

〈仮面〉をめぐる変奏—— 20 世紀初頭の前衛劇運動にお
ける「能」の受容

長 野 順 子

Masques: l'impact du Nô sur le mouvement théâtrale
d'avant-garde aux début du XX^e siècle

NAGANO Junko

〈仮面〉をめぐる変奏——20世紀初頭の前衛劇運動における「能」の受容

長野 順子

Masques: l'impact du Nô sur le mouvement théâtrale d'avant-garde aux début du XX^e siècle

NAGANO Junko

1924年3月、パリ6区にあるヴィユ＝コロンビエ座付属の演劇学校では、約3年間の研鑽の結果を披露する修了発表会に向けて、日本の能作品『邯鄲』のフランス語による上演の準備をしていた。この学校の初めての公演であり、A. ジッドの脚色によるタゴールの劇作品『アマール、あるいは王の手紙』も上演することになっていた。本番間近の公開リハーサル (répétition générale) には、ヴィユ＝コロンビエ座の主宰者J. コポーや演劇学校の指導者S. ビングらの他に、友人のジッド、イギリス人演出家H. グランヴィル＝バーカーもいた。リハーサルは成功した。ところが、中心となる役者が本番直前に膝を痛めたために、結局本番は行われなかった。そしてこの年の5月、演劇学校の仕事をさらに追求するためにコポーはヴィユ＝コロンビエ座を一時閉鎖し、劇団員たちを以前の仲間L. ジュヴェに委ねて、学校の拠点をパリからブルゴーニュに移した。彼はそこで小さな劇団「コピオ」を結成するとともに、各地での講演や朗読を続け、コメディ・フランセーズの演出家としての活動も行うようになる。その一貫して理想主義的・モラリスト的な演劇刷新の思想は、のちの前衛劇運動に大きな影響を及ぼすことになった⁽¹⁾。

本稿では、コポーの演出家としての活動の方向転換のひとつの要ともなった日本の能『邯鄲』の公演企画に注目して、20世紀初頭のヨーロッパの前衛劇運動にとって、異国の伝統芸能がどのような意味をもっていたのかを探る出発点としたい⁽²⁾。当時のヨーロッパでは1900年のパリ万国博覧会以来、川上音二郎・貞奴一座の公演や花子一座のほかにも日本人の舞踊家や役者がエキゾチックな舞台を披露していたが、当初は主に「歌舞伎」に倣った身体所作が人々の目を引いていた⁽³⁾。本格的な「能」のフランスでの実演は、1950年代になってようやく実現したにすぎない。日本に滞在して実際に能を体験した人々による報告や研

究が19世紀末から少しずつ出てきて、能作品の英訳や仏訳も出版され始めたものの、人々
は実際に舞台上での上演を経験しないまま、能について想像力をめぐらすしかなかったの
である。このような状況において、一体この異国の古い伝統芸能のどこに彼らは関心をも
って接近しようとしたのだろうか。そして、コポーはこの『邯鄲』という実際の演目を用いて、
演劇学校の生徒たちに何を修得させようとしていたのか。

本稿ではまず、ここで取り上げられた『邯鄲』とはどのような演目か、物語とその舞台作
品としての特徴について明らかにする。そして、当時ヨーロッパ各国で湧き上がってきた
前衛劇運動が、19世紀後半の自然主義・リアリズム演劇に対抗するためにまず象徴主義か
ら出発して新しい舞台を創出しようとしたそのとき、日本の「能」がひとつの参照項とし
ての役割を果たすことになった経緯を跡づける。そのうえで、フランスの小さな劇場付学校
でこの『邯鄲』という演目を取り上げられたプロセスに注目しつつ、前衛劇運動による「能」
の受容の仕方、とくにそこで用いられる「仮面」とそれと連動した身体所作の意識化につ
いて考察することが、本研究の目的となる。コポーの理念を継ぐCh. デュランをはじめとする
演出家たち、演劇学校の生徒であったマイム役者のE. ドゥクルーらフランスの演劇人への
影響も視野に入りたい。またその際、遡ってコポーに大きな影響を与えたイギリス人演出
家G. クレイグの啓蒙的な役割についても、彼が編集した演劇雑誌『仮面』誌 (*The Mask*,
1908-29) での日本をはじめとした東洋の諸芸術の紹介記事を中心に見ていく必要があるだ
ろう。

1. 『邯鄲』について

この作品の原典は、紀元800年頃の唐の小説家・沈既済 (c.750-800) の伝奇小説『枕中
記』の物語である。それが日本に渡り、南北朝時代の後期に成立した『太平記』巻二十五の
「黄梁夢事」となったものに拠る⁽⁴⁾。のちに芥川龍之介はこの物語の結末のみを扱った掌
編小説『黄梁夢』(1917)を書き、三島由紀夫は『近代能楽集』(1956)の中に新しく翻案し
た能『邯鄲』を入れている。

能の正式の上演形式は「五番立^{だて}」であったとされるが、これは江戸時代に「式能」として
定められたものである。現在でも年に一度は行われるが、通常は能二曲に狂言一曲という
上演形態が多い。『邯鄲』は、「五番立」における四番目の「雑能」に属している。一日がかり
で複数の能が正式上演される場合、とくに祝賀能や正月能では最初に別格の祝言曲『翁』
が舞われ、それに続いて次のような能の「五番立」が順に演じられることになる。

1. 脇能物：『翁』の次〔=脇〕に演じられる神能^{かみ}で『高砂』『老松^{ちくぶ}』『竹生島』他。
2. 修羅物：戦死した武将が亡霊として現れる『敦盛』『八島(屋島)』『巴』他。
3. 鬘物：女性をシテとする『井筒』『松風』『羽衣』他。
4. 雑能：他の分類に入らない『道成寺』『景清』『砧』他。

5. 切能：鬼、天狗、雷神などがシテとなる『狸々』『土蜘蛛』『殺生石』他。

これら五種類の能は、「神・男・女・狂・鬼」とも分類される。

四番目物の「雑能」は他のどれにも分類しがたい混合ジャンルで、劇的な物語が多く含まれる。例えば「物狂い物」（『道成寺』『葵上』他）、「怨霊物」（『通小町』『善知鳥』他）、現実の男性の物語（『弱法師』『景清』他）、中国に題材をとった「唐物」など多彩であり、他に『隅田川』や『自然居士』『砧』などもこれに属する。このジャンルの中の「唐物」である『邯鄲』は、現実には生きている人間を主役としているので、「夢幻能」に対して「現在能」とされる。中国の若い青年「盧生」の物語、その粗筋は以下のようになる。

