

子どもを啓蒙する〈宮沢賢治〉へ

— 係争下の賢治評価と劇団東童の役割 —

構 大樹

はじめに

宮沢賢治は死後、多くの人々に知られることになった。続橋達雄が整理するように、彼の名前の流布は「新しく登場した芸術への驚嘆、人間としての作者の生き方への尊崇の念が語られていく契機を生み出した¹⁾。しかし、賢治イメージ（以下、〈宮沢賢治〉と表記）の初期受容期において、それは諸手を挙げての歓迎ばかりでなかったと推測される。平澤信一は、保田与重郎「雑記帳」（「コギト」第五十九号、一九三七・四）や立原道造の書簡（深沢紅子宛、一九三八・九・二八付）を手掛かりに、詩壇で

は一九三〇年代後半に「賛嘆一辺倒の賢治受容に対する疑問も見受けられるようになった」と指摘する²⁾。賢治の詩は、直線的に受け入れられていったわけではなかった。では、児童文化の領域において、賢治童話はどうだったのであろうか。

これまで児童文化における賢治童話は、テキストが時代の心性を超えた「一種特異な文学」と扱われて久しいあまりに、作家生前は無名であったが、知名度の向上にしたがって、矛盾・葛藤なく評価は高まっていったと把握される傾向が見られる³⁾。そこで本稿では、戦前から戦中期にかけての、児童文化における賢治童話への評価のあり方を取り上げ、そ

れが定位され、やがて再生産に至る動的なプロセスの跡づけを試みる。

一般的には、児童文化での〈宮沢賢治〉は、映画『風の又三郎』（島耕二監督、日活、一九四〇）の公開をもって、米村みゆきの表現を借りるならば、「童話作家」として「デビュー」した」と呼び得るほど、一定の価値のもとで流通するようになった⁽⁴⁾。だが、次章より見ていくように、映画公開を端緒とする〈宮沢賢治〉に着地するまでには、評価に一定の留保が付される場合があった。また、それ以後に關しても、同時代の文化状況を見据えながら、弾力的な価値表象が行われた。すなわち、いずれも従来の表層的な賢治評価の昂揚という観点からは見えづらい、水面下の係争を抱え込んでいたのである。

中地文によると、「昭和十年代の末には、賢治は優れた児童文学作品の描き手として、子どもの教育や文化の発展を先導しようとする人々の間で着目され評価される存在となっていた」。そして、そうした評価の蓄積は、戦後の国定国語教科書へ賢治テキストを採用させる要因の一つになったという⁽⁵⁾。であるならば、本稿の試みは、中地の説にも見られる、戦後の賢治受容の継続・発展を可能にした環境の自明性を捉え直し、戦中と戦後を横断した〈宮沢賢治〉

の価値編成の力学に迫る、基礎的な研究として位置づけられるだろう。

一、槇本楠郎の批判

戦前、児童文学者の立場から、賢治童話への違和感を直截的に表明したのは、槇本楠郎である。槇本は「転換期の児童文学」（『新児童文学理論』所収、東苑書房、一九三六・七）において、子どもの「最も良き「心の糧」となる」児童文学を創造するには、「(1)児童の立場（心理的・社会的）で↓(2)児童の関心事（趣味・嗜好・その他）を↓(3)児童の読んで理解しやすいように↓(4)文学的に形象化すること」を「基本的態度」として心掛けねばならない、と説いた。そして、その「態度」にそぐわぬ「適例」として、賢治童話を挙げた。

もしこの基本的な態度を一つでもおろそかにするならば、それは似て非なる児童文学作品しか出来ない筈で、最近文壇的に持て囃された宮沢賢治の「童話」と称するものの如きは、正にその適例であらう。⁽⁶⁾

このような槇本の批判は、彼が「理想」とする「真に正しき文化建設を児童の立場から擁護し、嚮導する精神を持つ」った児童文学、との対照によって正当化されている。つまり賢治童話は、「児童の日常生活の中から、正しい集团的・自主的・創造的生活を導き出し、それをヨリ合理的な社会生活へと、彼等自身によつて、高めさせて行く」児童文学という評価軸が用いられることで、否定されたのである(7)。続橋達雄による、槇本にとつて賢治童話は「槇本理論にひきあてて、不満足なところがおかつたのではあるまいか」という推測は、「理想」を彼の固有性として把握する限り、確かに的を射ていると思われる(8)。

続橋の理解は、賢治童話の受容研究における平均的理解だと言える。従来、槇本の発言は、管忠道に「児童文学界のアウトサイダーである賢治童話が文壇的に問題になってきたことにたいする児童文学界の一般的な反発、あるいは、これを正当な童話と認めたくない気分」、理論的な支援を与えたと見られなくもない」と言及されたことはあつても、あくまで局所的で狭隘な批判として扱われてきた(9)。大藤幹夫も槇本の批判に触れているが、それを「鈴木三重吉の見解に見合う「児童(子ども)」へのとらわれ」

