

歌の変容

—— ツルゲーネフの『その前夜』の舞台化をめぐる ——

相 沢 直 樹

はじめに／問題提起

これまで世界中で様々な小説が舞台化されて上演されてきた。小説と演劇は近いようでいて、その実両者のあいだには深い溝がある。おまけに、もとの小説が外国文学の作品であった場合、話はさらに複雑になる。

大正4年(1915年)、島村抱月が主宰する芸術座は東京の帝国劇場における第5回公演の中で、ツルゲーネフの小説を舞台化した『その前夜』劇を上演した。この舞台化の問題点は、ふつうに考えれば、まずジャンルの相違(長篇小説と演劇)、次に言語文化の相違(ロシア語ロシア文化と日本語の世界)、そして最後に、脚色者の技量と性格の問題に帰せられよう。

ここでは特に文学作品に導入された「歌」の処理の仕方に注目したい。というのも、ツルゲーネフの原作は音楽や歌に満ちており、楠山正雄の『その前夜』劇も五つもの劇中歌を含んでいるのだが、その一方で、両者に現れる音楽や歌には共通するものがきわめて少ないのである。原作小説で大変印象深いロマンス『湖』は楠山の戯曲に現れず、芸術座の劇で注目を集めた劇中歌『ゴンドラの唄』に相当するものは、ツルゲーネフの原作にはなかったのである。

本稿では楠山正雄の脚色した『その前夜』劇をツルゲーネフの原作小説やソ連時代のアルブゾフによる脚本と比較しながら、こうした問題を解明するカギを探ってみたいと思う。

1. 小説『その前夜』と音楽

『その前夜』のあらすじ

1860年にツルゲーネフが発表した『その前夜』は、長篇小説としては『ルーゼン』、『貴族の巢』に続く第三作目であり、『父と子』の前の作品に当たる。

この作品でツルゲーネフは「余計者」ではなく、行動する主人公を登場させた。トルコの圧政に苦しむ祖国を解放しようとするブルガリア人留学生インサーロフである。それまでのロシアが知らなかった新しいタイプの男性の強い意志と行動力に惹かれた女主人公エレナ

は、彼と秘密裡に結婚した後、悲しむ両親を尻目にふたりで彼の祖国に向けて旅立つ。悲願成就を目前にして、病後のインサーロフはヴェネツィアで非業の死をとげるが、エレーナは夫の遺志を継ごうと、ひとりアドリア海を渡るというのが、物語のあらすじである。

原作に登場する音楽

ツルゲーネフの長篇小説『その前夜』はその全篇にわたって音楽に満ちている。登場人物たちの口から様々な歌が飛び出すほか、オペラなど音楽に関する言葉や人物名等への言及が見られるが、特にオベロン、『魔弾の射手』、ルサールカといった魔法や神話・伝承に関係したもの、また「死」や「別れ」を主題にした物悲しい唄や暗い歌曲の存在が目立つ。

後者の例として、たとえば、『モズドクの荒野』は異郷で客死する馭者を歌ったロシア民謡であり、「はるけき旅路をつつがなく」はプーシキンによる葬送歌の冒頭である。『湖』と『椿姫』のアリアもこの系統に属すると言えるが、詳細は後述参照。

章	歌う人	歌・音楽
1	シュービン	「マリヤ・ペトロヴナ万歳！」(ヤズィコフ詩の学生歌)
		オベロンの角笛 <ヴェーバー『オベロン』
2		ルサールカ
4		ヴェーバーの『いまわの思い』(ピアノ)
6	カーチャ	粗野な兵隊の歌
8	シュービン, ニコライ, アウグスチーナ	「わがもとを離れ給うな」(フェート詩のロマンス)
		コントラボンバルドン
1 2	遠くの馭者	『モズドクの荒野』(ロシア民謡)
		マックスとアガーテ <ヴェーバー『魔弾の射手』
1 4		ブルガリアの民謡
1 5	シュービン	「母なるヴォルガを下りて」(ロシア民謡)
	ゾーヤ	「あはれ湖水よ! 歳月は未だその一年の運行を終へざるに…」(ラマルティエヌ詩/ニーダーマイヤー曲『湖』)
2 0	シュービン	「震えよ, ビザンチン!」 <ドニゼッティ『ペリザリオ』
3 2	シュービン	「はるけき旅路をつつがなく」(プーシキン詩)
3 3	劇場の歌姫	「私を生きさせてください。こんなに若くして死ぬなんて!」(ヴェルディ『椿姫』)

※凡例

「」: 作中で登場人物によって口ずさまれる歌の一節など

『』: 歌曲・ロマンス・オペラなどのタイトル

斜体: その他音楽に関する語彙

『湖』

主要登場人物のほとんど全員でツァリーツィノへのピクニックに出かけたとき、ドイツ娘のゾーヤが池の上で『湖』というロマンスを歌って人々を恍惚とさせる、大変印象深い場面がある。

このロマンスはフランス・ロマン派の詩人ラマルティエヌの詩にニーダーマイヤーが作曲したもので、小説中では原詩第2連冒頭の《O lac! l'année a peine a fini sa carrière...》（あはれ湖水よ！ 歳月は未だその一年の運行を終へざるに¹）が紹介されているのだが、この詩は引用された箇所続けて「彼女が二度見るべかりしなつかしき波のほとりに／見よ！ われはただ獨り来てかく坐るなり、／彼女がかつて坐したりしその石の上に！」と嘆き、喪われた恋人とかつてこの湖を訪れた時の回想の世界に入って行き、懐かしい人の声が語った言葉が記される。

「あはれ、^{なんぢ}汝。時よ、その飛翔をやめよ、
また^{なんじ}汝、幸福の時よ、そのながれを止めよ、
かくて、われらをしてわが生のいと美はしき日の
^{つか}束の間の歡樂を味はしめよ。」

このいささか長大な叙情詩は「これらすべて見え、聞え、呼吸づくこの地の一切のものが、／せめては「かれら嘗て愛しあひぬ」の一言をつねにつねに^い咳^きかんことを！」という詩句で結ばれているが、「私」と恋人の性を入れ替えれば、エレーナとインサーロフの運命を予言的に暗示するものとなっているのだ。

声の割れた椿姫

エレーナとインサーロフはヴェネツィアの劇場で『椿姫』を見るのであるが、その場面はかなり詳細に描写されている。

容貌に恵まれず、「いくらかむらのある、そしてもう割れた声をしていた」ヴィオレッタ役の若い娘の演技は、次第にふたりの心を動かすようになる。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。舞台の上のヴィオレッタと同様に、インサーロフもうつろな咳を響かせていた。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」、^{ありか}「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

¹ 翻訳は西條八十訳「湖水」より（『世界文學全集（37）近代詩人集』新潮社、1930年、1-4頁）。

てしまう。その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!」（私を生きさせてください... こんな若くして死ぬなんて!）と絶唱して劇場を興奮の坩堝に変えた瞬間、エレナは全身に寒気を覚える²。

『その前夜』の物語はこの『椿姫』を境にして、くっきりと明暗を分ける。観劇前は幸福な若い恋人よろしくあらゆることに笑い転げていたふたりは、観劇後は現実に戻されたかのように、暗く押し黙ってしまう。そしてその晩、インサーロフの容態が急変し、絶命に至るのである。

台本にない "Lascia mi vivere"

実はヴェルディの台本を見てみると、アリアの後半の "morir si giovane" はあるものの、前半の "Lascia mi vivere" という文句は見当たらない。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の中に "morir si giovane" という言葉が出て来るのだが、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³。"Lascia mi vivere" に最も近い台詞を強いて探せば、これになるだろうか。いずれにせよ、"Lascia mi vivere" は、どうやら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なのではないかと考えられるのだ。

歌をなくしたゴンドラ漕ぎ

ヴェネツィアの場合における音楽に関してもうひとつ触れておかねばならないのは、歌をなくしたゴンドリエーレ（船頭）たちのことである。『椿姫』を観た劇場からの帰り路、エレナとインサーロフはゴンドラに乗ってカナル・グランデを通過してホテルに向かう。小さな赤い灯をつけてゴンドラが群れをなして行き交っているが、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唄わない⁴」ことがわざわざ括弧書きされている。

〈語り手〉はここでヴェネツィアと言えばゴンドラ、ゴンドラと言えばゴンドリエーレの歌という紋切り型に冷や水を浴びせているようにさえ見えるが、これはツルゲーネフの独創

² Turgenev, op. cit., p.153-155.

