

「超近代芸術」としての歌舞伎と近代化の功罪

—演劇改良運動への対応をめぐる—

柴田 庄一

名古屋大学大学院国際言語文化研究科

はじめに

そもそも「歌舞伎」の発祥は、周知の通り、17世紀初頭、出雲の阿国による「念仏踊り」に遡るとされます。また、最初の盛期は、それからおよそ百年後、元禄時代を中心とした17世紀末から18世紀の初めにかけてで、江戸時代の後期に当たる文化・文政の頃（19世紀の前半）には、すでにその爛熟期にすら達していたと目されています。したがって、それは、れっきとした近世の、つまりは近代以前の芸能形態に他なりません。ところが、歌舞伎は、明治以降の近代化の波をも首尾よく掻い潜って生き延びたというだけでなく、その源流の一部をなした能・狂言や文楽（人形浄瑠璃）等にも増して、単に保存されるべき伝統芸能としてではなく、ほぼ年間を通して各種の興行が成立するだけの観客層を獲得しつつ、今日なお生きた芸能ジャンルとして機能している点が忘れられてはなりません。その意味において、歌舞伎芝居は、単に「前近代」とか「近代」といった時代区分にはとうてい包摂し切れない特異性を有しており、言うならば「超近代芸術」とでも呼ぶべき普遍的な存在として、前近代的な芝居であると同時に、また、来たるべき未来の可能性をも指し示す、旧くて新しい演劇形態のひとつとして捉えることができるのではないかと思います。

では、その「特異性」とはいったいどういうものなのか。それがまた、「現代芸術」の一つとして認められる所以とは果たして何か。こうした問題群を検討してみると、同時に、そもそも「近代芸術」とされるものの特徴について、さらには、「近代化」それ自体が内包する問題性についても、新たな何事かを逆照射してくれることになるかも知れません。ここでは、歌舞伎狂言の特質を追求するとともに、明治初年の「演劇改良運動」との相関関係をも考え合わせてみることで、近代化の圧力と、その矢面に立たされた「伝統文化」と称するものの対応力の一端を考察してみたいと思います。

歌舞伎演劇の三つの特徴

歌舞伎とは何か、を話題にしようとするとき、当然のことですが、きわめて多種多様な観点からのアプローチがありえます。たとえば、江戸の「荒事」と上方の「和事」といっ

た歌舞伎の地域的特性に注目したり、「時代もの」と「世話もの」との並立とその^な縋^まい交ぜ、「女形」の存在と派手な衣装や、陰影の濃い化粧法の代表ともいえる隈取の意味合い、等々を手掛かりにするといったようなことが考えられます。このように、歌舞伎の特質について、いちいちその事例を挙げていけば、それこそ枚挙に暇のない次第なのですが、ここでは、注目すべきトピックとして、とりあえず、三つの論点に焦点を絞り、いくつかの検討を加えてみたいと思います。そのポイントを予め申し上げておくとすれば、歌舞伎は、まず第一に、1) 役者本位であること、次に、2) 狂言と演技に様式性が具わっていること、そして、第三点が、3) 観客との交歓（交流）を重要視する、ということの三つになります。以下、具体例に触れながら、順を追って、考察を深めていきたいと思います。

役者本位であるということ

まず最初の、役者本位であるという点については、ほとんど異論の余地のないところでしょう。歌舞伎といえば団十郎であるとか、菊五郎であるとか、これまで一度も舞台に接したことのない人々にも親しい名前は少なくありませんし、実際、舞台に向かって、屋号で呼びかけては大きな声援を送るファンも決して珍しいものではありません。とはいっても、それを役者に対する個人崇拜であると決め付けてしまったのでは、必ずしも当を得たことにはならないでしょう。実は、市川団十郎や尾上菊五郎というのは、個々の固有名であるという以上に家系の名前でもあり、「家の芸」を継ぐべき芸名に他ならないからです。

