

〈会話〉という方法

——一九二〇年の佐々木邦——

藍 木 大 地

はじめに

昭和十五（一九四〇）年九月、劇作家の伊馬鶴平は『ユウモア小説の特質と現状』と題した小冊子の中で、佐々木邦を日本のユーモア小説の開拓者として位置づけている。¹伊馬によれば、その小説の特徴は「会話」にあるという。ナンセンスや風刺に頼るのではなく、登場人物たちの何気ないやりとりの中に笑いを生み出す。そこにこそ、佐々木邦の独自性があった。

伊馬は同書の中で、この特徴がよく表れている例として、邦が雑誌『ユーモアクラブ』に連載した「ユーカリA」の一節を引用している。ある男が、昔の知人である「阿部君」の若い頃を回想する場面である。

『私、庄野です。』

庄野氏はもう名刺を用意していた。

『僕……』

阿部君は慌て、ポケットから名刺を採り出した。

『東大の法科でいらつしやいますつてね。』

『はあ、英法です。』

『僕も二十何年前の英法の前頭です。何分宜しく。』

『私こそ。御令名は以前から承つて居ります。』

『相馬君。』

と庄野さんは、主人を見返つた。

『何だね？』

『僕は阿部君に於て二十何年前の若い自分を見出す。僕も丁度こんな颯爽たる青年だつたやうに思ふ。』

『僕だつてさうだつたよ。彼方ではデンマーク人と間違へられたんだから。』

と相馬さんが主張するやうに云つた。但し伝説ではデンマーク人と間違へられたのでなく、デンマーク人に見代へられたことになつている。

ここにあるのは、派手なアクションや暴力的なドタバタではない。あるいは、漫才のようなボケとツツコミの

応酬でもない。「間違えられた」と「見代えられた」という微妙な言葉の使い分けや、自分を「英法の前頭（相撲の位）」と称するといった、登場人物たちのズレた会話がもたらす知的な笑いである。伊馬が注目したのは、こうした「叙述の平易さ」と「会話の多さ」が生む、現代的なユーモアの質であった。

しかし、佐々木邦は最初からこのような洗練された会話文体を確立していたわけではない。文壇に登場したのは、この二十年も前のことである。当初、彼が武器としていたのは〈会話〉ではなく、むしろ身体的な〈行動（アクション）〉であった。

本稿では、翻訳家として出発した佐々木邦が、いかにして身体的な悪戯の笑いを通過し、やがて独自の〈会話文体〉を発見するに至ったのかを問う。その転換点となる一九二〇（大正九）年の創作『珍太郎日記』を中心に考察する。

一

佐々木邦が文壇に登場する明治四十（一九〇七）年以前、日本の近代文学において「笑い」はどのような位置にあったのか。

中村研示³氏は、明治期の滑稽に関する言説を検討し、内田魯庵や幸田露伴、坪内逍遙といった論者たちが一様に笑いの不在を語っていたことを明らかにしている。同氏によれば、彼らは理想的な笑いを希求しながらも、現

在の文学にはそれが存在しないと論じつづけた。そうした中で、文学もまた真面目で深刻なものであるべきだとされ、江戸戯作のような無邪気な笑いは「低俗」で「遅れた」ものとして排除されていったのである。

こうした「文学は深刻なものだ」という風潮はその後も長く続き、文芸評論家の中村光夫⁴も指摘するように、現実を批評する知性や風刺を伴った物語は、文学の正統な系譜からは外れたもの、戯作と見なされるようになっていた。

もちろん、ユーモアという言葉や概念自体が知られていなかったわけではない。しかし、それは一般の人々が生活の中で親しむものではなく、一部の知識人が扱う対象であった。

長沼秀明氏⁵や浦和男氏⁶の研究によれば、当時のユーモアという言葉は、医学書や哲学書の中で専門用語として使われたり、演説を上手に行うための技術として紹介されたりしていた。つまり、専門的な知識として知られていても、一般の人々が楽しむ娯楽を指す言葉としては、まだ定着していなかったのである⁷。

私見によれば、この閉塞感に風穴を開けたのが、明治三十八（一九〇五）年に登場した夏目漱石の「吾輩は猫である」であった。

漱石の出現によって、日本文学は再び知的な批評性を伴う笑いを取り戻したかに見えた。先述の中村光夫は、当時の深刻ぶった自然主義文学の中で、漱石だけが西欧的な「ユーモア」や「風刺」の精神を体得していた例外的な存在だったと高く評価している。しかし中村氏は同時に、その漱石の笑いの系譜が後継者を持たず、「かほそい線だけで、しかもそれきり途絶えている」とも嘆いている。

なぜ漱石の笑いは定着しなかったのか。

それは漱石の笑いが、現実の社会生活から一歩引いた知的な余裕によるものであったからではないか。「吾輩は猫である」の登場人物たちの会話は面白いが、見方を変えれば、それは彼らが社会の重圧から逃れ、安全な書齋に集まった際の閉ざされた空間での出来事とも言える。

そう考えると、漱石の笑いは高度な教養を持った知識人が、高所から世の中を見下ろして笑う、高踏的な笑いだったという側面が浮かび上がる。それは読者に知的な優越感を与えることはあっても、誰もが等しく笑えるような、広場のような空間を作り出すものではなかったのである。

この深刻すぎる文学と高踏的な漱石の間に位置づけられるのが、佐々木邦である。

佐々木邦は明治十六年（一八八三年）、静岡県で建築技師の長男として生まれた。六歳頃に一家で上京したが、学生時代は決して順風満帆ではなかった。正則中学を経て、海軍予備校、早稲田中学と転々とし、青山学院中等科を卒業した。さらに慶應義塾を経て明治学院高等部へ編入するなど、紆余曲折を経て明治三十八年（一九〇五年）に卒業した。

卒業後も不安定な時期が続いたが、明治四十年（一九〇七年）、釜山の商業学校の英語教諭として教職生活を開始した。この釜山時代に手掛けたのが、処女作『いたずら小僧日記』であった。その後、岡山の第六高等学校、母校である慶應義塾大学予科などで英語を教えながら、翻訳と創作を続けた。

