

歌舞伎をより多面的に

紹介する時代がやってきた

歌舞伎の海外公演の変遷

かみやま あきら

神山 彰

明治大学教授



かみやま あきら ● 東京生まれ。専門は近代日本演劇。1978年より国立劇場芸能部制作室で歌舞伎、新派の制作を担当。96年より現職。著書『近代演劇の来歴—歌舞伎の一身二生』など

なぜ1928年のソビエト公演まで海外公演がなかったのか

一般に歌舞伎の海外公演というと、1928（昭和3）年のソビエト公演から語られる。それは事実であるが、それではなぜそれまで海外公演がなかったかということが、忘れられがちである。技術的には相当の困難が予想はされるが、ロシアやイタリアの歌劇団は大正期に帝国劇場で来日公演を行なっているのだから、「国家的威信」をかければ、それ以前に不可能だったわけではない。それには、まず、明治期以来の歌舞伎の位置を考えねばならない。当時の海外への日本文化紹介の場といえは、

まず万国博覧会である。明治政府がそこで「売れ筋の商品」として紹介したのは、19世紀のジャポニスムの時代に注目されていた美術作品だった。やがて、文学作品も紹介されるが、詩歌はやはり勅撰や桂冠という言葉が用意されている正統な栄光を担うものだった。それに比べて、政府が海外に紹介しようとしなかったのが、音楽と演劇であった。それらは、日本美術や国文学と異なり、国立の教育機関に長く設置されなかったように、外国で紹介するにはふさわしくない、いささか怪しげで、いかがわしいもののように認識されていたのである。

それでは、明治期には日本の芸能は紹介されていなかったかというと、そんなことはない。政府の埒外のところ、幕末からすでに、多くの芸人たちが海外で活躍していたことは知られているし、ロンドン、ベルリンなどの日本人村で、外国人の手による興行が行なわれ、評判となっていたのである。また、1900年のパリの万国博覧会には、政府の想定外だった、川上音二郎・貞奴の一座が公演して好評を博し、多くの著名な芸術家にインスピレーションを与えていたのはよく知られている。そういう、19世紀末のジャポニスムの流行と、有名無名の芸人たちの活躍が前提

ソ連を訪問した左團次と映画監督エイゼンシュテイン。『市川左團次 歌舞伎紀行』の口絵より

にあったことは、以後の歌舞伎公演の受容に大きな役割を果たしたのである。
ソ連公演はエイゼンシュテインの映画手法にも影響を与えた

1928年に初の歌舞伎海外公演が行なわれた当時のソビエト連邦の演劇

『娘道成寺』を踊る貞奴(左)と『鞘当』を演じる川上音二郎一座。1900年の海外公演では『娘道成寺』と『鞘当』をアレンジし、『芸者と武士』として演目をつくった

写真提供：早稲田大学演劇博物館所蔵 F70-02815、F70-02817

人には、すでに歌舞伎についての関心が高まっていた。スタニスラフスキーはジャポニスムの典型である、『ミカド』のナンキ・プー役を1887年に演じていたし、メイエルホリッドも、貞奴に演劇の様式化の典型を見て、歌舞伎を応用したと目される試みを行っていた。そういう下地があって実現したのが、二代目市川左團次一行の初の海外公演だったのである。

その成果は単行本として刊行された『市川左團次 歌舞伎紀行』(平凡社、1929年)に詳しい。そこには多くの賞賛といくつかの疑問が展開されている。だが、それ以上に有名なのが、『映画の弁証法』(角川文庫)として訳されている、映画監督エイゼンシュテインの感想である。ここでは、『忠臣蔵』の四段目の城明渡しの場面や、『修禪寺物語』を

例に、独自の視点で論じられており、映画のモンタージュ手法に応用されたと言われている。これは歌舞伎の海外に与えた大きな成果の一つとされている。

ただ、この公演の演目の多くは、西洋

演劇の影響を受けた「新歌舞伎」の作品であるのは重要である。左團次自身が、1907年に英国のアカデミー・オブ・ドラマティック・アーツで西洋演劇の一端を学び、その影響を帰国後の演技に応用して評判となるような俳優だったことを忘れてはならない。

