

バロックと歌舞伎

著者	藤井 康生
雑誌名	研究論集
巻	79
ページ	131-148
発行年	2004-02
URL	http://doi.org/10.18956/00006307

バロックと歌舞伎

藤井 康生

1. 歌舞伎＝バロック演劇論の展開

1960年代に世界的に巻き起こった文化革新の動向は文学・演劇の実践面のみならず、研究方法の領域にも大きな影響を及ぼした。それまでは作者・作品を中心にした実証的な個別研究が主流を占めていたのに対し、個的な作家・時代・国を越えたテーマ研究に比重が移り、構造的な系統研究が注目されたのである。歌舞伎のように日本国内の純粹培養研究しかありえないと思われていた分野に対して、〈バロック〉というヨーロッパの美学的尺度を当てはめる研究の可能性が示されたとき、それは新鮮な驚きをもって迎えられた。歌舞伎はもはや日本一国に限定された特殊な演劇ではなく、グローバルな系統研究のなかに組み込まれることになったのである。

こうした歌舞伎＝バロック演劇論を早くから唱え、数々の業績を残してこられたのが、早稲田大学の河竹登志夫名誉教授であった。その嚆矢となる研究論文は昭和36年（1961年）の筑摩版日本古典文学全集『歌舞伎名作集』鑑賞編に書かれた「外から観た歌舞伎」であるが、この論文はタイトルを「歌舞伎のバロック的性格」と改めて昭和42年（1967年）に刊行された大著『比較演劇学』に収録されている。ヨーロッパにおいてバロック・ブームに火をつけることになるジャン・ルーセの『フランス・バロック期の文学』の初版が1953年（邦訳は1970年）、比較的早くからバロック演劇研究に関心を示したドイツにおけるユニークな研究書である R.アレヴィン/K.セルツレ著『大世界劇場』の出版が1959年（邦訳は1985年）であることからして、河竹論文が発表された1961年から1967年にかけての60年代は、ヨーロッパでは50年代に出たバロック本に刺激されたバロック・ブームの只中であつたのだが、日本においてはバロック関係の翻訳本が未だ出ていないこともあって、バロックの概念は一般には十分に知られていなかった。そうした時期における河竹論文であるから、その価値は高く評価されねばならない。ここに、その論文の一部を引用してみよう――

各分野に通ずるバロックの特色は、一口にいえば、古典主義の端正さ、秩序性、構成的性格に対して、自由奔放、流動性、非構成的性格にあった。プラトンの対するディオニュソスの性格ということもできよう。演劇について具体的にいえば、イタリアのコメディ・デラルテ、ローベ・デ・ヴェガやカルデロンスペイン劇、マーロウ、シェークスピアのイギリス演劇、それにイタリアやドイツ、オーストリアにおけるオペラの創生などまで、ひろくバロック演劇に含まれるのである。そうして複雑な西洋演劇史の種々相もごく大きく分けて、古典主義の流れと、非古典主義、すなわちいわばバロックの流れとにふり分けることができるであろう。

古典主義の系譜は、ギリシャ悲劇にはじまり、ローマ古典劇を経て、中世をくぐりぬけ、17世紀のフランス古典劇に復活結晶し、やがてイプセンの近代古典で新しい展開を見せるその流れ。

バロック的演劇の系譜は、ギリシャのミモスからローマのミムス、パントミムスを経てコメディ・デラルテ、その他のいわゆるバロック演劇を生み、ゲーテ、シラー、ワグナーなどに片鱗を示し、表現主義・構成主義あるいはブレヒト、アンチ・テアトルなどにも流れこんでいるもの。

古典主義がもっとも極端化されたのは17世紀フランス演劇だったが、演劇の世界にあってその端正・秩序・構成的なる特色は、何よりも戯曲の合理性、貴族性、単一性にあらわれた。できるだけ品よくルイ王朝の貴族社会に適し、かつ理性に訴えるべく心理的内在的な劇の展開が求められ、しかも合理的尺度に照らして矛盾を感じしめないような単一性——筋と時と所に関するいわゆる三単一（三一致または三統一ともいう）の法則——が規則とされたのである。

そのような古典主義的規準からは、同時代のスペイン劇や、シェークスピア劇は無秩序きわまる野卑低俗の芝居として非難された。元来フランス古典主義は、こうしたバロック演劇にたいするアンチ・テアトルとして、秩序と合理性を重んずるフランス王朝の指導理念を反映して、確立されたものだったのである。

しかしバロック演劇は本来、その即興性、流動的性格、自由奔放などを特色とし、内在的構成的詩的であるよりは外在的非構成的絵画的である。そのもっとも端的な現れは、三単一などを無視した自由な作劇法であろう。……それは心理的に、論理的にドラマを展開するのではなく、直接感覚に訴えかけていくものであった。それは従ってバロック戯曲(drama)というよりも、まさしく劇場におけるバロック演劇(theatre)としてとらえられるべき「劇場芸術」だと言っていいであろう。表現主義以後しばしば演劇の再演劇化などということが叫ばれ、併行して演劇性(theatricality)の回復というようなことが唱えられるが、それはいわばバロック的精神の回復だといってもいい。

この文章は河竹学の根幹をなすものであって、多少の文言の修正を加えて同一趣旨のものが『統比較演劇学』（南窓社、昭和49年、151—153頁）にも収録されている。このバロック精神の発揚を説く論文は、60年代における演劇の革新運動に対応していたことから、意味のあるものであった。その頃のフランスの新しい演劇運動が〈バロック〉をキーワードにして展開し、〈バロック〉という言葉こそ使われなかったが、日本もそれに運動していたことは、他で論じたことがあるので省略する²⁾。

