

シンポジウム

19世紀における日本文学

——近世から近代へ——

司会 長谷川 泉

講師 前田 愛

〃 ドナルド・キーン

〃 アンドレ・デルティユ

〈長谷川 泉〉

只今から、シンポジウムを開催します。大変、大きなテーマでございまして、制限されております持ち時間の中で、この大きなテーマを、どの様に消化することが出来るか、ということにつきましては、若干の危惧がございします。しかし、フロアーの皆様からの発言もいただいて、このシンポジウムの成果を、大きなものにしたいと思ひます。

さて、「日本の近世から近代へ」を考える場合に、幾つかの視点があるかと思ひます。その視点を、一応、私なりに整理をしてみたのですが、一番目に、鎖国と明治維新の文学的関連を上げておきました。日本の文化、文学は大陸から来たもので、特に中国文学、中国文化の影響が大きかったわけでありますが、1639年、徳川幕府が鎖国政策をとりましてから、極めて閉鎖的な文化、文学状況になってしまったわけであります。しかし、この鎖国の中でも、一つの通風口がございました。それは、オランダとの通商は認められており、また、オランダ文化は、蕃書調所などを通じて、公認の形で、日本に入つて来ていたということがあります。従つて、幕末から明治の初めにかけて、日本から留学生が送られる場合に、オランダに留学することが多かつたわけで、例えば、西周や津田真道ら、明治の啓蒙期に活躍した人達が留学したのは、オランダのライデン大学であつて、オランダを通じて、海外の近代的な学問

体系を、日本に持って来たという事情がございます。しかし、そのような閉鎖的な文化、政治状況が打ち切られて、明治維新の文明開化の時代になると、西洋的近代の諸文化が強く日本に入って来る。つまり、日本がなんとか世界の水準に追いつこうとした時の処方箋は、やはり、西洋的近代の移入であった、ということが言えると思います。そして、そのエポックが、明治維新であったと考えられます。

二番目に、伝統文学と外国文学の摂取、或いは消化という問題であります。これは、先程触れましたように、日本の古来からの伝統文学、或いは伝統文化の中に、漢文学、中国文学、或いは日本独自の国学の伝統がはっきりある。そして、それが士大夫の硬質の文学になっていったかと思えます。それに対して、軟文学と申しますか、或いは町人文学が、次第に台頭致しまして、そしてさらに、明治維新を契機にして、翻訳、翻案文学、これは西欧の輸入でありますけれど、そのような西欧近代化の動きが盛んになって来て、加藤周一の言うような雑種文化というものから日本文学の特異な形態になってきたということがいえると思います。

そこで、三番目に、西欧文学における近代と、日本の文学的近代のかかわりでありますけれど、近代文学の起点と内面構造を考える場合に、いくつかの契機があげられると思います。その中で、14世紀から16世紀にかけてのルネッサンスの問題、それから、16世紀における文芸復興、或いは宗教改革といった契機が、人間中心の考え方を打ち出して、自我、言ってみれば近代的自我を確立する一つのエポックを成したと考えられます。それから、さらに封建性を脱却して、市民社会を形成するという意味では、フランス革命が18世紀にあって、これが一つのターニング・ポイントとなったと考えられます。更にいえば、18世紀から19世紀にかけて産業革命があって、近代資本主義を発展させる一つの基礎が出来ている。これは、テクノロジーの問題とも関連しますが、特に自然科学の進歩が基盤になって、文化の様態を従来とは異質なものに変えて行く要素が大きく加わったと思います。そこ

で、近代の内包を考えた場合、今あげたように、幾つかの西欧における契機があるわけですが、それではそのことのアナロジーで、日本において、そういったものが、果して何時の時代に、どのような形で存在したかということが問題になると思います。そのことを各論的につめて行きますと、日本の近代を、一つのエポックであった明治維新でなくて、もっと時代を遡らせてみようとする考え方が出て参ります。岡崎義恵、或いは和辻哲郎、勝本清一郎、山崎正和、芳賀徹、或いは歴史学者の津田左右吉、政治思想史の丸山真男らによって、一種の遡上説、つまり日本の近代を、明治維新よりもっと時代を遡って内発的な構造としてとらえる考え方が出されているわけであります。もちろん、これについては逆に下降説をとる反論もあります。

それから、文学理論の巨視的体系と作品の微視的評価ということですが、日本に、西欧的近代の一つの特徴である科学を持って来ることについて大きな役割を果たしたのが、西周であったと思います。これは、御承知の通り、「百学連環」という私塾育英舎での特別講座でありまして、近代的学問体系を遡って求め調べていった場合に、この「百学連環」に到達するわけであります。それから、特に文学に限定した場合に、ユジェーヌ・ウェロンの翻訳でありますけれども、中江兆民の「維氏美学」がございます。これは、文学にも非常に強い意義を持っている。というのは、日本に初めて美学の体系、そして文学の近代的体系を考えさせるきっかけを作り、その当時、西欧で既に勢力を得て来た自然主義まで含めて、文芸思潮を文芸思潮として、初めて体系的に紹介したのが、「維氏美学」であった訳です。これは、1883年に上冊、1884年に下冊が出ておりまして、下冊にゾラの名前が初めて出てまいります。エミール・ゾラは、1884年に初めて、この「維氏美学」で日本に紹介されました。それから、小説の面で、坪内逍遙の「小説神髓」が1885年から1886年に出て、近代的文学観の大きな礎石となりました。文学理論は、只今、申し上げたことですが、しかし具体的な個々の作品となると、文芸理論とはまた違った意味で、細かに作品を拾い上げることが出来ます。

それから、最後になりますが、西欧的近代につきつける七首、反近代ないし近代の超克ということです。今申し上げましたように、西欧的近代を、日本は積極的に受け入れて、それをいち早く、消化して、日本的にダイジェストし、血肉化しなければならなかった、ということが、政治風土としても、文化風土としてもあったわけです。しかし、そのような西欧的近代化に対するアンチの立場が大きくなる。これは、成島柳北などによって代表されると思いますが、そのような反近代の系譜が考えられます。これには、ナショナリズムに密着した国粋主義的な考え方も底流にあります。或いは、西欧の科学に対する意味での東洋哲学的な考え方、或いは純日本的な考え方、そういう意味での西欧的近代を否定しようとする大きな流れがあると考えられます。実際問題として、近代の超克が叫ばれたのは、比較的時代が下りまして、戦争中、或いは戦後において、西欧的近代を乗り越えなければいけないと言う形で出て参りました。これは、日本人の知的運命を左右する問題として、現在でも解決を迫る問題であります。そこまで問題を広げなくても、肝心の明治の啓蒙期において、そのような考え方があったのも、事実でありますから、そういった広がりの中で、近世から近代への転換を考えて行くことに致します。それでは、前置は以上に致しまして、具体的に各講師からそれぞれの御発表をお願い致します。

(講師紹介略)

〈前 田 愛〉

私は、もともと江戸の文学と明治の文学との関係を、明治維新で切れているのではなくて、連続している立場からずっと考えて来た者です。それで今日もその線に沿ってお話するのが、私にとっては一番自然なのですけれども、このシンポジウムの打ち合せの時、ドナルド・キーンさんが河竹黙阿弥を取り上げ、黙阿弥に焦点を合せながら、江戸と明治の連続をお考えになるというお話しでした。それから、ディルティユさんは露伴をお取り上げに

なるということです。露伴は、近代的な側面もありますけれども、同時に反近代的な側面を持つ作家であるわけで、三人とも同じ立場になってしまうとシンポジウムが面白くなくなるので、今日はちょっと役を変えまして、近代の側、断絶の側に立ってお話してみたいと考えています。本日のタイトルは、19世紀における日本文学つまり「膝栗毛」から泉鏡花の「高野聖」までというしだいで、とても全体を眺めわたすことは出来ませんから、逍遙の「小説神髓」を中心に近世文学から近代文学へという問題を考えてみたいと思います。

坪内逍遙が「小説神髓」で打ち出した模写の理論は、普通、リアリズムの文学論といわれていますが、このリアリズムのレッテルを貼ったことで、見えなくなってしまった所が髓分あるのではないかと。私は、この模写の理論を視覚的に構成された世界のアナロジーとして小説という言語作品を定義付ける試み、と、このように先ず理解したい。逍遙は「小説神髓」の中で、小説というものの目的は、この人の世の因果の秘密を見るが如くに描き出す所にある、という意味のことをいっています。それから又、作中人物の感情を写すにあたっては、作者が自分の主観を入れなくて、ただ傍観して、有りのままに模写する心得が必要だ、このようにもいっています。要するに、逍遙が思い描いていた理想的な作家のイメージは、作品の中味から一定の距離を隔てる節度を忘れない傍観者のイメージ、ということになります。たとえば、作者に用意されているのは、額縁プロセニアムのこちら側から俳優の演技を覗き見る近代劇場の客席であって、進行する劇そのものに作者が直接参加することは許されていないわけです。このように、模写の理論を見ること、ないしは見る人と見られる者との引き離しということに還元してみると、それが文学の理論であると同時に、文化の理論としての広がりも持っている、ということが納得されます。たとえば、逍遙は「小説神髓」の中で、見え難きもの、見えないもの、つまり、人情をどのようにして読者の目の前に見えるようにするか、ということを繰り返して論じているわけです。その時に、逍遙

が有力な道具として持って来たのがベイン心理学であります。このベインの心理学をかりて、把え難い人間の心というものを分析すれば、それを言葉に置き換えて行くことが可能になって行く、というわけであります。ここで、人間の心というもの、これは物、ないしは対象として作家の冷やかな眼差しに曝されることとなります。もちろん、逍遙はそこまではっきり書いているわけではありませんが、模写の理論そのものは、そのような分節化の方向を目指しているわけであります。

