

2016 年度博士論文

19 世紀西洋演劇における
ジャポニズム

—「日本」の表象の変遷—

学習院大学大学院
人文科学研究科身体表象文化学専攻
博士後期課程

多和田真太良

目次

【序論】 ジャポニズム演劇の定義

はじめに	1
第1節 ジャポニズム演劇概要史	2
萌芽の時代	3
爛熟の時代	4
喜劇から悲劇へ	5
「蝶々夫人」の時代	7
能の「発見」	8
(表) 主なジャポニズム演劇作品初演一覧	12
第2節 「日本的なもの」を求めて	
ジャポニズムと20世紀演劇	14
ジャポニズム作品の研究価値	20

【第1章】 ジャポニズム演劇前史 日本人表象の形成

第1節 日本人の世界進出	22
「ファースト・サムライ」	23
「人間動物園」への懸念	27
日本人の代名詞「軽業」	30
19世紀のサーカスと日本の軽業	33
サンフランシスコと日本人一座	38
日本人表象と劇場	41
第2節 ジャポニズム演劇の中の「日本らしさ」	
「日本らしい舞台」の謎	43
芸人一座の海外進出	44
役者の海外進出と国内事情	45
人物名に見る日本語理解	46
『ミカド』の人物名の特異性	49
女性の名前と特徴	52

蝶と日本人－『蝶々夫人』と「胡蝶の舞」	54
---------------------	----

第3節 ハラキリのエキゾチシズム

「ハラキリ」－『アズマ』と『袈裟と盛遠』	58
ジャポニズム演劇自殺考	61
切腹させずに首を斬る	63
「模倣」か「模倣の模倣」か	69
『蝶々夫人』から『神々の寵児』へ	70

第4節 見る「日本」、聞く「日本」

黒塗りの日本人	77
「日本人に変装する」二重性－『小さな大君』	78
「日本語」の表象	82
日本語習熟者の作品－『微笑みを売る女』	87

【第2章】 W.S.ギルバートと『ミカド』

第1節 サヴォイ・オペラの誕生

黄金コンビ結成	96
「ミカド」の誕生	100
「日本刀落下伝説」	101
日本人を造形する	103

第2節 タンナケル・ブヒクロサンと日本人村

日本人村概要	108
矢野龍溪と『龍動通信』	109
日本人村の「演劇」	110
ジョーンズの『ゲイシャ』とチョンキナ踊り	112
『ミカド』命名の謎	114
「変な」日本人	117
タンナケル・ブヒクロサン登場	119

第3節 『ミカド』のジャポニズム①「どこにもない国」

劇評から見える日本のイメージ	129
----------------	-----

プロットに隠された仕掛け	135
目を楽しませる仕掛け	138
耳を楽しませる仕掛け	141
(図版)『ミカド』の舞台美術と衣裳	146
第4節 ミカドのジャポニズム②テキストの創造	
スペルに隠された秘密	149
「ゲイシャ・ガール」	150
チチブとティティプ	151
架空の国の文化創造	153
第5節 「どこにもない国」との距離	
「どこにもない国」のリアリティ	175
スタニスラフスキーと日本人芸人一座	176
【第3章】ベラスコと『蝶々夫人』	
第1節 ミンストレル・ショーとイエローフェイス	
『ミカド』と『ミッキー・ドウ』	183
ミンストレル・ショーの歴史	185
プリスコ・チャイニーズ・メロドラマ	189
イエローフェイスと日本人表象	192
(図) ミンストレル・ショーの『ミッキー・ドウ』	196
第2節 アメリカのジャポニズム演劇	
ジャパニーズ・トミー	197
川上一座を苦しめた“Japan Acts”	200
ベラスコと日本	204
(図群)	207
第3節 改作と復刻ー変化するジャポニズム演劇	
海を渡った『麗しのサイナラ』	209
「サイナラ」3作品の相違点	211
「サイナラ」3作品における日本語	216
(図群)	221

第 4 節 ベラスコとジャポニズム

「ブロードウェイの聖職者」	223
舞い込んだ小説	226
『蝶々夫人』のセンチメンタリズム	227
プッチーニとベラスコ	230
ベラスコとベイツ、音二郎と貞奴	231
蝶々さんの英語	234
(図)	237
【結び】 ジャポニズム演劇の表象するもの	
『犬を連れた奥さん』－チャーホフと『ゲイシャ』	238
『ゲイシャ』に描かれる女性像	240
ジャポニズム小説と「新しい女」	242
ジャポニズム演劇と日本人	
－ “real thing”としてのジャポニズム	243
参考文献表	246

【序論】 ジャポニズム演劇の定義

はじめに

ジャポニズムは浮世絵の「発見」に始まる日本趣味であるが、象徴主義へと連なる絵画表現の多様化に大きく影響を及ぼしており、ジャポニズムか否かの境界は曖昧である。『ミカド』と『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は、あくまで間接的なものである。

『ミカド (*The Mikado*)』(1885)の戯作者 W.S.ギルバート (William Schwenck Gilbert, 1836-1911)、『蝶々夫人 (*Madame Butterfly*)』の作者ルーサー・ロング (John Luther Long, 1861-1927)、戯作者デイヴィッド・ベラスコ (David Belasco, 1853-1931)、オペラの作曲者プッチーニ (Giacomo Puccini, 1858-1924)も誰一人日本を訪れたことはない。イエイツ (William Butler Yeats, 1865-1939)も『鷹の井戸 (*At the Hawk's Well*)』を作る上で、能楽の日本語原文を読んでおらず、誤訳や独自の解釈が含まれた英訳を通じて能に触れている。¹

本論文は、日本趣味への傾倒という点においてこれらの演劇をともに「ジャポニズムの舞台作品」と位置づけ、散在する舞台作品を体系立てる試みである。

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移る。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。最初のジャポニズム作品といわれるサン＝サーンス (Charles Saint-Saëns, 1835-1921)『黄色の姫君 (*La Princesse jaune*)』(1872)では、浮世絵に描かれた謎の神秘の国、日本の姫君ミン (Ming) 王女が羨望の対象として登場する。日本との交流が活発化するにつれて、日本人の描き方も『ミカド』、『ゲイシャ (*The Geisha*)』

¹ 石橋裕「イエイツと能・序説：“At the Hawk's well”（鷹の井戸）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。

(1896)などを経て、やがてプッチーニの『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牽制する欧米人の姿勢が垣間見える。

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「ゲイシャ」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リドやゴードン・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。なお、本論文では、フランスを中心に絵画的な日本趣味に端を発したジャポニズムの流れを踏まえつつ、『ミカド』やアメリカのジャポニズム小説に大きく比重が移行していく演劇事情を中心に追うため、全般に仏語のジャポニスム(*Japonisme*)ではなく、英語のジャポニズム(*Japonism*)を用いる。なお、絵画の潮流として述べる際、あるいはフランスの作品を取り上げる際はジャポニスムを使用する場合がある。

第1節 ジャポニズム演劇概要史

ジャポニズムの舞台作品の歴史的変遷の岐路は2つある。1つ目は日清戦争の時期を境に、ジャポニズム作品は『ミカド』『ゲイシャ』といったハッピーエンドのオペレッタから、『イーリス(*Iris*)』(1898)や『蝶々夫人』²といった悲劇的な物語への転換である。そして2つ目は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

² ベラスコの戯曲は *Madame Butterfly*(1900)、プッチーニのオペラは *Madama Butterfly*(1904)。

れるようになる。この頃、舞台における「日本人」への関心は、単なるエキゾチシズムから、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、アヴァンギャルド演劇の要素として、いわば「演劇の中のジャポニズム」として注目されるようになっていったのである。

一方で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。そもそも『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。次第に変化しつつも作り続けられているジャポニズムの舞台作品を歴史の変遷に沿って分析してみる。

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(Ernest d'Hervilly, 1839-1911)『麗しのサイナラ(*La Belle Sainara*)』(1874)など、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る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）のシャルル・ルコック(Charles Lecocq, 1832-1914)『コシキ（古事記、*Le Kosiki*)』(1876)、メトゥラ(Oliver Métra, 1830-1889)のバレエ『イエッダ(*Yedda*)』(1879)など、帝（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場面（デウス・エクス・マキナ）もある（『イエッダ』）。

爛熟の時代（1880年代中頃～1890年代中頃）

ラザフォード・オルコック (Sir Rutherford Alcock, 1809-1890) の『大君の都 (*The capital of the tycoon*)』 (1863) が人気を博し広く読まれ、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*)』 (1882) 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) という言葉を商標として所持していたためである。³ 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『ミカド』が大ヒットし、世界を席卷する中で 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は周知のとおりである。

1887年、ロティ (Pierre Loti, 本名 Louis Marie-Julien Viaud, 1850-1923) の小説『お菊さん (*Madame Chrysanthème*)』 (1887) が発表される。1893年にはアンドレ・メサジェ (André Messager, 1853-1929) によってオペラ化された。⁴ 一方バレエではガスティヌル (Léon Gastinel, 1823-1906) 『夢 (*Le Rêve*)』 (1890)、オペラではジョーンズ (Sidney Jones, 1861-1946) 『ゲイシャ』と、1890年代に入ると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」さえ用いていけば一様に注目を浴びた時代とも言える。『ミカド』の初演時の劇評もこうした点を指摘している。

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

³ Margaret Ross Griffel, *Opera in English*, volume 1 the scarecrow press, UK, 2013, p.279.

⁴ なお、プッチ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。

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 marvelous. ⁵

(『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。) ⁶

熱狂的に迎えられた『ミカド』だが、内容を冷静に見ている記者は戯曲のマンネリ化を批判している。ただ視覚的効果が作品を救っていることを早々に指摘しているのである。『ミカド』の成功が外見的な要因だけではないことは詳しく後述するが、エキゾチックな視覚効果だけを売り物にした安易な「日本モノ」が氾濫するするのもこの時期である。

喜劇から悲劇へ—日清戦争以後

1894年4月から1895年11月末にかけて日清戦争が起こった。近代国家として歩み始めた日本が大国に勝利したことは、西洋の日本の見方を大きく変化させた。

1896年に初演された『ゲイシャ』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。『ゲイシャ』は

⁵ データベースサイト『Gilbert & Sullivan Achieve』より *The Times*, 16, Monday, March, 1885. 参照年月日: 2015年10月27日

<http://math.boisestate.edu/GaS/mikado/reviews/savoy1885-6/times85a.html>

⁶ 筆者訳。以降、特に註を設けない場合は筆者訳とする。

『ミカド』の興行成績を越え、3年間にわたる連続公演記録は760回という金字塔を打ち立てた。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、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。マスカニー(Pietro Mascagni,1863-1945)のオペラ『イーリス』は、1898年11月22日、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ャーコは彼女が吉原(遊郭)に行ったと聞き激怒し、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。⁷

ロマン派オペラの典型的なプロットを書いたルイージ・イッリカ(Luigi Illica, 1857-1919)は、後にジュゼッペ・ジャコーザ(Giuseppe Giacosa,1847-1906)とともにプッチーニのために『蝶々夫人』のテキストを書くことになる。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。⁸劇中の通称「蛸のアリア」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。

⁷ 岩田、前掲書、171頁。

⁸ *The New York Times*, December 02, 1907 に次のような見出しがある。MME. EAMES STUDIES REAL JAPANESE WAYS; Aims in Playing Iris to Represent True Characteristics of Nippon Women. SADDA YACCO TAUGHT HER Actress from Tokio Gave Her Lessons In Points Which Will Make Her Performance Lifelike. 記事の中には Mme. Eames is to transform herself into a real Japanese person next Friday night at the Metropolitan Opera House in the revival of Mascagni's "Iris." Yesterday she told a TIMES reporter how she had prepared for playing in it. とあり、貞奴に所作を教わったことがわかる。

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年ゲオルギー・コニユス(Georgi Eduardovich Conus, 1862-1933)が作曲した『ダイタ(Daita)』(1896)は、ガスティヌル『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。⁹翌1897年にマリインスキー劇場で上演されたワシリー・ヴランゲリ(Vasily Georgievich Wrangel) (1862-1901)作曲のバレエ『ミカドの娘(*The Mikado's Daughter*)』は、竜にさらわれたホタル姫を勇敢な武士ヨリトモが助ける冒険譚である。ホタル姫とともに浦島太郎が救出される場面があり、また第3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。¹⁰

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、¹¹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(John Luther Long, 1861-1927)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(David Belasco, 1853-1931)の戯曲『蝶々夫人』が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。その時観劇したプ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。オペラ版はプ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

⁹ 岩田、前掲書、213頁。

¹⁰ 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—」『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。

¹¹ 斎藤、同書、194頁。

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 日ブレス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。『ゲイシャ』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。

実はロングもベラスコ、プッチーニも、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は、日本を間接的にしか経験していないという共通点がある。あくまで日本の印象を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。ポール・クロードル(Paul Claudel, 1868-1955)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、ネイティブなものを求め、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である。

1916 年 8 月 15 日、グラントンベリーで、クラレンス・レイボールド(Clarence Raybould)作曲、マリー・ストープス(Marie Stopes)台本の 1 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『隅田川』を鑑賞して深い感銘を受けたベンジャミン・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*)』(1964)である。¹²

ストープスは『隅田川』の2年後、同じくグランストンベリーで *Choral dance for girls* と銘打たれた『月の乙女(*The Moon Maiden*)』(1918)を書いている。作曲はルトランド・ブートン(*Rutland Boughton*)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、返して欲しいという天女に対し、美しい踊りを所望する。¹³

『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』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グスターヴ・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た。これが『日本組曲(*Japanese Suite, Op.33*)』である。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。¹⁴完成版は6曲から成るバレエ音楽で、全編を通して日本民謡の旋律により構成されている。のちにホルストの代名詞ともなる大作『惑星(*The Planets, Op. 32*)』(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。¹⁵

¹² Margaret Ross Griffel, *Opera in English*, volume 1 the scarecrow press, UK, 2013, p.109.

¹³ *Ibid.*, p.328.

¹⁴ 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、41頁。

¹⁵ 武石、同書、37-39頁。

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の作曲家や演劇人を刺激したのは紛れもない事実である。¹⁶

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ワシリー・レップス(Wassili Leps)作曲の『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。1688年の日本。大名のジサブローと許されざる恋に落ちた星さんは幽閉されている。ジサブローは戦^{いくさ}に出るが、星さん恋しさに逃亡し失明して帰ってくる。一緒に逃げることを選んだ彼とともに、サムライたちに追われた星さんは砂漠で死を迎える。¹⁷1925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、アルド・フランケッティ(Aldo Franchetti)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。¹⁸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。¹⁹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。

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、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。

19世紀末のジャポニズム隆盛期を彷彿とさせるジャポニズム演劇を継承する最も後期の作品は、1930年ヘルシンキのフィンランド・オペラで初演されたレーヴィ・マデトヤ(Leevi Antti Madetoja, 1887-1947)作曲の

¹⁶ 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。

¹⁷ Griffel, *op. cit.*, pp.227-228.

¹⁸ *Ibid.*, p.338.

¹⁹ 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。

バレエ・パントマイム『オコン・フオコ(*Okon Fuoko*)』(1927)であろう。

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、妻のイアイがウメガワを引きちぎっているところだった。²⁰

10 曲目に人形の踊り 1「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*)」と題した曲もある。²¹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。50年ほど前の『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フィンランドに辿り着いた。

ジャポニズム演劇は、このように系譜として存在するにも関わらず、一つのジャンルとして語られることは少なかった。本論文は日本趣味に端を発しつつも、開国から半世紀で急激に変貌した「日本」のイメージと、その一方で「どこにもない国」としての魅力を持ち続けたイメージとの相関関係に焦点を当て、その変遷を辿るものである。そしてその中に影響を及ぼしている我々日本人自身の姿を見出し、表象文化としての舞台芸術のメカニズムに迫るのが、研究の狙いである。

²⁰ 岩田、前掲書、216頁。

²¹ 『Leevi Madetoja: *Okon Fuoko opus 58*, Alba Records ABCD-184, 2005.』曲目リストを参照。参照年月日：2015年10月27日
<http://www.alba.fi/kauppa/tuotteet/4237>

本論文で扱う主なジャポニズム作品を年代順にまとめた。一部に舞台作品の原作となる文学作品を併記している。

【表1】主なジャポニズム演劇作品初演一覧 ①1872-1893

No.	初演	ジャンル	タイトル	邦題	幕	国	都市	日付	作曲者	著者・台本ほか
1	1872	Opéra comique	La Princesse jaune	黄色の姫君	5場	仏	パリ オペラ座	6月12日	C.サン＝サーンス	L. ガレ
2	1876	Comedie	La belle Sainara	麗しのサイナラ	1	仏	パリ・シャンバルティエ社の 園園 のオデオン座	3月15日		D'エルヴィリ
3	1876	Opera-comique	Le Kosiki	コシキ(古事記)	3	仏	パリ ルネサンス座	10月18日	C. ルコック	W. バスナック A. リオーラ
4	1879	Ballet	Yedda	イエッダ	3	仏	パリ オペラ座	1月17日	O. メトゥラ	P. ジル、A. モルティエ(台) L. メラント(振) ダラン(1 幕装置) J. ミラヴァ ストル(2幕装置) ラヴァス トル・エネ、カルプザ(3幕装 置) ウジューヌ・ラコスト (衣裳)
5	1885	American- Japanese Comic Opera	The Little Tycoon	小さな大君	2	米	フィラデルフィア	1月(～2月、3月29 日～NYスタンダード 劇場、のち6か月全 国公演)	W. スペンサー	W. スペンサー
6	1885	Operetta	The Mikado The Town of Titipu	ミカド あるいはティティブの街	2	英	ロンドン ザヴォイ座	3月14日	A. サリヴァン	W.S.ギルバート
7	1885	Operetta	The Great Tay-Kin	グレート・タイキン	?	英	ロンドン ツール座	4月30日	G.グロスミス	A.ロウ
8	1885	Burlesque Musical Extravaganza	The Japs The Doomed Maimio	ジャップス あるいは悲運の大名	2	英	ロンドン Princes Theatre (9/18Novelty Theatre で再演)	8月31日	Harry Paulton Mostyn Teddy (aka Edward Paulton)	W.Meyer Lutz
9	1885	小説	La princesse Vatanabé	鯉の牧人/ワタナベ姫		仏	パリ			C.リシャール
10	1887	小説	Madame Chrysanthème	お菊さん		仏	パリ			P.ロティ
11	1888	Operetta	La Japonaise	日本娘	3	仏	パリ ヴァリエテ座	11月23日	L.ヴァルネー	A. ミヨ R.D. ナジャック
12	1888	Drame en 5 actes	La marchande souries	微笑みを売る女	5	仏	パリ オデオン座	4月21日		Judith Gautier(テ オフィル・ゴーチエ の娘)
13	1890	Danse pantomime japonaise	Le Rêve	夢	2	仏	パリ オペラ座	6月9日	L.G.ガスティヌル	E.ブロー(台) J.ハンセン(台・振)
14	1892	Opera	Miss Robinson	ミス・ロバンソン	3	仏	パリ フォリドラマティック座	7月17日	ルイ・ヴァルニー	P.フェリエ
15	1892	Ballet pantomime	Papa Chrysanthème	菊おじさん		仏	パリ ヌーヴォー・シルク座	未詳	未詳	未詳
16	1893	Opera	Madame Chrysanthème	お菊さん	4	仏	パリ ルネサンス座	1月21日	A.メサジェ	G.アルトマン A.アレクサンドル

日清戦争 1894.7.25～1895.11.30

【表2】主なジャポニズム演劇作品初演一覧 ②1896-1930

17	1896	Ballet	Daita	ダイタ	2	露	モスクワ ボリショイ劇場	未詳	C.E.コニユス	K.ワリツ
18	1897	Ballet-fantastique	The Mikado's Daughter (La Fille du Mikado)	ミカドの娘	3	露	サンクトペテルブルク マリインスキー劇場	11月9日	ヴランゲリ	ランガンメル(台) R.イワノフ(振)
19	1898	短編小説	Madame Butterfly	蝶々夫人	1	米	ユタ大学 学生演芸 [センチュリーマガジン]	1月号		J.L.ロング
20	1898	Opera	Iris	イーリス	3	伊	ローマ コンスタンツィ劇場	11月22日	P.マスカーニ	L.イヅリカ
21	1899	Japanese Comedy	A Flower of Yeddo	江戸の花	1	米	ニューヨーク エンバパイ劇場	未詳	未詳	V.メイブス
22	1900	Japan Tragedy	Madame Butterfly	蝶々夫人	1	米	ニューヨーク ヘラルド・スクエア劇場	3月20日		D.ペラスコ
23	1903	Ballet	Au Japon	日本に寄せて	1	仏	モンテカルロ座 オリンピア座	5月9日 9月5日	L.ガンヌ	F.シャンソール(台) A.クルティ、C.コッピ(振)
日露戦争 1904.2.8~1905.9.5										
24	1904	Opera	Madama Butterfly	蝶々夫人	3	伊	ミラノ プレシア(改訂) パリ(第6版)	2月11日(初演失敗) 5月28日(改訂) 1906年(第6版)	G.ブッチーニ	G.ジャコーザ L.イヅリカ
25	1905	?	?	白菊	3	英	ロンドン	未詳	H.タルボット	A.アンダーソン L.バントック
26	1909	Grand Opera	Hoshi san	星さん	3	米	フィラデルフィア Operatic Society	5月21日	W.レップス	J.L.ロング
27	1911	Play	Sayonara, or the Testing of the Poet	サヨナラ、あるいは詩人 の試練	1	米	コロロビア大学 Earl Hall	2月25日	未詳	K.ガスリー
28	1911	Musical Play	Mousumé	娘	3	英	ロンドン	未詳	H.タルボット L.モックトン	R.コートナイズ A.M.トンプソン 他
29	1913	戯曲集	Plays of old Japan, the 'No'	能楽集		英	ロンドン	未詳		M.ストーブス
30	1916	舞踊劇	At the Hawk's well	鷹の井戸	1	英	ロンドン	4月4日 (非公開は4/2) アメリカ初演 1918年7月2日	E.デュラック (現存せず) (1918アメリカ初演版 は山田耕作)	W.イエーツ
31	1916	Opera	The Sumida River	隅田川	1	英	グラストンベリー	8月15日	C.レイボールド	M.ストーブス
32	1917	Ballet	Sho-Jo	猩々	1場	米	アトランティックシティ	8月5日	G.T.グリフィス	伊藤道郎(振)
33	1918	'Choral dance for girls'	The Moon Maiden	羽衣	1	英	グラストンベリー 集會場。1919年8月フェスティ バルで上演	4月23日	R.ブートン	M.ストーブス
34	1921	戯曲集	The Plays of old Japan	古い日本の劇	see	米	University of Michigan Library	1月1日		Leo Duran
35	1924	Opera	Taifun	台風	3	独	マンハイム	11月29日	T.サント	M.レンゼン
36	1925	Japanese Opera	Namiko-san	浪子さん	1	米	シカゴ	12月11日	A.フランケッティ	A.フランケッティ
38	1930	Ballet pantomime	Okon Fuoko	オコン・フオコ	1	非	ヘルシンキ the Finnish Opera	2月12日	L.マデトヤ	P.クヌドセン(台)

第2節 「日本的なもの」を求めて

ジャポニズムと20世紀演劇

川上一座の舞台に大きく影響を受けた人々の中には、20世紀アヴァンギャルドを牽引する演劇理論家や実践家が多く含まれていた。Erika Fischer-Lichteは“*The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde(1900-1930)*”の中で、音二郎と貞奴のパフォーマンスは、「新しい演劇のモデルとして受容された」と述べている。¹もちろん音二郎の演劇だけがヨーロッパに刺激を与えたものであるわけではないが、改革者たちが求めていたものに共通する何かを持っていた。Lichteによれば、それこそ「言語とともに広範囲にわたって共有できる演劇」であり、「文学的なものが支配する西洋文化とは対照的な感情(emotion)の生み出すリアリティの創造を可能にする身体表現を通してのパフォーマンス芸術」のことだった。²実に多くのヨーロッパの芸術家たちが、自叙伝やエッセイの中で、川上の演劇にいかに刺激を受けたかを告白している。

ヴゼヴォルド・メイエルホリド(Vsevolod Meyerhold, 1874-1940)は、スタニスラフスキーと袂を分かってモスクワ芸術座をまさに脱退する頃、川上一座の舞台を観ている。彼はそこで日本の俳優たちの演技の技術と適応力に魅了された。数年後にモスクワに帰り、演劇を再開するにあたって反自然主義者の立場を取るきっかけとなったのが1902年の川上一座の舞台だった。貞奴のありのままではない、しかしリズムカルでありながらダンスでもない動きに注目した。

貞奴は舞台上で真の様式美を示した。つまり舞台全体の調和と美しさを示すための最小限の動きに抑える技術のことである、とメイエルホリドは考えた。³

アンダーソン(2011)によれば、貞奴の演じる死の場面は、多くの人々にとってリアリズムの真髄として賞賛されたが、メイエルホリドにとってそれは単に死の模倣ではなく、人間の形態から遊離して行く生を抽象

¹ Erika Fischer-Lichte, “The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)”, *Japanese Theatre & the International Stage*, U.S.A, Brill, 2001, p.31.

² *Ibid.*

³ Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai*, U.S.A., Wheatmark, p.510.

的に示したものと捉えている。メイエルホリドが探し求めていた演劇のように、スピーチや私的なほのめかし、あるいは写実的な表現ではなく、身振り (mime)、全体像 (picture)、そして踊り (dance) がもたらす効果こそ、貞奴の演技の中に見出されたものである。1920年代に入っても、メイエルホリドが‘uslovny’(英語で stylized=様式化された)と呼んで思い描いていた新しい演劇では、日本の役者が舞台上でどのような身振りをするのかが大きな関心事となっていた。⁴

アンダーソンが指摘するように、川上一座の芝居を観るにおいてメイエルホリドが「芸術においては、推測するは理解することより優れている」⁵と感じたのは言語が理解不能だったからに他ならない。さらに極めて「奇態」に映ったであろう川上の「演劇」が、観客に受動的に鑑賞しているだけの姿勢を脱せざるをえない状況を生み出した。観客は舞台上の「謎」と直接的に対峙せざるをえない。メイエルホリドが探し求めたパフォーマンスの秘密は、単に俳優が慣れ親しんだ舞台の慣習の中でユニークな動きをしたからといって、あるいは彼の考えを包含する舞台イメージの中へ役者をはめ込んだからといって得られるものではなかった。

1902年の貞奴と音二郎の舞台が、メイエルホリドの初めての直接的な日本演劇体験だった。彼の長年の日本演劇に対する興味がこの時の芝居によって教唆され、のちに歌舞伎「寺子屋」をドイツ語からロシア語へと翻訳する(1909年)きっかけとなった。彼が本物の歌舞伎を鑑賞する15年ほど前のことである。

しかし歌舞伎の「歌舞伎俳優」による「公式な」海外公演は1928年、二代目市川左團次率いる海外公演団がソ連のレニングラード(現在のロシア・サンクトペテルブルク)で公演したものとして記録されている。左團次の演技に映画監督のエイゼンシュテインが強く影響を受けたことは広く知られている。メイエルホリドが参考にした歌舞伎のスタイルというのが貞奴や花子の演技であったとするならば、それはすでに間接的なものであり、イメージの連鎖の結果であると言わざるをえない。しか

⁴ *Ibid.*, p.511.

⁵ *Ibid.*

しここではそれを否定的に捉えようというのではない。むしろメイエルホリドが「日本的なもの」として貞奴の演技から抽出したものこそ、ジャポニズムの演劇の主要な要素であるからだ。かつて 1860 年代に世界を席卷した日本の軽業師ら芸人たちの出し物には多分に歌舞伎的要素が含まれていて、この芝居仕立てこそが日本のイメージを形成してきた。「公式なもの」よりも「非公式なもの」の方が、自分たちのも見え方、見せ方を観客（ここでは西洋文化）が求める理想像に近づけようとした結果が、ジャポニズムの演劇を生んでいることを極めて重要な経緯であると捉えたい。

オーストラリアの劇作家、詩人、小説家、随筆家フーゴー・フォン・ホーフマンスタール（Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929）は象徴主義に強く影響を受けた作家の一人である。彼は象徴主義という言葉が演劇には不十分であると考えていた。その契機となったのが貞奴だった。1902年の川上一座での貞奴の演技に衝撃を受けたホーフマンスタールは『若いヨーロッパ人と日本人の貴族との対話』という散文を残している。熊谷（2007）によれば、ホーフマンスタールは「ヨーロッパ人の肉体と感覚が混乱のなかにあるのに対し、日本の文化には調和、すなわち頭脳と感覚と身体との調和がある」と評価し、「この身体や感覚の調和を、ホーフマンスタールは日本の文化だけでなく、非西欧的な舞踊などの身振りにも見ていた」と指摘している。⁶

さらに『パントマイムについて(Über die Pantomime)』というエッセイの中で、ホーフマンスタールは貞奴の演技について具体的に言及している。言語も、劇の内容や文化も理解されない地で、演じる役の感情を観客に伝えるために、身振りと静寂を極めて効果的に使用していると述べている。⁷彼にとって貞奴や日本人俳優たちは、直接的な肉体を用いた感情の吐露が、セリフの朗唱よりも重要なのだということを証明した形に

⁶ 熊谷哲也「神経言語」と言語の危機：シュレーバーと世紀転換期 文学における言語表現、『京都大学大学院人間・環境学研究科現代文明論講座文明構造論分野論集』3、2007年、61-87頁。

⁷ Anderson, *op. cit.*, p.513.

なったのである。言語以上の何かに対するホーフマンスタールの探求が、やがて『ばらの騎士』『ナクソス島のアリアドネ』など、リヒャルト・シュトラウスのオペラの台本として結実しているとアンダーソンは指摘する。

このように、日本あるいは日本人の芸術から直接的な影響を受けた西洋の芸術作品をジャポニズムの演劇の広義と捉えるならば、このように貞奴の与えた影響は計り知れないほど巨大であり、象徴主義を経由した劇作家や詩人、作曲家の作品の大半が組み込まれることとなってしまう。それほどまでに世紀末の芸術家たちの求めていた「未知の身体表現」への憧れこそ演劇におけるジャポニズムなのではないか。「言葉よりも身振り」がジャポニズムと受け取られていたとすれば、やはり日本語の表象や音楽的な表象といった聴覚的な部分は副次的なものと考えざるをえない。「日本語らしいかそうでないか」「日本的な音楽かそうでないか」はほとんど日本の表象としては直接的な効果を生まないということが言える。特に日本人がセリフに込めた劇的な言い回しなどは、さほど日本的なものとして印象付ける役割を果たしていないのかもしれない。

リュニエ・ポー(Aurélien Lugné-Poe, 1869-1940)は、フランスへのイプセンの紹介者である一方で、反リアリズムの旗手としてもその名を演劇史に刻んでいる。自然主義と安易な「リアリズム」への反応として、1896年にアルフレッド・ジャリ(Alfred Jarry)の『ユビュ王(*Ubu Roi*)』を制作座(Theatre de l'Oeuvre)で上演したが、そこはポー自身がフランスへの紹介者としてイプセン、メーテルリンク、ストリンドベリ、ハウプトマン、シェイクスピア、ワイルド、ゴーリキーを上演した場所であった。

彼がアジアの演劇に興味を抱いていたことは、インドのシャクンタラの翻案や中国の芝居を手がけていることでわかる。ポーは、制作座で川上一座の『袈裟』を翻案した詩人ロベール・デュミエール(Robert d'Humières, 1868-1915)の作品『袈裟の愛(*L'amour de Késa*)』(1901)を上演している。⁸

⁸ デュミエールは第1次世界大戦で戦死しているが、彼の詩『サロメの悲劇(*Tragédie de Salomé*)』は、黙劇としてロイ・フラーが上演し、1913年にはディアギレフがバレエ・リュスの演目として取り入れた。

ポーの厳格な指導のもと、俳優たちは過剰なまでに感情的な調子でセリフを発することを余儀なくされた。それはポーが川上一座の俳優の演技から受けた影響だった。⁹『袈裟』を演じる女優は“little mousmé movements”と評されたが、この動作こそ貞奴や『蝶々夫人』を連想してのことだった。¹⁰盛遠役は人気俳優のド・マックス(Edouard de Max, 1869-1924)で、異様にブツブツ言ったり、唸ったり、しかめっ面をして演じた。批評家たちはこれをフランス人俳優が川上一座のパフォーマンスを模倣しようと試みていると受け取った。一方観客の多くはこの奇妙な演技に当惑したような笑みを浮かべた。これは川上一座が 10 年前にやってきた時と同じ反応だったという。皮肉なことだが、最も忠実な再現という点では「写實的」と言えるが、何れにしても一般大衆の反応は正直である。前衛的、実験的な芸術運動の道具として誰もが積極的に活用した「日本らしさ」は、必ずしも娯楽の対象として享受されるものでなかったことも、この反応で証明されている。ここにおいても視覚と聴覚の興味の差異は明白で、日本らしさを身振りに取り入れることで新たな芸術へのアプローチとした舞台芸術家たちは多数存在したが、音楽を取り入れたものはほとんどいなかったのである。

少数の批評家は、盛遠役のド・マックスを称賛し、“more Nipponese than the Mikado” (『ミカド』よりも日本的だ) と評した。アンダーソンは、こういった誇張だったにも関わらず、ド・マックスは彼の解釈に適するように、川上一座の方を修正し、単なるモノマネに留まらない、上演に適したスタイルへと変化を加えて行ったと見ている。¹¹

アンドレ・アントワーヌ(André Antione, 1858-1943)にも、ジャポニズムの影響はあった。「写實的な生活」“real life”に基づいた「自然な様式の演技(natural style of acting)」を主張していたが、1901年までに、徐々にその方向性や戯曲選びには折衷主義的な側面が見られるようになった。そのことがアテネ座 Théâtre de l’Athénée で公演していた川上一座を観る

『wikipedia 英語版 ‘Robert d’Humières’』の項を参照。参照年月日：2016年8月7日 https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_d%27Humières

⁹ Anderson, *op. cit.*, p.512.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.513.

ことへ繋がるのである。アントワーヌは『袈裟』の貞奴と音二郎の演技に驚愕し、特に「ハラキリ」の場面で流れ出る多量の血に静かな恐怖をすら覚えた。¹²泉(2012)によれば、『袈裟』は、「遠藤盛遠(文覚上人 1139-1203)と袈裟御前の話を、川上流に2幕4場に作劇したもの」だが、盛遠は「この川上一座のストーリーでは、後に文覚上人となることなく、袈裟を殺した後、自分もその場で切腹するという筋になって」¹³おり、これがアントワーヌを含めた多くの観客に強い印象を残した。『小さんと金五郎』の小さんで並外れた悲劇女優だと感じ、その他の演目の演技でも彼女を「日本のドゥーゼ」と呼び、人気女優エレオノーラ・ドゥーゼ(Eleonora Duse, 1858-1924)になぞらえた。その理由を「彼女は自然らしさの中で極めて壮麗に美しかった」と述べている。アントワーヌの日本演劇に対する興味は継続し、『日本の名誉(*L'honneur japonais*)』という『忠臣蔵』の翻案ものを1912年に演出している。¹⁴

1890年代、イサドラ・ダンカン(Isadora Duncan, 1878-1927)はアメリカで最初の『ゲイシャ』のプロダクションにコーラスとして出演していた。貞奴に会うまでは、「金持ちの慰みものの踊り子」に成り下がる、として商業演劇を敬遠し、音楽を排して、詩の朗読に合わせて優美な動きと踊りを演じてきた。ところがロイ・フラー劇場で貞奴を観た翌年、フラーと貞奴に従って1901年の暮れ、ベルリンへ向かった。フラーはダンカンに対し幕間に日本人一座と舞台に立つよう求めたが、ダンカンがこれを拒否している。フラーの一団に参加しておきながら、ダンカン貞奴の出番がない、一人で踊る作品にこだわりたいと言放ったのである。

ルース・セント・デニス(Ruth Saint Denis, 1879-1968)も貞奴の影響を強く受けた女性の一人である。「詩的舞踊と劇(poetic dance-drama)」と銘打った『オミカ(*O-Mika*)』は川上一座の『芸者と武士』を下敷きにしている。¹⁵小笠原(2010)によれば、「不破と名古屋の鞆当」の話に、ラフカディオ・ハーンが『十訓抄』から引いて記した「普賢菩薩」の話を組合

¹² *Ibid.*

¹³ 泉健「ベルリンの川上貞奴(1901年)」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第63集、2013年、69頁-84頁、72-73頁。

¹⁴ Anderson, *op. cit.*, p.513.

¹⁵ *Ibid.*, p.493.

わせたものだった。日本でも 1913 年 4 月 29 日付の東京日日新聞に、「亜米利加女優のニツポン『サヤアテ』」として、着物姿のデニスの写真が掲載されたという。¹⁶

『芸者と武士』の二人の侍の口論をパントマイムとして再構成し、デニス本人は『道成寺』で貞奴が来ていた着物のような衣服をまとって踊った。

この「貞奴風ダンス」を多くの作品に取り入れたデニスは、1920 年代には世界的なモダンダンスの革新者としてその地位を確立し、日本でも公演を行う一方、伝統的な日本の様式を学んだ。既に引退した貞奴と面会したとも言われている。小笠原（2010）の調査によれば、映画評論家の淀川長治は、デニション舞踊団として来日した際のデニスの踊りを羨望の眼差しで観ていたという。¹⁷

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。それまで彼らが支配し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を含むオリエントの中でも、日本は植民地としての支配が及んでいないために、その距離感は極めて政治的な緊張感がある。そうした視線は、常に新聞の特派員などによって細かく報道され、西洋の人々の中に様々なイメージを生み出した。無警戒なエキゾチシズムは、次第に西洋に急速に同化しようとする日本に対する嫌悪となって現れ、舞台の上の表象となって映し出されてきた。

芸人や軽業師、芸者や踊り子は、自身の存在が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。観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。

¹⁶ 小笠原愛「ルース・セント・デニスの腕」『文芸研究』111、明治大学文学部文芸研究会、2010年、40-41頁。

¹⁷ 同書、37頁。

そこで浮かび上がってくるのは、積み上げられた先行するイメージの中で、芸の技術の優劣というのが外国人に判別出来るのであろうかという恒久的な課題である。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持ち合わせていない。しかし同じ異文化の芸能の優劣を複数見比べて鑑賞する機会は現在でもそう多くはない。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。

日本人村や日英博覧会での芸能が多くのジャポニズム作品を生み出したことは明らかであるが、彼らの演技が芸能として優れていたかどうかは、在外邦人のインテリ層の報告を見る限りは極めて疑問の残るところである。

「日本らしさ」はジャポニズムの舞台作品の創造の源泉である。言い換えれば、模倣の対象の芸術的価値に対する評価基準であり、製作動機そのものである。ジャポニズムという作品群としての共通の動機が明らかであり、表現芸術における他者の表象をめぐるメカニズムを検証するという普遍的な命題に対して格好の研究材料である。

本論で取り上げるジャポニズム演劇の多くは、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。ただし観客が理解不能であるべき言語は、言語としての機能を見捨てられて使用されているわけではない。製作者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のである。これは演劇における俳優の感情と演技の問題に大きく関わってくる問題である。ジャポニズム演劇における日本語の使用は、俳優の演技力に関与しない、ジャポニズム演劇の寓話的な要素、あるいは文学的な価値を示唆している。

【第1章】ジャポニズム演劇前史—日本人表象モデルの形成

第1節 日本人の世界進出

ジャポニズム全盛の時代に形成された日本のイメージが、ジャポニズムの舞台作品群に、さらに言えば現在の西洋における日本のイメージの深層を成しているとするれば、イメージの源泉は大きく2つに分けることができる。1つ目は、浮世絵を中心とした絵画、着物を中心とした衣裳や、漆器や扇子などの工芸品といった「モノ」としての日本である。

そしてもう一つは、「日本人そのもの」の印象である。1860年代後半からの軽業師、手品師、などの芸人一座の世界巡業は、初めて日本人を目の当たりにする世界の人々にその芸の精密さと繊細さで強烈な印象を残した。1880年代にはタンナケル・ブヒクロサン(Tannaker Buhicrosan)率いる日本人村がロンドンに開設され、のちにイギリスの地方都市やドイツなどを巡回して好評を博した。それに追随する形でアメリカでも同種の日本人村が開設され好評を博した。

優れた日本の「モノ」作りを目の当たりにすることで、日本人の姿そのものへの関心が高まり、その所作や慣習など広く印象付ける結果となった。こうした民間の動きが日本のイメージを形成していることは注目すべき点であり、国や政府はその流れに常に警戒感を抱き、場合によってそのたびに規制を強いてきた。帝国主義的近代国家を目指し、富国強兵に努めて欧米列強と同等の国家建設を進めてきた明治政府は、「下層階級」と位置付ける庶民の流出に強い危機感を抱いた。

ではここに至るまでに、日本人はどのように諸外国の市民に写っていたのだろうか。公人として視察を目的に世界を巡った武士と、公的な支援を何も受けずに自らの可能性のみを頼りに世界に進出した軽業芸人たちを比較しながら、日本人のイメージの形成を追っていくこととする。

この目的は、ジャポニズムの舞台作品に登場する日本人が何を表象したもののなのかを追求することである。その「表象される日本人」の姿が、時代とともに変遷していくことにも注目したい。

「ファースト・サムライ」

19世紀後半、欧米諸国に滞在し、欧米諸国の市民の目に触れた日本人の集団は二種類に大別出来る。一つは、幕府や維新後の政府が派遣した公式な使節団である。

1854年の開国以来、多くの外国人が日本を訪れ、印象を本国に書き送っている。役人として派遣されたイギリス公使ラザフォード・オルコック (Rutherford Alcock, 1809-1897) の『大君の都 (The Capital of the Tycoon)』、当初通訳生としてやってきたアーネスト・サトウ (Ernest Mason Satow, 1843-1929) の『一外交官の見た明治維新 (A Diplomat in Japan)』、旅行者として取材したイザベラ・バード (Isabella Bird, 1831-1904) の『日本紀行 (Unbeaten Tracks in Japan)』、小説家として描いたピエール・ロティ (Pierre Loti, 本名 Louis Marie-Julien Viaud, 1850-1923) の『お菊さん (Madame Chrysanthème)』など、個人の著述は枚挙に暇がない。

例えばサトウは『一外交官の見た明治維新』で、日本に対するあこがれを抱くきっかけになったのは、たまたま手にしたローレンス・オリファント (Laurence Oliphant, 1829-1888) の『エルギン卿遣日使節録 (Narrative of Elgin's Mission to China and Japan)』を読んだことだと述べている。¹

一方で、文字情報に加え、イラスト入りで効果的で多くの人々に日本の印象を植え付けたのが、当時人気の絵入り新聞だった。開国間もない60年代には、*Illustrated London News* (以下 *ILN*) の日本特派員として赴任したチャールズ・ワグマン (Charles Wirgman, 1832-1891) の記事が頻繁に紙面を賑わしている。

遣米・遣欧使節団が訪れた際には、*ILN* や *The Punch*、フランスの *Figaro* といった風刺漫画入りの人気大衆紙が日本人の姿を絵入りで紹介している。特にヨーロッパを初めて訪れたサムライの集団である文久遣欧使節団の動向を、当時の新聞記事や著述で追うことは、西洋人の初めて目にした日本人に対する率直な印象を知る手掛かりとなる。

¹ アーネスト・サトウ『一外交官の見た明治維新』(上) 坂田精一訳、岩波文庫、岩波書店、1960年、13頁。

1862年4月6日付『オピニオン(L'Opinion Nationale)』は、マルセイユに到着した日本人の風貌を「サムライは、皮膚の色が赤銅色で、容貌も醜かった」とか、「かれらの服装は、濃い目の黒い長衣^{テユニツク}から成っていた」と記している。黄色人種と言えは黄色い、という表現ではなく、日焼けした肌は赤黒い、という印象を与えていた。これは Japan Black という言葉を生んだ。イラストでも日本人は顔を黒人と同じく黒く塗られたものが多い。

宮永(2006)によれば、7日の夜にリヨンに到着した一行を『タイムズ(The Times)』は次のように報じている。²

- ①「彼らは非常に魅力的というわけではないけれども、知的な容貌をしており、その鼻は大きくまた平べったく、その唇は厚い。目は斜視で顔の血色は悪く、頭は大きい」
- ②「彼らの髪の毛は黒色で、頭の上部に高くまとめあげており、そのため一部の若い人々は、背後からみると丁度女性であるかのような印象をあたえる。彼らのうち、何人かは頭髪をまったく剃りおとした者もいたが、顔にはひげのようなものは少しも見えないのである」
- ③「彼らの服装は、一般に黒色の衣服をまとうだけで、単純で装飾のようなものはほとんどない。絹の長い上衣（七分丈）を着ており、白いモスリンのズボン（袴）をはき、また黄色い皮造りのサンダル（履物）を（履いていた）」

この特異な人々を一目みようと、彼らの行く先々に凄まじい人垣が出来た。①や②が示すように、背が低く不恰好でバランスの悪い人種と考えられていた。特殊な髪型や毛の質が白人たちと異なることも不思議な印象を与えていたものと思われる。

また③にあるように、役人たちの着物の印象は淡白で到底興味を掻き立てるものではない。派手で模様も絢爛な、後に着物ブームを引き起こす『ミカド』に見られる日本の衣裳のイメージはここでは形成されてな

² 宮永孝『幕末遣欧使節団』講談社学術文庫、2006年、72-75頁。

い。さらに『ゲイシャ』ブームを巻き起こす日本の女性のイメージは生まれていない。女性が海を渡るのも、日本人を頻繁に目撃するようになるのも、パリ万博を控えた 1867 年前後である。サムライ自身が与えた日本人のイメージは極めて地味であった。つまり日本人＝サムライのイメージを印象付けたのは武士ではなく、別の人々が模倣した「サムライ」なのである。ジャポニズムの舞台作品に登場するサムライは、既に日本人自身の手で模倣されていたと考えることができる。

開国以降、最初に日本人が欧米諸国の人々の目に触れたのは 1860 年 2 月 25 日サンフランシスコにおいてである。日米修好条約批准のために派遣された軍艦咸臨丸と、米軍艦ポーハタン号に乗船した 77 名の幕府使節団が上陸した。この万延元年遣米使節（正使：新見正興）は、ハワイ・ホノルルでカメハメハ 4 世に謁見し、サンフランシスコからパナマを通り、ワシントンでブキャナン大統領に謁見、ボルティモア、フィラデルフィア、ニューヨークと回ってアフリカ大陸に渡った。ルアンダに寄ってバタヴィア（ジャカルタ）を経由するという事実上の世界一周を成し遂げている。

アメリカでは、彼らの様子を新聞が広く取り上げたことによって、初めて日本人の姿がイラストで報じられ、実際に日本人の姿を一目みようと人垣が出来た。

欧州では、1862 年に派遣された外国奉行竹内下野守を特命全権公使とする 38 名の文久遣欧使節団が、英軍艦オーディン号で欧州 6 カ国を視察し、多くの人々の目に触れた。

エジプトからマルセイユへ渡り、パリを経由してロンドンに入っている。ここで万国博覧会の開会式に参加し、意欲的に歩き回る彼ら自身が好奇の目にさらされ、連日紙面を賑わすことになる。

その後オランダ、プロイセン王国のベルリンからサンクトペテルブルクに立ち寄り、ポルトガルを経由して帰国している。

これを追う形で 1864 年、第 2 次遣欧使節団（正使：池田長発）が派遣されている。エジプトのカイロで撮影された、スフィンクスと共に武士の一団が写っている写真は有名である。マルセイユを経由して到着し

たパリでは皇帝ナポレオン三世に謁見した。

1867年には、パリの万国博覧会に合わせ、将軍徳川慶喜の名代として派遣された実弟、徳川昭武を代表とする使節団が訪欧した。スイスやプロシアのボン、オランダ・ハーグ、アムステルダム、ベルギーなどを歴訪、パリで皇帝ナポレオン3世に謁見した。万博を見学し、この時興行師のリズリー「先生」(Richard Risley Carlisle, 愛称は手品師の頃から芸名 Professor Risley, 1814-1874)と軽業師の濱碇定吉率いる帝国日本一座に花代50両を与えている。

その後イタリアのトリノやミラノ、フィレンツェと回り、ロンドンに渡った。各国の元首に謁見するなど活発な視察を行い、広く紙面を賑わした。未成年だった昭武は、ヨーロッパ滞在中に幕府が倒れるという数奇な運命をたどった。

彼らは国家が派遣した公人、役人であるため、なかば義務として和装をし、各国で興味の的となった。しかし規律によってその行動を厳しく制限されており、市民にとっては公道でその行列が垣間見える程度だった。

一方で明治維新後の岩倉具視使節団は、幕府と各国が結んだ条約の改正を目指して世界を巡った。

1871年、まずはワシントンでグラント大統領に謁見し、ニューヨーク、ボストンを経てヨーロッパに渡った。ついでロンドン、リバプール、マンチェスター、グラスゴー、エジンバラ、バーミンガムなどイギリスの主要都市を隈なく視察、フランスではパリでティエール大統領、ブリュッセルで国王レオポルド2世、ハーグで国王ウィリアム3世、ベルリンで皇帝ウィルヘルム1世、サンクトペテルブルクで皇帝アレクサンドル2世、コペンハーゲンで国王クリスチャン9世、ストックホルムで国王オスカル2世、ローマで皇帝エマヌリエ2世、ウィーンで皇帝フランツ・ヨーゼフ1世に、と各国の元首に相次いで謁見を果たし、ウィーンで万博を見学している。2年に及ぶ長期旅行だった。

衣服が「サムライ」のままでは、封建社会のままでは近代国家樹立を宣言できない。ところが武士ではなくとも全権大使の岩倉が、公卿の伝

統的な衣服で押し通しては、矛盾も甚だしい。サンフランシスコを
発った直後のシカゴで最後まで和装と髷を「日本人の魂」として維持し
ていた岩倉が説得されて断髪、洋装に応じたため、ニューヨーク入りす
る前にもはや「サムライ」の一行という外見はなく、その行列に異国情
緒的な興味をかきたてるものはなかった。

しかし開国後「サムライ」が世界を闊歩していた同時期の西欧の都市
の住人は、チョンマゲ、和服の「日本人」を劇場に赴けば見ることがで
きた。外国人興行師たちが雇入れ、都市と地方をくまなく巡業して回っ
た日本人軽業芸人の一座である。

幕府が 1867 年のパリ万博を目指す芸能民たちの渡航を公式に許可し
た直後には、欧米諸国、また西洋式の劇場が設けられていたほとんどの
植民地において、日本人の一座は活動していた。

「異国情緒」を売りに外貨を自主的に稼ぐことを暗に容認していた幕
府に対し、こうした「未開の野蛮人」という印象を拭い去ることに躍起
になっていた明治政府には、条約改正という大きなミッションを前に、
未だに世界中で中世封建社会のイメージを売り歩いている芸能の人々
に対する強い警戒感があった。

「人間動物園」への懸念

しかし、政府の懸念はあながち杞憂とは言えない。どれだけジャポニ
ズムが隆盛を極めても、彼らによって黄色人種と区別されている以上、
人種的に劣等に区分されていることを忘れてはならない。実際に人種差
別の被害にあった日本人は数多くいた。

こうした懸念を持った日本政府や新聞、在英邦人たちがブヒクロサン
の日本人村に関してネガティブ・キャンペーンを張ったのは、欧米の人々
に日本の下層市民を晒すことが未開人との印象を与えかねないからだっ
た。折しも政府は不平等条約を改正し欧米諸国と同等の関係を構築する
ために、日本が西洋社会と対等に肩を並べられる「文明国」であること
をアピールすることに躍起になっていた時期である。国家としては完全
に欧化することを目指している一方で、国家の方針に反し「下賤の者」

が未開の封建社会を売りにして外貨を稼ぐことに強い警戒感を示していた。

つまり逆説的にいえば、日本政府は、日本の欧化政策は表面上のもので、一般的な日本国民の生活基準はいまだ西欧文明国に比べて「未開人」のようだと認めていることになる。

「人間動物園」というのは 19 世紀に万国博覧会を中心に、植民主義を正当化するために催されたものの概念かつ総称である。1889 年のパリ万博では、植民地の生活をできるだけ忠実に再現するために、現地風の住居に原住民を住まわせ、原住民を展示する見世物の名称となった。³

主にアジアやアフリカから連れてきた「未開人」は「動物」と同等のようにして展示され、帝国主義は白人社会による劣等な有色人種の支配する構造であることを強調する狙いがあった。もともとこの発想は、19 世紀の見世物小屋に早くからあり、幕末に海外巡業を行って有名になった鳥潟小三吉(1842-1909)も初めて海外に出た際には被害にあった。興行師たちは言葉の分からぬ丁髷姿で黄色い顔をした小三吉ら 3 人を檻に入れ、珍しい動物のように展示し、その中で持ち前の芸を披露させた。⁴

こうした非人道的な行為に賛否の渦が巻き起こらないはずはない。フランス政府が「人間動物園」を開設した際には、多くの人道主義者たちによる猛烈な抗議と批判が巻き起こった。明治政府がブヒクロサンの日本人村が、そうした「劣等な人間」を展示する意図のもとで行われるものではないという保証は、どこにもなかった。多くの有識者の警戒感を生んだものも当然である。

全世界を股にかけて巡業する芸人たちが築いた「日本人」の先行イメージを払拭するように、明治政府は 1890 年代から 1910 年代にかけて万国博覧会に積極的に参加し、1911 年には日英博覧会を開く。引き続き「モノ」の質で日本の正しいイメージを提供しようと試み対し、あくまでジャポニズムの視点から沸き起こる「日本人」そのものへの興味を凌駕することに努めた。そして自らが開明的な近代国家、すなわち帝国主義的

³ 山路勝彦「日英博覧会と「人間動物園」『関西学院大学社会学部紀要 108』2009 年、2 頁。

⁴ 山田稔『鳥潟小三吉伝』無明舎出版、1988 年、81-82 頁。

な国家であることを示すために植民地とした台湾のパイワン族やアイヌ民族の生活を「展示」した。自分より未開で「劣等」な立場を設ける事で、帝国主義国家の成立を示したのである。

ただしこれについては近年、「人間動物園」と呼ぶほどの人種差別的なものではないとの見方も生まれている。日英博覧会では、パイワン族やアイヌ民族の他に、日本人自身が職人や芸人たちとして展示の対象となっており、その生活を見学出来るエリアを設けていたからである。⁵

日英博覧会を開くにあたって、明治政府には 1885 年のロンドン日本人村の成功が念頭にあった事は間違いない。日本人を人種差別的な観点から劣等な立場とならないような人種の階級を巧みに設けていた。

既に 20 世紀初頭、日本の芸人や俳優たちには、開国以来半世紀近い期間にわたって世界を巡業してきた実績と自負があった。ジャグリングやサーカスの世界において Japanese Troupe は一定の地位を確立していた。

その地位をさらに一気に押し上げたのが 1900 年のパリ万博で人気を博した川上音二郎一座であり、妻で芸者上がりの貞奴の演技は世界中の芸術家たちを魅了し、その後の舞台芸術の世界に強い影響を及ぼした。

外国人プロモーターが率いた芸人一座には、卓越した技術に対して高額な報酬が約束された。帝国日本芸人一座の座長だった濱碇定吉の年俸金は 3,500 両、旅券第 1 号のからくり手品師隅田川浪五郎は 1,100 両、パリ万博で一世を風靡した独楽回しの松井源水の弟で、同じく独楽廻しの菊次郎は 700 両となっていた。⁶なお、菊次郎はロンドン興行を前に病死している。

金銭だけでなく、海外巡業の余波は帰国後の評判にも影響した。松井源水は帰国後、香具八州取締役に任命され、名字帯刀御免となった。さらに新門辰五郎と懇意になり、浅草奥山の地受けを頼み、羽振りのよい状況であったという。⁷国内では一生かかっても稼ぐことの出来ない報

⁵ 山路、前掲書、4 頁。

⁶ 三原文『日本人登場—西洋劇場で演じられた江戸の見世物』松柏社、2008 年、14 頁。三原作成の帝国日本芸人一座 18 人の表に基づく。

⁷ 松井隆弘「曲独楽(きょくごま)・宗家松井源水と齒科：浅草寺 1350

酬を得て、一部は帰国後も恵まれた生活を送る先達に憧れ、後の世代もこぞって出国した。結果的に優れた芸人たちが海外に流出してしまい、大道芸文化の斜陽を招くこととなる。