³ ヴェルディ（坂本鉄男訳）『椿姫』音楽之友社、2006年、104頁。

⁴ Turgenev, op. cit., p.155.

というよりも、彼が若い頃傾倒したバイロンからの影響ないし彼への参照と見るべきであろう。

反逆の英詩人はかつてこう詠んだことがあった。

ヴェネツィアでは
もうタツソの詩句を歌い交わすこともなく
歌をなくしたゴンドラ漕ぎがただ黙々と船をこぎ
町の館が水辺にくずれおちてゆき
音楽が奏でられないこともある。
そういう日々は過ぎ去ったのだ。それでもまだ
美しさはここにある⁵

2-1. 楠山正雄と『その前夜』劇

脚本の前書き

楠山正雄が『その前夜』劇の脚本に付した前書きからは、ツルゲーネフの原作と自らの脚色についての彼の態度や考え方が見て取れる。なお、原作の発表年についての誤解（正しくは1860年）は御風等と同じで、ガーネットの誤りを引き継いでいる。

脚本『その前夜』のはじめに

脚本『その前夜』は、言ふまでもなく、ロシアの三大小説家の一人、イワン・ツルゲエニェフ〔一八一八年—一八八三年〕の最も代表的な六大小説の一つを、新たに劇場の臺本として脚色したものである。原作の小説は一八五九年の出版。脚色者の使用したイギリス語譯本の題名は“ON THE EVE” ——

原作の小説に就いては、わが文壇に於いてすらこれまでに屢々、多くの先輩から優れた理解と同情のある論議を聞いた。ここにはただ、この作の女主人公エレエナが、謂はゆる一八五〇年代のロシアに於ける活動的な新しい革命婦人のタイプの先驅者であるといふ点と、それから篇中、女主人公の父ニコライ・スタホフと、青年彫刻家シユウビンのいみじき性格描寫が、平生ツルゲエニェフの藝術に對し、あまり多くの

⁵ 『チャイルド・ハロルドの巡礼』第四篇第3歌（1818）。翻訳は鳥越輝昭『ヴェネツィアの光と影』大修館書店、1994年、3頁からの引用。

好意を持たなかつたトルストイをして、なほ且つ賞讃の言葉を吝しむことを得ざらしめたといふ點と、この二點をのみ注意して置くに止める。

脚本『その前夜』はわが藝術座四月興行用に宛つべく特に稿を起こしたものである。小説を劇化する困難は、原作が藝術的に優れた、濃やかな感味を有するものであればあるほど甚だしい。殊に専ら牧歌的な柔かい情的氣分に蔽はれてゐるツルゲエニエフのこの作のやうなものを、舞臺に上ぼせるといふことは、或は世界の何處の劇場も嘗て試みなかつた、恐ろしい「無謀」であるかも知れない。私はただ一個の甚だやくざな脚色者として、輕率に提供せられたこの脚本が、松井須磨子氏等藝術座附男女優の技藝化を経て、果たしてどんな効果を持ち來たすであらうか、多分の好奇心を以て、靜かに待つてゐる外はない。

ここに出版するテキストと、藝術座が舞臺に使用するテキストとの間には、ただ第五幕の二場を一場に縮めた外に大差はない。

終りに、この脚本の第五幕のために、特に『ゴンドラの唄』を作して贈られた、吉井勇氏の厚意を謝する。

一千九百十五年四月中旬

脚 色 者⁶

登場人物

芸術座の『その前夜』劇の主な登場人物は以下の通り（括弧内は第5回公演での配役）。

娘	エレエナ（松井須磨子）
ブルガリア人	インサロフ（武田正憲）
彫刻家	シユウビン（住田良三）
大學生	ベルセネフ（田中介二）
父	スタホフ（勝見庸太郎）
老人	ウワルをぢさん（中井哲）

⁶ ツルゲエニエフ原作，楠山正雄脚色『その前夜』新潮社，1915年，巻頭1-3頁（この書からの引用は以下「楠山脚本」と略記）。

書記官	クルナトウスキイ	(田邊若男)
船頭	レンヂッチ	(中田正造)
母	アンナ	(澤井嘉枝)
召使いの少女	ゾオヤ	(花柳春美)
乞食の少女	カアチャ	(明石澄子)

五幕七場の構成

楠山正雄の脚本によれば、「場處」は「モスクワ及びヴェネチア」、「時」は「一八五三年夏より一八五四年の春まで〔クリミア戦争の前後〕」の五幕七場構成で、「光景」は以下のように定められていた⁷。

- 第一幕 モスクワ郊外。ツアリチナ湖畔。
〔七月の午後。晴れた日の夕方〕
- 第二幕 第一場 モスクワ郊外。スタホフ家の書齋。
第二場 モスクワ河岸。往来の小礼拝堂。
〔共に第一幕より二ヶ月後。九月の午後。雷雨〕
- 第三幕 第二幕第一場と同じスタホフ家の書齋。
〔第二幕より一ヶ月後。十月の午前。雨〕
- 第四幕 モスクワ郊外。インサロフの下宿。
〔第三幕より一週間の後。十一月の夕方。雪〕
- 第五幕 第一場 ヴェネチアの町。大運河の岸。
第二場 同。ホテルの一室。
〔第四幕より半年後。翌年四月の夜より暁方まで〕

なお、脚本の前書きによれば、当初二場構成の予定だった第五幕は、実際の舞台では一場に縮められた。

2-2. 楠山脚本の各幕の概要

第一幕（主人公たちの登場）

⁷ 「楠山脚本」5-6頁

第一幕は暑い夏の夕方、モスクワ郊外の湖畔が舞台である。幕開きとともに酔っ払ったドイツ人職工（労働者）五六人が「^{まい}「お前も^{ずみぶんい}随分行ける口^{くち}／^{まい}「おいらも^{ずみぶんい}随分行ける口^{くち}／どうせ^の飲むなら^{そこ}底まで^の飲みやれ^よ／^よ酔つて^{たふ}倒れて^し死ぬまでも。」などという野卑な歌を歌って登場。

続いて草むらのあいだからインサロフとエレエナが話をしながら登場すると、ドイツ人労働者たちは「^{ちきしやうま}畜生甘くやつてるぜ」、「これは失禮」などと捨てぜりふを浴びせながら通り過ぎて行く。

ふたりの話がトルコの士官に両親を奪われたインサロフの身の上に及ぶと、彼はトルコに支配されたブルガリアについて語りながら思わず激昂。そこにシユウビンとベルセネフが追いついて会話に入り、二人の仲を詮索する。その後、ドイツ系の小間使いのゾオヤとシユウビンがふざけて一座は賑やかになる。

菩提樹の下で会食した後、この日のピクニックを提案したエレエナの母アンナに促され、ゾオヤとシユウビンが「^いわれは知らねどわがこころ／^いなどかなしくはなりぬらむ」と『ロオレイ』を歌う⁸。

すると突然草むらの中から「ブラヴォ、ブラヴォ」という喚声とともに先ほどのドイツ人労働者たちが真っ赤な顔で現れ、ゾオヤにもっと歌うよう求めたり、取りなすシユウビンを突き飛ばしてゾオヤとエレエナにしつこく「クス」（キス）を迫る。ついに見かねたインサロフがドイツ人の大男を湖に投げ込んで無礼者を退治し、一同は大笑いして帰路に就くが、ひそかにエレエナを思っていたベルセネフは彼女が「國を救ふ、國民の自由を回復する、なんといふ大きな思想でせう。なんといふ大きな言葉でせう」と感嘆するのを聞いて複雑な胸のうちを隠せない。

第二幕第一場（恋心）

第二幕は第一幕から二ヶ月経った九月の午後で、第一場はスタホフ家の書斎が舞台である。

冒頭でエレエナが浮き浮きしながらブルガリア語を教えに来るインサロフを待っている様子が描かれる。ウウル老人には恋をしていると凶星をさされる。

約束の時間になっても現れないインサロフのことをエレエナが心配していると、父のスタホフが客人を連れて登場。彼は元老院一等書記官のクルナトウスキイを婿がねにしようと目論んでいることを妻のアンナに打ち明ける。

