

越境者としての〈子ども〉

——日露戦争後の文壇における空想の行方と「お伽噺」の展開——

生 方 智 子

はじめに 空想の零地点

日露戦争後になると、「立身出世」がますます困難になっていった。明治三〇年代の半ば以降、高等学校の入学試験の競争が激化し、高等学校へと進むことができないう若者たちの中で煩悶が広まった。一方で、選抜を乗り越えて高等学校から大学へというコースに進んだ若者たちは、希望の待遇が得られる就職先が見つからないという事態に直面した。「立身出世」^①がかなわない若者たちの存在が社会問題となったのである。

社会は彼等をどのように包摂するのか。上田敏は、日

露戦争直後の明治三八年（一九〇五年）に「教育のある無産者が驚くべき速力を以て、増加して行く。是がどう云ふ活動を十数年先に試みるかと云ふことに就いては、社会のことに意を用ゐる者は深く考へなくてはならぬことである。維新前の旧道徳で以て此新事実を圧することが出来やうか」と説いた^②。

文学および出版事業は、この「教育のある無産者」たちが目指す進路の一つとなった。当時、文学青年であった正宗白鳥は、『一つおれも書いて見よう』と思ひ立つて生れて初めて小説の筆を執つたのは、医薬や滋養物の費用を得たいためであつた。その頃萬朝報では毎週、十円の懸賞で短編の新作を募集してゐた^③と小説を書き始

めた当時のことを振り返っている。「立身出世」コースから外れた者でも、小説を書くことによって金を得られる時代が始まりつつあったのである。

一方で、日露戦争後の国家政策においては、従来の価値観に従わない若者たちの管理が課題となる中で、学生風紀の取り締まりが強化されていった。明治三十九年（一九〇六年）六月九日付けで、文部省訓令第一号「学生生徒ノ風紀振肅ニ関スル件」が公布され、風紀の乱れた学生として「空想ニ煩悶シテ処世ノ本務ヲ閑却スルモノ」という存在が問題化されたのである。訓令では、この「空想ニ煩悶」する学生への対策として「学生生徒ノ閲読スル図書」について取り締まりを行うよう注意喚起がなされた。

この訓令が公布されたのは、自然主義文学が勢いを増していた時期でもあった。そして、自然主義文学においても空想を規制する言説が現れた。たとえば、自然主義文学の若き旗手として脚光を浴びることになった正宗白鳥は、明治四〇年（一九〇七年）に刊行した初の作品集『紅塵』の「序」において、子どもの頃に『八犬伝』を夢中で読んだものの、今となっては「予は最早八犬伝心酔時代のやうに世の中が五色の糸で色取られてゐるとは

思へない」、「世の中の事は何もかもつまなくなつてしまつたが、兎に角生存はしたい、生存するには何か仕事をしなくてはならぬ、その為に早稲田卒業後六年間いろんな事を書いて来た」と述べている。⁵⁾「序」では、『紅塵』に収められた作品は空想の世界とは無縁であり、ただ「生存」のための「仕事」として書かれたものであるとの自己言及がなされている。それによって、『紅塵』は「空想ニ煩悶」する若者たちに対して無害の書物であり、彼等の空想を煽ることはない⁶⁾と示してみせるのである。

正宗白鳥の作品において、空想はもはや失われたものであると語られる。なかでもその姿勢が顕著なのが「何処へ」である。主人公の健次は、虚無感のなかでどこにも進むことができず「身震ひ」する青年である。「何処へ」は、「空想ニ煩悶」する若者という問題意識を踏まえた上で、空想を失った青年を描いてみせる。「何処へ」は、若者に対して空想の規制を求める日露戦争後の社会において、空想の零地点を描き出してみせた作品となっている。⁷⁾その上で、本論では、まず、「何処へ」において空想は完全に消し去られてはならず、その萌芽が痕跡として残されていることを指摘する。次に、その痕跡を手掛かりにして、空想や想像力を喚起するジャンルが当

時の出版事業を通して生まれており、そこでは〈子ども〉という存在が重要な意味を持っていたことを検証していく。そして、自然主義文学の流行が落ち着いた後に、新たに文壇で脚光を浴びた作家たちは、〈子ども〉をめぐる空想を文学のテーマとしていったことを考察する。

日露戦争後の社会のなかで、自然主義文学は新たな進路を見つけられずに停滞する青年を主人公として描いた。しかし同時に、文学では〈子ども〉という存在を媒介にして空想の世界の回復が図られていた。〈子ども〉は世界を進む主人公となっていたのである。

