The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	外国人の目に映った能楽の明治維新 ： 海外に伝えられた能狂言のイメージ
Author(s)	Slavov, Petko
Citation	大阪大学, 2014, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/50574
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

大阪大学

博　士　論　文

題目

外国人の目に映った能楽の明治維新

―海外に伝えられた能狂言のイメージ―

提出年月　　2014 年 6 月

言語文化研究科言語社会専攻

氏名　SLAVOV PETKO SLAVOV

目次

序文 01

第１章　明治以前：能楽に触れた外国人

１.１　室町末期、江戸初期の外国人と日本芸能 04

１.２　イエズス会と能狂言 05

（ａ）　ジョアン・ロドリーゲスの『日本教会史』 05

（ｂ）『日葡辞書』と日本通信 08

（ｃ）ルイス・フロイスの『日欧文化比較』 13

１.３　イギリス人と能楽　セーリスとコックス 15

１.４　江戸初期から明治維新まで 17

１.５　結び 17

第２章　明治初期（明治元年～１４年）：　能楽と外国人の初出会い

２.１　明治初期における能楽の状況 19

２.２　日本語文献に見える能楽と外国人　―　能楽と外交関係 20

２.３　外国語文献に見える能楽 22

２.３.１　イギリス人の先駆者 22

（ａ）アルジャーノン・ミットフォード 22

（ｂ）アーネスト・サトウ 24

（ｃ）エドワード・リード 25

（ｄ）バジル・チェンバレン 26

２.３.２　ドイツとフランスに伝わった能のイメージ 29

２.４　結び 31

第３章　明治中期（明治１４年～３２年）：　紅葉館・芝能楽堂の時代

３.１　明治中期における能楽の状況：能楽堂が生まれた時代 32

３.２　紅葉館と外国人に紹介された能楽 32

３.２.１　紅葉館と外国人の接待 33

３.２.２　紅葉館・芝能楽堂と外国人に紹介された能 34

（ａ）　本館の饗応能楽 34

（ｂ）　芝能楽堂での観能 37

３.２.３　不評と誤解 41

３.３　外国人による能楽の紹介、翻訳と一般評論 44
３.４　勘違いされた能楽 50
３.５　結び 57

第４章　明治後期（明治３２年～大正元年）：研究する能楽と嗜む能楽
４.１　明治後期における能楽の状態 58
４.２　明治後期・大正における能楽とジャポニスム 58
４.３　外国人による能楽研究の黎明期：能楽紹介の２パターン 59
４.３.１　日本文学史の神殿に葬られた能楽：チェンバレンの後継者 61
（ａ）能の文学表現方法を中心に：W.G.アストン 61
（ｂ）能は「ウタヒ」である：フレデリック・ディキンズ 65
（ｃ）演劇として価値のない能：カール・フロレンツ 67
（ｄ）能は過大評価されている：ジョージ・サンソム 71
（ｅ）能は過去形の芸能である：フランシス・ブリンクリー 73
（ｆ）能は古典文学である：まとめ 77
４.３.２　能は舞台芸能である（日本伝統芸能での位置づけ） 78
（ａ）能は宗教的象徴劇である：オズマン・エドワーズ 79
（ｂ）能は古典的演劇舞踊である：マルセール・ヒンクス 82
（ｃ）能は能である：マリー・ストープス 84
（ｄ）能は舞台芸能である：まとめ 89
４.４　結び 90

結び 91

付録 94
参考文献 96

序文

現在、能楽は日本の国境を越えた文化資源として認められている。海外で広く知られるきっかけとなった出来事として、大正時代に、米国生まれの詩人エズラ・パウンドによって、アーネスト・フェノロサの手記をもとにした謡曲の英訳が出版されたことが挙げられる。その影響を受けて、アイルランド出身の劇作家で、詩人でもあるW.B.イエイツ、そして、フランスの著作家ポール・クローデルは能の表現方法を自身の演劇に取り入れ、西洋の劇作界に大きな影響を与えた。大正・昭和前期には、多くの謡曲が外国語に翻訳されるようになり、能は世界の文学界で高い地位を占めるようになった。1954 年にベニスで開催された、初の海外公演以来、能楽の海外での上演は増加し、日本独自の文化資源として高い評価を受けるようになった。そして、2001年にユネスコから「世界無形文化遺産」に指定され、日本を代表する優れた舞台芸能として世界に認められた。もっとも、西洋が初めて能楽に触れた時期は大正期以前にさかのぼるとされている。能が日本を代表する古典芸能として評価される以前に、外国人にどのように紹介され、評価されたのかということは非常に興味深い問題である。

本稿は明治期の能楽と外国人の関係に焦点を当てるが、このテーマを扱う初めての研究ではない。これまでの研究としては、外国人による能楽研究、西洋で制作された新作能、謡曲翻訳の問題、またはギリシャ演劇と能楽の比較研究などがある。しかし、外国人と能楽を中心とする多くの研究においては、明治期における西洋と能楽の交流形式の変化について取り上げられることは非常に少ない。多くの場合、先駆者の視点のみが紹介され、彼らの個人的な見解を示すことが中心となっている。その例として、芸能研究家スタンカ・チョンカ氏の研究を挙げることができる。チョンカ氏は外国人と日本古典芸能の交流というテーマを扱った論文記事を著し、明治維新から現在に至るまでの、その相互関係の概要を非常によくまとめている（チョンカ2005）。チョンカ氏が編集した『日本芸能と国際舞台』（Cionca 2000）という論集にも、能楽に接した外国の貴族のことや能楽研究の歴史が分かりやすく紹介されているが、明治期における西洋と能楽の交流状況やその全体像に関しては読み取ることができない。また、外国人と能楽の交流史では、明治期は省略されることが多く、紹介される場合でも、当時話題になった西洋人による観能の例がいくつか挙げられている程度である。アーサー・ウエイリーを研究対象にしたデグルチ氏のモノグラフ『Orienting Arthur Waley』（de Gruchy 2003）には、明治後期の能楽研究に対する優れた紹介があるが、外国人の先駆的な能楽研究者が個別に扱われ、彼らの相互関係や芸能としての能楽への関心をうかがい知ることはできない。エップシュタイン『The Stage Observed』（Eppstein 1993）も同じように、観能の記録を個別に紹介してい

る。外国人と能楽の関係を研究する日本の学者もいる。2005 年版『外国人の能楽研究』では、川村ハツエ氏が「先駆者たちが見た能楽」の中で、明治期の外国人能楽研究者のチェンバレン、アストン、サトウに焦点を当てている。

確かに、チェンバレンやアストンは能楽の文学性や表現方法を評価し、海外における能楽研究を促したこともあり、対象を彼らの能楽研究に特化することには意味がある。しかし、明治期には彼ら以外にも、能楽に触れ、海外に紹介した者が数多くおり、チェンバレンやアストン等の先駆者が、彼らの存在を知らなかったことは考えにくい。これらの能楽紹介者による影響とその状況を辿ることで、能楽研究の先駆者の歴史的意義をより鮮明に定位することが本論文の一つの目的である。

また、チェンバレンやアストン以外の紹介者たちが、日本における「外国人と能」の研究で扱われてこなかった理由の一つは、おそらく彼らの能楽に関する記述が簡略であり、誤解された側面も多いためであろう。しかし、もう一つの大きな理由として、外国語文献の多くが日本語に翻訳されていないからであるということができる。これらの日本語への未翻訳の記録を読解・分析することによって、明治期に外国人に紹介された能楽の特徴や傾向、文化資源としての能楽の活用方法、そして能に対する外国人の反応と認識をさらに明確にすることができると考えられる。本稿中の引用で、「稿者訳」としたものは先行研究では紹介されていない資料であり、そのような資料を紹介することも、本論文のもう一つの目的である。

即ち、本論文の目的は、これまでなされてきたように、明治期に西洋人が触れることができた能楽に関する記録を個別に紹介することではない。また、能楽に影響を及ぼした西洋人能楽研究家を個別に研究することでもない。能楽の紹介は、常に相互に関連しており、それらが作り上げる能楽のイメージも、一つの思想に固定されるのではなく、様々な要因によってお互いに影響を受け、常に変化するものである。そこで、本研究の目的とは、明治期における外国人に紹介された能楽の特徴を辿り、それによって当時の外国人が能楽に対して抱いた見解、および誤解と、海外に伝わった能楽のイメージについて論じることである。その中で、これまでの能楽研究では扱われていない英語・ドイツ語・フランス語による資料を紹介したい。即ち、本稿の課題とは先行研究を踏まえて、新しい資料による読解を加えた上で、明治期における西洋人と能楽の交流様式とその変化をより明確に紹介し、これまでの研究で話題になったことのない事柄を述べることである。

本稿の出発点として、能楽と外国人の交流パターンの変化をもとにした明治期の区分を提案したい。文化史では、政治的な変遷が文化の変動に大きな影響を及ぼすことが多い。能楽史において、明治維新が能楽の運命を決定づける大きな出来事だったことは言うまでもないが、明治期の 44 年間の中で、外国人と能楽の交流様式の区切りとなった出来事があるため、それらを本稿で提案する明治期の区分の境界線として

位置づけたい。明治元年から 14 年まで（1868~1881）を「明治初期」、明治 14 年から 32 年まで（1881~1899）を「明治中期」、そして明治 32 年から大正期まで（1899~1912）の間を「明治後期」として、３期の区分を設定する。「明治初期」は能楽がそれまでの江戸幕府による保護を失い危機的な状況に陥った時期から紅葉館・芝能楽堂の建設によって回復の兆しを見せた時期である。「明治中期」は紅葉館・芝能楽堂によって能楽が広く外国人に紹介された時期である。「明治後期」は 1899 年のアストンによる『日本文学史』をはじめ、外国人による多くの研究や評論が生まれた時期であり、エズラ・パウンド、W.B.イエイツが海外で能楽を大衆化した大正時代の始まりまでとした。なお、西洋と日本の交流が活発になる前の、明治期以前の外国人と能狂言の出会いについては、最初の章で紹介した。

明治期の能楽と外国人との交流を多方面にわたって紹介するため、本稿では当時の文献を概して二種類、つまり日本語文献と外国語文献に分けている。「明治初期」における外国語文献は少ないため、主に日本語文献を参照しているが、当時の新聞雑誌の記事が中心であり、それらの情報を梅若実の日記で補った。日本の新聞はなるべく原文のまま引用したが、原文を確認することができなかった箇所では、倉田喜弘編『明治の能楽』を参考にした。外国語文献は単行本と新聞雑誌によるが、単行本は稿者私物の文献、および日本の図書館、海外のデータベースでアクセスすることができる 1868 年から 1913 年までの欧米で出版された英語・フランス語・ドイツ語の文献である。参照した新聞雑誌は米国・イギリス・フランス・ドイツ・日本で出版され流布した新聞雑誌、または専門雑誌である。

本稿の中心となるのは、「外国人」と「能楽」の交流であるため、これらの語の使用を明確にする必要がある。本来、「外国人」と言う語は日本人以外の諸国人を指すが、本研究は日本と西洋の交流をテーマにしているため、ここでの「外国人」はほとんどの場合、「西洋人」の意味で用いる。また「能楽」と言う語は、明治期から能と狂言の総称として使用されているが、本稿でも時代に関係なくその意味で使用したい。ただし、明治維新以後と明治以前の能狂言を区別する必要がある時に、明治以前の能狂言に対して「猿楽」を使用することもある。また、能を文学として扱う場合に「謡曲」または「謡」を用いる。

最後に、年次の表記と引用の仕方を示しておく。本研究では、事件などの日付を基本的には西暦で表記し、便宜のため日本の元号も（　）で記述している。引用や参照文献の出版年も同様である。ただし、明治初中期の日本の新聞の引用では（明治６年に日本でグレゴリオ暦が採用されたことによって、西暦とずれが生じることもあるため）原物の年号表記を使用した。引用文内の〔　〕は稿者によるコメントや原文にもとづく補足である。

第１章　明治以前：能楽に触れた外国人

－　室町後期～江戸初期　－

１.１　室町末期、江戸初期の外国人と日本芸能

猿楽を起源として能楽が成立したのは 14 世紀とされている。能楽はその成立の過程で、早くから足利将軍家の庇護を受け、飛躍的に発展した。その後武家の式楽となってからは、将軍家のみならず、大名家からも守られ、次第に寺社の祭りや、都から離れた場所でも上演されるようになった。そして、1543 年に、ポルトガルの船が日本に来航した時には、既に 200 年近くの歴史を持っていた。また、室町末期・安土桃山時代には外国人が渡来した記録が残るが、その当時は、能が信長・秀吉を魅了し、多くの武家に嗜まれ、能楽が繁盛していた時期とされる。このような時期に、ポルトガルの航海士・イエズス会の宣教師・イギリスやオランダの商人などが、60 年間以上日本に滞在し、権力者たちと親交を深めたこともあり、彼らが能楽に触れる機会がなかったとは考えることができない。しかしながら、海外での記録として、能に関する記述は極めて乏しく、その実情は明らかにされていない。そのため、本章では当時の「外国人と能楽」の関係を少しでも探り、海外での文献の情報を以て、次の問題を明らかにしたい。まず、室町後期から江戸初期にかけて、外国人は能楽に触れたのかどうか、また触れたのであればそれはどのような状況であったか。そして、能楽に対してどのような関心を見せ、能楽に影響を与えたか、あるいは能楽から影響を受けたか。それらについて考察していきたいと思う。

イエズス会による日本教会設立より以前に、日本の舞台芸能に関する記録がポルトガル船長の報告に見られる。1547 年 12 月に書かれたホルヘ・アルバレス船長[1]の報告書に、日本と日本人についての描写があり、そこに次のような文章がある。

> いつも腰に剣をつけている男性がいて、娯楽として笛〔pifaros〕や手鼓〔tamborys〕の音楽と気晴らしの劇〔autos de follgar〕を楽しんでいる。（Pires 1907: p.59、稿者訳）

[1] イエズス会研究者チャールズ・ボクサーはこの報告の著者をホルヘ・アルバレスとしている（Boxer 1951: pp.32-36）。しかし、ポルトガル探検家のホルヘ・アルバレス船長は日本まで行かず 1521 年に没したため、別のアルバレスである可能性がある。『O Instituto』（Pires 1907）の脚注からすると、著者がフェルナオ・メンデス・ピントである可能性は高いが、本稿ではボクサーの判断を採用する。

これは武士階級の描写であることは明らかであるが、ポルトガル語で表現された楽器の「pifaros」と「tamborys」は、能楽の囃子に使われる笛と小鼓・大鼓のことではないかと想像される。また、武士が「気晴らしの劇」を見ていたと考えると、アルバレスは能狂言を鑑賞し、それを描写しようとしたとも考えることができる。日本の演劇に関するアルバレスの記録は、これのみであるが、彼が入ることが許されたのは岸壁から９マイル以内のエリアであり、その他の報告では主に薩摩の山川港の様子を描いている。この記録は、アルバレスが日本から出発しマラッカに到着した時に、フランシスコ・ザビエルに報告したものである。江戸時代以前、一般人によって書かれた唯一の日本演劇に関する記録である。

フランシスコ・ザビエルが日本に渡来し、日本における最初の教会を創立して以降、日本に関する記録はもっぱらイエズス会宣教師によって書かれた。その中に、日本の芸能、または教会祭の演劇に関する資料があるので、それを紹介したい。

１.２　イエズス会と能狂言

（ａ）　ジョアン・ロドリーゲスの『日本教会史』

日本で大きく活躍していた宣教師はポルトガル人のジョアン・ロドリーゲスである。ロドリーゲスは 16 歳のときに来日し、すぐに日本語を習得した。彼が著した『日本大文典』は、外国人にとっての最初の日本語の教科書となった。そして、ロドリーゲスは、イエズス会での教育において秀でて、イエズス会と日本の権力者との交流に欠かせない人物となった。当時の日本の上流社会と親交があったロドリーゲスは、能狂言に触れる機会があったと思われ、彼がその晩年に書いた『日本教会史』に、日本演劇に関する次のような三つの記述がある。

(1)［貴族の屋敷の説明］

また主要な座敷の前にある中庭すなわち広場には、その一方に、木造できわめて優秀な構造を持った舞台〔能舞台〕があり、そこで演劇や喜劇や幕間狂言、その他その音楽に関連したことが行われ、それによって、上演を座敷から見物している客人を楽しませる。このような舞台には、一方に役者どもが衣裳を着更える部屋〔楽屋〕と、そこからすでに上演の始まっている舞台へ出て行くのに通る路〔橋掛り〕とがある。この上演に当っては、習慣として、それぞれの幕の終りに、客人が銀とか絹の衣服とかその他貴重な贈物を役者どもに贈るが、それは演劇なり幕間狂言なり、またその道の名人が楽器を奏したことなりによって、客人を満足させたしるしとしてするのであって、

これらの者はそれで生活しているのである。演者は他の者と一緒に内庭の中央に来て贈物を受けるが、その場合きわめてうやうやしく、かつ感謝の意をあらわして贈物を持って行き、もし衣類の贈物であれば、それを背にかけて行く。その上演が大かかりなものである場合には、外部の者が入場を許されて多数参集し、貴族は縁側と座敷におり、大衆は広場の地面に莫蓙を敷いて座る。（『大航海時代叢書』I-９上 1991: pp.344-345）

(2)［都人の酒宴の余興］

都の大衆、住民はたいへん温和な性格で、甚だ礼儀正しく、きわめて接待好きである〔中略〕たとえば、野原に行って酒宴を開き、花や庭園を見て楽しみ、たがいに酒宴に招待し合い、喜劇や演劇や幕間狂言を見たり、また日本風のいろいろな歌謡を楽しむのである。（『大航海時代叢書』I-９上 1991: p.388）

(3)［都の辻などの芝居小屋］

都市の入口に当たるそれら通路の一定の場所に、小門がついた板囲いがあって、その中では、絶えず演劇、喜劇、幕間狂言が行われ、その他、昔物語を語る者がいて、それには楽器に合わせて調子をとり一定の歌をうたうことが伴っていて、この国の人にとってはたいへん楽しいものとされる。そこではいつも閉めてある小門を通って、人々は中に入り、各自で一定の銭を払うが、一幕ごとにかなりの数の観客がいるので、その役者はその銭で食事代を稼ぐ。そして、それが終わると人々は出て行き、新たに別の人々が入って来て、別の幕すなわち演劇が、それぞれの役に適して立派な絹の衣裳を着て始められ、それぞれの幕の終わりには、その方面のすぐれた役者がいるので、彼らによってきわめて機知に富んだ幕間狂言が演じられる。（『大航海時代叢書』I-９上 1991: p.389）

『日本教会史』の記述の中では、ロドリーゲスはその演劇の名称を挙げていないが、芸能に対しての記述に三箇所で同じ言葉を使っているので、おそらく同じ芸能をさしていると推定できる。原文では喜劇が「comedias」、演劇が「reprezentaçoens」、そして幕間狂言が「entremezes」として記されている。江戸初期に編集された『日葡辞書』では「能」[2]が「representar auto, ou tragedia」、「狂言」が「entremeses」とされている。「representaçoens」は演劇のみならず、一般的な

[2] 『日葡辞書』では、「猿楽」が役者、太夫を意味しているとされている。

「公演」を意味する言葉であるが、舞踊や話芸などに対しても使われていた。この語は能をさしているとは限らないが、「entremeses」が狂言に対してしか使われていないため、狂言をさしている可能性が高い。

まず、前述の(1)「貴族の屋敷の説明」を見ると、橋掛りや楽屋の描写があり、描かれているのが能舞台であることはほぼ間違いない。さらに、上演後の贈物の受け方の説明もあって、それが能役者への支給のしかたと一致するため、ロドリーゲスが能狂言のことを記していると考えることができ、そこに書かれている「reprezentaçoens」も能のことを示していると考えることができる。そうすると、この記述によると貴族が「大衆」と一緒に能狂言を見ていたことになるが、実際は江戸初期まで、武家屋敷で能楽が上演される際、庶民を入れることはめったになかった。しかし、１７世紀になると、年に一、二回、選ばれた庶民が江戸城の能舞台での観能を許さるようになった。これが所謂「町入能」の始まりであるが、慶長 12 年（1607 年）2 月 13 日に初めての町入能が催されてから、早く他の都市にも広がっていった。（1）の引用でロドリーゲスが記述した観能の様子は町入能を指していると考えられる。

(1)の引用が能狂言のことをさしていることは、ほぼ間違いないが、そこにある「演劇」（representaçoens）が能、「幕間狂言」（entremeses）が狂言をさしているとすれば、(2)と(3)の「演劇」「幕間狂言」も同じように能と狂言をさしていると考えることができる。しかし、そこはもう一つ「喜劇（comedias）」という言葉が見られる。『日葡辞書』には「喜劇」（comedias）に対応する語は見当たらないが、『中世スペイン語辞典』（Alonso, 1986）には「comedia」が結末のめでたい、所謂「ハッピーエンド」の演劇を指すと記されている。つまり、古くは「comedia」が現在の意味の笑劇ではなく、「めでたい」演劇を指していたため、「演劇」（representaçoens）と「喜劇」（comedias）の両方が、能を指しているか、または「演劇」（representaçoens）が能狂言の総称で、「喜劇」（comedias）が能を指す語として使われたというように考えられる。

これらの言葉が能狂言をさしていることは明確であっても、それが大和猿楽四座の能を指しているとは限らない。特に(2)と(3)は庶民や大衆演劇を描写しているように考えられるため、それは当時人気のあった「手猿楽」や武士の「素人猿楽」をさしているのであろう。(3)は、能狂言だけではなく、「楽器に合わせ」た「昔物語」の話芸、つまり浄瑠璃（素浄瑠璃）を思わせるような芸能の説明がなされている。当時、市内またはその周辺の辻などで独立仮舞台を設けて演じられていた芸能は遊女の芸であった。日本古典芸能の研究家高野敏夫氏によると、当時の遊女の芸能は大きく二つの種類にわかれていた。下級武士や庶民を相手にした遊女は女歌舞伎と

女浄瑠璃を演じ、上客を相手にした遊女は女猿楽を上演していた[3]。女歌舞伎は遊女達が出雲阿国から出て工夫した舞踊の催しであり、女浄瑠璃とは遊女が三味線の伴奏で語る芸であった。そして女猿楽というのは、能の四座とは関係がなく、桃山時代から人気となった普段は郊外で上演されていた素人猿楽の一種であった。

このようにロドリーゲスは庶民の芸能や女猿楽に触れる機会があったと考えられるが、彼はまた「武士教育」としての能に触れる機会もあった。『日本教会史』下巻に書かれている、「日本の学芸と技芸」の中で武士の教育に関しての記述がある。

> しかし、彼らはいっそう細部に入っていって、その学芸を細分し、さらにそれを数え上げて、二つの部類に分け、芸 ghey と能 nô という二語で言い表している。第一の芸 ghey はそれで生活を立てる職業と考えられている学芸を意味し、従ってそれ自体ではそれほど上品なものとは言えず、それらの芸の大部分の師匠たちは、それを生活の業として行っているので、あまり尊敬されていない。もっとも、高貴な領主や教養ある人々が気晴しにそれらの芸を習ったり行ったりするが、それは低級なものではない。それらの芸は七つあげられる。第一は書くことであり、能書家たることである。第二は、演劇や喜劇などを上演する際の音楽である。第三は、罐鼓または小太鼓のような小さな楽器をたたくことである。第四は、一定の節まわしや特殊な調子で物語を朗誦することで、それに合わせて一種の舞踊が行われ、彼らはそれを大いに楽しむ。（以下省略）（ジョアン・ロドリーゲス 1633 年、『大航海時代叢書』I- 9 下 1991: p.35）

以上の引用の中の、第二と第三も能に当たると思われるが、特に第四は疑いなく武士が嗜んだ能の謡と仕舞をさしている。そして、『日本大文典』に、『卒都婆小町』や『定家』などの能の作品の断片が例として挙げられていることからも、ロドリーゲスには能狂言が身近なものだったことがわかる。

（b）『日葡辞書』と日本通信

ロドリーゲスは能楽の様々な形式、つまり都の郊外で演じられた手猿楽、そして武士の素人猿楽、または仕舞、さらに貴人の屋敷で上演された四座の演能を見ることができたことが考えられるが、その記録では彼は大まかな記述しか残さず、「機知に富んだ幕間狂言」と表現した以外、その内容や主題に触れることがなかった。しかし、ロドリーゲスが属していたイエズス会の中には、能楽に関する知識を持つ

[3] 詳しくは、高野（第２巻）pp. 187-188

人がいたようである。1603 年頃出版された『日葡辞書』には、能楽に関する記述があり、特に能の専門用語についての説明が記載されていて興味深い。

Ai. アイ（間）Auai. l, ma（あはひ. または、間）に同じ. 場所、時間などの間や間隔. ¶また、演劇〔能〕における演技、すなわち、役者が衣裳をつけている合間、次に演じられるはずの事が物語られている合間の演技〔間狂言〕. ¶Aiuo yŭ. nôaiuo yŭ.（間を言ふ. または能間を言ふ）劇の間で口上を述べて、上述のような役者の役をつとめる. ¶また、Ai.（間）すなわち、suqi.（隙）用事のない、すなわち、手のあいている時.

Givtai. ヂウタイ（地謡）演劇〔能〕の際に車座にすわって謡う人々.

Nô. ノゥ（能）技能、才能、または、能力. ¶また、演劇〔能〕. ¶Nôuo suru.（能をする）演劇〔能〕、または、悲劇などをする、あるいは、演ずる.

Nôai. ノゥアイ（能間）演劇〔能〕で、これから演じられることの概略が述べられる演技.

Nôno ai. ノゥノアイ（能の間）Nôai（能間）に同じ. ある喜劇、あるいは笑劇を演ずること.

Nôixŏ. ノゥイシャゥ（能衣裳）演劇〔能〕に用いる着物.

Qiŏguen. キャゥゲン（狂言）Curŭ cotoba.（狂ふ言）幕間滑稽劇. ¶Qiŏguen yŭ, l, suru.（狂言を言ふ、または、する）幕間滑稽劇を演ずる.

Qiŏguendayŭ. キャゥゲンダユゥ（狂言太夫）幕間滑稽劇、または、笑劇を演ずる座長.

Sarugacu. サルガク（猿楽）演劇〔能〕、あるいは、笑劇〔狂言〕を演ずる人々. その人々の間における長あるいは頭を太夫（Tayŭ）と言う. ¶Sarugacuuo tçucamatçuru.（猿楽を仕る）演劇〔能〕を演ずる.

Tayŭ. タユゥ（大夫・太夫）演劇〔能〕、笑劇〔狂言〕、あるいは、踊りの師匠.

Tçuremai. ツレマイ（連舞）二人、または、それ以上の人が一緒に歌う物語歌. ¶また、二人、あるいはそれ以上の者が連れになって、扇を持って舞う舞で、演劇〔能〕の中などで行われるもの。

Vaqi. ワキ（脇）作品の演技者、すなわち、演劇〔能〕の際に、これから演じられる事について説明をするために、他の登場人物よりも先に出て来る人. ¶Vaquinô. l, vaquino nô.（脇能.または脇の能）ある演劇〔能〕、または、悲劇の物語に演じ始める最初の一幕.

Votocomai. ヲトコマイ（男舞）演劇〔能〕で、俗人の衣裳をつけた演者が舞う舞.

Vtai. ウタイ（謡）演劇〔能〕や、その他の場所で歌われる歌や詩. 例、Vtaiuo vtŏ.（謡を謡ふ）¶Vtaini fuxiuo tçuquru.（謡に節を付くる）この歌や詩に曲節をつける. ¶Vtaini xŏuosasu. （謡に声を差す）同上.

Xite. シテ（仕手）演劇〔能〕における主役者.

Xite. シテ（仕手）¶また、演劇〔能〕を演ずる太夫（Tayù）その人.

（『日葡辞書』1603 年、土井忠生 1993 による）

以上の項目から、『日葡辞書』の編者が能楽についてかなりの知識を持っていたことがわかる。当時存在していた他の芸能、つまり浄瑠璃・風流踊・田楽・白拍子などに比べると、能楽についての記述が圧倒的に多い。これは、宣教師たちが能楽を大切にしていた権力者や武士階級の回りにいたため、能楽についての知識を持つ必要に迫られたからだと考えることができる。

これまで述べたように、宣教師達は、当時の日本の芸能の種類を具体的に分類せず、「演劇」・「喜劇」・「幕間狂言」などと大雑把に称していた。宣教師達がこの「演劇」や「喜劇」に触れていた記録は様々な資料の中に見ることができる。

1588 年度のイエズス会年報に、豊臣秀吉の聚洛邸建設について次のような記述がある「いくつかの劇の上演が行われたが、その劇はこの日のため、できうる限りの華麗さと豪儀さをもって準備されたものであった」（1589 年ガスパル・コエリュ著、松田 1987 一期一巻：p.86 による）。また「関白殿は内裏一行のために、そこで盛大な祝典や宴を催し、大いなる荘厳さをもって幾度も劇の上演を行わせた」（1589 年ガスパル・コエリュ著、松田 1987 一期一巻：p.91 による）とある。さらに、1590 年度の年報に、天正遣欧少年使節の 4 人が日本に帰った時、大名有馬晴信（洗礼名ドン・プロタジオ）が「舞いや芝居に日本風の娯楽をいろいろと催して、彼らを歓迎しねぎらった」（1590 年ルイス・フロイス著、松田 1987 一期一巻：p.150 による）という記述がある。1601～1602 年度の年報にも、大名有馬晴信が司教、巡察師アレッサンドロ・ヴァリニャーノ、副管区長などを歓迎した際、ほぼ疑いなく能狂言を催したことが見える。

翌日は、豪華な衣裳と立派な仕掛を用いた面白い様々な演劇が催された。これらにはその殿の息子や兄弟まで出演した。（1607 年フェルナン・ゲレイロ編、松田 1987 一期四巻：p.103 による）

以上の演劇に「殿の息子や兄弟」が出演したことから、上演された芸能は当時武士に嗜まれていた能楽だったと考えられる。

宣教師が能狂言に触れる機会があったことはほぼ疑いないが、彼らは他の演劇舞台とも関わりを持った。イエズス会設立直後から、その神学校にヨーロッパの宗教劇から影響を受けた、イエズス会による所謂宗教演劇が、日本での布教の手立てとして上演されるようになった。1560 年から降誕祭や復活祭に際して宗教演劇が上演されるようになったことが宣教師の通信からわかる。これらの演劇の大部分は府内で行われた。1560 年降誕祭の演劇について、「演出は聖書中の種々の物語にして、これに関する日本風の歌を作りてたえず歌」っていたことが記述されており、また 1563 年にはアダムからノアにいたる物語が「日本の韻文に訳し」て上演されたと書かれている（村上 1968 上： p. 205）。しかし、最も興味深い記述は 1566 年のパードレ・ベルショール・デ・フィゲイレドの降誕祭に関する通信である。

> 日本人は演出に際し人物 figuras によりて主なる筋を示し、適当なるところは人物自ら日本語の歌にて述べ、記録の編者 escritor cronista または福音書の著者の言ふところは、他の人達これがために作りたる歌を合唱し、話の説明となり、またキリシタン等の教育となるべきことを挿入す。演出するところはわが聖教の驚嘆すべき秘義にして、異教徒等に取りて甚だ珍しく、彼等の演出に適したるものなるがゆえに、この祝日にはキリシタンのみならずキリシタンの親戚なる異教徒多数来観せり。（村上 1968 下：p.134）

これについて、歴史学者の林屋辰三郎は『古典文化の創造』の中で「この記事に見える演出を具体的にいえば、シテ・ワキ・ツレなどの人物によって主な筋を定め、韻律をもった歌詞で科白をのべ、話の説明は地謡によってすすめていくという点で、まったくの能であったことになる」と述べている（林屋 1964：p.83）。また、以上の引用より早い記述もある。1561 年付（つまり 1560 年の降誕祭）のジョアン・フェルナンデスの通信に、府内の降誕祭の演劇に関する記述がある。

> 過ぐる降誕祭のおよそ二十日前、司祭は二、三名のキリシタンに対して、降誕祭の夜、諸人が主（なるデウス）において楽しめる何らかの演劇を行うように言い、何をなすべきか決めていなかったが、司祭はそれを彼らに一任した。彼らは降誕祭の夜になると、聖書により知った事柄に関する数多くの劇を披露したが、これはデウスを賛美すべきことであった。初めにアダムの堕落と贖罪の希望を演じ、そのために教会の中央に金を塗った数個の実をつけた林檎の樹を置き、その樹の下でルシフェルがエヴァを欺いた。これは日本語の歌とともになされ、喜びの日であったにもかかわらず、大人も子供も泣かぬ者はいなかった。堕落の後、彼らは天使によって楽園より追われたが、この（劇の）内容によってさらに多くの涙を誘い、また（それを演じる）人

たちが立派で心がこもっていたため、泣かぬ者は一人としてなかった。その後、やがてアダムとエヴァはデウスが与えた衣服を着て登場し、次いで天使が現れて、贖罪の希望を彼らに与え慰めた。彼らは喜び少なからず涙を流して、歌いながら退場し、観衆を喜ばせた。〔中略〕このいっさいは一人の者が歌って唱え、他の側よりキリシタンらが応唱して彼が歌うのを助けた。（1561 年ジョアン・フェルナンデス著、松田 1987 三期一巻：p.355 による）

