

## 論文

## 巖谷小波『日本昔噺』の諧謔と「うがち」

— その改訂と大正期童話への道程

渋谷百合絵

## はじめに

巖谷小波『日本昔噺』全二四編（博文館）は、明治二七年七月から明治二九年八月にかけて刊行され、所謂昔話から、伝説、歴史物語、神話まで、幅広い題材を小波自身の言葉で語り直した一大叢書である。続編の『日本お伽噺』（全三四編）、『世界お伽噺』（全百編）とともに広く普及し<sup>1</sup>、児童文学史において『こがね丸』（博文館、明治二四年）と並ぶ小波の重要な功績の一つとみなされてきた。『校訂 日本昔噺』（英学新報社、明治三六年五月—三七年五月、以下『校訂』と略記）、『改訂袖珍 日本昔噺』（博文館、明治四一年六月、以下『改訂袖珍』と略記）と二度の大きな改訂が施されていることから、小波にとっても思い入れの強い仕事であったといえる。

小波のお伽噺に対しては〈忠君愛国の思想を根幹におく国民教育の理念に忠実であり、また〈江戸期の草紙類を包みこむ戯作文学に根深く培われた教養〉が反映されている、とする理解が広く共有されているが、『日本昔噺』叢書の評価についてもそれは同様であるといえよう。滑川道夫は、第一編『桃太郎』を取り上げて〈皇国主義思想に彩られたもの〉と評しており<sup>4</sup>、久米依子も本叢書の複数の巻を『御伽草子』等と比較し、偶然や狡知による成功を排して立身出世を強調し、性的な男女関係を避け、家の管理する結婚を肯

定する改変によって、〈国民国家時代にふさわしい昔話を創り出した〉と論じている<sup>5</sup>。また小波の江戸文学への造詣に関しては、滑川道夫は『日本昔噺』複製版（臨川書店、昭和四六年）の「解説」において、〈修飾や洒落が多く、講談速記から書き講談に移ったような部分が残存して、戯作者的傾向が強いものもある〉ことに言及している。

ところで増井真琴は本叢書に〈江戸文芸・演芸に関する教養〉を見た上で、小波のそうした〈笑いのセンス〉が〈本叢書のイデオロギー性・教訓臭を中和し〈楽しい書物にしていた〉という見方を示した<sup>6</sup>。増井の指摘は、〈明治日本〉の正義というイデオロギーと戯作的表現とが本叢書において同居していることの意味に目を向けた点で重要である。本来相反する性格を持つこの二つの要素がどのように関わり合っているかについては、未だ検討の余地があるのではない。滑川道夫は先の「解説」において、本叢書は〈文語調の修飾語が巻を追ってすくなくなり、しだいに平明な口語調の説話体に移行していく〉とし、さらに『校訂』において〈駄洒落や語呂合わせの遊びの箇所〉、〈余分な修飾〉などが削除されていく、としていた。また大藤幹夫は『桃太郎』の改訂を追い、〈軍事色や人格化された皇国観を削除・修正〉していることを論じている<sup>7</sup>。つまり『日本昔噺』は巻を追うごとに、さらには改訂されるに従って、文語的な装飾的表現が削除され、また同時にイデオロギー性も

希薄化していることが指摘されているのである。このことから、『日本昔噺』の〈戯作的〉とされる洒落や装飾的表現と、イデオロギー性とは、相互に関わり合っている可能性が見えてくる。やや先取りしていうのであれば、戯作文学が内包していた現実への「うがち」の精神を、本叢書にも見出すことができると考えられるのである。

以上の問題意識に立ち、本稿では『日本昔噺』の描き方、表現手法の特徴を改めて捉え直した上で、『校訂』、『改訂袖珍』への書き直しによって、こうした特質と国民教育への迎合的性格がどのように変化するかを分析し、戯作的表現と思想性がどのように結びついてきたか、またそれがどのような意義を持っていたかを考察する。

また『改訂袖珍』が明治末に出版されたことを考えるなら、そこには『赤い鳥』を中心とする大正期童話の文体に繋がる要素が多分に含まれていたとみられる。『改訂袖珍』と、『赤い鳥』に掲載された鈴木三重吉の記紀神話の翻案童話を比較することで、『日本昔噺』の改訂に、明治のお伽噺が大正期の童話に接続していく道程を見出せるのではないだろうか。

これらの考察を通じて、『日本昔噺』の日本の児童文学史における位置づけを再考するのが本稿の目標である。

## 一 『日本昔噺』の描き方・表現手法の特徴

本節ではまず、『日本昔噺』の描き方や用いられる表現の特徴を通巻的に整理しておきたい。そこで、四つの特質を指摘する。<sup>8</sup>

一点目に、言葉のリズムを生かす、詳細な描写をあげたい。<sup>9</sup> こうした表現は、特に作中の重要なシーンに集中して表れる傾向がある。例えば『舌切雀』（七編、明治二八年二月）において、欲深い婆さんが大きな葛籠を開け

る場面は次のように描かれる。

こはく如何にこは如何に、中は財宝と思ひの外、三眼小僧に蝦蟇の入道、或は蝮に毛虫に蟻螂なんど云ふ、さも恐ろしい妖怪が、ウジヤぐ詰まつて居ますから、婆さんは胆を潰し、キヤツと云つて引くりかへると、中の妖怪は其声を聞きつけて、うろく頭を持上げ、蝮がヌーツト首を伸ばして、婆さんの手足にまきつけば、蝦蟇はベロく舌を出して、頬べたを甜めまはすと云ふ騒動に、婆さんはもう九死一生、助けて呉れ、助けて呉れと泣きながら、転がるやうに逃げ出しましたが、〔以下略〕

このように、反復表現や擬音語、擬態語をテンポよく用いることで、葛籠の中から飛び出した妖怪の様子を生々しく描いている。また『大江山』（六編、明治二八年一月）の、源頼光が酒吞童子を仕留める場面は次のように描かれている。

其中に頼光は、太刀をキラリと抜いて、酒吞童子の頭の方へまはり、ヤツと声をかけながら、四斗樽もよろしくと云ふ太ツ首を、只の一撃に切て落しますと、酒吞童子は寝耳に水ではない、寝頸に刀で大きに腹を立て、おのれツと云ひさま宙を飛んで、頼光の頭上から、鹽もつけずにかぶりつかうと仕ましたが、兜の星のキラくと光ると、頼光の威光に恐れて、只火を吹きかけるばかり、どうしても寄りつけず、其の中に又太刀で払はれて、そのま、バタリと地に落ちて、往生観念仏と成りました。

