

ある〈翻案の秀作〉の周辺

— 坪内逍遙『靈験』の「緒言」を読む —

金 牡 蘭

1. はじめに

1914年8月8日の『読売新聞』に「坪内博士の出馬」という記事が掲載された。この記事は「文芸協会問題で、ぶつつり劇団のことを思い切り、自分が「育て上げた文芸協会系の無名会の稽古にも顔をださな」かった坪内逍遙が、「ちよいちよ稽古場に顔を出」したことを伝えている。記事はさらに、稽古をつけることぐらいいでは「博士の演劇欲が十分満足されるものではな」く、逍遙が「来る九月二十六日から帝劇で演ずる無名会のために三幕物「靈験」を、この暑さにもめげず執筆されてゐると言う」こと、そしてその「靈験」とは、「足利時代を背景にした史劇だとも云ひ又一説にはイプセンの「ブランド」〔「ブラン」のこと〕か沙翁物の翻案だとも噂され」ることを報じている。このように、逍遙の劇団復帰とともに注目され、噂されたのが翻案劇「靈験」であった。足利時代を背景にしたということを除けば、この記事の情報は、誤ったものである。「靈験」は、史劇でもなければ、イプセンやシェイクスピアいずれかの翻案でもなく、シング (John Millington Synge) の三幕物「聖者の泉」(“The Well of the Saints”) の翻案であった。

では、このシングとは如何なる人物であったのか。彼は、アイルランド文芸復興期の代表的な劇作家である。1905年からは、アビー・シアター (The Abbey Theatre) のディレクターにも就任し、イエイツ (W. B. Yeats) やグレゴリー夫人 (Lady Gregory) とともに、当座の中心的な人物の一人となった。彼が劇作家になったきっかけは、あるひとつの「出会い」にあったと言われる。アイルランド文学史においてある種の神話のように伝わるこのきっかけとは、シングがパリに滞在していた時、イエイツと出会ったことである。その際、パリでの成功を誇め、アイルランド固有のゲール文化が残るアラン諸島に行くように忠告されたシングは、これに従い、その後4回にわたってアラン諸島を訪れた¹。その訪問は紀行文『アラン諸島』(The Aran Islands, 1907) という具体的な成果を生んだだけでなく、以後、彼の劇作の源泉ともなった。こうしてシングは、固有のゲール文化を多く取り入れた劇を生産す

ることになり、そのため彼は当時最も「国民的」な作家、つまり最も「アイルランド的」な作家と言われていた。

シングが初めて書いた3幕物である「聖者の泉」も、このような劇作のひとつであり、アラン諸島で見聞したことがひとつの起源になっている。そのあらすじは、以下の通りである。自分たちが近所で一番の美男美女であると思込んでいた盲人の乞食夫婦マーティン・ダウル² (Martin Doul) とメアリー・ダウル (Mary Doul) が、聖水の治療によって目が開き、自分たちの醜い実際の姿を見て絶望する。それが原因で夫婦喧嘩し、離別することになった二人は、各自苦しい労働によって生きるはめになり、そのうちまた視力を失うことになる。仲直りをした二人の前に、再度聖者が現れ、今度こそ完全に目を治してくれるというが、二人は（特に夫のマーティンの方は暴力的に振る舞い³）その治療を頑固に拒否し、自分たちの想像のなかで生きることを選択する。そして、二人は町の人々から追われ、南へ向けて、成功の見込みもない旅に発つ。

冒頭で触れた坪内逍遙の「靈験」は、この話の舞台を日本に移し変えたものである。「一世紀ないし数世紀前⁴」の「アイルランド東部の孤立された山岳地帯」であった原作の背景は、「足利氏の末、織田豊臣頃」の「武蔵辺」という設定に変わっている。また、シングの劇作は何よりもその斬新な言葉で有名であったが、逍遙はそれを「現在の田舎言葉を多少取捨して大体写實的に作った台詞」と評し、それに対して「靈験」では、「古い「関東ベイ⁵」に、現代語を多少取交せて製造した一種の混種方言^{あいのことば}」を用いたと述べている（坪内 [1915] 7-8）。

こうした工夫がこらしてある翻案作「靈験」は、従来の所謂逍遙研究においてはそれほど注目されてこなかったが、幾つかの文献において、〈翻案の秀作〉として言及されてきた。たとえば、柳田泉はかつて『坪内逍遙』（1939）で、「単に逍遙として成功せるものでなく、明治以降今日に至る翻案劇中出色のものだと言ってよい」と述べ、「靈験」を絶賛した（592）。また、『坪内逍遙事典』（1986）で「靈験」の項目を担当した木村弘毅は、その完璧な「国劇化」に触れ、「翻案の規範を示したような秀作」であると評価している⁶（392）。

本稿は、この「靈験」という〈翻案の秀作〉を、単に逍遙の代表的な翻案作という観点からではなく、アイルランド劇の〈移動〉という視座から、見直すことを目的とする。アイルランド劇との関連から、「靈験」に注目した先行研究としては、尾島庄太郎（1972）と小嶋千明（1998）の論文がある。尾島の方は日本におけるシングの〈移動〉の流れの中で「靈験」を取り上げているが、英語で書かれたこの論文では紹介が中心となっている。小嶋の方は、「初期の新劇にアイルランド演劇が影響を与えていることは、今迄ほとんど注目されてこなかった」（63）と述べ、日本

におけるアイルランド劇の流行に注意を促している点で評価に値する。この論文は、その流行の原因を、アイルランド劇が民衆を描いている点に求め、「靈験」が生産される際に逍遙の民衆像がどのように形成されたかという点に注目したものである。

小嶋の議論が「靈験」の本文を主な考察対象としているのに対して、本稿が取り上げるのは「靈験」それ自体ではなく、それを代弁するもの、つまり単行本『靈験』の「緒言」である。この「緒言」に注目することで、本稿では『靈験』というテキストが、自らをどこに位置づけようとしていたかを考察していく。そして、最終的にはそこで得られた成果を、日本におけるアイルランド劇の〈移動〉といった大きな文脈から照射してみる。

そのために本稿は、逍遙の「靈験」を、まったく同時期に行われたもうひとつのシング〈移動〉、つまり細田枯萍（細田秀造）によるシング〈移動〉と比較していく。1914年9月は、日本におけるシング、また日本におけるアイルランド劇を考える際に、非常に意味深い時期である。なぜなら、日本における初めてのシングの翻訳が収められた、細田枯萍の『近代劇十篇』が1914年の9月23日に出版されたからである。『近代劇十篇』は、「英国劇団」の「新人」たちの劇作から10篇を翻訳したものであるが、その中には、シングの「海へ騎り行く人々」(“Riders to the Sea”)と「谷間の影」(“The Shadow of the Glen”)の他、イエイツやグレゴリー夫人の劇作など、4篇のアイルランド劇が含まれている。「靈験」の初演はこの『近代劇十篇』が出た三日後の9月26日であり、また「靈験」が初めて活字になったのは同年9月の『新日本』(秋季特別号)誌上においてであった。日本におけるシングの受容史において、その序幕となるふたつの事件が、1914年9月という時期に、同時に起っているのである。こうした事情から、アイルランド劇の〈移動〉という視座で「靈験」を考察する際に、『近代劇十篇』というもうひとつの〈移動〉の存在は極めて重要になってくる。ふたつの〈移動〉の比較によって、逍遙の「靈験」が持つ特徴が明らかにされると考えられるからである。

