

宮城学院女子大学日本文学会

二〇一〇年七月
第四十五号(通卷六十七号)

澤井清教授定年退職記念特集号

日本文学ノート



澤井清先生
(2010年1月撮影)

宮城学院女子大学日本文学会

第二〇一〇年七月
第四十五号(通卷六十七号)

澤井清教授定年退職記念特集号

日本文学ノート



日本文学ノート 第四十五号 (通卷六十七号)

澤井清教授定年退職記念特集号

目次

澤井清教授略歴……………一

著作目録……………三

羽衣説話考 —— 日中朝に伝承される説話の比較……………鈴木 紗都美……………九

琉球組踊「女物狂」上演に関する考察……………江川 貴美子……………二八

芥川龍之介の児童文学……………茂 泉 真理奈……………四五

「虚」と「実」の風景(万葉の歌)……………犬 飼 公 之……………六八

毛詩正義 小雅 杕杜篇 譯注稿……………田 中 和 夫……………八六

近松 vs. 日本のシェイクスピア……………深 澤 昌 夫……………一〇一

『一兵卒』の考察 —— 『第二軍従征日記』を通して見る……………伊 狩 弘……………一二六

『羅生門』小考 —— 「下人の行方は、誰も知らない」と『今昔物語集』……………星 山 健……………一四〇

〈山〉の肉体／媒体の〈硝子〉——室生犀星『鉄集』論……………	九里順子……………	一四七
敬語の補助動詞が要請した書記における日本語的語順……………	田島優……………	一七三

〈報告〉「日本語」で通じ合った5日間

——日本語教育演習 名古屋研修旅行に参加して……………	佐藤菜摘……………	一九五
-----------------------------	-----------	-----

インタビュー場面における動詞の否定丁寧形の使用とその

要因について——韓国の日本語学習者の発話データから……………	澤邊裕子……………	二二三
--------------------------------	-----------	-----

相澤由佳

書籍紹介

田島優著『漱石と近代日本語』……………	中澤信幸……………	二一四
---------------------	-----------	-----

彙報

二〇〇九年度 日本文学科卒業論文題目……………	……………	二一七
二〇一〇年度 日本文学科講義題目……………	……………	二二〇
受贈図書目録(二〇〇九年四月～二〇一〇年三月)……………	……………	二二二



澤井清教授略歴

昭和十七年六月十九日 北海道函館市に生まれる

昭和四一年三月 学習院大学法学部法学科卒業

昭和四一年四月 東京トヨペット株式会社入社

昭和四二年二月 慶應義塾大学医学部北里記念医学図書館（現慶應義塾大学信濃町メデアセンター）

昭和四三年四月 慶應義塾大学大学院文学研究科修士課程図書館・情報学専攻入学（委託研究生）

昭和四七年三月 慶應義塾大学大学院文学研究科修士課程図書館・情報学専攻修了（委託研究生）

昭和四九年六月 防衛医科大学校図書館準備要員として教務課勤務

昭和五十年四月 防衛医科大学校図書館整理係長

昭和五五年四月 宮城学院女子大学日本文学科助教授

昭和六二年四月 宮城学院女子大学日本文学科教授

平成 七年四月 宮城学院女子大学大学院人文科学研究科委員会委員

平成二二年三月 定年により退職

非常勤講師

昭和六二年四月 東北大学教育学部非常勤講師（平成四年三月まで）

昭和六三年四月 宮城教育大学非常勤講師（平成二十年三月まで）

平成 二年四月 奥羽大学文学部非常勤講師（平成五年三月まで）

平成 七年四月 東北学院大学非常勤講師（平成八年三月まで）

学会及び社会における活動等

- 昭和四三年四月 三田図書館・情報学会会員（現在に至る）
昭和五二年五月 日本医学図書館協会「医学図書館」編集委員（昭和五五年三月まで）
昭和五三年十月 日本医史学会会員（現在に至る）
昭和五五年十一月 日本図書館協会図書館用語委員会委員（平成十六年三月まで）
昭和五五年十二月 仙台市図書館協議会委員（平成四年十一月まで）
平成 六年七月 米国情報科学技術学会会員（現在に至る）
平成 六年八月 せんだいメディアテーク設計競技委員会専門委員（平成七年三月まで）
平成 七年七月 文部省学術情報センター引用索引データベース（理工学系）検討委員会委員（平成八年三月まで）
平成 七年八月 せんだいメディアテーク検討委員会専門委員（平成八年三月まで）
平成 八年五月 仙台大学評議員（平成十一年五月まで）
平成二十年四月 宮城県図書館協議会会長（現在に至る）

受賞

- 昭和五四年十一月 三田・図書館情報学会賞受賞

著作目録

澤井 清

日本文学ノート
第四十五号

<著書>

- (1) 講座 情報と図書館 第7巻『情報提供論』(共著)雄山閣 昭和58(1983)年12月
- (2) 文部省科学研究費報告書『国文学情報検索システムの共同利用に関する研究—公衆網漢字端末T S Sによる開発』(共著)国文学研究資料館 昭和59(1984)年3月
- (3) 図書館用語集(共編) 日本図書館協会 昭和63(1988)年1月
- (4) 文部省科学研究費報告書『国文学における大量多量データ運用管理のための知識ベース』(共著)国文学研究資料館 昭和63(1988)年3月
- (5) 文部省科学研究費補助金特定研究報告書『我が国の大学等における研究成果に関する調査研究』(共著:研究協力者)研究代表者 山本明夫 平成2(1990)年3月
- (6) 文部省科学研究費報告書『国文学データベースのCD-ROMによる出版・利用に関する実用化試験研究』(共著)国文学研究資料館 平成3(1991)年3月
- (7) 図書館用語集 改定版(共編) 日本図書館協会 平成8(1996)年8月
- (8) 新図書館学シリーズ6 『情報検索演習』(共著)樹村房 平成10(1998)年2月
- (9) 新図書館学シリーズ8 『専門資料論』(共著)樹村房 平成10(1998)年2月
- (10) 新図書館学シリーズ8 改訂『専門資料論』(共著)樹村房 平成14(2002)年10月
- (11) 図書館用語集 三訂版(共編) 日本図書館協会 平成15(2003)年11月
- (12) 新図書館学シリーズ6 改訂『情報検索演習』(共著) 平成16(2004)年3月
- (13) 新図書館学シリーズ6 三訂『情報検索演習』(共著) 平成18(2006)年10月

<学術論文>

- (1) 電子計算機で作られた雑誌総合目録 *Union Catalog Medical*

- Periodicals*を中心として *Library System* Vol. 8:223-226, 昭和44(1969)年1月
- (2) ロータリ・ファイルの逐次刊行物の受入記録管理(共著) *Library System* Vol. 9:231-246, 昭和45(1970)年1月
- (3) 病歴管理システムの課題 *Library System* Vol. 10:125-161, 昭和47(1972)年1月
- (4) 病歴管理展望 医学図書館 Vol. 20: 217-234, 昭和48(1973)年9月
- (5) わが国生物・医学研究者の外国雑誌への掲載傾向 *Library and Information Science* No. 15:49-66, 昭和52(1977)年3月
- (6) わが国耳鼻咽喉科研究者の発表した欧文研究論文－*S C I* (1967-1976)を利用した調査 *Library and Information Science* No. 16:79-92, 昭和53(1978)年3月
- (7) ヘボン(James Curtis Hepburn 1815-1911)の書簡にみる救療事業(共著) 医学図書館 Vol. 25:123-129, 昭和53(1978)年9月
- (8) 研究者の文献情報利用の問題点－オンライン情報検索システム導入にあたって－ 防衛医科大学校雑誌 Vol. 3:196-205, 昭和53(1978)年12月
- (9) *Year Book of Cancer* (1969-1978)の分析から見た癌研究の動向 *Library and Information Science* No. 17:103-119, 昭和54(1979)年3月
- (10) 防衛医科大学校におけるJOIS実施例 情報管理 Vol. 22:875-879, 昭和55(1980)年2月
- (11) 国際的視野からみたわが国研究者の活動状況－*WIPS*(1977)を利用した調査－ *Library and Information Science* No. 18:209-216, 昭和55(1980)年3月
- (12) 論文発表からみたわが国大学所属研究者の分野別研究動向－*CBD*(1987)を利用した調査－ *Library and Information Science* No. 19:189-198, 昭和56(1981)年3月
- (13) 論文発表者数からみた日本の科学者と世界の科学者 宮城学院女子大学研究論文集 No. 54:1-17, 昭和56(1981)年6月
- (14) 鷗外の友人・加古鶴所 宮城学院女子大学研究論文集 No. 55:49-64, 昭和56(1981)年12月

- (15) オンライン情報検索システムの歴史と現状 宮城学院女子大学研究論文集 No. 56:19-40, 昭和57(1982)年6月
- (16) 司書課程とオンライン情報検索 ドキュメンテーション研究 Vol. 33:248-249, 昭和58(1983)年5月
- (17) 来日宣教医の活動 基督教文化研究所年報 No. 15:11-24, 昭和58(1983)年12月
- (18) 加古鶴所と鷗外 解釈と鑑賞 1984年臨時増刊号 p. 156-162, 昭和59(1984)年1月
- (19) わが国自然科学者の国際的貢献度 *Library and Information Science* No. 23:93-102, 昭和60(1985)年3月
- (20) 効果的な情報の提供について 私立大学図書館協会会報 No. 84:54-63, 昭和60(1985)年5月
- (21) 国文学のデータベース—国文学情報検索システムについて— 日本文学ノート No. 20:1-16, 昭和60(1985)年11月
- (22) 国際的視野からみたわが国人文・社会科学者の研究活動 *Library and Information Science* No. 25:123-133, 昭和62(1987)年3月
- (23) 研究者数からみたわが国自然科学者の研究活動 情報管理 Vol. 31:227-237, 昭和63(1988)年6月
- (24) 日本文学科卒業論文からみた研究テーマの動向 日本文学ノート No. 26:1-9, 平成3(1991)年1月
- (25) わが国社会科学者の国際的貢献度 人文社会科学論叢 No. 1:27-39, 平成4(1992)年3月
- (26) CD-ROMと図書館 宮城学院女子大学研究論文集 No. 75:125-143, 平成4(1992)年6月
- (27) わが国人文科学者の国際的貢献度 人文社会科学論叢 No. 2:127-139, 平成4(1992)年12月
- (28) 国文学索引誌の歴史と現状—国文学論文目録データベースを中心として—(共著) 宮城女子大学研究論文集 No. 77:1-37, 平成5(1993)年12月
- (29) 国文学の情報検索—国文学論文目録データベースについて—(共著) オンライン検索 Vol. 14:155-168, 平成5(1993)年12月
- (30) 国文学論文目録データベースからみた近代文学の研究動向—島崎藤

- 村、森 鷗外、夏目漱石の場合ー 日本文学ノート No.30:1-20, 平成7(1995)年1月
- (31) 新葉普及研究のコールマンの著書の引用動向について *Library and Information Science* No.32:105-122, 平成7(1995)年5月
- (32) 国文学の研究動向ー雑誌記事索引を利用した10年間の調査ー 日本文学ノート No.31:1-7, 平成8(1996)年1月
- (33) インターネットの活用法 宮城学院女子大学研究論文集 No.84:75-93, 平成8(1996)年12月
- (34) 国文学とインターネット 日本文学ノート No.33:1-16, 平成10(1998)年2月
- (35) 国文学の研究動向ー国文学論文目録データベース(1926～1996)を利用した調査 日本文学ノート No.35:1-8, 平成12(2000)年1月
- (36) 電子図書館(デジタルライブラリー)の歴史と現状 宮城学院女子大学研究論文集 No.92:77-93, 平成12(2000)年12月
- (37) 国文学の情報検索ー国文学論文目録データベースー 日本文学ノート No.37:89-106, 平成14(2002)年1月
- (38) 日本文学科卒業論文からみた研究テーマの動向 日本文学ノート No.41:1-9, 平成18(2006)年7月
- (39) 国文学のデータベースー国文学論文目録データベースー オンライン検索 Vol.28(3) 123-137, 平成19(2007)年9月
- (40) 日本版 *SC I*「引用索引データベース」(C J P) オンライン検索 Vol.30(1/2) 11-20, 平成21(2009)年6月

<研究ノート>

- (1) 図書館界から出版界へ望むこと 図書館雑誌 Vol.68(4) :135, 昭和49(1974)年
- (2) 博物館めぐり1:鉄の博物館ー新日本製鉄釜石史料館ー 塾友 No.304:31-34, 昭和58(1983)年
- (3) 博物館めぐり2:蚕糸の博物館ー岡谷蚕糸博物館ー 塾友 No.305:28-31, 昭和58(1983)年
- (4) 博物館めぐり7:森の博物館ー森林博物館ー 塾友 No.310:28-32, 昭和58(1983)年

- (5) 博物館めぐり8：NHK放送博物館 塾友 No.311：26-32, 昭和58(1983)年
- (6) 博物館めぐり9：農業の博物館－岩手県立農業博物館－ 塾友 No.312：27-31, 昭和58(1983)年
- (7) 博物館めぐり10：民話の博物館－遠野市立博物館－ 塾友 No.317：24-28, 昭和59(1984)年
- (8) 博物館めぐり11：医療器械の博物館－青木記念医科器械史料館－ 塾友 No.318：32-37, 昭和59(1984)年
- (9) 博物館めぐり12：乗り物の博物館－交通博物館1－ 塾友 No.319：31-35, 昭和59(1984)年
- (10) 博物館めぐり13：乗り物の博物館－交通博物館2－ 塾友 No.320：20-25, 昭和59(1984)年
- (11) 博物館めぐり14：火消しの博物館－消防博物館－ 塾友 No.321：26-30, 昭和59(1984)年
- (12) 博物館めぐり15：蠟人形の博物館－みちのく伊達正宗歴史館－ 塾友 No.322：27-33, 昭和59(1984)年
- (13) 博物館めぐり16：鉾山の博物館－メインランド尾去沢－ 塾友 No.323：43-49, 昭和59(1984)年
- (14) 博物館めぐり17：お札と切手の博物館－大蔵省印刷局記念館－ 塾友 No.325：43-49, 昭和60(1985)年
- (15) 博物館めぐり18：古代遺跡の博物館－東北歴史資料館－ 塾友 No.327：28-33, 昭和60(1985)年
- (16) 博物館めぐり19：日本で唯一の金属博物館－金属博物館－ 塾友 No.333：52-57, 昭和60(1985)年
- (17) 博物館めぐり20：鯨の博物館－牡鹿町立鯨博物館－ 塾友 No.337：51-56, 昭和61(1986)年
- (18) 博物館めぐり21：大航海時代の博物館－仙台市立博物館－ 塾友 No.338：30-34, 昭和61(1986)年
- (19) 博物館めぐり22：全国一の酒造用具の博物館－石鳥谷歴史博物館－ 塾友 No.345：51-55, 昭和61(1986)年
- (20) 博物館めぐり23：未来を築く科学の博物館－科学技術館－ 塾友 No.346：37-41, 昭和62(1987)年
- (21) 博物館めぐり24：ニューメディア時代の博物館－横浜こども科学館－

塾友 No.350 : 46-50, 昭和62(1987)年

- (22) 博物館めぐり25 : 蔵造りの博物館－福島県立博物館－ 塾友
No. 358 : 37-41, 昭和63(1987)年
- (23) 分野別にみた日本の医学研究論文発表の動向－*SciSearch*を利用した
調査－ 週刊医学界新聞 第1883号 2p 全面、1990年2月12日
- (24) 医学図書館に望むこと 医学図書館 Vol.40(3) , 265-266、1993年
- (25) 私とオンライン検索 オンライン検索 Vol.26 : 58-59, 平成16(2004)年

<書評>

- (1) 資料紹介『西洋を築いた書物』 医学図書館 Vol.24:32-33, 昭和52
(1977)年
- (2) 資料紹介『野口英世』 医学図書館 Vol.26:58-59, 昭和54(1979)年

羽衣説話考

——日中朝に伝承される説話の比較——

鈴木 沙都美

はじめに

日本には、きわめて古い時代から数多くの伝説・説話が伝承されている。

羽衣説話もその一つである。衣を纏い天から舞い降りた天女とその天女を妻あるいは娘にと望む人間との物語で、その多くが神話や民話として語られている。羽衣説話の一部分では、天女が白鳥に変身することから白鳥処女説話とも呼ばれ、類似する説話は世界各地に広く分布している。水野祐氏はこの説話の分布について著書『羽衣伝説の探求』の中で「北方の伝説と南方の伝説とは、その内容を構成する要素のうえに変化と異同が見られるので、いくつかの伝播経路が考えられるのである」（先掲書／四頁）と示唆している。

まず本論に入る前に、世界における羽衣説話の分布の伝播経路について述べておきたい。

すでに言われているように、羽衣説話あるいは白鳥処女説話と称される説話は世界中きわめて広範囲に分布しているが、それがいつ、誰によって伝承され始めたものなのか、その起源を明確にすることは今日ではほぼ不可能だと言われている。しかし、羽衣説話はヨーロッパをはじめ、東南アジア・中央アジア、中東にもその類型と見られるものが残されている。

水野氏は、これら説話の伝播経路には①インド・ゲルマン民族の移動による伝播②中国から朝鮮、日本へ至る中央圏

伝播経路③朝鮮を介さない北方圏伝播経路④南方圏伝播経路の四つがあると述べている。(先掲書／一九二頁)

氏は中国や朝鮮の説話の形成に関わる北方圏伝播経路は白鳥処女説話の流れを汲み、中央伝播経路はインドの仏教思想や天人思想を受容していると考えている。この二つの経路は日本の羽衣説話の形成に深く関係し、影響を及ぼしていると見ていいだろう。

このことを踏まえて、私は中国・朝鮮・日本に伝承されている羽衣説話を比較し、日本の羽衣説話にはどのような特徴があるのかを論じていこうと思う。

第一章 中国・朝鮮の羽衣説話

一、中国の羽衣説話

中国に伝承されている羽衣説話の中でも、文献に残るもので最も古いものと言われているのが、六朝時代(三〜六世紀)に成立した『玄中記』^(梁)所収の「姑獲鳥」である。

姑獲鳥とは妊婦が死んで化した怪鳥のことで、人の子を攫つて自分の子として育てるといふ。鬼鳥とも呼ばれ、干しである子どもの服に塵埃を落として病気にしてしまうことから凶鳥として恐れられたという異伝も残っている。『玄中記』では姑獲鳥の伝承に中国の羽衣説話の源流である予章郡の話が語られている。

昔、予章郡男子、見_三田中有_二六七女人_一、不_レ知_二是鳥_一、匍匐往、先得_二其毛衣_一、取藏_レ之。即往就_二諸鳥_一、諸鳥各去就_二毛衣_一、衣_レ之飛去。一鳥独不_レ得_レ去、男子取以_レ為_レ婦。生_三三女_二。其母後使_二女問_レ父、知_三衣在_二積_レ稲下_一。得_レ之、衣而飛去。後衣_レ以_レ迎_三三女_二、三女兒得_レ衣亦飛去。今謂_二之鬼車_一。

【昔、予章郡のある男が田園に六、七人の娘がいるのを見つけた。正体が鳥であるとは知らず、這いつくばり前に進んだ。まず毛衣を見つけると、取つてこれを隠した。それから鳥のほうへ近づいたが、鳥達はそれぞれ逃げて毛

衣を取り、これを羽織つて飛び去ってしまった。一羽だけが逃げる事ができず、男はその鳥を妻にした。三人の娘が生まれ、その後、母親は娘たちに父から毛衣の在り処を聞き出させて、稲藁を積んだ下にあることが分かった。毛衣を手に入れ、すぐにそれを羽織つて飛び去ってしまった。その後、同じ毛衣を持って三人の娘を迎えに現れ、娘たちも毛衣を羽織つて飛び去ってしまった。今これを鬼車きしゃと呼んでいる。」

次に、『敦煌変文集』（以下「敦煌」）所収の羽衣説話を挙げる。敦煌（中国・甘肅省北西部の都市）には市街の南東に四一四世紀に作られたとされる美しい壁画・塑像を持つ千仏洞（莫高窟）があり、二十世紀初めにその壁から貴重な文書や仏典等が発見された。これは、一九五七年に王重民らが主だった変文を編纂したものである。長文のため、ここでは話の流れが分かる程度に概要を挙げる。（※）

《概要》

田崑崙という男が田に向かうと三人の美しい天女が水浴びをしているのを見つけた。男はそのうち末の一人の衣を盗み、妻とした。（年上の二人の天女は衣を取って飛び去っている）

田章という子を設けたが男は徴兵されたり帰つてこないで、天女は義母に「羽衣を見せてくれないか」と頼む。懇願する天女を無下にもできずに義母は衣を見せたが、天女はまだその時ではないと思い、撫でて衣を返した。それから十日も経たないうちに、天女はもう一度羽衣を見せてほしいと義母に頼んだ。義母は訝しげだったが「子どもも生まれたのにどうして離れられましよう」と言うので衣を手渡した。しかし、天女は衣を纏うと窓から外に出て行き、空高く舞い上がってしまった。天女は地上で五年間暮らしたが、天上では二日しか経っていないから。子どもを思い嘆く天女に二人の姉は「明日一緒に会いに行こう」と提案する。

田章が五歳になっていたが、母親を慕つて泣き止まずにいるのを、たまたま忍び歩きをしていた董仲先生が見つけ、田章が天女の子であることを知り、「昼頃に池に行けば母親に会える」と教えた。言われた通りに言ってみると、三人の天女がいた。天女たちも田章が来ているのを見つけ、やがて衣を翻して田章とともに天上へ昇った。

天女の父親が田章に方術やその他諸芸を教育し、地上に戻った田章はあらゆることに精通し、やがて宰相となった。

しかし、後に宮内の事件に関連して、西方の僻地へ配流の身となった。その後、天子が狩猟中に拾った身丈三寸二分の人間や同じ大きさの歯について、どの群臣も答えられず、また国中に布告しても誰一人知る者はいなかったため、田章のもとへ使者を遣わし訊ねさせると、すんなりと答えた。他にも難問をぶつけたが、苦なく返答するので、天子はとうとう田章を召して僕射（官名）に任命した。これではじめて田章が天女の子であることを知った、という流れになっている。

この話の中で田章が答えた小人・大人のことは、春秋時代（前七七〇〜前四〇三年）に陳章が齊の桓公の質問に答えた話とほぼ同じ内容で、『博物志』にも同様の記述がある。この変文が長い年月を壁の中で過ごしたことで照らし合わせる、かなり古い説話である可能性が高い。ただし、敦煌の壁は四〜一四世紀に建造されたものと考えられているので、少なくとも先に挙げた『玄中記』と同年代か、その後の説話と思われる。

最後に、清時代の類書で一七一〇年に編纂された『瀕鑑類函』（以下「瀕鑑」）所収の羽衣説話を見ていきたい。ここでは、水野氏が『羽衣伝説の探求』で挙げている訳文を参考とする。（※）

南昌府の東に浴仙池という池があり、そこを一人の少年が歩いていると、五人の美女が水浴びをしているのが見えた。その美しさに感嘆した少年は、岸辺に目がくらむような彩衣が五枚置かれているのを見つけ、気づかれぬように忍び寄って一枚取って隠した。

しばらくして水浴びをし終わった美女たちが池から上がり、彩衣を纏ってたちまち雪よりも白い真白な鶴になった。天高く舞い上がったが、ひとりの女だけ彩衣がなくて一緒に飛び立てず、うろうろと衣を探していた。少年が彩衣を持って現れると、女は喜んで受け取ろうとするが少年は渡さない。仕方なく女は要求に従って妻となった。しかし女は「私は人間界に長く留まることはできません。三年経ったら彩衣は返してください」といって、三年間夫婦生活を営んだ。

三年が経つと、女は衣を返してもらい、それを身に着けるとたちまち白い鶴となって天空に飛び去った。

「瀕鑑」は明時代の『唐類鑑』を増補し、さらに宋以後の出典を多く加筆したもので、この説話は、編纂された

当時より前時代のものである可能性がある。しかし、先に挙げた二つの説話より後代になることは想像に難くない。

ここまで中国に伝承される羽衣説話を三つ挙げたが、まずこれらに共通する事項を列挙する。

- (I) 天女が鳥（白鳥・白鶴）に転換する描写がある。
- (II) 天女の飛翔地が水辺（池・田）であり、水浴びをしている。
- (III) 飛翔する天女が複数である。
- (IV) 衣を盗まれた天女は男の要求に応じて妻となる。
- (V) 比較的長い期間地上に留まり、子を儲けることもある。
- (VI) 天女が自分の意思で衣を探し出す描写がある。
- (VII) 天女は衣を纏い、あるいは鳥に変化して天に昇る。子を連れて行くこともある。

ここで押さえておきたいのは（I）の天女が人の姿から白鳥や白鶴に転換する描写についてである。君島久子氏は論「羽衣覚書―飛翔と変身」の中で、羽衣には飛翔機能と変身機能との二機能が備わっていると述べており、天女の容姿の転換は羽衣の一機能として捉えている。

しかし、中国の羽衣説話では必ずしもそうとは言えない。「敦煌」を見ると、衣の有無に関わらず天女が転換する描写が次の文章から認められる。

崑崙向田行、乃見有三個美女洗浴。即變為三個白鶴、兩個飛向池邊樹頭而坐、一個在池洗垢中間。

其美女者乃是天女、其兩個大者抱得天衣、乘空而去（傍線部筆者）

「敦煌」では、三人の天女が白鶴に変身したのち、二人は衣を取って飛び去っている。つまり、天女の転換に衣は必要とされておらず、天女自身の能力で飛んでいるのだ。したがって、容姿の転換が羽衣の機能であるとは一概には言い難いのである。しかし、中国の天女に容姿の転換が顕著であることは、注目しておきたい。

二、朝鮮の羽衣説話

朝鮮には民話や口伝神話の一つとして、羽衣説話が語られている。原話を『羽衣』^{ウヰイ}といい、「仙女と木こり」または「天女と樵夫」と呼ばれている。^{※4}（以下「仙女と木こり」）

《概要》

金剛山のふもとで母親と暮らしていた樵は、ある日獵師に追われていた小鹿を助ける。命拾いした小鹿はお礼にと「明日金剛山に水浴びにやってくる八人の天女のうち、一人を妻としなさい。しかし、四人目の子どもが生まれるまで羽衣を返してはいけません」と告げる。次の日、言われた通りに金剛山に登ると、八人の天女が舞い降りてきた。樵はそのうちの一人の衣を取り、妻として迎えた。

二人の間には子どもが二人生まれた。天女は夫に羽衣を返してくれと頼んだが、樵は小鹿の言葉を思い出して申し出を断つた。子どもが三人になったとき、天女は「あなたに背くことはしないから羽衣を見せてほしい」と懇願した。樵は見せるだけならと衣を見せると、天女は衣を纏って三人の子どもを抱きかかえて空へと舞い上がった。また。

途方に暮れていると、小鹿がまたやって来て「どうしても天女に会いたかったら、天女が池の水を汲むのに降ろす瓢の中に飛び乗りなさい」と教えた。小鹿に教えられた通り、瓢に乗って天に行き、天帝に「妻と子どもに会わせてほしい」と頼んだ。天帝は自分の娘である天女とその子どもを引き合わせ、樵が妻子とともに天上で暮らすことを許した。

この話には後日譚がある。ある日、樵は母親に会いたいがために天馬（龍馬）を駆けて地上に降りるが、その際、天女である妻に「天馬から降りて地面に足がつくと、二度と天に帰って行くことはできない」と言われていた。しかし、息子の帰りを喜ぶ母は、樵の好物であるかぼちゃの粥を食べて行きなさいとすすめた。しかし、お粥があまりに熱くて天馬の背中にこぼしてしまった。驚いた天馬は樵を振り落ととして天空高く飛んでいってしまい、樵は二度と天に帰れなくなり、悲しく泣き暮らすうちにとうとう雄鶏になってしまった。この後日譚は羽衣説話とはまた別の要素が混ざり

あつて生じた可能性が高く、ここでは前述した部分を扱いたい。

この話の特徴を取り上げながら、中国の説話と比較していきたい。

- (i) 男は小鹿の導きによつて天女のもとへ赴く。
 - (ii) 虹の下の美しい池で天女が水浴びしている。
 - (iii) 天女は人の姿をしている。
 - (iv) 飛翔した天女は複数である。
 - (v) 脱いだ衣は松の枝にかけた。
 - (vi) 男の妻となつた天女は、子が二人になつたとき羽衣を返してほしいと申し出るが断られ、子が三人になつたとき、再び羽衣を見せてほしいと懇願し、見せてもらった。
 - (vii) 天女は衣を纏うと約束を反古にし、子を連れて天に昇つていった。
 - (viii) 再び現れた小鹿の導きによつて、男は天に昇つた。
 - (ix) 天女の父である天帝の許しを得て、男は家族とともに天で暮らした。
- 朝鮮の説話で特出しているのは (i) 小鹿の存在である。説話の中で、獵師から助けてもらつたお礼として小鹿は男に天女のことを告げている。つまり、小鹿が男の行動に働きかけ、その後にも影響を及ぼしているのである。
- このことについて、漆原直道氏は「日本・朝鮮の『羽衣伝説』について」の中で、小鹿は天空神の使者としてその意志を持ち運ぶ仲立ちをしていたと述べている。朝鮮において小鹿は古くから天の使者として吉報を運ぶと言われており、尊敬の対象となつていることを見ると、こうした動物信仰の考えが伝承の中にも浸透していると思われる。
- 中国の羽衣説話との共通点としては、天女の飛翔地が水辺であることと、飛来した天女が複数であることが挙げられる。また、天女は自らの意思で衣を探し出す描写や夫（義母）との約束を反古にしている点も共通点として挙げられる。これらのことは、日本の羽衣説話と比較の中で詳しくは後述するとして、ここでは提示するだけに留めたい。

第二章 日本の羽衣説話

一、日本の羽衣説話

日本に伝承される羽衣説話で最も古いものとされているのが『風土記』に所収されている羽衣説話である。「風土記」とは七一三(和銅六)年に元明天皇の詔によつて、諸国の郡郷の名の由来や地形、産物、伝説などを記して撰進された地誌である。しかし、国によつて撰進された時期が一律ではなく、完本に近いものは『出雲国風土記』のみとなっている。「風土記」は平安時代や江戸時代に編まれたものもあり、それらと区別するために、奈良時代に編まれた『出雲国風土記』『播磨国風土記』『肥前国風土記』『常陸国風土記』『豊後国風土記』の五つは古風土記と呼ばれている。

まずは、これら「風土記」に表れている羽衣説話を見ていくことにする。

『近江国風土記』逸文の「伊香小江」(伊香)は、「風土記」所収されたものの中でも古い時代に位置づけられており、日本の羽衣説話の原型になつたとも言われている。

興胡よこの郷の伊香小江に降りてきた八人の神人(神仙女・白鶴に恋する)が水浴びしていると、伊香刀美が目撃し、白犬を遣つて末の一人の羽衣を盗んで妻とし、子を設けるが、神人は羽衣を探し出し天に昇つてしまったという内容である。

注目したいのは、天女が白鳥に転換することと、白犬の存在である。

白鳥に転換する描写は中国の羽衣説話に通じ、白犬の存在は動物が羽衣を盗むことに加担している点で朝鮮の説話に登場する小鹿と類似する。日本の羽衣説話の原型と捉えられている「伊香小江」に中国・朝鮮の羽衣説話の要素が含まれていることは、水野氏が言うように羽衣説話の伝播による影響を受けているからであろう。

また、説話の後半では「伊香連等が先祖、是なり」とあり、氏族起源譚として語られている。「風土記」は地誌というその性質上、このように何らかの起源譚と結びつきを持つことが多く、次に挙げる『丹後国風土記』逸文「比治の真

奈井・奈具社^(※6)（以下「奈具社」）にもその傾向が見られる。

《概要》

比治の山に麻奈井と呼ばれる泉があり、そこに八人の天女が降りて水浴びをしていた。ある日、老夫婦がこの泉に来て一人の天女の衣を隠した。衣を取られた天女は天に帰れなくなり、老夫婦の娘となった。

天女は酒を醸し、それで得た財を家に送っていたが、ある日突然家を追い出される。長く地上に留まっていた天女は天に還ることもできず、やがて奈具の村に至り、豊宇加能売として鎮座したという。

この説話では天女が男の妻になるのではなく、老夫婦の娘になるという展開を見せている。所々に地名起源譚があり、最後には穀物の神である豊宇加能売の起源と天女が結びついている。また、老夫婦を通して、人間の身勝手さや醜悪さが目立っているのが特徴である。

最後に、『駿河国風土記』逸文の「三保松原」を見ていこう。ここでは原文は短いので全文を引用する^(※7)。

風土記の案ずるに、古老伝へて言はく、昔、神女あり。天より降り来て、羽衣を松の枝に曝^{さら}しき。漁人、拾ひ得て見るに、其の軽く軟^{やほらか}きこと言ふべからず。所謂六銖の衣か、織女の機中の物か。神女乞へども、漁人興^{あは}へず。神女、天に上らむと欲へども羽衣なし。是に遂に漁人と夫婦と為りぬ。蓋し、巳^やむを得ざればなり。其の後、一旦^{あるひ}、女羽衣を取り、雲に乗りて去りぬ。其の漁人も亦登仙しけりと云ふ。

以上「風土記」に所収された羽衣説話だが、どの説話も「古風土記」と同時期であるかは明らかになっていない。特に「三保松原」は奈良時代に三保という地名が確認されていないことと、原文に「風土記の案ずる（風土記を見ると）」と前置きがあることから古代の風土記の記事を做つたものと言われており、「古風土記」と同時期とは認められていない。しかし、風土記に所収されたこれらの説話が日本の羽衣説話における最古のものとするに疑いはないだろう。

三保松原を舞台とした羽衣説話は芸能の分野にも伝承されている。室町時代に成立したとされる「謡曲羽衣」^(※8)（以下「謡曲」）は、早春の三保の松原で漁夫の白童が美しい衣を見つけたところから語られている。また、作中で詠まれている歌は「奈具社」において天女が嘆き詠んだ歌「天の原 振り放け見れば 霞立ち 家路惑ひて 行方知らずも」に基

づき、「天の原　ふり放け見れば　霞立つ　雲路まどひて　行方知らずも」と詠まれている。

白竜が衣を持つて帰ろうとすると天女が現れて、それは自分のものだから返してほしいと懇願する。白竜は国の宝にするといつて返そうとしないが、羽衣がなくては天に帰れないと嘆き悲しむ天女の姿を見て不憫に思い、天人の舞楽を見せられるのなら、と羽衣を返すことにする。天女は優美な舞曲を披露しながら富士の高嶺へと舞い上がり、やがて霞に隠れて見えなくなつた。

「謡曲」で注目しておきたいのは、白竜が衣を返さない理由を述べたところと、もう一つは天女に羽衣を返すところの二人の問答である。

さもあらば末世の奇特に留め置き、国の宝となすべきなり。

【そうであるなら、末世の奇瑞として地上に留め置き、国の宝とすべきである】（※7／三八三頁）
いやこの衣を返したば、舞曲をなさでそのままに、天にや上り給ふべき。

【いや、この衣を返したなら、舞を舞わずにそのまま、天にお上がりになるのではないか】

いや疑ひは人間にあり、天に偽りなきものを

【いいや、疑いというのは人間だけにあるものです。天には偽りというものはありません】（同／三八五頁）

末世とは道義の廢れた時代を指し、白竜は衣をその時代に現れた吉兆の象徴として捉えていることが分かる。つまり、白竜は今自分がある世界が荒廢しているという認識を持つていたことになる。

また、疑念は人間だけにあるもので天には存在しないという言葉は、先に挙げた「奈具社」でも天女は「天つ人の志は信を以ちてもとせり」とし、老夫婦も「疑多く信なきは率土の常なり」と語っていることから、天人や地上人の捉え方に類似性が見受けられる。天は誠を根本に据えているのに比べて、地上は疑念が多いという考えが示されている。

芸能として伝承されている羽衣説話にはもう一つ、組踊「銘苺子」がある。組踊は台詞・歌・舞踊から成る琉球古典劇で、「銘苺子」は玉城朝薫（二六八四〜一七三四年）が創作した朝薫五番に数えられている。組踊は冊封使を歓待する目的で冠船芸能として成立し、そこには清への祝儀にかなうように作品化されている。朝薫五番はその大半が琉球の故事を

題材に作られており、「銘苺子」も故事「銘苺子伝説」を参考にしたと言われている。

銘苺子はある日、川の近くの松を見ると、辺りが不思議な光と芳しい匂いに満ちているのに気づく。しばらく様子を伺っていると、それは天女が水浴びをしているためだった。銘苺子は松に掛けてあった羽衣を隠し、天に帰ることができなくなった天女はやむなく銘苺子の妻となる。二人は一女一男を設け、天女は母としての生活を送っていたが、子どもたちが歌う童歌から羽衣の在処を知って天に帰ってしまう。その後、琉球王府から使いがやってきて子どもたちの取り立てと銘苺子への位階を約束して大団円となる。

「銘苺子」の後半部分は冠船芸能としての性質上、清への祝儀性を表すとともに琉球王府の威信を示すように、作品の中に意識的に王府を関与させているが、天女が飛来し、男が妻として留め置いて子を設け、やがて天女は羽衣を見つけて天に昇っていくという羽衣説話が持つ体系は整っている。ここで注目しておきたいのは、銘苺子が天女に自分の妻になるよう説き伏せるところと、天女が羽衣を見つけ昇天する際に二人の子どもを置いていくことに苦辛する場面である。

天女詞 里や物知らぬ 天と地の情 ふやあはちど生たる 松も玉水も 我が物と言ふすや 無理やあらね

【あなたは物をご存じない。天と地の情けが和合して生まれたものなのに、松も玉水も自分の物とは無理ではありませんか】

銘苺子詞 天と地の情 ふやあはしゆる浮世 無蔵と縁結で 互にそはに

【天と地の情が和合するのが浮世。あなたと縁と結んでたがいに寄り添いたい】（※8／三〇四〜三〇五頁）

天女詞 里がい言葉や 此世界の習ひ 天の御定の わ自由ならぬ

【あなたの言葉はこの人間世界の習いです。天の掟は私の勝手にはできない】

銘苺子詞 世界のよす事や 誰がしちがや初め 天の御掟と 世界の習ひ

【この世界の教えは誰が制定したか、初めは。天のおさだめこそこの世界の習いである】（同／三〇六頁）

天女詞 なし子もり素立て をらんでやりすれば 天の御定の わ自由ならぬ

【できた子どもを育てて、いつまでもいてやりたいが、天の掟は私の思うようにはならない】
ねなしちをるうちに 別れらなきやしゆが おぞで百すがり すがると思は

【寝ているうちに別れなければどうする。目を覚ましてひたすらにとしすがり、すがるかと思うと】

これ迄よと思は 飛びも飛ばれらぬ なし子ふやかれの 百の苦ししや

【これまでと思うと飛ばうにも飛ばない。わが子との別れのひたすらなる苦しきよ】（同／三〇八／三〇九頁）

自分の妻になるように説き伏せようとする銘苺子は、天女が「松も玉水も天地が和合して生まれたものだ」と言ったことに對して「ならばあなたと私が一緒になるのは道理である」と意図的に天地の理を曲解して論点をずらしている。追いつめられた天女は遂に折れて妻になることを承諾してしまう。ここには、銘苺子を通して人間の意地汚さが書き表れている。

また、羽衣を見つけたことで天に昇らなくてはならなくなった天女は、子どもを置いていくことを躊躇っている。天女は結局子どもを置いていくのだが、この点は中国の羽衣説話「姑獲鳥」「敦煌」、また朝鮮の「仙女と木こり」で子どもを天に連れて帰った天女との違いが生じている。詳しくは次節で述べていきたい。

二、中国・朝鮮の説話との比較

中国・朝鮮と日本の説話を比較していくと、天女と子どもの別れ際の描写に顕著な差が表れている。中国・朝鮮の説話で天女は天に帰る際、自身の子どもの連れて昇っている。しかし、中国の天女にはある特徴が見られる。

後衣^レ以迎^三三女^一、三女兒得^レ衣亦飛去。（姑獲鳥）

不須乾啼濕哭、我明日共姉妹三人、更去遊戲、定見。

三箇姉妹遂將天衣、共乘此小兒上天而去。（敦煌）

中国の天女は天に昇る際、その場では連れていかず、再度地上に降りて子どもとともに天に昇る。なぜ天女は子どもを迎えに来たのか。これには、中国の説話「姑獲鳥」が影響していると私は考える。

第一章で示した通り、姑獲鳥は子どもを攫い養育するという、妊婦が死んで化した怪鳥である。姑獲鳥の伝承は古くから残されており、一般的に広く知られていたと考えられる。姑獲鳥の子どもを攫うという特徴が、羽衣説話の中に取り込まれたのではないか。その特徴を強調するように、天女は一度天に帰ってから、まるで夫の下から攫うように子どもを迎えに再びやって来ている。また、『玄中記』のように姑獲鳥の伝承が予章郡の話と融合して伝承されていることもあり、羽衣説話に取り込まれる要因は十分にあったと考えられる。

これに対して、日本ではそもそも天女と男の間に子どもを設けるのは「伊香小江」と「銘苺子」のみに見られ、しかも子どもは地上に残されて天女だけが去っている。特に「銘苺子」では前述の通り、子どもとの別れ際に天女が躊躇している描写が見られる。天女自身、我が子との別れに苦しさを感じていることから、母親としての心の動きが表れている。

しかし、日本では、それでも「天の掟は私の思うようにならない」、だから子どもを置いて天に昇らなければならぬという論理がここで生じており、中国のように再び迎えに来ることはない。このように日本では掟や理に縛られる天女の姿が描かれており、次に挙げる事項にもその傾向が表れている。

それは中国・朝鮮の天女が羽衣を取り戻す際、約束を反古にしているのに対して、日本の天女は一度口にした言葉を違えることはない点である。

中国では、羽衣を見せたら自分を棄てていくのではないかと質した義母に、朝鮮では見るだけならと羽衣を差し出した夫に、天女はそんなことはしないと断りながら天に昇ってしまった。しかし日本ではそのような描写は見られず、逆に志や約束に対して誠実を貫いている。

老夫、曰はく「天つ女娘、何にそ欺く心を存てる」といふ。天つ女、云はく「それ、天つ人の志は信を以ててもととせり。何そ疑ひの心多くして衣と裳を許さざる」といふ。老夫、答へて曰はく「疑多く信なきは率土の常なり。

故、この心を以ちて許さずあり」といひ遂に許せり。(「奈具社」)

妾は私意を以ちて来れるには非らじ。こは老夫らが願へるなり。(「奈具社」)

ワキ 「いやこの衣返しなば、舞曲をなさでそのままに、天にや上り給ふべき。

シテ 「いや疑ひは人間にあり、天に偽りなきものを。」(「謡曲」)

「奈具社」は天女が老夫婦の望みを承諾する代わりに衣と裳を返してほしいと懇願した場面で、「謡曲」は羽衣を返してくれたら舞曲を披露するという天女に白竜が疑いを持つた場面である。どちらの天女も疑念を抱き不信任を募らせる人間に対して、一度約束したことは守る姿勢を見せている。これは掟や理を破ることができないという日本の天女の特徴が延長されて、約束を破らない、あるいは破れないという天女の人格が形成された結果ではないかと考えられる。これら大きく二つの相違点、子どもを置いて天に昇ることと約束を違えないというのは、そのまま日本の羽衣説話の特徴となっている。どちらも掟や理に逆らうことのできないという日本独特の天女像が表れている。

第三章 日本の羽衣説話における天女像

一、人間との対比

日本の羽衣説話では、天女像と対比させるように人間の人格・キャラクターについて言及しているという特徴がある。第二章で挙げたように「謡曲」では人間が自分たちの世界を荒廃していると考え、「銘苅子」では天地の理を曲解し、天女を手に入れようとする人間の姿が描かれている。

このような人間の意地汚さが最も書き表れているのは「奈具社」である。老夫婦が「疑多く信なきは率土の常なり」と語り、疑念を持つのは当然としていることは前述したが、それ以外にも人間の内面を曝け出している描写が見られる。後に老夫婦ら、天つ女に謂りていはく「汝は吾が児に非ず、暫く借りて住めり。宜早く出て去きね」といふ。ここ

に天つ女、天を仰ぎて哭働き、地に俯して哀吟き、即ち老夫らに謂りてはいはく「妾は私意を以ちて来れるには非らじ。こは老夫らが願へるなり。何にそ厭悪の心を発し忽に出去之痛あらむ」といふ。老夫、増発瞋りて去くことを願ふ。(奈具社)

天女を我が子にと望み、半ば強制的に従わせておきながら富を得た途端、「お前は我が子ではない。少しの間住まわせていただけだ」と一方的に天女を追い出し、継る天女に対して怒りを露わにしている。用済みとばかりに天女を見捨てた老夫婦は、意地汚いというより醜悪でさえある。なぜ、人間がこのように描かれているのか。

その理由として、天女の人格を際立たせるために意識的に変形された姿ではないかと私は考える。

前章で日本の天女には掟や理に縛られるという特徴があったとしたが、自分の自由に行動できず、束縛される姿というのは弱々しく儂いイメージを彷彿とさせる。その人格を強調するために人間はあえて醜悪に描かれているのではないか。また、羽衣を奪われ弱みを握られた天女が人間に従わざるを得ない状況に追い込まれ、屈服している姿が次の文から窺える。

妾独人間に留まりぬ。何か従はずあらむ。請はくは衣と裳を許したまへ」といふ。(奈具社)

是に遂に漁人と夫婦と為りぬ。蓋し、已むを得ざればなり。(三保松原)

玉水にほれて 飛衣取られ にやまた自由ならぬ 里になれら

【玉水に氣をとられて羽衣をとられ、もはや思うようにはできない。あなたに身を任せましょう】(銘苅子)

これらのことから、人間の醜悪さを描くことよって日本の天女が人間よりも弱い立場に追い立てられていることが分かる。それが逆説的に、天女に対して弱々しく儂げな印象を強く持たせているのではないかと考えられる。ここに日本人が抱く天女像のイメージを窺い知ることができる。

二、日本における天女像

日本の天女像を捉えるにあたって、注目しておきたいのは天女の変身の問題である。

中国の羽衣説話では、天女がその容姿が人から鳥へ、あるいは鳥から人へと転換する描写が顕著であることを第一章で挙げた。中国の説話は白鳥処女説話の流れを汲んでいることからこのような描写が見られるのは理解できるが、日本の羽衣説話ではそのような転換の例は少ない。この天女の描かれ方の違いはなぜ生まれたのか。

日本で人から鳥への転換が見られるのは「伊香小江」のみである。

天の八女、俱に白鳥と為りて、天より降りて、江の南の津に浴みき。…（中略）…往きて見るに、實に是れ神人なりき…

ここではたしかに人の姿から白鳥の姿への転換が見られる。しかし、これ以上の変身に対する言及はなく、話の流れにおいて重要視されていない。では、日本の天女はなぜ変身を重要視していないのか。

変身しない日本の天女の容姿は、人間と大した差は見られない。唯一違うのは、羽衣を纏い空を優雅に舞うその艶姿だ。

これとよく似たものに、仏教芸術の「飛天」がある。飛天とは、仏教において諸仏の周囲を飛行遊泳し、花を散らし、音楽を奏で、香を薫じて礼賛する天人のことで、「謡曲」の中ではこの飛天を彷彿とさせる天女の登場シーンも見られる。（原文は後述↓天女の飛翔地へ）

飛天の起源はインドと言われているが、オリエン트에伝わる有翼天人像がシルクロード経由で伝来したという説もあり、はつきりしたことは分かっていないが、日本には中国を介して伝来した可能性が非常に高い。

日本に残る仏教美術作品として法隆寺金堂壁画や薬師寺東塔水煙、平等院鳳凰堂後背、法界寺阿弥陀堂壁画などに衣を纏い舞う飛天の姿が描かれている。このように多くの作例が残されていることから、飛天の姿は広く一般的に知られていたものと考えられる。

こうした衣を纏い飛行遊泳する飛天像や飛天図は、古代日本人が持つ天人に対する基礎的イメージへの影響を与えたことは無視できない。このような飛天像の視覚的影響が羽衣の変身機能の喪失を招いたと考えるのは、解釈の範囲内だ

ろう。さらにこうした容姿のイメージが天女像の固定化を促していったと思われる。

天女像を語る上で、もう一つ注目していきたいのは天女の飛翔地である。

日本の羽衣説話では、天女の飛翔地を美しく語る描写が多く見られる。

この里の比治の山の頂に井あり。その名を麻奈井といふ。(奈具社 ※麻奈井↓美しい泉や井戸のことを指す。)

われ三保の松原に上り、浦の気色を眺むるところに、虚空に花降り音楽聞こえ。靈香四方に薫す。これた、事と思

はぬところに、…(謡曲)

あの川の本に 天と地に光り さしまわてからに かばしや匂だかさ しぢやの事ならぬ (銘苅子)

天女が飛翔する場所は、美しい泉であったり、この世とは思えないほど幻想的な雰囲気が漂っている。そこに現れる

天女は当然、美しい女性が想像される。「謡曲」や「銘苅子」の描写では、天女が現れたが為にそのような光景になつ

たとも考えられるが、芳しい空気を生み出しているのが天女、だということ、それに見合った容姿が想像されるだろう。

衣を纏い飛翔する姿や、現れる場所が美しく幻想的に描かれていることは、天女の美しさと神秘性を高めている。ま

た、掟や理に縛られ自分の思い通りに行動できないことや一度約束したことを守ろうとする姿勢は、天女の内面の健気

さや純粹さを語るには十分である。

これらの描写は天女が存在を際立たせ、作品を彩っている。日本の羽衣説話に登場する天女がこのように描かれてい

るのには、作者あるいは伝承してきた人々が天女に対して何らかの思い入れがあったのではないか。

三、天女像に反映されたもの

作者や伝承してきた人々が天女にどんな思い入れがあったのか。

これまでの日本の天女の描かれ方を見ていくと、作品の中で天女は、天界の住人という異質な存在であるという神秘性が窺える。衣を纏い飛翔する美しさや幻想的な雰囲気語られる飛翔地は、まさにそれを強調している。しかし、そ

れと同時に、人間に組み敷かれて掟や理に縛られる弱く儂げな姿や人間との対比によって際立つた誠実性は、天女の内に邪欲・私欲が無く清らかであることを示している。

このような天女の描写は、日本人が抱く《天》への尊敬と羨望の表れではないかと私は考える。

日本の羽衣説話の中で、天は神または天人が住まう清浄な世界と捉えられている。逆に、人の住む世界は荒廃しており疑念が多いことは当たり前という認識を持つている。日本人は天女を通して天人に邪欲がなく神聖な存在であることを語り、自分たちの住む世界を貶めることで天に対して尊敬の情を表していたのではないか。また、それと同時に、清浄な世界である天に憧れを抱き、その世界を手に入れてみたいという願望があったのではないか。人間に屈服する天女の描写は、まさにその願望の表れを物語っている。

しかし、多くの天女は羽衣を取り戻して天へ帰還を果たしている。一度は無理に手に入れることができても、最後には天女の帰還を許していることから、手を出してはいけない不可侵の領域として、天という高次元の存在に畏怖の念を抱いていたのだろう。

まとめ

日本の羽衣説話は中国や朝鮮の羽衣説話の要素が作中のそこかしこに含まれている。伝播経路の影響が考えられるということはすでに示したが、中国・朝鮮・日本の羽衣説話を比較してきて、予想していたよりも多くの共通項を見出すことができた。しかし、それと同時に浮かび上がった相違点は、日本の羽衣説話の特徴そのものに重なっていた。

特に天女の描かれ方には顕著な差が見られた。日本の天女は衣を纏い飛翔する姿や飛翔地の美しさを語ることでその容姿の神秘性を高め、中国・朝鮮の天女が子どもを迎えに来るのに対して、日本の羽衣は掟や理に縛られ、また一度口にした約束を反故にすることはないという誠実性を併せ持っている。

こうした日本の天女の描かれ方には、天への尊敬と羨望が表れていると私は考えた。天女という虚像を通して、見る

ことの叶わない天への想像を巡らせ、思いを馳せていたのかもしれない。

羽衣説話は世界中に分布し、その類型と呼ばれるものも多く存在する。その中でも日本は様々な伝播経路の影響を受けながらも独自に変容を遂げていった。ここで示した考察が今後の羽衣説話の研究に少しでも役立てれば幸いである。

《参考文献》

- ※1 竹田晃・黒田真美子編『中国古典小説選 搜神記・幽明録・異苑他（六朝I）』明治書院 二〇〇六年
- ※2 王重民ほか選『敦煌变文集 卷八』人民文学出版社 一九五七年
- ※3 水野裕著『羽衣伝説の探究』産報（サンポウブックス） 一九七七年
- ※4 黄 江著・宋貴英訳『韓国の神話・伝説』東方書店 一九九一年
- ※5 秋本吉郎編『風土記 日本古典文学大系2』岩波書店 一九七二年
- ※6 植垣節也編『風土記 新編古典文学全集5』小学館 一九九八年
- ※7 小山弘志ほか『謡曲集① 新編日本古典文学全集58』小学館 一九九七年

琉球組踊「女物狂」上演に関する考察

江川 貴美子

はじめに

組踊とは、沖繩がかつて琉球王国であった時代に創はじめられた冠船芸能の一つである。矢野輝雄氏によれば、冠船とは「新しい琉球国王の即位にあたって、琉球国王に封ずる旨の中国皇帝の勅書や王冠などをもたらす冊封使一行の乗船」のことであり、「冊封使の渡来をも」そう呼んでいたという。(※①/92頁)

組踊の創始者は玉城朝薫であるといわれている。彼は冠船によつて渡来する中国からの使者(冊封使)を歓待するための芸能として、王府に命じられて組踊の創作を行った。

朝薫は五番の組踊作品を残している。「二童敵討」「執心鐘入」「銘苺子」「孝行之巻」「女物狂」の五つである。これらはまとめて朝薫五番と呼ばれている。朝薫の組踊は琉球の故事を元にして作られたとされており、冠船の宴の席などで上演された。

組踊は一七一九年の重陽宴において、冊封使に対し初めて披露され、一八六六年の最後の冠船までの六回の冠船の際に上演された。一度の冠船においては複数の作品が上演されている。現在、その上演記録における不明な箇所は少なくない。しかし文献上から確認できる範囲においては、朝薫五番のうち「女物狂」の名だけが記録に挙がっていない。

このことから「女物狂」は冠船においては上演されなかった、あるいは何らかの理由から上演されにくかったのではないかと考えることができる。今回はその理由を考察していく。

まず、文献上から確認できる上演の記録をまとめると、次の図表1となる。

図表1

年（冠船の回）	上演作品名
一七一九年（第二七回）	二童敵討、執心鐘入 ※1
一七五六年（第一八回）	巡見官、万歳敵討、二童敵討、孝行の巻、大城崩、その他女身替外二組 ※2
一八〇〇年（第一九回）	巡見宮（巡見官か）、執心鐘入、忠臣身替の巻、銘苅子、孝行の巻、二童敵討、大城崩、 「姉妹敵討」など ※3
一八〇八年（第二〇回）	忠臣身替之巻、本部大主、久志の若按司、大城崩、孝行の巻、巡見官 ※4
一八三八年（第二一回）	【仲秋宴】護佐丸敵討（二童敵討に同じ）、執心鐘入、忠士身替之巻（忠臣身替之巻に同じ） 【重陽宴】銘苅子、孝行の巻、大川敵討、大城崩
一八六六年（第二二回）	銘苅子、孝行の巻 ※5

注（※）

1 諸説によれば、明確な演目の記録はないが、『中山伝信録』の重陽宴以降に関する記述から餞別宴と拝辞宴においても、朝薫の他の作品が上演されたと考えられている。

2 「組踊解説」の上演記録においては、「その他女身替外二組」の作品名は明らかになっていない。しかし、当間一郎

氏によれば、「女身替」とは「身替忠女」のことであり、「外二組」とは「未生之縁」と「月之豊多」のことであるという。(『組踊写本の研究』/38頁)

3 当間氏によれば、この年の組踊の上演記録は「使琉球記」において「題名が直接書かれているのではなく、各組のあらずじがまとめられている」という。また、「この時は、中国の皇室に不幸があつて、組踊は取りやめになつてゐる」という。(『組踊解説』/9頁)しかし、矢野輝雄氏によると、この年の上演作品は「姉妹敵討」「大城崩」「孝行之巻」「巡見官」であり、中国皇室の不幸により「第七宴は取りやめ」になつたとされている。(『組踊関連年表』)

4 「統琉球国志略」をひいた「組踊解説」の上演記録によれば、この年は「芸能についての記録なし。伊波普猷氏は、前の冊封の時と同じ出し物であつたらうといわれている」という。図表の内容は「組踊関連年表」による。

5 「組踊解説」では「一八六六年の上演台本は、去る戦火にあい、消失してしまつたやうで、その目録がわからない」(9頁)という。しかし『校註琉球戯曲集』には一八三八年の組踊の上演台本とともに「補遺として一八六六年の上演台本(小禄本)や民間流布本の中から、組踊四番(女物狂、手水の縁、花売りの縁、萬歳敵討)が加えられ」という。(『外題』/7頁)このことから一八六六年の上演作品はこれらの四番であつたと考えられるが、しかしこの中には一七三四年に謀反人として処刑された平敷屋朝敏の「手水の縁」が含まれている。冠船という琉球の威信をかけた国家行事において、謀反人とされた人物の作品が上演されたとは考えにくい。このことから、『校註琉球戯曲集』の補遺には、当時の有名な作品と一八六六年に冠船の宴の場で上演された作品とが混在して収められていると考えられる。そのため、図表の内容は「組踊関連年表」によつた。

このように組踊の上演記録は、参考文献によつて上演作品が異なる場合がある。また、注5で述べているように、一八六六年の冠船において「女物狂」は上演されたと考えられる。

なお、図表・注釈作成における参考文献は次のとおりである。

当間一郎 「組踊解説」(『日本庶民文化史料集成 第十一巻 南島芸能』所収)

矢野輝雄 「沖繩芸能史年表」(『新訂増補 沖繩芸能史話』所収)

矢野輝雄 「組踊関連年表」(『組踊への招待』所収)

当間一郎 『組踊写本の研究』

当間一郎 「外題」(『校註琉球戯曲集』所収)

次に朝薫の他四番と比較した際に、「女物狂」が持つ特異性について述べていく。

2 「女物狂」の台本の特異性

伊波普猷氏の『校註琉球戯曲集』には朝薫五番すべての台本が収められている。しかし、その中で「女物狂」の台本は他四番とは異なる扱いがされている。

次に挙げるのは『校註琉球戯曲集』に収められた一八三八年の戌の冠船の仲秋宴と重陽宴における芸能に関する記録である。

大清道光十八年戊戌八月十二日、仲秋之宴二付両勅使様御登場之時躍之次第

一番 神歌おもしろこねり 二番 入子躍いりこどり 三番 扇子をどり 四番 護佐丸敵討 五番 女笠をどり 六番

執心鐘入 七番 鞆鞆をどり 八番 忠士身替の巻 九番 唐棒 十番 まりをどり

大清道光十八年廿四日重陽之宴に付両勅使様御登城之時躍之次第

一番 老人老女 二番 若衆笠躍 三番 銘苜子 四番 團躍 五番 まりをどり 六番 孝行之巻

七番 塵をどり 八番 大川敵討 九番 天川をどり 十番 大城崩 十一番 唐棒

この記録から、仲秋宴では「護佐丸敵討」(「二童敵討」に同じ)「執心鐘入」「忠士身替の巻」の三組、重陽宴では

「銘苅子」「孝行之巻」「大川敵討」「大城崩」の四組の組踊が上演されたことがわかる。合わせて七組の組踊が上演されているが、この中で朝薫五番のうち「女物狂」だけがプログラムに入っていない。このため『校註琉球戯曲集』では「女物狂」は補遺という枠に収められている。

当間一郎氏によれば、この補遺は「一八六六年の上演台本（小禄本）や民間流布本の中から、組踊四番（女物狂、手水の縁、花売りの縁、萬歳敵討）」を加えたものであるという。（※④所収「外題」／7頁）この当間氏の言葉や『校註琉球戯曲集』の台本に配役と着付けが書かれていることから一八六六年の冠船において、「女物狂」は上演されたものと考えられる。しかし「女物狂」は戌の冠船の仲秋宴・重陽宴のプログラムにおいては含まれていなかったため、同一の作者の作品でありながら、他四番と台本の扱いが異なってしまうっている。