一方で日本人村や軽業師の一座の巡業などには、踊りの名取や大歌舞伎の俳優、評判の芸妓などは参加しなかった。海外での名声は国内での評判には何ら影響を与えなかった時代である。さらに海外渡航が長期に渡れば国内では忘れられる。また海外渡航自体が命の保証もない高い危険を伴う時代である。海外進出とは、座元や置屋、鬮尻筋にとっては何の魅力もなく、むしろリスクにしか映らなかったのは当然であった。

したがって軽業を除く海外進出の芸能が、無名の役者、三流の芸妓が披露する芸で「粗末で貧弱で観るに耐えられない」という在外邦人の評は至極当然であった。矢野龍溪（1851-1931）のように、「撃剣、柔術、射的、相撲、音楽などの分野で、上手の名ある者が渡英してくれれば、たとえ芸が異調であっても、日本の真の有様には納得してもらえよう」⁸と芸の質が向上すれば歓迎するという文化人の発言は極めて少なく、大半はただただ否定的に眉を顰めるだけだったと考えられる。歌舞伎の公式な海外公演は 1928 年の二代目左団次率いる巡業公演まで行われることはなかった。鎖国の禁が解け、軽業師の一座が一斉に世界に飛び出していったから、60 年以上が経過していた。

国内で最も身分の低かった大道芸人だけが、国内の可能性に見切りをつけ、巧妙な技をもつ玄人までもがこぞって海外の可能性にかけて出国していったことが、皮肉にも日本人のイメージを形成することになるのである。

日本人の代名詞「軽業」

日本の芸人一座が海外公演を始めるのは 1866 年のことである。翌年パリで開催される万国博覧会を目指して、横浜居留地などに滞在するうちに日本の「サーカス」に商機を見出した外国人興行師たちがこぞって軽

年に因んで」『日本歯科医史学会会誌 6』、1978 年、34 頁。なお歯科医師である筆者の松井隆弘氏は 14 世松井源水の子孫である。

⁸ 倉田喜弘『1885 年ロンドン日本人村』朝日新聞社、1983 年、97 頁。

業師、手品師などを国外に連れ出した。

幕末の日本は軽業見世物の全盛期で、軽業、足芸、曲馬や手品などそれぞれの看板芸に加え、曲独楽、力持、水からくりなどを取り入れ芸域が広がり、道具立ても豪華絢爛になっていた。一座が乱立し、興行自体が飽和状態になっていたことも海外進出を促した一因でもあろう。

折よく 1866 年 5 月 23 日（慶応 2 年旧暦 4 月 9 日）、幕府が「海外渡航差許布告」を発令し、名目上日本人は誰でも海外に渡航することを許された。⁹最新の調査研究を総合すると、旅券携帯の有無を問わず、1867 年時点で海外へ見世物興行を開始した一座は、大きく分けて 3 方向に、少なくとも 8 団体あった。

東回りでサンフランシスコに上陸した鉄割福松一座、リズリー「先生」¹⁰率いる帝国日本芸人一座、ミカド一座、グレート・ドラゴン一座、フジヤマ一座、早竹虎吉一座がいた。西回りでは上海を経由しロンドンを皮切りに公演を開始した松井源水一座や鳥潟小三吉一座があった。南下しニュージーランドおよびオーストラリアに渡ったのはロイヤル・タイクーン一座と、東南アジア経由でやってきたレントンとスミスのグレート・ドラゴン一座である。ロイヤル・タイクーン一座を率いたのがタンナケル・ブヒクロサンという青年だった。彼こそ 1885 年、サヴォイ・オペラの『ミカド』製作に大きく影響を与えたロンドンの日本人村を主催した人物の若き日の姿である。このころは自らも「胡蝶の舞」などを披露しつつ一座を切り盛りする駆け出しのプロモーターだった。

彼らは経験豊富な外国人興行師たちに雇われ、周到に用意された公演日程で巡業し、またそれに充分応えうる卓越した技術を披露し時代の寵児となった。それぞれの公演回数と興行した劇場の規模、移動範囲とチラシや新聞の広告の量を考えれば、自ずとその影響力の大きさが見えてくる。

三原(2008)の分析によれば、リズリー「先生」本人が行動を共にしたアメリカ経由の帝国日本一座と、1867 年 2 月から 3 ヶ月にわたってロン

⁹ 三原、前掲書、8 頁。

¹⁰ ‘Professor’は手品師の敬称。通常「先生」と訳されることが多い。

ドンで興行していた独楽廻しの松井源水の一団と軽業の鳥潟小三吉一団がパリで遭遇している。アメリカとイギリス、パリと当時の文化の発信地にほぼ同時に現れた日本の芸人たちは物珍しさと高い技術力で連日新聞を賑わした。あくまで他のサーカスとは別の単独公演を打ち、2時間あまりを日本のものだけで構成すること、また単調で西洋人の耳に馴染まない下座音楽の比重を減らしたことなど、リズリー「先生」たちが仕組んだ長期的な興行的の成功は、多くの観客の目に触れる結果となり、「日本人」のイメージの形成に寄与した。

それは同時に劇場と「日本人」はセットという概念をも導いた。「日本人」とは、身近にいなながらも生活臭のしない、額縁の中だけの存在であり、特異な存在だったことが、日本人村成功の遠因ではないだろうか。さらに日本人＝芸人のイメージの定着が舞台作品での「日本人」の登場時期や描かれ方でも説明できる。音楽や舞台におけるジャポニズム作品の製作は、1870年代の後半から1890年代に集中している。1876年のルコック『コシキ』、1879年のメトゥラのバレエ『イエッダ』、1885年の『ミカド』、1893年メサジェのオペラ『お菊さん』、1896年ジョーンズの『ゲイシャ』へと続いていく。開国直後から現地報告を記した新聞報道や個人の著作物は様々刊行されたが、50年代の中頃からかなりの情報が流入しているにも関わらず、50年代、60年代にはこうした作品は作られていない。それが60年代後半から70年代にかけて、大量の日本芸人一団が出現し、多くの観客を魅了し、定着した。芸人の姿こそ具体的な「日本人」のイメージであり、ジャポニズム作品成立の原動力になったのは間違いない。リズリー「先生」をはじめとして、日本の芸人一団を率いた興行師たちは、周到な広報戦略と事業展開の策を練っていた。これが言葉もわからない日本人が、忽然と大衆の前に現れブームを引き起こすという現象を巻き起こし、「日本人＝芸人」のイメージが定着したと考えられる。

これらの一団がこぞって目指したのが、1867年のパリ万博だった。ここでジャポニズム演劇の前史として日本人芸人のイメージを押しえておくため、当時の欧米におけるサーカスの位置付けを整理する。

19世紀のサーカスと日本の軽業

①第2帝政期パリのサーカス

濱碓定吉を座長とし、リズリー「先生」をプロモーターとする帝国日本芸人一座が巡業の目的地としたのは万博の行われるパリだった。一座が公演を行ったシルク・ナポレオン(Cirque Napoléon)は1852年にオープンし、新興ブルジョアジーの宮廷貴族的な趣味を満たす色彩を強く帯びていた。¹¹

ロマンス系サーカスと分類されるフランスのサーカスは、宮廷における高等馬術に端を発し、次第に街へと活動の場を広げていったいわば高尚な見世物だった。そのため曲馬が中心で、床のアクロバットといわれる軽業師が、動物などを用いずに芸を披露するサーカスは比較的新しいジャンルだった。これはサーカスがブールヴァールの見世物小屋や芝居小屋と隣接する中で次第に取り入れられていったものである。

②アメリカのサーカス

1850年代には大規模な巡回サーカスが確立されていたアメリカでは、大テントを有するサーカスが街を移動していった。日本人の軽業師たちが渡米する1860年代中ごろには、興行師スポールディングとロジャースによって考案された「ファースト・アメリカン・レイルロード・サーカス(First American Railroad Circus)」が専用列車を仕立てて都市を巡回した。この一団は1867年のパリ万博にも登場し、この形式は巨大移動式テント・サーカスの確立者で、ブルジョア芸術の最大の興行主であり資本家であるバーナムによってアメリカンスタイルのサーカスとして世界中に知ら占められることになる。¹²

エウゲニイ・クズネツォフは、『サーカス 起源・発展・展望』の中で、この時代に登場した日本の軽業師たちの芸に対して項を設けて説明している。以下は引用である。

¹¹ エウゲニイ・クズネツォフ『サーカス 起源・発展・展望』桑野隆訳、ありな書房、2006年、172頁。

¹² 同書、175-176頁。

「日本人アクロバット芸人とは、まず第一に、独立した一つのジャンルであった。

彼らは、いぶし銀の龍を刺繍した紺青色の袴を着てマネージュに登場するのを常としており、華やかな花模様がついた紺青色の絹の布を上に乗せて演技をする。

うやうやしくお辞儀をすると、袴をぱっと脱ぎ捨て、絹の胴着と膝までの袴といういで立ちになる。

民族色豊かな離れ業の最初は、垂直に張った綱をよじ登るものである。日本人は、ヨーロッパ人のように手で綱を上るのではなく、手と足の両方を使って登る。よく発達した足の指と、足袋を利用して、手足双方で綱につかまり、垂直の綱をかなりの高さにまで猿のように登っていく。

離れ業の第二は、四五度という急勾配で張った針金を登り、上端でバランスをとったあと後ろ向きで猛然と滑りおり、観客の度肝を抜く。

第三は、下役が支えたしなやかな竹竿の上でのバランス芸と、吊り下げられた短い竹の上で三、四人が演じるバランス芸である。

第四は、足芸である。力強さやダイナミズムを売りにしたこのジャンルでも、ヨーロッパ人とは異なり、日本人アクロバット芸人はもっぱらバランス芸の繊細さや、きわどいバランス、手の込んだ銜いを狙っていた。

八十年代以降、「日本人アクロバット芸人」は独立したジャンルとしてサーカスの演目に定着する。¹³」

クズネツォフの記した日本人芸人の特徴を整理すると以下のようなになる。

- ・衣裳は派手な袴などの着物である。
- ・綱渡りは西洋人とは異なる特徴的な登り方をする。
- ・バランス芸の小道具は竹製の竿である。
- ・足芸は繊細さを銜った巧妙なものである。

¹³ 同書、274頁。

これを実際に行われた帝国日本芸人一座の公演と照らし合わせてみる。1867年5月6日月曜日のロンドン公演初日の番組表は以下のとおりである。¹⁴

ロイヤル・ライシラム劇場

第一部

- 一 御目見得口上 全員
- 二 角兵衛獅子 濱碇米吉(12)、濱碇千太郎(10)
- 三 差しもの 濱碇傳吉(19)
- 四 肩芸 濱碇定吉(座長、35)、オーライ(梅吉、12)
- 五 独楽廻し 隅田川小まん(35)、松井つね(8)
- 六 綱渡り軽業 隅田川松五郎(17)
- 七 差しもの 定吉、オーライ

十分間休憩

第二部

- 一 からくり手品 小まん
- 二 狐早替わり 傳吉、濱碇長吉(11)
- 三 蝶の曲 隅田川浪五郎(37)
- 四 串一本竹 松五郎
- 五 桶の曲 [含はね虫] 傳吉、長吉
- 六 角兵衛獅子 濱碇米吉(12)、千太郎
- 七 三挺梯子曲乗り
逆綱落し 定吉、オーライ

サンフランシスコ初演からロンドン公演に至るまで数々の公演をこなした上での番組表が大きく変わっていないのを見ると、もと軽業師でもある興行師リズリー「先生」や、サンフランシスコで数多くの劇場を所有する剛腕プロデューサー、マグワイアによる練られた構成であったことが分かる。マグワイアとサンフランシスコの演劇については後述す

¹⁴ 三原、前掲書、14頁の表と17頁の番組表より作成。

る。

帝国日本芸人一座の半年後にサンフランシスコのオペラハウスで公演したミカド一座¹⁵は「刀の刃渡りや、紙製ロープの綱渡り、奇術など」¹⁶を披露、同時期に同じくサンフランシスコのメトロポリタン劇場で公演したグレート・ドラゴン一座は24人の大所帯で「二重梯子、竿上り、大気球使い、ぶらんこ飛移り、針金渡り、紙綱渡り、独楽廻し、奇術、手品、舞踊などヴァラエティーに富んだ男女の芸を見せている」。¹⁷針金渡りは、先に挙げたクズネツォフが言及している。¹⁸一座の規模によって演目に多少の違いはあるが、全体の構成は似ていたものと思われる。ここに日本の軽業師のイメージとして代表的な例である、足芸と子供のアクロバット、手品について詳しく触れておく。

1. 足芸

足芸とは、俵や樽などを足底で差し上げくるくる回すなど、曲芸的な曲差しものを曲持と称した力持芸の一種である。濱碇定吉一座は、天保2年（1831）、江戸両国広小路で興行師話題を呼んだ子供曲持の鉄割彌吉一座と大碇一座のうち、碇の字を持つことから大碇系の流れを汲むと思われる。¹⁹樽や桶を用いて、その上に子どもを立たせたり、梯子を上らせて頂上でポーズを取らせたりする。

足芸自体はサーカスの歴史の中で珍しいものではない。しかし先に述べたように、当時はまだ床のアクロバット自体が新しいジャンルだった。その中で、高い精度と巧妙さを誇った日本の足芸は、草創期のジャンルの中で群を抜いて際立った精度と芸術性を帯びていたと考えられる。横浜でリズリー「先生」を一念発起させたのも、リズリー本人が足芸の軽

¹⁵ 近年の研究書を資料として多く用いる本論文では、安岡章太郎が『大世紀末サーカス』（朝日新聞社、1984年）の中で呼称としている「ミカド曲芸団」をミカド一座、「大龍一座」をグレート・ドラゴン一座と呼称を統一する。

¹⁶ 安岡章太郎『大世紀末サーカス』朝日新聞社、1984年、78頁。

¹⁷ 同書、78頁。

¹⁸ エウゲニイ・クズネツォフ、前掲書、274頁。

¹⁹ 阿久根巖『逆立ちする子供たち—角兵衛獅子の軽業を見る、聞く、読む』小学館、2001年、92頁。

業師として活躍していたために、その高度さに商機を見いだしたのであるろう。

ここでいう従来のサーカスの足芸と日本の足芸の相違点は何だろうか。リズリー「先生」の演技でも子どもを乗せることは共通している。特徴的な違いは桶や梯子を間に挟むことだ。当時の絵入り新聞には、「日本人の真似」として桶を投げたりしてふざけて遊ぶ子どもたちが描かれている。明らかに日本の足芸が子供達の遊びとして認識されるまでに認知されているのが分かる。

2. 角兵衛獅子

角兵衛獅子とは、江戸時代中期に行われていた全国各地を巡り歩く門付けの獅子芸で、子供のアクロバット芸を専門とする大道芸で、新潟県西蒲原郡月潟村を本拠としていた。²⁰長唄の「越後獅子」という名称でも広く知られている。

親方が口上を述べ、太鼓を打つのに合わせて、四、五歳から十二、三歳の子供の獅子が「そっくり返り」「片手返り」「蟹の横這い」などの一人芸や「一本杉」「淀の川瀬の水車」といった二人芸を演じるのが基本である。²¹軽業師の養成手段の一つでもあったと考えられており、日本のアクロバットの基礎を担っていることが分かる。子供の芸であるがゆえに、厳しく指導されることが児童虐待につながるとして忌避される時代がやってくるが、それは幕末からかなり後のことである。

角兵衛獅子は、海外公演においての日本人の代表的なイメージを確立した。エメ・アンベールの『ル・ジャポン・イリュストレ』には「子供の軽業師（江戸）」と題した角兵衛獅子を描いた絵がある。²²

3. 曲独楽

俗にいう独楽廻しは、曲独楽（きょくごま）と呼ばれ、大小さまざまな独楽を、生き物のように操る芸のことである。廻り続ける独楽を放り

²⁰ 阿久根、前掲書、6頁。

²¹ 同書、6頁。

²² 同書、77頁。

投げたり、独楽同士をぶついたり、人の体を伝って動かすなどの芸がある。西回りで出発した独楽廻しの名手、松井源水の得意とした芸で、源水の芸は広く新聞などに絵入りで紹介された。帝国日本芸人一座では、源水の弟である菊次郎の役回りだったがロンドン到着後に病死したため、ここでは隅田川浪五郎の妻小まんが努めている。

前述の番組表の中で記された「蝶の曲」とは和妻、または手妻といわれた日本の伝統の手品で、海外で披露され最も定着したものである。なお、胡蝶の舞（バタフライ・トリック）については、後に詳しく述べる。

こうした芸を備えて、少なくとも8つ以上の軽業師の一座が、いよいよ世界に羽ばたいて行った。そうした彼らの太平洋西海岸の玄関が、サンフランシスコだった。

サンフランシスコと日本人一座

1860年代のサンフランシスコの人々は、新しい娯楽に飢えていた。1846年には人口200人ほどの小さな開拓地だったが、メキシコからアメリカに割譲された直後にカリフォルニア・ゴールドラッシュが起こり、1852年には約36,000人の新興都市へと急激に成長していた。

新興都市サンフランシスコを形作っていたのは開拓民として東部からやってくる白人たちだけでなかった。当時アメリカ大陸横断鉄道は敷設工事中であり（開通は1869年）、先住民からの攻撃を警戒しながら大陸を横断するよりも、大陸を海路で南下して回るのが主流だったため、膨大な時間と危険を伴った。その一方で太平洋を横断してやってくるアジアからの流入者も同様に多く、特に中国からの移民は初期から目立っていた。このサンフランシスコを拠点とする中国人移民を表象したイエローフェイス（白人が黄色く顔を塗り、黄色人種の役を演じる見世物）をフリスコ・チャイニーズ・メロドラマと呼び多くの偏見を生むが、これについては第3章で詳しく述べることとする。

幕末の通訳、貿易商として名を残している浜田彦蔵（洗礼名ジョセフ・ヒコ Joseph Heco, 1837-1897）は、1851年、乗っていた和船の栄力丸が紀伊半島付近で難破し、2か月近く漂流の末アメリカの商船オーク

ランド号に救助された。彦蔵は船上で船長に呼ばれたコックが辮髪の中国人で（当時はどこ出身かわからなかったようだ）、彼が船の目的地を「金山」と記して説明したとのちに自伝に記している。²³アメリカ人の船長が、雇っている中国人に漢字を書かせれば理解できるだろうと考え、日本人と中国人には共通点があると認識していることは興味深い。

「金山」とは、当時中国人たちがサンフランシスコを指して用いていた地名である。後にオーストラリアなど他の地域でゴールドラッシュが起きると、サンフランシスコは「旧金山」と呼ばれ、メルボルンを指す「新金山」と区別された。中国系の出稼ぎ労働者たちは華人と呼ばれ、華人のコミュニティはサンフランシスコ内でも大きな存在となっていた。

フレデリック・ショットは著書『リズリー「先生」と帝国日本芸人一座』の中で、のちに日本人の芸人一座や、日本人の役人一行が訪れた際に抵抗なく受け入れられたのは、東海岸の街に比べると、東洋の人種に関して「免疫」があり、大衆がある意味寛容であったのではないかと指摘している。²⁴新聞報道という新しいメディア展開を最大限に利用した結果が、日本人芸人一座の成功の秘訣だったことは想像に難くない。

しかしその出発点であるサンフランシスコの市民のコスモポリタニズムが大きく影響していることは特筆すべきことだろう。日本は250年近い鎖国政策により、西欧諸国にとって当時世界中のどの場所よりも「神秘の国」となっていた。その日本から突如やってきた芸人の登場を警戒や抵抗なく、サンフランシスコの市民は大いなる歓迎を持って迎え入れた。これはその後の評判も上々のうちに最終的にはパリ万博へと興行を発展させていくことの原動力の一つといえよう。

一方、サンフランシスコで一獲千金を夢見る者の中に、のちに日本人たちが初めての海外公演を行う劇場の持ち主トーマス・マグワイア（Thomas Maguire, 1820?-1896）もいた。ロンドン公演まで帝国日本芸人一座に同行し、リズリー「先生」とともに一座をプロデュースしている

²³ アメリカ彦蔵『アメリカ彦蔵自伝(1)』中川努、山口修訳、平凡社、1964年、50-51頁。

²⁴ Schodt, Frederik L., *Professor Risley and the Imperial Japanese Troupe*, California, Stone Bridge Press, 2012, pp.9-10.

人物である。

マグワイアはニューヨークの貧しい家庭に生まれ、政治団体タマニー・ホール (Tammany Hall) 関連の仕事や劇場街の運転手などをしていたらしい。20代でカリフォルニアのゴールドラッシュを耳にして一念発起し、酒場の経営で成功する。財を成した彼は「サンフランシスコ演劇界のナポレオン」と称され、様々な劇場の運営を行った。1854年に建てた「マグワイア・オペラハウス (Maguire's opera house)」はその後数十年にわたりサンフランシスコ最高の劇場の名を欲しいままにした。

マグワイアが東部から有能な俳優を招致して開催したサンフランシスコ・ミンストレルは重要な娯楽となった。1870年代には彼の隆盛にも陰りが見え始め、1878年にはニューヨークへと転身し、劇場経営に乗り出すが失敗し困窮のうちにこの世を去っている。²⁵

そのマグワイアが建て、サンフランシスコ最高の劇場として親しまれていたマグワイア・オペラハウスで、日本人一座の公演は行われることになるのである。ワシントン通りに位置したこの劇場には、ディケンズら文学者たちをもファンに持った女優メンケン (Adah Isaacs Menken, 1835?-1868) など、マグワイアが惚れ込んだ様々なスターが出演した。メンケンを一躍有名にした3幕もののメロドラマ『マゼッパ (*Mazeppa,; or, the wild horse of Tatar*)』は、女優にもかかわらずコサックの英雄マゼッパの役を演じ、幕切れにヌードとなって馬にまたがるという場面がニューヨークでセンセーションを巻き起こした。²⁶

日本人の芸人一座の世界最初の海外公演は、まさにこの劇場で行われた。最高のエンターテインメントとして期待されていたことが分かる。ただ公的許可の認可を待って出遅れたリズリー「先生」率いる帝国日本芸人一座を出し抜いて、非公式のまま渡米し、結果として初めて海外公演を行うことになったのは鉄割福松一座であった。彼らも足技の一座である。

これ以降「日本人の芸人一座」は将来性のあるエンターテインメント

²⁵ James Fisher, *Historical dictionary of American Theater Beginnings*, New York/London, Rowman & Littlefield, 2015, pp.284-285.

²⁶ *Ibid.*, p292.

の重要なコンテンツとして、興行師たちのプロモーションの下で世界展開を始めることになる。

以上のように、日本人の芸人一座の巡業が比較的幸先の良いスタートを切ったのは、移民やゴールドラッシュにより、アジア系人種にも比較的寛容なコスモポリタニズムの浸透した街、サンフランシスコが振り出し地点だったことが大きい。帝国日本芸人一座による記念すべき第1回公演の8年後、勢いに陰りの見え始めたマグワイアが最後のひと花を咲かせるための「相棒」を偶然発見する。旅回りのパフォーマーだった若き日のデイヴィッド・ベラスコである。彼と『蝶々夫人』までの日本との関わりは、第3章で述べる。

日本人表象と劇場

劇場とセットという概念を導いた「日本人」とは、身近にいながらも生活臭のしない、額縁の中だけの存在であり、特異な存在だった。さらに日本人＝芸人のイメージの定着が舞台作品での「日本人」の登場時期や描かれ方でも説明できる。音楽や舞台におけるジャポニズム作品の製作は、1870年代の後半から1890年代に集中しているが、初期には日本の表象として分かりやすいように、主人公ないしそれに準ずる人物が軽業師などの芸人を連想させる設定が見られる。

1876年初演のルコック『コシキ』にはのちにミカドの遺児であることが判明するフィゾが、得意の手裏剣投げを売り物にして曲芸師として身を立てている。1885年の『ミカド』の皇太子はナンキ・プー(Nanki-Poo)という旅芸人に扮して宮廷から逃れて来る。

一方、艶やかな着物を着て舞を踊る女性はゲイシャあるいはムスメと呼ばれて表象された。1876年のエルヴィリ『麗しのサイナラ』にはムスメという名の踊り子が登場する。1893年メサジェの『お菊さん』や、1896年ジョーンズの『ゲイシャ』にも多くの芸者が登場する。

開国直後から現地報告を記した新聞報道や個人の著作物は様々刊行されたが、50年代の中頃からかなりの情報が流入しているにも関わらず、50年代、60年代にはこうした作品は作られていない。それが60年代後

半から 70 年代にかけて、大量の日本芸人一座が出現し、多くの観客を魅了し、定着した。芸人の姿こそ具体的な「日本人」のイメージであり、ジャポニズム演劇成立の原動力になったことは疑いようもないのである。

第2節 ジャポニズム演劇の中の「日本らしさ」

「日本らしい舞台」の謎

ジャポニズム作品の作り手は、「日本らしさ」の要素をどこから取り入れたのだろうか。付け加えて言えば、観客は浮世絵や着物といった日本の美術・工芸品だけで、舞台作品から「日本らしさ」を見出すことが出来たのだろうか。日本の演劇から視覚的な要素を取り入れたとすると、歌舞伎や舞踊といった日本の古典演劇との関係を考察しなければならない。

ところが歌舞伎の「公式」な海外公演は1928年、二代目市川左團次率いる海外公演団がソ連のレニングラード（現在のロシア・サンクトペテルブルク）で公演し、映画監督のエイゼンシュテインが強く影響を受けたことは広く知られている。¹その後は太平洋戦争後の1955年の中国公演、1960年のアメリカ公演などを経て、ヨーロッパでの初公演は1965年である。欧米圏での初公演までに、開国から約100年かかっていることになる。²さらに能は、戦後1954年のイタリア・ビエンナーレ国際演劇祭での公演が最初の海外上演である。³

つまり最も盛んにジャポニズム作品が作られた19世紀末には、来日した一部の外交官や海外新聞の特派員などを除いて、実際に日本の古典演劇を観たものはいなかったことになる。

アメリカ出身の前衛詩人エズラ・パウンド(Ezra Pound, 1885-1972)は、フェノローサの遺稿から能の持つ象徴美に魅せられ、フェノローサとの共著の形で『日本の古典演劇の研究—完成された伝承芸術・能』の中で、能の魅力についてこう述べている。

能は神楽とか、亡霊の出てくる地方の伝説、時代が下っては、戦争の物語詩や歴史上の偉業を素材にした華麗な姿の芸術であって、その舞も謡

¹ 茂木千佳史編『歌舞伎海外公演の記録』松竹（非売品）、1992年、45—57頁。

² 茂木、前掲書、39-43頁。

³ 観世榮夫「海外公演で感じたこと—1954年のヴェネチア演劇祭ほか」野上記念法政大学能楽研究所編『外国人の能楽研究』法政大学国際日本学センター、2005年、141頁。

も所作もリアルな物真似ではない。(略)能は象徴的な舞台であり仮面劇である。少なくとも、幽霊や神や若い女性を演ずる時は仮面をつける。能劇はイエイツやクレイグが賞賛する演劇である。⁴

能は象徴主義演劇として西洋に受け入れられ、その文脈で読み進められた。しかし、梅若実に師事したフェノローサを除けば、このような分析や考察を行ったパウンドでさえ、実際の上演を観たわけではなかった。

ジャポニズム隆盛期、徳川幕府の式楽だった能は、幕府の崩壊で庇護者を失い混乱の渦中にあり、海外公演に出るなど考えられるはずもなかった。

つまり欧米の観客が目にする日本の芸能のほとんどは軽業芸人一座や「日本人村」での小芝居の役者たちの芸のことであり、我々日本人が想起する大芝居や能楽のイメージとは既に一線を画しているのである。1870年代から盛んに製作されるジャポニズム演劇に反映されたであろう日本の印象について、技芸の観点から整理しておきたい。

芸人一座の海外進出

ジャポニズム作品が最も盛んに作られた1880年代から90年代にかけて、つまり「公式な」海外公演が行われるはるか以前に日本人のイメージを形作ったのは、開国以来世界のあらゆる場所を巡業した軽業見世物一座や、博覧会での歌舞音曲である。1900年のパリ万博で公演した川上音二郎貞奴一座が一世を風靡したが、彼らを含め、「公式」ではない日本の芸能の展開と浸透は極めて素早いものだった。

軽業芸人たちが海外公演で披露した曲芸は、歌舞伎や浄瑠璃で庶民にすっかり馴染みとなった物語を下敷きにして、演技に筋を持たせる趣向を重んじていた。⁵日本の曲芸における演劇性は不可欠なもので、軽業師たちはほとんど小芝居の役者に近い演技を披露していた。

幕末には曲芸や軽業は黄金期を迎え、もはや飽和状態であった。海外

⁴ 川村ハツエ『能のジャポニスム』七月堂、1987年、19-20頁。

⁵ 三原文『日本人登場—西洋劇場で演じられた江戸の見世物』、松柏社、2008年、4頁。

渡航が許されると、こぞって新しい観客を求めて外国に進出して行ったのは自然な流れだった。早竹虎吉一座など、名門の軽業一座も出国している。芸人たちの巧みなアクロバットは、西洋の観客たちをも驚かせたが、彼らには言葉や、物語の背景にある風俗や慣習が通用するはずがなかった。1668年、ロンドン、ライシラム劇場で興行を打ったリズリー「先生」率いる帝国日本芸人一座の舞台でも、筋がわからないために「狐早変わり」や「石橋しやつきょうの獅子狂い」といった場面では爆笑の渦が巻き起こったという記録が残されている。⁶こうした見世物は、能や歌舞伎の延長線上にある演目である。

役者の海外進出と国内事情

ILNの日本特派員だったチャールズ・ワグマンは、大阪の芝居小屋で、悲劇物を演じた後に俳優たちが綱渡りなど得意なアクロバットをやることを報じている。⁷こうした報道を受けて、西洋では特に小芝居の役者や軽業師ら芸人は明確な境界線はなく、共通のイメージで捉えられていたと考えられる。

明治になり、劇場の建設が緩和されると、俳優という職業の人間が急激に「増加」した。これは役者にも鑑札が発給されたことによる。明治11年には400人ちょっとだった東京の俳優が、10年以内に5倍の2000人以上に増加しているが、これは俳優になったものが増えたのではなく、「職業として自覚した俳優」が増えたということになる。

この時期、劇場は頻繁に火災に見舞われている。特に明治9年（1876年）には大阪も東京も大きな芝居小屋が軒並み大火事に見舞われ、灰燼に帰してしまった。これを機に、劇場再編が進む。⁸東京もさることながら、大阪は5つの芝居小屋が1年以内に全焼する事態となった。その上のデフレと天候不順で庶民の生活は危機的な状況であった。興行師タン

⁶ 同書、23頁。

⁷ 金井圓編『描かれた幕末明治—イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』雄松堂書店、1973年、164頁。1868年1月11日付の記事。

⁸ 倉田喜弘『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』岩波書店、2006年、44-45頁。

ナケル・ブヒクロサンが日本人村の参加者を募り始めたのはそうした時代でもあった。

人物名に見る日本語理解

「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、製作者側の日本に対するイメージや理解度が垣間見えるため、制作過程を知る上で極めて重要である。

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。⁹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。

音楽に代わって聴覚的な異国情緒を現すものとして、日本名の人物を登場させたり、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』である。のちにオデオン座で上演された¹⁰。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。しかしムスメを最屑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

⁹ 三原、前掲書、241頁。

¹⁰ 『国立国会図書館企画展示「日本と西洋—イメージの交差」』、参照年月日：2015年9月29日

http://www.ndl.go.jp/jp/event/exhibitions/1196027_1376.html

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」に公演の成功を記した記事がある。初演の様子を描いたアドリアン・モロー (Adrien Moreau, 1843-1906)画「日本趣味の劇の上演」は絵画展で人気を博したという。¹¹

実は名前に用いられる単語が、このように脈絡のない日本語である作品は意外に少ない。日本語名のローマ字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時代である。従って複数の作品の人物名を並べると、意外な日本語理解が見られる。

シャルル・ルコック (Alexandre Charles Lecocq, 1832-1918) 作曲のオペレッタ『コシキ (古事記)』には、コシキ (皇帝)、ナミトウ (先帝の甥)、シココ (^{グラン・タイクン} 将軍)、フジサマ (コジキの顧問)、フィッツオ (軽業師)、サガミ (近衛中尉)、ソトシロー (フィッツオの父)、ノウジマ (シココの娘)、若い娘 (ナンカイ、ソウツァ、オサカ、トゥグメ、ナンガサキ) などが登場する。

1879年にオペラ座で初演されたオリヴィエ・メトゥラ (Olivier Metra, 1830-1889)作曲のバレエ『イエツダ』には、イエツダ (農民の娘)、サクラダ (夜の精霊の女王)、ノリ (農夫)、ミカド、トー (ミカドの道化)、その他ヤクニヌたちといった名称が現れる。「ヤクニヌ」 (yakounine(s)) は役人の誤記と思われる。¹²

フランスの国立音楽アカデミーで初演されたガスティヌル (Léon Gastinel, 1823-1906) 作曲バレエ『夢』 (1890)では、16世紀の日本でキオト (京都) から遠からぬ沿岸地帯のタケノという場所で大女神ベンテン (弁天) の祭りの最中、という指定があり、登場人物はダイタ (漁師の娘)、アマニシ (ダイタの兄)、イザナミ (女神)、タイコ (ダイタの婚約者)、サクマ (タカヤマの領主)、ケッショ (地方官吏)、その他ムスメた

¹¹ 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。

¹² 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。

ち、ムスコたち（ここでは若者という意味である）などとなっている。

その他にもジュディット・ゴーチエ(Judith Gautier, 1845-1917)の5幕物の芝居『微笑みを売る女(*La Marchande sourires*)』(1888)の殿様ヤマトやマエダ、ジョーンズ『ゲイシャ』のイマリ公など、領主や権力者は地名や実在する苗字が多い。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』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『ゲイシャ』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 *moumé*(*musme*)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ものや（『夢』）、『イエッダ』の台本では役人たちを聞き慣れない音である日本語の響きを珍重したに違いないが、バレエなので観客には言葉は聞こえず、パンフレットで触れる程度である。それにも関わらず作者たちは、日本語の意味を理解した上で工夫して名付けていたことが推察される。

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比較的実在の日本人に近い名前が用いられた。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」「かっぼれ」「推量節」をオーケストレーションした曲を使用し、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たのである。ホワード・タルボット(Howard Talbot, 1865-1928)、ライオネル・モックトン(Lionel Monckton, 1861-1924)が共同で作曲し、アーサー・ウィンペリス(Arthur Wimperis)やパーシー・グリーンバンク(Percy Greenbank)らが台本を書いた音楽劇（Music Play と題されている）『娘(*The Mousmé*)』(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、リアリズムの傾向を増して行くが、曲の調子は依然として和音階を用いて「日本らしさ」を作り出す手法である。¹³

『ミカド』の人物名の特異性

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。これはしばしば日本への無理解と捉えられているがこれは誤りである。劇作家ギルバートによって日本語を使用しないで意図的に命名している。初演の舞台監督であるカニングハム・ブリッジマン(Cunningham Bridgeman)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.”¹⁴

¹³ 『Computer Generated MIDI Operas “*The Mousmé*”(1909)』、参照年月日：2015年10月15日 このサイトでは作品の全曲をMIDI化したものが試聴できる。

<http://www.halhkmusic.com/mousme.html>

¹⁴ 『Gilbert & Sullivan Achieve』 François Cellier & Cunningham Bridgeman, *Gilbert and Sullivan and Their Operas*, Little Brown, and Company, 1914.

参照年月日：2015年10月27日

(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「ショウゲン」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)

ギルバートだけでなく作曲者アーサー・サリヴァン(Sir Arthur Seymour Sullivan, 1842-1900)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。では登場人物の命名は何を基準に行われたのか。検証のために登場人物を全員列挙する。

ミカド

The Mikado of Japan

ナンキ・プー (吟遊詩人、実は皇太子。ヤムヤムに恋をする)

Nanki-Poo (his Son disguised as a wandering minstrel and in love with Yum-Yum)

ココ (ティティプ最高執政官)

Ko-Ko (Lord High Executioner of Titipu)

プーバー (その他なんでも担当大臣)

<http://math.boisestate.edu/gas/>

Pooh-Bah (Lord High Everything Else)

ピシュ・タシュ (貴族)

Pish-Tush (a Noble Lord)

ヤムヤム (三人姉妹 ココの被後見)

Yum-Yum (Three Sisters — Wards of Ko-Ko)

ピッティ・シン

Pitti-Sing

ピープ・ボー

Peep-Bo

カティシャ (年増の婦人、ナンキ・プーを愛する)

Katisha (an elderly Lady, in love with Nanki-Poo)

女学生たち、貴族たち、侍、苦力たち

Chorus of School-Girls, Nobles, Guards & Coolies

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プを含め、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、ギルバートは命名行為の中に一定の法則を設けて、異国的な響きを生み出したのである。

なお初版には登場しないゴトー (Go-to) という貴族が挿入されている版も存在するが、これは初代ピシュ・タシュ役のフレデリック・ボーヴィル (Frederick Bovill) に、歌うことの出来ない低音域が設定されていたため、これを補う形で貴族の中から追加した人物である。¹⁵

ブラッドレー(1982)は、ココについて「日本には ko-ko と発音する単語がたくさんあり、身分の低い仕立屋が最高執政官になる人物として、漬

¹⁵ Ian Bradley, *The Annotated Gilbert and Sullivan :1*, Penguin Books, U.S.A, 1982, p.310.

物（こうこ）と輝かしさ（煌々）と考えるのが妥当だ」という解説を紹介しているが、解釈に難がある。¹⁶

女性の名前と特徴

多くのジャポニズム作品が作られた中で、タイトルロールが日本の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』だが、タイトルロールである日本の姫君は登場しない上に、ミンという中国的な名前である。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』とした。ピエール・ロティ (Pierre Loti, 1850-1923) 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は、同名のオペレッタ(1893)を製作した。メサジェのオペラはロティの小説に忠実で、日本語の名前を用いることはなかった。女性は *Chrysanthème* (菊)、*Prune* (梅)、*Fraise* (イチゴ)、*Jonquille* (スイセン)、*Campanule* (ブルーベリー) という植物の名前である。Oyuki だけは原作同様、ピエールが心を許した女性であり、日本語になっている。これも小説に準じている。

マスカーニのオペラ『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『ゲイシャ』のおミモザさんと同じく植物の名前に由来していることが分かる。

シドニー・ジョーンズのオペラ『ゲイシャ』には、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。

¹⁶ *Ibid.*, p.264.

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。¹⁷「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。

ロングの小説『蝶々夫人』(1898)は、ベラスコの戯曲(1900)や、プッチーニのオペラ『蝶々夫人』(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、タイトルとして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。¹⁸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」のモデルがトーマス・グラバー(Thomas Glover, 1838-1911)の妻、ツル(Glover Tsuru, 1851-1899)とする最新の説の真偽を検証するつもりはない。¹⁹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ものである。

蝶と日本人—『蝶々夫人』と「胡蝶の舞」

ロングの小説の中で「蝶々さん」と記される最初の箇所は、

¹⁷ David Belasco, “Madame Butterfly”, *Six Plays*, U.S.A., Little Brown, and Company, 1928, pp.10-32. Suzuki (Looking). It is a robin, 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。

¹⁸ 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』法政大学出版局、2007年、57頁。

¹⁹ 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。『日経ビジネスオンライン』、参照年月日：2015年10月27日『宮嶋康彦「明治維新と新国家を支えた長崎の男」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/>

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'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け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(2005)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* はオリエント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」²⁰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」²¹のならば、ロングだけでなく、戯曲化したベラスコや、オペラ化したプッチーニにも、さらに観客である西洋社会の人々にも、蝶が自然と日本を連想させる必要がある。

蝶が広く日本を連想させた理由の一つに、日本特有の手品「胡蝶の舞」の幅広い浸透を挙げることが出来よう。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、その度に演じられた不思議な技が、日本の代名詞となりえたのではないだろうか。

それは漠然とした日本のイメージを形成している源泉が、現代の日本人がほとんど忘れかけている、日本独特の軽業文化にもあることを示し

²⁰ 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、2005年、75頁。

²¹ 同書、75頁。

ている。

「胡蝶の舞」を世界中に広めたのは、初期は日本を訪れた外交官や軍人の見聞録、次に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、蝶は生きていくのように空中に舞い戯れる」²²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ローレンス・オリファント(*Laurence Oliphant, 1829-1888*)の『エルギン卿遣日使節録』や、海軍少将で作家のシェラード・オズボーン(*Sherard Osborn, 1822-1875*)の旅行記『日本領海の旅(*Cruise in Japanese Water*)』に詳細な記述がある。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。²³その他1863年に来日したエメ・アンベール(*Aimé Humbert-Droz, 1819-1900*)の訪日見聞録である『幕末日本絵図(*Japon Illustré*)』には、「胡蝶の舞」が描かれた挿絵がある。²⁴

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。

²² 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 三七』、2008年、137頁。

²³ 松山光伸、『実証・日本の手品師』東京堂出版、2010年、20頁。

²⁴ 河合、前掲書、159頁。

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。²⁵

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」なる手品師の 1867 年 7 月の上演も記録に残っている。²⁶

1867 年のパリ万博を報道したもののの中にも、「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。²⁷「胡蝶の舞」は日本の手品の妙義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 12 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。²⁸ロイヤル・タイクーン一座

²⁵ 松山、前掲書、16-17 頁。

²⁶ 同書、18-19 頁。

²⁷ 河合、前掲書、160-161 頁。

²⁸ 同書、168 頁を参照。なおオーストラリアでの初演については、本書

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表象されるほどに強く印象付けられ、広く知れ渡っていたことが分かる。「日本」と「蝶（Butterfly）」の連想が、『蝶々夫人』というタイトルを生み出し、日本の物語であることを連想させる一因となっていると言えよう。

と松山光伸『実証・日本の手品師』（東京堂出版、2010年）36頁の記載とずれがある。

第3節「ハラキリ」のエキゾチシズム

「ハラキリ」－『アズマ』と『袈裟と盛遠』

日本が舞台の作品として記録しておくべき戯曲に『アズマ、あるいは日本の妻(*Adzuma, or the Japanese Wife*)』(1893)がある。

作者のサー・エドウィン・アーノルド(Sir Edwin Arnold, 1832-1904)は、デイリー・テレグラフの編集長を務め、インド国立サンスクリット大学の学長や、慶應義塾大学の講師を務めたこともあるヴィクトリア朝屈指の仏教研究者・東洋学者である。戯曲は1893年に Green Longmans and Co.から出版された。初演は不明である。上演されたことがない可能性もある。「日本の妻」という副題通り、アズマという女性が主人公である。彼女はワタナベワタルという貴族の妻とされている。以下登場人物を記載する。

Morito Musha Endo 遠藤盛遠。日本の貴族。(文覚。「袈裟」の主人公。)

Kameju 盛遠の忠実な家臣。

Sakamune 盛遠の仲間。サムライ。

Wataru Watanabe 日本の貴族。アズマの夫。(源左衛門尉渡)

Sasaki 伊豆守。

Hojo Tokimasa 北条時政。サムライ。(北条政子の父、鎌倉幕府初代執権)

Doi Morinaga サムライ。

Adachi Sanehira サムライ。

A Fisherman 釣り人。

A Lampseller 提灯売り。

Adzuma ワタルの妻、コロモガワの娘。(袈裟御前)

Koromogawa アズマの母。(衣川。盛遠は衣川の甥)

O Yoshi 侍女。

O Tama 侍女。

召使、兵士、従者、市民、僧侶、ムスメたち、盗賊たち 他

登場人物の名前から『源平盛衰記』あるいは『平家物語』の『遠藤武者盛遠』、つまり『袈裟と盛遠』の盛遠（文覚）をめぐる話であることは容易に想像できる。ただし欧米でこの話が有名になるのは、川上音二郎一座がパリ万博で上演した『遠藤武者』からに他ならない。村井（2011）は次のようにまとめている。

演目は『袈裟と盛遠』を元にした『遠藤武者』『児島高德』『芸者と武士』だが、初入りが悪く、フラーに腹切りを注文された音二郎は、かつての許嫁だった袈裟を誤って殺したため髪を切って出家した「盛遠」に腹を切らせ、『芸者と武士』にも立ち腹のシーンを挿入し血糊をしたたらせた。¹

だがアーノルドがこの戯曲を書き、出版されたのは 1893 年で、川上一座の初めての洋行の 6 年前である。アーノルドが日本に滞在するのは 1889 年の慶應義塾の客員講師就任からなので、この頃までに入手した文献から着想したものと思われる。初版時の書評がイギリスの『スペクテイター(*The Spectator*)』に掲載された。書評で筆者はこの物語が日本に古くから存在するものであることを強調した上で次のように述べている。

We take it, then, that the play is a dramatic paraphrase of a well-known book, and no more an original play than, for example.

（例えば、それが、良く知られた本の劇的な改編以上の何物でもない
と受け止める。）

「よく知られた本」としてここでは *The Corsican Brothers* という作品を例として挙げている。これは、アレクサンドル・デュマ・ペール（大

¹ 『村井健「ざっくり 近代演劇の流れ」新国立劇場情報センター資料』、参照年月日：2016 年 8 月 14 日
http://www.nntt.jac.go.jp/library/library/pdf/kindai_nihon.pdf

デュマ、Alexandre Dumas, père, 1829-1869) が 1844 年に著した小説『コルシカの兄弟 (仏題 *Les Frères corses*)』のことである。

この小説はデュマ本人が語り手を務め、コルシカ島に住む双子兄弟の復讐劇であり、『アズマ』がその設定に極めて似ていると述べている。ちなみに『コルシカ島の兄弟』はのちにアンドレ・アントワヌが 1917 年に映画監督デビューを果たした際の作品でもある。なおアントワヌの作品は同作品の 7 回目の映画化だった。

また書評は他の戯曲との類似点も以下のように指摘している。

The central figure of the plot is Sakamune, a Japanese Iago of the most vindictive type.

(プロットを中心人物はサカムネで、いわゆる復讐に燃えるタイプ、いわば日本のイアーゴである。)

『アズマ』ではサカムネという盛遠の家臣が、アズマが自分の求婚を拒絶したことに憤慨し、彼女とのその夫であるワタルを破滅に追い込もうと陰謀を企てる。さらにそのために同僚のモリトオを利用する。アズマからモリトオへの恋文を偽造し物語を混迷に引き入れるのはまさに『オセロー』のイアーゴである。

さらに書評はこう締めくくっている。

Carrying off the gruesome trophy, he discovers it to be that of Adzuma, — the situation reminds one of the finale of Rigoletto.

(ぞっとするような「戦利品」を運んでくると、それがアズマの(首)だということに気づいた。— 『リゴレット』の幕切れを連想させる状況である。)

事態を把握したアズマは、モリトオと組んで潔白な夫ワタルの寝首を搔く計画を立てるが、夫の身代わりに自分が床に入り、モリトオに自分の首を斬らせる。書評では、この構図がヴェルディのオペラ『リ

ゴレット』と類似していると指摘しているのだ。娘ジルダを救うべくマントヴァ公爵の殺害を企てながら、誤って娘を殺害してしまい、苦悩する父リゴレットと、父の言いつけに背いた罪を詫びつつも愛する公爵の身代わりになれたことに喜びを得つつ絶命するジルダに、アズマとモリトオを重ねている。

ジャポニズム演劇自殺考

前述のように、ロイ・フラーは川上音二郎に対し、集客のために「遠藤武者」を改編し、袈裟御前を死に追いやった後、文覚が贖罪のために切腹して果てるように要求した。本来自刃しない人物を舞台上で「殺害」したのは、ひとえに派手な「ハラキリ」芸を売り物にしたかったからに他ならない。

今、我々はジャポニズムのイメージは「ハラキリ、フジヤマ、ゲイシャ」と表現することが多い。しかし実際にジャポニズムの舞台作品の中で「ハラキリ」を実行、あるいは自殺の方法として選択する作品がいかにか少ないかということに注目せざるをえない。

これまでに挙げてきた作品の中で、登場人物が死を覚悟する場合、または処刑を言い渡す場合の手段あるいは方法を整理しておく。

① 『麗しのサイナラ』短刀で喉を突いて自殺（未遂）

タイフーンは直接手を下す場合、刀で突き殺すと言っている。名誉を傷つけられたカミは自害を決意するが、喉を突いて死ぬ覚悟をする。

② 『ミカド』斬首、短刀自殺、釜茹で、生き埋め（全て未遂）

最高執政官で処刑人のココは、首切り役人であり、ミカドの発する刑の執行方法も「首をはねる」「釜茹でにする」というものである。大きな首切り用の刀を持っている。ナンキ・プーは失望して自殺しようとするが、**a happy dispatch** と称しているが明確な方法には言及していない。その他の死の方法として、処刑される主人の配偶者は生き埋めによる殉死が義務付けられた法律が存在することが言及される。

③ バレエ『イエッダ』² 刺殺、魔力による死

許嫁のイエッダに裏切られたと思いこんだノリは、絶望して立ち去る。具体的な方法は言及されないまま、暗殺者トーによってまさに殺されんとするイエッダをかばい、短刀で腰を刺されて死ぬ。イエッダ自身も身の程しらずの幸福を望んだために、女神サクラダが与えた幸福の枝の葉の最後の1枚が落ち、ノリの屍の上で息絶える。

④ バレエ『夢』³ 射殺（幻想）

領主サクマの誘いを受けた村の娘ダイタは、タイコという恋人がいるにもかかわらずその寵愛を受ける。サクマに心を奪われ喜びに満ちて眠りに落ちるダイタに女神イザナミが夢を見せる。夢の中で悪魔のような姿に変身したサクマから逃れようとするダイタを救ったのはタイコだった。狂乱したサクマはタイコを矢で射抜く。夢から覚め、タイコの大切さを思い、一時の移り気を詫げる。

⑤ 『イーリス』⁴ 転落死

裕福な若者オーサカとキョートに誘拐されたイーリスは、盲目の父から自ら遊女に成り下がったと誤解され、罵詈雑言を浴びる。絶望したイーリスは遊郭の窓から下の下水溝へと身を投げ、息絶える。

⑥ 『蝶々夫人』⁵ 短刀で喉を突いて自殺（小説は未遂）

「結婚」して3年、蝶々さんは子供と共に夫の帰りを待っていた。ようやく長崎を再び訪れたピンカートンにはケイトというアメリカ人

² 平林正司「イエッダ」『十九世紀フランス・バレエの台本ーパリ・オペラ座』慶應義塾大学出版会、2000年、306—323頁を参考にした。

³ 平林正司「夢」『十九世紀フランス・バレエの台本ーパリ・オペラ座』慶應義塾大学出版会、2000年、348—360頁を参考にした。

⁴ スタンリー・セイディ「イーリス」『新グローヴ オペラ事典』中矢一義訳、白水社、2006年、93頁を参考にした。

⁵ スタンリー・セイディ「蝶々夫人」『新グローヴ オペラ事典』中矢一義訳、白水社、2006年、422頁を参考にした。

の妻がいた。蝶々さんは息子をスズキに託すと、屏風の陰で父親が天皇から下賜された短刀を首にあて自害する。

多くの登場人物が自殺を企てていることがわかるが、全て切腹ではない。短刀を用いた自殺や殺害方法は登場するが、首を突いて死のうとするのがほとんどである。唯一「ハラキリ」に近いと推察されるのが『ミカド』のナンキ・プーだが、結局はココの「勝手に自殺しないで首を切らせてくれ」という要求を、条件付きで承諾するという形で回避する。

切腹させずに首を斬る

ギルバートとサリヴァンの喜歌劇『ミカド』では、仕立屋のココが突然任じられて斬首刑を執行する最高執政官となる。人々は彼を Lord high Executioner と呼ぶ。「死刑執行人」のココは「日本の首切り用の刀」を持って登場することになっていて、ヴィクトリア朝では絞首刑が主流だったにもかかわらず、斬首が死刑の設定として用いられている。初日の公演でココ役のジョージ・グロスミス (George Grossmith, 1847-1912) が持って登場した刀こそ、「日本刀落下事件」の刀そのものだったという伝説も残っているが、⁶ト書きには ‘Enter Ko-Ko attended.’ とあるだけで、ナンキ・プーの登場時のような、詳細な道具の指示はない。

実際に彼が演じたココのポートレートは多く現存しており、衣裳のデザインやチラシにもこの印象的な道具とともに描かれている。どれも巨大な刀を右手に持ち、肩に担いでいる。写真から判断すると、この刀は極めて長い刃の部分を持ち、長さは背丈ほどもあるが、薙刀ではない。このような刀は日本には存在せず、鞘に入れて腰に下げることとは出来ないため鞘も存在していない。おそらく日本刀を模して製作されたオリジナルの小道具であると考えられる。‘attended.’ とあるよ

⁶ Ian Bradley, *The annotated Gilbert and Sullivan*, U.S.A., Penguin Books, 1982, p.272.

うに、台本の段階では最高執政官である人物が抜身の刀を担いで一人登場することは想定されていなかったと推察されるが、秀才だったグロスミスの機転から生まれた演技である可能性も考えられる。後の公演では小姓のような存在が刀を持って付き従ったという。⁷

「首切り役人」という設定についても後述するが、まずは「ハラキリ (= 切腹)」が物語の中心として登場しないことにも注目すべきだろう。日本のイメージとして必ず挙げられる「ハラキリ」の芸を定着させるのは、1900年のパリ万博で『芸者と武士』を大ヒットさせる川上音二郎一座である。しかし日本人 = 切腹のイメージは比較的早くから知られてはいた。正確にはその様子も再現しようがなく、やり方も分からなかったので再現されなかった、と見ることも出来る。

切腹は刑の執行方法としても、自ら腹を切るということにしても衝撃を持って伝えられたらしく、「ハラキリ (hara-kiri / hurry-curry)」という語は 1856 年に初出し、日本のサムライの自死の方法として紹介されている。その後 *Times* の 1859 年 8 月 18 日号には、日本外交の進捗記事に常用の単語として登場している。⁸「切腹 (seppuku)」という単語は 1871 年、日本から帰英したミットフォード (レズリーベイル卿) が前述の著書『昔の日本の物語』に hara-kiri の同義語として説明している。⁹

ただ、『ミカド』に先行する作品として台本が残されているいくつかの作品にも自死は登場するが明確に「切腹」であるかどうかは示されていない。例えばエルヴィリの戯曲『麗しのサイナラ』では、タイフーンから激しい侮辱を受けた詩人カミは、自分の名誉のために自殺することを宣言するが、刀でのどを突こうとする。

別の項で検証したが、日本や侍について下調べをしていたギルバートが切腹の慣習を知らなかったとは考えにくい。なぜなら『ミカド』の中にも 2 箇所、切腹をほのめかす場面は登場している。ヤムヤムと

⁷ *Ibid.*

⁸ 『*Oxford English Dictionary* (オンライン版)』、参照年月日：
2016 年 8 月 30 日

<http://www.oed.com/>

⁹ *Ibid.*

の結婚が不可能であることを知ったナンキ・プーは、首を吊ろうと縄を持って現れる。それを思いとどまるように制すココに対しこう言う。

NANK. That's absurd. If you attempt to raise an alarm, I instantly perform the Happy Dispatch with this dagger.

ナンキ そんなの無駄です。もしあなたが警笛を鳴らそうとしたら、僕はすぐにこの短剣でオサラバしますよ。

結婚が成就するも、死刑になる夫の妻は生き埋めにされると聞いてヤムヤムを再び失うと知ったナンキ・プーは、またもあっさりと言いつつ放つ。

NANK. Today I die.

KO. What do you mean?

NANK. I can't live without Yum-Yum. This afternoon I perform the Happy Dispatch.