1 〈子ども〉をめぐる出版事業

「何処へ」において、主人公の健次は「何処か世界の隅つこに最上の珍珠が潜んでるに違ひない僕はそいつを捜し出したい」(一)と願いつつながら、実際には家族や知人たちから成る狭い日常から脱出することはなく、「或はその珍珠が阿片ぢやないか知らん」(二)と「阿片」に対する幻想をつのらせる。彼にとって探求すべき「世界の隅つこ」とは、具体的な場所ではない。「阿片さへ吸へばこの世からなる極楽浄土へ行けるのだ」(三)と

いったように、それは現実には存在せず、幻覚の世界として想起されるものでしかない。しかし、「何処へ」では、路地を進む健次の眼前に、唐突に異質な風景が現れる。

足は行き場所に迷つて、遂に麴町に向ふ。織田の住んでる町まで来て、訪はうか訪ふまいかと躊躇してゐると、前の三階建の二階の窓には、色の黒い耳に輪を嵌めた女と、青い腹掛けをした辮髪の男とが頭を並べて、声高に分らぬ言葉で饒舌つてゐる。路地を隔て、隣の洋服店から、背の高い色の白い毛皮をぐるぐる巻つけた西洋婦人が犬を連れて出て来た。二人の支那人はそれを見ては面白さうに笑つた。その辺に散ばつてた子供等は婦人の前に集まつた。婦人は口笛を吹いたり、何か早口に云つて、犬を緩してゐたが、やがて店から肥満の男が出て来ると、一緒に勇ましく去つた。支那人も引込んでしまふ。健次は無心に見てゐたが、町が元のやうに淋しくつて、埃を含んだ風が顔に吹き付けると、身震ひして路次を入つた。(十四)

健次は、日頃から見知っているはずの友人宅の近くで非日常的な風景を目撃する。「路地」には「色の黒い耳に輪を嵌めた女と、青い腹掛けをした辮髪の男」「背の高い色の白い毛皮をぐる／＼巻つけた西洋婦人」といった異邦人たちが現れるのである。彼らは一瞬だけ現れて消え、すぐに「町が元のやうに淋しく」なってしまうが、少なくとも、その瞬間だけは健次の世界は生き生きとしたものとなる。健次は日頃の虚無的な無関心を忘れて、彼らを「無心に見てゐた」のである。健次の前に唐突に出現してすぐに消え去ってしまうこの風景とは何なのか。「何処へ」という小説において、この風景の意味は語られることがない。しかし、健次が抱く「阿片」への幻想を重ね合わせてみると、この風景が意味するものが読み解けるだろう。

健次の「阿片」をめぐる幻想の中で「支那」のイメージが浮上する。「アルコールランプに点火し、長椅子に身を埋め、長い煙管で匂ひを呼び、沈睡に陥る支那人は、祖先の詩人が夢想した無何有の境に進んでゐるのだ。阿片を嗅ぎに支那へ行く。迦南の楽土は其処にありと思はれる」(三)

このように「阿片」が「支那」と結びつけられるのは

『何処へ』というテクストに限られた特徴ではなく、当時のヨーロッパで流行していたオリエンタリズムのイメージの中にしばしば現れるものであった。たとえば、オスカー・ワイルド『ドリアン・グレイの肖像』^⑧一五章には、阿片をめぐる以下の描写がある。

It was a small Chinese box of black and gold-dust lacquer, elaborately wrought, the sides patterned with curved waves, and the silken cords hung with round crystals and tasselled in plaited metal threads. He opened it. Inside was a green paste, waxy in lustre, the odour curiously heavy and persistent.

(それは金粉のついた黒い漆塗の支那の箱だった。精巧な細工で、側面にはうねった波型の模様があり、絹の紐には丸い水晶玉がさがり、金糸を編んだ総がついてゐる。かれはその蓋をあけた。なかには緑色をした糊状のものが入っていた。光沢は蠟のようであり、匂いは異様に強烈でしつこかった)

主人公のドリアンは、「支那の箱」の中に阿片を隠し

持っていた。その阿片の匂いを嗅いだ後、ドリアンはさらにテムズ川近くの阿片窟に向かい、パイプで阿片を吸引する。そこは「マレイ人たち」(Some Malays)が集まっている場所だった。「何処へ」というテクストは、この阿片をめぐるオリエンタリズムのイメージを共有している。健次が「二階の窓」に見た「色の黒い耳に輪を嵌めた女と、青い腹掛けをした辮髪の男」とは、「阿片を嗅ぎに支那へ行く」という健次の願望が世界に投影された瞬間に出現したといえるだろう。そして、彼らと一緒に「背の高い色の白い毛皮をぐるぐる巻つけた西洋婦人」が健次の眼前に現れていることから、健次の抱くオリエンタリズムは西洋のイメージとも重ね合わされていることがうかがえる。

