

# シェイクスピア劇と 古典芸能の比較演劇研究

——『能・ロミオとジュリエット』に焦点を当てて——

平 辰彦

## A Study on the Comparative Theatres of Shakespeare's Plays and the Classical Performing Arts:

*Focusing on the Noh Romeo and Juliet*

TAIRA, Tatsuhiko

### Abstract

This paper is the study on the comparative theatres of Shakespeare's *Romeo and Juliet* and the Noh plays in classical performing arts.

I would like to take up the case of Prof. Kuniyoshi Munakata's Noh adaptation of *Romeo and Juliet*.

Shakespeare wrote *Romeo and Juliet* toward the end of 16<sup>th</sup> century. This is an early play, which is one of love tragedies. Shakespeare wanted to show his audience all love's power and beauty. The love of Romeo and Juliet is controlled by hate of two families. But love controls every things more than hate. That is to say, it is true that Romeo and Juliet did die for love, but at that time they continued to live by love forever and ever.

Munakata considers Romeo as a young man who dislikes fighting, and Shakespeare's themes seem to have been "forgiveness."

In *Romeo and Juliet* Shakespeare let the Prince of Verona say "pardon" at the very end of the play (V. iii. 307). So, I presume the key word of *Noh Romeo and Juliet* is "forgiveness."

Noh is a poetic play. It is a dance play, using chorus, in which the climax often comes

during the performance of dance. Noh is also a mask play. Masks are worn by actors representing supernatural beings.

In *Noh Romeo and Juliet* masks are worn by actors representing ghosts. The climax comes during the performance of dance.

I conclude that *Noh Romeo and Juliet* typifies harmony & combination of cultures of Shakespeare's plays and Noh plays.

#### 要 約

本稿は、2015年12月8日（水）に東京・国立能楽堂で初演された『能・ロミオとジュリエット』（原作：シェイクスピア・翻案：宗片邦義）の公演を取りあげ、シェイクスピア劇と日本の古典芸能である能楽が、いかに「ハイブリッド」な演劇として上演されたかを、比較演劇学の視座から考察したものである。

原作の悲劇と能の様式に翻案された古典芸能を比較し、(1) 劇的効果を生むドラマツルギー (2) 舞台構成 (3) 演出法の3点に焦点を当てて分析し、その相違点と類似点を指摘する。

シェイクスピアは、恋愛悲劇のひとつとして『ロミオとジュリエット』を書き、愛と憎しみの対立する状況の中で、「赦し」をテーマにし、二人の<死>によって<愛の永遠性>を描いたが、『能・ロミオとジュリエット』では、シェイクスピア劇に能の様式が融合され、ロミオとジュリエットの霊が白装束であらわれ、二人は舞ながら昇天してゆく場面で終わる。

本稿の目的は、このような『能・ロミオとジュリエット』のインターカルチュラル (intercultural) な特色を検証し、「融合文化」の事例研究として『能・ロミオとジュリエット』の上演意義を明らかにすることにある。

#### キーワード

能楽 (Noh plays)

翻案 (adaptation)

赦し (forgiveness)

ハイブリッド (hybrid)

融合文化 (Harmony & Combination of Cultures)



新作能『ロミオとジュリエット』初演公演の舞台写真  
(撮影：吉越研：2015・12・08、国際融合文化学会、『融合文化研究』、第23号、2016年より、再掲載。)

## はじめに

シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』は、抒情詩的な性質と悲劇的な性質が融合された「抒情悲劇」(the lyric tragedy) であるといわれている<sup>(1)</sup>。特に二人が初めて出逢う場面(第1幕第5場)では、次のようなソネット形式の韻文で二人の対話が交わされるため、そこに詩的な抒情性が強く認められる<sup>(2)</sup>。

Romeo. If I profane with my unworthing hand  
 This holy shrine, the gentle sin is this:  
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
 To smooth that rough touch with a tender kiss.  
 Juliet. Good pilgrim, you do wrong your hand too much,  
 Which mannerly devotion shows in this;  
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,  
 And palm to palm is holy palmers' kiss.  
 Rom. Have not saints lips, and holy palmers too?  
 Jul. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.  
 Rom. O then, dear saint, let lips do what hands do:  
 They pray: grant thou, lest faith turn to despair.  
 Jul. Saints do not move, though grant for prayer's sake.  
 Rom. Then move not, while my prayer's effect I take. (I.v. 92-105行)

またシェイクスピアは、二人の悲劇性を強調するために種本であるアーサー・ブルックの長編詩『ロミウスとジュリエットの悲劇の物語』(1562)に改変を加えた。例えば、ブルックの詩では、9ヶ月間の出来事として描かれているのを、シェイクスピアは、わずか5日間に起こった出来事として描いている。この<時の短縮>の改変によって、急速な速度感が劇に加わり、二人の愛は激しく、緊張した雰囲気の中でカタストロフィ(大団円)へと、突き進んでいくのである。

さらにシェイクスピアは、二人の悲劇性を強調するために比喩的表現(imagery)を多用する。例えば、14行のソネット形式で書かれた「プロローグ」では、序詞を語るコーラス役の俳優がロミオとジュリエットについて、次のように語る。

Chorus. Two households both alike in dignity  
 In fair Verona, where we lay our scene

(1) H. Granville-Baker, *Prefaces to Shakespeare*, London, B.T. Batsford LTD, No.5, 1970, p.6.

(2) Brian Gibbons (ed.), *Romeo and Juliet* (The Arden Shakespeare), London and New York, Routledge, 1980, p.118~119. 以下、『ロミオとジュリエット』のテキストの引用は、このアーデン版に拠る。

From ancient grudge break to new mutiny,  
Where civil blood makes civil hands unclean.  
From forth the fatal loins of these two foes  
A pair of star-cross'd lovers take their life,  
Whose misadventur'd piteous overthrows  
Doth with their death bury their parents' strife.  
The fearful passage of their death-mark'd love  
And the continuance of their parents' rage,  
Which, but their children's end, nought could remove,  
Is now the two hours' traffic of our stage;  
The which, if you with patient ears attend,  
What here shall miss, our toil shall strive to mend.

ロミオとジュリエットは、この「プロローグ」で「一組の不幸な星の恋人たち」(A pair of star-cross'd lovers)として語られる。

第1幕第4場では、「星」が「運命」を象徴する比喩的表現として語られ、ロミオは、次のように「時ならぬ死」(untimely death)を予感する。

Rom. I fear too early, for my mind misgives  
Some consequence yet hanging in the stars  
Shall bitterly begin his fearful date  
With this night's revels, and expire the term  
Of a despised life clos'd in my breast  
By some vile forfeit of untimely death.

(I. iv. 106-111行)

一方、ジュリエットはバルコニーの場(第2幕第2場)で本能的に二人の恋の成り行きを「光った」('It lightens.')と言う間もなく消えてしまう「稲妻」(the lightning)に喩え、二人の前途に不安なものを感じている。

Jul. It is too rash, too unadvis'd, too sudden,  
Too like the lightning, which doth cease to be  
Ere one can say 'It lightens.'

(II. ii. 118-120行)

ロミオは、仮死状態のまま埋葬されたジュリエットを死んだものと思い込み、毒薬を買い求め、ジュリエットの横たわる墓地に赴き、その墓をこじ開ける。

Rom. A grave? O, no, a lantern, slaughter'd youth.

For here lies Juliet, and her beauty makes  
This vault a feasting presence, full of light.

