

[研究論文]

東洋の「演劇」観

A Different Kind of “Drama” in Asia

法月敏彦

Toshihiko Norizuki

〈抄 録〉

演劇とは即ちドラマのことであると定義した場合、近代劇以降でいう西洋の「ドラマ」という概念とは異なる「ドラマ」が東洋には過去から現在まで歴然と存在していたのではないだろうか。

すでに、これと似たような疑問を持ち、同様の視点から演劇の本質を追究した先学の研究成果も存在している。そこで、日本近代以降、アジア全域に共通すると思われる演劇観もしくはドラマ観について、今日的な観点から、その意味を論じてみたい。

キーワード：東洋演劇、西洋演劇、古代ギリシャ劇、サンスクリット劇、中国古典演劇、日本古典演劇

Abstract

Supposing that theatre art equals drama, I think there is a particular kind of drama in Asia. This drama differs from European drama from ancient times to the present.

There is some research about this point of view. Therefore I would like to write about a consideration of drama or, drama in Asia from this contemporary viewpoint.

Keywords: Eastern Theatre, Western Theatre, Greek Theatre, Sanskrit Theatre, Chinese Theatre, Japanese Theatre

1. 概念の相違

東洋/アジアと西洋/欧米では、演劇やドラマという概念が異なっている。大学で演劇学を学び始めた頃、今日でいう「ストレート・プレイ（台詞劇）」以外のミュージカルなどは近代的意味での演劇＝ドラマではないと様々な先生に教えられて育ち、自分自身の興味が欧米演劇から日本の60年代・70年代演劇、さらに能楽、人形浄瑠璃、歌舞伎などの日本古典芸能に移り始めた頃の私は、自分を異端だと感じていた。しかし近年、日本の古典演劇をはじめとするアジア諸国の多様なパフォーミン

グ・アーツに触れ、再度、欧米演劇を見直した時、改めて、演劇やドラマという概念が東洋/アジアと西洋/欧米では、異なっているのではないかと考えるようになった。

まず、日本において近代化が始まった明治初期の演劇/ドラマの概念から検討してみる。

1.1 近代の概念

演劇改良運動¹⁾の推進者として著名な明治期の官僚で伊藤博文の女婿、末松謙澄(1855~1920)は、その「演劇改良演説」において、以下のような「劇本」「台帳」(つまり戯曲)に関する見解を述べた。

全体日本にては浄瑠璃本をば甚はだ沈重し、「佳肴なりと雖も食はざれば其味を知らず」など、文句を付けねば承知せざれど、是れは無要(法月補記「無用」)なれば、西洋の劇本には去る文句はなし。斯る馬鹿げた文句を苦辛して書き立てず、台詞のみ連ねたもので脚色せる台帳を出版せられたし²⁾。(傍線筆者、以下同断)

つまり人形浄瑠璃の院本『仮名手本忠臣蔵』大序のような美文の「馬鹿げた文句」ではなく、西洋(おそらくシェイクスピア)のような台詞による戯曲に改良すべきだ、といたかつたのであろう。末松がどの程度、人形浄瑠璃や歌舞伎に関する見識も持っていたのか疑問視する声もあり³⁾、また、例えば歌舞伎狂言作者四代目鶴屋南北(1755~1829)の緊密な(七五調ではない)台詞によって構成された歌舞伎台帳を末松が識っていたとは思えないが、この文章を読む限り、末松には日本演劇の主流が台詞劇ではないという認識があったと考えられる。

さらに、

全体日本の芝居には、其言語割合に尠なく、且つまらず。而して余計なところに、馬鹿気た大辞を用ゆるは困るなり⁴⁾。

日本の俳優は常に旧風を負ひ、僅かの独り物語りにも之れをちょぼに御頼みして、自分は踊りのみにて済すこと多きは、真に看客の情を動かすに足らざる事、前に云ひし通りなり⁵⁾。