に起因するものだ」と退け、「賢治童話の特質」とは児童文学でありながら、その枠組みから逸脱する「おもしろさ」にあると説く(10)。なるほど、槇本の批判は時代の制約から脱しきれず、しかも「賢治童話の特質」をすくい取れなかつた批評と理解されることで、顧みられていない。

だが、当時の児童文化をめぐる言説空間を考慮に入れるとき、槇本の批判は無視できないものとして立ち現れる。彼の「理想」は、賢治童話に生じたある可能性を、児童文化で同時代的に生起していた子どもの生活を向上させる文化の確立」を狙う言説と軌を一にするゆえに、垣間見せてくれるためである。

そうした言説が、学校教育場の生活綴方・生活主義教育運動をめぐって生成されたことは、周知の通りである。一九三〇年代、生活主義教育運動は生活綴方という活動を介して、中内敏夫が指摘するように、教師が子どもの「通常の状態ではつかむことのできない願いや要求などのかたちをとつて現れる子どもの発達やかれの生活構造を認知」し、それをフールドバックすることで、「子どもたちのあいだに、自分たちの生活と自己に対するリアルな認識の能力と感応の大系、そしてこれをふまえた意欲を育てて

いく」という「目標」を掲げていた¹¹。ここでいう「意欲」とは、「自分たちの生活と自己」を相対化し、改善しようとする意識のことである。この生活主義教育運動の底流に、挫折したプロレタリア教育運動の残滓を見出すことは容易い。例えば、上田庄三郎「童心至上主義の崩壊性―綴り方教育に於ける中間意識の清算」（『綴り方生活』第二巻第六号、一九三〇・五）における、「観念形態の開拓と感情の社会化を本質的使命とする綴り方教育者が、多少の迫害に抗して中間意識を精算し階級的立場からその打開を企画することは、穩当至極な途」だという言葉表に触れることで、このことは了解されよう。

生活主義教育運動の「目標」は、当時の児童絵画、児童演劇、紙芝居、絵本、漫画、玩具などといった、多くの児童文化財の価値を判断する審級として機能することになる。いわば、生活主義を基軸とする児童文化が形成されたのである。無論、児童文学もその圈内にあったことは言うまでもない。

楨本による賢治童話への批判は、生活主義の文脈を踏まえることで、その同時代性が浮かび上がってくる。また、もともと『新児童文学理論』で唱えられた「理想」も、プロレタリア児童文学運動の解体を経て言い表されたものであった。彼は『プロレタ

リア児童文学の諸問題』（世界社、一九三〇・四）において、「児童文学の教化的使命」に基づき、「支配階級的奴隸的観方、考へ方、感じ方を断然排撃し、吾々無産階級の真に「正しい世界観」へ導く」ための、言い換えれば、子どもを将来的な社会革命の「闘士」へと成長させる児童文学を要請した¹²。しかし、彼は運動への弾圧から、一九三二年に日本プロレタリア作家同盟を脱退。イデオロギー注入型の児童文学から、子どもの自発的な成長を促す児童文学へと主張を推移させることになった。この推移について浅岡靖央は、日本無産者消費組合連盟が組織した子供会との関わりが、楨本に「現実の子どもの生活についての認識の深化」をもたらしたため、とも指摘する¹³。

興味深いことに、楨本が編集にたずさわった児童文学研究会編『現代童話集』（耕進社、一九三四・七）は、「なめとこ山の熊」を採録している。遠藤純は、「なめとこ山の熊」が選ばれた要因として、楨本が「芸術性豊かな児童文学の新たな理論を模索していた」時期にあったこと、テクストに「社会矛盾の追求があること」の二点を指摘する¹⁴。一方で賢治童話が直截に批判された「転換期の児童文学」の末尾には、「一九三六・二・二七」と日付が付されている。

これらは、楨本がプロレタリア児童文学を離れ、新たな児童文学の模索と理論化を深めるなかで、賢治童話が批判の俎上に上がったことを示唆している。賢治童話は、楨本が子どもの実態に触れたこと、生活主義の文脈へ接近・共鳴するようになったことで構成された「理想」によって、彼の児童文学の圏域から外されたのであろう。これを明らかにするとき、戦前の賢治童話には、左翼思想の潮流を経由した児童文化の審級—生活主義からの拒絶、というネガティブな評価が下される可能性があったことを照射できるようになる。

もちろん、『新児童文学理論』における楨本の「理想」には、向川幹雄が述べるように、未だに「プロレタリア児童文学運動の教化主義から抜け切れていない」点を指摘することができる¹⁵。しかし同様の観点を用いるならば、それは生活主義にも当てはまる。その意味でも、楨本の批判からは、当時の児童文化における賢治童話への評価が係争状態にあり、しかも淘汰される可能性を孕んでいた痕跡を、見出すことができるのである。