クルナトウスキイたちが食堂に入ると、庭から「^め「眼のない鳩さん、^{ほと}何處行きやる。／^ど巢をぬけて^{どこい}何處行きやる。」という淋し気な歌が聞こえ、「ねえさん、ねえさん、エレエナね

⁸ この歌詞は現在よく歌われる近藤朔風の詩（「なじかは知らねど心侘びて…」）とは異なるが、脚本の中に示された楽譜（作曲者名は記されていない）からすると、ジルヒャーのメロディーのようである（詳細は第8節参照）。

えさん」という声とともに茂みの中から盲目の乞食少女カアチャが姿を現す。カアチャはベランダまで上ってエレエナを探す、返事がないのですぐと帰る。入れ違いに食堂の扉が開いてエレエナが現れ、カアチャを探すと、ベランダを上って来るベルセネフに会う。

ベルセネフはインサロフが急に旅に出る決心をしたことを告げ、かつてインサロフが個人的な快楽や幸福のために国民のための義務や事業を犠牲にすることはできないと言っていたことに触れ、彼がエレエナに恋をしたために立ち去るつもりであることを仄めかす。ベルセネフが「エレエナ、僕もあなたを愛してゐたのです。けれども —— みんな夢です」と言って絶望して出て行った後から、エレエナも身支度をして外に出て行く。やがて大きな雷鳴が聞こえる。

第二幕第二場（雨の礼拝堂での再会）

激しい雷雨の後の雨が止まないで、エレエナとカアチャは壊れかけた小さな礼拝堂の中で雨宿りをしている。急いで出たため持ち合わせのないエレエナがカアチャに与えたハンカチが濡れていたところから、エレエナの悲しみが話題になる。エレエナが「ねえさんの大事な人のことでね心配してゐるんですよ」と言うと、カアチャは「ねえさんお嫁に行くの」とたずね、「ぢやあもう、ねえさん、お寺へは行かないのね」、「さう、ねえさん遠くへ行つてしまうの。つまらないね」と言って帰ろうとする。折しも明るくなった外へ、カアチャがまた「^眼のない鳩さん、どこ行きやる」と小声に歌いながら出て行く。

エレエナがふと我に返り、あわてて外套を着て立ち上がると、ちょうど旅支度をしたインサロフがうつむいたまま急ぎ足に目の前を駆け抜けようとするのところであった。なぜ黙って立ち去ろうとするのか答えようとしなないインサロフにエレエナは、自分が彼の下宿を訪ねるつもりだったことを告げ、臆せず彼への愛を告白する。ここに及んでインサロフも自分の気持ちを隠さず喜び、行く手に待つ困難をエレエナが承知の上と分かって、彼女と結婚してともにブルガリアに渡ることを誓う。

第三幕（秘密の露見）

第二幕より一ヶ月後のスタホフ家の書斎。アンナ、ウワル、ゾオヤがカルタをしているそばでシユウビンが新聞を読んで、トルコがロシアに宣戦布告したこと、ブルガリアでは反トルコの暴動が起きていることを一同に伝える。

今日も愛人宅に出かけたらしいスタホフを「^{すけべいぢぢ}助平爺」と呼んで、シユウビンが「^燃えるばかりが薪ぢやないよ」と鼻唄を歌っているところに、スタホフ本人が帰って来る。

スタホフは娘のエレエナがなぜクルナトウスキイと結婚する気にならないのか分からないとこぼし、娘が勝手に出かけてどこで誰とつきあっているのか分からないことに我慢ならな

い様子。エレエナの周囲にいる若い男性たちについては、ベルセネフを「むづむづした哲学の書生」、シユウビンを「やくざ者の骨頂」、インサロフを「何処の馬の骨だか知れない外国の乞食浪人」と呼んでこき下ろす。すると、シユウビンはインサロフが肺病をわずらって死にかけていると伝える。

シユウビンが去った後、下男からエレエナが町中のある家に入るのを見たと言われたスタホフが激怒して、エレエナの行き先を突き止めて連れ帰ると息巻いているさなかに、エレエナが現れる。

エレエナからインサロフと結婚したことを聞かされたスタホフは親子の縁を切ると言い渡し、さらに病気の彼とともに近々ブルガリアへ出発するつもりであることを聞かされるとエレエナを突き飛ばして出て行き、アンナは嘆き悲しむ。

第四幕（旅立ち）

一週間後のモスクワ郊外のインサロフの下宿。今日はインサロフとエレエナの旅立ちの日である。

シユウビンとウワル老人が焚き火にあたりながら、昼間アンナがエレエナとインサロフに会って今生の別れとばかりの愁嘆場を演じたことを語る。そこにベルセネフが現れ、次いで衰弱のあとの著しいインサロフとエレエナが登場。みなで最後の別れを惜しんだ後、今にも出発しようとしているところへスタホフが櫓で駆けつけ、シャンパンをふるまって娘夫婦を祝福する。エレエナたちを乗せたトロイカの鈴の音だけがかすかに聞こえる。

第五幕第一場（『ゴンドラの唄』）

第四幕から半年後の春四月、イタリアのヴェネチア（ヴェネツィア）の町。第一場は大運河の岸辺が舞台である。

楠山正雄の脚本には、この場の冒頭に「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置かれている。幻想的な感じを出そうとしてか、幕が上がっても舞台はしばらく真っ暗で、その中をただ真紅の燈火だけが怪物の眼のように光るという設定になっている。そして、海の遠鳴りが聞こえる中、「若い澄んだ少年の聲」で誰かが歌う唄として『ゴンドラの唄』の歌詞と「この一節をイタリアの俗謡の調に依つてうたふ」という注釈が記されている。

ゴンドラを降りたインサロフとエレエナが姿を現す。ふたりはその夜劇場で見た見た『椿姫』らしい芝居や、迎えを頼んでいるダルマチアの漁師レンヂッチについて語る。祖国の状況を嘆き、一刻も早い蹶起にはやる気持ちを抑えきれないインサロフの興奮をエレエナが鎮めようとする。

エレエナが生きているうちが花だとしてから、ああ歌が歌いたくなかった、今夜は一晩さわいでいたいくらいだ、と気分を昂揚させて、遠くに聞こえる少年の歌声に先ほどの歌を思い出しながら『ゴンドラの唄』の一番（歌詞には最初のものとは微妙に異なるところがあるが）を歌う。

第五幕第二場（インサロフの最期）

第二場はふたりのいるホテルの一室が舞台で、インサロフはベッドに横になり、エレエナは安楽椅子の上でうたた寝している。そのうちインサロフが悪夢にうなされて起き上がり、よろよろ歩き出し、それに気づいたエレエナが駆け寄る。インサロフはレンヂッチの来るのを今か今かと待ちわびているのだ。

祖国を思って興奮するインサロフをエレエナはなだめて寝かせようとする。彼はレンヂッチが来たら起こしてくれ、早く支度しなくてはならないと言って床につくが、そのうち突然起き上がり、エレエナの手をつかんで「エレエナ、エレエナ。レンヂッチは来ない。——だが、私はもうだめだ、もうだめだ」、「エレエナ、私が死んだら、せめてこの身体だけでもブルガリアの土に埋めて下さい。レンヂッチに頼んで下さい。——エレエナ、やはり短い幸福だった」と言い残して、仰向けに倒れる。

インサロフが絶命し、エレエナが「ああ。ああ」と絶叫したその時、戸口にレンヂッチが幻のように現れる。エレエナはレンヂッチに自分をインサロフの柩とともに対岸に渡すよう頼み、帰途を思案するレンヂッチに自分を送り返すには及ばないと告げる。

彼が去ると、エレエナは目に涙をためながら表情を変えず化石したように立ちつくし、しばらく沈黙した後、「私はやはり一人だったのだ。」と独り言つ。

そしてけたたましい鷗の羽音、海鳥の叫び、遠く非常汽笛の聲の響く中、幕となる。

2-3. 浜村米蔵の批判

楠山脚本への批判

『その前夜』劇の発表直後に楠山の脚本を真正面から批判した者がいた。大正から昭和時代の演劇評論家として知られ、帝劇文芸部主任や戦後は舞台芸術学院学長などを歴任した浜村米蔵（濱村米蔵）（1890～1978）である。

