

Title	待兼山論叢 文学編 第30号 SUMMARIES
Author(s)	
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1996, 30, p. 91-95
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47830
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

SUMMARIES

**An Essay on *Nagamachi Onnano Harakiri* by
Monzaemon Chikamatsu**

Yumi MASAKI

In *Nagamachi Onnano Harakiri*, the hero commits a crime for the purpose of saving a yujo he loves from her predicament. As the result of it he and his love decide to commit love suicides. However, his aunt, who lives in Nagamachi and came from a samurai family, commits harakiri to atone for her nephew's crime and to prevent their suicide.

The unusual idea of "onna no harakiri" has been interpreted as based on a tragedy which actually happened at Nagamachi around those days. But the relation of fiction with fact in the story is not evident enough. Rather I consider that the two facts concerning Handayu Tsugawa, an actor of Kabuki, explain one of the motives for this play: Handayu Tsugawa was very well known as Onnagata whose performance of "onna no harakiri" attracted a very large audience; he died suddenly earlier in the same year when *Nagamachi Onnano Harakiri* was staged.

So I put forward a hypothesis concerning the situation: it is both for the consolation of the audience who were mourning for the death of Handaya and for the performance in memory of Handayu that Chikamatsu adopted the idea of "onna no harakiri" in this script of Joruri. And moreover I point out that the characterization of the aunt evokes the performance of Tsugawa Handayu.

The Objective Case “*wo*” of *Semmyō*

Yukie IKEDA

Semmyō where the attached words are written in small *man'yō-gana* seems to identify particles in details. In fact, particles are not written exactly and must be read with supplement.

In this paper, I picked up the objective case “*wo*” and examined the real writing style of *Semmyō*. The result of the examination is as follows;

1. Compared to *Semmyō* in *Shoku Nihongi* (続日本紀), the oldest of ‘Five National Histories (『五国史』)’, the proportion of the written objective case “*wo*” of those in the others (*Nihon Kōki* (日本後紀), *Shoku Nihon Kōki* (続日本後紀), *Nihon Montoku Ten'nō Jitsuroku* (日本文徳天皇実録) and *Nihon Sandai Jitsuroku* (日本三代実録)) is high.

2. Usually, *Semmyō* is written in the Japanese word order; however, it is occasionally written in Chinese classic style, where the objective is placed after the verb. There are many examples throughout ‘Five National Histories’.

Transcription of particles in *Semmyō* has not been regarded as an important topic so far, but I think that it is necessary to consider the above topic in the study of the *Semmyō* style.

Goethes Palladio-„Wallfahrt“

—Zur Entstehung seiner Autonomie-Ästhetik

Masanori HAYASHI

Im vorliegenden Aufsatz wird gezeigt, daß Goethes Palladio-„Wallfahrt“ auf seiner Italienreise im Jahre 1786 für die Entstehung seiner Autonomie-Ästhetik (=innere Notwendigkeit, Geschlossenheit, Selbständigkeit des Kunstwerks) eine entscheidende Rolle

gespielt hat.

Als Goethe im Jahre 1770 das Straßburger Münster sah, packte ihn ein überwältigender Eindruck vom „lebendigen Ganzen“ (= „Baum Gottes“). Er überließ sich ganz diesem Eindruck. Seine Haltung gegenüber dem Münster war noch empfindsam und subjektiv.

Auf dem Wege nach Rom 1786 besuchte Goethe in Verona als erstes antikes Bauwerk das Ampitheater. Dabei galt sein Hauptinteresse dem „Werden“ der einfachen Oval-Form des Gebäudes. Er betrachtete es genetisch-morphologisch als organische Gestalt (Urform des Volkslebens).

Auch bei den Palladio-Werken entsprach Goethes dynamische Auffassung wohl jener seiner früheren Architektur-Erlebnisse. Aber hier wird zum erstenmal die Baukunst als „zweite Natur“ von der organischen deutlich unterschieden. Diese neue Auffassung der Architektur läßt sich in vier Punkte zusammenfassen.

