

平成二十六年年度

博士論文（指導教員 蔵中 しのぶ）

## 酒吞童子のメタモルフォーゼ

— 説話の翻訳・演劇・映画を中心に —

大東文化大学大学院外国語学研究所

日本語文化学専攻博士課程後期課程

（学籍番号 1111333151）

ダニエーレ レスタ

序章	1
第一節 問題の所在と本研究の方法	1
第二節 本論文の構成	3
第三節 酒呑童子説話の研究史	9
一、酒呑童子説話の諸伝本	9
二、酒呑童子説話に関する先行研究	17
第一章 ちりめん本『The OGRES of OYEMYAMA』の翻訳	20
第一節 ジェイムス夫人とちりめん本『The OGRES of OYEMYAMA』	20
一、ちりめん本の世界と長谷川武次郎	20
二、ちりめん本『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』と刊行状況	22
三、ジェイムス夫人とちりめん本	32
第二節 御伽草子『酒呑童子』とちりめん本『The OGRES of OYEMYAMA』	41
一、問題の所在	41
二、ちりめん本『The OGRES of OYEMYAMA (大江山)』のプロット	41
三、物語の冒頭部分	44
四、羅生門の鬼退治	48
五、頼光は勅命を受け、大江山へ出で立つ	50
六、おわりに	51

第三節	グリフィスと『Raiko and the Shi-Ten Doji (頼光とシテン童子)』	53
	一、ウイリアム・エリオット・グリフィス	53
	二、グリフィス『Raiko and the Shi-Ten Doji (頼光とシテン童子)』	54
第四節	ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA』とグリフィス『Raiko and the Shi-Ten Doji』	58
	一、問題の所在	58
	二、「丹後の山」と「鬼の峠」	58
	三、険しい山奥の描写	60
	四、頼光等と娘の遭遇	61
	五、酒吞童子の料理人である小鬼との出会い	64
	六、酒吞童子の城の描写	70
	七、酒吞童子との出会い	74
	八、宴会の描写	75
	九、キョート・ダンス	78
	十、サカイのワイン	81
	十一、頼光の太刀	85
	十二、酒吞童子の首	89
	十三、むすび	91

第二章	八尋不二『大江山酒天童子』論―酒吞童子 of 歌舞伎とシナリオ―	94
第一節	「戻橋」のメタモルフオーゼ―歌舞伎『戻橋』と五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響―	94
一、	問題の所在	94
二、	戻橋と『剣巻』	96
三、	五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響	60
四、	河竹黙阿弥『戻橋』の影響へ	113
五、	歌舞伎舞踊の削除	116
第二節	「茨木」のメタモルフオーゼ―歌舞伎『茨木』と五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響―	123
一、	問題の所在	123
二、	五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響	125
三、	河竹黙阿弥『茨木』の影響	135
第三節	八尋不二と五都宮章人	139
第三章	酒吞童子のクロス・メディア―川口松太郎・田中徳三・木原敏江	142
第一節	川口松太郎と『大江山酒天童子記』	143
第二節	田中徳三と『大江山酒天童子』	146
第三節	木原敏江と『大江山花伝』	148
第四節	『大江山花伝』の画像表現―渡辺綱と茨木の出会い―	150
第五節	「藤の葉」の誕生―木原敏江『大江山花伝』における女主人公の造型―	159

一、問題の所在	159
二、「藤の葉」と「ふじこ	161
三、「こつま」から「藤の葉」へ	163
四、「渚」から「ふじこ」へ	175
五、むすび	182
終章	185
参考文献	187

# 序章

## 第一節 問題の所在と本研究の方法

本論文は、南北朝時代から現代に至るまで、さまざまな展開の様相をみせている大江山の鬼退治の説話、酒吞童子説話の展開について考察を加えたものである。特に、文学・映画・演劇・まんがなどのジャンルにみられる「酒吞童子」の多様な表現を通時的にたどり、その変遷の様相を整理し、出典論の立場から、なぜ、そのような変化が生じたかという問題を考察する。

酒吞童子説話は、中世から江戸時代に至るまで広く流布し、多様なジャンルに登場する。

従って、本論文が辿る近現代における酒吞童子のメタモルフォーゼは、直接的には、江戸時代の「御伽草子」の酒吞童子説話のイメージの展開と位置づけることができる。

酒吞童子は「御伽草子」のなかで最も有名な物語の一つである。「御伽草子」とは、江戸中期に大坂心齋橋順慶町の書肆・渋川清右衛門が刊行した二三編の「御伽文庫」に由来し、鎌倉時代後期から江戸時代前期にかけて成立した、広くこれに類する、通俗的な短編物語をさす。酒吞童子は渋川版「御伽草子」二三篇の最後に配される、英雄勇者譚・怪物（鬼神）退治譚である。

ところで、中世にさかのぼると、酒吞童子説話には、酒吞童子の住処による二系統の説話が存在したことが確認されている。

第一に、大江山系統である。その代表作は、南北朝から室町初期の成立になる、現存する最古の酒吞童子絵巻、逸翁美術館所蔵・重要文化財『大江山絵詞』である。

第二に、伊吹山系統である。逸翁美術館所蔵『大江山絵詞』の約一世紀後に成立したサントリー美術館蔵『酒伝童子絵巻』を代表とする。これらは、大江山系統と伊吹山系統の相違を表す代表的な二つの絵巻である。

さらに、酒呑童子説話の淵源をさかのぼると、ほぼ二つの説が唱えられている。

第一に、中国の類書に引用された「白猿伝」「蚩尤伝説」等の小説から、直接的な影響を受けて形成したとみる、出典論の立場からの説、第二に、比叡山周辺で説話が生成した可能性とみる、生成論の立場からの説である。

中世・近世のテキストには、すでに酒呑童子説話のさまざまなバリエーションが認められる。そのうち、現代の酒呑童子のイメージに直ちにつながる最も代表的な作品は「御伽草子」洪川版であるといえよう。

そこで、「御伽草子」洪川版のプロットを、以下に示しておきたいと思う。

丹波国大江山の鬼神が、都から若く美しい女性をさらっていくことが度重なった。公卿詮議の結果、源頼光にその鬼神退治が命じられた。頼光は、貞光・季武・綱・公時・保冒とともに、山伏姿に身をやつして大江山に赴く。酒呑童子の瑠璃の宮殿に潜入し、童子に取り入って宴を開かせる。鬼達をうまく酒に酔わせ、童子が鬼の姿で寝ているすきに、頼光達は童子の寝所を探り、童子の首を斬る。家来の鬼達も退治して、生き残った姫君を伴って都に凱旋する。

このように、中世から近世へといたる酒呑童子説話の概略は、ほぼ、この「御伽草子」洪川版に集約されると言ってもよいであろう。ここでは、大江山の酒呑童子が悪鬼で、都人の源頼光が英雄として定位されており、あきらかに勸善懲悪譚の形式をとっている。

では、この勸善懲悪という近世までの酒呑童子説話のテーマが、西欧の読者層に紹介されるにあたり、どのように英訳されたのか。また、文学・映画・演劇・まんがなど近現代のメディアによって、どのように変化したのか。本稿は、新たな酒呑童子説話創出へと向かうリライティングの過程をたどり、「酒呑童子」のメタモルフォーゼを辿ることを目的とする。

## 第二節 本研究の構成

本論文は、南北朝期から現代に至るまで、さまざまなジャンルで展開の様相をみせる大江山酒吞童子説話について考察を加えたものである。特に、御伽草子をはじめとする日本古典文学を原拠とし、近代の英訳ちりめん本、現代の映画・演劇・まんがなど、多様なジャンルの表現の変遷をたどり、出典論の立場から、なぜ、そのような変化が生じたかという問題を考察した。

本論文は、次の五章より成る。

「序章」「第一節 問題の所在と本研究の方法」では、酒吞童子説話の多様な表現について、その意図、構想を実証主義的な文献学の立場からあきらかにするために、本論文で用いる研究の方法について述べた。それは、和漢比較文学（日中比較文学）の出典論・源泉論、また、主  
題論である。

「第二節 本研究の構成」では、本論文の各章および各節の趣旨と論証の内容について要約した。

「第三節 酒吞童子説話の研究史」においては、日本文学、美術史、歴史学、民俗学の各分野における酒吞童子の研究史をたどり、今日の酒吞童子研究の各方法論をのべ、最後にそれらの方法論についてまとめた。

「第一章 ちりめん本『The OGRES of OYEHAMA』の翻訳」では、明治初期に長谷川武次郎が刊行したちりめん本『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』に収録された、ジェイムス夫人訳の大江山酒吞童子説話『The OGRES of OYEHAMA (邦題『大江山』)』をとりあげた。

『JAPANESE FAIRY TALE SERIES』は、日本の昔話・説話を収録するちりめん本のシリーズである。このシリーズの翻訳言語として、現



在、英語・フランス語・ドイツ語・スペイン語・ポルトガル語などが確認されている。

従来、ちりめん本は、御伽草子などの日本語版から直接翻訳されたと考えられてきた。

しかし、明治二四年（一八九一）刊のちりめん本ジェイムズ夫人訳『The OGRES of OYEVAMA』以前にも、酒吞童子説話の英訳が存在する。明治十三年（一八八〇）にウイリアム・エリオット・グリフィスによって英訳された『Raiko and the Shi-Ten Doji』（頼光とシーテン童子）である。

両者の本文を比較したところ、両者の間には共通する表現が数多くみられた。これを詳細に検討することによって、ジェイムズ夫人がグリフィス訳を参看しつつ、ちりめん本を英訳したことを、第一章では論証した。

「第一節 ジェイムズ夫人とちりめん本『The OGRES of OYEVAMA』では、ジェイムズ夫人と、彼女の英訳になるちりめん本『The OGRES of OYEVAMA』の書誌について述べた。

「第二節 御伽草子とちりめん本『The OGRES of OYEVAMA』では、従来、説かれてきたように、ジェイムズ夫人訳が御伽草子に依拠する部分について論じた。

「第三節 グリフィスと『Raiko and the Shi-Ten Doji』では、明治十三年（一八八〇）にウイリアム・エリオット・グリフィスによって英訳された酒吞童子説話について、その書誌と概略を示した。

「第四節 ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA』とグリフィス『Raiko and the Shi-Ten Doji』では、グリフィス訳とジェイムズ夫人訳の本文を詳細に比較することによって、ジェイムズ夫人の翻訳の意図と構想、手法を検討した。さらに、従来、日本語版からの直接翻訳と考えられてきたちりめん本の英訳が、先行する別の英訳本グリフィス訳の影響を多分に受けていることをあきらかにした。

「第二章 八尋不二『大江山酒天童子』論—酒吞童子の歌舞伎とシナリオ—では、歌舞伎『辰橋』『茨木』、五都宮章人のシナリオ『羅生

門の妖鬼』、八尋不二のシナリオ『大江山酒天童子』を比較した。

昭和三五年（一九六〇）の大映映画、田中徳三監督『大江山酒天童子』の八尋不二のシナリオは、川口松太郎の短編小説『大江山酒天童子記』を原拠とする。この映画を軸として、原作・シナリオ・映画を比較し、同じ場面を抽出してその相違点を検討した。

八尋不二のシナリオには、川口松太郎の原作には見られない場面がある。その出典を調査したところ、それらは歌舞伎に依拠することが確認された。

この考察によって、時代劇映画における酒吞童子の変貌の背後には、当時の日本映画界における「歌舞伎」から「時代劇映画」への転換があり、また、当時の映画界・シナリオ界の複雑な事情が反映していたことを論じた。

「第一節 「戻橋」のメタモルフォーゼ―歌舞伎『戻橋』と五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響―」では、田中徳三監督『大江山酒天童子』を取り上げた。この映画は酒吞童子説話を基調とし、日本の伝統芸能を色濃く受け継いでいる。特に、「戻橋」の場は、川口の原作では、わずかに数行の絵巻描写でしかない。これが、映画では大幅に改められている。「戻橋」の説話は、『平家物語』百二十句本、屋代本、田中本、長禄本にみえる「剣巻」を原拠とし、さらに歌舞伎に取り入れられて新古演劇十種の一、河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『戻橋』『茨木』となった。映画は、特に歌舞伎の影響を濃厚に受けている。

一方、田中徳三・八尋不二による『大江山酒天童子』の四年前、昭和三一年（一九五六）には、東映映画『羅城門の妖鬼』が公開されている。この映画もまた、『戻橋』『土蜘蛛』などの鬼退治を題材として、佐伯清監督と「五都宮章人」<sup>いつのみやあきひと</sup>なる人物が脚本を手掛けた作品である。

つまり、川口松太郎原作・田中徳三監督・八尋不二脚本の大映映画『大江山酒天童子』以前には、先行作品として、佐伯清監督・五都宮章人脚本の東映映画『羅城門の妖鬼』が存在した。しかも、このふたつの映画は、いずれも典拠として、『平家物語』『剣巻』を原拠とする河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『戻橋』『茨木』『土蜘蛛』を踏まえている。

これら三作（歌舞伎・五都宮章人シナリオ・八尋不二シナリオ）を検討したところ、「尻橋」の場面全体にわたって、五都宮章人『羅城門の妖鬼』のシナリオは、八尋不二『大江山酒天童子』のシナリオに一致する表現が数多く見いだされた。

「第二節 『茨木』のメタモルフオーゼー歌舞伎『茨木』と五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響」では、第一節と同じ観点から「茨木」の場面を分析した。

「茨木」の場面は、川口松太郎の原作では、絵巻の描写として数行のみ触れられる。この場面においても、五都宮章人『羅城門の妖鬼』と、八尋不二『大江山酒天童子』のふたつのシナリオは、河竹黙阿弥『茨木』を原拠とすることを論証した。

「第三節 八尋不二と五都宮章人」では、八尋不二『大江山酒天童子』と、これに先行する五都宮章人『羅城門の妖鬼』を比較し、両者が酷似していることを論証した。さらに、五都宮章人が、八尋不二を含む五名の脚本家の合作ペンネームであり、八尋不二自身が五都宮章人であったこと、これによって、ふたつのシナリオが酷似していることを論証した。

「第三章 酒吞童子のクロス・メディアー川口松太郎・田中徳三・木原敏江」では、現代日本の小説・映画・少女まんがにおける酒吞童子説話のメタモルフオーゼーの具体相をたどり、出典論の立場から考察を加えた。これら三作は、いずれも酒吞童子説話を基盤としながら、古典的な酒吞童子説話を大胆に改作し、新たな酒吞童子説話の創出に成功していることを論じた。

「第一節 川口松太郎と『大江山酒天童子記』」では、川口松太郎と彼が書き下ろした小説における酒吞童子異聞について述べた。

「第二節 田中徳三と『大江山酒天童子』」では、映画と川口松太郎の原作を比較した。その結果、川口の原作が大きく改変され、あまり映画に生かされていないこと、映画は川口の原作の絵巻の部分だけを大きく取り上げていることを論じた。

「第三節 木原敏江と『大江山花伝』」では、木原敏江の少女まんが『大江山花伝』を取りあげ、その作品について述べた。『大江山花伝』は木原敏江の代表作であり、昭和期の酒吞童子の改作の一つである。昭和六一年（一九八六）には、柴田侑宏氏が脚本を手掛け、宝塚歌劇『大

江山花伝―燃えつきてこそ―』としてミュージカル化され、今日もなお、再演を重ねている。現在も人気の高いこの作品には、現代の酒吞童子説話のさまざまな要素が集約されていることを述べた。

「第四節 『大江山花伝』の画像表現―渡辺綱と茨木の出会い―」では、田中徳三の映像表現と木原敏江の画像表現を比較した。その結果、木原敏江のまんがの画像が、田中徳三の映像表現から大きな影響を受けていることを論証した。これによって、田中徳三から木原敏江へと展開した昭和の酒吞童子作品のビジュアリティの独自性と創造性を論じた。

「第五節 「藤の葉」の誕生―木原敏江『大江山花伝』における女主人公の造型―」では、酒吞童子説話の長い歴史のなかで、初めて女性が主人公、ないしは、それに準じる存在として活躍するようになった現代、昭和三十年代以降の作品をとりあげた。

日本の古典である説話・御伽草子、あるいは、能・歌舞伎、そして、絵巻などにみられる酒吞童子説話では、女性はあくまでも脇役であった。女性は鬼に喰われたり、襲われたりするだけで、説話の文脈のなかで、主要な役割を演じることはなかった。

しかし、昭和三十年代、川口松太郎の小説『大江山酒天童子記』では、初めて、「すみ子」という主体的な女性が主要な役割を演じる。「すみ子」は作家を実家に誘い、酒吞童子異聞の絵巻を見せるのであった。

しかし、昭和三五年（一九六〇）田中徳三監督の大映映画『大江山酒天童子』では、川口の原作は八尋不二によって大幅に改変され、「すみ子」は姿を消す。その代わり、八尋不二は「こつま」（中村玉緒）と「渚」（山本富士子）というふたりの女性を登場させた。さらに、この映画の影響を受けた昭和五三年（一九七八）の少女まんが、木原敏江『大江山花伝』は、主体的な意思を貫く少女「藤の葉（ふじこ）」を女主人公とし、人間として育てられた美しい鬼「茨木」との恋物語を新たに創出した。

第五節では、『大江山花伝』の女主人公「藤の葉（ふじこ）」が、映画『大江山酒天童子』のふたりの女性「こつま」と「渚」から大きな影響を受け、ふたりの女性像を融合して造型されたことを論証し、女性主人公の質の変化を論じた。

「終章」では、本論文の考証で得られた成果を要約し、整理して示した。

文学、翻訳、演劇、映画、マンガのような様々なジャンルにおける酒吞童子説話のメタモルフォーゼの実態は、次のように整理される。

第一に、ジェイムス夫人訳『The OGRES of OYEFYAMA』は、三人の翁など、御伽草子の要素を取り入れながら、明治十三年（一八八〇）ウイリアム・エリオット・グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』を参看しつつ英訳していた。

第二に、八尋不二のシナリオ『大江山酒天童子』は、川口松太郎の原作にはない河竹黙阿弥の歌舞伎舞踊『辰橋』『茨木』を取り入れている。また、八尋不二は、合作ペンネーム五都宮章人の『羅生門の妖鬼』を参看していたが、それは、八尋不二自身が五都宮章人であったからである。

第三に、川口の小説『大江山酒天童子記』の着想は、田中徳三の映画『大江山酒天童子』で川口・田中の協力体制のもとで映像化されたが、これはさらに、木原敏江の『大江山花伝』においてまんが化されることになった。

以上の論証により、近代の英訳ちりめん本、演劇、昭和の小説・映画・まんがというメディアがクロスする状況のなかで、酒吞童子説話は、これまでにないメタモルフォーゼを遂げたのである。

### 第三節 酒呑童子説話の研究史

酒呑童子退治の話は、室町時代以降、多くのテキストが作られ、長い時代にわたって、現代にまでさまざまな展開の様相をみせている。酒呑童子説話は『御伽草子』のひとつとして有名であるが、絵巻物のような絵画資料からも、たびたびみることができる。

#### 一、酒呑童子説話の諸伝本

絵巻物をテキストとして酒呑童子説話を研究する場合、ふたつの系統を考慮する必要がある。一つは、鎌倉末期から室町初期の成立とされ、現存する最古の酒呑童子絵巻である逸翁美術館所蔵・重要文化財『大江山絵詞』、もう一つは、それから約一世紀後に成立したサントリ美術館蔵『酒伝童子絵巻』である。両者は大江山系統と伊吹山系統の相違を表す代表的な二つの絵巻である。両者の比較研究は数多いが、特に文学研究では、黒田彰氏は、中国の類書に引用された「白猿伝」「蚩尤伝説」等の小説類の直接的な影響によって酒呑童子説話が形成されたとする(一)。また、高橋昌明は、これら二本をテキストとして絵巻の絵を比較しながら分析している(二)。

『酒呑童子』については、佐竹昭広氏が「シュテン童子」の意味、大江山系から伊吹山系が生じた由来、諸本について、すぐれた考察を加えた(三)。その後、池田敬子氏は、高橋氏の香取本と古法眼本の比較に、慶応大学斯道文庫蔵本と渋川版本との異同の様相を加えて一覧表を作成し、慶応本の独自の挿入説話や異文の意味付けを試みられている(四)。さらに、勝俣隆氏に一連の研究があり、大江山系・伊吹山系にかかわらず、童子登場の絵柄と本文を重視し、以下のように分類する(五)。

①古形(笛を持つ) 香取本

②鉄杖系(鉄杖をつく) 渋川版本

③中間系

④童子系(二人の童子の肩によりかかって登場)

①小尾鹿系(「小尾鹿の歩がごとく」とある) 古法眼本ほか

②蔵王系(「ざうわうのあゆむがごとく」とある) 東京国立博物館蔵伝孝信筆本(以下伝孝信筆本と略称)ほか

③その他

酒吞童子説話についての絵巻を初めとする諸伝本は数多く、松本隆信氏により、以下のように分類されている(5)。

〈伊吹山系〉別名伊吹山絵詞

(一) 島原松平・狩野元信筆絵巻の転写本(詞書のみ) 大一冊

〈酒吞童子異聞〉

東京博物館・絵巻 大三軸

書陵部・絵巻有欠 大三軸

岩瀬・絵巻有欠 大五軸

〈古典室物四・大成二〉

舞鶴西系井・正徳二年写本三巻 半一冊

東大国文・写本(題簽「伊吹山ものがたり」) 大一冊

スペンサー・絵巻 大三軸

(二) (イ) 大東急・奈良絵本 大三帖

龍谷大・〔江戸初〕写本 一冊

静嘉堂・写本 大一冊

山岸徳平・同右影写本 一冊

竜門・奈良絵本 横三冊

根津美術館・〔室町末江戸初間〕絵巻残巻 大一軸

天理・絵巻(目録題「大江山絵巻」) 大五軸

(ロ) 中野莊次・絵巻 大五軸

(ハ) 天理・絵巻 大三軸

(ニ) 舞鶴西糸井・写本三巻 半一冊

(三) 曼殊院・絵巻 大三軸

(四) 九大国文・奈良絵本 半三帖

(五) 舞鶴西糸井・文政9年序写本(題簽「丹州大江山」) 半一冊

(大江山系) 別名大江山絵詞

A 逸翁美術館・〔南北朝〕絵巻有欠 大二軸付別巻詞書一軸

〈古典室物四・大成二〉

〈龍大國文学会出版叢書第四輯〉

〈古典室物四解題〉

〈酒吞童子異聞・平凡社お伽草子〉

〈御伽草子絵巻・続日本絵巻物集成一・大成三〉



彰考館・同右模木 折本二帖

静嘉堂・同右転写本(詞書のみ) 大一冊

B (一) 東洋大・伝尊純法親王筆繪卷 大二軸

(二) 大東急・繪卷 大三軸

(三) 慶応・繪卷 大三軸

〈大成三〉

(四) 東北大狩野・写本 半一冊

(五) 麻生太賀吉・写本 大六軸

〈大成三〉

(六) 〔寛氷〕 刊絵入大本二卷(無鶴西系井上欠)

〔江戸前期〕 刊丹録絵入横本(日本民芸館)

御伽文庫木

舞鶴西系井・奈良絵木 横三冊

東大国文・奈良絵本 半三帖

(七) 赤木旧・繪卷 大三軸

〈古浄瑠璃正本集一付録〉

(八) スベンサー・繪卷 大三軸

チェスター・ビーティ・繪卷 大三軸

〈八〉は伊吹山系の(二)(イ)と本文同系

※サントリー美術館・伝狩野元信画繪卷 大三軸

※山岸徳平・伝正親町実有筆土佐光久画繪卷三卷の安政ト年転写本(詞書のみ) 一冊

さらに、島津忠夫氏は、右の松本隆信氏によるの分類に、勝俣氏の分類を併用して掲げている(7)。

## A 伊吹山系

### (1) 童子・小尾鹿系

※サントリ―美術館蔵本(古法眼本)狩野元信画絵巻 三軸

肥前島原松平文庫本

東京国立博物館蔵本 絵巻 三軸 模本(探幽本と略称)

岩瀬文庫蔵本絵巻 絵巻 五軸 末三 末尾欠(岩瀬本と略称)

※東洋大学蔵本 絵巻「酒伝童子絵」 五軸(東洋絵巻と略称)

※逸翁美術館蔵本 絵巻 三軸

舞鶴市郷土資料館(旧舞鶴西図書館)糸井文庫蔵本「大江山の記」 一冊

舞鶴市郷土資料館糸井文庫蔵本「酒伝童子物語」 一冊

### (2) 童子・蔵王系

東京国立博物館蔵本(伝孝信筆本) 絵巻 三軸

龍谷大学蔵本 写本 一冊(龍谷本と略称)

大東急記念文庫蔵本 奈良絵本 三軸(大東急絵本と略称)

龍門文庫蔵本 奈良絵本 三冊（龍門本と略称）

※大谷女子大学蔵本 絵巻 三軸（大谷女子大本と略称）

※白鶴美術館蔵本 絵巻 三軸（白鶴本と略称）

※石川透氏蔵本

(3) 童子・その他系

曼殊院蔵本 絵巻 三軸

九州大学国文研究室蔵本 奈良絵本 三軸（九大本と略称）

舞鶴市郷土資料館系井文庫蔵本「丹州大江山」一冊

B 大江山系

(1) 古形

逸翁美術館蔵本『大江山絵詞』重文絵巻（香取本）二軸 付別巻詞書一軸

(2) 童子・小尾鹿系

東洋大学蔵本 絵詞 二軸（東洋詞書と略称）

(3) 童子・蔵王系

チェスター・ビーティ・ライブラリー蔵本 三軸(CBT本と略称)

大東急記念文庫蔵 絵巻 三軸(大東急絵巻と略称)

スペンサー本 絵巻 三軸 未見

(4) 童子その他系

※中京大学蔵本 一卷(中京本と略称)

慶応大学斯道文庫蔵本(慶応本)赤木文庫旧蔵 絵巻 三軸

麻生太賀吉蔵本 写本 六軸(麻生本と略称)

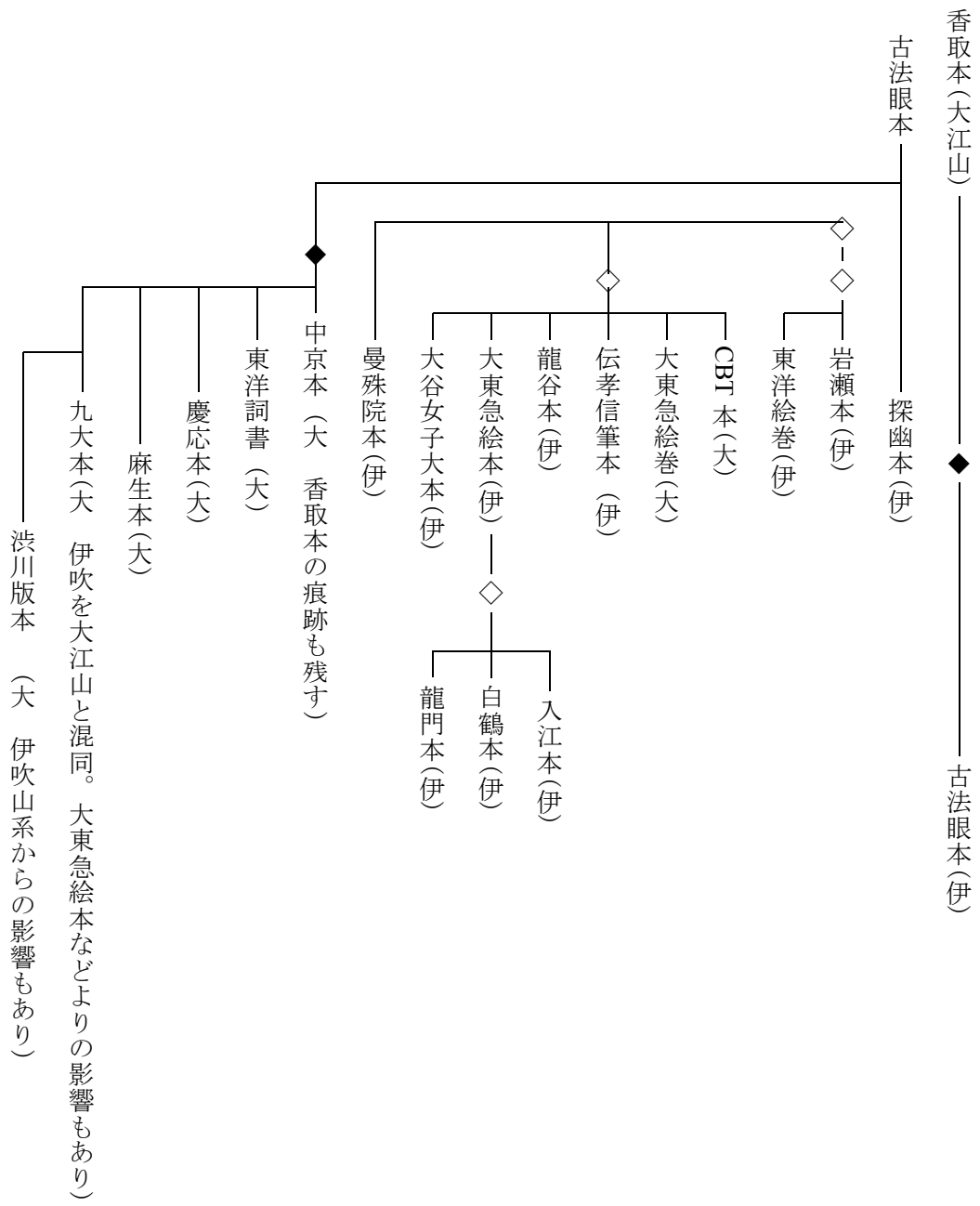
(5) 童子・鉄杖系

※逸翁美術館蔵本 絵巻 二巻

舞鶴市郷土資料館系井文庫蔵本 奈良絵本 三冊

御伽文庫本(洪川版本と略称)

また、『酒吞草子』諸本の分類に関して、島津忠夫氏は、従来の〈大江山系〉、〈伊吹山系〉等の先行する分類法を踏まえつつ、以下のように、より詳細な諸本の系統図を作成されている。(伊)は伊吹山系、(大)は大江山系を表す。◇は◆より関係のはっきりしていることを意味する。



## 二、酒吞童子説話に関する先行研究

これまでの研究によって、酒吞童子説話は、大江山系統と伊吹山系統のふたつの系統に分けられる。ここでは、十四世紀頃、南北朝の頃までには成立したと考えられている酒吞童子説話の生成過程について、これまでの研究史を整理して以下に示す。

酒吞童子は『御伽草子』のひとつとして有名である。『御伽草子』とは、江戸中期に大坂心齋橋順慶町の書肆・渋川清右衛門が刊行した二十三編の「御伽文庫」に由来し、広くこれに類する鎌倉時代後期から江戸時代前期にかけて成立した通俗的な短編物語をさす。日本の物語文学史における平安時代の王朝物語から作り物語の伝統は、擬古物語、御伽草子へと移行した。南北朝の時代から、絵巻にえがかれた酒吞童子像には、さまざまな文学的・歴史的・民俗学的な反映を読みとることが可能である。

日本では、佐竹昭広『酒吞童子異聞』、高橋昌明『酒吞童子の誕生―もうひとつの日本文化』をはじめとして、文学研究のみならず、歴史学・民俗学等、さまざまなアプローチによって数多くの研究が積み重ねられている。馬場あき子『鬼の研究』(8)は「鬼」のひとつとして酒吞童子をとりあげているが、これをさらに深めて、佐竹昭広は「酒吞童子」＝鬼子＝「捨て」童子という説を提起した。また、高橋昌明は「大江山の酒吞童子」＝疫神、疱瘡神であるとし、ここに鬼神や、中国の蚩尤、猩猩のイメージが重なっていることを指摘した。また、イタリア人の研究者の論文には、鬼＝疫神＝酒吞童子に言及した論文として、Salvatore Mergéに「*Demonologia nipponica. L'oni*」があり、『古今和歌集』の「となりの方に鼻もひぬかな」という和歌に、隣人がくしゃみをするとう鬼がいる、という伝承が反映していることをあげている(9)。

また、欧米圏の研究では、『酒吞童子』と鬼に関する論文として、リーダー津野田典子(Noriko T. Reidar)の研究があり(10)、御伽草子『酒吞童子』の英訳として、リーダー訳「*Shuten Doji: Drunken Demon*」、R・ケラー・キンブロー(R. Keller Kimbrough)訳「*Shuten Dōji*」の二点が

ある(11)。そして、もう一つ御伽草子の研究が、欧米では昭和三〇年代から始められ、現在まで手掛けられている。例えば、エドワード・プッザール(Edward Putzar)、バーバラ・ラッシュュ(Barbara Ruch)、ジャクリーヌ・ピジヨー(Jacqueline Pigeot)、ジェイムズ・T・アラキ(James T. Araki)による『御伽草子』の研究である。すると、先に揚げたリーダー津野田やR・ケラー・キンブローの研究は、プッザールやラッシュュの研究の系譜につながるものと本稿は捕らえている(12)。

## 注

- (1) 黒田彰「酒呑童子と白猿伝―草子と唐代伝奇―」(『中世説話の文学史的環境』、和泉書院、一九八七年(初出『観世』五二四、一九八五年))
- (2) 高橋昌明『酒呑童子の誕生―もうひとつの日本文化』(中央公論社、一九九二年)
- (3) 佐竹昭弘『酒呑童子異聞』(平凡社、一九七七年)
- (4) 池田敬子「しゅてん童子」の説話」(『説話論集』第八集、一九九七年、『絵巻・室町物語と説話』二〇〇一年、清文堂刊所収)。
- (5) 勝俣隆「御伽草子『酒呑草子』の一挿絵と本文について―酒呑童子登場の場面の変遷をめぐって―」(『愛文』二七、一九九二)、御伽草子『酒呑童子』の一場面における二系統成立に関する考察―挿絵と本文を通して―」(『静大国文』三六、一九九二年)、「中世小説に於ける挿絵と本文の関係について」(『中世小説と散逸物語についての研究』平成十年度科学研究費補助金研究成果報告書 一九九八年)、「室町物語に於ける挿絵と本文の関係について」(『説話論集』第八集)。

- (6) 松本隆信「増訂室町時代物語類現存本簡明目録」(奈良絵本国際研究会議編『御伽草子の世界』三省堂、一九八二年)
- (7) 島津忠夫「物語草子—大東急記念文庫蔵『大江山絵詞』をめぐって」(『島津忠夫著作集』一〇—二〇〇六年、和泉書院)
- (8) 馬場あき子『鬼の研究』(三一書房、一九七一年、新版 ちくま文庫、一九八八)
- (9) Mergé, Salvatore, "Demonologia nipponica. L'oni", *Monumenta Nipponica*, 2, 1, Jan 1939.
- (10) Reider, Noriko T., *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Logan, Utah State University Press, 2010.
- (11) Reider, Noriko, "Shuten Doji: Drunken Demon", *Asian Folklore Studies*, 64, 2, 2005; R. Keller Kimbrough, "Shuten Dōji", Shirane, Haruo (ed), *Traditional Japanese Literature: An Anthology; Beginnings to 1600*, New York, Columbia University Press, 2007.
- (12) 御伽草子に関する、最も重要な欧米の研究として、以下の論文を取り上げられる。  
Putzar, Edward, "The Tale of Monkey Genji: Sarugenji-zoshi", *Monumenta Nipponica*, 1963.  
Ruch, Barbara, "Origins of the Companion Library", *The Journal of Asian Studies*, XXX, 3, 1971; "Medieval Jongleurs and the Making of a National Literature" (Hall & Toyoda (ed), *Japan in the Muromachi Age*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977.  
Pigeot, Jacqueline, "Histoire de Yokobue: Étude sur les récits de l'époque Muromachi", *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, Nouvelle Série, IX/2, 1972.  
Araki, James T., "Otogizoshi and Naraehon: A Field of Study in Flux", *Monumenta Nipponica*, 36, 1, 1981; "Bunsho Soshi: The Tale of Bunsho, the Saltmaker", *Monumenta Nipponica*, 38, 3, 1983.