『その前夜』劇上演当時の他の多くの劇評が専ら舞台そのものについて、つまり演出や役

者についてのものだったのに対し⁹、浜村の批評は脚本に即した、脚本についての批判であり、楠山脚本とツルゲーネフの原作との関係を軸に論が展開されている、という点で特筆すべきものがある。

浜村米蔵の評論「藝術座の『その前夜』」は、雑誌「新小説」（大正4年6巻）に掲載された。

原作との齟齬

浜村はまず『その前夜』の原作（最初は英訳、後に御風訳）を読んだのがだいぶ前のことなので荒筋しか頭に残っていないが、エレエナとインサロフとがオペラを見て春の夜をゴンドラに乗って自分達の宿の方へ帰って行くという短い十行あまりの記述が、今でも印象的で忘れられない、「インサロフの病軀をいたわるエレエナの姿をセンチメンタルに考へることなしでみられなかつたからであらう。」と述べた後、単刀直入に藝術座の舞台についての不満を表明している。

楠山正雄氏に依つて脚色された『その前夜』の演出は、私が原作を読んだ時の、沈んだ息苦しい氣分を、甚しく破壊して了つた、エレエナとインサロフとの戀の激動を、甚しく弱めて了つた、全體に原作から感受された烈しい重々しいものが失はれてゐた。

¹⁰

そして、「物足らなさ過ぎる結果」の原因を詮索しながら、浜村は一旦は言葉を選んで判断を保留しているが、その後で、責任をもって言えるのは「楠山正雄氏の脚色は充分なる意味で全くなつてゐない」ということだと痛烈に批判している。

「小説を脚色するには脚色者に充分な覺悟と方法と力量とが無い限り、それは怖しく無鐵砲な不誠實な不自然な事實となる」とし、これまで小説の脚色に本当に成功した者は一人もない、という一般論を述べた上で、楠山を尊敬しているという浜村は、『その前夜』の脚色に特別な期待を寄せていただけに受けた落胆の大きさを隠さず吐露している。

『その前夜』の何の場面も短かい物語を見るだけで小説の筋を展開し行く以上に、劇的緊張を示すまでになつてゐない、幕開の技巧と幕切の技巧とがあるのみである、^{まくあき} ^{まくぎれ} 皆それだけである、要するに脚色者のものが何もない、楠山正雄氏の原作を取り扱ふ態度が甚しく好い加減である、不充分である、私は六幕七場を觀てゐるのに可なり

⁹ 拙稿「失われた明日のドラマ — 島村抱月の藝術座による『その前夜』劇上演（1915）の研究 —」参照。

¹⁰ 濱村米蔵（浜村米蔵）「藝術座の『その前夜』」（「新小説」1915年6巻），80頁。

苦痛を忍ばなければならなかつた。¹¹

また、ヴェネツィア（ヴェニス）の場面については、次のように述べて、最終的に原作との齟齬が強調されている。

ヴェニスの春の暁は、インサロフが生命のむごさを寫眞で見せやうとしてゐた、エレエナもいろいろ苦勞を重ねて、遠くモスコウの母親を思つたり、瀕死の良人を考へたりする、智識ある女の心境を相當に見せてゐた、然し遂に原作から得られるやうな、強い深い暗示は全く與へられさうにも爲なかつた。¹²

なお、浜村の批評は『ゴンドラの唄』はじめ、この劇に挿入された劇中歌にはまったく触れていない。

批判の要点

浜村米蔵の批判を彼自身のキーワードを使って要約すれば、以下のようなナイナイ尽くしになるうか。すなわち ——

楠山脚本による舞台は、原作を読んだ時の「沈んだ息苦しい気分」を甚だしく損ない、原作から得られるような「強い深い暗示」は最後まで得られそうもなかつた。エレエナとインサーロフの「恋の激動」が甚だしく弱められ、原作から感受された「烈しい重々しいもの」が失われた。この脚本では小説の筋をなぞった短い物語がつながられているだけで「劇的緊張」を示すまでに至らないが、それは楠山が原作を好い加減な態度で扱っているからだ。

『その前夜』劇の問題のすべてを脚色者の原作に対する態度に帰そうとする総括は極論にすぎるように思われるが、それでも、上演当時の劇評の大半を占める「春の夜の夢の如き暖き戀物語り」等の性格付けに違和感を覚える筆者にとって、浜村の批判には首肯しうる点が多い。

3-1. 小説と脚本のあいだ

原作との関係で見る楠山脚本の特徴

楠山脚本がツルゲーネフの原作と性格を異にするところを筆者なりにまとめてみると、以

¹¹ 濱村米蔵「藝術座の『その前夜』」81-82頁。

¹² 濱村米蔵「藝術座の『その前夜』」, 82頁。

下の5点を指摘できるように思う。

- 1) 設定の簡略化
- 2) 期待の地平の後退
- 3) 悲劇的予感の弱まり
- 4) 「新しい女」としてのエレーナ像
- 5) 原作にはない劇中歌をほぼ全幕に導入

設定の簡略化

楠山脚本において原作との齟齬が大きく生じている場合のほとんどは、設定（人物、場面）と展開に関するものと言える。

場所の設定について言えば、たとえば、楠山脚本の第2幕第1場と第3幕はいずれも「モスクワ郊外。スタホフ家の書斎」とされているが、原作では前者に相当する場面の舞台はモスクワ郊外のクンツェヴォという所にあるスタホフ家の別荘で、後者の舞台はモスクワの街中にある屋敷（本宅）である。一方、楠山脚本ではスタホフ家の別荘が使われず、「モスクワ郊外」にあると設定された屋敷のみが使われている。つまり、楠山は郊外にあるスタホフ家の別荘と市内の邸宅をいっしょくたにしているのだ。

やや細かくなるが、原作やアルブゾフ脚本でスターホフ家の別荘と小礼拝堂の場所に設定されたクンツェヴォはモスクワの中心から見て西方の郊外に位置するのに対し、ツァリーツィノは郊外と言っても南方で、またスターホフ家の屋敷とインサーロフの下宿はともにモスクワの中心部にある。ところが、楠山脚本では、第1幕の「ツァリチナ湖畔」も第2幕第1場の「スタホフ家の書斎」も、第3幕の「スタホフ家の書斎」と第4幕「インサロフの下宿」のいずれも同じく「モスクワ郊外」とされているだけで距離感がない。「モスクワ郊外」が広すぎるのだ。

次に、人物設定の簡略化の例として、盲目の乞食少女とされる楠山脚本のカアチャが、原作では別々に現れる乞食少女カーチャと盲目の乞食老婆を合わせたものになっていることを指摘しておかなくてはならない。原作に出てくる乞食の少女（盲目ではない）のカーチャはエレーナと親しくなり、彼女に粗野な「兵隊の歌」を教えるが、物語が始まる前に亡くなっていて、回想やエレーナの夢の中のみ現れる。一方、エレーナが雨の礼拝堂で出会った盲目の乞食老婆は、エレーナの悲しみを言い当てて予言的なことを言い、その後エレーナはインサーロフと奇跡的な再会を果たす。それに対して楠山脚本では、盲目の乞食少女カアチャが「眼のない鳩さん」という淋し気な歌を歌い（「兵隊の歌」は出て来ない）、雨上がりの礼拝堂でエレーナがインサロフと行き会うきっかけを作るといふ、原作の乞食老婆と同じよう

な役割を果たす。

また、劇の展開に関しては、原作では噂だけでなかなか現れない主人公のインサロフがエレナとともに冒頭から登場したり、原作でふたりの絆の深さを示すインサロフの病気の場面が省略されて伝聞で伝えられるだけ、といった簡略化が見られる。後者のおかげで原作で感得されたエレナとインサーロフの絆の深さが弱まり、インサロフの健康と彼をめぐる状況の深刻さ、さらに言えば死の影が薄れる結果になっている。前者については次項参照。

