

変容するジャポニズム

——舞台作品の変遷——

多和田真太良

[キーワード：①演劇 ②ジャポニズム ③蝶々夫人 ④日本 ⑤模倣]

1. はじめに

——「ジャポニズムの舞台作品」の定義——

ジャポニズムの発端は、浮世絵の「発見」に始まる日本趣味である。ジャポニズムとは一般的に美術品や工芸品などの日本趣味を表すほか、浮世絵などの影響を受けた絵画のことを指す。本論文では、舞台作品の世界展開を示すために、あえてフランスを中心とした絵画の「ジャポニスム」ではなく「ジャポニズム」という用語を用いて論を進めていく。

絵画や工芸品から始まった日本への関心は、1862年のロンドン万博、1867年のパリ万博を経て、次第に作品を作り出す日本人の姿そのものへと広がっていった。

1870年代からは、オペラやバレエを中心に日本や日本人を題材にした舞台作品が数多く製作された。ジャポニズムの舞台作品の傾向は、日清戦争の時期を境に、『ミカド』『芸者』といったハッピーエンドのオペレッタから、『イーリス』『蝶々夫人』といった悲劇的な物語へと転換する。そして日露戦争を過ぎると、グランドオペラは姿を消し、能をモチーフとした文学的な作品や、日本の詩にインスピレーションを経た音楽やバレエが多く製作される。この頃、舞台における「日本人」への関心は、単なるエキゾチズムから、特定の俳優の身体性に対する関心へと姿を変

え、20世紀の演劇理論家や実践家たちに影響を与えた。川上音二郎や貞奴、花子、さらに伊藤道郎などの芸術は「演劇の中のジャポニズム」として、アヴァンギャルド演劇の要素として多くの演劇理論家たちを魅了していく。

「ジャポニズムの舞台作品」と呼べるものは、大きく二種類に分けられる。一つは、喜歌劇『ミカド』や『蝶々夫人』など、日本を題材にして、既存の演劇形式の中で作られたものである。1880年代を中心に隆盛を極め、興行の商業的な成功が目立つ作品群である。

もう一つは、イエイツの『鷹の井戸』のような、日本の演劇形式に倣って作られたものである。歌舞伎や能、あるいは文楽といった日本の伝統演劇のスタイルを用いるが、必ずしも日本が舞台ではない。

『ミカド』も『鷹の井戸』も「日本らしさ」を起点に作られている点では共通している。その中でも作り手の日本との接触や理解が、あくまで間接的なものであることも、両者に共通する特徴である。

『ミカド』の戯作者ギルバート、『蝶々夫人』の作者ロング、戯作者ベラスコ、作曲者プッチーニのうち、誰一人として実際に日本を訪れたことはない。イエイツも『鷹の井戸』を作る上で、能楽の原作を読んではおらず、誤訳や独自の解釈が含まれた英語翻訳を通じて能に触れている¹⁾。

従って日本趣味への強い興味と感心から生まれた作品という点において、日本を題材にした従来の演劇、日本の演劇形式を利用した新たな舞台表現のいずれも「ジャポニズムの舞台作品」と位置づけることが出来る。

最初のジャポニズム作品といわれるサン＝サーンス『黄色の姫君』(La Princesse jaune, 1872)では、浮世絵に描かれた謎の神秘的な国「日本」が羨望の対象として登場する。やがて開国後の交流が活発化するにつれて、日本人の描き方も喜歌劇『ミカド』(The Mikdo, 1885)、歌劇『芸者』(The Geisha, 1896)などを経て、プッチーニの歌劇『蝶々夫人』(Madama

Butterfly, 1904) の蝶々さんへと結実する。従順な日本人女性（蝶々さん、スズキ）や、狡猾な日本男性（ゴロー、ヤマドリなど）の姿は、急速に近代化する日本への欧米諸国の不安や警戒感が、オリエンタリズムの枠組みの中で表現されたものと言える。

『黄色の姫君』から『蝶々夫人』までに、作品に反映される「日本らしさ」も変化している。西欧社会に現実的な影響力を及ぼし始めた近代国家日本を、あくまで従属する他者としてけん制する欧米人の姿勢が垣間見える。

ところが20世紀に入ると、その作られた「日本らしさ」を強調し、さらに超越するカリスマ的な日本人が登場する。「ハラキリ」や「芸者」の演技で、その後の芸術家たちに大きな影響を与えた川上音二郎や貞奴らの演技は、個別の芸術家の身体性と様式美としてメイエルホロドやゴードン・クレイグら、20世紀を代表する演劇理論家だけでなく、従来の舞台作りにも影響を及ぼした。これが20世紀のジャポニズム作品である。

第1章 登場人物の「名前」に見る日本語理解

「日本らしさ」を生む装置として、日本語を直接用いた歌詞や人物名が挙げられる。一見陳腐に見えるセリフや固有名詞にも、作り手側の日本に対するイメージや理解度が垣間見えるため、極めて重要な要素である。

1890年代までのジャポニズム作品には、日本語の使用が頻繁にみられる。舞台作品の強みは、衣裳や舞台装置などの視覚的な「日本らしさ」に加え、音楽やセリフなどの聴覚的な仕掛けで「日本らしさ」を演出することが出来る点である。しかし、西洋音楽に慣れ親しんだ観客にとって、三味線の音や、日本人の歌唱法は極めて耳障りで理解しがたく、不快な騒音だった²⁾。サリヴァンやプッチーニなどによって、西洋音楽

の法則に基づいて「矯正された」日本の音楽が挿入されるには時間を要したのである。

音楽に代わって聴覚的な異国情緒を現すものとして、日本名の人物が登場させたり、セリフや歌詞に用いたりする作品作りが盛んにおこなわれた。

1876年3月15日、パリのシャンパルティエ社の庭で日本趣味の芝居が演じられた。エルヴィリの『麗しのサイナラ』(La belle Saïnara)という題で、のちオデオン座で上演された³⁾。登場人物は娘サイナラ(Saïnara)、商人のカミと踊り子のムスメ、タイフーンの4人である。

「エド」の喧噪を逃れて田舎に住む商人カミは、サイナラ嬢を愛しているが、内気ゆえにいつも馬鹿にされている。彼の家には踊り子のムスメがやってきてカミを誘惑するが、ムスメは拒絶される。しかしムスメを鼻根にしているタイフーンが怒り、カミは切腹(ハラキリ)を覚悟する。そこにサイナラがやってきて、これは芝居であった、カミこそ忠実で勇敢で寛容な、模範的な夫であると告げる。

