

小説と舞台のあいだ

— 楠山正雄の『その前夜』脚本をめぐって —

相 沢 直 樹

(文化システム専攻欧米文化領域担当)

はじめに

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。原作に暗く悲劇的な予感や息苦しさ、激しいパトスを強く感じていた筆者は、当時の劇評や芸術座の幹部たちの発言の中で、この劇が「春の夜の夢の如き暖き戀物語り」だとか「春月に夢みて居る湖水の様な漂渺無韻の歌物語」と評されていることに、違和感を禁じ得なかった¹。

原作と舞台のあいだに横たわる溝を解明するカギを求めて、本稿ではツルゲーネフの原作小説やソ連時代のアルプーゾフによる脚本と比較しながら、楠山正雄の脚色した『その前夜』劇の特徴と問題点を明らかにしてみたいと思う。

1. 楠山正雄と『その前夜』劇

楠山正雄について

楠山正雄(1884~1950)は、明治から昭和にかけての演劇評論家、児童文学者で、東京・銀座に生まれ、相馬御風らと同様、早稲田大学英文科を卒業した。富山房の編集に携わりながら島村抱月の芸術座に入り、演劇評論を物したり戯曲翻訳や劇作によって、わが国の近代劇の発展に尽力した。芸術座の崩壊後は演劇界から離れ、『アラビアン・ナイト』、『イソップ物語』、アンデルセンをはじめとして外国の名作童話の翻訳、日本の伝説や昔話の再話を数多く手がけた。主な著書に『近代劇選集』『近代劇十二講』『世界童話宝玉集』『日本童話

宝玉集』などがある。

抱月の周辺で正雄が関わった舞台演目には以下のようなものがある(最初の『運命の人』以外は芸術座時代のもの)。

バーナード・ショー作、楠山正雄訳『運命の人』(明治45年上演、文芸協会試演場)

チェホフ作、楠山正雄訳『熊』(大正3年、有楽座)

ツルゲエニェフ作、楠山正雄脚色『その前夜』(大正4年、帝国劇場)

ハウプトマン作、楠山正雄訳『沈鐘』(大正7年、歌舞伎座)

正雄が『その前夜』を脚色したのには、先にこの小説を英訳から重訳していた相馬御風に後押しされたところが大きい。

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。ここでは全文を見てみよう。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

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 —」(『山形大学人文学部研究年報』第4号、2007年、33-51頁)参照。

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點と、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、平生ツルゲエニエフの藝術に對し、あまり多くの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、舞臺に上げせるといふことは、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²

2. 楠山脚本の設定

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	バルセネフ（田中介二）
父	スタホフ（勝見庸太郎）
老人	ウウルをぢさん（中井哲）
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	カアチヤ（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「モスクワ及びゼネチア」, 「時」は「一八五三年夏より一八五四年の春まで〔クリミヤ戦争の前後〕」の五幕七場構成で、「光景」は以下のように定められていた³。

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

² 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)。

³ 「楠山脚本」5-6頁

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
書斎。

[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 ゼネチアの町。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。

全体のあらすじ

独立心に富んだモスクワの貴族令嬢エレエナ
は、トルコの圧政に苦しむ祖国を解放することに
全身全霊を捧げるブルガリア人留学生インサロフ
と出会い、たがいに強く惹かれる。インサロフは
一度は黙って去ろうとするが、偶然のはからいで
二人は再会し、たがいの気持ちを確認して秘密裏
に結婚する。それが露見して父は激怒し、母は悲
嘆に暮れ、彼女に心を寄せていた芸術家肌のシユ
ウビンと学者肌のベルセネフは落胆を隠せない。

折しもトルコとロシアの戦争が始まり、風雲急
を告げるブルガリアに向かってインサロフは病身
を押してエレエナとともに旅立つ。二人がやっと
イタリアのゼネチア（ヴェネツィア）に辿り着い
て祖国に渡る船を待っているあいだに、エレエナ
の祈りも空しく、インサロフは不帰の客となる。
ひとり残されたエレエナはインサロフの柩ととも
にアドリア海を渡り、夫の遺志を継ごうとするこ
ろで幕となる。

後で詳しく見るように、ツルゲーネフの原作小
説と芸術座の『その前夜』劇では設定や展開に異
なる点が様々見出されるが、上記あらすじは両者
に共通する骨格のようなものである。

以下、楠山正雄の脚本にそって舞台の様子を幕
ごとに見て行こう。

3. 各幕の概要

第一幕（主人公たちの登場）

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「へお前も随分行ける口
／おいらも随分行ける口／どうせ飲むなら底まで
の飲みやれ／酔って倒れて死ぬまでも。」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「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「へわれは知らねどわがこころ／
などかなしくはなりぬらむ」と『ロオレイ』を
歌う⁴。

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

⁴ 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、ジルビヤー
のメロディーのようである（詳細は第8節参照）。

