

能をめぐる文化交流—東と西、古典と前衛

高田 和文

明治維新とともに西洋との本格的な文化交流が開始したが、以来、能は西洋の文学者や知識人の関心の対象となった。第二次大戦後には、海外での能楽公演が盛んになり、特に前衛的な演劇人の注目を集めるようになる。さらに、60年代後半ごろから、日本国内においても能の演技の方法を積極的に学ぼうとする演劇人が現れた。能をめぐる日本と西洋の文化交流は、比較文化、比較文学、比較芸術の観点から最も興味深いテーマの1つとなっている。本稿では、能をめぐる東西の文化交流の歴史を概観し、併せて、古典芸能である能と現代の前衛演劇の方法論との共通点を探る。

1. 明治維新と能楽の危機

江戸時代、徳川幕府の式楽として武家階級の庇護のもとにあった能楽は、明治維新とともに大きな危機を迎えることになった。将軍をはじめ諸大名の藩籍奉還にともない、支持者を失ってしまったからである。能楽を消滅の危機から救った人物の一人は、明治政府の要職に就いた公家出身の岩倉具視（1825-1883）であった。明治維新後まもなく、彼は岩倉使節団の団長として欧米を視察した。その際、各国において演劇、オペラなど舞台芸術が国の重要な文化として位置づけられている事実を目の当たりにし、自国の芸能である能楽の重要性を再認識した。そして帰国後、自邸で天覧能を催すなど、能楽の復活に尽力した¹。岩倉は西洋における演劇の社会的な役割を理解し、自国において同様の役割を能楽に求めようとしたわけだが、能の再評価の切っ掛けは西洋文化との出会いであった。

他方、能楽師の中にも能を復活させるうえで、重要な役割を果たした者がいた。梅若実（1828-1909）と宝生九郎（1837-1917）である。彼らは、困窮した生活を強いられながらも、何とか能を存続させようと努めた²。今日、能が伝統芸能として確固たる地位を占めているのは、明治期における先人たちの努力の賜物と言ってよい。

2. 西洋人の能に対する関心

一方、西洋においては19世紀末以降、能に対する関心が次第に高まった。これは、西洋における日本文化全般への傾倒、いわゆるジャポニズムの潮流の中で生じたものでもあった。まず、謡曲や能の理論が翻訳・研究され、次いで実践的な演出や演技の方法として能の様式が注目されるようになる。

能を西洋に紹介した初期の研究者としては、以下の人々がいた。まず、1913年に西洋で初めての謡曲の翻訳集『昔の日本の劇—能』Plays of Old Japan: The Nō, を出版したマリー・ストープス Marie Stopes (1880-1958)、『能楽作品集』The No Plays of Japan (1921) を著したイギリスのアーサー・ウェイリー Arthur Waley (1889-1966)、『能楽研究』Études sur le drame lyrique japonais (nô) (1909)などを著したフランスのノエル・ペ

¹ 河竹、pp.84-85

² Ibid.

り Noël Peri (1865-1922) である³。

さらに、お雇い外国人として来日したアーネスト・フェノロサ Earnest Fenollosa (1853-1908) と、20 世紀初頭のモダニズム文学運動の代表者エズラ・パウンド Ezra Pound (1885-1972) も能に強い関心を示した。パウンドはフェノロサの遺稿を『能—日本古典演劇の研究』Noh or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan (1916) として完成させた⁴。

さらに、日本と西洋の文化交流の面から見て重要な役割を果たしたのが、アイルランドのウィリアム・バトラー・イエイツ William Butler Yeats (1865-1939) である。彼は、パウンドに触発されて能に関心を抱くようになったとされる。能の様式に触発されて書いた戯曲『鷹の井戸』At the Halk's Well (1917) は、その後能の謡曲『鷹姫』に翻案され、観世流の演目と1つとなった⁵。

駐日フランス大使として日本に滞在したポール・クローデル Pau Claudel (1868-1955) もまた、能に深い関心を寄せた1人だった。滞日中には実際の上演に立ち会い、能の劇構造を取り入れたとされる戯曲『絹子の靴』Le Soulier de satin (1929) を執筆した⁶。

さらに、演出家としての実践的な立場から能に注目した西洋の演劇人として、ジャック・コポー Jacques Copeau (1879-1949) とベルトルト・ブレヒト Bertold Brecht (1898-1956) がいる。コポーはヴィユ・コロンビエ座においてフランスの現代演劇を主導し、ヨーロッパ演劇に大きな足跡を残した。一方、ブレヒトは叙事的演劇という独特の演劇理論を確立、東ドイツのベルリナー・アンサンブルを率いてこれを実践した。20 世紀ヨーロッパを代表する演出家がともに能に強い関心を抱いていたことは、特筆すべきだろう⁶。

