鏡花は作中にとり入れたのではないかと考える。

上記のことから、鏡花が四年間を過ごした真愛学校で学んだ「真実の愛に生きる心」というキリスト教精神が、その後の鏡花文学に多大な影響を与えており、鏡花文学の思想の根底に息づいていることが分かる。作中にほとんど顕著にキリスト教に関連する描写は出

てこないが、鏡花の学生時代や文壇とキリスト教との関連、鏡花の他の作品にキリスト教的思想がみられることなどから、この『琵琶伝』も他の作品同様キリスト教的精神(キリスト教的ヒューマニズム)に基づいて書かれていると考えてよいのではないだろうか。

四 作中から読みとれる婚姻批判

『琵琶伝』は結婚の儀式である床杯の場面から始まり、当人の意向を全く無視した結婚とそれに伴って起きた悲劇が描かれる。ここからは「結婚」に焦点をあて、前述の各項目の内容もふまえつつ、鏡花が作品に込めた思いや主張を考えていきたい。まず、作中で「結婚」はどのように捉えられているのか、登場人物たち本人にとつてどうかを見ていく。

御身と近藤重隆殿とは許嫁に有之候(中略)一旦親戚の儀を約束いたし候へば、義理堅かりし重隆殿の先人に対し面目なく、今さら変替相成らず候あはれ犠牲となりて拙者の名のために彼の人に身を任せ申さるべく

強情をはって結婚を承諾しないお通を結婚させるため、自ら死を選んだ父清川通知の手紙の文である。一度結婚の約束を取りきめたら名譽や面目の為にもう後戻りはできないことがうかがえる。

「通、吾は良人だぞ。」「唯、貴下の妻でございます。」「吾のいふことには、汝、屹と従ふであらうな。」「否、お従はせな

らなければ不可ません。」「ふむ。しかし通、吾を良人とした以上は、汝、妻たる節操は守らうな。」「いゝえ、出来さへすれば破ります。」「何だ!」「はい、私に、私に、節操を守らねばなりませんと謂ふ、そんな、義理はございせんから、出来さへすれば破ります!」「恐気もなく言放てる、片頬に微笑を含みたり。」(中略)「屹、屹と節操を守らせるぞ。」

仕方なく結婚をして近藤の妻となったことを素直に述べたお通は、はっきりとこの結婚に対して異議を申し立てる。夫である近藤重隆は、妻のお通に「妻たる節操」を求めた。これは現代のような倫理的道德的な次元の話ではなく、当時は「姦通罪」という刑法で定められており、女性は自分の意思に関係なく「婚姻」をさせられて法によって支配されていたのである。一八九八(明治三十一)年に、明治初期から編纂を意図されてきた民法が施行された。「家制度」が制定され、あわせて戸籍法も改正されて「家」が編成の単位になった。結婚で夫の家に入る妻は夫の姓を名乗ること。(以前は夫婦別姓夫と同居すること。妻の財産は夫が管理すること。結婚には戸主(親)の同意を得ること。配偶者のあるものの重婚を禁止。妻の姦通は離婚の理由になるが、夫の姦通は相手の夫から提訴されて有罪になった場合のみ離婚理由となること。上記のように、法的な婚姻には男女の不平等があった。

このように当時の女性達は本人の意思に関係なく結婚相手を決められ、さらに自由を法によって縛られていた。そんな女性の自由を奪う社会の規則に対して鏡花は意義を申し立てたかったのではないだろうか。

女の身にもなつて御覽、如彼田舎へ推込まれて、一年越外出も出来ず、折があつたらお前に逢ひたい一心で、細々命を繋いで居るものの、顔も見せないでいかれちやあ、其こそ彼女は死んでしまふよ。

これは叔母が謙三郎を説得する際に言つた一言である。お通の例は極端だが、意に沿わない事を強いられる女性の立場にたつてほしいという鏡花の思いが込められているように思われる。

宣しこそ、近藤は、執着の極、婦人をして我に節操をつくさしめむか、終生空闊を護らしめ、おのれ一分時も其傍にあらずして、なほよく節操を保たしむるにあらざるよりは、我に貞なりとはいふことを得ずとなし、はじめよりお貞の我を嫌ふこと、陀蝸もたゞならざるを知りながら、恰も彼に魅入りたらむ如く、進退隙なく附絡ひて、遂にお通と謙三郎とが既に成立せる恋を破りて、おのれ犠牲を得たりしにもかゝらず、従兄妹同士が恋愛のいかに強きかを知れるより、嫉妬の余、奸淫の念を節し、当初婚姻の夜よりして、衾をともしせざるのみならず、一度も来りて其妻を見しことあらざる

近藤はお通を嫁にしたいがためにお通と謙三郎の中を引き裂いて結婚することに成功するが、二人の思いの強さに嫉妬をして初夜を迎えることなくお通を離れに閉じ込めた。謙三郎と思いを遂げることとは二人にとっては愛を貫く尊い行為だが、近藤からすればそれは

不貞にあたる。その後の謙三郎の処刑によつて、女性の姦通罪以前にお通は心で自由に恋人を想う事すら奪われてしまつたのである。

愛を貫こうとするお通、妻を家に縛り付ける夫近藤、反社会的な行為をしても恋人に会いに行く謙三郎、婚姻を成立させるために自害した父清川通知、無理やりな婚姻を不憫に思う母、引き裂かれた恋人たちのために身を捨てた伝内など、この結婚を巡つて登場人物一人ひとりを見ても様々なドラマが展開されている。しかしここで着目したいのは、この結婚で幸せになつた人が一人もいないということである。鏡花はおそらく、このような当人の気持ちの伴わない結婚が普通のこととしてまかり通つてしまう社会の「体制」に対して、強い問題意識を抱いていたのだろう。

五 鏡花の結婚観

一八九五明治二十八年五月、鏡花は『愛と婚姻』という随筆を雑誌「太陽」に発表している。『琵琶伝』発表が一八九六(明治二十九年)一月なので、『愛と婚姻』は『琵琶伝』執筆のたつた半年ほど前に書かれた随筆である。鏡花は『愛と婚姻』にある思想のもと『琵琶伝』を執筆したのであることが推察される。また、二年後に書かれた『醜婦を呵す』からも鏡花の結婚観を読み取ることができるので、こちらも合わせて見ていきたい。

まず『愛と婚姻』であるが、これは一八九五明治二十八年五月に雑誌「太陽」に掲載された。この時鏡花はわずか二十二歳であったが、とても激しい論調の婚姻制度批判の文章を書いている。

媒酌人先づいふめでたしと、舅姑またいふめでたしと、親類等皆いふめでたしと、知己朋友皆いふめでたしと、渠等は欣々然として新夫婦の婚姻を祝す、婚礼果してめでたきか。

完全なる愛は「無我」のまたの名なり。故に愛のためにせむか、他に与えらるゝものは、難といへども、苦といへども、喜んで、甘じて、これを享く。(中略)情死、墮落、勘当等、これ皆愛の弁分たり。

一旦結婚したる婦人は、これ婦人といふものにあらずして、寧ろ妻といへる一種女性の間人なり。吾人は渠を愛することは能はざるにあらず、社会これを許さざるなり。愛することを得ざらしむるなり。要するに社会の婚姻は、愛を束縛して、压制して、自由を剥奪せむがために造られたる、残酷、酷絶の刑法なりとす。

妻なく、夫なく、一般の男女は皆たゞ男女なりと仮定せよ。愛に対する道德の罪人は那邊に出来らむ。(中略)婚姻は、蓋し愛を拷問して我に従はしめむとする、卑怯なる手段のみ。

再言す、吾人人類が困りてもて声明を存すべき愛なるものは、更に婚姻によりて得らるべきものにあらざることとす。

この随筆で鏡花が問題提起しているのは以下の二点である。一点目は本人の意思を欠いた婚礼の理不尽さの指摘、二点目は眞の愛を

喪失した社会制度の暗黒さへの警告である。村松友視氏は『愛と婚姻』について、『愛と婚姻』は鏡花のエッセイの出発点であると同時に、鏡花文学の核ともいふべき意識を語る点で重要な位置を占めており、「愛の至上とそれを束縛する社会秩序への反発」という構図は社会の原理を剔別する鋭利な切り口」になっている、との解説をしている^九。鏡花はこの随筆において恋愛至上と反秩序を叫んでいるのである。

『醜婦を呵す』は「文芸倶楽部」に一八九七(明治三十年)八月^{三〇}に掲載された。この随筆では偽善的秩序の否定と女性美について述べられている。

希くば、満天下の妙齡女子、卿等務めて美人たれ。其意の美をいふにあらず、肉と皮との美ならむことを、熱心に、忠実に、汲々として努めて時のなほ足らざるを憾とせよ。

偽善的な世の中の秩序への否定と、女性美についての鏡花の考えが書かれた短い随筆である。村松友視氏は『醜婦を呵す』について、「良妻賢母風の偽善的秩序を否定しつゝ語られる女性美の志向」は『愛と婚姻』の論旨と結びついて恋愛至上と反秩序を補強^{一〇}している、と述べている^{一一}。

『愛と婚姻』と『醜婦を呵す』の二つの随筆において恋愛至上と社会に対する反秩序を唱えていることから、鏡花が「恋愛は何よりも尊いものである」と考えている恋愛至上主義者であったことが分かる。

六 引き継がれる「恋愛至上主義」の主題

一八九六明治二十九年一月、「国民之友」に『琵琶伝』を発表した鏡花は、同年二月に「文芸倶楽部」に『化銀杏』という作品を発表している。この『化銀杏』の主題は「既婚女性を束縛する封建的社會道徳への抗議^{三〇}」であり、『琵琶伝』と類似している点が見られる。「結婚」は「恋」に対して俗なるもの、体制の悪の象徴として扱われている。鏡花の敵対する人の心のまことに反する「体制」は「国家」だけではなく、「結婚」「夫婦」という俗な関係も含まれており、『化銀杏』は愛なく無理強いに結婚させられた女の抵抗の物語である、と若桑氏は述べている^{三一}。『化銀杏』において鏡花の女性論が展開されている箇所を以下に引用する^{三二}。ここから『琵琶伝』と同じ主張が読み取れるだろうと思われる。

世の中は何といふ無理なものだらう。ただおさかづき^{三五}をし
たばかりで、夫だの、妻だのつて、妙なものができあがつてさ。
女の身体はまるで男のものになつて、何をいはれてもはいはい
つて従はないと、イヤふてくされだの女の道を知らないのと、
世間でいろんなことをいふよ。(中略)

婦人はいつも下手について、無理も御道理にして通さねばな
らないといふ、そんな勘定に合はないことツちやあ、あるもん
ぢやない。(中略)

一体操を守れだの、良人に従へだのといふ、掟かなんか知ら

ないが、さういつたやうなことをきめたのは、誰だともあお思
ひだえ。一遍婚礼をすれば疵者だの、離縁されるのは女の恥だ
のツて、人の身体を自由にさせないで、死ぬよりつらい思ひを
しても、一生いやな者のそばについてなくツちやあならないと
いふのは、どういふ理屈だらう。

『琵琶伝』と『化銀杏』は、どちらも人の心のまことに反する「体
制」である社會のしくみ・結婚制度に対する抗議を主題としている。
鏡花は「夫婦」「結婚」というものの嘘臭さ、現行の制度と人の心の
道徳性の矛盾に問題を強く感じていたのだろう。『化銀杏』と比べ『琵
琶伝』の方が話の長さも短くより幻想的で不可思議な世界観をもつ
ているが、時期を同じくして執筆されたこの二つの作品は、構造や
雰囲気は違っているものの、物語の根底にある主張は同じである。

一八九五明治二十八年五月の随筆『愛と婚姻』、一八九五明治二
十八年五月『外科室』、そして一八九六明治二十九年一月の『琵琶
伝』、一八九六明治二十九年二月『化銀杏』と、『愛と婚姻』で述
べた思想に基づき次々と観念小説が書かれている。たった一年間と
いう短い間に、手を変え品を変え婚姻制度という同じテーマを何度
も扱っているということから、関心の高かった主題であったことは
まず間違いないだろう。鏡花は女性を拘束する婚姻制度や社會に対
して異議を唱えたかっただのであると思われる。

『琵琶伝』は、一読しただけでは「幻想・怪奇小説」である。ま
た、鏡花作品の読解において、社会的メッセージを読み取るうとす
るべきではないという論もある。伊藤正も「泉鏡花という作家の小
説は、その設定やその筋を確かめて読むべきではなく、歌舞伎や文

樂のように、その場面の一つ一つを味い楽しむべきものと思う。」と
の見解を示している。

だが、私はその考えに異を唱えたい。異空間の中で物語が進行していくのが、鏡花世界の特徴である。初期の頃の作品は「観念小説」と称されることから分かるように幻想的でない設定で物語が進行しているものの、次第に鏡花独自の世界観の中で、「愛」が描かれるようになる。現実の世界では法や社会の制度が邪魔をして遂げられない「真実の愛」を証明することができるところとして、「異界」に物語の舞台を徐々に移すようになったのであろう。『琵琶伝』はそのような創作の流れの中では、ちょうど過渡期にあたる作品である。現実的でない描写は作品の最後の部分のみであり、その箇所も幻想なのかはたまた現実なのかグレーゾーンといったところで境界は非常に曖昧であるといつてよい。今日の『琵琶伝』の解釈でこの作品を「幻想小説」たらしめているのはクライマックスの教行であるが、最愛の恋人を失ったことで精神を病んでしまった狂人の所業であるといえ、医学的に納得できないこともない。咽喉を喰い破るお通の姿はまるでホラーだが、鏡花はホラーを書きたかったわけではもちろんないであろう。それよりも『琵琶伝』はクライマックス以外の箇所は非常に現実的であり、風刺的であり、鏡花の主張に満ちている点に注目したい。

読者は一読しただけでは物語の終わり方の不思議さから「幻想小説」であるとして片付けてしまいがちだが、感覚的に捉えて解釈をそれで終えてしまつてよいのだろうか。「幻想」は物語を構成する上での形式・手法であり、「幻想・怪奇」のその奥に鏡花の伝えたかった「テーマ」が隠れているのではないだろうか。

『琵琶伝』は、ただ単に師である尾崎紅葉の『やまと昭君』をアレンジしただけではない。当人の気持ちの伴わない結婚が普通のこととしてまかり通つてしまふ現行の婚姻制度への抗議、女性を縛りつける封建的社会への問題提起をしている「観念小説」であり、キリスト教の教えによつて鏡花の中に生まれた恋愛至上主義の考えが根底にある作品なのである。

おわりに

『琵琶伝』は「幻想小説」と言うよりも「観念小説」としての色が濃いのではないか、というのが今回の私の主張である。『琵琶伝』はクライマックス以外の箇所は非常に現実的であり、風刺的であり、鏡花の主張に満ちている。

鏡花が真愛学校で学んだ「真実の愛に生きる心」というキリスト教精神は鏡花文学の思想の根底に息づいている。この考え方がもとになって、真実の愛をつらぬくことは何よりもすばらしいという恋愛至上主義に至つたのである。当時の結婚制度は男女不平等なものであり、鏡花が婚姻制度に対して批判的であつた。

『琵琶伝』には社会に対する鏡花の様々な考えが書かれている。当人の気持ちの伴わない結婚が普通のこととしてまかり通つてしまふ現行の婚姻制度への抗議や女性を縛りつける封建的社会への問題提起をしている「観念小説」であり、キリスト教の教えによつて鏡花の中に生まれた恋愛至上主義の考えが根底にある作品なのであると言えるだろう。

参考文献・資料一覧

- 東郷克美『日本文学研究資料新集十二 泉鏡花 美と幻想』(有精堂、一九九一・一・七)
- 津島佑子・他『群像 日本の作家五 泉鏡花』(小学館、一九九二・一・十)
- 『新潮日本文学アルバム二十二 泉鏡花』(新潮社、一九八五・十・二十五)
- 村松定孝『泉鏡花研究(増補版)』(日本図書センター、一九九二・十・二十五)
- 松村友規編『作家の随想三 泉鏡花』(日本図書センター、一九九六・九・二十五)
- 泉鏡花研究会『論集 泉鏡花』(有精堂、一九八七・十一・二十)
- 脇明子『増補 幻想の倫理』(沖積社、一九九二・十一・三十七)
- 泉鏡花『愛と婚姻』(『作家の随想三 泉鏡花』、一九九六・九・二十五、初出：『太陽』、一九九五)
- 泉鏡花『醜婦を呵す』(『作家の随想三 泉鏡花』、一九九六・九・二十五、初出：『文芸倶楽部』、一九九七・八)
- 尾崎紅葉「やまと昭君」(『紅葉全集第一巻』、岩波書店)
- 手塚昌行『鏡花文学の変容』(『論集 泉鏡花』、有精堂、一九八七)
- 越野格『鏡花小説の一構造』(『論集 泉鏡花 第二集』、有精堂、一九九一・十一・三)
- 若桑みどり『鏡花とプロテストアンティズ』(『群像日本の作家五 泉鏡花』、小学館、一九九二・一・十)
- 『岩波 女性学事典』(岩波書店、二〇〇二・六・二十)

一 作家が時代や世相から触発された観念を明白に具象化している小説のこと。特に、日清戦争後に現れた、社会の不合理を描いた作品群を指す。「観念小説」という言葉は島村抱月の「小説を読む眼」(『読売新聞』二八九五・八・二十六)が初出。同年の一九九五(明治二十八年)九月、坪内逍遙が『時文月旦』(『早稲田文学』九月号)でその定義を承認したことで文壇に定着した。泉鏡花の『夜行巡査』(『外科室』、川上眉山の『書記官』)「うらおもて」などが観念小説の代表作としてあげられる。嶺雲主催の「青年文」をはじめ「帝国文学」「国民之友」「文学界」などの雑誌が、こぞってその作柄に注目した。

二 超自然的な怪異や別世界など、現実にはあり得ないといわれる事象を扱う文学のこと。日本における幻想文学は、上田秋成が中国の小説を取り入れつつ日本古来の幻想性を描いたのが始まり。明治後期から大正にかけては、近代化に向かう圧倒的な時代の流れの中で泉鏡花が築いた独自の世界観は日本の幻想文学の頂点だとされる。二〇世紀にはシュールレアリスムによって「幻想や夢」が創作の源泉として捉えられたものの以前として幻想文学はマイナーな位置にある。幻想文学の遺産は児童向けファンタジーやSFへと広がっている。

三 一八八九(明治二二年)『文庫』第一九号(四月五日)と第三号(七月五日)の「心織筆耕」欄に連載、全四回。

四 中国の詩人白居易七七二(八四〇)の長編抒情詩。白居易が江州の司馬に左遷された時期の作品。「長恨歌」と並ぶ感傷詩の代表作。八一六年成立。

五 元末から明初に成り立ち、歌曲と賣白(せりふ)から成る中国の古典劇。四二幕の長編で、文辞もよく洗練されており、南方系の楽曲を基調とする南戯の最高傑作とされている。作者は高明(二〇五―一三八〇)

六 紀元前三三三年に匈奴に嫁いだ悲運の女性である王昭君についての故事。この故事を題材にした文学作品は晋の『玉明君辞』、元の『漢宮秋』などが有名。結婚を強いられた例、馬上で琵琶を弾き自分を慰めるところからオウムに琵琶の名がつけられた。

七 『新潮日本文学アルバム三二 泉鏡花』(新潮社、一九八五・一〇・二五)、「硯友社従弟時代」の記述より。

八 『琵琶伝』の同時代評である、青年文記者『琵琶伝』(『青年文』一八九六年二月一〇日)の評価。

九 『琵琶伝』の同時代評である、桂月『青年小説を読む』(『帝国文学』一八九六年三月一〇日)の評価。

一〇 脇明子『増補 幻想の倫理』(沖積社、一九九二・一・三〇)、「泉鏡花とい

う世界」より。

二 初出…『太陽』、一八九六(明治二九)年一月

三 ガマの穂のような、赤みがかった黄色。

四 罪を犯して縄で縛られること。罪人としてとられた人のこと。この場面では謙三郎が捕縛されている。

五 日清戦争の旅順攻略の際、市内及び近郊で日本軍が清国軍敗残兵掃討中に旅順市民も虐殺した事件。日本軍死傷者に凌辱の行爲を行ったことに対し敵討ち的感情を抱き、軍服を捨てゲリラ的に戦う兵士と住民の区別がつかず第一次の掃討を行った。第二段階の掃討は捕虜をとるということをせず殺害に重きを置いていた。被害者数は日本の研究では二〇〇〇〇六〇〇〇名とばらつきがある。

六 北陸英和学校は一八九五(明治二八)年の一月から始まり、校舎は金沢市広坂通りにつくられた。

七 一八九八(明治三三)年二月から一八九四(明治二七)年の二月まで、金沢市殿町五六番地にあった。鏡花の生家は下新町二三番地であるため、今町と尾張町二つの通りを横切るだけである。

八 宣教師ゼー・ヒー・ポートル。学校で教鞭をとるかたわら金沢市の金屋町でキリスト教の講義所を開く。

九 校長の妹、フランシシーナ・ポートル。兄を助けて講義所で伝道に当たっていた。ミス・ポートルに聖母マリアの信仰の対象である亡き母の面影を重ねた鏡花はミス・ポートルをとて慕っていた。鏡花の小説でモデルとして登場する。『名媛記』のりりか、『誓之巻』のミリアード、『町双六』の馬上の女教師など。

一〇 村松定孝『泉鏡花研究く増補版』(日本図書センター、一九九二・二〇二五)より。

一一 初出…『活文壇』、一九〇〇(明治三三)年一月、白水楼主人の名で掲載。

一二 初出…『文芸倶楽部』、一八九六(明治二九年)五月〜一八九七(明治三〇)年一月までの連作。

一三 初出…『新小説』、一九一七(大正六)年

一四 初出…『文芸倶楽部』、一八九五(明治二八年)六月

一五 両手を後ろ手に縛って顔を前方に差し出すこと。

一六 日本葬送文化学会によると、日本で最初の陸軍墓地が建設されたのは一八七一(明治四年)四月一〇日、大阪の真田山陸軍墓地が最初。敷地は八四九七坪、当時は土葬で座棺を使っていたので一人一坪として八〇〇〇人以上のスペース

を確保していた。墓地内には招魂社も設置され、死体の埋葬と壘の埋葬という両面からサポートしていたことも分かる。陸軍墓地が建設される前の戊辰戦争の頃などはその場で埋葬していたそうである。埋葬法は時代とともに変わり、一八九四年の日清戦争時は火葬して埋葬する規則が出来た。一九〇四年の日露戦争時には戦場掃除および戦死者埋葬規則が制定され、味方は火葬し敵は土葬した。

一七 村松定孝『泉鏡花研究く増補版』(日本図書センター、一九九二・二〇二五)の「鏡花とキリスト教」に記述あり。

一八 『名媛記』『誓之巻』『町双六』『海城発電』など。

一九 若菜みどり『鏡花とプロテスタントイズム』(『群像日本の作家五泉鏡花』、小学館、一九九二・二〇〇〇)

二〇 村松定孝『鏡花とキリスト教』(『泉鏡花研究く増補版』、日本図書センター、一九九二・二〇二五)より。既成のモラルを越えようとするという戦いを自らの作品

で試みるに至った理由は、ほとんど悲願ともいべきもの。それが鏡花に観念小説を構想させたロマンティズムの正体であり、これを村松氏は「キリスト教的ヒューマニズム」と名付けた。

二一 松村友規編『作家の随想三 泉鏡花』(日本図書センター、一九九六・九二

五)巻末の解説より。

二二 松村友規編『作家の随想三 泉鏡花』(日本図書センター、一九九六・九二

五)収録『醜婦を呵す』本文より引用。

二三 注二に同じ。

二四 手塚昌行『鏡花文学の変容』(『論集 泉鏡花』、有精堂、一九八七)

二五 若菜みどり『鏡花とプロテスタントイズム』(『群像日本の作家五泉鏡花』、小学館、一九九二・二〇〇〇)

二六 『化銀杏』の十の段より引用。すべて一連のお貞のセリフ。

二七 婚礼の夜、新夫婦が寝所で杯を取り交わす床杯の儀式のこと。『琵琶伝』にも床杯の描写がある。

夏目漱石『行人』論

——愛とエゴイズム——

吉田明日香

はじめに（序章）

夏目漱石の『行人』は、一九一二年二月六日から翌年一月五日まで「朝日新聞」で連載された長編小説である。

長野家の長男で大学教授の一郎は、妻である直のスピリットを掴めずに苦悶し続けるのだが、一郎自身は直のことを愛していたかは明確には描かれていない。また直の本心もはっきりと描かれていない。本論文は、直は一郎を愛していたのか、一郎は直を愛していたのかを検証するため、直の方面と、一郎の方面から本文の順序に沿って考察を進めていく。また、一郎の思う愛はどのようなものだったのか明らかにしたい。そして、一郎は果たしてどうなるのかを考えていきたい。考察の方法上、重複する場面が見られることを最初に断わっておく。

第一章 直の態度

本文中の直の言動のわかる箇所を抜き出し、直の態度を考察していく。直の立ち位置を見るために他の人物に関しても少し考察する。直が一郎や二郎をどのように思っていたのかを明らかにしていきたい。

第一節 「兄」における直の態度

ここでは「兄」における直の態度についてわかる箇所を抜き出し考察していく。此处で言う「く章」というのは「兄く章」という意味である。

十三章で二郎たちは泊まっている宿の下の土手を散歩する。母と二郎よりも兄夫婦は先を並んで歩いていたのだが、二人の間には「これこれ一間の距離」があり、一郎と直に身体的な距離がみられる。

十四章で、二郎は「腹の立つ程の冷淡さを嫁入後の彼女に見出した事が時々あった。」と述べる。「嫁入後」ということは嫁入り前から比べると直が冷淡になっており、嫁入によって直が変ってしまったことを示す。

十五章で、宿に泊まって寝床につく場面がある。兄夫婦の部屋は「沈黙に鎖されて」いる。「ただ防波堤に当って碎ける浪の音のみが、どんどんとどんと何時までも響いた。」というように、兄夫婦の部屋はずっと静かだったのである。ここから、兄夫婦には会話が極端に少ないことが考えられる。

十六章で、二郎と直は和歌山に出かけることになる。二郎が直に出かける「勇気がありますか」と聞かすが、直は自分の答えを言わ

ず「あなたは」と返す。二郎があると答えると、「貴方にあれば、妾にだってあるわ」というふうには、まず人（男性）の意見を聞いてから、それに従うように答えている。これに似た箇所が数か所見られるので、これは直なりに男性を立てていると考えられる。また、二郎に上着を引掛けるなど人並みに気のきく女性である。二郎は直に調戯われていると感じる。直が二郎を調戯うのは、二郎に親しみを感じているからであると考えられる。

二十八章で直と二郎は電車に並んで腰を掛けている。二郎は直の心を探らなければならなかったために機嫌よく話ができない。それに対して直は何故そんなに黙っているのかと言う。宿を出てから二度この質問を投げかけられた二郎は、直が「二人でもっと面白く」話したいと思っていると考える。ここから直は二郎と話す意思があることがわかる。また二郎が、一郎と直の寢室が静かだった（兄十五、兄二十三）ということから、直にとつては夫である一郎よりも二郎のほうが話しやすいということが考えられる。

二十九章で直と二郎は料理屋で、下女に風呂の案内をされる。二郎は明るいうちに帰りがたつたために、風呂の時間が惜しかった。二郎は直に風呂はどうするか尋ねる。直も明るいうちには帰るよう一郎から言いつけられていたために、そこはよく承知していた。直は時計を見てまだ早いから風呂に入っても大丈夫だと言う。直は時間の遅く見えるのを天気のせいにしていた。直は理由をつけて二郎を引きとめようとしている。兄からの云いつけがあつたにも関わらず二郎を引きとめるのは、母や一郎のもとに帰りたいくないからである。

三十章で、二郎が雨を気にするのを見て直は不思議そうに、何故

そんなに雨が気になるのかと尋ねる。二郎が雨がいつやむか解らないから困るといふと、「いくら約束があつたつて、御天氣のせいなら仕方がないんだから」といふ。直は天氣を言い訳にして、夫である一郎との約束より二郎と一緒にいる時間を優先している。本当に夫のことを思うなら約束を守ろうとするはずである。直は二郎とのこの旅行を楽しんでいるのではないだろうか。もっと楽しい話をしようという態度（兄二十八）からもそれが伺える。「自然の醸した恋愛」とまでいかなくとも、一郎と直よりも二郎と直のほうが相性がよく

自然な関係を築けるのかもしれない。三十一章で二郎が直に「兄さんにだけはもう少し気をつけて親切にして上げて下さい」といふと、直は「できるだけの事は兄さんにして上げてやるつもり」といふ。それでも二郎が再び同じことを言うと、直は臍拔になつてしまつたら無理という。二郎に積極的になれと言われると、「積極的つてどうするの」と直は言う。どうするのというように、直は一郎にどう接すればよいのか分からないのである。そして涙を流す。接し方がわからずとも一郎に対してできることをしてきた直。不満も言つていなかったのにも関わらず、それを二郎に理解されていなかったことに對して悲しんでいる。一郎との不和からか、母や重からの風当たりがよくないので直の理解者たりえるものは少ない。直は一通り一郎にできることはしてきたので、これ以上の夫婦仲の改善は難しいことを暗示している。母が直に対して不平を洩らしたり、それに対して二郎も多少同感するところから、女が夫に對してあれこれするのが当り前というのが常識のようである。直は自分のことを馬鹿と言つており、卑屈になつてゐる。また直が自分のことを「魂の抜殻」と表現している。直が家庭で抑圧されて主体性のなくなつてしまつ

たことを示す。この例えは、一郎は魂と魂の交流を求めているので、既に一郎と直の魂同士の交流への道は閉ざされているという暗示である。

三十二章で二郎が直に、一郎のことは好きなのか、それとも嫌いなのかと聞く。直は一郎以外に好いている男がいると思つているのかと反論し、腑抜けだから冷淡に見えるのだろう、それは自覚しているという。そして自分は親切だと褒められることもあると言ひ、二郎のクツションに刺繍をした話を持ち出す。二郎はそれに反論できないのである。ここで直は一郎のことから話題をすりかえている。前の場面でもみられるが、直は二郎に一郎のことを詮索されたくないののである。

