

石川淳・童話翻案作品論——時事性とパロディと

山口俊雄

雑誌『文藝』一九五四年三月号は、『特集現代のおとぎばなし』と銘打って、小説十三篇と詩一篇を掲載している。『編集後記』が『今月は“現代のお伽話”特集号——“現代のお伽話”——という意味は、執筆者諸先生にも自由に解釈願いましたが、読者の皆様もまた自由にお受け取り下さい』と語る通り、各作品の〈おとぎばなし〉性はさまざまである。

小山清「聖家族」のように、ヨセフ、マリア、イエスの三人家族の生活を簡潔にスケッチした作品もあれば、高見順「びっこの犬」のように、宿泊先で見かけた犬と蟬とに会話をさせながら病身を養う語り手の心境を物語る作品もある。敗戦後六年たって、軍隊時代の上官が、もと部下の敗戦後の逞しい生活ぶりを聞かされるといふ佐藤春夫「従卒ものがたり——一名『乱世の人』」や、脚の悪い語り手が、かつばらいなどで生活を立てている浮浪者や、日曜学校に通って来る貧しい子供たちなど周縁的な人々との交流を語る北畠八穂「奇蹟」は、リアリズムの文体に拠りながら、敗戦後の世相のおとぎばなし的なありようを語っている。

現代を舞台に「かぐや姫」めいた出来事を展開させて、戦後世相を諷刺する沢野久雄「『新かぐや姫』物語」や、

貧しくも健気な女性の報われない生涯を「マッチ売りの少女」に重ねて描く壺井栄「お千久さんの夢」は、既成のおとぎばなしを活用して現代の物語を紡いでいる。小川未明「都会の午後五時―逢魔が時のお伽噺」や堀田善衛「或る公爵の話」は、架空のいかにも童話めいた世界の話にこと寄せて、戦争反対や原子力の平和利用を訴えている。狸たちの世界から人間社会を批判的に眺めさせる正宗白鳥「狸の腹鼓」や、猫社会のヒエラルキーの中で生きる猫たちの大変さを描いた梅崎春生「大王猫の病気」は、動物の世界に人間社会の問題を託している。飯沢匡「狂った髭」は、髭が蝶のように飛び回るといっておとぎばなし的奇想を折り込んで、戦後も生きのびた戦前からの保守勢力を揶揄している。藤島宇内の詩「甲羅なき蟹」は、詩歌のパロディ的つなぎ合わせで皇居前広場について語り、政治を諷刺している。

中には、加藤道夫の自殺をめぐるこの世の虚実の境界の不明確さ、虚実の反転性を語る丸岡明「開幕のベル」のように、凝った構造を取り、そのおとぎばなし性が必ずしも容易には捉えがたいものもあるが、概して、社会・世相に対する批評や諷刺が込められているものが多いということは言える。日常的リアリズムの文法に囚われずに済むおとぎばなしは、描写方法においてしばしば現実世界から遠ざかる一方で、そのメッセージは現実世界の実態へ照準しているという一種の逆説を抱え込んでいるようだ。これはおそらくイソップ童話以来の方法的真実であろうが、とりわけ「現代のおとぎばなし」という限定を付した場合には、現代の社会的現実との突き合わせを読者に求めることになるのだろう。

この号に石川淳が「家なき子」という同題の児童文学作品を翻案・パロディ化した短篇を寄稿している。童話を踏まえつつ、時代状況に対するメッセージを提出しているという点で、同号掲載の他の多くの作品と共通している。

ただし、石川淳の童話翻案作品はこれが初めてではなかった。「家なき子」より前に既に「小公子」(『文藝』一九五一・六)、「蜜蜂の冒険」(同、一九五二・一)、「乞食王子」(同、一九五二・八)、「アルプスの少女」(同、一九五二・一一)、「白鳥物語」(同、一九五三・四)の五作があり、「家なき子」以降にも「愛の妖精」(同、一九五五・三)を発

表している。

これらの作品は、いずれも、原拠たるよく知られた童話の設定を巧みに変更しながら、同時代の政治的な出来事に対する応答・メッセージを発信するものとなっているが、その応答・メッセージは、朝鮮戦争、逆コース、共産党の路線対立から五五年体制確立へという流れを見せた一九五〇年代前半の政治状況・社会状況に向けられたものであった（左の参考年表を参照されたい）。これは、一九五一年から五二年にかけて発表された連載エッセイ「夷斎俚言」で提示された政治的メッセージの直截さと響き合っていると見えようし、また同時期に発表された「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」という一連の〈革命小説^②〉の物語内容とも呼応しているよう。

では、そのような並行的に書かれた政治的作品群の中で、童話翻案作品——政治的状況・社会的状況を扱いながらも、決してリアリズム的な方法で写すのではなく、時事性とは基本的に無関係な名作童話を翻案・パロディ化するという手続きを経た一連の作品——が持った意義はどのようなものだったのか。適宜先行論に触れながら個々の作品を一通り検討した上で、石川淳作品史も視野に入れつつ、考えてみたい。

〈参考年表 石川作品と時事〉（労働運動などは省略）

一九五〇

「おとし
ばなし 和唐内」六月

「おとし
ばなし 列子」九月

「夷斎筆談」（連載）一〇月～一九五一・七月

「おとし
ばなし 管仲」一二月

- ◆一月、コミンフォルム批判、日本共産党分裂へ
- ◆六月、マッカーサー、日本共産党幹部の公職追放指令
- ◆六月、朝鮮戦争勃発（～一九五三・七月）
- ◆八月、警察予備隊設置
- ◆レッドパージ

一九五二 「小公子」六月

「夷齋俚言」(連載) 八月〜一九五二・八月

「おとし
ばなし 清盛」一二月

◆六月・八月、公職追放解除 ◆九月、サンフランシスコ平和条約・日米安保条約調印

◆一〇月、社会党分裂

一九五二 「蜜蜂の冒険」一月

「乞食王子」八月

「夷齋清言」(連載) 九月〜一九五三・一二月

「アルプスの少女」一二月

◆二月、日米行政協定調印 ◆四月、講和条約等発効 ◆五月、メーデー事件 ◆七月、破壊活動防止法

◆一〇月、警察予備隊が保安隊に

一九五三 「鷹」(革命小説) 三月

「白鳥物語」四月

「新釈雨月物語」四月〜一九五四年八月

「珊瑚」(革命小説) 一二月

一九五四 「鳴神」(革命小説) 三月

「家なき子」三月

「虹」〈革命小説〉（連載）五月〜十二月

◆三月、MSA協定 ◆七月、防衛庁・陸海空自衛隊発足

一九五五 「愛の妖精」三月

「諸国畸人伝」一二月〜一九五七・六月

◆七月、六全協（共産党統一、極左冒険主義を清算） ◆一〇月、社会党統一

◆十一月、保守統一（自民党成立）

二

最初に発表された「小公子」は、Frances Hodgson Burnett "Little Lord Fauntleroy" (1855) に拠る。

アメリカ生まれの善良快活な少年セドリックは、優しい両親のもとで元気に暮らしていたが父親が病気で亡くなった。イギリスの旧家の顧問弁護士がセドリック母子を訪れ、セドリックが伯爵継承の資格を得たのでイギリスに来るようにと告げた。現侯爵（祖父）は偏屈頑固な老人だったが、孫のセドリックが気に入り、そんな孫に感化され、人あたりの良い優しい老人となっていく。そして、嫌っていたアメリカ人であるセドリックの母親とも和解する。これが原作のあらすじであった。

