

アルペール・メイボン の歌舞伎紹介

木村 俊 夫

與へられた題は外人のみた日本の演劇と云ふのである。云ふまでもなく歌舞伎も又外國人の目に正しく映する以前には、單なる異國の一景物としか見えなかつた事もあるにはあつた。今に於てすら一般には相變らず斯る幼稚な皮相な認識しか持たれて居ないと云ふ事は恐らく事實であらう。ゴッツを求める興味から此等をふりかへつてみる氣もなくはない、又驚異の念にみちた彼等の目に映じた歌舞伎の印象談——それが正しいと否とに拘らず——にしばらくに耳傾けてみる必要もあるにはある。が此所に紹介しやうとするアルペール・メイボンの「日本の演劇」なる書には已に單なる珍らしがりの域を脱した比較的正しい認識がある様に思はれる。正しいだけに此の書に先云つた單なるゴッツ的興味を求める事は無駄に近い。日本で日本人に依

つて書かれた歌舞伎入門書と大して異らぬ點も事實である。が又、已に歌舞伎よりは、西歐の傳統から此の國に移植せられた新劇になじみの深い吾々の世代が、メイボンの様な比較的正しい認識に達した外國人の歌舞伎を觀る事は意外の意味を持つかも知れない。彼は大戦時代より五年間程日本に滞在して居た新聞記者であるとの事である。従つて本書を純粹な學的研究とみる事は正しくなく、可成りジャーナリスティックに書かれては居るが、此の場合通俗的であると云ふ事は俗流化を意味しないと思ふ。ともあれ自國の傳統には習慣に依つて鈍らされて居る吾々の印象が外國人の目を通す事に依つて再び強烈にされる事もある。

- 一、日本演劇の起源
- 二、騎士的僧侶的思想
- 三、抒情劇能
- 四、人形芝居
- 五、喜劇の精神
- 六、芝居の出現
- 七、役者と劇作家
- 八、肉體訓練及び舞踊
- 九、上演に於ける諸特徴
- 十、作品解説

十一、舞臺と觀客席

以上が本書の目次である。(一)には單純で愛らしく卒直で諧謔に富む日本の劇の起源がのべられ、天照大神の岩戸隠れより、盆踊り大和舞、三番夷、申樂等の説明が行はれ、併せて漸次に滲潤して來た大陸思想を日本人がいかに受容れたかを述べて居る。(二)には禪の思想の形成に至る頃がのべられ、白拍子、男舞、久米舞、田樂等の名があげられて居る。(三)は能の説明に終始して居る。能の發生の根據を説き、その精神をのべ、シテ、ワキ、面の説明、その音樂、能の諸流派、上演の順序、そして數箇の作品の解説が手際よくなされて居る。(四)には人形劇の發生から今日に至るまでを述べて居る。傀儡師に依つて演ぜられた義經、敦盛の物語、淨瑠璃について、さては文樂についても言及され、併せて三味線音樂の特異性がのべられる。(五)日本の劇に一貫せる喜劇の精神をみたメイボンは此所で古代より能狂言に至るまでの喜劇的要素を説き、落語の存在についても語つて居る。名人柳家小さんのレペルトワールの一つが紹介される。(六)歌舞伎の發展が説明せられて居る。即ち阿國、名古屋山三郎の登場、能舞臺形式の採用、能と歌舞伎の差異、即ち武士藝術と町人藝術について、浮世繪、名優坂田藤十郎の逸話、立役敵役等の説明、評判記、社會に於ける劇壇の地位等がのべられて居る。(七)は菊五郎、幸四郎等の名優、近松、並木五平、默阿彌等の劇作家の説明等。(八)では日本演劇の起源より流れて居る役者の肉體訓練が跡づけられ、角力にも言及され、ついで阪東、藤間、花柳

の舞踊諸流派とその踊りのコンヴァンションが説明される。(九)は本稿に紹介(九)にはつらね、すてぜりふ、とちり等の言葉の説明より初めて歌舞伎のコンヴァンションがのべられてあるのだが、その大部分は後程紹介する。(十)有名な歌舞伎作品の解題。(十一)聲音、馬の足の説明から初めて舞臺と客席、劇場全體の裝飾景圍氣等がのべられ、ついで結語となつて居る。之又その一部を後に紹介する事にした。