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「へ眼のない鳩さん、何處行きやる。／巢をぬけて何處行きやる。」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が、返事がないのですごすと帰る。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樂や幸福のために國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「へ眼のない鳩さん、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、ウウル、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「助平爺すけべいぢん」と呼んで、シユウビンが「へ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

い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き聞かさ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。

シユウビンとウラ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（『 Gondola 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縹渺の趣あるべし——」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『 Gondola 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。

Gondola 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『 Gondola の唄』の一番（歌詞には最初のものと同様に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、やはり短い幸福だつた」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、帰途を思索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、「私はやはり一人だつたのだ。」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。

4. 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⁵、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)を読んだのがだいたい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ゐ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。⁶

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、それは恐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}畜^{まくぎれ}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苦痛を忍ばなければならなかつた。⁷

⁵ 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。

⁶ 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。

⁷ 濱村米蔵「藝術座の『その前夜』」81-82頁。

幕ごとの批評

序幕については「殆どみんなが悪かった」。ことに武田氏のインサロフは普通の平凡な空想家に過ぎず、さらに適当な表情も無く、完全な失敗だった、とする一方、第二幕のエレエナの家場面では、「エレエナがインサロフの来るのを待ち焦がれてゐる間の心持ちが、可なり巧みに須磨子に依つて演じられてゐた」と珍しく評価している。

そして、礼拝堂の場面については次のように述べている。

辻堂の場になつて、女乞食が立ちあがりながら「日が出た日が出た」と云ふ簡単な臺詞に、いつぱい心持が溢れてゐて、思はず涙ぐまれた。インサロフが其の人らしくなつて来てゐた、エレエナも其の人しくなつて来てゐた、唯ふたりが了解し合ふ心持には、脚本そのものが必要な段取を與へてゐない、武田氏も須磨子も自分達の仕草だけでは、脚本の貧弱を蔽ふことが出来なかつた、結局原作が有する熱烈奔放な戀愛も極く普通の新派の『濡れ場』以上のものでも、以外のものでも無くなつて了つた、この場面の光線の使ひかたは、幕内の勞苦を思はせる程比較的行き届いてゐた。⁸〔傍点部引用者〕

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。⁹

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げられているだけで「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と思われるが、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。

それでは、なぜ、どのようにしてこのような問題が生じたのか。次節以降ではツルゲーネフの原作との関係から楠山正雄の脚本の特徴について考えてみたいと思う。

5. ツルゲーネフの小説『その前夜』の作品世界

『その前夜』のあらすじとタイトルの含意

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

⁸ 濱村米蔵「藝術座の『その前夜』」82頁。

⁹ 濱村米蔵「藝術座の『その前夜』」82頁。

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。

タイトルになっているロシア語〈Накануне〉は「～の前日・前夜」という意味だが、この小説の場合、何の前夜なのだろうか？ 直接的には主人公インサーロフの悲願であるブルガリアのトルコからの解放と考えられるが、そこにさらにはロシア自体の改革や革命への期待を読み取った人たちも少なくなかった。たとえば、当時の急進改革派の論客だったドブロリューボフ（1836～1861）は、この作品を論じた「その日はいつ来るか？」（1860）という批評の中で、「ロシアのインサーロフ」の現れる「その日」（＝「前夜」ではなく「今日」）の到来を切望している。

英雄インサーロフと期待の地平

主人公のインサーロフには特別な期待がかけられている。女主人公のエレナが自分の前に現れた芸術家シュービン、学者肌のベルセーネフ、実務家のクルナトフスキーという三人のロシア人のいずれでもなく、ブルガリア人のインサーロフを選んだことだけでも彼の存在の大きさが分かるであろう。

そのインサーロフはいきなり登場するのではなく、初めのうちは噂だけでエレナをはじめ登場人物たちと同様、私たち読者の想像力をかきたてる。原作ではまず第1章でベルセーネフがシュービンとの会話の中で「非凡な人物」としてインサーロ

フの話をする。エレナはインサーロフの噂をベルセーネフから聞かされ関心を持つようになる（第10章）。そして、インサーロフが実際にモスクワ郊外にやって来るのが第11章で、さらにエレナの前に現れるのは翌12章のことである（原作の小説は全部で35章からなる）。このようにして、主人公＝英雄インサーロフは噂や伝聞によって人びとの期待を増幅させながら、遠くから次第に近くへとやって来るのだ。

初めてインサーロフがエレナの前に姿を現す直前、シュービンが先触れに立って「英雄インサーロフがただ今こちらにお見えになります」と大仰な言い方をするが、ここで、「英雄」という言葉に普通のロシア語の「герой ゲロイ」ではなく「и́рой イロイ」というギリシア語由来の言葉がわざわざ使われているのが意味深長である。「ゲロイ」は英語の“hero”と同じで「主人公」という意味にもなる普通の言葉だが、「イロイ」はギリシアの神話や英雄叙事詩に登場する古代の「英雄」を彷彿とさせる、日常的には使われない言葉だからである。小説『その前夜』にはその他「ホメロス」「テミストクレス」「サラミスの海戦」「ニンフ」といった古代ギリシア関連の語彙があちこちに散りばめられていて、インサーロフを神話や英雄叙事詩の英雄になぞらえようと作家が意図的に仕向けていることが窺われる。

