

帝國日本の文化權力: 權力と文化の錯綜*

—「日本精神の国粹」からカノンまで—

徐禎完**

jsuh@hallym.ac.kr

〈目次〉

- | | |
|--------------------|-----------------|
| I.はじめに | 1. 隠蔽された「負」 |
| II. 「近代」と能 | 2. 權力と芸能: 正負の錯綜 |
| 1. 明治政府の音曲歌舞に対する認識 | IV. 權力と芸能の関係 |
| 2. 語られていない「近代」 | 1. 錯綜: 權力と芸能 |
| III. 日本精神から「カノン」へ | 2. 国家と民衆の錯綜 |
| | V. むすび |

Key word : 帝國日本(Imperial Japan), 文化權力(Cultural Power), 能(Noh), カノン(Kanon), 文化装置(Cultural Apparatus)

I.はじめに

本稿は、今日、日本の「伝統文化」あるいは「古典芸能」としての地位を確固たるものとしている能・謡が、近代という時代をどのように生き長らえてきたのか、そしてその過程で展開される權力の錯綜が今日の位相を築き上げるうえでどのような動因となったのかを考察することを目的とする。

筆者はここ10年来、戦前の能・謡が權力との関係においてどのような展開を見せていたのかを探る近代能楽史なるものへの接近と、その一部として、能楽史では忘却の対象となっている植民地朝鮮という空間に焦点を当

* 이 논문은 2017년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단 지원을 받아 한림대학교 일본학연구소가 수행하는 인문한국플러스사업(2017S1A6A3A01079517)에 의한 연구이다.

** 翰林大學校日本學科 教授, 能樂史・藝能史 專攻

てた植民地能楽史なるものへの問題を提唱してきた。この作業は、時代時代の権力との距離を至近に保つことで生き長らえてきた能が、権力が極大化した結果として確保した植民地や租借地を含めた帝国日本の外縁にてどのような展開を見せ、また如何なる文化装置として作動していたのかという問題を追究する作業である。

周知の通り、能には、成立当初より足利義満、織田信長、豊臣秀吉、徳川家康といった各時代を風靡した権力者を愛好者・パトロンとしながら社会的、時代的地位を確固たるものとしてきたという歴史がある。つまり、権力との関係を緊密に保ちながら発展してきた能は、江戸時代には幕府の式楽という公的な地位にまで昇り、士農工商という身分制度の下で能楽師(宗家)が「士」に準じる処遇、つまり武士に準る処遇を得るに至る。能楽師に対するこのような破格的な処遇は絶対権力であった幕府の様子を窺う各地の大名がまるで競争でもするかのように専属の能楽師を抱えて能を育成保護し嗜むようになった。それが今日伝わる地方能楽の基盤なのである。多少荒いまとめではあるが、室町から幕末までの能の歴史は、権力による育成と保護という極めて強力な動力と生命力が作動した結果であったと言える。

ところが、明治維新という政治的大変革は、能・謡のパトロンであった権力者とその基盤の崩壊、幕府の解体によって能は自らの地位を保つための保護膜を失い、存続の根本が揺らぐ危機を迎えることになる。後ろ楯であった権力の崩壊によって自立の手だてを失ったわけであるが、これは見

1) 『重修猿楽伝記』(1843か)中の『観世座分限帳』に御扶持方20人に配当米256石とあり、『文化七年猿楽分限帳』にも同旨の記事がある。また、雑誌『能楽』(1903.8)にも『幕末能役者分限調(慶應二年調)』という記事があり、観世太夫について『御扶持方二十人、配当米二百五十六石、祖父観世太夫左衛門、父観世太夫左近』と記している。長州藩の高杉晋作が上土の家の生まれで二百石であったことを考えると観世太夫の二百五十六石は相当の石高である。なお、『慶應二年調』は、1866年の調べということになるので『重修猿楽伝記』や『文化七年猿楽分限帳』を拠り所としている可能性もある因みに、『重修猿楽伝記』によると、金春太夫は「地方三百石、御扶持方十八人扶持、御暇銀三十五枚」、宝生太夫は「御切米百俵、御配当百石、御扶持方式拾三人扶持、御暇銀廿五枚、拝領屋敷神田旅籠町老町目」、金剛大夫は「御配当百石、御扶持方十三人扶持、御暇銀廿五枚」となっている。

方を変えれば、能という芸能の懦弱な自立性の問題と見ることもできよう。権力健在の間は何よりも強固な後ろ楯として機能したわけであるが、政治的変革の前では無力の状態に陥る自立性の懦弱性となる。

何れにせよ、観世宗家が徳川への義理立てで徳川について駿府に下り、金春宗家が困窮に耐えかねて面や装束を売り払うなど、一時は壊滅直前にまで追い込まれた能であったが、1878年の青山御所の能舞台設置を起点に天皇家・華族・高級官僚などの指導層による保護政策と支援を動力に能が再興の道を歩むことになる²⁾。もちろん、このような従来の理解に異説を唱える動きもある。例えば、田村景子の「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—³⁾」を挙げることができる。

実際のところ、「明治十年の前後」の能楽界は「殆ど一人の謡ふ者もなく舞ふ者なく」という状態にはなかった。明治四(1871)年に明治政府が解雇するまで、朝臣願いを提出していた能楽師たちには、江戸幕府のそれを引き継ぐかたちで手当てがあり、手当てが打ち切られた後数年には、各流派による盛んな能会が開かれている。皇族や公家、旧大名、すなわち明治政府の有力な支配層にも謡を指導する能楽師たちが、真に困窮を極めていたという記録は多くない。そして、岩倉具視の旗ふりを待つことなく、明治政府の要人たちは能楽へとかかわり続けていた。

(下線、引用者による。以下同)

田村氏の論に対する筆者の立場は、古典文学がカノンとして創られていくことに関しての問題意識については、筆者も「創られた伝統」⁴⁾「近代の新

2) これらに関する詳細は池内信嘉の『能楽盛衰記』(1926)や古川久の『明治能楽史序説』(1969)を参考されたい。

3) 『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〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』、早稲田大学演劇博物館、2007)

4) 「伝統」とは「近代」によって認知されることによって初めて「伝統」としての権威が作動しているのではないか。また、その「伝統」とは誰にとつてのそしていつの時代の「伝統」なのか、あるいは「古典」なのか。エリック・ホブズボウムの言う「創られた伝統」のような言説を説いているのではなく、「近代」という歴史的展開の前で実際に能楽が見せた動態を以て疑問を呈しているのである。「600年以上続いた伝統芸能・能楽」というレトリックを「イデオロギーとも言う言説・偉観」と見るのでありそ

たな権力によって認知されることで国家芸能としての地位を得るに至った」⁵⁾などの説明で同旨の指摘を繰り返してきた。文学や芸能がカノン(古典)として創られたりあるいは認知されることによってナショナリズムに立脚した国民国家の「優れた」文化を確立・体現し、また思想的に共有することで「我が国」という愛国が生成されるという構図への批判的視点を筆者は堅持しており、田村氏の論旨にも基本的に同意する。本稿もそのような問題を近代という時代を通史的に鳥瞰することで接近し考察することに目的があり、筆者の今までの一連の研究はこの問題を扱うためのものであったと見てよい。

ただ、この件に関して言えば、「家元」という点を見逃しているように思われる。幕府の崩壊によって式楽であった能が失う第一は、家元制度崩壊による存続の基盤である。各流派が生き残るために、あるいはそうするしか術がなく盛んに能会を催すことも、あるいは明治政府の要人が何らかの必要によって能楽へと関わりつづけることも可能ではあるが、それが直接宗家存続の基盤を保障することにはならない。江戸幕府の式楽の場合、〈能=家元〉という等式が現実として成立していた点を考慮すべきであり、厳密には幕府が家元の権威を公的に認めたのである。もちろん、その裏には幕府の公儀という最上位の権威がある。その構造が崩壊したのであり、その結果、能を束ねる宗家という中心軸が揺いだのが維新という政治的変革の本質ではなかろうか。また、明治政府の要人たちは、皇族・公家・大名出身であるが故に、彼等にとって能や謡は政治的変革とは関係の

の延長線上で語られるべき戦時期の能楽史が語られていないことに疑問を呈しているのである。(拙論「総力戦体制下における芸能統制—能楽における技芸者証とその意味を中心に—」、2013)

- 5) 問題は、中身は不変であるにも拘らず維新によって排除の対象となり、また逆に復興の道が生じたという相反する展開の背景をどう理解するかであろう。一度は壊滅状態に追込まれた能であったが、帝国日本が必要とする「伝統芸能」としての地位を権力によって「認知」されることによって維新後の危機を乗り越えた、と見るべきではなかろうか。創られたのは能ではなく、日本を代表する伝統芸能としての地位が近代国家によって創られたのである。「創られた伝統」が「創られた伝統(芸能)」という地位⁶⁾なら是である、という立場に筆者は立つ。(拙論「植民地朝鮮と能・謡—1910年代の京城を中心に—」、2017)

ない領域での趣味であり教養であった事実がある。その嗜好を続けることと宗家存続ともまた異なる問題である。逆に明治政府の要人などが岩倉具視の旗ふりを待つことなく能楽へと関わっていったにも拘らず、観世・宝生・金春の諸宗家が危機的状況に追込まれていた事実もまた揺るがない。しかしながら、このような批判的眼差しは、横山太郎の言う『再生の物語』を改めて吟味する契機となり歴史的追跡をするうえで必要な過程であると言える点では有意義であったと判断する。例えば、横山氏は芝能楽堂の財政上の危機に対する自己擁護的な語りが、その後の『学術的』な能楽史叙述の祖型となっていると指摘しながら次のように述べている。⁶⁾

能楽社が『能楽』という語によって保護を訴えたとき、すでにそれは断絶した伝統とその再出発という語りを採用していた。かりに伝統というものが、遠い起源を持ち切れ目無く伝承されている---と想像される---ことによって規定的な力を持つとすれば、断絶と再出発は本来的に非-伝統的なものであり、伝統の正統性を確保するためには隠蔽されるべき事柄なはずである。しかし、『能楽』はむしろこの断絶からの再生を積極的に自らの近代的起源として回顧的に語り続けながら、逆説的に日本における伝統文化の代名詞的地位を獲得してきたのだ。