二、生活主義と劇団東童

ところが、映画『風の又三郎』の公開を経て発行された二反長半編『少国民文学論』（昭森社、一九四二・四）には、賢治童話を賞讃する二本の評論が掲載された。

一つは、及川甚善の評論である。彼は「童話の芸術性」において、賢治童話は「従来のわれわれの概念のなかにあつた「童話」といふものの範疇から遙かにはみ出てゐる」と説いた。他方、塚原健二郎は「童話の技術」にて、賢治童話に小川未明と共通する「高貴な文学精神」を認め、その上で「リアルな作品」という評価軸をもとに、「風の又三郎」と「グスコープドロリの伝記」の差異について、こう語った。

「風の又三郎」は氏の代表作であるが、一見リアルな作品と思はれるこの作品が、非現実的であるのは、グスコープドロリの伝記のやうな、空想的な作品に、より現実感があると云ふことは、われわれに多くの示唆をなげかけるものではなからうか。云ふまでもなく、作品の持つリアリティといふものはその底にある真実の有無によつて決定される。形の上のリアルが、必ずしも、リアルな作品と云

うことはできない。(16)

ここで着目したいのは、両者が、賢治童話の価値を自明とする地平から出発している点である。及川の言表では、賢治童話が従来のジャンル規定の必要条件を満たしつつ、かつそれを「超越」する価値の存在が表されている。また塚原においては、「現実の底に横つてゐる」とされる「真実」が、「現実から遊離」せず掘み取られたとする視角から、「グスコープドリの伝記」に重きが置かれている。その妥当性とはもかく、塚原の思考様式は「リアリティ」が重視されている点において、先の生活主義の文脈と部分的に重なり合う。つまりいずれの場合も、既存の評価軸―生活主義が踏襲されることで、賢治童話の価値が表象されていると言える。

それでは楨本の批判が垣間見せた、賢治童話に胚胎していた児童文化からの拒絶の可能性は、どのようにして回避されたのであろうか。これを考えるにあたって有効な視座となるのは、劇団東童の歩みである。

東童(東京童話劇協会)は創設者宮津博を中心に、一九二八年から一九六五年までの約三十八年間、長期にわたって日本の児童演劇を支えた劇団である。

殊に、一九三〇年代後半の活動への評価は、非常に高い。この時期を「東童の黄金時代」と呼んだ富田博之は、「暗い谷間の時代に、進歩的な児童文化運動の象徴としての意義」を持ったと強調した⁽¹⁷⁾。彼らは、その時期に示した時局に迎合しない「進歩的」な姿勢・態度によって、児童演劇界ばかりか、児童文化の領域でも認められていた。

また東童は、(宮沢賢治)の受容研究においては、「専門劇団で賢治を取り上げた最初の劇団」であり、「風の又三郎」の映画化を牽引したことで知られている⁽¹⁸⁾。確かに、劇団関係者の西島悌四郎が、「賢治の作品は東童のレパートリーになくしてはならないもの」であったと証言したように、東童は(宮沢賢治)の流布の早い段階から、次々と賢治童話の劇化に挑戦した⁽¹⁹⁾。試みに、大阪府立中央図書館国際児童文学館が所蔵する『東京童話劇協会資料』群を中心に、東童が戦前・戦中期に手掛けた賢治テクストの劇化上演の足跡を、【表一】で整理しておこう。

このように一覽することで、東童は賢治童話を原作とする作品の上演を、特に「黄金時代」周辺において精力的に行ったことが明瞭になる。また童話だけでなく、詩―「雨ニモマケズ」を演目に組み込んだことも特筆すべきであろう。彼らは戦前・戦中

公演	年月日	演目	演出	場所
第31回	1937・1・19~21	東童文芸部改修「バナナン將軍（一幕）」	青沼三朗	築地小劇場
第37回	1938・11・15~18	東童文芸部改修「バナナン將軍（一幕）」	青沼三朗	築地小劇場
第38回	1939・2・2~7	東童文芸部改修「ポランの広場（一幕）」	宮津博	築地小劇場
		小池楨太郎脚色「風の又三郎（三幕四場）」		
静岡	1939・9・9~10	「詩の朗読 雨ニモマケズ」	筒井敬介	若竹座
第40回	1939・10・27~29	小池楨太郎脚色「風の又三郎（三幕四場）」	宮津博	有楽座
第43回	1940・6・20~29	宮津博脚色「グスコープドリの伝記（三部九景）」	宮津博	築地小劇場
第56回	1942・7・30~8・2	松原茂「銀河鉄道の夜（六景）」	宮津博	帝国劇場
第62回	1944・7・25~31	宮津博脚色「北極島爆破（五場）」	宮津博	国民新劇場
第2回移動	1944・9・25~10・14	「詩の朗読 雨ニモマケズ」		埼玉・静岡 ・新潟・長野
第4回移動	1944・12・1~8	「詩の朗読 雨ニモマケズ」		長野
第5回移動	1945・1・31	「詩の朗読 雨ニモマケズ」		栃木
第6回移動	1945・2・4	「詩の朗読 雨ニモマケズ」		不明