そのような経歴を持つ彼が、なぜユーモア小説を志したのか。邦は『佐々木邦全集』の「はしがき」⁸で、当時の心境を次のように語っている。

私は元来文学が嫌ひではありませんでした。中学時代に紅葉山人の小説を読んで、着物の描写の細かいのに驚きました。(中略) その頃、夏目さんの『我輩は猫である』や『坊ちゃん』がもう出てゐました。夏目さんは私の先生の先生でした。私は夏目さんの『猫』と『坊ちゃん』に敬服しました。書くなら斯ういふものを書いて見たいと思ひました。

邦にとつて、漱石は仰ぎ見る、私淑した存在であつた。しかし、彼が目指したのは漱石の模倣ではなかつた。丸善で偶然手にした洋書、メッタ・ヴィクトリア・フラーの『A Bad Boy's Diary』を読んだとき、彼はそこに新しい可能性を見出した。

それは、理屈っぽい漱石の笑いとは違う、もっと行動的で、底抜けに明るいアメリカ流の笑いだった。

教育者でありながら、あるいは教育者であるがゆえに、邦は暗い文学ではなく、家庭で安心して楽しめる明るい笑いを求めた。翻訳という作業を通じて彼が目指したのは、漱石が切り開いた笑いの地平を、より大衆的な家庭のレベルへと引き下ろし、定着させる試みだったのである。

明治四十(一九〇七)年十一月、与謝野鉄幹が主宰する雑誌『明星』において連載が開始され、のちに単行本

化されたその作品こそが、翻訳『いたざら小僧日記』であった。⁹連載開始時、邦は韓国釜山居留民団立商業学校の英語教師として赴任中であつた。連載までの道のりは平坦ではなく、当初『報知新聞』での連載が決まりかけたものの、新聞社側が原稿を紛失するという不運に見舞われた。それでも邦は諦めず、書き直しを経て世に問うたのである。¹⁰

では、この『いたざら小僧日記』とは、一体どのような物語なのか。

先述の通り、原作はアメリカの女性作家メッタ・ヴィクトリア・フラーによる『A Bad Boy's Diary』である。語り手は「太郎」（一人称は乃公^{おれ}）という少年だ。彼が日々の出来事を日記形式で綴っていくのだが、そこで描かれるのは、彼の巻き起こす騒動の数々と、それに翻弄される大人たちの滑稽な姿である。

彼は決して悪意があるわけではない。ただ好奇心が旺盛で、少しばかり手先が器用で、そして何より、じっとしていられない性分なのだ。その結果、彼の行くところ、必ずといっていいほど物が壊れ、秘密が暴かれ、平穏な日常が崩壊する。

この『いたざら小僧日記』の物語は、深刻ぶつた自然主義文学が幅を利かせていた当時の日本において、全く新しい種類の笑いを提供するものとなった。

ここで、この作品や邦の翻訳手法が、後の研究者にどう評価されてきたかを確認しておきたい。

堀部功夫¹¹氏は、邦が翻訳の際にピストルを玩具に変えるなど、原作を日本の読者向けに改変していたことを明らかにした。また、西畠康雄¹²氏は児童文学の観点から、シリーズが進むにつれて主人公が反省するようになる変化を指摘した。

こうした摩擦の調整は、単に雑誌の方針に従っただけと見るべきではない。むしろ、新しい読者環境への適応として捉え直すべきである。

尾崎秀樹¹³氏は、邦が創作へ向かう契機として、主婦之友社長・石川武美からの依頼があつた事実を記している。その際、石川がユーモア小説というジャンルの受容を懸念し、当初は創作ではなく翻訳を求めたという経緯は示唆的である。すなわち、当時の「家庭で読まれる雑誌」という場において求められていたのは、誰かを攻撃する鋭い風刺ではなく、家族の誰もが安心して笑えるユーモアであつたと推察されるのだ。

羽鳥徹哉¹⁴氏が邦の文学を戦いよりも「家を守る」ことを優先する平和的なものであると評価したのも、この文脈につながる。

つまり、佐々木邦は風刺を捨てたのではなく、家庭という新しい場所に合わせ、笑いの質を攻撃から調和と融和へと作り変えたのだと言える。

しかし、これは邦の失敗だったのだろうか。邦のエッセイ「不当の期待¹⁵」を読むと、別の意図が見えてくる。

私の書くものはユーモア小説だから、人が苦しんだり悶^{もた}えたりするところは余り出て来ない。人生を描く為めには、そういう方面も必要だけれど、自然軽快な場面を心掛けるようになる。読んで胸が重くなるようでは、ユーモア小説の目的が達しられない。軽い明るい方向へ引っ張って行く努力をする。そこで、読む人に於ては、書く人も笑いながら愉快的気分で見ているだろうと思う傾向がある。ところが事実は大分違う。

つまり、邦は原作の攻撃性を理解できなかったのではなく、自分が書きたい明るい家庭小説のために、あえてその攻撃性を和らげたのである。原作の危険な要素を抑え、日本の中流家庭でも安心して読める形に直すこと、それは、邦なりの計算された戦略だったと言える。

では、原作の攻撃性を和らげた結果、そこに残ったものは何か。それは、理屈抜きの身体的な悪戯、すなわち、物を壊したり、人を傷つけたり、秘密を暴露したりする、実害を伴う悪戯による笑いである。太郎は、大人たちの世界をただ観察するだけではない。彼はその身体を使って、状況を破壊する。

その象徴的な場面が、冒頭の「姉の日記」をめぐる騒動である。

太郎は姉の部屋に忍び込み、彼女が書き溜めていた日記帳を盗み出す。そして、あろうことか姉の恋人候補・富田さんに見つかってしまい、高らかに朗読されてしまう。

乃公おれが例の日記帳を抱えて、得意然と客間へ入って行くと、富田さんは例の赤ら顔をテカテカさせて、「やあ、太郎さん、どうだね」

と言って、キャンデーを呉れた。乃公は此人そのひとは那麼そんなに嫌いでもない。(中略)