(V. iii. 84-86行)

ロミオは墓に入り、ジュリエットの姿を目にした途端、暗闇の世界は、「光に満ちた宴会の大広間」(a feasting presence, full of light)に一変するのである。

『ロミオとジュリエット』では、この「闇」と「光」のような対比がさまざまな場面で認められるが、第5幕第3場では、「生」と「死」の対比が行われる。

Rom. O here  
Will I set up my everlasting rest  
And shake the yoke of inauspicious stars  
From this world-wearied flesh. Eyes, look your last.  
Arms, take your last embrace! And lips, O you  
The doors of breath, seal with a righteous kiss

(V. iii. 109-114行)

ロミオはこの墓を「おれの永遠の安住の地」(my everlasting rest)と呼び、自分の運命を「不運な星のくびき」(the yoke of inauspicious stars)と比喩的表現で語り、ジュリエットを抱きしめ、最後の口づけをして毒薬を飲み干して死ぬ。

一方、ジュリエットはロミオの<死>と対照的に生き返り、ロミオが毒薬を飲んで死んだことを悟る。

Jul. A cup clos'd in my true love's hand?  
Poison, I see, hath been his timeless end.  
O churl. Drunk all, and left no friendly drop  
To help me after? I will kiss thy lips.  
Haply some poison yet doth hang on them  
To make me die with a restorative.  
Thy lips are warm!

(V. iii. 161-167行)

ジュリエットは、もし毒がまだロミオの唇に残っていれば、あの世で二人は本当のいのちを得られると口づけするが、死ねず、ロミオの短剣を手に取り、次の科白を語り、自害する。

Jul. O happy dagger.  
This is thy sheath. There rust, and let me die.

(V. iii. 168-169行)

キャピュレットは、劇の終わりで二人が「両家の憎しみのいけにえ」(sacrifices of our enmity) になったと語るが、二人は<死>を通して永遠の<愛>を勝ち取ったのである。

ジョン・ドウヴァ・ウィルソンは『シェイクスピアの六悲劇』(*Six Tragedies of Shakespeare*, 1969, p.36.)の中で二人の<死>は「彼らの生涯の至福の瞬間において彼らを捉え、その瞬間を不滅なものにした」と述べている。両家は二人の<死>を通してお互いを赦し合い、和解し、二人の黄金の像を建てるのである。

ヴェローナ大公は「赦すべきは赦し、罰すべきは罰する」と宣言し、この劇は世に数ある物語のなかで、ひときわ哀れを呼ぶもの、それこそ「このジュリエットと彼女のロミオの物語」であるという科白で終わる。

Prince. A glooming peace this morning with it brings:  
The sun for sorrow will not show his head.  
Go hence to have more talk of these sad things.  
Some shall be pardon'd, and some punished,  
For never was a story of more woe  
Than this of Juliet and her Romeo. (V. iii. 304-309行)

この大公の科白は、「プロローグ」と同様、ソネットの形式の一部が用いられて書かれている。この科白には、夜の明けそめの哀愁の美が漂っている。

2015年12月8日(水)に東京・国立能楽堂で初演された『能・ロミオとジュリエット』の公演では、ロミオを観世流能楽師・野村四郎(日本能楽協会会長)が演じ、ジュリエットを女性能楽師の鶴沢久が演じた。

シェイクスピア劇を能の様式で上演する意義とは何か、原作と翻案作品を比較しながら、本稿では、『能・ロミオとジュリエット』の(1)劇的効果を生むドラマトルギー(2)舞台構成(3)演出法の3点に焦点を当て分析し、その相違点と類似点を指摘する。

本稿の目的は、シェイクスピア劇と古典芸能である能楽が融合された『能・ロミオとジュリエット』を通して、その上演意義を指摘し、「融合文化」とは、どのような文化であるのかを、比較演劇学の視座から明らかにすることにある。

## I 劇的効果を生むドラマトゥルギーの二大系脈の融合

シェイクスピアの劇には、次のような「バロック的演劇」の特色が認められる<sup>(3)</sup>。

- (1) 「三単一」の法則を守っていない自由奔放な流動性があること。
- (2) 悲劇的要素と喜劇的要素がないまぜにされた悲喜劇性があること。
- (3) 幽霊や妖精などの超自然的な存在が舞台に登場すること。
- (4) 残虐な場面など視覚に訴えかける見世物（スペクタクル）性があること。
- (5) 劇場が大きな共感陶酔の場となる劇場（シアトリカリティ）性があること。
- (6) 男性が女性に変装して演技する変身の異装性があること。
- (7) 官能的な煽情場面や甘美な音楽を入れたメロドラマ性があること。
- (8) 独白や傍白などの語りの要素があること。

「バロック」とは、小場瀬卓三の『バロックと古典主義』によれば、「ゆがんだ真珠」を意味するポルトガル語（barrocco）を語源とする語である<sup>(4)</sup>。この語は、16世紀から18世紀にかけての西洋の美術や建築などの様式をさす言葉であった。

河竹登志夫は、こうした「バロック的演劇」の特色をもつシェイクスピア劇と歌舞伎が同じ系脈に属すると指摘し、その最も目につく特色として「三単一」の法則を守っていないことを挙げる<sup>(5)</sup>。

この「三単一」は、アリストテレスが『詩学』の中で最初に述べた悲劇の特色である。それは、「時」の単一性（一日の出来事であること）、「所」の単一性（舞台の設定が一か所であること）、「筋」の単一性（主人公一人に焦点が当てられ、筋が展開されること）をさす。この特色は、17世紀のニコラ・ボワロー（1636-1711）の『詩法』（1674）の中で「三単一」の法則として理論的にまとめられた。

今日、この「三単一」の法則を守った劇を「古典主義的演劇」という。「古典主義」の様式は完全な「形の整った真珠」に見立てられたが、それが崩れて「ゆがんだ真珠」に見立てられた様式が「バロック」である。しかし「バロック」は19世紀末頃から「古典主義」と同等に対置されるべき独自の様式と位置づけられるようになり、現在では、「バロック的演劇」と「古典主義的演劇」とは、双極をなす演劇の二大系脈と考えられるようになった。

紀元前5世紀の古代ギリシアにおけるソポクレスの悲劇『オイディプス王』は、「古典主義的演劇」の源流と考えられている。それは、古代ローマのセネカの「悲劇」に継承され、ジャン・ラシーヌ（1639-1699）に代表される17世紀のフランスの悲劇作家が活躍した時代の「古典主義的演劇」において、頂点に達する。17世紀のフランスでは、「理性尊重」と「合理主義」の精神

(3) 平辰彦、「古典主義的演劇とバロック的演劇における幽霊の比較研究」、『尚美学園大学総合政策学部紀要』、第21号、2011、p.94。

(4) 小場瀬卓三、『バロックと古典主義』、白水社、1978、p.11。

(5) 河竹登志夫、『続比較演劇学』、南窓社、1974、pp.132-164。

が何よりも尊重された。

小場瀬卓三は『バロックと古典主義』において「理性」とは「良識」すなわち「健全に発達した常識」であり、この「常識」に照らして首肯しうることが「合理的」ということであり、その「合理的」なものが「真実」であり、「真実らしさ」であると述べている<sup>(6)</sup>。この「真実らしさ」を根底に据えているのが、「古典主義的演劇」なのである。

さらに19世紀中頃に活躍したヘンリック・イプセン（1828－1906）は『幽霊』を発表し、「近代写実散文劇」を確立するが、この「近代写実散文劇」も「古典主義的演劇」へと連なる一大系脈をなす。こうした「古典主義的演劇」には、次のような特色が認められる。

- (1) 「三単一」の法則を守った劇であること。
- (2) 「真実らしさ」を求め、「理性」や「合理性」が尊重されていること。
- (3) 悲劇的要素と喜劇的要素が峻別されていること。
- (4) 流血場面などが極力避けられた良識ある場面で構成されていること。
- (5) 対話（ダイアローグ）によって筋が展開されていること。
- (6) 凝縮されたドラマトゥルギーによってドラマが展開されていること。
- (7) 戯曲の文学性を重視し、そこに破綻のない秩序性が認められること。
- (8) 戯曲の構成が「はじめ・中・おわり」の三段構成になっていること。

古今東西の演劇は、この「古典主義的演劇」と「バロック的演劇」の二大系脈に分類することができるが、室町幕府三代将軍・足利義満（1358－1408）の時代に観阿弥（1333－1384）と世阿弥（1364－1443）の親子によって大成された能楽（能・狂言）は、どちらの系脈に属する舞台芸術だろうか。世阿弥の伝書『風姿花伝』や『三道』などを手がかりに考えてみたい。