2. 「聖者の泉」に注目するということ

逍遙の文筆活動において、「靈験」はどのような位置にあるのだろうか。文芸協会を解散した翌年の1914年ごろから、逍遙は著作と研究に専念するようになるが、この時期に逍遙が最も力を入れたのが、新しい脚本を作ることであった(柳田575)。この時期、逍遙は創作劇を書く傍ら、様々な翻訳・翻案に挑戦している。よく知られたシェイクスピアの翻訳以外にも、ショー(George Bernard Shaw)やハンキン(John Hankin)の劇作の翻訳、また「靈験」「現代男」「或る富豪の夢」「回

春泉の実験」などの翻案⁷が、1914年から1916年の間に行われた。「霊験」は、その中で時期的に最も早いものであるから、逍遙が日本の舞台に〈移動〉させた初めての近代劇は、この「霊験」の原作、「聖者の泉」であったわけである⁸。

では、なぜ逍遙は、数ある近代劇の中でも「聖者の泉」に注目したのだろうか。ここで、「聖者の泉」に対する当時の評価を確認する必要がある。シングの著作は、彼の生前にも何編か出版されていたが、その死後、全4巻から成る *The Works of John M. Synge* (1910) にその全てが収められることになった。この全集以前に出版されたものは、すぐに絶版となった例が多いので、日本においてもこの全集、あるいはそれに基づいた1911年版のポケット・エディションや1912年版のライブラリ・エディションによって、シングの劇作が流通するに至った可能性が高い。シングに対する研究書が登場するのは、この全集が出版されてからのことであるが、なかでも1914年以前に出た研究書で、かつ日本で利用することができたはずの物を選び出すために、ここでは市河三喜による研究社英文学叢書『*Synge's Plays*』に頼ることとする。

1923年に出版された『*Synge's Plays*』初版の参考書という項目には、シングに関する研究書が列挙されている。以下に示すリストは、そこから1914年以前の物だけを取り上げたものである⁹。

- ・ Bourgeois, Maurice. *John Millington Synge and the Irish Theatre* (London: Constable, 1913)
- ・ Bickley, Francis. *J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement* (London: Constable, 1912)
- ・ Howe, P. P. *J. M. Synge: A Critical Study* (London: Martin Secker, 1912)
- ・ Yeats, William Butler. *Synge and Ireland of His Time* (Cuala Press, 1911)
- ・ Montague, C. E. *Dramatic Value* (London: Methuen, 1911)
- ・ Weygandt, C. *Irish Plays and Playwrights* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1913)

また、1951年に出された『*Synge's Plays*』の改訂版には

- ・ Roy, J. A. "J. M. Synge and the Irish Literary Movement" (*Anglia*, Vol. 37, 1913, 129-45)

という、ドイツの雑誌に掲載された論文が追加されている。日本で出版されたシング研究書に参考文献として挙げられているこれらの研究書は、当時日本で利用する

ことができたと考えても差し支えないだろう。当時の日本の人々が、英語の文献を通してシングに対する情報を得たとするならば、これらの書物はその源泉になったと推定することができる。

では、これらの研究書において、「聖者の泉」はどのように言及されていたのか。まず、ハウ（P.P. Howe）の方を見ると次のようにある。

There is nothing experimental in *The Well of the Saints*. It is so complete and powerful play, that one can think only of the experiments which must have preceded it and made it possible; Synge's consideration, perhaps, of *Les Aveugles* of Maeterlinck, by which he was enabled to secure for the theatre the whole of the tingling sensitiveness of the blind, and to reject the paleness of their humanity as they come from the cold hands of Maeterlinck. (39)

このように彼は、「聖者の泉」に対して絶賛を惜しんでいないことが分かる。よって、逍遙が『聖者の泉』に注目したのは、こうした肯定的な評価がそのまま〈移動〉されたか、あるいは少なくとも大きな影響を与えたからである、と考えることができる。特に、単行本『靈験』の「原作」に関する言及には、メーテルリンクとの比較など、ハウの評価と重なる部分が多く、こうした推論に妥当性を与えてくれるのである。

しかし、逍遙と全く同時期にシングに興味を示した細田の場合はどうだったのか。まず、前述したように、細田の『近代劇十篇』には「聖者の泉」は登場しない。またその翌年、細田は『英語青年』に「新ケルト文学」という記事を連載したが、そこで彼はシングの6編の劇作の中で5編について詳しく紹介した後、次のように述べている。

Synge の手に成つたものには他に “*The Well of the Saints*” なる三幕物と、有名な Aran の日記と (of four parts) *Wiclow* 及び *Kerry* に遊べる折の随筆及び紹介の類と、別に二三の詩及び翻訳がある。“*The Well of the Saints*” は先の “*The Playboy*” [“*The Playboy of the Western World*”] 及び “*The Shadow of the Glen*” などの一群と、後の tragedies との中間に立つべきものであつて、彼の作中ある意味に於いて尤も weak な物と云へよう。[…] 劇としてよりは寧ろ童話に相応はしき材料である。(5回)

細田にとって「聖者の泉」は、シングの〈その他〉に過ぎず、全く評価に値しな

かったのである。さらに、国立国会図書館編『明治・大正・昭和翻訳文学目録』から、日本におけるシング翻訳の歴史を確認すると、「聖者の泉」は、全集に収められた以外に、単独で注目されたことは全くなかったことが分かる（214-215）。

先ほど「聖者の泉」を絶賛した評価のひとつを引用したが、実は『聖者の泉』に対しては、もうひとつの評価の流れがあった。前掲した研究書から、さらにふたつの『聖者の泉』の評価を見ることにする。

The last-named play [“The Well of the Saint”] is unique among Synge’s work, in that it has a supernatural element. Partly, perhaps, for this reason, but mainly from some less tangible defect, it is not so interesting as any of the others. [...] the imagination is less fully fed than usual; the feast of reality and joy is served in a measure which (lavish enough for most) is for Synge comparatively niggard. (Bickley 37-38)

The Well of the Saints has often been proclaimed Synge’s most perfect achievement. We do not entirely agree with such unstinted praise. [...] it must be frankly owned that the plot was a little jejune for the three-act form chosen by Synge. (Bourgeois 191)

ビックリーとブルジョアのどちらも、「聖者の泉」をあまり高く評価していない。当時の日本で利用できたと推定されるシングの研究書には、「聖者の泉」を中心的な対象として取り上げていないか、取り上げるとしてもこのように批判的な意見を示す方が、実はより一般的であったのである。だとすると、逍遙以外の人々は、こうした否定的な意見に共感し、ただ一人逍遙が、ハウの絶賛に共感した結果、「聖者の泉」に対する無視と注目といった対照的な反応が生じたとも言えるだろう。