石川作品は、原作の後日談となっている。ただし、主人公のセドリックは、原作での素直で優しい性格からすっかり変貌している。

石川作品の登場人物は二人。酒場のおやじと、客の若い男とである。

おやじがスタンド越しに《あなた、伯爵さんだったね》と話しかけても、相手は《知らない》と答える。二人のや

りとりは終始すれ違うばかりで、そのまま末尾の悲劇にまっすぐにつながって行く。

そろそろ店じまいしようと思つた瓶を傾けながら「あたしにとつちや、この一杯の焼酎はけふ一日がこれではつたといふことだよ。つまり、けふまでの、この年までのあたしの生活があつたといふことだね。そのほかに生活といふものはどこにも無いさ。あしたといふ日のことは、かんがへてみたことがないよ」と言うおやじに対して、「ぼくの知つてゐることは、ぼくの明日の生活だけだ。」《あしたの晩、ぼくはたぶんまたここに来るだらう。〔略〕それまで、昼のあひだ、ぼくはへたな英語をしゃべるとか、あちこち品物をうごかすとかして、まあ晩の酒代ぐらゐは取る。これがぼくの明日の生活だ。〔略〕ともかく、あした一日は朝から晩まで、この操作で充実しちやふ。あしたはさうだといふことは、今ぼくがここにかうしてゐることと同様に、絶対にたしかなことだ。あしたの晩まで、ぼくは絶対に死なない。これがぼくの知るかぎりの時間の意味だよ。だが、きのふはどうしたか、いや、けふはどうして生きて来たか、もうおぼえが無い。おぼえてゐるに値しないことだ。あさつてとなると、これはまたさつぱり判らない。時間といふものは、太陽といつしよに出たり引つこんだりするものだ》と若い男は言う。

ここには、過去からの継続の中に自己のアイデンティティを見出すおやじと、明日という一日の存在を確信するところに自己のアイデンティティを見出す若い男との、時間観念と関わる生への認識の対立が窺われる。

仕事を終えてあとは寝るだけだというおやじに対して若い男は「ぼくは夜寝るといふことを知らない。《ぼくがねむるのは昼と晩とのさかひ目だ。》《夜中はねむらない。》《夜があけるのを待ちかまへてゐる。》と云う。ここには、夜が明けて新しい一日がめぐってくるのを自明視せず待ち構える、優れて意識的な、ある緊張した生のスタイルを窺うことができよう。この若い男は、昨日を知らず明後日を知らずといつても、ただ単に刹那的に生きてゐるわけではなさそうだ。

このような時間観念に関わる生活観の差異が、「恩」という観念をめぐって顕在化したときに悲劇が起こる。おやじは若い男に「あなたにはむかし恩を受けたことがある」と言い、その「お礼」に一杯サーヴィスしようとする。相場

に手を出し失敗し、自殺するしかないというところまでおやじが追いつめられた際、まだ少年だった若い男が口添えしてくれたおかげで侯爵（祖父）から借金することができたのだ。原作には、例えば、侯爵の店子ヒギンズ一家が家賃滞納で追い出されそうになったのを、セドリツクの口添えで侯爵から許されるというエピソードがあったから、少年時代のセドリツクのエピソードとしていかにもありそうなことである。ところが若い男は、焼酎の注がれたコップをおやじめがけて投げつける。

今日の焼酎は明日のエネルギーだ。ただではのまないぞ。しかも、恩がへしとは何のことだ。いや、恩とは何だ。ぼくにとつては無いはずの昨日の歴史が、焼酎のコップの中に書かれたやうなものだ。それをぼくにただで呑ませようといふのか。それでは、あしたといふ日のぼくの生活はめちやくちやだ。

若い男は包丁でおやじを刺し殺し、《これで恩といふやつは消えた。ぼくの歴史は元どほり無かつたことになる。》という言葉を残して店を離れる。

このように《恩》という観念を消し、みずからの《歴史》を消して、若い男は姿を消す。もちろんここに時間の観念をめぐる、一種哲学的な思考実験を見出すことも可能であろう。夜眠ればやがて明日が来ることを漫然と信じているおやじの惰性的な時間認識に対して、意識の緊張を伴って明日の開始を確認せずにはいられぬ若い男の、自然な継続を信じない時間認識を対比的に考えることもそれなりに興味深い作業であるには違いなからう。

だが、その際に忘れてはならないことは、原作が、セドリツクを主人公として、爵位の継承を骨子としたハッピーエンディングの物語だったことであろう。途中に、祖父の無理解や爵位継承権を僭称する人物からの妨害など紆余曲折を挟みつつ、最終的には無事爵位継承、めでたしめでたしという筋であった。この点が、石川作品ではすっかり作り変えられているのである。《あなた、伯爵さんだったね》と言われて否定するだけでなく、履歴、過去の歴史的経緯

に由来するものはすべて否定する存在となつているのである。時間哲学的な議論は、原作にないものが石川作品において唐突に出現したと言うよりも、むしろ原作の根幹、すなわち貴種流離譚的枠組みに対する批評的必然性から召喚させられていると言うべきであろう。

福本巖次は《この虚無的な青年》、《非情な意志的人間に変貌した、かつての貴公子は、戦後の人間の一つの典型といえよう》⁽³⁾と捉えているが、しかし、個人のあるいはある世代の人間の性格という観点に留まっていたはこの作品は捉え切れないのではないか。

《ぼくにとつては無いはずの昨日の歴史》《ぼくの歴史は元どほり無かつたことになる》と、作者は若い男に《歴史》という言葉を使わせている。個人の時間哲学にとどまらず、《歴史》という把握がなされているのを確認すれば、発表当時の時代状況や時事との関わりでこの作品を読まざるを得なくなるだろう。

