

『ゴンドラの唄』考

相 沢 直 樹
(ロシア文学, 比較文学)

はじめに

本稿が考察の対象とするのは、大正時代の流行唄^{はやりうた}として知られる『ゴンドラの唄』(吉井勇詞, 中山晋平曲)である。

この歌の冒頭に置かれた「へいのち短し, 恋せよ, 少女」(今日ではしばしば「命短し, 恋せよ乙女」と表記されることもある)という, いささかあざといまでに直截的な一節を覚えている人は少なくないと思われるが, この歌がもともと, 島村抱月率いる藝術座(芸術座)によってロシアの文豪ツルゲーネフの小説『その前夜』(1860)が舞台化され, 大正4年(1915)の帝劇公演において松井須磨子の主演で上演された際の劇中歌として生まれたことは, それほど知られていないのではなかろうか。

ツルゲーネフの『その前夜』研究の一環として, この作品の日本における受容を調べていた筆者は, 芸術座による舞台化に深い関心を抱くに至った。そこでまず手はじめに, このときの舞台がいかなるものであったかを, 批評家たちから受けた評価, 小山内薫のつけた注文, 島村抱月の思惑や劇団幹部だった中村吉蔵の総括等によって浮き彫りにしようという試みを「失われた明日のドラマ — 島村抱月の芸術座による『その前夜』劇上演(1915)の研究一」という論考にまとめた¹⁾。

次なる研究は, この舞台における劇中歌『ゴンドラの唄』を洗い直し, 様々な角度から分析・考察を加えることである。というのも, この歌に関しては, 歌そのものがよく知られているわりには解明されていないことが多々あるように見受けられるからである。たとえば, 伝えられているテキストに細かい異同があったり, 吉井勇による詞と森鷗外の翻訳した『即興詩人』との関係が取り沙汰されてきたものの, 事実関係が曖昧なままにされている観がある。また, ツルゲーネフの原作には『ゴンドラの唄』に相当する物は出て来ないのだが, それではどうしてそれが芝居に盛り込まれたのかも一考に値する問題である。

本稿における筆者の課題ないし, そこで示そうと試みたのは以下のようなことどもである

1) 拙稿「失われた明日のドラマ — 島村抱月の芸術座による『その前夜』劇上演(1915)の研究一」(「山形大学人文学部研究年報」第4号, 2007年, 33-51頁)参照。

（それぞれほぼそのまま本稿各節の眼目に相当する）。

- 1) 『 Gondola の唄 』 のテキストの確定、あるいは初出テキストの復元
- 2) 吉井勇の詞と鷗外の『即興詩人』のテキストの比較・対照
- 3) 作詞の背景、『即興詩人』との関係の解明（吉井自身の証言の紹介）
- 4) 『 Gondola の唄 』 の詩に秘められた技巧・レトリックの研究
- 5) 『 Gondola の唄 』 の誕生への原作・翻訳の関与についての考察
- 6) 音楽的・文化的見地から見た『 Gondola の唄 』 の特徴
- 7) その後の『 Gondola の唄 』 受容の一端（サブカルチャーも覗き見て）

1. 芸術座の『その前夜』公演と劇中歌

『 Gondola の唄 』 は、島村抱月の主宰する芸術座が 19 世紀ロシアの作家ツルゲーネフの手になる長篇小説『その前夜』をもとに作り上げた芝居の劇中歌として生まれた。その背景を見てみよう。

大正 4 年（1915）4 月 26 日から 30 日にかけて、芸術座は帝国劇場で第 5 回公演を行い、ツルゲーネフ作（楠山正雄脚色）『その前夜』五幕と中村吉蔵作『飯』一幕、ワイルド作（中村吉蔵・島村抱月訳）『サロメ』一幕のあわせて三本を上演した。

当時の新聞紙上のある劇評は次のように伝えている。

久しく各地を巡業して居た島村抱月氏等の藝術座員は今度暫く振りで東京へ戻つて来て此の廿六日から卅日迄の六日間の帝國劇場で華々しく新劇を開演する事になつた狂言は第一ツルゲエネフ原作 楠山正雄脚色 吉井勇作歌の悲劇「その前夜」。第二中村吉蔵作社會劇「飯」。第三オスカー、ワイルド原作 島村抱月 中村吉蔵合譯の新古典劇「サロメ」。俳優は例に依て松井須磨子、武田正憲等の顔觸かほぶれであるが、最初の「その前夜」は、十九世紀中葉頃の露西亞を背景にして稍眼覺やゝめざめかかつた智識階級の生活状態を戯曲的に面白く描いたもので、女主人公はエレエナ。男主人公はインサロフと云て前者は理想的空想的な露西亞の懶惰らいだに倦きて力強い現實を求めてゐる女性、後者はブルガリアの革命家で實際的の手腕家であるが夫が偶々相逢て遂に強い戀に落ち自由結婚する事になつた處折ところからブルガリアの風雲急を告げて革命の機運が來たので二人は露西亞を後に出發しヴェニスかくそうの客窓で便船を待つてる内、インサロフは不治の肺患が重おもつて志を抱いた儘死し、エレエナは一人寂寥うちの中に悲しい生を續けて行くといふ筋で、雪に埋もれたモスクワ郊外の別離、伊太利港の客舎邊は泣かせる。俳優も皆達

『 Gondola の唄 』考

者にやつてゐる²⁾。

前年に起死回生の大打りをとったトルストイ原作 (バタイユ脚色 / 島村抱月訳) の劇『復活』の中で松井須磨子の歌う『カチユーシヤの唄』が大人気を博したのにあやかっか、『その前夜』でも劇中歌がいくつか用意されていた。『 Gondola の唄 』はこの劇の唯一の劇中歌ではなかった。脚本を子細に見てみると、実は全部で大小五つの歌が用いられていたことが判る。

劇中歌	歌う人	幕 (場所)	作詞・作曲
へお前も随分行ける口 ^{まい}	酔っぱらいのドイツ人 職工たち	第1幕 (モスクワ郊外 ツァリチナ湖畔)	未詳
ロオレイ	ゾオヤとシユウビン	第1幕 (モスクワ郊外 ツァリチナ湖畔)	未詳
へ眼のない鳩さん	カアチャ	第2幕 (モスクワ郊外スタ ホフ家の書齋 (モスクワ河 岸 往来の小礼拝堂))	楠山正雄詞, 梁田貞曲
へ燃えるばかりが薪ぢ やないよ	シユウビン	第3幕 (モスクワ郊外 スタホフ家の書齋)	未詳
Gondola の唄	Gondola の少年船頭 エレエナ	第4幕 (ゴネチアの町 大運河の岸)	吉井勇詞, 中山晋平曲

表1) 芸術座の『その前夜』劇における劇中歌³⁾

これらの劇中歌はいずれもツルゲーネフの原作には (少なくとも、そのままの形では) 出て来ない。ドイツ人職工たちの歌う「へお前も随分行ける口」とカアチャの歌う「へ眼のない鳩さん」に相当するものは原作になく、ゾオヤとシユウビンが『ロオレイ』を歌う場面は原作ではドイツ娘がひとりでフランス語のロマンス『湖』を歌っている。そして、原作ではヴェネツィアで主人公たちは Gondola に乗って登場するが、そこでは船頭の舟歌もエレエナの歌も聞かれない。つまり、『 Gondola の唄 』に相当するものは原作にはないのである。

本稿ではこの『 Gondola の唄 』を集中的に取り上げ、他の劇中歌については、いずれ楠山

2) 大島寶水「芸術座劇評」(『讀賣新聞』大正4年(1915)4月28日, 5面)。当時の作品や記事に出て来るロシア関係の固有名詞の表記には今日のそれと異なる様々な形が見られるが(委細は注1の論文: 35-36頁参照), 本稿では引用等では原文の表記をそのまま用いている。一方, 本文では原則として現代の一般的な表記を用いるが, 作品等を論じた箇所では適宜原文の表記を用いた所もあることをお断りしておく。ちなみに, 当時の作品や記事からの引用に際して本稿では字体や仮名遣い, 句読点をできるかぎりそのまま用いるよう努めた(現在の漢字コード等の限界もあって, すべての旧字体や約物等をまったくそのまま再現するという訳には行かなかったが)。ただし, 原文のルビは, 原則として現代から見て読みにくいもの, 紛らわしいもの以外は省略した。また, 誤植と思われるような怪しげな箇所には「ママ」とルビを振って示した。

3) 作詞作曲について記載のない三曲のうち、『ロオレイ』のメロディーはジルヒャー(ジルヘル)のものに見えるが, 詞は現在よく知られているものと微妙に異なる。他の二曲はおそらく楠山の作詞ではなかろうか。

脚本をツルゲーネフの原作と比較する際に改めて取り上げるつもりである。

* * * * *

芸術座の『その前夜』劇において『ゴンドラの唄』が登場するのは「ヴェネチアの町」を舞台とした第五幕の第一場⁴⁾（大運河の岸）においてである。ここでは『ゴンドラの唄』が二回歌われるが、実は一度目に歌うのは女主人公エレエナではなく、少年（後でゴンドラの少年船頭と知れる）である。それも、はじめは舞台が真っ暗で、ただ真紅の燈火だけが怪物の眼のように光り、海の遠鳴りが聞こえる中、「若い澄んだ少年の聲」で誰かが次のように歌うのが聞こえるという設定になっている。

い^{みじか}のち短^{こひ}し、戀^{をとめ}せよ、少女、
 朱^{あか}き唇^{くちびる}、褪^あせぬ^ま間に、
 熱^{あつ}き血^{ちしほ}液^ひの冷^まえぬ^ま間に、
 明日^{あす}の月^{つき}日の^ひないものを。

い^{みじか}のち短^{こひ}し、戀^{をとめ}せよ、少女、
 い^てざ^と手^かを取^かりて^{ふね}彼の^{ふね}舟^{ふね}に、
 い^もざ^ほ燃^{きみ}ゆる^ほ頬^ほを君^{きみ}が^ほ頬^ほに、
 ここ^{たれ}には^こ誰^{たれ}も^こ來^こぬ^こものを。

い^{みじか}のち短^{こひ}し、戀^{をとめ}せよ、少女、
 波^{なみ}にた^{なみ}ゞ^よよ^よひ^よ波^よの^よ様^よに、
 君^{きみ}が^わ柔^わ手^{かた}を我^{かた}が^{かた}肩^{かた}に、
 ここ^{ひとめ}には^{ひとめ}人^{ひとめ}目^{ひとめ}ないものを。