などという記述では、言葉の少なさや無意味さを指摘し、所謂、語り物、唄い物、さらには所作事や舞などの舞踊表現に対する不要論にまで発展し、こんなことでは観客の感動を導くことはできない、という。これらの記述は、さきの台詞重視の論説とともに、主に歌舞伎など動作や舞踊による表現が重視される日本演劇に対する批判であったと思われるが、当時から既に演劇の専門家筋から「偏見」との謗りを蒙っており⁶⁾、本稿の主旨が演劇改良運動そのものではないので、明治初期における演劇やドラマに関する東洋と西洋の概念的相違点を確認することに止めておく。

さて、末松らが主唱した演劇改良運動が実質的に頓挫したことは既に諸先学の述べるところであるが⁷⁾、演劇やドラマの概念に関するその後の展開はどうなっていたのであろうか。

1.2 現代の概念

太平洋戦争後、現代的意味での演劇学の進展に伴って、演劇やドラマの概念に関する様々な見解が見られるようになった。

まず、戦後最大の業績であろうと思われる平凡社刊『演劇百科大辞典』に収録された「演劇」項目の記述から検討してみる。

オペラ、バレエ、ヴォードヴィル、ヴァラエティ、ショー、能楽、歌舞伎、神楽などよばれるものを「演劇」と認めるか否かは、そこに、戯曲（ドラマ）もしくは戯曲的（ドラマチック）なものがあるかないかにかかっている⁸⁾。

この飯塚友一郎博士（1894～1983）による「演劇」の定義によって、おそらく初めて、演劇やドラマというものを概念的にとらえようとする試みが明文化されたのではなかろうか。演劇改良運動の頃から約半世紀以上経過した時点では、少なくとも西洋の台詞劇以外は認めないというような性急な改良意見は姿を消し、音楽や舞踊表現を伴う日本の演劇現象も演劇やドラマの概念に含めていく、という歩み寄りが見受けられる。

また、インドなど東洋演劇全体に精通した青江舜二郎（1904～1983）は、インドとギリシャを比較して次のように述べている。

インド劇に共通する特色として一般につきの二つをあげられる。一つは、それらはほとんど例外なく、ハッピーエンド（幸福な結末）であること、もう一つは歌・音楽・舞踊と、せりふ・動作が完全に融合している「ミュージカル」であることだ。（中略）集団の熱狂的な放歌乱舞からまず一人の俳優が生れ、ついでそれが二人になり、三人になり、劇の筋やせりふが見物をひきつけるようになってから、コロス（合唱隊）の部分がしだいに後退して、とうとうそれらがまったくなくなり、せりふ劇になってゆく過程をギリシャ劇ははっきりしめしているが、インドでは同じような過程で俳優が生れ、人間の行為としての「筋」が劇の主要部分となるようになって、歌謡、音楽、舞踏（法月注記、原文のまま）がそのために排除されることがなかった⁹⁾。

ここには、古代ギリシャ劇における俳優の誕生、コロス（舞踊合唱隊）の消滅、台詞劇としての西洋演劇の成立過程が明瞭に論じられ、古代インド劇という西洋とは異なる演劇の進展過程、つまり、歌・音楽・舞踊を含む演劇的特色に関しても明瞭に述べられていると思う。

さらに青江は、

ギリシャ劇ではそこ（法月追記「モノドラマ」）からコロスの後退がはじまったが、わが国の能では、謡いと囃子をもつ形態は数百年以前から少しも変わらず、構成も「対話」による相互の人間の運命、境遇のかかわりあいではなく、ただ一人の人間—主人公の「局限における状態」の表現から一歩も出ていない。そしてそれゆえに能は、ギリシャ演劇がほろびたあとのヨーロッパで、演劇の高度の純粹化を意想するひとたちによって「東方の光」としてあこがれ、求められたのだといえるだろう¹⁰⁾。

つまり、西洋人によって能の演劇性、すなわち西洋演劇から失われて久しい古代ギリシャの演劇性が再発見されたといっている。もしもこの概念把握が正しいとすれば、能の最重要表現は「舞」にあると思われる¹¹⁾ので、西洋人によって「演劇の高度な純粹化」として能の「舞」が認められたということになり、それは、現代の演劇に存在する演劇やドラマの東洋と西洋の概念的差異に直結することにもなるであろう。たいへんに重要な問題点と思われるので、節を改めて論じることにする。

