

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—

白 田 由 樹

「東洋人」によって体现されるオリエンタリズムについての論考として、1900年のパリ万博で成功を収めた川上音二郎と貞奴の事例を取り上げる。まず、19世紀の日仏関係—フランスでの日本文化の受容、開国後の日本の状況、フランスから見た日本のイメージの変遷—を概観し、世紀末の貞奴ブームを準備した諸要因を検討する。次に、貞奴の演技についての報道や劇評、川上が加えた「ハラキリ」の演出について考察を行う。彼らの舞台と日本や日本女性に関する言説を対照する中で、西洋が東洋の内に見出そうとした「愛に殉じる女」や「高貴な野蛮人」の紋切型が明らかになる。川上一座が演じた「東洋的日本」像は、この国の急速な台頭を危ぶむ西洋にとっては近代化された日本よりも好ましいものであり、国際社会での地位向上を願う日本にとってエキゾティズムは列強との関係向上の戦略であった。それゆえ、川上や貞奴の極度に「東洋化」された演出は観客だけでなく、日本の公使館にも支持された。以上により、川上らが演じた日本のステレオタイプは当時の日仏をめぐる文化や政治、外交などの様々な関係性の中からつくり出されたものであると結論づけられる。

はじめに

本稿は19世紀末フランスにおけるオリエンタリズムとジェンダーの表象研究として、とりわけ「東洋」として名指される側の人間が自らをステレオタイプに沿った姿で表す行為、またそうした表象がつくりだされる状況についての一考察である。サイド以降、西洋中心主義の視点で描かれてきた「東洋」の表象研究はさかんにおこなわれ、そこに潜在する人種偏見と帝国主義的な支配構造の関係が明らかにされてきた。文明や知性において劣った「他者」を先進的で優れた「自己」が救済するといったこの支配正当化のロジックと本質論は、東・西だけではなく男・女の二元論にも対応している。とくに19世紀後半のフランスでは、西インド諸島などの植民地やアフリカ、アジアといった非ヨーロッパ圏の文化をエキゾティズムの眼差しでとらえ、それらの「他者」に対する征服の欲望を女性の官能や愛というイメージの内に描いた文芸作品が多く生みだされている。さらに世紀末には、スペクタクル産業や万国博覧会の隆盛も手伝い、そのイメージはひろく大衆層にも普及し、消費されていった。

1900年のパリ万博で川上音二郎一座と貞奴の日本演劇が人気を集めたのも、そうした状況においてであった。日本の劇団として初めて西洋で注目された彼らの成果をどのようにとらえ、評価するかについては、それを扱う研究の領域や視点によって大きく分かれている。たとえば

日本演劇史の領域で、近代の演劇改革運動の流れとして川上の活動を見た場合、1889年から1900年にかけての海外巡業とその演目内容は、エキゾティズムを武器に欧米での成功を狙う興行師としての選択と見なされる。日本旧来の伝統から脱却する新しい演劇を目指したはずの川上が、海外公演では歌舞伎の演目から題材や演技の型を借用し、また観客の嗜好にあわせてハラキリ（切腹）などの場面を盛り込んでエキゾティックな「日本」を表した。それは彼の志向性と矛盾するばかりでなく、西洋側の眼差しに迎合した演目で日本の偏ったイメージを普及させた負の面として批判されている¹⁾。一方、日本演劇の歴史や作品の真性という観点ではなく、川上らの舞台が西洋の演劇に与えたインパクト、あるいはロダンやジッドといった一流の芸術家や作家にも称賛された貞奴の演技を、身体表現や音楽などの未知の様式が見せた新たな境地として再評価する、もしくは美術や工芸の分野ですでに普及していたジャポニスムの文脈から再検証する動きもある²⁾。また、本稿で行おうとするオリエンタリズムと帝国主義、ジェンダーという視点での見直しは、近代日本における女優の役割、国家プロジェクトとしての演劇革新運動と帝国主義との関係を考察した、加野彩子や池内靖子の研究によって着手されている。このうち池内は、西洋での経験が川上音二郎にもたらした影響を考察する中で、彼が1903年に上演した翻案劇『オセロ』に西洋的な他者支配の表象術が導入されていることを解明している³⁾。しかしいずれの研究でも、川上や貞奴の公演が欧米各地、とくにパリで成功を収めた際の反響について、オリエンタリズムという視点で再検証することは意外にもなされていない。

川上一座の海外公演での演目が西洋の眼差しに迎合した「輸出品」であることは自明であり、日本の演劇史から見た場合、当時の作品の内容や演出がそれほど重要視されてこなかったのは当然であろう。また、「オリент」を自己表象として演じる東洋とそれを消費する西洋との非対称な関係についても、今さら考察することはないと思われるかもしれない。しかし本稿で行いたいのは、演劇史上の決して高くはない評価と「世界を魅了した日本」という特殊な扱いの狭間でじゅうぶんには検証されてこなかった、フランスにおける貞奴ブームの背景と実情、そして川上音二郎らがステレオタイプの日本人像を演じる動機につながっていた当時の状況についてのよりふみ込んだ考察である。このふたつの関連性を考えるには、日仏双方の視点を取り上げながら、両者の関係を洗いなおす必要があるだろう。