また「女物狂」と他四番には台本の記述においても異なる点がある。それはト書きの有無である。

ト書きとは「戯曲で、登場人物の動き、場面の情況、照明・音響効果などの指定をせりふの間に書き入れたもの」のことである。（『広辞苑 第五版』）上記の説明は現代演劇的であるが、組踊においてもト書きは使われている。

『校註琉球戯曲集』に収められた朝薫五番の台本を見比べると、「女物狂」の台本には、ほとんどト書きが書かれていない。ト書きとしてとらえられるのは、題目の下に書かれた「拍子木打候得ば三味線琴手毎にて盗人出る」という記述程度である。他四番には「橋掛より出る」や「北表の幕に入る」など、立方の出ハケに関するト書きがいくつも見られるが、「女物狂」の台本においては、そのような記述はみられない。もし他四組と同様の頻度で上演が行われていたのであれば、「女物狂」にも多くのト書きが残されているはずである。このことから「女物狂」は他の朝薫作品と比べ、著しく上演の機会が少なかったのではないかと考えられる。

3 組踊の謡曲との類似性

冠船において「女物狂」が上演されにくかった理由は、どのような点にあるのか。次に「女物狂」の内容からその理

由を求めてみよう。

矢野氏の『改訂増補 沖繩芸能史話』によれば「玉城朝薫の組踊りが扱った素材は、いずれも故事によるとされている」という。(120頁)それは沖繩の正史とされる『球陽』に「首里ノ向受祐(しやうじゆう)(朝薫の唐名 博ク技芸二通ズ。命ジテ戲師トナス。始メテ本国ノ故事ヲ以テ戲ヲ作りテ人ニ教フ。次年(尚敬王七年、一七一九)戲ヲ演ジテ興ヲ冊封ノ天使ノ宴席ニ供ス。其ノ戲此レヨリ始マル」という記述があるからだという。(同)犬飼公之氏によれば、この文章は王府が「朝薫に琉球の故事を題材として『戲』を作らせ、また、人に教えさせたことを意味する」(※②/12頁)という。ここで「戲」と称されるものは、組踊ととらえることができる。

矢野氏は先に挙げた著書の「故事と史実の間」という論節において、組踊と琉球の故事に関して次のように述べている。

しかし、五組を『球陽』のように故事として見ると、どうも疑問が残る。「二童敵討」と屋良漏池伝説による「孝行の巻」は、歴史上の物語あるいは『球陽』にも記載された伝説であるが、「女物狂」などとなると、必ずしも故事とはいえない。また「執心鐘入」も、オモロにでてくる若松という美男子を登場させ、末吉寺(徐葆光の『中山傳信録』では万寿山とあるが同一)を鐘入の舞台としているが、詞章にみるかぎり能の「道成寺」などの影響がはつきりできている。

問題は「銘苺子」である。舞台を現在の宜野湾市森の川の泉に取り、いろいろの史書にも記録されている羽衣伝説によつて見るところをみると、まぎれもない故事といえそうである。(※①/121頁)

ここで注目したいのは、矢野氏の『女物狂』などとなると、必ずしも故事とはいえない」という発言である。前述した通り、朝薫の組踊は琉球の故事を元に創作したとされている。しかし、この言葉から「女物狂」に関しては、琉球の故事を元にしたものではないということになるだろう。

また、諸説において、組踊は能の影響を受けているといわれている。それは組踊の舞台の形式や内容が能に類似する

点、また朝薫が大和芸能に対しても造詣が深かったことなどが理由となっている。
次に朝薫五番創作にあたり、題材になった故事と影響を与えた、もしくは類似している謡曲を挙げる。

表2

朝薫の作品	故事	謡曲
二童敵討（護佐丸敵討）	阿麻和利の故事	「夜討曾我」 「小袖曾我」 ※1
執心鐘入	不明 ※『中山伝信録』によれば、二童敵討とあわせ、「百年前に、国内であったこと」とされている。	「道成寺」 「黒塚」（安達原）
銘苺子	琉球の羽衣伝説	「羽衣」
女物狂	不明	「隅田川」 「桜川」 ※2
孝行之巻	屋良漏池伝説	「田村」 ※3

なお、当問氏も著書『組踊写本の研究』において組踊とその関係能についての図表を作成している。それを元に図表2に補足を加える。

- ※1 「放下僧」「望月」
- ※2 「三井寺」「自然居士」
- ※3 「生贄」「大蛇」「張良」

『球陽』において、朝薫の組踊は、琉球の故事を題材につくられたとされてきた。しかし、図表2で示したように、「執心鐘入」と「女物狂」に関しては、どのような故事が元となったのかは、はっきりとしない。

しかし、矢野氏が言うように「執心鐘入」に関しては、故事の体裁をととのえた作品といえることができるだろう。

組踊り上演の際は、故事集といった漢文の筋書などを冊封使たちに渡して見てもらったと言われている。徐葆光は「二童敵討」と「執心鐘入」を「二事皆百年前國中ノ事」とことわっているところを見ると、役人たちの説明も、琉球国の故事として、二篇の組踊りのあら筋を説明したのちがいない。(※①/121頁)

ここから王府は「執心鐘入」をあくまでも琉球の故事として冊封使に提示したことがわかる。それを踏まえると、事実は不明だが、やはり「執心鐘入」は、故事としての体裁をととのえた作品といえる。

そうであるとするならば、朝薫五番のうち「女物狂」だけが、故事とは違う要素をもった作品ということになる。

次に挙げるのは、真境名安興氏の「組躍と能楽との考察」という論における「女物狂」に関しての一節である。

謡曲には狂女ものと称へて、物狂のことを仕込んだものがある。(中略)そして母性愛から思ひ乱れて狂ふた「隅田川」のやうなものもあつて、これは朝薫が作つた組躍の「女物狂」がそれであらう。がこればかりは、恐く沖繩の故実ではあるまいと思はれるが、彼の天稟から湧いて来る理解力と味得力とは能く当時の世相を反映させてゐるやうである。(※④所収「組躍と能楽との考察」)

この論において、真境名氏は謡曲と組踊を比較している。組踊の中で謡曲の狂女物に相当する作品が朝薫の「女物狂」であり、これはおそらく沖繩の故事ではないということを述べている。「隅田川」のような狂女物をベースとして、当時の世相を反映させて創作したものが「女物狂」であると考えているようである。

「女物狂」に対し、矢野氏は「必ずしも故事とはいえない」といい、真境名氏は「恐く沖繩の故実ではあるまい」といつている。両氏ともに「女物狂」を琉球の故事を元にした作品ではないと考えている。

また矢野氏は『女物狂』の狂女は一連の狂女物にそれぞれヒントを得たと思われる」とも述べている。(※①/117頁)

両氏の言葉を踏まえると、「女物狂」は、琉球の故事を元にした作品というよりも、謡曲の狂女物の影響を受けた作品と考えられるのではないだろうか。またそのことが冠船において上演されにくかった理由の一つなのではないかと考える。そのように考える理由は当時の琉球が置かれた国の情勢にある。

一三七二年の明の太祖による招諭（大明国の成立を四方の国々に知らせ、忠誠を誓うことを勧告した）（※1/92頁）以降、琉球は中国と冊封関係を結んでいた。しかし一六〇九年の薩摩の琉球入りによつて、幕府は琉球を島津氏（薩摩）の所管とし、これによつて琉球は中国と薩摩の二重の支配を受けることとなった。

矢野氏は当時の琉球の内情について次のように述べている。

土地がやせ狭小な国土をもつ琉球にとつては、中国との冊封関係は、経済自立のための生活の知恵であった。それだけに、どんな犠牲をはらつても、冊封の儀を続行することは国策として欠くことができないものであった。

唐船の乗組員たちもたらす品物を内外に売捌くことによつて、俗に唐一倍といわれるほどの大きな利潤をえることができた。したがつて、朝貢関係の実体は、帰属関係ではなく、名を捨てて実を取るための国際儀礼であった。

（※①/98〜99頁）

このように冊封関係は、琉球という国を成り立たせるためには、必要不可欠な儀礼であった。そのため冊封関係を続けるためには、中国側に琉球が薩摩の所領になったことは隠さなければならなかった。

また、薩摩も琉球の中国貿易による利潤や「琉球王国を介して日本まで清朝が勢力をのばしてくるのではないかと警戒していた」ためにそれを望んだ。（※③所収 比嘉実「組踊から沖縄芝居へ」/86頁）

そのため、一七五六年の尚穆王^{ぼく}の評定所の令達には次のように記されている。

- 一、やまと歌、やまと言葉仕間敷候、若たう（唐）人共やまと言葉にて何歟申聞候はば不^かレ通体可^レ仕候
- 一、やまとめき候風俗無^レ之様可^レ相嗜^レ候

※①/100頁より引用

また、矢野氏によると「そのほか一切の大和風のを冊封使たちの目からかくすため、辻々の高札や扁額は撤去され、寛永通宝は鳩目銭はとめせんという琉球独特の穴あき銭と交換された」(※①/100頁)という。

このように、薩摩(日本)との関係を中国に知られないために、琉球は国をあげて、隠匿を図った。またこれにより、冊封使に供する芸能においても、能や歌舞伎などのやまとめいたものを扱うことはできなかった。

このような当時の状況から、謡曲の狂女物に影響を受けたと考えられる「女物狂」は、冠船の宴の席では上演されにくかったのではないだろうか。当時の琉球には日本の能や歌舞伎などの芸能が広く伝わっていたという。このことから日本の謡曲に明るい人物から「女物狂」は謡曲に近い作品であるととらえられ、上演の機会を失ってしまったと考えることは可能ではないだろうか。

しかし、謡曲に近い作品を上演したからといって、冊封使たちにそれが日本の謡曲に影響を受けたものという理解が働くかは不明である。また、「道成寺」などの影響の濃い「執心鐘人」は何度も上演されていることを考えると「女物狂」が上演されにくかった理由は、その内容が謡曲に近いからという理由だけではないだろう。

4 冠船における上演の優先性

組踊には、ストーリーに祝儀性や儒教道徳に基づいた展開をもつ作品が多い。これは冠船芸能という性格上、冊封使を歓待する意味合いや宗主国である中国に対して、その支配論理である儒教道徳が琉球に浸透していることを示すためである。

またそれに加えて、王府をストーリーに登場させ、その偉大さを褒め称える作品がある。犬飼氏は組踊の性格について次のように述べている。

組踊はその成立においても、その性格においてもこの冠船の目的を体現する。冊封使を歓待するための宮廷芸能であるとともに、風俗歌舞を奏上する服属儀礼として位置づけられる。(※②/11頁)

つまり冠船の宴の場は、芸能を通して、琉球国の様子を冊封使に知らせる場でもあった。また、氏は次のようにも述べている。

冠船は王府の威信をかけた国家行事であり、組踊もその一端をになっていた。したがって組踊は王府の意向と管掌のもとにあり、儒教道徳に立った支配イデオロギーを装着することになるうし、王朝を賛美喧伝することにもなつたと思われる。(※②/19頁)

ここから、冠船に供する芸能として、組踊には儒教道徳や王府の称揚(王朝讚美)という要素が求められていたことがわかる。

朝薫五番において、王府を称揚する内容が取り込まれているのは「銘苺子」と「孝行之巻」である。この二番は、王府により直接的な取り立てが行われることでストーリーが大団円を迎える。

それぞれの作品のあらすじと取り立ての内容は、次のようである。

【銘苺子】

(あらすじ)

銘苺子は玉水で髪を洗っていた天女の羽衣を奪い、無理やり天女を妻とする。それから数年がたち、二人の間には子どもができた。ある日、子どもの言葉から羽衣の隠し場所をつきとめた天女は、天のお定めに従い、再び天へと昇ってしまう。残された姉(思鶴)と弟(亀千代)は母を失った悲しみに暮れる。その後、姉弟のもとに首里から使い(上使)がやってくる。首里王府によつて銘苺子と子どもたちは取り立てられ、めでたい終焉を迎える。

(取り立ての内容)

上使詞

銘苺子がなし子 母にすてられて 朝夕おやとまいて 泣暮らちをる事や 首里城までも 取沙汰のあとて 世にかは

てをれば 世にはじめてやこと なし子思鶴や 御城のうちに 御素立てよめしやいん 嫡子亀千代や ほどくにならば おの御取立めしやいん 又銘苺子や 首里のおゑか 賜べめしやいんてやりの 御使どやゆる

〔訳〕

銘苺子の子どもが 母にすてられて 朝夕親をたずねて 泣き暮している事は 首里城までもどき 取沙汰があつて 世にもめずらしいことなので 世にはじめてのことなので 子の思鶴は お城で おそだてくださるとのこと 嫡子の亀千代は 年頃になれば 御取り立て下さるとのことである また銘苺子は 首里の御位階を 賜り下さるとの 御使である

【孝行の巻】

（あらすじ）

父に先立たれた侍の子（姉弟）が、ある日、生贄を募る高札を目にする。命を捧げれば、生みの親はもちろん、親戚縁者までも取り立てがあるという。母のためを思い、弟に母に尽くすよう諭し、姉はむるちの池の大蛇への生贄となる。しかし姉の親を思う孝心によって、神が大蛇を退治し、姉は命を救われる。そして国王によって姉弟はそれぞれ王子と王女と結婚するという、めでたい結末を迎える。

（取り立ての内容）

頭取詞

母もおめけりも おめなりも揃て 肝留めて拝め 肝揃て拝め 御主加那志御言葉に 此のわらべ肝や 天にさし知れて たゞならぬ事よ まゝならぬことよ 天のさししるめ 神の引合せよ 御主加那志御子 おめけりとおめなりと 又おめわらべてすも おめけりとおめないと 年やいど 似合よやれば おめけりや 一粒婿取らに おめなりや 一つ嫁とらに けふ明る三十日 よかる日撰やれば 御祝儀事めしやいる 御言葉のあもの 波の声もとまれ 風の声もとまれ 母もおめけりも おめなりも揃て 肝留めて拝め きもそろて拝め

〔訳〕

母親も弟も 姉も揃って 心して承れ 心を一つにして承れ 国王様のおことばに この子どもの心は 天に通じて ただならぬ事であるよ 容易ならぬことであるよ 天の示現 神の引きあわせよ 国王さまの御子に 王子と王女があつて またあなたの子どもというのよ 弟と姉と 年頃が お似合いだから 弟は 一人きりの婿にとろう 姉は 一人きりの世子の嫁にもらおう 今日明けて三十日は 良き日であるので 結婚式をあげたまうとのお言葉であるから 波の声もとまれ 風の声もとまれ 母親も弟も 姉もみな揃って 心にとめて承れ 心を一つにして承れ

※上使詞・頭取詞・各訳文は『琉球組踊玉城朝薫の世界』313頁・326〜327頁より引用

このように「銘苺子」と「孝行之巻」は、王府による直接的な救済や取り立てを描くことで、祝儀性をもつとともに王府の偉大さや寛大さをも称揚した作品となっている。

また、間接的にはあるが、「女物狂」（別名「人盗人」）にも王府は登場する。

「女物狂」では子（亀松）が人盗人に騙され連れ去られる。その道中、日が暮れたため人盗人は寺に一夜の宿を借りる。亀松は寺の座主に救いを求める。小僧の思いつきによって次のような御触れを装った文面を作り、それによって人盗人をからめ取ることに成功する。

〔女物狂〕

覚

童歳七つ 衣装浅黄地に形付 盗人歳廿四五 丈程大方 色黒く眉黒く 眼細く鼻大く 口大く 頭に頭巾 腰に鎌差 右当月二十日の夜 何某子盗人に捕られ 行先不三相知一候間 見出聞出候はゞ即刻 搦取り首尾可レ有レ之

者也

月日

犬飼氏は右の「女物狂」における「覚」と池宮正治氏の『琉球文学論』を引き、次のように述べている。

これは王府の回書（御羽書）に做った文面である。そのことは座主が「御羽書のやう 調やうれ」（お触れのように、調えなさい）といい、小僧が「式目の根末 吞込だる」（式目の大小を、呑みこんだ）と語るセリフによって明らかである。池宮氏は「盗人をからめとる権威は首里」であり「首里の威光はあまねく、それを読み上げるだけで盗人はひれふすのである」という（同二五五頁）。まさしく王府の威光を借りて子どもは救われたといえよう。（※②／133頁）

ここで述べられているように、「女物狂」では「王府の威光を借りて」子どもは救われている。そしてその後、物狂いとなっていた母と再会を果たし、祝儀性を持つてストーリーは終結する。

この作品においては、「王府の威光」が人盗人をからめとる契機となっているが、実際に子どもを救うのは寺の座主と小僧たちである。そのためストーリーに王府が登場するものの、「女物狂」においては、王府の威光を称揚しているとは言い難いだろう。

組踊において王府の称揚を行うのは、先に取り上げた「風俗歌舞を奏上する服属儀礼」という観点から、冊封使に対し、王府が善政によって国を治めていることを示す目的もあると考えられる。

そうであるならば、王府を直接的にストーリーに取り込み、称揚している「銘苅子」と「孝行之巻」は、冠船の場において適した作品であったといえる。

しかし、それでは王府をストーリーに取り込んでいない「二童敵討」と「執心鐘入」は冠船の場に適してはいなかったのだろうか。「二童敵討」と「執心鐘入」のあらずは次のようである。

【二童敵討】

〈あらすじ〉

あまおへの讒言によって殺された護佐丸の遺児・鶴松と亀千代は、母と別れ、父の仇であるあまおへを討つことを決意する。一方、邪魔な護佐丸を消したあまおへは、今度は首里を滅ぼそうと願立ての野遊びに出かける。そこで鶴松と亀千代は野遊びの場であまおへに近づき、舞を見せあまおへ一行を酔わせ、その隙に父の仇討ちを果たし、本懐を遂げる。

【執心鐘入】

〈あらすじ〉

主人公・若松は首里へ向かう道中、日が暮れてしまったため、女の家で一夜の宿を求める。女は親の不在などを理由に断るが、相手が有名な中城若松だと知ると、態度を変え受け入れてしまう。その夜、女は若松のもとを訪れ、思いを遂げようとする。しかし、若松は女を袖にして逃げ出してしまう。寺に逃げ込んだ若松は座主に助けを求める。座主は若松を鐘の中に隠し、小僧たちに見張らせ、女が訪ねてきても決して寺に入れるなと命じる。しかし、小僧たちは女を寺に入れてしまい、若松への執心から女は鬼となる。鬼となった女は座主たちの法力によって祈り伏せられ、退散させられる。

このようにどちらの作品も王府による救済や取り立て、王府の威光の喧伝などは行われていない。しかし、冠船における上演記録(図表1)を見てみると、両作品とも頻繁に上演されていることがわかる。これはなぜだろうか。

これには中国の『礼記』に見られる、儀式儀礼における報本反始の思想が関わっていると考ええる。報本反始とは、「本に報ひ始に^{かえ}反る」と訓み下し、「祖先の恩にむくいること」をさす。『広辞苑 第五版』しかしここでは、「先例を踏襲する」という意味合いで理解したい。儀式・儀礼において先例は踏襲される。それが、この「二童敵討」と「執心鐘入」の上演においても行われているのではないだろうか。

「二童敵討」と「執心鐘入」は一七一九年の重陽宴において、初めて組踊として冊封使に披露された作品である。当

時の琉球に報本反始の思想があつたならば、この組踊の初上演作品である二番は、先例を踏襲するという意味で、欠かすことのできない作品だつたであろう。そのため、内容に王府の称揚やその威光の喧伝を含んでいなくとも、「二童敵討」と「執心鐘入」は繰り返し上演が行われたものと考えられる。

このように冠船においては、儒教道徳や王府の称揚といった要素を含んだ作品が好まれ、そして報本反始の思想から、先例を踏襲した上演作品の決定がなされていたと考えられる。

またこのことから、冠船では組踊の初上演作品である「二童敵討」「執心鐘入」が尊重され、「銘苅子」「孝行之巻」がその内容から好まれたのであろう。また、それによつて生まれた上演の優先性に劣る「女物狂」は他四番と比べ、冠船における上演が著しく少なくなつてしまつたのではないかと考える。

おわりに

朝薫五番は、組踊の鼻祖・玉城朝薫の作品であり、その完成度の高さからそれ以後の組踊とは分けて考えられる場合もある。伊波普猷氏は朝薫とそれ以後の組踊を比較して、次のように述べている。

若し彼の五つ組を能とすれば、是等は田舎歌舞伎の如きものであらう。兎に角、組踊は五つ組で始まつて、五つ組で終つたといつても差支はなからう。(※④所収「琉球作戯の鼻祖玉城朝薫年譜」／17頁)

この文における「是等」とは朝薫以後に作られた組踊を指している。それほどまでに朝薫五番が組踊作品の中で秀でていたということだろう。

しかしそうでありながら、朝薫五番の一つである「女物狂」だけが、冠船の宴においてほとんど上演されていないということが疑問でならなかつた。今回は、組踊が冠船という琉球国家の威信をかけた一大行事に供する芸能であるという背景を考慮しつつ、「女物狂」が上演されにくかつた理由を考察してきた。結論として「女物狂」は、謡曲に影響を受けて創作されたと考えられる点、ストーリーに王府を間接的に登場させつつもそれが十分な王府の喧伝に結びついて

いない点などから、冠船に供する芸能として上演の優先性に劣ると考えられる。そのため、「女物狂」は冠船において上演の機会を失ってしまったのだろう。

【参考文献】

- 矢野輝雄 『新訂増補 沖縄芸能史話』 榕樹社 一九九三年四月 発行 ※①
矢野輝雄 『組踊への招待』 琉球新報社 二〇〇一年八月 初版一刷発行
犬飼公之 『琉球組踊 玉城朝薫の世界』 瑞木書房 二〇〇四年五月 初版一刷発行 ※②
『岩波講座日本文学史第十五巻 琉球文学、沖縄の文学』 株式会社岩波書店 一九九六年五月第一刷発行 ※③
伊波普猷 『校註琉球戯曲集 復刻版』 榕樹社 一九九二年一月 復刻版発行 ※④
芸能史研究会 『日本庶民文化史料集成 第十一巻 南島芸能』 株式会社三一書房 一九七五年三月 第一版
原田禹雄 『徐葆光 中山伝信録 新訳注版』 榕樹書林 一九九九年五月 発行
當間一郎 『組踊写本の研究』 第一書房 一九九九年三月 発行

芥川龍之介の児童文学

茂 泉 真理奈

初めに

芥川龍之介は、その作家生涯の中で数編の童話を残している。龍之介が作家として初めて発表した童話は「蜘蛛の糸」であり、これは、児童雑誌『赤い鳥』主宰者である鈴木三重吉の童話改革運動に応える形で書かれ、創刊号に載った。その後も龍之介は、小説を書く傍らで、主に『赤い鳥』を中心に児童文学を発表していく。

龍之介の没後に刊行された『三つの宝』には、「蜘蛛の糸」「魔術」「杜子春」「アグニの神」「三つの宝」「白」の六編が収録されている。『三つの宝』は龍之介唯一の童話集で、縦31cm、横22・5cmの布張りの大型の豪華な本である。小穴隆一の挿画が各作品に二葉ずつ添えられている。巻頭に佐藤春夫の「序にかへて」、巻末に小穴隆一の「跋」がある。芥川生前の大正一三年ごろから計画されたもので、佐藤の「序にかへて―他界へのハガキ」によると、龍之介は「この本の出るのを楽しみにしてゐた」とのことである。小穴も「跋」にて、この書物が生前の龍之介との共同の考えのもとに計画されたものであることを言い、大判にしたのは「私達は一つの卓子のうへにひろげて 縦からも 横からも みんなが首をつつこんで読める本がこしらえてみたかった」からであると回想している。龍之介の童話執筆は、童話に手を染めた同時代作家たちのように内的必然性を孕んだものではなかったが、そこには決して童話創作が余技ではなかったことが窺える。

では、龍之介は児童文学をどのように捉えていたのか。龍之介のどの作品までが童話に該当するかは現在定義されて

いないため、本稿では定義とその根拠を明確にした上で考察していく。

一、芥川龍之介の児童文学とは

(一) 区分のあいまいさ

「蜘蛛の糸」「杜子春」以外のどのような作品が児童文学の区分に入っているのかは、現在も研究者の間で意見が分かれている。したがって本論では、どの作品を児童文学として捉えるかということと、その根拠を明確にした上で考察するために、今日までの先行研究の推移をまとめていく。

まず、『芥川龍之介大事典』¹⁾の「児童文学」の項で、龍之介の児童文学を研究する際に念頭に置くべきであるとして紹介されている一二作品を挙げておく。なお、表記は作品名・発表誌・発表年月の順である。

1. 「蜘蛛の糸」 『赤い鳥』 第一巻第一号 大正七年七月一日
2. 「犬と笛」 『赤い鳥』 第二巻第一号 大正八年一月一日
「犬と笛(下)」 『赤い鳥』 第二巻第二号(特別号) 大正八年一月一五日
3. 「魔術」 『赤い鳥』 第四巻第一号 大正九年一月一日
4. 「杜子春」 『赤い鳥』 第五巻第一号 大正九年七月一日
5. 「アグニの神」 『赤い鳥』 第六巻第一号 大正一〇年一月一日
「アグニの神(続き)」 『赤い鳥』 第六巻第二号 大正一〇年二月一日
6. 「三つの宝」 『良婦の友』 第一巻第二号 大正一一年二月一日
7. 「仙人」 『サンデー毎日』 第一年第一号 大正一一年四月二日

8. 「白」 『女性改造』 第二卷第八号 大正一二年八月一日
9. 「白い子猫のお伽噺(未完)」 大正九年頃
10. 「三つの指輪(未完)」 大正一二年頃
11. 「トロッコ」 『大観』 第五卷第三号 大正一一年三月一日
12. 「百合(未完)」 『新潮』 第三七卷第四号 大正一一年一〇月一日
13. 「桃太郎」 『サンデー毎日』 第三年第二八号(夏季特別号) 大正一三年七月一日
14. 「虎の話」 『大阪毎日新聞』 大正一五年一月三十一日
15. 「猿蟹合戦」 『婦人公論』 第八年第三号 大正一二年三月一日
16. 「教訓談(かちかち山)」 『現代』 第四卷第一号 大正一二年一月一日
17. 「物臭太郎(部分)」 (岩波全集第二二卷) 手帳5に「物臭太郎。1女子 2金持ち 3芸術 4学問(算の道) 5超自然 6小人島(政治)とある。

※◇部は引用者による補足。

では、各論文で龍之介の児童文学作品をどのように区分けしているかを見ていきたい。まず滑川道夫は「芥川龍之介の児童文学」(『解釈と鑑賞』第23巻8号 昭33・8)のなかで次のように述べている。

※以下、傍線は引用者による。

芥川が児童文学的意識をもつて書いた作品としては、蜘蛛の糸・犬と笛・魔術・杜子春・アゲ二の神・三つの宝・白の七編をあげることができる。このほか、現行の小学校、中学校の国語教科書の文学教材として採用されている作品も、児童文学的視野におさめて考察の対象とすることができよう。たとえば、「竜」「トロッコ」「蜜柑」「鼻」「蛙の論議」「戯作三昧(ある日の馬琴・老芸術家の心境)」「槍が岳紀行」「田端日記」「小品(車力・ふき)」などの

諸作（一部の抄出もふくむ）があげられる。けれども、この諸作は、児童を読書対象に意識して書いたものではないから、芥川の児童文学を問う場合に、前記の七篇を中心にあげるのが至当だろう。

尾崎瑞恵は「芥川龍之介の童話」（『文学』第38巻第6号 昭45・6）において

蜘蛛の糸、犬と笛、魔術、杜子春、アグニの神、仙人、三つの宝、白

芥川龍之介が児童の為に執筆した完成品は右に掲げた八篇である。

という定義で論を進めている。村松定孝は論文中で龍之介の児童文学作品を「蜘蛛の糸」「杜子春」以外に明確にしていないが、尾崎の定義を用いているため同意見とみていいだろう。また、三好行雄の「御伽噺の世界で」（『日本児童文学大系』第12巻 昭52・11 ほるぷ社）や、入江香都子の「芥川龍之介『白』―名前をめぐる物語―」（『日本語日本文学』15号 平17・12）においても龍之介の発表した童話を八篇と明言している。

鳥越信は「芥川龍之介における『童心』」（『国文学』第17巻16号 昭47・12）において、龍之介が生涯で残した児童文学作品を「アグニの神」「犬と笛」「蜘蛛の糸」「白」「仙人」「杜子春」「魔術」「三つの宝」「三つの指輪」の九篇だと紹介し、なおかつ「三つの宝」は童話劇、「三つの指輪」は未完の作なので童話は残り七編とする。一方、大高知児は「芥川龍之介は作家生活の中で九編の童話を残している。」とし、鳥越と同様の作品を挙げています。

海老井英次は「蜘蛛の糸」―彼岸的なものとの出会い―（『芥川龍之介論攷―自己覚醒から解体へ―』昭63・2 桜楓社）において、龍之介の書いた『お伽噺』を「蜘蛛の糸」「犬と笛」「魔術」「杜子春」「アグニの神」「三つの宝」「白」の七編であると述べている。

越智良二は「芥川童話の展開をめぐる」（『愛媛国文と教育』第21巻 昭63・12）において、「合計八篇を数える芥川龍之介の童話の中で、作者その人の人間観、特にその倫理観を窺わせるものは、「蜘蛛の糸」、「魔術」、「杜子春」、

「白」の四篇であろう。」としか述べておらず、残りの四篇を明らかにしていない。

次に、関口安義の論文における、龍之介の児童文学作品の推移を確認していききたい。

菊池弘ほか編『芥川龍之介研究』（昭56・3 明治書院）の「童話」のページを担当していた関口は「芥川龍之介には、未完作品一つを含めて九編の童話がある」と述べ、「物語性のある作品」と銘打ち鳥越と同様の九編を挙げている。その論は、やはり「童話」の項を受け持った『芥川龍之介大事典』でも変わらない。変化が現れるのは「芥川龍之介と児童文学」（『資料と研究』第1巻 平8・3）からであり、作品の中に「白い子猫のお伽噺」を追加し、「芥川龍之介の未完成作品を含めて十編の創作児童文学」と述べており、現在もその論を進めている。

(二) 適切な区分とは

いくつかの論文を紹介してきたが、ここで各論文の発表年次と、紹介する龍之介の児童文学の数や作品名の違いに注目したい。挙げられる作品名に僅かなばらつきがあることや、そのばらつきが時間の経過によるものでないことが分かる。つまり児童文学としての作品の位置づけは論者によって違っているのだ。その違いや特徴を分かりやすくまとめおく。

- (1) 「蜘蛛の糸」「犬と笛」「魔術」「杜子春」「アグニの神」「三つの宝」「白」の七編は必ず含まれている。
- (2) 「仙人」の欠落。（海老井、越智）
- (3) 「三つの指輪」「白い子猫のお伽噺」等の未完作品を含めるか否か。
- (4) 児童の読書に堪え得る小説作品を含めるか否か。

(1)は、「犬と笛」を除く作品が龍之介唯一の童話集『三つの宝』に収録され、残る「犬と笛」も児童雑誌『赤い鳥』

に掲載されたことが根拠であることは確かである。

(2) に関しては、各執筆者が論文中で「仙人」を除いた経緯に触れていないため、その訳を知ることにはかなわない。だが、他ならぬ龍之介自身が表題の傍らに「オトギバナシ」と記したことに注目したい。龍之介が児童読者を対象とした文学を表現するときに「御伽噺」という言い回しを好んでいたことは、龍之介の書簡での記述に目を向けた三好行雄の指摘²⁾により知られている。このことから、「仙人」は児童文学に数えるべきであろう。

(3) の未完作品については、考察の前にその内容に少し触れておきたい。

「三つの指輪」は、大正一二年ごろに執筆された四〇〇字詰め原稿用紙七枚弱の未完の作品であり、文末に「談話」と記されている。原稿は〈Ⅰ〉〈Ⅱ〉〈Ⅲ〉と三つに分けてとじられているが、冒頭部の接続が不整合で、〈Ⅱ〉〈Ⅲ〉は文の途中で途絶えている。〈Ⅰ〉は話としては完結しているが、〈Ⅰ〉では固有の名詞を持たなかった登場人物に〈Ⅱ〉では名がつけられているなど、未だ構想段階であったことが窺える。内容は、ひとりの乞食から指輪をもらったバクダットの王アブタルと町の美しい娘と老人ギラルリイとをめぐるストーリーである。未完ながらも関口は「物語性に富み、完成したなら読ませる作品になっただろうことを予測させる」と評価している³⁾。

「白い子猫のお伽噺」は、大正九年ごろに執筆されたと推測される、二〇〇字詰め原稿用紙八枚程度の未完の作品である。この作品について触れているのは関口と、『芥川龍之介大事典』に専門の項目があるくらいのものである⁴⁾。もつとも関口も「白い子猫のお伽噺」を取り扱い始めたのは「芥川龍之介と児童文学」(『資料と研究』第1巻)からであり、同論文冒頭で作品との出会いを詳しく記しており、以後の編纂書籍では「児童文学」及び「童話」の項目に並べている。内容としては、昔の「支那の都」が舞台の作品であり、中国が舞台であるという点で他の児童文学作品「杜子春」や「アグニの神」と共通している。支那の真ん中に高い象牙の塔があり、その一番上に支那の王様のお姫様と一匹の小さな白猫とが住んでいた。この猫は世にも珍しい瞳を持っていたためお姫様に寵愛されるが、ある朝いなくなってしまう。悲しむお姫様を見かねた王様が家来たちを集め、風船に乗って探しに行く。しかし猫はみつからず、王様はお姫様にあきらめるように言い、代わりに白孔雀はどうかと話すが、お姫様はとりあわない。以上で中絶している。この作品につ

いて、関口は「物語の入り口で終わっているので、以後の展開がどのようなものであつたかはわからない。ただ、ここに龍之介の児童文学に共通する筋のおもしろさが託されていることは、否定できない」と、早野喜久江は「猫の目の色、桃色の風船、孔雀などに話の展開に期待が持てる素材がみられるため、作品が未完であることが残念でならない」と評価している。

これら未完二作品を童話として評価はしていても、なぜ童話に数えたかの根拠を述べている論は少ない。特に「白い子猫のお伽噺」は、関口によつて「芥川龍之介と児童文学」で初めて児童文学として紹介されたが、児童文学に区分した動機を論中で明確にはしていない。「かつて『芥川龍之介事典』を編集するに際し、菊池弘・久保田芳太郎両氏と東京世田谷区三宿の岩森亀一宅に二か月ほど通い、芥川資料のノートをとらせていただいたが、その時この草稿に接し、龍之介にはまだこういう童話があつたのかと驚いた記憶がある」と述べているにも関わらず、同書には「白い子猫のお伽噺」の作品項はなく、「童話」の項では「芥川龍之介の九編の童話」と記し、やはり「白い子猫のお伽噺」を童話として数えてはいないのは奇妙である。関口が未完二作品を児童文学として区分した理由を想像するに、二作品が書かれたであろう時期がちょうど他の児童文学作品の執筆時期に重なつていたことと、龍之介の児童文学作品への評価である「こどもへの期待感」や「あたたかみ」が感じられたことが区分基準だったのであろう。だが、こちらも疑問は残る。龍之介の児童文学作品としての区分が確実であろう(1)の七編について、初めは関口や尾崎のような肯定派の論文が発表されていたが、次第にその内容について本当に明るい展望なのだろうかという否定派の論文が「杜子春」を中心に目立ってくる。それにも関わらず、関口は現在に至るまで龍之介の児童文学作品への読みを変えず、論文中でもほとんど取り合わないのはなぜだろうか。

その原因について述べている論文として、頓野綾子の「指標としての『赤い鳥』——『杜子春』の評価をめぐって——」(『中央大学國文』44号 平13・3)を挙げる。頓野は「赤い鳥」的な児童文学の評価を再検討する上で、『赤い鳥』の代表作として数えられている「杜子春」の再読を行う中で、次の二つの問題点を指摘している。

一つには作家芥川龍之介としての問題がある。尾崎瑞恵『芥川龍之介の童話』に代表されるように、『杜子春』ではなく「芥川の童話」という集合体で論じようとする過程で、「人間性の回復」という読みが形成される場合がある。こうした見方は一面では大変興味深いが、一つの作品に立ち戻ってみれば、恣意的な読みに陥っている可能性が高い。

だがさらに問題なのは、童話というジャンル、とりわけ「赤い鳥」という雑誌の性質を前提としている可能性である。比較的教訓性を持ちやすいこと、広い意味での教育性を担っている場合が多いこと、といった童話の性質に、「杜子春」を明るいう物語と読まされている可能性があるのではないか。

『赤い鳥』に掲載された作品が、童話の持つイメージや『赤い鳥』の性質の影響を受けている可能性を頓野は指摘している。『赤い鳥』の持つ帝国主義的な側面や、描かれている児童はあくまで理想としての児童であるという批判が寄せられていたという事実があるにも関わらず、『赤い鳥』が極めて〈童心主義的〉であり、芸術性の高い、子どものための純粋な雑誌、という前提条件は依然として根底に残され、近年の『赤い鳥』研究にも引き継がれている^①ことは、『赤い鳥』収録作品もまた同様の作品であるという読みをされてしまう恐れがあるのである。

しかし、はたして龍之介の児童文学は頓野の言うような『赤い鳥』の性質の影響を受けているのだろうか。龍之介は「昔^②」にて、お伽噺にある「昔々」や「まだ動物が口を利いていた時に」は、お伽噺の中に出てくる不思議な事件にある可能性を与えるための前置きであり便利だから使われているとした上で、自分が小説を書くときに昔から材料を採るのは大半この「昔々」と同じ必要から起こっていると記している。また、「家庭に於ける文芸書の選択に就いて」^③では「一体今までお伽噺を書く人は調子を落して書くやうですね。あれは調子を下げないでやらなければ駄目ですね」と述べており、これらからは龍之介が、「お伽噺」と「小説」の間に構想面・執筆面ともに差をつけていないことが窺える。童話を書き始めたきっかけこそ鈴木三重吉と『赤い鳥』に与えられたが、結果的に龍之介は童話を書くにあたって大きく姿勢を変えることはなかったのではないだろうか。

(4) に関して、『芥川龍之介大事典』の一の(一)で挙げた11、以降の作品が、その他には越智の挙げた「竜」「蜜柑」「鼻」「蛙の論議」「戯作三昧(ある日の馬琴・老芸術家の心境)」「槍が岳紀行」「田端日記」「小品(車力・ふき)」等の作品がある。『芥川龍之介大事典』では、特に日本の昔話を下敷きにした四作品を加えた意図について次のように述べている。

15の「猿蟹合戦」、16の「教訓談」、17の「物臭太郎」は児童文学とするには難があるが、いくつもある日本のお伽噺の中で芥川が関心を寄せたこと、今一つは「物臭太郎」は手帳5が大正十二年から晩年にかけて記されたことから、構想が芥川の童話の最後に近く、「桃太郎」に見られる安穩に暮らす鬼に桃太郎の加えた罪悪感としたように、「猿蟹合戦」「教訓談」とともに、新たな時代性を込めたお伽噺の製作過程を探る鍵ともなりうる作品として考えられるため、あえてあげた。

元となった昔話は龍之介が幼少期に読んでいたと思われるため、岸の述べるようにあえて「桃太郎」「猿蟹合戦」「かちかち山」「物臭太郎」を選んだということには興味を湧く。しかし昔話は長い問時代思潮の波風を受けながら語り継がれていくものであり、「桃太郎」一つとっても尾崎紅葉や巖谷小波・楠山正雄・江口渙・坪田譲治らが各々の桃太郎を記している。さらに龍之介の描いた侵略者としての桃太郎像には、大正一〇年の中国旅行で訪問した、中国の考証学者章炳麟の桃太郎観が影響しているとの指摘もすでに出ている。現に龍之介は『僻見』(『女性改造』第3巻第4号・大13・3〜9)に章炳麟の言葉「予の最も嫌悪する日本人は鬼が島を征伐した桃太郎である」を紹介し、「あらゆる日本通の雄弁よりもはるかに真理を含んでゐる」と記している。つまり龍之介のオリジナルではないのである。そして「桃太郎」「猿蟹合戦」は残酷ともいえる内容であり、龍之介自身による児童に向けた作品であるという意思表示も見つかっていない。

ここで、龍之介の「馬の脚」という作品について紹介しておきたい。「馬の脚」は大正一四年一月及び二月の『新潮』

に、「馬の脚」「続馬の脚」の題で掲載された。舞台は現代の北京となっており、主人公忍野半三郎は何の変哲もない会社員である。物語は半三郎が脳溢血のため頓死したところから始まる。半三郎はヘンリー・パレットという人物と間違われて冥界の審問所に送り込まれたのだった。人違いに気づいた二人の「支那人」は、三日前に死んでいた半三郎を地上に帰すために、腐っていた彼の両脚を馬の脚に取り替えてしまう。こうして彼は地上に復活したが、馬の脚を妻や周囲の人間から隠すために努力する日々が始まる。途中からは半三郎のしたためた日記が挿入され、彼の苦悩を知るが、最後は「半三郎を家庭へ縛りつけた人間の鎖の断たれた音」を聞き、彼は妻の目の前で姿を消してしまふ。この作品は冒頭に『馬の脚』は小説ではない。『大人に読ませるお伽噺』である」と述べており、龍之介に「大人に読ませるお伽噺」という概念があつたという点に注目したい。「家庭に於ける文芸書の選択に就いて」にて、冗談めかしてではあるが「僕などはどうも翻訳物のお伽噺ばかり読んでゐたお蔭で今でも王女を待つてゐる形ですよ」と述べている龍之介のような、大人になつても幼少期に触れた童話を懐かしむような者たちへ向けた作品なのではないか。子供でもなく、完全に大人でもない読者への作品である。

従来龍之介研究において「馬の脚」が言及されることは極めて少なく、児童文学の面で触れられているものを私は見たことがないが、龍之介の「お伽噺」に対する考え方を思考する上では重要なのではないだろうか。

昔話以外の小説作品については、私は越智の考えに同意したい。確かに傑作や、児童の読者に堪え得る作品は挙げていけば数多あるだろう。ただ児童に本を薦めたいという場合ならば、それら小説作品を入れてもいいだろう。しかし龍之介にとつての児童文学を論じるならば、そこに他者の目で選んだ作品、ましてや別の時代を生きる者の観点から選んだ作品を児童文学の区分に入れるべきではないと私は考える。龍之介本人が児童文学だと意識して書いた作品に絞つてこそ、龍之介と児童文学との真実の関係が見えてくるのではないだろうか。

よつて、以下の八編を芥川龍之介の児童文学として考察していく。なお、未完作品である「三つの指輪」「白い子猫のお伽噺」や、龍之介が息子に話して聞かせた「虎の話」は参考程度に用いる。

1. 蜘蛛の糸
2. 犬と笛
3. 魔術
4. 杜子春
5. アグニの神
6. 三つの宝
7. 仙人
8. 白

二、児童文学にみられるもの

(一) 作品ごとの評価

芥川龍之介の童話についての論文は「蜘蛛の糸」「杜子春」の他は少ないのだが、限られた中からまずはその評価を見ていく。

児童文学処女作「蜘蛛の糸」は、自分ひとりだけ地獄から抜け出そうとした犍陀多^{カントタ}が、そのエゴイズムに妨げられて、再び地獄へと落ちる話である。物語は三つの場面から構成されている。「一」と「三」は、お釈迦様を中心とする極楽の世界で、極楽の蓮池のふちに立つて下の地獄を眺めるお釈迦様の様子が描かれる。「二」は、犍陀多を中心とする地獄の世界で、地獄の底の情景と蜘蛛の糸にすがって極楽に這い上がるとうとする犍陀多という罪人が描かれている。この場面設定と時間処理は評価が高いが、内容に関しては長い間否定的な見解が多く、主に犍陀多の反省のなさや「進歩への意欲」のなさが指摘されていた。その後、児童文学の理想を持ち込まない、人間存在を見つめる作品として再評価さ

れるようになる。

二作目の「犬と笛」は、大和の葛城の麓に住んでいた髪長彦という笛の上手な若い木樵を主人公にして、葛城山に住む一本足・一本手・一ツ目の奇妙な神と、神通力をもつ三匹の犬を配して、土蜘蛛にさらわれたお姫様を救い出すという話である。神話的で民話風な要素を持っている。副題に「いく子さんに献ず」とあるが、いく子さんとは龍之介の妻文の母の従妹にあたる少女である。滑川は、童話的でありすぎるがゆえに「わたしは芥川にしてはもつともつまらない作品だと思っている。しいて特色をあげるならば、芥川のもっている空想的な奇妙な神経の世界が、『童話』という既成の形態にかくれて正当化されている点が指摘される」と述べている。一方、関口は「いく子さん」という子ども読者を特定したことが「総じて豊かなメルヘンの世界の広がる良質な児童文学」にしたとし、『杜子春』『白』と並んで「ピックスリー」に挙げている。

「魔術」は、欲を捨てなければいけないという忠告を受けて魔術の秘法を教わった主人公が、友人との賭けの中で金欲にかられた瞬間、魔術を教わった日の現実に戻されてしまうという話である。魔術をめぐって、欲や迷いを捨てることのできない人間の弱さをえぐってみせている。この作品は滑川に「超自然的非現実へ志向する芥川にとつては、もつとも扱いやすい題材なのかもしれない」と指摘され、「杜子春」「アグニの神」のほか小説作品との共通性を述べている。関口は「蜘蛛の糸」のエゴイズムに通じるものがあると述べており、龍之介のパターンに合致しやすい作品に仕上がっているといえる。

「杜子春」は、洛陽の金持ちの息子杜子春が人間の薄情さに気づき、仙人の下で仙人になる修行を受けるが、厳しい試練の中で父母の愛の前に、仙人になりそこなう話である。しかし杜子春は人間らしい生き方を取り戻すのである。龍之介の児童文学中、子供たちにもつとも親しまれている作品であり、名作ともいえるが、その評価は大きく分かれている。吉田精一や正宗白鳥等の「有り振れた人情」物語だという批評や、関口が「のがれることのできない人間愛を追求して、人間と人間の愛情に安定感を得ている」と述べるように、龍之介の人間肯定を見る見方、結末の仙人の行いに疑問を持つ見方と様々である。

「アグニの神」は、上海を舞台に、インド人にさらわれた少女と彼女を探す書生の活躍を描いている。アグニの神を少女に乗り移らせていた婆さんが、結局はアグニの神に殺されてしまうという、怪奇じみた話である。作品の構成が新しく、スリリングな要素を取り入れ、読み手に少女の運命を心配させるような展開になっている。石崎等は「芥川の神秘怪異趣味の強い異色の童話だが、その底には純粹な少女の祈りと悪に打ち勝とうとするけなげな姿が描き出されている¹³」と子供向けの作品として評価している。一方、滑川は登場人物が「必然的な結ばれかたを失ってばらばらな感じである¹⁴」とし、「失敗作」と見ている。

「三つの宝」は、童話劇である。見知らぬ王子と王女と王の三人が、「一飛びに千里飛ぶ長靴」「着れば姿の隠れるマントル」「鉄でもまつ二つに切れる剣」をめづつて、広い目で世界を見る大切さに気づいていく話である。物語は三幕で構成されている。「一」は、王子が盗人に騙されて贖物の「三つの宝」を手に入れる場面、「二」は、本物の「三つの宝」を持つ王様とその宝と引き換えに嫌がる王女を手に入れようとしていると聞いた王子が、贖物の「三つの宝」で王女救出に向かう場面、「三」は、王城の庭先で王子と王様が互いに持つている「三つの宝」で争う場面である。滑川は「童話劇としては、思维的にすぎ、観念的な比喩が重くて」失敗だとし、童話劇としてではなく「童話劇形式の読み物」として見るべきだと述べる。武藤清吾は『三つの宝』は、自己の「意思」の力に言及した点において、芥川童話としての頂点を極めることになった¹⁵と高く評価している。

「仙人」は、仙人になりたいと願った飯炊き奉公の主人公が、その術を教えるという医者 of 女房に騙されて二〇年間只働きのした結果、本当に仙人になって去ってしまうという話である。この主人公を龍之介の小説に一つの系譜として存在する〈聖なる愚人〉であるとするとする関口や、芸術的姿勢に疲労を感じた末の作品とする見方があるが、まだ解釈や評価は定説をみてはいない。

「白」は、犬殺しに捕まる仲間を助けなかった白犬が、毛並みが黒に変わって初めて罪をさとり、以後善行を積んで元の白い毛並みに戻るといふ話である。犬が主人公という点で特殊な話になっており、結末の解釈が分かれている。「徹頭徹尾明るく信じきった楽天的な気分が感じられる¹⁶」と述べる鳥越信のようにハッピーエンドを迎えたとする論者

が多い一方、入江香都子は「必ずしもこれが幸せな結末だとは思えない、一抹の寂しさが残る」と指摘している¹⁹⁾。

(二)全編を通しての評価

滑川道夫は、龍之介の児童文学の特質は「さまざまな試作的な意欲をもちあげて、人間性を発掘しつつづけている点に求められる。相手が子どもであるということで、この追求をゆるめていない。人間の愛情と善意とを、人間の弱点とからみ合わせて追求する。人生の描かれぬ「おとぎばなし」の世界を、文学としての童話に造形している」と評価するが、「児童文学という視野においても、芥川は、頭腦的生活者であつて、結局現実の波にもまれて開拓する生活者ではあり得なかつたところに限界があつたように思われる」と述べている²⁰⁾。

鳥越信は、「芥川にとつて小説も童話も、結局は同じもの」であり、作品を貫くテーマは童話においても「人間のもつエゴイズムの相克」についてであつたが、「白」だけを異質な存在と見ている。その上で「白」は「あまりにも児童文学的に処理しようとした一つの試み」であり「芥川が人間を信じようとかけた子どもへの期待感があつたのでは」と指摘する²¹⁾。

関口安義は、現在まで主張は変わらず、龍之介の童話がいずれも作家芥川龍之介にとつての中期に発表されていることから、「この時期の小説が総じて虚構を最大限に生かした筋のおもしろさに一つの特徴を見いだせるように、その童話にも豊かな物語の世界が展開しているのである。大正期の児童文学が、とかく童心を売り物とした追憶の文学、回想の文学となりがちだつたことを考えると、これは大きな違いである」と評価し、「小説に見られる皮肉や冷徹な観察は少な」く「明るい展望を示すものがある」と見ている²²⁾。

また、鈴木三重吉の編に成る『少年文学集』（昭3 改造社）の龍之介の部には「蜘蛛の糸」「杜子春」「魔術」の三作が採られている。『少年文学集』は、小川未明・島崎藤村・北原白秋等の『赤い鳥』寄稿家の作品を中心に編集している。それは文壇で活躍する作家をして子供のための作品を『赤い鳥』に執筆させたことを自負していた三重吉の編集

であれば当然のことであつただろう。この書の「叙」において三重吉は「宇野浩二、故芥川龍之介両の作は、創作的再話の代表作篇である」と述べている。これについては滑川道夫が「芥川は再話的意識をもつて扱つていないし、むしろ、原型に取材した創作としてうちだされている」と否定している。とはいえ、三重吉が龍之介の童話の中で「蜘蛛の糸」「杜子春」「魔術」の三作を良作と見ていたことは間違いないだろう。

三、特徴

(一) 原典の有無

芥川龍之介の作品に古典や別な作家の小説から取材したものが多くあるのはよく知られており、龍之介自身も「私と創作―『煙草と悪魔』の序に代ふ」(『文章世界』第12巻第7号 大6・7)で「材料は、従来よく古いものからとつた」と述べているように、童話も同様である。

「蜘蛛の糸」は『赤い鳥』掲載時は創作童話とされていたが、次第に典拠を持つことが明らかになる。現在では、ポール・ケーラスの『カルマ』の鈴木大拙訳『因果の小車』説(片野達郎『蜘蛛の糸』出典考)『東北大学教養部紀要』第7号 昭43・1)が定説となつている。原作と「蜘蛛の糸」にはいくつか違いがある。第一に、原作には極楽の描写がないが、「蜘蛛の糸」では極楽の池の下に地獄が見え、ここからお釈迦様が下ろした糸が両者をつないでいる。そもそも本来は、極楽は阿弥陀仏の居所なのである。西方十万億土にあり、地獄と垂直・上下の関係にはない。地獄は六道(地獄・餓鬼・畜生・修羅・人間・天)の一つで、衆生が善悪の業によつて赴き住む六つの迷界の一つである。龍之介の勉強不足による間違いと思われるが、原作が仏教説話であり仏教思想に興味のあるものを読者の対象としているのに対し、龍之介の「蜘蛛の糸」は児童雑誌『赤い鳥』に掲載される作品であることを思い出したい。読者が子どもであれば、極楽にいろお釈迦様と、その真下にある地獄にいる罪人毘陀多という舞台設定は、イメージしやすいだろう。文

章から小難しい仏教用語を外して、原作よりも豊かな情景描写や心理描写を加えている点から見ても、龍之介の考えあつての改変であることができる。第二に、原作では糸を下ろすのは犍陀多の熱望に応えての行為なのだが、「蜘蛛の糸」では両者の間に対話はまったくなくないため、犍陀多は何も知らずに糸にすがりついたことになる。

「犬と笛」は、原典は現在まで挙げられていないが、熊谷信子は「禁則事項」〈鬼神退治〉〈報復譚〉〈致富譚〉〈難題婿譚〉の五つの話形に基づいていると指摘する²³。

「魔術」は、材原として谷崎潤一郎の「ハッサン・カンの妖術」、プーシキン「スベードの女王」、スペイン中世説話『ルカノール伯爵』などが考えられているが、現在まで確定されていない。

「杜子春」は、河西信三宛書簡(昭2・2・3)に「あの詩は唐の蒲州永樂県の人、呂巖、字は洞賓と申す仙人の作に有之候」「話は2—3以上創作に有之候」と書かれていたため、原材は鄭還古の「杜子春伝」と考えられている。

「アゲニの神」は、「妖婆」(『中央公論』第34年第10号 大8・9)との類似を取り上げられる。評判が良くなかつたせいか短編集には収められていないが、素材に未練があつたのだろう、場所を上海に妖婆を印度人に変えて、すつきりと簡単な構造にして童話に変えたのだ。

「三つの宝」は、原典は現在まだ挙げられていない。

「仙人」は、滝井孝作の「純潔」(『改造』昭26・1)によると、素材は小穴隆一から聞いた話とされる。「手帳」には「仙人の松に上り登天の話」という一行がある。中国の話であるらしいが、舞台を大阪に変え、自己の利益だけを考える医者(の女房)と仙人になることを得た一途な男の姿を対比させている。

「白」は、原典は現在まだ挙げられていない。

(二) 《超越者》との関わり

龍之介の童話には、「蜘蛛の糸」のお釈迦様と犍陀多のように、人間ならざる者や力を持つ《超越者》と、物語中で

彼らと何らかの関わりを持つ登場人物が登場する。

「犬と笛」では、主人公髪長彦はその笛の上手さから葛城山の神々に出会う。足一つ神からは「嗅げ」という名の白犬を、手一つ神からは「飛べ」という名の黒犬を、目一つ神からは「嘯め」という名の斑犬をもらう。髪長彦はその犬を使って、生駒山の土蜘蛛と笠置山の食蟹人に捕えられたお姫様姉妹を助け出す。髪長彦は笛を吹く以外は自ら行動を起こすことはなく、神々から与えられた犬や二人の女神によって最後に幸福を獲得するのである。神々は完全に主人公の味方である。

「魔術」では、ハッサン・カンという秘法を学ぶ魔術の大家ミスラ君と、ミスラ君の使う不思議な魔術にすっかり感心した主人公の〈私〉が物語の中心人物である。その魔術は欲のあるものには使えない。〈私〉は魔術を習うことにする。一月後、〈私〉は魔術で石炭を金貨に変えてみせ、また石炭にもどそうとするが、友人たちが反対する。押し問答の末、骨牌(トランプ)をして勝負をつけることになる。ある友人が全財産を賭けたとき、〈私〉は欲が出て魔術を使い勝負に勝とうとする。気がつく〈私〉は一月前に戻っており、三分間夢をみていただけであった。〈私は〉魔術を習う資格がない人間であることに気づく、という話である。〈私〉はミスラ君に試されていたのだ。

「杜子春」では、主人公杜子春は薄情な人間世間に嫌気が差し、仙人になる試練を受ける。数々の苦難を乗り越えていくが、母の愛の前に失格してしまう。だが、仙人は母を見放していたら「お前の命を絶つてしまはうと思つてみた」と言い、人間らしい暮らしをしようと云う杜子春に家を与える。仙人は始めから杜子春に目をかけているが、仙人にする気はなかった。

「アグニの神」では、印度人の婆さんは、少女妙子連れ戻しにきた遠藤を魔法で追い返す。婆さんは妙子にアグニの神を乗り移らせて予言を聞いている。妙子はそれを利用して、父のもとへ返すように誓す遠藤に伝える。交霊の最中、妙子は寝てしまったが、アグニの神は妙子の願いを聞き届ける。ところが婆さんはアグニの神の言葉を疑ったため、神の怒りにふれ殺される。妙子は交霊の前に、自分の計画の成功を日本の神々に祈っている。しかし願いを叶えたのはアグニの神であった。実際に助けてくれるのは祈った神ではなかったという辺りに「私は神を信じません」と云う龍之

介らしさが垣間見える。

「三つの宝」では、「一飛びに千里飛ぶ長靴」「着れば姿の隠れるマントル」「鉄でもまつ二つに切れる剣」の贖物を手に入れた王子が、王女を救うために、本物の「三つの宝」を持つ王と戦う。しかし勝負に勝ったのは贖物を持っていた王子の方であった。

「仙人」では、男が仙人になることを得たのは（嘘から出たまこと）であり、原因は不明のまま終わっている。

「白」では、犬の白の毛並みが黒色に変化した理由は明らかにされていない。しかし友を捨てて逃げ出した白の毛色を変えるという芸当は人間の仕業ではない。後半、白が懺悔と告白をする相手はお月様であり、その後で白が目覚めると毛並みが元の白色に戻っている。

（三） 作風の変化

このように見ていくと、龍之介が童話を書いていくにつれ、作風に変化が出てきていることが窺える。具体的には「蜘蛛の糸」→「杜子春」と、「アグニの神」→「白」の間である。前者は、童話を書き始めたころということや、我が子がまだ幼いこともあつてか、作風が硬い。「蜘蛛の糸」「魔術」「杜子春」は原典がしつかりしているだけに、原典に引きずられて物語を進めており、そこに龍之介の主張を混入したため、現在まで指摘されている矛盾点が生まれたといえないか。「犬と笛」も原典こそないが、熊谷信子が指摘するように、昔話の形式を用いることに拘泥したため特徴のない展開になっている。

龍之介は幼少期に海軍将校になることを夢みていたように、当時書いていた作品には海軍の登場するものが多い。「野口真造君硯北」「大海賊」「新コロンブス」「廿年後戦争」「絶島之怪事」などがそうである。その中では軍人に限らず、登場人物たちは躍動的に動いている。だが、龍之介の童話に出てくるのは、他者の手で、あるいは運命によって「自分の現在」を変えられてしまう受動的な登場人物ばかりである。超自然的な力や、それを扱う《超越者》を、普通

の人間が理解することはできず、自分の意思で操縦することは不可能で、許されもしない。

それが少しずつ変化してくるのが、「アグニの神」「三つの宝」「仙人」「白」の四篇である。「アグニの神」の妙子は、婆さんに囚われている現状を変える方法を自ら考え出し、乗り移る神さえ利用しようとする。アグニの神に婆さんへの不満があつたのは確かだが、妙子が計画の実行を試みた日にアグニの神が行動を起こし、結果的に妙子の望みが叶つたのだ。また、評価の低かつた「妖婆」を再び作品として生まれ変わらせようとする、他人の評価を乗り越えようという力強さもこの瞬間の龍之介には見える。「三つの宝」は、これまでの童話とは違い《人間的な強さ》の方に重きがおかれている。魔法のアイテムのような「三つの宝」を持つ王は、王女を救うためにがむしゃらに立ち向かつてくる王子と、王子のためならば「鉄でもまつ二つに切れる剣」の切っ先に身をさらす王女に敗北する。しかし本当の勝者は存在せず、王子は「三つの宝」さえあれば王女を救出できるという思い込みの間違いを悟り、王女はアフリカというだけで薔薇も噴水もない異世界だと思ひ込んでいたことを知る。龍之介は物語の最後に、王子に次のような言葉を言わせている。