エイゼンシュテインが着目した『修禪寺物語』の夜叉王などは、明らかに従来の歌舞伎の「老け役」の演技体系と違うことで、日本で評判となった「新歌舞伎」であり、『忠臣蔵』の城明渡しの引き道具の舞台転換も、明治以降に九代目市川團十郎がつくった型によるものであり、江戸時代の演出・演技とは違う。逆に言えば、「近代化」されたものだからこそ、ソビエトの演劇・映画人に、強く訴えるところがあつたのかもしれない。

日本ではまだリアリズムが理想であったが、西洋ではすでに表現主義やリアリズムの時代であり、このとき同行した河原崎長十郎が、エイゼンシュテインにリアリズムの真髄を教えてほしいと言くと、エイゼンシュテインに「あなたたちは歌舞伎のように優れた表現体系を持っているのだから、リアリズムなど学ぶ必要はない」と言われた挿

話などは、当時の日本と西洋の表現の理想へのギャップがよく表れている。

1930年代にも、岩田豊雄(獅子文六)がフランスに留学中、筒井徳二郎という役者の一座が行なった公演を、有名な演出家のシャルル・デュランが歌舞伎として絶賛した。

岩田は、あれは歌舞伎でも何でもないと反論しても、自分たちに必要なものだから、歌舞伎でなくとも何でもいんだと言って聞かなかったという。

そういう日本文化への認識のずれは、逆の立場でもあることであり、異文化受容の実際を考えると、簡単に批判するだけで済ますわけにもいかない問題だと思ふ。

諸外国が求める歌舞伎のイメージと日本が提出したいイメージの違い

第二次大戦後、ようやく海外公演が再開される。1955年の中国公演に始まり、アメリカ・カナダからヨーロッパ諸国、ソビエト、南米諸国、オーストラリア、エジプト、東南アジア諸



戦後初めての歌舞伎海外公演は中国での公演だった。三代目市川段四郎と京劇の隈取りをした俳優(1955年10月) 写真提供: 松竹大谷図書館(49ページ)

国から韓国までに及ぶ各国での1991年までの記録は、『歌舞伎海外公演の記録』(松竹、1992年)に詳細に収録されている。

演目は、海外公演に伴う制約や困難を考慮すると、ずいぶんとバラエティに富んでいる印象を受ける。そのなかで、演目の推移を見ていくことで、海外で評判よく理解された演目と、その反対の演目とがわかる。それは、諸外国が求める歌舞伎のイメージや、日本

