# 会　　報

The Japan Society for Culture in English

日本英語文化学会

日本学術会議協力学術研究団体

# NEWSLETTER

NO.14

30.Nov. 2020

研究ノート
清水　純子: 危うい東京の魅惑―映画『東京～ここは、硝子の街～』・・・・・・・・2

研究ノート
佐々木　隆: 落語と狂言の題材になった『じゃじゃ馬ならし』・・・・・・・・・・・12

研究ノート
Noboru Fukushima: A Brief Note on Unindividualistic Ophelia, No.2. ・・・・・・・・16

研究ノート
堀　邦維: 1952 年―「編集者日本を訪問す」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・19

会長の言葉
中井　延美: コロナと共に過ごした今年の学会活動を振り返って・・・・・・・・・・22

掲示板・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・23

編集後記　*NewsLetter* 編集長　清水　純子・・・・・・・・・・・・・・・・・・・25

研究ノート

## 危うい東京の魅惑―映画『東京～ここは、硝子の街～』

清水　純子（法政大学）

今は 2020 年 8 月。今年は 2020 年東京オリンピック開催の予定だった。今頃は、オリンピックも終了間近で、日本はメダルをいくつ取れたか、あの演技は素晴らしかった、世界新記録もたくさん出た、と開催国の重責を果たした安堵と満足が日本中に満ちているはずだった。開催都市である東京の威信と評判は世界中に轟き、日本の観光を始めとする商業は絶好調、たいへんだったけれどよかった、と甘く心地よい疲労感を満喫しているはずだった。

ところが 2019 年暮れに中国からやってきた新型コロナ・ウィルスの出現は、事態を一変させた。心待ちにしていた 2020 東京オリンピックは中止が決定、来年に延期になったが、世界的に感染拡大し続けるコロナ・ウィルスは、2021 東京オリンピック開催をも危うくする。コロナは数多くの疾病者と死者を出し、老舗旅館や料亭を営業不振でつぶし、各分野で大量の利益損失を被らせた。研究会と学会は中止になり、大学の授業も対面型からオンラインへと切り替えざるを得なかった。自粛要請によって、活動と外出

を制限された人々は、リモートワークで家に軟禁され、一日中パソコンの前に座ることになり、外出時はマスク着用で、他人との交流もままならない。家庭内娯楽の TV や DVD も世界的な感染危機のために新作は製作できず、過去の名作リバイバルのオンパレードに頼っている。

©2014 寺西一浩/HumanPictures

## 映画『東京～ここは、硝子の街～』

製作年度 2014 年/・製作国 日本/

スタッフ　監督：寺西一浩/ 助監督：トニー上原/ 製作総指揮：大原英嗣/ プロデューサー：藤原慎二、寺西一浩/ 原作：寺西一浩/ 脚本：寺西一浩、入江おろぱ/ 音楽：荒井久美子、岡部波音/ 主題歌：COLLECTION「真愛～あい～」

キャスト　阿部トオル ＆ 須田アツシ：木村敦/ ヨン：JK/ 赤木春子：中島知子/ 本間優子：田島令子/ 本間祐介: 藤岡信昭/ 青木カズ：内山麿我/ 若山真一：大鷹明良/ 佐々木英彦：藤岡信昭/ 大石武一：藤田富/ 城山信吾：有本祐/ 福田康司：引地敬澄/ 川田幸秀：軽部進一/ 藤山昌史：吉川銀二ほか

**第 38 回モントリオール世界映画祭 フォーカス・オン・ワールド・シネマ部門 正式招待作品**

### ★夜の街、東京の生態

日本で最大の感染者数を記録する東京地区への警戒は著しく、東京はコロナのたまり場、悪徳の発信地として地方から嫌悪され遠ざけられている。表向きの華やぎが隠蔽する脆弱さ、東京のもう一つの隠された危うさを示唆するものとして目にとまったのが、映画『東京～ここは、硝子の街』の DVD である。最近の作品だと思っていたら数年前の 2014 年製作であった。場所は世界最大のゲイタウンと呼ばれる夜の新宿 2 丁目界隈、サスペンスタッチでボーイズ・ラブの人間模様と風俗を描く。

日本文学を専攻する大学院生のトオルは、モデルであり、ゲイバーを経営し、ファッションショー「ボーイズ・コレクション」を企画して主演する若き実業家でもある。ト

オルは韓国人のボーイフレンドのヨンを熱愛するが、ヨンは何者かによって殺害される。イケメン連続殺人事件を捜査する若山刑事は、昔の殺人事件との関連性を洗う。20 年前、男同志の愛を恋人・須田アツシの母親になじられた本間祐介は、口論の末、アツシの目の前で母親を殺害する。アツシは本間の罪を被って投身自殺するが、容疑者の本間は行方知れずになる。20 年後、アツシにそっくりの阿部トオルが所属する三島由紀夫ゼミの講師・赤木春子は、本間が変装した姿である。タイで性転換手術と美容整形を受けて外見だけ女に変わったと推察される本間は、大学講師兼本間葬儀社のオーナーとして日本に潜伏していた。本間は、豊胸手術は受けたけれど、下半身は男性のままにしているらしい。いつも着物姿で現れる赤木（本間）は、恋人の自殺以来、美青年の遺体を収集する連続イケメン殺人鬼になっていた。本間は、殺害した大勢の美青年の遺体の上に一輪の赤い薔薇を載せ、周囲にろうそくを灯して、グイド・レーニの「聖セバスチャンの殉教」の絵が飾られた本間葬儀社の遺体安置所に祭っている。ヨンの遺体は、20 年前のアツシの母同様、ゴミ箱に放置されていた。本間は、女講師の赤木に続いてアツシの母と葬儀社の女主人（本間の母・優子？）の人格も取り込んで錯乱する中、葬儀社の遺体安置所で逮捕される。ヨンの骨壺を抱きしめて号泣するトオルは、思い出の歌舞伎町の祭りの中を還らぬ恋人を思って一人歩き、悲しみをこらえきれずに路上で突っ伏す。