王子 さうです。(見物に向ひながら) 皆さん！ 我我三人は目がさめました。悪魔のやうな黒ん坊の王や、三つの宝を持つてゐる王子は、御伽噺にあるだけなのです。我我はもう目がさめた以上、御伽噺の中の国には、住んでゐる訳には行きません。我我の前には霧の奥から、もつと広い世界が浮んで来ます。我我はこの薔薇と噴水との世界から、一しよにその世界へ出て行きませう。もつと広い世界！ もつと醜い、もつと美しい、——もつと大きい御伽噺の世界！ その世界に我我を待つてゐるものは、苦しみか又は楽しみか、我我は何も知りません。ただ我我はその世界へ、勇ましい一隊の兵卒のやうに、進んで行く事を知つてゐるだけです。

この最後の言葉を、吉田精一は『『もつと醜い、美しい、もつと大きい御伽噺の世界』とは実人生を暗示するものである。そうして、『その世界へ、勇ましい一隊の兵隊のやうに、進んで行く事』は、彼自身の念願であり覚悟でもあつたらう』と指摘し、滑川道夫も同様の読みを「芥川自身が、新しい世界を拓いていこうとする宣言とも解釈でき

ることばである」と述べている。童話劇だからこそ、王子の口から「見物に向ひながら」投げかけられる言葉が、ただの台詞ではなく龍之介のメッセージが込められていることは想像に難くない。現に龍之介は「三つの宝」を童話集の表題に選んでいる。

しかし、その「念願と覚悟」は長く持たなかつた。「仙人」は手を加えてはいるが、原材料の中国古典の域を超えていない。「白」は、展開こそドラマティックだが、その世界観には不条理が溢れている。多くは入江香都子が「芥川龍之介『白』—名前をめぐる物語—」にて述べているが、毛色が変わっただけで自分を自分と分かつてもらえず、『黒いのがいやさに』自棄的に危険に飛び込んでいった「白」には、龍之介がかつて望んだ「勇ましき」はない。そんな白の様子を、言葉の通じない人間は「度々危い人命を救つた、勇ましい一匹の黒犬」と見ているのがまた虚しい。結局龍之介は、「杜子春」で人間らしい正直な暮らしをしようとするという杜子春に、仙人の住まう桃の花が一面に咲く美しい家を授けて終わらせてしまったように、「白」で傷つき疲れ果てた白の幸福を、単に毛色を白く戻してやるだけで終わらせてしまった。相変わらず白の言葉が飼い主達には通じないのでは、白はいつでも同様の目に会う可能性に怯えて暮らすしかない。

龍之介は、中国特派旅行後から晩年まで休まることなく不眠症や神経衰弱に悩まされるのだが、その症状が原稿執筆にまで影響を及ぼし始めるのが、ちょうど「白」発表の頃なのである。一月前には関東大震災が起こっており、龍之介は経済面でも追い詰められていく。そんな日常の辛苦が、「三つの宝」で奮い立てた力を失わせてしまったのだろう。「白」と同時期に「三つの指輪」「白い子猫のお伽噺」を起筆しているが、完成することはなかつた。

終わりに

芥川龍之介の児童文学を論じるとき、どの作品までを童話とするかは、論者によって異なるのが現状である。主要な論における区分の特徴をまとめると、(1)童話集『三つの宝』収録の作品は必ず含まれている、(2)「仙人」の有無、(3)未完作品を含めるか否か、(4)子どもの読書に値する小説作品を含めるか否か、という四点が挙げられる。(1)は、龍之介自

身が選考に関わり、童話集に入れた作品であるから、童話に数えて問題ない。(2)は、龍之介が児童文学を表すときに好んで使用した「オトギバナシ」という単語が「仙人」に記されていることから、童話と見るべきである。(3)は、完結している作品と並べることができないが参考程度に用いる。(4)は、真に龍之介の児童文学を考えるのであれば、児童文学であるという意識を持つて執筆された作品以外は除くべきであろう。これらを考慮すると、龍之介の児童文学は、「蜘蛛の糸」「犬と笛」「魔術」「杜子春」「アグニの神」「三つの宝」「仙人」「白」の八編となる。

龍之介にとつての児童文学を考えると、関口のように「売文生活の疲労と倦怠に倦んでいた龍之介には、児童文学での試みが一時彼を慰めていたのである」とまでは言わないが、子どものための作品を書くということは、幼い頃に読書に夢中だった思い出がある龍之介には、やりがいのある仕事だったに違いない。「蜘蛛の糸」発表から、子どもに喜ばれる童話を模索していく龍之介の様子は、書簡等から窺える。また、児童雑誌『赤い鳥』への掲載を止めてなお童話執筆を続けていたことは、童話への思い入れがあつたからに他ならない。その意欲は作中人物たちと《超越者》との交わり方の推移に現れ出し、「アグニの神」「三つの宝」で高まるが、病で心身ともに弱るなど身辺の整理に追われるようになると再びもとの作風に落ち着いてしまう。そうして龍之介は「白」をもつて、児童文学の発表を止める。

だが、龍之介が自らの書いた童話を想起したとき、頭に浮かぶのは「三つの宝」だったのだろう。それは唯一の童話集の表題となり、龍之介がかつて童話を執筆していた頃に見せた「勇まし」くある「念願と覚悟」を残している。

注

- (1) 志村有弘編『芥川龍之介大事典』(平14・7 勉誠出版)。「児童文学」の項の執筆は岸睦子。
- (2) 三好行雄「(御伽噺)の世界で」(『鷗外と漱石 明治のエートス』昭58・5 力富書房)
- (3) 菊池弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典』(平13・7 明治書院)の「白い子猫のお伽噺」の項による。
- (4) 志村有弘編『芥川龍之介大事典』(平14・7 勉誠出版)の「白い子猫の物語」の項。執筆は熊谷信子氏。
- (5) 原題は「昔―僕は斯う見る―」(『東京日日新聞』大7・1・1)

- (6) 「家庭に於ける文芸書の選択に就いて」(『女性改造』第3巻第3号 大13・3)
- (7) 菅原忠道『日本の児童文学』(昭31・4 大月書店)より。
- (8) 滑川道夫「芥川龍之介の児童文学」(『解釈と鑑賞』第23巻8号 昭33・8)
- (9) 菊池弘ほか編『芥川龍之介研究』(昭56・3 明治書院、関口安義著「童話」の項より。
- (10) 吉田精一「芥川龍之介」(昭17・12 三省堂)
- (11) 正宗白鳥「芥川氏の文章を評す」(『中央公論』第42年第10号 昭2・10)
- (12) 関口安義編『芥川龍之介新辞典』(平15・12 翰林書房)
- (13) 注1に同じ。「アゲニの神」の項。
- (14) 注8に同じ。
- (15) 注12に同じ。「三つの宝」の項。
- (16) 注9に同じ。
- (17) 『芥川龍之介全集』(昭46・5 筑摩書房、吉田精一著「解説」より。
- (18) 鳥越信「芥川龍之介における“童心”」(『国文学』第17巻16号 昭47・12)
- (19) 入江香都子「芥川龍之介「白」―名前をめぐる物語―」(『日本語日本文学』15号 平17・12)
- (20) 注8に同じ。
- (21) 注18に同じ。
- (22) 関口安義「芥川龍之介と児童文学」(『資料と研究』第1巻 平8・3)
- (23) 熊谷信子「芥川龍之介『犬と笛』論」(『芸術至上主義文芸』平7・12)
- (24) 「女性改造談話会」(『女性改造』第2巻第8号 大12・8)より。
- (25) 注23に同じ。
- (26) 注10に同じ。

(27) 注8に同じ。

(28) 注22に同じ。

*テキストは『芥川龍之介全集』全24巻(平7・11と平10・3 岩波書店)を用いた。引用の表記はテキストのままである。

「虚」と「実」の風景（万葉の歌）

犬 飼 公 之

学生に『万葉集』の歌つてどんな歌かと聞いてみると、ほとんど例外なく「事実を事実のままにうたった素朴な歌」であるという。どうやらそれが万葉歌に対する学生たちの共通理解であるらしい。というよりもそう教えられてきたということらしい。

それは近現代における万葉理解を反映してしよう。特にアララギの万葉評価の影響が大きいかと思われる。アララギは作歌の指針を「写生」「写実」に求め、それとともに『万葉集』を尊重してきた。アララギの歌風が万葉調と評されることもあった。

いうまでもなくその主張は子規による俳句、短歌の革新運動にはじまっている。子規は「有りのまゝに写す」ことを写生、写実であると主張した。^(注1) その主張は俳句における『ホトトギス』、短歌における『アララギ』に引き継がれ展開した。

もちろんアララギが万葉歌を「有りのまゝ」の歌と決めつけたわけではない。扇畑忠雄氏がいうようにアララギは「一つの芸術運動として写実主義を踏まえて、それを達成するには過去の伝統文学の中では万葉集が一番ぴったり合っているというので、その中からよい養分を摂取しよう」としたにはほかならないのだが、アララギがその主張にかなう万葉歌を称揚してきたことも疑いなく、結果としてさきのような万葉理解を誘引したことは否めないであろう。

ともあれ、万葉歌を「事実を事実のままにうたった歌」としてくくることは誤りとも言い切れないが、そのまま正しいとは言いがたい。万葉史は「虚」の景にはじまり、「虚」の景に終わるとも言い得るからである。いまさらしいが、ここでは特に万葉歌にうたわれた風景（景物へのイメージ）を対象として、そのありようを確かめておきたい。

1 国見の風景

まず古代和歌のなかから国見歌をとりあげ、国見歌に表現される風景に目を向けよう。『万葉集』に舒明天皇が香具山に登って国見をした時の歌がある。それは『万葉集』において国見を題詞とする唯一の歌である。

天皇、香具山に登りて望国くこみしたまふ時の御製歌

大和には 群山むらやまあれど とりよろふ 天の香具山 登り立ち 国見くこみをすれば 国原くにはらは 煙立ち立つ 海原うみはらは かも立ち立つ うまし国そ あきづ島 大和の国は(一二)

大和には多くの山があるが、とりわけりっぱに装っている天の香具山に登り、その頂きに立って国見をすると、国土にはあちこちから煙が立ち、海原には鳴がさかんに飛び交っている。すばらしい国よ、あきづしま大和の国は。

すでに言われているように国見は一年の豊作を予祝する行事であった。高所から眺望して土地を讚美するのである。その民間行事が、国家の繁栄を予祝する天皇の儀礼としてとり込まれる。そこに万葉の国見歌があるとみられている。この歌はまさしくそれで、天皇が国土を讚美する歌となつている。「うまし国そ あきづ島 大和の国は」と讚美し、その「うまし国」たる風景として「国原は 煙立ち立つ 海原は かも立ち立つ」とうたわれている。

野田浩子氏はこの歌を「まことに整然としてかつ国見歌として必要なものを全て備えている」といい、「国原と海原で国土全体を、煙と鳴で人と自然を、『立ち立つ』で永遠の時間を表現しているのである。香具山は現実の場であつてもよいが、それよりは選ばれた聖なる地である。選ばれた地で願わなければならないものを見、国土を讚美しているのである。願わなければならない国土全てを含み込み、人と自然が調和してある平和なる国土を時間と空間の無限において歌っているのである。ここでは豊饒の予祝は村落共同体の実りの世界を抜け出ている」という(『万葉集の叙景と自然』)。

舒明天皇は香具山に立って国見をしたという。したがって国原や海原は香具山から眺望した風景であつたといえよう。

しかし、それは眼下の実景ではない。香具山から海原を見ることはできない。

香具山の西麓には埴安池があつた。少し離れて西北に耳成池、東北に磐余池もあつた。香具山からその池が見えていたであろう。しかし、そこに「立ち立つ」ほどの鵬が飛び交うはずもない。

野田氏がいうように見えているのは国土全体を含みこんだ国原であり海原である。それは「虚」の景というべきであり、「ありがほしき」一国の風景であつたといえよう。

「国原」に立つ煙は炊煙であり、人々の平安と繁栄を証する風景であつたとみられている。それは『古事記』に次のように語られるとおりである。

仁徳天皇は高い山に登つて四方を見た。するとどこからも炊煙が立ち昇つていない。天皇は「国中は貧窮に瀕している。今から三年間、人民の租税と夫役を免除せよ」と命じる。三年後、見ると国中に炊煙が満ちていた。そこで人民が豊かになつたと思ひ、租税と夫役を命じた。このようにして人民は榮え、夫役に苦しむことがなかつたという（下巻）。

国原に炊飯の煙が立ちのぼるのに対して、海原には鵬が群れ飛んでいる。その下に豊漁が約束される。そのように国原と海原の風景は人々の平安や繁栄を証して、その故に「大和の国は」「うまし国」であるといふのである。

もつとも「海原」に群れ飛ぶ鵬と対照していうと、「国原」に立つ煙は野火であるともみられよう。焼畑の煙が国原のあちこちに立ちのぼり、それが秋の収穫を約束するといふのかもしれない。とするとこれは海の大漁と大地の豊穡を証する風景とならう。

森朝男氏はその著『古代和歌の成立』において国見歌の系譜を『古事記』『日本書紀』の歌謡にたどり、そこに「景物列叙型」と「対象称揚型」の二つがあるという。

- a 千葉の 葛野を見れば 百千足る 家庭も見ゆ 国の秀も見ゆ（記41、紀34）
- b おしてるや 難波の崎よ 出で立ちて 我が国見れば 淡島 おのころ島 檳榔の 島も見ゆ さけつ島見ゆ（記53）
- c 倭は 国の真秀るば 豊なづく 青垣 山隠れる 倭しうるはし（記30）

d 隱国こもくの 泊瀬はつせの山は 出いで立ちの よろしき山 走むり出ての よろしき山の 隱国こもくの 泊瀬はつせの山は あやにうらぐはし あやにうらぐはし(紀77)

a bが「景物列叙型」、c dが「対象称揚型」であるという。「景物列叙型」は「見れば」といい「百千足る 家庭」「国の秀」とか「淡島」「おのごろ島」「檳榔の島」「さけつ島」というふうには景物を列叙し、それが見える(見ゆ)という。「対象称揚型」は「大和」なり「泊瀬の山」なり、対象を一つに絞ってそれを讚美するのである。

舒明天皇の国見歌は「国見をすれば」といい「国原は」「海原は」と列叙することにおいて「景物列叙型」にあつていよう。しかし、また「うまし国ぞ あきづ島 大和の国は」と讚美することにおいて「対象称揚型」になつてもいよう。いわば二つをあわせ持つているのである。それともなう発想や表現もその二つのありようを持ちあわせている。

野田氏は国見歌の系譜に連なる記紀万葉の歌々をとりあげ「見られるもの」のありようを探り、そこに「豊穰なる実りそのものを幻視するという歌は殆どなく、国見が古く農耕予祝の山見・花見に端を発していたとしても、国見歌の世界は、素朴な村落共同体の農耕予祝行事をそのまま示すものではなく、見られるべきものはより抽象化された支配地としての国土である」という。そしてその「調和的世界は儀礼の持つ抽象性によって可能だったもの」であり、それは天皇による国見儀礼において達成されるものであつたろうという(先掲書)。そのとおりであろう。

そこでそのありようにもう少し踏み込んで見てみよう。まず「見れば」「見ると」「見ゆ」「見える」とうたうことに目を向けたい。

a bは等しく「見れば」「見ゆ」とうたう。しかし、「見ると」といつて「見える」というのはあたりまえに過ぎることであつて、わざわざ「見れば」と言うのは、そう言わなければならぬほどに「見る」ことが要請され、そしてたしかに「見える」ことが求められていたとみることができよう。国見という祭儀儀礼の本義がここにある(拙著『影の古代』終章)。

中西進氏はbの歌謡をとりあげて「淡島」や「おのごろ島」は「いずれも神話上の島」であり「実在のものとして該

当地を探す作業はむなしきものである。『檳榔の島』も、いかにも南方を思わせるそれは實在の島というより想念の島と見た方がよい。つまりすべて不可視の島であり、このように充足し秀抜な土地、神話的土地また想念の土地までも見えるというところに国見歌の根本がある」という（『万葉集原論』）。

これまたそのとおりで、国見において求められているのは「充足し秀抜な土地、神話的土地また想念の土地までも見える」ことであつた。重要なことはその不可視の島々が「見える」ことにある。「見ゆ」とは言うまでもなく見えることを意味するのであり、人々は見えるはずのない島々を現前に見ているといえよう。

見えるはずのない島々が現前するという、その不可視から可視への転換を保証するのは目とことばの力をたのむ国見の祭式性にある。その祭式空間にあつて、いわば神の目を共有することで不可視の島々が見える。さらにそれを「見ゆ」と断言することで島々はたしかに現前することになる。こうして人々は見えざる風景を手にいれる。

その目とことばの力はaにも認められる。これは『古事記』によると、応神天皇が近江国に越えて行く時に「宇遲野うぢのの上に御立みたちして、葛野かつのを望のぞみ」うたつたという。

「見ると」「家庭」や「国の秀」が「見える」。現実に即しているという村里の家並みが見え、丘が見えるということになるが、それは「実景として家々がたくさん見えたということではなく、自らの世界の繁栄を確認する言葉として意味がある」（新編日本古典文学全集 古事記頭注）。

「自らの世界の繁栄を確認する」ためには「百千足る」というように村里の充足した生命力を見、「国の秀」というように土地に内在する秀抜な本性を見ることが求められている。

国見において求められるのはそのような目であつた。不可視の島々や、村里にあふれる充足した生命力やその土地の持つ秀抜な本性に目を向け、それをたしかに見ることであつた。

それは舒明天皇の国見歌にも認められよう。「国原は 煙立ち立つ 海原は かまめ立ち立つ」が実景でないことはすでに言つた。眼下を眺望しながら、その目は国土全体に向けられ、人々の平安や繁栄を約束する風景をとらえていた。それは人間の肉眼ではとらえ得ない「虚」の風景であろう。しかし、人々はそれを現前に見ている。そうでなければ国

見の祭式性は達成されないし、「うまし国」という讚美は成立しない。

くり返していうと「虚」の風景であることは、もとより事実の風景とはいえない。しかし、「嘘」の風景ではない。祭式空間において人々はそれを現前に見ているからである。その意味でこれは「有りのまゝ」の風景であるともいえる。

これは写実と虚構という問題に触れてこよう。虚構という名のリアリズムにかかわってこよう。

ところでこの万葉歌と記紀歌謡には違いもある。せんじつめていうと、景物を列叙するか、風景をうたうかの違いであり、人々の生活に直にかかわるか否かの違いである。

bは島々を列叙するものの、その風景はうたわれていないに等しい。aの「百千足る 家庭」にしても「国の秀」にしても、充足した生命力や秀抜な本性をとらえてその土地の繁栄を確認しているものの、これもまた、風景をうたい得ているとはいえない。

舒明天皇の国見歌は「煙立ち立つ」にせよ、「かまめ立ち立つ」にせよ、よほど具体的な風景となつている。記紀歌謡のように島々や景物を列叙しているのではない。それは列叙というよりも、対句による風景の叙述となつている。

その風景が人々の生活と結びついていることも見過ごしてはならない。「煙立ち立つ」は炊飯の煙であつた。それが人々の日常生活に結びついていることは言うまでもない。また、「かまめ立ち立つ」も漁師たちの体験と結びついている。

つまり、それは人々の生活体験にもとづいて共有され記憶されていた風景（イメージ）であり、その「記憶のイメージ」のなかから「ありがほしき」国にふさわしい風景が選びとられているといえよう。記紀歌謡に比して万葉歌はそれだけ人間の側に寄り添うリアリティ（写実性）を持ちあわせているのである。

もう一つ、『琴歌譜』の次の「正月元日読歌」をとりあげてみよう。

そらみつ やまとの国は 神からか ありがほしき 国からか 住みがほしき ありがほしき国は あきづしまや

まと

これが舒明天皇の国見歌と似ていることは『万葉集注釈』（沢瀉久孝氏）にも指摘されているとおりである。「読歌」は「嘉歌」の意でもあつて、これも舒明天皇の国見歌と等しく「あきづ島大和」を讚美している。

しかし、この「読歌」は「神からか」「国からか」とくり返し、国土を支配する神の本性によつて「ありがほしき」「住みがほしき」国だというだけで、万葉歌のように具体的な風景をうたつてはいない。

それに対して万葉歌は風景をうたうことで単なる観念的な讚美に終わつていない。そこに万葉歌が持ち得た文学性を読みとることができよう。

2 神への讚歌

次に「対象称揚型」の歌に目を向け、そこにうたわれる風景のありようを探ることにしよう。

くり返していうと「対象称揚型」の歌とは、対象となる山や国を一つに絞つて讚美する歌のことである。いわゆるほめ歌であつて、cは「倭」を褒める国ぼめ、dは「泊瀬の山」を褒める山ぼめとなつてゐる。舒明天皇の国見歌もその一つで「大和の国」を褒める国ぼめ歌であつた。

ほめ歌の対象はもとより山や国に限らない。宮ぼめ（宮殿や離宮など）もある。視野を広げると天皇讚美や、さらに『古今集』の「賀歌」などもこの系譜に加わえられることになる。うたう場も国見に限らない。行幸の折であれ、祝宴であれ、さまざまな場が想定できる。もちろん今はそこまで広げて論じるつもりはない。

ほめ歌の基本にあるのはやはり「目」（見る）にあつた。山ぼめであれ、国ぼめであれ、宮ぼめであれ、「見る」ことを基本として対象を讚美する。「やはり」というのは国見も「見る」を基本にするからである。先にいったように国見は「見る」と「見える」を基盤にした祭式であつた。

cは「倭は国の真秀るば」といい「倭しうるはし」とうたう国ぼめ歌である。そして国ぼめにかなう風景が「暈なづ

く 青垣 山隠れる」とうたわれている。

「倭」は舒明天皇の国見歌にいう「うまし国そ あきづ島 大和の国は」という大和ではない。「大和には 群山あれど」とうたわれる大和地方（盆地）をさす。そこは「国の真秀ろば」とうたわれているように、国の中でもっとも聖なる地であるという。山に囲まれ、その山には青々と木々が茂っているという。

「豊なづく青垣 山隠れる」は、聖なる地であることをいうために選びとられた風景であろう。一言でいうと「虚」の風景である。しかし、見落としてならないことは、それはまた、大和盆地の地勢とも対応しているとみられることである。その意味で単なる観念的な所産とはいえない。舒明天皇の国見歌にも「群山あれど」とうたわれている。

dは「隠国の 泊瀬の山は」といい「よろしき山」といい「あやにうらぐはし」とくり返し、まさに山ほめの歌である。『日本書紀』（雄略六年条）によると「天皇、泊瀬はつせの小野きのに遊びたまふ。山野の体勢なりを觀みまはして、慨然はげみて感興みまむして」うたつた歌だという。「山野の体勢を觀して」というのであるから、これは国見に類する行為であつたといえよう。

天皇は「山野」の「体勢」を見ている。にもかかわらず歌はことさら泊瀬の山を対象としてうたわれている。何故か。おそらくそれは泊瀬の山がこの地の鎮めであつたからであろう。いわゆる「国の秀」としての聖なる山であり、泊瀬の山を褒めることは、泊瀬の地を褒めることにもなる。

「隠国の」は「泊瀬」をほめる枕詞。「隠国の 泊瀬の山は」というのは山々に囲まれ隠こもっている泊瀬の、その山の意であろう。要するに泊瀬の地の、鎮めとなる聖なる山だということである。

その意識をくり返した表現が「よろしき山の 隠国の 泊瀬の山は」で、「すばらしい（よろしき）山が連なり、ここに囲まれ隠こもっている泊瀬の、その山はの意」であろう。そのように泊瀬の山を限定し強調し、そのうえで「あやにうらぐはし あやにうらぐはし」と讚美しているとみられよう。

「出で立ちの」「走り出の」は後に触れる万葉歌にも類似の表現があり、これは賛美にふさわしい風景が選びとられた慣用的表現であろう。しかし、また「出で立ちの」は山が天に向かつて突き出していること、「走り出の」は山並みが麓の方に靡なんでいることをいうとみられているとおり、それは疑いなく泊瀬の山容を言おうとする表現であり、現実の

地勢に重なりあうようにうたわれているといえよう。

なお『日本書紀「歌」全注釈』はここを「今立ちの よろしき山 走り出の よろしき山の」とよみ、「まつすぐに峙った、なんとすばらしい山であることか、ごつごつと連なった、なんとすばらしい山々が続く、隠国の泊瀬の山は」と解釈している。何故「ごつごつと連なった」の意になるのか明らかでないが、ともかくもこれが現実の地勢に重なりあうような表現となっていることに注意したい。

これを島々を列挙したbと比較すると、相対的な違いを見ることができよう。「対象称揚型」の歌の風景は、より現実の地勢に対応しているのである。

おそらくそれは「対象称揚型」が一つの対象に絞って讚美しようとする歌であり、そこに「倭」なり「泊瀬の山」なり、自ずから個別的、限定的な視座が求められるからであろう。aも「千葉の葛野」を限定的にうたっているが、「家庭」と「国の秀」を列挙するにとどまって「風景」をうたつたと言いたいことはすでに触れた。

cについて『古事記』は、疲弊しきつたやまとたけるが、足もおぼつかない状態のまでようやく能煩野のまに着いてこの歌をうたつたといひ、これを「思国歌おもひうた」（此の歌は、思国歌ぞ）と記している。

「しのぶ」ということばについていうと「シノフには賞美の意を含むから、望郷し、国をたたえる歌ということになる」（新編日本古典文学全集 古事記 頭注）が、物語からいうと、死に近きやまとたけるが望郷の念を抑えがたくうたつた歌であり、国ぼめの背後にやるせない望郷の思いが込められていることになる。そして「倭」は望郷の対象として個別的、限定的な地でなければならぬ。

cがもともとのような場であつた歌であるか明らかではない。しかし、望郷の物語に組み込まれるためには、その歌が「倭」の地の個別性、限定性を持ちあわせていなければならなかつたといえよう。

そこに「対象称揚型」の歌のありようを認めることができよう。

万葉歌の山ぼめをとりあげておこう。

三諸^{みもろ}は 人の守^もる山 本^{もと}辺^へは あしび花^{はな}咲^き 末^{すえ}辺^へは 椿^{つばき}花^{はな}咲^く うらぐはし山^{やま}そ 泣^なく子^こ守^もる山^{やま} (B三三三二二)
 「三諸」とあるのは明日香の雷山のこと。この歌はその三諸が「人の守る山」であるところり返す。「泣く子」を守るように、せつないほどいとおしく守っている聖なる山だというのである。

そして山の麓にはあしびが咲き、頂^{たかね}きには椿^{つばき}が咲くという。この風景も大切に守る山にふさわしい風景が選ばとられているといえよう。しかし、これまたcやdにみた風景のありように通じて、いかにも三諸の山の実景と重なるような風景となっている。

もう一つ、三諸山が「人の守る山」「泣く子守る山」と強調されていることに目を向けたい。読みとりたいことは、その視座が明確に人間の側にあることである。そんなことはいうまでもないという反論もあるうが、そうではない。すでに言ったように、国見歌は神の側に視座があり、人々は神の目を共有しているとらえられるからである。

その視座もcやdに通じていよう。そもそも「倭しうるはし」であれ「あやにうらぐはし あやにうらぐはし」であれ、それは人間の側から「倭」なり「泊瀬の山」なりに向けて発せられた賛美のことばであろう。

「こも「うらぐはし山」とうたわれている。心が揺らぐほどにすばらしい山だと讚美しているのである。しかも三諸の神にことあげするように、「人の守る山」であることをくり返しているのである。

人々が三諸山の背後に神の存在をうけとめていることは疑いなかろう。いわばこれはその神と対話する歌であり、一言でいうと三諸の神への讚歌であろう。そのありようはcやdにも通底していよう。いわゆるほめ歌の根本は神に対してうたいかけ、神を讚美することにあつたと思われる。

そこに「景物列叙型」と異なる視座と発想をみることができよう。

ほめ歌が人間の側に立って、神にうたう歌であるということにかかわって、もう少し古代和歌における展開をとらえておこう。

万葉歌には神を慰撫し、哀惜する歌々もある。まず次の歌をとりあげよう。

天雲あまくもの 影さへ見ゆる こもりくの 泊瀬とくの川は 浦うらなみか 舟ふねの寄り来ぬ 磯いそなみか 海人あまの釣せぬ よしゑやし
し 浦はなくとも よしゑやし 磯はなくとも 沖しほつ波 凌しのぎ漕こ入り来 海人の釣舟つりふね (13三三三五)

反歌

さざれ波浮きて流るる泊瀬川寄るべき磯のなきがさぶしさ (三三二六)

「天雲の影さへ見ゆる」といい「さざれ波浮きて流るる」といい、泊瀬川の清冽な流れをうたつて、これも聖なる景をもつて泊瀬川を讃えた歌とみていい。しかし、泊瀬川を讚美するだけならば、この後に「あやにうらぐはし」とでも言えばこと足りよう。ところがこの歌はしきりに「浦」や「磯」のないことをうたう。浦がないのか、舟が寄つて来ない、磯がないのか、海人が釣りにも来ないという。そのうえで、そうであつたにしても海人の釣舟は「沖つ波」を押し分けてでも漕いで来いというのである。さらに反歌は、立ち寄るべき磯がないのがさびしいという。ここにこの歌の主旨があろう。

「舟が寄り来ぬ」「海人の釣せぬ」とくり返し、この土地に近寄れないことを、何故そうまでうたわなければならぬのか。すでに言つたことであるが、そこに祭るものと祭られるものの心理的なかかわりが露呈していよう(拙論「贊美・愛惜・慰撫——和歌史の古代——」『青木生子博士頌寿記念論集 上代文学の諸相』所収)。

思うに泊瀬川は人間によつて祭られ守られ続ける対象であり、そうあり続けることをほかならぬ泊瀬川が求めていると感じとつているからである。にもかかわらず泊瀬川を訪なう人がいない。そこに人間の側の後ろめたさがある。

「泊瀬川寄るべき磯のなきがさぶしさ」とは、磯がないことによつて訪れがたい地であることを言い立てているのであり、来ることのできない「さぶしさ」をうたつて、泊瀬川への共感をこめた表現となつていよう。

それは泊瀬川のうらぶれた思いをうけとめていことになるが、一方、それは祭り守る意志に変わりがなく、これをこ

とあげしていることにもなる。

その意味で、これは和めのことばであり、慰撫のことばであつた。そして、また、祭り守ることを泊瀬川に誓うことばであつたといえよう。とすると、先にとりあげた三諸山を祭り守ることをくり返した歌と、これは意識におい

て重なりあつていよう。違いは三諸山の歌は山ぼめ歌であるのに対して、これは泊瀬川を慰撫する歌となつていふことにある。

また、

こもりくの 泊瀬の山 あをばた 青幡の 忍坂の山は おさか 走り出の よろしき山 い 出で立ちの くはしき山ぞ あたらしき山の 荒れまく惜しも (B三三三三二一)

という歌もある。

これは先の泊瀬の山を賛美する d と多くの部分を共有する歌である。しかし、d が山ぼめ歌であつたのに対して、ここでは泊瀬の山や忍坂の山の荒廃が思われて惜しいという。それはもとより人々の悲傷の思いをいうことばであるが、これは泊瀬の山、忍坂の山の神を思いやつてのことばである。

何かの理由でここを祭り守るべき人がいなくなつたのであろう。(注七) 山の神の魂はうらぶれようとしている。そううけて愛惜の思いを告げ、泊瀬の山、忍坂の山の神の魂を和めようとしているといえよう。

古代人の意識に立つていうと、人々が祭り守ることによつて、山や川の神の魂は平安であり続ける。そうしなければ神の魂はうらぶれすさぶことになる。その結果、山や川が荒廃し、さらには人々に対して牙を向く。讚美も哀惜も慰撫も、畢竟その意識に発しているといえよう。

それは次の歌にも認められよう。

いにしへ 古にありけむ人も我がごとか みわ 三輪の檜原にかざし折りけむ (7-2118)

行く川の過ぎにし人の手折らねばうらぶれ立てり ひばら 三輪の檜原は (2-219)

「古にありけむ」「かざし折りけむ」といふふうに往時を推量し、昔日、この「三輪の檜原」にいた人も、私のように髪挿として松の枝を折り取つたことだろうかという。

この旅は過去をしるぶことに目的があつたのであろうか。「古にありけむ人」や「行く川の過ぎにし人」を偲ぶことが求められているようであるが、それだけでなく、そこには「うらぶれ立つ」三輪の檜原が思われている。それは「行

く川の」ように過去に立ち去った人がここにいないからである。それ故、三輪の檜原の心はしなえていてるのである。

そこに三輪の檜原への祈りに似た意識を読みとることができよう。あるべき人を失うことで「三輪の檜原」はうらぶれ立っている。その三輪の檜原の悲傷に共感し、その思いを捧げることで檜原の魂を和め慰撫しているといえよう。

そうした意識は山や川を慰撫し哀惜することに限らず、万葉歌の荒都慰撫歌、旧都慰撫歌、旧宅慰撫歌などに連動して、大きな展開をみせている（先掲拙論「贊美・哀惜・慰撫」）。

3 短歌の風景

万葉のほめ歌はさらなる展開をみせる。吉野行幸の折に柿本人麻呂が作った歌をみてみよう。

吉野宮に幸す時に、柿本朝臣人麻呂の作る歌

やすみしし 我が大君 神ながら 神さびせずと 吉野川 激つ河内に 高殿を 高知りまして 登り立ち 国見
をせせば たたなはる 青垣山 山つみの 奉る御調と 春へには 花かざし持ち 秋立てば 黄葉かざせり 行
き治ふ 川の神も 大御食に 仕へ奉ると 上つ瀬に 鶺鴒川を立ち 下つ瀬に 小網さし渡す 山川も 依りて仕
ふる 神の御代かも（一三八）

これはいうまでもなく天皇讚美、離宮讚美の歌である。持統天皇はさながら神として、吉野川の流れ激しい河内に建てられた高殿に立つて国見をされたといい、そこで眺望する風景をうたい、「山も川もこぞってお仕える神たる天皇の御代よ」と讃えている。

その眼下にひろがる風景を人麻呂は「青々と重なりあつた山の、その神は天皇にたてまつる御調として、春になると花を挿頭（かざし）に持ち、秋になると紅葉を頭に挿している」とうたい、「離宮をめぐって流れる吉野川の神も、天皇の食膳に奉仕しようと、上流では鶺鴒を催し、下流ではさで網をさし渡している」とうたう。

この風景が実景でないことは明らかである。春と秋が同時に見えるはずはないからである。これも「虚」の風景であり、「神の御代」にふさわしい風景が選びとられたものであるに違いない。

問題にしたいことは、春の桜が咲き満ち、秋の紅葉の広がる風景が神の装いとしてうたわわれていることである。それを神の装いとしてとらえる歌は『万葉集』においてこれを除いてはみられない。したがってこれは人麻呂によつて創造された虚構の風景だということもできよう。

しかし、仮にそうみるとしても、そこには山や川が神によつて存在しているという古代的意識が基盤になければありえない。また、国見歌が「虚」の風景をうたうという伝統的なありようを母胎としなければありえないであろう。

そしてなによりも山の神も川の神も、天皇の支配のもとにあるという発想がなければ、こうした歌は成立しがたい。つまり山や川などの自然をしろしめす神の存在を信じ、そして自然神も天皇の支配のもとにあるという意識を踏まえて、その風景は生成するといえよう。それを信じることに於いて人麻呂は抜きんでて真摯であつた。

その意味で言うと、これは人麻呂によつて真率な思いに裏打ちされた風景であつたであらう。

そうした人麻呂の意識は次の歌にもみられよう。

大君は神にしませば天雲の雷の上に庵いほりせるかも（三三三五）
おほきみ

題詞には「天皇、雷の岡に出でます時に、柿本朝臣人麻呂の作る歌」とある。持統天皇が雷の岡にでかけられた時に作つた歌だといふ。

「天皇は神でいらつしやるので、天空の雲にとどろきはためく雷の、さらにその上に仮の宿りをしておられる」といふ。人麻呂によつて天皇は雷という自然神の上に位置づけられている。その意識を踏まえて天雲の雷の上に仮の宿りをするといふのである。

現実にはわずか十メートルほどの高さの雷の岡は、あたかも天空に聳える山のようにとらえられ、さらに光る神、鳴る神とよばれる雷を足下に置かのごとき雄大な風景がうたわれているのである。これが人麻呂の天皇讚美による新たな風景であつた。自然の神を信じ、天皇を尊崇する人麻呂においてはじめて可能な風景であつた。

その人麻呂歌からおよそ三十年後、やはり吉野行幸の折に山部赤人は次のようにうたっている。

やすみしし 我が大君の 高知^{たかし}らす 吉野の宮は たたなづく 青垣^{あそがきこも}隠り 川なみの 清き河内^{かふち}そ 春へには 花
咲きををり 秋立てば 霧立ち渡る その山の いやますますに この川の 絶ゆることなく もしきの 大宮
人は 常に通はむ(6九三)

これも離宮讚美、天皇讚美の歌である。赤人歌が人麻呂の行幸歌のありようを継いでいることは、そのことばや発想の類似において認められているとおりであるが、うたわれた風景においてはかなり違っている。

この歌の風景は山と川を軸に、春と秋、花と霧を加えてみごとな構成を持っている。「たたなづく 青垣隠り」「春へには 花咲きををり」「その山の いやますますに」と、「川なみの 清き河内そ」「秋されば 霧立ち渡る」「その川の 絶ゆることなく」とが対句的に斉整な構成でうたわれている。

人麻呂歌に似て山と川をうたっているものの、ここには神の存在を直に取りあげてはいない。それだけ赤人歌は人麻呂歌に比して眺望される实景に近い表現を持つているといえよう。

しかし、そうはいつでも、これも实景ではない。「虚」の風景であるといえよう。春と秋が同時に眺望されるはずはないからである。これが叙景歌人とも評される赤人の歌である。万葉歌はそのように「虚」の風景を歌い続けているといえよう。

しかし、現実を写した歌が万葉歌にみられないというのではない。「虚」の風景がうたわれるというのは、取りあげてきた歌々が多く長歌であることによってもいよう。長歌が祭式性、宮廷性を持つことは通説であり、長歌のその性質によつて「虚」の風景が多く表現されることになつているともいえるからである。

そこで短歌に目を向けよう。もちろん短歌にしても、すでにとりあげた歌々のように、祭式性、宮廷性をうかがわせ、長歌の発想やありようと類比するものも明らかにあるが、それと異なるものも、また、たしかにみられる。

志貴の皇子の次の歌をみてみよう。

石走る垂水の上のさわらびの萌え出る春なりにけるかも（八一四一八）

清冽な水が激しく石の上を流れ、その傍らにわらびが芽を吹いている。その風景に春の到来をとらえている。これはまさしく自然の実態を生き生きと写しとつていいとつていいであろう。

この題詞には「志貴皇子の懽びの御歌」とある。それは「新春の賀宴に祝意を述べる意で題詠された歌」といわれる（講談社文庫『萬葉集』脚注）。そして歌は四季の循環をいのちのめぐりとしてとらえ、清冽な雪解け水やわらびの萌え出ることと新たないのちの誕生あるいは復活をとらえる発想によって、喜びをうたつていたのである。

しかし、これが宴席の題詠歌であるとすると、眼前の事実を事実のままに写した歌であるとはいえない。新春の賀宴にふさわしい風景を選びとつていいといえよう。

先の赤人歌の反歌は、

み吉野の象山きよやまのまの木末こぬれにはここたもさわく鳥の声かも（六一二四）

ぬばたまの夜のふけゆけば久木ひさぎ生ふる清き川原に千鳥ちどりしば鳴く（六一二五）

とうたつている。これまた現前の風景をそのまま写しとるようにならわっている。しかし、これは長歌につづく反歌である。反歌は長歌との連続性や重畳性や反復性を持つてうたわれる。したがって長歌の祭式性や宮廷性はここにも引き継がれている。

しかし、また、万葉の反歌が一般に、長歌の公的性、祭式性から離れて、より私的で、日常的な性格を持ちあわせることも明らかで、その意味でこの反歌も、より実景に近くうたうことが可能であったということができよう。

もちろん万葉歌において私的な主観によって自然に目を向けてうたう歌がないのではない。たとえば大伴家持の、
春の野に霞かすみたなびきうらがなしこの夕影ゆふかげにうぐひす鳴くも（一九四二九〇）

我がやどのいささ群竹むらたけ吹く風の音のかそけきこの夕かもゆふへ（四二九一）

などがそれであるといえよう。題詞には「興に依りて作る歌」とある。そのようにこれは私的な興にしたがつて、自らの思いのままに、夕暮れの情調を写しとつた歌といえよう。

ただし、これも事実を事実のままに写しとつたというよりも、むしろ心のかげろいを投影し、「興」によつて選ばれた風景であろう。

また、家持は、

春の苑紅にほふ桃の花下照る道に出で立つ娘子（19四一三九）

我が苑（そ）の李（すもも）の花か庭に散るはだれのいまだ残りたるかも（四一四〇）

などともうたつている。

これは春の風景をそのままに写しとつたかに見え、題詞にも「春苑桃李の花を眺嘯して作る」とあるが、すでに言い尽くされているように、「桃李」は中国で併称されるものであり、また、当時日本で桃の花や李の花を庭園に植えていたとも思われず、これは属目題詠の歌であろう。しかも「春の苑」の歌は樹下美人図を下敷きにした発想の歌であつた。つまり実景を写しとつたかに見えながら、これも作られた歌であり、とらえ方次第ではあるが、虚構の風景ともいえるのである。

同様に、

ものふの八十娘子（やそをとめ）らが汲みまがふ寺井（てらゐ）の上のかたかこの花（19四一四三）

などもそれであろう。

「多くの少女たちが入り乱れて水を汲む、その寺の井のほとりに咲いているかたくりの花よ」といい、いかにも実景をそのままに写し取つたかに見える歌だが、題詞によるとかたくりの花をよじり折つた歌（堅香草の花を攀ち折る歌）であるといい、眼前に少女らの姿があつたともいえない。むしろかたくりを手に、その群生し風に揺らぐ様子を思い、さらに少女らが入り乱れて寺の井に水汲みをする様子に連想を重ねてうたつた歌とみることができよう。

また、

見渡せば向つ峰（むかへ）の上の花にほひ照りて立てるは愛しき誰が妻（たがつま）（20四三九七）

なども、国守の官舎から堀江の南に美女を見て作つた歌とあるが、「江南美女」と記されているとおり、有名な中国江

南(揚子江の南)の美女を見て戯れに作った歌であつて、これも「虚」の風景ともみられよう。

そのように万葉歌には事実を事実のままにうたつたものもないではないが、黎明期の国見歌にはじまり、家持歌に至つても「虚」の風景をうたい続けているといえよう。その背後に祭式性、集団性にかかわつて、神の目を共有してとらえた風景や、人間の側に立つて神と対話する歌々にうたわれた風景、さらに私的に創造されたイメージの世界へといった多様なありようを認めることができよう。

「事実を事実のままにうたつた素朴な歌」という評価は、そのような万葉歌のありようを検証した上でその適否をとらえなければならぬのである。

注1 子規は「叙事文」のなかで「実際有りのまゝを写すを仮に写真といふ。又写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり」といい、「写生といひ写真といふは実際有りのまゝに写すに相違なけれども固より多少の取捨選択を要す。取捨選択とは面白い処を取りてつまらぬ処を捨つる事にして、必ずしも大を取りて小を捨て、長を取りて短を捨つる事にはあらず」という(新聞

『日本』明治三十三年)

注2 「詠嘆から叫びへ——短歌・その叫びの文学の成り立つ世界——」(『新天地』昭和四十五年・一九七〇年 東北文化協会機関誌)

注3 『古事記』によると、仁徳天皇は黒日壳を恋して大后石之日壳を欺いて「淡路島を見ようと思う」と言い、淡路島にでかけてこの歌をうたつたという。しかし、歌から見ると難波の崎で行なわれた国見においてうたわれたものであつて、その目的は王権の支配領域を確定しようとするものであつたといえよう。そして神話の世界を呼び込んで、難波の崎より海上はるかに広がる王権の版図をとらえているのであり、そこに島々を列叙することの必然があるともみられよう。

注4 『万葉集』においてこの歌は「挽歌」に収められている。これは日本古典文学全集万葉集がいうように「この歌そのものには哀傷の気持は認められないが、挽歌と認めた編者は、ここに肉親を葬つて詠んだ歌、と解したのである」(頭注)ととらえることができる。

毛詩正義 小雅 杖杜篇 譯注稿

田 中 和 夫

凡例

○《毛詩正義》本文は足利學校秘籍叢刊（汲古書院影印）《毛詩註疏》を底本とした。（簡稱、足利本）

○足利本の他、次の諸本を用いて校勘を行っている。異体字については必要と判断される場合にのみ注記し、原則的には校勘を行わない。

- ①宋 槧本《毛詩正義》（卷八至卷二四）東方文化叢書、影印本（簡稱、單疏本）
 - ②元 中國國家圖書館藏《毛詩註疏》元刻明修本。中國國家圖書館藏本、「中華再造善本」北京圖書館出版社影印を用いた。（簡稱、元刊本）。
 - ③明 嘉靖年間刊《毛詩注疏》内閣文庫藏、架蔵（簡稱、閩本）
 - ④明 萬曆十四年 北京國子監刊《十三經註疏》本（簡稱、監本）
 - ⑤明 毛氏汲古閣刊《十三經注疏》本（簡稱、毛本）
 - ⑥清 乾隆四年武英殿校刊、乾隆十三年重刻《十三經注疏》本（簡稱、殿本）
 - ⑦清 文淵閣四庫全書《毛詩注疏》本（簡稱、全書本）
 - ⑧清 嘉慶二十年南昌府學開雕阮元校勘《十三經注疏》本（簡稱、阮本）
 - ⑨宋 宋人魏了翁《毛詩要義》、日本天理大學圖書館所藏宋淳祐十二年徽州刻本（『域外漢籍珍本文庫』、西南師範大學出版社・人民出版社影印。簡稱、徽州本）。更に光緒丙戌江蘇書局開雕を用いた（簡稱、光緒本）。
- 文章の意味を取る上で必要と思われる部分は適宜括弧をつけて内容を補った。

杖杜 勞還役也。杖杜は歸還兵士を勞つた詩である。

(「毛傳」) 役は戌役也。毛傳：役は戌役(国境守備の兵士)。

有杖之杜 杖たる杜あり 唯一本 すらりと伸びている杜の木

有皖其實 皖たる其の実あり 豊かにその実を実らせている

(「毛傳」) 興也。皖實貌。杖杜猶得其時蕃滋。役夫勞苦、不得盡其天性。

毛傳：興である。皖は杜の実の状態。杖たる杜ですらその時節を得れば、葉が茂り実が実る。しかし、国境守備に赴いた兵士は征地で苦勞するばかりで、その天性(「室家を安んじ子孫を生み繁榮させるという天性」)を尽くすことが出来ない。

王事靡盬 王事監ぎことなし(注1) 王命によるこの国境守備の任務は気を抜けるようなものではなく

繼嗣我日 我が日を繼嗣す(注2) 私の任務は毎日毎日続く

箋云、嗣續也。王事無不堅固、我行役續嗣其日、言常勞苦無休息。

鄭箋：嗣は続くこと。王事は堅固でないものではなく(ゆるがせには出来ず)、私の行役(「兵士としての任務」)は毎日毎日と続く。常に勞苦が絶えず、休む暇もないことをいう。

注

(1) 王事靡盬 『詩經』に都合五箇所に現れる句である。唐風「鶉羽」、小雅「四牡」、「采芾」、「杖杜」、「北山」。その鄭箋ではそれぞれ、「我迫王事、無不攻致、故盡力焉(鶉羽)」、「鹽、不堅固也」(采芾)、「王事無不堅固」(杖杜・北山)、「四牡」では特にこの句に箋注は施されていないが、毛傳に「鹽、不堅固也」とあり、それに従っているものと思われる。

(2) 繼嗣我日 錢澄之『田間詩學』に「自閩人之屈指歸期、日復一日而言也。蓋往役之始、其日王家之日、及期以後、其日則我之日也。故曰『繼嗣我日』。役に往く始めの日を「王家の日」とし、期(歸還すべき時期)に及ぶ以後は、その日は「我の日」であ

るとする。また「我、女自我也。女心、自上人謂之也。」といい、鄭箋が我を行役の人とするのとは異なる。〔『田間詩學』は二〇〇五年七月 黄山書社刊本〕

日月陽止 日月 陽なり もう陽月、十月になつた

女心傷止 (校一) 女心 傷むなり 家を護っている妻は心傷ませている

征夫遑止 征夫 遑^{いさま}あらん 我が夫は今頃、暇〔「帰還命令」〕が出ているころのはず

校正

(一) 女心 監本、「汝心」に作る。誤刻であらう。

箋云、十月爲陽。遑暇也。婦人思望其君子、陽月之時、已憂傷矣。征夫如今已問暇、且歸也。而尚不得歸、故序其男
女之情以說之。陽月而思望之者、以初時云、歲亦莫止。

鄭箋：十月を陽という（注一）。遑とは暇の意味。婦人がその夫のことを思い、陽月十月にはもう憂いに沈む。戦に
言つた夫は今頃はもう任務が解けて、帰つてくるころなのに、まだ戻つてこない。そこで男女の情愛を序べて、そ
の思いを言い表しているのである。「特に」陽月十月に夫を思うというのは、「出征の」初めの時「歳亦莫止（歳亦
た莫れるとき）」（「采薇」）と云つているためである（注二）。

注

(一) 十月を陽という 小雅「采薇」の「曰歸曰歸、歲亦陽止」の鄭箋に「時坤用事、嫌於無陽、故以名此月爲陽」とある。

(二) 初めの時 出征したその初めの時。詩序に拠れば、「采薇」の詩を歌つて成役を遣わし、「出車」の詩を歌つて帰還を労い、「杜」の詩を歌つて還るを勤す（「休息させる」）とある。成役を遣わす時の詩「采薇」一章に「曰歸曰歸、歲亦莫止」とあり、その

鄭箋には「曰女何時歸乎。何時歸乎。亦歲晚之時、乃得歸也。又丁寧歸期、定其心也。」と解されている。出征に当たって、妻が帰還時期を尋ねると、「歳亦莫止（歳亦た莫れるとき）」帰ることが出来よう、と言われているので、十月になると、その時、つまり出征の初めの時のことを思い出すのである。

○疏「有杖至違止」

正義曰、文王勞還役言、「汝等在外、妻皆思汝言、『有杖然特生之杜、猶得其時、有睨然（校1）其實、蕃滋得所。我君子獨行役勞苦、不得安於室家、以盡天性而生子孫、乃杖杜之不如。所以然者、由王之事理、皆當無不攻緻、使我君子行役』、繼續我所行之日、朝行明去、不得休息、至於此日月陽止、十月之時。爾室家婦人之心憂傷矣。以爲『征夫而今已間暇、且應歸矣。』而尚不歸、所以憂傷。」

校正

（1）睨然 單疏本・閩本・監本・毛本・殿本・全書本、「睨然」に作る。足利本・元刊本・阮本、「睨」に作る。阮元「校勘記」に「閩本明監本毛本睨作睨、案所改是也」という。

○有杖より違止まで

正義：文王が帰還兵士を勞つて言った、「お前たちは家を離れていたもので、妻女はお前を心配して、『杖然と一本生えてていぜんいる杜の木まなですら、なお時が来れば睨然とその実をみのらせる。それなのに私の夫は一人国境守備に行つて苦勞して、落ち着いて家に過まごして、天性を尽くし、家の後継ぎをもうけることが出来ないでいる。杜の木にも及ばない。このようになつてゐる訳は、王（命による務め）事は、処理するのに、ゆるがせに出来ないことばかりで、我が夫は国境守備の任務に行かされた。』と言つてゐる。私（文王）が命じて行つてゐる（国境守備の）日々は続いてゆき、一日が過ぎればまた一日と、休む暇もなく、この陽の月、十月になつてしまつた。お前たちの妻女は大変思い煩い、胸を痛めなが

ら、こう思っている『戦に行つたあの人は今はもう任務が解けて、もうすぐ帰つて来るでしょう。』」

有杖之杜 杖てつたる杜と有り 唯一本 すらりと伸びている杜やまなしの木

其葉萋萋 其の葉せいせい萋萋せいせいたり 枝葉が青々と茂っている

王事靡盬 王事もろ盬もろきことなし 王命による国境守備の任務は気を抜けるようなものではなく

我心傷悲 我が心傷み悲しむ 「任務に就いている夫を思うと」 悲しみがこみ上げます

箋云、傷悲者念其君子於今勞苦。

鄭箋：「傷み悲しむ」とはその夫が今苦勞しているだろうと心配していること。

弁木萋止 弁木きぼく萋せいたり 木々の葉はまだ青々としているのに

女心悲止 女心悲しむ 「出征した夫を思つて」家にある妻は悲しみつつ

征夫歸止 征夫帰る 夫が帰つてくる「時のことを思う」

〔毛傳〕室家踰時則思。

毛傳：家にある者が「帰つて来るべき」時のことを「今から」想像するのである。

○疏「傳室家踰時則思」

○毛傳の「室家踰時則思」について

正義曰、傳以「弁木萋止」則時未黃落、猶憂愁也（校1）。前期云、歳亦暮止、未至歸期而女心悲者、以室家之情、踰時則思也。

校正

（1）猶 沈廷芳『十三經注疏正字』に「猶疑已字誤」とある。正義の經文文脈の取り方からすれば、意味上は、「已」となるべき所。但し、足利本・單疏本・監本・閩本・毛本・阮本・殿本・全書本、すべて「猶」に作る。

正義：毛傳では「卉木萋止（卉木 萋なり）」とあるので、時節はまだ木々の葉が黄ばみ落ちる時ではないのに、なおもう憂い愁えているのは、出征の当初に「歳亦暮止（歳亦た暮れるとき）」（歳が暮れる時には帰ってくる）と約束した。まだその時期になつていないのに、「女心 悲しむ」というのは、家を護る妻としての気持ちから、「今はまだ十月だが」時を越えて「帰ってくるべき歳末の時に心を馳せて夫を」思うのである。

補注

正義による所のこの毛傳の文脈の取り方・理解の仕方には、やや無理なところが感じられる。此に關して、『毛詩稽古編』には、この「室家踰時則思」正義の解釋について、「孔疏申之以萋止爲時未黃落、在歳莫之前。此於文義未順、恐非毛意。」という。この「杖杜」の詩篇全体、及びこの前の「采薇」「出車」篇とも関わる考え方で、「首章曰『日月陽止』即《采薇》之「歳亦陽止」謂遣成年之歳莫也。次章「卉木萋止」即《出車》之「卉木萋萋」謂遣戌明年之春暮也。三詩一遣二勞、語意相應。出師之初、告以歳莫即歸、至期而望之情也。此「陽止」之時、女心所以傷也。然連平二寇、未獲遽歸、踰期至春莫、則卉木萋矣。勞還兩詩、皆實紀歸時之景色也。故首章云、「征夫遑止」、僅言可以歸耳。次章云、「征夫歸止」、則實欲歸矣。前雖望之、明知其未歸、後則知其將歸而望之益切也。一傷一悲、情同而事異矣。次章傳云「室家踰時則思」、正謂踰日歸之時耳。孔疏申之以萋止爲時未黃落、在歳莫之前。此於文義未順、恐非毛意。（胡承珙『毛詩後箋』卷十六「杖杜」所引；陳啓源『毛詩稽古篇』（北京圖書館藏、清抄本、山東友誼書社影印）卷九「杖杜」という。理解しやすい説であるが、「連平二寇、未獲遽歸」というのが、想定されていることにすぎないといふ嫌いはなお残る。

陟彼北山 彼の北山に陟のぼつて あの北山に登のぼつて

言采其杞 言ことに（鄭箋：言われ）其の杞きを采る（私は）杞きを摘む（杞きを摘むことに託してあなたの居る方を眺めやる）
王事靡盬 王事盥こときことなし 王命による国境守備の任務は氣を抜けるようなものはなく

憂我父母 我が父母を憂へしむ 我が父母（「我が夫」の苦勞も並大抵ではないでしょう）
箋云、杞非常菜也。而升北山采之、託有事以望君子。

鄭箋：杞は普通に食べる野菜ではない。それなのに北山に登って採るのは、その杞を摘む事に託して、「見晴るかすこと」の出来るこの北山に登って）夫（の居る方角を）眺めやるのである（注一）。

注

（一）小雅「北山」の詩にこと同じ「陟彼北山、言采其杞」の句がある。その鄭箋には「言、我也。登山而采杞、非可食之物、喻己行役不得其事」とある。

檀車鞞 檀まゆみの車は鞞せんげんたり 檀作りの戎車は傷み

四牡瘡瘡 四牡瘡瘡かつかんたり 戎車を牽く四頭の牡馬も疲れている

征夫不遠 征夫遠からず 戦に行つたあの人は間もなく帰つて来るでしょう

〔毛傳〕檀車役車也。鞞、鞞貌。瘡瘡、能貌。

毛傳：檀の車とは檀で作つた役車（注一）鞞は疲弊した様子（注一）。瘡瘡は疲れた様子。

箋云、不遠者言其來喻路近。

鄭箋：遠からずというのは、やつて来る時期が近いということ道を道に近いということに喩えて言つたもの。

注

（一）役車『釋名』卷七に「役車、給役之車也。」とある。役夫に給する車。『周禮』「巾車」に「服車五乘：大夫乘墨車、士乘棧車、庶人乘役車。」とあり、その鄭司農注に「役車方箱、可載任器以共役。」とある。四角い箱形の車で、工具類を載せ役事に供するもの。

(2) 幘幘敝貌『經典釋文』に「幘、尺善反、又勅丹反、『説文』云、車敝也」とあり、幘は車の敝こぼい。しかし、「幘幘」とは次の「瘡瘡」との対応から、状態を表現しているはずであり、正義に「幘幘然弊(幘幘然として弊す)」とあるので、疲弊した様子、と読むべきであろう。段玉裁『説文解字注』に「幘、車敝兒 敝各譌作弊今正。兒、釋文引作也」とある。

○陟彼至不遠

正義曰、言汝戍役之妻、思爾而不得、故升彼北山之上、我采其杞木之菜(校1)。杞木本非食菜而升北山以采之者、是託有事以望汝也。以汝勞苦、故言王事無不堅固、以君子勞苦堅故之(校2)、由是使我憂之。父母實夫也。謂之父母者(校3)、已(校4)尊之、又親之也。又言我君子所乘檀木之役車、今 幘幘然弊(校5)、所乘四牡之馬、今瘡瘡然疲。征夫之來不遠、當應至也。如何許時不至。使己念之。

校正

(1) 我采其杞木之菜 足利本・單疏本・元刊本・阮本、「我采其杞木之菜」に作り、監本・閩本・毛本・殿本・全書本、「采其杞木之菜」に作る。

「我采其杞木之菜」であれば、兵士の妻の言葉、「私は杞木の葉を摘む」となり、「我」がなく、「采其杞木之菜」であれば、上の文とのつながりから、文王が兵士に諭す言葉となり、「お前たちの妻は」あの北山に登って杞木の葉を摘んだのだ」の意味となる。阮元「校勘記」には「閩本監本毛本脱我字」と事実関係のみ記されている。

(2) 故之 足利本・元刊本・阮本、「故之」に作り、單疏本・監本・閩本・毛本・殿本・全書本、「固之」に作る。

(3) 者 足利本・元刊本・監本・閩本・毛本・阮本、「也」に作り、單疏本・殿本・全書本、「者」に作る。「者」に作るのがよい。沈廷芳『十三經注疏正字』に「也當者字誤」という。單疏本を見てはいないが、結果的に單疏本を支持している。阮元「校勘記」には「案也當作由讀下屬」とあり、「也」を文中の助字とみなしている。

(4) 已 足利本・元刊本・監本・閩本・毛本・殿本・全書本、「已」に作り、單疏本、「己」に作る。次の又とのつながりから、「已

く又……」の構造になることも考えられるが、下の鄭箋「杞非至君子」の注の如く、「己（われ）」と読むべきであろう。阮本は「己」に近い。

(5) 弊 足利本・單疏本・元刊本・阮本、「弊」に作り、監本・閩本・毛本・殿本・全書本、「敝」に作る。同じ意味。

○陟彼から不遠まで

正義：「お前たち兵士の妻たちは、お前たちを思つても心かなわずに「ただ思うだけでは充分満足できずに」、あの北山に登つて杞木の菜を摘んだのだ。杞木は本来食べられる野菜ではないのに北山に登つてこれを摘むというのは、野菜を摘むということに託して、お前たちの居る方角を眺めやったのだ。お前たちが苦勞しているので、『王事はゆるがせに出来るものはなく、夫の苦勞も並大抵ではないでしょう、私は大変心配です』と言っている。」父母とは実は夫のことである。夫のことを父母と呼んでいるのは、これを尊敬するとともに、親しんでいるためである。又こうも言っている、『我が夫の乗る檀の戦車は、今**嶮嶮然と傷んでおり、乗っている車を引いている四頭の馬は今、瘡瘡然と疲れた様子**である。戦地に行つた夫が戻ってくるのはそんなに先のことではない、きっともうすぐ戻ってくる。どうしてその時が早くやつて来ないのだろう。私は本当に心配だ。』