林屋辰三郎の考察によると、この 1560 年の劇にも、能楽の要素を見ることができる。「アダムの堕落」では、舞台になった教会の中央に作り物の「林檎の木」が置かれており、また日本語の歌も使用されていた。さらに、追放までが前場、追放の後が後場であると推定すれば、アダムとエヴァがワキ、前シテがルシフェル、後シテが天使であったことも想像できる。そして、役者とコーラスに分かれて、この演劇が描写されたとすると、能の構成にとてもよく似ていたように思える。司祭が、この演劇の準備を二、三人のキリシタンに一任していたことは明らかにされているが、それらは日本人だったと考えられ、そうなると、日本人である担当者がとても日本的な演出にしたのは当然のことであろう。

これより 25 年後のことになるが、宣教師ルイス・フロイスが編集した 1591・1592 年度の年報にも能狂言との関連を思わせるような演劇の記録がある。

（1591 年の）降誕祭にあたっては、神学校の校長は神学生たちに慰安を与え、また同時にラテン語の練習を兼ねて、降誕祭劇を日本語による幕間の余興を添えて演じさせた。彼らは大いなる気品と威厳をもって演じ、多くの（司祭）たちは涙を流すほどで、ヨーロッパでそれらの劇を見ている（司祭）たちも、この若者たちの演技という点では、ヨーロッパ人たちに何ら遜色がないと判断するほどであった。この劇は、日本人たちにも非常に好評で、彼らはまるで別世界にいるかのようだと言った。（1592 年ルイス・フロイス著、松田 1987 一期一巻：p.307 による）

以上の引用は、有馬の神学校で催された降誕祭劇のことをいっているが、それがどのようにヨーロッパのものと異なっていたか、または能楽の要素が取り入れられていたのか、今では推論できない。しかし、司祭たちも日本人もその内容に満足したことから、両者による共同の催しであった可能性があると考えられる。

以上の考察は、キリスト教の祝祭と演劇に関わる資料を引用し、それに能狂言の要素が入り込んだ可能性があるという稿者の所見であるが、キリスト教の祝祭と日本の演劇が実際に、何らかの関わりを持っていたことは明確であろう。フロイスが書いた 1585 年の年報に、有馬の聖霊降臨祭に際して、次のような記述がある。

各地より多数の人が集まった。諸儀式は荘厳に行ったが、行進は降雨のため見合せた。ただし準備した花火の仕掛はキリシタン等が催した日本風の悲劇の役に立った。（1585 年ルイス・フロイス著、村上 1969 下：p.75 による）

以上の「日本風の悲劇」とは、原文で「tragedias」となっており、『日葡辞書』の「能」の項目と一致している。さらに、1603、1604 年度の年報にも、豊前小倉において上演された、復活祭に関する演劇の記述がある。

多くの異教徒の貴人はこれを見、中でも国中の重立った人たちは、祝祭であると知ると、教会に司祭を訪ねて来て、彼らもまた我らの復活祭の祝賀を手伝いたいと言い、実際に、一日中、夜まで、彼らのいつもの音楽と様々な幕間の笑劇とをもってした。（1607 年フェルナン・ゲレイロ編、松田 1987 一期四巻：p.268 による）

「彼らのいつもの音楽と様々な幕間の笑劇」という表現から、宣教師たちが日本人の音楽や幕間の笑劇に常日頃から親しんでいたことがわかる。

（c）ルイス・フロイスの『日欧文化比較』

すでにルイス・フロイスの手によって書かれた年報をいくつか紹介したが、彼にはそれ以外の著作もある。彼が書いた『日本史』はよく知られているが、フロイスが 1585 年に著した『日本人とヨーロッパ人の風習の違いに関する論文』（Tratado sobre las Contradicciones y Diferencias de Costrumbres entre los Europeos y Japoneses）という短い論文も非常に重要とされている。その中の「日本の劇、喜劇、舞踊」の章で、日本演劇とヨーロッパ演劇を比較する次のような項目がある。

第十三章　日本の劇、喜劇、舞踊、歌および楽器について

1　われわれの劇は普通夜間に演ぜられる。日本では昼でも夜でもほとんどいつでもおこなわれる。
2　われわれの間では一人の演技者が仮面をつけてきわめて緩やかに入場する。日本では二、三人の者が素顔で、軽快に舞台に現れ、闘鶏が闘うような動作でたがいに対峙する。
3　われわれの劇は詩である。彼らのは散文である。

4　われわれの劇はよく出し物が変化に富み、新しいものが創造される。彼らのものは、始めからすべてきまりきっていて変わることがない。

5　われわれの間では悲劇でない劇が演ぜられる場合、場面を分けない。彼らはいつも場面を第一、第二、第三などと分ける。

6　われわれの劇では、登場人物は人に見られない他の建物から来る。日本人はフネ funeの幕をかけられた舞台のかげにいる

7　われわれの劇は談話によって演ぜられる。彼らのはほとんど常に歌い、または踊る。

8　われわれの間では劇の最中に騒ぐことは妨害であり、怪しからぬことであるとされている。日本では外にいる者が大きな叫び声をあげることが演技者を褒め飾ることにされている。

9　われわれの間では仮面は顎を鬚（あごひげ）から下まで蔽うている。日本のはきわめて小さく、婦人の役を演ずる場合でも下から鬚が見える。

10　われわれの場合、喜劇または悲劇を演ずる時は優美な音楽を伴うている。日本では盃状をした小太鼓（アタバリニヨ）と二本の撥（バオ）を用いる鑵鼓（アタバレ）、一本の竹の横笛（ピフアロ）である。

11　われわれの舞踊（ダンサス）では、太鼓の響につれて姿態をかえるが、歌は歌わない。日本の舞踊では必ずいつも太鼓（アタバケ）の音につれて歌う。

12　われわれの舞踏者は鈴を手にして真っ直ぐに進んで行く。日本人は手に扇をもって、いつでもまるで〔原文欠〕のように、または失った物を見つけるために地面を探しまわっている人のように歩く。

13　われわれの舞踊は昼間おこなわれる。彼らのはいつも夜おこなわれる。

14　ヨーロッパの舞踊者は脚を多く動かさなければならない。日本人の舞踊者は重々しく、しかも主に手を用いる。

〔中略〕

26　ヨーロッパでは夜の集いや、劇や、悲劇の際に、飲み食いをしないのが習わしである。日本ではこのような時に、酒と肴 sacanas を欠くことがない。

（1585 年ルイス・フロイス著、『大航海時代叢書』I-11 1991：pp.615-618 による）

以上の引用ではフロイスはヨーロッパと日本の演劇の違いについて記述したが、彼は日本の演劇の固有の名称を細かく記述しなかった。例を挙げると、同章の 21、22、23 の項目で楽器に関する記述があるが、ヨーロッパの「ヴィオラ」や「クラヴォ」のことを言い、またそれに対応する日本の楽器の説明をしているが、ヨーロッ

パの楽器の名称しかあげていない。演劇でも同じように、ヨーロッパの「autos」と「comedias」、または「tragedias」について言及し、それに対応する日本の芸能との相違点を挙げた。『日葡辞書』では、「能」は「autos」か「tragedias」と表現され、フロイスはここで能狂言のことを指したと考えられる。

1.3　イギリス人と能楽　セーリスとコックス

江戸初期の日本の舞台芸能に接したのはポルトガルから来た宣教師だけではなかった。1613 年にはイギリスの船が初めて日本にたどり着き、ジョン・セーリス船長が東インド会社の使節として来日し、ウイリアム・アダムスの協力を得て平戸に商館を設立した。セーリスの船の「ザ・クローブ」が平戸の浦に停泊した日には、平戸の「両王」、つまり松浦鎮信とその孫の松浦隆信[4]が、その船に乗船し、セーリスが二人を饗宴と音楽で歓迎した。翌日、今度は鎮信が、楽器を持った女性４人を連れて、船に戻った。女性が琵琶を弾き、歌を歌った。セーリスにとって、これが日本音楽の最初の体験となった。彼らの間には芸能的な交流関係ができ、十日後に鎮信はまた船に芸能人を連れて行った。 セーリスの手記に次のような記述がある。

> 六月二十一日　　老王が船に来た。陽気にするため、彼の婦女たちを連れて来た。これらの婦女は喜劇俳優で、予らの俳優が出演事項を立派にするため、幾通りもの、衣装を持って、都市から都市へ巡るように、島から島へと巡るのである。その外題は大部分、軍や恋や、そんなものである。これらの婦女は、ある一人の奴隷のようなもので、その人がその婦女のどれかに用のあるものの払うべき値段を決める。（1613 年ジョン・セーリス著、村川 1980：pp.124-125 による）

この描写から、老王が連れた女性が遊女だったことがわかる。江戸初期の遊女の芸能、つまり女歌舞伎などのことについては既に触れたが、セーリスが日本に渡来した頃は、その芸能が日本で広く普及し、特に商人の間に流行っていたとされている。以前紹介した高野敏夫氏の考察による「女歌舞伎」と「女猿楽」の区別が実際に起こっていたとすれば、大名自身連れて行った遊女は、女歌舞伎ではなく、女猿楽だったと考えられる。

---

[4] 当時平戸藩は隆信だったが、祖父の鎮信はその後見をしていた。セーリスはその手記で、隆信を「若王」、鎮信を「老王」と称した。セーリスは鎮信をその法名「Foine」、つまり「法印」で呼ぶ。

セーリスは東インド会社の商館を設立し、同年の終わりに母国のイギリスに帰り、平戸の商館の館長として、リチャード・コックスを現地に残した。彼は館長になる直前、コックスの代理を務め、とても印象的な演劇公演の記録を残した。

> 予らの目をひいたのは、彼らの喜劇（すなわち能）であって、俳優は両王自身をはじめ、最高の貴族及び大名たちであった。題材は彼らの王国、もしくは共和国のはじめから現在に至る間の彼らの祖先の勇敢なる行為であって、一般人民に満足を与えるため、その間にだいぶ滑稽を混えたものであった。見物人は大変であった。というのは、市中の家で贈物を持参して見物しないものは一軒もなく、また彼らの領内の村なども、同様のことをしないものは一つもなかったからである。両王は客人が貴賤を問わず飲食するのを見て帰った。彼らの音楽歌謡は（その詩と同様）、予らの耳にははなはだ荒々しいが、それでも彼らは手と足の両方で適当な拍子をとるのである。彼らの楽器を鼓 Trs で、両端が太く、中程が細く、水時計の形に似ている。彼らは一方の手でその端を打ち、他方の手でその回りを通してある紐をしめる。それで、これに伴う歌の声次第、望む通りに大小の音を出すことができる。一人は笛を奏するがみな荒々しくて、予らの耳には愉快でない。それでも、予はこれほど注意をひく演奏を見たことはかつてない。というのは、彼らがこれをなす政策ははなはだ大なるもので、キリスト教国における予らの喜劇がだんまり劇であるとはまるで違って、事実そのものであり、彼らの事柄を永久に記憶させるために、王たちが自身にそれを演ずるからである。
>
> （1613 年リチャード・コックス著、村川 1980：pp.215-216 による）

コックスが能を見たことは明らかであろうが、大名自身が参加する、町入能を見る機会を得たとは興味深い。彼の記録は回想記ではなく、日記であったため、コックスはその「彼らの祖先の勇敢なる行為」の様子について詳細に書いた。残念なことに、コックスは商館長になってから、東インド会社が 1623 年に日本から撤退するまでの間の日記に、「caboque」に関する記述はたくさん行ったが、平戸の「喜劇」や「悲劇」に関する記録は他に見あたらない。コックスの能狂言への興味が続かなかったか、またはそれを見る機会がなかったと考えられるが、彼の記録は明治以前の能楽に関して、西洋人によって書かれた最後の記録である。

１.４　江戸初期から明治維新まで

東インド会社の日本商館が 1623 年に倒産し、商人達が撤退し、約 10 年後には日本には鎖国令が出された。そして、外国人は出島に限って居住が許され日本の文化には接触することができず、その後明治期まで外国人による日本の演劇などに関する記述はほとんど見られなくなった。ドイツの医師であり博物学者でもあったエンゲルベルト・ケンペルは 1690 年から 1692 年にかけて手記を著し、そこには能に関する記述は残されなかったが、長崎の祭りに際して催された歌舞伎のような演劇については鮮明に描いた（Kaempfer 1906 Vol.2: pp.136-138）。出島の三学者の一人とされているカルル・ツンベルクも 1776 年に江戸城まで旅した往来記録の中に、歌舞伎と思われる芝居の描写を残したが、能狂言については全く触れなかった（岩生 1962）。ツンベルクはその芝居をヨーロッパのものと比べたが、嘲笑の色合いが色濃く描かれている。1826 年から 1830 年にかけて、オランダの商館長だったメイランも、演劇についての短い記述を残したが、どの演劇であるかは明確にしがたい。1860 年に訪日したジョージ・スミス司教の日記『日本での十週間』（Smith 1861）にも歌舞伎に関する記述はあるが、能狂言に触れる機会はなかったようである。

１.５　結び

これまでに紹介した現存する資料をもとにして、室町後期・江戸初期に外国人が能楽に様々な形で触れていたことが見えてきた。能狂言だと考えられる芸能との交流を見ることができる最も古い記録はイエズス会の年報・通信であるが、フロイスが『日欧文化比較』でヨーロッパの演劇と比較している芸能は能狂言である可能性が非常に高い。『日葡辞書』の中には他の芸能に比べて、能狂言に関する項目が圧倒的に多い事から推測すると、イエズス会では宣教師達が、大名達と交流するために、能に関する知識を必要としていたことがわかる。また、ロドリーゲス『日本教会史』には、貴族屋敷の能舞台での催しの描写があり、また郊外の芝居小屋で上演された辻猿楽のような芸能に関する記述もあり、さらに武士教育の一部であった謡と仕舞についても言及しており、ロドリーゲスも四座猿楽や素人猿楽など、様々な形で能楽に触れる機会があったと考えられる。しかし、この時期に能楽に触れたのはイエズス会だけではなかった。イギリス人のセーリス船長も女猿楽を見た可能性があるが、彼の代理役のコックスが、平戸で大名の主催による能楽公演を実際に見た事は確かであろう。

これらの記述からすると、意外にも外国人達が様々な形で能楽に触れる機会があったと考えられる。多くの場合それらは素人猿楽、または手猿楽であったが、武家

社会の日常生活に溶け込んでいたイエズス会の宣教師達にとっては、当然な流れであろう。キリスト教の祝祭に際して、日本人のキリシタンが能狂言に似た芸能を上演したこともあったと考えられるが、布教のために当時上演された宗教劇が能狂言からの影響を受けた事を主張する能研究者もいる。実際には、それらの演劇の関係を論じる十分な資料は現在では発見されていないが、その交流を完全に否定することもできない。

鎖国令の発令によって、日本と西洋との活発な交流は途絶えてしまった。江戸期に式楽になった能楽は、次第に権力者の庇護を受ける演劇として確固たる地位を築いたが、同時に庶民にとっては遠い存在となっていった。そのため、鎖国中に残されたドイツ人のケンペル、及びオランダ人のツンベルクやメイラン等による記録には、民間の芸能に関する記述しか見ることができない。そのため、江戸時代に能狂言は上演され続けていたにもかかわらず、明治維新までその存在は海外で知られることがなかった。

第２章　明治初期（明治元年～14 年）

－　能楽と外国人の出会い　－

２.１　明治初期における能楽の状況

明治時代は能楽にとって浮き沈みの多い転換期であった。

観阿弥・世阿弥の時代以前から、庶民は猿楽に親しみ、室町全期を通じて江戸初期まで、当時の大衆的な舞台芸能であったといっても過言ではないだろう。室町末期、江戸期に能が普及し、大和猿楽四座（江戸期の喜多流設立後は四座一流となる）が上層階級の支援を受けていたが、それ以外にしばしば貴族を相手にしていた半玄人の手猿楽、または町人を相手にした素人猿楽、辻猿楽、女猿楽などの猿楽団体も長く共存していた。室町後期、「謡（うたい）」も町人に嗜まれるようになり、武士階級だけではなく、貴賤の別なく謡曲が広く知られるようになった。しかし、1593 年（文禄 2 年）に豊臣秀吉が設定した四座保護策が能楽の保守化を推進した。その後能は、将軍家の庇護を受け、式楽になったため、町入能や勧進能を除いて一般庶民とかけ離れたものとなった。

明治維新の行政改革とともに、能楽の庇護が断たれ、大和猿楽四座一流の能役者と大夫も困難な状況に陥り、廃業をした人が多い。観世大夫清孝は徳川氏を追って駿河に行き、苦労の多い生活を送り、1874 年（明治 7 年）頃東京に帰った。金春大夫広成や喜多当主の後継者だった勝吉は経済的な困難から先祖伝来の装束・面などを失った。宝生大夫九郎の場合、能役者をやめ、そろばんを習って商人を志したがうまく行かず、後に農業を始めたことはよく知られる。観能の例を挙げると、東京で活躍していた梅若実の 1873 年（明治 6 年）演能に関して「見物は老人や、町人、上の方では公卿、大名と雑多な階級の人が、唯った二三十人来て居た計りであった」（久米 1911）。窮地に陥る一方で、能を新生日本に適応する試みがあったことも当然である。狂言鷺流では歌舞伎の要素を取り入れ、三味線伴奏の所謂吾妻能狂言を作った。しかし、この現代化された芸能は 1872～74 年（明治 5～7 年）に一時的に注目を集めたが、うまく行かず、早々に舞台から姿を消した。

こうした中、太政大臣だった岩倉具視は、欧米使節の間（1871～1873）、ヨーロッパでオペラを観察し、外国高官に見せるべき国劇が日本にも必要だと判断し、能楽振興を決めた。岩倉は、1870 年代に天皇家の興味を能へ向かわせ、自宅の舞台で演

能を催し、能舞台の建設も促進するなど、能楽の復興において重要な役割を果たした。[5]

この明治初期は、西洋による日本文化の発見の多い時期でもあり、1860–70 年代から日本は次第に、海外の新聞雑誌、エッセーや大衆文学の人気のある話題になった。この時期は、日本文化と欧米文化の活発な交流の始まりに当たるといえるが、能楽が注目されたとは言えない。西洋の興味はまだ広くて浅く、能楽に専念した研究は僅かであり、舞台芸能としての紹介もとても断片的であったからである。能楽が海外であまり知られなかったもう一つの理由は、明治初期において能楽が手の届きがたい存在であったことである。東京の公開能舞台はただ二つ、飯倉町の金剛舞台と浅草南元町の梅若能舞台であり、芝居で西洋人に人気があった猿若町から離れており、あまり外国人の目に入らなかった。外国人の研究家や訪問者が日本の演劇を雑多に紹介する試みはあった[6]が、ケンペルやツンベルクの古い手記を参照したり、芝居町の歌舞伎を中心にしたりして、能楽に触れることはめったになかった。ここでは、混乱期である明治初期に、能が外国人の前でどのように上演され、どのように把握されたかを紹介したい。

２.２　日本語文献に見える能楽と外国人　―　能楽と外交関係

岩倉具視による能楽振興計画以前から、能は一つの文化資源として、欧米の高官貴族の歓迎において欠かせないものとなっていた。1869 年（明治 2 年）7 月 29 日に、英国王子のアルフレード（エジンバラ公）が世界周遊の途中日本を訪れた。ヨーロッパ王族の訪問としては、これが日本における初めてのことであり、国賓として歓迎され、相撲・日本舞踊・手品などと並んで能も披露された。梅若実の日記に「四ツ谷御門外紀州様上屋敷ニ而イキリス国ノ王子饗応之御能。」（1869 年梅若実著、『梅若実日記』2002a：p.236 による）とあり、能は『弓八幡』『経政』『羽衣』と『小鍛冶』、狂言は『墨塗』『太刀奪』であった。また「弓八幡半能。経政初同より直ニ切ニナル。羽衣前ノ方ナシ。舞モナシ。小鍛冶半能。」とあるので、饗宴でアルフレードのために上演された番組はかなり省略された能から構成され、２時間ほどの演能であった。

1872 年（明治 5 年）にロシアのアレクセイ・アレクサンドロヴィチ公も日本を訪問し、浜御殿延遼館で能を見た。10 月 20 日の『横浜毎日』に「ロシア人饗応として浜御殿に於て能被　仰付日限は追て御達の旨役者人名左の通〔中略〕番組　春日龍神

[5] 明治の能楽史は　表章、天野文雄（1987）『岩波講座　能・狂言Ｉ　能楽の歴史』「能楽史概説（七）能楽前期―近代の能楽」（岩波書店、東京）に詳しい。
[6] 例えば：J. L. Klein (1866). *Geschichte des Drama's III.* Leipzig

宝生九郎　石橋　観世鉄之丞　舟弁慶　中村平蔵」（『横浜毎日』明治 5 年 7 月 13 日の記事）という予告が見られる。梅若実の日記に「於御浜御殿延遼館御舞台魯国親王御饗応御能被仰付。九字揃。十二字ニ始リ二字ニ相済。〔中略〕当日御急ニ付三番共半能ニ相成。」（1872 年梅若実著、『梅若実日記』2002a: pp.401-402 による）とあるので、これも省略された番組で２時間ほどのものであったことがわかる。

その翌年（1873 年）にまた賓客が訪日した。イタリアのジェノヴァ公トマソのために延遼館で日本の伝統芸能が上演された。9 月の『新聞雑誌』に「伊太利皇族プリンス、ジユツクドジエーブ氏本月一日入京即日参朝〔中略〕延遼館滞在中饗応トシテ府下有名ナル芸人等ニ命アリテ日本ノ諸技芸ヲ一観ニ供セラレ其他一切ノ待遇ハ先般魯国公子ニ準ゼリト云」（『新聞雑誌』明治 6 年 9 月第 136 号の記事）とある。『梅若実日記』にもその饗応能楽に関する項目があり、番組は能『大蛇』『夜討曽我』『舟弁慶』、狂言は『鼻取相撲』と『素袍落』だったが、この番組もみな半能だった（1873 年梅若実著、『梅若実日記』2002b：p.32 による）。

1879 年（明治 12 年）6 月にドイツ皇孫も訪日中に能を見た。この演能は根岸の前田斉泰の邸宅[7]で行われ、能は『橋弁慶』、『望月』、『吉野静』、狂言は『墨塗』、『子盗人』だった。『喜楽の友』五号に「本月七日、根岸の前田家へ独逸皇孫殿下を御招待有て三番半能を御覧に入、〔中略〕皇孫殿下はけゞんな御顔付でありしが、正三位殿は頻と舞れ度御様子で後の所に立て居られた故、役者達が内々おかしがりて居た由。」（1879 年『喜楽の友』、倉田喜弘 1994a：p.122 による）とあり、以前と同様、番組はみな半能であったことがわかる。

同年（1879 年）7 月に米国前大統領のユリシス・グラントも岩倉具視の邸宅で饗応能を観賞し、グラントの感動が国内の能楽振興に影響を与えたと考えられる。この出来事は、新聞でもうかがえるが、『梅若実日記』にも当日の番組が見られ、半能『望月』、狂言『釣狐』、能『土蜘蛛』が上演されたようである。仕舞も『花筐』、『七騎落』、『鞍馬天狗』など８曲もあり、短い時間でたくさんの演目が紹介されたことがわかる（1879 年梅若実著、『梅若実日記』2002b：p.272 による）。

以上の記録からは、明治初期に賓客のために上演された能楽の仕立ての特徴がよく見えている。これらの能楽は、貴族に紹介されたのみならず、全ては饗宴の余興として上演され、半能か省略の形だった。上演時間がうかがえる記述から判断すると、２時間を過ぎないものだった。その半能は、舞や動き（戦場面）の多い曲が紹介され、視覚・聴覚の要素が中心とされていたことがわかる。このような演出の目的は、一方で時間の節約もあっただろうが、もう一方では能楽をわかりやすく楽しく紹介し、上層階級の芸能として、欧米に評価されることだったといえよう。しかし、グラ

[7] 旧加賀藩主、かつ能愛好者の前田斉泰は 1875 年（明治 8 年）に根岸金杉村の別邸に能舞台を建てた。現在横浜能楽堂の能舞台である。

ント前大統領が能に対して興味を表した件[8]以外、賓客による評価の記録は見当たらず、外国の貴族にとって能楽は印象的ではなかったようである。

そのような無関心は、舞台芸能に対する欧米的な把握に原因があると稿者は考えている。19 世紀の前半から、欧米では余興と芸術の区別が明確になり、クラシック音楽とポピュラー音楽を同じ舞台で上演する稀な例を除いて、舞台芸能において上級と下級の識別があった。クラシック文化（オペラや正劇[9]など）は上層階級、ポピュラー文化（ミュージックホールなど）は下・中層階級のものであった（Dimaggio 1982 を参照）。1850 年代から人気になった下・中層階級向けのミュージックホールでは、食事と余興が同一空間で行われていた。それに比べて、観劇マナーは別のものだった。19 世紀後半に欧米では劇場内のマナーが確立し、作法書では「座席に座って最後まで動いたりしない」、「幕が上がっている間は、注意をもっぱら舞台へ向け、下りている間は同伴者に向ける」、「飲食物は劇場の外で取る」などのような注意が見えており、演劇を見るときは、飲食をとらず舞台に注目を向けることが規則的だった（Wells 1857、Frost 1869、Lunettes 1858）。

しかし、明治政府は能楽を正式な演劇としてではなく、饗宴の余興として上演していた。そのため、海外の賓客は能楽を集中して見るような格式高い演劇ではなく、食事の間の軽い舞踊あるいは音楽として理解し、表面的にのみ見ていたのではないだろうか。また、明治初期には、能楽が劇場のような観劇空間で上演されなかったことも、西洋人が関心を持たなかったことの要因になったと稿者は考えている。

２.３　外国語文献に見える能楽

貴族に紹介された饗応能楽の記録は全て日本の文献のみで、当時海外では周知されていなかった。しかし、イギリスの外交官・御雇外国人によって、明治初期の能楽に関する情報が欧米にも伝わっていった。ここで、それらの先駆者を紹介したい。

２.３.１　イギリス人の先駆者

（ａ）アルジャーノン・ミットフォード（Algernon Mitford）

[8] グラントによる能楽の絶賛は岩倉具視に能楽振興の計画を裏付けたと言われる。詳しくは　古川久『明治能楽史序説』わんや書店：1969 を参照。

[9] イギリスでは演劇は「正劇」と「不正劇」と二つに分かれ、正劇は検閲される真面目な演劇で上層階級のもの、不正劇は検閲されないメロドラマやコメディなどを含む中下級のものであった。

1869 年の英国王子のための能楽のことはすでに紹介したが、この演能のために英国側からも準備がなされていた。当時英国公使館の二等書記官だったアルジャーノン・ミットフォードに英文での能楽紹介と番組のあらすじ作成が壬された。その準備について、彼の回想記に次のような言葉がある。

> エジンバラ公を歓迎するため、能の特別公演が紀州侯の屋敷で行われたが、そこは宮殿を除けば江戸の中で最も贅を極めた屋敷との評判であった。このような公演を外国人が見るのは初めてであった。〔中略〕
>
> これらの上演された作品の古い詩文は、古い語呂合わせや言葉の遊びでぼやかされた、きわめて繊細な好みを多分に持っていたので、かなり難解なものだった。私は学者の助けを借りて、各演目についての梗概を用意した。（1915 年ミットフォード、『英国外交官の見た幕末維新』1998：pp.242-243 による）

エジンバラ公の２年後（1871 年）、ミットフォードは『昔の日本の物語』（Tales of Old Japan）を著したが、そこに付録として能楽公演の説明を掲載した。『昔の日本の物語』は英語圏に広く流布し[10]、海外で初めて能楽を紹介した文献として知られている。ミットフォードが能楽に精通していたとはいえないが、能楽のイメージをわかりやすく伝えようとしたことに功績がある。彼は能を「ドラマ」に分類せず、「古代オペラ」または「催し」と名付けた。また、能に関して、五番立の中から脇能・修羅能・鬘能しか取りあげず、雑能・切能には触れなかった。ミットフォードは 1869 年の公演で初めて能楽を見たと考えられるが、その描写から、能が彼の演劇観にあわなかったことは明確であろう。

> 詩歌の美しさが、舞台背景の欠乏や醜い装束と化粧によって損なわれる。例を挙げると、『羽衣』には、天女が恐ろしい面をつけており、緋色の房がついた鬘をかぶっている。羽衣自体が完全に想像力に任せられ、天の舞は不気味な叫びや悲鳴に伴われた回転や足踏みや跳躍の連鎖である。姿を消すことも、踊るダルヴィーシュ[11]の動きのような旋回に象徴される。レチタチーボの吟唱が不自然で、よい教育を受けた日本人でさえ、曲に前もって精通していない限り、筋がわかるはずがないほど理解しづらいものである。（Mitford 1871: pp.163-164 稿者訳）

---

[10] 例を挙げると：W.G. Aston の『日本文学史』、B. H. Chamberlain の『日本事物誌』や W. Griffis の『日本の信仰』などに引用が見られ、『昔の日本の物語』は 19 世紀後半、20 世紀前半によく参照された文献であることがわかる。

[11] セマーの踊りで知られているスーフィーの修道僧。

ミットフォードの評価は風刺に富んでいる。彼は能面を不自然に思ったのであろうが、ミットフォードが育ったヴィクトリア女王のイギリスでは、ドラマが栄えて、舞台上ではすでに仮面は使用されず、その代わりに化粧が広く使用されていた。さらにいうと、イギリスのドラマは既に写実主義へ向かっており、能楽の象徴的な所作はミットフォードの目で見ると演劇効果がなかったのであろう（イギリスの演劇について詳しくは Nicoll 1963:pp.200-235; Nicoll 1936: pp.141-170 を参照）。イギリス人であるミットフォードは能を文学として賞賛したが、その古典的表現方法に対して、優越感を抱いた。しかし、狂言のわかりやすい手法を気に入り、「能の古典的な厳格さが、曲の合間に紹介される「狂言」という親しみやすい喜劇によって和らげられる。〔中略〕この喜劇は鬘や面をつけずに上演され、対話が口語で行われ、音楽の伴奏がないため、幾分容易に理解できる。」（Mitford 1871: p.164 稿者訳）とある。

ミットフォードは能楽をかなりわかりやすく描いたが、彼の紹介には勘違い、または混同も見える。例を挙げると、能の舞台と楽器について次のような描写がある。

> それには、舞台装置や小道具はなく、役者と謡によって描写される。対話と謡は鼻音による叙唱となっているが、それらはハーモニカ、リュート、またドラムやその他の古典楽器の伴奏により、理解しがたい。（Mitford 1871: pp.157 稿者訳）

いうまでもなく、能には「ハーモニカ」や「リュート」はなく、ミットフォードの描写は雅楽の「笙」と「琵琶」を思わせる。ミットフォードは記憶の中では、能と舞楽を混同した可能性が高いが、次章で話題になる明治中期の諸文献にはこのような混同がしばしば見られるようになる。

（ｂ）アーネスト・サトウ（Ernest Satow）

ミットフォードは明治期において、能についての最初の記録を残し、それが広く知られるようになったが、実際は彼は能を見た最初の外国人ではなかった。アーネスト・サトウは 1862 年に来日して日本文化を研究し、日本学の開祖の一人となった。サトウはミットフォードより一年早く、1868 年（明治元年）に、飯倉町の金剛舞台で能楽を見て、その様子を日記に書いたが、その日記が 1921 年に刊行されるまで、海外で周知されなかった。サトウが見た能は『鉢木』、狂言は『伯母酒』と『末広』だったが、能を「悲劇」または「史劇」と名付けて、早くその演劇的な要素に気づいた。サトウは、その公演の様子を次のように述べた。

外国人がこういう種類の演劇を見に行ったのは、これが初めてのことだった。能は一種の悲劇あるいは史劇であり、狂言は茶番劇である。道具立てはなく、衣裳はすべて古風である。舞台は約二十四フィート四方。左手の長い通路によって、役者の出て来る楽屋と舞台がつながっている。能には二百番あるが、謡曲という原文の印刷本は、安く買いもとめることができた。それは、横笛や小太鼓の音楽、というよりむしろ不協和音の伴奏で、ゆっくり叙唱調でうたわれる。同様に古代ふうの衣裳をつけた管弦楽隊が、舞台後方の床几にかけている。〔中略〕私が一番おもしろいと思った狂言は、末広であった。〔中略〕能の方はわからなかったが、隣席の日本婦人から本を借りて文句をたどりながら、ようやく理解することができた。これは鉢ノ木であった。自分の領地を没収された佐野源左衛門が、夜中に一人の僧侶をもてなす。しかし、これに供する食物も、部屋を暖める薪もないので、彼は自分の大切な盆栽の梅、桜、松の木を切って、その枝を燃やす。この高僧は、その反礼に鎌倉の殿様を説いて、没収された佐野の土地を返してやるという筋である。その当時は、金剛大夫のほかに、観世大夫、宝生大夫、金春大夫という三人の能役者がいた。観客は侍階級の者ばかりだった。（1868 年著 1921 年版アーネスト・サトウ、『一外交官の見た明治維新』1960: pp.232-234）