ところで逍遙が東京大学の予科である開成学校に入学したのは、明治9年です。この明治九年から「小説神髓」が発表されるまでの約10年間は、文明開化のテクノロジーと結び付いた視覚の革命、あるいは視覚の近代が始まった時期にあたっています。たとえば、写真。あるいは工部大学の直属の美術学校が、イタリアのフォンタネージとラゲーザを教師に招いて開校したのが、明治9年であります。明治10年には、第一回内国勧業博覧会が開かれます。この博覧会では美術館が建られまして、ここに石版画の多色刷りの牡丹の図が陳列される。また銅版、エッチングのヒポクラテス像が出品されて、大変評判を呼びました。このような銅版画や石版画、これらが今までの錦絵以上に風景や人物を正確にコピーすることが出来る、そういうことが民衆にもだんだん理解されて参ります。それから、小林清親の大変リアルな「東京名所図」、東京の風景画が売りだされるのが、やはり明治9年であります。時代は下りますけれども、明治23年には遠近法的な視覚の魔術、これを実地に教育するパノラマの装置が一般に公開されます。「小説神髓」の模写の理論が作り出される背景には、こうした視覚の革命が進んでいたことを押えた上で、私は、この「小説神髓」の次の1節に注意してみたいのです。「形容を記するはなるべく詳細なるを要す。我国の小説の如きは、従来細密なる挿絵をもて其形容を描きいだして、記文の足らざるをば補ふから、作者もおのづからえに安んじ、景色形容を叙する事を間々怠る者尠からねど是れ甚しき誤りなり。小説の妙は特^{ひと}り人物をして活動せしむるにとどまらず、紙上の森羅万象をして

活動せしむるを旨とするものなり」。これは、「叙事法」という「小説神髓」の最後の方にある文章です。ここで逍遙は、江戸小説と挿絵の關係に触れているわけであります。江戸小説の作者は、挿絵の效果に頼るあまりに、視覚的描写を言葉の上で省略する場合が少なくないけれども、新時代の作者は、挿絵が果していた視覚的イメージを今度は言葉で果さなければならぬ、大体、このような意味だと思ひます。江戸の小説一とりわけ草双紙は、今で申しますと劇画のようなものですけれど、今の劇画と違ふ所は、細かい字で全部仮名の本文で、しかも、音読されるのが普通です、黙読の場合でも可読性が犠牲にされているというわけで、ごく自然に七五調のリズムに合せた潜在的な音声を伴っています。黙読によって鑑賞される建前の近代小説と、挿絵の視覚的イメージと本文の聴覚的イメージが相乗効果を發揮する「草双紙」の間には、我々が想像する以上に深い裂け目が開いている、といえると思ひられます。もっと端的に言えば、「草双紙」は歌舞伎、或いは滑稽本や人情本などは寄席の芸能の紙の上での複製、コピーである。私達の場合、文学は、書物を読む体験と切り離すことは出来ないわけで、戯作小説を活字で印刷された小説のアナロジーとして考へてしまうのですけれども、江戸時代の人々にとっては、草双紙や人情本のような小説を読むよりも、南北や黙阿弥の芝居を見たり、寄席に行つて落語を聞く方が、より強烈な文学的体験であつたといえるかもしれない。逍遙は「小説神髓」の中で、進化論を下敷にして演劇の時代から小説の時代へ、このように文学の流れをスケッチしておりますけれど、確かに一つの眞実をいいあててゐると思ひます。又、人情本の代表的な作者であつた為永春水が講釈師として高座に上つたことは、今では良く知られてゐます。春永の代表作である「梅兒誉美」などは、たとえば、炬燵で差し向ひになつて声に出して読んでみる、そのような読み方の方が本当の会話のおもしろさを味わうことが出来るのではないか。先程、「小説神髓」の一節を引用しましたが、その中にあつた「細密なる挿絵を持て、其形容を描き出だして、記文の足らざるをば補ふ」—この実例は、いくらかあります。たと

えば、「梅児誉美」と並んで、春水の代表作とされる「春色辰巳園」の挿絵ですが、プリントにあるように、主人公の丹次郎を廻って深川芸者の米八と仇吉の逢引の場面が挿絵に描かれています。この場面は、まず障子の中をのぞきみる仇吉を描いた挿絵があり、上の本文が米八のセリフで「覗きはしまいかネ」となっている。このページをはぐると障子のなかの場面で、丹次郎に米八がしなだれかかっている図柄になる。本文ではあまり詳しく描写されていないが、非常に洒落たレイアウトであると思います。これは、一つの例ではありますが、このような挿絵と本文の息の合った江戸の小説本効果は、活版の小説本ではだんだん失われてしまいます。いずれ、キーンさんが取り上げられると思いますが、黙阿弥の芝居にあるように「人間萬事金世中」と云うのが明治の初めの特色でありまして、ここでは本作りも、美的効果よりも経済的な効率が重んじられる。木版の小説本と活版の小説本は、何時頃交代したかということ、大体明治15、6年頃と決めることが出来ます。こうみてまいりますと、「小説神髓」は、活版印刷のテクノロジーが、工芸品としても高い完成度に達していた木版の書物を駆逐し始めたまさにその時に、構想された文学理論であった、こう考えられます。この当り前の事実が、これまでの文学史ではほとんど無視されているのは、どうも不思議に思えるわけです。逍遙は「小説神髓」の中で、作者が作中に顔を出すことを極力戒めているのですが、これは、直接読者に語りかける声が、視覚的に均一化された世界、活字の紙面の不協和音になるという具合に解釈することが出来ます。

それでは、木版が持っていた視覚と聴覚の複合体、そのような工芸品としての性格を切り捨てて行った活字の小説本が手に入れた新しい特性というのは何であったのでしょうか。英文学者の外山滋比古さんが、活字本の小説読者の登場は近代的劇場の成立とパラレルな現象として考えられる、とっています。近代前の演劇では、俳優が直接観客に語りかける。観客も又、舞台の上の演技に参加することが可能であった。その伝統を生かしているのがシェークスピアの張出舞台であり、歌舞伎の場合は花道ということになります。しかし、

舞台と客席の間が、幕で仕切られている。近代の額縁舞台では、観客は舞台への参加を拒まれて、額縁舞台の向側で演じられている俳優の演技を、一種の幻影として眺める立場におかれることになる。作者の肉声が消えてしまった活字本の小説もまた読者はこちらから覗き見をする立場に遠ざけられることになった。外山さんは、こういっております。イギリスの18世紀の小説を分析した研究書として、I・Wattの“The Rise of the Novel”という本がありますけれども、この中でも同じようなことが言われています。活字というものは、手書きの文字よりオートマティックに読み進められる。そして、読者は印刷されたページを意識しないから、小説のイリュージョンの世界の中に没頭することが出来る、というのです。これが、活字の小説本の特性だと思えます。

木版の書物は、作者、あるいは筆工の肉筆をそのまま版にした字体である。音声、抑揚、リズムを潜在させている表記と句読法、それに本文と挿絵の相乗効果が計算されているレイアウトというように、大変複雑で有機的なシステムを持った工芸品であったわけですが、一方、活字的テクノロジーの規格化されたシステムは、挿絵と本文を切り分けて行く、つまり可読性が増すかわりに音声が消えて行く。活字で印刷された小説の言葉は、意味するもの、言葉の物質性を切り落すかわりに、逆に意味されるもの、観念とか表象の純度を高めて行くわけですが、これが散文の成立ということになります。

このように、模写の理論と活字で印刷された小説本の関係、これについて大雑把な見取図を描いてみたわけですが、先程申しました「小説神髓」とその背景で進んでいた視覚の革命の関係について、一つ二つヒントを出しておきたいと思います。逍遙が開成中学に入学した翌年の明治10年に上野で、第1回国内勸業博覧会が開かれ、これを強力に押し進めたのは、当時内務大臣であった大久保利通でありました。この博覧会は、万国博覧会の日本版といったものかと思われます。大久保利通が進めていた殖産興業政策の、いわばショーウィンドウである。そればかりでなく、当時の日本全国のあらゆる物

産を、一目で見渡すことが出来る。そのような意味を持った空間を作り出したともいえます。1873年のウィーンの万国博覧会には我が国も参加出品して膨大な報告書が作られています。その中に、事務局の副総裁であった佐野常民の博物館についての意見書があります。博物館と博覧会とは、ちょっと性質が違うのですが、この意見書に盛られている精神は、確かに明治10年の内国博覧会にも生かされているわけであります。「博物館ノ主旨ハ眼目ノ教ニヨリテ人ノ智巧技芸ヲ開進セシムルニ在リ 夫人心ノ事物ニ触レ其感動識別ヲ生スルハ眼視ノ力ニ由ル者最多ク巨大ナリトス……古人云フアリ百聞一見ニ如カスト人智ヲ開キ工芸ヲ進マシムルノ最捷徑最易方ハ此眼目ノ教ニ在ルノミ」この眼視の力、これは近代的産業社会を作りあげて行く上で、最も尊重されなければならない能力だというわけです。その他の感覚、聴覚以下の感覚は、よく曖昧な分節化しにくい感覚として斥けられるのです。が、これは、要するに、博物学の精神であります。この博物学の精神についてはミシェル・フーコーが「言葉と物」の中で、見られたものを言葉に最も近い所まで持って来るものだ、そして、可視的なものに名前を与える作業だ、と定義付けています。そして、この18世紀の博物学と、それ以前の動物や植物について語られた言葉のいわば集大成であった博物誌とを区別しています。言説のゴツタ煮を切りすてて目に見えるかたちだけを正確に記述して行く、これが近代の博物学だということです。日本の近世は、博物誌の精神が非常にいきいきと働いていた時代でありまして、そのことは随筆というジャンルに十分生かされています。文学でいいますと、例えば、馬琴の「八犬伝」の一番最初の所、里見義実が竜の昇天を見るくだりがありますが、その竜についての博識を馬琴がたっぷりと披露している。これを連想するわけです。こういう語られた物を、もう一遍語り直して行くかたちで恐るべき引用の織物を織り上げて行く、そういう所で言葉の深みを作って行く。この様な博物誌的な文学のありようは、近代に入って誰が正統に受け継いだか、それは多分ディルティユさんがお触れになると思いますけれども、幸田露伴の文学だろうと

思います。ところが、逍遙の「小説神髓」では、そのような文学のありようを切り捨ててしまっていて、先ずは目で見えるものを正確に記述して行く、或いは目に見えないものは目で見えるように描いて行く、このような小説の書き方を推奨しているかぎりでは、こうした伝統はいったん断ち切られるわけです。