注

(1) 如何許 如何許で一語と取り、「いかんぞ（どうして／＼なのか）」とみなした。「許」は語氣詞。「奈何許」と類似。

○箋杞非至君子

鄭箋の「杞非」より「君子」まで

正義曰、此類上下皆陳婦人思夫之事、故爲託采（校1）以望君子、不與「北山」同也。以下章「期逝不至」、上章「我心傷悲」類（校2）、則「憂我父母」、謂夫爲父母也。「日月」云、「父兮母兮、畜我不卒」、莊姜稱莊公爲父母、與此同

也。

校正

(1) 託采 足利本・單疏本・元刊本・監本・閩本・毛本・阮本・殿本・全書本、「託采」に作り、『要義』(徽州本・光緒本)に「託采杞」に作る。沈廷芳『十三經注疏正字』に「采下當脫菜字」とある。

(2) 類 足利本・元刊本・監本・閩本・毛本・阮本・殿本・全書本、「類」に作る。單疏本及び『要義』(徽州本・光緒本)は「類之」に作る。

正義：ここはこの上の章下の章、共に婦人がその夫を思うことを陳べていることと同類の「句意」なので、野菜を採ることに託して夫の居る方角を眺めやっているとされているのであって、「その点で、徵発されて国境守備につく兵士が父母を思って「王事靡盬、憂我父母(王事靡盬ことなし、我が父母を憂へしむ)」と自分の両親を父母と言っている」「北山」のとは異なっている。下の章で「期逝不至(期逝くも至らず)」時期が過ぎて戻つてこないこと、上の章では「我が心傷み悲しむ」といった類から考えれば、「憂我父母」の(父母は)自分の夫のことを謂っていることがわかる。「邶風」「日月」に「父兮母兮、畜我不卒」とあり、「衛の国夫人」莊姜が「自分の夫」莊公を父母と呼んでいるのもこのこと同じである(注1)。

注

(1) 自分の夫を父母とよぶ

邶風「日月」に「父兮母兮、畜我不卒(父よ母よ、我を畜ひて卒へず)」その鄭箋に「父兮母兮者、言己尊之如父又親之如母、乃反養遇我不卒(父よ母よ)とは己之を尊ぶこと父の如く、之を親しむこと母の如きも、乃ち反つて我を養ひ遇して卒へざるを言ふ；私(莊姜)は莊公を尊ぶこと父の如く、之に親しむこと母の如くであつたのに、莊公は反つて私を最後まで養ひ通してはく

れなかった」とある。

○傳檀車役車

正義曰、此戎役之妻説君子所乗役車也。以檀木爲車。「伐檀」曰、「坎坎伐檀兮」、又曰、「伐輪」「伐輻」、是檀可爲車之輪輻。又「大明」云、「檀車煌煌」、武王之戎車、是檀之所施於車廣矣。則役夫（校1）以從征之故、其甲士三人所乗之車而備四馬、故曰四牡、非庶人尋常得乘四馬也。

校正

（1）役夫 『要義』（徽州本・光緒本）、「夫」に作る。

○毛傳の檀車役車について

○正義：これは兵士の妻が夫の乗っている役夫用の車を指して言っているのである。檀の木製の車。魏風「伐檀」には「坎坎伐檀兮（坎坎と檀を伐る）」とあり、また「伐輪」「伐輻」とある。檀で車の車輪・車輻を作ることが出来る。大雅「大明」に「檀車煌煌」とあり、「殷を伐つたとき」武王が乗った戎車は檀の木が周り一面に施されていたことがわかる（注1）。そして、兵士達がこれに従って行ったのである。なので、甲冑を着けた兵士三人が乗る車であつて始めて四頭の馬が付けられる。そこで「四牡（疇疇）」と「四牡」と言っているのであつて、庶民が普通に四頭立ての馬車に乗ることが出来るのではない。

注

（1）檀の木が：「檀之所施於車廣矣」を「檀の車に施す所広し」と読んだが、或いは「車廣」で特に車の一部分を指す用法があるかも知れない。

匪載匪來 載せず來たらず 車に荷物を載せていない、まだ戻つて来られないのだから
憂心孔疚 憂心 孔だ疚む 心配のあまり病気になるそうです

箋云、匪、非、疚、病也。君子至期、不裝載（注一）、意不爲來。我念之、憂心甚病。

鄭箋：匪は非、疚は病むこと。夫は帰るべき時期になつても、車に荷物を載せて「帰り支度をして」いない、思うに
まだ戻つて来られないのだから。私はこれを思うと大変心配になり、不安になる。

注

（一）不裝載 この「裝載」とは物を車に載せること。この前の詩篇「出車」に「召彼僕夫、謂之載矣」とあり、その鄭箋に「王命

召己、己即召御夫、使裝載物而逝（王命じて己を召す、己即ち御夫を召して、物を裝載せしめて逝く）」とある。

期逝不至 期逝くも至らざれば 歸つて来るべき時期になつても戻つてこないの

而多爲恤 多ます恤いを為す ますます愁いがつのる

〔毛傳〕逝、往、恤、憂也。遠行不必如期。室家之情、以期望之。

毛傳：逝は往くこと、恤は憂うること。家を離れて遠くに出征すれば、予定の帰還時期には必ずしも帰ることは出来
ない。家に残された者の気持ちとしては、予定の帰還時期に歸つてきてほしいと待ち望むのである。

卜筮偕止 卜筮偕にす 〔歸つて来る時期を〕卜で占い、筮で占つたら

會言近止 〔筮人と呼び〕会わせれば、〔その〕言近し（毛傳）

龜卜で占う人、筮竹で占う人合わせ集つてどちらも、もう間もなくなつたという

〔その繇に〕會言して近しとなす（鄭箋）

その占形はどちらももう間もなく戻る、という。

征夫邇止 征夫邇^{ちか}し 「なので」 夫はもうすぐ戻ってくるでしょう

〔毛傳〕卜之筮之、會人占之。邇、近也。

毛傳：龜卜で占ったり、筮竹で占い、占い人を集めて占う。邇は近いこと。

箋云、偕、俱；會、合也。或卜之、或筮之、俱占之、合言於 爲近、征夫如今近耳。

鄭箋：偕は俱にの意。會は合わせるの意味。龜卜で占い、筮竹でと、二種類の方法で占っても、そのどちらの卜形でも「近い」とでた。出征した兵士（の帰還は）今や間近だ。

疏○匪載至邇止

〔匪載〕から「邇止」まで

○毛以爲文王勞戍役言、汝之室家言、我君子（校1）歸期已至、今非裝載乎。其意非爲來乎。何爲使我念之、憂心以至於甚病。所以然者、汝室家言、本與我期、已往過矣。於今由（校2）不來至、由是而使我念之、多爲憂以致病矣。汝室家既憂、或卜之、或筮之、其卜筮、俱會聚人占之、其言近止。既占云近、則征夫如今且近止、應到不遠矣。汝室家念汝如是也。

○鄭唯卜之筮之俱占之合言於繇爲異。餘同。

校正

（1）我君子 足利本・元刊本・監本・毛本・阮本・殿本・全書本、「我君子」に作る。單疏本、「我之君子」に作る。

（2）由 單疏本・監本・毛本・殿本・全書本、「猶」に作る。足利本・元刊本・阮本、「由」に作る。

○毛傳の解釋：文王は国境の守備兵を勞つて言う、「お前たちの細君は言っている『私の夫が帰ってくる時期になったので、今頃は車に荷物を載せているのではないかしら。戻ってくるということではないかしら。どうしてあなたを心配

する余り、病になってしまふほどになってしまったのでしよう』と。このようである理由について、お前たちの細君はこう言っている『もともと私と約束した、その帰還の時期は既に過ぎてしまった。それなのに今なお戻ってきていない。それで私は夫を思って心配の余り病気になるてしまった』と。お前たちの細君は心配して、『トで占い、筮で占ったけれど、トの時も、また筮の時も、複数の占い師が集まって占形をみて、近い、と言いました。占って、近いと出たからには夫が戻ってくるのはもうすぐ、きつと間もなく戻ってくるでしよう』といっている。お前たちの細君はお前たちをこのようにも心配しているのだ。

○鄭玄はただ「ト之筮之、俱占之、合言於繇（之をトし、之を筮し、俱に之を占って、言を合せ、繇に於いて；龜トで占っても、筮竹で占っても、どちらの占形でも俱に）」としているのが、鄭箋と異なっている部分で、あとは同じである。

○傳會人占之

毛傳の會人占之について

正義曰、傳以會之言（校1）是會聚人占之義、即與士冠禮筮日（校2）、士喪禮筮宅旅占同。故爲會人占之。箋以上句言偕止者、俱占之、若不爲占則文皆空、設偕既爲占則會當爲合、故易之、爲合言於繇、謂合言於兆卦之繇也。

校正

（1）會之言 足利本・單疏本・元刊本・阮本、「會之言」に作り、監本・閩本・毛本・殿本・全書本、「會言」に作る。「會言」として訳した。

「會之言」であれば、「會」という語の意味は「となり」、「會言」であれば、経文の「會言」とは、の意味となり、やや違いがでる。阮元「校勘記」には「閩本明監本毛本脱之字」と事実関係のみいふ。

（2）日 足利本・元刊本・監本・閩本・毛本、「日」に作る。阮本・殿本・全書本、「日」に作る。單疏本は「日」にも「日」にも

読める。『十三經注疏正字』に「日誤曰（日を曰くに誤る）」とある。「土冠礼」の「冠には必ず日を廟門に筮す」とあることから、「日」に作るのがよい。

正義：毛傳では「會言」は、複数の占い人を集めて占うという意味に取っている。つまり「土冠禮の筮日、土喪禮の筮宅旅占」（注一）と同じとみて、それで「會」は人（同席の占い師）を集めて占う、意味だとするのである。鄭箋では上の句で「偕止」と言っているのは、「龜卜と筮で」俱に占うことであつて、もし「ここで」占うのでなければ、経文はどちらとも空虚になつてしまふ。もし「龜卜と筮と」偕に「既に占いをしたのであれば、「會」は「合」の意味に取るべきであると考え、毛傳の説を変え、「合言於絲」とみなし、「兆卦の絲に合言して（占つたその占形に言を合しくして）」という意味としたのである。

注

(一) 土冠礼の筮日云々 『儀禮』「土冠禮、筮于席門（土冠礼は廟門に筮す）」とあり、その鄭玄注に「筮者以著問日吉凶於易也（筮とは著^{ひら}で以て日の吉凶を易に問うなり）。冠必筮日於席門者、重以成人之禮成子孫也（冠には必ず日を廟門に筮するは成人の礼を以て子孫を成すを重んずるなり。席謂禰席。不於堂者、嫌著之靈由席神（廟とは禰廟（父のみたまや）を謂ふ。堂に於いてせざるは、著の靈の廟神に由るを嫌へばなり）筮で占うのを堂において行わないのは、「廟門の外で行う筮の」著「や龜」の靈が廟神「の靈」に由ることを嫌うためである」という。

『儀禮』土喪礼に「筮宅。家人營之、掘四隅、外其壤（宅（墓地）を筮す。家人（墓地兆域を掌る者）之を営み（二度る…定めはかる）、四隅を掘り、外に其れ壤す（其の壤を外にす）その四隅の外側に土を盛る）。……東面、旅占卒（筮人）東面し、旅占し卒ふ）筮人東に向かつて他の筮人達と一緒に得られた卦をみて吉凶を判断し、占いを終える。」とある。

近松 VS. 日本のシェイクスピア

深 澤 昌 夫

はじめに

演劇評論家の扇田昭彦は「二一世紀のシェイクスピア劇―多彩な翻訳の登場」において、日本におけるシェイクスピア劇の現状を次のように報告している。

現在、日本におけるシェイクスピア劇の上演はきわめて盛んである。おそらく欧米圏以外で、これほどシェイクスピア劇が数多く上演される国はほかにないのではないか。(中略)第二次大戦後、シェイクスピア劇は主に日本の新劇の演目として盛んに上演されたが、上演が急増したのは、バブル経済の追い風もあつた一九八〇年代以降のことである。新劇だけでなく、小劇場系の劇団もシェイクスピア劇を手がけるようになったからだ。また東宝、松竹などの商業演劇の分野でシェイクスピアが上演されるケースも増えた。

では、東京を中心とする首都圏でシェイクスピア劇は現在、どれだけ上演されているのだろうか。データとしては少し古いが、私は必要があつて、二〇〇三年の一年間を調べたことがある。

資料としては東京で発行されている月刊の演劇情報誌『シアターガイド』（モーニングデスク発行）を使い、二〇〇三年に同誌に掲載されたシェイクスピア関連の上演データをすべて拾い上げてみた。

その結果、二〇〇三年の首都圏では、翻訳上演と海外劇団（イギリス、ロシア、韓国）の来日公演を合わせたシェイクスピア劇の上演が三十本。さらにシェイクスピアを原作とする脚色・改作上演も十七本あり、合わせて四十

七本もの「シェイクスピアもの」が上演されていたことが分かった。平均して毎月四本のシェイクスピア関連の劇が上演されたことになる。全国規模で調べれば、この数はさらに増えるに違いない。

ちなみにこの年の首都圏での翻訳上演のうち、上演頻度が多かった作品は『ハムレット』が五本で一番多く、続いて『夏の夜の夢』四本、『リチャード三世』『冬物語』『マクベス』各三本、『十二夜』『リア王』各二本の順だった。^①

さて、明治の末に坪内逍遙がシェイクスピア（二五六四〜一六一六）と近松（一六五三〜一七二五）とを比較して、その類似点・相違点を論じて以来、巷間「日本の（あるいは東洋の）シェイクスピア」と称されるようになった近松だが、^②文化論や作品論の面から両者を比較したものはあつても、^③受容のありかたに着目してこれらを比較した論文にはあまりお目にかかったことがない。あえて比較するまでもないからかもしれないが、筆者は「古典の現代化」あるいは「古典の現代的受容」という観点から近松に関する戦後の享受史を調査・研究していたこともあつて、^④近松以外では四世鶴屋南北に、また翻訳劇のジャンルではシェイクスピア劇の動向に注目してきた。というより、シェイクスピアの場合、否応なく注目せざるを得ないような状況がそこにあつた。そこで本稿は、とりあえず最近三年間（二〇〇七年四月〜二〇一〇年三月）に限定し、まずはこの間上演された近松劇とシェイクスピア劇について上演面での現状比較を試みようと思う。とはいえ、筆者の主要な関心は比較それじたいにあるわけではない。むしろ、日本におけるシェイクスピア受容の現在とその背景を探ることで、改めて「日本のシェイクスピア」について——ひいては日本文化のありようについて考える一つのきっかけになればと思っている。

一、最近の近松劇

まずはじめに、ここ三年間で上演された近松劇（翻案・改作等々を含む）について、初演・再演を問わずそのすべてを拾い上げ、近松受容の現状を整理しておくことにしよう（ただし、歌舞伎と文楽はのぞく）。

二〇〇七年度は年間二四本の近松劇が上演されている。そのうち『曾根崎心中』と『女殺油地獄』が各三本、同様に『冥途の飛脚』と『心中天網島』がそれぞれ二本ある。ただし、この数には複数の原作を取り合わせて再構成したような作品は含まれていない。実はそうしたかたちの複合脚色作品が多かったというのがこの年の特徴である。その際、たとえば『曾根崎心中』と『女殺油地獄』（二〇〇八年三月、大阪新劇フェスティバル三五周年記念大阪新劇団協議会合同公演『贗作／曾根崎油地獄』、『冥途の飛脚』と『女殺油地獄』（二〇〇七年一〇月、プロジェクト・アレルクキーノ『嘲笑のオペラ』）、『心中天網島』と『女殺油地獄』（二〇〇八年一月、劇団アカデミー六〇周年記念公演『無情ノ運命』）という具合に、複数の作品を取り合わせて脚色する場合、必ず『女殺油地獄』が組み込まれている点にもう一つの特徴がある。『贗作／曾根崎油地獄』の制作を担当した劇団大阪の堀江ひろゆきは、「理不尽な暴力や衝動殺人など近松には現代に通じるテーマが内包されている。2つの作品を合わせて新たな物語を紡ぐことで、より現代とリンクさせた舞台を作り上げたい」（『産経新聞』二〇〇八・三・六）と述べているが、やはり「現代」という時代相とその異形性が、近松作品の中でもかなり特異な部類に入る『女殺油地獄』という作品を引き寄せるのであろうか。仮にこうした複合脚色作品を含めると、二〇〇七年度は都合六本もの『女殺油地獄』関連作が上演されたことになる。一方、『曾根崎心中』や『冥途の飛脚』『心中天網島』など、どれもこれも近松の傑作・代表作としておなじみの作品ばかりだが、これらはよく知られているぶんそれだけではなかなか新味を出しにくいところがあるようで、ある意味こうした「取り合わせ」の手法の背後に、上演する側の行き詰まり感が透けて見える。

二〇〇七年度はまた、宝塚のトップスターだった瀬戸内美八を中心とする歌劇団OGが『心中・恋の大和路』（二〇〇七年四月）を、大阪の劇団ファントマが『えん魔版・曾根崎心中』（二〇〇七年一〜二月および翌年一月）をそれぞれ東西で再演し、かつまた前年に初演され好評を博したメイシアター「近松劇場」シリーズ最終公演『夢のひと』（原作は『心中宵庚申』）が新たな制作体制のもと、キャストも一新して全国ツアー（二〇〇七年一二月〜翌年二月）を行なうなど、再演に恵まれた年でもあった。瀬戸内はまた一人芝居『近松幻想』を同年一〇月および二〇〇九年七月にも再演。健在ぶりをアピールした。

翌二〇〇八年度の近松劇は一五本と低調だったが、この年の近松劇で最も注目を集めたのはM O D E設立二〇周年記念公演『心中天網島』（二〇〇八年七月）であった。「近松は歌舞伎より文楽のほうが面白く、原作はそれよりさらに面白い」と語る松本修は、今回の公演でドラマの設定を安易に現代に移したり、わかりやすく現代語に直したりする「現代化路線」は採用せず、設定も言葉もほぼ原文そのままで近松にアプローチした。ちなみに、かつて「ちかまつ芝居」で松本とともに近松劇に取り組んだ石川耕士は、今回のM O D E公演で監修としてクレジットされているが、自身兵庫県立ピッコロ劇団公演『門 若き日の近松』（二〇〇九年二月）のために脚本を執筆、久しぶりに近松に取り組んだ。その他、近松をシェイクスピアやチャエーホフのような世界的レパトリーにすることを目指す湯浅雅子の「近松プロジェクト」（原作を英語に翻訳してイギリス人が演ずる近松劇の試み）が『湯浅版・今宮の心中』で来日、三部作最終公演を飾る（二〇〇八年五月）など、意欲的な試みが行なわれた。

二〇〇九年度の近松劇は一九本ある。最多は『曾根崎心中』と『冥途の飛脚』で各四本。『女殺油地獄』と『平家女護島』が各二本でこれに続く。この年（マスコミ的に）注目されたのは、若手俳優の森山未來が主演し、全国公演も行なわれた『ネジと紙幣 Band on 女殺油地獄』（二〇〇九年九月）であろうか。同公演の公式サイトによれば、「衝動殺人や無差別大量殺人、猟奇殺人などがエンターテイメントのように報道される現代において上演する意義のある現代劇をつくりたい、そんな思いからこの企画は生まれました。」とある。また、前年『心中天網島』を上演した松本修もM O D Eの近松劇第二弾として『女殺油地獄』に取り組んだ（二〇一〇年三月、台本／石川耕士）。

『女殺油地獄』に関していえば、二〇〇九年度は俳優の坂上忍が監督・脚本を担当して『女殺油地獄』を映画化した（同年五月公開。ただし単館上映方式による）、片岡仁左衛門が『御浜御殿綱豊卿』（歌舞伎座三月公演）と『女殺油地獄』（歌舞伎座六月公演、仁左衛門「二世一代」）の演技によつて第一七回読売演劇大賞選考委員特別賞を受賞するなど、何かと『女殺油地獄』が話題にのぼった年であった。特に仁左衛門の『女殺油地獄』は、彼が孝夫時代の一九六四年七月、初役で与兵衛を演じ出世作となった記念碑的作品である。それからすでに四五年。仁左衛門はしかし、年齢を感じさせない瑞々しい演技で刹那に生きる与兵衛の闇を演じ、芸の頂点を極めた。

周知のごとく『女殺油地獄』という作品は、主人公が凶悪犯罪に走るその不道徳な内容から、江戸期には再演された記録のない、特異かつ異様なリアリティを持った作品である。同作が再発見されるのは近代になってからだが、特に近松劇上演史(受容史)において『女殺油地獄』がその存在感を増してくるのは、戦後も昭和四〇年代以降の現象である。それでもまだバブルの時期までは『曾根崎心中』一辺倒というところもあつたが、バブル崩壊後は状況が一変し、『女殺油地獄』が『曾根崎心中』と肩を並べるまでになる。⁶⁾『曾根崎心中』と『女殺油地獄』は心中物(恋愛悲劇)と犯罪物(問題劇)と、内容的にも両極端なところのある作品だが、反面共通する部分もある。それは芝居のもつ「勢い」であり、ある種の「素材感」というか、作品じたいに漂う「生々しさ」である。

仁左衛門は、『女殺油地獄』の与兵衛は「本当の若さが必要な役。芸でカバーできない部分がある」という。奇しくも『曾根崎心中』でお初を演じ続けてきた坂田藤十郎もまったく同じことを述べている。「あの役(お初のこと―引用者注)は特別なのです。女形の技術プラスアルファが絶対必要で、それこそが役者本人のナマの若さだと思つのです。ナマの若さがどこかにちらつかないと、あの役は死にます。(中略)お初の若さはエネルギーとか力みたいなものです。現代を生きている若い人のみずみずしい息吹なのです」と。これは両作がもともと「際物」として上演された、ということも大いに関係していると思うのだが、意識的・技巧的に作りこまれた「お芝居」というよりは、実際にあつた事件や人物をそのまま舞台上に放り出したような「生々しさ」を身上とする芝居、それが『曾根崎心中』であり『女殺油地獄』という作品であつて、それがまた三〇〇年の時を超えて「現在」⁷⁾を撃つ。そういう劇的リアリティが両作に認められるのではないかと思う。

だがしかし、演劇は時代を映し出す鏡というが、戦後の上演史を見ても『女殺油地獄』が頻繁に上演される時期は世の中が不安定で何やら不穏な空気に支配されていることが多い。現代もまた先の見えない時代であり、そこが『女殺油地獄』のような作品を招き寄せている、あるいは我々が『女殺油地獄』に惹きつけられる理由ではないかと思われる。

さて、いささか『女殺油地獄』に紙幅を割きすぎた感もあるが、その他二〇〇九年度の話題としては、同年四月に行なわれた歌舞伎座さよなら公演において当年七七歳の坂田藤十郎が一九歳のお初を演じて『曾根崎心中』一三〇〇回を

達成した。まことに慶賀すべきことがらではある。だが、こうなると逆に、藤十郎なきあとの『曾根崎心中』がどうなつてしまふのか、たいへん心もとない。徳兵衛は何とかなる。問題は一九五三(昭和二八)年の『曾根崎心中』初演以来、藤十郎(当時中村扇雀)がたつた一人で演じ続けてきたお初をこの先いつたい誰が受け継ぐのか、ということである。

宇野信夫脚色の歌舞伎版『曾根崎心中』は初演当時、現坂田藤十郎がお初をつとめ、その父二世中村鷹治郎が徳兵衛を演じた。鷹治郎が一九八三(昭和五八)年に亡くなった後は団十郎や梅玉などさまざまな役者が徳兵衛を演じてきたが、最近藤十郎の長男翫雀が次男の扇雀が徳兵衛を演じることが定着している。一方、藤十郎以外の役者が『曾根崎心中』のお初を演じた記録は一九八七(昭和六二)年四月の国立小劇場若手花形歌舞伎と二〇〇七(平成一九)年四月に大阪松竹座で行なわれた浪花花形歌舞伎、そして二〇一〇(平成二二)年三月の京都南座花形歌舞伎の三回しかない(お初役は前二回が当代扇雀、最後が藤十郎の孫中村耆太郎)。これらはいずれも若手主体の「花形歌舞伎」であり、いわゆる本公演では藤十郎以外にまだ誰もお初を演じていないことになる。芸の伝承という点ではそこが不安要因であったが、南座の花形歌舞伎においてようやく翫雀長男耆太郎がお初を演じるまでに成長し(実年齢もお初と同じ一九歳)、今まさに祖父から孫へ、役の橋渡しが行なわれようとしている。歌舞伎の『曾根崎心中』はこうして成駒屋の「家の芸」として、立役・女形とも、祖父から孫へというかたちで受け継がれていくことになるのだろう。それは上演一三〇〇回を達成した現藤十郎の功績ではあるのだが、近松および『曾根崎心中』という作品にとつて本当にそれがいいことなのかどうかはわからない。むしろ将来的には成駒屋の占有物(家の芸)にせず歌舞伎界の共有財産にしたほうがいいのではないか、とも思うのだが、残念ながら梨園(歌舞伎界)のしきたりは我々の思うようにはならない。

以上、ここ三ヶ年の近松劇の概況を述べた。上演本数でいうと三年間で五八本、平均すると年一九本になる。数年がかりの企画としては、南条好輝と三島ゆり子の「近松二十四番勝負」がリーディング形式ではあるが史上初の世話物二四作完演を目指しているほか、演出家鈴木正光の主宰する巢林舎が年一回のペースで近松の時代物に取り組んでいる(二〇〇七年は『佐々木先陣』、二〇〇八年『穉静胎内拵』、二〇〇九年『平家女護島』)。これらのシリーズはもうしばらく続く予定になっている。

なお付言すれば、文楽三味線の鶴澤清治（人間国宝）が二〇〇九年から三ヶ年計画で、現在上演されない近松物の復曲に取り組んでいる。二〇〇九年は『用明天王職人鑑』、二〇一〇年は『津国女夫池』が取り上げられた。将来的に文楽公演のレパートリーを指す試みとして注目に値する。

二、最近のシェイクスピア劇

以下、扇田と同様、演劇情報誌『シアターガイド』をもとに、シェイクスピアの翻訳上演、脚色・改作・翻案・パロディ作品、来日公演等々、シェイクスピアに関わりがあると思われる企画・公演のたぐいをすべて拾い上げてみた（これもまた初演・再演を問わない）。

そうしたところ、二〇〇七年度はなんと年間六六本のシェイクスピア関連作が上演されていることがわかった。平均して月五・五本。シェイクスピアは近松が三年かかるところをわずか一年で軽々と達成している。中でも一番多かったのは『夏の夜の夢』で年間一本、『マクベス』と『ロミオとジュリエット』が各一本でこれに続き、後はぐつと下がって『ハムレット』が四本、『オセロー』『リア王』が各三本という具合である。

翌二〇〇八年度は、年間四九本の作品が上演されている。最多は『夏の夜の夢』の一〇本、ついで『ロミオとジュリエット』が八本、『マクベス』五本、『オセロー』四本、『リチャード三世』と『リア王』が各三本となる。

二〇〇九年度は年間四五本を数えた。二〇〇七年度からすると、かなり少ない印象を受けるが、それでも毎月三本以上上演されている計算になる。最多は『ロミオとジュリエット』で一本、第二位は『夏の夜の夢』と『マクベス』で各五本、ついで『ハムレット』と『リア王』が各四本、『ヴェニス商人』『ヘンリー六世』『テンペスト』が各三本となる。

二〇〇七年度がいささか突出しているとはいえ、ここ三ヶ年のシェイクスピア関連作品は合計一六〇本となり、平均して年間五三本、毎月四本以上ものシェイクスピア劇が上演されているということになる。先に述べたように、今回の

調査は『シアターガイド』一誌に限定した、いわば定点観測のようなもので、当然のことながら首都圏情報が多く、その他の地域での上演情報については必ずしも十分とはいえない。にもかかわらず、たった一誌でこの数字。シエイクスピア恐るべしである。

さて、年間平均五三本という数字は、冒頭にあげた扇田の調査結果（二〇〇三年のデータ、年間四七本）とほぼ同水準といつていいだろう。シエイクスピアに対する演劇界の関心が高いことはわかっていたが、それにしても驚くべき数字である。仮に、上演本数を基準にすれば、シエイクスピアに対する演劇界の関心は、近松に対するその二倍から三倍に相当する。日本の古典の中で比較的良好に知られ、現代でも映画・舞踊・音楽など様々なジャンルで取り上げられることの多い、そして海外でも翻訳・翻案上演されることのある近松作品ですら、この程度である。それに比べたら南北？ 黙阿弥？ 世阿弥？ 半二？ 宗輔？ あとは推して知るべしであろう。

シエイクスピア劇に話をもどすと、個別の作品ではやはり『ロミオとジュリエット』のような恋愛悲劇（三ヶ年で二九本）や『夏の夜の夢』のようなファンタジックな作品（同じく二六本）が一番人気である。ついで『マクベス』（二〇本）に注目が集まっており、以下『ハムレット』『リア王』（各一〇本）『オセロー』（八本）など、いわゆる「四大悲劇」がシエイクスピア劇の定番として盛んに上演されていることがわかる。

シエイクスピアのすごいところは、現代劇としてはもちろんだが、一見相容れないように見える古典芸能の世界でも取り上げられているところだろう。たとえば英語で演じられる「シエイクスピア能」（上田邦義の作・演出）というものがある。あるいは、狂言に翻案されたシエイクスピアがある（『ウィンザーの陽気な女房たち』をもとにした『法螺待』、『間違いの喜劇』をもとにした『まちがいの狂言』、『リチャード三世』をもとにした『国盗人』。いずれも主演は野村萬齋）。さらには歌舞伎になったり（『NINAGAWA十二夜』、果ては文楽でも上演されている（『天変斯止嵐てんべんすしあらし后晴のちばれ』）。つまり日本の三大（あるいは四大）古典芸能のすべてが、その独特の世界観と様式性を梃子にシエイクスピアに挑戦しているのである。その他、興味深い企画としては、能舞台上で歌舞伎役者が演ずるシエイクスピア劇（市川猿之助門下の右近・笑也に藤間紫が特別出演した、新潟市民芸術文化会館「りゅーとびあ能楽堂シエイクスピア」シリーズ

『マクベス』というたいへんユニークな企画もある。こういったジャンルを超えた共演・交流・越境は、古典芸能の世界では戦後のある時期までタブー視されていた上演形態だが、昨今「コラボレーション」などと呼ばれ、軽々と、ごく当たり前に行なわれるようになった。古典芸能を取り巻く時代の変化、とはいうものの、やはりシェイクスピアなればこそ実現可能な企画、といえるのではなからうか。

シェイクスピアはこのように、ジャンルや様式の壁をやすやすと超える力をもつ。というより、そういった、いわく言いがたい演劇的魅力がシェイクスピアにはあるようなのだ。

今回調査した範囲でいっても、シェイクスピアを原作（あるいは題材）にした舞台は、ストリートプレイはもちろん、ミュージカルあり、オペラあり、バレエもあれば、邦舞もある。俳優だけでなく、人形劇もある（東京の人形劇団ひとみ座は『リア王』、大阪の人形劇団クラルテは『マクベス』。シェイクスピアの本場ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーから演出家を迎えて制作した舞台もあれば、鈴木忠志率いるSCOTのように日本語・韓国語・英語・ドイツ語、四ヶ国語が飛び交う『リア王』もある。一人芝居あり、三人芝居、四人芝居あり。原作上演あり、翻訳上演あり——一口に「翻訳」といつても、この三年間で用いられた主な翻訳として、福田恆存訳、小田島雄志訳、松岡和子訳、河合祥一郎訳など、少なくとも四種類はあるし、¹⁰ 翻訳上演があれば他方翻案上演もあり、小劇場でも大劇場でも、屋内でも野外でも、場合によっては（シェイクスピア当時のように）男優だけで上演される舞台もある。シェイクスピアの作品はどんな手法もアイデアも受け入れる、そんな融通無碍なところがある。

日本にはシェイクスピアの名を冠した劇団・集団・企画も数多く存在する。その先駆けとなったのは一九七五年設立のシェイクスピア・シアター（主宰／出口典雄）であろうが、一九九〇年設立の東京シェイクスピア・カンパニー（主宰／江戸馨）、一九九二年に仙台で設立されたシェイクスピア・カンパニー（主宰／下館和巳）、一九九五年設立の子供のためのシェイクスピア・カンパニー（主宰／山崎清介）、一九九六年設立のアカデミック・シェイクスピア・カンパニー（主宰／彩乃木崇之）等々、その大半は九〇年代以降の産物といえる。

また、あえて「シェイクスピア」を名乗らずとも、その作品を主軸に活動している劇団として、一九八〇年設立の板

橋演劇センター（主宰／遠藤栄蔵）、一九九七年設立の劇団AUN（主宰／吉田剛太郎）などがある。その他、シェイクスピア劇をコンスタントに上演する企画としては、彩の国さいたま芸術劇場「彩の国シェイクスピア」シリーズ（一九九八年開始、演出・監修／蜷川幸雄）、新潟市民芸術文化会館「りゅーとびあ能楽堂シェイクスピア」シリーズ（二〇〇四年開始、アソシエイト・ディレクター／栗田芳宏）、楠美津香の「Lonely Shakespeare Drama (LSD)」ひとりシェイクスピア・超訳」シリーズ（二〇〇〇年開始）などがあり、ロングラン公演に劇団鳥獣戯画の「三人でシェイクスピア」（二〇〇二年開始）などがある。

私はシェイクスピアの専門家ではないが、ほんの少し調べただけでもこの程度はすぐに見つかる。シェイクスピアを上演する劇団・集団・企画のたぐいも東京を中心として、埼玉、新潟、仙台……と特定の地域に偏らない広がりを有しており、かつ大人から子供まで幅広い観客層に支持されていることがうかがえる。日本におけるシェイクスピア劇の上演本数もまた尋常ならざる水準に達しており、現代劇から古典芸能まで、ジャンルを問わず上演されている。これらは到底「日本のシェイクスピア」の及ぶところではない。いや、こういうと近松を貶めるようだが、そうではない。シェイクスピアは一九八〇年代以降グローバル化の進んだ現在の日本演劇界において「ひとり勝ち」¹⁾状態にあり、今や事実上の「世界標準（デファクト・スタンダード）」²⁾として認知されている——そういう現実がある。

かといって、「このままでいいのか、いけないのか……」（小田島雄志訳『ハムレット』）などどつぶやくつもりはない。よしあしではない。否も応もない。内田樹の「日本辺境論」³⁾ではないが、それがあいもかわらぬ日本の実情だからである。

三、シェイクスピアの受容をめぐって（その二）

日本における近代劇（新劇）の「生みの親」——その直接的なルーツはヨーロッパの近代劇である。大笹吉雄によれば、「新劇とはまず第一にそれを翻訳して上演した舞台を指した」と同時に、「その影響を受けた新しい戯曲、いわゆ

る創作劇を手掛けること、それが新劇であり、新劇団の役目であり、「仕事」であった。したがって、「翻訳劇と創作劇」が新劇の二本柱ということになるのだが、注意すべきは「わが国の場合、それらの多くが創作劇としてよりは、翻訳劇としての上演が先行したし、おそらくは今後も先行すると思われる。新劇、現代演劇という場において、翻訳劇はそれほど大きな比重を占める」¹⁴⁾。

周知のごとく、日本における本格的な近代劇の歴史はイプセン（一八二八〜一九〇六）の翻訳劇に始まる。小山内薫、二世市川左団次らの自由劇場が一九〇九年に上演した『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』（翻訳／森鷗外）である。イプセン研究の第一人者たる毛利三彌によれば、「洋の東西を問わず、イプセン上演はその国の演劇近代化の始まりを画した。イプセンが近代劇の父とされる所以である」。ところが、一九八〇年代以降の「日本の演劇界では、シェイクスピアの上り坂、イプセンの下り坂は歴然とした。今、日本の演劇界におけるシェイクスピア一辺倒にしろ対抗しているのはチェホフだろう」。毛利自身は明言を避けているが、ではなぜ「日本の演劇界で、イプセンの影が薄く感じられる」のかというと、何事も「エンタメ志向」に走る今の日本で、イプセンは「重い問題劇」という印象が強すぎて（毛利はそれを「誤解」だというのだが）敬遠されているのではないか、ということらしい¹⁵⁾。

それでは、「シェイクスピア一辺倒にしろ対抗している」（毛利）とされるチェホフ（一八六〇〜一九〇四）はどうだろう。日本におけるチェホフ劇の初上演はやはり自由劇場で、一九一〇年、小山内薫の訳演出による『犬』（原作は『結婚申込』）である。イプセンとほぼ同時期に日本に移入されたチェホフは、『かもめ』『三人姉妹』『桜の園』など、その代表作はたしかにイプセンよりも上演頻度が高いように思われる。牧原純いわく、「チェホフの作品世界は、いま目の前にいる人々の、日常の些細な暮らしを優しく、さり気なく描いているにすぎない。しかし作家自身の内奥には、膨大な非日常の体験と蓄積の濃密な世界があることに気付かされるのだ。そこに、さり気ない日常を（喜劇）とみる、冷徹で、多重な作家の視線の秘密がある」¹⁷⁾。実際、「静かな演劇（静劇）」と評されるチェホフ劇は、とりたてて大きな事件が起きるわけでもなく、超自然的な何かが訪れて一挙に問題を解決してくれるわけでもないのだが、それでいて（というか、だからこそ）等身大の人間たちとその（必ずしも劇的とはいえないがたい）人生が描かれていて、

人々の共感を呼ぶ。そこが今なお日本の演劇界で上演が途切れず愛好されている理由かと思われる。

さて、シェイクスピア（一五六四〜一六一六）が日本に移入されておよそ一三〇年。川戸道昭によれば、シェイクスピアが広く一般に紹介されたのは、一八七五（明治八）年九月、『平仮名絵入新聞』に掲載された仮名垣魯文の翻案作『葉武列士^{ハムレット}』¹⁷がその最初期の事例である。ただし、これはあくまで「読み物」であり、日本人による舞台としてはその一〇年後、一八八五（明治一八）年五月、大阪戎座^{えびす}で上演された『ヴェニス¹⁸の商人』の翻案作『何桜彼桜銭世中』¹⁸（原案／宇田川文海、脚色／勝彦蔵、出演／中村宗十郎一座）が本邦初上演ということになる。

このように、シェイクスピア、イブセン、チエーホフなどの西洋演劇は、いずれも明治期（一九世紀後半〜二〇世紀初頭）になって本格的に移入・紹介されたものであり、その後もブレヒト（一八九八〜一九五六）やベケット（一九〇六〜一九八九）など多くの作家・作品が時代を映し出す鏡として紹介され、そのつど日本の演劇界に大きな影響を与えてきたが、当然のことながら個々の作家・作品の受容には時代の消長があり、シェイクスピアといえども最初から「ひとり勝ち」（大場）¹⁹だったわけではない。

ちなみに、鈴木康司によれば、フランスにおけるフランス人によるシェイクスピア初上演は一七六九年、コメデイ・フランセーズで上演されたジャン・フランソワ・デュシス版『ハムレット』¹⁹である。これはシェイクスピアの没後一五〇年以上も経つてからの上演であり、英仏の地理的な距離やシェイクスピアの実質的な活動時期（一五八〇年代後半以降の約三〇年間）からすると、奇妙なくらい時間がかかっているような印象を受ける。隣国ドイツも同様で、前野光弘の報告によれば、ドイツにおけるシェイクスピアの本格的な受容はやはり一八世紀後半を待たなければならぬ。²⁰つまりシェイクスピアは、没後一〇〇年以上もヨーロッパで認められないままだったのである。ヨーロッパですらそうなのだから、世界中の国々でシェイクスピアが広く認められ、それぞれの言語で上演されるようになったのも、さほど古い時代の話ではない。

鈴木、前野らによれば、フランスやドイツでシェイクスピアの受容に時間がかかったのは、その当時のヨーロッパ演劇界が古典主義的価値観にのっとり「秩序ある形式美」を重んじていたからであるという。そうした合理主義的精神

あるいは古典的美意識から見て、いつたいシェイクスピアのどんなところが忌避されたのかというと、前野いわく「原作にみなぎる「恐ろしいもの」、「偉大なもの」、「デモーニッシュなもの」、「野蛮なもの」、「卑しいもの」、いいかえればある種の「野性的エネルギー」であつた」。

本橋哲也はシェイクスピア劇の特色を次のように説明している。

登場人物も雑多なら、場所や時代も千差万別、ジャンルやテーマも多様で、さまざまな職業や階級、性別、人種がそれぞれの魅力を発散する。つねに複数の権力が抗争を繰り返し、保守的な現状肯定主義と過激な革命思想がせめぎあい、深遠な哲学はつねに猥褻な饗宴と隣り合わせ。家父長制によつて女性の自立性が抑圧され、人種差別や階級差別暴力が容認される、そのただなかで支配的体制の不安と矛盾が暴かれ、社会変革の展望が開かれていく。殺害が復讐を、忠誠が裏切りを、予言が奇跡を呼ぶ歴史の限りなき変奏。私生児が嫡子を、娼婦が妻を、奴隷が主人を転覆する。密室の独白が広場の喧噪に切り裂かれ、都市は森と、宮廷は酒場と通底し、白雪の山脈の向こうに海の紺青がほの見える。少年によつて演じられた女性が男に変装し、愛する主人のかわりに主人の意中の女を口説くことで、逆に相手の女に恋される、という目くるめくジエンダーの展開。道化と狂人だけが正気を保ち、王に随伴して嵐の荒野を彷徨するという権力の倒錯。排除の暴力によつて成就した結婚のハッピーエンドは、つねに不幸の予感と去勢の不安を伴う。あらゆる自己同一性の混乱。阿鼻叫喚の裏に静謐な恋の語らい。嫉妬と姦淫、近親相姦、レイプ、祝祭と人食い、恐怖政治とジェノサイド、民衆暴動、被植民者の抵抗、異人種の交雑結婚、妖精、魔女、悪魔、亡霊、魔術に復活、エログロナンセンス、シロクロピンク…とにかくなんでもありの世界がシェイクスピア演劇なのだ。

本橋はこのように述べ、「時代の特殊性に制約されながら同時に時代を普遍的に超越するシェイクスピア演劇の侵犯性」を高く評価する。逆にいえば、世界各国でシェイクスピア劇が盛んに上演されるようになった背景には、近代合理主義の陥つた閉塞感をこうした「野性的エネルギー」(前野)、あるいは「あらゆる境界をまたぎこしていくシェイクスピア劇の活力とその言語の豊饒さ」(本橋)によつて突破しようとする時代的要請があつた。そしてそのことは、現代

でもそう大きく変わっていないのではないかと思われる。

四、シェイクスピアの受容をめぐって(その二)

シェイクスピアの研究者で自身「演劇集団 円」の創設(一九七五年)に関わり、数々のシェイクスピア劇を演出してきた安西徹雄は、昭和三〇年代(一九六〇年前後)に上演された福田恆存による一連のシェイクスピア劇に関して次のように述べている。

当時、福田さんはすでに、評論家として文壇の中心的存在で、その彼が自ら劇団を作り、意欲的にシェイクスピアの訳・演出を始めたことの反響は大きかった。しかしそれにはやはり、あの時期の演劇界全体が、近代リアリズムに飽き飽きして、何とかその閉塞感を突破する道はないかと、しきりに模索していたという背景があった。つまり、近代的、合理主義的な物の考え方や人間のとらえ方、さらには、その具体的な表現としての近代リアリズム演劇の壁を破って、近代的世界観を乗り越える糸口を、芸術的にも思想的にも、みな探し求めていたのである。こうした雰囲気、劇壇や文壇全体に盛り上がったこの時期、福田シェイクスピアの一連の上演は、時代の波に乗って、非常に大きなインパクトを与えた。時代の要求に応えるものだったからである。こうしてシェイクスピアは、逍遙以後、主として書齋、あるいは教壇に祀り上げられていた状態を脱し、ふたたび劇壇の中央に躍り出るこ
とになったのである。⁽²³⁾

先述したようなドイツ、フランス等、ヨーロッパにおける一八世紀後半のシェイクスピア受容の問題と、ここで安西が書き記す二〇世紀後半の時代的な要求は、時を超えてリンクする。両者に共通するのはいかにして近代(あるいは近代合理主義)を乗り越えるかという問題意識であり、その都度解決の糸口としてシェイクスピアが呼び出されている、ということである。

そして今から二〇年ほど前、日本におけるシェイクスピア受容の始発からおよそ一〇〇年たったころ、バブル絶頂期

の一九九〇年に「翻訳もの、来日もの、脚色ものを合わせて十七本もの『ハムレット』が上演されるという空前の上演ラッシュ」が巻き起こった。世に「シェイクスピア・ブーム」と呼ばれるものは過去何度かあったが、この時は文字通り「空前の」という「枕詞」が乱舞する事態となった。そして日本では、それとほぼ同時期に歌舞伎ブームが沸き起こった。

東京銀座の歌舞伎座は今年（二〇一〇年）四月を最後に建て替え工事に入る予定で、昨年来の「さよなら公演」は毎月豪華な配役と多彩な演目で（そのぶん観劇料金もずいぶん立派）になってしまったが、大いに賑わっている。一八九九（明治二二）年開場の歌舞伎座は、何しろその名に「歌舞伎」を冠する専門劇場ということもあり、今や歌舞伎という芸能そのもののホーム・グラウンドといっても過言ではなからう。しかし、その歌舞伎座で一年一二ヶ月まるまる歌舞伎の興行ができるようになったのは、実は一九九〇年以降のことである。

一九九〇年の歌舞伎ブームとシェイクスピア・ブーム。前者は観客の側の、後者は上演する側のブームであった。そういう違いはあるけれど、その当時、観客が歌舞伎に求めていたものと、演じる側がシェイクスピアに求めていたものは、結局同じだったのではないかと思われる。

筆者は以前扇田昭彦の所説を援用し、その背景にあるものを九〇年代に特有な「古典志向」の流れのなかで理解しようとしたが、前代未聞のシェイクスピア・ブーム（および歌舞伎ブーム）からすでに二〇年。この間の日本におけるシェイクスピア劇の隆盛はたんなるブームの域を超えている。それは「隆盛」であって、もはや「流行」ではない（歌舞伎ブームもまた、ブームの域を超え、安定した人気の高さを誇っている）。

かなり断定的な物言いになるが、今の日本に近松劇の空白地帯はあっても、シェイクスピア劇の不毛地帯、空白地帯などというものは存在しないのではないか。そう断言したくなるくらい、現代の演劇界（古典劇・現代劇の別を問わず）にとってシェイクスピアは必要不可欠のレパートリーになっている。それどころかシェイクスピアは、本橋のいうように、劇団、劇場、演劇祭、観光、翻訳、批評、教育、研究等々、多様な様相をもった巨大な「シェイクスピア産業」を形成しているとさえいえよう。シェイクスピアはそれだけ広く、深く浸透しており、かつその市場価値はきわめ

て高い。だが、そうした現象を説明するのに「古典志向」というだけでは決して十分とはいえないだろう（それはまた歌舞伎の場合も同様である）。

すでに見てきたように、現在の日本演劇界でシェイクスピアに関心を持つ人々の裾野の広がりや深まりは並大抵のものではない。九〇年代以降の現代演劇を特徴づける一潮流として「古典志向」の流れが認められることは扇田の指摘する通りだが、だからといって「古ければいい」というわけではない。この「古典志向」は、シェイクスピアが世界で認められている偉大な古典だからこれを取り上げる、というような「教養主義」（あるいは権威主義）でもないし、原典を絶対視し原典に忠実な上演でなければ本物ではない、というような「教条主義」（戯曲至上主義）でもない。ちなみに最近では「シェイクスピア落語」なる企画もある（一九九九年に始まった古今亭志ん輔の「赤坂青山寄席 シェイクスピアを楽しむ会」）。あるいはプロレス興行の筋立てに用いられるケースもある（八代真奈美の構成・演出による大日本プロレス「リア王」「ロミオVSジュリエット」など）。こういう風に「遊べる」のも、それだけシェイクスピアが世上に広く受け入れられていることを裏付けるものではあるのだが、さりとてシェイクスピアが神格化されているわけでもない。これはもう学問・古典・教養の一つ（としての英文学）というより、日本人の常識（日本のシェイクスピア！）と化している感がある。

シェイクスピアの研究者で昨今野村萬斎や蛭川幸雄の舞台作りにも関わっている河合祥一郎は、近年のシェイクスピア劇隆盛に関して次のように述べている。

イギリスのみならず日本でもシェイクスピア劇上演が多いのは、シェイクスピア劇が演じるべき対象や目的としてあるのではなく、演じることをおもしろくする触媒であることが広く認識されるようになったからだろう。本来、戯曲とはそうでなければならぬが、シェイクスピア劇にこめられた可能性は無限だ。才能ある演出家や俳優にとつて、それは手を出さずにいられない魔法の箱なのである。^⑩

現代社会において「おもしろさ」はきわめて重要な要素である。シェイクスピアが観ても演じても「おもしろい」のだとすれば、それは日常からの飛躍や劇的高揚感、あるいは大きな解放感が得られるからではなからうか。

これはイプセンやチエーホフと比べてみるとよくわかる。イプセンもチエーホフも近代的な意味での個人をテーマにすえ、等身大の（比喩的な意味でも、決して巨大化しない）人間とその生活をリアリズムの手法で描いてみせたが、そうした表現手法と世界観ではどうしても得にくいものがある。それはスケールを超えた大きな劇的解放感である。近代的な知性や論理性によつて封じ込められていた（あるいは排除されていた）ある種の「豊かさ」や全体性——その「豊かさ」の中には甚間「心の闇」などと言われているものもまた、当然含まれるだろう——を回復しようとする衝動が現代にはあつて、それを充たしてくれる何かが他ならぬシエイクスピアの中にある、ということなのだろう。

要するに、シエイクスピアには「遊び」がある。また、「遊び」を誘発する魅力が、あるいは「毒」がある。「エンタメ」といい「娯楽」といい「慰み」といい、それは人を惹きつけてやまない。そして、そういう要素が人々をシエイクスピアや歌舞伎などに向かわせている大きな理由の一つではないかと思われる。

その意味でいうと、シエイクスピア・ブームや歌舞伎ブームなどの「古典志向」（より正確に言えば「前近代あるいは反近代志向」と「エンタメ志向」はまったく矛盾しない。当今世間一般に蔓延する「エンタメ志向」に否定的、懐疑的な考え方もわからないではないが、「古典志向」が知的・高級で「エンタメ志向」が通俗・低級、とは一概にいいない。むしろここでいう「古典志向」と「エンタメ志向」はコインの裏表と解すべきであり、両者の間に厳密な線引きを試み、これらを無理やり引き剥がすよりも、そうした二元論的枠組みを解体・越境し、その呪縛から自由になることのほうが議論としてははるかに生産的なのではなからうか。それに、シエイクスピアは我々がどれほど「エンタメ志向」に走つても、そうやすやすと壊れるような代物とは思えない。そこがまた、シエイクスピアのすごいところではある。

おわりに

ひるがえつて、我が「日本のシエイクスピア」のありようを考えてみると、現代の近松劇は古典を現代に生かそうとする真剣な取り組みが多いと思うのだが、その一方、舞台作品としての出来栄え、見応え、成熟度という面では正直

まだまだシェイクスピアにはかなわない。先に「近松は歌舞伎より文楽のほうが面白く、原作はそれよりさらに面白い」という松本修のことばを引いたが、我々はまだ近松劇の「面白さ」を十分生かしてきているのだろうかと思う。

ちなみに、作品としての見応えや娯楽性という点で近年抜き出た成果を示したのは、メイシアター「近松劇場」で初演された『夢のひとつ』（脚本／わかぎゑふ、演出／マキノノゾミ）ではなかったかと思う。が、残念なことに再演時は「近松」の字もなかった。事情はわからない。たしかに相当「近松離れ」した作品ではある。だが、太平洋戦争をはさむ昭和の日本に翻案されてはいるものの、ベースになっているのは紛れもなく近松の『心中宵庚申』であった。あるいは「原作／近松門左衛門」というかたちでは一般受けしないと判断されたのだろうか？ それとも、その「近松離れ」の度合いから、むしろ脚本を担当したわかぎ（劇団リリパットアーミーⅡ座長）のオリジナルとみなすべき、という判断があったのだろうか。

いや、実をいうと、そういう詮索はどうでもよい。問題はその当否ではなく、近松を現代に生かそうとする試みが時に「近松離れ」を要求するのだとしたら、それは大いにするべきなのであって、必ずしも原作（原文）のままでなければならぬ、ということはないのである。そういうかたくなな発想では、現代の「慰み」、現代のエンターテインメントとして見物の感を取ることはおそらく難しいだろう。むしろ、わざわざウケをねらう必要はないが、小難しく堅苦しい「古典」、あるいは「文豪」などと祀り上げず、もっと自由に、もっとおもしろく、もっと斬新に、もっと真剣に近松と遊ぶ／格闘する。そして、そういう試みが近松劇の核心部分に迫りつつ、近松を知らない人々にとっても感動を呼ぶ、そういう創造性ゆたかな舞台がもつと現れてもよさそうに思われる。そうしたときに研究的な側面からどういうサポートが可能なのか——シェイクスピアの研究者であれば翻訳や上演台本の作成、演出というかたちで実際の上演に関わっている例は多いけれど——、それは筆者にとつても今後の課題である。が、今はまず（というか、また）、我々が何となく知っているつもりになっている近松の魅力、そこに描かれた人間ドラマの深さ、その本当のおもしろさを再発見し、より多くの人に知ってもらおう努力が必要なのではないかと思う。

最後に一言。すでにシェイクスピアが演劇的な財産（遺産にあらず）として相当根付いており、蜷川幸雄の演出する

シェイクスピアがイギリス本国で絶賛されるなど、それこそ「日本のシェイクスピア」といつていいような舞台が多数出現している以上、もうそろそろ近松を「日本のシェイクスピア」と呼ぶのはやめたほうがいいのではないだろうか。

そもそも「日本のく」などという言い方は、価値の源泉と基準を「ここ（日本）」ではなく「あちら（前近代なら中国、近代以降は西洋）」に求めるという辺境的な発想によるものであり、「日本のシェイクスピア」という言い方も、近松をシェイクスピアに近いもの、あるいは似ているものとして（国内的には）これを褒め称え、持ち上げておきながら、それと同時に（対外的には）シェイクスピアに到底かなわないものとして最初からこれにひれ伏す、非常に屈折した（内田樹ふうに言えば「辺境人らしい」）物言いである。

シェイクスピアはシェイクスピア、近松は近松でいい。近松もシェイクスピアも、それぞれの社会、民族、文化に連なる歴史的背景を有し、それぞれに持ち味があり、魅力がある。妙なたとえだが、日本のマンガやアニメなどサブカルチャーが海外でも人気で、それをきっかけに日本語を学ぶ外国人も多いという。だが、仮に何らかの理由で日本語学習者が急増したとしても、すでに世界言語として認知されている英語を押しつけて日本語がその地位におさまる、などということは、筒井康隆ではないが「日本^{以外全部}沈没」しない限り考えられない。それは歴史的、政治的、経済的な要因がさまざまに絡み合っただけで、しかも、「日本語の値段」^④が英語より低いからといって我々がそれを卑下する必要はまったくない。近松は「日本のシェイクスピア」ではなく、よくもわるくも「日本の近松」であり、それ以上でも以下でもないのである。

できることなら、いちいち彼我の優劣を比べることなく、シェイクスピアはシェイクスピア、近松は近松として、それぞれのよさを率直に認め、ともに我々の人生を豊かにしてくれる文学上・演劇上の共有財産としてこれらを楽しんでくれるようになりたいものである。

注

(1) 扇田昭彦「二一世紀のシェイクスピア劇―多彩な翻訳の登場」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇』(至文堂、二〇〇六・

111)

(2) 坪内逍遙「近松とシェイクスピア」水谷不倒校註『近松傑作全集』第一巻（早稲田大学出版部、一九一〇）。近松とシェイクスピアを比較した逍遙は、しかし「一段深くその作の内容に立入るに及びては、近松は到底シェイクスピアの対敵にあらず。彼は湖海のごとくにして、これは河沼のごとし」と述べ、その優劣を明確に断じている。にもかかわらず、むしろ世間的には近松を「日本のシェイクスピア」と称揚する言説が流布していくことになる。

(3) ピーター・ミルワード／中山理訳『シェイクスピアと日本人』（講談社学術文庫、一九九七・一一）所収「シェイクスピアと近松門左衛門」、笹山隆『ドラマの受容—シェイクスピア劇の心象風景』（岩波書店、二〇〇三・六）所収「Tragedy and Emotion : Shakespeare and Chikamatsu」などを参照のこと。なお、ドナルド・キーンは「近松はシェイクスピアよりも現代的」などところもあるというが、これは日本で行なわれた日本人向けの講演（一九九八年一月、於早稲田大学）なので、いくらか割り引いて聞く必要がある（ドナルド・キーン／吉田健一・松宮史朗訳「近松と私」『能・文楽・歌舞伎』（講談社学術文庫、二〇〇一・五））。

(4) 拙稿「上演年表 現代に生きる近松—舞踊篇—」（宮城学院女子大学日本文学会『日本文学ノート』三九、二〇〇四・七）、「上演年表 現代に生きる近松—音楽篇—」（歌舞伎学会『歌舞伎 研究と批評』三四、二〇〇五・一）、「上演年表 現代に生きる近松—演劇篇（上）—」（歌舞伎 研究と批評』三五、二〇〇五・六）、「上演年表 現代に生きる近松—演劇篇（中）—」（歌舞伎 研究と批評』三六、二〇〇六・二）、「上演年表 現代に生きる近松—演劇篇（下）—」（歌舞伎 研究と批評』三七、二〇〇六・七）。拙著『現代に生きる近松—戦後六〇年の軌跡—』（有山閣、二〇〇七・一一）はこれらの調査結果を踏まえて書き下ろされた近松受容の通史である。

(5) たとえば大阪新劇フェスティバルの『贖作／曾根崎油地獄』は、徳兵衛と与兵衛が顔見知りで、借金の返済に困った与兵衛がお古を殺し（そこまではいいとして）、心中に踏み切れない徳兵衛をお初が殺し（一）、最後はお初と与兵衛が心中してしまう（？）というストーリーになっている。

(6) 前掲注（4）『現代に生きる近松』

- (7) 「第一七回読売演劇大賞 受賞者喜びの声」『読売新聞』二〇一〇・二・三
- (8) 坂田藤十郎『夢 平成の坂田藤十郎誕生』(淡交社、二〇〇五・一二)
- (9) 劇団という形を持たずに近松作品を毎年継続的に上演する企画。「菓林舎」は近松の号「菓林子」にちなむ。
- (10) 扇田昭彦は前掲注(1)、「二二世紀のシェイクスピア劇」において、「シェイクスピア上演の急増と翻訳が多彩になったこととの間には明らかに相関関係がある」と指摘し、戦後のシェイクスピアの上演(受容)に関わる主要な翻訳家(しかもその翻訳が現在でも使われている人々)を列挙する。すなわち、昭和三〇年代の福田恆存(一九二二〜九四)、一九七〇年代はじめに登場した小田島雄志(一九三〇〜)、一九八〇年代の安西徹雄(一九三三〜)、一九九〇年代の松岡和子(一九四二〜)、そしてミレニアム以降に登場した河合祥一郎(一九六〇〜)である。新劇全盛期に行なわれた格調高い福田訳に対して、小田島訳はそれよりも現代的で親しみやすい。「原典の言葉遊びの趣向を生かした翻訳の文体にはユーモアもある。小田島訳のセリフは漢字が少なく、読みやすい。要するに、当時の同時代感覚で訳されたシェイクスピア劇だった。俳優にとってはしゃべりやすく、観客にとっては聞き取りやすい小田島訳は演劇界で歓迎された」。一方、小田島と同世代であっても、安西訳はわかりやすさを前面に打ち出すことをむしろ避け、観客にある種の緊張と集中を要求するような翻訳を目指した。世代的にもう少し若い松岡訳は、より現代感覚に富み、かつ女性の視点をもった訳文を特徴とする。これら先行の訳業に対し、最も若い世代の河合は「あえて自身の新解釈を封印し、既成の訳に近い訳文を採用」する。扇田はそれが「かえって異彩を放つ」と評価する。
- (11) 大場建治『シェイクスピアを観る』(岩波新書、二〇〇一・一〇)は、シェイクスピアの肖像を大きく掲げる東京グロブ座を引き合いに出し、「大近松にして、だれにして、日本の劇作家の肖像が劇場の看板に掲げられるということはありません。二〇世紀後半の演劇を大きく動かしたブレヒトとベケット、二つのBと並び称される巨大な二人にしてもこれだけの扱いはみられない。チエーホフ・プームが取りざたされたりもするけれども、スケールから何からシェイクスピアには比べるべくもない。」と述べ、これを「シェイクスピアのひとり勝ち」と呼ぶ。
- (12) もっとも、ここである「世界」が欧米先進国を中心とする「世界」であることは言を俟たない。
- (13) 内田樹『日本辺境論』(新潮新書、二〇〇九・一一)は、「ここではないどこか、外部のどこかに、世界の中心たる「絶対的価値