# 第一章 ちりめん本 『The OGRES of OYEVAMA』 の翻訳

## 第一節 ジェイムス夫人とちりめん本 『The OGRES of OYEVAMA』

### 一、ちりめん本の世界と長谷川武次郎

「ちりめん本」とは、明治期、長谷川武二郎の弘文社によって出版された、袋綴装の絵入り欧文訳本である。翻訳言語には、英語版の他に、フランス語版、ドイツ語版、スペイン語版、ポルトガル語版、オランダ語版、デンマーク語版、スウェーデン語版、イタリア語版、ロシア語版も確認され、これらの多くは、英訳に基づく重訳とされている(1)。

「ちりめん本」という名称は、織物のちりめん(縮緬)のような風合いをもった、ちぢれた和紙を使用していることから称された。

一般に、ちりめん本とは、日本の説話文学・民間伝承などを、さまざまな欧米の言語に翻訳した日本紹介の要素を持っている作品群をいう。その代表的なものに、英語版『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』がある。『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』は二〇点刊行されているが、第十六巻の『The Wooden Bowl (鉢かづき)』の刊行中に、『The Wonderful Tea-Kettle (文福茶釜)』一点が刊行されるので、正確にはこれらを含めて二一点をさす。

この他にも、単発の挿絵本やカレンダーなど、多種多様な出版物の存在も確認される。

また、ほぼ同時期に、ちりめん紙ではない平紙のまま印刷されたものもあり、これらも、広義のちりめん本として研究対象とされている。

さらに、長谷川武二郎による刊行本以外にも、大阪で刊行された上方出版のちりめん本の日本昔話がいくつか確認される(2)。

長谷川武二郎が刊行したちりめん本が、西洋の人々に大きな反響を呼んだことは、多くの版が残されているところからも知られる。当時、著名な児童文学の出版社であったロンドンの GRIFFITH FARRAN 社が、いち早く、長谷川本の「ちりめん本」を出版・販売したことから、西欧における評価の高さがうかがわれよう。

ちりめん本の最も魅力的な特徴は、日本を紹介する欧文と、ふんだんに添えられた錦絵風の挿絵の組み合わせであろう。

本文は欧文で記されているが、その翻訳は、著名な日本研究者であり、『古事記』の最初の英訳を手がけたイギリス人バジル・ホール・チェンバレン (Basil Hall Chamberlain)、ヘボン式ローマ字の創始者ジェームス・カーティス・ヘボン (James Curtis Hepburn) 等の学者・知識人のほか、ダビド・タムソンという宣教師などによって各国のことばに訳された。

挿絵を描いた絵師は、主に小林永濯である。小林永濯は江戸狩野派の絵師であり、明治期以降、新しい挿絵師としての道を拓いた人物である。

ちりめん本の製作方法も、興味深いプロセスをたどる。

ちりめん紙特有の縮緬のような繊維のような風合いは、全面に微細な皺が施されたものである。印刷の際には、この皺が、インクの均等な浸透を妨げる。つまり、細密な絵画は、ちぢれたちりめん紙に直接印刷することができない。もし、直接印刷すれば、絵画は皺の凹凸によって、分断されてしまう。そこで、ちりめん加工をする前に、先に印刷が行われた。絵師が描いた絵を平紙に印刷してから、活字版で本文を印刷し、紙にちりめん加工を施して皺を寄せたようである。

ちりめん本を考案した長谷川武二郎は、嘉永六年(一八五三)、主に食品関係の貿易商を営む家に生まれた。長谷川家は、缶詰と葡萄酒などを輸入していたようである。したがって、海外との縁はもともと深く、そのような国際的な環境のもと、後にちりめん本の翻訳に携わるお雇い外国人なども繋がっていったものと考えられる。

長谷川武二郎のちりめん本刊行事業が開始されたのは、おそらく、明治十八年(一八八五)、『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シ

リーズ)』の刊行が最初である。このころ、長谷川は弘文社という社号を使用して、当時の京橋区南佐柄木町に住していた。石澤小枝子氏によれば、長谷川は数度の転居を経ており、住所を京橋区丸屋町、京橋区日吉町、四谷区本村町、下谷区上根岸と、五度変更している(3)。この住所はちりめん本の奥付に記されたものであり、弘文社の所在地を示すものであるが、職住一体の暮らしをしていたものと考えられている。

## 二、ちりめん本『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』と刊行状況

ちりめん本『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』は、明治十八年(一八八五)、長谷川武次郎の弘文社から出版され始めた。日本の古代と中世説話、記紀神話、御伽草子、草双紙等を中心に、まず、英訳が刊行された。

当然のことながら、ちりめん本の本文の出典の確定には、緻密な考証が求められ、その考証は容易ではない。特に、江戸期の草双紙を典拠とする場合には、田嶋一夫氏が指摘されたように、草双紙が直接的な典拠とされる場合も想定されるが、滝沢馬琴『燕石雑誌』を介して、間接的に草双紙が典拠とされる場合がある(4)。

ちりめん本の英訳には、宣教師ダビド・タムソン、東京帝大で言語学・日本語学を講じたチェンバレン、ちりめん本の翻訳によってプロの翻訳者になったケイト・ジェイムス(ジェイムス夫人)が協力している。

挿絵を描いた絵師は、主に小林永濯であるが、この他にも、鈴木華邨、新井芳宗の名が確認され、また、絵師不明のちりめん本も存在する。

ちりめん本の英語版『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』の刊行状況については、すでに多くの先行研究があるが、それを一覧すると、表1のようになる。

表1・英語版『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』の刊行状況

1	明治一八年(一八八五)	Momotaro	桃太郎	ダビド・タムソン訳述	小林永濯
2	明治一八年(一八八五)	Tongue Cut Sparrow	舌切雀	ダビド・タムソン訳述	小林永濯
3	明治一八年(一八八五)	Battle of the Monkey and the Crab	猿蟹合戦	ダビド・タムソン訳述	小林永濯
4	明治一八年(一八八五)	The Old Man Who Made The Dead Trees	花咲爺	ダビド・タムソン訳述	小林永濯
5	明治一八年(一八八五)	Kachi-Kachi Mountain	勝々山	ダビド・タムソン訳述	小林永濯
6	明治一八年(一八八五)	The Mouse's Wedding	鼠嫁入	ダビド・タムソン訳述	小林永濯
7	明治一八年(一八八六)	The Old Man And The Devils	瘤取	ドクトル・ヘボン訳述	小林永濯
8	明治一八年(一八八六)	The Fisher-Boy Urashima	浦島	B. H. チェンバレン訳述	小林永濯
9	明治一八年(一八八六)	The Serpent with Eight Heads	八頭の大蛇	B. H. チェンバレン訳述	小林永濯
10	明治一八年(一八八六)	The Matsuyama Mirror	松山鏡	ジェイムズ夫人訳述	小林永濯
11	明治一八年(一八八六)	The Hare of Inaba	因幡の白兔	ジェイムズ夫人訳述	小林永濯
12	明治一八年(一八八六)	The Cub's Triumph	野干の手柄	ジェイムズ夫人訳述	小林永濯
13	明治二〇年(一八八七)	The Silly Jelly-Fish	海月	B. H. チェンバレン訳述	川端玉章
14	明治二〇年(一八八七)	The princes Fire-Flash and Fire-Fade	玉の井	ジェイムズ夫人訳述	小林永濯
15	明治二〇年(一八八七)	My Lord Bag-O'-Rice	俵藤太	B. H. チェンバレン訳述	鈴木華邨
16	明治二〇年(一八八七)	The Wooden Bowl	鉢かづき	ジェイムズ夫人訳述	不明

17	明治二九年（一八九六）	The Wonderful Tea-Kettle	文福茶釜	ジェイムズ夫人訳述	新井芳宗
18	明治二一年（一八八八）	Schippeltaro	竹篋太郎	ジェイムズ夫人訳述	鈴木華邨
19	明治二二年（一八八九）	The Ogres Arm	羅生門	ジェイムズ夫人訳述	小林永濯
20	明治二四年（一八九一）	The Ogres of Oyeyama	大江山	ジェイムズ夫人訳述	不明
21	明治二五年（一八九二）	The Enchanted Waterfall	養老の滝	ジェイムズ夫人訳述	不明

英語版『JAPANESE FAIRY TALE SERIES（日本昔噺シリーズ）』は、明治十八年（一八八五）九月、第一號として『Momotaro（桃太郎）』が出版され、明治二五年（一八九二）、最後の『The Enchanted Waterfall（養老の滝）』が出版された。第一號から第十八號までが、おおむね順調に出版された様子が看取される(5)。

ちりめん本出版の下限は、田嶋氏によって、昭和三十年刊行のちりめん本三種が確認されている(6)。

『The Silly Jelly-Fish（海月）』第十六版

『The Mouse's Wedding（鼠嫁入）』第十八版

『The OGRES of OYEVAMA（大江山）』第十七版

なお、これに先立つ昭和十五年にも、次の四種のちりめん本の刊行が確認される(7)。

『Momotaro（桃太郎）』第十八版

『Tongue Cut Sparrow（舌切雀）』第十八版

『Battle of the Monkey and the Crab（猿蟹合戦）』第十八版

『The Old Man Who Made The Dead Trees（花咲爺）』第十八版

英語版『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』は、明治十八年(一八八五)九月の第一號『Monotaro (桃太郎)』を嚆矢として、昭和三十年まで、足かけ七十年間にわたって、重版がつづけられていた。この書物としての寿命の長さは、驚嘆に値するといつてよいであらう。

さらに、明治二十七年には、『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』の続編として、『JAPANESE FAIRY TALE SERIES Enlarged English Edition (日本昔噺シリーズ・大型英語版)』が刊行された。現在のところ、五冊が確認される。その刊行状況は、表2のとおりである。

表2・続「日本昔噺シリーズ」英語版 (Enlarged English Edition)

21	明治二十七年(一八九四)	Three Reflections	三つの顔	ジェイムズ夫人訳述	鈴木華邨
22	明治二十九年(一八九六)	The Flowers of Remembrance and Forgetfulness	思い出草と忘れ草	ジェイムズ夫人訳述	新井芳宗
23	明治三十一年(一八九八)	The Boy Who Drew Cats	猫を描いた少年	ラフカディオ・ハーン訳述	鈴木華邨
24	明治三五年(一九〇二)	The Old Woman Who Lost Her Dumpling	団子をなくした おばあさん	ラフカディオ・ハーン訳述	鈴木華邨
25	明治三六年(一九〇三)	Chinchin Kobakama	ちんちん小袴	ラフカディオ・ハーン訳述	鈴木華邨 新井芳宗

このうち、23・24・25は、小泉八雲こと、ラフカディオ・ハーンの訳述による。ハーン訳述のこれら三種のちりめん本は、後に大判五冊としてまとめて刊行された。

また、明治三二年(一八九九)～三六年には、『Japanese Fairy Tale 2nd. Series (日本昔噺 セカンド・シリーズ)』の刊行が三種確認されている。その刊行状況は、表3のとおりである。

表3・『Japanese Fairy Tale 2nd. Series (日本昔噺 セカンド・シリーズ)』

1	明治三二年(一八九九)	The Goblin Spider	化け蜘蛛	ラフカディオ・ハーン訳述	鈴木華郁
2	明治三二年(一八九九)	The Wonderful Mallet	不思議の小槌	ジェイムズ夫人訳述	絵師不明
3	明治三六年(一九〇三)	The Broken Images	壊れた像	ジェイムズ夫人訳述	絵師不明

なお、英語版『日本昔噺』シリーズは、ヨーロッパ各国の言語に翻訳された。現在のところ、フランス語版、ドイツ語版、スペイン語版、ポルトガル語版、オランダ語版、デンマーク語版、スウェーデン語版、イタリア語版、ロシア語版などが確認されている。その多くは、英訳に基づいた重訳とされているが、その各国語訳についてはいまだ十分な検討がなされていない。今後の研究課題とするが、管見のおよぶ限り、それぞれの特徴を記しておく。

○『Les Contes du Vieux Japon (日本昔噺シリーズ)』フランス語版

ジョゼフ・トトルメールによって訳され、明治一八年(一八八五)から明治三六年(一九〇三)まで出版された。

1	明治一八年(一八八五)	Momotarô ou Le Premier-né de la Pêche	桃太郎	Joseph Dautremière	小林永濯
2	明治一八年(一八八五)	Le Moineau qui a la langue coupée	舌切雀	Joseph Dautremière	小林永濯
3	明治一八年(一八八五)	La Bataille du inge et du Crabe	猿蟹合戦	Joseph Dautremière	小林永濯
4	明治一八年(一八八五)	Le Viellard qui fait fleurir les arbres morts	花咲翁	Joseph Dautremière	小林永濯
5	明治三〇年(一八九七)	Le Mont Katsi-Katsi	勝々山	Joseph Dautremière	小林永濯

6	明治三〇年（一八九七）	Le Mariage de la Souris	鼠の嫁入り	Joseph Dautremière	小林永濯
7	明治三〇年（一八九七）	Le Viellard et les Démon	瘤取	Joseph Dautremière	小林永濯
8	明治三〇年（一八九七）	Ourashima le petit pêcheur	浦島	Joseph Dautremière	小林永濯
9	明治三〇年（一八九七）	Le serpent a huit tetes	八頭の大蛇	Joseph Dautremière	小林永濯
10	明治三〇年（一八九七）	Le miroir de Matsouyama	松山鏡	Joseph Dautremière	小林永濯
11	明治三六年（一九〇三）	Le lievre d'Ihaba	因幡の白兔	Joseph Dautremière	小林永濯
12	明治三六年（一九〇三）	La victoire de petit renard	野干の手柄	Joseph Dautremière	小林永濯
13	明治三六年（一九〇三）	La meduse simple et naive	海月	Joseph Dautremière	川端玉章
14	明治三六年（一九〇三）	Le Prince Feu-Brilliant et le Prince Feu-Luisant	玉の井	Joseph Dautremière	小林永濯
15	明治三六年（一九〇三）	Monseigneur sac de riz	俵藤太	Joseph Dautremière	鈴木華邨
16	明治三六年（一九〇三）	La bouillotte du bonheur	文福茶釜	Joseph Dautremière	絵師不明
17	明治三六年（一九〇三）	Sippetaro	竹篋太郎	Joseph Dautremière	鈴木華邨
18	明治三六年（一九〇三）	Le bras de l'Ogre	羅生門	Joseph Dautremière	小林永濯
19	明治三六年（一九〇三）	Les Ogres d'Oyeyama	大江山	Joseph Dautremière	絵師不明
20	明治三六年（一九〇三）	La cascade enchantée	養老の瀧	Joseph Dautremière	絵師不明

○スペイン語版『日本昔噺』シリーズ

スペイン語版のちりめん本は、英語版同様、全二〇冊ですべての號が揃っている。次の二つのシリーズに分けて刊行された。



第一号〜第十号 Cuentos del Japon viejo

第十一号〜第二十号 Leyendas y narraciones Japoneses

英語版と比較すると、英語版第十九號『大江山』の代わりに『土蜘蛛』、英語版第一六號『鉢かつき』の代わりに『文福茶釜』が配されている。

訳者は、すべてカンポス (J. E. de Campos) とある。

○ドイツ語版『日本昔噺』シリーズ Japanese Marchen

ドイツ語版のちりめん本は、英語版同様、全二〇冊すべての號が確認される。

ただし、訳者はひとりではない。

一八八五年に刊行された『Momotaro oder der Pfirsichling (桃太郎)』『Der Sperling mit der geschützten Zunge (舌切雀)』『Der Kampf der Krabbe mit dem Affen (猿蟹合戦)』は古い部類に属するが、奥付に「Dr. A. Groth」(ドクトル・アグロート)」とある。これは、当時、東京帝国大学で独文科の教授をつとめたアドルフ・グロート (Adolf Groth) である。しかし、一八九五年以降の訳者は、東京帝国大学独文科教授カール・フロレンツ (Karl Florenz) に代わる。このほか、Hedwig Schimplock (ヘッドウィック・シプロク) によるドイツ語訳も確認される。

○ポルトガル語版『日本昔噺』Contos do Velho Japano de Carangueijo

ポルトガル語版には、號の通し番号が付されていない。現在確認されるのは、次の八冊である。

○オランダ語版『日本昔噺』

オランダ語版は、『舌切雀』一冊だけが確認されるが、ちりめん本ではなく、平紙本である。刊行年次は比較的早く、明治十九年（一八八六）である。訳者は、P. G. van Schembeck（ファン・スケルムベック）の名が確認されるが、どのような人物であったかは未詳である。

○デンマーク語版『日本昔噺』 *Japansiske Eventyr*

デンマーク語版は、『猿蟹合戦』『舌切雀』『瘤取』の三冊が確認されている。いずれも訳者は Agnes Berner（アグネス・ベルナー）、コペンハーゲンの出版社の名が記されているが、刊年は記載されていない。

○スウェーデン語版『日本昔噺』 *Japansiska Sagor*

スウェーデン語版は、『桃太郎』『舌切雀』『瘤取』の三冊が確認されており、いずれも Konni Ziliacus の訳による。

○イタリア語版『日本昔噺』 *Favola giapponese*

イタリア語版『日本昔噺』の存在は、イタリアの研究者のあいだでは疑問視されている。

フィレンツェのステイッベルト美術館には、英語版『日本昔話』が所蔵されている。「Takejiro Hasegawa e le fiabe giapponesi del Museo Sibbert」にこれらが影印に付され、イタリア語に訳されている（8）。

イタリア語版ちりめん本の存在について、編者のリツカルド・フランチ（Riccardo Franci）は、次のように述べている。

*la produzione maggiore fu ovviamente in lingua inglese e francese, ma troviamo alcune favole tradotte anche in tedesco, in portoghese, in spagnolo,*

una in olandese, in russo, in danese, in svedese, e perfino si parla di una fantomatica edizione italiana.

もちろん、多くの作品は、英語とフランス語であったが、ドイツ語・ポルトガル語・スペイン語・オランダ語の一点、ロシア語・デンマーク語・スウェーデン語に翻訳された昔話がいくつか確認される。謎のイタリア語版さえ、存在すると言われている。

フランチ氏は、右の文に次の注記を付している。

*Fantomatica perché chi scrive non ha mai visto opere in italiano e anche gli altri studi ne parlano, quando riferiscono tale notizia, in modo molto vago.*

*Si può ipotizzare che se l'edizione fu mai fatta probabilmente fu in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911.*

謎というのは、筆者がイタリア語訳を見たことがないからである。さらに、他の研究も、この話になると、非常に曖昧である。もしも、イタリア語版が作成されたことがあるとすれば、おそらく、一九一一年のトリノ国際博覧会のためであったと推測してよいであろう。

二〇一四年三月に刊行された中野幸一・榎本千賀編『ちりめん本影印集成 日本昔噺輯篇』には、国会図書館所蔵『Momotaro (桃太郎)』のイタリア語版が含まれているので、この永年にわたる謎を解明することができたと思われる。

イタリア語版の訳者は、サルヴァトーレ・フィオラヴァンティ・キメンツ (Salvatore Fioravanti Chimentz) である。昔話の前に『Ai miei piccoli lettori』(私の小さな読者へ) という訳者によるの序言がある。そこには、次のように記されている。

*Se il lavoro non è grande, non mi biasimerete non è vero? Non lodatemi neppure, poiché non vi è nulla di mio, non feci che tradurre dal giapponese il racconto di Momotaro.*

私の仕事は、素晴らしいと思わないとしても、私を責めないでくださいね。反対に、賞賛もしなくていいです。私が創作したものではないです。ただ、日本語版から、『桃太郎』の話を訳しただけなのですから。

右のことから、英語版からの重訳ではなく、日本語版から直接、訳されたものであることが判明した。

また、表紙には、タイトルの『Momotaro』の上に『Favola giapponese』と記されている。これは『日本昔噺』という意味であるが、名詞と

形容詞が単数形である。

一方、他の各国語訳では、この箇所が次のように訳され、すべて名詞の複数形となっている。

英語版 『JAPANESE FAIRY TALE SERIES』

フランス語版 『Les Contes du Vieux Japon』

スペイン語版 『Cuentos del Japon viejo』

ポルトガル語版 『Contos do Velho Japão de Carangueijo』

このことから、イタリア語版は最初からシリーズとしてではなく、『Momotaro』のみの単行本として出版されたと考えられる。

#### ○ロシア語版

一冊のみが確認されている。

以上、英語版『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』以外に、ヨーロッパ各国においてその言語に翻訳されたちりめん本日本昔噺シリーズの刊行状況を概観した。今後、書誌的な調査を徹底するとともに、いまだ発見されていないちりめん本の発掘につとめていきたい。

### 三、ジェイムス夫人とちりめん本

ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』は、長谷川武次郎刊『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』全二十冊のうちの第十九號として、明治二十四年(一八九一)に刊行された。

奥付には、刊記を「明治二十四年四月二十八日」とするが、それには、長谷川武次郎の住所が「四谷区本村町」と記されている。石沢氏によれば(9)、長谷川武二郎が「四谷区本村町」に住まいしたのは、明治三五年(一九〇二)から四四年(一九一一)のあいだとされている。このことから、田嶋氏は『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』の初版刊行は、明治三五年から四四年の間と考えている(10)。

『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』の訳者はジェイムズ夫人、絵師は不明である。

ジェイムズ夫人 (Mrs. H. T. James) の本名は、ケイト・ジェイムス (Kate James) である。

ジェイムズ夫人の経歴について、フレデリック・A・シャーフ (Frederic A. Sharf) の研究があるが、その内容の大半はバジル・ホール・チエンバレンが、ラフカディオ・ハーンに宛てて書いた手紙にもとづく。そこで、この手紙の本文を引用しつつ、あらためて、ジェイムズ夫人に関する記述を検証しておきたい。

明治十九年(一八八六)、ジェイムス夫人は、初めて長谷川竹次郎刊『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』に関わることになり、シリーズ全二十冊のうち、第十號『The Matsuyama Mirror (松山鏡)』の翻訳を手がけた。このちりめん本を読んだハーンは、一八九四年三月九日、チエンバレンに宛てた手紙において、ジェイムス夫人の翻訳を絶賛したのである。

Dear Chamberlain,

— I'm trying to write an essay — no, a fantastic-philosophical sketch — about Mirrors and Souls. Especially Souls. Which causes me to think about Mrs.

James's version of the "Matsuyama Kagami."

Who is Mrs. James? I have read her version about fifteen times, and every time I read it, it affects me more. And I can't help thinking that the woman who could thus make the vague Japanese incident so beautiful must have a tender and beautiful soul, — whoever she is, whether missionary or not. Of course a great deal of the charm is helped by the work of the Japanese artist, — I suppose the same supernatural being who drew the pictures for Urashima. I think more of those pictures, love them more, than any engraving ever printed in *L'Art* or *L'Illustration*. But of course to know how magical they really are, — how very extraordinary they are, — one must have lived in Japan a good while. (11)

親愛なるチェンバレン様、

私は、「鏡」と「魂」についてのエッセイ、……いえ、空想的で、かつ哲学的な小品を書こうとしています。特に「魂」についてです。それで、ジェイムス夫人の『松山鏡』を思い出したのです。

ジェイムス夫人とは、どのような方でしょうか。彼女の作品を、もう十五回ほど読みました。読むたびに、ますます心を打たれるのです。そして、曖昧模糊とした日本的なできごとを、あれほどまでに美しく仕あげる女性は、宣教師であっても、どなたであっても、やさしくきれいな魂の持ち主であるにちがいないという考えを、私は禁じ得ないのです。もちろん、魅力の多くは、日本の絵師の仕事です。『浦島』の絵を描いたのと同じ、神業の域に入るものでしょう。『L'Art』や『L'Illustration』に今までに掲載された版画よりも、ずっとずっとこれらの絵のことを考え、この絵の方が好きです。とはいえ、もちろん、それらがどんなに不思議で、どれだけすばらしいのかということを知るには、相当な年月を日本で過ごすなければなりません。

右の手紙は、長谷川武二郎のちりめん本『日本昔噺シリーズ』と、ジェイムス夫人についてのハーンの考えを理解するための貴重な資料である。

ハーンは、ジェイムス夫人の文才を称賛する。そして、西洋の読者には伝わりにくい孝行譚『松山鏡』の翻訳を、ジェイムス夫人がとてもじょうずになすとげたことに感服し、チェンバレンに彼女の詳細を尋ねているのである。

このことは、ハーンが、その後、長谷川の『日本昔噺シリーズ』の翻訳に携わることになるひとつの重要な契機として働いたものと考えられる。

また、ハーンにとって、『日本昔噺シリーズ』のもうひとつの魅力が、作者の英語訳のほかに、日本の絵師の仕事であったことが知られる。『松山鏡』の挿絵を描いた絵師は、ハーンが推測したとおり、明治十九年（一八八六）、『日本昔噺シリーズ』第八號『Urasima（浦島）』の挿絵を描いた小林永濯であった。

ハーンは、永濯の絵を当時もっとも流行していたフランスの雑誌『L'art（芸術）』と『L'illustration（イラストレーション）』に掲載された版画よりもすばらしいと絶賛している。

『L'Art - Revue hebdomadaire illustrée』は、一八七五年に創刊され、一八八三年まで Eugène Veron で刊行された週刊芸術誌である。造形美術、音楽、演劇を中心とする。一八八四年以降、『L'Art - Revue bimensuelle illustrée』と名を改め、月二回の発行となり、一八九三年に廃刊されるまで、ほぼ二〇年間にわたって刊行された（12）。

一方、『L'illustration』はパリで一八四三年から一九四四まで刊行された週刊誌である。一八九一年には初めて写真を掲載し、一九〇七年には最初にカラー写真を載せたフランスの雑誌として著名である。

これらの雑誌には、当時、最も有意義な芸術が紹介されたが、ハーンの手紙から理解されるように、ハーンはこれらヨーロッパの芸術誌よりも、永濯の絵のほうが好きだといひ、その技術を「神業」と賞賛した。

ハーンの手紙を受け取ったチェンバレンは、一八九四年三月十五日付の返事に、ジェイムス夫人についてはかなり詳しい紹介を記す。夫人についての情報は、今でも非常に少ない。この手紙はジェイムス夫人という人間を理解するために、最も重要な史料のひとつである。

My dear Hearn,

Mrs. James is an excellent woman, and one of my earliest friends here, – true-hearted and well-read, though boasting neither beauty nor grace, but a typical Scotch-woman in appearance, hard-featured and high-cheek-boned. She was daughter to a rather eminent Scotch dean, which does not mean that she was reared in luxury, for the Episcopalian clergy in that country are miserably poor. She tells of how she and her sister used to take turns in sitting up at night with their sick cow! Afterwards she lived at Constantinople as a governess, which is where she met her future husband, then a sub-lieutenant in the English navy, – also without a penny. However, they married, and now flourish exceedingly, he being adviser to the Nippon Yusen Kwaisha. After 11 years of childlessness, she suddenly gave birth to three children in rapid succession; and for them it was, in the first instance, that she took to story-writing. One of the little girls is among the most precocious creatures, especially in appreciation of humour, that I have ever seen, though unfortunately destined to be big and unwieldy, like her mother and aunt. So there you have pretty well all that there is to tell. How good I feel at having, for once, categorically answered a question. (13)

親愛なるハーン様、

ジェームズ夫人は、優れた女性で、私の日本にいる友だちのなかで、最も長くつきあっている友人の一人です。彼女は美しさも優美さも誇らず、頬骨の秀でた険しい顔つきで、外見上は典型的なスコットランド人女性ですが、誠実で博識な方です。かなり著名なスコットランドの首席司祭の娘でしたが、スコットランドの監督教会の会員聖職者というのとはとても貧しいので、贅沢に育てられたはずはありません。姉妹と交替で病気の牛を看病しながら、夜遅くまで起きていたなどという話をしています。その後、女性家庭教師として、コンスタンチノープルに住み、そこで英国海軍中尉であった未来の夫に出会いました。彼も貧しい男でした。とにもかくにも、二人は結婚し、彼は日本郵船会社の顧問となって、大変な出世を遂げています。結婚してから十一年間、子宝に恵まれなかったのですが、突然、たてつづけに三人の



娘を出産しました。まず最初に、娘たちのために、お話の創作を始めたのです。女の子の一人は、私が知っている子供たちのなかでも、最も早熟で、特にユーモアの感覚が優れています。残念なことに、母と叔母のように、大きくなって扱いにくい人になることが運命付けられています。伝えなくてはいけないことは、だいたいこれぐらいです。一度だけ、はつきりとあなたの御質問に回答して、とてもうれいいます。

この手紙から、まず、ジェイムス夫人についてのチェンバレンの見解が知られる。

チェンバレンは、夫人の知識と人柄を高く評価し、「excellent woman」（優れた女性）、「true-hearted and well-read」（誠実で博識な人として紹介する。夫人の外見については、「boasting neither beauty nor grace」（美しさも優美さも誇らず）とあるものの、「big and unwieldy」（大きすぎて扱いにくい、見苦しい）というような、いささか軽蔑的なコメントも書くが、それはイギリス人によるスコットランド人の揶揄として見てよいであらう。

また、この手紙から、夫人についての重要な個人情報得られる。

ジェイムス夫人はスコットランドの監督教会の聖職者の娘として生まれ、厳格な環境で育てられた。女性家庭教師としてコンスタンチノープルに派遣され、英国海軍中尉であったトーマス・H・ジェイムスと結婚し、その後、夫トーマスとともに来日する。

夫となったトーマス・H・ジェイムスは、来日後、築地の海軍兵学校で航海と工学の教鞭を執り、商船役員を指導した。明治十八年（一八八五）、郵便汽船三菱会社と共同運輸会社が合併して日本郵船会社が設立された際、ジェイムスは海軍の監督者となる。幼少期には貧しい生活をおくったジェイムス夫人は、この夫のおかげで玉の輿に乗り、かなりな出世を遂げる。

明治三三年（一八九〇）、ジェイムス家は東京市赤坂に転居する。数年後、赤坂にはチェンバレンも移り住み、ジェイムス家と親しく交流することになる。

また、右の手紙には、チェンバレンはジェイムス夫人が日本に滞在する外国人のなかでも、最も長期にわたって親交をむすんだ友人のひとり

であったことも書かれている。チェンバレンも、一八七三年の来日から一年後、一八七四年から一八八二年まで海軍兵学校で英語教師として務めたので、おそらくジェイムス夫妻と知り合って親しくなったのは、この頃であつたらう。

明治十七年（一八八四）から、チェンバレンは、ロンドンのマレーが出版した旅行ガイドブック・シリーズ『A Handbook for Travellers in Japan（旅行者のための日本旅行案内）』の編集に携わった。チェンバレンは、ジェイムスにいくつかの項目の執筆を依頼する。

ジェイムス夫人が、ちりめん本を刊行する長谷川武二郎に紹介されたのは、この頃であつた。

また、手紙にあるように、ジェイムス夫妻は、結婚してから十一年間、子宝に恵まれなかったが、たてつづけに三人の娘が生まれる。ジェイムス夫人は、最初に、娘たちに読み聞かせるために、日本の昔話の英訳を含めて、お話の創作を始めたという。

明治二八年（一八九五）、ジェイムスが日本郵船のロンドン支店に転属されたため、ジェイムス夫妻は日本を離れることになる。しかし、離日後も、明治三六年（一九〇三）にいたるまでの八年間、ジェイムス夫人は長谷川武次郎とのちりめん本出版を続けたのであつた。

こうして、明治十八年（一八八六）から明治三六年（一九〇三）までの十七年間、ジェイムス夫人は『JAPANESE FAIRY TALE SERIES（日本昔噺シリーズ）』をはじめとするちりめん本昔話の翻訳・翻案に携わり、ちりめん本翻訳者として、最も多くの英訳を手がけることになったのである。

『JAPANESE FAIRY TALE SERIES（日本昔噺シリーズ）』のうち、ジェイムス夫人が翻訳を手掛けたのは、次の九作品である。

- |                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| (一〇) 明治十九年（一八八六）「松山鏡」   | The Matsuyama Mirror     |
| (一一) 明治十九年（一八八六）「因幡の白兔」 | The Hare of Inaba        |
| (一二) 明治十九年（一八八六）「野干の手柄」 | The Cub's Tryumph        |
| (一六) 明治二〇年（一八八七）「鉢かづき」  | The Wooden Bowl          |
| (一六) 明治二九年（一八九六）「文福茶釜」  | The Wonderful Tea-Kettle |

(一七) 明治二年(一八八八)「竹篋太郎」

Schippeitaro

(一八) 明治二年(一八八九)「羅生門」

The Ogre's Arm

(一九) 明治四年(一八九二)「大江山」

The Ogres of Oyeyama

(二〇) 明治五年(一八九二)「養老の瀧」

The Enchanted Waterfall

また、明治二七年(一八九四)から刊行された『続・日本昔噺』シリーズでも、ジェイムズ夫人は次の二作の英訳を行っている。

(二一) 明治二七年(一八九四)「三つの顔」

Three Reflections

(二二) 明治二九年(一八九六)「思い出草と忘れ草」

The Flowers of Remembrance and Forgetfulness

さらに、明治三二年(一八九九)から刊行が始まった『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺第二シリーズ)』では、次の二作の英訳を手掛けた。

(二) 明治二二年(一八九九)「不思議の小槌」

The Wonderful Mallet

(三) 明治三六年(一九〇三)「壊れた像」

The Broken Images

お雇い外国人の妻として来日した英国人女性ケイト・ジェイムズと、長谷川武次郎との出会いが、数々の英訳ちりめん本を生み出したのであった。

#### 注

(1) ちりめん本の全体像については、以下の研究がある。

Frederic A. Sharf, *Takejiro Hasegawa: Meiji Japan's Preeminent Publisher of Wood-Block-Illustrated Crepe-Paper Books*, Salem, Peabody Essex Museum, 1994.

