

教養・文化論集

第2巻 第1号

論文

- クリスマス・ソングの秘密のコード
 “The Twelve Days of Christmas”再考 福山 裕
- 初任者教師の職能発達と研修 西山 亨
- 木村曙『婦女の鑑』論
 家父長制と女性を視座として 橋元 志保
- 異文化プロダクションによるシェイクスピアの翻案と日本の伝統芸能
 『マクベス』の上演を中心に 平 辰彦

翻訳

- ハンス・ケルゼン「科学と政治」 吉野 篤
American Political Science Review, Vol. 45. No. 3. 1951. pp. 641-661.

書評

- 山本恭逸編著：コンパクトシティ
 青森市の挑戦 . ぎょうせい, 2006年, 164p. 上村 康之

2007年1月

秋田経済法科大学総合研究センター教養・文化研究所

目 次

論 文

クリスマス・ソングの秘密のコード
“The Twelve Days of Christmas” 再考 福 山 裕 (1)

初任者教師の職能発達と研修 西 山 亨 (37)

木村曙『婦女の鑑』論
家父長制と女性を視座として 橋 元 志 保 (45)

異文化プロダクションによるシェイクスピアの翻案と日本の伝統芸能
『マクベス』の上演を中心に 平 辰 彦 (57)

翻 訳

ハンス・ケルゼン「科学と政治」 吉 野 篤 (113)
American Political Science Review, Vol. 45. No. 3. 1951. pp. 641-661.

書 評

山本恭逸編著：コンパクトシティ
青森市の挑戦 . . . ぎょうせい, 2006年, 164p. 上 村 康 之 (129)

[論 文]

クリスマス・ソングの秘密のコード

“The Twelve Days of Christmas”再考

福 山 裕

【目 次】

- . 序
- . クリスマス
 - (1) クリスマスの起源
 - (2) クリスマスの祝い
 - (3) クリスマスの禁止
 - (4) クリスマスの復活
 - (5) クリスマス・キャロル
- . 「クリスマスの日」の唄の風俗
- . 「クリスマスの日」の唄の「意味」
 - (1) 聖地巡礼ルートの暗号説
 - (2) カテキズム・ソング（教理教育の歌）説
 - (3) カテキズム・ソング説の真偽
- . 結

. 序

伝承童謡の「クリスマスの日」(“The Twelve Days of Christmas”)は、1780年頃にロンドンで出版された『無邪気な喜び』(*Mirth Without Mischief*¹⁾)と題する子ども向けの本に初めて登場する。以来、それは、イギリスのみならず、フランスを始めとする多くの国々において最もよく知られた「クリスマス・キャロル」の一つとなり、詩人のジェームズ・カーカップの言葉を借りれば、今日では「この童謡のキャロルがなければ、イギリスのクリスマスはクリスマスとは言えない」ほどに親しまれている²⁾。

「クリスマスの日」の唄は、「これはジャックが建てた家」(“This is the House that Jack Built”)で始まる有名な童謡と同じように、「積み上げ唄」(Accumulative rhymes)の一つである。数多くのヴァリエーションが存在しているが、たいいていのヴァージョンでは第1連は3行からなり、連が進むごとに1行ずつ積み上げられて、最終の第12連は14行にまで増える。

伝承童謡研究においてはテキストの選択が常に重要な問題となるが、ここではまず、スタンダードなテキストとして多くの研究者たちによって用いられているオーピー夫妻の『オックスフォード版伝承童

謡事典』(以下、『伝承童謡事典』と略記)が採録しているヴァージョン³⁾から、第1連つまり「一日目」だけを引用する。『伝承童謡事典』が採録しているヴァージョンは初出文献の『無邪気な喜び』のヴァージョンとほぼ同じ形であることにも注意したい。

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| The first day of Christmas, | クリスマスの一日目 |
| My true love sent to me | 私の誠実な恋人が贈ってくれた |
| A partridge in a pear tree. | 梨の木にとまった一羽の山うずら |

クリスマス・キャロルとは言っても、この唄は「キリストの降誕」という宗教的テーマを直接的にうたったものではない。どちらかと言えば、一般的にはクリスマスがもつもう一つの賑やかで陽気な側面を強調する世俗的なキャロルの部類に入れられる唄であり、その唄で用いられている言葉の少なくとも表面上の字面に深遠な宗教的テーマを見出すことはむずかしいように見える。

しかしながら、一方で、一見して単純に見えるこの唄の中に、何か秘められた「歴史」や政治的あるいは宗教的な「意味」を見出そうとする試みもしばしばなされてきた。オーピー夫妻は『伝承童謡事典』において「この唄の意味は、もし意味があるとするならば、まだ十分に解明されてはいない」(p.122)と述べ、また、カーカップも「誰もまだこのすばらしい詩のイメージを説明できていない⁴⁾」と述べているが、彼らがそのように述べるのは、この唄が単に「ノンセンス」な言葉を繰り返すだけの唄ではないということを感じ取っていたからかもしれない。

本稿ではまずクリスマスそのものの起源や歴史を辿ることから始め、この童謡の中でうたわれているさまざまな事物を手掛かりにしながら、かつてのイギリスの人々が過ごしてきたクリスマスの季節のさまざまな「風俗」といったものを覗いてみたい。そして、その上で、この唄の背後に潜む「意味」について「もし意味があるとするならば」検討してみたいと思う。

・クリスマス

(1) クリスマスの起源

「クリスマス」(Christmas)という語は本来「キリスト」(Christ)とカトリック教会の「ミサ聖祭」(Mass)を合わせたもの、すなわち“Christ's Mass”であり、キリストの降誕を祝うカトリック教会の特別な祭儀を意味する言葉である。

キリストの降誕日がいつであるのかということになると、これを確定するのはむずかしい。現在、欧米や日本では伝統的に12月25日にクリスマスが祝われているが、聖書にはキリストの降誕日が12月25日であることを示す記述はなく、正確な日付を示す歴史的資料も存在しない。それどころか、聖書の中にはそれが12月25日ではないということを暗示する記述が見出されるだけである。実際、過去においても現在においても、さまざまな日がキリストの降誕日として祝われている。

クリスマスの起源について見れば、最も広く採られている考え方は、クリスマスが古代ローマの「ミトラ教」(Mithraism)や「サトゥルナリア祭」(Saturnalia)や北欧の「ユール」(Yule)などの異教徒の「冬至祭」を意図的に取り込み、「キリスト教化」したものであるとする説である。「太陽崇拜」のミトラ教は3世紀にローマの宮廷でかなりの勢力をもち、いまだ布教途上にあったキリスト教とはいわばライバル関係にあったが、このミトラ教においてはユリウス暦の12月25日は「不滅の太陽」の誕生を祝う最大の祭りの日であった。キリスト教はこの異教の「冬至」の祭りに対抗して、12月25日を新たな

「太陽」、すなわち旧約聖書において「あなた方には義の太陽が昇る」(「マラキ書4：2」)と予言されたキリストの降誕日と定めたのである。そこには明らかにキリスト教を広めるための戦略があったに違いない。異教的慣習をあえて排除しなかった理由について、ロバート・チェインバースは次のように解説している。

一つには、キリスト教の指導者たちが、改宗者たちから永年信奉してきた迷信や儀式をむりやり引き離すのは不可能だと判断したからであり、また一つには、便宜上、古くからの異教儀式にキリスト教の儀式を接ぎ木したほうが、キリスト教の教義が多く一般大衆に受け入れられやすくなり、宣教の効果が上がるだろうと考えたからである。キリスト教の祝祭の中でもクリスマスほどそのような異種融合によって特徴づけられるものはなかった⁵⁾。

クリスマスのもっている賑やかで陽気な側面、そして時には極めて野卑とも思える要素はおもにサトゥルナリア祭から引き継がれたと考えられている。12月17日から24日までぶっ続けで行われたこの祭りは古代ローマの農耕神サターンを崇め、豊饒を祈る「冬至祭」であった。実りの秋から次第に夜の長さを増していく枯れ枯れとした冬への移行の時期が人々に太陽の力の衰退を実感させる季節であったことは容易に想像できる。人々は恐怖と不安を強いられ、暗たんたる気分で毎日を暮らさなければならなかったであろう。彼らはこの暗い気分を一日も早く追い払い、明るい希望の世界を迎え入れたいと願ったに違いない。一年のうちで夜が最も長く、その日を境にして太陽が次第にその力を回復して徐々に日が長くなっていく「冬至」の時に、彼らは太陽の再生を祝い、新しい年の豊饒を願って盛大な祝宴を催したのである。

この冬至の祝祭にはかがり火が焚かれ、それを囲んでのダンス、たいまつを掲げた行進、食べたり飲んだりのだんちゃん騒ぎ、そして贈り物の交換などが行なわれた。主従関係の逆転や性的規制の解除などを大きな特徴として、それはいわば道徳的な節制というものを完全に捨て去ってしまう祭りであったと言える。初期キリスト教会はキリストの降誕をこの人気のあるサトゥルナリア祭と結び付け、その伝統の多くをクリスマスの中に取り入れたのである。

現在の教会暦は12月25日の「降誕日」(クリスマス)の4週前の「主日」(日曜日)から始まる。このクリスマス前の4週間は「待降節」(Advent) [英国教会系教会では「降臨節」]で、キリストの降誕を迎える準備期間とされる。「クリスマスの十二日」というのは、この待降節の中に含まれる「クリスマス前の十二日」のことではない。マリアン・パブソンのミステリー小説『クリスマス十二の死』(1979)にはこの思い違いに言及する部分がある。

まったくわからない。このくだらない歌が頭にこびりついて離れないのはどうしてだろう。好きでもないのに。昔から歌の意味もよくわからないのだ。子どもころ、クリスマスの十二日というのはクリスマス前の十二日のことだと思いこんでいた。クリスマスと降臨節をごっちゃにしていたにちがいない。でも、クリスマス前の十二日と考えるほうが辻褄が合っている。大人になって、クリスマス当日から数えるのだと知ったが、それでも釈然としない。なんとなく外国ふうの数えかたのように思えてしかたがないのだ。イギリス人ならこんな数えかたはしないのではないだろうか。今でもこのことを考えると　　といってもめったに考えるわけではないのだが。こないだ、こ

れが頭にこっそり忍びこんで、それ以来頭の中をぐるぐる、ぐるぐるまわっている。
どう考えても、十二日数えていってクリスマスが来るというのがほんとうだ⁶⁾。

キリスト教会では古代ユダヤの習慣に従って日没を一日の始まりとしているので、「クリスマス」は12月24日の日没に始まるということになる。したがって12月24日の日没後を「クリスマス・イヴ」(Christmas Eve)と呼ぶのは、「クリスマスの前夜」というよりも、まさに「クリスマスの夕べ」という意味で適切かもしれない。つまり、「クリスマスの季節」(Christmastide)はクリスマス・イヴに始まり、「エピファニー」の「夕べ」(the eve of Epiphany)、すなわち1月5日の日没に終わる。この見方で数えれば、12月24日の日没から1月5日の日没までの12日間がいわゆる「クリスマスの十二日」ということになる。しかし、この数え方はいかにも煩雑であるので、「一日」を午前零時から午後12時までとするような数え方で言えば)、一般的には「クリスマスの十二日」は12月25日に始まって1月5日に終わるといような言い方がされる。

あとで言及する(アメリカで出版された)小児向け絵本の『クリスマスの十二日のキリスト教的起源⁷⁾』(2001)でも、クリスマスの「一日目」は12月25日で、「十二日目」は1月5日である。12月25日を最初の「一日目」に数えた場合には、1月6日の「エピファニー」は「十三日目」にあたり、実際にドイツやベルギーやオランダでは一般に1月6日の「エピファニー」を「十三日節」と呼ぶことがあるらしい⁹⁾。しかし、それでも「クリスマスの十二日」についてはいくつかの異なった数え方があり、たとえば、これもあとで言及することになる『日曜日と各季節のための史料集1996年版⁸⁾』では、「イングランドでは12月25日は含まれず、1月6日が十二日節(Twelfth Day)」(つまり「一日目」は12月26日)であると述べられている。

1月6日のエピファニーを「十二日節」とした場合、シェイクスピアの戯曲のタイトルにもなっている「十二夜」(Twelfth Night)という言葉が何日の夜を表わすとみるかについても実際に混乱が見られる。それは「十二日節」の前夜と「十二日節」の当夜のいずれかを指すものであるが、少なくとも16・17世紀には、「十二夜」は1月6日の「十二日節」の当夜を意味するものと考えられたようである¹⁰⁾。

(2) クリスマスの祝い

中世から17世紀初頭までのいわゆる「陽気なイングランド」において、クリスマスは次第に大きな祭りとなっていく。とりわけ王侯貴族のクリスマスの祝宴は豪華で、ヒイラギなどの常緑樹で飾り付けをした大広間に、料理長が、ファンファーレとともに、口にオレンジやりんごを詰めた「猪の頭」を仰々しく運び込み、「猪の頭のキャロル」(The Boar's Head Carol)を斉唱するという儀式で始まった。それに続いて、途方もない数の料理が召使いたちによって運ばれ、歌、賭け事、踊り、仮装、仮面劇などがいつ終わるともなく繰り広げられた。たとえば、「1206年、ジョン王はウインチェスター城でのクリスマスの準備に、ハンブシャー州長官に対し、なんと1500羽の鶏、5000個の卵、20頭の雄牛、100匹の豚、100匹の羊の調達を命じ¹¹⁾」たという。

一般の家庭では冬の時期は春が来るまでの「空腹を抱えての我慢の時」であり、その日常の食事は極めて質素なものであったが、それでもクリスマスだけはどんちゃん騒ぎの「大盤振る舞いと満腹」の時であった。伝承童謡にも次のような唄がある。この短い唄はオーピー夫妻の『伝承童謡事典』には収録されておらず、同編者の『オックスフォード版伝承童謡集』のほうに収録されている。その起源についてはよくわからないが、しかし、それはとりわけイギリスが「陽気なイングランド」と呼ばれていた時代のクリスマスの特徴をよく表わすものである。

Christmas comes but once a year,
And when it comes it brings good cheer,
A pocket full of money, and a cellar full of beer.¹²⁾

クリスマスがやって来るのは一年に一度だけ
ごちそうどっさり持ってやってくる
ポケットにはお金がいっぱい、酒蔵にもビールがいっぱい

「陽気なイングランド」の詩人ジョージ・ウィザー (George Wither, 1588 1667) はそのようなクリスマスを「クリスマス・キャロル」(1622) と題する詩の中で次のように表現している。「口にするパンも身につけるぼろきれにも年がら年中事欠いている」ような貧しい者たちでさえも、この日ばかりは質請けしてきた最高の衣服で着飾り、おいしいごちそうをなんとか調達して食卓に並べたものであった。

田舎者のしみったれたたちの中にはわれらの浮かれ騒ぎに不満を
言う者だっていようが、おまえたちの額に花の冠を巻きつけて、
一杯のワインで悲しみを紛らすがいい。
そしてみんな陽気に過ごそうよ。

悲しみなんかは扉の外にいさせよう。
そいつがたまたま寒さで死んだら、
そいつをクリスマスパイの中に埋葬してやろう。
そしていつも陽気でいようよ。(ll. 5-8, 13-16)¹³⁾

度重なる飢饉やペストの流行などによって誰もが常に「死」と隣り合わせにあることを強く意識させられていた時代であったから、「一年に一度だけ」やってくるクリスマスは、そのような「死」への恐怖を忘れさせてくれる大切な日であったに違いない。先に引用した伝承童謡の中の「クリスマスがやって来るのは一年に一度だけ」という表現はそのままウィザーのこの詩の中 (l. 47) でも用いられており、また、ジョン・ウェブスターとトマス・デッカーの合作の戯曲 (1602) のタイトルにもなっている。

「死」への恐怖の裏返しでもあったかつてのこのクリスマスの祝いのどんちゃん騒ぎは、サトゥルナリア祭の伝統を受け継いで、まさに「賢者たちもその知恵をしばし捨てて、ばかげた戯れごとに遊びほうけた」「カーニヴァル」であった¹⁴⁾。クリスマスのこの浮かれ騒ぎの饗宴の真髄は、まさにその名もぴったりの「無礼講の祭司」(Lord of Misrule) と呼ばれる司会進行役に集約される。16世紀頃のロンドンの貴重な記録を残しているジョン・ストウ (John Stow, 1525? 1605) の『ロンドン概観』(*A Survey of London*, 1598) によれば、国王、貴族、ロンドン市長、州長官はそれぞれお抱えの「無礼講の祭司」を雇い入れていたということであり¹⁵⁾、絶対的権力を与えられてクリスマス・イヴから十二夜までの催し事のすべてを取り仕切った「無礼講の祭司」に対しては、「宮廷では王さえもその権限に礼を尽くさねば」ならなかったらしい¹⁶⁾。クリスマスの盛大な祝いで知られたロンドンの法学院の大ホールで行なわれたどんちゃん騒ぎでは、自らの懐から2000ポンドもの大金を叩いた「無礼講の祭司」もいたという¹⁷⁾。

(3) クリスマスの禁止

ニューカスル・アポン・タインの郷土史家で考古家のヘンリー・ボーン (Henry Bourne, 1696 1733) は『庶民の古俗誌』(1725)の中で多くの人々のクリスマスの時の振舞い方を「酔っ払いと大騒ぎと気ままを見せつけるものにほかならず¹⁸⁾」、「宗教の信用を失墜させるもの¹⁹⁾」と断じているが、こうしたクリスマスなどの羽目はずした異教的な祭りに眉をひそめたのが16・17世紀のピューリタンであった。1583年にピューリタンのフィリップ・スタップズ (Philip Stubbes, c.1555 c.1610) は、『悪習の解剖』(*The Anatomie of Abuses*)の中で、「無礼講の祭司」という「憎悪すべき」名をもつ「悪魔の化身」とその「好色な」従者たちが繰り広げるどんちゃん騒ぎを極めて辛らつに非難している。

神にとっても善良な人間にとっても、その名前はまったくもって憎悪すべきものであり、異教徒たちだって、そんな名前をつけたのを恥じて、顔を赤らめたことだろう。……まず、教区の狂ったやからが(わるふざけの)一番の頭を選び出し、「無礼講の祭司」の称号を授け、いかにもしかつめらしく王冠をかぶせ、王に仕立て上げる。この王は20人、40人、60人、いや、100人も自分の自分と似た好色な家来を選び、自分に仕えさせ、警護させる。それから、やつらみんなに緑や黄色や淫らな色のそろいの服を着せる。それでもまだ(淫らな)けばけばしさが不足しているかのように、やつらは金の輪や高価な石や宝石をぶら下げたスカーフやリボンやレースで身を飾り、脚には20個も40個も鈴をつけ、手にはハンカチを持つ。……こうして、ホビー・ホースやドラゴンやそれから時代遅れのやつらと、淫らな笛吹きと、雷のようにけたたましく打ち鳴らす太鼓叩きらを従えて、悪魔の踊りを始めるのだ。そして、この異教徒の団は教会とその中庭に向かって、笛を吹き鳴らし、太鼓を雷のようにドンドン響かせ、足を踏み鳴らしながら踊り、鈴をシャンシャン鳴らし、まるで狂人のように頭上でハンカチを振り回し、ホビー・ホースや他の怪物の作り物を担いで群衆の中をもみ合いながら練り歩いていく。そして、こんなふうには、やつらは教会に行くと、(まあ驚いたことに)中に入り込んで、(司祭がお祈りをしていようと説教をしていようと)、その教会の中で踊ったり、頭上でハンカチを振り回したりし、だれひとりとして自分の声が聞き取れないほどのすさまじい音を立てて、まるで悪魔の化身のようだ²⁰⁾。

ピューリタンが台頭し始めた時代、劇作家のシェイクスピアは、『十二夜』(*Twelfth Night, or What You Will*, 1599 1600)の中で、ピューリタンの人物と見られるマルヴォーリオに対して、「てめいがお上品ぶりてえばかりに、ドンちゃん騒ぎはやらせねえってのか? ²¹⁾」(第2幕第3場)というせりふを「無礼講の祭司」を体現するようなサー・トウビー・ベルチに吐かせている。まさにそれは、すでに力を持ち始めて、異教的あるいはカトリックの偶像崇拝的な祭りや演劇などの娯楽に対してやかましく口を出し始めていたピューリタン勢力に対する不満の声を代表するものであったに違いない。しかし、その後さらに勢力を増していったピューリタンはついにはこの庶民の楽しい時間を奪ってしまったのである。

17世紀の内乱の時代に、おそらく王党派に所属し、敬虔な国教徒であったとみられている詩人のヘンリー・ヴォーン (Henry Vaughan, 1621 1695) は「キリストの降誕」(“Christ's Nativity”)と題する詩を書いて、1650年出版の宗教詩集『火花散らす燧石』(*Silex Scintillans*)に収録している。国王チャールズ一世が処刑され(1649)、ピューリタンの勢いが頂点に達した頃である。「クリスマス」とい

うタイトルではなく、「キリストの降誕」というタイトルを選択した背景には、ピューリタンによる検閲という事情があったのかもしれない。この詩は次のような嘆きでしめくくられている。

ああ、我が神！ 汝の誕生を今この地上では
この年には数のうちに入れるべきではない。(II. 17-18)²²⁾

ヴォーンの詩や散文の中には当時のピューリタンに対する諷刺や非難の表現が散見されるが、この部分は1644年にピューリタンの支配する議会が聖金曜日とともにクリスマスを祝うことを禁じたことに言及するものと解釈されている²³⁾。1644年の12月25日は予定された毎月の断食の日にぶつかっていたが、議会は断食をやめるかそれともその祝祭をやめるかについて議論し、結局、断食と祈りでその日を過ごすことが国家の現状に最も適うと判断したのである。

議会では1647年6月に「これまで迷信的に用いられ、祝われてきた」クリスマスを含む多くの祝祭日を廃止する法案が可決され、それに違反する者たちに対する処罰が決められている。

俗に「神聖な日」と呼ばれているキリスト降誕の祝祭やイースターや聖霊降臨節や他の祭りはこれまで迷信的に用いられ、祝われてきた。俗に「神聖な日」と呼ばれている上述の祝祭や他のすべての祭りはもはや祭りとして遵守されてはならない……²⁴⁾。

聖書においては「安息日」である主日以外には「神聖」(holy) とされている日はなく、俗に「神聖な日」(holydays) と呼ばれている祝祭日は神の言葉に根拠をもつものではないとしてピューリタンはそれらの祭日を廃止したが、クリスマスについても、毎年、触れ役人たちがその数日前から通りを触れ歩いて「クリスマスの禁止」を市民に伝えた。次の引用は1652年12月24日に議会によって出された条例である。

一般にクリスマスと称する12月25日の祝いを行なってはならない。それゆえに、その日に教会で実施されてきたいかなる儀式も行なってはならない。²⁵⁾

ピューリタンに支配された時代のクリスマスの様子をジョン・イーヴリン (John Evelyn, 1620-1706) はたとえば1654年12月25日の日記の中で次のように記している。

クリスマスの日。どの教会でもクリスマスの礼拝は行なわれていない。クリスマスを祝う者には罰則が課せられるので、やむをえず家でお祝いをした。²⁶⁾

また、1657年12月25日の日記では、イーヴリンは、クリスマスを祝うためにロンドンのエクセター・チャペルに出かけ、そこで聖餐を受けている時に兵士たちに取り囲まれ、「キリスト降誕の迷信的時刻」を祝うことを禁じる法を犯したというかどで参会者たちの全員が逮捕されたと記している²⁷⁾。

しかし、たとえば1647年にはあちこちでこの禁令に反発する暴動が起き、政府は軍隊の力でクリスマスの祝いをやめさせなければならなかったほどであったし、イーヴリンの日記の引用にもあるように、ピューリタンに対立する側の人々は各家庭でクリスマスの楽しいひと時を過ごしていたのである。

(4) クリスマスの復活

クリスマス祝祭が戻ってきたのは1660年の「陽気な国王」チャールズ二世による王政復古後である。しかしながら、クリスマスの「宗教的」な側面はもっぱらクリスマスの日の教会の礼拝における聖職者たちに限られ、家庭での祝いは「非宗教的」などんちゃん騒ぎであった。

王政復古期ロンドンの最も雄弁な証言者である日記作家のサミュエル・ピープス (Samuel Pepys, 1633-1703) のクリスマスは当時のロンドンの中流階級の典型的なものと言える。彼の日記には、常緑樹の飾り付けをした室内で七面鳥、ビーフ、ミンス・パイ、プラム・ポリッジなどのごちそうが並んだ食卓を囲み、大勢の仲間たちと夜中までゲームに興じる様子が記録されている。クリスマスの季節はピープスにとって家族・隣人・同僚らと賑やかに浮かれ騒ぐ「ほとんど連続的な社交の季節」であった²⁸⁾。「十二夜」がやはりピープスのクリスマスのクライマックスであったが、たとえば（厳密に言えば「十二夜」ではないが）1661年1月7日の日記には次のような記述が見られる。

.....食後（召使に十二ペンス預けて、夜にケーキを買うようにいう。今夜は十二夜のお祝いだから）、トムとわたしと妻は劇場へゆき、『無口な女』を見た。.....それからたいまつ明かりで、親類のストラドウィックの家へ。そこには父とわれわれとピープス博士 スコット夫妻、それにウォード氏という人とその妻が集まった。おいしい夜会のあと、極上等のケーキが出た。女王のしるしが二つにきれてしまったので、女王が二人できた。わたしの妻とウォード夫人だ。そして国王の方は行方不明だったので、博士を国王に選び、彼にワインを少し注文させた。それから帰宅。.....²⁹⁾

この中に出てくる「ケーキ」を使ったこの「国王」と「女王」選びは当時よく行なわれた「十二夜」の慣習行事の一つである。あらかじめ「いんげん豆」と「えんどう豆」を一つずつ入れて焼き上げた「十二夜のケーキ」を宴会に集まった人数分に切って配り、幸運にもその中に「いんげん豆」と「えんどう豆」を見つけた人がそれぞれその夜の主賓兼進行を取り仕切る役の「いんげん豆の国王」と「えんどう豆の女王」になった。この慣習行事は彼の1660年や1665年や1666年1月6日の日記でも言及されている。

シェイクスピア学者で、19世紀の最も代表的な伝承童謡研究者であるジェイムズ・オーチャード・ハリウエルが編んだ『俗謡と童話』(1849)は、次の唄を「十二夜のケーキ」の豆の「国王」と「女王」選びに関係のある唄だとしている³⁰⁾。オーピー夫妻の『伝承童謡事典』(p.265)のほうから最初の4行だけを引用する。

Lavender's blue, diddle, diddle,
Lavender's green;
When I am king, diddle, diddle,
You shall be queen. (ll. 1-4)

ラベンダーは青色 デイドウル デイドウル
ラベンダーは緑色
僕が王になったら デイドウル デイドウル
君を女王にしてあげる

こうして復活した楽しいクリスマスも、社会経済上の変化によって次第に衰退の一途をたどることになる。クリスマスは裕福な家庭においてははまだ華やかに祝われていたものの、「産業革命」の波はそれを祝う人々の経済的なゆとりや心のゆとりを失わせてしまった。しかしながら、このほとんど死滅しかかったクリスマスは、慈善・隣人愛・子供を中心とする家庭的な祭りという特徴をもって、いわゆる「ヴィクトリア朝風のクリスマス」として19世紀半ばに再び復活するのである。

このクリスマスの再生に寄与したのがヴィクトリア女王の夫君アルバート公 (Prince Albert, 1819-61) であり、小説家のチャールズ・ディケンズ (Charles Dickens, 1812-70) であった。アルバート公が1840年に故郷のドイツから持ち込み、ウィンザー城に飾った「クリスマス・ツリー」はすぐにイングランドやウェールズじゅうに広まり、家庭中心の「ヴィクトリア朝風のクリスマス」の象徴となった。ディケンズは、『クリスマス・キャロル』(1843)を始めとした一連のクリスマス作品によって、「すばらしい季節、すなわち、人に親切にし、人を許し、人に恵みを与える楽しい季節、一年の長い暦の中でも、男も女も一つになって固く閉ざした心を大きく開き、自分よりも身分の低い人々をも平等に墓場への旅路の伴侶……と考える唯一の季節³¹⁾」としてのクリスマス哲学を広く人々に伝えた。

(5) クリスマス・キャロル

年間の教会暦の中でもクリスマスの季節は「音楽」によって最も豊かに装われる季節と言ってよい。17世紀のピューリタンによる攻撃や18世紀の産業革命以降の物質的価値重視の風潮による宗教心の薄れによって、古くからうたわれてきた「クリスマス・キャロル」は廃れつつあったが、それを再び大衆に広めることに一役かったのもアルバート公やディケンズであった。現在よく知られているキャロルにはヴィクトリア朝時代に作詩あるいは作曲されたものが多い³²⁾。

「キャロル」(carol) という語の語源ははっきりしていない。ホードの語源辞典はこの語がもともと13世紀には「唄を伴う輪舞」(“ring-dance accompanied by song”)を意味するものであったとし³³⁾、また、スキートの語源辞典は加えてラテン語あるいはギリシャ語の「コーラスに合わせて演奏するフルート奏者」(“a flute-player to a chorus”)を意味する言葉に由来するという説もあげている³⁴⁾。すなわち「キャロル」とはもともと笛の演奏や唄を伴う「踊り」という概念を根底にもつものであり、本来、教会や民家の庭先においた「飼葉桶」の回りを唄や演奏に合わせて踊る「輪舞」であった。それが次第に「唄」そのものを指すようになったのである。実際、中世イギリスのキャロルは、輪舞の時の歌唱形式にふさわしく、折り返し句が一句ごとに反復される形が多い³⁵⁾。

「キャロル」という言葉は今日では「クリスマス・キャロル」を指すものとして用いられることが多いが、かつてはクリスマスだけでなく、教会暦の各季節に関連してうたわれ、必ずしも宗教的な主題をもつものばかりとは限らなかった。中世初期のキャロルは「踊りに適したものなら、宗教性の有無を問わず、一般庶民から歓迎され」たのである³⁶⁾。

最初のクリスマス讃歌が書かれたのは5世紀のことであり、教会で歌われる荘厳な讃歌はラテン語によるものであった。しかし、次第に厳格な教会音楽よりもっと生き生きとした民謡やダンス曲のような民衆的音楽が好まれるようになり、キリスト降誕を祝う讃美歌も庶民が理解し得るそれぞれの国の言葉で創られるようになった。現代的な意味での「クリスマス・キャロル」が誕生したのは13世紀のイタリアである。アッシジの聖フランシス (St. Francesco, 1181/2-1226) はキリスト降誕の喜びを自国語であるイタリア語で歌にし、そのキャロルはすぐにイタリアからヨーロッパの他の地域に広まった。

英語のクリスマス・キャロルが盛んに書かれ、うたわれるようになったのは15世紀の初めであるが、16・17世紀はイギリスにおけるキャロルの全盛期であった。先に引用したジョージ・ウィザーやロバー

ト・ヘリック (Robert Herrick, 1591 - 1634) のような詩人たちもいくつかのキャロルを残している。ヘリックは「ホワイト・ホールにて国王の御前でうたわれたクリスマス・キャロル」と題する詩の冒頭で次のように書いている。

キャロルよりもすばらしい音楽が
あるだろうか、われらのこの
天上の王の誕生を讃美するのに。³⁷⁾

クリスマスの季節に家々の戸口から戸口へとキャロルをうたいながら歩くという「キャロリング」(carolling) は各地で流行した習慣であり、これは中世の時代に劇の幕間に歌をうたった合唱隊が舞台から降りて街頭でうたい続けたことに始まるとも言われる。暖炉にくべる「クリスマス薪材」(Yule Logs) をクリスマス・イヴに家の中に運び込む時も、後で触れる「ワッセイル」(Wassail) と呼ばれる果樹への乾杯の儀式においてもキャロルがうたわれた。吟遊詩人は城から城へと歩いて、クリスマスの歌で連日連夜の饗宴を繰り広げる人々に興をそえた。門付けに幾ばくかの報酬を期待して待ったところから「ウェイツ」(Waits) と呼ばれる町の歌い手たちも家から家へとキャロルをうたい歩いた³⁸⁾。それらの歌には、キリスト降誕の喜びを伝える歌もあれば、クリスマスのどんちゃん騒ぎの楽しさを讃える歌もあった。

この「キャロリング」を攻撃したのもやはりピューリタンである。17世紀半ばにピューリタンはキャロルをうたって歩く習慣を禁止し、王党派のキャロル作家のヘリックはその教区から追放されたりもした。その結果として、キャロルは地下に潜らざるをえなかったが、しかしそのような時でも多くの人々は家庭内でキャロルをうたい、また、キャロルを書いたチラシ新聞なども秘密裏に販売されていたのである³⁹⁾。

・「クリスマスの十二日」の唄の風俗

「クリスマスの十二日」という「積み上げ唄」は、かつての「十二夜」の余興の一つとして用いられた「暗記・罰金ゲーム」(memory-and-forfeits game) の唄である。ひとりが最初の連をうたい、また別のひとりが次の連をうたい継ぎ、それを繰り返していくというふうにして、歌詞を忘れてたり、間違えたりした場合には何らかの「罰」を課せられるというゲームである。次の引用はオーピー夫妻の『伝承童謡事典』(pp.119 - 122) からのものであるが、ハリウェル編纂の『イングランドの童謡』もほぼ同じ形を収録している⁴⁰⁾。そして、それはこの唄の初出文献である『無邪気な歓び』に収録されているものとほぼ同じ形であることも再び付け加えておく。

| | |
|---|--|
| The first day of Christmas, My true love sent to me A partridge in a pear tree. | クリスマスの一日目 私の誠実な恋人が贈ってくれた 梨の木にとまった一羽の山うずら |
|---|--|

| | |
|--|--|
| The second day of Christmas, My true love sent to me Two turtle doves, and | クリスマスの二日目 私の誠実な恋人が贈ってくれた 二羽のキジバト |
|--|--|

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| A partridge in a pear tree. | 梨の木にとまった一羽の山うずら |
| The third day of Christmas, | クリスマスの三日目 |
| My true love sent to me | 私の誠実な恋人が贈ってくれた |
| Three French hens, | 三羽のフランスのめんどり |
| Two turtle doves, and | 二羽のキジバト |
| A partridge in a pear tree. | 梨の木にとまった一羽の山うずら |

このように1行ずつ「積み上げ」られて、最終連の「クリスマスの十二日目」は次のようにうたわれる。

| | |
|-------------------------------|-----------------|
| The twelfth day of Christmas, | クリスマスの十二日目 |
| My true love sent to me | 私の誠実な恋人が贈ってくれた |
| Twelve lords a-leaping, | 十二人の飛び跳ねている貴族 |
| Eleven ladies dancing, | 十一人の踊っている御婦人 |
| Ten pipers piping, | 十人の笛を吹いている笛吹き |
| Nine drummers drumming, | 九人の太鼓を叩いている鼓手 |
| Eight maids a-milking, | 八人の乳搾りの娘 |
| Seven swans a-swimming, | 七羽の泳いでいる白鳥 |
| Six geese a-laying, | 六羽の卵を産んでいるガチョウ |
| Five gold rings, | 五個の金の指輪 |
| Four colly birds, | 四羽のすすけた鳥 |
| Three French hens, | 三羽のフランスのめんどり |
| Two turtle doves, and | 二羽のキジバト |
| A partridge in a pear tree. | 梨の木にとまった一羽の山うずら |

このクリスマス・キャロルは、一見したところでは、クリスマスにふさわしい賑やかで華やかな雰囲気言葉を「積み上げ」ただけのものであり、そこで使われている言葉に何か特別な「意味」が隠されているようには見えない。ここではまず、特にクリスマスとの関わりを中心にして、この唄でうたわれている事柄にまつわるさまざまな風俗を見ていくことにしたい⁴¹⁾。

【一目目 “A partridge in a pear tree” 「梨の木にとまった一羽の山うずら」】

春の渡り鳥であることから「山うずら」は「春の祭り」と関連し⁴²⁾、無力なひな鳥を助けるために自ら傷ついたふりをして敵を自分に引きつけるところから、ローマ神話の足の不自由な「豊饒神」ウルカヌスと結びつけられたりもする⁴³⁾。一方、「山うずら」のメスはオスの声を聞いただけで、あるいは、風の中のオスの匂いを嗅いだだけで身ごもると考えられ、その好色さゆえに「サタン」の誘惑の象徴とみなされることもある⁴⁴⁾。

「花」や「果実」は民話や神話の世界では禁じられた宝物で密かな欲望の対象であり、文学の世界では生殖や性欲の象徴として大いに利用されているが⁴⁵⁾、特にその形からリンゴや桃が女性を象徴するとすれば、「梨」は土壌が貧しくとも豊かな結実をもたらす果実⁴⁶⁾であり、「その木が燃えやすいことから、エロスの象徴」であり、「その形と点火しやすさから、……男性性器の象徴」となっている。まさにそ

れは「ヨーロッパの中世で、卑猥な連想を誘う果物」の代表であった⁴⁷⁾。

キリストの降誕を讃えると言っても、もちろんそのうたい方はさまざまであり、文字通り「宗教的」な言葉を使ってそれを讃えるものもあれば、この「クリスマスの十二日」の唄のように、「世俗的」なイメージの言葉を積み上げてその季節の喜びを明るく表現するものもある。「クリスマスの十二日」の唄はその冒頭部分から極めて「世俗的」なイメージを喚起するよううたい方がなされ、とりわけ「山うずら」にしても「梨の木」にしても極めて「性的」な含みを匂わす表現であり、キリストの降誕を讃える言葉としては一見したところでは不釣り合いな存在のようにも見える。しかし、それらがいずれも「豊饒」を象徴するものであるという観点からすれば、「豊饒」を祈る冬至祭に起源をもつクリスマスと大いに関連性をもつものであるという見方もできるであろう。

「梨の木」に関しては、クリスマスとの関連という観点から、クリスマスに若い娘が「梨の木」の回りを後ろ向きに三度回ると未来のほんとうの恋人の姿が見えるという、やはり世俗的な民間信仰などもあげることができる⁴⁸⁾。実際、「クリスマスの十二日」は占いの季節でもあり、恋占いが盛んに行なわれたり、この12日間に見る夢で来たる年の12ヶ月に起こる出来事を予言したり、吉兆を占ったりした。あるいは、12日間の天気と12ヶ月の天気を占うことができると信じられたりもした。

果樹と関連するクリスマスの風習の一つは「ワッセイル」すなわち「木々への乾杯」(Wassailing the trees) と呼ばれる風習で、これは一年の務めを果たして冬の寒さの中に立っている果樹に語りかけ、感謝し、「ワッセイルの杯」(Wassail bowl) を用いて香料入りの強いエールを木の根元に注ぎ、その豊饒を祈願するという儀式である。17世紀頃の風俗・習慣を今日に伝える詩をたくさん書いているヘリックはこの「ワッセイル」を次のように短い詩にしている。

木々にも乾杯しよう。
プラムや梨の実がたわわになるように。
実をたくさんつけるかどうかは、
乾杯するかしないか次第。⁴⁹⁾

この儀式では、木々に酒を注いだあとで、銃を発射したり、大声で叫んだり、騒がしい音を立てたり、足を踏み鳴らしたりしたが、それは悪霊を追い払ったり、木々の精を目覚めさせるためのものであった。

【二日目 “Two turtle doves” 「二羽のキジバト」】

「クリスマス」の二日目の贈り物である「二羽のキジバト」は「キジバトのつがい」と見ることができる。「キジバトのつがい」は、シェイクスピアの『冬物語』(*The Winter's Tale*, 1610-11) の第4幕第4場において「けっして別れることのない」と述べられているように、常にその相手に対して誠実で仲睦まじい鳥と考えられている。したがって、それはこの唄の中では「私」と「私の恋人」との関係を暗示するものと言えるであろう。

また、この「キジバト」(ヤマバト) は、旧約聖書の時代には3月に繁殖のために群れをなして南からパレスチナに飛来する鳥であるということから「春の先触れ」や「季節の再生」の象徴であり、その鳴き声は冬が終わって愛の時がやってきたことを示すものとされた⁵⁰⁾。こうした点にもこの鳥とクリスマスとの関連性を見ることができるであろう。「ソロモンの雅歌2:12」では、「もろもろの花は地にあらわれ、鳥のさえずる時がきた。山ばとの声がわれわれの地に聞える」と述べられている。

「ハト」がもつ主要なイメージは「愛」、「平和」、「聖霊」の三つであるが、その中でも、「聖霊」を表

わす「ハトは、洗礼とか、受胎告知……とか、殉教といった、キリスト教における至高の場面で、よく描かれ⁵¹⁾」ている。

しかし、クリスマスと最も直接的に関連するものをあげるならば、クリスマスのごちそうとしての「ハト」ということになるであろう。「ハト」は特に金持ちたちの冬の季節の食材として重宝され、「たいていの大きな家々では絶え間なく供給できるようにハト小屋を置いて」いた⁵²⁾。

【三日目 “Three French hens” 「三羽のフランスのめんどり」】

「クリスマスの三日目」に贈られる「めんどり」、すなわちニワトリのメスは何よりもまず「母性愛」の象徴とみなされる。聖書では唯一「マタイ伝23：37」で、「ああ、エルサレム、エルサレム、……ちょうど、めんどりが翼の下にそのひなを集めるように、わたしはおまえの子らを幾たび集めようとしたことであろう」と言及され、エルサレムを救おうと努めたキリストの象徴として登場する。

唄の中でこの「めんどり」に「フランスの」という修飾語が付加されていることは注目に値する。この唄がフランスを起源とするものであるということを示す一つの証拠という見方もあり⁵³⁾、実際にフランスに類似した唄が存在することも指摘されている（『伝承童謡事典』pp.122-123）。

「フランスのめんどり」というこの表現を「言葉遊び」として見ることも可能かもしれない。つまり、フランスのルーツである「ガリア」に関するものである。カエサル『ガリア戦記』で知られるように、勇猛果敢な民族であったガリア人は闘鶏でその勇気を示す「おんどり」(cock)を自らのシンボルとしていたが、ニワトリの学名である“Gallus gallus”はガリア人を表わす“Gallus”にちなむものである⁵⁴⁾。

「めんどり」と比べれば豊かな象徴性をもつ「おんどり」の本来の名称である“chanticler”の語源は「明瞭にうたうこと」を意味するフランス語である。しかしながら、何よりもまずそれは「太陽崇拜」と結びつけられるであろう。「太陽」の力が最も弱まって「魔」の力が最も勢いづくクリスマスの季節にはあらゆる悪霊・亡霊が現われて暴れまわるとされているが、「おんどり」は「世の光」（『ヨハネ伝8：12』）であるキリストの誕生を告知した最初の生きものとみなされ、クリスマス・イブからクリスマスにかけて夜通し鳴き続けてすべての悪霊・亡霊の類を追い払ってしまうと信じられている。シェイクスピアの『ハムレット』(Hamlet, 1600-01)の第1幕第1場におけるマーセラスのせりふはこの俗信に触れたものである。

ある人たちが言うには、われらが救い主の誕生を祝う
あのクリスマスの季節が近づいてくると、
暁を告げるあのおんどりが夜通し鳴き続けるらしい。
すると、いかなる精霊も一歩も外を動き回ろうとしないと言うんだ。
夜の世界は浄化され、星の力が襲いかかることもなく、
妖精どもも取りつくことなく、魔女も人を操る魔力を失う。
それほどにこの季節は神聖で恵み深い時なのだ。⁵⁵⁾

【四日目 “Four colly birds” 「四羽のすすけた鳥」】

「クリスマスの四日目」に贈られる「四羽のすすけた鳥」の「すすけた」(“colly”)という語は、しばしば（特に、後述するこの唄の宗教・政治的解釈者たちが用いるヴァージョンに見られるように）比較的新しいヴァージョンにおいて「元気よく鳴いている」という意味の“calling”という語に置き換えられてうたわれる。しかしながら、「一日目」の「山うずら」、「二日目」の「キジバト」、「三日目」の

「めんどり」、そしてこのあとの「六日目」の「ガチョウ」、「七日目」の「白鳥」というようにそれぞれ特定の鳥の名前が言及されていることを勘案すれば、この「四日目」は、単に「元気よく鳴いている鳥」というよりも、他と同様に何か特定の鳥の名前が言及されていると見るほうが適当であろうと思われる。つまり、「石炭 (coal) のようにすすけている」を意味する “colly” を「黒い (“black”) という語に置き換えれば、「すすけた鳥 (“colly birds”) は “blackbirds” の意、つまり「クロウタドリ」という特定の鳥の名前を表わすものと解釈できる。

「フルートのような音色」をもつ「甘美な歌」によって万人に愛されるこの「クロウタドリ」について、博物学者のW・H・ハドスンは次のように述べている。

……うっとりするような声音、音楽好きな快活な人の声を思わせるゆたかな表現力、そしてまるでだれかが美しい声で語りながら、ときどき途中で歌の断片を投げ込んでいる、といった調子の、軽やかでらくらくとした歌いぶり。こうしたすべてのことが、クロウタドリを多くの人々にとって他の鳥以上の存在にしているのだ。ここで他の鳥というなかにはナイチンゲールさえ含まれる。広い読者層をもつ新聞で鳥の人気投票をしたら首位はきっとクロウタドリだろう。私たちが子供のころから種々の神話や伝説で親しんできたなじみの鳥たちでさえ、クロウタドリには一步を譲るにちがいない。……⁵⁶⁾

とりわけその美しい鳴き声で知られる「クロウタドリ」はかつては料理の材料としてもたいへん人気があったらしい。特にそれらの鳥を使った「びっくりパイ」 (surprise pie) はかつての「陽気なイングランド」における十二夜の余興の一つとして知られている。ミッシェル・ブラウンの『ロイヤル・レシピ』は、1664年に書かれた書物から、次のような「びっくりパイ」の記述を紹介している。

最初のパイのふたを開けるとカエルが数匹飛びだし、御婦人たちはとびあがって叫び声をあげる。次のパイからは鳥が飛び立って、自然の本能に従い明るい方へ向かうものだから、ローソクは消され、羽ばたく鳥と飛び跳ねるカエルが上に下にあふれ、部屋じゅうがそれは愉快で楽しい笑いに包まれた。⁵⁷⁾

「クロウタドリ」が登場するもので最も有名な伝承童謡は「六ペンスの唄をうたおう」で始まる唄 (『伝承童謡事典』 p.394) であり、この唄もヘンリー八世と彼をめぐる女性たちとの確執をうたったものであるとか、ヘンリー八世による修道院の領地没収を皮肉ったものであるなど、さまざまに解釈されているが、その中でうたわれている「クロウタドリ」が飛び出す「パイ」はおそらく上述の「びっくりパイ」への言及である。

| | |
|---|---|
| Sing a song of sixpence, A pocket full of rye; Four and twenty blackbirds, Baked in a pie. | 六ペンスの唄をうたおう 袋に一杯のライ麦 二十と四羽のクロウタドリ こんがり焼かれてパイの中 |
| When the pie was opened, The birds began to sing; | パイを切ったら うたい始めた、クロウタドリ |

Was not that a dainty dish, それは王様にお出しする
To set before the king ? (ll. 1-8) なんて見事な料理じゃなかるうか

【五日目 “Five gold rings” 「五個の金の指輪」】

「クリスマスの五日目」に贈られる “gold rings” は、文字通りにとれば、贈り物としては最もポピュラーな「金の指輪」ということになるであろう。婚約や結婚の時などに贈られる「指輪」は約束の履行を誓うしるしであり、その円の形によって「完全」や「永遠」を象徴するので、それは「私」に対する「恋人」の変わらぬ「愛」や「誠実さ」を表わすものととることができる。

しかしながら、クリスマスの最初の4日間と、このあとの「六日目」及び「七日目」に贈られる贈り物がすべて「鳥」であることを考えると、最初の7日間の贈り物のうち、この「五日目」だけが「鳥」ではないとしたら、それはむしろ不自然に感じられるかもしれない。ベアリングールドが指摘するように、この “gold rings” は「首輪状の羽飾りのあるキジ」(ringed pheasants, *or* ring-necked pheasants) に言及するものと解釈しても面白い⁵⁸⁾。「キジ」は、特にオスの美しい羽から「美と豪華」の象徴であり、また多くのメスを従えていることやニワトリを含む他の多くの同系の鳥と交わることから「好色」を表わす鳥でもある⁵⁹⁾。

イギリスではキジ猟は10月初めから1月末までの冬の重要なスポーツであり、「狩の獲物としてはキジ肉は飛ぶ鳥の中で極上⁶⁰⁾」とされて、かつては賄賂の品としてもよく使われていたらしい。もちろん、クリスマスなどの祝宴の席には欠かすことのできない豪華な食材の一つであった。

“gold rings” にはもう一つの解釈が見られる。スコットランド方言で「ゴシキヒワ」(goldfinches) を表わす “goldspinks” の訛り、あるいは “gulderer” の訛り (“gulder-cock” は「七面鳥」) とする解釈⁶¹⁾ である。この解釈もおそらくクリスマスの最初の7日間の贈り物を「鳥」の連続とするほうが良いと考えたものであろう。

【六日目 “Six geese a-laying” 「六羽の卵を産んでいるガチョウ」】

「クリスマスの六日目」に贈られる “goose” (“geese” は複数形) はメスの「ガン」(wild goose) あるいはそれを家禽化した「ガチョウ」を表わす。「伝承童謡」自体の愛称が「マザー・グース」であり、そのことからこの「グース」が伝承の世界と深く関わりのある鳥であることが窺われる。実際、それは伝承の世界では実にミステリアスな存在であり、象徴性豊かな鳥である。

「ガン」は渡り鳥であるが、それについての知識をもたない昔の人々は、日が短くなる頃に消えて日が長くなるとまた現われるというところにこの鳥と「太陽」との類似性を見出したらしい。この渡り鳥が、後述するように、太陽崇拝に起源をもつクリスマスの人気の食材になるのも、それが「太陽」と関連するということにあるのかもしれない⁶²⁾。

「ガン」がはるか北極やシベリアのツンドラで雛を育てているという事実が知られていなかったために、今でこそ馬鹿げていると思えるような俗信が生まれている。船底などに付着する「フジツボ」(barnacle) から「ガン」が生まれるという奇抜な俗信である。「イギリスの故事」におけるジョン・ブランドの記述は実に興味深い。

俗に、船底にへばりつく有名な貝フジツボ……は、ふたつに割れて一種のガン……になるという。が、こんなばかばかしいでたらめがよくこんにちまで伝わったもので、この文明開化の世にはとても信じられまい。古来、一流の学者でもこれにだけはだま

されていて、ホリンシェッドほどの権威でも、ガンの羽が現に「少なくとも二インチは貝からはみ出している」のを見たとき麗々しく述べている。いうまでもなく、こんな見えすいた誤信はまじめに論駁するにも当たるまい⁶³⁾。

「カオジロガン、黒雁」を表わす“barnacle goose”という言葉はこの俗信から付けられた名前である。アイザック・ウォルトン (Izaak Walton, 1593-1683) の『釣魚大全』(*The Compleat Angler*, 1653) にもこの「ガン」への言及があり、どうやらかつては広く信じられていたことであつたらしい。

.....ウナギが.....露や大地の腐敗物から生まれることもあるということは、フジツボやガンの子どもが太陽熱と古船の腐材から生まれたり、木から孵化したりすることを見れば、あり得ることのように思われます。フジツボのことやガンの子どものことは、どちらも、デュ・バルタスやローベルや、それから我々が博識のカムデンや、勤勉なジェラードの『草本学』の書によって事実として述べられています⁶⁴⁾。

貝から生まれるとか、海中の腐材から生まれるとか、あるいは、木の実から生まれるといった伝説から、この「ガン」については、中世の時代にはそれが果物であるとか、あるいは、「魚か動物かという類別論争があり、断食の日に食べてよいものかという議論⁶⁵⁾」がなされたという。

ミステリアスなイメージをもつ一方で、“goose”は、「七日目」の高貴な「白鳥」(“swan”)と対照的に、「従順で愛嬌があるがやや不器用」というイメージももち、「とんま」の代名詞でもある⁶⁶⁾。オスの“gander”のほうもイギリスの伝承童謡では誰もが知っている人気のキャラクターであり、次のように少々滑稽な登場の仕方をする。『伝承童謡事典』(p.191) から引用する。

| | |
|--------------------------------|-----------------|
| Goosey, goosey gander, | ガア、ガア、ガチョウさん |
| Whither shall I wander? | ぶらぶらどこに行こうかな |
| Upstairs and downstairs | お二階行ったり、下がったり |
| And in my lady's chamber. | それから奥様の寝室へ |
| There I met an old man | そこで出会ったおじいさん |
| Who would not say his prayers. | お祈り、唱えようとしなかった |
| I took him by the left leg | おいら、そいつの左足を掴みとり |
| And threw him down the stairs. | 階下に放り投げてやりました |

しかし、“goose”に関して真っ先に思い浮かべるのは、やはりグルメのお気に入りとしての「ガチョウ」であろう。クリスマスのごちそうと言えば、中世の時代には特に王侯貴族にとっては「猪の頭」であり、また「孔雀」や「白鳥」などの珍しい肉であったが、最もふつうに食べられていたのが「ガチョウ」であった。もちろん肝臓からつくるフォアグラは特に珍重された。クリスマスの食卓に七面鳥がのぼるようになったのは、イギリスでは16世紀半ば以降のことである。

よく知られた伝承童謡の一つに、クリスマスに食べる「ガチョウ」料理への言及がある。クリスマスが貧しい隣人たちに慈善を施す季節でもあることを思い起こさせる童謡 (『伝承童謡事典』 p.129) である。

| | |
|----------------------|-------------|
| Christmas is coming, | クリスマスがやってくる |
|----------------------|-------------|

| | |
|--------------------------------|---------------|
| The geese are getting fat, | ガチョウは丸々太ってる |
| Please to put a penny | どうかお願い、一ペニー |
| In the old man's hat. | この老人の帽子の中に |
| | |
| If you haven't got a penny, | 一ペニーをお持ちでなければ |
| A ha'penny will do; | 半ペニーでも十分です |
| If you haven't got a ha'penny, | 半ペニーもお持ちでないなら |
| Then God bless you! | あなたにこそ神のご加護を！ |

