

西洋人の歌舞伎史

The History of *Kabuki* and Westerners

中 村 哲 郎*

Abstract

The contact of *kabuki* and Westerners started long ago at the end of the sixteenth century. And then after the opening of Japan to the West towards the end of the nineteenth century, the art form that the average Westerner first knew as "the theater of Japan" was *kabuki*— not *noh*, a formalized art form with a limited audience, one for the ruling classes.

However, the Western intellectuals who visited Japan in the mid-Meiji period and saw both *kabuki* and *noh* and then evaluated their quality as art forms leaned overwhelmingly towards *noh*, and in the twentieth century this tendency became ever more pronounced. Even within Japan, in the late Meiji period opinions such as Natsume Soseki's famous pro-*noh* and anti-*kabuki* stand were heard. He wrote, "I don't hesitate to declare a performance vulgar. In contrast to this, *noh* can be thought of as creating a pure world separate from this everyday mundane one; it is played honestly and straightforwardly." Thus

* Nakamura Tetsuro 〔現職〕 演劇評論家

East and West displayed a united front in this matter.

In this paper the author has examined why this should have been so. In their first encounter with modern Westerners neither *kabuki* — emblematic of the Edo popular arts — nor the *bunraku* puppet theater nor Japanese traditional music and dance gave rise to such fervent and devoted admirers as those for *noh* like Fenollosa or Perry. It is safe to say that, in comparison with the case of *noh*, there was not even one single Western intellectual in the modern age who truly loved *kabuki* wholeheartedly. We can probably attribute this to modern Western man, with his yardstick of individualism for judging art, finding it difficult to grasp the essence of many aspects of a riotous popular theater form like *kabuki* and thereby being unable to have a genuine spiritual response to it.

In this way, a substantial encounter between *kabuki* and modern Westerners has had to wait until recent times. It is only very recently that some Western researchers in the dramatic arts have come to realize the fundamental character of *noh* and *kabuki*: if *noh* is Grecian and Apollonian, then *kabuki* is Roman and Dionysian.

Even today a fixed attitude of disdain towards *kabuki* remains among a minority of intellectuals in the West, and this can be considered as one cause of the disparity that can be seen in both quality and quantity between *noh* research and that into *kabuki* in the West today and of the scanty numbers of specialists in Edo literature as well.

歌舞伎と西洋人との接触は、遠く 16 世紀末に始まります。ポルトガルの宣教師やスペインの貿易商人たちの手によって残された教会史、または日本に関しての著述の中に、かれらが触れた初期の歌舞伎開花の様相を伝える文字が、ほんの少しないことはありません。しかし当時の歌舞伎が、演劇としての自覚に達する以前の段階であったため、芸能などに正面切って言及した西洋人は無いにひとしく、多くがこれを風俗現象の枠内のものとして取り扱っております。

続いて鎖国以後の約 2 世紀間、江戸時代の歌舞伎の発展・成熟期をうかがわせる、その当時の外国人による文献も、いくつか散見はされます。恐らく、或る程度の演劇的完成をとげた時期の歌舞伎に、はじめて接触する機会をもった西洋人は、長崎出島のオランダ商館員たちであったでしょう。かれらの記した商館日誌や、出島に勤務する所謂「蘭館医師」が残した記録の内に、歌舞伎に関する記述が何箇所かは認められます。蘭館医師であると同時に、初期の日本研究者としても著名なエンゲベルト・ケンペルやカール・ツンベルグも、それぞれ元禄期と安永期の歌舞伎についての短い所感を、その紀行文の中に数行だけ残しております。

けれども、西洋人の歌舞伎見聞の記録として或る程度に詳細で正確な、まとまりをもった文字が出現するのは、欧米では近代 19 世紀初頭、日本では將軍家斉の化政時代まで待たなければなりません。ドイツ人の自然科学者フィリップ・シーボルトが書き残した、文政 9 年 5 月 7 日（これは 1826 年 6 月 12 日にあたりますが）この日の大坂角の芝居に関する観劇記が、まさしくそれでありましょう。この「江戸参府紀行」のなかの一文は、はじめて西洋人が歌舞伎を 1 個の舞台芸術として認識し、極東の島国が生んだ独自の演劇であることを世界に紹介した点で、画期的であるといえます。もちろん、これは研究といえるほどの文章ではなく、まだ歌舞伎という呼称も使われておりま