以上のように、「何処へ」では虚無的に生きる青年健次の世界のなかに、オリエンタリズムのファンタジーが痕跡として存在しているのを見ることが出来る。自然主義文学の若き担い手となった正宗白鳥は空想の失効を積極的に言説化しており、「何処へ」の主人公は空想を失った青年の体現者となっているため、空想の世界は作品中で屈折して表現される。

その一方で、当時、文学において空想が積極的に求め

られる領域が準備されていたのであり、正宗白鳥もまた、その領域に関わりを持っていた。白鳥は、早稲田大学を卒業すると大学の出版部で編集の仕事に就いたものの一年間で退職し、「坪内博士の立案と監督で富山房から出版された世界文学の梗概叢書や少年向きの文学叢書を五冊執筆したり、短編小説の翻訳をしたりして、気儘な下宿生活を続けてゐた」という。白鳥は大学卒業後、坪内逍遙の紹介でかろうじて出版事業に関わって生計を立てていた。その時「少年物として、アラビアンナイトの短い話二つ三つを解り易く訳し」たところ、逍遙から好評を得たという。

校閲者たる博士は私に向つて、「君の少年物はよく出来てゐる。この方面を一生の事業としたらどうだらう」と、日本の文壇にいゝ少年文学の無いことを説かれて、私にその専門家たらんことを勧告された。私は「考へて見ませう」くらの返事はしたが、当時の文壇語で言ふ「お伽物」作家になる気は毛頭無かつた。^⑩

正宗白鳥は『アラビアンナイト』を翻案し、『アラビ

アンナイト』の物語集を明治三五年（一九〇二年）一二月に富山房より『不思議の魚』として刊行した。この本は坪内逍遙監修の『少年世界文学叢書』の第一編となっている。坪内逍遙は「日本の文壇にい、少年文学の無い」ことに着目しており、「少年文学」をテーマにした出版事業に新しいビジネスの可能性を見出していた模様である。しかし、白鳥の方は「当時の文壇語で言ふ『お伽物』作家になる気は毛頭無かつた」という。この『お伽物』作家」とはもちろん、巖谷小波を指しているだろう。

『不思議の魚』が出版される直前の明治三四年（一九〇四年）四月には、巖谷小波『世界お伽物第二十九編 奇體の洋燈（垂刺比亜の部）』が出版されている。杉田英明は、白鳥と小波の『アラビアンナイト』の翻訳を比較して、白鳥の作品は「内容・文体とも、小波の作品と性格がきわめて似通つてゐる」と述べている。¹¹白鳥の野心は小波が創り上げていた「お伽物」という領域に向かつていかなかったとはいえ、小波の活動を意識していたことがうかがえる。

小波が活躍し、逍遙が注目していた「少年物」というジャンルでは、世界を知るといふ名目の下に空想的な好奇心を練り広げることが許されていた。小波の『世界お

伽物』は世界中の物語を集めるといふ企画であり、博文館から明治三二年（一八九九年）一月に『世界お伽物第一編 世界の始（太古の部）』が出版されて以来、明治四一年（一九〇八）二月『世界お伽物 第一〇〇篇 南犬北犬（南アメリカの部）』まで百冊が刊行された。

また、「お伽物」に限らず、そもそも「世界」という対象が想像的なものである。明治二八年（一八九五年）一月に創刊された雑誌「少年世界」は小波が主筆となった。その創刊号に掲載された「少年世界」発刊の辞 明治廿八年を迎かう」では、「わが少年諸君」に対して「名誉ある新強国の小国民として、今や将さに世界の新舞台に立たんとす」との呼びかけがなされている。「世界の「新舞台」もまた、想像された「世界」に他ならない。

巖谷小波は博文館から『少年世界読本』を刊行しており、その第二巻は「支那朝鮮 暹羅波斯 及東洋各国」である。「支那」の章には、わざわざ「阿片」という項目が立てられている。「阿片は固形体ですが、喫む時には半黒色の糖蜜のやうにしてある、一オンス幾何と小売する者が有つて、之を吸ふには煙草のやうに起きて居るのではない、屹度枕をして横になつて、一生懸命に吸ふのです」「何しろ阿片はモルヒネを作る原料ですから、

吸へば気持は良いけれ共、長い間には毒が身体中へ廻つて、兎もすると癪と云う中毒に罹ります」。さらに「阿片を飲んで遊んで居る所」というキャプションが付いた写真が掲載され、そこには煙管を手に横たわる辮髪の男性が映し出されている。ここにも阿片と「支那」をめぐるオリエンタリズムの想像力が顕在化しているのを見ることが出来る。