昔、中国の蜀という国に、盧生という男が住んでいた。漫然と暮らしていた日々、彼はあるとき何か悟りを得たいと思い立ち、楚の国の羊飛山にいるという偉い僧侶に、どう生きるべきか尋ねるために旅に出る。羊飛山への途上、盧生は邯鄲という町で宿を取り、その宿で女主人に勧められて、粟の飯が炊けるまでの間、「邯鄲の枕」という不思議な枕で一眠りすることにした。仮寝をする彼を楚の国の勅使が起こし、かの国の帝の位を譲ると告げられる。輿に乗って宮殿に到着した盧生は栄耀栄華の日々を送り、五十年の月日が過ぎていく。在位五十年の祝宴で幸せの絶頂の盧生が帝王の舞を舞ううちに宮殿も廷臣たちも消え失せ、宿の女主人が粟飯が炊けたと彼の眠りを覚ます。すべては一炊の夢であったと茫然としつつ、人生は夢のように儂いものだという悟りを得て、盧生は帰途に就く。

これは、中国では「黄梁（粟）の一炊〔一睡〕」として知られ、日本でも「邯鄲の枕」「邯鄲の夢」とも呼ばれる物語を変形させた舞台作品である。鄙びた田舎宿と夢の中の華やかな宮殿という二つの空間の対比が面白い印象を与えるが、単なる「夢落ち」の手法に終わるのではない。現実世界と夢のあいだの行き来の妙があり、結局は夢の中の出来事に過ぎなかったという一種の虚しさよりも、主人公にとっての悟りの開き方に独特の味わいがある。これに似た話としては、よく知られた莊子（莊周, c.BC369-286）の「胡蝶の夢」が挙げられるだろう。中国戦国時代の脱俗的な思想家による説話であり、ここでは、夢の中でひらひらと舞い遊ぶ胡蝶に自分が変身していたのか、それとも目覚めたと思っている今の自分は胡蝶の夢の中の存在なのか、という問いをむしろ超脱したところに開けてくる、「無為自然」の自由な境地が眼目となっている。夢と現実のどちらが真であるのかに囚われず、そのどちらをも肯定しつつそれらを相対化しようような、のびやかな「逍遙遊」の境地をめざす思想がここに見られるだろう⁽⁵⁾。それに比べて「邯鄲の枕」には世俗的な要素が入りこんでいるようではあるが、豪華な宮殿での贅を尽くした饗応や祝祭的な舞の中で昼夜と春夏秋冬が次々にめぐっていき、目も眩むような情景の時間的展開がある。その彩り豊かな時

間の流れを須臾の間に体験したあとの盧生の静かな内省は、やはり栄華の人生も憂き人生も一睡の夢、という超脱的な知の会得を意味するのではないかと思われる。

能『邯鄲』の配役は、シテの盧生とワキの勅使、ワキヅレの輿舁^{こしかき}二名、大臣三名に、子方の舞童（あるいは舞女）も入って賑やかであり、間狂言^{あいきょうげん}として宿の女主人が最初と最後に登場する。囃子方は通常の如く笛、大鼓、小鼓、大太鼓、地謡は八～十名の斉唱、そして舞台を整える後見二名が加わる。

シテの出で立ち^{がしら}は、黒頭^{がしら}に厚板唐織と半切（袴）、金襴地の法被^{はっぴ}（舞う時に右肩脱ぎとなる）、登場時は求道者として掛絡^{から}（小さな袈裟）をかけ、手には数珠^{とうちわ}と唐団扇をもつ。面は「邯鄲男」という引き締まった青年の相貌で、眉間に皺を寄せて懐疑的な憂いを表わすが、やや下に向ける（クモラス）と憂愁のかげりが強くなり、やや上に向ける（テラス）と夢から目覚めた明朗さがわずかに見えてくる〔図1〕⁽⁶⁾。

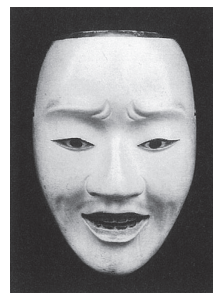


図1 「邯鄲男」：
中村保雄『能面：美・形・用』
河原書店、1996年より

能では舞台装置はほとんど用いないが、『邯鄲』では「引立^{ひきたて}大宮」と呼ばれる作り物の一畳台が舞台の右手前に置かれ、重要な役割を果たす。また最初に案内する女主人は鬘桶^{かづら}という黒い円筒形の腰掛を差し出す。夢の中での宮廷の迎えの輿は、輿舁がさしかける小さな屋根で象徴される。引立大宮の狭い空間は、最初は宿の寝室として枕が置かれ、夢の中では玉座となる。帝となった盧生はこの一畳台で舞を舞うが、さらにここから舞台へと降りて楽しげに舞う⁽⁷⁾。

この曲の全体は大きく三つの部分に分かれる。以下に各部分の構成と、その中の各場面を締めくくる地謡の主要な詞章を挙げる。シテによる出だしの短い句を繰り返しつつ、地謡はシテの心情を謡う。

第一部：間狂言（宿の女主人）による邯鄲の枕の由来についての簡単な紹介と、盧生の登場に伴う次第「浮世の旅に迷ひ来て、夢路^{いづ}を何時と定めん」、名ノリ、上げ哥のあと、二人の問答があり、盧生は粟飯の炊ける間、邯鄲の枕を借りて横になる。

地謡「一村雨の雨宿り、日はまだ残る中宿に、仮寝の夢をみるやと、邯鄲の枕に臥しにけり……。」

第二部：帝の勅使がやってきて扇で二度台座を叩き、舞台は一挙に盧生の夢の中の豪華な空間に変わっていく。

地謡「……栄華の花も一時の、夢とは白雲の、上人^{ウエビト}となるぞ不思議なる。」

廷臣による宴が催され、即位を祝う「真^{らいじょ}の来序」が中国の奏楽を思わせて荘重に奏される。そこに展開されるのは、行列をなす人々の捧げ物や拝礼の声、そして宮中の東西にうず高く積まれる宝物の山。

地謡「喩へばこれは、長生殿^{ウチ}の裏には、春秋をとどめたり、不老門の前には、日月遅し

と、云ふ心を擬^{マナ}ばれたり。」(『和漢朗詠集』より)

在位五十年の祝宴で舞童(または舞女)が盧生に酌をして舞い、そのあとに盧生自身が舞い始める。中国の舞楽を模したようなリズムカルな「楽」の演奏(黄鐘調^{おうしき})に合わせて、最初はゆっくりとした足拍子で台の上で舞い、一度台を踏み外すような「空オリ^{そら}」をしてから舞台に降りてのびやかに舞う。昼と夜、四季の彩が徐々に加速度的にめぐりゆき「面白や、不思議やな」と謡われるうちに、急にすべてが消え、シテは一畳台へと飛び込む。