い^{みじか}のち短^{こひ}し、戀^{をとめ}せよ、少女、
 黒^{くろ}髪^{がみ}の色^{いろ}褪^あせぬ^ま間に、
 心^{こゝろ}のほ^きのほ^ま消^まえぬ^ま間に、
 今日^{けふ}は^こふた^こゝ^こび^こ來^こぬ^こものを。⁵⁾

4) 「この一場は夢幻の如く現実の如く有無缥缈の趣あるべし——」なる括弧書きの注釈が付いている。cf. ツルゲーエニエフ原作、楠山正雄脚色『その前夜』新潮社、1915年、168頁（この書からの引用は以下「楠山脚本」と略記）。

5) 「楠山脚本」169-170頁。ルビを省略せずに引用してある。

『 Gondola の唄 』考

この唄には「吉井勇氏作『 Gondola の唄 』—— この一節をイタリアの俗謡の調に依つてうたふ⁶⁾」という括弧書きの注釈がついている。

この後ややあって、エレエナとインサロフのやり取りの後、エレエナが生きているうちが花だとしてから「ああ、あたし歌が唄ひたくなつた。あたし何だか今夜は一晩さわいでくらしたいやうな気がするのですよ。ああまた船で子供がうたつてゐますよ。あの歌、何とか言ふんだわねえ」と気分を昂揚させて、次のように歌う。

みじか　こひ　をとめ いのち短し、戀せよ、少女、	
あか　くちびる　あ　ま 朱き唇、褪せぬ間に	あか　くちびる　あ　ま (朱き唇、褪せぬ間に、)
あつ　ちしほ　ひ　ま あつき血汐の冷えぬ間に	あつ　ちしほ　ひ　ま (熱き血液の冷えぬ間に、)
あす　つきひ 明日の月日のないものを。 ⁷⁾	

最初の歌とは漢字や読点の使い方に細かい異同が見られるが、当時のこの手のテキストの取り扱われ方を考えると、それほど大きな問題とは見なされなかったのかも知れない。また、脚本には一番の歌詞しか示されていないが、観客の多くは須磨子の歌を楽しみにしていたはずだから、実際の舞台では一番だけでなくその先も歌ったのではないかと推測される。

最後に、現在巷に流布している歌詞の一番を以下に示してみる。脚本のテキストと比べると、専ら漢字表記に関していくつか相違が見いだされる。

命短し　恋せよ乙女	(いのち) (少女)
紅き唇　褪せぬ間に	(朱)
熱き血潮の冷えぬ間に	(液／汐)
明日の月日のないものを	

2. 『即興詩人』の影の下に

吉井勇による『 Gondola の唄 』の詞と森鷗外の翻訳にかかる『即興詩人』(1902)⁸⁾の関係については、これまでも折に触れて取り沙汰されて来たが、多くは明確な根拠の示されない

6) 「楠山脚本」170頁。

7) 「楠山脚本」180頁。ルビを省略せずに引用してある。

8) 1902年は春陽堂本の刊行年で、今回問題にする「妄想」という章が雑誌に発表されたのは明治33年(1900)。

推断に聞こえる。

たとえば最近では『即興詩人』を扱った紀行ものの中で森まゆみがこの問題に触れているが、「『即興詩人』にある文言といかに似ていることか」とか「この歌は『即興詩人』の鷗外訳に触発されたといつてよい」といった示唆にとどまっている⁹⁾。一方、50年以上前に日本の新劇の歴史を論じた著書の中で秋庭太郎は「吉井勇が鷗外の『即興詩人』の章から採つてゴンドラの唄をつくり、中山晋平が作曲して、これを「その前夜」の劇中歌としたが、その節が稍難しかつたゆゑか、カチューシャの唄のやうには流行しなかつた¹⁰⁾」と一刀両断にしているものの、その議論の根拠や具体的な証拠は示されていない。

そこで、本稿ではまず、吉井の詞と鷗外の『即興詩人』のどこがどのように似ているのか、具体的な比較を試みることから始めることにする。問題の箇所はアンデルセン作・鷗外訳による『即興詩人』の「妄想」という章で、主人公アントーニオがヴェネツィアに渡る船の上で¹¹⁾人生の短さと恋愛の幸福を歌った「俚謡」を耳にする箇所である。

我が乗るところの此舟は、即ちエネチアの舟にして、翼ある獅子の旗は早く我が頭上に翻れり。帆は風に鑿きて、舟は忽ち外海に駛り出で、我は艙板の上に座して、藍碧なる波の起伏を眺め居たるに、傍に一少年の蹲れるありて、エネチアの俚謡を歌ふ。其歌は人生の短きと戀愛の幸あるとを言へり。こゝに大概を意譯せんか。其辭にいはいく。朱の脣に觸れよ、誰か汝の明日猶在るを知らん。戀せよ、汝の心の猶少く、汝の血の猶熱き間に。白髪は死の花にして、その咲くや心の火は消え、血は氷とならんとす。來れ、彼輕舸の中に。二人はその蓋の下に隠れて、窓を塞ぎ戸を閉ぢ、人の來り覗ふことを許さざらん。少女よ、人は二人の戀の幸を覗はざるべし。二人は波の上に漂ひ、波は相推し相就き、二人も亦相推し相就くこと其波の如くならん。戀せよ、汝の心の猶少く、汝の血の猶熱き間に。汝の幸を知るものは、唯々不言の夜あるのみ、唯々起伏の波あるのみ。老は至らんとす、氷と雪ともて汝の心汝の血を殺さん爲めに。少年は一節を唱ふごとに、其友の群を顧みて、互に相頷けり。友の群は劇場の舞群の如くこれに和せり。まことに此歌は其辭卑猥にして其意放縱なり。さるを我はこれを聞きて輓歌を聞く思ひをなせり。¹²⁾ [二重下線部原文縦書き二重傍線] [一重下線部引用者]

9) 森まゆみ『「即興詩人」のイタリア』講談社、2003年。283-284頁。

10) 秋庭太郎『日本新劇史』下巻、理想社、1956年、248頁。

11) この船はゴンドラではない。サン・マルコの旗を掲げ、帆をあげて外海を走ることのできる、もっと大きな船である。

12) 森林太郎『鷗外全集』第2巻、岩波書店、1987年、529頁。なお、デンマーク語原典から翻訳した大畑末吉の訳文から「ヴェネツィアの小歌」の詞を以下に示す。「赤いくちびるに口づけを、あすの命をだれが知ろう！ 恋せよ、きみが心の若く、きみが血潮の火ともえるうちに！ 白髪は死の花よ、血潮はこおり、炎も消えよう！ いざ、来ませ、軽やかなゴンドラへ！ 屋根の下に身をひそめ、窓も

『 Gondola の唄 』考

森鷗外『即興詩人』	吉井勇『 Gondola の唄 』
<p>朱の唇に觸れよ、 (A) 誰か汝の明日猶在るを知らん。 戀せよ、 汝の心の猶少く、 (B) 汝の血の猶熱き間に。 白髪は死の花にして、その咲くや心の火は 消え、血は氷とならんとす。</p> <p>(C) 來れ、彼輕軻の中に。 二人はその蓋の下に隠れて、窓を塞ぎ戸を 閉ぢ、(D1) 人の來り覗ふことを許さざらん。 少女よ、 (D2) 人は二人の戀の幸を覗はざるべし。 (E) 二人は波の上に漂ひ、波は相推し相就き、 二人も亦相推し相就くこと其波の如くなら ん。</p> <p>戀せよ、 汝の心の猶少く、 (B) 汝の血の猶熱き間に。 汝の幸を知るものは、唯々不言の夜あるの み、唯々起伏の波あるのみ。 老は至らんとす、氷と雪ともて汝の心汝の 血を殺さん爲めに。</p>	<p>いのち短し、戀せよ、少女、 朱き唇、褪せぬ間に、 (b) 熱き血液の冷えぬ間に、 (a) 明日の月日のないものを。</p> <p>いのち短し、戀せよ、少女、 (c) いざ手を取りて彼の舟に、 いざ燃ゆる頬を君が頬に、 (d1) ここには誰も來ぬものを。</p> <p>いのち短し、戀せよ、少女、 (e) 波にたどよひ 波の様に、 君が柔手を我が肩に、 (d2) ここには人目ないものを。</p> <p>いのち短し、戀せよ、少女、 黒髪の色褪せぬ間に、 心のほのほ消えぬ間に、 (a') 今日^{けふ}はふたたび來ぬものを。</p>

表2) 『即興詩人』と『 Gondola の唄 』のテキスト比較

『即興詩人』の「俚謠」の部分を取り出して原文にはない改行を施し、『 Gondola の唄 』と並べて比較を試みたのが[表2]である。似通った語句はゴシックに(特に鍵となる語句「戀せよ」と「少女」にはさらに網掛け)、文レベルの類似には波線を引いてアルファベットの

戸も閉ざせば、恋人よ、きみはだれにも見られない！ 恋のさちは、ぼくらだけが知っている。波にゆられていこう！ 波はいだき合う、ぼくらと同じように。恋せよ、若さがきみの血潮に燃える間に。きみがさちを知るものは、夜のしじまと波ばかり。老いは霜と雪とで炎を消してしまふ。」(アンデルセン(大畑末吉訳)『即興詩人(下)』岩波文庫、2005年、218頁。)

大文字 / 小文字を付した。

吉井の『 Gondola の唄』は鷗外の『即興詩人』と詩想を共有しているのみならず、設定や展開、さらに言葉遣いまで師に負っているのがよく分かる。すなわち、まず冒頭で若い生命の象徴である「朱の脣」（「朱き唇」）に触れ、汝に「明日」はないのだから、「汝の血の猶熱き間に」（「熱き血液の冷えぬ間に」）「戀せよ」と「少女」に呼びかけ、Gondola に誘う。「來れ、彼輕舸の中に」（「いざ手を取りて彼の舟に」）、ここには誰も来ないし誰も見ていないから、「波の上に漂ひ」（「波にたゞよひ」）、「波の如く」（「波の様に」）抱き合おうと説くという訳である。これほどの符合が偶然とは思われない。

以上のテキスト分析によって、吉井勇の詩が鷗外の『即興詩人』に負っている程度と様態をひとまず形式的側面から具体的に示し得たのではないか（状況証拠は出揃った）と考える。

* * * * *

イタリアの歴史や文化に取材した著作を多数物している塩野七生は、『 Gondola の唄』の歌詞にメディチ家の黄金時代の当主であったロレンツォ・イル・マニフィコが謝肉祭のために詩を書いた『バッカスの歌』（『バッコスとアリアドネの勝利』）の反映をみている。

Quant'è bella giovinezza	青春はうるわし
Che si fugge tuttavia!	されど逃れゆく
Chi vuol esser lieto, sia :	楽しみてあれ
Di doman non c'è certezza.	明日は定めなきゆえ ¹³⁾