こちらでもオノマトペが効果的に用いられているほか、動作や台詞を短く読点で区切りながら繋げることで、闘いの様子を眼前に見るような迫力を生み出している。このように音のリズムを重視した詳細な描写で、臨場感を生み出す工夫を指摘できるのである。

二点目の特質として、滑稽味を追求する会話文をあげることができる。例えば『文福茶釜』（一二編、明治二八年八月）では、茶釜の狸を寺から買い取っ

た屑屋が、正体を現した狸とやり取りする場面が次のように描かれている。

『軽業もします、踊もやります。』『軽業もやる、踊も出来る？其奴は豪気だ。そんなら乃公は、もう屑屋なんぞ廃してしまつて、お前を軽業の太夫にして、一番見世物を初めやうか。』『さうく、それが好うムいませよ。さうして私が一生懸命にやりやア、屑屋なんぞ仕てるより、どんなに儲かるかしれませんぜ。』『其代り又乃公も、お前を出来る丈御馳走してあげるから、まア精出してやつてくん。』『へい宜しうございませとも。』

このように屑屋と茶釜狸とが金儲けの相談をする軽妙なやり取りが描かれているが、化け狸であるにもかかわらず、茶釜狸が小僧のような口を利き、屑屋も平気で人間相手のようなやり取りをするところに、滑稽味が滲んでいる。また『浦島太郎』（一八編、明治二九年二月）の、助けられた亀が龍宮に誘うために浦島太郎のもとを訪れた場面では、

『さうかい、それはまア御丁寧に……まア上つて一服やんなさい、と云ひたいがお前は亀尻だから、まさか煙草も吸ひなざるまいな。ハ、……』『へ、お酒の方なら大好物でムいませが、お煙草はどうも頂けませんので。』『さうかい、生憎此処にお酒はないが、まア上つて甲羅でも乾して行きなさい。』など、お世辞を云つて（以下略）

と、互いに「お世辞」を言い合うだけの会話文が差し込まれている。龍宮からの使いとして来た本来神秘的な存在であるはずの亀が、煙草や「甲羅を乾す」ことを勧められ、下町の商人のような愛想を言う、そのギャップに笑いを呼び込もうとしている。このように物語の流れや意味付けから逸脱してまで滑稽さを描く会話文が多く盛り込まれているのである。

さらに三点目に、同時代にも共有されている風俗を取り込んでいることがあげられる。例えば『文福茶釜』（前掲）では、屑屋が茶釜狸の見世物小屋を開く場面が描かれるが、

自分はちやんと上下をつけまして、口上言の役を勤めます。／『さア御覧じろ、これは此度新發明、茶釜太夫の芸当、犬の芝居や、山雀の軽業と事変り、茶釜に手足が生へて踊るといふ、古今無類の珍無類、チンパイ御用の御宝と云ふ不思議の芸当、見るは放楽、御思案は御損の元、さアさ代は見ての御戻り、評判ぢややく。』

こうした屑屋の呼び込みは、おそらくは同時代の見世物小屋のタンカをモデルとして描かれている。また『鼠の嫁入』（二四篇、明治二九年八月）では、鼠の夫婦が娘の嫁ぎ先を巡って紆余曲折した末に、自家の〈手代〉で〈忠義一図〉の忠助に嫁がせることを決意する。その際に父鼠は〈いかにもあの忠助は、忠義一図の者だから、其の褒美に此の夏は、自家の暖簾をわけてやつて、店を出させやうと思つた処だ〉と述べる。商家のシステムとして江戸期に成立し、明治期にも残存していた丁稚制度が物語の道具立てとして用いられている。このように、本来現代から離れた〈昔〉の話であるはずの作品世界に、近代以前からあるものの、同時代にも存在する身近な文化的事象を織り込む改変が見られる。これは同時に、そうした文化的文脈を背負う言い回しや語彙を用いた、語り直しであるともいえよう。

四点目に、天皇や為政者への過大な敬語表現があげられる。例えば『物臭太郎』（一一編、明治二八年七月）では、結末で〈天子〉が物臭太郎を取り立てるが、〈天子様も大きにお驚きで、直ぐに太郎をば中将の位になし給ひ、甲斐と信濃の両国を賜はりました〉と、文語的な敬語表現が用いられている。また『一寸法師』（一九編、明治二九年三月）においても、〈天子様も、それは珍らしい事だと、殊の外御感心遊ばして、一寸法師を御所へお召しになり、種々な下賜物を賜はりました〉と、逐一尊敬表現が用いられている。本叢書が、天皇の求心力が急速に高められた日清戦争の開始に合わせるように刊行されたことを考えるなら、こうした表現は当然、現実の天皇への拝跪を表してもいたはずである。そして、この四点目は同時代性への配慮として、三点

目と密接に結びついているといえよう。

小波は『日本昔噺』について、「赤本類は、とんと影を晦ました今日」、昔噺は、「元より昔より有り触れた物斗り」であつても、これをまとめて後世に伝えるために「事新しく書き立て」たと述べている<sup>1,2</sup>。ここで本叢書は、赤本など草双紙を継ぐものであり、一般によく知られた（昔噺）を改めて蒐集したものであることが示されている<sup>1,3</sup>。昔話には多様なバージョンがあり、読者の知っている物語展開は一樣ではないだろうが、いずれにせよ小波は、読者が何らかの「原話」を想起しながら本叢書を読み、本節で指摘してきたような描き方、語り直しの趣向を楽しむことを企図しているのである。

