

相沢直樹著
『甦る『ゴンドラの唄』』

新曜社，2012年

齋藤陽一

スラヴ語スラヴ文学研究室の年報に、どうして『ゴンドラの唄』について書かれた本の書評が載るのか、訝しむ方もおられよう。が、実は、黒澤明監督の映画『生きる』の中で志村喬演じる主人公が歌ったこの唄は、ツルゲーネフの『その前夜』が舞台化されたときの、劇中歌だったのだ。そして、黒澤明監督自身も、この事実に気づいていなかったらしいと著者は書く。¹ 私自身も、この事実を、以前相沢氏が書いたもので知ったのかもしれない。何しろ、氏が参考文献であげておられる、明治維新から第二次世界大戦終戦直後までの日本の演劇の通史を書かれた大笹吉雄氏の著書にも、この公演については「『復活』にならった劇中歌も——『いのち短し恋せよ乙女……』吉井勇作詞 中山晋平作曲『ゴンドラの唄』——、『カチューシャの唄』ほど流行^{はやら}なかった」² などとあるだけで、主演した松井須磨子が誰を演じたのかすら書かれていない。当時、二葉亭の翻訳の影響でツルゲーネフが読まれていたことは書かれている。が、ロシアものでは『復活』、『闇の力』、『アンナ・カレニナ [ママ]』などについては、須磨子が演じた役についても記述されているのに、『その前夜』はこの扱ひである。そこで、相沢氏は、第I部の「『ゴンドラの唄』の誕生」において、芸術座による『その前夜』公演について検討を進める。

この公演は、島村抱月が松井須磨子との恋愛問題で、坪内逍遙と袂を分かって旗揚げした芸術座の第5回公演で、相馬御風主導で計画が進められ、楠山正雄が脚本を書いた。全5幕のこの作品には劇中歌が大小5つ使われているが、そもそも『ゴンドラの唄』に相当するものは原作にはなかった。そして、ゴンドラのこぎ手が唄を歌う風習は、当時はなかったと原作に書かれていると相沢氏は記す。ただし、歌う風習がなかったことについては第II部において。上に引いた大笹氏の著書には、芸術座という名前が、モスクワ芸術座を意識してつけられたらしいということ、小山内薫がそれについて快く思わなかったというこ

¹ 『甦る『ゴンドラの唄』』252頁。以下、この著書からの引用は、括弧内に頁数のみ記す。

² 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、1985年、151-152頁。

とも書かれているのだが、相沢氏は、当時の新聞にも丹念に当たられ、小山内の劇評が芸術座の役者の力量を原因にあげて、これを成功とみなしていなかったということも紹介している。また、新聞記事ということで言えば、化粧品会社のタイアップ記事が『万朝報』に載り、その中で須磨子自身がエレナ〔ママ〕を演じると述べているということも紹介されている。

尚、相沢氏は、当時、『その前夜』が「牧歌的で柔らかな恋物語と映っていた」（47頁）ことに驚いておられるのだが、これには、相沢氏同様、私も驚きであった。

第Ⅰ部の後半の第3章、第4章では、それぞれこの唄の作詞家吉井勇と作曲家中山晋平のことが語られている。作詞については第Ⅱ部でも相沢氏は触れておられるので、ここでは、「音楽談義」の方を取り上げたいと思うのだが、まず、氏は『 Gondola の唄』が8分の6拍子で書かれており、明治大正期の曲では大変めずらしかったと紹介している。氏は音楽にも大変造詣が深く、こうした「八分の六拍子はもともとヴェネツィアの Gondola 船頭の舟歌に由来する、バルカローラないしバルカロールと称される曲に特徴的な拍子です」（86頁）と書いている。この曲がヴェネツィアを舞台とする場面で歌われているのでまさにうってつけの曲であった〔勿論、抱月の指示であろうが〕ことが分かるが、中山晋平自身は「早すぎた（時代の先を行っていた）失敗作と見なしていたことがよくわかります」（84頁）と相沢氏は紹介している。ところで、藍川由美氏の言葉、「日本人は『ローレイ』のような八分の六拍子を、三拍子ではなく、遅い二拍子で取ることが多い」（『「演歌」のススメ』）をひいて、当時この曲の拍子がいかに特異であったかが想像できるとしているのだが、³ 中山晋平の意図はともかくこの作品自体も2拍子と取られる（そして、そのために受け入れられやすくなった）ということにはなかったのだろうか？恐らく、現在でも、この歌が歌われる際の周りの人間の手拍子は3拍子ではなく、2拍子になる気もするのだが。