サトウは客観的に自分の能楽体験を描写したが、叙唱に伴う「不協和音」という言葉遣いからすると、能の囃子を気に入らなかったことは明らかである。これは、あとにつづく能の研究者にもよく見える能の不評の一つとなる。

（ｃ）エドワード・リード（Edward Reed）

サー・エドワード・ジェームス・リードは海軍設立の途中だった明治政府の招待で、1879 年（明治 12 年）に造船専門家として訪日した。リードは日本にいたく魅了され、その結果翌 1880 年にエッセー『日本：その歴史、伝統と宗教』を出版した。リードは博識な人であり、日本の宗教心から古典文学まで日本文化の紹介を試みた。この文献に、明治後期に名を得た W. G. アストン訳の謡曲の一部も掲載されているが、リードはそれを「a short dramatic sketch」、つまり「寸劇」として紹介した。その謡曲の名は挙げられていないが、文の内容から『白楽天』の道行きに当たる断片だと考えられる。しかし、リードによる能楽紹介はこれだけではない。

リードは 1879 年 2 月 23 日に渡辺大阪府知事の邸宅で「能狂言の催し」を見たが（『郵便報知新聞』明治 12 年 3 月 1 日の記事による）、また 26 日に京都東本願寺の枳殻邸でも饗応能楽を見た。『大阪日報新聞』には次のような記事がある。

昨二十六日、西京東本願寺の枳殻邸へ英国の紳士リード氏の饗応あり〔中略〕、リード氏を中央として左側は河村海軍卿、リード氏の賢息、伊東海軍少将、森山茂氏、その右側には五代友厚、渡辺大阪府知事、国重京都府大書記官、谷口同少書記官、内外都合九名の紳士にて、全く日本料理の式を用ひ、先づ能狂言の古楽を奏し、次で座敷手品を見せしめ、最後に大阪より連れ来りし芸者を集め舞台に花柳の芸に興を添へ〔後略〕（1879 年『大阪日報』、倉田 1994a: p.115 による）

この饗応能楽の記録は、リードの『日本：その歴史、伝統と宗教』にも見られ、その演出の様子は次のようである。

舞踊と呼ばれるが、舞踊の意味を超えている音楽や演劇的な演出が、日本で最も高位な役者によって、食事と共に上演された。不思議ながら、明確に見事な歌唱や音楽、または役者のパントマイム風の動きが面白く、衣裳が華麗で、もの珍しくあったので、盃やお箸での自分のパフォーマンスよりも、舞台の方に強く引きつけられた。〔中略〕。精通の読者がいるかもしれないので、上演された所謂舞踊を列挙する － １．望月、２．石神、３．墨塗、４．土蜘蛛、５．靭猿。私の目にはこれらが全く馴染みのないものだったと認めるしかないが、読者の中には、日本の韻文にもっと精通している方もいるに違いない。（Reed 1880:pp.202-203　稿者訳）

『望月』『土蜘蛛』は、同年 8 月にグラント大統領のために上演された番組を思わせる。新聞記事からもわかるが、能狂言が合わせて五つも上演されたことから、省略した形で上演されたと考えられ、以前紹介した饗応能楽と同じ演出パターンである。リードは能楽の演劇の要素を見落とさなかったが、饗宴中の芸能が「舞踊」として紹介されたことが大事である。明治中後期に、能楽が外国人に「舞踊」として把握されるようになるが、その原因の一つは以上のような催しであると考えられる。

（ｄ）バジル・チェンバレン（Basil Hall Chamberlain）

これまで見てきたように、明治初期に能楽に注目したのはもっぱらイギリス人であった。サトウ、ミットフォードとリードの能との出会いは一時的なものだったが、バジル・チェンバレンは能楽研究に時間を費やし、英語訳までも行い、最初の外国人能楽研究家とよばれることとなった。

チェンバレンは、1873 年（明治 6 年）に御雇外国人として来日したが、最初から日本の古典文学に興味を示し、それを通じて能狂言にも出会った。彼が能をテーマにした最初の記事は、1876 年（明治 9 年）にイギリスの一流文学雑誌だった『ザ・コーンヒル・マガジン』（The Cornhill Magazine）に掲載され、広く知られるようになった。その記事は「ザ・デス・ストーン：日本人の詩劇」と題され、『殺生石』の英訳と能楽の紹介から構成される。チェンバレンもサトウと同じように飯倉町で能楽に出会ったが、催能の様子を次のように紹介した。

> 江戸の飯倉という狭く寂しい路地に、観光客が偶然入ってしまうと、右にある家々の方から騒がしい怒声が聞こえてくるかもしれない。しかし、そこにドラムを叩く音や笛の音が加わると、ほっとするだろう。西洋のほとんどの国々と同じように、日本でも血みどろの争いが廃れたので、その門の内に命をかけた争いなどはまったくない。聞こえてくる怒声は闘士ではなく役者の声である。
>
> 観光客がたどり着いた所は、一般的に劇場と呼ばれるが、実際は劇場ではない。ここにいる役者に向かってそこを劇場と呼ぶこと以上の失礼はない。それは劇場ではなく能舞台だからだ　–　芸能の中で最高の地位にあるこの中世の叙情詩劇が上演される場所である。その観客もほとんど上層階級である。観客は少なく、100 人にも及ばないが、その中に庶民の顔を見かけることはない。なぜなら、日本古典文学の伝統を守ったのはもっぱら貴族であるからだ。そのため、一般の興味から離れ、口語と全く違う難しい言葉で語られ、舞台装置や小道具のない形式で上演されるこの演劇を鑑賞する権利があるのは貴族のみである。ついたばかりの英国観光客とほぼ同様、庶民にも理解することができない。（Chamberlain 1876: p.479 稿者訳）

この時代に外国人が饗応の能楽にしか触れていなかったことを考えると、チェンバレンは実に例外的な存在であった。その紹介も能楽の表面を貫く視点を表している。この能楽紹介は 1877 年 2 月 24 日に、英訳抜きの形で米国の『ニューヨーク・タイムズ』にも掲載され、多くのアメリカ人に能楽の存在を周知させた。

チェンバレンは能楽に精通し、その文学性と古典の威厳を賞賛したが、囃子に関してヨーロッパの優越を唱えざるを得なかった。

> ところが、音楽は同じように賞賛することはできない。西洋の偉大な作曲家の神秘的なハーモニーを聞き慣れた耳には、拷問にかけんばかりの体験である。この忌まわしいかき鳴らしや猫の鳴き声のような音がたくさんあるが、幸いにこれは主に間奏や舞踊の伴奏として演奏される。その間、ヨーロッパの観

客はおそらく、舞台上の出来事よりも、お箸の方に注意を向け、合唱隊の謡を味わうことが出来る。（Chamberlain 1876: p.481 稿者訳）

囃子に対するこの不評にもかかわらず、チェンバレンは熱心な能愛好者だった。そのようなことは、イギリス紀行作家だったイサベラ・バード（Isabella Bird）の日本旅行記『日本奥地紀行』からもわかる。1878 年（明治 11 年）に改築された新富座の新開場式で上演された『石橋』に関して次のように述べた。

コーンヒル・マガジンで 1876 年 10 月号の、この芸能をテーマにした記事の筆者であるチェンバレン氏が、この古代叙情詩劇に対して私に関心を持たせようとした。しかし、彼の説明や衣裳の美しさ、そして役者の古典的な威厳が見受けられたにもかかわらず、私は非常に退屈に感じた。そのかき鳴らしや猫の鳴き声のような叫び、そして伝統的な気取りを伴った足踏みが、よそ者を大いに腹立たせるのである。（Bird 1881: p.63 稿者訳）

チェンバレンはまた、日本アジア協会報の多作の投稿者だった。1877 年（明治 10 年）の会報の「日本詩歌に見える掛詞と枕詞の使用について」（Chamberlain 1877:p.87）では謡曲の文学的な特徴を中心に述べており、翌年の会報にも、狂言を中心とした「滑稽劇の中世口語について」と題された記事がある。

1880 年（明治 13 年）にチェンバレンは最初の翻訳集『日本人の古典詩歌』を刊行し、中に能の『羽衣』『殺生石』『邯鄲』と『仲光』、狂言の『骨皮』と『座禅』を載せている。能楽の説明は、『ザ・コーンヒル・マガジン』の繰り返しが多い。能楽を「詩劇」と名付けたのはチェンバレンが初めてであるが、それはヨーロッパで「詩劇」と称される古典ギリシャ演劇と比較したからであろう。実際は、『日本人の古典詩歌』の能楽紹介には、古典ギリシャ演劇の研究を思わせる半分歴史的・半分文学的なアプローチが見え、「芸術の発展において、能とギリシャ演劇の共通点は、言及する必要がないほど、明確である」とチェンバレンは主張した。この文脈においては、チェンバレンは日本の舞台芸能の発展を「叙情詩」から「演劇」への動きとして紹介した。発展の初期には、叙情の多い、舞台装置や動きの少ない能が生まれ、後期には舞台装置や所作の多い能が現れたという私説を提案し、後者をやや否定的に描写している。チェンバレンは能の文学的価値、古典的威厳、舞台の殺風景さを好意的に描写したが、その音楽は最後まで認めなかった。「残念なことにも伴奏される音楽には同じように賞賛の言葉を述べられない。各曲の終わりの頃に、主役が舞う舞は、西洋の観客にとっては退屈でつまらない。」（1880 年 B・H・チェンバレン著、『日本人の古典詩歌』1987:pp.38-39 による）という見解で能の説明を締めくくる。

1891 年にチェンバレンは能を中心にした記事を、『日本事物誌』に載せた。以前の記述の繰り返しが多いが、『日本人の古典詩歌』よりはっきりしたギリシャ劇との比較が目立ち、ヨーロッパ演劇論の三一致[12]に関する記述も見えている。

２.３.２　ドイツとフランスに伝わった能のイメージ

ミットフォードの『昔の日本の物語』は早く注目を集め、1875 年にドイツ語に翻訳されたが、その影響はドイツ語翻訳以前にも見える。ドイツ人のエフェミア・フォン・クドリャフスキ（Euphemia Von Kudriaffsky）が、1874 年のエッセー『日本についての四講義』の中で日本演劇を紹介している。クドリャフスキは日本を訪問したことがなく、その講義は日本文化に関する文献のまとめと、1873 年のウイーン万国博覧会の日本館で見たことから構成される。能の説明にはミットフォードの言葉を自分の意見として紹介していることが多い。ミットフォードの『羽衣』の説明を引いた後に、次のように述べている。

> 今年の秋にミュンヘンで、既述の日本収集品を詳細に吟味した時、舞台関係の多くの絵の間に、二箇所に描かれた同じ女性の姿に気づいた。一つは後ろになびく日本の衣裳で、もう一つは羽衣を着、髪や手に花があった。面と鬘がなかったが、間違いなくこの絵は上記のドラマを描いたものである。
>
> 在ウイーンの日本大使の官邸で催された楽劇の中に、この話が特殊な歌を詠唱する歌い手によって語られ、もう一人が全体の場面を無言の舞踊で表現しようとしていた。最後は、用意されていた花瓶から花を出し、扇に置いて、それを観客の前に散らせた。（Kudriaffsky 1874:pp.90-91 稿者訳）

このようにクドリャフスキは、自分が「能の舞」として把握した催しを描写しているが、その様子は日本舞踊を思わせる。能と日本舞踊が混同される多くの例は第３章で扱うが、能が舞であるという認識は、この時代から明治末期まで多くの海外文献に見られる。その理由の一つに、以前触れたように、能楽はこの明治初期に省略した形で「舞」として紹介されていたからであろう。

---

[12] 演劇における時間・場所・筋立の三つの一致。アリストテレスの『詩学』に「筋立」の一致が見え、中世ヨーロッパの作家によって発展させ、１８世紀フランスを中心として、その新古典主義において劇作の基準となった。劇作の基準として１９世紀のロマンチシズムに破れるが、演劇論において評価基準の一つとして後の時代に残った。詳細は本稿第４章に述べる。

フランスの新聞雑誌には、日本の舞台芸能に関する記述が見当たらないが、ミットフォードのおかげで能楽が知られるようになった。フランス人のアレキサンダー・クラウス（Alexander Kraus）は『日本の音楽』（Kraus 1879:pp.22-23）というエッセーで、能を紹介している。この能楽紹介では出典を提示していないものの、ミットフォードを参照していることは明らかである。クラウスは能には３種類しか無いと述べているが、それはミットフォードの著作『昔の日本の物語』と共通し、また、能の歴史や面の説明もミットフォードと一致している。しかし、実際の体験を描写していないためか、クラウスはミットフォードより個人評価のない説明を残し、能楽をより客観的に描いた。

同年出版の注目すべきもう一つの文献は、フレデリック・リョブランク・ジュ・ベルネ（Frederic LeBlanc du Vernet）の著作であると考えられる、匿名の『芸術と文学の日本』である。作者の経歴が不詳であり、日本文学史などに多少誤解はあるが、1878 年のパリ万国博覧会でジャポニスムがますます拡がったフランスでは、人気のあった文献であったと考えられる。日本の舞台芸能の章は歌舞伎に集中するが、能楽の説明もあり、次のように紹介されている。

> 「能」というものは、神秘劇に類して、オペラやバレエに似た長い詩的な叙唱である。宗教的な主題が多く、地謡が詠唱している間、役者がリズミカルな踊りを舞いながら、神秘的でわかりにくい概念や筋を解説している。オーケストラは、断続的ながら魅力のある強烈な嘆声、巨大な悲嘆のような憂鬱なうめき声を上げ、それは説明できないほど夢中にさせるもので、重々しい聖なるオラトリオに聞こえる。「能」は、他の聖なる舞踊と音楽と同じように、不可解ながらも見る人を感動させる芸能である。概して、最も客観的な芸能である音楽が引き出そうとする感情の普遍性は、［能の］音楽に強調されている。瞑想や無関心の美的な平静を最もよく表現する芸能である。この「能」は、大名の屋敷で上演され、壮麗なる大名とともに姿を消し、現在は帝の「内裏」でしか見られない芸能である。（Anonyme 1879：pp.45-46　稿者訳）

筆者が実際に能を観察したような描写のようであるが、そうであるとすれば、どのような状況で観能したかということが、文中にうかがえないことが不審である。また、そうではないとしても、これまで紹介した文献に似たような描写は見えない。不明な点の多い記述であるが、能の客観的な描写ではなく、能から受けた印象を中心とし、当時パリで繁盛していた印象派的なアプローチで、当時の能楽に関する記述の中で、独特なものである。

２.４　結び

以上によって、明治初期における西洋人の能楽との交流の全体像が見えてきた。当時、海外に渡った能楽の情報は少なく、能楽は主にイギリス人によって欧米で紹介された。その中でもチェンバレンの能楽研究は広く知られており、彼は能楽を魅力的な古典文学として研究した。彼の能楽紹介はバードも参照し、英語圏で早くから日本古典文学の研究者として名声を得ることとなった。リードの記述も簡潔でありながら、そこから当時の能楽紹介の様子をうかがい知ることができる。しかし、この時期に最もよく参照された文献はミットフォード『昔の日本の物語』である。最も早い時期に出版された 1871 年のミットフォードによる能楽紹介は、ドイツやフランスでも参照されるようになり、能楽に関する知識が西欧で普及するのに貢献したといえる。

明治初期における外国語文献は少ないため、海外での能楽の紹介のされ方については、もっぱら日本文献でうかがうことになる。岩倉使節以前も、能楽は外交の手段として、訪日中の欧米の貴族のために上演されていた。新聞記事や『梅若実日記』から、当時能楽を観覧した外国人は皆貴族や上層階級だったことがわかる。そこから、海外の賓客のために上演された能楽の大きな特徴を二つ見ることができる。その一つは、能楽は全て饗宴の余興として外国人に紹介されたということである。そしてもう一つの特徴は、能楽は皆半能か省略した形で上演されていたことである。この所謂「饗応の能楽」の様子は、リード『日本：その歴史、伝統と宗教』の中にも記載されている。能楽のそのような紹介のされ方の原因の一つは時間を短縮するためだったと考えられるが、外国人のために魅力的に見せようという意図があったことも否定することができない。明治政府の目的は、まず能楽により賓客を楽しく接待することであったが、能が貴族のための芸能として外国のエリート達に認知され、新生日本でその存在を保証することが、第二の目的であったと考えられる。しかし、グラント大統領以外は能楽に関心を示さず、それは明治政府が能楽を正式な演劇としてではなく、饗宴の余興としてのみ紹介したからだと考えられる。同時に、能が省略され、舞や動きの多い部分の形でのみ紹介されたため、海外に能楽は「演劇」ではなく「舞」であるというイメージが伝わっていった。饗応の能楽を見たミットフォードとリードは能の演劇的要素に気がついたにも拘らず、彼らの記述には、能の説明に関して「古代オペラ」、「寸劇」、「舞踊」という言葉が使われており、当時の外国人が受けた能楽に対する印象をうかがい知ることができる。明治中後期には、「能の舞」という言葉が頻繁に広く使用されるようになるが、本章で見たように、明治初期に能楽が「舞」として紹介されたことがその大きな原因の一つと考えられる。

第３章　明治中期（明治 14 年～32 年）

－　紅葉館・芝能楽堂の時代　－

３.１　明治中期における能楽の状況：能楽堂が生まれた時代

近代能楽の歴史では、1881 年（明治 14 年）に設立された芝能楽堂（当初「能楽社」）の出現が最も重要な出来事とされている。本来、能舞台は野外に置かれていたが、この芝能楽堂は歌舞伎舞台や西洋劇場のように、能舞台と客席を同じ屋根の下に取り入れた。設立されて間もなく、芝能楽堂は四座一流の家元や代表的な役者が定期的に出演できる空間となった。

1880 年代には役者の移動が続いたが、日本全国に能楽勃興の気運が見られるようになった。金春流では熊本の桜間伴馬、奈良の金春広成など、多くの役者が上京した。中断していた喜多流も、1882 年（明治 15 年）に当時９歳だった喜多六平太（当時は喜多千代造）が受け継いだ。大阪では翠柳館や橋岡家の能舞台が建設され、関西にも能楽が復活しはじめた。京都では 1883 年（明治 16 年）に片山晋三が能舞台を建て、観世清孝とともに舞台開きをし、所謂「月並能」を催し、２年後上京し、芝能楽堂で演能をした。

この芝能楽堂は能楽の歴史では革命的な施設であった。「革命的」というのはもちろん、この舞台が後援者団体を中心として能楽界（主に役者の経済事情）を安定させるような役割を果たしたということであるが、演能に対して西洋演劇的でありながら、日本の伝統を守った空間ができたこともとても重要であろう。これにより日本人の観能意識も変わり、外国人観客にもより身近な環境で能を紹介したことは当然であろう。芝能楽堂、そして隣接する紅葉館を通して、外国人の能楽との出会いを見ていきたい。

３.２　紅葉館と外国人に紹介された能楽

西洋文化との接触により、明治時代は、日本の政治や思想、教育において、歴史上最も革命的な時期であったとされている。1883 年に外国人の賓客の接待を目的とした社交施設鹿鳴館が建設され、それが非常に人気を集め、話題になった。鹿鳴館を建設したのは当時の外務大臣井上馨であり、日本の欧化政策に基づき、貴人や外国使節を欧米風の社交施設で接待し、日本が欧米に比べて文明的に劣っていないことを証明するのがその主な目的であった。しかし、明治時代には日本の欧化と同時

に、欧米の日本化と呼ばれるような過程も始まった。それは、日本が選択的に文化資源を用いて西洋の好奇心を満たそうとし、結果的にジャポニスムに至ったと稿者は考えているが、ここは一例として、紅葉館という社交施設で接待され、初めてここで紹介する能楽に触れた外国人の手記を通じて、欧米に渡った能のイメージの今まで知られていなかった一面を紹介したい。

鹿鳴館に比べて、紅葉館の存在は現代あまり知られておらず、先行研究も少ない 。創立者の岩橋轍輔、子安峻と小野義真の三氏が 1880 年（明治 13 年）5 月に、東京府知事に「芝公園地拝借願」を提出し、同年 12 月に許可を得た。承認後に提出した「紅葉館創立諸言並館則」には「衆人便宜ノ為メ、外国倶楽府ノ体裁ヲ斟酌シ、勉メテ猥雑ヲ避ケ極メテ過厳ニ渉ラス、集会談話ヲ恣ニシ、共遊歓楽ヲ尽スヘキノ一場トス」とあり、海外のクラブの概念がこの社交施設の中心となった。しかし、この「外国倶楽部」は、鹿鳴館と違い、和風の形 をとった。紅葉館は会員制度をとり、その様子は『新撰東京名所圖會　第七編』に、

> 明治十四年の新築にして貴顕紳士の集会所たり、高尚優美を旨とし虹染鴛瓦の華を極めぬ、日本造にして野辺地尚義氏之が幹事たり、明治二十二年新館を増築す、全坪数、千九百六十余坪明治二十六年合資会社と為る、株主十三人。（新撰東京名所圖會 1897）

と同書の出版年 1897 年（明治 30 年）までの状態が記されている。紅葉館は海外のクラブハウスをモデルとし、その形態を和風建築にし、接待や料理を京風にした。1881 年（明治 14 年）2 月 15 日に主幹を野辺地尚義にして、芝公園紅葉館が営業を始めた。このように、鹿鳴館より二年早く建設された紅葉館は、日本人の上層階級の接待を目的としたが、間もなく外国人も観光で訪れる場所になり、1945 年に空襲で焼失するまで国際的エリートの集会場として利用された。

明治期には、欧米の旅行者が多く、日本の文化・歴史・政治・未来などをテーマにして、その経験を旅行記やエッセイで述べた人が少なくない。それらの文献は、欧米において日本のイメージを作りあげたが、その中には紅葉館を巡る記述もある。そうした文献に見える紅葉館および外国人と能楽の関係に注目したい。

３.２.１　紅葉館と外国人の接待

紅葉館は経営に何度か変更があったが、1945 年まで盛んに活動を行っており、和風の社交施設として外国人に日本の風習を紹介する役割も果たしていた。名称通りに、紅葉館内部は和風の季節感を表す紅葉の模様で装飾されていた。料理が最も伝

統的な京都風のもので、女給も上品な舞妓であったため、外国人を接待する重要な施設となった。開業一ヶ月も経たないうちに、紅葉館は外国からの初の賓客を迎えた。ハワイ皇帝、カラカウア王が日本での表敬訪問の一つのイベントとして、1881年（明治 14 年）3 月 13 日に紅葉館を訪れた。その後、紅葉館は次第に外国人の間で流行るようになり、いち早く記録されたものとしては『キーリングの日本ガイドブック』に「芝の増上寺から、西へ徒歩十分くらいのところに、紅葉館が位置している。丘の上に立っており、美しい並木道に囲まれているため、大勢の人を惹き付ける。」（Keeling 1890: p.60、稿者訳）という記述がある。19 世紀末には、紅葉館は外国人の間ではかなり人気があったようであり、通称「メイプルクラブ」として知られるようになった。紅葉館での宴会に招かれ、それを日記や旅行記の形で残した政治家や文化人が大勢いた。記者のヘンリ・ノーマン（Henry Norman）は、その『現実の日本』（Norman 1892: p.232）で紅葉館を紹介し、ベルギー大使だったアルベール・ダネタン（Albert D'Anethan）の日記にも紅葉館で催された外交団婦人のための宴会の記述がある（D'Anethan 1894：p.74-75）。旅行記作家として名を得たダグラス・スレードン（Douglas Sladen）も、広く流布して日本のイメージを大衆化した『在宅の日本人』、『日本の不思議な事』と『さらなる日本の不思議な事』（Sladen 1892、1903、1904）で紅葉館で行われた博聞社という出版社の宴会を描写した。スレードンの訪問以後、紅葉館で宴会とその余興を楽しんだ文化人が増えた。例をあげると、カテリン・バクスター（Katharine Baxter）は『竹の国にて』（Baxter 1895:p.151-163）、アンナ・ハーツホーン（Anna Hartshorne）は『日本とその国民』（Hartshorne 1902：p.140）、ジェイコブ・シフ（Jacob Schiff）は『日本までの我々の旅』（Schiff 1906）で、紅葉館の豪華な饗宴と余興を好意的に描いている。

３.２.２　紅葉館・芝能楽堂と外国人に紹介された能

以上から、紅葉館が外国人の間で観光スポットとして人気があったことがうかがわれるが、外国人が紅葉館で見た能楽の資料を紹介し、そこに見える明治期の能楽紹介とそれに対する外国人の理解を明らかにしたい。

（ａ）　本館の饗応能楽

紅葉館と芝能楽堂は隣り合わせで、当初経営も一緒であり、互いに影響を与えていた。この相互関係のため、芝能楽堂の能役者が紅葉館本館でも、宴会に際して饗

応能楽を上演することがあった。例を挙げると、1882 年（明治 15 年）3 月の読売新聞社の宴会、

> 日就社の社長子安君は同社の宴会を芝紅葉館に開かれ、社員の外二三の新聞社長、記者、及び投書家諸君を招かれ、能狂言の余興もあつて盛んなる催しなりしと。（1882 年『東京絵入』、倉田 1994a: p.205 による）

また、1883 年（明治 16 年）の陸奥宗光の祝宴に際して能狂言が上演されたようである。

> 陸奥氏の祝宴　〔前略〕芝紅葉館にて開かれし陸奥氏の祝宴は午後二時より追々来賓の入来ありて四時頃には全く人数も揃ひたれば一同坐に就き酒一行するに及びて予て設けたる能狂言を催ふさる其番組は加茂熊坂融にて狂言は墨塗悪太郎三人片輪なりしが総ての役者ども何れも堪能の上手なれば人々興に入らざるはなし（『東京日日新聞』明治 16 年 2 月 3 日の記事による）

ここから、紅葉館の宴会で余興として能楽が上演されたことがわかるが、外国人の接待に際しても伝統的な日本料理の体験と併せて、能楽も紹介されていたようである。1881 年（明治 14 年）にハワイ皇帝カラカウアが紅葉館で歓迎されたが、同年 3 月 16 日の『東京日日新聞』の記事から、その余興として能『紅葉狩』と『猩々』が上演されたことがわかる。

> 紅葉館の御宴　去る十三日紅葉館にて布哇帝を饗応し奉りし〔中略〕午後三時ごろ帝には館に成らせ給ふ御同伴は東伏見の宮にて〔中略〕併せて廿名ばかりなりき」梅若実の連中が舞ひたる紅葉狩、猩々の二番の能は兼て其の趣意がらを英文に書きて帝の御覧に入れ置きたるをもて帝には謡曲の詞こそ解し給はね其の事柄はしかじかと悟り給へば御眼を離さず篤と御覧ありて折々奥に入らせ給ひぬげにこの能は日本の古風を存せしものか何と無く立ち舞ふさまの気高く見ゆるものかなと賞し給ひぬ〔中略〕又梅若の連中が麻上下にて居並び代る代るに仕舞を御覧に入れたるに其舞の凛然として勇気を帯び立ち振舞の活発なるは深く御心に叶ひたりけん実に実にこれぞ武士の舞ならめ面白し面白しと幾度びか御意ありて其終る毎に御手を拍ちて賞し給ひき」（『東京日日新聞』明治 14 年 3 月 16 日の記事による）

前章に見たように、カラカウア王以前も、外国の賓客のために饗応の能楽がもよおされていた。1869 年（明治 2 年）イギリスのエジンバラ公観能をはじめ、明治初期から外国の貴族や外交官に能楽が饗宴の余興として紹介されていた。このような能楽の紹介は、能楽を西洋のオペラに匹敵する舞台芸能として推進すべく岩倉具視による能楽振興計画の一部として、明治の国策の一つとして把握できる。以前の饗応能楽は延遼館か華族の邸宅付属の能舞台で催されていたが、和風社交施設で披露されるのは紅葉館が初めてであった。能楽が紅葉館の饗宴の余興として上演されていたことは、他の記録からもわかる。ハワイ王が訪日した同年の 5 月にも、紅葉館で行われた宴会に際して能が計画された。

> 来る廿日芝の紅葉館にて米人某へ饗応の為めに催ふす能番組は（船弁慶）梅若実（土蜘）観世鉄之丞狂言は（靫猿）（『郵便報知新聞』明治 14 年 5 月 18 日の記事による）

帝国大学において動物学の教授であったエドワード・モース（Edward Morse）の日記『日本その日その日』にも、本館での晩餐の後で催された狂言に関する記述がある。

> 六月十五日。ネットウ、チャプリン、ホウトンの諸教授を送る晩餐会に出席した。この会は、芝公園に新しく建てられた紅葉館という、日本人の倶楽部に属する家で行われた。〔中略〕晩餐は、よい日本の正餐がすべてそうである如く、素晴らしいものであった。食事なかばに、古い日本の喜劇が演じられたが、その一つは、一人の男が蚊の幽霊と争闘するものだった。（1917 年モース著、『日本その日その日』1972：p.45 による）

この宴会は 1882 年（明治 15 年）6 月 15 日の記述に記されている。蚊の幽霊と戦う人の演技は狂言の『蚊相撲』であろうと考えられる。その後、紅葉館で余興として催された能狂言の記述はしばらく見当たらなくなるが、1898 年（明治 31 年）4 月 28 日の『朝日新聞』に、シカゴ万博総裁だったハルロー・ヒギンボサム（Harlow Higginbotham）が紅葉館で饗応を受けたことが報道された。

> 外客饗応　□[?]にシカゴ万国博覧会総裁たりしヒツギンボサム氏は婦人及び令嬢と共に本邦に来遊し目下帝国ホテルに滞在中なるを以て京浜間の紳商数十名は一昨日午後四時より同氏を芝区紅葉館に招き純粋なる日本風の饗応を為し主人は総て袴羽織を着し同館の茶室に於いて薄茶手前などあり余興には日本能楽

三曲手品手踊等あり同氏は頗る満足せしよし又当日は井上蔵相も早川秘書官と共に相客として出席したりと。（『朝日新聞』明治 31 年 4 月 28 日の記事による）

能楽が三曲や手品と一緒に上演されたことは、前章リードが体験した饗応と一致する演出であるが、中期には能楽はまだ饗宴の余興として捉えられていた。

概して、宴会とは普段公開されないプライベートな催しが多いものである。公式訪問ではないかぎり、一般的に新聞雑誌に掲載されないことは当然なことであろう。にもかかわらず、以上の例から、明治初期からあった饗応の能楽が、中期にも紅葉館で外国人接待の際に上演されることがあったことがわかる。

（b） 芝能楽堂での観能

前章で岩倉具視の能楽振興の活動に触れたが、彼の業績に追加すべきものは、芝能楽堂の設立の後援である。岩倉は、華族の九条道孝、前田斉泰、池田茂政、坊城俊政、藤堂高潔、前田利鬯の六名を発起人として、能楽保護の組織を促し、社員 60 数名とともに 1881 年（明治 14 年）4 月に紅葉館の建設に連動する形で「能楽社」を設立した。能楽社は 1890 年（明治 23 年）に組織の改変により「能楽堂」と改名された後、1896 年（明治 29 年）に組織がさらに変わり、「能楽会」と改名されたが、一般的に「芝能楽堂」および「紅葉館舞台」として知られていた。

規則の第一条に「能楽社設立ノ主意ハ能楽ノ芸道ヲ維持シ永ク公衆ノ歓娯ニ供スル為メ其演技場ヲ設ケ益々其技ニ爛熟セシムルニ在リ」（1881 年「能楽社規則」、池内 1926: p.97 による）とあり、能楽の振興がその究極の目標であった。三日にわたって開会式を行い、初日のメインゲストは英照皇太后であり、二日目は華族の観覧を中心とし、最終日は一般客のために切符を売って催したのである。この開会のときの公演が明治能楽史の中の瓦解時代から勃興時代への転機とされている（詳細は　横山 2003：pp. 128~143）。能楽社は定期的に能楽公演を開催していたが、その催しはいくつかの種類、つまり行啓能・華族能・社員能・楽師催能・臨時能に分かれていた。行啓能は皇太后宮や皇后宮を中心とし、華族能も貴族などを観客とした催しである。社員能は、能楽社社員を中心としたが、意外に人が集まらず経済的に厳しかった。楽師催能は、文字通りの能楽師主催の能で、能楽社はただ舞台を貸す形式の催能であったが、当初の能楽師はなかなか社会的勢力が弱く、これも経済的に厳しかったらしい。臨時能とは団体が主催した能で、能楽社には世話がかからない催しであった。能楽社は 1882 年（明治 15 年）から観能会を設け、定期会員を募集したが、舞台料金以外の収入源がなく、経済的な問題が少なくなかった。1883