日本において〈バロック〉という言葉は実践面では定着しなかったが、研究面では叙々に影響が見られ、一般に開かれたものとしては、学燈社の研究雑誌『国文学』の昭和50年6月の臨時増刊号をあげることができる。この雑誌は「歌舞伎・バロキスムの光と影」という特集を組み、歌舞伎のバロック性を明るみにしたのだが、内容的にはバロキスムに触れた論文が一つもなく、ヨーロッパの概念の咀嚼の不十分さを暴露することになった。以後、わが国ではバロックの問題がときどき浮上はしたが、ヨーロッパのようにブームを招くには至らなかった。それは何故なのか。その理由の一つとして考えられるのは、後に見るように、「傾く」から転用された「かぶき」という用語には、すでに「バロック」の原義が含まれていたからではないだろうか。

とはいえ、ヨーロッパにおいても〈バロック演劇〉という言葉が認知されたのは20世紀の半ば以降のことであって、この言葉が定着するには激しい論争があったことを知る必要がある。1950年代から60年代にかけてフランスを中心にバロック・ブームが起こり、バロック演劇という言葉もその過程において浸透していったのだが、このブームがフランスを中心に起こったことの意味が日本では十分に理解されていなかった。それはバロックの対立概念である古典主義を偏重してきたフランスに対する固定観念が根強くあったからであろう。例えば、バロックの概念、あるいはバロック演劇の普及に孤軍奮闘されてきた河竹登志夫氏にしても、先ほど引用した文章に見られるように、フランスは古典主義一辺倒の国であって、バロック的な演劇は存在しないかのように述べられている。これは河竹氏だけでなく、多くの古い文学史や演劇史にも見られるのだが、こうした傾向に対する反動が50年代から60年代にかけて起こったバロック・ブームであったことを忘れてはならない。従って、長いあいだヨーロッパ（とくにフランス）の正統演劇として君臨してきた古典主義演劇に対抗するバロック演劇の再評価がなぜ20世紀の半ばに起こったのか、そのブームの文明史的な意味を問い直す必要があるのである。この点については後に再び触れることにして、ここではバロックと歌舞伎の関係について見ていくことにしよう。

先ほど引用した河竹氏の文章では歌舞伎について触れられていないが、それは歌舞伎をバロックの系譜に入れることを前提にして論じられているからである。同氏は昭和48年10月に発行された松竹の季刊雑誌『歌舞伎』のなかで、すでに引用したヨーロッパにおける二つの演劇の

系譜を述べた後、次のように書いている——

古典主義はフランスのボワローによって理論的に体系化されたが、その主な条件は、劇的展開は理性にもとづき合理的なること、万事自然で本当らしいこと、上流社会向きに美的であること、堅実健全で社会的に有用なるべきこと、題材は古代の古典にのっとるべきこと、の五か条に要約することができよう。具体的には、たとえば第一、第二条については、時と場所と筋の単一性を旨とする、いわゆる三単一(三一致)の法則となってあらわれるのである。

バロック的演劇はことごとくこれらの対極にあるとおもえばいい。すなわち、感覚的官能的、フィクションだらけで時も場所もでたらめにかわり、主人公も雑多で筋も変化に富む、上品な美ではなく卑俗でケバケバしく、しばしば血の惨劇やエロチズムを好む、したがって反道徳的・反秩序的で体制側からは害悪視されがちである、題材は現代社会庶民感覚から手あたりしだいにひろいあげる……。

これがバロックなのだ。なんと「かぶき」に似ていることであろう。むしろ「かぶき」こそバロック演劇の典型ではないかとさえ、おもわれてくる。が、さらに重要な一、二の点を、昨昭和45年に訳出刊行されたジャン・ルーセ著『フランス・バロック期の文学』(筑摩書房)を参照することによって、つけ加えねばならない。

原書は1953年刊だそうだが、著者自らもいうようにフランスは元来17世紀いらい古典主義信奉観念がつよく、バロックを独自の様式として同一平面上に評価することを好まなかった国である。バロックを最初にみとめたドイツと本性的に相容れないのでもあるが、それはともかく、フランスやイギリスでも近年ようやくバロックという一時期の独立した評価の必要を痛感したものらしい。

さて、本書はフランス文学を対象としてはいるが理念的には十分一般性をもつとおもうので、必要なところだけみると、第八章においてルーセは、「バロック的作品を検証する規準」としてつぎの四条をあげている。(一) 不安定、(二) 動性、(三) 変身、(四) 装飾の優位……

これらと対比してみると、「かぶき」がその原初状態における特殊な要素のかぶき性にとどまらず、むしろ人類の演劇的発想のひとつ——バロック的演劇傾向の日本の発現であるということが、理解されるであろう。「かぶき」の本質もこうみることにより、いっそうひろい場において、つまり大げさにいえば汎人類的汎演劇的な座標軸のなかで、とらえ得るのではないだろうか³⁾。

この文章も部分的に修正して前記『統比較演劇学』(193-194頁)に収録され、さらに最近の論集『河竹登志夫歌舞伎論集』(演劇出版社、平成11年)にも転載されているのだが(18-19頁)、後者においてはバロック絵画の常套句である「静的(スタティック)でなく動的(ダイ

ナミック)」という文言が追加されている。ここに見られるように、河竹氏は演劇の系譜を古典主義系とバロック系に分類し、「人類の演劇におけるバロック的発想の系脈の中に歌舞伎を位置づける」(『統比較演劇学』、198頁)ところに論述のポイントがあったのである。さらに同氏は、昭和52年に「大南北の世界」という論文のなかで、前記と同様のバロック論を展開しながら、次のように述べている――

元来人間というものの自体、完全な円または球ではなく、古典主義的傾向とバロック的傾向とを二焦点とする楕円のような、「双極的」存在だと思う。世界の演劇を二分する古典主義とバロックの流れも、結局はこの人間自体の双極性の反映だと私は考えている。が、それはそれとして、とにかく南北はバロック劇の典型として、人類の創造した演劇全体の中に位置づけられるものであり、しかも人間洞察の深さ、人間描写の鮮烈さ、作劇技巧の精妙さにおいて、誇張でなく、世界最大のバロック作家の一人といえるであろう⁴⁾。