世阿弥は、『風姿花伝』で能楽を「申楽」と表記した。これは、「神」という文字のへんを除けて、つくりを残した「申」という文字に由来する<sup>(7)</sup>。この「申楽」の能には、「序破急」がある。「序破急」は元来、舞楽の演奏上の三段階をあらわす語であったが、世阿弥はこれを能の展開の基本原則として応用し、『風姿花伝』や『花鏡』では、主として一日の公演において「序破急」を説き、『三道』では、一曲の構成上の基準として「序破急」を説いている<sup>(8)</sup>。

世阿弥が『三道』で能の構成上の基準として説く「序破急」は、アリストテレスが『詩学』で説く悲劇の三段構成（はじめ・中・おわり）と同様に「序」が導入部、「破」が展開部、「急」が終結部をあらわす。この展開部の「破」を世阿弥は一曲のクライマックスに置き、さらに三段に細分化し、一曲を五段で構成する。

世阿弥の代表作『井筒』を例にあげながら、能のドラマトゥルギー（劇作法）が、どのようなものかを「序破急」の五段構成を分析しながら、検討してみたい。

『井筒』は、井筒の女と在原業平の恋物語を描いた『伊勢物語』を典拠にしている。舞台は大

(6) 小場瀬卓三、前掲書、pp.93-94.

(7) 表章・加藤周一校注、『日本思想体系24世阿弥 禅竹』、岩波書店、1974、p.39.

(8) 同上、p.135.以下、世阿弥の伝書の引用は、この書に拠る。

和の国の在原寺。舞台正面には、薄をつけた井桁の作り物が据えられている。そこに笛の音にひかれ、ワキの僧が登場する<sup>(9)</sup>。

### 序の一段

〔名ノリ〕(ワキ) これは諸国一見の僧にて候、われこの程は南都に参りて候、またこれより初瀬に参らばやと存じ候。これなる寺を人に尋ねて候へば、在原寺とかや申し候ふほどに、立ち寄り一見せばやと思ひ候。

〔サ シ〕(ワキ) さてはこの在原寺は、いにしへ業平紀の有常の息女、夫婦住み給ひし石上なるべし、風吹けば沖つ白波竜田山と詠じけんも、この所にての事なるべし。

〔哥 〕(ワキ) 昔語りの跡訪へば、その業平の友とせし、紀の有常の常なき世、妹背をかけて申はん、妹背をかけて申はん。

シテの里の女が橋がかりから静かに登場。手には、数珠と木の小枝を持っている。

### 破の一段 (序)

〔次第〕(シテ) 暁ごとの関伽の水、暁ごとの関伽の水、月も心や澄ますらん。

〔サ シ〕(シテ) さなきだに物の淋しき秋の夜の、人目稀なる古寺の、庭の松風更け過ぎて、月も傾く軒端の草、忘れて過ぎし古(いにし)へを、忍ぶ顔にていつまでか、待つことなくてながらへん、げになにごとも思ひ出の、人には残る世の中かな。

〔下ゲ哥〕(シテ) ただいつとなく一筋に、頼む仏のみ手の糸、導き給へ法(のり)の声。

〔上ゲ哥〕(シテ) 迷ひをも、照らさせ給ふおん誓ひ、照らさせ給ふおん誓ひ、げにもと見えて有明の、行くへは西の山なれど、眺めは四方(よも)の秋の空。松の声のみ聞こゆれども、嵐はいつくとも、定めなき世の夢心、なにの音(おと)にか覚めてまし、なにの音にか覚めてまし。

続いてワキとシテの間答となり、シテの里の女はワキの僧に業平の昔のことを語り、地謡が在原寺の叙景を謡う。

### 破の二段 (破)

〔問 答〕(ワキ) われこの寺に休らひ心を澄ます折節、いとなまめける女性(によしょお)庭の板井を掬ひ上げ花水とし、これなる塚に回向の気色見え給ふは、いかなる人にてましますぞ。

(シテ) これはこのあたりに住む者なるが、この寺の本願在原の業平は世に名を留めし人なり、さればその跡のしるしもこれなる塚の蔭やらん。わらはも詳しくは知らず候へども、花水を手向けかやうに申ひ申し候。

(9) 横道萬里雄・表章校注、『日本古典文学大系40 謡曲集 上』, 岩波書店, 1960, p.275. 以下、謡曲『井筒』の引用は、この書に拠る。

(ワキ) げにげに業平のおんことは世に名を留めし人なりさりながら、今は遙かに遠き世の、昔語りの跡なるを、しかも女性のおん身として、かやうに弔ひ給ふこと、その在原の業平に、いかさま故あるおん身やらん。

(シテ) 故ある身かと問はせ給ふ。その業平はその時だにも、昔男といはれし身の、ましてや今は遠き世に、故も縁りもあるべからず。

(ワキ) もつとも仰せはさることなれども、ここは昔の旧跡にて、

(シテ) 主(ぬし)こそ遠く業平の、

(ワキ) 跡は残りてさすがにいまだ、

(シテ) 聞こえは朽ちぬ世語りを、

(ワキ) 語れば今も

(シテ) 昔男の

[上ゲ哥] (地謡) 名ばかりは、在原寺の跡古りて、在原寺の跡古りて、松も生ひたる塚の草、これこそそれよ亡き跡の、ひと叢薄の穂に出づるは、いつの名残なるらん。草茫々として、露深々と古塚の、まことなるかないにしえへの、跡懐かしき気色かな、跡懐かしき気色かな。

「なほなほ業平のおんことおん物語り候へ」とワキの僧がシテの里の女に語ると、シテは真中へ出て座る。

### 破の三段(急)

[ク リ] (地謡) 昔在原の中将、年経てここに石上(いそのかみ)、古りにし里も花の春、月の秋とて住み給ひしに。

[サ シ] (シテ) その頃は紀の有常が娘と契り、妹背の心浅からざりしに、

(地謡) また河内の国高安の里に、知る人ありて二道に、忍びて通ひ給ひしに、

(シテ) 風吹けば沖つ白波竜田山、

(地謡) 夜半にや君がひとり行くらんと、おぼつかなみの夜の道、行くへを思ふ心とけて、よその契りは離(か)れがれなり、

(シテ) げに情(なさけ)知る泡沫(うたかた)の、

(地謡) あはれを述べしも理(ことわり)なり。

[ク セ] (地謡) むかしこの国に、住む人のありけるが、宿を並べて門の前、井筒に寄りてうなる子の、友だち語らひて、互(たがい)に影を水鏡、面(おもて)を並べ袖を掛け。心の水もそこひなく、移る月日も重なりて、大人(おとな)しく恥(は)ぢがはしく、互に今はなりにけり。その後かのみめ男、言葉の露の玉章(たまずさ)の、心の花も色添ひて。

(シテ) 筒井筒、井筒にかけしまろが丈、

(地謡) 生(お)ひにけらしな、妹見ざる間にと、詠みて贈りけるほどに、その時女も比(くら)べ来(こ)し、振り分け髪も肩過ぎぬ、君ならずして、たれか上(あ)ぐべきと、互に詠みし、ゆゑなれや、筒井筒の女とも、聞こえしは有常が、娘の古

き名なるべし。

〔ロンギ〕(地謡)げにや古(ふ)りにし物語り、聞けば妙(たえ)なる有様の、怪しや名のりおはしませ、

(シテ)まことはわれは恋ひ衣、紀の有常が娘とも、いさ白波の竜田山、夜半(よわ)に紛れて来(きた)りたり。

(地謡)不思議やさては竜田山、色にぞ出(い)づるもみち葉の、

(シテ)紀の有常が娘とも、

(地謡)または井筒の女とも、

(シテ)恥づかしながらわれなりと、

(地謡)結ふや注連縄(しめなわ)の長き世を、契りし年は筒井筒、井筒の蔭に隠れけり、井筒の蔭に隠れけり。(中入)