「ふーむ、是これや豪気ごうきだ。金縁きんぐしだね」

と富田さんは仔細らしく乃公の日記帳を見ている。姉さんのお気に入ろうと思つて、乃公にまで恣ごんに御愛嬌ごんごうを振撒くのだろうが、豪気だの豪勢だのという下町言葉を使つては、気位きぐいばかり妙に高いお花姉さんに好かれる筈はずがない。それでも富田さんが、

「花子さん、これから私が太郎さんの日記を朗読致しますから、歌子さんも御謹聴なさい」

といて椅子を離れた時には、お花姉さんもお歌姉さんも、何卒といったように頷いた。(中略) 富田さんは委細頓着なく、エヘンと気取った咳払をして、早速読みにかかった。

「富田さんなんか最早来なければ宜い。日曜の晩にも来て真正に煩さかった。(中略) 誰が好き好んで若い身空を那麼ところへ嫁くものですか。(中略) 那麼奴に接吻される位なら、私は伊勢鰻に接吻して貰う方がいい。(後略)」

お花さんは日記帳を取返そうとして頻りに焦燥したが、富田さんは矮小だけれどお花さんよりは丈が高い。それに其度に渡すまいと丈伸をして手を高く揚げるから仕方がない。トウトウ読んで了った。そして果せる哉、本統に伊勢鰻のように真赤な顔になった。(中略)

富田さんを見る間に顔色を変えて、何か言いたそうに口をモグモグさせたが、グーイと喉を鳴らしただけで一言もなく、さっさと出て行って了った。戸が毀れやしないかと思われる位大きな音がした。乃公は何だか気の毒でならなかった。

ここでは、高度な言葉の駆け引きなどは行われない。

富田さんは、そこに自分の悪口が書かれているとは夢にも思わず、気取った様子でそれを朗読してしまう。姉はそれを止めようと必死に手を伸ばすが、富田さんの方が背が高いため、高く掲げられた日記に手が届かない。

結局、最後まで読み上げてしまい、真っ赤になって怒った富田さんは、戸が壊れるほどの大きな音を立てて出

て行ってしまう。

太郎が「気の毒でならなかった」と言うように、彼に悪意はない。しかし、彼が日記を書き写して持ち込んだことがきっかけとなり、平穩な客間は大騒ぎになってしまった。

読者は、自分の悪口を自分で読んでしまう滑稽な姿や、日記を奪い合う必死な動き、そして怒って出ていく大きな音といった、身体的な動きの面白さに、思わず笑ってしまうのである。

また、学校でのエピソードも強烈だ。太郎は居眠りをしている校長の頭から「仮髪」を盗み出し、それを被って教壇に立ち、校長の真似をして授業ごっこを始める。そして校長が目を覚ましてやってくると、証拠隠滅のためにとんでもない行動に出る。

「来た来た」

と皆が騒ぎ始めた。乃公は直ぐにストープの中へ仮髪を焼べて了った。そして蓋をすらかしないに、戸が明いて校長が顔を出した。頭が丸薬鐘だからお見外れ申すような顔であった。

乃公は直ぐ校長室へ連れて行かれた。色々と調べられたが、乃公は膿んだとも潰れたとも言わなかった。其中に校長は噁を始めた。

「一体何の為に学校へ、ハクシン、学校へ来ている、ヘキスン、御覧なさい、私はお前さんの為に風邪を引いて了った。ハアクション」

「頭が丸葉鐘だから」という即物的な描写が、読者の視覚に訴える。厳格であるべき校長の威厳は、鬢の焼失という物理的損害によって一瞬にして崩れ去る。

ここにあるのは、言葉の綾や知的な皮肉ではない。盗む、読む、燃やすといった身体的な振る舞いと、それによって大人が慌てふためくドタバタ劇である。

しかし、佐々木邦は原作をそのまま忠実に翻訳したわけではなかった。そこには、日本の家庭に受け入れられるための、慎重な配慮がなされていた。

象徴的なのは、四月の教会でのエピソードである。日曜日の教会で、牧師の長い説教に退屈した太郎は、ポケットの中の玩具をいじり始める。ところが、誤ってそれを落としてしまい、静寂の中に破裂音が響き渡る。

落ちたばかりなら宜いけれどパチッと破裂したから、困ってしまった。皆が乃公おれの方を見て怖い顔をした。

(中略)

ピストルを拾いたいけれど、お歌さんが番をしているから手を出すことが出来ない。そうかと言って膝の上へ両手を置いてるのも角力取すもうとりのようで可笑しいから、乃公はズボンの衣囊かぶしに突込んだ。何かある。ああ此は昨夜お客さんに戴いた自動奏楽機オルゴールだなど気がついた時には、最早「一つとや」を歌い出した。乃公は如何どうすることも出来ない。いくら握つても「お飾り立てたり松かざりい松かざりい」をやっている。

厳肅な教会に響く間の抜けた「一つとや」。この場面で重要なのは、太郎が決して教会を冒涇しようとしたわ

けではない点である。偶然が重なってこうした出来事が起きたのであり、事態が悪化したときには、心から困惑し、反省すらしている。

「太郎さん、真正にお前には仕様がなないねえ」

と姉さんは泣きそうな顔をした。乃公だって真正に仕様がなかった。何故乃公は斯う運が悪いのだろう。

（中略）此の按排あんばいじや、竟しまいには雷にでも打たれて死ぬのだろう。自分で骨を折って音なくしても、運が悪いのだから仕方がない。

「自分で骨を折って音なくしても」という言葉に、太郎の本音がうかがえる。彼は根っからの悪人ではない。むしろ善い子でありたいと願っている。しかし、彼の身体に備わった悪戯の本能が、理性を裏切って暴走してしまうのだ。