正宗白鳥は「少年物」の出版事業にそれ以上は進んで行かなかった。しかし、同じく逍遙のもう一人の教え子は、白鳥が選ばなかった道に進むことになる。それが小川未明である。未明は、明治三十七年（一九〇四年）九月、早稲田大学在学中に坪内逍遙の推薦により「新小説」に「漂浪児」を発表して文壇デビューを果たし、その後、島村抱月の企画で竹久夢二と共に早稲田文学社の「少年文庫」（金尾文淵堂）の編集を担当し、明治三十九年（一九〇六年）一月に第一号を刊行している。正宗白鳥が脚光を浴びた自然主義文学のブームは数年で落ち着いてしまい、反自然主義文学を掲げた谷崎潤一郎が文壇デビューを果たした明治四三年（一九一〇）以降には、自然主義文学を抛り所としない作家たちの活躍が話題となっていた。小川未明や鈴木三重吉は、それらの作家に該当する。

「帝国文学」大正二（一九一三年）年一月号に、石坂養平「昨年の文壇」が掲載された。そこでは「四十三年より四十四年の前半期に至るまでの文壇には、自然派文芸全盛の後を承けた反動として錯雑紛糾せる幾多の新現象、新傾向が起つた」が、「四十四年の後半に入りてから次第に一つの方向に徐々と歩みを進め」、鈴木三重吉、小川未明らが活躍することになったと述べられている。小川未明や鈴木三重吉が、その後の大正期において児童文学という領域を担っていったことは周知の通りである。

その上で、日露戦争後の若者に対して規制が求められた空想や想像力は、〈子ども〉をめぐる出版事業において逆に拡がりつつあったことを指摘しておきたい。前田愛は、明治二十四年（一八九一年）に博文館から刊行された「少年文学」叢書について、第一巻が巖谷小波『こがね丸』だったにも関わらず、全三二巻のほとんどが歴史小説・伝記小説・史伝であり、「国家有為の人材を育成するために、草創期の児童文学が有用と判断したのは伝記と歴史のジャンルであった」と述べ、「子どもたちに期待されるのは、歴史や伝記からかれらが将来選択すべき人生のモデルを学び、自己激励の資料を手に入れることである。大人の予備軍であるかれらは現実世界の掟を

あらかじめ承知していなければならないし、空想的な物語の世界に我を忘れることは、大人になるための貴重な時間を浪費することを意味していたのだ^⑬と論じている。この明治期における「空想的な物語」の不在は、日露戦争後の〈子ども〉をめぐる出版事業において新しいビジネス市場として見出されていくのである。

2 越境者としての〈子ども〉

後年、正宗白鳥は「なんでも自然主義で囃し立てた時代は二三年間に過ぎず、従つて、私と青果を、栄えない花形に仕立てただけで、後が続かなかつた」と回想している^⑭。日露戦争後の自然主義文学の流行は、正宗白鳥と真山青果という若い二人の作家を登場させたものの、その後の作家たちは自然主義文学の範疇には収まらなかった。谷崎潤一郎、小川未明、鈴木三重吉といった作家たちは、自然主義文学が規制した空想をテーマとし、また、空想の世界の住人として〈子ども〉を登場させた。河原和枝は、『子ども観の近代^⑮』において、鈴木三重吉が編集した雑誌「赤い鳥」や小川未明の作品世界を検証し、彼らの作品において「善良で弱く純粋な〈子ども〉」と

いう子ども像が描かれ、彼らの文学活動を通して「子どもを無垢な存在とみるロマン主義的な子ども観」が広まっていたと論じている。しかし、谷崎潤一郎の作品を視野に入れると、大人たちが期待する「無垢な存在」とは異なる〈子ども〉の姿が顕在化するのである。

小川未明は、明治四三年（一九一〇）一二月に京文堂から『おとぎはなし集 赤い船』を出版する。その本の「序」は「世界に幾億の人間が居る。私は其の中の一人です。其の私が子供の時分描いた空想は大抵斯様なものでありました」という言葉から始まっており、「子供の時分」に抱いた「空想」を現在まで維持し続けているという未明の文学的姿勢が示されている。また、同書のタイトルとなった作品「赤い船」の主人公は「オルガン」や「ピアノ」に心惹かれる少女である。彼女にとって「オルガンの音」は「広い、広い海の彼方の外国」を想起させ、「ピアノの音」が「大海原を渡る風の音と聞えたり、岸辺に打寄せる波の音と聞えた」のである。主人公は「オルガン」や「ピアノ」の音を媒介にして遠い西洋に思いを馳せていく。

また、谷崎潤一郎が明治四四年（一九一一年）六月に「スバル」に掲載した「少年」においても、「お伽噺」が

参照されている。「少年」の主人公で語り手の「私」は、学友の信一が住む塙家の屋敷を訪れる。塙家の敷地には日本館の後に西洋館が建っており、西洋館の二階からはピアノの音色が響いてくる。それを聞いた「私」に「或る時は森の奥の妖魔が笑う木霊のやうな、或る時はお伽噺に出て来る侏儒共が多勢揃つて踊るやうな」といった「幾千の細かい想像の綾糸」が沸き上がるのである。このように「少年」でも、「お伽噺」は西洋の世界に重なるものとなっている。西洋は、「森の奥の妖魔」や「侏儒」が住んでいるような空想的な世界としてイメージされるのである。