1877年12月29日付の絵入り新聞「イリュストラシオン」が、公演の成功を報じている。初演の様子を描いたアドリアン・モロー画『日本趣味の劇の上演』は絵画展で人気を博したという⁴⁾。

『麗しのサイナラ』の例からも確認できるように、名前に用いられる日本語が脈絡のない単語である作品は意外に少ない。日本語名のアルファベット表記も定まっておらず、耳で聞いた音を素直に表記していた。異国情緒さえ感じられればどんな単語でも良さそうなものであるが、単語の意味を考慮して命名した形跡が少なからず推察できるものが多く、当時の独特な日本語へのこだわりが垣間見える。

人物の名称

ゴーチェの五幕物の芝居『微笑みを売る女』(La Marchande sounes, 1888)の殿様ヤマトやマエダ、ガスティヌルのバレエ『夢』(La Rêve,

1890) のタカヤマ領主サクマ、ジョーンズ『芸者』のイマリ公など、領主や権力者は地名や実在する苗字を用いていることが多い。その他にも『微笑みを売る女』のシマバラ、マスカーニ『イーリス』(Iris, 1898) のオーサカ、キョウトといった恋敵など物語の中心人物である男性にも用いられている。また『芸者』のおミモザさんの恋人である近衛隊長カタナのように、職業から連想する道具が名前になっているものもある。

また群衆を表す言葉として、当時すでにフランス語、英語で「若い娘」を表す単語として定着していたmoussméに対して、若い男性たちをmusukoと一般名詞を創作して用いたり(『夢』)、メトゥラのバレエ『イエツダ』(Yedda, 1879)の台本には、役人たちを「ヤクニヌ」(yakounine (s))と誤記した名称もみられる⁵⁾。聞き慣れない音である日本語の響きを珍重したことは間違いないが、作り手は日本語の意味をある程度理解していたことが伺える。

20世紀に入るとプッチーニのオペラ『蝶々夫人』には、ロングの小説から引き継いだ蝶々さんやヤマドリ公爵、ゴローやスズキといった不自然さの少ない名称が用いられた。

一方でプッチーニは日本を示す場面で、「宮さん宮さん」や『ミカド』の序曲などの引用、「さくら」や「お江戸日本橋」「君が代」「越後獅子」「かっぽれ」「推量節」をオーケストレーションした曲を使用し、ワーグナーによって確立されたライトモチーフの効果を發揮している。聴覚的な「日本らしさ」は、言葉の響きの珍しさに頼る時代から、ライトモチーフとしての日本の音楽を使用する時代へと移っていく。タルボット、モックトン共作の音楽劇(Music Playと題されている)『娘』(The Moussmé, 1911)には、軍人の大久保大将、山木大尉、藤原大尉、伊藤中尉、真敬中尉や、ジャーナリストの田中、茶屋の主人橋本など極めて現実的な名前が登場し、さらにリアリズム的な呼称が使用されるようになる。

例外的な名称—『ミカド』の人物名—

例外的な作品として、最も成功したジャポニズム作品として有名な『ミカド』では、日本語の響きを持った名前を使用していない。これはしばしば知識不足や日本への無理解と捉えられているが、劇作家ギルバート（William Schwenck Gilbert, 1836-1911）は日本語の使用を意図的に避けていたことが分かっている。

ヤム・ヤム、ピッティ・シン、ピープ・ボーの三人姉妹、プーバーやピシュ・タシュ、さらにはナンキ・プーや町の名前であるティティブを含め、半濁音を持つ名前が大半を占めている。『ミカド』における固有名詞は、英語の幼児語派生（Nanki-pooなど）と考えられるものや、英語の音感でいやらしく聞こえる音（Pooh-Bahなど）といった英語の響きを考慮した技巧的な造語である。日本という舞台そのものがあくまで風刺の装置であることを観客に感じさせるために、ギルバートは日本語にこだわらず、命名行為の中に一定の法則を設けて、「どこでもない国」の異国的な響きを生み出したのである。

さらに初演の舞台監督であるブリッジマンの回想から、ギルバートが日本語の使用に細心の注意を払っていた様子が伺える。

One of the first observations made by Sullivan after reading the libretto in the rough, was that he was rather surprised to find that the author had not made use of any of the distinctive class titles of Old Japan, such as, for instance, "The Shoguns." Gilbert's reply was: "My dear fellow, I agree with you. Some of those names were very funny; in fact, so ear-tickling as to invite excruciating rhymes. But when I found that the aristocracy of Old Japan were called "Samurais" --I paused. Supposing I wanted to introduce the Samurais in verse, the obvious rhyme might have seriously offended those good gentlemen who worship their ancestors. Moreover, the rhyme would certainly have shocked a Savoy audience, unless your music had drowned the expression in the usual theatrical

way--Tympani fortissimo, I think you call it.” “Ah!” said Sullivan, “I see your point.⁶⁾”

（台本の粗読みを聞いた後のサリヴァンの第一印象は、昔の日本の階級、例えば「ショーゲン」といったものを使っていないことに驚いたというものだった。ギルバートはこう返した。「あなたのおっしゃる通り、確かにそうです。こうした名称は実に愉快ですが、耳をくすぐるようなひどい韻文を生み出します。昔の日本の貴族が「サムライ」と呼ばれていたと知った時、はたと気づきました。もし私が「サムライ」で韻文を書こうとすると、露骨な押韻は、先祖を敬う風習のあるあの良き紳士たちを傷つけることになるのではないか。もっと言えば、この韻文でサヴォイの観客がショックを受けるのは必定です。あなたの音楽がいつもの芝居の手で一ティンパニのフォルテッシモでかき消す、ということがなければね。」「ああ！」サリヴァンは答えた。「確かにその通り。）」（筆者訳）

ギルバートもサリヴァンも、侍や将軍という日本語を意味と共に理解していた。それでも採用しなかったのは押韻に関わる問題があったからだった。ギルバートは明言を避けているが推察するに「サムライ」の複数形はSamuraisとなり、発音上some rise (s)「勃起する」の隠語と聞こえる可能性があると言いたいのだろう。押韻で巧みに劇作する言葉の職人は、意図しない笑いを嫌ったのである。