年（明治 16 年）、能の保護を推進していた岩倉具視の死去により、能楽社は大きな味方を失った。そのような状況であるにもかかわらず、一年の上演回数を見ると、1881 年は 24 回、1882 年は 29 回、1883 年は 31 回、1884 年は 26 回と、かなり活発な活動を行っていた。しかし、能楽社主催の能が思うように行かず、1884 年（明治 17 年）に規約が改正され、毎月会員能を一度、能楽師催能も一度することに定められたが、1885 年（明治 18 年）から一年の演能回数が 20 回を下回り、後年の解散近くなると 10 回を下回った。1890 年（明治 23 年）には、能楽社の組織変更があり、能楽社が能楽堂と改名された。その時、取締の飯田巽が能楽堂の規約を改正し、宮内大臣土方久元を会頭、九条道孝を副会頭として、能楽会の基礎を確立し、1896 年（明治 29 年）に能楽堂を能楽会に引き渡した（詳しくは　池内 1926 下巻：pp.103-109）。

設立後、能楽会は能楽の維持に力を入れ、能楽界での活動が活発になった。梅若実が演能を活発に行い、喜多、宝生、観世の家元の上演活動もある程度安定した。新小川町舞台をはじめ、能舞台がいくつか新築された。能楽会付属の芝能楽堂は次第に使われなくなり、1903 年（明治 36 年）にその舞台が靖国神社に寄付され、芝能楽堂は解体した。

先ほど紹介した外国人による日本訪問記からも分かるように、紅葉館が必見のスポットとなり、芝能楽堂もその一部として見なされたおかげで、能楽も外国人に知られるようになった。ダグラス・スレードンやエリザ・シドモア（Eliza Scidmore）など、当時の外国人の旅行記を見ると、メイプルクラブこと紅葉館で「能の舞」が見られるという噂が、外国人の間で広がったことがわかる。『キーリングの日本ガイドブック』にその様子がうかがわれる。

> 紅葉館は花園に仕切られた隣り合わせの二つの建物から構成されている。
>
> 一つノラクド〔能楽堂〕は日本のオペラミュージックと能の舞を専門にしており、観客に古代日本を紹介している。役者は皆現代中国を装った装束を纏っている。舞台はさほど大きくはないが、太古の趣で建立されている。舞台の床下には、大きな土器があり、役者が舞台を踏んだとき、不思議にも、幾分楽しい音が響いてくる。壁に漆喰は塗られておらず、松や鶴の絵で装飾されている。
>
> 催しは毎週行われ、前列への入場料金は３０銭であった。
>
> もう一つの建物（紅葉館本館）は貴族に茶屋として使われ、上層階級に支援されている。（Keeling 1890: p.60、稿者訳）

このガイドブックから、両館がセットとして扱われていたことがわかる。1886 年（明治 19 年）に、アメリカの画家、ジョン・ラファージ（John La Farge）が日本を訪れ、11 年後（1897 年）、その時の手紙や手記をまとめ、『画家東遊録』として出版した。ラファージは芝能楽堂での演能に招待され、その様子を次のように紹介した。

> ドクターは日曜日の午后私たちをクラブへ案内してくれた。クラブの名前は楓の香りを意味しているらしい。この中には日本の演劇を見たり聞いたりできる劇場がある。私たちは芝の寺を通ってそこへ行った。人力車は建物の一隅に引き上げられた。私はほかのクラブのこと、たとえばブランデーとかソーダ水だの、片眼鏡だのといった超ヨーロッパ風の話を聞いていたが、ここは万事日本式である。ともかく、こっちにしてみれば間違いなく日本にいるのだ。私たちは踏台の上に座り、日本の流儀に従って敷物を汚さないように靴を脱いだ。舞台で上演中の永い慟哭、高い調子、それから横笛と鼓のつんざくような音が聞こえた。甲高い、はっきりした朗誦を混じり合った、妙にもの哀しいリズムである。私たちは、靴下のままであるいているのだから音を立てようにも立てられるはずがないことを忘れて、足音をしのばせながら入って行った。ドクターがとっておいてくれた座席を見つけたが、そこには筆太にドクターの名が書かれてあった。床に座るとちょうど肘のあたりの高さに一段低い座席が仕切られていて、舞台に向かって下り坂になっている。舞台は小さな可愛い建物で、その長い側面から大きなホールのなかへ突き出ている。それは独立した屋根をもっていて、長い廊下あるいは橋とつながり、その橋をつたって俳優たちが出たり引っ込んだりしながら、私たちにとっては目新しい身振りをして動くのである。しかしそれは不自然でない一種の連続した動作で、あきらかに始めと終り、劇的な序曲と終曲とをそなえ、それがまた、硬張った錦襴の豪奢な衣裳をしずしずと楽の調べにのせて引きずるときの画面に大きな効果を添えるのである。
>
> 座席は殆ど一杯で、しかも上流らしい観客によって占められていた。〔中略〕ずっと離れて、場内の薄明りのなかには琉球の使臣たちが座っている。昔風の衣裳をまとい、頭髪は頭のいただきに束ねてダブル・ピンで止めている—重々しく威厳に満ちた貴紳である。その側にはナポレオン風に気取ったヨーロッパの貴公子が随員を従えながらおさまっているが、外国人といったらこれと私たちだけである。（1898 年ジョン・ラファージ著、『画家東遊録』1981：pp.13-14 による）

「楓の香り」というクラブハウスは紅葉館の誤訳であるが、ラファージも紅葉館と芝能楽堂をセットにしており、外国人は紅葉館本館と芝能楽堂を識別していなかったことが考えられる。

第 2 節で紹介したスレードンの著書にも紅葉館の能に関する記述がある。その記述は、最初に著述した旅行記の『在宅の日本人』（Sladen 1892）ではなく、後に出版された『さらなる日本の不思議な事』（Sladen 1904）の中にある。

> 無知な旅行者にとっては、日本の演劇は世界で最もつまらないものと映るだろう。しかし、私は善良な見物人として〔中略〕東京のメイプルクラブで聖なる舞踊である能を見るために高いお金を払って、観光客の義務を果たした。あのアメリカ人が言ったように、この能の舞は全く舞ではない[13]。〔能は〕日本の舞台芸能の中で最も古い演劇であり、最近まで宮廷や華族の邸宅でしか見ることができなかった。（Sladen 1904: p.97、稿者訳）

舞台が通称の「メイプルクラブ」として紹介されているため、紅葉館本館か、それとも芝能楽堂で見たかどうか明らかにできない。

伊藤博文首相の法律顧問フランシス・ピゴット（Francis Pigott）が 1893 年（明治 26 年）に出版した『日本の音楽と楽器』にも芝能楽堂に関する記述が見える。

> 現在は舞楽や猿楽、狂言の舞踊家は東京を本拠地としており、よく公演を催すその劇場は、芝公園の紅葉館に隣接している。各種類 6 から 8 曲上演され、劇は午前十時に始まり、午後 6 時まで続く。（Piggot1909：p.17、稿者訳）

定期公演の説明やその全体的な様子からすると、ピゴットが紹介した劇場とは芝能楽堂であることは明確であろう。しかし、ピゴット自身が紅葉館を能楽の代表舞台として提示したことから、外国人の間では（日本文化発信の施設としての）紅葉館が権威を持っていたことを考えることができる。そして、もう一人、エリサ・シドモアの『日本・人力車旅情』にも芝能楽堂の紹介がある。

> 能の舞の洗練された演技は、東京・芝のクラブ・ハウス、紅葉館でも観覧できます。観衆の中には、他の場所ではめったにお目にかかれない官界、宮廷社会、華族階級の家族連れの姿があります。（シドモア 2002：pp.134-135）

---

[13] 「能」のローマ字訳「No」を、皮肉を込めて打ち消しの形容詞「no」と入れ替えたものである。

シドモアも紅葉館本館と芝能楽堂をセットとして扱い、それを上層階級の社交施設として紹介している。外国人からは、能の舞台に加えて、その観客もひとつの見物として捉えられていたことは興味深い。その後、1891 年（明治 24 年）に、訪日中のロシア皇太子ニコライが、芝能楽堂で能狂言を観賞する予定だったが、大津事件が発生したため、それは実現しなかった。しかし、『東京日日新聞』に、日本の文化となじんでいなかったニコライに能をわかりやすくするこころみがあったことが見える。

> 露国皇太子能楽御覧　十七八日頃芝能楽堂に於て能狂言を御覧あるべし然るに其能には仏神の事幽霊怪物及仏語なきものを選び番組を取極むべき旨待賓方より其役者中へ申含めありしが元来能楽の作者は多く僧侶にて仏語なきと云ふは殆んど稀れなるより大に困却し居ると云ふ（『東京日日新聞』明治 24 年 5 月 10 日の記事による）

ちなみに、奈良倶楽部にも、ニコライのために大和舞、獅子舞と併せて、能も上演されるはずであったが、同じように中止となった。

また、1892 年（明治 25 年）11 月に、メキシコ公使夫妻が芝能楽堂で観能したことがあり（『国会』明治 25 年 11 月 22 日の記事による）、1894 年（明治 27 年）6 月に、当時有名なオペラシンガーだったミニ・ホークが芝能楽堂で能を観賞し、能楽会に謝状を送った（『東京日日新聞』明治 27 年 7 月 22 日の記事による）。

３.２.３　不評と誤解

紅葉館に関する記録では見当たらないが、当時は能楽と舞踊を融合した所謂「今様能狂言」がたまに饗宴で上演されることがあった。また、紅葉館で催された外国人の饗宴ではしばしば日本舞踊が披露されることがあり、その中には能に由来する舞踊も多く、それが「能」として紹介されることがあったようである。この事実は、『ザ・コンテンポラリ・リビュー』第 60 号（1891 年出版）からも明らかになる。12 月号にイギリスの記者及び詩人として活躍していたエドゥイン・アーノルド（Edwin Arnold）の「能の舞」という投稿があり、その題目は舞妓が舞った能の舞である。詩は 10 頁も占めているため、ここで全文を紹介できないが、詩の冒頭部分は次のようである。

> 「能の舞」
> 山田さんは言った「さあ、来い！「能」を見よ！

我が国日本古来の舞と歌である。
古き音楽を忠実に奏でるので、
今夜、知事のところへ行けば、
その名誉を気に入るに違いない。
京都の優れた芸者もそこにいる。
奈良の琴奏者と共に、タケジが
鼓を叩き、オユキさんが男子を演ずる。
オツルは最初の舞『羽衣』で
天女になる。」
そうして、その夜は灯籠の路地を走って、
知事のところへ行った。

畳の上の宴会が終わると、
人は友情の四角の三辺をなし、
四本目の辺が舞台となる。客がそれぞれ
二十個の漆茶碗に囲まれた様子は、
係留された大船を囲んだ小舟
に見えた。黒髪のムスメが、
最後の盃を満たし、ゴハンを片付けると、
紅葉模様のショウジが開き、
音楽を中に招いた　―
三味線は二丁、両面の鼓、笛。
低いお辞儀で「能」が始まった。
（Arnold 1891a: 777-787、稿者訳）

アーノルドは「知事のところ」の固有名称を挙げなかったが、「紅葉模様のショウジ」は紅葉館を思わせる。さらに、1890 年に彼が著した「日本の晩餐」では、「東京の中心部にある日本の上層階級に訪問されるクラブ」、または「デザインと装飾に関して完全に日本の伝統風の建物」でもてなされたという記述があり、描写からするとそのクラブは紅葉館だった可能性が非常に高い（Arnold 1914）。また、「東京知事」のところでアーノルドが拝見した能に関する記述は、彼が著した『ジャポニカ』にも見える。『ジャポニカ』には絵画も提供されており、その絵画に能『猩々』であると考えられる本格的な演能が描かれているが、説明では能ではなく、「女舞踊家」が上演した『藤娘』と『浜松風』の説明がある（Arnold 1891b:

pp.117-119）。その原因が紅葉館の「能の舞」であるかどうか、確実には断言できないが、アーノルドが能と日本舞踊を混同していたことは明確であろう。

アーノルドの詩で「舞妓の能」が催された場所は明らかにされていないが、ダグラス・スレードンの『日本の不思議な事』という旅行記から、紅葉館にも「舞妓の能」があったことがわかる。

> 東京のメイプルクラブはその芸者達で名声が高い。〔中略〕〔その芸者が〕我々のためにいつもの芸者の歌や舞踊とともに、能の舞も上演してくれた。（Sladen 1903: p.158、稿者訳）

前節で明らかになったように、紅葉館と芝能楽堂は、外国人の間で総称「メイプルクラブ」として知られており、一つの注目に値する存在として把握されていた。このような「混同した把握」かつ「舞妓の能」のため、以下にみるような、メイプルクラブで見られる能楽の不評、そして能楽自体に関する誤解が生じたのである。

イギリスの脚本家オズマン・エドワーズ（Osman Edwards）の『日本の劇と役者』というエッセーにある能の説明は次のように始まる。

> 東京の紅葉館でその余興のために急ごしらえで上演された能の舞を見て、〔中略〕旅行者は、五百年以上華族の屋敷で上演され、今も時折演じられている小さくて美しいドラマである能の忠実なイメージを受けることはできない。（Edwards 1901: p.39、稿者訳）

エドワーズは劇作家であり、能に精通していたが、紅葉館と芝能楽堂の区別をしたはずであるから、この「急ごしらえで上演された」能楽とは紅葉館本館の「舞妓の能」であろう。

芝能楽堂解体後でも、メイプルクラブで能楽が見られるという評判が残ったようである。エドワーズの記述の約 10 年後であるが、紅葉館の能に対するその不評に近い意見を見ることができる。舞踊と料理の本の著者だったアメリカのマルセール・ヒンクス（Marcell Azra Hincks（結婚後 Forbes））が 1910 年（明治 43 年）に『日本の舞踊』というエッセーを出版し、その中に紅葉館の能が次のように描かれている。

> 今、「メイプルクラブ」で上演されている舞踊は、能を現代化したものである。古代の言葉は口語化され、所作と身振りが現代化され、更に役者は男ではなく女である。古典の舞踊を一般大衆向けにする動きを拒む日本の知識階級によって、〔能に於ける〕このような変遷が非難されることは当然であろう。日

本を訪れた外国人が皆「メイプルクラブ」の舞踊家を見に行くので、それがもはや日本古来の舞踊に属すものではなく、現代において創り上げられたものであることを説明する必要がある。（Hincks 1910: pp.22-23、稿者訳）

能の言葉が口語化されて、当時の役者が女性であるということは四座一流の能楽では極めて考えにくく、ヒンクスは「舞妓の能」のことを指していると考えられる。

紅葉館は日本人の上流クラブハウスとして生まれたが、やがて外国人必見の場所となった。そこで、彼らは日本の文化に触れながら、日本の風習を体験することができ、能楽を知ることができた。従って、紅葉館は能楽復興のために重要な役割を果たしたと言える。紅葉館・芝能楽堂の両存在が、さらに言えばこれらの共存が、外国人の間に能楽を広めたと考えられる。しかし、この欧米人の日本化の過程では、饗宴の余興として紹介された能、そして「能」というラベルが付いた舞妓の日本舞踊は、能をもっと魅力的に見せる意図があり、外国人には能楽への関心を起こしたにもかかわらず、明治期に起こった能楽に関する双方向的な混乱に大きく加担したとも言えるだろう。この混乱は、文明開化の波に乗って、西欧の観客のために仕立てられた日本の伝統文化資源の演出の一面を照らし出すことにもなった。

３.３　外国人による能楽の紹介、翻訳と一般評論

この明治中期には、能楽が外国人の間で知られるようになったが、チェンバレン以外には能楽研究に当たるものは海外でまだ生まれていなかった。当時、ウィリアム・アストンやアーネスト・フェノロサが既に能の研究をし始めていたが、それらはまだ文章化される段階ではなかった。そのような状況にもかかわらず、能楽に触れた欧米人の数が増え、能楽に魅了されて日本の独特の現象としてその紹介を試みた人が少なくない。

明治期の英語雑誌として、『ザ・クリザンテムム』（*The Chrysanthemum*『菊の花』）があるが、その刊行は２年間しか続かなかった。雑誌は日本で刊行され、対象読者は在日本の外国人宣教師や日本の知識人だった。編集者は、カナダメソジスト宣教師チャールズ・エビーだったが、エビーは日本文化を熱心に研究し、古典文学にも興味があった。1882 年（明治 15 年）『ザ・クリザンテムム』の 5 月、7 月、8 月号にはエビーが翻訳した狂言が載っている。ただし、エビーによる紹介は狂言の英訳にとどまっており、説明などは記載されなかった。英訳された狂言は

『六人僧』、『墨塗』、そして『棒縛』の３つである[14]。『ザ・クリザンテムム』は対象読者の数が少なく、また海外で読まれていなかったため、これらの翻訳は広く知られていない。

アメリカの地理学者と作家のエリザ・シドモアは、日本の旅行で受けた印象を『日本・人力車旅情』に記し、これが欧米で広く流布した。その日本の演劇についてのチャプターに能楽の紹介があるが、そのチャプターは 1891 年（明治 24 年）にアメリカのコスモポリタン雑誌に独立記事として掲載され、日本の伝統芸能を米国で広く紹介した。

> 詩劇であるこの能楽は一七世紀以前に流行した演劇形式です。宗教に接する（この劇は）、ギリシャ演劇や中世ヨーロッパの受難劇や奇跡劇を思い出させる。元来、能楽は、日の神の洞窟の前で初めてスズメ〔天鈿女命〕によって演じられた 神社祭礼のパントマイム舞踊である。
>
> 〔中略〕
>
> 能楽は気取った芸術であり、役者の動作は、台詞に述べる古典慣用句とか、作法の概要を説く古く廃れた表意文字に似て頑固で形式ばり、かつ韻律的です。屋敷や僧院に閉じ込められた能楽は、まさしく上流社会の芸能でした。彼らだけが複雑で気位の高い言葉遣い、込み入った象徴的表現を理解しました。その演劇と舞踊の梗概は、お伽噺や民話と同じように広く知られていますが、現行の台詞は極めて難解で、学識豊かな人間しか判読できません。かつて来日したエディンバラ公のために能楽プログラムの英訳がなされました。その際、英国公使館の通訳に協力するため、日本側から高齢の詩人と東京在住の学者全員が参加して翻訳に没頭、数日がかりでようやく完了させた経緯があります。
>
> 能楽は三日連続四、五時間もかけた三部作からなっています。最初の場面は神々の怒りを鎮める内容で、二番目は悪霊を恐れさせ邪心を罰する場面で、三番目は”善、美、喜”を称える場面です。劇中の重要人物は神、女神、鬼、僧侶、武士、さらに黎明期の伝説や歴史上の英雄で、所作の多くが比喩的です。役者は左手の長い回廊から天井の高い能舞台へ近づきます。そこにはカーテンも大道具もなく、小道具すらありません。観客は舞台三方を囲む畳敷にきちんと座っています。
>
> 〔中略〕

[14] The Chrysanthemum （1882）. 翻訳者の名前が載っていないが、『日本事物誌』でチェンバレーンはそれをエビーとする。

能役者は気取って反り返り、外側へ足を広げ精一杯誇張しながら歩み、舞台に登場します。体は彫像のように硬直し、足は全く上げず磨き上げられた床に沿い、ゆっくり滑るように動きます。硬直した姿は諦観した人間の厳粛さとともに、身動きならぬ己の宿命を表現します。筋肉も、睫も動かさず、能面なしの顔には揺らぐ表情すら浮かびません。その音調には、言語に絶する苦悩、鼻音、甲高い調子、裏声の響きが交じります。ともあれ、このレシタティーブ〔叙唱〕の長く続く不自然な緊張の中で、たくさんの役者が体調を崩し、喉を潰し、血管までも破裂させる羽目となります。舞台に登場する子供の沈着で無表情な演技は、最古参の演技に匹敵します。いくつかの面白い演目の中に、恐ろしい面を被り長く豊かな赤絹毛の鬘の鬼神が、わざとらしい紋切り型の恐怖を貴賓席に向かって広げる場面があります。荒々しく舞台を踏み鳴らし、跳躍し、回転することによって間延びした三部作の硬直的内容に変化を加えます。そして明るく楽しい意図的な道化芝居と分かるのは、演技者が能面を外しているときで、重く威厳ある伝統的地口〔酒落〕によって観客に笑いが生じ、場内はどよめきますが、外人には理解できないユーモアです。（1891 年エリザ・シドモア著、『シドモア日本紀行 : 明治の人力車ツアー』2002: pp.132-134 稿者による修正を加えた）

以前に紹介したが、シドモアは同じ文章で紅葉館（実際は芝能楽堂）の紹介をした。シドモアは実際に能楽を観覧したはずであるが、以上の能楽紹介では参考書としてミットフォードの『昔の日本の物語』を使っていたことが明確に見える。英国公使館の通訳担当（ミットフォード）が翻訳で苦労したことや、能の種類は三つである（つまり五番立の中から、脇能・修羅能・鬘能しかあげなかったというミットフォードの勘違い）などの特徴的な説明をミトフォードから借りた可能性が高い。

ジョン・ラファージが、1886 年（明治 19 年）7 月に芝能楽堂で能楽公演に誘われたこともすでに触れたが、彼はその様子を次のように描いた。

「能」と呼ばれるこのオペラ風の演技は洗練された古典劇で、多少ともいかがわしい評判のある劇場とは別種のもののようにみられている。だから芝居見物を禁じられている貴婦人たちの数がわりに多い。また、その古代性と様式の性格のために一般大衆にとっては理解がむずかしく、その証拠には多くの婦人の手にしているこのオペラの本が何度もパラパラとめくられる音が聞こえる。しかもその本は、ちょうどフランス悲劇を見るとき、われわれが自国でやるように、これという瞬間に一斉にめくられるのである。

あなたにはお話しするまでもないが、歌詞は私にとって眼前の無言劇よりも一層むずかしい〔中略〕。それは多くの場合、ただの無言劇であって、俳優は音楽の伴奏か、もしくは詩的物語を語る謡い手の朗誦に合せて身振りをする。時には、その動作は舞踊、すなわちリズミカルな運動—だから能舞踊と呼ばれる—となるのだが、それは足を代る代る揚げては降ろし、そして足の底をドンと踏み降ろすことによって調子がとられるのである。

能には多くの短い演物があって、それは主に伝説的な主題に基づき、絢爛たる衣裳を特色としている。もっとも、たまには日常生活の喜劇的な場面を取り扱ったものも幾らかはある。単調さが私にとってはあまりにも珍しいので退屈もおこらず、ただ敷物の上に脚を組んで座るという新しい難儀を別にすれば、私はいろいろな物語を続けて幾つも見ながら、数時間の間座っていた。

（1898 年ジョン・ラファージ著、『画家東遊録』1981: pp.15-16 による）

ラファージは能に精通していなかったようであるが、その場の目撃者として公演をとても忠実に描写し、他の著者の目から逃れた事柄も多く書き残している。

またアメリカ人であり、女子教育に力を入れたアリス・ベーコンも能楽に触れた。1891 年（明治 24 年）の『日本の女子と婦人』（アリス・ベーコン 2003） にも簡略な能楽の紹介が見えるが、その２年後、1893 年（明治 26 年）の『日本の内側』に靖国神社で能楽を観覧した記録を残した。

先週の水曜日、能を見に行きたいへん楽しく観劇しました。能というのは音楽と演劇の舞台のことで、宗教的な要素が多分にあり、起源は非常に古いものです。能だけが皇后陛下や華族たちが観劇するに値する舞台なのだそうです。東京では日曜にはよく上演されるのですが、まだ見たことがありませんでした。というのは週日は他の催し物をみたかったし、日曜日にはすることがたくさんあったからです。しかし、運よく捨松が、私の家の近くにある神社のお祭りの日に、能が上演されることを教えてくれました。捨松は都合でこられませんでしたが、私の世話をするために召使いを一人つけてくれ、とても楽しい午後を過ごすことができました。

〔中略〕

舞台は劇場とよべるほどのものではなく、私が座っている足場のような場所に屋根がついていましたが、観客のほとんどは外の地面の上に座ってました。この足場の床に私は見事に引っ張り上げられたのですが、くぼんだ四角い形をしていて三方に屋根がついていて、貴賓席になっています。残りの一面に屋根つきの舞台があり、畳が敷いてあり、左の方には楽屋があり廊下でつなが

っていて、この廊下でほとんどの舞が演じられます。楽屋とこの廊下はカーテンで仕切られていて、役者が出たり入ったりするたびに開きますが、普段は閉まっています。

役者は楽屋にいるときから歌ったり台詞をいったりしながら、この廊下をゆっくりと歩いてきて、舞台の中央に出ていきます。舞台の右手にある小さな扉は、役者が退場するときに使われます。この扉と右角との空間は、観客から見えないように高い塀で仕切られています。足場の上の貴賓席と舞台の間の空間は一般の人でぎっしりと埋まっており、屋根もなく床もなく地面の上にじかに座蒲団を敷いて座っています。ものを食べたりお茶を飲んだり、煙草をすったりしている人もいれば、楽しげに歩き回っておしゃべりをしている人もいます。舞台がつまらない時は、彼らを眺めているほうがずっと面白いのです。私の左側の席には、白い菊の紋章がついた紫のカーテンがかかっていますが、あきらかにその席は皇族のための席のようです。皇子がしばらくの間座っていたようですが、午後はずっと空席になっていました。

観劇中に説明してくれる人は誰もいませんでしたが、能はとても面白いと思いました。あらゆる意味でギリシアの古典劇に似ていますが、イギリスの古い演劇に似ているところもあります。舞台には、うすい空色の模様のついた濃紺の着物を着た人が二〇人ほど座っており、この人たちの合唱で舞が舞われます。彼らは舞台の右手に二列に座り、始めから終わりまで身動きひとつしません。とても甘い声をだし、ある時は自分たちだけで、ある時は役者と一緒に歌います。 三、四人の楽器奏者がいて、舞台のうしろでスツールに腰掛けています。楽器は太鼓が多く、砂時計のような形をしています。笛を吹く人もいます。太鼓を叩く人は、膝の上に太鼓をのせて、手の平で叩き、と同時にまるでホームシックにかかった犬のような叫び声をあげるのです。

舞台の後方の左側の壁にぴったりとくっついて、楽器奏者とまったく同じ着物を着た人が二、三人座っていました。はじめのうちは彼らの「存在理由」がわかりませんでしたが、舞台が進むにつれ、彼らが役者の着付人だということがわかってきました。客席に背中を向け役者の前に立ち、着崩れを直したり着替えを手伝ったりします。その他にも、役者が舞台の上に落とした小道具をこっそりと拾いあげたり片づけたりして、舞台がいつもきちんとなっているようにします。（1893 年アリス・ベーコン著、『華族女学校教師の見た明治日本の内側』1994: pp.58-62 による）

ベーコンは日本語の理解力が低かったが、自分なりに能と狂言の内容を詳細に説明した。当日、ベーコンが見た能楽は、能の『烏帽子折』と狂言の『縄綯』と『二九十八』であり、全体の演出を非常に好意的に描いた。

> 午後の出し物についてくわしく書きとめましたが、私にはすばらしい衣装、不思議な音楽、舞いと演技の両方を見事に演じる役者の、優雅で計算しつくされた動きについては説明することはとてもできません。（1893 年アリス・ベーコン著、『華族女学校教師の見た明治日本の内側』1994: p.65 による）

しかし、能楽を好意的に思わなかった人もいた。ヘンリー・ノースロップ『華の帝国と帝の国』に、能であると考えられる「日本オペラ」の不評が見える。

> ドラマよりもさらに未熟な日本のオペラは、中国のものと比べると、非常に劣っており、中国オペラの最も魅力的な側面、つまり仏教の鬼神劇を真似している。コメディーは、現実と自然の事情を扱っているから、伸び代があるが、 オペラと同じように、とても粗野なところがある。（Northrop 1894: p.429 稿者訳）

ドラマと示されているのは、歌舞伎のことであるが、ミットフォードでも見えるように、能はオペラに相当するものとして紹介されている。ノースロップは、 能にはなく、狂言にあるという、現実との関係を発達の基盤にしているようであるが、当時欧米の劇作では人気になった写実主義への執着した視点をあらわしている。

すでに紹介したイギリス人のダグラス・スレードンも、能楽について皮肉を込めて記述した。

> この能というものは、古典日本語で古典の題材を扱い、歌と舞から構成されるある種の古代オペラのようなものである。その能は古代ギリシャ演劇のように、粗末な宗教舞踊から展開した。その舞踊は、歌うよりも、重要な台詞を語る二人の主人公と、オーケストラの詠唱に伴われていた。装束が極めて華麗であるものの、舞台背景はない。一曲を上演するには約 1 時間ほどかかるのだが、複数の曲目が上演され、それはイギリスの演劇に幕と幕の間に音楽が奏されると同じように幕間狂言が挟まれているため、1 日がかりの催しとなる。
>
> 団十郎などの人気役者を見に行くことを例外として、華族が能以外の演劇を観覧することはめったにない。
>
> 〔中略〕

能と歌舞伎、どちらの方が退屈かということは外国人には判断が難しい。能の舞がミサのように長く、その劇で何が起こっているのかを認識し得ることは稀であるが、廃れた気晴らしである腹切り[15]などの歴史に忠実な再現が面白い。（Sladen 1892: pp.245,246 稿者訳）

スレードンは九代目市川団十郎を賞賛したが、当時の欧米文献には所謂「団十郎マニア」がよく見受けられるものである。「腹切りの忠実な再現」は皮肉を込めた表現だけではなく、勘違いのようでもある。それはおそらく、スレードンが能と歌舞伎をまったく同じ「古典芸能」というカテゴリに位置づけ、混同していた印としても把握できる。

スレードンは日本をテーマにした文献を三冊著したが、1903 年（明治 36 年）に出版された『日本の不思議な事』には、当時能に対して彼が抱いていた意見がよくうかがえる。

あざけりの好きなヨーロッパ人はとても妥当な名称だと思うだろうが、「能の舞」は 日本人の上層階級によく観賞されるものだ。それは実際、舞踊ではなく、朗詠や詠唱や気取りに満ちた宗教劇の一種である。日本語がわかる僅かな英国人の一人で、自分の扱っている分野をよく理解しているオズマン・エドワーズの本を読んで、私は、まともな能の舞ではなく、クリテリオン[16]で食事の間に演奏するバンドに並ぶような下位のものしか見ていないことに気づいた。（Sladen 1903: pp.192-193 稿者訳）

前章で紹介した「余興の能楽」に対する態度は、ここで明らかに見えてくるが、ここはもう一つの大事なことに気づくべきである。これまで紹介した欧米人による能の説明には「能の舞」という表現が幾度か登場したが、スレードンの説明を見ると、「能の舞」は一般的に使われていた言葉であったことがわかる。この「能の舞」というラベルが実際西洋人の間で人気になり、それは能の不明瞭なイメージを招いた。

３.４　勘違いされた能楽

紅葉館の催しにおいて、舞妓の日本舞踊と能が混同されていたことをすでに紹介したが、同じような勘違いの例が他にもまだ見受けられる。明治後期までまたがる

[15]「気晴らし」は皮肉を込めた発言である。
[16] ロンドン、ピカディリ広場のレストラン、または隣合わせの劇場。

が、日本の哲学を研究していた米国人宗教学者ジョージ・ノックスが日本を紹介したエッセーの中にも女性の演能が登場する。1904 年に日本を訪れたノックスの東京のアパートが能の舞台になったようである。

> 役者は準玄人だったが、催しは午後中かかった。主題は神話的だったが、「能」という演劇のスタイルに属する。これは、特別な教育を受けた人しか理解できず、その保護者は皆学者や身分の高い人である。能は厳密な正劇で、日本の上流社会の芸術らしく猛烈に単純であり、我々の趣味に合わないような東洋らし過ぎる不協和な伴奏に伴った気取りに満ちている。その名には似つかわしくない「踊り子」〔dancing girls〕の静止した気取った姿は我々の目に理解しがたい詩趣に富んだ所作をする。（Knox 1905: p.180 稿者訳）

以上の引用は 1905 年ノックス著『天皇の日本：国とその国民』であるが、その 1 年後ジョージ・マレーはその旅行記の『畳の国』の序言に、能に関して次のようなことを記した。

> この上等の日本の酒を私のために飲もう。芸者の歌を聞いて、小さな舞妓の能の舞を楽しもう。来い、私は待っている。（Murray 1906: p.3 稿者訳）

以上のような記述は、紅葉館で上演されていた「舞妓の能」の話に加わるが、当時能楽は「演劇」よりも「舞踊」または「舞」として認識されていたことが多くの文献に見られ、能はとても誤解されやすいものであったことがうかがえる。紅葉館関係で紹介した『キーリングの日本ガイドブック』（Keeling 1890: pp.41, 60）には能楽は「能の舞」（the No dance）として紹介されている。同じような紹介は他の文献にも見られ、「能の舞」という呼称が頻繁に使われている例には、シドモアの『人力車の日々』（1891 年著、エリザ R.シドモア 2002）、ピゴットの『日本の音楽と楽器』（1893 年著、フランシス・ピゴット 1967: p.41）、パーソンズの『日本の手記』（Parsons 1896: p.186）、ベーコンの『日本の女子と婦人』（1891 年著、アリス・ベーコン 1994: p.58）、スレードンの『在宅の日本人』（Sladen 1892: pp.245-246）などがある。今様能狂言がまだ上演されることがあったからか、または能楽が上方舞と並べて紹介されたからか、このようなイメージが定着し、それは大正期まで見受けられた。明治後期に能楽の呼称を「能の舞」とした文献が多いが、その内のいくつかは、ヘンリー・ジョリの『日本芸術の中の伝説』（Joly 1908: pp. 53, 66, 73, 107, 122, 136 ...）、エラ・ジュケインの『日本の花と花園』（Du Cane 1908: p.152）、マービン・マウスの『休暇中の兵士の日本旅行』（Maus 1911: p.152）、ヘンリー・ボウイーの『日本画の法則』（Bowie 1911: p.97）他であり、