遠ざかる期待の地平

『その前夜』の原作はまず期待させ、実現を待つ、というストーリー展開が基本なのであるが、楠山脚本はそうになっていない。たとえば、インサーロフの登場がよい例だ。

原作でインサーロフはまず第1章で「非凡な人物」として噂され、第10章でインサーロフの噂を聞いたエレナの関心と呼び、第11章でシュービンの前に姿を現し（ということは、私たち読者の前に現れるのもこの時が初めてになる）、その次の章でやっとエレナの前に姿を現す。このように、インサーロフは噂や伝聞によって人びとから受ける期待を増しながら、次第に近づいて来るという筋書きになっているのである。

しかし、楠山脚本では第1幕の幕開きからインサーロフとエレナが並んで登場する。これでは、まず噂を聞いてあれこれ想像して期待するという大事なプロセスが省略され、期待されるヒーローの重さも出会いのかけがえのなさもあまり感じられなくなってしまふ。ちなみに、アルブゾフ脚本では第1幕の最後の四分の一くらいのところで、インサーロフがエレナの前に現れる。

しかも、芸術座の舞台では、知り合ったばかりのインサロフとエレエナがはじめから実に親しげに会話しているのである。シュウビン、ベルセネフに追いつかれないように先に行こうとして、エレエナが「につこりして男の腕に凭^より乍ら」話を続けるというおまけまで付いている。ふたりは通りがかりのドイツ人職工たちから「畜生甘くやつてるぜ」とか「これは失禮」などという言葉に浴びせられているくらいだから、ただの「ラブラブ」のカップルに見えても不思議はないほどだ。

全般に楠山脚本では、インサーロフとの関係においてエレナが原作をはるかに越えてうきうきしたり、はしゃいで見せるのが目につく。

悲劇的予感の弱まり

楠山脚本では原作の全篇に重く垂れ込めていた悲劇的な予感が失われているか、はなはだしく弱められている。これは浜村米蔵の言う、原作の持ち味であった「沈んだ息苦しい気分」や「烈しい重々しいもの」の欠如とほぼ同じことである。そして、その最も大きな原因

のひとつは、おそらくエレエナの性格づけに求められるのではないか、と思われる。楠山のエレエナは、とくに初めの方で、とにかく明るすぎるのだ。

たとえば、第2幕の冒頭で、「インサロフ先生」のブルガリア語の授業を待つエレエナには、ツルゲーネフのエレーナと同一の女性とは認めがたいところがある。

エレエナ。（快活な表情。読み差しの本を置いてほつと息を吐く。）ああ、^{つか}勞れた。ブルガリアの言葉は元はロシア語と同じだといふけれど、随分むづかしいわ。易しい、易しいつて、あの方も嘘つきだわ。（懐中時計を出して見てにつこりし乍ら。）おやもう一時半。あの方のいらつしやる時分だわ。しょうがないねえ。まだちつとも覚えやしない。先生に叱られるわ。構やしないわねえ。先生。インサロフ先生。（机の抽斗から、寫真を取り出して接吻する。）澄ました顔をしていらつしやるわ。憎らしい。（寫真を、^{はふ}抽斗に投げ込む。）¹³

いくら「恋する乙女」の振る舞いとは言え、これでは「お^{きやん}狭な下町娘」風で、ちょっと「^{はす}蓮^ば葉」な感じさえする（もしかすると、このエレエナ像は須磨子のキャラクターに合わせたのかも知れない）。原作のエレーナはもっと複雑で重い性格である。自分でも押さえがたい衝動を抱えてもがき苦しんでいて、周囲からは謎めいて見えるのだ。

もちろん、原作のエレーナにも大胆なところや未来に対して楽観的なところがある。しかし、彼女が人間の幸不幸や罪と罰について自問したり、神に問いかけたりする面が楠山脚本では消えているか、とても弱くなっているのだ。

「新しい女」としてのエレエナ像

その一方で芸術座のエレエナは舞台の終幕で突如孤独な姿をさらす。楠山脚本によれば、エレエナに頼まれて彼女をインサロフの柩とともに対岸に渡す約束をしたレンヂツチが去った後、以下のような場面で終幕となる。

エレエナ。 さようなら。（そのうしろ影を見送つたまま、化石したやうに立つ。眼には涙を一杯ためてゐるが、顔面の表情は彫刻のやうに動かない。やや長い沈黙）私はやはり^{ひとり}一人だつたのだ。（この時寢室の高窓から朝の光射し入りてインサロフの死顔を白く照らし出す。エレエナふとその方へ吸はれるやうによろよるとよろけかかる。）やはり^{ひとり}一人だつたのだ。——
（^{かいてう}けたたましい鷗の羽音。海鳥の叫び。）

¹³ 「楠山脚本」45頁。

遠く非常汽笛の聲。) ¹⁴

楠山の女主人公が劇の前半で明るく無邪気だった分、それとの対照で彼女の孤独と寂寥が原作以上に重く感じられる。ここで突出している「私はやはり一人だったのだ」という原作には見られない独白は、第2幕の冒頭でインサロフを知ったエレエナが油絵のマドンナに向かって、自分はいつこの間まで一人ぼっちだった「けれど私はもうひとりではなくなつたのですよ。ヂミトリ・インサロフ——さうです。ヂミトリ・インサロフといふ立派なお友達が出来たんです。」と語りかけていたのに呼応しているものと思われるが、やや唐突な感じも否めない。この孤独になっても一人で生きていこうとするエレエナの姿には、当時のわが国で喧伝されていた自立した「新しい女」のイメージが投影されているように思われる。

明治44年9月、文芸協会の第1回試演で初演されたイブセン作（島村抱月訳）『人形の家』で須磨子はノラを演じてセンセーションを巻き起こし、翌年5月には第3回文芸協会（有楽座）ではズーダーマン作（島村抱月訳）『故郷』4幕でマグダを演じて好評を博した。このノラやマグダは古い家族制度・婚姻制度を拒否して家を出て行ったり、未婚の母となって戻ってきたりする「新しい女」の旗手である。抱月たちの考えるエレエナはこれらの女主人公たちの後継ないし近親と見なされていたのではなかろうか？ 特に、前半の無邪気さと使命を自覚した後半の差が大きく、終幕でひとり海を渡る孤独な楠山のエレエナは、夫も子どもも捨てて本当の生活をするために家を出る結末を持つイブセンのノラ、より正確には須磨子のノラに寄せられていたのかも知れない。ノラはマグダなどと比べても劇の前半と自覚後のギャップが大きく、さらに「チャイルド、ワイフ」型とされる須磨子の演じ方には特にその落差が強調される無邪気さがあつたと考えられているからである¹⁵。

また、芸術座の『その前夜』劇以前にすでに我が国ではツルゲーネフの女主人公が「自立した女」「新しい女」と見なされていたことを窺わせるものがある。『その前夜』劇のほぼ8年前に当たる明治40年（1907年）に発表された田山花袋の『蒲団』の中で、驚くべきことに主人公の師弟は小説『その前夜』の英訳を読み進めているのであるが、ロシアの女主人公が「自立した女」の一人としてその名を挙げられているのである。

作家の時雄は弟子の芳子に日本の女子ももう自覚しなければならないこと、昔の女のように依頼心を持っていては駄目で、「ズウデルマンのマグダの言つた通り、父の手からすぐに夫の手に移るやうな意気地なしでは仕方が無い、日本の新しい婦人としては、自から考へて自から行ふやうにしなければいかん」と諭して、「イブセンのノラの話やツルゲーネフのエ

¹⁴ 「楠山脚本」199-200頁。

¹⁵ 小平麻衣子『女が女を演じる 文学・欲望・消費』新曜社、2008年、201頁。

レネの話や、露西亞、獨逸あたりの婦人の意志と感情と俱に富んで居ること」を話す。そして、この自覚には自省が伴わなければならない、むやみに意志や自我を振り回してはいけない、「自分の遣ったことには自分が全責任を帯びる覺悟がなくつては」と戒められた芳子の胸には、時雄に対する「渴仰^{かつごう}の念」まで呼び起こされるのだ¹⁶。