このあたりから鶴屋南北が日本の代表的なバロック作家と言われるようになるのだが、一方で主張されている演劇の系譜を二つに分類する方法それ自体は旧来からあるもので、それほど新しいものではない。例えば、古くは「悲劇」と「喜劇」、時代が下って「言葉の演劇」と「目と耳の演劇」、あるいは「不規則演劇」と「規則演劇」、さらには「ストレート・プレイ」と「メロドラマ」など、演劇の二分法はさまざまあるが、このなかでラシーヌに代表される言葉のみで成立する「言葉の演劇」とオペラに代表されるスペクタクル性に富む「目と耳の演劇」という分類は、すでに17世紀から存在し、前者は理性に訴え、後者は感性に訴えるところから、古典主義と与する理性尊重派の知識人は、感覚的な演劇である「目と耳の演劇」を蔑んできた歴史がある⁵⁾。この「目と耳の演劇」が今日ではバロック演劇と言われているのだが、バロックという言葉を使うかどうかはさておき、「言葉の演劇」と「目と耳の演劇」に対する評価の逆転現象が20世紀の半ばに起こったところに問題があったのである。

2. フランスにおけるバロック演劇の再発見

フランスにおいてバロックという言葉が演劇に転用することを最初に提案したのは、レイモン・ルベグというルネサンス演劇の研究者であった。彼の「フランスのバロック演劇」と題する論文は1942年に発表されているのだが、この論文が注目されたのは、戦後になってからである。その一部を紹介してみよう――

[1580年から1660年の間には] 古典主義というレッテルに全くそぐわない作品がたくさん

ある。今ではそれらは古典主義的作品ほど有名ではないが、その作者たちを〈異分子〉、〈時代遅れ〉、〈はぐれ者〉と呼ぶのは全く不正確であるし、不当である。私は、何故それらにバロック小説、バロック詩、バロック演劇という名称を与えないのか、不思議に思っている。……バロック精神に対するフランス人の無関心に対して戦わねばならない。それは残念なことである。何故ならば、彼らは、外国においてバロック文学についてなされた業績を知らず、フランスの〈前期古典主義文学〉に含まれている数多くのバロック的要素を研究しようとしなからである。私は、その要素を17世紀のフランスの演劇の中に探ってみようと思う。……文学における〈自由〉への趣味はバロックである——規則、節度、作法（ピアンセアンス）、ジャンル峻別といったものに対する軽蔑。〈不合理なもの〉はバロックである——論理と理性が欠けている知的遊戯、自然の魅力への趣味、神秘的なものと超自然的なものに対する趣味、そして感情と情念の激発。こうしたさまざまな特徴の間にはつながりがあり、それらは16世紀の終わり頃からフランスの演劇において発展し、1635—1640年以後消滅した。この半世紀は、われわれの演劇史では全く不遇の時代である。この時代の作品の大部分は17世紀以後再版されたことがない。古典主義的な悲劇と喜劇の傑作がそれらを忘れさせてしまったのである⁹⁾。

20世紀の半ばまでに書かれた少し古い文学史において「異分子」、「時代遅れ」、「はぐれ者」、あるいは「不規則派」として軽蔑されていた作家たちの時代は、宗教戦争による混乱期から戦争終結後の不安定な時期にあたり、この時代の文学・演劇をバロックという用語を用いて再評価しようとした R.ルベグの論文が第二次世界大戦の最中に書かれていることからして、それは危機的状况にあった16世紀の後半から17世紀前半にかけてのバロック時代と20世紀の半ばとが共鳴し合っていたことが分かる。

この R.ルベグの趣旨を引き継ぐ形で、1950年代にバロックに関する二冊の画期的な書物がフランスで出版された。それはジャン・ルーセの『フランス・バロック期の文学』（1953年）とヴィクトール・L・タピエの『バロックと古典主義』（1957年）である。ルーセの方は翻訳が出ているが（筑摩書房、1970年）、タピエの方はクセジュ文庫の簡略版の翻訳（白水社、1962年）しか出ていない。40年代のルベグから始まって50年代のルーセ、タピエを経て60年代に入ると、フランスにおいて次々とバロック関係の本が出版され、バロック・ブームを引き起こす。その書物のなかにはバロック的なものを封じ込めてきたフランスの国家政策の実態と弊害を暴いたミシェル・フーコーの『狂気の歴史』も入れることができるだろう。この60年代のバロック・ブームは、コルネイユの『イリュージョン・コミック』（邦訳は『舞台は夢』として定着）とかロトルーの『聖ジュネ正伝』といったフランス・バロック演劇の代表作を再発見して上演し、フランスは古典主義だけの国ではないことを世界にアピールすることになった。

それまで古典主義時代と言われていた17世紀後半のルイ十四世の時代も、ルイ十四世が催した祝祭のスペクタクルがバロックの観点から見直され、古典主義様式の典型と言われていたヴェルサイユ宮殿もその常軌を逸したバロック的構想に基づく建築との見方が容認されるようになり、もはやルイ十四世の時代を古典主義の概念をもって捉えることは不可能になった。演劇に関して、古典主義演劇の代表と見られていたラシーヌの戯曲にも超自然的なバロック的要素が認められるところから、古典主義作家という見方は崩れ始めた。従って、バロック演劇の系譜からフランスを排除してきた従来の考え方は修正されねばならなくなったのである。

3. バロック演劇のマニフェスト

以上に述べたことを裏付ける根拠として、フランスのバロック演劇のマニフェストともいえるべき演劇理論書をあげることができる。それは1628年に出版されたシュランドルの『ティロス国とソドン国』第二版に付されたフランソワ・オジエの序文である。その一部を引用してみよう――