ところで、小波は昔話の後日譚ものの創作から出発しており、そこには黄表紙の影響が見られること、その影響は『少年世界』に掲載されたお伽噺にも顕著に表れていることを拙論で詳しく論じた<sup>1,4</sup>。小波のお伽噺に戯作的表現を取り入れられていることは、冒頭でふれたように繰り返し指摘されてきたことであり、本節で上げた、場の臨場感を生み出す表現、滑稽な会話文や同時代の文化思潮を反映する言葉の多用、といった一連の表現手法も、それ自体としては滑稽本や洒落本など多くの戯作文学に共通する特質といえる。しかしこれらが昔話を語り直す趣向として用いられていることをふまえるなら、戯作文学のなかでも、昔話や伝説のパロディ化を一つの特徴とする黄表紙<sup>1,5</sup>からの影響に着目する必要があるだろう。また小波は本叢書の「口上」の〈大人諸君へ〉において、「元よりお小供衆の御慰楽、大人諸君の御目ざはりなら、目を眠つて御通りあれ」と述べているが<sup>1,6</sup>、子ども相手の娯楽にすぎないとするポーズは黄表紙の序文の常套であつて、例えば山東京伝作画『地獄かみのじょうはり』(寛政二年、葛屋重三郎)の序文の〈誠に御子様方の御目覚しの端くれがで御座りますれば、大人様方は御目長に御覧下さりませ〉<sup>1,7</sup>とする表現に酷似していることがわかる。『日本昔噺』を書く作者の創作意識の根底に、黄表紙的発想が見られるのである。

ただし、本叢書の刊行の早い段階から、文飾過多である点は批判の対象となっていた。『早稲田文学』は、第一編の『桃太郎』に対して、「をとなぶりにて処々虚飾に流れ此の種の作に於て最も愛重すべき単純質樸の妙なし」(明治二七年七月二六日)とし、また第四編の『松山鏡』に対しては「文章前の諸篇に比すればあどけなく出来ていとめでたし」(同年一月一日)と称賛している。小波自身も、『桃太郎』について坪内逍遙から、表現が難解で説教臭い点を批判されたとし、それ以降は「どん／＼平易に／＼と書く様になつた」と述べている<sup>1,8</sup>。事実、第四編から巻を追うごとに、表現が端的に、平易になっていくのである。

例えば先に『舌切雀』の妖怪が飛び出してくる場面を見たが、第一〇編の『瘤取り』(明治二八年六月)の同じく鬼たちが登場する場面は次のように描かれている。

ヒヨツコリ首を出して見ますと、ヤア驚いたの驚かないの！樵夫達と思ひの外、三ツ目、鰐口、一本角。熊鷹眼に鼻鳶。赤い者には熊の皮、青い者には虎の皮。松火に金棒つきたてた、さも恐しい鬼や妖怪が、同勢凡そ百人ばかり、ゾロ／＼とやつて来ました。

このように、やはり多様な様相の鬼を列挙するものの、その言動はシンプルに描かれている。また、先に『大江山』の鬼退治の場面を取り上げたが、第一五編『羅生門』(明治二八年一月)では、同じく鬼退治の場面を「綱と鬼は、入れ違ひ飛びちがひ、暫くの間闘ひましたが、流石の鬼も、綱の強いには驚いたと見えて、その中に隙を覗ひ、一目算に逃げ出しました」と描いている。一文が短く平易になり、闘いの様子を詳細に描写するのではなく、簡潔な説明に留まっていることがわかるのである。

さらに、表現が端的に平易になるに伴い、皇国主義的要素や勧善懲悪の教訓性も、巻を追うごとに稀薄になっていく。叢書の前半には、「猿蟹合戦」「花咲爺」「舌切雀」「かちかち山」「瘤取り」など善玉悪玉が登場し、仇討ちを

題材とする昔話や、「玉の井」「八頭大蛇」「兎と鰐」など神の活躍を描いた  
 記紀神話が多いのに対し、後半にはこうした題材は少なくなり、主人公の出  
 世を描く「一寸法師」「金太郎」「牛若丸」や、「猿と海月」「安達ヶ原」「鼠  
 の嫁入」など知恵比べや機智を楽しむ物語が増えていくのである。

このように同時に減退していった文の装飾性と、教訓性や政治的主張とは、  
 どのような関係にあるのか。次章ではこの点について、改訂による変化を辿  
 ることで考察していきたい。

## 二 『日本昔噺』の反語的性質とその改訂

『日本昔噺』の表現が巻を追うほどに平易になっていったことを前節で確  
 認したが、『日本昔噺』の完結から約七年後になされた『校訂』への書き直  
 しも、こうした方向性の延長上にあった。小波は「校訂日本昔噺の序」<sup>1)</sup>に  
 おいて、

十年前の余の筆の今日と成つては瑕沢山<sup>きずたくま</sup>で、我ながら慚愧に堪へない。  
 ／其所で、訳者諸嬢と謀つて、凡て之に筆を加へ、専ら簡単に、平易に  
 と書き直した。余も先年伯林の東洋語学校で、独乙人に日本語を教へた  
 時分に、度々此の書を用ひた事があるが、その時の実験に依つて見ても、  
 それならば外国人が、之に依て日本語を学ばうと思ふにも、強<sup>あなが</sup>ち困難で  
 はあるまいかと思ふ。

と述べており、ドイツでの日本語教育の経験から、他言語への翻訳のしやす  
 さを見据えて、〈簡単〉〈平易〉な表現に書き直したことを明かしている。<sup>2)</sup>  
 さらに「改訂日本昔噺の巻頭に」<sup>2)</sup>において、『日本昔噺』は〈只何か無しに、  
 面白く書き度いと云う許りで、余計な修飾等を加えたために、却つて子供に  
 むづかしい様な所も出来〉たことを反省し、改訂によって〈成るべく冗句を

刪り、言語を簡にした〉と説明している。<sup>2)</sup> 小波は『校訂』、『改訂袖珍』へ  
 の改訂で、意識的に難解な〈修飾〉表現を排除しようとしたのである。

また小波は「メルヘンに就て」(『太陽』明治三十一年五月五日)において、  
 お伽噺を書き始めた当初は〈教訓的趣向を用る候へども〉、明治二十九年六月  
 以降の『少年世界』では〈無意味非寓意〉を指すようになったこと、〈忠  
 君愛国の気象、国家的観念を鼓吹を致事は、元より御道理〉ではあるが、今  
 後はそれよりも〈尚武冒險等の腕白主義〉を重視していきたい、と述べてい  
 た。小波は当初は忠君愛国を含む教訓性をお伽噺に描いていたが、明治三〇  
 年ごろにはそこから離れて冒険を重視するようになっており、こうした物語  
 内容の方針転換が平易さ簡潔さといった表現の転換と期を同じくしているこ  
 とは注目に値する。