歌舞伎海外公演の歴史

S.50	S.40	S.30
1978年 2~3月	1965年 10月	1928年 8月
歌右衛門、延若、福助、松江 / 『義経千本桜』 隅田川	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 後寛 / 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』	ソ連公演(モスクワ、レニングラード) 左衛門次(二世)、松蔭、長十郎 / 『道成寺』 『番町皿屋敷』 『操三番鬼』 『鳴神』 『天んまり』 『鶯娘』 『修禪寺物語』 『花見踊』 『鳥辺山』
1977年 3月	1964年 8月	1955年 10月
北米公演(ニューヨーク、ワシントンDC、ロサンゼルス、ホノルルほか) 又五郎、八重之助、九朗右衛門、研修生 / 『立廻り』 『鯨のだんまり』 『鏡山』 ほか	ハワイ公演(ホノルル) 歌右衛門、竹之丞、猿之助(三世)、権十郎、門之助(七世) / 『二人三番』 『鈴ヶ森』 『忠臣蔵』 『道成寺』 『壱坂』 『連獅子』 『隅田川』	中国公演(北京、上海、広州) 猿之助(二世)、中車、段四郎(三世) / 『傾城反魂香』 『勳進帳』 『春色男女道成寺』
1976年 10~11月	1962年 11月	1960年 6~7月
東南アジア公演(タイ、ビルマ、インド) 羽左衛門、鶴蔵 / 『釣女』 『お目見得だんまり』 『車引』	世界パントマイム祭(西ベルリン) 梅幸(七世) / 『藤娘』 『京人形』 『賤機帯』	アメリカ公演(ニューヨーク、ロサンゼルス、サンフランシスコ) 勲三郎(十七世)、松緑(二世)、歌右衛門(八世)、時蔵、又五郎 / 『勳進帳』 『壱坂』 『籠釣瓶』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『身替座禅』 『高塚』
1973年 4~5月	1961年 8月	1961年 8月
北米公演(ワシントン、ニューヨーク) 又五郎、八重之助、研修修一 / 『手習子』 『車引』 『鯨のだんまり』 『角力場』 『鞍馬山だんまり』 『立廻り』	ソ連公演(モスクワ、レニングラード) 猿之助、歌右衛門、段四郎、延二郎 / 『鳴神』 『連獅子』 『籠釣瓶』 『道成寺』 『後寛』	ソ連公演(モスクワ、レニングラード) 猿之助、歌右衛門、段四郎、延二郎 / 『鳴神』 『連獅子』 『籠釣瓶』 『道成寺』 『後寛』
1972年 6月	1960年 10月	1960年 6~7月
歌右衛門、彌治郎(二世)、延若、芝翫、竹之丞、福助 / 『忠臣蔵』 『隅田川』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』	アメリカ公演(ニューヨーク、シカゴ、ロサンゼルス、サンフランシスコ) 松緑、梅幸、九朗右衛門、鏡助、菊之助、辰之助 / 『忠臣蔵』 『鏡獅子』 『熊谷陣屋』 『紅葉狩』
1969年 9~10月	1967年 3月	1967年 3月
アメリカ公演(ニューヨーク、シカゴ、ロサンゼルス、サンフランシスコ) 松緑、梅幸、九朗右衛門、鏡助、菊之助、辰之助 / 『忠臣蔵』 『鏡獅子』 『熊谷陣屋』 『紅葉狩』	ハワイ公演(ホノルル) 勲三郎、梅幸、羽左衛門、菊之助(四世) / 『鳴神』 『身替座禅』 『白浪五人男』 『後寛』 『勳進帳』 『紅葉狩』	カナタ公演(モントリオール) 歌右衛門、松緑、延若、芝翫、鏡助、辰之助(初世)、福助(八世) / 『隅田川』 『勳進帳』 『傾城反魂香』 『道成寺』 『藤娘』
1967年 9~10月	1965年 10月	1965年 10月
アメリカ公演(ニューヨーク、シカゴ、ロサンゼルス、サンフランシスコ) 松緑、梅幸、九朗右衛門、鏡助、菊之助、辰之助 / 『忠臣蔵』 『鏡獅子』 『熊谷陣屋』 『紅葉狩』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』
1966年 6月	1965年 10月	1965年 10月
歌右衛門、彌治郎(二世)、延若、芝翫、竹之丞、福助 / 『忠臣蔵』 『隅田川』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』
1962年 6月	1965年 10月	1965年 10月
歌右衛門、彌治郎(二世)、延若、芝翫、竹之丞、福助 / 『忠臣蔵』 『隅田川』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』
1962年 6月	1965年 10月	1965年 10月
歌右衛門、彌治郎(二世)、延若、芝翫、竹之丞、福助 / 『忠臣蔵』 『隅田川』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』	ヨローバ公演(ベルリン、パリ、リスボン) 勲三郎(十七世)、梅幸、羽左衛門、門之助 / 『車引』 『後寛』 『道成寺』 『忠臣蔵』 『鏡獅子』

側が提出したいそれとの差異と推移の
発見でもある。

最も評判よく、繰り返されている演
目の代表が『俊寛』である。逆に当初
紹介されたが、ある時期から海外公演
の演目から外れたのが、『娘道成寺』や
『車引』のような、女方の舞踊や荒事と
いう、歌舞伎の様式性の魅力を前景化
したものである、

舞踊でも『隅田川』や『身替座禪』の
ような、親子、夫婦という関係の明確
なもの人気がある。ただし、解説や
劇評が賞賛のあまり、過剰な解釈にな
る場合があるのが、これも繰り返しまし
上演される『勸進帳』の場合で、一般の観

初めてのアメリカ公演。ニューヨークを闊歩する十七代目中村勘三郎、二代目尾上松緑、六代目中村歌右衛門(1960年)

客と劇評との感覚が異なるのは、どこ
でも同じであろうが、日本の観客がこ
のような解釈で弁慶や富樫の芝居を楽
しんでいるとは思えないところがある。
また、国によって反応が違うのも当
然であり、『忠臣蔵』の判官切腹の場面
などが、欧州公演と韓国公演とで、反
応が異なったのは、海外文化受容の複
雑さを実感させられる。