地謡「かくて時過ぎ、頃去れば、五十年の、栄華も尽きて、真は夢の、中なれば、皆消え消えと、失せ果てて、ありつる邯鄲の、枕の上に、眠りの夢は、覚めにけり。」

第三部：宿の女主人が扇で二度台座を叩き、粟飯が炊けたと起こす。シテの目覚めと悟り。

地謡「よくよく思へば出離を求むる、知識はこの枕なり、げにありがたや邯鄲の……、夢の世ぞと悟り得て、望み叶へて帰りけり。」

舞台作品としての『邯鄲』には、他の演目にあまり見られない特徴がある。役者のそぎ落とされ抑制された所作によって、そこにある簡素な空間が盧生の辿る道行の道程になり、また山里の鄙びた宿になり、そして一転して都の広大な宮殿となる。宮殿の広間では人々にかしずかれ、音曲に合わせてにぎやかな歌舞が展開するが、その後の悟りに至った主人公の静かなたたずまいは対比的であり、その転換の仕方の見事さによって、全体がドラマティックな構成となっている〔図2〕。とくに栄華の夢が終わり、再び眠りから目覚める直前のシテが舞台上での舞いの姿勢から台座の上の枕をめがけて飛び上がって元の姿勢に戻るといったアクロバティックな所作は目覚ましく、シテの心情の描写だけでなく、こうした鮮やかな場面転換を含む舞台の視覚的な効果という点に、この作品の面白さがある。

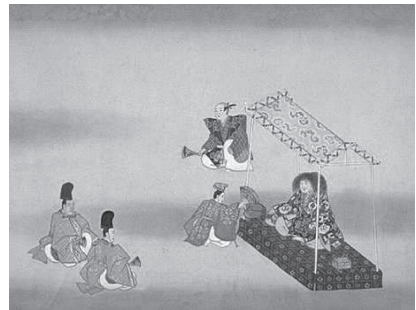


図2 能『邯鄲』の祝賀の場面
<https://www.the-noh.com/jp/>より

2. 能楽のヨーロッパでの受容

2-1 イギリスでの「能」受容——謡曲の翻訳、演劇雑誌『仮面』の役割

能『邯鄲』がヨーロッパで一般に知られるようになったのは、『源氏物語』の優れた翻訳(1925-32)で知られるアーサー・ウェイリー(Arthur Waley, 1889-1966)が1921年に出版した『日本の能』(*The Noh Plays of Japan*)による⁽⁸⁾。ここには『敦盛』や『綾の鼓』をはじめ謡曲19編が英訳され、序論での能の紹介文と個々の作品解説が付されている。これに先立ってイギリスでもっとも早く能が紹介されたのは、言語学者で日本研究者のB.H. チェンバレン(Basil Hall Chamberlain, 1850-1935)が1880年に出版した『日本人の古

典詩歌』(*The classical poetry of the Japanese*) 第三部に収められた能4編と狂言2編の英訳によってであった。チェンバレンは1873年(明治6年)から38年間、お雇い外国人として日本に滞在し、1886年からは東京帝国大学の外国人教師を務めた。彼の翻訳した能4編には、『羽衣』(*The Robe of Feathers*)、『殺生石』(*The Death-Stone*)、『仲光』(*Nakamitsu*)と並んで、『邯鄲』が「人生は夢」(*Life is a Dream*)というタイトルで入っている⁽⁹⁾。チェンバレンは注の中で、中国の地名に関しては日本風に直されているものの「邯鄲の枕」という表現が日本で一種の諺となっていたことから、ヨーロッパでも同じような意味で知られていたこのタイトル、つまりスペインの劇作家カルデロン(Pedro Calderón de la Barca, 1600-81)の代表作『人生は夢』(*La vida es sueño*, 1629-35)というタイトルを(響きがよく表現豊かなため)起用した、と述べている。カルデロンの劇作品の内容は少し異なるが、このようなテーマが舞台演目としても物語としても人々の関心を引くものであったのはたしかであろう。とはいえ、チェンバレンによるこれらの日本文学紹介を、ウェイリーがその解釈や翻訳の正確さという点で批判的なまなざしをもって参照していたことは、後者の訳文に付けられたいくつかの注からも見てとれる⁽¹⁰⁾。

20世紀に入って、1907年(明治40年)から2年間日本に滞在した折に能に魅せられて自ら謡の手ほどきを受けた生物学者のマリー・ストープス(Marie Stopes, 1880-1958)が、イギリスに帰国後の1913年に『古い日本の戯曲一能』(*Plays of Old Japan: The Nō*)を出版した。ここには『三井寺』、『隅田川』他の6編が収められている⁽¹¹⁾。

他方、チェンバレンより少しあとに来日したアメリカ人の美術史家アーネスト・フェノロサ(Ernest Fenollosa, 1853-1908)も、動物学者のE.S. モース(Edward S. Morse, 1838-1925)の導きで能を観るだけでなく謡を習い、いくつかの謡曲を英語に翻訳することを試みていた(日本滞在は1878-90年と1897-1900年)。彼はよく知られるように岡倉天心(1863-1913)とともに東京美術学校の設立に関わり、アメリカに帰国後も東洋美術の普及に努めた。1908年に急逝したフェノロサの能に関する遺稿は、詩人エズラ・パウンド(Ezra Pound, 1885-1972)の編集により能の研究書としてまとめられ、1916年(大正5年)に『いくつかの高貴な日本の戯曲』(*Certain noble plays of Japan*)が、翌年には『能、すなわち才芸—日本古典演劇研究』(*Noh, or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan*)がロンドンで出版された。前者には『錦木』以下4編、後者には『卒塔婆小町』『狸々』以下15編の英訳が収録されている。いずれにおいても、フェノロサの日記や手稿を元に編集した能の研究が紹介されており、例えば後者における『須磨源氏』の翻訳の後には注のような形で能上演についての長い解説が付けられている。そこには、明治の能役者であった梅若実との対話とともに能役者の修業、家元制度、衣裳、舞台の形態などについての記述があり、「能面」(Masks)の項では、古くから伝わる名作の能面には命が漲っているが、これを活かしようするのは役者でも名人のみである、と述べられている⁽¹²⁾。また『羽衣』の謡曲の

音楽的な流れを、シテと地謡のやりとりを含めてフェノロサが五線譜に記譜したものが補遺として掲載されている〔図3〕。このように、これらの試みが単に戯曲作品としての謡曲の翻訳紹介にとどまらず、舞台芸術としての「能」の生きた姿を伝えようとしていることは、重要である。

このフェノロサ／パウンドの最初の本には、アイルランド出身の詩人

で劇作家の W.E. イェイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) が長い序文を載せている。彼は、能に詩と音楽と舞踊が一体化した理想的な演劇形態を見いだしていたのである。そして同年の1916年に彼は、友人のパウンドや野口米次郎 (1875-1947) らから得た能の知識に触発されて、舞踊詩『鷹の井戸』(At the Hawk's Well) を創作、伊藤道郎 (1893-1961) の舞踊によりロンドンで初演した⁽¹³⁾。伊藤はその後アメリカに渡り、現代舞踊家として活躍することになる⁽¹⁴⁾。