女性の名前とタイトル

多くのジャポニズム作品が作られた中で、タイトルが日本人女性の名前であるものも少なくない。ジャポニズムのオペラとして最初の作品であるサン＝サーンスの『黄色の姫君』は、タイトルロールの日本の姫君は、主人公の妄想上の人物であるため登場しない。その上ミン (Ming) という中国的な響きを持った名前である。この時期には日本人の名称に

関する知識やイメージは確立されておらず、シノワズリとジャポニズムの混同が見られる。

一方ロティは小説のタイトルを『お菊さん』(Madame Chrysanthème, 1887)と題した。ロティの小説には他にも『お梅が三度目の春』(La Troisième jeunesse de Madame Prune, 1905)がある。いずれも日本人女性の名前の直訳で、この時期の作品に多く見られる。「菊」「梅」など花をつける植物の名前が日本人の女性の名前の付け方として定着している。ロティの小説を基にメサジェ(André Messager, 1853-1929)は、同名のオペレッタ(1893)を製作した。

マスカーニ(Pietro Mascagni, 1863-1945)のオペラ『イーリス』のタイトルロール、日本人の女性イーリスはギリシア語で虹を意味し、虹の女神の名前である。女神イーリスの聖花はアヤメなので、彼女の名前も『お菊さん』や『芸者』のおミモザさんと同じく植物に由来する名前に分類できる。この種に属する主人公は多い。

ジョーンズ(Sidney Jones, 1861-1946)のオペラ『芸者』にも、芸者のO Mimosa San(おミモザさん)が主人公として登場する。Mimosaはマメ科の植物であるオジギソウのことで、日本人特有の何度もぺこぺこ頭を下げる動作を連想させる。

しかし『蝶々夫人』の名前は昆虫のチョウである上に、彼女だけ本名ではない。同様に戯曲やオペラでも蝶々さんの本名は一切語られることはない。ベラスコ(David Belasco, 1853-1931)の戯曲『蝶々夫人』では冒頭に「お蝶々さん」と呼ばれる場面がある⁷⁾。「おミモザさん」のように「お」が接頭辞として用いられ、日本人の女性の名前と呼称の関係性に同様の理解が見られる。

ロング(John Luther Long, 1861-1927)の小説『蝶々夫人』(Madame Butterfly, 1898)は、ベラスコの戯曲(1900)や、プッチーニ(Giacomo Puccini, 1858-1924)のオペラ『蝶々夫人』(Madama Butterfly, 1904)の原作として知られている。ロティの小説『お菊さん』に影響を受けている

ことは、敬称に英語のMadamではなくあえてフランス語のMadameを用いていることから明らかである⁸⁾。物語は主に日本に滞在したことのある姉からの聞き取りを基に書かれている。「お菊さん」から連想する日本を意図的に利用しながらも、なぜロングは主人公の名前は「菊」から「蝶」へと変えたのだろうか。ここで「蝶々さん」のモデルがグラバーの妻、ツル（Glover Tsuru, 1851-1899）とする俗説の真偽を検証するつもりはない⁹⁾。それよりも重要なのは、ロングが「菊」よりも「蝶」をタイトルロールにすることで、より「日本らしさ」を読者に強くイメージさせると考えた根拠を探ることである。

蝶と日本人のイメージ

ロングの小説の中で「蝶々さん」と記される最初の箇所は、

Madame Butterfly laughed , and asked him why he had gone to all that trouble
—in Japan.

であり、唐突に名前が登場するが、由来や説明は一切ない。その後ピンカートンは「ねえ、姐さん（Well, Ane-San.）」呼びかけ、さらに地の文で、

And when you know what Cho-Cho-Sana^マ's smile was like, you wonder how
Pinkerton resisted her.

と続く。Madame ButterflyとCho-Cho-Sanが同一人物で、ピンカートンにあてがわれた日本人の女性であることは読んでいれば分かる構成にはなっているが、なぜ「蝶」なのかは触れないまま小説は進んで行く。中地幸は、蝶が世紀末表象の中でオリエンタルなイメージになっていることを指摘している。「1893年創刊のイギリスの世紀末文芸雑誌*The Butterfly*はオリエン特趣味の作家たちが多く寄稿し、表紙には蝶、孔雀、

アイリス（あやめ）などが描かれていた」¹⁰。これらは日本の美術品や工芸品に多く用いられている柄だが、中地の言うように「ロングの日本に関する知識と想像力にイギリスの世紀末文化が介在していた」¹¹のならば、ロングだけでなく、戯曲化したベラスコヤ、オペラ化したブッチーニにも、さらに観客である西洋社会の人々にも、蝶がオリエントを、さらには日本を連想するだけの共通のイメージがあったと考えられるのではないだろうか。

もう一つの蝶 — 芸能としての蝶 —

蝶がオリエントや日本のイメージとして浸透していることが、人気を博した理由の一つと考えられる芸能がある。日本特有の手品「胡蝶の舞」である。海外渡航を許された日本の軽業師たちが世界のいたるところで披露したので、「手先の器用な日本人」の技術を印象付けたことだろう。

「胡蝶の舞」を世界中に広めたのは、「日本人」というキャラクターを演じる外国人マジシャンによる欧米での実演、そして日本人の芸人一座の公演である。

「胡蝶の舞」とは、「紙で作った蝶を扇であおぐと、蝶は生きているかのように空中に舞い戯れる」¹²手品である。河合勝の研究によると、「胡蝶の舞」は江戸時代に考案され、幕末の手品師、初代・柳川一蝶斎によって発展、完成された日本独自の芸である。一蝶斎の柳川派のほか、養老派、鈴川派、隅田川派、都川派がある。江戸期には「うかれの蝶」と呼ばれ、演目名は「蝶の一曲」といい、アメリカやイギリスでButterfly trickと呼ばれ広く西洋の人々の目に留まった。1858年、日英修好通商条約の締結のためエルギン卿（James Bruce, 1811-1863）率いる使節団が来日した。条約締結の前日に開かれた晩さん会での余興として「蝶の芸」が「日本の手品師」によって行われたことは、エルギン卿の秘書だったオリファント（Laurence Oliphant, 1829-1888）の『エルギン卿遣日使節録』や、海軍少将で作家のオズボーン（Sherard Osborn, 1822-1875）の旅行