能が果たして前近代と近代の境界を越えるときに『切れ目無く』伝統を継承したのかという問題を考えるのであれば一考の価値のあるご指摘であることに同意する。しかしながら、実際においては、このような学術的厳格さによって伝統継承如何が問われるのではなく、時代の権力によって認知されることが伝統・伝承というものの本質ではなからうか。それが権力の属性ではなからうか。想像と物語はそのように創られるものであって精緻な事実の解明によってできあがるものではない点を想起したい。現に、今日の能が享受している地位がこのことを裏付けている。繰り返すことになるが、冒頭で述べたように、能が日本の『伝統文化』『古典芸能』を代表する位置を占めている現今の状況は、能の再興の延長線上にある結果であることは動かない事実である。⁷⁾

6) 横山太郎(2003)『能楽堂の誕生』

本稿は、言説を整えるための考察や研究を目指すのではないことをまず明らかにしておきたい。維新から戦時期を経て帝国が解体されるまでの間に能に対する保護育成と称賛とその反対側にある規制と動員といった相矛盾する実際の諸動態を通して、能と権力の構図あるいは権力と能の関係を照査することでその関係や本質あるいは意味を考えてみることに動機と目的があるのである。次章の第二節で後述するように、戦時期能楽史が殆んど語られていない状況では、植民地能楽史は当然のこと、能を対象にこの種の問題を扱った先行研究も極めて乏しい。このような中で、本稿が「近代」という時代における能の位相の変化を辿ることで今日の「伝統芸能」という座の意味とその本質を考えるうえで有効な手がかりを一つ提示できることを期待する。

II. 「近代」と能

1. 明治政府の音曲歌舞に対する認識

明治という新たな時代を迎えて5年目の1874年の権力側の能に対する認識を端的に表わす資料として次の教部省の布達「能狂言ヲ始メ音曲歌舞習ヲ洗除シ風化ノ一助ト為サシム」⁸⁾を挙げることができる。

-
- 7) 事実だけを並べてみると次のようなる。欧米視察で西欧列強の芸術保護の現場を実見した岩倉具視が帰国後に華族を中心に能の後援団体設立に向けて動き、さらには訪日中だった元米国大統領グラントを自邸に招き能を観せたのが1879年のことであった。その後、能楽社が設立され且つ芝能楽堂の建設が進められるなどの一連の展開は、如何なる形であれ能界が新たな権力との距離を縮めていく過程として見る事ができる。「猿楽」という呼称を能楽社の発起人である九条道孝らの発案で「能楽」と改めたことも、権力あるいは権力層による育成保護の意志の下で品格に相応しく改名した「新生」能楽の幕開けと言っても過言ではなからう。そして、今日にまで及んでいるのである。
- 8) 国立校文書館。[請求番号]太00369100。また、1878年には同じく「五年八月廿三日」で内容も同じであるが名称を「能狂言其他音曲歌舞営業ノ者心得方」と改めたものが『太政類典』第二編に入っている。

能狂言ヲ始メ音曲歌舞ノ類ハ人心風俗ニ関係スル處不少候ニ付左之通各管内営業ノ者共ヘ可相達事

一、能狂言以下演劇ノ類御歴代ノ皇上ヲ模擬シ上ヲ褻瀆シ奉リ候躰ノ儀之様厚注意可致事

一、演劇ノ類専ラ勸善懲惡ヲ主トスヘシ。淫風醜態ノ甚シキニ流レ風俗ヲ敗リ候様ニテハ不相濟候間、弊習ヲ洗除シ漸々ニ風化ノ一助ニ相成候様可心掛事

一、演劇其他右ニ類スル遊芸ヲ以テ渡世致シ候ヲ制外者抔ト相唱ヘ候。従来ノ弊風有之不可然儀ニ候条自今ハ身分相應行儀相慎ミ営業可致事

まず、注目に値するのは「能狂言ヲ始メ音曲歌舞ノ類」のくだりである。これは当時の権力層が能狂言をその他の芸能と同類・同等に見て「音曲歌舞」の一つとして扱っていることを示している。少なくとも能に特権的な地位や評価を全く与えていない当時の認識が現れている資料と言えよう。そして三つの項目を挙げているのであるが、条文を吟味すると、「淫風醜態」や「弊諷」などの批判と警鐘は主に演劇に向けられており、能狂言に対しては天皇家に対する尊厳を守り不敬になることがないように注意を払うべきと警告を発していると解せる。そして三つ目の条は遊芸などに携わる者を中心に「制外者」と卑下する弊風があったが、新たな時代となった「自今」以降は、身分相應の行儀を以てお互いに慎むよう警告しているのである。能からすると、「平等」という概念によって相対的に優越的地位と優越感に染まっていた能への警鐘という格好になっている。少なくとも江戸幕府での式楽のような位相と権威は存在しない。

また、同じく1874年の教部省伺では⁹⁾、雅楽をはじめとする能狂言とその他の俗楽に至る音楽歌舞は人心風俗に深く関わってくるので「取締」が必要であるとし、よって「本省」の管轄に置きたいと申し出ている。同旨の内容が繰り返し議論されているのであるが、こちらは1874年3月27日付の文書であるので、前掲の「能狂言ヲ始メ音曲歌舞弊習ヲ洗除シ風化ノ一助ト為サシム」より5ヶ月ばかり先行する。

9) 国立公文書館 [請求番号]公00676100

雅楽ヲ始能狂言其外俗楽ニ至ルマテ音曲歌舞ニ属スル者教化ノ一端ニテ人心風俗ノ関係不寡ニ付夫々取締相立懲勸ノ功相立候場ニ漸々相進ミ候様御座候間一切本省ノ管轄ニ被仰付度。但雅楽ハ式部寮御用有之候事ハ従前ノ通ニテ可然奉存候事

これに対するやり取りを確認すると、下に掲示したように、雅楽が衰微してからは俗楽のみが盛んになりその風潮が淫蕩猥褻に走る様が甚だしく世教に大害あるとしたうえで、その理由は管轄する部署がないからであると見ている。したがって、今後、教部省がこの取締を管掌すべきであると主張が付けられている。芸能を取締の対象と見ている点に注意を払うべきである。

教部省建言ノ趣熟議仕候處雅楽ノ衰微セシヨリ以来、惟俗楽ノミ熾ニ行ハレ其弊ヤ淫蕩猥褻ニ流レ風ヲ傷ヒ俗ヲ敗リ其世教ニ大害アル。実ニ甚シト云ヘシ。是畢竟之ヲ管轄スル處ナク勸懲ノ道相立サルニ由ル也。故ニ教部省見込ノ通其管轄ニ被 仰付可然存候事

そして、最終的には「音楽歌舞ノ類總テ其管轄被仰付候事」と教部省の要請が受入れられることになる。これは、倉田喜弘氏の言う「国家に益なき遊芸」¹⁰⁾に当てはまる内容といえる。氏は、以下のように述べている。

「遊芸」とは遊び事に関する芸能で、江戸時代から一般に使われている言葉である。ただ幕府の要職にある者は、能楽以外の遊芸に親しむことはなかった。武士の奢侈や風紀の乱れを防ぐため、明治政府の高官連も遊芸には近づかなかった。ことに殖産興業・富国強兵を標榜する時代、遊芸は毛嫌されたといってもよく、その風潮が「国家に益なき遊芸」という表現になった。廃仏毀釈で明らかのように、伝統や文化が無視された時代なのである。

この倉田氏のご指摘であるが、大枠では同意するものの、最も重要な「伝統や文化が無視された時代なのである」に対しては全面的には同意致しかね

10) 『芸能の文明開化明治国家と芸能近代化』平凡社 1999 49頁

る。確かに、「能狂言ヲ始メ音曲歌舞ノ類」や「雅楽ヲ始能狂言其外俗楽ニ至ルマテ音曲歌舞ニ属スル者」などから芸能文化あるいは文化というものが重んじられていないことは明白である。芸能を淫蕩猥褻に流れて風紀を損なう害のあるものとして取締の対象と見做している事実は十分に首肯される。そのような状況を以て「無視されている」と解することもできよう。

しかし、にも拘らず、全面的同意は留保する。

その論拠は、「人心風俗ニ関係スル處不少候」にある。当時の権力者にとって芸能・文化というものは人心風俗に関係する影響力のあるものであるという認識がしっかり機能していたことを反証するくだりであるからである。このくだりは、無視するどころか、十分にその影響力を認めてその重要性を認識していたと解すべきである。問題は、芸能・文化は人心風俗に微力な存在ではなく影響力のあるものであるが、その方向と内容が当時の権力者にとっては不都合なものであった、と見るべきであろう。このような権力(者)との関係性は、新たな権力、新たな時代の下で、能という芸能が権力との距離をどのように保つかによって、新たな保護膜の確保へとつながり、「今」を生き長らえるための重要な要であったのである。

では、その方向と内容とは何か、具体的に何を指すのかと言えば、それは「天皇」と「近代という新たな体制・新たな時代」への迎合と融合の問題であった。これを少し端的に言えば、新たに登場した権力(者)への忠誠とその権力(者)が目指す方向と目的を達成するための手段として当該芸能が動員する価値のあるものなのかということが迎合と融合の問題の核心なのである。幕府の下で式楽であった時代は、徳川という公儀に対する尊厳を守り抜くことが最優先であった反面、天皇家に対しては特に意識する必要がなかった。ところが、帝国日本が事実上は軍部による独占であっても、天皇制を頂点に権力の統制を図る構造であったため、天皇家の尊厳を毀損する内容に対しては規制し統制する必要が生じた結果の「上ヲ褻瀆シ奉り候軀ノ儀之様厚注意可致事」に他ならないのである。それへの迎合と融合が要求されたのである。

もう一点の「近代という新たな体制・新たな時代」は、「演劇其他右ニ類スル遊芸ヲ以テ渡世致シ候ヲ制外者抔ト相唱へ候。従来ノ弊風有之不可然儀

二候条自今ハ身分相応行儀相慎ミ営業可致事」に集約されていると見る。一見、遊芸を保護しているように見受けられるが、実際はそうではなく、本旨の中核は、「自今」であると指摘したい。先の時代には例えば能役者が歌舞伎役者を「河原乞食」と卑下するなどの風潮があったかも知れないが、近代化と文明化を成し遂げた「今」の時代では四民平等に背くような動き、つまり非近代的で非文明的なことは許されないという立場からの身分相応の行儀を以て慎んで営業すべきという戒めなのである。