本稿ではまず、19世紀のフランスにおけるジャポニスムや日本のイメージの推移を日仏両国の関係、とくに世紀後半における日本の近代化という背景とからめて概観する。それをふまえて、パリ万博での貞奴に関するフランスの報道や評論を改めて検討するとともに、川上が取りこんだ「ハラキリ」の場面についても再考し、彼らがフランスの観客の前で演じた「日本」の表象の意味をとらえ直す。そして川上一座が欧米公演を成功させていく過程の中で、どのような思惑や状況がそれを後押しし、「日本」的な表象がつくられていったのかを考え合わせながら、オリエンタリズムが日本の擬態的表象として利用されると同時に、近代国家としての日本の外交戦略とも深く関わっていたことを明らかにしたい。

1. ジャポニズムと日仏をめぐる情勢

1900年のパリ万博において、川上音二郎ひきいる一座の公演が人気を呼び、その看板女優としてデビューしたばかりの貞奴が一躍ブームを起こしたことはよく知られている。その要因としてしばしば言及されるのが、この頃までにヨーロッパ各国で起こったジャポニズムの流行である。とくにフランスでは、絵画や応用美術の領域において日本的な様式を吸収し、印象派やアール・ヌーヴォーなどの新しい表現スタイルを生み出す動きがさかんになっていた。しかし、19世紀後半に日本が鎖国を解き、欧米諸国との直接的な人の行き来と外交関係がはじまって以来、日本や日本人に対するイメージは常に好意的なものばかりだったわけではない。たとえば西洋を真似る猿のイメージが「日本人」のひとつの紋切り型となり、また日清戦争の折には黄色人種への警戒をよびかける「黄禍論」が唱えられるなど、西洋における日本の印象は国際情勢とともに変化し、またつねに賛美と嫌悪の両義的な性質をおびていた。すでに日本に対する神秘的イメージや理想化の段階も過ぎていたはずの19世紀末に貞奴がもてはやされた背景には、ジャポニズムの流行や新しい表現様式を模索していたフランス芸術界の動向以外にも、さまざまな要因がからんでいることを考える必要がある。

本章では、パリ万博に先だって貞奴ブームを準備したと考えられる要因を、19世紀フランスにおけるジャポニズムを含めた日本文化の受容過程、19世紀後半の日本とフランスをめぐる情勢と国際関係、日本や東洋の女性への眼差しという3つの点から考察していくことにする。

1-1. 19世紀フランスにおける日本文化の受容とジャポニズム

まずは1900年以前のフランスでの日本文化の受容状況と、19世紀後半から顕著になるジャポニズム現象、さらにそれが世紀末に広く普及してくまでの経緯を概観しておきたい。それは大雑把に言えば、19世紀前半までの限定的なモノの流通と限られた階層による所有の時期、世紀中頃の芸術家たちによる発見と審美家たちによるコレクションの時期、世紀後半の直接的な通商と万博の開催で受容が広まった時期、そして世紀末にかけての大衆化と受容深化の時期の4段階に分けられよう⁴⁾。

1854年までの鎖国時代に日本と直接の交易をおこなっていたのはオランダだけであり、日本の屏風や着物などの美術工芸品はオランダを中継して、中国のものほとんど区別されないまま、ヨーロッパの王室や富裕層むけに輸出されていた。日本固有の文化や風俗に注目しはじめた最初の欧米人には、1823年にオランダ商館の医師として日本にやって来たフィリップ＝フランツ・フォン・シーボルトの名が挙げられる。シーボルトが収集した日本に関する書物や美術工芸品は、後にウィーンやオランダ、そしてフランスにもたらされ、1843年にはパリ王立図書館のコレクションに北斎や光琳の書画が入ったという。しかし、19世紀前半にはまだ

日仏の直接的交流はなく、当時の日本のイメージは屏風や扇、陶磁器などの産地として中国や朝鮮とも混同され、きわめて漠然としたものだったと考えられる。

日本の開国後、日仏修好通商条約が締結されるのは1858年であるが、その少し前からフランスでは日本美術の受容に関する興味ぶかい事例が見られる。一般にジャポニスムの始まりとされているのは1856年にパリの画家フェリックス・ブラックモンが浮世絵を発見したという説であるが、その真相はともかく、1859年から60年代初頭には北斎などの図版が出版され、ボードレールやゴンクール兄弟といった審美家の文学者たちが「日本もの」を収集しはじめていた⁵⁾。それは日本が他の東アジアの国と区別されはじめたこと、また日本由来の商品の流通がそれまでの高級工芸品を中心としたものから浮世絵や骨董品に移っていく過程を示す例であろう。何よりも「日本もの」の受容がボードレールやゴンクールといった、俗悪なブルジョワ趣味に反発する芸術家によって先駆けられたことは重要である。こうした美的趣味のエリートたちは一定の人脈と社交サークルを形成し、そこで日本趣味（ジャポネズリー）はひとつの共通言語的な役割を果たした。ただし、これは後の印象派などのように西洋美術のアカデミズムを脱して新しい表現を模索するために解釈しなおされた日本主義（ジャポニスム）とは異なり、あくまで洗練された趣味による消費としての受容だったということも付け加えておきたい。