しかし、そう簡単に結論づける前に、逍遙が奇しくも「聖者の泉」に注目したことを、彼の行った〈移動〉のベクトルから見直す必要があるだろう。細田は、『近代劇十篇』の「序文」において、「己が周囲にかかる劇壇〔イギリスのような劇壇〕を有しない自分は、僅に其一二を移植系で敢果なき羨望の情を癒しておる」と述べている。しかし一方で、彼自身劇作家でもある逍遙は、細田とは違って、自ら「かかる劇壇」を作る立場の人でもあった。そして、逍遙は「聖者の泉」を、翻訳の対象ではなく、翻案の対象として見据えたのである。

実は、翻案に対する逍遙の態度にはとても慎重なものがあつた。1895年の時点で、彼は「翻案につきて」という文章を残している。次はその一部である。

翻案の第一義はかかる皮膚にはあらざるべし。予は以為へらく、我が国の場合にてはば、事をも、人をも、厳密に「日本化」すること、是れ翻案の最要義なりと。精しくいへば、第一、作中^にあらはるる人物をして、性習、所為、悉く日本的たらしむべし。第二、作中の事件をして、悉く日本的たらしむべし。第三、事件の聯絡、感情、徳操、其の他一切をして、厳密に日本的たらしむべし。少しだに外国趣味を留めたらんば、翻案あらずして無慚なる一種の翻訳なり。〔…〕外国物を日本化することは、自身の感想を具象にするよりもはるかにむづかしと感ぜし為なり。翻案を卑小の所為と思ひてにはあらず。腕ある作家は陸続翻案するも可し。立派なる腕ありながら、筋を立つるに拙きため、意に大作をせで止むはあたらし。只日本化といふことに十二分の重きを置いて、剽窃もしくは不精といふ悪名を蒙らざらん用心せよ。(坪内 [1977] 2/ 717-718)

翻案が盛んであることに批判的な人々に対して、逍遙は翻案の価値を弁護している。しかし彼は、当時の翻案はその質に問題があるとして、正しい翻案とは、「悉く日本的」「厳密に日本的」でなければいけないことを重ねて強調した。逍遙に言わせれば、そのような厳密な日本化に失敗したものは、翻案と呼ぶべきではない。

このように厳密な日本化こそが翻案の「最要義」であるならば、厳密な日本化を可能にするものは何か。逍遙は、それが原作の厳重な選択にあると考えた。『靈験』の翻案を完成して間もない1914年の冬、彼は池田大伍の翻案作『親友』の序文「翻案劇に就きて」において、次のように述べている。

誰れかいふ、翻案は成し易しと。翻案の難きは創作の難きに劣らずなり。先づ、其の原作を扱ふ上に若干の難きことあり。数十種の作中、真に翻案に適するものは、多くして一二なり。絶無なる例もめづらしからず。しかるは外国とわが俗と、今なほ相径庭するところ著大なればなり。(坪内 [1977] 2/ 719)

質の高い翻案を成し遂げるためには、そもそもその原作が「真に翻案に適するもの」でなければならない。つまり、翻案の原作となるテキストが、すでに日本化の可能性を含むものでなければならない。そして、「外国とわが俗と」が「今なほ相径庭するところ著大な」現状においては、そのような「真に翻案に適する」原作は、それほど多くはないのである。

翻案に対する、こうした逍遙の態度から考えるならば、逍遙が数ある近代劇の中でも、そしてシングの中でもあえて「聖者の泉」に注目したのは、それが逍遙に

とって数少ない「真に翻案に適するもの」であったからだと考えることができる。そして、このように推定するならば、先に言及した、「聖者の泉」に対する極端に分かれる評価の中でも、逍遙がハウのような肯定的な評価の方に意識的に接近した可能性も十分に有り得ると考えられる。

このような翻案観に照らした時に、果たして「聖者の泉」は「真に翻案に適する」テキストであったのだろうか。少なくとも、逍遙はそう考えたようである。それは、「聖者の泉」のストーリー展開に日本化できない要素があまりなかったという、消極的な理由からも導かれ得る判断である。実際、「靈験」以降の逍遙の翻案は原作を忠実に追ってはいないが、「靈験」は舞台が日本に移されたことと、登場人物が若干増え、台詞の分け方が少々変化したことを除けば、原作そのままである。それゆえ、かつて吉武吉孝は、「逍遙のこの翻案のように、原作を全く敷き写しにしたような作品は珍しく、翻案者逍遙の発明や創作の才能が発揮される余地があまりにも無過ぎるように思われて、気の毒になった」と述べたのである（157）。このように、翻案者逍遙の介入が最小限に留まっていることは、逍遙がそれを必要としなかったから、つまりそれなしでも「聖者の泉」が「厳密に日本的」になり得ると判断したからであろう。

このように、「厳密に日本的」にするのに無理が生じないということが、「聖者の泉」が「真に翻案に適するもの」として認められた消極的な要因だとするならば、そこにはより積極的な要因があった。それは、日本における「壺坂靈験記」の存在である。「壺坂靈験記」については後で詳しく述べることになるが、ここで簡略に紹介して置くと、大和壺坂寺の縁起に基づいてできた浄瑠璃、またそれを歌舞伎化したものである。「壺坂靈験記」は盲人の目が開いた靈験の話であり、その点においては盲人の開眼を題材にしている「聖者の泉」と重なるところがある。逍遙が最初「靈験」の舞台を「壺坂靈験記」の舞台である大和に設定しようとしたことから分かるように、彼が「聖者の泉」を「靈験」に〈移動〉させるにあたって、この「壺坂靈験記」を意識したことは明らかである。したがって、「壺坂靈験記」との交差こそが、逍遙にとって「聖者の泉」が「真に翻案に適するもの」になり得た、何よりも重要な要因であったと考えられる。

3. 「緒言」という装置

1) 「特殊」のない世界——「聖者の泉」から「原作」へ

「靈験」が〈翻案の秀作〉であったこと、そしてその原作「聖者の泉」が「真に翻案に適するもの」であったことに強く異議を唱える者はおそらくいないだろう。

しかし、「聖者の泉」がより「真に翻案に適するもの」になるためには、ある装置が必要とされた。それは単行本『靈験』に付いている「緒言」である。単行本が出版されたのは、初演から約5ヶ月後の1915年2月のことであるが、そこには「大正三年の冬」、つまり1914年の冬に書いたとされる著者の「緒言」が付加された。ここではこの「緒言」という装置が、「聖者の泉」が「真に翻案に適するもの」であるという逍遙の見解を、どのように強化しているかという点について考察する。そのために、やはり細田によるシング〈移動〉を視野に入れながら考察を進めることにする。

まず、細田による〈移動〉は、シングをどのように捉えていたものであったのか。『近代劇十篇』にも、短いながら著者細田枯萍による「序」があるが、そこで彼は次のように述べている。