【表一】東童による賢治童話の劇化上演目録

期を通して、賢治テクストに大きな関心を抱き、上演に向けて幅広く取材した劇団であった。このことは、第三十八回公演が「宮沢賢治傑作大会」と銘打たれた点からも強調できる²⁰。

さて「黄金時代」の東童は、劇団の「指針」としてリアリズム児童劇を掲げていた²¹。「東童四十回公演の歴史」（二劇団東童第四十回公演記念パンフレット）、一九三九・一〇）によると、東童のリアリズム児童劇が上演の形をとるのは、第二十二回公演（一九三五・六）以降のこと。同公演を契機に、それぞれ上演作品は異なっているが、「一つの方向として、童話化されない、むしろ厳粛でさへある子供自身の生活を描く」ようになったという。「童話化されない」とは、童心主義を根拠にしないことを表している。東童は童心主義の排除に、子どもの啓蒙という観点から正当性を与えていた。劇団内で上演作品の脚本を担当した岩佐氏壽は、「子供に妖精や妖女などから或る所の「夢」を見せることは、要するに大人のセンチメンタリズムであつて、子供達の文化的発展に何ら資するものではない」。「われわれは、将来おとなになる為に必要な、又将来社会生活をして行くのに役立つ、勇気づけるやうなテーマを選ばねばならぬ」とした²²。つまり、東童は童心主義を排

すること、「子供自身の生活」にこだわったリアリティと、子どもの「将来」を見据えた「テーマ」を有す児童演劇を志向したのである。

こうした東童の「指針」も、同時代の生活主義と軌を一にすることは明らかである。そもそも、生活主義を基調とした雑誌「生活学校」では、東童の公演の観劇企画が持ち上がり、公演評・劇団評も掲載されていた。例えば「生活学校」を主宰した戸塚廉は、児童演劇界に「正しい知識と感情と意志を培つてゆくような劇」を求め、「私が最もものぞみをかけるのは東京童話劇協会」だと述べた²³。また宮津博も「児童演劇と児童の心理」（「生活学校」第三巻第四号、一九三七・四）や脚本「テンブルの世界（一幕二場）」（「生活学校」第三巻第六・七号、一九三七・六―七）を寄稿していた。東童と生活主義教育運動は、互いに交流がもたれるほど、親密な関係が構築されていたのである。

では、東童のリアリズム児童劇と賢治童話は、具体的にどのような結び付いたのか。その一面を、東童が初めて賢治童話をもとにした上演作品「バナナン將軍（一幕）」の脚本で検討したい。

「バナナン將軍（一幕）」の原作は「飢餓陣営」である。両者はともに、飢餓に見舞われた兵士たちが、

相談の末に上官の肩章・勲章を食してしまう物語である。肩章・勲章が象徴する権威の流動性が、それらの材質を可食の物に置き換え、権威を見出す者を極限状態に置くことで表現される。

しかし、両者には差異を見出すこともできる。「飢餓陣営」では肩章・勲章を食した兵士が責任をとろうとすると、「バナナン大將」は「お前たちの誠心に較べては俺の勲章などは実に何でも無い」。「神」の「おん眼からみそなはずならば勲章やエポレットなどは瓦礫にも均しい」と語り、さらに「神のみ力を受けて新しい体操を發明した」ことで、部下たちを許すという構成になっている。原作の「バナナン大將」は、部下たちの「誠心」に触れたと同時に、「神」の恩恵―超自然的な方法によって食糧が獲得される「新しい体操」―「生産体操」が与えられたために、権威の魅惑から脱する²⁴。

他方、「バナナン將軍（一幕）」では「神」の恩恵が介在しない。「バナナン大將」は兵士たちの「誠心」によってのみ、肩章・勲章の権威の流動性に気づき、彼らを許すのである。

大將 いや、バナナで出来てるエポレットや、お菓子の勲章は喰べられてよいものであるべきぢや。

わしがそれをつけてたのは、つまりその狐にだま
くらかされて居たのぢや。／「中略」／大将 お
前達の生き生きとした眼が、狐に欺されてたわし
の眼を覚してくれたのぢや。(25)