値体」がある。それにどうすれば近づけるか、どうすれば遠のくのか、専らその距離の意識に基づいて思考と行動が決定されている。そのような人間」のことを「辺境人」と定義する。

(14) 大笹吉雄「多頭怪獣としての新劇」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇(至文堂、二〇〇六・一二)。大笹の定義する「新劇」は幅広い概念で、いわゆるアングラ以降の小劇場演劇もみな「新劇」という範疇に入ってくる。なお、「翻訳劇」を「翻案劇」に置き換えて「翻案劇と創作劇」とすれば、現代劇のみならず、三大古典芸能を含む日本演劇全般に通じるテーゼになるだろう。そういうところに日本の時間的・空間的「辺境性」が露呈していると見ることができ、とりあえず今は措く。

(15) 毛利三彌「イブセン、この一〇〇年」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇(至文堂、二〇〇六・一二)。毛利いわく、「核心となる問題は、イブセンのリアリズムとは何か、ということにある。イブセンが理解しがたいのは、イブセンのリアリズムが理解しがたいからだと言ってもよい。」

(16) チェーホフ没後一〇〇年を記念して刊行された菅井幸雄『旅・ダイナミズム・越境』Ⅲ チェーホフ 日本への旅(東洋書店、二〇〇四・七)に「日本におけるチェーホフ劇上演史」(一九一〇～二〇〇三)がそなわる。

(17) 牧原純「チェーホフ劇―その多面性」『国文学解釈と鑑賞・別冊』現代演劇(至文堂、二〇〇六・一二)

(18) 川戸道昭『明治のシェイクスピア―明治のシェイクスピア』《総集編》1(大空社・ナグ出版センター、二〇〇四・五)

(19) 鈴木康司「フランスにおけるシェイクスピア、あるいは、フランス人の見たシェイクスピア」百瀬泉監修『シェイクスピアは世界をめぐる―各国における出会いと再創造』(中央大学出版部、二〇〇四・四)

(20) 前野光弘「ドイツにおけるシェイクスピア受容の草創期―「シウトウム・ウント・ドウラング」からゲーテ・シラーの古典主義時代」百瀬泉監修『シェイクスピアは世界をめぐる―各国における出会いと再創造』(中央大学出版部、二〇〇四・四)

(21) 前野、前掲注(20)に同じ。

(22) 本橋哲也「境界の身体―近代初期ヨーロッパとシェイクスピア演劇の場所―」『東京経済大学紀要・人文自然科学論集』一二七(二〇〇九・三)。なお、本論文を含む本橋の諸論考は一部改稿され『侵犯するシェイクスピア―境界の身体―』(青弓社、二〇〇九・九)に収録されている。

- (23) 安西徹雄 「何故にシェイクスピアはかくも日本で読まれ、演じられるか」百瀬泉監修『シェイクスピアは世界をめぐる―各国における出会いと再創造』(中央大学出版部、二〇〇四・四)
- (24) 扇田昭彦『舞台は語る―現代演劇とミュージカルの見方』(集英社新書、二〇〇二・八)
- (25) 安西は現在にいたるシェイクスピア劇隆盛のはじまりを一九八八年の東京グロープ座開場に見る。「実際、このシェイクスピア専門劇場の開場が、日本におけるシェイクスピア上演に与えたインパクトは大きかった。(中略) もちろん「東京グロープ座」開場以前にも、先程も述べたとおり、多種多様なシェイクスピアが上演されていたことは確かですけれども、しかしシェイクスピアがかつて、日本演劇界のスペクトラムのあらゆる色素を、これ程にも網羅的に集約し、これ程にも鮮明に映し出す役割を果たしたことは、けだし、空前のことだったと言わねばなりません。これまで、「シェイクスピア・ブーム」と称された現象は何度かありましたが、「東京グロープ座」を焦点としたこの時期の活動こそ、まさしくその名に値する高潮期だったと見てよいのではないでしょうか。」(安西徹雄「何故にシェイクスピアはかくも日本で読まれ、演じられ続けるか」『彼方からの声―演劇・祭祀・宇宙』筑摩書房、二〇〇四・一。なお、この文章は安西の講演をもとにしたもので、前掲注(23)とほぼ同内容だが、両者は微妙に細部が異なる)
- (26) そもそもシェイクスピアと日本の伝統演劇、なかでも歌舞伎とシェイクスピアとの類似性については逍遙以来多数の指摘がある。たとえば河竹登志夫『演劇概論』(東京大学出版会、一九七八・七)は比較演劇学の立場から次のように言う。古今東西の演劇には古典主義的演劇と非(反)古典主義的演劇の二大潮流がある。前者は論理と秩序を重んずる演劇であり、後者はむしろ非論理的で感覚的などころがある。前者は写実的再現性を重視し、後者はむしろ非合理・超現実のなから真実があらわれる再現性を重んじる。シェイクスピアや歌舞伎は後者に属し、その特徴を「バロック的」と称することができる。「人間というもの、精神と肉体、理性と情熱、主知的と主情的、論理的と衝動的、求心的と遠心的、凝縮と拡大、収斂と発散、秩序性と反秩序性、……等々の、対極的に相反する諸性質が同時に内包された、双極的存在である」。演劇もまた当然のことながらそうした双極性を有している。そこに優劣はなく、むしろ「たがいに相反しながら、しかも互いに相補ってはじめて、人間なり演劇なりの全体がとらえられる、そのようなものと解されよう。」河竹はこのように説く。その他、シェイクスピア学者のほうか

らもシェイクスピアと日本の伝統演劇との類似性、本質的共通性を指摘する声がある（安西徹雄『彼方からの声』所収「劇場構造の東西―基本的共通性を求めて」など）。

(27) 扇田昭彦『日本の現代演劇』（岩波新書、一九九五・一）。扇田は九〇年代の傾向として、①古典志向、②物語回帰、③静かな劇の三点をあげている。

(28) 前掲注（4）『現代に生きる近松』

(29) 本橋、前掲注（22）に同じ。

(30) 河合祥一郎『シェイクスピア劇の最前線』『国文学（特集・演劇―国家と演劇）』（学灯社、二〇〇五・一一）

(31) こういうことはシェイクスピアの場合もあるらしい。安西徹雄『彼方からの声』所収「日本語で『リア王』を演出する」によれば、「英語圏（特にイギリス）のシェイクスピア上演では、シェイクスピアの原文という、いわば有難迷惑な足枷をはめられているために、良かれ悪しかれ、圧倒的にテキスト中心となる傾向が強く、本来シェイクスピアのうちに潜在している非言語的次元の可能性には、それほど関心を示すことは少ない」。そういう事情があるからこそ、「この次元がどれほど強力な可能性を孕んでいるか、顕示して」見せた蜷川幸雄のシェイクスピアが「イギリスで高い評価を得ることになったのである」。あるいは近松の場合も、日本人が日本語で読み、考え、これを演じるよりも、一度「外部／異邦人」の目で見つめなおしたほうがいいのかもしれない。その意味でいうと、一九九七年に初演されたオーストラリアの『曾根崎心中』（作／ジョン・ロメリル）や二〇〇一年、あの9・11同時多発テロの真只中で上演されていたニューヨークの『女殺油地獄』（作／ミヤガワチオリ）などを改めて検討してみる価値はありそうである。

(32) 井上史雄『日本語の値段』（大修館書店、二〇〇〇・九）。井上は「世界中の言語は、一般言語学概論でいうような抽象的で平等な存在ではなく、露骨な社会的格差をもって不平等なあしらいを受けている。この言語の格差の最たるものが、言語の市場価値である。」とし、「ことばをめぐる様々な価値の問題」を端的に「値段」に置き換え、英語・フランス語・ドイツ語・中国語・日本語といった世界レベルの言語市場の問題だけでなく、標準語や方言・若者ことばなど国内的な問題にも幅広く言及している。同書に「言語市場価値の基本原理は、通貨としての言語である。広く流通し、価値変動の少ない（または価値増大の

見込まれる)通貨ほど、喜ばれる。(中略)というわけで、現代世界では一度はずみがつくと、ひとつのことは雪だるま式に勢力を広げる。」という指摘がある。たしかに当該言語に市場価値があれば広く流通し、広がれば広がるほどその市場価値も増す。ドル、英語、そしてシェイクスピアの場合も基本的に同じ構図がある。

『一兵卒』の考察

——『第二軍従征日記』を通して見る——

伊 狩 弘

1

田山花袋『一兵卒』¹は明治四十一年一月『早稲田文学』に発表された短編小説で、花袋は満年齢の三十六歳、同月には『土手の家』（『中央公論』）、『県道』（『太陽』）、『古駅』（『文章世界』）、『姉』（『中学世界』）他の作品を発表し、自然主義文壇の中心作家としての地位を固めたので、花袋の作家生涯のなかでも明治四十一年は特筆される一年である。四月十三日からは『読売新聞』に『生』を連載した。しかし通説のとおり花袋の文運は早や翳りを見せ、明治末には博文館を退社し、大正期に到ると『時は過ぎゆく』や『一兵卒の銃殺』など幾編かの新機軸の力作を発表するものの、全体的にはマンネリズムに陥り、大正九年に徳田秋声とともに祝われた生誕五十年祝賀会は文壇の告別式と揶揄されるまでになる。花袋と言うと『蒲団』（『新小説』明治四十年九月）の文壇に与えた影響だけが注目されるきらいがあるが、果たしてそれだけなのか。より普遍的な花袋文学の意味を見出すべきではないのか。そこでこの度は、『蒲団』の衝撃やそこから始まったとされる日本ふう私小説の伝統への影響だけではない花袋の本質や意義といったものを『一兵卒』を読み解きながら探ってみたい。

『一兵卒』に到るまでの花袋の軌跡をおおまかに辿れば、二十歳前後から和歌や文業に志し、桂園派の松浦辰男入門し、そこで松岡国男を知る。また、『穎才新誌』の誌友会を通して太田玉茗と相知った。尾崎紅葉を訪ねた縁で江見水蔭門下生になり、北村透谷の葬儀を通して『文学界』同人との交友が生じた。また花袋は湖処子と多少の面識があつ

たので玉茗とともに湖処子を訪ねたが不在だった。そこで道玄坂の湖処子宅から渋谷村郊外の独歩宅に回り、ライスカレーをご馳走されたのはよく知られる。三十二年に玉茗の妹リサと結婚し、大橋乙羽の世話により博文館編集局に入った。このように花袋はさまざまの人脈によつて文壇に席を占めるようになり、『重右衛門の最後』（三十五年五月）、『女教師』（三十六年六月、『文芸倶楽部』）などを経て三十七年三月に博文館の私設第二軍従軍写真班主任として東京を出発し、五月初めに遼東半島に上陸した。この直前に岡田美知代が上京し、花袋家の二階に下宿、その後リサの姉の家に移つて津田塾に通つた。どちらかと言えば詩人的で空想的な資質を持つ花袋にとつてこの従軍行は生涯を通じての重大事で、世界的現実に向き合う機会であつた。美知代・永代静雄との関係や、芸妓小利飯田代子との交情を外にすると花袋の実人生は割に平坦なものだつた。国内行脚はさかんに行つて多くの紀行文を書いたのはよく知られるが、海外に出たのはこの従軍と大正十二年の満鉄の招きによる満鮮旅行くらいである。愛欲作家のようであるが、海外に出たのはなく、泡鳴や秋声、秋江と比較すれば痴情的でも破滅的でもなかつたのは見て取れるし、藤村のように我執の極致から普遍性を回復するしたたかさは花袋にはあまり見られない。作品的にもセンチメンタルでもすると常套的な抒情主義に陥りがちである。これらは表面的に見ると自身も認めるとおりの凡骨、不器用であつて、特徴に乏しい。しかし花袋は明治から大正にかけて孜々として文筆に執した。昭和三年から亡くなるまで、満年齢でいうと五十六歳以降は病氣と衰弱により執筆量も減つたので、花袋の文学的生涯は『瓜畑』を『千紫万紅』に載せた明治二十四年秋頃から昭和二年頃までの三十六年間程、その間に長編短編の数々、多くの紀行文、多数の評論と批評、『東京の三十年』に代表される回想録などを書いた。その量は現行の花袋全集によつてもかなりの未収録作品などがあることによつて推し量られる膨大なものである。そこには掬すべきものが沢山あるように思える。

『一兵卒』は、多少は類型的表現もあるが全体的には引き締まつた感じの佳編で、日露戦争の片隅で空しく朽ちた一兵士の死ぬ前の一日を鋭く描き出している、ある意味で反戦的な小説とも読める。一定程度主張の見えるという、花袋には珍しい小説である。「渠は歩き出した。」という短い書き出しは、『蒲団』の「小石川の切支丹坂から極楽水に出るだらく坂を下りようとして渠は考へた。」より、切迫した強い印象が伝わる、『田舎教師』の有名な書き出し「四里の

道は長かつた。」に近いものがある。この三作については花袋の歩行感覚とでも言えるものが感じられ、斃れる所まで歩くのが人だ、といった花袋の人生観をも感じさせる。その短い書き出しに続き、「銃が重い、背囊が重い、脚が重い、アルミニウム製の金腕（かたむね）が腰の剣に当つてカタ／＼と鳴る。其音が興奮した神経を夥しく刺戟するので、幾度かそれを直して見たが、何うしても鳴る、カタ／＼と鳴る。」という漸層法的な叙述がある。この描写のもとにあるのは、『第二軍従征日記』（以下『日記』と略記）八月二十五日の件、海城の兵站病院にいた花袋に聞えたもの「夜になると、附近に宿営して居た兵士が皆な前進運動を起して居るのが明かに聞えて、幾隊幾隊と続いて行く靴の音、その絶間には腰のアルミニウムの金腕のかた／＼と鳴る音、それが終夜（よもすがら）、熱にうかされたるわが耳に触つた。／＼絶望！ 絶望！」であつて、二等卒加藤平作に耳障りの金腕の音は、じつは遼陽作戦に遅れを取つた花袋自身の経験だつた。また、加藤平作が病院を抜け出して歩き始めた直接の理由であるところの病院の「衰頹と不潔と叫喚と重苦しい空気と、それに凄まじい蠅の群集」なども花袋の病院体験を誇張したものである。花袋は海城の兵站病院に入院したのだが、作中の加藤平作はそこより二十kmほど北に位置する新台子の兵站、その外れの少し前までロシア士官の家だつた建物を酒保にしていた。その建物の一室で寂しく死ぬことになつてゐる。小林修の指摘²については後述するが、新台子には九月四日、花袋はようやく退院して海城から貨車に便乗し、東煙台を経由し夕方到着した。司令部近くで食事をし、宿舎に行く。『日記』は次のようにある。

辛うじて飯を得て、さて導かれた宿舎は、五町ばかり隔つた、同じく線路に添うた、監視兵の建物で、其処に行つた時は、もう日が暮れて真闇になつて居たが、其入口の処に、酒保が大釜に火を燃して、頻りにしるこを兵士に売つて居るのを見た。

自分等の寐た室は、酒保の店と背中合になつて居て、幸ひ其処（イ、ペンヂュー）に日本酒があつた為め、田中少尉は麥酒の空罎に一杯詰めさせて、自分にも飲めと言つて勧めて呉れた。日中は暑くつて堪らぬのであるが、夜は秋の中頃でもあるかのやうに冷やりとして、野にはさびしい秋の風、壁間にはこうろぎの声と言ひ知らずあはれを催して、病後の身の、自分はさまざまのことを思つたので。

右に引用したとおり、花袋は海城からまず鞍山站まで貨車に便乗して行き、線路沿いに戻ってくる遼陽首山堡での負傷兵を見ながら新台子に着いたのだ。小林の論文によれば、モデルと見られる加藤雪平は遼陽首山堡の戦闘で戦死したのであり、新台子の兵站部で病死したのではないのだが、『一兵卒』では加藤平作がやつとの思いで辿り着いた新台子では、「新台子の兵站部は今雑沓を極めて居た。」とあつて病兵を構う余裕はない。一盒の飯を得た加藤は「此処から真直ぐに三四町行くと一棟の洋館がある。其の洋館の入口には、酒保が今朝から店を開いて居るからすぐ解る。其の奥に入つて、寝て居れとのことだ。」と言われ、その家を目指した。

成程、其の家屋の入口に酒保らしいものがある。暗いからわからぬが、何か釜らしいものが戸外の一隅かたすみにあつて、薪の余燼が赤く見えた。薄い煙が提灯を掠めて淡く靡かすいて居る。提灯に、しるこ一杯五銭と書いてあるのが、胸が苦しくつて苦しくつて為方がないにも拘らずかすはつきりと眼に映じた。

かくて加藤二等卒はこの洋館の一室に転がり入つて倒れてしまふ。そして苦しいなかに「床近く蟋蟀こほろぎが鳴いて居た。」のを聞いて、「其の哀切な虫の調が何だか全身に沁み入るやうに覺えた。」のである。そして断末魔の平作は蟋蟀の鳴き声を聞きながら死んだ。『日記』に徴すれば、花袋は新台子の先にある鞍山站を越えて沙河兵站司令部まで病んだ体に鞭打つて進み、首山堡からさらに戦争後の遼陽に入った。しかしこの時花袋はまだ体力が回復せず、遼陽に入つても戦跡をつぶさに見て回る余裕はなかつた。そこで『日記』は伝聞による記述が多く、特に宇品以来親近した橘大隊長の戦死の聞き書きが目立つ。橘は広瀬中佐とともに軍神扱いされた軍人で、東宮殿下の誕生日である八月三十一日に首山堡の一角で戦死した。広瀬中佐ほどには英雄化されなかつたものの橘大隊長の人格や奮闘振りは大いに喧伝された。

この間、花袋は病院で同室だつた横山曹長のほか、遼陽近くで幾度か第十八聯隊の兵士を見かけたことを戦闘の伝聞記事の合間に記している。従つて『一兵卒』が自分の体験と第十八聯隊兵士との出会いを合わせて創作されたことは疑えない。ただし、加藤平作のモデルが加藤雪平だとすると首山堡で戦死したはずの兵士を何ゆえに新台子で脚氣衝心死させたのが問題であろう。

『一兵卒』は無名の兵士の病死を扱った作品だが、末尾近くになって居合わせた別の兵士が彼の軍隊手帳を探し出して読む。「三河国渥美郡福江村加藤平作」と読むその声を、瀕死の加藤は聞きながら、「故郷のさまが今一度其の眼前に浮ぶ。母の顔、妻の顔、櫛で囲んだ大きな家屋、裏から続いた滑かな磯、碧い海、馴染の漁夫の顔……。」を思い出しつつ加藤は今の苦痛からの解放を願う。そして「九月一日の遼陽攻撃」の少し前に死んだのである。さて、この具体的な出身地や人名については小林修ほかの考察があるのでそれを元に考えたい。小林によれば、愛知県渥美郡渥美町戸籍簿に「愛知県渥美郡福江村大字畠村五十四番戸加藤雪平／明治参拾七年八月参拾壹日清国首山堡附近ニ於テ戦死／全年拾月式拾日届出同日受付^④」という記載がある。また、同町潮音寺の墓碑銘には「一貫正忠居士／陸軍歩兵上等兵勲八等功七級／加藤雪平墓／明治三十七年八月三十一日／清国遼陽於首山堡戦死／明治三十九年九月建之 加藤庄作」（小林一郎によれば、墓の左側面の碑文は功五級、加藤庄作の上に「父」の字あり）とある。また、潮音寺過去帳に「加藤雪平／三十七年征露戦役八月三十一日清国於首山堡戦死／第十八連隊九中隊予備歩／一貫正忠居士」とあり、小説の加藤平作のモデル若しくは借用人物は福江村の加藤雪平に間違いなさそうである。小林一郎も小林修説を参照し、さらに民俗研究家清田治の筆写した明治末期の福江村地図を参照して、加藤家の位置などを特定している^⑤。

それによれば、渥美半島福江村の海近く、街道沿いに加藤庄作家があり、すぐそばに加藤と花袋とを結びつけたと思しき宮川春汀の実家渡辺家がある。この宮川春汀は明治六年十一月に福江村で生まれ上京して富岡永洗門下、後に竹内桂舟門下となって挿絵を描いた明治の挿絵画家であり、硯友社の周辺画家として多くの挿絵を描いた。花袋とは博文館関係の人々や水蔭、小波らを通じて知り合いになったと小林一郎は推測しているが、小林修指摘のように、明治三十年から翌年にかけて玉茗、国男、独歩、湖処子、春汀らの交友に花袋も加わったのであろう。この交友によって明治三十一年夏の松岡国男の伊良湖岬滞在が生じ、伊勢一身田の専修寺の中学に赴任していた太田玉茗の訪問もあり、花袋もま

た春汀の招きによって明治三十一年八月二十八日から九月四日または五日まで、伊良湖村村長小久保惣三郎邸に滞在したのであつた。蛇足だがこの滞在中に国男の拾つた椰子の實の話から藤村の『椰子の實』と『一兵卒』には因縁があるとも言える。春汀はその前年に結婚したばかりで、玉茗の妹との結婚を控えた花袋は新婚の春汀に対して特に親しみを感じたと思われる。しかし加藤雪平が三十一年七月に伊良湖村山本佐吉長女ひさへを嫁に迎えたのは事実だとしても、そのことを春汀・花袋の結婚に結び付けて三十一年夏の段階で新婚の加藤雪平のことが強く花袋の記憶に止まつたという小林修の推測には疑問が残る。花袋が戦地に赴くのは六年後で、『一兵卒』が出来るのは更にその三年後であり、伊良湖滞在から十年近くの歳月が経っている。従軍の間、既述したとおり花袋は度々第十八聯隊に親しく接近したので、あるいは加藤雪平のことを聞く機会があつたとも考えられるが（極度に緊迫した臨戦態勢の兵士たちを考えるとこの可能性は乏しい）、いかにして十八聯隊の加藤雪平が『一兵卒』の加藤平作になつたのか。

『日記』に徴すれば、花袋ら一行が広島から宇品を発つときから、十八聯隊に親近した。宇品の港で十八聯隊の乗る信濃丸を見たところを次に引く。

十八聯隊は名譽の聯隊、日清戦役に於ける佐藤少将の驍名は国民の皆知れるところであるが、この聯隊が丁度柴田君の故郷に当るので、其縁故で、聯隊長石原大佐（応恒）を識り、広島滞在中、其聯隊の紀念撮影を為て遣るやら、其の送別の宴会に聘よばれるやら、随分よく訪問しては邪魔を為た。（中略）あゝその名高い、勇しい尾三遠の勇士は、実にかの船に乗つて居ると思ふと、自分等は一種他と異なる情を覚ゆるのであつた。

このように十八聯隊と花袋とは縁が深かつたわけだが、それにしても三十一年の伊良湖探訪を加藤雪平の戦死とその変形たる加藤平作の脚気衝心死にストレートに結ぶことは躊躇される。小林修は伊良湖滞在と『一兵卒』とを結ぶ三つの可能性として、加藤雪平は小説にあるとおり一日未明に新台子の酒保の建物で病死し、花袋は四日に新台子で聞いたという推測。これは墓碑の内容と大きく齟齬し、また『日記』にもそのような記載はない。そもそも『日記』には脚気だけでなく戦病死の記述が無いので、花袋が何故脚気衝心に焦点を当てたのが問題である。というのも、戦死と戦病死では軍隊内の評価も世間的評価も扱いが大きく違つたはずで、加藤雪平の墓碑に「戦死」「上等兵」云々とあるの

で明らかに加藤雪平は名譽の戦死を遂げたもので、戦病死ではなかったと考えられるのである。第二の可能性として挙げた、九月六日以後の遼陽滞在中に加藤の死を知り、取材したという推測。これも橘少佐は特別であつて、遼陽戦では全部で二万数千人が死傷したと言われ、それらの死傷者について一々知ることも調べることも不可能だし、花袋ら従軍記者にはそのような権限は与えられていなかったものと考えられる。これはやはり小林修の第三の推測、帰国した後春汀から加藤の戦死を聞き知つたと考えるのが最も自然である。春汀は帰郷した折にでも聞いたことを博文館の編集室かどこかで花袋に喋つたのではあるまいか。小説の全体的な醸成過程という点では、小林一郎は小林修論を参照して『一兵卒』は、花袋が、海城を出て、翌日の四日に泊つた「新台子」の酒保の光景と、六日首山堡に到着する間の十八連隊の兵士の動き、特に、負傷者の動きを目撃して、橘大隊長の戦死を通して考えた、戦死者の霊に手向ける心とが一緒になつて創作されたものなのである。」と論ずる。大きく見れば、それでいいとも言えるが、これまで見たように三十一年の伊良湖滞在から四十一年の『一兵卒』にいたる十年はもう少し検討が必要であらう。

小林一郎は、『一兵卒』論——その「神秘性」にふれて——とあるように、この作品について掬すべき見解を提起している。それはこの小説のあちこちに書き込まれている「影」や「虫の声」あるいは野原の様子や空の広がりといった情景描写が、戦場の悲惨さを「象徴性・神秘性」に転じさせる働きをしている。そして死に近い一兵卒の耳目に届く蟋蟀の鳴き声や星明かりなどは、「別の世界への参入を物語つている」のであり、それは松浦辰男から受けている「かくり世」の世界なのだと言ふ。小林はさらに「事実」「体験」「経験」そして、それ等の「観察」「描写」の底にあるものは、この「かくり世」の世界であり、「世界思想」であつたのである。これは「伊良湖」を問題にし、柳田が藤村に「椰子の実」をつくらせたこともつながるし、それは、一方に、ローデンバッハを考え、『姉』や『隣室』をつくらせているものであつて、これはやがて『生』にも延びて行くのである。」と述べている。花袋の抒情の根本に和歌的な世界のあることは見やすいし、所謂死の世界に親炙する情動が働くこともその通りだろう。『一兵卒』が「かくり世」へのアプローチであるとする小林の見解は意味深い。その示唆のもとでもう少し考察したい。

『一兵卒』が当時の文壇にどのように迎えられたかについては、小林修・小林一郎両説に縷々引用されていて、贅言を要さない。概観しただけでも『新潮』（明治四十一年一及び三）において小栗風葉、生田葵山、生田長江、徳田秋声が評価し、『趣味』（明治四十一年二及び五）で同じく生田長江、水野葉舟ら、『太陽』（明治四十一年二）では長谷川天溪が評価している。『早稲田文学』（明治四十一年四）では片上天弦が評価しており、『中央公論』（明治四十一年二、三）の「月旦」では瀧田樗陰が諸家を評した長文の真つ先に花袋を批評し、まず『一兵卒』を「注目すべき一作品」とし、次いで『土手の家』『県道』を合わせて「相応に読み応へのある作」としている。小林一郎はその他にも同時代評を博搜していて、自然主義の全盛期であるにせよ、広範囲に評価されたことが窺える。樗陰が、花袋・秋声・独歩・白鳥らを相当に評価しているのを見ると時代の雰囲気知れる。

ここまで『一兵卒』の周辺を説明したが、この作品には花袋の文学を考察する上で重要な問題がまだ残されている。つまり八月三十一日に首山堡附近で戦死したはずの加藤雪平を、花袋は九月一日未明に新台子で病死したというふうに変更したわけだが、まず日にちの問題としてなぜ一日にずらしたのかという疑問がある。四日の官報に「遼陽占領」の報が載っているが、遼陽の完全な制圧を詳しく伝えたのが九月七日の官報であった。それなどを見ると、八月三十日、三十一日の首山堡攻撃は雨と泥のなかの戦いで凄烈を極め、また同じ頃第一軍が太子河渡河に成功し遼陽攻防戦の帰趨は決したようだ。その後は退却するロシア軍を追撃し、四日朝には全く占領した。花袋は既述したように首山堡の激戦地からかなり遠い海城の兵站到病臥していたので、『日記』（九月一日）にも、「昨日も終日砲声。今日も砲声、砲声。」などと、砲声を聞いただけであった。そこで花袋としては自分の体験を重ね合わせつつ、さらに加藤の戦病死を前線から遠いところでの孤独の死と仮構するために九月一日にずらしたのではないかと想像される。

これは、後に『田舎教師』の林清三即ち小林秀三に関する改変問題とも関わる。実在の小林秀三は明治三十七年九月

二十一日に満二十歳六ヶ月で死んだものを、花袋は作中では遼陽占領の祭りのあった九月七日に、行列の万歳の声を聞き、「今日は遼陽占領の祭だね」と言いながら死んだことにした。⁽⁵⁾

日本が初めて欧州の強国を相手にした曠古の戦争、世界の歴史にも数へられるやうな戦争——その花々しい国民の一員として生れて来て、其名譽ある戦争に加はることも出来ず、その万分之一を国に報いることも出来ず、其喜悅の情を人並に万歳の声に顕すことも出来ずに、かうした不運な病の床に横つて、国民の歓呼の声を余所に聞いて居ると思つた時、清三の眼には涙が溢れた。

屍となつて野に横はる苦痛、その身になつたら、名譽でも何でもないだらう。父母が恋しいだらう。祖国が恋しいだらう。故郷が恋しいだらう。しかしそれ等の人達も私よりは幸福だ——かうして希望もなしに病の床に横つて居るよりは……。かう思つて、清三は遥かに満洲のさびしい平野に横つた同胞を思つた。

いま引用した清三の思ひは、『一兵卒』中で「母の顔、若い妻の顔、弟の顔、女の顔が走馬灯のごとく巡回する。」以下の、平作の思ひと対になるものでもある。満洲の野では二十七歳の病兵が故郷を思いながら死に、羽生では二十歳の青年教師が満洲の野で死ぬ兵士のほうが自分よりは幸せだろうと思つて死んでいった。こうして、『一兵卒』と『田舎教師』は死んだ日を少しずらしている点でも、また病気の若者が時代の主人公になれないまま空しく滅びるという点でも相似形を為す。『蒲団』において花袋は「圏外」者の苦悩を一つのテーマにしたが、明治三十七年から四十年にかけて花袋の心境に何か変化はあったのだろうか。岸規子はその点に触れて次のように述べる。⁽⁶⁾

また、『第二軍從征日記』（明38・1）では、花袋は戦鬪風景を叙述しながら、「壯觀」「愉快」という言葉を繰り返して書き込んでいた。さらに戦場跡を歩きながら、その風景に詩情を見出してさえている。これは花袋が傍觀者の立場にあつたためであるが、三年後の『一兵卒』『死屍』になると、花袋は人間の死の生々しさを作品に描くことができるようになった。そして事件の面白さよりも、死にいく人間の姿を凝視し、死のもつ悲惨さを読者に伝えられるようになったのである。

岸のこの論考は花袋の心境変化について多くの示唆を与えるものであるが、どのようにして花袋の筆致に変化が生じ

たか。年齢的なこともあるだろうが、花袋自身が戦場で病臥し「圏外」の苦渋を嘗め、また岡田ミチヨの問題で苦々しさを味わったことなどの影響はまず考えられる。また三十九年の『破戒』刊行は花袋にも大きな衝撃ではなかったかと思う。花袋は何かにつけて藤村にアドバイスしたり、得意の外国文学の知識を提供したりする文壇の先輩であった。事実藤村は散文作家としては、花袋より十年も後発の新人だったものがその立場は『破戒』の成功によつて逆転してしまふ。花袋は己の為すなきを慨嘆したのではないだろうか。また独歩はまだ生きていたけれども、独歩社は四十年四月破産する。その前月に独歩と酒を飲んだ花袋は独歩宅に戻つて羊羹と間違つてマツチ箱を齧る、有名なマツチ箱事件を起こした。それを小杉未醒が目撃して書いたわけだが、その後三人は独歩社の行く末や友情を思つて泣いたという。そして十一月には兄実弥登が結核で死んだ。この実弥登の死にいく様子は『兄』（『太陽』明治四十一・四）に克明に描かれている。小さい成功と大きい失望を味わい、とみ、こと、とし、という三人の妻を持つた実弥登は、「蒼い瘦せこけた顔、いなごのやうに細くなつた腕、穩かに閉ぢた眼」となつて青山の共葬墓地に埋葬された。「ザツツオウル！ 何と好い言葉だらう。何んな悲哀でも、何んな煩悶でも、何んな苦痛でも、何んな苦しい生活でもザツツオウル！」と花袋は書いた。熱にうかされて大森海岸に建てた「新しい家」の妄想をしゃべつた兄のことを思い出して、「墓——墓は實際『新しい家』だ。」という名文句を付け加えた。兄の人生を顧みて花袋は書く。

兄は少くとも優しい弱い性質であつた。生活の路に横つて来る種々の困難も羈絆きづなも、すべて所謂『美しい感情』で円満に切り抜けて来た。いかなる場合にも敵をつくるやうなことは無かつた。

つまり運命に従つた人だ。僕などの考では運命などといふそんな盲目的なものに屈従して仕方があるものかと思ふ。生死、要するにこれは自然力で、背景は総て空虚だ。同情も犠牲もあつたものぢやない。進めるだけ進む、活動されるだけ活動する、己を尽していけなければ一死あるのみだ。犬のやうに死にたい。動物のやうに死にたいとは僕の意見だ。で、僕は兄の消極的なのを幾度となく諫めた。止むを得ずんば母にも抵抗せよ。極端なる個人主義たれ……と言つた。けれど兄にはそれは出来なかつた。美しい感情、弱い服従、憐れなる醜い生活——

このように花袋は兄の柔弱や調和的なことを詰つてはいるようだが、じつはこの批判は自分に向けたものでもあつたと

思われる。花袋自身「圈外」者の悲哀を嘗めたのは、古風な家族主義や封建的抑制意識があったために花袋を旧弊な人物に押し留め、近代的個人主義者たらしめなかつたことによると考えられる。そして『兄』の他に、この時期の花袋は亡くなった家族を回顧している。『姉』（『中学世界』明治四十一・一）は、やはり小林一郎の精査が役に立つわけだが、明治四十年秋に館林を訪問した記憶に基づく。しかし小林の調査によるとここに書かれる姉は「花袋の記憶違いか、創作か」によって事実とは少し違うようである。しかしここで花袋はまず田舎と都会を比較し、田舎の人間は過去にのみ生活している。「過去にのみ生活せる人間は禍である。過去にのみ生活せる人間ははげ場のない沢水と同じく腐敗して了ふ。祖先の事業に執着し、祖先の紀念に生活するのは、それは美事には相違ない。けれど平凡に安んじ、平和に安んじ、過去に安んずる人間は人間としての弱者である。歴史を排せよ、習慣を排せよ、而して突進せよ、奮闘せよ」と故郷の人々を戒めたいなどと書いている。これまた花袋は自分に向けて発信しているとも言える。花袋は文学的改革者ではあつたけれども、生活や人生では保守的過去のあつた。そのような自分の弱さを薄々気付きながらもどうにも出来ない。この小説では「明治四年一月五日、涼光操清童女」とある「姉」（小林によれば叔母）の死を考えて、この姉が夭折しなければ自分はこの世に出でることもなく、「つまらぬ恋をしたり、馬鹿々々しい勉強をしたり、屁鋒な拙い小説を作つたり、人と喧嘩したり、世と反抗したり、三十七八にもなつて、こんな処にまごついて、女々しい故郷の追懐などに耽らなくつても好かつたのだ。」と弱気になつて愚痴を漏らす。そして「時の力」を思つたと言う。この「時」は、小林一郎も触れていて、「年月を飛び越え、「現実」の思いに悩む自己の出現を、過去よりの呪縛と対させながら、ひいてはそれのとりこになつてしまひ、過去を、そして現在を積極的に永劫の世界に転ずるところまで到達できず、一種のあきらめの様な形にしてしまつてゐる」と、花袋が半ば過去のとりこになり、諦めの境地に浮遊するように論じている。卓見であるがさらに一步進めてみれば、花袋は日露戦争での体験や帰国してからの苦渋や敗滅の体験のなから知らず知らずのうちにそうした滅びとしての過去に絡め取られることを方法化していたのではないか。

同じ頃発表した『祖父母』（『中央公論』明治四十一年四月）でも、祖父や祖母の思い出を母からの伝聞などを交へつつ活写し、山形の高嶺陣屋から館林に国替えした時の思い出まで語っている。そして気難しかった祖父と父母との間は

平穩でなく、「母は私等子供の爲めにのみあらゆる苛責をも忍耐し尽したと私等に語つた。」とあるように、九年前に死んだ母と、二十年前に死んだ祖父母を強いて思い出している。これはやがて『時は過ぎゆく』に再録される質のものであるが、近代に取り残された地方と人々の愚昧と痴情を描いた『土手の家』ほかの作品に並べてみたとき、そこには一つの方向性や方法が浮かぶようである。それは、人間の卑小さや愚昧さ、時の流れや時代の推移にたいする無力さ、無意識な民衆たちの孤独と死などである。花袋はそれまでのセンチメンタリズムの進化として自己疎外や他者疎外までも様式化し、ある意味で西洋的近代に対抗しようとしたのではないか。その表れとしての地方性・血族意識・土俗的痴情・没合理性などを意識的か無意識的か判断しづらいついけれども、作品化していったのではないか。それは花袋自身の無常哲学に沿うものでもあり、また花袋流の「露骨なる描写」意識にもかなるものだったに違いない。現実を剔抉するとは時代の華やかな表面をなぞることではなく、その裏側にいつも沈淪し廃滅していく人々こそ積極的に描かねばならない。花袋自身も未来的可能性としての近代を望むのでなく、廃滅の過去世界と、これからもそのような世界に住せざるを得ない人々の描出、そうした世界への親近感を持ち続けることにアイデンティティーと気安さと方法論とを見出したのではないか。過去は滅びの世界で、未来もまた滅びに通ずるといふ観念で、それはやや安易な人生観であるけれども、下層庶民の意識に近いものだろう。

そのように考えると、『一兵卒』が戦死でなく、脚気衝心死に、デIFOオルメされたのも納得いくようだ。花袋がどのような経緯で脚気衝心に逢着したか定かでないが、戦争中から海軍は高木兼寛の貢献で麦飯が普及し脚気は皆無なのに陸軍では脚気が猛威を振るつた。調査が必ずしも正確とは言えないようだが、陸軍の脚気死亡者は二万七千八百名という大変な数字である。ここに小池正直・森鷗外らのドイツ仕込の脚気細菌説などが影響したのはよく知られる。陸軍でも平時は麦を混ぜていたのが戦時は一日に白米六合供給としたため急激に脚気患者が増えたようだ。しかし花袋がそもそも脚気衝心をどの程度理解したかは不明で、まして麦飯が脚気に良いといった認識を持ったとも思えない。おそらくは新聞や知人らから聞いたのであろう。明治四十年一月に『新古文林』に発表した『隣室』はやはり脚気衝心で死ぬ話だが、その苦しみ方は「あゝ、苦しい」とか「あゝつらい、つらいナ」とか、『一兵卒』における「苦しい！ 苦し

い！」と大同小異で、さほど実感的ではなく、花袋の脚気理解の程度を露呈したものであろう。脚気の病状を詳しく調べた形跡は窺えない。従つて『一兵卒』は、やはり花袋の腸炎を脚気に置き換え、病によつて前線から取り残され惨めに死ぬ兵士を仮構し、もつて活発な現実の最先端から脱落し、或いはそのような活動的世界からそもそも締め出され取り残される者たちの悲哀を、戦場の場を借りて描かんとしたというのが適當ではないか。この筆法を花袋の方法という、意識性に乏しいようだが、近代の本体は近代的制度であり、制度化された生活の諸形態というふうに見える、花袋の描いたものは制度化されない人々の暮らし、情、関係などであつて、そのようなものを兀々と書き続けた花袋文学は、自然主義文学という近代文学の最先端を切り開いたと同時に、近代の裏側に存在し続けた非近代の日本を歴々と描いたと言えないだろうか。

一編の小説として見れば『一兵卒』には幾つかの弱点がある。小林修は花袋の心理小説の可能性を指摘したが、同時に不自然な心理描写が多すぎる。新台子まで歩く加藤平作は「母の顔、若い妻の顔、弟の顔、女の顔が走馬灯のごとく巡回する。」とあり、以下に神楽坂の賑やかさが思い出されるなどもその一つで、死ぬ間際にも母の顔や故郷の家を想起するが、そのようなことを病兵は思い出さないと断言しないが、そうした思いをさせることで、死に瀕した兵士や桜井忠温『肉弾』が描いた戦争の苛烈などが薄められ、迫力がなくなつた。ついで加藤は「軍隊生活の束縛ほど残酷なものはない」と思つたり、「脱走」を考えたり、「神が此の世にいますなら」と思つたりもし、ついに「おい／＼声を挙げて泣出した。」という。これも軍人が決して神を思わぬとか、泣かぬとは言えないものの、敵も味方も関係なく膨大な戦死者を出した戦場において神や涙は不要な感傷であらう。だから言うならば戦場の悲劇は心理的であるより直接的外面的であるほうが訴える力は強いだろう。花袋の心理描写は逆効果であつた。また加藤が下士に対して「馬鹿奴、悪魔奴！」と呪詛するなど、反軍意識の現われとも言える箇所がある。そのような意識を持つ兵士もいたかもしれないが、全体的に兵士は義勇をもつて戦つたものであろう。いまなおあちこちの神社などに建つ尽忠碑や日清日露戦役の戦死者を祀る碑を見ると、一家の主や息子を取られ、多額の税金を取られながらも国難に立ち向かつた人々の素朴なナシ

ヨナリズムが見受けられる。従つて『一兵卒』は花袋の人間卑小主義、滅びに絡め取られようとする方法によつて、戦病死する哀れさを掬いあげる成功は収めたものの、強大なロシア軍に立ち向かつた小さな日本という戦場の真実を伝える点では弱かつたと言える。しかし『花袋集』第一（易風社、明治四十一・三）と『花袋集』第二（佐久良書房、明治四十二・三）全体を眺めると、花袋の方法によつて近代の裏側に澱んだ人間たちの姿が如実に伝わるのである。

注

- (1) 花袋本文の引用は『定本花袋全集』（臨川書店、平成五年）や明治文学全集『田山花袋集』（筑摩書房、昭和四十三年）などによるほか、初版本を参照した。
- (2) 小林修「一兵卒」試論（『南日本短期大学紀要』第四号、昭和四十六年十二月）参照。
- (3) 小林一郎『田山花袋研究—博文館時代(一)—』（桜楓社、昭和五十四年）参照。
- (4) この紀行文「伊良湖半島」は『太陽』（明治三十二年五月五日・二十日）に掲載され、同年九月『南船北馬』（博文館）に収録された。
- (5) 『田舎教師』については岩永胖『自然主義文
学における虚構の可能性』（桜楓社、昭和四十三年）や宮内俊介『田山花袋論攷』（双文社、平成十五年）など参照。
- (6) 岸規子『田山花袋作品研究』（双文社、平成十五年）参照。
- (7) 独歩については黒岩比佐子『編集者 国木田独歩の時代』（角川学芸出版、平成十九年）参照。
- (8) 脚気問題は吉村昭『白い航跡』（『産経新聞』平成元年七月〜平成二年七月、単行本は講談社、平成三年）や坂内正『鷗外最大の悲劇』（新潮社、平成十三年）を参照した。

『羅生門』小考

——「下人の行方は、誰も知らない」と『今昔物語集』——

星 山 健

一、『羅生門』改稿末尾の源泉

芥川龍之介の実質的処女作『羅生門』^①は、『今昔物語集』^②巻第二九「羅城門登上層見死人盗人語第一八」および巻第三一「大刀帶陣売魚姫語第三一」に拠るところが大きい。しかし、『今昔物語集』から『羅生門』への影響は、その二話に限定されたものではない。

『羅生門』末尾は初出（『帝國文学』大四・一一）において、

下人は、既に、雨を冒して、京都の町へ強盗を働きに急ぎつゝあつた。

とされていたものが、第一短編集『羅生門』（大六・五）での小変更（文末を「急いでゐた」とする）を経て、『鼻』（大七・七）収録時には以下のように大幅に書き改められている。

下人の行方は、誰も知らない。

これについて長野誉一氏は、「むろん、現在見る本文の簡潔にして余韻嫋々たるに及ばない」と評し、また三好行雄氏^④は、初出表現を「技術の未熟」と捉え、「下人の行方は、誰も知らない」を「必然の一行」と解する。両氏をはじめ、その改稿を高く評価し、そこに作家としての成長を読み取る向きが強いが、実は書き改められたこの一文にも、『今昔物語集』が色濃く影を落としている。

吉田精一氏は、『近代文学注釈大系 芥川龍之介』^⑤収録の『羅生門』の頭注において、

この改稿は、『今昔物語』巻二九第一話の末尾「盗人は蔵よりいでて行きけむ方を知らず。」によつたものであるかもしれない。

と記す。重要な指摘ではあるが、その影響の源泉を、『羅生門』との内容的重なりが少ない巻第二九第一に見ることに疑問が残る。なぜなら、『今昔物語集』には同様の表現が頻出するからである。

後二行キ方ヲ不知ズトナム語り伝ヘタルトヤ。(巻第六第三四)

金剛般若ヲ取テ走り去テ不見ズ、其ノ行キ方不知ズ。(巻第六第四五)

掻消様ニ失ヌ。更ニ行ケム方ヲ不知。(巻第一一二二)

尋ヌト云ヘドモ行キ方ヲ不知ズ。(巻第二二第一七)

東西ヲ尋ネ求ト云ヘドモ、更ニ行方ヲ不知ズ。(巻第一七第四〇)

此ヲ求メケレドモ、行方ヲ不知ザリケリ。(巻第一九第九)

泣キ悲テ忽ニ失ヌ。更ニ行方ヲ不知。(巻第二〇第二七)

男ニ給テ追出シテケリ。其後行方ヲ不知リケリ。(巻第二三第二〇)

人ヲ分テ東西ニ尋サセケレドモ、遂ニ行方ヲ不知ラ止ニケリ。(巻第二六第一五)

其ノ後、行ケム方ヲ人不知ズシテ止ニケリ。(巻第二八第二四)

遂ニ行ケム方ヲ不知ズシテ失ニケリ。(巻第二八第三七)

「今ハ罷ナム」ト云テ、立チ去ヌ。行方ヲ不知ラズ。(巻第二八第四〇)

盗人ハ蔵ヨリ出テ、行ケリム方ヲ不知ズ。(巻第二九第一)

此ノ小男ノ行方ヲ更ニ不知デ止ニケリ。(巻第二九第三〇)

家ノ人見付テ噎ケレドモ、行方ヲ不知デ止ニケリ(巻第三一第三)

ちなみに芥川は短編集『鼻』刊行の前年に小説『偷盗』(大六・四、七)を発表している。これも巻第二九「不被知人女盗人語第三」を中心に『今昔物語集』から多くを取材した作品であり、その構想時にこれらの表現に目をとめ、

『羅生門』を短編集『鼻』に再録する際、末尾改稿の参考にした可能性も考えられよう。

右に列挙したように、「行方ヲ不知ズ」がまさに『今昔物語集』の常套表現である以上、『羅生門』の改稿末尾の典拠をその中のいづれか一つに限定する必要はないようにも思われるが、参考までに紹介しておきたい一話がある。巻第二三「広沢寛朝僧正強力語第二〇」である。

二、新たな典拠の可能性

今昔、広沢ト云所ニ寛朝僧正ト申人御ケリ。此人凡人ニ非ズ、式部卿ノ宮ト申ケル人ノ御子也。真言ノ道ニ止事無カリケル人也。

其人ノ広沢ニ住給ケルニ、亦仁和寺ノ別当ニテモ御ケレバ、彼ノ寺ノ壞タル所ニ、修理セントテ、麻柱ヲ結テ日毎ニ工共数来テ修理シケルニ、日暮テ工共各返テ後、僧正、「工ノ今日ノ所作ハ何カ許シタルト見ム」ト思給テ、中結ニシテ高足駄ヲ履テ、杖ヲ突テ、只独り寺ノ許ニ歩ミ出テ、麻柱共結タル中ニ立廻テ見給ケル程（二二）、黒ク装ゾキタル男ノ烏帽子ヲ引垂レテ、夕暮方ナレバ顔ハ慥ニ不見ヘシテ、僧正ノ前ニ出来テ突居タリ。見レバ、刀ヲ抜テ逆様ニ持テ引隠シタル様ニ持成シテ居タリ。僧正此ヲ見テ、「彼レハ何者ゾ」ト問ヒ玉ヒケレバ、男、片膝ヲ突テ、「己ハ侘人ニ候フ。寒サ難堪ク候ヘバ、其奉ル御衣ヲ一ツニツ下シ候ハムト思給フル也」ト云マヽニ、飛懸ラント思タル気色ナレバ、僧正、「事ニモ非ズ、糸安キ事ニコソ有ケレ。而ルニ、此ヲ怖シ氣ニ不恐ト云フトモ只乞ヘカシ。ケシカラヌ男ノ心バヘカナ」ト宣（フ）マヽニ、立廻テ男ノ尻ヲフタト蹴タリケレバ、男被蹴ケルマヽ、忽ニ不見ヘ。

僧正、「怪シ」ト思給ヒ乍ラ、和ラ歩ミ給ニケリ。房近ク成テ、音ヲ挙テ、「人ヤ有ル」ト呼び給ヒケレバ、房ヨリ法師走テ出来リケリ。僧正、「行テ火灯シテ来レ。此ニ我ガ衣ヲ剥ムトシテル男ノ俄ニ失ヌルガ、其レ見ムト思フ也。法師原呼び具ヒテ来レ」ト宣ヒケレバ、法師走り返リテ房ニ行テ、「御房ハ引剥ニ合セ給タリ。御房達速ニ

參給」ト云ケレバ、房ニ有ケル僧共手毎ニ火ヲ灯シテ、刀ヲ提ツ、七八十人ト出来ニケリ。

僧正ノ立給ヘル所ニ走り来テ、「盗人ハ何クニ候ゾ」ト問ヒ申ケレバ、「此ニ居タリツル盗人ノ、我衣ヲ剥ントシツレバ、「被剥ム程ニ悪キ事モゾ有ル」ト思テ、盗人ノ尻ヲフタト蹴タリツレバ、其盗人ノ被蹴ル、マヽヽ、俄ニ失ヌル也。極テ怪シ。火ヲ高ク灯シテ、「若シ隠居ルカ」ト見ヨ」ト宣ヒケレバ、法師原、「可咲キ事ヲモ被仰ル物カナ」ト思フカラ、火ヲ打振ツ、麻柱ノ上様ヲ見ル程ニ、麻柱ノ中ニツメラレテ、否不動様ナル男有ケル。法師原此ヲ見付テ、「彼ニコソ人ハ見ヘ候。其二ヤ候フラン」ト云ヘバ、僧正、「彼レハ黒ク装フタリツル男也」ト宣ヘバ、人数麻柱ニ昇テ見レバ、麻柱ノ中ニ落迫マリテ、可動キ様モ無クテ、踈キ兒造テ男居タリ。和纒ニ刀ハ未ダ持タリ。法師原寄テ刀ヲバ取テ男ヲバ引上テ、下シテ將參タリ。

僧正、男ヲ具シテ房ヘ返給テ、男ニ宣ク、「老法師也トテ不可蔑ニ、此様ニシテ悪カリナンゾ。亦今ヨリ後此ル事ハ可止シ」ト宣テ、着給タリケル衣ノ綿厚キヲ脱テ、男ニ給テ追出シテケリ。其後行方ヲ不知リケリ。

早ウ此ノ僧正ハ力極ク強キ人ニテゾ御ケル。此盗人ハ吉ク被蹴上テ麻柱ニツメラレニケル也。盗人此ク力有ル人トモ不知シテ、「衣ヲ剥ム」ト思ケルニ、麻柱ニ蹴ツメラレテ、「必ズ其身ニモ恙出来ニケレ」トゾ人云ケル也。

近來仁和寺ニ有ル僧共、皆彼僧正ノ流レ也トナム語り伝ヘタルトヤ。

荒廢した寺の修理の様子見に来た老法師（僧正）を、夕暮れ方に引剥が襲う。しかし、僧正は怪力の持ち主で、彼が一蹴りすると引剥は姿が見えなくなってしまう。僧正がいったん寺に帰り、多くの法師を引き連れ、灯火を手に探すと、引剥は麻柱の間に挟まった無様な姿で見つかる。僧正は引剥を僧坊へ連れ、教え諭した後、自らが着ていた衣を与える。と、引剥はそれを持って立ち去った。引剥のその後の行方は知れない。本話の概要は以上である。

無論、主たる典拠である卷第二九「羅城門登上層見死人盗人語第一八」や卷第三一「大刀帶陣売魚嫗語第三一」とは関係のあり方が質的に異なるものの、本話も『羅生門』と重なるところが少なくない。

まず、「引剥」である。『羅生門』の終わり近くに、「では、己が引剥をしようと思ひまいな」という下人の台詞があるが、『芥川龍之介全集 第一卷』の注解のとおり、『今昔物語集』卷第二九第一八にこの語はない。そして、『羅生門』

執筆時に芥川が参看したかとされる校註国文叢書『今昔物語 上巻』においてこの言葉に注が施されているように、芥川が『羅生門』を執筆した当時、「引剥」は一般的な語彙ではなかった。ならば、この語についても芥川は『今昔物語集』から学んだと見るのが妥当であろう。ちなみに『今昔物語集』に「引剥」の語は五例あり、その一つが本話のものである。引剥が相手の衣を受け取った後、行方が知れなくなったという結論において、本話は短編集『鼻』収録時の『羅生門』と共通する。

そして、建物の荒廃、夕暮時から夜にかけてという闇の深まりへの意識、引剥が相手を蹴る（相手に蹴られる）という設定の類似も、巻第二九第一八にはないものである。また、些末なことではあるが、本話と『羅生門』との間には、烏帽子・刀・灯火といった、言及される小道具の一致も見出せる。

もしすでに『帝国文学』掲載の初出『羅生門』の執筆時において、芥川がこの巻第二三第二〇をも参看していたという推測が正しいならば、「下人の行方は、誰も知らない」という一文は、『偷盗』の作品としての失敗の末に生まれたもの⁹などではなく、当初から『羅生門』の結び方の一つとして芥川の脳裏にあったのかもしれない。

三、芥川にとつての『今昔物語集』

『羅生門』における『今昔物語集』の影響については、主たる典拠である二話からの他にも、これまでさまざまな指摘がなされている。「頭身の毛も太る」が巻第二七「近江国安義橋鬼、噉人語第一三」に基づく表現であり、また、下人の服装についても『今昔物語集』が参照されていることは間違いない¹¹。『芥川龍之介新辞典』¹²『今昔物語集』の項が説くように、「芥川にとつて、『今昔物語集』および『校註国文叢書』本の頭注は、作品の細部を作るための辞書や百科事典の役割をも果たしていた」と言えよう。

そして、本稿における指摘もその延長線上にある。「今昔物語鑑賞」草稿¹³の記述を信じるならば、「中学生の昔から何度もこの本に目を通した」芥川である。あるいは、「行方ヲ不知ズ」のような常套表現は、第何話に基づくという

ことなく、自然と彼の心の中にとどめられていたものかもしれない。

いかなる議論が立てられるにせよ、『羅生門』が主として『今昔物語集』から素材を借りながら、極限状況に現れる人間の生の実相、日常的なモラルの剥落したところに露呈される生の本質そのものを、簡潔かつ鮮やかに形象化してみせた傑作であることは動かない¹⁾。

『羅生門』という作品自体の評価については、基本的に右の言に従いたい。改稿末尾の問題にしても、「下人の行方は、誰も知らない」と『今昔物語集』の同類表現とでは、一話における意味や重さがまったく異なることは言うまでもない。しかしながら、芥川が自身の実質的処女作であり、第一短編集のタイトルにまでした作品を最終改稿するにおいて、その最後の表現まで結果として『今昔物語集』に拠ったことの意味は大きいであろう。芥川にとつて『今昔物語集』とは何であったのか。それは作品の枠組み提供というレベルの問題を超えたところで、改めてその奥行きを深さを考えるべき、古くも新しい研究課題なのではないだろうか。

注

- (1) 本稿における『羅生門』の引用は、『芥川龍之介全集 第一巻』(岩波書店、平七・一一)に拠る。
- (2) 本稿における『今昔物語集』の引用は、新日本古典文学大系『今昔物語集 一〇五』(岩波書店、平五・五〇平一一・七)に拠る。
- (3) 長野普一氏「羅生門」(『古典と近代作家 — 芥川龍之介』有朋堂、昭四二・四)。
- (4) 三好行雄氏「無明の闇 — 『羅生門』の世界—」(『芥川龍之介論』筑摩書房、昭五一・九)。
- (5) 吉田精一氏校訂・注釈・解説『近代文学注釈大系 芥川龍之介』(有精堂、昭三八・五)。
- (6) 注(1)書に同じ。
- (7) 校註国文叢書『今昔物語 上巻』(池辺義象編、博文館、大四・七)の巻第二三第二〇(本書では巻一三とするが、通常の巻数に訂正して示した)の頭注に、「衣を剥ぎ取る盗人にして今いふ追剥也」とある。

(8) 用例調査は新日本古典文学大系『今昔物語集索引』(岩波書店、平一三・四)に拠る。その他、関連語としては動詞「引(曳)キ剥グ」が四例ある。須田千里氏「羅生門で語られたこと」(『奈良女子大学文学部研究年報』三三八、平六・一二)も、『羅生門』の材源を探る中において、本用例に着目する。なお、本稿は『羅生門』と『今昔物語集』との関係を考察する上で、氏の論に教えられるところ大であった。

(9) 注(4)に同じ。

(10) 安田保雄氏「芥川龍之介の『今昔物語』——校註国文叢書——本について」(『比較文学論考 続篇』学友社、昭四九・四)。

(11) 注(8)の須田論文。

(12) 清水康次氏『今昔物語集』(『芥川龍之介新辞典』翰林書房、平一五・一二)。

(13) 「今昔物語鑑賞」草稿」の引用は、『芥川龍之介全集 第二十一巻』(岩波書店、平九・一一)に拠る。ただし、四九八頁の「後記」に指摘があるように、「中学生の昔」の下に「学生時代以来」との記述が消されている点は問題が残る。

(14) 蒲生芳郎氏「羅生門」(『芥川龍之介事典』明治書院、昭六〇・一二)。

*本稿は二〇〇九年度宮城学院女子大学特別研究助成に基づく成果の一部である。

〈山〉の肉体／媒体の〈硝子〉

——室生犀星『鉄集』論——

九 里 順 子

初めに

室生犀星の『鉄集』（椎の木社 昭7・9）について、伊藤信吉は、「『鶴』の情熱を引き継いだような面」と「モダニズムの世界」という両面性を指摘している。安宅夏夫も、「前詩集『鶴』に引き続く、意思的に引きしめられた詩と、当時盛んだった『詩と詩論』風のモダンな技法とが混在している」と述べており、『鶴』（素人社書屋 昭3・9）の特徴を推し進めた詩風とすることができると述べている。安宅は、「犀星が、生涯を通じて絶えず同時代のものに目を注ぎ、新しい技法を自家葉籠中のものとして取り込んでいったこと」の「格好の見本」であるとも述べている。『鶴』における自己変革への意志は、抒情が発生する（文章以前）の地点へと犀星を連れ出し、モダニズム詩の受容は、従来の直截性を超えた象徴空間を犀星に教え、存在の実感の立体的な表現を可能にした。安宅の指摘する、「新しい技法」の「自家葉籠中」化とは、新たな詩法が存在の実感を活性化させ、抽象的記号的な視点が肉体性へと還流し、生命力の把握を強化していく関係性を指す。犀星の根底にある現前的な生命力の把握と、記号的な表象意識の関係性は、『鉄集』においてどのように深まったのであろうか。本稿ではこの点に関し考察する。