〔…〕英国劇壇の近状は実に羨望に堪へないものがある。僅々二十数年以前迄は生ける作家の間に一も誇り得べき名を有していなかつた彼等は、今や幾多新人の出現に依つて大陸先進の劇団に比して些の遜色なきに至つた。遜色なきのみか最近愛蘭国民劇の勃興と共に、却つて遠く彼等を陵駕するに至つた。己が周囲にかかる劇壇を有しない自分は、僅かに其一二を移植系て敢果なき羨望の情を癒しておる。(序2)

細田は、英国劇団が大陸先進の劇団を凌ぐまでに成長したのは、愛蘭国民劇の勃興による所が大きいと評価している。彼はアビー・シアターによるアイルランド国民劇の台頭を意識したうえで、シングなどの翻訳に着手したことを表明しているのである。したがって、他でもなく『近代劇十篇』で紹介された三人のアイルランド劇作家が、「愛蘭国民劇」の主演として登場していることは容易に指摘することができる。

シングに対する細田の関心が「愛蘭国民劇」に対するそれと平行していたことは、前述した「新ケルト文学」からも確認することができる。そこで細田が「新ケルト文学」を代表する「得難き天才」として主に紹介したのがシングであった。細田は「愛蘭国民劇」運動に関する概論を含むこの記事において、まさにその運動というコンテクストからシングの劇作に言及していた。そこでは以下のように、シングの劇作における「Irishness」が強調されている。

彼は尤も高き意味に於ける愛蘭の紹介者である。あのいぢけた、狡猾(こずる)い、その癖無邪気な、頼りない国民の充実なる紹介者である。勿論彼の描いた

のは決して normal な愛蘭ではない。また其人物も決して normal な Irish ではない。併し其にも係わらず彼の作より受ける印象は peculiarly Irish だ。何処とも云えぬが何となく Irish だ。(3回)

最も「アイルランド的」な作家として、アイルランドの内外で名声を博したシングであっただけに、シングに対する細田の興味は、何よりもその「アイルランド的」な所に集中している。細田は、シングの劇におけるアイルランドやアイルランド人が、「現実」で見るアイルランドやアイルランド人をリアルに描いたものであると考えているわけではない。しかし、そのような「現実」との距離を認識しながら、それでもなお細田はシングの劇から「愛蘭」を見出そうとするのである。彼にとっては、「アイルランド的」という特質こそが、シングの劇作の全てを代弁するものである。したがって、「新ケルト文学」で生産されるシング像、あるいはそこに〈移動〉されたシング像は、あくまでも「愛蘭の紹介者」としてのシングであると言える。

しかし、あえて「新ケルト文学」から見られる「愛蘭の紹介者」としてのシングを、『近代劇十篇』におけるシング〈移動〉に投射しなくても、『近代劇十篇』に収められたシングの劇は、アイルランド国民劇運動というコンテクストを失うことはない。なぜなら、そこでシングの劇は、他のアイルランド劇と併置されているからである。特に、イェイツの「カスリーン・ニー・フーリハン」(“Cathleen ni Houlihan”)と並置されている点に注目するべきである。この一幕物の題名になっている「カスリーン・ニー・フーリハン」は、この劇の主人公である老婆の名前で、イギリスに虐げられたアイルランドを象徴する。1798年に起ったユナイテッド・アイリッシュメン(United Irishmen)の反乱が背景であり、自らの窮状を訴えるこの老婆を助けるために、結婚を目前にした若い男が、花嫁を捨てて出て行くという内容である。そのような数多くの犠牲によって、「カスリーン・ニー・フーリハン」は、最後に「女王のような歩き振り」をする「若い女」に変わる。アイルランド国民劇運動の初めての成果でもあり、祖国アイルランドの蘇生のために、私生活を犠牲にすることを賛美する、この「カスリーン・ニー・フーリハン」と並置された時、『近代劇十篇』におけるシングの劇は、その「アイルランド的」な特質を生み出したコンテクストを保持している。このように、細田によるシング〈移動〉は、シングの劇作が持つ「アイルランド的」な特質を前面に打ち出す方向で行われていると言える。

では、その一方で『靈験』におけるシングはどうであったか。『靈験』の「緒言」でシングに対する言及があるのは、唯一、次に引用する部分においてである。

原作者は近代の名声の高い愛蘭の一天才であるが、我国に広く知られて居ると

いふでもなし、又私の翻案は如何にも走り書きで原作者に名誉を加へると思はれないし、かたがた「翻案」とだけして原作者の名を遠慮しておいたが、無論劇通間には忽ち分かることで、公然の秘密である。(2-3)

翻案の作者が原作者や原作を明かさないことは、当時の一種の慣習とも言えるほど、頻繁にあることであった。また、自分の翻案が原作に対してむしろ迷惑であるという謙遜の言葉も、当時の翻案者たちがよく使っていた決まり文句である。したがって、この「遠慮」に過剰な意味を見出そうとすることは、おそらく間違いであろう¹⁰。しかし、ここでシングが、ほとんど具体性を持たない、名も無き「原作者」として登場していることが、次に見るような「原作」の解説と併置された時に、その解説の方向性を強化する役割を果たした可能性は十分にある。

〔…〕生中の靈験や法力で目が開いて現実の醜と不完全とを知り、久しく欺かれてゐたのを知り、己れの醜を知り、人を怨み、世を果敢む限りなき苦悶、憤恨のみじめさは、取りも直さず、十九世紀以来の所謂現代人の「悩み」ではないか？人間の能力の有限なるを意識しながら、尚その煩惱の止みがたないのに苦しむ近代人の実相ではないか？(4-5)

シングが「原作者」以上の具体性を持ち得ない存在だったのと同じく、「聖者の泉」もやはりこの「緒言」においては「原作」としか指示されない。そして、その「原作」は、引用で見ると、「所謂現代人」一般の「悩み」を扱ったテキスト、「苦しむ近代人の実相」を表したテキストであると断言される。何かについて「語る」ということは、常に、ある意味でその何かを限定していく作業であるが、こうした「原作」解説で限定されるのは、「原作」の読みの可能性に他ならない。ここで「原作」は、「近代人」一般における普遍的なテーマと結びつくことによって、あらゆる具体性や特殊性から遠ざかるのである。

では、『靈験』の「緒言」が、普遍性を強調することで排除していた「原作」の特殊性とは何であったのか。それは、「アイルランド的」な特質である。そして、この「アイルランド的」な特質こそ、「聖者の泉」が語られる際に、必ずと言っていいほど言及されるものであった。たとえば、ビックリーは次のように述べている。

The motive of The Well of the Saints, The Irish preference for the dream before the reality, is also the motive of the muchdiscussed [sic] Playboy of the Western World [...] (38)

つまり、「聖者の泉」において、目で見える世界より想像の世界を選んだ主人公の夫婦は、アイルランド人の特質を体現する人物として認識されていたのである。現実より想像の世界を好むというのは、マシュー・アーノルド (Matthew Arnold) の『ケルト文学の研究について』(On the Study of Celtic Literature, 1867) 以来、アイルランド人に付きまとう典型的な修飾語であったが、そのような「民族性」の言説が「聖者の泉」の解釈に大きく関係していたのである¹¹。