「バナナン將軍（一幕）」の脚本は原作と比較する
ことで、兵士たちの行為を前景化させ、救済の合理
性を際立たせる改変が施されていることが明らかに
なる。このことは東童が賢治童話を、リアリズム児
童劇―生活主義を基軸に、改変も辞さない読み替え
を図っていたことを浮き彫りにする。つまり「バナ
ナン將軍（一幕）」の場合であれば、成員の相談によ
つて環境は改善され、さらにその行為は環境の支配
構造をも揺り動かす、というメッセージが「リアル」
に表現されるように、原作に修正が加えられ、上演
されたのである。無論、こうした改変は、公演作品
「風の又三郎（三幕四場）」からも看取することがで
きる。同作では、又三郎が幻想的な「風の神の子」
として解釈される余地が、原作よりも縮小された。
物語の関心は、村の子どもたちが転校生を迎え入れ、
彼に親近感を抱いていく心理過程にあったと見てよ
い(26)。

ここで問題なのは、改変の是非ではない。賢治童

話が生活主義に沿うような形に整えられ、同時に賢
治の名前が付された形で上演されたことにある。い
わば東童は、賢治童話を生活主義の文脈で吟味され
る機会を提供したのである。このような背景によつ
て賢治童話は、児童文化における東童の位相に後押
しされながら、生活主義教育運動の「目標」に違わ
ない価値が見出されていったのではないか。

三、劇団東童の役割

宮津博は児童演劇における「リアリズム」につい
て、このように語っていた。

児童演劇のリアリズムは、飽くまで、理想主義で
あることを特徴とする。そして現在の理想は、時
代のヒューマニズム思潮の進展と、われわれの直
面してゐる国家社会の欲求との相関にあつて、健
康な美・頑強な意欲・パイオニアの精神・集团的
な正義等……が目標となる。(27)

東童の「指針」―リアリズム児童劇の「理想」は、
「風の又三郎（三幕四場）」からも読み取られたよう
である。「日本学芸新聞」には、「一番感じたのは、

子供達が自分の社会、生活、を遠慮会釈なく堂々と舞台に移動させてゐる事だ」とする論評が掲載された²⁸。また「東京朝日新聞」では、「リアリテイを通した子どものフアンタジイがかなり上手に舞台上に現されて、一つの詩味を感じしめるものがあつた」と評された²⁹。これらを宮津の言表と重ねるならば、「風の又三郎（三幕四場）」によつて、子どもの「社会」「生活」が「リアリズム」をもつて描かれ、そこには子どもの啓蒙に相応しい「詩味」を感じさせる「健康な美」がある、という東童の「理想」に叶う反応が、一部の観客に湧出したことが窺える。メディアの性格から言えば、この二つの批評を児童文化での評価として扱うことは難しい。しかし評価のあり方としては、当時の類型と見なすことができる。

と云うのも、初めての子ども向け単行本『風の又三郎』（羽田書店、一九三九・一二）における賢治童話の扱われ方が、東童への評価のあり方と響き合っているためである。同書は挿絵や解説より、東童の公演を視野に入れながら纏められたことが分かる。収録された「風の又三郎」には三枚の挿絵が付されたが、そのうちの一枚には、舞台上的一幕が描かれた。また、東童によつて自作が劇化上演されていた坪田譲治の解説「この本を読まれた方々に」も、巻

末に収められていた。

坪田は解説のなかで、賢治童話は子どもの啓蒙に資するという立場を前提に、児童文学一般について、こう言い表した。

そこ（「児童文学」）にはまことの人生とはこんなものだといふことが書かれてゐるのであります。それがわかれば、友達がどんな生活をしなければならぬか、どんなにして生きてゆかなければならないか、それがわかつて来るのであります。つまり私達はそこで生き方といふのを習ふのであります。（30）

ここでは、子どもが対象ということもあり、児童文学におけるリアリテイの重要性には触れられていない。しかし坪田は当時、善太・三平ものによつてリアリズム児童文学の旗手と目されていた。また彼は、「自分がそこで生きてゐる世界として存在する世界」を表現しなければならぬとも発言していた³¹。つまり坪田譲治という児童文学者は、解説の言辞と彼の児童文化における位相より、生活主義の圏内に属していたと捉えることができる。その彼が、『風の又三郎』の解説者選ばれたということは、賢治童

話への期待が、坪田譲治との間に親和性を生み出していたことを照らし出す。

『風の又三郎』に寄せられた解説は、生活主義の観点からの評価を反復するものであった。このことを敷衍すると、東童による賢治童話の劇化上演は、その評価においても、彼らの「理想」——生活主義の「目標」との合致が承認されたことが看取される。そして、さらに『風の又三郎』の刊行は、東童によって生活主義の言説空間に置き直された賢治童話が、さらにその印象を強める原動力のひとつになったと意味づけできよう。