この歌は「フィレンツェにとどまらずにヴェネツィアでも大流行し、ヴェネツィアではとくに、ずいぶん後代になっても謝肉祭中は欠かせない歌になっていた」ので、「上田敏か誰か、ヴェネツィア旅行をした日本の文人が聴き知り、日本にもどってきて話したのが、吉井勇にヒントを与えた」のではないかという推理を塩野は展開している¹⁴⁾

残念ながら、黒澤明の映画『生きる』によって『 Gondola の唄』をはじめて知ったという塩野は、芸術座の『その前夜』劇については不案内だったらしい。しかし、この歌がヴェネツィアでは後代まで折に触れて歌われていたという指摘に誤りがないとすると、別の興味深い可能性が浮上して来る。

それは、アンデルセンの『即興詩人』の中で歌われているヴェネツィアの「俚謡」（鷗外訳）

13) 翻訳と原文は、森田義之『メディチ家』講談社現代新書、1999年、181頁によった。

14) 塩野七生『わが友マキアヴェッリ』（塩野七生ルネサンス著作集7）新潮社、2001年、110頁。

『 Gondola の唄 』考

ないし「小歌」（大畑訳）が北方の詩人の即興や空想の産物ではなく、彼がヴェネツィアに滞在していたときに実際に耳にした歌なのではないか、そしてそれがまさに『バックスとアリアドネの勝利』だったのではないか、という可能性である。『即興詩人』（1835）がアンデルセンの半自伝的作品で、詩人が主人公アントーニオと同じようにヨーロッパ中を旅していたことを考え合わせると、検証を試みるに値する仮説と言えるのではなかろうか。

それに現世のはかなさを訴え、束の間の歓楽を讃えようとするのは『バックスの歌』や後で見る『乾杯の歌』（本稿第5節参照）に限らない。東洋にも、たとえば李白の「春夜桃李の園に宴するの序」のように、「浮生は夢の若し。歡を為すこと幾何ぞ」だからこの春の夜を、酒を飲み詩を作って大いに楽しもうと歌う態度があった。

『 Gondola の唄 』が生まれるに至った背景を考えると、様々な国や地域の文化が複雑に絡み合っている。『その前夜』の原作者ツルゲーネフは西欧文学を知悉したロシア作家であり、『 Gondola の唄 』の詞が下敷きにしている『即興詩人』を書いたアンデルセンは北欧（デンマーク）の人だが、翻訳者としての森鷗外はそのドイツ語訳に親しんでいた。その鷗外は漢文脈と西洋文化（独語独文学系）の二刀流であり、芸術座を主宰していた島村抱月は主に英文学系の研究者、そして最後に作詞者の吉井勇は万葉集以来の大和歌の伝統を受け継いでいる。

この詞が洋楽を取り入れた中山晋平の新しいメロディーにのせられて大正日本の空に舞った訳で、『 Gondola の唄 』は多国籍文化の幸福な融合から生まれたと言ってよい。

3. 吉井勇の憧憬と憂鬱

『 Gondola の唄 』について調べ始めて一番困ったのは、吉井勇の作詞の背景がよく分からないことであった。酒と愛欲に耽溺した青春の放埒を歌った『酒ほがひ』（1910）で歌壇に鮮烈なデビューを飾った頽唐派の歌人にして、島村抱月とライバル関係にある自由劇場の小山内薫と近い演劇人でもあった彼が、いかなる巡り合わせで芸術座の公演のために劇中歌を書くことになったのか？ 鷗外の『即興詩人』から文言を借用したのは事実なのか？ 疑問はいろいろあるが、中山晋平の作曲について様々なことが知られているのに比して、この唄の作詞に関して記された資料はきわめて少なかった。歌人の研究者たちはまるでこの唄の存在を無視しているかのようであったし、吉井自身もその後の随筆や自伝的書き物においてほとんど沈黙を守っているように見えた。

とりわけ驚かされたのは、吉井勇の「全集」にすら『 Gondola の唄 』が収録されていないことで、この唄の作品テキストとしての「底本」すら確認できないことを訝しく思った。全

集を編集した木俣修が「『ゴンドラの唄』をはじめとして時々作られた流行歌風のものなど」は「文学的意味が比較的低いという見地から一切除外することにした」と記している¹⁵⁾のを目にして、二度吃驚した。

このような中であっては、大正5年（1916）5月に『新演藝』誌上に発表された、今日ではあまりよく知られていない公開書簡「松井須磨子に送る手紙」を紹介することが、これらの謎を解くおそらく唯一の鍵となるだろう¹⁶⁾

この「手紙」はまず、吉井勇が『その前夜』劇中歌の作詞に協力したのはきわめて個人的な動機や事情によるものであることを明かしている。

吉井が初めて須磨子に会って直接話をしたのはこの手紙の二年前というから大正3年（1914）、芸術座が『復活』を上演しにやって来た鎌倉劇場の楽屋においてであったという（手紙からは帝劇公演も彼が観ていたことも判る）。吉井は開幕間際の須磨子の部屋を訪れ、そこにいた抱月とともに幕が開くまで過ごした際の印象を、須磨子が「カチユシヤの^{ママ}紛装のまゝ鏡臺の上にだらしく座つて、ひどく苛々した蓮葉な調子で、外の役者を急かしてゐた聲」が耳に残っているだけだが、その時どういふ訳か「源之助の切られお富¹⁷⁾を聯想して、急にあなたが好きになりました」と記している。さらに吉井は芸術座の『復活』の芸術的価値を評価し、帝劇公演のときと同様、その日の芝居に落涙したことを漏らしている。

「復活」と云ふ芝居は、カチ^{ママ}ユシヤの唄がある爲めに、ひどく通俗的なもののやうに思はれますが、私はかなり藝術的価値のあるものだと思つてゐます。脚本もよく原作^{にほ}の香ひを傳へて、流石に大きな靈魂の苦悶の聲を、舞臺の上から聴く事が出来ます。私は初めての芝居を帝劇で見た時、目に涙が滲んで来るのをとどめる事が出来ませんでした。そして私はこの夜再びあの不幸なカチユシヤの爲めに涙を濺ぐ事を餘儀なくされたのです¹⁸⁾。

『ゴンドラの唄』についての決定的な証言が聞かれるのはこの後である。

15) 『定本 吉井勇全集』第8巻、番町書房、1978年、530頁（木俣修：「解説」）。

16) 筆者がこの手紙の存在を知ったきっかけは大笹吉雄の『日本現代演劇史』によってであるが、ここでは吉井が『復活』劇への共感を語った箇所が引用されているのみで、鷗外の『即興詩人』との関係については一切触れられていない（cf. 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、1990年、152頁）。

17) 四代目澤村源之助（1859-1936）のことであろう。切られお富など「悪婆」役を得意にした。「切られお富」は、体中に切り傷があることからその名のついた、河竹黙阿弥作『処女翫浮名横櫛（むすめごのみうきなよこぐし）』の主人公の通称で、かつての恋人のために強請りや殺しをして金を用意しようとする。

18) 吉井勇「松井須磨子に送る手紙」（『新演藝』）大正5年（1916）5月号、10頁）。

『 Gondola の唄 』考

「その前夜」が上演されるに就て、その脚色者である楠山君から唄を作る事を頼まれて喜んでそれを引き受けたのは無論友達の脚本と云ふ事もありますが、ひとつには又あなたに対する、憧憬どうけいもないではなかつたのです。この時作つた「Gondola の唄」は、實を云ふと鷗外先生の「即興詩人」の中の「妄想」と云ふ章に、
そのことば「其辭そのことばにはいはいく、朱あけの唇くちびるに觸れよ、誰たれか汝なんぢの明日みやうにちあるを知らん。戀こひせよ、汝なんぢの心こころ猶なほわかく、
汝なんぢの血ちは猶なほ熱あつき間あひだに、白髪はくはつは死しの花はなにして、その咲くや心こころの火ひは消え、血ちは氷こほりとなら
んとす。來れ、彼輕舸かのりいかの中に。二人はその蓋おほひの下したに隠れて、窓まどを塞ふさぎ戸とを閉とぢ、人ひとの
來り覗きたふことを許ゆるさざらん。少女せうぢよよ。人ひとは二人の戀こひの幸さいはひを覗うかがはざるべし。二人は波なみの
上うへに漂たどて、波なみは相擁あひようし相就あひつき、二人も亦相擁またあひようし、相就あひつくことは其波そのなみの如ごとくならん。戀
せよ、汝なんぢの心こころの猶なほわかく、汝なんぢの血ちの猶なほ熱あつき間あひだに。」とあるのから取つたものですが、幸
か不幸かその節が稍難しかつた爲めに、あまり流行せずに済んでしまひました。

あなたと私との舞臺上の關係は、唯この「Gondola の唄」ひとつだけです。しかし私はこれに依つて、再びあなたにお目に懸る事が出来たし、又あなたの熱心な稽古振りを見る機會を得ました¹⁹⁾。[下線部引用者]

つまり、演劇運動の立場からは小山内に近いと思われていた吉井が『その前夜』の劇中歌で協力したのは、脚本家の楠山正雄との友情と女優松井須磨子への思慕にも似た「憧憬」という、まったく個人的動機に根ざしていたことになる。そして、ここに率直かつ明確に語られた証言によって、『Gondola の唄』と鷗外の『即興詩人』の關係について今日まで続く詮索にひとまず幕を下ろすことができそうだ²⁰⁾

少年時代に愛読した「森鷗外先生の、原作よりも数段優れてゐるのではあるまいかと思はれるやうな名訳」に対する深い愛着と思入れを吉井勇は終生持ち続けたようだ。『Gondola の唄』の作詞からずっと後、昭和になってから認めた随筆の中で、彼は「私の「神曲」である「即興詩人」から受けた影響を「宿命的感化」と呼び、中学時代にこの作品を読んだことが文学に対する狂信的なまでの傾倒を引き起こし、「私の今日までの、悔ゆること多きわびしい生涯」の「第一の転機」だったとしている²¹⁾

19) 「松井須磨子に送る手紙」同所。『即興詩人』からの引用の部分は吉井の手紙に付されていたルビを省略せず、すべて示した。

20) 前節で紹介した秋庭太郎の言葉（注 10）はこの証言をふまえてのものだったのであろうと知れる。吉井の「手紙」は秋庭たちには知られていた模様だが、いつの間にかその存在が忘れられるようになったらしい。

21) 吉井勇『溪鬼荘記』（『定本 吉井勇全集』第 7 卷、1978 年、192-194 頁）。

ただし、師の「名訳」からの引用には独特の「ゆるさ」が見受けられる。漢字等の表記の仕方やルビの振り方が鷗外の底本的テキストとは異なるところがあるのは吉井の記憶違いと考えるべきか、それとも当時の多くの読者の読み方の癖のようなものか。