せんが、ここには花道・まわり舞台・下座の囃子、それに女方という、後年に欧米人の歌舞伎像をつくる4つの機軸が、すでにみな出揃っています。従って、西洋人の歌舞伎発見者たる誉れは、このシーボルトに与えられるといえましょう。

開国をへて明治以後、日本内外に新しい状況が展開するに従い、欧米人の手になる歌舞伎見聞の記録は当然、前時代に比して一挙に何倍かに激増いたします。専門的な演劇・映画分野の関係者以外にも、多くの欧米一般人または知識人たちが今日まで、その日本訪問記や日本に関してもものした著書の中で、必ずといってよいほど一度は歌舞伎について言及しており、その資料としての分量の重みは、これらをもとにするだけでも、西洋人による1つの近代歌舞伎史を形成しうる可能性を含んでいるといえます。すでに幾人かの先学の方々によって、歌舞伎のいわば第一期国際化的状況が開始される1920年代以後の、ゾエ・キンケードを始めとする欧米有識者の専門的な歌舞伎研究や、エイゼンシュタイン、コクトー以下の芸術家たちに与えた歌舞伎の影響等については詳しく論考されておりますが、それ以外の欧米一般人ならびに知識人たちによる歌舞伎に関する数多くの記録も、また見逃しえない重要性を有しているかと思われます。私が目を通することが出来た範囲内だけでも、オールコックやアンペールのごとき外交官、ジョルジュ・ブスケのごとき法律家、エミール・ギメーのごとき実業家、ベルツのような医学者、モースのような動物学者、ジョン・デューイのような哲学者、建築家のブルーノ・タウト、小説家のロティやモラエス、画家のワグマンやビゴー、それに日本研究者たるチェンバレンやサトウやエリセーエフといった、様々な分野のおびただしい数の人々が、その時々に関し歌舞伎に関して貴重な発言を残しております。

さて、それらは何れも日本を訪れたことのある人々であります。かれらの歌舞伎に関しての所感を一瞥いたしますと、まず現代の日本人がそれに初めて対した時に感じる歌舞伎の諸々の特色、たとえば女方というものの特異

性、花道やスッポンのせり上げにみられる舞台機構の面白さ、衣裳の豪華さ、脚本の内容を凌駕する俳優の優れた演技力など、ほとんど同様のものが挙げられているのと同時に、最近までの日本人の目では気づかれなかったことも、また幾つか新鮮に指摘されております。以前の歌舞伎の劇場には客席に歓声はあっても、拍手喝采の習慣が見られなかったこと。西欧的な意味での純正な歴史劇が存在しなかったことなどが、それであります。

歌舞伎という庶民芸術は、近世江戸の日本的な鎖国社会のなかで育成され、他の日本の伝統芸能に比べると、より短かい、歴史しか持っていなかったがために、つい近年まで日本人自身にとっては、直視することの難かしい面が多分にありました。この演劇芸術の弱点を外部から指摘された場合、その心性を傷つきやすいものとする日本人の数は、今なお多かろうと信じます。

それだけに、近代の多くの西洋人が逸早く、この芸術を直視しえた事実は、注目に価するといわなければなりません。かれらはすでに、幕末および明治初年、歌舞伎との出会いの当初において、かれら自身の尺度をもって、歌舞伎というものに精神性や道徳性が稀薄であるということ、また文学的に自立しうる戯曲が稀れであること、構成力がぜい弱で一貫した劇的論理性に乏しいことなどを、鋭く見抜きました。このような歌舞伎の本質についての問題提起は、日本では明治も後半、坪内逍遙らの日本演劇研究が開始されるまでは見出せなかったところのものであります。

この結果、日本に来て直接歌舞伎を見た近代の西洋人の多くが、歌舞伎を単なる演劇、単なる芸術としてではなく、日本の前近代における庶民文化の特殊性を集約的に背負っている存在として考え抱えるに到りました。これは、欧米人による謡曲の翻訳が作品それ自体、詞章それ自体の魅力から開始されたのに対し、歌舞伎脚本の翻訳が、日本の世態・風俗・人情、すなわち国民性を知る一手段として始められたかに見受けられることをも考える時、この間の事情はより明瞭なものとなります。