ところで、「役者」とは、そもそも「役をする人」というほどの意味ですが、「役の種類」としての役柄との関係は、近代劇のようにさほど一義的に明瞭なものではありません。むしろ、役者が、役に徹して作中人物に成り切るというようなことはあるにしても、そのような時でさえ、観る方の側からすれば、役どころを見ると同時に役者をも見てしまうという二重性が消え去ることはないのです。したがって、たとえば『勸進帳』の弁慶は、弁慶という役柄を見るとともに「団十郎の弁慶」を見ているということでもあり、『熊谷陣屋』の熊谷次郎直実^{なおざね}も、時によっては「中村吉右衛門の直実」であり、また、「片岡仁左衛門のそれ」でもあるというわけです。それは、ちょうど、オペラの観客が、「マリア・カラスのカルメン」や「プラシド・ドミンゴのオテロ」に酔い痴れながら、歌手と役柄との二重性を愉しむというのと、さほど変わらないと言っていいかもしれません。いずれにしても、歌舞伎狂言においては、役と役者の双方を同時に見るとするのが大方の前提であり、それだからこそ、演目によっては、早替わりを駆使しての一人七役（『お染の七役』）や、極端な場合には、一人の立役^{たちやく}が何と十種類もの役柄（『伊達の十役』）を一遍にこなすといったようなことまで実現してしまうわけなのです。

このような、役者重視の著しい傾向は、座頭格^{ざがしら}の役者が舞台へ入退場するに際し、プロットを度外視してまで、ことさらこれを強調しようとする演出法にも端的に表われています。もっとも多用される例としては、花道を使ってのおもむろな登場、たとえば、『助六由縁江戸桜』の助六や、荒事の代表的作品『暫^{しばらく}』のヒーロー、鎌倉権五郎景政^{ごん}のいかにももっ

たいぶった出端^{で は}が挙げられますが、もう一方で、花道七三にある「スッポン」からのせり上がり（『伽羅先代萩』の仁木弾正）や、豪華な衣装を身に纏った御付の者たちを従えてのあやかな傾城^{けいせい}（揚巻）の入場なども、とりわけ印象深いものがあると言えます。また、幕が閉まってからの、いわゆる幕外^{まくそと}での飛び六法（弁慶）や宙乗り（『義経千本桜』四の切）などを駆使しての引っ込みは、ケレン技をも含め、役者を生かすための見せ場や仕どころが、いかに周到に考えられていたかの典型例を示すものとも言えそうです。

役者を引き立てるための工夫や仕掛けは、むろん、その他にも、いたるところに垣間見ることができます。そのもっとも分かりやすい典型は、狂言の要所要所で演じられる「見得」ですが、役者のひとりひとりが見得を切る場合には、いわばクローズアップの効果があるわけですし、幕切れ近くで行なわれる、何人かの主要な登場人物が引っ張り合ってくる「絵面^{えめん}の見得」と呼ばれるものは、文字通り静止画をつくることで役者群像を際立たせるとともに、客の記憶にも強く残像を焼き付けるといふ、カメラがなかった時代の記念撮影のような工夫の跡をうかがわせるものでもあります。また、役者の技量を強調するための仕立てとしては、滑らかで雄弁なせりふ廻しを楽しむための「つらね」（『外郎売』）や「クドキ」がありますし、「引き抜き」や「ぶっ返り」といった技法をつかつての早替わりや「変身」も、あくまで役者の「芸」を見せるというのが、第一の目的であったろうことを窺^{うかが}わせるに足るものです。

このような、役者本位という歌舞伎演劇の特徴は、同時に、作者が第一義的な存在として奉^{たてまつ}られるのではないこと、したがって、また、戯曲優先でもないことを示しています。じじつ、江戸時代の狂言作者は、いわば上演のための台本書きであるにすぎず、台本は、舞台化されるに際し、演出家をも兼ねた座頭を中心とする合議制によって、いくらでも改変されるのが常道であったことが知られています。そして、そのことは、当然のことながら、役柄の設定や作品の構成それ自体にも影響を与えなかったわけではありません。