このような時代の空気のなかで、1921年にウェイリーは自らの翻訳による『日本の能』を世に問うたのである。世阿弥の能楽書は長く秘伝になっていたが、ようやく1908年(明治41年)になって吉田東伍(1864-1918)に発見され、『花伝書』(風姿花伝)を含む世阿弥の『十六部集』が、吉田の校註により1909年に能楽会から出版されている⁽¹⁵⁾。それを受けてウェイリーのこの本の序論では、能舞台、役者、地謡、囃子、装束、小道具、舞踊と演技などの説明に加えて、世阿弥の思想についても丁寧に紹介している。

その該博な知識を活かしてウェイリーは、『邯鄲』の英訳の前にこの演目についての短い解説を入れている。彼はまず、中国の原典では賢者から枕を授けられた盧生が、夢の中で波乱に富んだ栄枯盛衰を体験し、覚めて人生の有為転変を感得する話であることに言及する。日本の能による舞台化においては賢人は消え、夢の中でたちまち帝位につきその栄華が(おそらく死によって)尽きるまで続くが、それは、宮廷の雅びな舞を中心にもってくるためであるとする。そして、この作品は世阿弥の時代のものであるとしても世阿弥本人のものではないと推測し、さらに物語上の地理的關係についても「蜀から楚の国への道のりは西南地方にあるはずだが、邯鄲という場所は北部に位置しているので道理に合わない」と指摘している⁽¹⁶⁾。とはいえ、ウェイリーの能の翻訳も決して完全という訳ではなく、想像力の及ばないところがあったり、あるいは必要ないとの判断によるのか部分的な省略のある作品も見られ、また古典日本語のニュアンスを捉え切れてない点もある⁽¹⁷⁾。しかしながら、序論における舞台図を伴う能の紹介—写実的な演技よりも「花」や「幽玄」をめざす抑制

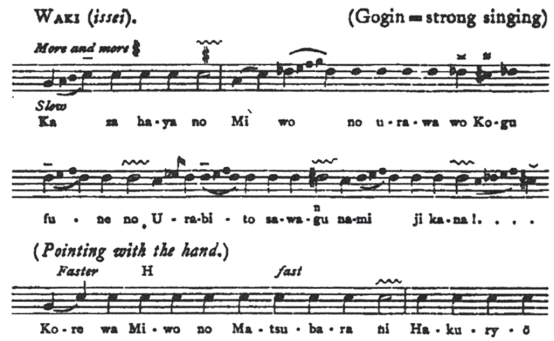


図3 『能、すなわち才芸—日本古典演劇研究』補遺より

された表現、足の運びや上半身の型に則った所作等—や仏教についての短い文章とともに、舞台作品としての能の全体像を伝えようとしているところは、貴重な情報源となったはずである。

イギリスにおける「能」への関心の高まりに深く関与していたもう一人の人物は、演出家のゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig, 1872-1966) であった。クレイグはイエイツのいくつかの劇作品の演出を担当し、イエイツもクレイグの演劇雑誌『仮面』に投稿している。『仮面』(*The Mask*) 誌は、イタリアのフィレンツェのゴルドーニ・アレーナ (Goldoni Arena) という古代劇場跡に演劇学校を設立すべく移住したクレイグが、新しい演劇の探究のために1908年に立ち上げた雑誌で、最初は月刊だったが途中で季刊となり1929年まで続いた⁽¹⁸⁾。彼は多数のペンネームを用いて、雑誌の大半の記事を一人で執筆した⁽¹⁹⁾。また彼はこの雑誌に寄稿した論文を集めて、『演劇芸術論』(*On the Art of the Theatre*, London, 1911) や『前進する演劇』(*The Theatre-Advancing*, Boston, 1919) を出版した。前者には、よく知られた「超人形論」が収められている⁽²⁰⁾。こうした彼の活動は、イギリスだけでなく、ロシアやフランスをはじめとして多くの演劇人に刺激を与えた。事実、この雑誌はヨーロッパだけでなく世界中で購読され、日本でも「丸善」書店を通して購読されていた。彼の目指すところは、すべてのジャンルの芸術を表現手段として用いる「全体演劇」(total art) であり、そこでは文学的要素よりもパフォーマンス・舞踊・音楽の要素が優先されるべきであった。特筆すべきは、この雑誌では東洋の古典芸能や文芸一般への言及が多く、中国やインドと並んで日本の伝統的な芸術を扱った著書の紹介や書評が頻繁にみられたことである。とくに「能」については、イタリアのコメディア・デラルテと並び、仮面劇として注目していた⁽²¹⁾。ストープスの能の本やウェイリーの本もすぐに取り上げられ、ドイツで1925年に出版されたベルツィンスキーの『日本の仮面 能と狂言』も翌年の本誌で書評がなされた⁽²²⁾。ただ、クレイグ研究者O.タクシドゥによれば、クレイグの東洋の諸芸術への関心には多分にロマン主義的なオリエンタリズムが含まれており、一種の崇拜の対象となっていた東洋の伝統芸能をそのまま実践的な活動に結びつけることはむずかしかった⁽²³⁾。彼自身、東洋の伝統芸能をそのまま模倣するというより、それらを知ることを通して従来の演劇を創造的に再生させることをめざしていたのである。そして理念と実践との間の齟齬や乖離を絶えず抱え込むことになるが、彼の東洋演劇への熱狂やその理想化は、演劇における様々な形での東西関係を引き起こすひとつのスプリングボードとなり、のちに続く新しい演劇のパイオニアたち(A.アルトー、B.プレヒト、V.メイエルホリドラ)にとっての先駆的な役目を確実に果たすことになったのである。そしてその点では、フランスにおけるコポーもまた、多少とも同じような道を進むことになった。