このように、未明の「赤い船」や谷崎の「少年」は、どちらも「お伽噺」を媒介にして空想的な世界としての西洋を作品世界に表出させようとする。しかし、「赤い船」と「少年」では、西洋へと向かう主人公の態度が全く異なっている。「赤い船」の主人公の露子は、「太平洋を渡つて美しい国へ行く」という「赤い船」を見たとき、「遠く隔つてゐますので、たゞ赤い筋と、ひらく／＼翻つてゐる旗と、太い煙突と、其の煙突から上る黒い煙と、高い三本の檣とが見えたばかりであります」と、遠くからただ眺めることしかできない。露子にとつて、西洋は

到達することのできない遠い世界であり、現実にはたどり着くことのない空想の世界のままなのである。その一方で、「少年」の「私」は、西洋に向かい、その中に入り込むことができる。「私」は西洋へと越境することができる主人公である。

「少年」の作品世界には様々な境界が仕掛けられている。¹⁶「私」が放課後に塙の屋敷に向かうためには、「有馬学校の前から真っ直ぐに中之橋を越え」、「長い／＼塀を繞らした敵かめしい鉄格子の門」をくぐらなければいけない。敷地の日本館と西洋館の間には「櫻や榎の太木」が植えられ、「古井戸の跡でもあろう、沼とも池とも附かない濁った水溜り」が現れる。「私」はこれらの境界を越えることによって、現実から空想の世界へと到達することを目指していく。

さらに「少年」において、〈越境する子ども〉は、同時に〈遊戯者としての子ども〉でもある。¹⁷「私」は学友の信一と仙吉、信一の姉の光子と共に、塙家でごっこ遊びを練り広げていく。遊びは、「私」にさらなる越境をもたらすことになる。

「何処で何を盗んだか、正直に白状しろ」

と、信一は出鱈目に訊問を始める。仙吉は又、やれ白木屋で反物を五反取つたの、にんべんで鯉節を盗んだの、日本銀行でお札をごまかしたのと、出鱈目ながら生意気な事を云った。

「うん、さうか、太い奴だ。まだ何か悪い事をしたろう。人を殺した覚えはないか」

「へいございます。熊谷土手で按摩を殺して五十両の財布を盗みました。さうして其のお金で吉原へ参りました」

緞帳芝居か覗き機巧で聞いて来るものと見えて、如何にも得意即妙の返答である。

この「私」と信一、仙吉との「泥坊ごっこ」では、〈子ども〉と〈大人〉という境界が越境される。遊びの中で、「白木屋」「にんべん」「日本銀行」といった場所が現れ、反物や鯉節、お札といった日常生活を構成するモノが呼び出される。そこは買い物をする大人たちが訪れる場所である。遊びにおいて〈子ども〉は〈大人〉になって、〈大人〉としてモノに触れる。さらに〈大人〉となった〈子ども〉は、買い物ではなく盗みを行うことによって、〈法〉の内から外へと越境する。また、遊び

では、「緞帳芝居」や「覗き機巧」のセリフが参照され、〈現実〉が演劇的な〈作り物〉の世界へと容易に反転することになる。

そして、光子を引き入れた「狐ごっこ」において、〈作り物〉の世界は華々しいフィクションの世界へと更新される。「私」は、狐となった光子を縛り上げるとき「此の間見た草双紙の中の、旗本の若侍が仲間と力を協はせて美人を掠奪する挿絵の事を想ひ浮かべ」、縛り上げられた光子の姿を「金閣寺の雪姫のやうに身を悶えて、苦しんで居る」と語る。光子を交えたごっこ遊びにおいて、〈現実〉は草双紙や歌舞伎の世界へと変容するのである。

「少年」で語られるごっこ遊びにおいて、子どもたちは〈子ども／大人〉〈現実／フィクション〉という境界を乗り越える。さらに、「少年」において、ごっこ遊びは「私」に性的な快感をもたらす。ごっこ遊びによって「私はこれ迄出会つたことのない一種不思議な快感に襲はれた」のである。「私」がごっこ遊びによって性的身体を獲得するという事態から、ごっこ遊びが単なる越境に終わることなく、〈子ども〉と〈大人〉の境界の攪乱をもたらしてしまうことが示される。¹⁸⁾「私」は〈子ども〉