さて、「クリスマスの十二日」の唄の中では「卵を産んでいる」ガチョウとうたわれている。「卵」はもちろんクリスマス・ケーキを作るための材料でもあるが、一般に「生命」の象徴とみなされる。特にエジプトでは「卵」は万物の根源とされ、「混沌の雌ガチョウが混沌の雄ガチョウに向かって鳴きかけた結果」、金の卵を産み、それから宇宙の創造主・太陽神ラーが孵ったという創造神話がある⁶⁷⁾。「卵」が「生命」を象徴するとすれば、「主イエス・キリストの生まれたもうたクリスマスこそ、卵にふさわしい季節」であろう⁶⁸⁾。

【七日目 “Seven swans a-swimming” 「七羽の泳いでいる白鳥」】

「クリスマスの七日目」の贈り物である「白鳥」の水面に浮かぶ優美な姿は古くから詩や音楽にとり上げられ、芸術家のインスピレーションの源となってきた。シェイクスピアが「エイヴオン河の白鳥」と呼ばれているように、「白鳥」はすぐれた詩人の象徴である。

水鳥の代表格とも言うべき「白鳥」は、その美しさや風格はもちろんのこと、古代の人間にとって神秘であった「水の世界」と「空の世界」に精通し、その両方の力を兼ね備えた存在として深い尊敬の念をもって扱われた。また「白鳥」は力強く長い首をもち、白く滑らかでふくよかな体をもつことから「両性具有」とみなされ、「欲望の充足」を象徴する鳥であった。両性が同時に存在するということは「自己増殖」を表わすということであり、したがって「白鳥」は「天地創造の神々」にも結びつけられる崇高な存在であった⁶⁹⁾。実際、「白鳥」の神話・伝説には神々や王侯貴族のような高貴な者たちが「白鳥」の姿に身を変える（あるいは、変えられる）という変身譚が多い。

特に、12世紀末にリチャード一世がキプロスの女王から贈られた白鳥をテムズ河に放して以来、白鳥は王室が管理する「王家の鳥」として親しまれている。『ロンドン百科事典』によれば、エリザベス一世の時代にイングランドを訪れたポール・ヘンツナーという人物は、「白鳥は厳重な安全管理の下で暮らしており、巨額の罰金刑が課せられるので、あえて白鳥をいじめたり、ましてや殺したりするような者は誰もいない」と日記に記している⁷⁰⁾。

イギリスの河川で白鳥を所有するのは常に一つの特権とみなされてきた。エリザベス一世の時代には、王室が貿易を奨励する姿勢を示すためにシティの染物師組合と葡萄酒商人組合にも白鳥を所有する特権を与えている。それ以来、テムズ河では、毎年7月末か8月初めに、「グレーヴゼンドの町からシセスターまでのテムズ河の白鳥管理人」と呼ばれる王室の白鳥飼育管理人と二つの同業組合の代表者が白鳥のひなを捕まえて、そのくちばしに刻み目をつけて所有権を明らかにする「白鳥調べ」(Swan Upping or Swan Hopping) という行事が行われ、現在もロンドンの年中行事の一つとなっている。まさに「白鳥」は「王家の鳥」として「王の中の王」たるキリストの誕生を祝う唄に登場するには最もふさわしい鳥と言えるかもしれない。

なお、この「白鳥」は何世紀にもわたって王室の華やかさを彩ってきただけでなく、祝宴の際のごちそうとして供されてきたことも付け加えておかなければならない。「白鳥調べ」の伝統的行事の最後に行われる祝宴のメイン・ディッシュもかつては白鳥の肉の料理であった⁷¹⁾。白鳥は古くから王侯貴族の食卓に供された珍味であり、ヘンリー三世（在位1216-72）と客人たちはウィンチェスターでクリスマスの食卓に45羽を消費したという⁷²⁾。

ピープスはたとえば1666年1月14日の日記で知り合いに「新年の贈りもの」としてもらった二羽の白鳥のうち一羽を食べたことを記してるが、彼が白鳥を食べていたことは日記にしばしば記録されている。18世紀後期のイギリスの田舎牧師のジェームズ・ウッドフォードも日記（1780年1月18日）の中で次のように述べている。

私はこれまで白鳥を食べたことはなかったが、甘いソースで食べるのがおいしいと思う。その白鳥は、食べる3週間前に絞められたものだが、非常にいい味だった⁷³⁾。

【八日目 “Eight maids a milking” 「八人の乳搾りの娘」】

「出エジプト記3：8」では神に祝福された約束の地が「乳と蜜の国」と述べられ、「ミルク」は一般に「生命の糧」や「豊饒」の象徴である。

ロンドンで人々が搾りたての牛乳を飲めるようになったのはセント・ジェームズ公園にミルクハウスができた17世紀以降のことであり、それ以来「雌牛を曳いて戸ごとに訪れ、差し出された容器に直接牛乳を搾り出す、ということが各地で行なわれるようになった⁷⁴⁾」らしい。しかし、実際には18世紀になってもミルクを生で飲むのは危険であった。当時のミルクとミルク売りの娘について述べた次のモリー・ハリスンの説明は、当時のイギリスの衛生環境を思い起こしながら読む必要があるであろう。たとえば、かつてのイギリスでは一般に富裕な家庭でも便所を備えているところは少なく、いわゆる「おまる」が使われていて、溜まった糞尿が上階の窓から屋外の路上に平気で投棄されたのである。

牛乳の販売は全く野放し状態だった。農場から届くミルクは、新鮮なこともあったが、大抵は酸敗していた。町の牛はそもそも汚染された場所で飼育されていたから、これがおそらく一番危険な食品だったに違いない。乳搾りの娘は蓋もないミルク缶を頭の上に乗せて、一軒一軒売り歩いた。缶のおかげで、二階の窓から投げ捨てられる汚水やごみ屑で娘は頭をよごさないですんだが、ミルクの方は主婦や料理人が到底安心して買える代物ではなかった⁷⁵⁾。

したがって「ミルク」はクリームやバターやチーズなどに加工して食べられたり、料理に使われることが多かった。小麦をミルクで煮てシナモンや砂糖などで味付けした「フルメンティ」(frumenty あるいは furmety や furmity など) は伝統的なクリスマス料理であり、ヨークシャーではクリスマスの朝に最初に食べる料理であった。また、熱いミルクにビールと砂糖と香料を混ぜて作った「エール・ポセット (ミルク酒)」(ale posset) はクリスマス・イヴの一番最後に飲む飲み物であった⁷⁶⁾。そして、この地域で昔から絶えることなく行われてきた習慣はクリスマスの季節のために特別に作られたチーズであり、それは食べる前に鋭いナイフでざっと十字架の刻み目をつけて出され、「ラムズ・ウール⁷⁷⁾」(lamb's wool) をなみなみとついだ強いワッセイルの杯やフルメンティといっしょにこの季節の食卓を飾った⁷⁸⁾。

【九日目 “Nine drummers drumming” 「九人の太鼓を叩いている鼓手」】

すでに述べたように、「木々への乾杯」(Wassailing the trees) の儀式においては悪霊を追い払ったり、木々の精を目覚めさせるために大きな音を立てたが、その時に用いられたのが、銃や鐘や笛などのほかに、「太鼓」であった。太鼓は「古来よりもっとも神聖にして魔術的な楽器」であり、宗教的儀式または豊饒の儀式に用いられて「陶酔を誘発する」楽器であった⁷⁹⁾。

この「九日目」以降のクリスマスの贈り物は、「豊饒祈願」の踊りとしてクリスマスにも縁の深い「モリス・ダンス」(morris dance) に関係するものと見られる。このモリス・ダンスには時には「笛」や「太鼓」の伴奏がつけられ、その代表的な伴奏楽器として用いられたのが「パイプとテイバー」(pipe and tabor) あるいは「ホイッスルとダブ」(whistle and dub) であった。これは、ひとりの奏者がメロディ楽器である三穴のみの「小笛」を左手で、そして肩から下げたリズム楽器である「小太鼓」を右手で同時に演奏するイギリスの伝統的な楽器である。

【十日目 “Ten pipers piping” 「十人の笛を吹いている笛吹き」】

「キャロル」の語源の一つが「コーラスに合わせて演奏するフルート奏者」であったことも思い起こすべきであろう。「笛」はもちろんキリスト降誕の知らせを真っ先に伝えられた羊飼いたちが用いる典型的な楽器であった。また、三穴の「小笛」が「モリス・ダンス」の重要な小道具の一つであったことについては「九日目」で述べたとおりである。

皮製の空気袋をもつ「バグパイプ」(bagpipe) は現在では主としてスコットランドやアイルランドのイメージを代表する民族楽器であるが、かつては牧羊の盛んなヨーロッパ各地で広く親しまれていた楽器であった。その形状からエロティックなイメージを喚起するこの楽器は「牧神パンと関連して、豊饒の息を吹き込む風」を象徴する楽器⁸⁰⁾ であり、音量が大きく、屋外での演奏に適していることから、豊饒祈願の祭りやカーニヴァルでもよく用いられ、ダンス、とりわけ「輪舞」のための伴奏楽器として用いられた。

【十一日目 “Eleven ladies dancing” 「十一人の踊っている御婦人」】

「キャロル」のもう一つの語源は「唄を伴う輪舞」である。かつての冬至の祭りには「かがり火」が焚かれ、人々はそれを囲んで輪になって歌をうたい、「ダンス」をして、賑やかに浮かれ騒いだ。かがり火は太陽の光と暖かさで浄化の象徴である。かがり火を囲んでのダンスは、太陽の力が最も弱まっている時に太陽を励まし、太陽の帰還を促すという意味をもっていた。そのダンスは、眠っている春の大地の精霊たちを目覚めさせ、冬に打ち勝とうとするかのように足を踏み鳴らして踊られ、かがり火が消えると豊饒を願ってその灰は農地に撒かれた。

【十二日目 “Twelve lords a-leaping” 「十二人の飛び跳ねている貴族」】

「クリスマスの十二日目」の贈り物の「十二人の飛び跳ねている貴族」が思い起こさせるものはまず「モリス・ダンサー」であろう。「モリス・ダンス」は、白い民族衣装を着て両足に鈴をつけた男たちが手にもったハンカチーフ (あるいは、時には剣) を振り、鈴をシャンシャンと鳴らしながら踊るイギリスの伝統的な民俗舞踊である。地域によって小道具等に違いはあるものの、この「モリス・ダンス」に共通するのは、そしてその最も大きな特徴となるのは、「跳躍」(“leaping”) である。五月祭 (May Day) に行なわれることが多いが、クリスマスを含めて季節の節目に新しい季節の到来を祝い、豊饒を祈願する伝統的な踊りであり、あたかも眠っている大地を目覚めさせるかのように足を踏み鳴らす踊り

である。

“lords”という言葉はさらにクリスマスの「無礼講の祭司」(Lord of Misrule)を思い出させるかもしれない。「陽気なイングランド」における「クリスマスの十二日目」はクリスマスの季節の締め括りとして最も賑やかな祝宴が催されたが、すでに触れたように、そのどんちゃん騒ぎのすべてを取り仕切る役目として選ばれたのが「無礼講の祭司」であり、「豆の王」であった。そして、スタップズの『悪習の解剖』の中で生き生きと描写されていたように、この「無礼講の祭司」が率いるのは「九日目」の「太鼓叩き」や「十日目」の「笛吹き」や「十一日目」の「踊り手」らであった。

・「クリスマスの十二日」の唄の「意味」

(1) 聖地巡礼ルートの暗号説

クリスマスは「贈り物」の季節である。クリスマスの贈り物の習慣はローマのサトゥルナリア祭にまで遡ることができるが、象徴的にはキリスト降誕の時に東方の三博士たちが黄金・乳香・没薬という贈り物を携えてきたことに由来している。

この「クリスマスの十二日」の伝承童謡はクリスマスの12日間に「恋人」によって贈られた「贈り物」の数々を一つずつ積み上げていった唄であるが、これまで見てきたように、それぞれの「贈り物」は何らかの形でクリスマスと関連していると言える。そして、表面上はさほど重要とも思われぬ言葉を繰り返しながら積み上げていっただけの、十二夜の楽しい余興の唄に過ぎないように見える。

しかしながら、イギリスの伝承童謡の多くの例に見られるように、この唄にもその背後に隠れた「意味」を見出すことができるのかもしれない。実際、この「クリスマスの十二日」の唄にはその背後に宗教的あるいは政治的な「意味」を隠しているとする二つの説がある。

最初に紹介する説はトマス・L・バーナードが1993年に『クリスマスの十二日 その秘密と意味⁸¹⁾』という書物で発表したものであるが、「クリスマスの十二日」の唄に関する研究や紹介において、私の知る限りでは、バーナードによるこの説が言及されたことはまったくない。それはほとんど知られていない(あるいは、そうでなければ、完全に無視されている)ように思われる。

まずここにバーナードが用いた「十二日目」のテキストをあげておきたい。あとで触れるように、すでに引用したオーピー夫妻の『伝承童謡事典』のテキスト(ハリウエルの『イングランドの童謡』や初出文献の『無邪気な歓び』に収録されたヴァージョンとほぼ同じもの)との明白な「違い」に注目する必要があるだろう。

| | |
|-----------------------------------|----------------|
| On the Twelfth day of Christmas / | クリスマスの十二日目 / |
| my true love gave to me | 私の誠実な恋人が贈ってくれた |
| Twelve Ladies Dancing | 十二人の踊っている御婦人 |
| Eleven Lords A-Leaping | 十一人の飛び跳ねている貴族 |
| Ten Drummers Drumming | 十人の太鼓を叩いている鼓手 |
| Nine Pipers Piping | 九人の笛を吹いている笛吹き |
| Eight Maids A-Milking | 八人の乳搾りの娘 |
| Seven Geese A-Laying | 七羽の卵を産んでいるガチョウ |
| Six Swans A-Swimming | 六羽の泳いでいる白鳥 |
| Five Gold Rings | 五個の金の指輪 |

| | |
|---------------------------------|-----------------|
| Four Calling Birds | 四羽の元気よく泣いている鳥 |
| Three French Hens | 三羽のフランスのめんどり |
| Two Turtle Doves ... | 二羽のキジバト |
| And a Partridge in a Pear Tree. | 梨の木にとまった一羽の山うずら |

バーナードは、中世の時代の巡礼者たちによるイングランドから聖地エルサレムまでの長旅を可能にした秘密のルートマップの「コード」(暗号)がこの唄の中に隠されているという「前提」の上で議論を進めている。バーナードはこの唄の作者をある程度のフランス語の知識をもったイギリス人であると推測し、意図的に選ばれた「意味のない」英語の言葉の中にその真の「意味」を伝えるフランス語や秘密のコードが隠されていると見ている。

バーナードは、たとえば、唄の「第一日目」に登場する“a partridge”のフランス語訳が“une perdrix”であることに注目する。そして、これを少々訛った形にして“a partridge, une pertriz”というように並置したときの発音が“a partridge in a pear tree”のように聞こえることを指摘し、それゆえに、“partridge”がとまる木は、他のどの木でもなく、“pear tree”でなければならなかったのだと述べている。さらに、唄に登場する最初の鳥を“partridge”にした理由について、そのフランス語訳の“perdrix”の接頭辞が「さまよえる」(lost)を意味するフランス語の“perdu”と類似しており、「神の恩寵を受けて」とか「神の祝福をもって」を意味する中世フランス語表現の“par Dieu”とP-R-Dの文字を共有するからであると述べている。つまり、「さまよえる」罪人である巡礼者が「神の恩寵を受けて」聖地への巡礼に旅立つということを表わしているというわけである。以下、バーナードの「聖地巡礼ルート」をたどってみたいと思う。



「クリスマスの十二日」の唄の「二日目」の“Doves”は、大陸への出発地である「ドーヴァー」(“Dover”)の港を思い起こさせるコードである。ドーヴァーから船で海峡を渡った巡礼者は、唄の「三日目」の中で明白に述べられているように「フランス」へと上陸し、そこから中世ドイツの最大都市であったライン河沿いの「ケルン」(“Cologne”)へと向かうことになる。唄の「四日目」の“Calling”という語がC-L-Gの文字を“Cologne”と共有していることが、ここでの重要な点である。ケルンは12世紀後半に大聖堂に東方の三博士の聖遺物とされるものが納められて以来、ヨーロッパ屈指の巡礼地となり、巡礼者にとってはとても魅力的な都市であった。

中世の時代には陸路よりも水路のほうが安全であったということで、巡礼者はケルンからライン河を南に下っていく。「ライン河」を表わすフランス語の“Rhin”と唄の「五日目」の“rings”との間に発音上の類似があることは言うまでもない。

続いて巡礼者はライン河南部流域のスイスのバーゼル近郊からソーヌ河へと入り、このソーヌ河をさらに南下して河川交通の中心地であるフランス中東部の都市リヨンへと向かう。ここでも唄の「六日目」の“Swan”という語がその発音上の類似によって「ソーヌ河」(“Saone”)を思い出させるヒントになり、そして、L-Y-Nという文字を共有する「七日目」の“Laying”という語が巡礼者に「リヨン」(“Lyon”)という都市を思い出させることになる。

ソーヌ河はリヨンでローヌ河に合流して「地中海」へと注ぐことになるが、「地中海」を表わす語の略語として用いられる“Med”という語と唄の「八日目」の“Maids”という語の発音上の「明白な」類似と、さらに、その“Maids”に含まれるMAの文字のコードは、地中海に臨む港湾都市「マルセイユ」(“Marseilles”)を思い出させる。マルセイユはエルサレムへ向かう巡礼者のための宿泊所が点在する要所であった。

巡礼の成功を願う巡礼者が求めるものは卓絶した影響力をもつ人物の祝福と保証であるが、もちろんローマ教皇以上にふさわしい人はいない。唄の「九日目」の“piper”という語のP-Pの文字のコードはもちろん「ローマ教皇」(“Pope”)あるいは「教皇領」(“Papal States”)を思い起こさせるヒントというわけである。ヴァチカンに行ってローマ教皇に直接に拝謁するということはできないまでも、教皇領の聖なる場所を参拝して回った巡礼者は今、ローマから出発する。「ローマから」を表わすフランス語の“de Rome”の発音は、唄の「十日目」の“drum”の発音と類似する。

「ローマから」船に乗った巡礼者は、唄の「十一日目」の“Leaping”という語をヒントにして、地中海東岸の山岳地帯であるレバノンへと向かう。もちろんここでは「レバノン山脈」を表わすフランス語の“Liban”の発音が“Leaping”と類似していることがヒントとなっている。さらに付け加えれば、文字通り「それからレバノンへ」(“then to Lebanon”)を意味するフランス語の“Lors a Liban”の発音と、唄の中の“Lords A-Leaping”の発音との類似を見ることができる。

レバノンまで来れば、聖地エルサレムまでのアクセスは容易である。彼は今や聖地を巡礼した「証し」(フランス語で“insigne”)であるシュロの枝(palm branches)を手に入れ、“a palmer of insignia”(d’insigne)と呼ばれるに値する立派な巡礼者である。もちろん、唄の「十二日目」の中にもバーナードは隠れた「意味」を見出している。つまり、「十二日」を表わすフランス語の“le douze”と上記の“d’insigne”を並置した“Le douze: d’insigne”の発音が、唄の「十二日目」に登場する“Ladies Dancing”の発音と類似しているというわけである。

以上がバーナードの「聖地巡礼ルート」の暗号説の概要であるが、この説は、唄の中で用いられている語句そのものに注目して解釈をしているという点においてとても面白いものではあるが、それでも即座に信頼できる説であるとは言い難い。

バーナードはこの「クリスマスの十二日」の唄が中世の時代に創作されたものと考えているが、中世に創られたと見られるオリジナルのヴァージョンが発見されているわけではない。この唄が初めて文献に登場するのはそれよりもずっと後の18世紀後半に出版された『無邪気な歓び』という子ども向けの本においてである。

もちろんこの唄の創作時期が文献初出よりもはるか以前に遡る可能性を否定することはできず、また、もちろん初出文献が必ずしもオリジナルに最も近いものであるとは限らない。しかし、それでもやはり、バーナードの採用したテキストにおける「贈り物」の順番（「十二」「十一」「十」「九」「七」「六」日目）が、初出文献や、先に引用したオーピー夫妻の『伝承童謡事典』などに採録されているヴァージョンと明白に異なっている点は、誰もが気になる点であろう。

実際、バーナードは自らそれを「バーナード版」と呼び、「巡礼ルートを前提とした論理に当てはめて」意図的に贈り物の順番を変更していることを認めている。巡礼の順路に合わせるために、「贈り物」の順番を変更せざるを得なかったということであろうか。自らの解釈の都合に合わせてその「贈り物」の順番を変えているのであるとすれば、いささか強引と思えるその説の妥当性には疑問を抱かざるを得ない。

(2) カテキズム・ソング（教理教育の歌）説

「クリスマスの十二日」の唄には、その中に宗教的あるいは政治的な「意味」を見ようとするもう一つの解釈がある。おそらくほとんど知られていない「聖地巡礼ルートの暗号説」とは対照的に、それを支持する側と指示しない側の双方から（特にインターネット上で）盛んに議論が交わされている説である。

この説は、この唄がカトリック教徒がその公然たる宗教活動の実践を許されていなかった時代に創られ、若者たちに対する秘密のカトリック教育に使われたものであると主張するものである。これは、アン・ボールの『カトリック準秘跡の手引書⁸²⁾』（1991）や、比較的最近に出版されたいくつかの小児用絵本、たとえば、すでに言及したベス・B・ドブロッツィの『クリスマスの十二日のキリスト教的起源』（2001）のほかにも、ヘレン・ヘイドゥルの『本当のクリスマスの十二日⁸³⁾』（1997）及び同著者の『クリスマスの十二日 お気に入りのクリスマスソングに隠れた物語⁸⁴⁾』（2003）や、キャスリーン・ロング・ベストロムの『クリスマスの十二日の秘密 クリスマス・ソングの背後に隠れた真の意味についての伝説に基づいた小品物語⁸⁵⁾』（2005）などにおいて主張（あるいは紹介）され、インターネット上のさまざまなサイトでも盛んに主張されている説である。

ただし、それらのいずれにおいても、やはりバーナードの「聖地巡礼ルートの暗号説」の場合と同様に、「贈り物」の順番が初出文献や先に引用したオーピー夫妻の『伝承童謡事典』などのヴァージョンとは明白に違っているということには注意を払うべきであると考え。ここで、初出文献やオーピー夫妻によるヴァージョンを【オーピー版】として、アン・ボールらが用いたと思われる版を【宗教・政治的解釈版】として、それぞれ大きく異なっている部分を引用してその違いを確認しておく。

【オーピー版】

| | |
|-------------------------|---------------|
| Twelve lords a-leaping, | 十二人の飛び跳ねている貴族 |
| Eleven ladies dancing, | 十一人の踊っている御婦人 |
| Ten pipers piping, | 十人の笛を吹いている笛吹き |
| Nine drummers drumming, | 九人の太鼓を叩いている鼓手 |
| ⋮ | ⋮ |

Four colly birds,

四羽のすすけた鳥

【宗教・政治的解釈版】

Twelve drummers drumming,

十二人の太鼓を叩いている鼓手

Eleven pipers piping,

十一人の笛を吹いている笛吹き

Ten lords a-leaping,

十人の飛び跳ねている貴族

Nine ladies dancing,

九人の踊っている御婦人

⋮

⋮

Four calling birds,

四羽の元気よく鳴いている鳥

若者たちの秘密のカトリック教育に使われたのではないかという観点からこの唄を検討する前に、ここではまずイギリスにおけるカトリック教の歴史をすこし振り返っておきたい。ヘンリー八世が自らの離婚問題を契機としてローマ・カトリック教会と決裂し、1534年に「国王至上令」を發布して国王を唯一の首長とする「英国国教会」を創設して以来、一連のカトリック救済法の制定などの紆余曲折はあったものの、イングランドのカトリック教徒は1829年4月に「カトリック解放法」(The Emancipation Act) が成立するまでは非常に厳しい弾圧を受けてきたのである。

ヘンリー八世の宗教改革以後、メアリー一世の時代(1553-58)にイングランドは一時的にカトリック国に戻ったが、「血まみれメアリ」(Bloody Mary)が行なったプロテスタント教徒迫害(300人ものプロテスタントの高位聖職者たちが火炙りの刑に処せられた)は、それを描いたジョン・フォックスの『殉教者の書』(*Acts and Monuments or The Book of Martyrs*, 1563)などをとおして、一般庶民に反カトリック的感情や恐怖を植えつける結果となった。

メアリの次に1558年に王位に就いたエリザベス一世は、翌年「国王至上令」を再發布して「唯一の最高統治者」として国王至上権を回復し、さらに「礼拝形式統一令」の發布によって新しい祈禱書による礼拝を厳しく規定し、1563年には「三十九箇条」を制定して国教会の基礎を確立していく。当初は穏健な宗教政策をとっていたエリザベスであったが、1570年にローマ教皇によって破門されると態度を硬化させ、その結果、法令によって義務づけられた国教会の礼拝出席を拒否するカトリックの「国教忌避者たち」(Catholic Recusants)は厳しく弾圧されることになった。エリザベスの治世末までに、200人ほどのカトリック教徒が処刑されている。

以来、その存在自体が非合法的な政治的反逆者として、いわば潜伏を強いられたカトリック教徒は、1572年にフランスで起こったカトリック勢力による「サン・バルテルミの大虐殺」やさまざまな陰謀によって治安に脅威を与え、政府当局および一般庶民の疑惑の対象となっていったのである。

イギリス国民の心にいっそう強く「反カトリック」感情を押し付けることになったのは、ジェームズ一世の治世(1603-25)に起こった「火薬陰謀事件」(The Gunpowder Plot, 1605)である。この事件は国王ジェームズと国教会の政策に不満をもつカトリックの「国教忌避者」によって謀られた国家転覆の陰謀であったが、未然に発覚して首謀者たちが逮捕された日は、その後、国家の危機が救われた記念日、いわゆる「ガイ・フォークス・デイ」(Guy Fawkes Day)としてイギリスの暦にしっかりと記されることになった⁸⁶⁾。ローマ教皇は「反キリスト」、カトリック教徒は「反逆者」とみなされ、カトリックは「人々の脳裡に国家の安寧を脅かす陰謀の暗い影を連想させるもの⁸⁷⁾」となったのである。この火薬陰謀事件は伝承童謡の中でも次のようにうたわれ、今日に伝えられている(『伝承童謡事典』p.129)。

| | |
|-----------------------------|--------------|
| Please to remember | どうか忘れないで |
| The Fifth of November, | 十一月五日の |
| Gunpowder treason and plot; | 火薬陰謀反逆事件のことを |
| I see no reason | どうしたって |
| Why gunpowder treason | 火薬陰謀反逆事件のことは |
| Should ever be forgot. | 忘れちゃいけないのさ |

この日が近づいてくると、子供たちは口々に「ガイに1ペニーを！」(A penny for the guy!)と叫びながら通りを練り歩いたり、家々の戸口を訪問して花火や人形作りのための資金集めをする。11月5日にはあちこちで花火が打ち上げられ、かがり火が焚かれ、「ガイ・フォークス」をかたどった人形が街中を引き回されたあとで火の中に投げられる。この日は10月31日の「ハロウィーン」とも合体して、今では子供たちの秋から冬にかけての楽しい「火祭り」の伝統行事の日となっている。

しかしながら、この「祭りの根底にあったのはカトリック教徒に対する敵愾心……、恐怖、不信⁸⁸⁾」であった。カトリック教徒にしてみれば、そのような祭りは愉快的ものではなかったはずである。今でこそこの祭りにカトリック教徒の「陰謀」を思い描く人は少ないであろうが、「いまだカトリック教徒であることが「犯罪」だった18世紀には、この祝祭で発散される民衆のエネルギーは、ことあるごとにスケープ・ゴートにされたカトリック教徒には脅威であった⁸⁹⁾」に違いない。

すでに述べたように、カトリック教徒が公民権を獲得し、ほぼ解放されるのは1829年の「カトリック解放法」の成立による。それまではカトリック教徒は、たとえば1661年の「地方自治体法」と1673年の「審査律」によって中央・地方の一切の公職に就くことから締め出されていた。国教会の礼拝に出席しない場合には極めて思い料りに処せられ、カトリックのミサを行なった司祭やそれを庇った者は反逆者として死刑に処せられる可能性もあった⁹⁰⁾。カトリック教徒は法律によって財産の所有を制限され、5マイル以上の旅行、土地の所有などが禁じられ、もちろん、「カトリック教育」の実施を厳しく禁じられていたのである。

カトリック教徒が迫害を受け、地下活動を展開せざるを得なかった時代に、いかにして若い世代にカトリックの信仰を伝承していくかということは確かに大きな問題であったに違いない。禁制を犯すことはまさに命懸けであった。しかし、この厳重な禁制を犯してカトリックの司祭を匿うカトリック教徒が多かったことは、随所に残っている古い建物の秘密部屋 (priest hole) が示しているとおりである⁹¹⁾。カトリックの礼拝や若者の教育はなおも極秘裏に行なわれていたのである。

アン・ポールは、『カトリック準秘跡の手引書』において、クリスマス・キャロルの一つである「クリスマスの十二日」がそのような時代に若いカトリック教徒たちの教育のための「カテキズム・ソング」(Catechism song) つまり「教理教育の歌」として書かれたものであると述べている⁹²⁾。この唄が一般にフランス起源の唄であると考えられていることにも注目すべきかもしれない。たとえば、この唄の文献初出は1780年であるが、オーピー夫妻は、この唄の冒頭に登場する「梨の木にとまった一羽のやまうずら」に関して、ふつうの「山うずら」よりも頻繁に「木にとまる」フランス産の「赤字山うずら」(Red Leg partridge) は1770年頃まではイングランドには入ってきていなかったと述べている(『伝承童謡事典』p.143)。さらにまた、「梨の木」(“pear tree”) という語が「山うずら」を表わす「フランス語」の“*perdrrix*” と関係があるかもしれないということについては、バーナード説の中ですでに述べたとおりである。フランスはローマ・カトリック信仰の砦であり、ピューリタンに支配されていた時代のカトリック教徒たちの多くがフランスに逃れ住んでいたことも忘れてはならないであろう。

さて、この唄が冒頭から表面的には極めて「世俗的」で時には「性的」な連想を与えるような書き方がなされていることについてはすでに見てきたとおりである。したがって、私たちはその裏側にそれとはまったく違った極めて「宗教的」あるいは「政治的」な意味合いが隠されている可能性があるということに即座には気がつかないかもしれない。もちろん、隠れた「意味」があるのだとしたら、それが容易に悟られるようでは「秘密」のカテキズム・ソングの用をなさないということになるだろう。ヘレン・ヘイドゥルの『クリスマスの十二日 お気に入りのクリスマスソングに隠れた物語』が用いたテキストから「一日目」を引用する。

【一日目】

| | |
|-------------------------------------|-----------------|
| On the first day of Christmas, | クリスマスの一日目 |
| My true love gave to me | 私の誠実な恋人が贈ってくれた |
| A partridge in a pear tree. (改行は筆者) | 梨の木にとまった一羽の山うずら |

すでに述べたように、「山うずら」も「梨」も極めて世俗的なあるいは性的なイメージを喚起する言葉である。「贈り物」に対してその見返りを期待するのは今も昔も世の常であるが、そのようなイメージの中で捉えるならば、私たちはまずこの「誠実な恋人」に俗っぽい下心を読み取ることができるかもしれない。冒頭からそのような連想を喚起するよううたい方がなされているのであるから、ふつうに読めば、まさかこの唄がカトリックの秘密の「カテキズム・ソング」で、若者の教育に使われたものだと言われても納得しにくいであろう。

しかし、いったんこの唄をキリスト教の教理を平明に教えることを目的にして作られたカテキズム・ソングであるという前提で読んだ場合、たとえば、声を聞いただけで、あるいは匂いを嗅いだだけで身ごもる「山うずら」は「処女懐胎」と関連づけられ、さらにはそれとの関連で「教会と真理」の象徴ともみなされることになる⁹³⁾。そしてまた、擬傷行動によってひな鳥を助けようとする「母やまうずら」の姿はキリストの姿と重ね合わされることになるのである。

『イメージ・シンボル事典』によれば、一方では卑猥な連想を誘う「梨」も、キリスト教では「キリストの人類愛」を表わすものとみなされる⁹⁴⁾。そのような観点からすれば、当然、「私の誠実な恋人」は世俗的な意味での「恋人」ではない。それは「神」であり、その贈り物を受け取る「私」はカトリックの洗礼を受けた「信者」あるいはカトリックの「教会」を指しているということになるであろう。「木」が最もカトリック的なものの一つである「十字架」を表わすのは言うまでもない。したがって「梨の木にとまった一羽の山うずら」は人類に救いをもたらす「十字架にかけられたキリスト」であり、それこそが神から人類への真の「贈り物」ということになる。

つまり、カテキズム・ソングとしての解釈は、この唄を、表面上は世俗的なうたい方をするによって厳しく禁じられていたカトリックの宗教教育をカムフラージュしたものと見るわけである。

以下、このような観点から、先に触れたボールの『カトリック準秘跡の手引書』、ドプロッツィの『クリスマスの十二日のキリスト教的起源』、ヘイドゥルの『本当のクリスマスの十二日』、及び同著者の『クリスマスの十二日 お気に入りのクリスマスソングに隠れた物語』などを参考にして、「クリスマスの二日目」以降の「贈り物」についても、その裏に隠されているとされる「意味」を見ていくことにしたい。実際、「二日目」以降の贈り物の意味については、これら宗教・政治的解釈者たちの間で異なった解釈を見ることになるであろう。聖書に由来する「数」は「教会の伝承の一部分になって、典礼・芸術・文学のいたるところに見いだされる⁹⁵⁾」が、おそらく彼らが重要視するのはそれぞれの贈り

物の「数」である。

【二日目「二羽のキジバト」】

「二日目」の「二羽のキジバト」については、一般に二通りの「意味」が提起されている。たとえば、ボールやドロツツィはそれが「旧約聖書と新約聖書」(the Old and New Testaments) を表わすものであると見る。「旧約聖書」と「新約聖書」は、「キジバトのつがい」のように、けっして切り離すことのできないものだからである。聖書は「聖霊」の靈感によって神のことばを書き記した書物であるが、この聖霊は伝統的に「ハト」の形で描かれる。

それに対して、ヘイドゥルはまず第一義的にこの「二羽のキジバト」を、マリアとヨセフが主の律法の定めに従って幼子イエスのために犠牲として捧げた「山ばと一つがい、または、家ばとのひな二羽」(ルカによる福音書 2 : 22 - 24) と結び付け、もう一つの解釈の可能性として「旧約聖書と新約聖書」を付け加えている。

【三日目「三羽のフランスのめんどり」】

ボールやドロツツィはこの「三日目」の贈り物を「信仰・希望・愛」(Faith, Hope, and Charity) という「三つの対神徳」(three theological virtues) と結び付ける。それはキリスト信者の生活にとって最も重要で中心的な徳であり、キリストの教えを実践するために何よりも必要な徳である。

しかしながら、「三日目」の贈り物についても、解釈者たちによって異なった複数の解釈が提起され、たとえばヘイドゥルはまずそれを東方の三博士が幼子イエスに持参した三つの高価な贈り物すなわち「黄金・乳香・没薬」(the gifts of the Magi: gold, frankincense, and mirrh) と結び付け、他の可能性として、「信仰・希望・愛」のほかに、カトリック信仰の最も根本的な神秘である「父・子・聖霊」の「三位一体」(the three persons of the Trinity: Father, Son, and Holy Spirit) と結び付ける解釈をあげている。

【四日目“Four calling birds”「四羽の元気よく鳴いている鳥」】

宗教・政治的解釈者たちのほとんどは、「四日目」の「鳥」について、初出文献やオーピー版などの比較的古いヴァージョンに見られる「すすけた鳥」(colly birds) というテキストではなく、「元気よく鳴いている鳥」(calling birds) という比較的新しいものと思われるテキストのほうを採用する。そして、彼らはそれをイエスの教えと行為とを記した「四つの福音書」(the four Gospels) あるいは「四人の福音書記者」(the four Evangelists) を表わすものと解釈している。この「贈り物」が福音書をとおして神が人々を信仰へと「導く」という意味を伝える言葉であると解釈する場合には、確かに“colly”よりも“calling”というテキストほうが彼らにとって都合がよいかもしれない。

【五日目「五個の金の指輪」】

「五日目」の贈り物は、どの宗教・政治的解釈者たちの場合にもほぼ共通して、「モーセの五書」(the Pentateuch) と呼ばれる旧約聖書の初めの五書「創世記」「出エジプト記」「レビ記」「民数記」「申命記」を表わすものと解釈されている。「モーセの五書」のうち最後の四書は「モーセの律法」と呼ばれ、民法、道徳律、宗教上の規定を収録するものである。この律法の基礎が神との契約として示された「出エジプト記」の「十戒」であり、その契約に求められた生き方が示されているのがそれに続く三書である。

【六日目「六羽の卵を産んでいるガチョウ」】

すでに述べたように、「卵」はしばしばさまざまな創造神話と結び付けられるが、この「六羽の卵を産んでいるガチョウ」については、ボールやドロツツィは「天地創造の六日間」(the six days of creation) を表わすものと解釈し、ヘイドゥルはそれに加えて、「週に六日間という人間の労働日数」(the six days of the week when humanity labors) を表わすという解釈の可能性も付け加える。神による天地の創造は6回(1.光 2.水と空 3.地と植物 4.天体 5.魚と鳥 6.家畜、這うもの、獣、人間)に分けて行なわれた。神は創造の業を6日間で成し遂げ、7日目に休み、その7日目を祝福して聖別した。したがって、1週のうちの6日は労働のために人間に割り当てられた日数であり、残りの1日は「安息日」として祈りの日に当てられるべきとされる。

【七日目「七羽の泳いでいる白鳥」】

「七日目」の贈り物について、ドロツツィは、「聖霊の七つの賜物」(the seven gifts of the Holy Spirit) を表わすと解釈し、同時に、「七つの秘跡」(the seven sacraments) を思い出すのにも役立つと述べている。ドロツツィがあげる「聖霊の七つの賜物」は、「イザヤ書11:2-3」で言及されているキリスト信者の徳を完全にする「上智・理解・思慮・剛毅・知識・敬神・神への畏敬」(wisdom, understanding, counsel, fortitude, knowledge, piety, and fear of the Lord) である。

ボールとヘイドゥルが「七日目」の贈り物の意味としてあげるのはやはり「聖霊の七つの賜物」であるが、彼らがその典拠として聖書から引用するのは「ローマ人への手紙12:6-8」であり、ドロツツィの指し示す「聖霊の七つの賜物」とは異なっている。つまり、それは「預言・奉仕・教え・勧め・寄附・指導・慈善」(prophesy, service, teaching, encouraging, giving, leadership, and mercy) であり、自らの霊的成長と他者の霊的成長を助ける「賜物」である。

「七日目」の贈り物が、「七」という数字から、神の恵みを実際に授けるしるしとしてキリストによって制定されたとされる「七つの秘跡」と結び付けられるのは当然予想されることであろう。カトリック教会が「秘跡」として定めているのは「洗礼・堅信・聖体・ゆるし・病者の塗油・叙階・婚姻」(Baptism, Confirmation [or Chrismation], the Eucharist, Penance, the Anointing of the Sick, Holy Orders, and Matrimony) の7つである。

【八日目「八人の乳搾りの娘」】

この「八人の乳搾りの娘」については、山上の垂訓の中でキリストによって説かれた「真福八端(八つの幸い)」(the eight Beatitudes) すなわち「キリストの教えを忠実に守り、神であるキリストの規範に従う者にキリストから約束された幸福⁹⁶⁾」を表わすとする解釈が一般的である。「マタイ福音書5:3-12」には、「こころの貧しい人たちは、さいわいである、天国は彼らのものである」で始まって、以下、「悲しんでいる人たち」、「柔和な人たち」、「義に飢えかわいている人たち」、「あわれみ深い人たち」、「心の清い人たち」、「平和をつくり出す人たち」、「義のために迫害されてきた人たち」に約束される8つの霊的祝福が記録されている。

この「真福八端」のほかに、たとえばヘイドゥルは、解釈の可能性として「ノアの箱舟で救われた八人」(the people saved in the Ark) をあげる。

【九日目“Nine ladies dancing”「九人の踊っている御婦人」】

すでに述べたように、「九日目」以降、オーピー版と宗教・政治的解釈版とでテキスト上の大きな相

違が見られることにも注意が払われる必要があるだろう。この「九日目」はオーピー版では「九人の太鼓を叩いている鼓手」であるが、宗教・政治的解釈版では「九人の踊っている御婦人」とうたわれる。

ボールはこの「九日目」の贈り物を「天使の九聖歌隊」(nine choirs of angels) と結び付ける。神から造られた霊的存在で絶えず神の栄光を賛美する天使は高位から低位へと9群に分けられる。上級三隊は「熾天使・智天使・座天使」、中級三隊は「主天使・力天使・能天使」、下級三隊は「権天使・大天使・天使」である。

ヘイドゥルやドブロッツィは、「天使の九聖歌隊」の可能性もあげながら、「ガラテヤ人への手紙 5 : 22 23」に記された「聖霊の結ぶ九つの実」(the nine Fruits of the Holy Spirit) つまり「愛・喜び・平和・寛容・慈愛・善意・忠実・柔和・自制」(love, joy, peace, patience, kindness, goodness, faithfulness, gentleness, and self-control) と結び付ける。

【十日目 “Ten lords a-leaping” 「十人の飛び跳ねている貴族」】

この「十日目」は、オーピー版では「十人の笛を吹いている笛吹き」である。

宗教・政治的解釈者たちはほぼ共通してこの贈り物を、「出エジプト記20 : 3 17」や「申命記 5 : 7 21」に述べられているシナイ山で神がモーセを通して与えた「十戒」(the Ten Commandments) を表わすと解釈している。教会はその創立の時から「十戒」を教会の基本的な倫理条項の一つとして重んじ、「主の祈り」「使徒信経」などとともに、それを信者を教育する基本的方法であると考えてきた。教理問答書の多くには「十戒解説」という形でキリスト教教理を述べる部分が含まれている。

【十一日目 “Eleven pipers piping” 「十一人の笛を吹いている笛吹き」】

オーピー版の「十一日目」は「十一人の踊っている御婦人」である。

宗教・政治的解釈者たちはみな共通して、「十一人の笛を吹いている笛吹き」をイエスが自分の直接の助手として選んだ十二人のうちイスカリオテのユダを除いた「十一人の忠実な使徒」(the eleven faithful Apostles) と結び付ける。

【十二日目 “Twelve drummers drumming” 「十二人の太鼓を叩いている鼓手」】

最終日の「十二日目」も、宗教・政治的解釈版ではオーピー版の「十二人の飛び跳ねている貴族」とは異なっている。

宗教・政治的解釈者たちは一般にこれを「使徒信経における信仰の十二の要点」(the twelve points of belief in the Apostles' Creed) と結び付ける。これはキリストの十二使徒に帰せられる信仰箇条で、キリスト教の基本的教義を12ヶ条にまとめたものとされる⁹⁷⁾。「西方教会では、ごく初期の頃から求信者が洗礼を許される前に使徒信経を憶えてこれを唱えることを要求⁹⁸⁾」し、「また礼拝と教育の目的、異端的な教えに対する公同的正統主義の尺度⁹⁹⁾」として用いられている。

この「十二日目」の贈り物については、ヘイドゥルがほかにも「天の十二の門」(twelve gates of heaven) や「イスラエルの十二部族」(twelve tribes of Israel) と結び付ける可能性をあげている。

(3) カテキズム・ソング説の真偽

イギリスにおけるカトリック教徒の公民権獲得は1829年である。16世紀前半におけるヘンリー八世のイギリスの宗教改革以来、公然たる活動が許されなくなったカトリック教徒たちは密かに自らの信仰を守り、地下に潜ってその信仰を若い世代に密かに伝承していかなければならなかった。彼らにとっては

それはまさに命がけの危険な行為であったに違いない。カトリックであることが罪であった時代に、部外者に嫌疑をかけられることのないように、その教えを秘密の「コード」(暗号)という形で覆い隠すことによって次世代に伝えていこうとする試みが実際に行なわれていたとしても、それはまったく不思議ではないであろう。

この「クリスマスの十二日」が、すでに述べたとおり、「暗記・罰金ゲーム」の唄であったということは興味深い事実である。この「暗記」は「将来役立つまたは必要と考えられる事実や表現を意識して記憶にとどめる」ための方法として、カトリック教会がごく初期から奨励してきたものであったからである。「暗記することはカトリック教会における健全な教育法にとって不可欠なもの」だったのである¹⁰⁰⁾。

つまり、ポールやヘイドゥルやドロツツィのような宗教・政治的解釈者たちは、このような観点から、この「クリスマスの十二日」の唄が「暗記・罰金ゲーム」というクリスマス(特に十二夜)の遊びを装いながら実はカトリック信仰の基礎を学ぶための一助となるようにとの意図で創られた唄、すなわちカトリック教徒の秘密の「カテキズム・ソング」であったと考えているわけである。

もしその解釈が正しいとするならば、この「クリスマスの十二日」の唄の創作の「裏事情」をまったく知らない者たちにとってはこの唄は単なる楽しいメロディーと「ノンセンス」な歌詞のついた唄でしかなかったが、カトリックの子供たちにとってはそれはまったく別の重要な「意味」をもったクリスマスの「贈り物」であったということになる。

C・D・ルイスは「表面はたわいないもののように見えながら、...童謡のうちには、もとはほんとは政治的な詩であったものがある」と指摘し、それらの童謡が「迫害をおそれて、あえて公然と為政者を攻撃することができなかつたひとびとによってかかれたもの¹⁰¹⁾」であったと述べているが、厳しい迫害を受けながらも密かにその信仰を引き継いだわが国の「隠れキリシタン」の例などを考え合わせてみれば、この「クリスマスの十二日」の唄がそのような童謡の一つであったという可能性も完全には否定することはできないであろう。

しかしながら、「クリスマスの十二日」の唄についてのこのような「カテキズム・ソング説」は、特にインターネットのサイト上で、「偽りである」(False)として強く疑義を投げ掛けられている¹⁰²⁾。「偽りである」とする理由はさまざまであるが、一例をあげるならば、たとえば、「八日目」の贈り物の「八人の乳搾りの娘」という歌詞の中の「八」という数字と「乳搾りの娘」という言葉だけで果たして「真福八端」という宗教的教義(そして、その「八つの幸い」の一つ一つ)を思い出すことができるのだろうかという疑問である。

しかも、この「八日目」の贈り物については「ノアの箱舟で救われた八人」を指すという別の解釈さえ存在し、ほかの日の贈り物についても解釈者たちの間でそれぞれの贈り物の意味の解釈に相違が見られたり、あるいは複数の意味が提起されたりしている。「七日目」の贈り物の場合には、「聖霊の七つの賜物」を表わすとしながら、解釈者によって具体的にその指し示すものが異なっていたりする。そのような点でも「カテキズム・ソング」としての有用性に強い疑問の声が上げられているのである。

宗教・政治的解釈者たちのほとんどは唄の「意味」とされるものをただ列挙するだけであるが、その中であって、ヘイドゥルの『クリスマスの十二日 お気に入りのクリスマスソングに隠れた物語』は、その「数字」と唄に登場する「キャラクター」とを関連づけながら、その中に隠れているとされる「意味」を解説している。たとえば「八人の乳搾りの娘」は次のように説明される。

赤ちゃんが成長するためにはどんな食べ物が必要となりますか。ミルクは、神様がお

望みになられるように、あなたの骨を強く健康にするのに役立ちます。

聖書に書かれている神様のお言葉を読むということが、ミルクを飲むということに似ていることをご存知ですか。神様のお言葉は、あなたのその感性、知性、心の成長の助けとなります。イエズス様は、弟子たちがその信仰において強くなれるように、真福八端と呼ばれる八つの特別のお言葉をお教えになりました。

こんなふうに、八人の乳搾りの娘は、あなたに真福八端のことを思い起こさせるのです。

宗教・政治的解釈者たちによれば、「八人の乳搾りの娘」は、「真福八端」という重要な宗教的教義を思い起こさせるための、いわば秘密の「コード」である。上記のヘイドゥルによる説明はこの秘密の「コード」から「真福八端」という教義を思い起こす方法を述べたものである。しかしながら、ヘイドゥルの説明を読んでも、「八」という数字と「乳搾りの娘」というキャラクターだけで子どもたちに聖書の教えを学ばせるという方法が果たしてどれだけ有効であるかを判断することは難しい。その「コード」によって聖書に「真福八端」という教えが存在することを思い出すことができたとしても、その教えの中で述べられている具体的な「八つの幸い」の一つ一つを思い出すためにはさらに別の方法（たとえば、別の秘密の唄）が必要となるに違いない。

「クリスマスの十二日」の唄の「九日目」以降について、初出文献あるいはオーピー版と宗教・政治的解釈版とでテキスト上の大きな相違が見られることはすでに述べたとおりである。宗教・政治的解釈において特に重要視されるのはその贈り物の「数」のほうであるとしても、テキスト上のこの相違を無視してよいかどうかは疑問である。ヘイドゥルはたとえば「十一人の笛を吹いている笛吹き」という秘密の「コード」を、「十一」という数字と「笛を吹いている笛吹き」というキャラクターとを関連づけて、次のように説明する。

昔、笛吹きは、その笛で幸せな調べを奏でながら村々を旅して歩きました。彼の音楽を聴いたときに、子どもたちにどんなことが起こったと思いますか。子どもたちは町中彼の後をついて行ったのです。

十二人の弟子たちはイエズス様が行く場所にはどこにでもついて行きました。でも、イエズス様に忠実について行ったのは十一人だけです。ユダはイエズス様を裏切りました。笛吹きたちと同様、十一人の弟子たちは、行く先々で神様の愛の歌を奏でました。そして多くの人々が、彼らの伝える教えに耳を傾け、イエズス様に従いました。

こんなふうに、十一人の笛を吹いている笛吹きは、イエズス様に従うということを忘れずに記憶しておくための助けとなるのです。

ヘイドゥルの「十一人の笛を吹いている笛吹き」は、初出文献やオーピー版ならば「十一人の踊っている御婦人」とうたわれるところである。確かに初出文献や現在スタンダードなテキストとして評価の高いオーピー版が必ずしも最もオリジナルに近いものであるとは限らないが、しかし、ヘイドゥルを始めとする宗教・政治的解釈者たちが採用したテキストのほうがオリジナルであるとの確証ももちろんない。もしオリジナルのテキスト（あるいはそれに近いもの）が初出文献やオーピーが採用した形であるとしたなら、その時はヘイドゥルは「十一人の笛を吹いている笛吹き」ではなく「十一人の踊っている御婦人」をどのように説明するのであろうか。イエスの忠実な「十一人の弟子」を「踊っている御婦人」

というキャラクターと絡めて子どもたちにわかりやすく説明することが果たして可能であろうか。それとも「十一人の踊っている御婦人」の中に、「十一人の弟子」ではなく、他の異なる「意味」を見出そうとするのであろうか。あるいは、それでもなお、「十一人の笛を吹いている笛吹き」という自らのテキストのほうがオリジナルであると主張して譲らないのであろうか。

宗教・政治的解釈者たちの「カテキズム・ソング説」が主張するそれぞれの贈り物の「意味」のうちで、「七つの秘跡」を除いた他の宗教的教義はカトリックとアングリカンの両者によって共有されるものであり、したがって、それらを若いカトリック教徒に「公然」と教えたとしても何の問題もなかったはずではないかという見方もある。わざわざ秘密の「コード」という形で自らの意図を覆い隠した唄を創る必要もなかったのではないかというわけである。

しかし、そのことに対して、宗教・政治的解釈者たちは、アングリカンと共有される「教え」であろうとカトリック特有のものであろうと、カトリック教徒として若者たちに教えること自体が禁じられていたのだと言い張るかもしれない。そして、カトリック教徒たちが秘密の「コード」を含む唄としてこの唄を「カムフラージュ」した意図は、むしろ、その「教え」がカトリック特有のものというよりは超教派的なものであるという点を利用して、もし仮にそれが当局によってさとられるようなことがあって嫌疑をもたれた場合には、その時にはカトリックのものではないと言い逃れて危険を回避することもできたからだと主張するかもしれない。

それでもやはり、これまで見てきたように、それぞれの「贈り物」に数多くの解釈の相違が見られるという点、一つの贈り物に対して複数の「意味」が存在しているものもあるという点、テキスト上で初出文献やオーピー版との大きな相違が見られるという点などのほかに、たとえば、唄の内容からしてクリスマスというほんの短い期間にしか用いることができないであろうという点など、宗教・政治的解釈者たちが唱える「カテキズム・ソング説」の妥当性や有用性に対しては当然さまざまな疑問が提起されるに違いない。

この「クリスマスの十二日」の唄の「カテキズム・ソング説」は、ニューヨークのハル・ストックアート (Hal Stockert) というカトリックの神父がフランスとイギリスの16世紀のイエズス会士の間で交わされたある古い書簡の中に偶然に発見したものだと言われるが、しかし、その証拠となるものがすべて教会の配管工事の事故による水浸しで失われてしまった¹⁰³⁾ という話が伝えられていることも、なおさらに「カテキズム・ソング説」の信憑性を減ずる要因になっているように思われる。

おそらくイギリスの「伝承童謡」の多くはその背後にさまざまな「歴史」を潜ませながら今日までうたい継がれてきたと考えられる。その痕跡が唄の中に明白な形で残されていることは少なく、私たちはわずかな手掛かりを頼りにその起源を探ろうとするが、残念ながらその起源にまで辿り着けることはめったにない。ストックアートに始まるとされる「カテキズム・ソング説」はそれ自体とても興味深いものではあるが、しかしながら、それに対して提起されたさまざまな疑問点は、それがこの唄の起源であると断定することの判断を難しくしている。

・ 結

「クリスマス」という語はもともとキリストの降誕を祝うカトリック教会の特別な祭儀を意味するものであったが、しかし、「おそらく平均的なイギリス人の感覚ではクリスマスという語によって呼び起こされる最もはっきりしたイメージは、食べることや飲むことと結びついたイメージ¹⁰⁴⁾」であろう。実際に、これまで見てきたように、「クリスマスの十二日」の唄の中で数え上げられる「贈り物」の多く

はかつてのクリスマスの料理の材料となったさまざまな「鳥」であった。おそらく私たちがこの唄から思い浮かべるクリスマスと言えば、まず豪華な料理を囲んでの歌あり踊りありの賑やかな饗宴「無礼講の祭司」や「豆の王」によって取り仕切られた飲めや歌えやの「どんちゃん騒ぎ」であり、時にはその異教性やその放埒さゆえにピューリタンらによって激しく攻撃されたクリスマスであると思われる。

秋の収穫の季節が終わって日増しに日照時間が短くなり、もう二度と太陽が戻って来ないのではないかという不安に駆られた昔の人々が、冬至を境にしてまた日が長くなり始めたことに安堵し、どんちゃん騒ぎの饗宴でその喜びの気持ちを表わしたというのは極めて自然なことであった。童謡の「クリスマスの十二日」の単純な言葉の積み重ねの中に垣間見ることのできるものは、まずは彼らのそのような喜びの気持ちであろうと思われる。

一方、本来の意味での「クリスマス」の祝いを取り戻すきっかけにしたいと願う者たちによって提起されたのがいわゆる「カテキズム・ソング説」であったのかもしれない。「クリスマスの十二日」の唄の宗教・政治的解釈者の一人であるドロブツィは「このクリスマスの時に物質的価値をもつ贈り物のやり取りにばかり過度に焦点が当てられる世界にあって、この聖なる季節の本当の意味を復活させ、「クリスマスの十二日」の唄をうたって次世代にその信仰を伝えてください¹⁰⁵⁾」と述べている。また、一方、ポストロムは「クリスマスの十二日」の唄の「背後に隠れた真の意味についての伝説」が「真実であるかどうかははっきりわからないかもしれない。しかし「クリスマスの十二日」の唄をうたう時、私たちは今なおキリスト教信仰を教える一つの方法としてそのコードを用いることができる¹⁰⁶⁾」と述べている。

この「クリスマスの十二日」の唄はかつてその公然たる宗教活動を禁じられていたカトリック教徒たちの若者の信仰教育に用いられたものであるという説が、たとえばボールの『カトリック準秘跡の手引書』やローレンス・E・ミックの『日曜日と各季節のための史料集一九九六年版』などのカトリック信仰の手引書などによって採用されているという事実、そして、ドロブツィやヘイドゥルの絵本のように、この説に基づいて宗教教育に用いられる小児向けの絵本などがしばしば出版されているという事実は、この説を固く信じている多くの人たちがいるということを示している。この唄の起源についてのそうした解釈が適切であるかどうかはともかくも、それは、すくなくとも現在、カトリック教徒の信仰教育の一端を担っているということが言えるのかもしれない。

[注]

本稿はかつて発表した「クリスマスの12日 英国伝承童謡研究」(秋田経済法科大学短期大学部「論叢」第62号、1998、pp.1-27.)と重複する部分があるが、その後の検討を踏まえて大幅に書き改めたものである。

- 1) Eighteenth Century Collections Online. Gale Group.
- 2) James Kirkup, *When I Was A Child* (泰文堂, 1983), p.83.
- 3) Iona and Peter Opie (eds.), *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford University Press, 1951), pp.119-122.
- 4) James Kirkup, 前掲書, p.83.
- 5) Robert Chambers, *The Book of Days: A Miscellany of Popular Antiquities*, Vol. II (W. & R. Chambers, 1864; rpt. Tokyo: Meicho Fukyu Kai, 1984), p.733. 本稿では、伝承童謡の引用には英語の原文も併記したが、この箇所を初めとしてその他のさまざまな英語文献からの引用は日本語訳だけとした。日本語訳は、注釈に訳者名を明記したものを除いて、筆者自身によるものである。
- 6) マリアン・パブソン (片岡しのぶ訳) 『クリスマス12の死』(1988; 扶桑社、1992), p.21.
- 7) Lawrence E. Mick, *Sourcebook for Sundays and Seasons 1996* (Liturgy Training Publications, 1995), pp.40-41.