ここまでの、前場(まえば)である。ワキの登場で〔序〕の段(〔名ノリ〕〔サシ〕〔哥〕)が始まる。

次にシテが登場して〔破〕の段となる。〔破〕の序では、シテの〔次第〕〔サシ〕〔下ゲ哥〕〔上ゲ哥〕と続く。

〔破〕の破では、シテとワキの〔問答〕がある。この〔問答〕の場は、シテとワキの対話(ダイアローグ)の場面である。

〔破〕の急では、〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕〔ロンギ〕と続き、シテの中入となる。

〔クリ〕では、朗らかに、〔サシ〕では、気分が変わり、地味に謡われ、〔クセ〕となる。この〔クセ〕は音曲美の主眼となっており、シテに代わって地謡が謡う。この中でシテが謡う「筒井筒、井筒にかけしまろが丈」のところでは、シテは座して動かない。この場面を「居グセ」という。〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕という場面は主題を物語る段である。

続く〔ロンギ〕の場面では、シテと地謡との間で交互に掛け合いが演じられる。この〔ロンギ〕を通してシテの里の女が実は、「井筒の女」とも「紀の有常の娘」とも言われた女の幽霊の化身であったことが明らかにされる。

前シテが中入すると、狂言方のアイが里の男として登場し、前シテが語ったこととほぼ同じ内容を語る。ここから後場(のちば)となる。

### 〔急〕の一段

〔待 謡〕(ワキ)更(ふ)け行くや、在原寺の夜の月、在原寺の夜の月、昔を帰(かえ)す衣手に、夢待ち添へて仮枕、苔の筵(むしろ)に臥(ふ)しにけり、苔の筵に臥しにけり。

〔サ シ〕(シテ)徒(あだ)なりと名にこそ立てれ桜花、年に稀なる人も待ちけり、かやうに詠みしもわれなれば、人待つ女とも言はれしなり。われ筒井筒の昔より、真弓櫂弓年を経て、今は亡き世に業平の、形見の直衣(なおし)身に触れて、

〔一セイ〕(シテ)恥づかしや、昔男に移り舞、

(地謡)雪を廻(めぐ)らす花の袖。

—＜序の舞＞—

〔ワ カ〕（シテ）ここに来て、昔ぞ帰す在原の。

〔キ リ〕（地謡）寺井に澄める、月ぞさやけき、月ぞさやけき。

（シテ）月やあらぬ、春や昔と詠めしも、いつの頃ぞや。

（シテ）筒井筒、

（地謡）筒井筒、井筒にかけし、

（シテ）まろが丈、

（地謡）生ひにけらしな、

（シテ）老いにけるぞや。

（地謡）さながら見みえし、昔男の、冠直衣は、女とも見えず、男なりけり、業平の面影。

（シテ）見れば懐かしや。

（地謡）われながら懐かしや。亡夫（ほうふ）魄霊（はくれい）の姿は、萎（しば）める花の、色無うて匂ひ、残りて在原の、寺の鐘もほのほのと、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。

後シテは業平の形見の冠と上着を身につけ、男装の麗人の姿で登場。この後シテの井筒の女の幽霊は、ワキの旅僧の＜夢＞の中にあられる設定になっている。

後場では、ワキは舞台の隅に座し、シテの演技を「見物人の代表者」のように見ているが<sup>(10)</sup>、＜複式夢幻能＞の上演様式においてワキの存在は、単なる「見物人の代表者」ではなく、もっと舞台において劇的な役割を担っている。すなわちワキはシテの存在を舞台で引き立てる役であるばかりでなく、シテである幽霊のリアリティを見物人に与えてくれる重要な存在なのである。

世阿弥によって創造された＜複式夢幻能＞は、『井筒』において完成されたといわれているが、それは、前場と後場の二場で構成されており、前シテは、幽霊の化身として登場し、後シテは幽霊の本体として舞台上に登場する。この幽霊は、前場では、ワキの旅僧である生者と対話を交わすほどの実在性を有しているが、後場では、ワキの旅僧の＜夢＞の中にあられる存在である。

『井筒』は、前場では、「秋の夜」の時刻に設定されており、後場では、翌日の夜明けに設定されている。すなわち『井筒』の舞台は一日の出来事として描かれており、「時の単一」が守られているのである。また場所は前場も後場も共に「在原寺」であり、「所の単一性」も守られている。さらに前場も後場もシテは「井筒の女」あるいは「紀の有常の娘」の幽霊であり、この幽霊に焦点が当てられ、舞台の筋は凝縮されたドラマトルギー（劇作法）の中で展開されており、「筋の単一性」も守られている。

つまり、『井筒』は、ソポクレスの悲劇『オイディプス王』と同じく「三単一」の法則が守られ、アリストテレスが『詩学』の中で述べている「はじめ・中・おわり」の三段構成になっている。

(10) 野上豊一郎『能の幽玄と花』、岩波書店、1943、p.209。野上は、この書の中で「ワキの舞台的存在理由」を論じ、「ワキはシテの演技を誘い出すだけの役目」（p.205）にすぎず、それは「見物人の代表者の資格であった」と指摘する。『能・ロミオとジュリエット』では、このワキが舞台上に登場しない。

る「古典主義的演劇」なのである。

シェイクスピアの悲劇『ロミオとジュリエット』を能の様式で上演された『能・ロミオとジュリエット』は、シェイクスピアの「バロック的演劇」と世阿弥の創造した能の「古典主義的演劇」の二大系脈の特色が融合されたドラマであり、そこでは、キャピュレット家の広間で催された仮面舞踏会の場、バルコニーの場、キャピュレット家の墓地の場など原作の名場面を盛り込みながら、＜愛と死＞をテーマにロミオとジュリエットの魂は肉体を離れ、浄化され、幽霊となり、若い二人は＜死＞を通して完全な魂の結合を遂げ、＜永遠の生＞を得て愛し合うドラマになっているのである。

## Ⅱ 舞台構成の比較にみる『能・ロミオとジュリエット』の特色

シェイクスピアの悲劇『ロミオとジュリエット』と世阿弥の創造した『井筒』は、それぞれ双極的な演劇のドラマトゥルギーをもっているが、その舞台は、共に「オープン・ステージ」と呼ばれる共通した舞台空間で上演された。

英国の演劇史家リチャード・サザーンは、その著書『オープン・ステージ』で「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舞台」を「オープン・ステージ」と定義している<sup>(11)</sup>。

またサザーンは、この「オープン・ステージ」の代表的な舞台としてエリザベス朝時代のシェイクスピアの舞台と能舞台をあげ、両者が共に「詩劇」を上演するのに最も適した舞台であると述べている。

さらにサザーンは、能『景清』のアーサー・ウェリーの英訳を実験的に上演し、それを重要な項目として扱っている<sup>(12)</sup>。

シェイクスピア劇の研究家で日本芸能にも造詣が深い菅泰男は『Shakespeareの劇場と舞台』で、「オープン・ステージ」としての類似点と相違点の目立っているシェイクスピアの舞台と能舞台との比較は、舞台と上演法に関しては有益であると指摘している<sup>(13)</sup>。

両者の舞台の決定的な相違点は舞台の奥にある。シェイクスピアの舞台の奥には、俳優の出入口があり、そこはスピーディな舞台展開を行う上で重要な場所となっている。一方、能舞台の奥には、象徴的な影響の松が描かれ、シテやワキの出入りは橋がかりを通じて行われる。

しかし上演法に関してはシェイクスピア時代の舞台には、能舞台と類似したコンヴェンション (conventions) が認められる。それは、‘journeying scene’である。例えば、『ロミオとジュリエット』の舞台では、ロミオとその友達が仮面をつけてキャピュレット家の舞踏会へ行こうとする第1幕第4場は街路の設定になっており、第1幕第5場はキャピュレット家の広間の設定になっているが、エリザベス朝時代の舞台では、場面転換は行われず、能舞台で行われる「道行」のようなコンヴェンションが用いられた。Q2 (A Second Quarto, printed by Thomas Creede, 1599.) の『ロミオとジュリエット』のトガキには、“They march about the stage, and Servingmen come forth with napkins.”とあり、現代の額縁舞台でおこなわれるような場面転換は行われていなかった。

「オープン・ステージ」には、このように能舞台と類似したコンヴェンションが認められるが、菅泰男が指摘するようにシェイクスピアの舞台で行われる‘journeying scene’は、「便宜的なもの」であり、それは能舞台で行われる「道行」のような「詩的な一つの passage としてそれ自身が鑑賞される」ものではなかった<sup>(14)</sup>。

シェイクスピアの悲劇を「オープン・ステージ」の能舞台で能の様式に翻案し、日本語で上演された『能・ロミオとジュリエット』は、実験的な上演の試みとして高く評価されている作品で

(11) Richard Southern, *The Open Stage*, Faber & Faber Limited, 1952, p.41.