紹介は舞臺についてのべられた箇所に焦點を向ける事にした。之には紙數の關係も大いにあるが、一つには此の邊に外人としては一番新鮮な目がむけられて居り、又吾々にとつても一番興味があると信じたからである。

二

ゴールドン・クレイグの作品の中で『舞臺監督』が『好劇家』に『失はれた芝居藝術をもう一度此の藝術が埋葬された場所に大急ぎで探險しに行かう』と語つた言葉が憶ひ出される。併し乍ら日本では此んな事を考へる事もない。此の國はめぐまれて居る、此の國は自國の劇の傳統を保存して居る。能は十三世紀に於けるが如くに演ぜられ、歌舞伎は十七世紀に於けるが如くに演ぜられて居る。或る芝居小屋の戸の内ふみこめば、そこには昔の日本の環境がある。

味はふ愉快は確かに遠い時代のものである。西洋は今の今だけをしかみず、昨日は己に灰に被はれ、全ては忘れられ、全ては失はれた……事を考へてみよう。日本の『芝居藝術』が、その力とその美とを全て失はずに今日まで續いて居る事を知れば、それがどんな魔術であるかを了解出来る。

藝術と人の心理に興味を持つ外國人がこの國で上演される芝居を見れば、日本の魂にすつと奥深くつきすゝんでふれる満足を得る。歌舞伎にしばし行けば昔しのひゞきが今もなり渡つて居る、國民に親しみ深い美の表現の手段を會得する事が出来る。東京で或る人が私に云つた事がある『日本は謂はゞ物の怪の出沒する家である』と、就中劇場の内では昔の幻を見る事が出来る。身振り、物腰、踊、唄が理想の環境を形成し、現代の現實から、工業化された社會でのつらい労働からのがれ様とする一人一人の人みなが、そこで樂しみ、打ち興する。一人一人は、夢を興へてくれ魔法の慰安者であり、夢の支配者である役者の所へ往く。さて然らば此の不死身の藝術の技巧はどうして出来るのだらうか。先づ客席につき出たもの、花道のついた舞臺をみやう、いやこう云つた方がよからう、活動の場を見やうといやまだこう云つた方がよからう、演技の場を見よう

と。此所はもうヨーロッパの劇場ではない。此の全ては局部づけられた限られたものでなく、客席の奥から廻轉する舞臺にまでフットライトから背景にまで、廻り舞臺の外縁にまで廣がる。此の諸部分の何れに於ても、演技は法則に従つて、特別のコンヴェンションに従つて行はれる。

花道は競技場の競走路と考へればよい。事實此の團廊内には運動競技の雰圍氣がある。役者は自分の肉體を以つて演ずる、舞踏家であると共に運動家でないならばならぬ。毎日の芝居の初めには時には輕業的な熱烈な踊りが踊られる。此の幕の初めの舞踊は實は刺原理の宣言でもあらう。肉體訓練は刺教育の根柢である。

日本に於ける程、此程複雑な、此程専門的な、此ほどコンヴェンションを背負つた演劇用語はない。はつきりとしてをきゝわけるのに、日本人は此と數百年間なちんで來たのである。

此の國では決して舞臺藝術は現實の單純な又正確な再生であるなどとは思はれない。劇は他とは異つた世界とされるのである。或る一の装置が特異な活動の樣態を示して居る。演技は同じ舞臺の上で觀客に向つてなされるのではない。花道の上にも又演技は行はれる。此は平土間の觀客席の上を、又一階の棧敷と水平に走つて居る。(信州地方の

劇場には廊下に依つて結ばれた二つの舞臺がある。演技は複合し、同時的であり、時に右、左の花道の上で並行して行はれる。観衆が習はずして會得して居る此のコンヴェンションあればこそ多面的な演出が可能なのである。舞臺上の人物は花道の小さい幕の後ろに居る見えない役者の話聲叫聲をきいて居り乍ら、花道に現はれた同じ役者を見もしなければその聲をきくもしないと云ふ事にされて居る。かくて様々の舞臺の上で御互が相手を無視するのである。

