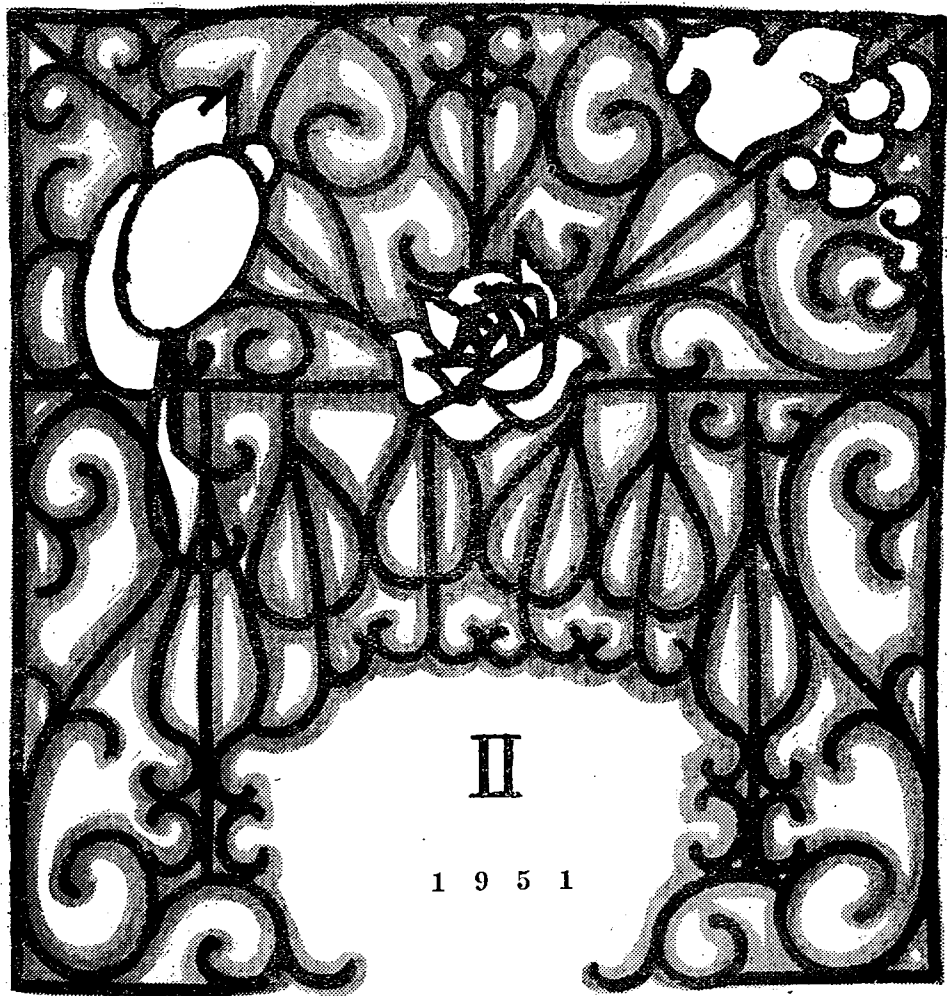


以前



以前

— 1951年号 —

風に吹ま^とばされた櫛の葉を追ひかけて

僕達は牧場を駈けまわる。

僕達は接吻する。

丸輪草と桜草のみづみづしい苑を。

そうして水溜りの中で蛙の卵を見つけた。

—— ハーバート・リード「牧場」 ——

寄贈 第2期卒第2代同窓会長

友岡正孝

◆ 編集後記

装 画 印 東 二 良

序詩……………ハーバート・ライド……………(一)
巻頭言……………寺尾琢磨……………(四)

国際演劇としての歌舞伎……………三田英兒……………(五)

——一九二八年のロシア公演をめぐって——

考古學序説……………池上明哉……………(二)

學生創作への一主張……………森直也……………(三)

●或る高校生の手紙……………榎浩二……………(六)

T・E・ヒューム研究序章

——現代イギリス文学の思想的源泉——

安東伸介……………(七)

舞曲を尋ねて……………宇田韶夫……………(六)

アメリカ音楽の芸術性……………金田良治……………(七)

——————短歌——————

高瀬川……………田中隆尙……………(四)

郡虎彦の戯曲について……………中村一雄……………(五)

紀
行 北の旅……………英正道……………(六)
田久保春樹……………(六)

若き娘達……………黒田寿郎……………(六)

★狼と赤頭巾……………(六)

コメデイアンのために……………淺利慶太……………(三)

GoetheのErlkönigについて……………田中隆尙……………(三)

=創作=
或る夏の出来事……………守屋陽一……………(六)

□装画□ 印東二郎

❖編集後記

巻頭言

寺尾琢磨

誰でも何かの趣味はあるであらう。だが趣味には人間性を高めるものと、逆に低めるものがある。健康を害し志操を低下させるやうな趣味は、結局一生を台なしにして下ふ。之に反してよき趣味は、生活内容を豊かにし、生活の欣びを増大させる。生涯の土台をつくる諸君の時代によき趣味を涵養することは、この上もなく大切なことである。ところが戦後の我国には御承知の通り、到るところ抵劣な趣味がのさばつてゐて、青少年の文化的レベルを極度に低下させてゐる。次の時代の担当者をして自任する諸君が、こんな連中の仲間入りをするとなれば、残念と言つただけでは済まされない。

幸ひ本校の文化団体連盟は、その結成の最初からよくこの間の事情を弁へ、よき趣味の涵養に不断の努力を注いでゐる。本校生徒が一般に常識が豊かで文化的素養が高いと認められてゐるのも、その多くを文連の活動に負ふことは確かである。教室の授業に於て足らざるところは、これを主として文連の努力に期待しなければならない。このたび機関誌が再刊されるにつき、私はそれが与へるよき影響を想像して、心からうれしく思ふ。

(筆者は本校校長・慶應義塾大学経済学部教授・経済学博士)

国際演劇としての歌舞伎

——一九二八年のロシア公演をめぐつて——

三田英兒

かつて、メンスフィールドは日本の忠臣蔵を英国流に翻案新脚色して「忠義」——四十七人のサムライ——を書き、数回に亘り数ヶ所で上演した。又「寺子屋」もバイン・トリイ(松)と云ふタイトルで英語になり、屢々上演せられてゐた。十九世紀の初めに、巴里ではジエミエが「修善寺物語」を上演して相当の好評を勝ち得た。然しこれ等一連の日本演劇の海外発展状況は、一九二〇年代既に、英米仏蘇独埃白端典等の代表的演劇が本邦新劇者の刻苦により上演紹介せられてゐた事実を引きくらべて実に寥々たる有様であつたと云はなければならぬ。処が一九二七年、小山内薫先生の招きによる訪露が動機となつて、思ひもやけぬ歌舞伎の集団渡航が実現する事になつたのである。当の小山内先生もその当時この事が実際に行はれやうとは思はなかつたとも云はれてゐる。

二七年の十一月建国十年祭に招かれて、先生はモスクワを訪られた。その時ラビスで局長と偶々交した会話が、この計畫の動機となつたのである。日本へ帰ると早速、自由劇場以来の同志的友人、

市川左団次の意見を叩いたところが左団次は直ぐに乗氣になつた。自分はその時から二十年前に洋行した時から、一度歌舞伎を海外に紹介したいと云ふ希望を持つてゐた。自分はどんな犠牲を払つても行つて見たい。併し、大谷社長の賛成がなければと言ふのだ。そこで小山内先生は松竹の大谷竹次郎氏の意見を叩いた。これが意外にもすぐ賛成で是非やりたい。自分も相当な犠牲を払ふと言つた。ついで細目に亘る交渉が大使館と松竹の間に行われ始めた。外務省も乗り出して来る。蘇聯邦の本国ではゴオックス(対外文化連絡協会)の局長カーメネフ夫人が実行に導くまでには努力をされ、駐日大使トロヤノフスキイ氏、マイスキイ参事官、スパルキン教授が尽力せられた。

日蘇双方の關係者の相当な経済的、其他の犠牲と、未曾有の熱意が、距離、公演日数、滞在期間、人員数等の点より観察すれば、ほとんど実現不可能と思はれるこの仕事の難点を克服して実行に移したのである。

一九二八年六月に筆者が単身舞台関係、事務方面打合せのためモスクワに赴き往復二十六日の汽車旅行、モスクワ滞在五日間で準備完了し一旦帰国、七月一日に敦賀より一行は鹿児島立ちしたのであつた。

一座は左団次松蔭進升荒次郎団子（現在の段四郎）長十郎、団次郎等の技芸員等一行四十八名、団長は松竹の城戸さん、小山内先生病気の為、池田大伍氏が文芸部長格で同行したのである。女一人左団次夫人。小生と、大隅俊雄君が通訳連絡内外の一切に挺身したのである。大船より佐々木太郎技師が同行したがいろ／＼と仕事が多いので同君の専門以外の事まで依頼したと記憶する。

義太夫二名。囃子連中八名。衣裳方二名。床山二名。大道具三名。小道具一名。であつた。

演し物のレパートリーは、第一番組に御目見得だんまり、修善寺物語、鶯娘鳥辺山心中。

第二番組 仮名手本忠臣蔵、大序三段目四段目、大詰討入。娘道成寺。鈴ヶ森。

第三番組 番町皿屋敷。鳴神。操三番叟。

各番組共七時三十分より十一時三十分休憩ぐるみ四時間と云ふ短時間の上演、忠臣蔵一時間三十分、娘道成寺五十分と云ふあざやかさであつた。夏尚寒きモスクワの八月、白夜更くるは遅く、いつまでたつても宵の口の感じ、八月二日初日、十六日来の第二芸術座での公演は、毎夜千五百人の、入れ物一杯に、熱心なる観客層を動員する事が出来たのである。元来国家の文化事業の一つとして行つたのであるが会員券は三留より、五〇まであつたやうに記憶する。第二芸術座を打ち上げてから八月十八日に大劇場バリシヨイ・テアト

ル、つまり蘇国ナムバア・ワンのオペラ・バレー劇場、観客席六階まで五〇〇〇人のキャパシティが文字通り立錫の予地もない大入りのサヨナラ公演を行つた。

つづいて一行は、レニングラードにおもむき俗にミハイロフスキイテアルト正式には、レニングラーツキー・ゴスダールストペンヌイ・アカデデシチエスキー・マールイ・オベルヌイ・テアトルと云ふ。稀れに聴く長い劇場名で、つまりレニングラード国立小オペラ劇場で、土地の慣習を重んじ八時開演十一時三十分終演の、例によつて日本の歌舞伎公演の定式から見れば極めて短時間の公演を持つた。打日は八月二十日より二十六日まで一週間であつた。地方からわざわざ登つて来た人が、切符を手に入れるのが容易でないばかりか、全然手に入らぬほどの盛況であつた。

右の公演を通じて、一般民衆の熱狂は、ニュースの電波に乗つて世界中に伝へられ長くカプキ海外公演の壮挙として今に語り草となつてゐるが、滞在中に専門的インテリゲンチヤの祝辞の中に、カプキが如何なる印象を与へ、如何なる批判を受けたかにつき當時の記録を、たどつて、いさゝか落穂を拾つて見る事にする。

大学教授学生プレス関係の日本カプキ通乃至は日本文化通に囲まれて、一行中文芸、技芸担当者出席の質疑応答の集ひが度々催された。その折々の質問の一部を左に採録する。これによつて鑑賞者側の受入態勢の担当に慎重であつた事を知る事が出来る。

- a 歌舞十八番とは何々か？ 新歌舞十八番とは？
- b 心中物は世話物の一種であるか？
- c 日本にはどの劇場にも本花道と仮花道の二つがあるのか？
- c 時代物とは主として武家時代のものか王朝時代のものか？

- d 社会劇と世話物との相違は？
- c 新浄瑠璃と古浄瑠璃の区別は？
- e 能と歌舞伎の似てゐるところと違つてゐる処は？
- f 番町皿屋敷（綺堂作）は世話物に属するか？
- g でんがく返し、がんどう返しを説明して下さい。
- h 「暫」の筋。「暫」が見物に喜ばれた理由。その理由の中に社会的理由はないか？
- i 実事、荒事、私事の意味と区別？
- j 近松時代の「あやつり人形」の大きさと使ひ方？
- k あやつり人形では人形使が臺詞を、言つたのか？
- l 義太夫が、歌ひながら、種々な表情をしてゐるが、あれはやはり内容の感情を表現してゐるのか？
- m 義太夫が臺詞の一部を語る場合、臺詞の中で俳優のいふべき処と、義太夫の受け持つべき部分とは誰が定めるのか？
- n 義太夫の唄はやはり音譜によるのか？
- o おはやしの「イヨ」といふ懸け声の意味？
- p 日本の戯曲作家は臺詞だけ書くのか？ 俳優のしぐさ及劇中の音楽まで書くのか？
- q 歌舞伎は昔の型通りに演るのか？ 俳優が新しい型を考へ出して演るのか？
- r 俳優は自分勝手に昔からの型をこわしたり、かえたりする事があるか？
- s 俳優養成法として日本は、どんな教育法を採つてゐるのか？ 一人前の歌舞伎俳優を養成するのは、どの位の期間を必要とするか？

t 歌舞伎の舞台監督の仕事？

u 踊りの手足の動かし方の教育方法？

v 日本の踊りに基本動作はあるのか？

w 所作舞台の出来た理由？

x 髪の種類とその分類？

y セリ上げ舞台、大ゼリ小ゼリとは？

z 置舞台と平舞台の区別？

これ等の質問に対しては可及的懇切丁寧な説明が与へられた。尚一日、芸術倶楽部に於ける東洋劇研究者の集ひの折には、一座の若手技芸員が

一 武士と町人の歩き方の区別

二 時代、世話の立廻りの型

三 「大盃」の立廻りの型

四 日本の踊りの手足の動かし方の見本として舞踊「梅にも春」等を実演の上詳細来会者の質問に応じた事等もあつた。

さて「反響」については、折良く歌舞伎公演中、又その前後モスクワに滞在して、居られた昇曙夢先生御執筆の「ソヴェート劇壇に於ける歌舞伎の影響に就いて」なるレポートの一部を左に採録させて戴く。

——その頃、モスクワやレニングラードでは、観劇後間もない時とて到る所歌舞伎の話で持切りの姿であつた。何処へ行つても歌舞伎のことをうるさい程訊かれたり、聞かされたりした。ロシア全国を挙げての盛典であつたトルストイ記念祭が噂に上らないところでも、四十七人のサムライ（忠臣蔵）鳴神、蛇の踊り（道成寺）等は乾度忘れずに話題に上つた。中には評判だけでは物足らず、左団次

・松蔭・蕙升の声色そのまゝに実演して見せる熱狂家もあつた事程左様に歌舞伎は非常な好評であつた。それが決して日本人に対する通り一遍のお世辭とは思はれない。

それ等の感想は便宜上大体素人側と専門家側との二種に分ける事が出来る。一般素人側の感想は勿論何処でもあるやうに概して物珍らしいと云ふ好奇心と、眼や耳に訴へる直接の感覚から来たものが多いが、中には深い理解の上に基いた観察もある。一体に歌舞伎俳優の科のデリケートな点と、それでゐて演出のダイナミックな点が大に受けたらしい。殊に三味線が俳優の科に於いて巧みに音色と調子を交へてゆくところなどひどく感嘆して居つた。衣裳の豊富なのと、その色彩の鮮やかなのもロシア人の注意の焦点となつてゐたが、それよりも背景装置の中で、特に遠景を極めて巧みに出す技術と庭園を隔てゝ見た家屋の構造、幕絵巻(花道の応用には流石に舌を巻いてゐた。その俳優の艶姿、男の女形、心中、腹切りなどは古くから評判になつてゐるだけに一般観察の好奇心をそゝつたらしいが、たゞ舞ひの時の声拍子と拍子木の音には不自然と云ふよりは寧ろ奇怪な感を抱いたらしい。表情に於ては一體に筋肉が引緊まつて、面を被つたやうに顔に動きがなく、彫刻のやうな感じがして、喜怒哀楽の表情に乏しいのが物足りないやうであつたが、それでもシシツクの特色的なところは解つたらしい。

次に専門家側に対しては、主としてソヴエト演劇に及ぼす歌舞伎の影響に、就いての意見を求めたのであるが、この点に就いては未だしつかりとした意見は聞かれなかつた。それは無理もない事だ。歌舞伎の興行後日尚ほ浅く、この方面に於ては今のところ具体的の何物も現れていない。従つて相当の劇道でも、その意見を發表すべき特色となつてゐる。其処では演劇は既に演劇たることを止めて、映画、特に発声映画に近いと見てゐる。説の当否は別として、兎に角一部のロシア劇道は歌舞伎に於て、三味線の媒介によつて表情(運動)を聞き、音声を聞くことが出来たのである。そして是れこそは演劇に於ける新しい感覚と言はれ、この新感覚を歌舞伎に学ばねばならぬと主張されてゐる。

以上は大方の劇道や専門家の一致した意見である。これから推して考へても歌舞伎から受けた刺激が相当に大きかつたことは明白である。殊にソヴエト劇が行き詰まりを唱へられつゝある今は、歌舞伎の影響はソヴエト劇の将来に一進展を来すだらうと思はれる。殊に左団次の芸術に就いては凡ての人が賞讃を惜まなかつた。左団次の芸術に於てロシア人の最も敬服した点は、その内面的緊張と節度ある落着きとの驚く可き調和である。

ソレルチンスキイも言つてゐる。「左団次の魅力の秘訣は演技の節約にある。彼は如何なる緊張した場面でも力の全部を投げ出さない。何時でも綽々たる餘裕を保つてゐる。そこに表現の自由がある。扮装人物の性格表現は心理的に確實でありながら、歌舞伎俳優は常に現実と演技との間に或る間隔を保管してゐる。凡ての舞台動作が模倣に流れず、神経衰弱にも陥らず、常に完成された芸術的形式を帯びてゐる」

舞踊に就ても「日本では劇と舞踊との間に深い溝渠はない、両者は有機的に結合してゐる。ヒーローの體驗は巧みに劇化され、舞踊は明かに意味づけられてゐる。

これが日本舞踊の興味のあるところで、主題の取扱ひ方や表現手段の彫刻的なところが、ロシアのそれと、全然異つてゐるにも拘ら

時機に達してゐないのである。第一歌舞伎の影響があるかないかも問題である。それに今日のソヴエト劇と歌舞伎劇とは全然その立場を異にしてゐる。當に劇の主題に於いてはかりでなく、俳優の伝統に於ても根本的に違つてゐる。歌舞伎は制約的であり、幾分彫刻的であり、その技術は冷たい形式の完成である。

然し今日のソヴエト劇と隔りはあつても、歌舞伎が深く民族的文化に根ざした材料によつて、光輝ある歴史を有するその優れた舞台芸術、演劇労働、俳優の技術を典型的に示した点に於てソヴエト劇壇に多少の効果が無かつたとは云はれない。勿論、今の所その影響は具体的に現はれてゐないが、将来現はるべく専門家の間に予想されてゐる点は大體次の数点に帰着する。

その一つは歌舞伎に於ける離子方と俳優の科との一致である。西洋劇では音楽は単に劇の或部分を説明し、若しくは或種の気分を与へるだけの役目を勤むるに過ぎない。然るに歌舞伎では離子方が俳優の科と調和融合しあはるばかりでなく、時としては科を組織し指導する。この点が将来西洋劇に影響するだらうと予想されてゐる。

第二は歌舞伎のコレクティブな演出である。西洋劇の演出は個人主義に立脚してゐるが、歌舞伎はコレクティブである。特に西洋劇に見る舞台監督なしに、歌舞伎では凡てが自然的に集團的に行はれてゐる。この点は最近ソヴエト劇の行き方と一致してゐるので、特に歌舞伎に学ばねばならぬと言はれてゐる。

第三は歌舞伎の演劇美学と映画法則との一致である。或は歌舞伎に於ける聴覚型感覚と視覚型感覚の結合と言つても宜からう。この点は特にエイゼンシュテインなどの主張してゐる点で、彼等の考へに拠れば、歌舞伎はその極端な探求と共に不意のトリツクがその

ず、面白く見られる」と言つてゐる。

以上が昇氏の記録であるが、次に個々の反響につきクローズ・アップをこゝろみる。

コムソモリスカヤ・ブラウダ紙記者の手になる批評の一部——
——問題は欺瞞なく正しく設定するべきである。尻込みしたり、口籠つたり、尻切れ蜻蛉で終つてはならない。自己のレパートリーとして何を選ぶかと云ふ立脚地からは、この演劇は吾吾に毫も必要でない、——そしてこれは何人も否定し難い真理である。この演劇のレパートリーは如何なるものであるか。それはサムライの忠誠なる封建的伝統に充ちた脚本であり、中世紀の道德の込み込んだ脚本本愚にもつかぬ話材と、素朴な牧歌、センチメンタルな逸話の脚本である。

この演劇の芸術は観客を恍惚たらしめ、且つそれについては論じ尽くされてゐる。この劇のレパートリーは、勿論ピツタリとしないが、然し形式を内容から分離して考へることが必要であると言はれる。所でそれはどんな形式のことであるのか。バレーの批評家は感激して次のやうに叫ぶのである、——一人の俳優にあつては、手頭が実に独得に踊つてゐる。美術批評家は「色彩の選択」に就いて話し合ひながら恍惚として窒息する。音楽批評家は独自の日本の楽器の事を話し合つて驚のやうに顫え声を出し、劇評家もまた、芝居の所作で、感動的な默劇に一変するあの有名な十分間に就いて話す事が出来るのである。然しながら肝腎なことはそこに在るのではない。実に「歌舞伎」劇の繊細で優美な芸術形式はイデオロギイ的な内容と分つことのできないものである。この形式は死んで、凝結し生きた顫動する生活から受胎されたものでない芸術が、種を秘密と

してかくされてある手品と変化する所に、かうした芸術形式が生ずる。世襲的な財産であつて、代々譲り渡してゆくダイヤモンド同様、芸の秘法は一家の秘密として保存されてあるのである。どうしたら内容を形式から分離する事が出来やうか？

——雑誌「芸術生活」マクルスキー氏——

他の演出者よりも早く、そしてより多く日本演劇に興味を感じたのは、ヴェ・メイエルホリドであつて、既にその著「演劇論」(一九一二年)に於て、日本演劇の個々の形態を利用することが出来ると説いてゐる。彼は又、その著名な「スタデオ」(一九一六——一七)の中へ、「日本及支那の演劇に於ける、舞台広場の特性と、演技の形態」の研究を入れた。後に至つても日本演劇に対するメイエルホリドの興味は衰へないで、メイエルホリドの劇場の舞台装置の中で、彼は日本演劇の伝統的な形式を取り容れ、創造的な活用の見本を示した。——全く別な劇の材料を上場するに際して「森」の中のある有名な「橋」は、日本の舞台広場の基礎的な構成要素で、俳優の登場退場を完全に「花道」に近づいたものである。日本の演出上の精神、音楽と合せることが採用された。そして又、舞台の変化や臺詞廻しをだんまりの擬態で準備なる「前芸」の理論も採用された。メイエルホリドの所では、彼が聴き知つた極東の演劇の技術に関する印象を基本として、俳優、演出技術の非常に数多い原則が完成せられて居つたのである。

日本演劇の技術を我が物とすることに於てやや深く進んだのは、私の前衛的なレニングラードの監督エス・ラドロフとヴェ・エス・ソログイヨフとである。この二人は、日本演劇の伝統的な方式によつて真実の日本の脚本を上演する試みを企てた。かうした種類の試

みはソヴェト・ロシアに於ける東洋学の最上の中心地である、レニングラードに於てのみよく為し得るのである。その時上演されたのは、「織田信長」と「楽しい供養」であつた。この上演に与つて力のあつたのは、如上の二人の演出者と、東洋学の大家で殊に日本演劇に明るいエヌ・イ・コンラド教授で、書家ルイコフ作曲家ジエセオフ並にシリリングエル氏に協力を得、仕事の結果として、全要素(様式化、身振り、動作、音楽)に互つて日本演出の基礎的なスタイルの上の諸原則を、細かい点に至るまで正確に伝えることが出来た。今や我が国に「生きた」日本演劇が出現すると共に、その技巧を我が国演劇上の建設の必要の為に最も広く利用し得る時が来てゐる。俳優の演技がその最高度に達した、この著名な日本劇中には「文化的遺産」の中で最も尊敬すべき地位の一つを占ふるに足る、生きた創造力と可能性が存在している。——プロレタリアートは、これを先の時代から受取り、自分の新しい演劇を建設する為に弁証法的に利用せねばならぬ。

デユ・アルキン氏は「歌舞伎の演出」——演劇表現の形式と方法中にて左の如く語つてゐる。

歌舞伎の舞台に於ける俳優の芸術の基礎である扮装術はどうである。自然主義的、幻影化のものではなくて、——一つの演劇上の形式から他の形式へ、演劇上の形式の一つの総合から他のそれへの転化と言ふ意味では、純演劇的なものである。どんなに巧みにこの転化を仕遂げたかといふ点が、評価の重要な規準となる。「女形」或ひは「おやま」なる有名な制度は密接にこの特質と結びついてゐる。それは歌舞伎俳優創造の全美的基礎に、ピツタリと適應し、俳優の扮装術の最も大きな表現上の見本を占へたからである。

じて、音色さへも変化するギターとも言ふべき三弦の三味線は割合にはつきりと眼につく。

——「歌舞伎劇」なる論文中にて、エヌ・イ・コンラド教授は次の如く述べてゐる。

歴史的條件が、彼の十九世紀に於て、日本の偉大な浮世絵画家が獲得してゐたと同じ程度に世人の注意をここに引付ける事を今日迄妨げてゐたに過ぎないのである。加わるにヨーロッパに於ては、東洋の文化的価値に対する考へが一般的に貧弱であつた為に、日本演劇といふものが、嘗て彼の北斎、春信を始めとして、その他の偉大な浮世絵画家達がヨーロッパの絵に対して、示したと同じ様な影響を、わがヨーロッパ劇壇について最近まで及ぼす事が出来なかつたのである。

「芸術生活」誌所載 エス・エイゼンシュタイン(映画演出家。舞台演出家でもあつた)筆「歌舞伎私観」——不思議な綜合に！

——より抜粋抄録。——

——「或時のことである、——小劇場の有名な喜劇俳優ジョッキン、オペラ「恋のバヤデルカ(印度の船娘)」の中で、殆んど即興的に、流行つて居るモスクワのベニス歌手ラウロフの役をせねばならなくなつたことがある。それなのに……ジョッキンはちつとも声を出さないのである。「ワシリイ・イゲナチエキツチ！あなたはどうぞして唱はないのですか？」と同情を感じた人々は心を痛めて首をかしげた。ところがジョッキン自身はちつとも悲しみはしない。

「私は声で音符を唱はない、——私は手でそれを示すのです」と快活に彼は答へた。

カプキでは演劇が演劇たることを中止して映画となつた。演劇に

舞台上の俳優は、上述の純粋な美学上の要素以外に、人間の外観の何等かの生活上の理想——日常の行動と、生活上の動作の理想を観客の為に表現してゐると云ふ事である、俳優の擬態と、身振り、どの全制約性と共に、観客は舞台上の俳優の顔に於ても、高度の人間の型を享受する、——俳優の姿態は何かかう肉体的理想の特質のやうなものを帯びてゐる。いぶかしくも、古い歌舞伎の芸術に於ける演劇上の感じも、近代人がダラス・フェアバンクス又はリチャード・パーセルメス等を「近代人の肉体的理想」として論じる感じと相似るのである。

歌舞伎は何よりも先に——自然主義的なものからはずり離れて人生の一片を演劇化された擬結體の中で再現する勝ち誇つた演劇である。

歌舞伎芸術の論ずる餘地のない程に重要な特質は、演出の組織そのものの、嚴に集団的なことである。演出者と演出の意志なるものを知らないで、この演劇は最大限度の演出の組織性に到達した。古い伝統の上に納まつてゐる保守的な歌舞伎の芸術は演出の集団的構成である型を、その全組織の最も重要な原則の一つとしてゐる。

——「芸術生活」誌にて、イ・ソレルゲンスキー氏は語る。

何より先に眼につくものは、語り手、唄ひ手の素晴らしい芸である。悲劇の全篇を通じて、語り手唄ひ手は、声で——即ち時には悲しい吟誦となり、特に悲哀的な箇所では有頂天な悲劇的な歌と交ざる恍惚的な叫び声に似た声で演技を運んでゆく。舞台上の緊張が最高潮に達した箇処での早語りは非常に強烈な印象を与へる。唄ひ手は脇の方の席に坐つてゐて、そこは、透しの竹製の帷で蔽れてゐる。だからオーケストラ——烈しい不調和な音をたてて、演技に

於ける最終の発見と歌舞伎との思ひがけない暗合である。映画の発展段階であるトーキョーと歌舞伎との暗合である。「忠臣蔵」の最後の断片（大詰入り）から、純映画的な様式を挙げて見よう。

「何メートルかの、ちよつとした立廻りの後で——空の舞台、風景になる。それから再び立廻りになる。フェルムに、気分を創り出す為には風景畫の一片を挿入すると同様に、ここでは人物の居ない雪の夜景（空の舞台）が挿入せられた。そして映画的に云つて何メートルか過ぎると、「四十七」中の二人が、悪者（師直）の隠れてゐる物置を発見する。かうした尖鋭化された劇的瞬間には、映画に於けると同様にブレイキをかける事が必要なのである。映画「ポチエムキン」（エイゼンシュタイン作）の中でふち広帽を被つた水兵に、「発射！」の号令が与へられようとする時、幾メートルかの装甲艦の平静な部分が見出される。——鼻、銃口、救命輪等々。ブレイキをかけられ、緊張はおさへられる。

隠れ場所を発見する瞬間は舞台上に表現されねばならない。勝れたものにしてしようとするには、あの韻律的な材料、夜、空所、雪景色等を舞台にかけねばならないのだ。しかも舞台には人間がゐる。日本人はここを第一級にやつてのけた。そして誇りにあつた。日本人はここから舞台を見るちよつと前に耳で聴いたと同一の雪の原、「響く空所」と「夜」とを見るのだ……。

時に（その時には神経が緊張の為に引裂かれるやうだ）日本人はその効果を倍加せしめる。視覚上と音響上の効果の完全なエクイットメントを我が物にして、観客の脳の両半球に「二重の」刺激を同時に与へるのだ。

私はハラキリ（判官）の場面で、咽喉を切断する役をつとめる。

て、光の震動と音響で空気の震動を——色で捉へねばならなくなる——彼は光を聞き、音を見るやうになるのだ。歌舞伎にもこれと同一のことが存在してゐる！吾々は実際、「動きを聞き」「音を見る」のである。

一例を挙げれば、由良助は明渡しを命ぜられた城を見棄て、去つて行く。そして舞台の奥から前の端へと進んで来る。すると突然、本物の大きさの（大規模の）門の後景が壊される。第二の後景が見える。そこには小さい（普通の規模の）門がある。これは由良助が一層遠く去つたことを意味するのである。由良助は歩みをつづけて行く。後景は褐色がかつた、緑色がかつた黒い幕（定式幕）で引き絞られる。——即ち、城は由良助の眼から隠されてしまつたのだ。尙も歩を進めて、由良助は「花道」に出る。この新しい遠ざかりを「三味線」は調子づけるのだ。——音響が調子づける。

第一の遠ざかり——歩行、俳優の空間的遠ざかり。

第三の遠ざかり——智識的な条件によるもの——視野を「奪つてしまふ」幕での「隔離」

第四の遠ざかり——音響。

最後に、イズベスチヤ新聞紙上に掲載せられたケエモダーノフ氏論文「歌舞伎劇に於ける音楽」の一部を抜萃採録する。

——日本側の音楽の実際はかくの如き物か？ ヨロッパ人の耳にはその響は断々で、時には不愉快なこともある。しかし吾々はこの高度の技術及び芸術的完成の証明を見ることが疑ひもないところである。

日本の楽士は指揮者なしで、ノートなしで演奏してゐる。時には

市川蓮升の微妙な手の動きをどう云ふ言葉で言ひ現はしてよいかを知らない——それはグラフィック的描写中、刀の動きと合致する。舞台裏の悲しみの音響を伴つてゐる。

ここだ。「私は声で音符を歌ひはしない。それだから手でそれを表はすのだ！」ここでは声で歌はれ、而も手で示された！……そして吾々にかかる完璧に直面して麻痺せしめられる。

歌舞伎が我が国の演劇と区別される、最も際立つた点は——敢て云ふならば——アンサンブルの一元主義である。唯一の集团的體驗のアンサンブルである。「モスクワ芸術座」の情緒的アンサンブル——これを吾々は知つてゐる。日本人は別な非常に珍らしい形のアンサンブル——一元主義的アンサンブルを吾々に示した。日本人には音響、動作、空間、声音が相伴ふのではない。相並行するでもない、同義的な要素として相協力するのである。

日本人は、個々の演劇上の要素を作用として、（色々な感覺機關への）種々な範疇の不適合な綜合體としてではなく、演劇の統一的な綜合體として観るのである。

日本人は、無意識的に実行の際、一〇〇パーセントの演劇と交渉してゐるのである。感覺器官に依り、演劇は、大脳の合刺激量に対して顧慮し、しかもその刺激がどんな道をたどつて来るかを問題としないのである。

相伴ふ事象言すれば随伴の代りに、歌舞伎は抱擁の様式があるのて光を放つてゐる。一つの材料から他の材料へ、「刺激体」の一つの範疇から他の範疇へ、根本的な作用目的の抱擁がこれである。

歌舞伎を一度見て、人は一アメリカ小説家の小説を想ひ起すだらう。——一人の人間が職神経と視神経とを、他に奪はれてしまつ

戯曲の非常に韻律的な場面では、調音が省略してあるにもかかはらず、その全体の調子は非難する所がない。日本音楽に於ける音響的ダイナミツクはフォルテからピアノへ移行行く時に異なる。一人或は少数の楽士が奏してゐる時はピアノであり全オーケストラの場合はフォルテである。ハアモニイ的な方法は殆んど日本人には知られてゐない。彼等の音楽は多くの場合単音であり、ただエピソード的に多音的な附加物によつて演奏されている。テンポの多様性はまだここにはない。

日本歌謡の態度は非常に独自のものである。声は喉の奥底よりとび出し吾々にとつては全く異常な音響的色彩が得られる。しかし呼吸の規則は著しくこの歌に見られる。肉声的発音は日本歌謡の音的原因のために一層困難に一層奇妙である。複雑に音響的であるのを通り越して、屢々巨大なメロディックな物語式となり、著るしく高められた第八音がある。

もし美学的に歌舞伎音楽は日本音楽芸術のあらゆる典型的な姿を自己のものにしてゐるとすれば、我が国の人に解り難いので、歌舞伎音楽がもつと他方面に互つて解説せられなければならない。

技術的方面及び表現の意味に於ては日本音楽はヨーロッパ音楽と競ひ得る。音楽家にとつては日本人種の出し物たる歌舞伎は、一種の宝庫である。これ即ち我が国に招聘せられたる劇団の音楽が、才能ある俳優或は戯曲の舞台的形式に劣らず聴者観者の注目を引く所以である。

右の記録のロシア語のオリヂナルは早大演劇に蔵せられてゐる。当時一行に随行した大隈俊雄君の訳文に拠るのである。

将来、歌舞伎が海を越える日が必ず又来るであらう。その時にはこの先人の輝かしい仕事の足跡が、土台石となつて役立つに違ひない。

これから新しい頭脳と感覚とを以て、歌舞伎の製作に携る人々とつても、この古い記録は、きはめて新鮮な栄養として役立つのである。

単に歌舞伎の分野に、とどまらず、新なる古きとを問はず、オタシデンタルなもの、オリエンタルなものにつき、真執なる熱情を持つて立ち向ふ心ある学徒は、歴史的發展及現段階に広く深く細かく思ひをめぐらして、将来の探究に備へるべきである。

筆者 三田英児氏は一九二八年、二世左團次一座のロシア公演の際左團次氏秘書としてモスクワ歌舞伎最後の国際興行のために尽力された。日本の古典芸術が国際的に再確認されつつある現在、今後の我々の古典研究の一助のために特に氏にお願いしてこの一文を寄稿して頂いた。(編者委員)

考古学序説

池上明哉

戦後、古代史再検討の声と共に考古学が時代の脚光を浴びるに至つた経緯は人のよく知るところであるが、我々はこの様な機運の内に息吹いて研究の歩みを續けて来たのである。

しかし、考古学は一般の人々や、我々と同世代の人達に本当に理解されているのだろうか。そうして我々自身はどうかと自らを顧みる時、多くの誤謬と無理解とをそこに見出すような気がする。考古学が単に老人の回顧趣味にも似たものの様に考えられ、研究に携はる人々の一部にすら研究態度の誤謬が認められることは、それらが学の健全な成長を阻むことを考えれば憂慮すべきものがある。百年にも満たない研究史しか持たない斯学に於て未だ学問体系の完全な形成が見られないのは止むを得ないとしても、良き出発点に立ち、より良き結果を導く為にもつと斯学の本質に就いて顧みられる必要があると思う。学の目的の究明と価値批判は研究以前の問題であり、そこから方法が生じ研究が発するものである。

単なる既往の知識の吸収から漸く自覚した私に於ては勿論この問題に関して明確な見解を持つてゐるとは自負し得ないのであるが、より多くの人々に、斯学に関するより正しい理解を持つて頂き、それにより幾分かでも学の正常な發展に資したいと思ひ、考古学研究

(二五頁からつづく)「学生創作の主張」

文学の使命の、社会の理想の到達への一々の思索と、芸術としての優れた抒情は、読む喜びと共に、創る喜びであります。それでは我々は如何にすべきか。それは先程述べた通り、忍耐強き、社会の熟視、内面への浸透より他にありません。それによつて、食事時訪問的な早合点を排除し、遂には理念への軌道、進むべき道の発見という事になるのです。その冷徹な思想・観念の上に立つた判断があつてこそ、始めて完全な創作が可能なのです。

専断や、それから校生する、諸々の派生観念は極く危険であります。又こうして社会の注視は、極めて理性的に、同時に真摯で、強烈な精神で為されねばなりません。そしてモティーフには情熱を以て、それに対決する思想(テーマ)は、強く、厳しく在れ、とは何時の場合にも云い得る事です。

そして又最後に、「こうした努力を惜しむ者は、創作以前に於て、既にその資格を失つてゐる。」

(文藝部々員)

と云うべきであります。一廿七・一・廿五

の前提の問題に就いて若干の考察を試みた次第である。

考古学は一般に、「過去の人類の残した物質的資料に基いて彼等の文化を攻究する学問」と定義されている。物質的資料とは史学の対象となる文獻的資料、民族学及び民俗学の対象となる伝承的資料に對し、それらを除いた過去人類の製作物、生活の痕跡、更に彼等の關係せる自然物をも含めて云うものである。時間的には人類発生より現代に迄亘るものであるが、文獻が整備して来ればその活動範囲は自づと制限を受け、史学に研究の主導権を譲るわけである。

ここに於て我々は斯学の目的が文化の解明にあり、その研究には実証を条件とすることを銘記せねばならない。しかしながら文化に於て自然環境と精神を無視し得ず、物質的資料の示すものが主に生活の一面、特に物質文化に偏する点を考慮すれば、我々の研究対象が無限に拡大せられねばならないことは明かである。まず我々は文化と云うものに対して深い認識を持たねばならない。文化の成因と動態を把握しようとする処に考古学は出発する。我々は文化發展の原動力が何であるかを考え、それを明かにする資料は、それが人工物であるかないと関はらず、又、文獻であつても伝承であらうとも研究して行かねばならない。物質的資料は研究の主たる対象で