たとえば、初春を寿^{ことほ}ぐ新春興行の人気演目である『寿曾我対面』の登場人物が、「助六実^{そがのたいめん}は曾我五郎時致^{ときむね}」であったり「白酒売りの新兵衛実^{すけなり}は曾我十郎祐成」であるといった風に、作品の随所に見られる役柄の二重性は、「やつし」と「もどり」、見立てと「見頭^{あたら}わし」といふ、言ってみれば和歌の「本歌取り」にも見紛^{みまが}うばかりの、独自の手法を生み出すに至りました。その一方で、こうした歌舞伎特有の「趣向」に窺^{うかが}われる役柄の複層性は、実は、役者それ自体の両義的性格とも、また決して無関係ではなかったものと考えられます。

よく知られているように、歌舞伎役者は、長く「バサラ」や「カブキ者」と呼ばれ、河原乞食として蔑^{さげす}まれてきました。それは江戸時代の初期においてばかりか、ほとんど明治20年（1887年）の「天覧歌舞伎」の時期に至るまで、連綿として続いたと見て何ら差し支えがないほどです。しかしながら、翻って思い起こせば、歌舞伎の上演は、現在でもたとえば、神の依代としての櫓^{よりしろ}を掲げる歌舞伎座に象徴される通り、もともと神楽などの神事にも通じる儀式性を有していたことが忘れられてはなりません。それゆえに、その主人役を務める立役^{たちやく}は、その出自からして、いわば神への奉納という祭祀を執り行なう神官

や司祭の役割をも兼ねており、つまるところ聖と俗とを綯い交ぜにして併せ持つ、英雄的な存在に他ならないのです。そのことをもっとも典型的に示したものの、それこそが、荒事芸の主人公に求められる、二面性の共存と言えるでしょう。すなわち、荒事の主演は、単に裾々しい桁外れの荒っぽさを見せ付けるというだけでなく、他方でまた、無垢な幼児だけに具わる、底抜けの稚気をも漂わせることが重要だとされています。そのように、制外者（ハズレモノ）としての負性を背負った遊行の芸能民であるとともに、異界との交流者であってこそ初めて、悪霊や穢れを祓い、平安や安寧をもたらす格別の権能が保障されたのだと考えることができそうです。

この観点から特に興味深いのは、荒事の創始者であり、江戸歌舞伎の宗家ともいべき市川團十郎家に伝承されている「にらみ」と呼ばれる独特のパフォーマンスでしょう。これは、伝統的な作法に則って、凝縮された「にらみ」の所作を見せるだけという、芸とも儀式とも、にわかには区別のつけようもない代物なのですが、その場に居合わせた人たちは、ただただ団十郎に睨んでもらうことによって、これからの一年間、風邪を引かないで済むのだとする、霊験あらたかな効能を信じていたようです。

むろん今日においても、このような呪術的性格がそのまま奉じられているわけではないでしょう。とはいえ、歌舞伎劇は、かつてギリシャ悲劇がそうであったように、その本質からして、神への奉納という宗教的儀式が世俗化した演劇形態のひとつであり、したがって、本来の儀式性や奉納的性格を完全に放擲してしまったわけでもなさそうです。異様な風体や濃い隈取によって、あえて日常的規範や価値との対立を強調するのも、おそらくはそのためでしょうし、一日がかりで楽しむ芝居見物は、観客にとっても、祭礼に立ち会うのと何ら異ならない「ハレの場」であることを意味していました。そのように捉えてみれば、明度の低い明かりに起因するものと思われる、絢爛豪華な舞台美術や光彩陸離たる衣装、さらには、回り舞台や「せり上げ」（『金閣寺』や『楼門五三桐』）、「がんどう返し」（『白浪五人男』）といった、歌舞伎独自の装置（大道具）を使つての、一瞬、人をたじろがせんばかりに度肝を抜く舞台転換もまた、ひたすら祝祭性を高めるための仕掛けに他ならないのだと言えるのかも知れません。