三十五章で、泊まっている宿の電灯が消えて真つ暗になる場面がある。二郎は直がその場にいるのか確かめたくなり直の名前を呼び、「いるんですか」と尋ねる。それに対して直は「いるわあなた。人間ですもの。嘘だと思ふならここへ来て手で障つて御覧なさい」と言ひ、二郎は「手搜りに搜り寄つて見たい」と思う。また、直は暗闇を利用して着替えようとし帯を解く。直の言動は、二郎が家族だとしても結婚している女性としては問題がある。直が二郎のことを特別意識していないから出来る言動であるが着替えたり、接触しようとしたりすることは、性的な印象をあたえる。二郎が手搜りに搜り寄つて見たいと思うのは、嫂と義弟の関係では普通は抱かない感情である。十三章で直と一郎は一定の距離を空けて歩いてきたのに対し、この場面での直と二郎の距離は近い。

三十七章で直は二郎に自分の死について語る。「妾死ぬなら首を縊つたり咽喉を突いたり、そんな小刀細工をするのは嫌よ。大水

に攫われるとか、雷火に打たれるとか、猛烈で一息な死に方がしたいんですもの」と言う。直は真剣にこの死に方を考えていて、「嘘だと思ふならこれから二人で和歌の浦へ行って浪でも海嘯でも構わない、いっしょに飛び込んで御目にかけますよか」とまで言う。波や津波と一緒に飛び込むというのは心中ともれる表現である。直が二郎と心中をしたいとは本気で思つてはいないだろうが、真剣に話す直の気持ちは以前よりも二郎に接近しているようである。

三十八章では、直と二郎の間にこのような会話がある。

「姉さんが死ぬなんて事を云い出したのは今夜始めてですわね」

「ええ口へ出したのは今夜が始めてかも知れなくてよ。けれども死ぬ事は、死ぬ事だけはどうしたつて心の中で忘れた日はありやしないわ。だから嘘だと思ふなら、和歌の浦まで伴れて行ってちょうだい。きつと浪の中へ飛込んで死んで見せるから」

直は二郎より自分が落ち着いていると主張し、それはいつでも死ぬ覚悟ができていふからだと言ふ。今の直は「魂の抜殻」になつてしまふ本来の自分を出す事が出来ない。そのためいつ死んでも構わないと思つていふのだろう。死ぬことだけは忘れたことがない直は、家庭において苦痛を味わつていふ。

第二節 「帰つてから」における直の態度

引き続き、本文から考察を進める。

一章では、東京に帰るために二郎たちは寝台列車に乗ることにな

る。寝台四つで一室になっており、一郎と二郎は体力の優秀な男子というわけで上のベッドに寝ることになった。そして母と直は下のベッドに寝る。二郎の下に直、一郎の下に母が寝ることになった。寝台での四人の身体的距離をみる。二郎と直、一郎と直でみると、二郎と直のほうが圧倒的に身体距離が近い。二郎が直に同情するようになり、直は二郎に以前よりも親しみを寄せているからなのではないかと考えられる。また、二郎と母の身体距離が遠いのは、母が二郎と直の仲を疑い始めたからだと推測される。この時点で長野家の関係性の変化がみられる。

七章では舞台は長野家の食卓で、貞の結婚を話題にしている。貞は恥ずかしがって逃げるように席を外す。母は事情を知らないために不思議がる。すると一郎は母にこう告げる。

「なに二郎がね。お貞さんの顔さえ見ればおめでどうだの嬉し
い事がありそうなのって、いろいろの事を云うから、向うでも
恥かしがるんです。今も二階で顔を赤くさせただばかりのところ
だもんだから、すぐ逃げ出したんです。お貞さんは生れつきか
らして直とはまるで違ってるんだから、こつちでもそのつもり
で注意して取り扱ってやらないといけません……」

(略) もう食事を済ましていた嫂は、わざと自分の顔を見て変
な眼遣をした。それが自分には一種の相図のごとく見えた。自
分は父から評された通りだいな堂摺連の傾きを持っていたが、
この時は父や母に憚って、嫂の相図を返す気は毫も起らなかつ
た。

嫂は無言のまますつと立った、室の出口でちよつと振り返つ

て芳江を手招きした。芳江もすぐ立った。

そうして直は芳江を連れて廊下の外に出て行つてしまふ。一郎は遠くの方を眺めるが、眉が八の字になっていた。それからしばらく後に一郎が席を立ち書齋に行く。二郎はこのような光景をしばしば目撃していた。この場面では一郎が貞と直を比較していて、それに対して直は嫉妬したのではないだろうか。直は一郎に対して負の感情を抱き、二郎になんとかしてほしいと思ひ目配せをするが二郎は何もせず、直は失望し食卓を出て行く。直は旅行の前から二郎をからかたりしていたので、その態度を変えていない。しかし二郎は兄や母に直との仲を疑われていることを自覚しており、和歌山の出来ごとから直のことを意識するようになった。それゆえ兄や家族の手前、直に対して今まで通りの対応が出来なくなつてしまった。直はいままで家族では二郎に対して気楽に接することが出来たのに、二郎の態度が変わつてしまったので面白くないと思つているのである。また、心の抛り所となりえる二郎の態度が変化し、悲しく思つていることも推測される。そして、家族たちと距離を開けようとする。このようなことがしばしば食卓で起きていたとすると、直と一郎のコミュニケーションは前よりも少なくなつてると推測される。また、直と他の家族のコミュニケーションも少なくなつてることが推測される。直と一郎のどちらも部屋を出て行くので、互いに互いを回避している。二郎が言ったように「同じ型に出来上がった夫婦」なのかもしれないのである。二人ともどちらかという受身であり、夫婦間の問題に正面から向き合つておらずに逃げている。直は二郎との旅行先で腑抜けになつてしまったと言つていたので、一

朗に正面から向かつていく気力がないのではないかと推測される。結末は描かれていないがこのまま行く夫婦生活は破綻を迎えることを予感させる。

二十八章では直が一郎の平生着をもつて、芳江の手を引いて階段を上ってくる。直は一郎の顔を見るのだが、一郎に対して何も言わない。ここで、直の一郎に対する態度に変化が見える。直は一郎の部屋を出ていくときに、二郎に「一面識もない眼下のものに挨拶でもするように、ちよつと頭を下げて」黙礼をする。それを二郎は直からこのような冷淡な挨拶を受けるのも珍らしいと感じる。直の二郎への態度の変化は、おそらく一郎の目の前であるので二郎との仲を疑われないようにという配慮である。自分から積極的に関係の改善をしようとはあまりしないものの関係が悪化しないように、直は以前よりも一郎に気を遣うようになったと言えるのではないだろうか。

三十四章では、兄が貞に話があると言つて、兄が部屋を出ていく場面がある。そのときの直の唇には「冷笑の影が閃く」。これは直が一郎を蔑んでいるからだろう。一郎が直の気持ちに疑っているのに、疑われている直の気持ちも考えず貞と二人きりになるという身勝手な行動をとる一郎。一郎が貞と話している間、直は「尋常のものより機嫌よく話したり笑つたり」していたが、二郎の目には「不機嫌を藏そうとする不自然の努力」というふうに見えるのである。これは直が一郎を冷笑し蔑みながらも、苛立ちを隠せていないからである。

第三節 「塵勞」における直の態度

引き続き「塵勞」における直について考察する。

二章では、直が突然二郎の下宿を訪れる。二郎は直を家に上げて、直の前に座布団を差し出す。直は「そうお客扱いにしちや厭よ」と言う。直は二郎に距離を置かれていてと感じている。また距離を置かれたくなく、距離を置かれることを淋しいと感じているために片腕に平生と違つた意味の淋しさをみせるのである。直は二郎に番町に来てほしいと思つており、以前のような関係、もしくは少し進んだ関係になりたいのである。

四章では、最初直に火鉢にあたれと言われ躊躇した二郎が火鉢にあたつており、直と二郎は向かい合わせになつてゐる。直は前かがみになつており、それを二郎は近づきすぎると考えたために後ろへ振り返ることになる。この状態が二郎と直の現在の関係を表していると考えられる。直は二郎の下宿に来てから、二郎に対してどうして家にこないのか、態度が改まつて淋しいというようなことを暗に告げている。直は積極的に出ている。それに対して二郎は火鉢にあたるのを最初ためらい、返答をはぐらかす。どうして直が下宿先に来たのだろうかなどと不安になる。二郎はどちらかというとき引きの姿勢である。この状況の中で直は二郎に、一郎との関係は二郎が家を出た後も好くない一方に進んで行くだけであるという告白をする。今まで直は、二郎が問いかけなければ一郎のことについて決して口を開かず返答をはぐらかしていた。しかし今の直は一郎との関係について積極的に二郎に対して吐きかけている。これは直の大きな変化である。直は一郎との不和を運命だと思ひ諦め受け入れる。直の「他の運命も畏れない」というのは、一郎の運命も畏れないということである。一郎がどうなろうとそれも運命だから仕方ないという

考え方である。もしも直が一郎を心から愛しているなら、家のものに苦痛を訴えていた一郎を助けたいと思うはずである。一郎と夫婦であるのに直は醒めている。そして、男は嫌になればどこへでも行けるが、女はそうはいかない。直は自分のことを「親の手で植付けられた鉢植」にたとえ、「一遍植えられたが最後、誰か来て動かしてくれない以上、とても動けや」しない、「じっとしているだけ」で、「立枯になるまでじっとしているよりほかに仕方がない」と一郎に訴える。「一遍植えられたが最後、誰か来て動かしてくれない以上、とても動けやしません。」というのは一度結婚すると女は自分から離縁ができないということを暗に訴えているようである。「誰か来て動かしてくれない以上」というのは、運命なら畏れないという態度を見せながらも誰かに動かしてほしいという願望があらわれている。誰にも打ち明けられない苦痛の告白をし、だれかに動かしてほしいことを暗に告げる直は二郎に救いを求めており、二郎との精神的なつながりを望んでいるのだと考えられる。直と一郎との情緒的な繋がりがもう望めないということが暗示されている。

二十五章で二郎は久しぶりに長野を訪れる。二郎は直を見て、直が下宿を訪れたときよりも少しやつれていると感じる。二郎が一郎の旅行を延ばさなかったことに言及すると、直は延ばしはしないと言う。そしてこう続ける。

「兄さんは妾に愛想を尽かしているのよ」
「愛想づかしに旅行したというんですか」
「いいえ、愛想を尽かしてしまっただけから、それで旅行に出かけたというのよ。つまり妾を妻と思っていらっしゃらないのよ」

「だから……」
「だから妾の事なんかどうでも構わないのよ。だから旅に出かけたのよ」

嫂はこれで黙ってしまった。自分も何とも云わなかった。

Hさんの手紙の中で一郎が直に手を加えたと述べる箇所があり、この時点で一郎は直に暴力を振るっていたことになる。また暴力が日常化していたと指摘する論文もある。直は一郎から暴力を受けて疲弊している。直は以前、一郎の腹の中はちよつとわからない(見出し)と言っていたが、暴力を受けることにより一郎の直に対する感情の直なりの答えが出たようである。

二十七章は家族で食事を済ませた後、重が二郎の見合い相手の話をし、話題はそれで持ちきりになるという場面である。直は同じ席にいたものの二郎の見合いに関して殆ど口を開かなかつた。二郎にはそれが直が「局外者らしい位置を守るため」という風に見えた。直はこれ以上二郎との問題を拗らせたくなく、自らの保身を選ぶ。一郎との精神的繋がりは望めず、二郎にそれを求めた直。しかし二郎ともそのような関係は築けず、直の心は満たされない。「誰か来て動かしてくれない以上」、「立枯れになるまでじっと」しているしかない直は、これからも魂の抜殻として生きていくことになるだろう。

第二章 一郎の態度

第一章での直の考察を通して、直は一郎を愛していなかったことが明らかになったが、直のスピリットを掴まずにはいられない一郎は果たして直を愛していたのだろうか。

第一節 「兄」における一郎の態度

第一章での直の考察と同じ方法で、一郎の思いを明らかにしていく。

十八章で、一郎は直が二郎に惚れているのではないかと言う。そして二郎を正直な父の遺伝を受けており、「何事も隠さないという主義を最高のものとしている」と評し、直について思うところを聞きだそうとする。一郎は父も二郎も正直者だと思っているのである。二十章で、一郎はメレジスの話をする。

「その人の書翰の一つのうちに彼はこんな事を云っている。——自分は女の容貌に満足する人を見ると羨ましい。女の肉に満足する人を見て羨ましい。自分はどうあつても女の霊とか魂とか、いわゆるスピリットを攫まなければ満足ができない。それだからどうしても自分には恋愛事件が起らない」
（略）「おれが霊も魂もいわゆるスピリットも攫まない女と結婚している事だけはたしかだ」

一郎は直との精神的な繋がりを切望しているのである。

四十章では直と二郎が和歌山から和歌の浦へ帰って来る。直が一郎に挨拶をするのだが一郎はそれに応えない。これは一郎が直に対して疑念を持っているからだと考えられる。それに対して、二郎に話しかけられた際にはすぐに答えているので、二郎に対して疑念はないのだろう。

第二節 「帰ってから」における一郎の態度

引き続き一郎について考察する。

三章では、一郎はたいがい書斎裡の人間だったために、娘の芳江にあまり懐かれていないことが明かされる。それを重は氣に入らず、食事の際に芳江になぜ父のそばに行かないのかという問いをよく投げ掛けた。芳江の答えは一郎にとっては思わしくないものであり、一郎は黙って独り書斎に退くのが常であった。このことから一郎は家族とのコミュニケーションを拒んでいるのではないだろうか。六章で一郎は初めて孤独をあらわす。一郎は貞に結婚すると人間の品格が墮落し、恐ろしい目に会うことすらあると言う。一郎にとつて直との結婚は幸せなものではないということを表している。

七章では食卓で貞の結婚の話をしている。一郎が貞は生まれつきからして直と違うと言う。すると食事を済ませた直は部屋をでていき、一郎はそれを悲しむ。一郎は直に対する配慮が欠けていて、これが直を綾成することができないということなのである。一郎は直が去ってしばらくすると書斎へ向かう。このような光景を二郎は東京に帰ってからしばしば目撃していた。一郎と直の関係はよくない方向へと進んでいるのである。そして一郎はますます書斎に籠ることになる。直と一郎のコミュニケーションが少なくなっているのは明確であるが、一郎とその他の家族とのコミュニケーションも少なくなっていることが推測される。

二十一章では、父の在り方を批判的にみる一郎をみて、二郎は一郎が親身の親からも離れようとしていると考える。一郎は自ら孤独になろうとしているのである。

二十二章で一郎は父も二郎も信用できなくなる。直の気持ちが変わ

からないところから始まったことだが、人間不信に陥っている。この人間不信は直のスピリットが掴めないところに起因していると考えられる。一郎は二郎のことを報告しないために二郎を信用しなくなるのだが、二郎のことを「士人の交わり」の出来ない男と言う。「士人の交わり」とは打算や虚偽りのない、心と心の交流である。直との心からの交流が望めずに、二郎にそれを求めるのだが不可能だと知った一郎は二郎を罵倒する。口論の末、一郎と二郎の間には深い溝ができる。二郎が一郎の部屋に自分から行っていたのだがそれがなくなり、ますます一郎は孤独になる。

二十六章では、一郎に下宿の挨拶をするために二郎が書斎にいた。その頃、直と芳江が一郎の不断着を持つていくのが習慣になっていた。二郎は一郎の眼付から直たちを待ち設けていたことを覚る。一郎には直の気持ちには分からないが、直が一郎に対して何か働きかけて来るのは、一郎にとつて嬉しいことだった。二郎が家を出ることを告げると、一郎は自分が二郎を家から出したように皆から思われては迷惑だと言う。一郎は自分が非難されることを恐れており、自分のことしか考えていないのである。

二十七章では一郎はバオロとフランチェスカの話もちだす。

「人間の作った夫婦という関係よりも、自然が醸した恋愛の方が、実際神聖だから、それで時を経るに従がつて、狭い社会の作った窮屈な道徳を脱ぎ棄てて、大きな自然の法則を嘆美する声だけが、我々の耳を刺戟するように残るのではなからうか。もつともその当時はみんな道徳に加勢する。二人のような関係を不義だと云つて咎める。しかしそれはその事情の起つた瞬間

を治めるための道義に駆られた云わば通り雨のようなもので、あとへ残るのはどうしても青天と白日、すなわちバオロとフランチェスカさ。どうだそうは思わんかね」

一郎にとつて人間の作った夫婦とは見合いによつて結ばれた夫婦で、自然が醸した恋愛とは自由恋愛・自由結婚であり、後者の方が神聖なのだと言う。「狭い社会の作った窮屈な道徳」とは家父長制などに沿つた当時の道徳で、「大きな自然の法則」は自然が醸した恋愛である。一郎のなかで人間の作った夫婦は一郎と直であり、二郎と直はバオロとフランチェスカである。そして二郎と直が勝利者となると考える。つまり一郎は直と二郎の両方を疑つていたのである。

三十四章で、貞が嫁に行く前に一郎は大切な話があつたんだと言つて、貞を書斎に招く。直のことは疑うのに、貞を部屋に招き入れる一郎の行動は軽率で自分勝手である。一郎(男)は直(女)の心を手に入れなければならないというのに、一郎(男)は直(女)に心を手に入れさせようとはしない。女は男のモノという認識がみとれる。

第三節 「塵勞」における一郎の態度

引き続き「塵勞」における一郎について考察していく。

三十五章でHさんは一郎に神についての話をする。どこの馬の骨だか分からない人間を見てもありがたく感じるのだから、神を崇拜すれば幸せになるのではないかと持ちかける。しかし一郎は自分が崇高だと思ふ人間や、自然こそが神なのだと反論する。Hさんは苦しんでいる一郎をどうか救いたいと思ひ提案したのだが、一郎に

は自分の基準があり、その他の意見を聞き入れようとしていない。

三十六章でHさんは一郎を山に連れて行く。そこで一郎は百合などを「あれは僕の所有だ」という。さらに森や谷を指さし「あれらもことごとく僕の所有だ」と言い、Hさんはここで一郎をはじめ不審に思い一郎に質問するのだが、一郎はただ淋しく笑うだけだった。一郎は、直の心がわからずに苦悶し、スピリットを掴まずにはいられないと言っていた。自然はただそこにありのままで存在するものである。邪念のきざす事のない、ありがたいものであると一郎自身が言っている。また、自然は一郎をそのまま受け入れるものであるとも考えられる。のちの塵勞四十三章でHさんは「自然に敵意がない」と評している。だから一郎は山などを自分の所有と云うのである。山を降りる途中で一郎は、突然後からHさんの肩をつかんで、「君の心と僕の心とはいったいどこまで通じていて、どこから離れているのだろう」と聞く。一郎は最初直の心がわからずに悩んでいたが、「一郎の心は分かるなどと言っていた。しかし今となっては、一郎は誰の心もわからなくなっている。そのためにHさんにこのような質問を投げかけているのである。Hさんは返答に戸惑い、

「Keine Brücke führt von Mensch zu Mensch. (人から人へ掛け渡す橋はない)」と言う。それを聞くと一郎は「自分に誠実でないものは、けっして他人に誠実であり得ない」と言い、そのような態度であるとHさんを評し、朋友としての自分は離れるだけだと告げる。そして一郎は一人Hさんのものを離れ「Einsamkeit, du meine Heimat Einsamkeit! (孤独なるものよ、汝はわが住居なり)」と言うのである。ここで一郎はHさんとの「士人の交わり」はできないとする。「士人の交わり」ができないのなら自ら孤独を選ぶというよ

うな態度で、孤独の道へと進もうとしているのである。

三十七章でHさんは一郎が社会に立つてのみならず、家庭でも孤独であるという痛ましい自白を聞かされる。一郎はHさんにも疑念を持っているのだが、家庭のものをそれ以上に疑っていた。一郎は最初直の心が分からず、直に対して疑念を抱くようになる。二郎のことを最初は信頼していたのだが、直についての報告をしてくれなかったために信じられなくなる。一郎の孤独の感に堪えないのは、他人が本心では何を考えているのかわからず、心からの意思疎通ができないと感じているからである。そして何を考えているのかわからないというところから、他人が邪念をもって自分に接しているのではないかと考え、誰もかれも疑うようになる。一郎の孤独は直の心の分からないところから始まっているのである。それゆえに一郎にとっては父も母も偽の器なのだが、直はことさらにそう見えるのである。そして一郎はこの前直に手を加えたという。一郎は直が抵抗しないために自分の人格が随落すると苦痛の表情を浮かべながらHさんに話す。なぜそうする経緯に至ったか一郎は明かさない。しかし以前に「噫々女も気狂にして見なくっちゃ、本体はどうい解らないのかな」(兄十二)という発言をしている。また、「人間は普通の場合には世間の手前とか義理とかで、いくら云いたくつても云えない事がたくさんある」(兄十二)のだが、例えば精神病になれば「胸に浮かんだ事なら何でも構わず露骨に」(兄十二)言うことができ、そういう状態で発せられる言葉は普段自分たちが「口にする好い加減な挨拶よりも遙に誠の籠った純粹のもの」(兄十二)であるのだと言っているのである。つまり一郎は直の言動は本心からきているものではないと感じており(それゆえに直を疑っている)、直の

スピリットを掴むことができない。一郎は直の本音が知りたくて仕方なく、最初は二郎に節操を試させるという手段をとった。それが失敗に終わり、直の本音を知ることが果たされなかった。それから一郎はテレパシーの実験をするようになる。テレパシーの実験の結果は本文中には描かれていないが成功したとは考えにくい。一郎は最終手段として手を加えるに至ったのである。苦渋の選択だったのである。それゆえ直への暴力を語る一郎は自分の人格が墮落していると言い、顔に苦痛の表情を浮かべるのである。直への暴力が日常化していたという指摘もあり、一郎は直を精神病に至らしめて本音を吐露させるつもりだったのかもしれない。直は一郎からの暴力を受けても「レデー」らしく抵抗をしない。また言い争いもしなかった。一郎は結局直の本音を聞き出すことができなかった。つまり直のスピリットを掴むことはできなかったのである。

三十九章で一郎は幸福になるために研究をしていたのだとHさんは語る。一郎の今までの行動を見るに一郎にとつての幸福とは、直のスピリットを掴むこと、言いかえれば直と心を通わせることだったのである。しかし一郎は直と心を通わせることができなかった。そして「何も考えていない人の顔が一番気高い」と評する一郎は、自我が直との心を通わせるための障壁となつてゐることに気づいていたのではないだろうか。

四十章では、Hさんは一郎にモハメッドの話をする。モハメッドは山を呼び寄せてみせると言つたが、結局山はモハメッドのもとへは来ない。するとモハメッドは自ら山の方へ歩いて行くという話である。そしてHさんは一郎に「なぜ山の方へ歩いて行かない」と問い、「君は山を呼び寄せる男だ。呼び寄せて来ないと怒る男だ。地

団太を踏んで口惜しがる男だ。そうして山を悪く批判する事だけを考へる男だ。なぜ山の方へ歩いて行かない」と付け足す。Hさんはモハメッドの話を通して一郎に、何故人に歩み寄ろうとしないのか。一郎は人が自分に歩み寄らない場合には怒り、悔しがる男だ。そうして人を悪く批判する事だけを考へているのだ、ということ伝えたいのである。すると一郎は「向うがこつちへ来るべき義務があつたらどうか」と言う。Hさんはこつちに必要があれば行くと言うが、一郎は「義務のないところに必要のあるはずがない」と主張する。Hさんは必要のために行きたくないのなら幸福のために行くのだと言う。一郎は「妻直との関係においても愛情の回復を切実に求めてはいるものの、夫としての権利だけ固執して相手への義務を果たさうとしない。だからといって、山と自分との接触の必要性を全く否定しているでもない」エのでHさんの言うことを頭では分かっているのである。しかし自分のこれだと決めた水準を生活の中心としないと生きられない一郎は、エゴを捨てて人に歩み寄ることができないのである。自分のエゴを捨てずに幸福を求めようとすることは矛盾している。

四十四章で、一郎は自らの宗教観について語る。一郎は「神は自己だ」と言う。そして「絶対即相対」について述べる。

兄さんは純粹に心の落ちつきを得た人は、求めないでも自然にこの境地に入れるべきだと云います。一度この境界に入れば天地も万有も、すべての対象というものがごとくなくなつて、ただ自分だけが存在するのだと云います。そうしてその時の自分は有るとも無いとも片のつかないものだと云います。偉

大なようなまた微細なようなものだと言います。何とも名のつけようのないものだと言います。すなわち絶対だと言います。そうしてその絶対を経験している人が、俄然として半鐘の音を聞くとすると、その半鐘の音はすなわち自分だということです。言葉を換えて同じ意味を表わすと、絶対即相対になるのだというのです、したがって自分以外に物を置き他を作つて、苦しむ必要がなくなるし、また苦しめられる掛念も起らないのだと云うのです。

一郎は自我の肥大のために他人と分かり合えず、孤独に陥つて苦痛を味わう。この考えは、どうすれば孤独に苦しめられずに済むかと悩みぬいた末のものなのである。しかしこれは現実には不可能なことであり、それを一郎は知っている。一郎は自我を捨てないことを選んだので破滅へと向かつて行くのである。

五十一章で一郎は貞について話す。Hさんは一郎に、貞と住めば幸せになれるのではないかと問いかける。しかし一郎は、嫁に行く前の貞と嫁に行ったあとの貞とはまるで違つていて、今の貞は「夫のためにスポイル」されており、スポイルされた女から幸福は要求できないという。そして自分は直のことをどれだけ悪くしかかわらないと告げる。一郎は自分が、また家族が直を抑圧してしまつたために、直の天真が損なわれてしまつたことを認めている。一郎の考え方から明らかであるが、女から幸福を求めることはするもの、自分から幸福を与えようとはしない。つまり一郎は直から愛されたと思つていたものの、自分から直のことを愛そうとはしなかつたのである。

おわりに（終章）

直と一郎の悲劇は、見合いで心と心が結ばれることなく結婚したことに起因していた。直は一郎の腹の中が分からず、親しみを感ずる二郎に心の繋がりを求めるのだが、それも失敗に終わる。そして家庭での自分の保身のために、魂の抜殻として生きて行くこととなる。同じく直の心がわからない一郎は、打算などではなく純粹に二者間の間にある愛着だけで結びついた関係、つまり「ロマンチックラブ」を切望していたのである。直との心と心の結び付きが望めないために、一郎は二郎やHさんに士人の交わりを求めるのだがそれも失敗に終わる。一郎のエゴがそれを邪魔しているのである。つまり、一郎と直のロマンチックラブは最初から望めなかつたものである。一郎がエゴを捨てない限り、心と心の結び付きはいつまで経つても望めない。一郎は孤独地獄に陥り破滅へと向かつていくのである。

展望

『行人』では一郎の結末は詳しく描かれていない。一郎はどうなるのだろうか。先行研究では一郎が発狂するという説や直が狂気の一郎に殺され、一郎も自殺するという説などがみられる。

漱石は『行人』執筆後、一九一四年四月二〇日から『こころ』の執筆をはじめた。ここで『行人』の終りと『こころ』の始まりに関連性があるのではないかと考えた。二作品の時空の繋がりがから考察する。

『こころ』は先生と「私」が鎌倉の浜辺で出逢うところから始ま

る。「私」は夏季休暇で鎌倉の辺鄙なところにある宿に泊まっていた。個人の別荘がいくつかあり、海がごく近い。先生は別荘のような宿に泊まっていた。先生と「私」が初めて出逢ったとき、西洋人を伴っていた。

ここで、『行人』で一郎とHさんが最後に泊まっていた場所やそこで起きたことについて触れたい。季節は夏、二人は紅が谷の小別荘に泊まっていた。紅が谷は鎌倉である。そこである晩に二人が浜辺を散歩する場面があり、西洋人の別荘が登場する。

両方とも夏という季節で同じ鎌倉であること、浜辺が登場すること、『行人』には西洋人の別荘、『ころ』には西洋人が登場することから、『行人』と『ころ』の時空は繋がっているのではないだろうか。漱石はこのことを意識して執筆したのではないかと思われる。一郎の今後は『行人』には描かれていないが、漱石はそれを『ころ』の先生に持ち越したのではないだろうか。

一郎は自我が肥大し、自分の基準に沿わないものは許さないと
いう人間である。漱石は一九一四年一月二十五日に学習院輔仁会
において『私の個人主義』という講演を行っている。そのなかで漱
石は、

近頃自我とか自覚とか唱えていくら自分の勝手な真似をしても
構わないという符徴に使うようですが、その中にははなはだ怪
しいのがたくさんあります。彼らは自分の自我をあくまで尊重
するような事を云いながら、他人の自我に至っては毫も認めて
いないのです。

これは一郎のような人物をあらわしている。そして、

個人主義というものは、(略)他の存在を尊敬すると同時に自分
の存在を尊敬するというのが私の解釈なのですから、立派な主
義だろうと私は考えているのです。

と述べている。つまり、『行人』は漱石が『私の個人主義』の思想に
至る過程に描かれた物語なのである。

一 飯田祐子「長野家」の中心としての《母》——『行人』論のために」

（名古屋大学近代文学研究」第七号 一九八九・一二）

二 脚注一に同じ

三 金泰淵「漱石におけるエゴイズムの問題——『行人』を中心として——

（国文学解釈と鑑賞」一九九七・六）

四 田中英「整った頭」と「乱れた心」——『行人』私論——（佐藤泰正編

『漱石を読む』笠間書院 二〇〇一・四）

五 伊豆利彦『行人』論の前提（『日本文学』 一九六九・三）

参考文献・資料一覽

テキスト

夏目漱石『行人』（新潮社 一九五二・二）

一次資料

夏目漱石『ころろ』（集英社 二〇〇七・七）

夏目漱石『私の個人主義』（筑摩書房 一九八八・七）

二次資料

飯田祐子「長野家の中心としての《母》―『行人』論のために」

（『名古屋大学近代文学研究』第七号 一九八九・一二）

金泰淵「漱石におけるエゴイズムの問題―『行人』を中心として―」

（『国文学解釈と鑑賞』一九九七・六）

田中実「「整った頭」と「乱れた心」―『行人』私論―」（佐藤泰正

編『漱石を読む』笠間書院 二〇〇一・四）

伊豆利彦『行人』論の前提」（『日本文学』 一九六九・三）

堀辰雄『ふるさとびと』におけるシュテイフター受容研究

——『深林』を通して——

宮 田 愛 美

序章

作家、堀辰雄の代表作には『風立ちぬ』や『菜穂子』といった小説が挙げられ、自身も日記に「我々は『ロマン』を書カナケレバナラヌ」と記すほど小説の創作にこだわっていた。堀辰雄の最後の小説は一九四三年一月に雑誌「新潮」で発表された『ふるさとびと』だった。『ふるさとびと』は『榆の家』、『菜穂子』とまとめて『菜穂子』三部作とも称される。『菜穂子』は代表作として数えられるほどの作品であるため先行研究も充実しているが、『ふるさとびと』の先行研究は『菜穂子』と比べると少なく、充分とはいえない。そこで、『ふるさとびと』を軸とした作品研究を行うことを本論文の第一の目的とする。