暗く物悲しい音楽の除外

楠山脚本からは原作にあった暗く物悲しい音楽がほとんど取り除かれた。特に主人公たちの運命について予言的だったロマンス『湖』や『椿姫』からのアリアがなくなったのは作品世界の性格を変えたと言ってよいほど大きいように思われる。

「行く手は遠し、み神とともに」は原作にあるプーシキンの詩による葬送歌のことだろうと思われるが、楠山脚本ではこの一節のみで歌というほどではない。しかも、このもとの葬送歌自体が当時の日本で広く知られていたとは到底思えない。

結局、原作を満たしていたような物悲しくさびしい音楽としては、第3幕に出てくる原作と同じウェーバーの「いまわの思い」（ピアノ曲）と、新たに劇中歌として導入された、盲目の乞食少女カアチヤの歌う、哀れを誘う「眼のない鳩さん」のみということになるだろう。

アルブーゾフ脚本との比較

本来読み物である小説を、役者たちが舞台上で動き話す芝居にしようとすれば、単純にそのままでは行かないことは想像に難くない。ただ、そもそも小説を演劇に変えることが原理上絶対に不可能だというのでないかぎり、問題は個々の作品を舞台化するその仕方にあると考えるのが自然であろう。

そこで、ここでは楠山脚本の問題を考えるための参考として、ソ連時代の舞台化の例を取り上げてみたいと思う。他の脚色との比較によって、問題点がより鮮明に浮かび上がることを期待してのことである。

楠山正雄は『その前夜』を脚色することを「世界の何處の劇場も嘗て試みなかつた、恐ろしい「無謀」であるかも知れない」と述べていたが、ロシア本国での事例を調べてみると、芸術座の舞台から33年ほど下った1948年に、ソ連時代の人気脚本家のアレクセイ・ニコラエヴィチ・アルブーゾフ（1908～1986）によって脚色されたことが知られている。

この『その前夜』劇はR. シーモノフの演出によってモスクワのワフタンゴフ劇場で上演されたのであるが、この時、今では世界的な演出家として知られる若き日のユーリー・リュビーモフが、芸術家のシュービン役で出演していたというのも興味深い。

¹⁶ 『田山花袋集』（『日本近代文学大系』第十九巻）角川書店、1972年、133-134頁。

構成の比較

アルプーゾフが脚色した『その前夜』¹⁷は、全4幕7景から構成されていた。比較のために楠山脚本の構成と並べてみる。

アルプーゾフ脚本

幕	景	
1	1	スターホフ家の別荘 (クンツェヴォ)
2	2	ツァリーツィノ
	3	礼拝堂 (クンツェヴォ)
3	4	インサーロフの下宿 (モスクワ)
	5	スターホフ家 (モスクワ)
4	6	インサーロフの下宿
	7	ヴェネツィア

楠山脚本

幕	場	
1		ツァリチナ湖畔 (モスクワ郊外)
2	1	スタホフ家の書斎 (モスクワ郊外)
	2	往来の小礼拝堂
3		スタホフ家の書斎 (モスクワ郊外)
4		インサーロフの下宿 (モスクワ郊外)
5	1	ゴネチアの町。大運河の岸
	2	同。ホテルの一室

総じて、アルプーゾフの脚本における場面の展開がツルゲーネフの原作を大筋においてなぞっているのに対し、楠山脚本は場面の省略や入れ替えがはるかに顕著である。

たとえば、原作でもアルプーゾフ脚本でも冒頭に、クンツェヴォのモスクワ河畔でのシュエビンとベルセネフによる一種哲学的な対話が置かれているが、楠山脚本はこの場面を飛ばして、いきなりツァリチナ湖畔から始まっている¹⁸。

アルプーゾフ脚本はインサーロフがモスクワで体調を崩して人事不省に陥った場面を描くのに第4景を充てているが、楠山脚本ではその場面を省略していて、インサーロフの病状や看護についてはシュウビンやベルセネフの科白から聞かされるのみ。

アルプーゾフ脚本の第5景、スターホフ家で舞踏会を開き、ニコライ (エレナの父) が婿がね候補のクルナトフスキーを連れて来るという設定は原作にはないもので、インサーロフの病気との関係でいうと原作とは順序が逆になっている。ちなみに、楠山脚本ではクルナトフスキーがスタホフ家を訪れるのは、主人公たちが雨の礼拝堂で劇的な再会をはたす場面に先立つ設定になっている。

一方、ヴェネツィアの場面 (第7景) は、アルプーゾフ脚本の中でもっとも原作の設定から自由になっているところである。細かいことは省略するが、エレナとインサーロフが滞在している施設 (原作はスキアヴォーニのホテル、アルプーゾフ脚本は海辺の小屋) も、インサーロフの死ぬ間際の行動 (原作では夜半に急に容態が悪化し、絶命した直後に迎えの漁

¹⁷ A. N. Arbuzov, *Nakanune. P'esa A. Arbuzova po odnoimennomu romanu I. S. Turgeneva*, M., Iskusstvo, 1955.

¹⁸ もっとも、脚色に際し『その前夜』以外のツルゲーネフの作品も利用したというアルプーゾフ脚本は、青年たちの対話の前に原作にはない悩めるエレナと乞食の老婆の対話を置いて、この劇がエレナの劇であり、彼女の人生の模索と葛藤こそが劇の主軸であることを示そうとしているように見える。

師レンヂーチが登場。アルブゾフではレンヂーチが海からやって来るのを見つけて浜辺に向かい、力つきて事切れる)も、かなり大胆な改変が施されている。これに対し、楠山脚本では(少なくとも上の二点に関しては)ツルゲーネフの原作をある程度忠実に踏襲していると言える。

3-2. 楠山脚本と劇中歌

劇中歌

楠山正雄の脚本では『その前夜』劇のほぼすべての幕に劇中歌が導入されているが、これはおそらく前年に起死回生の大打撃をとったトルストイ原作(バタイユ脚色/島村抱月訳)の『復活』劇の中で松井須磨子の歌う『カチューシャの唄』が大人気を博したのにあやかっただけのことだろう。

脚本を見ると、『ゴンドラの唄』はじめ全部で大小五つの劇中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
「 ^{まい} お前も随分行ける口	酔っぱらいのドイツ人 職工たち	第1幕(ツアリチナ湖畔)	未詳(楠山正雄詞?)
ロオレイ	ゾオヤとシユウビン	第1幕(ツアリチナ湖畔)	未詳(楠山正雄詞?, ジルヒャー曲)
「 ^{まい} 眼のない鳩さん	カアチャ	第2幕第1場(スタホフ家の書斎)と同第2場(往来の小礼拝堂)	楠山正雄詞, 梁田貞曲
「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 スタホフ家の書斎)	未詳(楠山正雄詞?)
ゴンドラの唄	ゴンドラの少年船頭 エレエナ	第5幕(ヴェネチアの町 大運河の岸)	吉井勇詞, 中山晋平曲

芸術座の『その前夜』劇における劇中歌

これらの劇中歌はいずれもツルゲーネフの原作にはない(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「^{まい}お前も随分行ける口」とカアチャの歌う「^{まい}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』を歌っているという具合だ。そして、原作ではヴェネツィアで主人公たちはゴンドラ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、『ゴンドラの唄』に相当するものは原作

にはなかつた)。

第1幕の劇中歌(その1) —— 「^{まい}お前も随分行ける口」

暑い夏の湖畔が舞台の第1幕は、冒頭から酔っ払ったドイツ人職工(労働者)が野卑な歌を歌って登場する賑やかな幕開きである。

^{まい}お前も^{ずみぶんい}随分行ける口
^{ずみぶんい}おいらも^{くち}随分行ける口
どうせ^の飲むなら^{そこ}底まで^の飲みやれ
^よ酔つて^{たふ}倒れて^し死ぬまでも。

^{ばくち}博奕をやれば^{そこし}底知らず
そのくせ^{はら}拂つたことはない
どうせ^う打つなら^{そこ}底まで^う打ちやれ
^{はだか}裸體ひとつになるまでも。¹⁹

ツルゲーネフの原作にはこのような歌はないし、そもそもドイツ人が何かを歌うという設定もなかった。当時の日本人の一般の観客に後で酔漢がインサーロフに投げ飛ばされるのが無理無く感じられるようにするために、粗野なドイツ人についてのイメージを強調するこのような歌が用意されたのではないかと考えられる。

