

ドナルド・キーン
角地幸男訳

日本文學史

日本文学史 近代・現代篇 八

©1992 検印廃止

1992年12月10日印刷

1992年12月20日発行

著 者 ドナルド・キーン

訳 者 角 地 幸 男

発行者 嶋 中 鵬 二

印 刷 三 陽 社

製本所 大 口 製 本

発行所 中央公論社

〒104 東京都中央区京橋2-8-7

振替 東京2-34

Printed in Japan

ISBN4-12-002177-7

目次

演劇

7

序

9

歌舞伎文学

19

河竹默阿弥
21

坪内逍遙
36

森鷗外
47

岡本綺堂
51

真山青果 63

新派と新劇

小山内薫 82

白樺派の劇作家 88

『新思潮』の劇作家 96

プロレタリア演劇 103

芸術派 121

戦後の劇作家 143

批評

序

171

169

77

明治時代

逍遙と鷗外 175

ロマン主義 191

島村抱月 212

大正時代

菊池寛と文壇 234

生田長江 242

正宗白鳥 246

広津和郎 266

佐藤春夫 276

昭和時代

小林秀雄
287

その他の批評家
331

近代・現代篇索引
414

日本文学史

近代・現代篇八

演

劇

序

明治維新を迎えた当時の日本文学の質は、既に見てきたように全般的にかなり低い水準にまで落ちていて、その改革が必須のものであることは当時ヨーロッパの文学に親しんでいた文学者すべての痛感するところだった。伝統的な過去の日本文学が既に枯渇し、もはや新しい世代の考えや期待を表現することは出来ないという考えに触発され、明治十年代に新しい詩や小説が生まれた。しかし、『小説神髓』（一八八五―八六年）や『新体詩抄』（一八八二年）などの一般読者への影響を強調しすぎるのは禁物である。これらの作品は確かに強い影響力を秘めていたが、それに敏感に反応したのは一部の熱心な作家達に限られたので、大多数の読者が読み耽っていたのは相も変わらずぬ徳川時代の読本、或いは自我に目覚めた明治の人間であれば即座に斥ける類の詩歌だった。ヨーロッパの小説、詩の翻訳ないし翻案は小部数で発行され、版元は一般読者が新しい文学の味に馴染んでくるまで待った。かりに坪内逍遙の『小説神髓』が最初はずか数百部しか売れなくても、あとは需要に応じて幾らでも増刷できたのである。

演劇界における事情は、これとは著しく異なっていた。演劇が明治維新から直接こうむった影響は最小限に止まったので、当時、歌舞伎が盛況を呈したについては、その多くを歌舞伎狂言作者の河竹黙阿弥に負っている。この一人の重要な文学者の仕事は、維新の荒波をうまく乗り切ったと言っている。維新前後の日本の小説家や詩人は、当時のヨーロッパの小説家および詩人に比べるべくもなかったが、黙阿弥は同時代のヨーロッパのいかなる劇作家にも匹敵する存在だった。やがて政府と役者の双方から起きた歌舞伎改革の呼び声に、黙阿弥自身これまでの手慣れた作劇法に修正を加えることを余儀なくされたが、かりにここで黙阿弥が明治の新文化の先駆者として名乗りを挙げたところで、当時の演劇界の実情がそれを許さなかったろう。東京を始めとする全国各地の芝居小屋に集まって来る観客は、依然として維新前に興行されていた類の見世物を求め、新機軸には拒否反応を示したし、詩集の版元と違つて芝居の興行主は、かりに当たるとしてもそれがいつのことだかわからない新作を気長に待つてはいられなかった。すぐにも当たらない芝居ならば、興行主は間違いなく役者に給金が支払える演目に切り換えざるを得なかった。

新作の実験劇は明治初期にもあったが、それが成功するには近代劇を求める観客の数が余りに少なすぎた。黙阿弥の作品の中には明らかにその時代をうかがわせるものがあつて、例えばそこでは当時の事件が取り上げられ、またヨーロッパの作劇術やテーマが駆使され、さらに新政府が強く奨励する徳目が称えられている。しかし、黙阿弥本来の氣質は旧体制下で培われたものであり、これら一部の作品の表向きの近代性は黙阿弥の本質的な保守性を覆い隠しはしなかった。事

実、黙阿弥が観客に与えたものはまさしく観客自身が求めたものだったので、だからこそ歌舞伎は明治時代を通じて演劇の最も重要な形式であり続けたし、さらに新劇や映画の近代的な劇場娯楽形式との競争の世界を生き抜いて来られたのである。黙阿弥の成功は、近代劇の成長を損なうまでに不自然に歌舞伎の生命を生き永らえさせてしまったと言ってもいいかもしれない。

維新時の歌舞伎と文楽（十九世紀初頭に、人形浄瑠璃はこう呼ばれるようになった）は、主として十八世紀の演目を共有していた。中にはもっぱら十九世紀初期の改作版で上演されたものもあったが、これらの作品は表向きの時代設定の如何にかかわらず、徳川時代の人々の考え方や習慣、また二十世紀の作家達が「封建的」と呼びならわしている道徳を反映していた。観客は例えば歌舞伎十八番のような代表的な演目を様々な役者が演じ分けるのを楽しみ、それぞれの役者が役柄に施すちよつとした解釈の違いに注目した。観客はまた黙阿弥などの作者による新作も好み、主題の如何にかかわらず、役者は伝統的に受け継がれた芝居の演技、仕草をいかに自在にこなすか、その腕をたっぷり見せる機会を与えられた。明治初期の日本人は、昔の芝居の台詞を理解する上で何の下準備もいらなかった。登場人物が思い入れたっぷりにしゃべる台詞は子供の頃から知っていて、ふとしたことで自分が芝居がかった振る舞いに及ぶ時、つい口をついて出てくるような親しい台詞ばかりだった。歌舞伎にせよ文楽にせよ観客はいずれも庶民がほとんどで、江戸時代なら「町民」と言うところである。歌舞伎の興行の季節が始まるのを一番楽しみにしていたのは町人の女房や娘で、ふだんは行動半径が家のほんの周りだけに限られていた女達にとって、