狂言と演技に様式性が具わっているということ

このような、歌舞伎演劇が内包する儀式性は、また、第二のトピックである、演技や狂言それ自体に付与された様式的性格とも、決して無縁のものではありません。先にも触れた「見得」や立ち廻りの様式性がそのもっとも顕著な表われですが、それはまた、すべてのせりふ廻しの間合いやテンポ、リズムや抑揚、等々に示される音楽性や、バレエダンスの身体技法にも通じる役者の演技全般に体现されるとともに、さらに、狂言の組み立てや興行の仕方にまでも及んでいます。その結果、たとえば、『白浪五人男』の渡り台詞の名調子に見られるように、盗賊や強請・騙りが英雄扱いされるにしても、それがあくまで演技であり、草双紙風の仮構（フィクション）であることは自明の前提ですし、また、鶴屋南北

の代表的作品が典型例ですが、たとえ凄惨な殺人や強盗の場面が演じられ、亡霊や妖術使いといった「妖かしもの」が出現することがあるにしても、それらは、写実的な表現によらず、誇張され極端にデフォルメされた様式化の手法を通して具体化されることで、残虐なデカダンスに陥る、ぎりぎり一歩手前でふみとどまっていると見るができるでしょう。そして、そのように様式的であることが、かえって客の思い入れや感情移入を容易にするのだという点は、あえて付け加えるまでもないことです。

このような、単なる写実でもなく、また近代的な意味でのリアリズムでもない表現には、しかし、まったくリアリティがないのかというと、決してそういうものでもありません。たとえば歌舞伎の代名詞ともいべき「女形」など、そもそも写実を旨とするなら、途轍もなく奇妙な存在というしかないわけですし、黒衣や後見の度重なる舞台への出入りにしても、単に目障りなもの以外ではないでしょう。とはいえ、元々は、幕府の意向によって受け入れざるをえなかった「女形」ではあっても、洗練された「芸」の域にまで高められると、むしろ実の女性より、女の「花」と真情を、いっそうよく表現しうるのだと考えられた節があります。本来なら、様式の枠をはみ出すものまで様式化しようと図ること、そのためには、むろんのこと、多少の滑稽さなど、逆手に取るだけの大胆さと無頓着さを必要とします。しかし、そうした条件を乗り越えたとき、身体の異形性と過剰とを視覚化することにより、実は、平板で画一的なだけの日常的現実を超越し、いわば日常と非日常とのあわいに、世界を大きく揺るがすエネルギーを想像的に喚び込むという、歌舞伎特有の効能が生じます。かくして、少々支離滅裂な戯曲であってさえも、筋立ての合理性などお構いなし、劇の内的構成には頓着せず、物語の枠組みやストーリーの展開からも自由になって、むしろシークエンスや一瞬間ごとのドラマを愉しむという独自の鑑賞法が編み出されます。それがまた、結果的に、朱子学を代表格とする官権道徳への批判意識の醸成に繋がったとすれば、舞台にはのめり込まずになおこれに参画するという、ブレヒト流儀の「異化効果」が、期せずして実現していたのだと言えるのかも知れません。

ところで、近代的なリアリズムの因果律に縛られることのない、「世界」と「趣向」との縋い交ぜによって織りなされる歌舞伎特有の作品構成は、実は、虚と実とが複雑に絡まりあうそのバロック的性格とも相俟って、これを観る者に、単に受け身一方でない、もう少し積極的な対応を要求することになります。次に、そのことを踏まえて、第三のトピックである、観客の重要視という論点に移っていきたいと思います。

観客との交歓を重要視するということ

冒頭でもお話ししたように、歌舞伎においては、何をさておいてもまずは役者が第一ですが、それは、決して観客を蔑ろにするという意味ではありません。むしろ舞台への積極的な参加を促し、客との交歓を重要視すること、どうやらそのことが、もうひとつの際立った特質とすべきものなのです。その最たるものが、客席を縦につらぬいて走る、世界にも類例のない舞台機構としての「花道」の存在ですが、その他、もろもろの顧客サービ