91年には、明治期の海外文化受容の
特徴を現した翻案劇が英国で上演され
た。仮名垣魯文のシエイクスピアの『ハ
ムレット』の翻案『葉武列士倭錦絵』
がそれである。

94年の『俊寛』の能、文楽、歌舞伎に
よる、上演の試みなどは、日本では不
可能な形態であり、それぞれの特徴を
理解するうえで、興味深い公演だった
といえる。なお、この公演では、大道具
を現地で作成する試みが行なわれたの
も興味深い。演劇の上演は、その劇場
の条件に左右されるし、大道具、照明、
音響等の劇場技術や、現地のスタッフと
の関係なども、重要な課題なのである。

なお、1980年代になると、ワー
クシヨップやレクチャー・デモンストレ
ーションなどが活発に行なわれるよう
になった。若い世代の俳優は、セール

S.60





西洋演劇の演技体系を取り入れてつくられた「新歌舞伎」と呼ばれる作品群の一つである。最近も上演された『鳥辺山心中』で主人公の菊地半九郎が、後ろ向きになって右腕を無難作に直線的に延ばして月を指す演技などは、従来の曲線的に形をつくってゆつたりと指さす古典的な歌舞伎の演技と異質の、西洋的な運動の感覚として大正時代に評価されたものである。

また、舞踊の『高杯』は、昭和年間に流行したタップダンスを取り入れて、宝塚歌劇の作者がつくった演目である。しかしながら、それらが西洋の要素を取り入れてつくられた演目であることが、理解されていない評価も見受けられる。つまり、日本の歌舞伎俳優が演じているのだから、どんな演目でも、日本的、古典的、伝統的な美意識による表現とする評価もないわけではない。

まだ海外で紹介されていない重要な作品がたくさんある

21世紀になってから、それまでの海外公演と異なる特質が現れてきた。

ストークにも長けているので、海外の観客に、理解を深める役割を果たしたのは間違いない。また、このころからの観客の反応を見ても、同時通訳だけでなく、さまざまな知識を伝えるイヤフォンガイド等の普及の効果も大きい。ただし、好意的な評価が、必ずしも正確な評価であるとは限らない。先に述べた『修禅寺物語』や、同じ岡本綺堂の『鳥辺山心中』もまた、元来は、

H.1

年	公演名	公演地
1988年	エジプト公演(カイロ)	
1989年	暹羅公演(バンコク)	
1989年	アメリカ公演(ニューヨーク、ワシントン)	
1989年	猿之助 段四郎 / 『義経千本桜(川連館ほか、『黒塚』)	
1990年	ヨーロッパ公演(ベルギー、東ドイツ、オーストリア)	
1990年	團十郎、玉三郎、左團次、時蔵、八十助 / 『棒しばり』 『鶯娘』 熊谷陣屋	
1990年	アメリカ公演(ロサンゼルス、シアトルほか12都市)	
1990年	吉右衛門、宗十郎、歌昇、児太郎 / 『身替座禪(鳴神)』 『於柴四役(勸進帳)』	
1991年	ヨーロッパ公演(パリ、フランクフルト)	
1991年	イギリス、アイルランド公演(ロンドン、ダブリン、ニューキャッスル)	
1991年	梁五郎、田之助、松助 / 『葉武列士俊錦絵』	
1993年	イギリス公演(ロンドン)	
1993年	玉三郎、勘九郎 / 『鳴神』 『鏡獅子』 『鶯娘』	
1994年	ヨーロッパ公演(リスボン、ベルリン、デュッセルドルフ)	
1994年	猿之助、段四郎、信二郎、右近 / 『黒塚』 『双面道成寺』 / 『連獅子』	
1994年	アメリカ公演(ロサンゼルス)	
1994年	梅幸、三津五郎(九世)、萬次郎、辰之助 / 『根元草摺引』 『藤娘』 越後獅子 / 『舌出三番叟』 『賤機帯』	
1996年	能・文楽・歌舞伎合同 俊寛 ヨーロッパ公演(ウィーン、プラハ、ロンドンほか)	
1996年	又五郎、梅若春行(能)、吉田文雀(文楽) / 『俊寛』	
1996年	イタリア公演(チボリ、ジェノバ、ローマ、ミラノ)	
1996年	團十郎、吉右衛門、團蔵、時蔵 / 『釣女』 『俊寛』	
1996年	東南アジア公演(クアラルンプール、バンコク)	
1996年	猿之助、門之助、右近 / 『義経千本桜(鳥居前・四の切)』	
1996年	アメリカ公演(ダラス、ヒューストン、バークレイ、ロサンゼルス)	
1996年	吉右衛門、宗十郎、左團次、松江 / 『釣女』 『俊寛』	
1997年	香港公演	
1997年	吉右衛門、萬次郎 / 『鳴神』 『藤娘』	
1997年	台湾公演(台北、高雄)	
1997年	羽左衛門、我雷、萬次郎 / 『忠臣蔵七段目』 『藤娘』	
1997年	フランス公演(ポルドー、パリ)	
1997年	省右衛門、團十郎、友右衛門、芝香 / 『二人枕久』 『傾城反魂香』	
1998年	スウェーデン公演(ストックホルム)	
1998年	勘九郎、十蔵、團蔵、勘太郎、七之助 / 『龍虎』 『乱』 『連獅子』	
2000年	フランス公演(リヨン)	
2000年	勘九郎、團蔵、七之助 / 『棒しばり』 『連獅子』	
2001年	韓国公演(ソウル)	
2001年	芝香、信二郎 / 『春香伝(日中韓共演)』	
2001年	ヨーロッパ公演(イタリア、ブルガリア、ルーマニア、ドイツ)	
2001年	萬次郎 / 『藤娘』	