さらに氏は、この曲の音階についても触れ、この作品がヨナ抜き音階で書かれていることを指摘している。その際、東京芸術大学の教授であった小泉文夫氏の著書『歌謡曲の構造』に基づき、この音階が多くの人気を博した曲に使われていることを指摘している。そして、中山晋平が失敗作と思ったことはさておき、この作品は爆発的ヒットを迎えることはなかったが、「息の長い歌です」（96頁）とまとめている。

『Gondola の唄』の詩学」と題された第Ⅱ部では、まず、第5章「歌詠みの芸当」において、この作品の歌詞の元ネタは森鷗外が訳した『即興詩人』であることを、吉井自身の言葉を参照しつつ確定させている。だが、この事実によって、吉井の功績が貶められる

³ なお、さらに藍川氏の『Gondola の唄』のように明らかに異国情緒を醸す目的で作られた三拍子系の曲は別として」（86頁）という言葉も引かれている。

ということはない。相沢氏は、「詩学」とあるように、この歌詞の母音の配置の仕方や、脚韻とも呼ぶことのできる現象に触れ、吉井の技巧を存分に描きだしている。また、音律については都々逸調であるとまとめ、これは昭和時代の日本でもはやっており、この歌詞を例えばアニメ『巨人の星』の主題歌のメロディーでも歌えるとしているところでは、顔がほころんでしまった。また、この章の標題に出てくる「芸当」という言葉が、実は、鷗外と吉井の確執をも語っていることには、思わず、膝を打った。

その後の章では、『その前夜』が戯曲化されたのに従い、原作に流れていた悲劇を予感させる要素が薄まり、一方、エレナが「自立した新しい女」的な要素を獲得するに至った。それは当時の日本社会の風潮、ノラを演じた松井須磨子からの影響ではないかと推測している。また、原作の幕切れのヴェネツィアを舞台とするあたりには、「メメント・モリ」の要素と、「カルペ・ディエム」の要素が並存しており、その中でも二人が観たオペラ『椿姫』に流れる『乾杯の歌』の「カルペ・ディエム」的要素が、『Gondola の唄』を導入する引き金になっているのではないかと想像し、比較文学的なテーマへと向かっている。そして、第8章の古今東西の作品における「カルペ・ディエム」的要素の探求へと向かうのだが、筆者にはこれを評する力はない。

第Ⅲ部は黒澤明監督の映画『生きる』についてまとめられた3章にわたる論考である。何故、この唄がこの映画に使われることになったのか、何人かの証言から構成された冬の箱根での合宿の描写は興味深いし、また、ドラマとしてリメイクされた際に、映画で主人公の象徴となっていた帽子がマフラーに取って代わられたという話も面白いが、ロシア文学研究者の端くれとしては、第11章第2節「ロシア文学との因縁」が何よりも興味深い。それは、黒澤が「死を宣告された人間がどう生きるかを描く新しい映画の脚本に小国を引き入れるに際し、トルストイの『イワン・イリイチの死』(1886)を叩き台として考えていることを告げて」(249-250頁)いることと、できあがった作品の役人達のカリカチュア化された姿を見るとゴーゴリの小役人たちを思い出すであろうというところである。

第Ⅳ部は、『Gondola の唄』と現代文化』と題して、投書に載ったこの唄のイメージやアニメやドラマ、Jポップなどに現れたこの唄について紹介しているが、その中で、「いのち短し」の部分が消えて、「恋せよ乙女」だけになっていく傾向があると指摘されているのが興味深かった。

以上述べたように、古典から音楽、さらにはサブカルチャーまで、守備範囲の広い研究で瞠目させられた。昨今の大学教育の例に漏れず、自分の勤務する大学でも、ロシア文学のみならず、幅広くサブカルチャーが教育の題材となっているため、学生の卒論執筆に付き合い、相沢氏が例としてあげておられる(288頁以下)上遠野浩平の『ブギーポップは

笑わない』を読んだことがある。しかしながら、登場人物がゴンドラの唄をつぶやきながら校庭をぶらつくシーンがあったことは、全然記憶していなかった。やはり、相沢氏が「あとがき」に書いておられる（317 頁）ように、「ゴンドラ・ハンター」にならなければ、こういうことは記憶に残らないのだろう。だから、この著書の題名は、直接的には黒澤の映画で『その前夜』の劇中歌が「甦った」ことをさすと思われるのだが、相沢氏自身もまた、甦りに立ち会う霊媒師のような存在なのである。そして、人文科学の使命にはこういう要素もあるのではないかと、改めて力づけられた書物であった。