突然花道の幕がカラリと開けられる。興奮！客席の注視が此所に向けられる。此の時になると中央舞臺の幕が下る。之は決して（吾々ヨーロッパの見物をまごつかせる様に）二つの演技の並存を止めるのではなく、むしろ或る舞踊、或る默劇、或る舞踏師のかゞやかしい通路を充分に價値づける爲なのである。花道は理想として八つの區分に分たれる。役者は初めの七區分をゆるやかな歩みで進む——之は急ぎ足の印象を與へる——、次いで立止り、見物の方に向き、自分を充分にみせる。人は思ふさま生き生きとした像を譏える事が出来る。人は神話、傳説、歴史上のなじみの深い人物の立體的な像を一杯に浮べる事が出来る。花道は見物に之等の人物を近づける、いな之等の人物と接觸せしめる。此が大いに芝居の雰囲気——日本の劇の主なる

目的とするもの——を實現するのに役立つのである。かくして見物は此の劇を現實に生き生きと感ずるのである。此の花道は又演出の目的の爲にも利用される。忠臣藏に於ては之は一の橋が渡されて居る事になり、鯉つかみでは廻り舞臺上の沼に注ぐ小川とかはる。此は單なる流れのみでなく、一匹の鯉になつた役者が潜み泳ぐ水とまでされるのである。第一列の見物は飛沫の迷惑をうけない様雨合羽をひつかぶる。此の舞臺上のリアリズムへの配慮とリアリズムを超えた夢、象徴の現出、此の同様の矛盾は又日本人の氣質を特徴づける様である。夢をみ、藝術的、詩的であると共に、又積極的、物質的、卑俗でもあるのだ。

歌舞伎の常客が皆ブルジョワである事を忘れない事だ。教養は全くないのに、非常に活潑な彼等は現實性を、神話的歴史的環境を出来る限りの眞實性を以つて舞臺上に再現する事を望んだ。作り話が彼等を喜ばせた、彼等は美しいデザインを望んだ。そしてしばしばそのデザインが非常に大きなものとなつて、作り話がそこになくなつてしまつたのである！

廻り舞臺に依るすばらしい演出、永遠の幻の泉、視覺の魔術！……此の機構が又演技の様相を様々に複雑にする。單一の生ではなく、複雑な、前と後に繼起する事件の

つながらが演出される。此はギリシヤ、ローマの劇場の心棒の周りを廻る「變移的裝飾」になぞらへる事が出来、尙又ローマのエグゾストラの様に、餘りに慘酷な又厭ふべきシーンを見物の目から隠す事が出来る。いよ／＼ハラキリの行はれ様とする瞬間此の廻り舞臺は廻轉する。

人物の情緒と衣裳の反映の色合との間には、又家、庭、森の裝飾の色と位置がつくり出す印象——と此のウツトリする様なデザインの内で展開される演技との間には微妙な關係がある。大切でないもの、無用のものは何もない。此のアンサンブルの内何物でもがはつきりとした意味を持つのである。見物は裝飾を、わけても色を「讀む」。

演出法は最近五十年間の内にひろげられ、ゆたかにされはしたが、人物の動き等には大した改革はなされて居ない。役者に課せられた規則は數多くしかも嚴格である。何一つすたれたものはない。役者の進む方向、動きは調和のとれたアンサンブルを生む様に規制されて居る。主役と雖も役割遂行の範圍内に先行者に依つて引かれた線の内に止らねばならない。此の傳統への忠實——唯に書かれた作品へのみではなく、昔の役者に依つて創造された作品への此の尊敬こそは日本の劇をかくも高く位置づけたものに他ならぬ。此こそが歌舞伎の滅亡を救ふものなのである。喝采が

なりわたつて居る時にも、役者は宛もその喝采が自分に向けられたものではないかの様に無感覺にして居る。ではほんとに人々は何に喝采を送つて居るのであるか。それは連綿とうちつゞいて人々の好んだ像の忠實な複製に對してはなからうか。人形の様に役者は作品を正確に演ずる。人形の様に彼は演技以外の他の何ものにも耳をかさず目を閉すのである。あやつり人形！ 此が一番の讚辭である！

かくも特殊な演技を特徴づけるには「ロボット演技」と云ふしか言葉がない。身振りと云ひ舉措と云ひ人間以上である。演出自體が人形芝居のそれである。本棚に飾る人形の大きいのが舞臺板の落し戸からせり出される。