ところで、佐野常民がいう眼視の力、眼目の教えですけれども、それは明治10年の博覧会の案内のパンフレットの文句などにも、ちゃんと生かされているわけですし、会場の平面図にも生かされている。左右にひらいた扇形に配置された本館、機械館、農学館の要にあたる位置に美術館がありまして、美術こそは、産業社会における「眼視ノ力」のエッセンスであると言う思想が示されている。「小説神髓」は、「小説は美術なり」と言う定義から始まっておりますけれども、そこでいう美術の意味を考える場合に、この博覧会におけるこの美術館の位置というものが、一つの手懸りとなります。博覧会と「小説神髓」とを結びつけることは、ちょっと突飛ではないかと、お考えになられるむきもあるかもしれませんが、それをつなぐ一つの資料を最後に出しまして、私の話を結びたいと思います。先程申し上げたように、逍遙は明治9年に開成学校に入学するわけでありますが、その年の開成学校のカリキュラムが残っております。それは、東京開成学校第4年報というものでありますが、この年報をみますと、予科は3年になりますが、その第1学年で履修する科目が、英語学、数学、地理学、史学、博物史、画学の6科目であります。この中で、博物史と画学は、予科3年にわたって履修しなければならない。これは、今日の日本の大学の教養課程のカリキュラムとは大分違います。殖産興業政策のショーウィンドウとして博覧会を開いた大久保利通政権の構想は、こういう開成学校のカリキュラムの中にもちゃんと生かされている。逍遙の在学中に学制が変わりまして、逍遙は、結局予科2年で本科に進むわけでありまして、予科2年間の間に、博物学と画学とを学んだということは、ほぼ推測されるのではないかと思います。

逍遙の「小説神髓」の理論は、今まで文学の理論として、考えられて来た

わけですが、これはもう少し視野を広げて近代化あるいは、文明開化のコンテキストの中において、捉えてみる必要があるのではないか、そういう発想によって近世の文学と近代の文学の断絶と連続という問題も新たな角度で考えることが出来るのではないか、そういうことをたいへんおおざっぱに申しあげたわけです。

〈ドナルド・キーン〉

19世紀文学と申しますと、日本の文学者たちの考え方とかなり違うことになるのではないかと思います。近世文学と近代文学との間には、明治維新という時代区分の大変大きな壁が出来ていて、大抵の人の常識ではその間に何もつながりがない。その間には断絶があったというように思われていますが、19世紀文学として見ますと、やはりつながりがあって、連続性を示せるものではないかと思います。また、それとは別の可能性も考えられます。それは同じ19世紀に書かれた西洋の文学との比較も可能になることです。近世文学だけでしたら、やはり西洋の文学とは何も関係はないのですけれども、19世紀文学となると、あるいは何かの比較が出来るのではないかと思います。

まず19世紀の半ば頃の日本文学の状況について、非常に簡単に話して置きます。たとえば、1853年、日本でいえば嘉永6年ですが、その6月にアメリカの使節が浦賀に来航して、通商を求めています。日本のいわゆる開国の始まりです。ところで、当時の日本文学がどうだったかという、その年に発表された和歌とか俳句、狂歌、合巻などで現在でも読まれている作品は、まず一つもないかと思います。人情本とか滑稽本とかになると、全くないと思います。歌舞伎だけが栄えていました。その年、1853年に上演された『与話情浮名横櫛』という大変有名な狂言は、いまでは『切られ与三』などという名で知られ、非常に人気のある作品です。しかもその年、河竹新七という若い劇作家が、3つの歌舞伎を書いています。河竹新七は晩年に黙阿弥と改名しましたので私は、これから黙阿弥という名で呼びますけれども、黙阿弥は

その翌年、1854年に非常な成功をした作品、現在『忍ぶの惣太』(『都鳥廓白浪』)といわれている歌舞伎を書いています。彼の名声を高めた作品です。

一方、当時の欧米の文学はということになりますと、1851年に、メルヴィルの『白鯨』、翌52年にツルゲーネフの『獵人日記』、53年にビクトル・ユーゴーの『懲罰詩集』、ケラーの『緑のハインリッヒ』、と出ていますが、当時のヨーロッパの演劇はということになりますと、実にひどいものだったというほかありません。ただオペラだけが盛況でした。ヨーロッパの演劇がどうしてそれほどオペラに傾いたかということは、大変難しいことになりますが、一つの現象として、心に留めて置いて頂きたい。

オペラは、部分的には歌舞伎に似ていますが、似ていない面もあります。歌舞伎に似ていない面から話させてもらいますと、まず、音楽です。音楽のないオペラはあり得ないです。それは、オペラの定義によると思うのですけれども、どうしても音楽が必要です。歌舞伎の場合は、音楽の全然ない曲とか、また、あってもわずかしかない曲は、いくらでもあります。というのは、歌舞伎に音楽はあるにはあるのですけれども、致命的なものではないのです。なくても結構上演できます。鶴屋南北の歌舞伎には、どちらかと云えば、音楽は少ないのです。それとは逆の例ですけれども、舞踊のない歌舞伎は、非常に少ない、全然ないかもしれない。歌舞伎踊りの全然ない興行は、私は見たことがありませんが、しかし、オペラの場合は、バレエがなくても、かまわないのです。たとえば、『ニーベルンゲンの指輪』にバレエを入れるというようなことは、ちょっと想像もできないのです。要するに、似た面もあるが、似てない面が非常に目立つ。一番似ている面は、両者ともに人間の感情に超人間的な誇張を加えることだといった方がいいかもしれません。つまり、笑いはすべて、アクションになる、悲しみは、激しい慟哭みたいなものになってしまいます。

もう一つ似た点があります。オペラの世話物は少ないのです。『椿姫』とか色々ありますが、多くは、時代物です。そして、その時代物に、実に荒唐

無稽な台詞が非常に多いのです。

1853年に『トロバトーレ』が上演されましたが『トロバトーレ』の中で、アッチェイナというジプシーの老婆が、憎い伯爵の子供を火の中に投げ込むのです。しかし、子供を炎の中に投げ込むことは、ちょっと精神的には異常というよりほかないです。しかもうっかりして、自分の子供を炎の中に投げ込むのですから、どうも普通でないという他ありません。明らかに日本は、そういうようなものから学ぶものは、非常に少なかったと思います。どちらかというと、演劇の面ではなく、むしろ文学の面で日本がヨーロッパの文化から学ぶべきものがあつたのではないのでしょうか。

演劇は、文学であるかどうか、大きな問題です。黙阿弥の戯曲が、日本文学大系に入っておりました。それだけが理由ではありませんが、私は、演劇を文学だと考えたいのです。無言劇以外は、だいたい、私たちが読む様な作品は、文学だといって差し支えないと思います。黙阿弥は、自分をおそらく一度も芸術家だと思ったことはないと思います。良心的な職人として、得意先を喜ばせることが彼の任務であつたし、誇りでもありました。ともかく晩年まで、自分の作品が文章になって活字になることをあまり考えなかつたと思います。前田先生のさきの発表でもそうでした。

しかし、現在私たちが、黙阿弥の作品を読む場合、なかなかおもしろく思うのは、特に台詞が上手なことです。しかも、うたわれた浄瑠璃の所でも美しいのです。それは、黙阿弥の歌舞伎の大きな特長であると思います。浄瑠璃の部分の美しさ、それは黙阿弥の娘の養子になつた方ですが、河竹繁俊先生が、こういう風に書いています。

黙阿弥が河竹新七の名を継いだころ、狂言作者には、江戸・上方を通じて注目に値するほどの者は1人もいなかったといつてもいい
この評価は、事実だつたと思います。

黙阿弥が河竹新七と改名したのは、天保14年、1842年のことです。そして黙阿弥の前の一番すぐれた劇作家の南北が死んだのは、1829年、13年前でし

た。南北の死後は、黙阿弥が小団次という歌舞伎の役者と組むようになった。1854年（嘉永七年）まで30年間も、一級の作家はまづいかなかったのです。

黙阿弥の第1の作は嘉永四年、つまり1851年で、顔見世興行で上演されました『閻魔小兵衛』（『昇鯉籠日旗』）という二幕三場のものでありました。人気俳優だった小団次は、安政元年の『都鳥廓白浪』に忍ぶの惣太を演じることによって、黙阿弥の名声が非常に高まったのですが、はじめのうち小団次は、出来た台本に満足せず、黙阿弥は三回にわたって訂正、加筆して、やっと小団次を納得させました。その後、1857年の『鼠小僧紋春君新形』は、100日以上ずっと続いて上演されまして、大変な成功でした。それ以降、黙阿弥は、小団次のために歌舞伎を書き、観衆は、どの作品に対しても、相当の拍手を送りました。後に彼の脚本は草双紙の形になり、一般の読者も喜んで買って読むようになりました。

黙阿弥は、万延元年、つまり1860年に『三人吉三廓初買』という歌舞伎を書きました。入りが良くありませんでしたが、評判にはなりました。そして、それは明治初年に復演され、黙阿弥作中の傑作として推される様になりました。これはちょっと、注目されるべき事実だと思います。つまり1860年幕末の作品が、明治になってからはじめて、十分高く評価される様になったということです。明らかにその場合は、断絶は感じられていなかったのです。

黙阿弥の名声は、いよいよ、高くなり、その地位も高くなって歌舞伎の作者として、役者と同じぐらい、また、それよりも高く評価される様になりました。そしてもう一つの、これは、私の説であって、大変危い発言となりますけれども、彼は、当時の、つまり1860年という時点でいうと、世界で一番すぐれた劇作家ではなかったかと思います。ともかく、一つ言えることは、あの頃書かれたヨーロッパかアメリカの戯曲のうち、現在でも上演されているものは、オペラ以外は、一つもありません。もっとも、オペラは特殊なもので、必ずしも文学的に優れたものとはいえません。しかし、黙阿弥の作品は、現在、いつでも観られます。確かに彼の作品には、幼稚な所もありま

したし、その極めて長い戯曲の中には、むらもあったのですが、しかし、おしなべて、けっこう文学的価値があったと私は思います。

黙阿弥は、職人的な作家で、毎年幾つもの作品を書き、明治維新以前にも、明治維新以降もずっと書き続けました。

明治維新とともに歌舞伎の世界に様々な変化がありました。まず、一番大きな変化は、守田勘弥という才人が、新時代を迎えまして、新しい劇場を建てたことです。

劇場が出来て、初日には、二番の狂言がありました。一つは大変有名な『太閤記』でしたが、二番目は、黙阿弥の散切物（ごんぎりもの）で、これも大成功でした。黙阿弥は職人的脚本家でしたから、小団次の場合は小団次向きの作品を書いているし、団十郎とか、菊五郎とか、それぞれの希望に応じて脚本を書いておりました。しかし団十郎の場合は「活歴」つまり歴史的事実に基づいた曲を書いています。

黙阿弥としては活歴を書くことはむずかしいことだったと思います。なぜなら活歴の場合、歴史的な事実を調べて書いたものであるから、歴史的事実が、もし演劇性のない、つまらないものであっても、仕方なく、そのような事を自分の芝居の中に折り込む必要があったからです。