石澤小枝子『明治の欧文挿絵本 ちりめん本のすべて』(二〇〇四年三月、三弥井書店)

田嶋一夫「ちりめん本『日本昔噺』研究の現状と課題」、(『いわき明星大学大学院人文学研究科紀要』第六号、二〇〇八年一月)

田嶋一夫「ちりめん本『日本昔噺』シリーズと中世説話文学」、(『説話文学研究』第四五号、二〇一〇年七月)

中野幸一「ちりめん本の世界」、『書物学』第一卷、(二〇一四年三月)

榎本千賀「解題」、中野幸一・榎本千賀編『ちりめん本影印集成 日本昔噺輯篇』(勉誠出版、二〇一四年三月)

(2) 中野幸一「上方版チリメン本の日本昔噺」(『日本古書通信』第六一号、一九九六年五月)

(3) 注(1)の前掲書、石澤小枝子『明治の欧文挿絵本 ちりめん本のすべて』十八〜十九頁。

(4) 注(1)の前掲書、田嶋一夫「ちりめん本『日本昔噺』シリーズと中世説話文学」、一六九頁。

(5) 同右、一六九頁。

(6) 同右。

(7) 同右。

(8) Riccardo Franci, *Takejiro Hasegawa e le fiabe giapponesi del Museo Sibbert*, Livorno, Sillabe, 2008.

(9) 注(3)の前掲書、十八〜十九頁。

(10) 注(4)の右同、一七〇頁。

(11) Lafcadio Hearn, *The Japanese letters of Lafcadio Hearn*, ed. with an introduction by Elizabeth Bisland, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1911, p. 277.

- (2) Colrat Jean, "Eugène Véron: contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890)", *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1/2008 (n. 18) , pp. 203-228.
- (3) Basic Hall Chamberlain, *Letters from Basic Hall Chamberlain to Lafcadio Hearn*, compiled by Kazuo Koizumi, Tokyo, The Hokuseido Press, 1936, p. 84.

## 第二節 御伽草子『酒吞童子』とちりめん本『The OGRES of OYEVAMA』

### 一、問題の所在

ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』は、大江山酒吞童子の説話をテーマにした話である。

本節では、酒吞童子説話の最も代表的なバージョンとされている渋川版・御伽草子『酒吞童子』とジェイムス夫人によるちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』の英訳の比較を行う。比較方法は、まず、ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』のプロットの紹介を行う。次に、物語のいくつかの場面を中心に、渋川版・御伽草子『酒吞童子』とジェイムス夫人によるちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』の英訳との細かい比較を行う。

これによって、ジェイムス夫人の翻訳姿勢について明らかにしていく。

### 二、ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』のプロット

ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』の物語のプロットと展開は、次の通りである。

源頼光は帝から大江山 (Oyeyama) の鬼退治と、攫われた捕虜たちを助けだすことを命じられる。その頃の京都では、家族の誰かが行方不明

となり、悲しまない家族がないほどであった。そして、誰もがこのことを恐れて、鬼退治に乗り出すことができない。源頼光は、帝から大江山の鬼退治を命じられて、家来とともに鬼の山へ出立する。

頼光の家来の一人、渡辺綱は、京都にある、羅生門という門 (the Gate called Rashomon) で鬼達の首領である酒吞童子と戦い、鬼の腕を斬ることに成功した。しかし、酒吞童子は巧妙なたくらみで、その腕を取り戻す。それから、酒吞童子と鬼達はますます強くなり、彼らによって、すべての町 (city) は悲しみと恐怖に打ち沈んでいた。

頼光は綱と家来とともに、たった五人の、勇気のある一同 (brave little band) を結成して、今も鬼の坂 (Ogres Hill) として知られる山へ出立する。

頼光の一同は行く手を阻む峻しい山で難ぎしていると、山中で、長く雪のように白い髭を生やした威厳のある一人の老人に出会う。頼光に経緯を聞いた老人は、酒吞童子はその名のように酒が好きなのだから、それを利用して酒で弱らせるのがよい、と言う。老人は一同を自分の住居に伴い、彼らを料理でもてなす。そして、頼光に兜、魔法の太刀、盃 (drinking fagon or goblet) をさずげる。盃は一つに見えたが、中は二つに分かれていて、二つの違う種類の酒を入れることができる。さらに、一同に、鎧と武器を隠す山伏 (Yamabushi, or mountain hennits) の衣をまわせる。最後に、老人は頼光にサカイの有名なワイン (some of the famous wine of Sakai) と強力な睡眠剤である白い粉を授ける。そして、行き方を教えながら、「汝ら、神の恵みと幸あれ!」"Go, my sons, and may heaven prosper you"という。頼光たちは、老人の助言どおりに出発する。老人の優しさについて思いをめぐらせてみると、老人は人間ではなく、神であったことに気づき ("This was no mere mortal: the gods themselves have come to our help")、頭を深々と地に触れるほど垂れてお辞儀をした。

彼らは藤蔓 (wild wistaria) をつかみ、山をよじ登って行くと、深い森の中の谷川で、衣の血を洗っている娘に出会う。

いぶかしく思って聞くと、自分は鬼たちの囚われの身だが、ひどい所だからすぐ逃げてくれと懇願する。頼光たちは鬼達に会うため、そこに向かっていけると言い、朝になる前に、娘を逃がしてやった。

さらに進むと、人骨の散らばるなかで、夕食の支度をしている小鬼 (young ogre) に出会う。

頼光は、京都へ行く山伏だが、道に迷って困っているのので、一夜の宿を乞う。小鬼は「これは旨い晩飯にありつける! ("what a fine feast we shall have off these fat old priests!")」と小躍りして酒呑童子のもとへ案内する。城の長いホールの奥に、真っ赤な身体で銅色の角のある酒呑童子が座っている。

頼光たち一行は夕食に招かれ、酒呑童子が娘たちに給仕させながら、猪の肉の他に、動物の頭と人骨を食べていることに気づく。頼光たちは口をつけずに、食べるふりをするが、鬼たちは気づかない。

ワインは水のように流れている。鬼達は、人間の髑髏で酒を呑んでいる。

酒呑童子が酔ったように見えたので、頼光は得意の「京都踊り ("Kyoto dance" for which he was famous)」を舞ってみせた。鬼たちは、これにやんやの喝采を浴せる。

その隙に、神から授かった杯に白い粉をしこみ、「最も美味なサカイのワインだ」と言いながら、酒呑童子に呑ませる。酒呑童子は一気に飲み干し、やがて雷のような高いびきをかいて寝てしまう。

頼光は寝ている酒呑童子に近づいて、すかさず、神から授かった魔法の太刀 (the magic sword, the gift of the gods) を抜くと、太刀は長く伸びて、酒呑童子の首を斬る。

首はぎらぎらと目を剥いて宙を飛び、七回飛び回ると、頼光の頭に噛みつく。幸い、兜に守られて頼光は無事。首はどさつと地に落ちる。手下の鬼たちも、一匹のこらず退治される。

頼光たちは捕虜たちを逃がし、城に火を放ち、崩れ落ちるのを見届ける。さらに、人骨を埋めて墓石を立て、ようやく酒呑童子の首を担いで都に凱旋した。京の人々は安心し、帝は頼光たちに褒美を賜った。

このプロットには、それまでの日本の酒呑童子説話と大きな差異はないが、ところどころ、独自の表現が見受けられる。従って、それら独自



の表現を次にそれぞれ項を設けて示していきたい。

### 三、物語の冒頭部分

ちりめん本『The OGRES of OYEVAMA (大江山)』の物語は、以下のように始まる。

THE Great Warrior Raikō had received orders from the Mikado to punish the ogres who lived in Oyeyama, and to rescue from their clutches the captives they had seized and carried off to their stronghold. For in those days there was hardly a family in Kyoto which had not to mourn the loss of one or more of its members.

#### 逐語訳(試訳)

偉大な武士、頼光は、帝から大江山に棲む鬼達を懲らしめ、鬼に捕えられた捕虜を手中から救い出して、鬼の棲家から連れ去ることの命令を受けました。そのころ、京都では一人あるいはそれ以上の人の消失で悲しまない家族はほとんどなかったのです。

#### 『対訳日本昔噺集』の訳

偉大な武士、頼光は、帝から大江山に棲む鬼達を懲らしめ、鬼の掌中から、鬼が捕えて鬼の住処に連れ去った捕虜を救い出す命令を賜りま

した。そのころ、京都では一人あるいはそれ以上の人が鬼に失われ、悲しまない家族はほとんどなかったのです。

一方、渋川版・御伽草子『酒吞童子』にも、以下のように、源頼光が鬼神を退治する勅命を賜るといふ詳細的な挿話が確認される。

中納言殿は落つる涙の隙よりも、急ぎ内裏へ奏聞ありければ、みかど叡覽まし々々て、公卿大臣集まりて、色々僉議まち々々なり。その中に関白殿進み出、「嵯峨天皇の御代の時、是に似たりし事有しに、弘法大師の封じこめ、国土を去つて子細なし。さりながら今こゝに頼光を召されつゝ、鬼神討てよとの給はゞ、定光、末武、綱、公時、保昌をはじめとし、此人々には鬼神もおちをのゝきて恐れをなすとうけ給はる。此者共に仰付られ候へかし」。みかどげにもと思召、頼光を召されける。

御伽草子『酒吞童子』では、この「中納言殿」は、「池田の中納言くにかか」のことを指す。娘が行方もわからず見えなくなったので、くにたかは村岡のまさときという評価の高い博士に占つてもらおう。博士の占いは、次の通りである。

「姫君の御行方は、丹波国大江山の鬼神が業にて候なり。御命には子細なし。猶それがしが方便にて、円めいと祈らん何の疑ひ有べきぞ。

此占形をよく見るに、観世音に御祈誓あり、誕生なりしその願、いまだ成就せぬ御咎めと見えてあり。観音へ御参りあり、よきに御祈誓ましまさば、姫君左右なく都に帰らせ給はんと、見通すやうに占ひて博士はわが屋に帰りける。(下略)

姫君の行方は、丹波国大江山の鬼神のしわざである。占形によると、姫君の誕生は、観世音への祈りがあったからである。その願が、まだ果たされないで、そのおとがめとして、姫君が奪い去られたのである。博士によると、観音へ参詣し祈ったら、姫君はたやすく都に帰れるという。

中納言は、内裏へ報告したので、関白殿がおっしゃるには、嵯峨天皇の御代に、似たようなことがあったが、弘法大師が鬼神を封じこめ、国土から追い払ったという。また、頼光が召され、彼の家来である貞光、季武、綱、公時、保昌という一党に仰せつけるように言う。帝も賛成し、源頼光を呼び寄せられる。

ところで、ここからはちりめん本『The OGRES of OYEYAMA (大江山)』と御伽草子『酒吞童子』の冒頭部分を比較して分かることが何か、以下述べていこう。

まずは、第一に、ジェイムス夫人は占いの挿話を削除している。

第二に、御伽草子に出てくる歴史的人物を削除している。ジェイムス夫人は、嵯峨天皇(また、御伽草子の冒頭部分に出てくる一条天皇)、弘法大師、さらに、池田の中納言くにたか、占いの村岡のまさときを全て削除する。源頼光については、「Raiko」と表記し、「源」という家の名を削除する。なぜ削除するのか。

ここで興味深いのは、このちりめん本より二年先立つ、一八八九年に『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』全二〇冊のうちの第十八號として刊行された『The Ogre's Arm (羅生門)』には、以下の文が確認されることである。

Now in those days, there dwelt in Kyoto a brave warrior, named Minamoto-no-Raiko.

#### 逐語訳

さて、そのころ、京都ではミナモト・ノ・ライコウという勇敢な武士が住んでいました。

つまり、ジェイムス夫人は、意識的に『The Ogre's Arm (羅生門)』の続きとして、『The OGRES of OYEYAMA (大江山)』を書いたのではなくと考えられる。それにしても、『The Ogre's Arm (羅生門)』では源頼光の紹介として、「there dwelt in Kyoto a brave warrior, named Minamoto-no-Raiko」とあり、京都に住む勇敢な武士だとしか言わない。源という一族の名前まで記しても、それにあたる説明が確認されない。

ちなみに、頼光の存在は、数年後のもう一つの酒吞童子説話の英訳、明治四二年(一九〇九)に出版された、英子セオドラ尾崎(Yei Theodora

Ozaki) 著『The Goblin of Oeyama』にも確認される。セオドラ尾崎の改作では、源頼光が以下のように紹介されている。

Long, long ago in Old Japan, in the reign of the Emperor Ichijo, the sixty-sixth Emperor, there lived a very brave general called Minamoto-no-Raiko. Minamoto was the name of the powerful clan to which he belonged, and in England it would be called his surname, and Raiko, or Yorimitsu, (1) was his own name.

#### 逐語訳

昔々、古代日本では、第六十六代の天皇、一条天皇の御代、ミナモト・ノ・ライコウというとても勇敢な将軍が住んでいました。ミナモトというのは、彼が属した強力な一族の名前で、イギリスでは姓と呼ばれるものです。ライコウというのは、ヨリミツとも読み(1)、名前に当たります。

この文章に注が付けられ、また「頼光」の二つの読みについても、以下のように、詳しく説明される。

*Raiko, or Yorimitsu. Both names are written with the same ideographs. Raiko is the Chinese pronunciation, and Yorimitsu the Japanese rendering.*

#### 逐語訳

ライコウ、またはヨリミツ。両名は、同じ漢字で書かれる。ライコウは中国の読みで、ヨリミツは日本の読み。

以上の分析から、ジェイムス夫人はある程度、日本の説話を訳すにあたって、もとの説話に溢れている歴史的・宗教的な要素をほとんど削除したことが分かる。また、日本の説話について詳しく説明するよりも、エキゾチックな訳し方を求めると考えられる。

#### 四、羅生門の鬼退治

続いて、ちりめん本では、羅生門の鬼退治説話を語るちりめん本『The Ogre's Arm (羅生門)』との繋がりが確認される。

No one had as yet had courage to make an attack upon the ogres' castle. Watanabe Tsuna, one of Raikō's followers, had indeed lain in wait for Shūtendōji the chief of the ogres, at the Gate called Rashōmon, in Kyoto. There a famous struggle had taken place in which, though the ogres escaped him, Tsuna had cut off, and carried away in triumph the monster's arm. Shūtendōji, however, by means of a clever trick, got back his arm again; and he, and his horrible crew, from this time forward, became bolder and bolder until at last the whole city was filled with terror and mourning.

#### 逐語訳

鬼の城を攻撃しようとする勇氣ある人は、いまだ誰もいませんでした。実に頼光の家来の一人、ワタナベ・ツナは、京都の「羅生門」と呼ばれる「門」で、鬼の大将である酒吞童子を待ち伏せしました。そこで有名な戦いが行われました。鬼達は綱から逃げましたが、綱は怪物の一人の腕を切り落として、意気揚々としてそれを持ち帰りました。ところが、酒吞童子は、ずる賢い策略をつかって、ふたたび自分の腕を取

り戻しました。そして、彼とその恐ろしい子分たちは、このときからますます大胆になり、ついに町全体を恐怖と悲嘆で一杯にさせたのです。

これは、羅生門の鬼退治説話として知られている話である。島津久基氏が指摘したとおり、「羅生門伝説に関する代表的な文献として、謡曲『羅生門』を挙げなければならぬ事に異論はあるまい。」と述べ、また、「少し異なっているが、同じ伝説の見えているのは、『太平記』の巻三二と、『剣巻』（『平家物語』に付いていることもある）で、稍後のものでは謡曲に『姫切』というものもある。ずっと降っては、音羽屋の新古演劇十種の中の二つまで―『茨木』と『戻橋』と―此の伝説に関連した狂言であることは、周知の事である。特に『茨木』なり、長唄の『網館』なりは、丁度、謡曲の『羅生門』に引続く説話の後半に相当する、伯母に化けて取返しに来る段であるから、謡曲の方と合せると始めて完全な一つの物語になるわけである」と、島津氏は述べている。

一方、この話は御伽草子『酒吞童子』でも確認されるが、冒頭部分ではない。頼光等が酒吞童子の住処に入ってからである。酒吞童子が彼らの為に開いた宴の最中、頼光に「不思議の酒」を吞ませられ、そして、酔っ払った酒吞童子は、自分の昔のことを語る中で、以下のようなことを述べる。

また頼光が郎等に、貞光、季武、公時、綱、保昌、いづれも文武二道のつはものなり。これら六人の者どもこそ、心にかかり候ふなり。それをいかにと申すに、過ぎつる春のことなるに、それがしが召し使ふ茨木童子といふ鬼を、都へ使ひに上せし時、七条の堀河にて、かの綱に渡りあふ。茨木やがて心得て、女の姿にさまを変へ、綱があたり立ち寄り、髻むずと取り、つかんで来んとせしところを、綱、このよし見るよりも、三尺五寸するりと抜き、茨木が片腕を、水もたまらず打ち落す。やうやう武略をめぐらして、腕を取り返し、今は子細も候はず。きやつばらがむつかしさに、われは都に行くことなし（下略）

渡辺綱が茨木童子という、酒吞童子の召使いの腕を切ったという。以上のように、御伽草子では、渡辺綱と戦って腕を切られたのは、酒吞童

子ではなく、茨木童子である。従って、ちりめん本『The Ogre's Arm (羅生門)』と『The OGRES of OYEHYAMA (大江山)』でも、ジェイムス夫人は茨木童子を削除し、酒吞童子を両方の話の主人公にしたのである。

##### 五、頼光は勅命を受け、大江山へ出で立つ

次に、ちりめん本『The OGRES of OYEHYAMA (大江山)』では、喜んで勅命を受けた頼光の姿が描写される。

Raikō was delighted to receive the Mikado's order. Indeed, this was all he had been waiting for, as he and his band had long vowed the destruction of the ogres.

##### 逐語訳

頼光は喜んで、帝の命令を受けました。実は、これこそ頼光が待ち望んでいたことだったのです。それは頼光と家来たちが、ずっと前から鬼退治することを誓っていたからでした。

一方、御伽草子では、頼光が下命を受け、急いで内裏へ参上する。すると、帝は丹波国大江山に棲む、鬼神を退治するように頼光に頼む。頼光は、その勅命をうかがい、困難な命だと思ったが、断らずにその勅命を受ける。

頼光勅をうけ給はり、急ぎ参内仕りければ、みかど叡覽まし々々て、「いかに頼光うけ給はれ。丹波国大江山には鬼神がすみてあをなす。わが国なれば率土のうち、いづくに鬼神のすむべきぞ。いはんや間近きあたりにて、人を悩ますいはれなし。平げよ」との宣旨なり。頼光勅命うけ給はり、あつばれ大事の宣旨かな。鬼神は変化の物なれば、討手向ふと知るならば、塵や木の葉と身を変じ、我ら凡夫の眼にて、見つけん事はかたかるべし。さりながら勅をばいかで背くべき。急ぎわが屋に帰りつゝ人々を召し寄せて、(下略)

## 六、おわりに

ジョイムス夫人は御伽草子に出てくる歴史的人物を全て削除するが、それはなぜだろうか。理由の一つには、もしそれを記すならば、読者にそれらの人物の説明が必要となるからであろう。日本の国外の読者に向けて日本作品を発信する場合、歴史的人物の具体化は、なじみの薄い、或いは、なじみのない人物を登場させることになる可能性があり、それはかえって、読者を混乱させるおそれがある。故に、彼女はプロットを大事にし、人物の具体化は極力さけた可能性がある。

また、特筆すべきは、ジョイムス夫人は意識的に、『The Ogre's Arm (羅生門)』の続きとして、『The OGRES of OYAYAMA (大江山)』を書いたと考えられる点である。この彼女の行動は非常に大胆であったと思われるが、重要なのは、なぜ彼女がそのように二つの作品を一連付けたか、ということだ。ここからは推測の域を出ないが、彼女にとって、或いは、ヨーロッパ人にとって、これら二つの作品は一つの流れをもつプロットとして捉えることができたということに注目したい。もちろん、彼女の創作技術の卓越さもあるが、これら二つの作品が一つの流れをもつものとして捉えることができるということが、ヨーロッパにおける日本の説話の享受のあり方の一つを示していると言つてよいだろう。つ



まり、このようにして日本の説話が享受されていくことに注目したい。

すると、先に記した、ジェイムス夫人が歴史的人物の具体化を避けたというのも、二つの作品が連結されたことと当然関係してこよう。歴史的人物の具体化をさけることによって、二つの作品が一つの作品として収斂されやすくなったのは言うまでもあるまい。従って、ジェイムス夫人は日本の説話の忠実な翻訳にとどまらない、あらたな日本説話の発生を促した人物である、ということになる。本稿ではこの点についても強調しておきたい。

### 第三節 グリフィスと『Raiko and the Shi-Ten Doji (頼光とシーテン童子)』

#### 一、ウイリアム・エリオット・グリフィス

ここでは、ウイリアム・エリオット・グリフィス (William Elliot Griffiths) について紹介しておきたい。

グリフィス (William Elliot Griffiths) は、アメリカの日本研究の第一人者である。天保十四年(一八四三)にフィラデルフィアで生まれたグリフィスは、幼い頃より、日本との縁が深かった。嘉永三年(一八五〇)、八歳になったグリフィスは、後に嘉永六年(一八五三)日本に来航することになるマシュー・ペリー遠征艦隊司令官が率いるサスケハナ (Susquehanna) という蒸気フリゲートのオープニングを見ている。

数年後、出身校ラトガース大学で、初めて渡米してきた日本人学生の指導に関わり、明治三年(一八七〇)、越前福井藩の藩校・明道館で、化学と物理を教えるお雇い外国人教師として福井藩に招かれて来日する(1)。

グリフィスの著作五〇冊のうち、十八冊は日本をテーマにしたものである。帰国の二年後の明治九年(一八七六)に刊行された『The Mikado's Empire (皇国)』は、三十年にわたって、アメリカで最もよく読まれた日本関係の書物とされる(2)。

『皇国』第二部十三章「Folk-lore and Fireside Stories」(昔話と炉端物語)は、日本の昔話を集めて紹介したものである。これは、四年後の一八八〇年には『Japanese Fairy World — Stories from the Wonder-lore of Japan (日本のお伽の世界—日本の不思議な伝承からの説話)』というきちんとした昔話集として刊行されることになる。そのひとつが、本稿が注目する「Raiko and the Shi-Ten Doji」であった。

二、グリフィス『Raiko and the Shi-Ten Doji (頼光とシテン童子)』

『皇国』第二部十三章「Folk-lore and Fireside Stories」(昔話と炉端物語)では、頼光による酒吞童子退治は、「Raiko and the Oni」(頼光と鬼)という話の中で、羅生門の鬼退治として知られている説話の続きとして確認される。グリフィスにとっては、

The wonderful story of "Raiko and the Oni" is one of the most famous in the collection of Japanese grandmothers. Its power to open the mouths and distend the oblique eyes of the youngsters long after bed-time, is unlimited (3).

「頼光と鬼」は、すばらしい話で、日本の祖母が語る話のなかでも、もっとも有名な一つである。寝床に入ってから長いこと子供の口を開かせ、たれさがった目を見張らすその力は絶大である。

『皇国』では、酒吞童子説話のあらすじは、次の数行で纏められている。

Shu-ten doji was another ghoul which Raiko, with his retainers, went to slay. Raiko went to his cave, and asked for a night's lodging. He found there a great red man with long red hair drinking strong saké out of a huge trencher which would hold several tubfuls. After a while the ghoul got drunk, and fell asleep. Raiko then drew his sword and cut the monster's head. His retainers helped him to carry it out and it was paraded with great pomp where every one could see it. It was bigger than the great lion's head which used to be carried through the streets of Yedo at the great festival procession of Kanda Miō Jin (see page 188), which it required twenty men to carry. It had frightful horns and tusks, and devoured many people (4).

つまり、酒吞童子は、頼光が、家来とともに、殺害しに行ったもう一人の悪鬼だった。頼光は酒吞童子の洞穴に行き、一夜の宿を求めた。そこで、強い酒を巨大な木皿から飲んでる長い赤毛の偉大な赤い男性に会う。しばらくして、悪鬼は酔って寝入った。そうすると、頼光は剣を抜いて、怪物の頭を切った。家来は、頼光がその頭を運び出すのを手伝う。そして、誰でも見られるように運ばれていた。童子の頭は、神田

明神祭りで運ばれる獅子の頭よりも、大きかった。恐ろしい角と牙があつて、たくさんの人々をむさぼっていた。

グリフィスが語るこの酒呑童子説話の出典は、明らかではないが、同じく『皇国』第二部十三章では、以下のように、

I have before me a little stitched book of seven leaves, which I bought among a lot of two dozen or more in one of the colored print and book shops in Tokio. It is four inches long and three wide. On the gaudy cover, which is printed in seven colors, is a picture of Raiko, the hero, in helmet and armor, grasping in both hands the faithful sword with which he slays the ghoul whose frightful face glowers above him. The hiragana text and wood within the covers are greatly worn, showing that many thousand copies have been printed from the original and oft-retouched face of the cherry-wood blocks (5).

一冊の糸で綴じた七枚からなる小さな本の話がある。グリフィスはこれは東京の色刷版画と本を売る店でニダース以上の本のなかから見つけて買ったという。縦四インチ、横三インチあり、七色刷りの派手な表紙に頼光の絵がある。この英雄は鎧兜に身を固めて、恐ろしい顔で頼光を上からにらんでいる鬼を殺そうと、忠義の刀に両手をかけている。ひらがなの本文と表紙の木版画は相当すり切れていて、桜の版木の原文のしかもしばしば加筆された面から、数千の部数が印刷されたことがわかる。

『皇国』で右のように数行で紹介された酒呑童子説話は、四年後の一八八〇年には『Japanese Fairy World — Stories from the Wonder-lore of Japan (日本のお伽の世界—日本の不思議な伝承からの説話)』というきちんとした昔話集の中でも、「Raiko and the Shi-Ten Doji」というタイトルで刊行されることになる。第四節に「Raiko and the Shi-Ten Doji」のテキストの具体相と、なぜこれが、ジェイムス夫人訳ちりめん本『The OGRES of OYEFYAMA (大江山)』に影響を与えたと考えられるか見ていきたい。

注

- (1) Edward R. Beauchamp, *An American Teacher in Early Meiji Japan*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1976 年參照。
- (2) Robert S. Schwantes, “Foreword,” 同右。
- (3) William E. Griffiths, *The Mikado's Empire*, New York, Harper and Brothers, 1876, 491 頁。
- (4) 同右、492 頁。
- (5) 同右、同頁。

#### 第四節 ちりめん本『The OGRES of OYEMYAMA』とグリフィス『Raiko and the Shi-Ten Doji』

##### 一、問題の所在

ジェイムス夫人は、グリフィスの翻訳から、どのような影響を受けたのであろうか。

本節では、明治十三年（一八八〇）に刊行されたW・E・グリフィス『Raiko and the Shi-Ten Doji』（頼光とシテン童子）と、その十一年後の明治二十四年（一八九一）に刊行されたジェイムス夫人訳ちりめん本『The OGRES of OYEMYAMA（大江山）』の本文を対照し、両者のちがいについて検討を加えることとする。方法としては、表を作成し、上にグリフィス訳の本文、下にジェイムス夫人訳の本文を掲載し、比較対照していく。

##### 二、「丹後の山」と「鬼の峠」

表1はグリフィス訳の冒頭部である。グリフィス訳は、ここから物語が始まる。

表1・「丹後の山」と「鬼の峠」

グリフィス訳 『Raiko and the Shi-Ten Doji』	ジェイムス夫人訳 『The Ogres of Oyeyama』
QUITE PATHLESS were the desolate mountains of Tango, for <b>no one ever went into them</b> except once in a while a poor woodcutter or charcoal-burner, yet Raiko and his men set out with stout hearts.	<b>No one had as yet had courage to make an</b> attack upon the ogres' castle.

グリフィス訳には、次のようにある。

QUITE PATHLESS were the desolate mountains of Tango, for no one ever went into them except once in a while a poor woodcutter or charcoal-burner; yet Raiko and his men set out with stout hearts.

道なき道は、人なき丹後の山、まれに貧しい木こりや炭焼きを除けば、誰もそこに分け入ることもない。頼光とその家来は勇気をふるって出発した。

ジェイムス夫人訳では、次のように翻訳されている。

No one had as yet had courage to make an attack upon the ogres' castle.

鬼の城を襲う勇気ある人は、まだ、だれもいなかった。

両者はともに「no one」で始まる。

また、山の名は、グリフィス訳では

the desolate mountains of Tango (人なき丹後の山)「

ジェイムス訳

the ogres' castle

となっており、グリフィス訳は

no one ever went into them

と続き、恐ろしく、一人も入っていない山の様子を描く。

ちりめん本では、話は以下のように続いていく。

Raiko then, with Tsuna and his other followers prepared for their journey. Well armed, and with their good swords in their belts, this brave little band, consisting of but five warriors, set off towards the mountain still known as the "Ogres' hill," at the top of which they expected to find the monster's den.

頼光は綱と家来とともに、たった五人の勇気のある一同 (brave little band) を結成して、怪物 (monster) の根城 (den) があるはず、「鬼の峠」 (Ogres's Hill) として知られる山へ出立する。

続いて、ちりめん本にしか確認されない、次ぎのような場面がある。

行く手を阻む峻しい山で難行していると、山中で、長く雪のように白い髭を生やした威厳のある一人の老人に出会う。頼光に経緯を聞いた老人は、酒呑童子はその名のように酒が好きなのだから、それを利用して酒で弱らせるのがよい、と言う。老人は一同を自分の住居に伴い、彼らを料理でもてなす。そして、頼光に兜、魔法の太刀、盃 (drinking flagon or goblet) をさずげる。盃は一つに見えたが、中は二つに分かれていて、二つの違う種類の酒を入れることができる。さらに、一同に、鎧と武器を隠すことができる山伏 (Yamabushi, or mountain hermits) の衣をまとわせる。最後に、老人は頼光に「サカイの有名なワイン (some of the famous wine of Sakai)」と強力な睡眠剤である白い粉を授ける。行き方を教えながら、「汝らに、神の恵みと幸あれ！」 ("Go, my sons, and may heaven prosper you") という。頼光たちは、老人の助言どおりに出発する。老人の優しさについて考えてみるに、老人は人間ではなく、神であったことに気づき ("This was no mere mortal: the gods themselves have come to our help"), 頭を深々と地に触れるほど垂れてお辞儀をした。

以上の記述は、前述した通り、グリフィス訳には、見られない。ジェイムス夫人の独自の文章である。

では、ジェイムス夫人は、この内容をどこから採り入れたのか。

おそらく、ジェイムス夫人は、この箇所については、グリフィス訳から離れて、御伽草子の本文を参看し、翻訳したものと考えられる。



### 三、険しい山奥の描写

次に、ちりめん本では、険しい山奥への旅が始まる。その景色にあたる描写は、グリフィス訳とジェイムス夫人訳にも、表2に太字で示したように、表現の類似性が高い。

表2・険しい山奥の描写

<p>グリフィス訳 『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p> <p><b>There were no bridges over the streams, and frightful precipices</b> abounded. Once they had to stop and build a bridge by felling a tree, and walking across it over a dangerous chasm. Once they came to a <b>steep rock</b>, to descend which <b>they must make a ladder of creeping vines</b>. At last they reached a dense grove at the top of a cliff, far up to the clouds, which seemed as if it might contain the demon's castle.</p>	<p>ジェイムス夫人訳 『The Ogres of Oyeyama』</p> <p><b>Fording the streams, for bridges there were none, and climbing steep precipices, aided often by the ropelike stems of the wild wisteria.</b> After a hard day's march, they came, towards evening to the foot of a thickly wooded hill.</p>
---	--

表現が一致する箇所を確認している。

先ず、小川の上に橋がないことをさす表現は、グリフィス訳では

there were no bridges over the streams

ジェイムス夫人では、

Fording the streams, for bridges there were none

となっており、少し言い方は違うが、「streams」の語が使われている。

次に、崖に対する表現は、グリフィス訳では、「frightful precipices」（恐ろしい崖）と「steep rock」（険しい岩）となり、ジェイムス夫人訳では、「steep precipices」（険しい崖）となって、グリフィス訳を合体させた表現となっている。

第三に、頼光らが山をよじ登って行くため、蔓性植物を掴むことにあたる。

グリフィス訳では、

*to descend which they must make a ladder of creeping vines*（崖を下りるため、蔓性植物をはしごにしなくてはいけなかった）

となり、ジェイムス夫人訳では、

*climbing steep precipices, aided often by the ropelike stems of the wild wisteria*（よく野性の藤の縄のような茎を掴んで、山をよじ登った）

となっていて、蔓は、より具体的に野生の藤をさされている。

#### 四、頼光等と娘の遭遇

続いて、両者のテキストには、頼光らが衣の血を洗っている娘と出会う場面が確認される。頼光等がいぶかしく思って聞くと、娘が言うには、自分は鬼たちの囚われの身だが、ここからすぐに立ちさるよう懇願する。頼光たちは鬼達に会うため、そこに向かっていると言い、朝になる前に、娘を逃がしてやるという。

表3・頼光等と娘の遭遇

<p>グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p> <p>Approaching, <b>they found a pretty maiden washing some clothes which had spots of blood on them.</b></p> <p><b>They said to her,</b> "Sister, Miss, why are you here, and <b>what are you doing?</b>" "Ah," said she, with a deep sigh, "you must not come here. This is the haunt of demons. They eat human flesh and they will eat yours." "Look there" said she pointing to a pile of white bones of men, women and children, "<b>You must go down the mountain as quickly as you came.</b>" Saying this she burst into tears. But instead of being frightened or sorrowful, the brave fellows nearly danced for joy.</p> <p><b>"We have come here for the purpose of destroying the demons by the mikado's orders,"</b> said Raiko, patting his breast, where inside his dress in the damask bag was the imperial order.</p>	<p>ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』</p> <p>There <b>they met with a beautiful maiden engaged in washing blood stained garments</b> in the mountain torrent, which here flowed more quietly through the valley.</p> <p>The warriors in surprise <b>asked her what she did alone</b> in this desolate spot. "Alas sirs," she answered, "I am a captive, and am obliged to do the bidding of my masters, the ogres.</p> <p><b>Fly, I beseech you, while yet there is time,</b> from this haunted spot."</p> <p>"No indeed," said Raiko, "<b>we have come on purpose to find the ogres'</b> den.</p> <p>Before morning you shall be free."</p>
--	--

表3においては、先ず、衣の血を洗っている娘と頼光らの出会いに対して、グリフィス訳は、

they found a pretty maiden washing some clothes which had spots of blood on them

とし、ジェイムス夫人は

they met with a beautiful maiden engaged in washing blood stained garments

としている。「出会う」の訳語である「found」と「met」、または衣の訳語「clothes」と「garments」、娘に対する記述形容詞「pretty」と「beautiful」のような異同があるが、それでも類似性が高い文章になっている。

次に、頼光らが娘にどうしてそのようなところにいるのかと聞く文章を見てみたい。

頼光等のことは、グリフィス訳では

they (彼ら)

とするが、ジェイムス夫人では

the warriors (武士達)

とする。また、グリフィス訳に見られる頼光等の質問の、

"Sister, Miss, why are you here, and what are you doing?" (お姉さん、どうしてここにいいのか、また何をしているのか。)

は、ジェイムス夫人訳では

The warriors in surprise asked her what she did alone in this desolate spot (驚いて、武士達は一人でそのような人気の無い荒れた場所で何を

しているのか尋ねた)

というような間接話法に改変されている。

それに対する娘の返事であるが、グリフィス訳では、

"You must go down the mountain as quickly as you came." (出来るだけ早く、山を下りなさい)

とするが、ジェイムス夫人訳では、

"Fly, I beseech you, while yet there is time, from this haunted spot." (怪物がでるこの場所からお逃げ下さい、お願い致します、まだ時間が

あるうちに)

とする。

表3における類似箇所の場合は、娘の懇願に対する頼光らの返事である。グリフィスの訳に見られる

We have come here for the purpose of

とジェイムス夫人訳の

we have come on purpose to

二つの助詞の改編以外、完璧に一致する。続いては、グリフィス訳では、

destroying the demons by the mikado's orders (帝の勅命によって、鬼を退治するため)

となり、グリフィスのテキストでは、<sup>ココ</sup>で初めて、鬼退治は帝に命じられたことを分かる。このことは、ジェイムス夫人訳では、冒頭の

THE Great Warrior Raiko had received orders from the Mikado to punish the ogres

で触れているが、<sup>ココ</sup>では、

to find the ogres' den (鬼の巣窟を探すため)

とだけしていると考えられる。

## 五、酒吞童子の料理人である小鬼との出会い

続いて、両者のテキストでは、頼光らが山を登り始めると、たいして行かぬうちに、酒吞童子の料理人として雇われた小鬼に出会う場面が確認される。頼光らは、小鬼が鬼達の料理に使う人の身体の一部を持っていることに気がつく場面である。

ここも、表4のように、類似性が高い文章となっている。

表4・酒吞童子の料理人との出会い

<p>グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p> <p><b>They began to climb the hill but they had not gone far before they met a young oni who was a cook in the great doji's kitchen.</b></p> <p><b>He was carrying a human limb for his master's lunch.</b></p>	<p>ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』</p> <p>So leaving the maid in astonishment, <b>they began to climb the mountain. They had not gone far when they met a young ogre, who was cook to Shutendoji.</b></p> <p>What was the horror of the warriors to find that <b>he was carrying home part of a human body, which he meant to cook for the ogres' supper.</b> Indeed, all around, lay human bones, bleaching in the sun, which had been flung down the precipice from the ogres' kitchen!</p>
---	--

まず、頼光らが山を登り始めることを、グリフィス訳では

They began to climb the hill

とし、ジェイムス夫人訳では、

they began to climb the mountain.