(12) Richard Southern, *The Open Stage*, pp.98-105.

(13) 菅泰男, 『Shakespeareの劇場と舞台』, あぼろん社, 1963, p.176.

(14) 菅泰男, 同上, p.175.

ある。その舞台構成を原作と比較し、どのようなものであるかを以下、具体的な場面構成を通して検証してみる。

『能・ロミオとジュリエット』は、先ず『井筒』のように<複式夢幻能>の様式で構成されている。

この作品では、前場の始まる前に、狂言師（三宅右近）によるアイの口開がある。アイは、『ロミオとジュリエット』に登場するロレンス法師に扮し、原作の「序詞」(prologue)にあたる部分を観客に伝える。

前場では、ジュリエットが乳母（鵜沢光）を伴って登場し、ワキ座に着座する。その後、ロミオが登場し、次の〔次第〕を謡う<sup>(15)</sup>。

〔次 第〕(シテ) 恋は優しきものなるか。

恋は冷酷 残忍非常。

胸刺す茨のつらさかな。

この最初のシテの〔次第〕は、『ロミオとジュリエット』の第1幕第4場の次の科白に対応している。

Romeo. Is love a tender thing? It is too rough,  
Too rude, too boisterous, and it pricks like thorn.

( I . iv . 25-26行)

この『能・ロミオとジュリエット』では、原作の第1幕第1場から第1幕第4場の多くの場面や登場人物がカットされ、簡素化され、原作よりも「愛」(‘love’)のテーマが一層、鮮明化されている。

続くロミオの「昨夜の夢の不思議なる。いかなる星の巡りやらん。」の詞章も『ロミオとジュリエット』の第1幕第4場の次の科白に対応している。

Romeo. I dreamt a dream tonight.

( I . iv . 50行)

My mind misgives

Some consequence yet hanging in the stars

( I . iv . 106-107行)

地謡の「行方(ゆくえ) 司(つかさど)る御力(おんちから)。行方司る御力。導き給へわが行く手。」の詞章は、『ロミオとジュリエット』の第1幕第4場の次の科白に対応している。

(15) 『能・ロミオとジュリエット』の台本の引用は、以下、国際融合文化学会の紀要『融合文化研究』(第23号, 2016) 所収の台本 (pp.39-44) に拠る。

Romeo. But he that hath the steerage of my course

Direct my suit.

(I. iv. 112-113行)

Q1では、'suit' が 'saile' となっている。この地謡の詞章は、前場の最後まで繰り返される。

この地謡のあとの場は、原作の第1幕第5場のキャピュレット家の広間で行われる仮面舞踏会の場である。

ジュリエットはワキ座から立ち上がり、「目に見えぬ美しさ隠す心こそ美しき人の誇りなれ」の〔一セイ〕を謡う。この詞章は、原作の第1幕第3場の次の科白に対応している。

Lady Capulet. 'tis much pride

For fair without the fair within to hide.

(I. iii. 89-90行)

原作では、キャピュレット夫人が娘のジュリエットに語る科白だが、この『能・ロミオとジュリエット』では、ジュリエットの語る詞章として用いられている。

世阿弥は、伝書『花鏡』の中で「ただ美しく柔和なる体」を「幽玄」と名付け、能は「幽玄をば離るべからず」と語った<sup>(16)</sup>。

また『風姿花伝』では、「幽玄」の美を「秘する花」に喩え、能において「秘する花」を知ることが肝要であると述べ、「秘すれば花なり。秘せずば花なるべからず。」と説いた<sup>(17)</sup>。この世阿弥の「秘すれば花」と語る精神とシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』で語られる科白(I. iii. pp.89-90)は、同じ考えを表現していると考えられる。

『能・ロミオとジュリエット』では、ジュリエットの〔一セイ〕の後、ジュリエットは「イロエ」と呼ばれる<舞>を舞う。この間、ロミオは橋がかりの一の松の柱の陰より、ジュリエットの<舞>を覗き見る。この場面は、原作の仮面舞踏会の場を能様式で演じたものである。

このジュリエットの<舞>が終わると、ロミオはジュリエットに近づき、初めて二人は言葉を交わし、接吻をする。

ロミオ	「その御手にも触れ。汚れしわが手に祝福を」
地謡	「おおこの胸のときめきよ、君は尊き御堂にて。君は尊き御堂にて。その手を汚せしお咎めは。顔赤らむる二人の巡礼。接吻（くちづけ）にて。あとを浄めてさしあげん。」
ジュリエット	「やさしきお手の巡礼よ。聖者にも御手はあり。掌と掌を合はすは巡礼たちの口づけ。」
ロミオ	「されど聖者にも唇あり。」
ジュリエット	「唇はお祈りのため」
ロミオ	「掌には掌なれば。唇には」

(16) 表章・加藤周一校注, 前掲書, pp.97-98.

(17) 同上, p.61.

ジュリエット 「祈りには応へまするが。聖者は動かず。」(間)  
 地謡 「動きまするなその間に。わが罪そなたに浄められ」  
 ジュリエット 「この唇に」  
 ロミオ 「優(やさ)しお咎め。その罪を我にお返し下され。」

この場面は、原作では、14行のソネット形式で語られるが、『能・ロミオとジュリエット』では、ロミオとジュリエットの二人の対話の間に地謡が入る構成になっており、そこに囃子方の演奏が加わり、シェイクスピアの科白が能様式で美しく語られる。

二人は、それぞれ乳母から仇(かたき)の家の「キャピュレットの娘」と「モンタギューの子」であることを告げられ、ショックを受けるが、ロミオはその場を去り難く、ジュリエットのいるキャピュレット家の庭園に忍び込む。

前場では、仮面舞踏会の場の後、原作の第2幕第2場にあたるバルコニーの場(1-3行, 10-11行, 33-36行, 38-39行, 40-41行, 43-49行, 50-51行, 107行, 109-111行, 113-115行, 116-118行, 121-122行, 133-135行, 182-185行, 186-187行。)が続く。舞台では、バルコニーの場であることを、観客に知らせるため、一畳台が出される。

地謡 「やがて灯(とも)りし窓灯(まどあ)かり。あの窓こそは東の方(かた)。昇れ、太陽わが恋人よ。わが恋人と知らせばや。それとは知らずジュリエット。窓辺に現れ独り言。」

ジュリエットが一畳台に上がり、『能・ロミオとジュリエット』のバルコニーの場が始まる。ロミオは、二の松まで下がり、身を隠している。

ジュリエット 「ああロミオ様。ロミオ様。何故あなたはロミオ様。その名も父御(ちちご)もお捨てなされ。そして私を恋人と。ただそうお呼び下されば。この身はキャピュレットならず、  
 地謡 「敵(かたき)はあなたの名前のみ。あなたのお手も、おみ足も。腕もお顔も何一つ。仇(かたき)ならず。」  
 ジュリエット 「あなたはあなた。」  
 地謡 「薔薇の香るはその名にあらず。あなたはロミオと呼ばれずとも。完璧な愛しいお方。その名を捨てて。その代わりに。私のすべてを受けとられてよ。」

ここでロミオは姿をあらわし、「されば我をただ恋人と呼び給へ。」と叫ぶ。ジュリエットはロミオに「愛し給ふや」と訊ねると、ロミオは「清らかなる。かの月にかけて」と誓う。この言葉を聴いてジュリエットは「夜ごと月ごと姿を変へる。不実な月に誓ひまするな。」と言い、「されど是非にと言はるれば」、「御身にかけて誓ひませ。」と言う。しかしジュリエットはこのあまりに唐突な二人の恋に不安を抱く。地謡は、そのジュリエットの想いを代弁して次のように謡う。