また、インサーロフがツァリーツィノの池でドイツ人の酔漢を投げ飛ばしてエレナたちを守ってみせた（第15章）のは、「英雄」としての資格証明と見なせよう。

悲劇的予感と死の影

その一方で小説『その前夜』は、その全篇にわたって悲劇的な予感に満ち、たえず「不吉な影」（＝「死の影」）を漂わせている。それらはエレナとインサーロフの周囲から発し、ついにインサーロフを死に至らしめる。両親に宛てた手紙の中でエレナが次のように漏らしているのが暗示的だ。

もしかしたら、私があの人を殺してしまったのかも知れません。今度はあの方が私を連れ去る番です。私は幸せを探し求めたのですが、見つかるのは死かも知れません。どうやら、そういう定めだったのでしょうか。罪があったのでしょうか... しかし、死はすべてを包み、和解させてくれます。そうではありませんか？¹⁰

エレーナの選択がシュービンとベルセーネフを傷つけ、両親を嘆き悲しませ、結果的に最愛のインサーロフをも死に至らしめたことを思うとき、エレーナを取り巻くすべての人の不幸・悲劇の源は実は彼女自身であったと言わなければならないだろう。作中に忍ばせられたロマン主義的モチーフを背景にして、エレーナは「つれなき美女」や「宿命の女」の系譜に連なるヒロインになっている。興味深いことに、語源的にはロシアの「エレーナ」はトロイの「ヘレネ」のロシア語版なのである。

アンテ・フェストゥムの時空間

ところで、外国支配からの解放にせよ、革命にせよ、未来の想像上の一大事件の手前にあるという意識は、祝祭前夜の不安と期待、あやしい高揚感や騒擾感に満ちている。そしてそこには、祝祭が実現されることが期待されている未来のある一点に意識が偏重した「未来先取り」的な時間意識が潜んでいる。それが最も顕著に現れているのは内面があまり明かされることのない、謎めいた主人公インサーロフの、みな未来のために自分の今を犠牲にすることを厭わない姿勢だ。

このような、いつ訪れるか分からない未来のある一点に意識が偏重した「未来先取的な」歪んだ時間意識を、J. ガベルが「プロレタリアートの未来希求的なユートピア意識」を呼ぶのに用い、

¹⁰ I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 28 tomakh. Sochineniia. T.8, M.-L., 1964, p.165.*

木村敏が精神分裂病者／統合失調症患者の「未来先取的な」時間意識を性格づけた言葉を借りて、「アンテ・フェストゥム ante festum」(祭りの前) 的と呼んでみたい。そもそもこの作品のタイトルのロシア語《Накануне (ナカヌーニェ)》は、《на кануне (ナ・カヌーニェ)》(祭日の前日に) から来ているのだ。

初めて読者の前に現れた不撓不屈のブルガリア人の闘士は、祖国の解放を人生の唯一の目的とし、すべての事柄はその一事の成就に資するか否か次第だった。この鉄のような男が一度はエレーナの許を立ち去ろうとしたのも、彼女に対する自分の思いに気づき、それが大願成就の妨げになると考えたからにはほかならない。そんなインサーロフは「現在」を「現在」として生きておらず、「未来」のために「現在」を犠牲にする生活を送っていたと言える。同胞のために奔走しながら「僕たちの時間は僕たちのものではない」(第14章)と彼が口にしたのは象徴的なことだった。

このように、この作品の世界では、主人公たちの作る意識の「磁場」の中で時間のベクトルが振じ曲げられて「現在」が空洞化され、時間意識の重心が実体のない「未来」に偏っている。こうして「今」が「今」として生きられぬまま、「今ここ」の現実感覚が稀薄になっているのだ。『その前夜』の世界から感じられる切迫感や独特の息苦しさはこうしたところにも由来すると考えてよいだろう。

越境のドラマチズム

『その前夜』のドラマトゥルギーを支えているのは、「向こう側」へ向かおうとする主人公たちの強いパトスだ。われわれはこの作品の中で「踏み越え」や「越境」に繰り返し遭遇する。それはいくつもの国境を越え、障害を乗り越え、ブルガリアに渡るという宿願であり、定かならぬ「その前夜」の向こう(つまり待たれている「その日」)へ進もうとする決意であり、此岸から彼岸への旅路だ。エレーナはインサーロフを愛することを選択