あり、最後の抛所となると云うことを誤解して狭い視野に陥ち入ることは危険である。

我々が文化の攻究と云う目的を忘れて末梢に走る時、非常な誤謬を生ずることになるが、斯学に於ては充分にその危険性を孕んでいるのである。我々は兎角遺物にのみ目を注ぎがちである。研究の当初、見付れない遺物に、それが長年月を経て今日まで地中であつたと云う神秘感も手伝つて、遺物の発見乃至蒐集に関心を持つことは多くの人々の経験するところであろうが、それがそのまま延長して単なる遺物の蒐集癖に陥ち入る場合はもとより、たとえ学問的に成長しても遺物偏重になる場合も共に戒心すべきである。考古学の対象が単に遺物にのみ限られるならば、それは骨董癖から一步も出でざるものと云はねばなるまい。我々が遺物のみではなく遺跡にも注目することは、考古学を趣味道楽の類と區別して学問として成立せしめる第一歩である。しかし、如何に発掘に際し遺跡学的な考慮を払い、遺物を分類し、その分布を追求しようとも、我々が死物を扱つていのではないと生ける人間の手になる遺跡と遺物を研究しているのだと云う自覚がない限り斯学の正常な発展は期しがたい。それが実証的であらねばならないと云う觀念にのみ支配されて、物質的資料の研究が全てを占めるならば、機械的に文化が解せられ、広汎な地域に於て文化が極めて短期間に移行するとか、一時代には一つの文化しか存在しないと云うような人間性を無視した機械的解釈をも生じるのである。しかも、この点で現在の学界は必ずしも満足すべき状態ではなく、それが多くの人々を目的と遊離した研究へと駆つていけることは遺憾である。

しかし、私は決して遺物の価値と斯学の実証性を否定するものではない。過去の認識により現在を理解し、更に将来に於ける実践に示唆すると云う点で成立すると云われるが現在の根元は史学によつては明かにし得ない史前に遡つて居り、考古学はその空白を満たすことにより現在の理解を完全なものとする。確かに、日本史前文化には、日本固有と云われているものの淵源を明かにするものがある。しかし、考古学は単に史学の補助学たるに止まるものではない。考古学はなお史学に一步を譲るとしても、独自の實証的立場から文化現象を把握し、そこから文化の運動法則を導き、それにより現在に於ける実践に貢献し得ると思う。しかし、実践面に於て、考古学にそれ以上の、或は史学とは異なる独自の価値を認め得るか否かは疑問である。

私は考古学が過去の文化を明かにするものであると云つて来たが文化は死物ではない、それは人間の精神の結晶である。我々は縄文式文化、弥生式文化、或は古墳文化と云うがそれらを単に現象として認識するに止まるならば、考古学は何と冷たい学問だろうか。我々はそれらを生み出した縄文式文化人の、弥生式文化人の、或は古墳文化人の内面の把握へと進むのである。人は或は云うかも知れない。「幾千年前の死せる人間の魂が、我々に何を訴えることが出来るのか」と。しかし、考えて見給え、我々の体内には彼等の血が流れていると云うことを。我々は数千年の彼方に生きた人間の姿に、我々の自然な姿を見得るのであるまいか。

更に、そう云う固有な実践的価値を除外して考えられるのは、他の学問に於けると同様に、科学的精神の向上である。思索態度の発展である。専門学者でない我々学生にとつてこのことは特に重要であり、それは我々の研究が学問的に純粹であればある程もたらされ

はない。社会科学により導かれた文化の形態に関する見解が如何に参考となつても、遺物の裏付がなければ考古学の結論とはならず、もし理論のみ考古学上の問題を論ずるならば机上の空論にすぎぬとの謬を免れない。唯、私は考古学が文化の攻究を目的とする点で明確に社会科学に属するものであり、自然科学と斯学との接近がなされつつある今日、他の社会科学との接近がそれ程に著しくないことを強調するのである。ここに我々が広い視野を必要とすると共に、同一目的を持つ諸科学の合同による研究目的達成が要望される。最近の学界にその機運が漸く見られ、登呂遺跡の総合的調査などにその實際的な現れを見ることは喜ばしい。しかしながら、一方に於て、無意識的に或は意識的に遺物偏重の傾向が一部に認められるので、斯学に於ける目的の自覚など云う自明の事柄を敢て強調するのである。

我々は目的の自覚から更に目的に対する価値批判に移らねばならない。考古学がその目的に従つて如何に学問的に成長しようとも、我々がその目的の有する価値に就て自覚せず単に知識の追求にのみ止まるならば趣味的研究の域を脱したと云へない。多くの学問は知識欲から生じ、我々も又、趣味から学問的研究へと成長するのであつて、その意義は後に附加されるものであると云え、人生に対する価値が見出されねば研究の価値は生じないのである。そこで斯学の意義も当然、学問のそれに照して考えねばならないが学問の意義如何などと云う大きな命題を説くことは本稿の目的ではなく、且つ私自身明確な見解に達していないので、ここでは考古学研究の価値を列記するに止める。まず史学との関連に於て、固有の実践的価値が考へられる。史学の実践的価値は現在を過去の発展として捉

るであらう。「自分は学者にならうと云う訳ではなく、趣味でやっているのだから学問的に研究しようとは思はない」と云う人々もいるが、思索は学生の本分であり、如上の価値を考えれば、我々は如何なる場合にも趣味的研究を排し、それを止揚して学問的研究につかねばならないのである。

以上、稍くどい迄に考古学の目的と価値に就いて述べて来たが、要するに広い視野と共に価値批判的態度を持ち、手段に走つて目的を忘れるが如き価値を転倒した行為に出でざるよう常に努力し、實際にあつては実証的総合的であることが研究者に要求されるのである。もし、この事に関して一般に、一層の注意が喚起され反省がもたらされるならば、遺跡の破壊、遺物の骨董的取扱など斯学の進歩を阻むものを幾分でも抑制することが出来るものと信ずる。その他、具体的な研究方法研究対象の吟味等は専門学者により属々説かれているところなので、それらに譲り、次に日本考古学が如何なる道を辿つて来たかを概観して現在の我々の課題を考えたい。

(註) 遺物と云う語は広義に解すれば人類の残した物質的資料の全てを云うが、ここでは狭義に用いた。この狭義の遺物と遺跡の定義に就いてはいろいろと論ぜられているが、その形態の大小、運搬能力で區別しても、それは相対的なものである。使用當時に遡つて、運搬を考慮してその用途により製作されたもの乃至は自然物を遺物、運搬されることを考慮せず地に即して形成された生活の痕跡は遺跡と呼ぶのが妥当であると思う。

(参考文献) 考古学の理論・研究法に就いては次の著書がある。

浜田耕作「通論考古学」大11 杉原莊介「原史学序論」
浜田耕作「考古学研究法」(雄山閣考古学講座) 大15

斎藤忠「考古学の研究法」昭25

モンテリウス著「考古学研究法」昭7
浜田耕作訳

江上波夫「新しい考古学」後藤守一「日本考古学」考古学

研究法昭2 大山柏「基礎史前学」昭19 大場繁雄「日本考

古学新講」研究法階梯昭23 駒井和愛「考古学概論」

三

日本に於ける史前遺物に対する注意は古く平安朝にまで遡るが、それが著しくなつたのは江戸時代に入つてからで、国学復興に伴う蒲生君平等の山陵調査、木内石亭をはじめとする各地の弄石家による石器蒐集などが行はれ、遺物天工説に対して人工説は次第に認識されるようになった。とは云え、その多くは未だ好奇心に発する趣味的な遺物蒐集に過ぎず、科学的研究は他の諸科学と同じく明治初頭の西欧科学流入を待たねばならないのである。日本考古学の科学的研究は明治初期の盛んな欧化の風潮の内に、在日外人の啓蒙に依り出発した。その端緒は米人モールズによる明治十年の大森貝塚発掘であると云はれているが、その影響下に東大を中心とする研究の機運を生じた。かくて明治十七年には坪井正五郎氏の東京人類学会が発足し、これが明治に於ける学界の中心となつた。当時の研究は人類学の総称の下に、考古学・體質人類学・民俗学、民族学等、広汎に亘るもので、それは広い視野に立つ研究を可能にしたが、一方では研究対象に対する深い認識欠除を示すものである。しかも、明治考古学は斯学の最も陥入りやすい危険を既に免れ得なかつた。即ち、表面採集を中心とする当時の研究では遺跡に対する認識の不充分と、弄石家の伝統で勢い遺物中心の研究となつて行き、ついには

と弥生式土器の研究が進展して、両者共に先史原史同時代の中間に位するものであるとして金石併用時代が設定され、東日本では鳥居龍藏氏に依り縄文式土器の厚手薄手論が提唱されて、漸く土器の地方差や形式差が注目されるに至つた。又、原史考古学に於ても古墳の内部調査が行はれ、その外形と内部構造の相関々係が次第に明らかとなり、鏡鑑研究の進展と共に古墳の年代に関する考察が行はれて行つた。

このような活潑な動きのうちに学界は昭和に入つて、著しく科学的実証性を推進して行つたのであるが、一面に於て機械的解釈の危険を増大して行つた。その間にあつて、昭和初年の森本六爾氏を中心とする東京考古学会の弥生式文化研究は、弥生式文化が水稻農耕文化であることを明かにし、常に文化の型態を捉えようとする意図に出た点に於て異色のであつたが、氏の早逝により稍々振はなくなつた。これに対し、東日本では松本氏の層位学的研究法に導かれて縄文式土器編年の機運が生じた。即ち、東北の山内氏、関東の八幡、甲野尚氏により縄文式土器の細分が進み、昭和十年前後に、今日の如き精緻な編年の基礎が成つたのである。この傾向は戦後に及び、更に細分化される傾向にあると共に型式の分布が問題となつて来ている。しかし、この傾向はそれ自体、文化の機械的解釈に陥入つた観があり更に、科学的、実証的の名の下に遺物に対し詳細を極めた研究は新たに斯学に入つて行く者の多くをして研究の目的を去つて末梢に走らしめ、或は文化の背後にある人間を見失はしめる危険を蔵している。併しながら、かゝる傾向に対して、新しい機運は生じつつある。遺跡遺物の型態学的乃至は編年学的研究に偏することなく、それらを文化史的に捉えて行こうと云う傾向は、登呂遺跡

珍品採集に墮し、明治末期の乱堀時代となつた。しかし、広い視野に立つ研究が、文化と人間と云うものを常に見失つていなかつたことは注目されてよい。明治二十年代から三十年代に亘つて行はれたコロポックル論争(石器時代人種論)、或は弥生式土器を纏る種々の臆測は、年代・人種・用途の研究が支配的であつた明治考古学のクライマックスである。これらの論争は対象に対する認識不足から来る方法的誤謬即ち科学的実証に欠けていたことと資料不足の結果、根拠薄弱な推測の果てしない論争となり、ついには決論を見ずして下火になつてしまつたのであるが、本質的なものを究めて行こうとしたその態度には見るべきものがあると思う。そして、その態度は多面的な研究と発足したばかりの学問の持つ純粋性から導かれたものと考へられる。一方、原史考古学に於ては明治初年のゴードン氏の研究があるが、モールズ氏の先史考古学ほど普遍化せず、且つ陵墓治定の事と関連して古墳の発掘が自由でなかつた為に末期の「博物館学派」による副葬品研究の進展も遺跡と分離せざるを得なかつた。かくして、明治考古学は乱堀と坪井氏逝去による学界の沈滞と分裂と云う行詰り状態を呈して行つた。

かかる沈滞は大正に入つて各地に生じた有力な研究グループの独自の活動によつて破られて行つた。就中、浜田耕作氏を中心とする「京大考古学」は学界にペトリイ氏の考古学研究法を輸入し、考古学を人類学から完全に独立せしめて日本考古学に一転機を劃した。又、一方では清野謙次氏等による貝塚人骨の計測による人種研究が進み、東北大では松本彦七郎氏により層位学的研究法が提唱され、明治時代に於て実証性を欠いていた我国考古学界は著しく科学的、実証的になつて行つた。このような傾向の下に、西日本では青銅器

調査に端を発する他の諸科学との総合的研究の活潑化と共に漸次増大しつつあつて、本稿の如きは最早発表の遅き感がある。又、自然科学との接近が最近著しくなつて来ていること、考古学研究者の集まりである考古学協会が廿三年四月に発足して組織的調査をなしつつあることも記さねばならない。

(参考文献) 日本考古学史に就いては従来まとまつたものがないが、次のものが概要を知る参考となる。

座談会「弥生式土器問題の回顧と展望」ドルメン第三巻第一号 昭9

森本六爾「弥生式土器」ドルメン第三巻第一号、第三号昭9

松村瞭「東京人類学会五十年史」人類学雑誌第四九巻第十一号 昭9

大場繁雄「日本石器時代研究沿革」中央史壇第十三巻第一号 中谷治宇二郎「日本先史学序史」(単行)

大山柏「基礎史前学」第三節・六 日本史前文化研究史の概要(単行) 昭19

斎藤忠「考古学の研究法」第二章 考古学研究の展開(単行) 昭25

駒井和愛「考古学概論」(単行) 昭26

又、ARCHAEOLOGY第十三号(昭和廿七年二月)に「日本考古学小史」と題して、本稿よりも稍々詳細に学史を述べてあり、参考文献を掲出してあるから参照されたい。

四

以上の如き八十余年に亘る日本考古学の発展から、現在の課題として何が導き出されるであろうか。具体的な課題をここに提示する

ことは現在の私の知見を以てしては困難であり、且つ基礎的な問題を取扱う本稿の目的でもないので、次に研究に際し今後、我々の執るべき基本的態度に就いて私の重要と思う事柄を二三、指摘したい。

まず第一に、重ねて云うようだが斯学の本質を充分に認識することである。従来の考古学の誤謬は本質に対する認識の欠除と云える明治の考古学はその方法に於て、昭和の考古学の一傾向は目的に対する認識に於て欠陥を有するが、これらは考古学の本質に対する研究が実際の研究と併行して行なはれてきたならば克服されていたと思ふ。実証的態度を以つて過去の文化を追求することは決して容易ではない。限られた物質的資料しか有さない斯学に於ては、或は抽象的研究に陥入り、或は大局を見失つて遺物の研究に終始し憚である。ここに目的を認識し研究法を充分考慮してかからねばならない必要がある。そこで研究の前提として「文化とは何か」と云う問が發せられる。更に文化をつくる「人間とは何か」と云う問題に迄つき進むであろう。我々自身、斯学を通じてこの問題に取組んでいるのであるからその解答に対する示唆を他の学問に求むるに我々は否であつてはならない。又、資料に対しては常に目的に照して価値批判的であらねばならない。そこから一ケの遺物が文化全般に対して如何なる位置を占めるかを検討する態度も導かれて来る。

次に、従来の学界の成果に対してはこれを尊重するとしても、これを鵜呑みにしないことである。我々は既往の学説をその結論を導いた方法に遡つて再検討する必要がある。それは単に正しい知識を得るのみならず、そのようなことから我々が今後とるべき方法と態度に就いても示唆が加えられるに違いない。そこで学史の研究を行う

必要を生じるのである。

更に、研究に際して我々が実際になさねばならない事柄は数多く挙げ得るであろうが、私は特に次のことを重視している。考古学の研究分野を、発掘・整理・報告・基礎的調査机上研究とに分類するならば、資料を整備して研究の根拠とする基礎的な調査が最も不十分であると云へよう。即ち、縄文式遺跡地名表は昭和五年以降、原史時代遺跡地名表は明治三十三年以降作成されて居らず、弥生式文化に就いては纏つたものを見ない。文献目録は中谷治宇二郎氏の「日本石器時代文献目録」（昭和五年）を見るのみであり、遺物集成図録も纏つたものが少なく詳細な学史、辞典の編纂は未だなされていまいと云う現状である。この基礎的作業の重要性に就ては、古くは昭和七年に森本六爾氏が「考古学」第三巻第一号に於て、「東京考古学会の計画」と題して、現在には名論卓説よりも、一、考古学史、二、考古学地名表、三、考古学地図、四、考古学文献索引、五、考古学辞典、六、考古学集成図録、七、考古学地方誌、の基本的作業を完成すべき時であると述べて居り、最近では、斎藤忠氏が「考古学の研究法」に於て、一、文献目録の作成、二、遺跡地名目録及び遺物出土目録の作成、三、遺跡遺物の集成整理の三項をあげて、「もし今日かような仕事が行なわれるならば、将来の研究はいかに飛躍し、いかに活潑になされるであろうか」と強調されるなど、屢々くり返し云はれて居り、基礎的作業の課題は以上に尽きると云えるのであるが、これは野外作業に比して地味な机上の仕事が多い上に非常な時間と根氣を要し、なお且つ予め完全な準備を以て計画的に行なはないと、進行中多くの支障と調査方法の改訂を余儀なくされることになり、又、その長い調査期間中には種々の条件の

変化によつて様々の支障を来すものである。しかし、これなくしては研究者は昔日と同じく、否、野外調査が著しく活潑となつた今日ではそれ以上に資料の検索に多大の時間を要し、ひいては学問の進歩を遅らせるのであつて、これらが完成した暁には考古学の進歩は測り知れないものがある。しかし、これとてもその調査に従事するうちに究局の目的を見失ひ、単に資料の聚成と云う手段にのみ興味を感じるならば遺物偏重に劣らぬ価値判断を誤まつた行爲と云えよう。

次に、これに関連して全国的に強力な研究網が形成されることが要望される。龐大な基礎的作業も個人の力では大変だが、多くの人々の協力と分担によれば、より短期に、より緻密に行ない得よう。例へば地名表の作成にしても、これを一個人の手によつて行ふならば不備を免れないが、小範囲の地区単位で緻密に行い、その結果が全国的に集成されれば非常に完備されたものとなり得よう。その為には、全国的に緻密な研究網とそれを統轄する強力な機関が必要なることが痛感される。日本考古学協会も縄文式石器時代遺跡地名表作成等の基本的調査を行なつてゐることはこの方面に於ける曙光である。更に将来、全国各地に緻密にひろげられ且つ相互に有機的關係を有する研究組織、そして、それを統合した中央の研究機関が出来、地方別に基本的調査と資料の再整備が行なはれたらと願うのは単なる理想にすぎぬであろうか。しかし、考古学のように密接に土地と結びついた学問に於ては、このような機関が必要なることは云う迄もなからう。

五

私は最後に、我々と共に斯学の研究に歩み或いは歩まんとしている人々に次の事について重ねて注意を喚起して筆を擱くことにする。我々は単に土器や石器を研究してゐるのではなく、人間の血が通つてゐる文化を研究してゐるのだと云うことを自覚しよう。たとえ現状では土器や石器の冷たい壁にぶつかつても、我々はそれを何時かのりこえて、その奥にある熱い祖先の血を、人間を感じ捉えねばならないのである。この故に私は常に目をひらいて目的を凝視し、手段に耽溺してはならないことを強調するのである。

— 一九五二・一・二 — (考古学会々員)

学生創作への一主張

森 直 也

云い古された表現ではありませんが、北は北海道、南は九州、どんな僻地にも、きつと文芸を志す人の集りはあるものです。それは、文芸、殊に「創作」というものが、最も鮮鋭な心意の物質化があるからです。

此処に同じ道を歩む者の一人である私は、送られて来る沢山の校友会誌等によつて、多くの若い、同じ年代の精神に触れる機会に恵まれ、そのつど、深い感慨に身を托すのであります。

ところが、之等多くの創作には、定つて一つの不満が有り、数を逐うにつれて、その不満は最早必ずと云つて良い程確実に、私の眼に入る様になりました。それ等は所謂「小説書き」の技巧等ではなく、実に創作以前の問題であるのです。

「創作以前」という事は、創作為す前に、作者の為すべき無形の創作活動であり、それ自体は何等形の上に頭われる物ではないのであります。写真に於ける「撮影以前」が、つまり「何を写すか」という馬鹿々々しい程本質的な事柄の決定にある如く、創作に於ける「執筆以前」に於ても、最も重要な「何を、どんな心で書くのか」という事で、之等の心構えの欠如、或いは錯誤が、我々年代の持つ創作の、共通した欠点となつて居るのです。

種々の研究により、或いは多説により、創作の本質的要素を把握

する事は無論必要であります。そして実に忘れてはならないのは、創作は飽く迄個人の主張であるという事です。それは全体的な傾向ではありません。ましてや単なる想いではない訳であります。作者一箇の、何人の嗜か、いも許さない思想の表現であります。そして創作の思索性という事が、之から述べる、動機と主題を以て代表されるのであります。

何気なしに字を書いた途端、すらくと文章が出来上るのなら兎も角、世に創作と名の付く物を為す時には、必ず其処に「動機」[Motif]があり、そして「動機」から発した素材に対する解釈、判断の觀念が「主題」[Thema]となつて、常に作物を支配します。もとより種々の技巧等は、それ以後の事であり、又作品を貫く根本思想の無い創作等は、意味を為さないのであります。

扱つて、此処で問題となるのは、創作の原動たる位置を占めた動機と、バックボーンたる主題にあります。

動機即ちモチーフは、制作へと駆り立てた衝動であつて、一つの条件に合つた場合、体験、未体験に関わらず肯定されるべきであります。その条件とは、一即ち、動機とは人間の感情的支配に出発する物であつて、今迄の静止が、ある生命力によつて動き出さんとする刹那の胎動であり、我々が創作為そうと、ぼつ然たる意欲を抱いた時、その意欲は他念の入るすきの無い程、透過つた純粹さに研

ぎすまされていねばならない」という事です。「海行かば」と歌つた万葉の歌人のモチーフは、思想の古めかしさを超越して、今も強く人々の胸に迫る物を持つて居る事は否む事は出来ません。強言するならば、モチーフに思索は要りません。——若い人の文章の

一見石膏の様な表面上の美しさは、この純粹さのみのひたむきによつて生じるのです。——小学生の作文の、珠玉の味わいを御覧なさい。あれは、全く他念のない動機、そのものゝ姿です。ところで、若しモチーフに他の姿態が入り込んだらどうなるでしょうか。時代の遷つた後の「狂歌」「川柳」に、その弊が見られます。社会の悪徳、矛盾、停滞への、真剣な、その時代なりの噴りが、モチーフとなつて「狂歌」「川柳」は江戸の町民の間に生れました。けれども現今ではどうでしょうか。その動機には、真剣な噴りどころか、揶揄、或いは他人の嘲弄によつて、自己の知性を誇る、いわば「ほん」とに困つたもんだよ」と苦笑し、舌打ちして見せるが如き、計算済みの演技精神が横溢して居るのです。

動機にはこうして、強い、感情の孤立した高まりのみが必要とされるのです。

次はテーマの問題です。主題となるべき、素材の根本思想は、動機と同様に、果して割り切れるでしょうか。決して、そうは行きません。何しろ、我々未熟な過渡形態の者にとつて、主体性を以て確立し、既に信念となつた思想は、おいそれと有り得ない物であります。漠然と、有ると思える物は、屢々、既に生い茂つた樹木の影に過ぎず、その濃淡は問題ではありません。何故なら、未だく幾等でも氣楽に——何等精神の苦闘なくして——変え得るからであります。些細な例ではありますが、我々が新聞を読んでAという論

旨を成程と思つても、翌日のそれにBという反論が載れば、今度はそれにも賛成しかねません。両者を合せればノギスでなければ計れぬ微少な厚味ではあります。しかし我々はその表裏の龐大な距離に戸惑い、疲へるのであります。

その様な未だ軟弱な思想によつて、思いつきのまゝ、其考え無しにモチーフを終始検討し、展開して行つたとしても、それは畢竟虚偽に他なりません。——そして、このテーマの安逸な表情、乃至は浅い見解(後述する飯時訪問的)という事が前記の欠陥の大部を占めるのであります。

かように、主材の判断は、個人の冷徹な頭脳で論理的に為さねばなりません。美しい、熱情的なモチーフを持った「かえり見はせじ」のテーマに対しても、歴史的観照を退けて、尙感情論で解決し理解しようとした時に、かの権力者崇拜の未開人の単純思想への逆行が起りました。では我々が、主題となす思想・觀念は果してどんな物で有るべきかという「或る主材が得られた際、素材に頭われた世界の、単なる可能でなしに現に現われている存在、という無生物の、客観的な物が個人の心意に取込まれて、生物が生きるには呼吸をせねばならぬ確かさで、こうあるのが人間の必然の行き方、と見構められた時に、その理念への真直な軌条に進路を取る事」と云えます。こう云えば簡単ですが、歴史の現実という操車場には、無数の軌条が入乱れて居ります。そうなれば、無数の中の一つを只漫然と、無計画に進めても、理念へ到達するかは、行着く所へ着いて見れば判りません。こゝで其一筋の己が進路の発見の為に、操車場の機構の熟知が必要とされて来るのであります。操車場とは、又社会であると云つても良いのであります。

此処で私は、我々学生の思想の純粹に就いて言及する事にします。その観念・思想の、在るべき姿が、創作の場合の思索に通じるからであります。

人間社会には高踏と俗——誠に妙な話であります——という二つの界があつて、多くの人々は俗世間に棲んでゐる様であります。今はその妥当性は問わぬ事として、私は、我々の進路の探索に當つて全てあらゆる社会の通曉、あらゆる空氣の呼吸という事が為されねば、我々の思想・観念も決して必然性を備えて来ない、と云い度いのです。

ところが、よく世間では「若氣の至り」とか「学生は俗社会を超越した学生氣質を」等と云います。そして我國の知識階級の識者もこの考えを支持する者が多いのです。しかし、この「俗社会」を単に賤民風俗の悪習という意味で云い切つてしまふ限り、考へて見ればならぬ問題であります。俗社会を超越した観念とは、俗社会の正確な理解、認識を必須の条件とするのであります。そうでなければ超越等という事は有り得ない筈であります。そして学生の観念とは、俗塵に染まぬ宇宙塵であるよりも、俗塵を通して燃やされる一ケの天体であるべきであります。

成人が若い世代に、俗社会と相反する精神を期待するのにも理は有ります。けれど、その中には、既に失つてしまつた物、未知の純粹・観念の処女性に対する郷愁、といった物が感じられるのです。「若いだから」は、結局「何も知らないのだから」に通じ、極く善意の物ではありましようが、優越の意識の入る余地をも余してゐるのであります。我々は、決してその成人の郷愁に、甘え溺れる事なく、充分批判的に、俗社会の理念を考へるべきです。そしてこの

な、写真的な、つまりシャッターの開く何千分の一、何百分の一秒に當る、時相の擦つた一部が、その眼に映るのみであります。そこには歴史という物はなく、飽く迄一刹那であり、その時偶々、或る倫理や慣習や氣運の断片が露呈され、しかも何度も繰返えされたら、どうしてもそこに、氣早な專斷への体制が出来てしまい、若し偶然近くに、或る既成の思想の体系が、近付きでもすれば、得たり応と、氣早く包み、後生大事に胸中へ蔵い込んでしまふのです。結果として内訌が起り、或いは暴走を起す事にもなります。あなたがそれは責めらるべきではありませんが、しかしそれを「真理」と断じてしまふ時には危険な錯誤と云わねばなりません。

笑い話にこんなのがあります。
子供が、朝友達の所へ行つた。「御飯食べてるから」と答えられた。昼行つた。「御飯だから後で」。晩行く。「もう御飯だから又明日」。するとその子は嘔じて「あいつは一日中御飯だ！」。

この子は映画の錯覚を地で行つて、切れ切れの、それ自体は決して継続してゐない、断片的な視覚を、一連と誤り信じて嘆いたのです。
社会が、我々にべつ、見を許す機会は、屢々既成の文学に、そしてジャーナリズムに有ります。その安易な「場」に我々が待期する折、余りに再三、同じ表面を見るなら、此の笑い話の様な誤りとなりま

す。子供の眼に映つた「何時も飯時」の観念が、こゝでは、我々の「社会」に置き換えられるのです。
こうした錯覚的思想を主題として、無反省に為される創作が如何に多い事でしょうか。——そこに尙克つ成長期の特長な心理までが潜在的に、真理への思索の攪乱を助けてゐるのです——

事が識者の憂う様に「少年よ大志を！」に對しての有害な障害になるとは、毛頭考えませんし、又その様な危懼に對しては杞憂に過ぎぬ事を強調するものであります。

現今の識者が云う「未知の純粹」を以て是とするか、俗社会に徹し、尙至高の純粹を持續し、望み、あらゆる汚濁を排する「体験の純粹」を是とするかは、今の若人に与えられた人生の課題であり、未来の歴史的現實に決定して呉れるのであります。私が、私は、未完成社会人の思想というものも、やはり社会の責任を免れる奔放な物ではなく、同様な義務、責任を持つて、社会の進歩、建設を目ざした物であるべきである、と考えます。

そこで、問題を再び「創作」の一事に狭げ、限つて見ても全く同様な見解がとれます。——ひとでを千切つて海に捨てても、その細片から、又一ケのひとつになる様に、限定された場合の解答も、いつかは成長して世界の問題のそれとなるので、そこに一篇の創作の理念、即ち社会の理念という、因果の關係が見出されるのです。

——創作を為す我々の立場にも、何等特殊性はなく、どんな作品に對しても、最高の作家精神、批判精神が要求されるのです。必然、この場合に於ても「若いのだから」という偽飾的態度は厳しく否定され、そしてテーマの思想・観念に於ける、世界的確な、深い理解の掘下げに於て、輕率と怠りたりと尻込みは、断じて許されないのであります。

しかも、この社会の熟知の過程に要する努力は、決して容易な物ではありません。我々が今、社会を眺めたとき、所謂「よしのずいより」で、広大な機構、故がりは極めもつかず、極めて表面的

判り易く、例を卑近に、創作上に我々が異性ととの愛情を採り上げた時にとつて見ましよう。——此処に問題の中核が、多く如実に顯われ易いからです——その動機が、作者の、恋愛的心境から発する、精神や心意の高まりならば、作者は各々の人生観、恋愛観を以て徹底的に理念を追求せねばなりません。そこにあつて、或る倫理観、及び附随した実状——殊にこの場合、性に関する——が、反覆して、ジャーナリズムによつて、強調されたとするなら、正常にして最も妥當とすべき物であれば良いのですが、アブノーマルな、効果の爲の歪め、即ち「デフォルマシオン」[Deformation]を常型と受取り兼ねぬ未成熟な者にとつて、余りに乱れ濁つた物であつたなら、朝昼晩の食事時訪問的な、我々の眼に映つた性倫理乃至情景が、そのまゝ、定規となつて妙な曲線を描く事となります。つまり早合点な恋愛観の發生を見るのです。社会は異常といわれますが、この異常さ——内面からの物でなく我々が表面上錯誤する程の——に押流され、續つて社会に遷すき、その異常さに固執して、自身の観念としてしまふのです。こうして、異性ととの愛情の問題を、我々が創作として制作する時、容易に、浅い識見、必然の欠如、そして春画的歪曲等という錯誤に陥りやすくなります。

糞リアリズムという物があります。事物の本質を突止めずに、徒らに寫実を事とする態度を云うのだそうですが、此処に於ては、徒らに諸々の未だ不消化な、栄養未吸収の観念が、擡頭し、表面に押出されて来るのであります。

以上長々と述べて参りましたが、しかして何分にも未経験な我々は、創作を戒しむべきと云うのでは決してなく、又牽制の目的で非才な私がこの一文を草したのでもありません。(以下一四頁へ)

舞曲を尋ねて



宇、田 韶 夫

レコードで致しますけれども、私は決してい
わゆるレコード気狂いでなくむしろ「カンツ
メ音楽」として軽視しているということ——
決してほめた話ではありませんが——です。
さて前置きが長くなりました。さつそく本
筋に入ることにして、まずブラームスの「ハ
ンガリア舞曲第五番」をお聞き願います。

(レコード2 C・Z四八)

これを指揮しているライナーは、アメリカ
で「ブリリアント」コンダクターの異名を
持つ人で、極めてダイナミックな演奏を聞か
せます。但しその指揮振りは、最近公開され
た映画「カーネギー・ホール」で御覧の通り
(ハイフェッツの伴奏の指揮をしていまし
た)あまり颯爽たるものではありません。眠
そうな顔で歯切れよいリズムを叩き出すとこ
ろは、丁度タンゴに於けるホワン・ダリエン
ソのような存在だと申せましょう。—失礼、

これから舞曲の話の少しして見ようと思
います。最初に皆さんにお断わりして置きます
が、第一にこの話が或る程度送専門的である
かも知れないこと、つまり、作曲家に就いて
他にどんな作品があるとか、その作風がどう
だとかいうことは、一切こゝでは述べません
から、そういうことはどうか皆さん簡単な参
考書なりでお調べ願いたいこと、第二に或る
程度専門的でありながらも、一向に理論的な
裏づけがないこと、即ちやれ三部形式だの、ロ
ンド形式がどうだの、主題が何調で現れるか
などということも、一切これを省くというこ
とです。それからもう一つ曲の紹介を必要上

レコードで致しますけれども、私は決してい
わゆるレコード気狂いでなくむしろ「カンツ
メ音楽」として軽視しているということ——
決してほめた話ではありませんが——です。
さて前置きが長くなりました。さつそく本
筋に入ることにして、まずブラームスの「ハ
ンガリア舞曲第五番」をお聞き願います。
(レコード1 V・NF四〇〇九)
いかがでした。この演奏はフィードラー指
揮のポストン・ポップス管絃楽団でした(こ
の楽団はポピュラーな曲を楽しく聞かせるこ
とをモットーとしている団体です)が、何だ
かあんまり奇麗すぎるようです。舞曲とはこ
んなものではないような気がします。それで

また脱線しました。話を本筋に戻します。—
とにかくリズム的な側面を生かした快演だと
思います。けれどこの演奏を聞いても何か物
足りなさを感じないでしょうか。

こゝでこの理由を考える参考として、ドボ
ルシャツクの「スラヴ舞曲第一番」を聞いて
見ましょう。演奏はタリーツヒ指揮のチエツ
ク・フィルハーモニー管絃楽団。

(レコード3 V・ND四七八)

この曲は、ブラームスの「ハンガリア舞曲
集」で大もうけした出版屋が、当時売出しの
ドボルシャツクに頼んで作らせたものではすか
ら、この二つの舞曲集の間には大した年月の
開きはないわけですが、後者には前曲の持た
ない迫力があつて、それが我々に強く訴える
のであります。

この迫力の差はどこから来たか。それはこ
うであると断定することは極めて難かしいの
ですが、単にハンガリアの舞曲に興味をひか
れたブラームスと、自分の血管を流れている
祖国チエツコのリズムや旋律を、広く海外に
も紹介しようという意気込みで五線紙と取組
んだドボルシャツクとの差ではあるまいかと
思われるのであります。一方このレコードに
於ける演奏も大きく影響して居ります。標準

テンポをしつかりと掴みながら、郷土感
にそれを崩して鄙びた幾分野生味のあるリズ
ムや色彩感が極く自然に表現されている絶妙
なものなのです。又ブラームスの好んだハン
ガリア・ジプシーの旋律やリズムが、我々(こ
と云つて悪ければ私)にとつて非常に古めか
しく陰気に聞えることも挙げられましょう。
尚「スラヴ舞曲」には他にも優れたものが多
くありますが、「第十番短調」が殊に有名
です。

これは全体の感じが「ハンガリア舞曲」に
酷似していますが、やはり感覚的に一層新し
いと感ずるのは決してレツテルのせいではあ
りません。

ボヘミア(チエツコ)の郷土舞曲には他に
スメタナの歌劇「売られた花嫁」の中から、
「三つの舞曲」を抜萃したものがありますか
ら、お聞きくらべになれば、この事が更によ
くお分りになると思います。

さて話が少々長くなりました。又レコード
を聞くことにいたしました。次は有名なフ
アリアの「火祭の踊り」演奏はフィードラー
指揮のポストン・ポップス管絃楽団。

(レコード4 V・ND一五二)

いかがでした。古来有名な曲ですが、私に

は何だか物足りないものがあるようです。む
しろ彼の作品としては、パレエ「三角帽子」
からの「三つの踊り」の方が段違いに優れて
いるように思われます。尚スペインは名高い
踊りの本場ですから、これらを取入れた作品
も数多くありますけれど、その中で優れたも
のというと、このフアリア、それにアルベニ
ス・グラナダスの作品が、その大半を占めて
しまいます。(一時代前のサラサーテにも注
意してください。)

次に現代ソヴェートの作曲家ハチャトゥリ
アンの舞曲組曲「ガイヌ」から、余りにも有
名な「剣の踊り」演奏はクルツ指揮のニュー
ヨーク・フィルハーモニー交響楽団です。

(レコード5 C・SW五三)

これはコーカサス地方に住むクルト人が出
陣に際し、闇夜を選んで大きなカガリ火をた
き、部落中の者が見守る中を、剣を持った踊
り手達が猛烈な勢で飛び廻り、火の光が時折
剣に反射するといふ、いささかグロ味満点の
情景を現したものです。真中辺でサキソフォ
ーンとチエロが歌う哀しいメロディーは女子
供の「出征兵士を送る歌」ですが、どこかの
国の「我が大君に召されたる」なんていう空
元氣一杯のものとは大違い、極めてヒューマ

ニテイーに富んだ旋律です。

ところでこの「剣の踊り」と先程の「火祭りの踊り」とを比較すると、丁度「ハンガリア舞曲」と「ストラヴ舞曲」との關係に似ているように思われぬでしょうか。「ストラヴ舞曲」と「剣の踊り」とは感覚的に新しく、「ハンガリア舞曲」と「火祭りの踊り」とは古めかしく、或る意味で極くありふれた、ジャズファンの軽蔑を含めた「何だ、クラシツクなんか」という言葉に値するようです。前述のように年代的に古く、血の流れていない他国の作曲家によつて作られた「ハンガリア舞曲」がそうであるのは当然でしょうが、比較的近年の作品であり、しかもスペイン人によつて作られたスペイン舞曲「火祭りの踊り」がこのように感じられるのは本当に不思議だといわなければなりません。

又「剣の踊り」がそうしたいして現代的な技巧も用いずに、このような大きな感銘を与えられることもやはり不思議なことでありませう。話が前後しましたが、この他「ガイヌ」組曲の中では「バラの乙女達の踊り」が素晴らしく「レズギーンカ」はリズム的に極めて興味あるものでありながら、音楽的にはつまらないという一つの例になるのではないかと思われま

す。現代ロシア音楽が少しづつ抽象的になつて行く現在、国民主義的な作品を次々と発表するハチヤトウリアンには大きな期待がかけられるわけです。

少し解説者も疲れましたので、少し休ませてくださいながら当分レコードの連絡と参りましょう。聞いていただくだけでも充分だと思います。

次はアメリカです。アメリカ(と申しましたも北米ですが)にはインデアン(の)の舞曲の他にたいして見るものはないようです。ですから管絃楽のための音楽という点、専ら民謡を素材として居りますが(「歌馬車」「黄色いリボン」といつた所も、たしか映画で有名になる前に取入れられ、最近トスカニーニあたりが好んで演奏しています)少数の舞曲を素材としたものの中から、やつと面白いものを探し出しました。まずレコードをお聞きください。

(レコード6 V・ND四八三)