記『日本領海の旅』(Cruise in Japanese Water)に細かい記述がある。後者は英国の高級雑誌*the Blackwood's Edinburgh Magazine*に連載されたが、アメリカのニューヨーク近隣向け大衆夕刊紙*the Brooklyn Daily Eagle*で引用連載され5月28日付の2面で全文が紹介された¹³⁾。その他1863年に来日したスイス人アンペールの訪日見聞録である『幕末日本絵図』には、「胡蝶の舞」が描かれた挿絵がある¹⁴⁾。

欧米で最初に「胡蝶の舞」を披露したのは、イギリス人マジシャン、「ドクター・リン」だった。1863年10月24日号の*ジャパン・デイリー・ヘラルド*紙に、3日後の27日にヨコハマ・ホテルで行われる彼の演技プログラムが掲載されている。

その翌年の1864年5月12日付の*ニューヨークタイムズ*紙には、16日にブロードウェイ・シアターで上演するマジックの記事が掲載されている。ここにJAPANESE BUTTERFLY THE TWO BUTTERFLIESと記載されており、最も早い「胡蝶の舞」の記述と考えられる¹⁵⁾。

ヨーロッパで最古の上演もリンによって行われ(1866年4月12日付スコットマン紙)、のちにリジー・アンダーソンによる1867年7月の上演も記録に残っている¹⁶⁾。

1867年のパリ万博を報道したものの中にも、「胡蝶の舞」を演じる日本人が数多く描かれている。1867年2月23日付の*イラストレイテッド・ロンドン・ニュース*には、アサキチの、10月26日と11月23日のモンド・イリュストレには、帝国日本芸人一座の隅田川浪五郎の「胡蝶の舞」が大きく紹介されている¹⁷⁾。「胡蝶の舞」は日本の手品の妙技として非常に人気の高い演目であり、新聞や見聞録などで繰り返し欧米の人々の目に触れることが多かった。

帝国日本芸人一座の一人である隅田川浪五郎は一蝶斎の弟子筋にあたる。1867年のパリ万博での浪五郎の演技は大きな話題となった。「胡蝶の舞」は、手品師の熟練の技があれば、比較的用意する品物も少なく、巡業する際には便利であったと思われ、ほとんどの海外巡業を行った一

座の演目で確認出来る。鉄割一座のアイノスケ（1866年12月10日サンフランシスコ、マッガイアーのオペラハウス）、帝国日本芸人一座の隅田川浪五郎（1867年1月9日、サンフランシスコ、アカデミー・オブ・ミュージック）、日本人一座のアサキチ（浅之助、1867年2月11日、ロンドン、セント・マーチン・ホール）、ロイヤル・タイクーン一座を率いるタンナケル・ブヒクロサン、あるいは一座の者（1867年11月メルボルン）またはレントンとスミスのグレート・ドラゴン一座の蝶之介（1867年12月26日、メルボルン・プリンセス劇場）と、日本人の登場とともに同時多発的に世界の各所で初演された¹⁸⁾。ロイヤル・タイクーン一座やレントンとスミスのグレート・ドラゴン一座は、東南アジアを巡業してからニュージーランド、およびオーストラリアに辿り着いている。

開国とともに突如世界中に現れた日本人＝芸人一座の印象を与えるとともに、公演の「掴み」として最適だった「胡蝶の舞」が、日本の代名詞として用いられるほど繰り返し演じられていたことが分かる。「蝶（Butterfly）」が、『蝶々夫人』に直接由来するものではないにしても、「ハラキリ」「フジヤマ」「ゲイシャ」のイメージに勝るとも劣らない日本のイメージだったのである。

第2章 ジャポニズム作品の変遷

1904年のプッチーニのオペラ『蝶々夫人』初演後も、世界各国で日本を題材にした舞台作品はコンスタントに作られている。しかし『蝶々夫人』以降のジャポニズム作品は、特に日本においてはほとんど知られていない。『蝶々夫人』以前のジャポニズム作品に対しても、突飛な内容と珍妙な時代考証などに対する言及にとどまり、その歴史的な変遷を体系立てて研究されていない。

しかし歴史に埋もれた作品を掘り出し、時代を追って日本を題材にした作品や、日本の演劇に影響を受けた作品を整理していくと、日本に対

するイメージの変遷を追うことが出来る。換言すれば、これは茫漠としたイメージでしかなかった対象が、徐々に直接的な接点を持ち始めることでその印象を変化させていく過程である。つまり表象のメカニズムを追う重要なモデルと言えよう。この点に注目しながら、歴史の流れに沿って作品の変遷を追うことにする。

ジャポニズム萌芽の時代（1870年代）

1870年代には、サン＝サーンス『黄色の姫君』やエルヴィリ『麗しのサイナラ』など開国直後の作品が挙げられる。サーカスなどで活躍する芸人以外は、いまだ日本人に接する機会はほとんどなく、浮世絵や工芸品、着物や甲冑に代表されるような「モノ」としての日本に対する熱狂が始まりつつあった。この時期に作られた作品には、和歌の挿入など日本語に対する知識は主に書物によるものが大きい。

オペラコミック（オペレッタ）のルコック『古事記』（Le Kosiki, 1876）、メトゥラのバレエ『イエツダ』など、ミカドを頂点とした中世封建的な社会としての日本が描かれており、オリエンタリズムにおいての西洋に対峙する「未開の他者」として位置付けられている。前近代的な人々の物語であるため、生じた困難な状況は時に超自然的な現象や神の登場によって解決される（ゼウス・エクス・マキナ）的な場面もある（『イエツダ』）。「神秘の国」日本は、どこか現実味のない、おとぎ話の中のイメージである。

ジャポニズム爛熟の時代（1880年代中頃～1890年代中頃）

オルコックの『大君の都』（*The capital of the tycoon*, 1863）が人気を博し広く読まれたので、tycoonという単語は日本を連想させるのに最適だった。しかし日本の支配者が大半の作品で「ミカド」となっているのは、『小さな大君』（*The Little Tycoon*, 1886）の作者スペンサー（Willard Spenser, 1852-1933）が、1882年から丸3年間、「将軍」を示すtycoon（大

君)という言葉が版權として所持していたためのようである¹⁹⁾。なおこの『小さな大君』についてはのちに詳しく触れることとする。

この時期は、海外公演などが活発化した一方で、海賊版やスコアの盗み写しなどが横行し、ショービジネスにおける商標登録が重要性を帯びて来た時代でもある。皮肉なことにtycoonの代替として用いたタイトルの『ミカド』が世界を席卷する勢いで大ヒットし、Mikadoという単語が日本の代名詞として広まることになったのである。