章	歌う人	歌・音楽
1	シュービン	「マリヤ・ペトローヴナ万歳！」(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
12	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』
14		ブルガリアの民謡
15	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』)
20	シュービン	「震えよ, ビザンチン!」 <ドニゼッティ『ペリザリオ』
32	シュービン	「はるけき旅路をつつがなく」(プーシキン詩)
33	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

した時点ですでに、それが祖国を棄て家族・友人らとの断絶に通ずる途である以上、ごく普通の人々たちが共有している価値や道徳上の一線を踏み越えた訳であるし、インサーロフはアドリア海を越えてバルカン半島に渡ろうとしたものの果たせず、そのかわりに生と死を分かち境界を乗り越えることになったと言える。

そしてそれは、生と死、西と東、倫理的なものと美的なもの…がせめぎ合うヴェネツィアでクライマックス最高潮を迎える。この街の劇場で『椿姫』に出演した無名の歌姫は、最後に「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る」ことで、劇場を興奮の坩堝と化してしまった。

6. 小説『その前夜』と音楽

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 aria もこの系統に属すると言えるが、詳細は後述参照。

『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^{いまひとせめぐり}¹¹) が紹介されているだけだが、この詩は引用された箇所^{あひとふたび}に続けて「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^{あのひと}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く。

懐かしい人の声が語った言葉を記した以下の箇所には、『ゴンドラの唄』の主題と通底しているとも言えるところがある。

「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^{とど}止めよ、
かくて、われらをしてわが生のいと^{うる}も美はしき日の
^{つか}東の間の^ま歡樂を味はしめよ。」

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^{ひとこと}一言をつねにつねに^{つおや}眩かんことを！」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、^{ありか}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。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 giovanel」（私を生きさせてください... こんなに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¹²。

『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、観劇後は現実に引き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¹³。“Lascia mi vivere”に最も近い台詞を強いて探せば、これになろうか。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

ヴェネツィアの場面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

¹¹ 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）。

¹² Turgenev, op. cit., p.153-155.

¹³ ヴェルディ（坂本鉄男訳）『椿姫』音楽之友社、2006年、104頁。

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、エレナとインサロー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¹⁴」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はゴンドラ、ゴンドラと言えは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¹⁵

7. 楠山脚本の特徴

小説と脚本のあいだ

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るれば、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ふのでないかぎり、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。

¹⁴ Turgenev, op. cit., p.155.

¹⁵ 『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。

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いることである。

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。



アルブゾフ脚本の扉

アルプーゾフ脚本との比較 (構成)

アルプーゾフが脚色した『その前夜』¹⁶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	スタホフ家の書齋 (モスクワ郊外)
	2	往来の小礼拝堂
3		スタホフ家の書齋 (モスクワ郊外)
4		インサーロフの下宿 (モスクワ郊外)
5	1	ヴェネチアの町。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ュービンとベルセー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¹⁷。

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

¹⁶ A. N. Arbuzov, *Nakanune. P'esa A. Arbuzova po odnoimennomu romanu I. S. Turgeneva*, M., Iskustvo, 1955.

¹⁷ 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。

略して、インサーロフの病状や看護についてはシユ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師レンヂーチが登場。アルプー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。

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「インサーロフの下宿」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）のカーチャはエレエナと親しくなり、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、回想やエレエナの夢の中のみ現れる。一方、エレエナが雨の礼拝堂で出会った盲目の乞食老婆は、エレエナの悲しみを言い当てて予言的なことを言い、その後エレエ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エナがインサー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くなかなか現れない主人公のインサーロフがエレエ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ー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エナとインサーロフの絆の深さが弱まり、インサー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エナの関心呼び、第11章でシュレ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エナの前に姿を現す。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エ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エナの前に現れる。

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。シユウビン、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、インサロフとの関係においてエレエ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、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、寫眞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。(寫眞を、抽斗に^{はふ} 投げ込む。) ¹⁸

いくら「恋する乙女」の振る舞いとは言え、これでは「お^{きん} 俠な下町娘」風で、ちょっと「^{はす} 蓮っ葉」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」としてのエレーナ像

その一方で芸術座のエレー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ったまま、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) ^{わたし} 私 はやはり一人^{ひとり} だつたのだ。(この時寢室の高窓から朝の光射し入っ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るよるとよろけかか^{ひとり} る。) やはり一人^{ひとり} だつたのだ。——
(けたたましい^{かいてう} 鷗の羽音。海鳥の叫び。
遠く非常汽笛の聲。) ¹⁹

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

¹⁸ 「楠山脚本」45頁。

¹⁹ 「楠山脚本」199-200頁。

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ったと考えられているからである²⁰。

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ぬこと、昔の女のように依頼心を持っては駄目で、「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、「自分の遣つ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「渴仰の念」まで呼び起こされるのだ²¹。

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。

「へ行く手は遠し、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

²⁰ 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。

²¹ 『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。

劇中歌	歌う人	幕(場所)	作詞・作曲
へ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)
へ眼のない鳩さん	カアチャ	第2幕第1場(スタホフ家の書斎)と同第2場(往來の小礼拝堂)	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