3. 戦後の海外公演と前衛演劇への影響

戦後、ヨーロッパで最初に能が上演されたのは、1954 年、ヴェネツィア・ビエンナーレの演劇祭においてだった⁷。その後、観世流の能楽師らが結成した鏡仙会などを中心に世界の各地で能楽公演が行なわれるようになる⁸。

これらの海外での能楽の公演が盛んになるにつれて、多くのヨーロッパの演劇人が能に関心を示すようになった。しかも、その大半は前衛演劇を志向する者たちだった。また、文学的な関心が主だった戦前とは違って、演技や演出の実践面で能の技法を取り入れようとする傾向が強まった。彼らの多くは、「演劇とは何か」という根本の問いに対する1つの解答を、自分たちの演劇的伝統とは全く異なる能の中に見出そうとしたのである。

代表的な演劇人として、ピーター・ブルック Peter Brook (1929-)、イエジー・グロトフスキ Jerzy Grotowski (1933-1999)、ジュリアン・ベック Julian Beck (1925-1985)、ロバート・ウィルソン Robert Wilson (1945-)、エウジェニオ・バルバ Eugenio Berba (1936-) などが挙げられる⁹。

注目すべきは、いずれも西洋の最先端の演劇をリードする演劇人であること、また、大戦前の交流においては、文献や伝聞による関心、影響がほとんどだったが、戦後の場合は実際の舞台公演を通じた交流となったこと、さらに、演劇人同士が直接交流し、ワークショップやコラボレーションという形で彼ら自身の新たな創造活動に結びつけようとしたことだろう。

他方、日本の能楽師の中でも、西洋の演劇人との積極的な交流を通して自らの創造活動を進化させようとする演劇人が現れた。典型的な例は、観世流の観世寿夫 (1925-1978) と観世栄夫 (1927-2007) であろう。

³ リー、p.34、成、pp.155-170、

⁴ 河竹、p.85、成、pp.170-180

⁵ 河竹、p.85、成、pp.15-60

⁶ 渡辺、pp.239-282、法政大、pp.83-97、リー、pp.9-21、

⁶ リー、pp.36-42、160-176

⁷ 河竹、p.24、成、PP.206-207

⁸ 毛利、p.251-256、the 能ドットコム、鏡仙会ホームページ

⁹ 法政大、pp.120-151

彼らが所属した鏡仙会は、盛んに海外公演を行なっている。また、同時に単独で海外でのさまざまな演劇プロジェクトやワークショップに関わることもあった。後続の世代で海外との交流活動を精力的に行なっている能楽師として、やはり観世流の梅若猶彦（1958-）が挙げられる。

4. 日本の前衛演劇と能

次に、日本の前衛演劇と能の関係について述べたい。

能と現代演劇の初期の協同作業として最も重要なものが、1970年に結成された「冥の会」の活動である。これには、能楽師の観世寿夫、観世栄夫、狂言師の野村万作（1931-）、演出家の鈴木忠志（1939-）、演劇研究者の渡辺守章（1933-）らが参加した。上演作品には、観世栄夫演出『オイディプス王』（1971）、渡辺守章演出『アガメムノン』（1972）、鈴木忠志演出『トロイアの女』（1974）、『バコスの信女』（1978）などがあった。冥の会の活動は、それまでほとんど接点が無かった能楽と現代演劇を結びつける画期的な試みで、日本の現代演劇史のうえで大きな意味を持った。中でも鈴木はその後、「鈴木メソッド」と呼ばれる独特の身体訓練法を確立し、世界的に注目されるようになった。彼が演出し、モスクワ芸術座の俳優たちによって演じられた『リア王』（2010）は、東西演劇の融合から生まれた最も実りある成果の1つと評される。

もう1人、日本の前衛演劇人で能と深い関わりを持ったのが太田省吾（1939-2007）である。岸田國士戯曲賞を受賞した代表作『小町風伝』（1977）は、能の『卒塔婆小町』に着想を得た作品であり、神楽坂矢来能楽堂で初演された。また、『水の駅』（1981）、『地の駅』（1985）、『風の駅』（1986）は沈黙劇三部作と呼ばれるが、ほとんど台詞のない、身体表現のみによって成り立っている作品である。無駄な動きを極力排除し、一見すると緩慢な動作の中に強い緊張感を孕ませる演技の方法は、明らかに能のそれに通じるものと言える。