ナンキ 今日私は死ぬのです。

ココ どういうことじゃ？

ナンキ ヤムヤムなしでは僕は生きられない。今日の午後のうちに僕はこの世にオサラバします。

the Happy Dispatch とは幸せな手早い殺害、すなわち自殺のことで、切腹の英訳として用いられた。そこには、武士の切腹における追腹や屈辱に対する、また引責による自死の意味合いは含まれていない。すぐにあっさり自殺してしまおうとするナンキ・プーに観客は「切腹」芸を披露する日本人芸人たちを重ね合わせ笑ったのであろうか。だが、決定的な刑罰としての切腹は扱われず、単語も *hara-kiri* や *seppuku* のいずれも登場しない。ギルバートの持つ情報の偏りもあろうが、重要

なのは、筋としてあくまで彼の扱いたかったのは、ヘンリー8世をモデルとした「虫も殺せない首切り役人」を戴いたイギリスの貴族社会であることを忘れてはいけない。

図説『「最悪」の仕事の歴史』¹⁰によると、斬首による死刑執行は中世を通じて行われてきたが、斧が国家による支配を表すようになったのは、チューダー王朝になってからのことだという。斬首は戦場で冷たい刃に命を落とすという、高潔な理想を反映して貴族にのみ許されたため人気のある見世物だった。死刑執行人にかかるプレッシャーは想像に難くない。その他の罪人は、メアリ女王時代のプロテスタント 289 人に対する火炙りや、絞首刑後の内蔵を引き出されて、四つ裂きにされるといったことがない限りにおいて絞首刑だった。死刑執行人はフードをかぶっていたが、身元はある程度露見しており中には名声を得たものまでいた。フードは「王位の正義の顔のない代行者という意味合いを伝える象徴だった。「エグゼキューション执行人」という単語には、人を殺すという意味はなかった」という。「彼ら自身が有罪を宣告された犯罪者であることも多く、自分の首を守るためにその仕事についた」というのだから、まさしく『ミカド』の中のココはこの立場である。つまり作者のギルバートは、想像しにくい「今は存在しない昔の日本」を舞台に据えるために、「古いイギリス」を取り入れ、具体的なイメージを創出している。

一方冒頭のコーラスの後、ココの職業は「身分の低い仕立屋 (a cheap tailor)」であるとナンキ・プーが述べている。封建的で荒唐無稽な制度の国を描きながら、急に高い地位に指名された庶民的な職業の人物が現れることによって、観客の衝撃と笑いを生み出す仕組みである。

19世紀末のイギリスにおいて、男が愛のために自殺しようとすることは非常に男らしくないことと考えられていた。ゲイツは『世紀末自殺考』の中で、男が失恋して自殺を考えるようになることが、ココの

¹⁰ トニー・ロビンソン&デイヴィッド・ウィルコック『図説「最悪」の仕事の歴史』日暮雅通・林啓恵訳、原書房、2007年。114-117頁。

「柳の歌」で茶化されていると指摘している。¹¹失恋による自殺というのはナンキ・プーの自殺と絡めて、『ミカド』の中の大きなテーマであるが、物語の大枠自体が、時代の空気への皮肉だったことを押さえておく必要がある。

「切腹」の歴史を改めて定義すると、切腹があくまで武士という限定された身分の自死の方法であることが重要である。その方法は腹部に刃物を突き立て、腹壁を横に突き破りながら一文字に切り開き、内臓を露出させて絶命することである。

しかし千葉徳爾が指摘するように、切腹は自殺の方法としては極めて能率が悪く、切腹自体が直接的な死因になることは極めて少ない。「腹壁には大血管が通っていない」上に、内臓が露出するといっても、「腹部の臓器は消化器だから、循環器や呼吸器のように生命維持に直結していない。したがって、これを損傷したからといって即時生命が失われることは稀である」からだ。¹²しかも腹部には皮下脂肪層や筋肉による弾力があるため、相当な心得がなくては刃物を腹につきたてることすらままならない。大隈三好は、切腹の起源について、武士の成立過程に起因すると説いた上で、以下のように述べている。

本来、武士は、所領を守り領民を保護するために生じた階級である。(略)これを犯すものがあれば死を賭して戦わねばならない。いわゆる「一所懸命」である。このためには先ず何よりも武技に長じ勇敢でなければならぬ。武士道で一番に要求されるものはこの武勇で武勇に長ずることをもって武士の無上の誇りとし荣誉とする。(略)初期の武士道は「馬前の功名」であり「君君たらずんば臣臣たらず」であった。

武士を武士たらしめているものこそ切腹に対する「覚悟」であり、彼らにとってその他の自死の方法、すなわち首吊りや投身自殺や服毒

¹¹ バーバラ T. ゲイツ『世紀末自殺考—ヴィクトリア朝文化史—』桂文子ほか訳、英宝社、1999年、258-259頁。

¹² 千葉徳爾『日本人はなぜ切腹するのか』東京堂出版、1994年、26-27頁。

自殺といった、苦しまずに比較的瞬間的な苦痛のみで絶命する方法は、女子どものする恥ずべき「楽な方法」だった。「切腹が武士の自殺法として最も多く用いられたのは、勇気を誇示する武士に最も相応しい方法であったことと、刀を武士の魂とする彼等が、刀によって自己の生命を絶つことに信仰的満足といったものを抱いていたためであろう」とも述べている。¹³

『ミカド』に出てくる **Happy dispatch** のイメージと、のちに川上音二郎が『芸者と武士』『袈裟と盛遠』などで実践し、日本の代名詞となった切腹の様子は、同じ「ハラキリ」を示唆しながらも観客に与える印象は大きく違うことに注目したい。

音二郎は苦痛に顔を歪めつつも、自らの腹部を損壊し緩慢に死を迎えようとする日本人の常識とする「切腹」を凄惨さと情感たっぷりに演じた。それは決して **Happy dispatch** の意味するところの「手ごろな処理」などと言った印象ではない。すなわち『ミカド』の時代まではあくまで武士にまつわる言説に過ぎず、西洋人から見れば具体的な実践方法も非常に複雑で、想像出来ないほど突飛な行動だったと考えられる。そのためそれを模倣しようとする場面を挿入することは想定されず、したがって俳優が舞台上で「切腹」を演じることはなかった。

しかし川上音二郎は、言説だけの「切腹」という「秘儀」に対する要求に応え、実演した。その細かい描写が写実的リアリズム演劇への強い傾倒が見られた 1900 年代のアメリカで大いに受け入れられ、パリでのロイ・フラーの「切腹場面の要求」につながると考えられる。

従ってジャポニズムの舞台作品に「ハラキリ」が明確に登場するのは、ベラスコの『神々の寵児 (*The Darling of the Gods*)』(1902)年以降である。ベラスコは『蝶々夫人』初演時にニューヨークに滞在した川上一座を強く意識しており、蝶々さんが姿を消す場面から自害する幕切れへの変更や、『神々の寵児』での切腹に繋がってるものと思われる。川上一座は結果的に、抽象主義的なジャポニズムの舞台作品に写実主義を持ち込み、リアリズムを追求する潮流を生み出したことにな

¹³ 大隈三好『切腹の歴史』雄山閣出版、1995年28頁。

る。

「模倣」か「模倣の模倣」か

ジョン・ルーサー・ロングの小説『蝶々夫人』における自刃は、ベラスコの戯曲やプッチーニのオペラのようにはっきりとは描かれていない。ベラスコの戯曲の初期の描写では、彼女が短剣を喉に突き当てているところに、スズキが彼女の息子を伴ってやって来て、彼女は刃物を捨て子供を抱く。蝶々さんとスズキは何もかも捨て去って、家を出て行く。この初期の描写における演出は、「去りながら、彼女は疲れ切った様子で死と天国の歌を歌う...彼女たちが丘を下っていく...舞台は空虚になる...幕が下りてくる...」¹⁴というものだったという。これはロングの小説に忠実な結末を暗示している。

小説版では自殺する直前、蝶々さんはこの行為がいかに愚かしいことであるか自らから気づき、この地を去る。翌日ピンカートンが蝶々さんの家を訪れた時、そこは既に空き家になっていた、という結末になっている。

これに対し、ベラスコ版の最終バージョンでは蝶々夫人は観客の見えない位置で自殺し、続いて彼女が死んでいる姿が見える、という設定になっている。長いト書きで示されるのは、以下のような描写である。

She draws her finger across the blade, to test the sharpness of the sword, then picks up the hand glass, puts on more rouge, rearranges the poppies in her hair, bows to the shrine, and is about to press the blade of the sword against her neck, (...) ¹⁵

(彼女は刀の鋭利さを確かめるように刃を指でなぞり、手鏡を取り、口紅を差し直し、髪に挿したケシの花を整え、神社に向かってお辞儀

¹⁴ Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai*, U.S.A, Wheatmark, 2011, p.374.

¹⁵ David Belasco, *Madame Butterfly, A tragedy of Japan*, U.S.A, Little, Brown, and Company, 1928, p.32.

をする。そしてまさに刀を首に押し付けた時（略）（下線部筆者）

ベラスコ版の最終台本では、一度観客の前で刀を首に押し当て、その後子供が入ってきたため一度断念し、子供（と観客）の見えない場所に回って行う自殺が喉を突くか、首の頸動脈を切断する行為であることは容易に想像できる。初期の描写からこのような描写へと演出が変更されたのは数週間後で、その間にベラスコはより暴力的な結末を追加するに至ったのは、川上音二郎と貞奴の『袈裟と盛遠』で演じられる「日本の死」を目の当たりにしたからだったと言われている。¹⁶ 音二郎自身、ワシントンの観客が切腹の場面に圧倒され、魅了されている様子、さらに「ハラキリ」を見たいという要求が強かったと述べている。¹⁷

『蝶々夫人』から『神々の寵児』へ

のちにベラスコ自身が「極めて芸術的で興行的にも成功だった」と述べている最終版の『蝶々夫人』によって調子付いたベラスコは、2年半後に再び「日本モノ」を手がける。同じくジョン・ルーサー・ロングと共同執筆した5幕劇『神々の寵児』(1902)である。蝶々夫人を演じた女優ブランチ・ベイツ(Blanche Bates, 1873-1941)が再びタイトルロールのヒロイン「ヨーさん」を演じた。彼女はこの舞台の成功で、一躍スター女優の仲間入りを果たすことになる。

トサン(Tosan=土佐の事か?)の君主サイゴンは、戦争大臣(Minister of War)のザックリ(Zakkuri)とともに、反皇帝派の王子カラ(Kara)を捕まえようとしている。一方サイゴンの娘ヨーさん(Yo-San)はカラに一目惚れしてしまう。屋敷(Yashiki)にカラを匿ったヨーさんは、カラの部下たちからの矢文による伝言をすべて破棄し、カラを自分のものにしようと外界から遮断する。サイゴンは娘がカラを匿っていることを見抜き、カラはザックリの手下(Shadow や Spy と称する複数の手下が

¹⁶ Anderson, *op. cit.*, p.374.

¹⁷ *Ibid.*

登場する)によって捕らえられ、ザックリの屋敷の地下牢で拷問にかけられる。ヨーさんは芸者に変装して救出に赴くが失敗し、カラ解放の条件として強要された反皇帝派の隠れ家を白状してしまう。仲間の全滅を知ったカラは切腹して果て、ヨーさんも自害する。

中地(2007)はベラスコの指示に従って脚本を執筆したロングが、日本に関する文献を濫読し、膨大な知識を得ていたことから、「作品の主要な筋や日本イメージはかなりロングの貢献によるものと考えられ」、¹⁸この戯曲の日本観はロングに大きく依拠していると述べている。その一方で、中地は言及していないが、多くの部分にベラスコが、『蝶々夫人』の初演時にブロードウェイで肩を並べた川上一座の舞台を強く意識していることを窺い知ることが出来るのも事実だ。

アメリカのメロドラマでは典型的なシチュエーションだが、『神々の寵児』も美しいヒロインが盗賊に誘拐され、それを救出した男と恋に落ちる、という物語であり、川上一座の『袈裟と盛遠』に通じる部分がある。また、敵が身を隠している英雄に饗宴の招待を送る。この招待状が木製のトランクに書かれているところは、囚われの帝に和歌が同じように特殊な方法で送られる『児島高德』に似ている。饗宴の場面では、敵が英雄を暗殺しようとして企てるが、これは復讐劇である『曾我兄弟』に類似している。『神々の寵児』におけるサムライ(カラ)の英雄的な「ハラキリ」は、『曾我兄弟』の結末に類似しているが、音二郎が見せたように長時間にわたる切腹の儀式をそのまま模倣しているわけではない。

それまでのジャポニズム演劇の比にならない数の日本人らしき登場人物名が登場するが、これはベラスコとロングが『神々の寵児』のために創作したものと言っても、川上一座の公演の影響を否定することは出来ない。反皇帝派でカラの仲間の二刀流の男ナゴヤ(Nagoya)と、同じく反皇帝派の長老バンザ(Banza)は、ニューヨーク公演の中で音二

¹⁸ 中地幸「アメリカ世紀転換期のジャポニズム演劇ーデイヴィッド・ベラスコとジョン・ルーサー・ロングの『神々の寵児』(1902)について」『ジャポニズム研究』27、ジャポニズム学会、2007年、24-25頁。

郎が確立した『芸者と武士』の主要な登場人物の名前である。『芸者と武士』は主に『道成寺』と『鞆』の混交からなっており、『鞆当』は名古屋山三元春と不破伴左衛門が吉原仲之町で出会う場面が描かれる。ベラスコの伝記作家ウィリアム・ウィンターはベラスコ自身が日本人女優を一度も見たことがなかったと書いているが、アンダーソンは否定しており、その根拠として『神々の寵児』の中に登場する切腹や、バンザとナゴヤという名称の登場は川上一座の影響であることが明白だからだ。

ブロードウェイを経て、ヨーロッパでの旅公演が始まった。初演以降のプロダクションは、さらに川上一座に受けた影響は深い。RADAの前身を築いた劇場支配人ハーバート・ピアボウム・ツリー(1852-1917)のイギリス版のプロダクションは、比較的ベラスコ版を忠実に踏襲したが、ウィンターによれば「ツリー自身はロンドンで直に観た川上一座の舞台に影響を受けていると主張している」と記している。これがベラスコは貞奴を観ていない、という説の基となっている。多くの劇評は、「貞奴の演技」がツリー版の舞台の美しさや完璧さに影響していると見なしている。¹⁹

『蝶々夫人』は初演のブランチ・ベイツが1901年の上演には出演出来なかった。代わりに起用したヴァレリー・バーゲル(Valerie Bergere)が結果的には興行的にも成功を導いたが、劇評家は主演のバーゲルの好演を評して、彼女の蝶々夫人は「巧妙さ、みずみずしさ、さらに貞奴を示唆するような芸術を要求されていた」と述べている。

20

川上一座の登場は、西洋の演劇界において舞台の見せ方や演技の仕方、演出方法に至るまで全般にわたって強い影響を及ぼした。当時の演劇界の最前線を走る劇作家や演出家が直接観劇し川上一座の芝居を取り入れている。前衛的な演劇理論家たちは貞奴や一座の俳優たちの「ものの演じ方」、ひいては身体表現そのものに対し、西洋演劇との

¹⁹ Anderson, *op. cit.*, p.374.

²⁰ Lewis C. Strang, *Famous Actresses of the Day in America*, Boston, L. C. Page and company, 1902, pp.179-180.

根本的な違いを見出している。それはその後の自然主義演劇にも様々な形で影響を及ぼしていることは別の項で述べた。

ここで注目すべきは、そうした新しい演劇運動として語られる演劇以外の、商業主義的な演劇、メロドラマをはじめとする古くから存在する一般大衆向けの演劇の旗手たちにも、川上一座の持ち込んだ演劇が新たな要素を生み出していることである。

ベラスコをはじめとするシアター・マネージャー型の劇作家たちは、採算性をも考慮に入れながら、特に「見せ方」を計算にいった劇作をしていることが特徴だ。しかし、日本モノの視覚的珍しさだけではなく、川上一座の芝居を物語の視点から極めて注意深く分析し、劇的要素を抽出していることが分かる。

ベラスコが『神々の寵児』の中に取り入れたのは、『袈裟と盛遠』『児島高德』『曾我兄弟』でどれも『芸者と武士』をはじめとする川上一座の演目が固有名詞などの名称だけでなく、シチュエーションやエピソードといった部分でのトレースである。芝居全体の構造や特徴は、よく把握されている。アンダーソンが指摘しているように、川上一座の演目がたとえ歌舞伎をもとにした作品だったとしても、愛憎劇や復讐劇といったメロドラマのテーマと一致していたことが双方の成功に大きく関わっていることは疑いの余地はない。軍記物のように人物関係や主従関係の複雑なもの、天孫降臨による非現実的な題材だった場合、これほどまでに受け入れられたとは考えにくい。

1900年以降のジャポニズムの舞台作品の大きな特徴となるのが、このメロドラマ的な自然主義演劇とでも言うべきカテゴリーに集約されていくことであろう。アクター・マネージャー中心からシアター・マネージャー主導の舞台作りへと移行が完成する時期である。自然主義演劇の影響から、ジャポニズムの舞台作品にもプロットそのものからゼウス・エクス・マキナの要素が影を潜めるようになったようにも見える。ジャポニズム最初期の『黄色の姫君』のように一切が夢の中であるようなものは登場しなくなる。その一方で、バレエでは『イエツダ』のように女神など超自然的な存在が登場するものは、90年代に

なっても『夢』などに引き継がれている。言葉を表現の中心とする演劇のみに起こった変化である事は興味深い。

つまり中世の愛憎劇や復讐劇といった範疇でメロドラマ的劇展開を中心としたジャポニズムの舞台作品は、概ね川上音二郎と貞奴の一座が直接的要因として存在していることを確認出来る。その意味で、西洋演劇の中に日本演劇の「標本」を作ってしまったことが、自由な発想のもと、奇想天外な物語や、『ミカド』のように異国であることを免罪符にした自国の社会風刺の役割を担っていたジャポニズム演劇は一つのスタイルにまとめられてしまう。それはかつて、ゴルドーニ(Carlo Osvaldo Goldoni, 1707-1793)がコメディア・デ・ラルテの継承を目的に戯曲化したことで、かえって即興としてのスタイルを死滅させたことと似ている。

ほとんどが「川上化」したジャポニズム演劇にとどめを刺したのが、『蝶々夫人』の成功だった。ジャポニズムの舞台作品の中でも日本に対する批判的、否定的な色合いの濃いロティの小説『お菊さん』の流れを汲む『蝶々夫人』は、リアリズム的な観点から、これまで中世封建社会といった別に時間軸に置くことで客体化してきた劇中の日本を同時代化させたことにある。ロングやベラスコ、プッチーニに日本に対する否定的な感情や意図があったとは考えにくい。特にベラスコの川上一座の芝居に対する分析態度などには、むしろ積極的な受容姿勢が見られる。

しかし近代化した日本の国際社会における台頭は、旧来の見識を持った一般大衆が持つオリエンタリズムの中の支配関係を揺るがすものであり、黄禍論や排日運動をも生み出していた。結果として同時代の日本を西洋に従属するべき未成熟国家として描き出すことになった『蝶々夫人』は受け入れられた。その後『蝶々夫人』よりも明らかに時代物の様相が強く、中世へと逆戻りした舞台設定の『神々の寵児』が成功したのは、日本を西洋にとっての理想的なオリエンタリズムの範疇に引き戻し、物語の中の虚構の存在として、あるいは再びメロドラマを語る道具としての役割を付与した形になったと見ることも出

来る。

ロング、ベラスコが『蝶々夫人』の成功から『神々の寵児』の製作に向かうプロセスを振り返ればそれを補完することになる。もしベラスコのこれら2作品の順序が逆であったらいずれも成功はなかったであろう。しかし両作品は同じジャポニズム作品でありながら製作の経緯、同期といったものが全く異なっている。

『蝶々夫人』では、ベラスコに話題の小説の舞台化という発想が先に立ったわけであり、上演期間中に初めて（舞台上ではあったが）日本人と接触し、衝撃を受けるわけである。これは結末の変更という作品全体に大きな影響を及ぼす決定を促し、ベラスコに日本に対する強い関心を引き起こすこととなる。それが『神々の寵児』を生み出すことになるのである。『蝶々夫人』は前者の「脚色」動機と、後者の「共同執筆」には大きな違いがある。後者には劇作家としての興味にも増して、多分に劇場主としての採算性が強く感じられるのである。川上一座の芝居に自分を含め、観客の求めている演劇的要素を明確に把握した上での「改変」だった。ジャポニズムの演劇の存在価値は、リアリズムの範疇で展開する非現実性を内包した劇的展開、言い換えればイリュージョンであることを直感的に感じ取ったのであろう。『蝶々夫人』の初演は24回なのに対し、『神々の寵児』は、1902年12月からのニューヨーク公演が186回を記録していることから、目論見が的中したことを裏付けている。その違いは蝶々さんの自刃に対する『神々の寵児』の切腹であったと言えよう。川上の切腹を踏まえたアメリカ人好みの長さでリアリズムに則った方法に「改変された」切腹が芝居のクライマックスを飾っている。

これほどまでに西洋で日本の「名誉の自刃」というものが好奇心をそそるのは、キリスト教的道徳観の中で禁じられた、強い意志による整然とした自死という理解不能な概念を、芸術性のある身体表現として受容することへの発見があったからに他ならない。

貞奴の死の演技に美しさを、音二郎の死の演技にグロテスクな凄惨さをそれぞれ見出し、ジャポニズム特有の表現として再構築したもの

が、ジャポニズムの舞台作品における「ハラキリ」なのである。従ってこのプロセスを経ていない作品の中には、数多く自死は登場しても、思いの外「ハラキリ」を演じることは少ないのである。

第4節 見る日本、聞く日本

黒塗りの日本人

視覚的な日本のイメージは、折からのジャポニズム人気で着物や扇子、刀などかなり早い段階から確立されている。誤った認識だったとしても、一度目にした日本人の姿は絵や写真によって方法され、かなりの速さで修正されていく。

竹内下野守保徳を全権大使とする幕府の使節団（文久使節団）の欧州巡回を例に、視覚と聴覚のイメージの変遷を比較する。

ドイツの風刺挿絵週刊誌『クラッデラダーチュ』で、使節団のベルリン到着前後で日本人の描写が激変する。「まったく中国人のような姿」¹だったのだが、到着の「三週間後には、その間に詳しい観察がなされたことによって根本的に修正され、またそれだけでなく実際の細かな部分まで実に強烈に描かれるようにな」²り、「ベルリンの日本人」という風刺素描は急激にリアリティを帯びた。服装もさることながら、注目すべきは「肌の黒さ」である。浅黒く日焼けした黄色人種は、必ず黒く塗りつぶされ、ひいては黒人ともほとんど大差なく描かれた。それは白人が黒塗りで滑稽な黒人を演じるミンストレル・ショーとして『ミカド』のパロディである『ミッキー・ドゥ (Micky-Doo) (1886)』が登場する理由としても妥当であろう。これについては3章で詳しく述べる。

しかし音声としての日本語のイメージは誰にも想像がつくものではなかったようである。

フランスを経由してイギリスに渡った遣欧使節団は、1862年5月26日にリヴァプールに入った。リヴァプール・デイリー・ポスト 1862年5月28日（水）付に載ったバター商人の投書には、日本使節団にぜひ伝えて欲しいこととして、擬似日本語で書かれた文章が載っている。

P.S. Hi tamarambo ching, bobbery whang, gur de mur ta to. Delta aleph, gimel

¹ 鈴木健夫ほか『ヨーロッパ人の見た文久使節団』早稲田大学出版部、2005年、141頁。

² 同書、141頁。

alencon bung, omloron muckish farl jon maravedl samegra, g'ar kat sowens
jook jook haber lum gaber lumix will lem mac brehon et semel mullnex nick
jem mecaroun.-Balo -yelobutretpus! Balo -Bebalo.

話題の日本使節団を利用した機知に富んだ広報戦略である。しかし「日本語らしきものをなんとか書こうというユーモラスな試みは、ヘブライ語、ギリシア語、ラテン語、アイリッシュ・ゲール語、フランス語と、その他のおおむね無意味な言葉をごたませにしたもので、本当の日本語は一語も入っていない。」³ 日本語に触れたことのない人々の日本語のイメージは極めて不透明であり、聴覚的にも根拠のないものとなっている。

我々は初めて耳にした言語の、その音声的な特徴を基に言語のイメージを形成し、さらにその言語を話す人々をカテゴライズする拠り所とすることがしばしばある。ジャポニズムの舞台作品の場合もそうした特徴をとらえた作品が存在する。

『ミカド』をはじめとするジャポニズム作品の多くは、他者を規定するための可視的な要素に加え、聴覚的な要素として聞き慣れない、言語としての違和感を利用している。つまり観客にエキゾシ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、意味があっというやうとそうでなかろうと、舞台上に登場する「異国の言語」は理解不能であることに違いはないからである。

「日本人に変装する」二重性－『小さな大君』

スペンサーの『小さな大君』は、その論理に従った好例である。この作品の中で話される日本語は日本語を知らない人物による全くのでたらめであり、それを通訳して勝手に解釈するところに可笑しみがある。つまり「日本の雰囲気」だけを音声化し、共感を得ることが出来るエンターテインメント性を確認することが出来る。

³ 同書、45頁。原文は同書43頁に掲載されている。

ウィラード・スペンサーが作詞作曲をすべて手掛けたオペレッタ『小さな大君 (The Little Tycoon)』は、主人公の青年ブローカー、アルヴィン・バリー (Alvin Barry) が恋人ヴァイオレットの父で、権力志向の強いニッカーボッカー将軍に婚約を認めさせるために日本の将軍 (Tycoon) に扮するというオペレッタである。この作品はテキストと作詞、作曲まですべて同一人物によって製作されたアメリカ史上初のミュージカルとしても記録されている。⁴

1883年に描かれた本だが、2年後にイギリスで成功した『ミカド』人気が全米をも席卷すると、1886年に「日本モノ」として便乗する形で人気を博し、ブロードウェイを皮切りにアメリカじゅうで上演が繰り返され、世紀を跨いで2000回以上上演された。⁵

『ミカド』以降にジャポニズム演劇の典型となる「架空の日本」ではなく、舞台はヨーロッパから帰国中の蒸気船の甲板 (第1幕)、ニューポートにあるニッカーボッカー将軍の豪華な別荘の客間 (第2幕) で、登場するのもすべてアメリカ人である。ニューポートはロードアイランド州東部の港湾都市で、避暑地として知られている。19世紀後半の豪華な別荘が立ち並んでいる。1852年には「黒船」ペリー艦隊がここから日本開国を求めて出港した。⁶

『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ーボッカー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。

⁴ Willard Spenser, *The Little Tycoon*, Theatre Arts Press, U.S.A, 2015, 裏表紙の解説。

⁵ *Ibid.*

⁶ ブリタニカ国際大百科事典小項目電子辞書版、2009年。

アルヴィンが日本の将軍に扮して登場するのは2幕終盤だけである。
少ないので全箇所抜粋してみる。

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 Tycoon.⁷

(アルヴィン (大君としてニッカーボッカーに) 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
リリィ、ジャムヤム、ブウジャムスナアク、タムタム。)

ニッカーボッカー (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)
偉大なニッカーボッカー殿のお歌を御所望でござる。(ニッカー
ボッカーにお辞儀をする)

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。)

Alvin. Yum-yum ki-yi kin-sin, kraziboo! Trick-a-foo! Ki-yi manunkachunk.⁸

Alvin. Yum, yum boerum-jorum; ki-y! ki-y! Sangar sagaree.

Pongo-congo-ongo-wongo belladonna nux vomiea, ky-yl.⁹

⁷ Spenser, *op. cit.*, p.48.

⁸ *Ibid.*

Alvin. Sow-im-up, tight-squeak, ki-yi! Choke-im-oph. Tycoon yha-yha, ki-yi!
Yum-yum.¹⁰ (下線部筆者)

アルヴィンの話す日本語は以上で全てであり、これらはその都度通訳のグルグルに扮した友人のルフスが都合のいいように解釈して、ニッカーボッカー将軍をやり込めようとする。

この「疑似日本語」の中で、「Ki-y」「Ki-yi」またはそれに類似して表記される語と、「Yum-yum」という会話文の最初と最後に登場する語の二つが頻繁に登場していることが分かる。全体的に母音が多用されて一種独特なリズムを生み出していることに気づく。これがどこまで「日本語らしく」聞こえていたのかは疑問ではある。それは劇中で、アルヴィンの恋人で、ニッカーボッカー将軍の娘ヴァイオレットが、日本の将軍からの手紙に有頂天になっている際に囁くセリフに表れている。

Violet. (Scornfully.) Great Tycoon or great Panjadora, it's all the same to me.
(ヴァイオレット (小ばかにしたように) 大君さまだろうが、偉大なお偉方だろうが、私にとっては同じこと。)

Panjadora は panjandrum のことと推察され、「お偉方」をさす。サミュエル・フット (Samuel Foote, 1720–1777) が 1755 年前後に描いた茶番劇に初出する使用頻度の低い語である。¹¹

また直後の合唱には ‘And Gull-gull, who comes from Yeddo or Sanger. So Far, Ta! Ta!’ という箇所があり、日本語の響きや固有名詞がどれほど共感を得ていたのかは甚だ疑問の残る所である。

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

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p.50.

¹¹ 『Oxford English Dictionary (オンライン版)』、参照年月日：2016年6月25日
<http://www.oed.com/view/Entry/136877?redirectedFrom=panjandrum#eid>

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。

見る日本よりも、聞く日本の「更新」は時間がかかる。ただし、舞台上で描かれている日本が本物らしいかどうかはこの時代、問題ではなかった。話題性の高いものを常に素早く舞台上に上げる即応性が話題をさらう鍵であったことは間違いない。舞台は製作期間が必要だ。そのために実際の日本人が到着するよりはるかに前より準備を始めなければならない。噂や思い込み、本で知りえた間接的な情報が全てであるが、観客の方もそれが共有材料なので問題はない。実際の日本人がやってきて初めて、予想図が実像とかけ離れていても、その差異自体を新しい舞台の材料にする逞しさが当時の演劇界にはあった。

「日本語」の表象

それでは、ジャポニズム演劇の中で「日本らしさ」を感じる言葉の響きがあるとするならば、何が「日本らしさ」の記号なのだろうか。そして音としての日本はどのようなイメージであったのだろうか。

Mikado、Geisha、kimono、musme、Kioto、katana Yeddo、など固有名詞で一般的に流布していた単語を整理してみると、

Mi-ka-do

Ge-i-sha

Ki-mo-no

Mu-s(u)-me

Ki-o-to

Su-zu-ki

Cho-Cho-San

Ye-d-do

Ka-ta-na

I-ma-ri

Sumo-(o)

と母音を基準にして3つに区切ることの出来る単語が最も多いことに気づく。アクセントの置く位置は異なるが、3つの音節全てに母音があることも特徴だろう。

女性の名前には接頭辞の「お」と敬称の「さん」がわざわざ用いられたのは、このリズムこそ日本語の語感として最も流布していたからではないか。

もちろん全て3音なのではなく、3音から5音までがもっと多い。単語は5つの母音で表現されることが多い。Kamiのように全くないわけではないが、1音や2音は少ない。

4音には

Sa-i-na-ra

Fu-ji-sa-ma(Fu-ji-ya-ma)

Ya-ma-do-ri

Sa-mu-ra-i

Na-nga-sa-ki

(鼻濁音が入るので n と ga は分けて「ナンガサキ」とは発音しない)

5音には

Sa-da-ya-k-ko

O-Mi-mo-za-San

この特徴に合わせて、本来の日本語ではない架空の固有名詞も創作されている。

Sa-zhi-ma

Ye-d-da

重要なのは促音や長音がほとんど使われないことである。

Ta-i-phoon

のように音を伸ばすと途端にここで築かれている日本語のイメージが崩れる。『麗しのサイナラ』『江戸の花』『サヨナラ』において、カミ、サイナラ、ムスメの三人に比べ異質な響きを生み出しているのは、タイフーンだけが男装した偽りの豪傑であるという特殊性を持っているからである。観客は名乗りを上げたタイフーンの名前のリズムの違いに無意識に笑い声を上げたのかもしれない。

このように、西洋人に日本語のリズムが独特に聞こえているとすると、その特徴は、ほぼ全ての音に母音が付属し、促音も同じリズムで間を取ることで、全ての音節が均等に聞こえることであろう。長音を多用したり、語尾の発音が曖昧になったりしている現代の日本人では推測しにくいだが、音の均等さは、浄瑠璃や歌舞伎にも通じる独特の節回しによって区切られる。これを実証するのが日本語の文章や会話を歌詞に取り入れた作品だ。

サンサーンス『黄色の姫君』の歌詞は、「あなたはどうなさいました」「こんにちは良い天気でございます」という日本語が使用されている。テキストの記載¹²とそれに沿った音をカタカナで表記してみる以下のようなになる。

Anata wadô nasaï masita! アナタ ワドー ナサイイ マシタ
Kounitsi wa yoï ten クニツイ ワ ヨイイ テン
Kidé gozaï ma sou! キデ ゴザイイ マ ス!

サヴォイ・オペラ『ミカド』の「宮さま」は「宮さま 宮さま お馬の前に ひらひらするのは 何じゃいな トコトンヤレトンヤレナ」と

¹² *La Princesse jaune*, Op.30, Chandos Records Ltd, 2000.

なっているが、実際の歌詞を同じようにテキストのものと忠実なカタカナ表記であらわす。

Miya, sama, miya, sama, ミヤ サマ ミヤ サマ
On n'm-ma no mayé ni オン マ ノ マイェ ニ
Pira-Pira suru no wa ピラピラ スル ノ ワ
Nan gia na ナン ギア ナ
Toko tonyaré tonyaré na?¹³ トコ トンヤレ トンヤレ ナ?

さらに『ゲイシャ』の Japanese March と題されたコーラスの歌詞は、「鯉は瀬に棲む 鳥は木に止まる 人は情けの影に」という日本語だが、上記の2つと同じようにテキストと音に忠実なカタカナで併記する。¹⁴

Koiwa seni sumu, コイワ セニ スム
Toriwa kini tomaru, トリワ キニ トマル
Hitowa nasakeno Kageni. ヒトワ ナサケノ カゲニ.

3つの歌に共通するのはいずれも2拍子で刻めるようになっていることである。またどの日本語も母音が全ての音に配してあり、さらに前のフレーズがnで終わっても次の音が母音で始まることはなく、リエゾンなど、音のリズムが均一に運ぶようになっている。

日本人が違和感を感じる「クニツィ」や「オン マ ノ マイェ」といった箇所は、「こんにち kon-ni-chi」や「おうまのまえ o-u-ma-no-ma-e」は、鼻音のnの後に同じn音の音が重なる場合や、母音が続く二重母音が出てくる日本語の特徴が、西洋人の発音しにくい音であるがゆえに、前もって一つずつの音に合成されていると考えられる。あくまで彼らにとっての「イメージの中の日本語」は母音が目立ち、一定速度で一音ず

¹³ Ian Bradley, *The annotated Gilbert and Sullivan:1*, U.S.A., Penguin Books Ltd., 1982, p.321.

¹⁴ *The Geisha*, A Hyperion Recording, UK, 1998.

つ喋る言葉ということであれば良いのである。作者たちは場面にふさわしいと思われる日本語を、日本語の分かる人物に聞き取りをし、それを音として書き込んだに過ぎない。文章や単語の切れ目が無視され、あくまでリズムにのみ重点が置かれていることが、テキストの表記を見ても一目瞭然である。

内藤(2005)は、こうした母音の目立つ音を「日本らしい」音と捉えていると思える背景に、西洋人の日本語の母音に対する直感的な「嫌悪」があるとみている。イギリスの女性旅行家イザベラ・バードは、1878年、前年の西南戦争の記憶も新しい時期に、まだ江戸時代の風景のままの山間部、農村部を中心に旅行した人物である。そのバードが耳障りなものとして捉えていたのが、「日本語の会話や歌の中で長く引き延ばされる母音」だった。¹⁵特に能や謡曲への言及はこの延ばされる母音についての否定的な記述ばかりである。重要なのは、「その声を聞くと、野蛮人の間に入っているような気分になる」という記述から、内藤の言うように「母音の長音という単なる言語学、音声学的事実が、バードにとっては、文明／野蛮の図式にいつのまにか置き換えられ」、「それを発する主体へのネガティブなイメージを決定づけ」ているのである。母音の連続や引き延ばされる母音に、動物の鳴き声のような原始的な響きを見出したが西洋人は多い。中でもバードは、母音の残響作用を利用して区切りや持続を調節する日本語に、自分の言語体系とは構造上何か別のものを感じてしまった。それが子音の連続性を言語体系の中心に置く西洋に比べて、文化的に前の段階だと捉えたのである。ピエール・ロティやエドワード・モース、さらにポール・クローデルといった人々は、日本に滞在する中で無節操に聞こえてくる音に異文化を感じ、それぞれ好悪を示してきた。彼らの耳を最も混乱させたのは、日本語そのものよりも、最も受け入れがたいものとして捉えられた、日本語の響きを利用した音楽であった。これについては別の項に譲る。

¹⁵ 内藤高『明治の音 西洋人が聴いた近代日本』中央公論社、2005年、29頁。

意味音声としての日本語を介さない「訪問者」たちの反応は、そのままジャポニズムの舞台作品の観客あるいは聴衆の期待する「異国情緒」にはならない。嫌悪感をもよおすほどの写実性は興行の失敗を招く恐れがあるからだ。売り物としての「異国性」を感じさせ、かつ帝国主義的オリエンタリズムの範疇で観客の文化的優越感を満たさねばならない。文学として、あるいは絵画としてのジャポニズムと最も異なるのはこの「聞く日本」の観客との親和性なのである。

日本語習熟者の作品-『微笑みを売る女』

ジュディット・ゴーチエ(Judith Gautier, 1850-1917)は、著名な作家、テオフィル・ゴーチエ(Théophile Gautier, 1811-1872)の娘で、東洋を舞台にした小説『帝国の竜(*Dragon imperial*)』(1869)などで知られている。¹⁶他にも日本を舞台にした劇や小説、寓話を残しているが、実際に日本を訪れたことはなかった。

ロマン派小説の首領となった父と同様に、最初はシノワズリーに魅了され、中国語や日本語の勉強を長年続けた。後に女性として初めてアカデミーの会員に選ばれ、親しい友人の中には『お菊さん』の作者ピエール・ロティもあり、エジプトから日本にかけての広いオリエントの印象を共有することとなった。

彼女が東洋の中でも特に日本に注目するようになったのは、西園寺公望(1849-1940)と共に古今集のフランス語訳に取り組んだことが大きい。西園寺は1870年にソルボンヌ大学に留学し10年後に帰国、明治法律学校を設立する。ゴーチエと西園寺の共訳した古今集は、版画を配した詩画集『蜻蛉の詩(*Poèmes de la libelule*)』(1885)として出版された。

ゴーチエの最初の「日本起源(original Japanese)」の劇は、1888年オデオン座初演の『微笑みを売る女』で、これを境に中国の物語から日本の物語へと移行していく。この作品は西園寺に捧げられた。¹⁷『微笑みを売る女』とは日本の高級娼婦(クールティザンヌ、花魁)を示し、彼女

¹⁶ ブリタニカ国際大百科事典 小項目電子辞書版、2009年版。

¹⁷ 中表紙に‘Hommage a M.Le Marquis Saionzi’と銘打たれている。

の悪事が自殺を招く話である。柴崎信三はあらすじについてコラムでこう記している。

〈ヤマト〉という侍が〈翡翠の心〉という芸者を妾にしたことから家族が崩壊し、孤児となった息子の〈イワシタ〉はやがて〈マエダ公〉の養子となって成人する。その恋した相手が実は〈翡翠の心〉の娘だった、という悲劇である。¹⁸

1888年にパリで初演され成功を収めた後、ブロードウェイに渡って大幅に修正され、1895年に『ルビーのハート(*The Heart of Ruby*)』というタイトルでDaly's theatreで上演された。北米の観客の歓声に適応すべく、性悪なヒロインは自殺するのではなく、贖罪を求めているうちに死ぬように改められた。Justin Huntly McCarthyが脚本を書き、名プロデューサー、オーガスティン・デイリー(Augustin Daly)によって入念に仕込まれた豪華な舞台装置が組まれた。その中で僅かに日本の演劇を連想させる工夫がなされた。それが物語の外側に位置する語り手Voice of the Poetである。彼の口調は「長唄」を模したものだと言われる。ただし上演期間を調べると、1895年1月15日に幕が開きながら、その月のうちに公演は閉じている。¹⁹ベラスコの伝記の筆者ウィンターはわずかに7回の公演で打ち切られたと述べている。²⁰

ウィンターは、『ルビーのハート』興行的には大失敗だったものの、『蝶々夫人』に先行する唯一の優れた“a play on a Japanese theme”だと評している。²¹『ルビーのハート』では、物語の外側に立ってナレーシ

¹⁸ 『柴崎信三「ジャパネスク JAPANESQUE かたちで読む<日本>6 〈邂逅〉について 山本芳翠とジュディット・ゴージェ」Web 遊歩人』参照年月日：2016年8月12日

<http://www.bungenko.jp/yhj/blog/2013/09/23/ジャパネスク・japanesque%E3%80%80%E3%80%80かたち/>

¹⁹ 『The Broadway League “Daly's Theatre”』、参照年月日：2016年8月9日 <https://www.ibdb.com/theatre/dalys-theatre-1559>

²⁰ William Winter, “*The Life of David Belasco*”, U.S.A, Moffat, Yard and Company, 1920, p.482.

²¹ *Ibid.*

ョンする人物が設定され、それが長唄を真似たようだったということは、それが日本演劇のイメージとして観客に認知されていたのだろうか。

物語の登場人物とは一線を画し、観客と物語の中とを橋渡しする役割の人物が「狂言回し」とは呼ばれるものの、西洋の演劇に存在しないわけではない。むしろその特徴は、ナレーションの仕方を、長唄を模した特徴的な節回しにしたことにある。

時代は下るが同じような効果を狙ったミュージカルがある。『太平洋序曲(*Pacific Overtures*)』は、スティーヴン・ソンドハイム(Stephen Joshua Sondheim, 1930-)が作曲し、ジョン・ワイドマン(John Weidman, 1946-)が脚本を書いたブロードウェイ・ミュージカルである。黒船出現から開国、そして近代化していく日本を、日本側の視点に立って描いた異色の作品である。1976年の初演はハロルド・プリンス(Harold Prince, 1925-)の「女形」の起用や黒衣による舞台変換など、「日本風」あるいは「歌舞伎風」の演出が異彩を放った。

その中で特に効果的だったのは、ナレーターの節回しである。プリンスは日系アメリカ人のマコ岩松(Makoto Iwamatsu, 1933-2006)を起用し、歌舞伎の地謡の後、講釈師のような独特の喉声とリズムで“Nippon,...the floating kingdom...”と語らせている。幕開きのこの場面は抑えた日本情緒で違和感なく日本語の語調で英語を喋らせている。この独特の言い回しはいかにも欧米人の持つ「歌舞伎」＝「日本」のイメージを巧みに利用した演技であり、ジャポニズムの真骨頂と言える。²²

ここで大きく問われるのは、視覚効果と聴覚的效果の問題である。聴覚的な要素を用いて「日本らしさ」を生み出すには、視覚的要素と同じように、一度は聞いたことのある、日本、あるいは日本人を連想させるような体験をしている必要がある。視覚的要素は19世紀中頃から大量の輸入が始まった浮世絵や日本の調度品といったものが大衆社会に浸透した時点から舞台上でのジャポニズムの効果を遺憾なく発揮できる。

しかしセリフや音楽に「日本らしさ」をもたらすには、日本人の発す

²² *Pacific Overtures* (1976 Original Broadway Cast), Masterworks Broadway, 1984.

る声や音に共通認識がなければ成立しない。パロディ化するためには、対象に対する関心や認識が社会に浸透していることが前提条件になる。

ピエール・ロティが『お菊さん』(1887)の中で描いた特徴的な日本の音の中で、舞台上で再現可能な「日本の音」のイメージになりそうなものを内藤(1992)の指摘を参考に抜き出してみる。²³

- ・ 長崎の街の夜の家々から聞こえてくる三味線の音。
- ・ 三味線と女の憂鬱な唄い声。
- ・ 下方から聞こえてくる大きな鐘の音。
- ・ 風鈴の音。
- ・ 物売りたちの叫び声。
- ・ 家主の妻が唱える長いお題目、その老いた牝山羊のような止むことなく続く震え声。
- ・ 長崎の街遠くから響いてくる人声や太鼓や銅鑼の音や笑い声。
- ・ 拍子木の音。
- ・ 祈祷の際の拍手の音。
- ・ 音を立てない足袋。

「これらの音の多くは、陽気さと表裏一体となったもの悲しさ、誇張ばかりで実質の伴わない滑稽さ、響きの大きさが逆に強調してしまう空虚さ、不可怪さなどを結局のところ喚起する音として解釈され」²⁴ているが、ロティの日本に対する失望や不信を強める効果を發揮している物の中に、人の声や話し方が多く取り上げられていることが分かる。

人の声に次いで多く挙げられるのが三味線の音である。ロティはお菊さんの弾く三味線の音を「蟬の歌のように鋭い音色」と表現している。ロティはほとんど意志を表に出さないお菊さんの感情が、「お菊さんの音

²³ 内藤、「音としての日本—ピエール・ロチ『お菊さん』を手掛かりとして—」、『同志社外国文学研究』64、1992年、1-22頁から抜粋した。

²⁴ 同書、4頁。

が喚起する感情の投影」²⁵になっており、三味線の音が日本人の発する言語的な音声と同一視されているとの見方を示している。ロティの場合、日本に対する期待度の高さが招いたネガティブなニュアンスが全体を覆っているので、却って「耳につく」音がいかなる種類のものなのか調査しやすい。当の日本人が無意識に発している音の方が、西洋人たちにとっては習慣や文化の違いを直接的に感じ、距離を確かめる材料となるのである。ロティは小説の終盤まで、三味線は「ギター」、お菊さんもフランス語で菊を表す「クリザンテーム」という自分の言語に置き換えて表記している。内藤はこれを「博物学的置き換え」と定義しているが、²⁶これが元々の音声に対する嫌悪感、軽蔑にも似た距離感の表れと考えることができる。ただ一人、おユキという下宿夫婦の娘のみ全編を通して日本語の音声をそのまま用いている。それは彼女にのみロティが素直な好感を持って接していたことからわかる。お菊さんや三味線に関しても、日本に対する慣れや母国との曲が遠く感じられるようになったあたりで態度を軟化させ、日本語の音声で呼びかける決心をしている。これこそ日本人の声や三味線の音を原始的なノイズから、西洋の音声、楽器の音色のような文明の独自性を認めたことになる。

ジャポニズムの舞台作品を考える時、資格要素とは異なり、そこに用いられている音声としての日本語を観客が受け入れるには、ロチほどではないにせよ、一種の根深い抵抗感を通過しなければならない。自分たちの芸術文化あるいは娯楽の殿堂である劇場の舞台の上で、未開の言語を耳にし、あるいは非文明的な音階や楽器の音色を耳にすることためには、「博物学的な」受容姿勢が不可欠である。それはとりもなおさず、オリタリズムの基本的な構造であり、支配者と被支配者の関係を再確認する場でもあった。

日本人の音声、音楽を広く大衆に浸透させる働きをしたのが、移民や商人など、自分たちの生活に侵入し、異文化衝突を起こす可能性を内包している人々ではなく、あくまで「見世物」としてやってきては去って

²⁵ 同書、6頁。

²⁶ 同書、10頁。

いく存在であり、単に舞台上に上がって芸を披露し、耳目を楽しませる存在の軽業師であったことが、ある種の「異質なもの」特有の抵抗感を生まずに受け入れられた。それは皮肉にも「無害な」日本人のイメージ形成に大きく影響した。西洋の一般大衆にとって、浮世絵、工芸品、家具調度といった「モノ」の流入が先行し、「人」は後からやって来たのである。19世紀開国後の日本の特殊事情が、独自の芸術観や価値観を持った日本人のイメージを形成し、期待値を上げた。

ここまでの考察を踏まえて、改めてゴーチエの『微笑みを売る女』を見てみる。日本名が使用された登場人物の名前は以下の通りである。

- ・ LE PRINCE DE MAËDA
- ・ YAMATO
- ・ IVASHITA
- ・ LE BATARD DE SIMABARA
- ・ TIKA
- ・ OMIYA
- ・ PETIT IVASHITA

舞台となるのは *La salon d'un riche Japanese*（裕福な日本人宅の居間）とあり、場所は *la Ville de Yeddo*（江戸の街）とある。ジャポニズム作品の典型的な人物や場所の設定である。

ところが、全編を通して、この作品には、台詞の中に登場する日本語、あるいは日本語と思しき意味不明な言語などは一切登場しない。ゴーチエは日本語を理解し、西園寺公望と古今集の共同翻訳を行っている日本語を理解していた数少ないジャポニズム作品の作家にも関わらず、観客の耳に耳慣れない単語が聞こえるのは、登場人物が相手の名前を呼ぶ時だけだということになる。

ジャポニズム作品における日本語の台詞の使用は、観客に聴覚的な違和感を与え、目の当たりにしている舞台の世界との距離感を創出する役割を担っている。ところがそれは例え意味を踏まえた的確な日本語を発

語していたとしても、観客の耳には意味不明な言語を発していることと変わりはない。

ゴーチエの場合は、西園寺とともに『蜻蛉の詩』で日本語の七五調のリズムをフランス語で表現することに成功している。意味音声としての価値に重点を置きつつ、異国情緒を保つためには響きではなくフランス語のリズムを重視した極めて珍しいケースと捉えられる。意味が通じないことを利用しデタラメな「日本語」を用いた『小さな大君』の作者スペンサーと対照的である。ジャポニズム演劇の2つの特徴的な性質と言って良い。

【第2章】 W.S.ギルバートと『ミカド』

第1節 サヴォイ・オペラの誕生

日本を題材にした喜歌劇『ミカド』は、劇作家ウィリアム・シュウェンク・ギルバート（William Schwenck Gilbert, 1836-1911）と、作曲家アーサー・サリヴァン（Arthur Seymour Sullivan, 1842-1900）が組んだいわゆるサヴォイ・オペラの中で、興行的に最も成功した作品である。初演は1885年3月14日で、672回というロングランを達成した。即座にヨーロッパ大陸、アメリカに広がり、現在でも上演される。しかし日本では「不敬である」との理由から戦後まで上演は禁止された。成功の要因は、ジャポニズムの人気とサリヴァンの軽快な音楽とされてきた。

注意しておきたいのは、ジャポニズム演劇における日本人の表象は、絵画と違い、日本人が発信した仕草や音声が、舞台上の日本のイメージの中核を担っていることである。特定のイメージを模倣し、共有された情報が舞台上で発信された時、表象は完成する。日本のイメージは、どのように受容され、そしてどのように昇華されていったのかを『ミカド』の製作過程に沿って考察する。それは、すでに西洋では我々が自覚しないままに演じている『ミカド』の中の日本人の姿を通して、日本人自身が自覚していない姿を写しだす「鏡」として『ミカド』を位置づけることが出来る。

まずサヴォイ・オペラそのものの定義について述べておく。『ミカド』を含むサヴォイ・オペラとは、1870年代から1890年代にかけて絶大な人気を誇ったコミック・オペラ群である。一般に後期の8本を上演したサヴォイ劇場（Savoy Theatre）から付いた名称で、劇作家ギルバートと、作曲家サリヴァン、そしてプロデューサーのドイリー＝カート（Richard D'Oyly Carte, 1844-1901）の手になる1875年3月25日初演の『陪審裁判（*Trial by Jury*）』から、1896年3月7日初演の『大公爵（*The Grand Duke*）』（1896）までの13作品を指す。広義では、この劇場で行われたその他の作家の作品を含めてサヴォ

イ・オペラと総称することもあるが、この場合でも特に人気のあったギルバートとサリヴァンの作品だけを指して G&S オペラと呼ぶこともある。

19 世紀後半のイギリスにおいて、貴族に代わり都市の文化の中心を占めはじめたのは中産階級だった。産業革命によって所得が倍増し、社会保障制度が進み、労働者階級にも余暇が生まれたが、教養が薄いこの社会層を十分に楽しませるためには、新しい娯楽が必要だった。

さらに当時のイギリス演劇界は、フランスのメロドラマやオペレッタの焼き直しばかりで芸術的には停滞しており、自国独自の芸術を求める声が高まっていた。

一方で、ジョン・ゲイ (John Gay, 1685-1732) の『乞食オペラ (*The Beggar's Opera*) 』(1728)に代表されるセリフと歌で構成され、風刺的色合いの濃い劇をバラッド・オペラ (ballad opera) と呼んでイギリス特有のものと見ており、「歌入り音楽喜劇」として同じジャンルに相当する、オッフェンバック (Jacques Offenbach, 1819-1880) やレハール (Franz Lehár, 1870-1948) などのオペレッタ (operetta) などとは現在でも区別している。イギリスではこのバラッド・オペラの流れをくむサヴォイ・オペラをオペレッタには含めず、コミック・オペラ (comic opera) と呼んでいる。

サヴォイ・オペラはこうした自国文化の独自性を背負って観客の要望を満たし、絶大な人気を博すことになる。何より大切なのは芸術性よりも大衆受けし、かつ大陸の文化に見劣りしない娯楽作品であることだったのである。

イギリスの演劇界特有の事情もサヴォイ・オペラの登場をお膳立てしていた。19 世紀後半には、古くはチャールズ・キーン (Charles Kean, 1811-1868) や、サヴォイ・オペラの同時代としてはヘンリー・アーヴィング (Henry Irving, 1838-1905) といったアクター・マネージャーたちの活躍によって俳優の社会的地位向上が図られ、劇場が貴族階級の社交場としても重要な位置を占めるようになってい

た。それを模倣しようとする新興中産階級のための娯楽施設や社交場としての機能も果たすようになる。¹

鉄道網の発達も劇場文化に大きな変革をもたらした。ロンドンで人気を博したカンパニーによる巡業システムが確立し、地方のストックシアターや、さらにランクの低い旅回り専門の劇団は衰退した。都会からやってきたスター俳優が豪華な衣裳をまとい、よく洗練された台詞を発する芝居が気軽に観られるのだ。旅回りの劇団が口立ての、拙い筋のオムニバスで上演するスタイルが衰微するのは当然の流れだった。

鉄道は、地方から都会への新たな観客の流入をも促進した。劇場の生き残りはブルジョア階級の観客を維持しながら、こうした新しいニーズを持った観客の増加に応えることとなる。観客、劇団の往来が盛んになり、演劇ビジネスは隆盛期を迎えた。ロンドンの劇場街は 60 年代以降、劇場建設ラッシュとなり、劇作家、俳優の需要が急増した。これにより、代々家業として継承されてきた伝統的な俳優一家だけではなく、裕福な中産階級の家庭から演劇人が輩出される風潮を生み出した。²こうした社会的背景が『ミカド』の作者ギルバートを生み出し、音楽エリートのサリヴァンとの黄金コンビが誕生するのである。

黄金コンビ結成

ウィリアム・シュウェンク・ギルバートは、1838 年 11 月 18 日、同名の父ウィリアムと妻アンの長男としてロンドン・ストランドのサウサンプトンに生まれた。1853 年にロンドン大学キングス学寮に入学し、1855 年に法学生としてロンドンの法学院インナーテンプルに所属。1857 年に文学士の学位を取得して大学を卒業し、文部省の書記補となるが、1862 年に伯母の遺産 300 ポンドを相続、これを機に役所を退職した。その相続金を残らず弁護士資格取得と開業に

¹ 中山夏織『英国演劇社会史』美学出版、2003 年、31 頁。

² 同書、44-45 頁。

費やし、1866年に法定弁護士として北部の巡回裁判区に所属することとなる。

ギルバートは役所を退職した頃から *The Fun* や *The Punch* などに劇評を寄稿するようになり、弁護士資格を取った年に処女戯曲と言われる『アンクル・ベイビー (*Uncle Baby*)』が10月31日にライシウム劇場で上演されている。³*The Fun* の初代編集長 H・J・バイロンに批評家としての文才を認められたことが世に出るきっかけとなったようである。⁴ライシウム劇場はこの2年後に濱碇定吉が座長を務める帝国日本一座が手品や軽業を上演し(1868)、さらに後にはヘンリー・アーヴィングがアクター・マネージャーとして活躍する(1871)重要な劇場である。

ギルバートはその後地方都市の治安判事に任命されるなど、生活者としては法律家の道を歩み、執筆を主とする演劇活動は片手間に行っていた。しかし当時の状況において、これは演劇一家の生まれでない者が劇作家になるための道としては特殊ではない。

法律家としての視点が遺憾なく発揮された作品が『陪審裁判 (*Trial by Jury*)』(1875)である。法律家、批評家としての背景に裏打ちされた理論的な笑いの構築、社会制度を対象にした皮肉こそ、劇作家としてのギルバートの特徴である。そうした視点から見れば、『ミカド』もまた同じく法律を笑いの道具とする作品である。

アーサー・サリヴァンは、1842年5月13日、アイルランド出身でクラリネット奏者の父とイタリア系辻音楽師の娘マリアの間に生まれた。俳優のフレデリック・サリヴァンは2つ違いの兄である。父はアーサーが3歳のころ陸軍士官学校附軍楽隊の楽長となった。1856年にメンデルスゾーン奨学生に最年少で選ばれ、王立音楽学校

³ 庄野潤三『サヴォイ・オペラ』河出書房新社、1986年、35頁。ただし“*The complete plays of Gilbert and Sullivan*”(New York, W. W. Norton & Company, 1997)では、St. James's Theatreでの“*The Little Duck and the Great Quack*”(1866)が最も早く成功した作品だとしている。

⁴ 同書、36頁。

(the Royal Academy of Music) に入学する。1857年には成績優秀のため再び奨学金を受け、ドイツのライプツィヒ音楽院に留学した。2年後に帰国し、著名な作曲家の作品しか演奏しないことで有名な水晶宮 (Cristal Palace) で演奏された『テンペスト (Tempest)』の劇付随音楽が激賞され、一躍有名人となる。以降作曲家や指揮者として活躍し、自身もワーグナー (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883) をライバルとして意識するほどイギリスの将来を担う音楽家として期待された。

二人の出会いは決して唐突ではなく、演劇界において幾度となく擦れ違った後であった。1867年にバーナンド (F. C. Burnand) 台本、サリヴァン作曲になる『コックスとボックス (Cox and Box)』が上演され、この劇評を『ファン』に書いたのがギルバートで、サリヴァンの音楽は「上品すぎる」と評している。

その2年後にそれぞれが別々の作品が同時に上演されたことで面識を持ち、1871年には『テスピス (Thespis)』で初めて共同製作をしている。しかしこの作品は、制作者の不備もあり、わずか64回で幕を下ろした。内容的にもサリヴァンは納得しておらず、出版を禁じており、現在では原曲は失われている。コミック・オペラの作者として2人の才能を開花させたのがドイリー＝カートなのである。

趣味としての演劇から出発した弁護士ギルバートと、幼少から将来を嘱望されたエリート作曲家サリヴァンを結びつけたドイリー＝カートの狙いは、当時のヴィクトリア朝固有の笑劇やバーレスクに対する挑戦でもあった。その挑戦は従来の伝統的な喜劇役者を用いず、新しい歌手や俳優たちを積極的に採用したことにも現れている。

ギルバートの稽古方針は厳格でテキストに忠実な演技を要求した。当時の芝居にありがちだった俳優の発案によるその場しのぎのギャグやアドリブを大いに嫌った。ステージングにも細かい指示を飛ばすため舞台の模型と、人物の名前の入ったコマを使い、サリヴァンの作曲期間に舞台上の動線を研究し、演出をつけることを習慣と

していた。⁵サリヴァンの歌唱指導も非常に厳しく、記譜どおりの忠実な歌唱を要求した。スター主義で自己流を貫く歌手では努まらない。

キャスティングは劇作家と演出家を兼ねているギルバートと、作曲家のサリヴァンの2人で決定しており、ドイリー＝カートは経営上の責任のみを追っていた。カートの二人に対する全幅の信頼がうかがえる。当時にこれは当時の主流だったアクター・マネージャーが全権を握る経営方針とは一線を画している。

こうした新しい舞台製作を円滑に行うために、厳格な規律が設けられ、才能豊かな新人歌手を積極的に採用した。その結果オペラは大成功し、ドイリー＝カートはついに新しいオペラを上演するための専用の劇場を建設した。それがサヴォイ劇場であり、理念だけでなく、設備的にも当時の最先端技術の結晶だった。サヴォイ劇場は当時もっともおしゃれな劇場となり、貴賓室の内装を担当したのは東洋趣味を売りにしたリバティ百貨店だった。⁶リバティとのつながりは、『ミカド』を論じる上で非常に重要であり、後述する。

サヴォイ劇場は、かつてサヴォイ・パレスと呼ばれ、当時はランカスター公領として王室が所持していたテムズ川沿いの土地にわずか数ヶ月で建てられた。設計者はC.J.フィリップス(C.J. Fillips)で、客席は4階建てで約1000席、天使の絵などが配された豪華な内装を誇った。特筆すべきは照明設備で、ガス照明が主流の中で、初めて電気照明が導入された劇場である。柿落とし公演は1881年10月、すでに4月からオペラ・コミックで公演中だった『ペイシェンス』の170回目をサヴォイ劇場に移して行われた。

1929年にサヴォイ・ホテルを併設し劇場も改築されたが、1990年に火災で消失し、1993年7月19日に再開場した。⁷近代演劇史に

⁵ *The Story of the Stage Play*, the New York Daily Tribune, August 9, 1885.