また、このような解釈は次のステージに対する理解をも納得いくものにしてくれる。具体的には、周知の岩倉具視のオペラに関するエピソードの真偽は別として¹¹⁾、実際に能が帝国日本の国家芸能としての地位を確立していく事実に沿って考えれば、権力が芸能・文化の「力」なるものを認めるだけにとどまらず積極的に利用する段階へと進み、能界はそれに迎合することで権力との新たな距離関係を構築したと見ることができる。今日、人口に膾炙される「600年以上続いた能」という言説はまさしくそのような過程を積み上げた結果と言えよう。

2. 語られていない「近代」

近代の能の姿とその展開の動態を垣間見るための一つの有効な手段として研究史を調べるという方法が可能である。これは、学問領域が能をどのように認識し、何をどう叙述し、逆に何をどう伏せているのかを以て能がど

11) 例えば田村景子氏は、前掲論文にて次のような仮説を立てておられる。

岩倉具視がオペラをみて能楽の保護を考えたというエピソードも、エピソードを流布した久米邦武の言説もかなり疑わしい。そして一連の指摘は、日清戦争直前にあらわれた「古典」としての能楽をめぐる言説の後に位置する。だとすれば、「伝統芸能」としての能楽の称揚や、「日本固有」かつ「貴顕の遊」への称賛とは、結果的に「芸術的価値」高き能楽を「保護奨励」した皇族や岩倉具視ら華族たちへの賛美へと結びつくものだったのではないか。

また、竹本裕一は「久米邦武と能楽復興」(『幕末・明治期の国民国家形成と文化変容』西川長夫・松宮秀治編 新曜社 1995)の中で『回覧実記』中にオペラを観た記述がないと指摘しているが、実際は、使節団はプロイセンで1873年3月11日、皇帝の劇場に赴いており「是を〈オペラ〉と云」と述べている。

のようなイメージで造形されているのかを探るアプローチとなる。このような歴史的視座からの探求は、単に能そのものに焦点をあてるのではなく、時代と社会との関係性や位相という立体的な接近が可能である。近代におけるこれら芸能史あるいは能楽史の先行研究に関しては、拙論『総力戦体制下における芸能統制—能楽における技芸者証とその意味を中心に—』¹²⁾の第二章の第一節の「1. 戦時期能楽研究の状況」で簡略にまとめたことがあるが、もう一度その現状と特徴を簡単に整理すると次のようになる。

既存の芸能史あるいは能楽史の先行研究を辿ってみると、叙述の対象は主に世阿弥を中心とする室町時代あるいはその後の江戸時代の能である場合が多い。このこと自体は、例えば吉田東吾による『世子六十以後申楽談儀』の校訂、世阿弥の著書16部を取めた『世阿弥十六部集』の発見と校注作業など、学問的な大事件の連続が相次いだことなどから世阿弥や室町時代が近代能研究の中心に置かれるのは自然な展開であり、またこれらによって近代能研究の出発点となったという事実も認められる。世阿弥の業績や自筆本や能楽論などの資料的見地からも納得できる展開であった。

にも拘らず、近代能楽史の研究は、明治維新から日露戦争前後までで停滞していることは事実で、それ以降の時期に関する研究は非常に少ない。近時になって個別的な研究が出始めているという現状である。さらには、そのような全体的な遅延の中でも特に戦時期の能に対する研究の欠落が著しく目立つ。

例えば、横井春野の『能楽全史』(1917)は第四巻が『維新後の能楽』であるが、日清と日露の両戦争を前後した能楽界を取り巻く環境や状況に関して綴っており興味深い。特にこの二度の戦争は単に帝国日本が国際舞台に近代国家としての地位が認められる大きな導因となっただけではなく、ナショナリズムの高揚は能を以て帝国を代表する芸能へと跳躍するきっかけとなったわけであり、戦争と権力と芸能という問題を考えるうえでも興味深い。しかしながら、『能楽全史』は1910年以降は扱っていない。このことは、池内信嘉の『能楽盛衰記』(1926)も同様である。上巻『江戸の能』では幕府

12) 『外国学研究』第25輯(中央大学校外国学研究所 2013)

の能を扱い、下巻「東京の能」で維新後を扱っているが、幕府解体による崩壊直前まで迫られた能楽界の悲惨な現実から「能楽復興」「宮中の能楽」「能楽社の設立」というそれぞれの章立を経て、帝国議会で能楽保護問題を建議して能楽会が活動する1910年前後から1920年あたりまでを扱うのみである。日中戦争勃発翌年の1938年に刊行された能勢朝次の大著『能楽源流考』は書名から分かるように能楽の源流を追跡したものであって基本的に近代は扱わない。小林静雄の『能楽史研究』(1945)や表章の『能楽史新考』(1979)と『能楽史新考2』(1986)、香西精の『世阿弥新考』(1962)や『続世阿弥新考』(1970)、『世子参究』(1979)などもその研究対象及び関心事は『能楽源流考』に近い。古川久の『明治能楽史序説』(1969)もタイトルから分かるように『能楽盛衰記』の下巻「東京の能」に近く、扱う時代は能楽社設立前後に限定されている。また、「欧米人の能楽研究」という章を有するがこれは通史的なものではない。一方の芸能史研究会編の『日本芸能史6 近世～近代』(1988)と『日本芸能史7 近代・現代』(1990)では残念ながら能に関する言及はなく、その他の芸能のみを扱っている。能はまるで「芸能」に含まれないような体裁を呈している。

そして、能楽研究のバイブルともいえる全8巻の岩波講座『能・狂言』シリーズの第一巻である『能・狂言 I 能楽の歴史』(表章・天野文雄、1987)でも近代の能に関する記述は「(七)「能楽」前期—近代の能楽—」(pp.157~174)と「(八)「能楽」後期—現代の能楽—」(pp.175~191)のみであり、国立能楽堂が建設された昭和58年(1983)までを扱っているにも拘らず34頁しか割り当てられていない。全8巻に及ぶ大作であるにも拘らず世阿弥時代から江戸時代までの前近代に殆どどの紙幅を割り当てている。このシリーズの中で戦時期の能楽界に関する記述は、以下が全てである。

戦時中の状況

緊迫した社会情勢をよそに繁栄していたかに見える能楽も、日中戦争が長引き、太平洋戦争へと突入した時期には、沈滞せざるをえなかった。昭和十五年には早くも皇女が物狂としてさすらう能〈蟬丸〉などの上演を自粛し、〈安宅〉の「聖武皇帝」を「聖武天皇」に改めるなどの詞章改訂を五流が申し合わせ、当局の干渉以

前に戦時体制に順応する方途を選んでいた。式楽時代に時と場に応じて文句を歌い変える『かざし言葉』の伝統が確立していただけあって、そうした転身に能界は素早かったのである。観世流が十六年に〈忠霊〉を、十八年に〈皇軍船〉を新作上演してもいる。そうした苦肉の策も空しく、選曲の悪化につれて催能の機会は減少し、召集・徴用されて舞台を離れる役者が増え、少なからぬ戦死者も出た。十九年には能楽関係の出版社が合併して能楽出版社となり、『観世』『宝生』『喜多』『謡曲界』などの能楽雑誌も新刊の『能楽』に統合された。二十年になって激化した空襲のため、能会をはじめ中止され、多くの能役者が焼け出された。面・装束・文書類の焼失があいごぎ、全国の都市の能舞台はほとんど焼失した。そんな絶望的状况下に前述のごとく能楽協会が設立され、その十日後に終戦を迎えたのである。

①日中戦争・太平洋戦争から戦争と文化・芸能の関係性を投じることで戦時期という枠組みを設定している点、②〈蟬丸〉から始まったいわゆる「不敬」問題による上演自粛と詞章改訂問題を取り上げ、③以降、戦況が苦しくなる中での国体保持のための新作制作と発表問題、④召集などによる若手能役者の出兵と⑤情報局が文化を統制するために設立した日記による出版および流通の統制と能楽雑誌の強制統合問題など、戦時期の多事多難だった能楽界の状況をまとめている点は首肯される。

しかしながら、このあまりにも節制された簡潔な『まとめ』では、当時の現状を語ることはできない。場合によっては、一種の誤解あるいは歪曲の誘因として読まれる可能性さえあるように見える。例えば、戦争によって能楽界が沈滞したとするが、これはもろ刃の剣ではないか。戦争という破壊的・暴力的状況に露出されるわけであるからそのような不安定な環境の下で芸能や文化を嗜む余裕や自由が束縛されたり剥奪されることは充分に想定可能なことである。では、戦争という狂気が国体護持・芸能報国という幟の下でナショナリズムや国粹主義を扇動し国民を統合する国家芸能をつくりだすことはどう説明するのか。戦争によって権力が必要とする芸能が育成されること、言い換えれば、戦争によって思想戦・宣伝戦に翼賛という名の下で動員される芸能は、その内実はどうであれ、決して「沈滞」ではなく、国家の権威を表象する国家芸能としての地位に昇り「その時代」を風靡することになる。能はそうでなかったのか、という問いにどう答えど

う説明するのか、である。

また、上演の自粛と詞章改訂の問題は、もちろん表向きは「自粛」であるが、権力による圧迫があつての改訂であり自粛である。「自粛」という自主的な行動と装うことで生きながらえることが許されるのであれば、それは果たして自粛だろうか、という疑問に対しても説明がなされるべきであろう。家元制度が確立した江戸時代を振り返ってみればわかるが、詞章改訂は唯一家元だけが行うことのできる極めて重大な件であつて決して外圧によつて行われる類のものではなかつた。ましてや五流が申し合わせるといふことは、当流の発展を極めるための詞章改訂の本質的目的からも外れる。五流が申し合わせてまで詞章改訂をしなければならなかつた、が是であろう。したがつて、「順応」といふことばも、全くの的外れではないかも知れないが、少なくとも宗家や能楽師はそれぞれの件に対してそのような第三者的な立場で臨んでいたのではなかつたはずである。〈忠霊〉などの新作能についても然りである。自粛や詞章改訂だけが統制ではなく、新作能制作を要求・奨励することも統制であるとの認識が必要であろう。