曲はハールマクドナルドの「ケークハウオーク」演奏はオルマンデイー指揮のフィラデルフィア管絃楽団でした。この舞曲はドビュッシーが組曲「子供の領分」の中でも使

ましたが、この曲では、中央部にタツプと拍手を入れて、強烈なアメリカ気分を出しています。

その次はチェッコの作曲家ワインベルガーの歌劇「シユヴァンダ」から「ボルカとフリーガ」演奏はオルマンデイー指揮のミネアポリス交響楽団です。「フリーガ」と聞いて「わあ助けてくれ」なんていう方があるかもしれないませんが、一体そんな難かしいものかどうか、ちよつと聞いて見て下さい。

(レコード7 V・J1二九「戦前盤」)

どうです。少しも難かしくありません。交響管絃楽の演奏という点、眼に角立て、「さあ来い」という構えでお聞きになる方が多いようですが、この曲などは、勿体ぶつた音楽を御期待の方々には肩すかしを喰つたような感じを与えることでしょう。例のシヨスタコヴィツチの「第九交響曲」が、ソ連から追放された原因もそんな所にあつたようです。

さて次は、先ずレコードからお聞き願います。

(レコード8 V・ND一五二)

どこかで聞いたことがあるなとお思いの方も少なくないと思われませう。曲はコンチネン

ル・タンゴの代表作「ジエラシー(嫉妬)」演奏はフィードラー指揮のポストン・ポツプス管絃楽団でした。コンチネンタル・タンゴはいかにも踊りやすそうで旋律が滑らかなことがその特徴ですが、反面リズム的には極めて単調なものです。それでは同じ曲を今度は小編成で聞いて見ましょう。

(レコード9 C・M一五三「ダヨスベラ楽団」)

私はこれを聞く度に小学校の先生がよくやる手拍子(「イツチニサン、イツチニサン」というあれですが)が聞えるような気がするのです。殊にシンバルのパシヤンという音がするとガツカリします。リズムが貧弱なことはこれでよくお分りでしょう。この種の音楽は、少くとも六十人位の絃群が旋律を隠らせて、この弱点をカバーする外に方法はな

いということになります。次はアフリカに起り、キューバ辺で完成された今を流行りのルンバ・サンバ・マンボ等の「トロピカルリズム(亜熱帯のリズム)」をのぞいて見ましょう。ハビアーク・カール楽団の演奏する「キューバン・マンボ」です。

(レコード10 C・M四八八)

一体にクガーは、この種の音楽に特有のリズム楽器を少くする癖があります。その結果

余りにサロン風になるが常ですが、この演奏では打楽器を充分に活躍させて本場の味を出しています。トロピカルリズムは、ますます発展する勢いがありますが、踊るに良く聞いて良しという点では正に第一流のものでありましよう。

4

さて、一方舞曲が音楽として発展しようとする、得てして踊り難くなり、非実用的となり、徐々に滅びて行くものです。以前「バツプ」的なジャズがさまざまの勢いで発展しましたが、フォアビートを無視した演奏のため、前述の運命を辿ることになりました。多くのバンドが解散し、或は古いスタイルに逆戻りしました。その中でバツプ的な感覚を守り、而も踊り易くしようと努力したのが、ウディー・ハーマンとスタン・ケントンの二大楽団です。ハーマンのレバートリー中では

感覚的・旋律的に優れた「アーリー・オータム」躍動的な「レモン・ドロップ」とが始めての方にも面白く聞けるでしょう。ケントンの方は「アーティストリー・シリーズ」と称する一連の曲を、実に近代的な感覚、素晴らしいテクニクで演奏していますが、今日はその中から最も新しい吹込の「アーティ

ストリー・タンゴ」を聞いて見ましょう。ドラマの打出すタンゴリズムの上を、彼の前作「アーティストリー・イン・リズム」のテーマが変型されて発展して行きます。

(レコード11 CA・Z二七)

アルゼンチンの音楽は私の最も好きなものです。これ位人生のほろ苦さや、ほのぼのとした喜びを与えてくれるものはないでしょう。小編成の演奏も充分面白く(例えばロベルト・フィルボのカルテットなど)現代感覚も豊かでありませう。所がこの音楽にもコンサート・スタイル化運動が起りました。その先頭を切つているのがアニバル・トロイロです。彼は伝統的なタンゴを充分研究した上、新感覚を駆使した見事な演奏を続々と発表しています。残念なことに、彼のレコードは一枚も我が国で発売されていませんが時々放送されますから興味をお持ちの方はお聞きください。「バル・ラ・シルセ(光のために)」「パセテイコ(悲愴)」等が代表作です。

以上列挙しましたハーマン・ケントン・トロイロの三人の運動はいずれも立派なものですが、まだ「踊るためより聞かため」の「といった感じがいたします。音楽的に立派になれば良いとはいえないものの、矢張り同時に踊

易くなれば、それに越したことはありません。この意味でこれら三つの楽団の将来には、更に多くの期待が掛けられるのであります。現在ソヴェートでは「西欧デカダンの」なジャズ・タンゴ等が禁止されてワルツ・ポルカ等が行われているようですが、他国の舞曲を叩き潰すだけの作品も作らず、政治的権力によつて禁止するのは少しく行き過ぎの感があります。

こゝで少し面白いことをして見ることにして、少し古いスタイルですが、タンゴ「エル・チヨクロ（とうもろこし）」を聞きましよう。演奏は前に少し話が出たホワン・ダリエソ。中間部の旋律に注意してください。

(レコード 12 V・A 一〇五五)

5
以上のような舞曲を直接主題としたり、分析して音階リズムを研究した上で、純粋音楽を作ることが古来行われていますが、「ハンガリア幻想曲」「リスト」「イタリア綺想曲」「チャイコフスキー」「モルダウ」「スメタナ」等が顕著な例です。これらの中から現代作品を少し聞いて見ましよう。最初にアロン・コプランの「エル・サロニ・メヒコ」この題名は実はメキシコシティにあるダンス・

ホールの名なのです。コプランは友人と一語にこゝへやつて、来て演奏されるタンゴやトロピカルリズムに深い興味を持ち、この雰囲気ラプソディックに画いたつもりだと云っています。演奏は彼の殆んど大半の管絃楽曲を初演したクーゼヴィツキー指揮のボストン交響楽団。

(レコード 13 V・ND 二六九一七〇)

この中頃に出て来たフルートの旋律に聞き覚えはありませんか。先程聞いた「エル・チヨクロ」の旋律でした。全篇素晴らしい中南米のリズムで形成された見事な作品です。現代舞曲をネタにしたから我々にピッタリ来るのさという方もおいででしょうが、どういたしまして純然たる古典を素材とした立派な作品があるのです。それはイタリアの作曲家レスピーギの「古代イタリアの歌を踊り」です。十六世紀のイタリア作品に、巧みなオーケストレイションを施したこの組曲は、本当に全部聞いていただきたい佳品なのですが、今日はその中から「街の歌」を聞いていただきますましよう。演奏はベンダ指揮のベルリン・フィルハーモニー管絃楽団。

(レコード 14 T・三三六六(戦前盤))

初めて音楽を鑑賞される方も、このような

という説も一部にあるようですが、あの「越天楽」が(民謡でないとはいふものの)世界各地で絶讃を博したという事実は、この説を覆えずに足る力を持つていると思われまふ。我が国の芸妓文化は数々の民謡を台無しにした代り、又幾多の民謡を芸術的に編曲してしまいました。少し突飛な言い方ですがこの二つの事実を並べて見る時、私には何だか芸妓の方が今の作曲家達よりも民族音楽の樹立に貢献したと思われるのです。

ではこのような意味から各国の民謡を素材とした管絃楽曲を一つ二つ聞いて見ることにいたしましよ。最初にアメリカの作曲家ロイヤル・ハリスの「ジョニーが凱旋すれば」を聞きます。

これは同名の俗謡を主題としたアメリカ農民の生活詩とも云える作品です。尙この俗謡は旋律の一部を変えられた上異つた歌詞をつけられて「ライダース・イン・ザ・スカイ」という名で知られています。ではオルマンデー指揮ミネアポリス交響楽団の演奏でハリスの「ジョニーが凱旋すれば」

(レコード 15 V・ND 二九四)

さて今迄大小とりまぜて15種類のレコードを聞きながらお話しして参りました。私とし

てはお話ししたい事を残らず云う事ができていささかホッとした次第ですが、話の展開に統一性を缺き、文章の構成も不手際だった事を認めずにはおられません。また解説も余りに印象批評に過ぎたという御不満をも皆様に与えてしまつたことではしよ。こゝに併せてお詫びかたがたお見逃しを願つて置きます。話の要点といつたものも挙げるに及ばないかも知れませんが以下に列挙して置きます。

一、舞曲や民謡を素材とした曲が、初歩の鑑賞に適當だと思われれること。

二、相當に高度の鑑賞ができるようになった人でも、時々これらの曲を聞く必要があること。

三、我々にはリズムに乗つて行くという訓練が不足しているから、この意味でも舞曲を数多く聞かねばならぬこと。各国の優れたリズムを聞いているうちに我々の周囲に転がっている民謡にも興味を覚えるようになるだらうこと。

四、三で述べた事柄によつて我々聴衆も日本音楽完成の運動に間接的に協力できるようになるだらうこと。

五、量の点ではともかく、現代の演奏会用音楽と輕音楽との最上のものの質的差別は殆

6
曲なら多少の物足りなさもあるでしょうが、入り易いのではないでしよか。この他モツトルが現代風に編曲したグルックやグレンツァーの舞踊組曲、それにラモー・クープラン・スカララツァー等のフランス古典も良いものです。

私はこの話の最初の方で、音楽に於ける「血の流れ」の重要性を強調いたしました。現在の日本音楽にこの要素が非常に缺けていゝることは残念ながら認めなければなりません。勿論あくまでも日本的な音楽を作り出そうという意欲に燃えた作曲家が居ることも確かですが、その試みに成功した作品は極めてわずかだと云つてよろしいのです。この原因に就いてはいろいろの見方があるでしょうが私はその一つとして民謡をそのまゝ素材乃至主題として用いることを作曲家達が敬遠しているという事柄を挙げたいのです。勿論民族性を確實に把握した名旋律が生み出されればたししたのですが、口先だけで民族音楽の確立を叫びながらそれを実現する実力を持たずに悩む位なら、そんな見得は捨て、しまつて民謡をそのまま取り入たらどんなものでしよ。—日本音楽は決して世界的になり得ない

どつげがたくなつたこと。それはかりでなく、この二つの分野は互に活潑に交流し合つていゝること。従つて輕音楽ファンと演奏会用音楽ファンとの対立は無意味であること。(これは邦楽愛好者との間にも云えることです)

こゝで又さつきの話を続けることにいたしましたしよ。そして次にレコードはまだ有りませんけれど、ハンガリアの作曲家バルトックの「ハンガリアのスケッチ」がこの種の音楽として最上級のものであることを御報告した上で靜かな音楽を聞きながらこの話を終りにしよと思ひます。曲はイギリスのグレンジャーが有名な「ロンドデリーの歌」を編曲したものであります。では前と同じくオルマンデー指揮のミネアポリス交響楽団の演奏でお聞きください。

(レコード 16 V・ND 三六四)

附記 前にも申しましたようにこの話はおく遠も曲を聞きながら読んだら読んだら。それでないとなつてしまつたら。御参考までに各曲のレコード番号を書いて置きます。コンサートや放送などでお聞きになる機会があつた時は特に注意してお聞きください。(参考レコード表は七十頁へつづく)

コメディアンのために

—演出ノートより—

浅 利 慶 太

1、創造方法はあるか

演劇の創造に「方法」があるか否かの問題は今まで多くの演劇人達によつて論議されて来ましたが、おそらく歴史的にみて、俳優の芸術が次第にその地位を向上して来たところからこの問題は論ぜられて来たに違いありません。素朴な私たちではありますがゲエテに於てすでにこの問題の萌芽を、その「俳優諸則」の中にみることが出来ます。

或る人は肉体と精神との分離、知性がその使徒である己れの肉体を、冷静に且適確にあやつると云ふことによつて一つの役の創造方法を呈示しました。又ある人は戯曲の分析、感情の分析、分析されたもの、再構成を自然主義的な解釈に結びつけて、段階的な創造方法を示しました。反対論者はこれに対して、本来内奥の意識の照成、詩的グイジョンの世界である舞台に、果して分析がどのくらいの力をもつものか疑いをもちます。

過去の人達によつてなされたこれらの省察は、それぞれ演劇創造の本質を様々な角度から指摘したものと云へます。では演劇に、所謂、「創造方法」は存在するのでせうか。

演劇は観せるものです。従がつてどんな舞台も必ず観て面白い様につくらなければならないと云へます。その舞台に決定を下し、その価値をさだめるものは、いつも観る人でなければなりません。

演劇の根底によつてあるこの原理は俳優に次の事を要求します。「俳優はまず何よりも、よい音を出さなければならぬ。観る人に快い響を与へなければならぬ」この意味でメイエルフォードの俳優観はうなずけるものです。

シンフォニーにもたとへられるあの舞台の感動はしかし、それだけでは流れ出して来ないでせう。シンフォニーを構成する一つ一つの音はおそらく快いものにはちがひありません。しかしあの感動は、作曲家の頭脳の中で感性のたすけをかりてつくり出された音の結合、その総和的な表現こそよるものなのです。

では舞台に於けるこの結合の秘密は何処にあるのでせう。ゴードン・クレイグは云つてゐます。

「演劇の本質は俳優の技芸にも戯曲にも、背景にも、舞踊にもあるのではない。それらのものを構成する諸要素の中にこそあるのである。技芸の本質である動作、背景のそれである色と線、戯曲の詞、舞踊の韻律これらが演劇の本質であり、これらは、音楽家に於て、どの音調が最も大切であると、云へぬ様に等しく重要な要素である。」

舞台の感動は、俳優の音、装置家の音、照明家の音、云ひかへればクレイグの云つた諸要素の調和によつてはじめて動き出すものなのでせう。これが一つのテーマに向つて互につり合い、響き合った時はじめてシンフォニーは流れ出すのです。

作曲家が彼の作品を創造する時、おそらく彼の心の中には、やがて楽符として書かれるべき感動だけがあるものであり、彼は極めて自由、有機的にその感動を楽符に表現してゆく事とせう。そこには論理一貫した方法などありえないに違ひありません。何故なら創造とはそれ自身様々な直感や偶然にいろどられた一種の奇蹟だからです。

個人芸術と集団芸術との差違は、前者が一個の知性、感性によつ

てその創造をなしとげると反し、後者が多数の異つた人間の知性、感性の結合によりそれをなしとげると云う事です。一方が暗黙の合意であるに反し、他方が明解な協定に負ふと云ふことです。そして精神の所産である作品の創造にあつて、創られたもの、純粋性を保たうと欲するならば、集団芸術に於てこの明解な協定こそは不可欠のものなのです。この意味で岡倉士朗氏の意見。

「総合芸術である演劇の舞台効果は、それを上演する集団の構成メンバーの能力が一つの意図により貫かれており一つの創造方法によつて統一されてゐる場合は乗除的に働いて、大きく貫かれず統一されない場合は加減的に働いて小さい」と云う事は確かです。そして一名総合芸術と云はれる劇はこの限りに於て創造方法をもつわけです。

この異つた要素の統一、取捨選択による総和的な表現の必要が又近代劇に於て特に演出者の役割を重要にさせた一因であると言ふ事が出来ます。

2、その実際と演出者の仕事

もちろん創造方法などと云つたところで、方式化されてゐて、その通り進んでゆけばやがて作品が出来上つてしまふ様な馬鹿げた手間は無縁のものです。単にそれぞれのパートの人達が勝手に音を出さない様に、常にそれが何ものかに向つて統一されてゐる様にしむけるきつかけを与へるほどの意味です。

眞の創造とは前述した様に芸術家個々の問題です。俳優に例をとるならば、役がつくり出されるまでには種々な直感とか、偶然とか

思ひつきとか、およそ論理で統一出来ないものが働き、その俳優の個性の中に様々な秘蹟を行ひ、その中から一つの役がにじみ出て来るのです。

それを外的な条件や、普遍的な法則に定着させる事自体間違ひなので、そうした一種の創造の作用は多くの場合その場に於いて演出者と俳優との緊密な交流から生れ出て来るのです。

演出者はまず、その創造にたずさわる人達に、彼がその劇の創造に當つて最も主体的に表現されなければならないと思ふ重大な事は何かを、それぞれに理解のゆく方法で伝へなければなりません。云いかへれば、その創造の目標を、創造にたずさわる全ての人々に明示しなければなりません。何故なら、これこそあの明解な協定の根幹に位置するものだからです。そしてこれは即ち、テーマであり、スタニスラフスキの云う超目標なのです。

何故演出者がこの創造の場に於て、これほど重要な役割を占めなければならないかと云へば、舞台の感動は、身へられたテーマが総和的な表現のうちに、如何に生々とあらはされるかにかゝつてあるものであり、この総和的な表現こそ色、詞……の諸要素を知悉した演出者の手に依らなければならぬからであります。

この目標とは、演出者が作者の提出したテーマを己れの知性の中で演劇化して再生したものです。これを知ることによつて人々は劇の様々なエレメントが、その作品の創造に果さなければならぬ役割を理解する事が出来ます。すると必然的に、この事件はこう運ばれてこう終らなければならぬ。この場とこの場が全体に対してどんな風につながつてゐるか、又この人物は一体この劇の中でどんな役割をはたさなければならぬかが解かつて来ます。これが即ち戯

どします。己れの個性を生かして高く高く己れをかなでやうとします。演出者はそれを絶対的にたすけて三角形を無限に大きくしたいと希みます。作品をより豊かなものにし、と行動するので。そうすること、俳優の個性のひらめきに鋭い目をそく事、これこそ演出者のなすべき最大の仕事であります。彼にとつて作品の未来はすべてこの俳優からの発見の中であり、そして各人各様の個性的な音を識別してそれらが最も良い音を出す様に、全力を傾けて努力する事によつて彼は創造の刻一刻の息吹きを聴く事が出来るのです。一人の人間の中に生き生きと脈うつて流れるその俳優の個性、平凡な生活のために全くおひかくされてしまったその人の本性のひらめきを、はつきり感知してそれを導き出す事、そしてそれを彼の持つ全的な目標に転化させる事これが彼の創造者の欲びです。

こうして装置家も、照明家も、舞台音楽家も、与へられた角度の中で無限に大きい三角形をつくらうと努力します。如何にしたら演出の意図を生かし、光をあて、色を配し、線を組むかを……

三角形は開幕と同時に、観客の目の前で最後の線がひかれ、劇はこの努力の中に来上るのです。この角度の中に創造の全要素はふくまれるのであり、その事こそ劇の創造方法であります。

3、生き示すこと

役を演じることは、千田是也氏の意見に従へば、役を生き示すこととあります。そしてこの事は、俳優が役を形象するにあつて絶対に缺くことの出来ない一つの行為を要求します。それは、如何なる場合でも俳優は彼の感情に生きなければならぬと云う事です。

曲構成の機密です。そして又これは、劇の主体行動とその反対行動をも決定します。或る人はこれを節の区分によつて行い、テーマとその節の小テーマとの連絡をよくし、又節内での演技者の創造を助け、他の創造者達に場のかくあるべき適確なイメージを与へるために、名称をつけたります。しかしどんな劇でも必ずそうした方がやりよいと云うわけではないのですし、かへつてそうした場合の方がやりよい戯曲もあるわけですから、それは演出者が適当と認めたらやればよいでせう。

こゝに忘れてはならない重大な問題があります。それは表現形式の問題です。広義に解した表現様式の問題です。全ゆる芸術はその媒体にふさわしい表現様式を持ち、全ゆる劇はそれ自体の表現様式をもち、したがつて全ゆるテーマはそれを最も効果的にする表現様式をもちます。元来テーマとそのスタイルは不可分の関係にあり、したがつて演出者はそのテーマを定めた時、同時に又スタイルをも定め、各パートの責任者に知らせなければなりません。

こうして劇は古典なら古典の様式で、リアリズムなら又それと、シチュエーションの劇ならその表現様式をもたなくてはなりません。全ゆる劇はこの意味で異つた様式をもちます。このテーマとスタイルの決定が演出者の演出パートでの最大の仕事です。

演劇における創造方法とは単にこれだけのもので、絶対にこれ以上のもではありません。そして又、これ丈はせひとも必要なものなのです。

以上の様にして演出者は芝居に角度を与へました。劇は一個の三角形に比せられるべきです。この角度に対して一つの線がひかれた時、劇は完成するのです。俳優はこの角度の中で無限に発展しやう

役の感情を己れの内部で常に感得してゐなければならぬ。己れを常に創造の状態におかなければならぬと云うことです。

では何故役の感情を自己の内部に感得する事が必要になつて来るのでせう。何故ならそれは、その方が観てゐてずつと魅力的だからです。もつと具体的に云うならば、その人物がその人物らしく感じるところに、自分と役とが完全に合流するところにこの「生きる」と云はれる俳優の創造の状態が来るのです。そしてこれになり入つた時舞台の上の各人物の間に真の交流が生じます。各人物の中に俳優の個性が調和して立体化された役となつて舞台の上に交流する時、はじめて作者の書いたドラマの渦は舞台の上で動き出すのです。この高度の交流によつて生ずる超意識の状態が、スタニスラフスキの云うインスピレーションであり、観る人を最も高める劇の躍動をつくり出すものなのです。

この感得の状態に入るのに統一的な方式化された手段はありません。これはその俳優が深い経験から次第に身につけてゆくものです。再三述べる通りこゝは直感と偶然の支配する秘蹟の世界だからです。一九三六年スタニスラフスキによつて示された演技創造体系をこの点迄方式化したと解釈するのは誤りで、あのシステムの解釈はもつと自由であつてよいはずで、そうすれば現にモスクワ芸術座の俳優達のもつてゐる広い幅の演技を学ぶことが出来ると思ひます。

さてしかしこの状態に入るためには或る意味で創造の手引となる原理があります。それは仮定による自己暗示と、身振によるそれとです。しかしこの問題はすい分論じ盡されてゐますし、今更こゝであらためる必要はないと思ふので省略します。

こうして来ると俳優とは、鋭く、豊かな感受性の持主で、ほとんど随意的な刺激によつて、豊かな感情反応を示し得る、常人とは異つて、表現的な性格の持主であることが要求されて来るわけですが、したがつてコメディアン養成の目標もこうした豊かなそして鋭い感性の訓練に集中されなければなりません。

4、舞台の感情（ドラマの世界）と現実の感情（生活の断片）

生きると云う事はしかし、決して現実の生活感情を舞台の上で感ずることではありません。

全ての舞台の生活は様式をもつてゐます。何故なら、それが演劇だからです。演劇はどんな特異な生活でも事件でもそれを舞台の上に提出する事が出来ず。或る意味で劇は透明な試験管の中に置かれた行為や感情の様々な図相なのです。ドラマは何時もこの、試験管と云うコングエーションの中でこそ成立するのです。

作家は勿論、どんな場面でも、どんな位置でも、どんな行為でも、その書かんとしたテーマに依り自由に撰択する事が出来ず。或はそれはきわめてリアルな様式となり、きわめて表現主義的な様式となり、或はきわめてコミックな様式となるのです。だから全ての劇はそれ自身の世界があり、それ自身の平面での感情があり、表現があるはずで、この平面は勿論演出意図によつて決定されるべきです。

したがつてどんな自然にみえる劇の中にも自然そのままの感情はあり得ません。もしそれが現実と同じ感情なら、現実には生きると同

じ内的感情をもつてその劇を演ずる事が出来るなら、それはもはや現実描写にすぎず、ドラマの世界は消滅します。勿論演じてゐることにはならないでせう。

演ずることは又観方を変へると、そのテーマによつてそれぞれ導き出された感情なり、表現形式なりを、そのテーマを最も生き生きと描き出す様に表現することではないでせうか。その劇の場として作者がもし、きわめてリアルな環境をとり上げたなら、俳優も演出家も必要に応じてリアルな表現を受け入れるべきでせう。しかしそれは、決して本質的に現実感情をとり入れたのではなく、演劇的コングエーションの中で、コングエーション獲得の必要のためにとり上げられたのです。

両者はこの場合後者の取捨撰択の状態におかれるわけです。この場合劇は、作家の内奥の意識が、現実に近い感情や行為をかりてあらはされてゐる、いや、むしろ、現実行為や感情の極度の撰択をへた、エッセンスによつて構成されてゐるとみるべきです。

一体タルチュフの感じるものは、又タルチュフの行為は現実生活にその片鱗すらみることが出来るでせうか。そこらにころがつてゐる一般人の感情に似せてタルチュフが舞台で感じ、動作したところで一体何がおもしろいのでせう。タルチュフはあくまで特異な人間芝居の人間です。マルタでもそうだし、又、うでもそうでしょう。それではもう、作者の書こうとした劇の世界はなくなつてしまします。これは演劇の本質を無視した、グロテスクな行為として非難されるべきでせう。

これは俳優が演ずる場合でも云へることで、俳優個人の生活体験の中をいくら探してみたところで、タルチュフの体験はみつからな

いでせう。こんな無駄な努力をするより、舞台のうそを、タルチュフと云うモリエールの書いた人物をそっくり信じこんでその中で堂々と演ずる事の方がよほど簡単なことです。この意味で、素朴な経験主義や、舞台の感情を現実のその拡張とする意見は、本質的な原理としては、容認され得ないものです。したがつてそれから端を発した、ソフィロゼンシユタインの意見「古いシチユエイションを想起することによつて生じた情緒を、新しいシチユエイションにのみ伴はせざる」と云う位置の交換論も、あまり当を得たものとも云う事は出来ません。

これらの観方は、未だ自然主義的戯曲が劇界の主流をなしてゐた今世紀の初頭成り立つてゐた仮説で、それから自然主義が衰退し、新しい芸術意識の劇が出て来た今に於てもなほそれを固執しやうとするのは誤りです。

俳優術その他の劇の表現は、戯曲の進歩発展にしたがつて進歩しなければなりません。

云ひかへるなら、演劇の進歩はやはりその根幹である戯曲に負はなければなりません。単に俳優術や表現形式の変化だけでは、新しい演劇は生れて来ないと云うべきです。メイエルフォードの形式偏重主義の失敗など、多分に、この誤りを犯したところにあるのではないでせうか。

こうして、現実の感情の記憶を土台に、その上に彼の感情を生まうとすることは、全く無意味なことになります。くり返して云うなら、俳優はうそをそっくり信じ込んでしまへる用意がなければなりません。貧相な現実感情からの借りものより、舞台の自由と感動とを守るために、その方がよほど立派だからです。舞台の感情と現実

の感情との間には明らかな断層があります。全て舞台はうその上に成り立つてゐます。俳優がもしそのうその中で、うそはうそらしく堂々と演じてくれたら、おそらく観客は彼に対して賞讃の拍手をおしまないであります。

5、あとがき

全ゆる演劇論が仮説にとゞまるのと同様、この小論もやはり単なる机上論にとゞまります。

何故なら、如何なる才をもつてしても、演劇の創造をペンと紙によつて書きあらはす事は出来ないからです。本来演劇は舞台にありその本質は舞台によつて感じ、解釈すべきであり、そしてその創造は、俳優と演出家の一瞬一瞬の相剋により生れて来るものなのです。

最後にこの小論は、演劇研究会の人達のために書かれたものだとゆうことを明らかにします。演劇研究会に入つてはじめて演劇に接してから二年半、今迄の勉強の結果としては、あまりにも貧しく、公けにするにたへないものなのですが、演劇研究会の人達の今後の勉強の踏石として少しでも役に立てばと思ひあへて恥をしのぶ次第です。もつと実際の体験を基にして書くべきだったのかも知れませんが筆者の非才と経験の乏しさを、加へて時間の制限に追はれた為それが出来ず、単なる演劇論の研究に終つてしまつた事を残念に思ひます。勿論そう云つたところで、この断断と危険な推論に満ちた小論の責任を回避するわけではありません。諸賢兄の厳しい批判を期待して筆を擱くことにします。

(演劇研究会々員)

若き娘達



黒田寿郎

☆ 吾れ地を見たるに、地は虚ろと空にてありき、また天を見たるに、かしこにも光あらざりき」哀歌第四章第二十三節」

審問

女検事 原告として私は全女性を代表して、貴方の破廉恥な根性を嘲笑します。貴方は四部作「若き娘達」で御自分の縮りのない肉慾を、女性の屈辱的な隷属を代償として正当化なさいました。モンテルラン Primus Vivere 先づ生きて、然る後に哲学せよ、です。確かにコストル君は貴女の感情的な感受性に卑猥なものとして透映されたかも知れませんが、併し僕の究極の意図と云うの

は、其処から、つまり幻滅から意識的に個人に構成されて行く生の柔らかな塊を啓示し、且つは僕の結婚生活意欲は人生への一つの態度をコストル君に擬して点描した迄の事で、あの作品を鑑賞する場合には、コストル君は演戯をしているのだと云う事を留意して戴かなければならないのです。

女検事 それでは、何故貴方は小説の冒頭にそう云う跋をお付けにならないのですか。貴方にはどうかすると、自分と読者との間の誤解を悪化させて喜んでいるとしか思えない点があるのですけれど。

モンテルラン (諸君が、女を思はずにいられない事を神は知り給ふ) (コイラン) とある様に、性情は靈性と相容れぬだの、仁慈の心と相容れぬ。等と云う欺瞞に対する僕自身の生命性の称揚についての主張を強調する為にも、また陳腐な道徳観念の矯正の為にも、僕は手離してこの作品を世に問うた訳です。

女検事 貴方は今の発言によつて正体を曝しましたね。人間はお互ひに異性を求め合うつまり、恋に陥ちる。と云うその言葉自体は私も異議を申しません。けれど、あの主人公——コストルなどと云う嫌な名前は口に出さうにも出せませんわ。彼の子産との放縱な關係は、どう見ても貴方の自慰的な感情から起因する女性への嫌がらせ以外の何ものでもありませんわ。或る異性のうちに相手の自分に与えるものを見抜かせるのは、自分の自制であり、感情の集中であり、内気さ、結局心の孤獨だと思えますけど。兎に角彼の中には尋常の道徳観念がこれっぽちもありませんわ。と云う事は貴方御自身にもそう云うものが缺けていらつしやると云う事だと思ひますけれど。

モンテルラン (独白 彼女仲々綺麗な腫をしているな。) いや、コストルと私を同一視されては困ります。それだつたら探偵小説家などは一体どんな悪漢でしょう。殺人、強盗。それに比べれば私など仏様のやうなものですよ。それから貴女のおつしやる道徳観念ですね、残念ながら僕の方法は貴女のそれと一寸違つたものなのです。貴方は綺麗事の羅列で恋をやり遂げられると思つていらつしやる。そして男性の情慾についてひどく輕蔑なさるので

す。と云うところか、……

女検事 いゝえ、私貴方などに誤魔化されません。貴方は御自分の衛学的な説明で私達女性が納得行くと思つていらつしやるのです。

辯護人

辯護人 そう感情的になられては困りますな。原告(女性)は *amoral impudens* (破廉恥な動物) であり、被告(男性)は *amoral imprudens* (無謀な動物) であり相互の意見の一致は通常の手段では不可能なであります。しかして(愛に依つて幸福であるには、ある種の叡智が必要である)様に……

裁判長 辯護人の申し立ては却下する。

裁判人 裁判長! 併し一言も……

裁判長 いかん。全能の神は社会に単純さを要求なさるのだ。時間だ、君時間だよ。

ローレンスの亡霊 (モンテルランの耳許で呟く) 単純は至上のものであり、又往々にして最も怖る可きものとなる。併し君、愛の騎士は何時も虐待されるね。僕のチャタレイが車狼だと云う尺度で君の娘達も計算された訳だ。凡俗の徒に取つては愛情も肉慾も己れ自身の内的な渴望の結果ではなく、唯慣れ合いで乳練り合ふ

と云う丈の事なのさ。

You are the call and I am the answer,
You are the wish, and I the fulfillment.

You are the night, and I the day.

言葉の上でなく如何に真実に愛す可きかと云う事については丸で関心がないんだ。まあ君も我慢する事だね。カンディッド紙に載つた会見記の答辯仲々良いよ。あんなものはあつてもなくても知る人ぞ知るだが。

モンテルラン 何だ、もう行くのかい。

ローレンスの亡霊 うん僕は笑を言うのと此処を追放されているんだよ。やや失敬。

モンテルラン 失敬。早く逃げたまえ。

裁判長 君は何を独言言つているのだ。慙々もつて不可解な奴だ。君を嘲弄罪に附する。黙殺と嘲笑は死刑より手が掛らなくて効き目があるからね。

舞台暗転 ぱり、歳末レビニー舞台。中央に満身総壊のモ氏が牛に突き倒されて横たわつてゐる。

アナウンス 次は愈々名歌手ポノオの歌ひます「来年への希望」

「来年への希望」です。

ハンド前奏 盛んな拍子

ポノオ 来年は……

うるさ型モンテルランの小説は たつた一冊出版ますやう。それも遺作になりますやう。

☆

Henry Millon de Monthenart は、一八九六年パリ近郊ヌワリイ・シニウル・セヌヌに生れた。両親共に名門の出であつたが、母は産褥の床で逝つた。幼少の彼はもつぱら希臘・羅甸を読み漁り、それ以外のものは一切読まなかつたと言つてゐるが、彼の作品に漲る緊密な文体は殆どその影響であると言つて良いだらう。傍ら彼はスポーツを愛し、闘牛では一七才迄に五頭の牛を屠つてゐる。一八才、大戦勃発と共に志願兵として欣然として戦線に立つた。大戦中余暇を盗んで処女作「朝の交代」を書き上げ、そのカトリック的秩序を買はれモリアツク推挙に依つて出版した。これはアカデミー・フランセーズから賞を得た。後「夢」。「闘牛士」。「独身者」(アカデミー大文学賞)。等があり、後十年の沈黙の後に「若き娘達」。「女性への憐憫」。「善の悪魔」。「癪を病む女達」の四部作を世に問うたが、驚々たる非難を浴びた。しかその売れ行きは素暗らしく、一九三六年のベストセラーとなつた。尙敘事詩的作品として「オリムピック」。「ヴェルダンの戦死者を葬ふ歌」。「エッセイ」。「無歌奉公」。「秋分」等を著し戦後は劇作に手を染め、カトリック的な匂の濃い悲劇を書いてゐるさうである。

☆

「国家からその女性の純潔性を除去せよ、さもなければ国家は崩壊するであらう。」と夜の音楽でハックスレイが、ローレンスの「チャタレイ夫人の恋人」を十六才の少女に奨めてゐると同じ様な意味で、廿才以前の僕達はモンテルランの「若き娘達」の四部作と云う長丁場を迎へる可きだ。猥褻も崇高と同じく生の前に嚴存してゐる。余程の者でない限りあの長丁場が自ら踏み込まねばならぬ結婚の長丁場である事に留意せぬ者はあるまい。若き娘達は其の卑

に居るが、半年も経てばお家騒動かさまなければあの至極楽しい忍耐に取り憑かれる。ヒステリーの思想と、女を遇するにネロの如き野獸がお互ひの肉慾をなじり合ひ、憎しみが各自の中である形で正当化される。こんなのはよそ目から見ても面白くないし、御当人達も將に然りと云う訳だ。モンテルランはもつと氣のきいた言葉で殆ど冷酷な迄に作中にその嚴存するものを畳み込んで行く。乍しその冷酷さは唐がらしの様なものでも柔弱な口にはそぐはぬが、粗野なものには激しい精力素だ。コスタルは僕でない僕であり、他の沢山の女達も或る女にとつては彼女でない彼女なのだから僕等は大いに大胆にやり給へと云う。もう此処ではモリアツクの世界は吹き飛んで了う。日にあたらぬもやしの畜共のちつぽけな葛藤はどうでも良い。だがこんな表現法でさえ野蠻人が聞いたら、薩張り訳の解らない事だらうは。かくしてモンテルランは人間の裸体への善意の領域の上で、極く簡単なトリックを用ひて全ての病疾を剔抉する。乍しその癒し難い異物はあく迄剔抉され得ない事も彼は知つてゐる。幸福の様な顔をしてゐる結婚の化けの皮を剥いだとして、その事実が其の儘では正当化されない。けれども鑑賞者として読者は作者の言葉を聞く可きだ。

「ローマの狂王エリオガバルは、息子を持つ事を望まなかつたが、理由は、万一息子が、正しい素行の人になつたりしては、大變だと怖れたからだつた」(ランプリッド) 僕ははいやくも一国の元首ともあらう人物と意見を異にするのは甚だ本意だが、然しながら、僕に若し、何ものか、息子を持つ事を妨げるものがあつたとしたら、それは息子が素行の修らない人間に成つたりしては大變だと云う怖れだつたに異ひない。」こう云う作者の一見背德的な著作は如

猥な事に依つて多数の讀者から非難を受けた。卑猥だと云うその事自体には悪は存在しない。自主的な精神に取つては悪行は避けられ得ぬ結果としてのみ現れるものなのだ。と云う事は純正な個の内には悪はないと云う事であり、一つの實在にとつて他者から貼布されるレッテルの様な悪は存在しないと云う意味である。卑猥と云う觀念は殆ど人間の思想をも変えて了つた。シャルドソヌの「祝婚歌」の中で恋人に性的智識を教えてやる場面があるが、唯單なる肉体的なものを超えた両性間の或る蟠りがある事を、愛の底に憎しみがあつた事を彼女は露知らない。天真な表現が失なれた現在、現代人の生活は故意の忘却と、それを補う夢想の内へ成立してゐる。放蕩児コスタルは云う。「貴方が、僕を、かうだと思つたその考えの方を、本物の僕以上に愛したりしない事ですね。馬小舎、便所なぞという附属の建造物と一緒に、僕という人間を、取上げていただき度いのです。」コスタルは放蕩の全てをその身に包含してゐる。謂はゞその道にかけての壯麗な建築だ。インドのかの寺院の様に成熟して居る。「或る日、あなたが、(モラルは大丈夫?)と僕に近づきながら挨拶代りにおつしやつた事があるでせう。僕が、(インモラルも大丈夫です。)と答えたでせう。あれを貴方は理會しなればなりません。」こんな具合でコスタルは慈々明瞭に二つの役割を持つに至る事になる。モラリストたるモンテルランは先づコスタルに逆説的な照明を与える。男性の女性を見詰める様な感情の像を透写させる。彼は兎に角女達の前で自信たつぷりだ。將に無媒な動物だ。肉の優位を超えて安つかな自尊を女達にひけらかす。また女達も男性にとつて、凶々しくて、破廉恥で、男性の荷厄介になる事を快とする代物だ。だから町角で会ひ初めた良家の二人は何にも知らず

何に解す可きか、敢えて語るまい。「輕蔑は尊敬の一部分だ。」と云う事が解ればそれで餘り事もない訳なのだから。

コスタルのもう一つの役割は良い意味の蕩児的な性格である。それは作者の生理想への架橋的な意義を持つてゐる。輕視の対象を尊敬に迄高める事は精神の高さであり、価値に対する正確な判断であつた。だがこの小説が単にそれ丈の構造しかなかったら、ちやちやパロディに過ぎなくなつて了うだらう。そんな裏返しでは裏返し程の値打もない。此処で彼自身の結婚理想が提出される。所謂愛し返されない愛と云う奴だ。女性の結婚に対する夢、家庭への熱情も男性への全的傾倒となる時、彼女達の清純な想いも男の感情に爆らして、いにも思えて来るのだ。これは單なる気紛れではない。激しい自主えの慾求の裏面なのだ。