19世紀末までに、フランスを含めた欧米諸国で日本文化がより広く普及していくうえで重要な役割を果たしたのが、万国（国際）博覧会である⁶⁾。産業の振興と一般社会の知見向上、そしてこの時代にはとりわけ国際社会に対して開催国の産業技術と文化水準の高さを示すことを主眼としていたこの祭典は、その初回が1851年にロンドンでおこなわれている。産業革命をいち早く成功させて世界経済の中心となったイギリスに対抗し、大革命と度重なる政体の変化による立ち遅れを挽回しながら国家の求心力を回復しようとするフランスは、1855年から1900年の間に5回ものパリ万博を開催している。日本が初めて正式に万博に参加したのは1867（慶応3）年の大政奉還直前に行われた第2回パリ万博であったが、その5年前に遡る1862年の第2回ロンドン万博では、イギリスの公使オールコックが自身で収集した日本の工芸品を展示していた。このロンドン万博に対抗すべくナポレオン三世が挑んだ2度目のパリ万博では、100を上回る参加国の別に展示会場と売店、飲食店を集めるという方式がはじめて採用され、他にもさまざまな趣向によって娯楽性を高めた結果、ロンドン万博の入場者数をしのぐほどの盛況となる。ナポレオン三世から幕府に正式参加の要請がなされたのはこうした状況の下であり、幕府と薩摩・佐賀の両藩が出品している。73年のウィーン万博では、日本は明治政府として初めて参加し、その会場には日本庭園や神社が造成され、精巧な美術工芸品が評判となった。そして1878年に第三共和制下のフランスで開催されたパリ万博に至っては、日本の展示がよりいっそうの人気を集め、この時通訳として渡仏していた林忠正はそのままパリにとどまり、画商業を通じて日本美術を普及させている。また、この万博に先立つ2年前に極東に派遣されていたエミール・ギメとフェリックス・レガメが『日本散策』を出版したのも同じ年であ

る。1880年代におけるジャポニズムの隆盛はこの頃までに準備されていたといえよう。その後も日本は1889年のパリ万博、1893年のシカゴ万博、そして1900年に4度目となるパリ万博に参加し、積極的に自国文化の独自性と国家としての存在感を示していく。

こうして、神秘のヴェールに包まれた遠い極東の国として受けとめられていた日本は、開国後の19世紀後半から急速に欧米諸国の前に具体的な姿を現しはじめ、フランスにおける日本趣味は資本主義経済の発展や購買力の拡大を背景に、上流階級や芸術家などの限られた層からより広い中間層へと広がり、世紀末までに万博というスペクタクルの祭典を通じて大衆化していったのである。

1-2. 19世紀後半の国際社会における日本とフランス

上に述べてきたような日本文化の受容や発信はもちろん、西洋側の異文化に対する憧れや芸術的関心によってのみ行われてきたわけではない。19世紀後半に欧米各国が競って万博を開催した経緯にも見られるように、その背景には産業や経済をめぐる列強間のし烈な国際競争があり、それは市場拡大の必要にともなう植民地政策ともつながっていた。また、出展国として万博に参加した日本にとっては、自国の文化や産業をどのように発信するかという問題が、列強との関係においてつねに重要事項となっていたのである。

1853年にアメリカに開国を迫られた日本は、列強各国との不平等条約に起因する国内経済の混乱、外国勢力や幕府への反発から加速した尊王攘夷や倒幕の運動、そして大政奉還、明治維新へと激動の時代を経験していく。それはまた、日本が列強の圧力の中で従属的な立場からの脱却をはかり、政治的な独立性を確保するために、自ら大がかりな変革を行っていった道のりでもある。

こうした状況の中で、万国博覧会への参加は日本にとって、欧米の先進的な産業技術を吸収し、各国の動向を把握するとともに、自国製品の輸出を促進する機会となった。また浮世絵や美術工芸品は、日本文化を独自の歴史や伝統にもとづいた価値あるものとして示す役割を果たした。明治政府としての初参加であったウィーン万博でのエキゾティズム路線の成功は、後の日本の文化発信の手がかりにもなったと考えられる。というのも、日本の急速な近代化と軍事力の強化、植民地競争への参入は欧米側には脅威として映りはじめるが、各国の思惑から次々と同盟関係が組みかえられる国際社会で有利な外交を行うためには、軍事力だけでなく高い文化的水準をもつ国として認められることが重要だったからだ。1880年代から国内の近代化を推し進め、西洋には古い歴史と伝統を演出する日本の姿勢は、自国の国際的地位を向上させるとともに、友好的関係を構築するための方策を模索する中で生まれたものであろう。

また、1900年までのフランスにおける日本のイメージを理解するには、日仏修好通商条約(1858年)以降の両国の関係を見ておく必要があるだろう。フランスを含む安政五カ国条約が締結されてまもない頃は、日本国内で外国勢力排斥(攘夷)運動が高まり、各国の公使館が襲