としている。両者では「They began to climb the」という表現は、完璧に一致している。ただ、山の事は、グリフィス訳では「hill」(峠)となるが、ジェイムス夫人訳では「mountain」(山)である。

次に、「たいして行かぬうちに」という表現は、両者でも

they had not gone far

とあり、同じである。

そして、「頼光らは童子の料理人である小鬼に出会う」の訳であるが、グリフィス訳の

*they met a young oni who was a cook in the great doji's kitchen*

とジェイムス夫人訳の

*they met a young ogre, who was cook to Shutendoji*

は殆ど一致するが、面白いことに、グリフィスは「鬼」という和語をそのままを使うが、ジェイムス夫人は「ogre」として訳している。また、「酒吞童子」の訳は、ジェイムス夫人訳ではそのままになるが、グリフィスは「great doji」（大童子）とする。

当該表最後の類似箇所では、頼光らは、小鬼が鬼達の料理に使う肉体の一部分を持っていることに気がつく箇所である。グリフィス訳では、

*He was carrying a human limb for his master's lunch*

とし、ジェイムス夫人訳では、

*he was carrying home part of a human body, which he meant to cook for the ogres' supper*

となっている。両者は「持っていたこと」を

*He was carrying*

と訳すが、その部分は、グリフィスでは

*limb (手足)*

となっている。ジェイムス訳では

*part of a human body (身体の部分)*

である。また、その身体の部分の料理は、グリフィス訳では、

for his master's lunch (主人の昼食のため)

となるが、ジェイムス夫人訳では、

for the ogres' supper (鬼達の軽晩飯のため)

とする。

この場面の続きは、表5になるが、肉体の部分を見て気持ち悪くなった頼光らは、できるだけその気持ちを隠して、小鬼に優しく挨拶をする。そして、城の首領に会えないかと頼む。頼光らの身体がおいしい料理になることを期待して、小鬼は頼光らの申し出に嬉しく応じるといふくだりである。

表5・頼光等は肉体の部分を見て気持ち悪くなる

グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』	ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』
<b>They gnashed their teeth silently, and clutched their swords under their coats. Yet they courteously saluted the cook-demon, and asked for an interview with the chief.</b>	<b>Hiding his disgust as well as he could, Raiko bade the ogre good evening, and asked him politely if he and his friends could find shelter for the night in his master's castle.</b> "We are poor mountain priests," said Raiko, travelling to Kyoto, and have lost our way. As it is now near sunset, and we are both faint and weary, we hope your master will not send us away." <b>The young ogre readily agreed to state their case to Shutendoji, thinking all the time to himself "what a fine feast we shall have off these fat old priests!"</b>

このくだりは、表記が少し異なるものの、意味的にほぼ一致している。



まず、頼光らのむかむかする反応は、グリフィス訳では、

*They gnashed their teeth silently* (彼らは静かに歯噛みをして)

になるが、ジェイムス夫人訳では、

*Hiding his disgust as well as he could* (「頼光は」いや気をできるだけ隠して)

とする。

次に、頼光等は小鬼に優しく挨拶をする表現は、グリフィス訳では

*they courteously saluted the cook-demon* (かれらは優しく料理人の鬼に挨拶して)

だが、ジェイムス夫人訳では

*Raiko bade the ogre good evening* (頼光は鬼に「こんばんは」と言いつて)

とする。

そして、頼光らは城の首領に会えないかと頼む部分であるが、グリフィス訳では、

*asked for an interview with the chief* (「かれらは」首領との面会を求めた)

だが、グリフィス訳では、

*asked him politely if he and his friends could find shelter for the night in his master's castle*

(頼光は鬼に彼と彼の友達は、鬼の主人の城での一夜の宿を優しく乞った)

となる。この続きに、ジェイムス夫人訳にしかない箇所がある。

*"We are poor mountain priests," said Raiko, travelling to Kyoto, and have lost our way. As it is now near sunset, and we are both faint and weary,*

*we hope your master will not send us away."*

頼光は「かわいそうな山伏です。京都に旅していて、道に迷いました。そろそろ日没になり、もう力もなく、疲れているので、あなたの主人は私たちを追い返さないといいのですが」と言った。

グリフィス訳では、以上に見られた、頼光らは神によって山伏姿に変装させてもらう場面が確認されないので、この箇所もないのである。最後の、頼光らがおいしい料理になることを期待して、小鬼は頼光らの申し出に嬉しく応じるというくだりであるが、グリフィスは、

*The demon smiled in his sleeve, thinking what a fine dinner his master would make of the four men.*

とし、ジェイムス夫人訳では、

*The young ogre readily agreed to state their case to Shutendoji, thinking all the time to himself "what a fine feast we shall have off these fat old priests!"*

となる。鬼の反応は、グリフィス訳では、

*The demon smiled in his sleeve (鬼は腹の中で笑った)*

とあるが、ジェイムス夫人訳では

*The young ogre readily agreed (小鬼は直ぐに応じて)*

となる。この訳では、グリフィスは「鬼」を「demon」で訳している。続きの

*thinking what a fine*

という表現が両者に一致するが、相違点として、頼光一同を表記することにあたって、グリフィス訳では

*four men (四人)*

になっているが、ジェイムス夫人では

*these fat old priests* (この太って老いた司祭) のようなユーモアある表現をとっている。

#### 六、酒呑童子の城の描写

続いて、頼光らは鬼の城の前に着く場面である。巨大な岩山、深い森に囲まれてある城の描写にあたっては、グリフィス訳とジェイムス夫人訳で一致する点が、表6のように、いくつか見いだされる。

表6・酒呑童子の城の描写

グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』	ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』
<b>A few feet forward, and a turn in the path brought them to the front of the demon's castle. Among tall and mighty boulders of rock, which loomed up to the clouds, there was an opening in the dense groves, thickly covered with vines and mosses like an arbor. From this point, the view over the plains below commanded a space of hundreds of miles. In the distance the red pagodas, white temple-gables and castle towers of Kioto were visible.</b>	<b>And now they came in sight of the castle. Dark and gloomy it looked, among tall pine trees, and giant rocks of weird and curious shape. The demon cook begged the pretended priests to wait at the gate while he learned his master's pleasure concerning them, but soon returning, led them into the presence of Shugendoji himself.</b>

頼光らは鬼の城の前に着くぐだりに当たって、グリフィス訳の

*to the front of the demon's castle* (鬼の城の前に)

に対し、ジェイムス夫人訳は

*in sight of the castle* (城の見えむところ)

と、似た表現になっている。

城を囲まれる岩にあたる表記は、グリフィス訳

*Among tall and mighty boulders of rock* (高くて巨大の岩の丸石の中)

は、ジェイムス夫人訳では

*among tall pine trees, and giant rocks of weird and curious shape* (高い松の木、不思議な形の巨大の岩の中)

となる。グリフィス訳では、岩に対する「among tall」は、ジェイムス夫人は少し変えて、松の木につながる。また、松の木の話は、グリ

フィス訳の

*dense groves, thickly covered with vines and mosses like an arbor* (東屋のような茎と苔におった、密集した木立の中の穴)

という表現を変化させている見てよいであろう。

続いて、表7は城内の様子を描くぐだりである。鬼の住処に入った頼光一同は、長い広間の奥に、酒吞童子の座っている姿をみる。

表7・城内の様子

<p>グリフィス訳 『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p> <p>Inside the cave <b>was a banquetting hall large enough to seat one hundred persons. The floor was neatly covered with new, clean mats of sea-green rice-straw, on which tables, silken cushions, arm-rests, drinking-cups, bottles and many other articles of comfort lay about.</b> The stone walls were richly decorated with <b>curtains and hangings of fine silken stuffs.</b> <b>At the end of the long hall, on a raised dais, our heroes presently observed, as a curtain was lifted, the chief demon, Shi-ten doji, of august, yet frightful appearance.</b></p>	<p>ジェイムス夫人訳 『The Ogres of Oyeyama』</p> <p>The monster was seated <b>at the upper end of a long hall.</b> Around him were soft <b>cushions, and silken curtains, and scattered about lay drinking cups and bottles.</b></p>
---	--

こうでも、両者にいくつかの類似点を確認される。

第一に、鬼の住処の中、酒呑童子が座っているところ「長い広間の奥」は、グリフィス訳では

At the end of the long hall, on a raised dais

とし、ジェイムス夫人訳では

at the upper end of a long hall

とする。表現としてほぼ一致で、ジェイムス夫人訳の

at the upper end (上端)

は、グリフィス訳の

on a raised dais (高くした壇で)

の改変だと思われる。

次に、広間に見られる品々であるが、

*cushions* (まくら) 、

*drinking cups* (コップ) 、

*bottles* (ビン)

という単語は一致し、グリフィス訳で「絹の幕」にあたる

*curtains and hangings of fine silken stuffs* (みじかな絹の幕とかけ布)

は、ジェイムス夫人は

*silken curtains*

として省略する。

反対に、相違点としては、酒吞童子の訳語そのものが挙げられる。グリフィス訳では、

*the chief demon, Shi-ten doji* (首領鬼、シテン童子)

とするが、ジェイムス夫人訳のこの箇所では、

*The monster* (怪物) となっている。

七、酒吞童子との出会い

続いて、表8では、酒吞童子の描写が描かれている場面である。真っ赤な身体で、頭に角が生えている酒吞童子は金の脇息にもたれていた。

表8・酒吞童子の描写

<p>グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p> <p><b>He was leaning on a golden arm-rest.</b></p> <p><b>His body was quite red, and he was round and fat like a baby grown up. He had very black hair cut like a small boy's, and on the top of his head, just peeping through the hair were two very short horns.</b></p>	<p>ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』</p> <p>But who can describe the horrible aspect of the ogre, <b>as he reclined on a golden arm rest?</b></p> <p><b>With his red body, hideous features and copper-coloured horns, he was enough to strike terror into the boldest heart. Shutendoji however, received the pretended priests with much condescension, and invited them to sup and spend the evening with him.</b></p>
---	--

ここでの一致は、以下の通りである。

金の脇息にもたれていた童子の姿に相当する表現である。グリフィス訳は

He was leaning on a golden arm-rest

とするが、ジェイムス夫人は

reclined on a golden arm rest

とする。

次に、童子の真っ赤な身体表現の訳をしてみる。グリフィス訳は、

*His body was quite red* (彼の身体かなり赤かった)

とするが、ほぼ同じく、ジェイムス夫人は

*With his red body* (彼の赤い身体で)

とする。

童子の頭に生えている角の表現は、どうであろうか。グリフィス訳では、

*two very short horns* (非常に小さい二本の角)

とするが、ジェイムス夫人は

*copper-coloured horns* (赤銅色の角)

となっている。

#### 八、宴会の描写

表9は、宴会が始まる場面である。鬼達が、小鬼が持って来た人骨と人肉の料理を食べ、人間の髑髏で酒を呑んでいるのをみて、頼光らはむかむかする。



表9・宴会の描写

グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』	ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』
<p>Raiko and his men separated, and began talking freely with the demons until the partitions at one corner were slid aside, and <b>a troop of little demons who were waiter-boys entered</b>. They brought in a host of dishes, and the onis fell to and ate. The noise of their jaws sounded like the pounding of a rice mill. <b>Our heroes were nearly sickened at the repast, for it consisted chiefly of human flesh, while the wine-cups were made of empty human skulls</b>. However, they laughed and talked and <b>excused themselves from eating, saying they had just lunched</b>. As the demons drank more and more they grew lively, laughed till the cave echoed, and sang uproarious songs. Every time they grinned, they showed their terrible tusks, and teeth like fangs. All of them had horns, though most of these were very short.</p>	<p>The supper was soon brought in by attendant ogres, and consisted mainly of animals' heads, and human bones, though there was also a dish or two of wild boar and other game. Raiko and his comrades were almost sick with the sight, yet dared not refuse to partake of this ghastly feast. The ogre and his lords were too busy with their own meal, which they devoured ravenously, to notice that their guests did no more than feign to eat, and in reality left the disgusting morsels untasted.</p> <p>All this time wine had been flowing like water; indeed there was a large tub of it standing near, from which smaller vessels were constantly being filled. Some of these vessels frightful to tell, were human skulls, and were handed to the ogre by captive maiden whom they forced to wait upon them.</p>

この箇所でも、いくつかの一致する言葉が確認される。

食事を持ってくる給仕鬼の登場にあたる表現から見よう。グリフィス訳では、鬼達のこととは

a troop of little demons who were waiter-boys (ウエーターボーイズであった小鬼の一同)

となり、ジェイムス夫人訳では

attendant ogres (給仕鬼) となる。

また、「食事を持ってくる」表現としては、グリフィス訳は

They brought in a host of dishes

とするが、ジェイムス夫人訳は

*The supper was soon brought in*

の受身形に変える。

次、小鬼が持って来た鬼達の食事が、グリフィス訳では、

*consisted chiefly of human flesh* (主に人肉から成り立っていた)

で、ジェイムス夫人訳では、

*consisted mainly of animals' heads, and human bones* (主に獣の頭と人骨から成り立っていた)

となり、両者は類似性の高い文章になっている。

そして、酒を呑むためのコップは、人間の髑髏で作られたことは、グリフィス訳では

*while the wine-cups were made of empty human skulls*

となり、ジェイムス夫人訳では、

*Some of these vessels frightful to tell, were human skulls*

となり、両者ではほぼ一致している。

さらに「それを見て頼光らは吐き気を催す」という表現を取り上げられる。グリフィス訳では、

*Our heroes were nearly sickened at the repast,*

ジェイムス夫人訳では、

*Raiko and his comrades were almost sick with the sight,*

である。

### 九、キョート・ダンス

次の場面では、酒呑童子が酔って、陽気になる。頼光は得意の「京都踊り」で鬼をもてなす。鬼たちはこれにやんやの喝采を浴せる。

表 10・キョート・ダンス

グリフィス訳 『Raiko and the Shi-Ten Doji』	ジェイムス夫人訳 『The Ogres of Oyeyama』
<p><b>The doji became especially hilarious, and drank the health of every one of his four guests in a skull full of wine. To supply him there was a tub full of saké at hand, and his usual drinking-vessel was a dish which seemed to Tsu □ a to be as large as a full moon.</b></p> <p><b>Raiko now offered to return the courtesies shown them by dancing "the Kioto dance," for which he was famous. Stepping out into the centre of the hall, with his fan in one hand, he danced gracefully and with such wonderful ease, that the onis screamed with delight, and clapped their hands in applause, saying they had never seen anything to equal it. Even the maidens, lost in admiration of the polished courtier, forgot their sorrow, and felt as happy for the time as though they were at home dancing.</b></p>	<p>When Raiko saw that Shutendoji had drunk a great deal, and that the fun was becoming fast and furious, he thought that now was his time to act.</p> <p>So stepping forward, he offered to show them the "Kyoto dance" for which he was famous. He danced so well, and handled his fan with so much grace that the drunken ogres screamed with delight, making the hall echo again to their shouts.</p>

この部分冒頭では、表記が少しちがっても、酒呑童子が酔って、陽気になるくんだり、両者で確認される。

まず、源頼光が「the "Kyoto dance" (キョート・ダンス)」で鬼をもてなす場面に注目していきたい。

渋川版の御伽草子『酒吞童子』では、この場面は次のように描かれる。

やがて頼光お酌にこそは立たれける。童子が受けたる盃を綱は比よし見るよりも、ずんど立つてぞ舞ふたりける。「年を経て鬼の岩屋に春の来て、風や誘ひて花を散らさん、おもしろや」と、これも又押し返し二三べんこそ舞ふたりける。此歌の心もちこれに有逢鬼どもを嵐に花の散る如くになすべしとの、歌の心を鬼はすこしも聞き知らず、あらおもしろやと感じつゝ次第々々に酔ひほれて

この部分はグリフィス訳では、

Raiko now offered to return the courtesies shown them by dancing "the Kyoto dance," for which he was famous.

Stepping out into the centre of the hall, with his fan in one hand, he danced gracefully and with such wonderful ease, that the onis screamed with delight, and clapped their hands in applause, saying they had never seen anything to equal it.

ジェイムス夫人訳では、次のように翻訳されている。

So stepping forward, he offered to show them the "Kyoto dance" for which he was famous.

He danced so well, and handled his fan with so much grace that the drunken ogres screamed with delight, making the hall echo again to their shouts.

二者を比較して気づく第一の点は、鬼のために舞う武士である。御伽草子では渡辺綱であるのに対して、グリフィス訳では Raiko、ジェイムス夫人訳のこの箇所では he となっている。He はジェイムス夫人訳でも、頼光のことをさす。

第二に、舞の名前「キョート・ダンス」である。御伽草子の舞には名前がない。一方、グリフィス訳では、

"the Kyoto dance," for which he was famous

ジェイムス夫人訳では、

the "Kyoto dance" for which he was famous

となっている。この *the "Kyoto dance"* という特異な舞の名称は、ジェイムス夫人がグリフィス訳 *"the Kyoto dance"* を継承したものと見てよいであろう。

さらに、英訳では、扇を持って優雅に舞う頼光の姿が記される。

第一に、「手で扇を持つ」の翻訳は、グリフィス訳では、

*with his fan in one hand*

ジェイムス夫人訳では、

*handled his fan*

となっている。

第二に「優美に舞った」の訳語は、グリフィス訳では、

*he danced gracefully*

ジェイムス夫人訳では、

*He danced so well*

である。グリフィス訳の *gracefully* は *danced* にかかる副詞である。一方、ジェイムス夫人訳では、扇の持ち方について *with so much grace* と表現する。いずれも *grace* の語を用いている。

グリフィス訳・ジェイムス夫人訳には、鬼達が *screamed with delight* (喜んできやつきやと声をあげる) という共通する表現が用いられている。

第三に、御伽草子では、舞よりも、綱の歌の方が重要である。綱がくりかえし二度三度と歌うその歌は、

年を経て鬼の岩屋に春の来て、  
風や誘ひて花を散らさん、おもしろや

ここに居合わせる鬼どもを、嵐に花が散るように斬り散らそうという意味である。

## 十、サカイのワイン

次に、両作品では、頼光が舞い終わった後、これは一番美味しいサカイのワインだと言いながら、酒呑童子に酒をさしあげる場面が確認される。酒呑童子は一気に飲み干し、やがて雷のような高聲で寝てしまう。

表11・カイのワイン

<p>グリフィス訳 『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p>	<p>ジエイムス夫人訳 『The Ogres of Oyeyama』</p>
<p>The dance finished, <b>Raiko took from his bosom a bottle of saké, and offered it to the chief demon as a gift, saying it was the best wine of Sakai. The delighted doji drank and gave a sip to each of his lords saying, "This is the best liquor I ever tasted, you must drink the health of our friends in it."</b> Now Raiko had bought, at the most skillful druggists' in the capital, a <b>powerful sleeping potion, and mixed it with the wine, which made it taste very sweet.</b></p>	<p>Then producing the double drinking stoup <b>Raiko offered it to Shutendoji, assuring him that it contained some of the finest Sakai wine.</b> Raiko had before this taken an opportunity of filling both compartments of the stoup with wine, <b>but into one of them he had cunningly dropped the white powder.</b> This side of the flagon he took care should always be presented to the ogre and his lords, while he and his followers as carefully drank out of the other. <b>Shutendoji loudly praised the wine,</b> and was not content until he had drained the last drop. Though he had allowed the other ogres to have a sip, yet he had drunk the lion's share himself, so that <b>he was soon asleep, and snoring like the sound of distant thunder, and before long most of his retainers had followed his example.</b></p>

表11の通り、グリフィス訳でも、ジェイムス夫人訳でも、武士は舞い終わった後、酒呑童子に酒をさしあげる。御伽草子「酒呑童子」と比較したら、綱が舞う前に、頼光が童子に毒酒をさしあげる。この順番は、御伽草子と異なり、また両作品の一致として取り上げられる。次に、第一に、「サカイのワイン」に注目したい。

御伽草子『酒呑童子』では、源頼光が酒呑童子に酒を献ずる場面が次のように描かれる。

その時頼光座敷を立ち、件の酒を取り出し、「これは又都よりの持参の酒にて候へば、恐れながら童子へも御酒ひとつ参らせん。御心みのために」とて、頼光一つさらりとほし、酒呑童子にさゝれける。童子盃受け取りこれもさらりとほされたり。げにも神便ありがたや、不思議の酒のことなれば、その味甘露の如くにて、心もことばも及ばれず。

頼光が取り出した「件の酒」は「都よりの持参の酒」である。まず、頼光が「御心みのために」と毒味に飲み干し、酒呑童子に酒を勧める。その「不思議の酒」の味は「甘露」のように言葉にできぬほど美味である。

この「不思議の酒」の名を、グリフィス訳は、

*the best wine of Sakai*

と訳し、ジェイムス夫人訳は、

*the finest Sakai wine*

と訳している。いずれも、その意味は「最も良いサカイのワイン」である。

「サカイのワイン」は、ジェイムス夫人訳には、もう一例登場する。大江山の山中で難行する頼光一行に、白髭の老人（実は神）が「有名なサカイのワイン」と白い粉（毒）を与える。これをジェイムス夫人は次のように英訳する。

*some of the famous wine of Sakai*

グリフィス訳に初出例がみえ、ジェイムス夫人が二度使う「サカイのワイン」とは、何を意味するのであろうか。

「Sakai」は、固有名詞の表記である。

ジェイムス夫人訳刊行の一年後、明治二五年（一八九二）、山形の酒井ワイナリーが創業している。この酒井で生産された国産ワインをさすものか。あるいは、貿易港であった大坂・堺に届いた輸入ワインを意味するのであろうか。

「サカイ」は「酒」に通じるが、ジェイムス夫人訳には「sake」の語は一度も使用されない。「sake」に相当する語は、すべて「wine」と訳される。

*Through his love of wine shall you overcome him.*

（酒呑童子のワイン好きに付け込んで、あなたは彼を退治できるはずですよ。）

*Added to this, the old man gave to Raiko some of the famous wine of Sakai,*

（これに加えて、老人は頼光に有名なサカイのワインを与えた。）

*All this time wine had been flowing like water;*

（宴の間中、ワインは湯水のようにふんだんにふるまわれた。）

*Then producing the double drinking stoup Raiko offered it to Shutendoji, assuring him that it contained some of the finest Sakai wine.*

（そして、二杯の酒杯を用意して（一杯は毒入りワインを作り）、中身は最高級のサカイのワインだと請け合って、頼光は酒杯を酒呑童子に差しだした。）

*Raiko had before this taken an opportunity of filling both compartments of the stoup with wine, but into one of them he had cunningly dropped the white powder.*

（頼光は、あらかじめ、中が二つに仕切られた盃の片方にワインを入れ、片方だけに白い粉（毒）を抜け目なく入れた。）

*Shutendoji loudly praised the wine, and was not content until he had drained the last drop.*



(酒呑童子は声高にそのワインを称え、最後の一滴を飲み干すまで満足しなかった。)

このように、ジェイムス夫人は、頻繁に「酒」を「wine」と翻訳する。

『御伽草子』では「都よりの持参の酒」「不思議な酒」とあった日本酒が、グリフィスによって「the best wine of Sakai」と訳され、さらに、ジェイムス夫人にいたって「wine」に置き換えられているのである。

ただし、グリフィス訳には「saké」の用例が三例確認される。

All of them at once poured out a fresh saucer of saké and drank it down.

(彼らは皆、同時に冷たい酒を盃に注いで、それを飲み干した。)

To supply him there was a tub full of saké at hand,

(酒呑童子に酒を用意するため、手元には酒でいっぱいの桶が置いてあった。)

The dance finished, Raiko took from his bosom a bottle of saké, and offered it to the chief demon as a gift, saying it was the best wine of Sakai.

(舞が終わると、頼光は懐から酒を一瓶を取り出し、「これはサカイの最も良いワインです」と言いながら、鬼の親分に贈り物として差し出した。)

第二に、毒酒を作るため、頼光が使う毒である。グリフィス訳では、都の一番熟練した薬舗で頼光が「強い眠剤の水薬」(a powerful sleeping potion)を買って、それをワインと混ぜた。一方、ジェイムス夫人訳では、頼光は、中は二つに分かれた盃にワインを入れたが、一つの部分のみに、以前神から貰った白い粉を抜け目なく入れた (he had cunningly dropped the white powder)。ようするに、両作品では、毒酒は出来上がった物ではなく、頼光が作るものである。

第三に、酒呑童子は一気に酒を飲み干し、やがて雷のような高鼾で寝てしまう (was soon asleep, and snoring like the sound of distant thunder) のも、グリフィス訳では、

In a few minutes all the demonshad dropped off asleep, and their snores sounded like the rolling thunder of the mountains

となり、ジェイムス夫人訳では、

so that he was soon asleep, and snoring like the sound of distant thunder, and before long most of his retainers had followed his example.

とし、もう一つの重要な一致になる。

## 十一、頼光の太刀

さらに、酒吞童子のとどめを刺す頼光の太刀「ちすい」の説話に注目したい。

この場面でも、ジェイムス夫人がグリフィス訳を参考したことが論証できる。

表12のように、頼光は家来に合図を送って、寝ている酒吞童子に近づき、すかさず太刀を抜く。太刀は長く伸びて、酒吞童子の首を斬る、その箇所である。

表 12・頼光の太刀

<p>グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p>	<p>ジエームス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』</p>
<p><b>Then Raiko rose up and gave the signal to his comrades. Whispering to the maidens to leave the room quietly, they drew their swords, and with as little noise as possible cut the throats of the demons. No sound was heard but the gurgling of blood that ran out in floods on the floor. The doji lying like a lion on his cushions was still sleeping, the snores issuing out of his nose like thunder from a cloud. The four warriors approached him and like loyal vassals as they were, they first turned their faces towards Kioto, revered the mikado, and prayed for the blessing of the gods who made Japan. Raiko then drew near, and measuring the width of the doji's neck with his sword found that it would be short. Suddenly, the blade lengthened of itself. Then lifting his weapon, he smote with all his might and cut the neck clean through.</b></p>	<p><b>Then up rose Raiko and gave the signal to his comrades. Drawing their swords they soon made short work of the sleeping ogres, while Raiko came near to Shutendoji wielding the magic sword, the gift of the gods.</b></p> <p><b>As he raised his hands to strike, the blade lengthened of its own accord, and with one blow the monster's head was severed from his body.</b></p>

頼光の太刀「ちすい」は、御伽草子『酒吞童子』では、頼光たちの大江山への旅仕度をととのえる場面で登場する。御伽草子では、

まづ頼光の笈には、らんでん鎖と申て緋威の御鎧、同じ毛の五枚甲に、獅子王とこそ申ける、ちすいと申せし劔二尺一寸候しを、笈の中にぞ入給ふ

とある。頼光の笈には「らんでん鎖」という緋威の鎧、「獅子王」という同じ毛の五枚甲、「ちすい」という二尺一寸の劔を入れる。御伽草子は、ひきつづいて、保昌の出で立ちについて次のように述べ、

保昌は紫威の腹巻に、同じ毛の甲を添へ、岩切と申て、二尺ありける小長刀、ふたへにかねをのべつけて、三束あまりにねち切りて、笈の中へぞ入給ふ

渡辺綱の出で立ちについては、

綱は萌黄の腹巻に同毛の甲を添へ、鬼切と云太刀を笈の中にぞ入給ふ

とし、定光と末武、公時の出で立ちは次のように描写される。

定光と末武、公時も、思々の腹巻に同毛の甲を添へ、いづれも劣らぬ劔を笈の中にぞ入にける

この出で立ちで、鬼退治に臨む一行の様子は、

頼光なめに思し召「その儀にて候はゞ面々物の具し給へ」とて、まづ傍にぞ忍ばれける。頼光の出たちには、らんでん鎖と申て緋威の鎧を召し、三社の神の給はりし星甲に、同じ毛の獅子王の御甲をし重ねて召されつゝ、ちすいと申せし劔を持、南無や八幡大菩薩と心の中に祈念して進み出給ふ。残る五人の人々も思ひ々の鎧を着、いづれも劣らぬ劔を持、女房たちを先に立て心静かに忍び行く

と描かれる。頼光は、笈のなかに入れておいた「らんでん鎖」の緋威の鎧、三社の神がたまわつた星甲、同じ毛の「獅子王」甲を重ねて着用し、「ちすい」という劔を持って、「南無や、八幡大菩薩」と心中に祈つて進み出る。

そして、ついに、酒吞童子を仕留めるのである。ここは、

頼光は、頭の方に立ち廻り、ちすいをするりと抜き給ひて、「南無や三社の御神力を合せてたび給へ」と、三度礼して切り給へば、鬼神眼を見開きて、「情なしとよ客僧たち、いつはりなしと聞きつるに、鬼神に横道なき物を」と、起き上らんとせしかども、足手は鎖に繋がれて起くべきやうのあらざれば、おごゑをあげて叫ぶ声、雷電いかづち天地も響くばかりなり。

頼光は、太刀「ちすい」で鬼の首をとる。

この太刀は、「童子切安綱」とも呼ばれている太刀のことを指すであろう。童子切安綱は平安時代中期、伯耆国（今の鳥取県）生まれの刀工・大原安綱の作とも言われる。安綱の太刀は、平安時代特有の細身で腰ざりが強いもので、鋒に近づくにつれて身幅と反りが小さくなる。古備前派の作刀に似た上品さと、武器として刀の力強さ兼ね備えた剛剣である（一）。

このくだりは、ジェイムズ夫人訳では次のようになっている。

Then up rose Raiko and gave the signal to his comrades. Drawing their swords they soon made short work of the sleeping ogres, while Raiko came near to Shutendoji wielding the magic sword, the gift of the gods. As he raised his hands to strike, the blade lengthened of its own accord, and with one blow the monster's head was severed from his body.

頼光は、神々から授かった「不思議な刀」を振り上げて、酒吞童子に近づく。頼光が手を上げて殺そうとしたとき、刀がひとりで長くなり、一振りすると、鬼の頭は身体から切り落とされた。

一方、このくだりは、グリフィス訳では次のように訳される。

Then Raiko rose up and gave the signal to his comrades. Whispering to the maidens to leave the room quietly, they drew their swords, and with a little noise as possible cut the throats of the demons. Raiko then drew near, and measuring the width of the doji's neck with his sword found that it would be short. Suddenly, the blade lengthened of itself. Then lifting his weapon, he smote with all his might and cut the neck clean through.