菊五郎の為に黙阿弥が書いた明治初年の世話物には、現代の様子を書いたキワ物が圧倒的に多いのです。黙阿弥は、自分の意志で新しい時代を書くことは、まず、なかったと思います。しかし菊五郎は、それを、要求しましたから、仕方なくその様に書きました。

当時の歌舞伎は、小説、物語、和歌、俳句などと違い、非常に栄えていましたから、何も歌舞伎を改良する必要はなかったのです。改良しなくても、結構、お客は入ったのです。しかし、俳優の希望に応じて、確かに一種の改良がありました。『東京日新聞』という黙阿弥の最初の散切物は、明治6年10月に、さき^{に5に5}の話の守田座で上演されました。殺人と復讐の物語という、それまでの歌舞伎とは全然変らないような作品でしたが、しかし、芝居の背景は新時

代のそれでした。

『東京日新聞』に書かれた筋や人物は、明治時代を反映していたと言い難い。本質的には文明開化以前の芝居と同じで、西洋化された場面は、ごく表層的な添え物であるに過ぎなかった。しかし、たとえ添え物でも、確かに何か新しいものに対する憧れがあったと認められます。翌年の明治7年に、黙阿弥は『三人片輪』(『緑返開花婦見月』)という戯曲を書いたのですが、その中に、金の時計を盗んだ天麩羅屋銀次という人が出て来ます。牛肉屋五郎七という人も登場します。また、北海道に息子をやった人とか、それらは全部、明治初年の新しい現象を間接的に反映しているでしょう。しかし、外国から輸入されたものよりも、明治時代そのものの新しい理想が、黙阿弥の散切物に繰り込まれているのです。例えば、四民平等の思想が舞台に良く描かれています。例えば、この様な台詞があります。「武家も町人も、一体ではござらぬか」。このような台詞は、前の時代にはなかった様な表現であるかと思えます。

明治12年に黙阿弥は、リットンの『マネー』という喜劇に基づく『人間萬事金世中』を書きました。場面を原作の、ロンドンから横浜に移し、登場人物の名前も変えました。例えば原作のイブメントという男性が、恵府林之助だと思えます。そして彼の婚約者だったジョジーナがおしな、クアラークという人は、おくらとなります。

黙阿弥がリットンの喜劇を知ったのは、明治22年に歌舞伎座を創立した福地桜痴のお蔭でした。彼は、リットンのこの喜劇を訳して、それを黙阿弥に渡したそうです。他の黙阿弥の散切物と同様に開化の思想が出てきます。例えば、「小僧も番頭も、開化の世界は同じ権利だ」という台詞があります。どちらかという、黙阿弥は、文明開化をあまり歓迎しなかった様です。無意識的にしても、至る所に、この様な発言があります。世界は開化に進む程、人が薄情になる。薄情になることは、黙阿弥としては、確かに悪いことだったと思えます。無意識的にしろ黙阿弥は、新しい時代と自分の新しい時代に

対する批判を同時に、この芝居の中に折り込んだと思います。

例えば、こう言う所があります。林之助は、大変な財産を相続しますので、そのおじさんの勢佐衛門は、その娘のおしなと是非結婚させたいと思う。ところが林之助は、相続したお金全部を父親の借金を返す為に使ったと偽っているのです。そして、たちまちおしなも勢佐衛門も、結婚に関心を失います。この様な台詞があります。林之助「そんなら、とうからして、私と夫婦になりたいと言ったのは、まことではなかったのか」。それにおしなは答えます。「あたしがお前に惚れたのは男振ではござんせんよ。二万円のお金が目当て、それがなければ何でお前なんぞに惚れましょう」。同じ様な所でおしなは、こういうことも言うのです。「良い男を亭主に持って、しがない暮らしをするよりか、どんな醜い男でもお金のうんとある人が好き。私は、お金には惚れるけど、男に惚れはしはせぬわな。」

リットンの原作に登場する人物より極端な性格を持っていますけれども、リットンの影響を受けなかったら、おしなや、彼女の両親のような人物を創造できなかったと思います。要するに、黙阿弥の他の歌舞伎と違い、人物に立体性があります。近代劇として完全に出来ていないと思いますけれども、黙阿弥のかかなりの野心的な実験だったに違いないと思います。翻案というような匂いは全くありません。人物の設定などは、上手に日本化されていて、たとえ名前にくせがあっても、観客や読者は、何の抵抗もなく、それを喜んで観たり読んだりできます。それは、全く日本で行なわれた話のように、非常に興味深くみせています。それ程細かい所に、黙阿弥は相当注意したのです。

原作にない人物も登場します。そして原作にあった人物が消えてしまうこともあります。黙阿弥は、あくまでも、自由自在に原作を改作しました。結果として、原作にない様なおもしろ味が出ているのです。これは明治時代を代表するものと考えられます。昭和18年に、茨木憲という人は、『人間萬事金世中』について、次のようなことをいっています。初めて、西洋種を使用したという点だけでしか、これまでの演劇史の中では問題にされていない作品で

あるけれども、黙阿弥の作品は、舞台に新鮮な空気を吹き込んだ点で、見逃すことの出来ない作品と我々は考える、と。私も全く同感です。

この芝居は、もともと翻案だったため、ほとんど偶然のうちに、現代劇の性格を持つことが出来ていたのです。そして、彼がこの作品の中の人物を一応、生きた人間として描くことが出来たのは、ひとえにリットンの翻案を与えられたこと、そのため黙阿弥が、そのリットンの原劇作に囚はれることが少なかったことが要因であったと思います。しかし、割に最近まで、日本人の学者は、ほとんどそのリットンの原作について触れていないようです。昭和41年に、河竹繁俊教授が、河竹黙阿弥集の解説に書いておられますが、従来原作は、リットン作の小説「マネー」とされていることが多いが、小説ではなく戯曲であると指摘しています。つまり、多くの学者は、原作を小説だと思い込んでいたため『人間萬事金世中』は原作と似てないと書いたということです。

リットンの戯曲はあまりできばえが良いとは思えないですけれども、しかし20年程前に編集された『ナインティーンス・センチュリー・プレイズ』(19世紀の演劇)の中に、この戯曲が入っているのです。一時は相当人気があった芝居で、今でも知られているのです。しかし原作と黙阿弥のその翻訳によって出来た歌舞伎を照合しますと、どう考えても歌舞伎、つまり黙阿弥の方がおもしろくて、良く出来ています。リットンの戯曲にも確かに黙阿弥の歌舞伎にない良さがありました。黙阿弥は、それを上手に吸収したといえます。しかし、出来栄えのよさは、ひとえに、黙阿弥の30年前から貯えて来た技術にあったのです。

黙阿弥は、日本の伝統を生かしながら、新しい歌舞伎の道を開きました。同じ年で多分、明治11年から、12年でしたでしょうか。黙阿弥は『ハムレット』の梗概を書いたこともありましたが、福地桜痴から聞いたと考えられますが、黙阿弥はその梗概に基づいて、『ハムレット』を日本化して、非常におもしろく書いたのです。

日本化した所も多いですが、クロディース、すなわちハムレットの叔父の王が跪いて祈っている時、ハムレットがクロディースを殺さないというところですが、原作での理由は、もし、祈りの最中に殺した場合は、殺された者は天国に行ってしまうので、復讐にはならないと思ったのですが、黙阿弥のものでは、「今これを、討たば、国難が起らん。今、暫く、勘弁せざばなるまいと控えやる。」となっています。これは、極めて明治的な発想だったのでしょう。

大体、黙阿弥は自分の歌舞伎に、それほど、西洋的なものを入れなかったのです。その理由は、一つは、小説とか、詩集と違って、歌舞伎というものが演劇であって、劇場の中で行なわれるものですから、必ず毎日、観客が来なければならない。切符を買う人がいなければ演劇は、続かないということがあります。つまり小説ならば、ある日一部も売れなくても、また翌日売ることができます。だが、芝居の場合は、ある日、誰も来なければ、続かないのです。いうまでもないことですが、当時の日本人の多くは、どちらかというところ、保守的だったのです。新しいものを別に要求していなかったのです。私達の間からいうと、当時一番おもしろいのは、西洋の文学に関心を持っていた人々ですが、しかし、それは数からいって少なかったと思います。

もう一つ、これは非常に意地の悪い言い方ですけども、黙阿弥は、大変優れていた為に、日本の近代演劇は、近代小説とか、近代詩歌ほど、進歩しなかったと考えます。要するに小説の場合は、伝統は切れたかどうかは別の問題として、兎も角、幕末の小説はあまり優れていなかった。詩歌についてもそう言えます。但し、歌舞伎は先に申した通りですが、非常に盛んで、しかも、黙阿弥という偉大な人物がいましたから、歌舞伎の人气が全然衰えなかったのです。衰えなかった為に、新劇があまり発達しなかったともいえます。新劇は、もちろん、明治中期からあったものですが、しかし現在まだ上演されている明治時代の新劇は少なく、しかもどちらかと言うと、歌舞伎的です。新劇的でなく、西洋的なものじゃないのです。ということで、黙

阿弥は、あるいは、日本文学と、日本演劇の恩人であると同時に、一番日本の近代劇を悪くした人だと考えられます。私は、黙阿弥の作品を、あまりにも買っているのかもしれませんが、発表する場合そうならざるを得ないこともあります。その点御了承下さい。しかし、兎も角もあの黙阿弥の明治初期の作品を読むと、彼の作品そのものの良さだけでなく、明治初期時代の面白さとか、明治初期の日本人の趣味を理解するには、非常に役立つものだと私は思います。

〈アンドレ・デルテュ〉

露伴文学は、伝統の延長線上に立っているのですけれども、その伝統というのは、中国の伝統、日本の伝統、仏教、道教、キリスト教も含めた伝統であると私はいいたいのです。今までの露伴研究では、たとえば西鶴とか馬琴とかいろいろな影響が指摘されていますが、西鶴ですと、明治22年「伊原西鶴を弔ふ文」(寒月との合作)において露伴は真四角な文章で、仏教の言葉、文句を漢文的に並べて、100年以上眠っていた西鶴を掘りおこし、P・Rすると同時に、また葬ってもいるのです。