撃される事件が相次ぐなど、条約の実施は不安定な状況にあった。1864年に攘夷運動の拠点であった長州藩がアメリカ商船に砲撃を加え、英、米、フランス、オランダの連合艦隊に壊滅させられた下関事件（1864年）によって攘夷運動は下火となる。そこから大政奉還までの3年間、フランスは駐日公使レオン・ロッシュの主導によって幕府側を支援した。幕府体制の終焉という結果から、フランスは大政奉還後に樹立された明治政府との関係を強めるには至らず、また1870年の普仏戦争敗戦でフランスは東アジア政策に乗り遅れる。つまり、明治政府が樹立された当初は、日仏の間に国政レベルでそれほど強いつながりはなかったということになる。リチャード・シムズはこの時期の日仏外交史を研究する中で、両国の関係はフランスにおいては本国の外務省や大臣の意向よりも在日公使の個人的資質に左右され、友好的関係と批判的態度の間を行き来していたと指摘する一方、日本の軍事や法制度の改革においてフランスが果たした役割は大きいとしている⁷⁾。しかし、日本の近代化に貢献したはずのフランスも、つねにそれを歓迎していたわけではない。

明治以来、日本が不平等条約の改正に向けて行ってきた各国との交渉は、1890年代ようやく現実味をおびてくる。そこにはロシアの南下政策を警戒するイギリスが日本との関係を重視するようになったことに加え、1895年の日清戦争での勝利も影響していた。この時、日本の進出がヨーロッパ文明に脅威をもたらすという「黄禍論」を唱えた皇帝ヴィルヘルム2世のドイツや、ロシアとともに、フランスは日本への三国干渉を行っている。この頃、長崎に滞在し、急速な近代化によって列強に追随しようとする日本の様子を目撃していた挿絵画家ジョルジュ・ビゴーは、失われゆく生活風俗の名残をフランス人の視点から記録した。浮世絵に憧れて日本にきた彼は、西洋式に着飾った日本人が不格好な姿を鏡に映す『猿真似』や、日清戦争における日本・中国とロシアの関係を描いた『漁夫の利』などの有名な風刺画を描き、改正された修好通商条約が発効される1899年の直前に帰国している⁸⁾。この画家の古き日本に対する郷愁や人々の生活に対する好奇心には悪意と呼ぶべきものは感じられないが、しかし拙速な西洋化を揶揄する辛辣さには、当時の日本に対するフランス人の典型的な反応がうかがわれる。

開国から1890年代までの日仏の関係は日英関係に比べるとさほど強いものではなかったが、1900年には中国でおきた義和団事件をめぐってフランスは日本と同盟関係となった。このことは、パリ万博における日本の外交姿勢を考えるうえでも重要になってくる。

1-3. 報道・小説の影響と日本女性への眼差し

浮世絵人気や万博によって日本文化が普及し、また日仏の外交や通商関係にともなって官民レベルでの人の往来がなされていく中で、フランスにとっての日本は遠く離れた神秘的な国から芸術の国、さらに列強に追随しようとする東アジアの一勢力へと急速に変貌していった。日本が近代国家として遂げていく自己変革や外交政策の展開は、この国に対するフランス人の関心

を高めるとともに、感嘆と当惑、賛美と嫌悪の相半ばする感情を生じさせたと考えられる。それは夢から現実への覚醒、あるいは理想が幻滅に転じる経験として、「日本通」のフランス人の視線から描かれていくのである。

実際、日本の急激な変化に戸惑いを見せる態度はピゴーのような画家だけでなく、フランス本国の新聞に寄稿していた官吏や特派員の記事にもうかがわれる。たとえば、1872年に明治政府に招聘され、日本の法制度の近代化に貢献した法律家ジョルジュ・ブスケが1874年に『両世界評論』に寄せた記事は、日本が「ときに危険な」近代化を行ううちに失われてゆく古来の文化や風俗を記録する必要を前置きしつつ、現地の芝居小屋へ観劇に行った体験を詳細に記述している⁹⁾。しかし、フランス人にとってこの異国の演劇はあまりに自国のそれとかけ離れたせりふ回しや身ぶりや表現されるために鑑賞しづらく、また非常に長い上演時間や、幕間に弁当を食べる風習、劇場内のひどい匂いや粗末な客席などの環境も、文化風土を知るうえでは興味ぶかくとも、心地よいとは言いがたい体験だったことが報告されている。博識な記者はそれでも、日本のいくつかの劇作品や文学についてひとつひとつ検討し、中国の文学や西洋の演劇との比較をおこなったうえで、日本の演劇は粗野でまだ西洋のそれに比すべき作品を持たず、ルネッサンス期のフランス演劇のような変化が待たれるだろうという見解を述べている。そこには日本の伝統を重視し、その風俗に強い関心を寄せながらも、その芸能文化が西洋の眼に受け入れやすく「進歩」することを望むといった矛盾があらわれている。ブスケの報告は、西洋人にとっての戸惑いが日本の近代化という点に限らず、異文化接触の場で必然的に生じるものであるということに気づかせてくれる。それはまた、異文化が受け入れられるためには、あらかじめ馴染みのある作品との類似性や、たとえ誤解にもとづくものであっても、既知の情報やイメージといったものが下地として必要となるということも示している。