此の人形劇の特徴は此所數年來のいくつかの舞臺改革にも拘らず残つて居る。役者の足元にはあやつり人形の人形つかひの様な助手が相かはらず黒い着物を着てつきそつて居る。彼は自分のひきうけた人物にピッタリとついて上演の最中に役者の衣裳を替へたり、武器をつけたり、姿勢をととのへるのを手傳つたりする。役者の手にものを持たせてやり、腰掛を持つて來てやり、道をあけてやり……役者はまるで人形ではないか。此の黒衣の人に人は正しくも「陰」なる名を興へる。舞臺の上はたえず此の「陰」が往たり來たりする。併し非常に身輕で、すばやく又かゞみこ

んで居るので決して情景の邪魔になる事はない。見物には少しも見えないと云ふ事になつて居るのだ！但し此の「陰」の役割は段々と減少して行く。竹竿の先につるした提灯で「内心の表白」をする役者の體をてらし出してやつた時代は己に昔の事である。劇評家達はやがては此の役者への忠實な下僕が舞臺から姿をけす事を豫測して居る。こうなれば役者は舞臺では大いに様子をかへるであらうし、又その結果として、生身の人間となつた役者が見物の目には何か不愉快な又ぶしつけなものと映じはしないであらうか。

淨瑠璃音楽はとりわけメロディに富んで居る。アンサンブルに於ける和音は嚴密に守られ、二拍子及び四拍子だけが用ひられる。三絃のギター、三味線は、十六世紀の封建武士が終末をつげた後にめばえた戀の感傷を傳播するのに大いに役立つた。調子の不正確な御互ひの音の獨立した三味線音楽には、何か軟い、限りない、不同な、ゴツゴツした所がある。之は日本人が病的な趣味から好む所の不調和の結合なのである。同様の趣味が古代日本人を支那の墨繪、ぼかした色彩の繪、ためらつた様な細長いつぎめだらけの線の繪に赴かしめたのである。此の音楽のグリッターは、同上の繪の中で、黒ではげしく強調された線の様な、太鼓の重々しいひびきの規則的な音に依つておさへられ

る。メロディーからはなれて、太鼓のあらい音がしつかりしたリズムを刻む。竹の笛に依つて奏でられる憂鬱な音はメロディの構成にだけしか加はらない。かよわい高音に上り、永い嘆息にとけこんで、くだかれた様に又落ちこむ。あの世の聲とも云へ様、うすぐらい——光とてはかすかな光しかない、たそがれの景圍氣が放射される。迷ひの世界に迷ひこんだ様なかよわい實體、かしこくもあきらめ様とするつかれきつた實體が思ひうかべられる。音の瀧にはこばれた二、三、五人の語り手は金切り聲をあげ腹の底から聲を出し、單調な調子から急激なりズムに移り、賞讃、感動、恐怖の吃逆を惜しげもなく費して、役者の演技により完全な意味を加へ、より熱い色を加へ、獨語・對話をみだし、沈黙をうづめる。淨瑠璃の語り手の藝に依つて諸人物の魂の狀體が外に現はされるのである。

昔しは自然の物音——沖の波、岸邊にうちあがる弱い波、雨の音、風の音、雷鳴——は音楽に依つてつくられた。次でより想像力の劣つた見物が實際のイルージョンを要求するにつれ樂屋が用ひられ、籠の中で豆を廻して海の音を模倣した。小波や大波は今日では錫片をつけた木の圓筒でつくられる。囀に依つてつくられた風は凡ゆる音階の嘆息を洩らして舞臺に悲劇味を、さみしい印象を與へる。街端に

放り出され、山に迷ひこんだ子供がゆきなやんで居る時にはきつとはげしく雪が降つて来る。雪は實は入れ綿なのである。ガ―ゼで作つた水、虫の泣聲……子供らしい發明にすぎぬのであらうか。此の全くこまごました舞臺裝置を笑つてよいであらうか。日本の演劇が雰圍氣を創造するものである事を忘れずに置かう。

役者達は昔乍らの規則に従つて顔に隈取りをする。舞臺にもリアリズムの影響があつて此の隈取を單純化しやうとする傾向も現はれたが、未だ大いに議論のある所である。蓋し舞臺での上演が非常に特別な秩序のものであるからには、役者の顔は舞臺ではぬりかへられねばならぬ。實際の生と舞臺上の生のけじめをよく心得て居る日本人の見物は此う云ふコンヴェンションが缺けて居れば「芝居らしくない」と云ふ。顔に隈取りを施さねば役者ではないのである。人はそんな顔をつまらぬと思ふであらう、グロテスクとさへ思ふであらう！人は憤慨し、彌次りとばす。そして見物は當惑する、何となれば見物は顔付の中に人物の性格を「讀みとらう」として居るからである。