次に、当然のこととはいえ、私が一つの驚きに近いものを感じますのは、

能楽に美を感じる西洋人が多いのに引きかえ、歌舞伎のそれについて云々した西洋人は極めて少ないという点であります。日本の大正期以降のインテリゲンチヤは、歌舞伎の内容を空疎なものと見、より、その様式性を評価して、様式美論とそこから派生した卑近美論の見地から、いわゆる歌舞伎美を重要視して来ました。しかしながら、この歌舞伎美なるものに言及した西洋人はあまり無く、あらためて東西の美意識、美的基準の懸隔を思わずにはいられません。

ここで、歌舞伎と西洋人とのこれまでの関係を、より明らかにするために、かれらと能楽との関係をも参照して、その近代における様相を一見してみましょう。

日本の開国後、欧米一般人が「日本の芝居」として初めに広く知ったのは、まず第一に歌舞伎でありました。公開の範囲が限られていた、為政者階級の式楽である能楽ではなかったのです。ところが明治中葉に到ると、日本を訪れて双方を見た欧米知識人たちの芸術としての実質評価は問題なく能に傾き、20世紀に入ると、その傾向はますます顕著となります。たとえばバジル・ホール・チェンバレンは、能を「能は古いものであり、日本人自身にとっては歌舞伎より難しいものであるけれども、外国人にとっては幾分か理解しやすい」とし、「観客すらも見るに足るべきもの」だと言い、その性格を簡潔・明晰・優美なものと見、能楽をギリシア劇と結びつけて論じた最初の西洋人でありました。そして、このチェンバレンは、歌舞伎については以下の如く述べております。「高貴の人々や学識のある人々の見る能の舞台から、大衆の見る歌舞伎の舞台へ移ることは、趣味や詩歌に関する限りでは、大きな下落である。しかし、歌舞伎の劇場が特異な重要性をもっているのは、すべてが改革された現代においても、昔の日本の生活を研究できる唯一の場所だからである。この大衆的な見世物を、神々や英雄達の世界においてではなく、ごくありふれた日本の男女の世界における風俗を真に写すものとして眺めるならば、たいていの外国人観客にとっては大きな興味を引くであろう。不幸に

も、歌舞伎の戯曲は極端に長くなりがちである。5幕、7幕、12幕、ときには16幕物もある。それらを妥当に翻訳するためには、日本語の幾つかの様相のみならず、無数の歴史的・文学的言及や、今はない古い慣習や迷信などを熟知している必要がある。ヨーロッパ人の読者の側から言えば、そのような翻訳を理解したり少なくとも味わおうと思うならば、日本の事情をかなり知っていなければなるまい。このような理由のために、これまでこの方面の外国人の研究は比較的閑却されてきた」。

チェンバレンは歌舞伎に関して、このように言っているわけですが、この近代ヨーロッパの卓越せる知識人が、芸術それ自体として、歌舞伎よりも能楽に熱い目を有していたことは確かでありましょう。

日本でも明治末年になると、例の夏目漱石の有名な歌舞伎嫌い、能楽肯定の所感などが登場してきます。漱石は、「余は芝居を野卑と断言するに憚らぬ。これに反して能楽は純然普通以外の別天地を思わる程のことを、まともに正直に演じている」と書き、あたかもこの傾向が東西一致の様相すら示します。

これらは一体、何故であつたのかと、私は考えます。近代欧米人との邂逅の冒頭において、江戸庶民芸術の象徴たる歌舞伎にも、人形浄りににも、また邦楽や邦舞にも、能におけるフェノロサやペリーのごとき狂熱的な心酔者はついに生まれませんでした。フェノロサやイエーツ以後も、能については、いわゆるジャパノロジーの世界の「一流人」が食指を動かし続け、その結果、詩劇としての文学性がとうに西欧文学系列のなかに組み込まれ、欧米流の研究手法さえ確立されているかにうかがえます。このような能に比べるとき、歌舞伎を真底から愛した近代の西洋知識人は、1人として存在しなかったとさえ断言できるのでありましょう。

結局、これは一つには、西欧近代の個人主義的芸術観や実証主義、合理主義の尺度をもってすれば、歌舞伎のような雑然たる庶民演劇には、確たる精神の手ごたえが得られず、本質の掴み^{つか}にくいものがあつたからだと言えま