爵位の継承の切断という点からは、敗戦をはさんだ政治体制の転換、とりわけ天皇の位置づけの転換の問題が容易に浮かび上がってこよう。⁽⁴⁾

また、《恩》というのを必ずしも文字通りの水準のみで捉えず、過去における関係、行きがかりから生じる拘束条件と捉えれば、占領初期の民主的な諸改革が冷戦の激化の中で「逆コース」と化していった経緯や、全面講和か片面講和かといった問題とも接点を持つことになる。広く《戦後革命》の可能性の問題と見ることもできよう。敗戦から講和に至る時期における体制の継承と断絶の問題をさまざまに水準で読み取ることができるのである。

野口武彦は《爵位も捨て、自分の名も忘れ、最後には「無いはずの昨日の歴史」に恋々として「恩がへし」をしようとするあの雑貨屋の親父を殺すまでに非情な意志的人間に変貌したかつての貴公子。この再生したセドリックに、作者がみずからかくあるべしとする戦後の人間の原型を賦与していることは言わでものことであろう》⁽⁵⁾と述べている。先ほど引いた福本の捉え方とは異なり、《かくあるべし》⁽⁶⁾と言ひ、また《原型》⁽⁷⁾と言っている。戦後の可能性を実現につなげる想像上の希求対象であり、すべての係累、行きがかりから切断された「焼跡のイエス」の浮浪少年が連想さ

れ、そこに〈戦後革命〉の初発の可能性が託されているにちがいない。

ただし、ここで、この作品には《猩猩は往を知りて来を知らず、かささぎは来を知りて往を知らず》という「淮南子」(汎論訓)から取られたエピソードがあったことを思い出しおきたい。《往》は過去、《来》は未来という意味であり、このエピソードの内容がそのまま石川作品におけるおやじと若い男との時間認識の対立と照応していることが分かるが、注意したいのはこの文句を冒頭に置いた「淮南子」の章段全体の趣旨についてである。猩猩とかかささぎの特徴を受けてただちに《此れ脩短の分なり。》(このようにそれぞれ一長一短のもちまえがある。⑥)と述べられ、理想的なあり方として《しかし、聖人はそうではない、世情を勘案して事に処し、事の軽重をはかつて謀りごとをこらす。》と語られる。つまり、エピソードが抱え込んでいる文脈を踏まえるならば、おやじ(猩猩)も若い男(かささぎ)も一面的な存在だということになる。

原作が石川によって書きかえられる際に行なわれた、世襲貴族という個人一代を越えて継続する立場から、一転、明日の生活だけを信じるというミニマムな保証のみに切り詰めた生き方へというセドリックの転換を、自己の意志を越えて付与された立場から、完全に自分の意志で統御できる世界のみを想定する立場への転換と説明しようとすれば、おやじと若い男の対立は、あまりに冷戦下の地政学的な力学に支配されてしまった現実の事態の一面性に対して、別の一面的な極論を批評的に突き付けたものではなかっただろうか。

次の「蜜蜂の冒険」は、Waldemar Bonsels "Die Biene Maja und ihre Abenteuer"(1912)に拠る。

蜜蜂の巣(王国)を飛び出した蜜蜂マーヤが、あちこちを冒険し、最後にスズメバチが自分の巣立った国を襲うことを知り、国を守ろうと立ち戻るといのが原作であったが、石川作品では、田舎の養蜂家の娘であるマーヤという娘が主人公に据えられ、原作の蜜蜂のイメージを重ねつつ人間の物語に変更されている。

原作にあった「みんなの幸福を第一に考えなくてはならない」という蜜蜂の王国の多分に全体主義国家的な掟は、

失業者たちの先頭に立ち、マントの赤い裏地を旗印に、蜂起を起すという形で実行に移される。

蜂起のシーンの描写を踏まえて野口武彦は《蜜蜂マーヤに率いられたこの文字どおりの「蜂起」のイメージは、的確で、美しい》(前掲書、二九一頁)と評価している。レッド・パージや労働争議の頻発といった社会情勢を踏まえつつ、ドラクロワの有名な絵画「民衆を導く自由の女神」(一八三〇)を彷彿とさせるような鮮やかなイメージを提出してみせた作品のすばらしさに異論はない。

ただ、作品末尾の《あのちつぽけな田舎娘はいつたいなにものだらう。かはいさうに、もしかすると、あしたの朝にでも、どこかの濠の中で、凍えた死骸になるやつかな。いや、もしかすると、すげえ大当りを取つて、なにかの教祖になるやつかも知れない。》という男のつぶやきも見落とせない。このような混ぜ返しの言葉を最後に置いていること、そもそも蜂起の場面はすべて酔った男の幻想とも説明できてしまう作品のしつらえにも注意しておく必要があるのではなからうか、と付け加えておきたい。⁸⁾

「乞食王子」は、Mark Twain "The Prince and the Pauper" (1881) に拠る。

英国国王ヘンリー八世の子として生まれたエドワード六世と、ロンドンの貧民街で生まれたトム・キャンティ——偶然出会ったウリ二つの二人は、遊び半分に衣服を交換、ボロをまとった王子は乞食として宮殿を追い出され、乞食は王子として宮殿に残るはめに陥る。「王子」トムは慣れない王宮生活に苦勞し、「乞食」エドワードは王宮の外で苦勞を重ねる。ヘンリー八世が亡くなり、いよいよ戴冠式が迫った時、玉璽のありかをエドワードしか知らなかったことで、どちらが本物かが明らかになり、二人はもとの立場を取り戻す。そしてトムも相応に取り立てられる。これが原作のあらすじであった。

石川作品は原作の後半を書きかえたものである。先王が亡くなり、王宮に戻ろうとして拒まれた「乞食」エドワードは、《乞食の子として再生》し、《おれは今やはだかの人民だ》と自認、《王冠》こそたたき落せ、自由のために、と

ヘンドンに呼びかける。人々を率いて戦い傷付いたヘndonは、死に際に、「いや、ヘndon伯爵はもはやゐない。もはや王子ではないきみと同様に、おれはただのヘndon、すなはち乞食の仲間だ。おれはふたたび起つことはできない。しかし、エドワード、きみがやがて大きくなつて、みづからたたかふ日が来るだらう。そして、きみのあとに、ぞくぞくとわれわれの仲間が。いくたびも、いくたびも。」と語る。