⁶ 中山、前掲書、52頁。

⁷ 蛭川久康ほか編『ロンドン事典』大修館書店、2002年、632-634頁。

において、19世紀末の演劇変革はヨーロッパ大陸で華々しく起こり、ロンドンの変容は影に埋もれているが、設備だけでなく、経営方針においてもサヴォイ劇場の新しさを再評価するべきだろう。この素地がなければ、2年に及ぶ672回ものロングランとなった『ミカド』は生まれていない。

『ミカド』の誕生

『ミカド』はサヴォイ劇場開場から4年目の1885年3月14日、エディンバラ公爵夫妻を迎えて初日の幕を開けた。

『ミカド』の直前に上演されていたのは『陪審裁判』と『魔法使い(*The Sorcerer*)』(1875)の再演で、1884年10月11日から1885年3月12日まで150回行われた。前作『アイダ姫(*Princess Ida*)』(1884)が不振で、これに代わる新作が必要となったため、その製作期間を再演で補っていたのだ。ドイリー＝カートがギルバートとサリヴァン両人と交わしていた契約は、新作の依頼があった場合6ヶ月前に通告し、新作が用意できない場合の損失は、劇作家と作曲家が支払うというものだった。法律家でもあるギルバートはこの意味を即座に理解しており製作にとりかかった。

一方でサリヴァンはこの前年の1883年3月に貴族の称号(Sir)を与えられていて、前述のように一流作曲家としての将来を夢見ており、いよいよ本格的なグランド・オペラの制作に意欲を燃やしていた。そのためサヴォイ・オペラの作曲が障害となっており、さらにギルバートが提示した新作のアイデアも枯渇気味で、『魔法使い』に似た現実味のない物だったことから強い辞退の意を示していた。⁸

黄金コンビは解消寸前だったと言われているが、ウィリアムソン(1955)は、こうしたことは芸術家同士の「産みの苦しみ」であり、頻繁にあったことだと分析している。⁹ではなぜこの時期の危機だ

⁸ 相沢敬久「ジャポニズムにおける日本像—『ミカド』を読む—」、茨城大学人文学科論集第29号、1996年、69頁。

⁹ Audrey Williamson, *Gilbert & Sullivan Opera: An New Assessment*, London, Rockliff, 1955, p.140.

けが取り立てて劇的に伝わっているのか。それはその結末が予期せぬ大成功の序章となっているからにほかならない。

「日本刀落下伝説」

サリヴァンの拒絶という事態を打開出来るアイデアが浮かばず、行き詰ったギルバートが書斎を歩き回っていると、以前購入して壁に掛けてあった日本刀が、突然床に落下しギルバートを脅かした。これが彼に日本を舞台にした新たな劇を欠かせるインスピレーションを与えた、と言われている。頻出する逸話なので、これを本稿では「日本刀落下伝説」と呼称する。

この「伝説」は、サリヴァンの副指揮者を務めていたフランソワ・セリヤー (François Cellier, 1849-1914) と、ドイリー＝カート劇団の地方巡業の舞台監督を担当していたカニングハム・ブリッジマン (Cunningham Bridgeman) の回想録『ギルバートとサリヴァン そのオペラ (*Gilbert and Sullivan and Their Operas*)』 (1914) の中で、セリヤー亡き後ブリッジマンが補筆した箇所に登場する。

A trifling accident inspired him with an idea. One day an old Japanese sword which, for years, had been hanging on the wall of his study, fell from its place. This incident directed his attention to Japan. Just at that time a company of Japanese had arrived in England and set up a little village of their own in Knightsbridge. (...)By their strange arts and devices and manner of life, these chosen representatives of a remote race soon attracted all London. Society hastened to be Japanned, just as a few years ago Society had been aestheticized.

(些細な出来事が彼にアイデアを与えた。ある日、彼の書斎の壁にもう何年もかかっていた古い日本刀が、落ちてきたのだ。この出来事が、ギルバートの関心を日本に向けさせることになった。ちょうど日本人の一団がイギリスに到着し、ナイツブリッジに小さな集落を構えたところだった。(略) 彼らはその奇妙な芸術や道具、生活

様式によって、はるか遠い民族にもかかわらずあつという間にロンドンじゅうを魅了した。社会はみるみる「日本化」した。それは数年前に耽美主義が席卷したのと同じように。)

この「証言」が『ミカド』誕生の経緯として広く流布しているが、現代の研究者たちは多く疑問を呈している。『ミカド』の制作過程において興味深い部分はこの後の部分である。

For the material of his play Gilbert had not to journey to Yokohama or Tokyo. He found all he wanted in Knightsbridge, within a mile of his own home in South Kensington. But our author had to face many difficulties in the development of his novel notion of preparing a Japanese play for the English stage.

(素材探しのために、ギルバートはわざわざ横浜や東京まで旅をする必要はなかった。欲しいものは何でもナイツブリッジにあり、そこまではサウスケンジントンにある自宅からたった1マイルほどだった。しかし彼は日本の演劇をイギリスの舞台に上げるという新しい趣向を作り上げるために多くの困難に直面することになった。)

ギルバートが『ミカド』の構想を開始したのは、最も遅く見積もっても1884年の5月以降である。上にも述べたように、前作『アイダ姫』は1884年1月5日に開幕したが、¹⁰いまいち評価は思わしくなかった。ギルバートが事前の知識で執筆を始めたものの、触れ込み通り「本物」がやって来たので見に行ってみると、自分の想定との違いに愕然とした様子が伝わってくる。

「欲しいものは何でもナイツブリッジにあ」とは、1885年1月20日にナイツブリッジに開場した日本人村のことを指している。

¹⁰ 『Gilbert and Sullivan Achieve “Princess Ida”』、参照年月日：2016年8月26日
http://www.gilbertandsullivanarchive.org/princess_ida/html/index.html

ギルバートが折からのジャポニズム人気と、書物や新聞記事などから得た知識が先行し、日本人村を見知ったのはある程度シナリオを書き上げた時点であった。後述するが、テキストの中には、中世のイギリスがモデルとされており、本物の日本の挿話はほとんど用いられていない。テキストを読めば一目瞭然だが、「日本らしさ」は稽古期間中に挿入される程度で十分対応出来ると想像されるものなのである。

さらに常識的に考えれば、テキストを書き始めたのが日本人村開場前後では、『アイダ姫』不振から旧作の再演を行ってまで引き延ばしていた新作への着手が遅すぎる計算になる。『ミカド』成功の逸話としてあまりに有名な「伝説」は、信憑性が極めて薄い。

宮澤(1994)は、当時ケンジントンに建てたばかりのギルバートの新居の写真を検証し、居間には大きな家具があり刀が床に直撃するはずはなく、書斎には天井まで届く書架が壁一面に配置されているため刀を飾る場所がないことなどを理由にこの挿話が「伝説」であると決定づけている。¹¹

「日本人」を造形する

日本人を連想させるものとしてギルバートがまず行ったのは、幕開きに登場する主人公、ナンキ・プーと名乗る皇太子が身をやつしている姿に「日本の芸人」の姿を選んだこと、所作指導を日本人村の女性に依頼したことである。芸人の姿と芸者の女性の所作というのが典型的な日本人像であり重要な要素だったし、そうしたことが抑えられていれば、外交上問題になるような固有名詞の使用などなくても舞台上に日本を現出することが可能だったのである。「大君」の使用を避け、『ミカド』を用いたのもその一環と考えられよう。日本のイメージとして一般的に「ハラキリ、フジヤマ、ゲイシャ」などと並べることがあるが、川上音二郎の海外公演によって「ハラ

¹¹ 宮澤真一『秩父びっくり英国物語』、G&S企画、1994年、61-62頁。

キリ」がヨーロッパ全土に浸透する以前は、「カルワザ、フジヤマ、ゲイシャ」だったといっても過言ではない。

マイク・リーは映画 *Topsy-Turvy* の中で、日本人による演技指導の場面を印象的に描いている。日本の女性のしなの作り方や、着物の裾のさばき方、扇子の開閉や「袖の中で笑う」口元を隠す笑い方などが稽古され、大げさな芝居を抑制しようとしている場面である。実際の稽古に立ち会った舞台監督ブリッジマンはこの努力を a Japanese play for the English stage と呼び、回想している。

The Geisha, or Tea-girl, was a charming and very able instructress, although she knew only two words of English—"Sixpence, please," that being the price of a cup of tea as served by her at Knightsbridge. (...) how to walk or run or dance in tiny steps with toes turned in, as gracefully as possible; how to spread and snap the fan either in wrath, delight, or homage, and how to giggle behind it. The Geisha also taught them the art of "make-up," touching the features, the eyes, and the hair. Thus to the minutest detail the Savoyards were made to look like "the real thing".¹²

(ゲイシャ、あるいはティーガールはチャーミングであり、かつ有能な女性指導者だった。しかし彼女の知っている英語はたった二つ—"Sixpence, please, (6ペンスお願いします)"だけだった。それはナイツブリッジでのお茶1杯の料金だったのだ。(略)出来るだけおしとやかに歩いたり走ったり、踊ったりを小さな歩幅で爪先立ちするやり方。また扇の開き方、閉じ方で怒ったり嬉しそうにしたり、尊敬の念を示したり、あるいはクスクスと扇の陰で笑ったりする方法も学んだ。ゲイシャは化粧の仕方も教えてくれた。顔や目、髪の毛の触り方だ。このようにサヴォイの仲間達は、極めて細部にまで「本物

¹² Cellier, François & Bridgeman, Cunningham, *Gilbert and Sullivan and Their Operas*, Little Brown, and Company, 1914. 参照年月日 : 2015年10月27日
<http://math.boisestate.edu/gas/>

らしく見える」ことにこだわったのだ。) (下線部筆者)

実は同じことを初演の直後にインタビューに応えた作者ギルバートは以下のように述べている。

As soon as the stage rehearsals began it occurred to me that the native ladies of the Japanese village might possibly be prevailed upon to teach us some of their dances, and Mr. Tannaker, the manager of that exhibition, most kindly promised to assist me in every practicable manner. A very charming young Japanese lady came day after day to rehearsal, and went through her dances, piece by piece, until her very apt pupils, Miss Braham, Miss Jessie Bond and Miss Sybil Grey, were pronounced reasonably proficient. (...) Our verbal intercourse with this fascinating little lady was limited, all the Japanese we could command being, "Sayo nara" ("good by"), whereas the Japanese young lady (who serves cups of tea in the village tea-house) knew but one English sentence, "sixpence each."¹³

(稽古が始まったころ、「本物の日本人女性が日本人村からやってきて、踊りを教えてくれないかなあ」、と考えていたら、タンナケルさんという、その博覧会の主催者が非常に親切にしてくれて、あらゆる実用的なマナーを教えてくれたんですよ。とてもチャーミングな若い日本人女性が毎日やってきて、踊りの稽古を一つ一つつけてくれた。これまた熱心な生徒たち、ブラハム嬢、ジェシー・ボンド嬢、シビル・グレイ嬢¹⁴は口々に有意義だったと言っていたよ。
(略)ただ我々は言葉でこの小さくて素晴らしい女性と交流するこ

¹³ データベースサイト『Gilbert & Sullivan Achieve』に記事が掲載されている。New York Daily Tribune, August 9, 1885. 参照年月日：2015年10月27日

https://math.boisestate.edu/gas/gilbert/interviews/stage_play.html

¹⁴ この三人は初演で三人娘を演じた。「学校帰りの三人娘」の稽古のことであろう。

とはかなり限られていた。なぜなら我々が話せた日本語は‘Sayonara (さよなら)’だけだったし、同じように彼女（村の茶屋でお茶を出していたから）が知っていた英語は「sixpence each. (6ペンスです)」だけだったんだから。)

上の2つの証言から、『ミカド』の作り手たちが日本人の女性たちが施した化粧や所作を「本物らしい日本の舞台」と認識している。ところが歌舞伎には男性の役者しかおらず、女形の化粧や衣裳とも異なる。演技指導についても、これはほとんどリアリズム演劇の発想であり、歌舞伎の型を指導した訳ではない。

ギルバートは日本人村の主催者であるタンナケル・ブヒクロサンを名前入りで紹介している。最初女性は複数で訪れ、その後の一人の女性が現れ、熱心に稽古に付き合ってくれたと述べている。映画にも女性は3人で登場しているが、稽古初日の様子と考えれば、リーの創作とは言い切れない。ただ女性が話せた英語は“sixpence each.”であり、ブリッジマンの記述とも映画のセリフとも異なる。リーは前者を選んだか、あるいは後者の記事を読まなかったかだが、20年近く経った間接的な回想よりも、直接的に記憶している本人の記述がより事実に近いだろう。また当時ギルバートらの知っていた日本語が「サヨナラ」だったのは、パリのオデオン座で上演された最初のジャポニズム演劇と呼べる『麗しのサイナラ』(1874)を知っていたからであろうか。

稽古にやってきた日本人男性についても比較してみよう。映画ではギルバートらに話しかけられて困惑した日本人女性が助けを求めて「タツノスケさん」と話しかけているようだが、シナリオのト書きには

“MISS SIXPENCE-PLEASE *is stuck. She whispers to the JAPANESE GENTLEMAN.*”。¹⁵

¹⁵ Mike Leigh, *TOPSY-TURVY*, London, Faber and Faber, Limited, 1999, p.90.

としか書かれていない。しかし彼は質問の意図は分かっても、YesかNoしか話せず、とても会話ができるほどの語学力を有しているようには描かれていない。

ところがブリッジマンもギルバートも、共通しているのは映画とは異なる英語が堪能な責任者の姿である。寄せ集めの職人や芸人たちで英語に堪能な人物がいたとは考えにくい。一流の劇場にも物怖じせずに出掛けて行き、稽古に立ち会えるのは日本人村の主催者タンナケル・ブヒクロサン本人であると見るのが妥当かもしれない。

『ミカド』の成功には2つの要因としてこの日本人村が関与している。まず、実際の「日本人」の姿を見せ、表象可能な「日本人」像を生み出すの具体的な情報を提供したことと、ジャポニズムの盛り上がりを助け、長期公演を可能にする興行的な下支えとなったことである。

次節では、日本人村について考察し、イメージの共有と昇華が実際の芝居作りの中でどのように行われたかを、ギルバートの構想に沿って見ていく。

第 2 節 タンナケル・ブヒクロサンと日本人村

日本人村概要

1885 年 1 月にロンドン、ナイツブリッジに開場した日本人村 (Japan Village) は、1885 年 1 月 20 日の開場から火災で休止となる 5 月 2 日までの約 3 ヶ月あまりで、来場者は 25 万人を突破し、最終的には 100 万人に達したと言われている。開場時間は午前 11 時から午後の 10 時までで、入場料は大人 1 シリング、子供は半額の 6 ペンスだった。¹会場となったのはナイツブリッジの大型施設ハンフリー・ホール (Humphrey's hall) で、巨大な富士山の絵を背景に、「戸塚藤沢^{あたり}辺の田舎屋を模した」²町目抜き通りが作られていた。その中に生活する 26 人の女・子供を含む約 100 人の日本人の生活を、移動しながら観察できる博覧会式の趣向になっていた。

日本人村に参加者している日本人の中は主に工芸品の職人が多かった。漆器制作、陶芸、七宝焼きの釜、象牙や木工の彫刻、螺鈿、粘土細工、提灯や扇子作り、傘貼り、といった美術工芸品の職人達による実演が行われ、店頭には並べられた製品は販売もされていた。

話題を呼んだのは茶屋で、5 時のお茶を中心に、観覧者の人気スポットとなった。茶道の礼儀として靴を脱ぎ、小さな部屋に上がって正座しなければならないなどと、タイムズの記事が克明に記している。二階建ての茶屋では、着物を着た 16、7 歳の娘が給仕をしていた。「茶店では、お茶を入れた急須と茶わん、それにビスケット 5 枚をお盆に乗せ、盛装した女性が運び」「値段は 6

¹ データベースサイト『Victorian London』に記事が掲載されている。*The Times*, 7, February, 1887. 参照年月日: 2015 年 10 月 27 日
<http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm>.

² 『日英博覧会 関連新聞記事抜粋』に記事が掲載されている。東京朝日新聞「初めての日本人村」明治 42 年 3 月 5 日。参照年月日: 2015 年 10 月 27 日
<http://bahaha2008.web.fc2.com/nitieihakusinnbunnkiji.html>

ペンス（約 12 銭）」³だった。

そして隣接する新しいホールには劇場が設けられ、剣道や相撲、芸人の見世物や歌舞音曲が披露された。⁴

矢野龍溪と『龍動通信』

郵便報知新聞の社長であった矢野龍溪(1851-1931)は、開場して間もない 1 月 26 日に日本人村を訪れたり、日本人村人気にあやかかって製作されたジャポニズムの舞台作品を見に行ったりした感想を、『龍動通信』というコラムに掲載した。

「日本人村の興行あるや忽まちゲイエチーと云へる芝居にて「日本村」と云へる踊りを序幕に仕組みたり。小生は早速行て見しに實に可笑しくして絶倒せり。

此の緩なる調子（且つ拙なる日本村の踊り）は当地の人々によほど可笑しさを与えしと見へて右のゲイエチー芝居にて奇体に装ふたる二人の婦人が出て日本舞を為すに意味も何も無く唯ソロソロと右に傾き左に傾き手足を動かして廻るなり。小生は之を見し時は可笑しさを耐へずして失笑したりき。」⁵

日本人村の開場年である 1885 年には、明らかに周囲の年より多くの作品が舞台にかけられている。矢野の挙げているゲイエティ劇場(The Gaiety Theatre)での「日本人村」を模した踊りというのは現在のところ特定は出来ないが、日本人の動作を滑稽に模した演技や踊りが頻繁に上演されることに在外邦人のインテリたちは眉をひそめていた。では、当の日本人村ではいかなる種類の

³ 倉田喜弘『1885年ロンドン日本人村』朝日新聞社、1983年、72頁。

⁴ データベースサイト『Victorian London』に記事が掲載されている。*The Times*, 10, Jan, 1885. 参照年月日：2015年10月27日
<http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm>.

⁵ 矢野龍溪『矢野龍溪集』筑摩書房、1970年、326頁。

パフォーマンスが行われていたのだろうか。

日本人村の「演劇」

矢野のコラムと倉田喜弘『1885年ロンドン日本人村』（朝日新聞社、1983年）に描かれた劇場の様子を照らし合わせ、演目を番組表のように記すと以下のようになる。

毎日 15 時 / 20 時開演 上演時間約 45 分 入場料：大人 1 シリング、12 歳以下半額。⁶

一 曲芸 姓名不詳男性（千葉県出身。十数年在英。英国女性と結婚）

鉄線渡り 軽業 足芸 綱渡り

二 相撲

千鳥川（本名・宮本浪之助）、熊ヶ谷（本名・辻与一）の取組

三 撃剣

四 手踊り『権兵衛が種まきゃ』『かっぽれ』『鯉』『浦島』『春雨』など

二十歳ほどの女性 2 名

オツル、オセイ、オタケ、お兼、娘（横浜出身）、中村直助（料理人）娘ほか 10 人

演奏 三味線・笛・鼓（特に芸を持たない妻女）

五 芝居『鎌倉三代記』『忠臣蔵』『千本桜』『一ノ谷』『安達ヶ原』などを切り狂言として上演

⁶ 倉田、前掲書、1983年、74頁。長沢石蔵の証言。

市川寿升（東京）、中村幸蔵（東京）、ミヨシ某（長崎）、
姓名不詳 4 名（横浜）

はじめに日本人の代名詞となっていた軽業の数々が演じられた。主催者ブヒクロサンは最初にオセアニア地域に出かけた日本の軽業一座を率いた興行師でもある。

力士による相撲の取組が行われ、三番目に「撃剣」と呼ばれる剣道的一种が行われた。矢野は「剣客は決してまんざらの素人にはあらず」と、日本人村の劇場の出し物の中で唯一感心した。⁷ 剣士はもと士族であったためと思われる。

そして四番目に女性が様々の手踊りを披露し、『かっぽれ』やチョンキナ踊りで 10 人ほどの女性が一度に踊った。踊りの演目は整理すると、当時のはやり歌や芝居の一節であることが分かる。

『権兵衛が種蒔きゃ』は、『種まき権兵衛』という中部地方に伝わる民謡のことである。歌詞は様々だが、「権兵衛が種まく/鳥がほじくる/三度に一度は/追わずばなるまい/ズンベラ、ズンベラ ヨー」⁸とあったもので、歌詞やリズムの違うものが多数ある。

『かっぽれ』は、1877（明治 10）年頃から寄席のほか、芸者や帮間（太鼓持ち）の芸として定着していた。なお新富座「初霞空住吉」の外題で所作事になるのは日本人村開場の翌年 1886 年である。「カッポレカッポレ甘茶でカッポレ」という囃子詞のある俗謡に合わせて踊る。現在では歌舞伎の所作事にもなっている。

⁹

『浦島』は 1828（文政 11）年江戸の中村座で二世中村芝翫が初演している。浦島太郎が乙姫との思い出を胸に抱きつつ踊り狂い、後に玉手箱を開けて白髪老人になって舞う狂乱物風の二枚扇

⁷ 矢野、前掲書、325 頁。

⁸ 藤原義江の録音（ビクターレコード、1928 年/復刻 2009 年）が残されている。

⁹ 浅野健二編『日本民謡大事典』雄山閣出版、1983 年、136 頁。

の振りである。¹⁰坪内逍遙が同様の題材で長唄の「新曲浦島」を作詞するのは1906年のことである。

『春雨』は1848～1854（嘉永年間）江戸で流行した小唄あるいは端唄である。「鶯宿梅」ともいう。柴田花守の作詞で、長崎丸山の遊女が作曲したと言われるが諸説ある。¹¹

ジョーンズの『ゲイシャ』とチョンキナ踊り

特にチョンキナ踊りは当時の花柳界の遊び歌で、のちにジョーンズの『ゲイシャ』の中に登場する。矢野はコラムの中で、

「又この他に日本村の女が舞の始め終りに跪てじぎを為すは余程英人の目に可笑しきと見へ此の芝居（※The Gaiety Theatreの出し物）の舞女が時ならぬときに頻りにおじぎを為せり。」¹²

と述べ、ゲイエティ劇場での「日本人村」を模した踊りの中に、日本人が頻繁にペコペコとお辞儀をする様子が滑稽に表象されていることに苛立ちを吐露している。『ゲイシャ』はその特徴を体現したオジギソウの英語名を付けた芸者「おミモザさん (O Mimosa-San)」が主人公で、1896年の初演以来760回、3年に渡ってロングランを続けた。

最後に芝居である。倉田によると『鎌倉三代記』『忠臣蔵』、さらに『千本桜』『一ノ谷』『安達ヶ原』なども切り狂言として上演されたと紹介している。これらの演目を整理してみると、芝居は全て18世紀中頃に作られた浄瑠璃狂言で、日本人村の役者たちにとってもほぼ100年前の芝居であり、題材は慣れ親しんだ、つまり古典化した演目だったと言えよう。

『鎌倉三代記』は、1716（享保1）年、紀海音作、大坂豊竹座

¹⁰ ブリタニカ国際大百科事典小項目電子辞書版、2009年。

¹¹ 同書。

¹² 矢野、前掲書、326頁。

初演または 1781（天明 1）年、双木千竹ほか増補版、江戸肥前座初演のどちらかが演じられたと考えられる。

『仮名手本忠臣蔵』は、1748（寛延 1）年、竹田出雲ほか合作、大坂竹本座初演である。

『義経千本桜』は、1747（延享 4）年、竹田出雲ほか合作、大坂竹本座初演である。

『一谷嫩軍記』は、1751（宝暦 1）年、並木宗輔ほか合作、大坂豊竹座初演。翌 1752（宝暦 2）年、大坂と江戸で歌舞伎化された。当時非常に上演が多数ある人気演目である。

『奥州安達原』は、能の『黒塚』をもとに、1762（宝暦 12）年、近松半二ほか合作した作品である。

以上の分析から、踊りや当時の端唄は流行りもの、芝居は古典的な作品だと言うことが出来る。その中で『ミカド』や『ゲイシャ』などのジャポニズム作品に直接影響がみられるのは、結局俗謡や女性の所作の方で、芝居の痕跡らしきものは見当たらない。

ちなみに倉田氏が紹介している日本人村の参加者には、力士は 2 名、士族出身の剣士は 4 名である。俳優は東京の市川寿升^{じゅしょう}、中村幸蔵^{きちぞう}、横浜の姓名不詳の 4 名長崎のミヨシ某(なにがし)と名簿に載っている一ノ瀬伊左衛門だけだ。踊りや三味線や笛太鼓の女性たちは特に踊りや楽器の名手やそれを生業としていた者ではなく、職人の妻子など、特に芸を持たないものが急ごしらえに仕込まれたものだった。

当時の在外邦人たちはこうした日本人たちの芝居や踊りに憤慨し、口々に酷評した。殆ど素人同然が演じているのだから当然の反応である。矢野は次のように批判している。

「日本ならば誰も見返へりもせぬ拙劣下品の音楽、舞踏其他の芸などを真の日本人の賞翫する高等の者と見做され欧州全体に笑草の種とせられ彼處の芝居や此處の人寄せ場にて真似をせられ之を以て日本國の真の見本と為られ日本を鄙野下品の國柄と評

定せらるるを不愉快と思ふのみ。」¹³

矢野を含む在外邦人のインテリは皆芝居の見巧者である。彼らが怒りの矛先を向けたのは日本人の芝居や踊りを茶化した西洋人ではなく、素人同然の芝居や踊りそのものだった。

ところが西洋人たちはこれを正真正銘の「日本の芸能」だと捉えたのである。ジャポニズムの舞台作品で模倣されているもの、つまり「本物の」歌舞伎や能に先んじて「日本の演劇」の印象を強く決定づけてものが、現代の日本人が考える日本の演劇ではないことを了解せねばならない。

『ミカド』命名の謎

ジャポニズムの舞台作品の中で、最も世界中で繰り返し上演される有名な作品は、サヴォイ・オペラの『ミカド』である。この製作過程を追うと、日本人村や日本人のイメージを「日本の芸能」と信じて、彼らがどのように作品に取り込んだかを検証する。

矢野は『ミカド』の衣裳を見て、天皇の名を冠していながら武士だか何だか判別の付かないミカドに卒倒した。

サボイと云へる芝居にて「ミカド」と云へる芸題の「日本ヲペラ」を始めたり。其「ミカド」と名付けたる人（多分幕府の將軍の意味ならん）の半髪にて「バビチン奴」の如くなんともわからぬ衣装を着けたるなども随分可笑しく見ゆ。¹⁴

ここで將軍を表す「大君(Tycoon)」と天皇を表す「帝(Mikado)」の選択に関して、推論を展開しておきたい。矢野も記しているが、ツール劇場(The Tool Theatre)ではゲイエティ劇場と同じく「日本人村」を舞台にした『グレート・タイキン(The Great Tai-Kin)』とい

¹³ 同書、328頁。

¹⁴ 同書、326頁。

う芝居がかかっていた。

「又此外に「ツール」と云ふ芝居にても「タイキン」と云ふ日本芝居を興行し居れり。之れも同く大将（「タイキン」とは幕府の「大君」の訛音なるべし。他に「ミカド」と云ふことあるゆへ是は「タイキン」と題せしならんか）も半髪の「バビチン奴」にて其袴は公家方の括袴(くくりばかま)をつけたるなど奇態の限りなり。」¹⁵

矢野の指摘する通り『タイキン』(Tai-Kin)とは將軍の外交上の名称である「大君」のことである。この「大君」という名称を芝居の表題に用いるには制約があった。1882年、アメリカのウィラード・スペンサーが、Tycoon という単語を自分の芝居のタイトルに使うべく、すでにコピーライトを申請していたのである。¹⁶

当時自らの海賊版の横行に神経をとがらせていたサヴォイ・オペラは、『ペンザンスの海賊(*The Pirates of Penzance*)』(1879)をあえてアメリカで初演したり¹⁷、同時にいくつものカンパニーで旅公演を敷いて偽物を排除したりしている。こうした敏感さから、中世の日本を舞台にすると決めた時点で、あえて「大君」を使用するリスクを冒さず、『ミカド』を採用したのではないだろうか。そのために武士と公家の入り混じった珍妙な格好になった可能性は残る。

ギルバートが『ミカド』の構想を開始したのは、遅くとも1884年の5月である。近年の研究で、『ミカド』が日本人村の開催やリバティー百貨店の着物販売とタイアップする形での商業展開がなされたことが明らかになってきている。もちろんギルバートの目的は、「どこにもない国」日本を舞台に、当時のイギリスの階級社会を皮肉に描き出すことだ。従って舞台の上にあるのが

¹⁵ 同書、326頁。

¹⁶ Griffel, Margaret Ross, *Opera in English, volume 1*, U.K., the scarecrow press, 2013, p.279.

¹⁷ *Ibid.*, p.382. 1879年12月31日、イギリスに先駆け、ニューヨークのフィフス・アベニュー劇場で初演している。

「本物の」日本である必要は全くない。

そもそも白人のイギリス人が黄色人種の日本人を演じている時点で不自然なのである。日本人村を見物してからやって来る観客たちが共感できる「日本らしさ」を加味し、物語の中の社会を、日本人村で見た日本人のコミュニティに通じるニュアンスを持たせて模倣であることを示さなければならない。さらに「見たことのある」日本人の特徴的な仕草という形でリアリティを最低限加味しなければ、他者として笑い飛ばすことが出来ない。ここまでして他者の中に自分たちの社会の歪みを見出し、シニカルに笑い飛ばすことに至上の喜びを見出すのがサヴォイ・オペラの観客であり、また社会風刺劇であるサヴォイ・オペラの性質上必要なプロセスなのである。

だからと言って日本人の知識人たちにこうした風潮は到底寛大に受け入れられるものではなかった。

素人の踊りや所作が披露され、さらにその模倣として日本を舞台にした芝居まで上演されている。危機感を覚えた矢野はコラムの中で提案を行っている。

「實際を示すには先づ第一に極く達者なる撃劍家四五名、同柔術家四五名、射的の妙手四五名、角力五六人、音楽師（俗楽俗曲諸種打混ぜ）十余名、舞妓十余人（楽人及び舞妓など皆日本の衣裳を着け通常の装飾を為すべし）にて足れり。」¹⁸

矢野の主張の特徴は、日本の芸能の海外進出を否定的に捉えるだけに終始するのではなく、「上等の物」を、つまり芝居は大芝居の役者や、芸者は踊りの名手であるような一流どころを海外に派遣し、志向の日本の芸能を見せる必要があると説いていることである。言い換えればきちんとした芸を見せることが、日本の演

¹⁸ 矢野、前掲書、328頁。

劇の印象を好転させると考えている節があるのだ。最後に矢野は日本の読者に呼びかけている。

「日本の真の有様を示すと触れ出ださば相応の身分の人にて肩を持ち助を与る人々あるべし。又入費も所得にて償ふに足るべし。日本の恥雪に出かける人々は無きや。自ら奮て出る「ボランティア（※筆者註＝ボランティア）」は無きか。」¹⁹

まさに矢野の言う「ボランティア」の精神で 1928 年、ソ連を訪れた二代目左團次一行の記念すべき第 1 日目の演目は、日本人村の演目と同じ、『忠臣蔵』であった。²⁰矢野の望んだ「日本の真の有様を示す」芝居は、30 年後に同じ演目で実現したのである。

模倣の対象としても残っていない日本人村の役者たちの演技とはいかなるものだったのか。今となっては、小芝居など大芝居以外の演劇から海外へ流出せざるを得なかった役者たちの演技や、危険を冒しても海を渡らざるを得なかった女性陣の踊りを知る術はない。しかしジャポニズムの舞台作品から読み取れる「日本らしさ」には、当時の日本のインテリたちが嫌った当時の日本の庶民たちの芸能の特徴が染み付いている。軽業師や芸人の芝居や、日本人村での舞踊や演劇は既に庶民レベルでの古典の模倣である。

ジャポニズム作品の「日本らしさ」は、単に根拠のない奇妙奇天烈な日本人像ではなく、「日本の古典の模倣」の「ユニークな模倣」である。ジャポニズム作品は、日本の芸能の特徴を客観的に捉えるための鏡としての側面も持ち合わせている。

「変な」日本人

¹⁹ 同書、328 頁。

²⁰ 茂木、前掲書、39-43 頁。

『ミカド』の舞台写真を観て、なぜ私たちは「変だ」と思うのか。着物を着て、丁髷をしている、それが我々日本人を表象していると直感的に判断するから、我々が知っている姿と違っていることに違和感を抱くのである。見方を変えれば、日本人の「変な」表象であることを理解している。

「変な」印象はどこから来るのかを細かく分析すると、

- ① 白人が着物を着ている。
- ② 着流しの状態のものが多く、袴を履いているものがない。
- ③ 髷の結い方が町人のそれで、武士や公家のものではない。
- ④ とにかく派手でけばけばしく、仰々しいものが多い。

という点であることが分かる。人種の異なる白人が着物を着ている、というだけで「変」なのに、我々が社会的地位を識別する衣服のコードが崩壊していることに強い拒絶意識を持つのである。

かつて欧米を訪れたサムライたちは極めて地味な出で立ちだった。実はこの派手派手しい見た目から連想されるのは、日本人の手品師、軽業師などの見世物興行における扮装である。『ミカド』初演時の1885年には既に劇場の出し物として定着していた。これまでに述べてきたように、1854年の開国から約10年後の1867年を皮切りに、正式に海外渡航を許された日本人の中で、積極的に海外渡航したのは身分の低い芸人たちだったことを忘れてはならない。

つまり彼らの出で立ちは『ミカド』誕生の直接的な要因である「日本人」のイメージの中核をなしている。もっとも見慣れた日本人は、軽業師や芸人の舞台衣裳だったのである。倉田は以下のように述べている。

軽業を目にした外国では、それを自分たちの芸に取り入れはじめた。1876年（明治9）ジャポニズムのもてはやされるパリで上演された「コシキ」では、ミカドの皇子がはだしの軽業師に身をやつして登場する。1885年（明治18）のロンドンでは、日本人

村の大評判に刺激されてロングランとなる「ミカド」が上演される。序幕では、帝の行列に加わった軽業師がさまざまな芸当を演じながら舞台を練り歩き、夢のある楽しい舞台を作り上げたという。²¹

ただ『ミカド』の舞台で日本人の「軽業師が様々な芸当を演じながら舞台を練り歩いた」という記述は、当時の劇評には見当たらない。日本人村から招かれて演技指導に当たった日本人がいたのは前述のように事実である。初演時のパンフレットには、協力者として日本人村の主催者タンナケル・ブヒクロサンへの謝辞が述べられている。ではこのタンナケル・ブヒクロサンとは何者なのか。そして『ミカド』の成功に深く関与している日本人村とはどんなものだったのか。

タンナケル・ブヒクロサン登場

1885年1月、ロンドン・ナイツブリッジに日本人村（Japan Village、あるいは Japan in London, Japan Native Village ともいう）が開設された。日本では「下賤の者」を流出させ、近代化を図る日本の国家的イメージによからぬ影響を与えるものだとして、新聞を中心にいわゆるネガティブ・キャンペーンが張られた。まず開催前後の記事を比較してみる。

開催半年前の1884年7月26日の郵便報知新聞には、「日本風俗博覧会」といういかげんしい印象を与える名称で紹介されている。

日本風俗博覧会 長崎、神戸の両港にて久しく在留して日本の風俗を熟知せる蘭人タナルカといふ者は、（略）自ら日本人の如く扮し、人力車夫、瞽女、按摩、願人坊主等、賤業の者数名

²¹ 倉田喜弘『海外公演事始』東京書籍、1994年、248頁。

を雇入れ、其見苦しき風俗のまゝ、自ら率ゐて英国に渡り、昼は一同を二、三輛の馬車に乗せ、分からぬ歌を謡はせながら太鼓を打囃して繁昌なる市街を乗り廻はし、其評判を取り、夜は種々の訳の分らぬ日本風の芸尽くしを演ぜせしめしに、(略)日本にて各種の賤業を営む下等人民百名程を雇入れ、其見るに堪へられぬ風俗等を其まゝ見せ物にせんと企て、其会場を倫敦在の某村に設くることに決せしかば、右見世物に適すべき日本のがらくた人物仕入れの爲め、右会社員が近々日本へ向け出発する由なるが、誠に苦々しき次第なりと、在英国の社友某より通信の端に記せり。

また開催された時期から約 20 年後の明治 42 年 (1909) 3 月 5 日付けの朝日新聞がロンドンで開催される日英博覧会について紹介している。この記事の中にも以下のような記述が見られる。まだ人々の記憶に日本人村が残っている時期の数少ない記事である。²²

初めての日本村 有名の楽劇^{オペラ}「ミカド」の中にミカドの皇子ナ
ンキプーが外国に脱走したりと語り合う^{くだり}條に「外国とは何処に候
ぞ」「ナイツブリッジにて候」という問答あり 件のナイツブリ
ッジとは即ち此楽劇の出来たる二十四五年前日本村の見世物あ
りし地にして同所の日本村なるものは此頃既に一般人口に膾炙
(かいしゃ)したるものの如し

(略) 小林ブヒクロサンとか何とか奇怪千万なる名前の無籍の
男之を興行したるものらし同人は元和蘭^{おらんだ}の出にて嘗て長崎に來
たれることあり此処にて日本婦人を妻とし右の如き不思議の名
を附して三十余名の日本人を倫敦につれ行きたるなり 名も不

²² 『日英博覧会 関連新聞記事抜粋』に記事が掲載されている。
「日英博覧会由来(二)」朝日新聞(明治42年3月5日付)。
参照年月日: 2016年9月3日
<http://bahaha2008.web.fc2.com/nitieihakusinnbunnkiji.html>

思議なら容子^{ようす}も頗る不思議にて彼は常に洋服を着けながら頭には丁髷^{ちよんまげ}を結び居たり

日本村は戸塚藤沢辺の田舎屋を模したるものにて実物に比ぶれば遥かに綺麗に出来たれど其の中なる人物には如何わしきもの多く画工陶器師傘屋なんどもあれば軽業師手品師なども打ち交じりたり 中には坊主に扮して薄汚き袈裟法衣で身を纏いて殊勝らしく念珠を爪ぐるもあれば(略)其の醜態到底正視するに堪えず在留日本人はいづれも眉を顰めて怪しからぬ日本の恥さらしだと憤らぬはなかりき(後略)²³

このように一貫して国内での思わしくない評判は、開催前も20年経った後も変わっていない。記事に共通するのは、ブヒクロサンの出自について曖昧であることである。松山の調査によれば、タンナケル・ブヒクロサン(Tannaker Billingham Nevell Buhicrosan)は、1836年長崎に生まれた。父親は長崎の出島のオランダ人医師、母親は日本人である。鎖国が解かれ、既に開港していた長崎で彼は男女3人ずつ、6人のロイヤル・タイクーン一座(Royal Tycoon Troupe)を結成し、1867年11月14日にオーストラリア、メルボルンに上陸し、18日から約1年間かけてオーストラリアとニュージーランドを巡業した。特徴的なのは、彼らの芸には冒頭にブヒクロサンによる日本の風俗や習慣についての説明がついていた。新聞評によるとユーモアを交えてうまい英語を話したという。²⁴この前口上にこそ、ブヒクロサンが日本人村を開設する動機として現れている。

郵便報知新聞に「長崎、神戸の両港にて久しく在留して日本の

²³ 『日英博覧会 関連新聞記事抜粋』に記事が掲載されている。郵便報知新聞(1884年7月26日付)。参照年月日:2016年9月3日

<http://bahaha2008.web.fc2.com/nitieihakusinnbunnkiji.html>

²⁴ 松山光伸『実証・日本の手品史』、東京堂出版、2010年、403頁。

風俗を熟知せる蘭人タナルカといふ者は、先年中、日本の女を迎へて妻となし、何か日本の風俗上の事を以て奇利を得んと工夫を運らせしすえ、其髪を蓄へて頭を野郎に剃り、丁髷を結ふて、『タナルカ』の『ル』の字を除きて田中と名乗り、自ら日本人の如く扮し」 ていると書かれているが、長崎生まれの日系人であることはこの時点で把握されていない。本人が田中武一九郎と名乗ったり²⁵、オランダ人やドイツ人、イギリス人だと見なされたりしている記事もある。実際この記事について抗議に赴いたブヒクロサンと面談した郵便報知新聞主幹の藤田茂吉は、8月20日21日の記事に「英人との対話」題するなど素性が定まらなかった。こうしたアイデンティティの混乱が、いかがわしい人買い商人によって日本の下層賤民が見世物にされるとの印象を植え付けたのかもしれない。しかし実際にはブヒクロサンの志は異なっていたようだ。

「日本人村が遊興のためではなく、日本の文化と風習を理解してもらうことを目的としている」²⁶、という郵便報知新聞に抗議に赴いた際の発言は、芸人一座を率いていたことなどから考えると、この目的自体が彼の中ではより効果的に購買力を引き出す装置として位置づけられていたのではないだろうか。

日本の芸には、その特質として演技の背景となる物語がある。綱渡り、提灯渡り、梯子乗り等いずれにせよ、能、歌舞伎、浄瑠璃等で庶民にすっかり馴染みとなった物語を下敷きに演技に筋立てを持たせるといふ、趣向を重んじた芝居仕立ての演出であることが多かった。²⁷これは日本の習慣や風習を理解していない外国人たちには通用しない。現にロンドン、ライシウム劇場で興行を打ったリズリー「先生」率いる帝国日本一座の舞台でも、筋がわからないために「狐早変わり」や「石橋獅子狂い」といった場

²⁵ 倉田、前掲書、1983年、81頁。

²⁶ 同書、9頁。

²⁷ 三原、前掲書、4頁。

面で爆笑の渦が巻き起こったという。²⁸ 単なる芸であれば、ロンドン市民の笑いを期待して新たな演出を付け加えれば良いのだが、ブヒクロサンは日本という存在そのものに商業的な展開を予想していた。正しい見方と簡潔な説明を身につけた上で、観客には正しい理解でより深い興味を持ってもらう、という考え方は博覧会のような催し物のコンセプトに通じる。

1868年10月6日メルボルン郊外のセント・ギルダでの興行後、ブヒクロサンの一団はイギリスに向かい、翌年の1869年2月13日付の *The Preston Guardian* には、15日にプレストンで公演する広告が載っている。その後東回りで活躍していたグレート・ドラゴン一座（大竜一座）と合体し、1871年には15人からなる新生ロイヤル・タイクーン一座（タンナケル・グレート・ドラゴン一座あるいはタンナケル日本人一座などとも呼称）として興行を重ねている。この頃よりタンナケル自身はマネージメントに回っていたようだ。「昼は一同を二、三輛の馬車に乗せ、分からぬ歌を謡はせながら太鼓を打囃し」、「夜は種々の訳の分らぬ日本風の芸尽くしを演ぜせしめ」で一財を成し、海外で活動する日本人芸人の後ろ盾として活躍するに至ったのである。日本人村の開場2年前にはロンドンの南東10数キロほどに位置するルイシャム（Lewisham）に「江戸の田舎屋敷（Yeddo Grange）」と名付けた大邸宅を構えて住んでいた。²⁹新聞が報じるように、金欲しさに賤民をかき集めて守銭奴の如き活動をする必要はなく、日本人村に対する情熱と、豊富な資金と入念に練られた構想があったことをうかがわせる。

日本国内での評価だけでは均衡を欠くので、実際の開催地での報道を読んでもみるとかなり高い評価を得ていることが分かる。

『タイムズ』の1885年1月10日付には、前日まで行われた内覧会の様子が詳細に記されている。開会式には王室関係者や前駐日

²⁸ 同書、23頁。

²⁹ 松山、前掲書、412頁。

総領事のオルコックが出席するなど王族や来賓もあり社会的ステータスを保っていることが分かる。日本人村はナイツブリッジにあるハンフリー・ホール(Humphrey's hall)の中に、瓦屋根や茅葺きの店や家屋が「戸塚藤沢辺の田舎屋を模した」町を目抜き通りを建設した。

ハンフリー・ホールは、もともと自転車工場で、後にローラースケート場や市場として使われていたものを 1882 年に鉄製建築を得意とする会社のジェームズ・ハンフリー (James Charlton Humphrey) が買収、改修や拡張を重ねて 2 棟の建物を建設した。その内の大きな方がハンフリー・ホールで、中は展覧会や展示会など、大掛かりな催しが開けるパブリックスペースとした。当時としても相当に洗練されており評判の建物だった。日本人村以前には 82 年にはエジプト第一守備隊の帰還パーティーで開場し、戦争展 (War Exhibition) や食糧展 (the Food Exhibition)、84 年には医療展や製薬展、食品開発に関する展示会などが行われている。日本人村開催期間中の 1885 年 5 月 2 日失火により焼失し、同年中に防火建築として再建された。日本人村終了後にテニスクラブとして再び改築された。

1883 年から 84 年にかけて、ハンフリーは隣接する敷地に新しいホールを建設し、自社のオフィスを入居させた。1 階部分のホールは在来ホールとの共用も可能で、当初 2 階と 3 階はハイ・クラスへの賃貸、最上階は芸術家用のスタジオとされたが実用はその限りではなかったらしい。地下に巨大なキッチンがあり、食事はここから提供された。日本人村の開催時、この新しいホールにはステージが設けられ、剣道や相撲、芸人の見世物や歌舞音曲が披露された。³⁰特に相撲はイギリス人の目には、格闘技にも関わらずゆっくりした動きが異様に映ったようで、新聞には当時ドル

³⁰ データベースサイト『Victorian London』、Japanese Village の項目。参照年月日：2016 年 9 月 3 日
<http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm>

リー・レイン劇場の支配人だったオーガスタス・ハリス (Augustus Harris, 1852-1896) が相撲の動きを早速上演中の *Whittington and his cat* (1884) に取り入れた。³¹

在来ホールの壁には日本人絵師が富士山を描いている。ここに居住する 26 人の女子供を含む約 100 人の日本人そのものを観察する趣向である。また 100 人の日本人の中には漆器制作、陶芸、七宝焼きの釜、象牙や木工の彫刻、螺鈿、粘土細工、提灯作りや彩色、扇子作り、傘貼り、といった美術工芸品の職人達による実演が行われ、店頭には並べられた製品は販売もされていた。絹やサテン、ちりめんを紡ぎながら刺繍する様子も見ることができた。茶道の所作として靴を脱ぎ、小さな部屋に上がって正座しなければならぬことや、長屋に置かれた置物がついになった風神と雷神であると推定させる細かい描写など、内容を克明に記録しているタイムズの記事から、日本の工芸品に対する理解力と相当な情報確認できる。序論で述べたようにイギリスにおいて「モノとしての日本」の浸透がいかに早かったかを物語っている。ほかにも漆塗りの陣笠、笏、農具、日本刀や催事用に盛装した馬など、ありとあらゆる日本の情景が展開していた。

商家の並ぶ通りの先には寺院があり、2 人の僧侶が読経していた様子が伺える。寺院建築は簡素な商家に比べて豪華に作られていたようだ。話題を呼んだのは茶屋で、5 時のお茶を中心に、観覧者の人気スポットとなった。日本人の女性が給仕をし、このお茶の料金は 6 ペンスで、ギルバートやブリッジマンが記憶するとおり、『ミカド』の稽古場にやってきた女性が知っていた言葉と一致する。またブヒクロサンの妻で、キリスト教徒の日本人「オタケサン」の著書とされる『日本、過去と現在 (Japan, Past and Present)』という日本の文化、風俗、宗教、政治などに関する 150 ページに及ぶ書籍が会場で販売されており、この料金も 6 ペンスであった。

³¹ *Penny Illustrated Paper*, January 17, 1885.

1885年1月20日の開場から火災で休止となる5月2日までの約3ヶ月あまりで、来場者数は25万人を突破した。閉場近い1887年2月の新聞には来場者が100万人に達したという記事がある。³²開場時間は午前11時から午後10時までで、入場料は大人1シリング、子供は半額の6ペンスだった。

入場料と工芸品の売上を計上した収益は相当のものだったと推察されるが火災後の追加投資に対しては回収の見通しが立っていなかったものと見られ、ブヒクロサンは、経営の行き詰まりから1887年2月に経営から身を引き、50人の日本人を連れてリバプールへと地方巡業に出発した。ナイツブリッジを引き継いだ会社の方針転換などで7月25日に閉場することとなる。³³その後の展開やブヒクロサンの足取りについては、詳しい松山の著書に譲り、ここでは『ミカド』との関連に立ち戻ってその影響力を中心に論をすすめる。

主催者タンナケル・ブヒクロサンの周到な下準備がこの博覧会の成功要因であり、前宣伝はギルバートの耳にも入っていたであろう。美術工芸品に関する限り、その影響は強く、関心は非常に高かった。手近な「日本」は「良い趣味」の代名詞だったが、実際の「日本人」に対する知識は薄かった。

日本人の芸人たちがロンドンで活躍を始めたのは、『ミカド』初演のおよそ20年前である。劇場に足を運べば、1870年代後半から1880年代にかけてはサーカスや大道芸の演目として既に定着してきた日本人芸人を目にすることができた。しかし彼らはあくまで劇場の舞台の上でしか見ることが出来ず、異国趣味を触発するような暮らしぶりを覗き見ることは出来ない。この日本人村はその未知の部分に光を当てたことによって大成功を生んだ。日本の製品に精通していたジャポニストであるデザイナーのクリストファー・ドレッサー(Christopher Dresser, 1834-1904)でさえ、

³² *The Times*, February 7, 1887.

³³ *Ibid.*

この日本人村で「商品が小さな店に陳列されていくさま」を見て感嘆している。³⁴

万博や数多くの劇場で見世物芸を披露していた日本の芸人たちは、私たちが想像する範囲を超えて西洋の都市における最も身近な日本人だったと言える。彼らは意図的に極端な「西洋化していない日本」を売りにして、自分たちと西洋を差別化することによって興行に成功していた。『ミカド』の冒頭、皇太子ナンキ・プーは三味線を背負った旅芸人の姿で現れるが、その視覚的な情報と効果は、観客であるロンドン市民が 20 年来慣れ親しんだ「日本人」の姿であり、異国情緒あふれる劇の世界へと観客を誘う装置として機能した。

風刺喜劇の側面を持つ『ミカド』において、ギルバートの目的は、「どこにもない国」と断った上で、ヴィクトリア朝の政治風土に対する風刺を行うことであり、極東の日本を風刺の対象としていたのではない。

しかし既に日本は大英帝国に対して何ら政治的影響力のない、極東の小さな島国ではなくなりつつあった。後年、英国政府の伏見宮来英における『ミカド』上演禁止令発布にも政府の姿勢が見える。ギルバートは憤慨し、「『ミカド』は中世の日本を描いたもので現在の日本とは関わりを持たない。デンマークの王族が訪英した際にハムレットを上演してはならないというようなものだ」という趣旨の反論を新聞に寄稿している。³⁵

とはいえ荒唐無稽で全く架空の国家を創造しては観客が劇の展開についていけない。「誰もが知っているが、よくは知らない」距離感が、劇をスムーズに展開させることに成功した。

この「日本らしさ」の造形が巧みに工夫されている。架空の国のリアリティを生み出すギルバートの劇作の仕掛けについて、次

³⁴ データベースサイト『Victorian London』、Japanese Village の項目。参照年月日：2016年9月3日

<http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm>

³⁵ Ian Bradley, *op. cit.*, p.258.