加えて、フランス人の目を通じた日本の現地情報が新聞などの報道を通じて本国で読まれ、それが日本に対するイメージのひとつの源泉となっていた状況にも留意すべきであろう。1887年から『フィガロ』紙に連載されたピエール・ロティの有名な小説『お菊さん』(*Madame Chrysanthème*)は、19世紀末に日本女性のイメージを普及させた媒体としてとくに注目される作品である。この小説は、ロティの海軍兵としての長崎駐屯体験をもとにその地の気候や風景、生活と風俗、そして彼が共に暮らした日本女性の様子をつぶさに語った内容で人気を集めた。小説の冒頭には、主人公が同国人から聞き知った日本女性との「結婚」を自分も行おうと期待に胸をふくらませる場面が描かれる。そして現地の幹旋屋との交渉から可憐な少女お菊さんが選ばれる。従順で愛らしいが気持ちが通じ合わない彼女との生活は、徐々に強まる日本への幻滅とともに主人公の気持ちを冷めさせ、二人の関係は主人公の帰国とともに後味の悪い終わり方をする。そうしたペシミスティックな内容にも関わらず、この小説は日本女性への興味をかきたて、「ムスメ (moussmé)」という日本由来の語を普及させた。『お菊さん』に描かれた日本女性のイメージが欧米各国に影響を与え、小説や舞台作品の『蝶々夫人』へと継承さ

れていく過程を検証した研究で、小川さくえは西洋の読者や観客が抱いた日本女性への憧れの奥に「他者」を自己犠牲的な愛という形で従属させ、それによって強い男としての自己アイデンティティを確かめたいという欲求が潜んでいること、またそれは帝国主義が内包する欲望そのものであることを指摘している¹⁰⁾。実際、こうした現地の女性に対する欲望は日本に駐在した西洋男性の間で共有されたものであろう。先に取り上げたビゴーも、日本で幾人かの女性と関係を持ち、帰国の際にはそのうちの一人が生んだ自分の息子を連れ帰っている。そうした類の情報は『お菊さん』の冒頭シーンのように西洋の男性たちの中で語り継がれ、日本女性への欲望に満ちた眼差しを作り出していったのである。

2. 貞奴とハラキリ：言説に見る西洋の眼差し

前章で取り上げてきた日本趣味の普及や日本女性に対する西洋の眼差しは、1900年のパリ万博時に貞奴が欧米の観客たちにもてはやされ、Kimono Sada-Yacco と称される着物風ドレスが売り出されるほどのブームが起こる状況を準備したと考えて間違いないだろう。また、19世紀後半の西洋演劇界では俳優のスターシステムが頂点に達し、とくにアイコンとなる女優が求められていた状況を考えても、貞奴は川上一座の看板として不可欠な存在であった。

しかし、これほどまでに欧米の観客たちを熱狂させたものは、結局のところ何だったのか。古き良き日本のエキゾティズムか、すでに聞き知った情報からくる日本女性への好奇心か、踊り子もしくは高級娼婦のような職業として伝聞されている芸者としての貞奴の経歴、あるいは彼女の演技自体が観る者の心をとらえたのか。おそらくそれぞれに一理があり、複数の要因が相互に絡まりあう中で「貞奴ブーム」を起こしたと考えるのが妥当であろう。ただし、前章で取り上げたブスケの観劇経験でもわかるように、ただエキゾティックであるというだけで、まったく理解の下地もなく異文化の演劇が受け入れられたとは考えにくい。つまり川上一座と貞奴の舞台は、西洋の観客たちにとってなじみ深い表象のパターンや、日本についての紋切り型と伝聞情報をふまえてつくり出された「日本的」な演し物だったと推測される。

この章では、芸者や日本人女性に対する好奇心と『お菊さん』の影響、西洋における女優たちの「死」の演技の踏襲、そして芝居の演出に取り入れられた「ハラキリ」のもつ意味に着目し、1900年のパリ公演時に貞奴について書かれた報道や評論、それに関連する資料文献を取り上げながら、そこに読み取られる日本への眼差しを洗い直していくことにする。

2-1. 芸者と日本女性への眼差し——フリッソンの記事から

芸者は、ロティの『お菊さん』とならんで、西洋で関心をあつめた日本女性の類型であり、1896年にはアイルランドの劇作家オーウェン・ホールが日本を舞台にしたミュージカル劇『芸者』をヒットさせている¹¹⁾。パリ万博の日本館では、美術工芸品の展示のほかに茶屋が設

けられ、日本から来た芸者たちがそこで給仕係をつとめて観覧客の人気を集めていた。当時の新聞や雑誌には、貞奴の経歴にからめて芸者についての解説が書かれることも多かった。

その中でもとりわけ興味深い視点から貞奴を追っている記事を取り上げたい。それはジャーナリストで批評家でもあったアドルフ・ブリッソンが1900年8月1日の『ル・タン』紙に執筆したもので、その2ヶ月後にブリッソン自身が編集長を務めていた『政治・文学年報』(10月7日刊行)に再録され、さらに翌1901年にはパリ万博の逸話集として出版された単行本『万国博覧会の舞台と類型』(*Scènes et types de l'Exposition*)にも収録された記事である¹²⁾。

まずその冒頭に書かれているのは、彼が「玉かんざし嬢 (Mill^e Boule-d'Épingle)」なる日本の芸者から聞き知った貞奴についての情報である。

私の若い女友達である玉かんざし嬢が、悲劇女優の貞奴がこの町に来ていると知り、ぜひ見に行くようにと熱心に私にすすめた。彼女はこの同国人のことを称賛の念と謙虚さをもって話し、それが私の心を打った。彼女たちの間には何の競争意識もなかったのだ。(…)