アチャの歌う、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。

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。

8. 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当たり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。

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「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った)。

第1幕の劇中歌(その1) —— 「へ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

お前も随分行ける口
 おいらも随分行ける口
 どうせ飲むなら底まで飲みやれ
 酔つて倒れて死ぬまでも。

博奕をやれば底知らず
 そのくせ拂つたことはない
 どうせ打つなら底まで打ちやれ
 裸體ひとつになるまでも。²²

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考え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

²² 「楠山脚本」8頁。

いのゾオヤとシユウビンが『ロオレイ』を歌う。

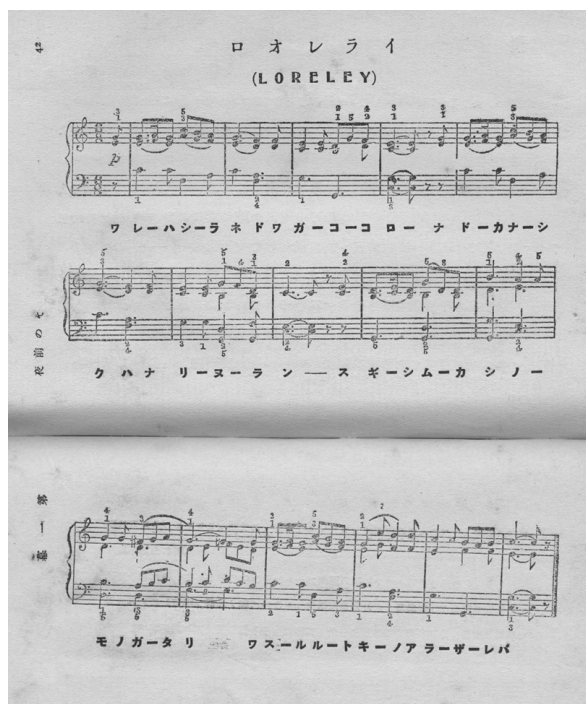
『われは知らねどわがころ
などかなしくはなりぬらむ
すぎし昔の物語
わするるときのあらざれば。』

『夕涼しくくれそめて
水しづかなるライン川
入り日まばゆく山々の
頂かけててりはえつ。』

『あやしかしこの岸の上に
世にうつくしき少女が
かざしの玉のきららかに
黄金の髪を梳る…… ……²³』

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イノの池でゾーヤがひとりで『湖』(ラマルティヌ詩、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『領巾魔嶺』をはじめとして、様々な歌詞とタイト



楠山正雄の脚本から

ルで歌われ、非常に流行したと言われる²⁴。

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回り、哀れを誘う歌を歌う。

細い少女の聲。(園の樹立の中からきこえる。)

うた
唄

²³ 「楠山脚本」29-30頁。

²⁴ 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。

『眼のない鳩さん、何處行きやる。

巢をぬけて何處行きやる。

かはいやこがれて飛んで行く、

雪の野道に果てはない。

『眼のない鳩さん何處行きやる。

野を越えて、山越えて、

知らぬ世界があるかいな。

碧の空があるかいな。』

ねえさん、ねえさん。エレエナねえさん。

(園の茂みの中から盲目の乞食少女カアチヤ、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…〉)²⁵

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思ったカアチヤ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・^{やなただし}梁田貞曲で、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²⁶。

第3幕の劇中歌 — 「へ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、シユウピンが鼻歌を歌う。

シユウピン。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

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。)²⁷

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、シユウピンが送別の辞を一席ぶった最後に「へ行く手は遠し、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エナではなく、少年

²⁵ 「楠山脚本」59-60頁。

²⁶ 堀内敬三『音楽五十年史(下)』講談社学術文庫、1977年、126頁。

²⁷ 「楠山脚本」108頁。

(後でゴンドラの少年船頭と知れる)なのだ。

第一場

大運河の岸。

(この一場は夢幻の如く現実の如く有無縹渺の趣あるべし —)

幕上がりて舞臺しばらく暗黒。

ただ一つ、暗中に真紅な燈火、怪物の眼のやうに光つてゐる。

海の遠鳴。

唄 (若い澄んだ少年の聲。)

いのち短し、戀せよ、少女、
朱き唇、褪せぬ間に、
熱き血液の冷えぬ間に、
明日の月日のないものを。

いのち短し、戀せよ、少女、
いざ手を取りて彼の舟に、
いざ燃ゆる頬を君が頬に、
ここには誰も来ぬものを。

いのち短し、戀せよ、少女、
波にたゞよひ波の様に、
君が柔手を我が肩に、
ここには人目ないものを。

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、
今日はふたゝび来ぬものを。

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

この唄の間に、舞臺は次第に明るくなる。

遠景の海に星の影四つ五つ。船の燈火。

月光淡く、しのび入るやうに射出して、そこらの折り

重つた建物の姿を浮かべ出す。 — 金碧の色褪せて、苔蒸し、蔦かつらのからむに任せた文藝復興期の荒廢した大建築 — 石門、樓臺、出窓 — と近世風の荒れた小家と、すべて近代の西歐風景畫家の筆に傳へられた美しい古都の畫面がそのまま、月の光を浴びて點出せられる。