詩、とくに演劇のために書かれた詩は、快楽と気晴らしのために作られている。この快楽は、上演される出来事の多様性から生ずる。そうした出来事は一日ではなかなか解決を見ないので、詩人たちはあまりにも狭い制限のなかに閉じこもっていた先駆者たちの方法を少しずつ離れざるをえなくなった。……従って、古代人でさえ、自分たちの演劇の欠点を知り、出来事の変化が乏しいと観客の気を滅入らせることが分かったので、幕間劇の形でサチュロス劇を導入せざるをえなくなったのである。彼らが用いたそういう演劇の構造と配置からして、われわれはイタリア人によってもたらされた悲喜劇の創案を弁護するのに少しも苦勞はない。それは一連の話のなかに深刻な事柄とふざけた事柄を混ぜ合わせ、それらを同じ主題の寓話や物語のなかに盛り込む方が、何ら統一的な関連性をもたず、観客の目と記憶を混乱させることになるサチュロス劇という付け足しと悲劇を結び付けるよりは、道理にかなっているからである。従って、まじめで、重大で、悲劇的な事件のすぐ後で、卑俗で、くだらない、喜劇的事件に関わりをもつ同一人物を同じ戯曲のなかに登場させるのは当を得ないと言うのは、人間の生活状態を知らないというものである。人間の生活の一日一日、一刻一刻は、彼らが幸運、不運にもあそばされるのに応じて、しばしば笑いと涙、満足と苦惱で寸断されているのである。神々のあるものは、かつて喜びと悲しみを混ぜ合わせて一つの作品を作ろうとして果たさなかったが、それらの尾と尾を結び付けておいたのである。それゆえ、それらはいつも互いに非常に近いところに隣り合っているのである。そして、自然も、それらが互いにほとんど異なっていないことを証明している。というのは、画家の観察によ

ると、顔に笑いを作る筋肉と神経の働きは、われわれに涙を流させ、極度の苦しみを味わうような悲しい境遇にわれわれを陥らせるものと同じだからである⁷⁾。

ここでは当然のことながらバロックという言葉は使われておらず、悲喜劇というジャンルを擁護しているに過ぎないのだが、この悲喜劇こそ典型的なバロック演劇なのである。なぜなら、その内容が明らかに後にボワローの『詩学』にまとめられる古典主義美学とことごとく対立しているからであって、その意味においてオジエの序文はバロック演劇のマニフェストとも言うことができるのである。

4. バロック演劇と歌舞伎

日本におけるバロック演劇論の弱点は、河竹氏の論考も含めて、ボワローなどの古典主義理論から逆算してバロック演劇の特徴を類推しているところにあった。フランソワ・オジエという作家は今なお一般には知られていないが、ボワローの古典主義理論に匹敵するバロック演劇理論をバロック時代に提示した点において、もっと注目されて然るべきであろう。同時代におけるバロック演劇の理論はオジエのマニフェストの他にもコルネイユの幾つかの戯曲の序文など、かなりの数の文献をあげることができるが、実践面ではイエズス会劇の影響を見るのが近年の傾向である。ルターの宗教改革に対抗してイグナチウス・デ・ロヨラが創立したイエズス会は、積極的に演劇や音楽を取り入れた布教を行った。そして、16世紀に来日したのがイエズス会の一派であり、その布教時期とお国かぶきの成立時期が一致するところから、両者の影響関係が取り沙汰されるようになった。例えば、最近の翻訳書『スペイン黄金世紀演劇集』に対して、丸谷才一氏は書評のなかで次のように書いている――

私がかつて、来日した神父たち、欧州に旅した少年使節たちは同時代の西方のドラマをわが国に伝えた、歌舞伎（先行する演劇形態である能とまったく異質）は日本のイエズス会劇に触発されて成った、出雲のお国はキリシタンの教会劇を見たのだ、と述べて河竹登志夫の賛同を得たことがある。

お国が京都で歌舞伎踊りを演じ、人気を博した1603年が、イギリス・バロック劇の代表作『ハムレット』がはじめて刊行された年なのは、象徴的だろう。わが戦国期の人心は、当時の西方の時代精神とよく似ていたから、海彼の新しい作劇術と演出法を受入れる条件は、すでに整っていた。カブキの語源のカブク（奇矯な服装をする）も、バロックの語源のパロッコ（歪んだ真珠）も、ともに生命力の過剰による逸脱を意味する。

デカダンスによる人間性への批評は南北あたりを連想させるが、スペイン演劇は二世紀の

あいだに途方もない爛熟へと達したのだろう。ロベとカルデロンを生む伝統の花やかさを見ると、このエネルギーが遠く東方へ達しても不思議はないという気になる。しかしふたたび言う。状況の一致ということがある。カルデロンは『人生は夢』という題の戯曲を二篇も書いた。そして『閑吟集』に収める小唄にはこうある。「一期は夢よ、ただ狂へ」⁸⁾。

この歌舞伎の発生にイエズス会劇の影響を見る丸谷氏の論考は、かねてより氏が披瀝してきた独自の見解を集大成した感がある。これは単なる思い付きではなく、ここに歌舞伎の発生に関する近年の注目すべき論点があることは、歌舞伎研究の服部幸雄氏も認めるところである。丸谷氏がイエズス会劇とお国歌舞伎との関係を最初に示唆したのは、1996年の雑誌「オール読物」（10月号、文藝春秋）のエッセイ「男もの女もの・9」であったが（後に文春文庫『男もの女もの』に収録）、これを読んだ服部氏は、丸谷氏が謙遜して書いている「取るに足りない妄想」とは思わず、『新カトリック大事典』（第一巻、1997年、研究社）の「イエズス会劇」の項目を執筆したT・インモース（元上智大学教授）の学説を踏まえた丸谷氏の「炯眼と発想の豊かさに瞠目」し、まだ決定的な実証資料がないとはいえ、「丸谷の大胆な仮説に賛意を表わし」ている⁹⁾。それは、大胆な仮説こそが「行き詰まった学問を活性化させ、目を未来へと向けさせるために、いつの時代にも有効」だからであり、「ようやく動きはじめているかにみえる東西演劇の接点を考えるための研究に、大いに期待する心があるから」でもある。服部氏が丸谷氏の論考に賛同するのは、『歌舞伎図巻』に見られるお国の胸の十字架について論じた小宮豊隆の論文「十字架の頸飾り」（『能と歌舞伎』所収、岩波書店、昭和10年）や日本最初のキリンタン大名であった大村純忠（バルトロメウ）によるイエズス会劇上演の記録（『耶穌会年報』長崎叢書本）などを渉猟し、丸谷氏の学説の方向性の確かさを確認した上でのことであってみれば、丸谷氏が投げかけた波紋は大きいと言わねばならない。