日本人の黄色い皮膚が厚化粧を必要として居る事を知らう。もしも元々小さい鼻・口を誇張しなければ、その顔は舞臺の上では何も浮上つて來ぬだらう。顔の面積は大きく

し、頭は大きくしなければならぬ。本眞の假面の様に顔を彩らなければならぬ。日本人の體は普通立派な均勢を有して居るから、上に衣をまとへばそれで充分美しく見える。それに又手、足、胸、腹を眞裸にして見せる事すらある。

此は大いに効果をあげる。此の場合わかり易い、あつさりした隈取、きつと結んだ口元が必要である。はげしい争鬪をする無頼漢、惡漢、暗殺者、壯漢、武士、の役を演ずる役者は脂肪質であつてもいけないし、あまりに筋肉がたくましくてもいけない。體はすんなりし、微妙な體つきであり、しかも非常に敏捷できびくとして活潑であれば廣い舞臺を充分に補める事が出来る。

役者は今云つた線と形を持つ必要があつたればこそ、女が舞臺から放逐されたのである。初めの頃の劇に於ても女は美しい若衆をやるだけにしか適さなかつた。道學者は女役者の醜狀を大いに鳴らし、舞臺は男だけのものになつた。それに又舞臺はとても細長く奥深く、従つてそんな舞臺では外に向つて表白する力が大いに必要なのであるが、それが女にはないのである。男の役者は女の役をやる事に馴れたので、女が居なくてもやつて行ける様になつた。男の役者はそつくりそのまゝの女となつたので、男の役者だけで女にも男にも扮する事が出來たのである。見物は此の倒錯

を喜んだのである。女形は一般に感情趣味、物腰物云ひまでが女そのまゝである。女形の家の中の調度のものには餘り男のものはない。女形は遊女と姘を競ひ、同じ誘惑力を有したのである。男が女の役をすると言ふ此の上演法は日本の劇の最も著しい特徴である。此うして、非常に奇妙な雑種的な人物の型が出来上るのである。何となれば舞臺上の女は正確には女ではない。舞臺上に女を描く場合には役者は實際の特徴、忠實な模倣をさける。すべる様な歩きつきと云ひ、消え入る様な態度と云ひ、そのしとやかさと云ひ、わざとらしいはぢらひと云ひ、その緩やかな話しぶりと言ひ、全く日本の女そのまゝである。併し乍ら此の美しい繪を浮彫にしたり、脚光の向ふに繊細な姿を描くには一寸骨が折れる。此の外見の中にはがっちりした男々しさがあるからである。此所からして複雑な印象が生じ、此を又混淆を好む見物が賞美するのである。女形に對する此う云ふ觀念あるが故に、舞臺の改革者達をしてどうしても帝國劇場の若き女優がその本来の女らしさに加ふるに何等かの男らしさを加へなければならぬ様にさせたのである。併し此の意圖に反して、女優は失敗に終つた。女形の様な効果を持ち得なかつた。女優は餘りに女らしく有りすぎるのである！身振りに見物を感銘させる程の力も持たない

女優は、聲も必要なかだけいさせる力がない。舞臺が大變廣いので聲も身振りも吞まれてしまふ。雑沓、往來、周りを廻る「陰」、悲壯な場面を展開する戰士、絶えず情景をかへて行く機械師、弾き手、語り手——此等の物音、此等の動きが皆彈力のない役者を壓倒してしまふのである。更に又此所が、その木造の天井が非常に高くて見えない程の劇場であり、二千餘の席はぎつしりつまり、その見物の群は端に蹲つて舞臺もみずに、さながらピクニツクの様、喰べ飲み、喫煙し、話し合ひ、又呼び聲に應ずる小さい賣り子が居り、劇場の男が御件の者につかひの用事をしらせに来るに於てをやである。役者は自分の周りに見、聞いて居る見物皆を、演技そのこのけの見物皆を惹きつけるのに、周りに氣のまぎれこんだ見物の注意を集めるのに、役者は何と云ふ努力を必要とする事であらう！