この悪気はないのに止まらないというキャラクター造形こそが、太郎を単なる破壊者ではなく、読者が愛さずにはいられない、憎めない悪童にしている要因である。

堀部功氏が指摘したように、原著『A Bad Boy's Diary』において、主人公が持ち込むのは本物のリボルバーであった。邦はこれを「玩具」と「自動奏楽機」に変更し、さらに曲を日本の正月の歌にすることで、殺伐とした危険性を、笑って済ませられる失敗談へと変化させた。それは、欧米の笑いを日本の茶の間に定着させるため、邦なりの工夫であり、かつ見事な手腕であった。

この新しいタイプの笑いは、当時の人々にどう受け止められたのか。

興味深いのは、当時の批評家や新聞が、本作を夏目漱石の『吾輩は猫である』と比較して論じていたことである。明治四十二年五月十九日付の『東京朝日新聞』には、次のような書評が掲載されている。

夏目漱石氏の「我輩は猫である」と同工にして異曲其の奇想天外より落ちて人の頤を解かしむる所は此れ却つて彼れに優れる所あり

「同工異曲」と評しつつ、笑いの量においては「彼れに優れる」（もちろん「彼れ」は漱石のこと）とまで絶賛しているのだ。版元である内外出版協会は、この書評を六月の新聞広告にそのまま引用し、大々的に宣伝を行った。¹⁶

ただし、実際の読者の反応は、漱石のそれとは質を異にしていた。邦の恩師である皆川正禮¹⁷は、日記に次のような感想を残している。

佐々木の訳した悪戯小僧日誌¹⁸を読んだ。細君もまかり出て聞いて居る。タイソウ評判の中に読み終つた。猫よりもくすぐりがなくて面白いと云ふ人もあつた。

「細君もまかり出て」という部分が重要である。漱石の笑いが、書齋にいる男性知識人のためのものだったの

に対し、邦の作品は、女性も含めた家族全員が笑えるものだった。「くすぐりがなくて面白い」という言葉は、頭を使わなくても、目の前の身体的な挙動だけで十分に笑えるという意味だろう。邦が提供したのは、家族全員で楽しめる、生理的で健康的な笑いだったのである。

『いたづら小僧日記』の成功は、一種の社会現象を引き起こした。これに続けとばかりに、他社からも類似の作品が次々と出版されたのである。『茶目君のいたづら』や『パンカラ日記』、さらには大正に入ってから『ジゴマ小僧のいたづら日記』など、悪戯をする少年を主人公にした作品が書店の店頭を賑わせた。¹⁸

佐々木邦は、一躍このジャンルの開拓者として、ユーモア文学の旗手となったのである。しかし、ブームが過熱すれば、当然反発も生まれる。特に教育界からの視線は厳しかった。

大正二（一九一三）年十月に出版された新井道太郎著『子供のいたづらと喧嘩との研究』¹⁹では、次のように述べられていた。

読物としてもいたづら小僧日記とか、おてんば娘日記とかいふものが出来、真面目な小説にさへ随分悪戯が（我輩は猫である如き）引きあひにだされてあります。

子供の悪戯を助長する有害な図書として、邦の作品が名指しに近い形で批判されたのである。

現役教師でもある邦にとって、自分の作品が教育の妨げになると言われることは、不本意であり、葛藤の原因となったはずだ。実際、翻訳の続編では、主人公が反省する場面が増えていく。

身体的な破壊行動で笑いを取る手法は、子供には受けるが、大人や教育者からは眉をひそめられる。このジレンマの中で、邦は悪戯に代わる新しい笑いの方法を模索し始めた。

そうして大正九（一九二〇）年、邦は初の創作長編『珍太郎日記』を発表した。

第一話において、主人公の珍太郎は、空気銃で時計を撃ち抜くという「いたずら小僧」ばりの身体的な悪戯を行う。一見すると、これは前作の路線を継承したパロディのように見える。しかし、物語はそこから予想外の方向へと転がっていく。珍太郎は銃を置き、部屋の隅で大人たちの会話に耳を澄ませるようになるのだ。

次章では、『珍太郎日記』において、邦がいかにして悪戯から離脱し、独自の〈会話文体〉を發明していったのか、その転換の瞬間を検証する。

三

物語の冒頭、主人公の珍太郎は、友人の洪ちゃんと共に空気銃で遊び、誤って部屋の置時計を撃ち抜いてしまう。これは一見すると、前作「いたずら小僧日記」の悪戯を継承したかのような幕開けである。

しかし、ここからの展開が異なる。珍太郎は、時計を壊したこと自体を深く反省して改心するわけではない。彼は、同じように悪戯をした友人が父親から酷く殴られたと聞き、世の中の父親というものは暴力的で野蛮なものだと批評的な目を向けるのだ。

その視線は、暴力こそ振るわないものの、理屈っぽい自分の父へも向けられる。第一回で、姉の薬を買いに行くのを渋った珍太郎に対し、父は雑誌一冊を作る苦勞から説き起こし、延々と説教をする。珍太郎はそれを素直に聞く。

「お前が二十三銭でその雑誌を買えるのは種々の人のお蔭だよ。(中略) こういう風に雑誌一冊がお前のごころへ届くまでには何百人何千人の手を通過して来るのだよ。(中略) 殊に姉さんが病氣の時に医者を迎えに行くのが厭やだ等とは飛んでもない心得違いだよ(略)」

「乃公」は薬を取りに行き、手に持っている薬瓶のレッテルを見ながら、お父さんの真似をして、此処まで来る人の数を勘定する。第一に医者、第二に薬剤師、第三は思い浮かばず、「欠員」となった。二人だけでは「甚だ心細い」。そしてこう思うのである。「お父さんだと何百人何千人にするのだが、乃公は理窟が拙いから二人でお仕舞いだ。これでは逆もお父さんの後継ぎにはなれそうもない」「後継ぎにはなれそうもない」という言葉には、真似をすることの面白さもさることながら、父の大仰な理屈に対する皮肉な響きが含まれているといえないか。

ここでは、身体的な反抗(しかもここでは真似である)ではなく、相手の論理を相対化する知的なユーモアが成立している。

さらに物語が進むと、珍太郎の立ち位置はより明確になる。

第二回において、珍太郎は悪戯が過ぎた（物を壊した）罰として、あるいは隔離のため、客間の隣にある勉強部屋を与えられる。この部屋の移動こそが、彼を（行為者）から（観察者）へと変貌させるきっかけとなった。壁の向こうからは、大人たちの話し声が聞こえてくる。珍太郎はその会話に耳を澄まし、記録する役割を担うようになる。この構造は、夏目漱石の「吾輩は猫である」を想起させる。