2. 東洋演劇の「歌舞性」

比較演劇学を提唱し、戦後、歌舞伎の海外公演の同行顧問を務めた河竹登志夫博士(1924～2013)は、その豊富な学識と経験を基に、前節で述べたような西洋人の視点に合致すると思われる観点を「歌舞性」という用語で比較演劇学の立場から日本演劇に関して次のように論じている。

日本ははるかに歌舞（うたまい）性が強かった。これは東洋一般かも知れないけれども、伝承の継承を考えたとき、それが一番大きな問題である。(中略) 狂言はほとんどセリフとしぐさだけで成立しているのではないと言われるかも知れない。しかし、狂言の中で、全然小舞謡のない狂言というのは、非常にまれではないかと思う。必ず、どこかで、たとえば酒に酔って、小舞謡を歌いながら舞うところがある。歌舞（うたまい）というものは、必ずそこに要素として入っているはずである¹²⁾。

確かに日本古典演劇に「歌舞」は不可欠の要素であろう。そしてこの歌舞こそ、末松が演劇改良意見の中で不要と見做した要素でもあった。

さらに河竹博士は強い口調でその論を補っている。

写実的な江戸時代の現代劇と言われる生世話物などにしても、歌舞性は不可欠である。(中略) すべてが非常に写実的なものだけれども、いよいよ見せ場となると、とたんに表現法がかわってしまふ。(中略) 歌曲、下座音楽はもちろんだけれども、セリフ一つ、演技一つとっても、歌舞性ということは無視しては、日本の芸能はないと言ってもいいだろう¹³⁾。

表現法が変化するというのは、いわば音楽劇的表現になるということであろう。例えば、竹本による義太夫節という語りに乗って演じられたり、場合によって見せ場は、例えば「道行」¹⁴⁾という所作事として完全に独立した舞踊劇として演じられる。こうなると、西洋演劇の観点からは支離滅裂な、非写実的な演劇ということになり、例えば民族学者柳田国男(1875～1962)は、「道行と名づくる中間の一幕に主人公の美男美女がいつ迄も一つ舞台をあちこちとして居る」¹⁵⁾というように、舞台上でいったい何を表現しているのかほとんど理解できない状態に至るのである。河竹博士の指摘は、西洋演劇の観点によって道行という歌舞伎で最も強い演劇的表現を見過ごすことへの警句にもなっていると考えられる。

なお、河竹博士は別の文章で、中国古典演劇の歌曲にも触れている。

中国においては、現代まで伝わる京劇や越劇でもわかるように、古来演劇芸能においてもっとも重んじられた要素は“歌曲”だった。そこでこれを意味する“戯曲”ということばが、代表としてひろく劇的内容をさすようにもなったのである。すなわち戯曲ということばには、役者によってうたわれ演じられるという本質が、当初から内包されていたことが知られよう¹⁶⁾。

つまり、演じるということの中国古典劇における意味は、けっして台詞を発声するという限定的なものではなく、「うたう」ことが演じることの本質であるという。中国古典劇の訓練法は、曲芸的な身体訓練や歌曲の声楽的訓練が中心であり、江戸時代以降の能楽が謡と仕舞という訓練法を採用し、明治期以降の歌舞伎も舞踊と義太夫節の語りによる訓練法であった点に呼応している。東洋演劇にお

いて、少なくとも音楽的要素は、最も重要なものであり、それは表現される東洋演劇と不可分のもの、つまり東洋の演劇やドラマそのものであったと考えてもいいのではあるまいか。

ところで、以上のような東洋における演劇やドラマの特性は、西洋における音楽劇の流れとどのように関わるものであろうか。

3. 西洋音楽劇と東洋演劇の接点

リヒャルト・ワーグナー（Wilhelm Richard Wagner 1813～1883）の楽劇に精通し、ポーランドの気鋭演出家グロトフスキー（Jerzy Grotowski, 1933～1999）著“Towards a Poor Theatre”邦題『実験演劇論 ―持たざる演劇めざして』の翻訳者である大島勉は、まず、比較演劇的視点から西洋の音楽劇の源流について次のように述べている。