でありながら性的存在となり、それによって〈無垢なる存在としての子ども／性的存在としての大人〉という秩序を破壊するのである。

このような越境と境界の攪乱の果てに「私」は西洋館に侵入し、そこで「私」は光子によって人間から燭台へと変身させられる。この「私」の変身に際しても、「お伽噺」が参照される。燭台となって光子が奏でるピアノの音を聞いた「私」は、『浮かれ胡弓』の噺の中の人間のやうに、微妙な楽の音に恍惚と耳を傾けた。この『浮かれ胡弓』とは、巖谷小波『世界お伽噺 第三十七編 瑞典の部 上 浮かれ胡弓』（博文館、一九〇二・三）を指している。「少年」は、巖谷小波の『世界お伽噺』がもたらした空想的な物語を下敷きに、〈越境する子ども〉を主人公とする物語となっている。

おわりに 空想の力

谷崎潤一郎は子ども時代を振り返り、巖谷小波の作品を読んだ時の感動を次のように語っている。¹⁹⁾

巖谷漣山人の「新八犬伝」が少年世界に連載され

出したのは明治卅一年の正月、戊戌の春となつてゐるので、私の十三歳の時であることが分るが、私に小説と云ふものゝ楽しさ、——空想の世界を仮定して、それに浸りそれに遊ぶことの喜びを、思ふ存分味はせてくれた最初の作品はあれであつたと云へよう。

この谷崎の回想から、空想的な読み物が人間に対して働きかける力がどのようなものであるのか伝わって来る。空想は「それに浸りそれに遊ぶことの喜び」と共にあり、そのため、空想的な読み物は、読者に現実とは異なる世界を開示してみせることができるのである。読者は、ごっこ遊びを通して、現実と空想の世界とを横断し、時に現実を支えている日常の秩序を攪乱させていく。空想的な読み物が〈子ども〉にもたらされることで、〈子ども〉は空想する主体、そして遊びの主体として、世界に対して主体的に働きかける主人公という位置を獲得する。谷崎潤一郎の文学作品では、空想の世界へと越境していく〈子ども〉という主人公が描かれるのである。

この〈子ども〉という主人公が活躍する物語は、ファンタジーという文学ジャンルへとつながる、その先駆け

的な作品となるだろう。これは、日本近代よりもはるかに英国近代において明らかである。近代日本において児童文学というジャンルの確立に大きく寄与することになった雑誌「赤い鳥」が創刊されたのが大正七年（一九一八年）だったのに対して、ルイス・キャロル『不思議な国のアリス』が一八六五年に出版されたように、英国では日本より早く一八六〇年代以降に児童文学の黄金時代を迎えていた。そして、ビクトリア朝の最後にE・ネズビットが登場し、児童文学をファンタジーというジャンルへと展開させていくことになった。⁽²⁸⁾ 本論文の最後に、谷崎潤一郎「少年」と共通する内容を持つE・ネズビットの作品 *The Story of the Treasure Seekers* に触れておきたい。⁽²⁹⁾

E・ネズビットは、一八九九年に子ども向けの最初の作品として *The Story of the Treasure Seekers* を出版した。*The Story of the Treasure Seekers* は、*Dora*、*Oswald*、*Dicky*、*Alice*、*Noel*、*H. O.*、*らおやうだい*の子どもたちが主人公であり、事業に失敗して財産を失った親の代わりに、彼らが宝探しをして財産を取り戻そうとする物語である。また、語り手も子どもである。「少年」の主人公たちと同様に、この作品において子ど

もたちはいっしょ遊びを繰り返している。

たとえば第六章では、公園に出かけた子どもたちは「熊狩り」のいっしょ遊びを始め。

Alice whispered —

'I see the white witch bear yonder among the trees! Let's track it and slay it in its lair.'

'I am the bear,' said Noel; so he crept away, and we followed him among the trees. Often the witch bear was out of sight, and then you didn't know where it would jump out from; but sometimes we saw it, and just followed.

'When we catch it there'll be a great fight,' said Oswald; 'and I shall be Count Folko of Mont Faucon.'

'I'll be Gabrielle,' said Dora. She is the only one of us who likes doing girl's parts.

'I'll be Sintram,' said Alice; 'and H. O. can be the Little Master.'

'What about Dicky?'

'Oh, I can be the Pilgrim with the bones.'