しかし、ヨーロッパにおいてバロック演劇はイエズス会との濃密な関係が明らかにされる一方で、その背景にある懐疑思想との関連が指摘されているように、わが国の場合もイエズス会の影響のみならず、「風流（ふうりゅう）」とか「婆娑羅（ばさら）」といった美意識の延長上にある「かぶき」の気風が常軌を逸した「異相（異装）」を表わしているところから（これは「バロック」の原義に近い）、時代思潮を視野に入れた「かぶきの詩学」が構築され、それが「バロックの詩学」に重なることが期待されているのである。

5. フランスにおけるバロック・ブームの意義

この問題を考えるときに無視できないのは、バロックを発見したのが20世紀である、という点である。そして、もう一つは、それまでバロックに対して好意的であったイタリア、スвей

ン、ドイツ以上に、長いあいだバロックに対して沈黙を守ってきたフランスにおいてブームが起こったという点である。フランスのバロック演劇の実態は60年代のバロック・ブームを通して徐々に明らかになってきたのだが、そもそもバロック的なものを掘り起こしたフランスのバロック・ブームの原因は何だったのか。一つは近代国家建設のために不合理思想を排除してきた国家意思に対する反発、あるいは理性を尊重する知識人によって築かれた近代合理主義に対する批判などが考えられるのだが、バロック時代と現代との関係において考えれば、戦後の多くのバロック研究者に共通して見られる第二次世界大戦の体験が、戦乱の世を一種の終末観として捉え、それが同じく終末的な混乱の時代であったバロック時代に共感を覚え、そのことがバロックを抑圧してきた近代合理思想への反発となって現れた、と見ることができる。フランスのバロック・ブームはヨーロッパの中では後発的であったが、それゆえにそれがポスト・モダンの近代批判の時期と重なり、バロック演劇の復活運動は、すなわち近代批判でもあったのだが、こうしたヨーロッパの事情を考えると、わが国では歌舞伎をバロック演劇の系譜に入れることによって、そこに〈近代劇〉批判の要素を認めることもできなくはないが、〈近代〉そのものを批判する要素は希薄であろう。つまり、明治以後のキッチュな近代しかもたない日本にとって、歌舞伎が近代と対峙しうるバロック性をもっていたかどうかとなると、疑問なしとしないのである。

17世紀にデカルトの合理思想が出現して以来、300年を超えるヨーロッパの近代は良くも悪くも近代文明を築き、それに対応する〈言葉の演劇〉を生み出してきたのだが、この〈言葉の演劇〉に対する批判的要素が〈目と耳の演劇〉、すなわちバロック演劇にあったとすれば、そうしたものを復活させようとする意思の背後に近代批判があつて当然であろう。日本の場合、明治以後の借り物の近代に対応する演劇がヨーロッパの自然主義系の翻訳劇か、あるいはその亜流であったことを考えると、その未熟な近代を批判する上で歌舞伎は有効かどうか、論ずるまでもないだろう。あるいは、次のように言うこともできる。ヨーロッパの正統な古典主義演劇に対する異端的な要素がバロック演劇にはあるのだが、日本の場合の正統な演劇は歌舞伎であつて、これに反する異端的なものとしてヨーロッパの正統派の自然主義演劇が入ってきたのだから、演劇の系譜として歌舞伎がバロック系に属することは認めても、正統と異端の立場がヨーロッパと逆転しているところに、わが国におけるバロック受容の難しい問題があることは指摘しておかねばならない。

6. バロック演劇と歌舞伎の宗教性

ここで宗教との関係について述べておこう。すでに見たように、バロック演劇にはイエズス会の理念が反映していると言われているが、バロック演劇の特徴を古典主義の規則に反するも

のという形式的観点からのみ捉えると、宗教との関係が希薄になってくる。確かにヨーロッパの場合もバロック演劇の定義はあいまいなところがあるのだが、大雑把に三つくらいに分類することができるだろう。一つは形式的に三単一の法則を始めとする古典主義の理念に反しているもの、二つ目はコルネイユの『イリュージョン・コミック』のように劇中劇を取り入れて世界劇場的世界観のヴァニティー思想を強調するもの、三つ目は、二つ目と関係するのだが、ロトルーの『聖ジュネ正伝』のように劇中劇を取り入れながら、ヴァニティー思想の背後に殉教のテーマを浮き彫りにする護教的なものである。

では、歌舞伎の場合はどうかというと、いま分類した一番目の古典主義の規則に反しているものにすべてが集約され、宗教色が全くないように見られているのだが、はたしてそれでよいのだろうか。例えば、河竹登志夫氏は「かぶき性」の主な要素を七つあげ、そのなかに「無宗教、非宗教、反宗教性」を入れている。その七つを列記してみると、次のようになる。すなわち、(一)、新奇、華美、けばけばしさ、(二)、生々しい官能美、(三)、ダイナミズムと共感性、(四)、判的な現世享楽主義、(五)、反自然、不条理性、(六)、反秩序、反体制的性格、(七)、無宗教、非宗教、反宗教性、である¹⁰。ヨーロッパの場合も、この問題は微妙なところがある。例えば、E.フリーデルは、教会は感覚主義の力を借りて不倶戴天の敵である合理主義を追い払い、「こうして生まれた奇妙な精神病が、バロックと名づけられた」とし、しばしばバロック彫刻の典型とされるベルニーニの「聖女テレサ」について、次のように述べている――