「結局、何が不安なのですか？」

「——あなたが好きになりすぎる事ですわ」

「——好きになつてしまつた後で、僕に棄てられる事がですか？」

「——さうよ」

「それだと苦しんで貰うより他ありませんね」

純真な娘ソランジュ・ダンディヨとコスタルの會話だ。これが単に良くあるフラーディングとしてなら何等の意味を成さない。コスタルにとつてはこんなちつぽけな、絶えず尻を追いかけ廻す恋人は我慢が出来ないのだ。ここで作者はグアールを引き合ひに出す。美しいガラテアは男に捕えて貰い度い為に柳の木の下に逃げ出て行く、暫くすると今度は男が逆に柳の木の下から逃げ出して来る。みると、それこそ真剣に、必死に捕まるまいと逃げて来るのだ。賢明な三十女の妙にしつこい愛情も、カトリックの敬虔な娘のそれも、夫々

異つた角度からではあるが同じ結果をしか齎らさない。三人の女達の中で一番係累のあるソランジュが、一番知的に見てお馬鹿さんなのはという歌だらう。乍し元来サテュロスの様な出来の男達には女はその無謀をだしためたくなる事にも一理あるのだらう。だがこゝに一つの例外がある。癩病やみのある娼婦とコスタルとの関係だ。「コスタルは他人に愛され度い等とは思つていなかった。寧ろ、愛され度くないとさえ思つた。何故ならば、愛のない状態は、彼の心を、彼の精神を、彼の時間を自由にしてくれるからだつた。ラディヤとの関係は、彼は彼女にサーヴィスされていたのだつた。快楽以外の事では彼は無感覚だつた。又このラディヤの感情も彼と同じ様に他に累を及ぼさぬものだつた。結局コスタルにとつては愛は肉体的快楽を媒介とする自己の確立に依つてのみその魔力を発するのであつて、愛情を神経病にして丁々様な女性の恋愛を、即ち私そんな事考へ度くありません。と云う幻想主義的傾向。あの人は苦しまないから私憎みます。と云つた苦惱の崇拜。迷妄、嫉妬、お芝居趣味を好む感傷的な恋愛感情。そう云つた総ての偽似芝居の彼岸に於いてのみ僅かに存するのだ。無智な娼婦がその理想的な範例として見出されるのは、ケートが黒人の腕に抱かれる態度との或程度の類似を見せている。そこには、恋愛の一つの前提条件として、先ず両者の完璧な独立がなければならぬ。問題は智的性的の別なく異性は思想の上にも感性の上にも、卓越した「掛引きを知らぬ」と云う技術以外の技巧を所有してはならないのだ。但し多くの物を排除した代償として、彼等は相互に激しい肉体的陶酔を経験しなければならぬ。その彼岸に如何に充塞せるものが存在するか僕には良く解らない。併し作者はその生命力の昂揚を称揚して止まないし、ロー

レンスの場合は殊にその影響が無制限だ。ケートは黒人の男性の裡に遮二無二突進する。同じ様にコスタルも無智な娼婦に打ち込んで了う。二人共現代の文明に対して否定的に生を構成して行く、併しケートは究極に於ては作者の不定見はともあれ結婚の中にゴール・インして行く。併しそこでお終ひだ。結婚と云うものは自己の独自の性を確認しつゝ、異性と永遠に融合するものだつた。何物をも覆えされぬ高度の生命力の打ち建てた日当りの良い高層建築だつた。コスタルは絶えず結婚を回避する。何処にも光はない様に、結婚の中にも至福の光なぞ存在し得ない事を彼は知つてゐる。コスタル——の放蕩兒的要素はその肉慾の上に構想的なものを求めているが、非情の彼に依つて破壊的だ。この二人連れは性行為をなし終えたと直ぐに独自の世界に引き籠る。本當に愛する者は異性の肉体を必要とし、また必要としない。確かにメキシコの山の中の田舎者より、巴里つ子の方が世馴れがしている。ローレンスとモンテルランは男と女位に違ふ。別決する彼は破壊的だが倫理的な反面を持つていた。それに反して無限の寂寞と對している肉体は論理的に見て不倫の域に隔り易い、かくして彼は再び女を漁りに出掛ける。そして二つの彼は同一なのだ。然らば真実の愛とは如何なるものであらうか。この事についての作者の眞の解答はこの小説に於いて求める可きものでなく、別の気候に於いて眺められる可きものである。

喜劇 ☆

コスタル 君の倫理学者振りには閉口するね。
ローレンス 全くだ、君のお蔭でコスタル君の自我の發展はオヂヤンだ。他人の生命力に限介を与えると云つた君の行為は、さながらメフイストフェレスだ。

モンテルラン そうだ。僕は善の悪魔だ。

アルルカン 善の悪魔、彼氏聊か自惚れで御座る。

コスタル 今更自分を悪魔呼ばはりするのは止めて貰はう。一体僕にどんな他人から与えられる様な倫理観念が必要なんだ。総ては吾が為にあり、だからね。

ローレンス 孤独だ、と云う事は自己認識の基底にあるものであり生命力の根源である神経叢の欲求はその孤と相俟つて自己中心の世界を形成するのだ。君も以前そんな事を云つたと思うが。

モンテルラン 併しそれは僕の単なる一面だ。それに僕は生命力を豊くとも完全に創造的だ等とは言はなかつた筈だよ。

アルルカン さては一杯食はされたか。(恋に用ひられぬ時間こそは徒らに費された時なり)かと思えば、(女よ、汝と我れとの間にいかなるかゝはりがあらん)とね。

コスタル 全く君は僕を訳の解らぬ者にしてつたよ。僕のダイナミックな生えの企投は、欲求の達成はどうして呉れるんだ。

モンテルラン 全く君は訳の解らぬ存在だよ。君は實在し、實在しないんだからね。實在する君も、君と僕の一部なんだ。

ローレンス おやコスタル君はどうしたんだ。
アルルカン 透明になりましたぜ。

ローレンス 結局彼は、どうしたんです。
モンテルラン 元来あいつは、形式から云つて矛盾ある多様だつたのさ。見透される事に依つてのみ存在理由があるのだよ。

ローレンス それで、愛はどうして呉れるんですか。貴方の愛は、アルルカン 愛について貴方よりも知つてゐる人はありませんよ、それに大將は独身者なんで。

ローレンス ふん、何て impudens な奴だ。それで乱婚でも奨励するが、い。

アルルカン ちよつ、一寸、貴方もそんな事云えた義理じゃありませんね。

ローレンス 成る程。併し僕のは他から奪い取る丈だ。僕と彼女にその意志があれば、僕等の行為は正当化されるんだ。それに僕の対象は世界に只一人だ。

モンテルラン 御説ごもつともすな、併し仲々慾望は只一人で納得しませんよ。そこで僕はプレーキを掛けます。

ローレンス そこで、君の愛もストツプか。
モンテルラン いゝえ、止るのは君の丈です。

アルルカン そう感情的になつては困りますね。
モンテルラン 結局僕の愛については、別の気候、即ち「砂の葎」。

「夢」に行きつかねば説明しにくい問題ですね。乍し総ては今検討されたものから始るのです。ここで前言を訂正しますが、コスタル許りでなく、僕の娘達は総て装置です。総ての作品がそうある様な意味に於いてね。そうして作品の彼岸から、僕は読者に徳の観念を要求しますよ。但し彼岸からね。そこで初めてこの小説の面白さが發揮出来るかと僕は思ひます。

アルルカン 大分陳腐になつて来ましたね。
モンテルラン 道化師の缺陷は往々にして、自らストツプを礼讃するところにあるよ。君は単なる役割に過ぎないのだ。

☆

知り難きまゝに、そのものは我がうちに成り、為に我は十字架に昇る。 カテユル 八十五 (演劇研究会々員)

高瀬川

田中隆尚

せせらぎは夜半にひかりてあはれなれ高瀬舟のこと今に伝へて

高瀬川浅きながれはいまもなほ遠島となりし彼人想はしむ

いにしへは深かりつらむこの川をひとたび行きし彼人帰らぬ

高瀬川川のながれは浅けれどむかしこの川往きたる舟は

川縁をわれ徘徊する時のまも高瀬川の水のせせらぎの音

夜くらき小路に沿ひて流れつつ高瀬川の水ひかりを放つ

高瀬川わがまなかひを往き往きてはたては悲し古おもへば

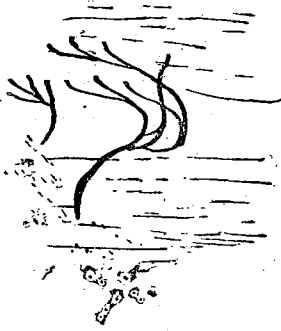
赤提燈その赤きいろ身にぞ沁む高瀬川に對ふ夜の家々

(ドイツ語教授)

高瀬川の名は鴨外の歴史小説「高瀬舟」によつてあまりにも有名である。徳川時代、京都の罪人達は遠島を言ひ渡されると高瀬舟で入相の鐘の鳴る頃にこの川を下つて大阪に護送されたのであつた。短歌「高瀬川」の作者がこの川辺を訪れた時、昔の悲しい説話が甦へつて来たことは言ふまでもない。人間の暗い運命の流轉を物語る様な、夕闇に黒々と光るせせらぎの流れは、象徴的なイメージとして短歌といふ適切な形式の中に深く沈潜してゐる。

&・O

或る高校生の手紙



榎 浩 二

先日は遅くまで勉強の邪魔をして済みませんでした。試験の結果はどうでしたか。今日学校で校内新聞の面白い記事を読みました。それはその新聞の匿名座談会なのですがその中で再軍備論を問題としてこんなことを言っていました。

A 予備隊なんか食物は支給され、着物はくれ……僕は大学を出て就職口がなかつたら予備隊へ入るよ。

B ある程度再軍備賛成。今の日本はこのままじや人口は増すばかりで場所がない。それで外に出すのもいいさ。

C やるなら徹底的にガツツリしなければネ、なまじつかな再軍備ならしない方がいい。

この中で一人だけ女の人が絶対反対を唱へていました。これらA B C君はこの新聞の記者なのですが、硫黄島の記事を、「何も戦争が終つて六年も七年もなるのにああ大々的に取り扱はなくても思つた。」と云つて居るのですから、こんな再軍備論に噛みついて、し

ようがないことでしょうか。けれどもこれを読んでラジオの街頭録音を思い出しました。

君も大低お聞きになったことと思いますが、場所は東京を離れたある小さな町です。アナウンサーの間に答へて、そこに集つた千五百人近くの三分の一が再軍備に賛成しましたね。そしてその人達は、あのスクール、ジャーナリストをもつて自任しているB君の様な暴言は吐きませんでしたか、やれ国民の自尊心だ、独立国の体面だ、今の若い者は……と大層張り切つておられました。これもラジオですが、夕食後の録音ニュースである政党の結成大会の模様を報じていました。丁度この党での大立物として一時は総理大臣まで務め、今は「反対者のために」と悲憤のうちに、疑獄事件で裁きの庭に立せられて居る人の演説です。嘗つて平和憲法に国民を代表して賛成したこの人は、しきりに国の自尊心と体面を気にされ、戸じまりのない家には必ず泥棒が入ると再軍備の必要を説いておられました。

一部の新聞も再軍備を主張し世論の形成に動き出しましたね。

もう駆け足でこの掛け声は僕達の前に迫つて来ます。うつかりしてその列に巻き込まれ、気がついた時は一緒に「わつしよ、わつしよ」と云つていた、とはなりたくありませんね。それにそんな簡単なことではないのですから。思い出してみましょう。数年前敗戦の苦痛を軍部に投げつけ、自分達に戦争責任がないような顔をして、平和憲法を讀へたのは誰れだつたでしょう。社会の中で口をきき、筆を持つことの出来た人は全てあの戦争に責任を持つべきです。その人達が誤ちを改め憲法で戦争放棄と、陸海空軍その他の戦力は保持せず、と誓つたのは当然のことでしょう。それが戦争饑

犠者の救済も済まない今、国の予算の二割までもが人を殺す弾丸を造たり、人殺しの練習をするために使はれようとしています。この千八百億と云ふ金は誰れの金でしょうか。税金の為に一家心中が相ついで起つて居ます。この親達に我が子を殺させることをしたのは誰れでしょうか。心中一歩前の人々は大勢います。しかしこの事実を知りながら再軍備を主張する人々がだんだん多くなつて居ます。何故でしょうか。国民の自尊心ですか。総理大臣が疑獄で訴へられ官吏の汚職は絶えず、生活苦から自殺、一家心中が相つぐ国にどこに自尊心があるのですか。独立国の体面ですか。日本の国の生活水準は軍備をしなくともエジプト並みです。国のためにと死んだり傷ついたり人々の後も充分にみてやれない国の体面とは一体どんなものなのでしょうか。多分その人達は米糧の空つぽなのも知らずに、先祖の位牌を守るために、少しでも外見をよくするために、一生懸命垣根を直し、雨戸をつけて、萬一位牌が盗人に汚されはしないかと心配し

出双鉤丁を一日中磨いて居る様な人でしよう。平和憲法に随喜の涙を流した人が今の再軍備論者に何と多かつたことでしょうか。君は堀河の邸に頼朝の命によつて、義経に夜討ちをかけた土佐房正俊の話をご存知でしょうか。義経の前で起請文を書き、それを呑みこんで忠誠を誓つた土佐房がその夜、義経を襲つた話です。現代の土佐房は、国家の名譽をかけて憲法の前文に「日本国民は、恒久の平和を念願し、人間相互の關係を支配する崇高な理想を深く自覚するのであつて、平和を愛する諸国民の公正と信義に信頼して、われらの安全と生存を保持しよう」と人類に誓つた筈

ですが、まだ五年とたたない今日、もうそれをくつがへそうとしています。彼らは情勢の変化だから止むを得ぬと云ふでしょう。大戦後

の資本、共産主義社会の対立は夢想もしなかつたのでしようか。もしそうだつたらその人達は政治家ではないはずで、多分唯の権力屋なのでしようね。軍部の圧力に屈し、戦争放棄の憲法を無上のものと讚美し、今又再軍備のお先棒をかついで狂奔する剛性のない根なし草を相手にするのは止めましょう。問題はそんな日本再軍備の可非にあるわけではなく、もつと深い根本的なことですから。

「世界」の三月号にパリ通信として国連での出来事を報じています。ある日の政治委員会のことです。議題は西欧の軍縮案に対するソ連修正案を採択するか、否か、と云ふことで各国代表が意見を求められました。何番目かの中米のある国の代表は、無益であるとしてこれに反対をしました。次に立つた米国のオースチン代表が採択賛成を明かにしますと、再び議長に問はれた某国代表は反対取消を声明して平気だつたそうです。パリ通信の筆者はこの様な出来事をみてソ連の「国連はアメリカの道具になつて居る」と云ふ批難に同情を寄せていました。又もとの米原子力委員会の委員長であつたりリニョールは共産主義者であるとして批難されたことがありますが。しかしリニョールはこれを反駁し勝ちました。が後に進歩的政策をとつたため周囲の重圧を感じて辞職したと云ふことです。

君に借りたゲオルギウの「廿五時」はボルシェビキの恐しさも描き、「ロシアは人間をゼロに還元しました。ロシアが共産主義社会にもたらしたところの、真に唯一のロシア的な物は、——それは狂信と野蠻です。」と云つて居ます。僕の伯父もシベリヤの捕虜生活でこの言葉を裏書きする様な経験をしましたよ。

前の国連の話は、危大な軍拡を押し進め資本主義国家群の弾薬

庫として、指導的位置にあるアメリカの影響力を物語るものでしょう。リエンソールのことは、赤いものには闘牛の様になる現在の排赤。何か敗戦前の日本の姿をみる様な気がしますね。共産主義の国々の生活は同じ地球上にありながら、月よりも遠い所にあるように実体は知らされません。もしあの「廿五時」の様なのが本当であつたら、日本が赤化したらどんなに恐ろしいことが起るでしょうか。何にしる適応性の強い国民ですかね。

真実なことを知らされないのは苦しいことですね。でも知らなかつたではすまされたいことです。それには両世界を形作りつていて社会の本質的なものをつきつめて、それによつて判断するより仕方がないわけです。しかし自分の判断の基礎が出来るまへに、もう鉄砲は作られているのです。何時あらゆるものを讀み、自由に考へ、話し合へることが出来なくなるかも知れません。悲しいことです。

ではもし今、憲法が改正され、再軍備が行はれ、僕達もそれに参加せねばならない破目に押し込まれたら君はどうしますか。勿論僕は銃は取りません。国を守るため戦はねば国民でないと言はれれば、何も日本国民でなくともかまいません。その為殺されても傷つけられても、しよがありません。何故なら自分は人を殺し傷つけ、その家族を苦しめず、人類に対して直接不幸に陥し入れることはしなかつたと云ふ安らぎをもつて死ぬるからです。ある人はこれを一片の感傷を囀るでしょう。しかしミリタリズムで育てられ、八月十五日を境に一八〇度に異つたことを教へられ、これこそ人類の真の理想であると云つた憲法が、犯された時、僕のとる道はこれ以外にはないでしょう。又ある人は、その憲法の理念を犯すものであつた

界が大戦に巻きこまれ人類が不幸に陥り、その責任は日本の真空中にあつたと云はれるかも知れません。けれども日本を外から攻撃した場合、侵略者は世界戦争を目的とし覚悟して来るでしょう。それならば日本が貧弱な武装をして構えていることは何の牽制にもならないではないでしょうか。それよりも現在僕達が最も恐れなければならないことは、平和を根底にした再軍備論に便乗し、過去の軍閥の夢を追ふファシズムの擡頭です。言論の弾圧などの自由の束縛には、平和を求めるとしてある種の再軍備論者も共に抵抗することでしょう。現在この臭ひはあまりにも多くの再軍備論者の傍にただよつていてはありませんか。平和を求めると論じあつてはうちに、僕達に持たせる銃や弾丸は出来てゆき、気のついた時は口がきけなかつたと云ふ危険が非常に大きいのです。自由がおびやかされた時、僕達は次の世代の人々から根なし草と呼ばれないために、もあくまで抵抗しなければなりませんね。

大変長い手紙になりました。まとまりもなく、宛名もだれに宛てたらよいか判らない手紙になつてしまいました。最後に先日の帰りに読んだ雑誌の中でガンジーの言葉が目につきましたので書いておきます。では寒さに風邪をお引きにならないように。さようなら。

『恐怖に屈してはいけません。それがあなた達を弱くするからだ。あなた方は悪に抵抗しなければいけません。それをまともにみて、それに抵抗しなさい。そうすれば、それがあなた達を強くする。』

ならば、と問ふかも知れません。しかし憲法の理念を守るために憲法を自ら犯すことは、相手を侵略者と呼べるでしょうか。もしそれが真に基本的な人権を犯し、人類の自由を奪うものであつたならば、これが最も恐ろしいのです。勿論出来得るかぎり抵抗します。萬一この様な形態に社会が律せられたとしても、常に被統治者は多数です。人々は決して長くはそのようなことを許してはおかないでしょう。一時にせよ人類がその様な権力に屈するのは堪え難いことですね。しかし戦によつて人類の生活の向上と云ふ同じ目的を持つ人々が、一部の権力者の手段として殺し合い、傷つけあつて、目的に反することを反ふことはより堪えられないことです。むしろ問題です。自分の勉強の足りないことを痛切に感じます。しかし現在の世界の情勢は、一方が最善であり、又一方が最悪であるとは考へられません。ある意味では両方が軍国主義、帝国主義化していると云へるのではないのでしょうか。社会の形態は人間あつての社会である筈であり、人類幸福のための形態なのでしょう。

再軍備論の中には、体面とか自尊心とか云ふ観念的なものでなく、再軍備することによつて平和が保てるのだと云ふ論を聞きます。これは再軍備論の中で最も真面目な議論でしょう。僕はこれについて、日本が再軍備することは、却つて世界のみぞを深めることになるかと思ひます。何故なら日本軍が過去に中国で犯した罪はあまりに深いからです。中国人は新しい日本軍が加はつた資本主義の国々を旧日本軍と同列になすでしょう。又フイリピンを始めとする日本軍に家族を失い家を焼かれたアジア諸国の人々はどう思ふでしょうか。真空説も知つています。もし侵略者が無防備の日本を海を渡つて攻めるようなことがあれば、それは日本が真空だつたために世

困窮のニュースのスクロール

嘗てハイスクール・ニュースは比較的、的確な理論と思想の上に築かれてゐた。そして、そこには一つの知的な立場があつた。それが近頃は思想がすつかり蒸発し、このついでに知識も稀薄になつて来た。中学生新聞の様な最近の幼稚つぼさは高校生の読者を些か甘く見過ぎてはゐないか。特に論説の拙劣さ——その具体性に缺けた無意味さは我が内閣総理大臣の施政方針演説以上である——はどうみても、頭の悪い中学生の綴方としか思へない。一般的な記事の取材にしても、一体どこにジャーナリストのセンスがあるのか見当がつかない。批判精神の欠落、用語の不的確、表現のあいまいさ分析の皆無知性の欠乏等々なるほど戦争中の国民学校に於ける作文教育軽視の影響がこんな所に現れたのかと歎かざるを得ない。客観的な報道と、事実の単なる記述とを混同してはゐないか。読者にアピールしない書き方はチンドン屋の広告にも劣るものである。我々愛読者は新聞の発行ごとに、血眼になつてもかく高校新聞にふさはしい記事を探さうと努力するが、いかにせん、ごみためをあさる姿にも似てあはれである。月々、こんな新聞をよまされる読者の忍耐と寛容の精神にもおのづから限度があらう。一体記者諸君は、パチンコでもやる様な気安さで新聞を作つてゐるのかと言ひたくなる。この不快なマンネリズムを改めない限りハイスクール・ニュースは、定期的な生徒会のチラシに過ぎまい。売る心配のなくなつた新聞が、売る心配のあつた頃より遙かに劣るのはどういふわけであらう。大副編集長もつていかにとなす？ 願はくは記者諸君よ、ジャーナリストの知性と感覚を磨かれんことを。

(一愛読者)

郡虎彦の戯曲について

中村 一雄

一つの芸術作品を評価するに當つて、その基準を何処に求めるかと言ふ事は、身論の力というものが極度に發達して居る現代に於いて又將來に於いても容易に解決され得ない問題であらう。過去に於いて不世出の才を持てる幾多の芸術家が、結果に於て高い評価を受けるに相當する作品を残しながら、社会一般の偏見と誤解の故に埋れたまゝその生涯を終えた例は枚挙に暇ないものがあらう。一般に芸術作品がその眞価を認識されるのは只「時」に依つて成されるのである。この事は一面に於いて眞理ではあるが、他面その生涯に於いて認められないと同様に、「時」に依つてもその芸術的眞価を忘れて行つた幾多の芸術家がある事をも我々は知らねばなるまい。

偉大なる芸術作品の觀賞に伴う感動の少しでも多い事を望むならば、こゝで一人の忘れられつゝある芸術家に就いて考察する事も又意義の無い事ではあるまい。

日本文化史上に於ける戯曲の位置は、古来劇場に附随するものとしてのみがある宿命であつた。徳川時代數百年間劇作家は常に劇場付の作家であり、上演に依つてのみ、その芸術的価値は認められた。従つて総合芸術の一部として、その基礎としての価値こそは認

められたが、文学の一部門としての価値は全く捨てられたものであつた。又実際に當時の戯曲の實質的な価値も事實低いものであつた事は、日本古典劇の極めて優れている幾多の作品が、現在文学として殆ど觀賞するに値しない事を見ても明らかであらう。

此れに対するもの、即ち文学としても、又総合芸術の基礎としても、充分な芸術的眞価を備えた如き戯曲の傾向は、漸く明治年代の中期乃至後期に至つて我々増に現われた。而してその發芽は文壇の他部門に比して非常におそいのは、詩、小説の各部門が江戸時代末期に既に行詰り状態を呈し、殊に詩に於いては古い和歌、短歌の形式が既に飽和的なものとなつて居り、それを打破し、これに取つて代る可き新体詩の出現等があつたのに対し、戯曲界に於いては未だ伝統の歌舞伎劇が民衆の多くに支持を得て居た為と断ぜられる。しかしながら、歌舞伎劇といへども、その基礎に脚本を持つて居る場合、欧米伝統の充分な文学的価値を備えた多くの戯曲が次第に輸入され来たつたのは理の当然であらう。それ等の改革は明治年代の初期に於いて極めて除々に押し進められたが、その風潮は必ずしも欧米の思潮をそのまま受け継いだものではなかつた。當時の欧米劇壇

を顧るに、十九世紀中葉に於いて當時の欧州文藝界を風靡せし浪漫主義は既に亡びて、写実的な傾向を持つた自然主義が後年のリアリズムの母胎として現われその風潮は当然劇壇に於いても著しく、千八百八十年代に於いては近代劇の祖といわれるイブセン以下が幾多の開題作を世に提供し写実的な自然主義の精華は一時に欧州の天地にみまぎつたのであつた。

一体、一般に通称される所の近代劇とは、その手法が簡潔で且つ手近な例に多く取材を求め、しかもそれを表現するのに自然主義的或ひは現実主義的な手固い筆法を用ひて居るのが常であるが、これ等の風潮は次第に我が劇壇に受入れられるに至つた。既に明治二十年代に於いて岡本綺堂、山崎紫紅、松居松翁等の名が劇壇に於いて、新しい手法、写実的な筆法を以て名を顯し、更に坪内逍遙はその「新史劇論」に於いて従来の類型的、形式的な演劇を打破し、新しい写実的な風潮を持つた自然主義を以て此れに代えるべきだと主張して居る。此の様な劇壇の近代劇移植運動は結局小山内薫、市川左團次等の自由劇場の創立を以てその頂点に達し、こゝに我國演劇界史上の一つのエポックを劃すると同時に、以後多くの新人は近代劇の手法を駆使した種々の戯曲を提げて登場し、演劇の従来は從屬的であつた脚本が、文学的価値の遙かに高いものとなつて、漸く戯曲というものがその当然占めるべき地位を占める様に成つたのであつた。しかしながら我國の演劇は必ずしも写実主義のみに依つてその新しい歩みを開始したのでは無かつた。一例を上げれば當時の劇壇の最も前衛的な人々であつた坪内逍遙らの新演劇運動もその精神や或ひは表現法は写実的なものに傾いて居るとは言ひながら形式や台辭に於いて従来の歌舞伎劇の手法をそのまま引用して居る。従つ

て西欧の芸術史上に於いて古典主義とは遙かにかけ離れた地位にある可き自然主義、写実主義が、我國に於いては古典主義と共存せしめられる様な結果に成つてその場合我々をして極度に不満足を感じさせる。そしてそれ以後の我々文学界の風潮は結局この古典と自然主義とを合一せしめたるが如き一つの期間を一種の古典主義と見なし、それに次いで來つた所の浪漫主義を経て昭和初年に至つて見られた如き第二の、遙かに純粹な自然主義の興るのを見るのである。これはいひかえれば十九世紀の末期になつて未だに古典主義の古い形をその衣として居た日本文学が開国と同時に全くの形の變つた西欧の自然主義を輸入したとめ一つの大きな混乱が起つたものと見る可きであらう。疑ひもなく此れが日本に於ける芸術のみならず文化一般の一つの大きな無理な不自然な点或ひは不自然な文化の動向であつたと見る可きであらう。そしてこの自然でない、半ば人工的に押しつけられた文化の進歩が充分の基礎を持たぬ為に歪められた、もしくは不健全な結果が多く生じた事は當然認める可きであらう。ともあれこの様な混乱した一つの時期、変態的な古典主義と、浪漫主義との移り變りの時期に、郡虎彦の芸術的生涯が始められたのであつた。

郡虎彦は明治廿三年東京市京橋に生まれた、生家の姓は鈴木であつたが、生後直ちに母方の叔母に當る神戸の郡家に養子として迎へられた。小学校卒業後直ちに上京して学習院中等科に入り高等科を経て東京帝国大学の文科に入学したが病を得て中途退学した。病いえて後大正二年に独逸に行き、翌年には欧州大戦勃發の為、難を避けて英國に渡つた。其後は倫敦を中心として生活し伊太利、瑞西等に旅する事數回、大正十三年三月より大阪朝日新聞に連載中の「芸

術覚書」を未完のまま、大正十三年十月瑞西モンタナ山上の客舎に於いて病を得て客死した。行年三十五、その芸術的生涯は決して長いものとは言えない。

彼の文壇的生活は明治四十四年二十一才の時雑誌「太陽」の懸賞小説に応募し、一等を得た「松山一家」に始まる。この小説が彼の文壇出世作であり、その特異な筆法が注目を引くに至つた。以後彼の創作は主として「白樺」「三田文学」「スバル」「朱葉」等の誌上に多く發表され、渡欧後は尙その戯曲・評論を故国の新聞雑誌に寄せると同時に、その幾つかの作品を英訳し或ひは新らしい創作を英文で作る等をして英国劇壇にも進出し数種の作品は同地に於て上梓又は上演された。特に彼が英文で書いた最後の戯曲 The Toils of Yoshitomo (義朝記) は一九二一年十月の三日から三週間、

英京倫敦のリトル・セクターに於いて上演され、英国劇壇に一大センセーションを引起した。彼は最初菅野八十二なるペンネームを用ひてその創作を發表し、この方が我が国に於いてはまだ知る人が多いと思う。ともあれ渡欧後は大正六年よりこのペンネームを廃し、郡虎彦の本名を用いたが、この一戯曲の上演以来、郡虎彦の名は日本に於けるよりも海外に於いて一躍有名となるに至つた。その創作は邦文に依つて發表されたもの小説「松山一家」他七篇、戯曲「道成寺」他十篇、詩六篇、隨筆「戯曲論議」「芸術覚書」等十数篇、戯曲「道成寺」二篇があり、英文で書かれたものには、前記の戯曲 The Toils of Yoshitomo (一九二二年刊行) の他 Absalom (一九一〇)、Saul and David (一九一八)、Kanawa: The Incantation (一九一八) 等がある。しかしながらその創作数は決して多いものではない。此様にその芸術的生涯も短く、作品も少く、更に

して居るものと言う事が出来る。

郡虎彦の作品は此等の欠点を巧みに補なつて居る。というよりはむしろ此等の欠点を全く持たない作品である。彼の作品は、その初期のものを別とすれば、従来になかつたすばらしい効果を持つたものが多い。その心理描写は殆んど完全に近く、構想の点でも前例を持たぬ程大きい。更に驚く可き事は、その縦横な表現を行う上に於いて、彼が歌舞伎劇の韻律と、更にそれ以前の日本古典文学の修辭とを以てして居る事である。この西歐近代劇の精神と、日本古典劇の手法とを此れ程巧みに一つにまとめ上げた例を私は知らない。

更に彼は此等の手法に加えるに西洋古典劇の構成法、表現法をも用いて居る。根本的に言えば彼は従来の日本文学界と全く異なつた上にその作品の種を蒔いた様に見えるのである。しかしながら彼の作品の総てが優れて居るといふ訳では無い。初期に於ける彼の創作にはその構想に於いてはさすがに凡ならぬものが見えるが、その手法に於いて従来のものから脱し切れない所が見られる。更に彼は他の作品では——いさゝか色合は異なるが——日本の文壇の一般的な手法であるスケールの小さい描写に頼つた様な所も又見受けられる。一般に初期に於ける彼の作品は日本の旧来の伝統に頼るべきか、或ひは戯曲の手法に頼るべきか、或ひは近代劇の思潮に頼るべきかに迷つた様な風潮がある事が感じられ、そこに伝統への追従といつた様なマンネリズムが見受けられる。しかしながら後期に於ける彼の作品、大體渡欧以後の彼の作品に於いては、彼がいづれに頼るべきかを悩んだ、この三つの手法が共にたくみに合一化されて居るのを発見する。一般に多くの作家が恐らくはそのどちらか一方に頼つてしまふ為に生じた不完全さを、郡虎彦は見事に克服し、両方の長所

その創作を大部分海外に於いて著した關係上、我が国文壇に於いて殆ど注目するもの無いのも言わば当然であらうが、一度彼の著書を読んだものは、彼の文章の持つ独特な魅力と宏大なる構想とに圧倒されて、常に最大級の讃辭を呈するのである。現に英国に於いては戦後の今日と言へども、劇作家郡虎彦の名は未だに有名なものがあるという。

彼の作品の特徴は一口にして言えば、近代並びに現代に於ける日本の諸作家と比較して非常に毛色の変わったものであるという事である。前述せる如く我が国の文壇は一通り西歐に於ける芸術の発達と同様の過程を五十年間の駆足で成し上げたといふもの、そこには本當の民衆の希望をつかんだものが無かつたであるから作品の根柢を流れる思想に於いて新らしいものや、或ひは又描写の手法に於いて、欧米の近代劇を真似たものが見られるとはいへ、多くの作品は、その題材や或ひは文体に、徳川時代の様式を用い、例えていえば極く一部の作品を除いては、小市民生活のせまこましい生活描写には確かに或る程度の成功が収められたといふものの、歴史上の巨大な事件とか、スケールの大きい人物の性格描写に力が足りず、往々旧来の歌舞伎劇の手法をそのまま借用する為に、細かい心理描写や性格描写が出来なかつた事を認めねばならない。或ひは劇的な心理状態を描くのに一部の新しい戯曲の創作に成功したと言われる人々でさえ、その手法に西歐の戯曲の手法を以てし、プロットの点や心理描写の点では秀れて居ても、その文体の美や韻律に於いて生硬な感を受けるものが殆んどである。そして此れ等は日本文学に於いて最も缺けて居るもの、即ちスケールの大なるものが無い、構想が大で、しかもそれが整然として居る点が無い事を端的に代表

をとつて優れた形式のものとした。此のむしろ珍らしいとも感じさせる進歩は、彼の資質がもとより優れて居た為でもあらうが、渡欧して、彼の地の実際的な描写手法に実質的に触れた為、その資質と才能が遙かにのばされた為であるとも解すべきであらうか、實際的に考えれば彼の渡欧に依つて一層の輝きをそえたとも解すべきであらう。

彼の作品中に於いては戯曲が断然他のものを圧して優れて居るものである事は殆んど定評と称して差支えない。彼の七篇の小説はいづれもその特異な筆法に依つて異彩をはなつ事は事実であるが、一つにはその大部が彼の第一期に於いて、即ち渡欧前に書かれたものである事もその一つの原因であらうが、いづれも規模が小さく、表現が生硬で、強いて言うならば、同程度の作品は明治・大正兩時代の作品中に多く見受けられる様な気がする。例えば彼の小説の代表作と目される「松山一家」もその感覚に於いて、何か他のものと異なる新らしいものが感じられるが、その題材はいわゆる小市民階級を扱つたものであり一般の読者には、極くありきたりの作品として受け取られてしまふのである。しかしながら彼の戯曲に於いてはそれは異なる。もつとも最初期の作品はその限りでは無い。初期の作品例えば「父と母」の如きものは彼の小説と同様の傾向が感ぜられる。一般的な手法の上でのマンネリズムである。けれども彼の後期の作品、特に彼が、郡虎彦の本名を以て發表した最初の戯曲 Saul and David (王争曲) 以後の作品には彼の第三帝國とでも言つた様な新らしい様式が発見されるのである。

田熱期に於ける彼の作品に見られるものは、先づ第一にその構想の極めて大なる事である。後期の作品に於いて彼は最早従前に見ら

れた様な小市民的な生活を題材に選ばなかつた。彼は正しくは自分の才能を最もばし得るものをその題材として居る。それ故作品の題材を日本に限る事なく、広く全世界より求めて居る。例えば「王争曲」に於いては聖書に見える古代イスラエル王朝の王サウルと牧羊者ダビデとの宿命的な闘争を描き、「一人の死」に於いてはギリスタの死とローマの方伯ピラトの内面的な心理状態を描き、「腐敗すべからざる狂人」に於いてはフランス恐怖時代の一つの断面を描いて死者と生者、生霊におびやかされるものゝ姿を抽象的に描いたものである事が認められる。此様に、殆ど日本の劇作家に於いては類例少い所の此等の題材、恐らくはギリシャ劇に於いてでも用ひられさうな題材を作者は極めて小じんまりと扱かつて居る。それは彼が英国に居住して居、此等の戯曲も英国劇場への進出を意識し、その多くは和英両文で書かれて居る点によるのであらうが、同時に日本人としての彼が汎世界的な視点を以て居た為でもあらう。劇の構成に於いて彼は明らかに西欧古典劇の形式を用ひた。演出上に於ける作者の指定——彼の戯曲には多くの簡潔ではあるが細かいト書きが付けられて居る——は著るしく十九世紀の近代劇の手法を取入れて居る。しかしながら彼の戯曲に於いて一つ奇異に感ぜられるのは各場面につけられて居る「段」である。彼の戯曲に於いて、その持つて居る幕数や場数は極めて少い。上演に敷時間を要する所の「王争曲」でさえ五幕六場に過ぎない。一つの幕、一つの場が一時間近くにもわたる壮大なものである。(この少ない場に長大なストーリーを盛つたのは作者の功である。しかしながらこれを一つのものとして考へるには、そのとり方次第に依つて冗長に感ぜられる。そこで作者は一つの幕を更に幾つかの「段」に分けて登場人物の心理的変

化を示すなり或ひは時間的変化をしめすなりして一つの「段」を獨立した場の如く扱かつて居る。この様な例は必ずしも珍らしいものではないが、郡虎彦の場合には全く特性的に用ひられ、あたかも小説に於ける全くの場面転換の様に感ぜせしめる。そして此の事は演出家にとつては、戯曲を読んだ感じの通りに上演する事が、上演から受ける感じがそれと同様になる事が極めて難かしい問題であり、作者の側から言えば、劇場に於ける一つの大きな問題、卓上戯曲の可否について一つの態度を表明したものと見る可きであらう。彼が果して卓上戯曲の信奉者であつたかどうかについては、彼が生前述べた言葉が無いか何らの意見も混ざる訳には行かぬが、彼の戯曲から受ける感じが劇としてのものよりも、遙かに詩的なものである事は容易に断じられる。

その構成に於いて著るしく西欧的である彼の戯曲は、しかしながらその表現法に於いて著るしく日本的である。第一にその台辞がいかに刻明である。一例を上げて見よう。

「一人の死」第一幕

彼の台辞はかくの如く細かい、そして格調の正しさと平易さを示して居る。此の様な筆法は全く純日本的のものである。西欧の戯曲に於いてはこの様な表現法をとらない。もつと仰々しい形容を用ひる。更に日本の劇場でもこの様な表現を用ひるものは稀である。平

安期に用いられた言葉を口語に訳した様なこの様な文章を用ひるものは強いて求めれば倉田百蔵のもの位であらう。

彼の戯曲は台辞が日本的なのみならず、その舞台上の所作に於いても純日本的である。

舞臺上に於ける言葉と言葉との鋭い切合ひ、それに依つて生ずる人物と人物との対立が作者の意図する所のものが日本の能に於いて意図する所のものとよく合一し、能に於いて見られる如き象徴的なものを強く浮かび上がらせようとする意図がよく受けられる。しかしながらこの意図する所のものがかえつて凝り過ぎて、いさゝか気障な感を受け居る事があるのは作者の缺點と称す可きであらう。彼は或る作品に於いて意識して文語や或ひは主従関係に用ひられる固い会話調等を用ひた。そしてそれ等の用法はある場合に於いては成功して居、人物の陰影や、或ひは濃い性格を表わし得て居るのであるが、それが強すぎて一本調子な、ライトの所謂「劇的な、但し実在性の乏しい人間」となつて居るものも見うけられる。