- 8) Beth Braunecker Dobrozi, *The Christian Origin of the Twelve Days of Christmas* (The Messenger Press, 2001).
- 9) Clement A. Miles, *Christmas in Ritual and Tradition, Christian and Pagan* (Fisher Unwin, 1912; rpt. Omnigraphics, 1990), p.239.
- 10) Elizabeth Story Donno (ed.), *Twelfth Night* (Cambridge University Press, 1985), p.1.
- 11) モリー・ハリスン (小林祐子訳) 『台所の文化史』(法政大学出版、1993)、p.51.
- 12) Iona and Peter Opie (eds.), *The Oxford Nursery Rhyme Book* (1955; Oxford University Press, 1984), p.121.
- 13) "A Christmas Carol" [Frank Sidgwick (ed.), *The Poetry of George Wither*, Vol. II (A. H. Bullen, 1902; rpt. Ams Press, 1968), p.178.]
- 14) John O'London (ed.), *London Stories, Being a Collection of the Lives and Adventures of Londoners in All Ages*, Vol. II (T. C. and E. C. Jack, 1912), p.13.
- 15) John Stow, *A Survey of London* (Alan Sutton Publishing Limited, 1994), p.122.
- 16) ミシェル・ブラウン (井村君江訳) 『ロイヤル・レシピ』(筑摩書房、1995)、p.134.
- 17) John O'London, *op. cit.*, pp.13-14.
- 18) Henry Bourne, *Antiquitates Vulgares; or, the Antiquities of the Common People* (Newcastle, 1725; rpt. Arno Press, 1977), p.153.
- 19) *Ibid.*, p.141.
- 20) F. J. Furnivall (ed.), *Philip Stubbes' Anatomy of the Abuses in England in Shakesper's Youth, A. D. 1583* (rpt., Vaduz, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1965), p.147.
- 21) ウィリアム・シェイクスピア (小津次郎訳) 『十二夜』(岩波書店 [岩波文庫]、1960)、p.48.
- 22) L. C. Martin (ed.), *The Works of Henry Vaughan* (2nd ed.; Oxford University Press, 1957), p.443.
- 23) *Ibid.*, p.738.
- 24) Daniel Neal, *The History of the Puritans, Vol. II* (London, 1837; rpt., New York: Harper & Brothers, Publishers, 1871), p.55.
- 25) W. Carew Hazlitt, *Faiths and Folklore of the British Isles* (1905; rpt. Benjamin Blom, 1965), p.117.
- 26) Austin Dobson (ed.), *The Diary of John Evelyn, Volume II (1647-76)* (Macmillan and Co., Limited, 1906; rpt. Routledge/Thoemmes Press, 1996), p.99.
- 27) *Ibid.*, pp.125-126.
- 28) Robert Latham and William Matthews (eds.), *The Diary of Samuel Pepys*, Vol. X (Harper Collins Publishers, 1995), p.63.
- 29) 白田昭訳 『サミュエル・ピープスの日記：第二巻1661年』(国文社、1988)、p.17.
- 30) James Orchard Halliwell-Phillipps, *Popular Rhymes and Nursery Tales* (John Russell Smith, 1849; rpt. Arno Press, 1968), p.237.
- 31) Michael Slater (ed.), *The Christmas Books: Volume I* (Penguin Books, 1971), p.49.
- 32) Charles Kightly, *The Customs and Ceremonies of Britain: An Encyclopaedia of Living Traditions* (Thames and Hudson, 1986), p.74.
- 33) T. F. Hoad (ed.), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* (Oxford University Press, 1986), p.63.
- 34) Walter W. Skeat (ed.), *A Concise Etymological Dictionary* (Capricorn Books, 1963), p.77.
- 35) Charles Kightly, *op. cit.*, p.74.
- 36) 遠藤紀勝・大塚光子 『クリスマス小事典』(社会思想社 [現代教養文庫]、1989)、p.171.
- 37) "A Christmas Carol, sung to the King in the Presence at White-Hall" [J. Max Patrick (ed.), *The Complete Poetry of Robert Herrick* (Doubleday & Company, Inc., 1963; rpt. W. W. Norton & Company Inc., 1968), p.481.]
- 38) See Maymie R. Krythe, *All About Christmas* (Harper and Brothers, 1954), pp.177-185.
- 39) *Ibid.*, p.152.
- 40) James Orchard Halliwell (ed.), *The Nursery Rhymes of England* (1842; The Badley Head Ltd, 1970), pp.139-141.
- 41) 「クリスマスの十二日」の唄の風俗(フォークロア)については、特に Leigh Grant, *The Twelve Days of Christmas: A Celebration and History* (Harry N. Abrams, 1995) が参考になる。
- 42) アト・ド・フリース 『イメージ・シンボル事典』(大修館書店、1984)、p.485.
- 43) 前掲書、p.485.
- 44) 前掲書、p.485.
- 45) ジェイナ・ガライ (中村凧子訳) 『シンボル・イメージ小事典』(社会思想社 [現代教養文庫]、1990)、p.202.
- 46) アト・ド・フリース、前掲書、p.487.
- 47) 石井美樹子 『中世の食卓から』(筑摩書房、1991)、pp.181-182.
- 48) William S. Baring-Gould and Ceil Baring-Gould (eds.), *The Annotated Mother Goose* (Clarkson N. Potter, Inc., 1962), p.196.

- 49) J. Max Patrick (ed.), *op. cit.*, p.347.
- 50) アト・ド・フリース、前掲書、p.657.
- 51) 山下主一郎 『イメージの博物館』(大修館書店、1985)、p.84.
- 52) ミシェル・ブラウン、前掲書、p.196.
- 53) William S. Baring-Gould and Ceil Baring-Gould (eds.), *op. cit.*, p.197.
- 54) ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン (金光仁三郎他訳) 『世界シンボル大事典』(大修館書店、1996)、p.196.
- 55) Philip Edwards (ed.), *Hamlet, Prince of Denmark* (Cambridge University Press, 1985), p.82.
- 56) W・H・ハドスン (黒田晶子訳) 『鳥たちをめぐる冒険』(講談社 [講談社学術文庫]、1992)、pp.222-223.
- 57) ミシェル・ブラウン、前掲書、pp.166-167.
- 58) William S. Baring-Gould and Ceil Baring-Gould (eds.), *op. cit.*, p.197.
- 59) アト・ド・フリース、前掲書、p.492.
- 60) アト・ド・フリース、前掲書、p.492.
- 61) Hugh Keyte and Andrew Parrott (eds.), *The New Oxford Book of Carols* (1992; Oxford University Press, 1998), p.469.
- 62) アト・ド・フリース、前掲書、p.290.
- 63) ジョン・ブランド著、W・C・ハズリット増補 (加藤憲市訳) 『イギリスの故事』(研究社出版、1965)、p.237.
- 64) Izaak Walton and Charles Cotton, *The Compleat Angler or the Contemplative Man's Recreation* (The Modern Library, 1996), p.182.
- 65) アト・ド・フリース、前掲書、p.290.
- 66) 『ジーニアス英和大辞典』(大修館書店)
- 67) アト・ド・フリース、前掲書、p.289.
- 68) 石井美樹子、前掲書、p.67.
- 69) 山下主一郎、前掲書、p.82.
- 70) Ben Weinreb and Christopher Hibbert (eds.), *The London Encyclopaedia* (1983; PAPERMAC, 1993), p.874.
- 71) *Ibid.*, p.875. 白鳥を食べることは現在は条例によって禁じられている。
- 72) 相原幸一 『テムズ河 その歴史と文化』(研究社出版、1989)、p.93.
- 73) Martin Marix-Evans, *The Twelve Days of Christmas* (1982; Peter Pauper Press, 1993), unpagued.
- 74) モリー・ハリスン (工藤政司訳) 『買い物物の社会史』(法政大学出版局、1990)、p.95.
- 75) モリー・ハリスン 『台所の文化史』、p.149.
- 76) Clement A. Miles, *op. cit.*, p.285.
- 77) 砂糖や香料などを入れて温めたビール (あるいはワイン) につぶした焼きリンゴを浮かべた酒。白くて泡のような果肉が「子羊の毛」のように見えるところから「ラムズ・ウール」と呼ばれる。
- 78) T. F. Thiselton Dyer, *British Popular Customs, present and past* (1875; Ams Press, 1970), pp.482-483.
- 79) アト・ド・フリース、前掲書、p.191.
- 80) 前掲書、p.43.
- 81) Thomas L. Bernard, *The Twelve Days of Christmas: The Mystery and the Meaning* (Xlibris, 1993)
- 82) Ann Ball, *A Handbook of Catholic Sacramentals* (Our Sunday Visitor Publishing Division, 1991)
- 83) Helen Haidle, *The Real 12 Days of Christmas* (Zonderkidz, 1997)
- 84) Helen Haidle, *The 12 Days of Christmas: The Story behind a Favorite Christmas Song* (Zonderkidz, 2003)
- 85) Kathleen Long Bostrom, *The Secret of the Twelve Days of Christmas: A Novella Based on the Legend of the True Meaning Behind the Christmas Song* (KiwE Publishing, Ltd., 2005)
- 86) この日は、イギリス史においては、カトリックの王ジェイムズ二世をフランスに追い払って、プロテスタントのオレンジ公ウィリアムがオランダからイングランド南西部のトーベイに上陸した名誉革命の始まりの日としても記憶されている。
- 87) アンドレ・モロワ (水野成夫、小林正訳) 『英国史 (下巻)』(1958; 新潮社 [新潮文庫]、1983)、pp.390-391.
- 88) 指昭博編著 『生活文化のイギリス史』(同文館、1996)、p.220.
- 89) 前掲書、p.222.
- 90) アンドレ・モロワ、前掲書、pp.388-389.
- 91) 中川芳太郎 『英文学風物史』(1933; 研究社出版、1992)、p.343.
- 92) Ann Ball, *op. cit.*, p.71.
- 93) アト・ド・フリース、前掲書、p.485.
- 94) 前掲書、p.487.
- 95) ジョン・A・ハードン編著、A・ジンマーマン監修 (浜寛五郎訳) 『カトリック小事典 [現代カトリック事典縮小版]』(1986; エンデルレ書店、1996)、p.159.
- 96) 前掲書、p.155.

- 97) 前掲書、p.124.
- 98) 前掲書、p.124.
- 99) 遠藤周作編著『キリスト教の事典』(三省堂、1984)、p.141.
- 100) ジョン・A・ハードン編著、前掲書、p.12.
- 101) C・D・ルイス(深瀬基寛訳)『詩をよむ若き人々のために』(筑摩書房[ちくま文庫]、1994)、p.82.
- 102) たとえば、<http://www.snopes2.com/holidays/christmas/12days.asp> を参照。
- 103) *Ibid.*
- 104) Clement A. Miles, *op. cit.*, p.283.
- 105) Beth Braunecker Dobrozi, *op. cit.*, unpagued.
- 106) Kathleen Long Bostrom, *op. cit.*, p.57.

[論 文]

初任者教師の職能発達と研修

西 山 亨

Faculty Development of Beginning Teachers and In-service Teacher Education

NISHIYAMA Tohru

最年少教師の年齢が35歳（地方都市の中規模小学校：人口6万人：全教職員20名）という学校がごくあたり前に存在する。その学校に初任者教師が赴任して学校成員となり校務分掌を担う。その初任者教師の抱える葛藤は想像を絶するものであろう。その教師も教師教育研究のなかでは「成長」するのである。分析対象としての教師の行為に変容が認められれば、行為者に認識されていた環境や認識した社会的期待と、選択した行為との関係、およびその距離がどのように意識されていたのか、などの状況的な個別性に基づく分析枠が設定され、いかなる教師像を目標に据えるに至ったのかが解明すべき課題とされる⁽¹⁾。50歳を越えた小学校体育主任も週2回学級通信の提出を義務づけられる教師もバーンアウトやルーティン化という葛藤に対処し「健康」と「不健康」の中間（グレーゾーン）で行為変容を行い教師として「成長」し続けるのである⁽²⁾。

地方自治体の少子化問題は教師の採用抑制を生み、必然、学校内での教師の年齢構成バランスは崩れる。財源措置の脆弱さは非常勤講師の登用で補われる。10年経験者研修で「無理をしないで良いですよ」と首長から離職の「肩叩きのごとき」を受ける教師も葛藤に対処し「成長」し続ける。大都市圏の教育学有識者が研修に招聘され、大都市圏同様にわが国の教育課題の問題解決策が提示され教職の未来が語られる。教員採用選考試験の実質倍率が30倍近くを示し、初任者教師を捜すのが難しい状況で研修の拠点校方式の有効性が説明される。筆者が想像する近未来における地方の研修像である。他方、いわゆる団塊世代の大量退職が見込まれ、採用枠の拡大に沸き立つ大都市圏では即戦力となる教師の人材確保が急務であり、初任者教師の「質」の低下が憂慮される。「地方にできること」を自治体の当事者責任において遂行する改革が求められる大都市圏地方の研修課題が議論されている。地域間格差が一層顕在化していく状況でも、わが国においては、教師への不信と期待とともに、より望ましい研修行政の在り方が希求されることにおいて一様である。現在、行政関心としての研修体系化が教師の職能成長を担保し得るかを考察し、具体的な研修課題を提示する必要がある。

本稿では、小論であるが、初任者教師に「固有の職能発達」を認める言説から、初任者教師が直面する発達課題を確認し、初任者研修制度の本格実施から17年が経過してなお抱える問題点を指摘し、その問題点から初任者研修制度が自律的な学校経営を担保する要件を考察していくこととする。

1. 初任者教師の葛藤・職能発達と初任者研修

1) 初任者教師と葛藤

岡東と鈴木（1997年）の調査では、教職経験年数1年の教師をはじめ若年教師層がもっともメンタル・ヘルスに不健康の症候を示すことを報告している⁽³⁾。また、安藤（2005年）は教育委員会が「人から信頼される態度」を初任者教師の行為規範として強調し、人間性や模範性を求められる「伝統的」な教師の理想像が教師のアンビバレンスを生む構造を分析している⁽⁴⁾。いずれも初任者教師が学校社会の文化的規範の枠組み内で葛藤（ストレス、アンビバレンス）を抱き、その葛藤受容・対処形式が初任者教師の職能発達において軽視できない問題と指摘している。また西（1985年）は「一定水準の能力を備え、意欲的に教職生活に入ったはずの新任期の教員が、改めて教師の仕事の困難性や厳しさを認識するのは、むしろ当然のこととさえいえるのである。このような、『実践による衝撃』を多かれ少なかれ経験する若年教師が、その後どのような道筋をたどって、名実ともに『教師』という名にふさわしい職業人に育っていくのであろうか⁽⁵⁾」と述べる。ここでいう『実践による衝撃』は初任者教師が直面する葛藤（ストレス、アンビバレンス）、発達課題の存在を端的に表現している。さらに「『教師』の職業的役割は、期待されるところが高遠で、それにまともに応えることがむずかしいばかりか、教師の一個の人間としての苦悩や不完全さをも職業行為に密接に関連づけられてしまう性格をもっている。ある意味では、『職業らしくない職業』とさえいえる⁽⁶⁾」と指摘する。それは教員文化、その基礎単位である教師一個人の内面的成長をフォーマルな研修制度が担保しえるかとの問いと受け取れる。そして小島（1987年）は「管理社会の度合いを強くしている現在の学校は若い教師に対してその秩序になじみ、その一翼を担うことを期待する。若い教師は学校が求める規範（法律、規則、慣行）を意識し、みずからの活動を自己規制するようになってしまう。『してはならない』という規範が支配する職場になってしまっている⁽⁷⁾」と述べ、教育行政が具現化しようとする学校管理運営の秩序が初任者教師を鋳型にはめ萎縮させる現実を指摘する。

2) 初任者教師の発達課題と研修

小島（1987年）は初任者教師の発達課題について「若い教師の時期は、養成教育で身につけた能力と教育の実際場面で要求される能力とのあいだに大きなギャップがあり、これを埋めるために、まず当面の即戦力としての実践的指導力を集中的、組織的に身につけなければならない時期だといえる⁽⁸⁾」と述べ、「即戦力としての実践的指導力の形成」を第一の発達課題と指摘する。そして第二の発達課題は教師としての基盤の確立であり、「教師であるために必要な力量の基本を身につけ、自分なりの教師スタイルを形づくっていくことに向けての実践的指導力を形成すること」、それは「指導の技術や方法を教育内容や子どもの発達との関連において理解し、開発することができる力であり、また、教育内容を子どもの発達や指導の技術・方法との関連において編成する力である。さらには、子ども（たち）の姿に応じて具体的に、かつ多様に指導を展開する力である」と述べる。そして発達課題をクリアすることにより、自分なりの問題解決スタイルを形成することがその後の教育実践の礎になるものと指摘する。加えて、若い教師にとって最初に出会う教師集団は「第二の学校」であり、学校が研修の中軸主体に据えられるべきであることを主張する⁽⁹⁾。

西は仮説的見解としながらも、教師が授業に臨む以前にすでに保有している基盤的能力があり、なかでも「価値・信念」や「欲求」を内容とする「パーソナリティ要因」が教師の職能発達の高低を導く鍵であると指摘する⁽¹⁰⁾。「教育の営みの『不確実性』の真っ只中に身を置き、職業生活そのものが自らの

『学び』の日々であり、人間的成長の歩みであることを深く知る教師が、今日ほど求められている時代はない⁽¹¹⁾と述べながら、初任者教師の不断の研修と自己理解（既存の価値・信念・欲求による行動の準拠枠の再検討による）が職能発達の基点であることを指摘している。そして研修と自己理解の主たる場として学校を想定している。

そして堀内（1994年）は、養成段階と現職教育段階の質的な違いや固有の課題を認めながら、「仮に現職教育としての初任者研修が、職業上の規範や職務遂行上求められる知識や技術を『雇用者』の指示に従って獲得することを課題とするものであるとしても、教師として求められる広い視野や豊かな人間性が他方で担保されることが前提とされねばならない。養成教育と現職教育とが、課題を異にする段階として教師教育を形成することの意義がここに認められるのであり、その接点となる初任期の教師教育上の在り方はこの基本から位置づけられることが必要である」と述べ、他律的な組織的規範や規制が現職教育で求められても、初任者教師が自主的・主体的な研修を確保できる資質能力を養成教育において形成・獲得させるべきことを課題として掲げる⁽¹²⁾。

以上の言説から、学校経営学の地平では少なくとも、初任者教師には養成段階や採用以前に思考や行為の準拠枠が既存し、一定の指導能力を有しているが、採用以後に教師固有の文化や学校文化、社会規定される職業観（専門職観、労働者観）、臨床体験等が強制する「規範」に取り囲まれ、準拠枠の危機への直面や指導能力不足を自己認識する過程に葛藤（ストレス、アンビバレンス）が顕在し、その葛藤受容・対処の在り方に初任者教師の職能発達の契機が見いだされ、そのスムーズ機能を果たす一助として、養成教育の充実や学校を基礎に置く初任者教師の自主的・主体的な研修機会の整備・拡充を課題と認識し、制度として理念的な問題を抱えながらも、行政から与えられた初任者研修制度等の支援機会の意義があるとの合意がなされていることを確認したい。

3) 若者像の変容と職能発達の不確実性

若者像の変容に関して、例えば中野（1996年）は社会学の立場から変容を描くなかで、新人類、新・新人類、団塊ジュニア世代へと移行するにつれ、また今日の高度産業社会、高度消費社会、高度メディア社会に共通にみられる傾向として、若い世代のみずからの属する国や社会や文化や伝統への無関心・無知、共存している気分としてのグローバリゼーション、ボーダレス、地域や近隣集団に無関心で、時には嫌悪し忌避しながらのボランティア、地域社会や家庭へは決して向かない別次元のローカライゼーション、ネットワーク志向、家族内での個室・個人化志向、プライベート化（経済用語とは別意）、が進行し、国際社会と国家と社会的企業・組織と家族等の存立を脅かしていると指摘する。ここでは、若者はメディア（マスメディアや広義の会話、都市空間に点在する様々な社会・文化的景観の総称としての意）との親和性をより高め、メディアが「規範のごとく」機能し、若者の行動に強制力をもつ。若者自身はことからの是非・善悪の判断を行っていない、従ってアイデンティティや価値がなくなり欲求・欲望の容れ物のなった自我が脅かされないかぎり、「規範のごとき」ものごとを情報を参照しながら受け容れ、むしろ利用していくと表現する⁽¹³⁾。

学校も社会的組織である限り、中野の指摘にたてば子ども、若い教師を含む「若者」がその存立を脅かしていることになる。ただ、学校経営学の地平において、教職の専門性自体が論議され、教師教育改革を「ありうる改革」において目指す志向において、中野の指摘する若者像を前提に初任者教師の職能発達に関する考察を進めることは、現時点では生産的ではない。社会構造や産業構造、ひろく国際社会の大きな変化（うねり）に深い関係性を有する若者の「規範のごとき」準拠枠の変容を学校の正統性の危機と関連づけて語ることまでは容易であるが、学校の正統性の危機をクリアする具体的な問題解決方

策として、教師一個人や個別学校、個別地域等を責任主体すること自体に無理があり、現実に対するいたずらな漂流観を蔓延させるだけである。「若者」の「規範のごとき」に対する意識や行為変容を実証する具体的事実を丹念に積み上げ、教育的行為や意識と関連づけて提示されたとき、はじめて考察対象となると考えるからである。そうでなければ若者の政治的無関心は公民科教育の問題であり、2ch 掲示板での喧噪を道徳教育や情報教育の問題と単純化・矮小化して捉えられる顛末をたどるのが常である。しかしながら、直感的ではあるが、中野の指摘は筆者の大学での拙い教育実践経験から学校の正統性の危機を確実に増大させ、今後の教師教育、初任者教師の職能発達の不確実性を増幅すると確信せざるをえない⁽¹⁴⁾。

2. 初任者研修制度の問題点

1) 初任者研修制度の「不適格者排除」の側面 専門性向上との齟齬

1989 (平成元) 年4月に本格実施された初任者研修制度は、教師教育における養成 採用 研修のシステム連関を繋留する位置に定着し、その維持と整備・拡充が図られている。そのことは教職のライフコースのチャートのなかに初任者教師「固有の発達課題」が内在し、他のライフステージとは異なる職能発達契機が存在するとの前提がある。また、1年間のフォーマルな研修制度の適用⁽¹⁵⁾によりその発達契機が担保され初任者教員の専門性の向上に資するとの認識にたつものと筆者は考えたい⁽¹⁶⁾。しかし、わが国における初任者研修制度はその創設過程から不適格者排除と専門性向上という目的の2面性を有していた。

2006 (平成8) 年7月の中央教育審議会答申「今後の教員養成・免許制度の在り方について」では、「教職課程の質的水準の向上」の具体的施策が示され、修業年限2年間の「教職大学院制度創設」によって「より高度な専門性を備えた力量ある教員」の養成を図り、教職大学院の創設をもって教職課程改善のモデルとし、具体的には「理論と実践を融合した体系的な教育課程を編成」することによって、「より実践的な指導力を備えた新人教員の育成」を目指すことが提言された。あわせて、教員免許更新制の導入が提言されている。しかしながら、現職研修の改善・充実施策のなかにおいて、初任者研修制度に拠点校方式 (2005年から実施) を採用する以外に初任者研修に関する新たな刷新 (リニューアル) 的な記述はなく、教職大学院との連続性の在り方も不明である。ただ明示されているのは、条件附採用制度の厳格な運用と指導力不足教員に対する人事管理システムによる分限制度の厳格な適用を推進することのみである。必然、免許更新制の目的における軸足の問題、すなわち「教員の適格性確保に置く」のか「教員の専門性に置く」のかという二分法的な論議が生まれ、研修制度の効果性においても、教師自身の内発的動機づけに依拠しない場合の効果性が疑問視される⁽¹⁷⁾。その問題は初任者研修制度創設の経緯のなかで生じた論議への回帰でもある。さらにそのことは、初任者研修制度で編成・実施される「体系的な教育課程」が「理論と実践の融合」を果たし、初任者教師に対して「より高度な専門性」や「より実践的な指導力」を涵養しているかとの専門性向上の視点からの評価を留保し、適格性確保の視点からのみ評価を下しているといえるのではなからうか。

2) 初任者研修制度の「官僚制主導⁽¹⁸⁾」の側面 停滞する専門職性からの発想

「地方教育行政法」施行 (56年体制) 以降、教育行政は、学校の経営権限委譲の縮小と校内責任体制の確立を目指し、管理と統制を基調とする学校経営改革を進行させる。学校経営の官僚制主導が徹底され、専門職制から研修行政を発想する思考は停滞した。しかし臨教審以降は、学校の自主性・自律性の

拡大、当事者能力向上のための裁量権の拡大へと学校経営改革の基調が変容する⁽¹⁹⁾。その改革基調は、教育自由化と新保守主義を改革のイデオロギーとしながら国家のアイデンティティを追求することにおいて、時として中央集権的な教育改革を思考していった⁽²⁰⁾。また「消費者の意向によって教育政策が左右される」⁽²¹⁾ という意味から56体制とは異なる官僚制主導の教育改革が推進されたといえる。従って学校経営改革の一環である教員の研修制度改革もその渦中となる。

上記の臨教審以降の教育改革基調にあって、わが国における教育改革の中心課題の一つに教師の資質能力問題があり、「問題教師」としての教員の「適格性」をめぐる論議が盛り上がりを見せた⁽²²⁾。いわゆる「臨教審路線」基調（1997年の教養審答申「新たな時代に向けた教員養成の改善方策について」、2000年の教育改革国民会議報告「教育を変える17の提案」、2002年の中教審答申「今後の教員免許制度の在り方について」）では、教育改革の成否が教員の資質能力に委ねられ、教員への根強い不信感と相俟って教師教育全般にわたる改革提言を行った。すなわち、「養成・採用・研修」の各段階を通じた一貫した改革であり、大学における教員養成カリキュラムの構造転換、教員としての人材の多様化、現職研修の体系・機会の整備、能力主義にもとづく評価である。2006年の中教審答申が「臨教審路線」基調の延長線上に位置づくのであれば理解しやすい。

ここで確認したいのは、答申において不易に頻出する「より高度な専門性」「理論と実践の融合」「より実践的な指導力」という語のとらえ方（意味内容）が行政当局において極めて抽象的で曖昧に使用され、行政当局からする受け皿（教委・教師・保護者等）において多様に解釈可能な点である。「団塊の世代」の大量退職を迎えて初任者教師の急増が予想される大都市圏では教員採用の多様化が想定され、自治体主導の大学生を対象とした「教師養成塾」も発足している。その反面、過疎化・少子化に歯止めのかからぬ地方圏では教員採用計画の策定さえままならない状況にある。その地域格差にあっても、やはり教員の「質」の確保は危急・恒久的な課題である。この「質」とは「不適格教員」の「程度」ではなく、「より高度な専門性」と「より実践的な指導力」を有し、教育の「理論と実践」をきり結ぶ能力の「不断の職能発達の質」を指し示すと考えるからである。こと初任者教師に限定すれば、大学での教員養成カリキュラムで培った能力の「質」と教育現場の指導過程で求められる能力の「質」のギャップの存在は、諸外国とわが国で共通の問題とされ、初任者教師「固有の問題」と認識されて、その問題解決が養成・採用・研修の架橋のあり方に委ねられ、わが国においてはその架橋（職能発達契機）の支援が初任者研修制度の使命であったはずである。イデオロギーはともあれ、官僚制主導の教育改革を待つのではなく、教育の専門職性⁽²³⁾の側から「より高度な専門性」「理論と実践の融合」「より実践的な指導力」の語の意味内容の共認を図り、目的性に照らして、ケースバイケースに教師の自主的・主体的な不断の研究と修養が、学校はもちろんのこと、学校と関係を切り結び学校の正統性を純粋に批判しえる諸力（学校の社会的構成を意図的に操作可能な諸力を除く）の時間・空間で担保されることが希まれる。そのことが自律的な学校経営の実現に寄与する最低限の要件と考える。

【注釈】

- (1) 安藤知子『教師の成長：概念の再検討』（『学校経営研究 第25巻』大塚学校経営研究会 2000年所収）この論考では、1980年代を中心とする「教師の成長」をとらえる視点、研究枠組みとその限界点に関して整理・詳説されている。117頁。
- (2) 安藤 同書 116頁を参照。本稿では、小論であるが、初任者教師に「固有の職能発達」を認める言説から、初任者教師が直面する発達課題を確認し、初任者研修制度の本格実施から17年が経過してなお抱える問題点を指摘し、その問題点から初任者研修制度が自律的な学校経営を担保する要件を考察していくこととする。
- (3) 岡東壽隆・鈴木邦治共著『教師の勤務構造とメンタルヘルス』多賀出版 1997年 287頁参照。岡東は、初任教師層のメン

タル・ヘルスにおける不健康症候を教師養成教育、現職教育の実態からする当然の帰結としながら、退職 (burnout) の初期段階にあることを指摘している。その原因の一端として、大学の授業における教師の「理想」追求と現実に求められる教師像のギャップと、人間関係訓練のための体験学習が欠落している結果、自己理解や他者理解に資する臨床体験に乏しいことを挙げる。

- (4) 安藤知子『教師の葛藤対処様式に関する研究』多賀出版 2005年 92 110頁参照。安藤は、教職の行為規範を強化する動因として、権威性、不確実性、再帰性、無限定性・無境界性を挙げている。加えて、教師像のゆらぎの中で特に子どもとの関係のきり結び、さらに家庭・地域社会との連携の進め方の側面で、複数の規範がアンバランスとして顕在し教師を取り囲むと指摘する。
- (5) 西穰司「教師の仕事と成長の条件」(小島弘道編著『学校改革の課題』国土社 1985年所収) 155頁
- (6) 西穰司 前掲 160頁
- (7) 小島弘道「若い教師問題とは何か」(小島弘道編著『日本の若い教師第1巻 現代の若い教師の教育実践』エイデル研究所 1987年所収) 14頁
- (8) 小島弘道 同書 11 12頁
- (9) 小島 同書 14 15頁
- (10) 西穰司 前掲 158頁
- (11) 同上 165頁
- (12) 堀内孜「教師教育における初任者研修」(『現代学校研究論集 第12巻』京都教育大学教育経営研究会 1994年所収) 35頁参照。また堀内は「『現代青年』としての新任教員が『したたかに』自分に合った等身大の『初任者研修』を実現している姿を読み取ることができる」と述べる。初任者教師自身が他律的な研修制度を自主的・主体的な研修へと転換し、入職へのスムーズな着地を果たしていることを「したたかさ」という語に変換している。
- (13) 中野収「若者像の変遷」(岩波講座 現代社会学第9巻『ライフコースの社会学』岩波書店 1996年所収) 68 73頁を参照。
- (14) 西穰司 前掲 164 165頁参照。ここでは、わが国の歴史的経緯に照らしてみても、国家権力の主導によって成立・発展してきた公教育制度全般の性格が、教師の職業文化に強く反映されてきており、それは国家の秩序を受容し、それを維持するための価値観を国民に形成しようとする「精神主義」ないし「権威主義」のエートス (ethos, 意識構造) を特徴とする述べ、このエートスは、社会の変動という脈絡においては「保守主義」として今なお教員文化に深く根づいていると指摘する。この指摘からすれば、そのエートスの解体はドラスティックな教員文化の負の側面での変容をもたらすと確信するからである。また、教師の専門職性を形づくる要素として、安定した知識・行動パターン (型) のなさがあり、「価値・信念」や「欲求」に基づく「パーソナリティ要因」が職能成長の鍵であれば、初任者教師の職能発達が不確実性を呼び込むことは道理となるであろう。
- (15) 小島弘道「はしがき」(小島弘道編著『日本の若い教師第2巻 若い教師の力量形成』エイデル研究所 1987年所収) iv 頁
小島は初任者教員の持つ固有の「発達課題」は一年で達成できるものではなく、三年間は続くものと述べている。
- (16) 牛渡淳「初任者研修制度の問題点」(市川昭午監修『日本の教育第4巻 学校改善と教職の未来』教育開発研究所 1990年所収) 193 196頁 牛渡は、初任者研修制度は教職適性審査会とは切りはなされたものの、研修を職務とみなしたうえで研修期間と条件付採用期間を一致させた点で、その成立過程から試補制度的な「不適格者排除機能」を有しており、研修中の初任者に無言の心理的圧迫を与え、活き活きとした研修活動を妨げる可能性を示唆している。
- (17) 佐藤修司「『教師力』の向上 制度改革はどう進むのか」(『教職研修』第409号 教育開発研究所 2006年所収) 35頁 佐藤は研修制度改革の留意点として 教師の多忙化を助長しないこと、知識注入型よりも、事例検討・討議を中心とした双方向型であること、抽象的・普遍的なものよりも個々の教師の抱える課題に即していることを挙げる。加えて、民間の成果主義の基本的問題点である 見えやすい短期的・表面的な成果だけ重視されること、排他的競争で同僚性・協働性が失われることに対する留意も求めている。
- (18) 小松郁夫「アメリカにおける教育改革論と地方教育委員会制度の民主性・効率性」(高木英明編著『地方教育行政の民主性・効率性に関する総合的研究』多賀出版 1995年所収) 293 294頁 官僚制の問題点として 没人間性の問題、すなわち業務の分業化・細分化が職を担う人間を退屈させ、結局は業務遂行の効率性を損なうジレンマが存在すること、規則主義によつ弊害、すなわち権限が規則に基づいて階層化され権限の範囲が明確であり、業務遂行者が規則の遵守を最優先するため、特定の目的が変化した際に規則が付随して改正されない場合、目標達成そのものを不可能にすること、を指摘している。
- (19) 小島弘道著『現代の学校経営改革 戦後第3の改革』筑波大学学校経営学研究室 2000年 1 5頁参照。
- (20) 市川昭午『臨教審以後の教育政策』教育開発研究所 1985年 1 38頁参照。
- (21) 市川 同書 15頁
- (22) 山田昇・土屋基規『初任者研修で何かわるか』教育史料出版会 1987年 参照。初任者研修創設の歴史的経緯については、北神正行「若い教師の研修制度」(小島弘道編 著『日本若い教師第2巻 若い教師の力量形成』エイデル研究所 1987年所収) に詳説されており参照。
- (23) 伊津野朋宏『教師の権利と責任』教育開発研究所 1988年 24頁参照。伊津野は、教職の専門職化においては、科学性をもった技能の行使の普遍性とその普遍性を通じての公共奉仕という倫理的普遍性が不可欠であり、技能水準と社会的貢

献度を背景として教職の自律性が確保されるとき、専門職性はさらに高まると指摘している。加えて、教職の場合は、教師と子どもとの関係は極めて主観的個性的な関係にあり、画一的な形をとっていても、究極的には一般化することのできない一面が残され、個々のケースについて教師の責任における不断の決定が求められると述べる。

[論 文]

木村曙『婦女の鑑』論

家父長制と女性を視座として

橋 元 志 保

はじめに

木村曙の小説『婦女の鑑』は明治22年1月3日からほぼ2ヶ月に渡って『読売新聞』に掲載された。女性作家による新聞小説としては、先駆的な作品である。

連載開始にあたって饗庭篁村から寄せられた推奨文にもあるように、木村曙（曙女史）は本名岡本えい子、東京高等女学校を卒業したばかりの才媛とはいえ、まだ16歳の少女であった。それゆえ彼女が執筆したこの小説を「一人の少女の夢物語」⁽¹⁾、「鹿鳴館時代が育てた女学生の夢のありようを形象させたテキスト」⁽²⁾と見做す批評は後を絶たない。

しかしながら、『婦女の鑑』は明らかに明治20年代初頭という時代を強く反映しており、その作品の主題も女性らしい恋愛や「ハアトの事」ではなく、「女性がいかに新時代の日本に貢献できるのか」⁽³⁾であった。少女による海外留学や福祉施設の調った工業場の設立、また国産品の振興等は曙の個人的な夢ではなく、明らかに国家の推進する近代化政策、実業の振興と軌を一にするものであった。

『婦女の鑑』は明治20年代初頭という時代を抜きにしては読み解くことの出来ない作品であろう。わずか数十年前までは、少女達は法と家によって狭い世界に閉じ込められていた。しかし、『婦女の鑑』の世界に生きる少女達の生にも明らかに時代的な制約が投影されているのである。

『婦女の鑑』の主人公吉川秀子は念願の海外留学に赴こうとする前夜、父義国から心のこもった長い訓戒を与えられる。秀子はそれに次のような言説で応える。

秀「一々に恐れ入りたる御教諭 骨身に徹りて忘れ侍らず 我身不肖には候へども 父君の御血統を受けたる子にて候へば 如何でか吉川の家名を汚し申すべき (第4回)

「家名」や「血統」に対する秀子のこのような言説は、吉川家が名家であることを表していると同時に「家に従属する者」としての秀子の立場をも表していると思われる。訓戒を与える父にけなげに応え、その父の血を受け継いでいることを誇り、家名を汚さぬ行いを誓う秀子の姿は正に家父長制的秩序に従う者である。

『國史大辞典』に依ると家父長制とは「家長としての父が絶対的権威と権力をもって、妻子やその他の非血縁隷属家族員を支配する家族形態およびそのイデオロギーのこと」であり、また「儒教を媒介として近世武士家族の倫理となり、明治以後も旧憲法下の道徳の基本理念となり、法的にも制度化された」⁽⁴⁾のである。

明治5年には戸籍法が、そしていわゆる民法典論争を経て明治31年には明治民法が公布されている。

その結果、江戸時代には武家を中心に富裕な階層で遵守されていた家父長制が明治政府の推進した全国的な「家」制度と結びついて、貧富を問わず支配的なものとなった。つまり明治政府は国家統合のために「家」制度を利用したのであり、「四民平等」の名の下にすべての国民が、戸主との続柄においてその身分が表示された戸籍の中に組み込まれた存在となったのである。このことは無論家父長の権利に法的な根拠を与え、女性を経済的・社会的に無能力者とするものであった。⁽⁵⁾

しかしまた一方で「家」制度の法制化は、「家」をそれまで帰属していた封建体制や地縁的共同体から解放し、国家へと帰属させる役割を果たした。つまり「四民同一」の戸籍制度によって「家」は直接国家と対峙してその支配を受け、また国家を編成する基礎単位ともなり、そして国民を創出する場ともなったのである。⁽⁶⁾

そして『婦女の鑑』はちょうどその過渡期に、つまり明治22年2月の日本初の憲法発布時期に『読売新聞』に連載された小説なのである。

・ 問題の所在

『婦女の鑑』は近代小説といえるのだろうか。『婦女の鑑』に対する評論は長谷川時雨を始めとする同時代の批評から、既にある一定の評価軸を有していた。古めかしい和文調の擬古文体とプロットの戯作的な作為性を批判し、ヒロインの少女による海外留学や貧民救済のための工場設立といった時代的な意義を持つ物語内容を評価するという形式である。⁽⁷⁾

また一方で顕著な傾向として『婦女の鑑』の主人公吉川秀子を作家木村曙の自己投影として解釈し、曙の履歴や家庭環境と結びつけて作品分析を行っているということが挙げられるだろう。自身も語学に堪能で海外留学の夢を抱いていたという曙と秀子を重ね合わせて眺めることは容易いことである。しかしそれは作品における読みを限定してしまう傾向を持つ。たとえば先行研究においてたびたび指摘されてきた父義国と秀子との対立の構図は、生身の作家木村曙の体験が重ねられることによって明らかに強調されているのである。⁽⁸⁾

また『婦女の鑑』を近代小説として成立させることを阻んできたもの、いままで欠陥と看做されてきた『婦女の鑑』の持つ戯作臭や前近代性が見直されつつある。高田知波氏は、父の娘でも兄の妹でもない少女たちが『婦女の鑑』のプロットを動かしていることに注目し、『婦女の鑑』の本質はノベルではなく、ローマンスであることを説いた。また先行研究において致命的な欠陥とされてきた古めかしい文体は曙が意識的に選び取ったものであり、単なる馬琴の模倣ではないこと、文体、雅号、そして自称詞における曙の超性的な指向を示唆した。⁽⁹⁾

古めかしい文体を曙が意識的に選び取ったのであるならば、それによって想起される人物像が「武士の娘」、「非近代人」と看取されるのも当然であろう。つまり『婦女の鑑』において形象化される人物の像は、新しい時代の人間としての身体性を獲得しているとはいえない可能性がある。

明治20年代初頭という時代に『婦女の鑑』を置く時、語り手が語ろうとした「婦女の鑑」像はむしろ先行研究が古色蒼然たるものとして切り捨ててきた部分にある。少女による立身出世譚は文明開化の象徴であると同時に「婦女の鑑」という文化的コードに強く制御されている。たとえば父との関係において秀子は、本論の始めに述べたように常に家父長制的秩序に従う「孝」を体現する者として描かれている。それはこの時代「孝」または「孝行」という徳目が最も重要視され、社会的階層を問わず支配的であったからである。

近代以前の社会において「婦女の鑑」たる理想的女性像は、「家」のために自らの人生を捧げるよう

な生き方をする女性であり、不幸や貧困の中にあっても夫には貞節を守り、舅姑には「孝」を尽くすことが婦女の道であるとされた。女徳の涵養はそうした生き方を女性に教えるために必要とされ、『女大学』をはじめとする儒教女訓書が用いられたのである。そして、それは明治時代の女子教育の必要性が国家に有用な人材を育成するための賢母論に始まり、欧化主義や女権拡張の影響を受けながらも、良妻賢母論へと収斂していく、その過程にあっても同様であった。⁽¹⁰⁾

以上のような点を踏まえて本論では『婦女の鑑』を先行研究においてほとんど顧みられなかった「家」及び「家父長制」の観点から読み解いていきたい。『婦女の鑑』において主人公の秀子をはじめとする少女たちの像は明らかにその身体よりも精神に比重が置かれて記述されている。本論の主眼は、そのような少女たちの精神の内実をみつめ、時代的な現実との呼応を明らかにすることである。

・ 開明的な父像

物語の冒頭において秀子は「未だ三五に満た」ない、つまり14歳の愛らしい少女であり、父との関係は非常に良好なものとして記述されている。

ある夜父が招きにより 何事にやと忙がはしく 父が室に走り行き
 秀「父君よ 召し玉ひしは如何なる御用にて候やト
 イト愛らしく音なふる 娘が声を聴くよりも
 吉「オ、嘸用多き中ならんに よくこそ直には来玉ひしト
 言ひつつ坐をば与ふるにぞ 秀子はいとも楽しげに あたりに散りし書物等 あちらこちらと掻立て 父の仰せを待ち居たり (第4回)

実は秀子は姉の国子とは違って義国の嫡子ではなく、義国と兄弟のように育った従弟の遺児なのである。そのため義国と秀子の関係を複雑な曙の生い立ちと関連づけたり、「義理」の介在する冷やかなものとして捉える先行研究も見受けられる。⁽¹¹⁾ しかし父と娘の会話からは互いに対する自然な愛情が伝わってくるだろう。

秀子は「行ひ」正しく「學術技芸」に勝れた少女であり、「世の人々」に尊敬される存在として語られるが、何故そのような存在となったのか、また日本においてどのような教育を受けたのかはほとんど記述されていない。これは父義国の存在と彼による徳育を前景化し、父子の繋がりを印象づける役割を果たしている。

たとえば先行研究において作為的なプロットの例として酷評されてきた不自然な春子との邂逅⁽¹²⁾も、この観点から見直すことができる。

「捨つる神あれば助くる神とか 其頃其地に名を得られし 慈善家の助けにて 田畑と家を我等に賜はり 其場の貧を救はれ侍りき 然るを今又此地にて 廻り廻つて我親の 恩人たる吉川様にかく御助けを受くる事 返す返すも有難けれト (第2回)

秀子と姉国子が飛鳥山で助けた落魄した幕臣の娘春子は、幼少の頃両親共々父義国から恩義を受けていたのである。確かに戯作的なプロットではあるが、ここで注目したいのは義国が「慈善家」であると記述されている点である。秀子が『婦女の鑑』へと成長していくための重要な装置として社会的弱者と

の邂逅を捉えるならば、春子との出会い、そしてその救済は秀子のその後の弱者との関わり方を方向づけていくといえる。

留学先の英国や米国においても秀子は常に弱者との関わりを持ち、帰国後は貧民救助のための工業場の設立まで計るのである。こうした秀子の弱者へのまなざしは、父義国から受け継いだことを春子の救済のエピソードは示している。

また秀子の海外留学が父の援助によってなされる私費留学であること、姉国子の留學歷や姉妹に付けられた外国人教師ミスセスアリーの存在等、国子秀子姉妹が非常に開明的な教育を受けていることが記述されていく。日本において秀子がどのような学校教育を受けたのか、その詳細は明らかにされていないが、小ゼットという外国人少女の親友や「学びの友」である花子の存在、また後に秀子が留学先の英国のケンブリッジ大学において非常に優秀な成績を修めていることから、おそらく欧化主義の影響を受けて英語教育が盛んであった当時の官立または私立の高等女学校に通っていたものと思われる。

秀子の受けた教育及び吉川家の教育方針は明らかに実学への指向性を持っている。僅か14歳という年齢で秀子は海外留学を望んでいるが、それは「世の為に」何事か為したいという利他の精神から生れた大望なのである。ゆえに欧化主義の時代を反映した小説でありながら、秀子や他の学友の少女たちが当時流行していた舞踏会や芝居見物といった社交に興じている姿はまったく描かれていない。みな秀子の雛型であるかのように自己の修養と他者への思いやりを忘れず、またそれぞれの立場で秀子の「世の為に」という大望に協力しようとするのである。

禁欲的ともいえるこの少女たちの人物造型のありようと物語の指向性は、たとえば同時代の小説である田辺花園の『藪の鶯』（明治21年6月）のそれとは対照的である。『藪の鶯』の冒頭は鹿鳴館の新年宴会の夜に始まるのであるし、また『婦女の鑑』の秀子と同じように裕福な家に育ち、洋行の経験もある父の影響で英語教育を施される篠原浜子は欧化主義にかぶれた浮薄者として造型されている。彼女の西洋志向は淑女たる自己を飾るための教養の域を出ない。また他の少女たちの勉学への志も「温順な女徳」を損ねないような、良妻賢母主義が許容する教養としての域を超えるものではなかった。

秀子の海外留学が実学を重視したものであったことは、英国ケンブリッジ大学への留学後、すぐに亜米利加のニューヨークへ行き同地の工業場で一女工として働くことで明確に示される。そしてそれは帰国後の貧民救済と国産品の振興のための工業場設立に繋がり、「世の為に」という大望の実現に物語は収束していくのであるが、そのような海外留学のありかた、また自己の修養の成果を何に向けていくべきなのかを秀子に説いたのは、父義国である。

「此世に生れし其甲斐には 命は元より此世の物 決して自身の儘にならねば 猥りに自ら用ひを
為し 己れの為に徒らに 其身をな傷けなしそ 一事一業を行ふに付け 能く後と前を顧みて
あづかりし身に傷けな また進んでは世の為に 益を計りて撓まぬ様 退いては世の為に 益
を守りて動かされな 総て其身は何事も 世の為に進退せよ 若し私の栄華を思ひ 一身を是に
帰する事あらば 再び子として御身を見じ （第4回）

高田知波氏の指摘にもあるように、「身」を「世」から預かったものと定義し、「国」でも「親」でもなく「世」を重要視する義国の言葉は注目に値する。⁽¹³⁾ 通常の徳育において子供の身体は親より授かったものとして、その感謝の気持ちを「孝」の中心に据えることが一般的であった。しかし義国は秀子に対してそのような個人的な「孝」は求めない。秀子という人間の行動は、「世」に利益を与えるよう決定されていかななくてはならないのである。このような義国の言説は、秀子を自らの理念を継ぐ者として

位置づけ、女徳の涵養というよりはむしろ家の継嗣にかけるような期待をこめた徳育を行っていたことを示している。

このような『婦女の鑑』における徳育の特色は、たとえば同時代の他の小説に表された父による娘の徳育を眺めてみるとより明確になるだろう。

北田薄氷の『鬼千疋』（明治28年5月）には、士族出身の誇り高い父が娘のお秋に徳育を施す場面がある。しかしながらそれは、「女大学今川」などの女訓書を持ち出して、封建時代そのままの七従三去の教えを説くというものであった。だが、通常の家や学校教育で行われていた徳育はおそらく『鬼千疋』に記述されたそれに近いものであっただろう。封建時代の女性の徳育に用いられた儒教女訓書は、明治時代においても学校教育の修身教科書として盛んに用いられたからである。

このように『婦女の鑑』における女子に対する徳育の規範を超えた教育及び実学への志向性は、父義国によって方向づけられていくものであり、秀子を「婦女の鑑」として成長させていく基盤となっている。しかし義国という父の像はそのような秀子たち姉妹を教え導く者としての側面だけではなく、厳しいモラルを強いる者としての側面も持ち合わせている。先行研究において強調されてきた義国像は正にそうした家父長制家族における断罪する父の像であった。

念願の海外留学がかなう前夜、秀子は不品行の濡れ衣を着せられ、それを信じた義国によって厳しく咎められ勘当を受ける。義国が信じたように、偽装手紙と新聞報道によって秀子は墮落した女学生という負のイメージを付与されてしまうのである。秀子の出奔、その後の名誉回復までの弛まぬ努力の原動力を、この「父との対立」もしくは父の家からの追放と見る先行研究もある。⁽¹⁴⁾

「最早子ならず親ならず 今より御身に暇を取らせん 再び親子と名乗らんとならば 口賢くはほざかずとも 曇りなき名を世に挙よ」という厳しい叱責の言葉と共に、秀子は独り自室に取り残される。そして秀子が泣きながら思い悩んだ末行ったのは、父母に対する暇乞いの儀式である。常に身につけていた父母の肖像を取り出して「心静かに礼拝なし」、「誠に父母に物言ふ如く 頭を畳に摺付けて」心からの詫びを切々と訴えるのである。

秀「常々父上の尊きお言 母公の厚き御教諭 決して忘れ侍らねば 其心根を顕はす為め 不幸の事とは知りながら 父母公に断りなく 今より身をば退き侍れど 再び功なり名遂げて後は 今千万の罪を赦し 親子と名乗り玉ひてよ.... (第9回)

これは明らかに家父長制的秩序における父権との対立を弱めるためのものであり、父による断罪及び家からの追放を受け「不孝」の者となりながらも、秀子は父母の教えを受け継ぐ者としての自己を保ち続けようとする。また同じような配慮は義国の側からもなされており、家出した秀子の身を案じ、またその無実を訴える母操、姉国子そして友人春子という三人の女性を前にして、次のように語るのである。

義「家出為せしは我等に向ひ 疑ひ晴さん為ならず 我云ひ聴かせし心を悟り 世の人々に身の 上の 明白を知らさん為め 中略 一ト先づ彼が心に任せ 後兎も角もして助けんは イト安き事故に 必ず心を痛め玉ふな 臆て望みを為し遂げて 忠孝全き者となり 錦を飾りて還り来んに (第9回)

ここに秀子の家からの出奔は父の承認を得た。もはや彼女は「不孝」の者ではなく、彼女の家からの出奔は父権と対立するものではない。そのうえ「錦を飾りて還り来んに」という表現には、「世」に対