**★三島由紀夫**

　この映画のモチーフ（動機、主題、構成要素となる事象・出来事）は、赤木（本間）講師の大学院の授業で読まれる三島由紀夫の小説 『仮面の告白』 である。三島由紀夫は、2020 年から数えてちょうど 50 年前の 1970 年 11 月 25 日に、憲法改正を要求して自衛隊に決起を呼びかけた後、主宰する「盾の会」の 25 歳の同志・森田必勝と共に割腹自殺を遂げた「三島事件」の張本人である。三島由紀夫は、ノーベル賞候補になった日本を代表する文学者であったために、一般人には理解しがたいこの猟奇的事件は、国内のみならず世界的に大きな衝撃を与えた。天才文学者・三島が 24 歳の時に発表した自伝的小説が『仮面の告白』である。三島自身のホモセクシュアリティを綴ったこの小説は、その異質性と格調高い文学性によって画期的だとされる。

　歌舞伎町を舞台に繰り広げられる映画 『東京～ここは硝子の街～』 は、ボーイズ・ラブを勇気をもって公表し、最高峰の詩的表現にまで高めた 『仮面の告白』 からの引用が随所で現れる。冒頭で、京王線の多磨霊園に住むアツシ？（トオルの可能性もあり？）が、自分のセクシュアリティを明かす時に 『仮面の告白』の一節がそのまま引用される。

その絵を見た刹那、私の全存在は、或る異教的な歓喜に押し揺るがされた。私の血液は奔騰し、私の器官は憤怒の色をたたえた。この巨大な・張り裂けるばかりになった私の一部は、今までになく激しく私の行使を待って、私の無知をなじり、憤ろしく息づいていた。私の手はしらずしらず、誰にも教えられぬ動きをはじめた。私の内部から暗い輝やかしいものの足早に攻め昇って来る気配が感じられた。と思う間に、それはめくるめく酩酊を伴って迸った。・・・　（三島　『仮面の告白』　新潮社 1950 年　40 頁）

「その絵」とは、グイド・レーニの「聖セバスチャンの殉教」であり、レーニは 17 世紀のバロック期の前半に活躍したイタリアの画家である。三島は、この絵がお気に入りで、写真集「男の死」の篠山紀信撮影の時も同じポーズをとっている。このイタリアの美青年・聖セバスチャンは、『東京』の至る場面に現れて、美青年同志のボーイズ・ラブのテーマを喚起する。

グイド・レーニ作「聖セバスチャンの殉教」

篠山紀信撮影「聖セバスチャンの殉教」の三島由紀夫

トオルがガール・フレンドとのキスにおいて、興奮も快感もない場面でも『仮面の告白』が忠実に引用される。キスするトオルを額縁に入れた画面の外枠で赤い着物を着た赤木（本間）が朗読する。

園子は私の腕の中にいた。息を弾ませ、火のように顔を赤らめて、睫を深々と閉ざしていた。その唇は稚げで美しかったが、依然私の欲望には愬えなかった。しかし私は刻々に期待をかけていた。接吻の中に私の正常さが、私の偽わりのない愛が出現するかもしれない。機械は驀進していた。誰もそれを止めることはできない。
私は彼女の唇を唇で覆った。一秒経った。何の快感もない。二秒経った。同じである。三秒経った。――私には凡てがわかった。（三島　182 頁）

トオルも三島同様、女性との恋愛が可能か試してみたのだが、結果は不可だった。ト

オルもボーイズ・ラブにしか生きられない運命だった。『仮面の告白』の第一人称のナレーターである主人公「私」の「私は演出に忠誠を誓った」（182）という言葉もいくたびか映画で使用される。映画の中で唐突に呟かれるこの言葉を 『仮面の告白』 の引用だと知れば、その深い意味―仮面の下に隠蔽する自己のセクシュアリティへの苦痛と悲哀、葛藤―が理解できる。　トオルに跡目相続をさせようとするやくざの父に「おまえ、韓国人にはまっておるらしいのう。今すぐ別れろ。まともに生きるだと？男の・・・を掘りまくって何がまともだ！」とトオルはあざけられる。　赤木春子（本間祐介）も、男性性への未練を捨て切れず、不完全な性転換手術しか施さず、男でも女でもない、あるいは男であり女である中途半端な存在として生きた。

**★人物融合**

　三島は『仮面の告白』における「二人の人物の一人者への融合」を「式場隆三郎宛書簡」で語っていたという。映画では、トオルと 20 年前に自殺した阿部トオルと須田アツシを木村敦が一人で演じること、また殺人鬼となった須田アツシの恋人の本間祐介と阿部トオルが師事する女講師の赤木春子が同一人物であり、最後には葬儀社の女社長の人格（本間祐介の実母）も兼ねるというややこしい設定も三島由紀夫の「人物の融合」にヒントを得て、そのアイディアを再現したのだろう。

　なぜ自死したアツシと 20 年後のトオルを同一人物に融合させなければならなかったのか？という謎は、このサスペンス仕立ての物語が狂った本間祐介（赤木）の妄想から生まれたからである。最愛の恋人に死なれ、容疑者となって指名手配を受けたために海外逃亡せざるをえなかった本間祐介は、男性としてのジェンダーに不満を覚えるようになった。女性の赤木に仮装した本間祐介がゼミ室で語るニューハーフの話――「愛する人の母親を見た時、自分も女性になりたいと思った、その気持ちわかるわ」が、本間が部分的性転換を望み、トランスジェンダーの手術を受けた理由である。愛する人を生み出し、育てた母性に嫉妬した本間は、次々と美しい男の子たちを殺害して、本間葬儀社の遺体安置室に集めて、守り主として母親気取りになっている。まさに「ボーイズ・コレクション」である。20 年前に死んだ須田アツシも火葬されずに、トオルにそっくりの美しい姿で眠らされている。少年たちを守っているつもりの倒錯した本間祐介は、100％女性に変わる勇気はない。20 年前に本間祐介を疑って、本間葬儀社に事情徴集にやって来た若山刑事に奇怪な遺体について語る女社長の本間優子（本間の母？）は、息子の本間祐介の 20 年後の姿を描写していないだろうか？――「その方、髪は長くて立派なおっぱい。でもどういうわけがりっぱな竿も玉もついて

いらっしゃいましたのよ。まるでサイボーグみたい。でそういうの、ありありっていうんですって！も本当に女性に見えましたのよ。でもその場合、警察はどう判断なさいますの？　男？女？」。またアツシの目前での母殺害時に本間祐介が「ママは生きている! 今日からあたしがあんたのママよ」とアツシを抱きしめる異様な姿に、祐介のその後の女装が予知できる。