描き方や表現手法の変化と作品の教訓性、政治的主張の変化との関連性を  
 考察するためには、『日本昔噺』の異なる巻同士を比較するよりも、同一の  
 巻について『校訂』、『改訂袖珍』への改稿過程を比較したほうが、より明確  
 に分析できると考えられる。また前節でふれたように『日本昔噺』でも第四  
 編『松山鏡』(明治二十七年一〇月)以降は表現が平易になっていくため、最  
 初の三編の改変に着目したほうが、表現および教訓性の変化を見出しやすい。  
 そこで本節では第一編『桃太郎』(前掲)、第二編『玉の井』(明治二十七年八月)、  
 第三編『猿蟹合戦』(同年九月)を詳しく取り上げていく。

ではまず『桃太郎』において、桃太郎が鬼退治への決意をお爺さん、お婆  
 さんに表明する場面がどのように書き直されていくかを見てみたい。

我皇神<sup>わがみかみ</sup>の皇化<sup>みま</sup>に従はず、却て此の蘆原の國<sup>あしはらのくに</sup>に寇<sup>あだ</sup>を為し、蒼生<sup>あまのこ</sup>を取り喰ひ、  
 宝物を奪ひ取る、世にも憎くき奴に御座りますれば、私<sup>わたくし</sup>只今より出陣  
 致し、彼奴<sup>きやつ</sup>を一挫<sup>ひとひし</sup>に取て抑へ、貯へ置ける宝の数々、残らず奪取<sup>たたく</sup>て立ち  
 帰る所存。(『日本昔噺』、傍線渋谷)

其鬼共此の日本の國<sup>このくに</sup>に寇<sup>あだ</sup>を為し、人を取り喰ひ、宝物を奪ひ取る、世に

も憎くき奴で御座りますから、私只今から出陣致し、彼奴等を二挫に取  
て抑へ、宝を残らず奪ひ取て帰つて来やうと思ひます。(『校訂』(前掲))  
このように古語表現が口語表現に直されているほか、傍線部が削除され、波  
線部が平易な表現に書き換えられていることがわかる。この箇所はさらに『改  
訂袖珍』では、(鬼が鳥を征伐して、宝物を分捕つて来たいので御座います)  
という、極めて短い表現に変えられている。これについて滑川道夫は『日本  
昔噺』が(明治政府の打ち出した皇室主義の教學思想に同調する方向におい  
て「桃太郎像」を描いている)とし、<sup>23</sup>『校訂』への改稿でそうした皇室主  
義が消されている点を指摘していた。

ところで、この(皇神の皇化)という表現は唐突に表れたもので、この後  
にも表れることはない。桃太郎が(天津神様)から老夫婦に授けられた子ど  
もであるとされ、(天つ神の御使)と桃太郎が名乗る箇所はあるものの、そ  
のような天上の(天津神)と、人々や鬼にも直接(皇化)をもたらしうる統  
治者としての(皇神)の像とは距離がある。本書が日清戦争開戦と同時期  
に発行されたことに鑑みるなら、この表現は専ら、国威発揚の社会的文脈を  
多分に背負う形で挿入されていると考えられる。例えば小波もお伽噺を寄稿  
していた『幼年雑誌』には、(我国は神代のむかしより、豊蘆原瑞穂国とい  
ひ)、(世界無比にして)、(いかでか、我国威をして、旭日の万国を輝すが如く、  
四方の国をして仰がざらしめや)、「日本の旗章。」<sup>24</sup>明治二六年一月一日  
とあり、当時の軍歌にも(日本の帝位帝徳は／誠の天のみなかぬし)、(徳を  
ば世界に布かずべし)、(天地に違へる敵なれば／容赦ハ入らじ討て行け)(飯  
尾次郎三郎編『支那征伐軍歌』岡崎書房、明治二七年九月)といった表現  
が見られる。つまり(皇神の皇化)を広めるために(寇を為)すものを制圧  
するという『日本昔噺』の表現は、神代から引き継がれた天皇の(徳)や(国  
威)を万国に広める意義を持つとして、日本の対外進出を正当化する、当時  
の常套的表現を引き継ぐものと見るべきであろう。

ただし(皇神の皇化)という表現は作品世界内では、時代を特定しない「皇」  
の支配に抗う鬼を退治する、という意味と解して初めて意味を成す。つまり、  
『日本昔噺』はこの表現において、作中世界における意味と、現実の文脈と  
を二重化して示しており、皇国主義イデオロギーは作品世界全体でそれが働  
いているというよりは、『校訂』、『改訂袖珍』で排除されていく、同時代性  
を多分に背負う(修飾)的表現によって表されているのである。

また『猿蟹合戦』で、子蟹のために猿への仇討ちを企てる石臼が、栗と蜂  
に助力を頼む場面を見てみたい。

『早速の御入来辱い。さて今日御苦勞を願つたは、余の義でも御座らぬ。  
此に居らる、蟹殿の父は、拙者も一方ならぬお世話に預かつた者。然る  
に彼様々々云々の理由で、猿の為に非業の最期を遂げられたに就いては、  
拙者此の子蟹殿を助けて、其の復讐を致さうと存するが、名に負ふ敵手  
はさる者、一通りでは討取り得まいに依つて、各々方の助太刀を願ひ度  
いと存じ、かくは御入来を煩はした次第、何と彼の猿奴を取討るに、一  
腕貸しては下さるまいか。(『日本昔噺』)

さて今日御苦勞を願つたは、他の事でもない。此に居らる、蟹さんの  
阿父さんは、私の仲よしのお友達であつたのだ。所が彼様々々の理由  
で、猿の為に殺されたに就いては、これから此の子蟹さんを助けて、其  
の復讐をしやうと思ふんだ。付ては君たちの助太刀を願ひ度いと思つて、  
わざ／＼御出でをねがつた次第だ。何と彼の猿奴を取取るに、一腕貸し  
ては下さるまいか。(『校訂』明治三六年六月)

このように、『校訂』で傍線部のような古語表現、漢語、慣用表現、駄洒落  
が削除され、あるいは平易な表現に置き直されていることがわかる。ここで  
重要なのは『日本昔噺』の傍線部の、仇討ち決起の類型的な口上のような言  
い回しが、彼らの猿への攻撃を単なる仕返しではなく武士の行為としての「敵  
討ち」に高め、そこに義理と報恩の儒教的倫理観が含意されてくるというこ