露伴という名は「里遠しいぎ露と寝ん草まくら」の句にその源が見い出せます。当時露伴は北海道におり、判任官として電信の仕事をしていました。微録であった露伴の家族は経済的に苦しかったので、給費生となって電信修技学校に学び、実務期間を終えたのち地方勤務の義務によって露伴は北海道へ仕事をしに行ったのです。そこでいろいろ女性関係などもありまして、北海道を飛び出したのです。これからどうしようか、いろいろ考えたあげく、「露団々」という小説を書くのです。ここに露伴の「露」つまり「つゆ」がでています。「里遠しいぎ露と寝ん草まくら」の句にも「露」がうたわれてありますが、「露と寝ん」というのは北海道からの辛苦の旅で屋外で野宿して寝たんですね。しかし露というものは仙人のなめるものになってます。つまり露伴は、はじめから道教について非常によく知っていて、「露団々」という小

説の中には道教に関する本の題も出ています。それでかなり命令形的な文章になっています。露伴の文学は命令形的な文学とでも私はいいたいのですけれど、露というのは自然の露でもあります。ここはやはり道教のことも考えないといけないと思います。露と草枕と寝るという言葉は、互に意味をもちあう言葉なのですけれど、この言葉の発想を拡大していきますと、文学とエゴと道というふうを考えられます。しかしここではすでにコスミックといった方がいいと思います。ですから、この露伴の俳句は、いかにも自然をうたっているようで、その裏には無限に深い意味を持つ何か潜んでいるという感じがします。

そこで「露団々」ですが、これは日本文学の中で注目すべきもので、その舞台は国際的です。荒筋を見ますと、ある大金持のアメリカ人は、娘の婿を捜すため新聞に大きく宣伝を載せ、候補者を何百人も集めます。そしていろいろな試験をやるのですけれど、その試験はいいかげんで、その婿に選ばれる人は、絶対人に幸福を与えない感じの人であるべきだということ、それが唯一つの条件でした。試験の日には数百人候補者が集まるわけですが、最後に一人が残ります。その一人は実は日本の教養人の代表として出ているのです。そして娘の婿には別の人がなるといろいろなことがあって、娘の父親は選んだその日本人と友達になって世界一周旅行、幸福の追求という、ある意味で風流追求の世界旅行に出ます。この作品は露伴の戯文小説「禅天魔」につぐ小説らしい小説の第一作で、文章は、普通よくいわれている露伴文学とは全然違います。口語体のきれいな文章で、和歌もあり、普通の会話文も入っていて非常に読みやすくなっています。この作で露伴は文壇に登場します。この作品を校閲したのは依田学海で、当時、依田学海という人は文壇の中で大きな存在だったので、すけれど、「露団々」という小説を外国ものの翻訳だと思っただけなのです。つまりはじめ露伴の文学はあまり理解されませんでした。しかし、驚くべきことに、露伴はこの「露団々」という明るい方から急に暗い方向へと向うのです。その小説は「雪粉々」という、アイヌ人と日本

人との戦いに取材した、当時としては非常に珍しい小説です。そこで露伴は日本人の末期を描くのです。私は「露団々」という明るい小説から露伴が「雪粉々」という暗い小説に転換したことが非常に不思議に思えてなりません。その要因はいろいろ考えられますが、露伴は仏教のことで心がいっぱい、露伴の作品には「業」ですね、つまりカルマが作用していたとしか考えられないのです。

さて、「露団々」「雪粉々」と二作品を露伴は上梓しますが、そこで露伴が言おうとしたことは、日本は自国の外ばかりに眼をやり、日本とその中の日本的でないものを見ないでいると必ずどこかにぶつかってしまうというアピールだったと思います。露伴は最初から外国のことにとらわれないように、と留意すべきことをずっと言っています。これはいうまでもなく露伴の現代性であり、未来性でもあったと思います。今でも日本の外への瞳れと、自分への瞳れの間には、複雑な問題が含まれていると私は思います。ともあれ、その時代では、露伴の言おうとしたことは、なかなか理解されにくかったみたいです。「封じ文」という作品にも、この当時の露伴の特徴は非常にはっきり出ています。つまり内にも外にもとらわれたいバランスのよくとれたものです。それは露伴のあらゆる作品に指摘できますが、特に「血紅星」という小さい作品にはこのコスミックなところがよく出ております。

これから、露伴文学の特徴を指摘するための一つの方法として、「明暗ふたおもて」という作品について文体論を述べてみようと思います。この作品は大ざっぱにいうと暗い方は露伴の二十二歳までに起った様々なことを暗示し、明るい方は、それ以後、つまり暗い今までの生活を抜け出て、明るさを見い出だそうということを示しているのだということです。この「明暗ふたおもて」には「叫雲」、雲に叫ぶ老人ですね、これが出てきます。この「叫雲」を露伴のことじゃないという人もいますが、これはまちがいで、「叫雲」というのはやはり露伴自身のことを指すのです。天に向かって叫ぶという、この「叫雲」の話の文章は、「月日の光は我が背に鞭って」です。月日の光は芭蕉の「奥

の細道」から出ています。それで「我が背に鞭つ」で非常にコスミックな大きなスケールのイメージが出ます。もう少し読み進みますと、「造物めの我を罵るもの哉」という文章が出てきます。造物というのは造物主、キリスト教でいう神のことを指すのですが、ここでは大きなスケールのことを露伴は言っているのです。つまり神「め」といっているのです。「め」というのは非常に低い、何というか、罵る言葉ですね。これは新しい表現であって、造物めといっているのは何を指すのかと非常に細かく調べても難しい。ここではまあ結論として、スケールの大きい発想というぐらいに考えておきたいと思います。それからもう少し読んでいきますと、「すころく 寿語六ならもろ 既京都へ上って褒美の御菓子」という文章が出てきます。一般的に露伴文学にはあまり時間性がなく、むしろ空間性ともいえるべきところがあるといわれていますが、ここでは、ある時点へきて、どこへ行こうかと言っています。一種の時間性を表白しています。それで、ここで、全くの迷路みたいのところへきてしまって、迷路にとらわれて、その過去と未来の間を夢中で走っているような混沌としたものを表白しているのです。「寿語六」はそれを象徴しております。

それから、「ああ鐘の音はもう今年の終りを知らせるか、彼の鐘の音の生ずるところと去るところとの知れぬ通り、ああ知れないが人の上の、きめうたいいつ 帰命太乙ぐくてんそん 救苦天尊。」という文章があります。この文章は明るい方の終りの文章ですが、鐘の音というのは禅的で、その音はどこで始まり、どこで終わったかわからないイメージがあります。また「救苦天尊」ですが救苦は又、響きですね。これも鐘の響とつながりがあります。それで終りは「天尊」、この言葉には、言葉の音を重く見、重く聞いた露伴の文学姿勢が自然と現われています。露伴は言葉の意味と音を重くみます。「帰命」と「太乙」は露伴的な言葉で、「帰命」は仏教、「太乙」は道教です。

「明るき方、脱天童子が耳に初がらす」という文章、脱天童とは露伴のことなのです。それでもう少し読み進みますと、脱天童子はどこにいるか、七福神の手に乗っていますとあります。ここで露伴のいっていることはたいへ

んなことで、露伴は自分を手にとって自分を見るのです。そしてその見てる自分をまた自分、つまり露伴が描いているという、無限mimesisとでもいうべきイメージであります。以下略しますが、最後には「随縁真如、業報ごうほうを果して正果に赴く間の雨露」という文章があります。この「随縁真如」は仏教の言葉ですが、ここにはあちこち俗語も出て、また歌とか、仏教とか道教も織り込んで非常にうまい文章が構成されています。

「明暗ふたおもて」は、時間の都合上少々略しましたが、以上のようにスケールの大きい、露伴の教養、発想によって裏づけられていることが知られます。またその文章にも強い流れがあって、一たん入りこみますと、終りまで読者をとらえてしまうのです。

さて、次に露伴文学の諸側面を指摘しながら、それらの側面を包みこんでいる露伴文学の特徴、曼荼羅の構造について述べたいと思います。

まず、露伴の作品には異常ともいえる破格性があります。例えば「新浦島」では太郎から百代目の次郎が主人公で、彼は現実とまぼろしの間にはさまれて、今の世の中では素朴な生活ができないとあきらめ、自ら望んで化石になる。ここでは露伴は化石を持ち出すことによって時間を凍結させるのですが、その実、当時の露伴周辺の世界への不満が爆発しているのです。それが破格性を印象づけます。それから次に「一刹那」という短篇を例にとって言いますが、ここには四つの話が記されています。一見しただけではその四つの話にはどんな関連性があるのかわかりませんが、その作品構造は露伴文学の最たる特徴を提示しているのです。

この小品の初めの話は、ある男が廓の女におぼれて墮落するが、甦生して、また廓へ行く。すると出てきた女が前に男がおぼれた女であったという、そこで作者は「一刹那」という言葉を記してその話を終らせています。次の話は第一話を女の方から見た話として記しています。ここでも最後は「一刹那」があります。第三の話は、ある男がいて、廓の女と心中しようとする。しかし心中の直前になって女が逃げてしまうのです。そしてここでも作者は「一

刹那」と記します。そこで振られた男は一人葉を飲んで死のうと思うけれど、葉が苦くて死ぬことをやめる。そして終りはその男は家に帰って父親に叱られる。それで「一刹那」があります。「一刹那」つまりそれは一つのひらめきだったのです。第四の話、ここは一人の女と二人の男の絡みが記されていますが、やはりひらめきが記されてあります。つまりこの作品の例で言いたいのは、露伴の、特に初期の文学は、その構造をみればあきらかにひらめきの文学であったということです。

第三の側面ですが、それは露伴の作品群には対句的な構造があるということです。例えば、題名だけならべてみても「風流魔」「風流仏」「風流悟」など対句的ですし、「露団々」と「雪粉々」の関係、つまり明と暗というふうにパラレルになっています。それから最後に、「日ぐらし物語」を例にとって話します。この作品は結論を入れますと、九つの話を様々なペンネーム、たとえば叫雲、脱顛子、露伴などを使って書いてあります。その中の一つで「ねちくり博士」の話では、作者は宇宙の理や風船としての宇宙や数学と哲学のつながりなどについて書いています。そして露伴のペンネームで書いているのは「博覧会の博覧会」という題で、「玉しひ」の展覧会について書いております。が、やはりこの作は概念的で、概念小説とでもいうべきもので、ここに露伴文学の一側面を指摘することが可能です。

そこで、さてその構造はというと、詳しい説明はいたしません、やはり先に申しました「一刹那」あるいは長篇「風流微塵蔵」のように、それぞれの話が孤線を描くような連環調とでもいうべきものになっています。つまり露伴文学は、彼が仏教における高い境地にあって、人生の諸相を全円的に描こうとした「風流微塵蔵」にその核を見い出せるようにマジックスクエアーになっております。つまり、曼荼羅に彼の全作品群をまとめているところと同時代の他作家にはみられない露伴文学のスケールの大きい、コスミックともいうべき特徴があるわけです。