1887年、ロティの小説『お菊さん』が発表される。1893年にはメサジェによってオペラ化された²⁰⁾。一方バレエではガステイヌル『夢』、オペラではジョーンズ『芸者』と、1890年代に入っても引き続きジャポニズム作品の爛熟の時代が続く。ただこれは見方を変えれば、「日本らしさ」を用いていれば一様に注目を浴びた時代とも言える。『ミカド』の初演の劇評を出している*The Times*もそのことを指摘している。

The robe of the British peers in *Iolanthe* have been exchanged for the flowing draperies of Daimios, the academic gowns of *Princess Ida*'s fellow-collegiates have been laid aside for tight skirts, long sleeves, and the curious bustle which, by the way, is in reality a shawl which Japanese ladies unfold and sit upon when so inclined. Let it be acknowledged at once that these dresses are as gorgeous and exquisitely coloured as they are scrupulously correct, that they worn, moreover by the actors and actresses with an ease and propriety little short of marvelous²¹⁾.

(『アイオランシ』におけるイギリス貴族のローブは大名のドレープになり、『アイダ姫』の学生たちのガウンが、タイトなスカートと、長い袖と、興味深い腰当に、つまり日本の女性が広げたり、しなを作るときに上に座ったりするショールのようなものにとって代わっている。衣裳は豪華で素晴らしい彩色であることは、衣裳が良心的で正しいのと同じように

すぐに分かることだ。さらに言えば、俳優や女優たちはこれを容易に作法に則ってきちんと着こなしている。) (筆者訳)

熱狂的に迎えられた『ミカド』だが、内容を冷静に見ている筆者はこの箇所後もギルバートの戯曲のマンネリ化を指摘している。ただ『ミカド』はギルバートの緩やかなイギリス社会批判やサリヴァンの巧みな音楽によって巧みに製作されたことは、空前のロングランヒットが証明することになる。

喜劇から悲劇への転換―日清戦争以後

1894年7月から1895年11月末の日清戦争で日本が大国清に勝利したことは、近代国家として歩み始めた日本に対する西洋諸国の見方を大きく変化させた。

1896年に初演された『芸者』には、これまでの主な作品とは大きく異なる特徴がある。

劇中の日本が「現在」として描かれ、フェアファクス中尉やモリーなど、自分たちの分身である「西洋人＝外国人」が登場するのだ。芸者の競売という人身売買が嬉々として行われるような封建的な社会である日本を同時代人として描くことで、依然自分たちより遅れた社会であると西洋の優位を位置づけるのである。『芸者』は『ミカド』の興行成績を越え、3年間にわたる連続公演記録760回を打ち立てた。オリエンタリズムの枠組みにおいて、日本をあくまで「遅れた他者」として、あくまで「おとぎの国」に押し込めておきたい西洋社会の願望が現れている。それは日露戦争前後に『蝶々夫人』が大成功を収めることによってさらに鮮明になる。

日本に対する見方が変わるにつれ、ジャポニズムの描き方も変化し、初めて明確な悲劇として描かれたジャポニズムのオペラが登場した。マスカーニのオペラ『イーリス』は、1898年11月22日に、ローマのコンス

タンツィ劇場で初演された。

若い富豪オーサカはキョートと謀って、美しい娘イーリスを誘拐する。盲目のイーリスの父チェーコは彼女が吉原（遊郭）に行ったと聞き激怒、娘を呪う。遊郭に連れてこられたイーリスだが、オーサカの熱烈な告白には応じない。そこに追ってきた父親が現れ、勘当する。絶望したイーリスは窓の外の井戸へと身を投げる。彼女は死の縁で自らの運命を嘆きながら、朝日に照らされた庭で息絶える²²⁾。

ロマン派オペラの典型的なプロットを書いたイツリカは、後にジャコーザとともにプッチーニのために『蝶々夫人』のテキストを書く。1907年、アメリカのメトロポリタン歌劇場でエマ・イームズ (Emma Eames) が主演する際には、川上貞奴から日本女性のしぐさの演技指導を受けたという。劇中の通称「蛸の Aria」は、北斎の浮世絵「蛸と海女」から着想したといわれており、隆盛を極めた典型的なジャポニズム作品の系譜の上に成り立っている作品でもある。

一方で、この時期、ロシアでもバレエを中心にジャポニズム作品が作られ始める。1896年コニユスが作曲した『ダイタ』(Daita) は、ガステイヌル『夢』のロシア版といえる作品で、登場人物や物語は同一である²³⁾。翌1897年にマリンスキー劇場で上演されたヴランゲリ作曲のバレエ『ミカドの娘』(The Mikado's Daughter) は、竜にさらわれたホテル姫を勇敢な武士ヨリトモが助ける冒険譚である。ホテル姫とともに浦島太郎が救出される場面があり、また第三幕には忠臣蔵を忠実に再現した行進が劇中劇として演じられるなど、日本から流入した数多くの民話や伝承、歴史に関する資料などに影響を受けた作品である²⁴⁾。1900年初演のバレエ・パントマイム『月から日本へ』(キスリンスキー作曲) も詳細は不明ながら、かぐや姫伝説をもとにしたものであるともいわれており²⁵⁾、日本の物語、民話に関する関心の高さが伺われる。これは同時にロシアでは日本との開戦にあたって、日本の国民性に関心を示し、歴史などの情報に関心を持って収集が行われていたことが推察される。

「蝶々夫人」の時代—日露戦争以後

1898年『センチュリーマガジン』に、ロングの短編小説『蝶々夫人』が掲載された。この小説を原作としてベラスコが戯曲を書いた舞台版『蝶々夫人』が上演され、爆発的な人気を博した。1900年3月20日にニューヨークのヘラルド・スクエア劇場で初演された後にロンドンでの公演を行っている。その時観劇したブッチーニが強い感銘を受け、オペラ化を決めたのは有名な逸話である。オペラ版はブッチーニ自身の交通事故などで執筆が遅れ、1904年2月17日ミラノのスカラ座で初演されたが、長すぎるなどの理由で失敗に終わっている。しかし同じ年の5月28日ロシアで開けた改訂版以降、1906年の第6版に至るまで改稿を重ね、グランドオペラの代名詞ともいえる作品に成長した。小説版が発表されてからオペラが成功するまでに、日本は大国ロシアとの戦争を勝利で飾り、名実ともに西洋列強の仲間入りを果たした。