地謡 「今宵の約束喜べず。余りに唐突。無分別。いまだこれは、愛の  
蕾。夏の実りの風により。次の出会いに美しき。花を咲かせん。」  
ジュリエット 「限りなく豊かなる」  
地謡 「大海原より涯（はてし）なく。海ほどに深い私の愛。差し上げ  
れば差し上げる程。私の愛も豊かなる。」  
ジュリエット 「どちらも。共に限りなく。」

ロミオは、このジュリエットの言葉に「かくばかり。幸せなるも夜なれば。夢か現実（うつ  
つ）か」と恋の成就を喜び、その喜びを「カケリ」と呼ばれる＜舞＞によって表現する。

ロミオ 「そなたの小鳥ともなりたや。  
ジュリエット 「いえいえ可愛がりすぎて。殺（あや）めてしまいます。」  
地謡 「さてお別れは。かほどにつらく甘きもの。朝までこのまま。お  
やすみ。おやすみ。おやすみ。おやすみと。」  
ロミオ 「眼には眠りを。胸には平安あれ。」  
(ジュリエットとロミオ退場し、中入となる。)

後場では、アイが謡いながら登場し、その後の経緯を語る。後場は、原作の第4幕第1場・第  
3場と第5幕第1場・第3場の場面が中心に描かれている。

ジュリエット 「愛せぬ人に嫁ぐよりは。死んでしまいたい。愛しいロミオの妻  
として。節操（みさお）を立てるその為には。お城の高台から跳  
び降りるも短剣で自害する恐れはせぬ。この眠り薬を飲めば。  
四十二時間後にはロミオに会へる。愛よ、勇気を与へ給へ。勇気  
さへあれば何事も。貴方（あなた）に乾杯。」

このジュリエットの詞章は、原作の第4幕第1場と第3場の次の科白に対応している。

Juliet. O, bid me leap, rather than marry Paris,  
From off the battlements of any tower, (IV. i .77-78行)  
  
Things that, to hear them told, have made me tremble –  
And I will do it without fear or doubt,  
To live an unstain'd wife to my sweet love. (IV. i . 86-88行)  
  
And this distilling liquor drink thou off ; (IV. i . 94行)  
  
And in this borrow'd likeness of shrunk death

Thou shalt continue two and forty hours  
And then awake as from a pleasant sleep. (IV. i. 104-106行)

Love give me strength, and strength shall help afford. (IV. i. 125行)

Romeo, Romeo, Romeo, here's drink! I drink to thee! (IV. iii. 58行)

ジュリエットが「眠り薬」を飲み干し、眠むると、ロミオが登場し、次の詞章を語る。以下の場面は、原作の第5幕第1場（12行, 14-15行, 18-19行, 24行, 57行, 85-86行）および原作の第5幕第3場（49行, 56-57行, 58-63行, 68-69行, 70行, 72-73行, 74-75行, 85-86行, 91行, 101-102行, 108-115行, 119-120行, 148-150行, 161-163行, 168-169行, 171行, 173行, 176-177行, 193行, 197行, 221行, 222-226行, 232行, 238行, 242-243行, 290-294行, 295-297行, 297-301行, 302-303行, 304-305行, 307-309行）に対応している。

ロミオ 「無残やな。待ち焦がれしヴェローナからの知らせは。ジュリエットの死の知らせ。」  
地謡 「今やキャピュレットの霊廟に眠ると。何たる運命。ならば運命を相手に戦わん。この毒薬こそは命の妙薬。恋路の仕上げ。霊廟がお前の出番。」

パリス伯（野村昌司）が橋がかりに突如、登場し、ロミオとパリス伯は戦い、ロミオはパリスを殺害し、墓の中に横たえる。地謡は、ロミオの心情を代弁し、「赦し給へ。友だちよ」と謡う。やがてロミオはジュリエットに近づき、彼女に次の詞章を語りかける。

ロミオ 「最愛の女（ひと）わが妻よ。君なぜかくも美しき。二度と再び離れはせず。」  
地謡 「永遠（とは）の安らぎここにあり。この世に倦みたる肉体よ。不運の星の輓（くびき）を絶て。眼（まなこ）よ。これが見納め。腕よ。これが最後の抱擁。呼吸（いのち）の門の唇よ。その接吻（くちづけ）もて死神の。無期限の契約書を封印せよ。」

ロミオは懐（ふところ）から毒薬を取り出し、それを飲み干し、ジュリエットに接吻しながら、息絶える。

やがてジュリエットが目覚め、傍らに死んでいるロミオに気付き、彼に接吻をし、そばにあったロミオの短剣を手に取り、それを胸に突き刺し、折り重なって自害する。

そこへヴェローナの大公（藤波重彦）が橋がかりから登場し、ロミオとジュリエットの＜死＞がモンタギュー家とキャピュレット家の「憎しみ」によってもたらされたものであることを告げると、地謡が、次のように謡う。

〔キリ〕（地謡）「愛児の非業に迷い覚め。愛児の非業に迷い覚め。怒りも解けて赦し合ふ。赦す仲とはなりにける。この世に生きては純粹（ひとすじ）に。仇を愛せる青春は、死を経て一つ安らかに。王者となりて蘇（よみがえ）る。これぞ真の愛の賜物。美（うる）はしき。神のこの世のお浄めと。」

この〔キリ〕の地謡の詞章は、原作の『ロミオとジュリエット』には無いもので、翻案者である宗片邦義の創作であると考えられる。この詞章では、『ロミオとジュリエット』の重要なキーワードと考えられる「赦し合ふ」という語が観客に語られている。

『能・ロミオとジュリエット』では、この〔キリ〕の後、ロミオとジュリエットの霊が小さな王冠をつけ、白装束であられ、＜中ノ舞＞を＜相舞＞で舞う。そして二人は、次の地謡が謡われる中、昇天していくのである。

地謡 「かくて夜も明け訪れし。平穩の朝は陰鬱の。太陽いまだ顔見せず。赦さるべきは赦されて。罰せらるべきは罰せらる。この世の悲しき物語。ジュリエットと彼女のロミオの物語。」

ロミオとジュリエットは、肉体を離れ、靈的な存在になることによって、＜愛の永遠性＞を勝ち得たのである。

### Ⅲ 『能・ロミオとジュリエット』の演出法

シェイクスピア劇の科白は「謡」のような「別格の音調」をもつ能によって上演すれば、面白からうと述べたのは文豪・夏目漱石（1867-1916）であった<sup>(18)</sup>。

この漱石の発言には、能様式によるシェイクスピア劇の翻案の可能性が示唆されている。その試みを初めて実現したのが、『能・ロミオとジュリエット』の翻案者である宗片邦義であった。宗片は、1981年5月に「能・シェイクスピア研究会（NSG）」を結成し、1983年2月には、東京・矢来能楽堂で5場形式の能様式による『能・ハムレット』を上演した<sup>(19)</sup>。1985年3月には、国立能楽堂で二場構成の『能・ハムレット』が上演された<sup>(20)</sup>。この上演では、＜複式夢幻能＞の様式が用いられ、5場形式の『能・ハムレット』よりも一層、能様式化されていた。この公演では、宗片邦義が能面をつけ、白装束でハムレットを演じ、「救いの舞」を舞った。

私はこの公演を観て「能・ハムレット—東西演劇の結晶体—」と題する劇評を1985年に書き、「＜能の演劇化＞と＜シェイクスピア劇の幽玄化＞の相反する二つの要素が違和感なく、調和融合されているように思えた。」と記した<sup>(21)</sup>。