第二の目的は、外国文学の受容である。辰雄は様々な外国文学に親しんだが、中でも大きな影響を与えた作家としてブルーストヤリルケが挙げられる。外国文学からの受容をテーマとした先行研究では、この二人からの影響について述べられたものが目立っている。実際、辰雄の残したノートでも二人に関する記述は突出している。ただ、辰雄がこの二人のほかにも多くの外国の作家の作品を翻訳し、影響を受けていたことを忘れてはならない。特に私が注目するのがオーストリアの作家、アーダベルト・シュテイフター（一八〇五〜一八六八）であ

る。シュテイフターは前の二人のように辰雄によって作品を翻訳されたことや、ノートで詳しく分析されているようなことはないが、随筆『匈奴の森など』のなかでその魅力を語られた上、蔵書にも作品が数点含まれている。しかし、今のところシュテイフターから辰雄に与えられた影響を研究した論文は見当たらない。よって、辰雄のシュテイフター受容をこの論文の第二の目的とする。

辰雄が初めて触れたシュテイフター作品は『Der Hochwald』であり、小品『匈奴の森など』ではその作品の魅力が語られている。この作品は『ふるさとびと』との共通点がいくつも認められる。また、『ふるさとびと』を外国文学の受容から解釈した研究は少ない。つまり、『Der Hochwald』と比較することによって『ふるさとびと』は新たな一面を見せると考えられる。それは結果としてシュテイフターからの辰雄への影響関係も見ることにもつながるだろう。したがって、『ふるさとびと』と『Der Hochwald』の比較研究を通し、第一、第二の目的を達成したい。

そのために第一章では辰雄とシュテイフターのつながりを確認し、第二章で二人の作品『ふるさとびと』と『Der Hochwald』を紹介する。そして第三章でその二つの作品の比較研究を行い、終章で結果をまとめた。

第一章 辰雄とシュティフター

第一節 辰雄とシュティフターの接点

シュティフターはオーストリアの作家であり、『水晶』や『晩夏』、『ヴィーティコー』といった作品が代表作として挙げられる。シュティフターの日本受容は小名木栄三郎『日本におけるシュティフターの受容』によると旧制高等学校におけるドイツ語の授業をはじめりとしている。

辰雄のシュティフターとの出会いも、やはり旧制高等学校での授業だった。辰雄とシュティフターの接点は教科書だけでなく雑誌、蔵書においてもみられる。そこで、次節からは辰雄とシュティフターのつながりを具体的に捉えてきたい。

第二節 教科書

第一に教科書からの影響である。辰雄は一高理科乙類時代にシュティフターの作品を授業で講読したことを、一九三五年雑誌「新潮」の一月号に掲載された小品『匈奴の森など』で回想している。

私は高等学校時代に教科書として讀んだことのある「番木林」^{ホッホワルド}といふ物語のことを始終思ひ浮べるやうになりました。この物語を書いた作家は確かアダルベルト・シュティフテルとか云ひました。

(略) 実はいふ私もその物語の筋などはすっかり忘れてしまつてゐるのですが、唯、その雰囲気のやうなものだけにはつきりと頭に残つてゐるのです。(一体、小説なんていふものはその雰囲気だけが真実なのではないでせうか?) (略) 私がそれを教科書として読されたときは、丁度、今の自分にはどうしても理解できないやうな焦燥が自分を人生の方へ驅りやつてゐた頃だったので、そんな地味な物語からは何の感動も受けませんでした。

(傍線部・筆者)

このように、辰雄が初めて読んだシュティフター作品は『番木林』、ドイツ語でいうところの『Der Hochwald』だった。若き辰雄にはこの作品は地味を捉えられ、彼の文学観に影響を及ぼすことはなかったやうだ。一方、その地味な作品の雰囲気が卒業して十年ほど経った現在でもはつきり思い出すことができるのである。また、小説にとつて最も大切なものは雰囲気ではないかとも述べている。小説として重要な部分を確実に印象付けているという点で、『Der Hochwald』が評価されているといえよう。

さらに、簡単にあらすじを書き出した後で辰雄は左記のように述べている。

今になつて、私は始めて何とも云へない懐しい気もちで、それを讀んだ漠然とした記憶を蘇らせてみます。さうして私は、大戦当時のこの「匈奴の森」を背景にして、ドイツ人たちが絶えず何かに怯やかされながら暮らしてゐるところを、——しかし最後まで何の出来事らしいものを起らせずに、たださう云つた不安な雰囲気

のやうなものだけで、そしてその間におのづから一人一人の性格が浮び出てくるやうな風に、一つの小説を書いて見たいとも思つてゐます。……
(傍線部…筆者)

一高時代にはなんの感慨も抱かなかつた作品を懐かしく思い、小説の参考にしたいとまで述べている。衝撃を与える出会いにこそならなかつたものの、時を経てシュティフターは辰雄に文学的影響をもたらしたのだ。

その授業の様子についてより詳しく描かれた作品が、一九四二年雑誌「向陵時報」に発表された『二三の追憶』である。この作品では辰雄が『Der Hochwald』を三年の講読の授業で習つたことなどが記されている。

「ホッホワルド」は何処から何処まで深い森の中の物語であり、すべての人々や出来事が森の静寂のなかに溶けこみ、ひとり先生のはがれた声のみがその静寂を破つて、流れ来り流れ去る溪流の音と入りまじりながら、森の主めいて聞えてきてならないこともあつた。
(傍線部…筆者)

『二三の追憶』は、作品よりも先生との思い出の色のほうが強い。一方右のように静かな森の物語がひそかに辰雄の心に溶け込んだことも確認出来る。

第三節 雑誌

第二には雑誌についてである。辰雄が編集同人の一人として参加していた雑誌「高原」では、山室静がシュティフターを紹介する連載をしていた。山室は前掲の小名木栄三郎『日本におけるシュティフターの受容』で「日本におけるシュティフターの紹介・翻訳で大きな功績をあげた一人に、北欧文学者として知られ、詩人・評論家としても著名な山室静氏がいた」、このやうな詩人への理解と普及に努めたこれらの業績は、いづれもシュティフター文学に寄せるこの詩人評論家の誠実な愛に基づいていることは明らかである。」と、日本のシュティフター受容への業績をたたえられている。

『堀辰雄全集 別巻二』に収録されている『雑誌「高原」のことなど』において山室は雑誌名が辰雄の意向で決まつたと述べている。『堀辰雄全集第八巻』に収録されている山室宛の封書にも、

御端書拝見、この頃すこし身体の工合が悪くて九日の会には残念ながら出席できません 雑誌の名は「高原」ぐらゐのところが矢張り好いでせう なるべく何んでもないやうな名にしておいた方があとできつと好くなります 顧問なんといふ四角ばつたものは止して、みんな一しよに同人としてやつて行きませう（これはぜひさうして貰はなければ、僕はいやです）なほ氣のついたことがあつたら、橋本君にお話ししておきます
(傍線部…筆者)

と書かれている。また『雑誌「高原」のことなど』では、辰雄がこの雑誌のためによく便宜を図つていたことがわかる。

とにかく堀さんは心から協力して、創刊号にはリルケの『旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌』の全訳を寄せたり、いろいろ執

筆者を紹介して下さったほかに、中村真一郎君の『死の蔭の下に』や野村英夫君や福永武彦君の短篇を推薦して、その紹介を同人雑誌にも書いて下さった。

山室がシュティフターの評伝を連載したのは一九四八年に発行された第七号、第八号であり、この頃には辰雄は病床に就き作品を掲載することはおろか紹介文を書くことも出来なくなっていた。

しかし、辰雄は雑誌名以外にも「高原」に求めているものがあつた。それは再び『雑誌「高原」のことなど』から抜き出すと「雑誌はできるだけ特定の立場に片寄らぬものにしてほしい」ということである。山室は同作品で、「私の過去の思想的立場や、当時私が国民高等学校風のもの設立に奔走していたため、それと雑誌があまりに密着して地方主義的片寄りを見せはしまいかと心配されたためであつたらうと思う。」と、その言葉の意味を受け止めている。結果として「高原」は文学、文化ともに充実した雑誌となつた。以上のように、辰雄は「高原」の方針を決めるにあたり重要な役割を果たしたといえる。そして、『信濃追分の今昔をきく―歴史と文学―』ではこう証言されている。

ただし、文学のことになると厳しかった。ということは、『高原』という雑誌を山室君や片山さんがやつていて、こちらは堀さんを主にして、私は堀さんの代理みたくて編集会議なんかに出てたわけですけれど、そのときに、堀さんが私によこした手紙があるんです。(略)それは厳しいもので、自分の名前が出る雑誌―編集者として名前が出る雑誌に、こういう作家には書かせてはいかないというものでしてね。

(傍線部・筆者)

傍線部に見られるような辰雄の厳しい審査を通り「高原」に掲載されたということは、シュティフターの評伝がその価値を認められたと捉えられる。

第四節 蔵書

第三に蔵書におけるシュティフター受容である。辰雄の蔵書は国内外、ジャンル問わず膨大だが、その中にはシュティフターの作品も含まれている。辰雄の蔵書の中に、シュティフターの著作は全部で七点含まれている。左はその七点の内訳である。

- ① AdalbertStifter 『Brigitta: eineErzählung』 (Insel, [n.d.])
- ② AdalbertStifter 『Heidedorf』 (Nankodo, 一九三九年)
- ③ AdalbertStifter 『Der Hochwald: eineErzählung』 (Insel, [n.d.])
- ④ AdalbertStifter 『Der Hochwald』 (Musarion, 一九二〇年)
- ⑤ シュティフター・アダルベルト著、山室静訳『森の小径』(青磁社、一九四七年七月)
- ⑥ シュティフター・アダルベルト著、小島貞介訳『深林』(弘文堂書房、一九四〇年一月)
- ⑦ シュティフター・アダルベルト著、宇多五郎訳『晩夏 第一部』(櫻井書店、一九四八年九月)

本文の言語に注目すると①～④の四点はドイツ語で書かれた原著であり、⑤～⑦の三点は日本語に翻訳されたものである。現在①～④は

神奈川県の神奈川近代文学館に、⑤⑥⑦は長野県にある堀辰雄文学記念館に収蔵されている。

私は去る二〇一二年十一月十七日、神奈川近代文学館に赴きこの四本の蔵書を調査した。その結果をここに報告する。

①は書き込みや下線が多く確認できたが、辰雄による書き込みかは判別出来なかった。

②は編者による序文やシュティフターの肖像画が掲載されているもので、東京の南江堂から発行されている。保存状態から古本ではない可能性がある。ごく薄く数字の書き込みがあるが、何を意図したものはわからなかった。

③は書き込みこそなかったが、「随筆」と書かれた紙片としおりが挟み込まれていた。見返しに「MITSUKOSHI LTD BOOK DEPARTMENT TOKYO, JAPAN ㊟」と読めるシールが貼っており、三越で購入したものと考えられる。

④はこの中で唯一挿絵のある本だった。他のものと比べて全体的に汚れが目立ち、古本ではないかと思われた。見返しに「書肆 上田得三 東京 本郷 根津八重垣町」と読める判が押してあることから、東京で購入した可能性が高い。この本は百二〜百三ページにあたるページが落丁してしまっていた。

堀辰雄文学記念館は軽井沢町役場の Web ページの堀辰雄文学記念館のページで蔵書目録を確認することができる。⑤は第三節で登場した山室からの署名本である。書き込みや挟み込みに関しては二〇一二年十二月十九日に改めて堀辰雄文学記念館に連絡を取ったが、⑤、⑥、⑦ともないことを二〇一二年十二月二十一日の返答より確認された。以上のように、蔵書に重大な書き込みは見当たらなかった。しかし、

七点のうち三点は『Der Hochwald』であることがわかった。一冊落丁のものが含まれているとはいえ、辰雄のシュティフター作品への関心が特に『喬木林』に向いていたことが示されている。

第五節 まとめ

第一章は、第一節で辰雄とシュティフターの接点を挙げ、第二、三、四節でそのつながりを紐解いた。そこで気になるのが、第二節で挙げた『匈奴の森など』の記述である。

老人と女達だけで、気づかはずに暮らしてゐる。……ただ、そんな恐怖と不安とに充ちた、毎日毎日の繰り返しが、綿々と語られてゐただけのやうでした。そしてなんの劇的な場面も遂に現はれずに、物語の始まつたのと同じやうな、無気味なほどの静けさで物語は終るのでした。

大戦当時のこの「匈奴の森」を背景にして、ドイツ人たちが絶えず何かに怯やかされながら暮らしてゐるところを、——しかし最後まで何の出来事らしいものも起らせずに、たださう云つた不安な雰囲気のやうなものだけで、そしてその間におのづから一人一人の性格が浮び出てくるやうな風に、一つの小説を書いて見たいとも思つてゐます。…… (傍線部…筆者)

この記述から、老人や女性で寒村に暮らし、娘が事故にあい、家同士の問題に巻き込まれながらも特にどの問題も解決することなく話が閉じる『ふるさとびと』が思い起こされたいだろうか。

次章からの『Der Hochwald』と『ふるさとびと』の比較研究を通じて、『Der Hochwald』が『ふるさとびと』においてどのように受容されているか調べていきたい。

第二章 『深林』と『ふるさとびと』

第一節 『深林』

『ふるさとびと』を『Der Hochwald』と比較するにあたり、この二つの小説の基礎情報を述べていきたい。この章から使用するテキストに準じて『Der Hochwald』を『深林』と表記する。

『深林』は一八四二年、雑誌「イリス」に発表された。主要な登場人物は主人公の美しい姉妹、クラリツサとヨハナ、二人の父であるハインリッヒ・ヴィッティングハウゼン男爵、兄のフェリックス、獵人グレゴール、スウェーデンの王子ロナルド、騎士のブルーノーである。あらすじは資料編に掲載している。

作品で描かれる戦争とは三十年戦争のことである。舞台もシュティフターの故郷、ボヘミアであり、実在の土地や出来事をモチーフにしている点で『ふるさとびと』と共通している。辰雄の「何処から何処まで深い森の中の物語であり、すべての人々や出来事が森の静寂のなかに溶けこみ」という言葉はボヘミアの森を舞台としたこの作品の雰囲気をよく言い表わしている。

ここで、『匈奴の森など』で辰雄が『深林』の簡単なあらすじを述べている点に注目したい。その内容が雑誌「新潮」に掲載されたものと、後に単行本に収録されたものとで変化しているからである。以下に雑

誌掲載時と単行本収録時のあらすじを並べる。

……なんでも普仏戦争かなんかを背景にした物語で、ドイツの山岳地方にある大きな森のなかの城で、をりをり遠くに銃声などを聞きながら、女たちだけで、出征中の夫や息子の身の上を案じながら、気づか（は）しさうに暮らしてゐる。（傍線部：筆者）

それはなんでもスウェーデン戦争を背景にした物語で、ボヘミアの山岳地方にある大きな森のなかの城で、ときをり遠くに銃声などを聞きながら、老人と女達だけで、気づか（は）しげに暮らしてゐる。（傍線部：筆者）

右が雑誌「新潮」に発表された文章であり、左が単行本『堀辰雄小品集・絵はがき』に収められた文章である。まず、雑誌版では作品の背景となっている戦争が普仏戦争からスウェーデン戦争に訂正されている。普仏戦争は一八七〇年から七一年、三十年戦争は一六一八年から四八年なので、ここを間違えると時代が大きく異なってしまう。加えて、普仏戦争はプロイセンとフランスの戦争であり、スウェーデンは参戦していない。これではスウェーデン王の息子、ロナルドがスウェーデン軍の侵攻を止めに行くという筋が当てはまらない。また、雑誌版ではドイツの山岳地方となっていたのが単行本版ではボヘミアに直され、より詳しくなっている。雑誌版で「女たちだけ」となっていた記述も、単行本版ではグレゴールを指すと思われる「老人」という単語が追加されている。さらに「出征中の夫や息子の身の上を案じながら」という決定的に誤った一文が、単行本版では削除されている。ク

ラリッサもヨハナも生涯独身だったので、夫や息子が作中に出てくることはない。

このように雑誌版と単行本版を比べると、単行本に収めるにあたってあらずじがより正確なものに加筆・修正されたことがわかる。『ふるさとびと』が雑誌に掲載された年は一九三五年、『堀辰雄小品集・絵がき』の発行は一九四六年であることから、第一章の第四節で触れた蔵書をこの間に読み直した可能性が考えられる。そして、『ふるさとびと』はちょうどこの期間に発表されている。

第二節 『ふるさとびと』

『ふるさとびと』は一九四三年一月に雑誌「新潮」で発表され、この時は「―或素描―」という傍題がついていた。辰雄の愛した追分を舞台としたこの作品の主な登場人物には、主人公のおえふ、娘の初枝、父の草平、母、弟の五郎、五郎の妻のおしげ、手伝いの捨吉、学生の松平が挙げられる。『楡の家』、『菜穂子』の登場人物である三村夫人、菜穂子、森も少し登場する。こちらもあらずじを資料編に掲載した。

『ふるさとびと』の舞台となる牡丹屋は辰雄が懇意にしていた追分の油屋旅館だと考えられている。『信濃追分の今昔をきく―歴史と文学―』第七章の「堀辰雄回想―堀多恵夫人にきく」で、おえふさんのモデルは旅館の娘の小川おつやであり、五郎はおつやの弟で追分油屋旅館の主人となった誠一郎といわれている。牡丹屋自体も追分油屋がモデルとなっている。第五章「油屋のこと、追分の思い出―小出かつさんにきく」を読むと実際に本家の軽井沢の油屋と追分の油屋があり、経済的な問題も起こったことがわかる。一方前掲の書に掲載され

ている小川家の家系図には初枝にあたる子供は見当たらず、どれも事実だということではない。『信濃追分の今昔をきく―歴史と文学―』の聞き手を務めた後藤明生は次のように述べている。

堀さんの小説っていうのは、確かに『ふるさとびと』なんかね、モデルのようなものはわりあいはっきりしてるんですね。ただ、事実とフィクションの境目が、実に微妙なんです。（略）実は微妙な一線がある。全くの架空のことじゃないんですね、話は。大体場所もはっきりしてますしね、人物その他関係も。現実の一つのモデルっていうか、そういうものを文体でうまく手ごろにしていっていいですかね、くずしていつて、それで別なものをつくっている。

右では辰雄はモデルとなったものをありのまま書くのではなく、文体などで一旦崩し、別のものを構築し直していると述べている。つまり辰雄の作品は事実をそのまま描いたものではなく、それらを再構成して創り出した別の世界だといえる。

雑誌掲載時に傍題で「―或素描―」とあるように、この作品はさらに精巧なものとなるかもしれないなかった。『楡の家・菜穂子・ふるさとびと』の「ノート」では、辰雄が『ふるさとびと』創作の意図について語っている。

「ふるさとびと」は、それらの作品とあるつながりをもたせつつ、一人の田舎の女性を描こうとして、これも長いこと考えていたものだが、ついにその素描のようなものしかできなかった。

(傍線部：筆者)

第一節 比較する要素

『ふるさとびと』と『深林』を比較する鍵は、やはり『匈奴の森』のこの一文にある。

『ふるさとびと』は長い期間にわたり構想を練られていたが、発表されたものはその素描に留まってしまったというのだ。これは一九三六年十一月二十二日に師である室生犀星へ出された手紙に「追分のやうな村の女を牧歌のやうに書いても見たいし」と書かれていることから裏づけられる。さらに、この文章は次のように続くのである。

しかし、いまでもまだ、それを一幅の精密なタブローに仕上げたという欲求は私から去らずにいる。

(傍線部：筆者)

辰雄には『ふるさとびと』を素描ではなく完成品に仕上げる意志があったということだ。それほど『ふるさとびと』は辰雄の創作意欲を刺激する作品だったに違いない。

そして、『ふるさとびと』は、それらの作品とあるつながりをもたせつつ、一人の田舎の女性を描こうとして」という言葉から、『楡の家』・『菜穂子』と関連性を持たせているが、『ふるさとびと』は「一人の田舎の女を描く」という独自の主題を持つ作品であることもわかる。このことから、『ふるさとびと』は『菜穂子』の補遺と留めるには惜しい作品だと感じられる。舞台、人物をともにする作品なので関連性に注目するのは当然だが、『ふるさとびと』を主体とした作品研究の必要性がある。

第二章 比較研究

さうして私は、大戦当時のこの「匈奴の森」を背景にして、ドイツ人たちが絶えず何かに怯やかされながら暮らしてゐるところを、——しかし最後まで何の出来事らしいものを起らせずに、たださう云つた不安な雰囲気のみで出てくるやうな風にな、一つの小説を書いて見たいとも思つてゐます。

(傍線部：筆者)

辰雄が『深林』から影響を受け書きたいと思つた小説は、ここに集約されているのである。そこで、この文を傍線の引いたいくつかの要素に切り分け、その要素において『ふるさとびと』と『深林』の二作品を比較にし、どのような受容がなされているかを明らかにする。

まず、「ドイツ人たち」はこれより前のあらすじを語る文章で「老人と女達」と具体的に指されている。「老人と女達」はクラリッサ・ヨハナ・グレゴールのことである。これをさらに「女性」と「男性」の二つの要素に分ける。次に「大戦当時のこの匈奴の森」を背景にして「部分を舞台の設定ととる。二つの作品の舞台の設定として共通しているのはどちらも実在の土地であることである。この要素を「風土」と名付ける。そして「暮らしてゐる」はつまり生きていることなので「死生観」という要素とする。また、人が暮らす際には家が必要になるが、二作品に共通する重要な建物として「廢墟」が挙げられるため、

これも要素に加える。

したがって、次節からは『ふるさとびと』と『深林』を「女性」、「男性」、「風土」、「死生観」、「廢墟」の五つの要素でもって比較し、『ふるさとびと』が『深林』から何を受容しているのかを明らかにする。

第二節 女性

『ふるさとびと』と『深林』は、どちらも主人公が女性である。前者はおえふという牡丹屋の娘、後者はクラリツサとヨハナの姉妹である。この三人は国籍や年齢は異なっているが、美人という共通点がある。ハンナは「破格風で小さな綺麗な頭が浮いてゐる」、クラリツサも「麗しくも才長けたその顔」と、初めて登場した場面でその美しさを形容されている。一方のおえふ「年よりもずつと若く見せてゐるおえふの美貌は、学生たちの間に、何かと噂の種を播いてゐた」、「不思議にいつまでも若く美しかった。」と記されている。

そして、『ふるさとびと』には容貌の美しい女性がもう一人存在する。それは、おえふの娘の初枝である。初枝の容姿については「大きい眼」をもつと描写されている。また世界観のつながった作品である『菜穂子』を開いてみれば、「初枝は、母親似の、細面の美しい顔立をし」とその器量の良さがさらに判然とする。

この二組の女性たちは、そのほかにも共通点がある。例えば、『深林』ではクラリツサがロナルドと再会し、思いが通じ合うと、ヨハナ亡き母に変わって慕っていた姉に溝を感じるようになる。恋が寄り添って生きてきた二人に隙間をつくったといえる。一方『ふるさとびと』では、二章でおえふの許に東京から手紙が届く。この手紙の主について

作中で詳しく語られることはない。しかし『菜穂子』での描写を加味して考察すると、手紙の主はおえふと噂となった男だと推測される。おえふが初枝以外のこと、恐らく噂となった男からの手紙に気をとられていた一方で、初枝は一人で苦しんでいた。ここに二人の気持ちの相違が見られる。

次に、どちらの女性にも悲劇的な運命がふりかかっていることも同様である。『深林』では父や兄、恋人が亡くなった上、住んでいた城も廢墟と化してしまふ。そして『ふるさとびと』でも初枝の怪我や、父の死に端を欲した相続問題、弟の病氣といった具合である。「絶えず何かに怯やかされながら」といえるほど災難に次々と遭っている上、どれも「最後まで何の出来事らしいものを起らせず」というように問題が解決することも決裂するところは『深林』の影響に違いない。最後に、二組とも共に生きることを選ぶことも共通している。父、兄、そして愛する人を失ったクラリツサが「ヨハナ、私の愛するのはあなたばかりよ、もうあなたばかりよ。……だからあなたも私を愛してね。」と訴えると、ヨハナもそれに答え、お互い独身のまま廢墟となった城で残りの人生を歩んだ。おえふもクラリツサのように、初枝のために生きる決心をする。「おえふはもうすべてを詮めた。初枝のために、自分のすべてを棄てようとした。」という一文にその決意が表れている。このように「女性」という要素では、美しい女性という点やお互いへの思いが異なる点、いくつもの悲劇に見舞われる点、それでも二人で生きていく決心をするという点が影響されている。

第三節 男性

『深林』に登場する男性では、グレゴールやヴィッティングハウゼン男爵といった老年の男性の活躍が目立つ。グレゴールは優れた獵人であり、クラリッサとヨハナを守るといふ役目を果たす。男爵は二人の娘が危険に巻き込まれぬよう秘密裏に森の奥に家を建て、グレゴールに娘達を託すなど、的確な処置を行っている。このように、老年の男性は頼りがいのある人物として描かれ、姉妹や家を守る役割を果たしている。

この役割を、『ふるさとびと』ではおえふの父・草平が担っていること捉えられる。草平が責任感の強い、仕事もできる男性だということは次の描かれ方からわかる。

牡丹屋の主人がまだ稚い子を残して亡くなると、後見に頼まれて、瓦解以来何度も倒れさうになつてゐたその世帯を引き受けることになつた。(略) 預つてゐる牡丹屋をみすみすその儘仆れるのにまかせてゐるときではないと思つた。そこで自分の一存で、隣村の原野のまんなかに出来た停車場の前へ、率先して、牡丹屋の裏にあつた厩舎をそっくりそのまま移した。(略) それが見事に當あたつて、牡丹屋は徐々に立ちなほり出した。 (傍線部…筆者)

倒れそうだった家の後見人になり、独断で再起をかけた結果倒れるどころか経営を立て直すという、責任感や決断力、商才を感じさせるエピソードである。

また、この父の役割は、同時に次世代に伝承する役割でもあるようだ。グレゴールは森の伝説や知恵をクラリッサとヨハナに伝えた。草平も、「たまにはこの古駅を見にくる山好きの旅人などがあると、その

客を相手に、若いころからの此の村の変わりやうをさまざまに思ひ出し、夜のふけるのも知らぬやうに語りきかせてゐた。」とある。

したがって、「男性」という要素においては「女性」や家を守る役割と、次世代に伝承する役割が受容されている。

第四節 風土

辰雄が『二三の追憶』で「何処から何処まで深い森の中の物語であり、すべての人々や出来事が森の静寂のなかに溶けこ」んでいると評すように、『深林』は森に始まり森に終わる物語である。まずは、『深林』の初めの段落を抜粋する。

小国オーストリアの北境三〇哩にも渡つて森林がその薄色の帯を西へと曳いてゐる。それはタイア川の水源地に起つてボヘミアの国土がオーストリアとバヴァリアに境を接するあの境界結節点にまで及ぶ。昔この地点に、礫物結晶結成の際の針状体様に、巨大な尾根又尾根の一群が衝突して屈強な山巔を盛り上げた。この山巔は三つの国土から遙かの彼方にその水色の森をのぞかせ、波打つ丘陵地と水量豊かな溪流とを四方に送り出す。巔はこの種の山形によく見る様に山脈の走路を阻み、かうして山脈はここから北に折れて数日の行程に渡つて連つてゐる。

『深林』の冒頭はこのように延々と周囲の自然の説明が続いていく。そして物語の最後の二段落を抜き出しても、次のようにやはり森の様子を描写している。

西の方を無限の森林が広がって黙りこくつてゐる。このましい自然のままなことは、昔と変りない。グレゴールは森の家に火をつけ、その跡に森の種子を撒いたのであつた。森の草地に聳えてゐた楓、山手樺、蝦夷松その他の類は無数の子孫を持ち、あの場所一杯に繁つた、そしてあたりは再び深い処女林となつた曾ての様に、そして又今もそのままに残つてゐる様に。

一人の老翁が影の様に尚ほしばしば森を渡る姿が見かけられた、然しいつの頃までは居たか、いつの頃から居なくなつたか誰もその時を知らない。

『ふるさとびと』の書き出しも、周囲の景色を描いたものである。

『ふるさとびと』おえふがまだ二十かそこいらで、もう夫と離別し、幼児をひとりかかへて、生みの親たちと一しよに住むことになつた分去れの村は、その頃、みるかげもない寒村になつてゐた。

この後はさびれた追分についての文章が続き、「かすかに煙を立ててゐる火の山」も登場する。この火の山は、作品の最後の文章に繋がつてゐる。左記は『ふるさとびと』の最後の段落である。

松平もそれきり黙つて、もうすつかり秋めいて近かちかちと見える火の山の火口のあたりに小さな雲がたえず移つてゐるのを見やつてゐる。小さな雲がひとつづつ立ち去ると、そのあとに火の山の煙らしいものが一寸ち、かすかに立ちのぼつてゐた。

辰雄はいつも舞台の説明を作品の導入としてゐるわけではない。例えば『菜穂子』の冒頭は『やつぱり菜穂子なんだ。』思はず都築明は立ち止りながら、ふり返つた。」で始まつてゐる。したがつて、『ふるさとびと』の構成も『深林』からの受容によると考えられる。

どちらの作品も森から森、山から山で作品を締めることによつて作品の雰囲気をもの中に閉じ込め、「すべての人々や出来事」を山あるいは「森の静寂のなかに溶けこ」ませているように感じられる。