結論として言いたいことは今いったとおりですが、くり返しいいますと、

露伴の文学世界のテーマは、一運命の中の人間の中の自由一であります。露伴文学は、人生の諸相を全局的に描こうとした諸作品の間に特別な関連をもつマンダラとして全作品群をまとめているとみえます。

〈長谷川 泉〉

ありがとうございました。それではフロアーからの発言をいただく前に、各講師から先の発表に若干の補足があれば、お願いします。

〈前 田 愛〉

露伴の文学が“コスモス”をかたちづくっているというのはその通りだと思います。江戸文学の終わりに近いところで、そういうコスモロジーを持っていた作家といえば、当然、滝沢馬琴ということになるかと思います。で、逍遙の場合には、この滝沢馬琴の読本の世界というものに大変打ち込んでいたわけですが、その馬琴への愛着を断ち切って、『小説神髓』という小説理論を打ち出して行く。その後の日本の近代の文学というのは、どちらかといえば、逍遙が敷きました路線にそって動いて行ったといえるかと思います。

馬琴が持っていました壮大なコスモロジーというものを、受け継いだ作家は何人かいるわけでして、その一人が、幸田露伴であり、もう一人あの頃であげるとすれば、北村透谷あたりが馬琴の伝統というものを受け継いでいるのではないかと思います。透谷には、逍遙が『小説神髓』で批判しましたそういう批判とは裏腹な馬琴礼賛の論文「処女の純潔を論ず」があるわけです。では、逍遙自身はどうかというと、御存知のように逍遙は、明治20年代に入りましてから、小説から演劇の方に方向転換いたしまして、演劇改良に情熱を燃やすわけでありまして、そこで、逍遙の最初の実践というのは、まず朗読を始めることでありました。そしてまた、演劇でも特に台詞というものの持つ力というものを重んじたわけです。先程、逍遙の『小説神髓』は、作者の声を消す理論である、と申しあげましたけれども、逆に逍遙はここでもう一度声というものを取り戻す、そういう動きを見せているわけです。それから御存知のように、逍遙はシェイクスピアに打ち込んでゆくわけでありま

すが、このシェイクスピアが、巨大な宇宙、コスモスを持った作家であることは、いうまでもないことですが、馬琴のコスモロジーを否定した逍遙が、今度はシェイクスピアのコスモロジーに魅かれて行くこうした動きは、大変おもしろいと思うのです。マクロ・コスモスとミクロ・コスモスとしての人間というのが、自在に交流しあえるというルネッサンスの考え方がある。近代に入りましてからはそういう交流を断ち切って、ミクロ・コスモスである人間が、自然を切り分けて行く、こうしたコスモロジーの問題として江戸から明治へ、近世から近代へという文学の流れをとらえてみたいと、考えている次第です。

〈長谷川 泉〉

どうもありがとうございました。それではキーン講師お願いいたします。

〈ドナルド・キーン〉

皆さんの御発表を伺いましたら、今まで気がつかなかった様なことが、初めてわかりました。視覚的なことと、聴覚的なこととどのように違うかということです。つまり明治の初期から日本の画家たちは油絵を、西洋人とほとんど変わらないような技術で描けたのですけれども、しかし音楽となると、西洋風の音楽を作曲したり、そして西洋でも鑑賞してもらえる作品はつい最近まで一つもなかったといってもいいんじゃないかと思います。それは、どういうわけか説明しにくいでしょうけれども、一つの事実として考えてもよろしんじゃないかと思います。つまり、明治文化の大革命、中国の文化大革命は、いまあまり人気がないようですが、明治初期の日本には、そういう面もあったかもしれません。視覚的な面はあっても、聴覚的な面はわりに少なかったのです。それに関連しまして、やはり日本人が西洋の音楽を本当に喜んで聞くことは、そんなに古い話ではないのではないかと思います。正岡子規が、誰かが彼の病室に持ってきてくれた蓄音機で、西洋の音楽を聞いて、笑いました。子規は、どうしてもそれを理解できなかったのです。しかし子規は、西洋の文学なら理解できました。目で見たものなら、理解できたです

れども、音楽は、まだ当時の日本人にとっては、非常に親しみにくいものだったのではないかと思います。それが一つ。もう一つは、私はまあ、幸田露伴の『運命』を読んで、やっぱり運命の大切さを感じるんですが、その運命にいろいろな面がありまして、一つは偶然ということです。

偶然が必然的かもしれないんですが、もし幕末に、黙阿弥というたいへんすぐれた劇作家が居なければ、歌舞伎もまた幕末の人情本や合巻本と同じように、忘れられたのではないかと思います。あるいは歌舞伎そのものは一つの伝統芸術として守られたかもしれないけれども、生きているような芝居としてではなくなったかもしれないと思います。逆に云うと、西洋でも、もしワーグナーのような偉大な天才が居なければ、ヨーロッパの音楽の歴史が変わったかもしれないし、要するに、私たちが、個々の観点から見ると何でも必然的にも思われますけれど、しかし場合によって一人か二人という非常に優れた個人が現われることによって芸術が続いていくのです。そういう人たちが居なかったとすれば、芸術そのものは死んでしまったかもしれないのです。それは、もちろん定説でも何でもないですけども、私は黙阿弥の話しながら、やはり黙阿弥個人が居なかったとすれば、歌舞伎の歴史がどんなに変わっただろうと思わざるを得ませんでした。そして、先程申しましたように、ヨーロッパの当時の文学全般と日本の文学全般とは全く逆です。

つまりヨーロッパは演劇以外は非常に優れ、盛んだったけれど、日本は演劇以外は全部駄目でした、ところが、もしも何かの奇跡で幕末に一人でもいいから非常に優れた小説家が現われていたとすれば、或は、明治時代に入っても日本人は、そんなに積極的に、西洋の文学を吸収しようとはしなかったかもしれないのです。それは私にもわからないことですけども、一つの可能性として指摘させていただきたいのです。

〈長谷川 泉〉

どうもありがとうございました。それではデルティユさんお願いします。

〈アンドレ・デルティユ〉

先程、話は飛んでちょっと説明不足のところも多いと思いますけれども、日本文学は、19世紀の中からは考えられません。もちろん出来ることは出来ますけれども不十分です。

日本の古典には、中国の古典が吸収されていることは周知のことですけれど、日本文学は、あらゆる所からいろいろのものを吸収しています。先程の露伴ですけれど、江戸文学からの影響ももちろんあります。例えば、笑いばなしですね。その奥には非常にまじめな教訓がありまして、この落語の影響にしてもまあ、今までの文学にしても、いろいろなものを含んでいる。そういうことで説明になるのではないかと思います。

後の質問を期待して、これで失礼します。

〈長谷川 泉〉

一応、これで講師の方々の発言が終わりましたので、後は、フロアーの方から積極的に発言をして頂きます。

〈鷹 津 義 彦〉

質問と意見と半々に混ざったような形になりますが、前田さんがおっしゃった、所謂見ることから読むことへという問題点は全くおっしゃる通りだと思うのです。ただちょっと不満が残るのは、芸能のコピーという風なおっしゃり方をなさったんですが、実は、この時代にですね、演劇の脚本と小説と、それから講談、語りですね、こういうものは、現在私たちが考えるようなジャンル意識が読者の側から見ればあまりなかったのではないかと、思うのです。

それから脚本としての芝居の読み方ということですが、これは、芝居として演劇を観ることと、脚本を読むこと、という二つの違った受け取り方がある。つまり享受者層、読者層というものを区分して、私は考えているということで、キーン先生と、ちょっとその所が食い違ってくるのではないかと思います。

それから前田さんのおっしゃったもう一つの問題で、活版の小説が盛んに

なるのが、明治15・6年頃だとご指摘になるのは、全くその通りで、実は、前田さんがよくご承知の通り、翻訳小説が非常に盛んになってくる時期と、全く一致している。この場合にもやはり同時に、挿絵がなくなっていくという問題と合わせて考えていくべきではないかと、これは、具体的には恋愛小説の場合でも、あるいは、科学小説の場合でも、一応挿絵というものが入ってきて挿絵の質が変わっていく、推理小説の場合でも、やはり翻訳小説について、考えていく必要があるのではないかと、これは、むしろ私は前田さんの発表から示唆を受けて、私も調べてみたいと思っていることでございます。

〈前 田 愛〉

なかなか難しい問題です。最初の鷹津さんのご意見ですけれども、芝居の脚本そのものが、出版されるケースもないではありませんが、一般の読者はやはり『草双紙』に、ダイジェストされたかたちで、見たのだろうと思います。

僕としましては、実際演じられたそういう歌舞伎、あるいは寄席、高座の芸と書物にコピーされたものとは、やはり一応区別しておきたいと思うのです。僕らの場合には、文学は紙の上に印刷されたもの、という固定観念がかなり強くありまして、それを、江戸時代にも投影いたします。逆に現代では活字で印刷された書物の役割が、以前に比べると、相対的に小さくなって、実際に目でみたり、耳で聞いたりする世界が広がっているわけです。確かに、エレクトロニクスの技術が加わっておりますけれども、この現代が逆に、江戸時代の方に、螺旋をえがいて回って行く、そういうモデルを考えた方がいいと思います。

それから、第二の問題につきましては、もう鷹津さんのご指摘の通りだと思います。ただちょっといっておきたいのは、江戸時代の場合には、戯作者が、つまりただ書き手だけではなくて、挿絵の下絵を書き、本の装幀もするレイアウトマンであり、ブックデザイナーであった。ところが近代になりま

すと、作家と挿絵画家が分業で分れてくる。このことはちょっと注意しなければいけない事だと思います。

〈ドナルド・キーン〉

まあ、確かに、脚本を読む場合と、芝居を観ることは、随分違うのですけれども、場合によっては、芝居を観ることは、容易にできないのです。例えば、ギリシアの悲劇でしたら誰でも自分の国の翻訳で読めますけれども、しかし、そのままギリシア時代のような様式によって上演されたギリシアの悲劇を観ようと思えば、とても難しいです。多分毎年の夏2、3回アテネでやることあるでしょうけれども……。そうするとその翻訳を読んでその芝居の様子が全部解るかどうかといいますと、やはり全部は、解らないのです。音楽もあったし、舞踊もありましたが、一部は必ず消えてしまいます。しかしそれでもギリシアの悲劇を読む場合には、非常に感激することがあります。