最後に彼の最大の缺點は、その台辞の如何に巧妙なるにもかゝらず、読者の第一印象が機微的な感を受ける事である。ともあれ彼は未だ三十五才の若さを以て文字通りの夭折をした。

作家として漸く円熟期に入つた許りであり、芸術的生涯は未だ初期に過ぎない、もし彼が長寿を保つ事を得たならば、この英文の達者な劇作家は、単なる「異色の存在」に止まらないで、日英両国の文壇に於いて偉大な足跡を残したであらう。彼の余りの夭折を悼むものは私文ではあるまい。

最近、日本文学の海外輸出という様な事が各方面で取沙汰されて

居るが、この問題は海外に於ける一般の感覚が何処にあるかという事を考へねば解決され得ない問題であらう。且て、我国に於いて全く問題にもされなかつた芸術作品が海外に於いて一躍著名となり、又は国内にあつて好評の高きものが海外に於いて全く問題にされなかつたりする事があつたが、我々はこの場合に「世界的感覚」について考へる可きであらう。

郡虎彦は決して演劇の改革者ではなかつた。しかしながら彼の作品が一つの世界的公約数の下に立つて居る事を考へる時、彼は認められないながらも日本文学の輸出を率先して行つた一人の天才であつた事を認めない訳には行かぬ。

私はこの埋れた劇作家を思う度にその真価が如何に高いものであつたかを考へ、彼を理解する人の少しでも多からん事を願うのである。

— 一九五二・二・一三 —
(文芸部々員)



北の旅

英 正道
田久保春樹

・ 月 寒 ・

△ 出発

七月二十二日（昭和二十六年） 晴
二十二時二十五分、準急青森行は静かに上野駅をすべり出した。即ち我々（慶大生の永田龍太郎さんが我々と旅行を共にした）三人の東北、北海道地方への旅行が始まったのである。車体の悪い常盤線の列車は、ガタ／＼と鈍い音を立て、夜の闇の中を走っている。ネオンが二つ三つ車窓外に点滅するのが印象的である。これから先の旅行への希望や、漠然とした不安や色々な感情がまざり合つて、早くも心の中に独特な「旅のセンチメント」を形づくる。仲々寝つかれなかつたが、水戸を過ぎるころにはそれでも皆眠りに就いていた。

△ 仙台・松島

七月二十三日

快晴

早朝仙台着。駅には伯父が我々を出迎へて呉れる。未だ人気がない雑然とした駅前商店街は、戦災の影を残してはいるが、矢張り東北地方第一の都会としての繁栄を物語っている。伯父の家で少し休んですぐに第一日目のコースの松島に向つて出発する。駅のすぐ横から出ている仙石線で約五十分、松島海岸に着く。雄島から湾内を見渡す。瀬戸内海の島々とは異つた砂岩の島が向ひ側に二つ並んでいる。日光を受けた澗が玉をころがす様な感じ。双子島の上には日本画的な枝振りの良い松が生えて居り、緑の島々の間を走る遊覧船の鮮明さと共に美しい景色を織りなしている。しかし全体の風景は何となく江の島の的で、昔芭蕉が冠した『扶桑第一の好風』といふ最大級の讃辭が宙に浮いてしまつて、どうもピッタリしない。五天堂に渡る面白い形の橋の上を日傘を

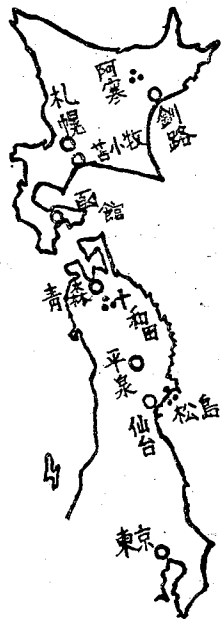
さした人が通るのが見える。快晴。微風がこゝちよい。

瑞巖寺で宝物を拝観する。案内のお坊さんに伊達政宗の下駄のことを聞いて見ると、東京とかへ持つていつてあるのでこゝにはないとの答である。松島湾内を望見出来る観瀾亭で小憩の後、松島の美は海上から島々の景を眺望することにあるといふわけで、ヨットで湾内を一巡りする。気持のよい潮風に吹かれて我々のヨットは海の上をすべる様に走る。珍しい牡蠣の養殖。古牡蠣の殻を縄で海中に吊し、子牡蠣が多く附着してから本当の養殖場へうつすのださうだ。水の色を褐色に変えている著しい海藻の繁茂。時々海の鳥が水面すれ／＼に舞下り、魚か何かくわえて飛去つて行く。そして点在する島々の間を白いヨットが走り抜けるさまはまるで絵の様な光景である。しかし松島は所謂日本三景の他の二景と同様、箱庭的風景で、自然美、野性的雄大さに於いては、実質的に最近の新観光地に比べてずつと劣つている。もう多分に俗化し、亡びつゝあると云つてもよい様な松島を保つていけるのは日本三景のネームバリューであらう。

沖合から町を振り返つて見ると、緑の島々

の背景に、戦時中の濫伐で生じた赤茶けた山肌が痛々しい。

塩釜から塩釜線で陸前山下下車、多賀城跡へ向ふ。真夏の炎天下二十分の歩行。水分が身体から発散して行く様な気がする。道のほとりと暑さの為に路傍の草は枯れているかの如く見える。それでも学校帰りの小学校の生徒達は、見慣れぬ我々を不思議さうな顔で見ながら元気に走り去る。日本三古碑の一つである多賀城跡は通称を壺の碑と云ひ、道の右側林の中にある。松の葉が屋根につもり、瓦は落ち、戸には赤さびのした古い鍵の掛つている覆い堂の中の碑には近よれないが、古色蒼然とした古碑の字を苦心して判読すると、『多賀城、去京一千五百里、去蝦夷国界一百廿里、去常陸国界四百十二里、……去鞆国界三里（因みに鞆鞆国とは黒龍江河口にあつた国である）……中略……天平宝字六年十二月一日』



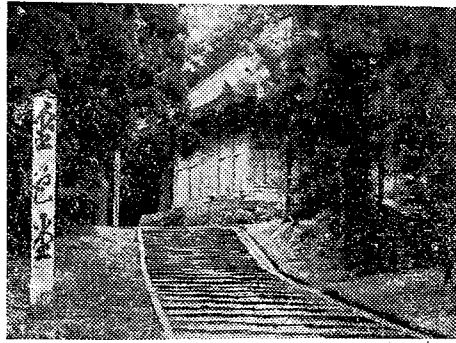
たことがわかる。ここへは次いで尋ねた城跡と共に訪れる人もないらしく、遺跡も荒れは

てたままである。多賀城跡は島に囲まれた木立のある草地に礎石の一定が間隔を以つて置かれてあるだけで、暑い夏の日には蟬の音がその果敢ない命を恨むかのように鳴いていた。

再び仙台へ戻り市内を見物する。先づ瑞巖寺と共に東北地方桃山建築の双美と称される国宝大崎八幡神宮へ。石段を上る途中、杉の巨木の間から神々しい迄に澄んだ青空が見える。社殿は最古の権現造で、小さいが整つた

美しさがある。次いで尋ねた榴ヶ岡公園は、今はもうつゞじもなく、珍しい枝垂桜の老木があるだけのもの。帰途の大停電に、芭蕉の辻と青葉城跡へ行く時間を奪はれたのは残念だった。
△ 平 泉
七月二十四日 快晴
四時頃起床。未だ市電もバスも動いていないので歩いて駅まで行く。東北本線で仙台か

三時間、平泉駅に着く。素朴な田舎の駅といつた感じ。この付近一帯の地は、約八百五十年前の藤原四代の栄華を尽した平泉館、柳・伽羅の両御所の遺跡であると云はれる。駅前には古風な乗合馬車が我々を待つている。



・金色堂・(中尊寺)

豆腐屋の吹く様なラッパを首からぶら下げた東北人らしい親爺が手綱を取っている。馬車はガタ／＼と石ころだらけの道を走る。ラッパの音に餌を喰んでいた鶏が左右に飛び散る。速度を早める度に車体はひどく軋んで、いつ分解するかと我々をハラ／＼させたが、

それでも中尊寺の入口迄無事に案内して呉れる。車を降りて馬車の写真を撮ると云ふと、親爺が馬の脇に直立不動の姿勢で立つたのには驚いた。中尊寺は衣川の南岸の岡山の上に位して居り、藤原氏の滅亡後源頼朝がその四十に餘る堂塔を保護したが、建武年間の野火で大半を焼失して、今は僅かに金色堂、経堂の二堂が昔時の面影を残しているだけである。木立の間の山道に登つて行くと、右側に林が切れて物見台が。「国破れて山河あり」夏の日にきら／＼輝いて北上川、衣川が無心に流れている。弁慶堂を過ぎて更に上つて行く一連の建物が並んでいる。金色堂は左側にあり、杉の木立の間に鎌倉時代に建てられた覆堂が見える。これは金色堂保護の目的で建てられ、これも国宝となつている。金色堂の名の由来する屋根、柱、扉、軒等の金箔は大部分は、剝げ落ちて往時の豪華さは見られぬが、内部装飾の絢爛さは筆紙につくし難い。蒔絵、螺鈿の装飾は立派で、良くこれだけのものをこの僻地に作り出したものだ和我々を驚嘆させる。有名な清衡、基衡、秀衡の三体のミイラはこの廟所である光堂の須弥壇の下に収められていたと云ふ。宝物館には、他の宝物と一緒にその黒漆塗りの棺が置かれ

である。説明者の丁寧な説明は、お客ずれした京都・奈良のお寺のそれとは違つて気持ちよい。次いで経堂等を見てから、湧水である冷い關伽水にのどの渇きを止める。それは都会の水道に慣れている我々には、特別の味を持つているかの様に思える。三時間程の平泉見物の後、午後再び青森行の車中に。概して東北地方の風物は我々が期待していた通りに人工の力が少なくて、自然的に見る人を魅惑する風景をあちらこちらに何気なく散見させている。ジイドのゴンゾ紀行は旅行者に誠実を教える。車中で人達の会話。何を喋っているのかさつぱりわからない。ひどい東北辯。彼等の態度はすこぶる粗野で洗練されていないが、関東・関西の人達と比べて一般に素朴であるように感じられる。太陽はじり／＼と照りつけて車中は可成り暑い。窓を開ければ、電化されていない東北線の汽車の物凄く油煙で、白いワイシャツが忽ち真黒になる。単調な車窓外の景色にあきで、十和田湖への期待を大にする。黒沢尻で向ひ側のホームの貨車に何十頭の豚が二段に積み込まれ、汚水の中にすし積みになつて啼いている。その姿はシンクレア・ルイスが描いたシカゴの製肉工場を連想させる。

青森着は夜の九時頃。市街は終戦直前に蒙つた戦災の跡を生々しく残している。中央の大通りは戦後拡張されたのか商店街と遊離して少しちぐはぐな感じがする。街には色とり／＼のネオンが悲しげである。

十和田湖

七月二十五日 うす曇

九時半、青森駅前から大型の遊覧バスに乗して十和田湖へ。乗客は大部分土地の人らしい。数人の学生。案内ガールが美文調の文句を長々と語る。十時過ぎ、少し前に火事で焼けたと云ふ雲谷の部落を——バスガールの心もとない冗談——、次いで雲谷峠を通過する。眼下に青森市街を眺める。海。グリーン

曲りくねつた枝の面白さ。車道から少し入つた所に野生の水蓮の生えている水蓮沼がある。尾瀬沼の様な湿原で沼の附近には「モリアオガエル」が棲息すると云ふ。木の上に産卵する。写真を皆で一枚づつ撮す。鳶川の流れの美しさにしばらく眼を奪はれていた我々は、眼下の谷間に、深い幽寂な木立に囲まれて鳶沼を見る。紺青の水の色は時を超越した感情を心の中に呼びさます。この自然の夢幻的な交響曲は、白鳥の湖の情景を想はせる。この附近は大町桂月が最も愛好した地であるとバスガールは説明する。鳶温泉から高山植物が疎らになり、焼山迄はブナの原始林がつづく。

昔鬼神のお松といふ女賊の住んでいたといはれる石ヶ戸の大岩室を過ぎると、千古の大森林になり、陽の光もさし込まず、すべてがじめ／＼として岩には苔が蒸している。岩の間を走り抜ける水、岩に飛沫をあげる川、流れの中の木の枝をゆり動かし、又どう／＼と音を立て、流れる川は我々に素晴らしい慰安をもたらす。言葉による表現が餘りにも物足りなくて、筆も進まず、車窓外の光景に心を惹かれてしまふ。駒止橋から阿修羅の流れを過ぎると九十九島と云つて、溪流の中に草や苔、木賊に覆れた小島が数多く見られる。やがて現はれる雲井滝をきつかけに左右に大小十数本の滝が懸り、瀑布街道と呼ばれている。白い糸の様な木綿の滝、二本並んだ姉妹の滝。しかしこの数多い滝も奥入瀬の全流が落下する銚子の大滝を最後にして、川幅は広くなり、完全にルリ色の水が開け、今迄の動的な溪流から、静的で広大な十和田湖に達する。第一印象は色彩の異様さ。青系が強調された天然色写真の色彩感覚。この湖は複雑なカルデラで、面積七八万軒(全国第十一位)、深度三三八米(全国第三位)、湖面は海拔四〇一米

馬が遊んでいるこのあたりには都会人には想像も出来ない牧歌的な詩情がみなぎっている。八甲田山の麓の酸ヶ湯温泉を出ると左手に灰色の汚い沼が見える。所々に熱湯が噴き出て、白い湯気が立ち籠めている。地獄沼。珍しい青森とど松の繁茂。風雪に禍ひされて

ているこの川は、淵、瀬、瀨、滝、飛沫の百態を以つて我々を魅惑する。心の中にある混沌とした思考が凝固して一つの形態を形成する。朽ちた木が白く川床に横たはり、名も知れぬ草木が鳥々や流れの両側に繁つている。

部湧水で、水の色は目のさめる様なルリ色、

秋晴れの空のブルーを濃縮したとしても云はなければ表現の仕様が無い。子ノ口から遊覧船で東湖を一直線に横切つて、湖に突出した二つの半島の一つである御倉半島の北端に近く。この半島は男性的で、赤根岩、五色岩等の岩が露出して岩石美を、もう一つの中山半島は繊細で女性的な島嶼美を、それぞれ見せて呉れる。澄み切つた青空の様な湖の色に、岩の赤色、木々の深い緑が映じて一寸奇妙で神秘的な景色を織りなしている。有名な南祖坊と入郎太郎の伝説に相応しい何かを秘めた湖である。

湖畔の中心地休屋に着く。棧橋には連絡して置いた旅館から主人自らが来て我々を待つていて、すぐに宿へ案内するのにも、新興観光地を思はせて面白い。宿は湖水に面している。夕食に美味しい紅鱈の燻製。夕方宿屋の若主人と湖へボートを乗り出す。風が出て波が立ち、ボートは大きく揺れる。彼はいろ／＼と面白い珍しい話を聞かせて呉れた。昔この宿屋のものは気が荒くて、子ノ口迄客引きに行き、お客を傍に置いて、庖丁を振り廻して喧嘩したこと。又その結果新婚の夫婦が別々の旅館へ連れて行かれたといふ話や、夏に嵐が来ると湖に龍巻が起り、彼がそれに巻き上

げられた事があるといふ嘘の様な話を。そろ／＼夕露につつまれ始めた湖は、我々に未知の国への憧れを起させる。

夜寝る前に外へ出て見ると、大きな浪が岸の白い砂に打ち寄せていた。

△渡 道▽

七月二十六日 小雨後晴

最初から一定の予定表の下に行動している我々には時間の余裕が無いのが残念だ。時間さへあればこゝに二・三日滞在したいのだが………いつか又来ようと思ひつゝ恨をのんで帰途に就く。昨日とは変つて小雨の降る今日は、同じ風景でも又昨日とは異つた味を持つている。青森と松の一面の樹海に霧の様な小雨の流れるさまは非常にロマンティックである。一か／＼もある白樺の木が青森と松同様に、ねじられて高く苦悩の姿を見せていたのは印象に残る。白樺——樺の木かも知れないが——この様に大きいのは今迄見たことがない。

帰途一寸気附いたのであるが、これ程の大自然がそのまゝ保存されているにも拘らず、動物の姿が見えないことである。前後十時間の間に一羽の鶯が遠くで幸福さうに歌つているのを聞き、二匹の小蛇がバスに驚いて草

いるのは流石にリンゴの国である。我々の船は連絡船の中でも上等の方の摩周丸で、種々の設備も整つて居り、船腹へは貨車をそのまゝ三列も入れることが出来る。十六時二十分待望の北海道へ向つて船は青森港棧橋を離れる。たくさんの見送りの人。

食堂で北海道の牛乳を用いたアイスクリームを賞味する。東北地方で汽車の窓に売りに来るものと比べると又一段と美味。左側に津軽半島次いで右側に下北半島を眺めつゝ、やがて所謂機雷地帯の津軽海峡へさしかると船腹に吊された救命ボートが少々気にかゝつて来る。後方に貨物船が一隻。少し疲労気味なので、船室へ帰つて寝てしまふ。

予定より早く夜十時頃函館港へ入る。北海道への第一歩。先輩堤氏の出迎へを受け賑かな町へ出て、アイスクリームを御馳走になつてから自動車で、郊外の温泉地湯川にある同氏邸へ向ふ。鈴蘭の街燈が美しい道。

△函 館▽

七月二十七日 晴

寝ている部屋に微かに波の音が聞えて来る。カラスの啼声が異国的な雰囲気を出し出す。堤氏に函館市の名所を案内していただく。朝食後先ず自動車で大使園と呼ばれるトラピ

叢の中に逃げ込んだのを見ただけ。バスガレ

ルに開くと川には岩魚、鱒の溪流の魚が棲んでいるとの事だが、昔十和田湖に一匹の魚もいなかったことを考へあはせると、気候風土の関係か何かで動物産が住み難いのではあるまいか。偶然のこととも考へられるが。

十和田湖の風景は極く自然で、新しい観光地としての素材を充分に具へている。しかし観光設備、例へば交通機関、道路、旅館、娯楽施設は難点だらけで色々不愉快なことも多い。この様に十和田湖が発展しない理由としては、冬期に雪で交通が杜絶えるために旅館が閉鎖され、土地の者も引揚げてしまふことが大いに影響しているが、昭和十一年に国立公園に指定され、終戦後観光客が急激に増加しているといふから、十和田国立公園が日本の最も優れた観光地帯になるのは、遠い将来のことではないだらう。午後青森に帰着。相変らずの雨。連絡船に乗るために駅へ。

待合室で乗客を見ていると、三等客にはカ

ツギ屋が非常に多いことが目につく。北海道にとれない米をこちらから運び、帰りには北海道特産の鳥賊や若干の鮭を持つて来るので二重の利益があり、相当もうかるらしい。駅の売店に籠に入れて未だ青いリンゴを売つて

スト修道院(女子部)を訪れる。高い塀で囲まれた感じのよいフランス風の建物で、玄関の脇にはバラ・ダリア等が咲き乱れていて、庭には聖母マリアの像が立つている。内部への参観は許されないが、木靴をはき、粗末な衣服をまとつた修道女が礼拝堂を小窓から見せて呉れる。

よく女学生が憧れてこゝへ来るさうだが、こゝの生活は小説などに出て来る様な甘美なものではない。不言教を奉じる彼女達は長い修業後でなければ、一切口をきく事は許されず、又徹底的な自給生活を営むために畠を耕作し、牛馬等の家畜も飼育し非常な重労働ださうである。そして夜は紙折や色々の手工品を作り生計の一助としている。

大使園を出て、明治維新の時榎本武揚が立て籠つた我国最初の洋式城郭である五稜郭へまはる。堀が星の様な五角形をしているのでこの名があるのだが、城は維新後解体されて今は桜の名所になつてしまひ、その堀は市民に夏は水泳プール、冬は絶好のスケートリンクを提供している。しばらくベンチに休んでから市電で市街へ出て、函館のデパートを二つ三つ見たが勿論様式は東京のと大して変りはない。屋上から市内を一望の内に収める。

函館は半島に立っているために海の風が常に強く——年平均風速四・一秒米——町を吹き抜けるので大火の絶えない町である。四つ五つ見える大きな建物は殆んど学校だといふ。学校の代りに競輪場の建つ本州に比べると一寸奇妙な感じがしないでもない。市街が黒ずんでいるのは冬にたくストープのため。

函館に住みこゝを愛した詩人石川啄木の墓は、市の南端臥牛山の麓の共同墓地の中に立つていて、墓石の表面には有名な「東海の小島の……」の歌が、裏面には彼の墓をこゝに立てた経過が記されている。こゝから更に南へ歩むと奇岩、怪礁に荒波が打ちよせている立待岬に達する。戦時中この附近一帯は要塞地帯とされ一般人の立入は禁止で、市民はこゝに近代的大要塞が建設されていると信じていたが、終戦後旧式の大砲が一台置かれてあつただけだつたと云ふ。この日本敗戦の象徴とも云ふべき砲台跡を見ながら図書館を見学する。蔵書の豊富なことは云ふ迄もないが郷土資料の保存も良く、理想的な図書館である。奥村図書館長にお願ひして啄木の日記を見せていただく。日記といふよりも修辭の練習ともいつた方がよい文章が大型ノートに数冊定まると記されている。中でも次の句

は興味を引いた。「考へるな、盲動せよ。噫、盲動するより外に此の生を成すの路がない。……」そして之がかの理想とか、主義とかの虚仮に生くるより一番安心だ!!」彼の思想の片鱗が窺はれて面白い。次いで隣の先住民族館に北海道の考古学的資料と、アイヌの使用したカヌー、衣服、わな、お祭の用具、装身具等の遺物を見る。中でもひげの多いアイヌが食事をする時にひげを上を持ち上げて置く『へら』は面白い。

夕方海岸を散歩する。汐風はとても冷く夏だといふのに体が冷えて風邪を引きそう。貝のない砂浜。はるか水平線には下北半島が夕もやの中に薄紫色に横たはっている。

札 幌

七月二十八日 晴

函館の駅を我々の乗った網走行の急行「大雪」が更に北へ向つて動き出して数分後、未開の林の中に我々の汽車が素晴らしい速度で走っているのに気付く。窓外には本州では見られない個性のある光景が連続して我々の目を楽しませて呉れる。ポプラの木があちこちに立っているのも珍しい。駒ヶ岳が前方に雄大な姿を見せ始める。右手は依然として細く高い落葉松の林。月見草がもう朝の光に凋れて

いる。突然木立が切れて左手に原始林に囲まれて大きい沼が。琵琶湖とは全く趣の異つた。大きい沼が大沼公園を通過するわけである。汽車は沼にそつてしばらく進む。湿原にはキノボウゲが群生して、白紫桃とりんごの花の間に色を競ふ。今度は右側に大沼が現はれ水面に光をまぶしく反射させる。浮草が葦の間を水を隠して一面に浮いていて岸に近い水面は赤味を帯び、又取る人もないのだからが鉄路に沿つて驚く程沢山の自然の花々が咲き乱れている。アヤマが一面湿地を紫に彩つていくかと思ふと、よく見かけるヨメナが白いクローズを一面に広げ、ニッコウキスゲはこの間に、黄色い繻を作つていといふ様な景色は一寸信じられない位印象的である。

山頂が鋭く抉られた恰好の駒ヶ岳が車の後方で左から右に移る。急いでスケッチを二、三枚。瀬戸内海の風光が動的な海を基調とした南国情緒を漂せているのに反して、北海道のそれは、落ちついた森林と平原を中心にあく迄も静的で、内省的な情感を秘めている。右手に海を見て森に入。朝の光を白くきらめかした寒々とした海に何十となく漁船がもやつている。直接人の心に触れる様な真実味のある景色。海は涯しなく続いている。

銀座などの東京の繁華街と比べるとずつと落ちついていて、何となく大陸的なものを持つている。感じのよい喫茶店で美味しいケーキとコーヒーに都の香りをなつかしみ、しばらく慌しい旅の疲れを忘れる。そして再び夜の急行「マリモ」で我々は釧路へ向ふ。

深夜汽車は石狩、十勝の国境にある有名な狩勝峠を通過する。光に飾られた列車はきらめきながら山の間を蛇行している。(英)

鋼 路

七月二十九日 曇后晴

夜汽車の到着かぬ眠りから覚めて窓の外を見ていると、朝霧が薄らぐにつれ、とてつもなく巨大で荒涼とした無人の湿地帯が、だんだんはつきりと眼前に展開して来る。汽車のガタゴト・ポーのみが無音の空間に轟きわたる。

左窓に「釧路国……」「丹頂鶴棲息地」などという木標が表われ、釧路市に近い事を暗示する。やがて、製紙工場の製薬塔と煙突が高くそより立っている鳥取町を通過して釧路到着。

駅前はうす汚く煤けていて、北国の小都会特有の植民地風のすつきりしない軒が並んでいる。汗にまみれたうす汚れの顔、それに町

全体の様になっているのが加わつて、いてもたつてもいられない程顔がむず痒くてたまらな。駅の構内に洗面の設備がないので、この上ない不潔感を耐える他なく、夜汽車の寢覚めの悪いのと混合して、生地獄さながらの状態である。それで地元の塾生齋藤さんに案内していただいて、山本さんというこれも塾生の方の家に寄つて洗面させていた。防塞の水道管が、なんとなく中世風の道具みたいだ。ガタガタのバスに揺られて、郊外鳥取町の十條製紙工場へ。先輩がこの工場に働いてをられる富里さん・三輪さんに案内していただいて、工場を見学。製紙工場は始めてなので、在るものが珍しい。大木の山、剥皮裁断、粉碎(碎木パルプと称せられるものは、何種もの機械にかゝつて次第に細かくなつて行く。又亜硫酸パルプと称せられるものは、粉砕の中途で製薬塔に送られ、除砂・脱水されて、以下碎木パルプと同様の工程式や用途により適度に混合され精砕、そして抄紙。

あいにく休日で一部しか機械が動いていないので全貌はつかめないが、すばらしい速さで紙が出来るのが一目瞭然である。日常抱いていた「製紙」についての疑問は片ツ端しか

ら解決してしまふ。木↓紙↓印刷……そのうちで最も神秘的な製紙をまのあたりに見て、大いに感動した。

工場見学後、富里さんに案内していただいた釧路市内へ。まづ釧路港の知人岬方面へ。丘の上から見渡すと土地の人がガスと云つている濃霧が湾内一杯に広がつていて、遙か彼方の襟裳岬はおろか脚下の船が、朧月の状態だ。燈台のけたまゝしいサイレンが果しない北海の怒濤の上に散つて行く。吹曝しの丘の上に「しらん」と氷かがやき千鳥鳴く釧路の海の冬の月かな」という石川啄木の歌碑がボツンと一つ。

海岸づたいに春採湖方面へ。砂鉄で浜の砂は赤褐色をしている。えたいの知れぬ、あまり美味しなさそうな中型の魚をあちこちで陸揚げしていた。こゝの人々は、いろ／＼尋ねても恥かしかつて逃げまじつたりして、なかなか教えてくれない。春採湖、新博物館アイヌの要塞だつた御供山などを廻る。

繁華街の方に戻る途中で、市を二分している釧路川べりの氷菓製造元に行つて、アイヌクリームを食べる。素晴らしい美味さ、東京のエッセンスづくめの味とはまるで違ふ。デザートや、裏通りの歓楽街をブラ歩きして、北

の涯での楽しい一日を終る。

十条の寮に泊る。夜、先輩二人と歓談。先輩は久しく見ぬ東京が恋しそう。とにかく、こゝ剣路は新聞が二日位遅れるのだそうだ。

(東京から剣路まで五〇時間)

七月三十日 雨の為、根室行を中止して終日休息。

△阿寒国立公園

七月三十一日 曇時々小雨

八・五五剣路発のローカル線のガタ汽車に乗って弟子屈へ(約二時間半)。線路の外は、各駅附近を除いて全くの無人境で、みわたす限りの底知れぬ泥沼の様に極のない大原野や牛馬がちらほらする自然林そして浅緑に覆われた小山が交錯して、素朴などちらかといふと、むしろ殺風景な原野を満喫させてくれる。野放しの仔馬が親に寄りそって草を食むところなど、とても純な美しさが窺われる。浅緑が、どんよりした空の為、幽遠感をさえ伴っている様だ。こんな感じの曠野はざらにあるものではない。——中国が奥深いものを含有しているのもつともである。

このローカル線—剣網線の駅名は、奇妙な事この上ない。アイヌ語と思われる名に漢字を当て、あるのだ。例えば標茶と書いてシベ

チャと読ませ様というのだから、言語的愚痴も云いたくなる。

今にも泣き出しそうな空。山中奥深い摩周湖は全く霧に包まれて、崖の上からでは水面さえはつきりしない。(摩周湖は阿寒三湖の中で一番小さい。普通崖の上から眺められぬ。水面と同じ高さで眺める為には、たゞ一本の細道を通る他なく相当の廻り道をしなければならぬ。水の出口も入口もないので、塩分が強く、自殺者など一ヶ月も腐らずに浮き沈みしているとか)

この旅行の大きい一つの楽しみにしてあつた摩周湖、かの気品高い詩人エドマンド・プランドンが絶賛し詩を作っている。この上なく期待をかけてあつた夢の湖マッシュー。濃霧で幻と消え去るとは……、筆紙に絶し難い無念さ。

白樺などの林、車道一杯に生い繁る草花(名は不明)の中を通り抜けて硫黄山。白い地面、お花畑、車道を隔て、白樺の林の前に、黄白の蒸気を吹き出している硫黄山。この白樺の林はなんとも云えぬ美しさである。山の前方、広場をなす白い地面は幻想的な匂いさえる。暗い感じの森林から抜けて来ると、こゝの明るく、緑と白の混合体は、川湯方面へ

平坦な土地と共に、モーツアルトの音楽を奏しむ様な新鮮な気分を与えてくれる。

こゝですつかり気分一転した一同は、陽気な騒ぎを立てつゝ、川湯まで行進、川湯はちよつとした温泉町。同行の斎藤さんの縁戚に当るといふMホテルに泊る。

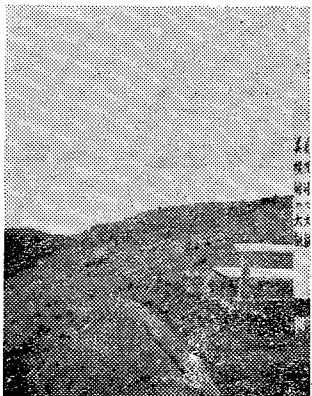
八月一日 曇時々晴

バスで屈斜路湖・美幌峠経由美幌駅へ。屈斜路湖を原始林の木の間より見ながら、また朽木・倒木を右に左に、湖畔の砂底より湯が湧き出す砂湯へ。砂湯から見ると、美幌方面の湖水の藍色は澄んでいてとてもよい。阿寒三湖中最大の(周囲四八杆)屈斜路湖は、十和田の様な魅惑的なものは少しも持たず、実にあつさり過ぎた純な感じでもとりつく間もない。

野天の温泉風呂に浸って気持ち良さそうにしている老人たちを後に、畑の中などを通つて和琴キヤムブ村へ。こゝ和琴は避暑の学生たちのキヤムブで賑わっている。湖の入江のきれいな透明な水を脚下に、じつとたどずんできると、蟬の音が湖水の中にとけ込む。——「静けさや岩にしみ入る蟬の声」とは少し環境が違うが、この静けさの中に立つてみると、普段はあまり気にとめぬ蟬の声ばかりが、時

を刻んでいるのである。

和琴からバスは海拔五二五米の美幌峠の頂上(屈斜路火山の外輪山の一部)めがけて、あえぎあえぎ昇つて行く。頂上近く、低い熊笹(葉がとても大きい)がところ／＼に密生している巨大な草原の斜面が表われる。その浅緑の斜面を見ていると、遠い北国のノルウエーの草木と風雪・水との厳しい闘争(ピョ



美幌峠

ルソン等が書いている)が、少年時代の一件が断片的に突如として思い出される様に、眼底に一つの急流となつて点滅した。

スキトでこの長い／＼スロープを滑つたらどんなに壮快な事だろう。この峠の頂上からの屈斜路湖の眺め、この大観たるや／＼／＼述べるのは野暮くさい。湖の全部を、その後方の山の数々と共に一望に収めてしまふ。湖

の中央にボツンと浮かぶ中の島と和琴半島がなす、浮世絵の様に女性的な美しい線——いつかの阿寒国立公園の八円切手に左半分だけ載つただけで載っていない、右半分のみである。

皮肉にも美幌峠を下り出すと、今までどんよりと曇つていたのが、急に一点の雲もない快晴と変つて来た。晴となつて、緑の色がぐつと引きしまり明るくなつてくるにつれ、空が秋の空以上に澄んで来て、緑に飽々とした眼に生気を与えてくれる。

美幌駅より(一三・五五発の列車で)北見相生、こゝからバスで阿寒湖へ。

北見相生から、阿寒湖への途中の剣北峠へさしかゝると、コロボツクル説(露の下の神)がすぐに思い出される様な、とても大きい露の羅列にぶつかると、その円い葉は傘の代用になりそうである。右に雌阿寒岳、左に雄阿寒岳が見られる。

阿寒湖畔の温泉町への寸前の高い地点の林の切れ目から、一点の名画(デューラーの風景と同じ種の印象を受ける)の如き風景が眺められる。湖畔の赤やねずみやその他種々の色をした屋根が、午後のやゝ弱つた日差しを反射する湖水と共に、北国らしからぬ華彩な

景色を形成しているのである。

湖畔からポンポン蒸気で湖上を廻る。この湖の誇る天然記念物マリモ、を見に湖の奥の方へ。「マリモというのは、直径二乃至二十五センチ位の緑色の球状をした、表面がベルベットの様な感じのする藻の事。このマリモはこの阿寒湖以外では、樺太とスイスの二三の湖にしか存在しないという珍物である。この湖では密生地は今、一ヶ所しかない」

街の中に仔熊が飼われているのは珍風景だ(写真屋の商売道具)。またアイヌが細工屋をしているが、センスがなく買う気にはならない。A荘に一泊。

八月二日 曇時々晴

「横断道路」という、道幅が狭く軟弱でデロボコで、しかも急な坂・絶壁の上を通つているガタ／＼道を、バスで弟子屈へ。樹海という名称のびつたりする、うつ蒼としてどこまで続くやらわからぬ大原始林をくねくねノロ／＼とバスが走る。サルオガセ等の寄生植物の姿態が面白く眺められる。

双湖台(ベンケ湖湖パンケ湖の観望台)附近の森林は、森林美という種のものを感じる。この辺の原生林は針、潤湿滑。それから剃刀で切り落した様に急な絶壁を

左下に、高い断崖を右上に、ガタン／＼揺られ非常なスリルを感じつゝ弟子屈方面へ下る

単に表面だけの美しさだけの問題ではない。あらゆるものの美を総括した美しい景色の意である。

先づ第一展望台で一時下車。天候は曇、時々曇の切れ目から陽が差し込んで来ると云つた状態。見える！ 見える！ 見える！ 見える！ 摩周の水の色が！！ 陽の当っている部分は、たとえ様のない神秘的な色をしている。それが空模様の七変に対応して八変する有様は、たゞ／＼自然の夢の国に足を踏み込んだといつた心持で観照するばかりである。皆の幸福そう願。

周囲の絶壁つゞき、それに一層の景趣を加えているカムイヌプリ火山（海拔八五八米）―円錐形火山の陥没している内側の山肌の色が良い。その火山の湖水に写る影。これ等が複合して出来上つている摩周湖風景を眺めていると、神なるものが存在し、それがこの湖に住つていて神の湖―マシユと名付けたアイヌ人の考え方が、当然の事と思われにくる。この陽を浴びて、澄みきつた透明の藍色はどうにもこうにも表現の仕様がな。

周囲二十四キロ、水面海拔三五〇米のマシユ。北海道一の美景の地はこゝだと断言しない人はどうかしている。―美景というの

第三展望台からよく見える湖心の小島カムイシユ島にエゾ松などが繁茂して、湖の中心部の調和にこの上なく大きな役割を務めている。「この上なく条件の揃つた日は、一年中で数日しかないとの事」アブとブヨの大群で悩まされる代りに、カムイシユ島（円頂丘）の水面以下が円柱そのもの、様に見られるとの事―運転手の話

暫らくの間湖のあちこちを見廻しているうちに、左方に雲の為、全然陽が当らぬ部分を見出した。その辺一体はあたかも色あせたスチンドグラスの様でまるで面白味がなく、その暗い水の色は、死の水がたゞよつていて、それで非常に薄気味悪いものである。神秘的な色の方を再び眺め、満喫し、強く網膜に焼付けてマシユに別れを告げる。弟子屈↓釧路に戻り、夜行列車で札幌へ。

八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴
八月三日 晴

ところにポプラが数本並び、そこから日当りの良い平坦な一帯の土地が、遙か彼方の方まで延びている。

みわたす限りの大陸風の草原に、黒が／＼た褐色の動物が、穏かに群つて草を食んでいる。綿羊である。ほかに山羊と番犬が数頭。その風に吹かれながら、入道雲のむく／＼している清い空、濃緑の森よりの蟬の声・鳥のさえずり、ポプラ並木を見・聞きし、浅緑の草原に坐り込んで、綿羊のゆつくりした動きを眺めていると、旅に疲れた私たちは、まどろみそうになつてしまふ。

番人をして中年の婦人と客を案内して来た場長さんから「この綿羊は全部で五百頭いる。耳の裏に番号が記されてある。毎春五月に毛を刈り、最高一頭で背広一着分の四キログラム程の毛が獲れる。」などという話を聞かせてもらふ。

ふと、上つて来た方向を見やると、札幌の町の方はずつと平野が続いてをり、それがまぶしいばかりに照り輝いている日光を受けていかにも暑そうである。

相当離れている為か、この種羊場―月寒の丘を訪れる観光客はそり多数はいないらしい。北海道的な気分が溶け込めるこの平原、周囲がかもし出す、大陸のバストラルシムホニー。この様な自然美の中で二三年、読書したり絵を画いたりしていたいと思われ込むのは、ここを尋ねた人の誰しも思う事ではなからうか。それなのに、こゝに働いている人々は生活の単調さを嘆いている。……………

時折、あたりの沈黙を破る山羊の鳴き声を後に、市内に帰り、豊平という所か、電車で定山溪温泉へ。この温泉町は修善寺の焼き直しみたいなもので俗悪そのもの、少しもいゝところがない。再び市内に戻り、ポプラ並木とクラーク先生で著名な北海道大学へ。構内はなか／＼広いが、校舎が新旧入り交つていて最近の三田の山よりはるかに珍風景であり、何十年前に建てられたかわからぬ木造のボロ校舎が依然として使われているのも、こゝならではの風景と思われる。クラーク先生の胸像を見て、安田講堂まがいの講堂とおぼしき正面の建物の方に行くと、屋外の芝生で男四女六位の比率で二百人位の学生がレコードを聴いている。（レコード・コンサートである）。屋外であるのと、器械があまり上等