節で具体的に述べることとする。

第3節『ミカド』のジャポニズム①「どこにもない国」

劇評から見える日本のイメージ

1885年3月14日、サヴォイ劇場で喜歌劇『ミカド』の初日の幕が開いた。初演直後の劇評に目を通すと、当時の観客の反応とともに、作品の中にどのような日本のイメージを読み取ったかを窺い知ることができる。

1885年5月1日付の音楽批評紙 *The Monthly Musical Record* は、この劇の成功がひとえにサリヴァンの音楽によるものとして評価している。¹

日本的な音楽が使われているのは序曲と「ミヤサマ」の2か所のみで、それは西洋人が慣れ親しんだ13の音程に分けた音階、つまり7音階ではなく、「23にも分けた音程」が使用されていると分析している。

注目すべきは、この音階の使用箇所がきわめて限定されて控えめ (*sparingly*) だからこそ効果的だと述べていることだ。「ニャーニャー鳴いたり、裏声を使って金切り声をあげたり、しまりのない太鼓をたたくこと」が日本的な雰囲気表現しているという。芸人一座に代表される下座音楽や謡に対するアレルギーがいかに強いかを端的に示している。

第一の特徴である冒頭の音楽については、シラー (Johann Freidrich von Sciller, 1759-1805) の独語訳に、ウェーバー (Carl Maria Firedrich Ernst von Weber, 1786-1826) が書いた劇音楽『トゥーランドット (*Turandot*)』(1809) の中国的な旋律との類似性を指摘している。他の劇評家に比べて音楽的な知識を持っているはずの筆者でも、ペンタトニックであること以上に、中国と日本の違いは判別不能だったことが分かる。

第2の曲「ミヤサマ」については、ナイツブリッジの日本人村の影響を示唆し、「低い声で恭しくぶつぶつ日本語を言う (*low reverential grumble uttered*)」ように歌うと述べている。日本語の歌の低い響きを「煙突から吹き込むぶつくさ言う風のように」とか「16個もの石炭を運ぶバケツを5階建ての宿舎へ運んでくれと頼まれた過労気味の奴隷のうなり声」などと表現している。日本人村の住人達が、興味本位に遠慮なく覗き込んでくる西洋人たちに対し、緊張しながら恥ずかしそうに、うつむきながらぶつぶつ喋る様子が目に浮かぶようだ。

¹ *The Monthly Musical Record*, May 1, 1885

次に視覚的なイメージを占める舞台装置と衣裳についての評価を検証する。

The Theatre では、記者のウィリアム・キングストンが長めの劇評の末尾で舞台の日本らしさについて、「重要な要因」として舞台装置を挙げて絶賛している。²

ホーズ・クレイヴン (Hawes Craven) の 1 幕の水彩画が残っており (図 1-1)、ドレス・リハーサルを行った際の舞台写真も現存している (図 1-2、1-3)。

ギルバートの設定で 1 幕は「ココの屋敷の中庭」となっている。上手に屋敷があり、舞台奥には石段があり、その向こうは水が張ってあり池のようだ。遠景には五重塔らしき尖塔がうっすら見える。建物の様子は柱の装飾や色彩がどこことなく中国を思わせる。上手から舞台上方にかけてはかなりうっそうとした木々で覆われており、武家屋敷の中庭というよりも生い茂った藪の中という印象だ。東アジアの寺院的ではあるが、記者の言うとおりの「日本の都市にそっくり」であるとは言えない。

だが、この記者は衣裳について興味深い発言をしている。ひとしきり舞台の配色を称賛した後、次のように述べている。

But they are unbecoming to men and women alike — especially to the latter, whom they convert for nonce into shapeless nondescripts. In fact, they obliterate the natural distinctions between the sexes, imparting to the prettiest girl's figure the seeming of a bolster loosely wrapped up in a dressing-gown. Love or hate in connection with an object so ungraceful as any one of these imitation Japanese, appear to be uncalled for and out of place.

(だが彼らは男性と女性というにふさわしくない—特に女性に関しては、彼女たちは得体のしれない何かに変化したとしか言いようがない。実際に、彼らは自然に存在する男女間の違いを抹消してしまい、本来の美しい女性の姿を、長枕を思わせる着付けたガウンでぐずぐずにラッピング

² William Beatty-Kingston, *The Theatre*, April.1,1885.

したように見える。好むと好まざるとに関わらず、こうした日本人の模倣の登場は場違いで不必要だ。)

帯でラッピングされた「化け物のようだ」と言いたげな文体である。日本の衣裳のコードが分からないイギリスの観客にとっては、ズボンのような袴を履いている人物がいない分、長く垂らした衣裳では性別が容易には判断出来なかった。他の劇評や記事には、衣裳と化粧によって俳優が「日本人そのもの」であるとの感想ばかりだが、一步踏み込んだ言及である。

衣裳に関しては、初日の劇評を出している *Times* も触れている。

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 marvelous.³

(『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。)

先行する作品との比較が出ているのは、後半でギルバートの戯曲のマンネリ化を指摘しているからであり、類似点を挙げているのは決して褒

³ *The Times*, Monday, March 16, 1885

めているのではない。衣裳に関してやや不快感を示していた前者のほうが全体としての評価は高いくらいだ。これは前者が初日から2週間後のもので、歌の挿入箇所が2か所大きく変更されるなど、テキストが整理され⁴、芝居が小慣れているのは大きい。だが『タイムズ』も、衣裳に関しての評価はかなり好意的である。

俳優の着こなしや舞台美術の色合いなども「日本人村の本物とほとんど見分けがつかない」と絶賛している。

衣裳は男女で製作過程が異なった。ブリッジマンの回想によると、女性の着物はリバティ百貨店の工房 (the ateliers of Messrs. Liberty & Co.) が仲介し輸入したものだ。特にカティシヤの着物は「200年前」のものだと書かれているが真偽は定かではない。もし本当なら元禄期の豪華絢爛さをロンドンの舞台上で披露していたことになる。

倉田は初演を見た郵便報知新聞の矢野龍溪 (1851-1931) の言葉を紹介している。「衣裳は元禄時代のような古着の、金箔銀箔を縫い付けた縮緬を使っている。」⁵とあり、やはりブリッジマンの記述と一致する。

男性の衣裳はウィルヘルム (William Charles John Pitcher Wilhelm, 1858 - 1925) が「日本の権力者の姿」を参考にデザインしたものだという。⁶

つまり男性の衣裳に関しては、文化的、慣習的な規則を知らないまま、ウィルヘルムのイメージだけで創作された可能性が高い。これが原因となり、後述するように在外邦人の批判にさらされることになる。

どれほど本物のように衣裳を着こなし化粧をしても、日本人に所作指導を依頼しても、そもそも白人が日本人を演じているのだから根本的な違和感は否めない。それは前述したように、衣服には身体性に合わせたコードがあり、それが最適な機能性を発揮出来るようにその文化に根ざして定着し、美意識を構築している。それを「着こなし」というが、

⁴ Jane W. Stedman, *W.S. Gilbert: A classic Victorian and his theatre*, U.K., Oxford university press, 1996, p.224.

⁵ 倉田喜弘『1885年ロンドン日本人村』朝日新聞社、1983年、151頁。

⁶ データベース『Gilbert & Sullivan Achieve』掲載記事を参照。François Cellier & Cunningham Bridgeman, *Gilbert and Sullivan and Their Operas*, Little, Brown and Company, 1914. 参照年月日：2016年9月10日
<http://math.boisestate.edu/gas/>

ILN に掲載された『ミカド』の挿絵は、ヘンリー・ラドロー (Henry Stephen Ludlow, 1861-1925) の手になるものである。⁷この絵 (図 2-1) と、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に所蔵されている俳優の写真 (図 2-2、2-3、2-4)、そしてパンフレットのリバティ百貨店の宣伝に描かれたミカドとカティシヤの絵 (図 3-1) を比較した米今・佐々木の分析によって、日本人の考える「正しい」着装との相違点を具体的に知ることができる。

ラドローの絵 (図 2-1) では、ヒロインという役柄からも三人娘の中央がヤム・ヤムであろう。さらにステッドマンの研究によれば、右の大きな帯の娘がピッティ・シンであることがわかる。⁸つまり左の娘はピープ・ボーで、彼女の着物の柄は御所持文様である。⁹髪飾りは簪が用いられている。三人娘の写真 (図 2-3) と比較すると、ピープ・ボーの着物の柄は梅やその他の花を散らしているようだ。

若い女性の衣裳については、着付けの指導した日本人の女性が年齢も近く、最も日本人らしい着装が認められる。

一方でナンキ・プーは旅芸人の装束として縦縞の羽織を着ているが、この絵 (図 2-1) では襟の合わせが左前になっている。写真 (図 2-2) では右前に直されているのがわかる。全体として違和感が少ないのは、日本人村の芸人たちの着装とほぼ変わらないからだだろう。股引ではなくタイツのような脚衣であるのはサイズの問題だったと考えられる。兜や鎧の用意もあったのだが、重すぎる上に小さすぎたために採用されなかった。¹⁰

ココは大きな鳥が描かれた羽織と小袖、內衣の襟の打ち合わせと幅広い帯を身につけている。持ち道具の大きな日本刀と扇が目立つ。衣装だけでなく、男性には新たに製作した小道具も多く用いられたため、サイズ感を含め、日本人にとってはさらに「変な」印象を与える。しかしこ

⁷ *The Illustrated London News*, April 4, 1885.

⁸ Stedman, *op. cit.*, p.226.

⁹ 米今由希子・佐々木啓「19世紀後半のイギリス演劇のみる日本の服飾」『日本女子大学大学院紀要』第18号、日本女子大学家政学研究所・人間生活研究科、2012年。

¹⁰ Bridgeman, *op. cit.*

の誇張や強調こそ、西洋人から見た日本人の外観の特徴を表している。

ミカドは鳥の羽を模した垂領(ひたたれ)状の小袖など武士のような格好をしており、盤領(まるえり)に冠という公家の衣装を身につけていない。立烏帽子で公家のイメージを作り出しているが、実際の上演では写真(図 3-2)のように冠が用いられている。江戸時代以降の天皇の冠は、^{えい}纒が上に上がったままの御立纒の冠だったが、その長い纒をこれほど極端に前に倒したのは、ギルバートが、歩いたり踊ったりするたびに頭の上で纒がひらひらするのが面白いと考えたのかもしれない。¹¹衣装の柄は鳳凰と松の枝らしき文様で、扇と刀を差している。

奇妙なことに袴を履いた人物は見当たらない。ミカドやココ(図 2-4)もさることながら、プーバーのようにほぼ武士の服装と見なすことが出来るものでも袴を履いていない(図 3-4)。イギリス人にとって、袴の構造が理解し難かったものとも考えられるが、一方で中世の英国貴族のイメージが長いローブを着ているイメージで認知されていることも念頭に入れておいた方がよい。後述するが、『ミカド』は中世の封建社会をコケティッシュに描いた舞台なのである。

カティシャは大きな簪を挿し、帯締めにも扇を差してしまっている(図 3-3)。さらに着物の上に打掛状に着物を重ねているが、その上から帯を締めてしまっている。

町娘や芸人、町人の格好は比較的写実的で、高貴な人たちの装束ほど陳腐であるのは、着付けを手伝った日本人村の日本人たちもよく理解していなかった可能性がある。日本国内では厳格な身分制度のために、町人や芸人が将軍や公卿、天皇に間近で接することはない。出し物で行う芝居でも、高貴な人物は武士の格好であることが主であり、彼らは大歌舞伎の役者でもなかったのだから十分な知識がなくても当然である。

実はその「忠実ではないこと」で生じる違和感を逆手にとったのがギルバートである。彼が巧妙に張り巡らせた「どこにもない国」のイメージが、観るものにとって説得力を持つようテキストの中に仕掛けられている。

¹¹ 倉田、前掲書、161頁。

プロットに隠された仕掛け

日本人村で購入して壁に飾った日本刀が落下し、創作に行き詰るギルバートに当たってインスピレーションを得たという「日本刀落下伝説」が『ミカド』製作の逸話として有名である。これについては既に述べたように後世の創作である可能性が高い。

ギルバートは当初、低迷する『アイダ姫』の差し替え新作の構想として、ヘンリー8世(Henry VIII, 1491-1547)を主人公にした物語にしようと考えていた。¹²絶対的な権力で逆らうものを容赦なく処刑した専制君主を、自分では「虫も殺せない臆病な首切り役人」にアレンジし喜劇にしようとしていたのだ。

ギルバートは、さらにこのコンセプトからプロットを立ち上げた。専制君主として君臨し、数々の処刑を執行したヘンリー8世を連想させる人物が、あろうことか自分の首を切る羽目になる、というものである。

とはいえそのまま中世のイギリスを舞台にしても観客には現実味がなさすぎる。そこで当時流行していた日本趣味や耽美主義の風潮にヒントを得て、「どこにもない日本 (never-never-Japan)」を舞台に設定した。¹³この作品自体が法治国家である現在のイギリスのパロディになるように仕組んだのである。その痕跡は完成した「ミカド」にも窺い知ることが出来る。ミカドの義妹カティシャは、ヘンリー8世の最初の妻キャサリン・オブ・アラゴンとの関係において生み出された人物だ。これについては後述する。

ギルバートが初演の年の夏、アメリカのタブロイド紙のインタビューに答えている。「いくつかの絵をもとに、長崎の港か武家屋敷を舞台にしようとしていた」¹⁴。加えて『ミカド』が12回の改訂を経て、作品の舞台をナガサキから架空のティティプに移したと述べている。

¹² Stedman, *op, cit.*, p.225.

¹³ Audrey Williamson, *Gilbert and Sullivan Opera: A New Assessment*, Marion Boyars.UK, 1983, p.142.

¹⁴ *New York Daily Tribune*, Aug. 9, 1885.

ウィリアムソン(1983)は、日本のイメージが劇作に影響を及ぼしていく過程をギルバート自身が語った記事を引き合いに「日本刀落下伝説」を後世の逸話だと断言している。¹⁵『ミカド』初日の1885年3月14日に増刷された *Musical World* には、これ以前にギルバートがインタビューに答えた記事が転載されており、伝説化する前の状況が記録されている。これによれば、ギルバートは、日本を取り上げた理由については自分でもはっきり分からず、身の周りの日本趣味に影響されたとしか語れないと述べている。¹⁶

そこに例の日本刀が登場するが、「伝説」とは役割が異なる。ギルバートは、この武器から「王であり、実際の処刑人でもある人物」を創造したと言うのだ。「絶対権力者でありながら虫も殺せない」という矛盾した人物が物語の核になると明言している。

その部分で日本刀を「両手でしっかりと握れる剣 (double-handed sword ,with a grip admitting of two distinct applications of strength)」と形容している。19世紀末のイギリスで、西洋式の sword とは、通常片手持ちの dagger や spear を指し、両腕で支えるほどの両刃の剣は珍しかったのであろう。後世の記述に見られる「日本の首切り刀」という表現や、「書齋の日本刀が落下し」という挿話は見られない。劇作家の証言はまさに本人によって脚色されていた可能性は高い。

しかし、これだけ外見的な日本のイメージにこだわっているにも関わらず、プロットには意外なほど日本のイメージが登場しない。それ自体が、日本を舞台に設定する以前に用意されていたことが窺える。

ミカドより意に染まない年増の女性（カティシャ）を妃に迎えるよう強制された皇太子は、都を逃れて旅芸人ナンキ・プーと名乗り、劇団の第2トロンボーン奏者の職にありつき、ティティブの街で三味線の弾き語りをしている。彼は街中ですれ違った三姉妹の一人ヤムヤムを見染めた。ヤムヤムも応じ相思相愛になるが、後見人でやがては彼女と結婚す

¹⁵ Williamson, *op. cit.*, p.141.

¹⁶ *Musical World*, March 14, 1885.

るつもり仕立屋ココに阻まれる。

その頃ミカドは男女の色目づかいが見つかる死刑という「いちゃいちゃ禁止令」を発令した。（夫婦はもはや色目を使わないので除外する必要はない、というブラックジョークが挿入される。）恋を弄んだかどで禁令違反第1号になってしまったのはなんとあの仕立屋のココ。それを聞いて喜ぶナンキ・プーはヤムヤムを迎えにやってきた。ところが彼はそこに現れた尊大な大臣プーバーと貴族のピシュ・タシュから驚きの事実を耳にする。ココが国の最高執政官に任命され、ほかの大臣はみんな辞めてしまったので残りを全てなんでも大臣プーバーが兼ねることになったのである。自分の首を斬ることができないココを死刑の執行官にしてしまえば刑が乱発されることはないので推挙されたのだった。

しかしココの手元に、都から「ティティプにては、この一年間死刑が執行されていない。1か月のうちに死刑が行われない場合は、ティティプは街から村に降格され、ココは最高執政官の任を解かれ処刑される」というミカドのお達しが届く。

一方ナンキ・プーはヤムヤムと結婚できないなら死んだ方がましと死を決意する。これを知ったココは保身のため「処刑してやるから自殺をするな」という。ナンキ・プーは処刑される条件として1ヶ月間ヤムヤムと結婚生活を送ることを望んだ。これをココが渋々認め、喜ぶ一同。そこへ皇太子を探しに来たカティシャがナンキ・プーの正体を明かそうとするが、民衆の声にさえぎられる（1幕）。

ヤムヤムが婚礼の準備をしている。つかの間の幸せを歌っているとココが入ってきて、斬首される男の妻は生き埋めになる法律があったと告げる。ヤムヤムは結婚を渋りだし、ナンキ・プーもそれなら今すぐ自殺する方がいいと言い出す。愛し合う二人の姿が気の毒に思えてきたココは「処刑した^{てい}体」にして二人を逃がす。ミカドが登場し、体よくナンキ・プーの処刑を執行したと報告するココとプーバー。しかしミカドは失踪した皇太子の安否を気遣ってやっとのことで所在を突き止めやってきたのだった。ナンキ・プーの正体が皇太子であることを明かすカティシャ。皇太子殺害の罪で釜茹での刑が言い渡されるココら。舞い戻っていたナ

ンキ・プーが、ココがカティシャと結婚するなら出て行って健在を示し、ココらの命を救おうと駆け引きに出る。ココはしぶしぶ承諾。ココとカティシャ、ナンキ・プーとヤムヤムの二つのカップルが成立し、めでたしめでたしで幕となる（2幕）。

批評家たちは共通して、成功の要因は舞台の「日本らしさ」であり、何よりサリヴァンの音楽であると述べている。¹⁷一方でギルバートの作劇については大半が批判的でこれまでのサヴォイ・オペラの人物の焼き直しが多く、真新しさに欠けると評している。2年に及ぶロングランを続けることとなる作品にも関わらず、初期の劇評はこのプロットに対して好意的ではない。視覚的、聴覚的物珍しさに対して、物語に奇抜さが目立たなかったからであろう。

プロットが馴染みの展開で単純だったからこそ、外見上の「日本らしさ」が際立ったのである。ジャポニズムを楽しむ、つまり異質なものの表象を快く受け入れるメカニズムを、ギルバートは把握していた。その手順を追うことで、ジャポニズム演劇の製作過程が見えてくる。

目を楽しませる仕掛け

衣裳には、貴族をあらわすためにイギリスのそれに似た日本の *robe* を用いることとした。前述の当時の舞台写真や、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に残されている衣裳のスケッチを見ると、羽織った着物をガウンのように長く垂らして着ているが、なるほど17世紀のチューダー朝の王侯貴族の衣裳を連想しやすい。¹⁸

1880年代、フランスでは *kimono* という語は既に市民権を得て、着物を室内着としてガウンのようにまとう着方は定着していた。これは1867年のパリ万博で、幕府の役人であった前田正名が、『仮名手本忠臣蔵』をフランス語訳した『ヤマト (Yamato)』を上演したことがきっかけとなった。当時の大奥など旧幕府の着物を使用するなど、着物をはじめ日

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Stedman, *op. cit.*, p.225.

本の生活用品を大々的に宣伝することになった。後年前田は『ヤマト』を再度日本語に訳し、『日本美談』として残している。この上演は恣意的で、忠臣蔵を用いたのは、日本人の忠義忠節という美德を描くことで、「切腹」が野蛮な人種の行う行為の象徴として広まるのを危惧したからだと言われている。¹⁹しかしこれが結果的に「切腹」という行為を視覚的に広める事態になってしまった。1900年の万博において、ロイ・フラーが川上音二郎に「ハラキリ」の場面の追加を要求したのも、知識としての「ハラキリ」が興味を増幅したとも考えられる。

一方でイギリスでの和服の認知は意外に遅い。1885年5月のインタビューの段階ではギルバートも *Japanese robe* と呼んでいることから、「キモノ」はまさに「ミカド」によって着物が宣伝され、リバティが販売することで普及したことを示している。

Oxford English Dictionary によると、英語での *kimono* の初出としては1886年となっている。『ミカド』とタイアップして着物の販売に力を入れたリバティ百貨店の戦略が功を奏した形である。

対して *obi* の登場は早く、開国以前から用いられていた。『ミカド』でも、ナンキ・プーが登場する際のト書きには以下のように記されている。

Enter NANKI-POO in great excitement. He carries a native guitar on his back and bundle of ballads in his obi.

(ナンキ・プーがひどく興奮して入ってくる。彼は三味線を背負い、手には歌詞集を持っている。) (小谷野敦訳)²⁰

¹⁹ 猪瀬直樹『ミカドの肖像』小学館、1986年、535頁(2005年版)。

²⁰ ウィリアム・シュウエンク ギルバート『喜歌劇ミカド—十九世紀英国人がみた日本』小谷野敦訳、中央公論新社、2002年。以降、特に注を設けない場合、「ミカド」テキストの日本語訳は小谷野敦訳、テキストの原語引用は Ian Bradley, *The annotated Gilbert and Sullivan*, Penguin Books, 1982.を用いる。引用の最後部の数字は行数。

末尾の‘obi’は、現代演出では‘hand’に変更されていることが多い。²¹演技上の問題もあるだろうが、着物を用いない演出も今では当然のように行われているからだ。小谷野訳も「手には」となっており、帯の存在を削ってしまっている。

リバティ百貨店はサヴォイ劇場の公演に随時広告を記載しているが、『ミカド』の公演期間中、初版を除いて、着物を着た登場人物の挿絵を入れて、着物の販売促進に努めている。²²新作公演の海賊版の氾濫に頭を悩ませていた興行主ドイリー＝カートは、ギルバートの作品構想がまとまった時点でパリに急行し、手当たり次第着物を買占めていた。海賊版を上演するにも、着物を買うにはリバティに行くしかなかったのである。

アーサー・リバティ（Arthur Lasenby Liberty, 1843-1917）は、1862年のロンドン万博の後、オルコックの出品した日本の品物を購入したオリエンタル・ウェア・ハウスを経営するファーマー&ロジャースで12年間働き、1875年に独立した。後にリバティ百貨店へと成長するこの店は日本の陶磁器や団扇、屏風、壁紙、刀、敷物や漆器、提灯、銅製品や面などを輸入し、日本の工芸品の需要拡大に貢献した。

1884年にE.W.ゴドウィン（Edward William Godwin, 1833-1886）をデザイナー兼コンサルタントとして迎え、婦人服部門を立ち上げ、10年足らずでトータルコーディネートの店に発展した。ゴドウィンと女優エレン・テリー（Dame Ellen Terry, 1847-1928）の長男は20世紀初頭を代表する演出家で演劇理論家のゴードン・クレイグ（Edward Henry Gordon Craig, 1872-1966）である。ゴドウィンは1868年から1874年までエレンと共に日本趣味に根差した衣類や品物に囲まれて生活していた。後のイギリス演劇界において大きな活躍をする二人の美的感覚に少なからず影響を与えていたのだ。

彼らにとっての日本は「良い趣味」の代名詞であり、彼のトータルデザインにとって日本の美術品や品物はその要素の一つだった。またゴド

²¹ Bradley, *op. cit.*, p.260.

²² 米今由希子・佐々木啓、前掲書。図版3も参照。

ウィンは、唯美主義を共有する友人のオスカー・ワイルド（Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854-1900）の住居も手掛けている。²³イギリスにおいての唯美主義運動とジャポニズムは深く関わっていた。

この「良い趣味」はハイ・アートとしてだけでなく、安価で大量生産される工業製品のデザインとして多く取り入れられ、政府によるデザイン改良政策の後押しによって、中産階級の間にも爆発的な流行を促した。一般家庭に日本趣味は浸透していたのである。

視覚的な「日本らしさ」はこのように生み出された。では聴覚的な、つまり音楽的な「日本らしさ」はどのように構想されたのか。

耳を楽しませる仕掛け

万博を含め、日本人軽業師や芸人の興行が定着していたことは既に述べてきた。この興行には、見世物につき物の音楽、つまり歌舞伎の下座音楽やお囃子が用いられたのだが、概して西洋人に評判がよくなかった。12音階になじまない日本の音楽は騒音として彼らに敬遠された節がある。濱碇定吉一座がパリ万博後に解散した際、帰国組のほとんどは下座音楽の連中だった。

「それぞれの芸は女性三名と男性一名による、音楽と呼ばれるものの演奏が付いていた。このおぞましい騒音はひどく耳にきしる、まるで一斉に吠えまくる猟犬の群れ、あるいは夜鳴きに狂う雄猫どものようだ。」²⁴
(下線部筆者)

という評価がほとんどだった。

日本に滞在した外国人旅行者たちを悩ませたのも、この「音楽と呼ばれるもの」だった。エドワード・モース(Edward Morse, 1838-1925)は、日本の音楽に日本人固有の「緩慢な持続」を発見し、これが自分たち西洋

²³ 小野文子『美の交流—イギリスのジャポニスム—』技報堂、2008年、33、37-39頁。

²⁴ *New York Clipper*, February 1, 1868. 早竹虎吉一座に対して。

人には耐えられないということに気づいた。吉備楽の音楽会で招待されたモースは、歌と琴、笙、笛によって構成される演奏に対し、「食いすぎた胡瓜が腹一杯に溜まっていたとしても」「これ以上に陰鬱な」音はないような、老人の「無愛想な唸り声」から始まる、と書き残している。²⁵モースは研究者なので、西洋音楽と日本の音楽が、その概念から根本的に違うものであることを認め、「生真面目で楽しさのない音楽」と結論づけている。

「聞いていて決して不愉快ではないが、我々の立場からは、音楽とは呼び得ない」²⁶のだから、西洋の劇場で、日本の「サーカス」を観に来て予期せず聴かされた観客は堪らない。

次第に演技中の音楽は、オフエンバックのように人気のある、サーカスなどでも演奏される軽快なオーケストラ曲などに置き換えられていく。

帝国日本一座の興行でも事態は同じで、「リズリー氏はいささか苦勞をして彼の一座を説き伏せて、野蛮人の前で妙なる音楽を演奏して喜ばせることをあきらめさせてくれました。素養のない我々が実に快く思えるような楽隊を代わりに使ってくれるようであります。」²⁷と皮肉混じりに、日本の音楽の減少は好意的に取られている。つまり、「日本的な音楽」は珍妙な「音楽のようなもの」との認識が一般的であり、嘲笑の対象であったことは想像に難くない。

『ミカド』ではナンキ・プーは三味線を背負って登場するのに「街の音楽隊の第2トロンボーン奏者で、木戸銭集めが仕事」で、耳障りな三味線自体は弾かない、というのも笑いの仕掛けと考えてもよいだろう。

『ミカド』は、日本で作られことが明白な旋律を採用している。それが「宮さん」とも呼ばれる「トコトンヤレ節」である。これは明治維新の際、有栖川宮熾仁親王を東征大総督とする東征軍が倒幕・勤皇思想振興を目的に演奏した流行歌であり、日本初の軍歌とされる。

²⁵ 内藤高『明治の音 西洋人が聴いた近代日本』中央公論社、2005年、46頁。

²⁶ 同書、46頁。

²⁷ 三原、前掲書、247頁。

新政府軍、すなわち東征軍は 1868 年 3 月 8 日（慶応 4 年 2 月 15 日）に京都を出発、約 2 ヶ月後に江戸城に入城している。東海道を進軍する際歌われたとされる「宮さん」は、西洋式の軍楽隊用に作曲された音楽であるが、起源は諸説ある。主な 3 つの説は以下の通りである。

- ・鳥羽伏見の戦いに進軍した京都の山国隊という農民部隊の「トンヤレ節」が先行であるとする説。
- ・東征軍参謀として出発する品川弥二郎が名残惜しみに作った文句に京都の芸妓君尾が即興で節をつけたという説。
- ・最も一般的である品川弥二郎作詞、大村益次郎作曲とする説。

ただし大村作曲説の裏付けは未だに発見されておらず、近年では疑問視する声の方が大きい。

ではサリヴァンがどこでこの「宮さん」を仕入れたのか、ということである。最新の研究で有力なのは日本人村からの伝播ではなく、ミットフォードによる教授説である。

イギリスの外交官アルジャーノン・ミットフォード (Algernon Bartram Mitford, 1837-1916) は、明治維新期の日本に滞在し外交官として活躍した人物である。3 月 12 日に京都から大坂へ戻っており、東征軍の進軍を目撃した可能性の高い希少な外国人である。

帰英後はリズリーデイル卿として建設相や下院議員を歴任した。来日中から日本語を猛勉強し、通訳を勤めるほど堪能だった彼は、1871 年に『昔の日本の物語 (Tales Old Japan)』を発表している。1883 年にナイトに叙せられたサリヴァンが、社交界で「日本通」として知られるミットフォードに作曲のヒントを求めても不思議はない。サリヴァンの 1885 年 1 月 6 日の日記には、彼が「ミットフォードに会いに行き、いくつかの日本の音楽の楽句を教わった」との記述が見られる。²⁸『ミカド』の

²⁸ 三井徹・松本順子「ユニオン・ジャックをまとったミカド：〈宮さん〉と〈ミヤサマ〉」金沢大学教育学部紀要 人文・社会科学編』54、金沢大学教育学部、2005 年、22 頁。

最初の歌稽古は 1885 年 1 月 27 日の夜であるから、²⁹サリヴァンも切迫した状況にあった。

一方でギルバートからミットフォードに宛てた手紙もある。「ミカド」の初日から 3 日後の 3 月 17 日に、日本に滞在経験のあるヨーロッパ人から舞台の「日本らしさ」を賞賛されたことに触れ、ミットフォードに「かけがえのない感謝の念」を述べている。³⁰

ナイトの称号のないギルバートと、大臣経験者クラスのミットフォードは、社交界に精通したサリヴァンが介在していなければ交流は難しい。

余談だが晩年のミットフォードには日本に関するさまざまな記述を残している。しかし彼が『ミカド』に対して述べたものは見当たらない。同じくほとんど触れていない森鷗外のように、実際の日本と、劇中の日本は全く別の次元であることを理解していたのであろう。

こうして得た待望の「日本らしさ」を持ったメロディだったが、日本の民謡調の旋律はミットフォードにもサリヴァンにも耳慣れない。従って「日本らしさ」を想起させつつ西洋人の耳馴染みのある音楽に変換する必要がある。この変換こそ、我々日本人に違和感を生じさせている。三井・松本(2005)によれば、「宮さん」とサリヴァンの「ミヤサマ」の間の大きな違いは、旋法の違いとリズムだという。³¹

当然だが「宮さん」は日本音楽のため、半音を含まない五音音階の陽旋法で記譜されている。しかも伊澤修二が編纂し「宮さん」を載せた『小学唱歌集』（1892）の楽譜は日本の五線譜移入史の初期だが、『ミカド』の 7 年後である。洋の東西を問わず和声法、対位法、管弦楽法といった西洋音楽の基本を叩き込まれた西洋の音楽家にとって、五線譜上に存在しない音を捉えることは出来ない。三味線の音を拒絶するの西洋の観客の耳と同じである。

日本人から口伝で、あるいはミットフォード本人が耳にした「宮さん」が、西洋音楽でいう五音音階に感覚的に変換され、サリヴァンによって

²⁹ Stedman, *op. cit.*, p223.

³⁰ *Ibid.*

³¹ 三井・松本、前掲書、22 頁。

明確に陽旋法の音が配された時点で二重の変換が行われていることを考慮しなければならない。

リズムにおいても同様である。三井・松本は「宮さん」が、強弱の拍意識が薄い日本人に馴染みやすい前後だけの2拍子の曲であるが、サリヴァンが4拍子の西洋式のマーチに書き換える過程で、当てはめにくい言葉を調節した。結果として“Mi-ya-san”に代えて“Mi-ya-sa-ma”を選び、“On n’ m-ma no”のようにフレーズが1小節分の長さを保つような工夫をし、“Nan-gia-na”の“na”がスラーをかけて5拍も伸ばされたため、「音楽効果は明らかにしまりがな」³² になった。

さらに日本語の分かる人間からすると何とも気迫に欠ける。天皇礼賛の内容で場面にふさわしい曲であることは、ミットフォードから伝え聞いたのであろうが、ギルバートは歌詞の日本語自体を理解していない。最後の“ton-ya-ré-na”の後に感嘆符ではなく疑問符を付けているのは、「何じゃいな」という問答で進行する歌であることを誰かに教わったからであろうと三井・松本は推察している。³³

こうしてシンプルなプロットに、記号的に「日本らしさ」をまぶすことに成功したギルバートだが、このままでは「日本風」な外見ばかりを追ったファッションショーになってしまう。現に初期の劇評はそこに終始し、過敏な在外日本人たちはこれが天皇批判、あるいは日本に対する蔑視の芝居だと騒ぎだす結果となった。だがテキストの中に計算されて配置された架空の国のリアリティが、舞台上の国を見事に成立させたからこそ2年に及ぶロングランと、現在に至る人気を生んでいる。むしろギルバートの巧みな処方によって、観客のイメージを膨らませる「薬味」が効果的に効きすぎた結果なのではないか。ではテキストにはどのように「味付け」がなされているのかを具体的に考察していく。

³² 同書、29頁。

³³ 同書、29頁。

『ミカド』の舞台美術と衣裳

図版は全てロイヤル・ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵。

転載元：Gilbert and Sullivan Archive

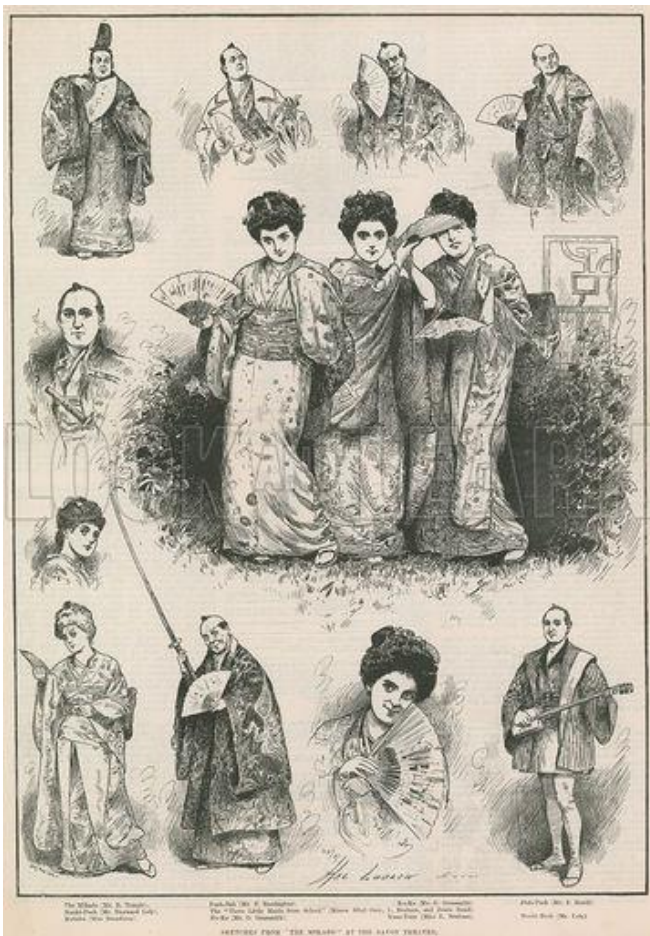
参照年月日 2016年9月10日 <http://diamond.boisestate.edu/gas/index.html>



【図 1-1】クレイヴンによるデザイン画（1幕）



【図 1-2】 【図 1-3】 ドレス・リハーサルの様子



【図 2-1】 *ILN* に掲載されたイラスト



【図 2-2】 ナンキ・プー 【図 2-3】 三人娘 【図 2-4】 ココ



【図 3-1】 リバティ百貨店の宣伝



【図 3-2】 ミカド



【図 3-3】 カティシヤ



【図 3-4】 プーバー

第4節 『ミカド』のジャポニズム②テキストの創造

スペルに隠された秘密

『ミカド』のリアリティを構築している要素について一つずつ摘出し、考察していく上で、重要な役割を担っているのがカティシャ(Katisha)である。彼女はミカドの義妹で、年増の醜女である。ミカドの指示で皇太子(ナンキ・プー)との婚約を交わすが、ナンキ・プーはカティシャとの結婚を拒んで出奔する。カティシャという呼称の所以には諸説ある。

- ・売春女の表象 = Cat と芸者 Geisha の造語。¹
- ・くしゃみのオノマトペ。
- ・キャサリン・オブ・アラゴン (Katherine of Aragon, 1487-1536) を起源とする説。

ステッドマン(1996)は、プロットをヘンリー8世に求めたことを根拠として、ヘンリーの妻、キャサリン語源説を有力視している。²

キャサリンは、ヘンリー8世の最初の妻だが、メアリ(後のメアリ1世。ブラッディ・マリーとも呼ばれる。Mary I, Mary Tudor, 1516-1558)を産んだ後は長子に恵まれず、一方的に離縁されて、侍女のアン・ブーリン (Anne Boleyn, 1507?- 1536) が跡目に収まるという屈辱を味わった悲運の王女である。

ヘンリー8世、キャサリン、アン・ブーリンの三人をモデルにしたと思われるマザーグースの唄「6ペンスの唄 (Sing a song of sixpence)」にも登場している。Sixpence といえ、日本人村の入場料や、日本人村から演技指導に来た女性が口にした唯一の英語も同額だった。偶然かもしれないが「6ペンス」という言葉は、『ミカド』をめぐる言説の中で重要な位置を占めている。

当時のパントマイムやバーレスクといったスラップスティックに登場

¹ ウィリアム・シュウエンク ギルバート『喜歌劇ミカド—十九世紀英国人がみた日本』小谷野敦訳、中央公論新社、2002年、149頁。

² Jane W. Stedman, *W.S. Gilbert: A classic Victorian and his theatre*, U.K., Oxford university press, 1996, p.230.

する年増の女性貴族のストックキャラクターはデーム（**dame**）と呼ばれていた。デームは通常、男性喜劇俳優によって演じられていたが、ギルバートはこうした筋から脱線した笑いを嫌い、サリヴァンと組んでからは意図的に排除している。

デーム的役柄であるカティシャには、ドイリー＝カート・オペラのプリンシパル・コントラルトに就任していた（1884）ロジーナ・ブランドラム（**Rosina Brandram, 1845-1907**）が起用された。若い婚約者に逃げられて、相手は新しい恋人と結婚し、自分は他人に騙されて結婚するという役はであり、完全なるヒールである。しかしロジーナの活躍でカティシャは横暴な一面と純粋な一面を兼ね備えた深みのある人物として人気を博した。

なお、キャサリンはスペイン名を **Catalina de Araón**、英語表記でも **Katherine, Katharine**, または **Katharina** と研究者の間でも表記が揺れているが、**Katisha** と文字の配列から判断すれば、似通っていることは容易に判断できるが、音として聞いたときに連想できるのかはやや疑問が残る。

「ゲイシャ・ガール」

慣習の違いは、しぐさで端的に表現されうる。「どこにもない国」のリアリティを創出するために、ギルバートは日本人村のプロモーターである興行師のタンナケル・ブヒクロサンへの協力を求めた。彼を仲介にして衣裳の調達のほか、日本人による所作の演技指導を依頼している。³大陸の写実主義やリアリズムのうねりとは一線を画す、しかしスタニスラフスキーに通じるギルバートの独特なリアリズムと言えよう。

扇の開閉、着物の裾のさばき方、袖の中で笑うと言われる動作、しなを作る歩き方など、日本人を呼んで稽古したという証言は多くの文献に見られる。ここで挙げたものの特徴として想起されるのは、主に女性の仕草である。芸人一座と同じく、一般に浸透していた日本人のイメージは「ゲイシャ」である。

³ *New York Daily Tribune*, August 9, 1885.

1867年のパリ万博以来、1885年のロンドン日本人村以降も博覧会のたびに、茶屋とそこで茶を出す三人の「ゲイシャ」は必ず用意された。着物の三人娘は記号化された日本人とあってよい。ナンキ・プーの旅芸人姿と同じく、こうした断片的なイメージから、もっとも連想しやすい日本人としてヤム・ヤム (Yum-Yum)、ピッティ・シン (Pitti-Sing)、ピープ・ボー (Peep-Bo) の三人が創造された。慣例に従って三人娘と訳しているが、三姉妹だとする説もある。

ヤムヤムは幼児語で、ものをおいしそうに食べる擬音 (日本語なら「ンマンマ」)⁴、ピッティ・シンは pretty thing から、などとする文献もあるが、どれも確固たる証拠はない。

サリヴァンが脚本の完成前に書き上げ、稽古に入った曲は「学校帰りの三人娘 (*Three little maids from school, are we*)」である。日本的な旋律やオリエンタルな曲調は感じられないので、むしろ三人の着物を着た女性が歌い踊るという視覚イメージが先行し、かつ重要だったと考えられる。

チチブとティティブ

このように固有名詞について考察するうえでの重要な争点としてしばしば話題になるのは、「ティティブ＝秩父」説である。物語の舞台となるティティブは、1884年に発生した秩父事件を話題としていた日本人村の住人たちの発言や新聞記事から、ギルバートが採用したのだという逸話である。これは日本でも有力視されており、秩父では秩父市の市制50年を記念して地元のオペラ団体が『ミカド』を上演したほどだ。⁵

秩父事件とは、1884年 (明治17年)、秩父地方の困民党や自由党員を中心とした数千人の農民が、負債の減免などを求めて起こした大規模な蜂起のことである。11月1日に武装農民が結集し、埼玉県当局の憲兵

⁴ 金山亮太『サヴォイ・オペラへの招待—サムライ、ゲイシャを生んだもの—』新潟大学大学院現代社会文化研究科、新潟日報事業社、2010年、52頁。

⁵ 『「ちちぶオペラについて」ちちぶオペラ公式サイト』、参照年月日：2016年8月28日。<http://chichibuopera.com/aboutus/>

隊を破った。その後東京鎮台兵 2 個大隊が出動し、5 日には鎮圧された。主導者 7 人が死刑、3386 人が有罪となった事件だ。これはタンナケル・ブヒクロサンが準備していたロンドンの日本人村に向かう連中の間でも話題となり、ギルバートの耳に入った、という。この説は永六輔がテレビやラジオを通して、また猪瀬直樹が著書『ミカドの肖像』で紹介して以来瞬く間に流布し、今日の『ミカド』研究の発端になっている。

しかし近年の研究によって時期的な問題から、秩父事件とティティブの関連性を疑問視する声がある。『秩父英国びっくり物語』（1995）で、宮澤がこの問題について言及している。⁶秩父事件は 1884 年 11 月のことで、1885 年 1 月 10 日開場のために渡英していた日本人たちの大半がすでに出国していた。また当時は秩父地方の大宮郷（おおみやごう）という名称が生きており、秩父事件を紹介した英語の記事や報告書にも「埼玉の暴動」という名称は見られても秩父事件という呼称は用いられていない。1915 年まで秩父地方の自治体名も大宮町（おおみやまち）である。

一方で、宮澤はギルバートが秩父という固有名詞を認識していた確証として、吹奏楽の作曲家として有名なジェームス・オードヒューム（James Ord-Hume, 1864-1932）とその子孫の証言を引いている。彼の息子の手記によれば、ギルバートのティティブの着想が秩父（chichabu と表記）であると述べている。これはギルバートがサリヴァンに構想を語る上でティティブの由縁について言及した可能性を示している。サリヴァンとの親交の深かったオードヒュームが、それを伝え聞き、息子が手記に残したと、宮澤は紹介している。

ギルバート自身はティティブという名称にどれほど愛着があったかは分からない。しかしギルバートの晩年に執筆され、子供向けの絵本として死後に出版された『ミカド物語（*The Story of Mikado*）』（1921）では、ティティブが海岸沿いの避暑地で、「トキサキ」地方の中心地であるとの詳細を加えている。明治政府の首都として認知されたトキオ（東京）と、古くから定着していたナガサキ（長崎）を連想させる。しかも

⁶ 宮澤眞一『秩父英国びっくり物語』G&S 企画、1994 年、131-135 頁。

秩父は山間部の町であり、海とは縁が薄い。実在の都市にしない、という原則がこの時も働いていたとすると、ティティブはあくまで架空の名称であり、実際の秩父と関連付ける意図はなかったと思われる。

ジャポニズム研究の観点から言及するには、秩父事件以外のルートから秩父という単語が流入した経緯について整理する必要がある。秩父は秩父銘仙で知られる絹織物の産地であり、明治中期から昭和初期にかけて最盛期であった。秩父銘仙は、平織りで裏表がないのが特徴で、表が色あせても裏を使って仕立て直せる利点があり、手軽なおしゃれ着として明治後期から昭和初期にかけて全国的な人気を誇った。養蚕業などを含め、市民の大半が織物関係の仕事に携わっていたため、絹の暴落が秩父事件を引き起こすことにも繋がった。⁷

リバティ百貨店で販売された着物や生地の中にも秩父銘仙が扱われていたはずである。つまりティティブが秩父なのであれば、秩父という単語は秩父事件以前に浸透していたとみてよい。着物は「ミカド」の視覚的要素のほとんどを占めている。海賊版の横行を防ぐために、事前にドイリー=カートがパリの着物を買った話は既に取り上げた。つまり1884年5月以降、プロットに着手した段階で、着物に関する情報はギルバートや制作陣のあいだで大いに飛び交っていたと推察される。その中で秩父を具体的な場所としてよりも、音の響きを採用したという仮説が有力になってくる。これも後に述べるが、chi-chi-buと3つの母音からなる「日本語」のイメージのルールに該当している。

架空の国の文化創造

『ミカド』のテキストには随所に Japan あるいは Japanese という単語が出てくる。それが本当の「日本の」慣習なのかは、当時の観客には検証する材料はない。ギルバートは巧みに観客の意識下にある「日本のイメージ」を引出し、少しずつ変形させて「どこにもない国」を受容できるように仕向けているのである。

⁷ ちちぶ銘仙館ホームページ、参照年月日：2016年9月3日。
<http://www.meisenkan.com/chichibumeisen/>

① 第一幕の冒頭の貴族のコーラス

Japanese nobles discovered standing and sitting in attitudes suggested by native drawings.

日本の貴族たち、日本の絵画に示されたように立ったり座ったりしている。（下線は筆者による）

CHORUS OF NOBLES.

If you want to know who we are,

We are gentlemen of Japan:

On many a vase and jar –

On many a screen and fan,

We figure in lively paint –

Our attitude's queer and quaint –

You're wrong if you think it ain't, oh!

貴族たち 我々が誰かご存じか、

われらこそ日本の紳士。

たくさんの瓶と水差しに—

たくさんの襖と扇に、

われらは生き生きと描かれている。

われらの仕種は奇妙で古風—

そう思わないなら、そちらがおかしい、ああ！

If you think we are worked by strings,

Like a Japanese marionette,

You don't understand these things:

It is simply Court etiquette.

Perhaps you suppose this throng

Can't keep it up all day long?

If that's your idea, you're wrong, oh!⁸

もしわれわれが日本の人形のように、
糸で操られているとお考えなら、
あなたはよくお分かりでない。
これは宮廷の仕来り
もしかしたら一日中こんな様子は
していただけないとお思いか？
そうお考えなら、それは大間違い、ああ！

「瓶や水差し、襖や扇に描かれた姿である」とは、家庭に普及しつつあった実際に目にすることのある日本の工芸品に描かれた人物たちを連想させるのであり、物語の導入に際して非常に同時代的である。

「モノとしての日本」にロンドン市民が触れる明確な契機としては1862年のロンドンや、1867年のパリにおける万国博覧会である。前者には幕府は公式に参加していない。万国博覧会の重要性を認識するのは、この博覧会を視察した遣欧使節団が帰国してからだ。

代わりに日本の工芸品・美術品を出品したのは、意外にも艦砲政策などで帝国主義の代弁者とされる初代駐日大使ラザフォード・オルコックだった。

オルコックは、開業医の父を持ち、優秀な外科医としての道を歩んだが、志半ばで病気によりその道を断念せざるを得なくなった。その研鑽期（1828年）まで留学していたパリでは、芸術、文学に大いに親しんだという。

⁸ 3節に引き続き、日本語訳は特に注を設けない場合、ウィリアム・シュウェンク・ギルバート『喜歌劇ミカド—十九世紀英国人がみた日本』（小谷野敦訳、中央公論新社、2002年）を、テキストの原語引用は Ian Bradley, *The annotated Gilbert and Sullivan*, Penguin Books, 1982. を用いる。引用の最後部の数字は行数を示す。
The Mikado, Act1, 1-16.

特に開眼した趣味は、外科医となるべく学んだ解剖学や博物学と相まって卓越した工芸や模型製作だった。その模型はイギリス本国で技芸協会（Society of Art）から賞をもらい、博物館に陳列された⁹。豪腕政治家としての印象の強いオルコックだが、その彼が 1862 年のロンドン万国博覧会に、日本の美術・工芸品を集めて出展したのが、ヨーロッパである程度まとまった形で日本の品物に触れる機会を作った最初といわれる。「江戸に駐在し、内地も旅行して、ずいぶん長くこの国にいたので、日本の工芸品が芸術的にすぐれており、高い評価に値するものと知っていた。実際この時までには、自分の勉強と楽しみのため、その芸術的な進歩とオリジナリティがみてとれる、たくさんの品々を蒐集していた。」¹⁰ ため、若い頃から美的感覚に関する限りかなり優れていた。

陳列された品々は西洋人の興味を引き、大衆に日本製品や日本趣味が広がる条件は満たしていた。

一方で中国の展示の片隅に置かれていたこともあって、遣欧使節団からの評価は必ずしも良くなかった。この時の遣欧使節団の目的は、新潟、江戸、大阪や兵庫の開市開港の延期を西欧列強に要請することで、西欧の圧倒的な産業の発展を目の当たりにしたのはこれが初めてである。それは結果的に攘夷論の不可能さを証明した。甲冑、漆器、刀剣などは良かったが、提灯、蓑傘、草履などまで展示されていたのである。

日本ノ品ハ外国未曾有ノ奇物多トイヘドモ、惜ムラクハカノ地ニ渡ル所皆下等ノ品多クシテ、各国ノ下ニ出タルハ残念ナリト云ウベシ¹¹

という意見が出るように、幕府の役人にはわざわざガラクタを展示しているように見えた。これが「遅れている」という自意識や劣等感を強調し、万国博覧会に出展されていた伝統工芸品の趣の強いオルコックの

⁹ 岡本隆司『ラザフォード・オルコック—東アジアと大英帝国』株式会社ウェッジ、2012年、21頁。

¹⁰ 岡本、前掲書、158頁。

¹¹ 宮永孝『幕末遣欧使節団』講談社、2006年、107頁。『欧西紀行』で幕府の役人高島祐啓が述べた感想が収録されている。

蒐集品に対する嫌悪が生まれた。

しかしオルコックの視点は、英国人の日本美術に対する観点を反映している。実際イギリス人のこの展示品の評価は高く、後のジャポニズムの大衆化を促すことになった。それ以前の産業博覧会などで少数の品物のごく限られた美術鑑定家、貴族、収集家にのみ重宝されていたのに比べ、日本部門を訪れた人数は明確にはわからないが、万国博覧会そのものには 600 万人を超える人々が足を運日、彼らの目に触れたのである。

12

日本の工芸品が実用的な「デザイン」として受け入れられたのは産業革命による品質の低下が影響している。中産階級は工業化によって富を得て、大量生産されるようになった家具や調度を購入するようになった。しかし機能性を重視したため安価で優れている一方、デザイン性に乏しく地味だった。「すでに 1840 年代、50 年代に多くのデザイン改革家たちは、東洋のデザインを英国のデザインを改良するための最良の手本だと見ていた。(略) 1862 年の万国博覧会で、デザイン専門家が日本の工芸品に偶然出会った頃までに、日本美術を好意的に受け入れる土壌はできていたのである」。¹³

極東の神秘的な国は、「モノ」として大衆の興味と密接に結びついていた。浮世絵や扇子、屏風や陶器に描かれている人々こそ、観客が親しく知る日本人であり、舞台の幕が上がった時、そこには自分の家にある調度品から抜け出た人々が歌い踊る、一種のイリュージョンが成立していた。

② ココがプーバーに対していう台詞。やってくる三人娘に対し礼儀を尽くすよう指示をする。

KO. (...)But my bride and her sisters approach, and any little compliment

¹² 渡辺俊夫・菊池裕子「英国における日本美術の発見」東京大学出版会編『日英交流史 1600-2000 5』東京大学出版会、2001 年、345 頁。

¹³ 同書、347 頁。

on your part, such as an abject grovel in characteristic Japanese attitude, would be esteemed a favour.¹⁴

ココ （略）しかしわしの花嫁とその友だちがやって来るわ。そちも、あの日本式のはいつくばるような礼儀のほどを示したが良からうぞ。

‘such as’とあることから、日本人の習慣として周知されていたのかもしれない。「這いつくばるようなへりくだった挨拶」というのは、床の上に正座をして頭を床にこすり付けることと思われる。単なる客の来訪に「いらっしやいませ」と玄関先でひれ伏す様子も新鮮だったはずだ。

当時日本人村に参加していた人々や、世界を巡業していた芸人一座の人々は、みな本国では身分の極めて低い者たちだった。極端な例はパリ万博時に徳川昭武の名代が楽屋訪問した際や、岩倉具視使節団に遭遇したアメリカ在住の芸人の街頭での唐突な平身低頭の挨拶など、「お上」に対して平伏する前近代的で封建的な風習に、周囲の欧米人は強い衝撃を受けたに違いない。こうした行動や、普段からペコペコと頭を下げる仕草が目立つ日本人たちの行動に、観客であるロンドン市民も奇異を感じていたからこそこのセリフが成立する。

③ 後見人ココとの結婚が決まっているヤムヤム。本当はナンキ・プーと結婚したいがココがそれを許してはくれない。大人になるまで待つ、というナンキ・プーにヤムヤムがいう台詞。

NANK. But I would wait until you were of age!

YUM. You forget that in Japan girls do not arrive at years of discretion until they are fifty.

NANK. True; from seventeen to forty-nine are considered years of

¹⁴ *The Mikado*, Act1, 314-316.

indiscretion.

ナンキ それなら君が大人になるまで待つよ！

ヤム 忘れたの？日本では女は五十になるまで分別のある大人とはみなされないのよ。

ナンキ ああ。十七歳から四十九歳までは無分別な年齢と思われているんだった。

ここで「日本では 50 歳にならないと女は分別のある大人と認められていない。」という見識が登場する。当然ながらそのような事実はなく、ギルバートの仕掛けである。当時の日本人の平均身長は欧米人のそれに対して非常に低く、外見的には子どもと同等である。軽業師の一座の公演や、陶磁器などの解説に常に「小さな」という形容詞がついて回る。しかしここではそういった外見上のことだけではなく、内面的な未成熟性を言っているのであり、メタシアターの「それに対して自分たちの国でも同じようなものではないか」、という自己を相対化している笑わせどころでもあろう。

- ④ ナンキ・プーは、斬首を受け入れるのを条件に、1 か月だけのヤムヤムとの結婚を選んだ。これをココが皆に公表しようとする、人々とプーバーがタイミングよく現れる。

POOH. To ask you what you mean to do we punctually appear.

KO. Congratulate me, gentleman, I've found a Volunteer!

ALL. The Japanese equivalent for Hear, Hear, Hear!

KO. (*presenting him*). 'Tis Nanki-poo!

ALL. Hail, Nanki-poo!¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, Act1, 689-693.