とである。生前（世話）になった恩義のある相手が（非業の最後を遂げ）た場合には、その子の敵討ちを助けてこそ面目が立つ、という義侠心がここには描かれている。こうした倫理観は親への忠孝、友への信義を美德とする、教育勅語に則った修身教育の方針に沿うものでもあったのである。しかし『校訂』ではこれが、「仲のよかった友達が殺されたから仕返しをする」という単純な論理に置き換わっているように見える。さらに『改訂袖珍』では、この単純な論理がさらに鮮明になる改訂がなされている。

此に居る蟹さんの阿父さんわ、私の仲よしのお友達だったのだが、悪い猿に殺されて、おまけに柿をみんな取られてしまったのだ、付てわこれから君たちと一所に、仇を討つてやり度いと思うのだが、何と助太刀をしてくれないか。（『改訂袖珍』）

このように、二度の改訂を通じて古語、漢語や慣用句等の装飾的表現が削除されることで、『日本昔噺』が持っていた封建的倫理観がかなり脱色されているといえよう。

さらに『玉の井』において、兄の釣り針を取り戻し、龍宮から帰ろうとする火々出見尊に龍神が言葉をかける場面を見てみたい。

何時迄御留め申すとも、更々飽かぬ賓客には在せど、元より大陸を知食す、天津御孫の御身なれば、御留め申すも叶はぬ事。只此上は此を御縁に、陸と海との交通の、昔に増して親しく成る様、これのみ願ひ奉る。（『日本昔噺』）

此上はお留め申しませんが只願はくは此を御縁に陸と海との交通を昔に増して親しく成る様、これのみ願ひ奉る。（『校訂』明治三六年五月）

このように、『校訂』では古語表現、特に敬語表現が削除や簡略化されているだけでなく、火々出見尊を、天津神の孫として称揚する表現も削除されていることがわかる。逆に言えば、『日本昔噺』ではこうした表現によって、海神さえもが平伏する天津神の子孫の権威を描き出しており、それは当然同

時代の天皇への景仰に繋がるものであったはずである。

以上の分析から、『日本昔噺』の特に初期の巻では、第一節で指摘した表現手法や描き方の特質に、明治の国民教育の方針に則った倫理観や皇国主義的発想が表れていたが、そうした側面は、翻訳のしやすさを考慮し、古語や慣用句など歴史的に醸成された倫理や生活文化に根付く表現を排除する『校訂』、『改訂袖珍』への改稿で希薄化していくことが確認できた。

しかし皇国主義を含み込む『日本昔噺』の特徴的な表現が、前節で指摘したように黄表紙の手法を引き継いでいるとするなら、大勢への恭順に留まらない要素を含み持つ可能性を考える必要がある。小池正胤は黄表紙の特色についてパロディ性とならんで（人生や社会の微妙なところを誇張して露わにしてみせ）る（穿ち）を挙げているが、こうした世相や人間性のある側面を誇張して描き、その真相を物語の中で吟味する「うがち」は、後述するように、政治的な話材を描く場合にはこれに対する揶揄や諷刺に容易に転換する性格を内包していたのであり、本叢書にもそうした側面が見出せるのではないだろうか。

まず『桃太郎』では、（鑄型に穿めた様な天晴れ豪傑）の桃太郎を描こうとするあまり、その言動はむしろ力で家来を押さえつける横暴さを帯びている。雉を家来にする場面では、

斑（犬——注渋谷）は側から差出て、『そりや此奴めも御供に？』『エイとしても入らざる言、吾が眼鏡で供に連れる、其方共の知た事ではない。』『エイ。』『さりながら総じて軍に臨むには、味方の和合が第一ぢや。〔略〕今日より汝等三匹、互に心を一にして、親睦和合を旨とせよ。万一喧嘩口論なすに於ては、其場を去らず勘当ぢやぞよ。』と屹度軍令を伝へますと〔以下略〕（『日本昔噺』）

とし、また鬼ヶ島に向かって船出する場面は次のように描かれている。

『ヤイ下来共、何を先刻から躊躇して居る？此大海が恐しいか。さりと

は云甲斐ない弱虫奴が！其様な意気地の無い了簡では、波路隔てた鬼が島へ、押し渡ること思ひもよらぬワ。要ない供を連れるより、単騎で行くが遙に優し、此処で暇を呉れる程に、疾く／＼帰れ！」ト云放しました。（『日本昔噺』）

このように桃太郎は犬の進言を撥ねつけ、躊躇する家来たちを罵倒する。雉の台詞の中で「寛仁大度な桃太郎様」と形容される桃太郎は、傍線部のように「味方の和合が第一」と言いながら、仁によって彼らを導くのではなく、「勘当ぢや」（帰れ）と脅しつけることで自らの命令に従わせようとする。詳細で闊達な会話文において、勇ましく家来を率いる姿を描こうとするあまり、その横暴さが際立ち、桃太郎が錦の御旗に掲げる（皇化）の欺瞞性が浮かび上がる結果となっている。そしてこれらの箇所は『校訂』では全文削除されている。『日本昔噺』では第一節で指摘した特徴が複合的に表れている、物語の主筋に関わらない表現にこそ、欺瞞性を浮き彫りにする効果が内包されていたのである。

また『猿蟹合戦』においても、先の石臼の呼びかけへの返答が次のように描かれている。

焼栗は之を聞いて膝を進ませ、『只今お話を承れば、其喧嘩の元因はと申すと、吾等が仲間の柿の実で御座る。されば同じ果物の拙者、蟹殿への申訳に、助太刀致すは当然の事、分に応じた御用あらば、何卒仰付けられよ。』とさも頼もしく答へますと、大蜂も負けぬ氣に成て、『某とても彼の猿奴には、屢々棲巢を荒らされて、常より無念に思ふ処、此度の事を幸ひに、遺恨の一槍刺さねば置かぬ。』と天晴勇士の一言に（以下略）（『日本昔噺』）

栗、蜂はそれぞれに自らも復讐に協力する動機を説明しようとするが、栗は喧嘩の原因になったのが同じ木の実で申し訳ないから、とし、さらに蜂は自分も以前から猿に巢を荒らされていたから、とする。「栗」「蜂」の持つ要素