でないのと、音響効果はとても悪い。たゞグアイオリンのメロデーが流れている程度だが、それでも皆楽しそうに、また一部の人には真剣な面持で聴いている。曲目はチャイコフスキーの白鳥の湖、メンデルスゾーンのアイオリン協奏曲等。これらを校内附近の細胞ピラの数々と合せ考えると、異様な心持になる。

夜、すゞらのアーチ（ネオンサイン）がきらめく札幌の裏通り―神田と新宿を混ぜ合せてた程度―をブラ／＼する。
八月四日 小雨
駅の前から、ふと外を見やると、延々と大木がたつまれてあるのが見える。
駅前から出て、右へ曲つて大いに驚いた。ずら／＼と並んだ社宅街。これでは苦小牧市というのには製紙工場あつてのものと判断せざるを得ない。二百米位の工場への玄関口に立ち並ぶ大小様々の社宅の放列をしとしと降る雨にうたれつゝ、通つてみると苦小牧製紙工場の偉力が一通りでない事はわかりきつた事になつてくる。

（みな極く最近製を出られた方々で水谷さんはついでこの間まで柔道部の闘将だつた方）すごい機械の音がしている工場内に案内していただく。製紙過程は大体先日の釧路と同様である。―印象的な二二三の場所について記すと―、チェーンにかゝつて引揚げられてくる原木（長さは二間位、直径はまちまち）が、機械ノコギリにかゝつて、アットという間に所定の長さ短かくなつてしまふ。次に斧の大きいので、ポン／＼といとも簡単に割られてしまふ。ちよつと実際に見なければピンとこないすざがある。普通の木挽だつたらこれだけの事をやるのにまづ半日かゝつてしまおうという事が、わづか二分位で終つてしまふ、碎木機の方にゴトン／＼音をたて、たえず流れて行く。……………恐ろしい程の早さ……………

碎木機や製薬塔を通つた原木がパルプとなつてたまつている沢山の槽の次は、抄紙機である。この部屋の音といつたら、爆弾と機関銃とをこつちやにした様にすさまじい。余程ドナライと音が通じない。スクリーン、絞リロール、ドライヤー（ちよつと新聞社の輪転機を並べた様な気がする）、光沢ロール、巻取。一番早い機械は毎分一三〇〇尺の速度で、新聞紙四頁を横に二枚宛とれる幅でもつ

て、ぐる／＼巻かれて行く。突然、異様な音がした。抄紙が、ドライヤーのクル／＼廻っている途中で切れてしまったのである。とたんに抄紙の様子を見ていた工員が、機械にとびつく。廻りの人が次々とその機械の所に来て、一生懸命直す。また元通りになった。この機械にまつ先にとび乗った人など汗だく／＼になったが、見物している我々にとつては、すばらしくスリルのある面白い事件だった。この事故で駄目になつて除けられた紙は、あれでノートを作つたら、一年分位はあるかと思われる位である。

「通常原木八〇万石位ストックしてあり、一日六千石の原木から百十方ポンドの紙が抄かれている。三五〇〇人の従業員が、三交代で昼夜この仕事に従事。こゝで生産される新聞紙は全新聞紙の八〇％近くを占める」と教えていた。

この抄紙を少しの間見ているうちに「君たちが見学して歩いて来た早さで、木から紙になつてしまふ」という話が出て、もうなんとも云えなくなつてしまふ、暫しボー然としてしまつた。正に驚異的な製紙である。

木材・硫黄・石灰・電力・石炭・水、これらが豊富にしかも手近に得られるというこの

世界屈指の大工場、日常の新聞紙の殆どをまかなつているこの北の果の工場、これこそは日本の文化にとつてなくてはならぬ工場であり、偉大な縁の下の力持として広く認識されるべきものである。……

この新聞社以上の騒音の中から出て、少しの休息。

とにかく先輩は、剣路といふ苦小牧といふ後輩の我々の面倒をよく見て下さる。

熟での生活十二年にもなるといふ我々が身を以て知つた熟の長所である。(田久保)

△白老▽

近代科学の結晶とも云ふべき完全な流れ作業工場の苦小牧製紙工場見学後、諸先輩と一緒に昼食を取る三時頃汽車で小雨の降る中を白老——苦小牧の南約二十里——のアイヌ部落へ行つて見る。これは昔ヌセバイヌと云ふ者が一族を率いて来住した所であると伝えられ、現在は旧酋長と自称する宮本老夫夫妻を中心とした約二百戸、千人位のアイヌ部落になつている。今日では部落全体の風俗は他地方のそれと同様、著しく内地化しているが、家屋の構造等に、尙旧来の様式を保存している宮本夫妻は、典型的なアイヌの家屋に居住し、お客に見せるためにアイヌの生活



・白老のアイヌ・

きたり通りに建てられた典型的家屋。家屋は東西に細長く、中柱はない。西側へ入口、入つてすぐに炉、南側に二つの窓、東側には神の出入する所と考へられていた神聖な窓(昔

はこゝから外を見ることが勿論、口をきくことも出来なかつたと云ふ)があり、北側は床の間。この様な構造で、床の間には数多くの漆器、刀剣、鎧、衣服が置かれ、皆本州から渡つて来たものである。彼はそれ等の品々を自慢さうに説明する。この説明は実に愉快で

——外国人にはアイヌ族は米国から渡つて来たとか、南方へ移住してから又日本へ戻つて来たとか大法螺を吹く相だが、我々にはしない。——時のたつのも忘れてしまふ。話の中に「本州はあそこ、すぐむこうに黒くなつていふ」と表現したのはいかにも原始的。

家の中に敷いてあるゴザに似た敷物の上に奇妙な蛙の干した様なものがあるので、何かと聞くと、「アンボンンベア」と澄ましたて答へる。アイヌ語と思つて聞いていた我々はあとで「熊の腹子」と云ふ英語と氣附いて大笑ひ。実に愉快な爺さんである。

しかし文明は彼等民族を亡してしまつたばかりでなく彼等の精神を失はせてしまつた。「我々の民族は……」、「我々の息子はもうアイヌ語を話さない」とか「冬に自分は一人で北海道の山中を歩き廻る」の話は亡びゆくアイヌ族の悲哀をひし／＼と感じさせる。自巳の民族に劣等感を抱く事は、その民族の滅

亡を意味するが、彼は流石に酋長と自称するだけあつて、自尊心を失はず、彼等の云ふ所謂「和人」即ち我々に対して少しの卑屈感ももつていない。

裏庭に廻つて見ると、五尺程の垣根に、御幣の様な木を削つたものが乱立していて、その間に熊の頭骸骨が大小数十個懸つていて氣味が悪い。中には相當新しいものもある。

中々商売気のある夫妻で、家の中ではいろいろアイヌの写真を売つているし、お茶こそ出さないが、汽車の時間迄心得ていて適当にまとめて話をする。

再び苦小牧へ戻る。夕食後これも先輩の須田さんの家でコーヒーを御馳走になる。十一時頃迄普通部の先生方のニックネームや先輩の想ひ出話がつづく。

△登別▽

八月五日 快晴

十時頃大麥にお世話になつた先輩に別れを告げて製紙王国苦小牧を出発する。約一時間全く単調な風景の連続。登別はさつぱりした感じの良い駅。駅前から出ているバスで約二十分程ゆられると、高原情緒の感じられる北海道第一の温泉町登別温泉の入口に着く。

四圍は緑の山で、道路に面して賑やかな喫

茶店、旅館、土産品店が立ち並び、道が奥まで町のはゞはゞに有名人第一旅館がある。いさゝか旅館の宣伝めくが、我々の投宿したこの温泉旅館は日本一と云はれるだけあつて、誠に驚くべきものがある。総建坪六千坪、木造の三階建八棟、客室約三百、収容人員一千名といふその大きさもさることながら、最も驚異に備するのはその大浴場である。三十の浴槽、十一種の異つた湯質、総面積七百坪と云はれる大浴場は、すべてタイル張りで、中央には巨大なタイルの柱が並んでいて、一寸宮殿的なものさへ感じさせる。天井は鉄筋で支へられ、屋根の一部は温室の如きガラス張りになつていて、道の側には温泉プールが出来ている。男女混浴、プールでは子供達のはしゃぐ声。いろいろ／＼な湯質の風呂へ順々に入ると旅の疲れもすつかり癒えて、伸び／＼とした氣持になる。

夕方これ等の温泉の湯元である地獄谷を見物する。温泉街から四〇〇米、太古の噴火口の跡である地獄谷は、赤褐色の岩の荒涼とした絶壁に囲まれ、崖の下到る所に大小無数の熱湯の噴出がある。木の柵の間歇泉は、十分置きに、五米位の高さに熱湯を噴き出している。谷間には、灰色の液体のどろ／＼と

煮え沸つている鉛地獄や、沼の様によどんだ湯の池に、澄明な湯の吹き出ししているのや、さまざまの噴出があり、一面に白く蒸気を漂はせている。湯の中には丁度良い加減の温度もあるが、一般には一寸手を入れても大火傷する程の熱さである。お湯は只といつてもよい位無尽蔵なのだから、温泉商売は医者よりもポロ儲けだらう等と喋っているどこかの親爺がいる。

地表も赤茶けていて、地熱のために草一本生えていない死の谷。危険地帯と立札のある所は地面が非常に熱く、所々崩れかけて、何時熱湯が噴き出すかわからない危険さ。時々新しい噴出があるさうだ。周囲の禿山に鴉が百羽位羽ばたいて居て、やがて夕空に黒く浮んで飛び去つて行く。

△洞爺湖・函館△

八月六日 晴

昼前に登別発。東室蘭で乗り替える。虻田の二つ手前の有珠駅附近で車の右窓に岩のごつ／＼した有珠岳が見られる。高山ではないが、この活火山は火山学上極めて豊富な研究材料を有している世界的珍山である。虻田の駅から約四十分バスで行くと、洞爺湖と町を一望の内に収める切り立つた崖の上に達す

る。湖の中央部にボツカリ浮んだ様な感じの中島が美しい。その左手に遠く富士の規模を小さくした恰好の蝦夷富士が見える。中腹に雲が懸つているのも富士そっくりである。しかし印象的な風景に数多く接して来た我々にはこの湖は何となく散漫で統一を失った感が強い。一昨年この東の支笏湖や定山溪と共に支笏・爺洞国立公園に指定されている。湖上へ船で出ると有名な昭和新高山が見えるのだが、今日中に函館迄戻らなければならぬ。我々には時間がないので、湖畔で小休後、帰途に就く。

長万部で乗り替えて、夕闇迫る駒ヶ岳の美しさ、幽明な大沼の静けさを心に残して九時頃再び函館へ帰つて来る。

翌朝連絡船で北海道に最後のテープで別れを告げた我々は一晩を東北線の車中で過して、八月八日早朝帰京した。

(共にライブラリー・クラブ会員)

(三十一頁からつづく)

略号
ビクタリー……CV
コロンビア……CC
デレフンケン……T

レコード番号一覽表

参考レコード

ビクタリーND六一八 メニューイン独奏
スラヴ舞曲第二番 第十番となつてゐる
「賣られた花嫁」から「三つの踊り」
(スマタナ)

ビクタリーNF四一〇一

オルマンデイー指揮 ミネアポリス交響樂團

ND一六六

J D 六七〇(戦前盤)

「三角帽子」から「三つの踊り」(ラリア)

N F 四二二九一三〇

フィードラー指揮ボストンポプス管絃樂團

「ガイヌ」から「バラの乙女達の踊り」

(ハチャトウリアン) コロビア SW 五三

「レズギンカ」 " SW 五四

クルツ指揮 ニューヨーク・フィルハーモ

ニー交響樂團

「アーリーオータム」「レモン・ドロップ」

キヤピトル Z 五

ウディー・ハーマン樂團

(カトリック榮誦会々員)

アメリカ音楽の藝術性

金田良治

人間が生活するに當つて、種々雑多なる事柄、事物が高度の文化生活を営む上に附随しているのであるが、それらの中に、我々人間が、客観的に、極端に客観的なる表現の上に立つて、藝術と総括して言つてゐるものがある。一体、藝術とは何であるかと、

我々が置した場合に、はたして満足のいく回答が、容易に得られるであらうか。勿論、藝術と称している語を、哲学的概念に依つて表す事は出来よう。が、しかし我々にとつて納得のいくものであろうか。こゝ迄が、この問題、アメリカ音楽とは何の様なものか、に於ける前置の第一段階としたい。第二段階はこの藝術を分類する事より始まるのであるが、藝術を分類して考へると、部門に依り幾つかに分けられるのである。それらの一つに、音楽と、呼ばれている部門があるが、音楽にも専門別に分けて考へられる。ここでは名題の示す如く、二十世紀前半に於て最もセンセーショナルな巻き起こした音楽を取り上げてみたのである。が、將來、どの様に發展していくかという事に就ても多に興味のわく音楽である。これ迄が前置に於ける第二段階である。

次の第三段階に於ては欧州音楽を大きく系統別に分けて考へた事から始まるのである。我々が、バッハ、ハイドン、ヘンデル、モーツァルト、ベートーベン等の音楽を聞いて深く感激し、その偉大さを感ぜさせられ、シューベルト、シューマン、リスト、ブラームス、

ショパン、Y・シュトラウス等の音楽を聞いては、その美しいメロディーを感じ、深く心に何か残るものを知るのである。

古典派、ローマン派の音楽は素晴らしい。たしかに偉大なる音楽である事に、誰も疑の余地をさしはさまない事実である。が、偉大なる音楽も月日がたつにつれて、表面的な藝術性、言ひかへれば華美と裝飾とに飾られた音楽、手法にばかりこだわつて精神を離れた音楽になつていたのである。悪い表現で言へば墮落したものに發展していつたのだ、とも考へられるのである。

古典派、ローマン派音楽が、ドイツ国民の国民性の上に立つていた音楽ならば、フランスに於てはドビッシー、ラベルを中心とした印象派音楽、ロシアに於てはボロージン、ユルサコフ等の国民学派の音楽を、各国の国民性や風物の詩情の上に立つて築かれた音楽といへよう。

音楽は国民性の上に築かれなくてはならないのである。国民性の上に立つてこそ音楽が表現する精神を我々が理解出来るのである。(と言つて日本人は外国の音楽を聞かなくても良いといふのではないのである。出来る範圍の音楽を聞くべきである。)

国民性、或は地方特有の性格を表したものに民謡、つまり民族の音楽がある。

アメリカ音楽は民謡と物質文明とが、かもし出したアメリカカニズ

ムの上に立つている音楽であつて、アメリカの近代音楽と民謡とは相はなれて存在する事は出来ないのである。

アメリカ音楽を知るには民謡を知らなくてはならない。それでは民謡とは何であるか。アメリカに於ける民謡はアメリカ・インディアンのメロディー、ニグロのリズムを主体とした音楽、それに開拓者が残していつた欧州風、殊に英国風の民謡である。その中でニグロのリズムがジャズの前身であり、今日の西部音楽は開拓者の残していつた民謡が発展したものである。不幸にもインディアンのメロディーは種族の滅び行くにつれて自然に消へていつたのである。結局、アメリカ音楽はジャズ、西部音楽、それに交響曲的な近代音楽である。

これ迄を第三段階とし、第四段階に於ては軽音楽という問題を取りあげて考へて見る必要がある。ジャズは軽音楽である。しかし軽音楽はジャズではないのである。ジャズは一般的にいって軽音楽の一部門であり、軽音楽に於ける一大重要部門である。軽音楽とは POPULAR MUSIC or LIGHT MUSIC の邦訳名であつて大衆的音楽、或は軽い音楽の意味であつてジャズだけが、軽音楽ではなくアルゼンチンのボルチニア音楽、中南米のトロピカル・メロディー、フランスのシャンソン、日本の流行歌、アメリカの流行歌、ハワイアン・メロディー、西部音楽、パッサン、ベーター・ベンの三重奏、四重奏、交響曲等をサロンの音楽風に扱つたものや、アーサー・フィドラー指揮のボストン・ポップス、ウツド卿指揮のニュー・クインズ・ホール等がブロムナード・コンサートとして演奏する時には大衆音楽として、軽音楽の部類に入るのである。又、ジャズも六十七人に依る交響曲的な編成に依る演奏の場合は最早軽音楽の一部

リカの場合、より効果的な言ひ表し方であるからである。ニグロと白人との相異からである。(全然、人種的には別個の民族であり、ほとぼしり出す音響も異る如くそれを受取る感覚が、全く異つていゝる事を考へて置く必要がある。又、アメリカの音楽を研究する場合、勢ひ概説的にならざるを得ない、ということも知つて置く必要がある。)

ニグロの音楽、彼等が奴隷としてアフリカのコンゴ地方から持込んだ音楽、それが、ニュー・オルリンズの町でジャズとなつて発生したのである。

しかし、ジャズとして発生する迄には、それ相應の過程があつたのである。彼等ニグロが奴隷として白人の惨虐な労役の下に服し、苦しい労役の合間々々に悲しい有様を神に訴へ祈つた音楽、或は、奴隷解放後も更まる事のない差別観、貧困などの精神的、肉体的に恵まれない状態を心の底からほとぼしらせさせた彼等のメロディーを、彼等の先天的なる音楽的才能が巧にとらへて一つの音楽を発生せしめたのである。ニグロ・スピリチュアルス(黒人靈歌など)である。今日でも我々はこの音楽を聞く度に何か胸頭にこみ上つてくるのも彼等の貧困、苦悩を率直に歌に表現し、歌に託したからであろう。労働しながら歌つたのはワーク・ソングであるが、一人が歌ひ出すと、他の人々はその人々が持つ独特なメロディーで合唱、輪唱して行くのである。勿論、彼等が楽典などに依つて音楽を勉強した訳でもない。彼等独特のフィーリング(感覚)と先天的な音楽才能に依つて一つの立派なる音楽を完成したのである。

前記したのは一つの楽団となつた時に心からほとぼしつた音楽であつたが、一人となつた時に、彼等の悲哀、苦悩は依り深刻であつた

類とは考へられなく近代音楽の一部門として我々が取り上げる必要があろう。

前記した様にジャズを軽音楽そのものと考へられているのみならず、日本人の中には、日本式流行歌でもハワイアン・メロディー等を混合視してジャズと考へられている人々の割合が、非常に多く、これも戦争前に於ける音楽評論家の無能さと、軍の対米感情の影響の結果であるが、今後も旧態そのまゝの考へで、パッサン、ヘンデルの音楽を理解出来るはずがなく、ジャズの要素を多くとり取れたストラビンスキー等の近代音楽をも理解して心の中に入られる事が出来るのであろうか。我々は徒に音楽を聞くだけであつては、音楽を觀賞する上に於て不十分である事を認識する必要がある。これ迄、のべた事を第四段階とすれば、我々が、アメリカ音楽を知るには第一段階から第四段階に至る迄の前置が予備知識がすくなくとも、必要としなければならぬのである。

アメリカ音楽は歐洲の完成された音楽に比べれば生れてから約八十年位にしか過ぎず、アメリカ音楽の音楽年令数は二十才にも及ばない。漸く少年期から脱皮して青年期に位するが如きものであるから、アメリカ音楽を研究して原稿に書き表すことは、一種の冒険事業とも思はれるのである。

民謡上から発展したアメリカ音楽

アメリカ音楽は全てが、民謡から発展したものである。(しかし民謡を基盤とせず、ドイツ古典、ローマン派の手法のまゝに発展した音楽は別として考へなくてはならない。)

民謡と言うよりも民族から生まれてきた音楽といつた方が、アメリ

かに違ひない。その思ひを歌つたのが、ブルースである。聞けば聞く程、何とも言へない感傷にふけらざるを得ないメロディーであつて甚だ日本的ブルースとは同一視する事の不可能さを感じ悟るのである。最早や一個の芸術として我々はニグロ音楽の偉大さを考へる必要があるのではなからうか。更に我々はニグロの音楽がどうなつたかに就て知り度く思ふのである。彼等とて常に苦悩ばかりで日を送つた訳ではない。愉快な時もあったのである。その時には今迄、歌の中にどしどし込められていた昆虫の様に思ひきり心から愉快に彼等がアフリカから持つてきたリズムに合せて歌ひ踊つたのであり、これが、後に楽器を使つた時にラグ・タイムとして表れて来たのである。

ラグは打つ破るのことであつて自分の思うまゝにリズムを展開させていくことである。

彼等にとつてはメロディー以上にリズムを眼目としての演奏に重点を置いたのである。当時、ミシシッピ川の河口にニュー・オルリンズの町が出来たのであるが、奴隷解放後のニグロはニュー・オルリンズの一帯に集つた。紅燈街に流れ込み、そこで乞食の様な生活をしたのである。紅燈街は名の示す如く、安カフエー、バー、淫売婦などが屯ろしている様な場所であつたので、ニュー・オルリンズのニグロ達は外国から入つて来た舞曲の形式、ポルカ、マズルカ、カドリール等のメロディーをそのままに、シンコペーションを充分に活用して拍子を自由に勝手に演奏し、その日々の生活の糧にしたのである。演奏の仕方に就ていへばあく迄も、インプロビゼーション(即興演奏)であつたのである。またラグ・タイム・パンドは全て黒人に依つて編成されて居り、各人がフィーリングを完

全に活用したのである。その当時のラグ・タイムはどの様なものであつたかは不明であり、ラグ・タイムの初期の人々に就ても皆無と言つても良い程、現在それらのデータは残つていないのである。

大体、今から約六十年位前に當る一八九〇年頃のことであり、それが第一次大戦直前の一九一〇年頃迄、ニュー・オルリンズの町を中心に発展したのであつた。が、第一次大戦中、ニュー・オルリンズのラグ・タイムはシカゴに行き、シカゴ附近を中心として更に発展したのである。後期ニュー・オルリンズ、シカゴのラグ・タイムが、今日のジャズ音楽の基礎を築いたのである。しかしジャズ音楽としてはその時代、既に完成されていたとも言へるのである。我々がその当時に吹込んだラグ・タイムのレコードを聞いた時に、今日のジャズ・バンドが、吹込んでいるラグ・タイムと演奏上、技巧上、迫力上、その芸術性と言うものに就ては何等の差異も感じられない。

このラグ・タイムの音楽にジャズという名称がつけられたのはこのシカゴ時代のことであり、どの様にラグ・タイムの音楽にジャズという語がついたかは色々な説があつて、どれが正しい話であるかは不明であるが、大体、信頼する事が出来る説に依れば、アフリカ土語の内にジャズと言う響きのする恍惚とか陶醉とか言う意味の語があり、これがジャズの語源であろうと言うのが、一般に信じられる説といへよう。

ニュー・オルリンズ、シカゴで發生、發展したジャズ音楽をデキシー・ランド・スタイルと称し、ニュー・オルリンズのラグ・タイム音楽を特にオルリンズ・ジャズと個別に考へる必要がある。

当時のニュー・オルリンズ・ジャズを演奏していたのにはバディ・ポールベン、トニー・ジャンクソン、ゼリー・ローム・モートン、

ジャズを交響的に演奏する事が可能という事は全に一九二四年、ポール・ホワイトマンの管弦楽団が欧州演奏を行ひ好評をばくし、現在ではアル・グッドマンの七十人編成の交響楽団に依つて演奏されているが、ジャズの本質である瞬間的なハーモニーとインプロビゼイションが見られず、リズムよりメロディーに眼目をうばはれた如き音楽ではあるが、メロディーの壮麗な点に於てはローマン派などの音楽にも引けを取らないと考へられるのである。次にジャズと流行歌との相異について考へられる事は第一次大戦後のスィード・ミュージック最盛の時代に一流のジャズ・マン達はダンス・ホールへは行かず、その他、やとはれる処もなかつたので経済的に大いに困苦したのである。或は同じラグ・タイムでありながら流行歌のラグ・タイムとジャズとは切分音以外で全く異り、アーヴィング・バーリンの「アレキサンダーズ・ラグ・タイム・バンド」の楽譜が百万部、売りつくされた時にもジャズマン達は見むきもせず、ジャズ音楽を深求していつたのである。それはどの様なことを意味するのであろうか。

ジャズ音楽と近代音楽との關聯性というものに就てはジャズ音楽のシンコペーションは近代音楽に革命をあたへる程の影響を身へ、歐洲音楽が今迄のマンネリズムの傾向に依つて前進し得なかつた歐洲音楽に新しい息ぶきを与へられた如く、ジャズ音楽もデキシード・スタイルを除いて、一般に近代音楽の要素をとり入れていたものである。近代音楽の内ジャズの要素を最も深くとり入れたのはストラビンスキーである。彼の作品はシンコペーションを多分に用ひられているが、彼の作品に就ての理解は一部評論家等を除ひて一般の音楽愛好家には困難である。

キング・オリヴァ、ルー・アームストロング、デューク・エリントン等のニグロの面々であり、デキシード・スタイルをもつものには、トム・ブラウン、ニック・ラロッカ等の白人演奏家達であつたが、デキシードでもニュー・オルリンズのスタイルは、あく迄同じ形式のものでありながら白人であるとデキシードと称し、ニグロだとニュー・オルリンズ・スタイルと名目を分けて考へられている。ニグロはニグロ同志、白人は白人同志でバンドをつくり、ニグロと白人が一つになつてバンドをつくらなかつたと言ふ点に興味があるのである。

つまりニグロ同志の感覚はお互に相容れ、白人同志の演奏技術はお互に均衡を保つていくという事実からであるのだと考へられる。ジャズはインプロビゼイションの音楽である。即興的に各人が演奏する訳であるから譜というものは用ひないで、先天的なファイリングに依つて演奏の音楽である。しかし十人位の編成から多くなつて二十人以上の編成ともなると、やはりファイリングに欠けている人間もいる結果、それらの人間の為には譜を用ひ秩序を守るようにしていつた。が、主演者はあく迄、インプロビゼイションに重点を置いていたのである。

或は編曲という事に重要視して大型のバンドの時に効果のある演奏をしようとしたのにフレッチャー・ヘンダースン、デューク・エリントン等がいて次第にジャズ本来のインプロビゼイションの線よりも、ニグロ獨特のファイリングの味を五線紙上に表さうとしたのである。それかといつてインプロビゼイションの部門は五線紙上に明示されて居り、その場所は演奏者獨特のファイリングに依る演奏が行はれるのである。

今日のジャズには近代音楽の旋律法・手法を要素とし、ジャズ特有のリズムを活かした作品が多くある。それと同様にアメリカ人以外の近代音楽には、一見ジャズではないかと思はれる程、リズムに主体を置いた音楽がある。例へばストラビンスキーの「エボニー・コンチエルト」オネガーの「パシフィック二二一号」近代音楽家は言へないが、ドヴォルジャークの「新世界」に表はれてくるニグロのブルース……数へればアメリカ人以外の作曲家がジャズ音楽の内から要素と手法を取り上げていたのである。

ジャズ音楽が、歐洲風な要素をとり上げたものに洗練されたハーモニーがある。

幾つかの楽器がまとまつた美しいハーモニーをかなでている。そこに主要楽器が自分にあたへられた小節内を即興的に演奏していつて、伴奏のハーモニーと自分の奏する音とが、ハーモニーとなつて流れる様にすると、言う様にジャズ音楽にも部門的にデキシードの傾向からはなれていつて一つの様式を形づくられたのである。例を上げればイングリッド・スタイル、クルール・スタイルの様のものである。近代音楽の影響というよりもローマン派の影響が、多分であつたのかも知れない。何の様な影響を受けたかと言うよりも、人間には人間個々の美しい旋律を聞き度いという欲求が先天的にあるので、この面が今迄のデキシード・スタイルの様なメロディー的に美しくないものから音階的に展開していつたのである。

ここに又、一つの誤つた過去の觀念が是正されるべき問題にぶつかつたのである。それは過去に於てジャズはダンス音楽であり、何等の芸術性はなしいといつて居る説である。まつたくもつて、日本に於ては然りであ

る。が、同じ芸術論をふりまはすならば、もう少し広い視野に立つてジャズと言うものを解剖して頂き度かつたのである。勿論、スイング、クール・スタイルのものはメロデーが、メヌエット、ガボットの様に美しく、しかもリズムが、その音楽の要素をなしているから、聞いている内に大脳の神経が働いて調子をとり、踊りたくなつてきてつひふらくと踊り出すという結果になるのである。しかし、クール、スイング・スタイルも純然たるものは踊りのステップに同化しないのである。何かしら調子の合はないものである。それを同化させたのが、ジャズ音楽のスタイルだけを横放したダンス・ミュージシャン達である。

ダンス・ミュージシャン達のダンス音楽ばかりではなく、ジャズ音楽はリズムがあるから踊ることは出来るが、メヌエット、ガボットの様には現代の人達が踊る調子にマッチしないのと同じくマッチしなかつたジャズ音楽を一部興行的な人々達の手を通じて、変化したダンス音楽をジャズ音楽と終戦後、我々日本人が考へたところに一つの大きな欠陥があつたのである。私が言つてゐるのはダンス音楽についての良否ではなく、ジャズ音楽とダンス音楽とは切りはなして考へる必要性をのべてみたのである。

では現代のジャズ演奏家達にはどの様な人がいるか、一流と見られてゐる人を挙げると、黒人ではルイ・アームストロング、ライオネル・ハンプトン、デューク・エリントン、

白人ではベニー・クッドマン、ジミー・ドーシー、トミー・ドーシー、ウディ・ハーマン、スタン・ケントン、
等が一応最高のミュージシャンである。

美的観念から生まれ出たものである。しかも一九五〇年代にそれは完成されたのではなく、ジャズ発生初期の一九一〇年代に於てその手法は全に取り上げられたのである。

最後に、今後のジャズ音楽は発展するのかと言ふ事に就て考へて見たい。現在迄にジャズ音楽はデキシーランド、ニューオールリンズ、ボーカル、スイング、クール、バップ、コンボ、シンフォニックの面に於て発達したが、スタンケントン、W・ハーマンの如き新しいジャズの部門、極端に近代音楽風にして行く方向がある。この様な面に於てジャズは機械的なストラビンスキーと、ヒンデミットの新古典主義、ジャズの持つリズム、シェーンベルクの十二音階法が同化され、開拓されて行くものであると考へられるのである。しかしデキシーランド、ブルースの様に最早や完成された音楽はそのスタイルを崩さないで発展するものと思はれる。尚、日本ではその真違つた観賞態度から色々な問題をなげかけている様であるが、歐洲に於ては深くこの音楽に就て考へているらしく、一九三三年には英國皇室が二回にわたりルイ・アームストロングの演奏を聞き、四七年にはフランス政府主催の音楽会があり、五〇年一五一年を通じて万国ジャズ連盟が英・米・仏・独・オランダ・デンマーク・スイス・イタリア等の愛好家が集つまつてロンドンで組織され、五二年三月にはパリで万国ジャズ博覧会が、政府・放送局に依つて開催されるのである。

とかくジャズ音楽というと七十八回転のレコードが一回転すると終つてしまふ如く考へられているが、一九五一年ポストン・シンフオニー・ホールで行つたルイの演奏は、初めの音が奏でられてから二時間半の間、休むことなく、音符を使うこともせずに一つの即興

更に問題を飛躍させてジャズ演奏家は古典音楽を演奏出来るかという我々が常に持つてあるう処に到達するのである。

考へ様に依つては偉大なる愚問である。が音楽愛好家にとつては是非知り度い問題ではなからうか。しかしこの問題に於て結論は未だ出ていない。それ故、過去の事實に基いてみるとよいのではなからうか。現代ジャズ界の最高といはれる、ルイ・アームストロングにクラシックの楽譜を与へて演奏してみろ。と言へば技巧上の点に於て彼はその譜の通り演奏出来得る。それはベニー・グッドマンにしてもウディ・ハーマンにしても言う事が出来る。前者がモーツァルトのククラリネット五重奏曲、バルトークのコントラスト等をシゲツテイ、バルトークの三人で吹込んだ曲などは世界でも有数の名曲となつて居り、又後者はストラビンスキーの「エボニー・コンチエルト」を作曲者自身の指揮とジャズメンのW・ハーマンが演奏してストラビンスキーの新古典主義を存分に演奏してゐるのである。

しかしジャズ音楽家にとつては彼等らが自分らの極端なアメリカニズムの精神を演奏していく上に於て性格上、相反するクラシック音楽の分野には入り得ないのである。一般に言うクラシック音楽の中でさへ、古典派の得意な人、ローマン派の音楽に理解のある人、印象派、機械的近代音楽を得意とする演奏家がいるということを考へた上で、音楽を広い視野、多角度な概念に依つて考へれば何等の不思議さはないのである。或は又、デキシーランド・スタイルが、バップの作品に多く見られる平均率（主題を副主題が高低の音階を出して横放し展開して行く）の面非常に類似してゐるのである。これはニグロのリズムがバップの音楽を放散した訳ではなく、音楽の演奏を行つてゐるのである。この様な結果からジャズ音楽の本質に芸術性がありや否やの問題を日本人が論ずる前に、音楽にはどんな種類のものがあるのかラヂオのスイッチでもひねつて色々な傾向の音楽を聞くべきであらう。日本人には現代音楽を論ずる能力はまだないのである。

西部音楽について

ジャズがニグロの音楽であつたならば開拓民の残していつた音楽に西部音楽の前身といはれるものがあるが、日本に於てはレコード以外、その資料となるものは余りないのである。それ故、概説的に依る以外、この問題を追求することは不可能である。現代に於ける西部音楽はマウンテン・ソング、ヒルビリー・ソング、ウエスターン・ミュージック、カーボーイ・ソングがあり、これらを通じて感じられる事は物語風なバラード形式が多く、或は恋愛、失恋、インディアンとの闘ひ、ニグロの影響を受けたスピリチュアルス、スクエア・ダンス、子守歌、労働歌などがあり、美しいコーラスの和声と情緒豊かな楽器演奏や特徴のある歌ひ方、今後の問題として興味ある民族音楽と思はれるが、残念にもレコード以外日本には紹介されてゐない音楽であるので、レコードで感じた以外、この問題に就ての論議自体に多くの危険性をはらんでゐるのである。

たゞ美しい民族音楽としては最早観賞する事が出来得る音楽と思はれるのである。

近代音楽について

民族音楽であるジャズと西部音楽とは別個に歐洲的な手法を主体

として、これらの民族音楽を要素に発展した音楽にアメリカの近代音楽がある。その音楽は発展したというよりも発展しつゝある発展段階の未完成的な音楽である。年令教で言へば少年期を過ぎたばかりで二十才にも見えない音楽、新鮮と若さにびち／＼とあふれた音楽であり、又、円熟と技巧には欠けている音楽である。

余りにも弾力性のあるアメリカ近代音楽は一九二〇年頃からアメリカのローカルカラーを基盤とし、国民音楽として生まれたのである。勿論それ以前にも歐洲風なアメリカ音楽はあつた。が、それは余りにもドイツ古典、ローマン派の影響、手法そのまゝにアメリカのカラーを無視し、従来の伝統と慣習の上に立つた音楽が、東部地方、殊に音楽の中心地であつたボストン地方に存在していたのである。大抵、一八八〇年頃の事であり、ドイツ古典派、ローマン派、フランス印象派、ロシアの施法、和声、旋律の傾向の充分濃い作曲家達があり、技巧と美しい旋律とその裝飾的、華美的音楽を以て音楽の最高と考へていた様に思はれるのである。しかも外国の影響と輸入の混合物にすぎない音楽、それには、はたして芸術性があるのであらうか。音楽はその国の要素の上になつてはならない。その意味で一九二〇年よりアメリカの近代音楽發生の時といはれるのである。アメリカ近代音楽、即ちアメリカニズムの音楽、アメリカの風景・生活様式・機械文明・精神的・樂天的・神經質で他からの抑制を拒まむという精神、つまり自分を拘束する過去の伝統から脱皮しアメリカ音楽のルネッサンスを画いた作品「シンフォニック・ピース」をもつてヘンリー・ギルバートが、今迄の音楽家の中でアメリカニズムの音楽の新紀元を開いたのである。

しかしアメリカ音楽の基礎が築かれたのは、一八八〇年に東部ニ

成し、アメリカ音楽はいかにあるべきかを作品の上に表現したのである。

彼の傑作と言はれる作品「ラプソディ・イン・ブルー」¹、「ラプソディ・第二番」²、「パリに於けるアメリカ人」³などをポール・ホワイトマンのシンフォニック・ジャズ・オーケストラが歐洲でクラシック音楽の見地から演奏を行ひ、勿ちセンセーションを巻きおこし、当時パリにあつたストラビンスキー、ラベル等の巨匠に注目させたのである。同じ時期にフレデリック・コンヴァースの交響曲「安自動車第一千号」⁴（フォードの自動車はもう一千万台目がついてゐる）があるが、これは描写的標題音楽の最も初期に位し、内容は、鶏の声で明けはじめるデトロイトの町の序奏から出勤時のザワメキ、工場の汽笛と鐘の建設的な叫びがして自動車がつくれ、一千万台目が街頭に進出し、ロマンス、悦楽、悲劇、自動車の衝突を主眼別にあらはし、フィナーレはフルスピードで自動車を治し再出発させるといふ物質的なアメリカニズムを表現した作品で、音響効果をより適切にする為、自動車のラツパ、通風器、鉄床など關係のある打楽器を全て登場させているのである。

不協和音が非常に多く使はれ、それらが段々と先鋭化してゆき、最高潮に達するところは、古典、ローマン派の手法を無視してアメリカニズムの一端を把握したものといへる。

歐洲古典、ローマン派の手法から云へば、この曲は甚だしく音楽の方則を無視した手法であつて、従来の音楽的態度からは芸術性皆無を意味せざるを得ないものである。しかしアメリカというカラ一の上にたつて作曲されたアメリカ音楽の一端でも完成させたこと云う事自体、アメリカの近代音楽はアメリカの上にたつた芸術性を表

ユイ・イングランド派のアーサー・フット、エドワード・マクダウエル、ホレイシヨパーカーによつてである。

彼等の作品として立派な音楽、完成された音楽を作曲しているのである。が、しかし我々がアメリカニズムを要素とした音楽に就て論ずるならば、彼等の作品は古典的、ローマン的、印象的な歐洲音楽の要素、手法を取り入れたアメリカ的なものではないと考へられるのである。しかも音楽を聞く対象はボストン地方の一部特権階級であり、アメリカの新しい力に対してはあく迄、旧弊を守らうとする人達の為、作曲家もそれに順応する音楽を作曲していたのと、當時の世界の音楽中心地はドイツであつた為、音楽家はドイツ・パリ等、歐洲に留学しその施法、手法を学んで帰つて来たと言ふ事が大きな現因、アメリカ音楽を大家から斥けさせていた原因になるのである。

が、いかに独創力が欠けているとは言へ、音楽家の中には何かアメリカニズムを織りこんだ作品を完成したくなり、インディアン施律を要素としての作品「インディアン組曲」をE・マクダウエルが世に紹介し、アメリカニズム音楽を開拓する第一歩となつたのである。

今迄制約化された音楽から実験的な試みとか、前人未踏の音楽を作曲する方向にアメリカ音楽は進んでいつたのである。大抵、一九二〇年代である。アメリカニズムの対象として、ニグロのジャズ、風景描写の標題音楽の部門から取りあつかはれていつた。

例へばランダル・トンプソンの「ジャズ詩」、ゴードマークの「ニグロ・ラプソディ」があり、更にジョージ・ガーシュインがよりジャズ的要素をモチーフとしてセンセーションナルな作品を完成しているのである。この種の作品を強ひて上げれば、G・カーペンターの「パレー・摩天楼」J・テイラーの「休憩室にて」ホイットホーンの「月の軌跡」L・グルニバークの「ジャズ組曲」ダニエル・ジャズ「ジニムスの」W・G・Z・X放送局「など一九二〇—三〇年代に作曲された作品、アメリカニズムを表面的に表す主義のものである。例へば幼稚園の生徒が自分のやりたい事を思う様にやるという段階であり幼稚園の時代を卒業して上の学校に進むとストラビンスキー、ヒンデミットの新古典派の影響を多分に受け、更にシェーンベルクの十二音階法に注視して一応の技巧というものを身につけるのである。