もちろん、「聖者の泉」に言及する文章の中には、「聖者の泉」は単にアイルランド人の特殊性を表したのではなく、より普遍的なテーマを扱っていると考えたものもあった。しかし、そのような趣旨の文章においても、「聖者の泉」から、「アイルランド的」という言葉を完全に遊離させた例はほとんどない。日本の例をひとつ出してみる。

“The Well of the Saints”の“靈験”は壺坂靈験記の裏を行つたもので、[...] 空想に生きて現実を厭うと云う Irish ideosyncrasy [sic] を描出したものと見ても面白いが、乞食の味が忘れられぬと云ふ日本の思想を見ても余り無理な所はない。もし此作を以て現代文明に対する諷刺又は satire とすれば、人類普通の事として一層深い味が出て来る。

これは、『英語青年』(1917年9月15日)に載った、本田雷砧の「日本語のシング劇」の一部である。この記事は、1914年の初演ではなく、新富座による1917年の公演について述べているが¹²、「人類普通の事」としての「聖者の泉」(そして「靈験」)を強調している引用文の趣旨は、『靈験』の「緒言」における解説とあまり変わらないと言える。しかし、最終的には同じ結論を述べているとしても、ここには「アイルランド的」な特質との関連で、「聖者の泉」(「靈験」)を読む／観るという可能性が顕在する。このように「特殊」に触れてから、それを「普遍」の領域までに発展させることは、先ほど「アイルランド的」特質を強調する例として挙げた「新ケルト文学」の細田も部分的には採用していたレトリックである。が、その中で本田や細田は、「アイルランド的」という「特殊」への関心からシングを読むという可能性——細田の場合には可能性というよりは必然性に近いが——を提示していた。それに対して、『靈験』においては、そのような読みの可能性はどこにも顔を出さないのである。

これまで確認したように、『靈験』の「緒言」は、シングや「聖者の泉」が持ち得た具体性を排除し、ひたすら普遍的なものにそれらを結びつけることで、「アイ

ルランド的」という「特殊」に繋がる道をほとんど遮断している。それによって『靈験』の「緒言」は、「聖者の泉」を、より「真に翻案に適するもの」に値する「原作」として生まれ変わらせるように機能していると考えられる。

2) 「進化」する劇を求めて——「壺坂靈験記」と「靈験」

『靈験』の「緒言」は「原作」の普遍的なテーマを強調したと述べたが、その普遍性はあくまでも「所謂現代人」、つまり「近代人」に限るものであった。そしてまたこの「緒言」は、「原作」や「靈験」が「写実味」を主とする劇であることを重ねて強調していた。こうした「近代人」や「写実味」といった言葉は、明らかにある対象との関連から登場している。その対象とは、先にも触れた「壺坂靈験記」である。前の節では「緒言」が「原作」をどのように規定していたかについて確認したが、ここでは「緒言」が「壺坂靈験記」との関連で、「靈験」をどこに位置づけようとしたのかについて考察する。

まず「壺坂靈験記」（または「壺坂」、以下「壺坂」と記す）について、説明を加えておこう。「壺坂」は大和壺坂寺の縁起に基づいてできた浄瑠璃である。作者は三味線の名人豊沢団平の妻に当たる加古千賀で、これに福地桜痴が添削したとも言われる。浄瑠璃での初演が1885年、歌舞伎化されたのは1891年のことであった¹³。そのあらすじは以下に示すとおりである。盲人の沢市は、毎日朝早く出かけていく妻お里の貞節を疑っていたが、彼女が実のところ自分の目が開くように祈りに行っていたことを知り、自分の態度を反省して、喜んでその祈りに同行する。しかし、険しい山中にあるお寺に着いてから、沢市はお里がいない間に、身を投げて自殺する。帰ってきてそれを知ったお里は、狂乱してその後を追うが、夫婦の前に観世音菩薩が現れ、二人を生き返らせ、沢市の目が開く。

逍遙が「聖者の泉」を、「真に翻案に適するもの」として見据えた時に、その根底にはこの「壺坂」の存在があったと考えられる。しかし、一方で『靈験』の「緒言」は、次の引用からも明らかであるように、「靈験」からこの「壺坂」の影を追い払おうと必死でもあった。

この作〔「原作」／「靈験」〕の骨子は、彼の甘い、センチメンタルな「壺坂靈験記」の裏返しで、一種の苦い、渋辛い味を持つてゐる。随って一読喜劇のように見えてゐながら、ただの喜劇ではない。〔…〕かの「壺坂」は女子供を喜ばすに過ぎない甘いロマンスズムだが、これは鬚眉男児をも反省せしむる力のある一種痛切な風刺劇とも写実劇とも見られる。〔…〕我国の観者、読者中には序幕以下を蛇足だといふ人もあるが、それは寧ろ此の作を浅く見た説であ

る。序幕だけならば、我国の落語などにもある筋でめづらしくない、三幕まで持つて行つて、十二分の現実味を持たせて、二えぐりも三えぐりもえぐつた処に原作者の力が見える。私は第三幕の著想に最も深く感心したのである。(6-7)

ここでは、「靈驗」が、盲人の開眼伝説を扱った従来の「壺坂」や「我国の落語」と完全に重なってしまうことに対する不安がはっきりと見て取れる。そのゆえこの「緒言」では、「女子供」用の「甘いロマンチズム」の劇「壺坂」と、「鬚眉男兒」も楽しめる「苦い・渋辛い」「現実味」の劇「靈驗」といった対立が、始終保持される。

では、なぜこの「緒言」は、これほど「壺坂」との差異化に力を入れていたのか。その理由は、「靈驗」が上演された時の受け入れ方にあった。1914年9月の「靈驗」の初演後、当時の新聞紙上に載った劇評をふたつ挙げてみよう。

- ・福来「帝劇の「靈驗」」『読売新聞』朝刊7面（1914年9月28日）
今度の帝劇は矢張り此の靈驗が一番面白い、併し尚ほ欲を云へば此の芝居は三幕には及ばない一幕でもいいと思う
- ・烟亭「洋劇部と無名会」『萬朝報』3面（1914年9月29日）
無名会は坪内博士の『靈驗』三幕を見せる、〔…〕見畢つて不図古い落語の『心眼』といふのを想起した

これらの劇評を見てから、「緒言」からの引用を再度確認すると、そこで試みられていた差異化というのが、このような劇評の反応にぴったりと相応していたことが分かる。つまり、「靈驗」は観客に受けのいい劇ではあったが、作者の思惑通りに受け入れられたとは限らず、従来の開眼物に還元されてしまう傾向にあった。それゆえ、初演の後に出版された『靈驗』の「緒言」は、それらとの距離をとる装置として働かなければならなかったのである。