20 年後の遺体安置所に本間の母らしき人物が見えたかと思うと、その姿は現在の本間つまり着物姿の赤木にいつの間にかすり替わっている。赤木はアツシの遺体に向かって、刑事とトオルの前で「ダメな母親でごめんね、女に産んでやれなくって」と絶叫する。ボーイズ・ラブを掲げてきた本間祐介のジェンダーの混乱とトランスジェンダー失敗が見られる。男でも女でもない存在になった本間が、化粧室でかつらをとって禿げ頭をさらして、「だいぶ病気が進んできたわね」と鏡に向かって話しかけるシーンは、不気味であり、滑稽でもある。インテリ美女の素顔は禿げおやじだが、病気とは本間の心の状態か？ママになれなかった中途半端な性への悔恨なのか？

**★東京タワー**

東京のシンボルである東京タワーは、映画に何度も場面が変わるたびにと言ってもいいほど頻繁に登場する。夜の街に赤々と燃えるように誇らしげに立つ高い塔は、表層的には東京という街を表すが、深層においてボーイズ・ラブの行為と男性性を象徴する。フロイト的に見るならば、男性器官の象徴である。美形男子を演じる俳優たちの鼻もこれ見よがしに高い。美男の条件としての鼻高なのだろうが、屹立する鼻に見えなくもない。

**★注目すべきは、象徴的暗示的構成力**

LGBT 公認が進む 21 世紀において、ボーイズ・ラブは、禁断の愛でも反社会的行為でもない。相手と場所を変えて何度も見られる美少年同志のベッドシーンは、ゲイのカップルが楽しむことはあっても、もはや異性愛者が驚く背徳の行為ではない。

『東京～ここは、硝子の街～』の注目すべき点は、その内容という以上に複雑な構成力にある。20 年前と現在をモノクロとカラーで使い分け、次々と場面が変わる目まぐるしさに加えて、過去と現在の別人格の主人公を同一の男優が演じ、男性と女性が一人の人物に共存する人物融合の怪奇、三島由紀夫の『仮面の告白』が先導し説明する物語の筋立てと意味づけ、フロイト的象徴性が暗示する皮肉でダークなユーモア、日本の文化とゲイ・カルチャーに根ざした比喩や引用が奥深く埋め込まれている。いたるところ

に引用、比喩、暗示、象徴の仕掛けがあって、それが前触れなしに突然登場して羅列されるので、1 度見ただけでは簡単にわからない。視点の異なる複数のカットを次々と貼り付けて構成するモンタージュ画法のような映像構成は、部分的で断片的であるが、その文化的背景を知っていれば楽しめる。ことさら浅薄でトレンディな内容を描く見せかけを保つこの映画は、思いのほか奥行きが深い。東京の新宿 2 丁目のゲイ空間を舞台に、ボーイズ・ラブを謳う『東京～ここは、硝子の街』は、内容と形式において自由な発想や様式の混交の肯定を旨とするポストモダンの流れを汲む怪作である。

参考文献：
三島由紀夫『仮面の告白』新潮社　1950 年
DVD 『東京～ここは、硝子の街～』の情報は文中に記載

**©2020 J. Shimizu. All Rights Reserved.　15　Aug　2020**

**ヨンとプロデューサー**

イケメンのトオル

ヨンとトオル

本間祐介と須田アツシ

トオルの父：やくざの親分

『本間葬儀社』の本間優子（本間祐介の母）

三島文学を教える赤木春子

屹立する東京タワー

©2014 寺西一浩/HumanPictures

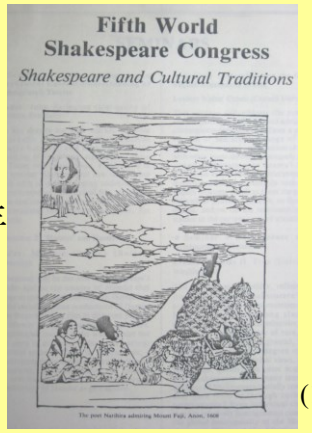
研究ノート

# 落語と狂言の題材になった『じゃじゃ馬ならし』

佐々木　隆（武蔵野学院大学）

## 1　上演スタイルの変容化

シェイクスピア作品はオペラ、ミュージカル、映画化される一方、台詞劇の範疇から離れ、バレエをはじめ、メンデルスゾーン（Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809 - 1847）の組曲『真夏の夜の夢』(序曲 1826、付随音楽 1843)、ジョン・エヴァレット・ミレー（Sir John Everett Millais, 1st Baronet, 1829-1896）の絵画『オフィーリア』（1851－1852）といった芸術作品まで生み出している。



(1)

シェイクスピア劇の日本への移入・受容・変容段階を見ると、日本の伝統芸能との融合という興味深い上演があることがわかる。（佐々木 a 123-129）（佐々木 b 49-53）（佐々木 e 6-10）(佐々木 f 250-261)シェイクスピア作品の多様性については、1991 年 8 月に東京で開催された第 5 回世界シェイクスピア大会（以降、「第 5 回大会」と略す）の統一テーマ「シェイクスピアと文化的諸伝統」（Shakespeare and Cultural Traditions）以来、日本国内でも学術的にもようやく日本人が日本でのシェイクスピア劇上演に注目するようになった。（佐々木 g 53-59）筆者はこの時にブースを設けて参加し、それを契機に World Shakespeare Bibliography [2] の国際委員日本代表として現在まで活動を続けている。（佐々木 c 35）

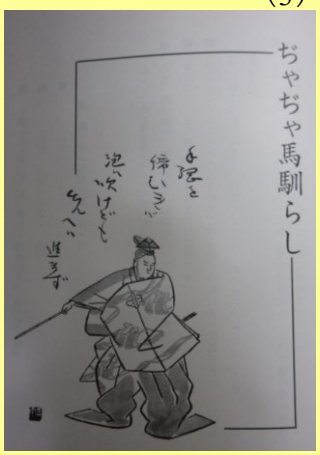
## 2　日本の伝統芸能とシェイクスピア

「日本の伝統芸能とシェイクスピア」については 1991 年の第 5 回大会以後、Tetsuo Kishi,Roger Pringle and Stanley Wells, editors.　Shakespeare and *Cultural Traditions* (1994), Fujita Minoru and Leonard Pronko, editors.　*Shakespeare East and West* (1996), Takashi Sasayama, J. R. Mulryne, and Margaret Shewring, editors.　*Shakespeare and the Japanese Stage* (1998)が海外でも発表されているが、その中心は「シェイクスピアと歌舞伎」に注目したものが多い。「シェイクスピアと日本の伝統芸能」の大きな違いは「戯曲と台詞劇」に集約される。このことはすでに坪内逍遙（1859-1935）が指摘しているところである。（坪内　301）能・狂言・歌舞伎・人形浄瑠璃のうち、曲に頼らず成立するのが狂言で