そしてこの二作品は舞台を自然の描写のみではなく、その地に伝わる伝承も記すことで表現している。『深林』では、グレゴールが森で感じた不思議な体験、湖にまつわる伝説、祖母から聞いた話など、森にまつわる伝承が語られていく。『ふるさとびと』では、遊女の伝承が語られてゐる。

昔、この村に古い狐が住んでゐて、それが人知れず毎晩のやうに数年まへ武家に殺害せられた或遊女の墓のほとりをさまよひ、ときどきそつとそれに近づいてはそれを舐めてやつてゐた。村びとがやつとその事を知つて、其処へいつてみると、その墓にもひとりで深い傷ができてゐたのだつた……

『ふるさとびと』執筆中と思われる一九四二年十月二日に辰雄が梶井沢から書いた書簡には次のように書かれてゐる。

午後はずつと小説の女主人公のことより、小説の背景になる古い村のことを考へてすごした、その遊女の墓や、馬頭観音や、養

蚕の家や、狐や、兔や何かのことなど。かういふことを考へ出すと、このあたりの風土記のやうなものがすぐに書けさうな気がしてくる
(傍線部・筆者)

「このあたりの風土記がすぐに書けそう」ということは、それだけ散策したのでらうと思われる。辰雄が軽井沢周辺をよく取材したと分かるものが書簡以外にもある。それが『軽井沢ノオト』である。ノートには植物から油屋の相続問題まで詳しく書き込まれている。辰雄がいかに軽井沢の、自分の風土に魅かれていたかを知る貴重な資料である。「風土」の要素からは、作品の雰囲気を感じ込める構成と、自然描写だけでない舞台の表現を受容したと捉えられる。

第五節 死生観

死によって悲劇的なできごとが起こる、あるいは悲劇的な死が訪れるため、『ふるさと』と『深林』も死とは切り離せない物語である。

『深林』の第七章では、父の男爵や兄のフェリックス、クラリツサの恋人ロナルドの悲劇的な死の顛末が語られる。そしてその場面では、「殆ど聞きとれぬ位の声が死の様に静かな暗い室内に綿々と流れた」、「丁度息絶える動物の最後の血汐の一滴の様に」、「彼女自身も死ぬ程の悲しみに落されてゐたが」(傍線部・筆者)と姉妹の悲しみに死という表現が多用される。とはいえこの表現は姉妹の死を本当に暗示するものではない。二人はその後も「永らく此処に住んだ」からである。けれど、余生を穏やかに暮らしたとは言えない。「終るどころか戦は幾年となく続けられ」たので、姉妹は「絶えず何かに怯やかされながら

暮らして」いたといえる。しかし、クラリツサは一生ロナルドへの愛を胸に秘め「非常に長命を保つた」とある。

『ふるさと』でもおえふが「どうせ生きられても、ちやんとした身体になれない位なら、いつそ此の娘でも死んでくれたら……」、「」そのこと、その前にこの牡丹屋がひとりでも死を想う場面がある。五郎の病氣たちも一しよに死なれたらいい」と死を想う場面がある。五郎の病氣のおかげで小康を得ている本家との問題が再燃すれば「自分たちを却か」される不安もある。そこで、おえふはその後どうしたのだろうか。

私は、おえふはその後も「何かに怯やかされながら暮らし」たと考える。第四節で取り上げたように、『ふるさと』は物語の冒頭と結びで「かすかに煙を立ててゐる火の山」が登場する。『堀辰雄事典』の山の項では、田上純子が山は死を意識しつつ生きる場所であり、『恢復期』から『風立ちぬ』や『菜穂子』まで山の認識は繋がっていると述べている。作中の時間が経過しても「火の山」が煙を立てている様子は、おえふがこれからも死を想いながら生きていくことを暗示していると捉えられる。

よって、「死生観」からは死を見つめながら生きることを改めて認識させられたといえよう。

第六節 廃墟

クラリツサとヨハナが森の家から帰ってくると、居城の様子は変貌してしまっていた。その後屋根や部屋を整え直したが、「城の外観は相変らず廃墟であつた。幾年か来て幾年か去つた。城はいつも廃墟の様に見える」というように、見た目は変わらなかった。さらに二〇〇年

後の城の様子が序盤で描写されている。

崩れ落ちた騎士の居城である。(略)フリードベルグの窓々はこの廢墟を西南に見る。(略)城は太古の騎士の居城でその昔住んだ騎士の残忍故今魔法にかけられて暴風雨と日光に曝されながらも幾千年に亘つて崩れ落ちることが出来ないのだと言ひ伝えてゐる。

(傍線部…筆者)

幾千年と建っているかのような表現が、城の荒廢を物語っている。谷口泰は『喬木林』覚え書』において主人がいなくなつてもなお聳え建つ「廢墟の悲劇的な美は運命に対する受け身の美」だとした。一方、『ふるさとびと』の舞台、追分の風景は『深林』の廢墟を思い起こさせる。

淺間根腰の宿場の一つとしての、瓦解前の繁榮にひきかへ、今は吹きさらしの原野の中に、いかにも宿場らしい造りの、大きな二階建の家が漸く三十戸ほど散在してゐるきりだつた。しかもそのなかには半ば廢屋になりながら、まだ人の棲んでゐるのがあつたり、さすがにもう人が棲まずになり、やぶれた床の下を水だけがもとの儘せせらぎの音を立てて流れてゐるやうなものも混じつてゐた。

(傍線部…筆者)

『信濃追分の今昔をきく—歴史と文学—』で、辰雄の妻・多恵は次のように証言している。

昭和八年に来た時は、ほんの十日ぐらいでしたけれど、それからその次に来てだんだん追分の「自然」、風景に心をひかれ、街道筋のたたずまい、廢屋の並んださういふものに非常に魅せられたんじゃないかなあという氣はいたします。

(傍線部…筆者)

よつて、辰雄は『深林』の廢墟の「運命に対する受け身の美」にも魅せられた可能性がある。

おえふがおきぬという名前で登場している『菜穂子』創作ノオトで、辰雄は『菜穂子』創作の契機となつたモーリヤツクの『テレーズ・デスケルー』の続編の序文から一節引用し、「彼等をおしつづさうとする掟に対して彼等が否といはない力である。」と訳している。しかしこれに関して『堀辰雄事典』のモーリヤツクの項で次のように述べられている。

正確な訳は「彼らが否という力」である。(略)堀辰雄の作品の女主人公たちは何れも従順で否といわない。堀はモーリヤツクから作中人物の生き方までは学ばなかつたのである。

辰雄の志向する「否といはない力」、つまり「運命に対する受け身の美」は廢墟によつて目覚めさせられたものかもしれない。

終章

本論文では、『ふるさとびと』の作品研究と辰雄におけるシュタイフター受容を研究目的とし、それらを調べるためシュタイフターの『Der

Hochwald』と辰雄の『ふるさとびと』の比較研究を行った。

第一章では辰雄とシュティフターの接点が教科書、雑誌、蔵書にあることを確認した。第二章では辰雄の『匈奴の森など』を雑誌掲載版と単行本収録版で比べ、『深林』に対する認識が単行本収録時には深くなっていることに気付いた。第三章では作品の比較を「女性」、「男性」、「風土」、「死生観」、「廃墟」の各要素に分けて行い、「女性」という要素では、美しい女性という点やお互いへの思いに差異が生じる点、悲劇にも見舞われる点、そして二人で生きていく決心をするという点を、「男性」という要素においては「女性」や家を守る役割と次世代に伝承する役割を、「風土」の要素からは作品の雰囲気を感じ込める構成と、自然描写だけでない舞台の表現を、「死生観」からは死を見つめながら生きることを、「廃墟」からは「運命に対する受け身の美」を受容したと結論付けた。

第二章において、辰雄のモデルのある小説の創作の仕方を考察するにあたり次の言葉を引用した。

堀さんの小説ってというのは、確かに『ふるさとびと』なんかね、モデルのようなものはわりあいはっきりしてるんですね。ただ、事実とフィクションの境目が、実に微妙なんです（略）実は微妙な一線がある。全くの架空のことじゃないんですね、話しは。大体場所もはっきりしてますしね、人物その他関係も。現実の一つのモデルっていうか、そういうものを文体でうまく手ごろにしていっていいですかね、くずしていったって、それで別なものをつくっている。

この言葉は、『深林』の受容についても当てはめられるのではないだろうか。辰雄は自身でも筋よりも雰囲気の方が重要なのではないかと述べている。そして雰囲気というものは、その場や人を取りまく気分のことである。よって『ふるさとびと』は『深林』から各要素を受容し、その要素で自分を包むことによって雰囲気を再構築した作品だと結論づける。

〈参考文献〉

テキスト

堀辰雄『堀辰雄全集 第二卷』（筑摩書房、一九七七年八月）

アーダベルト・シュティフター著、小島貞介訳『深林』（弘文堂書房、一九四〇年一月）

一次資料

堀辰雄『堀辰雄全集 第三卷』（筑摩書房、一九七七年十一月）

堀辰雄『堀辰雄全集 第四卷』（筑摩書房、一九七八年一月）

堀辰雄『堀辰雄全集 第七卷（下）』（筑摩書房、一九八〇年六月）

堀辰雄『堀辰雄全集 第八卷』（筑摩書房、一九七八年八月）

二次資料

『堀辰雄全集 別巻二』（筑摩書房、一九八〇年一〇月）

小名木栄三郎『日本におけるシュティフターの受容』（『清和研究論集』一号、一九九五年三月）

谷口泰『喬木林』覚え書』（『ソフィア』九巻三号、一九六〇年一〇月）

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書第七十三巻』（昭和女子大学近代文化研究所、一九九七年十月）

日本近代文学館『日本近代文学大辞典』（講談社、一九七七年十一月）

『信濃追分の今昔をきく―歴史と文学―』（信州の旅社、一九八五年四月）

『堀辰雄事典』（勉誠出版、二〇〇一年十一月）

『集英社世界文学事典』（集英社、二〇〇二年二月）

『西洋史辞典』（東京創元社、一九八三年三月）

『東欧を知る事典』（平凡社、一九九三年十二月）

〈資料編〉

『深森』あらすじ

章	章題	あらすじ
1	森の城	スウェーデン軍の侵攻が迫り、男爵は娘のクラリッサとヨハナをヴィッティングハウゼン城から安全なボヘミアの森に避難させることにする。
2	森の移動	獵人グレゴールに導かれ、森の奥深くに分け入っていく。一行は湖のほとりに建つ木造の家に到着する。
3	森の家	男爵たちは城を守るため引き返していった。森の中での暮らしが始まり、2人はグレゴールに見守られ、時には望遠鏡で城の様子を眺め静かに暮らす。
4	森の湖	穏やかなを送っていたある日、禿鷹が撃ち落とされた。グレゴールは2人に心配はないと言ったが、やはり不安な気持ちになり、お互いを慰めあう。
5	森の草地	禿鷹を撃ち落としたのはスウェーデンの王子、ロナルドだった。実は彼とクラリッサは恋仲であり、彼女を探してやってきたのだった。彼はプロポーズを果たすと、ヴィッティングハウゼン城を救わんと戦場へ旅立つ。
6	森の巖	ロナルドは帰らない。望遠鏡で城を見ると、そこにあったのは廃墟だった。父からの連絡を待つが、一向に便りは来なかった。
7	森の廃墟	2人は廃墟と化した城に帰り、騎士のブルーノーから戦場で起こった悲劇を聞く。姉妹は生涯を未婚で通して亡くなり、あとに残ったのは廃墟と森だった。

『ふるさとびと』あらすじ

章	章題	あらすじ
1		牡丹屋の娘・おえふは鳶ホテルの長男に嫁ぐが、娘の初枝を産みに生家へ帰ったまま戻らず、離縁する。おえふは身なり構わず働くが、その美貌が宿泊客の間で評判になる。三村母娘と連れ立った男からは、山国にこんな女もいるのかと鋭い眼差しを向けられた。
2		初枝が転倒した際に脊椎を損傷し、以後再起できなくなる。おえふはそれでも変わりなかったが、東京から手紙が届くようになると娘の身を思い悩むようになる。しかし、初枝の具合が悪くなったのを契機におえふはすべてを諦め、娘と家を守って生きる決心をする。
3		父の死により、牡丹屋の相続問題が起こる。そんな中弟・5郎は結婚するが、悪性のリウマチを患い立てなくなる。ただ、この病気のおかげで本家との紛糾もそのままになる。夏が去り宿泊客がいなくなると、おえふは取り残されたようなさびしさを感じる。
4		飯炊きの甥の捨吉が牡丹屋に働きに来るが、生まれつきの跛だった。彼が宿泊客による牡丹屋最後の日の予想を聞きつけ、おえふと初枝は牡丹屋の将来に不安を感じる。その年最後まで滞在した客も9月末に去った。山からはかすかに煙が立ちのぼっていた。

楠山正雄のアンデルセン翻訳（下）

——『雪の女王』の新旧版の比較——

南 菜 緒

はじめに

本論

大正・昭和期の児童文学の発展に貢献した楠山正雄は、生涯に渡ってアンデルセン童話に傾倒していた。既稿の「楠山正雄のアンデルセン翻訳—全集の新旧版の比較—」では、そのアンデルセン全集の新旧版を比較し、楠山の翻訳に対する意識の違いについて述べたが、本論文ではそれを踏まえて、作品内容の変化を見ていきたい。そこで、全集の中の一作品で、アンデルセンの代表作の一つでもある長編『雪の女王』に注目し、その新旧版を比較する。

『雪の女王』の比較に際しては、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）に収められたものと、晩年の『新訳アンデルセン童話集』第一巻、第二巻（同和春秋、一九五五年）に収められたものについて、以降は前者を「旧訳」、後者を「新訳」として扱っていく。既稿の場合と同じく、新訳を中心とし、新訳のうち遺稿を加えた第三巻は比較の対象外とする。また、考察するにあたって作成した比較表を資料編として一部記載した。

『雪の女王』はアンデルセンが一八四四年に書いた長編童話で、楠山も新訳の解題で「長大かつ雄大な傑作のひとつ。」と述べているように、アンデルセンの代表的な作品のうちのひとつである。まずはあらずじを簡単に説明しておく。

あるところにカイという少年とゲルダという少女がいた。二人はとも仲良かったが、ある時悪魔の作った鏡のかけらがカイの目と心臓に刺さって以来、カイの性格は一変する。さらにある雪の日、一人でソリ遊びをしていたカイを雪の女王が連れ去ってしまった。春になり、ゲルダはカイを探す旅に出た。魔法使いのおばあさんに捕まったり、おいはぎに襲われたりと、様々な困難に見舞われながらも、王子と女王やおいはぎの娘、異国の女たちに助けられ、また花や動物たちの声に耳を傾けながら、ゲルダはついに雪の女王の宮殿までたどり着く。カイを見つけて流したゲルダの温かい涙が鏡のかけらを溶かし、カイは元の優しさを取り戻すことができた。そして二人は、手を取り故郷へと帰っていった。

この『雪の女王』について、比較表を作成し、新旧の違いについての考察を試みた。比較表では新訳と旧訳の本文を抜き出し、改訳による変化をA～Fの六種類に分類して、その部分をそれぞれ次のように表記した。新訳で新たに追加されたものは分類Aとして斜体で示し、反対に削除されたものは分類Bとして旧訳のその部分を【】で囲って示した。また、ニュアンスの違いがみられるものは分類Cとして下線を引き、単語が異なっているものは分類Dとして太字にした。さらに、文節の順序が違っていたり、一文が二文になっていたりするなど、内容は変わらないが文の作りが変化しているものは、分類Eとして二重線を引いた。これらA～Eに当てはまらない場合や、変化が大きい場合は分類Fとし、※印で囲んで示した。以上六種類の分類表記を本文の抜き出しに加え、分類欄に分類名A～Fを入れた。さらに考察欄を設け、必要に応じて論者による考察を述べた。また、本文の頁数・行数は中心とする新訳のものを用いた。

旧漢字が新漢字に、漢字が平仮名に直されている部分が全体的に多いため、今回はそれらについては指摘せず、またルビの有無についても特に言及しないでおく。また、読点の追加も多いため、一文の中で読点の追加以外の変化がないものについては便宜上省略した。

既稿で述べたが、訳者の楠山自身が、新訳はデンマーク語の原語版を、旧訳はドイツ語版二種・アメリカ版・イギリス版を底本として用いたことを全集のまえがき等で示しており、両者を比較することにあたって底本の違いは明白である。そこで細かい部分でなく、作品の内容に注目した考察を心掛け、新旧での楠山の解釈の違いを重視し、特に主題や人物に関わる変化に注目していく。

『雪の女王』は「第一のお話」～「第七のお話」の七つの章で成り立っているため、以下ではその章ごとに、比較表を基に新旧の違いを分析していきたい。また、本文の引用については、引用中の会話文の「」と区別するため、便宜上全て◇で括弧して示し、斜体等を比較表と同じように表記した。比較表の例として、最も重要な「第七のお話」のみを資料編に付しておく。

第一のお話 鏡とのかげらのこと

〈第一のお話〉は他の章と比べて短めであるが、注目すべき点はいくつかある。まず文章全体についてだが、改訳後は平仮名や読点が多く、子どもに読みやすい書き方となっている。基本的には旧訳が簡潔な文章、新訳は長めの物語口調な文章になっていることが多く、これは〈第一のお話〉に限らず、以降全体的にも言えることである。また、分類Eにあたる、文の組立てが違うものも割とあり、その点だけで文全体の印象に変化を与えている場合も多い。

次に内容の変化を見てみると、〈鏡〉とその〈かげら〉に関する描写に細かいニュアンスの違いが多く、新旧で微妙なズレが感じられる。例えば〈鏡のかげら〉の〈窓ガラス〉から〈お友だち〉をのぞくとうなるかという点は、新訳の一五頁一四行目では〈まるでだめでした。〉となっており、それ以前の〈鏡〉の映し方に関する描写も影響して「全く映らない」ように取れるが、旧訳の同じ箇所では〈たいへんでした。〉とあり、こちらは「醜く映る」という印象を与えている。

また、〈悪魔〉像の違いも興味深い。新訳一一四頁八行目では、〈改行〉「こりやおもしろいな。」と、その悪魔はいいました。とあるが、

この部分は旧訳では「こりやあ面白いなど、その悪魔は思ひました。」であり、地の文だった悪魔の思ひが、改訳後は実際に言った言葉となつてゐる。

新訳一—四頁一〇行目の「じぶんながら、こいつはうまい發明だわいと、ついわらいださずには、いられませんでした。」と、旧訳の「自分ながら、こいつはうまい發明」をしたもの「だわいと、目を細くして笑ひました。」との違いも大きい。旧訳が単なる様子の描写であるのに対し、新訳では「悪魔」の心の動きに注目しており、「悪魔」の様子がよく伝わつて目に浮かぶようである。

このように「悪魔」をストーリーの一部として地の文を進めていく旧訳と違い、新訳では登場人物として独立させ、その感情の動きをより豊かに表現している。旧訳では物語を進める上での一つの要素でしかなかった「悪魔」が、改訳によつて新しく息吹を吹き込まれたかのようなのである。

第二のお話 男の子と女の子

文章の書き方については、「第一のお話」と同じく改訳後に文が長くなつてゐるものも多いが、一方で、旧訳で説明として補足的に書かれてゐる部分について、新訳では省略しているということも多くある。省略によつて簡潔になり、文章が分かりやすくなつてゐる。また新訳では「ダッシュ」が多用され、その後が続く部分に重みを置いたり、前の部分の余韻を残すなどの役割を果たしてゐる。ダッシュの多用は、「第三のお話」以降も続く。

また、会話文については、旧訳の「内の台詞が少し長めの場合、新訳では」を二つに分けて書かれてゐる。つまり旧訳で「…。」と

と〇〇は言ひました。」となつてゐるものが、新訳では「…。」と〇〇は言ひました。「…」という形になつてゐるのである。この点も「第三のお話」以降も続いていくが、この変化により、誰が言つた台詞であるかが早めに分かるので読みやすくなつてゐる。

次に単語やニュアンスの違いだが、興味深いのは、旧訳での「キッス」という表現が新訳で全て「ほおずり」に変わつてゐる点である。「キッス」と「ほおずり」とでは温かな優しいイメージは変わらないものの、行為自体もその雰囲気も大きく変わつてゐる。

また、「野菜」、「月」が改訳後「お野菜」、「お日さま」、「お月さま」になり、童話らしい丁寧な言葉遣いがみられる。このように単語に「お」が付くものはこの章以降も多く見られる。

また、分類Fにあたる新旧で全く表現の違うものうち、旧訳が誤訳であると考えられるものがあつた。新訳二二五頁一五行目の「※ふとその雪のにわとりが、両がわにとびたちました。※」が旧訳では「※急にその見知らぬ人とカイは側に飛び下りました。※」となつてゐる部分である。旧訳は重訳なので、底本から誤訳になつてゐるのか楠山が間違えたのかどうかは不明だが、文脈から考えて、旧訳は指示語の指すものを誤つて訳したのではないかと思われる。

分類Fに関してはこの他、新訳二二一頁七行目で子どもたちが一緒に歌う「さんび歌」が気になる。新訳では「(一行空き・三行下) ※ばらのはな さきてはちりぬ(改行・四行下) おさなこエス やがてあおがん※」(一行空き)だが、旧訳の歌は「(三行下) ※うつくしきばらはたのし」、「(改行・三行下) イエスのめぐみはさらいたのし※」であり、新旧で訳し方がかなり異なつてゐる。歌詞の翻訳なので、底本に原語のものを使うか重訳本を使うかで大きな

差が出ているのか、もしくは宗教的に「讚美歌」自体の和訳が時代を経て異なっていたのかもしれない。

今度は登場人物に関して見てみると、子どもたち、〈雪の女王〉、〈鏡のかけら〉の刺さった後の〈カイ〉について、それぞれ大きな変化がみられる。

まず子どもたちだが、旧訳と比べ新訳ではより子どもらしさが強調されている。〈カイ〉と〈ゲルダ〉はお互いのことを、旧訳では「さん」付けで、新訳では「ちゃん」付けで呼んでおり、また「内の台詞が新訳では全体的に口語らしく簡単な口調になっている。

次に〈雪の女王〉像を見ると、そのイメージは新旧で随分異なっている。外見的特徴として、〈毛皮〉と〈ほうし〉はどちらも〈白い〉が、旧訳では〈氷〉、新訳では〈雪〉で出来ていることになっている。服装についてはそれ以外に特に変化はないが、それよりも興味深いのは〈カイ〉によって語られる〈雪の女王〉の外見の印象の違いである。新訳一二七頁五行目では「※まあそのうつくしいことといったら。※カイは、これだけかしこそうなりつばな顔がほかにあるうは、どうしたつておもえませんでした。」とあるが、旧訳は「※女王は大層美しかつたので、※カイはこれよりも「一深く人の心を動かす」「うつくしい顔は、どうしたつて思ひ出せるものではない」と思ひました。」となっている。ここで〈カイ〉は、新旧どちらも〈女王〉の「美しさ」について感嘆しているが、旧訳では「うつくしい」という語が二度繰り返されて強調されている代わりに、新訳では「りつぱな」となり、「美しさ」以外の要素が入っている。

この部分以外にも、〈雪の女王〉の姿形はほぼ、〈鏡のかけら〉が刺さった後の〈カイ〉によって語られているが、やはり旧訳ではや

たら「うつくしい」や「きれい」が強調され、新訳ではそれらの表現の代わりに「わかい」や「かんぜん」というような描写がされている。

さらに〈雪の女王〉像は、こうした外見からだけでなく、その台詞の口調からの違いも大きい。例を挙げると、新訳一二六頁五行目では「二ずいぶんよくはしつたわね。」と、雪の女王はいいました。「一あら、あんた、ふるえているのね。わたしのくまの毛皮におはいり。」とあるが、この台詞は旧訳では「二ずいぶんよく走りましたね。あら、あなた「は寒さに」慄へていらつしやるのね。わたしの毛皮【一の外套の中】におはいりなさい。」と雪の女王は申しました。」である。旧訳では敬語を使って丁寧な言葉遣いで〈カイ〉に話しかけているが、改訳後は随分くだけて偉ぶった話し方である。

他にも新訳一二七頁五行目の「一さあ、もうほおずりはやめましようね。」と、雪の女王はいいました。「このうえすと、お前を死なせてしまうかもしれないからね。」が旧訳では「一さあ、もうキッスはやめませうね。」この上「一わたしがキッス」すれば、あなたは死んでしまひますからね。」と雪の女王は申しました。」であるなど、口調についてはかなり違いが見られる。またこの部分では〈カイ〉が死ぬかもしれないという点について、「あなたは死んでしまひます」と〈カイ〉主体で考えている旧訳と違い、新訳では「お前を死なせて」と自分主体で述べており、〈カイ〉の命に対する意識の違いも感じられる。さらに、前述の〈キッス〉と「ほおずり」の違いがここでもあるが、〈カイ〉を凍らせ、死まで導きかねないこの行為のイメージは、「ほおずり」か〈キッス〉かの違いによって大いに変化している。

最後に〈鏡のかけら〉の刺さった後の〈カイ〉についてだが、〈ゲルダ〉に対しての台詞が所々変わっている。〈カイ〉の意地悪な言葉遣いや悪態の程度が新旧で微妙にずれている部分も多い。

またこの〈カイ〉の価値観が、新旧でかなり異なっているという点も面白い。先に〈雪の女王〉像の部分で述べたように、〈カイ〉が〈雪の女王〉の外見に対して感じていることには新旧で差があり、別の場面で〈ゲルダ〉と〈虫目がね〉で〈雪〉を見た時の感じ方にも違いがある。これらの比較から、〈鏡のかけら〉が刺さった〈カイ〉は、旧訳では主に「美しさ」や「きれいな」、新訳では「たくみさ」「かしこさ」「完全さ」などに魅かれているようである。〈カイ〉は〈鏡のかけら〉によって、〈物をまぢがつてみたり、ものごとのわるいほうだけをみるようにな〉っているはずなので、この違いは物語を理解する上で重要であろう。

第三のお話 魔法の使える女の花ぞの

まず文章全体のことだが、この章では他の章と比べて読点の省略が多い。最初に述べた通り、読点は『雪の女王』全体を通して基本的に改訳後増えていることが多いのだが、〈第三のお話〉では反対に改訳後読点なくなっているものも同じくらい多い。読点に限らず、〈第二のお話〉と同じく新訳で旧訳の余分な部分が削られてシンプルな文章になっているもの自体も多いので、読みやすさや分かりやすさが重視されていると考えられる。

また、旧訳で多用されている〈けれど〉や〈けれど〉などの接続後や、〈〜に違いない〉や〈〜にすぎない〉という表現が、改訳後は別の表現に変えられており、同じ言葉を繰り返し使わないような

工夫もされている。

次に誤訳に関して見てみると、新訳一三六頁四行目の〈ばらの木は、みるみる※しずまない前とおなじように※、花をいっばいつけて、地の上にあらわれてきました。〉が、旧訳では〈ばらの木は見る／＼※前に沈んだ時のやうに※花を一杯【に】つけて、地の上にははれて来ました。〉となっている。バラが〈花をいっばいつけ〉た様子は、旧訳では〈前に沈んだ時〉と同じとなっているが、これは「前」という語の解釈を誤ったものと考えられる。

続いて単語やニュアンスの違いを見てみると、最も注目すべきは、旧訳の〈キッス〉が、新訳は〈第二のお話〉では〈ほおずり〉に変化していたのに、この〈第三のお話〉以降は〈せつぷん〉となっている点である。同一の語の翻訳のはずが、新訳では〈第二のお話〉と〈第三のお話〉とを境に変わっている。これが意図的だったのかという点は量りかねる。

他に、進む様子を表す擬態語が〈どん／＼〉から〈ずんずん〉に、色に関して〈紫〉が全て〈青〉や〈水色〉に、〈げげげしい〉〈げげ／＼しい〉という語が〈ふうがわりなや／＼にぎやかな〉に言い換えられるなど、改訳後決まって変えられている言葉があることも分かった。〈どん／＼〉や〈紫〉の変化の理由は不明だが、〈げげげしい〉に関しては、本来悪い意味で使われることの多いこの単語を、旧訳では良い意味を持たせるべき箇所で使用しているため、改訳後別の表現にしたと考えられる。

また、〈魔法〉の〈おばあさん〉の庭に咲く〈花〉のうちの一つも、改訳後〈うまのあしがた〉から〈たんぼほ〉に変わっている。どちらも黄色の野草ではあるが、〈うまのあしがた〉はキンポウゲ科、〈た

んぼぼ)はキク科の全く別の花である。こうした単語の違いや、他にも細かいニュアンスの違いによって、思い浮かべる情景が異なってくる場合が多く見られた。

ニュアンスの違いについてはさらに、新訳で擬人的な表現が多くなっている点も見逃せない。例えば(川)に関して、新訳一三〇頁一六行目では(すると川の水が、よしよしというように、みように波だつてみえたので、ゲルダは(略)とあり、旧訳では(ゲルダは河の水が、妙に波だつたやうに思ひましたので)となっている。さらに新訳一三一頁四行目の(なぜなら、※川はカイをかくしてはいなかった※からです。)は旧訳では(なぜなら【ば】※河の中にカイはあなかつた※からです。)となっている。新訳の(川)については(よしよしというように)や(かくして)などまるで生きているように描写されている。(木製のふたりのへいたい)や(鐘)についても同じことが言え、新訳ではそれらのものに命が吹き込まれている。最後に登場人物を見てみると、子どもたちに関しては(第二のお話)と同じく、新訳の方がより子どもらしさが表れている。(カイ)を指す語が旧訳では「彼」、新訳では「この子」であることや、(ゲルダ)の台詞の口調の違いから、新訳では子どもたちが自然に子どもらしく、反対に旧訳ではどこか大人びた描写が多すぎる。会話文の例を挙げると、新訳一四二頁一五行目のゲルダの台詞が分かりやすい。新訳は(※ああ、どうしましょう。あたし、こんなにおくられてしまった※)と、ゲルダはいいました。「もうとうに秋になっているのね。※さあ、ゆっくりしてはられないわ。※」と簡単な言葉遣いだが、旧訳では(※ああ、随分、わたしはぐづ／＼してゐたのだこと※)もう秋になつてゐるのね。※二度と休むことはします

まい。※)とゲルダはいひました。)とあり、子どもというよりは女性らしい話し方といえる。

(魔女)の(おばあさん)に関しては、(おばあさん)が魔法を使う目的が、旧訳では「慰み」、新訳では「たのしみ」で随分異なっている。(魔女)の(おばあさん)についてはこの前後以外ほとんど言及されていないため、この目的の違いは(おばあさん)像に大きく影響している。