しかも、「壺坂」はジャンルとしては「古い」ものではあっても、「靈驗」にとっては単に過去の遺物ではなかった。歌舞伎「壺坂」は、先ほど確認したように1891年に登場したものであり、実は「靈驗」が上演された当時にも、新しいレパートリーとして歓迎され、盛んに上演されていた。たとえば、1914年「靈驗」が初演された帝国劇場では、1915年に、「壺坂」が上演されている。つまり、「壺坂」は、決して過去のものであったわけではなく、「靈驗」と同時に進行していた劇なのである。だからこそ、『靈驗』の「緒言」は、「壺坂」を強く意識し、差異化の戦略を取るこ

とを余儀なくされたのであろう。『靈験』の「緒言」は、「靈験」を「壺坂」の「裏返し」として位置づけた。「靈験」が「壺坂」の「裏返し」であるならば、「靈験」の「裏」には常に「壺坂」がある。しかし、その「裏」は、あくまでも「裏」であり、「表」の「靈験」と一体化してはいけないのである。

「靈験」という新しい「表」が登場することで、「壺坂」が「裏」に押し込められた過程、それは逍遙の言葉を借りれば「進化」ということになる。「靈験」は最初、大隈重信の率いる雑誌『新日本』に発表されたが、逍遙はその編集顧問であった。その『新日本』の創刊号（1911年4月）に、逍遙は「ハムレットの進化」という記事を載せている。そこでは、次のように劇の「進化」について述べられている。

沙翁の作は何れも、誰も知る如く、多少他人の作に負ふ所があるのだが、特に「ハムレット」には歴史がある。「ハムレット」は一人によつて作られたと言ふよりは進化した作だと言つたほうが、当然かと思う。〔…〕長い間種々の成分が流れ込み、溶け込み、積重なつて出来たのである。

この記事は、このような「進化」の概念¹⁴で、シェイクスピアの「ハムレット」が、「丁度我国の文化度の草双紙といふ格の作」であったキッド (Thomas Kyd) の「ハムレット」から「進歩」したものであると説明している。こうした劇の「進化」という視座から、先ほど確認した『靈験』の「緒言」における差異化の戦略を見るならば、『靈験』は「壺坂」の「進化」として位置づけられていると考えることができる。そして、実はその原作「聖者の泉」にも、それなりの「進化」の歴史が存在した。

「聖者の泉」は、アラン諸島に伝わる聖水伝説がひとつの起源であると言われるが、その聖水伝説は、「壺坂」のように、盲人の目が開くことを結末としている素朴なものである。そして、治療を拒否する部分のヒントになったのは、シングの言うように、「中世フランスのあるファース」であった。この漠然とした外来のソースの正体が明かされ、明確な姿を獲得するようになったのは1959年のことである¹⁵。したがって、逍遙が「聖者の泉」に出会った当時は、この「中世フランスのあるファース」は、極めて抽象的なものとしてしか認識されていなかったと言える。だとすると、「最もアイルランド的」な劇と言われた「聖者の泉」は、具体性を持たない外来のソースを用いて、固有の聖水伝説を「進化」させたことになる。そして、「厳密に日本的な劇」を標榜した「靈験」は、それとまったく同じやり方で、具体性を持たない「原作」——厳密には具体性を持たせなかったというべきだが——を用いて、固有の開眼伝説を「進化」させたことになる。もしこの類似性が偶然でな

いとすれば、「靈驗」は、こうした意味においてまさに「聖者の泉」の〈翻案の秀作〉であり、「聖者の泉」は「真に翻案に適するもの」であったと言えるだろう。逍遙は、「聖者の泉」だけではなく、「聖者の泉」における「進化」のプロセスそのものを〈翻案〉したのだ。

「壺坂」から「靈驗」へという、こうした「進化」の軸を設定するならば、そこで「原作」なる「聖者の泉」は、「ハムレットの進化」で言われたように「流れ込んだ「種々の成分」のひとつに過ぎない。それは、決して「進化」の軸の上に顕在するものであってはならない。そのために、『靈驗』の「緒言」が、「聖者の泉」に居場所を与え、それを前景化することはない。しかし、一方で「原作をまったく敷き写しにした」この珍しい翻案において、「聖者の泉」は、「進化」したものの、つまり「靈驗」そのものでもある。次の引用は、これまで考察の対象としてきた「緒言」の一部だが、下線部に注意したい。

恚う云ふと、「靈驗」は何か一種の^{アレゴリー}寓意劇でもあるように思ふ人もあろうが、それは決して主眼ではない。原作の興味はむしろその作の現実味、写実味に存するのである。主なる人物の、如何にも実際の人間らしく活々とした躍動する点に面白味が存する。かのメータリンクの作などの如きではない。木偶人のような人物ではない。就中主人公の又さは力を籠めて写してある。(4-5、下線引用者)

「靈驗」と「原作」とは、一応その呼び名によって分離されている。しかし、「靈驗」の主眼を説明するために「原作」が持ち出され、その「原作」の人物像を提示する時に、「聖者の泉」の主人公であるマーティン・ダウルではなく、「靈驗」の主人公である又さが登場する。「靈驗」と「原作」が分離されつつ重なってしまうこうした叙述こそ、まさに、いま述べた「靈驗」に対する「原作」の揺れ動く関係性を物語っているのではないだろうか。ここから鮮明に見えてくるのは、「進化」の軸から排除されつつ、「進化」の成果と表裏一体のものとして顔を出さざるを得ない「原作」の不安定な位置である。「壺坂」が「靈驗」の明示的な「裏」であるならば、「聖者の泉」は「表」に近すぎるがために明示されることもできない、もうひとつの「裏」であったのである。

4. それから10年後——蘇る「特殊」と「靈驗」

単行本『靈驗』が出た1915年からちょうど10年の歳月を隔て、菊池寛と山本修

二の共著『英国愛蘭近代劇精髓』（以下、『近代劇精髓』）が出版された。この時期になると、シングは最早、『靈験』の「緒言」のように、「我国に広く知られて居るといふでもなし」とは言えない作家になっていた。シングを初めとするアイルランドの劇作家たちは、かなり注目されるようになっていたのである。そして、こうしたアイルランド劇に対する注目は、かつて細田が目指していたシング〈移動〉と、その方向を同じくするものであった。この時期におけるアイルランド劇に対する興味は、その「アイルランド的」な特質に集中する傾向にあった¹⁶。『近代劇精髓』もまた、アイルランド劇のこうした受け入れ方を窺わせる代表的な書物のひとつである。たとえば、それは「海へ騎り行くもの」（「海へ騎り行く人々」）が比較的「普遍的」なテーマを扱っているという説明の次に、このように付け加え、読者に注意を促している。

ある作品が「普遍的」であることは、決してその作品の優勢を示す所以ではない。『谷蔭』の中に現はされてゐる純愛蘭的な地方色と云ふものは、『海へ騎り行くもの』には、見出すことの出来ない美しさである。（222-223）

『近代劇精髓』は、シングの劇作が持つとされる「純愛蘭的な地方色」を積極的に評価し、そこにアイルランド劇の存在意義を見出そうとする。そして、このようにアイルランド劇の「特殊性」を強調する文脈から、「聖者の泉」は、「この劇に現はされたものは、アアノルドの云つた『事実の専制に対する反抗』である」と説明される（225）。『靈験』の「緒言」において悉く排除されていた読みの可能性が、見事に復活しているのである。