ある。また、口演としても落語、講談、浪曲、義太夫のうち、曲に頼らないのが落語と講談である。講談は釈台に張り扇でそれを叩いて調子を取りながら語ることを考慮すれば、純粋に台詞だけで演じるのは落語である。（佐々木 i 13-14）狂言でも曲が入ることもあれば、落語でも扇子で調子を取ることがあるが、曲や調子が従であって、「言葉」が主である。

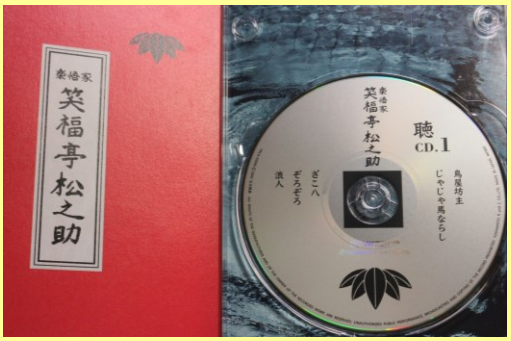
## ３　日本の伝統芸能に取り込まれた『じゃじゃ馬ならし』

狂言となった『じゃじゃ馬馴らし』についてはこれまでにも滝静寿編『シェイクスピアと狂言』（1992）、佐々木隆「日本における『じゃじゃ馬ならし』」（1993）、平辰彦「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」（2007）、菊地善太「シェイクスピア劇と狂言の出合い―新作狂言『二人女房』と『ぢゃぢゃ馬馴らし』について」（2012）、佐々木隆「シェイクスピア狂言の初演を巡って」（2013）等の研究により研究が進んでいるが、まだ明らかにされていないところもある。九世三宅藤九郎（1901-1990）による新作狂言『ぢゃぢゃ馬馴らし』（3）は三宅藤九郎『藤九郎新作狂言集』（1975）に収録されている。初出及び発表掲載誌は未だ不明であるが、1952 年 7 月発表とある。（三宅 347）初演は 1976 年 6 月の水道橋能楽堂（後の宝生能楽堂）である。（菊地 122）（佐々木 d 5-7)




その後は、1990 年 9 月には和泉（3） 元秀（1937-1995）の脚色・演出により新しくなった狂言『ぢゃぢゃ馬馴らし』が上演された。場面は第 2 幕第 1 場と第 4 幕第 5 場を取り上げながら、道行きの場面では「日」と「月」の掛け合いが展開されるが、原作にはない落ちとして馬喰が「さるによってぢゃぢゃ馬馴らすはそれがしの得物でござる」を加えている。（三宅 147）

同じく原作の第 4 幕第 5 幕だけを取り上げたのが笑福亭松之助の落語『じゃじゃ馬ならし』である。1966 年 10 月 14 日に大淀ＡＢＣホールで収録された笑福亭松之助「じゃじゃ馬ならし」である。収録時間は 15 分 12 秒である。実際に落語「じゃじゃ馬ならし」が始まるのは約 2 分後である。残念ながら、高座本が見当たらないため、この CD からその内容を知るしかないのである。落ちの部分は三人のそれぞれの亭主が妻に出てくるように賭けをする場面で、それまでもっともじゃじゃ馬と思われていたカタリーナだけが出てきたところで「私は幸福（降伏）でございます」で終わる。



(4)

三人のそれぞれの亭主が妻に出てくるように賭けをする場面で、それまでもっともじゃじゃ馬と思われていたカタリーナだけが出てきたところで「私は幸福（降伏）でございます」で終わる。

狂言『ぢゃぢゃ馬馴らし』では娘（カタリーナ）の舅（バプティスタ）が聟（ペトルーチオ）が「馬喰」であったという聟を対象に、落語『じゃじゃ馬ならし』では女性側が対象の駄洒落になっている点である。しかし、使用されている場面が原作の第 4 幕第 5 場であることも興味深い。道行きの場面では「日」と「月」の掛け合いは関西弁の落語では効果抜群である。この二つの作品を時系列で整理すると以下のようになる。

1952 年　7 月　三宅藤九郎『ぢゃぢゃ馬馴らし』発表（掲載誌等詳細不明）
1966 年 10 月　笑福亭松之助『じゃじゃ馬ならし』大淀 ABC ホール
1975 年　6 月　三宅藤九郎『藤九郎新作狂言集』能楽書林
1976 年　6 月　三宅藤九郎『ぢゃぢゃ馬馴らし』水道橋能楽堂（初演）

三宅藤九郎『ぢゃぢゃ馬馴らし』発表が掲載誌等詳細不明であるため、公開性については疑問があるため、笑福亭松之助は狂言『ぢゃぢゃ馬馴らし』を参考にしないで創作したとみるべきだろう。笑福亭松之助『草や木のように生きられたら』（2016）をはじめ、調査しているが、落語『じゃじゃ馬ならし』の創作経緯は不明である。三宅藤九郎も笑福亭松之助も両者が意識していたのではなく、シェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』という媒体を通して、それぞれの創作に辿り着いたのだろう。

## 4　日本の伝統芸能にみる西洋文学の影響

明治の欧米化の時代では西洋文学に日本に根付かせる意味で、設定等を日本に置き換える翻案が盛んに行われた。シェイクスピア劇も例外ではない。狂言では早くも 1906 年にはアンデルセン童話を『衣大名』（杉谷代水）に、落語では 1887 年にはモーパッ

サン『親殺し』を『名人長二』などと発表されている。また、西洋物を取り言れた『死神』は落語となり、さらに狂言にもなっている。これは明治中頃に三遊亭円朝がイタリアオペラの『靴直しクリピスノ』をヒントにし、落語『死神』を創作し、1981 年に帆足正規が創作した狂言『死神』（茂山千之丞演出）により演じられた。（小林 431）すでに歌舞伎、能、狂言、人形浄瑠璃、落語、講談には西洋物が演目としてある。このことにより日本文化によらない演目も誕生しているが、融合する上で内容的に共通するものも無視できない。いがみ合う家同士の娘・息子の恋愛、3 人息子への財産分与などはシェイクスピアに限らず、普遍的なテーマである。かつてベン・ジョンソン（Ben Jonson, 1572 -1637）はシェイクスピアのことを“He [Shakespeare] was not of an age, but for all time!”と述べたが、筆者は以下のように指摘したことがある。

He [Shakespeare] was not of a culture, but for all cultures.