2-2 フランスでの「能」受容——コポーの演劇学校での『邯鄲』上演の試み

イギリスに少し遅れたがフランスでも、日本古来の舞台芸術としての「能」は、芸術の刷新を企てる文学者や演劇人に大きな刺激を与えた。1867年の第2回パリ万国博覧会には明治維新前夜の日本が初めて参加し出品したが、その前後から浮世絵や工芸品を中心としたジャポニスムの流行が生まれていた。そして1900年（明治33年）第5回パリ万博での川上一座の公演をきっかけに、日本の伝統的な演劇の特殊な身体所作や舞台作りが東洋の他の伝統芸能（インドやインドネシアの舞踊）と並んで人々の注目を引くようになった⁽²⁴⁾。ここでは「歌舞伎」風の様式的な所作や立ち回りとともに「ハラキリ」などのセンセーショナルな演技が話題となり、人々の間に賛否両論を巻き起こした。そうした中で「能」への関心は、世紀末からの象徴主義文学の高まりとともに反自然主義的な舞台作りをめざそうとした新しい演劇運動のなかで起こってきた。19世紀後半に主流となった自然主義・写実主義的な演劇を乗り越えようとして、再び演劇の原初的形態へと立ち返ろうとしたとき、古代ギリシア悲劇と同じように仮面を用い合唱〔コロス／地謡〕や舞踊を含む総合的な舞台芸術である日本の「能」が取り上げられたのである。近代的な芸術のあり方を刷新するためにもう一度演劇の起源にまで遡ろうとする、こうした演劇の「再演劇化」の道にとって、とりわけ「能」の総合芸術としての在り方や、独特の舞台の形態、仮面の使用、そして切り詰めた身体所作が大きなヒントを与えることになったといえる。

さてフランス語で最初に能を紹介したのは、ミシェル・ルヴォン（Michel Revon, 1867-1947）が1910年に出版した『日本文学選 起源から20世紀まで』（*Anthologie de la littérature japonaise, des origines au XXe siècle*）の第V章「南北朝・室町時代」第II節における能と狂言の説明と翻訳である。能の『羽衣』と狂言の『三人片輪』がここで翻訳されている。ルヴォンは、1893年（明治27年）から6年間に互って東京帝国大学でフランス法を教授したが、フランスに帰国後は、日本文化を講じた。その後、ノ



図4 『五番の能』挿図

エル・ペリ（Noël Péri, 1865-1922）が宣教師として1889年（明治22年）に来日し、日本学研究の主要テーマとして研究者の目で能について考察するとともに1909年以降いくつもの謡曲を翻訳し、その集大成として1921年にパリで『五番の能：日本の音楽劇』（*Cinq Nô : Drames lyriques japonais*）を挿図の木版画とともに出版した〔図4〕。また、駐日大使として1921年（大正10年）に来日したポール・クロデル（Paul Claudel, 1868-1955）は、自身が詩人・劇作家でもあることから創作者／受容者として能の魅力を語る美しい文章を、日本での任務を終えた1927年に藤田嗣治（1886-1968）の挿図とともに



図5 『朝日の中の黒い鳥』挿図

出版した日本文化についてのエッセイ集『朝日の中の黒い鳥』(*L'Oiseau noir dans le soleil levant*)の中に収めている〔図5〕⁽²⁵⁾。

そのクローデルと約35年間に互って断続的に書簡のやりとりをしていたジャック・コポー(Jacques Copeau, 1879-1949)は、1913年10月に新しい劇場を立ち上げた⁽²⁶⁾。コポーは彼の演劇改革の理念を、それまでは『新フランス評論』誌(*La Nouvelle Revue Française, NRF*)—1908年にアンドレ・ジッド(André Gide, 1869-1951)やアンリ・ゲオン(Henri Ghéon, 1875-1944)とコポーらが創刊し、のちにガリマール出版社が発行するようになった—やその他の評論記事や講演などによって理論として練り上げていたが、今度は実際に劇場支配人、演出家、俳優として実践しようと試みたのである。それが、従来の自然主義・写実主義にもとづいた商業的演劇に対する新しい演劇の実験場として—*NRF*の演劇部門として—創設したヴィユ＝コロンビエ座(Théâtre du Vieux-Colombier)であった。セーヌ左岸のヴィユ＝コロンビエ通りにあったアテネ・サン＝ジェルマン座を買い取って、できるかぎり演技空間を観客席に向かって開かれるように改造し、プロセニウム・アーチを取り払った〔図6〕。舞台全体を演技空間として、古典劇も新しい戯曲も、その都度の舞台背景なしで演じるようにしたのである。ヴィユ＝コロンビエ座創設のマニフェスト「演劇革新の試み」には、よく知られた「われわれを立たしめたのは怒りである」や「裸の舞台があれば充分である」といった文章が含まれている⁽²⁷⁾。しかしながら、第一次大戦の勃発により—シーズンのみでこの劇場を中断、コポーは一旦動員されたものの半年足らずで肺の病で動員解除された。

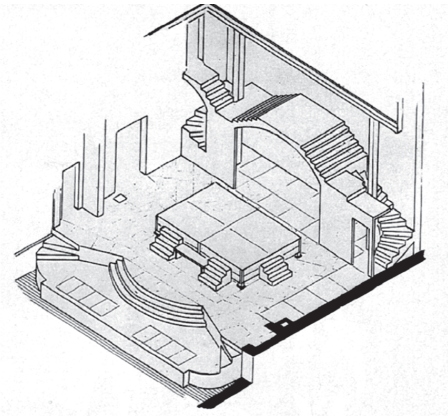


図6 ヴィユ＝コロンビエ座の舞台
John Rudlin & Norman H. Paul ed. & tr.,
Copeau: Texts on Theatre. より

そしてかねてよりクレイグの演劇思想に傾倒していたコポーは、1915年9月フィレンツェにクレイグを訪ね、一か月ほどそこに滞在して、彼との対話を重ねた(が、その成果は多くはなかった)。さらにスイスのジャック＝ダルクローズ(Émile Jacques-Dalcroze, 1865-1950)とアッピア(Adolphe Appia, 1862-1928)を訪問して、照明や舞台装置についての示唆を得ようとした。11月にフランスに戻ると、最初の演劇学校を開いたが、それはあまり長くは続かなかった⁽²⁸⁾。その後、二シーズンに互るニューヨークでの活動を挟んで1920年にパリで同劇場を再開した。同時に仲間のシュザンヌ・ビング(Suzanne Bing, 1885-1967)らとともに演劇学校を設置して、仮面を用いた身体所作の訓練を試みた⁽²⁹⁾。

自らの劇場を創設するに際して、可能なかぎり装飾を排した簡素な舞台「裸の舞台」(un

tréteau nu) をコポーは念頭に置いていた。舞台の改造だけでなく、コポーはとりわけ演技する役者の一せりふ回しや大げさな身ぶりによって観客を魅了しようとする一あり方を変革する必要を感じていた。当時の多くの劇場の商業主義や役者中心主義(名優気取り)に対する改革のために、役者の身体訓練の方法として「仮面」をつけることと、動作をゆっくりとするという方法を試みたとき、彼の念頭には日本の「能」舞台のことがあったのである。

1921年にコポーは訓練において初めて仮面を用いたが、彫刻家アルベール・マルク(Albert Marque, 1872-1939)の指導を受けて、生徒たちは各自の仮面を自分自身で作った。それは後に「中性的な仮面」(le masque neutre)と呼ばれるようになる非・個性的な仮面であり、それを付けることで、身体の微細な感覚が生み出され、またその時間感覚も変えていくことになる。生徒たちはまず不動の姿勢をとることから始めて、徐々に単純なポーズや簡単な所作を行い、また不動の姿勢に戻る。