父王ヘンリー八世の暴政（英国国教会の独立、数々の処刑など）との対比のもと、夭折した子エドワード六世に慈悲深い善政を託したのが原作であったが、そのようなチューダー王朝内部での善政・悪政の対比にとどまらず、王冠、身分差など王制の前提全体が一挙に否定されるのが石川作品である。原作は、王子と《乞食》との入れ替わり（秩序の混乱）を経てその正常化（秩序の回復）が善政をもたらすというストーリーだったが、石川作品では王子と《乞食》が入れ替わったまま、王子自らが王制を否定し、王子と《乞食》という区別（階級、身分差）の廃絶を唱える。すなわち、貴種流離譚であった原作の前提が崩されてしまう。

そこに翻案を通してのひねり、批評性が窺われるが、これは、既に「小公子」にあった自己の来歴否認、爵位の世襲という制度の否定をもつとはつきりと打ち出したものと見ることができよう。ただ、王制のヒエラルキーのトップに王制・身分制を否定させるという主題を石川に選ばせたのは、単なるテーマの発展というようなものではなかった。もつと切実な事情があった。野口武彦は次のように述べる。

「おれはけふのおれの流血に於て乞食の子として再生したよ。おれは今やはだかの人民だ。これは誇るべき発見だね。あの王宮生活に対して。」われわれがここでこの年の五月の皇居前広場の流血事件を思い出しておくのは無益ではあるまい。いまや王冠のためにではなく、王冠をたたき落すために民衆の先頭に立って「王宮の前の番兵」と血を流しつづたたかうエドワードやヘndonを造型したとき、石川淳氏の脳裏を数ヶ月前の「血のメーデー」事件が掠めていたであろうことは想像に難くないのである。（前掲書、二八九頁）

「蜜蜂マーヤ」でルンペン蜂起を描いた時には末尾で韜晦を施すことを忘れなかった作者であるが、今度の作品では、ストレートにメッセージを打ち出している。メーデー事件を石川がどのように受けとめたかは明かであろう。

「アルプスの少女」は、Johanna Spyri "Heidis Lehr- und Wanderjahre" (1880) に拠る。

石川作品は原作の後日談——原作のクライマックスであるクララが立てるようになったその後の話——となり、主役はハイジからクララへと変更されている。

立てるようになったクララが山を下り、汽車に乗り込む。ちょうどいくさが勃発し、クララは戦火の中を歩き回る。いくさは終わり、兵隊となったペーテルと再会。二人はいったん山に戻るが、また下界に戻る——これが石川作品のあらすじであるが、原作では牧歌的な物語の舞台であったアルプスの山をクララに拒絶させているところに特徴がある。

いくさが終わってクララとペーテルは山に戻るのだが、《あぶない、ペーテル、はやく立つて。》《あたしたちはここにちつとしてゐてはいけないわ。すぐに立つて、また行かなくちゃ。》《もう一度、山の下、あの遠くの町のはうへ。》《もう一度、あたしたちの手で山の下の世界に、むかしよりもみごとな、あの虹のやうにうつくしい町をつくらなくちゃ。》というクララの言葉とともに再び山を下りる。

他方、アルムじいさんはある時、《水のしずく》と消え、ハイジも写真に撮れば《一輪の小さいまつしるな花》であり、最後に《虹》と化してしまう。山に戻ったペーテルは危うく老け込んでしまひそうになる。すなわち、アルプスの山は、自然の豊かさに満ちた美しい場所ではあるものの、人を生の活動から引き離し、だめにしてしまふ《退嬰的な》場所、人が安住してはならない場所となっている。

原作では、アルプスの山は、ハイジが天真爛漫に暮らせ、クララが足を回復させる生の充実の場所であり、下界の都会、フランクフルトのほうこそ、ハイジの精神状態をおかしくしてしまう、回避すべき場所だったのだが、この基

本的な構図が石川作品では完全に転倒されている。

避けるべき山の世界から赴くべき下界へ。この運動を導くものはクララの足であった。この意味で、主人公がハイジからクララに変わったというよりも、正確には、クララの足に変わったと言うべきだろう。《足はどうしてもちづとしてゐられないといふ態度で、せつかちに、鳥の羽ばたくやうに、小さい靴をばたばた鳴らした。》《足がおこつてものをいつたやうであつた。》《足は傷だらけになつて、力つきて、もういやだ、もうごめん、もうたくさんだとあへぎあへぎ》、《さすがの足も、存分におもひ知らされたやうであつた。》——このような足を主語にした文章が目立つ。

作品の末尾は、《もう一度、あたしたちの手で山の下の世界に、むかしよりもみごとな、あの虹のやうにうつくしい町をつくらなくちや。》というクララの言葉のあと、《クララの小さい靴はやぶれて、ぱつくり口をあけて、その口からのぞき出たはだかの足に、ひからびた焼跡の砂が白く光つた。》という、足をめぐる美しい一文で締めくくられる。この裸足で地を踏みしめる鮮やかなイメージを時代状況の中に置いて眺めてみれば、講和条約の発効、対米依存・対米従属的な「再独立」に対する批評的メッセージが明らかに読み取れよう。冷戦下、合衆国に取り込まれた日本のあるあり方、朝鮮戦争に依存した経済復興は、本当に自分の足で立つことなのか、敗戦時の原風景、焼跡の砂を素足で踏みしめるところからやり直す必要があるのではないかと。

「白鳥物語」は、Hans Christian Andersen "De Vilde Svaner" (1838) に拠る。

継母の王妃の呪に依つて十一羽の白鳥にかへられた十一人の王子は、イラクサで編んだ鎖かたびらを著せられたおかげで、呪が解けて、元の人間のすがたにかへることをえた。墓地のイラクサを足で踏み手で折つてその十の鎖かたびらを編んだのは、王子達の妹姫のうつくしいエリーザであつた。その難行をしとげるために、姫はあはれにも足は傷だらけ手は火ぶくれ、しかも「仙女に言われたとおり」絶対に口をきかない唾の真似をしつづ

けたうへに、逆に魔法つかひとまちがへられて、あやふく火あぶりにもならうといふ憂目に逢つて、ずぬぶんさまさまの苦勞をかさねた。そして、双六のあがりはどこやらの若い国王と契つて挿絵に見るとほり一對の美男美女、手を取りあつて、めでたし、めでたし。

これが石川作品中に示されている原作のあらすじである。

石川作品は、その後日談となっており、また主役が変更されている。エリーザ姫に魔法をかけようとした三匹のヒキガエルが主人公にされ、他にも、ツバメや白鳥など、原作での脇役が視点人物化（視点生物化）されている。