『風の又三郎』は文部省推薦図書に選ばれ、かつ「風の又三郎」が映画化されたことで、「児童によく読まれている」書籍となっていたことが、中地文の調査によつて判明している³²。また児童文化にたずさわる人々からも、『風の又三郎』は好意的に受け入れられた。例えば「最近の名作名著——諸家の声を聴く」（『日本児童文化』第四年第五号、一九四〇・五）では、石森延男と片山鶴男が、同書を最近の「名著」に選んだ。このなかで片山は、「坪田氏の解説付で児童向きの童話集として出版された処に意義深いものがある」と述べた。賢治童話だけでなく、坪田の解説も『風の又三郎』の重要な構成要素として了

解されたことを、この言表から見出すことができるだろう。やはり『風の又三郎』には、賢治童話が生活主義に準ずる価値を有す、という東童の公演が提示した評価軸を再生産し、より広域に拡散させるものであったと言える。

西田良子は東童の公演史を繙くことで、「当時の日本の児童文学がリアリズムの方向に向かつて」おり、そうした潮流のなかで「村童スケッチ」の一つである「風の又三郎」が着目されるようになったと指摘する³³。この指摘は明晰であるが、付け加えると、「リアリズムの方向」に「風の又三郎」——賢治童話を位置づけ、それを流布させた始源として、東童はより重要視されなければならない。なぜなら、当時の児童文化のリアリズムは、生活主義を内包するものであった。しかし横本の批判に見られるように、賢治童話は、生活主義との折り合いの悪さが疑われる可能性を秘めていた。いわば評価が戸惑われ、肯定／否定が宙ぶりにされた係争下にあったのである。こうした状況において、東童が児童文化のなかで、子どもの啓蒙に相応しい賢治童話の価値、生活主義の文脈に見合う価値の提示という役割を演じたことは見逃せない。すなわち東童は、係争下にあった賢治童話の評価に、当時の児童文化の審級——生活主義

との重なりを可視化したという点で、この領域での〈宮沢賢治〉の初期受容期において、決定的となる言説編成の端緒を提供する存在であったと位置づけることができるのである。

四、「風の又三郎」から「グスコフドリ」の伝記へ

—おわりにかえて—

賢治の死後、彼の文学場での評価は、文芸復興期の言説空間を背景に、その直後より高まっていた³⁴。そうした流れは脈々と引き継がれていくが、一方で児童文化の領域では、賢治童話への違和感があったと推測できる。このことは、榎本楠郎「転換期の児童文学」より窺うことができる。榎本の批判は、当時の児童文化の審級であった生活主義の文脈において、賢治童話の評価が不安定であったことを浮かび上がらせる。しかし、それは同時期に児童演劇界で高い評価をもって活動していた東童が、賢治童話を劇化上演することによって着地点が見出されていくすなわち、東童が自らのリアリズム児童劇—生活主義を基調とする改変を施しながら上演したこと、賢治童話と生活主義の文脈との親和性が確立されることになったのである。これにより、子どもを啓蒙

する〈宮沢賢治〉という言説の流通には正当性が帯び、さらには『風の又三郎』の刊行という、生活主義に則った価値の再生産へと繋がっていった。賢治童話は作者の死後、急速に評価が高まった。だが水面下では、〈宮沢賢治〉にもたらされた外部的要因が介在することによって、同時代的な評価軸からの承認を受けることができていたのである。

けれども時を同じくして、官民の合同でまとめられた「児童読物改善ニ関スル内務省指示要綱」（一九三八・一〇）の発表以降、児童文学には、『国体の本義』（文部省、一九三七・三）で明文化された国体イデオロギーを核とする教化意識が、具体的に要請されるようになった。浅岡靖央によると、この「指示要綱」は、基本的には「全雑誌に対する内務省の統制の一環」であったが、「対象が雑誌だけでなく子ども向けの全出版物に拡大されるとともに、より教育的な意味合いを強めた性格のものとなった」という³⁵。児童文学の評価軸は、間口の広いリアリティを有する子どもの啓蒙であったものの、アクチュアルな教化を優先させる狭隘なものへと、次第に変容することになった。

こうした環境の変容は、賢治童話の評価にも影響を与えた。塚原健二郎「童話の技術」で見たように、

「風の又三郎」から「グスコープドリの伝記」へ推移したのである。ここに、アクチュアルな教化を重視する方向性が作用していることを見出すことができるだろう。「グスコープドリの伝記」は、ブドリの滅私奉公の精神が表現された作品として読む限り、「雨ニモマケズ」に、あるいは国体イデオロギーに接近する。

このことは、『風の又三郎』に続いて出版された子ども向け単行本が、『グスコープドリの伝記』（羽田書店、一九四一・四）であったことから確認できる。またこの書籍は、函に「農民芸術概論綱要」の一節―「世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない」―が引用され、巻頭には「雨ニモマケズ」の全文が収録されている。『風の又三郎』ではそうした処置が、少なくとも「雨ニモマケズ」の一部が引用されるに留まっていた点において、『グスコープドリの伝記』には、収録テキストの解釈を絞り込むより強いコードが伏在していることが分かる。このような、児童文化の評価軸の変容を背景とした「グスコープドリの伝記」への着目には、東童も足並みを揃えていた。