なお、脚本にはこの歌の作詞者も作曲者も明記されていないが、歌詞は楠山正雄によるものとするのが自然であろう。

第1幕の劇中歌(その2) —— 『ロオレイ』

その後、ツアリチナへのピクニックを提案したエレエナの母アンナに促され、ドイツ系の小間使いのゾオヤとシユウビンが『ロオレイ』を歌う。

『われは^し知らねどわがこころ
などかなしくはなりぬらむ
すぎし^{むかし}昔の^{ものがたり}物語
わするるときのあらざれば。

¹⁹ 「楠山脚本」8頁。

ゆふべすず
『夕涼しくくれそめて
みづがは
水しづかなるライン川
いりひやま
入日まばゆく山々の
いたゞき
頂かけててりはえつ。

『あやしかしこの岸の上に
よ世にうつくしきをとめご
かざしのたま
玉のきららかに
こがねかみくしげづ
黄金の髪を梳る…… ……²⁰

この歌詞は現在よく歌われる「なじかは知らねど心侘びて」（近藤朔風の訳詩）とは異なるが、脚本の中に示された楽譜からすると、同じくジルヒャーのメロディーのようである。訳詞はやはり楠山正雄と考えるのが自然であろう。

原作ではツァリーツィノの池でゾーヤがひとりで『湖』（ラマルティエヌ詩、ニーダーマイヤー曲）を歌って、人々を恍惚とさせる。楠山脚本では歌声を聞いてドイツ人の酔漢たちがつきまとうという原作の筋を踏まえながら、日本の観客にわかりやすいように工夫したのだろう。教養のないドイツ人が聞いてすぐに反応するところからフランス語の歌でなくドイツ語の歌、原作の『湖』という歌とツァリチナ湖畔という場所から水にちなんだ歌、そしてゾーヤの神秘的な歌声が人々を恍惚とさせたという原作の設定を活かそうとしてローレイ伝説が思い出されたのであろう。それにこの曲は近藤朔風の訳詞が出る以前からわが国でもよく知られていた。明治20年代には鳥居忱作歌の『領巾磨嶺』^{ヒレフルヤマ}をはじめとして、様々な歌詞とタイトルで歌われ、非常に流行したと言われる²¹。

この『ロオレイ』の後、先ほどのドイツ人労働者たちが真っ赤な顔で現れ、ゾオヤとエレエナにしつこく「クス」（キス）を迫るので、見かねたインサロフが大男を湖に投げ込み、無礼者を退治するという大事な場面が続く。

第2幕の劇中歌 —— 『眼のない鳩さん』

原作のカーチャも乞食少女だが、盲目ではなく、エレエナの回想の中にだけ現れ、粗野な「兵隊の歌」を彼女に教える。楠山正雄の脚本では、カーチャは叔母に虐待されている薄幸の娘に仕立てられ、第2幕で彼女に優しく接するエレエナを探して、スタホフ邸の庭を歩き

²⁰ 「楠山脚本」29-30頁。

回り、哀れを誘う歌を歌う。

細い少女の聲。(園の樹立こだちの中からきこえる。)

唄

『眼めのない鳩はとさん、何處どこ行きやる。
巢すをぬけて何處どこ行きやる。
かはいやこがれて飛とんで行く、
雪ゆきの野道のみちに果はてはない。

『眼めのない鳩はとさん何處どこ行きやる。
野のを越こえて、山やま越こえて、
知らぬ世せ界かいがあるかいな。
碧みどりの空そらがあるかいな。』

ねえさん、ねえさん。エレエナねえさん。

(園そのの茂みの中から盲目の乞食少女カアチャ、姿を現はす。やがてエランダの上まで上つて来て、そこらを歩きまはる。<…略…>) ²²

続いて崩れかけた小さな礼拝堂の中で雨宿りをしている時に、エレエナの悩みを聞いて彼女が遠くへ行ってしまいそうだと知ったカアチャは雨上がりの通りに出ながら、先ほどの歌の2番だけを小声で歌って行く。

この『眼のない鳩さん』は楠山正雄詞・梁田貞曲やなただだしで、堀内敬三によれば、関東大震災の前後までよく学生に歌われたと言う²³。

第3幕の劇中歌 —— 「¹燃えるばかりが薪ぢやないよ」

愛人のところへ出かけて戻らないスタホフ（エレエナの父）を皮肉って、シユウビンが鼻歌を歌う。

²¹ 遠藤宏『明治音楽史考』有朋堂，1948年（復刻版：大空社，1991年），221-222頁。

²² 「楠山脚本」59-60頁。

²³ 堀内敬三『音楽五十年史（下）』講談社学術文庫，1977年，126頁。

シユウビン。歸らない。ふん。—— 今頃はあいつの家で、あなたわたくしのここが
(心臓を押へて。) かう破れさうな氣がいたしますわとか何とか。馬鹿々々しい。そ
れでをばさんの頭が餘計に痛いといふわけか。つ、面白くもない、助平爺が —
—。(鼻唄。)

燃えるばかりが薪 ぢやないよ
焦げるばかりが油 ぢやないよ
わつて見せたいわしが胸
いつも燃えたり焦がれたり ——

(と大きな聲をし乍ら立ち上がつて行きかける。)²⁴

この歌も作詞・作曲未詳であるが、他の劇中歌と同様、楠山正雄の詞になるものと思われる。

この戯れ歌の音楽は今では分からないが、歌詞だけでもお座敷小唄風な感じがする。よく見てみると、この歌の詩句は「七・七・七・五」という都々逸の韻律の前半(七・七)と後半(七・五)をそれぞれ倍にしたもの(七・七/七・七/七・五/七・五)であり、かつ内容が男女の情愛を扱った言葉遊びになっている点で、三味線の伴奏でお座敷で歌われて来た、わが国の伝統的な都々逸の性格を受け継いでいると言える。

第4幕

第4幕には他の幕にあるような劇中歌はない。ブルガリアに向かって出発するインサロフとエレエナを見送る日、シユウビンが送別の辞を一席ぶった最後に「行く手は遠し、み神とともに ——」と歌い、シャンペンがないので空のコップで乾杯の真似をすることになっている。

これはおそらくツルゲーネフの原作の旅立ちの場面(第32章)に出て来るプーシキンによる葬送歌の冒頭「はるけき旅路をつつがなく」のことだろうと推察される。

第5幕と『ゴンドラの唄』

「ゴネチアの町」を舞台とした第五幕の第一場(大運河の岸)において、『ゴンドラの唄』が登場する。『ゴンドラの唄』は二回歌われるが、実は一度目に歌うのは女主人公エレ

²⁴ 「楠山脚本」107-108頁。

エナではなく、少年（後でゴンドラの少年船頭と知れる）なのだ。

第一場

だいうんが きし
大運河の岸。

(この一場は夢幻の如く現實の如く有無縹渺の趣あるべし ——。)

まくあ
幕上がりて舞臺しばらく暗黒。

ただ一つ、暗中に眞紅な燈火、怪物の眼のやうに光つてゐる。

とほなり
海の遠鳴。

唄（若い澄んだ少年の聲。）

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。

みじか こひをとめ
いのち短し、戀せよ、少女、
て と か ふね
いざ手を取りて彼の舟に、
も ほ きみ ほ
いざ燃ゆる頬を君が頬に、
たれ こ
ここには誰も來ぬものを。

みじか こひをとめ
いのち短し、戀せよ、少女、
なみ なみ よ
波にたゞよひ波の様に、
きみ やはて わ かた
君が柔手を我が肩に、
ひとめ
ここには人目ないものを。

みじか こひをとめ
いのち短し、戀せよ、少女、
くろがみ いろあ ま
黒髪の色褪せぬ間に、
こゝろ き ま
心のほのほ消えぬ間に、
けふ こ
今日はふたゝび來ぬものを。

(吉井勇氏作『ゴンドラの唄』 —— この一節をイタリアの俗謡の調に依つてうたふ。) ²⁵

²⁵ 「楠山脚本」168-171頁。

すでに指摘してきたように、この『ゴンドラの唄』も、それに類する歌もツルゲーネフの原作にはない。

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。

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	つ	き	血	汐	の	冷	え	ぬ	間
あ	す	つ	き	ひ					
明	日	の	月	日	の	な	い	も	の