実際、古代ギリシャ劇は音楽・舞踊と一体であった。すでにパドロス（パレードの語源）において、コロスはアウロスの伴奏によって先導されて歌いながら入場し、ドラマの進行の間ずっと、オーケストラの中央（テュメレ）に位置した笛吹きが、コロスの舞唱によって説明されるドラマの進行や区切りを指揮したという¹⁷⁾。

西洋音楽劇の源流を古代ギリシャ劇に求める見方は、前出の青江と同様であるが、その実態についての考察はさらに詳しくなっている。この古代ギリシャ劇上演形態に関する記述は、ワーグナーの楽劇（所謂3・T説。総合芸術）を念頭においたもの、あるいはその総合性に「全体性」という表現を意識した記述であろうが、一方で、現在の交響楽演奏形式の源流に関する説明にもなっているであろう。

さらに、大島は、このような音楽劇の源流である古代ギリシャ劇の西洋における展開過程についても次の様に述べている。

近代以降の演劇においても、自然主義以来の演劇の主流的傾向がまず音楽・舞踊につながるいっさいの「非演劇的」要素の追放に始まり、演劇独自の散文的原理の樹立につとめたのも、演劇における芸術としての自律性獲得の運動であったと考えられる。歴史的に言えば、まず音楽がその本質的要素の助けを借りて自律性を獲得し、次いで演劇、そして舞踊がその後に従って純粹化の方向を選んだ。演劇や舞踊がこの方向において音楽に立ち遅れたのは、むしろ、音による表現という音楽の本質的抽象能力に比べ、本来的に肉体から切り離して思考し得ないその本質的機能によるところが大きい¹⁸⁾。

青江が考察に入れていない舞踊も考慮し、古代ギリシャ劇の構成要素が「退化」したのではなく、「自立性を獲得」「純粹化の方向を選んだ」という評価である。非演劇的要素の「追放」、演劇芸術の「自立性の獲得」という観点でもあり、さらに言えば、演劇、音楽、舞踊の自立性の獲得はつまり全体性の喪失である、という論点でもあろう。この点に関して、河竹博士も歌舞性との類似に触れている。

日本演劇の具体的特質は、(中略) 音楽、舞踊、ミミック (身振り演技)、歌詞、叙事詩ないし戯曲などが、たがいに有機的な要素をなすところの、総合芸術としてあることだ。ワーグナーの3・T説の具現のようなものである。分化した西洋の近代劇ないしドラマ（話劇）との大きな違いと

いえよう。(中略) 総合的形態—楽舞的性質といってもいい¹⁹⁾。

青江、河竹、大島の論説を整理すると、

- (1) 西洋演劇は、古代ギリシャ劇からドラマ、音楽、歌、舞踊が分化した。
- (2) 一方、東洋演劇では西洋的な分化が十分ではないか、もしくは分化していない。
- (3) そして、分化後の西洋は、「東洋演劇の全体性」を再発見した。

ということになる。

ところで、欧米的「全体性」の基準である古代ギリシャ演劇とくに悲劇の実態と、それに類似するアジアの古代的演劇の実態は、はたして同様のものではあつたのであろうか。

それらは、「歌と踊り」の形式上の相違、そして上演時間の長短という点に関して、違うものだったのではないか。このように考える理由は、例えば、テリー・ホジソン (Terry Hodgson) の『西洋演劇用語辞典』に次のような記述があるためである。

演劇と音楽 Music and theatre ことばを話す演劇は舞踊とオペラに密接に関連している。しかし、普通は音楽ではなく、ダイアログと動作によって、その律動が形成される。時に演劇は、舞踊と合唱隊の役割が非常に重要な古代のギリシャ劇や東洋演劇のように、両者の混合に近づくことがある。しかし近代のヨーロッパの演劇では、音楽には、一般に雰囲気を変化させたり強化したりする、従属的な機能がある²⁰⁾。

つまり、このように古代ギリシャ劇と東洋演劇を同一視してよいものであろうか、というのが疑問の根拠である。この疑問を解決するために、古代インドのサンスクリット劇を考察する。