第四のお話 王子と王女

文章全体については、旧訳の会話文で「」が前の文からそのまま続いているものを、新訳では改行して表記してある場合が多く、台詞が目立ち、地の文から独立している印象を与えている。

また、旧訳での作文のような硬い文章が、新訳では適度に省略されるなどして分かりやすくなっているものが多い。旧訳では全体的に主語の「くは」や修飾語の「くの」といった指示語が細かく書かれすぎており、新訳ではその部分の省略が多く見られた。

他にも、新訳ではダッシュ(――)が上手く使われており、話が少し変わる際や、物語が展開する際に、次への緊張感や期待感を高めたり、その前の流れから一呼吸置いたりといった役割を果たしている。ダッシュとは別に、新訳では(王子)が目醒ます場面で(……)が使われ、この部分には他と違う雰囲気が出されている。探し求めた(カイ)かもしれない人物に(ゲルダ)が出会う場面なので、この章の山場として強調されているのかもしれない。

この章では、誤訳や分類Fが多く、特に(からす)の台詞と地の文とが混乱している部分が目立つ。新訳一四六頁四行目からの部分

では新訳に（からす）の台詞を閉じる鍵括弧（）がなく誤訳と思われる、また一四七頁五行目からの部分では新訳と旧訳とで地の文か（からす）の台詞であるかが異なっている。章の前半は（からす）の話す説明が中心となっているので、地の文との区別が付かなくなっているようである。

また、一五三頁一四行目の（馬）や（かりうど）たちが（かべにうつつたかげのように見え）たことを（女がらす）が説明している場面では、新訳は（略）（こうのいいこと）に、あなたは、ねどこの中で※あのひとたちのお休みのところがよくみられます。※）となっているが、旧訳は（略）都合のいいことは、あなたは寢床の中で「もつとくはしく」※あといふものを夢に見ることが出来ます。※）になっている。ここで（ゲルダ）は、旧訳では「その人たちの夢を見る」、新訳では「その人たちの寝ているところを見る」ということになり、全く違う意味の訳だが、どちらが誤訳であるかは判断しがたい。

他に分類Fのもので、（お城）に王子候補としてやってきた（わかい男）たちに関して、新旧で全く異なる訳になっているものもある。新訳一四八頁三行目では（と）ろが、だれも、（てん）のなかにはいると、※かぎたばこでものまされたようにふらふらで※）とあるが、旧訳ではこれが【まるで】誰も御殿の中にはいると、※眠り薬でも飲んで、眠ってしまったやうになって※）という表現で、（わかい男）たちの様子の例えが大きく違っている。

次に、単語やニュアンスの違いを見ていくと、地の文において、旧訳は（カイ）のままだが、新訳は途中から（カイちゃん）になっているという点が気になる。旧訳の方が地の文として正しいあり方

ではあるが、新訳では地の文にまで（ゲルダ）の気持ちが強く表されており、読者が感情移入しやすくなっている。

また、単語やニュアンスの違いは、（お城）で働く人々の描写に関して多く見られる。改訳で（侍女）や（おつきの女）は（女官）に、（おつきの家來）が（お役人）や（馬車の人）に、（召使）が（べつと）に、（馬丁）が（おさきばらい）になり、またその服装などの描写も一定の変化があり、複数回ある描写でこれら全ての変化が統一されている。

登場人物については、特に（王子）と（王女）に関する変化が大きい。新訳では（からす）や（ゲルダ）が（王女）に対し常に敬語を使い、（王女さま）と敬称を付けて呼んでいる。また（からす）は（お城）を訪ねた（男の子）に対しては敬語を使っていないが、話が進みその（男の子）が（王子）になってからは敬語を使って話している。敬語が一部でしか使われていない旧訳と違い、新訳では（王子）や（王女）の存在が「敬うべき人」としてあり、王族への意識があって童話らしさが感じられる。

（王女）像や（王子）像では、結婚に関する価値観が新旧で違っている点も興味深い。まず（王女）の夫選びに関しては、新訳一四六頁九行目では（でも※夫にするなら、ものをたずねても、すぐとこたえるようなのがほしい※とおもいました。）とあるが、旧訳では（でも【王女は、】姿や形が美しいばかりでなく、【※物を尋ねてもすぐ答へる【ことが出来る】やうな夫がほしい※と思ひました。】）となっている。（王女）は新旧共に自分の夫になる人に「賢さ」を求めているが、旧訳ではその前提条件として「美しさ」も必要としている。新訳では「美しさ」については特に触れられておらず、新旧で

の〈王女〉の価値観の違いが表れている。

さらに、実際の二人が結婚した経緯についても、新訳一五〇頁一六行目では(略)ただ、王女さまがどのくらいかしこいかわろうとおもってやつてきたのですが、それで王女さまがすきになり、王女さまもまたその子がすきになったというわけです。)とあるが、旧訳では(たゞ、王女がどのくらいかしこいかわらうと思つてやつて来たのでした。そして※王女の賢いことがわかり、王女もまたその人のかしこいことがわかりました。※)となつており、新旧で結婚の理由が異なつている。

人物については他に、〈お城〉を訪ねた〈男の子〉の描写が、旧訳では(人(その人、あの人等)、新訳では(子(その子、あの男の子等)であり、新訳の方が子どもであることが強調されている。

また、〈ゲルダ〉に関する描写を見ると、新訳一五六頁六行目で〈王子〉と〈王女〉から馬車をもらう場面で、次のような違いがある。新訳は〈ゲルダは※ただ、ちいさな馬車と、それをひくうまと、ちいさな一そくの長ぐつがいただきとございますと、いいました。それでもういちど、ひろい世界へ、カイちゃんをさがしに出ていきたいのです。※、旧訳は〈ゲルダは※カイを捜しに世界中を走り廻るために、たゞ小さな馬車と、それを引く馬と、小さな一足の長靴がほしいと申しました。※)とあり、「カイを探す」ということと「馬車などが欲しい」ことについて新旧で順序が逆に書かれている。どちらも後の方が印象に残りやすく、旧訳では(カイを探すために)ほしい)こと、新訳では(馬車をもらつて)カイちゃんをさがし)たい)ことが、〈ゲルダ〉にとつて強い思いであると考えられる。この部分は地の文であるが、先にも述べた通り新訳では(カイ

ちゃん)となつており、〈ゲルダ〉の願いがより強く伝わってくる。

第五のお話 おいはぎのむすめ

文章の書き方に関しては、基本的にはこれまでの章と同じような変化だが、加えて、新訳では地名などの解説が下部にあり、旧訳よりも丁寧である。こうした解説は次章以降も一部加えられている。

誤訳については四か所あるが、どれも重要な所で触れておく。第一は、新訳一五八頁五行目で(おいはぎ)が〈ゲルダ〉の乗る(馬車)を見つげる場面で、新訳では(略)馬車の光は、※たいまつのようにちらちらしていました。それが、おいはぎどもの目にとまつて、がまんがならなくさせました。※、旧訳では(馬車の光は※遠方まででらしてあました。それで追剣共は目がくらんで、それを見つめることが出来ないほどでした。※)となつている。その後に(おいはぎ)が(馬車)を襲うという流れから、旧訳は誤訳である。

誤訳の第二は、新訳一六〇頁三行目で〈ゲルダ〉と(おいはぎ)たちが(林のおく)へ移動する場面である。新訳では(それで、※ゲルダとふたり※馬車にのりこんで)だが、旧訳では(※その子と女とゲルダとは※馬車に乗つて)となつており、(馬車)に乗る人が違う。新訳では〈ゲルダ〉と(むすめ)の二人、旧訳ではさらに(ばあさん)も加わり三人になつているが、どちらが誤訳かは不明である。

第三は、新訳一六三頁八行目で(おいはぎ)たちが(たき火)を囲んでいる時の(ばあさん)の描写で、新訳では(そのなかで、ばあさんが※とんぼをきりました。※、旧訳では(そして)【追剣の】おばあさんは【】※ひよろ／＼／＼そこらあるきまはつてあました。

※)となつてゐる。(ばあさん)の行動が、新旧で「歩き回る」のと「宙返り」とで異なつており、(ゲルダ)がその様子を怖がるという流れから考えると、新訳の方が正しそである。

第四は、新訳一六七頁一〇行目で(となかい)が走つてゐる時にした音についてである。新訳には(ひゅッ、ひゅッ、※空で、なにが音がしました。それはまるで火花があがつたように。※)とあり、旧訳ではこれが(ひゅう、ひゅう、※風を切つて、馴鹿は駆けて行きました。空はまるで燃えたつた火のやうに見えました。※)となつてゐる。この(ひゅッひゅッ)という音について、旧訳では「となかいが風を切つて駆ける音」となつてゐるが、これは誤訳だと思われる。この次の(となかい)の台詞とのつながりを考慮すると、おそらくこの音は(北極光)(オーロラ)の音である。

単語やニュアンスに関しては、特定した変化はないが、(おいはぎ)のこもる(山塞)の様子については所々表現の違いが目立つ。

次に登場人物だが、この章で最も注目すべき変化は、(おいはぎ)の(こむすめ)像であると言つても過言でない。まず地の文から見ると、この少女は旧訳では基本的に(追刺の)娘、一部で(女の子)と表記され、新訳では(おいはぎ)の(こむすめ)、一部で(こむすめ)である。一般的に「こむすめ」の語にはあざけりの意味が含まれることが多いが、新訳でのそれも、旧訳の(娘)より下賤なイメージを与えている。

この(こむすめ)の印象の相違には、彼女の話す言葉遣いの違いも大きく影響している。(こむすめ)の口調は、新訳では荒っぽく卑俗だが、旧訳は(おいはぎ)にしては随分上品である。例として新訳一六〇頁一三行目の(あたいは、おまえとけんかしたつて、あの

やつらに、おまえをころさせやしないよ。)と旧訳の(「たとへ、わたしはお前さんとけんくわしたつて、あのやつらに、お前さんを殺させやしませんよ。)を挙げておく。改訳後は一人称が(わたし)から(あたひ)になり、(ゲルダ)を(お前さん)から(おまえ)と呼ぶように変わつて、敬語もなく、がさつな(こむすめ)像が作り上げられてゐる。

さらに、新訳では(こむすめ)の台詞に、(まあいいや。)のような無関心を装う言葉が二度も追加されていることも興味深い。一つは、新訳一六四頁一五行目で(ゲルダ)が(森のはと)から(カイ)の手掛かりを得たことを(こむすめ)に話した後の台詞で、旧訳の(「どつちにしても同じことだ。こに一言追加され、(まあいいや。どつちにしてもおなじことだ。こ)となつてゐる。

もう一つは、新訳一六六頁九行目で(ゲルダ)を(となかい)に乗せた後の台詞で、旧訳の(「だん／＼これから」寒くなるから、お前さんのために毛皮の長靴をとつておいたのさ。)という部分に、(「まあ、どつでもいいや。」「と、こむすめはいいました。」「それから、おまえの毛皮のながぐつだよ。だんだんさむくなるからね。)」と追加されている。

これらで追加された一言は、外面だけを捉えると「投げやり」のようだが、(ゲルダ)が上手くやれるよう取り計らつたり、世話をしている時に限つてこうした言葉が追加されていることから、(こむすめ)のひねくれた優しさが伝わってくる。新訳の方が(こむすめ)の人物設定が明瞭で、その性格をよく表現しているといえよう。

人物については他に、(おいはぎ)の(ばあさん)(こむすめ)の(母親)の印象が新旧で多少違つてゐる。地の文で彼女を指す語が、

旧訳では〈年とつた追剥女〉や〈女〉なのに対し、旧訳では〈おいはぎばば〉や〈ばあさん〉となっているため、この人物の年齢や様相のイメージが異なってくるのである。

第六のお話 ラップランドの女とフィンランドの女

文章の書き方に関しては他の章とほぼ同じだが、この章で特徴的なのは終わり方である。章の終盤の新訳一七四頁七行目、〈カイ〉の話題になる部分では、〈それからまずお話をすすめましょう。〉という一文が追加されている。これまで、物語の序章のような〈第一のお話〉を除いて、地の文がこのように一歩引いた目線から「お話」、つまり「この物語自体」について言及する部分はなかったため、ここでの追加は異色となっている。底本からこのような書き方になっているのかどうかは分からないが、次の〈第七のお話〉は最後の章であるため、こうした書き方で強調したのかもしれない。

誤訳については、前章と同じ〈ひゅツ、ひゅツ〉という音に関連して再び見られる。またしても〈となかい〉が走っている中ででの描写で、新訳一六九頁二行目では〈ひゅツひゅツ、※空の上でまたいいました。※〉とあり、旧訳は〈しゅツ、しゅツ、※風を切つて、それは飛んで行きました。※〉となっている。ここでは前章と違って、前文で〈となかい〉が発している描写があるため、旧訳のように〈それ〉の指す〈となかい〉の音とも取れなくはない。しかし「第五のお話」と同じような音であり、また次の文に〈極光〉（オーロラ）の描写があることから考えて、やはりこの音は〈極光〉の音であり、ここでも旧訳はおそらく誤訳である。

分類Fの内、新訳一七〇頁一三行目の〈へどうか、このむすめさん

に、(略)※のものをひとつ、つくってやって※いただけませんか。〉では、旧訳の「あなたは」あの娘さんに(略)※一吹き風の言う願いが大きく異なっている。この前に〈風〉の話が続いていることから考えて、旧訳の〈一吹き風の風〉の方が自然に感じられるが、原語版を底本とした大畑末吉訳⁴では「飲みぐすり」となっており、新訳の〈のみもの〉は正しい訳であると予想される。

単語やニュアンスの違いは、〈雪〉に関して多く、新旧での〈雪〉の様子に多少のずれが生じている。例えば、新訳一七三頁二行目では〈それはみんなまぶしいように、きらきら白くひかりました。〉これこそ生きた雪の大軍でした。とあるが、旧訳では〈それはみんな目のくらむやうに白い生きた雪のかたまりでした。〉となっている。ニュアンスの違いに加え、旧訳の〈かたまり〉という語は〈生きた〉と付いてはいてもどこか無機質な「物」というイメージを与えているが、改訳で〈大軍〉となり擬人的な表現になっているという変化もある。

また、新訳一七三頁一三行目で〈ゲルダ〉が唱える〈主の祈〉に關しては、旧訳の〈お祈り〉という単語だけの表現に対し、新訳では〈※いつもの主の祈の「われらの父」をとなえました。※〉と詳しく書かれている。

そしてこの〈主の祈〉によって現れる〈天使〉たちについては、旧訳では〈軍勢〉、新訳では〈天使軍の一隊〉と表現されており、この表現の違いからそのイメージも多少変わってくる。新訳では「天使」の要素が入っていることで、旧訳の単なる「軍勢」という争いを連想させる言葉よりも、どこか正しきや善良さが感じられる。

登場人物については、〈ゲルダ〉に注目したい。(となかひ)と別れた後の〈ゲルダ〉の描写では、新訳一七三頁一行目で〈かわいそうに、ゲルダは、くつもはず、手ぶくろもはずに、氷にとじられた、さびしいフィンマルケンのまったなかに、ひとりとのりこされて立っていました。〉とあり、旧訳の〈可哀さうにゲルダは、靴もはず手袋もはずに、さびしい【寒い】フィンマルクの【】まったなかに突つ立つてみました。〉に、「閉鎖的な空間に一人ぼちでいる」という要素が加えられている。新訳は〈ゲルダ〉の心細さがさらに強調され、より感情移入しやすい表現となっている。

第七のお話 雪の女王のお城でのできごと そののちのお話

文章の書き方については他の章とほぼ同じだが、新訳ではこの章で唯一、括弧書き○の文がある。新訳一八〇頁一四行目の〈おいはぎのむすめが(馬)に乗って現れる場面で、ゲルダはその馬をしっていました。(それは、ゲルダの金の馬車をひっぱった馬であったからです。)とあり、旧訳では普通の文だった部分が括弧書きになっている。

訳が全く異なっているものに、〈ゲルダ〉と〈カイ〉の話聞いた〈おいはぎのこむすめ〉の台詞がある。新訳一八一頁一六行目では〈※そこで、よろしく、ちんがらもんがらか、でも、まあうまくいって、よかつたわ。※〉とあるが、同じ部分が旧訳では〈※手つとりばやくさ。※〉であり、底本の違いによるものかもしくは誤訳と思われる。

単語やニュアンスの違いで目立つのは、〈雪の女王〉の〈お城〉の〈広間〉の描写、その中でも特に、〈カイ〉が〈永遠〉を作ろうと

している場面である。〈カイ〉が使っているものについて、旧訳の〈鋭い氷のかけら〉と新訳の〈うすい氷の板〉とで大きさや形の印象が異なっていたり、それで作る様子について、旧訳では〈積木を重ねてむづかしい物の形を作らうとするのと同じ〉、新訳では〈むづかしい漢字をくみ合わせるよう〉と例えるなど、他にも方々で表現が違っている。

〈カイ〉の作ろうとしている〈永遠〉そのものについては、旧訳では共通して〈字〉となっているが、新訳では地の文は〈ことば〉、〈女王〉の台詞では〈形〉と表されており、この表現の違いも面白い。人によって解釈に多少違いはあるだろうが、一般的に〈字〉という語は「記号」としてのイメージが強く、〈ことば〉はもっと内容に重点が置かれて、〈形〉では見た目が重視されているような印象である。

さらに完成した〈永遠〉についても、旧訳は〈立派に〉、新訳は〈はっきりと書かれていたとされており、読者が思い浮かべる〈永遠〉のイメージに変化がありそうである。

他の章ではこの後登場人物に関連して変化を見ていたが、最終章である今回は〈ゲルダ〉と〈カイ〉の再会に注目し、それ以降の流れを追って考察していきたい。

まず、〈ゲルダ〉が〈カイ〉を見つめる場面を見てみると、新訳ではその瞬間がダッシュ(――)で強調されている。そしてその際に〈ゲルダ〉が叫んだ言葉は、新訳一七八頁三行目では〈カイ、すきなカイ。ああ、あたしどうとう、みつけたわ。〉、旧訳では〈カイちゃん、好きなカイさん。【これで】やつとわたしは【あなたを】見つけたのよ。〉であるが、旧訳では「カイちゃん」、「カイさん」の

両方が一つの台詞の中にあり、少し不自然である。一方、これまで「ちゃん」付けで統一されていた新訳の「ゲルダ」は、ここで初めて「カイ」と呼び捨てで呼んでおり、この時のゲルダの気持ちの強さを示す意図が感じられる。

その後の、「ゲルダ」のことが分かった「カイ」の台詞についても、新訳一七九頁一行目では「やあ、ゲルダちゃん、※すきなゲルダちゃん。※」だが、旧訳では「ゲルダちゃん。※ゲルダちゃんだったの。※」であり、新旧で意味合いが大きく異なっている。「ゲルダだと分かった」という要素しかない旧訳に対し、新訳では「ゲルダ」への好意が示されている。

「氷の板きれ」が「ゲルダ」たちと一緒に踊り出すことに関しては、新訳では「それがあまりたのしいうので」と追加され、その理由が明記されていて分かりやすい。そしてこの踊りによって「永遠」を綴ることができると、その際に「カイ」が解放されることの描写も微妙に違っている。旧訳では「体」についてのみの言及だが、新訳の「自由になれる」という表現には「体」だけでなく「心」も含まれているような印象である。

おわりに

本論文では『雪の女王』の新訳を中心に旧訳との比較を行ったが、その変化は予想以上に大きかった。改訳によって、情景や人物の描写は洗練され、その様子や心の動きがよく捉えられていた。新訳は旧訳と違って直訳のような硬い文章でなく、それでいて原作の雰囲気感が上手く残されており、平仮名中心で表現も柔らかく、常に童話

らしく描かれた素晴らしい翻訳であった。旧訳から二十余年を経て、翻訳者として、また児童文学者として、楠山が大きく発展を遂げていることが分かる。

既稿「楠山正雄のアンデルセン翻訳—全集の新旧版の比較—」では、旧訳と新訳では楠山の翻訳に対する姿勢、その意識の違いがあることを指摘したが、この意識の差が、作品の翻訳の仕方、内容の違いにも確実に繋がっているということが、『雪の女王』の比較によってはっきりと分かった。今回は一作品に絞って比較したが、全集の中の他の作品の翻訳も、新旧でかなり異なっているようである。

今後の展望としては、今回立ち返ることのできなかつた底本への言及、また『雪の女王』以外の作品について、さらに楠山の作品と他の翻訳者の作品との比較などが挙げられる。

一題は「童話集」となっているが、アンデルセン童話の「全集」として企画されたものである。

二最初の発行は一九四九年だが、一九四九〜一九五五年の間に出版された分は絶版となり、五五年それに遺稿の分を加えて新たに三冊の作品となったようである。

三ここでの章題は新訳のものを記載する。

四大畑末吉訳『アンデルセン童話集』（岩波書店、一九九三年）

「第七のお話」新旧比較表

頁・行	旧訳本文	新訳本文	分類	考察
175・2	雪の女王のお城での出来事と、その後の話【。】	雪の女王のお城でのできごととそのちのお話	B, C	旧訳では章題に句読点が付いている。旧訳で読点になっているところは、新訳では空欄で表されている。
175・4	雪の女王の※ <u>御城</u> の壁ははげしく吹き積る雪から出来てゐて、※窓や戸口は身を切るやうな風で出来てゐました。	雪の女王の※ <u>お城</u> は、はげしくふきたまる雪が、そのままかべになり、※窓や戸口は、身をきるやうな風で、できていました。	A, C, D, F	主語が違うからか、旧訳では「壁」と「窓や戸口」の説明、新訳では「お城」全体の説明をしているようである。
175・6	そこには百以上も広間が順に並んでゐて、みんな雪に吹きつけられてゐました。	そこには、百いじょうの広間が、じゅんにならんでゐました。それはみんな雪のふきたまったものでした。	A, C, E	
175・8	広間の中で一番大きいものは、【。】数哩にわたつてゐました。	いちばん大きな広間はなんマイルにもわたつてゐました。	B, C	
175・9	強い北極光がこの広間をも照してゐたので、その大きな、がらんとした、氷のやうに冷たい広間は太陽給顧に光つてゐました。	つよい極光がこの広間をもてらして、それはただまう、ほか大きく、がらんとして、いかに氷のやうにつめた、ぎらぎらして見えました。	A, C, D, E	・旧訳の「～な広間は…」という表現では「…」にあたる「綺麗に光つてゐる」という表現のようだが、新訳の「それ(広間)は～で…」という表現では「～も…」も全て広間の様子として重要なことのように感じる。 ・「綺麗に光つてゐる」と「ぎらぎらして見える」たのは広間の雰囲気が変わってくる。
175・12	楽しみといふものはまるでないところでした。	たのしみというものの、まるでないところでした。	A, C	
175・13	あらしが音楽を奏で、熊【達】があと足で立ちあがつて、氣どつて踊るダンスの會もなければ、若い白狐の貴婦人の間に、さやかな茶話會が開かれる【なんて】ことも、決して【ありません】でした。	あらしが音楽をかなで、ほっきょくぐまがあと足で立ちあがつて、氣どつておどるダンスの會もみられませぬ。わかい白ぎつねの貴婦人のあいだに、ささやかなお茶の會がひらかれることもありません。	A, B, D, E	
176・2	(略)たゞがらんとして、(略)	(略)ただもうがらんとして、(略)	A	
176・3	※北極光はたゞもうあか／＼と輝いてゐたものですから、それをはつきりと見ることが出来ました。※	※極光のもえるのは、まことにきそく正しいので、いつがいちばん高いか、いつがいちばんひくいかに、はっきり見ることができました。※	D, F	極光の描写、何が「はつきり見」えるのかが違う。旧訳では単に「輝いてゐる」ことについてだが、新訳ではその「きそく正しい」さのために「高さの変わる様子」が分かれると詳しく書かれている。
176・4	この大きな【。】がらんとした【。】雪の広間のまんなか、何千といふ数に割れた【。】凍つた湖水のかけらがありました。	このはてなく大きながらんとした雪の広間のまん中に、なん千万という数のかけらにわれてこつた、みずうみがありました。	A, B, C, D, E	「雪の広間のまん中」にあつたものが、旧訳では「(湖水)のかけら」、新訳では「(かけら)に割れて凍つた」みずうみなので、何に注目しているかが微妙に違う。
176・6	割れた湖水は【皆】、同じ【やうな】形をして【あましたので】、立派な美術品を見るやうでした。	われたかけらは、ひとつひとつおなじ形をして、これがあつまつて、りっぱな美術品になっていました。	A, B, C, D	旧訳では「われた湖水」となっているが「湖水」がいくつもあるわけではないので、新訳の「われたかけら」の方が自然である。
176・7	この湖のまん中に、内にある時は雪の女王が坐つてゐました。	このみずうみのまん中に、お城にいるとき、雪の女王はすわつてゐました。	C, D	旧訳の「内」という語は、「女王」の住む「お城」としては大衆的な表現である。
176・7	そして【。】自分は理性の鏡の中に※坐つてゐる※のだ、(略)	そしてじぶんは理性の鏡のなかに※すわつてゐる※のだ、(略)	B, F	新訳では、旧訳の「坐つてゐる」の「る」が抜けて、代わりに空欄になっているが、単なる脱字と思われる。
176・9	カイは寒さのため【に】、【全身】紫色といふよりは、【ほとんど】黒くつてゐました。	カイはここにいる、さむさのため、まっ青に、というよりは、うす黒くつてゐました。	A, B, C, D	旧訳の「紫色」が新訳では「まっ青」になっている。これまでもそうだったように、旧訳での「紫」は全て、なぜか改訳で「青」や「水色」などそれに近い色に変えられている。

176・10	といふのは雪の女王がキッスして、カイの體から、※さむさとをつて※しましたからです。	とうよりは、雪の女王がせつぶんして、カイのからだから、※さむさをすいとつて※しましたからです。	A、C、D、F	・「キッス」→「せつぶん」 ・旧訳では「さむさとをつて」とあるが、おそろくと」と「を」が反対の誤字で、正しくは「さむさをとつて」であると思われる。
176・11	カイはたひらな幾枚かの鋭い氷のかけらを、あつち【、】こつちに運んで、色々それを組合せて、何か作らうと思ひました。	カイは、たいらな、いく枚かのうすい氷の板を、あつちこつちからはんできて、いろいろそれをくみあわせて、なにかつくりうとしていました。	A、B、C、D	どちらにも「たいらな」とはあるが、旧訳の「鋭い氷のかけら」と、新訳の「うすい氷の板」とでは、カイの持っている「氷」の大きさや形のイメージが変わる。
176・13	まるでわたし達が、※積木を重ねてむづかしい物の形を作らうとするのと同じ。※	まるでわたし達が、※むづかしい漢字をくみ合わせるようにです。※	F	カイが氷で作る様子の例えが、「積木」と「漢字」とで違ふ。底本によるものか。
176・14	カイもなか／＼見事な形を作りました。	カイも、この上なく手のこんだ、みごとな形をつくりあげました。	A、C	新訳の「手のこんだ」からは、単に「みごと」なのではなくよく作りこまれている感じが伝わる。
176・15	(略)世の中で※一番※大切なもののやうに見えました。	(略)この世の中で※一ばん※たいせつなもののようにみえました。	A、F	新訳は「一ばん」となっているが、「ば」は誤字で正しくは「いちばん」だと思われる。
176・16	カイは字を作らうと思って、氷のかけらを並べましたが、自分が作りたいと思ふ字、即ち、「永遠」といふ字をどうしても作ることは出来ませんでした。	カイは、形でひとつのことばをかきあらわそうとおもって、のこらずの氷の板をならべてみましたが、自分があらわしたいとおもふことば、すなわち、「永遠」ということばを、どうしてもつくりだすことはできませんでした。	A、C、D	「字」と「ことば」という語の違いで雰囲気が違う。「字」という語は「記号」としてのイメージが強いが、「ことば」はもっと内容に重点が置かれている感じがする。
177・3	でも【雪の】女王はいひました。	でも、女王はいていました。	A、B、C	
177・4	「もしお前に、その字を作ることがわかれば、【自分の】體が思ふやうになるよ。(略)」	「もしおまえに、その形をつくることがわかれば、からだも自由になるよ。(略)」	B、C、D	女王は旧訳でも「字」、新訳は「形」という語を使っている。
177・6	けれども、カイには出来ませんでした。	けれども、カイには、それができませんでした。		
177・7	「これからわたしは温かい■々へ急いで行つて来よう。そして黒い鉢をのぞき込んで来てやらう。」と雪の女王はいひました。	「これから、わたしは、あたたかい■を、ざつとひとまわりてこよう。■と、雪の女王はいひました。「ついでにその黒なべをのぞいてくる。」	A、C、D、E	火山を指す語が「黒い鉢」と「黒なべ」で違っている。
177・8	黒い鉢といふのは、※火をはいてあるエトナの山と、ヴェスヴィオの山のことでした。※	黒なべといふのは、※エトナとかヴェスヴィオとか(※エトナはイタリア半島の南シチリア島の火山。ヴェスヴィオはおなじくナポリ市の東方にある火山。)、いろいろな名の、火をはく山のことでした。※	A、D、E、F	・旧訳では「エトナ」と「ヴェスヴィオ」の2つの山だけを指しているが、新訳ではそれらは火山の例であり、「黒なべ」には他の火山も含まれている。 ・「エトナ」と「ヴェスヴィオ」について、下部に詳しい解説が載せられている。
177・10	「(略)葡萄やレモンを【、】おいしくするために【は、】まうしななければならぬから。」	「(略)ぶどうやレモンをおいしくするためにいいそうだから。」	B、C	
177・12	(略)氷の大廣間で、氷のかけらを見つめて、(略)	(略)氷の大広間のなかで、氷の板を見つめて、(略)	A、D	
177・13	【カイはまるで】じつと【したま】動かずにゐましたから、人はカイを凍りつけて、死んでしまったのだと思つたかも知れません。	もう、こちこちになって、おなかのなかの氷が、みりみりゆいゆいかとおもうほど、じつとごかずにいました。それをみたら、たれも、カイはこおりついたなり、死んでしまったのだとおもつたかも知れません。	A、B、C、F	カイが動かずにいたことについて、改訳後はその様子の描写が詳しくなっている。よりその「冷たさ」や「固さ」が伝わってくる。
177・16	その時ちやうど (略)	ちやうどそのとき、(略)	E	
177・16	(略)ゲルダが夕のお折をあげると、眠つ【てしまつ】たやうに靜かになつてしまひました。	(略)ゲルダが、ゆうべのおいのりをあげると、ねむつたやうに、しずかになつてしまひました。	A、B、D	
178・2	(略)寒いからんとした廣間をぬけて、とう／＼カイを見つめました。	(略)さむい、からんとしたひろまをぬけて、——とうとう、カイをみつめました。	A	新訳では、カイを見つめる瞬間が「——」で強調され、続く「とうとう」の意味がより深みを持っている。