スに関しても、何ら事欠くものではありません。舞台への掛け声も、ヘタに間を外さない限りにおいては誰に対しても開かれているものですし、棧敷や桝席で弁当箱をひろげることにも、本来、制限などは一切ありませんでした（一東京銀座の『歌舞伎座』では、今日でもこの慣行が踏襲されています）。小屋にはきらびやかな飾りものが施され、長唄や下座音楽の鳴り物がにぎやかに雰囲気盛り上げるなか、「とんぼ」や「とんぼ返り」といった軽業や見世物芸まがいが繰り広げられ、時には、笑いを誘うような、ご当地ネタを織り交ぜての即興的でユーモラスなセリフまでもが披露されるということになるのも、まさに「ハレの場」に相応しい、江戸町民の抱く夢の投影でもあったものと考えられます。そこには、明らかに庶民の期待や願望を映し出すとともに、様々な思い入れや感情移入をも刺激する、大衆芸能特有の祝祭空間が見事に出現していたのだと見る事ができるでしょう。

しかし、注意しておかなければならないのは、「大衆芸能」などとはいっても、それは、何も、程度が低いとか、観客が無闇に甘やかされていたということの意味するものではないという点です。歌舞伎の観客は、実は、近代演劇におけるよりも、さらに積極的な役割を果たすよう期待されており、その意味で、歌舞伎狂言は、観客の参加をも当て込んで成立する、大衆的な総合芸術であったと捉えるべきでしょう。したがって、客は、単に舞台を眺め、作品世界を覗き見るだけという受動的な局外者の役割に自足していたのではなく、興行主や役者と一体となって、自らもまた作品創造に参加するという、重要で必要不可欠な要員（ファクター）のひとつでもありました。たとえば、当代随一の人気曲である『勸進帳』を例にとっても、弁慶の機転による劇のカタルシスは、いずれの観客にも共通に分け与えられるものであるにしても、はたして閑守の富樫が、詮議のどの段階で義経主従の正体に気付くのかについては、少なくとも複数の可能性が開かれており、その判断は、役者の演技にも、そしてまた、観客の受け取り方にも委ねられていると見る事ができるものです。そういう観点から眺めてみれば、たとえ古典歌舞伎といえども、すべての狂言が通り一遍の起承転結や、序破急のパターンに終始しているわけではないことが分かります。敵味方に分かれた明瞭な対決の場面においてさえ、「本日はここまで」といった勝負の「預かり」が平気で行なわれ、その結末を明らかにしないケースも稀ではありませんし、通し狂言のうち、その一部分だけが上演されるといった、一見、客に対して不親切極まりないことが罷り通るのも、決して珍しいこととは言えないのです。その意味では、観客に必ずしも一義的に明白な結論や統整的価値観を押し付けることにはならないという点に、むしろ歌舞伎独特の本質的な特徴を見てとることができるように思われます。仮にそうであるとすると、そのような空所を充填するに際し、役者の工夫とならんで、また、観客に残された参加の余地も、意外に大きなものがあると言わなければならないでしょう。（一こうした、物語の多義性や芝居構成の重層性という点に関しては、今日の演劇でも、たとえば唐十郎の「状況劇場」や桜井大造らの「風の旅団」といったテント芝居に、そしてまた、「転形劇場」や「南河内万歳一座」などの小劇場演劇にその類縁性を見出すことができます。あらためて顧みるまでもなく、それらが、「新劇」を代表とする近代劇の骨法に反旗を翻し