そして「苦肉の策も空しく」戦局が悪化したと綴ることで、読みようによつては、当時の能楽界は戦争に動員されたのではなく、積極的に加担して先導したという解釈の余地も残すことになる。良し悪しの問題ではなく、このように綴るのであれば、少なくとも能楽史を語るという意味で、この問題に関する説明や叙述が充分になされるべきであろう。また、権力と能楽界あるいは戦争と芸能の関係性を如実に表わす技芸者証問題に関しては全く言及されていないなど、「戦時中の状況」を十分に語り尽くしているとも言えない。そして帝国日本の能楽を語るということからすれば、ここに植民地や租借地という帝国の外縁に関しても語られるべきである。

以上からわかるように、研究史から見た近代の能は、植民地能楽史は当然のこと、近代能楽史に関してもまだ十分に語られないままの状態にある¹³⁾。今後、植民地能楽史を含めた近代能楽史に関する詳細な研究が要求

13) このような状況を踏まえるとき、拙論「植民地朝鮮と能・謡—1910年代の京城を中心に—」をも収めている『能楽研究叢書6 近代日本と能楽』(法政大学能楽研究所、2017)は今後の近代能楽史を語る作業への刺激とならう。

される所以であり、本研究の必要性をここに求めるのである。上掲のごとく節制された内容では当時の状況が十分に説明されることもなく、また十分に伝わることもない。

敗戦から四年後の1949年9月に雑誌『観世』が復刊されている。戦後の能楽の歩みを整理するためにも戦前の能楽史はしっかり語られるべきであり、そうすることによって「近代」という時代、あるいは「戦前」という時代を本当の意味で締めくくることができるのであり、それが「現代」への第一歩となる。能という歴史を通して「近代」を振り返り、今と未来を考えるのである。微力ではあるが、本稿の目的はそこにある。

Ⅲ. 日本精神から「カノン」へ

1. 隠蔽された「負」

独立行政法人日本芸術文化振興会の下で国立劇場・国立演芸場・国立能楽堂・国立文楽劇場・国立劇場おきなわなどが運営されている。何れも「国立」であり国家が保存・育成・管理をしているのであるが、日本芸術文化振興会のホームページによると事業の目的を次のように説明している。

独立行政法人日本芸術文化振興会は、広く我が国の文化芸術の振興又は普及を図るための活動に対する援助を行い、あわせて、我が国古来の伝統的な芸能の保存及び振興を図るとともに、我が国における現代の舞台芸術の振興及び普及を図り、もって芸術その他の文化の向上に寄与することを目的としています。¹⁴⁾

また、国立能楽堂の「2019年度能楽鑑賞教室公演団体鑑賞のご案内」では「能楽」に関して「日本が世界に誇る“ユネスコ無形文化遺産”を皆様に」としたうえで、次のように述べている。

14) 独立行政法人日本芸術文化振興会ホームページより。(https://www.ntj.jac.go.jp/about/pose.html)

能と狂言は、六百年以上もの長い間演じ継がれた古典劇で、日本が世界に誇る舞台芸術です。その高度に洗練された演技・演出は、国境やジャンルを超えて現代のさまざまな芸術にも斬新な影響を与え続けています。

「若いみなさんに能・狂言に親しみを持ち、その素晴らしさを体験していただきたい。」

その様な願いから能楽鑑賞教室は企画されています。¹⁵⁾

この二つの説明から重要な点がいくつか確認できる。第一は、日本芸術文化振興会の短い説明の中に「我が国」が三回も使われている点である。「我が国」ということばそのものが問題なのではなく、さすがにこの短い文章の中に三回も繰り返されるとナショナリスティックな雰囲気や自然と醸し出されてしまう。第二は、古来の伝統芸能の保存及び振興は国家が担当し、国家が遂行して、国家が運営するという基本的立場の確認である。第三は、600年以上続いた古典劇である能は日本が世界に誇る舞台芸術であるという認識とプライドの問題である。重要なのは、この三点は、その原理だけを見れば、帝国日本における国体護持やナショナリズム高揚のための国家芸能の在りようと基本的に同位にある点である。つまり、帝国の偉観を表象する国家芸能、「日本精神の国粹」である能・謡、国体護持のための芸能報国などと何がどう異なりどう同じなのか、である。1940年末に文化統制と翼賛運動のために結成された芸能文化連盟と今日の日本芸術文化振興会の目的と活動の両者間の相違点は何であり、何が同じなのかを分析することで戦前と戦後の文化政策を相対的にそして批判的にみつめることができるという問題意識の所在を問うているのである。

能という芸能の芸術性を否定したり、日本芸術文化振興会の活動を否定的に捉えようとするのではない。「600年以上続いた」故に、それぞれの時代を生き抜いた歴史を語ることで今日の能の位相を理解することができるという立場に立つ疑問の提起なのである。前章で指摘したように、600年以上続いた能の内実がしっかり語られることなく600年以上続いた日本を代表する古典芸能として格付けされている。そして、国家が管理し育成し助成す

15) <https://www.ntj.jac.go.jp/kansyoukyousitu/nou.html>

ることの正当性をまるでイデオロギーを注入するかのように入れ付けている現実がある。むしろ、このように植え付けられている国民国家の限界を超越することで能の優れた芸術性が評価されるという立場に筆者は立つ。

明治維新によって新たに登場した権力に認知されることで国家芸能として再興の道を歩み始めた能には、①世阿弥時代以降、時の権力者の庇護によってその生命力を保ってきたという歴史、②徳川幕府の下で幕府の式楽となり確固たる存在位置を確立していた歴史が背景にある。その能が、近代国家であり、と同時に国民国家でもある帝国日本の下では、さらに言えば膨張主義と軍国主義によってアジアに甚大な負の影響を及ぼした帝国日本の下では、決して「式楽」のごとく一貫して安定的な地位を保っていたのではない事実をまず確認すべきである。実際は安泰や安定とは距離のあるアップダウンのある表と裏の二面性を有していた。一つは、帝国の偉観を表象する芸能、「日本精神の国粹」と称揚され国体護持とナショナリズム高揚の文化装置として動員される華やかな表の姿である。他方、天皇家に対する「不敬」問題を孕んでいるとして警戒され監視される能、民衆化運動や大衆化の対象として指弾される能、技芸者証制度によって他の芸能と同等の一介の芸能として芸能報国を強いられる能という暗鬱な裏の姿である。日本の伝統文化・伝統芸能を代表する「600年以上続いた能」という今日の位相は、これら表裏の正負が錯綜した結果、カノンとして創られた威厳や正統性を基層に置いていることを看過してはならない。そして、その基層には「我が国」に代表される国民国家の表象としての性格が色濃く根を下ろしているのである。

600年に亙る悠久な歴史の正の部分が引き継がれて今日の国民国家としての誇るべき日本の古典芸能として称えられているが、むしろ負の部分は語られることなく隠蔽され忘却の彼方に追いやられている点に注目すべきなのである。その負の領域までもを取りあげることで歴史的事実として能楽史に反映すべきなのである。

2. 権力と芸能：正負の錯綜

前述のごとく、能楽研究による能楽史の語りはまだ不十分であるが、それでは「能楽史」という問題意識と語りはいつどのような形ではじまったのだろうかという素朴な疑問が生じる。果たして前掲の横井春野の『能楽全史』が能楽史の嚆矢なのだろうか。

今後の研究によって新たな資料が発見される可能性はあるが、管見の限りでは、重野安繹と久米邦武による『風俗歌舞源流考』(1881~1883)を取りあげないわけにはいかない。『風俗歌舞源流考』は、1881年5月15日、東京学士会院で重野がその大概を公演した後、「猿楽田楽ノ源流」は『東京学士会院雑誌』第3編第10冊(1881.12)に、「各種ノ風俗歌舞」は同雑誌第4編(1883.3)に掲載されたものである。構成は「猿楽田楽ノ源流」と「各種ノ風俗歌舞」の二部構成になっており、前者は、「我邦ノ風俗歌舞ハ」と帝国日本の歌舞風俗が悠久であることから始まり、隼人の風俗歌舞を経て猿楽へと展開し、猿楽は日本固有の正統性ある歌舞風俗であるという結論に至る。日本芸術文化振興会の「我が国の文化芸術」や「我が国古来の伝統的な芸能」の祖型と言えそうである。一方の後者は、「本邦国ノ風俗格異ナレバ」と多様な風俗歌舞があると始まり、傀儡師、催馬楽、今様、田歌、久勢舞、琵琶法師、説経、浄瑠璃、三味線、小唄、歌舞伎と多種に及んでいる。前者は能楽史であり後者は芸能史と言えようか。

本稿と直接関わってくるのは、「猿楽田楽ノ源流」であるが、最も注目に値するのは序文に該当する以下の一文である。

此考ハ、明治十三年ニ、芝公園内紅葉山ニ能楽堂建設アラントスル時、余同僚久米邦武ト其事ニ預リシニ、能楽ノ沿革ヲシラベト某氏ノ依囑ヲ受ケタレバ、二人諸書ヲ参攷シテ此冊子ヲ成セリ。能楽ヨリシテ遂ニ諸俗楽ニモ及セシニ因リ、風俗歌舞源流考ト名ヅク。

紅葉山、つまり金地院境内に社交場として紅葉館が開館したのが1881年2月で、能楽堂の舞台開きが1881年4月16日であるので、その前年の明治13年

(1880)に重野と久米が能楽堂建設の件に携わったのだが、その時に能楽の沿革を調べるよう某氏に委嘱を受けて、重野は久米と共に種々の書籍・文献を参考にして能楽より諸俗楽に至るまでをまとめてこの『風俗歌舞源流考』を著したというのである。能の復興の大きな動力となった能楽堂建設にあわせる形でこの『風俗歌舞源流考』が誕生した点は能楽史の嚆矢と評価すべきであろう。