舞臺は大運河から鹹澤(ラグーナ)へ出る岸の上。汀には一隻のゴンドラ、黒い鋼鐵の舳先に紅燈を掲げた外には、夜そのもののやうな色をした眞黒な樞が、水の上に浮かんでゐるやうな形で横たはつてゐる。

ゴンドラの上には、棹を抱へた少年の船頭が腰をかけてゐる。

淡い春月の光が一面に舞臺をてらす。

夜の十時頃。²⁸

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氣がするのですよ。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」と氣分を昂揚させて、次のように歌う。

いのち短し、戀せよ、少女、
朱き唇、褪せぬ間に、(朱き唇、褪せぬ間に、)
あつき血液の冷えぬ間に、(あつき血液の冷えぬ間に、)
明日の月日のないものを。²⁹

『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

²⁸ 「楠山脚本」168-171頁。

²⁹ 「楠山脚本」180頁。

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	へお前も随分行ける口 『ロオレイ』
			ゾオヤとシユウビン	
2	1	スタホフ家の書齋	カアチャ	へ眼のない鳩さん
	2	往來の小礼拝堂	カアチャ	へ眼のない鳩さん
3		スタホフ家の書齋	シユウビン	へ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	へ行く手は遠し、み神とともに
5	1	ズネチアの町。大運河の岸	ゴンドラの少年船頭 エレエナ	『ゴンドラの唄』 『ゴンドラの唄』
	2	同。ホテルの一室		

アルプーゾフ脚本

幕	景	場所	歌う人	歌
1	1	スターホフ家の別荘	カーチャ (エレエナの回想)	「兵隊の歌」
			シユウビン	へぼくはさびしい
2	2	ツァリーツィノ	シユウビン	へ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
			シユウビン	へ君を忘れるなんて
3	3	礼拝堂		
	4	インサーロフの下宿		
4	5	スターホフ家	ゾーヤ	へ夕闇迫れば (「フェート詩ブラーホフ曲のロマンス」)
	6	インサーロフの下宿	シユウビン	へはるけき旅路をつつがなく
4	7	ヴェネツィア	カーチャ (エレエナの夢)	「兵隊の歌」

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。

アルプ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、アルプ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――。

アルプ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。

次にツァリーツィノ (ツァリチナ湖畔) での歌について――。

楠山もアルプーゾフもゾオヤ (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、アルプーゾフはブラーホフのロマンスである。

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。アルプー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イズしたと見るべきかも知れない。

ズネチア (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ズネチアでの『椿姫』にかろうじて触れているが、アルプー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、楠山脚本ではゴネチアで『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(インサーロフの病室)には歌がない。

9. 師抱月と芸術座についての危惧

抱月宛て公開書簡

『その前夜』劇の翌年、楠山正雄は「島村抱月先生に」と題する公開書簡を雑誌「新演芸」に発表した。この手紙は、吉井勇の松井須磨子宛て公開書簡³⁰が掲載されたのと同じ雑誌の翌月号に掲載されたものである。渦中のふたり宛てに続けて発表されたという点で、正雄の「島村抱月先生に」は、勇の「松井須磨子に送る手紙」とちょうど対をなす格好になっている。

正雄はここで『その前夜』にはまったく触れてはいないが、その代わり、この手紙からは抱月と芸術座に対する彼の態度や考え方を窺い知ることができる。具体的には、芸術座の運営に対して正雄はそれほど積極的ではなかったものの抱月への敬慕の念から付き従った観があること、芸術座の大衆劇路線に対して懐疑的であったと思われることなどが分かる。また、自己主張ばかり強く離散集合を繰り返す若い俳優たちに対する不満や、抱月の周辺にいた早稲田関係者のあり方を苦々しく思っていたふしが窺える。

芸術座発足の頃

正雄の公開書簡は、先日抱月に「一年ぶりでお目に掛かったものの、ゆっくり話ができなかったが、「新演藝」への寄稿の機会をとらえて、前号の吉井勇の真似をして手紙のようなものを書いて

みようという気になった、という執筆動機から書き起こされている。

続いて正雄は、若葉の頃、とくに昨日今日のように初夏らしい気紛れな雨が降ったり止んだりするといつも思い出すことだが、「あの文藝協會が倒れて藝術座ができるといふさわぎのあつた時もちやうどこの頃のやうな落ち着かない季節でした。」³¹と、三年前の出来事への回想に入る。正雄自身も「清風亭組」という大変な名前を新聞から頂戴した早稲田の友人たちから誘いを受けたが、面疔を病んでいて外に出られず、傍観を余儀なくされたという。