た改革運動であってみれば、両者に通い合う点があるというのも、それゆえ理由のないことではありません)。

「近代化」の圧力と演劇改良運動への対応

以上、三つのトピックスを中心に、歌舞伎の特質というべきものについて考察を重ねてきました。ところが、これらの内のいくつかは、明治の世になり、ものみな「西欧に倣え」という欧化主義の風潮のなか、ご多聞に洩れず、近代化の波に晒され、否も応もなく批判の矢面に立たされるようになっていきます。明治10年代に吹き荒れた「演劇改良運動」の圧力というのがそれですが、新時代に相応しい教育的配慮が必要だとの号令のもと、特に、筋の運びの荒唐無稽さや、心理描写の裏づけのない(と見なされた)様式美が、あまりに旧弊であるとして、槍玉に挙げられることになりました。そして、そのような機運に積極的に応じようとする人たちが、やがて歌舞伎界の内側からも出てきます。その代表的人物が、他でもなく「明治の劇聖」と称えられた九世市川團十郎その人でしたが、團十郎は、「活歴」と称して、ひたすら史実に忠実な上演を提唱する一方、誇張した演技をきょくりよく廃し、内面的な心理描写を重視した、自然な演技を心がけたと言われます。そのもっとも極端なあらわれが、伝統的な「型」や形態を度外視し、もっぱら胸の中の、心の動きの表出に意を用いたとされる「腹芸」というものでした。しかしながら、人物の心根や心持ちとはいっても、そもそもそれらを眼に見える身体演技の姿・かたちにして形象化することが、歌舞伎本来の美質であったとすれば、その否定を意味する「内面描写」に徹するというだけでは、むろん、大方の支持を得られるというわけにはいきませんでした。なぜなら、「芸の味わい」や「興趣」といった、いわば伝統芸能の本質それ自体を放棄してしまうなら、もともと歌舞伎狂言が有っていた野放図なまでのエネルギーを喪失し、その表現を痩せて貧しいものへと平板化してしまう危険性とも、また表裏一体でしかなかったからです。そして、この傾向に輪をかけて追い討ちしたのが、「勸善懲悪」(明治期の河竹黙阿弥物)の推進と近代合理主義による一元的な価値観の鼓吹だったように思われます。

たとえ、大衆の教化に資するようにとの啓蒙的壮図に発するものであったとはいえ、特定の価値尺度による裁断や単一的な価値観の押し付けは、受け手の自主的で積極的な対応を引き出すことに繋がらないばかりか、つまるところ、観客を真に力ある者として育む所以ともならないことは、もとより推察に難くないところでしょう。あらためて指摘するまでもなく、啓蒙の対象を、単に受け身一方の客体に貶めてしまうこと、それこそが、権威的な「啓蒙主義」最大の欠陥であったとすれば、果たせるかな、近代化に棹さそうとする新歌舞伎の試みは、少数の例外を除くと、単に観客からソップを向かれたというだけでなく、舞台に立つ役者たちからも、決して芳しい評価を得られるものではありませんでした。このことは、上からの教化指導の限界を明らかにするとともに、観客大衆が、一方的な価値観の押し付けに、唯々諾々と従うほど懦弱だったわけではないことをも示して余りあるものと思われます。こうして、とかくの紆余曲折があつてのち、團十郎は、けっきょく古

典歌舞伎の熟成の途へと回帰することになります。いや、回帰というのは、実は、適確な言い方ではないかも知れません。むしろ、彼は、歌舞伎本来の特質にあらためて思い至ったということであり、その本質的な力をあらたに見出したということだったからです。

ただ、ここでもやはり誤解してならないのは、伝統的な型にせよ、また様式であれ、それらはいずれも、大事なモデルには違いないとしても、ただただ後生大事に墨守してさえいけば、それでよいということにはならないという点です。伝承された「型」というのは、いわば「再創造」のための手掛かりとすべきもので、むしろ「型に入って型を抜ける」という限りない精進こそ役者の心すべき第一であり、その理想を終生追求して止まぬことが、優れた役者の務めともされてきました。そして、そのための弛まぬ努力と創意工夫への挑戦は、それこそ数知れない芸談のなかで興味深く語られているところです。

まったく同じことは、新時代の歌舞伎狂言が、心理面を重要視するに至ったという事情に関しても、そのまま当てはまるのではないかと思います。人物の心の内を等閑視し、形骸化したかたちを見せるだけでは、もはや近代人的な心性^{メンタリティ}に投じることにならないのは、もとより自明の理というべきものです。それゆえに、内面の表現と演技への表われとの緊張関係を失うまいとする志向は、たとえば、心の内奥^{ないおう}を意味する「肚」^{はら}という用語—これはまた、団十郎の「腹芸」にも通じるものです—や、役の「性根」、あるいはまた、心身一如の風格を意味する「仁」^{ニン}に合った役柄といった言い回しのなかに、明らかに表明されていることを忘れるわけにはいきません。たとえば、江戸時代の中期（1749年）に初演された『双蝶々曲輪日記』を例に挙げれば、その八段目「引窓」が、当たり狂言としてにわかには人気を博するようになるのが、ようやく明治も中期（29年）になり、上方歌舞伎の旗手、初代中村鴈治郎による発掘上演以来であったという事実も、実は、この作品が、義理と人情の葛藤や、お上^{かみ}から拝領した「郷代官」という役職と私情（私人としての思い）との相克、さらには母親の情愛などが幾重にも響きあって綾なす一幕^{ひとまく}の心理劇であることに思いを致すとき、いかにもその証左のひとつと言っても過言ではないでしょう。また、近代演劇の特徴ともいえるべき写実的なリアリティの追求は、明治39年（1906年）にヨーロッパに渡り、戯曲と演出重視の西欧近代劇を視察して廻ったあと、劇作家の小山内薫とともに「自由劇場」（明治42年）を立ち上げた二代目市川左団次によって、さらに積極的に推進されていくことになります。これが、のちの築地小劇場（大正13年）を擁しての新劇運動の端緒ともなる、近代日本演劇史のもう一つの流れというものです。