また能を完全に日本の舞踊の一つとして紹介したマルセール・ヒンクスの『日本の舞踊』（Hincks 1910）もある。しかし、この所謂「能の舞」の誤解に加担したものはまだある。

日本を訪れた一般の外国人が能楽のことを知り始めたこの明治中期に、舞楽を能楽と混同することがあった。M. B.クックという商人は『日本：海員が見た島の帝国』に、明治憲法発布の祝典に上演された「能の舞」の描写を残した。

> 次は、一般人のところまで車を寄せた。ここは、演劇やレスリングや様々な催しのために台が建てられており、2550 年前の神武天皇の御代に基づき、その時代から伝わってきた日本の国舞踊である能がこの台で見られた。
>
> この日本舞踊は、ただの手足の動きではない。激しい手振りやパントマイム的な動きに満ちて、我々の友人の説明がなければ、その面白さがわからなかった。これは全て談話のない個人演劇である。（Cook 1891: pp.76-78 稿者訳）

上の記述に続いて、左方の舞踊家の説明や、『打球楽』、『胡蝶』のあらすじに続くので、クックが見た「能」とは疑いなく舞楽である。また、御雇外国人のウイリアム・グリフィスが著作した『歴史・民話・芸術に見える日本』では「能の舞」が次のように描かれている。

> 日本には、能というオペラの一種、またはパントマイム的舞踊がある。上演に数時間かかるので、外国人はその舞踊の一つだけを見ても早々に退屈してしまう。それらは主に音楽や不思議な表情や手振りのパントマイムで構成され、男役者は数ヤードの長い引き裾の面白い装束を着て、時に不愉快に思わせる仮面をつける。外国の観客はこれを見て疲れるだろうが、それは主に舞踊の意味がわからないからであろう。意味のない所作にしか見えない。彼らのお伽噺の世界の滑稽な・悲劇的な・劇的な場面を表しているので、日本人はそれらをとても気に入っている。
>
> 例を挙げると、洪水から逃げようとしているかのような奇妙な動きをし、溺れることを避けるため頷きながら口を上にして、もう一人が水晶の玉を二つ手にしていることを見ると、それは間違いなく『火灯し姫、 火消し姫』の物語を表す舞踊だとわかる。
>
> また、一人の男が鱗の施した龍の畳兜を被り、酔っぱらいの真似をして、別の男が長い剣を振り回している場面を見ると、それは八首の龍をお酒で酔わせて、撃ち殺した月の神の物語であることがわかる。同じく、半分龍、半分百足の怪獣を殺し、死に運命付けられた乙女を救った弓の名人、漁師にだまさ

れ、羽衣を奪われた月の妖精、有名な小鍛冶宗近が剣を打つのを助けた狐の神 – みながこの能の舞に表される。（Griffis 1892: pp.67-68 稿者訳）

グリフィスは『羽衣』と『小鍛冶』などの能楽の題材にも触れているが、説明は能楽に見えず、神楽か舞楽と勘違いした可能性が高い。しかし、1883 年（明治 16 年）に再出版されたグリフィス『ミカド　日本の内なる力』の付録を見ると、彼は実際能楽と舞楽を混同していたことがわかる。

「能」はパントマイム的オペラ、または詩劇である。穴のあいたカーテンに隠された音楽家が音楽を奏で、先唱者が古代の韻文に富んだ台詞を暗唱しコーラスを指揮している間、主役が様々な舞を舞う芸能である。この「能」は、歴史の出来事や神話や古代伝説を、言葉や舞踊で表現する。 舞踊家は、陽気、悲哀、怒り、道徳的な、または不道徳的な老い、青春、美しさ、醜さ、善意、悪意、様々な感情を表す仮面、赤くて巨大な鬘、磨かれた甲冑、羽の装束、引き裾の長い錦織を身につけている。１８７２年２月に東京で、４人の舞踊家、２０人の音楽家と１人の先唱者が催した能を見た。これらの者は皆、帝の吟遊詩人に当たる者で、深紅や金色の古風で豪華な錦を纏っていた。６世紀に作られた４組の能は次のようである。１．太平の舞は神々を鎮める。２．喜びを起こす舞は太陽の神が隠れた天岩戸前のスズメの舞を表している。これは４人の仮面付きの役者に上演された。３．龍神の舞は、龍の兜と仮面をかぶり、華麗な錦を纏った役者によって上演された。４．山神の舞は銀の飾帯と乳白色の錦を着たとてもハンサムな日本人が演じた[17]。博覧会の一箇所に、小型能面が展示されていた。日本で現在使用されているほとんどは、数百年前に作られたものである。能の舞とその主題は日本の美術作品においてよく描かれる。（Griffis 1894: pp.629-630 稿者訳）

この文章では、グリフィスが見たのは舞楽だったことが明確にわかる。それを勘違いして「能」と名付けたことがうかがえるが、『歴史・民話・芸術に見える日本』に見えるように能の演目も挙げている。両者とも観覧した経験があり、古典芸能として区別できなかったようである。このような勘違いは個人的な誤解ともいえるが、他にも例がある。1887 年（明治 20 年）に伊藤博文の憲法顧問だったフランシス・ピゴットがその『日本の音楽と楽器』にやや詳しい能の説明をしている。そ

[17] これらの舞楽は、１.『太平楽』、２.『延喜楽』、３.『納曽利』、４.『蘇莫者』の４曲を指していると考えられる。

れは猿楽だけではなく、舞楽と並べて「兄弟の芸能」とした説明である。舞楽、田楽、猿楽の簡略の歴史の後に次のような段落が見られる。

> 舞楽と猿楽はいずれも一般に能の舞とよばれ、「能」というのは芸能のうえに能力のあることを意味している。しかし厳密にいうと、猿楽があとになって発達したものが能の舞であって、古い日本の踊りと新しい日本の踊りの中間に存在したものである。古い日本の踊りは古い中国的なものにわずかながらも生気と活気を吹きこんだが、それと同じように能はもっと多くの活力を猿楽に吹きこみ、それに時代の精神を結びつけることになった（1893 年フランシス・ピゴット著、『日本の音楽と楽器 : 明治二十年代に来日した英人の記録と研究』1967: p.40 による）

舞楽と猿楽の通称が「能の舞」であることは、考えられないことではないが、当時は「能楽」や「能狂言」という語が既に定着していた。次の段落を見ると、能に関する勘違いがさらに明らかに見える。

> 能はそのごに変化したが、伴奏の規模は古典的な型と変わりがなく、笛と太鼓だけであった。ただ男児の扇の踊り「延年舞」だけは、金属製のシンバルが追加された。しかし新しい能の舞では、ユニゾンでひく三挺の三味線と、大つづみ、小つづみ、それに一人の語り手が合奏している。（1893 年フランシス・ピゴット著、『日本の音楽と楽器 : 明治二十年代に来日した英人の記録と研究』1967: p.41 による）

同じような勘違いがヒュー・フレイザー婦人の『英国公使夫人の見た日本』にも見られる。明治天皇の銀婚式に際して催された舞楽について次のように書いている。

> ここで少しばかり会話を楽しんだ後、私たちはみな正殿へと移りました。そこでは、儀礼の舞であるノウ［能］が演じられることになっていたのです。〔中略〕
> そしていよいよノウ［正しくは舞楽］が始まりました。私がもらったプログラムを英訳すると、つぎのようになります。
>
> 明治二七年三月九日
> 萬歳楽

曲は一三〇〇年前のもの。用明天皇の御製。黄金時代の極楽の鳥が楽しく飛びまわる様をあらわす。

延喜楽

曲は九八七年前、近衛大将藤原忠房の作になる。付帯舞踊は敦実親王の作。

太平楽

曲は一〇三七年前、中国の曲をもとに編まれる。すべての混乱と矛盾を制し平和を樹立するとの観念をあらわす。

倍臚

曲は一一六〇年前、聖武帝の御代にインドから日本に伝来。倍臚破陣楽と呼ばれ、敵を平らぐとの観念をあらわす。

（1899 年メアリー・フレイザー著、『英国公使夫人の見た明治日本』1988: pp.318-320 による）

フレイザー夫人が「万歳楽」などの描写に続き、舞楽と能を混同したことが明らかである。この数人の記述に見えたように、明治中期に能楽と舞楽が一緒に扱われることがあり、両方とも古典芸能として混同され勘違いされていた多くの例がある。

最後に、日本の新聞雑誌によって描かれた外国人の観能を紹介したいと思う。前章で、旧加賀藩主の前田斉泰の別邸で行われたドイツ皇孫観覧の能楽を紹介したが、前田家の舞台では他の賓客にも能楽が紹介されることがあった。1884 年と 1885 年（明治 17 と 18 年）に外国人に能楽が紹介されたことが見える。前田斉泰は 1885 年 1 月に死去したが、その三百日忌に饗応が催された。

饗応　今日は根岸金杉村の前田家にて故正二位斉泰君の三百日祭とて能狂言を催され御親戚は勿論正二位公が生前知己の英国人三名をも招待して盛んなる饗応を開かるゝよし（『今日新聞』明治 17 年 10 月 9 日の記事による）

その翌年、1885 年に同じ舞台で、国籍が記されていない外国人が能楽を拝見したことが見える。

前田邸の能　我国に在留してわが音楽を好める或外国人の望みにより来る廿一日根岸金杉の前田家別邸にて宝生九郎の絵馬桜間伴馬の羽衣、盤渉を催ほさるゝとのこと（『今日新聞』明治 18 年 4 月 14 日の記事による）

政治や外交の中心だった東京では、このように外国の賓客に饗応の能楽を紹介することがしばしばあったことをすでに見たが、関西にも饗応の能楽があった。

新年宴会　本日午后五時より中の島自由亭に於て当控訴裁判所長児島維謙氏の催しにて各国領事官及び当府の長次官等を招き新年宴会を開き饗応として席上能狂言の催しあり番組は橋弁慶（高村太左衛門）伯母酒（茂山忠三郎）等なり（『朝日新聞』明治 19 年 2 月 2 日の記事による）

中之島自由亭とは、現在の中之島公園の中にあったホテルである。また、欧米文化を中心にしていた鹿鳴館でさえ、「日本音楽会」の番組の一つとして能楽の囃子『融』が演奏されたこともある。演奏曲目は以下のようである。

一「ソナテ」洋琴四手合弾作曲者モズルト氏、演奏者ウィンセント令嬢グリフィン氏〇二　欧州管弦楽　処女の歌　作曲者ティネッキ及ゼネー氏、演奏者式部職雅楽所諸氏〇三　唱歌　月の出（ゲーデー）氏「バイオリン」合奏、作曲者マンヂチウスキ氏、演奏者ヂトリヒ夫人、「バイオリン」ヂトリヒ氏〇四　囃子　融　金春広成、津村又喜、観世元規、春藤六右衛門、清水半次郎、森本登喜〇五「バイオリン」独奏〔後略〕（『郵便報知新聞』明治 22 年 5 月 17 日の記事による）

囃子が西洋音楽と並べて演奏されたことは興味深い。このような催しはほぼ間違いなく日本音楽を西洋（クラシック）音楽と同じレベルに位置づける意図であり、上層階級の芸能である能の囃子がその代表に選ばれたようである。それは、能楽や日本音楽振興に至ったかどうか、判断しがたいが、洋学と能楽の対照はそれなりの効果があった。

〔前略〕外国人の中には囃子方のかけ声を聞てクスクス笑ひ居たる人もありしか彼の横笛の声、大鼓の音の凄ましきまて高く鳴り響くには如何にも感に堪へし様見受けたり（『郵便報知新聞』明治 22 年 5 月 20 日夕刊の記事による）

３.５　結び

これまでに見えてきたように、明治中期に外国人と能楽との交流に変化が生じたことは言うまでもない。能楽は明治初期の不遇から脱し、芝能楽堂の建設によって多くの外国人から鑑賞されやすい状態になった。前章で紹介した通り、明治初期にはエジンバラ公やアレクセイ・アレクサンドロヴィチ公をはじめ、欧米人の上層階級や貴族が能楽をもっぱら饗応の余興として見ていた。明治中期にも社交クラブ紅葉館などでの、饗応の能楽の例を見ることができるが、紅葉館に付随していた芝能楽堂の建設によって、能楽を上演する環境としては新しい、西洋に近い演劇空間が設けられ、観能に対する意識も少しずつ変わり始めた。付録の年表からわかるように、明治中期の外国人による観能はほとんど芝能楽堂と紅葉館本館で行われており、能楽と西洋の交流史において、両館がとても重要な役割を果たしたことは否定することができない。

しかし、その反面、両館の相互関係は能楽に対する曖昧なイメージの定着の原因にもなった。芝能楽堂と紅葉館が外国人に「メイプルクラブ」（Maple Club）または「紅葉館」（Koyo-kwan）と総称されたため、両者が混同して認識されていたことが、数多い外国語の資料からわかる。両館で上演されていた「能」（Nō）または「能の舞」（Nō dance）は、本質的には別の催しだった。紅葉館で能楽は余興の舞として演じられ、芝能楽堂では本格的な演劇として上演されていた。当時の日本の新聞には、紅葉館で能の役者が饗応の能楽を演じた記述があるが、同時に外国語文献には、人気があった紅葉館の舞妓が演じた舞が「能」と紹介されており、両者が混同されやすかったことがわかる。この「舞妓の能」はどのようなものだったか、不明なことが多いが、エドワーズやヒンクスの記述から、それは能を「口語化」または「現代化」しようとした催しであったことがわかる。外国語文献には、舞妓の能に関する記述が多く、舞妓の芸が能であるという説が外国人の間に生じたことがわかる。当時のこのような能楽の不明瞭なイメージに、もう一つの更なる誤解が加わった。外国語文献の多くは、舞楽を「能」として紹介した。これは能のイメージが既に「舞」として固定していたため、両者が古典芸能として混同されたと考えられる。このように、明治中期に能楽は西洋人に舞として認識されるようになり、外国語文献に「能の舞」（the Nō dance）と称されるようになった。この呼称はその後大正期まで、能楽に対して最も広く用いられるようになった。

以上のように、明治中期は観能環境が改善したことによって、外国人が能楽に接する機会が増えた時期であると同時に、能楽の実態と異なった、能に対する曖昧なイメージが生まれた時期でもあった。

第４章　明治後期（明治 32 年～大正元年）
－　研究する能楽と嗜む能楽　－

４.１　明治後期における能楽の状態

1896 年（明治 29 年）に芝能楽堂は「能楽会」に改称されたが、その運営資金の寄付金の集まりが悪く、経済的に困窮していた。その上、翌年最大の後援者だった英照皇太后が亡くなり、毎年与えられていた寄付金も打ち切りとなり、財政難に陥り、その活動は大きく減退した。しかし、東京では梅若家をはじめ、喜多・宝生・観世の家元が演能活動を継続しておこない、寄付金を集めて舞台を建設し、世紀末までシテ方の各流派が演能拠点を整備して独自の活動を強化していった。そのため、「能楽会」付属の芝能楽堂は次第に使われることが少なくなり、その能舞台は 1903 年（明治 36 年）に靖国神社に寄付されることとなった。京都では、1902 年（明治 35 年）に池内信嘉が「能楽館」を設立し、雑誌『能楽』を創刊、さらには囃子方養成を目的とした組織「能楽倶楽部」も発足させ、5 年後には「能楽会」に併合させた。その後、池内は早稲田大学で「能楽文学研究会」を発足させ、研究会での発表を雑誌『能楽』に掲載し、日本における能楽の研究の土台を据えた。そしてその活動は 1909 年（明治 42 年）『世阿弥十六部集』の出版に至り、それまで知られなかった多くの世阿弥伝書があらわになり、能楽に研究家の注目を向けさせた。

４.２　明治後期・大正における能楽とジャポニスム

1867 年（慶応 3 年）パリ万国博覧会が開催された事をきっかけとして、19 世紀後半には西洋がやっと日本文化に目を向けるようになった。明治中後期には、日本の美術品が輸出され、海外で日本の独特の美意識が知られるようになった。そして、欧米を中心として、ジャポニスムと呼ばれる、日本に影響されたヨーロッパ美術や芸術の大きな流れが生まれ、市民のレベルでも日本文化が注目を集めるようになった。ロートレック、ゴッホ、モネ、ホイッスラーなどに代表される印象派の画家達が日本文化に大きな影響を受けたことによって、彼らの活動を通じて欧米美術全体の流れをも変えることとなった。日本美学の影響は概して美術において最も強かったが、ジャポニスムはそれだけにはとどまらず、音楽（プッチーニの『蝶々夫人』など）や文学にも大きな影響を与えた。しかし、多くの作家や画家は日本文化に直接触れたのではなく、第三者を通じて日本について知り、その影響を受けた。

川村ハツエ氏がその『能のジャポニスム』（川村 1987）で興味深く言及しているように、西洋文学や劇作（西洋演劇の象徴主義）におけるジャポニスム、特に能が西洋の演劇に与えた影響は、アーネスト・フェノロサを通じて、エズラ・パウンドとW.B.イェイツの作品で体現されたことが広く知られている。フェノロサの手記をもとにした、パウンドの「"Noh" or Accomplishment」（Fenollosa, Pound 1916）とイェイツの「Certain noble plays of Japan」（Fenollosa, Pound, Yeats 1916）は、海外での能の文学的価値を正当化したものであり、また能の影響を受けて、その表現方法と構造をふまえたイェイツの『鷹の井戸』（Yeats 1921）は西洋演劇の象徴派を強固にし、高く評価されたのである。パウンドもイェイツも、欧米で能に対して興味を持ちながら、実際に能楽に触れることはなかった。それにも関わらず、後世の海外能楽研究・翻訳だけではなく、能楽が欧米で知られるために大きな影響を与えたことは、実に興味深いことである。二人はもちろんフェノロサの手記を参考にしていたが、能楽に関する情報の出所はそれだけではなかった。パウンドはマリー・ストープスの能の翻訳からインスピレーションを受け、その翻訳の協力さえ依頼したことがあり（石橋 1978）、またパウンドの手紙（Paige 1971）から、それまでの研究書やエッセーなどによく親しんでいたことがわかる。1914 年（大正 3 年）の「Quarterly Review」の脚注に見えるように、両人は後述の W.G.アストン、ブリンクリー、ディキンズ、ストープスの能楽研究だけではなく、その翻訳も参考にしていたことがわかる。しかし、詩人であるパウンドはそれらを軽視していたこともうかがえ、ハリエット・モンローへの手紙ではその英訳を「つまらなくて、馬鹿げた」と評価していた。

しかしながら、明治期に能楽を海外へ紹介する道を開いたのはこれらのパウンドの称する「つまらない」研究・評論・翻訳であるため、ここで、パウンドとイェイツの出所となった、外国人による「能楽紹介」または「能楽論」を紹介し、明治後期に海外に渡った能楽のイメージの趣や特徴を詳細に述べてみたい。

４.３　外国人による能楽研究の黎明期：能楽紹介の２パターン

フランス人宣教師ノエル・ペリ（1865–1922）の能楽研究は広く知られている。彼は能楽振興のために努め、フランス極東学院雑誌や単行本だけではなく、日本の雑誌『能楽』などに能楽を巡る研究論文やエッセーを執筆し、日本人にも能楽に関する外国人の見解について周知した。彼は数多い謡曲をフランス語に翻訳し、能楽の全ての演劇要素に対して徹底的な研究をしただけではなく、外国人でありながら、能楽の価値を高めその保存と振興にもつとめた。ペリを「最初のまともな外国人能楽研究家」と称しても過言ではないだろう。彼が能に魅了されたのは 1890 年代

後半で、1897 年和仏法律学校出版の『佛文雑誌』弟３巻にペリ訳の『橋弁慶』（Péri 1897）と能狂言の概要が見られるが、彼が能の研究と振興に集中するようになったのは、雑誌『能楽』に投稿するようになってからである。その後日本を去り、フランス極東学院の講師になるが、その後もペリは「日本の詩劇［能］の研究」（Péri 1909）をはじめ、フランス語で能楽に関する論文記事や翻訳を次から次へと刊行し、それらはその後単行本『五つの能』（Cinq Nô. 1921）や『能』（Le Nô. 1944）にまとめられて出版された。彼の業績により、能は大正・昭和期にフランスで広く知られるようになった。

ペリが日本に滞在した明治中後期は、明治維新による日本の価値観の大きな変動期であったため、ペリはそれまで幕府の式楽であった日本独自の舞台芸能である能楽が廃れていくという危険性をよく把握し、同時に能が存続していくための対抗手段について熟考していた。1904 年（明治 37 年）の雑誌『能楽』第２巻６号には彼の次の言葉が見られる。

> 能楽は希臘の古楽に能く似ている様です、希臘の古楽といへば、オペラの淵源をなしたものですから、今日欧羅巴でも頻りにこれを尊重しますが、唯記録に存している計りで、今は伝っておりません。（ペリ 1904: p. 25-27）

この「能楽は日本文学の最大」という記事では、ペリは能楽の文学的価値について言及しているが、その最も大切な価値は、「能楽がまだ生きている舞台芸能である」ということであると記述している。西洋のギリシャ演劇に例えて、能楽もそれと同じように「古典」として葬られ、上演されない文学や記録のみの演劇としてしか残されなくなれば惜しいことであると記している。能楽が日本芸能史博物館の展示品になりかかっているというペリの危機的な見解は、日本人の能楽に対する無関心が原因であり、「日本の文学者は、他国のことを調べることをしながら、我が足元に是れ程のものを放棄して顧みずに居るのは何故であるか私にはその理由がわかりません」（ペリ 1904: p. 25-27）とさえ述べている。この言葉は明治維新の社会の変革期の中であらゆる価値観の過渡期であった明治日本に対する批評であろうが、その対策の一つとして「外国人は未だ日本能楽のあることを知らぬのですから、広く外人にも知らす道を講ずるのが必要です、知ったらば必ずこの一種の趣味を喜ぶに相違 ありません」（ペリ 1904: p. 25-27）と提案している。外国人が能楽の価値を認めたら、日本人にも能に対する関心がわいてくるに違いないとペリは考えたのである。

ペリは、「広く外国人に」能楽を紹介する方法や活動は日本人の研究者に任せた。しかし、当時海外における日本文化の紹介は、雑誌や単行本（専門書）などの

形で主に外国人著者によって記された。これらの「研究家」は様々な形で能楽を海外に紹介していたが、その多くは能に対して同様の見解がなされていたことがうかがえる。ペリが最も恐れていた能の「古典化」である。

４.３.１　日本文学史の神殿に葬られた能楽：チェンバレンの後継者（能の古典化：研究する芸能）

『日本人の古典詩歌』で B.H.チェンバレンは 1880 年（明治 13 年）に、能楽の概要と初めての謡曲の英訳をおこなった。能楽に対する彼の評価は高く、謡曲の韻律、掛詞や枕詞等の表現を賞賛したが、能が「古典文学」であることを強調し、古い日本の言葉や古典文学に精通していない観客には理解しがたく、美しいながらも日本の芸能史においてはまだ発展途中の芸能として紹介した。このような見解は彼だけではなく、能を「古典＋文学」の側面から論述した外国人研究家による能楽紹介は、明治後期に数多くみることができる。ここで、それらの能楽に対する主な論説を紹介したい。

（ａ）能の文学表現方法を中心に：W.G.アストン

19 世紀の終りに、日本語・日本文学研究者のウイリアム・ジョージ・アストン（1841–1911）が『日本文学史』を刊行した。この単行本は、チェンバレンの『日本人の古典詩歌』よりさらに系統的に日本文学について考察し、世界文学の中にその地位を定めようとした文献である。日本文学のことは客観的に論じられているが、表現方法・文体などに関しては、アストンの個人的な見解や批評が多く盛り込まれており、内容的にも大変興味深い内容にまとめられている。

アストンは、アーネスト・サトウと一緒に、日本語研究に長い年月を費やし、海外における日本言語学の基礎を築いた。しかし、1889 年（明治 22 年）に健康を害して、イギリスに帰国し、その後は二度と日本に戻ることがなかった。帰国後、アストンは日本語のみならず、日本の歴史・文学・宗教などについても熱心にエッセーや研究論文の執筆をおこない、十年後の 1899 年（明治 32 年）には能楽とその文学的な価値に関する記述を含む『日本文学史』を刊行した。その中に、能楽の紹介に次いでアストンは大和田建樹編の『謡曲通解』（大和田 1896）を元に、「最も優れた能である」『高砂』の英訳も掲載した。

アストンはチェンバレンから影響を大いに受け、能を「詩劇」（lyrical drama）と称した。なお、以前述べたように、「詩劇」という言葉の意味は広く、韻文と音楽を兼ね備える舞台芸能に対して使われており、マクファラン（Macfarren 1880）の記述の中にみられるように、古代ギリシャ演劇から 19 世紀のオペラまで、その意味する芸術の幅が広い用語だった。当時、研究論文やエッセーでは、古代ギリシャ演劇も「詩劇」と称されていることが多かった（例を挙げると：「Pfordten, Otto Von Der. Werden und Wesen des historischen Dramas」「Baughan, E. Algernon. The Development of Opera (Poceedings of the Music Association)」「Benett, Joseph. De Quincey and the Greek Drama (The Musical Times 1877)」）。そのため、能も「詩劇」と称されるのは妥当だったと思われるが、能を「詩劇」と称することは能に対するアストンのアプローチの手法に由来すると解釈できる。西洋古典文学の知識に優れていたアストンはギリシャ演劇と同様、能楽に「古典」のラベルをつけたが、「劇」でありながら、現在においては「文学」でもあるように扱った。つまり『日本文学史』では、アストンはそれまでの文学史書の形式と同様、能楽を「文学」として紹介し、演劇的な側面を無視したのである。アストンが能とギリシャ演劇を比較したのは不思議ではない。能は「古典」であり、アストンの能に対する解釈は、能とギリシャ演劇の持つ社会的役割が中心におかれている。アストンによると、「信仰的かつ教訓的な要素」が、能楽の最も大切な機能である。

> 古代のギリシャ悲劇や中世の奇跡劇のように、日本の演劇はその初めにおいて、宗教と密接な関係をもっていた。〔中略〕謡曲の作者が誰であろうとも、その主要な目的は信心を奨励することであった。愛国的な又は武士らしい熱情がその勇ましい動機の場合もあるし、又自然への愛が、ほとんどすべての作品に認められはするが、重要な素材は仏教と神道の宗教に関係ある伝説が大部分である。僧侶が、神社の禰宜が、劇の主要な人物であって、その僧侶を歓待した徳、殺生戒、特別な神々への讃美、人生の無常、人間的な事のはかなさなどが、好まれるテーマである。（1899 年 W.G.アストン著、『日本文学史』1985: pp.185, 188 による）

アストンはチェンバレンを参考にし、大きな影響を受けたようであるが、チェンバレンに同意できなかった点もある。それは日本の韻文の美的価値に対する評価である。アストンによると、能楽において、その表現の中心である「信仰的かつ教訓的要素」に比べて韻文は補助的な役割しか持たず、特に文の意味を不明瞭にする文体は価値が低いと考えた。つまり、アストンは日本の韻文体とその表現方法を高く評価しなかったが、彼の見解をよく表す次のような文章が残されている。

能の非常に驚くべき特徴は前章（詩歌概論）で述べた詩的工夫を惜しみなく使っていることだ。枕詞が自由に導入され、対句法はごく普通の装飾として出てくる。しかし何よりも最も好んで使われているのは「ピボット語（Pivot-word）」（旋回支軸となる語＝掛け詞）で、その書き言葉は、かつての日本文学に例を見ない程、夥しい頻度で謡曲に用いられている。〔中略〕しかし英国の学生ならば、美しいことが時にはあっても、このような空虚な道化のために意味や統語法を犠牲にする価値があるかと問うであろう。私はあえて次のように考える　－　「ピボット」は真面目な作文においては誤りである、そして、能の作者のみならず、江戸時代の浄瑠璃作者や小説家によっても明らかに、偏愛された、文体のこのような浮薄な装飾は文学的なデカダンスと悪趣味の時代に特徴的な兆候であると。（1899 年 W.G.アストン著、『日本文学史』1985: pp. 188, 189 による）

アストンは、日本語学・言語学研究に長い年月を費やし、文の意味と統語を巡る研究をおこなったため、このような見解を抱いたのであろう。独創性に関しても能は価値が低いと評価した。能に見られる漢語の使用と文章の不均質とは文学として「悪趣味」の兆しであると主張し、和歌の引用がはなはだしいため、「能の作者は独創性を誇りとしない。」（1899 年 W.G.アストン著、『日本文学史』1985: p.189 による）という評価は、彼が能に対して感じた不満をよく表している。しかしながら、彼は、文学の表現方法の在り方として、能を全く拒否したのではない。

能は古典的な詩ではない、能は文章の上で明瞭さ、方法、その一貫性において、そして品の良さの点で、あまりにも欠けているので詩という種類の取り扱いを受けるに値しない。だからといって能に魅力がなくはない。「しゃれ」が能の中のすべてではない。能のもつ言語の複雑性を解明する忍耐心をもっている読者ならば、必ずしも報いがなくはないであろう。詩的鉱石の鉱脈が『万葉集』や『古今集』の鉱脈より純度が落ちるとしても、能の方が一層豊富でもある。能はその領域に関して日本の古典的な詩歌は無関係である。〔中略〕そのように前途有望な文学の出発が、究極的には未成熟のままに留ってしまったのは惜しまれる（1899 年 W.G.アストン著、『日本文学史』1985: p.190 による）

つまり、アストンは、能とは日本文学の成果ではなく、「未成熟」の出発点であると捉えた。コルニツキが言っているように、「アストンは極めて文章的な学者」であり、実際に能を見たことがあったという事実は『日本文学史』からはうかがうことができない。彼はチェンバレンの『日本事物誌』を所々参照しており、能舞台の説明でさえそこからの引用である。

アストンが能を文学として扱ったことは明確であるが、彼が能の演劇的な側面を無視したのは「古代ギリシャ演劇と同類の演劇としてのアプローチ」や「実際の能の観賞の経験がなかった」ことはともかくとして、概して能楽を演劇として高く評価しなかったからである。彼は「演劇として能はほとんど価値を持っていない。筋の運びはないし、演劇として妥当性や効果はほとんど考慮されるほどのものはない。」（1899 年 W.G.アストン著、『日本文学史』1985: p.190 による）と主張したが、以下の引用からすると、それはアストンが西洋の新古典主義の概念の名残である「三一致」に執着したからであると推察することができる。

> こんな狭い範囲内のことだから、時間と場所と事件の統一が守られる事を期待する人もあろうが、それは、あり得ないことだ。筋立ての方は大方首尾一貫しているが、時間と場所の一致は完全に無視されている。例えば『高砂』において、場面が、九州から播磨に変わり、そして再び、播磨から住吉にわずか七頁の中で変わっているのだが、実際にこれらの場所を主要な登場人物が行ったり来たりするには、何週間もかかるはずである。（1899 年 W.G.アストン著、『日本文学史』1985: p.191 による）

アストンは能楽も既知のヨーロッパ文学のカテゴリに位置づけようとした。西洋演劇論の基準で能を評価しようとしたアストンは、演劇としての能の中に見られる独特の表現方法である、時間・場所が一致しないことに大きな不満を感じた。その基準とは、新古典主義の名残だった「三一致」、即ち、演劇が上演される最初から最後まで筋・時間・場所が一致するべきという西洋演劇論上の考え方であるが、当時のヨーロッパも、特にイギリス演劇では、劇作または演劇評価の基準として守られることが少なくなっていた。アストンのこのような能楽に対する評価の基準は、逆に、当時すでに後進的と見なされていた、「西洋の古典主義」への執着であったともいうことができる。

アストンの『日本文学史』は広く流布し、当時ヨーロッパにおける多くの日本研究で参照された。明治後期に能楽の紹介をしたアナ・ハーツホーン（Hartshorne 1902）、フレデリック・ディキンズ（Dickins 1906）、マリー・ストープス（Stopes 1909, 1913）の研究や評論には、アストンの能楽所見が参照されている。フランスで日本の演劇を研究したアレキサンダー・ベナゼも、その『日本の演劇』（Bénazet 1901）では当時欧米で入手可能な能楽の紹介をまとめて、多くの能狂言のあらすじも挙げているが、能の紹介においてはほとんどアストンを参照した。

（b）能は「ウタヒ」である：フレデリック・ディキンズ

明治時代後期の能の復興とその研究の発展につれて、20 世紀初頭から、日本の芸術史における能楽の役割が徐々に海外でも関心が持たれるようになった。その中で、著名な日本文学研究家・翻訳家だったイギリス人フレデリック・ヴィクター・ディキンズ（1838–1915）も、1906 年（明治 39 年）に出版した『古代中世日本語テキスト』（Dickins 1906）で、能楽の果たしてきた役割に光を当てようとした。