して汚名を晴らし立身出世を遂げるであろう、秀子への期待さえ込められている。また同時にこの物語が要求する「婦女の鑑」の重要な要素も提示された。

「忠孝全き者」である。これは女子に要求される徳目ではない。家の期待を背負い立身出世を目指す男子に与えられるような言葉である。つまりここで、父の理念を受け継ぐ者としての秀子の位置づけが再び行われ、また男子と同じように社会に出て思うがまま学問や研鑽を積むことを父から承認されたのである。

・少女たちと「家」

『婦女の鑑』における家父長制的秩序の存在はその物語の構造と深く関わっている。秀子は父の家から出ることによって一度家父長制的秩序の圏外へと出る。しかし海外留学と実業修業において成果を上げ名誉を回復して帰国した秀子は、再び吉川家の次女という自らの位置に立ち戻る。その上で長年の夢であった「世の為め」の新事業を起こす。そしてその際に家父長制的秩序の圏外で知り合った弱者をすべて圏内に引き戻し、それぞれにふさわしい家に帰属させるよう努めるのである。

また曙は他の作品、たとえば『操くらべ』や『わか松』においても「家」及び「家の存続」を重視し、それを必ず物語の終焉に提示している。『操くらべ』においては家の繁栄のために利己心を捨てて献身する二人の女性の生き方が称揚されており、封建時代から受け継がれてきた「家の存続」のために自らの人生を捧げるような女性たちの姿が曙の文学にも確かに映し出されているのである。

「家の存続」は『婦女の鑑』においても様々な形で表されている。たとえば秀子の親友小ゼットは秀子の帰国を待たずに病気で亡くなるが、その際に友人のエジスに次のように語っている。

小「母は常より春子御の人となりを 殊の外に慕てのみ居侍れば 吉川様とも計らひ玉ひて 父公の許しもし玉はゞ 此家の養女と為し玉はる様 心に懸け玉ひねかし さすれば母も気心知れぬ 他家の娘をもらふより なんぼう気安に思ひ候はん (第23回)

一人残していく母のことを案じているとはいえ、これが十代の少女の遺言であろうか。しかし小ゼットのこのような考えが当時の「家の存続」に対する少女たちの考えから、それほど逸脱したものではなかったことは次のような同時代の言説からも確認できる。

わらはこと幼きうちに父母を失ひ兄は十二のとし行方知れず相なり候へば叔父の許に人となりて 今年旧暦にて十七に侍るが 中略 先頃或る方より縁ありてふつつかなるわらはを貰ひ受たしと仰られたるよしにて叔父より御相談ありしが相成べくは兄の居所の相分かるまで御厄介になり若し兄が此の世に居ぬことならば家の名跡をつぎて先祖をもまつりたしと答へ申せしに 後略 (『女学雑誌』「いへのとも」第35号 明治19年9月15日)

ここに記されているのは17歳の少女の「家の存続」に対する思いの深さであろう。幼いうちに父母を失い12歳の年に兄が行方不明となり、叔父夫婦に養育されたという生家とはほぼ断絶した身の上でありながら、自らの結婚よりも生家の存続を重要視しているのである。このようなけなげな精神、強い「孝」の理念が『婦女の鑑』の中にも確かに存在しており、それが少女たちの利他主義の生き方を形象させているのだろう。

『婦女の鑑』において吉川の家は、前述したように家父長制家族として描かれている。しかしながらその「家」のありようは明らかに明治という近代を象徴する場である。父義国は一代で財を築いた人物であるが、慶応初年に従弟と共に江戸へ上り事業を始め成功する。そして従弟とそれぞれ「家」をなすのである。このような二人の行動、そして家のありようは、封建制度の崩壊によって実力次第で社会的上昇を遂げられる当時の機運と、また「家」がその地域の共同体から開放され直接国家に帰属していく過渡期とを反映していると思われる。

そのような吉川の家で育ち、また前節で述べたように父義国から家の継嗣に施すような徳育を受けた秀子が、実学志向の強い海外留学を望んだのは当然の事と思われる。つまり海外留学や実学の習得が立身出世や家の繁栄と密接に結びついていたことを、吉川の家及びその家族のありようが表しているのである。

そしてそのような吉川の家と対照的であるのは、春子の家である。春子の家は没落した徳川譜代の臣の家系である。春子は父母と自分が吉川の家から受けた二重の恩を返すためにその身を芸妓として売る。『婦女の鑑』のプロットの上では秀子の留学のための渡航費用を得るためであるが、春子の母が病気の父のために身を売るというエピソードも挿入されており、この母と娘の生き方は没落士族の女性たちの辿った過酷な現実の反映であるといえよう。女性が職業に就くことが非常に困難であったこの時代、「家」の危機には女性は芸妓や娼妓として売られる可能性が常にあった。そしてそのような行為さえも「孝」という徳目によって支えられ、美化されていたのである。

このようなモラルの壊乱は、たとえば樋口一葉の『たけくらべ』（明治28年1月）に見ることができよう。美登利は姉の花魁の大巻について「今日此頃の全盛に父母への孝養うらやましく」と考えている。つまり芸を売り、身を売るという遊女の仕事が、「父母への孝養」のためという理由づけがなされることで善行へとすり替えられてしまうのである。

しかし『婦女の鑑』における春子の身売りは、このような女性たちの過酷な現実を象徴するだけの行為とはならなかった。帰国した秀子は春子の払った犠牲をはじめて知り、懸命にそれに報いようとする。貧民救済のために設立した工業場の教導者として、また隣接された幼稚園の責任者として春子を迎え入れるのである。

明治期の幼児教育は明治5年の「学制」において「幼稚小学」として定められたことに始まる。また明治9年11月16日に東京女子師範学校の附属として日本初の幼稚園が設立された。当時の幼稚園監事は幼児教育に造詣が深く、洋行の経験も持つ関信三であり、また主席保母はフレイベル設立の学校に学んだドイツ人松野クララであった。曙の母校である東京高等女学校は、元は東京女子師範学校の付属高等女学校であり、明治19年2月に文部大臣官房附属となって改称したのである。⁽¹⁵⁾ そのような環境で教育を受けた曙が、幼稚園や幼児教育に関心を持ち、小説のモチーフとして用いたことは自然なことであろう。しかし、当時の幼児教育がいかに先進的なものであったか、またそれに従事していた人々の経歴を考えると、春子の幼稚園の責任者就任は非常に不自然なものとなる。芸娼妓に対する蔑視が甚だしかったこの時代において、現実ではこのような春子への処遇はおよそありえないことであろう。

春子は父母亡き後預けられた村長の家で虐待を受け、生き別れになった母を慕って上京し、行き倒れになりかけていたところを秀子と国子の姉妹に助けられた少女である。その時の恩を忘れず、不品行の濡れ衣を着せられて父義国に勘当された秀子を助け、彼女の留学の実現のために十五年の契約でその身を売ったのである。吉川家に身を寄せている間も勉学に励み、謙虚で優しい人柄を皆に慕われていた。

この一人の少女の存在が示していること、それは貧困も売色も人間の人格を損なうことはできないということであろう。女性たちの人格や身体が簡単に踏みにじられた、この時代の中に形象した春子とい

う一人の少女の像は、生きるということの真の意味をわたしたちに向かって問いかけてくるのではないだろうか。

・「婦女の鑑」としての秀子

『婦女の鑑』は北田幸恵氏が指摘される通り、少女たちの友愛と共生の物語でもある。⁽¹⁶⁾ 物語の冒頭から提示される秀子と小ゼットの友情は美しいが、春子の献身、忠実な友でありつづけるエジス、そして渡欧後の大学における友人たちの存在等、秀子の大望の実現への道は彼女の友人たちによって常に支えられてきたのである。

そしてまた秀子を「婦女の鑑」へと成長させていく契機となっているのは、社会的弱者との出会いとその救済である。物語の冒頭では身体の弱っていた春子を看病し、その身の上を聞いて共に泣いていただけであった秀子が、留学先の英国では馬車に轢かれそうになった少年を必死で救う勇気と、嫉妬による友人の悪事を許す寛大さを身につけ、亜米利加では不幸な老人を庇って警官相手に自分の主張を堂々と展開できるだけの強さを身につけている。秀子の成長がただの学業や実業の習得に留まらず人格的な成長を伴っているのは、他者の不幸を見過ごしにはできない「慈悲の情」を彼女が持っていたからであろう。

それはおそらく畑有三氏が指摘されているように「おさへ兼ざる哀情」として「自然に流露」するものであった。しかし秀子は「類なくみずみずしく無垢であるゆえに、それは素朴な『哀情』の段階に留ま⁽¹⁷⁾らず、春子を始めとする社会的弱者の存在の認識へと向かう。秀子の行動が婦女の徳目である慈悲の範疇を超えはじめるのは、おそらく弱者との関わりが富裕な父の家を出ることによって強まったためでもあるだろう。特に亜米利加で一女工として働いた経験は、秀子の精神を大きく高めたと思われる。それが前述したように貧苦のために思わず罪を犯してしまった老人を巡査と争ってでも助けようという、非常に行動的な、ヒロインというよりはヒーローのような活躍に繋がっているのだろう。そしておそらく秀子がそれほどまでに老人を救うことに情熱を傾けたのは、「罪」を生み出す「貧しさ」と、そのような「貧しさ」を作り出す社会構造に対する認識を持ち始めていたためである。あくまでも老人を引き立てていこうとする巡査に、秀子は次のように訴えている。

女「素より何かお上の法に 背し事あればこそ 官吏の為に捕はれ侍りしなれ 開は上の法規なり 我身が請は御身の慈悲なり 仮令官吏をせらるればとて 罪人あるを望み玉ふにては候まじ 只懲らす為めの故ならば 少しの用捨をし玉ふて 罪科の程を告げ玉ひ 恚せば恩赦も請はるべしと 教へ玉ふは万更に 法に悖ことならじに 慈悲なきのみが常かはト (第24回)

「法」には従わなければならないが、「法」に従うのみが人の道ではないことを、秀子は訴えているのである。真に人を善へと向かわせるのは、法による裁きではなく、誰かの暖かい真心であろう。身体の不自由な貧しい老人を、些細な咎で罪人にしても誰のためにもならない。ぜひここは慈悲の心を持って判断してほしいという、巡査への訴えである。

秀子の訴えは通らず、かえって巡査を怒らせてしまう。しかし彼女は少しもひるまず、

女「仮令官吏に向ひたりとも 道理は道理なり 我身を罪せんとならば 共侶に引き行きて糺し玉へ 少しも厭ひ候はず... ト (第24回)

と堂々と述べている。おそらく秀子がここまで情熱を傾けて老人を救おうとしたのは、老人と巡査との関係の中に、弱者とその存在を少しもいたわろうとはしない冷酷な社会との縮図を見たからではないだろうか。一女工として働き、普通の人々と交わって暮らすことによって見えてきた社会の現実、常に学術技芸に優れ、日本でも英吉利でも少女たちのリーダー的存在でありながら、どこか控えめでやさしい少女であった秀子の内面を大きく揺さぶったのである。

畑有三氏は秀子の精神について次のように述べている。

考えうるかぎりの最も健康なヒューマニズムの精神が秀子の、そして作品の背後にあったことを認めておかなければならない。

そのようなみずみずしい精神が基調に流れているからこそ、この作品は、文章の旧さや人為的な筋立てやその他数多くの欠陥に災いされながらも、最後まで読者にさわやかな小説としての印象を与えつづけて行くのだろう。⁽¹⁸⁾

『婦女の鑑』の魅力を端的に言い表した批評であると思う。刷り立てのインクの匂いのする『読売新聞』の紙面に、『婦女の鑑』は小さなさわやかな空間を創り出した。その荒唐無稽なプロットは、秀子を始めとする少女たちの将来を案じさせると共に、読者を最後まで引きつける牽引力ともなりえただろう。

そして最も作者の空想性が高い外国での秀子の生き方は、かえってその空想性ゆえに当時の読者たちの喝采を浴びたのかもしれない。たとえば前述の巡査と秀子の争いも、二人の大きな亜米利加男相手に一歩も引かない少女の気丈さに、痛快さを覚えた読者もいたと思われるからである。また秀子がケンブリッジ大学で優秀な成績を修めたことも、同様の効果を読者にもたらしたことだろう。

クリスマスの会で秀子は、ケンブリッジ大学の校長に次のような言葉で祝された。

「抑も先頃倭より 留学なせし吉川秀子こと 入学以来一日の怠りさへも無き上に 学術技芸人に越え 僅計りの歳月を以て 此校を卒業するに至り 終の集合試験に於ては 未だ曾て我国にても女子にして得し事あらぬ榮譽を博し 其身の名誉を揚げしのみか 他に対して我校の面目を施せし事 誠に以つて感ずるに堪へたれば 其の志しを表せん為め 此のクリスマスの会に於て 賞牌を授与なせば 永く紀念となして納められよト (第21回)

秀子が留学のため日本を旅立ったのは、明治19年11月であり、帰国は明治21年初春である。この間に亜米利加へ実業修業にも出掛けているのであるから、秀子の英吉利滞在期間は1年に満たないことになる。

その滞在期間でこのような成果を上げることは現実には不可能であろう。このような秀子の描かれ方を開化期の楽観と捉えるのは容易いことである。しかしながら、「我国」つまり英国の女子にも為し得ないことを、たった一人で留学している「倭」の少女が為し得たということ、それを校長から祝福され、大学の面目まで施したと賞賛されたことは、民族的な誇りを感じさせる出来事である。

当時世間を席捲し、女子教育にも影響を与えていた欧化主義が、政府の不平等条約改正の行き詰まりから端を発していたことは、周知の事実である。維新前後からの日本を取り巻く国際情勢は決して楽観を許すものではなかった。そしてまた、日本や日本人がこれから国際情勢の中でどのような位置を占め

ていけるのか、はっきりと予見できる者は誰もいなかったことだろう。そうした当時の日本人たちが共通して抱いていた不安感の中に、差し込んだ一筋の光のような印象を、外国人に決して引けを取らない一人のけなげな少女の姿から感じ得たかもしれないのである。

そして外国から帰国した秀子は、工業場設立にあたって日本の良さを再確認した旨の発言を行っている。

秀「我国人は成可に 倭の風を用ひ玉ひて さすが古風の奥ゆかしきと 吾人共に慕ふよう 勤めて作り玉ひてよ 中略 此工業場の製造品は 総て倭の品にて製し 業も務めて他の国へ 売出す手段に運ぶなれば それを統べき人々が 倭の風を守り居らずば 夫だけ業に心も入らずと 思慮し侍れば斯申すなり (第33回)

明らかにこれは、国産品の振興を謳った言説であろう。日本の近代産業の中心は、製糸・紡績の二産業であり、外貨獲得のため早くから政府の積極的な助成の下に成長を続けていた。明治初期から中期にかけて最大の輸出品は生糸と茶であったが、機械化によって大量生産が可能になった綿糸と、次いで絹織物、綿織物、銅、石炭等が、明治中期から後期にかけて急速な伸びを見せるようになった。⁽¹⁹⁾ 国産品の生産を目指す秀子の発言はこうした成長を見せる日本の産業の状況と呼応するものだろう。また和田繁二郎氏が指摘されているように『婦女の鑑』の成立時期には絹製ハンカチーフの輸出が伸展を示している。⁽²⁰⁾

ところで曙の出身校である東京高等女学校は、その母体である東京女子師範学校が明治7年に設立された当初から、昭憲皇太后から令旨や下賜金を賜り、また度々の行幸を受けている。そうした中で、明治20年1月に昭憲皇太后による次のような思召書が下された。

今、西洋の女服を見るに、衣と裳と具ふること本朝の旧制の如くにして、偏へに立礼に適するのみならず、身体の動作、行歩の運転にも便利なれば、其裁縫に倣はんこと、当然の理りなるべし。然れども、其の改良に就いて、殊に注意すべきは、勉めて我が国産を用ひんの一事なり。若し能く、国産を用ひ得ば、傍ら製造の改良をも誘ひ、美術の進歩をも導き、兼て商工にも益を興ふることは多かるべく、さては、此挙、却って種々の媒介となりて、特に、衣服の上には止まらざるべし。⁽²¹⁾

この思召書が下されるのに先立って、東京高等女学校では卒業生にも召集がかかり、束髪の縫い方と洋服の縫製についての講義がなされた。このような風潮の中で、曙は実際に国産の素材を用いて洋風のドレスを縫い上げ、外国人教師ミス・プリンスの賞賛を受けたという。⁽²²⁾

また国産品の製造や振興に努めることは、昭憲皇太后のこの思召書によって、皇后へのひいては国家に対する「忠」となることが明らかになった。秀子の工業場設立及びその運営は「貧民救済」のみならず、国産品の振興をその目的としたために、正に「世の為めに」益するところとなったのである。国家への「忠」を示すことは、最高の「孝」に繋がるのだという「忠孝一致」の理念を明治政府は新しい国民道徳に据えようと努力していた。第3節で取り上げた父義国による要請「忠孝全き者」への成長を秀子は遂げたのだといえよう。

義国の望んだ通り「忠孝全き者」となった秀子は、自らの工業場を「貧民救済」のための確固たる砦にしようと努力する。工人20名の他に下職には貧婦を雇い、朝夕の給食を提供し、その子どもたちを預かる幼稚園まで設立したのである。この幼稚園は前述のように春子とその責任者となり、貧民の子ども

を教育する施設として発展していった。

母なき者は預かりて 身に一芸を付けし後 智ある者は工場の師とも成して人を教へ また智なくとも一身を 修むる法に苦しまぬ様導きたりしは 稀代なるいと美はしき事どもなり (第33回)

かくて秀子は「婦女の鑑」となった。国家と家が要求する「忠孝」と、自らの理想を一致させた少女として描かれている秀子は、国民の誰からも受け入れられる新しい時代の婦女の模範であった。

．おわりに

『婦女の鑑』における「家」及び「家父長制」は、先行研究において捉えられてきたように秀子をはじめとする少女たちの主体的な生を阻むものとして一概に存在していたのではない。時代的な現実と呼応しつつも、少女たちの人物造型のための基盤ともなっている。

特に主人公である秀子は父義国の徳育を受けて成長することで「孝」を体現する者として描かれている。また国産品の振興に努めることで、「世の為に」という自らの理想と国家の要請を一致させているのである。

「家父長制」が法的根拠を伴って、現実を生きる女性たちの生を狭めていく中で、『婦女の鑑』という物語世界に生きる秀子は、父からの要請である「忠孝全き者」となることで、海外留学、社会進出といった主体的な生を選ぶ権利を与えられるのである。しかしそれはまた一方で『婦女の鑑』の世界が時代的現実の反措定であることも明らかに示しているのである。

ところで木村曙の『婦女の鑑』が発表された翌年である明治23年は、教育勅語が発布された年である。つまり天皇中心の国民道徳の形成が目指され、それが法制化されていく時期に『婦女の鑑』は執筆された。西村茂樹編纂の同名の書である『婦女鑑』は、昭憲皇太后の命によって、古今東西の婦人の善行を集めて編纂された修身書である。⁽²³⁾ 曙は明治5年学制発布の年に生まれており、特に初等教育において儒教精神を基とした修身教育が強化されていく時期に小学校教育を受けているのである。『婦女の鑑』の持つ強い道徳性にはこうした時代的な状況が反映されていると思われる。

また明治22年初頭の憲法発布時期の『読売新聞』に、新人のしかも女性の作家が2ヶ月もの連載を許されたという事実から見ても、『婦女の鑑』には国民道徳の形成の一翼をになうという意図が込められた小説であった、もしくはメディア側や読者にそのような印象を与える小説であったと位置づけることができよう。そしてまたそれは、この作品の構造の中に内包されている「家父長制」の存在とも無縁ではないだろう。なぜなら国家が掲げた天皇中心の国民道徳の基盤となったのは、明治天皇を父、皇后を母として、父母に尽くすような「孝」を国家へと捧げる家族国家観だからである。

[注]

- (1) 満谷マーガレット「女性作家の『近代』花圃、曙、一葉」(『共同研究 日本の近代化と女性』1998年2月)
- (2) 関 礼子「木村曙『婦女の鑑』」(『語る女達の時代』新曜社 1997年4月)
- (3) 満谷マーガレット 前掲論文
- (4) 『國史大辞典』第3巻(吉川弘文館 1983年2月)
- (5) 福島正夫『日本資本主義と「家」制度』(東京大学出版会 1967年3月)
- (6) 福島正夫 前掲書

- (7) 長谷川時雨「曙女史」(『美人伝』東京社 1918年6月)
- (8) 長江耀子「木村曙『婦女の鑑』について」(『文学研究』1号 聖徳学園短大 1986年2月)
- (9) 高田知波「雅号・ローマンス・自称詞 『婦女の鑑』のジェンダー戦略」(『日本近代文学』第55集 1996年10月)
- (10) 世界教育史大系34『女子教育史』(講談社 1977年6月)
- (11) 関 礼子 前掲論文
- (12) 畑 有三 「婦女の鑑(木村曙)」(『国文学 解釈と教材の研究』第13巻第5号 1968年4月)
- (13) 高田知波 前掲論文
- (14) 北田幸恵「女性文学における 少女性の表現 木村曙『婦女の鑑』をめぐって」(水田宗子責任編集『女性の自己表現と文化』1993年4月)
- (15) 日本近代思想大系第6巻『教育の体系』(岩波書店 1990年1月)
- (16) 北田幸恵 前掲論文
- (17) 畑 有三 前掲論文
- (18) 畑 有三 前掲論文
- (19) 横浜税関百二十年史編纂委員会編集『横浜税関百二十年史』(横浜税関 1981年11月)
- (20) 和田繁二郎『明治前期女流作品論 樋口一葉とその前後』(桜楓社 1989年5月)
- (21) 東京女子高等師範学校編集『東京女子高等師範学校六十年史』(第一書房 1981年2月)
- (22) 清花女史「曙女史、木村栄子の傳」(『女学雑誌』237号・238号 1890年11月1日・8日) 木村莊八「姉・木村曙」(『木村莊八全集』第7巻 講談社 昭和57年11月)
- (23) 木村曙の『婦女の鑑』の先行テキストとなる西村茂樹編纂『婦女鑑』全6巻(明治20年6月)は、婦人の指針となるべき道徳を説いたものであり、「和漢洋」にわたる婦人女子の善行を集めて編纂したものである。明治天皇の命によって編集された『幼学綱要』に続いて、昭憲皇太后の命によって編纂され、共に全国の小学校その他の学校施設に広く頒布されたという事実からも、国家が天皇を中心とした新しい国民道徳を形成しようと努力していたことが窺われる。(参考文献 高橋昌郎 人物叢書新装版『西村茂樹』吉川弘文館 1987年11月)

本文の引用はすべて新日本古典文学大系 明治編『女性作家集』(岩波書店 2002年3月)に拠る。なお、引用に際し旧字は新字に改めルビは省略した。

【付記】

本稿は平成15(2003)年度國學院大學国文学会春季大会における研究発表「木村曙『婦女の鑑』論 家父長制と女性を視座として」を基としています。発表の席上及びその前後にご指導いただきました諸先生に厚く御礼申し上げます。

[論 文]

異文化プロダクションによるシェイクスピアの翻案と日本の伝統芸能

『マクベス』の上演を中心に

平 辰 彦

目 次

| | |
|--------|-------------------------------|
| はじめに | 異文化演劇とシェイクスピア劇 |
| 第一章 | 舞台空間の異文化演出 オープン・ステージとしての能舞台 |
| 第二章 | 狂言とシェイクスピア劇 <ドラマ>としての異文化の<笑い> |
| 第三章 | 能の複式夢幻能とシェイクスピア劇 異文化の表象としての幽霊 |
| 第四章 | 歌舞伎の女方による<変身>のドラマツルギ |
| 第五章 | 異文化の<語り>の諸相 浄瑠璃と方言による声の表現技法 |
| 第六章 | シェイクスピア劇と日本古典芸能の融合をめざして |
| おわりに | 文化を表象する異文化演劇 |
| 註 | |
| 主要参考文献 | |
| 参考資料 | |

はじめに 異文化演劇とシェイクスピア劇

21世紀の現代に生きる私たちの社会は、インターネットなどの情報技術の発達により、<国際化>が進み、あらゆる文化の越境交通が活発になっている。特に<ローカル>な島国である日本は、アメリカに代表される<グローバル>な西洋の文化を自国に適した様式にうまく変容させ、日本の社会的・文化的な文脈によって構成される<ローカル>な枠組みの中で新たな文化を生み出している。

文化は、このように<グローバル>な外部と<ローカル>な内部の相互に浸透し合う産物である⁽¹⁾。この<グローバル>と<ローカル>の関係は複雑に相互浸透して常に重層的に共存的に連繋し合っているのである。だから<ローカル>な文化創造は、<グローバル>の文脈の他ではほとんど考えられなくなっている一方で、<グローバル>の力学も<ローカル>での場の交渉過程を通してしか発揮されないものである。

明治の<近代化>の中で日本は、この<グローバル>と<ローカル>の相互浸透を目指し、さまざまな改良をおこなってきた。例えば、日本の演劇における<近代化>は、明治5(1872)年に歌舞伎の世界から始まる。明治政府は、<グローバル>なシェイクスピア(1564-1616)の<ドラマ>に代表される西洋演劇を手本にして<ローカル>な日本の歌舞伎を「高尚な芝居」に改良しようとした。12代目の

守田勘弥 (1846 1897) は、この政府の演劇改良にいち早く対応し、新富町に新しい劇場を建設し、劇場の<西洋化>を試み、歌舞伎劇場の<近代化>を推し進めた⁽²⁾。また京都では、明治5年に当時ベスト・セラーになった中村正直 (1832 1891) の訳した『西国立志編』を題材にした西洋種の『其粉飾陶器交易』(そのいりどりとうきのこうえき)と『鞋補童教学』(くつなおしわらべのおしえ)が上演された。いずれの作品も「再説」(retold)と呼ばれる形態で上演された。これは、場面や登場人物は西洋のままだが、筋立て自体は、すべて歌舞伎の趣向にすっかり作りかえられている。そしてセリフは浄瑠璃体で書かれている⁽³⁾。このように明治初期には、「再説」という形態を通して西洋の風俗や文化が、歌舞伎の舞台に<日本化>され、紹介されたのである。

明治10年代になると、チャールズ・ラムの『シェイクスピア物語』に収録されているシェイクスピアの作品が物語の形式で紹介され、坪内逍遙 (1859 1935) も、こうした時代のなかで『小説神髓』を著し、明治17 (1884) 年には、シェイクスピアの悲劇『ジュリアス・シーザー』を原作から直接、翻訳し、『自由太刀余波鋭鋒』(じゆうのたちなごりのきれあじ)と題して刊行した。この逍遙の翻訳は、原文逐字訳でありながら、七五調の浄瑠璃体で訳されていた。このように明治10年代には、シェイクスピアの作品は、劇場で語られる<ドラマ>としてではなく、書齋で読まれる<ノベル>として受容されたが⁽⁴⁾、明治18 (1885) 年には、シェイクスピアの『ヴェニス商人』が歌舞伎化され、『何桜彼桜銭世中』(さくらどきぜにのよのなか)と題され、大阪で上演された⁽⁵⁾。これは、日本で上演されたシェイクスピア劇の最初の作品である。こうしてシェイクスピアの作品の受容は、書齋で<ノベル>として読む<翻訳>の受容と劇場で<ドラマ>として見る<翻案>の受容の2系脈によってそれぞれおこなわれていったのである。

さらに明治20年代にはいと、逍遙は、<ノベル>を近代文学を代表するものと考え、非合理的な<ロマンス>よりもすぐれていると述べ、<ドラマ>は、「最もすぐれた小説」であると主張した。そしてその<ドラマ>の代表としてシェイクスピアの作品を取り上げ、「ドラマチカル」なく<ノベル>を提唱したのである。

また一方で逍遙は、上演芸術としての<ドラマ>にも関心を向け、「文学的ドラマ」を確立するために「朗読の法を研究」し、シェイクスピアの作品の影響を受けた『桐一葉』や『牧の方』を発表し、<国劇向上>の刷新を果たしたのである。特に『牧の方』は、『マクベス』に登場するマクベス夫人の性格を牧の方に投影している。

逍遙は、こうした歌舞伎の様式にシェイクスピアの<ドラマ>の要素を摂取し、「日本特有の沙翁劇」を樹立しようとしたのである⁽⁶⁾。

逍遙のこうした態度は、今日よくいわれる「異文化主義」(interculturalism)の視点に立ったものである⁽⁷⁾。「異文化主義」とは、自国の文化と異国の文化との差異を認めつつ、それらの間の関係を新たに見出し、<グローバル>と<ローカル>の相互浸透した新しい混成形式(hybrid forms)を生み出す態度や行動である。

逍遙は、「沙翁劇を興さんとする理由」の中でこの「異文化主義」の視点に立って「今日世界の文明国で恐らく沙翁劇を其国固有の所有物であるかのやうにしてあぬ国は一つもない」と断言し、独逸、仏蘭西、伊太利亜などの「文明国は本場の英国よりも一段立派な沙翁劇を演じ得ることを以て其国の誇りとしてある」と述べている。そして逍遙は、「沙翁劇を日本人の心で別途に解釈を試みるといふことは、世界文芸上の一の貢献である」と主張する。

さらに逍遙によれば、非西洋の日本人は、西洋人とは「全く違つた目」で「沙翁劇に臨み」、これを「舞台に活現する」ことができ、ある意味においては、西洋人よりも「我々日本人の方が寧ろ一段沙翁

時代の人情、時代精神に同化し易いと思はれる位みである」という。また「総べて芸術作品は時と処との需要に応じて味の付け方を改めてよかるべき筈、又改めざるを得ない道理である」ので、「日本には日本特有の沙翁劇が成立つて当然と云ふ結論になる」という。

逍遙がここで主張する「日本特有の沙翁劇」は、本来、「日本人に見する為の沙翁劇」である。逍遙は、歌舞伎や浄瑠璃、さらには能・狂言という「和魂」のテキストにシェイクスピアという「洋才」を接木しようとする努力を通して「日本特有の沙翁劇」を創造しようとしたのである。

シェイクスピア劇は、逍遙が述べているように世界各国で上演されており、英語圏以外の国々でも盛んに上演されている。『ワールド・ワイド シェイクスピア』(*World-Wide Shakespeare*)の編者であるソニア・マッサイは、こうした英国以外で上演された世界各国のシェイクスピア劇を調査し、そこに現われる「ローカル性」(locality)の重要性を指摘し、「ローカルな観客のためのローカルなシェイクスピア」(Local Shakespeares for local audiences)のもつ意義を明らかにしている⁽⁸⁾。そしてその「ローカルなシェイクスピア」を(A)「ローカルな観客のためのローカルなシェイクスピア」(Local Shakespeares for Local Audiences)と(B)「国民の観客のためのローカルなシェイクスピア」(Local Shakespeares for Local National Audiences)と(C)「国際的観客のためのローカルなシェイクスピア」(Local Shakespeares for International Audiences)の3つのタイプに分類する。

逍遙の「国劇向上」の刷新を目指す「日本特有の沙翁劇」は、この分類に従えば、「国民の観客のためのローカルなシェイクスピア」の「異文化演劇」ということになる。

またシェイクスピア劇に日本の伝統演劇の様式を取り入れ、日本人以外の国際的な観客のために海外で上演される蜷川幸雄や鈴木忠志の演出作品は、「国際的観客のためのローカルなシェイクスピア」の「異文化演劇」である。

さらに東北の観客のために舞台を東北に移し、登場人物も東北人にし、語られる言葉も秋田弁などの東北の方言(地域語)が用いられ、翻案上演される「東北弁のシェイクスピア劇」は、「ローカルな観客のためのローカルなシェイクスピア」の「異文化演劇」である⁽⁹⁾。

日本におけるシェイクスピア劇は、すべてこのように「ローカルなシェイクスピア」の「異文化演劇」であった。

本稿では、明治以来、今日までおこなわれているこうした「異文化主義」(interculturalism)によるシェイクスピアの翻案作品を比較演劇学の視座から論じ⁽¹⁰⁾、シェイクスピア劇と日本の古典芸能の根底において通底する本質的な共通性を(A)「オープン・ステージ」("open stage")における舞台空間の異文化演出(B)声の表現技法における<語り>の諸相(C)<変身>のドラマツルギーによる役者の<身体性>に焦点をあてながら両者を比較し、日本の伝統芸能の様式を用いた異文化プロダクションによるシェイクスピアの翻案作品がいかなるものかを述べ、その意義を明らかにしたいと思う。

第一章 舞台空間の異文化演出 オープン・ステージとしての能舞台

先ず「オープン・ステージ」(“open stage”)における舞台空間の異文化演出についてここでは、シェイクスピアの舞台と能舞台に通底する舞台構造上の「何もない空間」(“placeless”)の要素から能・狂言の舞台で演じられた能・狂言様式のシェイクスピアの翻案作品を取り上げる。

演劇史家のリチャード・サザーンは、その著書『ザ・オープン・ステージ』(1952)の中でシェイクスピア劇の舞台と能舞台が世界で最もすぐれた「詩劇」に適した舞台であると指摘し⁽¹¹⁾、実験的にアーサー・ウェイリー訳の能『景清』の上演を記録し、その舞台に「オープン・ステージ」に不可欠な「何もない空間」(“placeless”)の要素があったと指摘する⁽¹²⁾。

エリザベス朝時代のシェイクスピア劇の舞台と日本中世の能舞台は、サザーンのいう客席の間に張り出された舞台のまわりを三方から観客が囲んで見る「オープン・ステージ」の俳優と観客の〈親炙性〉をつくる舞台である。

「何もない空間」(“placeless”)の自由な舞台空間で創造される「オープン・ステージ」では、「道行」(“journeying scene”)と呼ばれる手法が用いられる。この「道行」の演出は、エリザベス朝のシェイクスピア劇の舞台でも能舞台でも用いられる。が、能舞台でおこなわれる「道行」が「詩的な一つの passage としてそれ自身が鑑賞される」ものであるのに対して「Elizabeth 朝舞台の場合にはそれが便宜的なもの」であることは注意すべき点である⁽¹³⁾。

また「オープン・ステージ」では、サザーンが指摘する映画的な「クローズ・アップ」(“close-up”)の手法が可能である⁽¹⁴⁾。例えば、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』の第1幕第5場でロミオとジュリエットが舞踏する群集を背景に美しいソネット形式の対話を交わす場面は、その好例である。この手法は、エリザベス朝のシェイクスピア劇の舞台でも、能舞台でも用いられる。例えば、能『熊野』において花見車でシテの熊野とワキの平宗盛の一行が、京の町を東山へむかい、四条五条を通り、都の喧騒のなかを進み、清水寺へ着く。そして花ざかりのなか、賑やかな酒宴をよそに車を降りたシテは、ひとり正面先へ出て膝まずいて病母の安否を案じて合掌する。花びらを身に受けてひとり佇む熊野の姿が「クローズ・アップ」される。周囲が華やかであればあるほど、熊野の憂愁が観客のところに深く伝わる。

リチャード・サザーンは、このような「オープン・ステージ」における「クローズ・アップ」の手法を“depth-acting”と呼んでいる⁽¹⁵⁾。

さらに「オープン・ステージ」では、このような「クローズ・アップ」の手法ばかりでなく、「フラッシュ・バック」(“flash-back”)や「フェイド・アウト」(fade-out)のような映画的手法も用いられる。例えば、「フラッシュ・バック」の手法は、『ハムレット』でも能『井筒』でも用いられる。『ハムレット』では、第2幕第1場でオフィーリアが幽霊を見たあとのハムレットの姿を回想的に語る場面は好例である。ローレンス・オリヴィエ監督・主演の映画『ハムレット』(1948)では、この場面で実際に“flash-back”の映画的手法が用いられている。能『井筒』では、シテの紀有常の娘の幽霊が業平の形見の衣を身につけて井筒の水に映る姿を見ながら、「見れば懐かしや」と語る場面は、好例である。この場面では、能舞台における「フラッシュ・バック」の手法が効果的に用いられている。

「フェイド・アウト」の手法の好例は、『ハムレット』では、第5幕第2場でフォーティンブラスの終結の語り語られる中ハムレットの死体が運び去られる場面であり、能『井筒』では、終曲部の「萎める花の、色無うて匂ひ、残りて在原の、寺の鐘もほのぼのと、明くれば古寺の、松風や芭蕉葉の、夢も破れて覚めにけり、夢は破れ明けにけり。」の場面である。特に能『井筒』のこの場面では、シテの姿

が次第に花が萎んでいくように遠ざかり、その面影の匂いだけが残され、終わる。

エリザベス朝のシェイクスピアの舞台と能舞台には、このように共通した「オープン・ステージ」の演出法が認められるのである。

夏目漱石 (1867 1916) は、坪内逍遙訳の『ハムレット』の舞台公演を観て『東京朝日新聞』に「坪内博士と『ハムレット』」(1911)を發表し、その一文の中で「沙翁劇のセリフは、能とか謡とかの様な格別の音調によって初めて、興味を支持されるべきである」と述べた⁽¹⁶⁾。漱石は、この一文でシェイクスピア劇の所謂「ブランク・ヴァース」(“blank verse”) で語られる詩的なセリフを普通の散文で忠実に翻訳することは、「想像するさへ困難」であると述べている。そして英国人にすら沙翁劇の言葉は、「朗詠吟誦の調子に伴なって起る快感を以てしなかつたら、彼等は殆ど長時間の席に堪えられないだろうと言う⁽¹⁷⁾。

宗片邦義は、この漱石のことに示唆を受け、能様式によるシェイクスピアの『ハムレット』の上演を試みた。最初、宗片は、日本語による翻訳ではなく、原文の“blank verse”を用いた英語能としてシェイクスピアの『ハムレット』を五場形式で昭和58年(1983)2月、東京・矢来能楽堂で上演した。

この能舞台で上演した能様式の『ハムレット』は、その後、さまざまなヴァージョンが試みられ、平成17年(2005)には、日本語の翻訳を用いた二場構成による『能ハムレット』が上演された。その間、宗片は、能様式による英語の『能マクベス』や英語と日本語による『能オセロー』などの上演を国の内外で積極的に上演している。ここでは、“blank verse”を用いた英語能『能マクベス』を取り上げてみる。

この『能マクベス』は、昭和62年(1987)11月1日、静岡県の醍醐荘の能舞台で初演された。この『能マクベス』は、能様式の二場形式で上演され、前シテがマクベス夫人で後シテがマクベスである。その両方を演じたのは、共に宗片邦義である。前場の中心は、原作の第5幕第1場の「マクベス夫人夢遊病の場」である。囃子方・地謡方が登場し、名宣笛のあと、ワキである医者とツレである侍女が登場し、舞台中央、正中へ進み、原作の第五幕第五場のセリフ(1 17)を用いて二人の対話があり、両人はワキ座に控える。そこへマクベス夫人が、蠟燭を手にして登場。ツレの侍女は、“Lo, you, here she comes! This is her very guise; and, upon my life, fast asleep. Observe her; stand close.”の原作のセリフ(18 19)を述べ、以下、医者と侍女のやりとりの対話(20 29)がそのまま用いられ、シテのマクベス夫人が、サシと呼ばれるさらさらとリズムをとらずに謡う謡いで原作の二行のセリフ(30・33)を“Yet here's a spot! Out, damned spot! Out, I say!”と謡う。そして地謡のサゲ歌として“all the perfumes of Arabia will not sweeten / Your little hand, your little hand. (47 48)”と謡われ、続いてアゲ歌として“Sleep no more! Macbeth does murder sleep! / Macbeth does murder sleep! The innocent sleep, / Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care, / The death of each day's life, sore labour's bath, / Balm of hurt minds, great nature's second course, / Chief nourisher in life's feast ”というセリフ(II. ii. 34 39)が謡われる。このアゲ歌は、原作では、マクベスのセリフとして語られるが、この『能マクベス』では、地謡がこのセリフをコーラスで謡う。

マクベス夫人は、この地謡のあと“Who was it that thus cried? Go get some water, / And wash this filthy witness from your hand.”(II. ii. 43 45)と語り、以下の“A little water clears us of this deed: / A little water clears us of this deed: / How easy is it then! How easy is it!”のセリフ(II. ii. 66 67)をサシ謡いで謡う。

このあと地謡は、マクベスの“Will all great Neptune's ocean wash this blood clean? / Will all

great Neptune's ocean wash this blood / Clean from my hand, from my hand? / No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine, incarnadine, / Making the green one red.” のセリフ (II. ii. 59 62) をアゲ歌で謡う。

マクベス夫人は、“One ; two : why, then 'tis time to do't. / Hell is murky. / Fie, my lord, fie ! a soldier, and afeard?” (V. i. 33 35) と語り、以下の “Only look up clear ; to beguile the time look like the time ; / Leave all the rest to me !” のセリフ (I. v. 71 73) を「カカル」(ことばの後のサシ謡い) で謡う。それからマクベス夫人は、所作を伴なう短い舞の「カケリ」で “Yet who would have thought the old man / To have had so much blood in him ?” と過去の秘密の出来事 (V. i. 37 38) を謡う。

ツレの侍女とワキの医者とは、原作の次のセリフ (V. i. 45 46・51 52・44・55、V. iii. 45 46) をことばとして語る。

Gentlewoman : she has spoke what she should not ; / Heaven knows what she has known.
/ I would not have such a heart in my bosom / For the dignity of the whole body.
Doctor : Go to, go to : you have known what you should not. / This disease is beyond my
practice : / Therein the patient / Must minister to himself.

このあと “What's done is done, cannot be undone. / Give me your hand. / To bed, to bed :” というセリフ (V. i. 63 65) がサシで謡われる。

地謡は、サゲ歌で原作の魔女たちが語る “Fair is foul, and foul is fair.” (I. i. 11) を謡い、アゲ歌でこのセリフに呼应し、マクベスの “So foul and fair a day we have not seen, / So foul and fair a day we have not seen.” というセリフ (I. iii. 38) を繰り返す。そして続く “Unnatural deeds / Do breed unnatural troubles : infected minds / To their deaf pillows will discharge their secrets. / More needs she the divine than the physician. / God forgive us all ! God forgive us all !” のセリフ (V. i. 68 72) が謡われ、シテのマクベス夫人は、ワキの医者に支えられ、再び寝室へ下がる。そのあとをツレの侍女が従い、中入りとなる。

この中入の間に英語の間狂言 (Interlude) が、魔女を演じる狂言方によって語られ、この『能マクベス』の主題が平易に説明される。

後場は、マクベスがシテとなって登場する。この場は、原作の第5幕第3場のマクベスのセリフ (V. iii. 1 3) からはじまる。続くマクベスの “The spirits that know...” 以下のセリフ (V. iii. 4 10) は、地謡によって謡われる。そしてマクベスの “This push will cheer me ever, or disseat me now.” (V. iii. 20 21) が、地謡で謡われたあとマクベスの舞 (働き) がある。マクベスは、“Better be with the dead,” (III. ii. 19) と強いのびやかな調子 (ノル) で謡うと、そのセリフを受け、地謡が続くセリフ (V. ii. 19 22) を謡う。そしてマクベスの “Duncan is in his grave ; / After life's fitful fever he sleeps well ;” (III. ii. 22 23) を受けて地謡が、同じセリフを謡い、“I have liv'd long enough : my way of life / Is fall'n into the sere, the yellow leaf ;” (V. iii. 22 23) 以下のセリフ (V. ii. 24 28) を謡う。そこへ使者があらわれ、バーナムの森が突然、動き出したことを報告 (V. v. 30・33 34) する。マクベスは、この報告を聞き、強い調子 (カカル) で “Liar, and slave !” (V. v. 35) と謡う。地謡は、原作のマクベスの “If thou speak'st false, ...” 以下のセリフ (V. v. 38 40・42 46・49 51) を謡う。マクベスが、“At least we'll die with harness on our back.” (V. v. 52) と謡うと、早鼓と

なり、ワキのマクダフが登場し、原作のマクダフのセリフ (V. vii. 14 16、V. viii. 3・7 8) を語る。マクベスとマクダフのやりとり (V. viii. 12 13・15 16・22) のあと二人は戦い、マクダフが勝つ。そこへワキツレの使者が再び登場し、“The queen, my lord, is dead.” (V. v. 16) とマクベス夫人が亡くなったことを告げる。地謡が、“She should have died hereafter: / There would have been a time for such a word.” のセリフ (V. v. 17 18) を謡うと、以下、“Tomorrow speech”となる。マクベスが“Tomorrow...” (19 20) と謡うと、そのあとを地謡が受け (21 23)、マクベスが“Out, out, brief candle! / Life’s but a walking shadow; a poor player,” (23 24) と謡うと以下、マクベスのセリフ (24 28) を地謡が受け、“The grace of Grace (V. ix. 38) be on the soul of Macbeth! / On the soul of Macbeth!” と謡い、『能マクベス』は終る。

この能シェイクスピア研究会の『能マクベス』は、宗片が謡曲台本を作成し⁽¹⁸⁾、英語能として上演された。シェイクスピアの“blank verse”のセリフを謡曲の形式にあてはめ、謡曲化し、能舞台において上演したのである。この公演では、エリザベス朝のシェイクスピアの舞台空間以上に<象徴性>をもった能舞台でマクベスの独白が能様式で英語によって上演されたのが注目される。

宗片邦義は、シェイクスピアの悲劇『マクベス』を日本語による<翻訳>ではなく、原作の英語を用いて日本の伝統芸能である能の様式によって能舞台で上演したが、羽衣国際大学の泉紀子は、シェイクスピアの『マクベス』を本説として用い、日本語による新作能『マクベス』の上演を試みた。

この日本語上演は、2005年10月、羽衣国際大学日本文化研究所主催公演として初演され、2006年3月には、大阪能楽会館で東西演劇の融合の試みとして再演され、同年12月には、静岡県のMOA美術館能楽堂でも上演された。

この新作能『マクベス』では、シテ (辰巳満次郎) がマクベスの霊でワキがスコットランドを行脚する旅の僧となっている。前場で前シテは、霧のなかから忽然と古城城守の老人として登場し、旅僧をそこに導く。旅僧は、この老人に城の謂れを尋ねると、昔、マクベスという臣下が主君ダンカン王と盟友バンコオを殺し、王位と城を奪ったが、マクベスは王の遺児に討ち取られ、その後、主のいない城となって長い年月が経ったと語り、自分は、マクベスの亡霊であるとのほめかし、火影に姿を消してしまう。<中入り> 間狂言の異形の者 (魔女) が闇の中からあらわれ、マクベスの心に潜む<悪>を引きずりだし、破滅させたと得意げに語る。次いで孤独地獄をさまようマクベス夫人があらわれ、苦しみを嘆き、夫マクベス燈とを求めつつ消える。異形の者は、人間の心など思いのままだと嘲笑し、霧の向こうに破滅させる人間を見つけ、「美しきは汚し。汚きは美しき。それ輝く光は深き闇。深き闇は輝く光。」(I. i. 11) と繰り返しながら、消える⁽¹⁹⁾。後場では、ことの次第と真実を知ったワキの旅僧が、マクベスやマクベス夫人の愚かさをあわれに思い、読経すると、読経に導かれ、「諸行無常」と唱えながら、武者姿の後シテのマクベスの霊が「無間の底」よりあらわれ、僧に「我を助けて」くれと乞う。そして「修羅に落ちし謂れ」を物語る。シテが、『古今集』を踏まえた「世の中は何か常なる明日香河」と謡うと、地謡が、『古今集』を踏まえて「昨日の淵は今日の瀬になりて。こは夢なるか御僧よ。心の闇にまどひにき。夢か現かうつつとも。夢とも知らずありてなければ。夢うつつとは誰かさだめん。」と謡う。

原作のマクベスの独白 (V. v. 19 28) を響かせながら、古典詩歌を引用し、マクベスの最期を「又修羅道のときの声。天に響き地に満ちて。闇に光るは露ならず。降りかかりしは雨ならず。追ひ払へども切り払へども。引いて寄する敵の潮。白刃は骨を砕き。矢先は眼破る。さしものもののふマクベスも。弱り果て眼くらみて。つひに首をば搔き落とされて。草茫茫たる蓬が原に。あはれ露とぞ落ちたりける。」と謡う。

このマクベスの最期を謡う地謡の詞章には、シェイクスピアの『マクベス』を戦国時代の日本を舞台

に〈翻案〉した黒澤明（1910 - 1998）監督『蜘蛛巣城』（1957）に登場する鷲津武時（三船敏郎）の最期の描写の場面が反映されている。

この映画『蜘蛛巣城』では、マクベスにあたる鷲津やマクベス夫人にあたる浅茅（山田五十鈴）の顔の表情造型に能面の〈中間表情〉が用いられている。鷲津の表情には、武将の面である「平太」の面を、浅茅の表情には、狂乱状態の直前の女の姿を描いた「曲見」の面を、黒澤はそれぞれの役者たちに参照させ、それに似せた表情をスクリーン上に映し出したのである⁽²⁰⁾。

新作能『マクベス』では、シテのマクベスが前場で阿古父慰を後場で怪士をつけ、マクベス夫人は、生成の能面をつける。この新作能『マクベス』は、「暗きより。暗き道にぞ入りにける。はるかに照らせ山の端の月。祇園精舎の鐘よ鳴れ。祇園精舎の鐘よ鳴れ。弔ひ給へ御僧とて。ぬばたまの闇の彼方へ失せければ。また濃き霧のあたりを隠し。影も形もなき跡に。綴りさせてふきりぎりす。今は古城の主なる。鳴く音ばかり残るらん。鳴く音ばかりぞ響きける。」という地謡で終る。

黒澤の映画『蜘蛛巣城』でも冒頭と終末でそれぞれ能の地謡を思わせるコーラスが挿入されている。冒頭では、「見よ妄執の城の址/魂魄未だ住むごとし/それ執心の修羅の道/昔も今もかわりなし」と七五調の詞章が謡われるなか、くずれ落ちた石垣、青みどろを浮べてにぶく光る堀の水、茫茫たる草の中に立っている朽ち果てた立札、その立札にかすかに読める「蜘蛛巣城址」の文字などが映像で映し出され、陣太鼓や法螺貝の音がかすかに聞えて来る。終末では、「寄せ手と見えしは 風の葦/関の声と聞えしは 松の風」と謡われるなか、石垣の上の老松が颯々と鳴る。そして冒頭で謡われた「それ執心の修羅の道/昔も今もかわりなし」の七五調の詞章が繰り返され、苔むす石垣、青みどろたたえた濠の水、「蜘蛛巣城址」と書かれた立札が映像とし映し出され、すべて荒涼とした雰囲気なかでこの映画は終る。

この映画『蜘蛛巣城』では、鷲津と浅茅が主君の殺害を決意する場面に蜘蛛巣城の「開かずの間」と呼ばれる一室が設定されている。この空間は、能舞台の舞台空間を思わせるものである。能舞台では、背景となる鏡板に松が一本描かれているが、この一室の壁には、松の代わりに血しぶきのあとが不気味に光っている。シナリオでは、この場面は、次のように書かれている⁽²¹⁾。

開かずの間。武時が一人、部屋の真中に座っている。燭架の灯がゆらめく度に、その武時の影もゆらめく。陰惨の気。武時、血走った目をギラギラ光らして、何かを見つめている。羽目板のドス黒い血しぶきの跡。武時、目をそらす。しかし、そのそらした目の光の床板にも血痕が描いた異形の跡。武時、たまらなくなつてパツと立つが、一方を見て動かなくなる。槍を持った浅茅が静かに入って来る。進退きわまった様子で、その浅茅を見つめている武時。浅茅、近づいて、その武時の手に槍をつかませる。そして、二人、血の気の失った顔で見つめ合う。空。利鎌のような弦月をかすめて杜鵑（ほととぎす）とその鋭い鳴声。

この場面で浅茅は能の雛子に合わせて、能の演技の基本であるすり足で歩き、能面を思わせるメーキャップであられる。武時は、浅茅から槍を手につかまされ、よろめくように「開かずの間」を出て行く。浅茅は、武時を見送り、静かに座り、そのまま身じろぎもせず、じっと座りつづける。そして「長い間」があり、シナリオは、次のように続く⁽²²⁾。

血汐を浴びた凄まじい形相で武時が入って来て、槍を杖に立つが、その場へずるずると座り込んでしまう。浅茅、それを見ると、武時の手から槍をもぎとって出て行く。

この場面で武時は、主君を殺害して「開かずの間」へ戻って来る。この時、武時は、槍を水平に構えた後向きのまま、床板をダダダと踏み鳴らしながら、戻って来る。床板をこのように踏み鳴らすのは、能にも歌舞伎にも見られる舞踏的な所作だが、ここでは、武時の不安と恐怖がこの床板を踏み鳴らす行為によって表現されている。浅茅は、こうした恐怖で硬直した武時の腕から槍を奪うようにして部屋を出て行く。そして寝所で眠っている武者の手に、血まみれの槍をつかませる。続く「開かずの間」の場面では、浅茅がもどって来る⁽²³⁾。

床に両手をついてあえいでいる武時。浅茅、もどって来る。そそくさと部屋の隅へ行き、面盥で血まみれの両の手を洗う。その様子を虚（うつろ）な目で眺めている武時。浅茅、その武時を尻目に、部屋から走り出る。

この場面は、『マクベス』の第2幕第2場の場面に対応している。原作では、マクベスとマクベス夫人の対話を通して主君が殺害された状況が観客に語られる。そして大胆なマクベス夫人は、臆病なマクベスを「この意気地なし！」と罵り、血まみれの短剣をマクベスから奪い、死んでいる主君の寝所へその短剣を置きに行く。マクベスは、血まみれの両手を見ながら、「みなぎりわたる大海原の海の水ならこの血をきれいに洗ってくれるか？/いいや、この手のほうが逆に、うねりにうねる大海（おおうみ）の水を朱（あけ）に染めて、あの青さを赤一色（ひといろ）に変えてしまうだろう。」（木下順二訳）と語る⁽²⁴⁾。そこへマクベス夫人が再びもどって来て「私の手も同じ赤。」とマクベスに云い、「ちょっと水があればやったあとなどきれいに消せます、」と平然と語る⁽²⁵⁾。このように舞台の『マクベス』では、詩的で劇的なセリフを通して観客に主君の暗殺が語られるが、映画の『蜘蛛巣城』では、セリフのない無言のなかで能を思わせる役者たちによる様式的な演技によって状況が視覚的に＜映像化＞される。このように黒澤は、この映画で修羅と妄執の世界をさまよう、戦国の武将の姿を能様式を取り入れた、厳しい日本的な様式のなかで表現しようとしたのである。

なお『マクベス』に登場する魔女は、能『黒塚』に登場する妖婆の「山姥」をモデルにし、『黒塚』の作り物のなかで糸車をまわしながら、予言する設定にされている。

黒澤の映画『蜘蛛巣城』にしる、宗片邦義の英語能『能マクベス』にしる、泉紀子の新作能『能マクベス』にしる、「オープン・ステージ」としての能舞台の空間が効果的に用いられ、＜グローバル＞なシェイクスピア劇の＜ドラマ＞と＜ローカル＞な日本の伝統芸能である＜能＞の様式が融合された＜グローバル＞ともいえる新しい異文化の融合された異文化演劇になっているのである。

第二章 狂言とシェイクスピア劇 <ドラマ>としての異文化の<笑い>

新作能『マクベス』では、複式夢幻能の構成がとられ、『マクベス』のテーマが、能の伝統的な手法によって象徴的に表現されている。またこの新作能では、マクベス夫人（茂山正邦）と異形の者（茂山千三郎）としてあらわれる魔女が、間狂言のなかに登場する。このマクベス夫人と魔女を演じるのは、共に茂山一門の狂言師である。なお MOA 美術館能楽堂では、間狂言監修を野村萬斎が担当し、マクベス夫人を高野和憲が演じ、異形の者を石田幸雄が演じた。このように狂言の様式によってマクベス夫人と魔女が、この新作能で演じられたことは注目に価する。

この狂言とシェイクスピア劇との出会いは、こうした間狂言として上演されるばかりでなく、独立した新作狂言としてもすでに上演されている。

滝静寿編『シェイクスピアと狂言』によれば、シェイクスピア喜劇が、はじめて<狂言化>されたのは、昭和27年（1952）である。その年に先代三宅藤九郎によって喜劇『ぢゃぢゃ馬馴らし』が、新作狂言として日本ではじめてシェイクスピア喜劇の<狂言化>がなされたのである。翻訳は、坪内逍遙訳が用いられた。この新作狂言は、昭和51年（1976）4月、宝生能楽堂の舞台で和泉流宗家・和泉元秀により初演された⁽²⁶⁾。

佐々木隆は、『シェイクスピアと狂言』に所収されている「シェイクスピア狂言について」の一文において<狂言化>されたシェイクスピア劇を、（1）新作狂言として完全に<狂言化>された作品（2）狂言の様式を用いた狂言版シェイクスピアともいえる作品（3）英語によるシェイクスピア狂言の3点に分類している⁽²⁷⁾。

第1の「シェイクスピア狂言」は、新作狂言『ぢゃぢゃ馬馴らし』が、その代表作である。これは、題材をシェイクスピアの作品に求めながら、完全な新作の狂言として上演されている。

シェイクスピアの喜劇と狂言が、このように融合されるのは、共にセリフを主体とした笑いの劇だからである。が、シェイクスピア劇を狂言と較べると、そのセリフの量は膨大であり、シェイクスピア劇を新作狂言として上演する場合、どうしても場面とセリフを絞り込み、<ドラマ>のエッセンスを抽出し、上演することが必要である。

平成2年（1990）9月には、和泉元秀が三宅藤九郎作『じゃじゃ馬馴らし』の脚色・演出をおこない、和泉元彌と和泉淳子がこの新作狂言に出演した。

シェイクスピアの喜劇『じゃじゃ馬馴らし』を<狂言化>するにあたって藤九郎は、序幕と第1幕を全文カットし、第2幕第1場の場面から入る構成をとった。したがってこの狂言では、ルーセンショーやホーテンショーは登場しない。主要な登場人物は、若者（ペトルーチオ）の馬喰、姉娘（キャタリーナ）、親（バプティスタ）の有徳人の3人である。このほか妹娘（ピアンカ）と馬も登場する。

まず棒を振り上げながら、手荒く妹娘をいじめる姉娘（和泉淳子）が登場する。姉娘は、「ええ、腹立ちや、腹立ちや。おのれら、この棒で打ち殺して退（の）きょう。」とじゃじゃ馬ぶりを発揮する⁽²⁸⁾。そこへ親（和泉元秀）が姉娘を諫めると、今度は親に向って棒を振りあげる。親は、娘のじゃじゃ馬ぶりに手を焼き、この娘に早く聳をとらせようとする。そこで聳になってくれるものに「金銀財宝」とらせることを告示する高札（たかふだ）を打つ。この高札を打つ場面で、親は、シテ柱を打つが、ここでは、狂言の伝統的な所作が取り入れられている。聳の来るのを親が待っていると、そこへ馬喰の若者（和泉元彌）があらわれ、「隣郷に住いたす者でござる。」と名乗る。そのあと親と若者のやりとりがあり、若者と娘のやりとりが続く。娘が若者に棒を振りあげると、若者はその棒を取り、「とったぞ。」と云い、娘をその棒で打つ。娘は「あいた、あいた、あいた。」と悲鳴をあげる。この棒の所作も狂言

独自の型で演じられる。

若者が娘に「妻になるがよい」と云うと、娘は若者に「それほどわらわを妻にしたくば、わらわが言うがままになれ。」と言う。が、若者は、娘のことばをすべて反対に解釈し、「なんじゃ、某の言うがままになろう。やれやれしおらしや。」と娘をあしらう。

この若者の娘に対する対応は、原作の第2幕第1場の次のペトルーチオの独白（169-181）を踏まえたものである⁽²⁹⁾。参考までにこの部分の小田島雄志訳をつけておく⁽³⁰⁾。

I will attend her here,
 And woo her with some spirit when she comes.
 Say that she rail ; why then I'll tell her plain
 She sings as sweetly as a nightingale :
 Say that she frown ; I'll say she looks as clear
 As morning roses newly wash'd with dew :
 Say she be mute and will not speak a word ;
 Then I'll commend her volubility,
 And say she uttereth piercing eloquence :
 If she do bid me pack, I'll give her thanks,
 As though she bid me stay by her a week :
 If she deny to wed, I'll crave the day
 When I shall ask the banns and when be married.