しかし、「珍太郎日記」が「猫」と決定的に異なるのは、その笑いの質である。「猫」の面白さが、猫の内面における高度な知的独白によって支えられているのに対し、「珍太郎日記」の面白さは、登場人物たちが交わす〈会話〉そのもののズレや、キャラクターが抱える矛盾から生まれる。

佐々木邦が描こうとしたのは、立派な肩書きや建前を持つ大人たちが、ふとした会話の中で露呈してしまうおかしさであった。具体的にここに登場する獣医のエピソードを見てみよう。飼い犬の具合が悪くなり、往診に来た獣医に病名を尋ねると、彼は「ジステンパー」と答える。しかし、それは医学的な診断ではなく、彼にとって便利な「言葉」に過ぎないことが、会話を通じて明らかになる。

「実際知っているね。総称語見たいなものさ。（中略）僕の診察は見ない中からジステンパーに定めてい
る。これはジステンパーですと言えば、先方は何も知らないから、ははあ成程ジステンパーかと思っ
てしま
う。ジステンパー、ジステンパーで世を渡る、よいよいどんどんと言うのが僕のことだ」

「ジステンパー、ジステンパーで世を渡る」という調子の良さ。ここには、専門家としての権威と、実際のい

い加減さという矛盾が、ユーモラスな会話として提示されている。

さらに、父が「序ついでだから家の小僧を見てやってくれないか？」と頼むと、獣医との間で次のような噛み合わない会話が展開される。

「獣のお医者様だって足の踝くるぶしくらいは分るだろう」

「それは分るだろうが、乃公おれは未だ人間を診察するほど墮落だらくしないよ」

「然そうお高く止まらずに見てやってくれ」

「よし、見てやろう。何うセジステンパーだ」

「人間を診るのが墮落」と言い張る獣医の奇妙なプライドと、それを真に受けずに強引に頼む父。ここには身体的なアクションは一切ない。ただ、それぞれのキャラクターが持つ論理がぶつかり合い、ズレていく様子が、読者の笑いを誘うのである。

さらに第七回では、夫婦喧嘩における言葉の応酬が描かれる。事の発端は、父が「僕の家」と言ったことに対し、母が「あなたお独りの家庭ではありません」と反論したことだった。そこから「言葉の定義」をめぐる不毛な論争が勃発する。

「お言葉の中でございますが、乃公おれの家と仰有おっしやるのは压制でございますわ。あなたお独りの家庭ではありま

せん。私や子供達も些つとは計算に入れて戴きとうございます」

とお母さんが故障を申入れた。

「それじゃ何と言えば宜いんだい？ 我々の家か？」

とお父さんは案外素直に出た。

「態、我々と仰有らずとも、唯家で宜いじゃありませんか。乃公がいけませんわ。それとも私共の家庭とでも言つて戴きましようか？」

「家庭は御免だ。それに私共は牧師の説教染みていて氣障な言葉だ。矢つ張り我々の家が宜い。ところで今夜は動もすると揚足を取られるから、最早二階へ退却するとしよう」

と言つてお父さんは書齋へ逃げていった。(略) その中に、

「おい、律子や」

と二階から大きな声がした。

「はい」

とお姉さんが答えると、

「我々は寝るから我々の床を取つて我々の蚊帳を吊つておくれ」

「はいはい、今直ぐ参ります」

「それから我々のズボンに入っていたこのハンカチは……」

「あなた！」

とお母さんは甲高く天井を窘めて置いて、

「真正に馬鹿で仕様がなねえ、お前達のお父さんは！」

父は二階へ退却した後も、腹の虫が治まらないのか、あるいは意地になっているのか、「我々の」という言葉を執拗に使い続ける。「我々の蚊帳」「我々の床」。そして最後には、あてつけのように「我々のズボン」に入っていたハンカチについてまで言及する。実はこのハンカチは、以前母が浮気の証拠だと疑い、ひと悶着あった（そして疑いは晴れた）いわくつきの品物である。

父は、それをわざわざ「我々の」という理屈で蒸し返すことで、母に対して皮肉な抵抗を試みたのだ。母の「馬鹿で仕様がなねえ」という言葉には、そんな夫の大人げなさに対する呆れと、愛着（？）が入り混じっている。ここでは、過去の出来事を言葉のレトリックで蒸し返すという、高度に心理的な駆け引きが描かれている。誰も傷つかず、物が壊れることもない。しかし、そこには夫婦間の微妙な感情の機微と、人間らしいおかしみが鮮やかに浮かび上がっているのである。

こうした〈観察者〉としての珍太郎の視点は、第六話において鮮明に描かれている。

父の友人である安達さんが訪ねてくる。安達さんには社会運動家の義母（改良女史）がおり、彼はその義母を快く思っていない。父が改良女史から頼まれた演説を断つたと聞くと、安達さんは安心して、その場にはいない義母の悪口を言い始める。

「ところで君は廢娼運動の演説なんかするのかい？ 矢つ張り一つの穴の貉むじなかい？」

「貉は厳しいね」

「貉で沢山だ、廢娼運動の演説なんかする奴は」

「それじゃ幸いにして貉呼ばわりされなくて済むね。僕は断つたよ。断つたばかりじゃない。その不心得を懇々説論してやったよ」

「痛快痛快！ そうして尼あまっ子は何と言っていたい？」

とお客さんは稍やや、酒が廻り始めたようだった。

「一つの穴の貉」や「尼っ子」といった言葉は明らかに品が良いとは言えない。しかし、本人がいないこの場所だけでは、彼らは言いたい放題である。普段は逆らえない相手を、言葉の上だけで「尼っ子」と呼んで笑いのにする。これは、彼らにとつてのささやかな憂さ晴らしなのだ。