この『近代劇精髓』には、「聖者の泉」だけではなく、「靈験」も登場していた。「靈験」は、松居松翁によるアイルランド劇からの翻案作「茶を作る家」「噂のひろまり」とともに、「愛蘭種であるが、どうも翻案物だと云ふ気がしない」もの、「どこにも外国趣味は見出されない」もののひとつとして挙げられている。ここで「靈験」は、「日本人」とアイルランド劇がいかに近いかということを証明する根拠として引き合いに出されているのである。そして、その近接性に関する言及は次のように発展していく。

が、日本によく似てゐると云ふだけでは、ちよつと見当がつかないから、ごく簡単明瞭に、欧州文芸批評家のケルト民族観を紹介して、あわせて日本人とどこが共通するかも、序でながら論じておかう。（181）

こうして、シングの劇における「純愛蘭的な地方色」を評価し、「聖者の泉」の「アイルランド的」という「特殊性」を強調する読みが蘇った時、「靈験」は、アイルランド人の「特殊性」と日本人の「特殊性」とを結びつけるという、新しい任務を果たすことになるのである。

先に考察したように、『靈験』は、自らを「壺坂」の「進化」したものと位置づけようとするテキストであった。しかし、「悉く日本的」なものでなければいけない「靈験」は、「靈験」であると同時に「最もアイルランド的」な劇である「聖者の泉」でもあった。そのために、『靈験』の「緒言」は、「聖者の泉」の持つ「アイルランド的」という「特殊性」からひたすら遠ざかろうとした。「聖者の泉」を「普遍」に位置づけようとしたのは、「靈験」において「アイルランド的」な「特殊性」が「日本的」な「特殊性」を損傷することを恐れたからであろう。しかし、「聖者の泉」における「アイルランド的」な「特殊性」を全面的に認める読みが普及した時、それによって「アイルランド劇」が持つ「特殊性」が「日本的」という「特殊性」を弱体化させるといったことは起らなかった。なぜなら、そのふたつの「特殊性」は、拮抗することのない、まったく同質のものとして理解され始めていたからである。そして、こうして日本人にとってのアイルランド劇というものが、「特殊」と「特殊」との連帯として語られる際に初めて、『靈験』の「緒言」が採用していた矛盾に満ちた戦略、すなわち表裏一体としての「靈験」＝「原作」を「日本的」という「特殊性」に結びつけつつ、一方でその「普遍性」を強調するといった戦略は、必要とされずに済むと言える。

そもそも、逍遙が「聖者の泉」に注目した時、そこには、後に『近代劇精髓』などで言われたような、アイルランド劇に対する日本人の「共鳴」(187)が作用していたのかも知れない。しかし、逍遙自身によってそれが分節化されることはなかった。特に、「靈験」が「壺坂」と完全に重なってしまうといった、「進化」という観点から見て最も危機的な状況において、逍遙はむしろその「共鳴」に悩まされたりもしたのである。そのような過剰なまでの「共鳴」と同じく、いま確認した、「靈験」に対する10年後の反応など、おそらく逍遙の思惑の中には存在していなかったであろう。が、「靈験」が築いた、外国の趣味などが見出されない「日本的」な「愛蘭種」という先例は、後にアイルランドと日本の「特殊性」が、最早「普遍」という中間項なしで結びつき、ある種の排他的な繋がりを獲得した時に、その根拠として有効に機能するのであった。

注

- 1 イェイツの回想によると、この忠告は以下のような内容であった。「Give up Paris. You will never create anything by reading Racine, and Arthur Symons will always be a better critic of French literature. Go to the Aran Islands. Live there as if you were one of the people themselves; express a life that has never found expression.」(Synge 52) なお、この回想はイェイツが「聖者の泉」初版のために書いた序文「シングと彼の劇」(“Mr Synge and His Plays”)に登場するものである。よって、「聖者の泉」を読んだ人であるならば、このイェイツとシングとの「出会い」のことを知っていた可能性が高い。
- 2 “DouL”は、日本語訳や日本語の研究書では、通常「ドール」や「ドウル」と表記されているが、シング自身は“ou”の“ou”と同じく発音すると書いていた。本論ではこれに従い「ダウル」と表記する。また、“DouL”とは名字ではなく、「盲人の」という意味を持つゲール語“dall”に相当する(Synge 196)。
- 3 マーティン・ダウルは治療を避けるために、聖者が持っていた聖水を叩き落す。聖者に対する主人公のこうした暴力的な行動に対して、ナショナリスト側は強く反発した。彼らはこのような場面を問題にし、シングの劇を「アイルランド的」なものとして認めようとはしなかった。
- 4 原作の時代的背景は正確にはこうなっているが、逍遙はそれを「今から二百年前」と決めつけている(坪内 [1915] 7)。
- 5 「なかんべい」「来てくれべい」のように「ベイ」という文末終止を用いることを意味する。小島は、「この「ベイ」言葉は、観客にとって『武蔵辺』の民衆の関東方言らしさを良く表していると感じられたのではないだろうか」と推測している(68)。
- 6 こうした完璧な「国劇化」は、実際の舞台においても同じであった。舞台の両袖は絵巻物の端のように作られ、俳優の衣装は室町時代の御伽草子である『福富草子』風であったという(小嶋 65)。
- 7 「霊験」以外にその原作を順番に挙げると、ハンキンの劇作「放蕩者の帰り」(“Return of the Prodigal”)、ホーソーン(Nathaniel Hawthorne)の短編小説「ファンシズ・ショーボックス」(“Fancy's Show Box”)、同じくホーソーンの短編小説「ハイデガー博士の実験」(“Dr. Heidegger's Experiment”)である。
- 8 逍遙は1908年ごろからすでに、イブセンを初めとする近代劇の研究に力を入れていた。したがって、逍遙が研究者として初めて注目した近代劇が「聖者の泉」だったわけではない。ただ、翻訳や翻案について言えば、逍遙は重訳を好まず、英語による近代劇以外には手を出さなかった。よって、「聖者の泉」は逍遙が日本に〈移動〉することを目的に接近した初めての近代劇になるのである。
- 9 列挙した順番は市河が並べた順序のままであるが、シング研究にとっての重要度がその基準であったと思われる。
- 10 しかし、翻案作の「原作」や「原作者」に対する逍遙の態度は、一貫していたわけではない。たとえば、次の翻案「現代男」は同じくハンキンの翻訳である「醒めたる女」(原作は「最後のド・ムラン家」)と一緒に単行本『醒めたる女』(1915)に収められたが、そこにはハンキンの写真と彼を詳しく紹介した「緒言」が付加されている(ただし、これは主に「醒めたる女」のために書かれたものである)。そして、「現代男」の扉にはイギリスでの上演写真も載っている。