その前年、明治から大正に替わった年の秋に、抱月はおそらく文芸協会内部での混乱の拡大を避けるため関西方面へ旅した。正雄は十一月に京都で長田幹彦、徳田秋江、増野三良らとともに抱月を囲んだ際、学生時代に抱月邸でご馳走になった時のように、鴨川べりの座敷で無遠慮に飲み食いしたのは、ほんとうに愉快だったと語っている。弟子たちに誘われ、黄昏時の京を散策し、夜に一同は小座敷に上がった。「酒と絃歌と他愛のない笑談に一座の興ははづむだのですが、先生は何處にあてもやはりいつもの寂しらしい先生でした」。

軽率と忘恩

やがて松井須磨子の退座事件から文芸協会は破綻を迎えるに到るが、この間正雄は抱月と逍遙のあいだで窮屈な思いを強いられていたようである。

今から思ふと、京都でお目にかかり湯ヶ原で御一所になった時分の先生は肉身も氣力もほんたうに疲れきつておいでのやうでした。藝術座ができてからの先生の精力がよし消極的にもせよあれほどまでに根強い緊張を失はずにつづいてゐることが私には不思議に思はれます。〈…中略…〉吾々が

³⁰ 拙稿『『ゴンドラの唄』考』(山形大学紀要(人文科学)第16巻第3号, 2008年)10-13頁参照。

³¹ 楠山正雄「島村抱月先生に」(『新演藝』1916年6月号), 37頁。

先生の境遇だつたらとうにまゐつてしまふだらうと思はないわけには行きません。³²

続いて書簡は、抱月たちが文芸協会を飛び出し、芸術座を興すことになる前後の事情に触れている。正雄によれば——

文芸協会の破壊と芸術座の建設の一切を抱月の陰謀か野心のように言うのは見当違いで、抱月と須磨子が退座しなくても文芸協会は倒れたかも知れない。二期生ばかりが「謀反人」のように言われるけれど、逍遙の養成した文芸協会の学生は舞台の場数を踏み、その名を世間に知られるのが早ければ早いほど「謀反」をするに決まっていた。無理もない。ある時期まで箱入りのまま修養を積みませようという逍遙の目論見が窮屈に感じられたのだらう。

ただ、彼らは当然のこととして「^{ママ}軽卒と忘恩の報ひ」を逃れることはできなかった。文芸協会から出て散り散りになった若い人たちの窮状の半分は時の運、半分は彼ら自身の罪だ。芸術座になって若い人たちの軽率・忘恩ぶりはさらに露骨に示されるようになり、「今日を以て明日をはかられぬ離合集散そこに信義もなければ情味もない、荒涼索漠な芸術座式俳優生活が忽ちに世人の目を側たさせるやうになつたのです」。そして、軽率で忘れっぽいのは若い俳優たちだけではなかった。清風亭に集まって一揆さわぎを起こした人たちは今の芸術座をどう思っているのだろうか。「この私学校連はあんまり軽卒で無責任すぎました。」

寂しい先生

正雄の目に抱月はどこにいても寂しい感じの先生と映っていたようだ。

いろいろ考へて見てやはり先生は弱い方^{ほう}だといふ氣がします。何かしらより強い方に曳きずられ曳きずられして今日まで強ひ

て氣力を張つていらした迹が私には目に見えるやうです。先生の爲ていらつしやることに可なり強い反感をもち乍らやはり私などの心を強く惹かれるやうに思はれる點はそこにあると思はれます。先生はいつもやはり多勢まはりに人がゐなければ寂しくせに人と一所にわけもなく賑かになることもできない一本氣な^{かた}方のやうに思はれます。いかに芝居は大入満員、大入袋や花束で樂屋が埋まるやうなさわぎの中でも、先生のお姿にはいつも寂しい、憂鬱な影がつきまとつてゐるやうに思はれます。³³

抱月にはすぐれた機略も細かい計画の才も備わっているが、その半分は空想の上に立っているような氣がする。芸術倶楽部の建物は抱月の空想の破綻を証明するもの。そのために3年後の今でも『カチューシャの唄』を売り物にして旅興行を続けなければならないのなら、報償は大きすぎる、と正雄は嘆く。

大衆劇のアポリア

正雄は『復活』が決定的なものにした芸術座の大衆指向路線を「ブルガリゼエション」(卑俗化)と呼んで批判している。その観衆に対する見方は時にシニカルと言ってもよいほどで、正雄は文学者としてロマンチストであった以上に、演劇人としてはリアリストであったと見るべきなのかも知れない。

芸術座ができてからまる三年、今日まで何を芸術座はしたでせうか。極端に云へばカチューシャの唄を満洲臺灣までひろめたといふだけではありませんか。初めて「復活」をやると極めたあの前後のことを考えてもういい加減にその芝居は止めて下さいまし。ただの賣り物としても何か外に新ら