それは、題材としては古典歌舞伎であるものの、1960年代の小劇場・アンダーグラウンド演劇で活躍した串田和美の脚本、演出による『夏祭浪花鑑』や『法界坊』のような新しい試みがその一つである。それに加えて、今回上演される『十二夜』のような、シェイクスピア作品を翻案の形にして、すでに世界的に著名な演劇人である蜷川幸雄の演出による上演という試みが行なわれる。これらは、歌舞伎を「伝統的古典演劇」という紋切り型のイメージから解放する、大きな意味があった。また、海外では、様式的な美を強調する演目よりも、普遍的な題材やテーマを含んだ演目のほうが、共感を呼びやすいと言われている。それは前提ではあるが、逆に、その考えが演目の幅を狭めていたとも言える。以前は上演されなかった『夏祭浪花鑑』や『法界坊』にしても、あるいは『十二夜』にしても、必ずしも普遍的なテーマを扱っているとは言えない。どんな天才の戯曲も無意識に時代の制約を受けて、その枠組のなかでつくられるので、いつの時代も共感できる普遍性という概念があるとは限らない。ギリシア悲劇やシェイクスピアの残酷性にしても、

一般的には共感できる題材でもテーマでもない。『勸進帳』『忠臣蔵』も名作だが、韓国での一部の反応を見れば必ずしもどの国でも受け入れられるテーマとは言えないのが理解できる。『壺坂霊験記』や『吃又』のような演目は、夫婦愛というばかりではなく、外国にも多くある奇跡や信仰の側面から理解されてもいい。

さらに言えば、海外公演がこれほど多くなっても、最も人気のある作者であり、歌舞伎のレパートリーの何割かを占める河竹黙阿弥の作品が、舞踊以外は『白浪五人男』の一部を除くと、紹介されていないのは不思議である。黙阿弥作品は、場面数が多く、登場人物も多いので制作の立場からすると、取り上げにくいのは理解できる。

また、黙阿弥作品が取り上げられないのと同様に、四世鶴屋南北作の『桜姫東文章』を例外として、依然として歌舞伎の紹介が、きれいで明るいイメージのものに偏っている感じがする。どこの国の演劇にも必ず含まれている暗い闇の側面が紹介されないのは、かえって不自然である。これからの海外公演では、歌舞伎はさらに、多面的に紹介されていかなければならないだろう。☺

H.20



* 『歌舞伎海外公演の記録』(松竹)、雑誌『演劇界』バックナンバー、ホームページ「歌舞伎美人」などを参考に編集部が作成した