プー 貴殿が何を企んでいるか尋ねるためにわれわれはタイミングよく現れたのです。

ココ 喜んでくれ、紳士諸君、わしは志願者を見つけたぞ！

全員 日本語で、謹聴、謹聴、謹聴！

ココ (紹介して) これがナンキ・プーじゃ！

全員 万歳、ナンキ・プー！

プーバーの台詞はまさに芝居の進行上のタイミング、日本の演劇用語で言えば「きっかけ」で登場したと宣言している。

またそれに続く全員の「日本語で謹聴に相当する言葉！」という掛け声も、「該当する日本語を知らない所以说ったつもり」と叫ぶという極めて不条理な台詞である。これが観客を舞台の世界から引き離す効果を生み、本物の日本ではないことを思い出させる。

引用部末尾に“Hail”という語があるが、人々はいわゆる「生贄」に名乗り出たナンキ・プーに対して礼贄の言葉として叫んでいる。小谷野訳では「万歳」とされているが、¹⁶‘Ban-zai’はギルバートの死後出版された子供向けの散文作品『ミカド物語 (*The Story of the Mikado*)』(1921)に、ココの死刑執行人就任を歓迎するティティプ市民の歓声として用いている。¹⁷これは『ミカド』の時点では、‘Hear’、‘Hail’のいずれにも該当する日本語を知らなかったことよりも、挿入する意図がなかったと考えるべきである。あえて該当する日本語を知らないと言明することで観客に劇という枠を再認識させるメタシアターの効果がある。

同様の目的でこの場面の直前にナンキ・プーは、

If I were to withdraw from Japan, and travel in Europe for a couple years, I might contrive to forget her.¹⁸

(おそらく、結局は、僕が日本を離れて二年ばかりヨーロッパを旅

¹⁶ 小谷野、前掲書、62頁。

¹⁷ 宮澤、前掲書、312頁。

¹⁸ *The Mikado*, Act1, 653

してきたら、彼女を忘れることもできるかもしれない。)

と発言しており、ここでヨーロッパを再認識させることでメタシアター効果を生み出している。ギルバートの批評性のあるシニカルな笑いは、常に対象への同化と客体化を交互に行うことで自己批評を生むことにある。ブレヒトに通じる作劇術に驚きを感じざるを得ない。

- ⑤ 皆が束の間の幸福を喜び、大団円になろうとした矢先、カティシヤが登場し、ナンキ・プーの正体を暴露しようとする人々は騒ぎだし、これを阻止しようとする。

KAT. He is the son of your— (こいつは息子だ、お前らの—)

(*NANKI-POO, YUM-YUM, and CHORUS, interrupting,
sing Japanese words, to drown her voice.*)

(ナンキ・プー、ヤム・ヤム、そしてコーラスが、日本語の言葉で彼女の声を聞こえなくするために遮る)

O ni! bikkuri shakkuri to!

KAT. In vain you interrupt with this tornado!

(そんなに騒いで遮っても無駄だ!)

He is the only son of your—

(こいつはただ一人の息子、お前らの—)

ALL. O ni! bikkuri shakkuri to!

KAT. I'll spoil— (台無しにしてやる—)

ALL. O ni! bikkuri shakkuri to!

KAT. Of your— (彼は息子—)

ALL. O ni! bikkuri shakkuri to!

KAT. The son of your— (だ! お前らの—)

ALL.

O ni! bikkuri shakkuri to! oya! oya!¹⁹

多くの文献が指摘するように、第1部で登場する唯一の日本語がこの「オニ！ビックリシャックリト！オヤ！オヤ！」で、もとは明治4年ごろに流行した「びっくりしゃっくり節」が元のものである。「驚き桃の木」のようなごろ合わせ同様の地口と言われ、『日本国語大辞典（第2版）』（小学館、2001年）にも方言として掲載されている。²⁰猪瀬(1986)は「オニ」は掛け声の「おおさ」を聞き間違えたもので、「鬼」ではないとしている。²¹

カティシャの発言を遮るという目的に対して突然日本語の響きが登場し観客を驚かせる働きを付帯しており、トリッキーな仕掛けとしても効果的だった。『ミカド物語』にも採録されている。

⑥ 第二幕の冒頭は婚礼の朝で、ヤムヤムが化粧の仕上がった自分の姿に見とれ恍惚としている。

YUM. Yes, I am indeed beautiful! Sometimes I sit and wonder, in my artless Japanese way, why it is that I am so much more attractive than anybody else in the whole world. ²²

ヤム ほんとう、わたしとってもきれいだわ！時々わたし、日本風に無邪気に座り込んで、どうしてわたしって、この世のだれよりも魅力的なんだろうって、思ってるの。（下線部筆者）

基本的に「日本風に」と訳せる場合、①や②と同様に、実際に目にしたことのある日本人の作法や動作を連想させようとしていると考えられる。ここでも「無邪気に・素朴な」といった形容がされており、②と同様に、

¹⁹ *The Mikado*, Act1, 817-832,

²⁰ 金山、前掲書、53-54頁。

²¹ 猪瀬、前掲書、432頁。

²² *The Mikado*, Act2, 26-28.

日本人の動作は素朴で気取らないものだが、ともすると突然地べたに這いつくばったり、奇妙に足を組んで床に座ったりといった動きが、滑稽なほど不細工な動作としても映っていた可能性がある。

- ⑦ 1か月という短い結婚生活を嘆くヤムヤムに、ナンキ・プーは「これからは1秒を1分と呼べば、1日は1年だ。そうすれば30年一緒にいることができる」と殊勝なことを言って元気づける。そこへココが斬首の刑に付随する、忘れられていた法律について知らせに来る。

KO. I've just ascertained that, by Mikado's Law, when a married man is beheaded his wife is buried alive.

ココ ここに宣言する、ミカドの法により、夫が首を刎ねられる時、妻は生きながら埋められることになるのだ。

処刑される本人の妻を生き埋めにして後を追わせる、いわゆる殉死という考え方は、キリスト教世界では当然ながら存在しない。また marry「結婚する」と bury「埋葬する」をかけた言葉遊びにした可能性もある。殉死は「ハラキリ」同様、自死につながる罪であり、キリスト教の教義に反するものだ。

主人が死んだ場合、近親者や臣下を生きたまま、あるいは殺害したうえで埋める殉葬は、古代エジプトのピラミッド、古代中国や、古代朝鮮半島、古墳時代の日本においてなど、キリスト教とは死生観の異なる地域、つまりオリエントのイメージと重なる。当時殉死として最も知られていたものは、イギリスの植民地であったインドに存在していた。サテイー(Sati)と呼ばれるこの慣習は、ヒンドゥー社会において、寡婦が夫の亡骸とともに焼身自殺をする、あるいはさせられることであり、植民地化した後も後を絶たず、問題化していた。

「生き埋め」に関しては、東洋的な殉死とは異なり、当時の市民生活に関わる不安と結びついていた事情がある。それは仮死状態のまま誤っ

て死亡したと判断され、埋葬されてしまうという事件の多発である。この恐怖を煽ったのが、エドガー・アランポー (Edgar Allan Poe, 1809- 1849) の小説『早すぎた埋葬 (*The Premature Burial*)』 (1844) である。イギリスでは安全装置の付いた「安全棺」の開発や「生者の埋葬を防止するための協会 (Society for the Prevention of People Being Buried Alive)」 (1896)²³まで組織されたほど、当時の「生き埋め」に対する不安は話題の一つでもあったようだ。

ギルバートがどこまで意図的に「殉死」や「生き埋め」について意図的に設けたのかをうかがい知ることは出来ないが、社会的な関心事を架空の国のリアリティ (ここでは刑罰) に変換する特有の感覚が働いていたことは注目すべき点である。

⑧ ミカドとカティシャの行列が舞台に入ってくる。

CHORUS. Miya sama, Miya sama,
 On n'm-ma no mayé ni
 Pira-Pira suru no wa
 Nan gia na
 Toko tonyaré tonyaré na?²⁴

これについては、すでに「聴覚的な」イメージについての部分で言及しているが、詳細を追記しておく。日本最初の商業ソングにして軍歌といわれる維新マーチ (宮さん宮さん) は、大村益次郎の作曲、品川弥二郎が作詞と伝えられているが、諸説ある。ここでは小村が議論の対象として挙げている、1931 (昭和 6) 年に春秋社発行の『世界音楽全集』第 19 巻の「流行歌集」に楽譜付きで記載されているものを、一般的な歌詞として載せておく。

²³ 『Premature Burial In The Nineteenth Century』、参照年月日：2016 年 9 月 3 日

<http://www.members.tripod.com/DespiteThis/death/prebur.htm>

²⁴ *The Mikado*, Act2, 292-296.

- 1) 宮さん宮さんお馬の前に
ヒラヒラするのは何じやいな
トコトンヤレ、トンヤレナ
あれは朝敵征伐せよとの
錦の御旗じゃ知らないか
トコトンヤレ、トンヤレナ
- 2) 一天萬乗の帝王^{みかど}に
手向かひする奴を
トコトンヤレ、トンヤレナ
狙ひ外さず、
どんどん撃ち出す薩長土
トコトンヤレ、トンヤレナ
- 3) 伏見、鳥羽、淀
橋本、葛葉の戦は
トコトンヤレ、トンヤレナ
薩土長肥の
合ふたる手際ぢやないかいな
トコトンヤレ、トンヤレナ
- 4) 音に聞こえし關東武士
どつちへ逃げたと問ふたれば
トコトンヤレ、トンヤレナ
城も気概も
捨てて吾妻へ逃げたげな
トコトンヤレ、トンヤレナ
- 5) 國を迫ふのも人を殺すも
誰も本意ぢやないけれど
トコトンヤレ、トンヤレナ
薩長土の先手に
手向かひする故に

トコトンヤレ、トンヤレナ

6) 雨の降るよな

鐵砲の玉の來る中に

トコトンヤレ、トンヤレナ

命惜まず魁するのも

皆お主の爲め故ぢや

トコトンヤレ、トンヤレナ²⁵

「これからは徳川將軍に代わって天皇が直接この国を統治する」という触れ込みを目的に作曲された曲である。当然ギルバートが日本語を解さないイギリス人の前で、ミカドの入場にふさわしい内容の歌詞を選ぶ必要はない。裏を返せば、そうした内容であれば、日本人にとっての天皇崇拝を象徴する音楽として認めてよいことになり、そのまま採用すればミカド礼賛のイメージとして保証される。こうした経緯は『ミカド』に限らない。

サン＝サーンスの『黄色の姫君』には、レナという女性が、恋人の絵描きコルネリスが隠し持っている和歌を盗み見てしまい、浮世絵の中のミンという姫君に嫉妬をする場面がある。ここで歌詞となっている日本語は以下のように表記されている。

Léna

“Otsu Sémissi Kamini”, O Ming, si mon corps est esclave,

“Tayéné ba Haréité” S’il ne peut briser son entraves,

“Asa Nagekukimi Sakariite”, Par des rêves d’amour bercée,

“Waga Korou Kimi”, Vers toi s’évole ma pensée.

(*continuant sa lecture*)

“Waga Koin Kimizo Kizonou”, Dans l’humble nid de ma tendresse,

²⁵ 小村公次『徹底検証・日本の軍歌—戦争の時代と音楽』学習の友社、2011年、31-33頁。

“Yoiméni miyé tsarou”, Tu régnes seule, ô ma maîtresse!²⁶

レナ（彼の手紙を読んでいる）

（日本語） ああ、ミン、私の身体はあなたの虜で、

（日本語） もはやその魅力に抗えないのだ。

（日本語） 穏やかな愛に満ちた夢の中で、

（日本語） 貴方のもとに飛んで行きたい。

（彼女は手紙を読み続ける）

（日本語） 私の慎ましく厳かな愛の中でだけ

（日本語） 君臨していてくれればいいんだ、私の女王様！

これは不備を補って解説すると、日本語の部分は『万葉集』の中の「天智天皇崩御の際、婦人が作った歌（長歌）」であることが分かる。

うつせみし 神に堪えねば 離れ居て 朝嘆く君 放り居て 我恋ふる
君 玉ならば 手に巻き持ちて 衣ならば 脱く時もなく 我が恋ふる
君ぞ昨夜きよの夜 夢に見えつる（作者不詳 150）

女性が今は亡き高貴な男性に向けた思慕の歌が、男性が妄想の中の王女に対して詠う歌として使用されている。男女の間違いはあるが全く見当違いの使用とも言い切れない。もう一か所、このオペラには日本語が歌われている。

Chœur: Premiers dessus (*dans la coulisse*)

Anata wadô nasai masita!

Anata wadô nasai masita!

Kounitsi wa yoï ten Kidé gozaï ma sou.

Kounitsi wa yoï ten Kidé gozaï ma sou!

²⁶ Louis Gallet, *La Princesse jaune*, booklet edit by Genevieve Helsby, Chandos Records, 2000.

コルネリスが妄想している中で登場する日本の町の情景で、遠くで人々が交わす挨拶とされている。「あなたはどうなさいました？今日は良い天気でございます」という日本語ではかなり異様な趣はある。しかしフランス語で‘Comme ça va? I’l fait beau.’ 英語でも‘How are you? Today is fine day.’と言った日常的挨拶の直訳した際の誤訳と考えることは容易であり、使用する語を全く誤っているというわけではない。

『黄色の姫君』や『ミカド』、その後のジョーンズ『ゲイシャ』など、日本語の歌詞を採用する場合に共通するのは、日本語を解する人物に、音楽を挿入する場面の意図を説明し、適当に見繕ってもらい、というプロセスを伺わせることである。ミットフォードとサリヴァンのやり取りで生み出されたこの曲に関しても、ギルバートはそれを容認したに過ぎないとみることも出来る。

- ⑨ ミカドの来訪の目的は、「1か月以内の死刑の執行」の確認だと考えたココは、ヤムヤムとナンキ・プーを密かに逃がし、ナンキ・プーの処刑を偽装する。ミカドにその場面の詳細を問われて歌う。

KO. I seized him by his little pig-tail,
And on his knees fell he,
As he squirmed and struggled,
And gurgled and guggled,
I drew my snickersnee!²⁷

ココ 彼奴の小さな辮髪を掴み、
膝を突かせました、
彼奴は叫び、もがき、
喉をゴボゴボ、ゴクゴク言わせました、

²⁷ *The Mikado*, Act2, 410-414.

私は自分の短刀を引き抜きました！

pig-tail とは現在では辮髪のことである。小谷野の翻訳でも「辮髪」と訳されている。清朝時代の男性の頭髪として定着していた。男子の頭髪の一部を剃り落とし、残りを編んで長く後ろへ垂らした髪型で、古くからアジアの北方民族の習俗だった。²⁸1644年に辮髪令を発し漢民族に強制して以来清朝滅亡まで、辮髪は200年以上「中国人」のイメージだった。日本人の髷とは似ても似つかないものであるが、ココは「ナンキ・プーの辮髪をつかんで跪かせた」と言っている。「辮髪」と翻訳すると、ココがわざと使ったと解釈でき、観客はここが嘘をついていると再認識する。前者の説をとれば、観客の前に登場したナンキ・プーは明確に髷を結っているが、いわゆる町人髷の「ちょんまげ」で、頭の上の小さな髷が豚の尾にも似ている。現在日本の髷は topknot と訳され、辮髪とは明確に分けられている。しかし中国人の辮髪が定着している以上、頭部前方を剃り上げる^{さかやき}月代と後方の長めの髪がいわゆる東アジアの奇妙な頭髪の結い方として共通の認識を持たれていても不思議はない。つまり pig-tail という語は文字通りの意味で受け取られ、現在ほど狭義に捉えられていなかった可能性がある。これを裏付ける記述がブリッジマンの回想の中に出てくる。ミカドの衣裳について述べている箇所で、冠の形状を次のように述べている。

the strange-looking curled bag at the top of his head was intended to enclose the pig-tail.²⁹

(彼の頭のとっぺんに乗った、奇妙な曲がったカバンのようなものが髷を覆っていた。) (下線部筆者)

ミカドの冠が御立纓冠であることはすでに述べた。これはミカドの髷を覆うように頭に乗っているかごとと表現しているのだが、ここで pig-

²⁸ 広辞苑 2008 電子版。

²⁹ Bridgeman, *op, cit.*

tail が使われている。これは誇張なく単に説明している文章なので、鬘と辮髪を区別なく pig-tail と認識していたことになる。従って「辮髪」は誤解を生む翻訳である。

なお引用部末尾の snickersnee とは、オランダ語で元来ナイフやダガーを意味する単語である。³⁰短刀、短剣は暗殺の象徴である。あの大きな処刑用の刀を持ちながら短刀を引き抜いた、という矛盾は、この歌がココの作り話であることの表れでもある。

⑩ ミカドがやってきた目的は、出奔した皇太子を探すことだった。この町の楽団の第 2 トロンボーン奏者をやっていることまで突き止めており、その名前を思い出す場面。

MIK. Yes; would it be troubling you too much if I asked you to produce
him? He goes by name of —

KAT. Nanki-Poo.

MIK. Nanki-poo.

KO. It's quite easy. That is, it's rather difficult. In point of fact, he's
gone abroad!

MIK. Gone abroad! His address.

KO. Knightsbridge!

KAT. (*who is reading certificate of death*). Ha!³¹

ミカド そうじゃ。息子を捜し出してくれんかな？こう名乗ってお
るそうじゃー

カテ ナンキ・プー。

ミカド ナンキ・プー。

ココ それはたやすいこと。いや、難しいと申すべきですか。実
を申しますと、殿下は外国へ行かれてしまいました！

³⁰ Bradley, *op, cit.*, p.328.

³¹ *The Mikado*, Act2, 492-500.

ミカド 外国へ！してその住所は。

ココ ナイツブリッジ！

カテ （死亡証明書を読みながら）ああ！

一同に緊張が走る。処刑したと申告した人物と名前も特徴もそっくりなのだ。皇太子を処刑したとあつては厳罰は免れない。これを察知したココは「皇太子は外国へ行った」と言う。ミカドにその居場所を聞かれて即座に答えるのが「ナイツブリッジ！」という語である。観客の中で、この舞台からナイツブリッジで開催されている日本人村を連想しないものはいなかっただろう。ギルバートは筋による普遍的な笑いを好み、俳優が即興で思いついたギャグを極力排除した。これはいわゆる時事ネタのギャグであるが、『ミカド』自体の特殊な事情も相まってもともとテキストに書き込まれたギャグである。観客の受けも想定しており、笑いが収まるのを待って、カティシャが先ほど手渡された死亡証明書に皇太子の変名が記されていることに気づいて絶叫する流れになっている。日本人といえばナイツブリッジの日本人村にいるもの、という共通イメージが定着していたからこそ成立した台詞で、観客の日本人観に占める日本人村の存在がいかに大きいかを示している。現在ではこの台詞は「日本人のいるところ」としてナイツブリッジの代わりに日本の工場のある場所や、地方巡業の際はその土地の繁華街などの固有名詞が使用され、確実な笑わせどころを担っている。³²

- ⑪ ココらが皇太子を斬首刑に処してしまったことに驚くミカドだが、旅芸人風情に身をやつしていた皇太子の自業自得だから皆が気に病む必要はないと、やけに物わかりがいい（もちろんこれは、相応の処罰があることがこの後述べられる）ので、ココ、ピッティ・シン、プーバーは安堵のあまり軽口をたたく。

³² Bradley, *op. cit.*, p.332.

POOH. No, of course we couldn't tell who the gentleman really was.

PITTI. It wasn't written on his forehead, you know.

KO. It might have been on his pocket-handkerchief, but Japanese don't use pocket-handkerchiefs! Ha! ha! ha!

プー はい、むろんあのお方がどなたであるかなど一向存じませず。

ピッティ 額にそう書いてあるわけじゃございませんしねえ。

プー ポケットのハンカチにでも書いてあったのかもしれませんが、しかし日本人はハンカチなど持ちませんからねえ！は！は！は！

日本人はハンカチを使わない、というのはどこから来たものなのか。日本人村では、数々の工芸品の実演が行われたり、女性がお茶をふるまったりした。こうした生活の動作をつぶさに観察して、あるいは「ミカド」の稽古場に招いて、主に女性の立ち居振る舞いの指導にあたらせた日本人を見て、ギルバートが発見したことなのか、あるいは思い付きによるものかは不明である。ただ懐紙や手ぬぐい、前掛けといったもので手をふく習慣はあったにせよ、確かに当時の日本人はハンカチを所持していないし、それに名前を施すこともない。特にイギリスの演劇において、ハンカチといえばシェイクスピアの『オセロー(*Othello*)』(1622)が想起される。旗手イアーゴの計略によって将軍オセローは、妻デズデモーナの不貞を疑い、破滅へと向かう。デズデモーナとキャシオの不倫を決定づける小道具としてイアーゴが利用するのが、デズデモーナが落としていったイチゴ模様の刺繍があるハンカチである。個人を特定する身近で重要な小道具として考えれば、ハンカチを所持していないのが普通であるとわざわざ述べるだけで、異国的な慣習をまた一つ確立することが出来る。

- ⑫ ミカドは、ココ、ピッティ・シン、プーバーらに対し、皇太子殺害そのものについてはこれ以上追及しないが、知らずにやってしまったこととはいえ「法定相続人暗殺計画に対する刑罰」に該当するので

処刑するという。

MIK. Yes. Something lingering, with boiling oil in it, I fancy. Something of that sort. I think boiling oil occurs in it, but I'm not sure. I know it's something humorous, but lingering, with either boiling oil or melted lead. Come, come, don't fret — I'm not bit angry.³³

ミカド さよう。なにか、煮えたぎった油の中でじわじわと死ぬとかいうのではなかったかな。そんな刑罰だったな。煮えたぎった油か、それとも溶けた鉛かな。おいおい、そう怯えるな、余は怒ってはおらん。

1891年、スコットランドのバルモラル城（Balmoral Castle）での御前公演で、ヴィクトリア女王がいたく喜んだという逸話の残る箇所である。³⁴いわゆる「釜茹での刑」に処すというのだ。日本人は豊臣秀吉暗殺の咎で処刑された石川五右衛門の「釜茹での刑」を想起する。従ってこれも日本のイメージとではないかと連想しがちだが、イギリスでも「釜茹での刑」を制定した王がいる。ヘンリー8世だ。

処刑マニアの権力者という『ミカド』の初期設定に関わる部分である。「釜茹での刑」は、1531年にヘンリー8世が、ロチェスター大聖堂の料理人リチャード・ルースによる無差別毒殺事件に対して制定したといわれる。1532年4月15日にロンドン市内中央に大釜が設置されルースは公開処刑された。ヘンリー8世がキャサリンとの離婚問題でトマス・モアとともに離婚を認めないジョン・フィッシャー司教（John Fisher, 1469-1535）に対する暗殺計画をカムフラージュする意図があったとも言われている。暗殺は失敗したが、最終的にヘンリー8世はフィッシャーをロンドン塔内に監禁し、斬首している。1547年にエドワード6世が即位す

³³ *The Mikado*, Act2, 527-530.

³⁴ Bradley, *op, cit.*, p.334.

ると廃止されたため、歴史上 3 件しか執行例のない「釜茹での刑」だ。ギルバートは極悪非道でインパクトのある処刑方法として選択したと考えられる。

第5節 「どこにもない国」との距離

「どこにもない国」のリアリティ

このように複数の箇所では、「ミカド」のテキストには、「どこにもない国」のイメージを具体化するための仕掛けが盛り込まれている。ギルバートの「どこにもない国」という設定は、根拠のない無秩序な慣習を構築するのではなく、歴史上の人物や社会的な話題の人物を題材にした寓話の中に、観客も想像しやすい異国のイメージを挿入し、舞台に虚と実の中間的な距離感を創造することだった。

日本における誤解の原因であり、現在も有力な解釈となっているのは、金山が言うように、「ギルバートが、彼が知る限りの日本語を使って、舞台が日本であることを演出しようとした」¹という見方だが、真の意味では誤っている。ギルバートの持つ限られた情報が乏しく、単なる誤解の上に成り立った作品であるという見方は今後払拭されるべきである。

「ミカド」の成功のメカニズムは、ヨーロッパ大陸におけるジャポニズムを契機とした新しい芸術運動と同じプロセスを踏んでいるといえる。

美術の世界においては、すなわち写実主義が衰え、印象主義を経て抽象主義などのモダニズムに至る変革だ。日本の美術工芸品の収集から始まった興味が、美意識の再構成を促し、新たな感性を生み出していく原動力となったのである。そこには 20 世紀という新たな可能性の時代が見え隠れしている。

こうした動きは演劇にも押し寄せた。『ミカド』初演から 2 年後の 1887 年、アンドレ・アントワーヌ (André Antoine 1858-1943) がパリに自由劇場 (Théâtre Libre) を開設する。しかしヘンリー・アーヴィングに代表されるアクター・マネージャーが活躍していたイギリスでは、リアリズム演劇や演出家の時代の到来は、ゴードン・クレイグの登場を待たねばならなかった。そのクレイグも理論の世界で生きることとなる。音楽でもエルガー (Edward William Elgar, 1857-1934) やホルストの登場まで、大陸

¹ 金山亮太『サヴォイ・オペラへの招待—サムライ、ゲイシャを生んだもの』新潟日報事業者、2011 年、53 頁。

の作曲家ほどの特筆すべき人物は登場しない。大英帝国の斜陽とともに、経済基盤同様に保守的な傾向を見せていたロンドンにおいて、変革を求める芸術は生まれなかった。社会構造自体を批判しないサヴォイ・オペラの「保守的な批評性」は多く指摘されるどころだが、ギルバートが構築した劇空間には、「架空の世界」と「現実社会」との絶妙な距離感を設定するための、独自のリアリズムの追求があったことを見逃してはならない。

『ミカド』は後のジャポニズム演劇に多大な影響を及ぼしている。ヨーロッパ演劇の流れに乗って、ジャポニズム演劇にもより写実性が求められ、次第に「同時代性」というリアリズムを負わされていく。『ミカド』から『ゲイシャ』、『蝶々夫人』へとリアリズムの色濃くなっていく過程はまさにそれを体現しているのだが、『ミカド』の国との距離の取り方こそ、リアリズムから脱却する 20 世紀演劇を示唆してはいまいか。「どこにもない国」のリアリティを創出したギルバートの劇作家としての技量と、見せ方を追求した演出家としての手腕を、新しい舞台芸術の形として再評価出来る可能性がある。「ミカド」の製作過程の分析は、我々日本人がジャポニズムを理解する上で、つまり自己表象の立脚点を模索する上でも、極めて重要な視点となる。

スタニスラフスキーと日本人芸人一座

20 世紀演劇の中で特筆すべき演出家、俳優、演劇理論家、教育者であるコンスタンチン・セルゲーヴィチ・スタニスラフスキーと、ジャポニズム演劇の出会いは重要である。

俳優としての勉強を始めていたスタニスラフスキーは、1887 年、24 歳の時、兄アレクセーエフの演出で『ミカド』を演じることになる。4 月 18 日の初日には満員の客席から熱狂的な拍手がしばらく鳴り止まず、有名な芸術のパトロンで実業家のサーヴァ・マーモントフは終焉と共に舞台に上り、「よくやった！」と劇団員を褒めたという。² 自伝的著書「芸

² 中本信幸『チェーホフの中の日本』大和書房、1981 年、26 頁。

術におけるわが生涯」の中で、スタニスラフスキーは自分たちが日本人の慣習を体得し、「日本式」の身のこなしが自然に出来るようになったことが、舞台の成功につながったと述べている。³そのお手本となったのが、スタニスラフスキーが自宅に招き、共同生活を送ったとされる日本人のサーカス一座である。

中本(1981)は『チェーホフの中の日本』で、スタニスラフスキーの家に住み込んだサーカス芸人について、モスクワ芸術座付属博物館に保存された写真などから「佐々木虎吉、佐々木冬吉、佐々木金太郎、庄太郎、松之助」だったと結論付けている。⁴これは佐々木虎吉を太夫とした一座の辻ビラ（軽業や曲芸・奇術の一座が、自分たちの演目を絵にしたチラシ）のネガ写真が現存しており、一座が記念にスタニスラフスキーに手渡したと記録されていることに依る。ただし辻ビラ以上の確固たる証拠はない。

また現在スタニスラフスキーが 1921 年から死去する 1938 年まで住んでいた家は改装され博物館となっている。この建物の 2 階には『ミカドコーナー』があり、1887 年に『ミカド』を演出した際の舞台衣装や舞台写真が展示されている。大島(2013)の最新の調査では、その施設の保管庫に日本人の写真が 2 枚存在し、署名は「カワネ・シオタロウ」になっている。⁵1 枚は大人一人、もう 1 枚には子供とともに写っている人物がシオタロウと思われるが、大島によれば海外公演の記録によく登場する人物だという。しかし当時の旅券である外国旅券下付表には記載がなく、1887 年前後にロシアに向けて出国したサーカス一座に対する旅券の交付自体が行われていないことが判明しており、現状では人物の特定は困難である。

ただし 1886 年（明治 19 年）2 月 18 日付の東京横浜毎日新聞には、熊本出身の軽業師の一座 12 名が 1 年前にシベリアに向けて出発し、ウラ

³ スタニスラフスキー『芸術におけるわが生涯』蔵原惟人・江川卓共訳、岩波書店、2008 年、188-191 頁。

⁴ 中本、前掲書、26 頁。

⁵ 大島幹雄『明治のサーカス芸人はなぜロシアに消えたのか』祥伝社、2013 年、36 頁。

ジオストクで7日間公演し、日本人をはじめロシア人、中国人、ドイツ人やアメリカ人にも好評を博した旨が報告されている。続くイルクーツクで旅費を十分に稼ぎ、シベリアを横断して、サンクトペテルブルグを目指したようなので、モスクワに滞在した可能性は十分にある。公式の出国記録がないのは当時としては珍しいことではなかった。前年の1884年には、タンナケル・ブヒクロサンがロンドンの日本人村開催のために100人の日本人を出国させる手続きを行っていた。しかし「日本風俗博覧会」との見出しを出して報じた郵便報知新聞をはじめとする日本人村開催に否定的な世論の高まりから、当局が旅券の発給を正当な理由なく見送る場合があった。そのため実際とは異なる地域への出国を申請して目的地に向かったり、旅券の発給を受けずに密かに出国したりする例は後を絶たなかった。特に文明的な近代国家として諸外国との関係改善を図っていた明治政府にとっては、軽業などの芸人たち「下層民」の出国によって日本の評判が落ちることに大きな懸念を示していた時期である。法の網をかき潜り、公式な記録がなくとも出国している可能性は否定できない。

大島によれば、ロシアには横田一座、山田サーカスなど、19世紀から20世紀初頭にかけて、数多くの日本人サーカス芸人一座が訪れている。ヨーロッパやアメリカを巡業した一座に対してこうした一座の軌跡がほとんど知られていないのは、ロシア革命後、ソビエトのスターリン時代に国家によって行き場を失い、あるいはスパイ容疑で粛清され、表舞台から痕跡を抹消された歴史があるからだ。ようやく明らかになり始めた彼らの実態については今後のさらなる調査研究が待たれる。

さて、再びスタニスラフスキーの手記に目を向ける。ここではスタニスラフスキーが日本人のサーカス芸人たちを前に、彼らを模倣することで写実的な日本人を演じることが、『ミカド』の成功に大きく貢献したと考えていることに注目したい。以下引用をしながら、細かく見ていく。

この冬じゅう、私たちの家は日本の一隅に変わってしまった。この土地のサーカスで働いていた日本人軽業師の一家がそろって、昼も夜も私の

家で過ごしていた。彼らはたいへん礼儀正しくて、いわゆる家風にぴったりの人たちだった。この日本人たちは私達に彼らのあらゆる習慣―歩き方、起居、お辞儀、踊り、扇の使い方、扱い方を教えてくれた。これは身体のためによい訓練だった。彼らの指示に従って、参加者全員、そして参加しないものまで、帯のついた日本式のさらさの稽古衣裳が縫われ、私たちはそれを自分できたり、結んだりする練習をした。女たちは一日じゅう膝のところで両足を結わえて歩きまわった。扇はもうすっかり手にもちつけて、なくてはならぬものになった。日本の習慣に従って、もう私たちには話をする際、扇で説明を助ける必要が生じていた。⁶

軽業師たちの所作は、江戸後期から明治にかけて身分上ほぼ区別がなかったと言われる小芝居の俳優たちに通じるものがある。当然ではあるが、スタニスラフスキーたちが教わった「踊り」や「扇の使い方、扱い方」とあり、立ち居振る舞いや所作は、芸事の稽古に似て、日常生活そのものだったとは考えにくい。それを如実に物語っているのは「話をする際、扇で説明を助ける必要」があるという部分である。ここに想定されている日本人の姿は主に江戸時代の歌舞伎の所作であることが伺える。それをスタニスラフスキーは演技指導としてではなく、日本人の生活上の仕草であると捉えている。日本人は着物の裾がめくれないように歩くために「一日じゅう膝のところで両足を結わえて歩」いたりしない。

内輪の食事やお茶の席には扇をもった日本人たちがずらりと居並んで、扇を急に開いたり、つぼめたりしては、たえず鼻息のような、はぜるような音を立たせていた。

それに対し上の文に続く上記の記述は生活上無意識に立てられている音や行動と見て良い。こうした演技的な所作と、日本人特有の行動に伴う仕草や個人的な癖といったものが、区別されることなく一緒くたに模

⁶ スタニスラフスキー『芸術におけるわが生涯』（上）、蔵原惟人、江川卓訳、岩波書店、1983年、前掲書、188頁(2008年版)。

倣されていく。

私たちのところには日本の舞踊のクラスができ、女たちはゲイシャの魅惑的な立ち居振る舞の奥義をあまさずきわめた。私たちは右や左の横顔を見せながら、リズムに合わせてかかとでまわることや、体操家のように膝をべったり折って床に座ることや、拍子をとって小足でちょこちょこ走ったり、跳ねたり、コケティッシュに小刻みの足さばきをしたりすることができた。

「右や左の横顔を見せながら、リズムに合わせてかかとでまわる」のは舞踊の所作であるが、「膝をべったり折って床に座る」のも「小刻みの足さばきをしたりする」のも日常的な行動である。スタニスラフスキーは帯を締め、歩幅が自分たちの通常感覚よりも異常に狭くされた状態で同じ速度で移動するために、日本人が歩数と速度を上げて対応していることに気づいたのだ。それと同時にこれが「コケティッシュ」な印象を与える演技としてコード化出来ることを発見している。スタニスラフスキーはこの後、扇を扱う仕草をパターン化して振付に利用する稽古を行っている。

後のスタニスラフスキー・システムの創始者が、こうした一面的で、外面的な素振りだけを真似して「日本人になった」と言っていることに違和感を唱える者も少なくない。しかしそもそも忘れてはならないのは、スタニスラフスキーはこの時点で自然主義演劇ではなく、オペレッタに取り組むことを目的としていることだ。オペレッタというジャンルに取り組む利点について、声、言い回し、身ぶり、動作、軽快なリズム、活潑なテンポ、心底からの陽気さといった、軽快に演じるための俳優に必要な外面的な技術が学べることであると述べている。⁷感情によって精神に負担をかけたり、内面的な創造の課題を課したりしないことをオペレッタの演技術を習得する理由としている。しかし『ミカド』における「日

⁷ 同書、181頁。

本人になる」ための動作のコード化は、同じ目的で取り組んだフランスの4幕の喜劇『リリー』で「フランス人になる」ことを、音声的な模倣から開始したと極めて対照的である。フランス語をロシア語に直した場合、長たらしい印象を伴う長文となるのが、フランス喜劇の印象を損なうと考えたスタニスラフスキーらは、短い文だけで構成されたセリフを書き、フランス風の抑揚とアクセントをつけた。彼の言葉を借りれば、それが「フランス人に特有のリズムやテンポを見出し」、「フランス人の話し方、物腰を知り、感得」したという。⁸言葉のテンポやリズムを模倣することで、「真のフランス人の像を与え得た」⁹のである。「日本人」になるためには動作から、「フランス人」になるためには音声から模倣したのは、出演者を含めた西洋人の中に存在する表象の共通コードをどこに求めるかが問題になる。

つまり「フランス人らしさ」の場合は、自分たちのよく知る音声のリズムやテンポに付随した身体性を表現することで自分たちロシア人との「違い」を示す。一方で、見た目も全く異なり、言語の印象も想像出来ない「日本人らしさ」は、西洋人の動作や身振りの概念からはみ出した外観から表現するのである。後のスタニスラフスキーは、こうした外面的模倣が、それを表現する肉体に変化をもたらし、人物を演じる上で、その人物の内的思考を生み出すと考えるようになる。この芝居から得られた俳優にとっての利益について、スタニスラフスキーはこう述べている。

第一に、フランス語の模倣が私たちの重々しい言葉を軽快にし、ロシア人特有の茫洋さをやわらげ、それに或る程度の鋭さを与えたこと、そして第二に、劇の内容そのものと、それぞれの役の性格のおかげで、自然私たちに、役の新しい扱い方、つまり性格性の面からの扱い方が要求されるようになったことである。¹⁰

⁸ 同書、185頁。

⁹ 同書、185頁。

¹⁰ 同書、186頁。

衣裳や鎧兜、旗、本物の日本式小道具などと奇術、軽業、リズム、舞踊や若い男女の顔を並列で列挙しているのは、スタニスラフスキーが稽古で習得しようとした日本人の身振りが、あくまで舞台を飾る外面的な「描写」であることの表れである。¹¹

こうして「どこにもない国」は、独創的な想像力だけではなく、少しずつ別世界の「リアリティ」を加えながら、様々なアプローチの下で舞台上に一つの社会を形成していく。観客はその舞台上の「どこにもない国」と比較し、自分たちの文明社会優越感を感じ安心する。その上で風刺劇として人物たちを笑うのである。

ところが、猪瀬(1986)の言葉を借りれば、「『ミカド』の中で日本は「^{ネヴァ・ネヴァ・ランド}どこにもない国」のはずであったが、いまや国際社会にくっきりとした輪郭をもって登場しはじめていた」¹²のである。

ジャポニズムはまだ続く。しかし次第に「日本」の描き方は、「どこにもない国」から「どこかにある国」の表象へと移行する必要が出てきた。作家たちが取った手段は、「日本」を遅れた「中世」のまま「同時代」に引き上げ、自分たち近代化した欧米人を登場させることだった。その背景には、ジャポニズムの源泉でありながら日清戦争、日露戦争を経て確実に脅威として迫りつつある日本の姿がある。それは多国籍国家としての色合いを深めていたアメリカにおいて、『蝶々夫人』を生み出したことと無関係ではない。

次章では、ジャポニズムの次なる段階を生み出したアメリカの演劇を、欠くことの出来ない人種問題と絡めつつ検証していく。

¹¹ 同書、190頁。

¹² 猪瀬直樹『ミカドの肖像』小学館、2005年、575-576頁。

【第3章】ベラスコと『蝶々夫人』

第1節 ミンストレル・ショーとイエローフェイス

『ミカド』と『ミッキー・ドウ』

『ミカド』は英語圏の新しい巨大マーケット、アメリカでもイギリスと同様の人気を博した。ボストンでは1886年の春までに『ミカド』の上演が6つの団体やバージョンで行われていた。2つはロンドン、サヴォイ劇場の主宰するドイリーカート劇団の公式な公演、さらに2つは Keith's dime museum lecture hall で交互に短縮版を一日に複数回上演するもの、そして極めて小さなミュージカルに仕立て直して上演する団体と、*The High Card-Oh* というバーレスク、つまりパロディの寸劇の形で上演した。¹

1886年の1年間で、さらなる特筆すべき『ミカド』の派生上演は、バーレスク『ミッキー・ドウ (*Micky-Doo*)』や、ミンストレル・ショーの『ブラック・ミカド (*Black Mikado*)』、そしてかつて1860年代に一世を風靡した『ブラック・クロック (*The Black Crook*)』(crook は「曲がった」「杖」という意味)の壮麗なショーを取り入れたバレエ・バージョンだった。

The Black Crook はアメリカのミュージカルの直接的なルーツに当たる「ミュージカル・シアター」に分類される最初の作品である。その他にも500人のアマチュアコーラスが参加したコンサート形式での上演などが行われた。これらは無数に出現しては消えていった、いわゆる「ミカド・フィーバー」の中の一端である。ボストンではすでにこれまでに2回の「日本人村」が開催されており、エキゾチックな中にも一種の親近感があった。「和服パーティー」や「ローラースケート・コンテスト」、「トキオ・フィート・ナイト (*Tokyo Fete Nights*)」と呼ばれる夏祭りが行われ、提灯や花火で彩られる中、『トキオ・マズルカ (*Tokio Mazurka*)』、『戦の音楽 (*The Japanese War March*)』、さらに『皇宮警察 (*The Mikado's Festival Patrol of the Japs*)』などが奏された。

こうした催しは19世紀末期のアメリカ特有の見世物小屋というべき「ダイム・ミュージアム」の貴重な収入源であった。見世物小屋の出し物の常である

¹ Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai*, U.S.A., Wheatmark, 2011, p.257.

が、催し自体が次第にエスカレートし、実際の「日本」の風物とは乖離していき、その後数年かけて次第に減少していった。²

アンダーソンの著書 *Enter a Samurai* ではバーレスクと紹介されていた『ミッキー・ドウ』だが、John Dislikes は *Opera in America* で、ミンストレル・ショーと紹介している。ポスターが掲載されており、顔を黒く塗った人物たちが着物らしき衣類を身にまとい、歌い踊っている。中央左の女性の着物には YAM YAM、中央右の男性には KO KO と書かれており、すでにタイトルや描かれた人物たちの様相からも明らかではあるが、『ミカド』のパロディであることを表している（図 4）。なおポスターを見る限り、Mickey ではなく Micky と綴られている。

歌い踊る 6 人の人物の顔は全て黒く、唇も厚く描かれている。加えてポスター上部には BARLOW WILSON & RANKINS MINSTRELS という団体名が記されていることから、これがミンストレル・ショーであることは証明できる。³

『ミカド』が『ミッキー・ドウ』になったのは実はこれが初めてではない。時代を遡ること約 20 年、開国間もない 1860 年代後半は、パリ万博を目指して日本から複数の軽業一座が海外に進出した。その中に「ミカド一座」もいたのだが、三原(2008)によれば、彼らのアメリカでの興行を報じる新聞が一座の名称の「ミカド」について荒唐無稽な解説を載せており、その説明が「不敬きわまりない」と述べている。すなわち、この一座の日本人たちは有名なオランダ人興行師マイケル・ドウ氏の師弟であり、ドウ氏が日本に移住したため親しみを込めて「ミッキー・ドウ」と呼ばれたためにミッキー・ドゥ一座と称しているというのである。

これは明らかな創作記事であるわけだが、これをまことしやかに報じるほど、この時点では Mikado という単語が英語の固有名詞化していないことを示している。

オランダ人の愛称と考えられた「ミッキー・ドウ」と、『ミカド』のパロディであるミンストレル・ショーの『ミッキー・ドウ』に共通するイメージは

² *Ibid*, p.257.

³ John Dizikes, *Opera in America*, Yale University, 1993, p205.

あるだろうか。

Mickey は男性の名前 Michel だが、英国で Mickey や Mick はアイルランド系の人々にとっては人種差別的語感がある。彼らのファミリーネームが、Mc-や Mac-で始まることが多く「ミッキー」とあだ名されることが多いからだそうである。“take the mickey out of someone”（「mickey を取る」）というスラングはイギリスで「からかう」を意味する。Mickey Finn といえば相手の飲み物にこっそり混ぜる薬物⁴のことを指す。

また doo は幼児語で doo-doo（うんち）や doo-dle(ぐずぐずする)、doo-fus（ばか）といったどことなくマイナスで鈍重な語感がある単語を連想させる。

楠原(2008)によれば、 minstrel・ショーに登場する黒人は、アフリカ系アメリカ人だけでなく、「ブラックフェイスで演じられるキャラクターの中には、アイルランド、ユダヤ、ドイツなどの文化的に蔑視された人種を表して」いた。⁵彼らは「秩序や上品なことを好む既成の価値観からの『はみ出し者』として登場」することで、「観客の多くを占めた上品でないとみられていた無産層の若い男性たちの隠れた願望や抑えられた欲望に触れていた」⁶、いわば代弁者の役割を負っていた。いずれにせよ Mikado あるいは Micky-Doo の語感には、無意識的にせよ少なからず人種差別的なニュアンスを感じ取ることも出来るのかもしれない。

minstrel・ショーの歴史

本論文でアフリカ系アメリカ人を指すことがほとんどで、特に断りのない場合は黒人とアフリカ系アメリカ人は同義語として表記する。

1900年代にアメリカの劇場で舞台に立っている「黒人」はほとんど白人が演じていた。「焼きコルクで顔を黒く塗りつけた白人が黒人になりすまし、南

⁴ 電子版ジーニアス英和辞典 第4版 大修館書店、2009年、Oxford Advanced learner's Dictionary 7th edition, 2005などを参考にした。

⁵ 楠原（斎藤）偕子「19世紀アメリカのポピュラー・シアター：生成期の minstrel・ショー：演劇的仕掛けとアイデンティティ形成」『美學美術史論集』17、成城大学、2008年、96頁。

⁶ 同書、96頁。

部の黒人の生活しぐさをまねて、バンジョーに合わせて歌い、踊り、滑稽なセリフをつけて演じる一種の寄席演芸」⁷と定義される minstrel・ショーが長らく舞台上の「黒人」だったのである。minstrel・ショーの由来はいくつかあるが、有泉(2004)によれば、「minstrel・ショーの父」と呼ばれたトマス・ライス(Thomas Rice, 1806-1860)が 1830 年前後に始めたものが起源で、ダン・エメット(Daniel Decatur Emmett, 1815-1904)率いる一団が、アメリカ巡業中のヨーロッパの一団「ティロル・minstrel・ファミリー(The Tyrolese Minstrel Family)」から「minstrel」という名称を拝借した頃に、ヴァイオリンとバンジョウ、タンバリン、カステネットの四人のショーの基本形式が確立されたという。⁸そもそも「minstrel」という用語は、中世ヨーロッパの旅まわりの吟遊詩人から由来するものであり、巡業スタイルで歌やダンス、寸劇を交えた個人芸であり、庶民を笑わすことで娯楽を与える種類のエンターテインメントであった。楠原によれば、笑いの対象として、当初は、田舎者、百姓、移住してきたアイルランド人、イタリア人などが、頻繁に標的とされた。⁹

「よそ者」を笑いの対象とする風潮は、19 世紀に入って急速に増える自由な黒人の流入によって変化した。それまでの笑いの対象とされた人種よりも容姿のみならず、アフリカを中心とした文化的にも大きな差異のある黒人に対して集中し、結果的に minstrel・ショーの中心は表象としての黒人が芸の中心となったのだ。芸は進化し、次第に写実的な表象ではなく、誇張された「道化」のモデルとして確立されていくのである。minstrel・ショーの『ミッキー・ドゥ』は、「日本人という黄色人種を演じる白人」をさらに表象するために設けられたフィルターであり、そこには「黒塗り」であることが道化のサインである。そこには黒人に関する写実性は全くなく、黒塗りは笑いのための記号でしかない。

こうして「白塗り」という記号を持った「道化」と同じく、この「黒塗り」の道化は、黒人の表象という枠組みを超えた。パブやミュージックホールのみ

⁷ 有泉学宙『アフリカ系アメリカ人演劇の展開』鼎書房、2004 年、11 頁。

⁸ 同書、14 頁。

⁹ 楠原(斎藤)、前掲書、104 頁。

ならず、大小さまざまな劇場を含むあらゆる種類の演劇的な事業において演じられるようになった。

1854年、黒船艦隊の日米和親条約調印の際、先立って行われた宴会で、ペリー提督率いるアメリカ側の出し物は、「もっともアメリカ的」だという理由から minstrel・ショーが選ばれた。その中には『草競馬(*Camptown Races*)』(1850)や『主人は冷たい土の中(*Massa's in De Cold Ground*)』(1852)など、のちにアメリカ民謡の父と言われるスティーブン・フォスター(Stephen Collins Foster, 1826-1864)の新しい作品も含まれていた。¹⁰フォスター自身もかつてはブラックフェイスの minstrel 芸人だったが、南部の黒人の叙情的な歌や生活に惹かれ、黒人の歌にアイルランドやスコットランドの民謡の旋律を用いたロマンティックでセンチメンタルな作風となった。minstrel・ショーが「もっともアメリカ的」なのは、アメリカの文化がフォスターの登場に象徴されるように、複数の人種背景が混合されて生み出されたものだからである。¹¹

minstrel・ショーは、その後黒人文化の象徴ともいべきケークウォークやクーンソングが大衆文化の頂点を極めていたのと同時期の1860年代を最高潮に、1930年代にかけてその形態を維持しつつも衰退していった。

一方で黒人が全く舞台に立たなかったわけではない。黒人が「黒人」を演じる minstrel・ショーは南北戦争以前から1870年代にかけて人気を博した。しかし minstrel・ショーはあくまで白人が白人のために設けた興行形態だった。したがって黒人が黒塗りをし、「怠惰、狡猾、騒々しく、見かけは馬鹿に派手だが、もともとはハッピーな連中というような」¹²今日に根深く残るようなステレオタイプの「黒人」を演じなければならなかった。

黒人が黒人として舞台に立ったのは、それまで白人が演じてきた『アンクル・トムの小屋(*Uncle Tom's Cabin*)』(1852)のトムを初めて演じた黒人俳優サム・ルークス(Sam Lucas, 1848-1916)や、ユージーン・オニール(Eugene O'Neill, 1888-1953)の『皇帝ジョーンズ(*The Emperor Jones*)』(1920)でブロードウェイの舞台

¹⁰ 中地幸「アメリカのジャポニズム演劇・文化とその背景」『ジャポニズム研究』34別冊、ジャポニズム学会、2015年、97頁。

¹¹ 同書、111頁。

¹² 有泉、前掲書、11頁。

に出演した黒人俳優第1号のチャールズ・ギルピン(Charles Gilpin, 1878-1930)などがいたが、いずれも極めて稀な存在で、その成功も長続きしなかった。

1900年4月、A Trip of Coontown と称する一座がニューヨークのある三流の劇場で、一週間だけ公演をするために全国ツアーから帰還した。この作品は黒人によって書かれ、演じられた最初の出し物と考えられている。¹³ 捕捉だが、一般的にオール黒人キャストによる最初の「アメリカ演劇」と記録されているのはオニール的一幕劇『夢見る若者(*The Dreamy Kid*)』(1919)である。

ショーとしての注目すべき点は、この作品が様々な踊りや音楽の集合体として成り立っているところにある。

音楽の中には黒人の歌(主にクーンソング)やヨーロッパのオペレッタのメロディ、当時のアメリカでは誰でも知っているようなポピュラー音楽、有名なオペラのアリアなどが含まれていた。この芝居の踊りには明らかに日本人の扮装を真似して踊る「芸者のケークウォーク」なるものもあった。

全員黒人の旅回り一座は他にも代表的なものに The Policy Players と名付けた「黒人の演者」による各種の踊りや歌を取り揃えた「ラグタイム・ミュージカル・コメディ」という出し物などが挙げられる。

これらの演目は、1899年から1900年にかけてのシーズンでわずかに2つだけのアフリカ系アメリカ人のプロによるパフォーマンスだったのである。一般的な劇場の観客をターゲットに創作された作品だったが、実際には市内に住む4000人の黒人たちを魅了することになった。それほどまでに minstrel・ショーやイエローフェイスによる舞台は大小さまざまな舞台を占めていた。有色人種がほとんど立つことの出来ない唯一の場所、それが一流劇場の舞台だったのである。「見えない壁」は、20世紀中頃を過ぎても消え去ることはなかった。

一般的な白人の劇団にとっては、ヨーロッパのオペラを習得することが文化的レベルの高さの尺度だったが、それはアフリカ系アメリカ人たちにとっては全く当てはまらないことだった。

1890年代にスタンダードなオペラをレパートリーとしていた the Afro

¹³ Anderson, *op. cit.*, p.345.

American-Opera Company は経済的援助がなかったために失敗に終わった。

こうした文化的人種差別の撤廃に向けた動きの典型として、1900年5月に上演された全員黒人のアマチュアによるビゼーのオペラ「カルメン」が挙げられる。劇評紙『ドラマティック・ミラー』はこの観客が「400人の有色人種たち」だったとし、「洒落者やイブニングドレスを着た美人がダイヤモンドをこれでもかとかくつけて」いるとありもしない情景を伝えている。増大するマイノリティーの人種差別の是正に向けた行動の例が、1890年代ににわか存在したユダヤ人オペラ劇団であろう。

こうした動きは捉えづらい。プロフェッショナルな芸術の主流への合流を拒まれたものたちの示威行動だからである。歴史の表に見えないこうした演劇の中には、根深い人種差別問題が存在している。イエローフェイスも、こうした黒人差別と本質的には同じだ。

こうした観点から考えるまでもなく、 minstrel・ショーと『ミカド』には、イエローフェイスを介して共通の概念がある。中地(2015)は、1938年のブロードウェイ・ミュージカル『スウィング・ミカド』は、日本人を白人が演じる『ミカド』を、黒人の身体を使って再構築したことに注目している。¹⁴人種と太平洋への西洋支配の観点から見れば、ギルバートとサリヴァンの中に潜む帝国主義的オリエンタリズムは、1854年の日本の港湾で行われた日本人を前にした minstrel・ショー、1885年の日本人を描いた『ミカド』、1938年の黒人社会に置き換えられた『スウィング・ミカド』という一本の線で結ばれた中に根深く息づいている。観客から写実的な模倣、さらに模倣が表象へと辿る中で、西洋における「日本人」の存在としての本質が「同化することのない他者」であることを決定づけるものと言える。

陽気でハッピーな間の抜けた性格が minstrel・ショーにおけるブラックフェイスの典型的な人物像なら、イエローフェイスの典型的な性格は、狡猾で陰険、かつ危険な人物ということになる。

フリスコ・チャイニーズ・メロドラマ

¹⁴ 中地、前掲書、97頁。

マンハッタンやブルックリンの小劇場における全演目の 10 パーセントを占めていたのが、Frisco-Chinese school of dramatic literature と呼ばれるジャンルだった。これらの Chinese plays は、ジャーナリストたちがサンフランシスコやニューヨークのチャイナタウンの悪癖を暴露したことによって沸き起こった黄禍論が、アメリカ全土に広がるにつれて、徐々に人気が出た。

舞台や紙面の上のメロドラマは阿片中毒の恐ろしさ、性に溺れる白人の女、極悪なギャングによる残虐行為と言ったものを物語の中心に据えるようになっていた。これらは全て奇妙な食べ物、風変わりな衣装、耳障りな音楽、怪しい宗教儀礼といった誇張されたディテールによって恣意的に強調されていた。

アメリカ人の不安や興味の反映された芝居は以下の通りである。アンダーソンの挙げたタイトルを列挙する。¹⁵

While Frisco Burns

Midnight in Chinatown

Night in Chinatown

The King of the Opium Ring

The Queen of Chinatown

Queen of the White Slave

Slaves of Opium

Slave of the Orient

Drugged

Rescued from Highbinder

The Chinatown Trunk Mystery

Frisco とはサンフランシスコの、という意味である。Chinatown (中国人街)、Slave (奴隷)、Opium (阿片) といった単語が多くに用いられ、一定のイメージが確立されていることが分かる。アメリカではこの時期にこうした中国を扱

¹⁵ Anderson, *op. cit.*, p.341.

う芝居が急増したのだが、世界的に見れば決して新しい現象ではなかった。ヨーロッパではすでに 17 世紀初頭にはこれほどストレートな嫌悪感を示したのではないが、同様に中国人の生活を揶揄するような芝居は作られていた。

典型的なフリスコ・チャイニーズ・プレイでは、中国人のギャングが若い白人女性を誘拐し、妻にするか中国人に売り飛ばすために監禁する。必然的にヒロインである彼女は阿片窟を発見し、吸引を強要され、悲運と直面する。悪者は多くの場合、中国人の犯罪者か、悪の中国人組織を牛耳る白人のボスたちである。

俳優たちは顔を黄色く塗ったイエローフェイスの白人たちが主要な役を務めた。ごく稀に本物の黄色人種が端役で登場したが、彼らの役目は、舞台にエキゾチックさを添えるためだった。

『阿片一味の王(*The King of the Opium Ring*)』では、

40 人の市民がキャストとして出演：船乗り、警察、阿片中毒者、手品師、中国人音楽ミュージシャンを演じます。さらにかの有名なサン・ピン・リー Sam-Pin-Lee 一座も登場。彼らは香港の宮廷劇場からやってきた王室劇団の俳優たちです。¹⁶

という触れ込みがなされていて、当時の批評は「出演者たちが、本物の中国人たちがするような、中国人街で目にする非道な行為や風変わりな慣習のほぼ全てを強調して再現していた」と記録されている。¹⁷エキゾチックな情景は、阿片の吸引場面や精巧に再現された中国式の結婚式（ほとんどの場合、この式の途中に白人のヒロインの救出劇が起こり中断する）、偶像崇拜のための像、拷問部屋、キリスト教の教会施設（ここで白人女性の宣教師は危険にさらされている）、そして奇妙な風習の歌を歌う人々で埋め尽くされた街頭などで細かく描写されている。

特筆すべき情景としては、「阿片中毒の女たちの歌う場面」は、見た目もそ

¹⁶ “Chas.E. Blaney’s *The Chinese –American Sensation. King of the Opium Ring*”, *Academy of Music*, New York, January 9, 1900.