バロック芸術はありとあらゆるものを、不安で重苦しい、ふくれあがろうとする感情の雰囲気、内にこもったエロティック（色情）の雰囲気につつまこむ。……人間は、ルネサンスにおいてはたんに解剖学的に見て美しいだけのものだったが、今やセクシャルな美しさを獲得した。……残酷さと肉欲とがたがいに入り混じりあった。流血場面、肉体の責め苦、傷つけられることに浸りきって、苦痛の甘美さを美化した。あげくのはたにエロティックと疼痛淫乱症（アルゴラグニー）と、超自然的なものへの憧憬とが一つに合わさって奇怪な混合物ができあがった。これを他の何にもまして強烈に表現しているのがベルニーニの『聖女テレサ』であって、これは劇場の舞台でしか表しようのないほどの技巧の冴えを見せた幻想的な効果によって、永遠に人類の記憶に残りつづけるにちがいない作品だ。……真面目に情熱的に劇場に奉仕する者たちすべてにとって劇場とは一種の宗教であり、宗教とはその感覚的な祭祀において一種のテアトルム・デイ（神の劇場）、神の偉大さを誇示するいとなみなのではあるまいか？¹¹

このフリーデルの原著は1928年に出ているのだが、ヨーロッパにおいて1910年代から20年代にかけては第一次バロック・ブームの起こった時代であった。従って、50年代から60年代にかけ

てのパロック・ブームは第二次ということになるのだが、いずれも大戦後であるところに特徴がある。ここで、パロック時代の特徴を知る意味において、もう一人、ドミニック・フェルナンドスの文章を引用しておこう――

こと不幸に関して、この時代〔17世紀〕は豊かだった。疫病のみならず、数々の戦争がヨーロッパを荒廃させていた。それにケプラーによる天文学上の諸発見が、それまで人々が抱いていた世界観を根底からくつがえしつつあった。人間は、もはや太陽が中心を占めているわけではない宇宙のただなかで、突然孤立し、方角を見失ったように感じていた。バスカルの有名な言葉「これら無限の空間の永遠の沈黙が、私を恐れさせる」は、人々の精神的混乱を雄弁に表現していた。

このような大きく激しい恐怖にたいしては、二つの反応がありえた。ひとつはバスカルあるいはジョルジュ・ド・ラ・トゥールにみられるような、このうえなく厳格な禁欲主義である。後者のセバスティアーン（ベルリン）は、横臥した姿勢にもかかわらず、ジャンセニスト的苦行の象徴である。もうひとつの反応は、与えられたごく短い時間に、人間の味わいうる最大の快楽を熱狂的に追い求めることである。死が間近に迫っているのなら、急いで生を楽しもう！歴史の痙攣とそこに由来する激しい不安とは、言い古されて陳腐なものとなったエピキュロスの格言を復活させる。セバスティアーンの主題のなかには、《快樂至上主義的なベシミズム》と呼べそうなものの主要な特徴が、いわば白熱状態にまで熱せられた形で見出される。つまり、人の生命のはかなさの感情、事物のもろさと時間の短さの意識、陰鬱さと官能との結合、陶酔への耽溺、震えるような官能性などである。刑に苦しむ若く美しい顔には、愛と死の結合、エロスとタナトスの結合が、華麗に封じこめられているのではないだろうか？¹²⁾

ここに見られる「言い古されて陳腐なものとなったエピキュロスの格言」とは「今を楽しめ」（carpe diem）であり、それは「死を思え」（memento mori）と裏腹の関係にあった。このように、ヨーロッパの場合は世俗的解釈を許すような苦行と享楽主義、残酷さとエロティシズムが超自然的なものと同体して、かろうじて宗教性を保っているのだが、その宗教性が「この世の空しさ」、すなわち「ヴァニティー」（「ヴァニタス」）に通低し、この世を舞台と見る世界劇場的なものであるとすれば、江戸時代にパロック的シンボルの一つである「ジャボン玉」（「空しさ」の寓意）が流行したことは注目されてよい。

7. 「シャボン玉」の宗教性とバロック演劇

「シャボン玉」と「歌舞伎」、この意外な結び付きは、歌舞伎のなかにバロック的な宗教性を読み取るカギになるように思われる。タイモン・スクリーチは、江戸時代の「シャボン玉」の流行について、次のように述べている――

シャボン玉売りはごく日常的に見られたが、昔からあったものではない。当時の記録によればシャボン玉売りが初めて姿を現したのは1673年頃である。初のシャボン屋が江戸に開店したのはそれから4年後。18世紀初めにはシャボン商人の数は急増したようである。

シャボン玉遊びは習慣として広く普及していき、この流行は江戸時代の終わりまで続く。……大人であれ子供であれ、シャボンを吹く人の姿はよく絵画に描かれ、このことからもいかに人気のあった遊びであるかは分かる。しかし、読み取れるのはそれだけではない。

文化的象徴としてのシャボン玉の重要性をも解釈することができる。これらの絵に表現されたイメージは目に見える当時の街の様子を伝えているに留まらず、そこに生きる人々の思考の根底にあったものをも示している。彼らが、存在のはかなさや世界の移ろいやすさに想いを巡らせていたことを、シャボン玉というこの気ままな遊びは示してはいないだろうか。シャボン玉は人の短くてはかない人生を暗示しているというように、シャボンはかなり明確にこの隠喩に使用されている¹³⁾。

一般には子供の遊びのように思われているシャボン玉遊びだが、それが大人の遊女のなかで流行り始めるのである。スクリーチは、磯田湖龍斎という浮世絵師の描いている憂い顔でシャボン玉を吹く遊女の絵を掲げて、次のように書いている――