須磨子宛の「手紙」に戻ろう。

吉井は後段で「私が何故にこの手紙をあなたに差し上げる氣になつたかと云ふ譯」は「私はあなたがこれまで、多くの批難を受けながらも、数年の間續けて來られた、不斷の努力を尊敬すると同時に、それがすべて空しくはないかと云ふ事を、獨りひそかに危ぶむからです」という意味深長な言葉を投げかけている。

私はまだ一部の人が云ふ程に、あなたの藝が荒んでゐるとは思ひません。私はあなたの藝に「眞實」があり、従つて「力」があると云ふ事をよく知つてゐます。あなたが殆んど新劇壇の人氣を一身に集めてゐるのも、その「眞實」があればこそです。あなたが今日新しい女優の第一人者となつてゐるのも、その「力」があればこそです。しかし一度その「眞實」を失つたら、再びそれを掴むのは、中々容易な業ではありません。又一度その「力」を無くしたら、再びそれを取り返すのは、殆ど不可能な事だらうと思ひます。

私はこの二三年鎌倉に住んでゐて東京から遠ざかつてゐるために、あなたの芝居を見る多くの機会がありませんでしたけれども、舞臺の上のあなたの「眞實」が、次第に失はれてゆくのを感しました。殊にさう思はれたのは「その前夜」を見た時です。あの熱心な稽古振りに感心した私は、その舞臺を見て失望しました。あの「眞實」は何處へ往つてしまつたのでせう。そして又あの「力」は何處へ往つてしまつたのでせう。私は暗い観客席の椅子に靠れて、遙かに舞臺から響いて來る自分の作つた唄を、悲しい心持で聽いてゐました。暗いヴェニスママの夜の溝渠を、ゴンドラに乗つて下るやうな、悲しい心持で聽いてゐました²²⁾ [下線部引用者]

ここに聞こえるのはなんと救いようのない失望か、ここに影を落としている寂寥のなんと深さか。

明治 42 年（1909）3 月『スバル』に発表した戯曲の処女作『午後三時』を坪内逍遙に賞讃され、また同年 11 月に小山内薫の自由劇場が有楽座で上演したイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』に感激した吉井勇は、短歌から劇作の方に傾斜して行つたが、「大

22) 「松井須磨子に送る手紙」(注 18 に同じ) 11 頁。

『 Gondola の唄 』考

正四年ころになると、私の戯曲熱はそろそろ下火になり、また本来の歌に立ちかえったとみえて、相次いで歌集を出版している²³⁾。これは、ちょうど『 Gondola の唄 』の詞を手がけた頃に当たる。吉井の戯曲への思いの冷却に松居須磨子の『その前夜』の舞台と『 Gondola の唄 』の与るところがいかにあつたのか知る由もないが、上に引用した手紙のきわめて寂しい調子には、彼の演劇活動への幻滅がはしなくも滲み出ているように感じられてならない。

4. 歌詠みの芸当

吉井勇の『 Gondola の唄 』が鷗外の『即興詩人』から詩句や詩想を借用したのが事実としても、テキストを子細に検分すると、そこには歌人が凝らした独特の工夫の跡や独創が見て取れる。

まず、鷗外の訳詞は格調高いとはいえ、あくまで散文であるのに対し、『 Gondola の唄 』は定型詩である。曲をつけて歌われる詩に仕上げるためにいくつかの技巧の跡が見える。

『 Gondola の唄 』の一番の歌詞をすべてひらがな（旧かなづかい）で表記し、音律による切れ目を中黒で示し²⁴⁾、一番から四番まで共通する詩句をゴシック（さらに一番と四番のみに共通する部分に下線）で示すと、以下ようになる（詩行の右に示したのは音数）。

いのち・みじかし	こひせよ・をとめ	7 (3・4)	7 (4・3)
あかき・くちびる	<u>あせぬまに</u>	7 (3・4)	5
あつき・ちしほの	<u>ひえぬまに</u>	7 (3・4)	5
あすの・つきひの	ないものを	7 (3・4)	5

各連の冒頭に繰り返しがあるのは、前年の『復活』劇中歌『カチユーシヤの唄』と同じだが、ここには「カチユーシヤ」には見られなかった行末の「押韻」がある（この後の『さすらひの唄』などでも冒頭の繰り返しのみで「押韻」はない）。

この歌詞前半の〈7 (3+4)・7 (4+3)・7 (3+4)・5〉という音律は、七五調や五七調が偏愛される我が国の韻文の世界で江戸時代に確立した、都々逸調とか甚句形式と呼ばれ

23) 『私の履歴書（文化人1）』日本経済新聞社、1983年、311頁。

24) 二番・三番・四番では、二行目から四行目まで一部に〈3 | 4〉で切れない、変則的なところもある。

るものである²⁵⁾。芸術座の劇中歌の中にはこの形で始まるものも少なくないが²⁶⁾、それらのほとんどは後段も＜7・7・7・5＞の都々逸調を採っている。また、最初の劇中歌『カチューシャの唄』は都々逸調で始まるものの、それに続く部分が＜7・5＞ないし＜7・7＞一度だけで終わっている²⁷⁾。それに対して、『ゴンドラの唄』では都々逸調の後に＜7・5＞が二度繰り返され、一連全体が＜7・7＞＜7・5＞＜7・5＞＜7・5＞という形²⁸⁾になっていて、これが寄せては返す波のように、どこまでも終わらずに続いて行くかのような感じを生み出している。

繰り返しは詩句や音律だけではない。

各連は特定の音（特に母音）の繰り返しによって彩られている、というよりむしろ色分けされていると言うべきかも知れない。

まず目に付くのは、連ごとに詩行冒頭で特定の音を畳みかけるように使っていることである。具体的には、第一連二行目から四行目の「あ」の音（あかき、あつき、あすの）、第二連一行目から三行目までの「い」の音（いのち、いざ、いざ）、第三連の後半から第四連にかけての力行音（きみ、ここ、くろ、こころ、けふ）がそれに当たる。

ここには意識的としか思えない同音（同系音）の繰り返しによって、頭韻にも似た独特のリズムが生まれている。²⁹⁾

冒頭だけではない。詩行の中程にも特定の母音が主導的になっているところがある。

第三連の二行目から三行目でア段の音が前面に出て来る（なみにたゞよひなみのよに／きみがやはてをわがかたに）のを除けば、総じて「イ段」の音と「オ段」の音が競い合うような形になっている。それも全体として初めはイ段の音が優勢で、後段に進むとオ段の音が強くなっていく傾向にある。

25) 日本語の音律については、坂野信彦『七五調の謎をとく ― 日本語リズム原論』大修館書店、2004年を参照。

26) 本稿第6節の〔表3〕参照。なお、この後流行歌や歌謡曲、演歌などと呼び習わされて今日まで愛唱されているものの中には、冒頭にこの形式を採ったものが数多く潜んでいる。枚挙に暇がないが、たとえば、『人生の並木路』（佐藤惣之助）、『高校三年生』（丘灯至夫）、『いっぽんどこの唄』（星野哲郎）、『巨人の星』（東京ムービー企画）、近いところでは『箱根八里の半次郎』（松井由利夫）など（括弧内は作詞者）。また、野口雨情詞の童謡『七つの子』も都々逸調を骨格にしているように見える。

27) 元々の歌詞のままだと＜7・5＞だが、中山晋平の苦肉の策として知られる、合いの手の「ララ」を勘定に入れると＜7・7＞に見える。

28) 芸術座の劇中歌で他には最後の芝居『カルメン』の中の『煙草のめめめ』くらいしか見つからない。

29) たとえば、第一連末の「明日の月日のないものを」と第四連末の「今日はふたゞ来ぬものを」はともに鷗外の「誰か汝の明日猶在るを知らん」に依ったもので、意味だけからすると入れ替えても構わないはずである。両者の位置を決めているのは意味ではなくして音、就中冒頭の音としか考えられない。こうしたことは歌人による同系音の意識的配置の傍証と見なすうる。

『 Gondola の唄 』考

分かりやすいように、第一連と第四連をひらがな表記にし、イ段の音を四角で囲み、オ段の音に網をかけて以下に示す。

(第一連) いのちみじかし こひせよをとめ
あかきくちびる あせぬまに
あつきちしほの ひえぬまに
あすのつきひの ないものを

(第四連) いのちみじかし こひせよをとめ
くろがみのいろ あせぬまに
こころのほのほ きえぬまに
けふはふたたび こぬものを

実はこのイ段の音とオ段の音は、各連歌い出しの一行にバランスよく収まっている。イ段の音の強い「いのちみじかし」とオ段の音の優勢な「こひせよをとめ」が合わさって出来たこの詩行にこそ、『 Gondola の唄 』の詩想と技巧（音律・韻律）のすべてが凝縮されている。

同時にまたこの詩句は、西洋文化の底辺に流れる "memento mori"（死を忘るなかれ）と "carpe diem"（この日を捕らえよ→現在を楽しめ）を象徴的に示した二句（ともに七音ずつ）を絶妙のバランスで配置したものである。鷗外の訳した『即興詩人』の「俚謡」にもこの思想が現れていたが、それを「いのちみじかし こひせよをとめ」と調子よく端的に歌い上げたところに吉井勇の功績があろう。特に愚直なまでに直截的な故にかえって新鮮に感じられる「いのちみじかし」は鷗外の『即興詩人』には見られない、吉井が編み出した詩句である。「遠く万葉の域に迫ると評された豪宕な歌調³⁰⁾」に連なるかどうかはさておいても、彼の独創と言ってよい。

森鷗外は吉井が新たに手を染め出した戯曲に対して、あまり高い評価を与えていなかったようだ。明治 44 年（1911）に上梓された吉井の戯曲集『午後三時』に寄せた序の中で、鷗外は随分皮肉な物言いをしている。「この巻を開くものは不可能だと思ふやうな事ばかり見せられるだらう。若し驚いたら、それはその人の自業自得である。なぜと云ふに、その人は詩人は万能だと云ふ基本智識を有してゐなかつたからである。」但し、不思議な詩の世界

30) 『増補改訂 新潮日本文学辞典』新潮社、1988 年、1303 頁（木俣修：「吉井勇」の項）。

にも法則はある。「フランスの諺に、si を使つてなら驢馬が針のみづを通ると云ふことがある。この si が条件である。驢馬が針のみづをも通る。龍が灰吹からも出る。さあさあ。吉井君の伎倆を御覧なさい³¹⁾」。谷崎潤一郎は回想の中で、鷗外の序の最後が「さあさあ。吉井君の藝當を御覧なさい」となっているのを見たと言証しているが、真偽のほどは定かでない³²⁾。