しょう。また二つには、歌舞伎が近代と前近代との接点に位置する演劇であり、近代日本社会の変容と軌を一にした変容、つまり現実適応の要素が明治から今日まで存在し、その妥協性や曖昧さが、芸術としての実体をつかまえにくいものとしていたからでもありましょう。

この間の事情を、能や歌舞伎の側、日本の側から眺めてみますと、近代をむかえた明治初年、能にはすでに確固として保守すべきものがあり、能自身、日本それ自身に徹することによって、世界の能への道を切り開いたと言えます。これに反して歌舞伎は、自身にいまだに保守すべきものが定まらず、近代すなわち西洋化への道をも模索した結果、近代の西洋人との幾多の接触においてすらも、実質的には日本の歌舞伎に止まってしまったと申せましょう。

そして、チェンバレンのごとき近代有数の英才ですらも、歌舞伎という芸術の大きさ、豊かな親和性と同化力、清濁あわせのむ抱擁力、その逞しい生命に、気づくことはありませんでした。と同時に、歌舞伎を一つの文化として把握することが出来ても、江戸庶民の、ひさしを借りて母屋を取るといった反逆性、混沌として無原則に繁殖する反古典的な歌舞伎思想のようなもの、それらを支える日本庶民の活力にも思いをいたすことがなかったわけであります。

このように、近代の西洋知識人と歌舞伎との間には、これまで本質的な出会いが認められず、かれらと能楽とがクロスする部分が豊かに存在したことを思うとき、その平行線の状態は、歌舞伎にとっても、さらには近代という時代にとっても、1つの不幸であったと言わざるを得ません。能がギリシアであり、アポロンであるとすれば、歌舞伎はローマであり、ディオニュソスであるという両者の根本的性格を、欧米の一部の演劇研究家たちが真に対等に認識するのは、第二次大戦以降のことさらに属します。

現代に及んでも尚、欧米知識段階の少数には、いわば「歌舞伎蔑視」の固定観念のようなものも残っており、そのことが今日の欧米での能研究と歌舞伎研究との間に見うけられる質的または量的な差異、かつ近世文学専攻者の

数が乏しいといわれる原因の一つともなっているかに思われます。このことは、多少にせよ、日本の側においても認められる事であり、日本文化の全体像の把握という観点からも、注意を止められて然るべきテーマではないでしょうか。

討議要旨

河竹登志夫氏から、19世紀の終りから20世紀初頭にかけて、一時期、当時のロシアやドイツにおいて、まわり舞台、花道が利用されたという事実があるが、これは日本の歌舞伎のまわり舞台を直接応用したものという説と、そうでないという説があるが、どう考えるかとの質問と、論中触れていないが戦後の欧米人の歌舞伎愛好者のパターンやその意識を教示して欲しいとの質問があり、発表者より、前者の影響関係については未調査であり、また後者の問いについて、戦後についてはよく眼を通していないが、そのことについてはデービット・リースマンなどに論があるとの返答があった。

ドナルド・キーン氏から、能は、例えば外国人が書斎で読んだだけでも、その劇詩としてのすばらしさがわかるが、歌舞伎の台本を読んでもその良さがわかりにくい側面があるとのコメントがあった。

鶴田欣也氏から、ロシアのセルゲイ・エイゼンシュタインなどは自作の映画に技術的な面で歌舞伎をとり入れているが、このようなのは西洋人の歌舞伎のアプリシェーションということにはならないかとの質問があり、発表者より、肯首はできないがその点については河竹氏の論考に詳しいものがある、との回答があった。

岩原康夫氏から、チェンバレンやフェノロサが歌舞伎より能を重要視したのは当時の日本知識人の評価をそのまま踏襲したためではないか、との質問があり、発表者より、当時の知識人達の評価、つまり周囲の影響というものがあったことは否定できないが、根本的には、チェンバレンやフェノロサの

個性、嗜好に基くものであったと思うとの返答があった。

松田修氏から、エイゼンシュタインは、歌舞伎は映画であると言っているが、これはモンタージュ理論をむしろ歌舞伎から形成したと理解していいと思う。近代映画は歌舞伎から出発したという一説につきどう思うかとの質問があり、発表者より、これを否定する旨の回答があった。

ラトレッジ・エリック氏から、外国人にとってたしかに歌舞伎は読んでもおもしろくはないが、能より理解しにくいというものではない。演劇として能、歌舞伎のどちらかを評価するかは、好みの問題にかかわるとのコメントがあった。