日本の演劇の場合でも、同じことがいえるのです。謡曲の場合には、謡い文だけを見て又は、印刷された本だけを見ても、相当感激できるのです。『松風』読んでも相当深く感激できると思います。見た場合と読んだ場合は、違うことも違いますけれども、必ずしも読んだ方が悪い、ということはないのです。場合によっては、見た時、退屈して、「もう終わらないか」と思うくらい退屈しても、読んだ時非常に感激する事があります。ですから二つのことは、違う経験だと私は思いますけれども、しかしどっちの方が正しいかということになると、いろいろ考えられると思います。

〈長谷川 泉〉

それでは、瀧沼さん……。

〈瀧 沼 誠 二〉

維新の空白を埋めたその非常に大事な役割を担った人物として河竹黙阿弥とその文学を、キーン先生が非常に重視されていますので、これは是非教えていただきたいのですが、例えば、19世紀で、ヨーロッパの方では、演劇というのは、全然駄目だったというふうにおっしゃったので、私、びっくりし

たのですけれども、私の理解では、例えば、バイロンの詩劇や、オスカー・ワイルドの『サロメ』なんていうのは、これは、やっぱり非常に日本にも大変な影響を与えているものだと思うのです。そういう事を考えますと、河竹黙阿弥の独自性といいますか、すばらしさというのは、私も実は、キーン先生に教えていただいて、非常に納得がいった面が沢山あるんですけれども、その比較の仕方が、ちょっと何とといいますか、ピンとこなかった面があったわけなのです。

それからこれは、今日発表されたどなたでもいいんですけれども、結局、その近世と近代のつながりということ考えた場合に、いろんな文学的状况とかですね、いろんな社会の動きとか、そういうものが非常に重要だということはあるわけなんですけれども、例えば、藤村の述べているような、自分というものを引き出されるような気持ち、その自分というものの意識ですね、それから、反抗する自我だとか、そういう所謂、精神の核に迫るようなものが、やはり近代というものには、なけりゃいけないのではないかと、そういう面を説明していただけたら、大変有り難いと思うんですが……。

〈ドナルド・キーン〉

私は、前の方のご質問にお答え申し上げます。私は申し訳ないんですけれども、何年から何年までということをおしやしませんでした。確かにおっしゃる通りです。19世紀の初め頃とか、19世紀の終わり頃には、ヨーロッパにも非常に優れた戯曲は、いくらでもありました。フランスでは、時代として大体1830年頃から42、3年まで、非常にいいものがありましたし、北欧の文学、たとえばイプセンの文学など、1880年頃から大変発達したんです。英国では、一番初めの頃と、一番終わりの方がいいんですけれども、アイルランドは空白です。私は1853年という起点、その年、ペリー提督の艦隊が浦賀を訪ねたのですが、その頃は、ヨーロッパの演劇にいいものは、まずなかったと思われれます。全然なかったということは、私は断定できない。私は全部読んでない。しかし、一応他のジャンルと比較してみますと、演劇というジャンルは、

劣っていたということは、はっきりいえるのではないかと思います。しかし普通は、大体1850年から80年まで、大体その30年間のことです。ちょっとずくて、都合のいいような時代を選んだに違いないんですけども、大体において、私のいうことは、ある面では、正しいかもしれません。

〈前 田 愛〉

潟沼さんが、藤村の言葉を引かれて、自分を引き出すということ、自我の観念ということをおっしゃったのですけれども、近代の文学史を考えて行くキーワードとして、自我の観念を、ど真中に据える、考え方はきっぱりやめた方がいいのではないかと思います。これに囚われている限り、近代の文学史は、ますます袋小路に落ち込むだろうし、たとえば、今日、デルティユさんが、幸田露伴の文学について話されたのだけれども、幸田露伴の文学を、自我の観念で説くとしたら、ほんのわずかな部分しか解けないだろうと思います。

近代の文学を自我を中心に考えてゆく仕方は、戦後間もなくの日本人が自由を手に入れた解放感。その時は確かに自分というものの実感があったわけですね。しかし今の僕たちには、自分は何かっていう実感は、凡そ稀薄になっているわけです。だから、そういう所で、無理矢理近代文学のいろいろな主人公たちの、『浮雲』の文三であるとか、太田豊太郎であるとか、そういう人間のタイプを自我の概念のなかにとりこんでしまうことは、どうもおかしいのではないかと。むしろ、自分というものが捕えにくくなっている。いろいろな不安に満たされている。そういうところから『浮雲』の文三なり、太田豊太郎なりをみつめていかなくちゃならないのだろうという気がいたします。

それからもう一つ付け加えておきますが、たとえば、江戸時代の平賀源内には、自我はなかったのか、あるいは、又、新井白石のあの『折たく柴の記』を見ても、あそこには、やはり新井白石の人間というのが、非常にはっきり出ているわけで、なにもその自我というのは近代の専売特許ではないと思います。

〈秋 間 俊 夫〉

近代のことは、全くの素人なのですが、今のお話、その近代的自我観みたいなものを否定するという立場で、前田先生が、お話しになったわけですが、その前に先生ご自身が、つまりコスモスという観点から見る場合、ミクロ・コスモスとマクロ・コスモスがあって、その近代というものは、つまりそのミクロの人間の世界で、事を語ってゆくというか、そういうところに捉えられるというふうなことをおっしゃったと思いますが、それは、イコール自我観にはならないのか、ということなのです。

これは、デルティユさんのお話と関係があるわけですが、所謂日本人が近代文学といていたもの、近代的といていたものとは恐らくだいぶ違ったところに、露伴が位置していたと思うのですが、むしろそれが、かえて、本当の近代だというふうにデルティユさんはおっしゃるのか、それとも、むしろ、それは、近代とかいう概念を越えた超近代というのか、そういう質問が一つしてみたいと思う訳なのです。中村真一郎さんなんか、江戸の漢詩を論じられて、それが、むしろ、超近代だというようなことおっしゃったことがあったと思います。

それからたとえば、近代のダリとか、エルンスト・フックスのような絵かきを見て、その世界に近いようなものが江戸のその世界からも準備されていた様な、逆にいえば、超近代といったものが、江戸の方に逆に用意されていたような様相もあって、そういうものを、近代文学史を考える場合に、どういうふうに位置づけられるのかというようなことをお尋ねしたいと思います。

〈アンドレ・デルティユ〉

露伴に於ける自我というのは、非常に大きな問題で、非常に難しいのですが、露伴は、非常に若い時から大きなコスモスの構造がわかったという悟りまでいっていますが悟りというところで留まると、現実にもどらない。それではこの世の中には、何も役に立たないという立場を露伴はとって

ます。ですから一生懸命現実にくいこうと、いろんな時代にあわせる試みをするのですね。彼の文学が、職人の文学といわれているように、『風流仏』にしても『五重塔』にしても、いろんな職人という主人公を登場させるのですね。それは、一つの悟りから現実への道です。

もちろんそれは、当時の個人主義・新しい個人主義・新しい自我の目覚めと一致していますけれども、もともとは、それをはるかに超えています。ですから、ただこれは19世紀にとどまらずあらゆるものをもって、それを生かしている、はるかに未来の文学だと、私はいいたいのです。

〈秋間俊夫〉

そうしますとデルティユさんにお尋ねしたいのですが、いうなれば、マクロ・コスモスから切り離された人間だけの世界を、ミクロ・コスモスの世界で、文学をつくっていくということを、近代文学の特徴というふうにとらえることが違っているとお考えになるか、例えば、フランスの文学に於いて、いかがでしょうか。

〈アンドレ・デルティユ〉

フランス文学はちょっといえないです。露伴は、般若心経について書いていますが、仏教全体をふまえています。仏教の一番高い所は、般若心経と華嚴経ですね。

華嚴経では、マクロの中にミクロがありまして、そのミクロがまたひとつのマクロになります。髪の毛の一本に全世界をみるというのです。ですから、露伴の作品一つ一つには、ミクロの世界だけれど、一つの作品をあわせるとマクロ構造をつくるようになっていきます。

〈前田 愛〉

先程申しましたけれども、近代はやはり、ミクロの世界の人間が、マクロの世界というものを対象化して、そして、それを切り分けていって、また総合する、こういう見方をとってきた時代であるわけだし、それ以前ですと、日本人の場合には、自然と、私というものがひたと通い合っている。近代以

降になってもそういう伝統的な発想は、残るのですけれども、近代の知識人のきつ先のところでは、ミクロの世界と、それからマクロの世界が切れるということは、はっきりいえると思うわけです。

それから、先程、中村真一郎さんが推賞されている江戸の漢詩ですね、たとえば『菅茶山』とか例をお出しになりましたが、これは読む読者、あるいは研究者の立場から考えていきたいのですが、これは、僕ら戦後間もなくのころは、食うものもろくにない時代で、人生いかに生くべきかという問いにたっぷり答えてくれる生真面目な文学が価値があることは自明だった。ところが、その頃僕は、焼酎などを飲んでおりましたが、今はサントリーくらいは、飲んでおります。酒のさかなもめざしよりも、海鼠腸このわたをちょっとなめてみたいということになります。江戸の漢詩、これは、確かに海鼠腸の味わいがある訳です。そしてまた、海鼠腸を食うことができるというのは、これは、一つの文化だろうと思う。

そして、江戸時代というのは、確かに、海鼠腸的なものの大変な宝庫で、これは、先程キーンさんが、黙阿弥をおあげになりましたけれども、まだまだ他にも、沢山ヨーロッパにもない高級なものは沢山あるんだろうと思います。

ただ僕自身は、非常に高雅な典雅な趣味のものが、一方にあると同時に一方では、やはり私たち生人のものの意味をまともに考えさせてくれる野暮ったい文学も絶えず睨んでなくてはいけない、そんなふうに考えています。

〈鄭 漢 模〉

私の意見を3つくらいに分けて、お話し申し上げたいと思います。

19世紀に於ける近世から近代へという問題は、欧米からいらした日本研究者ないし、東洋学の研究をする方たちには、深い関心がないかもしれませんが、日本とほぼ同じ状況で、近世から近代に移っている私たちにしては、これは、とても重要なテーマになっています。それは、近代文化史ないし、文学史を解決するためには、近世から近代に移る開化というようなショッ

キングな契機における伝統の継承とか断絶の問題が、第一にひっかかってくる問題であるからです。韓国の方でも、近代の文学で、一番関心の深いテーマとなっているのが、この近世から近代へ移ってくる色々な文学現象であります。