を復讐への動機にこじつけ、滑稽味を生み出す黄表紙的表現であるが、「栗」は筋違いの罪悪感、「蜂」は私怨を述べているにすぎず、親蟹が理不尽に殺されたことへの憤りや子蟹への同情はそこには見られない。つまりこの二者が「敵討ち」という暴力行為に協力する正当性が見えづらくなっており、子蟹への共感より武士的な面目が先立っている様子が、栗と張り合う蜂をへ負けぬ氣に成つて」と描写する語り手の表現によっても強調されている。義侠心が型として先立つあまりに、道理を失っていく陥穽がそこには垣間見えている。そしてこれらの要素も『改訂袖珍』で削除されている。

さらに『玉の井』では、失くした兄の釣針を探しに来た火々出見尊は龍宮を訪れ、井戸の側で豊玉姫、玉依姫と次のようなやり取りをする。

『今は何をか包まん、吾は地神第四代、火々出見尊であるワ。』さては天津御神の御孫、火々出見尊にて渡らせ給ふか。妾事は龍神の女、豊玉姫と申す者。』又妾は其妹、玉依姫と申します。』さては二人とも龍神の女か、それはよい処で会ふたわい。何を隠さう吾云々の遊戯より、兄君の釣針を海に落し、如何にしても見当らず、ほど／＼当惑致したるに（略）とまるで芝居を見る様な塩梅。（『日本昔噺』）

このように火々出見尊は大仰な態度で神であることを名乗り、無くした兄の釣針を探しに来たことを説明しているが、尊の仰々しい名乗りから始まる二人の姫とのやり取りを、語り手は「芝居のよう」と形容している。火々出見尊は龍宮に滞在している間、尊大で大仰な態度で描かれているが、こうした姿はそもそも自分の失敗で龍宮を訪れたことを考えると滑稽に見えてくる。語り手の傍線部の「芝居のよう」という形容は、火々出見尊の空威張りを揶揄しているようにも見えるのである。このやり取りは、『校訂』にも残されているが、波線部は「それでは云ふが私は兄君の釣針を海に落し、どうしても見当らず、ほど／＼当惑致して居つた所」と大仰な表現は抑えられ、また傍線部の語り手の形容も削除されている。



以上に述べてきたことをまとめておきたい。第一節で『日本昔噺』の表現の特質として、詳細さ、台詞の滑稽さ、同時代の要素、敬語表現を挙げたが、本節ではこうした表現が、封建的な倫理を賛美し皇統を称揚する、明治政府の教育方針に沿う価値観を、よく知られた物語展開に付与する役割を果たしているのを見てきた。『校訂』、『改訂袖珍』では、そうした特徴的な表現が大きく改変され、歴史的、同時代的な文脈を背負う語句が削除、平易化されることで、封建倫理や皇国主義的要素が大幅に薄められているのである。一方で、そうした『日本昔噺』の特徴的な表現が、『桃太郎』では〈皇化〉を担う〈豪傑〉の横暴さ、『猿蟹合戦』では正当な理由なく暴力行為に加担する義侠心の危うさ、『玉の井』では自らの過失を顧みずに居丈高に振る舞う神孫の浅薄さなど、明治の国民国家教育で価値化された理想の皮相さを浮き彫りにしているのを見てきた。

ところで、先に述べたように黄表紙は昔話や偉人聖人の故事にかこつけて、現実社会の世相を描く側面を持っていたが、特に寛政期には政治体制を揶揄する作品も生み出された。例えば恋川春町作『鸚鵡返文武二道』<sup>29</sup>（北尾政美画、寛政元年刊、蔦屋重三郎）は、表面上は醍醐天皇の治世を称揚する一方で、醍醐天皇に徳川家斉、菅秀才に松平定信を重ね、洒落や駄洒落を多用しつつ当世の情勢を二重写しにすることで、〈改革政治に振り舞わされて右往左往する武士たちを、逐一戯画化して揶揄〉<sup>28</sup>する作品となっている。パロディの手法によりながら現実を「うがち」黄表紙の諧謔性は、それが政治体制に向かう時には、現実を戯画化し揶揄する性格を帯びたのである。

小波は当時の一般的な社会思潮として国家主義教育の方針に同調し、『日本昔噺』を発刊し始めた当初はこれを意匠として積極的に作中に取り込んでいたが、同時に黄表紙的発想に基づく表現を追求した。その結果として『日本昔噺』は、黄表紙の本質である諧謔性、現実に対する「うがち」の性質を必然的に含み持つことになり、同時代の政治思潮を取り込みつつこれを揶揄

してみせる、反語的な性格を小波の意図を超えて内包することになったと考えられる。したがって、戯作的な装飾表現を削除する『校訂』、『改訂袖珍』への改稿によって、『日本昔噺』では織り込まれていた明治の国民教育の思想性が脱臭される一方で、これに対する風刺的なまなざしもまた失われることになったのである。

そしてこうした表現レベルでの脱イデオロギー、普遍化は、大正期童話の表現につながるものでもあったと考えられる。この点を次節で考えたい。

### 三 小波から三重吉へ

児童文学史においては、小波お伽噺が持っていた戯作的表現や政治性を切り落として、近代的な芸術的表現を実現したのが『赤い鳥』をはじめとする大正期童話であった、という評価が一般的であった<sup>30</sup>。これは『赤い鳥』の創刊にあたり、鈴木三重吉がそれまでの児童文学を強く批判し、表現の改革を宣言したことに基づいた整理であり<sup>30</sup>、『日本昔噺』など初期の小波の創作を想定するなら正しいといえる。しかし『改訂袖珍』が刊行されたのは明治四十一年、『赤い鳥』の創刊は丁度その一〇年後で、時代の転換期を挟むとはいえ、両者の時間的距離は意外にも近い。さらに前節に見てきたように、『改訂袖珍』への改訂は政治性を背負う戯作的表現を排除するものであり、実際には『赤い鳥』をはじめとする大正期の童話文体にかなり接近していたと考えられるのである。本節では『改訂袖珍』と『赤い鳥』の文体を比較し、『日本昔噺』の改訂の意義を文学史的に捉え直していきたい。

鈴木三重吉は創刊の翌年、『赤い鳥』に記紀神話の翻案を〈歴史童話〉として連載しており、これを大正九年には『古事記物語』（上下巻、赤い鳥社）としてまとめている。これと、『改訂袖珍』の記紀神話の章とを、特に同じ