ディキンズは、日本に停泊していたイギリスの軍艦コロマンデルで 1863 年（文久 3 年）から 3 年間医者として務めた後、いったん英国に帰国したが、1871 年（明治 4 年）に日本に戻り 8 年間法律家として活動し、合計 11 年間日本に滞在した。ディキンズが最終的に日本を立ち去ったのは 1879 年（明治 12 年）であるが、帰国後も日本に対する関心を失わず、日本文学の翻訳に専念した。彼が実際に舞台芸能として能楽に触れたかどうか疑問の余地が残るが、それについては彼が残した記述では知ることができない。ディキンズの『古代中世日本語テキスト』は日本の古典文学を集めたものであり、文学作品の原文がローマ字化された第一巻と、作品の翻訳と解説が掲載されている第二巻から構成されている。その中に、能『高砂』の原文と英訳が含まれており、その序文に 8 頁にわたって能楽についての概要も記されている。ディキンズの文章には、以前の研究者に比べて、能の詞章・役柄・日本史などに関する多くの専門用語が見え、それは欧米における日本研究の進歩の兆しとして捉えることができる。ディキンズは記述の中で、能の文学的な側面と芸能的な側面を使い分けた。つまり、能の詞章に対しては「ウタヒ」（utahi）と表現し、舞台芸能としての能に対しては「中世奇跡劇」（mediaeval miracle-plays）または「能」（the No）という言葉を使用した。

ディキンズも能を主に文学として扱い、チェンバレンとアストンの能楽紹介からの影響を受けた。そして、アストンと同様、能楽を既存のカテゴリに位置づけようとし、それにふさわしい名称を探した。彼は能を「中世日本の音楽・演技・舞踊に伴われる奇跡劇か準宗教劇」、「劇かドラマ」、または「音楽・構えや身振り・舞踊・歌いか詠唱・朗読と対話に構成される娯楽」等と称したが、能にはっきりしたイメージを体現する名称を与えることができなかった。

『古代中世日本語テキスト』にある文学としての能楽紹介以外では、過去形が多く使用されている。能の舞台・役者・演技の要素に関する説明は全て過去形であり、文中から能が現在も上演される芸能であるという印象を受けることは出来ない。ディキンズの能楽の歴史に関する記述には、能楽を完全に「過去」のものとして位置づけたフランシス・ブリンクリーの『日本、その歴史、芸術と文学』（Brinkley 1902）や田口卯吉の『日本社会事彙』（田口 1901）、そしてチェンバレンの『日本

人の古典詩歌』の参照が多く見られる。チェンバレンが記した能舞台の描写を勘違いしたためか、ディキンズは能舞台を古代ギリシャの舞台に等しいものとして紹介した。そして能の楽屋を「スケネ」（skene）、舞台を「プロスケニオン」（proskenion）、または「オルケストラ」（orkestra）と称した。このような能舞台の描写から、ディキンズが能舞台に対してはっきりとした認識がなかったことがうかがえるが、同時に、アストンと同様に能楽をギリシャ演劇と同類に捉え、その基準で評価しようとしたことも考えられる。そのため、ディキンズの記述の中にもアストンに似たような能の評価を見ることができる。

> 『謡曲通解』には 262 のウタヒが載せられている。その主題は神話、伝説、説話、伝統、歴史、又は架空の人物、教義、しきたり、仏教や中国のテーマである。頻繁な復唱、剽窃、規約表現、不一致、演劇勢力や機知の不足、言葉の虚栄が多いが、ウタヒにはそれなりの魅力がある。それらは、似たような中国の文学作品に比べて堅苦しくなく、奇妙で質素であり［規約表現自体には芸術性がない］、そしてその古風や自然な教訓主義はとても魅力的である。その中、『高砂』はおそらく、気風が最も明るく、言葉遣いも最も自然なものである。しかし、『日本人の古典詩歌』でチェンバレン先生に見事に翻訳された『羽衣』には、この中世ドラマの中で他の曲よりも優れた言葉の美、上品さや幻想の優美さが表されていると思う。（Dickins 1906: p.396　稿者訳）

ディキンズが欠点と示している「剽窃」は能にある和歌の引用であり、「規約表現」はおそらく掛詞や枕詞を意味していたことが考えられる。ディキンズが「不一致」に思う箇所ははっきりとされていないが、ギリシャ演劇へのこだわりと、アストンとの共通の見解からすると、「三一致」の不適合をさすのではないかと考えられる。

アストンと同じく、ディキンズは『謡曲通解』をもとにした『高砂』の英訳を『古代中世日本語テキスト』に掲載したが、二人の翻訳は相当性質の異なるものであった。アストン訳は原文の意味に忠実であり、多少韻文として堅苦しいが、ディキンズの訳には本来の意味から逸脱しても原文の韻律を守る試みがなされている。しかし、彼の翻訳については、マリー・ストープスが言っているように「結果的に、律動感があるが、読みづらく、文脈は英語であると言い兼ねる」（Stopes 1909: p.162　稿者訳）のが正当な評価であろう。

ディキンズの能楽紹介は、総体として以前の研究者よりよくまとめられ、構成されているが、西洋の古典演劇の評価基準を適用したため、能楽を古典文学として扱

い、また能を実際に観賞した経験がなかったこともあり、能を命のある舞台芸能として紹介することができなかった。

（ｃ）演劇として価値のない能：カール・フロレンツ

ドイツ日本言語文化研究の先駆者であるカール・フロレンツ（1865–1939）も、20 世紀初頭に意欲的に能楽研究を行った。彼は主にドイツで活躍したため、その多くの研究書はドイツ語で書かれており、当時主に英語により研究がなされていた欧米の日本文化研究の世界ではよく見逃される研究家である。フロレンツは長年日本文学を研究し重要な成果を残したが、彼による日本の歴史・信仰・文学の評論と研究書、さらに『古事記』と『日本書紀』の抄訳や『古語拾遺』の全訳などの数多い翻訳によって、ドイツにおける日本文化研究の礎を築いた。教師の家に生まれ、早くから東洋言語に興味を持ったフロレンツは、ライプチヒ大学で比較言語学の科目としてサンスクリット語を習い、それと同時に中国語と日本語についても学んだ。卒業後、日本語の勉強を続け、1889 年（明治 22 年）に来日し東京帝国大学でドイツ語の教師となった。その学歴と職務はフロレンツの日本文化研究の基盤となり、彼は 1906 年（明治 39 年）に『日本文学史』（Geschichte der japanischen Litteratur）を出版した。この研究書は 1903 年（明治 36 年）から三年に渡って５冊本として出版されたが、『日本文学史』はそれを単行本として出版したものである。

フロレンツの『日本文学史』の能楽紹介は以前のものとは比較にならないくらい詳細なものであり、４５頁に渡って能の紹介、謡曲や狂言の翻訳とあらすじが掲載されている。ちなみに、能楽の紹介のタイトルは「詩劇（能のウタイ、ヨウキョク）」であるが、この「詩劇」という用語はフロレンツがチェンバレンとアストンから借りた表現である。文献は『日本文学史』であり、副題も「能のウタイ、ヨウキョク」であるから、フロレンツはその用語の使用について「このエッセーでは〔中略〕文章のみを表すヨウキョクという語を日本人と同じように引用する」（Florenz 1906: p.376　稿者訳）と述べた。

冒頭から目に留まるのは、その中でフロレンツが能と古代ギリシャ演劇の類似を当たり前のことと見なしていることである。先人のチェンバレン、アストンから影響を受けたためであろうが、フロレンツはそのアイディア、つまり能とギリシャ演劇の同様起源説を踏まえ、さらに進展させた。田楽の紹介に次のような文がある。

> これは実に、ギリシャのディオニューソス祭りの狂乱を思わせる。そして、ディオニューソスに奉納されたディテュランボスがギリシャ悲劇の発端になっ

たのと同じように、田楽が日本演劇の重要な出発点となったことを考慮すれば、その類似点はもっと顕著に見えてくる。（Florenz 1906: p.372　稿者訳）

このような能とギリシャ演劇を比較する文章は、フロレンツの能楽紹介中にたびたび現れる。例を挙げると、能の役割解説の文にも「ギリシャ演劇と同じように、舞台上の役者の人数は極めて限られている：厳密に言えば二人だけである」（Florenz 1906: p.376　稿者訳）というようにギリシャ演劇と能の相似を述べている。また、番組の説明には「三部悲劇に続いて笑劇を上演するというギリシャ人の奇妙な風習と合致して、日本の伝統に従って狂言［能狂言の省略］と称する喜劇が能と能の間に挟まれる」（Florenz 1906: p.389　稿者訳）という記述もある。

フロレンツが能とギリシャ演劇の最も重要な共通点としたのは、地謡とコーラスの相似点である。チェンバレンを思わせるような比較ではあるが、フロレンツのものはより整然と機能的に比較されている。

芸能の用語で「ジ」と呼ばれる能の合唱は、古来ギリシャ悲劇との比較を招いている。それを注意深く観察すれば、両者の類似点が相違点より多いことがわかる。次の点に特に注目したい。

ジは、（筋に）関係する出来事を語り、場面を解明する大事な役割があった。例を挙げると、エウリピデスの劇『アウリスのイピゲネイア』の幕間劇に、トロイ戦争の動機やギリシャ軍隊の到着を知らせるコーラスと同じである。

ジとコーラスは、登場人物の行為や受難に対する彼らの見解を叙情的に表現するという、詩的な役割を果たしている。こうして彼らは、ドラマに詩的な色を付けるのである。

ジとコーラスは登場人物の対話を仲裁している［能ではそれはロンギというが、シテとワキの対話もそう呼ばれる］。

両方とも、思慮に富んだ観測を以て人間の運命をのぞく。

〔中略〕

ジとコーラスは、よく登場しようとする人物のことを報じる。ソポクレスの『アンティゴネー』では、イスメネーは次のように描写されている。

「来るイスメネーを見よ。最愛の姉妹涙を流す。眉上の雲が泣きはらしたる顔に影を落とし、白き頬に雨を降らす。」

ヨウキョクの例として、同じような合唱に当たるコーラスことジの歌い手の役を挙げたい。ロマン劇『朝顔』では、朝顔の登場が次のように描写されている。

「むざんなるかな秋月の娘深雪は身に積もる、歎きの数の重なりて塒失ふ目なし鳥」（Florenz 1906: pp.384-386　稿者訳）

以上の引用で注意しなければならないところは、フロレンツが実際に比較しているのはアンティゴネーと能ではないことである。『朝顔』とは謡曲をさしているのではなく、フロレンツが 1900 年（明治 33 年）に出版した「Japanische Dramen」に掲載されている人形浄瑠璃の『生写朝顔日記』のことであり、比較の文章は「宿屋の段」より引用されたものである。ここでフロレンツが「歌い手」と名付けたのは義太夫のことである。

東洋研究者でもあったフロレンツは、異国の芸能同志の相互影響についても考え、能楽における中国演劇の影響について論じた。能舞台について「中国の舞台と同じように幕も装飾もない」（Florenz 1906: p.386　稿者訳）と主張し、中国演劇が日本に「ドラマ」としての要素を紹介したと指摘し、次のように述べている。

ここは中国演劇の典型が形成的に入り込み、歌舞のパントマイムから歌舞の演劇への移行をもたらした。日本人がこの演劇的な対話を中国演劇から取り入れたに違いない。（Florenz 1906: p.374　稿者訳）

フロレンツは、この結論の根拠を明らかにしなかった。彼は、狂言も中国の喜劇に例え、また能の唐物も中国の影響であるとし、しばしば能の中国からの影響を述べた。

前述したが、フロレンツはチェンバレンやアストンと同じように、能をギリシャ演劇と比較し、その起源も同じであると考えていた。彼は、ギリシャ演劇と猿楽能が朗詠からドラマへ展開したというチェンバレンの仮説をもとにして、独自の能楽分類、ある種の「能楽進化論」を提案したのである。フロレンツは、能を発展段階に従って５つに分類した。最初に生まれた能は、田楽から直接由来する、神道神話を描いた能である。フロレンツによると、この種類に当たる曲は『玉井』・『大蛇』・『イワトビラキ』（＊これは神楽の名であるが、フロレンツがさしているのはおそらく『三輪』・『絵馬』のことであろう）である。その次に現れたのは、『高砂』・『老松』・『岩船』のような祝言能であるが、フロレンツによるとそれらは能の中で「筋の運びが最も乏しい」。三番目に現れたのは『橋弁慶』・『景清』・『土蜘蛛』の武勇談を中心とした能である。四番目の種類は、主人公を霊とし、魂の救済を主題とする『田村』・『杜若』・『経政』のような能である。最後の五番目は男女や親子などの「愛情」を中心とする、『恋重荷』・『隅田川』・『花月』のような能である。フロレンツによると、時代とともに能が成熟し、その中心となる主題も変わって行ったのである。つまり、「神話」→「祝言」→「武勇」

→「幽霊」→「愛情」のように能は進化したと考えた。この独特の分類方法は、フロレンツが能に込められた価値とそれに宿る世界観の展開を神道主義（外向）から人道主義（内向）へ時代とともに変化したと考えていたことがわかる。しかし、彼はこの独特の仮説をこれ以上発展させなかった。

チェンバレンとアストンと同じように、フロレンツは能に対して「詩劇」と言う言葉を最もよく使ったが、その言葉遣いの中には「原始的オペラ」という表現も多く見ることができる。この「原始的オペラ」と言う概念で、能を古典に位置づけ、演劇効果を生み出すことのできない芸能として紹介した。能にはドラマとしての表現力が乏しいというフロレンツらしい見解が次の言葉の中に明確に見える。

> ヨウキョクの概して真面目な筋の運びは、非常に貧弱であり、それは演劇的よりも史詩的である。表向きに出演している主人公は、かなり受動的かつ内向的であり、自分が操作できない外部理力の手先となっているようである。行動が期待される箇所には、案外、観察描写のみ、または事情についての詩的な激発がある。演劇では言うに足る対立や不幸がないため、ドラマの迫力に欠けている。（Florenz 1906: p.376　稿者訳）

また、能の筋の運びだけではなく、フロレンツは能独自の発声方法も高く評価しなかった。

> 現代日本人の多くは、この声楽の無意識のコメディーを、もう無視することができない。自身の経験からも証明できるように、慣れれば（この歌声が）感情を起こさないことはないが、音楽において最も奇妙な異常として紹介されるべきである。その原因とは、日本人の音楽才能の乏しさ、そして声楽における自然な訓練の無知の他ない。（Florenz 1906: p.384　稿者訳）

このように述べた後、フロレンツは結論として次のように能を評価した。

> いくつかの魅力的な着想や独自の美があるにも関わらず、演劇、そして文学作品としてヨウキョクは中位の価値にすぎない。前文で述べたように、その独特な詩的内容は重大ではない。いつも決まりきった形式で構成される曲目の類似は発明的才能不足のじれったい兆しである。（Florenz 1906: p.387　稿者訳）

フロレンツは能について高く評価をしなかったが、彼によって初めて能はドイツ語に翻訳され、それは現在においても最も美しいドイツ語訳の一つとされている。能『高砂』の前場と『舟弁慶』全曲（フロレンツによると最も価値のある能であ

る）、そして狂言『萩大名』のドイツ語訳、また『安宅』・『望月』・『班女』のあらすじも翻訳し、フロレンツは幅広く能楽について紹介した。主題と言えば、フロレンツはテーマによって狂言の分類もおこなった。このような分類は、18 世紀末に成立された大蔵虎寛本にも、脇狂言、大名狂言、小名狂言、聟女狂言、鬼山伏狂言、出家座頭狂言、集狂言の 7 種類が見えるが、フロレンツはそれをさらに大きくまとめ、①貴族を風刺する狂言、②宗教を風刺する狂言、③障碍者を風刺する狂言、④盗人狂言、⑤夫婦関係を中心とする狂言の 5 種類にわけた。

1893 年（明治 26 年）から、フロレンツは日本アジア協会の会員になり、しばしば例会に出席し、協会報にも英語での発表がいくつか掲載されている。ただし、前にふれたように、彼の研究の多くはドイツ語で執筆されていたせいか、ドイツ以外では彼の研究はあまり知られていなかった。しかし、フロレンツの発表やエッセーのいくつかは、アストン、ハーン、ディキンズなどの研究に引用され、西洋における日本学の研究に影響を与えたと考えられる。

フロレンツの日本アジア協会での活動を通じて、日本アジア協会の副会長であり、御雇外国人、帝国大学の英文学教師、ドイツ語教師であったアーサー・ロイドも大きな影響を受けた日本研究家の一人であった。ロイドとフロレンツは日本研究をおこなう上でお互いに交流する機会がたくさんあったと考えられ、1908 年（明治 41 年）にロイドはフロレンツの能楽研究について日本アジア協会で紹介した。日本アジア協会報３５号の彼の『日本演劇に関する手記』（Lloyd 1908）はフロレンツの『日本文学史』を繰り返したものではないが、その内容は主にロイドの見解によってフロレンツの持論を補足し、整理したものと見なしてもよいであろう。ロイドは、フロレンツ独自の着想である能の発展と分類を簡略化し、中国演劇起源説を歴史上の事実（鎌倉後期、室町初期の日中交流）で裏付けようとした。フロレンツの考えをそのまま述べた記述も多く、彼に大きく影響されたに違いないが、能を文学としてあつかった彼の見解は次のロイドの言葉によくまとまっている。

> 能の演劇は上演される詩と見なしてもよい。元々は上演ではなく、朗詠されるために作られたと主張する著者がおり、すでに紹介したようにこの演劇の効力は、目よりも耳に訴えるのである。（Lloyd 1908: p.104　稿者訳）

（ｄ）能は過大評価されている：ジョージ・サンソム

イギリス外交官かつ日本史学者ジョージ・サンソム（1883–1965）は、能楽の価値を軽視した。サンソムは 1904 年（明治 37 年）に東京のイギリス公使館に通訳として着任し、同時に日本語を習得した。彼は 1911 年（明治 44 年）に出版した『徒

然草に関する研究』をはじめとして、日本史を中心として多数の研究を著述した。また、短期間ではあったが、サンソムは能楽も習っていたが、このことは 1911 年の日本アジア協会報に掲載されている「能の翻訳」（Translations from the No）から知ることができる。この５０頁にも渡る長い記述の中で、彼は能『船弁慶』『安宅』『桜川』の三曲の英訳を載せ、序文に能の鑑賞と評価の問題に関する批評を残した。当時日本文化研究家の社会に見られる小さな「能楽ブーム」に関しても意見を述べた。1909 年（明治 42 年）にロンドン王立文学協会で能楽研究を発表したマリー・ストープスの能楽に対する高い評価についてサンソムはこう言った「文学史の常識であるが、評論家が外国語の文学を過大評価する恐れは頻繁にある」（Sansom 1911: p. 125 稿者訳）。

ストープスの発表から刺激を受けて、和歌の引用と掛詞の使用がとても「古典的」というアストンを思わせるような指摘をしたサンソムは、謡曲の文体を巡って考察した。ストープスはその発表で、英語の散文は日本語の散文と異なり、散文にも韻律がある謡曲（つまり詞・ヒラキの謡）は英語で韻文として翻訳されるべきだと指摘した。この見識に関して、サンソムは反対の立場を取った。彼は、日本の詩文は実際散文に近いため、日本語の散文が詩文に聞こえることがあり、二つを区別することができないときもあると主張した。そのため、七五調は英語の韻文にし、詞は散文にすることに意味があると結論した。

日本における能楽の人気は、サンソムによると日本人としての古典への敬意に由来している。その敬意は、能楽の主題・文学表現・美学・鑑賞など全てに貫かれている。文学の表現方法に関しては、掛詞や枕詞よりも、和歌の参照について次のように批判的に述べている、「日本文学をいつもつまらなくする古典への敬意は、剽窃や参照を犯罪ではなく、文学的美徳にしたのである」（Sansom 1911: p.127 稿者訳）。この古典への尊敬による「文学的策略」は日本人の上層階級はもちろん、日本文学を研究している外国人をも魅了する可能性が高く、能楽を鑑賞するためにも意義深いが、それに対してサンソムは次のような意見を著した。

> 疑いなく、古典知識の断片を集めることに衒学的な楽しみがあり、好きな古文からとった機転のある引用を見分けるという刺激はある。しかし、これは言葉や思考の美しさではなく、骨董店の魅力のみである。（Sansom 1911: p.128 稿者訳）

1910 年代に、海外では能に関する記述が増え、サンソムは能について多くの話題が生まれていることに気がついたが、「この二・三年海外で見られる能楽の大人気は不当である」と考えていた。能楽が外国の観客に訴えることは、能の表現方法が

誤解されているからであると指摘している。外国人が能の中に読み取っている意味は、本来能には込められておらず、文学かつ舞台芸術として能にはそれほど高い価値はないと主張している。サンソムは「美意識」の相対性も認めず、芸術における評価は一本の直線であるという見解を抱いていたようである。能には西洋と異なる日本の独特の美徳が込められており、それは未だ日本人を感動させる魅力があるという田中正平（明治の音響学者）の意見に彼は全く賛成できなかった。

> このような評価基準を認めることはできない〔中略〕美意識が地理による現象であるということを保証する人は一人もいない。文学・美術には、規則正しい進化がある。（能は）言葉の巧みさを長所とし、思考や表現の新しさをくだらないものとする〔中略〕この芸能は発展の初期段階にあることは十分明確である。（Sansom 1911: p.131 稿者訳）

最終的に、サンソムは以前の文学研究家と同じように能の全ては否定せず、舞台芸能史上の価値はある程度認めた。しかし、当時の能楽に対する人々の関心や興味は間違いであり、「〔現在の〕劇作に悪影響を与える可能性が高い」という意見さえ著した（Sansom 1911: p.131 稿者訳）。能は日本の知識階級に好まれているため、思想の前進を妨げていると指摘した。

> 中世僧侶の作品への執着を抑制して、現在演劇にもっと興味を養えば、国の日常生活に影響を与える要因として日本の舞台芸能がしかるべき位に上がるだろう。（Sansom 1911: p.132 稿者訳）

全体として、サンソムの能楽紹介は、外国人による能楽の鑑賞に対する関心とそのイメージの理想化に対する批評と言ってもよいだろう。彼の能の翻訳と研究についてはあまり知られておらず、海外の能楽研究で参照されることはほとんどないが、当時の日本研究の中での能楽に対する態度や外国における能楽鑑賞にまつわる傾向をその中にうかがうことができる。

（ｅ）能は過去形の芸能である：フランシス・ブリンクリー

文学的な表現方法を軸として謡曲を研究したアストンと違って、アイルランド出身の新聞経営者フランシス・ブリンクリー（1841–1912）の能楽に関する関心は広範囲にわたっていた。ブリンクリーは 1867 年（慶応 3 年）に来日し、1912 年に没するまで母国のイギリスに一度も帰国しなかった。彼は、明治政府の外務顧問を務

め、後に日本で最も顕著な英語新聞となる「The Japan Mail」のオーナーであり、また、ロンドンの「The Times」新聞の通信員として、日本文化の海外への普及を情熱的に行っていた。

また、ブリンクリーは、日本の美術品（主に陶器）の収集家であり、伝統芸能への造詣も深く、その集大成として、1901～1902 年（明治 34～35 年）に８巻にも渡る『日本、その歴史、芸術と文学』（Japan, its History, Arts and Literature）という日本芸術史を中心にしたシリーズを出版した。日本の経済、習慣や地理も含む幅の広い文献であるが、第３巻の冒頭にある「武家社会の娯楽」という章で能楽の概要について記述されている。ここで、その特徴を紹介したい。

ブリンクリーは、「唯文学主義」のアストン、ディキンズ、フロレンツ等の系統には属さないが、能楽を現存する芸能としては紹介しなかった。彼の研究は日本史を中心としているため、能の表現方法については日本舞台芸能の発展段階の文脈で紹介され、その記述は終始過去形となっている。以前の「唯文学主義者」と違って、ブリンクリーは生きている芸能として能楽を評価しなかったが、賞賛すべき芸能として描いた。

> このように変化して、猿楽は結果的に劇となった。その芸人は、ただの舞踊家でなくなり、役者に転換したのである。〔中略〕賞賛すべき巧みに作られた面が使用されるようになり、演劇効果も高い芸術的水準に上った。これほど豊かな表現形式や意味深長で印象的なみぶりが、他国民に見えることは実に疑わしい。これらの、面を付けた能の舞踊家は、重要な手立てである顔表情の自由を奪い取られ、狭い範囲の抑揚に限られていたが、その演技に威厳のある気高い品格や深い感情の強烈さを付与することができた。（Brinkley 1902: pp.27-28 稿者訳）

ブリンクリーは、反ヨーロッパ中心主義であり、かなりの日本びいきだったことが知られている。そのため、日本の芸能について魅力的に紹介しようとしたことは不思議ではない（これに関しては　McKenzie 1908: 216 を参照）。そして、彼が能の比較として選んだ演劇の対象もアジアのものだった。

> 能の演劇と古典ギリシャ演劇との類似は、しばしば人々の関心を引きやすい。合唱、面を付けた役者、劇に染み渡る信仰的な気風、野外の舞台、両演劇には共通する要素が多い。しかし、遠く離れたギリシャよりももっと近くに能と密接な関係を持ち、類似する演劇を見ることができる。神楽が日本の能の始まりであったのと同じように、インド演劇の最初の萌芽は、神聖なる祝祭における歌と舞の融合であった。日本の「琵琶法師〔tonsured lutist〕」や「白拍子

〔white measure-maker〕」の叙唱の次に、半分語られ半分謡われる能独特の対話表現が現れたのと同じように、インドにおける古い演劇も、最初に歌われ、後に語られる対話に先立つ叙唱から始まったのである。もう一つの類似点であるが、神楽の起源とされるのは、太陽の神様が隠れた洞窟の前で神々が神話上の舞踊を舞ったことであるが、インドのナチャ〔natya〕も同じように、インドラ天国で妖精が神々の前で上演していた身振りや言葉に伴われた舞踊で始まったとされている。また、インドの演劇においては、叙唱の接続的な役割は解説者に果たされ、その機能は日本の能の地謡に非常に似ている。また、両演劇は宮殿や神殿の中庭で上演されていたため、人工的な舞台背景や舞台美術が不必要と定められ、そこから場所の一致が不可能になり、主人公が観客の目前、舞台の上で旅をすることも不思議と思われていなかった。（Brinkley 1902: pp.31-32　稿者訳）

ブリンクリーがヨーロッパ中心主義から離れて能を評価しようと試みたことがわかるが、その評価の基準としてヨーロッパの新古典主義の名残である「三一致」に対しては触れざるを得なかった。能の「三一致」への不忠実、はアストンによる不評の一因だったが、（つまり「筋立ての方は大方首尾一貫しているが、時間と場所の一致は完全に無視されている」）、アストンの不評に答えて、ブリンクリーは能をインド演劇に例えながら、その「三一致」への不忠実を以下のように弁明した。

さらに、演劇では所謂平凡な行動の上演が禁止されていた。役者は観客の目前で死んだり、食べたり、寝たり、性交したりはしなかった。その類の表現は、日本では一般劇場に移され、インドの舞台では概して許されることがなかった。両国の演劇言葉の類似性を指摘するのにはたぶん無理があろうが、能の言葉が凡人に理解されていなかったのと同じように、インドの劇作家に採用された古典用語がヒンドゥ観客の理解力を超えたものであったことを言う必要がある。勿論、特に構造上には相違も多い。なぜなら、インドのドラマがある種の序幕で始まり、祝福の祈祷で閉幕をし、必要に迫られて最小幕数に分割されていたのに対して、能には序幕や閉幕辞がなく、幕の分割がある数少ない場合に、筋の勝手に従う以外の決まりがなかった。一幕の能の範囲でさえ、時間の一致はしばしば著しく無視されていたが、いうまでもないが、現代において時間と場所の一致は、かつての芸能評論家が唱えていたその重要性を失っている。（Brinkley 1902: pp.32-33　稿者訳）

以上の最後の文は、ブリンクリーが能楽の評価において現在形を使った唯一の例である。現代において「三一致」がその重要性を失った理由は様々であるが、「三

一致」は、当時のイギリスではそれほど根強いとはいえず、主にフランス劇作を中心とした現象であり、また 19 世紀前半からはロマンチシズムによって「三一致」は次第に大切にされなくなった。

また、すでに触れたが、ブリンクリーの能楽紹介には、日本びいきの色合いが所々に見える。その一つとしてあげられるのは、ブリンクリーが能楽における中国の影響を否定したことである。彼の文には中国の古典芸能との比較があるものの、次のような形で紹介されている。

> 日本と中国の文明と文学の親密な関係を考慮すれば、〔それらを習っている〕学生は両国の芸能の辿りやすい関係を自然と期待しているだろう。しかし、その比較は共通よりも相違を示している。両国の芸能が舞踊と歌の融合で生まれたという事実だけで、それ以外の類似点はほぼ言い兼ねる。中国の演劇の支柱である歌う役者に相対する役は、日本にはない。前者の芸能における信仰的要素は多くの場合、単なるおどけに過ぎないのに対して、後者のものはいつも敬虔である。中国には合唱や野外舞台がなく、または日本で見られるような悲劇と喜劇の明確な区別がされていなかった。（Brinkley 1902: p.34　稿者訳）

ブリンクリーの記述が日清戦争のわずか 7 年後に刊行されたことを考慮すれば、当時の社会情勢による日本優越の観念が読み取れなくははい。中国のものは「単なるおどけ」で日本のものは「いつも敬虔」であるという言葉は、能楽に敬意をはらったが、中国芸能を軽視するような色合いも込められているだろう。また、1890 年（明治 23 年）頃から、能楽は尊皇尚武と忠孝仁義の道を活かしている「国粋的舞楽」と見なされるようになり、軍資を献金するための能も上演され、愛国心の重要な手立てとなった（詳しくは　田村 2007　を参照）。このように、国家の象徴となった能楽は、日本文化の独特な演劇として紹介されるようになった。日本びいきのブリンクリーは、それを意識していたはずであるが、「武家社会の娯楽」では能楽を古典芸能のみならず、日本の象徴として評価していたのである。このことから、ブリンクリーが最後に、尚武と忠孝を主題とする能『安宅』の英訳を載せたことも不思議ではないだろう。ブリンクリーの日本びいきは、彼の狂言についての弁明の中にもみることができる。

> 能の荘厳が和らげられる喜劇の狂言は、多くの場合、非常に滑稽であるが、そのユーモアがいつも外国人の読者に魅力的であるとは限らない。多くは武家社会の時代に作られ、能と同じように注目すべきことは、礼儀作法に反する要素があるものは一つもない。〔中略〕他国の経験からすると、この文学の分枝においては、現実性が不謹慎、ユーモアが猥褻に堕落することが予想される。し

かし、日本の演劇や喜劇にはそのようなことはまったくない。前者はもっぱら高尚な感傷を扱い、その主題を勇敢、献身、忠誠心や哀れむべき不幸の例から酌み、後者は人間の日常生活よりネタを集めるが、その扇情的または無作法な側面を避ける。（Brinkley 1902: pp.49-50　稿者訳）

それまでの海外の能の研究家と同様、能楽を「古典」として扱ったブリンクリーではあったが、概して能楽を「唯文学」としては紹介しなかったため、アストン系統の研究家とは異なった能楽のイメージを紹介した。ブリンクリーは能の価値を様々な方法で正当化するよう試みたことがうかがえるが、彼も能楽を「現存する」・「生きている芸能」として紹介することができなかった。

（ｆ）能は古典文学である：まとめ

この節の冒頭では、ペリの能楽と古典ギリシャ演劇の比較に触れた。彼は能をギリシャ演劇に例えて、能楽がギリシャ演劇のように文学や記録のみの演劇としてしか残されないことを恐れて、廃れてしまわないように多くの外国人に認めてもらうべきだと強く述べていた。しかし、海外（主にイギリス・米国）で紹介された能楽のイメージは、ギリシャ演劇の記録を思わせる極めて西洋古典文学的なものであった。ブリンクリーを除いて、「唯文学」系統の研究家は能楽を高く評価しなかった。能楽がなぜ海外でこのように紹介されてしまったのか、ここで、その原因をまとめてみたい。

簡単にいえば、その主な原因は能楽が「古典芸能」だからである。ヨーロッパの舞台芸能において、「古典」と「現代」のつながりは間接であって、ギリシャ演劇・ローマ演劇は継承されておらず、ペリが主張しているように「唯記録に存している計りで、今は伝っておりません」。しかし、これらの古典芸能は全く消えたのではなく、文学として受け継がれていた。そして保存された古典の遺産は欧米人のアイデンティティを形成し、「西洋古典文学」という伝統に発展した。チェンバレンをはじめ、ディキンズやフロレンツは西洋古典文学に精通した文人であり、アストンとブリンクリーは学生時代に西洋古典学を学んだ。日本の古典に触れたこれらの研究家は、同じモデルを適用し、古典ギリシャ演劇と同様、能楽も演劇要素をはぎ取られたただの文学として扱った。