本節で我々は『 Gondola の唄』の詩に隠された様々なレトリックを探ってきた。師の「原作よりも数段優れてゐるのではあるまいかと思はれるやうな名訳」の一節を換骨奪胎し、定型詩に模様替えした手並みは実に見事ではあるが、その後のこの唄に対する態度などからしても、己の短歌にかけるほどの思い入れが勇にあったとは到底見受けられない。彼にとって是一種の手すさび、戯れ歌のようなものだった可能性も一概に斥けることはできない。『午後三時』序文事件が本当だったのなら、『 Gondola の唄』の詞を手がけたことについて、鷗外先生にまた「芸當」と笑われるかな、と自嘲気味に呟いたかも知れない。

5. 原作と翻訳の功罪

もともとツルゲーネフの原作は全篇にわたって音楽に満ち溢れている。芸術座によって舞台化される際、劇中歌が多用されたのも故なしとしない。全 35 章からなる小説の中で歌の一節が口にされることが 8 回もある（さらにオペラやロマンスなどの曲名やその他音楽関係の語彙を合わせると、およそ 15 回ほど音楽への言及がある）。このうち、歌の場面がきわめて印象深く、小説の中での出来事（アクション）の展開に大きな影響を与えているところが二つある。ツァリーツィノの池でドイツ娘のゾーヤが歌うロマンス『湖』（第 15 章）とヴェネツィアの劇場での『椿姫』観劇（第 33 章）である。

楠山正雄の脚本では、ゾーヤ（ゾオヤ）の『湖』はほぼ原作の設定を引き継ぎつつ、曲が『ロオレイ』に替えられ、『椿姫』についてはエレナ（エレエナ）とインサーロフ（インサロフ）の会話の中にこのオペラの観劇のことが出て来るものの、劇場での上演の際の様子が直接提示されている訳ではなく、代わって原作になかった『 Gondola の唄』が前面に出て来ている。

31) 森林太郎『鷗外全集』第 38 巻、岩波書店、1990 年、248 頁。

32) 「この「藝當」と云ふ語に私はハツとした。恐らく先生は吉井君の生硬な、變に新しがつた戯曲の書き方に反感を持ち、軽く揶揄する氣になられたのであらう。しかし私は鷗外先生として少し大人氣ないやうに思はれ、むしろ吉井君に同情した。<…中略…>「己はよつほど突き返さうかと思つたよ」と云つていたが、さすがにその勇氣はなかつたとみえて、とうとうその序文がそのまま載せられたのを私は覚えてゐる」（谷崎潤一郎『雪後庵夜話』：『谷崎潤一郎全集』第 19 巻、中央公論社、1968 年、415 頁）。実際に出た本には「藝當」の字句のないことを谷崎は認めながら、自分の記憶違いの可能性はあくまで否定している。木俣修もこの件を調べたものによく分からないとしている。cf.『定本 吉井勇全集』第 5 巻、番町書房、1978 年、487-488 頁（木俣修：「解題」）。

『 Gondola の唄 』考

小説の中にもエレーナとインサーロフが Gondola に乗って Canal・Grand に行く場面があるが、そこでは小さな赤い灯をつけた Gondola が行き交っているものの、あちらこちらで船頭たちの短く低い叫び声が聞こえるばかりで「彼らは今ではけっして歌わない」ことがわざわざ括弧書きされているほどである。

それでは芸術座の『その前夜』劇における『 Gondola の唄 』は原作とまったく無関係に生まれたと言えるのだろうか？原作で象徴的に使われていた『椿姫』と何か接点はないのだろうか？

この問題を考える鍵となりそうなのは、原作の掉尾に置かれたヴェネツィアの場面が "memento mori" 的要素と "carpe diem" 的要素を同時に孕んでおり、両者のせめぎ合いが独特の緊張感と劇的な雰囲気を醸し出していることである。

まず前者に連なるのは、水の都³³⁾で病身のインサーロフに忍び寄る死の影であり、またそれを予感したエレーナによる人間の運命や生と死、罪と罰をめぐる自問やく語り手〉の箴言めいた言葉³⁴⁾の数々である。もっとも、これに関して最大のハイライトは主人公たちが観劇したオペラ『椿姫』の場面にある。

ヴィオレッタ役の若い無名の娘はあまり美しくもなく、「いくらかむらのある、そしてもう割れた声をしていた」が、インサーロフは「彼女は真剣だ。死の匂いがする」と云い、エレーナは不吉な予感にとらわれる。やがて無名の歌姫は「一切の余計なもの、一切の無用のものを投げ棄てて、自分自身を見いだし」、「その在処を定めることは不可能だが、その向こうに美が住んでいる、その一線を踏み越え、聴衆を完全に支配してしまう。直後ヴィオレッタが不意に迫ってきた死の怖ろしい幻影を前に、熱烈な祈りをこめて «Lascia mi vivere... morir si giovane!» (わたしを生きさせてください… こんな若い身空で死ぬなんて！) と絶唱すると、劇場は興奮の坩堝と化すが、エレーナは全身に寒気を覚える³⁵⁾。それまで幸福な若い恋人よろしく笑い転げていたふたりは、観劇後は現実に引き戻されたかのように、暗く押し黙ってしまう。インサーロフの容態が急変し、そのまま絶命してしまうのはその夜のことであった³⁶⁾。

33) バイロンの響みにならって、ヴェネツィアが「滅びの街」と措定されていることも一役買っている。

34) たとえば、以下のような箇所（本稿におけるツルゲーネフからの引用の翻訳は特に断りのない限り相沢）：

「ああ」とエレーナは思った。「何のために死があるのだろうか？何のために別れや病気や涙があるのだろうか？」(I. S. Turgenev, Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 28 tomakh. Sochineniia. T.8, M.-L., 1964, p.156.)

死というのは魚を網で捕まえてしばらくのあいだ水の中に放っておく漁師のようなものだ。魚はまだ泳いでいる。けれども、網がかけられているから、漁師はそれをつかみ取る——いつでも好きな時に。(ibid., p.166.)

35) ibid., p.153-155.

36) 相馬御風の誤訳を受けてか、楠山脚本でも翌晩のことになっている。

以上が原作における『椿姫』の場面のあらましであるが、ここで人の生死の問題に焦点が合わせられ、若さと死の対比がことさらに強調されていることに注意したい。それを最も端的に示すのが「Lascia mi vivere... morir si giovane!」という歌姫の鬼気迫る絶唱である。

『その前夜』を脚色して上演することを提案した相馬御風は、公演の七年ほど前にこの小説の翻訳を上梓しているが、当該箇所を次のように訳している。

この曲の山たる決闘は始まつた、作曲者はこの中に青春徒らに過ぎ行く悲哀、望^{のぞみ}の絶えた便^{よるべ}ない戀の最後の争^{たくみ}ひを巧に表し得た、<…中略…>やがてその顔の工合が變る。かて搗^{かて}て刻々にさしせまる死の徴候に對して、
『ラツシカ ミイ キエロオ —— モリール シイ ギヨワナ』^(死なば死ねかし若くして死ぬるこの身が)の詞は天上にひびく熱烈なる祈禱の聲となつて迸^{ほとば}しり出た³⁷⁾。

御風はツルゲーネフの原作から直接にはなく、ガーネットの英訳から重訳したものと推測されるが³⁸⁾、アリアの前半の "Lascia mi vivere" という文句は、実はヴェルディの台本にはない（後半の "morir si giovane" はある）。

"morir si giovane" は、歌劇の終わり間際の<第3幕第6景>で、アルフレードと再会した病床のヴィオレッタが激しい勢いで起き上がりながら "Gran Dio! morir si giovane," (おお神様！ こんなに若くて死ぬとは) と半狂乱になって歌う場面に出て来るが、この少し前の方に、アルフレードが医者呼びにやるように言ったのを受けて、ヴィオレッタが小間使いに "Digli che vivere ancor vogl'io..." (申し上げてね、私はまだ生きたいのですと…) という所がある³⁹⁾。"Lascia mi vivere" に最も近い台詞を強いて探せばこれになるうか。いずれにせよ、"Lascia mi vivere" はヴィオレッタの言い分を汲んでツルゲーネフが拵えた台詞ということになる。

一方、"morir si giovane" の方はツルゲーネフの小説に全部で3回出て来て、強く印象づけられている。御風訳でも「ラツシカ ミイ キエロオ —— モリール シイ ギヨワナ」、「モリールシイギヨワネ」、「モリール シイギヨワネ」というカタカナが不気味に人目を引く。そして、この "morir si giovane" は、『ゴンドラの唄』のキーセンテンスの前半（「いのち短し」）

37) ツルゲーネフ作、相馬御風譯『その前夜』東京、内外出版協會、明治41年（1908）、370-371頁（以下この書からの引用は「御風訳」と略記する）。なお、「決闘」は "duet" を "duel" と勘違いしたものであろう。

38) ガーネットも "vivere" を "vivero" としている。cf. On the Eve : a novel by Ivan Turgenev ; translated from the Russian by Constance Garnett. London, Heinemann, 1895 (Reprint: AMS Press, New York, 1970), p.267.