一 〈山〉の肉体

〈山〉と呼応する主体は、夙に、『愛の詩集』（感情詩社 大7・1）所収の「赤城山にて」に見られる。「自分は今きたいなものを弾き飛ばす／自分はこの美のなかに呼吸する」「山も地面も／鉄のやうに固い／これらの自然は今自分のままになる／自分はさかんに深い呼吸する／さかんに消化する／むさぼる」と「鉄のやうに固い」山は、清浄なる自然の象徴であり、湧き上がる新鮮な力である。山と向き合う姿は、高村光太郎の「山」（『道程』抒情詩社 大3・10）を連想させる。「山の重さが私を攻め囲んだ／私は大地のそそり立つ力をこころに握りしめて／山に向つた／山はみじろぎもしない／山は四方から森厳な静寂をこんこんと噴き出した」と光太郎の「私」は、自然の力を分ち与えられて〈山〉と対峙する。田中清光が指摘するように、「自然を宇宙的秩序としてみてそのコスモスの内における、一つの小コスモスとしての人間の、内なる自然との交感^{（注4）}」である。「底の方から脈うち始めた私の全意識は／忽ちまづばだかの山脈に押し返した」「山はからだをのして波うち／際限のない虚空の中へはるかに／又ほがらかに／ひびき渡つた」と小宇宙として〈山〉と涉り合う「私」は、エロスのな合一を果たすのであり、「生活律、自然律」としての新しい〈自然〉（田中）が出現している。光太郎の〈山〉が脳裏にあつたであろう犀星の〈山〉は、艶かしい肉体を持ったエロスの合一の対象ではない。「鉄」という比喩は、硬質で強靱なイメージであり、内在する宇宙性の感受ではなく、純化された生命力そのものに対して賛嘆しているのである。

『鉄集』の第一章「煤だらけの山」収録作において、〈山〉は、時間の風雪に耐える生命力となる。「剣をもつてゐる人」は、「剣をいただいて立つてゐる山嶽、／山嶽ら剣を護つて列なつてゐる。／剣は永劫に錆びず／剣は物すごい荒鉄を鍛へて／物言はずに載り立つてゐる。／剣はポロポロの山壁のあひまに、／微かな埃さへ加へ、／暗黒色にガツチリと何者かと刃を合してゐる。／その音は鳴りひびいて聞える。」と「山壁」という肉体は歳月の加齢を露呈しつつも、戦う「剣」は「何者か」と深く切り結んでいる。「何者か」は、死に至らしめる不可避の時間の喩である。肉体は時間侵食されつつも、正面から立向かうことによつて、「永劫に錆びず」「物すごい荒鉄を鍛へて」、「剣」という生命の

核心の象徴が生じる。「赤城山」の「鉄」が、「満山に荒れた冬／満山の新芽／それらは今悠然として燃えつつある」という生命の出発点としての硬質性であったのに対し、こちらの「鉄」は、時間との壮絶な闘争の果てに残る、存在の象徴である。内部に堆積された時間は、例えば『鶴』の「断層」においても見られた。「己は地球の骨にしがみつき／太古の民のやうに星を怖れてゐる」、「暗い寒い冷たい骨の上にしがみついて、／星と星の断層を見詰めてゐる、／己の墜落してゆくところを見定めてゐる」と身体が「地球の骨」に乗る巨大さに拡張することによって、地球の衰滅を時間の脅威として内面化している。時間意識を通して自己の存在を発見することは、肉体の直接性を介して実存に出会うことである。「鉄」という比喩は、同じく『鶴』所収の「巨鱗」で、「寒ぞらに鉄のやうな肌を露にした大木の群は／静まり返つて戦きもしない、」と椎の老木に用いられていた。「自分は酷たらしい夕日に掠められた幹の上に／老いの厳しさを見上げた、／幹は黒い鱗を逆立てて立つてゐる。」とここでの「鉄のやうな肌」は、生きるために抵抗を止めない老いの精神であり、身体である。「剣をもつてゐる人」では、「ポロポロの山壁」が護る「剣」を設定することによって、超肉体とも言うべき、存在の核心の象徴的な地点に進み出ている。

犀星が捉えているのは、壮絶な表情だけではない。「ノツソリと立つ者」では、「山と山の廊下。／黒部の黒ヒンガの峽谿。／ノツソリと立つ谷間の英雄。／英雄だか何だか分らないが、／至るところにノツソリと立つてゐる。／或は臥てゐる底知れない奴。／歳月千年の巖の廊下。／頭が遠くなるくらゐ人間の思考力を筆ぎとる景色。／そいつらが一纏めになつて咆哮してゐる。」と「ノツソリと立つ」姿を、「英雄だか何だか分らないが、」とユーモラスに描くゆとりも見せる。「底知れない奴」「そいつら」と、「咆哮」に共振するかのやうに、乱暴な口の利き方で親しみを示しながらも、「頭が遠くなるくらゐ人間の思考力を筆ぎとる」野性の力を見落としてはいない。共鳴と脅威の両面の感受は、〈山〉の直接的な体験を喚起させる迫真性があり、この迫真性に立脚しつつ、超肉体的な象徴的次元が成立している。これは、田中が、「犀星がそれ以前に二度も書いた冠松と黒部のイメージを通りぬけて行きついた、一つの結晶体」と評する^註ように、登山家冠松次郎（明16〜昭45）の著作から触発され、吸収、昇華した〈山〉である。「剣をもつてゐる人」「ノツソリと立つ者」の初出は、『新科学的文芸』3巻7号（昭7・7）及び『椎の木』7号（同）であるが、田中が指摘す

るように、それ以前に、「冠松次郎氏におくる詩」(『読売新聞』昭5・8・17)「冠松を讀へる」(『セルパン』4号昭6・7)が発表されている。「廊下を下がる蜘蛛と人間、／冠松は廊下のヒダで自分のシワを作った。／冠松の皮膚、皮膚に沁みる絶壁のシワ、／冠松の手、手は巖を引ツ掻く。」(『冠松次郎氏におくる詩』)について、田中は、「まるで犀星がじぶんの皮膚感覚をとおして、冠と「廊下のヒダ」「絶壁のシワ」との密着を擲んだような表現」であると「旺盛な想像力と鋭敏な感覚」を称賛している。

犀星が讀んだ冠松次郎の著作については、森勲夫が、「劍岳、冠松、ウジ長、熊のアシアト、雪溪、前劍、粉ダイヤと星、凍つた山々、冠松、ヤホー、ヤホー、ヤホー、」という作品冒頭の語群、及び「廊下を下がる蜘蛛と人間」「廊下のヒダ」「絶壁のシワ」と類似する表現が、冠の『劍岳』(第一書房 昭4・6)『立山群峯』(第一書房 昭4・5)『黒部溪谷』(アルス 昭3・7)に見られることを、比較検証している。^註森は、これらの著作から「後年彼が詩「遙遠」(『溪』)にうたつた「遙遠なるもの」「悠久なる自然」への憧憬、「無限を追う心」が伝わっていると述べる。森が指摘するように、超越的な自然の美を全身で感受しようとし、語って止まない冠の姿が印象的である。自然美の描写は、「柔らかな桃紅色の山の膚色がようやくうつろってあざやかな浅葱色と変わり、それがだんだん濃くなるとつややかな青磁色が山々にたれかかり、夕陽が沈むと紺青のとばりがどこからともなく万岳を襲つて来た。」(『黒部溪谷』・「下廊下の記」)「まるで朱の毛氈の中に、乳青色の唐草模様を織り出したよう美しい」(同・「紅葉と新雪の黒部流域」と徳富蘆花の『自然と人生』(民友社 明33・8)を思わせる美文的な表現であり、類型的な趣を否めない。注目されるのは、身についた文体として山が擬人化されていることである。「鼻先にとつもない大きな胸骨を突き出しているこの岩峰、寧ろ巨大極まる岩の塊りは、腰から下を黒部の碧流に洗わせ」(『黒部溪谷』・「仙人平・黒部別山・内蔵の助平」)「黒部谷に最も近いその第三峯の右下には釣鐘のやうな大岩峯が、溪水から直ちに毛脛を擡げてゐる。」(『立山群峯』・「上廊下の記」)「黒部谷に降つてくる断雲の塊りが赤沢の乱杭齒の中を扇子のやうに拡がつて行く。」(同)「蓮華岳、鷲羽岳、黒岳の連嶺は、黒雲の底に、くすぶつたイガグリ頭を並べて、」(同)「私達の行手を仰ぐと三ノ窓左手の叢岩は、もう朝日を一杯に受けて八千切れさうな岩の筋骨を並べてゐる。」(『劍岳』・「初夏の劍岳」)「その額に白い鷺ペンをさしたや

うに白雲が一筋横に吹きなびいてゐる。」(同・「剣沢行」と、山の身体に同化したかのような多彩な形容が展開される。気負わぬ表現は巧まざるユーモアを伴う。犀星は、冠の〈山〉の擬人化から、心を開くことが「皮膚感覚」に連動していくことを見出したのであろう。「剣岳、立山、双六谷、黒部、／あんな大きい奴を友だちにしてゐる冠松、／あんな大きい奴がよつてたか、つて言ふのだ、／冠松くらゐおれを知つてゐる男はないといふのだ。」(冠松次郎氏におくる詩)「あんな巨大な奴の懷中で、／粉ダイヤの星の下で／口一杯に乳ぶさをふくんだ黒部のぬし。」(冠松を讀へる)という、ぞんざいな口調による親しみの表出と身内的、母体的な繋がりは、犀星が冠の著作から読み取つたものである。

冠は、「葉師の大岳は、黒部谷を隔ててつい鼻先に聳えてゐる水晶山(黒岳、信州名)や黒部五郎の嵩岳と額を集めて、幾世紀の星霜を、同じやうな鬚面を撫でて黒部源頭の碧落に嘯いてゐるのである。」(『立山群峯』・「岩井谷と葉師岳」)「自分が自身を超越して、大自然と不可分の境地に立つとき、それを私は第一等のことと思つてゐる。」(『剣岳』・「私の登山する気持」)「無辺の風月眼中の眼、不尽の乾坤燈外の燈、うつろひ易き肉身をかかへて、云ふに足りない知識を以て腐脳を埋めてゐる私でも、慈父の如き大自然の愛撫に、その神秘の幾分を窺へるのは何と云ふ幸福なことであらう。」(同)とも記している。〈山〉に堆積された「幾世紀」という時間と、人間の「肉身」の儚さとの対比、「肉身」の有限を超越し得る無窮との接続という感受性は、存在を時間的に把握する犀星の大いに共鳴するところであつたらう。犀星には、これより先に、〈山〉との合一を歌つた「山嶽」(『婦人之友』23巻4号 昭4・4)がある。「山嶽は「我」に続けり、／我は我の中にも続ける山嶽を見たり、／かくて山嶽と我とは一つの圧力となり、／洪水のごときものとなり、／遂に我は我の「忘我」を発見せり。」と「我」は、「山嶽」を内部に引き込むことによつてそのエネルギーと一体化し、「我」の殻は溶解して外部へと超出していく。冠が言う「自然美に接してエクスタシーの絶頂に達した時」(『剣岳』・「私の登山する気持」)という感覚が、引き込みと超出の動的な関係性として捉えられている。光太郎の宇宙の秩序を共有する交わり、「無窮」の力をたたへる／「無窮」の生命をたたへる(「山」という永遠普遍への志向とは異なり、溶解し超出する感覚に焦点が当てられている。「我」も〈山〉も「一つの圧力」「洪水」という無定形なエネルギーに一たび還元されたことが、〈山〉の肉体の再発見、即ち冠が描く親愛感に基づく擬人化に触発されて、巨大で

生々しい時間的存在としての〈山〉の風貌の発見に繋がったのではなからうか。「赤城山」の「鉄のやうに固い」〈山〉が、「身もころも／爽やかに洗ひ清められるであらう」存在であつたのに対し、「剣をもつてゐる人」は、「剣はポロポロの山壁のあひまに／微かな埃さへ加へ」た姿であり、歳月による負荷に視線が向けられている。章題作でもある「煤だらけの山」では、「岩も木も黒焦げになり、／風雨にさらされて光つてゐる。／確氷の山頂にゐる人間までが／風と雪に割られた相貌かほをしてゐる。／景色は悲鳴をあげて立つてゐる。／かれら自身が既に悲劇の相を帯びてゐるが、／それ以上に悲劇はアルプスを跨がり、／黒焦げになつてゐる。／山に煤がないといふのは嘘だ。」と歳月の侵食を「黒焦げ」として捉える。「悲劇」は「アルプス」に襲いかかる運命である。人間よりも偉大な山は、時間をもたらず破壊も大規模であり、根源的である。「悲劇」とは、不可避の運命の突出を指すのであらう。しかし、巨大な受苦的存在として「黒焦げ」になりつつも、〈山〉は立ち続け、「人間の思考力」(「ノツソリと立つ者」)を奪いつつ、「永劫に」錆びない剣の護り手となる。犀星は、究極の時間的存在として、「ポロポロの山壁」という実体から「剣」という象徴的な核心への昇華を〈山〉に見るのである。

「剣」は、詩に立ち向かう姿勢を表明した「詩中の剣」(初出『詩神』5巻2号 昭4・2)の中心的な比喩でもある。「逆手でもいい／その敵に打ち対ふ気はないか、／對手と自分とがヘトヘトになる迄向ふ気はないか、」「一万枚も書いた後、／書き疲れ喘いでゐながら／また詩中に彷徨する老書生を見たことがあるか、／その老書生の痛手を負ひ、／剣を杖にして立つところの心が解るか、／そのポロポロの剣になほ立たんとする炎を見たことがあるか、」と自画的な「老書生」の飽くなき詩精神が、「剣」である。疲弊し、傷つきながらも、「本体」を堅持し闘争を続けようとする意志的な姿勢は、「剣をもつてゐる人」と重なるイメージである。この作品の背景には、『詩と詩論』に代表される方法論的な新進詩人たちの、犀星に向けられた冷やかな視線があるだろう。春山行夫は、「無詩学時代の批評的決算——高速度詩論 その二——」(『詩と詩論』3号 昭4・3)において、犀星の「詩中の剣」を取り上げ、「氏は単なる感傷主義詩人の役割をしたにしか過ぎない。」「行詰つた詩といふものは、簡単に、詩とは何であるか、といふ観念の行詰りを除いて原因はない。」と、メタレベルにおける認識の欠如を批判している。切迫した心境において選ばれた比喩が、詩

精神としての「剣」である。比喩の重なりから、犀星が〈山〉に投影した拡張した自己像が読み取れる。犀星が、〈山〉に心情を投影していたことは、「山嶽」(『不同調』7巻4号 昭3・10)の、「山嶽の我々に与へるものは雄大の景色でもなく、又決して重い圧迫でもない。唯、寂寞が永い間果喰うてゐる其事だけである。その寂寞の情が我々の思想にはひり込み、我々はそれを認めるだけである。」という文章と、『鉄集』(「序言」)の、「詩の絶えることは僕の中の寂寞を刈り取ることと同様だからである。僕はこの寂寞を喰い散らしながら本詩集を編み上げたのである。」が、「寂寞」の内化において共通することからも窺える。〈山〉は、犀星の詩精神の形象である。

「煤だらけの山」において、闘争する時間的存在としての〈山〉を描き得たのは、第二章「死のツラ」に収録された諸作品の「死」との向き合い方に関わる。「僕は考えただけでも」(初出『椎の木』9号 昭7・9)は、「死んで見よう」と戯談に考へただけでも、／身軽に明るいとこに出られる。／この世は死ねない約束づくめだ、／僕らを趁ひ詰めてばかりゐる。／死んだ仕合せものよ、／君に途中で会つたら僕は言つて遣る、／うまく遣りやがつたと、／卑怯者が光栄に輝やいてゐやがる。」と「ノツソリと立つ者」に通じるぞんざいな口調で、情愛と気概を語る。「死んだ仕合せもの」は、昭和二年七月に自死した芥川龍之介を想起させるが、諧謔は感情の一段階を乗り越えたことの表れと見ることが出来る。「死を想像することで／僕は不愉快なほど真面目になつた。／その間に僕の進歩は停つた。」(「僕の進歩」)「僕は途中で、／僕をつけ廻す奴を巻いた。／死が何処までも死であるやうに／僕はやつれたはてた死を途中で巻いた。」(「僕はやつれたはてた死を」)と犀星は、「死」の影に脅えつつも、「死」を相対化しようとするのである。堤玄太は、「忘我」に見られる山嶽との同化という犀星の変容に関し、芥川の死の他、「養母ハツの死去(昭3・4)、犀星本人の狭心症発作(昭3・7)など様々な事件が起きてゐる」ことを、「巨視的」な要因として指摘している。度重なる「死」の体験は、衝撃を想念へと押し上げていったことが想像される。「死んだ仕合せもの」には、昭和五年五月に自死した生田春月の面影も含まれていると考えられる。犀星は、萩原朔太郎宛の書簡(昭5・5・28)の中で、「生田君の死は僕を刺戟したが、芥川の時ほど驚かなかつた、(中略)君は眠れなかつたといふが、さうもあらう、併し問題は生きることであるが死ぬことで起きない、君や僕がああいふことをやればお互ひに罵倒しかねない気もちだ。」と述べて

おり、「死」の安逸と生の多難を対照させつつ、「生」に掛けた軸足を確かめている。「死」の境地を認めた上での生への志向性が、「うまく遣りやがった」「卑怯者が光榮に輝いてゐやがる」という表現に繋がっていくのである。「ポロポロになる」(『椎の木』9号)は、「死のツラが見える。／ポロポロになつた巖の皺。／僕は杖でそれを叩きこはす。／死のツラもポロポロになる。」と「死のツラ」が「巖の皺」で形容される。時間に侵食され、闘争する「山嶽」の「ポロポロの山巖」と同じ形容がされていることに、犀星の意識が、不可避の「死」を如何に内面化するかという、時間と自己の存在論的な地点に進展していることがわかる。田中は、『鉄集』を、「犀星の内にあつた激しいもの突出した、後半期のきわめてすぐれた詩業」であり、「冠という一人物の発見は、自らの一極点というべき詩境を実現してゆくための、詩に肉体を与える有力な題材であつた」と評している。^注

「激しいものの突出」とは、〈山〉に託した時間的存在の昇華であり、犀星は、冠を通して〈山〉の肉体を再発見し、超肉体的な次元を開示したのである。

二 モダニズムの内面化

第三章「僕の遠近法」は、「僕の遠近法」(初出『椎の木』8号 昭7・8)「映写機」(同)「地球の裏側」(同)と瞬間の連続性というモダニズム的な視点の作品が収録されている。「ブランコの上で／僕は樂觀する。／僕の遠近法に間違いはないから／僕はレンズを合はさなくともよい。」(『僕の遠近法』)と「僕」は「レンズ」のメカニク的な焦点よりも肉眼的「遠近法」を信頼する。その続編とも読める「映写機」では、「僕はブランコに飛び込む。／ブランコに逆さまに下がるのだが、／そこで人生観も遠近法も一変する。／僕は出鱈目になり、／僕は映写機を叩きこはす、／機械は粉微塵にこはれてしまふ。」と予想以上の視界の激変に混乱し、記録装置である「機械」を「叩きこは」してしまふ。身体的感受性を超えて世界を記録してしまう「機械」の受容を否定するのである。「僕の想像力は稀薄になり、／めまひを感じながら／支離滅裂な景色を継ぎ合はしてゐる。」と打撃を受けた肉体と精神で「景色」を構成しようとする

る。いずれも、速度を客観的に映像化し得る「機械」に、自分の身体能力を従わせることへの否定である。

「ブランコ」は、日記（昭3・7・28）に「別荘のぢいやさん朝子のためにぶらんこを作りくれたり。」とあるように、軽井沢の生活の中にあつたモチーフである。創作の基盤が家庭であつた犀星らしいモチーフの選択とも言えるが、それ以上に、上京以来の盛り場の徘徊体験に根差しているように思われる。小説「ヒツポドロム」（『新小説』27巻10号 大11・9）は、マテニというブランコ乗りの「露西亜女」を見るためにサーカス小屋に通う話であるが、「わたしは晩ねむられないときに、毎時もブランコの上で、さか立ちをしたり巴のやうに舞つたり、不意に身がるに飛び下りたりするくせを持つてゐて、そのうちに睡れるのだ。」という、「わたしの空想であるところの、睡りぐせであるところの、ブランコに移乗しながらゐるからだ具合」に、マテニの空中滑走のリズムが同調することを見出す。「マテニは、わたしの睡りぐせを全く現実にしてくれる」のである。この、重力から解放されたような遊泳する感覚が、「映写機」の原体験であろうと考えられる。身体的経験を、合理的な遠近法の崩壊というモダニズム的な形容で語りつつ、モダニズム的な身体の変容は否定するのである。速度がもたらす視覚の変容は、北園克衛の総題「水晶質の客観」の諸作品（『詩と詩論』5号 昭4・9）に見られる。「ある極限に来ると逆にぶらさがつてしまつた 弾条のほぐれるのはまもなくです それから額帯鏡のやうなもので黄色い円錐を求めながら スポイトのやうなもので蛍色の限界を静かに吸ひはじめた」（『金属の縞ある少年と黄色い手術室の環』）の液体化する臨界点、「円錐曲線をはづせ すると純白の猿が孔雀色の眼鏡を静かに懸け 水晶のバラシウトに乗つてビヤホオルのかなたに消えてしまふ」（『聡明な鉛の魚 またはフラスコの中の曲線』）の四次元空間の出現と、静止的な遠近法を超えた時空間が出現する。「望遠鏡空間が怠けて楕円形になり 2角形になり 拋物線になり 溶けてしまつた 無色透明の美少年が水晶のパイプを啣へて暗箱の中に現はれて来る こんにちは 私の美しい白い写真師 写真師はプラットフォオムの黄色い椅子に居る」（『あるひは硝子のパラソルをさした少年の散歩』）と「望遠鏡」で覗く遠近法的空間は平面化し、無と化し、零地点から映像が制作されていく。あるいは、『若いコロニー』（ボン書店 昭7・8）所収の「美しい秘密」では、「彼女たちは美しいことが何であるかをよく知つてゐて／不意に写真機のなかへ真逆に墜ちて来ます／（パラソルの骨も折らずに）」と実体を消去することで

映像美が生まれる。映像という幻影が立ち上がっていくプロセスを描いたとも読める北園の作品に対し、犀星は、身体的能力からの超出に同調しようとはせず、肉体という基盤に戻る。

実体性の堅持は、『詩と詩論』から犀星に向けられた批判に繋がるのではないだろうか。春山は、「無詩学時代の批評的決算」において、犀星を、「文学がポエジイそのものであつたところの文学に反対した、ポエジイとは最も縁の少ない文学であつた」「自然主義文学時代のポエジイ」として位置づけている。「詩中の剣」の「僕が行詰つたといふか／行詰らない文芸が集つて存在してゐたか、／（中略）／空気の無いところにゐられるか、／行詰つた奴は行詰らない奴より壮烈だといふことを知らないか。」という一節を引用しつつ、「氏は韻文法則を破壊することによつて、反対に韻文の觀念を固守してゐるのである。」と記号的、表象的次元における表現の自立性Ⅱ「ポエジイ」への無理解が、感傷の発露としての「韻文の觀念」に固着させていると批判する。春山にとつて、「ポエジイ」即ち詩精神を、韻律という外在的な形式への適合ではなく、觀念それ自体の表現として成立させる形式が、「フォルム」である。春山は、犀星においては、「フォルムの破産」と「思想乃至生活の表現人としての、現実に対する接触 (Contact) の貧弱」が「行詰つた詩」の要因であると述べる。表象的次元と実体的次元を截然と区別し、前者に詩的基盤を置くことが、春山にとつて「現実」と自覚的に関わる態度である。これに対し、犀星は、身体能力を超えた客観的現実を拒否し、「支離滅裂」になりながらも「僕の遠近法」を組み立てていく。これは、表象的次元が実体的次元と環流する動きの中に詩的基盤があるという認識であり、春山に代表される純粹詩観に対する一つの返答である。「自然主義以後の文学」に関しては、犀星も、「描写上の速度」(「薔薇の羹」)において、独自の批判をしている。「自然主義以後の文学はその描写と表現に於て、殆ど技術と同様の程度にまで機械的になり、映画描写に於ける機械的發展に比較されるべき、描写上の行詰りを感じさせた。」と「自然主義描写」は技法的洗練の飽和状態であると捉え、この「倦怠を叩き破るものは、何よりも描写上の速度如何によつて決定される。描写の速度は我々よりも遂に荒廃されない、手のつかない若い皮膚を颯々やうな文章から組み建てられる。感覚、思考、早熟、型態、肉感、さういふ一切のものが我々の想像もつかない新しい思ひがけない(それでゐて我々自身にも気のつく) 諸種の活動期から生み放たれる。」と閉塞を打ち破る要因を、対象を把握する「速

度」という感受性の弾力に求める。「彼らは心理や性格や筋や事件を説明することなしに、しかも彼等の新しい抱擁はそれらを事なく表現してゆく、一九二〇年前後の映画描写が今日まで機械的に発展して来た事実が、新作家等に完全に精神的に表現されて来ることに気づくのだ。」と「自然主義描写」への批判と同様に、「映画描写」が比較対照されるが、ここでは「新作家等」の感受性の内実として把握されている。映画的感受性の内面化という視点から、犀星は、堀辰雄の「不器用な天使」(『文芸春秋』7巻2号 昭4・2)を、「その描写には自然主義文学から全然離された、別種の神経感覚から作為されたもの」であり、「感覚が起る心理の速度、速度の新しい飛躍は此作家がなまなかの作家でないことを証明してゐる。」と大いに評価している。犀星は、「文芸描写と映画描写」(『文芸時評』『新潮』25巻6号 昭3・6)において、「映画はその作中の「顔」を以て描写を進行させるため、さういふ直の材料で打つかつて行くことは到底文芸の場合で為される描写と比較にならない。」と「仮令それが機械的な媒介であるにせよ、到底我々の叶はないところの速度ある完成」に至っていると述べ、「文芸作品が次第に性格心理のみの焦点の拘泥しないで、寧ろ映画的な摺み方の的確な大ききで実行してゆくことになるのも決して偶然ではないのである、」と表現の活路を「映画的な摺み方」に見出している。「速度」が、映画の印象から得た語であり、大正から昭和初期にかけての犀星の映画愛好が、文学表現の達成度に関する一つの基準として機能していったことが窺える。「描写上の速度」の初出は未詳だが、末尾に「昭和四年三月」と記されており、同時期の時評である。

犀星に映画的「速度」を賞賛された堀は、映像表現を文学表現に応用しようとする犀星の姿勢に疑問を呈する。「室生犀星の小説と詩」(『新潮』27巻3号 昭5・3)において、「死と彼女ら」(『新潮』2巻12号 昭2・12)を初めてする犀星の近作に関し、「また詩的な構成」に過ぎず、「レアリストの構成とは言へない」と評する。「悲劇それ自身ではなしに、悲劇の影でしかない」という「レアリスムとしての欠陥」は、「あなたの方法が映画の方法からあまりに多くのものを借りてゐるからではないか」と堀は推測する。「カメラはいかに努力しても、現実の陰影をしか捕へることが出来ないもの」であり、「我々は映画のすべての終つたところから小説を書き出さなければなりません。」と映像やイメージに回収されない地点に小説的リアリズムが成立することを示唆する。堀のこの評言は小説に関してであり、詩

に關してではないが、「あなたのスタイルや構成」を「あなたの作品から除いてしまつても」、「そこには地平線のやうに、あなたの蒼茫とした精神が残つて居ります。そしてそれこそがあなたの作品の中で、最も私を感動させてしまふものであります。」という評価は、詩的核心、春山の言う「ポエジイ」にも関わつてくる。堀の指摘は、詩もまた、表象的次元のみで閉じてしまうと、新たな表象を生み出す混沌としての実体から引き離され、類型化していくという危険性としても読めるのであり、犀星が陥りかかつていた、隣接する表現ジャンルの性急な適用への危惧の表明であると共に、『詩と詩論』の「ポエジイ」論を批判する射程を持ち得ている。若き友人の真摯で率直な指摘の受容が、「映写機を叩きこはず、／機械は粉微塵にこはれてしまふ」という表現に繋がつたのではないかと考えられる。映像を生み出す機械の破壊は、春山的な「ポエジイ」の否定であると共に、自らの映像的描写という基準の否定でもある。「地球の裏側」は、「ブランコは快活で、／木の葉にすれすれになるところまで、／僕を運んで呉れる。／僕は女にふれるやうに、／木の葉に頬を擦り寄せる。／僕は地球を幾廻りかする。／僕は地球の裏側まで見てしまふ。」と木々と触れ合う官能性を保ちつつ、遠心的に体が浮き上がる感覚を「地球」からの飛翔として表している。速度の表現に關しては、竹中郁の「胸の蝶」（『詩と詩論』8冊 昭5・8）も、「樂器の絃いとの一本を指で弾いて鳴らした／音が地球のあちら側から廻はつてきた／音が地球のあちら側から廻はつてきた」と、身体能力を超える音の速度を「地球」という規模によつて表現している。竹中の知的なイメージ構成に対し、犀星の「地球」は、弾む体と心の比喩である。

第四章「宮殿」も、対象を物質化、断片化し、表層を集積していくモダニズム的手法が目立つ。章題作の「宮殿」（初出『文学』6号 昭5・3）は、「脂肪は冷える。／脂肪は凝結する。／脂肪は凍える。／脂肪は宮殿をつくる。」と女性美を「脂肪」に象徴させる。犀星は、「メイ・マツカヴォイの脂肪に就て」（『新潮』25巻2号 昭3・2）^註の中で、「脂肪はそれ自身の静寂を営むことにより漸く「その人」をつくり上げてゆく」「メイ・マツカヴォイの品と高雅、その輪郭正しく美しい鼻、それらに過度に行き互つてあるところの脂肪の微妙さは、同時に脂肪それ自身が営むところの美しさであらう。」と述べており、映像の表層性が肉体の物質的感受を可能にしている。犀星は、「映画中の女優の美は本来の肉顔の美に加へられた映画の人生の諸相からも、それからの境涯的美の変遷からも本物より以上に美しく吾吾

の視神経を刺戟するのである。」と映像が喚起する「本物より以上」の実体感を指摘し、「映画的人生が溶解し又加へるところの彼女らの「二重美」であると捉えている。この文章の初出は、総題「脂肪の宮殿（われらモダンガール（欧米映画女優論）」として他の四本の映画評と共に掲載されており、詩「宮殿」が映画から発想されたことがわかる。即ち、犀星のモダンイズムの感性は、映画に触発され、そこから形成されている。「二重美」として実在的次元の実体性と表象的次元の実体性を区別している点に、堀が指摘した、「陰影」を超える「映画のすべての終つたところ」という地点、映像的イメージで表現を代替させない意識の萌芽を見ることができよう。詩「宮殿」自体は、映像という媒体を通じた質感を直接的に物質化しているため、換喩的作為性を感じさせてしまい、ぎこちない。これは、「地球の羞恥」（初出『文学』6号）「背中の廊下」（初出『令女界』9巻11号 昭5・11）にも共通する。「地球の羞恥」は、「白粉の皮、／白粉の骨、／白粉の都、／白粉の反逆、／地球は白粉の顔を半分羞かしさうに匿し、／その半分を赧めてゐる。」と「白粉」で女性を表象する。「宮殿」とは些か異なり、「女給」として働く女性がイメージされていることが、「白粉の骨」（『若草』5巻10号 昭4・10^註）という随筆から窺える。この中で、犀星は、「カフエや酒場でジャズを聞く」体験について語り、「酔うてゐる時に大抵の女が美しく見える。／（略）酔うてゐる時に私は彼女らの「白粉の骨」をガリガリ噛る自身の姿を見出す。」と述べている。骨を齧るという行為は、犀星において情欲の直截な発露である。「金歯と腕時計」（『伴侶』4号 昭4・7）では、「ブルドッグはお屋敷の奥さんの骨を舐ぶり、金歯や腕時計やビタアミンAの丸薬を吐き出し、優しい太股の間をゲツゲツ啖うてゐた。そればかりではなく凡ゆる令嬢の柔らかい骨や、女学生の筋肉や太つた女給の歯のあたる部分を、寧ろ味ふよりも噛み込むために素晴らしい骨の音を立ててゐた。」と獐猛な飼犬が次々と女を喰い、文字通り肉体を食ふ。「白粉の骨」は、性欲が向かうモノとしての肉体であり、都会の盛り場の（性）の喩である。「白粉の都、／白粉の反逆、」と、「カフエや酒場」という空間、モダンガールとして擲擻された「女給」の姿態を畳み掛けていき、「地球」へと飛躍させることによって、世界同時的な都市文化を享受する時代を表現しようとしているが、カフエ通いから得た実感を表象しないままに「白粉」を記号化しているため、記号化に抗う肉体の生動として擬人法が立ち上がってこない。「背中の廊下」は、「背中のユキ、／廊下のユキ、／大腿のユキ、／二ノ腕の

ユキ、／ユキのウズ、／ユキの厚み、／ユキは畳まれ築かれてゐる。」と「ユキ」という片仮名表記によつて、身体各部の脂肪の厚みに焦点を合わせ、肉体を無機的な美に変換する。これも、映像体験に基づいた感受性である。「ポーラ・ネグリ」(『中央公論』43巻4号 昭3・4)で、犀星は、「何よりも大写しに効果のある肉顔の量積、カメラに大胆な瞬きをしない瞳孔、冷たい風刺的な浮びやすい嘲笑、次第に蒼白になる表情の運動的なタイム、頬骨、割れてゐる巨大な真白な背中、」を列挙し、「粗大な美しい建築的な堂々たる容姿」であると捉えている。圧倒的量感と速度が現代女性の表象的美であり、それは肉体と言うよりも「建築」と言うべき物質感を持つ。これらの三作品は、実体性と記号性の複合という現代的肉体について、発見の契機が言語化されずに描かれているため、平板な表現に終わっている。発見の契機とは、「剣はポロポロの山壁のあひまに、／微かな埃さへ加へ、／暗黒色にガツチリと何者かと刃を合してゐる。」(「剣をもつてゐる人」)冠松は廊下のヒダで自分のシワを作つた。／冠の皮膚、皮膚に沁みる絶壁のシワ、(「冠松次郎氏におくる詩」)のように、存在の繋がり、そのものをそのもの足らしめている関係性が見えてくる瞬間である。北川冬彦の『戦争』(『現代の芸術と批評叢書』第12巻 厚生閣書店 昭4・10)所収の「腕」は、犀星と同じく、「脂肪」を換喩的に用いている。「1 頰げ山。／2 山頂からトロツコを押す腕が墜ちてゆく。／3 堆積の赤土。／4 切断された腕。／5 失はれてゆく海。／6 脂肪の塊り、巨大な構築。／7 山頂の病院につづいてゐる脂肪。／8 華麗な病院。／9 病院の標本室内のアルコホル漬の鉄の腕。／10 腕は嗤ふ。／11 脂肪の流れ出る瞰下の街。」と「脂肪」は労働＝肉体を搾取して得られたエネルギーであり、その堆積が肉体を治癒すべき「病院」を構築する。「華麗なる病院」には、風刺的な眼差しが感じられる。「切断された腕」は搾取の犠牲となつた肉体であるが、「華麗なる病院」において、治癒ではなく、標本と化してしまふ。「鉄の腕」が放つた哄笑は、病院を崩し、街を揺さぶつて響いていく。ここには、「脂肪」の背後に「腕」が切断される肉体があり、更に、その背後に肉体を搾取する資本が存在する。搾取される労働を、「脂肪」と肉体の成分そのものとして表現したところに、ブラック・ユーモア的な味があり、鉄道敷設、病院建築という近代的な風景がグロテスクな光景に変容する。北川の(脂肪)は、社会と個の肉体を繋ぐ蝶番として機能しているが、犀星の(脂肪)は、記号化を自明のものとする自足した美の表現に終つている。

対象の記号性と実在的次元を交差させようとしたのが、「ジャズの中」(初出『読売新聞』昭4・12・22)である。「彼女等はみな戦死した、／ジャズの中で／彼女等はみな懐妊した。」と都市文化を象徴する〈ジャズ〉を、「女給」たちの生活空間として表象化する。それは、性と労働が交錯する空間である。「ジャズ」が都市文化の代名詞的ニュアンスを持っていたことは、当時、「世界大都会先端ジャズ文学」と銘打った叢書が春陽堂から発行されていた(全15冊・昭5)ことから窺える。第5巻『大東京インターナショナル』(昭5・10)は、プロレタリア文学を収録しているが、小島助の「アスファルト」は、藤田や杉村が組織している労働組合の同志になつていく幾子を、「洋装のすげえモダン・ガール」「ダンス・ホールの踊り子」として設定している。幾子は、「銀行の女事務員」「デパートの売り」「カフエーの女給」と職業を転々とした後、ダンサーになり、その稼ぎで差入れをする。最先端の職業が労働運動と結びついていくあり様は、〈ジャズ〉のリズムと速度が都市の変化を加速させていく印象を与える。〈ジャズ〉は、東京という巨大な生き物の伴奏音であり、〈ジャズ〉が流れる空間は錯綜する生の活力を内包している。プロレタリア文学において、〈ジャズ〉が暴発的な運動空間の表象であるのに対し、犀星の〈ジャズ〉は、そこで働く女たちの運命に向かう。ジャズをモチーフにした同時期の作品、『ジャズの中』(『読売新聞』昭4・12・22)は、「ジャズの中で／彼女はこぼれるおつばいを絞つて捨てゝゐた。／ゴミの臭ひの漂ふ／溝の水のうへに／母親になつたばかりの彼女が痛さうにおつばいを絞つて捨ててゐた」と歓楽の裏面にある、働く母親の苛酷な姿を描き、同題異作品の『ジャズの中』(同)は、「ジャズの中で、／おれは彼奴の美しくなることを感じた、／ジャズが歇んでしまふと、／おれは彼奴の眼を動かない光らない眼のやうに感じ出した。」と歓楽の空間が動的な生氣ある美を演出することを知る。「ジャズ」は、美と苛酷さが背中合わせである女たちの空間であり、表象である。随筆「老いたる女給」(『時事新報』昭4・11・17)は、「十五年後のカフエは映画と小説と詩と、カクテルと、ダンスと音楽のなかに著しい速度で発達した。彼女らは朝から晩まで音楽のなかで生活し、音楽のなかで恋愛的に戦闘を続けてゐた。彼女らは懐妊し、駈落ちし、転々とわたりものやうに渡り歩き、既に母親にさへ早変わりしてゐた。母親と女給とを搦き混ぜた彼女らのあるものは、コック場の裏口で張つて痛むおつばいを茶碗に絞り取つては、うす暗い溝のながれに棄ててゐた。」と性と労働と生活の渾然一体化した姿とし

て「女給」を捉える。職を探してカフエを転々とし、したたかな心を培っていく女の姿は、小説「ユキ子は食はねばならない」(『文芸春秋』8巻4号 昭5・4)で描かれている。「老いたる女給」は、損なわれぬ情愛に焦点を当てており、「千九百五十年代の初期の女給さんの息子」である大学生の視点に立つて、「一番悲しさうにし、一番老けてゐながら、それに敢て化粧を加へようとする女給」に向けた、「家にある電灯と縫物と母親と夜更けのけはひとを、此の女給さんがかういふ親切をしてくれた時から感じ出してゐた」感情を語り、「彼はかういふところによりき教育を教育される青年の一人だつた。」と結んでゐる。都市の底辺で暮らす人々に向けた共感の眼差しは、『愛の詩集』の「われ永く都にあらん」の章にも通じるものであり、犀星の文学が、「夏の日の匹婦の腹にうまれけり」(『犀星発句集』桜井書店 昭18・8)という、自分の出自とも関わる実存的把握に根差していたことが窺える。共感は、感情に流されてはいない。「モダン日本辞典」(『モダン日本』1巻2号 昭5・11)の「女給」の項目では、「近代文明のむら雀のなかに彼女等が存在してゐることは否めない。彼女等はジャズの中に懐妊してジャズの中で愛し児を生んだ。彼女等はダマされまいとしながら何時もダマされ勝だつた。彼女等が悪心深ければ深いだけその深いところで失敗した。」と「悪心」が引き起こす底無しの欲望の相関図について語つてゐる。猥雑で真摯な欲動を踏まえようとする犀星の位置が、表象の外に開かれていく表現の土台となる。「ジャズの中」も、女たちの生の奮闘が「ジャズ」の記号性に単純に接続され、通俗的なイメージに埋没してしまつており、成功したとは言い難いが、浮遊する記号性の外に出ようとしている犀星の姿勢は窺える。「白粉の骨」の中で、犀星は、「信州の山中」でジャズを聴いた経験について、「決して都会の中で聞く「厭らしさ」を交へた音楽ではない。「私はジャズの中に東京で見た多くの白粉の骨を見出し、それらが林や森の中で踊り興じながらも、却つて生活苦に跪いてゐる姿を見て取り、近代地獄の灯籠を見るやうな気がした。」と述べてゐる。軽快、疾走、速度という都市文明の表層性を超えて、生の苦闘に根差していることを読み取るのである。犀星は、その根源性を、「ジャズの中にある原始民族の音楽性」「昔の地獄極楽の絵に見るやうな針の山、火の海を渡つて行く苦しげな姿を想ひ浮ばせる」と表現している。この土着的な把握は、養母ハツの下での生の吹き溜まり的な日々や、西の廊の女たちの姿、上京後の下層庶民の生活という体験から得た生の根元であると共に、名前も行方も知れぬ生みの母の象徴的な姿

でもあろう。母胎の根元的な喪失、乖離という原体験が、犀星を、記号との戯れではなく、本質、核心の把握へと向かわせるのである。

表象の内外の緊密な繋がりを感じさせる作品が、「税関」「背中」である。「税関」は、「税関の建物の前で、／船から下りたばかりの夫人がいふ、／ここはジャパンよ／ここからがジャパンになるのよ。／小さいお嬢さんが煤に吹かれていふ、／さう此処がジャパンなの、／ジャパンは暗いわね。」と簡潔な会話のリズムの中で、「煤に吹かれて」いる船から下りたばかりの姿が、「ジャパンは暗いわね」という到着地の第一印象に転回する。旅の終着が旅の開始になる地点の雰囲気、的確に表出されている。安堵と緊張、虚脱と発見が、踵を接しているのである。この結節点の可視化が「税関の建物」であるが、転回に纏わる感情の真空状態が、「暗いわね」という印象と響き合い、〈上陸〉の意味が複相的に立体化する。「背中」は、「白いポートが吊されてゐる。／美しい背中が見えてゐる。」である。この短さと擬人化は、『月下の一群』（第一書房 大14・9）の「かの女の白い腕が／私の地平線のすべてでした。」（マックス・ジャコブ「地平線」）を連想させる。この作品のイメージは、よほど鮮烈であつたらしく、北川冬彦も、『骰子筒』（『現代の芸術と批評叢書』第3巻 厚生閣書店 昭4・5）において「彼女の白い腕が、僕のあらゆる水平線になつた。」と訳している。犀星の「背中」は、ジャコブの映像的なクローズアップと知的な比喩が孕む物象化のエロティシズムを、肉体に戻す形で受容している。「美しい背中」は、「白いポート」の擬人化であるが、露わな背中イメージは、ポートの陰から生身の背中が見え隠れするような光景をも想起させ、艶かしい肉体を点描した開放的な海辺へと想像が広がっていく。「美しい背中」が、ポートの曲線美の隠喩であると共に、女性の肉体の換喩としても機能し、ポートがある空間を現実的に想像させていく。これら二作品は、物象化というモダニズムの手法の背後にある実体性の再発見が踏まえられている。それは、映像の実体感と実在のある種逆説的な関係性の自覚、身体能力という基盤の確認、都市的表象に隠蔽される次元への眼差しと共通する、表象を実体的な関係性の中に開放し、再び表象的次元に押し上げる表現である。犀星において、モダニズムは、再発見された実体から表象への通路として内面化されていく。

三 媒体の〈硝子〉

犀星が映像に感じた「二重美」は、第五章「硝子戸の中」において、媒体の意味として把握される。「二重の硝子戸」(初出『文学』6号 昭5・3)は、「おれは硝子の箱のなかにゐた。／硝子を透して見た木の葉の色は一層鮮やかだつた。」と具体的な視覚を描き、「硝子」(同)は、「硝子は風景に深みを見せる。／硝子は暗さを湛へてゐる。／硝子は真理を一層真理的なものに見せる。／硝子の凹みで女の顔が伸びちぢみする。」と視覚を変容させる(硝子)の意味に焦点を当てる。それは、「深みを見せる」「一層真理的なものに見せる」という対象の特質の増幅である。犀星は、同様の発見を、「映画のエロチシズム」(『薔薇の羹』・「映画とラヂオ」)の中で、「人間の腕も一度機械を経由して来ると、美しさが倍加し誇張されて見える。硝子戸越しに見る樹木の枝や葉が一層美しいやうに、映画では西洋人の腕が肩から指さきまで整うた量と線とからなる、生き身の鮮かな感じで迫つてゐる。フィルムと「硝子戸」は、「生き身」の「実感美」を作り上げる媒体であり、実物以上の実体感を表出するのである。「文芸雑稿」(『薔薇の羹』・「文芸雑稿」)では、「我々は少年時に於て「女」の一字をのみ感じて、烈しい魅惑の中に香氣と憧れを感じたものであるが、今はその女だけでは感じられなくなつてゐる。それは「肉顔」でなければならぬ。」と述べ、その感受性が、「映画に於るガツツリ充填されたもの」「映画手法の上の「大写し」の全体の感応、その美の重量」に由来すると捉える。媒体は対象の質感に対して敏感な視覚を養い、肉体的感受性を鋭敏にするという認識である。フィルムにも共通する媒体としての〈硝子〉の発見は、犀星にとって新鮮な驚きだったのであろう。「二重の硝子戸」(初出『作品』1巻6号 昭5・6)は、「若葉は二重の硝子戸のそとに戦いてゐる。／何倍かに殖えて見えるが、／硝子のそとでは一本きりしか／樹木が立つてゐないのだ。」と「硝子戸」越しの万華鏡的世界に目を見張り、「硝子戸の中」(初出『アルト』9号 昭4・9)は、「冬の鋭い硝子戸の中に、／おれはその内側にゐるのだから／外側にゐるのだから能く分らない、／おれは硝子戸に爪を立てて見て／それが硝子だといふことを知るだけだ。」と視覚を幻惑する「硝子戸」も一塊の物質で

あることを「爪を立てて」確かめ、等身大の感覚に引き戻す。

堤は、「硝子戸」というモチーフに関し、ハツの死が犀星に「養母を客観的に見る視座」、ひいては「我」に囚われずに己の姿をも突き放して見られるようになった」視点をもたらし、「新生感覚」を開いたと考察している。堤は、「硝子戸」は、犀星の「(生命)の象徴」である「若葉」の光景とも併せて、そのような「詩人の自意識」の表象であり、「二重の」とは、自意識の存在を自意識でもって感じたという意味なのだろう。」と述べている。前作『鶴』を引き継ぐ、転機を迎えた犀星の自己意識の帰着点ということであるが、更に、方法的な自覚として捉えることができるだろう。「宮殿」の章所収の「二つに見える」(初出『今日の詩』1号 昭5・12)は、「僕は頭がわるくなると、／少し景色が見えて来る。／チラチラと二つになつて見える。／僕はその状態を好いてゐる。／頭がわるくなる程、／美しいものがいびつに見える。／女がよけいに美しく見えて来る。」と疲労した頭脳が、景色を歪ませ二重化すること、それが美を増幅させることを語る。あるいは、『薔薇の羹』所収の「ゆがんだ庭」(初出未詳)では、「或る朝の僕は硝子戸をみがいてゐた。／庭を美しく見るために。／硝子の中から澄んで来て、／庭をゆがんだまゝ展げたまゝ見せてゐる。／ゆがんだ庭は美しい。」と「硝子戸」が景色を素通しにはせず、固有の美を作り出すことに感動する。フィルム、硝子戸、自らの頭、いずれも媒体として実体と感覚を繋ぐものへの着目であり、「硝子」はその象徴的な存在であると言える。この時期、北園克衛にも、「硝子」をモチーフにしたと思しき作品がある。「軽金属の頸とその眼球の紫の瓦斯」(「水晶質の客観」の一篇)は、「水晶の頬が想はずほつと紫色になると 天空に黄色い円錐が現れた 君は なんだ だ いたい なんだ! すると純白の硝子棚が庭園の方へ出て行つてしまひます 金属の窓をあげて夏の海洋に輝くホテルを眺めてごらん 純白のホテルを見てごらんよ! とつぜん空間が破れて直線の下を緑色の猫が通過した」と夏の保養地の日没時を描く。実景に還元すれば、硝子窓に黄昏の色が映る頃、月が空に昇り、窓を開けると外界の活気が飛び込んで来た、ということになるだろう。北園は、風景と感覚の媒体である「硝子」を擬人化し、擬人化されたモノと視覚の接触を通して、非日常的空間の体感を表出する。日常生活では、別々に分類され、名づけられている対象が、「水晶」「円錐」「硝子棚」「金属の窓」と鉱物的な質感に戻され、「紫色」「黄色い」「純白」「緑色」と色彩によって表層

的に個別化していく様相は、新しい空間に対して知覚が組み立てられていく光景でもある。北園の〈硝子〉は、媒体と物質の両面を行き来しつつ、感覚の体験そのものを表現するモチーフである。これに対し、犀星の〈硝子〉は、素朴で直截な発見の対象である。北園のように、方法的に媒体性と物質感を行き来するのではなく、「爪を立てて」自分の肉体を通して、〈硝子〉の物質感を確認し、改めて実在という基盤を据え、媒体によってそれが如何に昇華されるかを測っていく。堀は、「鉄集」において、『文学』初出の「二重の硝子戸」に關し、「殆ど無意味に近く見える」が、「その一語一語が切なく顫へてゐる。扉の上に出てゐる鋭い枝さきだけを見せつけられてゐる感じだ。」と評している。媒体を発見した素朴な驚きを臆面もなく表出している点が、堀の指摘する〈切なさ〉であり、「無意味」であるが故に浮上してくる真直ぐな感受性が、「扉の上に出てゐる鋭い枝さき」という比喩の示すものであろう。堀は、「宮殿」の章所収の「椎の葉」（初出『詩・現実』2号 昭5・7）について、「後の犀星詩を生み出す仕組みを端的に表現しているといえそうだ」と推測している。『僕』はあらがねを鑄つて、／それをよく敲いて、／一枚の椎の葉をつくつた。／僕の小鳥がその葉の上で啼く。」と「あらがね」で作り上げた「椎の葉」が、「僕の小鳥」＝抒情を引き寄せるのである。「あらがね」は、実物の「椎の葉」を昇華する媒体であり、昇華された「椎の葉」の素材でもある。実体と感覚を繋ぐ媒体が対象の実体性と化すことによつて、新たな実在感が生まれていくのである。犀星は、かつて、『寂しき都会』（聚英閣大9・8）において、「一本の蜜柑の木」を扱い、「黄ろい日光のやうな色をして／考へ深さうになつてゐる」「もの円味がああも完全されて／ぼつかり空間を仕切つてゐるのを見ると／すこしの誤魔化しも、うそもない／在るものはそのまま美しい」と歌い、「すぐれた実在」という題名をつけた。「すぐれた実在」の実在感と実体が重なる素朴な感受に比べて、「椎の葉」は、虚構の意味に自覚的であり、実在が昇華され、抒情が生まれるという抒情詩の方法論として読むことができる。『鶴』の「老乙女」でも表明されていた、犀星の抒情詩人としての自負心は、その歩みの中で、このような方法意識を養つていったのである。

媒体による異化作用とでも言うべき実在感を見せるのが、第六章「変貌」の冒頭作である「象に乗つて」である。「おれは象の背中に乗つて出掛けた。／おれは龍の尻尾を掴んだ夢を見てゐた。／おれは剃刀をつかひながら怖かつた。

／おれは毛糸屋で毛糸を買うてゐた。／おれは昔の女をうたふ古い詩を売り、／むかしの女に指環でもくりたいと思
うてゐた。／おれは象に乗つて出掛けた。／おれのうしろからドロドロ太鼓が囃し立てた。／おれはしまひに見世物
に出るだらう。」と象使いのイメージを核にすることによって、「おれ」は、異国的童話的な空間を遍歴していく。「龍
の尻尾を掴んだ」夢の冒険譚は「剃刀」の凶器性を呼び覚まし、顔剃りではなく切断する用途から「毛糸」を連想し、
「毛糸を買う」行為は編み物へと繋がり、編み物という隠れた項目が女性、しかも非現実的な空間にふさわしく「むか
しの女」を呼び込み、「古い詩」を売つて「指輪」を贈るといふ婚姻譚へ溯つていく。時空間の不定形な溯行は、「太鼓
が囃し立てた」音によつて、「見世物」といふ象使いの起点に回帰する。現在の自分から離れてみることを、「象に乗つ
て出掛けた」と設定することによつて、記憶が異貌を帯びつつ立ち上がり、隠れた欲望も表出される。北園の無機的な
質感と色彩が、感覚の体験という抽象的構造的把握の形象であつたのに対し、犀星の一見脈絡がない記憶の描出は、隠
喩と欲望によつて繋がつていく固有の時間、即ち自らの過去が、眼前で形成されていく印象を受ける。時間を踏みしめ
つつ逆進していく〈象〉は、個々の行為を体験として集積する視野を作り出す媒体であり、過去の時間の象徴でもある。
媒体の発見は、犀星の〈實在〉の表現を大きく開いていく契機になつたと言えよう。『薔薇の羹』の「暦」の章は、一
月から十二月まで、各月の印象を綴つた散文詩である。各月には、「一月（浅春）」（初出『新潮』27巻3号 昭5・3
原題「浅草雑筆（早春の賦）」）、「二月（早春のカード）」（同）、「三月（お白粉のない顔）」（同）、「四月（梅の実）」（『令
女界』9巻4号 昭4・4 原題「四月」）、「五月（瞳）」（『令女界』9巻5号 昭5・5 原題「五月の挨拶」）、「六月
（鳴）」（『令女界』9巻6号 昭5・6 原題「六月帳」）、「七月（溝水）」（不明）、「八月（玉子）」（『スバル』2巻3号
昭5・3 原題「ほそづくり」）、「九月（水苔）」（不明）、「十月（花と木）」（『時事新報』昭4・5・9 原題「葦の羹
（二）忙中閑時」）、「十一月（栗）」（『時事新報』昭4・11・21 原題「片方の翼（五）栗落葉す」）、「十二月（冬ざれ）」（『時
事新報』昭5・2・27 原題「地図と風景（一）作家の冬ざれ」と副題がつけられている。初出の題名と時期も併せる
と、生活の中から季節のモチーフを拾い上げたという印象を受ける。同じ頃に刊行された春山行夫の『植物の断面』
（『現代の芸術と批評叢書』第10巻 厚生閣書店 昭4・7）にも、「一年」といふ連作がある。「一月僕等は生れる敷石

の雪である／二月僕等は燃える暖炉の物語である／三月僕等は花咲く温室のチュウリップである／五月僕等は笑ふ公園の廻旋鞦韆である／六月僕等は唄ふ月夜のカスターネットである／七月僕等は夢見る広椽の花火である／八月僕等は忘れてしまつた馬車の中の扇である／九月僕等は寒がりな風見鶏の風である／十月僕等は咳をする葡萄畑の噴水である／十一月僕等は嘆く落葉の道化役者である／十二月僕等は死んだ墓場の氷雨である」と擬人化に貫かれた異国的風景からは、現実生活に即して読まれることを拒否する春山の意志が窺える。描くべきは各季節の「ポエジイ」であり、生活実感に直結したり還元される性質ではない。犀星の「七月（溝水）」「九月（水苔）」と比べると、生活の匂いは無論のこと、直截な肉体的感覚も実体性として排除されていることがわかる。連作中の「水のなかの一枚の皿のやうに」「霧のなかに暖炉が鳴る」「楡の茂みの露台の」「淑やかに霧となる噴上げ」「空庭をはしりまはる落葉のなかに」でそれぞれ始まる作品の初出（『詩と詩論』1号 昭3・9）は、総題「白い絵本——あるいは恒くんに捧げるアルバム」の、「一月」「二月」「四月」「八月」「十一月」である。この中で、春山の「四月」と犀星の「四月」を比べてみる。春山の「四月」では、「楡の茂みの露台の／暗くなつた大理石の唐草模様／《あの白い看風機ね／《えゝあの和蘭館の／《そのうへに／《なあとに……／黄水仙いろの窓帷ををひらいて／恒くんが鉛筆で指す／蒼白めた夕暮のフアントム／円頂にはリネンの月」と視線の先にあるものは、「大理石の唐草模様」「夕暮のフアントム」「リネンの月」という量感を持たない表層性である。「指す」のも指それ自体ではなく「鉛筆」であり、「黒い窓をすぎる人影と／遠くに消える鶯時計の唄。」と作品は陰影を捉えて終わる。直接的な感覚ではない、肉体性を消去した陰影によって、春まだ浅き「四月」の淡々しさがイメージされる。澤正宏は、「春山のイメージの特徴は強烈ではなく、明るく穏やかで静的である。」と指摘し、西脇順三郎は、「まじめな行きとどいた細心なすぐれた詩人」と評しているように、陰影としての追想と浅い季節感破綻なく調和していく。犀星の「四月」は、「四月、葦のやうな小さいひとがあるいてゐる。／四月、卵を入れた箱のなかで女のひとの夢が眠つてゐる。／（中略）／四月といふ気候はね、大抵タマゴの黄身のやうにぬくぬくと温まつてゐます。／タマゴのなかのいろいろな黄いろな波紋、波紋の重なつた奥の方におへそがあります。あのおへそのなかから先に言つたやうに、葦のやうに小さいひとが生れてくるのです。夏目漱石さんの発句に「葦のやうな小さ

き人に生れたし」といふのがあります。」と漱石の俳句から得た着想を、卵から生れる女人の可憐さに飛躍させ、季節感に重ねる。更に、「四月は換金するとコガネ色になり、／挽肉器であつさくすると地図を書く、／四月をフライにしてお食あがり、／小さい梅の実を青々とあしらつてお食あがり、」と卵からの連想で「四月」を「フライ」にしてしまう。春山とは逆に、「董」の可憐さに「卵」からの誕生という肉体的イメージを与え、「タマゴの黄味」「おへそ」「挽肉器」と、実在性を連想のままに展開していく。『杏あんっ子』（新潮社 昭32・10）には、妻のとみ子がモデルであるりえ子の出産後、病院に出掛ける前に昼食を取ろうとして、「近くの料理店でお菜のオムレツを注文したが」という件があり（「オムレツの恐怖おそ」）、オムレツが身近な西洋料理であったこと、卵が日々の食卓の中にあつたことが窺える。実在の諸相の先には漱石の俳句が置かれるのであり、実在も表現も着想の素材として同列化することによって、イメージを生み出す現場とも言うべき動的な面白さが生じる。同様に、改稿過程を作品化した作品には、随筆集『文学』（三笠書房 昭10・9）所収の「丸の内」（初出未詳）がある。「蝶はねぐらをもたない不良少女のやうによごれてしまひ、美しいボロを引きつって立つて行つた。／「煤よごる蝶紋白や丸の内」／僕はくるまの上でまた、「昼ねむき蝶紋白や丸の内」と訂し、さらに「煤よごる蝶のねぐらや丸の内」と直した。僕の眼は歩道の白い照り返しに痛んで、子供のやうに眼をほそめて遠景の濛端の波に憩みをとつてゐた。」と「紋白」と「煤」という語の出入りが「僕」の肉眼に反映し、「白い照り返し」となつて射返して来るやうな、表出と感覚、感覚と実景の相互関係を感じさせる。春山の場合、「ポエジイ」の方法論が、現実には還元されない「フォルム」と言うより詩人の趣味性を浮かび上がらせていたが、整合性に拘らない犀星の方が、異質の次元の素材化を通して実験的な作品を作つていたと言える。後年の作品の映像性を超えた独特の実体感はこのやうな〈実在〉の表現に基づいている。