貞奴夫人は(玉かんざし嬢より)もっと高い評判を得ていた。彼女は本物の俳優とともに舞台上に上がり、マイムや踊りだけでなく、台詞劇を演じることを許された数少ない女性の一人だ、というのが玉かんざし嬢が通訳に助けを求めつつ私に説明しようとした内容である。というのも、彼女はまだまだあまりフランスの言葉を知らないからだ。(…)

「貞奴は天皇の御前で劇を演じたのですよ。」彼女はそれがどれほどすごい栄誉なのかということを説明するためにつけ加えた。彼女のもっとも優美な微笑みを浮かべながら。

「あの方は我が国のサラ・ベルナールですわ！」¹³⁾

じつはこの記事が掲載される3ヶ月前、5月8日の『ル・タン』紙でブリッソンは、パリ万博会場の日本茶屋を訪れた体験とそこで芸者たちとのやりとりを記事にしており、その時のひとりが玉かんざし嬢だった¹⁴⁾。その後「女友達」となったこの若い芸者が、フランス語を覚えようともパリに留まろうともしないことを嘆きつつ、記者は彼女が貞奴への崇拜を自分に打ち明けたことを得意がっているというのが上のやり取りの状況である。伝説的な存在と見られていた芸者の一人からその本心を聞き出した、いわば特ダネ的な意味を帯びたこの記事において、貞奴は「日本の芸者が崇める(元芸者の)日本人女優」という形でオーソライズされ、記者の目を通じて読者の期待を高めるだろう。

そして貞奴と川上一座の舞台を見に行き、客席に入る前に、ブリッソンは彼らが公演をおこなっていたロイ・フラー劇場の楽屋を訪れる。彼を迎えるのは、快活で陽気なフラーその人で、彼女が記者と歓談しているところへ貞奴が姿を見せる。

その時、ひとりの女性が入ってきた。つり上がった目と黄色い肌、灰色のドレスの中に

身を締め付ける西洋式の服装にややおれた麦藁帽をかぶって。この新参の女性は美しくなかった。それどころか、その姿には何だか体の具合でも悪いような、貧相でばつとしないところがあった。ロイ・フラー嬢はこの女性を愛情に満ちた仕草で迎えた。

「大物アーティストよ」とフラー嬢は私に言った。これが貞奴だというのだろうか。

「何だって、この醜い女が…」

「まあそう決めるのはお待ちなさい。」¹⁵⁾

貞奴との出会いは思いもよらない形で記者を失望させたが、しかし舞台上立つ彼女の姿を見て、その印象はまた大きく変わる。

この時の演目は『芸者と武士』と題したもので、歌舞伎の演目『鞘当』と『道成寺』を組み合わせた内容であった¹⁶⁾。その前半では、芸者街で評判の芸妓である葛城をめぐり、彼女と恋仲にある名古屋と、それに嫉妬する伴左というふたりの武士の決闘場面が演じられる。後半は、名古屋の許嫁である織姫が芸者街にやって来て、自分とともに郷に帰るよう彼を説きふせ、置き去りにされた葛城がその後を追うという話が展開する。名古屋と織姫は、葛城の追跡を逃れて道成寺の寺僧に匿われる。芸者は隠れたふたりの居場所を探るため、寺に舞踊の奉納に来たといつて入り込み、見事な舞いを見せて僧侶たちを喜ばせる。そうして油断させた隙に織姫を見つけた葛城は、恋敵に襲いかかろうとするのを僧侶たちに押し止められ、自分を捨てた男への想いと嫉妬に焦がれて狂乱し、最後は名古屋の腕の中で息絶える。このヒロイン葛城を演じる貞奴について、ブリッソンは次のように記述する。

葛城、これが貞奴夫人なのだ。私が楽屋裏の入口で出会った「テーラード・ドレス」をぎこちなく着て不格好な帽子をかぶった小びとではもはやなく、素晴らしい衣装をつけ、堂々とした立ち振る舞いと力強い腕の動き、情感に満ちた目をした若い女性が¹⁷⁾。

舞台上上がる前と後の貞奴の変化をドラマティックに綴ったこの文章には、多少の誇張が感じられる。しかし、これまでの研究において貞奴への評価は賛辞の方が多く取り上げられている中で、ブリッソンが率直に述べた初対面の印象は貴重であろう。彼は日本の芸者をフランスに引き留めたいという執着心をもつ一方で、貞奴にもまた別の関心を示しながら舞台の様子をこと細かに描写するのだが、芸者の薄情な態度や貞奴の美と醜の落差という形で、日本の女性たちに対する幻滅も匂わされている。記事はその後、貞奴の死の演技に受けた感銘にも触れているが、その素晴らしい舞台を見終わって帰る時に再び醜い洋装姿で宿に戻る貞奴を見かけるという記述で締めくくられる。

日本女性への期待と幻滅を描いたこのペスマスティックな流れは『お菊さん』をなぞるかのようだ。実際、ブリッソンは観劇の際にたまたま隣の席に座った「ロティの元同僚」から聞いて

たという日本の演劇についての知識も書き伝えているのだが、ブリッソンに限らず、この頃に書かれた日本女性に関する記事の多くは、ロティのテキストを参照しているのである。