178-3	で、いきなりカイの首すぢめがけて飛びかゝつて行つて、堅く抱きしめながら、(改行)「カイちゃん、好きなカイさん。【これで】おつとわたしは【あなたを】見つけたのよ。」と叫びました。	で、いきなりカイのくびすじにとびついて、しつかりだきしめながら、(改行)「カイ、好きなカイ。ああ、あたしとうとうみつけたわ。」と、さけびました。	A、B、C、D、E	「ゲルダー・カイ」の呼び方が違う。旧訳では「カイちゃん」、「カイさん」の両方が1つの台詞の中にあり少し不自然である。一方これまで「ちゃん」付けて統一されていた新訳は、ここでは初めて呼び捨てになっており、意図的に変えてこの時のゲルダの気持ちの強さを表しているようである。
178-6	けれどもカイは少しも動かさずに、じつと冷たくなって坐つておりました。	けれども、カイは身ゆるぎもせずに、じつとしゃほこぼつたりつめたくなっていました。	A、C、E	新訳のカイは「しゃほこぼつ」ているとあり、体が緊張している様子が表されている。
178-7	それはカイの胸の上に落ちて、心臓の中で浸みこんで、氷【のかけら】を溶かして、【そして】心臓のなかにあつたガラスのかけらをなくしてしまいました。	それはカイのむねの上におちて、しんぞうのなかにまで、しみこんで行きました。そこにたまつた氷をとかして、しんぞうの中の、鏡のかけらをなくしてしまいました。	A、B、C、D、E	旧訳では「ガラスのかけら」となっているが、「第二のお話」でカイの心臓に入ったのは「鏡のかけら」であり、他にも「氷」や「湖水」など別の「かけら」が出てくる中で「鏡」という語が使われず「ガラス」と変わっているのは少し紛らわしい。
178-9	ゲルダは【歌を】歌ひました。	ゲルダはうたいました。	B	
178-10	(3字下)※うつつきばらはたのし。 (3字下)イエスのめぐみはさらしたのし。※	(一行空き) (3字下)※ばらはのな さきではちぬ (3字下)おさな子エス やがてあおがん※ (一行空き)	A、F	「第二のお話」にあるのと同じ讃美歌だが、その時とは違って、旧訳の「ばらはたのし」の後は読点でなく区点になっており、また新訳は「」がなくなっている。歌詞自体の訳し方はそれぞれ前と同じなので、新旧で大きく違う訳になっているのはやはり底本の違いか。
178-14	カイがあまりひどく泣いたものですから、ガラスの刺が目から出てしまいました。	カイが、あまりひどく泣いたものですから、ガラスのとげが、目からぼろりとぬけててしまいました。	A	「ぼろりと」の一言の追加で、改訳後は随分その様子が悪い浮かべやすくなっている。
178-15	するとカイは、それがゲルダであることがわかつたので、大喜びで聲を上げました。	すぐカイは、ゲルダがわかりました。そして、大よろこびで、こえをあげました。	A、C、E	
179-1	「ゲルダちゃん。※ゲルダちゃんだったの。※	「やあ、ゲルダちゃん。※すきなゲルダちゃん。※	A、E、F	旧訳のカイは「ゲルダだと分かつたこと」しか言っていないが、新訳のカイは「すきな」とゲルダへの好意が示されており、大きく違っている。
179-1	【あなたは、】今までどこへ行つて【あ】たの『そしてまた、ほくはどこにあたのでせう。』(略)	——いまでもどこへいつたの『そしてまた、ほくはどこにいたんだらう。』(略)	A、B、C、E	カイもやはり旧訳では丁寧な言葉遣いであり、新訳の方が子どもらしい。
179-3	「(略)なんて大きくなって、がらんとしてあるんだらう。」	「(略)なんて大きくなって、がらんとしているんだらうなあ。」	A、C	
179-4	そしてカイはゲルダにかじりつきました。	こういつて、カイは、ゲルダに、ひもとりつきました。	A、C	
179-5	氷のかけらまで、よろこんで踊り出しました。	それがあつたのしそらなので、氷の板きれまでが、はしれいでおどりました。	A、C、D	「氷のかけら」→「氷の板きれ」 新訳では「氷」も一緒になって踊り出した理由があり、分かりやすい。

179-6	そして疲れてまた倒れてしまった時、氷のかけらはひとりでも、もしカイがその字が作れたら、カイが自分の體を思ふやうにすることが出来るやうにしてやらう。そして襦袢も、世界もやらうと、雪の女王がいつた字【の形】を作りました。	※そして、おどろつかれてたおれてしまいました。そのたおれた形が、ひとりでも、ことばをつづっています。それは、もしカイに、そのことばがつづれたら、カイは自由になれるし、そしてあたらしいそりぐつと、のこらずの世界をやらうと、雪の女王がいつた、そのことばでした。※	A、B、C、 D、F	・ここでも旧訳では「字」、新訳では「ことば」である。 ・カイが解放されることについて、旧訳では「体」についてのみの言及だが、新訳では「自由になれる」というのが「体」だけでなく「心」も含まれている感じ。 ・旧訳では「襦袢も、世界も」と関係性がなく突拍子なかつた部分に、「あたらしい」や「のこらず」という要素が入り、なんとなく自然な形になっている。
179-9	ゲルダはカイの頬にキッスしました。	ゲルダは、カイのほおにせつぶんしました。	D	「キッス」→「せつぶん」
179-9	【すると】見る／＼※美しくなりました。※	みるみるそれは※ほおごと赤くなりました。※	A、B、F	キスされたカイの「ほお」がどうなったかが全く違う。旧訳の「美しくな」ったというのは文脈から違和感がある。
179-9	またゲルダはカイの目にもキッスしました。	それからカイの目にもせつぶんしました。	C、D	「キッス」→「せつぶん」
179-10	【それからゲルダは】カイの手だの足だのにキッスしました。	カイの手だの足だのにもせつぶんしました。	A、B、D	
179-11	これで【カイは】、もとのやうに 独活になりました。	これで、しっかりして げんきになりました。	B、C	ゲルダのキスでカイがどうなったか、新旧で微妙にニュアンスが違う。
179-12	女王がそれが出来れば許してやると言った字が、ひか／＼光る氷の文字で、立派に書かれてゐたからです。	だって、女王が、それができればゆるしてやるといったことばが、ひかひかひかる氷のもんじで、はつきりとそこにかかれていたからです。	A、C、D	・「字」→「ことば」 ・「立派に」と「はつきりと」でその文字のイメージが変わる。
179-14	それから二人は手を取り合つて、その大きな【氷の】お言から外へ出ました。	さて、そこでふたりは手をとりあつて、その大きなお城からそとへでました。	A、B、C、D	
179-15	二人が行つたところには、風も吹かず、日の光が輝いてゐました。	ふたりが行くさきさきには、風もふかず、お日さまの光がかがやきました。	C、D	・「日」→「お日さま」 ・「お日さまの光」は、旧訳ですすでに輝いていて、新訳ではゲルダとカイが行くと輝き出すように取れる。
179-16	(略)あの藪のある所に來た時、そこに【は】馴鹿が二人を持つてゐました。	(略)あの木やぶのあるところに来たとき、そこにもう、となかいがいて、ふた리를まつていました。	A、B、D	
180-1	その馴鹿はもう一匹の若い馴鹿を連れて【來て】ゐましたがその若い方は、子供達に暖かい乳を與へ、口の上にキッスをしました。	そのとなかいは、もう一びきのわかいとなかいはつれていました。そして、このわかいほうは、ふくれた乳がさからふたりのこどもたちへ、あたたいおちを出してのませてください、そのくちの上にせつぶんしました。	A、B、C、 D、E	・となかいはゲルダとカイに乳を飲ませるシーンが新訳でより詳しく書かれている。 ・「キッス」→「せつぶん」
180-8	馴鹿と、もう一匹の馴鹿とは、二人のそばについて、園境まで来てくれました。	となかいは、もう一びきのとなかいはとは、それなり、ふたりのそりについて、はじめて、園境までおくつてきてくれました。	A、D	
180-9	そこでは初めて、【若草】※が芽を出してゐました。	そこでは、はじめて草の緑※が※もえだしてゐました。	A、B、C、 D、F	・新訳は「草の緑か」となっているがおそらく誤字で、正しくは「が」であると思われる。
180-9	カイとゲルダは、そこで二匹の馴鹿と、ラップランドの女に別れました。	カイとゲルダとは、そこで、二ひきのとなかいはと、ラップランドの女どにわかれしました。	A、C、D	
180-11	「さやうなら。」とみんなはいひました。	(改行)「さやうなら。」と、みんなはいひました。	A	新訳では別れの言葉が改行されて強調されている。
180-11	森には蒼々とした草の芽が一杯にふいてゐました。	森には、緑の草の芽が、いっぱいふいてゐました。	A、C	
180-13	その森の※外には※、美しい馬に乗つた若い娘が、赤いひか／＼する帽子をかぶり、鞍にピストルを二挺つけて、こちらにやつて來ました。	その森の※中から※、うつくしい馬にのつた、わかいむすめが、赤いひかひかするぼうしをかぶり、くらにピストルを二ちようさして、こちらにやつてきました。	C、F	このむすめが出てくる場所が、旧訳では「森の外」、新訳では「森の中(から)」と違っていて、ともするとゲルダたちの現在地も違うようにも取れる。

180-14	ゲルダはその馬を知つてみました。それはゲルダの金の馬車を引つ張つた馬であつたからです。	ゲルダはその馬をっていました。(それは、ゲルダの金の馬車をひっぱつた馬であつたからです。)	A	ゲルダが馬を知っていた理由が、新訳では()で書かれている。他にはない表現でめずらしい。
180-15	そして、この娘は追刺の娘でした。	そして、このむすめは、れいのおいはぎのこむすめでした。	A、D	
181-1	そしてもし北の國が氣に入らなかつた[な]ら、(略)	そしてもし、北の國が氣に入らなかつたら、(略)	B	
181-4	「[もし]、あなた[は]、ぶらつき屋の天才ですね。一體あなた[など]のために、世界の果まで捜しに行つてやるだけの値うちがあるかどうか、知りた位ですわ。とその娘はカイにいひました。	「おまえさん、ぶらつき屋のほうでは、たいしたおやぶんさんだよ。」と、そのむすめは、カイにいひました。「おまえさんのために、世界のはてまでもさがしにいってやるだけのねうちが、ほしい。あつたのから。」	A、B、C、D、E	むすめの話し方はやはり、全体的に旧訳は品のある感じ、新訳は下品な感じである。「あなた」と「おまえさん」、「天才」と「おやぶんさん」といった使う単語の違いや、言葉の違いの違いが「むすめ」像に大きく影響しているといえる。
181-7	けれどもゲルダはその娘の頬を軽く※打ちながら※、王子と王女とはどうなつたかと尋ねました。	けれども、ゲルダは、そのむすめのほおを、かるく※さすりながら※、王子と王女とは、あののちどうなつたとききました。	A、C、F	ゲルダはむすめのほおを、旧訳では「打ち」、新訳では「さす」っている。どちらかは誤訳か。
181-9	「あの人は外国へ行つてしまひました。」と追刺の娘が答へました。	「あの人は、外国へいってしまつたのさ。」と、おいはぎのこむすめがこたへました。	A、C、D	
181-10	「けれども、鳥はどうして。」(略)	「それで、からすはどうして。」(略)	C	
181-11	「まあ、鳥は死んでしまひましたよ。靴の鳥は、やもめになつて、[片方の]足に、黒い手糸の草鞋をつけて、[大へん怨めしうに、]泣言を言つてゐるとの話ですが、【でも、それは】噂だけでせう。こんどは【あなたが、】どんな旅をしたか、(略)話して下さいな。」と娘がいひました。	「ああ、からすは死んでしまつたよ。」と、むすめがいひました。「それで、おかみさんがからすも、やもめになつて、黒い手糸の草鞋を足につけてね、ないてばかりいるっていうけれど、うわさだけだらう。さあ、こんどは、あれからどんな旅をしたか、(略)話しておくね。」	A、B、C、D、E	・他と同じ言葉違いが大きく違う。 ・旧訳の雌のからすは「大へん怨めしうに」しているところがあるが、新訳では「怨めしい」という要素はなくなり、ただ「ないてばかりいる」となっている。
181-15	そこで、カイとゲルダは、※二人の語※を聞かせてやりました。	そこで、カイとゲルダとは、かわりあつて、※のこらすの語※をしました。	A、C、F	何の話か、表現が違っている。
181-16	「※手つとりばやくさ。※」と追刺の娘が申しました。	「※そこで、よろしく、ちんがらもんがからか、でも、まあうまいつて、よかつたわ。※」と、むすめはいいました。	C、D、F	訳が全く違っているのは底本の違いによるものか。旧訳の「手つとりばやく」とは何のことを指しているのか。
182-2	そして、【その娘は】二人の手を取つて、(略)きつと【二人を】訪ねようと約束しました。	そして、ふたりの手をとつて、(略)きつとすねようと、やくそくしました。	A、B	
182-4	それから娘は馬を急がせて、どことも知らず出て行きました。	それから、むすめは馬をとばして、ひろい世界へでて行きました。	A、C	
182-5	でも、カイとゲルダとは手をとりあつて進んで行きました。	でも、カイとゲルダとは、手をとりあつて、あゝいいていきました。	A、C	
182-7	【二人は行けば】行くほど、【段々】そこらが(略)	いくほど、そこらが(略)	B	
182-8	お寺の鐘が聞えて、【二人は尖つた】高い塔と、大きな町が見えて來ました。	お寺の鐘がきこえて、おなじみの高い塔と、大きな町が見えてきました。	A、B	
182-11	そこで二人は、おばあさんのところへ行つて、梯子段をあがつて、部屋へはいりました。	そこでふたりは、おばあさまの家の戸口へいって、かいだんをあがつて、へやへはいりました。	D	「おばあさん」→「おばあさま」
182-13	そこでは何もかも、いつもと變つては居りませんでした。	そこではなにもかも、せんとかわつていませんでした。	C	
182-14	【大きな】柱時計は、【カチカチと時を刻んで、針は廻つてをりました。	柱どけいは「カッチカッチン」って、針がまわつていました。	A、B、C	柱どけいの音が、旧訳の方が早く、新訳の方が遅そうである。新訳では「」で書かれ、実際に音が鳴っているかのようにである。
182-15	けれども【二人は】、※いくつもの部屋を通りぬけた時※、自分達がもう大人になつてゐることに氣がつかしました。	けれど、※その戸口をはいるとき※、じぶんたちが、いつかもうおとなになつてゐることに氣がつかしました。	A、B、C、F	「自分たちが大人になつたことについて氣付くか」が違っている。旧訳では「いくつもの部屋」とあるので家の中での複数の移動を通して、新訳では「その戸口を」とあるので一瞬のタイミングであるよう。
183-2	カイとゲルダは、(略)	カイとゲルダとは、(略)	A	

183・3	二人はもう、※ <u>重苦しい夢</u> のやうな雪の女王のお宮の、寒い、 <u>がらんとした荘厳さを忘れてしまいました。</u> ※	ふたりはもう、※ <u>あの雪の女王のお城のさむい、がらんとした、そうごんなげしきを、ただぼんやりと、おもくらしい夢のよう</u> におもっていました。※	A、D、F	「雪の女王のお城の景色」について二人は、旧訳ではすでに「忘れてしま」い、新訳では「おもくらしい夢のようにおもって」いる。「おもくらしい夢のよう」という部分のかかる語の違ひなので、どちらかが誤訳だと思われるが、文脈としては新訳の方が自然であろう。
183・5	<u>おばあさんは、神さまのうららかな日の光を浴びて、「爾曹、もし、嬰兒の如くならずば、天国に入ることを得じ。」と、高らかに、聖書の一節を讀んでおました。</u>	<u>おばあさまは、神さまの、うららかなお日さまの光をあびながら、「なんじら、もし、おさなごのごとくならずば、天国に在ることをえじ。」と、高らかに聖書の一せつをよんでおました。</u>	A、C、D	「日」→「お日さま」
183・8	そして【すぐに】、 (3字下)※うつくしきはらはたのし。 (3字下)イエスのめぐみはさらたのし。※ といふ讚美歌の意味を知ることが出来ました。	そして、 (一行空き) (3字下)※ばらははな さきてはちりぬ (3字下)おさな子エスやがてあおがん※ (一行空き) というさんび歌のいみが、 <u>にわかにはっきりとわかってきました。</u>	A、B、C、F	・讚美歌の書き方は先のものと同じ。 ・讚美歌の意味について、旧訳では「知ることが出来」た、新訳では「はっきりとわかってき」たとあり、「知る」のと「わかる」ので微妙にニュアンスが違う。
183・14	<u>そこで二人は、體こそ大きくなつてもやはり子供で、心だけは子供のまゝで腰をかけておました。</u>	こうしてふたりは、からだこそ大きくなつても、やはりこどもで、 <u>心だけはこどものままで、そこにこしをかけておました。</u>	A、C	
183・16	【それは、】ちやうど夏でした。暖い、喜ばしい夏でした。	(改行)ちやうど夏でした。あたたかい、みめぐみあふれる夏でした。	A、B、C	「どんな夏か」が違っている。新訳の「みめぐみあふれる」はキリスト教的であるが、原本では宗教用語が使われているのだろうか。

尾崎一雄研究

——戦後の虫に関する作品から見た死生観(下)——

吉 田 遥

はじめに

「尾崎一雄研究——戦後の虫に関する作品から見た死生観(上)」では、一雄の私小説における技法と思想、戦争観を探り、その後戦前と戦後に書かれた虫作品三作を検証した。

虫の描写が妹の生死を考える入口となっている一方で、妹の死に對して「何物かへの憤り」を感じる「私」の姿が見えた戦前の『二月の蜜蜂』。「私」の敗戦に對する「感傷的」な思いから「憤り」、「腹立たしさ」を感じぬまま虫の世界へ入り込む『畑にゐる蟲』。そして「感傷的」な思いが消え、小さな虫達を「私」の「仲間」とみなす『こほろぎ』。以上三作品と時代背景を比較した結果、一雄が敗戦と病気を同時期に体験したことが、『こほろぎ』で「私」が死でなく生を見る姿勢をもたらし、肯定的な「諦念」を生んだということが分かった。

今回はその結果を受け、『こほろぎ』の次に発表された虫作品、『虫のいろいろ』と『冬眠居閑談』の虫と死生観の描写に注目していきたい。そして敗戦からさらに時間が経ち、作品内の「私」にどのよ

うな変化があったのかを明らかにしていく。

一 虫のいろいろ

『虫のいろいろ』は一九四八年(昭和二三)一月「新潮」に発表された作品である。晩秋のある日、レコードから「チゴイネルワイゼン」が流れると、するすると蜘蛛が出て来て弾みのついた格好で壁面を歩き始めた。「私」はそんな蜘蛛の踊りを見て呆れつつも可笑しく感じる。そして以前ある期間蜘蛛を閉じ込めたことを思い出す。ある日便所の窓に閉じ込められた蜘蛛を見た「私」は彼の行く末を見届けようと硝子戸を閉めないようにしたことがあったのだ。その記憶を思い起こし、「私」は二人三脚をつづけてきた「死」というものについて考える。さらに蚤や蜂の話聞きそこから宇宙席次や、時間と空間でわれわれがどこにいるのかということについて思考するのであった。

この作品は『こほろぎ』と同じく当時の社会状況は描かれていない。当時の一雄について永瀬道彦氏は、『虫のいろいろ』の「後記」

で一雄が、「私は十九年秋郷里に退き、療養生活に入った。二十二年、二十三年といふ頃は、病状が思はしくなく、あるひは、と懸念されたほどであった。さういふ中で、二十二年四月、母をうしなつた。自然仕事もはかどらず」と書いてゐると指摘し、一雄が「死を傍ら」にいる状態だつた」と述べてゐる。

そして『虫のいろいろ』ではさういつた状況が虫の描写と並列して書かれてゐる。まず冒頭の六六頁では「一日の大半を横になつて、珍しくもない八畳の、二三カ所雨のしみある天井を、まじまじと眺めてゐる時間が多いこの頃」とあり、「私」が病氣であることが述べられてゐる。その後、横になつてゐる「私」の視線の中に蜘蛛が現れ、音楽に合わせて踊り出すのである。それを見た「私」は呆れつつも可笑しく思い、疑わしい目つきで注視する。そして曲が終わつたと同時に少し照れながら逃げだした蜘蛛に「私」は「油断がならないぞ」という感じをうける。永淵氏はこの一番目に描かれる蜘蛛の様子について以下のように指摘してゐる。

人間である「私」にとつて毒蜘蛛でもないこの蜘蛛は、物理的に「油断がならないぞ」ということはあり得ない。ということとは、精神的なことでの「油断がならないぞ」ということであり、重要な記述としなければならぬ。なぜなら、人間である主人公「私」と虫である蜘蛛とが「生あるもの」として「油断がならないぞ」という対等に対峙する関係の視点を作中に設定した記述であり、作品にとつて重要な視点となるからである。

永淵氏は『虫のいろいろ』の作品構成において、一番目に描かれ

る蜘蛛の様子は作品を形作るために不可欠な描写だと指摘してゐる。この蜘蛛の描写を皮きりにこの作品では虫と「私」に関する記述が続く。そこで「私」と虫が「生あるもの」として対等であるという指摘に沿い、一雄が観察者である「私」と観察対象である虫をどう扱つてゐるかを検証していきたい。

『虫のいろいろ』に出てくる虫は三匹の蜘蛛、蚤、蜂、蠅である。その全ての描写に共通してゐるのは、「私」が虫の立場に立つてその虫の行動を描いてゐることだ。例えば夏に空き瓶のセンをとると、そこから蜘蛛が走り出る。それを見た「私」は蜘蛛の身に何が起つたのかを考える。以下はその本文である。

出口をふさがれた彼は、多分初めは何とも思わなかつたろう。やがて何日か経ち、空腹を感じ、餌を捜す氣になつて、そこで自分の陥つてゐる状態のどんなものかをさとつただろう。あらゆる努力が、彼の脱走の不可能を知らしめた。やがて彼は、じたばたするのを止めた。彼は唯、凝つと、機械の来るのを待つた。そして半年――。私がセンをとつた時、蜘蛛は、実際に、間髪を容れず、という素速さで脱出した。それは、スタート・ラインで号砲を待つ者のみが有つ素速さだつた。

ここでは閉じ込められた際の様子を「私」が事細かに想像してゐる。またその後、蚤の曲芸の仕込み方についても「私」は以下のよ

うに述べてゐる。

蚤をつかまえて、小さな丸い硝子玉に入れる。彼は得意の脚

で跳ね廻る。だが、周囲は鉄壁だ。散々跳ねた末、もしかしたら跳ねるといふことは間違っていたのじやないかと思いつく。試しにまた一つ跳ねてみる。やっぱり無駄だ、彼は諦めて音なくなくなる。すると、仕込手である人間が、外から彼を脅かす。本能的に彼は跳ねる。駄目だ、逃げられない。人間がまた脅かす、跳ねる、無駄だという蚤の自覚。

蜘蛛の場合も蚤の場合も、見たわけでもない虫の過去や様子を鮮明に描写している。これは永淵氏が指摘した「生あるもの」として「私」が虫と対等であるからこそ、「私」は虫の努力や絶望を理解できたと言える。そしてその関係性がさらに明確になる文がある。あの朝「私」が窓の二枚の硝子戸の間に蜘蛛が閉じ込められているのを発見する場面である。本文は以下のように続く。

一枚の硝子戸にへばりついていた蜘蛛は、二枚の硝子戸が重なることによって、幽閉されたのだ。足から足三寸ほどの、八畳にいろのと同種類の奴だった。硝子と硝子の間には彼の身体を圧迫せぬだけの余裕があつても、重なつた戸のワクは彼の脱出を許すべき空隙を持たない。(略) 今度は一つ、彼の行末を見届けてやろう、そんな気を起した。

空瓶中の蜘蛛は、約半年間何も喰わず、粗雑な木のセンの、極めて僅かな空隙からする換気によって、生きていた。今度のは、丸々と肥えた、一層大きな奴だ、こいつとの根気比べは長いぞ、と思つた。

「今度は一つ、彼の行末を見届けてやろう、そんな気を起した。」という台詞に注目したい。『こほろぎ』で「私」は小さく弱い虫たちを「仲間」だと断言している。だからといって「私」は意図して虫たちを救う事はしない。むしろ彼らを自分の見える範囲に置いて観察するという行動を取っている。この場面でもそれは同様だ。しかしここでは「仲間」ということよりも、蜘蛛がどう生きるか

を知るための「私」の観察対象であることがより強調されている。それはこの蜘蛛が以前瓶に閉じ込められた蜘蛛よりも「丸々と肥えた、一層大きな奴」だったということと、八畳の部屋に現れ「私」に「油断がならないぞ」と思わせた二三匹の蜘蛛と同種類のやつであつたことが理由に上げられるだろう。

蜘蛛の力を測りきれず「油断がならない」からこそ「私」は、観察者として「彼」がどこまでやれるのか、そして生き抜くのかを見たかつたと言える。それは「根気比べ」という言葉からも現れる。「私」がこいつを逃がしてしまうのが先か、蜘蛛が死ぬのが先か、それを「根気比べ」していたのだ。この蜘蛛と「私」の根くらべについて、石原千秋氏は以下のように述べている。

尾崎一雄 II 「私」はそこで蜘蛛の身の処し方(?)と死とうものとともに歩んできた自分を重ねて考えるわけだ。(中略) その「いやに横風なつら」をした「死」を蜘蛛の形に変えて、「根くらべ」を試みたのである。二

石原氏は「私」が、死を前に行動する蜘蛛を、同じように死と共に

に歩んだ自分と重ねていると指摘している。つまり、「私」対虫の関係性が現れる「根気比べ」も、ここでは死を前にした「根気比べ」である為、「私」と蜘蛛が対等であることが強調されるのだ。このように蜘蛛と「私」の関係性を見るだけでも、『虫のいろいろ』では、全体として人間であるはずの「私」は人間の世界にいないことが分かってくる。これについては同時代評でもいくつか指摘されており、手塚富雄氏は以下のように述べている。

「虫のいろいろ」では、われわれを打つ或る鮮烈なものがあり、それが新しくわれわれの前に突きつけられたのである。そこでは書かれてある事の背景である戦時動乱は、万人がそのなかに浮遊している常識の世界であり、その中からふと聞きとられた虫の声の世界が、その常識を破って開いた作者自身の世界である。それが筆者の意味する新しい精神空間である。^四

さらに佐伯彰一氏も以下のように述べている。

名作「虫のいろいろ」らしい、この作家の主題は、人間関係そのものより、自然と人間、自然の中の人間に向けられている。(略) 氏の基準は、人間ではなくて、自然である。^五

このことから、『虫のいろいろ』において「私」は虫達と同じ世界におり、対等の立場で以て観察者になっていることが分かる。その証拠として、虫の世界にいる「私」は人間の世界にいる家族とは明らかな距離が見えるのだ。蜘蛛と「私」が「根気比べ」をして

いる際は妻は「可哀そうに」や「さあ」といい興味ない様子を見せ、また作品の最後に、「私」がおでこで蠅を捕まえたことを「空前絶後の事件」だと自慢するが、家族はそれを見て「ゲラゲラ笑い」、「私」は不機嫌になってしまう。ここでも「私」と家族の間に距離が見られ、人間の世界とは離れた所にいる「私」の姿が見える。

またここで注目すべきは、「私」は虫達と同じ世界におり対等であるが、作者である一雄は虫の世界にはいないことだ。虫の世界は一雄にとって手塚氏の述べる「作者自身の世界」そのものでなく、佐伯氏のいう「基準」であるに過ぎないのだ。それはこれまでの作品も同様で、一雄が虫のみでなくそこで社会や家族のことなども話に交えることから周知の事実だが、この一雄の役割こそが『虫のいろいろ』で大きな意味を持つと言える。

その役割が見えるのは、七四頁の長女と「私」が宇宙について話すシーンだろう。長女の「宇宙は有限か、無限か」という質問に対して「私」が宇宙について思いを馳せる以下の場面だ。

「単位の数が多いことになるところになるだろう。有限なら、いくら零の数が多かったって、人間の頭の中に入るよ。ところが、無限となると……」神、という言葉がそこへ浮んだので、ふと私は口をつぐんだ。

——時間と空間の、われわれはいったどこにひっつかかっているのだ。そいつをわれわれは自分自身で知ることが出来るのか出来ないのか。知ったら、われわれはわれわれでなくなるのか。蜘蛛や蚤や何とか蜂の場合を考える。

私が蜘蛛や蚤や蜂を観るように、どこから私の一挙一動を見ている奴があったらどうだろう。更にまた、私が蜘蛛を閉じ込め、逃がしたように、私のあらゆる考えと行動とを規制している奴があったらどうだろう。(略)そういう奴が元来あるのか、それとも、われわれがつくるのか、更にまた、われわれが成るのか、——それを教えてくれるものはない。

宇宙に思いを馳せた「私」はすぐに虫の世界へと意識を戻す。何故、宇宙という広大な存在から急に虫へと意識を移したのか。宇宙と虫について一雄は「秋の色」(朝日新聞)一九五四年(昭和二九)、九月五日)で以下のように述べている。

ある星地球から何億光年も離れて居り、その星がただ今消滅したとしても、そのことが地球の我々に判るのは、何億年先のこと——逆にいへば、何億年前に消滅した星の発した光りが、依然として地球に向つて走りつづけてゐる、といふやうなことを思へば、一と夏の命と、五十年の命と、なにほどの違ひがあらう、などと考へられる。まつたく人生朝露の如し、だが、それだけに貴重だとは思ふ。