しかしながら、いずれにせよ、こと歌舞伎という伝統芸能に話題を限定するなら、あたかも「鹿鳴館」騒動がいつかの徒花^{あだばな}で終わったように、「文明開化」との並走を余儀なくされた新時代の試みが、一過性の単なるエピソードにとどまったことは、むしろ幸いであったと言うべきでしょう。その結果、「前近代芸術」であった歌舞伎芝居は、いわば近代化の圧力を首尾よくやりすごすことによって、むしろ「超近代芸術」として蘇ったのです。先にも触れたように、それは、洋の東西を問わず、遠くギリシャ悲劇やシェイクスピア劇、さらにはバロック期の演劇等にも通い合う普遍性を具えたものであったからこそと捉える

ことも可能です。端的に言い切ってしまうなら、歌舞伎は、へ々に近代化されなかったことによって、すなわち、一面的なりアリズムに墮すことを免れたがゆえに、かえってその本来の命脈を保ちえたとすら考えることができるのかも知れません。したがって、自らの本質さえ見失うのではないならば、安易に時流に阿^{おもね}ったり、闇雲^{やみくも}に追随したりするのではなく、多少の外圧などものともせず、時にはサボタージュを極め込むことも、決して無意義な対処法ではないという教訓を残してくれているとも言えそうです。まさに歌舞伎こそは、そうしたモデルケースの、もっとも象徴的な一例であるように思われてなりません。

主な参考文献：

- 市川猿之助『スーパー歌舞伎』（集英社新書）
市川団十郎『団十郎の歌舞伎案内』（PHP新書）
今尾哲也『変身の思想』（法大出版局）
尾上梅幸『拍手は幕が下りてから』（NTT出版）
片岡仁左衛門『とうざいとうざい 歌舞伎芸談西東』（自由書館）
河竹登志夫『歌舞伎』（東大出版会）
郡司正勝『かぶきの美学』（演劇出版社）
諏訪春雄『歌舞伎の源流』（吉川弘文館）
戸板康二『歌舞伎この百年』（毎日新聞社）
坂東三津五郎『芸十夜』（駸々堂出版）
中村歌右衛門『歌舞伎の型』（東京学風書院）
中村鴈治郎『一生青春』（演劇出版社）
中村雀右衛門『私事』（岩波書店）
中村又五郎『ことばの民俗学4 芝居』（創拓社）
服部幸雄『大いなる小屋 近世都市の祝祭空間』（平凡社）
馬場 順『人と芸談』（演劇出版社）
古井戸秀夫『歌舞伎入門』（岩波ジュニア新書）
光森忠勝『伝統芸能に学ぶ 躰と父親』（恒文社21）
山川静夫『歌舞伎の知恵』（演劇出版社）
渡辺 保『歌舞伎のことば』（大修館書店）
石橋健一郎『歌舞伎見どころ聞きどころ』（淡交社）
月刊雑誌『演劇界』（小学館）
雑誌『歌舞伎—研究と批評』（歌舞伎学会）
新訂増補『歌舞伎事典』（平凡社）
シリーズ歌舞伎『歌舞伎のいき』全4巻（小学館）

柴田庄一