He [Shakespeare] is not of a culture, but for all cultures.（佐々木 h 20）

シェイクスピア劇は時空を越え、さらには上演形態では多様性に耐え、現在では日本の伝統芸能にさえ受け入れられているが、この根底にはシェイクスピア劇が台詞劇であるという原点を忘れてはならないのだ。

注

(1) 『第 5 回世界シェイクスピア学会』（1991）プログラム（筆者所有）

(2) See https://www.worldshakesbib.org/international-committee-correspondents

(3)三宅藤九郎『藤九郎新作狂言集』(能楽書林、1975 年 6 月) （筆者所有）

(4)『楽悟家　笑福亭松之助』（DVD5 枚組+CD5 枚組 BOX セット、吉本興業、2009 年 5 月 27 日発売）（筆者所有）

**引証資料**

菊地善太 (2012).「シェイクスピア劇と狂言の出合い—新作狂言『二人女房』と『ぢゃぢゃ馬馴らし』について」、『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』、第 13 号、日本大学大学院総合社会情報研究科。

小林貢他編 (2012). 『能楽大事典』、筑摩書房。

佐々木隆 a (1992).「日本の伝統芸能と最近のシェイクスピア劇上演」、『武蔵野短期大学研究紀要』、第 6 輯、武蔵野短期大学。

佐々木隆 b (2002). 『書誌から見た日本シェイクスピア受容研究』、佐々木隆。
佐々木隆 c (2011).「グローカリゼーション時代のシェイクスピア」、『日欧比較文化研究』、第 15 号、日欧比較文化研究会。
佐々木隆 d (2013).「シェイクスピア狂言の初演をめぐって」、『むらおさ』、第 17 号、むらおさ同人会。
佐々木隆 e (2013).「能楽事典から見たシェイクスピア能・狂言」、『むらおさ』、第 18 号、むらおさ同人会。
佐々木隆 f (2013).「シェイクスピアと日本の伝統芸能」、日本英語文化学会編、『英語文化研究』、成美堂。
佐々木隆 g (2014). “Shakespeare Reception Studies in Japan: A Brief Historical Survey”、『武蔵野学院大学大学院研究紀要』、第 7 輯。
佐々木隆 h (2016).『日本の沙翁劇・英国のシェイクスピア劇―受容をとして見る日本文化―』、武蔵野学院大学　佐々木隆研究室。
佐々木隆 i (2019).「シェイクスピア落語の可能性」、『日本英語文化学会会報』、第 10 号、日本英語文化学会。
坪内逍遙(1884).『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』、財団法人逍遙協会編、『逍遙選集』、別冊第２、第一書房、1978 年。
三宅藤九郎 (1975).『藤九郎新作狂言集』、能楽書林。

研究ノート

**A Brief Note on Unindividualistic Ophelia, No. 2.**

**Noboru Fukushima**

Hamlet used to have a sick soul, as William James (1842-1910) stated:

> ... You see how the entire consciousness of the poor man is so choked with the feeling of evil that the sense of there being any good in the world is lost for him His attention excludes it, cannot admit it: the sun has left his heaven. (149)

However, Hamlet in the fifth act looks different. It is an aged Hamlet that has transformed into what is commonly called "Hamlet's Sea-Change". There is something that can be said to be a state of enlightenment, and he is no longer in that bloodthirsty state of mind that he was starved for blood after he decided to assassinate his uncle in the play in the second scene of Act 3.

> O, from this time forth
> My thoughts be bloody or be nothing worthwhile. (*Ham.* 4.4.64-65)

He makes us feel 5 or 10 years older than before. Where does this transformation come from? It seems to us that the only theatrical explanation for this change is Ophelia's frenzy and death. Of course, in the exchange with the gravedigger at the beginning of Act 5 Scene 1, we can already feel the line "all things must pass" even though Hamlet didn't know of Ophelia's death yet. However, this is an inevitable consequence of the graveyard mood, but it also foreshadows Hamlet's wailing later when he finds out that it is Ophelia's funeral. In this scene, Hamlet cries out "I loved Ophelia" (Ham. 5.1.258), saying that his love is four thousand times greater than her brother Laertes. Here Hamlet is more angry about Laertes' grandiose grief than he is lament over Ophelia's death, and Hamlet does not seem to be genuinely lamenting Ophelia's death. Hamlet is most responsible for Ophelia's madness and death; Hamlet's insistence on isolating Ophelia and his murder of her father are the main reasons for her madness and death. However, Hamlet has been criticized for not reflecting on this at all and only taking it out on Laertes. It is a natural reading experience. However, as in Dover Wilson's "double plane of vision" theory that Hamlet's grief appeals to us (270), we must see "Hamlet" as a play. Dover Wilson insists on the past tense of Hamlet, "I loved Ophelia". However, from a theatrical point of view, it would be more dramatic to interpret Hamlet as simply confessing his love for Ophelia before Ophelia's death. Even though he gave up Ophelia, Hamlet's love for Ophelia does not disappear at all; in fact, we should think that he could frankly express his love for Ophelia in the line "I loved Ophelia" now that she is dead. In the face of Ophelia's death, Hamlet should be interpreted as being able to confidently express his love for her without worrying about other people's opinions.

Ophelia's frenzy in Act 4, Scene 5, especially the following song, in which she sings in a frenzy, is incomparable in its sorrowfulness, as she longs for her late father in her madness and longs for Hamlet:

> How Should I know your true love
> From another one?"
> ...
> He is dead and gone, ...
> Let in the maid that out a maid
> Never departed more. (*Ham*. 4.5.23-55)

Michel Faucault (1926 -84) has been praised as "the Shakespeare of France." he describes Ophelia's frenzied song in his book *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (1997):

> Enfin, dernier type de folie: celle de la passion désespérée. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort n'a d'autre issue que la démence... La pitié des présences imaginaires; elle retrouve, dans le paradoxe de la joie innocente, ou dans l'héroïsme de poursuites insensées, la forme qui s'efface. Si elle conduit à la mort, c'est à une mort où ceux qui s'aim ne seront plus jamais séparés. C'est la dernière chanson d'Ophélie; (Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge Classique; (pp. 46-47).

John Everett Millais, *Ophelia*. N. page. Web. Oct. 1 0, 2020.