「ここから『虫のいろいろ』にははっきり言及されていない一雄の意識を伺うことができる。先行研究でも永淵氏が「宇宙規模からすれば、人間と虫たちの大小など『単位の置きどころ』でどうにでもなるものだ。」と述べているが、この「単位」という視点から、

一雄は宇宙の広大さと比較すれば虫も人間も何ら変わりないという意識の元、宇宙から虫へと話を移動させているのだ。

つまりこの虫への話の移動は、一雄にとつて人間の存在について考えることにもなる重要な手段と言える。何故なら、一雄は「わが小説」でも味つけの考えだと述べた上で「人間は時折に応じて自己を極大にも極小にも見ることが出来て、それがわづかに救ひになつてゐる」と述べており、『虫のいろいろ』ではまさにそれが宇宙と虫という存在に当てはまるからだ。極大にも極小にも見ることが救いになるという考えが、宇宙と虫への視点の変化から人間について考えるという流れを生んでいるのである。

このことを含め、以上のことを図一に整理すると「私」と一雄の存在や役割の違いが見えてくる。『虫のいろいろ』では「私」は虫の世界の存在であるが、作者である一雄は「私」がいる虫の世界と、家族がいる人間の世界のどちらにも所属しその二つの世界を繋ぐ存在である。さらに一雄が宇宙へと話を持っていくことにより、虫と人間の存在が同じ枠の中に対等な存在としてあることを意識させている。この作品に至っては、まさに虫の世界にいる「私」が人間と対等であることが分かることで救われると言つても良いだろう。この部分が心境小説における意図的な作為が見える点である。

次に、『虫のいろいろ』に書かれている死生観を見ていきたい。この作品内では死に対する「私」の気持ち以下のようにはっきりと書かれている。

私がこの世に生れたその時から、私と組んで二人三脚をつづけて来た「死」という奴、たのんだわけでもないのに四十八年

間、黙って私と一緒に歩いて来た死というもの、そいつの相貌がこの頃何かしきりと気にかかる。どうも何だか、いやに横風なつらをしているのだ。そんな飛んでもない奴と、元来自分は道づれだったのだ、と身にしみて気づいたのは、はたち一寸前だったろう。つまり生を意識し始めたわけだが、ふつうとくらべると遅いに違いない。のんびりしていたのだ。

ここで死を「奴」と呼んでいることにも注目する。死を「奴」と呼んだことについて高橋宏宣氏は蜘蛛と同じ呼び方であることから、「死という出来事を自然界の他の事象と同列に扱い、特別な感情をもって関わらないことを示している」⁸と指摘している。しかし、これまで「私」と虫の関係を見て来て、「私」が虫に特別な感情を持たないことはなかった。『こぼろぎ』では虫を「仲間」とし、『虫のいろいろ』では同じ立場として注意深く観察している。このことから「私」と虫は特別な関係であったと言ひ切れる。

それではその上で「私」が死を「奴」としたことにはどんな意図があったのか。まず二三、四歳の頃病氣からなんとか立ち直った際、「私」は死を「くみし易し」と考えた。しかし四八歳の今、「二人三脚をつづけて来た「死」が何かしら気になり、「どうも何だか、いやに横風なつらをしているのだ。そんな飛んでもない奴と、元来自分は道づれだったのだ」と気付く。ここで「私」にとつて「死」がとて身近な存在でありながらその印象が変化したこと驚いている。この反応は大小こそあれ、「私」の蜘蛛に対するスタンスと同じである。つまり「私」にとつて「死」も虫も身近な存在でありながら、「油断がならない」点を持ち得ているという点で「奴」と言つて

いるのだ。そしてその「奴」、つまり死について作中で「私」は以下のように続けている。

つまるところ、こっちは彼奴の行くところへどうしてもついて行かねばならない、じたばたしようとしまいと同じ——このことは分明だ。残るところは時間の問題だ。時間と空間から脱出しようとする人間の努力、神でも絶対でもワラでも、手当り次第掴もうとする努力、これほど切実で物悲しいものがあるうか。一念万年、個中全、何とでも云うがいいが、観念の殿堂に過ぎなからう。何故諦めないのか、諦めてはいけないのか。だがしかし、諦めきれぬ人間が、次から次へと積み上げた空中楼阁の、何と壮大なことだろう。そしてまた、何と微細セン巧を極めたことだろう。

「私」は「死」に対する行動として、「じたばたしようとしまいと同じ」と述べている。そして時間や空間から脱出しようとするのに頼る努力を「切実で物悲しい」と述べながらも諦めない人間が積み上げた「空中楼阁」を誉めている。この「私」の行動について高橋英夫氏は「判断停止」⁸、浅見氏は「諦念」と「思考上の抵抗」⁹と指摘している。そして一雄自身はこの作品から一五年後、「生きる」(『毎日新聞(夕刊)』一九六三年(昭和三八)一月七日)という随筆で人間の運命について面白さを指摘し、自分を生かし死なす力があることについて「人間のさかしらだけには、なかなかなじめなかつたが、今ではそれも面白いと思へてきた。」と述べている。しかし、この文にある「面白さ」はまだ『虫のいろいろ』では何うことがで

きない。おそらく四八歳の一雄は、まだ「人間のさかしら」にはなじめない状況だったのだろう。「死」の前にどういふスタンスを取るか判断をしかねていた。

さらに『虫のいろいろ』では蜘蛛と死の他にもう一つの「奴」が存在する。それは、一雄が宇宙に意識を移した際存在を認識した「私の一挙一動を見ている奴」だ。これは『二月の蜜蜂』で出てきた「何者か」と同様の存在であろう。しかしここでは「私」はその「何者か」を「奴」と呼び、身近な存在に感じている。そして憤りは一切見せず、その存在があつたら自分をどうすればいいか、という所まで思考を進めている。これはこの作品と前作品を比べた上で一番大きな変化と言える。またその存在を一雄は最後まで明かせない。神であることも否定する。

しかし、『二月の蜜蜂』で現れた「何者か」を拒否するのではなく、どういふスタンスでいるべきかを思考する「私」の姿勢からは、一雄自身が「気持の、一つのピークをなすもの」と言った点が見える。

二 冬眠居閑談

『冬眠居閑談』は一九五〇年(昭和二十五)八月の「展望」に発表された作品である。主人公である「私」は季節ごとに姿を現す虫や草木、そして人々を観察しながら生命について思いを馳せる。十五夜の宵に近所の家の人々がシオンを貰いにやって来るが、亡くなつた人がいる場合は嫁が代わりに来るようになるということ。またY女の鶏が産児制限を考える程生む卵の量が多い一方で、大事にして

いた豚の子が亡くなってしまふこと。さらにはSの細君が自分の子供を抜け目のない悪らつな人間に育てたいと言いだすこと。その一つに「私」は驚きやおかしさなど様々な感情を見せる。そうして世間は冬になり、「私」は家に訪れた客に自分はこれから冬眠をするのだと告げる。

この作品は第六章で構成されている。虫がどのような立ち位置にいるかを知る為にもそれぞれの章の内容を簡単にまとめることとする。

一章 秋になると他の植物などと違いフキとシオンは勢をもち返す。十五夜にはそのシオンをもらいに毎年決まつた近所の家々が「私」の家にやってくる。「私」の見知らぬ人が多い。常連だつた顔なじみも亡くなつてしまつた。

二章 Y女と妻の会話。Y女の鶏は卵を産みすぎる。産児制限を鶏にやるかと話すが、制限をかけるのが遅く鶏は妊娠していた。

三章 Sの細君は子供を抜け目のない悪らつな人間に育て上げたい。「私」は時世の故なのか、など様々な事を考える。子供はどう生きるのだろうか。「私」は考える。

四章 虫の話。アリマキの傍にいる蟻の様子やテントウムシがアリマキを食う様子、キリギリスの様子。それを観察しつつ「私」は彼らを潰したり移動させたりする。

五章 Y女の家の豚が仔を一匹産んだが死んでしまふ。「私」は、鶏は産児制限をしても遅かりし、であつたのに豚が勝手に制限をしたと可笑しく思う。

六章 草や木、虫などが冬への用意を見せる。「私」は心細い。客に「私」はこれから冬眠に入ると告げる。

以上の内容を見て注目すべきは四章である。ここでは、四章以外の全ての章に出てくる人間の姿が見られず、描かれるのは虫と「私」だけだ。そこでまずは四章の虫の描写を中心に見ていき、その後それ以外の章で死生観に対する「私」の気持ちを見ていく。

四章においては、これまでの虫作品では見られなかった「私」の姿が見える。それは人対虫の関係性の中で、圧倒的な力で虫を殺す「私」の描写である。確かに「これまで『畑にゐる蟲』や『こほろぎ』で「私」が農業をやるため害虫を駆除しているという事実を表す記述は出てきた。しかし「私」が虫を殺す直接的な表現はなく、虫に対し「私」がここまで怒りや破壊の感情を抱く事もなかった。ここには農業者の「私」というものを越えたもつと個人的な感情を持つ「私」がいると言える。

それでは、何故「私」はここまで激しい感情を抱かなければならなかったのか。その鍵は「私」の虫に対する思考にある。具体的にどのような思考なのか本文を見てみたい。以下、本文中にある虫の描写で「私」の感情だと思われる箇所には太線、虫の行動には点線を引いた。

一、黒蟻

漆黒ともいふべき、てりのある黒さの、大きな奴が、自信ありげに触角を動かして、アリマキ共の世話をしている。眺めてみると、彼らの自信ありげな様子は可笑しくもあるが、また癪にもさわる。手をのばして一匹をつまみ、ひねりつぶす。(略) 彼らの、その駆け廻り方は、甚だ笑止千萬だ。足で葉を蹴りつけ

るのか、ひつかくのか、妙な、ザリザリザリという音を立てる。気のせいかな、人をいらさせざる音だ。明かに威嚇運動である。もともと虫の好かない虫だと思っている蟻なのだが、そいつがこんなふう私を脅しにかかるから、むツとせずにはいられない、私は、殺りく者の快感みたいなものを覚えながら、アリマキ諸共、彼らを片はしからひねりつぶしてゆく。腕の方まで駆け上り、中には噛みつく奴もある。しかし、用捨しない。

まず黒蟻に対しては「私」は自信ありげな様子が癪にさわりひねりつぶし蟻の混乱する様子に「笑止千萬」している。さらに「威嚇行動」に対しては「殺りく者の快感」をもって彼らの抵抗を受けながらもひねりつぶしている。やはりここで分かるのは人対虫の関係性における絶対的優位な「私」の立場だ。この後にあるテントウムシやキリギリスの描写で「私」の立ち位置をさらに詳しく知る事が出来る。

二、テントウムシ

アリマキの群がるところには、自然とテントウムシが寄つてくる。この虫は小さいから、アリマキを一つ一つ食っていくのを見ているのは、まだるいが、休むひまなく食つてゆく熱心さには感心する。茄子の葉裏にべつたりとたかたかた蚜虫は、私が指でつぶした方が余程手っ取り早いからいつもそうするが、七ツ星テントウの居る葉だけは、特別に彼のために残してやる。夜露に濡れた何かの葉に、七ツ星テントウが、疑つとしているのをよく見つける。つまんで掌にのせても、彼は、ちよつと身

じろぎするだけで、逃げたそうとはしない。この時刻には、彼は眠っているらしい。このことを知ってから、私は多くの TENTUUMシを、適当の場所へ、易々と移すことが出来るようになった。慌て者の彼が、のそりとも動がぬ格好を見ると、よつぽど眠いんだな、と可笑しくさえなる。反対に、昼間の彼の慌て振りには、痲癩の起ることもある。(略)今にも殺されそうなその慌て振りはいやになる。「勝手にしろ」と地面へ叩きつけることもある。それで彼は死んで了うのだが。

三、キリギリス

キリギリスは、子供の頃から何となく害虫のように考えていたが、郷里へ引込んでから、案外そうとばかりも云えぬ、と思ひ出した。この虫が、実に大量のアリマキを食うことを発見したのだ。(略)彼は、六本の足を巧みにあやつつて、立代り飛びかかる蟻を振り飛ばしながら、食つている。その技術は、非常に巧妙である。私は感心した。

キリギリスが、瓜の、漸く親指ほどになつたのを齧つていつのを見つけ、害もするのだな、と思つたが、殺す気にはならなかつた。彼があぶら虫を捕食する量は、てんとう虫の何千倍にも及ぶだらう。私は、うちの子供たちに、キリギリスをいじめぬよう注意した。

TENTUUMシとキリギリスに共通するのはアリマキを食べる虫で、農業者の「私」にとつては味方であること。そしてそのアリマキを食う様子や技術に「私」が感心していることだ。感心した「私」は TENTUUMシの為に獲物を残したり、キリギリスの為に子供にキリ

ギリスいじめを止めるよう忠告したりする。ここで「私」は一貫して、虫の生命を左右する支配者であると言える。

その証拠に、TENTUUMシが「今にも殺されそうな」慌て振りを見せると「私」はそいつを地面に叩きつけて殺してしまふ。TENTUUMシは農業者「私」にとつて害虫でないだけでなく、害虫を食べる味方でもあつた。そのTENTUUMシをただ「いやになる」という理由で殺すことは、これまでの作品で見えた「私」が虫と同じ世界にいるという関係性とは異なることを証明し、虫の支配者たる「私」をはつきりと見出している。そして「私」は子孫を増やす欲望という人と虫の共通性や、地球上に一緒にいることについて考えつつも「てんとう虫と自分との間には絶対に意志の疎通は有り得ない」と感じるのだった。高橋英夫氏は、「私」が虫を殺すという行動は、「私」から人間への回帰」二を意味すると指摘している。

この指摘を踏まえて人と虫の関係を図二に表した。この図二を見ると、『冬眠居閑談』においても『虫のいろいろ』と同様人間の世界と虫の世界が存在することが分かる。しかしその両者は作者一雄によつて繋げられることもなく、「私」が虫の世界にいることもない。そのことはこの作品の一〜六章のうち四章以外が人間を中心として成り立っていることから分かる。つまりそれは高橋氏の言う「人間への回帰」である。さらに「私」と一雄の距離が近くなつたとも言える。その一方で虫の生命を操る「私」もこの作品では特徴的で、「人間への回帰」をしつとも虫への干渉を避けることができない「私」の姿を強調している。

そして虫の生命を操る、という点で『虫のいろいろ』でも指摘された「自分を生かし死なす力」との共通点も見られる。『虫のいろいろ

ろ』の「私が蜘蛛を閉じ込め、逃がしたように、私のあらゆる考えと行動を規制している奴があったらどうだろう」という指摘に沿い『冬眠居閑談』ではまさに「私」が虫にとつて「行動を規制している奴」になっているのだ。ここで「私」は「奴」という関係と共に「私」は虫という関係も暗に示されていると言つていい。「私」は「奴」にも虫にもなり得る。それは心境小説家である一雄の意図によるもので、「私」は決して虫の世界から離れたわけではないと言える。

『文学我観』（『文学行動』一九五〇・一）で一雄は以下のように述べている。

自然現象とか、人間のやうな意識を持たない生物とか、要するに人間をピークとして、ずつと裾野をなしてゐる下層の生物類——つまり客観世界だけど、さう云ふところと睨み合せてみると、人間と云ふものが却つて判つて来るんぢやないかと云ふ気が現在してゐる。

この言葉から分かるように、一雄は人間を「ピーク」とし、生物類を「下層」と表している。生物類を見ることで人間が分かるという考えは、『二月の蜜蜂』から始まり『冬眠居閑談』でも見られるものだろう。しかし、その生物を「下層」とするかどうかは作品ごとに異なる。一雄は「文学我観」で「僕は人間としても生物としても、もう余裕がないやうだ。病気のため何時どうなるか判らないと云ふ気持ちのせみかもしれないが、人間としての存在意識に確信を持つてゐないからだ。何時人間でなくなるかも知れないから。」と述べている。病気であることが一雄自身の人間で在る自信を無くさせている

のだ。

つまり、病気で無い一雄は生物類を「下層」と扱えるが、病気になる一雄は自分という存在が人間とは違うものになる予感を感じている。このことから、一雄にとつて人間の世界の位置づけが変化するのはなく、一雄自身の体の変化によつて自分の位置づけが変つたことを意識し、作品内の「私」の立ち位置が変わると言つていい。そして『冬眠居閑談』が書かれた一九五〇年（昭和二五）の一年前に、一雄は『瀬い春』二という三百五十枚の長編小説を書き「健康の調節に腐心しつともつひに完成せるため、却つて健康に自信を得たり」三と述べている。つまり『虫のいろいろ』の執筆時よりも体に復調が見られたため、「私」も人間の世界に位置を据えることになる。しかし六章で冬が始まる、という時に「私」は「冬眠に入る」という。これは「私」が「身体の痛みに対する懼れ」を持つたからであり、「私」は人間の世界から虫の世界へとステージを移すことになるのだ。

次に『冬眠居閑談』に見られる「私」の死生観を見ていきたい。

この作品には生死について直接書かれてゐる描写はないが、春になつて現れる様々なものの活力に対して「一種のあきらめ」を持つてゐることを自覚する文がある。以下はその本文。

木も草も延び上り、虫は穴や地下から出てあばれ廻り、鶏はさかんに卵を産む。豚は——Y女のところのはしくじつたが大抵は六七匹の仔を産む。それら総てのもの旺盛な活力を、ひねくれずに受入れることが、出来る。一と頃は、春になつてゐるんなものが元氣づくのを見ると、却つて気が鬱したものだ。

だが、今はいくらか変った。この変化は、簡単に云えば、一種のあきらめに由来するものらしいから、歓迎すべきものではないのかも知れぬ。けれども、それが私のなりゆきなら、しかたがない。

春になると「私」は病苦が薄らぎ、「冬眠」が終わる。虫の世界から人間の世界へと回帰することになる。そこで春になり色んなものが元気づくことに対し、「ひねくれずに受入れることが、出来る」と述べている。そしてこれは「あきらめに由来する」のだと「私」は認めている。これは浅見淵氏が指摘した「諦念」^{一四}に当てはまる。浅見氏は、『虫のいろいろ』などにあつた「死」への思考上の抵抗が昭和二十七年四月の『初冬』^{一五}では「諦念」に吸収されていると指摘し、さらに以下のように述べている。

『生』のため」に死を考へるといふことが、「美しい墓地からの眺め」の場合には、些か強引の嫌ひがあつたが、この作品ではそれが如実に生きてゐるのだ。即ち、この作品は題材の關係から、一見消極的な作品に見えるのにも拘はらず、読後の感銘はその反対で、積極的なのである。「死」のことが念頭に離れぬながらも、諦念が単なる諦念に陥ち込んで居らず、「生」を肯定しての諦念になつてゐるのである。そして、これは、尾崎の最近の心境ではないかと思ふ。^{一六}

浅見氏の指摘は『冬眠居閑談』の二年後に発表された『初冬』についてであるが、『冬眠居閑談』の「ひねくれずに受入れることが、

出来る」という「私」の思いを考えれば、この作品にも当てはまる指摘と言える。どちらも「冬」という、「私」の「冬眠」に入る時期を指していることも偶然ではないだろう。「生」を肯定しての諦念というものが『冬眠居閑談』でも現れているのだ。

ここで、四章の虫の描写を振り返る。四章で「私」は虫を下層の生物とみなし観察者でなく、虫達の「行動を規制している奴」という存在として君臨したと共に人と虫との意志の疎通について思考した。これまでの作品と違うことは、「私」の立ち位置が虫の世界だけでなく人間の世界にもあることだ。どちらの世界においても「私」は観察者として生命の行き先を見ている。虫の世界においては「私」が「奴」の存在になり、人の世界の「奴」に思いを馳せる。こういふ「私」の注意深い生と死への観察の結果、「私」は「生」を肯定しての「諦念」、というものに辿り着いたのだと言える。

おわりに

『虫のいろいろ』では『二月の蜜蜂』から長く一雄作品に存在することとなつた「何者か」の正体を、一雄自身が宇宙や虫と視点を変へることで明かそうとし、『冬眠居閑談』では「私」自身が虫達の「行動を規制している奴」という存在として君臨し、虫と人間の両方の世界にいることで生命や「何者か」について思いを馳せた。

しかし様々な手法を駆使しても、一雄はその正体は分からないままであつたと言えるだろう。その一方で分からないままではあつたが、一雄は決してその力を神や他の何かの存在として定義することはしなかつた。確かに神道の性格と作品を照らし合わせた際、自然

との調和や、現世中心的といった点で神道の影響は見られるが、神の存在を否定することは一雄がどのような宗教にも当てはまらないことを意味していると言える。何より「或る力」を宇宙や虫など様々な視点から見ても明かそうとしていた姿を見れば、一雄自身が宗教に当てはまらない何らかの答えを求めていたことが分かる。

また、『虫のいろいろ』では病気である身で虫を観察し生について思いを馳せ、『冬眠居閑談』では健康を取り戻した「私」が虫の支配者となる。このことから、病気と敗戦が重なったことでより多くの虫を意識するようになった「私」は、その病気から回復し敗戦から時が経っても虫の存在を意識し続けたことが分かる。一雄の小説において生と死への姿勢は不可欠なものであったが、それと同様に虫達への関心も切り離せない大事な存在であったのだ。

一 永淵道彦「尾崎一雄『虫のいろいろ』論——作爲ある作品構成と小説の素材をめぐる——」（『筑紫国文』二〇〇三・六）

二 脚注一に同じ

三 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）

四 手塚富雄「文藝時評 新文学の美証」（『文芸』一九六三・二）

五 佐伯彰一「八月号の文芸作品」（『北国新聞』一九六五・七）

六 脚注一に同じ

七 高橋宏宣「思考する主体の確立をめぐる——尾崎一雄「田舎がたり」から「虫のいろいろ」まで——」（『研究紀要』福島工業高等専門学校二〇〇六）

八 高橋英夫「尾崎一雄論——私小説と判断停止——」（『群像』一九七四・一〇）

九 浅見淵「尾崎一雄論」（『群像』一九五二・七）

一〇 脚注七に同じ

一一 脚注八に同じ

一二 『瀨い春』（『風雪』一九四九・三〜一〇）

一三 『現代日本文学全集』筑摩書房一九五五・一二の年譜より

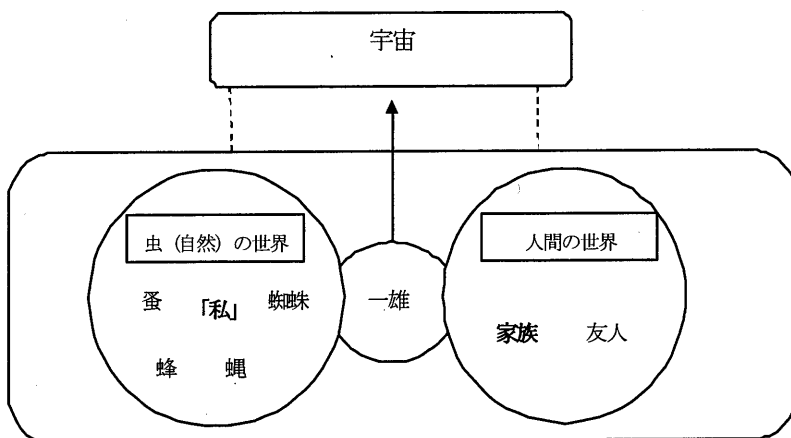
一四 脚注九に同じ

一五 『初冬』（『新潮』一九五二・四）

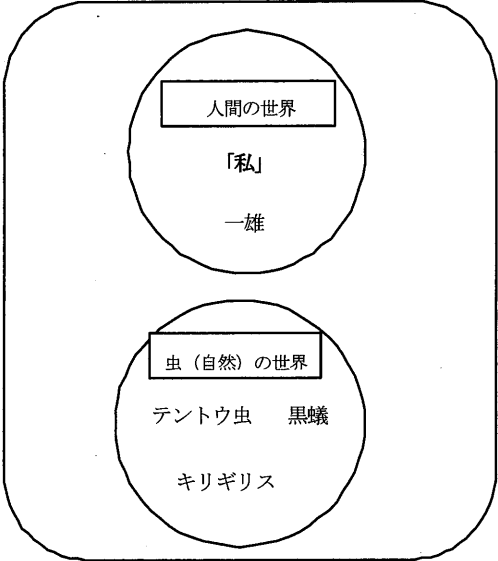
一六 脚注九に同じ

資料編

図一 『虫のいろいろ』における人と虫の関係図



図二 『冬眠居閑談』における人と虫の関係図



表一 虫作品リスト

作品名	発表年月	雑誌	季節	描かれる虫	登場人物	一雄の状況
二月の蜜蜂	1926年10月	新潮	秋	蜜蜂	私 隣人 妹美枝 節子 母 美枝の親友K子	父と妹を亡くし一家の長となる。
畑にみる蟲	1945年9月	オール読物	秋	テントウ虫 サル虫 油虫 ウリバエ 十六テントウ虫 蟻	私 近所の百姓 妻 母 村役場の人 圭子	胃潰瘍で倒れたこともあり、家族と共に小田原の実家へと疎開する。
こほろぎ	1946年9月	新潮	秋	こほろぎ てんとう虫だまし ニイニ蝉 カナブン トンボ クサカゲロウ うどんげ	私 長女 長男 二女圭子 妻	病気が悪化
虫のいろいろ	1948年1月	新潮	冬	蜘蛛 蠅 蚤 蜂	私 妻 若い友人 長女 長男 二女	病気の中母が亡くなる
冬眠居閑談	1950年8月	展望	夏	アリマキ 黒蟻 七ツ星テントウ 二十星テントウ テントウ虫 てんとう虫だまし 油虫 キリギリス	私 妻 Y女 S Sの細君 Y女の亭主 客	長編小説『瀨い春』を書き健康に自信を得る。

『椋鳥通信』への視覚6

——鷗外「沈黙の塔」の発禁問題——

金子幸代

はじめに

『椋鳥通信』は、森鷗外がドイツの新聞の文芸欄を中心に紹介したもので、一九〇九（明治四十二年）三月の『スバル』第一号第三号以降、一九一三（大正二）年十二月発行の第五年第十二号（終刊号）まで途中三回の休載はあったが五年間にわたり五十五回にわたって「無名氏」の署名で（第六回のみ「无名氏」また第三十八回は署名なし）連載された。これまで筆者は、日露戦後の西欧社会から日本社会への影響と実情を実証的に明らかにするために、まず鷗外が『椋鳥通信』において客観的な紹介ではなく、鷗外自身が感想や意見を述べているところに注目して整理してきた¹⁾。

現在、『椋鳥通信』の全六八九一項目の分析に着手し、すでに『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』、二〇〇七・八）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や『椋鳥通信』から創作への連関を明らかにしてきた。

『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』五十四号、二〇一一・一）を発表した。

『椋鳥通信』が連載された時期の日本は、日露戦争によって大きな変革期を迎え、産業だけでなく文化・芸術面などでの変化の多い時期にあたる。新国家発展の支柱となるような民族的な自覚の高揚と、対照的に個人の自覚が現われ、演劇では「新劇」と呼ばれる西洋の近代劇を手本とする新興劇団も台頭してきたが、その推進に『椋鳥通信』の情報が関わっていたこともわかってきた。加えて『椋鳥通信』の主要な情報については、その主要な原典が

ベルリナーターゲブラットと確定してよいことを明らかにした^三。しかも、原典になったベルリナーターゲブラットの文芸欄をそのまま翻訳紹介したというものではない。記事の全文ではなく、鷗外のヨリミネが行われ、まさに編集者としての手腕によるものであることがわかった^四。

そうした『椋鳥通信』における海外事情紹介のなかでも、検閲や政治の記事を鷗外が繰り返し取り上げていることは注目される^五。この時期の鷗外自身の創作に目を向けるならば、大逆事件の大檢舉が行われ、石川啄木が「時代閉塞」と指摘した一九一〇年(明治四十三)に、九月「フラスチエス」、十一月「沈黙の塔」、十二月に「食堂」という大逆事件に抗する三つの小説を次々に発表している。そこで本稿では、特に発禁に関する『椋鳥通信』の記事に着目し、三作の中でも日本における西洋翻訳文学の発禁問題を風刺する「沈黙の塔」との連関を考察していきたい。

『椋鳥通信』と「沈黙の塔」

資料①に示したように『椋鳥通信』における海外事情紹介のなかでも、検閲や政治の記事を実に多く取り上げているのがわかる。しかも、実際その内容を見ると、客観的な紹介の形を取りながらも、鷗外自身の検閲や政治についての見解が透けて見えるようになって^六。

すでに一九一一年(明治四十四)二月から十月にかけて『椋鳥通

信』の発禁問題を紹介したので、ここでは一九一〇年当時の『椋鳥通信』の発禁(興行禁止を含む)に関わる記事を取り上げて表にし、九三ページに調査研究過程で明らかになった原典であるベルリナーターゲブラットの該当箇所を示したのでご参照いただきたい。なお、資料②に鷗外の紹介記事の原典の一部を掲載した。

当時、山県有朋らは、社会主義に比較的寛大であった西園寺内閣を総辞職に追い込み、第二次桂内閣は社会主義取締りを強化する。一九一〇年五月の大逆事件に伴い、第二次桂内閣は発禁処分を乱発して言論を弾圧した^七。「安寧秩序妨害」による発禁処分数は、前年はわずかに十四件であったのに対し、百十五件に増加する。こうした政府の言論弾圧に抗するように、『椋鳥通信』では意識的に発禁問題、とりわけ興行禁止が多く取り上げられていることは看過できない。

たとえば、表に示した『スバル』一九一〇年四月号(明治四十三年三月一日コペンハーゲン発)では、デンマークの演劇取締法案が紹介されている。法案の内容は、検閲官の廃止、興行願の廃止などを含み、脚本を審査委員会に提出して承認されたら、警察はこれに容喙することができない、というものである。この法案について、「(議會を)通過すると、大進歩である」と鷗外は記している。^八デンマークの進歩的な法案と正反対の日本の理不尽な検閲がここで暗に對比されていると言えよう。

長いドイツ語のまま引用されている『スバル』十二月号ではベルリン警察が自由劇場に興行禁止を命じた件で、抗議する「大會議」

があり、決議があげられた。決議の末文がドイツ語のまま引用されているので訳してみよう。

「本会議は次のような確信を抱いている。国民の精神生活は警察の監督を受ける必要がない、また完全な自由のなかにおいてこそ精神生活は豊かに発展することができるのである。したがって本会議は、自由劇場が検閲を受けないという自由を回復することを求めるのみならず、時代遅れになった劇場検閲一般を廃止することを求めるものである。」という、検閲そのものの廃止がはっきりと要求されている部分がドイツ語の原文のまま引用されている。一〇