このヒキガエルが、評論家風にエリーザ姫の俗悪化、人間の俗悪化を指摘してみせるのだが、そのヒキガエルの前に本物の白鳥が十一羽現われ、人間が《人間の苦患》を投影して《鎖かたびら》を着せた姿で白鳥を眺めるせいで、白鳥が灰色化してしまつたと嘆く。《もはや、なにもものも苦患の目をもつてしかわれわれ白鳥を見ようとしな。完璧にまつしろな白鳥といふものは今や自然の中にほろびたのさ。われわれは最後の犠牲者だよ。人間こそ、よつぽど油断のならない魔法つかひだ。》

白鳥は《気をつける、ヒキガエル。おまへたちだつて、げんに人間の魔法にかかつてゐるんだぞ。》と警告を残して飛び去るが、その直後、ヒキガエルが実は（原作のように人間に魔法をかけるどころか）箱庭に置かれた焼き物に過ぎなかつたという結末が示される。

白鳥の灰色化、人間こそが魔法つかひだ、という揚言がどのような理路に基づいているかを追うのは少々難しいが、作中の別の個所に、

めでたし、めでたし。ちえつ、くだらねえ。さうつぶやくのはヒキガエルではなくて、めでたいことの大きからひな後世の人間にきまつてゐる。後世の人間はおそらく歴史家の書きちらす厭世主義的記録に陶醉してゐて、人

生には幸福といふものがあるかも知れないといふふうには疑つてみないのだらう。しかし、アンデルセンは決して歴史家のやうなウソツキではないのだから、その絵本の中に書きとめてあることはあたまからしつばまで正真の事実がちがひない。

とあるのと同様ならせながら理解しようとするれば、童話作家と歴史家との対比というレトリックを用いつつ、歴史についての明るい見通し、苦難の末に幸福に到達するという像を持ってない今日の人間の歴史観をアイロニカルに語っていることが分かる。今日の《厭世主義的》悲観的な歴史観では、世界は《苦患の目》によって灰色に染め上げられてしまふというのである。それが人間の魔法だというわけである。

この単純明快に明るい未来像を描けない今日の人間の歴史認識に対する批評は、敗戦から発表当時までの歴史の歩みの混迷ふりに対応したものであつたらう、ただ、時代状況との関連という観点から見たときに、いささか一般化、抽象化が進んだという印象はこれまでの童話翻案作品と比べ合わせてみると拭いがたい。作者の側にもこの方法で書き続けることへのある種のためらいが生じたのだろうか、次の童話翻案作品「家なき子」の発表までに十一ヶ月の間が空くことになる。

「家なき子」は、Hector Malot "Sans Famille" (1878) に拠る。

りっぱな産着に包まれたまま捨てられていた少年レミは、田舎屋で養母に優しく育てられていたが、養父によりヴィタリス老人と三匹の犬と一匹の猿からなる旅芸人一座に売りとばされる。優しく苦勞人である老人と共に、フランスの各地を旅してゆくうちに、レミはさまざまな人生の教訓を得、たくましく成長してゆく。マッティア少年という仲間も得る。寒い冬の夜にヴィタリス老人は行き倒れて死んでしまふが、同行していたレミは、ある家族に救われ、リーズという口のきけない少女と心を通わせる。だが、その家族もある不幸な事件から離散するはめになり、レミは

再び愛犬カピと放浪の身となる。ただし再会したマッティアもそこに加わった。やがて懐かしい養母に面会したレミは、実母が自分を探していると知る。数々の危険・困難を切り抜け、実母であるイギリス人女性に再会したレミは貴族の当主となり、口のきけるようになったリースを妻に迎え、幸せに暮らす。これが原作のあらすじである。

石川作品は、基本的に原作の中ほどの部分——ヴィタリス老人を失い、リースの家族とも離ればなれになった後、レミとマッティアとカピで一座を組んで、リースを探しながらフランス中を回るところ——を踏まえて話をふくらませている。

《世間のおとなどもは、他人のパンまで横どりして、自分ひとりじめにがつがつ食ひたがるだらう。ぼくたちはさういふ下品なまねはしない。一つのパンを二つどころか、三つに分ける。その三分の一はもちろんカピが食ふ》、あるいは《ママのつくつたうまいホットケーキを食ふだらう。ホットケーキは五つに分けなくちやならない。その一人分はリースのため》といった、ものを均等に分け合うこと（平等主義）は、原作中でも繰り返し強調されていたものをそのまま生かしている。

リースとの巡り会いと愛情の深まりが原作の大きな柱となっていたが、石川作品では、リースは想像上、観念上の存在となっていて、現実姿を現わすことはない。したがって、未だ獲得されざる理想という位置付けになっている。作品末尾は次のような言葉で締めくくられる。《いつたいリースはどこにゐるのか。いつの日にリースにめぐり逢へるのか。その正確な日どりはカピの勘でもわからない。》

総じて、健気な少年の旅芸人一座が明るく希望を持って前向きに歩んでいるところに焦点化しているわけだが、その代償として、実は貴族の息子で、実母に再会できましたというハッピーエンドの貴種流離譚性をばっさり切り捨てている。この貴種流離譚の回避は、「小公子」「乞食王子」にも見られたことで、やはり身分制度を前提にした物語の根幹部分が消去されている。

長篇小説のさまざまな設定、エピソードの中からまだ見ぬ理想の希求とものを平等に分け合うという二点を特に選
び出して仕上げているこの作品を、時代状況の中に置いてみるならば、そのような理想実現への努力と平等という
課題が十分に達成されていない現実が浮かび上がることもなるうが、以前の翻案作品に比べて、この作品にも、主
題の一般化、抽象化が感じられてしまう。個々の出来事との関連よりも、この明朗な童話を通じてあらためて敗戦直
後の体制変革への初心を思い起こさせようという狙いを読者は読み取るべきであろうか。