The songs Ophelia sings are sometimes accompanied by obscene words and phrases that hurt the image of pure and pretty Ophelia, but in fact, they have the effect of making the audience more aware of her sadness and pain. There is another obscene dialogue in *Hamlet* and Hamlet whispers a decent talk to Ophelia as if love had died out and only lust remained, especially in the scene of the play in Act 3, Act 2. Sigmund Freud (1856 -1939) might argue that such a Hamlet is a symptom of perversion or threatening neurosis. But it is probably too harsh. Hamlet loved Ophelia so deeply. Ophelia's correct understanding of the meaning of the line may contradict the image of a virgin with a deep window, but perhaps it is intended to have the same effect as an obscene line embedded in a frenzy song. Ophelia is not just a naïve "puppet". (to be continued)

* This research note follows last year's newsletter No. 13.

**Works Cited**


Foucault, Michel. *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. UT Back-in-Print Service, 1997.

James, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature.* Penguin Classics, 1982. p. 149.

Shakespeare, William. *Hamlet.* The Arden Shakespeare. Ed. Harold Jenkins. Methuen, 1982.

Wilson, J. Dover. *What Happens in Hamlet*. 1935. Cambridge UP, 1979.



Former Professor
Nihon University


[1] A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, (1904. Macmillan, I974).

[2] *King Lear*, the Arden Shakespeare, ed., Kenneth Muir (1964. Methuen, I980).
[3] *Hamlet*, the New Cambridge Shakespeare, ed., Philip Edwards (1985. Cambridge UP, 1988).

研究ノート

## 1952 年―「編集者日本を訪問す」

**堀　邦維　（日本大学）**

アメリカのクノップフ社の辣腕編集者ハロルド・ストラウスは、1950 年代に日本文学の翻訳プロジェクトを立ち上げ、谷崎潤一郎や川端康成の作品を次々と欧米の読者に紹介した。この編集者はいわば、川端の日本人初のノーベル文学賞受賞の影の立役者といっても過言ではない。ストラウスは、戦後間もない 1952 年に来日し、当時の日本の文学事情の実地調査を行っていた。それを 1 本の報告記事にまとめ、翌年アメリカの文芸誌『アトランティック』誌（*Atlantic*）に寄稿した。（注）

その記事のタイトルは、「編集者日本を訪問す」（Editor in Japan）であった。そもそも『アトランティック』という雑誌は、1854 年にボストンで、エマーソン、ホームズ、ローウェルなどのニューイングランドの文人たちが中心となって創刊した文芸雑誌で、当初から奴隷制反対など社会問題に関しても積極的な主張をし、その後もその姿勢を崩すことなくリベラルな総合雑誌として発展する。

現在でも発行され続け、約 50 万の読者を抱える。シカゴ・トリビューン紙が選んだ世界の英語誌ベスト・テンに数えられてもいる。また、最近では、トランプ大統領を批判する記事を掲載したことをきっかけに、大統領との対決姿勢を明確にしている（2020 年 9 月 7 日、CNN ニュース）。

ストラウスが 1953 年に寄稿した記事「編集者日本を訪問す」は、10 人を超す日本の文学者に直接面会してインタビューし、それに基づいて 1952 年当時の日本の文学状況を報告するという内容になっている。どの作家とも 3 時間から 6 時間に及ぶ面談となり、酒や食事を供されることもあった。その場にはたいてい各々の作家の夫人が伴っていたという。記事の中では、家の構え、部屋の様子なども詳しく伝えており、半世紀以上前にアメリカ人の目に日本人の生活様式がどのように見えたかが窺えて、現在からみると甚だ興味深い。

ストラウスはまず、会談を通じて得られた知見から、日本の作家たちを 5 つの類型に分けて説明する。具体的には次のようになる。ただし具体的作家名は、筆者の推測によるものである。

① 伝統的文学。抒情的な美を無常観のもとに象徴的な技法を用いて描き出す。作品としての構成は弱く、自然界との調和という雰囲気を醸し出す、と説明している。戦前から活躍している多くの私小説作家の作品がここに含まれると考えられる。

② 大衆文学。戦後人気を博した中里介山や吉川英治などに代表される歴史小説のことで、「教育をあまり受けていない階層を読者としている」、とある。

③ いわゆる「戦後派」文学の一部。「若手のイデオローグ的作家たちが、マルクス主義や虚無主義を根幹に絶望を表現することに専念する」、「実存主義的傾向」、「未消化な西洋の影響」という説明から、野間宏、椎名麟三、埴谷雄高などがそれにあたるであろう。西洋の影響という意味では、大岡昇平を含むかもしれない。

④ 戦後の混沌をリアルに描き出す社会派小説。石川達三がその代表である。田村泰次郎や丹羽文雄もこれに含まれるかもしれない。

⑤ 「卓越したリベラル・ヒューマニストの一大グループ」。永井荷風、谷崎潤一郎、川端康成などの戦前からの大家に加えて、大衆文学ではあるが大佛次郎も念頭に置いていると思われる。さらには「古典的伝統に精通しているが、それに拘泥しない」、「彼らの中には世界のどこでも傑出した学者として通用する者もいる」などという説明から、三島由紀夫、石川淳、武田泰淳などの当時まだ若かった戦後派作家もこの中に含まれるのかもしれない。（ストラウス、59）

いずれにしろ、上の分類はストラウス独特のもので、一般的な文学史上の仕分けとは必ずしも一致するものではない。しかし、1952 年当時の日本文学の全体像が西洋人の目を通して眺められるという意味で我々にとって興味深いだけでなく、欧米の読者にとってはこの上ない日本文学案内となったはずである。前述のように、ストラウスの行ったこの大変興味深い日本文学の調査報告は、第一には彼の企画した日本文学翻訳プロジェクトのためになされたものである。したがって日本文学に関するマーケット調査の意味合いも含まれていた。各々の作家へのインタビューで具体的に得られた内容とはどのようなものであるのか。

ストラウスが最初に会ったのは、大岡昇平であった。場所は「記者クラブ」（当時銀座にあった「外国特派員クラブ」のことだと思われる）で、批評家で英文学者の吉田健一と中央公論社の嶋中鵬二を伴っていた。3 人の第一印象、を簡単に述べているが、吉田健一がイギリスのブルームズベリー風の雰囲気を醸し出しているという感想は的を射ている。無論、吉田が日本の首相の息子であるということは承知していた。