劇場は舞臺以外の所まで神様の御住ひの様に綺麗に飾られて居る。小屋の前は色々の色彩の布の小旒、墨で古風な字體で書いたまねき、番組のめぼしいシーンを描いた繪の下にすつかり隠れてしまふ。……劇場全體が一つの世界なのである。客席舞臺はその一部分にすぎない。午後と夜一杯此所にとちこもる見物の望み、欲望は全てみたされるの

である。昔しは芝居は朝の六時から初まつたものだ。婀娜者と伊達男が一夜を化粧に費す。

實に日本の劇場は世界の内の世界である——形の、色の、音の、リズムの、象徴の、幻の、世界である。宛らオアシスの様に、乾いた都市の中で開かれる。

劇場の入口に下僕が居る、人々は下駄や草履を——巻のちりをあづける。人は自分自身の重いものも脱ぎすて、此所を魂の携帶品預り所とするのではないか？ 客席のぐるりにあるみがきあげた板敷の上をすべる様な足どりで進む見物は何か自由な、軽々とした呑氣な、おだやかな所がある。戸が一寸開く、舞臺が一寸見える。人々が出たり入ったりする。人々は自分の家に居る様に氣樂に振舞ふ。此はもう、田舎の旅館でのたのしいせむろあるきと同じ事だ。事實、舞臺の環境は皆が旅して來た景色を追懷する時のおだやかな喜びを皆に注ぎこむ。自然の前に於るが如く劇場では、人は環境に身を委す、周圍に身を委す。見物は觀劇の一時を全くのつゝましい心で味はふ。だが劇場は自然よりもつとかしこくて、おしやべりであるが……

全く——最後に申上げるが——一部分の云はぬ藝術であら此の劇藝術は確に教化的の美點を有して居る。秩序、

調和、訓練、節度の精神を覺醒させる。此は完全な藝術である、社會の藝術である。

三

以上大部分メイボン自身の言葉をかりて彼の歌舞伎舞臺觀を紹介してみたのである。以上は彼の歌舞伎論全體よりみればその約十分の一にすぎないのであるが、大體メイボンが歌舞伎全體にどれだけの理解と洞察を有して居るかを知らる事が出来るであらう。但し私達は彼と同じくあるがまゝの歌舞伎を肯定する事は躊躇する。本書の發行は既に一九二五年の事に屬する。従つて歌舞伎のあり方は今日とは幾分趣を異にして居たに違ひない。併しその事を考慮に入れてみても、その時己に私達はメイボンと同じく歌舞伎を沙漠のオアシスに例へる喜びを失つて居たであらう。彼の歌舞伎への斯る打ち込み方は、彼の理解の深さを示すと共に、やはり一外國人の無責任な異國情緒への憧憬が基底をなして居る様に思はれる。一口に云つて維持された傳統への魅力——併し此は云ひかへれば歌舞伎が生活とはなれた古典への凝固の姿を云ひ現はしたものではなからうか。歌舞伎は今傳統の内に凝固して行くか、もしくは何等かの脱皮を遂げる事を必要として居る。又次の様な事も云へるで

あらう。歌舞伎及び能以前の傳統からはなれて、日本に劇の成長は有り得ないと。うつし植えた新劇と歌舞伎の傳統との間には餘りにギャップが廣すぎた、新劇の勃興は云ふまでもない必然の成行である。と同時にとつて代られた歌舞伎はもつと價値ある遺産としてもつと新劇を刺戟すべきであつたのである。もつと新劇と交渉が持たれるべきであつたのである。此の橋渡しをしやうとの試みは數少くなされ、そして大した成巧もおさめて居ない。そして吾等の世代はなじみも持たずに、何がなしなじんだものとして、落日の歌舞伎ににぶい眼をむけて居る始末ではなからうか。

メイボンにも抜けがたいエキゾテイズムがあるにはあつた様であるが、同時に彼の輕快な筆に示された理解、洞察、事實への新鮮な誤りなき認識は並々ならぬものがあ



同志社文學パンフレット

第一輯	英語強變化動詞の歴史的展化 (第一分冊)	上野 直藏
第二輯	英國詩論史(上) —コウルリヂ研究の一助として—	岡橋 祐
第三輯	青少年期のミルトン —友、師、父の諸關係から—	越智 文雄
第四輯	ブラウニング ポンピリア	瀧山 徳三
第五輯	A New Analytic Syntax A System of Sentence Patterns	南石福二郎

同志社英文學會出版

(以下續刊)