「愛の妖精」は、George Sand "La Petite Fadette" (1849) に拠る。

双子の兄弟・シルヴィネ（兄）とランドリー（弟）は、繊細で神経質なシルヴィネと健やかで大らかなランドリー
とという性格の違いがありながら、とても仲睦まじかった。ある日、兄のシルヴィネが道に迷って行方不明になると
いう事件が起こり、ランドリーは村はずれに住む魔法使いとも称される気難しいファデバあさんに兄の安否を占って
もらおうとするが、断られ途方に暮れる。そんなランドリーに声をかけたのは、ばあさんの孫娘ファデット。フラン
ソワーズという名前を持ちながらファデット（小鬼）という仇名で呼ばれる、小汚く、意地悪な、村じゅうの鼻つま
みもの。ランドリーも嫌な奴と思っていたが、彼女が兄のいる場所を知っていると言うので、彼女の要求する「お礼」
と引き換えに情報を得ることにする。無事、兄は見つかったものの、このファデットが果たして、何を「お礼」とし
て要求してくるのかと戦々恐々、なるべく顔を合わさないようにするランドリー。ファデットが何も要求して来ない
のを不審に思ったランドリーが、ある晩、ふと二人きりで再会したときに、彼女に尋ねると、ファデットはなんで友
達のように接してくれないのかと怒り、ランドリーに、村祭りの日一日中、自分の踊りの相手を務めるように約束さ
せる。このファデットの踊りの素晴らしいこと。しかし、あまりにボロボロの格好で大胆に踊る姿に、村人からは悪
態をつかれる始末。見かねて、ファデットを、かばうランドリー。ランドリーは、ファデットの心の中にある美点に
気づき、わざと人に嫌われることをしないように説く。ファデットは、ランドリーの忠告を素直に聞き入れ、たくさ

んのことをランドリーと話すようになる。やがて、二人の心は通じ合い、ランドリーは、彼女に夢中になってゆく。ファデットも、どんなに前からランドリーを好きだったか、ランドリーに嫌がらせをしていたのも全部、自分に注目して欲しかったからだと告白する。身なりを整え、態度を改め、美しく変わっていくファデット。ランドリーの父親をはじめ周囲の反対や疑念もやがて解決し、ランドリーとファデットは結婚することになる。はじめ兄の関心がファデットに向かったことで嫉妬していたシルヴィネはやがてファデットを好きになるが、ランドリーとファデットの婚礼の後、兵隊に志願し家を出て勇敢な兵士となる。これが原作のあらすじである。

石川作品は、基本的に後日談であるが、原作のエピソードの転倒的反復が施される。また、もとの成長物語が転倒され、一種の退化物語となる。

今や《ファデットとランドリーとは村ぢゆうの人気をさらった模範的の一对》であったが、果報者であるはずのランドリーは《ふさぎの虫にとつつかれたやうに見えた》。なぜなら、《ファデットは今や万人の花嫁だ》。つたからである。村の祭りの日、ランドリーがファデットと一緒に踊ろうとしても踊ることができない。《すべての男の相手になつてをどつてゐるのがファデットであつた。〔略〕ファデットはあらくれた男たちの手から手へとうばひ去られて行くやうでもあり、また逆にすべての求愛の手を意のままに翻弄してゐるやうでもあつた。》ファデットは、ランドリーにしか相手にされない原作でのあり方から転倒している。このような転倒は、川そばでふさぐランドリーをシルヴィネの方が探したりというところにも実現されている。

シルヴィネとランドリーとという双子の一对性は、原作でもファデットをはさんだ三角関係の構図に關与しているが、石川作品は双子の分身性・相克性を積極的に活用しながら、シルヴィネを死なせて、三角関係の緊張（欲望の交錯）が解けた後まで描く。シルヴィネの死後、複数の立場のぶつかりあい、葛藤・動揺・迷いがなくなったせいか、ランドリーとファデットとは急激に老化する。老け込んだ二人は、子供時代の仲良くなる前に戻ってしまったかのように再びいがみ合うようになり、ファデットは魔法使い扱いされる

ようになった。ランドリーが《わしは決して幸福だとはおもつちやゐないが、それでも他人がおもふほどに不幸だとはおもはない》とつぶやくところで作品は終わる。

この作品を時代状況と関わらせて読むならば、戦後改革の民主化の一環としての民法改正とそれに伴う女性の権利拡張・地位向上をファデットに託したのだと読むことができるだろう。⁽¹¹⁾「戦後強くなったのは女性と靴下」という言葉があるように、この事態は、当時、相応の実感を伴って受けとめられていたはずだが、ランドリーのつぶやきは明快な肯定でも否定でもなく、歯切れの悪い曖昧なところにとどまっている。

踊りのシーンに留意して、ファデットⅡ《万人の花嫁》を「万人の幸福」へと読みかえて行くならば、さらに、万人に幸福をもたらすと思われた戦後民主主義への失望を読み取ることもできるかもしれない。一応民主化が進み、独立も達成したはずだが、民主主義の恩恵のとらえ難さ、その達成の不十分さもまた明らかになりつつあったことであろう。ただ、戦後改革・民主化が、国際状況などによってある程度のところで展開を止め、「逆コース」を伴ったりしながらも、一種の安定を獲得しつつあったこともまた確かであろう。この作品が発表されたのは、いわゆる「五五年体制」がスタートする年であり、翌年には「もはや戦後ではない」(「経済白書」)と言われるようになる時期であった。⁽¹²⁾

畦地芳弘はこの作品について、《「石川淳」氏の書き物としては格別「略」見るべきものなく、象徴性のない、はなはだ通俗的な題材の短篇といわねばならない》⁽¹³⁾とするが、むしろ《見るべきものな》い、《通俗的な》時代のあり方を《象徴》したのがこの作品ではなかっただろうか。

ただ、ここに及んで、これまでに七作書き継がれてきた童話翻案作品も、一種の安定、方法的な飽和状態に達してしまっただのかもしれない。これ以後、書き継がれることはなかった。⁽¹⁴⁾

前章での検討により、全作品について、発表当時の時代状況、〈戦後革命〉退潮期の時事を踏まえたこれらの作品が、敗戦直後の初心の想起といった水準から、血のメーデー事件への反応といったかなり具体的な水準まで、一定の振れ幅を抱えながらも、戦前・戦中期や占領期との連続性否定・身分制度否定・安住（〈戦後革命〉の不徹底）否定といった一連の主題を通奏低音的に響かせていることが明らかになった。

ただし、いずれの作品においても、時代状況や時事が自然主義流のリアリズムによって直写されることはなかった。既に見たように、それ自体には何らの時事性もない童話作品をパロディ化（翻案）し、原作の根幹部分を書き換える際に、時事・状況への批評的応接が組み込まれるというものであった。

ところで、この時期の石川淳は、本稿「一」章で触れ、年表にも示したように、このような童話翻案作品と並行して、時事への直接的な言及がしばしば見られる「夷齋俚言」を連載し、また、虚構の中で革命や蜂起が展開する〈革命小説〉「鷹」「珊瑚」「鳴神」「虹」を発表していた。

これは、複数のジャンルにわたって同じ課題を追求しているとも見える。すなわち、敗戦から講和に至る状況、〈戦後革命〉退潮への反措定の提出である。例えば「革命とは何か」（「夷齋俚言」）における次のような言葉を見てみよう。