4. サンスクリット劇の内容

ロブ・グレアム (Rob Graham) は、『演劇の世界 THEATER : A Crash Course』という簡単な演劇入門書で次のような記述をしている。

インドの叙事詩劇 (中略) 舞踏劇は台詞を一言も発しない種類の演劇だが、演技者は身体全体の所作としぐさで言わんとするところを伝え、むしろ観客もこれを完璧に理解できたのである²¹⁾。

和訳がわかり難いので原文も添える。

Dance drama was a silent form of speech, with actor's gestures and entire bodies "speaking" to an audience who, moreover, knew what they were saying.²²⁾

インドの叙事詩劇すなわちサンスクリット劇は、けっして「a silent form of speech」つまり無言の演劇ではない。叙事詩は音楽を伴った語りや歌として表現されるものであり、そこでは長大な物語が上演される。確かに「actor's gestures and entire bodies "speaking"」つまり身振りなどの身体言語も重要な一要素ではあるが、それだけではない。グレアムの記述を引用したのは、演劇やドラマの概念の中心に西洋的な台詞劇の要素を置いてインドの叙事詩劇を考察すると、このような誤謬に至るとい

うことの指摘である。

東洋演劇の中でも、とくにサンスクリット劇に関する文献はたいへんに少ないのが日本の現状である。古代インドの専門研究者の辻直四郎（1899～1979）著「サンスクリット劇入門」によれば、その上演形態は以下のとおりである。

歌舞音楽は、当初から演劇と密接に関係し（中略）舞踏の様式としては（中略）音楽・唱歌、身振の要素が重要な役割をもっていた。（中略）この点においてサンスクリット劇は、いちじるしくオペラあるいはバレエに接近していたと思われる。

プールヴァ・ランガ「予備狂言」と呼ばれた部分が、本来の演劇に先立って長々と行われ、種々複雑な儀式・歌舞・音楽を含んでいた（中略）芝居当日は、前後長時間を要したらしく、日の出とともに始まった。

ナーティヤ「演劇」、ナータカなど戯曲に関する中心的概念は、「舞踏」を意味する語根ナットから作られ、元来舞踏・身振狂言について用いられたものと考えられる²³⁾。

これら記述によって理解できることは、歌舞や身振などが中心の上演であり、かつ「長時間」を要するものであったという点である。文中の『ナーティヤ「演劇」』に関連する文献に、『ナーティヤ・シャーストラ』The Nāṭyaśāstraがある。東洋演劇に関する重要な古代の文献であり、歌と舞踊を伴う「ラサ(情趣)」の表出が演劇というものであると説いている。サンスクリット劇は、この『ナーティヤ・シャーストラ』によって規定されているともいわれている。その一部を引用する。

43-45 優雅なスタイルを上演に取り入れるために、必要な道具(文字通り材料)を私に下さい。ニーラカント(シヴァ神)のダンスの際に、私は、彼の優雅なスタイルは艶めかしい情趣にとっても相応しいように思えた。又、これは美しい衣装を必要とし、上品なアンガハーラがあり、さらに、情趣ラサと感情の状態パーヴァ、そして動きを伴っていると思われた。(中略)

50-51 そして彼(ブラフマー神)によって、Svatiと彼の弟子達は、楽器(文字通り太鼓)を演奏し、Naradaと他の天界の音楽家は、歌を歌うことに従事した。(中略)

119 半歴史物語と同様に、ヴェーダの知識から創られ、[装飾された]物語は、世界に喜びを与えることを可能にし、演劇と呼ばれるのである。

120 この世界における最高神と同様に、神々、アスラ達、王達の偉業の模倣が演劇と呼ばれるのである。

121 そして、喜びや悲しみといった人間性が、(即ち言葉、衣装、sattva)といった身振りを通し、再現され、描写されたときに、それは演劇と呼ばれるのである²⁴⁾。