やって来たら舌に拍車をかけてくどくとしよう。
 相手が毒づいたとする、そうしたらこっちは
 ナイチンゲールが歌うようにいい声だと言ってやる。
 相手がにらみつけたとする、そうしたらこっちは
 朝露にぬれたバラのように新鮮だと言ってやる。
 相手が黙りこんで一言もしゃべらないとする、
 そうしたらこっちはなかなか雄弁だとほめてやり、
 よく気のきいた台詞が流暢に出てくるなどと言ってやる。
 相手が出て行けと言ったら、こっちは1週間も
 逗留をせがまれたようにありがとうと言ってやる。
 相手が結婚なんかいやだと言ったら、こっちは
 結婚予告はいつで式はいつがいいときいてやる。

新作狂言『じゃじゃ馬馴らし』では、若者と娘の次のような「夫婦の盃」をかわす場面がある。

娘 「さあさあ、飲みたくば手酌で飲め。」
 若者 「なに、酌をさせてくれいというか。それならばさあさあ注がしめ。はあ。恥しうて注が
 れぬか。」
 娘 「なんの恥しいことがあるう。ついで見しよう。さあさあ飲みおれ飲みおれ。」

若者 「おお、あるある。さてもさてもよい酒じゃ。さあさあ、こんどはお主も飲め。はあ。恥ずうて飲まれぬか。」

娘 「何の恥ずしいことがあろう、飲うで見しょう。ドブドブ。」

この娘と馬喰が扇で酌をしながら、酒を飲む場面で娘が「ドブドブ」
と酒を飲んでいる様子をあらわすことばを語るが、これは狂言の定型的表現である。

続く若者と娘の次のやりとりは、原作の第4幕第5場を踏まえて<狂言化>されている。

若者 「あれあれ、窓に月の光がさした。」

娘 「何を言う。あれは日の光じゃ。」

若者 「いや、月じゃ。」

娘 「いいや、日じゃ。日じゃ。日じゃ。」

若者 「月じゃ月じゃ月じゃ。しかと月ではないか。」

娘 「月にしておこうまでよ。」

若者 「なんじゃ月じゃ。あれを月とは異なることをいう。月ではのうて明星じゃ。」

娘 「明星にしておこうまでよ。」

若者 「暁の明星は。西へちろり東へちろり。ちろりちろりとする時は。いとしにはきりのう。きりきり限りのう。きりのう。手も力もないもの。」

娘 「ああ、悲しや。もはや手も力もござらぬ。許して下され、許して下され。」

若者 「ざっとじゃじゃ馬を馴らした。」

この場面に対応する原作の第4幕第5場（2 10）は、次のような街道でのペトルーチオとキャタリーナのやりとりになっている。

Pet. Good Lord, how bright and goodly shines the moon !

Kath. The moon ! the sun : it is not moonlight now.

Pet. I say it is the moon that shines so bright.

Kath. I know it is the sun that shines so bright.

Pet. Now, by my mother's son, and that's myself,

It shall be moon, or star, or what I list,

Or ere I journey to your father's house.

Go on, and fetch our horses back again.

Evermore cross'd and cross'd ; nothing but cross'd !

ペト 「ああ、なんていい月だ、美しく輝いているなあ！」

キャ 「月ですって！太陽よ！月の出る時間ですか。」

ペト 「いや、あのように輝くのは月に決まってるんだ。」

キャ 「いえ、あのように輝くのは太陽に決まってるわ。」

ペト 「おれのおふくろの輝かしい息子、このおれ自身にかけて、あれは月だ、星だ、おれがこうだと言うとおりのものだ、

そうでなければお父さんの家に行くのはいやだ。
おい、馬を連れて帰れ。いちいち逆らいやがる、
のべつまくなした、逆らうほか能がないのか！」

キャタリーナは、ペトルーチオから「逆らうほか能がないのか！」と言われて次のように応える。

Kath. Forward, I pray, since we have come so far,
And be it moon, or sun, or what you please :
An if you please to call it a rush-candle,
Henceforth I vow it shall be so for me.

Pet. I say it is the moon.

Kath. I know it is the moon.

Pet. Nay, then you lie : it is the blessed sun.

Kath. Then, God be bless'd, it is the blessed sun :
But sun it is not, when you say it is not ;
And the moon changes even as your mind.
What you will have it named, even that it is ;
And so it shall be so for Katharine.

キャ 「行きましょう、お願い、ここまできたのだから。
あれは月でも、太陽でも、あるいは蝋燭でも、
なんでもいい、とにかくあなたの言うとおりのもの、
これからは私もそのように呼ぶことにします。」

ペト 「あれは月だと言っておるのだ。」

キャ 「確かに月です。」

ペト 「嘘をつけ、あれはありがたい太陽ではないか。」

キャ 「ではありがたい神様にかけてありがたい太陽です。
でもあなたがちがうと言えば太陽ではありません、
月も変わるものですから、あなたの心と同じように。
あなたが名前をつければなんでもそうなります、
そうなればキャタリーナにとってもそうなります。」

キャタリーナのこのことばを聞いてペトルーチオは、満足して「よし、出発だ！」(Well, forward, forward!) と言う。

新作狂言『じゃじゃ馬馴らし』は、このように原作のセリフをうまく活かして<狂言化>している。次の場面は、じゃじゃ馬の娘がおとなしくなって生まれ変わり、舅が驚くところである。

舅 「髻殿これはまず何としたことござる。」

若者 「これはこれは舅殿、ではない。いづくとも知らぬ美しい貴婦人が渡らせられた。」

娘 「何を言わせらるる。あれはとと様ではござらぬか。」

若者 「おのれまたそれがしの言うようにせぬか。気高い貴婦人ではないか。」
 娘 「まことに気高い貴婦人のごさる。」
 舅 「これはいかなこと。」
 若者 「さてもさても、美しや美しや。」
 娘 「さてもさても、美しや美しや。」
 若者 「やいやい、さてさてわけもないことを言う。これはそちが朝夕見なれた、とどではないか。」
 娘 「おお、それぞれ。今よう見ればととでござりました。」
 舅 「これはまずなんとしたことじゃ。おこは聲の言うがままになる。」
 若者 「なんと舅殿。じゃじゃ馬は見事おとなしうなったではござらぬか。」

原作の第5幕第2場では、舅がペトルーチオに「お前は天下一のじゃじゃ馬を妻にしてしまったようだ」(I think thou hast the veriest shrew of all.) と言うと、ペトルーチオは、「とんでもない。」(Well, I say no :) と応え、その証拠を見せようと言う。彼は、夫に呼ばれたら、すぐに飛んでくるのが最も従順な女房だと言い、いちばん早くやってきた女房をもつ亭主が、あらかじめ賭けておいた金をちょうだいするのはどうだと、提案する。ピアンカの夫のルーセンショーが口火を切ってピアンカをここへ呼んで来いと、召使いに言いつけるが、ピアンカは忙しいと言って来ない。ペトルーチオが同じようにキャタリーナを呼ぶと、「お呼びになって、あなた？ なにかご用？」(What is your will, sir, that you send for me?) と、言ってすぐにあらわれる。ルーセンショーは、これを見て「これを奇跡と言わずしてほかに奇跡はない。」(Here is a wonder, if you talk of a wonder.) と言う。舅もこれを見て「賭けはお前の勝ちだ。」(The wager thou hast won;) と言い、キャタリーナが、全く新しい娘に生まれ変わったので、「新しい娘への持参金として」(Another dowry to another daughter,) みんなの賭け金の上に「2万クラウン」(twenty thousand crowns;) をつけ加えて差し上げようと言う。が、ペトルーチオは、「私の勝ちはまだまだこんなものではない、」(I will win my wager better yet,) と言い、「従順そのものといったあれの姿をお見せしましょう、あれのなかに新たに生まれた貞淑と従順の心を。」(And show more sign of her obedience, / Her new-built virtue and obedience, / See where she comes and brings your forward wives / As prisoners to her womanly persuasion.) と言う。そこへキャタリーナがピアンカからを連れて再び登場すると、ペトルーチオは、キャタリーナへ「夫に対する妻の義務とは何か」(What duty they do owe their lords and husbands.) を「強情な夫人たち」(these headstrong women) に教えてやれと命じる。

キャタリーナは、彼女たちに「夫は私たちの主人、私たちのいのち、私たちの保護者、/私たちの君主なのよ、」(Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, / Thy head, thy sovereign;) と述べ、「妻が夫にたいして負っている義務は、/臣下が主君にたいして負うのと同じものになり、/妻がわがままで、ひねくれて、不機嫌な顔をして、/夫の正しい意志に従順に従おうとしないならば、/とりもなおさず、思いやりのある君主にたいする/不逞の反逆者、忘恩の謀反人になるわけです。」(Such duty as the subject owes the prince / Even such a woman oweth to her husband; / And when she is forward, peevish, sullen, sour, / And not obedient to his honest will, / What is she but a foul contending rebel / And graceless traitor to her loving lord?) と説き、「だから無益な高慢心はお捨てなさい、身を引いて/そしてご主人の前にひれ伏しなさい、手をついて。/私はいつでもそうしています、それが従順のしるしなら、/手をついてひれ伏します、それで主人が喜ぶなら。」

(Then vail your stomachs, for it is not boot, / And place your hands below your husbands foot: / In token of which duty, if he please, / My hand is ready; may it do him ease.) と演説する。

ペトルーチオは、このキャタリーナの演説を聞き、「ああ、それでこそ女！キスしてくれ、ケート、さあ。」(Why, there's a wench! Come on, and kiss me, Kate.) と言い、「では意気揚々と引きあげよう、どうか諸君もいい夢を。」(And, being a winner, God give you good night!) と言いついて、カタリーナと退場する。

ホーテンショーは、出て行くペトルーチオに「まったくみごとなじゃじゃ馬ならしの手綱さばきだ。」(thou hast tamed a curst shrew.) と述べ、ルーセンショーも「あのじゃじゃ馬が飼いならされたのも天の裁きだ。」('Tis a wonder, by your leave, she will be tamed so.) と述べ、一同退場し、幕となる。

原作の『じゃじゃ馬馴らし』は、このようにカタリーナの演説でおわるが、これは、ヨーロッパの演劇伝統を踏まえたラスト・シーンである。これに対して新作狂言『じゃじゃ馬馴らし』のラスト・シーンは、次のようなものである。

- 舅 「これはいかなこと。座敷へ暴れ馬が逃げこうだ。誰ぞ捕り押さえてくれい。捕り押さえてくれい。」
- 娘 「のう悲しや、誰もないか。誰もないか。」
- 若者 「どう。どうどうどうどうどう。」
- 舅 「これはいかなこと。暴れ馬が鎮った。申し申し、お前はどなたでござる。」
- 若者 「私は隣郷に住む馬喰でござる。」
- 舅 「さては馬喰殿でござったか。」
- 若者 「さるによってじゃじゃ馬を馴らすことはそれがしの得物でござる。」
- 舅 「これはご尤もでござる。」
- 娘 「かえすがえすもじゃじゃ馬ぶりが恥しうござる。五百八十年万々年も連れ添いませうぞ。」
- 若者 「この馬にのって夫婦の門出をしよう。さあさあ、乗らしめ。」
- 娘 「心得ました。」
- 若者 「さあさあ、来さしめ来さしめ。」
- 娘 「心得ました、心得ました。」
- 舅 「めでたや、めでたや、めでたや。」
- 娘 「心得ました。」
- 若者 「早う来さしめ、早う来さしめ。」
- 娘 「心得ました、心得ました。」
- 舅 「のうのう、めでたや、めでたや、めでたや、めでたや。」

この新作狂言のラスト・シーンでは、原作と異なり、髻を馬喰としている。そしてその馬喰が「じゃじゃ馬を馴らすことはそれがしの得物でござる。」と、効果的な「落ち」を言う。ここでは、原作にみられる西洋の演説のレトリックを用いずに落語などにみられる「落ち」を挿入し、日本の伝統芸能にみられる〈和の精神〉を表象しているのである。

対話や独白のセリフの妙味によって生まれるシェイクスピア喜劇の〈笑い〉が狂言の様式で演じられると、狂言の〈和の精神〉で貫かれた〈笑い〉に変容するのである。その意味でこの新作狂言は、題材をシェイクスピアの喜劇に求めながらも、他の新作狂言と変わらぬ狂言の〈様式性〉をもって完全に〈狂言化〉された作品であるといえる。

第2の「狂言版シェイクスピア」は、『ウィンザーの陽気な女房たち』を〈狂言化〉した『法螺侍』や『間違いの喜劇』を〈狂言化〉した『まちがいの狂言』が、その代表的なものである。これらの「狂言版シェイクスピア」は、佐々木隆のことばを借りれば、「狂言をシェイクスピア化したもの」といえるものである⁽³¹⁾。

平成3年(1991)5月、パナソニック・グローブ座で高橋康成脚本・野村万作演出・主演の『法螺侍』が上演された。これは、シェイクスピアの喜劇『ウィンザーの陽気な女房たち』を狂言の様式で演じたものであるが、その発想は自由であり、脚本も従来の狂言の様式を大きく逸脱した6場形式で構成されている。しかもこの作品は、能舞台ではない舞台空間で上演され、舞台装置や照明なども取り入れられたきわめて実験的な上演であり、新作狂言『じゃじゃ馬馴らし』とは全く異なる立場で上演されたものである。

新作狂言とは、明治以降に作られた狂言で、新しい題材やテーマを狂言の型にはめて作られたものである。それは、基本的に能舞台の形式を用いて演じられ、セリフは「ござる」調で語られ、衣装は、定められた装束で演じられるが、狂言様式の作品は、これに対して狂言の型にこだわらず、狂言そのものが持つ演劇的なエッセンスを抽出して、観客に「現代」を強く感じさせることができる作品である。

『法螺侍』は、この狂言様式で上演された作品であり、シェイクスピアの喜劇を狂言の様式で演じるようになるというものであった。この作品は、『ウィンザーの陽気な女房たち』の主筋を主体に置きながら、『ヘンリー四世』に登場するフォルスタッフのイメージも盛り込み、シェイクスピアの〈喜劇の精神〉を集約的に描いたものである。が、この『法螺侍』にも野村万作の演出によって『じゃじゃ馬馴らし』と同様に酒を飲む場面で「ドブ、ドブドブドブ」という狂言の型が随所にみられる。またこの狂言様式の作品で最も面白い場面は、太郎冠者(野村武司:現・萬斎)と次郎冠者(月崎晴夫)の二人が、大きな洗濯籠を担いで登場してくる場面である。この場面では、本物の籠は用いず、すべてだんまり(パントマイム)でおこなわれる。小道具は、棒一本だけで、巧みな所作によって洞田助右衛門(野村万作)が入った重たい籠が運ばれていく様が狂言様式で表現された。

あらすじは、こうである。フォルスタッフにあたる洞田助右衛門が、フォード夫人にあたるお松(石田幸雄)とページ夫人にあたるお竹(小川七作)という2人の町の女房に懸想文を送りつけ、結婚詐欺まがいのことをして金を奪おうとするが、逆にさんざんな目に合わされるといものである。

脚本を書いた高橋康成は、なぜ狂言様式でおこなうシェイクスピア作品に『ウィンザーの陽気な女房たち』を選んだのかを述べた文章のなかでその最大の理由として「それがシェイクスピアの全作品のなかで同時代のイギリスを舞台にした唯一の『現代劇』だということです」と述べている⁽³²⁾。

この作品は、この〈現代性〉に注目し、原作に登場するフォルスタッフという喜劇的人物を狂言の様式のなかで洞田助右衛門という主人公に仕立てているのである。そこには、伝統的な従来の狂言にはみられないさまざまな要素が挿入されているが、同時に狂言の謡いや踊りを最大限に活かして伝統に培われた狂言師の身体の〈芸〉を見せる場をふんだんに入れてある。

『まちがいの狂言』は、この『法螺侍』よりも一層、原作の『間違いの喜劇』に忠実な〈翻案〉になっており、登場人物も多く、スピーディーな展開になっており、狂言様式を駆使したシェイクスピア劇の狂言バージョンといえるものである。

この作品は、平成13年（2001）4月、野村萬斎演出・主演で世田谷パブリックシアターにて初演された。脚本は、『法螺侍』と同様、高橋康成である。あらすじは、こうである。瀬戸内海の「黒草」という架空の島を舞台にした物語である。白草の国の商人・直助（野村万作）は、妻と双子の息子たち、従者として引き取った双子と船旅をしていたが、嵐に遭って妻と息子一人、従者一人と生き別れてしまう。数年後、成人した直助の息子・白草の石之助（石田幸雄）が、従者の太郎冠者（野村萬斎）とともに、それぞれ同じ名前を持つ兄弟を黒草の国に探しに行くが、2組の双子をめぐる取り違えが、騒動を引き起こすというものである。

この上演では、開演前から劇場内に「ややこし隊」と呼ばれる武悪の面をつけ、黒装束の黒草の民が配置されている。開幕の「プロローグ」では、この「ややこし隊」が登場し、「ややこしや、ややこしや、」を繰り返して、「わたしがそなたで、そなたがわたし。/そも、わたしとは、なんぢやいな。」という謡いを謡う。このフレーズは、アイデンティティを喪失した現代人の自分探しの状態を端的に表現したもので、狂言様式でシェイクスピア作品を上演する意図が明確に表出されている。またこの作品には、「エピローグ」もつけられ、白草の太郎冠者が面をはずし、面を相手にしながら、独りでゆっくりと「わたしがそなたで、そなたがわたし。/そも、わたしとは、なんぢやいな。/ややこしや、ややこしや。/ややこしや、ややこしや。」と謡って終る。この「ややこしや」の繰り返しは、「異国の言葉の珍妙さ」をあらわすもので、野村萬斎の留学経験がヒントになっているといわれている⁽³³⁾。

第3の「英語シェイクスピア狂言」は、ダン・ケニーらが試み、上演している。平成3年6月、東京・茗荷谷・林泉寺で私が観たダン・ケニーの英語狂言は、『身投げ座頭』(*Blindman's Bluff*)と題されたもので、これは、悲劇『リア王』でグロスターがドーバー海峡から飛び降りる場面を<狂言化>したものであった。このような英語によるシェイクスピア狂言は、英語による能の上演と同様に日本の伝統芸能の<国際化>を考える場合、今後、一層、海外で上演される機会が増えていくことだろう。

これらのシェイクスピア劇の<狂言化>の上演は、その<様式性>からノーカットで上演することは不可能であり、全体のエッセンスを凝縮して<翻案化>せざるを得ないのが実情である。したがってシェイクスピアの作品を狂言の様式で<翻案>する場合、場面とセリフの思い切ったカットが必要であり、どの部分を中心にとりあげるかが重要なポイントとなる。

シェイクスピアの喜劇と日本の伝統芸能の狂言が結合した「シェイクスピア狂言」あるいは「狂言版シェイクスピア」は、能舞台のような「オープン・ステージ」という演技空間で上演される時、その独自の<様式性>とセリフ廻しによって狂言のもつ<演劇性>が遺憾なく発揮されるが、反面シェイクスピア喜劇のもつ<重層性>が、狂言様式の<簡潔性>によって削がれ、スピーディーな対話によって進展していく言葉の<ドラマ>としてのシェイクスピア劇の面白さは半減される。

シェイクスピア劇と日本古典芸能の融合は、<翻案>という形態で「オープン・ステージ」とよばれる舞台空間において上演されることによってその成果は遺憾なく発揮されるが、額縁舞台の多目的ホールや劇場での舞台空間における「シェイクスピア狂言」あるいは「狂言版シェイクスピア」の上演は、今のところ実験的な上演の領域を出ないものである。

が、こうした舞台空間での異文化演出によるシェイクスピア劇と日本古典芸能の融合は、西洋のイブセン劇のような近代写実散文劇の演出にはみられない特色が認められる。そこには、<ドラマ>として異文化の<笑い>の諸相が明らかにされているのである。

第三章 能の複式夢幻能とシェイクスピア劇 異文化の表象としての幽霊

能は、中世の室町時代に観阿弥・世阿弥の親子によって大成された芸能であるが、そこには、古くからみられる芸能の〈祭儀性〉と〈呪術性〉が秘められている。特に能舞台の空間は、単なる役者の〈演技〉の空間ではなく、神が鏡板に描かれた松を依代（よりしろ）として降臨する〈祭儀性〉をもった〈神性〉な空間なのである。そしてこの舞台空間における役者の演技には、呪術的な要素が多く、役者は、見えざる存在を舞台に具現化させる一種のシャーマ的な役割を担っている。ふつう役者は常に何者かを演じ、その人物の生きた姿を劇的に舞台に「再現」する演技が要求されるが、能では、役者が演じるのは、生きた人間ではなく、主に死んだ人間の幽霊である。この主人公の幽霊は、能ではシテと呼ばれ、そのシテが舞いを舞うところが、一曲の中心となるのである。

この能の演出で重要なキーワードとなるのは、〈変身〉である。能役者は、この〈変身〉をおこなうために能面を身につけ、別な人格に〈変身〉するのである。そしてこの〈変身〉を効果的に演出するために考え出されたのが、回想形式の複式夢幻能である。この演出では、シテの登場や〈ドラマ〉の進行において、しばしば時間の逆転がおこなわれ、過去の記憶が現在の時間に融合され、舞台に表現されるのである。この形式が、複式夢幻能と呼ばれるのは、シテが前後二場にわかれた場にあらわれるからである。前半の前場にあらわれるシテは、前ジテと呼ばれ、大概、幽霊がその土地に住む里人などに化身して舞台にあらわれる。そしてその土地にまつわる物語を、そこに訪れたワキの旅僧に聞かせ、「実はわたしが今の物語の主人公の幽霊である」と告げ、姿を消す。（中入）後半の後場では、在りし日の幽霊である後ジテが本体をあらわし、過去の体験を語ったり、舞ったりする。やがて夜が明け、幽霊は、消え失せる。すべては、ワキの旅僧の見た〈夢〉の出来事であったのである。

この能の複式夢幻能では、このようにシテの回想という形式のなかで〈死〉の時点からかつての〈生〉の時間を振り返ってみるといふ演出がとられているのである。

この複式夢幻能の典型は、世阿弥の能『井筒』である。ある日、諸国をめぐるワキの旅僧が、大和の国の在原寺を訪れる。そこに前ジテの里の女があらわれ、ワキの旅僧にこの寺にゆかりある業平のことを物語る。シテは、小面と呼ばれる面をつけ、在りし日の業平を回想し、恋物語を旅僧に語り、井筒の陰に消え失せる。（中入）後場では、夜が更け、後ジテの紀有常の娘の幽霊があらわれ、今は亡き業平の形見の直衣を身につけ、井筒を覗くと、そこに「業平の面影」があらわれ、幽霊は、その昔の男に想いを寄せ、「序の舞」と呼ばれる幽玄な舞を舞う。やがて夜も明け、旅僧の〈夢〉も覚めるのである。このような複式夢幻能の特色は、次の三点に要約できる。

第一に幽霊が主人公となって活躍し、生きている人間のワキは、観客の代表として舞台に存在するということ。

第二に幽霊であるシテと生きている人間であるワキは、〈夢〉を媒介にして能舞台の空間で交流するということ。

第三に仏教思想に基づいた信仰が底流にあり、序破急の構成のなかで〈舞〉がその中心に置かれているということ。

この複式夢幻能に登場する幽霊は、それ自体が主人公となり、中心的な演技をおこなうが、シェイクスピア劇に登場する幽霊は、主人公に大きな影響を与え、筋に密接に関与するが、それ自体が主人公となることはない。

シェイクスピアの劇で舞台上に幽霊が登場するのは、『リチャード三世』『ジュリアス・シーザー』『ハムレット』『マクベス』の4作品だが、このなかで唯一複式夢幻能のように複式構造のなかに登場する幽霊は、ジュリアス・シーザーの幽霊だけである。

この『ジュリアス・シーザー』に登場する幽霊は、セネカの復讐悲劇に登場する舞台の幽霊の伝統を継承しながら、一方で当時、広く民間で信じられていた幽霊伝承や迷信などをない交ぜにして創造された独自の幽霊である。

ジュリアス・シーザーは、この劇の第3幕第1場でブルータスによって殺害されるが、殺されてからもシーザーはこの劇全体を支配し、それを統一する存在になっている。その意味でこの劇の主人公は、題名が示す通りジュリアス・シーザーと考えるのが至当であろう。そしてこの劇の構造は、前半を支配するのが生きるシーザーであり、後半を支配するのが、死せるシーザーと考えられる。

この『ジュリアス・シーザー』では、第3幕第3場で〈夢〉が「正夢」として扱われ、〈死〉を知らせる前兆として使われているが、これは第4幕第3場でシーザーの幽霊が、ブルータスの前にあらわれる超自然的な調子を助長する役割を果たしている。

シーザーの幽霊は、ただ一度、驚くほど短い間しか舞台上に登場しないが、その支配力は、生前のシーザー以上である。このシーザーの幽霊を「オープン・ステージ」の舞台上に登場させる方法として最も効果的なのは、「ディスカバリー」(“discovery”)の手法である。この手法は、シェイクスピアの劇では、隠れている人物を開示する方法としてよく使われるが、幽霊を舞台上に登場させる上でも効果的である。『ジュリアス・シーザー』では、「テント」が張られ、そこからシーザーの幽霊が、出現したと想定できる。この時、シーザーの幽霊の存在を観客に開示するのは、他ならぬブルータスである。ここでブルータスは、能のワキのような役割を果たす人物になっている。

この「テント」を用いた「ディスカバリー」の手法は、わが国の能の「作り物」にみられるそれと共通している。「作り物」とは、能舞台において最小限度の必要性を帯びた最大の効果を出す舞台装置で、極度に簡素化された装置である。これが、能の「ディスカバリー」の時に用いられる。例えば、「塚」の作り物に消えたおんなの幽霊の化身(前ジテ)が、その中で扮装を変え、「引廻し」と呼ばれるおおいの布が後見によっておろされると、そこに「瘦女」の面をつけた女の幽霊(後ジテ)があらわれる『求塚』などは、その好例である。

またブルータスは、シーザーの幽霊が出現する前に「蝋燭のともしびが幽かに揺らく」と語っているが、これは、当時、幽霊の出現の前兆と考えられていた。この前兆の言及は、興味深いことに能の幽霊にもみられる。例えば、能『経政』では、次のような言及がみられる⁽³⁴⁾。

不思議やなはや深更になるままに、夜のともし火幽かなる、光の内より人影の、あるかなきかに見え給ふはいかなる人にてましますぞ。

このワキの開示によってシテは、「われ経政が幽霊なるが、おん弔ひの有難さに現はれ参りたり」と、その出現理由を語るが、すぐに「消え消えと形もなくて」「声は幽かに絶え残つて」「あるか」「なきかに」なる。

この経政の幽霊とワキの僧の「掛ヶ合」の短さは、シーザーの幽霊とブルータスの対話の長さに対応している。

シェイクスピアは、この能『経政』にみられるように悲劇『ジュリアス・シーザー』において幽霊に言わせるセリフを極端に儉約させ、そこに当時、信じられていた幽霊伝承とセネカの流れを汲む「復讐

悲劇」の幽霊の性格をない交ぜにしたシーザーの幽霊を創造した。そして『ハムレット』の幽霊を経てさらにその幽霊の語るセリフを一切無くし、『マクベス』に登場するバンクォーの幽霊を創造したのである。

『マクベス』では、第3幕第4場で前後2回にわたって幽霊が出現する。この幽霊は、無言で主人公のマクベスに現われ、マクベスの恐怖を舞台に表象する。この場で最も観客が注目するのは、バンクォーの幽霊それ自身の存在よりも、むしろそれを見たマクベスの反応であり、その恐怖のあらわれ方である。このバンクォーの幽霊は、マクベスのみに見えてマクベス夫人にもその場にいる他の誰にも見ることができない幽霊であり、マクベスの心理的恐怖が作り出した幽霊なのである。つまりバンクォーの幽霊は、近代的な〈主観性〉を強く出した幽霊であり、主人公の内面的なこころの恐怖を舞台化する上で重要な性格と機能を担った幽霊であったのである。

このバンクォーの幽霊が登場する『マクベス』を複式夢幻能の様式で上演した場合、そこに登場する幽霊は、バンクォーの幽霊ではなく、主人公のマクベスの幽霊に変更されるはずである。なぜなら能の幽霊は、幽霊それ自身が主人公となるからである。

新作能『マクベス』では、シテが、マクベスの幽霊で、ワキが旅僧になっており、マクベス夫人と魔女は、間狂言に登場する。ワキは、「英国ロンドンより出たる僧」で、行脚して「スコットランド」に立ち寄る。日も暮れかかる頃、たちまち霧が立ちのぼり、旅僧は深き森に迷い込む。そこへ忽然と城守りの老人（前ジテ）があらわれ、古城に導く。ワキの旅僧は、この城守りの老人に城の謂れを尋ねると、昔、マクベスという臣下が主君ダンカン王と盟友バンクォーを殺し、王位と城を奪ったが、マクベスは王の遺児に討ち取られ、その後、主のいない城となって長い年月が経ったと語る。そして自分が、マクベスの幽霊であることをほのめかし、「暗闇の火影」に紛れて消え失せる。（中入）そこへ闇の中から異形の者（魔女）があらわれ、マクベスを破滅させたと得意げに語る。次いでマクベス夫人があらわれ、苦しみを嘆き、次の詞章を語る。

ああ寒し。暗し。血が落ちぬ。血の匂ひがとれぬ。誰ぞわらわに大海の水を傾けよ。アラビアの香料を賜べ。何故にかくも寒きや。かくも深き霧ぞや。誰そ。誰ぞ居らぬか。燈を持て。マクベス殿。我が夫マクベス殿はいづくぞ。マクベス殿。マクベス殿。マクベス殿。

このマクベス夫人の詞章には、原作の第5幕第1場でマクベス夫人が夢遊病の場で語るセリフが取り入れられており、シェイクスピアのことばの豊かなイメージが、能の詞章と巧みに融合されている。この詞章を舞台で語り、マクベス夫人は、夫マクベスと燈とを求めつつ消える。異形の者は、人間のこころなど思いのままだと嘲笑し、「美しきは汚し。汚きは美しき。それ輝く光は深き闇。深き闇は輝く光。」と繰り返し、消える。このセリフは、原作の第1幕第1場で魔女たちが語る“Fair is foul, and foul is fair:”を能の詞章に巧みに取り入れたものである。

やがてこの次第を知った僧が、マクベスの愚かさを哀れに思い、読経すると、武者姿のマクベス（後ジテ）が登場する。そこで修羅道の地獄に落ち、未来永劫戦い続けるマクベスは、「浅ましや。恥づかしのわが姿や」と謡い、次の地謡でおわる。

暗きより。暗き道にぞ入りにける。はるかに照らせ山の端の月。祇園精舎の鐘よ鳴れ。また濃き霧のあたりを隠し。影も形もなき跡に。綴りさせてふきりぎりす。今は古城の主なる。鳴く音ばかり残るらむ。鳴く音ばかりぞ響きける。

この新作能『マクベス』では、シェイクスピアの悲劇『マクベス』の主人公を複式夢幻能の構成のなかで造型し、「東西文化」の融合をはかり、異文化の表象としてのマクベスの幽霊を創造したのである。

平成2年(1990)10月、『ハムレット』の公演で出発したク・ナウカシアターカンパニーは、演出家の宮城聡を中心に結成され、ひとつの役を、<語る>俳優の語り手と<動く>俳優の演じ手の、二人一役で演じるという独自の方法で古今東西の戯曲を上演し、海外でも注目されている劇団である。

この劇団は、平成13年(2001)5月、新利賀山房で『マクベス』(訳/松岡和子 構成・演出/宮城聡)を上演し、それは、パリでも公演され、平成16年(2004)11月には、下北沢ザ・スズナリで東京公演もおこなっている。

舞台には、無数の風車がまわっている。それは、魔女たちが引き起こす不穏な風そのものを表象しているように思える。そのなかを黒紋付を着た者たちが行き来する。この舞台の演出では、原作に登場する三人の魔女は、少女たちのもつ人形によって表象されている。それは、まさにマクベス夫妻の生まれ得なかった子供たちを象徴しているように思える。つまり魔女の存在は、生まれることなく流された水子の霊と見なすことができる。

またこの舞台では、「男らしさ」の幻想をふりかざすマクベス夫人は、マクベス自身のところが生んだ<分身>と見なされ、主人公のマクベス(阿部一徳)以外は、すべて女優が演じるという<クロス・ジェンダー>のキャスティングが、男に及ぼす女の力を観客に見せつける。

ク・ナウカの『マクベス』の舞台は、このように<ジェンダー>と<セクシュアリティ>がクロスするなかで語り手と演じ手が分離され、二人一役で演じられるのである。

この語り手と演じ手が、一人二役で演じる方法は、日本の古典芸能である人形浄瑠璃(文楽)で用いられる手法であり、宮城聡が創造したク・ナウカの方法は、こうした日本の古典芸能の方法をより意識化し、分離したものである。

フランスの批評家ロラン・バルトは、日本をひとつのテキストとして読んだ『表徴の帝国』のなかで人形浄瑠璃のこうした分離の問題に注目し、次のように述べている⁽³⁵⁾。

《文楽》は、舞台の三個所から、同時に読みとってもらうようにと別々に表出される三つの表現体(エクリチュール)を用いる。すなわち操り人形、人形遣い、声師(語り手)、である。(中略)西欧の演劇術にあっては、俳優は行動しているように見せかけるが、その行為はじつは身ぶり以外のものではない。舞台の上には、演劇しか、しかも恥ずべき演劇しか、ない。《文楽》、これは、行為と身ぶりとを分離する。《文楽》は身ぶりを示し、行為も見せてくれる。《文楽》は芸と労働を同時にさらけだし、その双方にそのそれぞれの表現体(エクリチュール)をゆだねておく。声は(中略)芸と労働を二つながら見せるものとなる。そうしてここに、わたしたち西洋人の聞いたこともない効果があらわれでる。声から遠く離れて、しかもほとんど身ぶりなしに、一方は人形に移された表現体(エクリチュール)、他方は動作による表現体(エクリチュール)、という二つの沈黙の表現体(エクリチュール)が、特別な昂揚をうみだす。(中略)《文楽》は、この距離というものがどのように機能しうるかを理解させてくれる。つまり、いくつもの基本表現(コード)の断絶によって、したがって舞台化のさまざまな特徴線に与えられた区切りによって、距離は機能しうるのである。すなわち舞台の上で入念におこなわれる模倣(コピー)は、消滅させられるのではなくて、二つの断絶と区切りによっていわば打ちくだかれ、割れ目をつけられて、ために、わたしたち西欧の俳優を鳥もちにかけて捉えこんでいるあの、声と身ぶりの、そして魂と肉体の換喩法(メトニミー)的な感染からまぬがれうるのである。

総合的で、しかも分離された演劇、《文楽》は、いうまでもなく即興をしりぞける。(中略) ここにおいては、《引用文》が、表現体 (エクリチュール) の一つまみが、規準 (コード) の断片が、君臨する。(中略) 現代的なテキストにおいてと同じ規準 (コード)、照合事項、断片的な決定事項、アンソロジーをつくる身振りの数々、これらの編みかたが、なんらかの形而上学的な訴えの効力によってではなくて、劇場の空間全体のなかに関かれた配合の芸の力によって、書かれた文章を多層化するのである。編むことによって始められたものを、配合の演技が休むことなく継続させるのである。

この「三つの表現体」と題された文章のなかでバルトは、日本の古典芸能である《文楽》について分析批評しているが、この批評は、そのままク・ナウカの演劇創造の分析をおこなう上でも有効であると思われる。ク・ナウカの演技は、役者が人形のように動く「人形振り」で、一瞬の感情を持続させたり、瞬間に空間移動させたり、一人の役者が、バルトの言う「芸と労働」を二つながら見せるのである。またク・ナウカの役者の朗読術には、通常の役者の読み方とは異なる声の「断絶と区切り」がみられる。こうした朗読術の工夫も《文楽》の方法論からヒントを得たものと思われる。

平成17年 (2005) 11月、ク・ナウカは、東京国立博物館の日本庭園に特設された能舞台において『ク・ナウカで夢幻能なオセロー』 (謡曲台本/平川祐弘 演出/宮城聡) を上演した。

『オセロー』は、黒い肌のオセローと白い肌のデズデモーナが、肌の色や年齢、宗教観を超えて互いに結ばれながら、<嫉妬>によって妻を殺してしまう「家庭悲劇」 (domestic tragedy) である。そこには、<ジェンダー>、<人種>、<家父長制>という問題が描かれており、異文化との共存を前提とする現代社会においても『オセロー』は、なおも現代に息づく悲劇である。

このシェイクスピアの悲劇『オセロー』をク・ナウカは、日本の古典芸能である能の上演方式である複式夢幻能の手法を用いて上演した。

平川祐弘の謡曲台本では、原作と異なり、オセロー (阿部一徳) に殺された妻デズデモーナ (美加里) の幽霊が、思い出を生き続けているという設定になっている。そして「人種を異にする男女の愛をめぐる疑念と嫉妬」というオセローとデズデモーナの二人の関係に焦点が当てられている⁽³⁶⁾。それによって生まれたのは、目をそむけたくなるような<嫉妬>によって引き起こされたシェイクスピアの「悲劇の世界」とは趣を異にする能の「幽玄の世界」である。

この『ク・ナウカで夢幻能なオセロー』では、ヴェネツィアを訪れたワキの旅僧の夢のなかにシテであるデズデモーナの幽霊があらわれ、最愛の夫オセローに殺害されることになった身の上を語り、ついに蓮が象徴する浄土に静かに旅だてて行くというものである。

平川の謡曲台本では、その謡曲の構成に従い、全曲の意味を数行の中に秘めて謡われる「次第」ではじまるが、それは、はじめイタリア語でも唱えられる。またそのなかには、「ぎらつく剣は鞘におさめよ」 (Keep up your bright swords,) という『オセロー』の第1幕第2場で語られるオセローのセリフが引用されている。平川は、この詞章に「セクシュアル・アソシエーションもこめた」と述べている⁽³⁷⁾。このように平川の謡曲台本は、謡曲の構成に従いながらも謡曲の詞章を詩として扱い、シェイクスピアの「ブランク・ヴァース」の詩を謡曲の文体で<翻訳>している。しかもこの台本では、原作のことばを随所に活かしつつ、政治関係と男女関係を主軸に、『オセロー』の物語の筋がはっきりしたものに仕立てられている。

新作能の謡曲台本と同様、この平川の台本は、シェイクスピアの悲劇『オセロー』を本説にしながらも、かなり自由に創作されている。例えば、前場で語られるキプロス島の政治的帰属のエピソードは、

シェイクスピアの原作から離れ、＜裏切り＞という問題を出すために平川が創作したものである。

また平川は、この台本を比較文化論的視点を込めて書いており、夏目漱石の「白菊にしばし逡巡らふ
鋏かな」という俳句を、この『ク・ナウカで夢幻能なオセロー』の最後の場面で用いている。

この夏目漱石の俳句は、「俳眼を以て西詩を見る」態度で書かれている。引用の漱石の俳句は、異文化研究のよい題材ともなる作品である。この俳句は、漱石が、明治37年（1904）5月、ラムの翻訳本『シェイクスピア物語』（小松武治訳）の「序文」の代わりに書いた「小羊物語に題す十句」に収録されているうちの一句である。漱石は、シェイクスピアの悲劇を読み、それぞれ印象的な場面を五七五の俳句形式のなかで＜日本化＞し、表現している。引用句の「白菊」の俳句は、悲劇『オセロー』の第5幕第2場の最終場面が題材にされている。それは、次の場面である。参考までに原文と共に菅泰男訳をつけておく⁽³⁸⁾。

It is the cause. Yet I'll not shed her blood ;
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth, as monumental alabaster.
Yet she must die, else she'll betray more men.
Put out the light, and then put out the light :

裁かねばならぬ罪なのだ。だが、血は流すまい。
雪より白いあの肌、磨き立てた
大理石のようになめらかなあの肌に傷はつけまい。
それでも、あれは死なねばならぬ。さなくばまた男を欺くであろう。
あかりを消して、それからあかりを消す

この場面は、白い肌のデズデモーナが寝室で寝ているところへ黒い肌のオセローが、嫉妬に狂いながら、入って来る場面である。オセローは、あかりを手にもって登場する。この場面でローソクのあかりは、オセローの「面（つら）あかり」となって彼の黒い容貌を劇的に際立たせる効果をもっている。このセリフには、血の「赤い」色とデズデモーナの雪よりも「白い」肌の色が、対照的に配合され、オセローの「黒い」肌の色は、オセローのもつローソクの「面あかり」によって鮮明に浮かびあがる。オセローは、デズデモーナに近づき、接吻するときに、ローソクをそばに置き、ローソクの「あかりを消して」、それからデズデモーナの「いのちの火」（あかり）を消してやろうと語る。この場面は、舞台ではさまざまな演出がなされるが、いずれもオセローがデズデモーナを殺そうとする激しい動物的な情念の強さが表現されるが、この場面を俳句で描いた漱石の「白菊」の世界は、日本の風土にあった植物的な淡い色彩の俳句的な世界に変容している。「白菊」は、デズデモーナを表象しているが、白い菊を切ろうか、切るまいかというためらいは、デズデモーナを殺そうか、殺すまいかのためらいに較べて、植物的で、赤い血が流れることはない。こうした変容が、この謡曲台本にはみられるのである。

なお『ク・ナウカで夢幻能なオセロー』では、間狂言が演じられるが、ここでは、小田島雄志訳の『オセロー』が挿入されており、シェイクスピアの悲劇『オセロー』の世界が、夢幻能の前場と後場に挟まれて挿入されるという構造がとられている。これは、間狂言のもつ特性を活かして原作の筋を観客に説明し、謡曲の内容を深く理解させるためのものである。

このようにク・ナウカの『オセロー』は、台本が謡曲台本であるため、能様式が色濃く反映されてお

り、それは、舞台の構造にも反映されている。エリザベス朝時代のシェイクスピアの舞台は、能舞台と同じ「オープン・ステージ」であるが、今回の上演では、能舞台を意識した舞台が設定されており、橋がかりが効果的に用いられていた。

橋がかりは、本舞台をつなぐ単なる通路ではなく、演技の場でもあるが、それは、あの世からこの世への掛け橋という象徴的な意味をもっている。特に夢幻能では、死者の幽霊が彼岸から此岸へこの橋がかりを渡ってくるのである。このように死後の世界と生者の世界が役者の身体を通して交流する〈場〉が、能舞台なのである。そこでは、〈死〉と〈再生〉の祭儀がおこなわれる。

演出家の宮城聡は、上演プログラムの〈演出家宮城聡 作品を語る〉のなかで夢幻能の構造に触れ、それが、「何故面白いかというと、舞台上で開陳される世界が、幽霊であるシテの頭の中、心の中といってもいいでしょうけれど、それがまるで展開図のように舞台一杯に広げられていくというところです。」と述べている。この夢幻能には、西洋演劇にみられるような二つの力の対立から生まれる〈ドラマ〉はないが、シテの内的矛盾が劇的葛藤を引き起こす場合もある。

宮城は、こうした能をサミュエル・ベケットの『しあわせな日々』のような芝居を念頭に置いて「現代演劇の中でも最も現代的な演劇に似ている」と述べている。そして宮城は、「現代劇のあり方と、能のあり方が似ている」ことを指摘し、夢幻能の主人公は、現代人のように「なんらかの事件によって世界そのものからはぐれてしまった、極度に孤独な人間たち」と捉える。また一方で、能は「鎮魂の儀式」であり、「自分たちのコミュニティをことほぐためのマツリ」でもあると言う。

さらに宮城は、「近代以降の演劇にはない、能の重要な機能」は、「孤独の救済」であり、そこには、「孤独の極からその救済へどーンと揺り戻すダイナミズムが内在してる」と述べている。

宮城聡演出の『ク・ナウカで夢幻能なオセロー』は、こうした演出の意図をもち、シェイクスピアの悲劇に代表される西洋演劇と日本の古典芸能を代表する能が大胆かつ繊細に融合された異文化演劇ともいえる上演であった。

が、シェイクスピアの悲劇『オセロー』をこのような能様式で最初に上演したのは、能シェイクスピア研究会を主宰した宗片邦義であった。宗片の英語能『能・オセロー』の初演は、昭和61年（1986）11月、磐田醍醐荘の能舞台でおこなわれた。その再演は、翌年（1987）4月、東京国立能楽堂の研修舞台でおこなわれた。いずれも宗片邦義の作・演出・主演で上演された。また日本語による『能・オセロー』の初演は、平成4年（1992）10月、水道橋の宝生能楽堂で上演された。この時の作・演出は宗片邦義であったが、シテ（オセロー）は、観世流の能楽師である津村禮次郎によっておこなわれた。

この『能・オセロー』では、妻を殺したあとその無実を知り、激しく後悔し、許しを乞うオセローの前に、デズデモーナが甦る。疑われ、虐げられ、ついに絞殺されても、自らの愛の変わることのなかったデズデモーナ。オセローは、この再会に無上の喜びを味わう。ふたりは、舞を舞い、永遠の愛を誓う。だが、夜明けと共に彼女の姿は、消え失せる。

この謡曲台本の「次第」は、「生命（いのち）の灯（あかり）プロメテウス、生命の灯プロメテウス、消さば再び燃えはせぬ。」という悲劇『オセロー』の第5幕第2場の“I know not where is that Promethean heat / That can thy light relume.”を踏まえている⁽³⁹⁾。そしてシテは、怪士（あやかし）の面をつけ、次のように地謡と拍不合で謡う。

シテ 「その理由（ことわり）は我が胸に、その理由は我が胸に。」

地謡 「理由（わけ）は言えぬ。清らかな星たちよ。」

シテ 「だれがあの血は流すまい。」

地謡 「あの雪よりも白い雪花石膏（せっかせっこう）にも似たなめらかな肌に、傷つけるとも。」

この詞章は、夏目漱石が、悲劇『オセロー』を読んで＜俳句化＞したオセローのセリフの部分である。このあと、孫次郎という女面をつけたツレのデズデモーナ（中所宣夫）が眠りから目覚め、オセローに「殺さないで」と叫ぶが、オセローは、妻を絞め殺してしまう。（中入）間狂言では、エミーリア（野村武司・現・萬斎）が登場し、イアーゴのことを現代の口語で語り、「あわれ乙女は うずくまり/両手を胸に 頭（かしら）を膝に/柳、柳と うたいます」と「柳の歌」を謡う。

後場でシテが、今は亡きデズデモーナに「許し給え、我が妻よ。」と言うと、ツレのデズデモーナが甦り、ふたりは再会する。そしてその喜びをふたりは舞を舞うことで表現するが、夜明けと共に妻の姿消え失せ、「夢は破れて空（むな）しき中（うち）に。祈りの声のみ残りけり、祈りの声のみ残りにけり。」という地謡の謡いで終る。

この新作能『能・オセロー』の大きな特色は、シェイクスピアの悲劇が日本語の謡曲の文体で表現されていることだが、その文体は、通常用いられる文語体ではなく、口語体で表現されている。そのため詞章が判り易く、能を見なれない観客層にも受け入れられた。

宗片邦義の伝統芸能である能とシェイクスピアの詩劇を融合したこの『能・オセロー』は、能にみられる「悟り」や「救い」の精神をシェイクスピア劇に溶け込ませ、「死と向きあった生を生きるための悟りの芸術」になっており、まさに東西の演劇が融合した「オルタナティブ」(alter-native) な異文化演劇であるといえる。

第四章 歌舞伎の女方による〈変身〉のドラマツルギー

〈変身〉のドラマツルギーによる役者の〈身体性〉については、歌舞伎の女方の〈身体〉を通して演じられたシェイクスピア劇の諸相を以下、見てみたい。

歌舞伎は、その名称が示すように「歌」と「舞」と「伎」の三要素からなる総合的な芸能である。その最大のねらいは、役者個人の〈芸〉を観客に見せ、観客に「慰み」を与えることである。そして役者は、観客に「慰み」を与えるためにさまざまな役柄を演じ、荒事のような非写実的な〈芸〉から写実味の濃い和事の〈芸〉まで多様な演技を観客に見せる。特に歌舞伎役者の条件としてよくいわれるのが、「一声二振三男」である。つまり声がよく、踊りがうまく、容姿のいいことが、役者の三要素だといわれる。いかに歌舞伎が視聴覚を大事にする芸能であるかがわかる。そして歌舞伎には、それぞれの演技に「型」（タイプ）があり、〈様式性〉が重んじられるため、衣装にも華やかであざやかな色彩感覚がみられる。隈取をはじめ、化粧もさまざまな役柄に〈変身〉するために意匠が凝らされている。特に女方は、女性の役を男性が演じるため、化粧と衣装と演技の工夫によってそれぞれの役に応じた女性に〈変身〉し、舞台に立つのである。