もしこの国に無血革命といふものがおこなはれうるとすれば、負いくさはけだし千載一遇の絶好のチャンスであつた。あたへられた民主主義といふ思想がいかにあめえものであつたにしても、負いくさといふ現実^①は歴史上決してあめえものではなかつた。人民はこの現実を人民の生活にとつて幸運であるやうな方向に切替へて、あめえ思想に筋金を入れることができない相談ではなかつたはずだね。これは死んだ子の年ではない。すなはち、こ

のことが今日はもう不可能になつたと考へるよりも、できるだけすくない人民の流血の量をもつて、今日でもまだ可能だと考へたほうが、歴史条件に於て妥当であり、精神の運動にとつて便利だといふ意味だよ。(『文學界』一九五二・八)

これが、発表年月を同じくする「乞食王子」末尾の「おれはふたたび起つことはできない。しかし、エドワード、きみがやがて大きくなつて、みづからたたかふ日が来るだらう。そして、きみのあとに、ぞくぞくとわれわれの仲間がいくたびも、いくたびも。」というヘンドンの言葉と重なり合っていることは明らかであろう。

ただ、既に触れたように、童話翻案作品の批評性は原作をパロディカルに書きかえたところに生じており、この作品で言えば、王みずからに王制を否定させるところにその衝撃性、転倒力を有していた。その意味で、たとえメッセージそのものは同一でも、その表明の方法はかなり異なっている。

他方、〈革命小説〉の場合、革命や蜂起が、その必然性を自明のものとして作品世界内で展開してゆく。殊に「鷹」鳴神においては、指導者の分身を未熟な覚醒したばかりの分身がなぞるといふ構図が取られており、虚構の自律性を確保するための努力、すなわち現実世界で未だ起こっていないことを虚構世界で起こさせるための工夫の跡が見られる。革命・蜂起はファンタジーとして生起し、作品外の現実世界とは没交渉の自立的な世界を成している。

とすれば、エッセイという現実世界について直接発言できるジャンルと、虚構裡に革命や蜂起を実現させてしまえる〈革命小説〉との間に、言わばそれらのギャップを埋めるものとして、童話翻案作品群があったと見ることもできるのではないだろうか。

《たとえばヘンドンのこの単純で明快な言葉「先に引用した「乞食王子」末尾の言葉」が、陳腐で空疎な文言に聞えず、石川淳氏の「童話」の世界では不思議に感動的なひびきを伝えて来るのはなぜかということである。おそらく、その秘密は童話のパロディという造型方法の比類ない単純さのうちにある。この場合単純さとは純粹さというにひと

しい》、《このイメージ「蜜蜂の冒険」のマーヤが翻した紅い旗のイメージ」から伝わって来る感動は、何よりもまずわれわれの魂に、それがどの身体器官にあるかは知らないけれど、直接にひびきかけて来るかのようなものである》と野口武彦（前掲書、二八九、二九一頁）は言う。

児童文学作品の主題の明快さ、明朗さ、その主人公たちのイノセンス、ナイーヴさを糧として、捨て子譚の主人公のひたむきさはそのまま生かし、他方で貴種流離譚の主人公には貴賤の別を否定させるというアレレンジを加えつつ、身分制の否定や平等の実現といった人間社会にまつわる自然法的な理念を引き出したということである。そうして生み出されたのは、現実社会について直接的にコメントするエッセイとも違い、また、変革のプロセスそのものを虚構として描く《革命小説》とも違って、変革の前提となる理念を謳いあげた作品群であった。⁽⁴⁾

最後に石川淳の方法論一般との関わりを簡単に見ておこう。

石川の多くの作品において、重ね合わせ・重層化の方法がとられている。

例えば、「佳人」（一九三五）は、語りの構造に、当時一種の流行を見ていた自意識の小説Ⅱ《小説の小説》の型を導入した上で、古代英雄の遍歴譚「オデュッセイア」とその近代的パロディであるジョイス「ユリシーズ」、禪の修行プロセスを図化した「十牛図」、同時代の転向小説などを踏まえた物語の構図を取り、芥川賞受賞作「普賢」（一九三六）になると、作中の共産党女性闘士にジャンヌ・ダルクの面影を重ね、別の一人の女性と併せて《江口の君Ⅱ普賢菩薩》伝説になぞらえ、《わたし》とその親友を《寒山・拾得Ⅱ普賢・文殊》伝説になぞらえ、『華嚴経』の善財居士の求道遍歴譚の構図を借り、作中の兄妹を『信貴山縁起絵巻』や謡曲「蝉丸」と対比する構造を導入し、「蝉丸」Ⅱ醍醐天皇からさらに昭和の天皇（制）のあり方への参照を示唆するなど、過剰なまでに参照構造が輻輳され重層化されていた。「マルスの歌」（一九三八）では、軍国歌謡の流行を揶揄的に踏まえ、召集令状の下った登場人物を励ます女性に「三韓征伐」の神功皇后を重ね、長篇「白描」（一九三九）では、当時の東亜協同体論を踏まえて物語展開の上で

中国を強く意識し、同盟国ドイツの人種政策「血と土」・反ユダヤ主義をパロディ的に踏まえていた。敗戦後の「焼跡のイエス」(一九四六)では、敗戦直後の闇市で出会った語り手と浮浪少年とのやりとりにより、イエス・キリストが重ね合わされ、さらに天皇「人間宣言」がアイロニカルに踏まえられていた。⁸⁸⁾

このような重層化の方法にはいくつもの層が重ね合わされているが、概ね、一般性(普遍性)と個別性(状況依存性、時事性)との両極が折り込まれていると言つて良からう。

では、この重層化の方法を念頭に置いて、童話翻案作品を見てみるならば、どうであろうか。石川作品を読む際に、読者は、原作を重ね合わせながら読むわけであるから、石川作品を言わば二重に、重層的に読むことになる。この時、一般性と個別性とを当てはめるならば、一般性が原作によって担われ、個別性が石川作品の特に書きかえられた部分によつて担われていると言つて良いだろう。ただし、個別性(時事性)といつても、童話特有の明快さから来る理念的な水準のものであったことは先に見たとおりである。

既に重層化の方法によつていくつもの作品を書いてきた石川淳であるが、そのヴァリエーションとしてこのような試みもあったのである。

リンダ・ハッチオンは、先行作品の滑稽な模倣という狭義のパロディ概念を批判し、継承と切断と、破壊と建設とといったパロディの両義性を強調している(前掲『パロディの理論』)が、これに従えば、石川淳の童話翻案作品は、先行テキストの富、ナイーヴな理念謳歌を継承しつつ、明日の建設に向けての破壊、切断を訴えかけるパロディ作品だったのである。⁸⁹⁾