また、そういう外部の衝撃によって、近代的な色々な文学的主張とか、方法論とかいうものが遅れて、そういうものを受け入れた文学に対してどういう現場を与えるか、どういう作用をするかという問題に対して日本と韓国の文学の近代性というものは、隔たりがあるものですから、前田先生からそういう面で、もう少し立ち入って教えていただきたい。

それから、ドナルド・キーン先生には、一国が持つ独自の文学ないし、芸術としての伝統的なものの継承に、キーン先生が発表された歌舞伎の問題についてですが、そういう世代の反映が十分してあると思うのですが、思想としての、または、文学芸術の発展現象としての、そういう近代的な特質が、どうあらわれているか、それが観客の大衆的な享受の幅広さ、あるいは、通俗的価値といましようか、ああいうもので、評価されるものかどうかということも合わせて教えていただきたいと思います。それと同時に、前田先生は、その点で、ドナルド・キーン先生がみられた歌舞伎に対する日本的な近代性について、どうお考えになられているかということもちょっと教えていただきたいと思います。

デルティユさんには、レジュメに、幸田露伴には異常な破格性があると記入されていますが、その異常な破格性が、日本の文学の伝統からみでの異常な破格性かそれとも、その専用の近代小説の理論か、作品論なんかと合わせみた異常の破格性なのか、ということをお教えいただきたいと思います。

〈前田 愛〉

最初の御質問で、ヨーロッパ、西洋の外部の衝撃が、いわば日本の内部で遅れてきた部分、そこに、どのような影響を、ないしは、衝撃を与えたかと、このような御質問と理解してよろしゅうございますか。

〈鄭 漢 模〉

はい、長年の何百年かの鎖国の状態の後に、外部からの強要によって、門をあけてから、遅れた部分だけをにわかに入力する日本とか韓国の場合に於ける状態です。

〈前 田 愛〉

日本の場合、たとえば、文明開化の時代ですけれども、日本の民衆は、非常に素早くまた、適切にヨーロッパのさまざまなモノ、風俗、生活様式を受け入れ、それに日本的な色々な細工をほどこしている。

そういう適応の能力は文明開化期では、むしろ知識人よりも民衆の方が積極的に発揮していたということが、はっきりいえると思いますが、文学の場合ですと、近代では、純文学といわれる領域と、大衆文学という領域、この二つのあいだに深い溝が出来てまいります。たとえば、三遊亭円朝という人。あの噺家は、今日、キーンさんがお話しになりました黙阿弥と同じように江戸と明治をつなぐ役割りを果たした人かと思っておりますけれども、この円朝に『塩原太助一代記』という話があります。上州、群馬県に生まれた塩原太助が、奮闘努力して、立派な大商人になるまでを書いたものですがこれは、明治の立身出世主義の一つのモデルとして読まれた。東大の図書館に、この『塩原太助一代記』の速記本がございまして、そこに、当時の読者の書き込みがあるのです。これは、甲府の読者でありまして、そして、どうやら、クリスチャンなんですね。このクリスチャンが、この塩原太助の生き方をプロテスタントイズムにひきつけて大変感動している。日本の土着的なもの、ヨーロッパ的なものの関係というのは、なかなか一筋なわけではいかないところがあると思いました。しかし、ヨーロッパ的なものは全く、日本の土着的なもの、底辺的な部分には、浸透していないかということ、そうではないので、明治から土着的なもの、僕らが思っている中に、実は非常に隠微な形で、ヨーロッパ的なものはいろいろこんでいる。そんなことがいえるような気がしております。

〈ドナルド・キーン〉

明治時代にはいつのいつの特徴は、日本人は外国のものに対して、あまり抵抗を感じなかったことでしょう。しいて抵抗した人を探すと、熊本の神風連とかそのあたりでしょう。マッチを使わないとか、電線の下を歩く時に頭の上に扇子をかざして電線の悪い影響を防ぐとか、そういうことあったでしょう。しかし大ざっぱにいつ、日本人は、外来の物に対して、何の抵抗もしなかったのです。

しかし、文学とか、美術とか、または、思想的なものとなりますと、かなりの抵抗があったに違いないと思います。演劇の場合でも、日本人はすぐ昔の演劇を捨てて、何か新しい演劇、西洋的な演劇についていかなかった。一度だけでしたけれども、守田勘弥が香港か、英国人の劇団を呼んで、東京で上演してもらって、大変な失敗でした。誰も見たくなかったです。当然のことだったのです。音楽とか、美しい衣装とか、素晴らしい大道具とか、そういうのに慣れている日本の観衆は、代表的なヨーロッパの芝居を見ると、大変退屈するに決まっているのです。その上、ことばがわからないとどうにもならないと思います。

普通の文学、小説などの場合でも、日本人はやはり、正岡子規の時代に、もう、日本の文字で、新しい歌をつくれなと言った。つまり数学的に、これ以上同じ単語で、新しい和歌を詠むことは不可能になったというふうに言ったのです。そうすると、和歌とか、俳句が死んでしまったはずですが、現在でも歌人とか俳人は無数にいるし、毎週の日曜日の新聞に必ず沢山載っているのですが、いくら新体詩が盛んになっても、いくら新劇が盛んになっても、日本人は、やっぱり日本的なもの、ある意味での因襲的なものに対しての相当なあこがれを感じているのにちがいないのです。つまり、昔のものは死なない、新しいものがあっても、昔のものを捨てるということにならないのです。よく外国人が、日本の女性は、どうして、着物を着ませんかなどと、非常に無礼なことを云う人がいますが、やはり、洋服とか、または黙阿

弥の時代ですと、登場人物にこうもりをさしているような人とか、そういう人がいても、そのために芝居そのものが外国のものになったとはいえないです。やはり日本的なものは、ずっとどこか、底で、まだ流れているのです。

〈アンドレ・デルティユ〉

今の続きになりますけれども、最初のご質問について、私もちょっと触れたいと思いますが、露伴は、最初の小説において、日本がこれから外へ出るというのを描いて、非常にきれいな明るい小説を描いたのですけれど、それで、第二は、非常に暗い方の小説を書いたのです。それで、そのつながりは、まさにおっしゃった問題ですね。他の別な文明とのショック、衝撃はどうなるかと、で、最初の第一の小説を書いて、誰も理解してもらえずに、すぐ暗い方へ行ったんですね。それは、普通のことばでいうとブーメラン効果というのですが、外のものに走り出したら夢中になって、何か、ブーメランみたいにかえってくる。

今のアフリカの国々のなかで、たとえば、フランスの昔の植民地のインテリたちは、みんなフランス語をもって通じるし、フランスのことをある意味で、普通のフランス人よりもよく知っています。しかし、普通の住民は、もうフランス語はわかりません。自分の伝統だけ。一方知識人は自分の国の伝統は全然わかりません。

露伴がいおうとしたところは、まさに外国のものを入れても絶対伝統というものを忘れてはいけない、ずっと、そういうまん中の道を歩こうということだったのです。その露伴の文学にあらわれている破格性というのは、これも大きな問題で、露伴は、何でも扱っていますから破格性が生じます。しかし別世界というものはないんです。

結局全部同じコスモスです。中国文学も、キリスト教の伝統も入れて、一緒にして、一つの大きな道にしてしまいます。これは、露伴の非常にすばらしいところですよ。

〈中村哲郎〉

キーン先生の御発表について、お伺いしたいわけですが、おっしゃった中で、『三人吉三廓初買』が明治になって評価されたと、したがって、そこに断絶はなかったのだというご発言でしたが、私は、知っている限り『三人吉三』というものは、これは大正になって、木下杢太郎、久保田万太郎などの世話狂言の研究会というものがあまして、これで『三人吉三』というものが再評価されたと思います。明治においては、この作品はあまり上演されていないのです。初演当時は、非常に深刻な内容を持っていたということで、不入りな結果があったわけです。江戸時代の廷長的なムードがあった明治においても、『三人吉三』というものが評価されていない。

黙阿弥の一部分が非常に深刻な内容があるものが、幕末においては、庶民から受け入れられなかったし、明治になっても受け入れられていないと思うのです。それは、『三人吉三』であるとか、たとえば『因果小僧』であるとかというのは、そうだと思うんです。これは、大正期になって、近代文学の見地からやっぱり再評価されたものだと思うのです。したがって、黙阿弥がある一通りの二つの時代にまたがる役割りを果たしたと思うのですけれど、演劇の世界において、近代と前近代の断絶というものが遅れておとずれたという結果があった訳で、やはり断絶という点はあったんじゃないかと思うのですが。

〈ドナルド・キーン〉

『三人吉三廓初買』については、河竹繁俊氏の説を鵜呑みにして、自分で調べなかったのです。それは、不勉強で申し訳ありませんでした。しかし、河竹氏の本の中にそう書いてありました。明治3年かどうか今ちょっと思い出せません。明治5年に、また上演された時に、再評価されたとか、しかも、初演の時でも評判はよかったです。つまり、訳のわからない芝居だとか、陰気くさいとか、そういういやな評判でなく、ただ一般の人は、そういう芝居にあんまり関心はなかったらしいです。断絶があったかどうか、非常に微

妙な問題ですが、私は、断絶があったとは認めたくないのです。それは、私の先入観でしょうか。しかしあまりにも遅れていたとすれば、それは当時断絶があったということとは、随分違うことになります。要するにその時、明治維新の頃の断絶でなければ、ほとんど意味がないのじゃないかと思います。

つまり、新劇が起こった頃は、もう明治末期だし、事情が随分変わったから、断絶じゃなくてむしろ、日本復帰の時代になったと考えられます。

〈長谷川 泉〉

予定の時間をだいぶオーバーいたしましたけれども、それなりの収穫はあったというふうに思います。多彩なジャンルにわたって、近世から近代へというこの巨大なテーマにいどんで、それなりの分析が行われたと思います。何といても、日本は、鎖国という長い時代の中で、閉鎖的な生活を送ってきた訳ですが、ただその鎖国なるものも、尻抜け鎖国であった訳ですから、そこで、海外文化あるいは、文学を受け入れるだけのそういう素地、あるいは、培地というものはあった訳で、そういうものを、どのように、考えるかということによって、近世と近代への接点が上へ上がったり、あるいは、下がったりというふうなことがあるかと思います。

そして、このテーマは、まだ完全に解明された訳ではなくて、今後も我々の前に、大きな課題としてそびえているということを感じます。きょうの作業というものは、それを解きほぐす一つの礎石にはなったと思いますがこれで終わりではなくて、今後もこの課題というものは、形を変えて色々と追求されていくことと思います。どうもありがとうございました。