5. 能と前衛演劇をめぐる言説

さて、日本そして西洋の前衛演劇の主導者たちは、能をどのように捉え、どのような点に魅力を感じたのだろうか。代表的な演劇人の能にまつわる言説を手がかりにそれを探ることにする。

鈴木忠志は、能に魅かれた理由として次の3点を挙げている。

- 1) 舞台総体、稽古から舞台発表に至るまでの過程で使用する非動物的能量の少なさ。表現が全て動物的能量、人間の生身のエネルギーによって支えられている。
- 2) 能の、戯曲、並びに演技が、現実には見ることのできない世界を、顕在化させるために舞台・演技を考えていること。象徴主義、非リアリズム演劇、意識の流れ、想像力。
- 3) 身体の棲み込む環境世界・演技空間を固定したこと。そのことによって、能は身体というものに対する哲学、方法意識をある一点で非常に深く持っている¹⁰。

また、太田省吾は自らの演劇論集の中で、能舞台について次のように述べている。

能舞台は、この身体だけをもって荒野のただ中に立つような、人間の裸形を基準としていて、いかなる支えも持たずに立つことを要求し、支えを立てることを裸形にとって着ぶく

¹⁰ 法政大、pp.152-167

¹¹ 太田、p.203

れであるとしてはねつける¹¹。

すでに見たように、鈴木も太田も60年代末に台頭したいわゆる「アンガラ演劇」の代表的な演出家だった。「アンガラ」は、直接的には戦後に演劇界の主流となった「新劇」に反旗を翻すものだった。新劇を支えた演劇理念は、概ね西洋の近代リアリズム演劇のそれであったから、アンガラの担い手たちがそれとは全く異なる日本の伝統演劇や古典芸能に注目したのは、必然的な流れであったとも言える。鈴木が言う「動物的エネルギー、人間の生身のエネルギー」や太田の「人間の裸形」といった言説には、近代のリアリズム演劇へのアンチテーゼとしての能への関心が窺える。

20世紀演劇を代表する演出家となったロバート・ウィルソンの作品は、しばしば「イメージの演劇」theater of images と呼ばれる¹²。その演出の方法について、サン・キョン・リーは次のように述べる。

最初から固定化され様式化された緩やかな動き、様々なイメージを1つの統一像において結合する方法。(中略) 場面の絵画性¹³。

また、リチャード・シェクナーはウィルソンの演劇と能との共通点を、次のように指摘している。

意味を持たない動作、緩慢な動作、反復される動作、動作の非日常性・非連続性、反復される音楽、途切れる音楽・非連続性。(中略)

能は通常人と非通常人の混在の上に成り立っている。即ちワキは通常で、シテは最初の見かけは通常人だが、結局は非通常人として姿をあらわす。(中略)

両者とも言語を拡大したり圧縮したりして、それが新しい方法で把握される得るようにする。そして両者とも夢幻境の所有と悪魔祓いの儀式との美学的解釈による作品化である。(中略)

劇の進行はゆるやかで、時間は引き延ばされるか無効にされる。言葉は折りたたまれたり引き延ばされたりしている。リズムは大抵低音合唱の中に反響する¹⁴。

シェクナーは、ウィルソンの演劇の非リアリズム的性格を能の表現に通底するものと見ている。また、動作や音楽、言語など、演技の個々の要素について、両者に通じるものがあることを指摘している。実際、ウィルソンの舞台を見ると、俳優の身体の動き、言語の使用などは、西洋のリアリズム演劇とは全く異なっていることがわかる¹⁵。そこに能の様式に通じる要素を見出すのは、それほど困難ではないだろう。

ウィルソンは当初、身体障害者や知恵遅れの子供たちのための身体訓練を仕事としていた。「原初的な身体の動き」を重視する彼の独特の演技の方法は、その時の体験がもとになっていると言われる¹⁶。そのような過程で生み出された身体表現の方法が、無駄な動きを最小限に切り詰めた能の身体所作に通じているというのは興味深い。

イタリア出身の演劇人エウジェニオ・バルバは、ポーランドに渡ってグロトフスキに師事し、その影響を強く受けた。その後、デンマークでオーディン・テアトレット Odin Teatret を結成、そこ拠点に国際的活動を続けた。彼はまず、コポーやブレヒト等、前世代の西洋の演劇人が能から受けた影響がおもに知的レベル

¹² ロックウェル、pp.43-72

¹³ リー、p.19

¹⁴ 法政大、p.135,137

¹⁵ ウィルソンの初期の代表作『浜辺のアインシュタイン』(1976年初演)は、1992年10月に東京の天王洲アートスフィア(現銀河劇場)で上演されたが、私もこの舞台を見た。他に直接見る機会を得た舞台として、ローマ・オペラ座におけるヴェルデイのオペラ『アイダ』(2009年1月)、スポレート音楽演劇祭におけるベケット作『クラブの最後のテーブル』(2009年6月)がある。