終りに

映像表現の直接性から着想した「速度」を小説に踏襲しようとする視点は、堀辰雄の助言を得て、直接性を印象づけ

ている映像の増幅作用への着目へと転回する。それは、実在の実体感を開示する媒体の認識である。(硝子)越しの風景に寄せた素朴な感動は、実体感を存在を表象する実在性に昇華させる自覚へと発展していく。「ジャズ」や「白粉」といった都市風俗に取材した作品は、記号的なイメージと生活する肉体を繋ぐ、臍の緒が未だ見出せず、映像的シヨットの模倣の域を出ていない。女性美を「脂肪」に置換した作品も同様である。表象から実体性を再発見する復路を得た地点において、「税関」や「背中」のように、喩的技法が隠れた文脈を開示し、空間を押し広げていく。

それは、一たび「映写機を叩きこはず」(「映写機」)こと、即ち、映像的感受性への依存を粉碎し、「僕の遠近法」を得るという営みである。『詩と詩論』に代表される方法論的な「ポエジイ」に対し、「抒情」を如何に存立させるかという応答でもある。映像から媒体という機能を分離し、作られた直接性を真似るのではなく、実在の昇華という役割を知ることが、映像的表現に回収されない(抒情)の第一歩であった。『鉄集』における(山)は、このような自覚の上に成立している。闘争する時間的存在としての(山)は、時間に侵食された「ポロポロの山壁」とは裏腹に、「剣」を護り続ける。「剣」という核心的な喩が、「暗黒色にガツチリと何者かと刃を合してゐる」。(「剣をもつてゐる人」と不可視の存在に向けて身体的に関わっていることに、知覚を超えた実在性へと切り込んでいく様相が窺える。犀星は、媒体の認識を通して、直截な実在感と実在性を区別し、時間的存在の先へと踏み込んでいくのである。

注

注1 伊藤信吉『日本の詩歌15 室生犀星』(中公文庫 昭50・2)の「鑑賞」。

注2 安宅夏夫『定本室生犀星全詩集』第3巻(冬樹社 昭53・11)の「解題」。

注3 これに関しては九里「文章以前」からの抒情——『鶴』論——(宮城学院女子大学附属キリスト教文化研究所『研究年報』43号 平22・3)において考察した。

注4 田中清光『山と詩人』(文京書房 昭60・12)の「第一章 明治 八文体と自然の発見 小島鳥水・高村光太郎」。

- 注5 注4と同書の「第二章 大正 十 冠松次郎と室生犀星」。
- 注6 森勲夫「犀星と冠松次郎」(大森盛和・葉山修平編『室生犀星寸描』龍書房 平12・9)
- 注7 引用は『新編 日本山岳名著全集3 尾瀬と鬼怒沼／黒部溪谷』(武田久吉・冠松次郎 三笠書房 昭50・12)による。
- 注8 『薔薇の羹』(改造社 昭11・4)の「文章の鉋」所収。
- 注9 堤玄太「鉄集」小考——室生犀星における詩と小説のために」(野山嘉正編『詩う作家たち』至文堂 平9・4)所収。
- 注10 引用は『室生犀星全集 別巻2』(新潮社 昭43・1)による。
- 注11 引用は注5に同じ。
- 注12 引用は『室生犀星全集 別巻1』(新潮社 昭41・5)による。
- 注13 引用は『室生犀星全集』第3巻(新潮社 昭40・11)による。
- 注14 引用は『北園克衛全詩集』(沖積社 昭61・5)による。
- 注15 『天馬の脚』(改造社 昭4・2)所収。
- 注16 『薔薇の羹』の「アスパラガスの模倣」所収。
- 注17 『天馬の脚』所収。初出時の題名は「罪に立つ女／ネグリ」。
- 注18 注16に同じ。
- 注19 引用は『室生犀星句集 魚眠洞全句』(室生朝子編 北国出版社 昭52・11)による。
- 注20 引用は『堀口大学全集』第2巻(小澤書店 昭56・10)による。
- 注21 注9に同じ。
- 注22 『堀辰雄全集』第3巻(筑摩書房 昭52・11)の「解題」(郡司勝義)によれば、『椎の木』2巻11号(昭8・11)発表とされているが、当該号には掲載されていないとのことである。引用は同書による。
- 注23 注9に同じ。
- 注24 澤正宏『詩の成り立つところ——日本の近代詩、現代詩への接近』(翰林書房 平13・9)の「第7章 モダニズム詩の成

立をめぐって」。

注25 『日本の詩歌25 北川冬彦 安西冬衛 北園克衛 春山行夫 竹中郁』(中公文庫 昭50・7)の「詩人の肖像」(西脇順三郎)。

注26 引用は『室生犀星全集』第10巻(新潮社 昭39・5)による。

*テキストは『定本室生犀星全詩集』第1巻(冬樹社 昭53・11)及び第2巻(同)による。振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。なお、詩以外の著作の初出については『室生犀星文学年譜』(室生朝子・本多浩・星野晃一編 明治書院 昭57・11)による。

敬語の補助動詞が要請した書記における日本語的語順

田 島 優

はじめに

本稿は、SVO構造である漢文でしか文章を作成できなかった日本の書記システムにおいて、SOVという日本語的構造による文章が定着するようになった要因として、中国語には存在しないが、日本語の表現においては重要である敬語の補助動詞を、漢文の中に書き入れようとしたことが大きく関与していることを示そうとするものである。

第一節 漢文訓読における敬語の補読

無文字社会であった日本は、中国から漢字を借用し、その漢字を用いて当時の東アジアの共通語的文章である中国語の漢文のシステムによつて文書を作成したり記録を行っていた。日本が中国や朝鮮半島と交流を始めた当初は、その仕事は中国や朝鮮半島からの渡来人が携わっており、彼らは史（ふひと）と呼ばれていた。日本人自らが漢文で文章を書き始める七世紀頃になるまでは、彼らに頼るしかなかった。

日本人が次第に漢文に接する機会が増えるようになると、その漢文に対し、後のものであるが例えば『古事記』（七二二年）が「已に訓に困りて述べたるは、詞心に速ばず」と述べているような、物足りなさを感じたに相違ない。中国語は孤立語である。したがって日本語のような膠着語とは異なり、一語一語が独立しており、他の語に接続する助動詞

や助詞などの文法的要素がない。しかし日本語にとつてはその文法的要素が重要であり不可欠なのである。

学問として漢籍や仏典を学ぶためには、漢文で書かれている文章を日本語として読んで正確に理解する必要がある。そのために漢字一字一字に文法的要素を補っていく訓読が行われた。漢文訓読においては多用される文法的要素がある。それらは漢文には記されていないが、日本語にとつては重要な表現形式である。漢文訓読が盛んになると、それらの表現形式はヲコト点として、漢字の四辺や内部、外部などに符号として示されるようになる。そのヲコト点には助詞や助動詞以外に敬語も含まれている。例えば西大寺所蔵の『金光明最勝王経』の平安時代初期点には、図1のような「タマフ、イマス、ノタマフ、上ル（たてまつる）、申ス」といった敬語の表現形式がヲコト点として示されている。また図2のようにヲコト点以外に漢字によつても敬語の補説が行われている。このように、漢文訓読においては敬語は重要な表現形式であった。言い換えれば、日本語において敬語は欠かせない重要な表現形式であったのである。なお、図1・図2並びに原文・読み下しは春日政治（一九四二、一九八五）による。

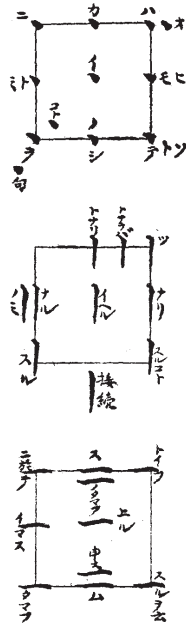


図 1

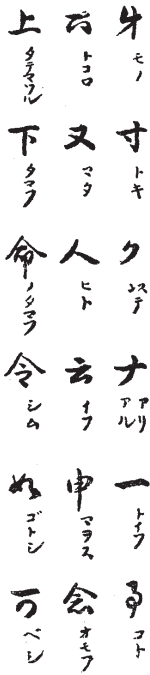


図 2

例えば、次のように原文に対し訓読においてはヨコト点によって敬語の表現が適宜補われている。

(原文)

余時薄伽梵於日晡時從定而起觀察大衆而說頌曰

余時に薄伽梵〔於〕日の晡時に、〔從〕定ヨリして〔而〕起〔ち〕

たまふ。大衆を觀察したまふ。而して頌を説〔き〕て曰はく、

金光明妙法 最勝諸經王

金光明の妙法は、最勝にして諸の經の王といまふ。

甚深難得聞 諸仏之境界

甚深にして聞〔き〕たてまつること得ルこと難ク、諸仏の〔之〕境

(以下略)

(序品 第一)

界います

(傍線は敬語の補読)

第二節 漢文と敬語の補助動詞

七世紀頃になると、次第に日本人の手によって文章が作成されるようになる。『隋書』倭国伝の大業三年(六〇七)には次のような記事が見られる。

其国書曰「日出処天子致書日没処天子無恙」

(その国書に曰く「日出づる処の天子、書を日没する処の天子に致す。恙なきや」)

この国書は聖徳太子によるものとされている。またその聖徳太子が「十七条憲法」(六〇四年か)を制定したと言われているように、聖徳太子が活躍する頃になると朝廷においては漢字使用の必要性が生じていたようである。「十七条憲法」が漢文で記されているように、当時の東アジアの共通的な書記スタイルである漢文が朝廷において公的なものであったし、またその方法でしか文章を書記する方法がなかった。

日本人が漢文で文章を作成するためには漢文自体にほぼ慣れていないと困難である。特に日本語を基にして書いていこうとすると、漢文訓読を通して学んだ文章の規則を活用することになる。その際に、漢文を訓読する際に味わつたと同じような物足りなさを感じたと思われる。日本語にとっては欠かせない敬語、特に敬語の補助動詞を、漢文の中に

どのように書き表していくかが大きな課題として立ちはだかつてくる。

法隆寺金堂には聖徳太子と関わる仏像が二体ある。一体は釈迦三尊像であり、もう一体は薬師如来像である。釈迦三尊像は六二三年に完成したものである。聖徳太子が病床に着いた時に発願され、聖徳太子が亡くなった翌年に完成している。その光背銘は漢文で記されている。もう一体の薬師如来像は、銘には丁卯年（六〇七）とあるが、「大王」「聖王」という語の使用などから、法隆寺の火災のあった六七〇年以降に作り直されて、元来の由来として刻されたものといわれている。この像は用明天皇が自らの病氣平癒を願って造像を発願したが、用明天皇の崩御後に推古天皇と聖徳太子がその遺志を継いで完成させたものである。その光背銘は、漢文的な文章で記されているが、文章中に敬語が用いられていたり、一部に日本語的な語順の箇所も見られる。

前者の釈迦三尊像の光背銘は、次のようになっており、正式な漢文で記されている。

（原文）

法興卅一年歲次辛巳十二月鬼

前太后崩明年正月廿二日上宮法

皇枕病弗愈于食王后仍以劳疾並

着於床時王后王子等及与諸臣深

懷愁毒共相発願（以下略）

（読み下し）

法興卅一年、歲辛巳に次る十二月、鬼（魁）

前の太后崩りたまふ。明年正月廿二日、上宮の法

皇、枕病弗愈したまふ。于食王后、仍りて劳疾みたまひ、並に

床に着きたまふ時に、王后王子等と諸臣と、深く

懷ひ愁へ毒み、共相に発願す。（以下略）

訓読は神野志隆光（二二〇〇七）による。^{（注）}

原文には敬語が記されていないが、漢文を訓読する際には仏典などで敬語を補読していたように、敬語を補って読むのが一般的なようである。

それに対し薬師如来像の光背銘には、於・与・而・者といった虚字などが用いられており漢文的な体裁になっているが、先に述べたように目的語が動詞よりも先行する日本語的な語順になっている箇所があったり、漢文には用いない敬語の補助動詞が多用されている。

(原文)

池辺大宮治天下天皇大御身勞賜時歳
次丙午年召於大王天皇与太子而誓願賜我大

(読み下し)

池辺大宮に天下治めしらす天皇、大御身勞れ賜ひし時に、歳
丙午に次りし年に、大王の天皇と太子とを召して、誓願し賜ひ
しく、「我が大

御病大平、欲坐故将造寺薬師像作仕奉詔然

御病大平かにあらむと欲ほし坐すが故に、寺を造り、薬師像を作
りて、仕へ奉らむとす」と詔りたまひき。然あれども、

当時崩賜造不堪者小治田大宮治天下大王天

当時に崩り賜ひて、造るには堪へねば、小治田の大宮に天の下治
らしめす大王の天

皇及東宮聖王大命受賜而歳次丁卯年仕奉

皇と東宮の聖王と、大命を受け賜ひて、歳丁卯に次る年に仕へ奉
りつ。

〔傍線は敬語とみなされる語句や接辞。傍点は日本語的な語順の箇所〕

この薬師如来像の光背銘を讀んでいくと、傍点を施した日本語的な語順になっている箇所と、傍線を施した敬語表現の箇所とが重なっていたり、あるいは連続しており、両者の間に関わりがあるように思われる。

第三節 敬語の補助動詞と日本語的語順

薬師如来像の光背銘において日本語的な語順の箇所としては、「大平欲」「薬師像作」「造不堪」「大命受」が指摘されている。これらの箇所は、漢文の構造としては「欲大平」「作薬師像」「不堪造」「受大命」となるべきものと考えられている。これらの日本語的語順の箇所を見ていくと、そこには敬語表現が絡んでいるようである。

「大平欲(坐)」

大平かにあらむと欲ほし坐す

「薬師像作(仕奉)」

薬師像を作りて、仕へ奉らむ

「(崩賜) 造不堪者」 崩り賜ひて、造るには堪へねば、

「大命受(賜) 而」 大命を受け賜ひて

もし両者が関係しているならば、敬語表現が用いられている箇所では動詞の前に目的語が記されている可能性があり、「我大御病大平欲坐」並びに「池辺大宮治天下天皇大御身勞賜」の箇所の読み方が変わるのではないだろうか。

「我大御病大平欲(坐)」は、従来は「我大御病欲(坐) 大平」のように「欲」の主語を「我大御病」と解釈している。^(注2)しかし漢文の構造としてはよくないように思われる。「我欲(坐) 大御病大平」(SVO C構造)、つまり「我(は)、大御病が大平かにあらむと欲ほし(坐す)」のように、「欲」の主語を「我」とすることはできないだろうか。^(注3)

もう一方の「大御身勞賜」の箇所については、これまでは日本語的な語順の箇所として指摘されていない。つまり、「勞」の主語を「大御身」としている。すなわち「池辺大宮治天下天皇」を、Topic (主題) 言語である日本語の特徴である主題として、「崩賜」あるいは「造不堪者」まで係ると見ている。しかし、これも「池辺大宮治天下天皇勞(賜)大御身」(SVO構造)のように、主語を「池辺大宮治天下天皇」、目的語を「大御身」とすることはできないだろうか。これに似た表現が日本語的な語順で記されている宣命に見られる。^(注4)

朕御身勞坐故暇間得而御病欲治

此月頃聞身勞須止聞食旨伊都之可病止弓参入互

(三詔)
(五十八詔)

三詔ではわからないが、五十八詔では「勞」を「つからす」と読んでいるようである。つまり「つからす」は自動詞「つかる」の他動詞化であり、「身」を目的語と見ることができよう。薬師如来像の場合の「勞」も「つからす」であるならば、目的語と見なすことも可能であろう。三詔でも「暇間得」からわかるように格助詞「を」を明記しない。したがって「御身」を目的語と見ることができないだろうか。また、この詔には先に扱った「我大御病大平欲坐」に似た表現がある。この「御病」も「治(をさめ)」との関係から目的語と見るべきではないか。

なおこの薬師如来像の光背銘の文章と敬語との関わりについては、夙に徳光久也氏が『上代日本文学史』(一九六四年 南雲堂桜楓社)において次のように述べている。

本文について、とくに注意すべき点は、敬讓語の使用されていることであつて、これは文章の性質上、敬讓語が中心となるべき表現形式がとられたので、他の銘文には見られない異色のある文章ができあがつたものと思われる。

(一一八頁)

しかしながら、元来国語流の文章をつづろうとしたのではなく、文章の本質上、つまり敬語使用の必然的要求から、こうした鶴的文章ができあがつたものであるから、文章制作者の意図は、あくまでも漢文流の表現にあつたのであろう。

(一一九頁)

当時の文章は、基本的には釈迦三尊像の光背銘のような漢文であつた。葉師如来像では日本語の表現として必要な敬語を使用して、漢文的な文章から離れないように記そうとしたのにも関わらず、敬語の補助動詞を用いた箇所が日本語的な語順になつてしまつたのであろう。

日本語的な語順の文章として有名な群馬県高崎市にある上ノ山碑は、碑文によると六八一年に建立されたものである。そこにも「定賜」といつた敬語の補助動詞の使用が見られる。

(原文)

(読み下し)

辛巳歳集月三日記

辛巳の歳、集月三日記す。

佐野三家定賜健守命孫黒壳刀自此

佐野の三家を定め賜ひし健守の命の孫、黒壳の刀自、此れを

新川臣兒斯多々弥足尼孫大兒臣娶生兒

新川の臣の兒、斯多々弥の足尼の孫、大臣の臣の娶りて生める兒、

長利僧母為記定文也 放光寺僧

長利の僧、母の為に、文を記し定めつ。放光寺の僧

また平城京遺跡の長屋王邸宅出土の木簡(七二九年以前)においても、敬語が日本語的語順と関わっているものがある。「急下坐」と敬語が用いられ、その下に「宜(べし)」が後接して、日本語的な語順になつている。

(原文)

(読み下し)

当月廿一日御田苺竟 大御飯米倉 古稻

当月廿一日、御田刈り竟る。大御飯の米倉は、古稻を

移依而不得収 故卿等急下坐宜

移すに依りて、収むること得ず。故、卿等急ぎ下り坐す宜し。

これらの用例からもわかるように、日本語的な語順の箇所は必ずしも敬語と関係しているとは言えない。これは、日本語的な語順が敬語表現とは独立して定着してきたことによるのかもしれない。

第四節 宣命と敬語の補助動詞

『統日本紀』（七九七年奏上）には六十二の宣命が収録されている。漢文で記されている『統日本紀』において、宣命の箇所だけが異なった書記スタイルになっている。宣命は天皇のことばや命令を記したものであり、ことばを読み誤らないような工夫が施されている。ここでは、日本語的な語順になっており、最初の段階では概念部分も助動詞や助詞などの文法的要素の部分も同じ大きさで記されており、両者は漢字と借音仮名との字種の違いによって区別されていた。ただし漢字と借音仮名とは形態的には違いがないために、訓の用法で用いる漢字と、音の用法で用いる借音仮名というように、音と訓という用法による使い分けで区別するしかなかった。後に、いわゆる宣命書きという、概念部分は大書文法的要素は小書というスタイルがとられるようになる。これによって、漢字と借音仮名という字種のみならず、大書と小書という字の大きさの二面から概念部分と文法的要素部分とが弁別されており、視覚的に読みやすくなった。宣命は先に述べたように天皇のことはや命令を記したものであるから、そこには敬語表現が多用されている。

・此乃天^{このあまつひ}豆^{まめ}日^ひ繼^{ついで}之位者^{のちのち}大命^{のちのち}尔^{のちのち}坐^ま世^よ大坐^{のちのち}坐^ま而^{のちのち}治^を可^{のちのち}賜^{たま}止^ま讓^を賜^{たま}命^{のちのち}乎^{のちのち}受^{たま}被^{たま}賜^{たま}坐^ま而^{のちのち}

・先^{さきに}仁^に捨^す殿^{たみ}良^ら比^ひ賜^{たま}天^{あま}之^の道^{みち}祖^{むす}我^{われ}兄^{あに}塩^{しほ}燒^や乎^{のちのち}皇^{すめ}位^みに^{のちのち}方^{かた}定^{さだ}止^ま云^いた

・山川^{やまがは}淨^{きよ}所^{ところ}者^{のちのち}孰^た俱^{とも}加^か母^{はは}見^み行^ゆ阿^あ加^か良^ら閑^{ひら}賜^{たま}乎^{のちのち}止^ま歎^{なげ}賜^{たま}比^ひ憂^{うれ}賜^{たま}比^ひ大^{おほ}坐^ま坐^ま止^ま詔^{みことば}大^{おほ}命^{のみこと}乎^{のちのち}宣^{のちのち}

・山^{やま}川^{がは}淨^{きよ}所^{ところ}者^{のちのち}孰^た俱^{とも}加^か母^{はは}見^み行^ゆ阿^あ加^か良^ら閑^{ひら}賜^{たま}乎^{のちのち}止^ま歎^{なげ}賜^{たま}比^ひ憂^{うれ}賜^{たま}比^ひ大^{おほ}坐^ま坐^ま止^ま詔^{みことば}大^{おほ}命^{のみこと}乎^{のちのち}宣^{のちのち}

天皇に関わる行為に対して敬語が用いられるために宣命は敬語の羅列となる。また、行為を明確に表現したいたために、漢字の訓と適切に対応しない動詞は、動詞の一部あるいは動詞全体を漢字で記すことができず、概念部分に関わらず借音仮名が用いられることがある。このような敬語の連続や仮名を用いなければ記すことができないような敬語表現を、漢文で書き記すことは不可能である。敬語表現が複雑な日本語にとっては、日本語的な語順による文章が望ましいもの

であつた。逆に言えば、敬語表現、特に敬語の補助動詞が日本語的な語順による書記スタイルを要求したといえよう。

第五節 仮名書き文書と敬語表現

『古事記』(七二二年)の上奏文から、その当時複数の書記スタイルが存在していたことがわかる。ただし、それぞれにおいて欠点があり、日本語を漢字で書き記すことの困難さが窺われる。一つの書記スタイルは漢文である。上ノ山碑のような日本語的な語順によるものも含んでいると思われる。この場合は「詞不逮心」(真意を十分に表現しえない)という欠点がある。もう一つは漢字の借音仮名で一字一音式に書き記す方法であつた。これは「事趣更流長」(事柄の趣旨の記述が長々しくなる)という欠点がある。その当時の公的な文書は漢文であつたので、漢文的な文章を記すことは朝廷の人々にとつては必要条件であつた。一方、借音仮名によつて一字一音式に文章を書けるということは、その当時既にすべての音節に対応するいわゆる仮名の表が出来上がつていたことを意味しよう。これは『古事記』における歌謡が一字一音式に記されていることから確認できよう。

なお、『古事記』が撰録された当時においては、既に宣命が存在していたが、『古事記』はこれについては触れていない。宣命は『古事記』のような歴史を記録する書とは異なるものと意識されていたのか。あるいは『古事記』が採用する「或一句之中、交用音訓」という音訓交用という書記スタイルは、『古事記』が漢文的な語順をとり、宣命とは語順は異なるものの、方針としては共通しているために、故意に触れなかつたのかもしれない。

借音仮名による一字一音式の書記スタイルは、『古事記』や『日本書紀』の記紀歌謡や、各地で発見されている「なにはづ」の歌木簡に見られるように、歌を記す際に用いられていた。このような漢字の借音的使用は、「六書」の中の仮借と言われているものであり、中国でも朝鮮半島でも固有名詞を記す際に行われていた。日本においてもワカタケルを「獲加多支爾」(稻荷山古墳鉄剣銘、江田船山古墳鉄刀銘)と書いたり、蘇我稲目を「巷宜伊奈目」(元興寺露盤銘)と記している。表語文字である漢字にとつて意味を捨象するのは、漢字の用法において最後の手段であるといえよう。

そのような借音仮名によって歌全体を書き記すことは、漢字で書くことを断念したことを意味する。つまり、歌は漢字で記すことを諦めたのである。

仮名による書記スタイルは、漢文で書記することが困難であった敬語表現を書き表すのに適していた。仮名文書として古いものである正倉院の万葉仮名文書（甲・乙）（七六二年頃）や「讃岐国司解端書」（八七六年）にも、敬語の使用が見られる。これは敬語表現が日本語表現として必要不可欠だったことを意味しているよう。

なおこれらの文書を記すにあたり、借音仮名を現行の平仮名に改めた。また濁音を読むべきと思われる箇所については濁音符を付した。なお解釈は、正倉院万葉仮名文書甲・乙については犬飼隆（二〇〇八）に、「讃岐国司解端書」については小松英雄（二〇〇〇）によった。

正倉院万葉仮名文書（甲）

ふたところのこのころのみもとのかたちききたまへにたてまつりあぐ。しかもよねはやまだはたまはずあらむ。
いひよくかぞへてたまふべし。とをちうちらはいちひに多ひてみなふしてありなり。きけばかしこし。

一 ころつかのいねははこびてき。

一 田うりはまだこねばかす。

（解釈）二所のこの頃の御もとの様子聞き給へにたてまつり上ぐ。しかも米は山田は給はずあらむ。飯ひよく数へて給ふべし。十一字知らは櫛（酒）に酔ひて皆伏してありなり。聞けば畏し。

一、ころ塚の稲は運びてき。

一、田売りはまだ来ねば貸す。

正倉院万葉仮名文書（乙）

わかやしなひのかはりにはおほましますみなみのまちなる奴をうけよとおほとこがつかさのひとといふ。しかるがゆゑにそれうけむひとらくるまもたしめてたてまつりいれしめたまふべし。よねらもいださむ。しかもこのはこみおかむもあやふかるかゆゑにはやくまかりたまふべし。おほ（と）こがつかさなひけなはひとのたけたかひと

ぞことはうけつる。

(解釈) 我が養ひのかはりには大まします南の町なる奴を受けよと大とこが司の人言ふ。しかるがゆゑに其れ受けむ
 ひとら車持たしめ奉り入れしめたまふべ(し)。米らも出さむ。しかもこの箱、見置かむも危ふかるがゆゑに
 早く罷りたまふべし。大(と)こが司な(意味不明)ぞ事は受けつる。

讃岐国司解端書

改姓人夾名勸録進上 これは なぜむにか 官にまし たまはむ みたまふばかり となもおもふ 抑刑大史
 のたまひて 定以出賜 いとよからむ

(解釈) 改姓人夾名勸録進上 これは なんぜむにか 官にまし給はむ 見給ふばかり となも思ふ 抑 刑大史
 のたまひて 定ヲ以テ出ダシ賜フ いとよからむ

仮名書きの文章では敬語を表現通りに記すことができる。正倉院万葉仮名文書(乙)に見られる「もたしめてたてまつり」「いれしめたまふべし」のように、動詞と敬語の補助動詞との間に助動詞の「しむ」が入ることもあり、また敬語の補助動詞のあとに助動詞「べし」が後接することもある。「しむ」や「べし」は漢文的な表現では「令」「可」といった返読文字が使用される。したがって、漢文においては敬語の補助動詞や、返読文字の配置などが問題になってくる。^(注5)また、漢字で書き記すことのできない助動詞や助詞も多い。特に自分の態度を表す(いわゆるモダリテイ)助動詞や助詞は日本語においては重要な働きを示す。これらは仮名でしか表現できない。

歌の記録のために発生した一字一音式の借音仮名による書記スタイルは、日常的な表現である敬語表現を書記できる文章としても利用され、さらに多くの人々が登場し多種多様な敬語表現が使い分けられる物語を書き記すための文章として活用されることになったのである。

第六節 和化漢文と敬語の補助動詞

「讚岐国司解端書」には仮名の文書中に「定以出賜」という漢字による表現が使用されている。小松英雄（二〇〇〇）が指摘するようにこれは役所内における表現のようであるが、そこにも「出賜」といった敬語表現が用いられている。官位の異なる人々が働いている役所においては、伝言的な文書においても敬語表現が欠かせないものであつたようである。

法隆寺金堂の薬師如来像の光背銘に見られたように、漢文において敬語、特に敬語の補助動詞を書き入れることは、その箇所が日本語的な語順になつたりして、書記において困難さを伴つた。しかし公的な文書はあくまでも漢文であつたので、漢文の構文に合わせて敬語の補助動詞を組み入れる必要が出て来る。正統な漢文で書かれていた釈迦三尊像の光背銘と、敬語を用いた日本語的な漢文となつていた薬師如来像の光背銘との流れ、すなわち敬語を書き記さないで正統な漢文で行く立場と、敬語などの日本語的な要素を文に取り入れる立場との二つの流れは、『日本書紀』と『古事記』という同時代に書き留められた二つの歴史書の形として出現してくる。例えば、日本における漢字・漢文学習の祖である王仁（和迺）が招聘された際の記事は、それぞれ次のように記されている。

於是、天皇問阿直岐曰、如勝汝博士亦有耶。对曰、有王仁者。是秀也。

（『日本書紀』 応神天皇）

又、科賜百济国、若有賢人者貢上。故、受命以貢上人、名和迺吉師。

（『古事記』 中卷 応神天皇）

漢文中に敬語の補助動詞を書き記そうとする『古事記』においては、敬語の補助動詞を動詞に後接させる形で一まともにし、下に目的語を置き、漢文的構造を取ろうと努めている。^{注七}

・此国者、立奉天神之御子（上卷）

（此の国は、天つ神の御子に立奉らむ）

・故、建内宿彌為大臣、定賜大国小国之国造（中卷 成務天皇）

(故、建内宿彌を大臣と為て、大国小国の国造を定め賜ひ)

・因太后之強、不治賜八田若郎女 (下卷 仁徳天皇)

(太后の強きに因りて、八田郎若女を治め賜はず。)

『古事記』のように漢文中に敬語表現を使用する流れは、貴族の日記などの記録体に受け継がれた。朝廷における記録が漢文で記された関係もあり、貴族の日記も漢文のスタイルをとり、敬語の補助動詞を使用している。^(注8)

左中弁経通見給大宰之宣符

而□聞給下官参詣由所坐也

〔『小右記』寛仁三(一一〇一九)年五月一日〕
〔『小右記』治安三(一一〇二三)年七月三日〕

ただし、藤原道長(九六六―一〇二七)の『御堂関白記』においては、「動詞+目的語+敬語の補助動詞」というように、動詞と敬語の補助動詞の間に目的語を入れた形式になっている。両者の違いは、峰岸明(一九八六)が指摘するように、藤原実資(九五七―一〇四六)の『小右記』の文章が『御堂関白記』に比較して優れて漢文調であることによる。

従皇太后宮人来云、惱御齒給、払曉事也

〔『御堂関白記』長和元(一一〇一二)年五月九日〕

(皇太后宮より人来て云く、御齒を悩み給ふ、払曉の事なり、と。)

参上御前、可立齋宮給女一宮御着裳事被仰

〔『御堂関白記』長和元年閏十月九日〕

(御前に参上す。齋宮に立ち給ふべき女一宮御着裳の事を仰せらる。)

漢文中に敬語を用いるといった和化漢文の流れはさらに『吾妻鏡』に受け継がれていくが、ここでは『御堂関白記』と同じく動詞と敬語の補助動詞との間に目的語を入れる形が取られている。

誅彼氏族、可令執天下給之由行之

〔『吾妻鏡』治承四(一一七九)年四月九日〕

(かの氏族を誅し、天下を執らしたまふべきの由、これを申し行ふ)

武衛令辞莊園於垂相給上、逗留之間、連日竹葉勸宴醉

〔『吾妻鏡』元暦元(一一八四)年六月五日〕

(武衛、莊園を垂相に辞せしめたまふの上に、逗留の間、連日竹葉宴醉を勧め)

召下家司等注文被下之。可加催促給之由云々、今日到来
〔『吾妻鏡』文治二（一一八六）年三月十日〕
（下家司等を召し、注文を下さる。催促を加へたまふべきの由と云々。今日到来す）

『吾妻鏡』がこのようなスタイルをとるのは、『小右記』よりも『御堂関白記』のようなスタイルが和化漢文としては一般的であったのであろう。例えば、藤原宗忠（二〇六二〜一一四一）の『中右記』や、藤原頼長（一一二〇〜一一五六）の『殿記』、平信範（一一二二〜一一八七）の『兵範記』などにおいても、「給」が目的語よりも後ろに記されている。

右大臣殿令参法勝寺給云々

〔『中右記』長治二（一一〇五）年正月十四日〕

御表清書了、時範朝臣持参、殿下加御判給

〔『中右記』嘉承元（一一〇六）年七月二十九日〕

関白殿、本自令候禁中給也

〔『殿記』保延二年（一一三六）十一月十日〕

依尼御前御坐、於門外令乘車給

〔『殿記』久安元（一一四五）年正月四日〕

又今日令着陣座給、従大炊御門高藏亭令出立給

〔『兵範記』久安五（一一四九）年十月十日〕

今朝、入道殿令参詣天王寺給

〔『兵範記』仁平二（一一五二）年十月九日〕

敬語の補助動詞は、大野晋（一九七七）の助動詞の承接表では第二類に位置づけられており、動詞とこの第二類との間に、受身の助動詞「る」「らる」や使役（尊敬）の助動詞「す」「さす」「しむ」、大野の分類でいえば第一類が入ることが可能である。漢文的な文章でいえば、返読文字として「被（る・らる）」や「令（しむ）」が動詞の前に記される。つまり、動詞に受身や使役（尊敬）が承接している場合は、敬語の補助動詞は動詞とそれらの助動詞が承接したものに全体的にかかるのである。^(注)したがって、「給」などの敬語の補助動詞は動詞と離れた方が日本語的になり、書きやすくまた理解しやすい書記スタイルなのであろう。

おわりに

日本語の書記システムの歴史は、膠着的構造を持つ日本語を孤立語である中国語出自の漢字を用いてどのような書き記すのか、すなわち漢字とその漢字を基にして作られた仮名とにおける両者の関係の歴史と言い換えてもよいであろう。それと合わせて、日本語においてはなぜ様々な書記スタイルが誕生したのかが問題となってくる。その解答の一つとして、本稿では日本語において欠かせない敬語がその重要な要因であることを示そうとした。

中国語の文章である漢文を日本語として訓読する際に敬語を補読していたように、敬語は日本語の表現においては欠かせないものであった。そして日本語を漢文で書き記そうとすると、特に敬語の補助動詞が使用された箇所は動詞に敬語の補助動詞が後接するために、目的語との位置関係において日本語的な語順になりかねないものであった。

特に天皇のことは伝える宣命においては、敬語が多用され、また天皇のことは忠実に伝えようとする。そのために、文法的要素を書き記すことができない、また漢字の訓と対応しない和語の動詞を書き表すことができない、漢文というスタイルでは書き記すことは不可能であった。そこで、宣命は日本語的な語順をとり、漢字と借音仮名との字種による区別や、概念部分と文法的要素との文字の大きさを変えることによって、膠着語的な構造である日本語を明確に示すスタイルが完成したのである。

敬語表現にとつて最適な書記スタイルは仮名による文章であった。敬語表現の場合、動詞と敬語の補助動詞との間に、尊敬・使役や受身の補助動詞が入ることがある。そして自分の態度を表す補助動詞や助詞などが敬語の補助動詞に後接する。特に態度を表す補助動詞や助詞の多くが漢字では書き記すことができない。それらを過不足なく書き表せる仮名による文章が日本語には適していた。そのために、和歌を記録するために発生した仮名書きというスタイルは、多種多様な敬語表現を書き記せる文章として発展することになる。

その一方で公的な文書はあくまでも漢文であった。したがって漢文中に敬語の補助動詞を書き記すようなスタイルが

求められ、敬語を用いない正統な漢文に対し、日本語的な要素の入っているいわゆる和化漢文が成立することになった。

注

- 1 この釈迦三尊像の光背銘の読み下しの他、薬師如来像の光背銘、上ノ山碑、長屋王邸宅出土の木簡の読み下しは神野志隆光(二〇〇七)による。
- 2 小松英雄(二〇〇〇)二二八〜二二九頁には、吉澤義則、佐藤喜代治／前田富祺、宮澤俊雅、西田直敏の各氏の訓読が示されているが、いずれも「我御大病(我が御大病)」を主語としている。
- 3 徳光久也(一九六四)には、「我大御病平欲坐故の欲字の位地は、我欲…とあるべきところであり」(二一八頁)とあり、「我」を主語としている。小松英雄(二〇〇〇)二四七〜二四八頁では「われ」か「わが」かの検討を行っている。
- 4 宣命の本文並びに読みについては、北川和秀編(一九七二)による。
- 5 漢文における敬語の補助動詞の位置については次節(第六節)で述べる。宣命書きにおける返読文字と敬語の補助動詞との関係については別稿『今昔物語集』の宣命書きによる表現制約』を留意している。
- 6 小松英雄(二〇〇〇)は、「定以出賜」について、「定」は非公式の官庁用語であり、(役所仕事として定まっていた規則や手順)として、「定以出賜」全体としては(役所仕事のルールに従って太政官に提出されるなら)と解釈している。
- 7 『古事記』の読みについては日本古典文学大系本(岩波書店)による。
- 8 貴族などの古記録資料の敬語については、穂田定樹(二〇〇八)の詳細な研究がある。
- 9 『御堂関白記』に本文並びに読み下しについては山中裕編(一九八八)を、『吾妻鏡』の読み下しは貴志正造(一九七六)による。この訳文に合わせて、『吾妻鏡』の本文を改めた。また、『小右記』『中右記』は大日本古記録(岩波書店)を、『殿記』と『兵範記』は増補史料大成(臨川書店)を利用した。
- 10 学校文法では「る・らる」「しむ」を動詞として扱っているために、敬語の補助動詞の前に助動詞が出現することに違和感をおぼえるが、「る・らる」「しむ」を動詞の派生接辞とし、それが付いたものを派生動詞とすれば問題はない。

引用文献

- 穂田定樹（二〇〇八）『古記録資料の敬語の研究』清文堂
- 犬飼隆（二〇〇八）『漢字を飼い慣らす』人文書館
- 大野晋（一九七七）「日本語の助動詞と助詞」（『岩波講座日本語七 文法Ⅱ』岩波書店）
- 春日政治（一九四二）「西大寺本 金光明最勝王経古点の国語学研究」（『斯道文庫紀要第一』岩波書店）本稿では（一九八五）
- 『西大寺本金光明最勝王経古点の国語学的研究 春日政治著作集別巻』勉誠社 によった。
- 貴志正造（一九七六）『全譯吾妻鏡 一』新人物往来社
- 北川和秀編（一九七二）『続日本紀宣命 校本・総索引』吉川弘文館
- 神野志隆光（二〇〇七）「漢字と非漢文の空間 八世紀の文字世界」（東京大学教養学部国文・漢文学部会編『古典日本語の世界 漢字のつくる日本』東京大学出版会）
- 小松英雄（二〇〇〇）『日本語書記史原論 補訂版』笠間書院
- 徳光久也（一九六四）『上代日本文学史』南雲堂桜楓社
- 峰岸明（一九八六）『変体漢文』東京堂出版
- 山中裕編（一九八八）『御堂関白記全注釈 長和元年』高科書店



南山大学外国人留学生別科の留学生とともに

2009年度日本語教育演習 名古屋研修旅行の概要

期 間：2010年2月16日～2月20日（4泊5日）

参加者：日本文学科 学生14名

訪問先：南山大学外国人留学生別科（愛知県名古屋市）

日 程：2月16日 仙台発 名古屋城見学、留学生とのティーパーティー

2月17日 「日本の教育プロジェクト」1日目（学校訪問）

2月18日 「日本の教育プロジェクト」2日目（発表準備）

2月19日 「日本の教育プロジェクト」3日目（ポスター発表会）

2月20日 市内観光 仙台着

振り返り、私達と留学生を繋いでくれた「日本語」を見つめ直してみたい。

私は日本語を母語としない相手に自分の意思をしっかりと伝えられるよう、使う言葉や表現を考えながら話をし、留学生達も、日本語で文字を書き、言葉を使って一生懸命私とコミュニケーションを取ろうとしてくれた。何より「この人と日本語で通じ合いたい」という気持ちが互いにあったからこそ、文化や言葉や心の壁を越えて、私達はこのプロジェクトワークを成し遂げられたのだと思う。また、会話の中で普段は省略してしまいがちな主語や、助詞に気を付けて話をするよう心がけ、頭の中で文章を組み立てていくうちに、日本語を改めて見つめ直すことができた。日本語は、たった一文字の助詞によって意味が全く別のものになってしまう。実は難しい言語だなと思うと同時に、ますます興味深いと思えるようになった。

言葉は、コミュニケーションを取る上で必要なツールだ。異なった言語を使う人同士が、英語でも中国語でも韓国語でも、どの国のどの言語であろうとも、共通して使うことができる言語を一つ持っていれば、コミュニケーションを取ることは可能なのだ。今回、「日本語」で通じ合えた私達のように。私は、普段何気なく使っている日本語が、このように通じ合う役割を果たすことがあるなんて、この研修に参加しなければきっと気付かずにいただろう。また、外国語として一生懸命日本語を勉強している留学生達の姿を見て、私もそんな人達の力になって、一緒に日本語を学んでいきたいと強く思うようになった。

一冊の本をきっかけに、興味から学び始めた日本語教育。この研修を終えて、その学びの目的は「興味」から「叶えたい夢」へ変わっていた。

他のチームの発表も、興味深い内容でわかりやすくまとめられていた。新聞の一面のようにまとめてあるものや、写真やイラストをたくさん使って説明されているものもあり、チームによって多様なまとめかたがあって参考になった。発表後、少し緊張したが、手を挙げて質問もすることができた。

5日目。とうとう最終日となった。この日は午後まで自由時間だったので、サーとピンピンと待ち合わせをして、名古屋市科学館へプラネタリウムを見学しに行った。大きな恐竜の化石の前で写真を撮ったり、竜巻きを発生させる装置を見て盛り上がり…。お昼は留学生おすすめの味噌煮込みうどんのお店でご飯を食べて、おしゃべりをしながら最後の楽しいひとときを過ごした。お店から出た帰り道、思いがけないサプライズが起こった。なんと私達の目の前に歌手の北島三郎が歩いていたのだ。「あの人知ってる！日本の、すごく有名な歌手よね！」と留学生が見てはしゃぐ様子がとても可愛らしかった。

集合場所に向かう地下鉄の中、私は自分でも信じられないくらい冷静だった。もちろん、寂しいと思わなかったわけではない。このままだったらきつと涙を見せずに別れられるだろうと思っていたが、それは無理だった。集合場所で、サーに地下鉄のプリペイドカードを手渡した瞬間、私の目からポロポロと涙が零れてしまった。「なつみ、泣かないで」とピンピンが戸惑っていて申し訳ない気持ちになったが、涙は止まらなかった。私達は最後まで「ありがとう、また絶対会おうね」と何度も言い合って別れた。たくさん話してきたのに、最後は「ありがとう」しか言えなかった。

同じチームで行動した、しっかり者で癒しの存在だった可愛いサー、J-POPが大好きでダンスが上手だったピンピン。同じチームではなかったけれど、ムードメイカーの金、ピアノが上手なクラーク、冗談を言って私達を驚かせたブライアン…彼等以外にもたくさんの留学生達と交流した。彼等とは趣味や好きな物の話から、お互いの国の文化・生活・価値観などの話をし、その違いに驚いたり驚かれたりした。話をして初めて知ることが多く、私の中の物事の考え方や視点が広がったと思っている。彼等に出会えて本当によかった。今でも彼等とはメールや手紙で連絡を取り合っている。これからも私にとってかけがえのない友人達であり続けるだろう。

このような短い期間で、しかも初めて会ったばかりの人と、一つのことを成し遂げたことは私にとって初めての体験だった。ここで改めてこの研修を

の男子部を訪問した。見学した授業は英語ではなく音楽の授業だったが、パソコンを使って作曲をするという、私達の予想を遥かに超えたハイテクな授業で、4人全員が驚きの表情を隠せなかった。授業見学後は、生徒達に対するインタビュー調査を行った。英語の授業に関して留学生2人が予め考えてきた質問を中心に、私もその場で浮かんだ疑問点を質問して生徒に答えてもらった。中学生達は質問への回答以外にも関連してたくさん発言してくれて、現役の中学生が英語の授業をどのように感じているか等、たくさんの情報を得ることができた。

3日目。前日のインタビューを元に、調べたことをポスターにまとめる作業を行う。限られた時間で完成させなければいけないので、分担して作業を行った。

「なつみ、はるか、こういう風にしたいんだけど…」作業の途中で留学生2人が声をかけてきた。2人は調べてわかったことをわかりやすく表にして、これを使いたいと申し出たのだ。もう1つ、これも留学生のアイデアで、発表を聞いてくれている人用にクイズを用意することにした。「なつみ、ここに絵を描いてくれない?」「ここはこう書き直したほうがいいよ」—私達はより良いものを作るために、留学生、MG生という垣根を越えてお互い言いたいことを素直に言い合えるようになり、完成した発表用ポスターは、私達の様々な工夫が凝縮されたものになっていた。そのポスターに絵心のある大森さんが留学生2人の似顔絵を描き入れてくれ、さらに「私達らしさ」が加わった。

完成後は4人で発表練習をした。担当を決めて通して練習し、その後細かい言い回しや表現などを調整して明日に備える。いつも授業での発表がある日の前日は、いくら万端に準備しても不安で仕方がないが、今回の発表は不思議と不安など全くない。むしろ楽しみで仕方がなかった。私達が一緒に取り組んだこのプロジェクトを、たくさんの人に聞いてもらいたいという気持ちでいっぱいになっていた。

4日目。発表会当日。私達の発表は練習通りに進めることができ、クイズもみんな楽しんでくれたように感じられた。一番緊張したのは発表後の質疑応答だ。聴衆の留学生達が私達の発表に対してどんどん質問を投げかけてくる。しかし、サーとピンピンがしっかりと対応してくれて頼もしかった。私と大森さんも、2人の補足に近い形で一生懸命対応した。

クトに役立つように、報告書の内容を踏まえた上で自分の意見や感想を書き、間違っている文章の添削もした。この文章も名古屋に届いて、読んでくれるんだろうな。もうすぐ会える。書いているうちに研修に行くという実感が湧いてきて、先程までの不安はどこへやら、私の心の中は期待と希望でいっぱいになった。

1日目。飛行機に乗ると仙台から名古屋はあつという間だった。久々に飛行機に乗ったこと、初めて訪れる地ということもあって、私も友人達もはしゃぎながら空港内や街を歩いた。

私達はまず名古屋城を見学し、その後南山大学へ向かった。初顔合わせをする教室に着いたとき、留学生達はまだ授業中でほとんど教室には居らず、私は同じチームのMG生大森さんとメンバーの到着を待った。事前にメールのやりとりをしていたし、私自身元々人見知りはない性格だが、やはり初対面となると緊張する。少し待つと、教室内に授業を終えた留学生達がどんどん入ってきた。「あ、あの2人じゃないかな？」私達は手を振った。2人——タイ人留学生のサーとピンピンは私達に気付くと、満面の笑顔で「イエーイ！」とピースサインを向けてきた。2人が席についてすぐに「メールありがとうございます」「会えて嬉しい」「一緒に遊ぼうね」と会話が始まり、初めて会ったはずなのにまるで十年來の友と再会したように私達は話し始めた。

翌日の動きを確認し、大学内を案内してもらった後、2人に名古屋の街を案内してもらった。みんなでオアシス21の水の宇宙船できれいな夜景を眺め、美味しい味噌カツを一緒に食べた。その間もずっと話は途切れることはない。正直、初日からこんなに打ち解けることができるとは思わなかった。ホテルに戻って一息つき、私はこの一日を振り返りながら、これから本格的に始まるプロジェクトワークをやり遂げる自信のようなものを感じていた。そして「絶対成功させよう、明日から頑張ろう」と改めて気持ちを引き締めた。

2日目。午前中はチームでアイデアカードを使って「プロジェクトワークを成功させるためにはどうしたらよいか」というテーマで話し合った。私達のチームは、出た意見の中から最も良いものとして「時間に遅れない」「メモだけではなく動画を撮って原稿作りに役立つ」を選び、それらを意識してプロジェクトワークを進めることにした。

午後から、それぞれのチームで調査が開始された。私達のチームは「一般的な学校と南山中学校の英語授業について」を小テーマに掲げ、南山中学校

〈報告〉

「日本語」で通じ合った5日間

——日本語教育演習 名古屋研修旅行に参加して——

佐藤 菜摘

大ベストセラーにもなった、日本語教師とその下で日本語を学ぶ外国人生徒達の様子を描いたコミックエッセイ。それが、私が日本語教育に興味を持つきっかけだった。もともと日本語の成り立ちや語源などに興味があった私は、読みながら自分でも日本語のおもしろさに気付くと同時に、それらを外国人に教えるという職業に惹かれていった。

今回、私は日本語教育演習の授業の一環として行われる研修のため、名古屋にある南山大学の留学生別科を訪れた。2年生から始まった日本語教育の授業の内容は興味深いものばかりで、この研修の話を知った時はとても嬉しく、話を聞いたその日に行きたいと名乗り出た。

名古屋研修の中心となる活動は南山大学留学生別科で学ぶ留学生との合同プロジェクトワーク（調査、発表のグループワーク）である。プロジェクトのテーマは「日本の教育プロジェクト」。留学生とともにチームを組み、論点を設定してともに教育現場を訪問して調査を行う。私のチームはMG生2人、留学生2人の4人で構成されることになった。

名古屋に向かう前、事前に同じチームの留学生2人から、研修で行うプロジェクトのテーマについて調べた報告書が送られてきた。いざ目を通して驚くこととなる。その文章は私の予想を遥かに超えるものであったからだ。多少の文法や単語の間違いはあるものの、論理的にまとめられた文章、その中で正しく使われている難しい表現や漢字。日本人の大学生並みの文章力である。報告書を読み進めていくうちに、本当にプロジェクトを成功させられるだろうか、かえって足手まといにならないだろうか…と不安が募った。先生からこのプロジェクトは留学生達の成績に関わると聞いていたことがさらに不安を助長した。しかし、そんな気持ちになったところで何も始まらない。気持ちを切り替えて、その報告書に返事を書いた。少しでも今後のプロジェ

- (11) 森山新、ナイダン・バヤルマー (2009) 「動詞・形容詞の否定形のイン
プットの頻度と習得との関係」『日本認知言語学会論文集』9, pp. 320-327

インタビュー場面における動詞の否定丁寧形の使用とその要因について

— 韓国の日本語学習者の発話データから —

者の否定丁寧形の習得プロセスを踏まえ、実際の教室で動詞の否定丁寧形についてどのような学習の機会を提供するべきか、具体的に提案することを次の課題としたい。

【参考文献】

- (1) Bybee, J (2008) Usage-based grammar and Second Language Acquisition. Robinson, P. & Ellis, N. C. (eds.) *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. 216-236. NY and London: Routledge.
- (2) 家村伸子 (2001) 「日本語の否定形の習得－中国語母語話者に対する縦断的な発話調査に基づいて－」『第二言語としての日本語の習得研究』4, pp. 63-81
- (3) 家村伸子・迫田久美子 (2001) 「学習者の誤用を産み出す言語処理のストラテジー (2): 否定形「じゃない」の場合」『広島大学日本語教育研究』11, pp. 43-48
- (4) 金澤裕之 (2008) 『留学生の日本語は、未来の日本語－日本語の変化のダイナミズム』ひつじ書房
- (5) 川口良 (2006) 「母語話者の「規範のゆれ」が非母語話者の日本語能力に及ぼす影響－動詞否定丁寧形「(書き) ません」と「(書か) ないです」の選択傾向を例として－」『日本語教育』129, pp. 11-20
- (6) 川口良 (2010) 「「ません」形から「ないです」形へのシフトに関わる要因について－動詞否定丁寧形の言語変化という視点から－」『日本語教育』144, pp. 121-132
- (7) 小林ミナ (2005) 「日常会話にあらわれた「～ません」と「～ないです」」『日本語教育』125, pp. 9-17
- (8) 澤邊裕子・相澤由佳 (2008) 「否定丁寧形「～ません」と「～ないです」に関する一考察－ことばの「ゆれ」が海外での日本語教育・学習に与える影響－」『日本文学ノート』43, pp. 170-183
- (9) 野田春美 (2004) 「否定でいいい形「ません」と「ないです」の使用に関する要因－用例調査と若年層アンケート調査に基づいて－」『計量国語学』24-5, pp. 228-244
- (10) 野田尚史・迫田久美子・渋谷勝己・小林典子 (2001) 『日本語学習者の文法習得』大修館書店

分に検証されなかったこと、周囲に十分なインプット環境がない初級、中級段階の学習者も「ないです」形を使用していること、また、初級から中級段階に移行する過渡期に「ないです」形の誤用が見られたことから、学習者の「ないです」形の使用に関して次のような可能性が考えられる。それは、「ないです」形は学習者自ら産み出す文法の一つであり、日本語母語話者との接触やメディアの視聴などにより周囲からのインプットが増えるにつれ、自然な日本語として習得されるという可能性である。2形式の使い分けについて質問紙調査を行ったところ、中級段階の学習者のコメントの中には「丁寧さ」「スタイルの違い」に言及するものが複数見られた。特に2形式についての説明を聞いたことがない学習者が、このように文のスタイルや場面、状況によって否定丁寧形が使い分けられ、「ないです」形のほうが非規範形で、「ません」形のほうが丁寧に話すときに使われる規範的な形であるという気づきを持つのは、実際の使用場面を耳にしたり見たりすることがあるからではないかと推察する。「ないです」形が自然な日本語として習得されていく過程で、どのような場面、状況で使用されるものなのかも感覚的に理解されるようになっていのではないかと考える。

では、なぜ学習者独自の文法として「ないです」形が産み出されるのだろうか。本調査では学習者へのフォローアップインタビューを実施していないため、この点については十分に明らかにできなかった。い形容詞の否定丁寧形は「おいしくないです」のように「～くないです」、つまり「ないです」形で導入、練習されることが多い（小林2005）。品詞によって異なる否定形の作り方を覚え、使用するのは学習者にとって負担であり、そのような文法規則は不合理な文法規則（野田2001）のように思われるかもしれない。動詞の「ないです」形はそのような不合理さを合理的な文法規則に変えようとする中で生まれたものなのだろうか。川口（2010）は母語話者の動詞否定丁寧形「ません」形から「ないです」形へのシフトに関わる要因について考察し、「否定」という文法的意味がシフトの要因となっている可能性を示した。「否定」を伝達するときに「ないです」形を用いるのは否定の意味が伝達されやすい「聞き手の理解しやすい形式」を作りだそうとする言語変化の要因だとするものである。「否定」という文法的意味が要因となっている点は学習者の場合も同様のことが言えるかもしれない。今後、学習者へのフォローアップインタビューなどを通して明らかにしていきたい。また、このような学習

わかった。この結果は「日本語能力の向上とは、規範的な文法の習得を意味するわけではない」とする川口(2006)の報告と一致するものである。初級段階の学習者の発話においては「ません」形が多く見られたが、誤用の中には「ないです」形を産み出そうとした際に生まれたものと思われるものが見られた。初級学習者の発話にのみこのような「ないです」形の誤用が確認されたことから、動詞の否定丁寧形「ないです」形の産出は初級段階からその兆しが見られるが、否定形を作る際に活用の混同や使用する動詞の選択を誤る、という習得過程があるのではないかと推測された。「ません」形が使用された動詞と「ないです」形が使用された動詞の難易度や活用のグループによる違いに関しては、今回のデータでは明確な傾向を見出すことができず、先行研究においてトークン頻度とタイプ頻度が高い動詞の否定形、つまり周囲からのインプットとして頻度が高いとされる動詞の否定形の使用が顕著に学習者の発話、アウトプットに現れているという結果を得ることはできなかった。

次に、研究課題の2つ目、「ないです」形を使用した学習者の背景や2形式に対する意識について明らかになった点を述べる。質問紙調査において学習者周囲のインプット環境について調べた結果、上級学習者は一定の日本滞在歴を持っていたり、普段日本語で話す相手がいたりして日本語母語話者からの十分なインプットを得る環境にいる(いた)ことがわかったが、一方で、日本滞在歴が1ヶ月未満と短く、普段日本語で話す友人や知人もなく、日本の番組の視聴頻度も少ない学習者、つまり十分なインプット環境を持っていないと思われる学習者も中級段階に4名、初級段階に1名いたことがわかった。この5名はインタビュー後、2形式の使い分けについて尋ねられた質問に対しても、授業で説明を受けた経験もなく、使い分けに対する意識、基準もないと答えており、「ないです」形の使用は無意識に行われていたことが確認された。

澤邊・相澤(2008)は「母語話者間で見られる日本語の「ゆれ」は海外の日本語教育、学習にも少なからず影響を与えている」と述べたが、母語話者が影響を与えたのか、学習者が文法習得の過程でこのような「ないです」形を産み出したのかは十分に明らかにされていなかった。本稿のデータは限られたもので、今後十分なデータを得て調査する必要があるが、今回、周囲からのインプットの影響と学習者のアウトプットとの関係が発話データの中で十

- ・「ません」=丁寧、「ないです」=くだけた言葉
- ・年上の人には「ません」を使う
- ・「ないです」のほうが自分の意思がもっと強く現れるような気がする
- ・知人や友だちには「ないです」を使い、目上や知らない人には「ません」を使う
- ・自分より確実に年上の場合や初対面のときは大体「ません」を使い、親しいと感じていても敬語を使う必要がある場合は「ないです」を使うことが多い
- ・会話で、親しい間柄では「ません」より「ないです」を使う
- ・最初に思い浮かんだ形式を使う
- ・「ません」のみ使用

(3) 上級学習者 (N=5)

2形式の使い分けについて「知っている」と答えたのは5名全員で、使い分けについての説明を聞いたことがあると答えたのは2名であった。しかし1名はその内容を記憶に留めておらず、もう1名は『「食べません」は本当に食べられない場合で、『「食べないです」は食べたくない場合に使う』という内容だったと記憶していた。その学習者は「ないです」形をよく使うと振り返っているが、特に2形式の使い分けの基準はもっていないと答えていた。他の学習者は『「ません」は硬い感じで『「ないです」は会話体で柔らかい感じ』のように捉えていた。

5. まとめ

ここでは3. で提示した研究課題に基づいて結果をまとめ、本稿において見出された傾向について述べることにしたい。

まず研究課題の1つ目である海外で日本語を学ぶ学習者の動詞の否定丁寧形の使用実態について述べる。今回は海外の日本語学習者の一ケースとして韓国で日本語を学ぶ大学生を対象とした。インタビューにおける動詞の否定丁寧形使用者53名のうち「ないです」形での使用は25名で、日本語の口頭能力レベルの向上に伴い、「ないです」形の使用割合が高くなっていることが

大部分であり、中級段階ではほぼ毎日見ているという学習者も存在した。

表4 日本の番組の視聴頻度

	一年に数回	一ヶ月に数回	一週間に数回	ほぼ毎日
初級(N=1)	0名(0%)	1名(100%)	0名(0%)	0名(0%)
中級(N=19)	1名(5.3%)	9名(47.4%)	5名(26.3%)	4名(21%)
上級(N=5)	1名(20%)	2名(40%)	2名(40%)	0名(0%)
合計(N=25)	2名(8%)	12名(48%)	7名(28%)	4名(16%)

4. 2. 2 「ません」形と「ないです」形の使い分けに関する意識

質問紙調査において否定丁寧形「ません」形と「ないです」形の2形式について学習者が知っているか、2形式の使い方の違いについて説明を聞いたことがあるか、使い分けに基準はあるか、について尋ねた。

(1) 初級学習者 (N=1)

2形式があることは知っているが、その違いについては気になったことはない。説明を聞いたこともなく、使い分けの基準もないという回答であった。

(2) 中級学習者 (N=19)

2形式があることを「知っていた」と答えた学習者は14名、「知らなかった」と答えた学習者は5名であった。「2形式の使い分けについて説明を受けたことがあり、その内容を覚えている」と答えた学習者は4名で、『ません』のほうがもっと丁寧(3名)、『ません』は会話体、『ないです』は文章体(1名)だと答えていた。

使い分けの基準については良く分からないとする学習者が多かったが、2形式の使い分けについて説明を聞いたことがない学習者であっても、次のような使い分けがあるのではないかと推測する学習者が見られた。

表2 日本滞在歴

	なし	1カ月未満	1カ月～11カ月	1年以上
初級(N=1)	1名(100%)	0名(0%)	0名(0%)	0名(0%)
中級(N=19)	5名(26.3%)	5名(26.3%)	9名(47.4%)	0名(0%)
上級(N=5)	0名(0%)	4名(80%)	4名(80%)	1名(20%)
合計(N=25)	6名(24%)	5名(20%)	13名(52%)	1名(4%)

(2) 日本語で話す友人の有無

日本に滞在している期間が短くても、韓国内に日本語で話す友人、知人がいて、インプットが得られる可能性がある。表3は普段の生活における日本語で話す友人の有無について調べた結果をまとめたものである。

表3 日本語で話す友人の有無

	いる	いない
初級(N=1)	0名(0%)	1名(100%)
中級(N=19)	6名(31.6%)	13名(68.4%)
上級(N=5)	5名(100%)	0名(0%)
合計(N=25)	11名(44%)	14名(56%)