磯田湖龍斎は軒下でシャボン玉を吹く女性の姿を描いている。シャボン玉、時間、秋そしてはかなさという組み合わせは驚くべきものではない。しかしながら、わたしたちが問いたいの、画中のこの連想が何に由来しているかである。鴨長明の時代から五百五十年、そしてシャボン売りが現われてから一世紀の間、この主題は全く想起されなかった。1770年頃から突如として、こぞってこの場面が描かれ始めたのは何故だろうか。……この女性には象徴的な意味合いが込められているのではないだろうか。……この女性は一人でシャボン玉を吹きながら暇をつぶしているのだ。美は永遠ではないし、この女性は死に至る年齢からはかけ離れている。つまり、鑑賞者はこのような女性の美も永遠ではないというはかなさに気づく仕掛けとなっているのである。湖龍斎はこのような逆説を用いて、はかなさをより劇的なものとして表現している。シャボン玉を吹く気だるい遊女の表情が目前に迫った美の崩壊をわ

たしたちに暗示しているのである。・・・

浮世絵に描かれた女性の多くはもちろん遊女であるが、このことを考えれば、シャボン玉が暗示しているはかなさはいずれ消えゆく女性の美しさだけではない。この女性の腕に抱かれる男性の快楽のはかなさをも読み取ることができる。まさに快楽の真髄である。遊びの世界、歌と酒の浮世の世界は、江戸時代の一般生活の法や慣習から解き放たれた、浮遊する生活感のない場所である。同様に遊女は家庭を持たない根無し草である。湖龍齋のはるか以前から遊女ははかないものの象徴であり続けた。シャボン玉を吹く遊女の姿は、自己存在の本質を知り、シャボンのようなはかない人生を懸命に受け入れている様子とも見える。・・・

仏教は天空にあるはずの創造主の存在を説くわけではない。実際が空虚なものであることを説く。神が何らかの不変な安定したものをもたらししていると説くのもない。美德さえもが空虚な輪廻の中に囚われていると説く。つまり、仏や、宇宙にある神々でさえもがシャボンのようなものなのだ。事実、仏教の宇宙観によれば、これらすべては仏によって眺められていて、すべての生き物は個性的で流転の法則の下に位置しているのである¹⁴⁾。

このように見てくると、歌舞伎がしばしば遊里を舞台とし、なぜあれほど遊女が描かれたのかが分かってくる。スクリーチの説を応用すれば、それはヴァニティー（はかなさ）のシンボルとしてあったのである。シャボン玉がバロック時代の絵画・詩の主要なテーマであったことはつとに知られるところであり、森洋子氏は次のように書いている――

17世紀にフランドルで活躍したイエズス会の神父ヤン・ダヴィッドが、アントウェルペンのヤン・ムーレントルフの出版社から著した『キリスト教の真理の書―簡潔に理解できるキリスト教徒の信仰とその基本原理』（1602）の図版編に、「世の虚栄は無以下のものなり」と題されたページがある。図の左上に四人の子供たちがシャボン玉を飛ばして遊んでいる情景がみられる。中央に「無、無」Niet, Niet と書かれているので、シャボン玉が「無」の象徴として書かれていることが分かる。下の余白にはラテン語で、「一体、現世とは何か。たとえ全世界をまとも、この現世以上に空しいものは無い。そればかりか無よりも一層虚しいのだ」と書かれている。・・・ダヴィッド神父が主張するように、17世紀においてシャボン玉は、現世の虚栄が「無より価値のないもの」であることを具体的に示す表象となっていたのである¹⁵⁾。

河竹氏は「かぶき性」の要素の一つに「無宗教、反宗教性」をあげているが、バロック時代のヴァニティーに通ずる世界観は歌舞伎にも通底し、それは一つの宗教観として捉えるべきではないのか。バロック演劇は「見せかけ」とか「嘘」を意味する「la feinte」によって成り立つ

演劇であるが、それは「実は・・・」と言って仮体と本体を入れ替え、人間の営みを演戯とみる歌舞伎のドラマツルギーに通じ、ひいてはこの世の「はかなさ」、「空しさ」、すなわちヴァニティーを表しているのではないのか（「シャボン玉」は「はかなさ」のシンボリック・イメージの代表だが、バロック時代には他にも「花火」、「雲」、「夢」、「泡」なども同類のイメージとして扱われた）。このヴァニティーが宗教的であることは、バロック時代にヴァニティーの効用を説いた『キリストのまねび』が広く読まれたことにも表れている。『キリストのまねび』のなかには、次のような言葉がある――

富に富を重ねる空しさ。
名誉に飢えて思い悩む空しさ。
最高の幸福のために肉体と感覚の
憎むべき愛撫を選ぶ空しさ。
日々の流れを統御することなく、
命の永らえることを願う空しさ。
長き人生を愛して清き生活を無視し、
未来を配慮せずに現在を抱きしめ、
究極の幸福を期待するより、
今という時を大事にする空しさ。

.....

（キリストの言葉）

私に由来するもの以外は、すべてが過ぎゆき、すべてが飛翔する。
すべてがたちまちのうちに真の虚無となって解消する。
一言ですべてを言えば、
わが子よ、すべてを棄てるのだ。そうすればすべてが見つかるだろう¹⁶⁾。

この『キリストのまねび』は、イエズス会の学院で学んだ劇作家のピエール・コルネイユによって仏訳され、1651年に出版されてベストセラーになった。『キリストのまねび』の作者が誰であるかは1651年版の序文に「ジャン・ジェルソンなのかトマス・ア・ケンピスなのか不明」とあるように、定かではないのだが、ここで作者は問題ではない。ちなみに、このコルネイユによる『キリストのまねび』は長らく忘れ去られていたのだが、第二次世界大戦中に再版されて広く読まれたところにも、すでに触れたバロック時代と第二次世界大戦期との関連性を窺うことができる。筆者はかつて劇中劇をテーマとする殉教劇であるロトルー作『聖ジュネ正伝』に触れながら、バロック時代の演劇とヴァニティーとの関係について、次のように書いたこと