沈黙と静止から始めること。これが第一のポイントである。役者は、どのようにして沈黙し、聞き、応答し、静止の状態を続け、動作を始め、それを発展させ、そして再び静止と沈黙に戻るかということ、これらの行為が伴うすべてのニュアンスや微妙なトーンとともに知らなければならない。⁽³⁰⁾

コポーはクレイグと同じく、東洋の伝統芸能のほかに、イタリアのコメディア・デラルテにおける仮面の使用やパントマイムの雄弁さにも注目していたが、理想的な俳優を育成するうえで、とくに能の儀式性や修業の仕方を重要視していた。ヨーロッパの前衛劇運動に示唆を与えた「能」の主な特徴としては、①詩句と音楽とともに舞い演じられる総合芸術、②橋掛りをもち観客に囲まれたほとんど「何もない」舞台空間、③女役も男が演じる幻想的な仮面劇の一種、④基本的な型に則り抑制された身体所作、などを挙げることができる⁽³¹⁾。コポーは、演劇学校での訓練に「能」の諸要素を取り入れようとして、なかでも仮面を用いた身体感覚の変容に着目したのである。一般に、表情が固定された仮面には、登場人物の類型化(老人、若者、道化、老婆、若い女等)や異世界の存在の化身を象徴する役割が考えられる。とりわけ「能面」のような表情のない仮面には、演者の素顔を消して個への囚われを減却することが含まれるだろう。だが、演劇学校の訓練の手段としては何よりも、仮面による基本的・実地的な効果として、視野が限定されることに伴う身体所作の微細な意識化を生徒たちが身につけることが望まれていたと考えられる。

1924年春の卒業公演の演目として取り上げられた能『邯鄲』(Kantan)を生徒たちに主に指導したのは、初期の頃から演劇学校の教育に携わってきたシュザンヌ・ビングであった。彼女は1923年にA. ウェイリーによる1921年の謡曲の英訳書と同年パリで出たノエル＝ペリによる能の研究書に取り組み、最終的にこの演目を選んで、自らフランス語に翻訳した

のである。コポーは、能で演じられる物語の内容よりも、舞台作品としての能の形式や上演スタイルに、新しい演劇へのヒントを求めていた。とはいえ、たとえ文化が違っても「人生は夢」のような似た言い回しが皆によく知られていたことも、この物語が選ばれたひとつの理由かもしれない。ヴィユ＝コロンビエ座の1924年3月の予告プログラムには、初めての演劇学校の成果の披露について説明する文章が見られる。

次のシーズン中に、ヴィユ＝コロンビエ座は、ヴィユ＝コロンビエ演劇学校によって演じられる日本の能の劇を上演する。この機会にヴィユ＝コロンビエ演劇学校は一般観客に初めてお目見えすることになる。

能という語は……15、6世紀に完成形で現われた非常に古い演劇形態を指す。我々自身の演劇にはこれに相当するものは見いだせない。これは音楽と舞踊とが組み合わさった一種の詩であり、主題はたいてい国の歴史、宗教、きわめて信頼できる民間伝説からとられる。朗誦、歌、舞踊、仮面・装束をつけた主役〔シテ〕の演技という要素から構成されており、それらの要素は、時代を越えて伝えられた伝統に則って組み合わせられ、簡素な動きとともに、非常に高貴で純粋な詞章に全体が含まれたスペクタクルの中で、一体となっている。

このような作品の上演は特別な準備を要するが、そこには偶然に任せられるものは何もないからである。例えば、歌と言葉と所作の調和、音楽の介入、リズムの多様性など。つまり、作品上演においてすべてはきっちりと厳格に統制されるのである。

能は、その主題の簡潔さ、それが表わす感情の微妙な繊細さ、きわめて多様な要素を用いる綿密に考え抜かれた手法を通して、我々の演劇が軽んじてきたあらゆる豊かさを思い起こさせてくれ、それは、魂と精神の両方にとって視覚的な供宴の呈示〔上演〕を生み出すような豊かさである。⁽³²⁾

最後の公開リハーサルの結果はどのようなものだったのか。ジッドは、ヨーロッパ文化とは異質な演劇形式を取り入れることに対して一貫して懐疑的な態度をとったままであったが、演出家グランヴィル＝バーカー（Harley Granville Barker, 1877-1946）は、「今日のこの日まで私は演劇教育の効力など信じていなかったが、君たちがそれを信じさせてくれた。これからは君たちはあらゆることを望むことができるのだ」と、若い俳優の卵たちに熱い賛辞を捧げた⁽³³⁾。結局のところ一般公開は叶わなかったこの演目に言及して、コポーは後に次のような言葉を記している。

ためらわずに次のように言おう。最後のリハーサルで私の目の前に現われたこの能は、舞台上の深い相互理解、節度、様式、感情の質の高さにより、私にとってはヴィユ

= コロンビエ座の作品のなかでも至宝の一つ、秘められた財産の一つであると。⁽³⁴⁾

ここで試みられた実践が具体的にどのようなものであったのか、そしてそれがどのような波紋を彼に続く人々の間に広げていったかについては、本研究の次なる課題となる⁽³⁵⁾。

むすびに代えて

日本の能楽研究の泰斗である野上豊一郎は、特定の表情に偏らずに（任意の角度により）いくつもの表情を現わしうる能面について、「中間表情」という言葉を用いた⁽³⁶⁾。これに言及しながら、戦後日本の能楽界を牽引した能楽師の観世寿夫（1925-78）は—とくに「女面」についてであるが—むしろ「表情というものを超えてしまっている顔」を、能面に見る。そして坂部恵による「仮面を意味するペルソナとは、人称なしの、つまり、自分でも相手でも特定の他人でもない、あるいは自分でも相手でもあるかもしれぬ『原人称』とでも名付けられるべきもの」との説に依拠して、能での人間の描き方は感情をあからさまに表出しようとせず「抽象的な手法によって観客の想像力を触発しようとする」と述べる⁽³⁷⁾。次いで、世阿弥によって完成された典型的な能の形式である「夢幻能」—代表作は『井筒』、『敦盛』、『松風』他—、現実界と幽冥界とが交差する物語空間における能面の力が、次のように語られる。

そこでは演者も、役柄も、特定の誰かであることも否定している。地謡もシテも、本当は一人称でも三人称でもないわけだ。そこに「我」の表現はない。だから能の演技を成り立たせる基本であるカマエやハコビ、そしてすべての演技表現は、まず安易な表現欲を切り捨てさせられるところから出発する。……無人称的な—坂部氏ふうにいえば原人称だが—とところに立ち返る。そうしてそこから、新しい面の呪術性が捉えられたのだ。……⁽³⁸⁾