このような『ナーティヤ・シャーストラ』の記述や、サンスクリット劇の内容を知る時、それは、神々へ捧げる長大な物語が歌と舞踊を伴って上演される形態であり、古代ギリシャ劇に含まれるコソスの歌や舞踊と同一視することはたいへんに難しいと思われる。さらに、このようなサンスクリット劇の上演形態や演劇を規定する条件、さらには、『ラーマーヤナ』などの叙事詩の広がりも含めれば、広く東洋全体にも敷衍していることが想起される。

とくに、歌舞の結合状態や、長大な上演時間などを考慮すると、一日に何作品も上演された古代ギリシャ劇との根本的な違いに気がつくであろう。

5. 東洋演劇と西洋演劇の本質的差異

古代ギリシャ劇、サンスクリット劇、中国古典演劇、日本古典演劇、西洋演劇などの本質に関わる構成要素を本稿の文脈に従って、それぞれのキーワードをパターン分類すると、以下のようになるであろう。

| | |
|-------------------------------|---------------|
| (Aパターン) 歌舞音曲 舞踊劇 dance-drama | サンスクリット劇 |
| (Bパターン) 台詞 (対話) + 歌と舞踊 (交互形式) | 古代ギリシャ劇 |
| (Cパターン) 台詞 (対話) + 歌と舞踊 (挿入形式) | 中国古典演劇、日本古典演劇 |
| (Dパターン) 台詞 (対話) | 西洋演劇 |
| (Eパターン) 歌劇 音楽劇 | オペラ、ミュージカル等 |

おそらくAパターンが最も古形の演劇と考えられる。

また、BパターンとCパターンの根本的な差異は、台詞 (対話) と歌・舞踊の関係性である。

古代ギリシャ劇では、コロスによる歌と舞踊が俳優による台詞劇部分の延長線上もしくは反復や反応として機能しつつ劇が進行する。

一方、中国や日本の古典劇では、歌や舞踊は、現在のインド映画等に見られるごとく劇の途中に「挿入」され、そこで劇の (粗筋的な) 進行はいったん停止して、その歌や舞踊が独立した表現として機能している。登場人物の感情や一つの劇的状況が歌や舞踊で表現されるのであって、古代ギリシャ劇のように粗筋的な展開は行われないであろう。

以上のように、先学の研究成果をふまえて東洋/アジアと西洋/欧米における演劇/ドラマ概念の根本的な相違点について考察を加えた結果、台詞劇という狭い意味での演劇/ドラマの世界演劇における位置が、多少なりとも明らかになったであろう。さらに付け加えれば、東洋演劇において台詞、歌、舞踊の「分化」が進行しなかった理由は、もともと「歌舞音曲」そのものの中に演劇やドラマを認める感覚、もしくは、観客が「歌舞音曲」それ自体から演劇やドラマを仮構するという伝統が存在していたためではないだろうか。

(付言) 本稿は、2013年6月22日、共立女子大学における2013年度日本演劇学会全国大会における研究発表を基に執筆した。当日の発表に対して貴重なご助言をいただいた同学の諸兄、および玉川大学で事前の研究発表を聴講して素朴な疑問点を提示してくれたゼミナールの学生諸君に深く感謝申し上げます。

注

1) 演劇改良運動。一般的には、東京における明治政府要人を中心とした当時の芝居 = 歌舞伎を、欧米のオペラ並みに改造しようという運動をいうが、この「上からの改良」は実質的に成功しなかった。ほぼ同時期 (あるいは東京よりも少し早く) 大阪で行われた改良運動は、劇壇と行政が結びついていたためか、実質的に若者を刺激し新しいタイプの演劇である新派の萌芽となった。この辺の詳しい論証は後日発表する予定である。

2) 「演劇改良演説」『日本近代思想大系 18 芸能』p. 54。下線は筆者、以下同断。

3) 末松謙澄の演劇に関する見識。無一庵無二「演劇改良駁議」(『世界演劇論事典』p. 228 評論社 1979 所収)

には「思ひの外つまらぬ事を仰山に騒立てる如き事実あり。此の改良論も其の一種（中略）末松氏は欧州の演劇熱に感染したる事なれば、（其の実は名誉上の道具立てかも知れず）日本の芝居を見る毎に痾に障る事多かる可けれど」という厳しい批判がある。