芝居見物に出かけることは唯一の気晴らしと言つてよかつた。

これと対照的に、能の観客は代々武士か貴族に限られていて一般の人々に能が公開されるのはごく稀なことだった。明治維新前で言えば、維新に先立つ二十年前の一八四八年（嘉永元年）がその最後の機会だった。この年、幕府は特別に意義のある勸進能の興行を記念し、芸術の永遠の栄光を称えて年号を「永遠であることを喜ぶ」という意味の嘉永に変えた。その後、数年間にわたつて能は江戸城の將軍の私設舞台で舞われたが、中でも一八五八年（安政五年）に新將軍家茂の就任の際に行われたものが有名である。

徳川幕府の開府以来、またそれより早く室町時代にも將軍家の庇護下にあつた能は、一八六八年（明治元年）の幕府瓦解によつて廃絶の危機に見舞われた。能役者の中には最後の徳川將軍慶喜が江戸を離れる際、共に静岡まで付き従つて行つた者もいたが、江戸を離れた田舎町には能を楽しむ観客とてゐるわけもなく、能役者達は身過ぎ世過ぎのため慣れないことまでしなければならなかつた。東京に残つた能役者達の暮らし向きも似たようなもので、多くは筍生活を余儀なくされたし、中で一人は渡しの船頭に、また警察官になつた者もいた。將軍家と共に滅びる運命にあつた能だが、たまたま遣欧使節団（一八七一一七三年）を率いてヨーロッパから歸つて来た新政府の元老岩倉具視（一八二五―一八八三年）が、西欧では賓客をもてなすにオペラなど芝居の興行をもつてする習慣があると知つたことから、能は新政府の典札芸能として新たに見直されることになつた。

維新後の能の盛衰に就いては、二つの転機があった。一つは一八七六年（明治九年）四月、明治天皇、皇后、皇太后が岩倉邸に臨幸された際に能の上演を楽しまれたことが先例となり、以後、皇族をもてなすにあたって能が舞われるようになった。今一つは一八七九年七月、アメリカのグラント前大統領が来日した時、岩倉はグラントを能に招いたが、能の上演が終わるやグラントは岩倉にこの芸術を保護すべきであると勧め、岩倉はこのグラントの言葉を肝に銘じて受け取った。国家による保護は、ややもすると能を形骸化させ、行事の際の堅苦しい儀式に終わらせかねないが、能をこの運命から救ったのは逆境の中で根気よく芸を磨いた能役者と、それに惜しみなく金を注ぎ込んだ有力な庇護者達だった。一九一五年（大正四年）、大正天皇の即位を祝して上演された見事な舞台は、危機の時代を通じて能を守り続けてきた数々の努力の頂点を示すものだった。能は危機から救われたばかりでなく、初めて日本人すべてが楽しめる芸術になった。何千何万という素人の愛好家が、自ら舞台に立とうとする野心など持たずに、ただ自分の楽しみのために謡を習った。夏目漱石も特に才能があったとは思えないが熱心な愛好家で、その情熱は弟子達にまで受け継がれた。能の復活は近代日本の文化史の興味深い一ページであり、それは主な能舞台を爆撃で失った太平洋戦争によっても、また日本の様々な伝統に対する戦後の反撥によっても阻止することは出来なかった。しかし、能には新作がほとんど無く、あっても何か特別な機会に上演される一回限りのものが多かった。

文楽もまた、明治維新以前に最盛期を迎えた芸術だが、ただ能と違って文楽の新作は常に書き

繼がれ、近代日本に人形浄瑠璃が存在していることを人々に示そうとした。しかし、『壺坂靈驗記』（二八八七年）を例外として現在も演目に名を止めている新作は無く、当の『壺坂』も文学的に特に優れているというわけではない。明治になって、それも特に一八九〇年以降、文楽に対する関心は急激に高まったが、それは従来の白髪の人形に代わって若い魅力的な女義太夫が登場したからである。今世紀初頭に掛けて多くの知識人が文楽に通ったのは、人形や作品そのものに引かれたからではなくて、若い女義太夫が一心に浄瑠璃を語る姿に興味をもったからだだった。

この流行は長続きせず、文楽は次第に地方へと追いやられ、それでも大阪ではまだ人気を保っていたが、人形を子供のなぐさみと見る東京の観客からは一段低いものと見なされた。その時々、時事的な話題を折り込んで注目を集めようとした新作も作られたが、ことごとく失敗に終わった。中でも典型的なのは文楽の伴奏にラッパを取り入れた『三勇士譽れの肉弾』（一九三二年）、また題名に恥じない運命をたどることになった『水漬く屍』（一九四二年）といった戦争物である。

明治維新以後、なお発展してやまなかった唯一の伝統演劇は歌舞伎だった。黙阿弥が始まる新作歌舞伎狂言は近代日本文学の中で特異な位置を占め、そこでは昔ながらの古風な言葉がそのまま生きていて、またそこに脈打っている感情も近代のものではなかった。少なくとも日清戦争（一八九四―九五年）までの歌舞伎は時代の鏡としての役割を果たし、脚本もその時々、時代相を反映して何度も手を入れられた。しかし、歌舞伎役者が特に日清戦争のような新しい題材をこなすにあたって演技の上で太刀打ち出来ないという状況が生じるに及んで、初めて批評家達は歌舞