頼光は、童子の首を斬るには、手持ちの刀が小さいことに気づく。すると、刀はひとりで延びて長くなり、頼光はうまく酒吞童子の首を斬ることができたのであった。

それでは、両者の訳を比較兼用してみよう。

冒頭部、頼光が一同に合図を送る表現に注目したい。

グリフィス訳では、

Then Raiko rose up and gave the signal to his comrades

ジェイムス夫人訳では、次のように訳される。

Then up rose Raiko and gave the signal to his comrades

この二つでは「up rose Raiko」と「Raiko rose up」の語順を除けば、両者の英文は完璧に一致する。

第二に、太刀がひとりで長く延びる部分である。

グリフィス訳では、

*the blade lengthened of itself*

ジェイムス訳では、次のようになっている。

*the blade lengthened of its own accord*

一見してあきらかなように、両者の英文は、きわめて類似した表現となっている。

以上の二点から、この場面でも、ジェイムス夫人がグリフィス訳を参照したことはあきらかであろう。

## 十二、酒吞童子の首

次に、首はぎらぎらと目を剥いて宙を飛び、七回飛び回ると頼光の頭に噛みつく場面に移ろう。幸い兜に阻まれて頼光は無事だが、首はどさつと地に落ちる。

表13

<p>グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p>	<p>ジェイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』</p>
<p>In an instant, the bloody head flew up in the air gnashing its teeth and rolling its yellow eyes, while the horns sprouted out to a horrible length, the jaws opening and shutting like the edges of an earthquake fissure. It flew up and whirled round the room seven times. Then with a rush it flew at Raiko's head, and bit through the straw hat and into the iron helmet inside. But this final effort exhausted its strength, its motions ceased and it fell heavily to the floor.</p>	<p>In a moment the hideous head flew up into the air; the mouth opening and shutting, the teeth grinding, the eyes rolling, and the horns springing out to an appalling length. Seven times it whirled round, and then made a dash at Raiko's head. And it would have fared badly with the hero, but for the armour by which he was protected. The demon's teeth bit through the hat, but were powerless against the helmet. The head fell at length to the ground with a heavy thud, and the victory was won.</p>

表13の太文字のように、両者の訳のこの箇所でも、類似性が高い表現が確認される。

あつという間に恐ろしい鬼の頭は、空中に飛び上がるくんだりは、グリフィス訳では、

In an instant, the bloody head flew up in the air

となり、ジェイムス夫人訳では、

In a moment the hideous head flew up into the air;

となる。類義語の「instant」と「moment」（瞬間）、または「bloody」（血まみれの）と「hideous」（見るも恐ろしい）の違いを除いたら、全く同じ文章になっている。また、鬼の口は開閉する姿は、グリフィス訳では

the jaws opening and shutting

となり、ジェイムス夫人訳では、

the mouth opening and shutting

となっている。この箇所でも「jaws」（下顎）と「mouth」（口）の違いを除いて、両者では同じである。

また、鬼の歯はぎしぎしと乳り、目はぎよるぎよるとする状態は、グリフィスは

*gnashing its teeth and rolling its yellow eyes,*

と訳し、ジェイムス夫人は

*the teeth grinding, the eyes rolling,*

と翻訳している。この箇所でも、ジェイムス夫人は「gnashing」（きしらせる）を類義語の「grinding」に買え、鬼の目に関する品質形容詞の「yellow」を削除しただけだと思われる。同じく、恐ろしいほどの長さに飛び出した角は、グリフィス訳では、

*while the horns sprouted out to a horrible length*

とし、ジェイムス夫人訳では、

*and the horns springing out to an appalling length*

とされる。

さらに、鬼の頭は七回ほど空中をぐるぐると回り、それから頼光の頭をめがけて襲ってくる件である。ここも、グリフィス訳は

*It flew up and whirled round the room seven times. Then with a rush it flew at Raiko's head*

となり、ジェイムス夫人訳では、

*Seven times it whirled round, and then made a dash at Raiko's head.*

となっている。この「the room」（部屋）の削除、または「with a rush it flew」（一気に飛びしまった）を「made a dash」（突進した）への表現の改変以外、一緒である。



最後に、頼光一同は、手下の鬼たちも一匹のこらず退治する。そして、囚われの捕虜たちを逃がし、城に火を放ち、人骨を埋めて墓石を立て、ようやく酒呑童子の首を担いで凱旋する。この二つでも、表14の通り、両者では類似性の高い文章になっている。

表 14

<p>グリフィンス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』</p>	<p>ジエイムス夫人訳『The Ogres of Oyeyama』</p>
<p>Then the heroes congratulated each other and after despatching the smaller demons, brought out all the treasure and divided it equally. Then they set the castle on fire and buried the bones of the victims, setting up a stone to mark the spot. All the maidens and captives were assembled together, and in great state and pomp they returned to Kioto. The virgins were restored to their parents, and many a desolate home was made joyful, and many mourning garments taken off. Raiko was honored by the mikado in being made a kugé (court noble,) and was appointed Chief of the entire garrison of Kioto. Then all the people were grateful for his valor.</p>	<p>After they had slain the ogres, Raiko and his brave comrades, released the captives, divided the spoil, and finally set fire to the castle, destroying at once, and for ever that abode of wickedness. Then the brave warriors, followed by the rejoicing band of released captives, gladly took their way home, bearing the head of Shutendoji with them. But before leaving the Ogres' Hill they reverently buried the bones of formed victims, and set up a stone to mark the spot. Raiko received honours and rewards from the Mikado, and the everlasting gratitude of the citizens of Kyoto, whom he had thus delivered from the raids of the ogres.</p>

十三、むすび

以上、煩を厭わず、細かく二つの英訳を比べてみたが、この考察から、長谷川武次郎の「JAPANESE FAIRY TALE SERIES」全二〇冊のうち第十九号にあたる明治二四年（一八九二）ジェイムス夫人著『The OGRES of OYEVAMA（大江山）』の出典の一つが、明治十三年（一八八〇）グリフィス著『Raiko and the Shi-Ten Doji』であることが明白に指摘できるであろう。

従来、ちりめん本は日本語版をもとに、初めて英訳が行われたと考えられてきた。しかし、ちりめん本に先立つこと十一年、明治一三年（一八八〇）に、グリフィス訳『Raiko and the Shi-Ten Doji』が刊行されていた。ジェイムス夫人のちりめん本は、その大きな影響のもとに成立していたのである。

注

(一) 日本武具研究会編『日本刀入門』（笠倉出版社、二〇一四年四月）

## 第二章 八尋不二『大江山酒吞童子』論―酒吞童子 of 歌舞伎とシナリオ―

### 第一節 「戻橋」のメタモルフォーゼ―歌舞伎『戻橋』と五都宮章人と『羅城門の妖鬼』の影響

#### 一、問題の所在

昭和三五年（一九六〇）、京都・大映映画が制作した田中徳三監督『大江山酒吞童子』が公開された（一）。ゴールデン・ウィークをめがけて封切られたこの映画は、川口松太郎の短編小説『大江山酒吞童子記』（二）を原拠とし、八尋不二が脚本を手掛けている（三）。川口松太郎はこの映画のために原作を書き下ろした。また、川口松太郎・田中徳三・八尋不二と、当時大映の企画部長であった鈴木晰也の四名のロケ・ハンが、事前に大江山への取材旅行に同行するほどの意欲作であった（四）。

この映画は、酒吞童子説話を基調とし、日本の伝統芸能を色濃く受け継ぎながらも、大映の誇る特殊撮影の技術を生かし、斬新な映像表現をふんだんにとりいれている。

特に、「戻橋」の場は、川口の原作では次のわずか数行の絵巻描写でしかない。

さて第二の中の巻きは酒天童子が活躍せず、茨木の童子が羅生門で渡辺綱と渡り合うくだりや、蜘蛛童子が洛南西妙寺で酒田公時に切られる場面や、紫野の袴垂保輔が平井保昌と格闘するところなど、洛中洛外にはびこる夜盗野伏りの活動を描いている。然し面白い事には、今

までの伝説では茨木の童子が渡辺綱に腕を切られることになっているが、この絵巻はあべこべで、綱が童子に切れ馬に乗って逃げだしており、酒田公時も蜘蛛童子の魔術にかかって悶絶しており、平井保昌は袴垂保補の手にかかって深手を負い朱に深まって倒れており、頼光四天王と呼ばれる武士たちが、賊に負けているところが、従来の伝説をくつがえす面白い場面になっている(51)。

これが、大幅に改められ、新古演劇十種のひとつ、河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『辰橋』に基づきながらも、特殊撮影を用いた五分間ほどの見せ場となっている。

この田中徳三・八尋不二による『大江山酒天童子』に先立つこと四年前に、昭和三年(一九五六)、東映映画『羅城門の妖鬼』が公開されていた。東映が制作した『羅城門の妖鬼』は、「辰橋」「土蜘蛛」などの鬼退治を題材としていて、佐伯清監督のもと、「五都宮章人<sup>いつのみやあきひと</sup>」なる人物が脚本を手掛けている(52)。

つまり、川口松太郎原作・田中徳三監督・八尋不二脚本の大映映画『大江山酒天童子』の前には、先行する作品として、佐伯清監督・五都宮章人脚本の東映映画『羅城門の妖鬼』が存在していた。しかも、このふたつの映画は、いずれも典拠として、河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『辰橋』を踏まえている。

一方、河竹黙阿弥『辰橋』は、明治二十三年(一八九〇)十月、歌舞伎座で初演された常磐津の舞踊劇である。作曲は六世岸沢式佐、節付は常磐津小文字太夫、振付は初代花柳寿輔であった。その『辰橋』には、次のような役名が見られる。

五条の扇折娘小百合実は愛宕の悪鬼。

渡辺源次綱。

綱の郎党左源太。同右源太。

それと比べ、昭和三年(一九五六)五都宮章人脚本『羅城門の妖鬼』のキャストは、「辰橋」の場面に当たって、次のとおりである。

平三郎敦時・小百合姫・乳母茨木・僧智壽・鬼女 中村錦之助

渡辺綱

東千代之介

昭和三五年（一九六〇）八尋不二脚本『大江山酒天童子』のキャストは、次のとおりである。

渡辺綱

勝新太郎

小百合・茨木

左幸子

以上三作の脚本を比較検討したところ、「戻橋」の場面全体にわたって、八尋不二『大江山酒天童子』の脚本に一致する表現が数多く見いだされた。

この一致は、何を意味するのか。

本節では、八尋不二『大江山酒天童子』と、これに先行する五都宮章人『羅城門の妖鬼』のふたつの脚本を、原拠となる河竹黙阿弥『戻橋』と比較することによって、八尋不二の脚本の意図を考察することを目的とする。

## 二、戻橋と『剣巻』

「戻橋」の説話は、『平家物語』百二十句本、屋代本、田中本、長祿本にみえる「剣巻」を原拠としている。それらがさらに歌舞伎に取り入れられて新古演劇十種の一、河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『戻橋』『茨木』となった。映画は、特に歌舞伎の影響を濃厚に受けている。

松尾葦江「平家物語剣巻 解説」『平家物語』巻四（校注・訳者 市古貞次 完訳日本の古典 第四十五巻 昭和六二年三月三一日）が論じたとおり、中世から近世初期にかけて、『剣巻』とよばれる作品があつて、それは軍記文学と、成立や素材や享受の面で独特の関係を有しながら、『剣巻』がそれ自体で存在も存立していたらしい。名剣に対する関心はいつの時代にもある。例えばそれは特に武士の時代であり、壇之浦での

宝剣の紛失という大きな出来事から始まり、王権の危機が叫ばれた中世には、特に名剣に対する関心が強かった。王威のよって立つ基を尋ね、日本国の始源を語り、一方では、鎌倉期軍記文学のエッセンスを集めた形になっている。つまり、『劔巻』は、小さいながらも中世の一面を最もよく表す作品なのである。

さて、ここからは、『劔巻』とそれに関係の深い作品の主なものを紹介していきたい。

①百二十句本『平家物語』第一〇七・一〇八句。これは独立せず、『平家物語』巻十一の中の「劔」に当る箇所であるが、内容は『劔巻』にほぼ一致する。

②屋代本『平家物語』別冊 二巻。いわゆる抽書とともに屋代本の付録とされているものである。巻十一「宝劔事」に一部重複する。

③田中本 二巻。田中忠三郎氏蔵写本（高橋貞一氏『国語国文』昭四二・七号翻刻）と、塩釜神社蔵の写本とがある。

④長禄本 一巻。水戸彰考館蔵。奥書に長禄四年（一四六〇）とあるので、それ以前の成立と知れる。

⑤版本系諸本

① 承応二年版。国会図書館蔵、三分冊、丹緑本。

② 無刊記版本。駒沢大学蔵。なお静嘉堂文庫に版本写もある。

③ 『太平記』『源平盛衰記』などの版本の付録。整版本『太平記』などに添えられたもので、冒頭に「漢の高祖は貴坊が属鐘を伝へて白蛇の霊を切つて天帝の名を出す事を得たり」で始まる刀劔礼讃の序を有する。

④ 奈良絵本。①第三冊に当る一巻のみが東京大学付属図書館に存し、目移りによる誤写があるので、①に先行しない。絵の図柄は①とよく似ているが、互いに一葉ずつ独自の絵がある。

右のうち、②～⑤の本文は、部分的に字句の異同があるが、大略は一致し、特に②③④は、本文の伝の流れとしては一種にまとめることも可能である。ただし、③はどちらかといえば②に近く、④は独自の異文がある。①は、内容的には『劔巻』と一致するが、上・下巻の構成が相違

し、詞章にもかなりの異同が見られる。つまり、②～④よりもやや簡略化されている。その点で、語り本系『平家物語』巻十一の「劍」に近くと見ることもできる。『劍卷』の内容は大きく分けると、(ア)源氏の家代々に伝わる二振(後に三振)の名劍の物語と、(イ)三種神器、特に宝劍の由来、との二部構成になっている。

①は一〇七句に(イ)、一〇八句に(ア)をまとめる。

語り本系『平家物語』巻十一のいわゆる「劍」は、『劍卷』の(イ)の要領をまとめた形になっており、大幅な文辞の増が確認できる『源平盛衰記』巻四十四「神鏡神靈都入」「三種宝劍」も、大体その範囲内のものである。「劍」は平曲では大秘事とされ、『平家奥秘』『平家勘文』などの秘伝書に含まれたり、別冊で伝えられる。

『劍卷』の成立年代や、『平家物語』の成立との先後などは未詳というほかはないが、②が鎌倉幕府、及び、その創始者頼朝を寿ぐ形で語られ、④が新田・足利を対にして語り収める点などが、大体の年代を推測させる。

一方、御伽草子「酒吞童子」では、戻橋の挿話は、以下のように確認される。

また頼光が郎等に、貞光、季武、公時、綱、保昌、いづれも文武二道のつはものなり。これら六人の者どもこそ、心にかかり候ふなり。それをいかにと申すに、過ぎつる春のことなるに、それがしが召し使ふ茨木童子といふ鬼を、都へ使ひに上せし時、七条の堀河にて、かの綱に渡りあふ。茨木やがて心得て、女の姿にさまを変へ、綱があたりに立ち寄り、髻むずと取り、つかんで来んとせしところを、綱、このよし見るよりも、三尺五寸するりと抜き、茨木が片腕を、水もたまらず打ち落す。やうやう武略をめぐらして、腕を取り返し、今は子細も候はず。きやつばらがむつかしさに、われは都に行くことなし。

以上の①～⑤、及び『御伽草子』での当該箇所を以下のように表にしてまとめておきたい。

表1 『劔巻』と『御伽草子』『酒呑童子』

<p>渋川版「酒呑童子」</p>	<p>二百十句本</p>	<p>屋代本</p>	<p>田中本</p>	<p>長祿本</p>	<p>源平盛衰記</p>
<p>また頼光が郎等に、 貞光、季武、公時、 綱、保昌、いづれも 文武二道のつはもの なり。これら六人の 者どもこそ、心にか かり候ふなり。</p>	<p>其比 頼光ノ郎等ニ 渡辺源四郎綱ト云者アリ</p> <p>武蔵国菱田ト云処ニテ 生ケレハ 菱田源氏ト申ケリ、</p>	<p>其比 頼光ノ内ニ 綱、公時、貞光、末武 トテ、 四天王ノ郎等ヲソ 仕ヒケル。 中ニモ四天王ノ其一、 綱ハ武蔵国菱田ノ 源次トソ申ケル。</p>	<p>其比 頼光ノ御光ノ御内ニ、 綱、公時、貞通、末武 トテ、 四天王ノ郎等ヲソ 被仕ケル。 中ニモ其一ツ綱ハ、 武蔵国美田ト云所 ニテ 生タリケレバ 美田ノ源次トソ申ケル。</p>	<p>其比 摂津守頼光ノ内、 綱、公時、貞道、末武 トテ 四天王ヲ仕レケリ。 綱ハ四天王ノ其一ナリ。 武蔵国ノ美田ト云所 ニテ 生タリケレバ、 美田ノ源次トソ申ケル。</p>	<p>その頃 摂津守頼光の 内に、綱・公 時・貞道・末 武とて 四天王を仕は れけり。 中にも綱は四 天王の随一な り。 武蔵国美田と いふ所にて 生れたりけれ ば、 美田源次と 申しける。</p>
<p>七条の堀河にて、か の綱に渡りあふ。</p>	<p>頼光ノ使トシテ、 一条ノ大宮ニ 遣ケルカ、</p> <p>夜陰ニ及ヒ 馬ニ乗り、 「怖キ世間ナレハ」 トテ、</p>	<p>一条大官ナル所ニ 頼光問尋ル事有テ、 綱ヲ使者ニ遣ケルカ、 夜陰ニ及テ、</p> <p>「世間念々ナリ。 モシモノ事モヤ有」 トテ、</p>	<p>一条大官ナル所ニ、 頼光尋タキ事アリテ、 綱ヲ使者ニ遣シケルガ、 夜闌ニ及テ、</p> <p>世間念々シキ也。 若ノ事ヤ有 トテ、</p>	<p>一条大官なる 所に、頼光聊 か用事ありけ れば、 綱を使者に遣 はさる。 夜陰に及びけ れば</p>	



<p>茨木やがて心得て、 女の姿にさまを交へ、 綱があたり立ち寄り、</p>	
<p>一条堀川ノ戻橋ニテ、 齡廿余ノ女房ノ、 真ニ清ケナルカ、 紅梅ノウスキヌノ袖ゴメ ニ 御経モチ カケ帯シテ 守リカケ、 只一人行ケルカ、</p>	<p>鬚切ヲ佩セラル。 馬ニ乗テ遣ケリ。 彼コ此ニ行テ人ヲ尋ツ、 問答シテ帰ル。</p>
<p>一条堀川ノモトリ橋ヲ 渡ケル時、 東ノ橋爪ニ、 齡廿余ト見タル 女房ノ、 ハタハ雪ノ如クニテ、 膚ハ雪ノ如クニテ、 実ニミメヨカリケリ。 紅梅ノ上着ニカケ帯シ テ、 守カケテ、 衣ノ袖ゴメニ 御経持タルガ、 人モ不具シテ 只一人、 南ヲ向テ行ケルカ、</p>	<p>鬚切ヲ佩セテ、 馬ニ乗テ遣ケリ。 彼此ニ行テ人ヲ尋ツ、 問答シテ帰ル。</p>
<p>一条堀川ノ返橋ヲ 渡ケルニ、 東ノ橋爪ニ 齡廿余ト見ヘタル女房 ノ 膚雪ノ如クニテ 実ニ貌吉リケルガ、 紅梅ノ上衣ニ係帯シテ、 守カケテ 衣ノ袖籠ニ 御経持タルガ、 人モ不具 只一人 南ヘ向テ行ケルガ、</p>	<p>鬚切ヲ佩セテ 馬ニ乗テ遣ケルニ、 彼此ニ行テ人ヲ尋ツ、 問答シテ帰ルニ、</p>
<p>一条堀川ノ辺り橋ヲ 渡リケル時、 東ノ爪ニ 齡廿余ト見ヘタル女房 ノ、 膚雪ノ如クニテ 誠ニ見目姿ヨカリケリ、 紅梅打キ懸ケ帯シ、 マポリ懸ケテ、 衣ノ袖ゴシニ 御経ヲ持マイラセタル ガ、 人モ具セズ、 只ひとり 南ヘ向テ行ケルガ、</p>	<p>鬚切ヲ(佩)セテ 馬ニノセテ遣ル。 カシコニ行テ人ヲ尋、 問答シテ返リ(ケル) ニ、</p>
<p>一条堀川ノ 戻橋を渡りけ る時、東の爪 に齡二十余り と見えたる女 の、 膚は雪の如く にて、 誠ニ姿幽なり けるが、 紅梅の打着に 守懸け、 佩帯の袖に 経持ちて、 人も具せず、 只ひとり 南へ向いてぞ 行きける。</p>	<p>鬚切を帯か せ、 馬に乗せてぞ 遣はしける。 彼処に行きて 尋ね、問答し て帰りける に、</p>

<p>綱力打過ヲ見テ、</p>	<p>「子細ニヤ及候へキ」トテ、 懐テ馬ニ乗セ、 我身モ後輪ニ 無手ト乗、</p>	<p>夜深テ怖キニ、 送り玉ヒナンヤト 懐ゲニ云ケレハ 綱、馬ヨリ飛下リ、</p>	<p>「良、アレハ何クヘヲハ スルソ。 我ハ夫モナキ物ナリ。 五条渡ナル所ヘ 用アテマカルガ、 夜深テ怖キニ、</p>	<p>綱カ西ヲ打通ヲ見テ、</p>
<p>堀川東ヲ南ヘ 行ケルニ、 正親町ノ小路、近クニテ 女房申ヤウ</p>	<p>「サラハ御馬ニ被召候ヘ シ」ト云ケレハ、 「嬉シクコソ」ト云。 綱、近クヨテ 女房昇懷テ 馬ニ打乗テ、 我モヤカテ 後ヨリ馬ニ乗テ、 堀川東ノツラヲ 南ヘ向テ行ケルニ、</p>	<p>送り給ヒナムヤ」ト ナツカシケニ云ケレハ、 綱急ギ馬ヨリ飛下テ、 「サハラ御馬ニ被召候ヘ シ」ト云ケレハ、 「嬉シクコソ」ト云。 左有バ御馬ニ召候ベシ ト云ケレバ、 嬉ト云。 綱近寄テ 女房ヲ昇懷テ 馬ニ打乗セ、 我モ適テ 後ヨリ馬ニ乗テ、 堀河ノ面ヲ 南ヘ向テ行鼻ニ、</p>	<p>我ハ男モ無物也。 五条渡ナル所ヘ 用有テ罷ルガ、 夜更テ赦キニ 送り給ヒナンヤ」ト、 馴々シゲニ云ケレバ、 綱急ギ馬ヨリ飛下テ イタク夜フケテヲソロ シ。 送テタビ候ナンヤ」ト、 ナツカシゲニ云ケレバ、 綱ハ急ギ馬ヨリ飛下テ、 「サ候ハバ、御馬ニ被 召候ヘカシ」ト申シケ レバ、「左様ニモ候ハバ、 ウレシクコソ」ト云間、 綱ハ近歩ミ寄テ、 女房ヲカキイダイテ 馬ニ打騎テ、 我モ適テ 後馬ニ乗リテ、 堀川ノ東ノツラヲ 南ヘムキテ行ケルニ、</p>	<p>綱ガ西ヲ打通ルヲ見テ、 「良ソレハ焉ヘ御座スル ソ。 我ハ夫モ無物也。 五条渡ナル所ヘ 用有テ罷ルガ、 夜更テ赦キニ 送り給ヒナンヤ」ト、 馴々シゲニ云ケレバ、 綱急ギ馬ヨリ飛下テ イタク夜フケテヲソロ シ。 送テタビ候ナンヤ」ト、 ナツカシゲニ云ケレバ、 綱ハ急ギ馬ヨリ飛下テ、 「サ候ハバ、御馬ニ被 召候ヘカシ」ト申シケ レバ、「左様ニモ候ハバ、 ウレシクコソ」ト云間、 綱ハ近歩ミ寄テ、 女房ヲカキイダイテ 馬ニ打騎テ、 我モ適テ 後馬ニ乗リテ、 堀川ノ東ノツラヲ 南ヘムキテ行ケルニ、</p>
<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>綱ガ西ヲ打通ルヲ見テ、 「ヤウ、アレハイツチ ヘヲワシマス人ゾ。 童ハ夫ナキ物ナリ。 五条アタリナル所ニ 用候テマカル事アリ。 イタク夜フケテヲソロ シ。 送テタビ候ナンヤ」ト、 ナツカシゲニ云ケレバ、 綱ハ急ギ馬ヨリ飛下テ、 「サ候ハバ、御馬ニ被 召候ヘカシ」ト申シケ レバ、「左様ニモ候ハバ、 ウレシクコソ」ト云間、 綱ハ近歩ミ寄テ、 女房ヲカキイダイテ 馬ニ打騎テ、 我モ適テ 後馬ニ乗リテ、 堀川ノ東ノツラヲ 南ヘムキテ行ケルニ、</p>
<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>正親町ノ小路へ、 今一二段計打出ル所ニ テ、</p>	<p>綱ガ西ノツメヲハタ 〜ト打登ルヲ見テ、 「ヤウ、アレハイツチ ヘヲワシマス人ゾ。 童ハ夫ナキ物ナリ。 五条アタリナル所ニ 用候テマカル事アリ。 イタク夜フケテヲソロ シ。 送テタビ候ナンヤ」ト、 ナツカシゲニ云ケレバ、 綱ハ急ギ馬ヨリ飛下テ、 「サ候ハバ、御馬ニ被 召候ヘカシ」ト申シケ レバ、「左様ニモ候ハバ、 ウレシクコソ」ト云間、 綱ハ近歩ミ寄テ、 女房ヲカキイダイテ 馬ニ打騎テ、 我モ適テ 後馬ニ乗リテ、 堀川ノ東ノツラヲ 南ヘムキテ行ケルニ、</p>
<p>女房をかき抱 いて 馬に打乗らせ</p>	<p>女房をかき抱 いて 馬に打乗らせ</p>	<p>女房をかき抱 いて 馬に打乗らせ</p>	<p>女房をかき抱 いて 馬に打乗らせ</p>	<p>綱は橋の西の 爪を過ぎける を、はたはた と叩きて、 「やや、何地 へおはする人 ぞ。 我らは 五条わたりに 侍る。 頻りに夜深け て怖し。 送りて給ひな んや」と馴々 しげに申しけ れば、 綱は急ぎ馬よ り飛び下り、 「御馬に召さ れ候へ」と言 ひければ、 「悦くこそ」 と言ふ間に、 綱は近ク寄り て</p>

三尺五寸するりと抜

髻むずと取り、つか  
んで来んとせしとこ  
ろを、綱、このよし  
見るよりも、

住所ハ都外  
送玉ハンヤ

「サン候」  
ト答ケレハ、

「我行処ハ  
アタゴ山ソ」  
トテ、  
綱カ髻ヒツ  
掴テ、  
乾ヲ指シテ  
飛テ行ク。  
綱ハチツトモ騒ズ、

此女房後へ見向ヒテ申ケ  
ルハ、

「実ニハ、  
五条渡ニハ、  
サシタル用事モナシ。  
我カ住所ハ  
都ノ外ニ有ナリ。  
其マテ送給ヒナンヤ」  
ト云ケレハ、

「サ承候。  
何クニテ候トモ、  
女房ノ御渡有ン所へ  
送り奉ルヘシ」  
ト云ヲ聞テ、  
女房

應テ嚴クシカリツル  
姿ヲ引替テ、  
怖ケナル鬼ニ成テ、

「イサ、我行所ハ  
アタゴ山ソ」  
ト云マ、ニ、  
綱カ髻ヲ  
掴テ提テ、  
乾ヲ指テ、  
アタゴ山へ飛行ク。

綱ハ兼テ心得タリケレ  
ハ、  
少モ不騒、  
此料ニコソ持タル劍ナレ  
ハ、

此女房後へ見帰テ申ケル  
ハ、

「誠ハ  
五条アタリニハ  
用候ハズ、  
我住所ハ  
都ノ外ニアルナリ。  
其マテ送給ヒナンヤ」  
ト云ケレバ、

左承候、  
焉マデ成トモ  
女房ノ御渡候ベキ所へ送  
届可奉  
ト云ヲ听テ、

サシモ嚴クシカリツル姿  
ヲ引替テ、  
怖気ナル鬼ニ成テ、

「イザ、吾行所ハ  
愛宕山ソ」  
ト云儘ニ、  
綱カ髻ヲ  
掴テ提テ、  
乾ヲ差テ、  
愛宕山へゾ飛行ケル。

綱ハ兼テ心得タリケレ  
バ、  
少モ不騒、  
此料ニ社持タル劍ナレ  
ト、

此女房後へ見向テ、

「サウケ給候ヌ。  
何クマデモ候へ、  
女房ノ御渡アラン処へ  
ハ送テマキラセ候ベシ」  
ト云ヲ聞テ、  
女房

應テウツクシカリツル  
姿ヲ引替テ物ヲ  
ソロシゲナル鬼ト成テ、

「イザ我行処ハ  
アタゴノ山ソ」  
ト云マ、ニ、  
綱ガ本鳥ヲ  
ツカミテ提テ、  
成亥ノ八(方)ヲ指テ  
アタゴノ方へゾ飛行ケ  
ル。  
綱ハヤガテ心得テ、

(ス)コシモ騒ガズ、  
此料ニコソ鬚切ヲバハ  
カセテツカハサレツレ、  
今ナラデハイツカト思

て

堀川を東の爪  
を  
南の方へ行き  
けるに、正親  
町へ  
今一二段が程  
打ちも出でぬ  
所にて、  
この女房後へ  
見向きて申し  
けるは、

「誠には  
五条わたり  
は  
さしたる用も  
候はず。我が  
住む所は  
都の外にて候  
ふなり。それ  
迄送りて給ひ  
なんや」と申  
しければ

「承り候ひぬ。  
何く迄も御座  
す所へ送り進  
らせ候ふべ  
し」  
と言ふを聞き  
て、

き、茨木が片腕を、水もたまらず打ち落す。

やうやう武略をめぐらして、腕を取り返すし、今は子細も候はず。

鬚切ヲ抜合せ、

「鬼ノ手切ル」カト思へハ、

北野社ノ廻廊ノ上ニソ落ニケル。

髻ニツキケル手ヲ取テ見レハ、女房ノ姿ニテハ

雪ノ膚ト覚ヘシガ

色黒ク、毛カヽマリテ

コチヽミ也。

帯タル鬚切ヲサト抜テ、

空様ニ鬼ノ手ヲ切ル。キリハツレハ、

網ハ北野ノ社ノ廻廊ノ上ニ動トゾ落タリケル。

鬼ハ手乍被切、アタクノ山ヘ向テ飛行クコソ怖シケレ。

網廻廊ヨリ踊下テ、

髻ニ取付タル鬼ノ手ヲ取テ見ハ、女房ト見ツル時ハ

雪ノ膚ヘト覚ヘケルカ、鬼ノ手ト見ル時ハ、

色黒クシテ土ノ如シ。

白キ毛ヒマナクワイタリ。

崎ハチウヽトカヽマリテ、銀ノ針ヲカヽメタルカ如シ。

帯タル鬚切ヲ颯ト抜テ、

空様ニ鬼ノ手ヲ切放レバ、

網ハ北野ノ社ノ廻廊ノ上ニ動トゾ落タリケル。

鬼ハ手切乍、愛宕山ヘ向テ飛行社怖ケレ。

網ハ廻廊ヨリ踊落テ、

卑下髻ニ取付タル鬼ノ手ヲ取レ見レバ、女房ト見シ時ハ

雪ノ膚ト覚ケルガ、鬼ノ手ト見ル時ハ

色黒シテ如土ノ、

白毛無隙生タリ。

サキハ蜘蛛ト屈リテ、銀ノ針ヲ屈タルカ如シ。

テ、鬚切ヲサント抜テ、

ソラ様ニ鬼ガ手ヲフツト切ハツレバ、

網、北野ノ社ノ南ノ廻廊ノ上ニドウドゾ落チタリケル。

鬼ハ手切レナガラ、ナヲモアタゴノ山ヘ向テ飛行コソヲソロシケレ。

網ハ廻廊ヨリ躍リ下リテ、

本鳥ニ取付タル鬼ガ手ヲ取テ見ハ、女房ト見ツル時ハ

雪ノ膚ト覚テ、鬼ガ手ト見ル時ハ

色黒テ土ノ如シ。

フトヽトアル自毛ノ隙モナク生イ茂リテ、

サキハチウトカヽマリテ銀ノ針ヲカヽメテ立タルガ如シ。

やがて厳しかりし姿を変へて、怖しげなる鬼になりて、

「いさ、我が行く処は愛宕山ぞ」

と言ふまま

に、

網が髻を

掴んで提げ、

乾の方へぞ

飛び行きける。

網は少しも騒

がず

件の裏切をさ

つと抜き、

空様に鬼が手をふつと切る。

網は北野の社の廻廊の畳の上に



### 三、五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響

昭和三十一年（一九五六）一月に刊行された同人雑誌『時代映画』第一巻第八号には、五都宮章人『羅城門の妖鬼』の脚本が、全編掲載されている。脚本末尾には、埋め草として「この脚本について」の注釈が付されており、典拠とされた常磐津『戻橋』『土蜘蛛』、長唄『綱館』三作の説明がある。

『戻橋』については、次のように注釈が附記されている。

○戻り橋 渡辺綱が鬼女の片腕を斬つたという伝説は「剣の巻」に見えている―(マヽ) 「剣の巻」は本来「保元物語」の巻首にある筈を、何時か「太平記」の巻頭に附したものである―。更にさかのぼって「日本紀略」天徳二年条に、一人の狂女が洛中に現れ、死人の頭を取って食い、その後、往々緒門に臥す病人が生きながら狂女のために肉を食われ(マヽ)という事実には、渡辺綱の武勇を附会して作り上げた話だとする説もある。これはのちに河竹黙阿弥述により、五代目菊五郎の鬼女、左団次の渡辺綱で舞台にかけられ、新古演劇十種の中に入っている。

右の注釈は、その筆者はあきらかではないが、これによれば、五都宮の『羅城門の妖鬼』は、常磐津「戻橋」「土蜘蛛」、長唄「綱館」を踏襲するものであると言えるだろう。つまり、この映画の「一条戻り橋」の場合は、きわめて意識的に歌舞伎を継承していたのである。

そこで、ここからは八尋の表現の特質を検証するために、八尋不二作『大江山酒天童子』を軸とし、五都宮章人作『羅城門の妖鬼』、および河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『戻橋』の脚本を比較したものが表1～8である。

これらの表から、八尋の脚本について、次のような出典関係が見いだされた。

- (1) 八尋が五都宮に一致、ないしは類似する部分は、表1～表3に示した三箇所である。
- (2) 八尋が歌舞伎『戻橋』に一致する部分は、表4～表5に示した二箇所である。

(3) 八尋の独自の表現がみられる部分は、表6～表8である。  
 右に記されてた出典関係にしたがって、以下に、八尋の表現の特質を検討してゆくこととする。  
 それではまず、「一条戻り橋」の場面における五都宮『羅城門の妖鬼』と、その四年後の八尋『大江山酒天童子』の脚本を対照して表にして以下に表示する。

(1) ト書き

まず、「一条戻り橋」の冒頭、ト書きは次のように記される。

表1

No.	①	②	③
五都宮章人作『羅城門の妖鬼』	<p>①            一条戻り橋            夜。            空には月。            渡辺源次綱、来る。</p>	<p>②            月を映す堀川の流れ。            岸辺の柳も濡れたように美しい。            綱はフト足をとめる            一陣の風が綱の袖をひるがえし、柳の            枝を女の髪を乱るゝ如く吹きなびかす</p>	<p>③            綱は気配を感じ、            月明りにすかし見る</p>
八尋不二作『大江山酒天童子』	<p>①            一条の戻り橋            夜更けの鐘の聲。            空には月。            渡辺ノ綱が来る。</p>	<p>②            一陣の風が岸の柳を、サツと吹きなびかす。</p>	<p>③            綱は、かすかな気配を感じ、            月明りに後方をすかし見る。</p>

被衣をかぶった美しい女の姿が朦朧と現れ、近づいて来る。

④ 綱は仄暗き木陰にひそんで、窺う――

被衣をかぶった美しい女の姿が、朦朧と現われ、音もなく近づいて来る。

綱は傍の櫛の大樹の蔭に隠れて、油断なく窺う。

表1から分かることは、五都宮と八尋の脚本の舞台設定・表現がほぼ一致することが確認される。従って、両者はきわめて類似性が高い。ただし、異同する点も、やや見受けられる。それが以下の五点である。

第一に、①五都宮「夜。」とするが、八尋は「夜更けの鐘の声。」とする。

第二に、①五都宮「渡辺源次綱、」とするが、八尋は「渡辺ノ綱」とする。

第三に、②五都宮の文を、八尋は簡略化して一文にまとめる。

第四に、③五都宮の文に、八尋は「かすかな」「後方を」「音もなく」を付加する。

第五に、④五都宮「仄暗き木陰にひそんで、」とするが、八尋は「傍の櫛の大樹の蔭に隠れて、油断なく」とする。

以上、八尋は五都宮の脚本に、適宜ことばを補いつつ、その流れに沿って脚本を書いていることが確認される。



(2) 台詞

台詞の場合も同様に、五都宮と八尋の脚本の両者は非常に類似している。八尋は、五都宮の脚本を忠実にたどるかのように述作を進めているかのようである。

表2は「一条戻り橋」の場の冒頭シーン、つまり、渡辺綱と鬼女が戻り橋で出会う場面の脚本を対照したものである。

表2

No.		
①	<p>五都宮章人作『羅城門の妖鬼』</p> <p>女（小百合）は近づく。 綱は静かに立出でて</p>	<p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p> <p>女（小百合）は近づく。 綱は静かに立出でて</p>
②	<p>「女性はいずれに参られる」</p>	<p>「女性はいずれへ参らるゝぞ」と声をかける。</p>
③	<p>小百合はビクツとしたが、綱を見てすぐるように 「はい、妾は一条の大宮より 五条のわたりへ参る者 でございます」</p>	<p>小百合はビクリとしたが、綱を頼ましげに仰ぎ見て、 「はい、妾は一条の大宮より、 五条のわたりへ参る者 でございます」</p>
	<p>綱 「いま洛中には妖怪変化出沒して、 夜ともなれば固く戸を閉ざし、</p>	<p>綱 「夜盜変化横行の、 穏やかならぬ洛中に、</p>