39) ヴェルディ（坂本鉄男訳）『椿姫』音楽之友社、2006年、104頁。

『 Gondola の唄 』考

と見事な符合を見せているのである。

さて、芸術座の芝居の中でも『椿姫』の名こそ挙げられていないが、以下のやり取りから、二人が観たのがこのオペラであることは疑い得ないし、それが「若い女の死ぬ芝居」と特徴づけられていることにも注目したい。

エレエナ。いけないわ、いけないわ。まだ身體がほんとうではないのですよ。またぶり返すといけない。ぢやあ早く歸りませう。——それに芝居が悪かつたのですわ。

ほんとうに厭な芝居を見たんですものね。若い女の死ぬ芝居なんぞを——

インサロフ。私はあのキオレッツタになつた女が、死に際に叫んだ鋭い叫び聲が耳についてならない。——あのオペラ歌ひの女は肺病にちがひない。あの女は自分がもう死にかかつてゐるのだ⁴⁰⁾。[下線部引用者]

ここでは「若い娘の死」の問題がハイライトされている。一方、芸術座の劇中で『 Gondola の唄 』を聞いたインサロフの次のような台詞は「若い娘の命と恋」に焦点が合わせられているが、このような方向付けは原作には見られないものである。

インサロフ。さうぢやないのだよ。私は今、お前のいかにもあふれさうな、若い命に、自分から酔つて、歌をうたつてゐるやうな様子を見てたまらない心持ちになつて來たのだ。お前は今、私といふものの命をしつかりとつかまへて、自分の若い命の盃をそれにひつたりひたしてゐる。お前はただこの一つの戀に生きて、そこからつきない命の泉をくみ出してゐる。けれど私はどうだらう⁴¹⁾。[下線部引用者]

インサロフ。いいや、ほんとうだ。インサロフの墮落しかかつた魂はお前に依つて救はれたのだ。お前の灼くやうな女の命が私の心にたまつてゐた不純な、きたない物を焼きすててくれたのだ。今こそほんとうに私は正直な矛盾のない心で國のために仕事をできるやうな氣がする⁴²⁾。[下線部引用者]

次に、"carpe diem" 的傾向としてまず挙げるべきは、水の都を訪れた主人公たちに生じた、生に対する態度の大きな変化である。かつて「現在」を「現在」として生きることなく「未来」

40) 「楠山脚本」(注4に同じ) 173頁。

41) 「楠山脚本」180-181頁。

42) 「楠山脚本」182頁。

のために「現在」を犠牲にする生活を送っていたインサーロフたちが「魔法の街」ヴェネツィアで現世に執着し、生を楽しもうとするようになったのは意義深い⁴³⁾。

エレナは尚ほ言葉を續けて、『ね貴方、おいやでなけりや、^{カナルグランド}大運河の方へ行つて見なくつて、今迄居る間、ついほんとにヴェニスを見物した事はないんですもの、それから晩になつたら劇場へ行きませう、^{わたし}妾もう二枚切符を買つといたの、何でも新しいオペラを演つてるんですつて、ね、今日は是から思ふさま二人で遊ぼうぢやありませんか、もう政治の事や戦争の事や何もかもみんな忘れてしまつて、^も最うたゞ二人が生きて、呼吸して、考へて、二人が何時までも何時までも同一體だといふ事ばかり考へて——ね、^い可いでせう』⁴⁴⁾

楠山正雄の脚本ではこの部分を二つの台詞に分けて伝えている。

エレエナ。あなた、またそんなに興奮してはいけませんよ。またお國のことを思ひ出したのねえ。——いけません、いけません。あなた、今晚一晚はもうすっかりあたしの言ふことをきいて、お國のことも、戦争のことも、革命のことも、何もかもみんな忘れて、二人で面白く遊ぶお約束をしたのではありませんか⁴⁵⁾。[下線部引用者]

エレエナ。さあもうそんな話は斷然お止めにするんですよ。その上でもう二人がただかうして一所に生きて、この暖い春の晩の空気を吸つて、二人が何時までもただ一つの體だといふことばつかり考へて——ね、いいでせう。それでないと、あたしほんとうにおこりますよ⁴⁶⁾。[下線部引用者]

ところで、原作の観劇の場面ではまったく触れられていないが、オペラ『椿姫』の第一幕

43) 原作のヴェネツィアの場における<「今此処」の逆襲>については拙稿「スキアヴォーニに死すーツルゲーネフの『その前夜』と「魔法の街」ヴェネツィアについてー」(柳富子(編)『ロシア文化の森へー比較文化の総合研究(第二集)』ナダ出版センター、2006年所収)182-184頁参照。

44) 「御風訊」(注37に同じ)361頁。なお、同箇所^の拙訳を以下に示す。

「ねえ、」とエレエナは続けた。「カナル・グランデを舟で行って見ない?わたしたちはここに来てからろくにヴェネツィア見物をしていないのよ。そして晩には劇場に行きましょう。棧敷の切符が二枚あるの。新しいオペラをやってるそうよ。ねえ、今日という日をおたがいに捧げ合うことにして、政治だの戦争だのはみんな忘れて、たったひとつのことだけ知っていることにしましょう。わたしたちが生きて、呼吸していて、そしてふたりとも永久に結ばれていると考えているということだけ…ねえ、よくって?」

45) 「楠山脚本」(注4に同じ)176頁。

46) 「楠山脚本」178頁。

『 Gondola の唄 』考

には酒と歌と恋と悦楽を謳歌する『乾杯の歌 Libiamo』という有名な歌がある。楠山正雄の脚本では、エレエナが次のように言っており、『乾杯の歌』を脚本家が念頭に置いていたことのみならず、聴衆との共通理解となっていたことも伺わせる。

エレエナ。いいのよ。いいのよ。こはいことも苦しいことも生きてゐるうちが楽しみだつて、さつき芝居のせりふの中にもあつたでせう。生きてゐるうちよ、生きてゐるうちよ、長くつても短かくつても—— ああ、あたし歌が唄ひたくなつた。あたし何だか今夜は一晩さわいでくらしたいやうな気がするのですよ。ああまた船で子供がうたつてゐますよ。あの歌、何とか言ふんだわねえ⁴⁷⁾。[下線部引用者]

この台詞が『 Gondola の唄 』を歌うきっかけとなっていることを考えると、『 Gondola の唄 』に『乾杯の歌』のこだまが聞こえたとしても不思議ではない。唄のキーセンテンスの後半(「戀せよ、少女」)のみならず、言葉をいろいろ替えて少女を恋に誘う歌詞には『乾杯の歌』と通底するものがある。

ヴェネツィアの場合で原作が劇中劇(『椿姫』)を、芸術座の舞台が劇中歌(『 Gondola の唄 』)を用いているのは興味深い。現実(この場合は作中での出来事・アクション)そのものよりもこうしたメタ的呈示の方が虚構世界の構築に効果的なことはしばしば見受けられる。

ツルゲーネフの原作と芸術座の劇を比較すると、死の予感など全体に暗い影が落ちている原作では、『椿姫』の "lascia mi vivere... morir si giovane" の絶唱に象徴されるように、"memento mori" の色合いが濃い。それに対して、『 Gondola の唄 』が歌われる劇の方は "memento mori" よりもむしろ "carpe diem" に寄っていると見え⁴⁸⁾。

楠山正雄の脚本は『椿姫』の中の "memento mori" 的要素をツルゲーネフよりも薄め、ツルゲーネフの原作に出て来なかった『乾杯の歌』の趣旨も取り込んでいた。楠山から吉井勇にどのような依頼や指示があったのか詳かにしないが、こうした趣旨や背景を踏まえた上で、吉井が鷗外の『即興詩人』の一節を思い出し、それをもとに作詞したという可能性が考えられる。

それにしても原作の小説中では Gondolier (船頭) が「歌わない」と釘を刺されているのに、芸術座の舞台では船頭が『 Gondola の唄 』を歌うのは奇妙ではないだろうか？これ

47) 「楠山脚本」179頁。

48) 終幕の「私はやはり一人だつたのだ」というエレエナの独白によって釣り合いを取っているように見える。

にはどうやら相馬御風の誤訳の与るところが大きいようだ。

夜のゴンドラと船頭たちについて触れた箇所のロシア語原文、ガーネット訳と相馬御風訳を以下に掲げ、括弧書きの部分をイタリックにして示す。

там, сям коротко и негромко восклицали гондольеры (*они теперь никогда не поют*);
других звуков почти не было слышно.⁴⁹⁾ [イタリック部引用者]

here and there was heard the brief, subdued call of a godolier (*they never sing now*);
scarcely another sound was to be heard.⁵⁰⁾ [イタリック部引用者]

あちらこちらに船頭の短く低^{こゝえ}聲で呼びかはずのが聞える。彼等の周囲をつゝんだ寂寞を破るものは、ただこれだけである⁵¹⁾。

驚いたことに、相馬御風の訳からは船頭たちが今では歌わない旨の括弧書きの注釈が抜け落ちている。これは、おそらくうっかり訳し落とししたものとするのが自然であろう。というのは、すでに見たように、御風は "duet" を「決闘」と訳したり、インサーロフが死ぬ日をなぜか『椿姫』を観た翌晩のことと誤ったり⁵²⁾、その訳業には少々頼りないところがあるからである。

そもそも『その前夜』を舞台化する計画は御風が強く主張して実現したものであり、また楠山が多くの点で御風の設定をそのまま踏襲しているように見受けられることからして、楠山は御風の訳をもとに脚本を書いたことは疑い得ない。

楠山はじめ芸術座の面々が原作との違いを意識しながら変更を加えたというよりも、何も知らないままゴンドラ船頭が歌うのは当然とばかり劇中歌を挿入した、という可能性の方が高そうである。御風が括弧書きを訳し落とししたことによって、ゴンドラの船頭が歌うことが自然になった。『ゴンドラの唄』が生まれたのは怪我の功名といったところか。

49) Turgenev, op. cit., p.155. 「おちこちで船頭たちが短く低く叫んでいた（彼らは今ではけっして歌わない）。ほかに物音はほとんど聞こえなかった」（傍点相沢）。なお、船頭たちが歌わないというのはツルゲーネフの独創ではなく、パイロンからの影響ないし彼への参照とみるべきであろう。拙稿「スキアヴォーニに死す」（注43に同じ）181頁参照。

50) On the Eve (Garnett), p.268.

51) 「御風訳」（注37に同じ）372頁。

52) 楠山の脚本でもインサーロフの死ぬ第五幕第二場は『ゴンドラの唄』の出て来る第一場の翌晩のことになっている。

6. 劇中歌から流行歌へ

— 中山晋平とその時代 —

島村抱月が劇中歌を導入したことについては、小山内薫や堀内敬三のように、芸術と営利の「二元の道」を標榜していた芸術座が、『カチューシャの唄』のヒット以来次々と芝居に劇中歌を挿入して「通俗的な人気を狙うようになりただの営利劇団になり下った」、「カチューシャ」の大流行が芸術座を墮落させた」などと厳しく批判する向きがある⁵³⁾。

劇中歌に対する賛否はおいても、抱月が大衆（彼の言葉では「民衆」）の心理と性向を熟知していたことは疑いない。帝劇での『復活』公演では、舞台がはねると観客たちが、廊下に張り出された『カチューシャの唄』の歌詞を群がって書き写したという⁵⁴⁾。また抱月は地方巡業の際には初日に先立って文芸講演会なるものを開催し、『カチューシャの唄』のレコードを聞かせた。すると「集まった民衆は、その歌を覚えて口ずさむ。彼らが舞台に接するとき、須磨子のカチューシャに異常な親近感を抱いた⁵⁵⁾」と言われる。

芸術座の劇中歌は「みな通俗な俗謡趣味から成っているとともに、歌詞にも曲にも西洋的情緒が取入れられているのが特徴で、これまでにそういう類型がなかっただけにこの時代の世態に依じて若い人たちに飲ばれたのであろう」と堀内敬三は言う⁵⁶⁾。