蝶々さんはアメリカの軍人ピンカートンの自己中心的で一方的な愛によって騙され、約束を守って身を亡ぼす。日清戦争前の小説版、つまりロングの描いた蝶々さんや日本は、外交官の夫と長崎に滞在した姉から、当時の風景を聞いて書かれた。かつてロティが『お菊さん』で描き、メサジェがオペラにした世界観とほぼ同じである。『芸者』で同時代に引き上げられた日本は、『蝶々夫人』によって、決して西洋に追いつくことのない19世紀末期に再び固定されたのである。

実際に日本を訪れたことはないジャポニズム作品の作り手たちが自分の中のイメージだけで描いていた時代は、製作自体に参加する日本人が現れることで大きく変化して行く。

能の「発見」

20世紀に入ると、主にイギリスでは能を下敷きにした作品が数多く製作されるようになる。従来通りのジャポニズムのオペラも作られる一方

で、新しい演劇形式を模索する中で能への関心が生まれる。そのため日本を舞台にするのではなく、自国の民話や伝説を能の形式で上演する試みが生まれた。とはいえクローデルのように実際に能や歌舞伎を体験した作家もいたが、大半はイエイツを含め視覚的な模倣だった。西洋文明に対して前近代的なもの、ネイティヴなものを求め、新たな芸術形式として「発見」する思考の中で生まれたという意味において、この潮流もジャポニズムの範疇に収まるといえよう。

1916年8月15日、グランストンベリーで、レイボールド作曲ストーブス台本的一幕のオペラ『隅田川』(The Sumida River)が上演された。能の『隅田川』から着想を得ているのは明らかで、その後も同じ題材で幾度となくオペラが製作されている。もっとも有名なのは、日本で能『隅田川』を鑑賞して深い感銘を受けたブリテン (Edward Benjamin Britten, 1913-1976) が書いた教会上演用寓話『カーリュー・リヴァー』(Curlew River — A Parable for Church Performance, 1964) である²⁶⁾。

ストーブスは『隅田川』の2年後、同じくグランストンベリーで『月の乙女』(The Moon Maiden, 1918)を書いている。作曲はブートンで、「羽衣伝説」を基に作られている。年老いた漁師が木の枝にかかった天女の衣を見つけ、返してほしいという天女に対して、美しい踊りを所望する。Choral dance for girlsと銘打たれている²⁷⁾。

『隅田川』と同じ1916年、イエイツは能のスタイルに則った舞踊劇『鷹の井戸』(At the Hawk's well)を著した。日本人ダンサー伊藤道郎(1893-1961)とともに能の研究にあたり、能の形式でアイルランドの伝説を劇化した。伊藤道郎はダルクローズでダンスを学び、その後イギリスやアメリカで多くの作品を踊った。その際に日本の旋律を用いることも多く、当時はまだ無名の音楽教師に過ぎなかったホルスト (Gustav Holst, 1874-1934) に日本の旋律による舞踊用の曲を委嘱している。のちに『日本組曲』(Japanese Suite, Op.33)として成立する曲であったが、その完成を見ずに伊藤が渡米したため、彼が踊ったのはピアノのみのスケッチの状

態だったと思われる²⁸⁾。

『日本組曲』の完成版は6楽章から成るバレエ音楽となり、全編を通して日本民謡の旋律により構成されている。この作品ののちにホルストの代名詞ともなる大作『惑星』(1915)の作業を中断して書かれた。旋律は伊藤の鼻歌からホルストが採譜したとされ、「ねんねんころりよおころりよ」の歌詞で知られる子守唄(「江戸子守唄」)などが使われている。完成版のホルスト自身による初演は1919年3月2日だった²⁹⁾。

伊藤は自身のダンスに日本のイメージを効果的に使用した。日本人である彼の作品をジャポニズム作品とは位置付けないが、伊藤のダンスが多く作曲家や演劇人を刺激したのは紛れもない事実である³⁰⁾。

一方で、アメリカでは日本を舞台としたロマン主義的なジャポニズムのオペラが引き続いて製作されていた。1909年5月21日にフィラデルフィアで初演されたレップス作曲『星さん』(Hoshi-San)はグランドオペラと銘打たれ、原作は『蝶々夫人』と同じロングだった。1925年には『蝶々夫人』を演じて作曲者プッチーニに絶賛された三浦環に捧げる形で、フランケッティが作曲し、自ら台本を書いたオペラ『浪子さん』(Namiko-San)がシカゴで初演された³¹⁾。アメリカにはジャポニズム小説と呼ばれる作品群が人気を博し、独自のジャポニズムを生み出していた³²⁾。日本人女性が主人公の小説と舞台作品が相互に影響しているとみてよい。

第2次大戦以前の最後のジャポニズム作品

1930年ヘルシンキのフィンランド・オペラで初演されたマデトヤ作曲のバレエ・パントマイム『オコン・フオコ』(Okon Fuoko, 1927)は、19世紀末のジャポニズム隆盛期を彷彿とさせる作品である。

人形師オコン・フオコ(Okon Fuoko)は自作の人形ウメガワ(Umegawa)を愛し、嫉妬する妻イアイ(Yiai)との三角関係が展開する。人形のウメガワは嵐をきっかけに命を持ち、オコンは虜になる。オコンは錯乱し

て剣で自害（ハラキリ）する。友人たちがオコン家を訪れると、妻のアイイがウメガワを引きちぎっているところだった³³⁾。

10曲目に人形の踊り「芸者と武士」(Puppet dance I: geishas and warrior) という曲があり、川上音二郎一座が1900年のパリ万博で披露した演目を想起させる。14曲目には「ハラキリ」(Hara-kiri) という曲もある³⁴⁾。ジャポニズム作品の原点とも言える「日本語の使用」や「見聞きした日本文化」の断片が、作品の構造を左右することなく従来のバレエの装飾として用いられ、結果的に「日本らしさ」を装っている。日本的なコッペリアと言われる所以である。この50年ほど前にイギリスで『ミカド』初演の劇評が想起される。半世紀を経て、ジャポニズム作品の初期の形態が遠くフィンランドに辿り着いた。