大の男も出歩かぬに、  
女性的身として大胆な、

女的身として大胆な。  
御身は供はござらぬか」

右の表2からわかることは何であろうか。表1同様、表2においても、八尋の脚本は、五都宮の表現をほぼ踏襲していると言えよう。ただし、②では、五都宮が現代語であるのに対して、八尋は古語の表現をとっていることがわかる。これはわずかな相違点ではあるが、八尋の台詞が歌舞伎舞踊『戻り橋』を踏襲しているであろう。

次に、表3は、表2の脚本の続きである。ここでも、八尋と五都宮の脚本には、一致するところが非常に多く見いだされる。しかし、①は八尋の脚本のみに確認される、八尋の独自の表現である。また、③⑤は五都宮の脚本のみに確認される、五都宮章人の独自の表現である。

表3

No.	①	②
五都宮章人作『羅城門の妖鬼』	小百合「はい、一人故、夜道が怖く、道行く人を待ち合わせ、ここに佇みおりました」 綱「怖いというは尤も、	五条のわたりへ参るとあらば、某、送つて遣わそう」 「忝けのう存じます、ではお言葉に甘えまして」 と微笑んで被衣を揚げ一札する。
八尋不二作『大江山酒天童子』	五条のわたりへ参るとあらば、某送りて遣わそう」 小百合「忝けのう存じます、では、お言葉に甘えまして」 と被衣をか、げ、艶然と微笑む。	

<p>「はて、あでやかな」と見惚れる。</p> <p>吹く風に軽い被衣はさやさやとなびく。綱は何気なく目を落としてハツとなる。朦朧と川面に映るは妖しい変化の姿である。</p> <p>綱（さてはと頷きつつ）</p> <p>「都人とは言いながら、いとも優しき形風俗、</p>	<p>綱「はて、あでやかな」と見惚れる。</p> <p>夜嵐にさやさやとなびく被衣。綱は何気なく、掘川の流れに目を落してハツとする。朦朧と川面に映るは妖しい変化の姿である。</p> <p>綱（さてはと頷きつつ）</p> <p>都人とはいながら、いとも優しき形風俗。</p>
<p>③</p> <p>御身の父は何人なるぞと歩き出しつゝ訊く。</p>	<p>綱「や、如何致して、其の名をば？」</p> <p>小百合「恋しく思う殿御故、とくより存じておりました」</p> <p>綱「恋しく思うというは偽り、御身が我名を存ぜしは、妖魔の術であろうがな」</p> <p>小首合「妖魔の術とは？」</p> <p>綱「汝は心付かざりしか、月の光に映つたる、影は怪しき鬼形であつたわ」</p> <p>小首合「あ」</p> <p>綱「いざ、本性を顕わせい！」</p>
<p>④</p> <p>「や、如何致してその名をば？」</p> <p>「はい、恋しく思う殿御ゆえ、とくより存じております」</p> <p>「恋しく思うと言うはいつわり、御身が我名を存ぜしは妖魔の術であろうがな」</p> <p>「何と？」</p> <p>「汝は心付かりしか。月の光に映りたる影は怪しき鬼形であつたわ」</p> <p>「さては」</p> <p>「いざ本性を顕わせい」</p>	

凜々と叱咤する。

ハツと小百合は首垂れる。

やゝしばしその頭が、

肩が小刻みに顫えるよと思ふ間もなく、

カラカラと笑つて、

サツと上げた顔は見るも恐しき悪鬼の姿である。

綱「さてこそ悪鬼？」

と取押さえんと手をかければ、

逆にその腕をシツカと押えて

「いで此上は汝をば、

我が隠れ家へ連れ行かん」

綱「小癪なことを」

互いに争う烈しき立廻り。

⑤

その時、貞光、金時等の四天王が走つて来て、長巻を揮つて打ちかゝる。

悪鬼はひるまず飛鳥の働き。

さしもの四天王もたじくとなる。

綱は手捕りにせんと躍りかゝれば

⑥

忽ち一陣の狂風吹くよと見えて――

と、大喝する。

小百合は打たれたように、ハツと顔を伏せる。

やゝしばし、

わなわなと被衣が顫えるよと見る間に、

カラカラと不気味な笑い声。

綱「愕く」

小百合「(サツと顔を上げる、物硬い悪鬼の形相である)」

綱「さてこそ悪鬼！」

ムズと掴めば、

悪鬼はその腕を逆に押えて、

悪鬼「いで此上は、

我が隠れ家に」

と引立てんとする。

綱「小癪な！」

と、烈しい立廻り。

一陣の狂風 吹くよと見えて、

忽ち鬼は綱の襟がみを摘んで、

<p>⑧</p> <p>北野神社廻廊へ</p> <p>どつと落ち、キツと虚空を 睨み上げる</p>	<p>⑦</p> <p>空に</p> <p>墨を流せる如き黒雲ひろがり、天地震動、 悪鬼は綱の襟がみムンズと摺み、風に乘 つて舞い上る。空を飛ぶ悪鬼と綱。 綱は太刀抜き放ち、 悪鬼の腕を切り払う。 たちまち起こる凄じい叫喚と共に、 稲妻、雷鳴、黒雲の流るゝ中を 綱は地上へ落行きて――</p>
<p>北野神社 廻廊</p> <p>その屋根の上に、 ドウと落ち、キツと虚空を 睨み上げる。</p>	<p>空に</p> <p>舞い上る。 疾風、雷電。 黒雲を衝いて、 争いつゝ綱と鬼は飛翔する。 綱は太刀抜放つて、 鬼の腕を切る。 凄まじい叫喚。 天地震動。 鬼の片腕を摺んだまゝ、綱は、</p>

#### 四、河竹黙阿弥『辰橋』の影響へ

ここからは、表2・3から見えてくることについて、詳しく論じていきたい。

まず、表2②では、五都宮は「女性はいずれに参られる」とするが、八尋の脚本では次のようになっている。

「女性はいずれへ参らるゝぞ」

と声をかける。」

この台詞は、河竹黙阿弥の歌舞伎『辰橋』では、次のようになっている。

綱 女性は何れへ参らるゝぞ。

わずかな相違ではあるが、八尋の台詞は歌舞伎『辰橋』と完全に一致する。両者の相違は五都宮が現代語であるのに対して、八尋は古語の表現をとるにすぎない。このことは、八尋が歌舞伎『辰橋』を直接に参看していたことを示している。従って、八尋は、五都宮の脚本のみならず、歌舞伎『辰橋』の脚本をも意識的に摂取していた、ということが言えるのではないか。

また、表3①の渡辺綱に対する小百合の返事に注目したい。この箇所を、『辰橋』と比較すると、表4のようになる。

表4

No.	①
河竹黙阿弥作『辰橋』	妖女 供の者を召し連れしが、用事あって跡へ帰り、
八尋不二作『大江山酒天童子』	

<p>②</p> <p>只一人ゆえ夜道が怖く、 道行く人を待ち合わせ、 こゝにたゞみおりました。</p>	<p>小百合 「はい、一人故、夜道が怖く、 道行く人を待ち合わせ、 こゝに佇みおりました」</p>
<p>③</p> <p>綱 怖いと申すは尤もなり、</p>	<p>綱 「怖いというは尤も、</p>
<p>④</p> <p>五条のわたりへ参るとあらば、某送りて遣わそう。</p>	<p>五条のわたりへ参るとあらば、某送りて遣わそう」</p>

表4からわかることは、八尋の脚本は、歌舞伎『戻橋』とほぼ一致する。

八尋の脚本には、歌舞伎『戻橋』の妖女の台詞、表4①「供の者を召し連れしが、用事あつて跡へ帰り、」を欠くが、それ以外は、すべて歌舞伎『戻橋』に一致している。

表4②においても、平仮名を漢字、または漢字を平仮名に改めるような文字表記の改変がまま確認されるが、それ以外の表記は完全に一致する。

表4③では、「申す」という動詞を「いう」に改変するが、それ以外の表記は一致する。

表4④は、五都宮の脚本にも見られる表現であるが、「送りて」は、五都宮の脚本には「送つて」とする。この箇所についても、八尋の『大江山酒天童子』が、河竹黙阿弥『戻橋』に依拠するとみなしてよいであろう。

では、八尋の脚本が五都宮と一致しないのは、どのような場合であろうか。そこで、五都宮の脚本にのみ見られる次の場面に注目したい。小百合が渡辺綱の婚約者のことを告げる場面である。

「何、無いことがございましょう、

当時内裏を警衛に都に上りし  
 源頼光朝臣の秘蔵の御息女、  
 千寿姫と御婚約の間柄ではござりませぬか」  
 先に述べておくが、八尋は、五都宮の脚本に依拠しない場合、必ず歌舞伎『戻橋』に立ち返るという傾向にあると思われる。  
 表5は、右の小百合が渡辺綱の婚約者のことを告げる場面の、歌舞伎『戻橋』と八尋の脚本を対照して示したものである。

表5

No.	①
河竹黙阿弥作『戻橋』	妖女 当時内裏の警衛に、 都へ登りし源の、 頼光朝臣の身内にて、 渡辺源次綱殿ゆえ。
八尋不二作『大江山酒天童子』	小百合「当時都を警衛の、 頼光朝臣の御身内、 渡辺ノ源次綱」

表5からわかることもまた、表4同様、八尋は五都宮の脚本に依拠せず、代わりに歌舞伎を典拠として用いている。  
 このように、八尋は、五都宮の脚本を踏襲しないときには、必ず、歌舞伎に立ち戻る。

以上のように、八尋不二『大江山酒天童子』には、必ず出典があった。その出典とは、五都宮章人『羅城門の妖鬼』、もしくは河竹黙阿弥『戻橋』であるということがわかる。



五、歌舞伎舞踊の削除

だが、八尋不二の脚本には、あえて歌舞伎からの脱却を試みようとする面もみられるので、注目したい。五都宮『羅城門の妖鬼』では、小百合が舞う。しかし、八尋『大江山酒天童子』には小百合の舞はない。八尋は、彼女の舞を削除しているのである。

表6は、河竹黙阿弥『辰橋』と『羅城門の妖鬼』を比較したものである。この部分では、黙阿弥『辰橋』と五都宮『羅城門の妖鬼』の表現が一致することに注目したい。五都宮は、黙阿弥『辰橋』を踏襲して、表6のように舞の場面を取り入れている。

表6

No.	①
河竹黙阿弥『辰橋』	<p>妖女 父は五条に年久しく住居なせし扇折、舞を好みて舞いしゆえ、 わらわは幼き頃よりして教えを受けしを身の徳に、 この程までもある御所に、お宮仕えをいたしました、 年頃ゆえにお暇たまわり、下りましてござりまする。 さては舞を舞わるゝとか、 恥ずかしながら</p>
五都宮章人『羅城門の妖鬼』	<p>小百合も寄添うように歩きながら 「父は五条の扇折でございしますが、舞を好んで舞いましたので、妾も幼い頃から教えを受け、それが身の得となつて、お宮仕えをしております」 「ほう、舞をなさると……」 恥ずかしながら某は</p>

都の舞を、未だ一見せし事なし、  
途中ゆえに申し兼ねるが、  
一指し舞を見られまいか。

妖女 お送り下さるそのお礼に、

只今御覧に入れましょう。

〱綱が扇を借り受けて、会釈こぼして進み出で、

ト綱の持ちし中啓を借り、前へ出で、唄模様になる。

〱空も霞みて八重一重、桜狩する諸人が、むれつゝ爰へ清水や、

初瀬の山に雪と見し、花も散り行く嵐山、惜しむ別れの春過ぎて、

夏の初めに遅れてし、花も青葉に衣更、峰の緑の美しや。

トよろしく振りあつて納まる。

綱 いや面白き事なりしぞ、

かゝる技芸のある者を、

妻に持ちなば

よき楽しみ。

まだ舞を見たことがござらぬ。

幸い当たりに往き交う人もなし、

一さし舞うては下されまいか」

「でも、拙い舞でございます故 「いや、強つて所望じゃ」

「では送つて下さるその御礼に、

只今御覧に入れましょう」

と恥ずかしげに一寸あたりを見廻して、

綱の扇を借受け淑やかに舞い出でる。

うつとりと見る綱。

舞いながら小百合は鋭く隙を窺っている。みつめる綱。舞う小百合。

綱も鋭く隙を見ている。

小百合、舞終わつて会釈する。

綱 「いや面白い事であつた。

このような技芸のある者を

妻にしたら、

さぞ楽しみなことであろうな」

表6では、小百合の父が「五条の扇折」で「舞を好んで舞」ったので、そのため、小百合も幼い頃から舞を習って宮仕えをしたことが語られる。これは、歌舞伎『辰橋』と五都宮『羅城門の妖鬼』に共通する設定である。

しかし、八尋の『大江山酒天童子』では、この舞の場面がすべて削除されている。表7はそれを示すために、五都宮章人作『羅城門の妖鬼』と八尋不二作『大江山酒天童子』とを対照したものである。

表7

No.	五都宮章人作『羅城門の妖鬼』	八尋不二作『大江山酒天童子』
①	<p>綱 「いや面白い事であった。 このような技芸のある者を 妻にしたら、 さぞ楽しみなことであろうな」</p>	<p>かような女性を 妻にしたら、 さぞ楽しみなことであろうな」</p>

この台詞は、歌舞伎『辰橋』では、次のようにある。

かゝる技芸のある者を、妻に持ちなばよき楽しみ。

そして、五都宮『羅城門の妖鬼』では、次のようになる。

このような技芸のある者を妻にしたら、さぞ楽しみなことであろうな

このようになっている。しかし、舞を削除した八尋は、このあと次のように設定する。

かような女性を妻にしたら、さぞ楽しみなことであろうな

つまり、「かような技芸のある者」という台詞を改変するのである。

一方、歌舞伎『辰橋』を踏襲する『羅城門の妖鬼』では、表7のように、「このような技芸のある者を妻にしたら」として、小百合の舞を踏まえた表現となっている。

この箇所は、八尋は「かような女性を妻にしたら」と改変する。その「かような」とは、『大江山酒天童子』の直前の台詞、

綱 「さては、と領きつゝ）都人とはいゝながら、いとも優しき形風俗、

その「いとも優しき形風俗」をさすことはあきらかである。

つまり、八尋は、歌舞伎舞踊『辰橋』から舞踊の場面を削除したために、前後の脈絡を整えることを目的として改変を施しているのである。歌舞伎の舞踊の削除は、別の箇所にも確認できる。表8として紹介しよう。

表8

No.	①
五都宮章人作『羅城門の妖鬼』	<p>「でも、あなたは 定めて 奥様を お持ちなれてござりましょう」 「いや 見らるゝ通りの 武骨者、 誰も妻になりてがない」</p>
八尋不二作『大江山酒天童子』	<p>小百合（媚態をみせて） でも、あなた様は……、 さだめて 奥様が……」 綱 「いゝや、 東育ちの 武骨者、 誰も妻になりてがないわ」</p>

「何、無い」とが「ございましょう」

(…)

小百合「なに、ない」とが「ござりましょう」

(…)

この場面のと、歌舞伎『辰橋』には、次の「口説」がある。しかし、五都宮も八尋も、この「口説」を脚本に採用しない。

トこれより口説になり、

「お情探きお心に、今宵見えしわらわさえ、緑を結ぶ露もがな、思う恋路の初螢、言出し兼ねて胸焦がし、若葉の闇に迷うもの、都女郎は取りわけて、姿優しき花あやめ、引きつ引かれつ沢水にさこそ濡れにし事ならめ。

ト妖女口説の振りよろしくあつて、

綱 それは御身が思い違い、かゝる名もなき田舎武士に、誰が思いをかけようぞ。

妖女 いえ、立派なお名ゆえに、誰も思いをかけます。

妖女 当時内裏の警衛に、都へ登りし源の、

頼光朝臣の身内にて、

渡辺源次綱殿ゆえ。

綱 や、如何いたして其名をば。

妖女 恋しく思う殿御ゆえ、

疾くよりお名を存じおります。

不束なわらわが願いを、お叶えなされて下さりませ。

綱 折角の頼みなれど、さような事には疎き某。

妖女 いえく疎きとおっしゃれど、今宵は恋のお使いに、大官の姫君の許へ、お出でなされたでござりましょうな。

綱 むう、よくもそれまで存ぜしぞ。

妖女 恋をする身は余所外の、事まで存じておりまする。

では、なぜ、五都宮と八尋は、そのような歌舞伎の舞踊を削除するのか。

『羅生門の妖鬼』『大江山酒天童子』はスペクタクルな作品として制作された。だから、歌舞伎の舞踊とは馴染まなかったのだろう。つまり、特殊撮影を駆使し、小百合が鬼となって空中を飛ぶといった場面構成には、冗長な常磐津はそぐわなかったと言える。

## 注

(1) 田中徳三監督『大江山酒天童子』(大映京都、一九六〇年。DVD、角川映画、二〇〇六年)。

(2) 川口松太郎『大江山酒天童子記』(初出『小説新潮』一九六〇年四月号。『サロメの白粉』所収、講談社、一九六〇年五月)。

(3) 八尋不二『大江山酒天童子』(『時代映画』第六卷第四号、昭和三五年四月一日)。田中徳三の映画に見られる台詞と八尋不二の脚本には、異同が確認されるが、本稿の分析の対象は、後者とする。

(4) 四人のロケハンについて、川口の原作(二四三頁)に次のように記されている。

すると今度は私の関係している映画会社が酒天童子の映画を撮る企画を立ててその原作の相談をされ、ゆくりなくも十五年前の絵巻物を思い出す羽目になったのだ。企画会議の席上で私は

「酒天童子について幾分の研究をした事があるので原作は書きましよう」

と、自分から買って出て、もう一度大江山へ行って見ようという気になった。従来の定説をくつがえし、すみ子の主張する英雄酒天童子を書き、既成観念を打ちくだいてやろうという気持になりシナリオライターの八尋君と監督の田中君と企画担当の鈴木君とをつれて丹波へ行った。

「ずっと昔に大江山を通った事があるから僕が案内する。平凡な山で画面にもなるまいが、一応は現地を見て置こう」と三人を連れて十五年ぶりの大江山へ行った。

また、田中徳三『RESPECT 田中徳三…プログラム・ピクチャーの黄金期を駆け抜けた映画監督』（シネ・ヌーヴオ、二〇〇六年三月）に写真一枚が掲載されている。

(5) 注(2)の前掲書、二三二頁。

(6) 五都宮章人『羅生門の妖鬼』（『時代映画』第一卷第八号、昭和三二年一月一日）。

## 第二節 「茨木」のメタモルフオーゼー歌舞伎『茨木』と五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響

### 一、問題の所在

昭和三二年（一九五六）、東映映画『羅城門の妖鬼』が公開された。東映が制作した『羅城門の妖鬼』は、「辰橋」「土蜘蛛」などの鬼退治を題材として、佐伯清監督のもと、「五都宮章人」<sup>いつのみやあきひと</sup>なる人物が脚本を手掛けている(一)。

そして、第一節でも紹介したが、佐伯清監督・五都宮章人脚本の東映映画『羅城門の妖鬼』の四年後、昭和三五年（一九六〇）、京都・大映映画が川口松太郎原作・田中徳三監督・八尋不二脚本の大映映画『大江山酒天童子』を制作した(二)。ゴールデン・ウィークをめがけて封切られたこの映画は、川口松太郎の短編小説『大江山酒天童子記』(三)を原拠とし、八尋不二が脚本を手掛けている(四)。川口松太郎はこの映画のために原作を書き下ろした。

特に、川口の原作では、わずか数行の絵巻描写しかない「茨木」の場が、大幅に改められている。そして、新古演劇十種のひとつ、河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『茨木』に基づきながらも、特殊撮影を用いた五分間ほどの見せ場となっている。

さて、第二の中の巻は、酒天童子が活躍せず、茨木の童子が羅生門で渡辺綱と渡り合うくだりや、蜘蛛童子が洛南西妙寺で酒田公時に切られる場面、そして、紫野の袴垂保輔が平井保昌と格闘するところなど、洛中洛外にはびこる夜盗野伏りの活動を描いている。また、面白い事には、今までの伝説では茨木の童子が渡辺綱に腕を切られることになっているが、この絵巻はあべこべで、綱が童子に切れ馬に乗って逃げだしている。また、それだけでなく、酒田公時も、蜘蛛童子の魔術にかかって悶絶しており、平井保昌は、袴垂保輔の手にかかって深手を負い、朱に深



まっつて倒れている。つまり、頼光四天王と呼ばれる武士たちが、賊に負けているところが、従来の伝説をくつがえす面白い場面になっている。このふたつの映画は、いずれも典拠として、明治一六年（一八八三）河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『茨木』を踏まえている。

歌舞伎舞踊『茨木』の役名は、次のとおりである。

綱の叔母真柴実は茨木童子。

渡辺源次綱。

家臣宇源太。士卒運藤。同軍藤。太刀持音若。

これに対して、昭和三一年（一九五六）五都宮章人脚本『羅城門の妖鬼』のキャストは、次のとおりである。

平三郎敦時・小百合姫・乳母茨木・僧智壽・鬼女 中村錦之助

渡辺綱 東千代之介

さらに、昭和三五年（一九六〇）八尋不二脚本『大江山酒天童子』のキャストは、次のとおりである。

渡辺綱 勝新太郎

小百合・茨木 左幸子

すると、これら三作の脚本を比較・検討してみると、「茨木」の場面全体にわたって、八尋不二『大江山酒天童子』の脚本に、一致する表現が数多く見いだされる。

では、なぜ一致するのか。

本節では、八尋不二『大江山酒天童子』そして、これに先行する五都宮章人『羅城門の妖鬼』のふたつの脚本を、原拠となる河竹黙阿弥『茨木』と比較することによって、八尋不二の脚本の意図を考察することを目的とする。

## 二、五都宮章人『羅生門の妖鬼』の影響

昭和三年（一九五六）一月に刊行された同人雑誌『時代映画』第一巻第八号には、五都宮章人『羅城門の妖鬼』の脚本が、全編掲載されている。脚本末尾には、埋め草として「この脚本についての註釈」が付されており、典拠とされた常磐津『辰橋』『土蜘蛛』、長唄『綱館』三作の説明がある。

これによれば、五都宮の『羅城門の妖鬼』は、常磐津『辰橋』『土蜘蛛』、長唄『綱館』を踏襲するものということがわかる。従って、この映画の「茨木」の場合は、きわめて意識的に歌舞伎を継承しているということが言える。

そこで、ここからは、八尋の表現の特質を検証するために、八尋不二作『大江山酒天童子』を軸として、五都宮章人作『羅城門の妖鬼』、および河竹黙阿弥作の歌舞伎舞踊『辰橋』の脚本を比較していきたい。その比較対照を表にしたものが表1～6である。

まず、比較対照表から言えることを簡単に紹介しておきたい。八尋の脚本については、次のような出典関係が見いだされたことである。

(1) 八尋が五都宮に一致、ないしは、類似するのは、表1～表5に示した三カ所である。

(2) 八尋が歌舞伎『辰橋』に一致するのは、表6に示した二ヶ所である。

では、右の(1)・(2)の結果をもとに、八尋の表現の特質を検討してゆくこととする。以下に「茨木」の場面における五都宮『羅城門の妖鬼』と、その四年後に制作された八尋『大江山酒天童子』の脚本を対照して表示する。

(1) 頼光の館、鬼の腕を差し出す

まず、五都宮『羅城門の妖鬼』と、八尋『大江山酒天童子』冒頭は、表1のように記される。両者一致する部分は、ゴチック体で示した。

表1

No.	
<p>① 頼光の館</p> <p>病床に起き直つた頼光と四天王などが綱の差出した鬼の腕を驚いて見つめている。</p> <p>頼光 「でかした綱、さしもの悪鬼も片腕を切取られては、最早変化の術も使えまい。其の方の勲功、第一であるぞ」</p> <p>金時 「うーむ、これが鬼の腕か」</p> <p>貞光 「身の毛がよだつようだな」</p> <p>季武 「いや、凄いものだ」</p> <p>綱 「殿、して此の腕を如何致しましょう」</p>	<p>五都宮章人作『羅城門の妖鬼』</p> <p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p> <p>頼光館</p> <p>三宝の上に載せた鬼の腕が、頼光の前に差出される。</p> <p>保昌 「これこそ、羅城門のあたりに出没するという鬼の腕に相違あるまい。</p> <p>綱、天晴れ、出来したぞ」</p> <p>綱 「これしきのこと（微笑して）して此の腕如何致しましょうかと、頼光に聞く。</p>

表1からわかることは、五都宮と八尋の脚本の舞台設定・表現は、ほぼ一致することである。

第一に、両者とも、鬼の腕が頼光の前に差し出される。

第二に、五都宮「でかした綱」と八尋「綱、天晴れ、出来したぞ」が類似する。  
 第三に、両者とも、綱の返事が「此の腕如何致しましょう」となっている。  
 従って、八尋は、五都宮の脚本に適宜ことばを補いつつ、その流れに沿って脚本を書いていることが確認できる。以下の表2く5からも論証しうるように、五都宮『羅城門の妖鬼』をもとにして、八尋は『大江山酒天童子』の脚本を書いたとみてよいであろう。

(2) 安倍晴明

次に「阿倍晴明」の登場する場面である。表1同様、共通する語彙が多いことが確認される。

表2

No.	
<p>五都宮章人作『羅城門の妖鬼』</p> <p>安倍①晴明、進み出て</p> <p>晴明「あいや、その腕めつたな事はできませんぬ。」</p>	<p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p> <p>その時、季武が晴明を案内して来て、          季武「陰陽ノ博士、安倍ノ晴明どの、参られてござると、告げる。          白髪白髯の①晴明が進み出て、腕を見、眉をひそめて、          晴明「この腕には、まだ妖魔の執着が残っておる」          頼光「と申すと？」</p>

<p>②鬼めは必ずその腕を取返しに参りましょうぞ」</p> <p>頼光「③では、どうすればよいのじゃ」</p> <p>清明「御家来の内、どなたか④三日の間物忌みして腕<small>かひな</small>を守つて渡さねば、鬼めは通力を失います」</p> <p>頼光「⑤三日の間、この腕を……」</p> <p>人々の背後に千寿姫、気づかわしげに見まもっている。</p> <p>頼光「では誰に？」</p> <p>と四天王を見渡すと、さすがの四天王も顔見合わせて尻込みする。</p> <p>綱⑥（進み出て）「その役目、某に仰付け下されませ」</p> <p>千寿姫（驚く）</p> <p>頼光「うむ、某方でのうては叶うまい、⑦綱頼むぞ」</p> <p>綱「は」</p> <p>箱の蓋をして</p> <p>綱「綱、命に替えまして」</p> <p>とお受けする。</p>	<p>清明「②鬼めは、必ずこの腕を取返しに参りますぞ」</p> <p>綱の後に寄添うた、こつまが、顔色を変える、</p> <p>頼光「博士、③ではどうしたらよいのだ」</p> <p>清明「左様、④腕を守って三日の間、物忌をして渡さねば鬼めは通力を失いますよ」</p> <p>こつま「⑤三日の間、この腕を」</p> <p>と、気味悪るそうに腕を見る。</p> <p>清明「そうじゃ、三日の間は固く門を閉じ、何人をも入れてはならぬ（恭々しく護符を取出して）この神符を門に貼り、障りを近ずけぬように」</p> <p>綱「⑥（進み出て押戴き）では殿、某が」</p> <p>頼光「⑦頼んだぞ、綱！」</p>
--	--

表2のゴチック体①～⑦が、両者がほぼ一致する表現をとる部分である。表1同様、共通する語彙が多いことが確認できる。また、表2の場面のあとには、八尋の脚本には次のような台詞がある。

綱「お心安う思召せ（無造作に鬼の腕を引寄せつつ）然し、渚の前を何と致しましょう」

頼光「是非もない（見廻して）貞光がよかろう、貞光、其方に預けるぞ」

貞光「エッ、拙者に？」

忽ち、ブーッと、ふくれて、

「こやどいやる」

保昌「貞光、上意じゃぞ」

貞光「女子を預るなど真平じゃ、俺はいやでござる」

保昌「おのれ、君命じゃ、君命にそむくか」

と、きめつける。

貞光、ムツとして睨み返したが、微笑を湛えた頼光の目が（また此のヤンチャ者めが）というように見下しているのを見ると、トタンに軟化して、コックリする。

この場面は、「渚の前」の存在を際立たせる役割を果たしている。渚の前とは、かつて備前介であった頃の酒吞童子の妻である。渚の前は、八尋の脚本にしかでてこない。八尋の脚本では、渚の前は、藤原道長の妻になっており、道長は渚の前を、酒吞童子に奪い返されないように、頼光に預けたのであった。

### (3) 千寿姫とこつま

表3は、両作品とも、女性の主要人物が、物忌みする綱を心配する場面を対照したものである。

表3

<p>五都宮章人作『羅城門の妖鬼』</p>	<p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p>
<p>① 二 同廊下 箱を抱えて退つて来る綱を、千寿姫が追つて来る。 「待つてたも、綱」 綱「これは姫様、何となされました」 「綱、そなた、そのような怖い物を持ち帰つて、もし鬼めが取り戻しに参つたら」 「御案じ下さいますな、片手の鬼などいさゝかも怖れるところはございませぬ」 「でも、そなたの身にもしもの事があつたら、私は……」 と、はにかんでそつと寄添う。</p>	<p>廊下 鬼の腕を入れた箱を抱えて退出する綱をこつまが追つて来る。 こつま「兄さま、待つて！」 綱「何としたのだ」 こつま「兄さまの今度のお役目、どなたかに代つて頂く訳には参りませぬか」 綱「何を言う、鬼の腕を切つたも俺なら、その腕の番を俺がするのは当り前ではないか」 こつま「でも私は恐しうてならぬのです、兄さまにもしもの事があつたら、こつまは誰を頼りに……」</p>

五都宮の脚本では、千寿姫と綱は人目を忍ぶ恋仲である。

綱「さ、このような所を人に見られましては」

千寿「大事な、じきにそなたの妻になる千寿ですもの（と綱の胸に顔を寄せて）ね、その腕をこゝへ置いて皆で番をすれば、館には源氏の守り刀髭切の太刀もあること」

綱「いえ、かような忌わしき物一刻も殿や姫の御身近に置いてはなりません。御心配は御無用でござります」  
千寿「でも私は……」

と不安の色で離れない。そこへ四天王等の退出して来る気配。

綱「ごめん！」と、振り切つて急ぎ去る。

心配そうに見送つて佇む千寿姫。

一方、八尋の脚本では千寿姫は登場しない。千寿姫の代わりに、綱の妹であるこつまは、兄の身を案じる。

綱「これ、お前らしくもない、今日に限つてどうしてそのような気の弱いことを言うのだ（笑つて）かりにだ、かりに、俺に万一の事があつたとしても、お前には殿がいらせられるではないか」

こつま（赧くなる）でも、渚の前のような美しい方が来られたら、所詮田舎者のこつまは」

綱「馬鹿者！十何年もお傍にいて、お前にはまだ殿が判らぬのか。他人の余り者など、喜んで受ける殿と思うのか、大馬鹿者めが……………」

渚の部屋

渚が半身を現わして聞いている。

廊下

こつま「でも、殿とても男です。あのように美しい都の女子が傍にいたら、いつかは……………いつかは心が移つて……………」

綱「これ、我が宝を見紛うでない、殿には口にこそ出さねお前を心の妻ととくよりきめておられるのだぞ」

こつま「でも、あまりにそれは果報過ぎて……………」

綱「信ずるのだ、只一筋に信ずるのだ、迷うことはない」

こつま「本当に、それを……………それを、信じても？」

綱「（力強く頷く）」

ここで注目したいのは、綱の妹のこつまは、頼光を一方的に慕っている。だから、こつまは、その頼光のもとへ、高貴で美しい渚の前が預けられることを心配して「でも、渚の前のような美しい方が来られたら、所詮田舎者のこつまは」というのである。



(4) 物忌み

「物忌み」の場面で注目したいのは、八尋は五都宮の台詞をすべて削除し、映像によって物忌みの場面であることを示していることである。以下表4を見てみよう。

表4

<p>五都宮章人作『羅城門の妖鬼』</p>	<p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p>
<p>① 二 綱館 綱が帰って来る。 出迎えた家来が腕の箱を受取るうとするが綱は渡さず 「今日より三日の間物忌みする。何人たりとも我が館へ入れてはならぬぞ」と厳しく言う。 (家来)「はッ」 「館の内外を厳重に固め、怪しきものは切り捨てゝも大事ない、わかつたか」 「ははッ」 三 同表</p>	<p>綱館表 焰々たる篝火、門扉に神符を貼り、その下に長巻を構えた逞しい阪東武者たちが、厳しく警戒している。</p>

<p>②</p> <p>綱の家来たちが篝火を焰々とたいて警戒している。</p> <p>㊦ 同内</p> <p>唐櫃の前に端然と座っている綱。</p> <p>┌ 一日</p> <p>凝然たる綱。</p> <p>└ 二日目</p> <p>眠りを覚える綱、 ウトくとしかけると、 怪しき音楽。</p> <p>綱、ハツと我に返つて四辺を見廻すと、怪しき音楽もハタと止む。</p> <p>┌ 三日目</p> <p>疲れの覚えて来ている綱の顔、 ウトくとする。 怪しき音楽、次第に高くなる。 綱、刀を引寄せキツとなる。 音楽止む。</p>	<p>腕を納めた唐櫃の前に、太刀を抱いて端然と坐っている綱。</p> <p>┌ 第一日</p> <p>凝然たる綱。 めらめらと燃えている灯。</p> <p>└ 二日目</p> <p>また、く灯。 綱、臉が重くなる。 ：思わずウトウトする（怪しき音楽）</p> <p>綱、ハツと我に返つて、四辺を見廻すと、（怪しき音楽もハタと止む）</p> <p>┌ 三日目</p> <p>さすがに疲れの覚えている綱の顔。 太刀に頬を寄せ、うとうととする。 （怪しき音楽、次第に高くなる） 綱、キツとなり、太刀を取直す。 （音楽、止む）</p>
---	---

表4の①において確認ができるが、八尋は五都宮の台詞をすべて削除し、映像によって物忌みの場面であることを示している。そのあとの八尋作の方の映像のテロップは「第一日」「二日目」「三日目」となっていて、八尋の脚本は五都宮のものとはほぼ同じである。ただ、表現は若干異