上級段階の学習者は日本語で話す友人がいて、話す頻度は「一週間に3回」「一ヶ月に2回ぐらい」「一週間に5回」等、一ヶ月に複数回日本語で話す機会を得ていることがわかった。一方、初級、中級段階の学習者の場合は半数以上が日本語で話す友人がいない。中級段階の学習者は6名「いる」と答え、話す頻度は多く人で「一週間に一度」、「一ヶ月に2回ぐらい」「二か月に3回ぐらい」話すことがあるという回答があった。

(3) 日本の番組（ドラマ、映画など）の視聴頻度

自然習得のインプット環境の可能性として、日本の番組の視聴も考えられる。ここでは、日本のドラマや映画などの視聴の頻度について尋ねた結果を示す。

アンケートの結果、こうしたメディアに全く接していないという学習者はおらず、一ヶ月に一回程度はこうしたメディアに接しているという学習者が

誤用例4は「人がいない」という否定の意味を伝えようとして「*人がないです」という発話になってしまったものと考えられる。日本語では生物に対して「いない」、無生物に対して「ない」を使うのに対し、韓国語の「ない」を表す語「없다 (opta)」は、生物、無生物どちらにも使うことができる。これも単語選択の誤りであるが「いない」という否定の意味を伝えようとする際に「ないです」形が用いられようとしていたことがわかる。ただし、この文中の「ない」は動詞の否定形ではなく、形容詞の「ない」である。

これら4つの誤用例は全て初級段階の学習者に見られたものであった。4. 1. 1において初級段階の学習者の動詞の否定丁寧形の使用は「ません」形のほうが多いという結果が得られたが、誤用を見てみると「ないです」形が見られる。中級段階の学習者になると活用に誤りが少ない「ないです」形が用いられる割合が高くなるが、初級段階に見られたこれらの誤用は中級段階へと移行する過渡期にある学習者が生み出したもののようにも思われる。

4. 2 「ないです」形使用者の背景

4. 2. 1 インプット環境

本稿では学習者周囲からの自然な日本語のインプットの可能性として「日本滞在歴」「日本語で話す友人の有無」「日本の番組の視聴頻度」を取り上げ、インタビューテスト後、質問紙によって「ないです」形を使用した学習者がどのようなインプット環境にいるのかを調査した。質問紙調査は韓国語で行った。

(1) 日本滞在歴

日本に滞在している期間が長ければインプットの量も多く、自然な日本語習得が促されることが考えられる。表2に示した結果によると、上級段階の学習者は日本滞在歴が1年に渡る者もあり、特にその可能性が高いことがわかる。一方、初級、中級の学習者は半数以上が日本滞在歴1カ月未満であり、継続的にインプットが多い環境にいたとは言えないことがわかった。

誤用例2 学習者B (初級)

T: どの映画館ですか。

S: …*考えじゃない…ありません。

誤用例3 学習者C (初級)

T: 写真はだれがとってくれましたか。

S: *考えないです。

誤用例4 学習者D (初級)

T: 韓国にはいますか? たくさん。

S: いいえ。韓国にも、…いいと…*人がないです。

これらの誤用に共通する傾向は「ないです」形を用いようとしていることである。誤用例1はストーリーの内容を聞かれたのに対し、「ストーリーはわかるが、話すことができない。(説明ができない)」というメッセージを伝えようとしているものである。「*話しません」は「話せません」の誤用と考えられる。誤用例2は、どの映画館かと尋ねられ、場所をうまく答えられなかったものである。「*考えじゃない…ありません」という答えは「思い出せない」という意味を伝えようとしているものと思われる。ここでは使用する動詞の選択と否定形の作り方の両方で誤りとなっているが、「じゃない」については日本語学習者が持つ否定形の付加のストラテジーとしての可能性が先行研究でも指摘されている。つまり、日本語学習者は「じゃない」を分析できない固まりと捉え、否定の機能を表す語として名詞だけでなく否定したい形容詞や動詞の後にも付加している可能性があるというものである。誤用例2は、否定の機能を表す語として「ありません」も分析できない固まりと捉えて動詞に付加しようとした可能性も考えられる。

誤用例3も誤用例2の答えと同様に「覚えていない。思い出せない。」という意味を伝えようとした発話であると推測される。動詞の選択に誤りがあるが「考える」という動詞の活用としては誤りではなく、「ないです」形での使用となっている。「考える」という動詞の「ない形」である「考えない」に繫辞「です」を付加することによって否定のメッセージと丁寧な気持ちを表そうとしているのではないと思われる。

20)弾く	4級	I 類動詞	0	2(1)	0	2(1)
21)持つ	4級	I 類動詞	0	2(1)	0	2(1)
22)忘れる	4級	II 類動詞	0	2(1)	0	2(1)
23)見る	4級	II 類動詞	1	10	0	11(0)
24)飲む	4級	I 類動詞	6	3	1	10(0)
25)できる	4級	II 類動詞	1	7	0	8(0)
26)会う	4級	I 類動詞	1	3	0	4(0)
27)言える	4級	II 類動詞	0	2	0	2(0)
28)覚える	4級	II 類動詞	0	2	0	2(0)
29)食べれる	級外	II 類動詞	0	2	0	2(0)
30)役に立つ	3級	I 類動詞	0	2	0	2(0)
31)入れる	4級	II 類動詞	1	0	0	1(0)
32)歌える	4級	II 類動詞	0	1	0	1(0)
33)思い出す	3級	I 類動詞	0	0	1	1(0)
34)買う	4級	I 類動詞	0	1	0	1(0)
35)通う	3級	I 類動詞	0	1	0	1(0)
36)くれる	3級	II 類動詞	0	1	0	1(0)
37)食べられる	3級	II 類動詞	0	1	0	1(0)
38)出かける	4級	II 類動詞	0	1	0	1(0)
39)学ぶ	2級	I 類動詞	1	0	0	1(0)
40)見られる	3級	II 類動詞	0	1	0	1(0)
41)もらう	3級	I 類動詞	0	1	0	1(0)
合計			77(1)	174(28)	27(8)	278(37)

4. 1. 2 否定丁寧形の誤用に関する分析結果

次に、発話データの中に現れた学習者の動詞の否定丁寧形の誤用を取り上げる。誤用は以下に示す4名の学習者の発話の中に見られた。

誤用例1 学習者A (初級)

T: ストーリーは覚えていますか。

S: ストーリーはわかりますけど、話すが…私が…*話しないです。

ルマー (2008)が、Ⅱ類動詞を「ない」の形を産出しやすい動詞として挙げていることと繋がる。しかしながら同様に活用するⅡ類動詞の「見る」は11回使用されているが、その全てが「ないです」形ではなく「ません」形であったことを照らし合わせると、必ずしもⅡ類動詞であるから「ないです」形が産出されやすくなっているとは言えないだろう。この結果からは周囲のインプットが学習者の「ないです」形使用に強く影響を与えていると結論づけることは難しいと思われるが、今後も継続してデータを収集し、検証する必要がある。

表1 使用された動詞(可能形含む) 一覧(「ないです」形使用頻度の高い順)
()内の数字は「ないです」の使用例数

	語彙レベル	動詞グループ	初級	中級	上級	合計
1) いる	4級	Ⅱ類動詞	4(1)	24(3)	9(3)	37(7)
2) する	4級	Ⅲ類動詞	3	14(3)	4(1)	21(4)
3) わかる	4級	Ⅰ類動詞	50	40(2)	3(1)	93(3)
4) 知る	4級	Ⅰ類動詞	0	7(3)	0	7(3)
5) 食べる	4級	Ⅱ類動詞	5	8(2)	0	13(2)
6) 行く	4級	Ⅰ類動詞	1	8(2)	3	12(2)
7) 作る	4級	Ⅰ類動詞	3	4(1)	0	7(1)
8) 出る	4級	Ⅱ類動詞	0	4(1)	0	4(1)
9) 聞く	4級	Ⅰ類動詞	0	3(1)	0	3(1)
10) 来る	4級	Ⅲ類動詞	0	3(1)	0	3(1)
11) 吸う	4級	Ⅰ類動詞	0	1	2(1)	3(1)
12) なる	4級	Ⅰ類動詞	0	1	2(1)	3(1)
13) 売る	4級	Ⅰ類動詞	0	2(1)	0	2(1)
14) かまう	3級	Ⅰ類動詞	0	2(1)	0	2(1)
15) 変わる	3級	Ⅰ類動詞	0	2(1)	0	2(1)
16) 気に入る	2級	Ⅰ類動詞	0	2(1)	0	2(1)
17) しゃべる	2級	Ⅰ類動詞	0	0	2(1)	2(1)
18) 住む	4級	Ⅰ類動詞	0	2(1)	0	2(1)
19) 出す	4級	Ⅰ類動詞	0	2(1)	0	2(1)

4. 1. 1 レベルによる分析結果

OPIのレベル判定⁹を行った結果、初級13名、中級34名、上級6名合計53名の学習者の発話の中に動詞の否定丁寧形の使用が見られた。そのうち、「ないです」形の使用者は、初級1名(7.7%)、中級19名(55.9%)、上級5名(83.3%)の合計25名であった。この結果から、動詞の否定丁寧形を用いた学習者のうち、半数近くが「ないです」形を用いており、さらに日本語の口頭能力のレベルが上がるにつれて「ないです」形の使用割合が増えていることがうかがえる。

4. 1. 2 使用された動詞に関する分析結果

使用された動詞の種類は35で、可能形で用いられているのは6語あった。それらの動詞を表1に挙げ、「ないです」の使用例数をカッコ内に示す。日本語能力試験¹⁰の『出題基準』による語彙レベルと照合すると4級、3級レベルの初級レベルの基本動詞がほとんどであり、2級の語は3語だけであったが、そのうち「気に入る」「しゃべる」の否定形は「ないです」形での使用であった。また、森山・バヤルマー(2009)は「わかる」「いける」「いる」「する」「できる」「行く」「なる」などのトークン頻度の高い主な動詞について、「わからない」「いけない」など固まりで習得される可能性が高いと述べているが今回のデータにおいてそのような傾向は特に見られず、むしろ、「わかる」は初級、中級段階の学習者の発話において「ません」形での使用が圧倒的に多く見られた。さらに動詞のグループの観点から結果から「ないです」形が使用されていたものを取り上げてみると、それぞれ1回しか使用頻度がないものが多く(20語中15語は1回のみ)、複数回使用されていた動詞はⅠ類動詞の「行く」(2回)、「わかる」(3回)、Ⅱ類動詞「いる」(7回)、「食べる」(2回)、Ⅲ類動詞の「する」(4回)の4語のみであった。使用頻度数が少ないため、この中の動詞について傾向を見ることは難しいが、最も使用頻度が高かった「いる」がⅡ類動詞であったことは森山・バヤ

【注】

⁹OPIでは超級、上級(上、中、下)、中級(上、中、下)、初級(上、中、下)の全部で10のレベルを設定している。本稿では上、中、下の下位レベル別の考察は行わず、超級、上級、中級、初級の4つのレベルに分けた。

¹⁰2010年度から実施される新しい日本語能力試験では出題基準が設けられておらず、「級」という名称もなくなった。本稿では2009年度までの日本語能力試験の出題基準の語彙レベルとの照合を行っている。

月から12月にかけて韓国で日本語を学ぶ大学生60名を対象として行ったOPIインタビューの文字化資料を基に分析する。2) に関してはインタビュー対象者に対し質問紙調査を行った結果を基に考察する。なお、本稿で対象とする「ないです」形は「ません」形と「ないです」形の対立を持つ動詞の否定丁寧形を扱うこととする⁷。

4. 結果と考察

4.1 否定丁寧形の使用の実態－「ないです」形使用

動詞の否定丁寧形の使用は278例あり、「ません」形の使用は241、「ないです」形の使用はインタビューを行った60名中25名の発話の中に37例あった。インタビューではテスター⁸が質問をし、それに対して被験者(S)が回答をする形となっている。そのため、回答はテスターの質問の文の形に影響を受ける可能性がある。例えば、次のような形のものである。

例1 テスターが「ないです」形で質問し、Sが「ないです」形で答えている
T: おでかけするとかいうときはあまりしないですか。
S: 私、あまりしないです。

本稿では上記のような例を除き、下の例2のようにテスターの質問文の形に影響を受けずに「ないです」形を使用していると考えられる例を抽出した。

例2
T: 勉強はしますか。
S: いえ (笑い)、正直しないです。

【注】

⁷ 動詞の「ありません」は形容詞の「ないです」と対立するため、考察の対象から外している。こうした基準は川口(2010)に基づいた。

⁸ OPIインタビューを実施し、レベル判定を行うテスターのこと。本調査ではテスター資格を持つ筆者らが行った。

書くません」のように辞書形に「ない」や「ません」を使用した例である。

動詞の否定形の発達過程(家村2001: 77)			
正用形	→ *活用混合型	→ *活用混合型	→ 正用形
*活用混合型	→ *活用混合型	→ *活用混合型	→ 正用形
*じゃない	*じゃない		
*辞書形+ない			

このように、中国語母語話者のデータをもとに家村(2001)は学習者の否定形成ストラテジーが存在すること、また、動詞の否定形には誤用の消滅に順序が見られること、すなわち、まず「辞書形+ない」が消滅し、次いで「じゃない」、最後に「活用混合型」が消滅し正用に至ることを明らかにした。しかし、この調査では「じゃありません>じゃないです>じゃない」の順に習得が進むといったような体系的な発達過程や、丁寧体と普通体といった文体の違いによる発達過程の相違点はデータの中で見いだせなかったとし、その点については論じられていない。

本稿では、学習者の発話データに現れた否定丁寧形の誤用も分析対象に加える。否定丁寧形を産出しようとする学習者の発話の中に、否定丁寧形習得過程を明らかにするヒントがあり、それが海外の学習者の「ないです」形使用の要因に繋がる可能性があると考えからである。

3. 研究課題と調査方法

以上のことから、本稿では以下の研究課題を設定する。

- 1) 海外で日本語を学ぶ学習者の動詞の否定丁寧形の使用実態はどうか。
 - － 「ないです」形の使用に関して、レベルによる違い、動詞の難易度や活用グループによる違いは見出せるか。また、否定丁寧形の誤用から見出される特徴はあるか。
 - 2) 「ないです」形を使用した学習者はどのような学習環境の中で学び、2形式についてどのような意識を持っているのか。
 - － 周囲からのインプットが多い環境で学んでいるのか、教室で学んだ経験があるのか。また、2形式の使い分けをどのように捉えているのか。
- 以上の点について明らかにするために研究課題1)に関しては、2007年8

周囲のインプットのデータとの照合は今後の課題とされている。

①の「主な動詞」というのが初級段階で学習される基本的な動詞のことだとするならば、基本動詞は固まりとして習得される可能性が高いという仮説、また②について一段動詞、ラ・カ・ワ行五段動詞は日本語教育においてそれぞれⅡ類動詞、ラ・カ・ワ行のⅠ類動詞という用語で捉えられるが⁶、これらの動詞は産出に用いられやすいという仮説が導かれる。学習者自身の発話に上記のような特徴が見いだせれば、周囲からのインプットが学習者の動詞の否定形の習得に影響を与えた可能性を指摘できるだろう。

2.2 独自の文法習得

近年の第二言語としての日本語習得研究において、「学習者は独自の文法を作り出す」とされ(野田他2001)、学習者は教師に教えられた文法規則とは異なった、学習者独自の文法規則を作り上げることがあると指摘されている。この学習者独自の文法はさまざまなタイプの言語処理のストラテジーによって作られており、否定形を作り出す学習者の文法処理方法についても先行研究によって幾つかの知見を与えられている。

家村(2001)は成人の中国語母語話者に対する縦断的な発話調査を行い、品詞ごとの否定形の発達過程、及び品詞間の否定形の習得順序の解明を試みた。調査の結果、否定形の発達過程の中で「*安いじゃない」「*安くじゃない」「*安じゃない」「*食べじゃない」「*安いくない」「*きれくない」等、「じゃない」や「くない」を伴った誤用の形態が多く観察されたとし、これらは「じゃない」や「くない」を分析できないひと固まりの否定辞として認知し、そうした誤用は品詞を考慮せずに単に付加することから起きると推察している。こうしたストラテジーを家村・迫田(2001)は学習者の否定形成のストラテジーだとし、第二言語の習得に影響を与えるものだとしている。

また、成人中国語母語話者に共通して見られた動詞の否定形の発達過程については以下のようにまとめている。「活用混合型」とは「*起きらない」「*乗ない」「*書かない」のようにⅠ類動詞とⅡ類動詞の活用の混合から来る誤用、「じゃない」は「*働くじゃない」「*働きじゃない」のように様々な活用形に「じゃない」を使用した形態、「辞書形+ない」とは「*書かない」「*

【注】

⁶ Ⅰ類動詞は1グループの動詞、Ⅱ類動詞は2グループの動詞とも言われる。

2.1 周囲からのインプット

森山・バイルマー (2009)は学習者の周囲で使用されている日本語発話（インプット）に含まれる否定形の頻度を調べ、習得プロセスとの関係を考察した。データとしては日本語母語話者の発話データを集めた「上村コーパス⁴」を用い、このコーパスの中から20名（男10名、女10名）を選び、そこで使用されていた動詞と形容詞の否定形を分析している。ここで分析対象となったのはナイで終わる形（～ナイ、～ナイデス）の否定形であり、「ません」形は対象とされていない。

分析の結果、動詞の否定形の使用は形容詞の否定形の使用に比べて10倍以上であったとしている。森山・バイルマー (2009)はこのようなインプットの種類と頻度をBybee(2008)に基づき、その表現を認知処理上1つの固まりとして定着させる「トークン頻度(token frequency)」と生産的なスキーマとして定着させる「タイプ頻度(type frequency)」とに区別し、説明することを試みている。そして、動詞の否定形の習得に関して以下の2点を指摘している。

- ①主な動詞はトークン頻度の高さから固まりとして習得される可能性が高い⁵。
- ②一段動詞、ラ・カ・ワ行五段動詞などはスキーマが抽出され、生産性を持ち、産出に用いられる可能性がある。但し一段動詞とラ行五段動詞のように活用ルールが紛らわしく、スキーマが抽出されにくい動詞もあるであろう。(p. 323)

この調査では「ない」と「ないです」の使用が分けられていないため、否定丁寧形「ないです」形のみを使用頻度を知ることはできない。また、「ません」形の使用頻度と比較してその数が多いのか否かも不明だが、母語話者の発話においてかなりの頻度で動詞の否定形が使用され、特に主な動詞の「ない」の形を学習者が耳にする可能性が示唆されていると言えよう。しかし、実際にそれが学習者自身の発話における使用、つまりアウトプットに繋がっているかどうかは明らかにならず、学習者の発話データと学習者

【注】

⁴<http://www.env.kitakyu-u.ac.jp/corpus/>

⁵「わからない(使用頻度38)」「いけない(同37)」「いない(同26)」「しない(同25)」「できない(同20)」「 shouldn't(同12)」「行かない(同11)」「ならない(同10)」「燃えない(同7)」などのようにトークン頻度が3以上になるものは24個と動詞全体の4分の1を占め、固まりとして覚えてしまう動詞が少なくないだろうと考察している。

関する学習者の意識、インタビューにおける使用傾向について調査した。その結果、品詞によって違いが見られるものの、「ないです」形の広がりには韓国における学習者にも見られると述べている。しかしその要因、背景についてはこれまでの研究において十分に明らかになっておらず、今後の課題だとされている。

本稿は澤邊・相澤(2008)に連なるもので、海外の学習者の「ないです」形使用傾向を明らかにし、その要因を考察することを目的としている。今回は動詞の否定丁寧形に焦点を絞る。その理由は、動詞の場合、日本語の教科書や教室において規範的な形「ません」形が扱われるのがほとんどで、「ないです」形は教室でのインプットの影響が大きくなり、その使用には他の要因が作用している可能性がより明確になると考えたからである。

本稿ではインタビューテスト(OPI³)における学習者の発話データを扱う。まず、インタビューテストにおける母語話者の質問(インプット)と学習者の応答(アウトプット)のデータから、「ないです」形の使用の実態を探る。次にアンケート調査により「ないです」形の使用者の背景を探り、規範の逸脱形とされる動詞の「ないです」形の使用要因について考察する。具体的な研究課題と調査方法は3. で述べることとする。

2. 学習者の否定形の習得に関する先行研究

海外の学習者が動詞の否定丁寧形を習得する要因としては、①教室での指導、②自然習得が可能性として考えられる。このうち、①教室での指導に関しては、動詞の「ないです」形が定着するような練習を行っていることは現在のところ多くないと思われる。しかし、教室内のインプットとして、教師や他の学習者が使用していたり、教室外でインプットを受けたりする可能性は十分に考えられる。また、自然習得の可能性としてもう一つは学習者自らが文法を作るという独自の文法習得の可能性も考えられる。ここでは学習者の否定形の自然習得に関して「周囲からのインプット」、「独自の文法習得」の観点から論じた先行研究に触れる。

【注】

³Oral Proficiency Interview の略。

インタビュー場面における動詞の否定丁寧形の使用とその要因について

——韓国日本語学習者の発話データから——

澤 邊 裕 子¹・相 澤 由 佳²

1.はじめに

本稿ではインタビュー場面における日本語学習者（以下、学習者とする）の動詞の否定丁寧形の使用とその要因を取り上げる。現代日本語の動詞の否定丁寧形には「(食べ) ません／(食べ) ませんでした」(以下、「ません」形とする)と「(食べ) ないです／(食べ) なかったです」(以下、「ないです」形とする)の2つの形式が存在する。日本語母語話者の否定丁寧形の使用実態に関しては、若年層(大学生・専門学校生)を対象として調査した野田(2004)が自然談話において「ないです」形の使用割合が約60%であったこと、小林(2005)が日常会話において「ないです」形の使用が約7割(67.7%)あったことを報告しており、どちらの調査においても話し言葉においては「ないです」形の使用がかなり高いことが明らかにされている。このような現象を金澤(2008:72)は「文脈や状況による差はあるとしても、全体としては『ません』⇒『ないです』の傾向が進んでいる」と述べ、言語変化の一つとして取り上げている。

これら否定丁寧形の2形式の使い分けに関して学習者の発話資料を分析したものには川口(2006)、澤邊・相澤(2008)がある。川口(2006)は国内における学習者の否定丁寧形の選択傾向について調査し、初・中級レベルの学習者のほうが規範形である「ません」形を、上級レベルの学習者が「ないです」形を多く用いる傾向にあることを明らかにした。一方、澤邊・相澤(2008)は母語話者の「ゆれ」が海外での日本語教育や学習者の日本語学習に与える影響を明らかにすることを目的として、名詞、イ形容詞、動詞の否定丁寧形に関して学習者向け文法学習書・日本語教科書における扱い、自然な言い方に

【注】

¹宮城学院女子大学²聖潔大学校

〔書籍紹介〕

田島優著

『漱石と近代日本語』

中澤 信幸

本書は本学日本文学科・田島優教授による三冊目の著書である。本書の「あとがき」によれば、一冊目『近代漢字表記語の研究』（和泉書院、一九九八）は、著者の三十代の仕事のまとめということであった。一方、二冊目の『シリーズ〈現代日本語の世界〉3 現代漢字の世界』（朝倉書店、二〇〇八）は、「当用漢字表」「常用漢字表」や漢字制限に関するものであった。

上記二冊を知る者としては、本書の題名を見て、なぜ今回は「漱石と近代日本語なのか？」という素朴な疑問の念を禁じ得なかった。事実本書を手にしていた時に、この題名を見た周囲の何人かからは「漱石が近代の日本語を作ったということか？」という質問を受けた。確かに漱石は近代日本文学の代表的な作家である。その漱石が「近代日本語を作った」と考える人がいても、不思議ではないであろう。ただし言語の本質から考えれば、ある個人がある時代の言語を「作る」などということは、

本来ありえないことである。これは『源氏物語』の作者紫式部が、中古の日本語そのものを作ったわけではないというのと同様の話である。

この疑問は、本書第一章の緒言「なぜ、漱石の作品なのか」を読むことで氷解する。つまり著者の意図は「漱石が近代日本語を作った」ということではなく、漱石の作品を通して近代日本語の動きを見ていくということにある。そして漱石の作品が他の作家と比べて原稿・初出・単行本・データベースなどの資料に富んでいること、同時代を舞台としているために当時の言葉が反映されていることなどを、漱石を取り上げた理由として述べている。ただし緒言でも述べられるように、著者は入り口として漱石から入った上で、同時代の他の作家や前後の時代の作品についても検証することを怠っていない。

本書は次のような構成となっている。（各章の分節は省略。）

- 第一章 近代日本語資料としての漱石作品
- 第二章 漱石の生涯と近代日本語
- 第三章 違和感（ノイズ）
- 第四章 漱石と江戸語（東京方言）
- 第五章 語の移り変わり
- 第六章 翻訳語法の定着
- 第七章 話しことばの移り変わり

第八章 漱石の表記と書紀意識

「あとがき」にも述べられることであるが、本書は著者が実際に授業で行った内容をもとにしている。そのためか、私たちが一般に知っている研究書に比べて思考過程がより明確になっており、その分わかりやすくくなっている。(もつともこれは著者の研究論文のスタイルそのものでもあるが。) 日本語研究者は研究書として本書を読むことができるが、教壇に立つ者としては授業を組み立てる上での参考にもなる。もちろん学生にとつては、本書を読むことで著者の授業を受けているような感覚になるであろう。

先にも述べたように、本書は漱石の作品を通して近代日本語を見ていこうとする。この手の言語研究では、ひたすら作品の中に見える語や文法について記述することが優先し、ともすればその背景にある「人間」の存在を忘れてしまうことがある。しかし本書の第二章では、漱石の生涯と言語背景について丹念に検証している。漱石は言語形成期(四、五歳)と十四、五歳を東京で過ごしているが、その間いわゆる山の手と下町とを行き来している。つまり漱石は、山の言葉と下町言葉の両方に通じていたことになる。また漱石は明治二十八年四月から明治三十五年十二月まで東京を離れていたが、その約八年間は「東京語の成立」という意味では重要な時

期であった。著者は漱石の作品を通して近代日本語を見るに当たり、上記のような検証を行うなど、漱石という「人間」を決してないがしろにはしていない。言語は自然界にあるとはいふものの、それを使うのは「人間」である。その「人間」に着目するのはむしろ当然なのかも知れないが、私たち言語学者が忘れてはならないところでもある。

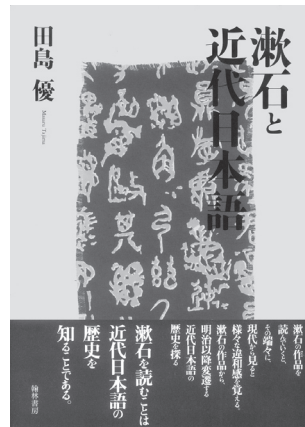
本書で取り上げている具体的な問題は、語誌、文法、漢字音、表記など多岐にわたる。その一つ一つについてここで触れることはしないが、特に印象に残っている内容として「当て字か誤字か」という問題に触れておきたい。

例えば漱石は「ぞんざい」を「存在」、「やかましい」を「八釜しい」、「くだい」を「苦奴い」、「けち」を「稀知」「希知」などと表記する。これらはこんにちでは漱石独特の表記法として好意的に受け取られることが多い。しかし漱石没後に『漱石全集』の編集にあたった弟子たちは、これらの表記が「当て字」なのか「誤字」なのか苦悩したようである。弟子の林原耕三によつて著された「漱石文法稿本」では「先生特殊の語法、用字の数例」などとして、これら「違和感」を抱いた漱石の語や表記などをまとめている。この辺りの事情は本書第三章に詳しく述べられている。そして漱石の特徴的な表記のそれ

それぞれについては、本書の第八章第三節にて検証が行われている。その中で漱石の表記の特徴として、同じ語に対する表記の揺れが激しいこと、漢字平仮名交じり文の中で自立語に可能な限り漢字を当てようとしていること、そして漱石としては音が主であり漢字表記は従であったことなどが述べられる。漱石独特の表記というのは上記のような性格を持つものであり、谷崎潤一郎が指摘したように「無頓着で出鱈目」なものだったのである。にもかかわらず、「現代の文学研究者は漱石の偉大さによって漱石の当て字表記を好意的に見過ぎていて」という現実があり、これに対して著者は警鐘を鳴らしている。ちなみにこの「当て字と誤字の境界」については、冒頭で紹介した『近代漢字表記語の研究』の終章第一節ですでに考察がなされている。

本書を読んでいると、漱石の生きていた東京・江戸が眼前に現れるようである。これは先にも述べたように本書が漱石という「人間」を大切にしているからであり、その意味で他の多くの（味気ない）言語学研究書とは一線を画す。専門外の人や初学者にもお勧めできる書であるが、言語学・日本語学の専門家にぜひ読んでもらいたい。そして「人間」が話す言語に対する研究の方法について、再確認するとよいだろう。この点は自戒を込めて強調しておく。

二〇〇九年十一月 翰林書房 三三六頁 五〇四〇円



《二〇〇九（平成二十一年）年度》

日本文学科卒業論文題目

萩原朔太郎論……………	阿部 ころこ	『捜神記』論……………	工藤 菜津美
中国文学における女性像……………	阿部 紗百合	— 『捜神記』における変化・変身の物語 —	
— 三国志演義を中心として —		敬語の変化について……………	工藤 由美子
創作「LINK」……………	相原 琴	「鼻」「芋粥」論初期作品からみる芥川……………	三浦 直子
芥川龍之介『雛』論—二項対立の世界—	千葉 優里	早口言葉—外郎売を中心に—	森 菜美
仙台市における外国人児童……………	千田 愛美	日本の日本語学校で学ぶ意義……………	中田 千恵子
生徒への日本語教育の現状と課題……………		志賀直哉『暗夜行路』論……………	滑澤 彩
創作「あまやか」……………	千葉 沙知	— その魅力ある女性を中心に —	
「男はつらいよ」の研究……………	中 鉢 恵子	万葉集にみる女性像……………	大久 真澄
琉球組踊「女物狂」上演に関する考察……………	江川 貴美子	初対面者に対して自己をどのように……………	大泉 はるか
中島敦研究……………	藤村 環	表現するかの日韓対照比較研究……………	
ネット語の変遷……………	福山 恵子	— 初対面会話の分析を中心に —	小島 千秋
創作……………	板橋 唯	宮沢賢治論……………	
創作……………	伊藤 麻衣	『注文の多い料理店』からみる……………	大久保 亜耶
陶淵明研究……………	岩槻 真未	宮沢賢治の自然観……………	
遠藤周作文学研究……………	菊地 悠子	末摘花物語における昔物語引用の経緯……………	小野寺 佳絵
— 描かれた「弱さ」と「強さ」 —		高村光太郎研究—『智恵子抄』を中心に—	小野寺 めぐみ
野田秀樹論……………	小池 静香	『源氏物語』における皇女結婚の准拠……………	小野寺 志乃
— ハッピーエンドにならない理由 —		最近の名前について……………	大沼 美可恵
		副詞の研究—程度副詞「結構」について—	大友 沙織
		『水滸伝に生きる女性性』……………	佐竹 汐里
		『黒ねこサンゴロウ』考……………	佐藤 沙由理
		玉鬘人物論—玉鬘求婚譚を中心に—	柴山 祐美
		太宰治の語り……………	

万葉歌と植物	東明陽香	——日本語の曖昧なあいさつを中心に——	
重松清論	庄司彩	漢字にこめられた中国古代思想の研究	安藤美里
中島教論	菅原由希子	幸田文『台所のおと』論	千海亜沙美
日本語教育におけるオノマトペ	鈴木さおり	——「あき」と「佐吉」の関係性を中心に——	
羽衣説話考——天女像を通して——	鈴木沙都美	日本語教育における発音・	
『鷲娘』の研究	高橋いと	音声指導法に関する研究	早坂舞花
山海経の動物・妖怪	高橋茉莉	菅原道真の詩と人生『菅家文章	早坂友里
創作「架空物語」	高橋早苗	菅家後集』から読みとる道真の心情	
日本語聴解教材におけるジェンダー	高橋朋美	紫式部の教育論	堀原明日香
宮沢賢治童話における人間と自然の関係	高橋由衣	オンライン上の書きことば	星奈津美
童謡の歌詞について——北原白秋の童謡を中心に——	高島さゆり	『源氏物語』論——光源氏の出家——	砂子澤咲
物語からみる源義経英雄論	田村由布子	『古鏡記』の研究	板倉麻衣
芥川龍之介論	田中陽子	『若菜集論』	伊藤麻美
未明童話における児童文学観	對馬美沙子	古代神話における神婚説話	伊東美貴
相手に対して使用する日本語の表現	内田有紀	『春昼』『春昼後刻』論——魅力の再検討——	伊藤萌
日本語教育における助数詞の扱いについて	渡邊瑠衣	「うつくし」の意味の歴史	鎌田朋恵
夏目漱石「心」について	吉田はるな	——「うつくし」との関係において——	
日本語学習者と日本文学	小林恵美	創作「竹の水仙／コエ」	瓦吹紘子
——リライトされた作品と原文の比較検討——		創作「カントリー・ロード」	菊地美穂
役所ことばの中のカタカナ外来語	桑島みなみ	紫式部の清少納言批判	小針望
万葉集における植栽・採取の歌に	折原朋子	——二人の環境の違いを中心に——	
込められた感情や思いについて	佐藤英里	宮澤賢治作品にみられる自己犠牲	小松真知子
太宰治研究	佐藤久恵	——「ほんたうのさいはい」を求めて——	
挨拶とは何か		創作「桜梅屋妓嬬」	昆野朝美

新聞の見出しにおける表記の特徴……………	今野理子
山形県内の外国人配偶者を対象とする ボランティア日本語教室の実態について……………	今野愛美
室町時代の話しことば……………	倉嶋さやか
— 助動詞「けむ」「つらむ」を中心に—	
創作「夏の友達 夏の約束」……………	増子希望
芥川龍之介の児童文学……………	茂泉 真理奈
話し言葉の終助詞—少女マンガに見る女ことば—……………	守惠美
頼光伝説と源頼光……………	西村星香
年少者向け日本語教材の分析……………	大場由貴
— 日本と海外で使用されている年少者向け 日本語教科書の性差別的描写の比較—	
『聊齋志異』に見られる女性像……………	大内未来
玉城朝薫の人間観……………	尾崎礼佳
宮沢賢治と民間伝承の関係性……………	斎藤真美
関西弁の談話の特徴……………	佐々木 怜菜
— 談話におけるボケ・ツッコミ—	
樋口一葉・作品の中の女性たち……………	佐藤 歩
— 「にこりえ」「たけくらべ」を中心に—	
恋する幽鬼—六朝志怪の幽鬼を巡って—……………	佐藤 智恵
福島方言における形容詞「もごい」について……………	佐藤 佳菜子
『高野聖』論……………	佐藤 真実子
— 「婦人」と「水」「白痴」「親仁」「旅僧」との関係—	
何故、女性は嫉妬深いと言われるのか……………	柴崎 靖子

— 牡丹灯籠と四谷怪談からみたステレオタイプ—	
太宰治（作中の分身）について……………	庄司奏子
テレビドラマにおける 女性文末詞に関する研究……………	菅原知美
— 日本のドラマと韓国ドラマの比較—	
共通語と同形の方言—「ダカラ」について—……………	鈴木梨香
日本語教材における異文化コミュニケーション ニケーションの扱いについて……………	高橋 舞
— 日本人にあらわれる非言語行動を中心に—	
『河童』論—「生」と「死」—……………	高橋 茉莉子
山上憶良論……………	高橋里美
西鶴の描く男色—『男色大鑑』を中心に—……………	高橋志織
「餅」の語彙について—「もち米」を中心に—……………	高橋朋子
蒲原有明論—象徴詩人蒲原有明とは—……………	武田菜美
山形県の方言—村山地方を中心に—……………	丹田 千明
中国と日本の怪異—狐—……………	寺村 愛菜
故事成語とそれに関わる中国思想……………	辻 美菜子
『万葉集』における挽歌の分類……………	山田博美
「かなし」の表記とその背景……………	遊佐知未
若者の方言認識……………	島貫裕子
— 白石・仙南地方の方言を中心に—	

《二〇一〇（平成二十二）年度》

日本文学科講義題目

深澤昌夫

日本文化史（古典芸能史入門）

日本文化演習Ⅰ（歌舞伎・文楽の名作を読む）

（並木宗輔作品を中心に）

身体表現研究Ⅱ（コミュニケーション能力

の育成）

日本文化演習Ⅱ（《平家》の世界の芸能史

）『俊寛』を中心に）

星山健

日本文学基礎演習A・B

古典文学演習ⅠA（『源氏物語』「橘姫」巻

の講読）

古典文学演習ⅡB（『源氏物語』の研究）

伊狩弘

日本文学基礎演習A・B

日本文学史B（近代文学史）

近・現代文学演習ⅡA（芥川龍之介と太宰

治）

近・現代文学B（藤村と花袋）

犬飼公之

日本文学史A（古代日本文学史）

基礎講読G・H（古代から近世に至る短歌、

俳句を読む）

九里順子

古典文学演習ⅡA（『万葉集』の挽歌と『古今集』の哀傷歌）

総合実習（沖縄（琉球）文学と芸能）

古典文学A（伝承物語）

日本文学基礎演習A・B

近・現代文学演習ⅠB（新体詩を読む）

近・現代文学演習ⅡB（武者小路実篤から

宮沢賢治まで読む）

日本文学基礎演習A・B

資格個別研修A・B（資格を取り、自己を

磨く）

資格個別研修Ⅰ・Ⅱ（資格を取り、自己を

磨く）

日本語教育概説（日本語教育入門）

日本語教育演習Ⅰ（外国人の視点から日本語

語の文法を捉える）

日本語教育演習Ⅱ（日本語教育に関する専門

知識を身に付ける）

日本語教育実習Ⅱ（日本語学校における教

育実習）

二〇一〇年度サバイカル

中国文学演習Ⅱ（司馬遷『史記』選読）

国語教材研究Ⅰ

田島優

田中和夫

相澤秀夫

石川 秀巳	古典文学B (伊達騒動の文芸化の多様な姿を検討する)	佐佐木 邦子	意味を考察する)
梶賀 千鶴子	身体表現研究I (ミュージカルによる「活きたことば」とその表現方法の研究)	佐藤 伸宏	近・現代文学演習I A (宮沢賢治の童話作品を読解する)
小林 隆	現代語(方言の研究)	佐藤 隆信	国語教材研究II A・II B
三浦 一朗	基礎講読E・F (上田秋成『雨月物語』講読)	猿 渡 学	メディア・編集研究I (メディアコミュニケーション)
門間 純子	書道II		メディア・編集研究II (イベントプロデュース)
中地 文	近・現代文学A (児童文学研究)	菅 基久子	基礎講読C・D (『勅撰和歌集』を読む)
中村 唯史	表象文化論(「語りの視点」を考察の基点として多様なジャンルの作品を分析)	助川 泰彦	異文化コミュニケーション(日本語教育に必要な異文化に接する態度を育む)
中澤 信幸	日本語学演習II (『今昔物語集』『天草版平家物語』を読み進める)		日本語教育実習I (日本語教育に必要な基礎知識と技術の習得をめざす)
大木 一夫	日本語研究の歴史の変遷について知る)	鈴木 由利子	民俗学(産育習俗に関して、その意義を理解する)
大西 克巳	日本語学演習I (日本語の意味を考える)	建部 恭子	書道I・II
	中国文学演習I (『漢文訓読』の方法に習熟し、中国古典への理解を深める)	田中 初恵	古典文学演習I B (『新古今和歌集』をよむ)
	中国文学(中国近世の小説に触れる)	氏家 千恵	基礎講読I・J (柳田国男『遠野物語』を読む)
大沼 郁子	創作表現研究I・II (児童文学作品を創る)	渡部 東一郎	基礎講読A(漢文入門)
朴 一美	第二言語習得論(第二言語習得論の基礎的な知識を習得する)		基礎講読B(『史記』の高祖本紀を講読する)
佐倉 由泰	芸能文化論(『今昔物語集』の記述とその		

受贈図書目録（二〇〇九年四月～二〇一〇年三月）

國語國文學報 67（愛知教育大学国語国文学研究室）

愛知教育大学大学院国語研究 17（愛知教育大学大学院国語教

育専攻）

日本文化論叢 17（愛知教育大学日本文化研究室）

緑岡詞林 33（青山学院大学日文学院生の会）

青山語文 39（青山学院大学日文学会）

紀要 51（青山学院大学文学部）

松籟 三（王朝文学協会）

大阪大谷国文 39（大阪大谷大学日本語日文学会）

王朝文学研究誌 20（大阪教育大学王朝文学研究会）

国語と教育 34（大阪教育大学国語教育学会）

学大国文 52（大阪教育大学国語教育講座・日本アジア言語文

化講座）

文学史研究 49（大阪市立大学文学部国語国文学研究室）

阪大近代文学研究 8（大阪大学近代文学研究会）

阪大比較文学 6（大阪大学比較文学会）

大阪府立国際児童文学館 REPORT 29（大阪府立国際児

童文学館）

上方文化研究センター研究年報 10（大阪府立大学上方文化研

究センター）

百舌鳥国文 20（大阪府立大学日本語文化学会）

言語文化学研究 日本語日文学編 4（大阪府立大学人間社会

学部言語文化学科）

堺・南大阪地域学フォーラム平成20年度大会報告書 地域に生

きる／国際シンポジウム報告書スクールソーシャルワークに

関する調査・実践研究SSWに必要なEBPを示せる力とそ

の養成方法／公開シンポジウム報告書 世阿弥と複式夢幻能

—上方地域における精神的古層を探る—世界の“茶”の文

化セミナー報告書／堺・南大阪地域学研究論集 2（大阪府

立大学）

大妻女子大学紀要—文系— 41（大妻女子大学）

大妻国文 40（大妻女子大学国文学会）

大妻女子大学大学院文学研究科論集 19（大妻女子大学大学院

文学研究科）

岡大国文論稿 37（岡山大学言語国語国文学会）

國文 101 112（お茶の水女子大学国語国文学会）

帯広大谷短期大学紀要 46（帯広大谷短期大学）

香川大学国文研究 34（香川大学国文学会）

華頂博物館学術研究 16（華頂短期大学博物館学芸員課程）

金沢大学語学・文学研究 終刊号（金沢大学教育学部国語国文

学会）

金城日本語日本文化 86（金城学院大学日本語日本文化学会）

上越教育大学国語研究 24（上越教育大学国語教育学会）

国文学 93 94（関西大学国文学会）

日本文藝研究 61—1・2（関西学院大学日文学会）

語文研究 107（九州大学国語国文学会）

- 国文論藻 8 (京都女子大学)
- 女子大國文 145 (京都女子大学国文学会)
- 博士學位論文 内容の要旨および審査結果の要旨 7 (京都女子大学大学院)
- 和漢語文研究 7 (京都府立大学国中文学会)
- 熊本県立大学国文研究 54 (熊本県立大学日本語日本文学会)
- 国語国文学研究 45 (熊本大学文学部国語国文学会)
- 群馬県立女子大学紀要―国文学国語学篇― 30 (群馬県立女子大学)
- 群馬県立女子大学国文学研究 29 (群馬県立女子大学国語国文学会)
- 大学院諸究 7 (群馬県立女子大学大学院文学研究科)
- 高知大國文 40 (高知大学国語国文学会)
- 研究紀要 人文科学・自然科学篇 50 (神戸松蔭女学院大学・神戸松蔭女学院短期大学)
- 文林 43 (神戸松蔭女子学院大学学術研究会)
- 神女大國文 20 (神戸女子大学国文学会)
- 神戸女子大学古典芸能研究センター紀要 2 (神戸女子大学古典芸能研究センター)
- 親和國文 43 (神戸親和女子大学国語国文学会)
- 野州國文學 82 (國學院大學栃木短期大学國文學會)
- 日本研究 40 (國際日本文化研究センター)
- 国文研究資料館紀要 文学研究篇 34 35 (国文学研究資料館)
- 国文学研究資料館年報 平成一九年度 (国文学研究資料館)
- 調査研究報告 29 (国文学研究資料館)
- 国語研の窓 39 40 (国立国語研究所)
- 古代文学研究 第二次 18 (古代文学研究会)
- 駒澤國文 46 (駒澤大学文学部国文学研究室)
- 論輯 37 (駒澤大学大学院国文学会)
- 佐賀大國文 38 (佐賀大学国語国文学会)
- 相模國文 36 (相模女子大学国文学会)
- 滋賀大國文 47 (滋賀大学教育学部国語研究室内滋賀大國文会)
- 實踐國文学 76 77 (実践女子大学内実践国文学会)
- 十文字國文 16 (十文字学園女子大学短期大学部国語国文学会)
- 高根県立大学短期大学部松江キャンパス研究紀要 48 (島根県立大学短期大学部松江キャンパス)
- 国文学論集 43 (上智大学国文学会)
- 上智大学国文学科紀要 27 (上智大学文学部国文学科)
- 昭和女子大学大学院日本文学紀要 20 21 (昭和女子大学)
- 国文白百合 40 41 (白百合女子大学国語国文学会)
- 相山女学院大学研究論集 人文科学篇、社会科学篇、自然科学篇 各41 (相山女学院大学)
- 相山國文學 33 (相山女学院大学国文学会)
- 成蹊國文 42 (成蹊大学文学部日本文学科)
- 成城国文学 26 (成城大学文芸学部国文学科研究室内成城国文学会)
- 成城国文學論集 32 (成城大學大学院文學研究科)
- 聖心女子大学大学院論集 31―1―2 (聖心女子大学)

清泉女子大学紀要 56 (清泉女子大学)

清泉女子大学人文科学研究紀要 30 (清泉女子大学人文科学研究所)

文学研究

22 (聖徳大学短期大学部国語国文学会)

日本語日本文学 19 (創価大学日本語日本文学会)

近松研究所紀要 20 (園田学園女子大学近松研究所)

そのだ語文 8 (園田学園女子大学日本語日本文学懇話会)

日本文学論集 33 (大東文化大学院日本文学専攻院生会)

日本文学研究 49 (大東文化大学院日本文学会)

高岡市万葉歴史館紀要 19 (高岡市万葉歴史館)

高岡市万葉歴史館叢書 21 (高岡市万葉歴史館)

千葉大学日本文化論叢 10 (千葉大学文学部日本文化学会)

中央大學國文 53 (中央大學國文學會)

紀要 言語・文学・文化 105 106 (中央大学文学部)

博士学位論文 内容の要旨および審査結果の要旨 32 (中京大学)

中京國文學 28 (中京大学国文学会)

中京大学文学部紀要 44—1 (中京大学文学部)

文藝言語研究 文藝編・言語篇 各56 57 (筑波大学大学院人

文社会科学部研究科 文芸・言語専攻)

国文学論考 45 (都留文科大学院国語国文学会)

鶴見大学紀要 第一部 日本語・日本文学編 46 (鶴見大学)

鶴見日本文学 13 (鶴見大学)

国文鶴見 43 (鶴見大学日本文学会)

帝京日本文化論集 16 (帝京大学日本文化学会)

帝塚山学院大学日本文学研究 最終号 (帝塚山学院大学文学部

日本文学会)

青須我波良 61 (帝塚山大学日本文学会)

山邊道 52 (天理大學國語國文學會)

近代文学 注釈と批評 7 (東海大学大学院文学研究科日本文

学専攻)

学芸 国語国文学 41 (東京学芸大学国語国文学会)

東京女子大學日本文学 105 (東京女子大学文学部)

東京女子大学言語文化研究 17 18 (東京女子大学言語文化研

究会)

東京大学国文学論集 4 (東京大学国文学研究室)

同志社女子大学日本語日本文学 21 (同志社女子大学日本語日

本文学会)

同朋文化 4 (同朋大学文学部日本文学会・人間文化学会)

国語学研究 48 (東北大学大学院文学研究科「国語学研究」刊

行会)

言語科学論集 13 (東北大学大学院文学研究科言語科学専攻)

文藝研究—文芸・言語・思想— 167 168 (東北大学文学部国文

学研究室内日本文芸研究会)

日本文芸論稿 32 (東北大学文芸談話会)

日本文学文化 9 (東洋大学日本文学文化学会)

文学論藻 84 (東洋大学文学部日本文学文化学科)

徳島大学国語国文学 22 (徳島大学国語国文学会)

徳島文理大学文学論叢 26 (徳島文理大学文学部文学論叢編集委員会)

徳島文理大学比較文化研究所年報 25 (徳島文理大学比較文化研究所)

名古屋・方言研究会会報 25 (名古屋・方言研究会)

並木の里 69 70 (『並木の里』の会)

叙説 36 (奈良女子大学文学部国語国文学会)

奈良女子大学文学部研究教育年報 5 6 (奈良女子大学文学部)

奈良大学紀要 国文学研究室編 38分冊 (奈良大学)

南山大学日本文化学科学論集 9 (南山大学日本文化学科)

日本近代文学館年誌 資料探索 5 (日本近代文学館)

全国文学館協議会 紀要 2 (日本近代文学館内全国文学館協議会事務局)

國文目白 49 (日本女子大学国語国文学会)

清心語文 11 (ノートルダム清心女子大学日本語日本文学会)

能の翻訳の諸相と可能性―伝書英訳の比較と用語のリストの作成・活用― (野上記念法政大学能楽研究所)

能楽研究所紀要 能楽研究 33 (野上記念法政大学能楽研究所)

花園大学日本文学論究 2 (花園大学日本文学会)

阪神近代文学研究 10 (甲南女子大学文学部)

弘学大語文 35 36 (弘前学院大学国語国文学会)

広島女学院大学国語国文学誌 39 (広島女学院大学日本文学会)

広島女学院大学日本文学 19 (広島女学院大学文学部日本語日

本文学科)

國文學放 201 202 203 204 (広島大学国語国文学会)

文教國文學 53 (広島文教女子大学国文学会)

日本語日本文學 34 (輔仁大學外語學院日本語文學系)

フエリス女学院文学部紀要 44 (フエリス女学院大学国文学会)

福岡大学 日本語日本文学 18 (福岡大学日本語日本文学会)

藤女子大学国文学雑誌 80 81 (藤女子大学日本語・日本文学会)

二松學舎大学人文論叢 83 (二松學舎大学日本文学会)

文学部論集 93 94 (佛教大学文学部)

文教大学国文 38 (文教大学国文学会)

日本文學誌要 80 81 (法政大学国文学会)

そとぼり通信 55 (法政大学国文学会)

日本文学論叢 39 (法政大学大学院日本文学専攻)

法政文芸 5 (法政大学国文学会)

三重大学日本語学文学 20 (三重大学日本文学部日本語日本文学

研究室)

武庫川女子大学言語文化研究所年報 20 (武庫川女子大学言語

文化研究所)

武庫川国文 71 72 73 (武庫川女子大学国文学会)

地域文化研究叢書 4 加藤隆久蔵撰州名所記 (武庫川女子大

学大学院文学研究科日本語日本文学専攻)

日本語日本文学論叢 4 (武庫川女子大学大学院文学研究科)

武蔵野日本文学 18 (武蔵野大学国文学会)

- 明治大学日本文学 35 (明治大学日本文学研究会)
 文芸研究 109 (明治大学文学部文芸研究会)
 東北文学の世界 17 (盛岡大学文学部日本文学科)
 日本文学会誌 21 (盛岡大学日本文学会)
 日本文学会学生紀要 17 (盛岡大学日本文学会)
 安田女子大学言語文化研究叢書 14 (安田女子大学言語文化研究
 所)
 王朝細流抄 13 (安田女子大学大学院古代中世文学研究会)
 国語国文論集 40 (安田女子大学日本文学会)
 米澤國語國文 38 (山形県立米沢女子短期大学国語国文学会)
 山梨県立文学館館報 76 77 78 79 (山梨県立文学館)
 横浜国大國語研究 27 (横浜国立大学国語・日本語教育学会)
 論究日本文学 90 91 (立命館大学日本文学会)
 日本東洋文化論集 15 (琉球大学法文学部)
 國文學論叢 55 (龍谷大學國文學會)
 學術研究—国語・国文学編— 57 (早稲田大学教育学部)
 中國詩文論叢 27 (早稲田大學教育學部)
 国文学研究 158 159 160 (早稲田大学国文学会)
 中國文學研究 35 (早稲田大學中國文學會)
 早稲田大学中国文学会 集報 35 (早大中国文学会)
 早稲田大学大学院教育学研究科紀要 別冊17—1:2 20 (早
 稲田大学大学院教育学研究科)
 文藝と批評 10—9・10 (早大文学部日文研究室内文藝と批評
 の会)
- 平安朝文学研究 復刊18 (早稲田大学文学部平安朝文学研究会)
 古代研究 43 (早稲田古代研究会)
 人文社会科学論叢 19 (宮城学院女子大学附属人文社会科学研
 究所)
 宮城学院女子大学研究論文集 108 109 (宮城学院女子大学紀要
 編集委員会)
 キリスト教文化研究所 研究年報 42 43 (宮城学院女子大学
 キリスト教文化研究所)
 宮城学院女子大学大学院人文学会誌 10 (宮城学院女子大学大
 学院)
 2009年度創作表現研究IV作品集 (宮城学院女子大学日本文
 学科)
 2009年度創作表現研究II作品集 (宮城学院女子大学日本文
 学科)
 読書会論集 31 (宮城学院女子大学犬飼研究室読書会)
 海程仙台支部より
 『む』 26 27 28 29 (海程仙台支部)
 日本科学技術振興財団より
 『ふれあい文芸(平成二十二年度版)』(日本科学技術振興機構)
 加藤邪吞さんより
 『水曜日はどこでしょう』加藤邪吞著 (文學の森)
 秦 恒平さんより
 『秦 恒平 湖の本』 30 31 37 38 47 48 101 秦 恒
 平著 (湖の本)

細川純子先生より

『現代日本名詩集大成』 1～11 (創元社)

『日本古典鑑賞講座』 三 四 六 (角川書店)

『鑑賞日本の古典』 1～5 7～9 11～14 16～18 (小学館)

『源氏物語講座』 第一卷～第八卷 別卷 (有精堂)

『源氏物語必携』 秋山虔編集 (學燈社)

『古代は輝いていた』 I～III 古田武彦著 (朝日新聞社)

田島 優先生より

『漱石と近代日本語』 田島 優著 (翰林書房)

日本文学ノート 第四十五号(通卷六十七号)

《執筆者紹介》

澤井 清 (本学名誉教授)

鈴木 木 紗都美 (本学二〇〇九年度卒業生)

江川 貴美子 (本学二〇〇九年度卒業生)

茂泉 真理奈 (本学二〇〇九年度卒業生)

中	相	澤	佐	田	九	星	伊	深	田	犬
澤	澤	邊	藤	島	里	山	狩	澤	中	飼
信	由	裕	菜	順	順			昌	和	公
幸	佳	子	摘	優	子	健	弘	夫	夫	之
(山形大学 文学部非常勤講師)	(聖潔大学 日語日文学科専任講師)	(本学 准教授)	(本学 三年生)	(本学 教授)	(本学 教授)	(本学 教授)	(本学 教授)	(本学 教授)	(本学 教授)	(本学 教授)

前集要目

日本文学ノート 第四十四号 (通卷六十六号)

目次

『日本霊異記』にみる「縁」——仏教における輪廻と夢——	青野 淑子	一
『今とりかへばや』論		
——宰相中将との関係から見る女君の中心性——	佐々木 聖恵	一三
新発見・横溝正史		
——雑誌『新青年』を手掛りにして—— (その二)	赤間 慶子	二二三
『定位』という領野 ——『忘春詩集』論——	九里 順子	六〇
『毛詩正義』小大雅譜 譯注稿 (下の二)		
——毛詩注疏 卷第九 鹿鳴之什 詁訓傳 第十六 毛詩小雅——	田中 和夫	八〇
〈報告〉韓国研修旅行を振り返って……	杉浦 キヨ子	一〇八
韓国の高校生を対象とした日本語学習資料の新たな可能性		
——日本の高校生が作成した日本語資料の分析から——	澤邊 裕子	一三三
書評		
星山 健著『王朝物語史論 引用の『源氏物語』』	犬飼 公之	一三四
伊狩 弘著『島崎藤村小説研究』	千葉 正昭	一三八
書籍紹介		
巖 安生著『陶晶孫 その教奇な生涯		
もう一つの中国人留学精神史』……	田中 和夫	一四〇
田島 優著『シリーズ現代日本語の世界』3 現代漢字の世界』	澤邊 裕子	一四四
彙報		
二〇〇八年度 日本文学科卒業論文題目……		一四六
二〇〇九年度 日本文学科講義題目……		一五〇
受贈図書目録 (二〇〇八年四月〜二〇〇九年三月) ……		一五三

編集後記

本号は、澤井清先生退職記念号である。澤井先生の略歴を御覧いただきたいが、先生は、三十三年の長きに渡り、本学日本文学科に奉職し、主として図書館学の教育に当たり、司書課程の運営に心血を注がれた。インターネットによる検索に精力的に取り組み、授業でも、資格獲得でも学生のために労を厭わず、尽力された。澤井先生の厳しい、しかし優しい指導を懐かしく思い出す卒業生は、日本文学科のみならず、司書課程の開設される英文学科にも多いのではないだろうか。

電子書籍やインターネット上の書物や閲覧、携帯電話上の文学作品が増えても、やはり書物全般の重要性や価値は減じないと思われる。電子情報は今後もわれわれの暮らしを便利にするだろうが、生活や生存のすべてがデジタル的になることはないからである。というわけで、これからも日文ノートは新しさと古さを兼備した日本文学科スタイルを保持していきたいと思う。日本文学科には毎年、中国や韓国から留学生が来ており、さらに近年はモンゴルからも留学生が来ている。また、日本語教育を専攻する学生を中心に海外研修を行っている。私も大連の遼寧師範大学に一年ほど出かけてきたが、中国の奥深さを痛感した一年だった。日本人はとかく生身の人間を蔽い隠してつましくするのをよしとするが、中国は一般的にそうでもないようだ。また、共産党や国家、人民解放軍といった組織のもつ地位、重さは日本とは比べるべくもないほど大きい。しかし国情

は違っても、アジアの友邦との交流は重要で大切だ。日本文学科の将来のためにも大いに国際交流を進めたいものである。

(伊狩)

日本文学ノート 第四十五号 (通巻六十七号)

二〇一〇(平成二十二年)七月二〇日 印刷

二〇一〇(平成二十二年)七月二〇日 発行

発行人 星 山 健

発行所 宮城学院女子大学

日本文学会

仙台市青葉区桜ヶ丘九丁目一番一号

〒981-8557 ☎〇二二一二七七一六二一

印刷所 株式会社 東誠社

仙台市宮城野区岡田西町一番五十五号

〒983-0004 ☎〇二二一二八七一三三五一

日本文学ノ一ト 第四十五号 (通卷六十七号)

澤井清教授定年退職記念特集号

目次

澤井清教授略歴……………

著作目録……………

羽衣説話考——日中朝に伝承される説話の比較……………

琉球組踊「女物狂」上演に関する考察……………

芥川龍之介の児童文学……………

「虚」と「実」の風景(万葉の歌)……………

毛詩正義 小雅 杖杜篇 譯注稿……………

近松vs.日本のシェイクスピア……………

『二兵卒』の考察——『第二軍從征日記』を通して見る……………

『羅生門』小考——「下人の行方は、誰も知らない」と『今昔物語集』……………

〈山〉の肉体／媒体の〈硝子〉——室生犀星『鉄集』論……………

敬語の補助動詞が要請した書記における日本語的語順……………

〈報告〉「日本語」で通じ合った5日間……………

——日本語教育演習 名古屋研修旅行に参加して……………

インタビュー場面における動詞の否定丁寧形の使用とその……………

要因について——韓国の日本語学習者の発話データから……………

書籍紹介

田島 優著『漱石と近代日本語』……………

彙報

二〇〇九年度 日本文学科卒業論文題目……………

二〇一〇年度 日本文学科講義題目……………

受贈図書目録(二〇〇九年四月～二〇一〇年三月)……………

澤井 清……………一

鈴木 紗都美……………三

江川 貴美子……………九

茂川 真理奈……………二八

犬飼 公之……………四五

田中 和夫……………六八

深澤 昌夫……………八六

伊藤 弘……………一〇一

星山 健……………一二六

九里 順……………一四〇

田島 優……………一四七

佐藤 菜摘……………一七三

澤邊 裕子……………一九五

相澤 由佳……………二一三

澤邊 裕子……………二二二

中澤 信幸……………二二四

……………二二七

……………二二〇

……………二二二