¹⁶ ロックウェル、pp.88-90

の理解に止まったと総括したうえで、演技の基礎となる身体訓練における能の方法の有効性に注目する。

ヨーロッパと東洋との俳優の相違は、まず体のつくり方にある。(中略)
(能においては) 体を形成するものとエネルギーの使い方に非一貫的な一貫性がある、たとえば歩き方。不自然な歩き方を習慣化している。(中略)
人工的にリフォームされた体位を作ることによって、体中にエネルギーを満たすことができる。(中略)
バランスが変わることによって、瞬時にその立場が変わる。そしてそこで日常で使うエネルギーを、一遍で転換してしまう。(中略)
外界への自然な反応でないシステム、いろいろな姿勢を取る時の筋肉あり方のシステム。(中略)
シャーマンや神がかりでなく、プロの俳優が観客の注意を惹きつけるためにする行為、そこにこそ能の秘訣がある。それは生物学的なエネルギーの転換の、実証的な解決法である¹⁷。

バルバは70年代に演劇行為を存在の1つの形式と捉える「第三演劇」という概念を打ち出し、独自の身体訓練法を生み出したが、その出発点となったのは、能および東洋の演劇・舞踊に関する分析・考察だった。

次に、やはりしばしば能との関連性が指摘されるサミュエル・ベケット Samuel Beckett (1906-1989) の作品に触れておこう。

不条理劇と称される彼の作品の特徴の1つに、台詞から切り離された動作や台詞の内容と相対立する行為を指示するト書きが挙げられる。近代リアリズム演劇においては、台詞と行為は表裏一体をなすもので、両者が対立することは許されない。ところが、ベケットの作品にはしばしばこれに反する台詞とト書きが用いられる。これは、能における謡の構造に極めて類似している。

例えば、代表作『ゴドーを待ちながら』En attendant Godot, Waiting for Godot (1952, 1955) の最後の場面では、ウラジミールとエストラゴンの「じゃあ、行くか?」「ああ、行こう」という会話に続いて、「二人は動かない」というト書きが記されている¹⁷。また、『勝負の終わり』Fin de partie, Endgame (1957, 1958) 冒頭のト書きは、ハムとクロヴの歩行や動作について詳細に指示している。なお、ベケットと能の共通性については、高橋康也をはじめとして、多くの研究・考察がなされている。

最後に、能に影響を受けた2人の西洋の演劇人の言葉を挙げて結びとしたい。ブルック、コポーはそれぞれ「なにもない空間」あるいは「なにもない舞台」を演劇の原点と捉えた。それは、日常の忠実な再現を追求するあまり始原の力を見失ってしまった近代の演劇から脱却しようとの姿勢を示している。彼らの演劇観はまさしく、徹底的に簡素化された舞台において緊迫感あふれる身体表現を生み出す能の表現形式を端的に要約していると言える。

【引用・参考文献一覧】

梅若猶彦、『能楽への招待』、岩波書店、2003

太田省吾、『裸形の劇場—太田省吾演劇評論集』、而立書房、1980

¹⁷ 法政大、pp.142-151

¹⁸ 梅若、p.52

¹⁹ リー、p.240

河竹登志夫、『近代演劇の展開』、日本放送出版協会、1972

成恵卿(ソン・ヘギョン)、『西洋の夢幻能—イエイツとパウンド』、河出書房新社、1999

ベケット、サミュエル著、安堂信也他訳、『ベスト・オブ・ベケット2 勝負の終り クラブの最後のテープ』、白水社、1990

法政大学能楽研究所編、『世界の中の能 法政大学第四回国際シンポジウムの記録』、法政大学、1982

毛利三彌編著、『新訂 東西演劇の比較』、放送大学教育振興会、1994

リー、サン・キョン著、田中徳一訳、『東西演劇の出会い—能、歌舞伎の西洋演劇に与えた影響』、新読書社、1993

ロックウェル、ジョン他著、高橋康成他訳、『イメージの劇場—ロバートウィルソンの世界』、PARCO 出版局、1987

渡辺守章、『虚構の身体 演劇における神話と反神話』、中央公論社、1978

ウェブサイト

the 能ドットコム、能の海外交流、<http://www.the-noh.com/jp/oversea/index.html> (2012年11月23日現在)

鏡仙会ホームページ、<http://www.tessen.org/about> (2012年11月23日現在)