なる。しかし、両者の意味するものは同じである。

(5) 老婆の登場

次は茨木童子が化けた老婆の登場の場面での比較である。以下表5として五都宮章人作『羅城門の妖鬼』と八尋不二作『大江山酒天童子』とを比較対照してみよう。

表5

<p>五都宮章人作『羅城門の妖鬼』</p>	<p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p>
<p>ひ 暁近く 部屋の隅の唐櫃に一すじの朝の陽が当たって、櫃は重々しく鈍い光を放っている。 その前に綱は太刀を抱いて、凝然と座っている。</p> <p>「申し上げます」 次の間に手をつかえた家来が 「只今乳母どのが見えられてござります。」</p>	<p>同内 重々しく鈍い光を放っている唐櫃。 その前に太刀を抜き、ゆるがぬ姿で坐り続ける綱。 家来の左平太が、 「申し上げます」 と、次の間に手をつかえ、 「只今、渡辺の里より伯母上が訪ねて見えました」</p>

外ならぬ茨木殿ゆえ、お取次致しまする……」

綱「何、乳母が？」

綱は驚き、かつ喜んで

綱「乳母ならば別条あるまい、会おう、これへ呼べ」

と云いながら次の間へ出て待つ。

「何、伯母上が？ はるばると津の国より」

「は、他ならぬ伯母御故、お取次致しましたが……」

「待て、わしが行こう」

同表

伯母の真柴が、檜笠を背負い、杖を力に立っている。

綱、出て来て門の内より、

「伯母上！ 綱でござる」

表5からわかるように、老婆の素性は、五都宮の脚本では「乳母」だが、五都宮は「伯母上」である。

八尋の脚本ではこの綱と「伯母上」の会話が延々と続く。おそらく。それは八尋が歌舞伎の『茨木』を引用したためであろう。

### 三、河竹黙阿弥『茨木』の影響

八尋の脚本には、伯母に化けた茨木童子が、綱の館の門前で、館に入り込もうと綱を懸命に説得する場面がある。五都宮の脚本では、この点を確認されない。また、八尋の脚本だけにみられるこの場面は、歌舞伎『茨木』では詳細に描かれており、これが重要な場面であると考えることが出来る。表6では、歌舞伎『茨木』と八尋の脚本に一致する箇所を、ゴチック体で示した。以下見てみよう。

表6

<p>河竹黙阿弥作『茨木』</p>	<p>八尋不二作『大江山酒天童子』</p>
<p>①          〱かゝる所へ津の国の、渡辺の里よりして、遙々ここへ叔母御前が、</p>	<p>「只今、渡辺の里より伯母上が訪ねて見えました」          「何、伯母上が？ はるばると津の国より」</p>
<p>②          真柴 綱はそれに居らざるか、遙々尋ね参りしに、なぜこの門を開かぬぞ。          〱音のう声を綱は聞き、          綱 時もこそあれ齋も、明日一日となりけるに、妨げられんは心憂し、          〱さりとして老の杖を曳き、尋ねられしをこの儘に、内へも入れず戻さんは後めたしと立ち出でて、          卜綱思入れあつて門の傍へ来て、          叔母御前には遠路の所、よくお尋ね下されたれど、故あつて一七日門戸を閉じて齋いたせば、たとい叔母御前なればとて門の内へは入れ難し。</p>	<p>真柴 「おゝ綱か、さりとは何としたこと、何故、この門の中へ入れてはくれぬのじゃ」          綱 「仔細あつて三日の間、物忌みをしております。たとえ伯母上でも今宵ばかりは御容赦下さい」</p>
<p>③          真柴 いかなる事か知らねども、叔母を内へ入れぬとは、さりとは無情き心ぞよ。          〱袖に涙の雨降りし、過ぎにし事も老の愚痴。</p>	<p>真柴 「どういう訳があるかは知らぬが、老の身の杖に縋つて来たものを、中にも入れず追返すとは何という情ない心になられたことよ」          綱 「伯、伯母上！」          真柴 「昔のそなたはそうではなかった。そなた達兄妹は幼い内に父</p>

<p>和殿は母の胎内に、あるうち父の充は逝り、続いて母も産後の悩みに果敢なくこの世を去りしゆえ、便りなき身に養い取り、貧しき中に育みて、</p>	<p>母に死別れ、頼りない身をこの伯母が、親に代って育てたのに、もう、その恩も忘れたのか」</p>
<p>④        へ門に錠りてさめぐと、        怨み託てば渡辺も、聞く事毎に歎息なし、        兎やせん角と躊躇いおる。</p>	<p>と門に錠って、さめざめと泣く。        綱 「今は堪らず」 伯母上は、綱は        ……この綱は………」        と門に手をかけ開けようとしたが、        一瞬ためらう。</p>
<p>⑤        いかなる猛将勇士たりとも情を知らぬは武士ならず、無情き和殿に愛想が尽きた、血筋を引きし叔母甥の因みもはやこれまでなり、再び面は合わさぬぞ。</p>	<p>真柴 「もうよい、いかに出世をすればとて、情を知らぬは人ではない、伯母甥の縁も今日限り、二度と合わぬぞ」        と言切つて行こうとする。</p>
<p>⑥        へ産みの親にも勝りたる、思ある叔母をこの億に、帰すも本意ならざれば、閉させし門を押し開き。        綱 老の運びの抄らず、未だ遠く参らねば、いで〜これへ呼び戻さん。のう〜叔母御前、御待ち候え</p>	<p>綱 「(門を開く) 伯母上！お待ち下され」</p>

①は、綱の叔母の到着を知らせる場面である。歌舞伎『茨木』では、長唄によって、八尋の脚本の場合は、綱と家来の左平太の会話から知ら

されるという相違がある。しかし、両者に共通して、伯母は「遙々」の「津の国」、「渡辺の里より」来たと描かれる。

②では、両者ともに、「なぜこの門」に入れないのかという伯母の不平が確認される。

③では、両者ともに、館に入ることを断られた伯母の不平のことが続く。理由も分からず、老いた身でありながら、館にも入れず追い返されることは、情がないという伯母の不満があらわにされる。また、幼い頃に父母と死に別れ、頼りない身を、自分が親に代って育てたのに、その恩も忘れたのかと、伯母が不服を唱える様子が両者ともに確認される。

③④⑥では、ゴチック体で示した部分は、古語と現代語という違いがあるものの、両者は完全に一致している。このことは、八尋が歌舞伎『茨木』を直接に参看していたことを示している。

以上の考察から、八尋は、五都宮の脚本のみならず、歌舞伎『茨木』の脚本をも意識的に摂取していたと考えられる。

#### 注

(1) 五都宮章人『羅生門の妖鬼』(『時代映画』第一巻第八号、昭和三二年一月一日)。

(2) 田中徳三監督『大江山酒天童子』(大映京都、一九六〇年。DVD、角川映画、二〇〇六年)。

(3) 川口松太郎『大江山酒天童子記』(初出『小説新潮』一九六〇年四月号。『サロメの白粉』所収、講談社、一九六〇年五月)。

(4) 八尋不二『大江山酒天童子』(『時代映画』第六巻第四号、昭和三五年四月一日)。田中徳三の映画に見られる台詞と八尋不二の脚本には、

異同が確認されるが、本稿の分析の対象は、後者とする。

### 第三節 八尋不二と五都宮章人

時代劇映画の大家と称された八尋不二が、昭和六一年（一九八六）十一月九日に没するまで、生涯に執筆した脚本は三百本におよぶ。本名は、八尋実。明治三七年（一九〇四）七月十八日、福岡県朝倉郡夜須町長者町（筑前町）に生まれた。大正八年（一九一九）高等小学校を卒業し、貿易商を夢見て上海に渡るが、映画への夢を捨てきれずに上京、映画雑誌への投稿をつづけた。大正十五年（一九二六）「マキノ映画」誌の編集長に就任し、昭和二年（一九二七）「学生五人男」全六編でデビューする。同三年（一九二八）、片岡千恵蔵プロダクション設立に奔走するが絶縁し、上京して河合映画に入る。

同六年（一九三一）京都にもどり、「帝国キネマ」に入社。京都市右京区鳴滝に住んだ彼の周辺には、昭和九年（一九三四）以降、稲垣浩・滝沢英輔・三村伸太郎ら若い映画人が集う。そして、それぞれが所属する会社の枠を越えて、シナリオ集団「鳴滝組」を結成した。そのメンバーには、山中貞雄・稲垣浩・滝沢英輔・土肥正幹・三村伸太郎・藤井滋司・萩原遼らがあり、「鳴滝組」は「梶原金八」の共同ペンネームで、二十二作を発表した。八尋不二は、麻雀に負けて「鳴滝組」の初代「村長」を勤めることになったという。

八尋不二は共同執筆することが多かった。昭和九年（一九三四）に公開された小石栄一監督『勝鬨』の脚本は、東京六大学の梶原投手にあやかり、八尋・稲垣・滝沢・山中の四名で執筆したので、「梶原金四郎」という共同ペンネームで発表した。その後、三村伸太郎・鈴木桃作・萩原遼が加わると「梶原金六」とし、最後は、「梶原金八」とした。

昭和十七年（一九四二）、合同により大映が設立されると、八尋は片岡千恵蔵・阪東妻三郎・嵐寛寿郎・市川右太衛門の四大スターを配した創立第一作『維新の曲』を執筆した。こうして、昭和三十五年春に発表されたのが、『大江山酒天童子』である。



一方、「五都宮章人」による『羅城門の妖鬼』の脚本は、『時代映画』第一巻第八号に掲載されている。脚本末尾には、二段の余白があり、その埋めくさとして、「この脚本についての註釈」が次のように附記されている。

余白を借りて、この脚本についての注釈を附記しておきます。

この脚本は東映のマキノ専務の依頼によつて、本誌の脚本家同人が合作したもので、五都宮章人はその合作ペンネームです。この企画の狙いは古くからある日本の怪談の世界に新しい大衆的魅力をさぐり、その中に映画界における歌舞伎出身の若手俳優の特技を生かそうとするもので、シナリオは長唄「網館」と常磐津の「戻り橋」「土蜘蛛」の三つを集めて作られています。この三つの話はそれぐ歌舞伎にも仕込まれていますが、もともと三つとも渡辺綱にまつわる伝説をもととしたものです。読者の参考までに「歌舞伎細見」の説明をこゝにダイゼストとして置きます(一)。

本文中には、「本誌の脚本家同人が合作」したとあり、この「脚本家同人」とは、「五都宮章人」をさす。また、『日本映画人名辞典』(スタッフ篇)(二)には、「五都宮章人」として次のような記載がある。

五都宮章人(いつのみや・あきひと)

#### 【脚本】

★名君剣の舞(めいくんつるぎのまい) 東映京都制作所、1956年 [JP-13781]

★羅生門の妖鬼(らししょうものようき) 東映京都制作所、1956年 [JP-14704]

★牢獄の花嫁(ろうごくのはなよめ) 東映京都制作所、1955年 [JP-14955]

#### 【原作・原案】

★ほまれの美丈夫(ほまれのびじょうぶ) 東映京都制作所、1956年 [JP-13027]

★水戸黄門漫遊記 怪力類人猿(みとこうもんまんゆうき) 東映京都制作所、1956年 [JP-13550]

これによると、五都宮章人は東映京都制作所の作品の脚本・原作・原案を手掛けていたことが知られる。

一方、永田哲朗編『映画人改名・別称事典』(㉔)には、「五都宮章人」の名は掲出されていない。しかし、二〇〇六年四月九日付の永田哲朗編『映画人改名・別称事典』「補遺準備掲示板」の「共同ペンネーム」の項に次の投稿があった(㉕)。

五都宮章人(依田義賢と八尋不二と比佐芳武と民門敏雄と柳川真一)

もちろん、さらに慎重な検討を要すると思われるが、「五都宮章人」が八尋不二をはじめとする五人の脚本家の合作ペンネームであったことが知られる。

従って、八尋不二は、五都宮章人のひとりを担っていたということだ。

すると、八尋が五都宮章人の脚本をあらさまなほどに踏襲するのは、合作ペンネームとはいえ、『羅城門の妖鬼』もまた、自作であるという認識があったためかもしれない。ここでは、この点を特に強調しておきたい。

#### 注

- (1) 『時代映画』第一巻第八号、昭和三十二年一月一日、八二頁
- (2) 日本映画史研究会編『日本映画人名辞典(スタッフ篇)』(科学書院、二〇〇五年四月)
- (3) 永田哲朗編『映画人改名・別称事典』(国書刊行会、二〇〇四年十月)
- (4) [http://6606.teacup.com/eigajin\\_kaimei\\_hoi/bbs/27](http://6606.teacup.com/eigajin_kaimei_hoi/bbs/27) (二〇一三年九月十九日、参照)

### 第三章 酒吞童子 of クロス・メディアー川口松太郎・田中徳三・木原敏江

酒吞童子説話は、南北朝時代から現代に至るまで、さまざまな展開の様相をみせている。

本章では、現代日本の小説・映画・少女漫画における酒吞童子説話のメタモルフォーゼの具体相をたどり、出典論的に考察を加える。

大映映画『大江山酒天童子』は、川口松太郎の小説『大江山酒天童子記』(一)を原拠とし、川口松太郎とともに製作に携わった田中徳三監督が、映画化した作品である。本稿が本章で考察の対象とするのは、以下の二つである。一つは、田中徳三監督の映画『大江山酒天童子』(二)、もう一つは、川口と田中の影響を受けたとみられる木原敏江の少女漫画『大江山花伝』(三)である。

これら三作品は、いずれも酒吞童子説話を基盤としながらも、古典的な酒吞童子説話を大胆に改作し、新たな酒吞童子説話の創出に見事に成功している。さらに、木原敏江の作品は、昭和六一年(一九八六)に宝塚歌劇『大江山花伝―燃えつきてこそ―』としてミュージカル化され、今日もなお、再演を重ねている(四)。

このことは、南北朝時代に成立した酒吞童子説話が、現代の日本においても、新たな息吹を吹き込まれ、メタモルフォーゼを繰り返しながら、再生産され続けていることを意味しているといえよう。

本章は、川口松太郎、田中徳三、木原敏江らによる三つの酒吞童子説話のメタモルフォーゼに着目し、特に、田中徳三の映像表現と、木原敏江の画像表現にみられる影響関係・出典関係を整理して示したい。また、それとともに、田中徳三から木原敏江へと展開した、昭和の酒吞童子作品のビジュアリティのもつ独自性と創造性をあきらかにすることを目的とする。

## 第一節 川口松太郎と『大江山酒天童子記』

昭和における酒呑童子説話の三つのメタモルフオーゼをになった二人の作者、川口松太郎と田中徳三は、映画会社大映において、共に映画の制作に携わり、密接な人間関係を有していた。川口は劇作家として、田中は映画監督として、大映映画『大江山酒天童子』の企画当初から、共にその制作をになっていたのである。

短編小説『大江山酒天童子記』の作者・川口松太郎は、明治三二年（一八九九）、浅草に生まれた。彼は小説家、劇作家、演出家であり、代表作に、第一回直木賞を受賞した『明治一代女』等がある。昭和十三年（一九三八）花柳章太郎らの新派の劇団新生の主事に就任し、昭和二二年（一九四七）に大映専務に就任した。小説『大江山酒呑童子記』が執筆されたのは、ちょうどこの時期に当たる。つまり、川口松太郎の『大江山酒天童子記』は、昭和三五（一九六〇）年四月に発表された。川口は、大江山の酒呑童子を題材とした小説を書こうと思っていたが、一向に筆が進まないまま、昭和十九年を迎える。

この作品の主人公は、川口自身を髣髴とさせる、劇団と関係の深い小説家であり、一人称や著名な俳優の実名を用いて、一見すると、実録風に叙述の筆を進める。一例を紹介してみよう。

第二次世界大戦の末期で、そろそろ敗戦の色が見え出し、われわれの生活も追いつめられ、外へ出るのには巻脚絆に防空頭巾をぶら下げなければならぬというようになければわしい世相の中だ。小説を書く事の出来なくなった私は、移動劇団の引率者になって軍関係の工場慰問演劇を巡演していた(8)。

日増しに敗戦の色が濃くなってゆくきびしい世情のなか、「小説を書く事の出来なくなった」川口は、移動劇団の引率者となって、軍関係の工場を慰問し巡演していた。事実、川口は当時のことを、次のように述懐している。

非常時には無用の作家という判定で、新聞雑誌からは敬遠され、劇団の中に立て籠って花柳章太郎たちと全国を巡っていたあの期間(6) ここには、当時の川口のやるせない心情があらわされている。

ところで、一座が丹後・宮津の海軍工場へ巡演に赴いた時、天の橋立を臨む海岸の旅館に宿泊した川口は、旅館で働くすみ子という女中に出会う。翌朝、一座と別れた川口は、大江山に向かうバスの中で、すみ子に再会し、彼女の家の話を聞く。彼女の話によると、頼光達による酒呑童子討伐が行われた頃、すみ子の家は仏性姓を名乗る三代目の当主が居り、土蔵に伝わる当時の記録に、酒呑童子の一代記を書いた三巻の絵巻があるという。この「酒呑童子の一代記の絵巻物」の酒呑童子異聞が、後に、田中徳三と木原敏江に大きな影響を与え、酒呑童子説話に英雄悲劇譚という新たな展開をもたらすことになるのである。

すみ子の家の土蔵に伝わった絵巻物は、足利末期の物であり、一般に伝えられる酒天童子説話とは大きく異なっていた。

その絵巻は、酒呑童子は関白藤原道長に謀反したために、鬼のような存在として語り伝えられることとなったと伝える。本来、酒呑童子は近衛府の少将備前介であり、関白道長に妻女・渚を奪われ、道長の権威に反抗する術もないまま、出家して僧となり、都を忍び出る。そして、茨木童子に誘われて山賊となり、丹波の大江山に立て籠もって付近の小賊を手下に加え、酒天童子と名を改めて山賊の巨魁になったという。大江山では伊勢を真似て内宮と外宮を造り、門前には人家を建て並べ、大神社を中心に大都会を作ろうとしていた。そして、酒呑童子は妻の渚を奪い返すため、名のある殿上人達の女房を奪っては大江山の館へ連れてきていたというのである。

絵巻の最後は、帝の命による酒呑童子の鬼退治が描かれている。酒呑童子が事切れる直前、頼光は都から持参した渚の遺髪を握らせて、「お前を愛しながら死んだ」と語る。酒呑童子はその遺髪を抱きながら死んでゆくのであった。

すみ子の家の土蔵の外には、童子屋敷・内宮・外宮などの遺跡があり、それは絵巻の童子伝説が事実であることを示していた。すみ子は川口

に、このままでは薄命の備前介が浮かばれないため、新しい酒吞童子伝説を主題に小説を書くよう依頼する。しかし、川口は戦争が終わっても、『異説酒天童子』という題名しか書けないでいた。そして、十五年後、大映映画の専務に就任した川口は、酒吞童子の映画の原作を書くため、脚本家の八尋不二、監督の田中徳三、企画担当の鈴木火召成を伴って、丹波へと向かう。しかし、そこには空襲によると思われる、焼け残りの残骸があるばかりであった。

## 第二節 田中徳三と『大江山酒天童子』

大映映画『大江山酒天童子』の監督をつとめた田中徳三は、大正十四年（一九二五）に大阪に生まれる。彼は現代感覚あふれる時代劇を製作して注目された映画監督である。

田中は、昭和二年（一九四七）に大映専務に就任した川口松太郎とともに、当時、大映が企画した酒呑童子の映画に関わることになる。川口の小説『大江山酒天童子記』には、その経緯が次のように記されている。

すると今度は私の関係している映画会社が酒天童子の映画を撮る企画を立ててその原作の相談をされ、ゆくりなくも十五年前の絵巻物を思い出す羽目になったのだ。企画会議の席上で私は

「酒天童子については幾分の研究をした事があるので原作は書きましよう」

と、自分から買って出てもう一度大江山へ行ってみようという気になった。従来の定説をくつがえして、すみ子の主張する英雄酒天童子を書き、既成観念を打ちくぐらうという気持になりシナリオライターの小八尋君と監督の田中君と企画担当の鈴木君とをつれて丹波へ行った。

「ずっと昔に大江山を通った事があるから僕が案内する。平凡な山で画面にもなるまいが、一応は現地を見て置こう」  
と三人を連れて十五年ぶりの大江山へ行った。

この「監督の田中君」とは、田中徳三をさす。つまり、ここに記された「私の関係している映画会社が酒天童子の映画を撮る企画を立てて」いる映画会社は、当時の大映であり、この企画こそは、やがて、『大江山酒呑童子』として発表されることになる田中徳三監督の映画作品であった。

これによると、川口は「その原作の相談をされ」、「従来の定説をくつがえして、すみ子の主張する英雄酒天童子を書き、既成観念を打ちくだいてやろうという気持になり」、それで田中徳三を伴って、十五年ぶりに丹波の大江山を訪ねることになったという。

川口松太郎の小説『大江山酒天童子記』を原作とした田中徳三監督の天然色作品『大江山酒天童子』は、酒天童子が実は白面の革命児だったという新解釈を施され、昭和三五年（一九六〇）のゴールデンウィークに大映十八番の平安王朝スペクタクル巨編として公開された。それは川口松太郎が書き下ろした原作『大江山酒天童子記』を、時代劇脚本のベテラン八尋不二が脚色したのである。つまり、田中徳三が監督した『大江山酒天童子』は、川口の小説に引かれた酒呑童子異聞の絵巻物を、映像化した異色作なのである。

この映画の出演者は、酒天童子に長谷川一夫、その妻・渚の前に山本富士子である。そしてそのほか、源氏の大将・源頼光に市川雷蔵、四天王の渡辺綱に勝新太郎、坂田金時に本郷功次郎、碓井貞光に島田竜三、卜部季武に林成年。その他、根上淳・中村豊・中村玉緒・左幸子らが歴史上有名な人物に扮して出演するという、田中徳三が監督した、初のオールスター総出演の映画となった。

映画において、田中と八尋のコンビは、『大江山酒呑童子記』のすみ子の存在をいっさい削除し、絵巻物に描かれた英雄悲劇譚を軸に据えた。例えば、平安末期、時の関白・藤原道長に愛妻を横奪された近衛の武士・橘致忠備前介（長谷川一夫）が、美女に変化する茨木童子（左幸子）によって山賊の一味に誘われ、自ら「酒天童子」と名乗って大江山に立て籠もり、藤原氏の専横に対抗する。酒呑童子は、恋女房の渚の前を奪い返すため、名のある殿上人達の女房を掠奪しつづけた揚げ句、鬼退治に來た頼光に渚の遺髪を見せられて死んでゆく。

この田中徳三の映画は、川口の「絵巻物」の物語、特に「中の巻」の羅生門の鬼退治、土蜘蛛との戦いなどの挿話を生かして、斬新な映像表現をふんだんにとり入れた。その表現は、川口の小説の直接的な継承のみならず、歌舞伎『辰橋』や時代劇をはじめ、近世から近代にいたる舞台芸能の影響を色濃く受けている。この点については、以下に節を改めて詳細に論じることとする。



### 第三節 木原敏江と『大江山花伝』

木原敏江の少女漫画『大江山花伝』は、川口松太郎の小説『大江山酒天童子記』と、田中徳三監督の映画『大江山酒天童子』を十分に咀嚼し、新たな酒呑童子像を創出したものである。

木原敏江は、昭和四十四年（一九六九）「こつち向いてママ！」（『別冊マーガレット』三月号）でデビューし、華麗なタッチと色使いを駆使し、コメディから歴史大河ロマンなど、幅広い創作活動を行った。そしてそれが高く評価され、昭和六十年（一九八五）「夢の碑」で第三〇回小学館漫画賞を受賞した。木原敏江の作品は、しばしば宝塚歌劇で舞台化されており、『大江山花伝』のほかにも、『アンジェリク』（上演時タイトル『青き薔薇の軍神（マルス）』、初演一九八一年）、『とりかえばや異聞』（上演時のタイトル『紫子—とりかえばや異聞』、初演一九八七年）などが上演されている。

特筆したいのは、木原敏江『大江山花伝』の主人公は、酒呑童子ではなく、茨木童子である点である。この作品では、茨木は、酒呑童子の息子として登場する。内容を概略すると、おおむね以下のようになる。

丹波国大江山の鬼達が都から女性を掠奪することが度重なったので、公卿詮議の結果で、源頼光にその鬼退治が命じられる。これに先立って、渡辺綱が単身大江山に入り、鬼の岩屋を探ることとなる。綱の館で下働きとして働く藤の葉は綱に同行を申し出るが、綱は断る。

山伏姿に身をやつした綱が丹波に分け入り、藤の葉が追いついたところを鬼達に見つかり、ふたりは鬼の岩屋の御殿に連れて行かれる。そこに現れた茨木は、藤の葉の火傷の跡を見て、藤の葉が、昔、恋仲であったふじこだと知る。

酒呑童子は鬼族の由来を語る。鬼族の祖先は、昔、北の国から氷の海を越えて、日本にやってきた黄色い髪、青い目の巨人たちだった。外見

の違いから島民たちの恐怖を招き、祖先たちは迫害をうけつづけ、山の奥のけわしい谷へと追いやられて暮らさなければならなくなった。何代も山に隠れ住んでいるあいだに男達の体は変化して、鬼のようになった。ある日、山のかくれ里が人間に襲われ、女子供が殺され、宝もうばわれた。その復讐として、鬼達は都を荒らし回ることになったという。

茨木は藤子に幼年期の思い出を語る。昔、かくれ里が襲われた時、かろうじて逃れた母は赤児だった茨木の角を削り落とし、ある人家の前で力つきて死んだ。拾われた茨木はその家の子として育ち、十五年目に父が迎えにきて、鬼の岩屋に連れてこられたのだという。

かつて、幼い茨木とふじこは、愛の証として腕に花びらの焼き印を押しあつた。藤子は、綱が斬り取った茨木の腕の焼き印を見て、茨木が大江山にいることを知ったのだつた。

ついに、大江山の鬼退治に都の武者達が攻め入る。藤の葉は茨木の身代わりに殺され、茨木は藤の葉の亡骸を腕に抱き、谷底へと飛び降りるのであつた。

このように、木原敏江は、先行するふたつの作品を受容し、酒吞童子説話に大胆な改作を施して、オリジナリティーに富む新たな酒吞童子説話を創出したのである。

#### 第四節 『大江山花伝』の画像表現―渡辺綱と茨木の出会い―

木原敏江は、田中徳三監督の映画『大江山酒天童子』の映像から、数多くの着想を得ている。のみならず、木原敏江は、川口松太郎の小説『大江山酒天童子記』をも熟読し、この小説からインスピレーションを得たと考えられる。

ところで、田中監督の映画を確実に典拠として踏まえている木原敏江は、各場面をどのようにまんがとして画像化したのであろうか。本節では、木原敏江『大江山花伝』における渡辺綱と茨木の出会いの場面について検討してゆくこととする。

まず、女に化けた茨木童子が渡辺綱に出会い、片腕を切られる場面である。

映画では、茨木と綱の出会いが冒頭に配される。しかし、木原敏江は、すべてを綱の回想とする。

この場面には六点にわたって、田中の映像表現が、木原敏江の画像表現に決定的な影響を与えていることが最も明確に表れている。また一方で、木原敏江は、川口・田中の作品以前の古典的・伝統的な酒吞童子説話の類型を忠実に継承する部分もある。

第一に、短気で早合点をするが、愛すべき渡辺綱の人物像である。一見、渡辺綱のキャラクターは『摩利と慎吾』の慎吾など、他の木原の作品にもしばしば登場するものであり、木原敏江の独創のようにも見受けられるが、この綱の人物像は、すでに近世の古典的な酒吞童子説話のなかに定着していたものである。

例えば、佐々木紀一氏は、近世の草子・芸能を通じて、短気だが情に篤い綱の性格が形成されたとする。また、佐々木はそれだけでなく、近世の草子・芸能は綱の举措に諧謔味を増し、渡辺と言へば鬼が逃げ出すという笑話など、広く笑話化していく過程をあきらかにした(10)。

たしかに、木原敏江の漫画では、綱が茨木の腕を切り落とす場面に、「短気だが情に篤い綱の性格」が次のようにあらわされている。

例えば、綱と茨木の出逢いの場面、美女に化けた茨木童子が一条戻橋で渡辺綱に声を掛ける。

茨木「……………都に名高い 頼光が 四天王のひとり 渡辺綱どのか？」

渡辺綱「いかにも ……………」

茨木「たずねたいことがある」

茨木「そなたの屋敷に さきごろ ……………」(11)

茨木が女の姿に化けて渡辺綱に声を掛けたのは、実は、女主人公・ふじこ（藤の葉）の消息を尋ねるためであった。この理由は、木原敏江の作品において、きわめて重要である。

なぜなら、幼い時、ふじここと恋仲にあった茨木は、ふじこが渡辺綱の屋敷にいることを知って、彼女の消息を尋ねるために、渡辺綱に声をかけたからである。しかし、この重要な伏線は、作品中にはいっさい説明されない。

しかし、この直後、渡辺綱の反応は烈しかった。水面に映る茨木の姿に、角がはえていることを見てとった綱は、いきなり、茨木に斬りかかる。

渡辺綱「角だ！！」

「さては……………魔性！！」

「そういえば このおそろしいほどの美しさ」

「……………おのれ 女に化けて この綱をたばからんとせしか！！」

「正体をあらわせ 鬼！！」(12)

突然、腕を切り落とされた茨木は、次のように言いのかして、その場を去る。

茨木「ええ 気の荒い」

「これでは 話にもならぬわ 猪めが」

「わが名は茨木 ……よいわ その腕 一時 あずけたぞ 綱」

ト書き「そう言いのかして は逃げ去り」

「のこされたのは 花びらのような あざのある 鬼の片腕」(13)

茨木は綱への敵意など毛頭無く、ただ、ふじこの行方を綱に尋ねようとしたただけなのだが、この短期で早とちりの綱の思い込みにより、思いもかけず、突如として片腕を斬り落とされてしまうのである。木原の描く茨木童子は、綱を害そうとしたのではなく、ただ、ふじこの行方を知りたい一心で、綱とわかって、綱に声をかけたのであった。

第二に、「花びらのようなあざのある鬼の片腕」は、漫画のみに見られる独自表現である。『大江山花伝』において、「花びらのようなあざ」は、非常に重要な意味を持つ。このあざの意味については、節を改めて論じる。

『大江山花伝』のこの場面は、四頁とかなり短いので、映画よりも台詞の量が少ない。

一方、田中の映画『大江山酒天童子』では、同じ場面が次のように展開する。

渡辺綱（勝新太郎）は一条辰橋のたもとで、夜道を一人で歩く若く美しい女（左幸子）に出会う。不審に思った綱は女性に近づいて声を掛ける。

この場面の映画の台詞は次のようになっている。

渡辺綱「いずれへ参られる」

女性「はい、わらわは一条の大宮より、五条の渡りへ参る者でござります」

渡辺綱「夜盗変化横行のおだやかならぬ洛中に、女の身として大胆な。そなた伴はござらぬのか」

女性「一人故夜道が怖く、急ぎ行く途中でござります」

渡辺綱「怖いと言えば最も。」

五条のわたりへ参るとあらば、それがし、お送り申そう」

女性 「かたじけのう存じます。では、お言葉に甘えまして」

渡辺綱 「はて、あでやかな。」

川面に映る女の影に角が生えていることを綱が見て取った瞬間、女はたちまち鬼の姿になり、綱の髪の毛をつかんで、空中に舞い上がる。しかし、綱は慌てず、携えていた名刀で鬼の腕を斬り、難を逃れた。腕を斬られた鬼は、高笑いながら、空の彼方へ消えてゆく。以下その場面の台詞の一部をみてみよう。

渡辺綱 「そなた、都人とは云いながら、いとも優しきなり風俗。かような女性を妻にしたら、さぞ、楽しいことであろう」

女性 「でも、あなたさまは、定めて、奥さまが」

渡辺綱 「あ、いや。東育ちの無骨者で、だれも、妻になり手がござらん」

女性 「うふふ。ないことがござりましょうか。」

世にも名高きあなた様は、頼光朝臣の御身内、渡辺の綱様」

渡辺綱 「どうして某の名を」

女性 「恋しく思う殿御ゆえ、とくより存じております」

渡辺綱 「恋しく思うと言うは偽り、そなたがあのようにろはまさしく妖魔の術であろう」

女性 「妖魔の術」

渡辺綱 「月の光に映ったる、おまえの姿は怪しく鬼だった。いざ、本性あらわせ！」

茨木 「ははははは」

渡辺綱 「おのれ！おのれめ！」

映画では茨木童子は、最初から綱を襲うために現れている。映画のストーリー展開のなかで、綱が茨木童子と接点をもつのは、この場面だけである。

第三に、渡辺綱が女に化けた茨木童子と出会う場所は、橋のたもとである。

木原敏江の漫画では、コマのなかにはっきりと「一条戻橋」と刻まれた橋の欄干が描かれている。

一方、映画では「一条戻橋」という固有の場所が特定されない。

しかし、田中徳三が「一条戻橋」をイメージしてこの場面を撮影したことは、第二章第一節で論じたようにあきらかである。つまり、この映画に影響を与えたのは、『御伽草子』だけではない。『太平記』『平家物語』等の流れを汲み、これを舞台のうえで視覚化した歌舞伎『戻橋』であった。

第四に、ロケーションの描写である。

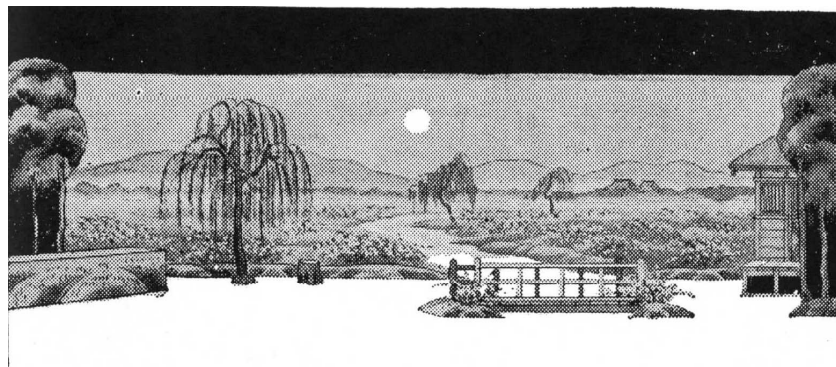
この場面が展開される場、ロケーションは「一条戻橋」の情景である。以下に示す図1に対照して示したように、両作品とも、静かな「橋のたもと」が背景となっている。それは、「柳の木」と「橋」がある川のほとりである。

木原の漫画では、その「橋」は「一条戻橋」で、橋の下を流れる川は堀川ということになっている。田中の映画では、この橋が「一条戻橋」であることを示すものは何もないが、歌舞伎『戻橋』の舞台装置は以下に示す図1のようになっている。田中の映画の背景は、この歌舞伎『戻橋』のイメージを継承したものである。そして、木原敏江は映画のみならず、歌舞伎『戻橋』のイメージをも知っていた可能性がある。

なぜ、綱と茨木が出会う場所が橋のたもとでなければならなかったのか。

両作品においては「水」がきわめて重要な役割を果たす。渡辺綱は、水面に映った女の姿を見て、女の正体が鬼だと気づく。つまり、水面が鬼の正体を映し出す鏡のような役割を果たしている。だから、水辺での出会いが必要とされると考えられる。