- 4) 末松『同書』 p. 55
- 5) 末松『同書』 p. 56
- 6) 前出の無一庵無二「演劇改良駁議」、森鷗外「演劇改良論者の偏見に驚く」等参照。
- 7) 演劇改良運動の頓挫。小櫃万津夫『日本新劇理念史 明治前期篇』白水社1988等参照。
- 8) 「演劇」項目執筆：飯塚友一郎『演劇百科大辞典』第1巻 p. 353 平凡社1960
- 9) 青江舜二郎『演劇の世界史』 p. 24 紀伊国屋書店1966
- 10) 青江『同書』 p. 187
- 11) 能の「舞」。野上豊一郎「能楽概説」（『総合新訂版 能楽全書 第一巻』東京創元社1979所収 p. 35）によれば、「根本的にいふと、能楽は詩と音楽と舞踊の総合藝術である。」という。
- 12) 河竹登志夫『続比較演劇学』 p. 82 南窓社1974
- 13) 河竹『同書』 p. 83
- 14) 道行。郡司正勝（1913～1998）「道行の発想」（『歌舞伎の美学』所収）によれば、道行は「独特の調子の高い韻律をもって他の地の文と区別され（中略）かぶきの所作もまた舞踊という様式の高ぶりをもって演出される（中略）もっとも劇的な感動を与える」として、凝縮された劇的性格が指摘されている。法月著「旅の記憶 日本古典芸能におけるヴァーチャル・ツーリズム」民族芸術学会編『民族芸術 No. 15』1999参照。
- 15) 柳田国男『口承文芸史考』
- 16) 河竹登志夫『続々比較演劇学』 p. 87 南窓社2005
- 17) 大島勉「音楽・舞踊・ドラマ 一演劇における全体性一」藝能史研究会編『日本の古典芸能 第十巻 比較芸能論』 pp. 305-306 平凡社1971
- 18) 大島『同書』 p. 308
- 19) 河竹登志夫『続比較演劇学』 pp. 232-233 南窓社1974
- 20) テリー・ホジソン著 鈴木龍一、真正節子、森美栄、佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』 p. 72 研究社1996
- 21) ロブ・グレアム著 佐久間康夫訳『演劇の世界 THEATER : A Crash Course』 p. 52 ほんのしろ2006
- 22) Rob Graham *THEATER: A Crash Course* p. 52 THE IVY PRESS Ltd. 1966
- 23) 辻直四郎「サンスクリット劇入門」『シャクンタラー姫』 pp. 204～208 岩波書店1977
- 24) Manomohan Ghosh 著・岡本雅子訳 *The Natyasastra* 1967。石黒節子『舞踊の始原』 pp. 197-195, 185-184 三一書房1997所収

参考文献

- 安堂信也、大島勉、鳥越文蔵編『世界演劇論事典』評論社、1979
倉田喜弘『日本近代思想大系 18 芸能』岩波書店、1988
小櫃万津夫『日本新劇理念史 明治前期篇』白水社、1988
丹羽純一郎『英国龍動新繁昌記』国文学研究資料館、2012
野上豊一郎編『総合新訂版 能楽全書 第一巻』東京創元社、1979
青江舜二郎『演劇の世界史』紀伊国屋書店、1966

法月敏彦
Toshihiko Norizuki

- 河竹登志夫『比較演劇学』南窓社、1967
河竹登志夫『続比較演劇学』南窓社、1974
河竹登志夫『続々比較演劇学』南窓社、2005
郡司正勝『かぶきの美学』演劇出版社、1998
柳田国男『口承文芸史考』中央公論社、1947
藝能史研究会編『日本の古典芸能 第十卷 比較芸能論』平凡社、1971
テリー・ホジソン著・鈴木龍一、真正節子、森美栄、佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社、1996
ロブ・グレーム著・佐久間康夫訳『演劇の世界THEATER：A Crash Course』ほんのしろ、2006
Rob Graham *THEATER: A Crash Course*, THE IVY PRESS Ltd. 1966
辻直四郎「サンسكريット劇入門」『シャクンタラー姫』岩波書店、1977
石黒節子『舞踊の始原』三一書房、1997