演劇要素が大いに無視された理由のもう一つは、能が演劇効果（dramatic effect）を生み出す勢力のある文学として把握されなかったからである。演劇効果を逓減したのは、古典日本語で表された「規約表現」（文学表現［掛詞と枕詞］と演劇表現［所作と舞］）で構成されたことへの批評であると見ることができる。しかし、演劇として筋立てが構造的に不備があるように捉えられたのも大きな原因である。能

が筋立てに不備があるように把握された理由は、18 世紀ヨーロッパの新古典主義の思想によるものである。18 世紀に、フランスの舞台芸術を中心にして、西洋の古典文学・演劇の法則が復活した。それは劇作よりも評価の基準としてイギリスにも普及したが、1820 年代にロマンチシズムに倒され、世紀末まで、劇作の方法としてほぼ消滅していた。しかし、その根本的な要素だった「三一致」の影は後の時代にも欧米演劇論の評価基準の一つとして残り大きな影響を与えた。前述したが、この三一致は①場所の一致（場所は一つであり一貫性があること）、②時間の一致（時間は始終があり途切れないこと）、③筋の一致（筋は一つであること）つまり、「一日に一カ所で起こった一つの出来事」（Matthews 1910: p.275）を演劇で表現することが大切であると考えられた。すでに触れたように、この「三一致」は西洋演劇の全てにあったわけではなく、イギリス・スペインの劇作家では重要視されなかった。しかし、マシューズが主張しているように「19 世紀の劇作家は無意識にそれらに従」っており、欧米演劇論では評価の基準として根が強かった。そのため、能楽の研究家にも三一致による評価が見られる。ブリンクリーは能の三一致の不備を弁明したが、アストンは場所・時間の一致がないことを大きな欠点であると捉え、ディキンズも直接ではないが能の「不一致」に不満を感じたようである。

これらの研究家のもう一つの特徴として挙げられるのは「意味」（つまり「本意」）への執着である。これまでに紹介した研究家は皆翻訳家でもあり、文章に込められている意味を伝えるよう努力していた。能楽を紹介する上で英訳・独訳の困難さは別として、アストン、ディキンズ、フロレンツ、サンソムは、意味の明瞭さを妨害する掛詞と枕詞に対して不満を表している。このように文学に込められた本意を中心とし、その他の舞台上の表現方法を詳しく紹介するに値しないものとして捉えた。アストン、ディキンズ、フロレンツは、能に「演劇勢力」または「演劇効果」がないと主張したが、それは舞台上の表現方法が本意を理解するための手掛かりにならないと考えたからであろう。ロイドが「能の演劇は上演される詩」であると結論したのもそのためであろう。

４.３.２　能は舞台芸能である（日本伝統芸能での位置づけ）

これまで紹介した著者は皆日本文化の研究家であり、概して能楽を古典文学、または日本芸能史の中の一つとして扱った。その研究領域は「日本文学史」であり、能の演劇的表現方法の効果を生み出すことができないと捉えたため、能を舞台芸能として価値の低いものとして紹介した。サンソムは、能楽が他演劇に「悪影響を与える」とさえのべ、能への執着を抑制して、現代演劇にもっと興味を養うほうがよいとさえ勧めている。ノエル・ペリは、能の「古典化」と「廃棄」の対策として

「広く外人にも知らす道を講ずるのが必要」だと主張し、能に触れた外国人が能を「趣味を喜ぶに相違 ありません」と 1904 年（明治 37 年）の雑誌『能楽』で述べたが、以上の研究家による能楽の紹介を見ると、ほとんどはペリが恐れていた古典ギリシャ演劇のような「唯文学」の扱いだったことがわかる。一人も能を嗜んでおらず、能を習っていたサンソムさえ能を最終的に見捨て、実際の魅力がない、廃れた芸能のイメージを海外へ伝えた。しかし、海外における能楽の紹介はこれだけではなかった。日本文化研究家ではないながらも能楽に興味を持ち、それを日本文学ではなく、舞台芸能に関する記述の中で紹介した人もいた。以下これらの評論家の能楽との出会いやその見解を紹介したい。

（a）能は宗教的象徴劇である：オズマン・エドワーズ

イギリス人のオズマン・エドワーズ（1864–1936）の紅葉館に対する不評は前章で紹介したが、彼は情熱的に能楽の紹介をおこなった。また、エドワーズは詩人、フランス詩歌の翻訳家、芸能評論家でもあった。1898 年（明治 31 年）に 6 ヶ月日本に滞在し、ラフカディオ・ハーンの親友として、当時の外国人学者達から日本の風習を多岐にわたって習っていた。帰国後、彼はラフカディオ・ハーンに捧げた日本芸能をテーマにした単行本『日本の演劇と役者』（「Japanese Plays and Playfellows」）を著述したが、これは海外で初めて日本芸能について述べられたものであった。その序文に、チェンバレン、アストンとフェノロサに対する感謝文が書かれている。

『日本の演劇と役者』の中では、能は「宗教劇」に分類され、その記述は能の名称にまつわる考察から始まる。前章で見たように、「能の舞」（「the Noh dance」）という名称はすでに広く使われていたが、エドワーズは能の本質をより正当に表現できるような名称を探していた。その問題について彼は次のように考察した。

> 一般用語「能の舞」という名称は、相当な誤解である。なぜならば、その言葉は、熟知した観客にとっては深い意味を持ち、優雅な律動的身構えを指しているが、全体的な印象効果の重要な一因であるその言葉は、筋立てや音楽などの要因を完全に無視している。そして、「オペレッタ」と名付けられない理由は、感情を強化して、観客の注目を刺激している断音的合唱が終始あるからである。そこで能を、一話を中心にし、三四人の主人公しか登場させない芸能として定義すれば、ヨーロッパの宗教劇に親密な類似が見られる。両方にも、観客と役者の信仰心のあつい振る舞いを定める同じような過去への敬意があり、

また厳格で伝統的な演出が制定した発声・筋・装束が見いだされる。そして、舞台上で再現される場面が、聖なる伝説または神の世と結びつけられることも一緒である。しかし、キリスト教徒ではオバーアマーガウ[18]の百姓に十年に一回いつも同じドラマが上演されるのに対して、日本では歴史事実が神聖化され、神格化した英雄も豊富であるため、時々未熟でありながらいつも洗練した芸能の媒体を通じて、神道は愛国心ならびに信仰心にも訴えるのである。（Edwards 1901: p.39-40　稿者訳）

このように、エドワーズは能楽に対して「宗教劇」という名称にたどりついた。彼はその能楽紹介では「宗教劇」を終始使っているが、ヨーロッパと日本の「宗教劇」の間に美意識上の境界線を引いた。

しかし、クライマックス・役・筋立て・動きを要求している成熟したドラマの基準をこれら（の宗教劇）に適用してはいけない。それより、聖なる活人画と奇妙に悪趣味のゴシック喜劇の境界をさまよう、チェスターやコヴェントリー収集の奇跡劇や神秘劇に比較すればよい。押韻された「地獄への堕落」（「The Descent into Hell」）、「アダムとイブ」（「Adam and Eve」）や「荒野の誘惑」（「The Temptation in the Wilderness」）のバージョンには、美が一切ない。〔中略〕能は時おりナイーブで子供っぽく見えることがあるが、ヨーロッパの奇跡劇にこもった粗野な幼稚さは、それらを実際に読んだ人にしか信じられないものである。（Edwards 1901: p.57, 58　稿者訳）

宗教心を強化するという補助的な機能は同じであっても、ヨーロッパと日本は演出に込められた手法が異なっている。エドワーズによると、「能は実に説教的であり、宗教心、崇敬、武徳は明らさまに吹き込まれているが、芸術的感受性を動揺させるほどではない」という、「宗教性」と「芸術性」の調和である。彼は能をこのような宗教劇として把握し、その発展を神道中心の演劇から仏教中心の演劇への移行として論じた。

以上の引用は、ブリンクリーの歴史的アプローチを思わせるが、これ以外の能楽の概要の記述では、エドワーズは能の表現方法と芸術効果を中心に述べた。エドワーズの日本滞在は長くなく、日本語も話すことができなかったため、能の持つ言葉以外の表現方法に集中したことは当然だろうが、おかげで能楽を古典文学ではなく、生きた芸能として捉えることができた。エドワーズは、「能を正しく理解する

[18] ドイツ、バイエルン州にある村で、1634 年以来上演されるキリストの受難劇で有名である。

ために体験しなくてはならない生きている芸能、または演劇芸術として扱った」（de Gruchy 2003: p.92）。エドワーズのこの見識は、終始変わることなく彼の叙述に見ることができる。彼は、能楽の近代の歴史（つまり明治初中期）について述べ、能楽復興のための梅若実の役割も強調した。エドワーズが詳細に描写した能楽公演も、梅若舞台の公演であり、それを紹介したのは親友のラフカディオ・ハーン、または当時梅若実の弟子だった米国人アーネスト・フェノロサであろう。

エドワーズが鑑賞した能楽公演の番組は能『俊寛』『恋重荷』『葵上』『舟弁慶』『土蜘蛛』、狂言『狐塚』『六地蔵』『梟山伏』であるが、それは『梅若実日記』に見える明治 31 年 10 月 30 日に行われた別会能公演である。エドワーズは演目の様子を色濃く描写したが、最も印象的だったのは『恋重荷』である。そこで、能の非現実性について、彼は次のように書いた。

> 婦人は一回も干渉せず、鮮やかな緑色の錦に包まれ、舞台正面に置かれた具体的でありながら象徴的でもある重荷を見つめて、人ではなく人影になって一曲中動かず座っている。しんとした意味のある物体を人物のように登場させることは、不思議に効果的である。もし、山科が物理的な重荷でよろめいたら、それは美しい詩的な真実を砕き、ぎこちない散文になっただろう。彼の感情は、挽歌に似たような謡や、言葉の乏しさで不適切に「舞踊」としか呼べない重苦しい所作によって、最もよく伝えられている。　（Edwards 1901: p.50　稿者訳）

エドワーズは、象徴の使用とその非現実性が能の詩的性質を表しているといい、これをもとにして能を舞台演劇として紐解いた。その象徴に関して、『恋重荷』の「重荷」を別として、『葵上』における葵上の姿についても「純粋の象徴性」があると指摘した。その賞賛には、エドワーズ自身の個人的嗜好が込められているものの、彼は能の舞台を徹底的にかつ印象的に描いたのである。

> 人間の顔は、偽って、歪んでいても、日本の仮面の悪性の恐ろしさに匹敵できない。メフィストフェレスがどんなに小股に歩いたり罵ったりしても、陽動と脅迫または激発と退却に富み、悪魔らしい創意がこもったこの気をもませる姿勢のパントマイムとは、少しも比較できない。さらに、夢中になった観客を興奮させる激しい叫び声と断続的なドラムの響きに、戦いの苦痛が強化される。一切動かない演奏者の甲高い掛け声は、戦いに呼び寄せられた幽霊の挑戦もしくは激励のどなり声を思わせるほど突然で予期できないものである。このメルポメネーの野生児童に宿るすべての獰猛で原始的な要素は、日本芸術らしい節度に和らげられている。〔能の〕創造本能は、最小の規模で最小の表現を使っ

ているにもかかわらず、その方法をもって小さな舞台で最も大きな問題に対する新鮮な示唆を映すことができる。（Edwards 1901: pp.51-52　稿者訳）

エドワーズは、能の舞台上の空間の一貫性とその演劇効果を一回も疑わなかったが、その効果に集中したためか、能の要素を表現方法として自分なりに解釈してしまった面も多く見られる。例えば囃子方の掛け声は拍子の同期のためではなく、テンションを高めるために行われているという説明を述べている。彼は日本語ができず、古典文学として能になじむ機会がなかったため、能の舞台で発せられる全てが意味の媒体に見えたのは当然のことだったと考えることができよう。彼は、読むだけではなく、鑑賞するに値する芸能として能楽を描いた。

（ｂ）能は古典的演劇舞踊である：マルセール・ヒンクス

エドワーズの積極的な能楽紹介の後、能を完全に舞台芸能として扱う紹介文はしばらく見ることができなかった。1906 年（明治 39 年）になるとフランスでルーヴル美術館のキュレーターだったガストン・ミジョンが能楽の紹介を行った。彼は旅行記の『日本・芸術神殿への巡礼』の中で能楽を積極的に紹介した。その演劇方法について「能はいつも非常に柔軟であり、所作や舞踊は、元素の感情を見逃すことを許さないほど、極めて明確で意味深長である。舞台装置や三一致への完全な無視はシェイクスピアのコメディーを思い出させる」（Migeon 1908: p.76 稿者訳）と「三一致」への不従順にもかかわらず演劇効果を生み出している芸能として、能を魅力的に評価した。

エドワーズから 10 年近く経った後、能を生きている舞台芸能として紹介したもう一人の紹介者が現れた。紅葉館の「能の舞」に対する不評を前章で述べた米国人のマルセール・ヒンクス（1883~？）である。ヒンクスの生涯に関する情報はあまり残されてはおらず、1930 年代からマーフィー女伯爵のペンネームで記した数多い料理書で人気になったが、1910 年（明治 43 年）に『日本の舞踊』という薄い単行本で日本研究家としての最初の名声を得た。ヒンクスがいつ来日したか定かではなく、その滞在期間も不詳であるが、彼女は日本の舞踊に興味を持ち、実際に学び触れたようである。彼女が執筆した単行本は３０頁程度のものに過ぎなかったが、外国人による日本の舞踊を中心とする文献としてはこれが初めてであり、当時のイギリスの演劇雑誌「The Mask」にも紹介されるほど大きな評価を受けた。

ヒンクスは日本の舞踊を①宗教舞踊；②古典舞踊；③庶民舞踊、という３つのカテゴリに分類した。宗教舞踊として神楽を挙げ、また庶民舞踊として踊りや舞（つまり日本舞踊や今様など）を挙げたが、能は古典舞踊に分類された。にもかか

わらず、ヒンクスは能の宗教起源を強調し、仏教の力で発展し、布教を目的にした宗教的舞踊として捉え述べた。

> 仏僧の宗教的かつ芸術的な熱中がなければ、これらの舞踊は未開発でもとのままに残っただろう。日本人の心に音楽と舞踊への愛が深くしみ込んでいることに気づいた仏僧は、芸能を宗教や日常生活の領域から放逐するよりも、賢明にそれを宗教的真理を教えるための媒体にした。彼らは、日本の最も好まれている芸能を利用し、それを賢くて巧みに進化または変更させ、一般人が娯楽のために踊っていることを考えていたが、実は舞踊を伴った詩から宗教の理を習いながら聖なる義務を果たしていた。〔中略〕
> 能の演劇に充満している悲観と深い物思いの色合いも、仏教の特徴である。人生が肉体的かつ精神的な苦しみや痛みに満ちていることを認め、無我を最高善とする宗教の自然的な補足である印象を受ける。（Hincks 1910: pp.15-16, 17 稿者訳）

前章で能の名称として「能の舞」が外国で広く知られていたと紹介したが、いうまでもなく、ヒンクスも能が主に舞踊から構成されていると認識していた。能の演劇的な側面を完全に否定した訳ではないが、能の主題に関する説明においても、「演劇舞踊」（dramatic dances）と称した。

> 能の演劇は舞台で上演され、一部は歌われ、また一部では朗吟される。舞踊家によって上演されるが、その所作がリズミカルで因習的でなければ、ヨーロッパでそれらは役者と呼ばれただろう。（Hincks 1910: p.17　稿者訳）

ヒンクスによると、舞踊の所作はリズミカルで因習的であり、演劇であれば所作はそのようにならないとしているが、演劇と舞踊はお互いに相容れない訳ではなく、舞踊は演劇の要素であるというのである。この一連の思考においては、ヒンクスは以前の研究家と同じように、能とギリシャ演劇を比較した。

> 能の舞は三つの「音楽芸術」、つまり詩歌・音楽・舞踊を等分に重視した古典ギリシャ演劇にとても似ている。〔中略〕同じような文体や言葉の熟練があり、まれに見る感情の深み、情操の高尚さがそれら全てにしみ込んでいる。（Hincks 1910: pp.16-17　稿者訳）

以上の引用では、ヒンクスはギリシャ演劇との舞台芸能の表現方法の共通点に気づき、演劇と舞踊の関係をそこから引き出し結びつけた。彼女は能を詳細に描くこ

とができなかったが、現存する舞台芸能、そして日本伝統芸術の代表として能を積極的に紹介した。能『橋弁慶』『鉢木』と『小督』のあらすじを挙げたあと、「日本の古典舞踊」の終わりに当たって、以下の言葉で能の魅力やそのエッセンスについてまとめた。

> 能の舞は昔の日本の遺物の一つである。歌舞伎のものとはかなり異なる能の劇場は、いまだ天皇家に保護され、貴族がそれをよく訪れている。言葉、装束と姿勢は八百年前のと同じである。豪華でありながら落ち着きのある服装、何百年も変わっていない厳格な規則、意味深長さ、因習形式をものとしないながら同じ因習形式の媒体を通じて存在する感情の優れた品格、このような日本独特の芸能の特徴は他の芸能より能に最もよく見られる。（Hincks 1910: p.22 稿者訳）

ヒンクスの『日本の舞踊』はイギリスで広く流布し、当時演劇界の一流雑誌『The Mask』に書評が掲載された。編集者のゴードン・クレイグは、能に「美しい単調、激情からの解放、その質朴・象徴性や精神上の示唆の全てが込められている」（Craig 1910: p.91　稿者訳）ことが印象深いと述べている。

（ｃ）能は能である：マリー・ストープス

この節の最後の能楽紹介者として、エズラ・パウンドに影響を与え、海外で初めて能翻訳の単行本を著作したイギリス人生物学者のマリー・ストープス（1880–1958）を紹介したい。ストープスは 1907 年（明治 40 年）にロイヤル・ソサエティの助成金を得て、北海道の白亜質の化石と石炭の調査を目的として来日した。そこで東京帝大の理科大学長桜井錠二に出会い、日本の舞台芸能を紹介された。ストープスは日本で一年半しか過ごさなかったが、能、または謡に触れる機会が多かったと考えられる。帰国後 1910 年（明治 43 年）に出版した『日本の日記』には次のような記述がある。

> 1907 年 11 月 3 日
>
> H.博士は能公演に連れてくださった。これらは、非常に面白い昔の演劇である。３００年前に作られたものもあるが、本来と同じような形で現在も上演されている。〔中略〕日本人さえ、数年かかって研究しない限り完全に理解し得ないので、私も理解できるとは期待しなかったにもかかわらず、とても興味深かった。ポエル氏はそれらを非常に気に入っただろう。雄大な文学は皆そうで

あるべきだと彼は思っているが、舞台背景などはほとんど想像力に任せられ、観客の注目は主役の言葉に向かっている。（Stopes 1910: pp.64-65　稿者訳）

文中の「ポエル氏」は、ストープスの親友だったイギリス劇作家ウイリアム・ポエルである。『日本の日記』には、能公演に対する他の記述はないが、ストープスの知り合いによる謡の披露や稽古についての記述は所々見えるので、ストープスにとって能は身近な存在だったと言えるだろう。しかし、ストープスの、能に対する主な記述はこの日本日記ではなく、1913 年（大正 2 年）に出版した桜井との共著になる『昔の日本の演劇：能』（Plays of Old Japan. The No）である。明治初期に初めて能を紹介した文献ミットフォードの『昔の日本の物語』（Tales of Old Japan）からの影響がうかがえるが、この『昔の日本の演劇：能』は能を中心とした最初の単行本である。そこでストープスは『求塚』『景清』『隅田川』の英訳を載せたが、舞台芸能として能楽の紹介と謡曲の解説も等しく重要なものとして描かれている。ストープスによる能楽の紹介は彼女が、帰国直後の 1909 年（明治 42 年）にロンドン王立文学協会（Royal Society of Literature in London）で発表した『日本の中世劇』（A Japanese Mediaeval Drama）がもとにされている。このエッセーは２５頁のものであるが、能楽について幅広く紹介し、それまでの能楽研究に対する批評も述べ、さらに能『隅田川』の英訳も載せている。ストープスが一年半で能の英訳ができるようになるほど日本語を習得したことは疑わしく、翻訳の大部分は桜井錠二の筆であると考えられるが、能の紹介についての記述はストープスのものだろう。それまで能翻訳家のほとんどは作品の「本意の理解」を中心としていたが、ストープスは「解釈」を中心とした現象学的または象徴主義的な見解を表した。能の鑑賞について次のような言葉がある。

これらの演劇は、必然的に無知であるが同情ある西洋人を魅了し感動させる絶大な勢力がある。それらは、その中に宿る感化や感情を見て理解できなくても、感知できる世界へ観客を連れて行くのである。（Stopes 1909: p.155　稿者訳）

能に対するストープスの特徴は、これまでの海外の研究家に見ることのできなかった思い入れと情熱である。その感受性は、彼女の個人的経験によってもたらされ強化されたと思われる。ストープスの私事であるが、彼女が日本に渡来した主な理由は、研究ではなく 1903 年にミュンヘンで出会った藤井健次郎との恋愛のためであった。しかし、日本で彼女を迎えた藤井の態度は完全に変化し、二人の恋愛関係は早く消滅した。（ストープスと藤井の通信は Mortlake 1910）。ストープスのこの個

人的な悲しみの深さは彼女の感受性をも刺激し、同時に能への理解や影響を深めたに違いない。その態度は以下の言葉でよくわかる。

> 能の公演で八時間もひざまずいて座っていたことがあり、ワーグナーの音楽劇を含めて人間が創案した音の組み合わせの中で、人生の言いようのない悲しさや詩心を最も忠実に表した音を聞いていた。（Stopes 1909: p.160　稿者訳）

しかし、ストープスによるエッセーの最も興味深い内容はそれまでの能楽研究や英訳に対する彼女の評価である。その評論は主にチェンバレン、アストン、ディキンズとブリンクリーの能楽紹介にまつわり、ディキンズの不適切な言葉遣いの中に読み取る事のできる能楽軽視、あるいは間違った能への理解に集中している。その一つとして、ストープスはディキンズが小鼓を「タンバリン」と称したことが間違いであると述べ、小鼓は「タンバリンより気高い音を出している」と指摘している。また、ディキンズが能の伴奏を「不協和音」と称したことについては「不適切な説明というよりも中傷である」（Stopes 1909: p.159　稿者訳）という。ディキンズに対する不評は、彼の表現の中の言葉の不適切さにストープスが違和感を感じたからであろう。ディキンズの単行本『古代中世日本語テキスト』の題名は正式な日本語訳であるが、その中の「古代」（primitive）は、本来「原始的」か「未開」の意味も含まれている。そこから刺激を受けたのだろうが、ストープスは次のようにディキンズの態度を批評した。

> 幻想の芸術、そして目を引く手掛かりをほぼ使わずに観客の精神を魅了する力では、能の劇は勝っている。古典的、または原始的とよく呼ばれるが、これは舞台装置の欠如、またはあどけない単純さや虚構〔make believe〕の必然性によるものである。しかし、自力で観客を魅了する言葉、そして目を媒体とせず場面を直接人間の精神に描ける演劇には、「原始的」という言葉は妥当ではない。（Stopes 1909: p.159　稿者訳）

ストープスはアストン系の文学研究家の評価にも賛成していなかった。特に三一致への執着は評価基準として妥当なものであると考えていなかったようである。能は当然にその基準の範疇に属さない独自のものとして、その演劇構造を紹介した。

> 能には「実際の演劇性質」はほとんどない。登場人物の相互作用はなく、感動を起こすような劇的かつ不可避な解決への展開もない。三一致も少しも重視されていない。（Stopes 1913: p.22　稿者訳）

ストープスは、チェンバレンの『日本人の古典詩歌』を除いて、それまでの謡曲の英訳を高く評価しなかった。研究家（アストン、ディキンズ、ブリンクリー）が、能の詞章とそこに込められている感情を美しく表現しようとせず、極めて専門的に紹介したことに対して疑問を呈した。以下の引用は 1913 年（大正 2 年）の『昔の日本の演劇：能』の序文からであるが、それらの翻訳に対するストープスの態度をうかがい知る事ができる。

> 分厚い書籍に掲載された翻字の文章[19]を読まない、そして学問協会報に精通していないにもかかわらず、世界の優秀な文学を楽しむ読者を味方にするこれらの演劇の翻訳は未だされていない。謡がいくつか紹介されている、チェンバレンの『日本人の古典詩歌』は、たぶん唯一の例外であろう。（Stopes 1913: pp.1-2　稿者訳）

これまでの翻訳に見られる、文学性を妨げる大きな要因として、ストープスは研究家が選んだ文体を挙げている。チェンバレン系統の研究家（つまりアストン、ディキンズなど）が、能が主に散文であると信じ、日本語の韻律が英語の韻律に対応しないにもかかわらず、それを伝えようとさえしなかったことにストープスは不満を感じたようである。1909 年（明治 42 年）の彼女の『隅田川』英語訳は全部韻文であるが、その文体についてこう述べた。

> 我々の英語散文は散文的すぎ、日本の原文にある散文の詠唱とかなり違う。〔中略〕日本語はメロディーのある言語である。さらに、文章にされると台詞の形は散文であるにもかかわらず、実演にはその言葉は詠唱され、外国人のみならず、多くの日本人にも、所々にある「ウタ」と区別できない。〔中略〕これと我々の英文の刺々しさを考慮に入れると、英語の散文を以て日本語の散文がもたらす感情や印象が正しく伝わらないと思い、散文の台詞を長い韻文にした。（Stopes 1909: pp.161-162　稿者訳）

最後にストープスは、自分と桜井の共同翻訳の目的を次のように明示した。

> 私たちの目的は、学生ではなく、イギリスの一般読者に、東洋で未だ愛されているこれらの古い演劇の翻訳を紹介することである。（Stopes 1909: p.163 稿者訳）

---

[19] ディキンズの『古代中世日本語テキスト』の第一巻には、ローマ字化された文学作品の原文が掲載されている。ストープスが言っている「翻字」はそれを指しているだろう。

ストープスは能を学問の支配から救い、より自由で美しい翻訳によって、それを大衆向きに紹介しようとした。しかし、この短くて熱情に満ちたエッセーの発表は、当時の日本研究家達に容易に受け入れられたわけではない。イギリス外交官かつ日本社会研究家ジョージ・サンソムは、ストープスの能楽評論に対して冷淡であった。1910 年（明治 43 年）の日本アジア協会報の彼の『能の翻訳』には、ストープスの能楽に対する高い評価への不評があるが、それはストープスの日本文化に対する知識不足のためであるといい、「ストープスの注目をひいたのは能ではなく、その領域を超えた目新しさ、または珍しい言葉や半分しか表現されていないことの神秘的な魅力であろう」（Sansom 1910: p.130 稿者訳）と主張した。この批評に、ストープスは次のように答えた。

> 近来サンソム氏は、この分野の専門家に並べて私も能の詩文を玩味していることを酷評した。僧や詩人から王族や武家まで日本の卓越した人物を中心に、六百年も続いている能の人気は、過大評価のためであり、それらの演劇は上等でない散文であると彼は我々を納得させたいのだろう。日本語の構造や表現形式は我々の言語とかなり違うから、文体や品格の詳細は私の知力範囲を超えている。日本人は長年能の文学構造に対する敬愛を保ったので、私は彼らの評価をありのままに受け入れることで満足している。しかし、演劇の雰囲気と効果は自分で評価できるものなので、世界文学では最も優れたものの一つに思う。サンソム氏がそれを気に入らなかったことは、彼の趣味の問題である。意見の束縛のないこのモダンな時代に、シェイクスピアに目にするものはないと明らさまに言い切る人を聞いたことがある。ナイチンゲールが仲間に捧げる歌を英語に訳すことができるとしたら、それは俗事・天気・意地悪な男子やお隣さんについてのうわさ話に富んでいることがわかると思う。しかし、そうであるとしても、その歌は我々の耳にロマン的で美しく聞こえるものである。（Stopes 1913: p.3　稿者訳）

ストープスは能を文学かつ舞台芸能として扱い、その表現の目指す最終目的は必ずしも「理解」であるとは限らず、能が上演されることで生じる感情でもあると主張している。この感情こそ能楽が目指している演劇効果であるという意見を述べ、研究家しか理解できない芸能から、誰でも楽しめる芸能へと、能のイメージを改めようとした。

言うまでもなく、ストープスの『昔の日本の演劇：能』はイギリスで広く流布し、1914 年（大正 3 年）に一流雑誌『The Mask』に書評が掲載され、ストープスの見解が明確に伝えられている。「能のエッセンスとは、その成分の一つである言葉では

なく、場面や身振りとそれを満たして命を与えて、役者から観客へ、観客から役者へ反映する伝統の魂である」（Craig 1914: p.265　稿者訳）。

（ｄ）能は舞台芸能である：まとめ

以上の能楽研究家・評論家はいずれも日本語・日本文化・日本文学の専門の研究家ではなく、日本語に対する能力も乏しかった。謡曲の英訳を発表したストープスも、実際に翻訳したのは彼女ではなく桜井錠二であった。この三人は日本文学研究家ではなかったため、文学の形で原文の能楽に触れることが少なく、能楽の文学的側面やその本意よりも、能の主題と演劇表現方法の要素を見いだした。アストン、ディキンズ、フロレンツのように、能を古典文学として紹介した研究家と異なり、この三人は能を実際に見た経験もあり、能楽を勢いのある舞台芸能として積極的に紹介し、ノエル・ペリが期待した能の「趣味を喜ぶ」外国人達であった。彼らがたしなんだのは能楽の「文学」ではなく、言葉以外のその表現方法だった。言葉の媒体を無視し、能の主題を舞台の様子から読み取っていたのである。

これらの評論家は、明治中期にできた能楽の「舞」のイメージに触れていたが、特にエドワーズとヒンクスは、紅葉館で紹介されていた「舞妓の能」に対しては厳しい態度をとった。しかし、ヒンクスは明治中期の評価をそのまま踏襲し、能を「舞」として分類したことは興味深い。三人の能楽に対する反応や思い入れはそれぞれ異なる根拠があったとしても、彼らは同じように舞台芸能として能楽の「本当の姿」を伝えることを目指したと考えられる。彼らが能楽に感動した理由を示すのは難しいが、おそらく西洋演劇界における視野が時代とともに広がり、三一致の原則に従われなくなったこと、また舞台上の表現方法に焦点を当てた象徴劇の成立の影響によると考えられる。これらの評論家は、アストンのような「三一致」へのこだわりがなく、全く逆の見解を持っていた。これは特にストープスに顕著に見ることができるが、彼女は能に三一致がないことを認めながら「演劇の雰囲気と効果」を「最も優れたものの一つ」に思っていた。ガストン・ミジョンの能楽紹介にも「舞台装置や三一致の完全な無視はシェイクスピアのコメディーを思い出させる」という例えがある。エドワーズは能楽に古典象徴劇を見たことを既に紹介したが、ヒンクスにも「能の劇は、芸術作品の意味が外見の美に止まらず、物事の表面を見破りたいという観客に嗜まれるだろう。」（Hincks 1910: p.17　稿者訳）という主張も見え、能の象徴に隠された意味に完全に魅了されていた。これらの評論家にとっては、能には演劇効果があり、それは文学としての「文の中に読み取れる本意の理解」ではなく、舞台芸術としての「舞台上象徴の解釈」から生まれるものであろう。

４.４　結び

これまで見てきたように、1900 年代には多くの能楽研究や評論が海を渡り、西洋における日本の古典芸能のイメージの基礎を形作った。19 世紀末まではわずかしか知られていなかった能楽は、これらによって次第に周知されていった。明治初中期は、能楽は旅行記や日記、またはエッセーの中で紹介されていたが、1900 年代には、「能楽研究」と「能楽評論」が専門的に行われるようになった。この能楽研究は日本文化の中の一つとして能楽を紹介したが、概して「能を古典文学として扱った研究」と「能を演劇として扱った評論」という二つのグループに分けることができる。前者は西洋古典学と同じアプローチを適用し、能楽を「唯記録」または「唯文学」として把握し、演劇としての魅力を否定し、能楽を古典ギリシャ演劇と同じように過去の演劇として扱った。チェンバレンのアプローチを受け継ぐことにより、能楽を唯文学として扱ったため、明治中期にできた能楽の不明瞭なイメージの影響は受けず、能楽は「舞」のみであるというイメージを取り外した。これらの研究はその後の西洋における能楽への関心の高まりの礎を築いたと言えるが、能楽の演劇的な評価は決して高くなく、日本を代表する「生きている芸能」として能楽が紹介されることはなかった。後者の評論家は能楽の文学性ではなく、演目の主題と舞台上の表現方法に着目し、能楽をある意味の「象徴演劇」として、また高い演劇効果を生み出す魅力にあふれる芸能として積極的に紹介した。彼らは、明治中期の「舞妓の能」、そして後期にできた「唯文学の能」という能のイメージに対して批判的な態度をとり、能楽の「正しい姿」を伝えることを目指したと考えられる。彼らにとって、能楽は舞台芸能としてその機能を果たしており、同時に能楽は彼らを魅了したのである。