「アリスが小声で言いました。「向こうの木の高いだに、白い魔法のクマが見えるわ。追跡して、ついで、穴ぐらに入ったところをやっつけましょうよ。」

「ぼくがクマになる。」とノエルは言っ、四つんばいになると、木のあいだにはいっていきました。わたしたちはさっそく追いかけました。魔法のクマはしばしば見えなくなりましたが、また思いがけないところからとびだして来ました。姿を見つけると、わたしたちはそのあとを追いました。

「やつをつかまえるときは大格闘だぞ。」とオズワルドが言いました。「よし、ぼくはモン・フォコンのフォウコ伯爵になる。」

「あたしはガブリエルになるわ。」とドラが言いました。わたしたちのうちで、女の子の役をしたがるのはドラだけです。

「あたしはシントラムになる。H・Oは若君になればいいわ。」とアリスが言いました。

「じゃあ、ディッキーはどうする？」

「ああ、ぼくは拍子木を持った巡礼になるからいい。」

この場面で子どもたちが挙げる “bear”、“Folko of Mont Faucon”、“Gabrielle”、“Sintram”、“the Little Master”、“the Pilgrim with the bones”、“ちび”、“フリードリヒ・フーケ (Friedrich de la Motte Fouqué) の作品『シントラムの道連れ』(Sintram and His Companions) に登場するキャラクターなのである。オリジナルのドイツ語版は一八一四年に出版され、まもなく英語版が翻訳出版されると、英語圏では子ども読みの物として広く普及した²⁶⁾。熊狩り²⁷⁾この場面から、『シントラムの道連れ』という書物が子どもたちの想像力に大きな影響を与えていたことが分かる。

さらに、「熊狩り」の途中で、子どもたちは公園の中に壁があるのを発見する。壁にはドアが付いていて、彼らはドアを通り抜けることによって境界を越える。すると、子ども一人ノエルは、ドアの向こうに “chinese Doll” のような少女がいるのを発見し、ノエルは少女に向かって “I’m Prince Camaralzaman.” と自己紹介をする。“Prince Camaralzaman” とは、『アラビアンナイト』に収録された物語 “The Adventures of Prince Camaralzaman and the Princess Badoura” の主人公である。ノエルは “ちび” 遊びによって『アラビアンナ

イト』の世界を再現しようとするのであり、見知らぬ少女もそのごっこ遊びの想像力を彼らと共有したことが喜びをもって語られている。

このように、*The Story of the Treasure Seekers* において、子どもたちは、読書によって様々な世界の物語に触れ、ごっこ遊びによってその世界を想像的に再現する様子が描かれている。そもそも、子どもたちが行っている「宝探し」もまた、ごっこ遊びの中にある。子どもたちは遊びにおいて金を稼がなくてはいけない大人を模倣しているものであり、彼らは、現実の世界に対して想像的に関係を持つとうとする。つまり、ごっこ遊びとは、日常の中に想像の世界を出現させる契機となっている。子どもたちは日常世界の中で生活しながらも、ごっこ遊びの主体として想像的世界の主人公となる。この想像的世界は魔法の世界のすぐ隣にある。*The Story of the Treasure Seekers* では、子どもたちがドアを潜り抜けることによって『アラビアンナイト』の世界が現れるのである。

E・ネズビットの作品では、大人を模倣しつつも大人とは異なる世界を生きていることができる子どもたちが描かれる。そして、子どもたちは、ごっこ遊びを繰り返した

から大人の世界と関わりを持ち、最終的に彼らの遊びは日常世界を容れさせていく。日常は、より良い可能性を備えた〈もう一つの世界〉へと変わるのである。

E・ネズビットの作品では、現実と空想という境界を遊びによって越境する子どもたちを主人公とし、子どもたちの空想の世界が現実働きかけていく様子が描かれる。彼女の作品は、後のC・S・ルイスの作品を始めとするファンタジー文学に大きな影響を与え、空想の力を描くファンタジーという文学ジャンルの先駆けとなった。その一方で、近代日本においてファンタジーというジャンルが開始されるためには、巖谷小波の「お伽噺」や「赤い鳥」の童話のみならず、さらなる空想的な読者の流通を経なければならなかった²⁸⁾。しかし、谷崎潤一郎「少年」からは、ファンタジーの出現が英国近代と同じ経路をたどっていたことがうかがえるのである。

近代における出版事業の拡大と空想的な物語の流通によって、〈子ども〉たちは空想的な読み物を手に入れることができるようになり、文学作品の中には空想の世界で遊ぶ〈子ども〉が描かれるようになった。〈越境する子ども〉は、空想の力を遺憾なく発揮することによって、新たな世界を進んで行くことのできる主人公なのである。