東童は「風の又三郎」の劇化上演と映画化を受けて、次なる賢治童話を原作とする作品の公演を企画

した。それが、第四十三回公演で上演された「グスコープドリの伝記（三部九景）」である。この上演作品は、公演チラシに掲載された概要によるならば、原作からの改変箇所として、サンムトリ火山での爆破工作の際にブドリは妹ネリと再会する、という点を挙げることができる。この改変は東童の立場からすると、子どもの観客を惹きつけるべく、若い役者を効果的に配置するために行われたのかもしれない。しかし結果的には、ネリとの再会が早まり、サンムトリ火山以降の物語に「兄弟の楽しい生活」が描かれることで、カルボナード島での「身を以て火山を爆発させる」というブドリの「決心」が、相対的に際立つという効果が生じている。

加えて一九四四年七月、東童は再び「グスコープドリの伝記」を上演する。第六十二回公演作品「北極島爆破（五場）」である。彼らにとつて、定期公演で脚本を改めた作品を再演するのは、「ピーターパン」の例があるものの、珍しい。戦況が逼迫するなかで、脚本を練る時間が乏しかったためと思われるが、同時に「グスコープドリの伝記」への、当時の子どもを啓蒙する作品として相応しいという認識が、彼らを衝き動かしたのではないか。

「東童」第六十二回公演号（一九四四・七）に掲

載された、上演作品の梗概「ものがたり『北極島爆破』」からは、この作品に、原作の舞台・登場人物の名前が日本名に改められ、プロットも「沼ばたけ」の場面が削除されたなど、いくつかの改変があったことを窺える。しかしブドリ―民蔵が「冷害」の予兆を感じ取り、「決意」を抱き行動に移す場面は、そのまま踏襲された。いや、むしろ感嘆符の多用からは、その場面が高揚感をもって表現されたことも伝わってくる。

民蔵は固く決意する。／その還れぬ爆破行に単身出掛けるべく……〔中略〕―ベーリング海の波の彼方に偉大なる北極島〔―カルボナード島〕が、サン／＼と黄金色に輝き聳えてゐる!!その黄金の一角から真つ黒な煙が立上り、溶岩が吹き出すのもう直ぐだ!!／『民蔵君バンザーイ!!』『民蔵さんバンザーイ!!』(36)

戦中期、東童は児童文化における評価軸の変容に対し、弾力的に「グスコープドリの伝記」の物語に改変を加えながら、賢治童話の価値を表象した。そしてそうした価値は、単行本『グスコープドリの伝記』によっても再生産されていた。このような動き

も、戦前の場合と同様に、同時代的な審級からの拒絶の可能性を回避するための動きとして理解することができよう。

確かに、一九三〇年代の終わりには児童文学者、教育者のあいだで賢治童話が着目されていたことは間違いない。しかし彼らの眼差しに映じた、子どもへの啓蒙に資する（宮沢賢治）の様態は、表面的には一貫していたが、その水面下では国体イデオロギーへと接近していたのである。したがって、戦後の国定国語教科書に賢治テクストが採用されることを可能にした環境は、戦時体制下で生じた価値と不可分の状態にあったと考えることができる。その意味では、戦中・戦後を横断した（宮沢賢治）の価値をめぐる言説編成には、価値の内実を棚上げにし、そのフォルムを強調する力学が働くことによって連続性が生じた側面があることを、指摘することができるのではないだろうか。