さらに興味深いのは、1880年当時、重野は修史館の一等編修官であり、久米は三等編修官であったという事実である。『風俗歌舞源流考』を著したのは、実は修史に携わる編修官であった。編修事業として取り組んだものでなかったにせよ、近代国家の修史を編修するのと同じ目的と動機で編修官が『能楽の沿革』を調べたことの意味は大きいのではなからうか。明治政府は修史局を設置して『六国史』を継承する正史編纂事業を始めるが、1877年に修史館となり、1881年には修史館の機構改革が行われ、依田学海などが修史館を去り、重野・久米らが主導権を握ることになる。そして、『風俗歌舞源流考』の作業を始めた年の1880年に重野は同雑誌『東京学士会員雑誌』に「国史編纂の方法を論ず」で実証的方法論を主張している。時期的に偶然の一致かも知れないが、同じ年に重野は『能楽の沿革』つまり能楽の歴史の調査を始めたのである。『風俗歌舞源流考』が語る「猿楽史」は、学問的関心事による究明作業ではなく、「我が国古来の伝統的な芸能」としての正統性を立論するためのものであったのである。

ところで、この重野が当時『風俗歌舞』に関してどのような考え、どのような立場を堅持していたのかに関しては、『風俗歌舞源流考』から5年後にこれを継ぐ形で世に登場した小中村清矩の『歌舞音楽略史』¹⁶⁾(1888)にある重野の序から推して知ることができる。以下、掲出する。

本邦音楽歌舞、遠起於神代、後世或伝次自唐、或来自韓、或転自天竺梵貝、支分派別、有古楽焉、有雅楽焉、有俗楽焉、俗楽中世所謂今様者、或称曰郢曲、近時猿楽浄瑠璃之類皆是也、雅楽唐韓所伝、健在楽部、至今肄習不絶(中略)随唐諸

16) 『歌舞音楽略史』は、筆者訳によって韓国研究財団学術名著翻訳叢書〈東洋編191〉(소명출판 2011)として韓国語訳版が刊行されている。

樂宋元無、而我独伝数千年之旧(中略)先唐韓之樂、佚於彼而存於我、即謂之我樂、何為不可、方今我与海外諸国通交、諸国之樂伝於割者日益多、我取其美者而肄習之、猶昔日之於唐韓樂、他日如彼佚而我存、即是天下声樂之美、独鐘於我日本也、謂之宇内一大樂部

この序は『歌舞音楽略史』の刊行年である1888年のものであるが、古来から伝わる本邦の音楽歌舞には、遠く神代から唐、韓(国)、天竺など多様であるが、それは今では伝わらず、今日では日本のみがこれら音楽を有している。よってこれらは全て日本の音楽であり、日本こそ大楽部であるという認識なのである。まずは当時の編修官のアジアを中心とする歴史認識の実際として受け止めておく必要がある。このような認識の版図の下で歌舞音楽と国家を結び付けているという点を踏まえて考えると、『風俗歌舞源流考』を著した目的というものがより具体的に見えてくる。芸能史あるいは能楽史という芸能や文化の歴史に対する学問的好奇心からではなく、政治的な達成目標を背景にした動きであったと見るべきであろう。すると、修史という国家事業に対する歴史学の官学的な役割がこの「風俗歌舞の史」という芸能史にも関わっていたと見ることができる。さらには、このように考えると、『風俗歌舞源流考』で重野と久米に「能楽の沿革」を調べるよう指示した「某氏」(岩倉具視とみるべきであろう)の心中にも政治的動因が背景あったと見るべきであろう。

岩倉具視と能の復興に関しては、先に触れたように、横山太郎や田村景子などによる従来の〈岩倉具視＝オペラ〉説に対して、必ずしもそうであったとは限らないとする否定的な見解が打ち出されており、それぞれの主張には耳を傾けるべき蓋然性が認められる。

ところで、この問題を考えるうえで一つの参考となる文献に次の記事を有する『岩倉公実記』(1906)がある。

朝廷ノ祭式礼典ニ用イル所ノ音楽ニ、神樂アリ、催馬樂アリ、又舞樂アリ。神樂ト催馬樂ハ我国固有ノ音楽ナリ。舞樂ハ我が国ニ於テ作ル所ノモノ有リ、又支那朝鮮ヨリ伝来ノモノ有リ。此種ノ音楽ハ皆千年以上ノ作ニ係ルヲ以テ、其音調

舞容、高尚醇朴ニ過ギ今日ノ人情ニ適セズ。中世以降ノ作ニ係ル一種ノ音楽アリ、之ヲ能楽ト曰ウ。此能楽ナルモノハ、神代、火闌降命ガ俳優トナリタルニ起原シ、薩摩大隅ノ隼人ニ伝ワリ、王朝ノ古ニ存テハ隼人司ノ掌管ニシテ之ヲ教習シ、朝廷ノ大儀式、外国使臣ノ饗応等ニ用イラレシ我ガ国固有ノ風俗歌舞ノ余流ヲ奈良ノ能楽師ニ伝エタルモノナリ。

この記述を吟味してみると、問題の『隼人舞説』をはじめ『風俗歌舞源流考』の内容と非常に近いということを確認することができる。重野・久米の隼人舞能楽紀元説は1904年に吉田東伍によって論破されており、これに関しては久米自身も「私が隼人説は全滅となった」¹⁷⁾と告白している。にも拘らず、1906年刊行の『岩倉公実記』に隼人舞説がそのまま載っているということは不可解ではある。『岩倉公実記』は、多田好問と香川敬三によって編まれたものであるが、多田は京都の出身であったが岩倉について上京し新政府に使えた人物であり岩倉の秘書であった。香川は水戸藩出身の勤皇志士であるが、戊辰戦争勃発の際、岩倉具視の子である具定を総督とする東山道軍総督府大軍監として進軍したという縁がある。この二人にとって能楽関係の学説まで扱うほど能や能楽史への関心と知識がなかったとすればそれまでであるが、故人岩倉の業績を整理して称えるうえで必要な業績であったと判断した可能性もあろう。

何れにせよ、『岩倉公実記』は、重野などが見せた歴史感をそのまま反映しており、このような認識の版図の下で猿楽が能楽という権威的な名称へと改められ、国家(大和民族)に必要な芸能としての認知を受けることになった。このような当時の動きに岩倉なる人物を中心とした重野・久米という修史館周辺のサークルが一定の働きをしていたことは相違なからう。ただし、それが従来の説のように岩倉サークルが牛耳っていたわけではないことは、維新の翌年の1869年7月29日のエジンバラ公アルフレッド饗応能、1872年10月20日のロシア親王アレキシス公饗応能や1873年9月5日のジェノヴァ公饗応能など、岩倉使節団訪欧はもちろんのこと『風俗歌舞源流考』刊行以前から能が明治新政府の国家芸能としての動員されている歴史的事実が既にあったこ

17) 久米邦武(1905.8)「能楽の起源に就て」『能楽』p.51

とから判断できる。このような早い時期からの饗応能の背景には、華族や士族自らが維新以前から能を嗜んでいたことと関係があるものと思われる。とすると、『風俗歌舞源流考』に現れている重野などの認識と沿革調査は、能に正式な権威を理論的に与えることで能は日本古来の歌舞であることを証明し確認するための過程であったと見ることができる。

このことは、能が国家芸能として自らの位置と価値を高める過程を単に能の盛衰の歴史や過程としてのみではなく、権力が「文化」というものを接するスタンスを考える指標として捉えなければならない。〈岩倉具視＝オペラ〉説の可否に関係なく、西欧列強のオペラに該当する日本の国威とその正統性を誇示することのできる芸能が必要であるという政治的要求があった。そして、自らが積極的に受け入れた西欧列強の文物、制度、学問、技術ではなく、「古来」の文化と伝統というものによって正統性を誇示できる大きな「力」があるということを帝国日本の権力者たちが悟ったのである。「文化の力」というものの存在を悟ったと言ってもよかろう。『歌舞音楽略史』における重野の論法は自ら同年に実証的方法論を主張しているにも拘らず、全く実証的ではない。「古来」の歌舞から唐や韓などの要因を排除する理由が必要であったのであり、そのために「即是天下声樂之美、独鐘於我日本也、謂之宇内一大樂部」という非実証的な論法を見せているのである。

このようにして、再興に成功した能は、教養・娯楽としての面以外に、主に外交舞台を中心とした場で「近代国家日本の偉観を表象する芸能」すなわち「国家芸能」として動員されるようになる。その決定的なデビューが日露戦争中に大韓帝国の京城だった。1905年5月に今のソウル駅前広場で行われた京釜鉄道開通式典での能公演がそれである¹⁸⁾。日本海軍がロシアのバルチック艦隊を撃破する前日の出来事であり、京城に統監府が設置された年のことである。帝国日本にとっては、京城と釜山を鉄道でつなぐことで

18) この問題に関しては『植民地朝鮮と帝國日本—民族・都市・文化』(アジア遊學138, 徐禎完・増尾伸一郎, 勉誠出版, 2010)に収録された拙稿「植民地朝鮮における能—京釜鐵道開通式典における「國家藝能」能」で指摘した。また、韓国語版の修正補完版である「식민지 조선과 노(能): 경부철도개통식전에서 공연된 「국가예능」 노」は翰林大学校日本学研究所の日本学研究叢書1「제국일본의 문화권력」(서정완, 임성모, 송석원, 소화, 2011)に収録されている。

下関から京城までの物流・補給線を確保し、韓半島における優位な立場を占めるようになった快挙であり、能にとってはまさに国家的快挙の場で国家芸能として華やかなデビューを果たした歴史的快挙だったのである¹⁹⁾。

ところで、ここで看過してはならないことがある。

それは「文化」の利用価値、「文化」の力を権力が認めたということは、単に育成し保護し動員するだけでなく、権力の必要によっては、統制し、規制し、禁止するという行動に出ることもあるという点である。例えば、日中戦争が始まり、戦線が拡大する一方で帝国の国体護持が大きな現実問題として浮上した時、「日本精神の国粋」という文句に代表される能・謡を大和民族結束の文化装置として宣伝戦・思想戦に動員することになる。この「日本精神の国粋」は「国家芸能」の最終段階に能がのし上ったようにも見える。実際に、このころから学生能を積極的に奨励するなど、世代を越えた思想の統合に力を注いでいる。しかしながら、その一方で、警視庁の技芸者証制度は能をも一介の芸能と見做し、他の芸能と共に芸能報国に励むことを要求する。能楽師にとっては今までの他の諸芸能に対する能のプレステージが剥奪されたことになり、このような権力側の要求に対して能楽界は不快感・不安感を覚え抵抗するが、太平洋戦まで勃発するとやむを得ず技芸者証制度を受入れる。逆にいえば、これ以上の抵抗を続けるほど国体護持が容易でない危機的状況に陥ったという認識があったということでもある。