2-2. スター女優と「死」の演技

貞奴が女優として欧米で獲得した評価の大きさを示すものとしてよく持ち出されるのが、彼女が現地でサラ・ベルナルやエレオノーラ・ドゥーゼといった西洋の大女優と比較されたという事実である。実際、1900年のフランスでそうした記事が多く書かれており、『ル・タン』紙の「演劇時評」では、文学者で批評家のギュスターヴ・ラルメが次のように記している。

(…) 我々の演劇との比較用語を使うとするなら、『芸者と武士』は『ル・シッド』のように決闘をしかける場面で幕が上がり、『アンドロマック』のように人殺しや、半ば自殺の死にいたる嫉妬による狂気の場面で幕が下りる。貞奴はこの最後の場面を恐ろしいまでのリアルさをもって演じている。『スフィンクス』でのクロワゼット、『フェードル』のサラ・ベルナル、そして『椿姫』でのドゥーゼ以来、我々はそのような死に様を舞台の上で見たことはない¹⁸⁾。

こうした記事を見れば、貞奴の演技がリアリズムという点で高く評価されたことは確かのように思われる。ただし、『芸者と武士』を『ル・シッド』や『アンドロマック』といったフランス古典悲劇の傑作になぞらえる部分については、そのまま鵜呑みにするわけにはいかない。それというのも、悲劇をもっとも格調高いジャンルとして位置づけてきたフランス演劇は伝統的に韻文テキストを重視する言葉の芸術であり、その価値観はまだこの頃にも根強く残っていたからだ。ラルメは読者の理解を助けるために有名な劇作品との類似点を引いたにすぎない。それでは、西洋の大女優（3人のうちドゥーゼだけはイタリア人である）との演技の比較についてはどうか。これについても、俳優に対する評価では朗唱術が重要な要素であったことを考えれば慎重にならざるを得ないが、ここで注意したいのは、当時の欧米演劇界ではスター女優とその代表作品の多くが「死」の演技で人気を取り、人々の記憶に刻まれていたという事実である。ラルメの記事に見るように、女優たちの「死に様」は目録のように持ち出され、参照されながら、その迫真性が比較されたのだ。

もちろん、サラ・ベルナルのように自国語が通じない国で公演することの多かった国際スターの場合、台詞の内容がわからなくとも身振りや声音で伝わる演技とともに、舞台セットや衣装といった視覚的な娯楽の要素とわかりやすいストーリーが選ばれたという傾向はある。とくにヒロインの死は言葉の壁を越えて観客を引きつける見せ場であり、『椿姫』などはその典型例ともいえる¹⁹⁾。しかしそれ以上に『椿姫』のマルグリットや『ハムレット』のオフィーリアといった「愛に殉じる女」の主題が「宿命の女」とともに19世紀末ヨーロッパで大流行

したという背景をふまえれば²⁰⁾、死の場面にこれほど強い関心が示された理由もよりよく理解できるはずだ。

ヴェラーレンからジッドまで、貞奴の「死」に心酔し、その様子を執拗かつ克明に描写した例は枚挙にいとまがないが、書き手たちの熱狂の中にひそむ欲望を示す好例として、9月の『テアトル』誌に掲載されたアルセヌ・アレクサンドルの記事を挙げよう。

ああ、この芸者の死はどれほど夢のようであると同時に真に迫るものだろうか！この錯乱の場面をここまで完璧にこなすとは、なんとという演技の天才であろうか！（…）絹と金と炎でできたこのあまりに可愛らしい人形の中にどれほどの偉大さがあることか！²¹⁾

ヒロインの死は夢に見られ (rêvée)、しかも本物のよう (véridique) であることで一層の魅力を放つ。先にロティやブリッソンの例で見たように、現実では情の薄さや不似合いな西洋式の装いでフランスの男性を幻滅させる日本女性が、舞台という虚構の世界ではエキゾチックな着物姿で現れ、愛しい男への想いを募らせた挙句に正気を失い、絶命するといういじらしい姿を見せるのだ。それは『お菊さん』に始まる日本女性のイメージが『蝶々夫人』に継承されていく過程で、ロマンティックな自死の要素を加えて描き直されたことにも通じるであろう。観る者の心をとらえて放さなかった「死」の演技はすでに西洋演劇の中で定着しており、サラやドーゼのような大女優はそうした観客の願望を『椿姫』のような愛に殉じるヒロインの姿で体現してきたのである。

つまり貞奴は、西洋の観客の心をつかむための要素をじゅうぶんに意識してつくられた役の中で迫真の「死に様」を見せ、それによって西洋の女優たちと並び称されたものと考えられる。その要素とは、芸者や娼婦といった官能性の記号、愛の犠牲としての死、そして金と絹の絢爛たる着物に象徴されるエキゾティズムであり、それらは現実の中では満たされない願望を舞台上で実現させることによって観客たちに支持されたのだ。