次第に打ち解けてくると、大岡作品の文学的特徴、つまりスタンダールの影響云々から始まり、日本の私小説の伝統にまで話が及んだ。大岡は、そのような文学は率直さや

誠実さを客観性と自然主義と混同していると指摘している。私小説すなわち「告白小説」（confessional novel）や心境小説（mental life novel）は、「小説」と呼べるようなものではなく、日々の印象、夢、感情、目に映った身の回りの事物を書き綴ったものに過ぎない、と述べている。この大岡の説明が、ストラウスのプロジェクトに影響を与えることになる。

これ以外に、日本には「文壇」（literary clique）というものが存在し、それは作家同士の権益を守る「ギルド」のようなものであり、またこの国では印刷製本の費用が安いので 2 千部売れれば出版社は儲けになるといった話をした後、日本の文学「市場」に話が及ぶ。これは無論、ストラウスの求めに応じたものである。

「日本では何が本の売れ行きを決めるか」という問い対して大岡は、日本では、批評家や文芸評論家の実質的な影響力はほとんどなく、また版元である出版社にさえもそのような力はない。読者は作品の良し悪しで判断するのではなく、その作家が有名かどうかによって本を選ぶので、新聞や雑誌の編集者が生殺与奪の権を握っていると説明する。つまり大衆の中に、「有名信奉」といった風潮があって、名が知られていればその作家の作品はいいものであるとする傾向が強いと指摘している。（ストラウス、60）

ストラウスが次に取り上げているのは、石川達三である。ストラウスは石川を「闘うリベラリスト」と称し、上記①の「若手のイデオローグ的作家」と⑤の「ヒューマニスト」のベテラン作家たちの中間に位置していると評価している。インタビューの中で石川は、「ベテラン作家たちは政治を蔑視しており、若手作家たちは技量が未熟である」と当時の日本の文学状況を批判している。

さらに続けて、その「若手作家たちは日本の小説の間口を広げ、彼らが安住する脆弱な日常生活から脱却しなければならない」、「世界の現実は文学を侵略しているのに、告白小説[私小説]はそれをどうすることもできない」（[　]内筆者）と熱心に訴えた。石川がここでいう「若手作家」たちは、時期的に見て、また作風から、50 年代初頭に台頭してきた安岡章太郎や吉行淳之介などのいわゆる「第三の新人」たちであると推測できる。大岡に続いてここでも、私小説は批判されており、ストラウスはこのことを胸に深く刻んだはずである。

次は川端康成である。当時鎌倉にあった川端邸の純日本風の客間でインタビューは行われた。川端は日本の古典主義的な作風をもつ大物作家のひとりで、当時 53 歳であったが、それよりもかなり年を取っているように見えたと書いている。そしてストラウスがその時印象付けられた川端の風貌を具体的に描写している。

文学に関する話はどの程度なされたのか不明だが、少なくともストラウスの記事の中ではあまり触れられず、出された料理（なかでも寿司は、「世界で最もおいしい料理の

一つである」と絶賛している)、同席している夫人、飼い犬、次々に見せられる川端の水墨画のコレクションについての記述が目立つ。おそらく川端は、文学談義を避けたのであろう。

このあと、ストラウスはアメリカに戻るや否や、日本文学翻訳の企画を遂行し、川端、谷崎、三島などのノーベル賞候補者の作品が次々と英訳され海外の読者の目に触れることになる。筆者は現在、この辺りの事情について執筆中で、近々何らかの形で公表するつもりでいる。

(注)Harold Strauss, "Editor in Japan," *Atlantic* (Aug., 1953): 59-62.

会長の言葉

## コロナと共に過ごした今年の学会活動を振り返って

**日本英語文化学会会長　中井　延美**

今年の 3 月、多くの大学が遠隔授業実施に向けて急ごしらえで動き出したころ、本会では 3 月例会(21 日に昭和女子大学で開催する予定だった)の延期を余儀なくされた。普段の例会より 1 本多い計 3 本の研究発表が予定されていただけに、残念でならなかった。4 月、緊急事態宣言が発令され、6 月例会も中止にせざるを得なかった。全国大会については、もともと 9 月 4 日に明海大学での対面開催を視野に入れて準備を進めていたが、結果的にそれも叶わず、学会ホームページにおいて「第 23 回全国大会予稿集」を公開するかたちとなった。以下、そのラインアップを紹介する。

本来の対面プログラムで午前の部に組まれていた特別企画のワークショップ「遠隔で行う英語教育の効果と限界—対面コミュニケーションでこそ得られる教育効果とは」が、予稿集でも最初に紹介される。コロナ禍での前学期をひとまずリモートで駆け抜けた経験を踏まえ、2 人の報告者が「遠隔授業のこれから」についてタイムリーに議論する。原氏は、技能統合型英語授業に関する実践報告を通して対面授業と遠隔授業を比較し、教育効果の違いを検証した。小野氏は、突然の遠隔授業導入を通して自ら得た「気付きと学び」をもとに、今後も続くだろう遠隔授業を改善する手がかりを、writing 授業について提案した。

続いて、本来の対面プログラムでは午後の部に組まれていた 7 つの研究発表が登場する。[1]佐々木氏は、落語と原作とを比較しながら、落語『じゃじゃ馬ならし』の独立した創作作品としての位置付け、問題点等など明らかにし、シェイクスピア落語の今後の行方や可能性について論じた。[2]渡辺氏は、スカンジナビア（デンマーク、ノルウェー、スウェーデン）の英語を、EIL（English as an international language）を志向する日本の英語学習者のロールモデルとして実践的に提案した。[3]柳浦氏は、齋藤秀三郎を従来とは異なる視点から見直し、体系的な英語学習の方法論が皆無であった時代に「組織的」学習法を確立した齋藤の仕事がより正しく理解・評価されるべきであると主張した。[4]川口氏は、ヘンリー・ジェイムズの初期の代表作と呼ばれる『ある婦人の肖像』（*The Portrait of a Lady*, 1881）を取り上げ、この作品の主人公の視線がどのように設定され、読者の視線がどのように誘導されているのかに注目した。[5]高橋氏は、アメリカにおける多文化主義と言語政策について、中西部諸州を例として論じた。[6]福島氏は、なぜトニ・モリスンが『オセロー』（*Othello*）の翻案として『デズデモーナ』（*Desdemona*）を書いたのか、オセローとデズデモーナの関係を中心に、人種、階級、真実の愛、「兄弟愛」の視点から、モリスンにおけるシェイクスピア表象の変貌について考察した。[7]川嶋氏は、『英文法汎論』刊行までの「4 文型」の導入と発達を検討し、その問題点を考察した。なお、本来、[3][4][7]の 3 氏は、延期となった 3 月例会で発表する予定であった。この予稿集の公開についてはすでに案内済みであるが、もしまだ見ていない方がおられたら、ぜひご覧いただきたい。