³² 楠山正雄「島村抱月先生に」40頁。

³³ 楠山正雄「島村抱月先生に」41頁。

しい目のつけどころがありさうなものだと思ひます。

今日の藝術座のブルガリゼエションを今更野暮らしく咎め立てする氣はありませんけれど、それにしてももう少しそれに意味がほしいと思ひます。先生御自身のお考では、「復活」にしても、中村さんの社會劇にしてもその内容だけで既に何かの新思想のプロパガンダになつてゐるとお思ひかも知れませんが、民衆にとって「復活」のいい所は墮落したカチューシャが牢屋の場で女囚を相手にタンカを切る黙阿彌以來の毒婦の興味甚だセンチメンタルな偽惡的興味にあるだけで、大詰の所謂「復活」の光明的場面は殆どあらずもがなの蛇足になつてゐるではありませんか。所謂「真人間」の中心思想だつて今の民衆には何の關係があるでせう。〈…略…〉「無花果」以來の家庭小説的センチメンタリズムに泣くのが關の山ではないでせうか。〈…略…〉彼等の趣味が一層傳説的の趣味を離れて卑属粗野に墜ちて行つた證據になるだけです。

新しい外國の思想は岩石の上に播かれた穀粒のやうにろろく芽をつかぬ中に風にとばされてしまひ、傳來の趣味の土壤は一日一日荒れて行くばかりです。この堅い岩石をつきくだくこともせず、荒れた土壤に新しい肥料を加へることもできないとすれば、藝術座の所謂民衆教化、新思想普及の仕事も畢竟砂上の家にすぎないではありませんか。³⁴

藝術座の所謂「二元の道」の一方の軸である大衆向け演劇路線は、単に劇団経営という観点から要請されて出てきたものではない。抱月は演劇によって大衆(抱月の言葉では「民衆」)を啓蒙することを夢見ていた。しかし、大衆が興味を持って

見ているのは、抱月が大衆を教化・啓蒙する意図で用意したのとはまったく別の卑俗な箇所であるという指摘は、抱月と彼の藝術座の演劇活動の急所を突いていた。正雄の言葉は大衆向け演劇が不可避免的に孕むアポリアをえぐり出しているのだ。

願い

雨の日がもたらした回想から、抱月に対する敬愛の念と批判的まなざしのない交ぜになった手紙は、次のような「願ひ」で結ばれている。

ほんたうに今の私の願ひは、誰か正直で腕のある立派な劇場支配人がゐて、先生のためにまるつきりお金の心配を離れて専ら藝術上の方面に新しい計畫を立てる餘裕を作つてあげることができたらと思ふばかりです。

しかし乍ら藝術座のために何かと無責任な議論をしたり、注文をつけたりすることは今の私に用のないことでした。ただ先日久しぶりでいつものながらの寂しらしい先生のお姿を拜見して、つひ四五年前の同じ印象が再び眼の前に浮かび上がつて來ましたので、長々と失禮なことばかり書きつらねました。頓首。

(五月七日雨の日)³⁵

ここには師に対する思いやりのみならず、藝術座の運営から距離を置こうとする正雄の姿勢がすでに見て取れる。正雄といい御風といい、抱月を慕っていた人たちが、抱月なき後演劇界から離れて行つたのは必然だったのか。彼らが抱月を喪うのは、この公開書簡から二年ほど過ぎた11月のことである。

³⁴ 楠山正雄「島村抱月先生に」41-42頁。

³⁵ 楠山正雄「島村抱月先生に」42頁。

Between a Novel and a Drama

— A Study of the Adaptation for Turgenev’s “On the Eve” by Masao Kusuyama

Naoki Aizawa

(Professor, European & American Cultures, Cultural Systems Course)

The goal of this paper is to research and describe the stage scenario, written by Masao Kusuyama for the 1915 performance of Turgenev’s “On the Eve” by Art Theater (*Geijutsu-za*) in Tokyo.

We agree with Yonezo Hamamura, who severely criticized Kusuyama’s adaptation, accurately pointing out that the feeling of gravity and intensity, which dominates Turgenev’s original novel, was lost in the stage performance.

In this paper we investigated the development of Kusuyama’s plot and the songs introduced into the drama, in order to examine what kind of difference lies between Kusuyama’s adaptation and Turgenev’s original novel, and how and why these differences came about.

As a result of the comparison with Turgenev’s “On the Eve” and the Soviet version of its dramatization by Aleksei Arbuzov, it has become clear that Kusuyama’s adaptation can be characterized by the following points.

- 1) Simplification of the setting
- 2) Diminishing expectations for the new hero, Insarov
- 3) Presentiment of tragedy weakened
- 4) Heroine Elena as one of the “new women”
- 5) Insertion of the songs, which are not sung in Turgenev’s original novel