一人称、二人称、三人称という特定の人称に限定されない「無人称的」な存在、あるいは「原・人称」(archi-personne)⁽³⁹⁾としての存在。そこに結晶化される感情や思念の形を舞台空間に現勢化させる、それが一種の依り代としての仮面の力であろう。囃子方の多重リズムに呼応する舞の慎重な足捌き。地謡の詠唱が立ち昇るなか、「立方体の空間」を変容させていく切り詰めた所作。一個の物体としてそれだけ見ればどこか死の「不気味さ」さえ感じさせる能面が、舞台上にあって不思議な「生の息吹」を発する秘密は、ここにあるといえるだろう。

註

- (1) コポーの演劇学校での「能」公演の概要については、以下を参照。Jacques Copeau, *Registres V (Les Registres du Vieux Colombier III 1919-1924)*, Gallimard, 1993, pp.388-. 塩谷敬『シラノとサムライたち』白水社、1989年、サン・キョン・リー『東西演劇の出合い：能、歌舞伎の西洋演劇への影響』田中徳一訳、新読書社、1993年他。
- (2) 本研究の最終目標は、20世紀初頭とくに1920年代パリの芸術運動における「文化の編み合わせ」の諸相を浮き彫りにすることである。ドイツの演劇研究者エリカ・フィッシャー＝リヒテは「上演における諸文化の編み合わせ」(Verflechtung von Kulturen in Aufführungen)の代表的な事例として、第5回パリ万国博覧会(1900年)を機に川上音二郎・貞奴らの公演がヨーロッパの前衛演劇運動(演劇の脱文学化・再演劇化)に与えた刺激と、逆に、当時の主流であった心理主義的リアリズム(例えばA.アントワヌの自由劇場)を取り入れた坪内逍遙や小山内薫らによる明治期の近代演劇運動とを挙げている(Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, 2010: 『演劇学へのいざない 研究の基礎』2013)。これらの周知の事例の他にも、こうしたプロセスは両大戦間期に様々な形で存在した。
- (3) 以下を参照。神山彰編『演劇のジャポニズム』(近代日本演劇の記憶と文化5)森話社、2017年、馬淵明子『舞台の上のジャポニズム 演じられた幻想の〈日本女性〉』NHKブックス、2017年、井上理恵『川上音二郎と貞奴—明治の演劇はじまる』『II—世界を巡演する』社会評論社、2015年、大野芳『ロダンを魅了した幻の大女優 マダム・ハナコ』求龍堂、2018年他。
- (4) 能『邯鄲』については主に以下を参照。『邯鄲』(対訳でたのしむ)、三宅晶子、檜書店、2006年。他に、各流派(宝生流・観世流・金剛流・喜多流)の謡本参照。能一般については、小山弘志、佐藤健一郎『新編日本古典文学全集58 謡曲集1.2』小学館、1997年、天野文雄『能楽名作選上・下』KADOKAWA、2017年、戸井田道三監修『能楽ハンドブック』三省堂、2000年等。他に以下のホームページを参照。鏡仙会～能と狂言～ <http://www.tessen.org/>、the 能ドットコム <https://www.the-noh.com/jp/> 等。
- (5) 『莊子 内篇』福永光司／興膳宏訳、ちくま学芸文庫、2013年、91-3頁(「斉物論編第二」九)。
- (6) 能面については、中村保雄『能面：美・形・用』河原書店、1996年を参照。他に白洲正子『能面』求龍堂、1964年、三浦祐子『面からたどる能楽百一番』淡交社、2004年、小林真理・宇高通成『能面の世界』誠文堂新光社、2017年等。
- (7) 「引立大宮」は、能が始まる前に舞台上で四本の柱と簡単な屋根が後見二名で組み立てられる。
- (8) Arthur Waley, *The Noh Plays of Japan*, London, 1921, 'Kantan' (pp.131-142).
- (9) Basil Hall Chamberlain, *The Classical Poetry of the Japanese*, London, 1880, pp.157-170. 初期のヨーロッパでの能受容については、サン・キョン・リー『東西演劇の出合い：能、歌舞伎の西洋演劇への影響』田中徳一訳、新読書社、1993年、野上記念法政大学能楽研究所編集『21世紀COE国際日本学研究叢書1 外国人の能楽研究』法政大学国際日本学研究センター、2006年等も参照。
- (10) Cf. Waley, op.cit., p.135footnote. ウェイリー自身は1913年より10数年に亘って大英博物館に勤めるかたわら、その語学の才により古典日本語と古典中国語に習熟して数々の古典書籍を時間をかけて研究した。
- (11) Marie Stopes, *Plays of Old Japan: The Nō*, London, 1913. この翻訳は、彼女に謡の手ほどきをした東京帝国大学理科大学学長桜井錠二(1858-1939)の協力を得て完成した。
- (12) Ezra Pound & Ernest Fenollosa, *'Noh', or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of*

Japan, London, 1916, p.53.

- (13) イェイツの能への関心については以下を参照。成恵卿『西洋の夢幻能——イェイツとパウンド』河出書房新社、1999年、木原謙一『イェイツと仮面：死のパラドックス』彩流社、2001年他。
- (14) 伊藤道郎の活動についてはH.コールドウェル『伊藤道郎 人と芸術』中川鋭之助訳、早川書房、1985(1977)年、藤田富士男『伊藤道雄 世界を舞う—太陽の劇場をめざして—』武蔵野書房、1992年を参照。尚以下も参照。茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年。
- (15) これについては、1903年(明治36年)に池内信嘉(1859-1934)らによって創刊された『能楽』雑誌でも紹介されている。明治になって活動の場を失っていた能楽は、こうした動きによって再び活発さを取り戻していた。これが、同時期の日本の状況であった。
- (16) Waley, op.cit., p.131.
- (17) 以下に、『邯鄲』における地謡の詞章の上述の抜粋部分と、それに対応するウェイリーの英訳を並置する。地謡の謡章では人称を曖昧にシテの境涯の変化と心情を謡うが、英訳ではその都度三人称による叙述、二人称でのシテの状況説明、一人称での心情表現と変化している。「一村雨の雨宿り、日はまだ残る中宿に、仮寝の夢をみるやと、邯鄲の枕に臥しにけり……。」
As one whose course swift summer-rain has stayed/ Unthrifty of the noon he turned aside
Upon the borrowed Pillow of Kantan/ He laid his head and slept.
「……栄華の花も一時の、夢とは白雲の、^{ヒトキ}上人となるぞ不思議なる。」
That the flower of glory fades lie a moment's dream./ See, you are become a cloud-man of the sky.*
*Kings and princes are often called "thou above the clouds".
「^{ウチ}喩へばこれは、長生殿の裏には、春秋をとどめたり、不老門の前には、日月遅しと、云ふ心を^{マナ}擬ばれたり。」(『和漢朗詠集』より)
To prove his words who sang/ "In the Palace of Long Life*
The Springs and Autumns cease./Before the Gate of Endless Youth**/The days and months pass slow."***
*Name of a famous Chinese palace. **Famous Gate in the palace of the Tang Emperors.
***These lines are from a poem by Yasutane, d.997 aA.d.(Chamberlain attributes them to Po Chü-i)
「かくて時過ぎ、頃去れば、五十年の、^{マコト}栄華も尽きて、^{ウチ}真は夢の、中なれば、皆消え消えと、失せ果ててありつる邯鄲の、枕の上に、眠りの夢は、覚めにけり。」
So the time sped, and now/ Fifty years of glory have passed by me,
And because they were a dream./ All, all has vanished and I wake
On the pillow where I laid my head./ The Pillow of Kantan.
「よくよく思へば出離を求むる、知識はこの枕なり、げにありがたや邯鄲の……、夢の世ぞと悟り得て、望み叶へて帰りけり。」
Seek you a sage to loose/ The bonds that bound you to life's woes?
This pillow is the oracle you sought./ Now shall the wayfarer, content to learn
What here he learnt, that Life is but a dream./ Turn homeward from the village of Kantan.
- (18) クレイグの仕事については主に以下を参照。E.クレイグ『ゴードン・クレイグ 20世紀演劇の冒険者』佐藤正紀訳、平凡社、1996(1968)年。『マスク』誌については以下を参照。Irene

- Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois UP, 1987, Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, 1998.
- (19) ペンネームには、John SemarやJan Klaassen (オランダの民俗的人形劇の登場人物の名) 等が用いられた。
- (20) 'The Actor and the Über-Marionette', *The Mask*, vol.1 (1908-9), pp.3-15. Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, reissued by Routledge, 1911/2009, pp.27-48. G.クレイグ『俳優と超人形』武田清訳、而立書房、2012年。
- (21) 能楽における不可欠の要素としての能面は、役者の演技を写実的なものではなく、様式化され抑制された所作により、むしろ演技を内面から生きたものにする、とクレイグは見ていた。
- (22) Friederich Perzynski, *Japanische Masken, Nō und Kyōgen*, W.de Gruyter, 1925. フリードリヒ・ベルツィンスキー『日本の仮面 能と狂言』野上記念法政大学能楽研究所監修、吉田次郎訳、法政大学出版会、2007年。ストーブスの本の書評は『仮面』誌のvol.6 (1914), p.265、ウェイリーの本の書評はvol.9 (1923), pp.34-35、ベルツィンスキーの本の書評はvol.12 (1926), p.163ff.に掲載された。
- (23) Olga Taxidou, op.cit., p.23ff.
- (24) 自らもダンサーとして'Serpentine Dance'を考案したアメリカ出身のロイ・フラー (Loie Fuller, 1862-1928) は、プロデューサーとして川上一座や花子一座のヨーロッパ公演を実現した。注3の他、以下も参照。山本順二『ロイ・フラー 元祖モダン・ダンサーの波乱の生涯』、2018年。
- (25) 1920年代のペリとクローデルによるフランスでの能の受容については以下を参照。長野順子「1920年代フランスにおける『能』の受容をめぐる」大阪芸術大学大学院『藝術文化研究』第24号、2020年 (pp.159-172)。
- (26) コポーの活動については主にJ. ラドリン『評伝ジャック・コポー：20世紀フランス演劇の父』清水芳子訳、未来社、1994年 (John Rudlin, *Jacques Copeau, Cambridge UP*, 1986) を参照。また以下も参照。John Rudlin & Norman H. Paul ed. & tr., *Copeau: Texts on Theatre*, Routledge, 1990, Mark Evans, *Jacques Copeau*, Routledge, 2018. 塩谷敬『シラノとサムライたち』白水社、1989年等。
- (27) Jacques Copeau, *Registres I*, Gallimard, nrf, pp31-2.
- (28) コポーは1916年に学校案内という形の小冊子で彼の教育的な狙いとして次のようなプログラムを記している。1. リトミック 2. 肉体訓練 3. アクロバットと曲芸 4. ダンス 5. ソルフージュと歌 6. 様々な楽器演奏 7. 一般教育 8. 遊戯 9. 声を出して読むこと 10. 詩の朗読 11. [フランス古典の] レパートリーの研究 12. 即興 13. 劇場技術 (J.ラドリン、前掲書、120-3頁)
- (29) ヴィユ=コロンビエ座の第二期が始まった1920年に、日本から岸田國士 (1890-1954) がパリに到着、コポーに師事した。帰国後戯曲作品を発表する傍ら明治大学文芸科で教鞭をとり、1937年に劇団文学座を結成する。
- (30) J.ラドリン、前掲書、128頁。
- (31) 前掲拙稿、169頁を参照。
- (32) John Rudlin & Norman H. Paul ed. & tr., *Copeau: Texts on Theatre*, Routledge, 1990, pp.47-8.
- (33) Jacques Copeau, *Registres V*, Gallimard, nrf, p.385ff.

- (34) Jacques Copeau, *Souvenir du Vieux-Colombier*, Gallimard, nrf, pp.99-100.
- (35) フランス現代演劇の父ともいわれるコポーは、その厳しい理想や道徳的信念のゆえに、実際の劇場経営や演劇実践や教育の現場では幾度も挫折を味わった。しかしながらその先進的な思想に共感し触発された人々の中から、多くの優れた演劇人・映画人が育つことになった。例えばコポーの片腕だったルイ・ジュヴェ (Louis Jouvet, 1887-1951)、アトリエ座を立ち上げたシャルル・デュラン (Charles Dullin, 1885-1949) —この二人は、G.ピトエフ (Georges Pitoëff, 1884-1939)、G.バティ (Gaston Baty, 1885-1952) とともに1927年に四座カルテル (Le Cartel des quatre) を結成した (1940年まで) —、演劇学校の最後の生徒だった現代マイムの祖エティエンヌ・ドゥクルー (Etienne Decroux, 1898-1991)、そしてこれらの人々の元で育ったアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896-1948)、ジャン＝ルイ・バロー (Jean-Louis Barrault, 1910-94)、やマルセル・マルソー (Marcel Marceau, 1923-2007) らである。
- (36) 野上豊一郎『能面論考』小山書店、1944年、24頁以下。
- (37) 『観世寿夫 世阿弥を読む』萩原達子編 (平凡社ライブラリー 411) 2001年 [『観世寿夫著作集』全四巻、平凡社、1980-81年より]、218-9頁。
- (38) 同上。
- (39) 坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、1976/2009年 (新装版)、82頁。

※本研究はJSRS 科研費助成事業 20K00139 の助成を受けたものである。