昨年の 12 月例会を最後に、まだ一度も対面での学会活動を行うことができていないが、今年の 12 月例会もコロナ禍の諸事情により対面開催は依然難しい状況である。しかしながら、対面での活動がままならない不自由さのなかにあっても、学術研究を推進する学会としての機能を頓挫させてはいけないと強く感じている。今後は、学会誌や本ニューズレターなどと併せて、学会諸行事のオンライン開催も柔軟かつ積極的に検討し、英語を軸とした文化やコミュニケーションに関する多様な分野での研究成果をこれまで以上に広く発信していきたい。

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

## 掲示板

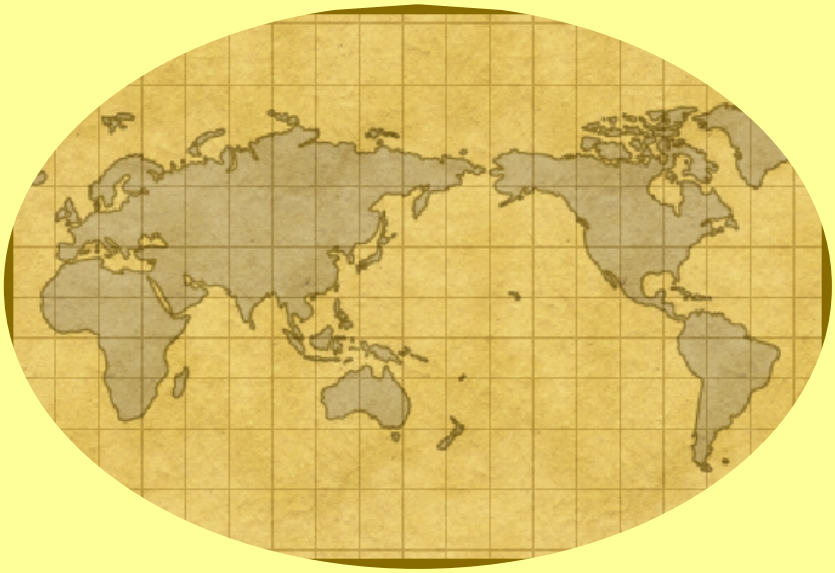
### I. 〈*NewsLetter* 投稿規定〉

日本英語文化学会 *NewsLetter* は文学、文化、言語学、英語教育の各専門分野から幅広く投稿を求めています。〈研究ノート〉、〈書評〉、〈その他〉和文 2,0000 字、欧文

800 語程度/
応募締切： 2021 年 10 月 10 日
応募先：日本英語文化学会会報編集部編集長 清水純子 〒181-0005 東京都三鷹市中原 2-25-25 / tel & fax: 0422-41-0029 / e-mail: jesse@jcom.zaq.ne.jp
応募方法：メール (Word 形式の添付ファイル、テキスト形式の添付ファイル )
掲載の採否については編集部にご一任願います。
投稿原稿の用紙サイズ設定、行数文字数などページ設定に関しましては A4 用紙 Word 標準設定でお願いいたします。「メモ帳」等でテキストファイルに変換した原稿も添付してください。コラム等のレイアウトは編集部にご一任ください。

**II.〈『異文化の諸相』投稿募集のお知らせ〉**

2022 年 2 月発行予定の『異文化の諸相』第 42 号の原稿提出締切日は 2021 年 10 月 4 日です。
投稿を希望される方は学会ホームページの 『異文化の諸相』 投稿規定 (2017 年 3 月 11 日改訂) をよくお読みになってください。
『異文化の諸相』 原稿提出先： 日本英語文化学会学会誌編集委員長 jsce_submission@yahoo.co.jp



**＜http://nihoneigobunka.jellybean.jp/＞**

＊ *NewsLetter* は学会ホームページに掲載されます。デジタルファイル /PDF 等は、アップデートができます。見落としや訂正がございましたらご連絡ください。
〈編集部付記〉

## 編集後記

*NewsLetter* 編集長　清水　純子

2020 年は、コロナ・ウィルスに始まって終わる異例で異様な年になりました。各種イベントの多くは中止になり、「2020 東京オリンピック」のために切磋琢磨して準備に余念がなかったアスリート（スポーツ選手）はもちろん、オリンピックのための準備と商業活動が水の泡になりました。2021 年に東京オリンピックは再度開催を予定されていますが、はたしてどうなることでしょうか？

コロナの禍で失われた命も多かったです。人気コメディアンの志村けん、女優の岡江久美子、デザイナーの高田賢三が感染して亡くなりました。大統領選までわずか 1 か月しかない時にアメリカ大統領トランプまでが感染し、この病と闘わざるをえなくなりました。また芸能人の不可解な自死も相次ぎ、俳優の三浦春馬、竹内結子が相次いで亡くなりました。

コロナの投げかけた暗い影を働き方や教育の改革のきっかけだとプラス思考でとらえる向きもありますが、私的（わたしてき）には、やせ我慢にしか見えず、世界の危機を感じます。コロナは中国発でしたが、この手の感染症は今後も繰り返し押し寄せる危険性があります。グローバル化の波はもはや防ぎようがないですが、立ち止まって考えるべき時が来ているのかもしれません。

日本英語文化学会も開催中止を余儀なくされましたが、中井延美会長の言葉にあるように「第 23 回全国大会予稿集」(http://nihoneigobunka.jellybean.jp/23zenkokuyokoshupdf.pdf) オンライン掲載という形で、意欲ある会員の活動を掲示しています。どうぞご覧になってください。来年はコロナ・ウィルスと縁が切れているように心から願っています。

編集: 日本英語文化学会/ 編集部: 清水純子　松山博樹 / 発行人: 中井延美
発行所: 〒279-8550　千葉県浦安市明海１　明海大学　管理研究棟 1718
中井延美研究室　日本英語文化学会　　e-mail: nnakai@meikai.ac.jp
2020 年 11 月 30 日発行

# 日本英語文化学会

©2020 The Japan Society for Culture in English