¹⁷ *Academy of Music*, New York, week of May 15, 1899.

のまま白人の軽業師たちが、中国人たちと対照的に見えるように登場したり、本物の中国人の床屋が四人組で出てきたり、Chinese Ragtime ball と名付けられた中国風のケーキウォーク（もっとも風変わりな歩き方の組が賞品にケーキをもらう、アメリカ黒人の競技、またはそのダンス）¹⁸や、クーンソング（黒人の歌）を歌う歌手を引き連れた極端なミニスカート（abbreviated skirts¹⁹）を履いたダンサーなどが見られた。

プログラムに記載された文章は、こうした「作り物の中国」に観客を納得させるためのものだった。

This play ... takes the theatregoer into the heart of the only real Chinatown in America. Its characters are thoroughly human; therefore, they cannot be wholly and truly moral. The story deals with the lives of the lowly. ... No attempt is made to introduce high art and moral teaching, while upholding the virtues of the sinners. Care has been taken to discourage vice and offer no offense to morals.²⁰

（この劇は...劇場によくお越しの皆様を正真正銘の中国人街の核心にお連れします。その性質はまさに人間そのものです。それゆえに全く道徳的ではありません。物語は卑しいものたちの生活を扱っています...ハイ・アートへの誘いや道徳教育がなされることはありません、その一方で罪人の美德を是認するものです。犯罪を拒み、一切の罪が倫理を妨げないよう注意を払っております。）

観客の「怖いもの見たさ」を助長する逆説的で巧みな宣伝文である。

イエローフェイスと日本人表象

こうした黄禍論の下で生まれた多くのメロドラマは、川上音二郎一座が巡業公演を開始する直前のサンフランシスコ、シカゴやニューヨークでも行われていた。それにもかかわらず、中国文化と混同されるような混乱の最中にもかかわらず、川上一座をこうした Frisco-Chinese Melodrama が非難的の的にしていた

¹⁸ 電子版ジーニアス英和辞典第4版、大修館書店、2009年。

¹⁹ Anderson, *op. cit.*, p.342.

²⁰ *Ibid.*, p.343.

中国人と比較する観客は一切いなかったという。

奇妙なことに批評家たちはしばしば好意的で、中国に対する人種差別的な姿勢を結びつけた反応は見られなかった。1900年においても、日本はまだ「高潔の国」だったわけだが、それは同時に未だ脅威とは考えられていなかったことを意味している。またサンフランシスコなどの一部地域では、東アジアのイメージが決して一枚岩ではなかったこと、中国と日本を意識的に区別していたことが分かる。日本人は開国後初めてアメリカ国民の前に姿を現してから40年弱でありながら、日本人の共通イメージは未だに乏しいままだったとも言える。風刺の対象としての中国の存在が大きすぎたのかもしれない。

宇沢（2008）によれば、イエローフェイスには2つの潮流がある。

- ① 異国的情緒あふれるロマンティックなアジア表象の一環としての異人種装。
- ② 階級差に根ざした社会批判の道具としての異人種装。²¹

①の形成に大きく貢献したのがデイヴィッド・ベラスコである。歴史の浅いアメリカが環太平洋地域の覇権を握るための威信を文化的に作り出し、支持するために展開されたアジア像は、宇沢の言葉を借りれば、「女性的なアジア」²²である。これを代表するものが言うまでもなくベラスコの「蝶々夫人」や「神々の寵児」といった一連の日本を扱った戯曲の上演である。ただしそれはアメリカ独自の日本像であり、ベラスコが築いた一大虚構の「東洋」に近い存在だった。宇沢はベラスコの独自性について以下のように述べている。

ベラスコの「日本」は同じ「東洋」を舞台や題材にしたとはいえ、後のハリウッド映画の通俗性とも、イギリスから輸入された「ミカド」の滑稽さとも一線を画した「審美主義のアメリカ」を前面に押し出した脚本、演出、衣装、広

²¹ 宇沢美子「イエローフェイスに見るアメリカン・オリエンタリズム研究」『科学研究費補助金研究成果報告書』慶應義塾大学学術情報リポジトリ、2008年。参照年月日：2016年8月10日

<http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/KAKEN>

²² 同書。

告から作り出されたものだった。²³

こうした「東洋の神秘」としての日本像が形成される一方で、アジアに対する視線は、ここまで述べてきた中国人に対する偏見と誹謗中傷を含むメロドラマがイエローフェイスで演じられていたことは、①の印象だけでは説明できない。

これを補う形でもう一つの潮流として宇沢は②を挙げ、1907年に新聞コラムニストとして登場した疑似日本人キャラクター、ハシムラ東郷や、白人声優エディ・ホールデンが1920年代後半から30年代にかけて人気を博したラジオ番組「フランク・ワタナベとオナラブル・アーチャー」で演じたラジオ・パーソナリティ「フランク・ワタナベ」を代表的なイエローフェイスとしている。

しかしこの二つのキャラクターに至るまでに、イエローフェイスは過酷な道を歩んできた。イエローフェイスの源流は minstrel show におけるブラックフェイスと同様に、常に「よそ者」を対象とする批判的な意識から生まれている。フリスコ・チャイニーズ・メロドラマで言及したように、イエローフェイスは「笑い」の対象ではない分、ブラックフェイスよりも明確な攻撃対象だった。これは早くから独自のコミュニティの形成に長けていた中国系移民に対する白人社会の警戒感や社会的、文化的摩擦の象徴であり、陽気で無神経なブラックフェイスと異なり、イエローフェイスの中心的役割は狡猾な社会の「敵」なのである。それゆえに、早川雪洲は、日本人にも関わらずイエローフェイスの典型的な「悪役」を演じることになった。黒人のブラックフェイスと同じ構造であるが、悪役に限定される分リスクは大きい。

ただ宇沢の挙げる読者や聴衆が好意を寄せる二人のイエローフェイスは、「中国人」ではなく「日本人」に限定されている。疑似日本語英語アクセントを用いて「作られたエスニック・アクセントによる笑い」として聴衆に了解させる表象を作り上げ、「社会批評メディアとエンターテインメントの複合」²⁴を成し遂げたい。その潮流は第二次大戦で敵国となった日本との間で悩み揺れる新しい人物像を生み出していくことになる。こうした中に、イエローフェイス

²³ 同書。

²⁴ 同書。

における「日本人」は、独自のカテゴリーを持って発展していくキャラクターなのだ。その兆候は既に、川上一座が黄禍論の最中であって、ほとんど影響を受けずにその芸術性をもてはやされた時に現れていた。現時点での断定は出来ないが、アメリカにおけるジャポニズムが、大ヒットした「ミカド」の印象や、ロングやオノト・ワタンナに代表されるロマンティシズム的なジャポニズム小説といった極めて「女性的」な価値観と結びついて広まったことに起因する可能性は高い。

ほとんど知られていなかった、ということは重要である。急激な情報の流入、唐突に登場する日本人、という状況が、純粹な模倣(imitate)の段階を飛び越えて表象(represent)されることの特殊性を生み出したと言える。

かつて開国直後、ヨーロッパの大衆の目の前に突如現れた日本人は、舞台上で見たこともない衣装を着て、聴いたこともない音楽を奏で、驚くべき身体性を披露した軽業師たちであった。直後からイエローフェイスで模倣された日本人は、サムライでもゲイシャでもなく、マジシャンやジャグラーだった。いかにその印象が強かったかが伺い知れる現象である。そして日本の女性像は、男性社会に従順な歓迎すべき存在として瞬く間に受容され、キモノを着たゲイシャやムスメとして、自立した「新しい女」に懐疑的な社会の空白を埋める存在としてその位置を確立することになる。19世紀の西洋にとって、日本人は常に突然劇場の舞台の上に現れる存在だったのである。



【図4】 ミンストレル・ショーの『ミッキー・ドウ』

YAM YAM（中央左）と KOKO（中央右）

掲載元：John Dizikes, *Opera in America*, Yale University, 1993, p205.

第2節 アメリカのジャポニズム演劇

ジャパニーズ・トミー

19世紀末のアメリカにおいて、最初の日本人のイメージは1860年（万延元年）に幕府から派遣された遣米使節団によるところが大きい。アメリカ滞在中は常にその動向は紙面を賑わせた。

ニューヨークでは、遣米使節がワシントンから現地へ到着する2週間前、売り出し中の人気俳優ジョゼフ・ジェファーンソン3世（Joseph Jefferson III）が出演した『我らが日本の大使殿（*Our Japanese Embassy*）』という短い芝居が上演された。「サムライ」の到着を首を長くして待つ熱狂的なニューヨーク市民を風刺した内容だった。¹ジェファーンソンはその1か月後にも『大君、あるいは日本におけるアメリカの若者（*The Tycoon; or Young America in Japan*）』に主演し、タイトルロールを演じている。

これに呼応したようにドイツ人の一座がニューヨークの安酒場や安宿の多く立ち並ぶバワリー通り（the Bowery）に建つ Stadt Theatre で『ニューヨークの日本人（*Die Japanesen in New York*）』を上演し、クリスティー・ミンストレル一座（Christy Minstrel Company）が、ニブロ・コンサート・サルーン（Niblo's Concert Saloon）でミンストレル・ショーの寸劇『日本の盟約（*The Japanese Treaty*）』を上演した。

万延遣米使節が到着してからは、冷静沈着な一同の中でひとときわ陽気で人懐っこい立石斧次郎（名は教之）の人氣が高く、常にその様子が報道された。

斧次郎は長崎オランダ通詞だった立石得十郎（名は長久、1829～？）の甥で、若干16歳で通詞見習いとして遣米使節に同行していた。

英語も上達が早く、明るい性格の好青年はアメリカの若い女性たちに極めて人氣があった（図5）。

「トミー（Tommy）」という愛称で親しまれ、まるで現代の「アイドル」のように扱われた彼を歌った『トミー・ポルカ（*Tommy Polka*）』が作曲され、広く歌われた（図6）。

¹ Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai, U.S.A.*, Wheatmark, p.62.

ポルカの楽譜の表紙に描かれた斧次郎のイメージは鮮烈だったようで、すぐにブライアント・ミンストレル一座 (Bryant's Minstrels) が風刺劇を上演している。

1860年代を通して「ジャパニーズ・トミー」という芸名で活躍をしたミンストレル・ショーの役者がいた (図7)。

トーマス・ディルワード (Thomas Dilward, 1840-1902) は、アフリカ系アメリカ人であり、小人症 (dwarfism) の芸人である。ミンストレル・ショーの主要なイメージである「陽気な黒人」と「愉快的日本人」のイメージをかけ合わせた独自の芸風で人気を博した。

1864年以降、続々と海外進出を果たし、日本人の初期イメージを形成するに至った多くの軽業一座の活躍も、幕府の使節団同様に多くのイミテーションとしての日本物を生み出した。軽業師たちの興行については別の項に譲る。

多くの軽業師たちの玄関口だったサンフランシスコでは、すぐさまパロディー化した作品がサンフランシスコ・ミンストレル一座によって上演された。「古風で滑稽なアクロバットをする人」²のイメージが増大する日本人の軽業師によって固定化され、『江戸での日曜日の着物を着た日本人たち (*The Japanese in Their Sunday Clothes*)』などの寸劇を生んだ。こうした軽業師たちの形成したイメージは、1875年ごろ以降「ジョリー・ジャップ (Jolly Jap)」というステレオタイプの人物を生み出し、次第にバーレスクや笑劇などに登場するようになる。例えば『東京市長 (*The Mayor of Tokio*)』と題された「茶番劇風オペラ」には、市長コウ・トウ (Kow Tow) というジョリー・ジャップが登場する。アンダーソンによれば、現代にそのステレオタイプの役柄をとどめている役こそ、『ミカド』の最高執政官にして首切り役人のココ Ko-Ko である。³

サンフランシスコは日本に関連する舞台が多数作られた地である。1899年川上一座が訪れる数か月前、チボリ劇場 (*The Tivoli Theatre*)

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

では『ゲイシャ』のリバイバル公演が豪勢に行われ、100公演目を5月14日に迎えている。この舞台をデザイナー、イサム・ノグチの父野口米次郎⁴がこう感想を漏らしている。日本人には耐え難い「侮辱」と映るのは時代が下っても変わらないようだ。

(it) made my true Japanese heart pained, as I thought it was blasphemy against Japan; how often I wish to shout from the pit or gallery on its absurdity.⁵

(私の真の日本人としての心は傷つき、日本に対する冒瀆だと感じた。あまりの馬鹿馬鹿しさに何度客席や栈敷から叫び声をあげようと思ったことか。)

アルカザール劇場 (Alcazar Theatre) では『彼の日本人妻 (*His Japanese Wife*)』という3幕の笑劇が上演されていた。Clay M. Greeneがロティの『お菊さん』とアーノルド (Edwin Arnold) の『娘 (*Musumee*)』が下敷きの作品である。⁶ここにも欧米人男性と日本人女性の結婚、という「蝶々夫人」へと繋がる日本物の系譜が見える。

「彼の日本人妻」のヒロイン (Miss Go) は、蝶々さんのように「現地妻」として置き去りにされたことに飽き足らず、大柄な力士 (giant sumo wrestler) の父とともに渡米し、正妻にするように迫るが、既にアメリカ人の女性と恋に落ちていた相手に冷たくあしらわれる。そこで彼女は聡明な日本人の帰還を知り、日本へと戻っていく。当時アメリカを席卷していた破廉恥なフランスものの笑劇 (*The Turtle*) と似て非なるダイアローグが人気を呼んだが、批評家は女性蔑視の男性劇と警鐘を鳴らしている。⁷

同じ年の5月、グランドオペラハウス (The Grand Opera House) でスペンサーの『小さな大君』の再演が行われている。

⁴ *Ibid.*, p.59.ただし筆者は‘Yonetarô’と表記している。

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.60.

⁷ *Ibid.*

川上一座の公演直前にも、日本物の一幕劇が上演されている。『柳柄の皿 (*The Willow Pattern Plate*)』と題されたこの作品はシノワズリーをほうふつとさせる青磁の皿をモチーフにしているが、舞台は日本へと翻案されている。⁸

川上一座を苦しめた“Japanese Acts”

ボストン周辺では、激しいショービジネス競争に加え、“Japanese entertainment”と呼ばれる日本モノの娯楽がすでに定番化していた。これには4つの特徴がある。①ジャグラー、アクロバット、またはレスラーや怪力男による運動競技系の芸、②着物を着た白人女性の演じる妖艶なゲイシャ (“Ghee-shah”と発音した)、③「ミカド」や軽演劇に由来する可愛げがあり、滑稽な「日本」の人々、④魔術や手品の専門家。これらの人々が登場するものが「日本モノ」だった。⁹

ボストンのランドマーク的な存在で、30年以上見世物小屋として人気を博した¹⁰「オースティンとストーンの見世物小屋 (*Austin and Stone's dime museum*)」(図8)では、「日本の役者集団 (*Japanese Theatrical Company*)」という一座を抱えていた。宣伝文句では「12人の聡明な芸術家たち—音楽家、体操選手、戦士、女性魔術師、綱渡りなどの日本人を含む—が豪華な東洋の衣裳を着て最高の舞台をお届けします」と謳っている。¹¹一座のショーの後には、「日本の芸人たち」の真似をするドッグショーが行われた。こうした見世物の宣伝は、川上一座のそれよりもはるかに大きく紙面を占めており、音二郎を悩ませることとなる。

オースティンとストーンズの見世物小屋では、その他の「日本モノ」として、『アメリカの劇場では稀有なほど陽気に歌い踊る5人の江戸の舞姫たち』というものがあつた。ボストン・ジャーナルは「ミカド

⁸ *Ibid.*, pp.60-61.

⁹ *Ibid.*, p.187.

¹⁰ 『David Kruh, *Fred Allen in Scollay Square*』、参照年月日 2016年7月26日

<http://www.bambinomusical.com/Scollay/Maam.html>

¹¹ Anderson, *op. cit.*, p.187.

の宮廷以外では見ることの出来ない一糸乱れぬ完璧な踊りだった」、ポストン・ヘラルドは「カティシヤの左の肩甲骨のようにはるばる遠くから訪ねて来るほどの価値が、このゲイシヤたちのくるぶしにはある」¹²という絶賛を紙面に載せている。彼女たちの熟達した踊りの技術は、日本の宮廷でしか見る事の出来ないものだと強調しているが、ミカドの寵愛を受けているとされる彼女たちの名前は「イトウ、リリオ、ユバ、ケツル、カティ」(Ito, Lillio, Yuba, Ketl, and Kati)と記されている。¹³彼女たちは『ミカド』の人気のある踊りを取り入れ、「日本の作法で」踊った、とある。

『ミカド』の曲はサリヴァンのものであり、純粋な日本の音楽ではありえない。アンダーソンはそうしたことを踏まえ、また彼女たちのfake name 自体を、ゲイシヤという「日本人」のキャラクターがエロティックさと文化的悦びを混成して提供する道具であったと位置付けている。¹⁴

オースティンとストーンズの見世物小屋と同様に「キースの上品なヴォードヴィル (The polite Vaudeville of Keith)」でも、同じように高度な技術で構成された「日本モノ」が行われた。アデレード・ヘルマン Adelaid Herrmann が東洋のマジックを専門とする「マジックの女王 Queen of Magic」である「偉大なヘルマン女史 (Great Herrmann)」に扮する『日本の夜 (A Night in Japan)』がその一つである。精巧な日本庭園のセットが生まれ、けばけばしい着物やその他の衣裳に身を包んだヘルマン女史がマジックを行った。衣裳はいわゆる「オリエント」を思わせるもので、「日本、中国、インド、エジプト、そしてハンガリーは、『マジックの5大故郷』と考えられていた」。¹⁵この日本とマジックの組み合わせの催しは人気を博し、『マドモアゼル・オットウラ；素晴らしき日本のマジシャン (M'lle Ottura the Wonderful Japanese

¹² 『ミカド』に登場する年増の女性カティシヤは自分のチャームポイントとして、「私の美しい肩甲骨の噂を聞き、はるばる遠くから人が訪ねて来る」と述べている。

¹³ “Austin and Stone’s”, Boston Herald, December 3, 1899.

¹⁴ Anderson, *op. cit.*, p.188.

¹⁵ *Ibid.*

Magician)』という演目まで引き継がれ、1900年1月まで繰り返し上演された。

キースの劇場の方では、1899年の12月に二人組の歌手エッケルトとベルグ(Eckert and Berg)の新作『ピー・ウィー(Pee Wee)』も製作された。日本庭園のセットの中で、歌手のエマ・ベルグ(Emma Berg)が、カラフルな着物を着たおしとやかなムスメ、ピー・ウィーに扮し、殿様キー・ウィー(Ki-Yi)に扮したピアノ伴奏者エッケルトとかくれんぼをする内容というである。エッケルトの衣裳は『ミカド』で使用した中古品だった。ベルグの歌は劇評家の注目を集めた。

Me once-y time ago
Knew nicey little man
He name hinselffy Pea Cue Sin
He lovely missy so.
She call her namey Fan
“How Doey missey well?”
Chin Chin
She call her namey Fan
Little missey which he lovely muchey so
Little missey when he kissy,
“Go away um naughty man”
But um naughty, naughty man,
But um naughty, naughty man
Away um wouldn't go, go, go!

REFRAIN

Tip top Whip Top Sing
So, Hi, Hum Tep Sing L;
Chin Chop Cherry Cop up to the very top;

Tumble down lo Sing So.¹⁶

歌詞には『ミカド』や『ゲイシャ』の影響が色濃く見える。例えば、特徴的な音は C で始まる Chin Chin や繰り返しに使われる Chin Chop Cherry Cop のくだりである。これは『ゲイシャ』のウン・ハイの歌“Chin Chin China man”を連想させるに十分である。ここでも音声的な印象が極めて中国語的である。

長らくアメリカのショービジネス界における日本とは、アクロバットであり手品だった。キースの劇場では中国人マジシャンのチン・リン・フー Chin Ling Foo を主役に据えて、“Akimoto’s Jap”という芸人たちが出演している。初期の“Jap”という言葉は、日本のアクロバットやジャグラーのことを指すショービジネスの専門用語として定着していたと考えられる。¹⁷

1899年から1900年にかけての冬はいたるところで日本的なものに触れることが出来た。バートン・ホルムズ(Burton Holmes)という人物がボストン・ミュージックホールで日本についての絵入りレクチャーを行った。活動写真を使った芸者の踊りは色付きで紹介され衝撃を与えた。フィルムの着色に日本の絵師がひと月かけたものだったという。

¹⁸

また川上一座がボストンを訪れる一週間前に、Hebrew Women’s Sewing Society が、ホールを提灯で飾って「日本パーティ(Japanese Party)」を開いている。女性たちは安い輸入用の着物をまとい、若い人たちは「ミカドの国の娘たち」にふさわしく歩き、踊ったり、日本の軽業師の真似をして簡単な曲芸を披露したりしたという。日本式のつもりであったのだろうか、500人の参加者たちにはレモンを添えた茶が提供された。現代風に言えば、「日本コスプレ」を楽しむほどに、ボストンの社会には独自に発展した日本モノの文化が根付いていた

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p.189.

¹⁸ “Burton Holmes on Japan”, Boston Daily Advertiser, February 6, 1900, p.6.

のである。¹⁹

ベラスコと日本

アメリカ演劇史の中で改革者として重要な位置を占める劇作家デイヴィッド・ベラスコ(David Belasco, 1853-1931)は、戯曲『蝶々夫人』の作者、演出家としても知られている。ロンドン遠征公演中の舞台を観たプッチーニが即座にオペラ化を申し込んだのは有名な逸話である。

旅回り一座の俳優として10代でキャリアをスタートしたベラスコは、次第に劇作と演出へとシフトしていく。西海岸での成功の後、ベラスコは先導的なプロデューサーだったチャールズ・フローマン(Charles Frohman)の導きでニューヨークに進出した。10年も経たないうちにベラスコは上流階級向けのメロドラマの作者あるいは共作者として地位を確立する。

同年代の代表的なシアターマネージャー、オーガスティン・デイリー(Augustin Daly, 1838-1899)は、ジュッディット・ゴーチエのジャポニズム作品『微笑みを売る女』の改作『ルビーのハート』を上演した劇場の劇場主でもあった。デイリーはベラスコやスティール・マッケイ(Steel MacKaye)などと共に、彼も自分の製作する作品に対する全側面に強力な芸術的影響力を持つ「演出家」(auteur“director”)であった。

²⁰この世代のこうした演劇人が歴史上重要な理由は、ヘンリー・アーヴィングを始めとするアクター・マネージャーが、自ら主演する芝居の全権を握っていた時代からの脱却期間に位置していることである。ベラスコは、自分が単なる劇作家ではなく、不完全な脚本から「ショー」を描き出す創作者だと語っている。²¹

舞台演出家の登場は、創造の現場で共同作業を行う上でのプロダクション内の交通整理、あるいは戯曲と俳優のより効果的な結びつきを

¹⁹ Anderson, *op. cit.*, p.189.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Craig Timberlake, *The Life & Work of David Belasco*, New York, Library Publishers, 1954, p.220.

生むための潜在的な要求の上に台頭してきたものである。しかし別の見方をすれば、それは抑制されることのなかった個別の俳優の感情表現や、独立性を重んじる伝統的な演技の様式からの変化だった。

川上一座は音二郎によって統率されている。彼の目指す新しい演劇は彼の個人的見解から生み出されているからに他ならない。彼の状況は独自ではあるが、演出家の誕生と類似している。

ベラスコは、「舞台を少しでもゴールー自然の忠実な影(the faithful reflection of nature)に近づけること」こそ自分の使命だと述べている。²²彼のリアリストとしての美学、すなわち「本物らしさ」についての主張の中では、文学的な質や、テーマ性、心理ではなく、舞台のイリュージョンを生み出すことに対して重点が置かれている。彼のリアリスティックな手法で生み出された舞台では、起こりそうにもないことがメロドラマの中では起こり、観客が耳を疑うようなことや道理が生じても、それを受け入れさせることが出来たのは、ひとえにそれが写実的な手法に基づいていたからである。²³オーガスティン・デイリーは、演劇的再現(theatrical presentation)とは、独創的で「まがい物」のようなオリジナルを、巧妙に細工して模倣したものとして生み出すことであると主張した。²⁴

アンダーソンの指摘によれば、ベラスコも彼のこの言葉に同意していた。だとすれば『蝶々夫人』や『神々の寵児』のように、日本を題材にしたものも「独創的なまがい物のようなオリジナル」であると認識した上で、現実的に描くことによって観客にイリュージョンを知覚させる工夫をしていたことが確認出来る。ジョン・ルーサー・ロングの小説を単に脚色するだけではなく、蝶々さんの死という劇的効果を加えたこともベラスコの中では極めて劇作上の論理に適しているのである。

このベラスコの論理は、反対に同様にデイリーにも当てはまること

²² David Belasco, *The theatre through its stage door*, New York, Harper and Brothers, 1919, p.226.

²³ Anderson, *op. cit.*, p372.

²⁴ *Ibid.*

になる。従って『ルビーのハート』の上演に至っては、『微笑みを売る女』から脈々と受け継がれてきたジャポニズムの幻想的な詩的世界を、彼の考える範囲でリアリスティックに再現することが重要な要素であったことが伺える。つまり劇的世界に登場する Japan は非現実的な世界であればあるほどリアリズム的手法で上演することによって、演劇的再現が可能になる。ジャポニズムの舞台作品において、日本人の視点が批判的になる主な理由の一つに、「現実的ではない」「写実的ではない」という視点がある。従って日本を揶揄している、あるいは誹謗中傷するような偏見や誤解に満ちた描写であると考えられることが多い。

『ミカド』の上演禁止に始まるジャポニズムの舞台作品への警戒感や嫌悪感の歴史は、こうしたプロセスから生まれてきた。リアリストでありながらジャポニズム作品を創作しているベラスコやデイリーらは、総合プロデューサーとしての演出家である。彼らに共通する *theatrical presentation* の根幹には前述のデイリーの言葉に代表される演劇観が存在し、架空の日本を舞台にした作品創作が意図的に行われていることが証明できた。ジャポニズムの舞台作品は、演出家の誕生によって大きくその役割と存在意義が変化したと述べることができよう。



【図 5】新聞の挿絵に描かれた立石斧次郎

Frank Leslie's Illustrated Newspaper, June 6, 1860.

参照年月日：2016年9月10日

掲載元：在ニューヨーク日本国総領事館公式サイト「トミー・ポルカ」

<http://www.ny.us.emb-japan.go.jp/150JapanNY/jp/tommy.html>



【図 6】立石斧次郎の肖像画と TOMMY POLKA の楽譜

所蔵 The Lester S. Levy Collection of Sheet Music

掲載元：JScholarship 参照年月日：2016年9月10日

<https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/22384>



【図 7】 Japanese Tommy

掲載元 “Old-Picture”参照年月日：2016年9月10日

<http://www.old-picture.com/mathew-brady-studio/Japanese-Tommy.htm>



【図 8】 オーガスティンとストーンの見世物小屋

掲載元：David Kruh, *Fred Allen in Scollay Square*

参照年月日：2016年7月26日

<http://www.bambinomusical.com/Scollay/Maam.html>

第3節 改作と復刻—変化するジャポニズム演劇

海を渡った『麗しのサイナラ』

エドウィン・ベルナップ (Edwin Star Belknap, 1859-?) という人物は異色の職歴を持つ。¹ 法律家から転身、1888年に俳優になり、地道な努力の末、AADA (the American Academy of Dramatic Arts) のパントマイムなどの講師となった。教鞭をとりながらも自らのキャリアを積むべく、喜劇の“monomimist”として活動を続けた。“monomimist”とは、一つの芝居のすべての役を短い描写として演じ、パントマイム役者のように「歌」を歌うことを彼はこう呼んでいた。パントマイムの脚本や1幕の台詞劇なども書いて提供したが、アメリカの劇場に広がりつつあったリアリズムの傾向に反した作風が疎んじられ、むしろフランスの象徴主義者たちに好まれた。

そのベルナップは1900年2月6日、7日に、ワシントンの日本公使館で小村行使主催の夜会で行われた川上音二郎一座の公演を観ている。² その後川上のために自作のパントマイムの脚本を渡した。『『ゼー、トレートル、サミセン』という外題』だったと川上自身が後にインタビューに答えている。³ ベルナップは音二郎をニューヨークのAADAに招き、ここでの俳優教育を目の当たりにした音二郎は大きな衝撃を受ける。この時の体験が、帰国後、貞奴を校長とする帝国女優養成所の設立へと繋がっていくのである。

さて、ベルナップは川上一座の芝居に強く惹かれたようで、3月にブロードウェイのビジョー劇場 (Bijou Theatre) にやってきた一座の公演を観に行っている。井上(2015)によれば『道成寺』と『当世左甚五郎』を観たらしい。⁴ ワシントンの公使館での演目は『児島高德』『曾我兄弟』『道

¹ Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai*, Wheatmark, U.S.A., 2011, p.369. なお、AndersonはEdwardと表記しているが、Edwinが正しいようである。人名データサイト『Prabook』、参照年月日：2016年8月28日
<http://prabook.com/web/person-view.html?profileId=1082306>

² Anderson *op. cit.*, p.369.

³ 井上理恵『川上音二郎と貞奴Ⅱ 世界を巡演する』社会評論社、2015年、135頁。

⁴ 同書、133-135頁。

成寺』だったので、『道成寺』は2回観たことになる。

これに触発されたようで、アンダーソン(2011)は、ベルナップが AADA での授業にも「架空の日本」の劇で、「風変わりで不思議な」と銘打たれた一幕喜劇『江戸の花(*A Flower of Yeddo*)』を取り上げていることに着目している。アンダーソンは、この劇には「サイナラ(Sainara/sayonara)という最新版のヤムヤムとも言うべきおてんば娘が出てくる」と述べるに止めているが、⁵このサイナラは本論文でもたびたび取り上げているエルヴィリ『麗しのサイナラ』のヒロインである。

アンダーソンによれば、ベルナップはリアリズムに傾斜するブロードウェイからは疎まれ、むしろフランスのサンボリストたちに気に入られたという。そもそも AADA 自体、「スラップスティックやボードビルで沸いていたブロードウェイにドラマを演じられる俳優を生み出したかった」⁶のだから、そこでパントマイムを教えながら象徴主義的な1幕劇を書き下ろしていたベルナップはかなり異色の存在だったのだろう。

演劇学校の教材として扱った『江戸の花』だが、原作である『麗しのサイナラ』はジャポニズムにあやかった作品なのだし、もともと象徴主義的な意味合いがあったとは考えにくい。しかし詩人であるカミの台詞は多分に文学的で豊かな表現で溢れており、その色彩感覚は浮世絵を思わせる。

実は『江戸の花』の後に、『サヨナラ、あるいは詩人の試練』という『麗しのサイナラ』の純粋な英訳版が存在する。この戯曲の現存する3作品を比較し、ジャポニズム演劇の変遷を辿っていきたい。台詞の抜粋に使用したテキストは以下の通りである。

『麗しのサイナラ』*La belle Sainara : comédie japonaise en un acte en vers*, Éditeur :Alphonse Lemerre, Paris ,1867. (データベースサイト Gallica Bibliothèque Numérique BnF コレクション所蔵)を参考にした。テキストのページ数表記はこれに準じる。

⁵ “Incidents in Stage land”, New York Sun, October 27, 1899.

⁶ 井上、前掲書、134頁。

『江戸の花(*A flower of Yeddo*)』は、データベースサイト ProQuest が提供するフルテキスト Literature Online 掲載のものを使用した。

『サヨナラ(*Sayonara, or The Testing of the Poet, a one-act Play*)』は、Platonist Press, 1912, U.S.A.を使用した。

「サイナラ」3作品の相違点

ジャポニズム初期の作品でありながら、20世紀に入っても翻訳や手直しが施され、ブロードウェイでの上演も続いていた作品に注目し、テキストの相違点からそれぞれの特徴と変遷をたどる。それがジャポニズムの舞台作品の変化を追うことになろう。共通のあらすじは以下の通りである。

「エド」の喧噪を逃れて田舎に住む詩人のカミ(KAMI)は、サイナラ(SAÏNARA/SAYONARA/SAINARA)を愛しているが、内気ゆえになかなか愛を告白できない。

そこに彼の家に踊り子のムスメ(MUSMÉ/MUSME/MASMAY)がやってくる。性悪な主人に追われているので匿って欲しいという。カミは女性を家に招き入れることに躊躇するがムスメを不憫に思い家に上げる。美しいムスメはカミを誘惑し彼は困惑する。そこへムスメの主人で強面のタイフーン(TAI-PHOON/TAIPHON)が怒りながら登場する。カミはタイフーンと対峙するが、命を賭してムスメを守る決意をする。詩を揶揄され、頬を扇子で打たれたカミは名誉を汚された彼は憤慨する。復讐が許されていない法律のもとでは名誉の死によって抗議するしかない。カミはタイフーンに逃げずに見事に果てるので明日ここに見届けに来るように言う。タイフーンは去るが、命をかけて守る約束をしたムスメの姿は既になかった。自死だけを約束してしまったカミのもとにサイナラがやってくる。サイナラに別れを告げるため、わざと嫌われようとするがうまくいかない。最後は自ら恋人を呼び戻してしまい、愛を確かめる。

しかし浮かない顔のサイナラは、明日の夜明けまでに大金を支払わないと叔父が破産するのだと言う。一瞬躊躇うが、カミは自分の財産を投じ叔父を救うことを決意する。カミはすべてをサイナラへの献身を大義

として犠牲になる覚悟を決める。サイナラはその様子を見届けるとこれは芝居だった、「カミ」こそ忠実で勇敢な夫だと告げる。カミの自死の条件だったムスメとタイフーンは、サイナラの親友たちだったので遮るものは何もない。(特にタイフーンは男装だったことが判明する。) すべては夏の夜の夢のような時間だった。

・『麗しのサイナラ』

日本を舞台にした作品であるエルヴィリの「麗しのサイナラ」は、1874年3月15日、ジョルジュ・シャルパンティエ(George Charpentier)という新興ブルジョワの屋敷の庭で初演された(図9)。ジョルジュは、後にルノワールの有力な支援者となった出版事業者である。戯曲の出版に寄せて巻頭の謝辞を述べているのはジョルジュの夫人マルグリット・シャルパンティエ Marguerite Charpentier である。この夫人をモデルにルノワールが *Georges Charpentier et ses enfants* (邦題「シャルパンティエ夫人とその子供たち」、1878年)と題した絵を描いている。当時絵が売れずに困窮していたルノワールにとって、ジョルジュやその夫人マルグリットのサロンへの出入りがルノワールの人生を変える。マルグリットは自らが描かれたこの作品が官展(サロン)に入選した評価を強く推し、ルノワールの画壇での出世作となった。マルグリットの催す華やかなサロンの場には、政治家や官展画家、文筆家、女優など様々な人々が出入りした。ジョルジュと親交のあった文化人の中には、エミール・ゾラもいた。こうしたハイ・カルチャーの中でジャポニスムが持てはやされていたことが、『麗しのサイナラ』を生み出した直接的要因と考えてよい。3年後、オデオン座で上演された(1867年)。登場人物は以下の4人のみである。

- ・ KAMI
- ・ SAÏNARA
- ・ TAIPHON (DJOUROS)
- ・ MUSMÉ (SAZIMA)

冒頭のト書きには、le Fousihama なる固有名詞らしきものが書かれているが、おそらく「フジヤマ」つまり富士山のことではないかと推察される。当該の文言は『江戸の花』『サヨナラ』ともに見られない。『江戸の花』はこの説明に関する箇所自体がなく、『サヨナラ』では場所について the suburbs of Yeddo (now Tokyo), under the ancient copses of Shiba (江戸の郊外、かつて芝の雑木林だったあたり) という説明がなされている。

『麗しのサイナラ』には各作品に登場するエド(Yeddo)に加えて、ナガサキ(Nangasaki)という地名が登場するが、『江戸の花』には登場しない。鎖国中もオランダとの交易の窓口として有名な地名だった長崎は、アメリカでも知られた存在だった。『ミカド』の作者 W.S.ギルバートも、新聞のインタビューに対して当初の舞台は「長崎の武家屋敷」にしようと考えていたと発言している。結局は「ティティプ」になったことは、第2章で述べたとおりである。

・『江戸の花』

『江戸の花(*A Flower of Yeddo*)』は1898年、ニューヨークのエンパイア劇場で初演された(図10)。出版は1906年で、サミュエル・フレンチという人物が上演権を含めた版權を有している。

作者ヴィクター・メイプス(Victor Mapes, 1870-1943)は、コロンビア大学を首席で卒業後、フランスに渡りパリでジャーナリストとして活動しながら、ソルボンヌで演劇を学び、パリ在住の間に劇作家としてデビューした。アメリカに戻るとニューヨークのライシャム劇場の支配人になる(1897年)一方で、「シドニー・シェイプ(Sidney Shape)」という筆名で劇評家としても活動していた。⁷20世紀に入るとデイリーの劇場、ボストンのグローブ座、1906年に開場したシカゴの新しい劇場の支配人を歴任する。彼の代表作として知られているのは『ブーメラン(*Boomerang*)』(1915)で、製作はベラスコだった。『江戸の花』と『蝶々夫人』『神々の

⁷ Gerald Bordman, Thomas S. Hischak, “the Boomerang” (1915), *The Oxford Companion to American Theatre*, Oxford University Press, 2004, p.83.

寵児』の近接した関係が見えてくる。

『江戸の花』は多彩な活躍を見せたメイプスの、アメリカでの劇作家としては初めての仕事だった。

『江戸の花』の人物は以下である。

- ・ KAMI
- ・ SAINARA
- ・ MUSME (Sazhima)
- ・ TAIPHOOON (Djouros)

場所は「カミの小さな田舎風の家の一室、江戸の郊外」と記載がある。

特筆すべき項目は「名前の発音」についての記述があることだ。

Kami---Kam-mee,

Sainara---Sá-ee-ná-ra,

Musme---Moos-may,

Sazhima---Sá-Zhee-má

Djouros---Djoor-os,

Taiphooon---Ty-foon.

となっている。カミは「カメ」に近く、サイナラは「サエナラ」、ムスメは「ムスメリ」に近い。語源の判別しづらい Sazhima と Djouros はそれぞれ「サゼーマ」「ジュールオス」、タイフーンは「タイフーン」となる。

ムスメとタイフーンの本名については、発音よりもスペルから連想する音から Sazhima は薩摩、Djouros は女郎ではないかと推察する。エルヴィリが「麗しのサイナラ」を著した 1876 年は、江戸幕府と薩摩藩がそれぞれ別に出展した 1867 年のパリ万博から 10 年しか経過しておらず、「カミ」や「ムスメ」と言った大まかな名詞が受け入れられた代表的な日本語だったことから考えても、聞き萎えない固有名詞が人命として使用されたとは考えにくい。ジャポニズム対等の時代に「日本」を連想する認知度の高そうな単語を適当に選んだものと思われる。

ムスメの台詞「(私もうまく踊るのよ) 江戸中が認めているわ」

---All Yeddo is agreed on that... (p.115)

タイフーンが開門を迫る中、怯える（ふりをしている）ムスメに対してカミが述べる台詞。By Buddha, no! He shall touch you!（仏様にかけて、君には触れさせない！）

これに対しタイフーンは「開けないなら雷にかけて(by thunder)、血を見ることになるぞ」と脅している。(p.117)

全体的にカミとサイナラの会話劇になっており、微妙な心の移ろいがカミの詩的な美しい台詞で語られ、3人の女性たちが感動する場面が丁寧に描かれている。一方でムスメやタイフーンの正体については筋がぶれるのを避けたのか、ほとんど触れることはなく、『麗しのサイナラ』『サヨナラ』に比べてすっきりと物語が進行する印象を与える。原作と比較すれば、メイプスの劇作家としての能力の高さをうかがわせる。

・『サヨナラ、あるいは詩人の試練』

『サヨナラ、あるいは詩人の試練(*SAYONARA, or The Testing of the Poet*)』は、1911年2月25日、ニューヨークにあるコロンビア大学のEarl Hallで初演された。『麗しのサイナラ』をケネス・シルヴァン・ガスリー(Kenneth Sylvan Guthrie)が英訳し手を加えたもので、1912年にはニューヨークのPlatonist Pressから出版されている。

登場人物は変わらないがムスメの表記のみ独特に変化している。

- ・ KAMI
- ・ MASMAY (Shazima)
- ・ SAYONARA
- ・ TAI-PHOON(Djouros)

カミの家の背景に、富士山の絵(sacred volcano, Fujisama)が飾られている、というト書きが追加されている。(p.2)

「仏様！」と祈るの言葉を発する箇所は‘Load of Buddha!’となっている。

(p.6)

カミ「江戸中がそう言っている」‘All of Yeddo says that.’というセリフが追加されている。(p.9)

全体としてフランス語で書かれた『麗しのサイナラ』の忠実な英訳版であると考えてよい。本作と『麗しのサイナラ』の間には、メイプスの『江戸の花』があるが、この作品は大幅な改稿がなされているため直接的に参考にしたとは考えにくい。ガスリーがフランス語版を入手し、英訳する上ではメイプスの作品を観ていない可能性がある。

ただメイプスは『サヨナラ』の出版元であるコロンビア大学の出身であり、手に取った原作は共通するのかもしれない。

「サイナラ」3作品における日本語

以下、この3作品に関して、日本語をめぐる部分について相違点を比較しながら考察した。

・ Sont le prince Ainos et Gawa, le Grand-Bonze! (ムスメ、p.11)

「3人の裕福なレスラーの誘いも断りましたの」というムスメの台詞は『麗しのサイナラ』『サヨナラ』に共通しているが、『麗しのサイナラ』ではカミが「3人のレスラー？」と聞き返したことに対するムスメの返答が異なっている。『麗しのサイナラ』では上記のように名前や地位を紹介している。『サヨナラ』では、

they were patroned by the Emperor. (皇帝の寵愛を受けている)

と説明するにとどまっている。支配者の称号を Mikado ではなく the Emperor としているのも『麗しのサイナラ』との違いである。『麗しのサイナラ』で Mikado が用いられる場面については次に述べる。

なお『江戸の花』は、一連のくだりを一切削除し、他の2作品も続く箇所、ここに逃げてきた経緯を述べ始めている。

- ・ *Moi J'ai ma pipe, et suis soldat du Mikado.* (タイフーン、p.17)

(「俺は自分のパイプを持っている。ミカドの兵士なのだ。」)

前述の通り、ミカドとなっているのは『麗しのサイナラ』だけである。

サヴォイ・オペラ『ミカド』は約 10 年後の 1885 年の製作であるため、すでにミカドという言葉が日本の支配者を指す語として観客に受容される、あるいは作者側が使用する意味を把握しているまでには理解されていたと考えられる。なお『サヨナラ』で同箇所は、

I have my pipe, am soldier of the King.

となっており、前述の 3 人のレスラーを囲っている *the Emperor* と統一性がない。ただし『サヨナラ』は比較的忠実な『麗しのサイナラ』の英訳版なので、使い分けている、あるいは別の為政者、と解釈するよりも誤記と考えるのが妥当であろう。

- ・ *Allons, vite, à nos pieds, un flacon de sakki ?* (タイフーン、p17.)

「来い、早くったら、サケを一本持ってこい。」

英訳版である『サヨナラ』では、

Come on! Be quick! And bring a sake — a flask!

となっている。日本酒の認知度は高い。『麗しのサイナラ』では *flacon*、『サヨナラ』では *flask* と入れ物に関してもフラスコ型の徳利のイメージがあるものと思われる。以下のやり取りは『麗しのサイナラ』『サヨナラ』とも同じく進行するため併記する。

カミに酒を注がれたタイフーンが「旨いのか？」と尋ねると、カミは、

Il vient droit de Nangasaki! ... / From Nagasaki straight it comes.

「長崎から取り寄せたのです...」と応じている。飲んでから、日本酒に詳しいと見えるタイフーンは、「ちょっと甘いな(Un peu doux.../Rather too sweet)」と言い、かつて飲んだ旨い日本酒の話始める。

J'en buvais du meilleur cette année
Qui me vit revenir la peau presque tannée,
De l'expédition contre ce chef chinois
Don't je brisai les os comme un singe des noix.
Heureux temps! — Bon sakki! — Nous avions pour compagnes
La Victore et la Mort...

Much Better sake — far,
Had I last year when I returned, all droned,
From punishing that fierce Chinese brigand,
Whose bones I crunched as if they had been nuts!
That sake was good! Victory and death
Were its companions —

(もっといい酒はな、そう、あれは去年真っ黒に日焼けした、荒くれ者の中国の盗賊どもを退治しに行った時だ。あいつらの骨をナッツみたいに砕いてやったんだ。あの時の酒は旨かったなあ！旨い酒には勝利と死とが付き物なのだよ。)

明確に分かるように、どちらにもある *chinois*、*Chinese* という単語が異彩を放っている。酒の話をしているのに「中国の」囚獄のゴロツキを退治しに行った話になっており、違和感を覚えざるをえない。ただ作者の勘違いや無理解と単純に捉えることも出来るが、一方で意図的な誤りと見ることも出来る。タイフーンはジョローが男装している偽物の豪傑で、そのことを観客も知ってるので、タイフーンが男装であることを知っている。この胡散臭さがいい加減な「中国の」という台詞で強調されるとも考えられる。

対象的に『江戸の花』では sake はあっさりとして wine に置き換えられている。

・ Eh bien, mon oncle ... Kash, vous devez le connaître? (サイナラ、p.30)
最後の試練としてサイナラが仕掛けるのは、架空の叔父の破産を救って欲しいというものだった。この叔父の名前が最も3作品の中で異なっている。

『麗しのサイナラ』では上記のように Kash、『サヨナラ』は Tash、『江戸の花』は Shak (釈迦?) である。他の登場人物はほぼ変化がないのに、なぜかこの人物のみ統一性がない。理由は不明である。

・ Il faudrait lui prêter huit cent trente itzibous. (サイナラ、p.30)

通貨の単位を表す itzibous は itibugin (一分銀) が訛ってフランス語化したもの "itzibous" (*ichibukin*, a quarter of a *ryō* or *koban*) だと言われている。⁸一分銀は一両の4分の1である。アメリカ版2作もこれを踏襲しており、「サヨナラ」は綴りも同じ itzibous、『江戸の花』は s が取れ、itzibou である。なお、叔父を救うための金額は『麗しのサイナラ』では 830、『サヨナラ』では 800、『江戸の花』では 867 となっている。それぞれ金額の大きさを観客に示すためか、すぐ後の台詞で *bags of rice* に換算されており、その数は『麗しのサイナラ』と『サヨナラ』で 120 袋、『江戸の花』で 200 袋となっている。

・ **Buddha** について これは日本語ではないが、カミが誓いの言葉として口にする「ブッダにかけて」「仏様! (God に近い感嘆詞として)」はいずれの作品にも見られる。

一方『江戸の花』にしか見られない日本語は、幕切れのリフレイン「オヤスミ *Oyasumi*」という挨拶である。最後に連呼するこの「オヤスミ」

⁸ 『日本アジア協会 Maria Pia Casarini Lecture 2001-03-01 (Special lecture)』、参照年月日：2016年8月12日
<http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2001/03s>

には、間に 1 箇所“good night”を挟んでいることから日本語を踏まえての使用であることは明らかである。

MUSME, SAINARA and TAIPHOON.

(Together, to audience.)

Oy-a-sumi! ... Oy-a-sumi! ... Goodnight!...

KAMI

Oy-a-sumi ...

ALL

(Together.)

Oy-a-sumi!

固有名詞以外に台詞に日本語が入るのはサン＝サーンスの『黄色の姫君』から続く長い系譜であるが、正確に意味を踏まえているあたりは 20 世紀が近く、日本理解もかなり進んだことを示している。



【図9】『麗しのサイナラ』の上演。1877年12月29日付の絵入り新聞『イリュストラシオン(L'illustration)』に公演の成功を報じる記事とともに掲載されたアドリアン・モロー(Adrien Moreau, 1843-1906)画『日本趣味の劇の上演』。

掲載元：『国立国会図書館企画展示「日本と西洋—イメージの交差」パンフレット』、参照年月日：2016年9月10日

http://www.ndl.go.jp/jp/event/exhibitions/list121119_d.pdf



【図群 10】『江戸の花』

掲載元：『Picture of Keith's Union Square Theatre』 Edwardian Theatre:
 Scenes from 'A Flower of Yeddo', a comedy of Japanese life, at Keith's Union
 Square Theatre 1901 - No.1 of 3 参照年月日：2016年9月11日

<https://www.flickr.com/photos/charmainezoe/albums/72157625785405648>

第4節 ベラスコとジャポニズム

「ブロードウェイの聖職者」

ベラスコとジャポニズムの関係を探る前に、ベラスコの生涯についてまとめておきたい。¹

黒いジャケットに白い高襟がトレードマークになっていたこともあり、「ブロードウェイの聖職者」とあだ名されたデイヴィッド・ベラスコは、20世紀初期のアメリカを代表するプロデューサー、演出家、マネージャー、そして劇作家として、ニューヨークだけでも123のプロダクションを製作した。

1853年に、ロンドンの主要なハーレクインだったハンフリー・アブラハム・ベラスコとレイナ・マーティン・ベラスコの子として生まれた。少年期はカリフォルニア州サンフランシスコで育つ。ここでグラマースクールに通い、地元の劇団で子役を務めた。

彼の最初のプロとしての仕事は、1870年、サンフランシスコのメトロポリタン劇場の臨時雇用だった。彼は西海岸を転々とし、パイパーズ・オペラハウスなど様々なストックカンパニーで minstrel・ショーやメロドラマ、コメディを演じた。

サンフランシスコに戻ったのは4年後の1874年だった。この時トーマス・マグワイアと偶然出会う。彼はマグワイア新劇場を開場したばかりだった。若きパフォーマーだったベラスコはその年のうちに、マグワイアの「ハック・プレイライト（影武者）」として稼ぐようになった。最も有名な「アダプテーション」は東海岸の作品の盗用、いわゆる「パクり」だった。*Lost in London* という作品がその年にマグワイアの劇場で掛かったが、これがベラスコの手による最初の即興台本だと言われている。

2年後の1876年には Baldwin's Academy of Music が開場し、ベラスコはステージマネージャーのジェームズ・ハーン (James Herne) のアシスタントとなる。

¹ ベラスコの生涯についての記述は以下の著作を参考に要約した。Dawn Dietrich, “David Belasco”, *American Playwrights, 1880-1945*, edited by William W. Demastes, London, Greenwood Press, 1995.ほとんど日本では知られていない作品や劇作家については英字のまま表記した。

ここで彼は自身の戯曲を初めて上演した。『麗しのロシア人(*La Belle Russe*)』(1882)は匿名で発表され(のちにベラスコに著作権が認められた)、驚くべき成功と演劇人としての技量を見せつけたため、「偉大な魔法使い(*the Great Wizard*)」と称された。

ベラスコはマグワイアとともにニューヨークへこの劇を売りに出かけ、フランク・グッドウィンが1500ドルと、サンフランシスコへの帰りの切符、さらに旅費の100ドルを提供することとなった。

1882年までにベラスコはニューヨークへ拠点を移し、有力な演劇プロデューサーだったフローマン兄弟(*the Frohman brothers*)の援助の下、マディソン・スクエア劇場の支配人となる。

その年の10月に *Young Mrs. Winthrop* を上演する頃には、ひと公演の回数が100から150回が常となるような卓越した演出家としての地位を確立した。

The Stranger of Paris などの自身のメロドラマを手がける一方で、ヘンリー・ド・ミル(*Henry Churchill de Mille, 1853-1893*)などとも時折共同で *Delmar's Daughter* や *Lord Chumley*、*The Wife* などを上演した。

1885年にベラスコはロンドンに旅行し、のちにベラスコの伝記 *The Life of Belasco* を著すことになる劇評家のウィリアム・ウィンター(*William Winter*)に出会う。7月にニューヨークに戻ったベラスコは、マディソン・スクエア劇場を辞し、ライシャム劇場に移る。ライシャムではシャーロック・ホームズ役で有名なウィリアム・ジレット(*William Gillette*)脚色、ライダー・ハガード(*Rider Haggard*)原作の冒険小説『洞窟の女王²(*She; A History of Adventure*)』(1887)を翻案舞台化した。

ベラスコはその当時彼に任された仕事に従事しながらも、より独自の作品作りを志向するようになり、俳優教育に関心を抱くようになる。顕著な例が彼の被後見人になった女優のレスリー・カーター夫人(*Mrs. Leslie Carter*, 本名は *Caroline Louise Dudley, 1857-1937*)である。彼女が主演した *The Heart of Maryland* は229回もの連続上演を果たした。彼女の他にも俳優のデイヴィッド・ウォーフィールド *David Warfield(1866-1951)*、女優のブランチ・ベイツ(*Blanche Bates*)

² 邦題は、大久保康雄訳で東京創元社から出版されている『洞窟の女王』(1984)に拠った。

やフランセス・スター(Frances Starr)もベラスコが見出した才能たちである。

ベラスコとヘンリー・ド・ミルの共同製作は 1889 年の *The Charity Ball* に始まり、1890 年の *Men and Women* まで続いた。これらの作品は興行的に成功したが、特にこの共同作業においてベラスコは、*May Blossom*、*Electra*、*The Girl I Left behind Me* でセノグラフィーを駆使した革新的な演出で評価されている。

フットライトを廃したことで、演技はより繊細になり、感情的で演説口調ではなくなった。一方でロジカルな芝居は、張り出し舞台を使って実験を試みた。最終的に彼は 1907 年に the Stuyvesant Theatre を開けた。照明技師ルイス・ハートマン(Louis Hartmann)は、アメリカで最も洗練された照明システムを設計し、アメリカで最も現代的な劇場を有することになったのである。

20 世紀の幕開けとともに、アメリカ全土に渡って劇場予約や製作を管理しようとする強力なプロデューサーたちで組織されているシンジケートは、勢いを増し、ベラスコのようなマネージャーたちに彼らの独立した権利、つまり劇場の独立性に対する主張を戦わせることとなった。シンジケートとステージマネージャーたちとの緊張は、個々の劇場の所有権、収益権、上演権を法的に認めるか否かの争いとなった。

こうした背景や、不幸にもいかがわしい商売や盗用事件などに巻き込まれたにも関わらず、ベラスコは間もなく『蝶々夫人』の翻案を持って舞い戻ってくる。ヘラルドスクエア劇場での初演は、ブランチ・ベイツが蝶々さんを演じた。

ブッチーニが同名のオペラを初演したのは 1904 年 2 月 17 日である。ベラスコは小説家ジョン・ルーサー・ロングとともに、『神々の寵児(*The Darling of the Gods*)』(1902)、『アドリー(*Adrea*)』(1905)を続けて共作する。この 2 作品の間にも *Rose of Rancho* を作・演出し、359 回のロングランを達成している。

そして 1905 年の 11 月、彼の最も有名なメロドラマ『西部の娘(*The Girl of the Golden West*)』が幕を開けた。ピッツバーグの新ベラスコ劇場で始まった初演は、のちにニューヨークのベラスコ劇場に移って続いた。ベラスコはこの舞台でセノグラフィー技術の頂点に立ち、開拓時代の西部を写實的に細部まで描き切った。それは舞台上の山々や日没を含む徹底ぶりである。

ブッチーニは再びアメリカ固有のメロドラマに興味を持ち、オペラ化する許可を求めた。オペラ『西部の娘(*La Fanciulla del West*)』は、メトロポリタン・

オペラハウスで 1910 年 12 月 10 日に初演されエンリコ・カルーソー(Enrico Caruso, 1873-1921)が主演し、指揮はアルトゥーロ・トスカニーニ(Arturo Toscanini, 1867-1957)が務めた。

1908 年から 1910 年の間、ベラスコは劇作と演出業を休んでプロデュースに専念する。William Hurlbut(1878-1957)の *The Fighting Hope* や、Eugene Walter(1874-1941)の *The Easiest Way* を Stuyvesant Theatre (1910 年からはベラスコ劇場と改称)で上演した。この年、ベラスコは劇場シンジケートと、劇場の相互利用について和解を果たした。

ベラスコの最後の舞台作品は、*The Return of Peter Grimm* で、彼が熱狂的な観客のために 1911 年に初演した作品である。この時点でベラスコは劇作を続けるつもりだったのだが、1922 年の『ヴェニスの商人』を除いて観客は徐々に批判的態度を露わにするようになった。むしろベラスコの方が、内面的思考に固執するようになったり、自伝の執筆や舞台美術の性質についての見解を述べたりすることに固執するようになったとも言える。

ベラスコの晩年は特筆すべきことはなく、*Tonight or Never* の公演期間中の 1931 年 5 月 14 日にひっそりと死去した。

舞い込んだ小説

彼の人生の中で間接的とはいえ日本と関わる時期は相当に早い。サンフランシスコで成功するきっかけとなった興行師トーマス・マグワイアは、ベラスコと出会う 8 年前、リズリー「先生」と手を組み、濱碇定吉ら帝国日本芸人一座の舞台を用意し、パリ万博までの行程でロンドンまで引率した、あの人物である。東部からはやりの舞台を買い付けてくる（あるいは海賊版を作り上げる）など剛腕プロデューサーだったが、日本人の印象を決定づける帝国日本芸人一座の初期の活躍は、間違いなく彼の存在が不可欠だった。さらにその 10 年も経たないうちに、アメリカのリアリズム演劇に多大な影響を残したベラスコを見出した。日本の演劇史からはほとんどその足跡を知る術はないが、マグワイアは日本の演劇の世界展開において極めて重要な人物であると言える。

もう一つの日本との出会いは、推論ではあるが、1885 年のイギリス旅行である。7 月まで滞在したロンドンで、その年の 3 月 15 日に開幕し、非常な人

気を博し前代未聞のロングランヒットとなる『ミカド』の初演が行われていたのだ。これをベラスコが4ヶ月の間観に行かないとは考えにくい。ここで「日本」という題材が脳裏に焼き付けられていたとしたら、中地が指摘したように、『ミカド』『ゲイシャ』に続く3本目のジャポニズム演劇で大きく当てようと決意する根拠となる。この構想はさらに『神々の寵児』に引き継がれ、現代では忘れ去られてしまったこの作品の成功へとつながる。³

Naughty Anthony の製作が始まるわずかに前、ベラスコは、ジョン・ルーサー・ロングの『蝶々夫人』という物語を読むように強く勧める手紙を受け取っていた。手紙はこれを劇化すべきだという見解だった。ウィンターは手紙の差出人について *a stranger*⁴ と記しており、これは手紙の主がロング本人からではなかったことを示している。そして同時に、『蝶々夫人』との出会いは少なくとも *Naughty Anthony* の初日の1900年の1月以前であることが分かる。

ベラスコはこの喜劇の上演が様々な面で再考しなければならない時期にこのテキストの存在を思い出し、ロングの悲劇的な物語の入っている本の写しを入手して読み、強く感銘を受けた。演劇的な真新しさがこの作品に潜在していることに気づいたベラスコは、ロングとコンタクトを取り、ともに上演に向けて取り組むことになる。これは様々な意味で絶好の出来事だった。この友好関係が、のちに続く重要な2作品、『神々の寵児』と『アドリー』を生み出す。これらは美しさや類を見ない構造である点においては人気あるオペラとなった『蝶々夫人』と同じである。『蝶々夫人』はベラスコの人生の最後の25年の中で、最も影響力の強い短編劇の一つだ。前作の失敗で落胆し大きな損失を抱えていた彼を元気付けるに十分足る成功だった。

ベラスコ版『蝶々夫人』は1幕2場で構成されており、休憩はない。蝶々さんを除いて8人の登場人物がいるが、彼らは彼女の悲劇的運命の描写に過ぎない。

³ 中地幸「アメリカ世紀転換期のジャポニズム演劇—デイヴィッド・ベラスコとジョン・ルーサー・ロングの『神々の寵児』(1902)について」『ジャポニズム研究』27、ジャポニズム学会、2007年、29頁。

⁴ William Winter, *The Life of David Belasco*, Moffat, U.S.A., Yard and Company, 1920, p.477.