- (1) Bauwerk als konstruierter Raum
- (2) Architektur-Erlebnis als Körperbewegung
- (3) „das Mechanische“ und Materialien in der Baukunst
- (4) Antike-Nachahmung und Illusion

Shall and Will in Early Modern English

Satoshi NAGAO

This article aims to clarify both relevancy and irrelevancy of the earlier studies on the use of *shall* and *will* in Early Modern English period. The data come from the diachronic part of *The Helsinki Corpus of English Texts*, the textua parameters of which present more precise stylistic features than such a rough categorization as spoken and written styles.

First, I will indicate the merits and demerits of the conventional rules about the use of the auxiliaries and of the argument

made by Fries (1925). Next, I will identify the connotative meanings associated with *will*, based on the prescriptions by traditional grammarians, and will confirm that *will* in the first person in that period was extensively used with the root modality, which seems to be contrary to the view taken by Kytö (1990, 1992).

Über den Schicksalsbegriff in Schnitzlers „Spiel in Morgengrauen“

Harumi MIYAMOTO

Spiel ist, wie Torberg sagt, ein wichtiges Motiv, das die geistige Grundhaltung und die literarische Methode Schnitzlers konstituiert. Auch in der Erzählung „Spiel im Morgengrauen“ (1927) kommt dem Spiel-Motiv eine ganz besondere Bedeutung zu. In dieser Arbeit wird versucht, den vielschichtigen Spiel-Prozeß dieser Erzählung zu analysieren und die Stellungnahme des Dichters zur Schicksalsproblematik, mit der das Schlüsselwort „Spiel“ in enger Beziehung steht, zu untersuchen.

Die zwei Handlungskomplexe des Kartenspiels mit dem Konsul Schnabel und des Liebesspiels mit Leopoldine dienen dazu, Kasdas Identität als k. u. k. Offizier zu erschüttern und ihn zutiefst zu erniedrigen. Dabei sehen Kasdas Gegner in ihm den Repräsentanten einer ganzen Gesellschaftsschicht.

Kasda wird von grausamen Mächten des Schicksals in den Tod getrieben. Er entscheidet sich jedoch andererseits auch aus freien Stücken für den Tod. Durch die Tatsache, daß der Leutnant sich nicht vollkommen der Verfügungsgewalt der Aggressoren unterwirft, wird eine gewisse Gerechtigkeit angedeutet. Durch die Kapitulation vor der Übermacht des Schicksals schimmert ein Abglanz von Freiheit hindurch. Schnitzlers Deutung der deterministischen Schicksalsgebundenheit endet keineswegs in nihi-

listischer Verzweiflung.

La signification de la «peinture d'autrui» chez Montaigne

—Le cas de César—

Miyabi TOKUNAGA

Montaigne est considéré comme le père des moralistes pour avoir exploré la nature et la condition humaine en se peignant lui-même dans les *Essais*. Cependant il y a décrit aussi plus de mille autres personnages. Pierre Villey ne tient sa description d'autrui que pour un des degrés de l'évolution aboutissant à la «peinture du Moi», et affirme que les premiers essais et les additions de ses dernières années sont impersonnels en l'absence de la «peinture du Moi». Nous avons tenté d'analyser toutes les descriptions de Jules César en les comparant avec leurs sources, et de relever la signification de la «peinture d'autrui».

On peut relever 68 occurrences des descriptions de Jules César dans les *Essais*, dont 43 occurrences sont des citations ou des exemples empruntés. Une comparaison avec leurs sources nous a permis d'y déceler la personnalité de Montaigne ; les exemples illustrent quelquefois sa proposition, il induit son opinion quelquefois des exemples, etc. D'autres descriptions que les citations révèlent aussi la personnalité de l'auteur ; les descriptions elles-mêmes expriment son avis.

Dans le chapitre intitulé «L'histoire de Spurina» (II, XXXIII), Montaigne illustre à plusieurs reprises sa vision personnelle à l'égard de l'«ambition» de César, bien qu'il emprunte presque tous ses exemples à Suétone, historien latin.

Montaigne décrit César toujours de son propre point de vue, et juge sa personnalité ; la «peinture d'autrui» n'est pas moins originale ni moins significative que la «peinture du Moi».