1930年代、日本は昭和の時代となり、5・15事件（1932年）、2・26事件（1936年）を経て、日中戦争に至り、長く暗い戦争の時代に突入していく。日本は日独伊防共協定を結び、英米と敵対関係となる。ジャポニズムの原点である、日本文化への憧れや興味といったものは生まれ難い時代になったのである。ジャポニズムはここで明確に断絶するものとして、ジャポニズムの舞台作品の歴史の変遷はここを区切りとする³⁵⁾。

むすび —ジャポニズム作品の研究価値—

開国と同時に「世界で一番新しい国」として西洋の前に突如現れた日本は、帝国主義的世界の枠組みの中で、西洋が支配すべき「他者」としての地位を運命づけられていた。日本はそれまで西洋のエキゾチシズムに対する欲望を満たしてきたインドや中国とは異なる存在だったのである。西洋の植民地としての支配が及んでいないために、未知の文明に対する緊張感を帯びた視線は、常に新聞の特派員の詳細な報道となって表れている。単純な興味としての対象だった日本は歓迎されたが、次第に急速に西洋と同化しようとする日本に対する警戒感や嫌悪へと変化し

ていく。その様はつぶさに、舞台の上の「日本」という表象となって映し出されてきた。

日本の芸人や軽業師、芸者や踊り子は、既に見世物であることを自覚し、エンターテインメントに徹することで自分たちの姿をいわば変形してきた。見られることを前提としている芸人だけが、「日本人」という一つのカテゴリーを代表する唯一の表象の対象となるのは極めて稀有な例である。

ここで気を付けなければならないのは、芸の技術についての優劣の判断は、観る側、つまりこの場合は西洋の観客の価値観にかかっているということである。我々は往々にして異文化の芸能を鑑賞するとき、それが優れているのか否かを判断する能力を自分の外には持ち合わせていない。自分とは異なった価値観や美意識を持った芸能を芸術的に判断するメカニズムは果たして普遍的なものであろうか。

今回挙げたジャポニズム作品の多くは、他者を規定するのに可視的な要素に加え、聴覚的な要素として聞き慣れない言語の違和感を利用している。観客にエキゾチズムを感じさせるためには、俳優が脈絡のない「日本的な架空の言語」を話すだけで十分なはずだ。日本語であろうとなかろうと、意味があっけいようとなかろうと、舞台上に登場する「異国の言語」は理解不能であることに相違ないからである。ただし「日本の雰囲気」だけを音声化した舞台化したものもある。『ミカド』に前後して1886年にアメリカで製作された『小さな大君』にその部分が確認できる。

ALVIN. (As TYCOON to KNICKERBOCKER.) Simmer him, ki-y! tight squeak;

Igoon, Tycoon, Kick-a-poo ple-a-lily, jum-yum, boo jum snark, tum-tum.

KNICKERBOCKER. (*Admiringly.*) Pure Japanese. I studied the language myself—
when I was a boy. (*To RUFUS.*) But what does he say?

RUFUS. (As GULL-GULL) Great Tycoon (bows to TYCOON) would much like to

hear Great Knickerbocker sing. (Bows to KNICKERBOCKER.)

LOAD DOLPHIN. Oh, ah!

VIOLET. Papa, you cannot refuse the Great Tycoon³⁶⁾.

(アルヴィン (大君としてニッカボッカに) シマヒム、キィ! (きつく
軋むような音で) イグウン タイクーン、キカプウ プレアリ
リイ、ジャムヤム、ブウジャムスナアク、タムタム。

ニッカボッカ (うっとりとして) きれいな日本語だ。 わしは子どもの
ころ自分で勉強したんだよ。(ルフスに) しかし、彼は何と言っ
ているんだ?

ルフス (グルグルに扮して) 偉大な大君様は (大君にお辞儀をして)
偉大なニッカボッカ殿のお歌を御所望でござる。(ニッカボッ
カにお辞儀をする)

ドルフィン卿 おお、ああ!

ヴァイオレット パパ、大君様のお言葉には逆らえないでしょ。

スペンサーの『小さな大君』は、恋人ヴァイオレットとの結婚を認めない彼女の父ニッカボッカ将軍が権力に弱いことを聞きつけ、日本の将軍(大君)に成りすまして結婚を認めさせようとする奇想天外な物語である。家来のグルグルに扮した友人ルフスを従えてやってきたアルヴィンは、日本の将軍らしく「日本語」で話し始める。この「日本語」は全く意味不明なものである。しかし誇張はあるにせよ、当時のアメリカ人たちにとっての日本語のイメージが風刺的に描かれている部分である。ここに日本語の「音声の模倣」という表象のスタイルを捉えることが出来る。

実際には、『小さな大君』のような意味不明な言語が創作されることは少なく、多くのジャポニズム作品は、舞台上の日本語の言語としての機能を重視した。多くの作り手は日本語の歌詞や台詞、登場人物の名前

に至るまで、整合性を求めている。これは、「音声の模倣」において、すなわち俳優の感情と演技の関係性において、「言葉の意味」がどれほど重視されたかを考える上で極めて注目すべき事象である。

それ以上に、劇作家をはじめとするジャポニズム作品の作り手たちが、その場の雰囲気だけでなく、テキストとしての文学的価値を念頭に置いて製作していたことが伺いしれる。ジャポニズム作品の傾向は、衣裳や音声の模倣など視覚、聴覚に訴えかける表面的な特徴から、やがて日本の芸能の形式の模倣へと展開していくのである。「日本らしさ」を演出することがジャポニズムの舞台作品の創造の源である。言い換えれば、ジャポニズム作品群としての共通の命題である。時代を追って変化する共通の事象を表象する作品が作られていることは、表現芸術において「他者を表象する」という普遍的なメカニズムを多角的に検証する格好の研究材料といえよう。