このように、『棕鳥通信』の発禁記事を見るならば、発禁処分や興行禁止の定見のなさや愚かさや浮き彫りにされていることがわかるだろう。『棕鳥通信』において、鷗外が海外の検閲事情を繰り返して取り上げたのには、連載当時の日本の言論統制を批判する意図があつたと言つても過言ではない。

とりわけ発禁処分の一翼を担つた『東京朝日新聞』での「危険なる洋書」の連載に抵抗し、鷗外は「危険なる洋書」の翻訳を精力的に行つて抵抗している。「パアシイ族の目で見られると、今日の世界中の文芸は、少しの価値を認められている限は、平凡極まるものでない限は、一つとして危険でないものはない」と記し、「危険なる洋書」キャンペーンを告発する「沈黙の塔」を発表し、日本の閉塞状況を打開しようとした。これまで見たように、鷗外の意図を当時『スバル』に連載していた『棕鳥通信』からも読み取ることができる。

芸術も学問も、パアシイ族の因襲の目からは、危険に見えるはずである。なぜというに、どこの国、いつの世でも、新しい道を歩いて行く人の背後には、必ず反動者の群がいて隙を窺っている。そしてある機会に起つて迫害を加える。ただ口実だけが国により時代によつて変る。危険なる洋書もその口実に過ぎないのであつた。

「沈黙の塔」の結末となるこの一文において、鷗外は国や世を変えていく「新しい道歩いて行く人」の邪魔をし、「迫害を加える」「反動者」「危険なる洋書」という口実においては『東京朝日新聞』の「危険なる洋書」の記者および、言論弾圧を行う体制側の人間）に対する怒りを表している。芸術も学問も「一国の一時代の風尚に肘を撃せられ」ず、「因襲を破つて進んで」行かねば、死にたえていつてしまふ。それに対する危機感こそを発動せねばならないのに、「国」「時代」に囚われ「新しい道」をふさがんとする「反動者」に対する鷗外の嘲笑の態度が皮肉的に表現されている。

「沈黙の塔」では「芸術の認める価値は、因襲を破る処にある。因襲の圈内にうろついている作は凡作である」「学問も因襲破つて進んでいく。一国の一時代の風尚に肘を撃せられては、学問は死ぬる」と記している。言論弾圧が強まり文芸の自由な発展が望めない日本社会への憂い、大逆事件をはじめ処罰・検閲を強

化していく当局への怒りが、「沈黙の塔」の「因襲を破」らねば「学問は死ぬ」という強い主張に結びついているのである。

言論統制が強化される明治末期の陰鬱なる社会状況の中にあつて、どの国、どの時代においても芸術、学問において真に価値を発揮するものは「因襲を脱することであり、やみくもに弾圧したりし」「新しい道」へ進むことを「妨げる」ことがいかに愚かなことであるか強く訴えかけている。

付記、本稿は、科学研究費基盤研究C(課題番号二〇〇二二二二)の研究成果の一部である。

一 『椋鳥通信』への視角—鷗外の意味表明—『富大比較文学』二集、二〇〇八・二二

二 『読売新聞』(明治四十二・六・三)の「文壇はなしだね」の中で、「雑誌スバルのスバルといふ名は、外語だらうと言ふ人もあれば、何かの語呂だらうと言ふ者もある、同誌の初めて出た時は其処らで色々な解釈があつたやうだが、とゞの結局は天体の星の名と解つた、さて此名をつけた人は森鷗外氏であるのださうだ」、同誌の巻末の椋鳥通信と題した海外文壇の通信は、随分敏速なる道理、これも森鷗外氏が日々の新聞紙から抄摘して執筆されるのだ」と報じられており、「無名氏」が実は『スバル』の後ろ盾として支えていた鷗外であり、連載当初から鷗外が編んだものとして注目されて新聞メディアの関心を呼んでいたことが記事から裏づけられる。

三 『椋鳥通信』の情報源については、小堀桂一郎『森鷗外—文業解題(創作篇)』岩波書店、一九八二・二)が、鷗外が定期購読していたとされるドイツの日刊新聞などの他にはフランス、イギリス、イタリヤなどで刊行されていた誌名も、『椋鳥通信』の記事の中に散見されることを指摘している。筆者は当時のドイツの新聞を実際に調査すること、主要な原典がベルリナーターゲブラットと確定してよいこ

とを、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・十二)で明らかにした。さらに、『森鷗外「椋鳥通信」の人名紹介・人名索引』(文学における国際交流シンポジウム報告書、富山大学文学部、二〇一〇・三)並びに『「知の東西融合」シンポジウム報告書』(異文化理解の検証と普及…森鷗外生誕一五〇周年記念…森鷗外プロジェクト報告書(富山大学文学部、二〇一二・十二)で明らかにしてきた。

四 『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・十二)『椋鳥通信』における鷗外の引用戦中略—「市民的公共圏」を求めて—(鷗外生誕一五〇年記念号『鷗外』九十一号、二〇一二・八)

五 注五で指摘したように、『椋鳥通信』には、鷗外の同時代の日本の検閲や政治の現状に対する批判的見解であると考えてよいだろう。

六 『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・十二)

七 『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・十二)

八 一九一〇年十二月、大逆事件の公判が開始され、翌年一月、幸徳秋水ら大逆事件被告二十四名に死刑判決が下され、十二名は無期懲役の減刑になったものの、翌日には幸徳ら十二名に死刑が執行された。

九 注五に同じ。

一〇 注五に同じ。

一一 発禁の嵐の中「フラスチエス」から「沈黙の塔」、「食堂」が次々に発表されておき、言論弾圧に抗する三作品を鷗外が意図的に執筆して発表したことは明らかである。この三作品を鷗外が「永井荷風が編集・発行人である『三田文学』」に掲載されている。資料③に示したように荷風は風俗壊乱により発禁処分を受けているが、「危険なる洋書」キャンペンでも二度にわたり名前があげられて批判的になっている。言論弾圧に抗する三作品を『三田文学』に発表したのも鷗外の抗議の意図があつたと考えられる。

1910年2月～12月『旅島通信』の禁禁(興行禁止を含む)に関わる記事
 注)頁・行は岩波版『鶴外全集』第27巻による。
 なお、空欄はBerliner Tageblattの該当記事がないことを示す。

年月	頁	行	本文	Berliner Tageblatt 日付	Berliner Tageblatt 見出し
1910年2月	141	4	ロシアの大学教授TianderはMilton小伝を出版したところが、治安に妨害ありといふので逮捕せられた。尤裁判の末無罪にはなつたが、書物は禁ぜられた。	1月7日夕刊、3頁	Der angeklagte Milton
	145	6	維也納で既に十九回興行になつたRoda Roda,Karl Roesslerの合作Der Feldherrnhuegel(増劇)が突然禁止せられた。	1月18日朝刊、2、3頁	Nach neunzehn Aufführungen verboten
	150	8	伯林で興行を禁じたMaurice Maeterlinckの新作Maria MagdalenaをライプテヒのStadttheaterでは三月十二日に興行する。	1月21日夕刊、2頁	Das freisinnige Leipzig
	152	16	露国ではLeonid AndrejewのAnathemaを禁じた市と禁ぜない市があつて、彼得堡では二十五回、莫斯科では六十回演ぜられたが、とうとう全国で禁ぜられてしまつた。神を汚し俗を乱るといふ理由である。	1月24日朝刊、2頁	Der verbotene Andrejew
	154	18	伯林でMaeterlinckのMaria Magdalenaの興行を禁じたに就いて、教務大臣へ交渉を試みたが不調である。	1月14日夕刊、3頁	Der verbotene Maeterlinck
	159	2	ミュンヘンのLangenで出版した労働新聞記者Max Winterの小説Der Fall Hofrichterは煥太利の毒入書状の疑獄を書いたものである。題名の士官の為に冤を嘗がうとしたものである。キインでは一月二十四日朝刊書が到着したのを午前うちに禁止した。	1月27日朝刊、2、3頁	Der Hofrichter=Roman
	160	4	キインでは政府がFeldherrnhuegelの興行を中止せしむるに曖昧手段を取つたといふのでHermann Bahrが公開演説をした。Bjoernsonの「人力以上」の禁止も引合に出た。	1月27日夕刊、1-3頁	Das Hintertürl
1910年3月	166	12	維也納で禁じ、伯林でも維也納への遠慮で禁じたFeldherrnhuegelをライプテヒでは認可した。	2月8日夕刊、2頁	Das freisinnige Sachsen
	169	3	Straussのサロメはこれまで倫敦で禁ぜられてゐたが、今度新しいオペラ会社が出来て、其第一興行にすることが認可せられた。	2月11日朝刊、6頁(※)	"Salome" in London
	171	2	Pragの警視庁はOtto Cscheschkaの裸体画(チヨオク)の展覧を禁じて、世の物策へなつてゐる。	2月16日朝刊、3頁	Das prüde Prag
	173	12	プロイセンで禁じたMaeterlinckのMaria Magdalenaがライプテヒで興行せられることになつてゐたが、又ハンブルクでも興行せられることになつた。	2月21日夕刊、3頁	Theaterchronik: (5. Abs.) Maeterlincks...
	174	6	猥褻な歌に就いての歌うたひの意見。猥褻な歌を止めることは、趣味のある聴衆は同意であらう。出来ることなら、歌に歴史的の深みを持たせたい。Yvette Guilbert.道徳論者は馬鹿である。穿ちがなくなつたら、害はまるではいまい。Louise Balthy.今の露骨な色気を止めて、十八世紀頃のやうなおとなしい色気にしたい。Mile. Lanthenay.今の猥褻は聴衆だつて胸を悪がつてゐるだらう。真面目な家族に聞せられる歌にしたい。政府が禁止をしてゐる間は、その禁止せられる歌が聞きたいといふ情があつたが、今は禁止が解かれたので、人民が自覚して猥褻なものは聞きたがらなくなる時代である。Anna Tlibaud.	2月22日朝刊、3頁	Variétéstern gegen die Zote
177	18	一幕物Die MorgenroetheはViktor Dykの作であるが、伯林で興行を禁ぜられた。	2月28日夕刊、3頁	Ein verbotener Einakter	
179	2	現馬法相Zahleの演劇取締法案が通過すると、大進歩である。検閲官の廃止。興行願の廃止。脚本を審査委員会に出して、承認せられた上は、警察はこれに容喙することが出来ない。委員は三名で内一名は法学者、一名は文学者といふ規定である。	3月2日朝刊、2頁	Aufhebung der Theaterzensur in Dänemark	
1910年4月			なし		
1910年5月	210	17	ReliquieといふOtto Frierの増劇が伯林で興行禁止になつた。殆ど同時にEduard BuchnerのWem gehoert Helne?も禁止になつた。	4月16日朝刊、3頁	Vom Heibel=theater
	211	6	伯林の分裂派(Sezession)展覧会は四月十六日正午に開かれて、Max Liebermannが開会の演説をした。その中にSalon des Indépendants (Paris)でやるやうな無鑑査展覧会を伯林で開くことは不可能だといふ理由の説明なんぞがあつた。こん度の会の呼称はManetのMaximilian帝が銃殺せられる図である。	4月16日夕刊、2、3頁	Eröffnung der Sezession
	221	7	伯林大展覧会にSandor Jurayの彫刻Der keusche Josephを鑑査に及第させながら撤回を勧告した。それを不当とする議論がある。	4月27日朝刊、2頁	Kommission e/a Jury

1910年6月	247	4	先頃自殺した女小説家Irma Goeringerの作 schlingpflanzen(Muenchen, Pieper und Co.)は男性の記事があるので、ミュンヘンで発売禁止になった。	5月14日夕刊、11頁	Kleine Mitteilungen
	254	5	脚本Die letzten sechs Wochenはベルリンで興行禁止になった。作者はLeo Jungmannである。	5月25日朝刊、15頁	Zensurverbot eines Militärschauspiels
	255	2	ベルリンLadyschnikow発行のD. S. Mereschkowskij作の脚本「Paul帝の死」はベルリンで興行禁止になった。	5月25日夕刊、3頁	Das staatsgefährliche Pauschen
	258	1	ロオマ時代のPetronius Arbitrerの小説をHeinseが訳して、一七七三年に出版したものが、それに入れてある六枚の図が猥褻だといふので、ミュンヘンで発売禁止になった。それを聯邦の法廷に抗訴して、禁止を解いてもらった。	5月31日夕刊、5頁(※)	Der Roman des Petronius
	258	15	紐育のPoster Printers Associationは絵看板を掲げる組合であるが、此頃(tricot(薄肌着)を着た女の面は一切印刷しないといふことにした。	6月1日夕刊、2、3頁	Das moralische
	261	3	テアトル・フランセエ朗読会は評議役六人、俳優男二人、女二人の組織で、作者が自分で読んで聞かせるのであった。それが一九〇一年十月にLeygues大臣の命令で停止せられてゐた。こんど再興になる。	6月5日朝刊(※)2頁	Das Lesekomitee der Comedie
1910年7月	274	14	ベルリンでNacktkulturといふことを唱へて、裸体になる会があつたのが禁ぜられた。	6月25日朝刊、3頁(※)	Aufhebung einer "Nacktkloge"
	277	11	キーンでSchwerdiner作のFriessnitz記念像が排斥せられた。それは裸体のNympheを作つたからである。その外男子の裸体の騎馬像をMuelnerの作つたのも排斥せられた。	6月27日夕刊、11頁	Die prüden Wiener
	278	10	波蘭のFabianskiが書いてミュンヘンの硝子宮に出品したAus den Reich des Zarenといふ画は、一九〇五年にKiewで猶太教徒を殺した事をかいたものであつたが、ロシア帝を尊めたものとして其筋に取除きを命ぜられた。但当時の虐殺は帝の命令ではなくて、どちらかと云へば、詔勅に附会したものであるから、帝を尊めるわけではないと論ずるものがある。	6月29日朝刊、3頁	Die politische Jury in der Munchener Ausstellung
	282	5	ミュンヘンの硝子宮に出してあつた波蘭人Fabijsanskiの作、「ソアアルの國より」と題した画は、ロシア公使の請求によって取り即された。それは所謂 Pogromistの一派(反動派)を中傷してゐるといふのである。此政派は「国内平和の恢復に努力せよ」といふ意味の詔勅(一九〇五年十月十七日)の出るのを待って、Kiewで猶太人を虐殺したのである。画は其光景をかいたのである。		
1910年8月	303	6	ミュンヘンの宮廷劇場ではFrank Wedekindの鵝舞(Totentanz)を興行しようとして禁止せられた。		
	311	11	Transvaalにある印度人Gandhiが英国に往反する船中で書いたIndian Home Ruleは面白い書である。古来の東洋の文化は神の業で、今の西洋の文化は悪魔の業である。此悪魔の手を脱するには二つの方法がある。一は暴力(brute force)で、これを用ゐるのは不利である。一は靈力(soul force)で、自分はこれを用ゐることを印度人一般に勧める。靈力を用ゐる方法は、受動的抵抗にあると云ふのである。英人は此書を印度へ輸入することを禁じた。		
	323	6	一旦許した脚本の興行を禁じた最近の例は、ライブテヒでLeo JungmannのDie Letzten Wochen、又ブラウンシュワイヒでLipschitz、Davis合作のGretchen等である。風俗を壊した実跡を認めたと見えるなどと冷かすものがある。		
	326	18	von Schoenebeck夫人の夫A.O. Weberの著書Das Buch mit dem Feigenblattは卑猥だといふので告発せられた。		
1910年9月	332	14	伯林で会員組織で興行してゐるFreie Volksbuehneは賞預けの検閲を受けない事になつてゐたが、こんど受ける事になつた。あの劇場は「労働者運動の地盤に立つてゐる」云云の引れを配つたものがあつたからの事らしい。		
	333	3	ベルリンのNeue freie VolksbuehneもFreie Volksbuehne同様に取り締られる。		
	333	11	Ohne Feigenblattと題したA.O. Weberの書が猥褻だといふので訴へられたが、風刺だといふので無罪になつて、発売禁止を解かれた。本人の辯護の主な理由は獨逸に輸入せられてゐる私人なんぞの著述よりはおとなしいと云ふのであつた。		
	334	16	ミラノの青年書家が五人自ら未来派(Futuristes)と称して宣言書を出した。中にこんな事がある。「裸体が面白いといふので、誰も彼も自分の妾の写生し出すので、鹽豚の図ばかりになる。今後十年間は裸体は一切禁じたい。」		

1910年10月	353	10	法皇がvon Curtius教授(瑞西)に与えた書翰が公にせられた。これまでより一歩進めて、現代主義(モデルニスム)に対する防通を文学方面に擴張して、小説や評論を取締るといふのである。		
	361	4	イタリアであまり風俗壞乱の爲めの発売禁止がはげしいのでGiovane Italia新聞がBibelの中のをかしいところを列記して、これはどうだと云つた。そして告発せられた。妙な裁判になるだらうと、世間がおもしろがつてゐる。		
1910年11月			なし		
1910年12月	382	17	「危険なる年齢」と題するKarin Michaelisの小説は四十から五十までの間の女子の性效を書いたもので、物議が起つてゐる。		
	389	3	ロシアの議會へ言論に関する質問を出す云ふので、労働者党が材料を集めてゐる。Duma第一回の開設以来言論の自由を妨げた政府の処置を洩なく集めるのである。	11月5日朝刊、3面	Die Pressfreiheit vor der Reichsduma
	394	1	ベルリン警察が興行禁止権を自由劇場に適用した件で、大会議があつた。決議の末文は左の通りである。Die Versammlung ist der Ueberzeugung, dass das Geistesleben der Nation keiner polizeilichen Oberaufsicht bedarf und sich, nur in voller Freiheit segensreich entwickeln kann. Sie fordert daher nicht nur die Wiederherstellung der.....Zensurfreiheit der Freien Volksbuehne, sondern die Beseitigung der veralteten Theaterzensur ueberhaupt. 此会議でAlfred Kerrはベルリン大学でHauptmann, Liebermann二人に名譽学士を贈らなかつたのを冷評した。	11月15日朝刊、3面	Freie Volksbühne und Zensur
	403	5	瑞典人Wilhelm Harteverdがシベリアで作つた歌曲の興行権をAnton Eichenwaldが買つて、伯林に持て来て興行しようとして、一旦禁止せられたが、後には許された。	11月22日夕刊、1、2面	Sibirien und Berlin
	405	11	Koenigsbergの市劇場でWedekind「春の目さめ」を禁じた。	11月23日夕刊、2面	"Frühlings Erwachen" verboten
	407	16	既にロンドンやMonte Carloで興行したBrieuxの「懺仰」(埃及の史劇)をテアトル・フランセエの検閲で拒絶した。	11月28日夕刊、3面	Zensur in Théâtre Français
	408	9	KoenigsbergでWedekindの「春の目さめ」を禁じたのを不当として、同地大学々生が大会を催すに就いて、芸術史家たる教授Haendckeは調査(Referat)を受持つた。	11月30日朝刊、2、3面	Ein akademischer Protest gegen die Zensur
	410	17	ロンドンでやつとSalomeの興行を許したは好いが、血の附いた預言者(ヨハナンの名は禁ぜられた)の首を出しては行かぬとのことで、虚な血になつた。		
	411	4	Okeanと題するAndrejewの新脚本はロシア全国で興行することを禁ぜられた。		

【資料①】『椋鳥通信』1909年3月から1910年3月項目分類表とその項目数

分類	演劇	文学	美術	流風行俗	政治	大学	問社 題会	問女 題性	交通	軍事	宗教	歴史	時事	他 その
数	230	159	133	123	86	48	31	27	26	22	18	14	205	320

【資料②】 椋鳥通信の原典ペルリナーターゲブラットの該当箇所

全集 27 卷 P141L4

ロシアの大学教授 Tiander は Milton 小伝を出版したところが、治安に妨害ありといふので逮捕せられた。尤裁判の末無罪にはなつたが、書物は禁ぜられた。

(1910年2月7日夕刊、3頁) Der angeklagte Milton

Der angeklagte Milton. Der Dichter des „Verlorenen Paradieses“, John Milton hätte es sich gewiß nicht träumen lassen, daß er noch einmal die russischen Gerichte beschäftigen würde. Und doch geschah es vor kurzem vor der Charlower Gerichtskammer. Angeklagt war eigentlich der russische Privatdozent Tiander, aber der Inhalt der Anklage richtete sich gegen die gemeingefährlichen Ideen des großen Engländers. Herr Tiander hat nämlich, wie aus Petersburg berichtet wird, eine Broschüre über „Das Leben und die Werke Miltons“ verfaßt und in der Druckerei der Charlower Gouvernementsverwaltung veröffentlichen lassen. Der Inspektor in Presseangelegenheiten fand nun, daß die Ideen Miltons im Volke „Feindschaft und Haß gegen die Regierung sowie gegen die Kirche und die Geistlichkeit hervorriefen“. Die Broschüre wurde beschlagnahmt und die Sache dem Staatsanwalt überwiefen. Dieser fand ebenfalls, daß in der Broschüre die monarchische Staatsordnung scharf kritisiert werde und der Gedanke zum Ausdruck käme, daß die Macht dem Volke gehören müsse. Folglich hebe der Verfasser zum Sturz der in Rußland bestehenden Staatsordnung auf. Der Verteidiger wies darauf hin, daß der Verfasser als Lehrer für englische Literatur an der Universität anfänglich des Substantivs Miltons sich nur der Aufgabe unterzogen habe, über dessen Leben und Weltanschauung das russische Publikum zu unterrichten.

Die Gerichtskammer sprach zwar schließlich dem russischen Privatdozenten frei; Milton aber und seine Ideen sind ein für allemal in Rußland verpönt und sibirienreif.

P145L6 維也納で既に十九回興行になつた Roda Roda, Karl Roessler の合作 Der Feldherrnhuegel (嬉劇) が突然禁止せられた。(1910年2月18日朝刊、2、3頁) Nach neunzehn Aufführungen verboten

Der Feldherrnhuegel hat die dreifache Schürze „Der Feldherrnhuegel“ von Roda Roda und Karl Röbler in Wien erteilt. Das Stück ist plötzlich, nachdem es bereits neunzehnmal an der Neuen Wiener Bühne aufgeführt worden war, von der Zensur verboten worden. „Der Feldherrnhuegel“ hat vor der Zensur zwei Zensurkassen, der

Volksgesundheitsamt und der Statthalterei, vorgelegen und ist nach einer vom Direktor Stehnert vorgenommenen Umarbeitung von beiden Stellen genehmigt worden. Das Verbot eines Stückes, das bereits so oft gespielt wurde, ist jedenfalls ein noch sehr selten dagewesener Fall. Die Schnurte führt heitere Szenen aus dem Soldatenleben vor.

P150L8

伯林で興行を禁じた Maurice Maeterlinck の新作 Maria Magdalena をライプチヒの Stadttheater では三月十二日に興行する。

(1910年2月21日夕刊、2頁) Das freisinnige Leipzig

∞ Das freisinnige Leipzig. Die Berliner Zensur hat, wie bekannt, die Aufführung von Maurice Maeterlincks neuestem Drama „Maria Magdalena“ im Deutschen Theater in Berlin verboten. In Leipzig ist man nicht so ängstlich. Für das Leipziger Stadttheater ist die Aufführung mit Ausnahme einiger Stellen von der Zensur genehmigt worden. Direktor Volkner hat das Drama daraufhin zur Aufführung erworben, die im Neuen Stadttheater am 12. März stattfindet. — Sollte es sich herausstellen, daß zehn Tage nach der Premiere weder das religiöse Empfinden, noch die Moral der Leipziger erschüttert sind, dann könnte man doch vielleicht auch in Berlin einen Versuch mit der Freigabe machen.

P166L12

維也納で禁じ、伯林でも維也納への遠慮で禁じた Feldherrnhügel をライプチヒでは認可した。

(1910年3月8日夕刊、2頁) Das Freisinnige Sachsen

⊙ Das freisinnige Sachsen. Der vielbesprochene dreitägige Schwank „Der Feldherrnhügel“ von Roda Roda und Karl Köhler, der noch neunzehn Aufführungen in Wien und neuerdings vor der Aufführung in Berlin von der Zensur verboten wurde, ist von der Leipziger Zensur für das Leipziger Stadttheater freigegeben worden.

【資料③】『東京朝日新聞』明治43年9月16日から10月4日にかけて、「危険なる洋書」と題する14回にわたる連載キャンペーン記事（下線箇所は『沈黙の塔』で取り上げられている作家）

明治43年9月16日 5面 危険なる洋書①	▽所謂新思想新文藝の病源 <u>モーパッサン</u>
明治43年9月17日 5面 危険なる洋書②	▽所謂現代思想の毒泉 <u>イブセン</u> 女を毒する者の第一は「人形の家」であらう。「ヘツダ・ガブラア」の女主人公
明治43年9月18日 6面 危険なる洋書③	▽破壊思想の火元 露西亞小説「 <u>歡樂境</u> 」、 <u>トルストイ</u> の小説例へば「復活」、ツルゲゾーフ「父と子」、ゴリキー、 <u>アンドレーフ</u> 「七刑人物語」
明治43年9月19日 6面 危険なる洋書④	▽自墮落人生観の本尊 類癡詩人ベルレーヌ、ラムポー、不健全なベルレーヌの詩或はポドレル、シモンズ
明治43年9月20日 6面 危険なる洋書⑤	▽姦通小説鼓吹の先達 <u>フローベル</u> のマダム、ボブリー
明治43年9月21日 6面 危険なる洋書⑥	▽春機發動小説と紹介者 <u>エデキント</u> 、「春機發動」。「チチ、ハハ」と云ふ小説には少女の肉體的教育の事が書いてある。戯曲には先にあげた二つの外「惚れ薬」「出發前半時間（ <u>鷗外</u> 「一幕中」にあり）その他二三あるが今「春機發動」の梗概、「ヒラルダ」、 <u>森鷗外</u> 先生は日本に於けるエデキントの最初の紹介者であるが、此の鷗外先生は昨年「スバル」に青年の性欲發達史めいたものを書いて發賣禁止を受けさせられた而して博士の夫人は頻りと婦人生殖器に関する新作を公にされる
明治43年9月22日 6面 危険なる洋書⑦	▽宗教道徳に反抗して悪魔氣取 <u>ニイチエ</u> 、 <u>ザラツストラ</u> 、「無花果」の著者、今の新社会劇の作者中村春雨も近頃大分ニイチエを振廻す様になった、其「牧師の家」の根本思想はニイチエで其他の大部分はイブセンだ「牧師の家」といふ名からしてイブセンの「人形の家」を真似たらしくて厭だが船長が夫人を脅喝する辺もイブセンの「海の夫人」に似て居るし、更に子供が塔から落ちて死ぬ處などもIBUSENNIHA あるのだ。此人達の見當で進めば日本の祖先崇拜など悠長なるか考へても恐ろしいではないか。 <u>正宗白鳥</u> 、 <u>ショー</u> 、 <u>チャーホフ</u>
明治43年9月23日 6面 危険なる洋書⑧	▽情けない模倣生活の文士 <u>オスカワイルド</u>
明治43年9月24日 6面 危険なる洋書⑨	▽「春」と「田舎教師」の種本 <u>メレヂコスキー</u> 、「神々の死」、「ピーター大帝」、 <u>メレヂコスキー</u> の「先駆者」
明治43年9月27日 6面 危険なる洋書⑩	▽優柔不断墮落殺人の奨励 <u>ダヌンチオ</u> の『死の勝利』、「人目懼らぬ快樂に耽つた」
明治43年9月28日 6面 危険なる洋書⑪	▽徴兵忌避の煽動 <u>アンドレーフ</u> 、「赤き笑」（二葉亭譯血笑記）「信仰」、「深淵」、所謂「赤き笑」
明治43年9月29日 6面 危険なる洋書⑫	ゾラの「ナ」、 <u>ルーゴンマッカール小説叢書</u> 、「居酒屋」、「土」、さて日本でゾラの崇拜者は「 <u>魔風恋風</u> 」「 <u>コブシ</u> 」等の著者 派肉情文學の大家小杉天外氏であるが彼が作中遺傳などを説く處などはゾラは系統だ、猶亦近時佛蘭西風を吹かす永井荷風一名新為永先生も最初はゾラから佛蘭西の腐敗文學に没頭し始めたのだがそれは改めて説く
明治43年10月1日 5面 危険なる洋書⑬	▽忠孝を冷笑する永井荷風 非愛國的傾向、ゾラ、モーパッサン、ロヂ、マルセル、プレヴオ、バザン、フランス、ポドレル
明治43年10月4日 6面 危険なる洋書	▽幸徳一派の愛読書、 <u>クロボトキン</u> 「一革命者の傳記」

II 編集後記 II

「富大比較文学」第六集を発刊する運びとなりました。編集委員
会では在校生の田中裕理さん、二〇一一年度卒業生の吉田明日香さ
ん、宮田愛美さん、それに二〇一一年度卒業生の南菜緒さん、吉田
遥さん、二〇一一年度修了生の山本恵美さんの論文を引き続き掲載
することに決定しました。寄稿いただいた皆さんに感謝申し上げます。

おかげ様で劇団比較文学の方も第九回の上演となり、今年は鷗外
の「仮面」を街中にあるフォルツァ総曲輪のライブホールで上演し
ました。この上演は、「学生が企画した魅力的・独創的なプロジェク
ト¹³」に選ばれました。学生達が丸となって鷗外の演劇空間を再
現しました。多くの卒業生も観劇に駆けつけてくださり、御礼申し
上げます。演劇の上演が卒業生と在校生を結びつける大きな絆にな
っていることを嬉しく思いました。

「富大比較文学」第六集が研究面でのつながりを広げ、深める一
助になることを願ってやみません。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
にお寄せいただけます幸いです。

(金子 幸代)

富山大学比較文学会会則

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(富山県富山市五福三二九〇)
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
の教員および在校生、院生、卒業生、修了生をもって会員と
する。その他、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 第六集

二〇一三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

富山県富山市五福三二九〇

〇七六一四四五―六一九二(研究室 直)

リサイクル適性(B)

この印刷物は、紙類へ
リサイクルできます。