三〇年代—四〇年代に於てはアメリカニズムの音楽は表面的なものから内に潜むアクセントを音楽上に表現するという方向に変わったのである。どぎついセンセーションよりも新古典派の厳格な主義を踏襲しながら内的に音楽表現を行つてゆき、四〇年代—五十年代になるとようやく現代の音楽として完成されつゝあるものに発展して行くのである。

それは内的・外的の両面と歐洲音楽家の手法を最早や新しい音楽として築き上げていくのである。この面を強く表している作曲家にアーロン・コープランド、ロイ・ハリス、ウイリアム・シユーマーが居り大家からはなれていつた音楽を先人の努力以上に活動したものである。コープランドの作品「ベリリー・ザ・キッド」開拓史上の殺人犯の生涯をあつたもの、「リンカーンの生涯」アパラチヤ山地の春」があり現代アメリカを代表する音楽家である。

他の二者に就ても同様にハリスは西部音楽を主体とした「民謡交響曲」の皮相的なアメリカニズム、シユーマーの「アメリカ祭序

曲々現代アメリカの若人を対象とした音楽が今日世界にアメリカ音楽の有為さをほこる作品となつてゐる。はたしてそのアメリカ音楽に芸術性ありやと、考へるならば、その芸術という語から思考する以外に方法はないのである。

交響曲の音楽に限らず全てのアメリカ音楽、民族上に立つた音楽についての芸術性を論議すること自体、世界の音楽界に於ける日本の位置がおのづから判然としてくる結果をかもし出すことになるのである。

尙、考へるべき事はアメリカ近代音楽は誰よりもクーセヴィツキーの手によつて助成された事である。外国人によつて開拓されたともいつてよいのである。全てといつてもよい程アメリカ近代音楽の作品は彼の指揮でボストン・シンフォニーで演奏されアメリカ人に紹介されたのである。という事と現在アメリカには色々な部門の世界の音楽家が生活してゐるのである。例へばトスカニーニ、ブルノー・ワルター、ストコフスキ、ユージン・オルマン、デリーの指揮者からストラヴィンスキー、シエーンベルク、ヒンデミット、バルトーク、マーティヌス、トツホ、クルエネツク、テデスコ、ワイル等の作曲家、チェロのピアティゴルスキー、ヴァイオリンのクライスラー、ハイフエツ、エルマン、チユーボー、ハーブシイ・コードのブトナム・オールドリツチ、その他ありとあらゆる世界の音楽家が居り、それらの人々の影響から必ず新しい、但し予想のつかないアメリカ近代音楽が流れをつくつていく筈である。しかし彼等の影響といつてもあく迄、アメリカの民族上に立つた音楽が主体となつていくのである。アメリカ全体の音楽は発生してから未だ百年にも満たず年令数でいへば二十才にも満たないものであり、今後、毎日々々が発展の過程に立つてゐるのである。

お便り有がたう。当然の事ながら経済学部への御進学おめでたう。社会科学の本格的な研究を目指す君に僕は色々な期待を持たずにはゐられない。御精勵を祈つてゐる。

君の手紙を読んで様々な考へが僕の脳裡を去来してゐる。君が書いてゐる危機意識は僕にとつても共通のものなのだ。新しい戦争に対する不安は、僕達を幾重にもとりまいてゐる。その不安を増々つららせる様な現実に対して僕達は全然無力なのだらうか。

僕は最近知識人の生き方について色々考へてゐる。最近僕達の祖国内で見られる露骨な「逆コース」の現実に対して如何に知識人は抵抗すべきか、いふ事なのだ。逆コースの現象

が現在の世界的潮流に於てどんな意味を持つてゐるか今更僕に言はうとは思はない。只、僕達の抵抗の相手は、既に決つたと僕は思つてゐる。抽象的な言ひ方ですまないが、その相手とは、この逆コースの背後にある一切の反動的な勢力に外ならないのだ。学園に警官を侵入させて、教授や学生を尾行させる勢力、大学の学長を官選にしようとする勢力、民衆の意志を無視して行政協定を成立させる勢力、再軍備反対の運動を抑圧する勢

このアメリカの音楽は十年後はどの様なものになるかは不明であるが、ジャズはジャズ、西部音楽はその部門で、近代音楽は民族性の上に立つて発展するのである。

芸術性の如何と云うべきものではない。あへて言うならばアメリカ音楽は全て芸術(民族上の)といへるのである。しかし今後の日本に於ける課題は日本民族を基盤とした音楽が当然生まれる事と、アメリカ音楽を従来に誤つた観念から新しい観賞態度を持つて自覚することである。

(註) クーセヴィツキーは去一九五一年に米國で客死
(ミュージック・クラブ会員)

(七十五頁よりつづく)
又ベテケル (Karl Baedeker) の旅行案内 (Handhich bir Reise) には、ザアレ河畔のエニゲンイエナ (イエナ郊外) に椈旅館と云ふのがあり、ゲエテが度々宿泊した。そして千七百八十一年河畔の草原を散策して「魔王」を作つたと出てゐる。

この説は何に拠つたか不明だが、一般には流布してゐる。千九百二十年代にイエナに留学してゐた大弟宛代夫氏もこの話を、オイクン (Rudolf Christoph Eucken) の娘から聞いたさうである。それに拠るとイエンチヒ山の麓の村から父親が病氣の子をかかへて、イエナの医者の許に連れて行く。その途上にザキアレ川が流れてゐて、河畔には柳が生えてゐる。子供は其処を通つて行くがイエナに著かない中に父親の腕で死んでしまふ。ゲエテはかう云ふ話を題材にしたと云ふのである。伝説がかつてゐるが、柳のあるこのイエンチヒからの行程が「魔王」の舞台を想像せしめるし、近郊の病人がイエナの医者を頼つて来たこと云ふことも事実であつたらう。折間の説を敢て此処に採り入れる所以である。

(筆者は本校ドイツ語教授)

力、その他挙げればきりがなし。かうした勢力がやがて日本の民主主義の良心を抹殺し、自由を奪ひ去つてしまふであらうことは言ふまでもない事である。だが問題はかうした勢力が己れの行動を如何に正当化してゐるかといふことだ。つまり、どんな理念的な言葉で民衆をごまかしてゐるかといふ事だ。戦争中のあの大東亜共栄圏の理念を思ひ起して見給へ。侵略戦争を正当化するために日本の軍閥が如何に京都学派の哲学を動員したか、

狼と赤頭巾

ナチスが如何に御用哲学者ローゼンベルグの「廿世紀の神話」を看板としたか。彼等は狼の赤頭巾にも似たこれらの理念により、言葉の魔術を民衆に対して投げかけたのである。

現在僕等の周囲に於て反動勢力は、自由、平和、文明等の言葉を使い、彼等の行為があたかも、それを擁護する為のものであるかの如く宣伝してゐるのである。しかも一方に於ては平和への道を完全に閉ざす様な事をしてゐるではないか。彼等のいふ平和とか自由は

一体どういふ事なのか。僕はそれが、狼の赤頭巾であり、京都学派の理論や「廿世紀の神話」と同じ性格のものだと思つてゐる。マスコ・コミュニケーションは今、朝から晩までかうした魔術的言葉で執拗にくり返し、僕達に伝へてゐるので。

知識人はかうした言葉の魔術の正体を分析して、民衆に知らせる義務があるのではないか。極端に局限せられた言論の自由の中で知識人は眞の自由と平和を守らうとする力を民衆の内に絶やさぬ様に努力すべきではあるまいか。

全く僕は判りきつたことを書いてゐるのだ。君もそう思ふかも知れない。だが判りきつたことを言つたり書いたりできなくなる日が来るかも知れないのだ。僕はあまりにも現象的なことを、断片的に書きすぎたかも知れない。その点又君の理論的な分析をききたいと思つてゐる。僕は自分の主張に理論を持ちたいと願つてゐる。危機意識に揺り動かされたが、僕は自分の思想をもつと強いものになければと感じてゐる。近い内にお目にかゝれることと思ふ。御健康を祈つてゐる。

(Y)

T・E・ヒューム研究序章

現代イギリス文學の思想的源泉

安東伸介

文學はその対象領域をリアリティの具体的特殊性に見出す限りに於て明らかに歴史的な存在である。従つて文學の發展のモメントと考へられるものは、常に、新しき時代の文學思想による絶えざる批判であり、否定である。文學の時代的変貌は、果して文學の進歩を意味するものであるのか。或ひは単なる推移に過ぎないのであるか。要するに文學は歴史的に思考が調節され、否定的媒介を通じて潮流を保つて行くのである。文學史とは、文學のこの様な歴史的潮流を方法的にとらへようとするものに外ならない。古典主義的思考はロマン主義によつて調節され、ロマン主義は合理主義的思考によつて批判される。廿世紀文學がやはり一つの否定(批判)を通じて明確な性格形成を行つたといふことは言ふまでもないことであらう。

廿世紀の文學は、當然反十九世紀的となることによつて、その独自性を確立する。もとより文學に一元的な論理を適用することは誤りであり、廿世紀文學の性格は、例へばイギリスに於てもそれ／＼の

作家によつて異質的なものを示してゐる。然し今、廿世紀イギリス文學の一般的性格を抽出してみると、それが十九世紀以来のロマン主義的な人間観を否定して、人間を冷酷に理論的に見て行かうとする主知的傾向であり、その結果センチメンタルな人間の観念をアイロニーやサタイアを以て破壊する dehumanization の態度であると言ひ得るであらう。

この様な廿世紀的な文學思想を最も明確に提出し、現代イギリス文學の性格形成に多大の影響を与へたのは外ならぬ、T・E・ヒューム(Thomas Ernest Hulme)だつたのである。彼は、ルネッサンス以来のヒューニズム、ロマン主義を批判して、dehumanization の態度を提示し、来るべき現代藝術を理論的に分析し、理論的な思考を以て古典主義を尊重したのであつた。

廿世紀のイギリス文學がその思想的源泉をヒュームに持つといふことは決して誇張ではない。若くして第一次世界大戦の犠牲となつた彼の思想は、イギリスの批評家ハアバート・ライドの編纂にかゝ

る遺稿集 Speculations (冥想錄) 唯一冊によつて触れ得るのみであるが、その一卷には強烈な廿世紀的エスプリが珠玉の如く輝き、新たな思考が無限にはさまれてゐる。ヒュームを知ることには廿世紀イギリス文學の根源的な本質を知ることであらう。以下(Speculations)によつて、極めて簡単に彼の世界を通過して見ようと思ふ。

以下この小論は次の如き断片的なる四項に分たれる。一ヒュームの生涯と Speculations の成立。二ヒュームの世界観。三ヒュームズムと宗教的態度。四ヒュームの芸術論

T・E・ヒュームは一八八三年九月十六日、Graton Hall, Endon, North Staffordshire に生まれ、Newcastle-under-Lyme のハイ・スクールを卒業後、ケムブリッジの St. John's college に学んだ。一九〇四年三月、喧嘩に深入りした隙でケムブリッジから退学処分された。其後彼はロンドン、カナダ、ブラッセルズ、等を転々としたが、一九〇七年再びロンドンに帰つて来た頃から、彼は自己の関心を深めた諸対象の研究に着手したのであつた。一九一一年、四月ボロニアの哲学会議に出席し其後イタリヤに滞在すると約三ヶ月、

一九一二年の始めに願望かなつてケムブリッジに再入学を許可された。この時彼の復学に大きな力となつたフランスの哲学者ベルグソンの推薦状は、ライドも指適した様に、ヒュームが当時与へつたあつた印象を暗示してゐるやうである。ベルグソンはこの推薦状に於てヒュームが「極めて価値多きエスプリ」であると考へ、その「繊細と力強さと洞察力との稀有な諸性質」を強調し、更に彼が「哲

學一般の領域に於て、恐らくは特に芸術哲學の領域に於て、興味深くまた重要な諸作をものするやうな運命を担ふものである」ことを確信してゐる。

然しながら、およそアカデミーの鑄型に服し得ぬ性格を持つてゐたヒュームは、復学後間もなくケムブリッジを去つて、ベルリンに赴き、そこに九ヶ月滞在し、ドイツ哲學及び心理学についての造詣を深めた。次いでロンドンに於て彼は一つのグループを形成し、「力強い個性と機智に富む會話」によつて世代に影響を及ぼし始めたのであつた。折しも第一次世界大戦が勃発し、彼は名誉砲兵中隊員として戦ひに参加した。彼は熱烈なるミリタリストとして行動し、戦時中「ケムブリッジ誌」に寄稿した「軍事的覚書」に於て彼は軍國主義的なイデオロギイの知的弁護を試みてゐる。一方彼は嚴密なる意味での知的な探究を放棄することなく、ベルグソンの「形而上學序論」の翻譯公刊を始め、ソレルの「暴力論」の翻譯並びに批判の出版、又、エツラ・パウソンドの Riposes (辯駁) の附録として、「T・E・ヒュームの全詩作」五篇を上梓するなど種々の著作を發表してゐる。

然し彼は遂に一九一七年九月廿八日、歴戦を経た後、フランスのニューポールに於て戦死した。惜しむべき短命の生涯であつた。シェラアド・ヴァインズは言つてゐる。「ヒュームは、若し生き永らへたならば、恐らく更にスケールの大きな思想家となつたであらう。

そして古典主義の基盤に立ち、十九世紀の動的な文化よりも均衡的な文化を構成せんとしつゝある一派の手腕を大いに強力なものとしたであらう。」

ヒュームの残した著作は僅少であり、既述の遺稿集 Speculation-ns 及び同くリイドによつて編纂された Notes on Language & Style がその主要なものである。然し彼の思想を伝えるものは前者のみといつて良いであらう。この遺稿集は、彼が生前折にふれて書きとめておいた数々の覚書や断片的な原稿のコレクションからハアバート・リイドによつて選択されたものであり、一九二四年、第一版が、ルウトリッヂ・アンド・キイガン・ポウル社から出版された。二七一頁に亘るその内容を示すと、「ヒューニズムと宗教的態度」「現代芸術とその哲学」「ロマン主義と古典主義」「ベルグソンの芸術論」「内包的多様者の哲学」「灰燼」の諸エッセイと、附録として「ソレル(暴力論)」「近代芸術諸理論に関する一書の評書」^{アラン}「T・E・ヒューム全詩作」が掲載されてゐる。

いづれもこれらの緒論は更に大きな構成とシステムに発展すべきものであつたと考へられる。勿論ヒュームに何等かの体系的理論の完成を求めることは彼の本質的な性格を無視した要求であらう。彼は体系の空しさを充分に意識してゐた思想家なのである。リイドが強調する如く、彼は科学的な分析をもつてリアリティ(実在)に到達する方法とは考へなかつた。彼はリアリティをメタファの情緒的な光を通じて見ようとした。それにも拘らず彼の取扱つた対象は極めて現実的なものとして我々に迫つて来るのである。結局文学はヒュームにとつて一つの認識論だつたと言へるであらう。

彼は哲学者であるよりも、本質的に詩人であつた。彼の直接的な影響が先づ詩に於けるイマジズム運動として現れたことはかゝる事である。図式化を拒否する彼の世界観から、敢てその本質的な態度と思はれるものを、彼の難解なメタファに語らしめつゝ、追求して見よう。

世界—実在はヒュームにとつて、この素描の本題の示す通り秩序なき「灰燼」に過ぎない。統一なきもえがらの世界に我々は生きてゐる。人間がかゝる世界に与へる統一とは部分的、有限的なものに過ぎない。「総てを包括する宇宙の機構を見出すことは困難である。その様なものは存在しないから。宇宙は部分々々が組織されてゐるに過ぎない。余は灰燼なのだ。」(P.220) この様な混沌たる暗黒に閉ざされた実在に於て、我々が絶対的真理と呼ぶものは一体如何なるものであるか。ヒュームは言つてゐる。「絶対は完全なものとして記述されるべきではない。絶対があるとしても、それは根本的に不完全な混沌たる灰燼の如きものとしてである。(この様な見解すら窮極のものではない。一時的な人間の類比と欲望とを満足させるためにつくられたに過ぎぬ。)」(P.221)

真理はかくして相対的なものとなる。絶対的真理も限定的な一部の人間のグループに於てのみ通用するのであり、哲学、芸術、道徳等の価値も相対性の宿命を逃れることはできない。自分が普遍的絶対的真理を確立したと思ふ哲学者は自己の眼を純粋な「鷹の眼」として錯誤する人間に外ならない。真理とは結局、弱い人間のエゴの欲望を拡張したものである。ヒュームにとつて世界を単一の原理に帰着せしめ統一を求めることは絶対に不可能である。世界は多元的であり、我々が強ひてそこに統一を求めるとき、却つて本質的なものが捨て去られ内的実在

実の最も良き証左であらう。

ヒュームの思想を理解する為には、当然、彼の根本的な世界観 Weltanschauung を知る必要がある。(「新しき世界観の素描」)といふ副題を持つ彼のアフォリズム「灰燼」Cinders は、彼の世界観、特に実在 reality に関する彼の根本的態度の表現と考へてよいであらう。この覚書的なスケッチは、極めて豊富なメタファを以て書かれてあり、一つ一つの断片が詩の美しさをもつて我々を魅惑するのであるが、アフォリズムとしての性質上必然的に、体系的記述とはおおよそ相違するものなのである。既述の如くヒュームは何等かの一元的体系を目指す意図を全然持たなかつた思想家であり、特に「これらの様々な覚書は総て決して結びつかないだらう。本来結びつく筈のないものだ。」と言つてゐる。(P.238) いはゞ「灰燼」は彼が世界をあるがまゝに見、そのメメエジを、世界があるがまゝに表現しようとした意志の現れに外ならない。

その場合彼は科学的方法による分析ではなく、「メタファ、の情緒的な光」を鋭利な武器として使用したのである。これはニイチエが「ツァラトストラ」に於て示した比喩的方法に通じるものであり、科学的体系的認識に対して比喩的文学的認識ともいふべき方法であらう。又、イメエジとメタファの独自の関係が、ヒュームの影響を強く受けたイマジズムの方法に連なるといふことは容易に想像される所である。然しヒュームの思想が單なる空想的論理でないことは、それが極めて現実的な課題に切実な関連を有する事実によつて明らかであらう。リイドによれば、これは「ツァラトストラ」の如き比喩的な哲学を将来書かうとしたヒュームの意図を伝へるも

性を失つた虚偽が復合されるにすぎないのである。彼にとつて統一的原理とは、灰燼の上に人為的に作られたチエス・ポオド(将棋板)以外の何ものでもない。我々はこの局限された将棋板の上を、いくつかの空しいコマを動かすことによつて実在のイメエジを模索する。コマは人間の象徴的言語であり、言語そのものは固定的な形式である。

「夜のロンドンは何故美しいのであらう。それは、辺り一面の灰燼の混沌が有限数の燈火の単順な秩序づけられた排列に置き換へられるからである。」(P.221) (傍点筆者) 燈火は灰燼の中に点在する有限の真理を又一時的真理を、又一時的統一を象徴する。ロンドンの街はあくまでも混沌としてとらへる術もない。我々はそこに点々と連なる燈火の故に、宇宙の統一を見出したと誤り、根底の灰燼を忘却するのである。数学的真理といへども、又いかに壮麗に組立てられた思想体系といへども、かゝる点在する燈火の一つにすぎない。人間はこの泥濘の實在に安住することを得ず、神、真理、の如き概念を造りそこに逃避しようとする、これこそ人間のエゴイズムである。

「一つの客観的な世界がある、一つの混沌、一つの灰塚がある。徐々に織地が作られた。エゴは組織された樹木として生長した。」(P.225)

夜のロンドンの美しさに陶醉し、似て非なる真理に魅惑されることは「組織された」エゴイズムの現れであらう。然しながらこのエゴといへども「萬能の知性」を持つものでない。それにも拘らず人間はしばしば自己が全宇宙をとらへたと錯誤する安易な樂觀論に陥入るのである。

「人間は混沌の高度に組織されたものにすぎない。いつのいかなるときに混沌に立ちかへるかわからぬ。現在の幸福も恍惚も不安定である。」(P22) 人間は死して「原始の灰燼」に還元する。「倦怠」と「嫌悪」こそ人間の常にある状態である。

以上が「灰燼」に述べられた彼の「新しき世界観の素描」の断片である。そこでは極端にスケプティカルなペシミズムの知性が支配する。實在を絶対性に於てではなく、偶然性に於て見ようとしたヒュームの思想は、現代の生存主義に於ける不条理性に共通のものを示してゐる。廿世紀の現実に生きる我々に彼の思想が或る程度の共感を与へる所以であらう。唯こゝで注意すべきことは、彼が灰燼の思想が宗教的に感得せられ、哲学的にせよ美学的にせよ總ての判断の基準となる明確なものであり、「實在は常に体系より逸せられる」といふ様な曖昧な哲学的陳述とは厳密に区別されるべきものであることを指してゐることである。ヒューム思想の矛盾の萌芽がこゝにうかがへるのであるが、ともあれ、感傷を嫌悪した筈のヒュームが些か感傷的に印象づけられるこのアフォリズムも、そこに一つの知的、原理的なもの——絶対性へ——の志向があることを見逃すべきではない。

三

ヒュームに於ける廿世紀的性格を最も顕著に表はすものは、彼のヒューニズムに対する独自の批判的態度であらう。彼の世界の現代性は、このヒューニズムの批判によつて支へられて居り、彼の芸術論はこのヒューニズムの批判から出発してロマン主義の批判に至るいは必然的な道程を示すものである。

彼の批判は、人間存在の本質に関する二つの概念——ヒューニズム

的イデオロギイと宗教的イデオロギイ——を鋭く対立せしめ、両者を歴史的方法によつて分析することから始まる。エッセイ「ヒューニズムと宗教的態度」はヒューニズム批判を中心とする彼の根本的人間観の展開であり、簡潔なスタイルを持つ論理的追求である。先づ彼は實在を次の如き三つの互ひに非連続的な領域に分割する。

- (一) 数学および物理学の無機的世界。
- (二) 生物学、心理学、歴史によつて取扱はれる有機的世界。
- (三) 倫理的宗教的の価値の世界。

この内、(一)と(二)の領域は絶対的性格を持つことによつて共通的な特徴を示す。これに反して(三)の領域は、本質的に相対的な生命の世界であり、それに関する知識、即ち生物学、心理学、歴史等は科学的な厳密性、絶対性を持たず相対性を免れ得ない。實在を混沌たる灰燼の世界としたヒュームが(一)と(二)の領域に於て、絶対性を認めることは明らかに矛盾した態度であるが、これは却つて、ヒュームの(三)として又その後のイギリスの作家達に共通の)苦悩がいかに深刻であつたかを示すものであらう。彼は實在を灰燼の空しさとして実感しながらも、倫理的宗教的世界の絶対性を想定せざるを得なかつた。現実に対する極端な虚無的絶望は同時に絶対的世界への憧憬をかり立てたのである。(この傾向は、現実の混乱を痛感したJ.M.マリイ、現実への絶望から出発して東洋の神秘思想に安定を求めたオルダス・ハックスレイ、自我の内面に絶対境を見たジェイムス・ジョイスなどヒューム以後の作家に一般的性格として見受けられる所である)。

さて、かゝる三つの領域は既述の如く絶対的に非連続であり、この裂け目を越える掛橋は存在しない。三つの領域は相対する遮断さ

れた世界である。この「非連続性」discontinuityの原理を認める

ことがヒュームの出発点なのである。有機的世界と無機的世界の間の分裂を無視し両者を混同するとき「人間機械論」が生まれ生命的現象は機械的に歪曲される。この分裂を認め物理学の法則をもつて生命的現象を記述することの不可能性を明瞭にしたのは、ニイチェ、ディルタイ、ベルグソン等の生哲学者であつた。然しながら有機的生命的世界と宗教的倫理的世界はその間の非連続性を容易に無視せられる。ヒュームはその原因について言つてゐる。「第一の分裂はヒューニズムと容易に調和するが、それに引き代へ第二の分裂はルネッサンスの全伝統を破壊するからである。」(P8) 即ちルネッサンスは中世の宗教的ドグマに抵抗することにより本来宗教的世界に屈すべき完全性を人間の諸関係の内に導入したのである。

その結果人間中心な思想は生を萬物の尺度として宗教的世界を生命的のVitalな形式によつて解釈しようとし、人間は根本的に善であるとして考へるに至つた。これがヒューニズムの根本的態度である。ヒューニズムはいはゞ實在の非連続性を認めぬ態度である。

宗教的態度とはこれに反して、宗教、倫理学の絶対的価値は本質的に相対的な生の諸範疇によつては表明されざるものであり、倫理的価値は人間の欲望や感情に関係するものではなく絶対的客観的であるとする。これらの絶対的価値の光に照らされるとき人間は本質的に局限せられた不完全な存在である。人間はオリジナル・サインを負つてゐる。

かくしてヒューニズムと宗教は絶対的に相容れぬものとして対立する。人間の原罪を信じ、右の如き宗教的な人間観を持つヒュームがヒューニズムの人間観を批判するのは容易に理解されることであら

う。

人間を根本的に善であるとするヒューニズムは必然的に感傷的なロマン主義に至る。ヒュームが「人間のあまりに人間的」なロマン主義を批判するのは当然であるが、同時にこれは、彼がヒューニズムをロマン主義との関連に於て批判したことを示すものである。彼はいふヒューニズムの概念が局限せられた特殊な性格のものであることはしばしば指摘される所である。

要するにヒューニズムはヒュームにとつてルネッサンス以来の伝統的思想一般に亘る概念である。汎神論、合理論、観念論と名称は異つても、それらはヒューニズム的イデオロギイの根底に立ち、生命的形式による世界の完全なる擬人化をはかつて来た。

ルネッサンス以来の哲学の正体はヒュームによつて次の如く分析される。ルネッサンス以来の哲学はその形態の多様性に拘らず本質的に一つの様式に帰着する。即ち哲学そのものの中には科学的客観的な論証によつて組立てられる部分と、哲学者自身の世界観的部分とが混在する。哲学者はむしろ自己自身の世界観を確立するため壯麗な哲学的操作を組立てる。そしてその世界観の根底には哲学者の意識しない満足性がある。即ち哲学者は自己が満足する様な方法で實在を再構成するのである。その満足性の基準とはルネッサンス以来の伝統的な思想態度即ち没批判的なヒューニズムに外ならない。この様にヒューニズムが(満足性を与へる)範疇として(哲学者の實在認識に無意識的に用ひられて来たのであるが、満足性の批判critique of satisfaction)によつてヒューニズムはもはやその範疇として(の)性格を喪失する。これこそヒュームのいふ擬似範疇 Pseudo-category に外ならない。一つの態度にすぎぬヒューニズムを範疇

と考へそれを通じて実在を見て来た所に近代思想の価値の錯倒があつたと考へられる。

そこには擬似範疇による実在の歪曲があつたのである。

ヒュームは以上の如くヒューニズ概念の誤謬を指摘し、宗教的概念の正当性と、更にそれが客観的な範疇であることを主張する。

ヒュームは冷静な知的立場に立脚するとき、宗教的立場の範疇としての真理性を認めざるを得なかつたのであり、それは単なる感傷的態度ではない。宗教的態度とは彼にとつて神を論ずることよりも先づ原罪といふ冷酷なる現実を認めることである。原罪を背負つた人間は完全な行為を果すことはできない。人間は本来悪であり倫理的的政治的な訓練によつてはじめて価値あることを成就し得るにすぎない。こゝに社会的諸制度の必要性が生ずる。かゝる人間の不完全性の意識は新たに伝統と秩序(制度)の問題を、積極的な人間の課題として提出するに至つた。ヒューム思想を受けついでT・S・エリオットが芸術に於て古典主義、宗教に於てカトリシズム、政治に於て保守主義をとるに至つたのも偶然ではない。T・S・エリオットのヒューニズ論とヒュームのそれとを比較することそれは自体一つの極めて、興味ある課題なのであるが、紙数に制限があるので省略したい。

四

ヒュームがその人間観に於てヒューニズムを批判し宗教的立場をとつた態度は、彼が芸術論に於てロマン主義を批判し古典主義的立場をとる態度と内的必然的な関連を持つ。彼の哲学がヒューニズムの満足性を批判する批判哲学であつたと同様に、彼の芸術論はロマン主義的ヒューニズム芸術を批判する一つの批判論である。ヒュー

ムの芸術論は「ベルグソンの芸術理論」に於て一般論的理論(A)が提出せられ、「現代芸術とその哲学」並びに「ロマン主義と古典主義」に於て特殊な課題即ち彼の主張する抽象的芸術と新古典主義の問題(B)が展開せられる。

(A)彼の本質論的な芸術理論はベルグソン哲学をその根本的基盤としてその上に構成される。彼はベルグソンの芸術理論を追求することによつて自己の芸術論を展開する。彼がベルグソンの芸術理論に自己の見地を発見したのは、何よりも先づその理論が芸術を単なる文学的水準からではなく現実的なリアリテイの説明として取扱ひ、芸術を他の人間の諸活動との関係に於て明確に位置づけるものであつたからである。

先づ何故に芸術が人間存在にとつて必要であるかが問はれる。彼は芸術的創造活動の必要性は、人間の「内的並びに外的知覚が、行動の必要によつて諸々の制限を課せられる」が故に生ずるといふ。人間の第一の要求が知識でなく行動であるならば、人間の知性の機能が行動の必要性を満足せしめるやうな方法をもつて実在に働きかけるのは必然的である。知性は行動の必要性に支配されるため、実在があるがままの状態に於てとらへることができず、人間の内面に本能的無意識的に存在するモデルに従つて実在を見るに過ぎない。こゝに実在の歪曲が生ずる。人間はかゝる標準化せられた知覚によつて、実在の真の姿ではなく、その固定的な類型を見てゐるにすぎない。

我々はテーパールそのもの(テーパールの特殊性)を見ずにテーパール般を見る。ドラマール事件をありふれた平凡な情痴事件として一般化(類型化)するのは恐らく新聞記者であり、その特殊性を本質的に洞察して「ボヴァリイ夫人」を書くのは小説家である。

芸術家は一定の形に結晶せられた類型的な水準を破壊して去つてその内部の流れに潜り入り、そこにある新たな形を携へ帰つて、それを定着せんと努める。それ故、「芸術的創造の過程は発見乃至解きほぐしの過程」としてとらへ得るのである。(発見)とは真のリアリテイの発見であり、(解きほぐし)とは我々とリアリテイを断絶する、かの類型的知覚のとばりを破壊することである。いはゞ芸術家は、硬化した知覚によつて我々がとらへる現実の通常性を打破し、我々の見ることできぬ、意識の内的諸要素に潜む真のリアリテイを美的なイメージとしてあらはにするのである。この意味に於て芸術家は二つの困難を持つ。その一つは、彼が先づ、類型的に於て実在を見ようとする根強い心の習慣性から解放された自由な存在でなければならぬといふことである。第二の困難は、自己のとらへた真の実在を表現しようとする時、生ずる。それは表現手段が、言語にせよ、石材にせよ、或ひは色彩にせよ、それぞれ固定した類型だからである。彼は、たゞ精神の或る緊張によつてのみ表現のメカニズムの陥入り易い方向をすて、彼の欲する方向に到達することができるのである。言語は局限された一つのメカニズムであつて、

我々の新しい経験を表現する場合、その因襲的固定的方法は経験の持つ独自性を省略せしめ、的確なる表現をこぼむ。言語によつて一度表現せられたイメージが、本来の印象を歪曲し、その新鮮さを喪失せしめることは、しばしば我々の経験する所であるが、ヒュームはこゝで的確なる表現への方法として、メタファの問題を取上げる。メタファは彼にとつて実在を生きた形に於て伝へる最良の方法であり、それは又芸術文学の本質である純粋な美的情緒を構成する重要な手段なのである。

(B)「二民族の芸術はその哲学、一般的世界観と平行する」といふヒュームの見解は、彼のロマン主義に対する批判が、ルネッサンス以来のヒューニズム的人間観の批判と内的必然的な関連を持つことを明瞭に示してゐる。ヒュームが鋭く対立せしめたヒューニズム的人間観と宗教的人間観はそれぞれの歴史の時代に徹底的に浸透し、その結果芸術の性格を著しく規定したのであつた。

前者に規定された時代——ルネッサンスより現代まで——の芸術は人間の自然的諸形態の再生に対する、歓喜に依存する点に於て「生命的」vital 芸術であり、ルネッサンス以来の近代芸術、そしてその理想的典型であつたギリシア芸術はこのカテゴリーに属する。写実主義 naturalism 又は現実主義 realism といふ名称の下に包括せられる性格を持つこの種の芸術は我々自身の生命性の客観化であり、そこにはドイツ美学者のいふ感情移入 Einfühlung が作用する。この芸術のもつ線又は形の価値は生命の価値である。結局これは人間や生命を善なるものとし、存在と調和の關係にあるヒューニズムのイデオロギイに対応する。この楽観的思想は必然的にロマン主義に墮すべき宿命を持つのである。

これに対して後者即ち宗教的人間観によつて規定された時代——中世アウグスティヌスよりルネッサンスまで——の芸術は、前者とはおよそ対蹠的であつて、何等生命的要素を持たず、それから得られる感動は、抽象的な表現に潜む永遠性であり、自然的、生命的なるものの再生に對す観喜ではない。謙遜すべき偶然的諸特徴を持つ無秩序な生命性に決別し絶対的な永遠の価値と、嚴肅な生硬さを追求することがその本質的性格である。ピザンチウム芸術、又それに類する著な類似を示すエチプト芸術、インド芸術はこのカテゴリーに属す

る。こゝでは人間が不完全なるもの罪深きものとして絶対的価値に
従属する。この種の芸術に於ては總てのものが角ばる傾向を持ち、
固い、静的な幾何学的直線が安定的な恒久性を示す。人体なども抽象
的な表現をもつて非生命的にメタモルフォゼされる。存在と人間の
間の分裂が明確に認められる。

両者の芸術は各々異つた目的とタリマを持つことになる。宗教的
な立場をとるヒュームは当然右の如き幾何学的抽象的芸術に傾倒
し、その出現はヒューニズムのイデオロギイの崩壊没落を意味する
と主張する。彼は幾何学抽象性をもつて新芸術の様式とし、生命的
芸術（ヒューニズム的芸術）の終焉を理論的に宣言する。ピカソ、
ルイス、エプスタイン等がその例証となる。

然しながらビザンチヤムの浮彫が極めてエヂプトのそれに類似を
示しながら、やはりギリシアの要素から発展した形跡を歴然と見
せるやうに、新しい幾何学的芸術は、反ヒューニズム的イデオロ
ギイと共に、中世の単なる復活ではない。それは生命的芸術に含ま
れる諸要素を否定的に自己の媒介とする独自の、幾何学性、抽象性
の確立であり、ビザンチンのモザイクを作ることで決してない。
新しい「抽象への傾向」とは一つのメカニズムとして表はれるので
あり、機械の持つ諸原理の複雑性がその本質的な組織を確立するの
である。それは機械をバラのやうに美しいと見る態度ではない。宗
教的題材を取扱ふ芸術が、必ずしも宗教的でないやうに、機械を題
材にすることが直ちに幾何学的芸術とはならない。問題は題材より
も方法であり態度である。バラのやうに美しい「機械」(Roger Fry)
といふやうな感傷的な見方は、はたヒュームの嫌ふロマン主義にす
きな。

April, 1932)

この様にヒュームに対する批判が、いづれも彼の矛盾を指適す
るが、彼の思想はその矛盾に拘らず新しい芸術を暗示する、数々の
貴重なる助言を持つてゐることは又疑ひを容れぬ所であらう。

以上極めて簡単に、T. E. ヒュームについての素描を試みたの
であるが、「覚書の覚書」にすぎないこの序章は更にヒュームが現
代イギリス文学に与へた影響の具体的な分析に発展することによつ
てのみ意味を持つてあらう。T. E. ヒュームの正確なる位置につ
てと透徹せる理解とは、ヒューム以後の廿世紀イギリス文学を編纂し
て見当することによつてこそ可能である。限られた紙数の内に、在り
しがままの彼の世界を、筆者の知識と理解力の貧困が歪曲すること
なく、伝へ得たとすれば、この断片の目的は達せられるであらう。

(一九五二、一、二〇)



彼が文学上に用ひるロマン主義とはヒューニズム的イデオロギイ
に対応するものであり古典主義とは宗教的イデオロギイに対応する
ものである。この様なロマン主義と古典主義の分類は我々の常識的
分類と些か異なるものであるが、ヒュームが文学に於て、右の如く分
類された古典主義を尊重するのは言ふまでもない。

lad」といふ所を golden youth と誇張するロマン主義を否定し、
これに属するラルルティヌ、ユゴオ、コオルリツヂ、バイロン、キ
イツ、シェリースインバン、等を彼は批判する。ホラティウス、
エリザベス朝作家(シエクスピア等)オーガスタン時代の作家、が
属するとする古典主義は結局人間の有限性を認める思想であり、空
想 imagination に対して構想 fancy の優位性を主張するヒュー
ムの立場はそこに立脚してゐるのである。

S. ヴァインズに、ヒュームのロマン主義批判が極めてロマン主義
の性格を的確に定義つけたことを認めながらも、時として彼の態度
が性急であり、思慮を失つてゐることを指摘してゐる。(Sherard
Vines 前掲書 P. 222—223) 又、マクケル・ロビンソンは、そのヒ
ューム論に於て、彼の芸術論は、宗教的立場を誇張することによつて、
結局一つの偏見に立つものであるといひ、古典主義もやはり歴史的
であり決して永遠的なものでないことを無視したヒュームの矛盾を
指摘してゐる。そして、永遠性を求めるヒュームの態度が、結果に
於て静止的、視覚的な芸術のみを問題にし、絵画や彫刻について述
べながら、何等音楽——これは流動的な形式である——に言及して
ゐないといふ非難する。むしろ幾何学性はヒューム自身の満足性の基
準なのであると彼は言つてゐる。

(Michael Roberts; Categories of T. E. Hulme, the Criterion,

ノオト

I. 本文中の頁数は T. E. Hulme: Speculations, 1949

Routledge & Kegan Paul Ltd. のページ番号。

II. 参考文献(英文)

T. E. Hulme: Speculations, Routledge & Kegan Paul

T. S. Eliot: Selected Essays, Faber & Faber

Sherard Vines; Movements In Modern English Poetry and

Prose, Milford

Michael Roberts; Categories of T. E. Hulme, the Criterion,

1932, April

G. S. Fraser; the Modern Writer and His World,

Kentkyūsha

(和文)

西脇順三郎「ヨーロッパ文学」第一書房

「現代英吉利文学」第一書房

中橋 一夫「兩次大戦間(英國)」新潮社、現代世文

深瀬 基寛「傳統の成立」学講座(英米編)

「現代英文学の課題」弘文堂

岩崎 良三「理性とロマン主義」慶應出版社

春山 行夫「廿世紀英文学新運動」第一書房

以上は筆者が使用した主なる参考資料である。

(筆者は本校昭和二十五年卒業生 壘文学部学生)