その女方の魁は、寛永・承応の時代（1624 1654）に活躍した村山左近あるいは右近源左衛門だといわれている。元禄の頃（1688 1703）になると、水木辰之助（1673 1745）、初代・芳沢あやめ（1673 1729）、初代瀬川菊之丞（1693 1749）などが活躍した。なかでも芳沢あやめは、写実的な女方の〈芸〉を完成した女方として知られている。その芸風は、芸談『あやめ草』に詳細に書き留められている。それによれば、女方の根本は、「色気」であるという。その「色気」を出すために心は、「平生（へいぜい）を女子（おなご）で暮せ」と書き記している。この芸談『あやめ草』には、主に女方の「心」のあり方が説かれ、女方を演じる上での細かい〈芸〉についてはふれていないが、時代がさがるにつれて、それが、技術論になり、女方の「型」が成立していくのである。例えば、名女方の六代目の尾上梅幸（1870 1934）が書き留めた『梅の下風』は、女方の芸論の集大成といわれるものである。そこには、「肩甲骨（けんこうこつ）をつければ肩の線が下って、女性らしいなで肩になる」というような技術本位の芸談がちりばめられている。

歌舞伎の女方は、こうした技術を身につけ、現実の女性以上に女らしい「色気」を出すのが、決してその姿は、現実の女性を模倣（コピー）したものではない。男性から見た女性の理想的な姿を探究し、女性のエッセンスを抽象化し、女性の美しさをひとつの典型として描いたのが、歌舞伎の女方である。世界に類のない妖しい女の美しさが創り出されるのは、そのためである。

シェイクスピアの活躍したエリザベス朝時代の舞台にも女性の役を演じる少年俳優（boy actors）の女方がいたが、王政復古期（1660 1685）のおわり頃には、女優の登場と共に姿を消した。そのため当時の少年俳優が、どのような演技をしていたのかは、シェイクスピアのテキストから類推するほかないが、王政復古期以前の少年俳優による女方の記述が残っていないわけではない。

英国にける少年俳優の源泉は、教会附属の聖歌隊の生徒たちである。彼らは初めアマチュアであったが、やがて俳優を職業とし、中世の聖史劇や道徳劇に出演した。また旅芸人の一座には、少なくとも一人は、少年俳優がおり、幕間狂言（Interludes）で女性の役を演じた。こうした少年俳優が、エリザベス朝時代の少年俳優の直接の源泉であると考えられている。彼らは、10歳から13歳で徒弟として個人の役者について演技の修業をし、20歳を過ぎても少年俳優をしていたという者がいるが、多くの少年俳優は、俳優として活躍する時期が、きわめて短かった。

王政復古期（Restoration）以降、マーガレット・ヒューズ夫人が女優として舞台に登場するまで、

シェイクスピア劇に登場する女性は、「生身のおんな」(natural women)ではなく、<異装>によって作られた「人工的なおんな」(artificial women)であった。例えば、1616年4月20日にマクベス夫人を演じたといわれる少年俳優ジョン・ライスは、その当時の代表的な女方であり、この少年俳優は、当時の名優パーベッジと並び称せられた。この少年俳優は、1607年から1611年までシェイクスピア劇団の花形の女方として活躍し、彼の演じたマクベス夫人は、当時、“a very fayre and beautiful Nimphe”であったと伝えられている。

最後の少年俳優といわれたエドワード・キナストンは、二十代の頃、とても美しい女方であったと、サムエル・ピープス(1633-1703)の日記にも記されているが、英国の演劇界では、彼を最後に少年俳優による女方の伝統は途絶えてしまったのである。

が、歌舞伎の女方は、絶えることなく、21世紀の今日でも存在しており、その女方による<芸>は、連綿と受け継がれている。

この歌舞伎の女方は、明治以降、今日までシェイクスピア劇の翻案劇や翻訳劇においても女性の役を演じ、それぞれの役に応じた女方の「型」を残している。

歌舞伎の女方が、シェイクスピア劇に登場する女性の役をはじめて演じたのは、『ヴェニスの商人』の翻案歌舞伎である『何桜彼桜銭世中』(さくらどきぜにのよのなか)が上演された明治18年(1885)である。この時、ポーシャにあたる玉栄を演じた女方が、阪東寿三郎である。以来、明治時代には、歌舞伎や新派で盛んにシェイクスピア劇が、<翻案>の形態で受容され、女方が、シェイクスピア劇に登場する女性の役を演じた。それは、明治24年(1891)、千歳米坂(1866-1918)が新派の女優としてはじめて登場してからも、明治36年(1903)2月、新派の女優である川上貞奴(1871-1946)がシェイクスピアの翻案劇『オセロー』でデズデモーナにあたる鞆音の役を演じてからも、シェイクスピア劇に登場する女性の役は、歌舞伎や新派の女方によって演じられていたのである。例えば、明治38年(1905)2月、大阪・朝日座で新派の福井茂兵衛(1860-1930)一座による翻案劇『マクベス』が上演された時、マクベス夫人を演じたのは、新派の女方である喜多村緑郎(1871-1961)であった。この喜多村の演じたマクベス夫人は、当時、評判であった。特にマクベス夫人の夢遊病の場では、「眼は何処やらに底光りを帯びて居つて、無意識な様な、されどとて意識のある様な動作」を巧みに映し出しており、その姿は、妖艶で、どこやらに「ヒステリー性」も見えていたという、当時の劇評が残されている⁽⁴⁰⁾。

日本ではじめてマクベス夫人を演じたのは、この新派の女方である喜多村緑郎であったが、喜多村は、このマクベス夫人を演じるにあたって西洋の女優エレン・テリー(1848-1928)の姿をモデルにして演じたと伝えられている。

坪内逍遙(1859-1935)は、このように女方が西洋の女優の演技を模写し、擬似西洋人的な演技をすることを危惧し、歌舞伎の女方は、そうした西洋の女優の模写のこころを捨てて「捨て身」のこころで女を「無技巧の技巧」ともいえる<芸>で演じるのがよいと主張した。

また大正時代には、歌舞伎座で翻訳劇『オセロー』(小山内薫訳・演出、1925)が上演され、七代目の松本幸四郎(1870-1949)がオセローを演じ、デズデモーナを女方の二代目の市川松蔭(1886-1940)が演じた。この松蔭は、「素の美しさ」をもつ女方と言われ、「松蔭のような女」ということばも生まれた。この女方には、竹久夢二(1884-1934)の描くようなおんなの風情があり、松蔭は、「大正ロマンの香り漂う新歌舞伎の華」とも評された。

が、昭和に入ってから、次第にシェイクスピア劇に登場する女性の役は、女優によって演じられるようになっていくのである。

戦後では、昭和32年(1957)9月、三代目の市川左團次(1898-1969)のシャイロックによる菊五郎

劇団『ヴェニスの商人』（坪内逍遙訳・加藤長治演出）が、東横ホールで上演された時、ポーシャを演じた七代目の中村福助（1928 現・中村芝翫）がいる。この女方の演技には、＜歌舞伎の華＞があり、武家のお姫さまである、いわゆる「赤姫」と呼ばれる娘方の華やかさが出ている一方で、原作のポーシャのもつ＜芯の強い性格＞もよくあらわれており、歌舞伎とシェイクスピア劇が「不思議なくらいぴったり」と融合された女方の演技であったと、いわれている。その後、歌舞伎の女方でシェイクスピア劇を演じ、最も注目されたのは、坂東玉三郎（1950 ）である。

坂東玉三郎は、6歳で守田勘弥に弟子入りし、7歳で初舞台を踏み、昭和39年（1964）6月に五代目の坂東玉三郎を襲名した。玉三郎は、10代の頃に四代目鶴屋南北（1755 1829）の『桜姫東文章』（さくらひめあずまぶんしょう）の白菊丸を演じ、エリザベス朝の少年俳優のもつ「美貌の稚児らしい感じ」を表現し⁽⁴¹⁾、また昭和44年（1969）に三島由紀夫（1925 1970）の『椿説弓張月』（ちんせつゆみはりずき）の白縫姫を演じ、「残酷な刑罰を課すサディスティックな姫の役」を好演した⁽⁴²⁾。これは、曲亭馬琴の原作を三島由紀夫が新作歌舞伎として脚色したもので、東京・国立劇場で初演された。この上演を契機に1970年代に全国的な「玉三郎ブーム」がわきおこってくるのである。

これらの役は、十代で演じた玉三郎の代表作だが、二十代には、『お染の七役』のように「コスチュームの変化で際立たせる役」をこなしたり、『鳴神』（1970）の雲の絶間姫や『お艶殺し』のお艶のように「結果的に男を破滅させる役」も好演している⁽⁴³⁾。

さらに玉三郎は、歌舞伎のほかにも新派の女方の＜芸＞も学び、昭和50年（1975）、新橋演舞場で上演された泉鏡花（1873 1939）の『稽古扇』では、お藤のような「浪漫主義的色彩の濃厚な役」も好演している⁽⁴⁴⁾。

玉三郎のこうした十代・二十代に演じた女方の経験と演技は、歌舞伎以外のジャンルでも光彩を放った。彼は新派や新劇の俳優とも多く共演し、ジャンルを越えたさまざまな舞台で女方の＜芸＞の幅を広げていった。特に昭和51年（1976）2月に玉三郎は、日生劇場でシェイクスピアの翻訳劇『マクベス』（小田島雄志訳・増見利清演出・高田一郎装置）に出演し、女方による洋装のマクベス夫人を演じた。

玉三郎は、平幹二郎と共演したこの『マクベス』で「西洋のドレス」を着こなし、マクベス夫人の役を通して「ヨーロッパ貴婦人の美しさを体現」した。その演技には、歌舞伎の女方というより「女装した少年俳優」という印象が強く、そこには、エリザベス朝の少年俳優をしのばせる演技が認められ、「両性具有」のイメージを彷彿とさせるものがあった。演劇評論家の戸板康二は、そうした玉三郎の演技を「第3の性」と評した。そこには、歌舞伎の女方としては、「異端」ともいえる「前衛性」をもった人物の形象化がなされていたのである。

日生劇場の初演の『マクベス』の舞台では、玉三郎の出が劇評で「最もよい」と言われ⁽⁴⁵⁾、玉三郎が舞台奥の柱のかけから俯いて手紙を読みながら登場、上手の階段を静かに上り、2階中央で「烏の声までしわがれる」（第1幕第5場）以下の独白を言い終るまでが、実に新鮮で、緊張感に満ち、すばらしいものであった。中村哲郎が、劇評「玉三郎のマクベス夫人」で評しているように、「せりふの強弱にも神経が行き届き、足取りには、気韻」があり、「一種凄涼な悪女の冴えた風趣めいたものも出」ていた。

またダンカン（田中明夫）殺害後、気弱な夫マクベス（平幹二郎）を残して現場を確認しに一人で階段を駆け上がっていくところは、特に女優では表現しにくい「女方ならではの烈しい力感」があった。私は、こうした玉三郎の演技を見て『鳴神』で絶間姫が岩組をよじ登る演技が、ここで活かされていたように感じた。まさに歌舞伎の女方の伝統的身体所作によって再読されたシェイクスピア劇を見た思いがした。

この劇中で玉三郎の容姿が映え、立派に見えたのは、宝冠をいただき、長衣の裾をひらいてあらわれる「宴会の場」(第3幕第4場)である。この場で玉三郎は、紫色のドレスを着ていたが、その姿は、妖艶で美しかった。その姿は、二代目松蔭から芝翫、のちの五代目中村歌右衛門(1865-1940)までの「女方の女唐服(めとうふく)」といったものとは異質であった。それは、むしろ「女装した少年俳優」という印象が強く、玉三郎のマクベス夫人には、「エリザベス朝演劇の原型」をしのばせる少年俳優の演技が認められた。

その後、同年7月、京都・南座と名古屋・中日劇場でもマクベス夫人を演じ、いずれも好評であった。私は、昭和51年(1976)2月、日生劇場で玉三郎のマクベス夫人をはじめてみたが、その時、演じられた「夢遊病の場」(第5幕第1場)では、やや歌舞伎的視点が希薄であったため、聞かせゼリフが乱れた動作のなかで言い流されたのは、残念であった。が、昭和51年7月、京都・南座で演じられた「夢遊病の場」では、この初演と異なり、歌舞伎的な視点が強く出されていた。特にこの「夢遊病の場」で花道が使われたため、玉三郎の歌舞伎役者としての女方の演技が遺憾なく発揮されていたのは、印象的であった。そこには、歌舞伎の女方によって創造されたシェイクスピア劇に登場する女性が、女方の美学に裏打ちされ、表現されていたのである。

玉三郎は、基本的に「人間の感情を再構築すること」が<演技>だと考え、歌舞伎は、七五調の詩的な言葉と高いエンターティメント性をもった演劇であり、それは、シェイクスピア劇に「非常に似たものを見つけることができる」と述べている。

さらに玉三郎は、「男が女を演じる」女方という様式には、「神への憧れ」が源にあると考えている。そして女方というものは、「感受 浸透 反応」という流れのなかで化粧の仕方とか声のだし方とか細部をきわめていくことが大切だと述べている。

玉三郎は、『マクベス』の出演を引き受けた時、「私は女形ですから、あくまでも日本人として、それも女形としてマクベス夫人をやるしかない」と発言していたが、この発言通り、玉三郎は、歌舞伎の女方としてマクベス夫人を精一杯演じた。この玉三郎の演じた女方のマクベス夫人には、歌舞伎とシェイクスピア劇のもつ類似性が、玉三郎という女方の<身体>を通して舞台に表現されていた。

玉三郎は、この『マクベス』の後、昭和52年(1977)4月、新橋演舞場で『オセロー』(小田島雄志訳・増見利清演出)のデズデモーナも演じた。この時、オセローを二代目の尾上松緑(1913-1989)が演じたが、急病で倒れた後は、三代目の河原崎権十郎(1918-1998)が代役を勤めた。イーアゴーを尾上辰之助(1946-1987)が、それぞれ演じた。特にデズデモーナの玉三郎は、妖しい美しさで観客を魅了したが、玉三郎には、デズデモーナよりもマクベス夫人のほうが、私には適役に思えた。

演劇評論家の大笹吉雄は、権十郎が松緑の代役を勤めた『オセロー』(4月2日昼)を見て「シェイクスピア作品移入初期の、翻案舞台を見ているような気さえした。」と評していたが⁽⁴⁶⁾、歌舞伎の舞台が、パターン化された役柄の組み合わせによって構成されるように、それを演じる役者も一定のメソッドとしての様式化された<身体>を演じることで、その役柄になるのである。

玉三郎は、そうした歌舞伎役者の<身体>を通して観客に<日本化>されたシェイクスピアの<ドラマ>を伝えたのである。

玉三郎の後、シェイクスピア劇の女性の役を演じて注目された歌舞伎俳優は、七代目の市川染五郎(1973)、二代目の澤村藤十郎(1943)、五代目の尾上菊之助(1977)である。

平成3年(1991)6月、東京・パナソニック・グローブ座で、歌舞伎版『ハムレット』である『葉武列土倭錦絵』(はむれっとやまとにしきえ)が初演されたが、この時、主人公の葉叢丸(ハムレット)とその恋人である実刈屋姫(オフィーリア)の二役を演じたのが、市川染五郎である。染五郎は、14歳

で『ハムレット』を演じ、18歳でこの『葉武列土倭錦絵』（織田紘二脚本・演出）に出演し、一人二役を演じた。この台本の作者は、幕末明治に活躍した戯作者、仮名垣魯文（1829 1894）である。この浄瑠璃体の『ハムレット』の翻案作品が、「東京絵入新聞」に連載されたのは、明治19年（1886）であった。この時、魯文は、この翻案作品の歌舞伎による上演を強く望んでおり、葉叢丸を九代目の市川團十郎（1838 1903）、実刈屋姫を福助、後の五代目中村歌右衛門（1865 1940）に見立てて書いているが、平成3年6月まで上演されることはなかった。

日本で翻案劇『ハムレット』が初めて上演されるのは、明治35年（1902）10月である。大阪・朝日座で上演された『紅葉御殿』が、その嚆矢である。この時、主人公のハムレットは、葉村清（秋月桂太郎）となり、オフィーリアは、折江（木下吉之助）、母ガートルードは、軽子（山田九州男）となっている。このようにオフィーリアもガートルードの役も新派の女方で演じられていた。

『ハムレット』に女優が登場するのは、その翌明治36年（1903）11月、東京・本郷座で川上音二郎（1864 1911）の一座によって上演された正劇『ハムレット』（山岸荷葉・土肥春曙翻案）からである。この時、オフィーリアにあたる折枝を演じたのが、新派の女優である川上貞奴（1871 1946）であり、ハムレットにあたる葉村蔵人を演じたのが、川上音二郎であった。

その後、明治40年（1907）10月、明治座で五代目の市川小團次（1850 1922）の一座によって沙翁悲劇『はむれっと』（山岸荷葉翻案）と題された新作歌舞伎が上演されている。これが、明治時代に上演された唯一の歌舞伎版『ハムレット』であった。この新作歌舞伎は、翌年（1908）3月、大阪・中座で初代の中村雁治郎（1860 1935）の一座によっても再演されている。

初演の舞台で葉村冠者年曆（ハムレット）を演じたのが、市川小團次であり、折枝姫（オフィーリア）を演じたのが、市川女寅（1862 1914）であった。

平成3年6月、初演された『葉武列土倭錦絵』で実刈屋姫を演じた市川染五郎の女方の演技は、明治期にこうしたシェイクスピア劇を演じた市川女寅の女方の〈芸〉が継承され、演じられたものである。この初演の折、ハムレットの独白は、坪内逍遙訳が用いられ、市川染五郎によって語られた。この初演では、染五郎が一人二役を勤めるため、「尼寺の場」が上演されなかったが、平成9年（1997）9月、東京・サンシャイン劇場で再演された時には、染五郎の強い希望もあり、「早替わり」で「尼寺の場」が上演された。このように再演の舞台では、女方の演技の見せ場がふんだんに盛り込まれたものになっていた。

なおこの『葉武列土倭錦絵』の初演の後、引き続き、新神戸オリエンタル劇場でも上演され、平成3年9月には、ジャパン・フェスティバルの一環としてロンドン・ニューキャッスル・ダブリンでほぼ一ヶ月の海外公演がおこなわれた。平成9年9月の再演は、この海外公演の6年後に実現した。この再演は、東京・サンシャイン劇場に続き、新神戸オリエンタル劇場でも上演され、好評を博した。

平成6年（1994）4月、明星大学の図書館付設明星シェイクスピアホールのかげら落とし公演にて『オセロー』の新作翻案舞踊『百波姫（もなみひめ）』（澤村藤十郎構成・演出・主演）で百波姫（デズデモーナ）を演じた澤村藤十郎である。この新作翻案舞踊では、歌舞伎舞踊のさまざまな趣向が、随所に取り入れられており、歌舞伎舞踊の様式でシェイクスピアの悲劇『オセロー』が上演された。なお明星シェイクスピアホールの舞台は、エリザベス朝時代の舞台と日本の伝統演劇の舞台を融合した構造になっており、独自の舞台空間のなかでこの公演は、上演された。

平成17年（2005）7月、歌舞伎座で上演された蜷川幸雄演出・小田島雄志訳・今井豊茂脚色による『NINAGAWA 十二夜』は、女方の登場するシェイクスピア劇の問題を考える上で重要な作品である。この『NINAGAWA 十二夜』では、六代目の尾上菊之助が、原作のヴァイオラにあたる琵琶姫とセバ

スチャンにあたる斯波主膳之助の双子の兄妹を一人二役で演じる。先ずこの「早替わり」のみどころが最初にくるのは、序幕第2場の紀州灘沖合いの場である。この場では、紀州灘の沖合いで一艘の大船が進んでいる。船上には、すでに両親を亡くした主膳之助と妹の琵琶姫がいるが、この二人を染五郎は、見事に「早替わり」で演じる。

やがてこの船に海賊どもの船が、漕ぎ寄せ、この海賊たちは、主膳之助らに襲いかかる。主膳之助らが、これに打ち向かうところ、一天にわかには掻き曇り、嵐となる。そして主膳之助らは、海中へ投げ出されてしまうのである。

序幕第3場は、紀伊国加太の浜辺である。琵琶姫は、この浜辺にうちあげられ、兄の無事を祈り、男の姿に変装し、大篠左大臣（オーシーノ公爵）に奉公することを決意する。

序幕第4場は、織笛姫（オリヴィア）の屋敷の奥座敷である。そこでは、織笛姫の叔父・左大弁洞院鐘道（サー・トービー・ベルチ）が、腰元の麻阿（マライア）を相手に話をしている。この洞院鐘道（市川左團次）と麻阿（市川亀治郎）は、恋仲である。洞院鐘道は、飲み仲間の右大弁安藤英竹（サー・アンドルー・エーギュチーク）を、姪の婿に迎え入れようと躍起になっている。そこへ英竹（尾上松緑）がやってきて洞院鐘道と酒蔵へ向かって行く。

序幕第5場は、大篠左大臣館の広間の場である。男姿になった琵琶姫は、「獅子丸」と名乗り、大篠左大臣（中村信二郎）に小姓として仕えている。左大臣は、この獅子丸に織笛姫への恋の使者になるように命じるが、琵琶姫は、密かにこの左大臣を慕い始めている。

序幕第6場は、元の織笛姫邸の奥座敷の場である。ここへ織笛姫（中村時蔵）があらわれ、用人の丸尾坊太夫（マルヴォーリオ）を呼び出す。坊太夫（尾上菊五郎）は、頑固一徹者で、奉公人たちから煙たがられている人物である。彼は、礼儀作法をわきまぬ洞院鐘道や安藤英竹を目の敵にしている。

織笛姫は、この坊太夫に大篠左大臣からの使者を追い返すように命じるが、獅子丸は、強情に織笛姫に会うまで帰らないと言い張る。仕方なく織笛姫は、この獅子丸に会う。獅子丸は、織笛姫に大篠左大臣の想いを述べ、その想いを受け入れてほしいと願い出る。が、織笛姫が拒むので、獅子丸が帰ろうとすると、これを織笛姫は、呼び止め、獅子丸にまた来るならば、いつでも会うと言葉をかける。織笛姫は、獅子丸が立ち去ると、自分の扇に和歌をしたため、文箱に入れ、獅子丸が忘れていったものだと言って坊太夫に命じて、獅子丸に届けさせる。織笛姫は、獅子丸に恋してしまったのである。

序幕第7場は、織笛姫邸長廊下の場である。坊太夫は、獅子丸の後を追って獅子丸に文箱を渡す。獅子丸は、そんなものは持参した覚えがないと坊太夫に返そうとするが、坊太夫は相手にせず、立ち去ってしまう。

獅子丸は、その文箱のなかに恋を詠んだ和歌が書かれてあったことから織笛姫が、自分に恋心を抱いていることに気づき、思い悩む。

序幕第8場は、紀伊国串本・港の場である。あたりには、漁師らが行き交っている。そこへ九死に一生を得た主膳之助があらわれる。その主膳之助を追ってきたのが、海斗鳩兵衛（アントーニオ）である。彼（河原崎権十郎）は、海賊の頭目であったが、嵐のなかで主膳之助を助けて以来、「五郎太」と名乗って、身分を隠し、主膳之助の世話をしていたのであった。その恩を思い、主膳之助は、彼に自分の身分を明かし、ひとまず都へあがり、大篠左大臣を訪ねるところであることを明かす。鳩兵衛は、そのまま下僕となっていたかったが、海賊ゆえに、その場で別れることにする。

序幕第9場は、織笛姫邸長局の場である。洞院鐘道、安藤英竹、麻阿の三人が騒いでいると、そこへ坊太夫がやって来て三人を叱りつける。三人は、腹の虫がおさまらず、坊太夫に何か仕返しをしようと、考えはじめる。

坊太夫が密かに織笛姫に心を寄せていることを知っている麻阿の発案で、織笛姫の筆跡を真似て、麻阿が偽の恋文を書き、これを元にして、坊太夫をからかってやることに決める。

第2幕第1場は、大篠左大臣館広間の場である。獅子丸は、織笛姫の恋にうち沈む大篠左大臣を慰めようと、舞を披露する。その舞を肴に盃を重ねた左大臣は、再び、獅子丸を織笛姫の許へと差し向けるのであった。

第2幕第2場は、織笛姫邸中庭の場である。坊太夫に恨みを抱く洞院鐘道らは、文箱を中庭に置いて坊太夫を待ち受ける。その文箱のなかには、織笛姫の筆跡を真似て麻阿が書いた偽の恋文と、恋の一首をしたためた短冊が入っている。坊太夫は、その文箱を取り上げ、短冊と偽の恋文を読み始める。

宛名のない偽の恋文を、自分に宛てたものだと思い込み、織笛姫が自分に思いを寄せていると勘違いした坊太夫は、目の色を変える。手紙の内には、「...我が好む色は鬱金（うこん）色にて候えば、鬱金の装束、鬱金の足袋、鬱金の下帯、鬱金の冠を頂き、身を飾り立てるように...」などと書いてある。偽の恋文を本物と信じた坊太夫は、文と短冊を抱き締めて、駆け去って行く。

第2幕第3場は、織笛姫邸奥庭の場である。織笛姫は、やってきた獅子丸に自分の思いの丈を打ち明ける。そんな織笛姫の様子に獅子丸は、二度とここへは来ないと告げる。

大詰の第3幕第1場は、奈良街道宿場外れの場である。主膳之助と鳩兵衛は、すでに都にほど近いところまでやって来た。人目を避ける身の上の鳩兵衛は、主膳之助と宿場外れの旅籠で落ち合うことに決め、二人は一旦、別れることにするのであった。

第3幕第2場は、元の織笛姫邸長局の場である。安藤英竹は、織笛姫が恋しているのは、獅子丸だと賞り、織笛姫のことを諦める言い出す。慌てた洞院鐘道は、織笛姫が安藤につれなくするのは、安藤の心を惹こうとする方便だと言い繕い、安藤に獅子丸と決闘を申し込めと唆す。これを真に受けた安藤は、早速、獅子丸への果たし状を書くことにする。

第3幕第3場は、元の織笛姫邸奥庭の場である。獅子丸の訪れを心待ちにする麻阿は、坊太夫が乱心した様子だと告げる。そこへ坊太夫が、鬱金の装束で身を固め、薄笑いを浮かべてあらわれる。織笛姫は、乱心したとしか思われない坊太夫を麻阿に任せ、獅子丸を出迎えるためにその場を去る。これと入れ違いに洞院鐘道らがやって来ると、坊太夫は、彼らを一瞥して去って行く。洞院鐘道たちは、坊太夫を長局に押し込めることにする。

折から安藤が、獅子丸に宛てた果たし状を持参する。洞院鐘道は、獅子丸を待ち伏せるように勧める。安藤は、その言葉に従い、一旦その場を去る。安藤から果たし状を預かった洞院鐘道は、獅子丸へ安藤が遺恨を晴らそうとして、待ち伏せしていると告げる。洞院鐘道は、安藤と獅子丸の間を取り持つように見せかけ、形だけでもひと太刀なりとも斬り結び、怪我をせぬよう、互いに引き合うように説得したと話す。

洞院鐘道の言葉を信じて獅子丸と安藤が、互いに刀を抜いて構えるところ、鳩兵衛がやって来て二人の間に割って入る。鳩兵衛が、獅子丸を主膳之助と思い込み、仲裁を買って出る。そこへ役人たちが手下を連れてあらわれ、鳩兵衛を捕らえる。獅子丸は、自分の危難を救おうとしてくれた恩人だと言って鳩兵衛を庇おうとする。これを押し止めた鳩兵衛であったが、獅子丸が鳩兵衛を見ず知らずの方と聞いて落胆、その心の変りようを恨む。そして鳩兵衛は、引き立てられて行く。

興ざめた様子の洞院鐘道たちが立ち去って行くと、獅子丸は、鳩兵衛が自分を「主膳之助様」と呼んだことから、兄が無事だと思い新たにするのであった。

第3幕第4場は、元の織笛姫邸長局の場である。坊太夫は、織笛姫に会わせてほしいと願うが、洞院鐘道らは、坊太夫を散々に鬩ってからかい、坊太夫は気を失ってしまう。洞院鐘道らは、その場を立ち

去って行く。

やがて気がついた坊太夫は、自分が理不尽な目に遭わされたのもすべて織笛姫ゆえと、その恨みをしたためた文を織笛姫に届けるようにと、比叡庵五郎（フェービアン）に託すのであった。

第3幕第5場は、織笛姫邸門外の場である。待ち合わせの旅籠に姿をあらわさない鳩兵衛を探して主膳之助は、織笛姫の屋敷の門前までやって来る。この姿を目にした洞院鐘道らは、主膳之助を獅子丸だと思い、打ち掛かる。ここへ織笛姫があらわれ、洞院鐘道らの無礼を詫びて、主膳之助を館の内へと招き入れる。

入れ違うように獅子丸らを伴ない、大篠左大臣がやって来る。そこへ鳩兵衛が、引き立てられて来る。左大臣は、織笛姫への思いを直接伝えようと、獅子丸らを伴ない、邸の内へと入って行く。

第3幕第6場は、織笛姫邸広庭の場である。屋敷内へ招き入れられた主膳之助は、織笛姫が、自分に思いを寄せてる様子を知って戸惑っている。しかしそんなことを気にも留めぬ織笛姫は、主膳之助へ夫婦固めの盃を交わして欲しいと申し出る。主膳之助もこれを拒む理由は無く、腰元たちに案内され、屋敷の奥へと入って行く。そこへ左大臣が織笛姫に思いの丈を述べにあらわれるが、織笛姫が一向に取り合わないの、諦めてその場を去ろうとする。左大臣に続いて獅子丸も立ち去ろうとすると、織笛姫は、「我が夫（つま）様」と呼び止める。これを聞いた左大臣は、獅子丸に詰め寄る。また織笛姫も自分との約束を破るのかと、なじり始める。そこへ奥から傷を負った安藤英竹が飛び出して来る。安藤の話では、獅子丸に打ちのめされたと言う。また洞院鐘道も同様に獅子丸にひどい目に遭わされていると言う。ところが、目の前にその獅子丸が入るので安藤は驚く。この様子を見て合点のゆかぬ左大臣は、奥の様子を見て来るようにと、獅子丸を差し向ける。

そこへ麻阿に助けられた洞院鐘道が逃げて来る。これを追って駆け出して来た若衆は、獅子丸のようだが、どことなく様子が違う。と、そこへまたもや獅子丸があらわれる。その姿形を見て一同驚く。それもそのはず、そこには、鏡に写った如く、二人の獅子丸の姿があった。

全員を巻き込んで間違い、取り違いが続発して大騒ぎになるが、最後には、めでたし、めでたしの大団円を迎える。

以上が、3幕18場の梗概である。原作の『十二夜』の筋をよく踏まえ、できるだけ原作通りの展開になっており、登場人物名も原作の人物名の音に似た名前に変えられている。が、この『NINAGAWA 十二夜』は、歌舞伎の定式を逸脱しておらず、新作歌舞伎として仕上がっている。ただ蜷川幸雄演出のこの舞台は、装置に画期的な素材が用いられ、壁面が鏡になっていた。装置は、金井勇一郎である。

この舞台では、尾上菊之助の「獅子丸実は琵琶姫」という一人二役の「早替わり」が大きなみどころになっているが、これは、歌舞伎の伝統的な趣向のひとつである。今回の舞台で主膳之助の衣装は、歌舞伎の『本朝廿四孝』に登場する勝頼の衣装が用いられていた。この歌舞伎は、「蓑作実は勝頼」という別の人物であるという設定の芝居だが、こういう二重構造のなかに歌舞伎の登場人物は生きているのである。今回の『NINAGAWA 十二夜』の舞台もシェイクスピア劇の歌舞伎版でありながら、そうした歌舞伎と原作の構造に共通するものが認められる。

今回の舞台で菊之助は、琵琶姫と獅子丸と主膳之助を大変、うまく演じていたが、特に琵琶姫が変装して獅子丸となる演技には、エリザベス朝時代の少年俳優の女方の演技を彷彿とさせるものがあった。また原作のマライアにあたる麻阿を演じた女方の市川亀二郎も好演で、存在感のある演技で観客を楽しませてくれた。

平成14年（2002）、シェイクスピア・グローブ座が上演された『十二夜』では、三代目の中村雁治郎（1931 現・坂田藤十郎）を師と仰ぐマーク・ライアンズ（1960 ）が、気づり高い女主人公オリ

ヴィアを見事に演じ、シェイクスピア劇の女方の魅力を印象づけた。この上演にみられるように女性のエッセンスを抽象化して演じる歌舞伎の女方から学んだ<芸>によって、シェイクスピア劇に登場する女性の役を演じることは、異文化演劇としてのシェイクスピア劇の再発見に繋がるものと考えることができる。

第五章 異文化の〈語り〉の諸相 浄瑠璃と方言による声の表現技法

「オープン・ステージ」と呼ばれる舞台空間においては、シェイクスピア劇のセリフは、「見せること」(“showing”)に重点を置いた視覚的事実の伝達と「語ること」(“telling”)に重点を置いた修辞という二つの側面が重層的に役者によって語られていたが⁽⁴⁷⁾、英国の王政復古以降は、この舞台空間のあり方が大きく変わり、セリフは、限定された舞台装置や照明のある近代的な額縁舞台の空間で語られるようになる。その結果、役者は、張り出した舞台から観客に向かって語っていた独白を声に出して考える「モノローグ」(“monologue”)として処理し、リアリズムの演技術によって独白を処理したのである。この方法は、シェイクスピア作品の映画化された独白の処理としてよく用いられる手法である。が、こうした処理によって私は、シェイクスピアの独白にみられた〈語り〉の要素が失われてしまい、セリフのもつ〈重層性〉が希薄になったと考える。そのためにセリフは、「語ること」よりも「見せること」に重点が置かれたものに変質してしまったのである。

蜷川幸雄演出の仏壇に見立てた『マクベス』の舞台は、日本的な世界に状況が設定され、まさに「見せること」に重点を置いた異文化プロダクションの好例といえる。『NINAGAWA 十二夜』も同様である。

が、シェイクスピア劇と日本の古典芸能では、近代写実散文劇にはみられない〈語り〉の要素がともにみられる。特にシェイクスピアの「ブランク・ヴァース」(“blank verse”)と近松門左衛門の「浄瑠璃」には、〈語り〉の面から多くの類似点が認められる。以下、声の表現技法における〈語り〉の諸相を、特に浄瑠璃の節廻しによる〈語り〉や地域語(方言)によるセリフの抑揚ある〈語り〉を例にあげながら、考えてみたい。

坪内逍遙は、「近松の浄瑠璃」の中でその浄瑠璃を「叙事詩的脚本」(“epical drama”)と規定する⁽⁴⁸⁾。そして逍遙は、シェイクスピアの戯曲にも近松にみられる〈語り〉の要素があることに注目し、シェイクスピアの悲劇『ロミオとジュリエット』と近松の世話物『心中天の網島』を比較し、その両者に共通して“pathetic”な局面をもつ〈語り〉がある「情の悲劇」と指摘する⁽⁴⁹⁾。

さらに逍遙は、シェイクスピアの悲劇『マクベス』と近松の世話物『女殺油地獄』とを比較し、与兵衛がお吉を殺した場面とダンカン王をマクベスが殺害したあとの場面とを比較し、両者が頗る類似していると指摘する⁽⁵⁰⁾。

逍遙は、こうした類似点から近松の浄瑠璃の文体を活かしたシェイクスピア劇の翻案作品を創作する。特にマクベス夫人の面影を重ねた『牧の方』は、「和製マクベス」と言われ、明治38年(1905)5月、東京座で初演されている。牧の方は、この時、五代目の中村芝翫(後の五代目中村歌右衛門)が演じている。以後、大正6年(1917)、歌舞伎座で改訂本による『牧の方』が上演され、五代目の中村歌右衛門(1865-1940)が、牧の方を演じて好評を博し、以後、昭和13年(1938)までこの役は、歌右衛門のあたり役として人気を博した⁽⁵¹⁾。私が観たのは、昭和60年(1985)10月、国立劇場で上演された『牧の方』で、牧の方を六代目の中村歌右衛門(1917-2001)が好演した。これは、逍遙没後50年忌記念歌舞伎公演であり、郡司正勝(1913-1998)が監修にあたった。この上演は、昭和13年(1938)以来、47ぶりの復活上演であった。

この『牧の方』は、『桐一葉』『沓手鳥孤城落月』(ほととぎすこじょうのらくげつ)に続く逍遙の歴史劇で、頼朝の死後、続いた鎌倉幕府の内紛を扱ったもので、執権北條時政(1138-1215)の後妻である牧の方が、自分の腹を痛めた子を溺愛するあまり、夫をけしかけて將軍暗殺を企み、失敗するという筋立てである。この劇は、『リチャード二世』や『ヘンリー四世』などのシェイクスピアの史劇から、

「種々な暗示と影響とを受けたもの」で⁽⁵²⁾、主人公である牧の方の行動様式は、どこかシェイクスピア悲劇の『マクベス』に似ており、主人公の名前もマクベス夫人を彷彿とさせ、逍遙がマクベス夫人を念頭に牧の方を描いたのは、確かである。逍遙は、『牧の方』の「緒言」で次のように述べている⁽⁵³⁾。

明治14、5年ごろ、東京大学の講堂にて、米人なにがしにしたがひて、はじめてシェイクスピアが作『マクベス』を読みし折にも、彼の影ふと胸に浮かびと、レディ・マクベスと牧の方とを、いとよく似たるやうに感ぜしことあり。今にして思へば、牧の方とマクベス夫人とは其の性格はいふに及ばず、其の罪惡の性質も、其の動機も、はた其の経行も、すべて根底より異なりたるを、其のころの分別のいかでかはえ判(わ)かたん。(中略)なほ牧の方の面影は、マクベス夫人といふ対照すべき面影を得て、異同のいとしるきだけに、感銘一きはいちじるくなりきて、前とは異なりたる或る感想、とかくに念頭を離れざりき。

ここで逍遙は、今と昔では、考えが変わったが、それだけになお、この二人の女性のありように新たな興味が湧いてきたと述懐している。

歌舞伎の演目である『牧の方』の主人公は、代々、歌右衛門の名跡を継ぐ歌舞伎の女方によって演じられ、「牧の方の型」として継承されている。

この『牧の方』の〈語り〉は、江戸語ともいえる地域語(方言)を用い、伝統的な歌舞伎の表現技法で語られている。またこの『牧の方』には、義太夫節で〈ドラマ〉の情景や人物の心理を語る「チョボ」や平家琵琶が効果的に使われており、日本の古典芸能とシェイクスピアの〈ドラマ〉が、融合した異文化演劇ともいえる作品になっている。

逍遙は、この『牧の方』を発表する前の明治24年(1891)の『早稲田文学』(創刊号)から『マクベス』を連載し、明治30年(1897)に脱稿する。『牧の方』は、それより五年後の明治29年(1896)同誌に連載し、同30年公刊される。

なお逍遙は、シェイクスピアの悲劇『ジュリアス・シーザー』を早くも明治17年(1884)5月、七五調を基調とした近松の「浄瑠璃」を参考にし、それを『該撒奇談自由太刀余波鋭鋒』(しいざるきだんじゅうのたちなごりのきれあじ)と題して翻訳している。

島崎藤村(1872-1943)は、こうした逍遙のシェイクスピアと近松の比較論からうまれた〈翻訳〉や創作劇に刺激を受け、明治25年(1892)7月から9月にかけて刊行された『女学雑誌』にシェイクスピアの物語詩『ヴィーナスとアドニス』の〈翻訳〉を四回にわたって連載した。これは、明治29年(1896)2月、『文学界』(第38号)に再掲載されるが、その文体は、近松の地域語(方言)を導入した浄瑠璃や講談の〈語り〉を取り入れた、伝統芸能の〈語り〉の文体で〈翻訳〉されている⁽⁵⁴⁾。例えば、木につないであったアドニスの馬が、近づいて来た牝馬を見て興奮し、手綱を切ってその牝馬のあとを追ひ、二頭の馬は飛び跳ね、嘶き、その目には、激しい欲情を示し、奔放な動きをする場面を、藤村は、次のように〈翻訳〉している⁽⁵⁵⁾。

見よ草村(くさむら)の間より、(中略)牝馬(めうま)を見て取るアドニスの駿馬は耳をうち立てうち立て、聞けば蹄の音高く、ひゝんと一声嘶きける。こなたの駿馬はたまりかね、木株に結びし手綱を引切り、牝馬の方へと馳せ行くや、黄雲のこなたこなたに棚引ける、天をも破る龍の勢ひ。猛に馳せて朔風を喚ぶ、雄姿や大地をくづさんばかり。あるひは遠く嘶きつ、あるひは虚空に飛び揚り、ひゝんひゝんどどうどう。蹄に土塵を蹴立てゝは、天雷(いかづち)の響な

す音凄まじく、今までは自由に馭（つか）はれし其黒鉄（くろがね）の響きさへ、砂微塵（こなみじん）に嘯みき、両耳は突き出で突き出で、鬣長く突き立て、鼻の穴より吹出す息は鑪鉄（ろてつ）の湯気に異ならず。紫炎を吐ける方眼はその猛気をぞ示しける。

この文体には、講談調のリズムが内在されており、場面が生き生きと読者の眼前に浮かんでくる。その意味でこの藤村の〈翻訳〉は、口承文芸である〈語り〉のテキストとして大変、成功している。

藤村の「夏草」の文体は、近松の世話物の浄瑠璃の文体で全編が書かれているが、この引用の部分は、時代物に近いひとときわ高い調子で書かれている。藤村が、このようなひとときわ高い調子のリズムをシェイクスピア作品の〈翻訳〉に導入したのは、李白や杜甫の漢詩の影響の他に、当時、評判となっていた講談師松林伯円（1831-1905）のシェイクスピア翻案講談『痘痕伝七郎』などの影響も考えられる⁽⁵⁶⁾。

私は、この逍遙や藤村の地域語（方言）の使用に注目し、シェイクスピア劇の〈方言化〉による劇的朗読の可能性を模索し、秋田弁をベースにした翻案ドラマ語り『マクベス』を平成14年（2002）9月から平成16年（2004）11月にかけて秋田を中心に山形などの東北地方で上演した⁽⁵⁷⁾。

秋田弁を〈翻訳の装置〉として用い、翻案劇を創作した劇作家に秋田県能代出身の伊賀山昌三（1900-1956）がいる。彼は、昭和16年（1941）、チェーホフのファルス『結婚の申し込み』を秋田の地域語（方言）を用いて〈翻案〉した。この翻案劇は、同年、文学座で上演されて以来、今日まで東北地方を中心にプロ・アマを問わず、さまざま劇団で上演されている。

私は、こうした伊賀山昌三の試みた秋田の地域語（方言）を〈翻訳の装置〉として捉える。そして外国劇の〈翻案〉をおこなうのに最も効果的な方法としてこの地域語（方言）を考え、シェイクスピアの『マクベス』の秋田弁による〈翻案化〉を試みたのである。

文化人類学者の川田順造は、「舞台のことばとしての日本語」のなかで芝居の面白さは、先ず「セリフ」だと述べ、翻訳劇などにみられる舞台のことばに無味乾燥な「標準語」を舞台のセリフとして使うことに対して次のような意見を述べている⁽⁵⁸⁾。

ミュージカルや、「うたう」せりふの歌舞伎が、観客動員数では依然大きな引力をもちつつけているという現実を、芝居にとっての声の魅力の大切さという観点から、考えてみる必要がありはしないだろうか。

明治以後上演されるようになった翻訳劇をはじめとする新劇のせりふに、能、狂言、歌舞伎など、声と「ものいうすべ」の魅力を多年精練してきた在来の舞台芸を、確実に乗り越える魅力をもたせたいと願うとすれば、薩長の明治政府のもとで「標準語」にされた、何の文化的蓄積もない役人風、道学先生風で無味乾燥な東京山の手ことばを、舞台の標準語として使うことへの否定から出発すべきだ。

この川田順造の提言にみられる観点から私は、『マクベス』のセリフを「標準語」ではなく、秋田弁といわれる地域語（方言）を用いて訳してみた。翻案ドラマ語り『マクベス』で使用されるこの秋田弁は、日常生活のなかで使用されている〈生活語〉としての地域語（方言）ではなく、〈劇的言語〉としての地域語（方言）の創造を目指し、〈ローカリティー〉にこだわりながらも、〈グローバル〉なく〈普遍性〉をもった木下順二のいう「普遍的方言」ともいえる東北弁でセリフが語られるのである。

私が、東北弁による『マクベス』の翻案上演を最初に試みたのは、平成14年（2002）9月、場所は、男鹿の国定公園寒風山の小展望台に特設した野外ステージであった。この公演は、シェイクスピアの

<語り>に焦点をあて舞台を秋田の戦国時代に置き換え、実在の歴史上の人物像とマクベスを重ねて描き、魔女は、男鹿のナマハゲに置き換えられた。ナマハゲは、男女の性別があり、地域によって夫婦で民家に訪れたり、それに子供が加わり、三匹で訪問したりする。こうしたナマハゲには、<鬼>の側面と<神>の側面の<二重性>が認められ、魔女の性格と重なる。

セリフは、すべて秋田弁でおこなわれ、音楽には、郷土芸能であるナマハゲ太鼓が入れられ、三味線音楽が主旋律となり、最後には、花火も打ち上げられた。これは、秋田の<郷土性>をふんだんに入れたシェイクスピアの翻案劇となった。この公演では、秋田県内外から2000人の観客が集まった。

翌年(2003)9月には、秋田市建都400年を記念する行事として県の補助金交付を受け、土崎港西のポートタワーセリオン前の特設野外ステージで曳き山を舞台装置に用いた『土崎湊のマクベス夫人』と題した劇的朗読の公演をおこなった。

これは、主人公マクベスの登場しないマクベス夫人の視点で語られていくひとり語りの公演であった。この公演では、前回と異なる魔女の解釈が行われた。ここでは、三人の魔女が三人の巫女に置き換えられ、劇中では、巫女舞が踊られたのである。

魔女の“Fair is foul, and foul is fair:”のセリフが「天照す神の光は、岩屋の闇。岩屋の闇は、神の光。」と、謡われた。

この訳は、木下順二訳を参照しながら、<光>と<闇>の対照的なイメージを意識し、訳してみた。宴会の場では、秋田音頭などの郷土芸能も入れた。さらにマクベス夫人の「夢遊病の場」では、歌舞伎の面明かりの技法を導入し、黒子も登場させ、伴奏音楽には、三味線を用いた。次にその「夢遊病の場」をあげてみる⁽⁵⁹⁾。なおこの翻案ドラマ語りでは、マクベス夫人は、実在した秋田御前という名で登場する。秋田御前は、眼を開けたまま、呆然として、手燭を持って登場。舞台中央を見つめ、手燭を床に置き、秋田御前は、次の独白を語る。

秋田御前 「まだ、ここさ汚点(しみ)っこあるすなあ。(手を擦る。)
消えてしまえ、忌まわしい汚点(しみ)。消えれっていうのに!
(鐘の音を数えるように)ひとつ、ふたつ。ああ、やるべき時がきた!...ああ、地獄はなんて暗いんだべえか!...何だす、あんだ、何だす!侍の癖して恐れたりして。誰が知ろうとおっかながることあるっすてか?わたしたちを咎めたてる者などあるってが?...それにしても、あんたら、年寄りにあれほどの血があったとはな?...ああ、この手はもう二度ときれいにはならねえすべもの。...もう、やめてけれ、やめるすべえ。そんたらにびくびくするあんだば、何もかも台無しだ。...ああ、まんだ、血の匂いがする!アラビア中の香料ふりかけても、このちっせえ手っこの臭い消すことはできねえすべえもの。ああ!ああ!...手っこ洗って着替えてけれ。...そつたに蒼ざめだお顔なすってはいげねえ。何度もいうども殿は冥土さ旅立っだ、墓の中から出てくるはずはねえ。...寝床さ、寝床さ、寝床さ、行くっすべえ!...門叩く音が。さ、さ、早く!...やってしまったことは取り返しがつかねえ。...寝床さ、寝床さ、早く!」

三味線の余韻を残しながら、秋田御前は、退場する。

ここに登場する秋田御前は、檜山御前とも呼ばれ、南部信直の二女で、『奥南盛風記』には、「季姫」の名で出ており、三戸町の長栄時寺の記録によると、秋田城之助(実季)弟英季(ふさすえ)に嫁いだ

と記されている。この秋田御前の画像が残されており、この画像のイメージとマクベス夫人のイメージを重ねた。なおこの舞台に登場する秋田御前には、牧の方の面影も投影されている。

主人公のマクベスは、この舞台では、安東実季の従兄である豊島城主の豊島道季（みちすえ）をモデルに想定した。豊島道季は、男鹿に勢力をもっていた安東愛季（ちかすえ）の死後、12歳で後を継いだ実季（さねすえ）に対して謀反を起こした。いわゆる「湊騒動」である。この史実からスコットランドの王ダンカンをも安東愛季に想定し、その子マルカムをも安東実季に想定してみた。史実では、実季がこの騒動を始め、再び、城を土崎に移し、ここで「秋田氏」と名乗るのである。

『土崎湊のマクベス夫人』では、合戦の場で舞台装置に曳山が用いられるが、そこに存在している人形たちは、「湊騒動」を題材に描かれたもので、安東実季らが描かれている。

この安東氏と男鹿の関わりは深く、男鹿のナマハゲのルーツと考えられる「赤神」は、安東一族の崇める神であった。初演の『男鹿のマクベス』で魔女をナマゲに置き換えたのも、そうした歴史的背景を踏まえたものであった。

また地域住民と共同で秋田の神楽も導入し、民俗芸能と日本の古典芸能をふんだんに取り入れた秋田版『マクベス』の翻案上演であった。

平成16年（2004）11月には、山形県遊佐町の中央公民館ホールで山形版『マクベス』が上演された。舞台は、実在した山形の霞ヶ城に設定され、時は東北の戦国時代に設定された。

この舞台では、山形を代表する神代神楽を導入し、その演目の代表的なひとつ「天の岩戸開き」を劇中で用いた。この公演では、共通語と地域語（方言）を織り交ぜた形でセリフが述べられ、舞台が進展していくように演出された。そしてセリフは、前回の秋田弁より一層＜普遍性＞をもった＜劇的言語＞の東北弁で語られた。この公演では、雅楽の音楽や歌舞伎の下座音楽も用いられ、神楽面も使用された。

遊佐町は、『シェイクスピア大事典』でも紹介された東北唯一のシェイクスピア温泉「アポン」があり、図書館には、シェイクスピア図書のコーナーも設けられており、町民は、町長をはじめ、シェイクスピアに親しんでおり、この公演も遊佐町合併50周年記念事業のひとつとして上演された。

この東北弁の＜ドラマ語り＞と称する形式による上演では、＜見るドラマ＞としてのシェイクスピア劇より＜聞くドラマ＞としてのシェイクスピア劇により一層重点が置かれたものであった。

第六章 シェイクスピア劇と日本古典芸能の融合をめざして

エリザベス朝時代に上演されたシェイクスピア劇は、すべてセリフに負う役割が大きかったが、現代のシェイクスピア劇の上演には、照明や装置といった視覚的な効果が次第に大きな役割を果たすようになった。特に中国やインドや日本といった伝統的な演劇様式をもつ国で上演されるシェイクスピア劇には、それぞれの演劇伝統のコンテキストの中で上演され、独自の〈様式性〉をもったシェイクスピア劇が創造されている。

中国版の翻案『マクベス』(Kingdom of Desire) や蜷川幸雄の舞台を仏壇に見たてたジャパネスクな『マクベス』などは、そうした異文化プロダクションのよい例であろう⁽⁶⁰⁾。特に日本でのシェイクスピア劇の上演では、能・狂言・歌舞伎といった伝統芸能の上演様式を用いて翻案上演される機会が多くあった。こうした上演の場合、シェイクスピアのテキストは、それを演じる役者に従属する傾向が著しいが、蜷川演出のシェイクスピア劇は、その翻訳テキストを尊重し、上演される。ただし新劇といわれた劇団が、かつて上演してきた西洋の上演様式を日本に移植しようとする方法論とは訣別し、時代設定を日本に置き換え、舞台装置をはじめ、衣装やメイキャップを通して日本人の演じる日本人の演出した日本的なシェイクスピアを創造した。そこには、西洋人がイメージする日本人の姿が舞台に表象され、日本そのものが、視覚的に表現されている。こうした蜷川の演出したシェイクスピア劇は、蜷川によって限定を加えられた空間で上演され、そこで演技する役者は、与えられた状況のなかで決められたセリフを演出家の意図通りに話し、演技する。観客は、エリザベス朝時代の劇作家シェイクスピアが創造した英国演劇を観に行くのではなく、日本文化をシェイクスピアの作品を通して伝える舞台を造型する演出家・蜷川幸雄の『マクベス』を観に行くのである。

20世紀は、演出家の時代といわれ、シェイクスピアの現代的な解釈が演出家によって提示され、各国でシェイクスピアが〈翻案〉あるいは〈翻訳〉といった受容を通してそれぞれの劇場や書斎で観たり、読まれたりした。

日本では、1960年代、それまで日本の新しい演劇をめざしてきた新劇人に対して、その演劇の〈近代化〉なるものを問いかえす演劇運動がおこった。河竹登志夫は、『近代演劇の展開』で、その時代を「超近代の模索時代」と呼んでいる⁽⁶¹⁾。昭和35年(1960)、安保闘争を引き金として在来の新劇は、もはや「新」ではないとするアンチテーゼをかかげ、小劇場運動が急速におこり、当時、唐十郎(1940)の状況劇場、寺山修司(1935-1983)の天井桟敷、鈴木忠志(1939)の早稲田小劇場が誕生し、「アングラ演劇」が、日本演劇の〈伝統〉と〈近代〉の止揚という根本問題に立ち向った。

唐十郎は、新劇の額縁舞台では、役者の演技は、死んでしまうという視点からテント形式の「劇的空間」を創造し、そこにシュールな唐十郎の「アングラ演劇」を上演し、観客を熱狂的に巻き込んだ。その唐十郎の演劇論は、『特権的肉体論』に集約されている。「特権的肉体」とは、「特権的に肉体の在りかを凝視していたものと凝視されたものということ」になる。唐十郎は、「それが、逆説的に凝視した者であっても。それは特権的とよぼう」といい、シェイクスピアの『マクベス』のセリフを踏まえ「人生は、特権的肉体の仮面を手にしたラジカルな役者修業だ。」と述べている⁽⁶²⁾。