このように、称賛と動員、その一方に統制と動員があったわけであるが、動員そのものが重要なのではなく、動員の基底にあるのが「称賛」なのか「統制」なのか重要なのである。両者は表裏一体の関係であり、価値的には正負であった。この正負の錯綜が権力と芸能の基本関係であると筆者

19) では、当時の朝鮮の民衆にとって能とは何であったのか、どのように受け止めたのかに関しては拙稿「植民地朝鮮における能—京釜鐵道開通式典における「國家藝能」能」にて指摘したように、「楽しむ芸能」としての意味はなく、「狂言は割合に能く解った」というものだった。つまり、「日本語が分からず、日本の歴史や文化に関する知識のない京城の朝鮮人が一条天皇の命を受けて御剣を打つ「小鍛冶」や盲御前に仕立てて曾我兄弟の仇討ちの物語を謡わせ芸尽くしのうちに仇討ちをする「望月」、あるいは「田村」や「八島」を理解できるはずがない」のである。一方通行だった。

は判断している。

以降では、具体例を挙げて、このような過程が結果的に能を以て「600年以上続いた日本を代表する古典芸能」という言説を創りあげ、カノン(古典)としての位置付けられることを権力と文化の関係性として検討したい。

IV. 権力と芸能の関係

1. 錯綜：権力と芸能

権力と文化の関係は、戦争や政治的危機状況に陥った時にそれまで隠蔽されていた本質を表出したり露見したりする。能や謡も決して例外ではなく、特に国家芸能としての地位を築いていた能は例外とはなり得ない。

例えば、1910年代は大韓帝国併合と第一次世界大戦へ連合国陣営としての参戦と翌年の3.1独立運動、1920年代は関東大震災と第一次世界大戦による震災恐慌・戦後恐慌・金融恐慌の傍ら大正デモクラシーといわれる普通選挙の実施と大正から昭和への移行と、膨張よりは国際情勢への対応と内治中心の時期だったといえるが、1930年代に入ると状況が緊迫化していく。1932年の上海共同租界周辺で勃発した第一次上海事変(January 28 Incident)、満洲国建国宣言、リットン調査団来日、日満議定書調印などの国際政治状況下で『謡曲大観』を著した佐成謙太郎による「謡曲科を全国中等学校に設置すべし」という主張が行われる。一部掲出すると以下の通りである²⁰⁾。

謡曲の持つ国家的民族的思想については、拙著謡曲大観首巻第五章(114～122頁)に於て既に略述して置いたのであるが、更にこゝにこれを要約していへば、謡曲は尊王愛国の精神に充満したものである。忠君友愛の情に厚いものである。(中略)何故に謡曲を一部有閑階級の独占的娯楽機関として委せ去って、これを前途有為の少青年に奨励しようとしないのであらうか。

20) 『観世』(1932.5)

要点は二つである。一つは謡曲は尊皇愛国の精神に充満したものであり、忠君友愛の情に厚いものである、もう一つは、にも拘らず謡曲が一部有閑階級の独占的娯楽として放置されていることに対する批判である。そしてその解決策として青少年に謡曲を奨励しなければならない、その実践として全国中等学校に謡曲科を設置すべきだというのである。「有閑階級の独占的娯楽」という指摘については、能の展開史からいえば、1920年前後に起った能の民衆化運動を指すものと思われる。これは、能だけが独自の能舞台を要求することが焦点となった事件で、能も一般舞台で演じられるべきで、そうすることによって能の大衆化が進み、日本古来の芸能を楽しむことができるという論法である²¹⁾。要するに能を「反民衆的」と見做しているのであり、その論議の中心はあくまで能舞台なのである。以降、この問題に関して帝国劇場の山本専務と坂本雪鳥のあいだで論戦が繰り広げられるが、興味深いのは、両者ともできるだけ多くの人に能を観てもらいたいという共通点を有していた事実である。能楽側は能の伝統と型式を維持することを重んじ、民衆化側は能楽師や能そのものを中心に据えるのではなく、日本のグランドオペラとしての代表性を担保するための民衆化を要求しているのである。それぞれの要点は一方では能、他方で国家の代表芸能であったと言えよう。佐成の主張は、日本のグランドオペラとしての代表性・象徴性を国民から得るためにも民衆化が必要であり、その布石として

21) 「東京日日新聞」1919.12.19に「曩に露国のグランドオペラを招んで好評を博し危まれた梅蘭芳一行も予期以上の入りを見て味を占めた帝劇では、来春二三月頃再び伊太利の大歌劇団の招聘を始めとし今後大に各国のグランドオペラを紹介して民衆化に努めるそうであるが、一部好劇家の間には各国の歌劇を紹介すると同時に我国在来のグランドオペラとも言うべき能楽を帝劇の舞台にかけて一般の人々に公開したいと云う新運動が起こって居る。」という記事がある。この件に対して帝劇の山本専務は「能楽を此処の舞台で演ってもらうことは非常に望ましい事之まで三四度或筋から内々手を廻して先方の意嚮を徴した所、何うもお高くとまって居て演って呉れそうにもない。併し時勢も昔とは異って来たのだから単に一部富豪の専有的な娯楽物とししないで一般に公開した方が種々の方面から見て有益だと思う。帝劇では若し立派な方が演ってもらえれば何時でも飲んで迎える」という反応を見せたと紹介し、「能役者は徳川時代に幕府の保護を受けて俳優を河原乞食と罵ったが²²⁾能楽者は猿の如し」と言う諺もある通り彼等の多くは往時に於て貴族富豪に諛って存在して来た習慣が今以て脱けない。保護者が無ければ生立って行かぬ様な芸術は真の芸術とは言われない」と能楽界への批判を呈している。

青少年に能・謡を奨励するための公教育への進出を提唱しているのである。もっと若い世代から教育(=洗脳)する必要があるという主張である。

実は、似たような主張は、横井春野が筆名である横井鶴城で『謡曲界』(1919.4)に「普通教育に謡曲を設置せよ」を掲載して主張している。横井は大隈内閣の時、高田早苗文相を訪れて謡曲課設置を建議している。その時、謡曲を普通教育に取入れる効果の一つに「世界的精神を養ふ」を挙げている。一見、日本精神の涵養とは逆の発想のように見えるが、これは西洋列強がグランドオペラを有していることを前提に帝国日本もそれに該当する能を有することを国民に浸透させることで一般化して世界(=列強)の仲間入りをするということであろうから、根本的には国威宣揚である点では同旨と言える。何れにせよ、民衆への普及と拡散の必要性を唱えていることは間違いない。

そして、さらにその3年後の1922年、野村八良は「能楽の民衆化」を『謡曲界』に発表し、そこで「民衆芸術の勃興は、消極的には国民風教の頹廢を救ふの良法である。又積極的には、国民精神を作興するの良策である。」としながら、能楽の民衆化を具体的に進める方法として次の三つを挙げている²²⁾。

- ①演能機会を増やすために国資來朝時の動員と神社と能楽との関係を密にする。
- ②能舞台の建設に励む。
- ③観衆の階層解放のため婦人・学生・商工業者に裾野を広める。

①は国家芸能としての動員を増やすこと、②は一般舞台での能公演要求から能舞台増設へと後退、③は婦人・学生・商工業者への裾野の拡大である。野村のこの主張は、偶然かも知れないが、満州事変と日中戦争という非常事態によって、結果的に1930年代にほぼそのまま実行されることになる。特に③は、学生能の奨励と実業謡曲大会開催などの形で行われることになる²³⁾。

22) 『謡曲界』(1922.5)。なお「野村袋川」は野村八良の筆名。旧制東京高等学校、駒沢大、東洋大、跡見段大教授を歴任。

ところで、佐成・横井・野村の三人の主張に共通するのは、能を一般民衆へ浸透させて普及させることにある。言い換えれば、能が国家芸能としての地位を確保しつつあるものの、一般民衆へ浸透したという意味での「民衆化」「大衆化」ができていないことの反証でもある。現に能は「中上流」以上を対象にしていた事実はいくつもの資料によって確認することができる。例えば、能楽社の前身の皆楽社の設立時の社約の草案には「立社ノ主意ハ猿楽ノ芸道ヲ維持シ永ク中等以上ノ公衆ノ歓娛ニ供スル為メニ其演技場ヲ設ケ益其技ニ嫺熟セシムルニアリ。」と、「中等以上の公衆」がその対象であると打ち出している。それが後の能楽社約に至ってこの文句が削除され「公衆」となっている。能楽社結社によって能の復興を模索する段階で幕府の式楽の名残として「中等以上」が残っていたが、より多くの支持者・愛好者を確保することでより安定的な復興を目指すための苦渋の選択だったのかも知れない。実際に能楽社に名を連ねる人物は「中等以上」でもなく「最上以上」である。

また、公文書としては1935年に宝生宗家が関東軍慰問を打診した際に次のような返事が返っている。

本夏大阪朝日新聞社後援ニテ宝生流能楽家元宝生重英外一門鮮満地方能行脚ヲ為シ、八月十一日京城終了後、八月十八日大連ニ於テ実施スル迄ノ間ニ新京其他ニテ軍隊慰問ト満洲国皇帝陛下御前ニ於テ能実施シタキ旨申出タルニ付、関東軍慰問者ハ目下多数ニシテ渡満ヲ延期セシメアル狀況ト能楽ハ大衆向ナラサル点アル等ヲ説明シ、軍慰問ノ能否ハ不明ナルニ付渡満ノ際貴部ニ直接交渉シ、又満洲国皇帝陛下御前ニ能楽実施ノ件ハ宮内府ト直接交渉スル様申置ケルニ付可然御取計御成度通牒ス²⁴⁾。