図1・橋のたもとのロケーション



歌舞伎『戻橋』 舞台設置



田中徳三監督 『大江山酒天童子』



木原敏江 『大江山花伝』



第五に、アングルである。

田中徳三の映画では、アングルや遠近法などの技術がふんだんに用いられている。木原敏江の漫画には、映画に類似した画像表現がしばしば見られる。

例えば、以下に示す図2は、女に化けた茨木童子が渡辺綱と話す場面について、映画と漫画を対照したものである。アングル、衣装、そしてポーズに注意した。すると、女の仕草や二人の立ち位置は、両者ともにほぼ同じといってよい。女は「橋のたもと」に立ち、渡辺綱の背後から登場する。女が綱に名を尋ねると、綱は驚いた表情を浮かべ、右肩越しに後ろを見る。

第六に、衣装である。

以下に示す図2に示したように、渡辺綱と女の姿の茨木童子の衣装もまた、両作品において似通っている。渡辺綱は垂の一種である素襖を着て、侍烏帽子をかぶっている。女のかぶりものは被衣であり、着物は平安末期の桂である。両作品は、着物の柄まで一致する。

そして、仕草も、映画の女は薄衣から少し顔をのぞかせるが、漫画でも、かぶりもの下に女の頭部が描かれる。

以上の考察から、木原敏江の画像表現は、田中徳三の映像表現から大きな影響を受けて成立していることが確認されるであろう。しかし、ここで注目しておきたいのは、木原敏江は、全面的に田中の映画の映像表現に依拠しているのではないということだ。歌舞伎・御伽草子をはじめとする日本古典の伝統をも踏まえたうえで、木原敏江は、漫画というメディアによって独自の世界をつくりあげること成功しているといえよう。

図2・アングル、衣装、ポーズ

田中徳三監督『大江山酒天童子』



木原敏江『大江山花伝』



注

- (1) 川口松太郎『大江山酒天童子記』（初出『小説新潮』一九六〇年四月号。『サロメの白粉』所収、講談社、一九六〇年五月）。
- (2) 田中徳三監督『大江山酒天童子』（大映京都、一九六〇年四月。DVD、角川映画、二〇〇五年）。
- (3) 木原敏江『大江山花伝』（初出、週刊『少女コミック』第二七号、一九七八年六月二十五日号。再刊『大江山花伝 夢の碑 番外編』小学館、一九八六年五月。小学館文庫、一九九七年六月）。
- (4) 宝塚歌劇『大江山花伝―燃えつきてこそ―』（初演一九八六年。再演一九八八年。再々演二〇〇九年）。
- (5) 酒呑童子説話の研究は数多いが、特にこれら二本をテキストとして絵巻の絵を比較しつつ分析しているものに、高橋昌明『酒呑童子の誕生―もうひとつの日本文化』（一九九二、中公新書。補訂版二〇〇五年、中公文庫）がある。
- (6) 黒田彰「酒呑童子と白猿伝―御伽草子と唐代伝奇―」（初出『観世』五二巻四号、一九八五年。『中世説話の文学史的環境』所収、一九八七年、和泉書院）。
- (7) 石川透『慶應義塾図書館蔵 凶解・御伽草子』（慶應義塾大学出版会、二〇〇三年四月）。
- (8) 注(1)の前掲書、二一二頁。
- (9) 注(8)の前掲書。
- (10) 佐々木紀一「羅生門鬼退治説話の形成と『綱絵巻』」（『国語国文』第七三号、二〇〇四年四月）。
- (11) 注(3)の前掲書、四頁。
- (12) 注(11)の前掲書、五頁。
- (13) 注(11)の前掲書、七頁。

## 第五節 藤の葉の誕生―木原敏江『大江山花伝』にける女主人公の造型

### 一、問題の所在

南北朝期に成立し、現代まで様々に再生産されつづけてきた酒吞童子説話の長い歴史のなかで、女性が主人公、ないしは、それに準じる存在として活躍するようになるのは、現代にはいつてから、具体的には昭和三十年代以降のことである。日本の古典である説話・御伽草子、能・歌舞伎、絵巻などにみられる酒吞童子説話において、女性は、あくまでも脇役であった。女性は鬼に喰われたり、襲われたりするだけで、説話の文脈のなかで、けっして主要な役割を演じることはなかったのである。では、なぜ女性が脇からおもてに出てきたのか。

ところで、昭和三十年代、川口松太郎の提案により、大映映画は酒吞童子の映画を制作することになった。この映画のために、川口松太郎が長年あため続けてきた独創的な酒吞童子異聞を書き下ろした小説『大江山酒天童子記』(二)が、この映画の原作である。この作品には、「すみ子」という女性が登場する。「すみ子」は、川口らしき主人公をみずからの実家に誘い、巷間に伝わる酒吞童子とはまったく異なる酒吞童子異聞が描かれた絵巻を見せる。

この作品について、川口は次のように述べている。

すると今度は私の関係している映画会社が酒天童子の映画を撮る企画を立ててその原作の相談をされ、ゆくりなくも十五年前の絵巻物を思い出す羽目になったのだ。企画会議の席上で私は

「酒天童子について幾分の研究をした事があるので原作は書きましよう」

と、自分から買って出てもう一度大江山へ行ってみようという気になった。従来の定説をくつがえし、すみ子の主張する英雄酒天童子を書き、既成観念を打ちくたいてやろうという気持になりシナリオライターの小八尋君と監督の田中君と企画担当の鈴木君とをつれて丹波へ行った。

「ずっと昔に大江山を通った事があるから僕が案内する。平凡な山で画面にもなるまいが、一応は現地を見て置こう」と三人を連れて十五年ぶりの大江山へ行った。(12)

これを原作として、昭和三五年(一九六〇)、田中徳三監督によって、大映映画『大江山酒天童子』(3)が製作され、脚本は八尋不二が手掛けた。しかし、この映画において、川口松太郎の原作は、八尋不二によって大幅に改変され、「すみ子」は姿を消す。その代わり、この映画には「こつま」(中村玉緒)と「渚」(山本富士子)というふたりの女性が登場することになった。

さらに、この映画を踏襲して、昭和五三年(一九七八)に発表された少女まんが、木原敏江『大江山花伝』(4)は、主體的な意思を貫く少女「藤の葉(ふじこ)」を女主人公とし、人間として育てられた美しい鬼「茨木」との幼くも激しい恋の物語を新たに創出した。

『大江山花伝』は、昭和期の酒呑童子をテーマにした改作の一つであり、木原氏自身が愛着をもち、自選集の中にも収録した代表作である。そして昭和六一年(一九八六)には、柴田侑宏氏が脚本を手掛け、宝塚歌劇『大江山花伝―燃えつきてこそ―』としてミュージカル化され、今日もなお、再演を重ねている(5)。

本節は、『大江山花伝』の女主人公「藤の葉(ふじこ)」が、映画『大江山酒天童子』のふたりの女性「こつま」と「渚」から大きな影響を受け、ふたりの女性像を融合して造型されたことをあきらかにすることを目的とする。それにより木原が酒呑童子説話のメタモルフォーゼをほ促した一人であることをしめしておきたい。

なお、大映映画『大江山酒天童子』の本文は、DVD(6)、および八尋不二による脚本(7)に拠り、『大江山花伝』はカラー版が収録されている小学館本(8)に拠った。

## 二、「藤の葉」と「ふじこ」

『大江山花伝』の女主人公は「藤の葉（ふじこ）」である。この作品では、過去の回想場面での「ふじこ」と、現在の「藤の葉」とが交錯する。

女主人公「藤の葉」は、おとなになった「ふじこ」であり、回想シーンでは「ふじこ」という名で登場する。

「ふじこ」は「紀の国 紫都の館」の姫である。幼い「ふじこ」は、「子のなかつたおじ夫婦がひろい育てた子」であった美しい少年「茨木」と恋に落ちる。しかし、「ふじこ」が十五歳のときに、「茨木」は突如として姿を消す。『大江山花伝』は、その後の「ふじこ」の流転の人生を次のように述べる。

.....

わるいことは続く

そののち

数年のうちに

父が死に母が死に

3年前の火事で

一族郎党

すべてを失い

のこったものは

見るも

おぞましく

焼けただれた

この身ひとつ (6)

「ふじこ」は火事でやけどを負って、顔に大きなあざがある。そのため、右の前髪を垂らしている。火事によって大きく人生が狂った「ふじこ」は、渡辺綱の館に下働きの「藤の葉」として働くことになったのであった。

すなわち、『大江山花伝』の女主人公は、幼少期の「ふじこ」と、おとなになった「藤の葉」であり、ひとりの女主人公のうちに、二人の人物像を宿す構造になっている。その源流には、映画『大江山酒天童子』があり、さらに、この映画を支えるふたりの女性「こつま」「渚」の女性像が、『大江山花伝』の「藤の葉（ふじこ）」のなかで融合していると考えられる。そこで、映画の「こつま」から「藤の葉」、「渚」から「ふじこ」への展開の様相をたどってみることにする。

### 三、「こつま」から「藤の葉」へ

「ふじこ」は大火のあと、成長して「藤の葉」となる。

「藤の葉」は、『大江山酒天童子』の「こつま」を下敷きに創作されたと考えられる。「こつま」と「藤の葉」の間には、次の六つの類似点が確認される。

- (1) 容姿
- (2) 身分
- (3) 大江山同行を申し出る
- (4) 鬼につかまる
- (5) 入浴の時に本当の姿を知る

これら五点にわたって、類似性を指摘し、「こつま」が「藤の葉」の原型であったことを論証してゆきたい。

第一に、容姿である。

図1は『大江山酒天童子』の「こつま」が、酒天童子の館に入った場面と図2は『大江山花伝』の「藤の葉」が渡辺綱の館で、大江山の鬼退治に同行することを申し出る場面である。

両者のストーリーが異なるため、場面も異なるが、「こつま」と「藤の葉」の容姿は、蝶結びの頭巾をかぶり、正座している点が共通する。

色彩的には、「こつま」の頭巾や着物にあしらわれた橙色が、まんがの冒頭をカラー版で収録する初出週刊『少女コミック』「藤の葉」の背景に影響を与えたものとも考えられる。





田中徳三監督『大江山酒天童子』



木原敏江『大江山花伝』

第二に、身分である。

「こつま」は、「源ノ頼光館」で下働きをしている。八尋不二の脚本では、こつまが最初に登場する場面「頼光館 寝所」に、次のようなト書きがある。

白衣に着かえた渚が、寝もやらず、しとねの上に端坐して頼光を待っている。

襖が音もなく開く。

ハッ、と怯えたように、日上げる渚。

然し、入って来たのは頼光ではなく、美しいが利かぬ氣を眉の間に漂わした若いこつまである。」(10)

さらに、この後に「こつま」と「渚」の会話が次のように続く。

こつま「まだお寝みではござりませなんだか」

渚 「そなたは……？」

こつま「こつまと申します、殿には年久しくお仕え申して参った者でございます」(11)

「こつま」は「殿」、すなわち、源頼光に「年久しくお仕え申して参った者」であった。

一方、「藤の葉」は渡辺綱の館に、雇用されたばかりの「下働きの女」である。渡辺綱は、次のように語る。

渡辺綱「おまえは……」

つい先ごろ

やといいれた

ばかりの

下働きの女

だな」

藤の葉「はい

藤の葉で

ございます」

渡辺綱「藤の葉」(12)

以上のように、「こつま」は源頼光に「年久しくお仕え申して参った者」であり、渡辺綱の妹である。一方、「藤の葉」は「つい先ごろ」雇い入れられたばかりの「下働きの女」であり、両者は、いずれも館で下働きとして働く身分であった。また、「こつま」は、渡辺綱の妹である。このことは、次の台詞から知られる。

渚 「やゝあつて）殿は……、頼光さまは、この私をどのように思召していられるのでしょうか」

こつま「首を振る）わかりませぬ」

渚 「では今宵……（言淀んで）こゝへは……？」

こつま「参られませぬ」

渚 「では、私はどうなるのでございましょう？」

こつま「私の兄がお預り申すことになりました」

渚 「そなたの兄とは？」

こつま「誇らかに言う）四天王の随一人、渡辺ノ源次綱でございます」(13)

しかし、「藤の葉（ふじこ）」は、だれの妹でもない。その代わり、「藤の葉（ふじこ）」には、兄のような幼い恋の相手「茨木」がいた。この

ふたりの恋を軸として展開するのが、『大江山花伝』である。このことについては、続稿で詳細に論じることとする。

第三に、ふたりはそれぞれ、大江山への同行を申し出る。

「こつま」は、源頼光の館で大江山鬼退治が詮議されている時に、大江山に行くことを申し出る。

頼光館 廊下

重く沈んだ顔で勅光が戻って来る。

同 居間

頼光に続いて来た保昌と菊王丸が、

保昌 「殿、内裏の首尾は！」

源頼光 「都を脅かす変化賊徒の類たくひを直ちに掃滅するか、さなくば、頼光が腹を切るか、二つに一つの必死の場合となった」

保昌 「然し、いかに洛中の賊徒を退治しても、酒天童子の配下は後を絶たぬ」

菊王 「殿！酒天童子の本拠は丹波の大江山と聞いております。大江山の本拠を潰滅せぬかぎり、賊の根絶はなりませんぞ」

保昌 「それ故、これまでも幾度びとなく、心利きたる者に大江山の様子を探りにやったが一人として戻って来た者がないのだ。」

菊王 「(愕いて)では未だに、誰一人として？」

保昌 「酒天童子を鬼というが、童子は鬼よりも手強い相手だぞ」

頼光 「(咳く如く言う)童子の正体を知りたい、大江山の様子を知りたい、何としても敵状を知らずして征討の兵は進められぬ」

次の間から、こつま、進み出る。

「そのお役目、私に仰せ付け下さいませ」

頼光 「こつま？なにを申す」(14)

「こつま」が大江山の様子を探りにいく役目を自ら買って出た理由は、ふたつあった。

第一に、渡辺綱の妹である「こつま」は、「一条の戻り橋」で渡辺綱が切り落とした茨木童子の腕が、茨木に取り戻されたことを「兄の不首尾」と認識している。

こつま「兄の不首尾を償いとうござります」

頼光「ならぬ、女を密偵に放つなど、源氏の侍の名にかゝわる」(15)

つまり、「こつま」は兄・渡辺綱の「不首尾」を挽回するため、妹としての使命感から大江山に密偵に赴こうとするのである。第二に、「こつま」は、女の身なら、男は入れぬ大江山の陣の内に入れると考えている。

こつま「でも、大江山の陣の内には、男は入れぬと聞きました。女ならでは此の役目は成らぬものと存じます」

頼光「(じつ、と見る)」

こつま「(も必死に見返す)」(16)

かよわい女性の身でありながら、むしろ、そのことを生かすことで、大江山酒吞童子退治に貢献しようとする「こつま」は、古典的な酒吞童子説話にはけっして見ることでできない主体的・自律的な女性像である。

一方、『大江山花伝』でも、大江山鬼退治の勅命を頼光から受け取った綱に対して、綱の館の下女である「藤の葉」がお供を申し出る。

渡辺綱「おれがこれから

どこにいくのか

知っているのか？」

藤の葉「はい」

「わたしも

大江山に

用が

「ございます」(17)

「藤の葉」は綱に自分の名前を明かし、「大江山に用が」あるため、綱に同行したいと申し出る。しかし、ここではその「用」が何であるかは語られない。「藤の葉」は恋の相手「茨木」に会うために、大江山に行こうとする。

「こつま」も「藤の葉」も、それぞれ内在する動機は異なるものの、かよい女の身でありながら、自らの意志で危険な大江山に赴こうとするのであった。

第五に、酒吞童子の館で、武将と下女が鬼に囚われる場面である。両作品ともに、武将が先に鬼に捕らえられる。『大江山酒天童子』では、坂田金時が岩場でつかまる。『大江山花伝』では、渡辺綱が鬼の岩屋の御殿で捕らわれて縛りあげられる。

第六に、酒吞童子の一味「鬼童丸」「鬼丸」である。数多くの酒吞童子の手下のなかで、唯一、個性が描き出された脇役の筆頭は、『大江山酒天童子』では「鬼童丸」、略称「鬼丸」という名で登場する。

武者溜

こつま達の前に不意に容貌魁偉の巨漢が現われる、袴垂である。

袴垂「鬼丸、その得物は何だ」

鬼童「坂田ノ金時の女房だ」

袴垂「(目を光らして) 何、金時の女房だと……。ようし、金時めは俺の家来の荒熊達を搦め捕った奴だ、その女房とあれば存分に可愛がってやるぞ」

舌舐めずりして寄って来る。

こつま、驚いて一歩、退る。

袴垂「来い、今夜は死ぬまで責め抜いてやるぞ」

と、手を掴む。

鬼童「(押し隔てと) 待て、袴垂! まだ童子様の御見分に入れておらぬ、おのれの事はそれからのことだ」

袴垂「(残念そうに) 仕方がない、連れて行け!」

鬼童丸、こつまを促し、歩み去る。

袴垂「(見送って) 他の奴には渡さぬぞ、お前は俺が頂戴する」(19)

第七は、鬼が女を囲んで捕らえる場面である。図3『大江山酒天童子』と図4『大江山花伝』のアングルは、きわめて類似している。

図3 田中徳三監督『大江山酒天童子』



図4 木原敏江『大江山花伝』





第八に、「こつま」は、酒吞童子の入浴を垣間見て、酒吞童子がほんとうは人間であることを知る。一方、「藤の葉」は、茨木の入浴の下働きをしながら語り合い、茨木のほんとうの心を知り、お互いが「ふじこ」と「茨木」であることを確認しあう。

茨木 「紫都の

館を知っているかな？」

藤の葉 「さあ

……」

茨木 「もと

紀の国守の

屋敷じゃ」

茨木 「藤のすきな

一家でな

……

花どきには

領地中

うす紫に

そまるようで

あった」

藤の葉「ここも

……

「ここのように？」

茨木「…

美しい

「姫がいた」

(藤波の 藤波の)

茨木「みせろ」

藤の葉「なにを

す……」

「か… 火事で」

茨木「ふじこ」

(夢のはざまに)

藤の葉「……

だれの

ことじゃ

茨木「わたしが

こわく

ないか？」

藤の葉「露ほども！」

ここで

とつてくわれる

なら本望じゃ」

茨木 「ふふ

……

きかぬ

娘じゃ」

(しばしながさむ うすむらさきの花の面の)

「よい……

ゆけ」

藤の葉「茨木」

「おぼえていた

……

おぼえていた

この腕のこと

茨木」(20)

以上のことから、『大江山酒天童子』の「こつま」は、『大江山花伝』の「藤の葉」の原型として、『大江山花伝』に大きな影響をあたえたことが想定される。「藤の葉」は、「こつま」の八部分を継承しているのである。

#### 四、「渚」から「ぶじこ」へ

両作品はともに、鬼と女の過去の恋愛関係を軸とし、これを回想として描く。したがって、おどろおどろしい鬼の作品ではあるものの、両者の本質は、鬼と人間とのラブ・ストーリーである。

第一に、映画『大江山酒天童子』では、「渚」は酒天童子の妻であった。酒天童子は、実は、備前介橘致忠であり、藤原道長に妻を奪われたため、大江山の鬼になった。その事情は、藤原道長に奪われた、かつての備前介橘致忠の妻「渚」の口から、次のように説明される。

渚 「夫は私を呪い、関白を仇と狙い、復讐を志すようになりました。私の夫は昔の優しい、愛しい人ではなくて、恐しい復讐の鬼となり果てたのでございます」

頼光 「その夫は……そなたの夫は、何者なのだ？」

渚 「私の夫は……大江山の……酒天童子帝でございます」

頼光 「愕然！」 何とツ？」

その時、刀架の鬚切丸が、烈しい鏝音を立てる。

妖しい音楽が突如、わき起る。

頼光、毘切丸む取って、キツとなる。

渚「(その頼光に寄添って) 夫は大江の山にこもり、多勢の一味を募って都を荒し、関白を狙い、妖術師を使って私を奪い取らせようとしてるのです」(21)

この物語の構想は、川口松太郎の原作『大江山酒天童子記』に拠るものである。

一方、『大江山花伝』では、「藤の葉」の幼少期、「ふじこ」と「茨木」の幼い恋が底流に流れる。

ふたつの作品における過去の恋は、それぞれに異質なものはある。しかし、『大江山酒天童子』の「渚」と「酒吞童子」の恋愛関係がインスピレーションを与え、『大江山花伝』の「ふじこ」と「茨木」の原型となったことが推測されてよいであろう。

「渚」と「藤の葉(ふじこ)」は、この愛のために死をえらぶ。

「渚」は、自殺する。その場面は、映画では描かれないが、終幕、酒天童子と対面した頼光は、酒吞童子に黒髪を渡す。

頼光「待たれよ、備前介」

酒天「伺？」

頼光「そなたに渡さねばならぬものがあつた」

酒天「何と？」

頼光「その身は関白に犯されても、その心は何人にも犯さるゝ事のなかつた、或るいたましい女のかたみだ」

と紙に包んだ渚の黒髪を捜す。

酒天「(破き見て) では、渚はッ？」

頼光「恋する人の死を見るよりはと、おのれの命を絶つたのじゃ」

酒天「渚が……、頼光、それはまことか」

頼光「備前介、渚の前は……そなたの妻は、死ぬる際まで只一筋に、そなたを慕い、恋い焦れておったのだぞ」  
洒天「(いじらしさに黒髪を頬に当て、呼ぶ) 渚！可哀想な奴！」(22)

その黒髪は、恋のために殉じた「渚」の遺髪である。

一方、『大江山花伝』では、「藤の葉(ふじこ)」は、「茨木」を守るため、矢を受けて死ぬのである。

藤の葉「茨木

死ぬまえに

今ひとたび

会いたい

………」

ある日

都をあらす

鬼どもの噂を聞き

もしや

もしやと

山をこえ

綱どの家の

下女を

つとめながら

機会を

うかがい

恥もほこりも

なげすてて

……

とうとう

茨木にあつた」

綱 「藤の葉」

藤の葉 「昔とかわらず

美しい茨木

それにひきかえ

ばけもののような

わが姿

茨木の心には

いつまでも

美しかった

ふじこの姿を

とどめておいて

もらいたいと」

綱 「いかん！藤の葉」

藤の葉 「そばにいられればよい

このような

ふざまな姿を

知られまい

口がさけても

名のるものかと

思ってきたけれど」

四天王 「なんだ

この女」

「ばけものじゃ」

「かまわぬ

ともに

殺せ

殺せ」

「おのれ

鬼の仲間か」



綱 「みんな帰れ！

ばか！！

もどれ

藤の葉

ちがう

かたがた

それは人間じゃ

おれの妻じゃ

ーっ

藤の葉 「鬼でもよい

ふじこの茨木に

手だし

するものは

ゆるさ

……」

綱 「やめてくれ

藤の葉

藤……」

藤の葉「ぬ」

茨木 「……」

ばかな

なぜ

……

ふじこ「

藤の葉「だれの

……

ことじゃ」

茨木 「昔とかかわらず

ほこり高い

ふじこ「

藤の葉「ちが……う

わたしは

いやしい」

茨木 「はげしく

美しい

わたしの

ふじこ」

藤の葉「わ…」

茨木 「一生

そなた

だけじゃ」(23)

死の間際、「茨木」の胸に抱かれた「藤の葉（ふじこ）」は、あくまでも、自分が「藤の葉」であって、かつての「ふじこ」とは別人であり、何の関係も無いことを主張したまま死のうとする。けれども、「茨木」には、「藤の葉」が「ふじこ」であることは、とうにわかっている。「ふじこ」をその胸に看取った「茨木」は、「ふじこ」を抱いて滝壺のなかに落ちていくのであった。

## 五、むすび

以上のことから、『大江山花伝』の女主人公「藤の葉（ふじこ）」は、川口松太郎『大江山酒天童子記』を原作として製作された八尋不二脚本・田中徳三監督の大映映画『大江山酒天童子』を踏まえていること、『大江山花伝』の女主人公「藤の葉」は、映画の登場人物「こつま」と「渚」のふたりの女性を原型として、まったく新たな構想のもとに、主体的・自律的な「きかぬ女」として造型されたことが確認される。

「藤の葉」が「藤の葉」「ふじこ」というふたつの名をもっていたことは、このことを象徴的に示すものとみてよいであろう。

注

- (1) 川口松太郎『大江山酒天童子記』（初出『小説新潮』一九六〇年四月号。『サロメの白粉』所収、講談社、一九六〇年五月）。
- (2) 注（1）の前掲書、二四三頁。
- (3) 田中徳三監督『大江山酒天童子』（大映京都、一九六〇年四月。DVD、角川映画、二〇〇五年）。
- (4) 木原敏江『大江山花伝』（初出、週刊『少女コミック』第二七号、一九七八年六月二五日号。再刊『大江山花伝 夢の碑 番外編』小学館、一九八六年五月。小学館文庫、一九九七年六月）。
- (5) 宝塚歌劇『大江山花伝―燃えつきてこそ―』（初演一九八六年。再演一九八八年。再々演二〇〇九年）。
- (6) 注（2）を参照。
- (7) 八尋不二『大江山酒天童子』（『時代映画』第六卷第四号、昭和三五年四月一日）。
- (8) 木原敏江『大江山花伝 夢の碑 番外編』小学館、一九八六年五月。
- (9) 注（8）の前掲書、四四頁。
- (10) 注（7）の前掲書、三二頁。
- (11) 注（7）の前掲書、三二頁。
- (12) 注（8）の前掲書、一二頁。
- (13) 注（7）の前掲書、三二頁。
- (14) 注（7）の前掲書、三八頁。
- (15) 注（7）の前掲書、三八頁。

- (16) 注(7)の前掲書、三八頁。
- (17) 注(8)の前掲書、一二頁。
- (18) 注(7)の前掲書、四二頁。
- (19) 注(8)の前掲書、二四頁。
- (20) 注(7)の前掲書、四三頁。
- (21) 注(7)の前掲書、六〇頁。
- (22) 注(8)の前掲書、四七頁。

## 終章

本論文では、南北朝期から現代に至るまで、さまざまな展開の様相をみせる大江山酒呑童子説話について考察を加えた。

特に、御伽草子をはじめとする日本古典文学、近代の英訳ちりめん本、さらには現代の映画・演劇・まんがなど、さまざまなジャンルにみられる酒呑童子説話の多様な表現を通時的にたどり、その変遷の様相を整理し、出典論の立場から、なぜ、そのような変化が生じたかという問題を明らかにしようと試みた。

また、五章に渡り、酒呑童子説話の多様な表現について、その意図、構想を裏証主義的な文献学の立場からあきらかにした。

第一に、明治初期に長谷川武次郎が刊行したちりめん本『JAPANESE FAIRY TALE SERIES (日本昔噺シリーズ)』に収録された、ジェイムス夫人によって英訳された大江山酒呑童子説話『The OGRES of OYEVAMA (邦題『大江山』)』をとりあげた。従来、ちりめん本は、御伽草子などの日本語版から直接翻訳されたと考えられてきた。しかし、明治二四年(一八九一)に刊行されたこのちりめん本以前にも、酒呑童子説話の英訳、明治十三年(一八八〇)にウイリアム・エリオット・グリフィスによる英語版『Raiko and the Shi-Ten Doji』(頼光とシテン童子)の存在が確認された。『The OGRES of OYEVAMA』と『Raiko and the Shi-Ten Doji』の両作品の本文を比較したところ、両者の間には共通する表現が数多くみられ、ジェイムズ夫人はグリフィス訳を参看しつつ、ちりめん本を英訳したことを論証した。さらに、ジェイムズ夫人とグリフィスの翻訳の意図と構想、手法を検討した。

第二に、歌舞伎『辰橋』、五都宮草人『羅生門の妖鬼』、八尋不二『大江山酒呑童子』を比較した。川口松太郎の原作には見られない映画の

箇所について、その原拠を遡ったところ、歌舞伎に依拠することが確認された。この考察によって、時代劇映画における酒吞童子の変貌の背後には、当時の日本映画界における「歌舞伎」から「時代劇」への転換、また、当時のシナリオ文化の複雑な事情が反映していたことを論じた。

第二に、八尋不二『大江山酒天童子』は川口松太郎の原作にはない河竹黙阿弥の歌舞伎舞踊『辰橋』『茨木』を取り入れていた。また、八尋不二は、合作ペンネーム五都宮章人の『羅生門の妖鬼』を参看していた。

第三に、川口の小説『大江山酒天童子記』の着想が、田中徳三の映画『大江山酒天童子』によって、つまり、川口と田中のふたりの協力体制のもとで映像化され、さらにそれが、木原敏江の『大江山花伝』においてまんが化された。

以上の論証により、近代の英訳ちりめん本、演劇、または、昭和の小説・映画・漫画といういくつものメディアがクロスすることによって、酒吞童子説話が、これまでにないメタモルフオーゼを達成しえたということを本稿ではあきらかにできたと思われる。

## 参考文献章

- 池田敬子 「しめてん童子」の説話」（『説話論集』第八集、一九九七年、『絵巻・室町物語と説話』二〇〇一年、清文堂刊所収）。
- 石川透 『慶應義塾図書館蔵 図解・御伽草子』（慶應義塾大学出版会、二〇〇三年四月）。
- 石澤小枝子 『明治の欧文挿絵本 ちりめん本のすべて』（二〇〇四年三月、三弥井書店）
- 五都宮章人 『羅生門の妖鬼』（『時代映画』第一卷第八号、昭和三十一年一月一日）
- 榎本千賀 「解題」、中野幸一・榎本千賀編『ちりめん本影印集成 日本昔噺輯篇』（勉誠出版、二〇一四年三月）
- 勝俣隆 「御伽草子『酒吞童子』の一挿絵と本文について―酒吞童子登場の場面の変遷をめぐって―」（『愛文』二七、一九九一）、
- 勝俣隆 「御伽草子『酒吞童子』の一場面における二系統成立に関する考察―挿絵と本文を通して―」（『静大国文』三六、一九九二年）、
- 勝俣隆 「中世小説に於ける挿絵と本文の関係について」（『中世小説と散逸物語についての研究』平成十年度科学研究費補助金研究成果報告書一九九八年）、
- 勝俣隆 「室町物語に於ける挿絵と本文の関係について」（『説話論集』第八集）。
- 川口松太郎 『大江山酒天童子記』（初出『小説新潮』一九六〇年四月号。『サロメの白粉』所収、講談社、一九六〇年五月）
- 木原敏江 『大江山花伝』（初出、週刊『少女コミック』第二七号、一九七八年六月二五日号。再刊『大江山花伝 夢の碑 番外編』小学館、一九八六年五月。小学館文庫、一九九七年六月）



- 黒田彰「酒呑童子と白猿伝―草子と唐代伝奇―」（『中世説話の文学史的環境』、和泉書院、一九八七（初出『観世』534、一九八五））
- 佐々木紀一「羅生門鬼退治説話の形成と『綱絵巻』」（『国語国文』第七三号、二〇〇四年四月）。
- 佐竹昭弘『酒呑童子異聞』（平凡社、一九七七年）
- 島津忠夫「物語草子―大東急記念文庫蔵『大江山絵詞』をめぐって」（『島津忠夫著作集』一〇・二〇〇六年、和泉書院）
- 高橋昌明『酒呑童子の誕生―もうひとつの日本文化』（一九九二、中公新書。補訂版二〇〇五、中公文庫）
- 田嶋一夫「ちりめん本『日本昔噺』研究の現状と課題」、（『いわき明星大学大学院人文学研究科紀要』第六号、二〇〇八年一月）
- 田嶋一夫「ちりめん本『日本昔噺』シリーズと中世説話文学」、（『説話文学研究』第四五号、二〇一〇年七月）
- 田中徳三監督『大江山酒天童子』（大映京都、一九六〇年。DVD、角川映画、二〇〇六年）。
- 田中徳三『RESPECT』田中徳三：プログラム・ピクチャーの黄金期を駆け抜けた映画監督』（シネ・ヌーヴォ、二〇〇六年三月）
- 中野幸一「ちりめん本の世界」、『書物学』第一巻、（二〇一四年三月）
- 中野幸一「上方版チリメン本の日本昔噺」（『日本古書通信』第六一号、一九九六年五月）
- 永田哲朗編『映画人改名・別称事典』（国書刊行会、二〇〇四年十月）日本映画史研究会編『日本映画人名辞典（スタッフ篇）』（科学書院、二〇〇五年四月）
- 日本武具研究会編『日本刀入門』（笠倉出版社、二〇一四年四月）
- 馬場あき子『鬼の研究』（三二書房、一九七一年、新版 ちくま文庫、一九八八）
- 松本隆信「増訂室町時代物語類現存本簡明目録」（奈良絵本国際研究会議編『御伽草子の世界』三省堂、一九八二年）
- 八尋不二『大江山酒天童子』（『時代映画』第六卷第四号、昭和三五五年四月一日）

- Araki, James, "Otogizoshi and Naraehon: A Field of Study in Flux", *Monumenta Nipponica*, 36, 1, 1981.
- "Bunsho Soshi: The Tale of Bunsho, the Saltmaker", *Monumenta Nipponica*, 38, 3, 1983.
- Chamberlain, Basic Hall, *Letters from Basic Hall Chamberlain to Lafcadio Hearn*, compiled by Kazuo Koizumi, Tokyo, The Hokusendo Press, 1936.
- Colrat, Jean, "Eugène Véron: contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890)", *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1/2008 (n. 18), pp. 203-228.
- Franci, Riccardo, *Takejiro Hasegawa e le fiabe giapponesi del Museo Sibbert*, Livorno, Sillabe, 2008.
- Griffs, William Elliott, "Raiko and the Shi-Ten Doji", *Japanese Fairy World - Stories from the Wonder-love of Japan*, Schenectady, New York, James H. Barlyte, 1880.
- Hearn, Lafcadio, *The Japanese letters of Lafcadio Hearn*, ed. with an introduction by Elizabeth Bissland, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1911.
- Kimbrough, R. Keller, "Shuten Dōji", Shirane, Haruo (ed), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*, New York, Columbia University Press, 2007.
- Mergé, Salvatore, "Demonologia nipponica. L'oni", *Monumenta Nipponica*, 2, 1, Jan 1939.
- Pigeot, Jacqueline, "Histoire de Yokobue: Étude sur les récits de l'époque Muromachi", *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, Nouvelle Série, IX/2, 1972.
- Putzar, Edward, "The Tale of Monkey Genji: Sarugenji-zoshi", *Monumenta Nipponica*, 1963.
- Reider, Noriko T., *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Logan, Utah State University Press, 2010.

- Reider, Noriko, "Shuten Doji: Drunken Demon", *Asian Folklore Studies*, 64, 2, 2005;
- Ruch, Barbara, "Origins of the Companion Library", *The Journal of Asian Studies*, XXX, 3, 1971;
- "Medieval Jongleurs and the Making of a National Literature", Hall & Toyoda (ed), *Japan in the Muromachi Age*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977.
- Sharf, Frederic A., *Takejirō Hasegawa: Meiji Japan's Preeminent Publisher of Wood-Block-Illustrated Crepe-Paper Books*, Salem, Peabody Essex Museum, 1994.