その反面、「或る富豪の夢」と「回春泉の実験」は、単行本『長生新浦嶋』(1922)に収められたが、「回春泉の試験」はその冒頭に「試みにホオソオンの小品を劇化して見た一種の喜劇」とあり、「或る富豪の夢」の場合は原作に対する言及は一切なく、すぐ本文が始まる。さて、前述した『醒めたる女』の「緒言」は英文学における近代劇の動向に触れ、1889年から1913年までに出了た主要な劇作を列挙しているが、その中には「聖者の泉」を含めシングの劇が四篇も登場している。そして、「聖者の泉」には括弧内に「逍遙翻案「靈験」」とある。逍遙が初めて自ら「靈験」と「聖者の泉」の関係を明らかにしたのはここにおいてである。なお、1926年に出版された『逍遙選集』には、単行本『靈験』にあった「緒言」の最後に、以下のような「追記」が付け加えられている。「原作がシングの“The Well of the Saints”であることは今更言ふまでもないが、本選集の読者の為に書き添へておく。翻案は原作よりやや複雑になってゐる。」

- 11 『ケルト文学の研究について』は、オックスフォード大学で行った講義の内容を基にして書かれた著作である。ここでアーノルドは、イングランドの文学に生きているケルティックな要素として「文体、メランコリー、自然の魔術」の三つを挙げた(113)。現実より想像の世界を好むアイルランド人というステレオタイプが広まったのは、アーノルドがケルティック・メランコリーに関する説明で「事実の専制に対して激しく反抗するケルト族」(127)と述べたことによるところが大きい。
- 12 『逍遙選集』の「逍遙作品上演年表」によると、新富座のこの上演が、初演以降初めての「靈験」の再演であった。ちなみに、それ以降「靈験」は、主に日本俳優学校劇団によって東京、大阪、名古屋などで上演された。また1952年には、早稲田大学創立70周年記念公演でも上演されている(別V/26-27)。
- 13 しかし、1891年初演の歌舞伎「壺坂」は、悪者雁九郎を登場させたもので、浄瑠璃「壺坂」とは異なるヴァージョンであった。1900年代初になると、浄瑠璃「壺坂」に忠実に従った歌舞伎「壺坂」も登場して、二種類の「壺坂」が演じられることになる。詳しくは坂東襄助「座頭澤市」『演芸画報』第2年第10号(1908年10月)、片岡仁左衛門『「壺坂」の澤市』『演芸画報』第8年第3号(1914年3月)を参照。
- 14 近代の日本で社会進化論が隆盛したことは周知のとおりだが、特に逍遙が学んだ東京大学は当時フェノロサを筆頭にした社会進化論者が講壇を支配していた。逍遙はこうした影響の下に、「改良家」になったと言われる。逍遙は、その「文学改良家」としての最大の業績とされる『小説神髓』(1885-1886)においてすでに、ジャンルの「進化」を主張していた。その上巻の「小説の変遷」には、「ノベル即ち真成の小説の世に行はるるは概ね演劇衰微の時にあり」(坪内[1977]別Ⅲ/32)とあって、演劇から小説への「進化」が唱えられている。こうして見ると、本論で登場する劇の「進化」とは、『小説神髓』に登場するジャンルの「進化」とその意味内容を少々異にするが、基本的な前提においては共有する部分が多いと言うべきであろう。
- 15 このファースの正体をめぐる原典研究は、1959年にグリーン(David H. Greene)によって一段落を見たときされる。彼は、シングの日記やメモを調査して、シングが利用したのは、バリ滞年の時に知った、15世紀フランスのアンドリュウ・ド・ラ・ヴィーニュ(Andrieu de la Vigne)作「盲人とびっこの寓意劇」(“Moralite de l'Aveugle et la Boiteux”)であることを明らかにした。ただし、それ以降も、別の劇が参考になった可能性を提示している研究がないわけではなく、この原典研究が完全に終了したとは言えない状況である(久保田136-137)。
- 16 しかし、細田がアイルランド劇を、アイルランドの政治的状況と共に注目に値するものとして捉えたのに対して、この時期のアイルランド劇の受容においては、政治的な文脈が排除される

場合が多かった。つまり、細田による〈移動〉と『近代劇精髄』類の〈移動〉は、「アイルランド的」な特質を前景化するという点ではその方向を同じくするが、その「アイルランド的」な特質の背景にあるものとして、アイルランドの政治的な状況までを前景化するか否かという点では異なっていたのである。また、1920年代後半になると、プロレタリア文学という全く別の視座からアイルランド劇に接近する書物も登場する。このように、アイルランド劇の〈移動〉が決して一枚岩的な方向性を持ってはいなかったという点には十分留意すべきであろう。紙面の制限上、本稿では日本におけるアイルランド劇の〈移動〉の状況について詳述することはできない。その詳細については、拙稿『「我々」のアイルランド劇——1920・30年代日本と朝鮮におけるアイルランド劇の〈移動〉』、筑波大学文化批評研究会編『〈翻訳〉の圏域——文化・植民地・アイデンティティ』（2004）を参照されたい。

引用文献

- Arnold, Matthew. *The Study of Celtic Literature*. Popular ed. London: Smith, Elder, 1891.
- Bickley, Francis. *J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement*. London: Constable, 1912.
- Bourgeois, Maurice. *John Millington Synge and the Irish Theatre*. London: Constable, 1913.
- Honda Raicho (本田雷砧)「日本語のシング劇」『英語青年』第37巻第12号(1917年9月15日).
- Hosoda Kohyo (細田枯洋)『近代劇十篇』敬文館、1914.
- .「新ケルト文学」(1—5回)『英語青年』第33巻第5・6・8—10号(1915年6月1日—8月15日).
- Howe, P. P. J. *M. Synge: A Critical Study*. London: Martin Secker, 1912.
- Ichikawa Sanki (市河三喜)『Synge's Plays』研究社英文学叢書、研究社、1924.
- Kikuchi Kan, Yamamoto Shuji (菊池寛・山本修二)『英国愛蘭近代劇精髄』新潮社、1925.
- Kojima Chiaki (小嶋千明)「民衆への視点とアイルランド演劇——坪内逍遙による翻案劇『靈験』を中心に」日本比較文学会編『比較文学』第41巻創立50周年記念号(1998): 63-78.
- Kubota Shigeyoshi (久保田重芳)『J. M. Syngeの世界』人文書院、1993.
- Oshima Shotaro (尾島庄太郎)“Synge in Japan.” S. B. Bushrui ed. *Sunshine and the Moon's Delight: A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909*. Colin Smythe Ltd. & American U of Beirut, 1972: 253-263.
- Synge, John Millington. *The Playboy of the Western World and Other Plays*. Ann Saddlemyre ed. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Syoyo-kyokai (逍遙協会)編『坪内逍遙事典』平凡社、1986.
- Tsubouchi Syoyo (坪内逍遙)「ハムレットの進化」『新日本』第1巻第1号(1911年4月).
- .『靈験』金港堂、1915.
- .『逍遙選集』(1926)逍遙協会編、第一書房、1977.
- Yanagita Izumi (柳田泉)『坪内逍遙』富山房、1939.
- Yoshitake Yoshinori (吉武好孝)『近代文学の中の西欧——近代日本翻案史』比較文学研究叢書1、教育出版センター、1974.