23) また、能とは直接関係ないが、1936年から1941年まで行われた「国民歌謡」や産業の現場で生産性向上のための「勤労芸能」なども同じような目的と意図によって奨励された大衆文化・芸能政策であった。なお、「国民歌謡」はその後「国民合唱」となり、戦後は「ラジオ歌謡」となる。

24) 陸満普受第1490号、陸軍大臣官房恤兵係、アジア歴史資料センター(所蔵館：防衛省防衛研究所 1935)

これは宝生宗家の宝生重英を筆頭とする一行が8月8日に東京を発って京城、新京、奉天、鞍山、大連、青島、上海、長崎を巡回する強行軍の大規模な能公演を行った際に関東軍慰問能公演を打診した内容である。慰問希望者が多く渡満を延期させている状況とともに「能楽は大衆向けではない点」を挙げて即答を避けていることが確認できる。大衆向けでない能を関東軍兵士の前で披露する意味があるのかという疑問なのである。国家芸能という地位とは別に、民衆への浸透は充分になされていないという現実的問題が露見しているのであり、そのことをこの資料は物語ってくれている。

さらにこのような状況は所謂「内治」に限る問題ではなく、例えば植民地朝鮮でも同様であった。「京城に於ける謡曲の流行は実に素晴らしい位だ。就中中流階級以上の方面に多数を占めている」²⁵⁾や「古雅な謡いの声が何処の巷でも聞かれる様になるに連れて上流向きの家庭に仕舞のお稽古が盛んになって来た」²⁶⁾などである。能が帝国の一般民衆に親しまれ浸透しているのではなく、逆に、能は一部の上流階層だけが嗜むものであるという認識が一般民衆に浸透していたのである。「国家芸能」というものの実態を理解するうえで重要な要因となるが、これら資料はそういうことを裏付けているのである。表面的には権力という強力な保護膜の下で安定的な地位を確立しているかのように見え、実際にそれは確かに強力なのであるが、一旦、権力が瓦解してしまうと自立の脆弱性のみが露見したのが能の〈式楽→維新→崩壊→国家権力による認知による再興〉というプロセスであった。その脆弱性を一般民衆からの支持によって補うことで汎国家的な芸能へと発展させるというのが横井や民衆化運動を展開した勢力の立場であったといえる。坂元雪鳥が「興行物で無かった能が興行物となって来た為には(中略)そして完全に興行化した暁に、どれだけ真の能楽趣味が保存されてゐるかは、悲しむべき疑問といはなければなるまい。」²⁷⁾とする主張も能を考えるうえで有意義である。この発言は先の山本専務との論戦中に能が有する固有のしきたりを守ることができなければ能とはいえない、という主旨

25) 『京城日報』1916.1.10

26) 『京城日報』1917.1.19

27) 『能楽』(1935.1)の「劇場の演能」

の主張と絡めて、能は『興行物』ではないと断言しているのである。ここには精神的な何かを認めようとする姿勢が伺える。能楽師側の意識にあるブレスティージとそれに反発する形での民衆化という狭間で能の正統性が問われていたのである。

1909年5月18日に九段にある能楽堂で行われた精神病患者慈善救済会主催慈善能に参席した際、大隈重信が発した次の発言がこのような権力と能、国家と能の関係性を明瞭に表わしている。

そもそも能楽は元来上流の楽としてだけ用ゐられたのであったが、近来は文明の進歩と共に能楽趣味が著しく一般に普及したが為に、社会のあらゆる階級を通じて、この上品な能楽を喜ぶ様になって来ました。これは国民の精神が高尚優美となり、下流もまた上流貴族の様な心持になったが為で、大に賀すべき事であります。(中略)色々社会には楽もある中で、能楽程品のよいものはない。国民劇としても、今までにあるものゝ中で一番立派なもの云ってよいのであります。(中略)兎に角国民の娯楽が高尚になれば、即ち国家が高尚になったわけで、能楽の如きは即ちこれを飾るの花であります。(『国劇としての能楽』²⁸⁾)

大隈にとって能とは元来から上流の遊びであると同時に、所詮は『能楽のごとき』と言い放つことのできる国家を飾る花に過ぎなかつたのである。一介の芸能に過ぎなかつた故に、国家・権力が変われば飾る花もそれにあわせて変えればよいということになる。それが国家芸能の宿命であり限界であったことの現れなのである。権力と芸能と錯綜の起点はここにあつたのである。そして、その延長線上に、冒頭で述べた『600年以上続いた日本の伝統芸能』という今日のカノンがあるのである。

2. 国家と民衆の錯綜

野村八良の民衆化のための具体案③は結果的に1930年代にほぼそのまま実行されることになると述べたが、ここで重要なのは、学生能奨励の目的

28) 掲出文は『能楽』(1909.6)に掲載された大隈の演説の大要を起こした『国劇としての能楽』による。

は、実は、能の普及そのものにあつたのではなく、学生の思想問題への対策として始まつたらしい点である。思想統制に謡曲を動員することを1931年秋の全国高等学校長会議で決議したからであり、その直接の原因は満州事変であつた。この件に関連して『朝日新聞』1931年5月31日付の朝刊の記事「田を作るが詩を作るか」に次のような記事がある。

全国高等学校長会議の最終日に(中略)高尚純美な趣味を養成する必要を説いて、謡曲漢詩等の研究会を設くべしといふ意見があり、各学校当局において講究することになつたといふ。いはゆる思想善導にほとんど何等適當の方策がなく…

満州事変によってどよめき揺ぐ学生たちの思想を統制し帝国の臣民としての強固な思想を保持させるための方策として「謡曲」と「漢詩」を以て思想善導に臨むというのである。もちろんその背景には能・謡は「日本精神の国粹」であるという認識が背景にあつたのであろうが「漢詩」がセットになっている点は意外ではある。小中村の『歌舞音楽略史』での重野の序のごとく、漢詩・漢文学をも「独鐘於我日本也、謂之宇内一大文学部」と「日本のもの」という認識なのであろうか。何れにせよ、能を以て「尊皇愛国の精神に充満したものである」と言う佐成は前掲の「謡曲科を全国中等学校に設置すべし」の中で次のように主張している。

恐ろしいのは民族精神の惰眠である。奮起しなければならないのは、民族精神の顕証である。如何にして民族精神を自覚し、これを顕証すべきか。われ等はその一案として、謡曲の普及を唱道したいのである。

この発言は、「帝国国民の大部が輓近功利的欧米思想に毒せられ、大和民族本来の使命に対する自覚を失ひ、苟安惰眠に貧りつゝ(中略)神国日本の正気が甦り、躍動の開始したること即ち今次事変の実相にして」とする荒木貞夫陸相の師団長会議での訓示に感動したとして発したものである。

このような「日本精神」や「国粹」あるいは「民族精神」や「国民精神」といったナショナリズムや全体主義に染まつた言説が増え始めたのは満州事変が

真っ只中のあたりからである。前述の1935年の宝生宗家一行による関東軍慰問を目的とした鮮満支巡回公演を経て日中戦争勃発を機にさらに頻出する呈を見せるに至る。

1932年、観世左近は雑誌『観世』(1932.7)に宗家の巻頭言として「我が国体と能楽」を載せている。内容は、徳川の時代には能は「古典芸術完成の域」にまで達し武家の式楽とまで呼ばれた、しかし、維新によって苦境に立たされる厳しい時期を迎えるが、「高貴の方々の御尽力により華族会館の行啓能を初めとし、御大礼の饗応能にも」用いられ、「今や能楽は、国粹保存の意味を加へて民衆普及の道」を辿ったとし、「数百年の昔より伝へられた能楽が、かくも国家の保護のもとに益々その堅実美を加へて行くことは、とりもなほさず国体と謡曲の一致を、識者が認められた為ではありませんまいか」と問いたす形で国家と能の一体性を主張している。観世の宗家という立場での見解である点を差し引いて理解すれば、徳川の時代に芸術として「完成の域」にまで昇り詰めた、明治維新では危機に陥ったが、天皇家や華族をはじめとする「方々」の支援を得て能はいまでは国粹を保存し代表する存在となり、今後さらに民衆への普及もすすむであろう、程度に読めるだろうか²⁹⁾。

いわゆる「愛国心」なのであるが、能楽界が戦時体制へと組み込まれていく様が見て取れる。このような論調はその後、日中戦争と太平洋戦争によって益々増えていくのであるが、「日本精神」というイデオロギーの下で能という芸能が権力の強い意志による国体を守るために動員されていく動態を鳥瞰するためにまずは観世左近の発言を数点ここに挙げてみる。

能楽が如斯に日本の精神生活の集成された芸術であるだけに、この時局に和一させて行くことに、忠誠公に奉ずるの日本精神の昂揚、国民精神の総動員への絶大なる協力ともなると信ずるのであります。(中略)この芸道を守り、この芸術に精進する事によって、この時局下の国家に対し、御奉公をなし得るのであります

29) さらに「数百年の昔」というレトリックに注目したい。今日の「600年以上」の祖型と見ることができようか。もちろん、初出如何などが重要なのではなく、能楽研究が今のように進んでいなかった状況を反映している「数百年」であつたろう点が能楽史および能楽研究史を考えるうえで興味深い。

から…

『観世』(1937.10)の「事変下の覚悟」

大和魂を云ひかへれば日本精神である。而して大和魂の本体は「もののははれ」であって、一朝、事のあった際には、これが「ますらをぶり」となるのである。(中略)日本に古くから伝はったものは勿論、西洋から輸入されたものでも、わが国でこなされ、発達したものなれば、それ自体、もう既に日本的なものである筈だ。(中略)日本に発達した文化や芸術ならば、何時の場合にも、大和魂を持ち、日本精神的であるのだ。

例えば、能楽には武士道精神と一脈相通ずるものがあることは、私が喋々するまでもなく定評のあるところだが、さらに私は、能楽独特の持ち味「幽玄」といふものに、より日本精神的なもの、大和魂の存在していることを力説したい。(中略)真の大和魂を体し、この非常時局に際して、文化、芸術の衰微せぬよう、(中略)銘後にある者の真のつとめを果したいと思つてゐる。

『観世』(1939.1)の「能楽と大和魂」

両者に共通して指摘できることは、満州事変に次ぐ日中戦争を機に「日本精神」がまるで実体のあるもののようにどんどん成長している点、そのような経過は戦線が拡大し戦局が厳しくなる状況に反応している点の二点である。