酒が進むにつれ、安達さんは酔いが回り、「武蔵守むさしのり！」などと叫んで膳の上に尻餅をつく始末となる。介抱に来た母を「顔世御前かおよごぜん」と呼んで絡んでいるその時、思いがけない人物が姿を現す。

お母さんが応答に窮しているところへお母さんの後を追って来た改良女史こうりょうにょしが怏こらえ兼ねて、

「失礼でございますが」

と言いながら洋装姿を現した。安達さんは目をパチクリさせて首を傾げたが、忽たちまち、

「助けてくれい！」

と叫びながらお父さんに縋りついた。

陰口を言っていた時の威勢の良さと、実物を前にした時の情けなさ。このギャップもまた、会話劇が生み出す笑いの一つである。

注目すべきは、この騒動の後に残された父と母の反応である。女史が安達さんを車に乗せて連れ去った後、父は上機嫌でこう言う。

「今日のは実に喜劇だったね。近来にない名作だよ。助けてくれいというクライマックスが自然で良かった」

と言って嬉しがった。しかしお母さんは、

「私の方では近来にない悲劇でしたわ」

と嘆息しながらお膳の脚を幾度か継いで見て、破れた皿を積み上げた。

同じ出来事を、父は「喜劇」と呼び、母は「悲劇」と呼ぶ。父にとっては面白い見世物だったが、母にとっては皿が割れ、友人が恥をかいた災難でしかない。

珍太郎はこの両者の反応を、どちらにも肩入れすることなく、等しい距離で記録している。ここに、佐々木邦

が目指した（観察者）の理想形がある。特定の誰かを断罪するのではなく、それぞれの立場から見える景色の違いを、そのまま並置すること。それによって、状況全体がユーモラスなものとして浮かび上がるのである。

そして、この観察の目は、珍太郎自身にも向けられる。第九話において、相撲好きの祖父が上京してくる場面。珍太郎は、自分は近代的で知的な「大正の少年」であるという自負を持っているため、相撲を好む時代遅れな祖父を冷ややかに見ていた。

果してそうだとするとお祖父さんも気の毒なものだ。時勢を見る明めいがない。苟いやしくも教育ある大正の少年が相撲取になりたがって泣くものか。

と高を括っていた珍太郎だが、祖父の知人である力士（陣笠関）が家を訪れ、優しく接してくれた途端、その態度は一変する。友人たちと相撲の話で盛り上がり、ついには自分も本音を漏らしてしまうのだ。

「相撲は好いねえ！」

と洪ちゃんが言った。

「好いねえ！」

と乃公おれも同感だった。

「僕は相撲になりたいなあ！」

と洪ちゃんが又言った。

「僕もさ」

と乃公おれが応じた。教育ある大正の少年も大分怪しくなつて来た。

「教育ある大正の少年」という自意識と、力士に憧れてしまふ子供らしい本音の矛盾。珍太郎はこのズレを隠すことなく記述し、自分自身をも笑いの対象として突き放す。

こうして、佐々木邦は身体的な悪戯に頼ることなく、会話の面白さと登場人物たちが抱える性格的な矛盾やおかしさを描くことで、読者を笑わせる手法を確立した。それは、誰かを傷つけたり、物を壊したりする笑いではない。だからこそ、子供だけでなく、大人も眉をひそめることなく、安心して楽しむことができる。

そう考えれば、単行本『珍太郎日記』の広告で謳われた「二冊で一家全体に同様の満足を与へる家庭の読物」という言葉は、単なる宣伝文句ではないことがわかる。それは、邦が〈会話〉という手法を通じて実現しようとした、誰も排除しないユーモアの理想そのものであったと言えるのだ。

こうした「珍太郎日記」における〈観察者〉としての性格は、その後の作品でさらに決定的なものとなつていく。ただ、「吾輩は猫である」のような風刺性はなく、佐々木邦らしく登場人物の会話を中心にあるがままを描写するのだ。

大正十一年一月から十二月まで『主婦之友』で連載された「ぐうたら道中記」において、かつての「いたずら小僧」の面影はもはやない。語り手である少年の「私」は、極めて〈良い子〉であり、良識的な存在として描か

れている。

「いたずら小僧日記」において、語り手の少年は騒動を巻き起こす〈当事者〉であった。しかし「ぐうたら道中記」の少年は、ぐうたらな叔父や、旅先で出会う奇妙な大人たちの振る舞いを、冷静な目で見つめるいわば〈観察者〉であった。

ここで、ユーモアの構造が完全に逆転していることに気づく。初期の作品では、読者は〈大人の常識〉の側から、逸脱する〈子供の悪戯〉を笑っていた。しかし、一九二〇年の「珍太郎日記」を経て「ぐうたら道中記」に至ったとき、読者は〈子供の良識〉の側に立ち、逸脱する〈大人の滑稽さ〉を笑うようになるのである。

原作の攻撃性を和らげられた少年は、単に無害になったのではない。身体的な悪戯という武器を手放したことで、彼は大人たちのおかしさを読者に伝える役目を担うようになったのである。

おわりに

冒頭で引いた伊馬鶴平は、佐々木邦の特徴を〈会話〉にあるとした。本稿で論じてきたように、この〈会話〉は邦が最初から持っていた資質ではない。「いたずら小僧日記」における身体的な悪戯が直面した社会的・教育的な壁を乗り越えるために、邦が試行錯誤の末にたどり着いた解決策であった。

一九二〇年の「珍太郎日記」において、邦は主人公から身体的な力を奪い、代わりに聞くことと話すことを主

とする存在へと作り変えた。暴力的な破壊ではなく、言葉の綾や性格の矛盾を笑うこと。それによって、誰も傷つけず、一家団欒の中で安心して笑える、中流家庭のユーモアが完成した。異なる個性を持つ人間が、一つ屋根の下で暮らす以上、そこには必ずズレや誤解が生じる。そのズレを身体的な破壊で解決するのではなく、会話によって笑いに変えていくこと。一九二〇年の佐々木邦が発明したのは、近代的な家族や共同体に適したユーモアだったと言える。²¹