Goethe の Erlkönig 及び

田中隆尚

魔王

ぬばたまの夜の深きに
風をきり騎りゆくは誰ぞ
そは少年を腕にいだきて
父親のかく馬走らするなり

「わが子よなど斯く怯えつつ面を隠す」

「父君よ魔王を見給はずや
冠をつけ長裾ひけるを」

「わが子よ其は棚ひける霧のみ

「少年よわれに随き来よ

愉しき遊び共にせむに

とりどりの花汀に咲きて

黄金の衣を母は持てれば」

「父よ父よ聞き給はずや
驛きて魔王の告ぐるを」

「な怖ぢそな怯えそ吾子よ
そは風にさやげる枯葉のみ」

「愛しき少年よ共に行かずや
わが娘ら楽しみて汝を待たむに

夜な夜なに踊りに誘ひ
夜うたひ揺り眠らしめむに」

「父よ父よかしこの蔭に
見給はずや魔王の娘らを」

「吾子よ吾子よわれも見つ
されどそは古き柳のかく見ゆるのみ」

共に踊り給へ」

「吾踊りを許されず將好まざるに
明朝はわが婚礼の日なれば」

「聞き給へオルフの君よ吾と踊り給はば
われ黄金の拍車二つ君に贈らむ

わが母の月光もて晒し給へる
かく白く美しき絹の贈るも君に贈らむ」

「吾踊りを許されず將好まざるに
明朝はわが婚礼の日なれば」

「聞き給へオルフの君よ吾と踊り給はば
黄金を山と贈らむ」

「黄金の山は欲しけれど
されどと踊りはゆめ許されず」

「オルフの君吾と踊らむとし給はずば
われ君を病に罹らしめむ」

娘は彼の心蔵に一撃與へしならむ
彼はかかる痛みを嘗て覚えしことなかりき

「よくぞ来給ふオルフの君よかく急ぎ給ふ
ことやある輪舞に加はり給へ而して吾と

「よくぞ来給ふオルフの君よかく急ぎ給ふ
ことやある輪舞に加はり給へ而して吾と

「よくぞ来給ふオルフの君よかく急ぎ給ふ
ことやある輪舞に加はり給へ而して吾と

「よくぞ来給ふオルフの君よかく急ぎ給ふ
ことやある輪舞に加はり給へ而して吾と

「われ汝を愛す汝が美しき姿を愛す
汝にして来ざらむか吾牽きても行かむ」
「父よ父よわれを捕ふるに
仇したるに魔王がついに」

父親は身ぶるひ矢の如く馬を走らす
喘ぐ子を腕にいだき

やうやくに館につきぬ
されど子は腕に死にてありけり

この譚詩は小歌劇「漁夫の娘」の始に出でゐる。「漁夫の娘」は
千七百八十二年七月二十二日、チイフルトで上演された。それでこ
の詩も千七百八十二年の始頃に出来たのだらうと云ふ諸説である。
この詩の詩想はゲエテ独自の發想ではなく、ヘンデル訳のデンマ
ルクの譚詩「魔王の娘」に基いてゐると云はれる。

「魔王の娘」は次の如きものである。

さ夜ふけの遠路オルフ氏は馬を駆りけり
己が婚礼の客を招かむとなり

さる程に草原の上に妖魔ら踊りぬ
魔王の娘とその手を彼に差出しぬ

「よくぞ来給ふオルフの君よかく急ぎ給ふ
ことやある輪舞に加はり給へ而して吾と

娘は蒼ざめし彼を馬に乗せて云ひけり
「さらば君いとしき花嫁の許に行き給へ」

かくて彼家の戸口に來りし時
母は震へつつ立ちて待ちるき

「聴け吾が子よわれに隠さず告げよ
どなた汝が面かく蒼ざめし」

「さなり斯く蒼ざめざるを得ず
吾は魔王の国に入りしなれば」

「聴け愛しき吾が子よ
かくては汝が花嫁に何と告げむ」

「われ今馬と犬とを試みて
森にありと云ひ給へ」

翌朝夜の明くる程に
花嫁は婚礼の客と共に來ぬ

彼等密酒を贈り葡萄酒を贈りぬ

「オルフ氏は何処に給ふわが婿の君は」

「オルフ氏は今森に行きたり

かしこにて馬と犬とを試みてをり」

花嫁は緋の寝具をめぐりに
オルフ氏は臥し死にてありけり

ゲエテの詩は諸家の説く如く、明らかに此の民謡から暗指を受け
たものと思はれる。

民謡ではオルフが一人馬に騎つて行くのに、ゲエテのでは父親と
子とである。子は途中で魔王の幻影に遭ふ。民謡で主役を務める魔
王の娘は此処ではただ魔王の口を通して語られるに過ぎない。そし
てこの魔王は此処でも最初は快樂、物品で子を誘惑し、最後には恐
喝して死に至らしめる。

民謡ではオルフを誘つたのは、単なるいたづらではなくて、淫欲
の故である。誘惑の目的が明確である。然るにゲエテのそれはそれが
判然しない。何が故に魔王は子供を殺して迄も誘惑しようとした
か。「われ汝を愛す」と云つても、~~魔王~~魔王がそれ程子供を愛する
のか。

惟ふにゲエテはデンマルクの譚詩から暗指を受けたと云ふもの
の、いつものやうに自己の體験と相交錯せしめて、現実の裏付けを
することを忘れなかつた。その結果譚詩と云ふ名を持ちながら、内
容はもつと深い抒情的な象徴詩の域に進入して、詩の最高の領域に
入つた。併しその時同時に民謡のやうな筋と云ふ意識からは離脱せ
ざるを得なかつた。そこでこのやうな構成的には弱みを露したので
あるが、詩としては却つて深味を増したのである。

「ぬばたまの夜の深きに風をきり騎りゆくは誰ぞ」と云つて、既に

最初から擱むべき所を擱んだ簡潔な写生を以てしてゐる。そしてこ
れは氣味の悪い程の闇夜を巧みに写し得たので、これだけで直ちに
自然の暗々たる力、魔的な力 (das Dämonische) を暗指するに
至つてゐる。そこで過敏症の子供が怯えて、魔王の姿を見るのもさ
して不自然ではない。一方理性を具へた年輩の父親が霧の錯覚だと
たしなめる。併し子供の恐怖は止まない。先には幻影を見てゐたの
に、今度は魔王の声を聞く。父親は枯葉の音だと氣付かせようとす
る。子供は今度は魔王の娘を見る。理性を失はなかつた父親も、こ
の再三再四の子供の訴へに次第に狼狽して、ひと度は「われも見つ」
と云ふに至る。併し直ぐ落付きを取り戻して、柳だと云ふ。けれど
もそれでも子供は暗夜の恐怖、魔的なものにさいなまされて、たう
とう神経の破綻を來し失神する。

すなはち「魔王」と云ふのは非現実的な存在ではなくて、敏感繊
細な神経に映る暗夜の恐怖、自然の魔的な力の象徴である。而もそ
れでゐて、魔王と云ふ詞の持つ本来の神秘的な写象を失つてゐな
い。現実的でありながら而も人の心を彼岸の領域に誘ひ、夢幻的で
ありながら而も現実の基調を失はない。エルマチンゲルが「父親の
合理的な説明と宥めとを用ゐて、魔王と云ふ存在と詞とに、實際の
自然現象の裏付けをしてゐる」と云ひ、リッツマンが「夜の闇から
囁著の聲、音、色、及び醜い形となつて現れ呼び掛ける魔的な戦慄
すべき存在は、魔王とその娘に化身し、子供の繊細な心情を破壊
し、驚れしめる恐しい力として具現される」と云つてゐるのがそれ
である。

これは筋と云ふやうな興味的なものを離れて、単純化し (durch
schlichteste Knappheit エルマチンゲル)、現実化して、直ちに象

徴の堂奥に進まうとしたものである。「漁夫」では未だ軽みがあつ
たが、ここではそれが無い。重く鈍く進んで行く調子が、詞の意味
と相俟つて不氣味なまでの戦慄を伝へる。而もそれであつて或る種
の予感を兆さしめて、読む人の心を急がす。たるませない。ミニオン
の「君知るや」などと共に、譚詩でありながら、而も譚詩の域を越
えて最高の作の一つと云へよう。

私は今粉本として諸家の説に従つて、デンマルクの民謡をあげた
が、この外にシエンバツン (A. Schönbach) はグレゴール法
王 (Papstgregor) の對話の中に、「魔王」とよく似た詩のあるこ
とを指摘してゐるし、レニエルはアンネット・フォン・ドロステ (A
nnette von Droste) の異教徒 (Haldew ann) の類似をも指摘し
てゐる。

併て私は先に現実の裏付けと云つたが、それは何を指すのか。千
七百八十年十月十四日のシュタイン夫人宛の手紙が一応参考として
あげられるが、それは「妖精の歌」の詩が出てゐるだけで、気分が
違ふ。この外にジンテニス (F. Schenks) は千七百七十九年一月三
十日及四月八日の日記をあげてゐる。それには、「エルフルトの途
にて倒る。馬の世話悲しきに立腹。」(一月三十日)、「夜フリッツ
を抱きてチイフルトに騎行す。」(四月八日)とあり何等かの関聯
を思はせる。フリッツと云ふのはシュタイン夫人の子供である。

又ビイルシヨウスキイは弱者即ち病める子の姿をレンツ (Lentz)
とクリステルの中に指摘する。レンツはゲエテ自身、ゲエテの仲間で
は病める子であると、千七百七十六年に書き、そしてそれから二年後
には自殺を企ててゐるし、クリステルの投身したイルム河畔もこの
魔王の舞台を想はせる所だと云ふのである。(以下八十頁につづく)

或る夏の出来事

守屋陽一



庭は朝露にぬれて、かすかにしめつていた。徹は下駄をつっかけ庭へおいた。空気がさわやかであった。空は晴れ渡っていたが、その色はフィルムのやうに淡かった。どこかで蟬が弱々しくヂイヂイ鳴いた。朝であった。何かしら口のなかが重たかった。

庭はスイトピーの盛りであった。露にぬれたうひうひしいつるが淡い匂ひをはなつてゐた。背のびをすると、お隣のうちのおふろの

煙突が木の間に見えがくれする。あたりはさわやかであった。遠いどこかで、自動車のエンヂンのひびきがした。そんなひびきがむしやうになつかしい。

今日は鎌倉に行く日だった。

小さな頭の一すみにチラリと切りとられた青空がのぞいた。灼熱されたデュラルミンのやうなその色。滑らかなぬれた砂地には、青い空が映つてゐる。スコップをそのなかにつつこむと意外なほどの柔らかさだった。砂をすくふと、なから水が湧き出した。砂にうづもれた大人の足。人人の群り、ビーチパラソルの群り。白い帆のヨットがまつさをな波頭を切りさいて走り廻つた。眼でそれを追つてゐると、頭までぐるぐると廻り出してめまひがしそうだ。はげしい海藻のかをりが鼻のあたまでこすつた。

由比ヶ浜通りの「ハクツル」の看板に、太陽の光が焼けつくばかり反射してゐる。タコの玩具を並べた店。赤着に砂を一ぱいくつつけたびつくりするほどきれいな少年が、その細い上体をはげしくねじまげてふりかへる。

「また三時にね、いいかい？」

小さな白いちぎれ雲が少年の肩に柔かいかけを落してゐる。

「青いドリコノ焼をくれ」足の長い三十男が叫んでゐる。まつさをな波は、今にも縮をあげて焼を上るやうだ。

徹は手を小さな自分の腰にあててみた。さらりとした麻の半ズボンの感觸が手にしみる。もうすぐ朝御飯だ。くびすをかへさう。

砂場——それは幼かった徹の遊び場だった。いつもその大輪の花を見砂場の前の竹の垣根に朝顔が咲いてゐた。いつもその大輪の花を見るたびに、もうせんみた鼻の細いねえやを思ひ出す。そのねえやおよめに行つてから、うちに遊びにきて、半紙に甘なつととうと最中を包んでやつたことがあつた。さうだ。朝顔といふ花には少し匂ひがある。ねえやのたもの匂ひのやうにかすかな。

数へながら見て行くと、全部で十六だった。あちこちに露がおりていた。そのうち、葉に白いすぢの流れたのがある。そのさきについている花は少しをかしい。変な色だ。あんまり見たことのない色だ。いや、ぜんぜん見たことがない色かもしれない。奇妙な形に歪んだ花べんがついてゐる。いつか本に出てゐた頭の歪んだ赤ん坊を思ひ出した。

これが奇形といふのかもしれない。

あぶらぎみヂイヂイ鳴いた。さつきよりはなき声が強い。ひざしも少し強さをました。えんがわで下駄をぬく。小さな石ころが中指とひとさし指の間にはさまつてゐた。ひざっこぞうをたくみにつけるとひやりとする。のりで御飯を一ぱいたべるともうおちつけなくなつた。みづ色の短靴下をはいた。ポストンバックを玄関に出した。よそ行き靴下で玄関の板を歩くと妙にすべりさうだ。今日は二十二日だ。米國鑑型図集を買はなくちゃ。ステッキ立ての傍にきばさみがおき忘られてゐる。

「トホちゃん。もう少し静かにしたらどう？」ママはやつと仕度をすませた。うちのなかをぐるぐる歩きまわる。はひが白い壁の上に弱々しげに止つてゐる。

ママと一しよに玄関に出る。玄関で靴をはいた。先に玄関の外に出てポストンバックを振り廻す。

「よう、早く行こうつたらあ。ママあ」

「ちや、留守に氣をつけてね」ママはねえやにおいひつけになる。ママのさうりはずきに軽い。門の外に出ると意外なほど熱いひざだった。木のかげをよつて行く。ママのあとから。朝のさわやかな風が道路を拭つて行く。牛乳屋の車がある。コンクリートの塀。大きなかけを落してゐるのはしひの木だ。又蟬がないた。

徹はママと一しよに窓際の席に腰をおろした。フォームはひんやりしている。ふと、窓の外を見た。ずつとはなれた一番端のフォームに今、電車が入つたところだ。山手だ。いつも乗りつけてゐる電車を遠くから見ると、一寸変な氣持になる。ああして僕が山手に乗つてるとここから見てる人が毎日あるんだな。と徹は考へる。

徹はいつかのことを思ひ出した。去年の夏のことだった。やつぱりこのフォームを歩いてゐた時のことだった。フォームの向ひ側には、ホテルの窓が見えた。その窓が眼の中に入つてきた。今しも、フォークで肉をつきさそうとしてゐるチヨビビげの生えた大人の人がじつとこつちをみつめてゐる。朝は早かった。ナブキンが妙によごれて見えた。こしやう、ソース、メニューそんなものがテーブルの上に雑然と並んでゐる。フォームからは料理場がまるみえだった。丸々とぶつた若い女が年下の給仕の女の子と一しよにキヤアキヤ

アいひながら朝御飯をたべている。フオームから少しはなれてゐるので、その声はつきりききとれない。それにしてもあの女はごほん粒をいばいこぼしさうな女だな。

ベルがなつてゐる。なりつゞける。どこかでポーつと汽笛がなつたやうな気がする。からだの前につばられた。車が滑らかにレールの上をすべつた。フオームがすべり出した。

あたりのビルディングはまだ疲労がとれてゐない。朝の疲れ。ピヤホールと書いた大きな看板がかかつてゐる。ひざしが強い。反対側の窓は、陽光があたつて熱さうだ。その下に腰かけてゐる五十位のふとつた男の人の小さなカラーがピカリとひかづた。はげ頭のやうに何かきたらしい光り方だ。電車の動いて行くままに、じつとひとり身を委せてゐることの心地よさ。

「ね、ママあ、僕いつまでゐんの？」

「さうね、五日もとまればいいでせう？」

「だつて、あなた、まだ宿題もすんでないじゃないの？」

「うん」

「又、あとでいくらも行けるわよ」

スピードが出てきた。コンクリート建ての小学校が見える。校庭に面した外壁に、時計がはめこんである。止つたままだ。三時十五分前を指してゐる。校庭は閑散だ。あのコンクリートの地面はあつさうだ。鉄棒が曲つてゐる。

品川についた。急に風がかよはなくなつた。一つ先のフオームに熱さうなひざしががりつけてゐる。見ただけでも汗がにじんできてる。ママはせんすをお出しになつた。少しばかりこつちにも風を送つ

イルドトラックといふ人が書いたものだ。

窓の外の風景は變つて行く。六郷の鉄橋が足もとでひびきをたてはじめた。

大きな白いコンクリートの煙突の下で一人の小ぢやかな男の子が何かして遊んでゐる。

横浜をすぎて、丘のやうな山がつづいた。緑の木立。中腹に一つ、二つ、三つ白い洋館が見える。そのうちの一つにブランコのやうなものがついてゐる。

沢山、夏がすんでから

一羽の白鳥が死にました

一羽の白鳥が死んでから

沢山、夏がすぎました
声を出さないで、胸のながで調子をつけながら歌つてみる。白い雲がぼつかり浮んだ。空は気が遠くなる位まつさをだ。

不意に、眼の前の山が傾いてきた。その上に小さな青空がみえる。一ぱい草の生えた山の斜面にコンクリートのみぞみたいなものがてつぺんまでつゞいてゐる。

トンネルが落ちてきた。

大船でアイスクリームを買つた。ママは自分のを半分だけよけいに下さつた。二つたべるとおなかに悪いらしい。このアイスクリームは僕の親類のうちで作つたものだ。今日、鎌倉につけば、そのうちの一人たちともあふふことにならう。去年、僕が俳句を作つてゐるのを知つて、是非句会にいらつしやいとさそつて下さつた。虚子なんかを招いてやつてゐるらしい。だけど、その大伯母は口やかましいし、お行儀のことがとつてもやかましいから、かなはない。

て下さる。

「トホちゃん。あなたにもあげませうか」

徹はせんすなんて大嫌ひだ。あんな田舎臭いもの。だが送られてくる風まではねのける勇氣はなかつた。やつと車が動き出す。

徹は有多つたことを考へた。有多つべといふのはいとこのことだ。有多子といふ名前で、鎌倉の伯母の子だ。今年十二、徹とおなじどし。徹は去年、有多つべの頬ぺたをひつぱたかうとしたことがある。あんまり生意氣だつたからだ。

「オイ、徹チン」男の子そつくりの声をして有多子は徹をよびつづける。

「今年もまだ泳げないんでせう」

「花火の音、怖がんだーれ」

徹はまだほんとに泳げない。泳げる泳げないより第一波がこわくてしやうがない。まだ砂いじりばかり。

又、徹はよく、何かあると心配さうな顔つきでできくことがある。

「ホンタウかい？」

有多子はそれをまねしてしようがない。徹そつくりの声で、

「ホンタウかい？」

「ホンタウかい？」

「ホンタウかい？」

「ホンタウかい？」

電車は大森の駅を過ぎた。不二屋が見える。

「ホラ、あれは信チンち」

「どこ？」ママはよみさしの本をおいて、顔をおあげになる。もう見えやしなない。

「いつちややつた」徹も本を出した。「ばらいる島」といふ本だ。ヅ

そのうちの松林が徹の頭にうかんできた。砂地にカニがはいつていた。うつすらとした夕月が松林の上にかかつてゐたとき、そのばあやに下駄をふいてもらつたことがある。赤い耳環をはめた海女が夕暮になると、ポストの辺を歩いてゐるといふうわさが立つた頃だつた。

いつか、そこのお座敷で、すき焼を食べたことがある。夕方、まだ日は沈まない。庭のなかは夕焼であつくるらしい。カナカナカナ、ひぐらしが高い木の梢からなきおる。庭の生垣の外の手すぐらい小道を海水漬をきた人たちが帰つて行く。おぜんの上にごぼれたピールの白い泡がひどくきたない気がして、眼についてしようがない。ねえやがやつとおぜんぶきんでふいた。あのおぶきんのなかにまだあの泡が入つてゐるのかと思ふとたまらなくなる。

円覚寺が見え出した。蟬のなき声がはげしい。木立をくぐり、山ががぶさる。ひえびえとして涼しい。と思つてゐると、急に青空が落ちてくる。熱いひざしと一しよに。蟬がうるさくつてやりきれない。「夏木立」といふのを御清書でかいたことがある。あの時使つた筆は今、押入れのチヨコレートの空箱のなかに入つてゐるはづだ。

やつと鎌倉の駅がやつてきた。フオームにおり立つと、森永の看板が眼に入つた。人があつくるしいほど立つてゐる。写真師の木造の洋館のトガつた屋根が見える。あの窓ガラスに赤い夕陽がおちると、いつも首がしめつけられる位淋しい。階段をおりた。あたりがひんやりした。何か唐まんみみたいな匂がする。ポストンバックをにぎりしめる。駅前広場には、強いひざしがあふれてゐる。よく故障するガタ

バスが管から煙をはいてゐる。

——大仏行——
——逗子行——
——材木座行——

太陽がバスのガラスにきらつと光る。江ノ電の音が耳についてしよろろと高くと高く立つた一本の松が年老いた武士のやうに何となくいたいたしく見える。

避暑客の群がある。ポストンバックやスーツケースが見える。ピノチオみたいに鼻のところが男の子が立つている。一匹の黄アゲハが下りてきた。バスの事務所とみえる粗末な木造の建物の前の水たまりのへんをゆつくりと、まつてゐる。

去年、夕立で、あの角のコーヒー屋にとびこんだことを思い出した。あの二階の窓から、じつと白くけぶる雨あしを見つめてゐた。雷鳴がとどろくたびに眼の前の緑色をしたソーダ水がわづかに光つた。あたりは暗かつた。一人の叔母の鼻すぢが異様に高く見えた。

バスのステップをふむ。あしのうらがあつた。奥の方の席に腰をおろした。むつとするあつさだ。だれもかれもハンカチを出してゐる。仲々出ないのがいらだたしい。エンジンが足の下までひびいてくる。車掌が一人くくの切符を切つてゐる。一寸、うしろをふりむいてみると、小さな角形の紫色をしたガラスの花さしにしほれた黄色い花が残つてゐた。外は強いひざしのひるまへだが、バスのなかにゐるとなんだが夕暮のやうな気がする。窓に遠くの方の風景が映つてゐる。やつとエンジンの音が高くなつた。ゆるくと動き出した。

パター／＼愛音がした。

「まあ、トホちゃん、よくいらしたわね、泰子さんお暑かつたでせう」

「トホルがね、つれてつれてつれてつてせがむもんだから、姉さんとこみなさん御元氣？」

「おかげさまでね、伊庭さん、どうしてらつしやるの？」

「伊庭は一寸、名古屋まで出張よ」

「まあ、おうち中御出張なのね。きよが淋しがつてよ」

「あの子もねえ、おとなりのねえやから本を貸りてきてしやうがなわ」

「まあ、おあがりなさいな」

「あら、トホルは？ もう上つちやつたのね」

時計が十一時を打つ。庭の中は焼けている。はげしい日ざしが砂を焼いている。木立もそして花壇も焼けるがまゝだ。

「およげるようになつて？」有多子は徹にたづねる。

「およくつもりさ！ 徹は答えた。

「ホンタウかい？ 徹ちゃん？」

「ホンタウさ。だけどね、ちよつと」

徹は有多子の柔かな耳に口をよせた。

「ね、ことしおよくことに決心したからね、うちのママにね、僕十日位でもいゝでせうつてすゝめてね。それから伯母ちゃんにもね、さういつといてくれないかなあ」

「十日ですつて？ 十日位あるんじゃないの」

「五日だとね」

「うん、そんなこと平ちゃらよ。だけど泳ぐわね、よろし、深いと

「ね、ママあ、今年泳ぐの？」

「そうね、どうかわかんないわ」

「ママが泳ぐんなら、僕泳いでいゝけどなあ」

「トホちゃん泳ぐんですつて！ 又雨がふるわよ。そんなこといつて、又有多ちゃんにからかはれるから」

「あいつなんかへつちやらさ。今年はおちやんと一しよに波にのつてやんの。ね、だからさあ、十日ゐたつていいでせう？」

「だめよ！ そんなこといつたつて、又夏休が終つてから」ママあ、どうしようかなあ」つていゝ出すにきまつてるもの。それにママこゝにそんなにゐられないわよ」

「ママなんてゐなくたつて平氣だよ！ 僕ひとり泳いでやんだ」日傘をさして若い女の人が通つて行く。みるみる追ひついて追ひ越してしまふ。川に沿つて走つて行く。よく、あんならんぼうりにカーヴしておつこちないもんだ。遠くの方で誰かを呼んでる声がある。バスがとまつた。

バスをおりて、道を曲つた。砂地の上を歩くので靴のなかに砂が入つてくる。どこからかラジオのしやみせんの音がきこえてきた。まつ白なコンクリーの別荘のテラスは太陽に焼かれてゐる。青い空は灼熱された鉛板のように今にもとけてしたり落ちさうだ。そよとの風もない。

やつと門の前まできた。赤い花が咲いてゐる。ベルがなつた。扉をあける音がした。涼しさうな花模様のワンピースをきた有多子が現れた。

「まあ、徹ちゃんだわ」

「母さまあ、徹ちゃんと叔母さまよう」

「母さまあ、徹ちゃんと叔母さまよう」

こにつれてつたげるわよう。それから、今年には花火のあがるすぐそばに行つてみませうね」

ママと伯母が入つて来た。

「ね、叔母さま！ 今度は十日位いらつしやるんでしょ」

「まあトホルにきいたのね、こまつた子だこと！」

「まあ、何のこと？」

「何つてトホルがね、十日いなきやいやだとか何とかはつかりいふのよ。困つちやふわ。そして、いつもお休みのうち遊んどいで、おしまひ頃になると『ママあ、ママあ』つて始末なのよ。今年こそ、少し早めにやらさうと思つてたのに！」

「いゝぢやないの。十日位、あたしだつてそんなもんだつたわよ。あなたなんかもつとひどかつたわ。学校の始まる日になつてもまだかへんのいやなんていつてたくせに」

「今日はごめんごめんだわ。三人に一人ぢやかなやしないわ。しやうがないわ。だけど条件つきよ」

「何の条件？」

「トホルがね、今年泳ぎますつて」

「ふふふ、トホルちゃんもかはいさうに。又有多子や伯父ちゃんにしろれるわよ」

「ね、今から始めませうよう」有多子とはびはねながらいつた。

「ね、今からいかな？ こんないゝお天気よ！ 絶好だわ！ 徹ちゃん、あなたかなだらいかなんかに顔つつかんだことある？ 先づ基本からやんなくちや」

「かなだらい？ つつこむとき眼あくの？」

「眼はどつちでもいゝわ。はじめだから、ほんとはあけた方がいいよ」

「ただけだ」

「ね、今すぐ洗面所へいつて練習しませうよう」

徹は仕方なく洗面所へ向つた。この顔をつつこむといふのが徹の一番の苦手だつたのだ。有多子だつてそのことはよく知つてゐるはずだ。二人は廊下つたひに洗面所へと歩いた。

洗面所のなかに入ると、あたりは一面に明るいひざしに充ちてゐた。早速、有多子は洗面器を持つてきてせんをひねつた。シャワーと勢よく水が注がれた。そのしぶきが徹の細い腰にはねかゝつた。

「さあ、いらつしやい」有多子は先生のやうに徹を呼んだ。

「うん」徹は弱々しげに返事をした。白い洗面器を眼の前に感じて、徹は急に怖くなつた。息がつかまつて死にやしないかな。いつかプールで先生に水の中につつまれたときのあの鼻から脳天へかけてのなんともいえない鈍痛のやうなものを思ひ出した。あの時は先生だからよかつたんだ。今は有多子、ひとり。ほんとに心細くなる。ママやなんかのゑるとこまでよんできこえるかな。きこえなかつたらどうしよう。だが、今さらいやとはいへない。徹はおそろしく洗面器に近よつた。

「さあ、何をぐずぐずしてんのよう」有多子は徹のためらつてゐるのを見ると、急にその小ぢやな顔を洗面器のなかにつつこんだ。

「わあ」徹は水の中に頭をつつこんだひやうしにくつと息をすつてしまつた。

「わあ、わあ、よう、ちよつとよう、誰かきてつたらあ」徹は泣声になりながら声をはり上げた。

「まあ、トホルちゃん、よう、母さまあ」
二人は泣き出さんばかりの声をあげた。

ママと伯母はとんできた。伯母は徹にかけよつてその顔をもちよりにした。やつと少し気分が楽になつた。

「まあ、トホルちゃん、弱虫ねえ。泳ぐなんて前途遠慮ね！」ママはぶき出しながらいつた。

「でも、泰ちゃん、下手したら息がつかまつちやふわよ！」伯母が真剣になつていふので、今度は有多子までがおかしくなつた。

「ふーん、徹ちゃんの息のつまつたところが見たいなあ」
徹の鼻は奇妙に細く見えた。

徹は水の少くなつた洗面器を見つめた。やはらかなひざしが揺れてゐた。ほつとしたしづけさが体のまわりをとりまいてくる。

ジャンヌは傷をうけてベットに横になつてゐる。柔らかなひざしがぶだうの葉を滑つてくる。ジャンヌの前に一人の天使が立つてゐた。身にはキラ／＼と輝く銀の甲冑をつけてゐる。天使は近づいて、ジャンヌの傷ぐちに葉をぬりつけた。ジャンヌの口のなかに、甘美なぶだう酒の味がした。ジャンヌの眼の前にはしづかな風景がひらける。

あゝ、ドムレミー！

ふるさとの村、ドムレミー！

今もなほ、ミューズ河の流れる岸辺の白楊の木かげで、子供たちはおやつつ巻パンを食べてゐることだろう。あゝ、平和な村、平和な村、ドムレミー！

ジャンヌ・ダルクの本をはじめて見たのは、豊間根さんちだつた。あのとき、おやつにたしかサンドウキツチをたべたのをおぼえてゐる。パサ／＼したうすいパンで、バターからしがぬつてあつた。からしはあんまり好きではない。

もし、もし……「ときれ／＼なのではつきり意味がつかめな
い。」
「どつからかゝつたのかな」徹はいつた。

「しつ、おだまんなさいつばば」有多子はフォークをカチヤリと皿の上においた。

「あ、もし、もし、はあ、すぐでございませうね、さう……ときぎ
……上りは何分かしら？……あ、もし、今すぐ……十
二分には……」

電話は止んだ。ママと伯母が現れた。

「ね、冷子叔母さんが悪いんですつて、今、すぐ出かけようと思ふ
の。有多子、今、洋服出したげますから、大急ぎでおしたくして
ね」伯母はおつしやる。

「トホルちゃん。有多ちゃんのじやましてないでこつちにてらつし
やい」ママもおつしやる。

「冷子叔母ちゃんが悪いの？」徹はママにきいてみる。

「ええ」

徹は玄関の方に行つてみた。うす暗いなかに立つてゐると、何だかひえ／＼として、告解部屋のなかにゐるやうだ。わるいつてどの位わるいんだらう。死にさうなのかな？

「臨終にもだえ給ふイエズスの聖心上。臨終にせまれるものらをお
はれみ給へ」

徹はずつとちよつちやつた頃、よく「臨終に聞え」といふのを
「臨終のもえだ」といつてゐたことを思ひ出した。

「冷子叔母ちゃんて洗礼受けられるかしら」

「あ……はあ……あ、もし、もし……冷子が？……あ
が廊下の奥でなつてゐる。誰か出て行つた。」

徹はいつか冷子叔母ちやんがかしてといつた「小さき伯爵」といふ本をかしてあげなかつたことを思ひ出した。

冷子叔母ちやんはとてもその本がよみだかつたらしい。(冷子叔母ちやんは、双葉を出てから、熱心に洗礼を希望してゐた。だが容易にカトリックになるのをゆるさない祖母のために、その頃はまだ洗礼をうけてゐなかつた。)徹はいつまでもいやだといつてママにだんをこねた。たうとうママもあきらめて、「仕方がないわ」と投げ出すやうにおつしやつた。あの日位、ママのこはい顔をなさつたのを見たことがない。借したげりやよかつた。徹は考へる。まだ生きてゐるかな。死んぢやつたらどうしよう。とりかへしがつかない。細長い小暗い床板が急に眼の前にうかび上つてくる。

四人は長谷駅に急いでゐた。バスを待つてゐるより、電車の方が早いからだ。

まひるの鎌倉の駅は思つたより閑散だつた。強いひざしが山にも街にもつりつけてゐた。空は淡く、フィルムのやうに晴れわたつてゐる。どこからかレコードの音がきこえてきた。(ついでさつきこのフオームにおりたばかりなのに!)枕木の上に褐色のじやりがころがつてゐる。レールが太陽にきらつと光つた。眼下は明るい閑散な町だ。

何か僕たちは離反して行くやうだ。四人のかよわい反逆者!上りをまつた。あと五分で到着の予定。四人共口数は少なかつた。

大人二人は何か小声ではなしてゐる。有多子は氣をそがれた風だつた。

徹は小声できいた。「ね、冷子叔母ちやんてまだ生きてゐるかな」「生きてさうもないわ」有多子は答へる。

丸ビルの前で円タクをひるふ。空はうすくもりだ。夏の始めなのに、大手町の街路樹の葉が一枚、ひらりとまつてゐる。

車はねむつたやうに信濃町まで走つた。

慶応病院の正門をまがり別館の病室へと向つた。コンクリーの窓ガラスに空がどんよりと映つてゐる。路傍の溝のわきにしほれかけたホタル草が咲いてゐた。

病院の玄関におり立つた。一匹のつばめが不意にとび去つた。広い廊下がまつすくにつづいてゐる。そこには壁のかけのやうなもの一面におちてゐた。所々、病室のドアがあいてゐて人声がきこえる。そこだけが何となく生あたたかい。

牧人のやうな木が窓の外に立つてゐる。案内の看護婦を先頭に四人は歩いた。

階段をのぼりきつた。不意に耳もとで人声がした。人声があたりをとりまいた。いくたりもの人たちがいつたりきたりしてゐた。マと伯母は人声のなかに巻きこまれた。眼の前に伊東の伯母が立つてゐた。しきりに眼にハンカチをあてゐた。低いざわめきがあたりに充ちてゐた。祖母と伊東の伯父が現れた。伯母もママとしきりに小声ではなしてゐる。そしてハンカチを眼にあてる。伯母の顔がゆがみ、涙がはらりと流れおちた。

窓の外をとおびがびいひよるるとないて通つたやうな気がした。いてふの梢が見える。徹は自分の掌を見た。びつくりするほど、汗をかいてゐる。

冬の朝だつた。玄関に冷子叔母ちやんが白い息をはあ〜とさせな

不意に地ひびきがした。電車が眼の前を通りすぎてとまつた。空席は二つしかなかつた。徹は有多子に向ひあつて腰をおろした。汗の匂ひでいつばいだ。有多子がハンカチを出した。自分のに使ふのかと思つたら徹に渡した。

「いゝの、あたしもう一つもつてるわ」

ドアがしまつて電車が動き出した。だんだん速力がます。さやうなら、さやうなら。

波の音はしない。白い煙突見える。ミルクホールとかいた汚い店がある。にぶい日が乾いた道路をてらす。空は曇りはじめる。

川崎がすぎた。徹のとなりに坐つてゐる普通部生のきしやうをつけた三年生位の男の子が手帳をひるげてしきりに頁をめくつてゐる。

ふとBisといふ字がちらつと見えた。

ホテル?

Birthまで見えた。

ホテル? あつ、バスデニイだ!

Birthday バースデニイ!

Birthday バースデニイ!

その書いてある頁がお誕生日の日附になつてゐるにちがひない。

徹は胸がしめつけられるやうな気がした。

今走つてゐるのはいついさつき通つたばかりの道だ。徹は一寸、不思議な気がする。

風が吹いた。空は次第に薄くなつて行く。曇りはじめた。

六郷の水はどんよりとじつと動かずにゐた。

がら立つてゐた。紺のジャケットをきて、手に白い綱に入つたまたたらしいデットボールをかゝえてゐた。小学校に入つたばかりの徹へのお年玉だつた。その柔らかな耳たぶに小さなすり傷があつた。

不意に徹はよばれた。眼の前で伯母がよんでゐる。「トホルちやんと有多ちやん、こつちへいらつしやい」

二人が傍に行くとき、

「冷子叔母ちやまがお亡くなりになつたの」

徹は室に入らうとしきみをまたいだ。その時、徹はなぜかはき気がした。そしていつか五月の朝同じやうに急にはき気のした時のことを思ひうかべた。徹はどこかにぬくもりを求めようとした。また激しいはき気がした。

眼をあげると、有多子はもうベットのわきに立つてゐる。徹もベットの近くに立つた。しかし、足の先が急に細くなつて行くやうな気がして、傍の椅子に手をかけた。

すると、不意にはげしい雨の音が徹の記憶をよびもどした。徹の眼の前には、雨に打たれ、汚れながらひきさかれた一輪の巨大な朝顔の花がうかんできた。この色が生々しく徹の眼にはりついた。その色には見おほえがある。だん〜その花は赤ん坊の歪んだ頭になつた。

あし音がした。大きき柔かな手が肩にさわつた。はつと眼をあげると、パパの広い肩ごしに灰色をした電線がかすかに揺れてゐた。

(筆者は本校昭和二十五年卒業生、藝文学部学生)

編集後記

この学校の最初の生徒組織として、文連が生れてから既に四年、創立の苦難の中から揺ぎのない基礎を築いた人々は大学に進まれ、今又我々も想い出多き文連生活から去つてゆく。

この四年間、我々を取り巻く世界は歴史の廿年、卅年に相当する程變つて来た。この變転する社会の狀態は我々を包含して未來へと流れ、ともすれば我々の自己を見失しなはせている。この時我々に自己を常に追究させてくれたのが、文連と、そこに集まる友人達であつた。それは我々の高校生活の最も大きな豊かな收獲であつた。寒さにふるへながら準備に夜を徹した日吉祭。心底まで知り合つた同志の友情はたとへ利害が反したことがあつても究極においてお互を理解し妥協することが出来た。この様な経験は数多くその度に心を暖めてもらつた。それは名誉や権利を主張することのみを目的とする様な集りとは根本的に異つた文連の特質である。

それと共に我々の友情を強いものとしたのは、種類や方法は異なつてもある一つの目的

に向つて若い情熱を注ぐ同じ立場であつた。各々の研究の成果は、日吉祭に、会誌にと随時発表されている。その中でもこの「以前」は本當に自由な立場で、いろ／＼の問題に対する各人の考へが述べられ、文連の目的である自己の形成のために、大きな役割を果している。

本号出版に際し技術的な面で曲折し、執筆の方差に充分な時間を差し上げることが出来ず、人によつてまだ満足でないと云ふ原稿もあつた。しかしそれらの原稿は全て、各人の思索によつて生れた主観にもとづいたものである。未熟ではあらうが、深く思索し自己を持つことは間もなく大学に進み、知識人として社会の一員を構成した時、最も大切なものであることを我々は現代の多くの社会人の言動で知つている。

やがて卒業する者として、在校の諸君達が周囲の變化に影響されず自由に自己を主張出来る場を保ち、そのために努力されることを期待している。終りにお忙しい折無理なお願ひを快諾して下さい。先生方に文連として感謝の意を表する次第である。

編集委員

天野 弘一
中村 一雄
宇田 韶夫
森 直也

以前 一九五一年号

一九五二年三月十日印刷
一九五二年三月十五日発行

発行者 久保 田 弘

印刷者 菅 野 正 一

印刷所 城南印刷株式会社
東京都品川区東品川四ノ十

発行所 慶応義塾高等学校
文化団體連盟
横浜市港北区日吉町