場面を取り上げて比較してみたい。

まず、所謂「天の岩戸」の場面を描いた二作の表現を見てみたい。

流石の大神宮様も、お腹をお立て遊ばして、とう／＼天の岩戸という処え、戸をメめ切御這入になつたざり、何時までたつてもお出御になりません。／＼肝腎の天照大神が、岩戸の中えお這入になつたのですから、夜半に燈火が消えたも同然、日本中わ真闇に成てしまいました。(巖谷小波「八頭大蛇」『改訂袖珍』)

女神はそれを御覧になりますと、余りの乱暴さに怖くおなりになつて、急いで天の岩屋といふ石室の中へお隠れになりました。そして入口の岩の戸をびつしりとお閉めになつたざり、そのまゝ引き籠つて入らつしやいました。／＼すると女神は日の神さまで入らつしやるので、そのお方がお姿をお隠しになりますと、高天原も下界の地の上も、一度にみんな真暗がりになつて、それこそ、昼と夜との区別もない、長い／＼闇の世界になつてしまひました。(鈴木三重吉「天の岩屋」『赤い鳥』大正八年八月)

このようにまず一見して、表現の平易さ、語彙はかなりの部分接近していることがわかる。一方で細かく見ていくと、傍線部が「世界が真つ暗になつた」ことの原因を説明する箇所であることを考へるなら、三重吉のほうが「太陽が隠れた」ことを明確に言い表している。また小波は傍線部のように俗語や卑近な例を用いているのに対し、三重吉は傍線部のようにその状況をより直接的な表現で記述し、さらに、二重傍線部のように身体感覚に開いて描いている。所謂「八岐大蛇」の場面で、スサノオが大蛇を退治する箇所も見てみたい。

然し大蛇わ、計略とわ気が付きませんから、酒の中に顔の写つて居るのを、真実の稲田姫だと思つて、八つの首をそれえ突込み、甘い／＼と舌打をしながら、みんな飲んでしまいました。／＼処が此の酒にわ、毒が仕込んでありますから、さすがの大蛇も直きに酔ばらつて、そのまゝ、其処

に倒れたなり、グウ／＼云つて寐てしまいました。／＼命わこれを見届け、『もう好い時分だ。』と、岩の陰から躍り出し、いきなり切てかゝりますと、大蛇も目を覚まし、『おのれ生意気な。』と、牙をむき出して喰つてかかりましたが、自分わ酒に酔て居る上に、先わ神様のお子ですから、何と云つても敵いません。忽ちの中に退治られてしまいました。(巖谷小波「八頭大蛇」『改訂袖珍』)

大蛇は、目の前に八つの酒槽が並んでゐるのを見ると、いきなり八つの頭を一つづゝ、その中へ突つ込んで、その大さうなお酒を、がぶ／＼がぶ／＼と瞬く間に飲み干してしまひました。さうすると間もなく体中に酔が廻つて、その場へ倒れたなり、ぐう／＼寝入つてしまひました。素盞鳴命は、そつとその寝息を窺つて入らつしやいましたが、やがて、さあ今だといはぬばかりに十拳の剣を引きぬくが早いか、「己れ／＼／＼」と、大きな大きな大蛇の胴体を、ずた／＼に切刻んでおしまひになりました。(鈴木三重吉「赤い猪」『赤い鳥』大正八年九月)

ここでも基本的な文体はかなり似ていることが確認できる。一方で『赤い鳥』には傍線部のような表現はなく、また「舌打をしながら」を「がぶ／＼がぶ／＼」、「好い時分」を「さあ今だ」、「退治る」を「切り刻む」などのより平易な言葉で表現している。つまり『改訂袖珍』には神孫への称揚の表現や、漢語や慣用的な連語が見られるのに対し、『赤い鳥』はこれらを徹底して排除し、和語の動詞や形容詞を用いているのである。

『日本昔噺』が『校訂』、『改訂袖珍』への書き直しにおいて、歴史的に醸成され、生活文化や同時代の思潮とも密接に結びついた、漢語や慣用表現、洒落など(修飾)表現を削除していったことを前節で見してきたが、本節ではその『改訂袖珍』と『赤い鳥』とでは、意外なほどに文体や描き方が接近していることを確認できた。そして『赤い鳥』はさらに徹底して慣用的な比喻や連語など時代性を帯びた表現を排除し、より平易で単純な動詞、形容詞、

形容動詞を用いている。このように、極限まで装飾的な表現が切り落とされた結果、その描き出す物語イメージも一義的で単線的なものとなり、その結果として『赤い鳥』童話は普遍的、象徴的な物語像を帯びるようになったと考えられる<sup>31</sup>。つまり、これまで明治のお伽噺との断絶において語られてきた『赤い鳥』童話の物語像やその文体は、実は自作を改訂していく明治末の小波の向かった方向性を、さらに突き詰めることで成立した可能性があるのである。そしてそれは同時に近代童話の表現が、『日本昔噺』が当初持っていた、戯作的表現によって国家主義イデオロギーを示すと同時に揶揄する反語的機能を失っていくことを意味してもいたのである。

### おわりに

本稿では、巖谷小波の『日本昔噺』が黄表紙的なパロディの精神を根底に持ち、その、同時代性を取り込んだ詳細で滑稽味を追求する表現が、国民教育に準拠する思想性を（昔噺）に付与すると同時に、時代諷刺の側面をも含み持っていたことを明らかにしてきた。さらに二度の改訂がそうした装飾的な表現を排除し、平易な表現に直していく形で行われたこと、こうした改訂の方向性がその後成立する大正期童話の文体上の性質を先取りするものとなっていたことを指摘してきた。

このことを最後に語り手の問題として捉え直しておきたい。『日本昔噺』が当初もっていた詳細で滑稽な語り方は、昔話を自らの言葉で語り直す、語り手／作者小波の腕前を誇示するものであり、作品の魅力は「巖谷小波」という語り手／作者の個性として認められたのであった。そのことは（おとぎ話をぢさん）<sup>32</sup> という社会的に共有された小波の異名を以ってしても明らかである。一方で『校訂』『改訂袖珍』で平易で単純な表現が追求され、