世は大正デモクラシーの時代であった。当局は「新派劇や西洋物」に対して否定的で、須磨子たちの芝居も「不健全な思想」とか「挑発的」とされ、生徒たちに「禁止的訓戒」を与える学校があったり、劇中歌が禁じられたりしたが、若者たちはそれを物ともしなかった。「『カチューシャの唄』が多くの学校で禁じられたし、『さすらひの唄』も同じ処分に附された。けれども、学生たちは高唱した。これらの歌を通して、人間解放の喜びを実感としてとらえ、大正デモクラシーを謳歌したのではなかろうか⁵⁷⁾」と倉田喜弘は「明治大正の民衆娯楽」を論じた書の中で述べている。

芸術座の劇中歌がヒットした背景として、看板女優松井須磨子がまさに歩く広告塔となって地方巡業で自ら歌って見せたことが何よりの宣伝になったのであろうと考えられるが、も

53) 堀内敬三『音楽五十年史(下)』講談社学術文庫、1977年、125頁。小山内は『新劇運動の経路』(1927)の中で『カチューシャの唄』の大当たりを「これがいけなかつた。これが芸術座を亡ぼした」、その後「芸術座が前受を前受をと狙ふ傾向がだんだん露骨になつて来た。二元の道は、いつの間にか、金儲けといふ唯一の道になつてしまつた」と断罪している(『小山内薫全集』第6巻、臨川書店、1975年、311-312頁)。

54) 飯塚恒雄『カナリア戦史 〈日本のポップス一〇〇年の戦い〉』愛育社、1998年、61頁。

55) 倉田喜弘『明治大正の民衆娯楽』岩波新書、1980年、173頁。

56) 堀内敬三、前掲書(注53に同じ)127頁。

57) 倉田喜弘、前掲書(注55に同じ)175頁(曲名の表記等を一部改めて引用)。これらの劇中歌が挿入された『復活』も『生ける屍』も深い社会批判を内包した作品であった。

うひとつ、須磨子の歌をレパートリーとしていた演歌師の存在が大きい、と飯塚恒雄は指摘する。当時の東京には演歌師の稼ぎ場所となる縁日が月に二十五日もあり、「演歌師たちは今日は麻布十番、明日は芝明神と都内の縁日を次々とわたり歩いて、芸術座のプロモーターのように劇中歌を歌い、中山晋平の歌本を売りまくった」という⁵⁸⁾。

劇名	劇中歌	作詞	歌い出し	都々逸調	作曲	拍子	楽譜
復活 (大正3年3月 帝劇)	カチユーシヤの唄	島村抱月・ 相馬御風	カチユーシヤ可愛や 別れのつらさ せめて 淡雪とけぬ間と	○	中山晋平	2/4	大正3 年6月
その前夜 (大正4年4月 帝劇)	ゴンドラの唄	吉井勇	いのち短し 戀せよ、 少女 朱き唇褪せぬ間 に	○	中山晋平	6/8	大正5 年7月
	眼のない鳩さん	楠山正雄	眼のない鳩さん、何處 行きやる		梁田貞	2/2	大正10 年9月
生ける屍 (大正6年10月 明治座)	さすらひの唄	北原白秋	行こか戻ろか北極光 (オーロラ)の下を 露 西亞は北國はて知らず	○	中山晋平	4/4	大正6 年11月
	今度生まれたら	北原白秋	今度生まれたら驢馬に 乗つておいで		中山晋平	2/4	
	にくいあん畜生	北原白秋	にくいあん畜生はおし やれな女子(をなご) おしやれ浮氣で薄情も のよ	○	中山晋平	2/4	
沈鐘 (大正7年9月 歌舞伎座)	森の娘	島村抱月・ 楠山正雄	どこから私や來たのや ら 何時またどこへ帰 るやら		中山晋平	4/4	大正7 年9月
	水藻の花	島村抱月・ 楠山正雄	森の姫ともうたはれた それは昔の夢ぢやもの		小松耕輔	4/4	
緑の朝 (大正7年11月 明治座)	緑の朝の唄	小山内薫・ 長田秀雄	さまの手にある花輪を 見れば わたしやほろ ほろ氣が沈む	○	中山晋平	2/2	大正7 年12月
カルメン (大正8年1月 有楽座)	煙草のめめめ	北原白秋	煙草のめめめ空まで煙 せ どうせこの世は癪 のたね	○	中山晋平	2/4	大正8 年1月
	戀の鳥	北原白秋	捕らへて見ればその手 から 小鳥は空へ飛ん でゆく		中山晋平	4/4	
	花園の戀	北原白秋	くるしき戀よ花うばら かなしき戀よ花うばら		中山晋平	6/8	

表3) 芸術座の主な劇中歌⁵⁹⁾

58) 飯塚恒雄, 前掲書(注54に同じ)61-62頁。

59) 作成に際しては以下の書目等を参考にした。堀内敬三, 前掲書(注53に同じ)。飯塚恒雄, 前掲書(注54に同じ)。『日本のうた 第1集(明治・大正)』野ばら社, 2006年。なお, 年号で表記してあるが, 1911年を加えれば西暦になる。また, 都々逸調については, 本稿第4節参照。

『 Gondola の唄 』考

中山晋平は芸術座の劇中歌のヒットメーカーだった。[表3]を見ると、主な劇中歌のほとんどを、そしてヒットした劇中歌のすべてを中山晋平がひとりで手がけたことが判る。初めて手がけた『カチューシャの唄』が大当たりをとって以来、次々と持ち込まれる劇中歌を必ずヒットさせなければならなかったのは相当な重圧だったに違いないが、かくして晋平の手にかかると、劇中歌は流行（はやり）唄となって巷に飛び立って行った。

中山晋平が『 Gondola の唄 』を作曲した経緯については、彼の伝記物の類が事細かに伝えている。晋平は曲の構想中に母の危篤の知らせを受けて信州の実家に駆けつけたものの、死に目にあえなかった。葬儀ではみなで『カチューシャの唄』を歌って供養としたという⁶⁰。ただ、帰りの汽車の中で母を思って悲しみに暮れていると、「 Gondola の唄 」の歌詞が、語りかけてきて、「汽車の揺れとともに、自然と旋律がわいてきた⁶¹」などというのはいささか物語に寄りすぎの嫌いがあるが、いずれにせよ、この曲が晋平の最愛の母の死をはさむ短時日に作曲されたのは事実である。

芸術座の芝居に劇中歌を挿入するのは、初めて手がけて大ヒットした『復活』の劇中歌『カチューシャの唄』に次いで二度目のことであったから、本人はもとより関係者の期待や不安はいかばかりであったかと想像される。逆に言えば、二曲目に当たる『 Gondola の唄 』の成功によって、劇中歌作曲家としての中山晋平の地位と名声が確立したと言える。

公演の翌年の大正5（1916）年7月にセノオ音楽出版社から楽譜が出版された。晋平の処女出版『カチューシャの唄』のときと同じく竹久夢二が装丁した。

水辺のテラスで椅子に凭れてモディリアーニばりに身体をくねらせたロングドレスの女性の背景に、星の煌めく夜の運河に浮かぶ一艘の Gondola の舟影が見える。大正浪漫の香り漂う「モダン」な感じの絵である⁶²。



60) 山本茂実『カチューシャ可愛や 中山晋平物語』大月書店、1994年、39頁。

61) 和田登『いのち短し恋せよ少女 — 小説中山晋平 —』総和社、2005年、140-141頁。

62) 『新小唄 第三編 Gondola の唄』の表紙絵(竹久夢二『歌の絵草紙』龍星閣、1966年、339頁による)。

ところで、『 Gondola の唄 』は 6/8 拍子という珍しい拍子の曲である⁶³⁾。この拍子は西洋音楽の伝統の中でバルカロールなどと呼ばれる（日本語では多く「舟歌」と訳される）タイプの器楽曲や声楽曲に特徴的な拍子である。

バルカロール barcarolle [仏], barcarole [英], Barkarole [独], barcarola, barcaruola [伊] 「舟歌」と訳す。もともとヴェネツィアの Gondola の舟歌に由来した器楽曲または声楽曲の名称で、「 Gondola の歌」 gondoliera [伊], gondola song [英], Gondellied [独] ともいう。すでに 18 世紀にはおもに声楽曲にその例がみられ、バーニーにもその記述がある。通常 6/8 拍子だが、まれに 12/8 拍子などがあり、比較的ゆっくりしたテンポで、波や舟の揺れる感じを表す単調なリズムの伴奏をもっている。ショパンやフォーレのピアノ曲の〈バルカロール〉が有名であり、またメンデルスゾーンの〈無言歌〉の中にもその例が見られる。声楽曲としてはオフエンバックの〈ホフマン物語〉、ロッシーニの〈ギヨーム・テル〉、ヴェルディの〈オテッロ〉などのオペラの中に例がある。シューベルトの歌曲〈水の上にて歌う〉は、その曲想から考えてバルカロールといえる⁶⁴⁾。[下線部引用者]

中山晋平はこうした伝統を念頭において意識的に 6/8 拍子を選択したと見てまず間違いない。彼の『 Gondola の唄 』はその曲想からいってバルカロールと見なしうるし、6/8 拍子であることからその資格十分である。もっとも、本来西洋音楽の中のある種のキャラクターピースを指す一般的名称（普通名詞）が曲のタイトルとして固有名詞的に使われているというのは、いささか奇妙ではある（中山に責めはないが）。

『 Gondola の唄 』は『カチユーシヤの唄』ほどは流行らなかったと判で押したように言われるのを耳にする。この手の否定的評価に先鞭をつけたのは、おそらく『その前夜』劇につ

63) 芸術座の主な劇中歌を見ても、『 Gondola の唄 』の他に 6/8 拍子になっているのは松井須磨子の最後の舞台『カルメン』（1919）で歌われた『花園の戀』があるくらいである（本節の〔表 3〕参照）。また中山晋平には後に野口雨情詞の『船頭小唄』（1923、「俺は河原の 枯れすすき」）という曲もあるが、4/4 拍子である。

ちなみに、明治・大正時代の歌を集めた野ばら社の『日本のうた 第 1 集』（注 59 参照）に収録された全 253 曲中、6/8 拍子は 15 曲しかない（うち 7 曲は外国曲）。この中でよく知られた曲を挙げると、『あおげば尊し』（作曲者不詳）、『ローレライ』（ジルヘル／ジルヒャー）、『野ばら』（ウエルナー）、『早春賦』（中田章）、『浜辺の歌』（成田爲三）、『宵待草』（多忠亮）、『モーツァルトの子守歌』（フリース）など。