26

『ゴンドラの唄』の一番の歌詞と同じに見えるが、最初の歌とは漢字や読点の使い方に細かい異同がある（括弧内に最初に出てきたときの歌詞を示してある）。ただ、当時のこの手のテキストの取り扱い方を考えると、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、実際の舞台では観客へのサービスで一番だけでなくその先を歌うようなことがあったかも知れない。

アルブーゾフ脚本との比較（劇中歌）

楠山正雄の脚本における劇中歌の性格と使われ方を浮き彫りにするために、アルブーゾフの脚本と比べてみよう。

比較して気づく主な点を挙げてみる。

まず、カーチャ（カアチャ）の歌について —— 。

アルブーゾフではカーチャの「兵隊の歌」が歌われる（原作には記されていない歌詞まで示されている）。ただし、舞台上にカーチャが現れることはない。一方、楠山はカアチャ（ただし原作と異なり盲目）を登場させるものの、「兵隊の歌」は歌わせず、かわりに「眼のない鳩さん」という哀れっぽい歌が歌われる。

次にツアリーツィノ（ツアリチナ湖畔）での歌について —— 。

楠山もアルブーゾフもゾオヤ（ゾーヤ）に『湖』ではなく別の曲を歌わせている。楠山はドイツの『ロオレイ』を、アルブーゾフはブラーホフのロマンスである。

²⁶ 「楠山脚本」180頁。

ピョートル・ペトローヴィチ・ブラーホフ（1822～1885）は、19世紀ロシアの人気作曲家である。アルブゾフがブラーホフのロマンスを使ったのは、小説を劇にする際にアップ・トゥー・デートしたというより、設定をよりナショナルライズしたと見るべきかも知れない。

ヱネチア（ヴェネツィア）での音楽について ——。

楠山脚本は原作に出てきて印象深かったヱネチアでの『椿姫』にかろうじて触れているが、アルブゾフはこれをまったく無視しており、原作にちなむものとしてはカーチャの「兵隊の歌」の回想くらいしか出て来ない（ヴェネツィアの場面はアルブゾフ脚本の中でも設定変更がきわめて著しいところ）。そして、楠山脚本ではヱネチアで『ゴンドラの唄』が歌われる。

その他、楠山脚本ではほぼすべての幕に劇中歌か小さな歌が挟まれるのに対し、アルブゾフでは、第3景（礼拝堂）と第4景（インサーロフの病気）には歌がない。

アルブゾフ脚本

幕	景	場所	歌う人	歌
1	1	スターホフ家の別荘	カーチャ（エレナの回想）	「兵隊の歌」
			シュービン	「ぼくはさびしい」
2	2	ツァリーツィノ	シュービン	「母なるヴォルガを下りて」
			ゾーヤ	「ブラーホフのロマンス」 ※歌詞もタイトルもなし
			シュービン	「君を忘れるなんて」
	3	礼拝堂		
3	4	インサーロフの下宿		
	5	スターホフ家	ゾーヤ	「夕闇迫れば（「フェート詩ブラーホフ曲のロマンス」）」
4	6	インサーロフの下宿	シュービン	「はるけき旅路をつつがなく」
	7	ヴェネツィア	カーチャ（エレナの夢）	「兵隊の歌」

楠山脚本

幕	場	場所	歌う人	歌
1		ツァリチナ湖畔	酔っ払いのドイツ人職工たち	「お前も随分行ける口」 ^{まい}
			ゾオヤとシユウビン	『ロオレイ』
2	1	スタホフ家の書齋	カアチャ	「眼のない鳩さん」
	2	往来の小礼拝堂	カアチャ	「眼のない鳩さん」
3		スタホフ家の書齋	シユウビン	「燃えるばかりが薪ぢやないよ」
4		インサーロフの下宿	シユウビン	「行く手は遠し、み神とともに」
5	1	ヱネチアの町。大運河の岸	ゴンドラの少年船頭	『ゴンドラの唄』
			エレエナ	『ゴンドラの唄』
	2	同。ホテルの一室		

3-3. 原作と翻訳・脚本の功罪

『ゴンドラの唄』の挿入

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『ゴンドラの唄』が前面に出て来ている。

小説の中にもエレナとインサーロフがゴンドラに乗ってカナル・グランデに行く場面があるが、そこでは小さな赤い灯をつけたゴンドラ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。

『椿姫』との接点

それでは芸術座の『その前夜』劇における『ゴンドラの唄』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²⁷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ナによる人間の運命や生と死、罪と罰をめぐる自問や〈語り手〉の箴言

²⁷ 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。

めいた言葉²⁸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²⁹。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³⁰。

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った、作曲者はこの^{うち}中に青春徒らに過ぎ行く悲哀、^{のぞみ}望の絶えた^{よるべ}便ない戀の最後の争ひを巧に^{たくみ}表し得た、<…中略…>やがてその顔の工合が變る^{かて}。搗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 ギヲワナ』^(死なば死ねかし若くして死ぬるこの身か)の詞は天上にひびく熱烈なる祈禱の聲となつて^{ほとば}迸しり出た³¹。

御風はツルゲーネフの原作から直接にではなく、ガーネットの英訳から重訳したものと推

²⁸ 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.）
²⁹ *ibid.*, p.153-155.

³⁰ 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。

³¹ 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。

測されるが³²、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 sì giovane" はある）。

"morir sì 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 sì 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を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 vogli'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³³。"Lascia mi vivere" に最も近い台詞を強いて探せばこれになるろうか。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。

若い娘の死

一方、"morir sì 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 ギヲワナ」, 「モリールシイギヲワネ」, 「モリール シ イギヲワネ」というカタカナが不気味に人目を引く。そして、この "morir sì giovane" は、『ゴンドラの唄』のキーセンテンスの前半（「いのち短し」）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³⁴。〔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『ゴンド

³² 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.*

³³ ヴェルディ（坂本鉄男訳）『椿姫』音楽之友社、2006年、104頁。

³⁴ 「楠山脚本」173頁。

ラの唄』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³⁵。〔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気がする³⁶。〔下線部引用者〕

“carpe diem” 的傾向

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」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³⁷。

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』³⁸

³⁵ 「楠山脚本」180-181頁。

³⁶ 「楠山脚本」182頁。

³⁷ 原作のヴェネツィアの場合における「今此処」の逆襲については拙稿「スキアヴォーニに死す — 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 —」（柳富子（編）『ロシア文化の森へ — 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。

³⁸ 「御風訳」361頁。なお、同箇所³⁷の拙訳を以下に示す。

「ねえ、」とエレナは続けた。「カナル・グランド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

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、今晚一晩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³⁹。 [下線部引用者]

エレエナ。さあもうそんな話は断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って、二人が何時までもただ一つの體だといふことばかり考へて——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⁴⁰。 [下線部引用者]

『乾杯の歌』

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⁴¹。 [下線部引用者]

この台詞が『ゴンドラの唄』を歌うきっかけとなっていることを考えると、『ゴンドラの唄』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

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？」

³⁹ 「楠山脚本」176頁。

⁴⁰ 「楠山脚本」178頁。

⁴¹ 「楠山脚本」179頁。

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。

ヴェネツィアの場面で原作が劇中劇（『椿姫』）を、芸術座の舞台が劇中歌（『ゴンドラの唄』）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、『ゴンドラの唄』が歌われる劇の方は "memento mori" よりもむしろ "carpe diem" に寄っていると言えそうだ⁴²。

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。

怪我の功名？

それにしても原作の小説中ではゴンドリエーレ（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『ゴンドラの唄』を歌うのは奇妙ではないだろうか？これ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. ⁴³ [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. ⁴⁴ [イタリック部引用者]

⁴² 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。

⁴³ 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。

⁴⁴ On the Eve (Garnett), p.268.

あちらこちらに船頭の短く低聲^{こゝえ}で呼びかはすのが聞える。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⁴⁵。

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たものと見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⁴⁶、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も知れない。

⁴⁵ 「御風訳」 372 頁。

⁴⁶ 楠山の脚本でもインサ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。