宗片邦義主宰の「能・シェイクスピア研究会」の能様式によるシェイクスピア劇の公演は、いずれもシェイクスピアの書いた英語で上演されたが、それが、日本語の能として上演されたのは、1992年10月に水道橋の宝生能楽堂で初演された『新作能・オセロー』（宗片邦義作・演出）からである。シテのオセローを能楽師・津村禮次郎が演じ、ツレのデズネモーナを能楽師・中所属宜夫が演じ、アイのエミーリアを狂言師・野村萬斎が演じた。この能の詞章は現代口語で書かれ、これは、プロの能楽師による最初のシェイクスピア能の公演であった。

その後、宗片邦義は、2004年12月には、日本大学カザルスホールで『新作能・ハムレット』を上演し、2007年10月には、セルリアンタワー能楽堂で女性能楽師・足立禮子をシテ（コーディエーリア）にした『新作能・リア王』を初演している。

『新作能・オセロー』をはじめ、『新作能・ハムレット』も『新作能・リア王』も作・演出は、いずれも宗片邦義であったが、2015年12月、国立能楽堂で上演された『能・ロミオとジュリエット』の演出は、宗片邦義ではなく、笠井賢一だった。

能はシェイクスピア劇と同様に韻文劇であり、舞台も張り出し舞台をもつ「オープン・ステージ」で、類似したコンヴェンションが共に認められるが、能が＜象徴的な様式性をもった古典主義的な仮面詩劇＞であるのに対して、シェイクスピア劇は＜リアリズムの精神に貫かれたバロック的な詩劇＞である。

笠井演出による『能・ロミオとジュリエット』では、本来、象徴的な様式性をもった古典主義

(18) 夏目漱石は、明治44年（1911）に文芸協会によって帝国劇場で上演された『ハムレット』（坪内逍遙訳）を観劇し、その感想を「坪内博士とハムレット」（『漱石全集』第11巻、評論雑篇、岩波書店、1966）と題して『東京朝日新聞』に寄せた。

(19) 宗片邦義、『英語能ハムレット』、研究社、1991、pp.1-92。

(20) 宗片邦義、同上、pp.94-128。

(21) 宗片邦義、『能・オセロー 創作の研究』、勉誠社、1998、p.95。

的な仮面詩劇の能に、バロック的な詩劇の特色をもつシェイクスピア劇の＜リアリズムの精神＞を注入したものになっている。例えば、前場の仮面舞踏会の場では、シテのロミオとツレのジュリエットが、原作のように初めてお互いに言葉を交わす場面が設定されているが、そこでロミオは跪き、ジュリエットの手に接吻をする行為を観客に見せる。

また後場のキャピュレット家の霊廟の場では、ジュリエットが寝台に横になり、箱枕で寝ている姿を観客に見せる。

さらにロミオの霊とジュリエットの霊が＜相舞＞で昇天する場面では、二人は頭に小さな王冠をつけ、白装束で、白いベールをつけている。本来ならば、二人は霊であるので面をつけて登場すべきだが、この場面では二人は面をつけていない。こうした場面は、従来の能の公演では、見られない能の＜幽玄の世界＞とシェイクスピアの＜悲劇の世界＞が相互に融合された「融合文化」的な演出ともいえるが、私には、この演出は斬新な演出というよりは即物的な演出という印象を強く受けた。

宗片邦義の創造してきたシェイクスピア能とは、英語においても日本語においても「バロック的演劇」であるシェイクスピア劇を「古典主義的演劇」である能の象徴的な演出法で上演したものである。例えば、宗片演出の『能・オセロー』では、前場でシテのオセローがツレのデズデモーナを殺害する場面（原作では第5幕第2場）があるが、デズネモーナは、能『葵上』の演出と同様に、小袖を正先に出すことで表現された。地謡がオセローの心情を代弁して「もう動かないデズネモーナ、もう動かないデズネモーナ」と謡うとシテはこの小袖をたたみ、両手にかかえ橋がかりに行く。後場では、シテのオセローの心に映じたデズネモーナの霊があらわれ、二人は再会を喜び、＜相舞＞を舞う。だが、シテがツレに近づき抱こうとすると、ツレのデズデモーナの霊は消え、やがて夜も明け、夢破れ、シテのオセローの祈りの声のみが残り、この新作能は終わる。このデズネモーナの霊は、能『隅田川』に登場する梅若丸の小方の亡霊と同様にシテの心に映じた幻であったのである。

『能・ロミオとジュリエット』が宗片演出であれば、おそらく笠井演出のようにジュリエットの手に接吻するような演出は行われなかっただろう。

笠井演出では、能の様式にシェイクスピア劇の＜リアリズムの精神＞をいかに注入するかという点に焦点が当てられている。特にシェイクスピアの舞台でこの点が鮮明にあらわれているのは、舞台の奥にある俳優の出入口である。笠井演出では、この俳優の出入口として能舞台の切戸口を頻繁に用いた。本来、この切戸口は、主に地謡や後見の出入口として使われるもので、シテの出入り口には、橋がかりが用いられる。この切戸口をシテやツレの出入口に用いる笠井演出は、能舞台の空間処理としては、ややバランスを欠いた演出であったように考えられる。

能はシェイクスピア劇よりも一層、想像力をたくましくして鑑賞するオペラのような楽劇であり、野上豊一郎が指摘するように「すべて演戯の主要なる部分はシテ一人に依って演ぜられる」ため、「主役一人主義」であるといえる<sup>(22)</sup>。

また野上豊一郎は、能とギリシア悲劇を比較し、アイスキュロスが俳優を二人登場させたことによって、ギリシア悲劇の戯曲には、二つ以上の原理の対立が認められるようになったと言う。

(22) 野上豊一郎、『能 研究と発見』、岩波書店、1930、p.7.

そしてこの点で、能は、ギリシア悲劇の戯曲に見られるような対立がなく、「戯曲的でない」と結論づける。さらにその「非戯曲的な所」にこそ能の「主役一人主義」の特色が認められると指摘する<sup>(23)</sup>。

宗片演出のシェイクスピア能もこうした能の「主役一人主義」の特色を活かし、『能・ハムレット』『能・オセロー』『能・マクベス』は、いずれも主人公がシテとなっている。

『能・ロミオとジュリエット』では、ロミオがシテで、ジュリエットがツレになっているが、この作品は「ロミオとジュリエットの物語」ではなく、「ジュリエットと彼女のロミオの物語」（原作では第5幕第3場309行目）という言葉で終わることから、シテをジュリエット、ツレをロミオとする方が、『井筒』と同様に女性を主人公とする能の三番目物（鬘物）にふさわしい新作能となるのではないかと考えられる。

『能・リア王』は、シテをリア王でなく、コーディーリアにすることによって「シェイクスピアの悲劇『リア王』を題材に〈複式夢幻能〉の様式を用いて翻案した父リア王と娘コーディーアの美しい〈魂の救済〉の物語」となったが<sup>(24)</sup>、『能・ロミオとジュリエット』もジュリエットをシテにし、ロミオをツレにすることによって、一層、二人の〈純粋な愛〉は「主役一人主義」の演出によって、美しく表現されると考えられる。

再演の折には、宗片演出でジュリエットをシテに、ロミオをツレにした『能・ロミオとジュリエット』のヴァージョンが試みられることを期待したい。

また『能・ロミオとジュリエット』の英語ヴァージョンによる上演も是非、実現してほしいと思う。この作品を英語能（*Noh・Romeo and Juliet*）で上演することによって、韻文劇としてのシェイクスピアの詩（ソネットやブランク・ヴァースなど）のリズムと能のもつ謡曲のリズムの融合された「詩劇」の世界が舞台に示現されるだろう。

宗片邦義の試みてきたシェイクスピア能の世界とは、そうした視点から創造され、発展してきた「融合文化」的な舞台芸術なのである。

(23) 野上豊一郎, 同上, p.36.

(24) 平辰彦, 「融合文化の結晶体としての新作能『能・リア王』の世界」, 国際融合文化学会, 『融合文化研究』, 第16号, 2011, pp.33-43.