寺山修司は、「演劇は見世物だ」という視点から「見世物小屋の復権」を唱え、『青森県のせむし男』や『毛皮のマリー』を上演した。『青森県のせむし男』では、日本の土俗的な〈語り〉の芸である浪曲が、劇中に取り入れられ、「アングラ演劇」の女方ともいえる丸山明宏(現・美輪明宏)が主演した。寺山修司は、のちに「ハブニング演劇」から触発され、「街頭演劇」や「市街劇」も創造し、「演劇」という概念そのものを再創造し、晩年は、観客を主人公にした「観客席」を発表した。また寺山修司の書

いた『家出のすすめ』は、当時の若者たちによく読まれ、地方出身の多くの若者が寺山の劇団に集まった。

唐十郎や寺山修司は、新劇が不自然として拒絶した女装の男優である女方として四谷シモンや丸山明宏らを舞台に登場させ、古典芸能の女方とは異なる「アングラ演劇」の女方を創造した。

鈴木忠志は、早稲田小劇場で演劇の〈伝統〉と〈近代〉というものを役者の身体の中かで融合あるいは再生させようとする作業をおこない、「鈴木メソッド」を創造し、演技の〈現場性〉や〈身体性〉に徹底的にこだわり、劇的なものを追求した。特に岩波ホールで白石加代子を主演にした『劇的なものをめぐって』（3部作）は、その特異な方法と内外古今の〈ドラマ〉の研究成果が示され、高い評価を受けた。

私は、昭和53年（1978）に岩波ホールで上演された『劇的なものをめぐって』を観た。この時、上演されたのは、ギリシア悲劇が題材にされた『バックスの信女』で白石加代子と共演したのは、「昭和の世阿弥」といわれた観世寿夫だった。が、観世寿夫は、この年の12月、53歳で没する。

鈴木忠志は、この観世寿夫と共同作業をするなかで能や狂言に代表される日本人のもっている伝統的身体感覚を現代に甦らせ、それを「鈴木メソッド」に積極的に取り入れたのである。そうした日本の古典芸能の〈身体性〉を取り入れたメソッドによって鈴木忠志は、シェイクスピアの『マクベス』や『リア王』を独自の演出の視点によって上演したのである。

鈴木忠志は、その演劇論集『内角の和』の中の「ロイヤル・シェイクスピアと新劇の位置」と題した一文でロイヤル・シェイクスピア劇団の公演は、「日本のこれまでのシェイクスピアのつまらなさを思いしらせてくれた」と述べながら、「感動はいささかもなかった」と言う⁽⁶³⁾。また『内角の和』で鈴木忠志は、『マクベス』を題材にした演出作品『夜と時計』（1975）について次のように述べている⁽⁶⁴⁾。

深夜。廃屋あるいは病院の一室。

二時をさしたまま錆びついてしまった柱時計が宙吊りになっている。

そのすこし下のほうには、ところどころガラスの破れた白い窓枠がやはり宙吊りになっており、さらにその下には、古びた木製の椅子、片足の折れた椅子がある。それらはそれぞれ自分勝手に斜めにかしいでいる。よくみるとかしいだ椅子は、音の出るのか出ないのかわからぬような一時代前の木製のラジオに支えられ、安定を保っている。椅子の足もとには行季がおいてあって、これまた流行遅れの衣装が顔をのぞかせている。

これらのものたちは、たがいに肩を寄せあい、暗闇のなかで不在の主人公の登場を持っている。外には木枯らしの音。

やがて錆びついた時計が振子も動かずに二時をうつ。

その音はやはり錆びついたようにわびしい。

ト、遠くのほうで何やら叫ぶ声がきこえる。

もう注進して来るには及ばん！

逃げる奴はみんな逃げろ。

煮染めたようなフンドシをだらしなくたらし、骨と皮ばかりになった素肌に、ドテラともガウンともつかぬ着古した衣装をまとった一人の老人が登場する。

これは、「私のマクベス 夜と時計」と題した冒頭の一節である。この老人が、主人公のマクベスである。この老人は、「癩癩の発作に近い雰囲気」があり、「セカセカと歩くかと思うと、急に立ちどまっては下を向いてブツブツ」と呟き、「言うべきことを言いつくしてしまったのか、発作がおさまったのか、ひとしきり活躍すると、老人は放心したように立ち、椅子をながめて」「俺も最早（もう）相当長生きした。生きてみても、行く手は最早黄葉だ、凋落の秋の暮れだ。」と言いながら、「椅子に近づき腰かけようとするが、またそうして落ちついてしまうのを嫌うかのように、いそいそと椅子の足もとのある行季のまえにしゃがみこみ、しきりとさがしものをする。」のである。（中略）間があって「やがて死なねばならないのだ。いつかは一度然（そ）ういふ知らせを聞くべきであった。…明日が来（きた）り、明日が去り、又来り、又去って、「時」は忍び足に、小刻みに、記録に残る最後の一分まで経過してしまふ。総て昨日といふ日は、阿呆共が死んで土になりに行く道を照らしのた。」ここで「音楽のたかまりとともに、再び熱狂的な行進。絶叫。」シェイクスピアの「消えろ！消えろ！束の間の灯火（ともしび）！」のセリフが語られ、「音楽、徐々に遠去かっていく。それとともに老人の熱狂も遠去かり、動きも静かになる。」そして「人生は歩いてある影たるに過ぎん、只一時、舞台の上で、ぎっくりばったりをやって、やがて最早噂もされなくなる惨めな俳優だ、白痴が話す話だ、騒ぎも意気込みも甚（えら）いが、たわいもないものだ。」と語る。「いささか明るかった椅子とラジオのまわりも、いつのまにかもとの暗さにもどっている。老人は虚脱したようになり、ショボショボと椅子のほうに行き、両足をかかえて座る。そして猫のように、眼だけ光らせてじっとしている。暗闇のなかに眼だけが光っている。長いつばやき。」そのあと「あゝ日の光を見るのが厭になった。此世界の秩序も最早めちゃめちゃになってしまへ。」と語り、「長い間。時計が再び二時をうつ。」そこでマクベスは、「あゝまた始まる。」と語る。「じっとしていた老人の手だけが動きだす。しきりと手をこすり合わせるようなしぐさ」をおこなう。

この鈴木忠志の演出『夜と時計』のなかで引用される『マクベス』のセリフは、すべて坪内逍遙訳『マクベス』の第5幕第3場以降から任意に用いられている。

演劇評論家の扇田昭彦は、早稲田小劇場で上演されたこの鈴木忠志構成・演出の『夜と時計』を「新しい『マクベス』劇の誕生」と呼び、それは同時に「『マクベス』を存分に駆使した日本論ないし日本人論である」と述べている⁽⁶⁵⁾。

この舞台は、「廃屋あるいは病院の一室」に設定されているが、『リア王』の演出では、「世界は病院である」という視点から舞台は、精神病院に設定されている。この舞台の主人公であるリア王は、「家族の絆が崩壊し、病院の中で孤独のうちに死を待つしかない老人である。その老人がどのような過去を生きるか、その老人の回想と幻想という形式をかりて、シェイクスピアの『リア王』を舞台化した」のが、鈴木忠志演出の『リア王』である⁽⁶⁶⁾。

鈴木忠志は、この視点から多くの舞台を創造している。鈴木忠志の演出スタイルは、劇作家の書いた戯曲作品である<ドラマ>の「一字一句を忠実に再現」するのではなく、適当な「テキスト・レジと状況設定の改変」をおこなうのである⁽⁶⁷⁾。その意味で鈴木忠志の演出作品は、「コラージュ劇」と呼ばれてきた。例えば、『夜と時計』の演出でも坪内逍遙訳の『マクベス』をベースにしながらも、森進一の『ひとい酒場で』や森昌子の『今日も笑顔でこんいちわ』といった歌謡曲が効果的に使われたり、梅崎春生（1915 - 1965）の『砂時計』（1955）や歌舞伎の『仮名手本忠臣蔵』（1748）などが挿入され、コラージュされた劇的な世界が観客の前に提示された。

鈴木忠志は、「演劇」を「俳優の存在が中心的に背負う世界のことだ」と考えており、「俳優の演技」は、「日常の生活世界の人間の真似をしたり、その感情や心理を再生したりすること」ではなく、「言葉によって与えられた体験を、身体を故意に見せるという人間関係のうちで、どのように可視的、可聴的

に遊んでみせたかという作業」になるのである⁽⁶⁸⁾。そういう視点から鈴木忠志は、「俳優演技」とは、「顕身＝見心」であると主張する。が、「顕身」といってもそれは、「隠されていた本質があらわれる」というようなことではなく、「他人の言葉やイメージ＝戯曲や演出に出会うことによって、俳優という人間がさまざまな自身の側面をあきらかにしていくというようなこと」である⁽⁶⁹⁾。

また鈴木忠志は、「演劇はすでにあるものではなく、たえずなるもの」であると考え、「劇場」も同じであるという。つまり「ある特定の時間に、ある場所が、物や人間との関係によって、劇場に変身」するのである⁽⁷⁰⁾。

日本演劇の舞台空間は、能舞台に代表されるようにその空間の「可変性」の度合いが高く、鈴木忠志は、その舞台空間が、「騙りの場として最適」であると考えている。彼によれば、「騙る」とは、「集団的にある気分に感染させること」であり、「騙すこと」なのである⁽⁷¹⁾。

が、鈴木忠志は、新劇といわれた現代の日本演劇における舞台空間は、「心理的・文学的空間」であっても、「身体的空間」になってはいないと主張する⁽⁷²⁾。

鈴木忠志が、富山県の利賀村に利賀山房（設計・磯崎新）のような合掌造りの劇場を建て、劇団の本拠をそこに置いて活動していたのもこうした「身体的空間」の再生を願ったからに他ならない。このように鈴木忠志の演劇観には、能に代表される日本の古典芸能の「身体的空間」が、重要な演技の〈場〉に設定されているのである。

シェイクスピアの『リア王』を演出した鈴木忠志は、静岡の能舞台でもこれを上演したことがあるが、シェイクスピアの作品をこうした能舞台を用いて上演するのも、日本古典芸能のもつ「身体的空間」を現代劇に再生したいという鈴木忠志の意図が強く表出されている。このように鈴木忠志のシェイクスピアの演出作品には、能舞台のもつ「身体的空間」が再生されており、能様式がシェイクスピアの現代劇のなかに摂取されている。

一方、シェイクスピア劇の演出家として知られる蜷川幸雄もシェイクスピア晩年のロマンス劇『テンペスト』を、「佐渡の能舞台でのリハーサル」という設定にして上演したことがある。この作品は、昭和62年（1987）3月、日生劇場で、平幹二郎主演でおこなわれた。翻訳は、小田島雄志訳が用いられた。こうした設定にも蜷川幸雄の日本古典芸能にみられる〈様式性〉の摂取のあり方がうかがえる。この「佐渡の能舞台でのリハーサル」という設定にして上演された『テンペスト』は、昭和63年（1988）8月、エジンバラのプレイハウス劇場で上演され、好評を博し、平成4年（1992）12月には、ロンドンのバービカン劇場でも再演されている。これらの海外公演の主演は、いずれも壤晴彦であった。この『テンペスト』では、舞台に登場する妖精に能面をつけさせ、能の舞を踊らせ、幻想的な日本の古典芸能の手法を取り入れた演出がなされた。

が、蜷川幸雄演出のシェイクスピア劇で最も重要な作品は、『NINAGAWA マクベス』である。この作品は、昭和55年（1980）2月、日生劇場で初演された。この時、主演のマクベスを平幹二郎が演じ、マクベス夫人を栗原小巻が演じた。この作品は、蜷川幸雄演出のシェイクスピア劇が、最初に海外で公演されたものであった。その最初の海外公演は、昭和60年（1985）8月、アムステルダムのアムステルダム市立劇場で上演され、同年8月、エジンバラのロイヤル・ライセアム劇場で上演され、好評を博した。いずれの公演もマクベスが平幹二郎、マクベス夫人が栗原小巻で演じられた。その後、昭和62年（1987）9月、ロンドンのリトルトン劇場で上演された。この時、マクベスを津嘉山正種が演じ、マクベス夫人を栗原小巻が演じた。私が観たのは、この海外公演のあと日本で同年12月、帝国劇場で上演された『NINAGAWA マクベス』である。この時の配役は、海外公演と同様、マクベスを津嘉山正種が演じ、マクベス夫人を栗原小巻が演じた。

この蜷川幸雄演出の『NINAGAWA マクベス』では、時代設定を日本の中世に置き換え、舞台全体を仏壇に見立てたところが、きわめて日本的な演出となっている。開幕にあたって二人の老婆が客席後方からあらわれ、仏壇の扉を開ける。すると、桜吹雪のなか歌舞伎の所作で三人の魔女が不気味なセリフを語る。

このきわめて日本的な演出のシェイクスピア劇は、従来の〈グローバル〉な西洋人による演出とは異なり、非西洋人である日本人の視点で貫かれた〈ローカル〉な演出であった。が、この日本人の〈美意識〉に貫かれた演出は、海外で上演され、〈グローバル〉な普遍性を獲得し、その後も海外公演で好評を博している。

この舞台では、バーナムの森は、「仏壇」の紗の格子ごしに、「満開の桜」となって表現されている。この「仏壇」と「満開の桜」によるシェイクスピア劇の絶妙な取り合わせが、『NINAGAWA マクベス』の世界を表象している。特に「満開の桜」の花には、扇田昭彦が指摘するように「豪奢と不安、生と死、上昇と墜落、永劫と刹那」といった「二律背反的なイメージ」があるが、蜷川幸雄演出のこの舞台では、その両義的なイメージの複合性が見事に生かされ、「桜の森のマクベス」とも呼ぶべき「ユニークな劇空間」を造り出していた⁽⁷³⁾。

蜷川幸雄は、『演出術』のなかでこの『NINAGAWA マクベス』の舞台全体を「仏壇」に見立てる演出プランについて次のように述べている⁽⁷⁴⁾。

マクベスは他者ではなくて、自分にとっての何かだと思えばいいと気がついた。仏壇に向かうように、「観客もマクベスと対話すればいいのにな」と思ったんですよ。そうするとマクベスが自分たちの物語になる。(中略) もうひとつ、誤解を恐れずに言うと、初演のときには、新左翼の連合赤軍のような戦闘的革命集団が、なぜ内部リンチのような陰惨な物語に入ってしまったのか、そういう自分の中で整理できないわだかまりをマクベスと重ねていました。(中略) 大袈裟には言えないから、曖昧な言い方を演出上はしているんだけど、自分の中では、政治的行為に対するある思いを『マクベス』に込めたかんたんです。響いてくる機動隊の催涙弾の音とか「ワーツ」っていうデモ隊の喚声とか…。そういう新左翼の異議申立ての結末をマクベスと重ねあわせる意図が、はっきりありました。

蜷川幸雄のこの言葉にあるようにマクベスが包囲される大詰め戦闘シーンには、1970年代におきた新左翼の赤軍派の「あさま山荘」事件が重ねられ、演出されていたのである。この舞台の装置は、妹尾河童、照明は吉井澄雄、衣装は、辻村ジュサブローであった。

この蜷川幸雄演出の『NINAGAWA マクベス』は、鈴木忠志演出の『夜と時計』などにみられる病的な『マクベス』とは大きく異なっているのである。そこには、「仏壇」や「桜」にみられる〈視覚化〉された〈日本人〉の表象が、歌舞伎などの様式を借りて舞台に造り出されていたのである。

が、蜷川幸雄は、この『NINAGAWA マクベス』の初演から20年経て新演出の『マクベス』を試みた。それは、平成13年(2001)3月、彩の国さいたま芸術劇場で上演された『マクベス』である。この時、翻訳は、松岡和子訳が用いられた。マクベスを唐沢寿明が演じ、マクベス夫人を大竹しのぶが演じた。

蜷川幸雄のこの新演出の『マクベス』の冒頭シーンは、不忍池の枯れた蓮のある風景のように舞台一面に枯れた蓮がおおわれている。この冒頭のシーンでは、ベトナム戦争が背景にあり、ベトナム戦争の「枯葉策戦」のように、枯れた蓮が荒涼と広がっているのである。

またマクベス夫人がはじめて客席から登場するシーンでもこの蓮の花は使われる。マクベス夫人は、

この蓮の花を抱えて登場するのである。この「蓮の花」には、『NINAGAWA マクベス』の「桜の花」と同様に両義的な意味が込められている。「蓮の花」は、「無垢」の象徴であり、「城の天国」で咲く花であると同時に「戦場の地獄」でも咲く花であり、この＜両義性＞を「蓮の花」は持っているのである。ただし『NINAGAWA マクベス』が、「ある種のラジカルな運動の敗北者」を意識して演出されているのに対してこの新演出の『マクベス』は、テロの犠牲になった「大勢の人間の鎮魂歌」になれば、という意識で演出されているのである⁽⁷⁵⁾。

おわりに 文化を表象する異文化演劇

20世紀末から21世紀はじめには、「演劇は文化を表象する」といった考えから社会的、文化的なコンテキストから演劇を捉え、それぞれの国で、自国の文化と他国の文化の間の差異を意識し、そこから新しい文化的な演劇活動を創造しようという動きが顕著にみられるようになった。

シェイクスピア劇は、エリザベス朝の時代のさまざまな文化的コンテキストのなかで形成され、発展し、その伝統は、現代の英国演劇の土壌を提供したが、英国で上演されているシェイクスピア劇は、常にその時代を映す鏡として上演されているため、日本の歌舞伎にみられるような役者の〈芸〉の継承である〈型〉の演技伝統は存在しない。

歌舞伎は、能・狂言と共に〈型〉の芸能であり、「演劇は文化を表象する」といった考えからすると、それは、日本文化を表象するものであり、その歌舞伎の様式でシェイクスピア劇を上演することは、まさに日本的異文化プロダクションの典型であるといえる。その意味で蜷川幸雄の演出で平成17年(2005)七月、歌舞伎座で初演された『NINAGAWA 十二夜』は、『NINAGAWA マクベス』と共に彼の異文化プロダクションの代表的な演出作品であるといえる。

本稿では、日本における『マクベス』の上演史のなかで能・狂言・歌舞伎・浄瑠璃・新派・民俗芸能・映画といったジャンルの様式が取り入れられたシェイクスピアの〈翻案〉や翻訳作品をとりあげ、そこに見られる「オープン・ステージ性」、浄瑠璃や方言などの文体で表現される〈語り〉の諸相、女方の演技にみられる役者の〈身体性〉に焦点をあて日本的な異文化プロダクションが、いかなるものかを明らかにしたものである。

21世紀に入り、文化は急速に〈グローバル化〉へ進み、世界が均質化する側面が、今日、強調されている。それは、アメリカに代表される西洋文化が、世界に浸透したことを意味し、それによって非西洋地域の〈ローカル〉なアジア文化が支配され、〈アメリカ化〉されることを意味する。そしてそうした〈グローバル化〉への危惧は、「文化帝国主義」という言い方で表明されているが、ある文化が、他の文化によって支配されるという発想には、明確に区切られた境界をもつ文化というもの、あらかじめ存在していることが前提になっている。

しかし文化とは、常に〈越境交渉〉と〈混成化〉を通して変化するものであり、アメリカに代表される〈グローバル〉な西洋とアジアに代表される〈ローカル〉な非西洋を明確に切り離して認識することは、あまり意味のないことである。

私たちは、むしろ〈グローバル〉と〈ローカル〉の関係を、切り離さず、相互構成的に浸透した〈グローバル〉な産物であると考え、この両者がせめぎあいながら、常に重層的に連繋し合っていると認識すべきであると思う。

〈ローカル〉な文化創造の場が、現在、〈グローバル化〉の文脈以外では、ほとんど考えられなくなっている一方で、〈グローバル〉な力も〈ローカル〉な交渉過程を通してしか十分に発揮されないのである。つまり〈グローバル化〉がもたらす文化流動のダイナミックな力は、〈ローカル〉という特定の〈場〉における越境文化交通との複雑で矛盾をはらんだ交渉過程に目を向けることでしか理解できないのである。

私は、このような〈グローバル〉と〈ローカル〉の相互浸透した〈グローバル〉の文化が、どの文化にも必要不可欠なものと考えている。日本における異文化プロダクションの演劇を考える場合でも、この〈グローバル〉と〈ローカル〉の関係は重要であり、相互に浸透した〈グローバル〉の文化は、明治以来、現代まで日本演劇の進むべき新しい方向性を示してきたと考えられる。

明治以降の日本演劇の歴史は、シェイクスピアに代表される〈グローバル〉な西洋演劇の「近代」(modernity)を性急に受容する一方で、その「近代」を克服しようとする〈ローカル〉な非西洋演劇も受容され、両者が相互浸透した〈グローバル〉な文化のなかで「インターカルチュラルな演劇」を創造していったのである。

注

- (1) この「グローバル」と「ローカル」の関係については、文化と文化の間から文化を考察しようとする文化人類学者の大貫恵美子が十分な議論を展開している。Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms, the University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.297.*
- (2) 河竹登志夫『近代演劇の展開』、日本放送出版協会、1982年、pp.89-98参照。
- (3) 平 辰彦「歌舞伎化された『西国立志編』の研究 『其粉飾陶器交易』と『鞋補童教学』の「再説」をめぐって」、秋田経済法科大学経済学部経済研究所所報、第31輯、2003年3月、pp.67-82.
- (4) 平 辰彦「明治20年代における坪内逍遙のシェイクスピア観と日本近代小説 読む<ノベル>と語る<ドラマ>の関係」、秋田経済法科大学経済学部紀要、第32号、2000年9月、pp.15-28.
- (5) 平 辰彦「近代日本における『ヴェニスの商人』の資本論 <和魂洋才>のドラマツルギーをめぐって」、秋田経済法科大学短期大学部、論叢、第71号、2003年3月、pp.1-46.
- (6) 逍遙は、明治43(1910)年12月に発表された「日本に沙翁劇を興さんとする理由」のなかで「日本には日本特有の沙翁劇が成立つて当然と云ふ結論になる」と述べている。『逍遙選集』、第12巻、春陽堂、1927年、p.642.
- (7) 異文化的視点を主張した理論家のパヴィスは、演劇における「異文化主義」(interculturalism)の可能性と限界について述べた文章のなかで「異文化演劇」(Intercultural theatre)と「多文化演劇」(Multicultural theatre)を区分する。パヴィスによれば、「異文化演劇」とは、異文化の地域に由来するパフォーマンスの伝統を程度の差こそあれ、意識的かつ自発的に混ぜ合わせて混成形式(hybrid forms)を創造するものであり、「多文化演劇」とは、複数の言語を用いて多文化の観客のためにおこなわれる上演のことである。例えば、日本で上演されるシェイクスピアの翻案作品において日本の演劇伝統の様式を利用して上演された演劇は、「異文化演劇」であり、シェイクスピアの翻案歌舞伎『何桜彼桜銭世中』は、その典型的なものである。なお「異文化のパフォーマンス」(Intercultural performance)についての詳細は、パトリス・パヴィス編の以下の書を参照。Patrice Pavis (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London and New York, 1996.
- (8) マッサイは、「ローカルなシェイクスピア」(Local Shakespeares)を「グローバルな文脈」(global context)のなかで捉え、「異文化プロダクション」(intercultural production)の様式で上演されたシェイクスピア劇を「ローカルなシェイクスピア」と規定する。Sonia Massai (ed.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, Routledge, London and New York, 2005.
- (9) 東北弁によるシェイクスピア劇の本格的な上演は、シェイクスピア・カンパニー(下館和巳主宰)の第一回公演『ロミオとジュリエット』(1995年初演)に始まる。青森県下北半島の恐山菩提寺境内で1999年初演された『恐山の播部蘇(まくべす)』は、第5回公演として上演された。なお東北弁のシェイクスピア劇の諸相については、以下の書に詳細に論じられている。平 辰彦「東北弁によるシェイクスピア劇の上演研究 『マクベス』から『レディ・マクベス』への変容」、秋田経済法科大学経済学部経済研究所、「地域研究」、第16号、2005年2月、pp.27-43.
- (10) 河竹登志夫は、『続比較演劇学』(南窓社、1974)の「比較芸能研究の意義と方法」のなかで比較演劇学を「日本芸能の世界の普遍性と民族的特殊性とを明らかにすることを目的とする学問」(p.4)と定義する。この論文では、比較演劇学の視座に立ち、日本で翻案作品として上演されたシェイクスピア劇を「異文化プロダクション」と捉え、考察する。
- (11) Richard Southern, *The Open Stage*, London, Faber and Faber Ltd., 1952, p.74.
- (12) Ibid., pp.98-106.
- (13) 菅泰男『Shakespeareの劇場と舞台』、あぼろん社、1963年、175頁。
- (14) Southern, op. cit., pp.33-34.
- (15) Ibid., p.35.
- (16) 夏目漱石「坪内博士と『ハムレット』」、『漱石全集』、第16巻、岩波書店、1995年、385頁。
- (17) 同上。
- (18) 引用は、すべて「能・マクベス」(宗片邦義作・演出)の初演台本による。
- (19) 引用は、すべて「能・マクベス」(泉紀子作・辰巳満次郎演出・節付)の再演台本の詞章による。
- (20) 黒澤明『全集 黒澤明』、第4巻、岩波書店、1988年、353-354頁。
- (21) 同上、154-155頁。
- (22) 同上、155頁。
- (23) 同上。
- (24) 木下順二「私の『マクベス』」、講談社、1993年、47頁。
- (25) 同上、48頁。
- (26) 滝静寿編著『シェイクスピアと狂言 東西喜劇比較研究』、新樹社、1992年、18頁。
- (27) 同上、25頁。
- (28) 和泉元秀監修『和泉流狂言 伝統狂言と狂言シェイクスピア』、波書房、1993年、93頁。以下、新作狂言『じゃじゃ馬馴らし』のセリフの引用は、この書に拠る。

- (29) William George Clark & William Aldis Wright (eds.), *The Globe Edition: The Works of William Shakespeare*, Macmillan and co., Limited St. Martin's Street, London, 1947, 250. 以下、原文の引用は、このグローブ版に拠る。
- (30) 小田島雄志訳『じゃじゃ馬ならし』、『シェイクスピア全集』(白水Uブック)、第7巻、白水社、1983年、73-74頁。
- (31) 佐々木隆「シェイクスピア狂言について」、『シェイクスピアと狂言 東西喜劇比較研究』所収、29頁。
- (32) 高橋康成・河合祥一郎・野田学編『シェイクスピアへの架け橋』、東京大学出版会、1998年、186頁。
- (33) 高橋康成『まちがいの狂言』、白水社、2003年、158頁。
- (34) 横道萬里雄・表章校注『謡曲集(下)』(日本古典文学大系41)、岩波書店、1976年、312頁。
- (35) ロラン・バルト(宗左近訳)『表徴の帝国』(ちくま学芸文庫)筑摩書房、1996年、79-87頁参照。
- (36) ク・ナウカシアターカンパニー編『美をメハニカ』、第11号、2005年、3頁。
- (37) 同上、4頁。
- (38) 菅泰男訳『オセロウ』(岩波文庫)、岩波書店、1960年、182頁。
- (39) 宗片邦義「『能・オセロウ』創作の研究」、勉誠社、1998年、16頁。以下『能・オセロウ』の詞章の引用は、この書に拠る。
- (40) 荒井良雄・大場建治・川崎淳之助編『シェイクスピア大事典』、日本図書センター、2002年、645頁。
- (41) 水落潔『平成歌舞伎俳優論』、演劇出版社、1992年、166頁。
- (42) 同上。
- (43) 同上、168-169頁参照。
- (44) 同上、169頁。
- (45) 中村哲郎「玉三郎のマクベス夫人」、『演劇界』、第34巻第3号、演劇出版社、1977年、26頁。
- (46) 大笹吉雄「劇評シェイクスピア・ブームについて」、『新劇』、第24巻第6号、白水社、1977年、25頁。
- (47) 喜志哲雄『劇場のシェイクスピア』、早川書房、1991年、27頁。
- (48) 坪内逍遙「近松の浄瑠璃」、『逍遙選集』、第8巻、春陽堂、1926年、667頁。
- (49) 坪内逍遙「天の網島」、『逍遙選集』、第8巻、春陽堂、1926年、673頁。
- (50) 坪内逍遙「女殺油地獄」、『逍遙選集』、第8巻、春陽堂、1926年、720頁。
- (51) ただし昭和9年(1934)8月、東京・歌舞伎座で上演された『牧の方』では、五代目の中村歌右衛門ではなく、二代目の市川松鶯が牧の方を演じている。
- (52) 本間久雄『坪内逍遙 人とその芸術』、松柏社、1959年、108頁。
- (53) 坪内逍遙「脚本『牧の方』の緒言」、『逍遙選集』、第2巻、春陽堂、1926年、3-4頁。
- (54) 平辰彦「若き藤村とシェイクスピアの比較情詩考 『ヴィーナスとアドニス』の日本受容をめぐって」、『島崎藤村研究』、第34号、双文社出版、2006年、16-30頁参照。
- (55) 島崎藤村訳「夏草」、『島崎藤村全集』、第1巻、新潮社、1950年、416-417頁。
- (56) 『痘痕伝七郎』については、平辰彦「翻案講談『オセロウ』と新聞小説『痘痕伝七郎』 近代日本における<舌耕芸>の読みをめぐって」、秋田経済法科大学短期大学部紀要、「論叢」、第74号、2004年、1-30頁参照。
- (57) 初演の上演に関しては、平辰彦「『男鹿のマクベス』に関する上演資料集」、秋田経済法科大学経済学部紀要、第36号、2002年9月、37-73頁参照。また再演上演に関しては、「『土崎湊のマクベス夫人』 その翻案と上演をめぐって」、秋田経済法科大学短期大学部紀要、「論叢」、第72・73号合併号、2004年、79-113頁参照。
- (58) 川田順造「舞台のことばとしての日本語」、『SPT01』、世田谷パブリックシアター、2004年、46頁。
- (59) 平辰彦「『土崎湊のマクベス夫人』 その翻案と上演をめぐって」、89頁。
- (60) 中国のシェイクスピア劇受容については、次の研究書を参照。Murray J. Levith, *Shakespeare in China*, Continuum: London and New York, 2004.
- (61) 河竹登志夫『近代演劇の展開』、217-224頁参照。
- (62) 唐十郎『特権的肉体論』、白水社、1997年、15-16頁。
- (63) 鈴木忠志『内角の和』、而立書房、1973年、83頁。
- (64) 鈴木忠志『内角の和』、而立書房、2003年、227-232頁。
- (65) 扇田昭彦『現代演劇の航海』、リポレポート、1988年、140-141頁。
- (66) 鈴木忠志『内角の和』、236頁。
- (67) 同上、17頁。
- (68) 同上、19頁。
- (69) 同上、20頁。
- (70) 同上、32頁。
- (71) 同上、33頁。
- (72) 同上。
- (73) 扇田昭彦『現代演劇の航海』、240-241頁。
- (74) 蜷川幸雄『演出術』、紀伊国屋書店、2002年、231-232頁。
- (75) 同上、253頁。

主要参考文献

- 荒井良雄・大場建治・川崎淳之助編『シェイクスピア大事典』、日本図書センター、2002年。
- 和泉元秀（監修）『和泉流狂言 伝統狂言と狂言シェイクスピア』、波書房、1993年。
- 唐 十郎『特権の肉体論』、白水社、1997年。
- 河竹登志夫『近代演劇の展開』日本放送出版協会、1982年。
- 河竹登志夫『比較演劇学』（正・続）、南窓社、1967年・1974年。
- 川地美子『シェイクスピアと文化交流』、成美堂、1995年。
- 喜志哲雄『劇場のシェイクスピア』、早川書房、1991年。
- 木下順二『私の『マクベス』』（文芸文庫）、講談社、1993年。
- 黒澤 明『全集 黒澤明』、第4巻、岩波書店、1988年。
- 島崎藤村『島崎藤村全集』、第1巻、新潮社、1950年。
- 菅 泰男『シェイクスピア劇の劇場と舞台』、あぼろん社、1963年。
- 鈴木忠志『内角の和』、而立書房、1973年。
- 鈴木忠志『内角の和』、而立書房、2003年。
- 扇田昭彦『現代演劇の航海』、リプロポート、1988年。
- 平 辰彦『Shakespeare 劇における幽霊 その演劇性の比較研究』、緑書房、1997年。
- 高橋康成・河合祥一郎・野田学編『シェイクスピアへの架け橋』、東京大学出版会、1998年。
- 高橋康成『まちがいの狂言』、白水社、2003年。
- 滝静寿編『シェイクスピアと狂言 東西喜劇比較研究』、新樹社、1991年。
- 坪内逍遥『逍遥選集』、第2巻、第8巻、第12巻、春陽堂、1926年、1927年。
- 夏目漱石『漱石全集』、第16巻、岩波書店、1995年。
- 蜷川幸雄『演出術』、紀伊国屋書店、2002年。
- 蜷川幸雄『蜷川幸雄の挑戦』、平凡社、2001年。
- 本間久雄『坪内逍遥 人とその芸術』、松柏社、1959年。
- 水落 潔『平成歌舞伎俳優論』、演劇出版社、1992年。
- 宗片邦義『「能・オセロー」創作の研究』、勉誠社、1998年。
- Daniel Fischlin and Mark Fortier (eds.), *Adaptations of Shakespeare*. London and New York: Routledge, 2000.
- Dennis Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Minoru Fujita and Leonard Pronko (eds.), *Shakespeare: East and West*. Japan Library, 1996.
- Murray J. Levith, *Shakespeare in China*. London and New York: Continuum, 2004.
- Patrice Pavis (ed.), *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1996.
- Richard Southern, *The Open Stage*. London: Faber and Faber Limited, 1952.
- Ryuta Minami, Ian Carruthers, John Gillies (eds.), *Performing Shakespeare in Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Sonia Massai (ed.) *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*. London and New York: Routledge, 2005.
- Takashi Sasayama, J. R. Mulryne and Magaret Shewring (eds.), *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Tetsuo Kishi and Graham Bradshaw (eds.), *Shakespeare in Japan*. London and New York: Continuum, 2005.
- Tetsuo Kishi, Roger Pringle, and Stanley Wells (eds.), *Shakespeare and Cultural Traditions*. Newark: University of Delaware press, 1994.
- William George Clark and William Aldis Wright (eds.), *The Globe Edition: The Works of William Shakespeare*. London: Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, 1949.

追記

本稿は、平成18年（2006）10月9日（月・祝）、東北学院大学で開催された第45回シェイクスピア学会のセミナー「シェイクスピアと異文化プロダクション」で口頭発表したものをもとに論文としてまとめたものである。このセミナーは、浜名恵美（筑波大学教授）をコーディネーターに内山公平（東京大学大学院博士後期課程）、Ian Carruthers（筑波大学助教授）、河合祥一郎（東京大学助教授）、小林かおり（同朋大学助教授）、近藤弘幸（東京学芸大学助教授）、阪本久美子（日本大学助教授）、平辰彦（秋田栄養短期大学助教授）、本橋哲也（東京経済大学教授）が発表メンバーとなり、コメンテーターに喜志哲雄（京都大学名誉教授）、Yong Li Lan（シンガポール国立大学助教授）の二人が加わり、シェイクスピア劇を題材にした「異文化演劇のプロダクション」について活発な議論がなされた。なおセミナー発表の中で異文化プロダクションの実演として劇的朗読家の松川真澄によるドラマ語り『レディ・マクベス 愛と幻想の物語』から抜粋されたレディ・マクベスの「夢遊病の場」のパフォーマンスがおこなわれ、会場の参加者を魅了した。なお本セミナーの要旨は、日本シェイクスピア協会編集・発行の *Shakespeare News* (Vol.46, No.2, 2006年12月31日)の17頁から20頁に掲載されており、松川真澄の実演風景も写真で紹介されている。

東北地方の観客のためのローカルなシェイクスピア劇

劇的朗読家・松川真澄のドラマ語り『マクベス』の世界

A 『男鹿のマクベス』 (*Macbeth in Oga, 2002, written and directed by Tatsuhiko Taira*)

出演：マクベス (Macbeth) …… 那波一寿 (Kazutoshi Naba)
マクベス夫人 (Lady Macbeth) …… 松川真澄 (Masumi Matsukawa)
魔女たち (Witches) …… ナマハゲたち (Namahages)



マクベス役、那波一寿さんと
夫人役、松川真澄さん



なまはげ役の3人に演技指導する平辰彦
さん(左) = 5日、男鹿市の脇本公民館で

B 『土崎湊のマクベス夫人』 (*Lady Macbeth in the Tsuchizaki Port, 2003, a dramatic reading performance by Masumi Matsukawa in Akita dialect, an adaptation of Macbeth through the use of folkloric performing arts in Akita.*)

出演：マクベス夫人 (秋田御前) …… 松川真澄 (Masumi Matsukawa)
秋田御前の亡霊 …… 松川真澄
魔女たち (巫女たち) …… 松川真澄、
沼田雅美 (Masami Numada)、
本城麻菜美 (Manami Honjyo)



主演 松川真澄(劇的朗読家)



『土崎湊のマクベス夫人』 舞台写真
[撮影：佐々木友佳氏 (秋田魁新報社)]

- C 『レディ・マクベス 愛と幻想の物語』 (*Lady Macbeth: the Story of Love and Fantasy, 2004*, a dramatic reading solo performance by Masumi Matsukawa in Akita dialect, an adaptation of *Macbeth* through the use of folkloric performing arts in Yamagata.)

東北弁でシェイクスピア

遊佐 松川真澄さんの朗読劇



東北弁を駆使してシェイクスピアの
悲劇を朗読する松川真澄さん



<松川真澄の Profile >

松川真澄氏 (劇的朗読家®)

神奈川県鎌倉市出身。

昭和55年、東京女子大学文学部日本文学科卒業。

平成2年、ウェディング・イベント司会者としてプロデビュー。以後鎌倉ケーブルTV等でニュースキャスター・レポーターとして活躍。この頃より、童話や絵本の朗読公演を始め、その後、坂井清成氏 (音声表現学苑主宰) に師事。

平成10年、おはなし宅急便を結成。チェリストの佐藤明氏と共に公演活動が続ける一方、朗読サロン<ことばのへや>を主宰し、朗読の指導に携わっている。

平成14年より夫である平辰彦氏とともに、方言を用いたシェイクスピアのドラマ語り一人ミュージカル公演等の上演を続けている。

平成17年特許庁より『劇的朗読家』の商標を認可される。

平成18年、大仙市協和市民センター (和ピア) にて上演された松川真澄ひとり舞台『おりん口伝』伝 (作・構成・演出 ふじた あさや) などに出演。

平成16年(2004年)11月9日(火曜日)

舞台は戦国・霞ヶ城

秋田弁「マクベス」山形参上

シェイクスピア四大悲劇の一つ「マクベス」を題材に、朗読家の松川真澄さん(東京都在住)が秋田弁の独り語りで演じる「レディ・マクベス―愛と幻想の物語」が十四日、山形県遊佐町中央公民館で上演される。

朗読家「詩的リズム生かす」
松川さん



戦国時代の山形・霞ヶ城を舞台に、原作の筋書きや有名な場面、せ

遊佐・14日

りふを生かし、秋田弁のオリジナル作品に仕上げた。

脚本、演出は松川さんの夫で秋田経法大短大の地元の神楽に合わせ、み二姿でけいこをする松川さん。酒田市の大物忌神社斎館

平辰彦・助教が担当する。

六、七日に酒田市の大物忌神社斎館で舞台衣装を着けてけいこをした松川さんは「方言を使うと詩的なリズムが生かされ、味わい深くなる。語りの魅力を楽しんでほしい」と話している。

平さん夫妻は一昨年、昨年と秋田で公演。男鹿のなまはげと、秋田市土崎の郷土芸能を盛り込んだ。今回も酒田市の本楯神代神楽を取り入れる。

朗読劇は遊佐町の合併五十周年記念事業で、午後三時開演。当日の入場料は千五百円(前売り千円)。

連絡先は実行委事務局の町商工観光課0234(72)3311。

2004年(平成16年)11月17日(水曜日)

日本の伝統芸能と融合

ドラマ語り ミュージカル 松川さんが東北弁で「マクベス」



東北弁でシェイクスピア名作・マクベスをアレンジしたドラマ語りミュージカル公演「レディー

マクベス・愛と幻想の物語」が14日、遊佐町中央公民館で行われた写真ミュージカル公演は、

シェイクスピアの4大悲剧のひとつ「マクベス」をベースにしたもので、主人公のマクベスは登場せず全体がマクベス夫人の視点で描いた。原作の舞台は、スコットランド

だが山形に移し、音楽も三味線や太鼓、笛などの伝統楽器を使用。セリフも東北弁で、日本の伝統芸能とシェイクスピアの名作を巧みに融合させた。遊佐町の町村合併50周

年の記念事業として劇的朗読家で、東北弁シェイクスピアのドラマ語り上演に取り組んでいる主演の松川真澄さん(東京都)たちを招いた。

舞台では日本の伝統芸能をつまぐミックスした「マクベス」を展開、訪れた人たちはシェイクスピアの名作を東北弁にして演じる舞台に引き込まれていた。

[翻 訳]

Hans Kelsen, "SCIENCE AND POLITICS",

American Political Science Review, Vol. 45. No. 3. 1951. pp. 641-661.

吉 野 篤

ハンス・ケルゼン「科学と政治」

． 現実と価値

科学は政治から独立すべきであるとの主張はありふれている。このことが普通意味するのは、科学の本質的機能である真理の探究は、明確な社会秩序あるいは特定の社会制度の確立と維持に関わる利益である政治的利益の影響を受けるべきではないということである。統治の技芸としての政治、すなわち、人々の社会行動を規制する実践的技芸である政治は、意志の機能であり、そのようなものとしての政治は、意識的あるいは無意識的な諸価値を前提としており、それらの価値の実現が政治活動の目的である。科学は認識の機能である。科学の目的は統治することではなく、解明することである。世界を記述することがその目的である。科学の政治からの独立は結局、科学者はいかなる価値をも前提としてはならないことを意味する。結果的に彼は自らの目的を善あるいは悪と判断することなく、すなわち、ある前提とされる価値と適合していないとか対照的であるとか判断することなく、その目的の解明と記述に自分自身を限定しなければならない。このことが意味するのは、科学者が探求の対象を記述し解明する際の言明は、彼自身が信じる価値に影響されてはならないということである。科学的言明は現実についての判断である。定義上からすれば、それらの言明は客観的であり、判断主体の要望や恐れから独立している。というのは、それらの言明は経験によって実証できるからである。それらは真理であるか誤謬であるかである。しかしながら価値判断は、性格上、結局は全体的に判断主体の人格に、また、とくに彼の意識の情緒的要素に基づいているから、主観的である。

科学の領域から価値判断を排除するという原則は例外をもつと思われる。科学が前提としなければならないひとつの価値、すなわち真理があり、結果的に科学者が正当に断言するひとつの価値判断、すなわち、ある問題が真理であるか誤りであるかという判断があるとよく主張される。しかしながら、真理は、例えば個人の自由あるいは経済的安全保障のような価値は政治活動の基礎である、というのと同じ意味で価値なのではない。ある問題が真理であるか誤りであるかの判断は、それが善であるか悪であるかという判断とは本質的に異なっており、これが価値判断の最も一般的な定式である。真理は現実との一致を意味するのであって、前提とされる価値との一致を意味するのではない。ある問題が真理であるか誤りであるかの判断は、あるひとつの事実が存在するか存在しないかの確認である。従って、そのような判断は、それが判断主体の要望あるいは懸念から独立しており、理性によって制御される感覚の経験によって実証できる限り、客観的性格をもつ。「鉄は水よりも重い」という言明が真理であること、「水は鉄よりも重い」という言明が誤りであることは、経験によって例証されうる。たとえ判断主体が

何らかの理由でその反対を望むとしても、一方が真理であり、他方が誤りである。他方で、経済的安全ではなく個人の自由を保障する一定の社会組織は善であり、結果的に個人の自由ではなく経済的安全を保障する社会組織よりもより善であるという言明は、事実についての言明ではない。それは経験によって実証することができず、真理でもなく誤りでもない。むしろそれは有効か有効でないかである。価値判断として（すなわち、価値としての個人の自由と経済的安全についての判断）、それは、ほとんどの人々は現実に経済的安全にたいして個人の自由を選好するという言明。これは実際には事実についての言明であり、真理でありうるし、あるいは誤りでありうる。と混同されてはならない。ほとんどの人々は経済的安全にたいして個人の自由を選好するという言明が誤りであり、個人の自由にたいして経済的安全を選好するという言明が真理であるとすれば、後者の言明は前者の言明を論理的に排除する。しかしそれは、個人の自由はほとんどに人々によって選好されないとはいえ、経済的安全よりも高い価値であり、従って「より善い」という価値判断を排除するものではない。価値についての判断は現実についての判断を否定することはできない。事実、それらの判断の意味が現実についての判断を否定できないあるいは承認できないということであるならば、それらはこの語の特殊な意味での価値判断である。この意味で、現実と価値は常に二つの異なる領域である。

しかしながら、「価値」と「価値判断」という語はしばしば別の意味で用いられる。それは、何かがある一定の目的にとって妥当な手段であるという言明が価値判断であると見なされる場合である。そのような言明の意味は、何ごとかが、ひとつの原因として、ひとつの目的であると仮定される一定の結果をもたらすことができるということである。この言明は原因と結果の関係に関連している。そしてそれはまさに特殊な現実、自然の現実を構成する諸事実間の関係である。自然科学はその対象を、因果律を適用することによって、すなわち、一定の条件のもとでは特殊な結果が確実にあるいは蓋然的に生ずるのであるという言明によって、真理であると記述する。これらの言明はいわゆる自然の法則である。何ごとかがある目的にとっての妥当な手段であるとの言明は真理であるか誤りであるかである。従って、真理であるためにはそれは経験によって立証されなければならない。共産主義的組織は「善」であるという言明は、それが万人にとって経済的安全をもたらす適切な手段であるということの意味するに過ぎず、また、資本主義的組織は「悪」であるという言明は、それがそのような帰結にはならないということの意味するに過ぎないとすれば、どちらの言明も、それ自体としては、この語の特殊な意味における価値判断ではない。両方の言明は現実についての判断である。従って、それらが価値判断と分類されるとすれば、そのような価値判断は現実についての判断と異なるものではなく、そのような判断の特殊なタイプであるに過ぎず、従って科学の領域から排除されないはずである。しかしながら、何ごとかが一定の目的にとって妥当な手段であるという言明は、その意味が、何ごとかがひとつの目的として仮定されるとすれば、ほかの何ごとかがひとつの妥当な手段であるということである限りにおいてのみ、その科学的性質を保持する。科学的言明は、何ごとかが目的であるということの意味してはならない。かくして科学者は、共産主義は、万人の経済的安全が目的として必要とされるとすれば、適切な手段である、あるいは適切な手段ではないと正当に言明することができる。しかし、万人の経済的安全はひとつの目的である、あるいは目的そのものであると彼が言明する場合、彼は科学の領分を逸脱する。科学は手段を決定することはできるが、目的を決定することはできないからである。

何ごとかがひとつの目的であるという言明は、ある個人、とりわけ判断主体あるいは何人かの個人がそれを望むという言明と同一ではない。後者は事実についての言明、すなわち、人間の現実的な精神状態についての言明である。「目的」がある個人の現実の欲望を意味するとすれば、この語はその個人の意図、彼が現実に追求している目的を表す。しかしその語の特殊な意味では、何ごとかがひとつの目的

であるという言明、例えば、万人の経済的安全は社会生活の目的であるという言明は、何ごとか ここでは万人の経済的安全 が実際には追求されていない場合でさえ、追求されるべきであるという観念を表明している。この意味では、「目的」という概念は「正しい目的」という概念と同一である。何ごとかがなされるべきであるという言明、あるいはそれと同じ程度に、人々は一定の方法で行動すべきであるという言明は、この行動を規定する規範の意味を表す。従って、何ごとかが正しい目的という意味での目的であるという言明は、それがあある規範によって規定されているという言明に等しい。規範は、その意味に従って、客観的妥当性を要求する。(このような要求が見出されるかどうかをわれわれは後に見るであろう) かくして、何ごとかが正しい目的という意味における目的であるという言明では、「目的」という語は客観的な意味をもつ。それは単に特定の個人によって追求される目的を意味しているのではない。この意味では、「目的」は「価値」を意味する。それを、ただ適切であると仮定される規範に従ってなされるべきことについての言明として言い換えれば、何ごとかがひとつの目的であるという言明は、現実になされることあるいはおそくなされるであろうことについての言明としての現実についての言明と対比して、その語の特殊な意味での価値判断である。判断主体が何ごとかを適切であると規定する規範を前提としている場合にのみ、彼の判断は、この規範に従って何ごとかが真の価値判断であるか、真の価値判断ではないかである。この場合にのみ、彼は彼の判断の対象を承認しあるいは否認する。

このような観点でわれわれは、将来の目的にたいする手段と見なされる目的と、究極の目的、あるいはそれと同程度に、基本的規範によって構成される価値、すなわち、至上の価値としての目的とを区別しなければならない。何ごとかが目的であるという言明は、さらなる目的にたいする手段としての目的にではなく、究極の目的(至上の価値についての判断としての)に言及する場合にのみ、この語の特殊な意味での価値判断である。この場合だけは、言明が現実についての判断と矛盾することはありえない。「ある特定の価値判断あるいはある特定の規範が適切であるのは何故か」という問題にたいする答えは、別の価値判断あるいは規範でのみありうるのであって、決して現実についての判断 あるいは事実の確認ではありえない。従って、この問題は至上の価値あるいは基本的規範についての判断にいたらざるをえない。「子どもが親を尊敬すべきであるのは何故か」という問題への正しい答えは「神が子どもに親を尊敬するように命じているから」ではなく、「われわれは、子どもに親を尊敬するように命じている神の命令に従うべきであるから」である。しかし「われわれが神の命令に従うべきであるのは何故か」という問いにたいする答えは存在しない。神の命令に従うことは究極の目的、あるいはそれと同程度に、基本的規範の内実である至上の価値である。科学は手段を決定することはできるが、究極の目的を決定することはできないという言明は、科学は基本的規範の妥当性を前提としてはならないという言明に等しい。妥当な手段についての科学的言明は条件付の命題によってなされうるに過ぎない。すなわち、究極の目的を構成する基本的規範が適切であることが前提とされる場合には、何ごとかが適切な手段である。従って換言すれば、科学それ自体によってではなく、これをもたらすことを意図する個人の行為によって 適切であると仮定される基本的規範によって究極の目的であると決定されるのはどちらであるかということ、結果として導き出すことは可能である。

目的と手段の關係に言及する合理的過程内で、究極の目的の仮説は不可避であると気付くことはきわめて重要である。このような仮説がなければ、諸手段のひとつおよび目的としての原因と結果の關係を解釈することはできない。このことが自明ではない理由は、ほとんどの人々はそのような仮説の必要性を意識していないということである。例えば、誰かが民主主義は善い、あるいは最善の統治形態であると宣言する場合、彼の説明は、それを問われる場合には、民主主義は最大限の個人の自由をもたらすこ

とのできる手段による唯一の統治形態であるということであろう。この答えが含意するのは、彼は個人の自由の保障を統治の目的と見なしているということである。彼が個人の自由をひとつの目的と見なすのは何故かという問いにたいしては、それはすべての人間が自由であることを望むからであるとおそらく彼は答えるであろう。事実についての言明としては、それははなはだ疑問である。そしてその言明が真理であるとしても、それは問題への答えではない。民主主義が善い統治形態であるのは何故かということは、人々がいかなる目的を現に追求するかという問題ではなく、人々が何を追求すべきか、人々によって追求されるべき正しい目的とは何かという問題である。従って、民主主義が善い統治形態であるのは何故かという問いにたいする正しい答えは、「人々は自由であるべきだから」である。そしてこの答えは、自由は至上の価値であるということの意味する。この価値判断は判断主体にとってきわめて自明であるので、彼はそれを民主主義についての彼の判断の根本的前提として意識していない。

究極の目的あるいは至上の価値として仮定される個人の自由あるいは経済的安全あるいはそれ以外の何かについての判断は、さらなる価値判断による正当化を認めないので、そのような価値判断に関して問われうる唯一の問題は、ある個人が自由、それとは別の保障および第三の何かを至上の価値と仮定するという事実に取り組まなければならない。それは心理学的問題、すなわち、価値に関する問題であるよりもむしろ現実に関する問題である。この問題の探求は、異なる仮定間の選択は、総じて判断主体の人格によって、またとくに彼の意識の情緒的構成要素によって最終的には決定されるということの確認を超えてなされることは滅多にない。強い自信をもつ人間は個人の自由を選好する可能性が高く、一方、劣等複合を被っている人間は経済的安全を選好する可能性が高い。ある人が、強い形而上学的傾向をもっており、死の恐怖が彼をして自らの魂の不死を信じさせるとすれば、他の世界での彼の魂の運命への関心は、彼がいわゆる物質的価値よりも重要な、いわゆる霊的価値、「魂の安寧」を考慮する原因となるかもしれない。一方で、現世の生活を享受する自由な欲求をもつ、より合理主義的な思考習慣の人間は、物質的な価値を考慮する唯一の価値と見なすであろう。この意味で、究極の目的あるいは至上の価値についての判断は、そのような判断が客観的妥当性を主張するにもかかわらず、はなはだ主観的である。かくしてそれらの判断は、現実についての判断とは異なる。現実についての判断は、経験によって立証でき、判断主体の人格から、とりわけ彼の欲望や恐れからまったく独立しており、そのような性質そのものによって客観的である。そしてその客観性のために、科学は、究極的には主観的な価値判断に基づく活動である政治に対立し、従って政治から分離されなければならない。

・ 政治の科学と「政治的な」科学

客観性の原則は自然科学と同様に社会科学に、とりわけいわゆる政治学 political science に適用される。政治学の対象は政治 社会秩序、とくに国家の確立と維持に向けられる活動 である。関連する現象を記述するなかで、政治学者は人々が政治活動において前提とする価値をもちろん考慮しなければならない。しかしそうすることで彼は、さまざまな政治体制の確立と維持は究極目的としてのさまざまな価値を前提としているという事実を確認すること、また、さまざまな体制の基礎にあるこれらのさまざまな価値を突き止めることに、自らを限定しなければならない。そのような体制を記述するなかで、彼自身がこれらの価値の一方あるいは他方を前提としてはならない、あるいは、それと同程度に、彼は当該価値を構成する規範を妥当なもの、すなわち、彼自身を拘束するものと見なしてはならない。言い換えれば、彼は、彼の仕事が政治に関する科学である代わりに、政治の手段という意味での「政治的な」科学とならないように、彼の分析対象を承認してはならないし、否認してはならない。もしそうするので