「吾輩は猫である」においても迷亭たちの会話の面白さは重要だが、その笑いの中心にあるのは、人間世界を外側から眺める猫による鋭い「風刺」である。読者は、猫が語る皮肉たつぷりの解説を通して、デフォルメされた人間たちの姿を楽しむ構造になっている。

それに対して「珍太郎日記」の珍太郎は、解説者ではない。彼は、目の前で交わされる会話を、そのまま読者に差し出すだけである。そこで読者が楽しむのは、語り手による批判ではない。会話のやり取りそのものから、登場人物たちの愛すべき性格や人間味が、自然とにじみ出てくる面白さなのだ。

先行研究において、邦はしばしば大衆迎合的な通俗作家、あるいは原作の攻撃性を安易に和らげた翻訳家として扱われてきた。²²しかし、本稿で明らかにした変遷の過程を見れば、別の側面が浮かび上がってくる。彼が行った攻撃性の調整や〈会話〉への転換は、単なる妥協ではない。それは、教育者としての良識と、ユーモアを日本の家庭に定着させたいという願いが生んだ、極めて自覚的な戦略の結果だったのである。

一九二六（大正十五）年、雑誌『不同調』のアンケート²³において、邦は次のように語っている。

小説は結局通俗小説に落ちつくと思つてゐます。或一部分で本格だの何だのと言つてゐるのもその連中が死んでしまへば残る価値のあるもの丈け通俗小説として残りませう、文藝は学門ガクのある人達丈けの玩弄物ではありませんから、これが自然の潮流です。

文芸を一部の知識人の「玩弄物」から解放し、広く大衆のものにする。この信念があつたからこそ、邦は悪戯から（会話）へと、より普遍的な笑いの形を模索し続けたのだらう。

邦が切り拓いたこの道は、その後の昭和文学に一つの規範をもたらすこととなつた。

一九二九年、博文館が辰野九紫をユーモア作家として売り出した際にも、その基準点として意識されたのは「佐々木邦」という先行者の存在であつた。²⁴ また、昭和五年（一九三〇）からは講談社より『佐々木邦全集』が刊行され、邦自身も『現代ユーモア全集』の編集委員を務めるなど、彼は名実ともにこのジャンルの確立者となつた。²⁵

彼は単に時流に流されたわけではない。そこには、新たな日本的ユーモアの形を模索し続け、それを定着させた、意志的な作家の姿を見出すことができるはずだ。

邦が確立したこのスタイルが、その後どのように変容し、展開していったかについては、稿を改めて論じた

い。

〈注〉

- 1 伊馬鶴平『現代ユウモア小説の特質と現状』（日本文学学会、昭和十五年九月）。伊馬は佐々木邦を「現代ユウモア小説の元祖」とし、「ここ数十年、佐々木邦氏の前に佐々木邦氏なく、佐々木邦氏の後に佐々木邦氏ない」と評価した。また、『主婦之友』誌上で創作を開始したことを、「近代ユウモア小説の濫觴」とした。
- 2 昭和十五年四月～昭和十六年一月まで連載。のちに『アパートの哲学者』と改題。
- 3 中村研示「滑稽の論理と笑いの喪失——滑稽趣味としての『吾輩は猫である』——」『論究日本文学』、平成十四年五月。
- 4 中村光夫「笑いの喪失」『文芸』、昭和二十三年五月。
- 5 長沼秀明「ユーマ」概念導入の背景としての「哲学」受容の問題『笑い学研究』、平成十一年。
- 6 浦和男「明治前期における笑いの受容と展開」『文学部紀要』第二十五卷第一号、文教大学文学部、平成二十三年九月。
- 7 実際、佐々木邦は大正期に入っても「ユーマ」という語が一般に浸透していなかったと回想している。雑誌への寄稿の際、『ユーマ十篇』という題名を編集者から反対され、やむなく「諧謔」という語を用いたという（佐々木邦「教壇から創作へ」『現代』第十七卷第十号附録、講談社、昭和十一年十月）。
- 8 『佐々木邦全集』第一巻、大日本雄弁会講談社、昭和五年。
- 9 連載時は「悪戯小僧日記」という題名であった。連載期間は、明治四十年十一月から翌明治四十一年十月まで。掲載回数は、途中二回の休載を挟んだ、計十回であった。連載中、『明星』誌上で、「明星」を刷新するに就て」という文章が（明治四十年十一月号）が掲載される。

見よ、無益なる自然主義の論議に日を消する諸君、そこにも、彼処にも。／又見よ、性欲の挑発と、安価なる涙とを以て流俗に媚ぶる、謂ゆる自然派の悪文小説は市に満つ。／(中略) 外国文学の紹介は益々切実に効果あるべきを信じ、毎号、詩歌に、美文、小説に、戯曲に、評論に、多数の翻訳を掲げて、新様の詩歌の創作と共に、此雑誌の中心たらしむ。

この宣言は、掲載されている作品に対する評価にも繋がると考えられる。つまり、『明星』が求める、「性欲の挑発」もなければ、「安価なる涙」もない作品として、かつ優れた翻訳として、「悪戯小僧日記」は評価されていたといえる。10 佐々木邦は前掲書「教壇から創作へ」の中で、「紛失」ではなく、無名の作家の作品は新聞には載せられないためにそのように言われたと考えている。