注

- (1) E・H・キンモンス『立身出世の社会史 サムライからサラリーマンへ』（玉川大学出版部、一九九五・一）、竹内洋『立志・苦学・出世 受験生の社会史』（講談社、一九九一・二）を参照されたい。
- (2) 「戦後の思想界」（『時代思潮』一九〇五・九）。この上田敏の意識は、当時の文学青年の一人であった石川啄木に継承されていく。石川啄木が明治四三年に執筆した「時代閉塞の現状」において「毎年何百といふ官私大学卒業生が、其半分は職を得かねて下宿屋にごろくしてゐるではないか」、また「彼等に何十倍、何百倍する多数の青年は、其教育を享ける権利を中途半端で奪はれてしまふではないか」と指摘した上で、「かくて日本には今『遊民』といふ不思議な階級が漸次其数を増しつつある」と記されている（『石川啄木全集』第四卷、筑摩書房、一九六七・九）。
- (3) 「私の文学修業」（『時事新報』一九二四・九・六、七、九、一四）。
- (4) 文部省『学制百年史』（帝国地方行政学会、一九八一・九）。
- (5) 『紅塵』「序」（西本波太、一九〇七・九）。
- (6) 「何処へ」（『早稲田文学』一九〇八・一〜四）。
- (7) 訓令が正宗白鳥の小説に及ぼした影響の問題については、山本芳明「空想二煩悶」する青年——「独立心」・「何処へ」を軸として 正宗白鳥ノート1——」（『学習院大学文学部 研究年報』第33輯、学習院大学文学部、一九八七・三）を参照されたい。
- (8) Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* (1890)。テクストの日本語訳は福田恆存訳『ドリアン・グレイの肖像』（新潮社、一九六二・四）に拠った。
- (9) 正宗白鳥「文壇的自叙伝」（『中央公論』一九三八・二〜七）。
- (10) 9 前掲書。
- (11) 『アラビアンナイトと日本人』（岩波書店、二〇一一・九）。
- (12) 巖谷小波・金子紫草合著『少年世界読本』第二巻「支那朝鮮 暹羅波斯 及東洋各国」（博文館、一九〇七・五）。
- (13) 「子どもたちの時間——『たけくらべ』試論」（『展望』筑摩書房、一九七五・六、「樋口一葉の世界」筑摩書房、一九八九・九所収）。
- (14) 『自然主義文学盛衰史』（六興出版部、一九四八・一一）。
- (15) 『子ども観の近代』『赤い鳥』と「童心」の理想（『中央公論社、一九九八・三』）。
- (16) 笠原伸夫は、テクストが「空間の多層構造」という特色を備えていると指摘し、「日本橋界限という日常生活のただなかに、門によってへだてられた、少年にとって是非日常とみえる界限があり、さらにその奥に、神秘の密室（西洋館）が設定されている」と述べている（『谷崎潤一郎——宿命のエロス』冬樹社、一九八〇・六）。また、磯田光一は、谷崎が子ども時代を過ごした場所

あり、「少年」の舞台になった日本橋蛸殻町について「旧さ」と「新しさ」が混じり合い、旧文明の失墜がノスタルジアを誘う半面、新文明の到来が驚異と不安をかもし出すという、まことに複雑な要素をはらんで来た」と論じている（「考証・日本橋蛸殻町——少年潤一郎の空間」『解釈と鑑賞』一九七六・一〇）。

- (17) 新保邦寛は、テクストが「労働、勤勉、有効性、合理主義といった近代の価値観のもとに、不当にスポイルされてきた〈遊び〉」に注目して「〈遊び〉の相において子供を捉えている」ことを評価する（「少年」を読む——谷崎潤一郎・初期小説のために——「北海道教育大学紀要第一部A人文科学編」36(2) 北海道教育大学、一九八六・三）。

- (18) 安田孝は、「文学の領域が子供の世界へ拡大したのは、人間存在に対する理解のありようが変化したことにもとづいている」こと、また「谷崎潤一郎が子供の世界そのものに関心を寄せたことは、彼が描いた性欲の世界が異性と性交に限定されないこととともに、谷崎潤一郎の人間存在に対する理解のありようを示している」と述べ、谷崎の「性欲」に対する独自の理解が「子供」という主人公を形象化させたと論じている（「谷崎潤一郎「少年」をめぐって」『人文学報』No.146、東京都立大学人文学部、一九八一・一）。

- (19) 「文学熱」『幼少時代』文藝春秋社、一九五七・三）。
- (20) E. Nesbit に関する近年の研究として、Julia Briggs

A Woman of Passion: The Life of E. Nesbit 1858-1924 (New Amsterdam books, 1987) / Elisabeth Galvin *The Extraordinary Life of E. Nesbit* (Pen and Sword Books Limited, 2018) / Eleanor Fitzsimons *The Life and Loves of E. Nesbit* (Duckworth Books, 2019) が No.°

- (21) 日本語訳として、吉田新一訳『宝さがしの子どもたち』福音館書店、一九七四・五）が出版されている。テクストの日本語訳は吉田新一訳に拠った。

- (22) イギリス近代においてドイツの物語が子ども向けの読み物として出版されて広く流通した状況については David Blamires *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children's Books 1780-1918* (Open Book Publishers, 2009) を参照された。

- (23) この問題については、菊池寛による『小学生全集』の出版事業（一九二七年～一九二九年）が与えた影響を検討する必要があるだろう。