64) 『音楽大事典』第 4 巻、平凡社、1982 年、1926 頁。前掲『日本のうた 第 1 集』の中で「バルカロール」と言えそうなのは、明治末から歌われていた『ローレライ』、中山晋平の『 Gondola の唄 』、そして大正 14 年（1925）頃に流行った『ヴェニス の 舟歌』（高木青葉・後藤紫雲詞、「外国曲」）、大正 5 年（1916）に発売され昭和になってから広まった『浜辺の歌』など 4 曲ないし 6 曲となるうか。

『 Gondola の唄 』考

いて公演の最中に出た名倉生の辛口の劇評ではなかろうか。

「その前夜」には雷鳴、馬の嘶^{いないき}、馬の鈴、風、波の音、鷗の羽音等を使つて居るが、馬の嘶^{いないき}に至つては噴飯に堪へなかつた、劇中人物の歌ふ唄には最初の方にローレーライ(?) 最後に幕外の船歌か何かに合せてエレエナの歌ふ唄があるが、何れもこれも餘り面白くない、最後の幕のはカチユーシヤで味を占めた藝術座が當てこんだのかも知れないが、須磨子の聲^{ふし}がなつて居ないので節もカチユーシヤの唄よりはむづかしく出来て居るので先づ以て流行になりさうにもない⁶⁵⁾[下線部引用者]

さらに、作詞者の吉井勇自身が須磨子に宛てた公開書簡の中で「幸か不幸かその節が稍難しかつたために、あまり流行せず済んでしまひました」と述べていた(本稿第3節参照)のも、こうした否定的評価にお墨付きを与えるかのように働いてしまったのではないかと思われる。

また、『カチユーシヤの唄』については『復活』が芸術座最多の公演回数444回を数えたとか、レコードが一举に2万枚売れたとされたり⁶⁶⁾、一方『生ける屍』の劇中歌『さすらひの唄』は蓄音機の普及もあってレコードの売り上げが25万枚を記録した⁶⁷⁾といわれるように具体的な数字が挙げられるのに対し、この二曲のあいだに出た『 Gondola の唄 』についてはそのような数字が語られることがないので、比較は主観的な印象に基づいた議論に傾きがちである。

いずれにしても、この二曲では比較の相手が悪いのであって、『 Gondola の唄 』がそれなりに流行ったことは疑いない。内田魯庵がこんな歌を詠んでいるという。

春雨の銀座の夜を女優髷 Gondola の唄口ずさみ行く⁶⁸⁾

『 Gondola の唄 』の歌のいのちは短くなかつた。現在まで残っていることが人気の何よりの証拠であろう。堀内敬三はその『音楽五十年史』の中でこの唄を「大正五年末からじりじりと永く流行^{はや}った⁶⁹⁾」と記している。大正から昭和を経て平成の今日まで口ずさまれている

65) 名倉生「須磨子の三役」(『東京朝日新聞』大正4年(1915)4月29日、7面)。

66) 堀内敬三、前掲書(注53に同じ)125頁。

67) 飯塚恒雄、前掲書(注54に同じ)64頁。

68) 同書、62頁からの引用。なお、「女優髷」は大正時代に流行した女子の髪型で、松井須磨子など新劇の女優が結い始めたのがその名の由来。日本髪^{はなま}の伝統を破り、アンコを芯に入れるのをやめて髷を低くし、前を七分三分または四分六分に分けて左右対称でなくした画期的な髪型。

69) 堀内敬三、前掲書、126頁。

息の長い歌である。

結びにかえて

—「いのち短し」と「恋セヨ乙女」のあいだ—

『 Gondola の唄』がふたたび注目を集めるには、黒澤明の映画『生きる』（1952）を待たなければならなかった。雪の降る夜更けの公園で、不治の病に冒されて余命いくばくもない主人公の初老の男がひとりブランコをこぎながら、自分の一世一代の大仕事を見届けるかのように、かすかな微笑を浮かべて低い声で呟くように唸るようにこの歌を歌う姿は、見る者にひときわ深い印象を残した。この映画によって『 Gondola の唄』を知ったという人も少なくない。映画の中でこの歌は「大正時代のラヴ・ソング」と呼ばれているが、楽士がすぐには思い出せないでいるのが示唆的である⁷⁰⁾。

現在『 Gondola の唄』は様々な歌手が歌ったものを聴くことができる。本稿執筆に際し、筆者が実際に聴いてみた録音（歌手と所収CD）のうち主なものは以下の通りである。

- 佐藤千夜子 『カチューシャの唄・鉦をおさめて 中山晋平の流行歌』（VDR-5171）
- 伊藤京子 『ベスト・オブ・ベスト 日本の名歌』 Disc 2 (VICC-60538)
- 藍川由美 『「 Gondola の唄」～中山晋平作品集』（CMCD-20063）
- 鮫島有美子 『 Gondola の唄 日本抒情歌集』（COCQ-83639）
- 森繁久彌 『恋し懐かしはやり唄』 Disc 5 (COCF-15135)
- ちあきなおみ 『ちあきなおみ大全集』 Disc 2 (COCP-34062)

この中には往年の歌手の吹き込みを復活させたものもあれば、CDの時代になって新たに録音されたものもある⁷¹⁾。そして、タイトルをご覧いただければお分かりのように、多くは所謂「懐メロ」とか時に抒情歌（叙情歌）あるいは青春の歌などと呼ばれるカテゴリーに属する曲として扱われている。また、出版されている楽譜などからすると、合唱曲、それも女声合唱曲として歌われることも少なくないようだ。こうした需要はしばらく絶えることはな

70) 本稿の当初の構想ではこの映画についての議論も含めるつもりであったが、紙幅の関係もあって見送った。いずれ何らかの形でこの映画における『 Gondola の唄』について論じたい。

71) 興味深いことに、吉井の作詞では四番までであった歌詞のうち、多くの録音で三番が省略されている（伊藤と藍川は三番も歌うが、後者では歌詞が一部変えられている。森繁に至っては一番と四番しか歌わない）。

『 Gondola の唄 』考

かろう。

ところで、平成の代になって『 Gondola の唄 』に関して興味深い現象が生まれて来ている。それは、この唄のメロディーは知らずに詞だけ、それも冒頭のみ知っているという人たちが出て来たことである。『 Gondola の唄 』という曲があることすら知らずにいる人も少なくないようだ。詩句のひとり歩きが始まったと言ってもよい。

たとえば、1991 年に連載が開始された漫画『セーラームーン』は翌年からアニメ化され、さらに 2003 年からはテレビドラマにもなったが⁷²⁾、主人公の「決め」の台詞はほぼ次のようなものであった。

花の命は短いけれど
命短し恋せよ乙女
可憐な花に姿をかえて
おいたをする子は許さない
愛と正義の
セーラー服美少女戦士
セーラームーン
月に代わってお仕置きよ

七七調と七五調のブレンドされた、いなせな啖呵をもじったような可愛らしい口上の中に『 Gondola の唄 』の冒頭の件が巧みに忍ばされている。

セガのゲームに「サクラ大戦」シリーズというものがある。これは架空年号「太正十二年」の帝都・東京を舞台に、「大帝国劇場」の少女劇団「帝国歌劇団」の六人の乙女たちが秘密部隊「帝国華撃団」(略称「帝撃」)花組となって悪と戦うというユニークな設定の「ドラマチックアドベンチャーゲーム」である⁷³⁾。

その第4作は『サクラ大戦4～恋せよ乙女～』という(2002年にドリームキャスト向け、PC版は2005年)。この手のゲームに不案内な筆者だが、PC版を起動させてみて、冒頭に『ゴ

72) 漫画：1991-1996、アニメ：1992-1997、TVドラマ：2003-2004

73) ウェブ上のオープンコンテンツのフリー百科事典の代表格である Wikipedia の中の「サクラ大戦4～恋せよ乙女～」の項を参照した。なお、このシリーズは、第二作目が「君、死にたもうことなかれ」との副題を持つことから分かるように、大正時代を一種パロディー化してヴァーチャル世界の構築に利用している。

ンドラの唄』の一番の歌詞（「命短し 恋せよ乙女」以下）が縦書きで流れるように現れて消えるのを確認した。

「命短し 恋せよ乙女」は、よほどクリエイターたちのお気に入りと見える。

2002年にはNHKがその名も『恋セヨ乙女』⁷⁴⁾という連続テレビドラマを放映するに至った(続編『もっと恋セヨ乙女』は2004年の放映)。ただし、ストーリーや設定に『 Gondraの唄』との関係が見て取れるという訳でもないようだ。

こうなって来ると、「いのち短し、恋せよ、少女」は、現代における広告宣伝活動の強力な武器であるキャッチフレーズ、キャッチコピーの走りと言っても過言ではない。たかが劇中歌、されど劇中歌。実に『 Gondraの唄』の冒頭の一節こそは、どの劇中歌の一節よりも強い浸透力と印象喚起力を秘めた、吉井勇が後世に残した恐るべき仕掛けであった。〈了〉

74) 台本を小説化したものも出た。岡田恵和・蒔田陽平『恋セヨ乙女』日本放送出版協会、2002年。

Gondora-no Uta: A Study of Isamu Yoshii and Shinpei Nakayama's "Gondola Song"

Naoki Aizawa

The goal of this paper is to present research of the “Gondola Song” (*Gondora-no Uta* : words by Isamu Yoshii, music by Shinpei Nakayama), which was one of the most popular songs in the Taisho era and continues to be one of the most well-loved songs even today.

The “Gondola Song” is famous for its strikingly simple and straightforward opening message : "Life is so short. Do love, young girl!" It was originally written for the 1915 performance of Turgenev's “On the Eve” by Art Theater (*Geijutsu-za*) in Tokyo and was sung on the stage by the famous actress Sumako Matsui. In this paper, we shall examine the following points:

- 1) To confirm the text of the Song and restore the original text in the stage scenario if necessary.
- 2) To compare Yoshii's text with that of Ogai Mori's translation of “Venetian Song” , which is inserted into H. C. Andersen's “Improvisator”.
- 3) To investigate the background of Yoshii's writing of the Song (including the fact of his borrowing from Ogai's “Improvisator”).
- 4) To reveal the rhetoric and technique of Yoshii's text as a verse.
- 5) To examine in what way and to what extent the introduction of the Song into the drama depends on Turgenev's original novel and its translation by Gyofu Soma.
- 6) To describe specific features of Nakayama's melody from a viewpoint of Japanese and European music while referring to Japanese culture of the Taisho era.

Yoshii's now almost unknown open letter to Matsui is also introduced and examined in detail in this paper. Finally, some reflections of the “Gondola Song” in the area of so-called subcultures, such as animations and computer games, in the Heisei era are introduced proving both the longevity of the Song and the magical power of its words .