〔注〕

- (1) 以下、翻案およびパロディという言葉を用いるが、その際、パロディという言葉を用いるが、滑稽な模倣という狭義ではなく、例えばマーガレット・ローズ「パロディの定義」(ローズほか「島岡将ほか訳」『パロディのしくみ』鳳書房、一九八九)やリンダ・ハッチオン「パ

ロデイの理論』(未来社、一九九三、原著一九八五)が示すように、先行テクストに対する批評性をはらんだ変形という広義で用いていることを断っておく。なお、石川淳には「江戸人の発想法について」(一九四三)などのような、俳諧化、やつしなども含めた広義のパロデイという操作に関する深い考察があることにも留意しておきたい。

(2) 「虹」では革命の意味合いがかなり形而上化しており、他とは異なるが、取りあえずここでは研究史の通念に従い〈革命小説〉と括弧しておく。

(3) 「石川淳児童文学のパロデイ」『一宮女子短期大学紀要』一九七四・一二

(4) 石川は《僕の政治談は、第一に天皇制の廃止だね。隠居所をこしらへて引つ込んでもらふ、そんなのぢやない。この制度を叩きつぶす。それを一回だけみとめる。どんな話もそれから後だ。それをやらなきゃ駄目だ。その力のあるものは共産党だ。そのかぎりでは僕は共産党を支持する》(「雑談」「初出題」「夷斎雑談」『近代文学』一九四九・一二)と語っている。

(5) 「変革の形而上学」『石川淳論』筑摩書房、一九六九、二八八頁

(6) 読み下し・訳ともに楠山春樹『新釈漢文大系55淮南子(中)』(明治書院、一九八二)に拠る。

(7) 注(6)に同じ。

(8) 後の注(17)を参照。

(9) 菅原実「石川淳『アルプスの少女』小論」『かながわ高校国語の研究』一九九一・一〇

(10) もちろん単なる暫定的なレトリックにとどまらない射程を窺うこともできる。というのも石川には《歴史家のウソはかれらが本当と思ひこんであるものの中に在る。「略」文学では、あるひはウソからはひつて行くのかも知れないが、出来上つた世界自体がレアリテを持つといふことに依つて、それは現実の世界の中に割りこんで行き、そこに位置を見つけれ》(『歴史と文学』『文藝情報』一九四一・三・五)といった歴史(学)と文学との関係についての考察が既にあるからである。

(11) 石川淳がこのようなテーマに逢着したことについては、戦後解放された女性への期待と失望を語った伊藤整『女性に関する十二章』(中央公論社、一九五四・二)↑『婦人公論』一九五三連載)からの影響の可能性が考えられる。チャタレイ事件被告が執筆したということもありベストセラーになり、第一次新書ブームの発端になったことはよく知られている。映画化もされた(一九五四・一一封切、東宝、市川崑監督、和田夏十脚本、伊藤整も出演)。

(12) 例えば、服部達の二つの〈第三の新人〉論(一九五四、一九五五)の落差について述べながら安岡章太郎は《一九五四年から五五年にかけて、この一年で世の中自体が大きく変わったというべきだろう——。簡単にいって、この間に「戦後」は終り、新しい時代が始まった》と記している(『戦後文学放浪記』岩波書店、二〇〇〇)。

(13) 『石川淳前期作品読解』和泉書院、一九九八、五二二頁

(14) これは、「鷹」以来の〈革命小説〉が「虹」における形而上化とともに終結するのとほぼ時を同じくしていることと考え合わせれば、〈戦後革命〉をテーマにすることの終結とも取れる。一九五六年のスターリン批判やハンガリー革命が石川淳の左翼認識に与えたと思しい屈指については拙稿「石川淳『白頭吟』論—左翼運動・一九二二年と一九五六年と」（『愛知県立大学文学部論集（国文学科編）』二〇〇六・三）を参照。

(15) 「夷齋俚言」については重松恵美「石川淳『夷齋俚言』論（一）」（『梅花日文論叢』二〇〇〇・三）二〇〇五・三）参照。

(16) これについての主題的な議論は別稿に譲りたい。

(17) 童話の明快な輪郭線からこのような批評性・理念性を獲得したのは確かだとしても、「小公子」の一夜の幻想風の作り、「蜜蜂の冒険」におけるマーヤの蜂起が酔っぱらいの妄想に過ぎなかったとする逃げ道、「乞食王子」の王子がヘンドンに群衆の集合をまるで幻視であるかのように無理矢理見せるところ、「白鳥王子」のひきがえるが焼き物だったというオチ、「愛の妖精」の分身構造など、石川淳が他のさまざまな作品で活用している怪奇小説的な技法・技巧と決して無縁ではない。したがって、読みの重点を移動させれば、作品はまた違った相貌を見せるだろう。

(18) これらの作品における重層化の実態の分析については拙著『石川淳作品研究—「佳人」から「焼跡のイエス」まで』（双文社出版、二〇〇五）参照。

(19) 童話翻案作品群発表に先立つ一九四九年（五一年）、石川は中間小説雑誌に、人口に膾炙した元ネタ——歴史上・伝説上の著名な人物である堯舜、李白、和唐内、列子、管仲、清盛——を女好き・酒好き・怠惰な俗人と化して現代社会に置いてみるという（おとしばなし）系の作品群を発表（はつきりと落語台本として書かれた「おとし業平」『新潮』一九五六・一一）以外は、一九四九（五一年）に中間小説雑誌に発表）しているが、これらも翻案・パロディという点で童話翻案作品群と共通点があるものの、主題的には時事ではなく戦後風俗を戯画的に絡ませている。風俗への関心は、例えば「おとし列子」（『別冊小説新潮』一九五〇・九）が坂口安吾「熱海復興（安吾巷談）」（『文藝春秋』一九五〇・七）の記事に応答している点にも窺える。

*引用文の仮名遣いは原文のままとし、漢字は原則として現行の字体に従った。引用文中の「」内は引用者による補足である。

*石川淳作品からの引用は、すべて『石川淳全集』（筑摩書房、一九八九（九二））に拠った。

〔付記〕本稿は、日本近代文学会東海支部第二十二回研究発表会（二〇〇六年一月二八日・愛知淑徳大学）における口頭発表「石川淳の童話パロディ作品論—時事性とパロディと」を踏まえて成稿したものである。当日、貴重なご意見を下さった会場の方々に感謝する。

また、石川淳の童話翻案作品をテキストとした二〇〇四年度ゼミ（愛知県立大学文学部国文学科）における学生との意見交換から示唆

を得ている。