11 堀部功夫『『いたづら小僧日記』の原書』『同志社国文』第三十五号、平成二年。

12 西崎康雄「佐々木邦の児童文学——『いたづら小僧日記』研究——」『国際児童文学館紀要』第十三号、平成十年。

13 尾崎秀樹「解説」『佐々木邦全集』第一卷、昭和五十年。

14 羽鳥徹哉「佐々木邦のユーモア小説」ハワード・ヒベツト、文学と笑い研究会編『笑いと創造 第五集』勉強出版、平成二十年二月。

15 佐々木邦「不当の期待」(随筆集『豊分居雑筆』所収。本稿では『佐々木邦全集』第九卷、講談社、昭和五十年、に拠った)。

16 漱石の作品を掲載していた雑誌『ホトトギス』側は、この比較に対して強い拒絶反応を示している。同誌の書評欄

（明治四十二年七月、第十二卷第十号）には、「或新聞では本書と漱石氏の「猫」とを比べて評してゐたようであったが（中略）「猫」は決して此の種のものと比較さるべきものではない」と書かれている。「ホトトギス」の記者からすれば、邦の描く物理的な悪戯は、「猫」のような知的な皮肉とは違う「此の種のもの」（程度の低いもの）として映っていたことがわかる。ただし、作品そのものを否定したわけではない。同書評は、本書を「銷夏無聊の折には読み給へ」と勧めている。つまり、文壇の中枢においても、邦の描く身体的な笑いは、漱石とは異なる質の「確かな面白さ」として受容されていたのである。

17 皆川正禱（明治十二年～昭和二十五年）は、漱石の門下生であり、佐々木邦が明治学院高等部在学時の恩師でもあった。邦は皆川ら先輩の紹介により、漱石が亡くなる二、三年前に一度だけ面会する機会を得ている。邦は後年、『吾輩は猫である』の解説において、「私は偉い人に會つたといふ感じを今に持ち残してゐる」と回想している。漱石と邦の両作品を知る立場にあった皆川の評価は、当時の受容を考える上で貴重な資料である。皆川の記事は、近藤哲『夏目漱石と門下生・皆川正禱』（歴史春秋社、平成二十一年）に紹介されているものを引用した。尚、本資料の存在および邦作品への評価については、堀部功夫『良人の選定』紹介（『近代文学と伝統文化―探書四十年―』和泉書院、平成二十七年）の指摘に負うところが大きい。なお、漱石との面会については、佐々木邦「解説」夏目漱石『我輩は猫である』下巻（光文社、昭和二十五年）を参照。

18 『いたづら小僧日記』の影響下で出版された類似作品・パロディ作品は枚挙に暇がない。

主なものとして、鳥勘左衛門『茶目君のいたづら』（朝野書店、明治四十二年九月）、大庭青楓『新悪戯小僧日記』（大盛堂、明治四十三年一月）、益田太郎『腕白小僧日記』（春江堂、同年同月）、松田慧星『バンカラ日記』（千代田書房、同年二月）、花谷碧泉『腕白日記』（くさくさ日記）所収、文芸社、明治四十四年十一月）、青木若葉『ジゴマ

小僧のいたづら日記』(文芸出版社、大正元年十二月)などが挙げられる。なお、明治四十四年六月に三楽社から出版された岩田郷左衛門『イタヅラ小僧絵日記』は、序文に「訳者K子が(中略)日本式に組立たのを私が一倍可笑しく化粧をした」とあることから、佐々木邦(K子)の『いたづら小僧日記』を底本として、岩田がさらに改変を加えた二次的著作物であると考えられる。ちなみに同書の序文は巖谷小波が書いている。

19 新井道太郎『子供のいたづらと喧嘩との研究』(良明堂書店、大正二年十月)

20 『珍太郎日記』広告(『朝日新聞』大正十年三月三日)

21 この佐々木邦のユーモアの特徴について、哲学者の鶴見俊輔氏は戦後の評論において、佐々木邦の小説では登場人物間の対立が「暴力」ではなく「話し合い」や「説得」といった言語的コミュニケーションによって解決され、「家庭円満が最高の価値」とされていると指摘している。鶴見氏は、こうした「妥協の哲学」こそが佐々木邦文学の本質であると論じた。(鶴見俊輔「佐々木邦——小市民の日常生活」『鶴見俊輔集1』筑摩書房、平成三年二月を参照。なお、同論文の初出は『思想の科学』昭和二十二年二月号「佐々木邦の小説にあらわれたる哲学思想」であるが、本稿では改題および追記のなされた全集版を参照した。)

22 佐々木邦が、マーク・トウエインらの原作を持つ社会批判や攻撃性を捨象し、日本の家庭道徳に馴染む「娯楽」や「潤滑油」としてのユーモアに変容させた点については、多くの指摘がある。管見の限りでは、例えば、林幸子「日本におけるマーク・トウエインのユーモアの受容——『トム・ソーヤの冒険』の翻訳を通じて」(『埼玉県立大学紀要』第十五巻、平成二十五年)、石原剛「佐々木邦の悪童・おてんば小説の翻案を巡って——日本のマーク・トウエインとメッタ・ヴィクター」(『マーク・トウエイン研究と批評』第十二号、日本マーク・トウエイン協会、平成二十六年四月)、中垣恒太郎「『トム・ソーヤ』のユーモアはいかに移入されたか——佐々木邦によるマーク・ト

ウエインの翻訳」(『ほらいずん』第三十四号、早稲田大学英米文学研究会、平成十四年)などが挙げられる。

23 「大衆作家の観た通俗小説」『不同調』大正十五年八月。

24 辰野九紫「ユーモア文壇の王座は何処?」『文藝通信』第二卷第九号、昭和九年六月。なお、辰野九紫については拙論「辰野九紫、登場——一九二九年の「ユーモア小説界」——」を参照。

25 『佐々木邦全集』(講談社、昭和五年〜昭和六年、全十卷)は講談社初の個人全集である。なお、この全集には『いたずら小僧日記』は収録されなかった。また、邦は『現代ユウモア全集』(現代ユウモア全集刊行会、昭和三年〜昭和五年)の編集委員も務めており、同全集には第六卷『明るい人生 佐々木邦集』(昭和三年)と第十六卷『笑の天地』(昭和四年)の二巻が佐々木邦の作品集として刊行されている。全集中、一人の作家が二巻を占めるのは異例であり、当時の邦の圧倒的な地位を示している。

なお、本稿における佐々木邦作品の引用は、『佐々木邦全集』(講談社、昭和四九年一〇月〜昭和五〇年一二月刊行、全十五巻)に拠った。随筆・評論についても同全集に収録されているものはそこから引用し、未収録のものは初出誌に拠り、注に出典を示した。引用に際しては、旧字体は新字体に改め、適宜ルビを付した。