さらに鈴木三重吉は『赤い鳥』で時代性を帯びた表現をより徹底して排除するために、語彙を平易な和語の動詞、形容詞、形容動詞に絞っていく語りの文体を生み出していった。『改訂袖珍』と『赤い鳥』の語りがかなり接近していたことからわかるように、昔話や神話など、既存の物語をできるかぎり装飾を排し、平易な単語で語ることは、語り手／作者の個性を希薄にしていくことでもあったのである<sup>33</sup>。個人の語り手／作者を超えた、いわば「普遍的な語り」の確立を目指したところに近代の童話表現の大きな特質があったが、その成立につながる文体変革の道筋の好例を、『日本昔噺』の改訂過程に見ることができる。

『日本昔噺』とその改稿過程は、前近代の表現が持っていた可能性を見せられると同時に、近代童話が向かった方向性を示すものとしても、見直される必要があるのである。

### 本文註釈

- 1 木村小舟（『日本昔噺』は、其のはじめ全部十二冊を以て、首尾完成の予定であった。然るに発表後に於て、予期以上の好評を博し、重版に次ぐに重版を以てする盛況を来したる為、其の勢に乗じて更に十二冊を追加続刊するに至つたものである）とする（『少年文学史 明治篇 上巻』童話春秋社、昭和一七年）。
- 2 小波が主筆を務めた『少年世界』（明治二八年一月創刊）は皇室の崇敬、戦争賛美を基本方針とし、小波自身も日清戦争の日本軍を称揚するお伽噺を複数発表している。
- 3 引用は続橋達雄「巖谷小波のお伽噺」（村松定孝・上笠一郎編『日本児童文学研究』三弥井書店、昭和四九年）による。
- 4 滑川道夫『桃太郎像の変容』東京書籍、昭和五六年
- 5 久米依子「巖谷小波『日本昔噺』の近代性——国民国家時代と昔話のイデオロギー」『文学研究』平成一六年四月

- 6 増井真琴「明治日本の正義と江戸的機知——巖谷小波『日本昔噺』論」『層 映像と表現』令和三年三月
- 7 大藤幹夫「『日本昔噺』の改訂について」『学大国文』昭和五三年二月  
ここでは、明治期に発行された赤本、網島亀吉編『昔咄し』シリーズ(明治一九年や、小波が収録作品を選ぶ上で参照したと思われる長谷川弘文社の『日本昔噺』シリーズ(明治一八年)を小波の『日本昔噺』に先立つ昔話集として比較対象としている。滑川道夫(「解説」前掲)や増井真琴(前掲)も、こうした話芸的要素を「講談調」と表している。
- 9 藤本芳則は、『桃太郎』の会話文を取り上げ、歌舞伎のような割台詞が見られ、(芝居を再現しようとしているかのよう)と指摘している(『小波お伽』の輪郭——巖谷小波の児童文学』双文社出版、平成二五年)。
- 10 同時代の見世物小屋の口上(タンカ)は、例えば「エイラツシャイ(看板に偽りなし正銘正札の轆轤首、首の長さハ二尺と五十代ハ看てのお戻りで宜しい)といったものであった(妙々亭自笑居士編『娛目数誌 上等佳言』共隆社、明治二年)。
- 11 「口上」『日本昔噺 第一編 桃太郎』明治二七年七月
- 12 小波はこの「口上」でさらに(金辛うじて<sup>あま</sup>得た二三の参考書と、僅かに残る記憶)を元に本叢書を書いたとしている。このように本叢書に特定の典拠があるわけではないことは先行論でも度々指摘されている(早川史香「小波のお伽噺化の一方——『日本昔噺第三編牛若丸』(上)」(『児童文学研究』平成五年三月)など)。
- 13 拙論「小波お伽噺の成立——草双紙の影響をめぐって」『近代童話と宮沢賢治』博士論文、令和二年
- 14 小池正胤は黄表紙の第一の特色として昔話や伝説などの(もとの話とのずれ)を楽しむ(パロデー)の面白さをあげている(小池正胤他・宇田敏彦・中山右尚・棚橋正博編『江戸の戯作絵本(一)』社会思想社、昭和五五年)。
- 15 注12参照
- 16 小池正胤他・宇田敏彦・中山右尚・棚橋正博編『江戸の戯作絵本(二)』(社会思想社、昭和五七年)の翻刻を参照。
- 17 「明治大正昭和文芸 座談会」『文芸春秋』昭和八年五月
- 18 『校訂 日本昔噺 第一編 桃太郎』明治三六年五月
- 19 さらに『改訂袖珍』への改稿で、発音通りの仮名遣い、所謂「お伽仮名」が採用された。『改訂袖珍』(前掲)
- 20 滑川道夫も、(加筆よりもつばら削除に力点を置いて簡明に平易にと心がけている)と指摘している(「解説」前掲)。
- 21 滑川道夫『桃太郎像の変容』(前掲)
- 22 事実、小波は後年まで「桃太郎」を対外進出の気風を養う理想的なお伽噺として賛美している(『桃太郎主義の教育』東亜堂書房、大正四年)。
- 23 森田思軒も昔話の「猿蟹合戦」には(如何に我邦人の不共戴天の義を尚べるか)が表れており、(吾が大和民族の既往を説明)するものとして『日本昔噺』を評価している(「序」『日本昔噺 第五編 花咲爺』明治二七年一月)。
- 24 「勅語の解」(『幼年雑誌』明治二四年二月三・七)などでも詳しく説かれている。
- 25 注15参照。水野稔は(うがち)について(社会や人間の欠陥もしくは短所・弱点等)を(人びとの前にあからさまに提示し暴露)すること、と述べている(「通意識の生成と展開」『国文学 解釈と鑑賞』昭和三六年一月)。
- 26 注17参照
- 27 鳥越信編『はじめて学ぶ 日本児童文学史』(ミネルヴァ書房、平成一三年)など。
- 28 『赤い鳥』の文体については、拙論「『赤い鳥』の文体改革——童話／綴方の相互交流を視点として」(『国語と国文学』平成二九年五月)で詳しく論じている。
- 29 拙論(注30)を参照のこと。
- 30 例えば小波の訃報は「巖谷小波氏けさ逝く おとき話のをぢさん」(『東京朝日新聞』昭和八年九月六日)というタイトルで報じられている。
- 31 拙論(注30参照)で、『赤い鳥』童話の語りが万人に「再現可能」である、つまり作者の個性を削ぎ落とすものである点について詳しく論じている。
- 32 \*引用に際し、旧字は新字に直し、ルビは適宜省略した。また引用文中の傍線はすべて引用者による。