注

- 1) 石橋裕「イエイツと能・序説：“At the Hawk’s well”（鷹の井戸で）と“The Only Jealousy of Emer”（唯一つのエマの嫉妬）に関する考察を中心として」藝文研究.Vol.7、慶應義塾大学藝文学会、1957年、84頁。
- 2) 三原文『日本人登場』松柏社、2008年、241頁。
- 3) 国立国会図書館企画展示「日本と西洋—イメージの交差」簡易図録
http://www.ndl.go.jp/jp/event/exhibitions/1196027_1376.html最終閲覧 2016.5.3.
- 4) 朝比奈美知子編訳『フランスから見た幕末維新—「イリュストラシオン」日本関係記事集から』東信堂、2004年、154頁。
- 5) 平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』慶應義塾大学出版会、2000年、306頁。注（406頁）に表記された日本語の綴りが転記されている。
- 6) François Cellier & Cunningham Bridgeman, *Gilbert and Sullivan and Their Operas*, Little Brown, and Company, 1914. Gilbert & Sullivan Achieve,
<http://math.boisestate.edu/gas/>最終閲覧：2016.5.4.
- 7) David Belasco, “Madame Butterfly”, *Six Plays*, Little Brown, and Company, United States of America, 1928, pp.10-32. Suzuki (Looking) . It is a robins, O Cho-Cho-San! (p.15.) あるいは、直後に蝶々さんが口ずさむ歌詞Her name

it is O Cho-Cho-San, Cho-Cho-San! (p.16.) に現れている。

- 8) 小川さくえ、『オリエンタリズムとジェンダー—蝶々夫人の系譜』法政大学出版社、2007年、57頁。
- 9) トーマス・グラバーの妻、ツルの着物には「蝶」の紋が入っていたと言われている。子孫がツル=蝶々さん説を検証した記事がオンライン記事に掲載された。宮嶋康彦「明治維新と新国家を支えた長崎の男」日経ビジネスオンライン、2009年、10月30日号。<http://business.nikkeibp.co.jp/article/topics/20091028/208267/>および「女一人、執念で突き止めた真実」2009年11月13日号。<http://business.nikkeibp.co.jp/article/topics/20091112/209561/>いずれも最終閲覧2016.5.4.
- 10) 中地幸「着物姿の女吸血鬼と世紀末の蝶々たち—John Luther Longのジャポニズム小説における日本人女性像—」『都留文科大学研究紀要 62』、65-84頁、2005年、75頁。
- 11) 中地幸、前掲書、同頁。
- 12) 河合勝「日本古典奇術「胡蝶の舞」について」『愛知江南短期大学紀要 37』、137-173頁、2008年、137頁。
- 13) 松山光伸、『実証・日本の手品師』東京堂出版、2010年、20頁。
- 14) 河合勝、前掲書、159頁。
- 15) 松山光伸、前掲書、16-17頁。
- 16) 松山光伸、前掲書、18-19頁。
- 17) 河合勝、前掲書、160-161頁。
- 18) 河合勝、前掲書、168頁を参照。なおオーストラリアでの初演については、松山光伸『実証・日本の手品師』（東京堂出版、2010年）36頁の記載で齟齬がある。
- 19) Margaret Ross Griffel, *Opera in English*, volume 1 the scarecrow press, UK, 2013, p279.
- 20) なお、ブッチャーニはメサジェのこの作品について全く知らずに作曲していたようである。岩田隆『ロマン派音楽の多彩な世界—オリエンタリズムからバレエ音楽の職人芸まで』朱鳥社、2005年、188頁。
- 21) *The Times*, Monday, March 16, 1885. "Gilbert & Sullivan Achieve" <http://math.boisestate.edu/gas/mikado/reviews/savoy1885-6/times85a.html> 最終閲覧：2016.5.4.
- 22) 岩田隆、前掲書、171頁。
- 23) 岩田隆、前掲書、213頁。
- 24) 斎藤慶子「十九世紀末のロシアにおけるジャポニスム—バレエ「ミカドの娘」を例に一」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、第2分冊 59、2013年、193-205頁。

- 25) 斎藤慶子、前掲書、一九四頁。
- 26) Margaret Ross Griffel, *Opera in English*, volume 1 the scarecrow press, UK, 2013, p.109.
- 27) Ibid., 328.
- 28) 武石みどり「伊藤道郎の日本的舞踊」東京音楽大学『研究紀要』24、2000年、35-60頁、41頁。
- 29) 武石みどり、前掲書、37-39頁。
- 30) ヘレン・コールドウェル『伊藤道郎一人と芸術―』中川鋭之助訳、早川書房、1985年には多くの伊藤の舞台写真などの資料が含まれている。
- 31) Margaret Ross Griffel, *op.cit.*, p338.
- 32) 羽田美也子『ジャポニズム小説の世界―アメリカ編』彩流社、2005年には女流文学から発展した一連の「ジャポニズム小説」が大衆に浸透して行くまでの過程が詳細に検討されている。
- 33) 岩田隆、前掲書、216頁。
- 34) Leevi Madetoja: Okon Fuoko opus 58., Alba Records ABCD-184, 2005.のリストを参照。 <http://www.alba.fi/kauppa/tuotteet/4237> 最終閲覧2016.5.4.
- 35) 『繻子の靴』(Le Soulier de satin, 1925-1929) に代表されるクロードル (Paul Claudel, 1868-1955) の作品には、本論文で扱う作品と呼べる要素はあるが、『繻子の靴』初演は第2次世界大戦中の1943年であるため、今回の分類には含めなかった。戦中、戦後の作品については別の機会に扱ってみたい。
- 36) Willard Spenser, *The Little Tycoon*, US, Create Space Independent Publishing Platform, March 1, 2015.

Transforming Japonisme - stage work transition -

TAWATA, Shintaryo

From the end of the 19th century to the beginning of the 20th century, stage works representing at Japan have been manufactured in the United States and Europe. But now many of these are not known. These work groups can be named “Japonisme work”, which can be divided into two types.

The first one, in the style of a conventional theater, and visual elements such as costume and stage equipment, has been directing the “Japanese-ness”, such as music and songs to those of Japan it is intended. This is typified “Mikado” by Gilbert and Sullivan and “Madame Butterfly” by Puccini. In order to adopt a superficial “Japanese-ness”, authors were incorporated the sound of Japanese and names real Japanese name to their work.

The other is the style of traditional Japanese theater that brought to the Western theater.

When it comes to Japanese artists are many visit the United States and Europe, another authors were attracted that mimics the style of traditional Japanese theater including “Noh”. Such as written by Yeats “At the Hawk’s well” is an example.

Before long, theater theorists who strongly interested in the style of these Japanese theater, Japanese theater was considered to be an important element in order to build the 20th century avant-garde theater.

To investigate the forgotten “Japonisme play” is very important in considering the mechanism of imitation in the theater.

(身体表象文化学専攻 博士後期課程3年)