註

(1) 「宮澤賢治研究史―受容と評価の変遷(1)―」(『宮澤

- 賢治研究資料集成』別巻Ⅰ所収、日本図書センター、一九九〇・六)
- (2) 「文芸面における「賢治像」の誕生」(『宮沢賢治《遷移》の詩学』所収、蒼丘書林、二〇〇八・六)
- (3) 山下宏「賢治文学への一観点」(恩田逸夫編『日本の児童文学』所収、教育出版センター、一九七五・一二)
- (4) 「Making of 風の又三郎—文部省の戦略と映画教育」(『宮沢賢治を創った男たち』所収、青弓社、二〇〇三・一一)
- (5) 「教育面における「賢治像」の形成」(宮沢賢治没後七十年「修羅はよみがえった」刊行編集委員会編『修羅はよみがえった』所収、宮沢賢治記念会、二〇〇七・九)
- (6) 「転換期の文学」(『新児童文学理論』所収、八九頁)
- (7) 「今後の児童文学」(『新児童文学理論』所収)
- (8) 「賢治童話受容史序説」(『宮沢賢治少年小説』所収、洋々社、一九八八・六)
- (9) 「孤高の童話文学と大衆児童文学」(『日本の児童文学』所収、大月書店、増補改訂版、一九六六・五)。引用は『管忠道著作集』第一巻(あゆみ出版、一九八三・一二)に拠った。
- (10) 「点的理解を求めて—賢治童話と子ども」(「賢治研究」第五十号、一九八九・九)
- (11) 「綴方教師の誕生」(『中内敏夫著作集Ⅴ 綴方教師の誕生』所収、藤原書店、二〇〇九・一一)
- (12) 「プロレタリア児童文学の理論と実際」(『プロレタリア児童文学の諸問題』所収)。なお、『プロレタリア児童文学の諸問題』は発行禁止処分をうけた。
- (13) 「児童文化」概念の形成過程について—榎本楠郎を中心に—(「明星大学教育学研究紀要」第二号、一九八六・三)
- (14) 「榎本楠郎編『現代童話集』の成立と賢治童話—「なめとこ山の熊」収録をめぐる—」(「国際児童文学館紀要」第十二号、一九九七・三)
- (15) 「プロレタリア児童文学から生活童話へ」(『日本近代児童文学史研究Ⅳ—昭和前期の児童文学—』所収、兵庫教育大学向川研究室、二〇〇〇・三)
- (16) 「童話の技術」(『少国民文学論』所収、一三二—一三三頁)
- (17) 「一九三〇年代の児童劇団」(『日本児童演劇史』所収、東京書籍、一九七六・八)。また戸田宗宏も、東童が発行した「月刊「児童劇場」(三六・八—三七・七)は、児童演劇運動のみならず進歩的児童文学・文化運動の砦であった」と指摘する(「劇団東童」、大阪国際児童文学館編『日本児童文学大事典』第二巻所収、大日本図書、一九九三・一〇)。

- (18) 米村みゆき「盛岡発・偉人のプロデュース」(『宮沢賢治を創った男たち』所収)
- (19) 「賢治と東童」(「四次元」第四巻第四号、一九五二・四)
- (20) 「映画演劇界」(『日本学芸新聞』第六十三号、一九三九・二・一)
- (21) この点については、拙稿「ハハン」を打ち消す児童劇の模索―昭和戦前期における劇団東童の活動を中心に―(『教育デザイン研究』第四号、二〇一三・三)で検討を加えている。
- (22) 「児童演劇のテーマについて」(『児童劇』第二十三号、一九三八・二)
- (23) 「劇団東童訪問記」(『生活学校』第三巻第一号、一九三七・一)
- (24) 「飢餓陣営」の引用は、『新』校本宮沢賢治全集第十二巻(筑摩書房、一九九五・一一)に拠った。
- (25) 「バナナン將軍」(『児童演劇』第二巻第三号、三五頁、一九三七・七)
- (26) 東童が上演した「風の又三郎」の脚本は、「テアトロ」第六巻第七号(一九三九・八)を参照。
- (27) 「児童劇と理想主義」(『月刊児童劇』第二十六号、一九三八・五)
- (28) M・O生「新劇を観る 東童・新協・文学座」(『日本学芸新聞』第六十四号、一九三九・三)
- (29) K生「東童評 まづ成功「風の又三郎」」(『東京朝日新聞』夕刊、一九三九・二・四)
- (30) 「この本を読まれる方々に」(『風の又三郎』所収、二四〇―二四一頁)
- (31) 「児童文学」(『児童文化』上巻所収、西村書店、一九四一・二五)
- (32) 「宮沢賢治をめぐる人々」(日本近代文学会東北支部編『東北近代文学事典』所収、勉誠出版、二〇一三・六)
- (33) 「風の又三郎」と千葉省三の「虎ちやんの日記」(『宮沢賢治―その独自性と同時代性―』所収、翰林書房、一九九五・八)
- (34) この点については、拙稿「宮沢賢治」の始まり―初期受容の転換点をめぐって―(『日本文学』第六十二巻第十二号、二〇一三・一二)で検討を加えている。
- (35) 「児童読物の統制」(『児童文化』とは何であったか』所収、つなん出版、二〇〇四・七)
- (36) 「ものがたり『北極島爆破』」(『東童』第六十二回公演号、二頁)

付記

・引用に際しては、原文のルビ等は省略し、適宜新字体に改めている。引用文中の「」内の文字は論者による注記、／は改行を表している。

・東童による賢治童話の劇化上演目録は、西島悌四郎「賢治と東童」(「四次元」第四卷第四号、一九五二・四)でもまとめられているが、『東京童話劇協会資料』群に収められたパンフレットとの食い違いが認められるため、本稿では後者を用いて「表一」を作成した。

・執筆にあたって、大阪府立中央図書館国際児童文学館が所蔵する、貴重な資料を閲覧させていただいた。同館職員の方々に、記して感謝申し上げます。

・本稿は、日本学術振興会科学研究費助成事業(特別研究員奨励費)による研究成果の一部を含むものである。