## おわりに

シェイクスピアの悲劇『ロミオとジュリエット』では、若い二人の過剰なエネルギーから舞台に急速なスピード感や緊迫感が生まれ、両家の対立する状況の中でロミオとジュリエットは激しく愛し合い悲劇的な状況へと突き進んでいく。

一方、『能・ロミオとジュリエット』は、前場と後場の二場構成で、ゆるやかに流れる時間の中で二人の愛が育まれていく。前場では、原作の第1幕第5場と第2幕第2場の場面が中心に据えられ、後場では、原作の第4幕の第1場・第3場と第5幕の第1場・第3場の場面が中心に描かれている。

またシェイクスピアの悲劇『ロミオとジュリエット』では、ロミオとジュリエットの二人にみられる「純粋な愛」(love)の他に親と子の「愛情」(affection)や乳母の科白にみられる「肉欲的な愛」(lust)といった<重層的な愛>の諸相が両家の<憎しみ>と対照されながら描かれているが、『能・ロミオとジュリエット』では、ロミオとジュリエットの<純粋な愛>のみに焦点が当てられ、二人は<肉体>を離れ、霊的な存在となり、魂が浄化された、いわゆる「カタルシス」の状態となり、美しく<相舞>をしながら、昇天していくのである。

『能・ロミオとジュリエット』の公演では、演者が高齢者であるにもかかわらず、ロミオとジュリエットの舞姿には、初々しい青春を生きる若者の喜び、苦しみ、悲しみが美事に表現されていた。

演奏は、笛が松田弘之、小鼓が古賀裕巳、大鼓が大倉正之助、太鼓が徳田宗久。地謡は、坂真太郎、長山桂三、青山健一。後見は、武田尚浩、浅見慈一。

『能・ロミオとジュリエット』を、原作と比較し、検証した結果、その特色を次の8点にまとめることができる。

- (1) 「バロック的演劇」の特色をもつシェイクスピアの悲劇『ロミオとジュリエット』を、「古典主義的演劇」の特色をもつ能の様式で上演することによって、古今東西にみられる双極的な二大系脈の演劇のドラマツルギーが融合されていること。
- (2) エリザベス朝時代のシェイクスピアの舞台と能舞台は、共に「詩劇」を上演するのに最も適した「オープン・ステージ」の舞台であり、類似したコンヴェンションを持っているが、シェイクスピアの舞台のコンヴェンションが、「便宜的なもの」であるのに対して、極度に簡略化された能舞台で行われるそれは「詩的な一つの passage としてそれ自身が鑑賞される」ものになっている。『能・ロメオとジュリエット』では、この両者の舞台の特色が融合されていること。
- (3) 原作の『ロミオとジュリエット』の舞台の構成は、舞台奥の俳優の出入口を用いてスピーディに展開され、対話を中心とした科白劇になっているが、『能・ロミオとジュリエット』の舞台の構成は、能の「序破急」で構成されており、<歌舞>が中心に据えられた楽劇になっていること。
- (4) 原作の『ロミオとジュリエット』では、二人の<若さ>が強調されている。例えば、第1

幕第2場では、ジュリエットの登場以前にキャピュレットによって、次のようにジュリエットが紹介されている。

Capulet. My child is yet a stranger in the world,  
She hath not seen the change of fourteen years. (I. ii. 8-9行)

ジュリエットが、まだ14歳を迎えていない年齢であることがこのキャプレットの科白によって観客に印象づけられている。

また第1幕第3場でも、キャピュレット夫人や乳母によって、ジュリエットの年齢は繰り返し言及されているが、『能・ロミオとジュリエット』では、このジュリエットの年齢については、ロレンス法師に扮した狂言師(三宅右近)の〔狂言口開〕でアイが「いまだ13歳なれど、青年貴族パリス伯爵よりすでに求婚」と語るのみである。

ジュリエットとロミオの<若さ>を能の様式で、どう表現するかは、演出の課題だが、笠井演出では、ロミオが跪き、ジュリエットの手に接吻をする前場でそれが表現されていること。

- (5) 原作の『ロミオとジュリエット』では、第1幕第1場は両家の家来たちによる喧嘩が始まるが、『能・ロミオとジュリエット』では、そうした争いや対立の場面は極力避けられており、ロミオは「争いを好まぬ好青年」として描かれていること。
- (6) 原作の『ロミオとジュリエット』の第1幕第3場(89-90行)では、「目に見えぬ美しさ隠す心こそ美しき人の誇りなり。」('tis much pride / For fair without the fair within to hide.)の科白は、キャピュレット夫人が語るが、『能・ロミオとジュリエット』では、ジュリエットの科白になっている。このシェイクスピアの科白には、世阿弥の「秘すれば花」と同じような考えが認められること。
- (7) 原作の『ロミオとジュリエット』では、ロミオとジュリエットが自害し、ヴェローナの大公の朗読で終わるが、『能・ロミオとジュリエット』では、地謡が大公の科白を謡い、終わる。この地謡で謡われる「赦されるべきは赦されて」(Some shall be pardon'd)の「赦す」という語が『能・ロミオとジュリエット』のキーワードになっていること。
- (8) 原作の『ロミオとジュリエット』では、<時の短縮性>が認められるが、『能・ロミオとジュリエット』では、<過去><現在><未来>、<生>と<死>を超越した<時間の超越性>が認められる。これは、宗片邦義が能と禅の思想を融合し、シェイクスピア能を「死と向きあった生を生きるための悟りの芸術」と考えていることによる<sup>(25)</sup>。

以上、原作の『ロミオとジュリエット』は、抒情的要素と悲劇的要素が融合された「抒情悲劇」であり、ロミオとジュリエットの「恋愛の悲劇」であり、二人の「境遇の悲劇」でもある。

原作の悲劇は、亡くなったロミオとジュリエットの像を純金で建立し、両家の和解で終結となるが、『能・ロミオとジュリエット』は、二人の霊が最後に登場し、<相舞>を舞い、昇天して終わる。

『能・ロミオとジュリエット』は、この原作には無い場面を挿入することによって、シテとツ

(25) 宗片邦義、『能・オセロー 創作の研究』, p.13.

レの幽霊を主人公とする〈能の世界〉とシェイクスピア劇の〈悲劇の世界〉が相互に浸透した「融合文化」ともいえる混成形式 (hybrid forms) の「インターカルチュラル」(intercultural) な舞台芸術となったのである。

## 追記

この論文は、2016年4月23日(土)、東京スポーツ文化館で開催された国際融合文化学会の春季大会で口頭発表したものを論文としてまとめたものである。論文を書くにあたって、『能・ロミオとジュリエット』の台本、映像資料(DVD)、舞台写真の提供を国際融合文化学会の会長である宗片邦義先生(静岡大学名誉教授)より受けた。ここに記して謝意を表したい。

## 参考文献

- 小場瀬卓三、『バロックと古典主義』,白水社,1978.  
表章・加藤周一校注、『日本思想体系24 世阿弥 禅竹』,岩波書店,1974.  
河竹登志夫、『続比較演劇学』,南窓社,1974.  
菅泰男、『Shakespeareの劇場と舞台』,あぼろん社,1963.  
平辰彦、『Shakespeare劇における幽霊—その演劇性の比較研究—』,緑書房,1977.  
野上豊一郎、『能 研究と発見』,岩波書店,1930.  
野上豊一郎、『能の再生』,岩波書店,1935.  
野上豊一郎、『能の幽玄と花』,岩波書店,1943.  
宗片邦義、『英語能ハムレット』,研究社,1991.  
宗片邦義、『能・オセロー 創作の研究』,勉誠社,1998.  
横道萬里雄・表章校注、『日本古典文学大系40 謡曲集 上』,岩波書店,1960.
- Brian Gibbons (ed.), *Romeo and Juliet* (The Arden Shakespeare), London and New York, Routledge, 1980.  
H. Granville-Baker, *Prefaces to Shakespeare*, London, B.T. Batsford LTD, No.5, 1970.  
John Dover Wilson, *Six Tragedies of Shakespeare*, 八潮出版, 1969.  
Kuniyoshi Ueda, *Noh Adaptation of Shakespeare—Encounter and Union—*, the Hokuseido Press,2001.  
Richard Southern, *The Open Stage*, Faber & Faber Limited, 1952.