『蝶々夫人』のセンチメンタリズム

ウィンターは『蝶々夫人』のプロットについて、「物語はゴールドスミスの有名な話を含んでいる。すなわち、愛らしい女性の愚かな追従が悲劇的な結末を迎えるという寓話である。」⁵と解説している。このゴールドスミスとは、18世紀イギリスの詩人、劇作家、小説家の Oliver Goldsmith(1728-1774)のことを指している。おそらく『ウェークフィールドの牧師(The Vicar of Wakefield)』(1766)のような18世紀演劇や文学の顕著なセンチメンタリズムを『蝶々夫人』に読み取っているのである。

ウィンターの見解は極めて重要である。

A Man commits the worst and meanest of all acts, the wronging of an innocent girl, and then desert her. The case has often been stated — but it is not less pathetic because it is familiar. In this instance the girl is a Japanese, and in Japan, and thus the image of her joy, sorrow, desolation, and death are investable with opulent color and quaint accessories.⁶

(ある男が最悪の、卑劣な行為をする、幼気な娘をたぶらかし、捨てる。しばしば言及されることであるが、これはありふれているためにあまり感傷を誘わない。例えばそれが、日本人の娘だったら。日本の出来事だったら。彼女の喜び、哀しみ、惨めさ、そして死のイメージは豊かに彩られ、古風に(あるいは風変わりに)装飾されていれば良い投資対象になる。)

つまり、『蝶々夫人』が受け入れられやすいセンチメンタリズムの寓話がベースになっていたことが、成功の鍵であったことを示している。これは、『ミカド』と同じように、ジャポニズム演劇の重要な構成要素である。観客は単に「斬新さ」を求めていたのではない。慣れ親しんだ寓話、分かりやすい物語を下敷きに、イリュージョンとしての真新しさを「日本」に求めていたのである。

同時にこれは、当時のメロドラマでは使い古された題材、女性の理不尽な境遇といったものには、こうした奇抜な「装飾」をしない限り「見慣れた光景」

⁵ *Ibid.*, p.478.

⁶ *Ibid.*

になっていたことを表している。これは改めて論じるまでもなく、女性の権利の侵害を訴え、女性の自由と独立を促す啓蒙活動がいかに困難だったかを物語っている。ロングやオトノ・ワタンナらのジャポニズム小説が主にこの女性の理不尽な扱いを、日本を舞台にして描いたことで、独自の人気を博していくことにも表れている。

ベラスコの『蝶々夫人』は1900年3月5日、ヘラルドスクエア劇場で初演された。ベラスコがこの芝居で着せた舞台衣裳は非常に美しく完璧で、群を抜いていた。ベラスコの伝記作家で劇評家のウィリアム・ウィンターは、唯一比較対象となるものがあるとすれば、オーガスティン・デイリーの『ルビーのハート』だろうと述べている。⁷この芝居は同じように日本を題材にしており、ジュディット・ゴーチエの『微笑みを売る女』をアイルランドの作家でイギリスの国会議員だったジャスティン・マッカーシー(Justin Huntly McCarthy, 1859-1936)が翻案したものである。『ルビーのハート』は1895年1月15日にデイリー劇場で幕を開けたが、興行はことごとく失敗しこの芝居でデイリーは25,000ドルの損失を出し、わずか7公演で幕を閉じた。

対照的にベラスコの日本を題材にした作品への挑戦は最初から好調で、観客には深い感銘を与え、短期間で成功を収めた。

特筆すべき効果的な舞台装置は、Picture drop と呼ばれる幕で、繊細に塗られた美しい絵で、日本の様々な情景を現出させていた。例えば、水田や花咲く庭園、日没を背にした冠雪した富士山⁸などが描かれていた。この幕が幕開けに登場することによって、日本の情景を思い浮かべることが出来る仕組みである。

主演のブランチ・ベイツは、悲運の蝶々さんを具現化し、女性の忠誠心を見せることに成功、人物を生き生きと演じた。仕草や台詞の話し方は奇をてらうことなく素朴で、その中で時折見せる熱情的な部分が彼女の持ち味だった。

ベイツの演技は、初めは笑いを引き起こし、最後は涙を誘った(図 11)。こ

⁷ *Ibid.*, p.482.

⁸ ウィンターは *The Life of Belasco* の中で ‘a distant prospect of a snow capped volcano in the light of setting sun’ と記している(p.483)が、おそらく「赤富士」のような情景だろう。それにしても舞台が長崎なのに富士山を描いた幕が登場するのは相変わらずである。

の姿が、昔も今も、ベラスコが意図したこの芝居のあるべき姿であろう。そしておそらく『蝶々夫人』がベラスコの他のどの作品よりも評価されるのは、彼の個性がこの上演の細部に宿り、周囲に浸透していたことによるだろう。

プッチーニとベラスコ

ウィンターに語ったところによれば、ベラスコはロンドン初演でカーテンコールに立つのを躊躇した。「うまくいったのか分からないし、呼び出されてブーイングを浴びるのに慣れていない。プロデューサーのフローマンは、太鼓判を押すけれど、勿論ギャリック座で忙しかったのもある。結局下手に留まっていたが、正面まで出て行った。」⁹観客は熱狂し、彼を呼ぶ長い拍手が起こった。ようやくの思いで彼は舞台の中央に出て行き、全身全霊で感謝を表した。ベラスコはこう述べた。「イギリスの観客に敬意を表したい。あのはじめの、女性のすすり泣きだけが聞こえていた完全な静寂から、私を呼ぶ声、声、声。その中をフローマンが私を呼びに近づいてくる、その瞬間はこれまでにない至福の時だった。イタリアの作曲家、ジャコモ・プッチーニはその夜、正面に座っていて、幕が降りると舞台裏にやってきて私を抱きしめ、『蝶々夫人』をオペラの脚本として使わせてくれないか、と願い出てきた。私はすぐに承諾して、あなたの好きなように使ってくれて構わない、著作権は好きなように扱ってくれて良いと答えた。だって、感極まったイタリア人が涙を流しながら、首に腕を回してきているんだ、どんなビジネスの話ができると言うのかね！私は彼がその夜『蝶々夫人』を観たとは決して思っていない。彼は自分が書こうとしている音楽を聴いていただけなんだ。彼をよく知るようになって、彼が極めて分かりやすくて純粋なやつなんだと分かったよ。偉大な芸術家だ、『激しやすい』と呼ばれるのを別にして。」¹⁰

近年、プッチーニの「感動」には背景があることが指摘されている。ガルデーニ(1986)は、プッチーニが既にこの時、ロティの『お菊さん』から連想される弦楽四重奏曲『菊(*Crisantemi*)』を作曲し、日本に大いに関心を抱いていたと指摘している。さらにプッチーニは当時、マスカーニと親しい関係にあった。

⁹ Winter, *op. cit.*, p.482.

¹⁰ *Ibid.*, p.489.

マスカーニは 1898 年にジャポニズムのオペラ『イーリス』を発表しており、「イタリアの作曲家が、伝統的な日本文化の魅力に心奪われた最初の例」¹¹だった。プッチーニと『イーリス』の台本作家ルイジ・イッリカ(Luigi Illica)は、『マノン・レスコー(*Manon Lescaut*)』(1893)以来の知人である。イッリカも、もう一人の台本作家ジュゼッペ・ジャコーザ(Guiseppe Giacosa)も熱心な日本愛好家だったという。彼らに影響されたプッチーニは「仏陀への密かな関心」¹²、特に日本人の死生観に興味を抱いていた。そんな矢先にベラスコの『蝶々夫人』を観劇したのである。プッチーニの感激は、自分の描こうとしていたテーマに明確な方向性を見出したことへの嬉しさだったと言える。

ベラスコとベイツ、音二郎と貞奴

西洋におけるジャポニズムの舞台作品の傾向を決定付け、一方である種の多様性を抹殺したとも言えるベラスコの『蝶々夫人』について、ジョン・ルーサー・ロングの短編小説を劇化することになった直接的動機は日本人にはほとんど知られていない。

ベラスコは喜劇を得意としていたが、彼の劇作姿勢を曲げてでも『蝶々夫人』の製作に臨んだのは、直前まで上演していた 3 幕の喜劇 *Naughty Anthony* の失敗が原因と言える。1900 年 1 月 8 日に開いた公演は 3 月に入って 90 回で打ち切りになった。複数の新聞には、興行の停滞を打破し次回作の手を考えるべく、ベラスコ夫妻がワシントンで日本人演出家の“Ythguan Ynohtna”に出会い、ロングの小説「蝶々夫人」の劇化に協力を求めた、という記事が掲載された。¹³

しかし、ニューヨークの新聞はこれがとんだジョークであることを指摘した。発音不能なこの日本人は実在しない。なぜなら *Naughty Anthony* のスペルを裏返したただだからである。自ら公演の失敗を茶化し、次作の宣伝に繋げる所は、ベラスコの熟達したシアター・マネージャーぶりがうかがえるエピソードである。

¹¹ ウバルド・ガルディーニ「『蝶々夫人』のパリ版にいたる経過とその相対的価値についての一考察」『東京芸術大学音楽学部年誌』12、東京芸術大学、1986 年、2 頁。

¹² 同書、3 頁。

¹³ Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai, U.S.A.*, Wheatmark, 2011, p.369.

評判の芳しくない *Noughty Anthony* に主演していたのは、ベラスコが後見人を務めていた女優、ブランチ・ベイツ(Blanche Bates, 1871-1941)だった。この劇を打ち切るにあたって、ベラスコは次回作にもこのベイツを主演させることを決めていた。¹⁴ベイツは「躍動的なコメディエンヌ」として評価が高かったのだが、構想段階からベラスコは新作では異なったタイプの役を演じさせようと考えていたようである。

ベラスコはスター女優を次々生み出したことでも知られている。ベイツの前にスターに仕立てたのはレスリー・カーター夫人(Mrs. Leslie Carter, 1857-1937)だった。ベイツ主演で不振に終わった *Naughty Antony* も、『蝶々夫人』も終わらせて、建て直しのために満を持してロンドンで幕を開けたのが、カーター夫人主演の *Zara* だった。

カーター夫人の人気を不動のものにした後、ベラスコは 26 歳だったベイツを育てることに焦点を絞る。

Dramatic Mirror 紙によれば、ベラスコが『蝶々夫人』の上演権を取得したのは 1 月の中旬だった。¹⁵注目すべきは次回作のタイトルと共に付記されていたのは“a new English comedy”という文言だったことだ。完成後の副題は“Japan Tragedy”だったことを考えると、随分と内容とかけ離れた印象を与える。実は既にベラスコは東洋の旅行を題材とした当時多く出回っていた旅行記や短編小説、芝居の典型的な要素に演劇的価値を見出していた。すなわち、白人が若い日本人女性(mousmé あるいは musme)をもてあそぶ、というエピソードはすでにロティの小説などを通して広く一般化した日本モノのイメージだったことが伺える。アンダーソン(2011)は当時の多くの日本モノの小説が長崎を舞台にしており、そのいくつかは日本人女性の自殺で幕を閉じるものだったと指摘している。¹⁶つまりベラスコが『蝶々夫人』を演目に選定した理由は、物珍しさを狙って日本モノを上演しようとした実験的な試みで劇化に取り組んだのではなく、大衆の持つイメージの中のセンチメンタリズムを刺激するような興行的な安定を計算に入れてあったことにある。その意味で、『蝶々夫人』

¹⁴ *Ibid.*, p.368.

¹⁵ “Cues”, *New York Dramatic Mirror*, February 10, 1900, p.13.

¹⁶ Anderson, *op. cit.*, p.369.

にはベラスコにとっての実験的な要素はあまり含まれていないと言える。

一方、1900年2月3日土曜日、川上一座はニューヨークの the Lafayette Sqaure Opera House での1週間の公演を終えようとしていた。終了目前に、特別追加マチネー公演を翌週の月曜日と火曜日に行うことが決定したとの報が一座を驚かせた。直前の決定だったので宣伝が十分とは言えなかった上に、火曜日と水曜日の夜には日本公使館での公演が用意されていたので移動期間に当てたかったのだ。この公使館公演を AADA(American Academy of Dramatic Arts)の講師ベルナップ(Edwin S. Belknap)が観劇している記録が残っているが、¹⁷彼と AADA で相互提携関係にあったベラスコが訪れた記録はない。¹⁸ベルナップは前節で述べたように、AADA においては異色の存在で、『麗しのサイナラ』の改作メイプスの『江戸の花』を教材に使用していた、あの人物である。

ニューヨークでは川上一座と『蝶々夫人』の二つの日本を題材にした芝居が同時にかかる事態になった。一方は本物の日本人の劇団、もう一方は人気劇作家と人気女優による新作である。音二郎の海外巡業の成功は「主演女優」の貞奴によるところが多分にあった。ベラスコにとっては、ベイツがまさに『蝶々夫人』の姿をした「貞奴」だったと言えよう。

日本の演劇史においても、ヘンリー・アーヴィングの『ヴェニス商人』と音二郎の興行対決は有名な話であるが、それ以上に音二郎とベラスコ、貞奴とベイツの比較は、ジャポニズム演劇を考える上では重要な対比である。

『蝶々夫人』の初日は概ね好評で、劇評の多くは主演のベイツの好演を賞賛している。¹⁹しかしその演技の関心はベイツの「巧みなセックスアピール」に向けられており、「(ベイツの演技は)男なら誰でも家を飛び出して観に来るだろう(makes a Ching Ching girl that any man would leave home for)²⁰」と評したのもあった。ここでは未だエロティックなエキゾチシズムの対象として、中国的な東アジアイメージに包含されている。こうした固定観念を変えるのは、日本人の身体性を芸術的観点から評価させるに至る、貞奴自身の演技である。

¹⁷ *Theatrical Discussion*, New York Sun, January 7, 1900, p.9.

¹⁸ Anderson, *op. cit.*, p.369.

¹⁹ *Ibid.*, p.370.

²⁰ *Ibid.*

蝶々さんの英語

ベラスコは『蝶々夫人』を上演するにあたって、西洋の演技法を捨て、「日本風に感情型の身振り (the Japanese Emotional gestures)²¹」をさせることを目的とした稽古に取り組んだ。これをベラスコ自身が教授するのであるから、彼が考える「日本風の」演技のイメージが重要だったことになる。

彼の作り出した日本のイメージの中に、アメリカ人と「英語を話す日本人」の発音上の違いを表現する方法は、蝶々さんの話す“curious Anglo-Japanese Lingo”²²と称される話し方が用いられた。それはいわゆる「ひどい南部訛り」と言われる黒人英語を連想させるもので、黒人の歌であるクーンソング (coon songs) の歌詞に用いられるものに似ていた。

幕切れに近い場面での蝶々さんの台詞を例に「日本語訛りの英語」について考察してみたい。ピンカートンとの再会は不可能であることを告げに来たシャープレスは、ピンカートンの誠実を信じてやまない姿勢に圧倒され、なかなか話を切り出せない。そこに蝶々さんの息子が入ってきて、シャープレスは「ピンカートンの子か?」「彼はこのことを知っているのか」と尋ねる。

No, he come after he goe. (Looking at [her] child with pride). You thing fath-er naever comes back—tha’s what you thing? He do! You write him ledger; tell him ’bout one bes’ mos’ nize baby aever seen ... Ha ha! I bed all moaneys he goin’ come mos’ one million mile for see those chil’ ... Sa-ey, you didn’ mean what you said’bout me not bein’ marry?²³

(いいえ、彼は去る時来ると言ったもの。(息子を誇らしげに眺めながら) あなたの父さんはもう来ないと思ってるの? 来るのよ! 手紙を書きなさい。こんな可愛い赤ちゃんは他にいないって教えてあげるの。...ハハ! 私は彼が 100

²¹ *Ibid.*, p.371.

²² *Ibid.*

²³ David Belasco, *Madame Butterfly, Six Plays*, U.S.A., Little Brown, and Company, 1928, p.24.

万マイルだって渡って私たちに会いに来る方に有り金全部賭けたっていいわ
...ねえ、あなたの言っていることは、彼が私と結婚していないってこと?)

下線部は訛りを表すために単語の表記が変形し、すでに独特の響きを持った発音になるように工夫されている。

下線の部分は「訛り」を生み出すために意図的にスペルが加工されている。上記の蝶々さんの台詞の主な箇所を分析すると、以下のように分類される。

go→goe

never→naever

money→moaneys

Say→Sa-ey

上記のように、母音が追加され、音が間延びした印象を与えている。また、

think→thing

letter→ledder

のように、濁音にすることで、子音のスマートな響きを失わせている。さらに

that's→tha's

going (to)→goin'

child→chil'

didn't→didn'

about→'bout

といったように、あたかも無声化された子音を発音できないように欠落して聞こえる工夫が施されている。

これらの処理によって、鈍重な印象を与えていることは明らかである。ここからは決して聡明な印象は得られない。

「日本らしさ」を舞台上で表現する際には、視覚的要素の他に、聴覚的な要素が重要な役割を果たしていることは、すでに述べてきた。音楽に和音階が用いられるのと同じような効果を生み出すために、セリフの一部に日本語を挿入し、母音の多い独特のリズムで俳優に喋らせたり、あるいは歌わせたりすることがあることは別賞で述べたとおりである。それ以外に、このように英語のセ

リフの一部を「訛り」を用いて白人との差異を生み出す時に、黒人の話し方を表すのと同じ手法が用いられていることに注目したい。すなわち黄色人種である日本人の表象の方法として、『ミカド』に登場する「日本人」がミンストレル・ショーでパロディ化されることや、中国人街を差別的に扱ったイエローフェイスで演じられる様々な演目で話される言葉が黒人訛りと同じことなど、有色人種という大きな括りで差別化されてる時、こうした人種間の関係性を「正確な英語を話せない人々」として表現することが作劇のコードになっていることを示している。

ベラスコは徹底したリアリズムでその名を轟かせた演出家、劇作家であったが、その彼が白人俳優をして日本人を演じせしめるために取った方法だと考えると、人種差別的思考だけでは語りきれない、異なる言語を母語とする人物が共通の言語で会話をするというリアリズム演劇のシステムの中に組み込まれた「他者」の表象方法としての限界が見えてくる。

我々が現代日本を舞台にした作品を見る際にも、日本人が「西洋人」を演じる際には「カタコト」という共通の「言語」を話す一つの人種にまとめてしまう。フランス人風、アメリカ人風、イタリア人風と発音やリズムに違いをつける場合もあるが、「カタコト」には共通のモデルがあり、細かい差異を作り出さなくとも通用する。しかし一方で「黒人」という特定の共通コードで演じられる言語は少ない。アーリア系、アボリジニー系、アフリカ系、アメリカ系などの違いは明確にあるにも関わらず、これも「カタコト」という一つの「言語」に集約されてしまうのである。それはとりもなおさず、自分たち一般的な日本人の身の回りにおいて、明確にこれらの人種を判別しておく必要がなく、興味関心が「外国人」という以上に向いていないからである。舞台上の人物が「外国人」であること、つまり自分たち「日本人」にとっての「他者」であるという記号だけが必要な場合の「カタコト」なのであり、そこに差別意識や人種の優劣を決定する意図は働いていない。視覚的に「他者」である用意がなされていれば、音声は「他者」であることを補完する記号で十分だ。

ところが「他者」は自分たちと「対等」ではない。アメリカの場合、白人たちにとって同じ国の中にある身近な「他者」であるアフリカ系アメリカ人は、ミンストレル・ショーの「陽気で頭の悪い黒人」という格下のレベルに統一視

された。その派生であるイエローフェイスも同様である。日本人の表象にこの法則が用いられたことは、単に日本人差別というよりも欧米における白人と、黒人を含めた有色人種との境界を生み出す変換装置として有効に機能していたことを示すものである。



【図 11】ベラスコ『蝶々夫人』の舞台写真。幕切れのものと思われる。
掲載元：William Winter, , *The Life of David Belasco*, Moffat, USA, Yard and Company, 1920, p.481.

【結論】 ジャポニズム演劇の表象するもの

本論文の中心にあるジャポニズム演劇の系譜は、『麗しのサイナラ』から『ミカド』そして『蝶々夫人』にいたる約40年の歴史である。その中で重要でありながら詳しく触れられなかった作品がいくつもある。その中でも『ゲイシャ』は、『ミカド』と『蝶々夫人』をつなぐ、重要な役割をしている。それは19世紀から20世紀へと歴史の転換期に存在したことで、表象される日本が「どこでもない国」と「誰でも知っているが行ったことのない国」へと立場が大きく変わる時期でもあった。『ゲイシャ』の重要性に触れつつ、『蝶々夫人』の誕生にいたる歴史的経緯を「新しい女」の登場を踏まえながら結論を述べる。

『犬を連れた奥さん』－チャーホフと『ゲイシャ』

チャーホフの短編『犬を連れた奥さん(*Dama s sobachkoi*)』(1899)にオペレッタ『ゲイシャ』が登場する。この小説は短編の代表作とされ、作者本人も改稿を重ねた苦心の作であった。¹

まだその朝のことだったが、駐車場で、でかでかと大きな字を並べたポスターが彼の目についた。『芸者』という芝居の初日なのである。彼はそれ思い出したので劇場へ出掛けて行った。²

モスクワのしがない銀行員のグーロフは、ヤルタで出会った犬を連れた女性アンナ・セルゲーヴナのことが忘れられず、家族に偽って彼女が住んでいるというS市に出掛けてきた。しかしいざとなると踏ん切りがつかず、食事をして夜になるまで寝てしまう。自分の行動を嘲笑し、独り言を呟いた後、彼女が初日を観に行くことも十分あり得ると考えた彼は

¹ 神西清「あとがき」チャーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん』神西清訳、岩波文庫、127頁、2004年。

² チャーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん』神西清訳、岩波文庫、32頁、2004年。

劇場に赴くのである。

幕間にアンナの夫の目を盗んで再会した二人は、「立見席御入口」と掲示の出ている狭く薄暗い階段の途中で、モスクワでの再会を約束して別れる。小説はまさに『ゲイシャ』の上演されている劇場の廊下で山場を迎えるのだが、チャーホフは幕あき前の地方の劇場の雰囲気や客席の様子を丁寧に描きつつも、芝居の中身に関しては全く言及していない。客席が地方劇場でも大入りだったことしか触れられていないのだ。

訳者の神西清は「その手法の簡素さ、味わいの渋さ、ほとんど象徴的なまでの気分の深さ、更には暗鬱な地膚のうえに漂うそこはかたないほの明かりなどによって、後期のチャーホフの芸術的特徴を遺憾なく發揮しており、彼の生涯を通じての代表作たるを失わない出来栄である」と評している。中身に言及がされていなくとも、演目として「ゲイシャ」が選ばれていることは、象徴的意味を感じ取ることができる。すなわち、1896年の初演から世界的な人気を博した『ゲイシャ』を取り上げることで、地方都市の娯楽としても浸透していたこの作品の内容を、読者は物語のバックミュージックとして連想することが出来る。客席にいるグーロフの切迫した状況と、ひたすら明るく、後悔も責任もない物語が展開している舞台との対比は、舞台上の内容に言及せずとも読者には伝わってくる。

アンナ・セルゲーヴナは前半では、あどけない、夫に偽り、こっそり家を出てきたものの、グーロフと出会っても卑屈で場違いな懺悔に陥る未熟な部分や、ヤルタ滞在もあくまで「夫が迎えに来る」まで、という受動的な姿勢で、結局夫の懇願の手紙で帰宅する部分がある、独立しきれない女性として描かれている。

ところが『ゲイシャ』の上演を背景に、突然目の前に現れたグーロフに対し、彼への思慕を告白し、自らモスクワに出掛けて行き逢う約束をするなど、積極的な行動を取ろうとする。橋本(2003)は、『ゲイシャ』で描かれるヨーロッパの女性は、女性解放運動に追い風を受けた自立した女性、「新しい女(New Woman)」として描かれ、従順で家庭的な男性から見た女性の理想像として描かれる日本女性との対比が風刺的に描かれて

いると指摘している。物語は、英国中心主義と男性至上主義で一貫しているのだ。³

『ゲイシャ』に描かれる女性像

『ゲイシャ』には4か国の人間が登場する。英国の軍艦タートル号の乗組員は士官のフェアファクス、彼の部下である海軍士官たちと、たまたま別の船でやってきたフェアファクスの婚約者モリーとその女友達である。

タートル号の入港を歓待するのは日本人の芸者たちだ。そのリーダー格であるおミモザさんや、コムラサキさん、オキンコトさん、オキクさんは、茶屋の主人である中国人ウン・ハイに雇われており、フランス人の娘ジュリエットも彼に通訳として雇われている。フェアファクスはおミモザさんに夢中になり、モリーは芸者に変装し「ロリポリさん」と名乗って彼を取り返そうと画策する。一方おミモザさんをもらい受けようとしているのは、当地の領主イマリ公である。イマリ公は彼の部下であるカタナ隊長が彼女の許婚であることが気に入らない。イマリ公はおミモザさんを手中に収めるために、ウン・ハイに芸者を全員競売に掛けるよう強制する。競売では手違いでイマリ公によってロリポリさん（モリー）が競り落とされてしまい、英国人達は団結して彼女を救い出す方策を練る。今やイマリ公とロリポリさんの婚約が行われようとしている。もともと上流志向で、異国の権力者出会っても取り入りたいフランス人のジュリエットも加わり、隙を見て花嫁姿のロリポリさん（モリー）とジュリエットが入れ替る。イマリは花嫁がすり替わったことに気づくが、ついにはジュリエットを受け入れ、英国人のフェアファクスとモリー、日本人のおミモザさんとカタナ、イマリ公とジュリエットという3組のカップルが成立して幕となる。

橋本は『ゲイシャ』の舞台となる日本は、男性が「男」としてその権威を遺憾なく発揮出来る「楽園」であり、女性は「女」としての規範を

³ 橋本順光「茶屋の天使－英国世紀末のオペレッタ『ゲイシャ』(1896)とその歴史的文脈－」『ジャポニスム研究』23、31頁、2003年。

逸脱できない場所だと述べている。⁴「女」が「男」を出迎え歓待する。芸者の存在は、19世紀末社会に生きる観客にとっては、既に自分たちの社会では失ってしまったに等しい、自分たちにとっては「完璧」な社会規範を体現している。

この現地の「女」がやってきた「男」を出迎える構図こそ、従属するアジア、支配する西洋の表象であり、英国人旅行者たちが待ち望んだ光景だった。フェアファクスら海軍士官は、それを通して疑似体験できることは『ゲイシャ』の醍醐味の一つだったようだ。

女性による茶屋での歓待は、日本のイメージの代表的なものの一つであった。古くは1867年のパリ万博で設置された茶屋での柳橋の芸者かね、すえ、さとによる給仕、1885年のロンドン日本人村での同じような光景など、日本の側が意図的に浸透させたイメージと言っても過言ではない。

その歓待する女性の名称は、ピエール・ロチが『お菊さん』(1887)の中で広めた「ムスメ(mousmé)」という言葉が「若い女性」の意味合いで定着していった。茶屋の通訳として出入りするフランス人のジュリエットが“French Musmé”と呼ばれるのは、ロチとフランスを連想させる意図があるものと思われる。⁵こうしたイギリスから見た日本人との雑婚をも厭わず、領主のイマリ公や、茶屋の主人の中国人にさえ取り入る「軽薄な」印象を与えるジュリエットのフランス像に、フランスの聴衆は国家的威信を傷つけられたと感じたのか、イギリスでは『ミカド』を超える760回連続公演を記録した『ゲイシャ』も、フランスではわずか4回の興行にとどまり、失敗に終わった。⁶「着物を着た若い娘」を表す「ムスメ」を追い落とし、「玄人の商売女」である『ゲイシャ』の単語としての地位を不動のものとしたのも、この作品の英語世界での幅広い成功が景気になっているとも言えよう。

いずれにしても、西洋の2種類のタイプの自立し、自らの意思で行動

⁴ 同書、31頁。

⁵ 同書、32頁。

⁶ 同書、34頁、

する女性が活躍する『ゲイシャ』で舞台上に繰り広げられる「新しい女」を前に、チャーホフはこの人妻のロシア人女性も同じように「目覚めた」かのように描きながら、結局は人目を忍んだ愛の行く末に対して何の回答をも見出せない男女の困惑した姿を残しつつ筆を置いている。

ジャポニズム小説と「新しい女」

チャーホフの目は冷めていた。しかし英語圏では、特にアメリカでは、この何の活路も見出せないことから筆を取り、小説を書き始めた女性がいた。オノト・ワタンナ (Onoto Watanna, 本名ウィニフレッド・イートン・バブコック・リーブ Winnifred Eaton Babcock Reeve, 1875-1954) である。彼女の生涯については羽田美也子『ジャポニズム小説の世界』に詳しいのでここでは省略する。⁷早くから文才に恵まれていた彼女が執筆した膨大な短編小説の中で、1899年に出版した『日本のヌメさん (Miss Nume of Japan)』に代表される一連の日本を舞台にした小説が、彼女の名を一躍ジャポニズム小説の代名詞になるまでに押し上げる。ジャポニズム小説と「新しい女」の台頭は、非常に密接に関係していると言って良い。ワタンナのように、裕福なイギリス系の父と中国人の母の間に生まれ、複雑な家庭環境を持った女性の描く東洋と西洋の交錯する物語は、多民族国家化し、経済規模も巨大化しつつあるアメリカにあって特異な反響をもたらしたのであろう。

こうした感傷的な小説を書くのは女性作家と決まっていた時代に、「自分自身のことを『感傷的で、フェミニスト』だと呼び、しかもそのことを「誇りに思っている」と付け加えている」⁸生来の文学好きな弁護士がいた。ジョン・ルーサー・ロング (John Luther Long, 1861-1927) である。宣教師の夫とともに住んだ長崎の話の姉から聞くに連れ、感受性豊かなロングが、西洋人と日本人妻の悲恋の物語に心を突き動かされ、一気に書き上げた短編小説が『蝶々夫人』だった。

⁷ 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、109頁。

⁸ 同書、206頁。

羽田が指摘しているように、ワタンナとは異なり、ロングの場合はジャポニズムブームの時流に乗って、明らかに話題性のあるものを書き始めようという意志があった。小説を書き始めてわずか2作目で大成功し、彼の静かな生活は一変した。ベラスコが劇化し、プッチーニがオペラ化したことで、世界中に反響を及ぼすこととなったのである。

女性作家が主流の中、男性目線で描かれたセンチメンタルな物語、という特性が生かされているとすれば、それまさに蝶々さんの芯の強さにあったのだろうが、劇化するにあたり、客席からよりドラマチックな展開を要求されたベラスコは、川上音二郎や貞奴の「自死」で自らの運命に決着をつけるという選択肢を、小説の世界にはなかった「日本らしさ」として採用する。『ミカド』『ゲイシャ』に続く3つ目のジャポニズム演劇としての成功を自らの課題としていたベラスコにとって、過去の2作品よりも「日本」を効果的に描くために、「自死」の形が取り入れられたのである。『蝶々夫人』の死は、ベラスコでは『神々の寵児』に、プッチーニには『修道女アンジェリカ』『トスカ』など、他人を守るために自ら死を選ぶ、あるいは覚悟するヒロインを生み出すこととなる。これは「新しい女」のテーゼでもある精神的な自立という意味では、随分と歪曲されてしまった印象が残る。女性と男性の関係性を、被支配と支配、東洋と西洋のそれに置換すると、帝国主義的オリエンタリズムが透かし見える。

ジャポニズム演劇と日本人- “real thing”としてのジャポニズム

奇しくも貞奴の演技で西洋の観客に衝撃を与えたのは、彼女の「死」の場面だった。井上(2015)が挙げているように、貞奴の表象として海外の画家に描かれているのは、多くが「狂気」や「死」の場面である。『芸者と武士』後半の『道成寺』鐘入り後の蛇体となった時の怒りの姿はピカソのデッサンでも有名である。また、葛城の死の場面、「恋に狂った女の狂気の姿と死の場面」は、歌舞伎の範疇を超えたアヴァンギャルドな

新演劇であり、異装の女優の「狂気と死」が注目された。⁹ベラスコは「死なない蝶々さん」の結末が招いた初日のぬるさを悔やんだ。どっぴりと浸かったセンチメンタリズムは小説では受けても、演劇では不十分だった。舞台上の「死」というエキゾチシズムは、結果的には川上一座が「日本らしさ」として日本から持ち込んだものだと言える。

鎖国が解け、海外進出が可能になった 1860 年代からわずかに 40 年足らずで、日本は劇的に変化した。しかしこの間、「日本らしさ」のイメージは常に『コシキ』や『ミカド』に反映された芸人、『ゲイシャ』やムスメという単語を生み出した芸者、「ハラキリ」をビジュアルライズして印象付けた川上一座などの芸能者たちだった。彼らは国家や政府が主導した印象操作ではなく、自らの可能性を追い求めて柔軟に立ち回り、「印象付ける」能力に長けた芸能者たちであった。

一方の受容者としての西洋は、常に表現の危機に立たされていた。ジャポニズム演劇を成功に導いた W.S.ギルバートも、ベラスコも、共通しているのは、奇想天外な物語ではなく、寓話的、普遍的な物語にいかなるリアリティを付与し、新鮮に観客に届けるかを狙っていることである。

『ミカド』の初演の舞台監督ブリッジマンの言葉を借りれば、『ミカド』が「イギリスの舞台のための日本の劇 (Japanese play for the English stage)」として「本物らしく見える (look like “the real thing”）」¹⁰ようにするために、彼らは日本人村から日本の女性を所作指導に招いた。スタニスラフスキーも同様の目的で日本の芸人一座と共同生活を送ることで行っている。

実は「イギリスの舞台のための日本の劇」を創造することと、「本物らしく見えること」は正確には矛盾する。エンターテインメント性を目指すためには、ミンストレルショーのような典型的なイメージに基づいた

⁹ 井上理恵『川上音二郎と貞奴Ⅱ 世界を巡演する』社会評論社、2015年、241-243頁。

¹⁰ 『Gilbert & Sullivan Achieve』を参照。Cellier, François & Bridgeman, Cunningham, *Gilbert and Sullivan and Their Operas*, Little Brown, and Company, 1914. 参照年月日：2015年10月27日
<http://math.boisestate.edu/gas/>

人物造形を行えばよい。では「本物らしく見える」というのは誰にとって、どのように「本物」であることが必要なのか。

実際の日本を白人がヨーロッパの舞台に現出することは不可能である。それを最も了解していなかったのは当時の日本の在外知識人たちだった。ここで生み出すべき「本物」とは、『ミカド』では中世の「どこにもない国」、『蝶々夫人』では現在の「どこかにある国」だった。

この“real thing”の要素は、自分たちの鏡としての「もう一つの現実」というリアリティである。軽業師や芸人、役者や芸者として外国に存在する日本人は、「観られる」存在でありながら、彼らも西洋という異形の社会を「観る」存在である。彼らの演じる演劇は、身体性を重視したパフォーマンスであり、ジャポニズム演劇として模倣すべき“real thing”なのだ。テキスト重視、ことばの演劇からの脱却を図ろうともがいていた20世紀の前衛芸術家たちは、この「あべこべ(Topsy-Turvy)」な概念を持った演劇に魅せられた。¹¹その最も雄弁な身体は貞奴だったのである。(ミッドフォードやマイク・リーも用いたように彼らにとって日本は「あべこべ」な存在なのだから)。鏡の側から虚構の世界にアプローチするような新しい肉体感覚をジャポニズム演劇の作者たちは求めていたのかもしれない。

ジャポニズム演劇は決して他者を楽しむ事だけに魅力があるのではない。舞台装置や衣裳、音楽などを模倣し、外見上の「日本らしさ」を借りて、自分自身を表象する二重性にこそジャポニズム演劇の本質がある。

「ハラキリ・フジヤマ・ゲイシャ」は決して欧米人の勝手な妄想ではない。軽業師、手品師、芸人や川上音二郎らが自らを模倣したことで生まれたユニークな肉体表現が、前衛的演劇の旗手たちによって「発見」されたのだと考えれば、彼らの奮闘もジャポニズム演劇そのものと同様に、新たな観点から再評価しなければならない。

¹¹ Fischer-Lichte, Erika “*The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)*”, Japanese Theatre & the International Stage, USA, Brill, 2001, p.29.

参考文献表

相沢敬久「ジャポニズムにおける日本像：『蝶々夫人』を読む」『茨城大学人文学部紀要 人文学科論集』 26、茨城大学、1993年、131-158頁。

———「ジャポニズムにおける日本像：『ミカドを読む』」『茨城大学人文学部紀要 人文学科論集』 29、茨城大学、1996年、67-98頁。

阿久根巖『逆立ちする子供たち—角兵衛獅子の軽業を見る、聞く、読む』小学館、2001年。

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。

アメリカ彦蔵『アメリカ彦蔵自伝(1)』中川努、山口修訳、平凡社、1964年。

有泉学宙『アフリカ系アメリカ人演劇の展開』鼎書房、2004年。

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、84-105頁、1957年。

イエーツ、ウィリアム・バトラー『鷹の井戸』村松みね子訳、第一書房、1927年。

泉健「ベルリンの川上貞奴（1901年）」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』63、2013年、69-84頁。

———「藤代禎助「オペレッタ;ゲイシャ」(1901年)とベルリンの烏森芸者」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』64、2014年、65-80頁。

井上理恵『川上音二郎と貞奴Ⅱ 世界を巡演する』社会評論社、2015年。

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。

上田卓爾「海外における『ゲイシャ』のイメージについて」『大阪観光大学紀要』13、2013年、9-19頁。

植月恵一郎・出羽尚「貞奴のロンドン—絵画化された貞奴」『日本大学芸術学部紀要』47、2008年、81-100頁。

エカテリーナ、ベリアエバ「ロシアのジャポニズム--19世紀終わりごろから20世紀初頭にかけて」『千葉大学社会文化科学研究』12、千葉大学

- 大学院社会文化研究科、2006年、109-117頁。
- 大島幹雄『明治のサーカス芸人はなぜロシアに消えたのか』祥伝社、2013年。
- 小笠原愛「ルース・セント・デニスの腕」『文芸研究』111、明治大学文学部文芸研究会、2010年、37-53頁。
- 岡本隆司『ラザフォード・オルコック—東アジアと大英帝国』株式会社ウェッジ、2012年。
- 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』法政大学出版局、2007年。
- 尾関英正「西洋人の見た川上音二郎一座と壮士芝居」『アジア研究所紀要』16、亜細亜大学、1989年、161-178頁。
- 金井圓編『描かれた幕末明治—イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』雄松堂書店、1973年。
- 金山亮太『サヴォイ・オペラへの招待—サムライ、ゲイシャを生んだもの』新潟日報事業者、2011年。
- 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 三七』、2008年、137-173頁。
- 川村ハツエ『能のジャポニスム』七月堂、1987年。
- 観世榮夫「海外公演で感じたこと—1954年のヴェネチア演劇祭ほか」
- 野上記念法政大学能楽研究所編『外国人の能楽研究』法政大学国際日本学研究中心、2005年、141-153頁。
- ガルディーニ、ウバルド「『蝶々夫人』のパリ版にいたる経過とその相対的価値についての一考察」『東京芸術大学音楽学部年誌』12、東京芸術大学、1986年、1-26頁。
- ギルバート、ウィリアム・シュウエンク『喜歌劇ミカド—十九世紀英国人がみた日本』小谷野敦訳、中央公論新社、2002年。
- クズネツォフ、エウゲニイ『サーカス 起源・発展・展望』桑野隆訳、ありな書房、2006年。
- 楠原（斎藤）偕子「19世紀アメリカのポピュラー・シアター：生成期の minstrel・ショー：演劇的仕掛けとアイデンティティ形成」『美

學美術史論集』17、成城大学、2008年、93-117頁。

熊谷哲也「神経言語」と言語の危機：シュレーバーと世紀転換期 文学における言語表現、『京都大学大学院人間・環境学研究科現代文明論講座文明構造論分野論集』3、2007年、61-87頁。

倉田喜弘『1885年ロンドン日本人村』朝日新聞社、1983年。

——『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』岩波書店、2006年。

小村公次『徹底検証・日本の軍歌—戦争の時代と音楽』学習の友社、2011年。

コールドウェル、ヘレン『伊藤道郎一人と芸術—』中川鋭之助訳、早川書房、1985年。

小山勝美「C.W.アレルス『オペレッタ・ミカドの舞台裏』にみるミカドの衣裳」『ジャポニスム研究』34、ジャポニスム学会、2015年、43-61頁。

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—」『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。

白田由樹「川上音二郎・貞奴が演じた『東洋』—1900年パリ万国博覧会における日仏の位相から—」『人文研究』64、大阪市立大学大学院文学研究科紀要、2013年、95-114頁。

鈴木健夫ほか『ヨーロッパ人の見た文久使節団』早稲田大学出版部、2005年。

スタニスラフスキー、コンスタンティン『芸術におけるわが生涯』(上)、蔵原惟人、江川卓訳、岩波書店、1983年。

セイディ、スタンリー『新グローヴ オペラ事典』中矢一義訳、白水社、2006年。

高木茂登「花子—ロダンのジャポニズム」『年報』6、比治山女子短期大学女性文化研究センター、1989年、25-58頁。

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、35-36頁、2000年。

———「『鷹の井戸』の音楽-東西文化の出会いから生まれたもの-」『研究紀要』38、東京音楽大学、2014年、25-45頁。

チェーホフ、アントン『可愛い女・犬を連れた奥さん 他一篇』神西清訳、岩波書店、1940年。

千葉徳爾『日本人はなぜ切腹するのか』東京堂出版、1994年。

鶴園紫磯子「歌劇『お菊さん』をめぐる—ジャポニスムと劇場音楽—」『ジャポネズリー研究学会会報』5、ジャポネズリー研究学会、1986年、28-39頁。

鳥越輝昭「シャープレスの位置：『蝶々夫人』の倫理の中心について」『人文研究：神奈川大学人文学会誌』162、2007年、61-85頁。

内藤高「音としての日本—ピエール・ロチ『お菊さん』を手掛かりとして—」、『同志社外国文学研究』64、1992年、1-22頁。

中地幸「着物姿の女吸血鬼と世紀末の蝶々たち—John Luther Longのジャポニスム小説における日本人女性像—」『都留文科大学研究紀要』62、2005年、65-84頁。

———「アメリカ世紀転換期のジャポニスム演劇—デイヴィッド・ベラスコとジョン・ルーサー・ロングの『神々の寵児』(1902)について—」『ジャポニスム研究』27、ジャポニスム学会、2007年、23-39頁。

———「アメリカのジャポニスム演劇・文学とその背景」『ジャポニスム研究』34別冊、ジャポニスム学会、2015年、97-101頁。

中本信幸『チェーホフの中の日本』大和書房、1981年。

西川智之「ウィーンのジャポニスム（後編）—パリとの比較を中心に—（日本像を探る）」『言語文化研究叢書』5、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、2006年、63-82頁。

橋本順光「茶屋の天使—英国世紀末のオペレッタ『ゲイシャ』(1896)とその歴史的文脈—」『ジャポニスム研究』23、ジャポニスム学会、2003年、30-49頁。

服部幸雄ほか編『新版・歌舞伎事典』平凡社、2011年。

羽田美也子『ジャポニスム小説の世界—アメリカ編』彩流社、2005年。

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。

藤田洋『日本舞踊ハンドブック』三省堂、2001年。

堀江珠喜「ベルエポックと「ゲイシャ」－文学の中のジャポニスム」『大阪府立大学紀要 人文・社会科学』41、大阪府立大学、1993年、69-81頁。

松井隆弘「曲独楽(きょくごま)・宗家松井源水と歯科：浅草寺1350年に因んで」『日本歯科医史学会会誌 6』、1978年、32-34頁。

松本孝徳ほか「パリ万国博覧会を契機とした日本文化受容」『九州産業大学国際文化学部紀要』37、2007年、145-155頁。

松山光伸『実証・日本の手品師』、東京堂出版、2010年。

水崎野里子「W.B.イエイツの戯曲について」『江戸川女子短期大学紀要』14、江戸川女子短期大学、1999年、182-188頁。

三井徹・松本順子「ユニオン・ジャックをまとったミカド：〈宮さん〉と〈ミヤサマ〉」『金沢大学教育学部紀要 人文・社会科学編』54、金沢大学教育学部、2005年、15頁-52頁。

三原文『日本人登場－西洋劇場で演じられた江戸の見世物』松柏社、2008年。

宮澤眞一『秩父英国びっくり物語』G&S企画、1994年。

———「『ミカド物語』のジャポニズム：W・S・ギルバートによる自作喜劇オペラの散文化に伴うテキスト変更と日本観の変化についての試論的考察」『埼玉女子短期大学研究紀要』10、埼玉女子短期大学、1999年、299-315頁。

村上由見子『イエロー・フェイス ハリウッド映画にみるアジア人の肖像』朝日新聞社、1993年。

茂木千佳史編『歌舞伎海外公演の記録』松竹（非売品）、1992年。

安岡章太郎『大世紀末サーカス』朝日新聞社、1984年。

矢野龍溪『矢野龍溪集』筑摩書房、1970年。

山路勝彦「日英博覧会と「人間動物園」」『関西学院大学社会学部紀要 108』2009年、1-27頁。

山田稔『鳥潟小三吉伝』無明舎出版、1988年。

横田和憲「認識の衝撃：花子とロダンと鴉外」『金城学院大学論集 人文

科学編』5、2009年、143-150頁。

ロチ、ピエール『お菊さん』野上豊一郎訳、岩波書店、2007年。

Anderson, Joseph L., *Enter a Samurai*, U.S.A, Wheatmark, 2011.

Belasco, David, *The theatre through its stage door*, New York, Harper and Brothers, 1919.

---*Madame Butterfly, Six Plays*, U.S.A, Little Brown, and Company, pp.10-32, 1928.

Bordman, Gerald & Hirschak, Thomas S., *The Oxford Companion to American Theatre*, Oxford University Press, 2004.

Buhicosan, Otakesan, and Barnett, Reinagle, *Japan, Past and Present*, London, Japan Native Village, 1885.

Dietrich, Dawn, “David Belasco”, *American Playwrights, 1880-1945*, edited by William W. Demastes, London, Greenwood Press, 1995, pp.57-67.

Dizikes, John, *Opera in America*, Yale University, p.205, 1993.

Fischer-Lichte, Erika “The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)”, *Japanese Theatre & the International Stage*, USA, Brill, 2001, pp.28-42.

Fisher, James, *Historical dictionary of American Theater Beginnings*, New York/London, Rowman & Littlefield, 2015.

Gautier, Judith, *Marchande de Sourires*, Paris, G.Charpentier et Cie, 1888.

Griffel, Margaret Ross, *Opera in English*, volume 1, UK, the scarecrow press, 2013.

Gilbert, William Schwenck and Sullivan, Arthur Seymour, *The complete plays of Gilbert and Sullivan*, New York, W. W. Norton & Company, 1997.

Leigh, Mike, *Topsy-Turvy*, Farber and Faber, London, 1999.

Long, John Luther, “Madame Butterfly”, *the century magazine, Volume 55 Issue 3 (Jan 1898)*, New York, The Century Company, 1898, pp.374-392.

Messenger, André, *Madame Chrysanthème*, Paris, Choudens, 1893.

Schodt, Frederik L., *Professor Risley and the Imperial Japanese Troupe*, California, Stone Bridge Press, 2012.

Spenser, Willard, *The Little Tycoon*, USA, Theatre Arts Press, 2015.

Strang, Lewis C., *Famous Actresses of the Day in America*, Boston, L. C. Page and company, 1902.

Timberlake, Craig, *The Life & Work of David Belasco*, New York, Library Publishers, 1954.

Williamson, Audrey, *Gilbert and Sullivan Opera: A New Assessment*, UK, Marion Boyars, 1983.

Winter, William, *The Life of David Belasco*, Moffat, USA, Yard and Company, 1920.

インターネット記事・テキスト

『宇沢美子「イエローフェイスに見るアメリカン・オリエンタリズム研究」『科学研究費補助金研究成果報告書』慶應義塾大学学術情報リポジトリ 2008年』、参照年月日：2016年8月10日

<http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/KAKEN>

『オペラ対訳プロジェクト「The Geisha ザ・ゲイシャ」』、参照年月日：2016年9月10日

<http://www31.atwiki.jp/oper/pages/3027.html>

『紀伊國屋書店データベースサービス』、参照年月日：2016年8月11日
<https://www.kinokuniya.co.jp/03f/denhan/chadwyck/lion/lion.htm>

『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』、参照年月日：2015年9月29日

http://www.ndl.go.jp/jp/event/exhibitions/1196027_1376.html

『在ニューヨーク日本国総領事館「トミーポルカ」』参照年月日：2016年9月25日

<http://www.ny.us.emb-japan.go.jp/150JapanNY/jp/tommy.html>

『柴崎信三「ジャパネスク JAPANESQUE かたちで読む<日本> 6 〈邂逅〉について 山本芳翠とジュディット・ゴージェ」Web 遊歩人』、参照年月日：2016年8月12日

<http://www.bungenko.jp/yhj/blog/2013/09/23/ジャパネスク>

●japanesque%E3%80%80%E3%80%80 かたち/

『ちちぶオペラ公式サイト「ちちぶオペラについて」』、参照年月日：2016年8月28日

<http://chichibuopera.com/aboutus/>

『日英博覧会 関連新聞記事抜粋 1909～1910年（明治42～43年）東京朝日新聞「初めての日本人村」明治42年3月5日付』、参照年月日：2015年10月27日

<http://bahaha2008.web.fc2.com/nitieihakusinnbunnkiji.html>

『日本アジア協会 Casarini, Maria Pia, Lecture 2001-03-01 (Special lecture)』、参照年月日：2016年8月12日

<http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2001/03s>

『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』、参照年月日：2015年10月27日

<http://business.nikkeibp.co.jp/article/topics/20091028/208267/>

——『「女一人、執念で突き止めた真実」2009年11月13日号』参照年月日：2015年10月27日

<http://business.nikkeibp.co.jp/article/topics/20091112/209561/>

『村井健「ざっくり 近代演劇の流れ」新国立劇場情報センター資料 参照年月日：2016年8月14日』

http://www.nntt.jac.go.jp/library/library/pdf/kindai_nihon.pdf

『Computer Generated MIDI Operas “*The Mousmé*”(1909)』、参照年月日：2015年10月15日

<http://www.halhkmusic.com/mousme.html>

『Fred Allen in Scollay Square』

参照年月日：2016年7月26日

<http://www.bambinomusical.com/Scollay/Maam.html>

『Gilbert & Sullivan Achieve.』

Cellier, François & Bridgeman, Cunningham, Gilbert and Sullivan and Their Operas, Little Brown, and Company, 1914.

The Times, Monday, March 16, 1885.

New York Daily Tribune, 9, August, 1885.

参照年月日：2015年10月10日

<http://www.gilbertandsullivanarchive.org/index.html>

『Oxford English Dictionary (電子版)』、参照年月日：2016年6月25日

<http://www.oed.com/>

『Prabook (人物データサイト)』、参照年月日：2016年8月28日

<http://prabook.com/web/person-view.html?profileId=1082306>

『Robert d’Humières』、参照年月日：2016年8月7日

https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_d%27Humières

『The Broadway League』、参照年月日：2016年8月9日

<https://www.ibdb.com/broadway-production/>

『*The Geisha, A Story of Tea house, A Japanese Musical Play in Two Acts*』

Owen Hall, Fraser Charlton 編、参照年月日：2016年8月10日

<http://www.staff.ncl.ac.uk/fraser.charlton/edmuscom/page28/assets/The%20Geisha.doc>

『The Page of Lewis Carroll』

“*Japanese People whom Lewis Carrol saw*”、参照年月日：2016年9月10日
<http://www.hp-alice.com/lce/japan.html>

『*The Penny Illustrated Paper*, 17, January, 1885. 』、参照年月日：2015年10月27日

<http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm>;

『Victorian London』、参照年月日：2015年10月27日

<http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm>

電子辞書

ジーニアス英和辞典第4版電子版、大修館書店、2009年。

広辞苑2008電子版。

ブリタニカ国際大百科事典 小項目電子辞書版、2009年。

CD

Mascagni, Pietro, *Iris*, Conductor: Fulvio Vernizzi, Recording at Amsterdam, Concertgebouw, 1962, Intermusic S.A., 2002.

Jones, Sidney, *The Geisha; A Story of Tea House*, New London Light Opera, A Hyperion Recording, 2006.

Sondheim, Stephen, *Pacific Overtures* (1976 Original Broadway Cast), Masterworks Broadway, 1984.

Sullivan, Arthur, The D'Oyly Carte Opera Company, *Gilbert and Sullivan Edition 25CDs*, Decca Music Group Limited, 2011.

DVD

Liegh, Mike, *Topsy-Turvy*, Polygram USA Video, 2000.