がある——

〔キリスト教が弾圧されていた時代にキリスト教徒の役に共感した役者の〕ジュネは、劇中劇の「見せかけ」の世界を棄てて、現実という「真実」の世界へ躍りてたのだが、そこは「世界劇場」というやはり一つの舞台であった。ジュネ自身、次のように言っている—「はかないこの世、そしてその取るに足らない栄光、それは喜劇だ。私はこれまで自分の役を知らずにいたのだ」。このように、神のみが実在で、神の視点からすれば「この世は劇場、人生は芝居」という観念は、「ヴァニタス」思想と結びついて、バロック演劇の世界観を形成するのである。……こうして劇中劇（演劇）＝世界劇場（この世）＝虚栄（見せかけ）という等式が成り立つのである。『聖ジュネ正伝』の第四幕においてナタリーがヴァニタス思想を長々と説くのも、そうした世界劇場の世界観と無縁ではない。彼女は言う—「この世は最も堅固な状態でも常に変わり易く、存在も非存在もほとんど同じ一瞬のことです。一世紀をかけて作り出されたものも瞬間にして焼き尽くされてしまいます」。ここで「存在（l'être）も非存在（le non-être）も同じ一瞬のこと」と言うあたりは、ハムレットの有名な台詞「to be, or not to be・・・」を想起させ、従来さまざまな解釈を許してきたこの名文句が、バロック的ヴァニタス思想との関連において捉えられる必要があることを示唆して興味深いものがあるのだが、それは当時の汎ヨーロッパ的な時代思潮だったのである¹⁷⁾。

そして、こうしたヴァニティー思想は懐疑主義と結びついて、バロック時代特有の演劇形式を生み出すのである。この点について、H. キンダーマンは次のように述べている——

バロック時代になると、ルネサンスの楽天主義は後退し、世界懐疑がこれに取って代わってくる。あらゆる価値の無常さがバロック時代の根本的な認識であり、神的なものに対しても、また、悪魔的なもの、魔神的なものに対しても人間的なものは不十分であるということが、バロック時代の根本的な認識である。すべての現実的なものが、それ故に、しばしば仮象と看做される。ここでは、仮象を現実性へと高める演劇が中心的芸術とならない訳がない。しかし、内面的な不安のこの精神から、また、この仮象を現実性へと高めることから——ルネサンスの静力学の代わりに——バロック演劇の視覚的に強調されたダイナミックな力が生まれてくるのである。従って、舞台の変化・転化が、装飾的なものの領域において、そして、今や迅速に交換できるところの側面書割の領域において、新しい魅力となってくる。飛行する機械、迫り出し、車、船が、舞台空間のあらゆる次元を横断する。しかし、個々の演技者や群集の合唱団は、どこまでも、天国とこの世と地獄の間の途中に位置している¹⁸⁾。

ここに見られるように、懐疑主義（無常観）を背景にして、仮象の現実性を説くバロック演劇が、視覚的にダイナミックな力をもち、変転する舞台によって新しい魅力となったのである。それは正に歌舞伎のドラマツルギーに通ずるものであろう。歌舞伎＝バロック演劇論は河竹登志夫氏の提唱以後、十分に論じられていないが、ヨーロッパのバロック研究の成果を取り入れることによって、歌舞伎のバロック性を発展的に証明することが可能であることは、これまで見てきたことから明らかであろう。

（本稿は平成15年5月に関西外国語大学にて開催された日本演劇学会全国大会において口頭発表した内容を大幅に加筆・修正したものである。）

注

- 1) 河竹登志夫著『比較演劇学』、南窓社、昭和42年、60-61頁。
- 2) フィリップ・ポーサン著『ヴェルサイユの詩学—バロックとは何か—』（拙訳、平凡社、1985年）の解説として収録された拙論「バロックの系譜」参照。
- 3) 『歌舞伎』第十四号、松竹株式会社、昭和46年、67-68頁。
- 4) 『鑑賞日本古典文学・第30巻、浄瑠璃・歌舞伎』、角川書店、昭和62年、425頁。
- 5) 「目と耳の演劇」に関しては、拙著『フランス・バロック演劇研究』（平凡社、1995年）および『幻想劇場—フランス・バロック演劇の宇宙』（平凡社、1988年）を参照。
- 6) R. Lebègue, *Le théâtre baroque en France* (1942) in *Etudes sur Théâtre Français I*, Nizet, 1977, p.p.341-343.
- 7) François Ogier, *Au lecteur* (1628) in Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon ou les Funestes amours de Belcar et Meliane, et Tyr et Sidon, Tragicomédie divisée en deux Journées*, Ed. préparée par J.W.Barker, Nizet, 1975, p.153.
- 8) 丸谷才一による『スペイン黄金世紀演劇集』（牛島信明編訳、名古屋大学出版会、2003年）の書評、『毎日新聞』、2003年6月29日。
- 9) 服部幸雄著「歌舞伎成立とキリシタンの時代」（『国文学、江戸の劇空間—比較演劇の視点』、學燈社、平成12年2月号、16頁）、『江戸歌舞伎文化論』（平凡社、2003年）に収録。
- 10) 河竹登志夫著『憂世と浮世』、NHK ブックス、1994年、178頁。
- 11) エーゴン・フリーデル著、宮下啓三訳『近代文化史・2』、みすず書房、1987年、45-46頁。
- 12) ドミニック・フェルナンデス著、岩崎力訳『ガニェメデスの誘拐』、ブロンズ新社、1992年、185-186頁。
- 13) タイモン・スクリーチ著、村上和裕訳『江戸の思考空間』、青土社、1999年、165頁。
- 14) 前掲書、167頁、および195頁。
- 15) 森洋子著『シャボン玉の図像学』、未来社、1999年、137頁。

藤 井 康 生

- 16) *L'imitation de Jésus-Christ, traduite et paraphrasée en vers par P.Corneille, présentée et annotée par F.Ducaud-Bourget, Albin Michel, 1948, p.57, p.343.* (拙訳)
- 17) 拙著『幻想劇場—フランス・バロック演劇の宇宙』、平凡社、1988年、227-228頁。
- 18) ハインツ・キンダーマン著、清水健次訳『ヨーロッパ演劇の特質と発展』、東洋出版、1980年、71頁。

(ふじい・やすなり 外国語学部教授)