あれば、それはまったく科学ではなく、一個の政治的イデオロギーである。

科学からの政治の分離は、その対象に価値判断をいわば吹き込むようなある科学内部での価値判断の放棄を意味するのであるが、この分離は、人々がその政治活動において明確な価値判断によって意識的あるいは無意識的に決意を促されるという事実はこれらの価値判断を支持することとはまったく異なるということを確認することができれば、思われているほど逆説的なことではない。社会科学、とくに政治学を政治から分離することは、自然科学の領域でこの原理に従うことよりもはるかに難しいことは否定されえない。しかし後者は政治化される危険を決して免れない。教会がコペルニクスの理論を弾圧しようとしたことはよく知られているが、それは、その理論が誤謬であると証明されたからではなく、それが聖書の権威、従って教会の権威を危険にさらしたからである。われわれの時代においてさえ、ボルシェビキ政権はメンデルの理論を禁制にしているが、それは、この理論が、当該政権によって強制される政治体制の不可欠な前提である後天的性質の遺伝への信念を支持しないからである。この例その他は、科学の政治からの分離という原理に関して自然科学と社会科学を差別化する十分な理由はないことを示している。

政治学に関してこの原理の正当性を否定する人々は、マルクス主義哲学の最も特徴的な原理のひとつを、少なくとも部分的に受け入れている。すなわち、科学は、ある経済的（この哲学に従えば政治的でもある）現実の「上部構造」の一部に過ぎず、結果的に決して現実には政治的手段以上のものではないから、政治から分離されえないというドグマである。このドグマは独立した科学の可能性を否定する。しかし近代科学の目覚ましい発展は、政治権力からの、またとりわけ教会の権力からの科学の解放に与って大いに力があつた。科学に及ぼす権威を仮定しているというのがこの政治権力のひとつの特質である。そしてこの観点では、ボルシェビキ国家は教会の性格をもっているのであり、それは共産主義が宗教の性格をもっているのとまさに同じである。過去、自然科学は完全な独立を達成することができてきたという事実は、それが勝利することで得られる強力な社会的利益、自由な科学だけが保証できる技術の進歩の利益のためである。社会科学は、物理学や化学が工学的知識や医学的療法の獲得に基づいて生み出す技術の改良によって与えられるそのような直接的利益を導いてはならず、あるいはまだそこにいたっていない。社会科学においては、権力を渴望する人と同様に権力のなかに住む人が、それらの人々の欲望を満たす理論、すなわち、一個の政治的イデオロギー以外の何ものでもない政治の擬似科学のなかにもつ圧倒的利益を阻止するような影響力はまだない。そのような政治学が政治から自らを自由にしえないとすれば、真の政治学は決して存在しないであろう。

科学が政治から分離されなければならないといっても、政治が科学から分離される必要はない。政治家がひとつの手段として科学の成果を利用する可能性があるのはもっともなことである。概して科学は、とりわけ政治学は、これらの手段を供給する可能性があり、そして科学だけが適切な手段を供給できる。しかし、すでに指摘されたように、科学は政治の究極目的を決定することはできない。しかしながら、これらの目的は結局主観的な価値判断に基づいていると認めることは、政治的理由から自らが確立しようとする、あるいは維持しようとする政治体制の絶対的正当化を求める人々にとってはきわめて難しいと思われる。彼らがそのような正当化を宗教のなかに進んで見出そうとはしない場合には、彼らはそれを科学から得ようとする。この傾向もまた、「科学的」社会主義を確立することを主張するマルクス主義哲学の特質である。もちろん、真の科学は宗教の代用であることを拒み、価値の判断は現実の認識から引き出されうる、あるいはそれと同程度に、価値は科学的研究の対象である現実内に内在するという幻想を破壊する以外のことはなしえない。価値は現実内に内在しているという見解は、自然と社会に関する形而上学的-宗教的（従って非科学的）解釈の特質のひとつである。それは必然的に、自然と

社会は絶対的善の擬人化としての神の創造物であるという仮説を含意している。この見解は不可避免的に、護神論の不可解な問題、すなわち、神の創造物として善と見なされるべきであるが、にもかかわらずそこにはまた悪が内在すると見なされるべきである現実の打ち勝てない矛盾にいたる。

・ 規範的科学

科学の政治からの分離という原理は、科学の対象は現実であり、科学的言明はその語の特殊な意味での価値判断に対立するものとしての現実に関する言明であるということを前提としている。しかしながら、その対象が現実ではなく価値であると見られるような倫理学や法律学といった、通常は科学と見なされる諸科学、あるいは諸個別科学 disciplines が存在する。それらは価値を構成する規範を記述し、この意味で「規範的」科学と呼ぶことができる。一方の対象である道德、他方の対象である法は、一定の人間行動を、そのような行動を規定あるいは許容することによって枠付ける規範の体系あるいは規範的秩序である。それらを科学と見なすために、われわれは、二種類の異なる価値判断があるのとまさに同じように、二種類の異なる規範があるという事実を考慮に入れなければならない。すなわち、個人の行為によって創造される実証的な規範であり、このように創造されるのではなく、行為し判断する個人の精神のなかに前提とされているに過ぎない規範である。規範を創造する行為はさまざまな方法で、すなわち話されることによって、あるいは書かれた言葉によって、身振りによって、慣習的なシンボルなどによって遂行されうる。実証的な道德秩序の規範は、宗教的指導者の説教あるいは著作によって、あるいは慣習によって、要するに社会共同体の成員の習慣的行動によって確立されうる。実証的法の規範は、慣習によって、立法行為によって、司法の決定によって、行政行為によって、あるいは法的折衝によって確立されうる。実証的規範体系の規範を創造する行為は常に、外的世界において表明される、意味を認識できる事実である。キリストの追従者は、山上の垂訓で彼が彼らになんじの敵を愛すように命じたとき、彼らの主の声を聴くことができた。われわれは聖書を、このことをひとつの事実として報告しているものとして読むことができる。われわれはまた、ある法規をわれわれに納税の義務を課しているものとして読むことができる。兵士のように、われわれは何かをするように、あるいは差し控えるようにわれわれに命ずる上官の指令を聞くことができ、車の運転手のように、われわれは交差点を横断することを認める青信号を理解できる。規範は事実によって創造されるということは、言葉のあやである。規範は事実の特殊な意味であって、われわれの感覚によっては認識しえないこの意味は、ひとつの解釈の帰結である。規範としての事実の意味を解釈することは、われわれがこの事実規範を創造する事実の質を授ける別の規範を前提とするという条件のもとでのみ可能である。しかしこの別の規範は結局のところ実証的な規範ではありえない。かくしてキリストが山上の垂訓でわれわれにするように命じたことは、キリストが至上の道德的權威であるとわれわれが仮定する場合にのみ、われわれを拘束する規範であって、このようにすることは、われわれがキリストの命令に従うべきであるという規範を前提とすることを意味する。しかしこの規範はキリストの命令とは違って実証的規範ではなく、言い換えれば、事実の意味、時空間のなかで遂行される規範創造的行為ではなく、むしろその妥当性がわれわれの精神のなかで仮定されるに過ぎない規範である。

実証的規範と非実証的規範の違いは、法の領域においてとくに明らかである。ある人が他の人に一定の金額を支払うことを命じるという事実は、一方によって発せられ、他方を拘束する規範の意味をもつと解釈されるのであって、もし他方に命令を発する一方が、ある法令によって權威付けられたものとして行為する共同体の一機関、例えば徴税官であると見なされる場合には、他方から金をゆすり取る暴力

団員の試みという意味をもつとは解釈されない。官吏に権威を授ける法令を適用する行為は、それが憲法によって決定された方法で遂行される場合にのみ、拘束力のある規範の意味をもつ。しかし史上初の憲法は、われわれは憲法を確立した人々がわれわれに行動することを命じたように行動すべきであるという規範を前提とする場合にのみ、拘束的規範の性格をもつ。憲法の父祖が彼らの権威を神から授かったということをわれわれが仮定していない場合には、この規範は基本的規範である。それは、憲法それ自体とは異なり、人間の行為によって確立されるものではない。それは、一定の人間関係を法的関係として、あるいは法的規範によって決定される関係として解釈しようとする人々によって仮定されているに過ぎない。

法の科学としての法律学はその対象のための実証的規範をもつ。実証的法だけが法の科学の対象でありうる。これは、人間の行為によって創造されるのではなく、自然から演繹される法的規範を提示しようとする自然法の教義に対立するものとしての法実証主義の原則である。規範を自然から演繹すること、言い換えれば、自然を立法者と見なすことの前提となる観念は、自然は神によって創造され、従って絶対的に善である彼の意志の表明であるということである。それゆえに、自然法の教義は科学ではなく、法の形而上学である（私の論稿、「科学の法廷を前にした自然法の教義」 *Western Political Quarterly*, Vol.2, pp.481-513, Dec.,1949. を参照のこと）。実証的法は国法、すなわち、憲法に基づき、この憲法によって設定される法的権威による法作成行為によって創造される明確な国家の法でありうるし、あるいはまた、慣習によって、すなわち国家は規則的に行動すべきであるという前提 国際法の基本的規範に基づく諸国家の習慣的实践によって創造される国際法でありうる。しかし、ある実証的法秩序の妥当性を基礎付ける規範は、事実問題としては、非実証的規範であり、従って法実証主義の原則は、この事実の制約されるものとしてのみ維持されうる。しかしながら、この制約は法実証主義と自然法の教義との対立を廃棄するものではない。ある実証的法秩序の基本的規範 ある一定の人間行動を自然と調和していると規定し（それは正当であることを意味する）、ある一定の人間行動を自然に対立するものとして禁ずる（それは不当であることを意味する） は単に形式的な性格をもつに過ぎない。それは自然法との調和あるいは不調和にかかわらず、あらゆる実証的法秩序の基礎として機能する。そしてそれは法の科学の範囲内では単に仮說的性格をもつに過ぎない。法の科学の対象を実証的規範として記述するような言明は、条件付き命題の性格をもつ。ひとつの科学として、それは、諸個人あるいは諸国家は一定の方法で行動するための法的規範によって拘束されあるいは権利を付与されていると絶対的に言明することはできない。それはただ、憲法の父祖に法作成の権威を付与する基本的規範は妥当であると仮定されるという条件のもとで、諸個人は一定の方法で行動するための、憲法に基づく法的規範によって拘束され、あるいは権利を与えられるということを確認するだけであり、また、諸国家の慣習を、法を創造する事実として設定する基本的規範は妥当であると仮定されるという条件のもとで、諸国家は一定の方法で行動するための、慣習によって創造される法的規範によって拘束され、あるいは権利を与えられるということを確認するだけである。法の科学はそれ自体、これらの基本的規範のいずれかを前提とすることはできず、何らかの非実証的規範は妥当であると決定することもできない。ある実証的法秩序の非実証的な基本的規範の妥当性を確認することは、この実証的法秩序を対象とする科学の領域を超える。

実証的な法規範は法律学の対象でありうる。というのは、実証的規範の存在 これがその妥当性を意味する は、ある基本的規範の仮定上の妥当性に依存しているのみならず、諸個人あるいは諸国家の慣習、ある立法行為・司法行為あるいは行政行為、あるいは法的折衝として時空間に生じる、ある事実の存在、そのような規範創造的行為にも依存しているからである。その対象を規範として記述することで、

法の科学はこれらの事実と言及する。従って法の実証性は、まさに法を創造する行為とのこのような関係にある。特殊な人間行動（諸国家の行為も含む）を規定あるいは許容する規範は、ひとつの価値を構成すること、結果的に、その人間行動（あるいはおそらく国家の行為）は実証的法の規範（すなわち適法であるか違法であるか）に適合している、あるいは適合していないという言明は一個の価値判断であることが仮定されるとすれば、この価値は現実に対立するものではないということを想起しなければならない。そのような価値判断は 何ごとかが仮定上の目的にたいする妥当な手段であるという判断と同じように、現実についての判断とは本質的に異なる判断ではなく、現実についての特殊な種類の判断である。一定の人間行動（あるいは一定の国家行為）は適法である、あるいは違法であるという言明は真理であるかもしれないし、誤謬であるかもしれない。それは経験によって実証できる。そのような言明は明確な国家的、あるいは国際的な法秩序に照らしてのみ可能である。例えば、結婚の約束を果たさないことは一定の国内法のもとでは違法であるという言明は、この法秩序の内部に結婚の約束の不履行にたいする制裁を置いている規範がない場合には誤りである。従ってそれはそのような規範がある場合にのみ真理である。そのような規範が存在するのは、それがその法の基礎にある憲法に適合して創造される場合だけである。規範の創造は、法の科学によって確実にされうる事実であり、それはちょうど事実が自然の科学によって確実にされうるのと同じである。かくして、規範は法の科学の対象であるという言明は、この科学の対象は現実ではないということの意味しない。それが意味するのはただ、この対象は自然科学によって記述されるような自然の現実ではないということである。しかし法律学の対象は法的現実として特徴付けられる可能性がある。自然的現実と法的現実との相違は、法律学によって記述される法的現実が 基本的、非実証的規範の妥当性が仮定されるという条件のもとで 特殊な意味、すなわち実証的規範の意味をもつということである。

自然科学は、一定の条件（諸原因）のもとで一定の結果（それらの効果）が必然的あるいは蓋然的に生ずるという言明のなかでその対象を真理として記述する。これらの命題は、すでに指摘されたように、いわゆる自然の法則であり、因果律の法則である。因果律は現実に内在する力ではない。それは認識の原理であり、自然科学がその対象を記述する際の特殊な手段である。規範は人間行動を枠付けるので、諸規範のセットとしての法を記述するという点で、法の科学もまた人間行動を記述している。しかし法の科学は、自然的現実において原因・結果として生ずるものとしての人間行動を記述するのではない。それは法的規範によって決定されるものとしての、すなわち法的規範によって規定され許容されるものとしての行動を記述する。法の科学の対象を記述するような言明は、因果律の原則の適用ではない。それらの言明は、同じ文法形態をもつとはいっても、自然の法則の意味をもつものではない。それらの言明はある条件をその結果に結びつける命題であるが、しかしこの命題は自然の法則のなかで表明されるものとは別の意味をもつ。その意味は、一定の条件のもとで一定の結果が現実に、すなわち必然的あるいは蓋然的に生ずるということではなく、一定の人間行動という条件のもとで、結果として別の人間行動が生ずるべきであるということである。これらの言明は法の規則である。「ある人が窃盗を働く場合、別の人がその犯人を罰するべきである」という法の規則において、刑罰はその結果、あるいは原因としてのその窃盗を記述しているのではない。「べきである」という語は、原因と結果の結びつきとは異なるものとしての法的規範（規定あるいは許容）によって確立される、条件と結果の結びつきという特殊な意味を表現している。それは犯罪に対する責め imputation と命名されるかもしれない。それは、人間行動を枠付ける規範をその対象とする社会科学が、その対象を記述する際に従う原則である。それは、倫理学や法律学といった一定の社会科学の分野において、自然科学の分野における因果律の原則に対応する原則である。もちろん、責めの原則が適用される場合、また、一定の行動の条件のもとで、別の行

動が生ずるべきであることが言明される場合、「べきである」という語はその語の通常の道徳的意味をもつのではなく、純粹に論理的な意味をもつということを想起することが不可欠である。それは、因果律と同様に、カントの先験的論理の意味におけるひとつのカテゴリーを示している（私の論稿、「因果律と責め」 *Ethics*, Vol.61, pp.1-11, Oct., 1950を参照のこと）。

．法の科学と政治

法の科学の対象を記述する命題が法の規則と呼ばれるとすれば、それらの命題は法の科学によって記述される法的規範と区別されなければならない。前者は法的科学の手段であり、後者は法的權威の機能である。法の規則によって法を記述する際、法の科学は、認識の機能ではなく意志の機能である社会的權威の機能を行行使するものではない。法的權威によって発せられる法的規範は、ある特殊な価値、すなわち法的価値を構成していると思なされるといっても、法の規則は、自然科学の対象を記述する自然の法則が価値判断ではないのとまさに同じように、この語のいかなる可能な意味においても価値判断ではない。何ごとかがある法的規範に合致している、あるいは合致していないという言明がひとつの価値判断として識別されうるとすれば、それは、何ごとかが仮定上の目的にたいする妥当な手段であるという判断、言い換えれば、それは現実についての判断とは本質的に異なるものとしての、この語の特殊な意味においてではなく、むしろ現実についての特殊なタイプの判断であるというのと同じ意味においてのみ、そのような判断である。そのようなものとして、それはその性質そのものによって、法の科学と相容れないものではない。それはちょうど、何ごとかが妥当な手段であるという判断が自然の科学から排除されないのと同じである。しかし、われわれが後に述べるような、実証的法の特殊性の結果として、何ごとかが適法あるいは違法であるという判断は、法の科学の内部に占める場所はない。

何ごとかが適法あるいは違法であるという判断は、何ごとかが正当あるいは不当であるという判断と区別されなければならない。これら二つの判断は、何ごとかが仮定上の究極の目的にたいする妥当な手段であるという言明と何ごとかが究極の目的であるという言明が相互に異なるのと同じ点で、相互に異なる。もし何ごとかが妥当な手段であるという言明と何ごとかが適法であるという言明が価値判断であると見なされるとすれば、それらは、すでに指摘されたように、同時に現実についての判断でもある。一方、何ごとかが究極の目的であるという言明と何ごとかが正当であるという言明は、本物の価値判断であり、現実についての判断とは本質的に異なる。それらの意味は、何ごとかが実証的規範に合致している、あるいは合致していないということではなく、それが非実証的な規範に合致している、あるいは合致していないということである。結局それらは自然の、あるいは法の科学の領域から排除される。

法の科学がその対象をではなく、その対象を記述する言明の条件を考慮することができるような非実証的な規範だけが、その対象である法的秩序の基本的規範である。法的価値を構成する実証的な法秩序の基本的規範の特殊な機能は、法の究極の淵源、すなわち、ある法秩序の構造の妥当性事由として機能する。そして憲法は、当該法秩序の他の規範の創造を規制する実証的法規範（あるいは規範のセット）である。従って、ある実証的法秩序の基本的規範は、すでに指摘されたように、単に形式的な性格をもつに過ぎない。それは実質的な価値、すなわち、人々は自由であるべきであるという、あるいは人々は安全に生活するべきであるというそれが、われわれが「正義」と呼ぶ価値を構成する非実証的規範を構成するものではない。事実、法の実証性は、その妥当性が正義との適合にかかっているのではないという点にあるのであって、それが基本的規範によって決定される一定の方法で創造されるという点にあるのではない。実証的法は正当でありうるか、それとも不当でありうるかである。正当であること、あ

るいは不当であることの可能性は、それが実証的であることの本質的帰結である。何ごとかが適法あるいは違法であるという判断は、すでに指摘されたように、一定の空間と時間にとって妥当なある一定の法秩序に必然的に関連する。ある法秩序に従って適法であることは、他の法秩序に従えば違法である可能性がある。この意味で、実証的法規範によって構成される価値は常に相対的価値である。しかしその特殊な意味における正義の観念は、あらゆる所、すべての時間に妥当するべきであることを要求する非実証的規範、改変しえない内実をもつ実質的規範によって構成される絶対的価値を示している。何ごとかが正当あるいは不当であるという言明が、慣習によって、あるいはある宗教的教祖によって確立される実証的な道德秩序の規範と適合している、あるいは適合していないということの意味とした場合でさえ、それは法の科学の領域から排除される。というのも、そのような実証的・規範的秩序の妥当性は、実証的法の基本的規範とは異なる基本的規範にかかっているのであって、それは法の科学が特殊な法的価値を構成する妥当な規範のセットとしてその対象を記述する際の条件であるに過ぎないからである。

他の諸価値、とりわけ、実証的な法を法的現実として評価しうる基準となる特殊な価値である正義の価値は、それらを法的価値と区別するために政治的価値と呼ぶのが適切である。法と政治の区別は二つの規範体系の区別を意味する。政治が法と対立する場合、「政治」という語は、自然科学の政治からの分離という要求におけるよりも狭い意味で用いられ、そこでは政治は、いかなるものであれ何らかの規範体系を意味する。実証的な法の科学の政治からの分離は、法の科学者がその対象を記述するうえで、実証的法の規範以外の規範に関連する判断としての政治的価値判断、とりわけ自らの研究対象を正当あるいは不当であると評価することを慎まなければならない。何ごとかを正当であると、何ごとかを不当であるとするのは、法的な権威であって法の科学者ではない。

しかし、法の科学が政治から分離されうる、また分離されなければならないといっても、言い換えれば、法の科学者は政治的価値判断を慎まなければならないといっても、法的権威の機能である法作成過程を政治から分離することはできない。というのは、この機能は、法的規範によって決定されるのみならず、法と区別するために「政治的」と称される別の規範体系の規範によっても決定されるからである。それ自体の創造物を規制することこそ法の特異性である。憲法が、法令の創造を規制し、あるいは法を創造する事実としての慣習法を制定するのとまさに同じように、法令および慣習法の規則は司法的決定を下す法廷によって個々の規範の創造を規制する。規範を創造するうえで、法的権威は下位規範の創造と内実を決定する上位規範を適用する。しかし、ある規範は、一定程度でのみ、他の規範の創造と内実を決定できるに過ぎないので、規範創造的な権威は常にその規範創造的機能において一定程度の自由裁量権をもつ。この権威の規範創造的機能がその自由裁量に委ねられる限りにおいて、従ってその機能が政治的性格をもつかぎりにおいて、法的権威は法的規範以外の規範によって決定されうるし、また現実に決定される。通常、立法機関は法の作成手続に関してのみ憲法によって法的に拘束される。立法機関によって創造されるべき規範の内実は、憲法によって例外的にのみ決定される。憲法が宗教の自由の制約を禁ずる場合のように、憲法がこれらの規範の一定の内実を禁ずるあるいは規定する場合がこの例である。立法機能が憲法によって決定されない限りにおいて、立法者は政治的諸原則、とりわけ彼の正義の観念によって条件付けられうるし、また現実に条件付けられる。彼は同じ領域における他方の規制に対して一方の規制を選好する。彼は一方の規制が正当であり、他方の規制は不当であると見なすからである。

法の科学者は、何が正当であり不当であるかについての彼の判断に基づいて、立法者によって確立されるものとしての法を承認するか、あるいは否認するかを選択肢をもたない。当該科学者は立法者の決

定を既存の法として規定しなければならない。彼がその法を、彼が正義であると見なすことと合致していると考えるにせよ、あるいは合致していないと考えるにせよ、いずれにしても彼はそのようにしなければならない。彼は立法機関によって創造される規範が憲法の実証的規範に合致しているかどうか、あるいは合致していないかどうかを検討しうるに過ぎず、この検討の結果は結局のところある事実の客観的確認であって、主観的価値判断ではない。しかし法の科学者による、ある法令が合憲であるか違憲であるかの言明でさえ、法的重要性をもたない。というのは、ある法令が合憲であるか違憲であるかに関する問題は法の科学によって決定されるべきではなく、法によってこの権限を授けられる法的権威によって決定されるべきだからである。同じことが裁判所の機能に関する司法決定にも当てはまる。それは通常、憲法による立法機能よりも高度な法的規範 慣習法の法令あるいは規則 によってはるかに密接に決定される。しかし常に、より高度な法規範によって、裁判所の法創造機能に委ねられる自由裁量のより広いあるいはより狭い領域があり、この自由裁量の領域内で、司法決定は実証的規範以外の規範によって下されうるし、現実の下される。司法決定による個々の規範を創造するうえで、裁判所は常に、司法機能を決定する全体的規範の枠組内で考えられる異なる決定間の選択肢をもつ。裁判所は他方の決定に対して一方の決定を選好しうるが、それは裁判所が一方の決定が正当であり、他方の決定は不当であると見なすからである。しかし法の科学者はそのような選択肢をもたない。彼は裁判所によって下される決定を、具体的事例にとって妥当な既定の法として理解しなければならない。彼は当該司法決定が裁判所によって適用されるべき一般的法規範に合致しているか、あるいは合致していないかを検討し、それが合法的である、あるいは非合法的であるとの結論にいたるかもしれない。しかしこの判断 結局のところある事実についての判断 は法的には有意ではない。というのは、ある裁判所の決定が合法か非合法かに関する問題の決定は、法の科学の権能内部にあるのではなく、法によってこの権限を授けられる法的権威内部にあるからである。

法の科学者による法の記述と同様に法的権威による法の適用は法の解釈を当然ともなう。法的規範を解釈することはその意味を見出すことである。それは、ある法的規範は、その意味に疑問の余地がないようにするために、可能な限り明確に定式化されるべきであるという法的技術の要請である。しかしながら、法的規範は普通、人間の言語で表明され、人間の言語はしばしばあいまいであるために、この要請は、近似的に満たされうるに過ぎない。従って、ある法的規範にはひとつの意味以上の意味が見出されることがよくある。ある法的規範は現にただひとつの意味をもち、われわれがそれに関するこの単一の正しい意味を見出すことを可能にする科学的な方法があるという教義は、法的安全の幻想を維持するために伝統的法律学によって用いられる擬制である。

もちろん、以下のように解釈のさまざまな方法がある。すなわち、法作成者の意図あるいは法的手段の表現に従った解釈、歴史的あるいは論理的解釈、そして制約的あるいは拡大的解釈がそれである。法それ自体がこれらの方法のひとつを規定しない場合には、それらの各々が適用可能であり、その場合には方法によって異なる結果となる可能性がある。ある方法の解釈が必須である場合でさえ、それはさまざまな矛盾する意味をもたらす可能性がある。ある規範を適用するうえで、法的権威はこれらの意味のひとつを選択し、それに法の力を付与する。これは認証された解釈と呼ばれるが、伝統的言語では、この語は、その明示された目的が規範の適用に含まれる解釈ではなく、別の以前の規範を解釈することであるような法的規範を示すためにのみ用いられる。法適用機能において、ある法的権威による、いくつかある法的規範の意味のひとつの選択は、法を創造する行為である。この選択がより高度な法的規範によって決定されない限りにおいて、それは政治的機能のひとつである。というのは、法的規範のさまざまな意味からひとつの意味を選択することは、それがより高度な法的規範によって決定されない場合に

は、法的規範以外の規範によって決定されうるし、現に決定されるのであり、これは政治的規範による決定を意味する。従って、ある法的權威による法の認証された解釈は、政治的解釈として特徴付けられる。他方、法的手段を解釈する法の科学者の責務は、その可能な意味を示すことであり、管轄権のある法的權威に、政治的原則に従って最も妥当であると考えようとする意味の選択を委ねることである。適用されるべき法が法的權威の判断に委ねられる可能性を示すことで、法の科学者は法適用機能を科学的に果たしている。その不明確さを明らかにし、表現法を改善する必要性を示すことで、彼は科学的方法で法を創造する機能を果たしている。法の科学者がある法的規範のさまざまな意味のうちの一つを当該法的權威に勧告する場合、彼は法作成過程に影響を及ぼそうとしており、科学的機能ではなく、政治的機能を行おうとしている。彼がこの解釈を唯一正しい解釈として提示する場合、彼は科学者の装いのもとに政治家として行っている。彼は法的現実を包み隠そうとしている。しかし科学は現実を明るみに出さなければならない。それを包み隠そうと試みるのは政治的イデオロギーだけである。従って、法の科学者による法の解釈である法の科学的解釈は 法的權威によって適用される解釈に対比して 法的解釈として特徴付けられる。他の解釈を排除して、いくつかの可能な解釈のうちの一つを選好することによって、後者は政治的解釈として特徴付けられるものを提示している。

・「法的なもの」と「政治的なもの」

法的規範によって決定される機能としての、また、法的規範によってではなく、政治的規範によって決定される機能としての、法的機能と政治的機能の違いは、しばしばかなりの重要性をもつ。ひとつの典型例は、国家という共同体あるいは国家の統治機関としての個々の団体の認識という問題である。伝統的教義が法的認識と政治的認識を区別していないという事実こそ、この問題を扱う作家の間に行き渡っている混乱の原因である。一定の作家によれば、認識は宣言的性格をもつに過ぎない。言い換えれば、それは法的帰結をもたない。従って、共同体あるいは政府が他の国家の政府によって、そのようなものとして認識されている、あるいは認識されていないということにかかわらず、共同体は国家であり、個々人からなる団体は政府である。他の作家に従えば、認識は本質的な性格をもち、それは本質的な法的帰結をもつことを意味する。それらの主張によれば、共同体が国家であり、個々人からなる団体が政府であるのは、他の諸国家の政府によってそのようなものとして認識される場合、あるいは国家を承認することに関連する場合だけである。しかし、実際には認識は本質的行為でもあるし、宣言的行為でもある。あるいはもっと正確に規定すれば、認識と呼ばれる行為は二つの機能 本質的である法的機能と宣言的である政治的機能 を含んでいる。

国家としての共同体の認識あるいは国家の政府としての個々人からなる団体の認識は、第一に、ある共同体が国家であり、あるいは個々人からなる団体が国家の政府であるという事実の確認を意味する。この認識は、ある共同体を国家とし、個々人からなる団体を国家の政府とする一般国際法の規範によって決定される。従って、法によって決定される機能としてのこの認識は、一個の法的機能であり、法的認識と称される。法的に有意な事実の確認は常に、本質的性格をもつ。というのは、法の領域において、法によって法的帰結を付与される事実は、法が規定する方法で確認される場合にはじめて、法的に存在するからである。国際法は、国家の政府にたいして、国際法的意味での「国家」と「政府」という事実の存在を確認する権限を与える。国家としての共同体の法的認識あるいは国家の政府としての個々人からなる団体の法的認識は、本質的性格をもつ。それはちょうど、一定の個人が一定の犯罪に関与していることを裁判所が確認する際の決定は、当該個人が犯罪者であり、従って裁判所がこの事実を確認す

る場合にのみ罰せられるという限りにおいて、その性質そのものによって、本質的であるのと同じである。しかしながら、認識が意味するのは、「国家」あるいは「政府」の存在を確認する行為であるのみならず、国家の政府が承認された共同体あるいは政府との正常な関係に進んで入る意志を表明する際の行為でもある。この行為は国際法の規範によって決定されるものではない。それは、いずれにせよ何らかの理由で、他の国家あるいは他の国家の政府との正常な関係に入る、あるいはそのような関係に入ることを拒む可能性のある既存の諸国家の自由裁量に委ねられている。この行為は、政治的原則によってのみ決定されうるし、現に決定されるのであって、それゆえにそれは法的認識と対比して、政治的認識と称されうる。それはそれ自体としては法的帰結を何らもたないという限りにおいて、それは本質的ではなく、その限りにおいては単に宣言的性格をもつに過ぎない。通常、法的認識と政治的認識の両機能は、「認識」と呼ばれるひとつの同じ行為に結合されるのであるが、それは法的機能に関しては本質的であり、政治的機能に関しては宣言的である。

「法的なもの」と「政治的なもの」の区別は有益であり不可欠であるのと同じように、そのような区別は有害な、異論の余地あるものとして十分誤用の可能性がある。そのような誤用は不幸にも伝統的な法理論に頻繁に見られる。特徴的な事例は国法の二つの部門の区別であり、そのうちのひとつの部門は、「政治的な」法として、「法的な」法、すなわち、この語の厳密な真正な意味での法としての他方の部門に対立する。これが重大であると見なされるのは、法を公法と私法に区分する伝統的な二分法のためであり、これらの概念規定は最も論争的な問題のひとつである。いわゆる公法といわゆる私法の違いがいかなるものでありうるにせよ 政治的法と非政治的法の区別がそのように装うように、それが公法は私法よりも「法」としての程度が低いということにあるのではないことは確実である。この意味で、法は「政治的」ではありえない。定義によって存在する法は政治と対立するので、政治的法は名辞矛盾である。いわゆる公法は国家の組織およびその機関の権能、すなわち政治的問題を規制するという事実は、この法が法として国民間の経済・家族関係を規制する私法よりも劣っていると仮定する理由にはならない。公法を国家・国民関係の規制として、優位・劣位の関係、従って「権力」関係として規定することによって、また、私法を国民間関係の規制として、対等な関係、従って力ではない関係あるいは真の「法的」関係として規定することによって、公法の法律性 *legality* (私法と比較されるものとしての) を軽視しようとする試みは、再三再四、論理的な誤りを意味することが証明されてきた。法人としての国家は他のすべての人格と同様に法に従属するものとしてのみ認識されうる。従って、法によって確立される法人間の関係は、ある人格が他の人格との関係のなかでも法的義務あるいは法的権利としてのみ認識されうるものであり、それゆえに、「権力」関係としてではなく、ただ法的関係として、言い換えれば、その内実がいかなるものでありうるにせよ、義務あるいは権利を確立する法に平等に従う国民間の関係として認識されうる。公法は「政治的な」法であり、そのようなものとして私法よりも法の程度が低いという教義が、その批判者により例証された矛盾にもかかわらず、多くの著作家によって執拗に維持されてきたとしても、それはまだ科学的根拠に基づいていない。論理的矛盾にたいするその支持者の感受性のなさは、この教義の目的が客観的で一貫した方法で法を記述することではなく、法を遵守しないことを正当化する一個のイデオロギーを提供することであることを示している。公法、とりわけ国家機関の管轄権を規制する規範は、この語の厳密な意味における法ではないとすれば、私的な問題は法に拘束されても、政府はこれらの規範に拘束されない。かくして政府は常に、当該行為が法によって権威付けられていない場合でさえ、そのように行為することが政治的に得策であると見なすように行為する可能性がある。公法は政治的性格をもち、厳密に法的な性格をもたないという教義は、科学的理論ではない。それは一個の政治的イデオロギーである。

この教義と密接に結びついて、しばしば支持される見解は、国家の憲法あるいは何らかの条約で規定される国際社会の構造は法的手段ではなく、結果的には法的には政治的に解釈されなければならない政治的手段であるというものである。ある手段は、それが法的な義務と権利を確立する法的規範を含む場合には法的手段である。それゆえに、国家の憲法あるいは国際社会の構造を規定する条約が法的手段であることにほんの僅かな疑いもありえない。ただ問題は、それらが同時に政治的手段であるか否かである。その答えが肯定的である場合、それは確かに、その性質そのものによって法であり法以外の何ものでもない手段 一方の事例では憲法、他方の事例では国際法 の内実に基づいていない。問題となる手段はそれが含む法の目的に関してのみ政治的と称されうる。しかし、一国の憲法の目的あるいは国際社会を構成する条約の目的が「政治的」目的であることを承認するとしても、そのような承認は、この目的は唯一の特殊な手段としての法によって達成されるべきであるという事実を改変するものではない。さもなければ憲法の制定は無駄であろう。政治的目的は決して法的性格をもつ手段を奪うことはない。超法的な手段をもたない法的手段は存在しない。というのは、目的論的観点からすれば、法は常に手段であって目的ではないからである。割賦契約が経済的目的をもち、それゆえに経済的手段と名づけられうるということは、その法的性格にたいするほんの僅かな効果ももたない。従って、ある法的規範の政治的あるいは経済的目的は、法的解釈が法的規範のあらゆる可能な解釈を含むだけにますます、裁判上の、すなわち法的な解釈を排除することはできない。しかし、憲法は政治的手段であって法的手段ではないという見解は明らかに、公法は政治的法であって法的法ではないという教義と同様な傾向をもつ。すなわちそのような見解は、憲法の可能な解釈を何ら認めないような国家あるいは国際社会の機関の行為を正当化しようと試みる。

同様な傾向が含まれるのは、国民社会あるいは国際社会の機関の非憲法的行為が、この機関は法的機関ではなく政治的機関であるという言明によって正当化される場合である。法的共同体のあらゆる機関の機能は、それが法によって決定される限りにおいて法的であり、法によって決定されるのではなく、当該機関の自由裁量に委ねられる限りにおいて政治的であるという事実にかんがみれば、各機関は同時に法的機関であり政治的機関である。しかし、一定の機関の機能は、他の機関よりもずっと密接に法によって決定される。結果的に、自らの機能を行使するうえで、それらの機関は他の機関よりも自由裁量の余地がずっと少なく、それゆえに政治的性格の程度はずっと低い。ほとんどの裁判所はそのように制約されているが、ほとんどの行政機関はそうではない。しかしこの規則には重要な例外がある。広範な自由裁量をもつ裁判所があり、行政法によってその機能を大きく制約されている行政機関がある。例えば、合衆国の最高裁判所は法的機関であるのみならず、それと同程度に大きく政治的機関でもあることを誰が否定しうるか。法が、その機能行使するうえで、少なくともある程度の自由裁量の余地を残していないような法的共同体の機関など存在せず、それゆえに法的機関であって同時に政治的機関ではない機関など存在しない。しかし、法がその機能行使するうえで、ある機関に委ねる自由裁量の領域がいかに広範でありうるにせよ、この機能は、法によって当該機関に付与される自由裁量の範囲内で遂行される場合にのみ、法的共同体の一機関の機能として認知されうる。すなわち、その機能が法に合致している場合に、それは法的機能である。

法的なものとの政治的なものの区別に関する誤用の最悪の事例のひとつは、国際紛争への悪評ではあるが広範なその適用である。法的問題に関連する紛争と、政治的問題に関連する紛争の両方があると論じられる。法的紛争としての前者は裁判に馴染み、政治的紛争としての後者は裁判に馴染まない。言い換えれば、政治的紛争ではなく法的紛争のみが国際法の適用によって、従って国際法廷の決定によって解決されうる。対象となる問題の性質のために、既存の国際法を適用できないような紛争があるというこ

とが真理であるとするれば、法的紛争と政治的紛争の区別は正当化するかもしれない。しかしそのような紛争は存在しない。というのは、あらゆる紛争は、一方の側は他方の側がある一定の方法で行動することを義務付けられていると主張し、他方の側がこの主張を否定することにあるからである。この観点では可能性は二つしかない。既存の国際法が両者によって論争される義務を確定するか、しないかである。両方の場合とも、既存の国際法はこの紛争に適用できる。第一の事例では、当該紛争は原告に有利に裁決されるべきである。第二の事例では、被告に有利に裁決されるべきである。第一の事例では、既存の国際法を適用するうえで、国際法廷は、被告は原告の主張するよう行動するよう義務付けられていると裁決しなければならない。第二の事例では、同様に国際法を適用するうえで、国際法廷は、被告は原告の主張するよう行動するよう義務付けられていない、この主張は国際法の基盤をもたない、従って結果的に、被告はこの問題について法的に好きなよう行動できると裁決しなければならない。この自由は法的に保障されている。というのは、法的秩序によって構成される法的共同体の問題にとって法的に禁じられていないことは、法的に許容されるというのがあらゆる法秩序の原則であるからである。この原則を当該事例に適用するうえで、当該法廷は既存の法を適用する。それゆえに、既存の国際法が適用できないような紛争は存在せず、また、このような理由から、政治的であり、それゆえに裁判に馴染まない紛争など存在しない。

しかしながら、既存の国際法の適用が論理的に可能であるといっても、何らかの観点から政治的には不十分である可能性はある。これが意味するのは、既存の法の規範以外の規範に従えば、当該紛争は既存の法に従って解決されねばならないものとは別の方法で解決される可能性がある、例えば、それは被告のためではなく、原告のために裁決される可能性があるということである。しかし、ある紛争への既存の法の適用は不十分であるという判断は、きわめて主観的な性格をもつ価値判断である。一方の側にとって不十分なことは、他方の側にとってはまったく十分であるかもしれない。いずれにせよ、当該判断は法的価値とは異なる価値に関連している。既存の国際法の適用不可能性のために裁判に馴染まない非法的な、すなわち政治的な紛争があるという教義は、非法的な観点から、それを法的不可能性と呼ぶことによって、どちらが不相当であるのかを誤解している。その目的は、客観的方法で法を解釈することではなく、その科学的に確認しうる意味と対比して、既存の法の適用を排除しようとする試みを正当化することである。従って、この教義は科学的理論ではなく、政治の手段である。

法的なものとの政治的なものの区別の誤用は、法の科学を政治と混同するために行使される、唯一ではないにしろ、最も効果的な手段のひとつである。これら二つの異質な領域の混合を避けることは、科学の政治からの分離があらゆる独立科学が存在するために決定的に重要な条件であるのと同じように、法律学の科学的性格を保持するために不可欠な条件である。

訳者追記

ハンス・ケルゼン (1881 - 1973) はオーストリアの高名な法哲学者、法思想家であり、純粋法学の創唱者として知られる。

法学を、一方では政治的イデオロギーから純化された科学として、他方では法社会学などの因果科学から区別された規範科学として確立することを終生の課題とし、ドイツ国法学、自然法論、マルクス主義などのイデオロギー性を摘発した。イデオロギー批判の一環として、因果律と応報律の錯綜の思想的解明も試みた。事実と規範を峻別する方法二元論と価値相対主義を哲学的基礎とし、民主制の正当性の根拠をそこに求めた。主著に『国法学の主要問題』(1911)、『デモクラシーの本質と価値』(1920)、

『一般国家学』(1925)、『純粹法学』(1934) などがある(井上達夫氏の解説(『日本大百科全書』小学館)の一部を拝借した)。

ハイデルベルク大学・ケルン大学に奉職していたケルゼンは1940年にアメリカに亡命し、45年からカリフォルニア大学バークレー校の教授になっており、ここに訳出した論文はアメリカで発表された。訳者はもちろん、法思想・法哲学などまったくの門外漢であるが、一定の法哲学の観点から政治という現象がどのように把握されるのかを知る上で、きわめて有意な論文であると思われる。政治学の立場からすると、この論文の註の少なさ(2箇所しかない)は驚くべきことである。晩年のケルゼンが、このような形で、自らの思想的・哲学的立場をいわば「ロゴスの展開」のみによって示していると想像される。おそらく、このような専門外の論文を訳すことはもうないと思われるので、貴重な体験であったことを付記しておく。

[書 評]

山本恭逸編著：コンパクトシティ

青森市の挑戦 . ぎょうせい, 2006年, 164p.

上 村 康 之

地方都市において中心市街地の衰退が言われて久しく、1998年に中心市街地活性化法ほか「まちづくり三法」が制定されながら多くの都市では成果をみず全国的に状況は好転しているとはいえない。そのような状況下のなか、コンパクトシティをコンセプトとした中心市街地活性化の取り組みの好事例として青森市が注目され、市には連日、全国から行政、議会、商工団体等の視察が殺到しているという。

本書は青森市のコンパクトシティの実践を、青森公立大学地域研究センターにて青森市の地域経済、地方行政について研究及び実践されている山本恭逸教授がまとめられたものである。

最初に「コンパクトシティ」という言葉であるが、最近、都市計画・整備のキーワードとして多くの都市の総合計画や都市計画マスタープラン等の計画書に掲げられ、一般的にもよく耳にするようになってきた。しかし、その意味が正確に伝わっているとはいえない。コンパクトシティの定義は明確にあるものではなく諸説があるが、いまある都市あるいは市街地を圧縮するという空間論ではない。本書においては「コンパクトシティ＝密集ではない。それどころか両者は似て非なるものである。秩序ある高密度、土地の高度利用がコンパクトシティの要件である。計画的な土地利用はコンパクトシティに不可欠なのである」とし「コンパクトシティの要件として都市形態のコンパクト性と計画性という二つの要件が必要であるという立場」をとっている。

このコンパクトシティをキーワードに、日本で早くから都市計画・整備を行ってきたのは青森市である。青森市長の佐々木誠造氏は1988年に市長に初当選以来、「コンパクトシティ」を唱えてきたが、それは市長に当選する前のまちづくり活動に基盤がある。佐々木氏は、青森商工会議所副会頭時代の1984年に青森雪対策委員会を立ち上げ初代委員長に就任し、委員会は1988年に「北国のくらし研究会」と改称、2006年にはNPO法人化された。青森市は行政面積の全域が「特別豪雪地帯」の指定を受け、人口30万人以上の都市としては世界有数の豪雪都市である。1991年度から～2004年度までの14年間の記録では年間平均積雪量が765cm、平均最大積雪量が114cmであり、市の除雪予算は2005年度に19億円が計上され、青森市にとって「雪対策」は市政最大の課題といってよい。佐々木氏は当初、雪対策という観点からコンパクトシティを掲げていたが次第に総合的な都市の成長管理施策として熟成させた。そして、1999年に青森市の都市計画マスタープランに初めて「コンパクトシティ」の考え方が計画書に載ったのである。都市計画マスタープランに「コンパクトシティ」を織り込んだ都市は、青森市が全国で最初である。

本書の構成を紹介する。第1章は「中心市街地問題の諸要因」、第2章は「コンパクトシティとは」、第3章は「青森市のコンパクトシティへの取り組み」、第4章は「まちづくり三法の課題」となっている。

第1章の第1節では変わる生活者、第2節では商業者の事情、第3節では都市計画と商業、第4節で

は激化する都市間競争とし、昨今の中心市街地活性化問題についての総論ともいえるものである。中心市街地活性化計画の主管が経済産業省であるため、著者も述べているが中心市街地活性化問題はすなわち中心商店街の活性化であると混同されていることが問題である。そのため、中心商店街の救済のためなのか、またすでに中心商店街にて買い物をしなくなった人たちにとっては中心商店街の必要性すら疑問であるという声までである。この章では、中心市街地の活性化がなぜ必要かという基本的な問いに答えている。

第2章の第1節ではコンパクトシティとは何か、第2節では都市の特性と形態、第3節では都市計画の思想、第4節ではコンパクトシティをめぐる論争となっているが、これらの節では昨今のコンパクトシティという言葉が十分に理解されないで一般的に使用されていることから、コンパクトシティの諸説を整理している。第5節の日本におけるコンパクトシティでは、主にエネルギー消費に関する省エネルギー、効率化の観点からその必要性を説いている。第6節のコンパクトシティと拡散型都市では、この両者の比較において、なぜ都市がコンパクトでなければならないのかという問いに対して、行政サービスの効率化、中心市街地の空洞化と低密度市街地の拡大を抑制しなければならないとの観点から述べられている。そして、都市の本質とは、にぎわいがにぎわいを呼び、集積が集積を呼ぶことであるとし、拡散型都市では都市の魅力を喪失させるため、コンパクトなまちが必要であるとしている。第7節の都市をめぐる環境変化は、そのコンパクトなまちづくりに向けては、住宅地と商業地を分離させてきた都市計画法の思想の問題を変える必要があるという制度の問題と、中心市街地に高密度に人々が暮らすことが単に行政の効率化を図るためのものでなく、市民がそこに住むことで幸せであり暮らしやすさを実感するものでなければならないと説いている。また、もう一つ重要なことは、市民の過度に車依存したライフスタイルそのものを見直すことを指摘している。制度やハードを整えることはできても、肝心の市民の考えが変わらなければ、コンパクトシティは実現しない。本書においてこの第2章の第5節から第7節までが筆者の主張とするところである。

第3章は青森市都市整備部による執筆となっている。第1節では青森市の概要、第2節では市街地の拡大、第3節では市街地拡大の転機と、戦後の青森市の市街地形成を総括している。その後、第4節では青森市のコンパクトシティ、第5節では中心市街地活性化の取り組み、第6節では周辺市街地開発の適正化では、コンパクトシティが佐々木市長の理念からはじまったものを市の政策に位置づけ具現化してきたあゆみを総括している。第7節では今後の構想として、青森市では2010年の東北新幹線八戸～新青森の開業を控えたなか、市中心部から西に4kmに位置する新青森駅が新幹線発着駅として役割を担うことになりここにまた中心市街地と郊外の問題が発生するが、市では新青森駅周辺地区と青森駅が立地する中心市街地との機能分担を図っていくこととし、前者が中心市街地と競合しないように過度な商業や宿泊などの施設整備を抑える方針を出したことについて述べている。

第4章では、中心市街地活性化法、大規模小売店舗立地法の問題点と、1998年の改正都市計画法の課題を踏まえて再び2006年に改正された都市計画法について概説している。最後の「コンパクトシティは新たな都市の指針」では、改めて「コンパクトシティは、人口減少社会に転じた中で求められる新たな都市の指針であって中心商店街再生が目的ではない。コンパクトシティとは、あくまでも中心市街地再生の有効な政策手段」であるということを強調している。

先に述べたように、青森市には全国から視察が集まっているが、とかくまちづくりにおいて成功事例、先進事例となるとそのエッセンスだけを見て聞いて帰るといった形が多い。「おわりに」で青森市都市整備部長の脇坂氏が結んでいるように、青森市のこれまでのコンパクトシティの具体的な取り組みは、青森市の地理的、歴史的な条件、多雪地帯といったことが大きく影響しているもので、この取り組みを同

じように他の都市に導入して機能するものではないとしている。ただ、そういった青森市の前提条件を踏まえた上で、都市計画の政策論としてコンパクトシティという都市の成長管理の考え方をそれぞれの都市に応用することは可能であるとしている。特に多雪という要件は、東北地方の他都市において参考となろう。

また、本書の特徴の一つは、ふんだんに盛り込まれた「コラム」であり、いまの青森市の都市事情を知ることができる。このコラムの中から、3つの具体的なコンパクトシティの施策展開を紹介する。

まず、「都市の城壁 環状と周辺の土地利用」である。これはコンパクトシティのゾーニングの概念を象徴する例として、最もわかりやすくとりあげたものである。『青森都市計画マスタープラン』において都市構造はインナーエリア（1965年頃までに市街化されまちなみの老朽化が進んでいる地域）、ミッドエリア（今後の宅地需要動向などに応じて面整備を計画的に進めていく地域）、アウターエリア（開発を抑制し自然環境、営農環境の保全につとめ、原則として開発を認めない方針の区域）の3つに分け、それぞれのエリアに応じたまちづくりを標榜している。そのうち、東北縦貫自動車道の青森 JCT から青森東 IC までの区間がまさにミッドエリアとアウターエリアの境界線上にあたり、高速道路は高架であるためミッドエリアを取り囲むようになるため現代の城壁と表現している。

「図書館の移転 公共施設の郊外化」では、青森県立図書館が1993年に中心市街地から郊外に移転したのに対し、青森市は市民図書館を中心市街地の青森駅前再開発ビル「アウガ」に移転させた。これは、青森市のコンパクトシティ構想のなかで重要な施策である。ここは1970年代から計画されていた「青森駅前第二地区市街地再開発事業」が何度か計画の見直しとなり、紆余曲折を経て2002年にオープンしたものである。こういった実際の施策が具体化してきた動きを、コラムという形でわかりやすく紹介をしている。

「借り上げ市営住宅」では、1968年に郊外の幸畑団地に完成し老朽化した市営住宅40戸分の建て替え事業をかつて料亭街としてにぎわった「浜町」と呼ばれる中心市街地に実施したものである。これは中心市街地の人口を増やそうと「まちなか居住施策」の具現化例として載せている。

「おわりに」において、「なによりも青森市民の方々に読んでいただきたい」と触れられている。全国的に青森市がコンパクトシティ施策について、都市計画の専門家や商業関係者を中心に知られてきている。しかし、市民に十分浸透しているかとなると市も広報に努めてきているが難しいところであり、本書がその広報の一翼を担うことができよう。

本書のような形で一つの地方都市のまちづくりについてそのコンセプトや展開が詳細に論じられ、とりわけコンパクトシティという現在進行形のテーマについて刊行されたことを評価したい。また、青森市の都市誌としても今後も貴重な資料となっていくであろう。副題には「青森市の挑戦」とあるが、今後このコンパクトシティ施策がどう展開していくのか全国から注目されていくと考えられるが、将来の続刊を期待したい。

コンパクトシティという都市の成長管理策として、そのエッセンスは他の自治体にも参考となるであろうし、自治体の都市政策関係者のみならず、広く一般の方にも一読をお勧めする。

教養・文化研究所所員名簿

教養部

福 山 裕 (所長・運営・編集委員)

伊 藤 護 朗

稲 本 俊 輝

遠 藤 純 男

小山内 幸 治

瀬田川 昌 裕

堀 川 静 夫 (運営・編集委員)

和 田 寛 伸

庄 司 信 (編集委員)

松 村 岳 志

湯 川 崇

ランディ・ケイ・チェケッツ

渡 部 勇

佐々木 久 吾

橋 元 志 保 (編集委員)

法学部

吉 野 篤

総合研究センター

西 山 亨 (編集委員)

上 村 康 之

2007年 (平成19年) 1月1日現在

執筆者紹介

| | |
|------|---------------------|
| 福山裕 | 秋田経済法科大学教養部教授 |
| 西山亨 | 秋田経済法科大学総合研究センター助教授 |
| 橋元志保 | 秋田経済法科大学教養部講師 |
| 平辰彦 | 秋田栄養短期大学助教授 |
| 吉野篤 | 秋田経済法科大学法学部教授 |
| 上村康之 | 秋田経済法科大学総合研究センター講師 |

(掲載順)

教養・文化論集 第2巻 第1号

2007年（平成19年）1月31日印刷・発行

編集・発行 秋田経済法科大学 総合研究センター 教養・文化研究所
秋田市下北手桜字守沢46-1
電話 018-836-6592
FAX 018-836-6530
URL <http://www.akeihou-u.ac.jp/center/>

印刷 秋田活版印刷株式会社
秋田市寺内字三千刈110
電話 018-888-3500(代)

THE BULLETIN OF CULTURAL SCIENCES

Vol.2, No.1

January, 2007

CONTENTS

Articles

“The Twelve Days of Christmas” Reconsidered
.....FUKUYAMA Yutaka

Faculty Development of Beginning Teachers and
In-service Teacher Education
.....NISHIYAMA Tohru

A Study of Akebono Kimura’s “Fujiyo no Kagami”
— From the Viewpoint of the Patriarchy and
Women in the Period of Meiji —.....HASHIMOTO Shiho

Adaptations of Shakespeare as Intercultural Productions and
the Japanese Traditional Performing Arts :
Focusing on Various Styles of Performance of *Macbeth* ...TAIRA Tatsuhiko

Translation

Hans Kelsen, “SCIENCE AND POLITICS”,
American Political Science Review, Vol. 45. No. 3. 1951. pp. 641-661
.....YOSHINO Atsushi

Review

Yamamoto, Kyoitsu. : Compactcity : Challenge of Aomori City
.....UEMURA Yasuyuki

The Institute of Cultural Sciences
Akita Keizaihoka University, Akita, Japan