結び

ここまで、先行研究を踏まえ、既知の資料に加え、これまでの能楽研究で取り上げられていない外国語資料・文献を通して、西洋人が能楽に対してどのように理解し把握していたのかを考察してきたが、これによって、明治期以前から大正期までにおける外国人の能楽との接触点を整理し、海外に伝わった能楽のイメージの内実とその変遷の把握を再構成することができたと考える。その変遷は、能楽研究の変遷とも密接に関連するものであった。

本稿では考察の出発点として、能楽と西洋の交流史の画期によって、明治期を「初期」「中期」「後期」の３期に区分し、さらに近代以前、つまり「室町～江戸期」における交渉についても言及した。以上の区分によって、これまでの通説的な見方と異なる様相が見えてきたのではないだろうか。本論では、多くの鑑賞者たちの記述を検討することによって、先駆的研究者たちの意義、そしてその相互関係と能に対する見解の変遷を明らかにした。また、鑑賞者たちが能に対してどのように反応したのかということに注目し、能に対する彼らのイメージ、特に誤解されたイメージが、能楽研究にも一定の影響を与えていたことを明らかにした。

ここで全体を総括する意味で、その４つの時期の特徴を改めてまとめると、以下のようになる。

明治以前に目を向けると、日本とヨーロッパが交流をもっていた室町末期から江戸初期において、イエズス会宣教師達が能狂言に触れたことは確かであろう。武士階級と交流するため、能狂言に関する知識を持つことがイエズス会で必要とされていたことは、イエズス会の年報・通信、フロイス『日欧文化比較』、『日葡辞書』およびロドリーゲス『日本教会史』にある能狂言の数多い記述からもわかる。キリシタン禁止令によって宣教師が追放された後には、イギリス商人達も平戸で大名による演能を鑑賞する機会があり、能に関する豊富な記述を残した。しかし、鎖国令が発令されたため明治維新まで、日本におけるヨーロッパとの接触はもっぱら出島だけに限られ、西洋人が日本文化に触れることは極めて少なくなった。鎖国中は、日本の芸能に関する記録が乏しかったため、明治維新で日本が再び西洋に門戸開く時まで、能狂言は既に 500 年の歴史があったにも関わらず、その存在は海外にほとんど知られていなかった。

「明治初期」には、明治維新によって能楽は大名の庇護を失い存続の大きな危機に陥ったが、外交の手立てとして、訪日中の西洋の貴族に紹介されるようになった。これらの観能の記録は日本には残されているが、欧米における記録が極めて少ないため、西洋人にどのように把握されていたかわからない部分が多い。多くの研究では、明治初期に能楽が貴族に紹介されていたことがこの時期の大きな特徴とさ

れているが、見逃されやすい更なる二つの大きな特徴が本稿では見えてきた。一つは、全ての能楽が饗宴の間の余興として上演されたことであり、もう一つは、能は賓客のために特別に構成され、その全てが半能か省略された形、即ち「舞」を中心として演じられたことである。このような「饗応の能楽」はイギリス文献にもあり、造船専門家エドワード・リードのエッセー『日本：その歴史、伝統と宗教』の記述では、能楽が「舞」として紹介され、もっぱら饗宴の余興として演じられていたことがわかる。そしてこのように「舞」が明治初期の特徴的な能の演出として、欧米に能楽の基本的な姿として伝わっていった。また当時、リード以外にチェンバレンとミットフォードも能楽を紹介した。チェンバレンは能楽研究の先駆者として、明治初期ではとても例外的な存在であり、饗応ではない能楽に触れたのは彼だけであった。そして、チェンバレンの文学的研究は、明治後期の能楽研究に大きな影響を与えることになる。しかし、この時代に最も注目を集めた文献は、ミットフォードの『昔の日本の物語』であった。これは早くからドイツ語にも翻訳され、彼の能楽の紹介に関する記述はクドリャフスキ著『日本についての四講義』に引用され、またフランスのアレキサンダー・クラウスの『日本の音楽』でも参照され、西ヨーロッパにおいての能楽の周知に貢献した。

「明治中期」になると日本における初めての能楽堂となる「芝能楽堂」が建設された。能楽堂ができたことにより、能が饗宴の余興として演じられることは次第に少なくなった。この芝能楽堂で催された定期公演などによって、人々の能楽への関心が再興され、同時に役者自身の収入も安定した。このような状況によって、外国人の能楽に対する理解が高まったのではないかと期待されるが、逆にこの時期の海外における能楽のイメージは非常に曖昧なものとなった。本稿で初めて紹介した外国語文献の中には、能楽が他の芸能と混同された多くの例を見ることができる。その原因の一つは、能楽が明治初期に余興の舞として紹介された影響による可能性もあるが、もう一つの大きな原因は、芝能楽堂が当時上層階級に人気のあった和風社交倶楽部である「紅葉館」の付属施設であったため、両者が混同して認識されたためである。芝能楽堂と紅葉館は外国人に通称「メイプルクラブ」または「紅葉館」と総称され、区別されることはほとんどなかった。紅葉館でも、能楽が外国人をもてなす饗宴の余興として上演された例はあるが、当時余興として最も人気があったのは舞妓の舞踊であった。当時の多くの外国語による文献に「メイプルクラブのムスメ」を賞賛する記述がある。その中に舞妓が舞う能について書かれている。それは能をもとに創作した日本舞踊であったと考えられるが、それによって能は舞妓の芸であるという説が生じた。さらに、外国語文献には、舞楽が「能」として間違って紹介されている例もたくさん見られ、欧米に能楽の不明瞭なイメージが伝わっていった。その結果、この時期に能は演劇としてではなく、舞として認識され「能の

舞」（the No dance）と称されるようになり、これは大正期まで海外で能楽に対して最もよく使われる呼称となった。このように、明治中期は能と外国人が接する機会が多くなった反面、その実態とは異なるイメージが作られた時期でもあった。

このように、外国人にとって、明治初期から中期にかけては、能楽について混同されたイメージが自然と生まれたが、明治後期には外国人の能楽研究によって、少しずつ「舞踊」から「古典文学」または「古典演劇」へとその認識が変わって行った。実際に能楽を鑑賞した経験を持たない研究家・評論家達は、彼らが扱いなれていた古典ギリシャ演劇と同じアプローチによって能楽を研究し、「古典文学」として紹介したのみならず、現在上演されていない、あるいは演劇的魅力がないため今は上演されなくなった昔の演劇と同類のものとして能楽を位置づけた。このグループの代表でチェンバレンの後継者であるアストン、ディキンズ、フロレンツ等は、文学としてしか能楽に触れなかったためか、明治中期の不明瞭なイメージに影響されず、その研究でこれまでの「能」に付されていた「舞」のイメージをある程度払拭することができた。しかし、彼らは研究とともに翻訳も行ったため、言葉の意味に固執し、さらに新古典主義の名残である「三一致」への執着が強かったため、多くの場合、能楽の中の芸術的な表現方法を高く評価しなかった。一方で明治後期には、別の研究家や評論家のグループが現れ、彼らは文献からのみならず、実際の舞台を通じて能楽に触れ、その実体験によって能楽を海外に向けて魅力的に紹介した。そして、彼らは明治中期の紅葉館で紹介された能のイメージを認めず、舞台芸能としての能楽の「正しい姿」を伝えることを目指した。エドワーズ、ヒンクス、ストープスは日本語を理解できなかったため、能の中の言葉の意味にとらわれず、能の持つ舞台上の表現方法と演劇的効果について考察をした。彼らは「三一致」を演劇の評価基準として認めず、能をある種の「象徴劇」として把握し、魅力的な芸能として海外で紹介した。

以上のように、明治期を中心にして、能楽が外国人の目にどのように映り、紹介・理解されていたのか、その歴史をより多面的に描くことを試みた。その試みが成功したかどうかは、読者の判断に任せる他ないが、それが成功したとすれば、本論文は、これまで表面的にしか描かれていなかった明治期の外国人能楽研究・紹介を、重層的に紹介したという点で価値を持つと考える。さらには、能楽を手掛かりに、日本文化の紹介と日本文化の研究の相互関係に光を当てるものとして、本論文に意義があるといえよう。

付録　　本稿で扱われている明治初中期の外国人観能年表

年		外国人観客	舞台	内容・番組
1868 明治 元年	10 月	アーネスト・サトウ (Ernest Satow)	飯倉町 金剛能舞台	能　『鉢木』 狂言『伯母酒』 『末広がり』
1869 明治 2 年	7 月 29 日	エジンバラ公／ミットフォード (Alfred, prince of Edinburgh / A. B. Mitford)	紀州の 江戸屋敷	能『弓八幡』『経政』 『羽衣』『小鍛冶』 狂言『墨塗り』『太刀奪』
1872 明治 5 年	10 月 20 日	アレクセイ・アレクサンドロヴィチ (Grand Duke Alexei Alexandrovich)	浜御殿延遼館	半能『春日龍神』『石橋』 『舟弁慶』 狂言　『鎌腹』『釣狐』 祝言　『岩船』
1873 明治 6 年	9 月 7 日	ジェノヴァ公 (Prince Tomas, Duke of Genoa)	浜御殿延遼館	半能『大蛇』『夜討曽我』 『舟弁慶』 狂言『鼻取相撲』 『素袍落』
1876 明治 9 年	---	チェンバレーン (B. H. Chamberlain)	飯倉町 金剛能舞台	不明
1878 明治 11 年	6 月	イサベラ・バード (Isabella Bird)	新富座	能　『石橋』
1879 明治 12 年	2 月 23 日	エドワード・リード (Edward J. Reed)	渡辺大坂府 知事の邸宅	不明
	2 月 26 日	エドワード・リード (Edward J. Reed)	西京東本願寺 の枳殻邸	能　『望月』『土蜘蛛』 狂言『石上』『墨塗』 『靱猿』
	6 月 7 日	ドイツ皇孫	根岸の前田 正三位の邸	能　『橋弁慶』『望月』 『吉野静』 狂言『墨塗』『小盗人』
	7 月 8 日	グラント米国元大統領 (Ulysses S. Grant)	岩倉具視の邸	能　『望月』『土蜘蛛』 狂言　『釣狐』
1881 明治 14 年	3 月 13 日	ハワイのカラカウア王 (King Kalakaua)	紅葉館　本館	能　『紅葉狩』『猩々』
	5 月 20 日	米人	紅葉館　本館	能『船弁慶』『土蜘蛛』 狂言　『靱猿』
	11 月 6 日	イギリスのアルバートとジョージ王子 (prince Albert and prince George)	大谷家の能舞台	狂言　『墨塗』『腰祈』
1882 明治 15 年	6 月 15 日	E. モース E. S. Morse	紅葉館　本館	狂言　『蚊相撲』か
1883 明治 16 年	12 月 9 日	洋人（モースか）	梅若能舞台	能　『放下僧』『鉄輪』 『百万』『烏帽子折』 『乱』 狂言　『布施無経』 『通円』『井礑』

1886 明治 19 年	7 月 4 日	ジョン・ラファージ (John La Farge)	芝能楽堂	能　『猩々』　他
1888 明治 21 年	11 月 7 日	アリス・ベーコン (Alice Mabel Bacon)	靖国神社	能　『烏帽子折』 狂言『縄綯』 『二九十八』
1889 明治 22 年	---	ダグラス・スレードン (Douglas Sladen)	紅葉館	実際は日本舞踊か？
1891 明治 24 年	---	フランシス・ピゴット (Francis Pigott)	芝能楽堂か	不明
	5 月 17 日	ロシアのニコライ皇太子(prince Nikolai of Russia)	芝能楽堂	中止
1892 明治 25 年	11 月 20 日	ホセ・ラスコン　メキシコ大使 (Jose Rascon)	芝能楽堂	能　『放下僧』『通小町』『乱』『山姥』『石橋』 狂言『入間川』『鎌腹』『鉢叩』
1894 明治 27 年	6 月 21 日	ミニ・ホーク (Minnie Hauk)	芝能楽堂	能　『邯鄲』『紅葉狩』 狂言『靭猿』
1898 明治 31 年	4 月	ヒギンボサム (Higginbotham)	紅葉館　本館	饗応能楽
	---	オズマン・エドワーズ (Osman Edwards)	梅若舞台	能　『俊寛』『恋重荷』『葵上』『舟弁慶』『土蜘蛛』 狂言　『狐憑』『六地蔵』『梟山伏』

参考文献

序文

日本語文献：

川村ハツエ「先駆者たちが見た能楽」『外国人の能楽研究』21 世紀 COE 国際日本学研究叢書１：2005、pp.17-40

ショルツ・チョンカ スタンカ「能楽の国際化―その 100 年」『能楽研究』29 号、法政大学能楽研究所：2005、pp.33-42

能楽学会編『能と狂言』第３巻、ぺりかん社：2005

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』法政大学出版局：1982

外国語文献：

Cionca, Stanca Scholz; Leiter, Samuel L. (ed.). *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: 2000

de Gruchy, John Walter. *Orienting Arthur Waley: Japonism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*. Honolulu: University of Hawaii Press: 2003

Eppstein, Ury. “The Stage Observed. Western Attitudes Toward Japanese Theatre”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 48 No. 2, 1993, pp. 147-166

Shinko, Kagaya. "The First Umewaka Minoru and Performances for Guests from Overseas". *NOAG* 177-178. Hamburg: 2005, pp. 225-236

第１章

日本語文献：

天野文雄『能に憑かれた権力者』講談社：1997

岩生成一編『外国人の見た日本　第 1』筑摩書房：1962

大濱 徹也『ルイス・フロイスが見た日本』日本文教出版：2009

表章、天野文雄『岩波講座　能・狂言Ｉ　能楽の歴史』岩波書店：1987

小島幸枝「キリシタンと楽劇--ミステリヨ劇の興亡」『国文学 解釈と教材の研究』45(2) 学灯社：2000、pp. 104-109

ジアン・クラセ著、太政官訳『日本西教史』洛陽堂：1921

ジョアン・ロドリーゲス「日本教会史　上・下」『大航海時代叢書』　I−９岩波書店：1991
『新カトリック大事典』研究社：1996
三瓶はるみ『日中の酒にまつわる論争について：「酒飯論」を中心に』大学院教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」活動報告書 平成 19 年度 海外研修事業編, pp. 372-376
高野敏夫「遊女歌舞伎（1~8）」『The annals of Gifu Shotoku Gakuen University. Faculty of Education Faculty of Foreign Languages』37~44 号、岐阜聖徳学園大学：1999~2005
デ・サンデ著、泉井久之助訳『天正遣欧使節記』雄松堂：1969
土井忠生、森田武、長南実編『邦訳　日葡辞書』岩波書店：1993
服部幸雄「歌舞伎成立とキリシタンの時代」『国文学 解釈と教材の研究』 45(2) 学灯社：2000、pp.6-16
林屋辰三郎『古典文化の創造』東京大学出版会：1964
松田毅一監訳『十六・七世紀イエズス会日本報告集』京都 : 同朋舎出版：1987~1998
ミカエル・デプレ「イエズス会演劇の起源と独自性：チンクエチェント時代」『ソフィア：西洋文化ならびに東西文化交流の研究』57(4) 上智大学：2009
村上直次郎訳『イエズス会士日本通信　上・下』雄松堂書店：1968
村上直次郎訳『イエズス会士日本年報　上・下』雄松堂書店：1969
村川堅固、尾崎義訳「セーリス日本渡航記・ヴィルマン日本滞在記」『新異国叢書６』雄松堂書店：1980
ルイス・フロイス「日欧文化比較」『大航海時代叢書』I−11 岩波書店：1991

外国語文献：

Alcalá, Mª Luisa Mateo. "Máscaras y tocados para las figuras infernales del Códice de Autos Viejos". *TEATRO DE PALABRAS 5*. Universitat de Lleida: 2011
Alonso, Martin. *Diccionario medieval español : desde las Glosas Emilianenses y Silenses hasta el siglo XV*. Salamanca: 1986
Boxer, Charles Ralph. *The Christian Century in Japan: 1549-1650*. London: 1951
Duque, Pedro Juan. "Spanish and English Religious Drama". *TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESTUDIOS DE LITERATURA 17*. Kassel: 1993
Frois, Luis; Fuente Ballesteros, Ricardo De La. *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*. Universidad De Salamanca: 2003
Hesler, Richard. “A New Look at the Theatre of Lope de Rueda.” *Educational Theatre Journal*, Vol. 16, No. 1. 1964, pp. 47-54

Jourdain, Eleanor F. *The Drama in Europe in Theory and Practice*. London: 1924
Kaempfer, Engelbert (author); Scheuchzer, J. G. (translator) *The History of Japan, Vol 1, 2, 3*. Glasgow: 1906
Listerman, Randall W. "The Pasos of Lope De Rueda: Carnival Sparks". *Confluencia*, Vol. 4, No. 1. University of Northern Colorado: 1988, pp. 41-46
Lobato, Maria Luisa. "Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón". *Revista sobre teatro áureo*, Numero 3. 2009, pp. 241-255
McKendrick, Melveena. *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge University Press: 1989
Muit, Lynette R. "The Mass on the Medieval Stage". *Comparative Drama*, Vol. 24, No.4. 1989, pp. 314-330
Parker, Alexander A. "Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain and the Origins of the Auto Sacramental". *The Modern Language Review*, Vol. 30, No.2. 1935, pp. 170-182
Pires, A. Thomaz (ed.). *O JAPÃO NO SECULO XVI*. O Instituto Vol. 54 . Coimbra: 1907, pp. 54-64
Purchas, Samuel B.D. *Hakluytus posthumus, or, Purchas his Pilgrimes* Vol. 3. London: 1905
Rodrigues, Joao; Cooper, Michael. *This Island of Japon*. Tokyo and New York. Kodansha International: 1973
Rouanet, Leo. *Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo 16*. Barcelona: 1901
Sánchez-Arjona, José. *Noticias Referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta Fines del Siglo XVII*. Sevilla: 1898
Smith, George. *Ten Weeks in Japan*. London: 1861
Thomson, Edward M. (ed.). *Diary of Richard Cocks - Cape Merchant in the English Factory in Japan Vol 1&2*. London: 1883
Velinkar, J. St. Paul's College. *JESUIT EDUCATION IN INDIA*, Anand: 1987, pp.45-51
Vicente, Gil; Bell, Aubrey F. G. *Four Plays of Gil Vicente*. Cambridge: 1920
Ward, Adolphus William. *A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne Vol 1*. New York: 1899

第２章

日本語文献：

梅若実著、梅若実日記刊行会編『梅若実日記』第２巻、八木書店：2002a
梅若実著、梅若実日記刊行会編『梅若実日記』第３巻、八木書店：2002b
表章、天野文雄『岩波講座　能・狂言Ｉ　能楽の歴史』岩波書店：1987
久米邦武「能楽の過去と将来」『能楽』、9（7）1911、pp.1-7
倉田喜弘編『明治の能楽』第１巻、日本芸術文化振興会：1994a

倉田喜弘編『明治の能楽』第２巻、日本芸術文化振興会：1994b
Ａ．Ｂ．ミットフォード著、長岡祥三訳『英国外交官の見た幕末維新』講談社：1998
アーネスト・サトウ著、坂田精一訳『一外交官の見た明治維新』岩波書店：1960
B．H．チェンバレン著、川村ハツエ訳『日本人の古典詩歌』七月堂：1987
B．H．チェンバレン著、高梨健吉訳『日本事物誌』第２巻、平凡社：1969

外国後文献：

Anonyme. " *Le Japon artistique et littéraire "*. Paris: 1879
Bird, Isabella L. *Unbeaten Tracks in Japan : an account of travels on horseback in the interior*. Vol.1. New York: 1881
Chamberlain, Basil Hall. " The Death Stone: a Lyric Drama from the Japanese ". *The Cornhill Magazine*, Vol.34. London: 1876, pp. 479-488
Chamberlain, Basil Hall. " On the Use of Pillow Words and Plays upon Words in Japanese Poetry ". *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol.5, part 1. Yokohama: 1877, pp. 79-88
Chamberlain, Basil Hall. " On the Mediaeval Colloquial Dialect of the Comedies ". *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol.6, part 3. Yokohama: 1878, pp. 357-396
Chamberlain, Basil Hall. *The Classical Poetry of the Japanese*. London: 1880
Chamberlain, Basil Hall. *Things Japanese*. London: 1891
Dimaggio, Paul. “Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston”. *Media, Culture & Society*. January. 1982, pp. 33-50
Frost, S. A. *Frost’s Laws and By-Laws of American Society*. New York: 1869
Kraus, Alexandre. *La musique au Japon*. Florence: 1879
Kudriaffsky, Eufemia von. *JAPAN vier Vorträge*. Wien: 1874
Lunettes, Henry. *The American Gentleman’s Guide to Politeness and Fashion*. New York: 1858
Mitford, A. B. *Tales of Old Japan*, Vol. 1. London: 1871
Nicoll, Allardyce. *British Drama*. New York: 1963
Nicoll, Allardyce. *The English Theatre*. London: 1936
Reed, Sir Edward James. *Japan: Its History, Traditions and Religions*. Vol.2. London: 1880
Shinko, Kagaya. "The First Umewaka Minoru and Performances for Guests from Overseas". *NOAG* 177-178. Hamburg: 2005 pp. 225-236
Wells, Samuel Roberts. *How to Behave : a pocket manual of etiquette, and guide to correct personal habits*. London: 1857

第３章

日本語文献：

アリス・ベーコン著、久野明子訳『華族女学校教師の見た明治日本の内側』中央公論社：1994

アリス・ベーコン著、矢口祐人、砂田恵理共訳『明治日本の女たち』みすず書房：2003

池内信嘉『能楽盛衰記』下巻、能楽會：1926

池野藤兵衛『料亭東京芝・紅葉館　紅葉館を巡る人々』砂書房：1994

稲岡勝『長尾景弼・股野兄弟と博聞社』都留文科大学研究紀要 63、2006

エリザ R.シドモア著、外崎克久訳『シドモア日本紀行 : 明治の人力車ツアー』講談社：2002

川村ハツエ『能のジャポニスム』七月堂：1987

桐浴邦夫「東京芝公園の紅葉館について　－　明治期における和風社交施設の研究」『日本建築学会計画系論文集』第５０７号、1998、pp. 199-204

倉田喜弘編『明治の能楽』第１巻、日本芸術文化振興会：1994a

倉田喜弘編『明治の能楽』第２巻、日本芸術文化振興会：1994b

小林責「明治能楽小史」『NOAG』Hamburg：2005

ジョン・ラファージ著、久富貢、桑原住雄訳『画家東遊録』 中央公論美術出版：1981

『新撰東京名所圖會　第七編　芝公園東京総説之部』東陽堂：1897-7

竹本 幹夫「紅葉館能舞台」『江戸文学』（21）1999-12、ぺりかん社、pp 108-111

多田好問編『岩倉公実記（下）』原書房：1968

フランシス・ピゴット著、服部龍太郎訳『 日本の音楽と楽器 : 明治二十年代に来日した英人の記録と研究』音楽之友社：1967

長沢孝三「紅葉館のこと」『日本歴史』560 号、吉川弘文館：1995

メアリー・フレイザー著、横山俊夫訳『英国公使夫人の見た明治日本』淡交社：1988

モース E. S.著、石川欣一訳『日本その日その日』平凡社：1971

横山太郎『能楽堂の誕生』「表象文化論研究」（2）, 2003-03, pp. 128-143

W. E. グリフィス著、亀井俊介訳『ミカド　日本の内なる力』、岩波書店：1995

外国語文献：

Adler, Cyrus. *Jacob Henry Schiff; a biographical sketch*. New York: 1921

Arnold, Sir Edwin. "The No Dance." *The Contemporary Review*, Vol. 60 （July-December）, London: 1891a

Arnold. Sir Edwin. *Japonica*. New York: 1891b

Arnold, Edwin. "A Japanese Dinner Party 1890." *The World's Story: A History of the World in Story, Song, and Art.* Vol. 1 (Eva March Tappan (ed.)) Boston: 1914 pp. 391-398

Bacon, Alice Mabel. *A Japanese Interior*. Boston and New York: 1893

Baxter, Katharine Shuyler. *In Bamboo Lands*, New York: 1895

Bowie, Henry P. *On the Laws of Japanese Painting*. San Francisco: 1911

Cook, M. B. *Japan: a Sailor's Visit to the Island Empire*. New York: 1891

Chamberlain, Basil Hall. *Things Japanese*. London: 1891

D'Anethan, Baroness Albert. *Fourteen years of diplomatic life in Japan*. London: 1894

Du Cane, Ella. *The Flowers and Gardens of Japan*. London: 1908

Edwards, Osman. *Japanese Plays and Playfellows*. New York: 1901

Griffis, William Elliot. *Japan in History, Folk Lore and Art.* Boston and New York: 1892

Griffis, William Elliot. *The Mikado's Empire.* Boston and New York: 1883

Hartshorne, Anna C. *Japan and her People* Vol.1. Philadelphia: 1902

Hincks, Marcelle Azra. *The Japanese Dance*. London: 1910

Hugh, Frazer, Mrs. *A Diplomatist's Wife in Japan; Letters from Home to Home*. Vol.2. London: 1899

Jackson, S.C.F. *A Jaunt in Japan, or, Ninety Days Leave in the Far East*. Calcutta: 1899

Joly, Henry L. *Legend in Japanese Art*. London: 1908

Keeling, W. E. L. Fasari, A . *Keeling's Guide to Japan*. Yokohama: 1890

Knollys, Henry. *Sketches of Life in Japan*. London: 1887

Knox, George William. *Imperial Japan: The Country & Its People*. London: 1905

Ladd, George Trumbull. *Rare Days in Japan*. New York: 1910

La Farge, John. *An Artist's Letters from Japan*. London: 1898

Maus, L. Mervin. *An Army Officer on Leave in Japan*. Chicago: 1911

Morse, Edward S. *Japan Day by Day*. Vol. 2. Cambridge: 1917

Murray, George T. *The Land of the Tatami*. Boston: 1906

Norman, Henry. *The Real Japan*. London: 1892

Northrop, Henry Davenport. *The Flowery Kingdom and the Land of the Mikado*. Cleveland, Ohio: 1894

Parsons, Alfred. *Notes in Japan*. New York: 1896

Piggott, Francis. *The Music and Musical Instruments of Japan*. London: 1893

Schiff, J. H. *Our Journey to Japan*. New York: 1906

Scidmore, Eliza Ruhamah. *Jinrikisha Days in Japan*. New York: 1891

Scidmore, Eliza Ruhamah. "The Japanese Theatre" *THE COSMOPOLITAN* Vol.X. April 1891 N6. New York: 1891. p. 685-693

Sladen, Douglas. *The Japs at Home*. New York: 1892

Sladen, Douglas. *Queer Things About Japan*. London: 1903

Sladen, Douglas. *More Queer Things About Japan*. London: 1904

Sladen, Douglas. *Twenty Years of my Life*. London: 1914

The Chrysanthemum : a monthly magazine for Japan and the Far East. Yokohama: 1882. Vol.2, N.5 pp. 201-207, Vol.2, N.7 pp. 297-304, Vol.2 N.8 pp. 353-361

第４章

日本語文献：

W.G.アストン著、川村ハツエ訳『日本文学史』七月堂：1985

池内信嘉『能楽盛衰記』東京創元社：1992

大和田建樹編『謡曲通解　第一巻』博文館：1896

石橋裕『Marie C. Stopes と能』「英語青年」124(4・5)：1978-07・08, p180-181; 214-216

川村ハツエ『能のジャポニスム』七月堂：1987

倉田喜弘編『明治の能楽』第４巻、日本芸術文化振興会：1994

小林責『明治能楽小史』「NOAG」Hamburg：2005

田口卯吉『日本社會事彙 』經濟新聞社：1901

田村景子『近代における能楽表象 -国民国家、大東亜、文化国家日本における「古典（カノン）」として』「演劇研究センター紀要 IX 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム」9、 2007

ノエル・ペリ「能楽は日本文学の最大」『能楽』２巻６号、能楽館：1904

ノエル・ペリ「能楽に就ての所感」『能楽』３巻１号、能楽館：1905

横山太郎「能楽堂の誕生」『表象文化論研究』（2）, 2003-03, pp. 128-143

外国語文献：

Adler, Cyrus. *Jacob Henry Schiff; a biographical sketch*. New York: 1921

Aston, W. G. *A History of Japanese Literature*. New York: 1899

Bénazet, Alexandre. *Le Théâtre au Japon*. Paris: 1901

Bisland, Elisabeth. *The Life and Letters of Lafcadio Hearn*. New York: 1906

Brinkley, Captain F. *Japan, Its History Arts and Literature Vol. 3*. Boston and Tokyo: 1902

Cortazzi, Hugh; Daniels, Gordon (ed.). *Britain and Japan, 1859-1991 : themes and personalities*. London, New York: 1991

Craig, Gordon. (review) “PLAYS OF OLD JAPAN. THE “NO” by Marie C. Stopes. Heinemann”. *The Mask*. Vol.6, N.3 (Jan. 1914), pp. 263-265

Craig, Gordon. (review) “THE JAPANESE DANCE by Marcelle Azra Hinckes. W. Heinemann”. *The Mask*. Vol.3, N.4=6 (Oct. 1910), pp. 90-91

de Gruchy, John Walter. *Orienting Arthur Waley: Japonism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*. Honolulu: University of Hawaii Press: 2003

Dickins, Frederick Victor. *Primitive and Medieval Japanese Texts - Translated into English with Introductions Notes and Glossaries*. Oxford: 1906

Edwards, Osman. *Residential Rhymes*. Tokyo: 1899

Edwards, Osman. *Japanese Plays and Playfellows*. New York: 1901

Fenollosa, Ernest. "Notes on the Japanese Lyric Drama." Journal of the American Oriental Society. Vol.22, 1901. pp.129-137

Fenollosa, Ernest. Pound, Ezra. Yeats, W.B. Certain noble plays of Japan. Churchtown: 1916

Fenollosa,Ernest. Pound, Ezra. "Noh", or, Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan. London: 1916

Florenz, Karl. *Geschichte der japanischen Litteratur*. Leipzig: 1906

Hartshorne, Anna C. *Japan and her People* Vol.1. Philadelphia: 1902

Hincks, Marcelle Azra. *The Japanese Dance*. London: 1910

Hoare, James E. "Captain Francis Brinkley (1841–1912): Yatoi, Scholar and Apologist." *Britain & Japan: Biographical Portraits*, Vol. 3. London: 1999

Hugh, Frazer, Mrs. *A Diplomatist's Wife in Japan; Letters from Home to Home*. Vol.2. London: 1899

Jackson, S.C.F. *A Jaunt in Japan, or, Ninety Days Leave in the Far East*. Calcutta: 1899

Ladd, George Trumbull. *Rare Days in Japan*. New York: 1910

Lloyd, Arthur. "Notes on the Japanese Drama." *Transactions of the Asiatic Society of Japan* Vol.35, Part 2 (1908), pp. 99-112

Macfarren, G.A. "The Lyrical Drama." *Proceedings of the Musical Association*. London: 1880, pp. 125-140

Matthews, Brander. *A Study of the Drama.* New York: 1910

McKenzie, F. A. *The Tragedy of Korea*. New York: 1908

Migeon, Gaston. *In Japan; Pilgrimages to the Shrines of Art*. London. 1908

Migeon, Gaston. *Au Japon; Promenades aux Sanctuaires de l'art*. Paris. 1906

Mortlake, G.N. *Love-letters of a Japanese*. London: 1910

Paige, D. D. (ed). *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. New York: 1971

Péri, Noël. "Hashi-Benkei ou Benkei au pont." *Revue française du Japon*, Troisième Série, Troisième Livraison (September, 1897)

Péri, Noël. "Études sur le drame lyrique japonais (nô)" *BEFEO* Vol.9, 1909, pp. 251-284, 707-738.

Pound, Ezra. "The Classical Drama of Japan". *Quarterly Review* Vol. 221 (October 1914), pp. 450-77

Rand, Edward Kennard. "The Classics in European Education." *The School Review,* Vol. 18, No. 7 (Sep. 1910), pp. 441-459

Revon, Michel. *Anthologie de la littérature japonaise*. Paris: 1910

Sansom, George. “Translations from the Nō”. *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol. 38, Part 3 (1911), pp. 125-176

Sansom, Katharine. *Sir George Sansom and Japan: A Memoir*. Tallahassee: 1972

Schiff, J. H. *Our Journey to Japan*. New York: 1906

Stopes, Marie C. “A Japanese Mediaeval Drama”. *Essays by divers hands, being the transations of the Royal Society of Literature of the United Kingdom, Vol. 29, Royal Society of Literature*. London: 1909, pp.153-178

Stopes, Marie C. *A Journal from Japan*. London: 1910

Stopes, Marie C. *Plays of Old Japan*. London: 1913

Taxidou, Olga. *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Psychology Press: 1998

Tisdel, Frederick M. “Symbolism in the Theatre.” *The Sewanee Review* Vol.28 N.2, The Johns Hopkins University Press: 1920 pp. 228-240

Tsubouchi, Sheko. “The Drama in Japan”. *The Mask*. Vol.4, N.4 (Apr. 1912), pp. 309-320

Yeats, William Butler. *Four Plays for Dancers*. London: 1921, pp. 1-26