また、1939年の「能楽と大和魂」の場合は、『歌舞音楽略史』における重野安繹の論法がそのまま受け継がれている点も注目に値する。このような「非実証的」な重野の論法は、近代化に成功し国際舞台に進出した大日本帝国の威厳に相応しい歌舞音楽、具体的には「日本古来」で「独自のもの」で且つ「格調高く優れた」歌舞音楽を探し出して「国楽」と定めたかったのであろうが、実際は、能以前の音楽をはじめ文化も文物も大陸から受け入れたものが多く、「独自性」を前面に押出すことができない故の合理化を図るための苦肉策であったのであろう。その論法が西洋から受け入れたものにまで適応されているのである。このような形で「日本精神」という定かでない抽象的なイメージを帝国の臣民が共有することで大和民族というこれまたイデオロギーである血統を信奉することで国民国家としての「和一」を押し進めたのである。そして、その核心の一つ、有効な文化装置の一つとして能があっ

たのである。

因みに、このような動きはなにも観世左近や観世流に限ったものではなかった。宝生流の宗家である宝生重英も同様の見解を示している。以下は、『宝生』(1938.6)の巻頭言の宝生重英の「新時代への抱負」である。

一般の人は、「謡曲は上流社会の趣味」のやうに言ふ人が多かったものです。それが今日では老若男女の差別なく、又階級の觀念もなく、それ等を超越して一列に普及されて来たのであります。(中略)殊に近年は世間から謡曲の使命の重大性が高唱されまして、或は思想善導に、或は国民精神の涵養に或は武士道の修養にと色々な意味から、大役をふりあてられたやうな形でありまして、私共も一段と斯道に精進せねばならなくなったやうな訳であります。

軍国主義下の当時は、能と武士道の間に影響関係があるとの見方が罷り通っていた。思想の善導でも国民精神の涵養でも、そして武士道の修養でも能が大役を務めているという一種の自負心のようなものが滲み出ている。そして、その背景には、以前は謡曲は「上流社会の趣味」であったが、今や国民に浸透した芸能であるという認識が前提になっている。国民精神の涵養に大役を果たし日本精神の国粹であるためには全国民に浸透した芸能でなければならないという自らの限界を克服していなければならなかったのである。そのためには民衆化・大衆化を通して「上流社会」に止まることなく「中下流」までを含めた社会底辺に浸透する必要があったのである。そのような「限界＝目標」を視野にいれた発言のように見える。

因みに、1920年前後は主に「民衆化」という用語が使われていたが、1930年代後半になると「大衆化」という用語が用いられるようになる。これは事変から戦争へと発展した厳しい状況の下では「国」という単位での思想的団結が必須なのであって「民」が主体になるような流れや雰囲気は避けたかった故の使い分けと筆者は考えている。筆者が理解する限りでは、両者の相違は、前者は専用能舞台の劇場化で後者は主に国民の全階層への浸透が主眼になっている程度であって、どちらも「民衆」あるいは「大衆」がこの問題の主体になっているようには読めない。

何れにせよ、宝生重英の主張とは裏腹に『大衆化』が要求されたり奨励されたりしているということは、能が帝国の底辺にまだ十分に浸透していない反証である³⁰⁾。能が『日本精神の国粹』となるためには『大衆の芸能』というタイトルが必要であったのである。東京宝生会主事の本間廣清は『非常時と謡曲』³¹⁾で『能楽は純然たる国芸である。此の国芸によって日本精神もよく発達して来たのである。また『日本精神は之れによって発達してゐる場合が甚だ多い』と言いつけている。逆に言えば、能が『国芸』である必要があったのである。

参考までに提示するが、このような動きは帝国の周辺部といえる植民地や租借地でも同様に進められていた。大連で刊行された『満鮮謡曲界』(1935.11)の記事名『日本精神としての能楽』からそうであるが、その中では『日本精神の結晶』や『国華としての能楽謡曲』というレトリックが駆使されている。

V. むすび

本稿では、今日の能が、日本の伝統文化を表象する『カノン(古典)』としての地位を確固たるものとし、それを支える『600年以上続いた日本の伝統芸能』という言説を歴史的に追跡することでいまだ語られていない近代能楽史の断片を埋めることを目指した。つまり、戦時期を中心とする戦前の能楽史が欠けることで『(600年以上)続いていない』状況を批判的に考察することで、『カノン』というイデオロギーを解体し、国民国家あるいはナショナリズムによって隠蔽された能を取り巻く『近代と伝統』という問題を掘り下げてみた。ただし、この問題は、このような短い雑誌論文では到底扱いき

30) 観世左近が『謡曲界』(1939.2)に掲載した『能楽の大衆化など』で『教養のある日本人でありさへすれば、どんな人にでも能は面白いものであり、有益なものである。』と述べているのも同じ状況を指すことばである。大衆化したといいながらも、結局は『教養のある日本人』であるという前提を取り払うことができないのが能・謡の現状であり限界であったと見るべきであろう。

31) 『宝生』(1935.6)

れるものではないことは充分承知しており、実際に個々の事例に関する詳細や付随する資料を紙幅の関係から省略したものが多く、十分に語り尽くすことができなかつた点は悔やまれるところである。

にも拘らず、本稿でこの問題を扱った意味はあったと信じる。本稿は、この問題に決着をつけるものではなく、今後一つ一つ紐解いていくための基礎作業として位置付けている。維新から戦時期までの能の権力との距離関係と錯綜の動態を通して近代の「伝統」が形作られていく過程を文化権力の動態として捉えたところにその意味があると考えている。明治維新から国体瓦解までの77年の間、能をめぐる権力と芸能の間に数多くの錯綜が繰り返されている。1940年前後になると「日本精神の国粹」としての全面的称賛(動員)が行われた。しかし、その一方では技芸者証制度導入によって従来能のプレステージを剥奪して漫才や浪曲などの「下等な」諸芸能の共に一介の芸能として芸能報国に励むことを要求する二重性が浮上する。このような交錯する表裏と正負の動態一つ一つが今日、日本のカノンとしての能を創りあげる細胞となり栄養源となったと筆者は捉える。「600年以上」続いたのは決して国民国家が望む「正」の部分だけではなく「負」の部分もその中に蓄積されていることを看過してはならないのである。もちろん、国民国家の権力やナショナリズムはこの負の部分に隠蔽しようとする習性を有す。そのよく見えない負の部分まで掘り下げて事実を提示することがわれわれ研究に携わる者の使命であると考えている。

最後に、この問題は、今後、文化遺産やユネスコ問題とも関わってくる課題であり、国民国家の文化政策の本質を孕む文化権力の問題と理解している。今後、1945年から国立能楽堂が開館した1983年までの少なくとも38年間の戦後日本における文化政策を調べることで、帝国とポスト帝国をまたぐ「近代と伝統」への考察が要求されよう。今後の課題を確認できたことの意味は大きい。

<参考文献>

- 久米邦武(1905.8)『能楽の起源に就て』『能楽』p.51
- 片桐登編(1981)『野上記念法政大学能楽研究所編 能楽資料集成11 重修猿楽伝記 文化七年猿楽分限帳』わんや書店 pp.29-49 pp.74-84 pp.134-144 pp.168-176 pp.213-230
- 表章・天野文雄(1987) 岩波講座『能・狂言 I 能楽の歴史』岩波書店 pp.158-174
- 倉田喜弘(1988)『日本近代思想大系18 芸能』岩波書店 pp.381-390
- 芸能史研究会(1990)『日本芸能史第 7巻 近代・現代』法政大学出版局 pp.1-14
- 竹本裕一(1995)『久米邦武と能楽復興』西川長夫・松宮秀治編『幕末・明治期の国民国家形成と文化変容』新曜社 pp.487-510
- 倉田喜弘(1999)『芸能の文明開化』平凡社 pp.165-204
- 横山太郎(2003)『能楽堂の誕生』東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論『表象文化論研究第二号』p.134
- 田村景子(2007)『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〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』早稲田大学演劇博物館 p.144
- 徐禎完・増尾伸一郎(2010)『植民地朝鮮と帝国日本』勉強出版 pp.134-153
- 徐禎完(2013)『総力戦体制下における芸能統制—能楽における技芸者証とその意味を中心に—』『外国学研究』第25輯 中央大学校外国学研究所
- _____ (2017)『植民地朝鮮と能・謡—1910年代の京城を中心に—』能楽研究叢書『近代日本と能楽』法政大学能楽研究所 pp.195-285

<Abstract>

**The Cultural Power of the Empire of Japan
: The Intricacies of the State Power and the Culture**
—From “the Nationality of Japanese Spirit” To the “Kanon”—

This paper is a part of the research that explores how a representative of today’s Japanese ‘traditional culture’ or ‘traditional performing art’, Noh(能) had developed in the colonial Chosun and what kind of cultural apparatus it was working as.

The Noh, which started its revival as a state entertainment when a new power created by the Meiji Restoration had recognised it, has a history of 1)the preservation of its vitality under the protection of sovereign rulers of each period after the Zeami epoch, 2)the establishment of its firm position as an official ceremonial music - the ‘Shikikaku(式楽)’ - in the Tokugawa Bakufu era. Such Noh however, had duplicity under the empire of Japan which was modern and nation state that had a profound impact in Asia as a result of its expansionism and militarism.

On one hand, it was a performing art that symbolised the grandeur of empire, extolled as the ‘nationality of Japanese spirit(日本精神の国粹)’ and used as a cultural apparatus to uphold the national polity and boost the nationalism, with the glamorous appearance on the outside.

On the other hand, it was deemed a ‘sacrilege’ towards the Japanese emperor, criticised as a popularisation movement and forced to assist the Entertainment Patriotism(芸能報国) as one of the ‘common’ performing arts due to the ‘Gigeisha-Sho’ system, which indicates the dark side of it.

This paper considers the polarity behind a discourse - that could be regarded as a sort of ideology - “the traditional Japanese culture that has been inherited over six-hundred years” as the cultural power’s dynamics and think about the problem ‘tradition’ and an era ‘modern’, focusing on the relationship between the power and performing art through the cultural apparatus called Noh.