上に挙げた中でエキゾティズムだけは、従来の演劇にはあまりなかった要素である。19世紀のフランス文学や文献学で多く見られるオリエントのテーマも、古典主義以来の言葉の芸術としての伝統をもつ演劇（ここでいう演劇 *théâtre* には音楽や視覚的要素に重点を置いたオペラなどは含まれない）の分野にはあまり反映されず、ロマン派演劇が標榜した地方色もスペインやイタリアといった西洋国の域にとどまり、19世紀後半においても中近東や東アジアを舞台とする演劇作品はあまり上演されていない²²⁾。つまり、川上一座の演目や貞奴の演技に対する評価は他のフランス演劇に対するのとはまったく異なる基準でなされたものであることを念頭においた上で、あらためてエキゾティックな「日本」の舞台がフランスでもてはやされた要因を考えていく必要があるだろう。

2-3. 近代日本へのアンチテーゼ：「高貴な野蛮人」とハラキリ

川上音二郎とその一座がパリ万博で客を集めるために「ハラキリ」の場面を取り入れたことはよく知られている。彼らは駐仏日本公使の栗野慎一郎の支援を受け、パリに到着してまもない6月30日にはその公邸で政府や報道の関係者を招いた川上一座の内覧公演が催された上、翌日の『フィガロ』紙には『芸者と武士』の概要と貞奴や日本の俳優たちの演技に対する好意的な記事が掲載されている²³⁾。またその日以降、同紙の広告欄では継続的にロイ・フラーと川上一座の公演予告がスペースを占めていることから、フラーは興行師として周到に宣伝の準備をしていたものと推測される。

しかし、実際に彼らの舞台が注目され始めるにはやや時間がかかっており、川上自身が後に語ったところでは、契約当初には週3000フランの出演料に同意していたフラーが、公演3日目に予想外に客入りが悪いことや電気料などの経費がかさむことを理由に半額の1500フランにしてほしいと言い出し、川上としてもそれを拒むことができなかった。しかし、やがて客足がのび始め、1日2回の公演が4回に増やされるほどの盛況となったという²⁴⁾。

当時のフランスの報道を見ても、公演がはじまった7月上旬の時点では川上一座や貞奴の取り扱いはそれほど大きくなかったのが、7月下旬から8月にかけて次第に取り上げられるようになり、8月19日にはルーベ大統領の公邸エリゼ宮で開かれた特別興行に貞奴らが出演したことが翌日の『フィガロ』紙に報告されている²⁵⁾。そして博覧会終盤の10～11月になると貞奴の名が注目の話題として紙面をにぎわすようになる。

こうした成功の契機となった「ハラキリ」のいきさつを、川上は以下のように記している。

此処に一つおかしい話は、フーラー（原文ママ）からは是非日本の腹切を見せてくれという注文である。（…）すこぶる無理な注文ではあるが、日本の歴史も祿に知らぬ外国人を相手の芝居だから、盛遠一人殺したところで、別段歴史の罪人にもなるまい。（…）元よりこっちは好んで演りたくはないが、注文となら商売だ。（…）いったい「腹切」というのは、日本特有の名物として世界に知れ渡っておる。ウエーブスターの辞書を繰ると、「ハラキリ」が「ハリカリー」などと訛って英語の内に入れてある。英吉利人や亜米利加人は、腹切という字が自分の国語となっているくらいだから、誰も知ってはおるが、仏蘭西人などには知らぬものが多い。（…）其故、是非腹切を演ってくれ、というフーラーの注文であったのです²⁶⁾。

「盛遠」とは『袈裟御前』に登場する遠藤盛遠のことであり、史実では誤って袈裟御前を殺してしまったことを悔いて出家したのが、パリ公演では切腹で自害するという話に変えられた。フラーの目論見は見事に当たり、舞台上で切腹を見せることを大々的に宣伝したとたん多くの客がつかけたという。アメリカ公演でも切腹を演じたことがあったが、これほどの反応はな

かったと川上は述べ、アメリカやイギリスとも比較しながらフランスの観客がとりわけ残忍な場면을好んだことを報告している。

其ですから盛達の如きは、フーラーが注文の腹切、シカモ立腹で刀を腹に突立てる、一文字に引回す、血がサッと進む、咽喉を搔く、目を白黒してバツリ斃れるまでの数分間、仏蘭西人の最も喜ぶ狂言の山で、其の拍手喝采は英米以上であった。後には拍手喝采ぐらいでは満足が出来ずに、満場の見物が、ことごとく帽子を取って振るに至った²⁷⁾。

このように切腹を見世物にした事情を語る中で、川上は日本の「野蛮さ」を見物に押しかけるフランス人の反応を冷静に見つめ返し、彼らの方にこそ残忍さを好む趣味があるのだと明言する。フランスでも、メロドラマなどの大衆劇ではとくに殺人や暴力の場面が好まれており、川上一座の舞台は主にそうした客層に受け入れられたのだとも考えられる。ただ、アメリカの小説『蝶々夫人』にもヒロインが短刀を自らの身に突き立てる場面が描かれたように、切腹に魅せられたのはフランスだけに限らず、また単に残酷趣味からだけでなく、「名誉の自死」という欧米にとっては異質の倫理観に基づく風習として注目された面がある。たとえば、ロティはエッセイ『秋の日本』の中で赤穂浪士の墓を訪れたことを語り、江戸時代の日本の信じがたい形で名誉を重んじる切腹の風習と、47名の忠臣たちが次々に自分の身を刀で斬るという壮絶な場面に思いをはせながら、彼らの中に当代の日本人が失った高貴な精神を見出している。

この話は、上品ぶりながら墮落した今日の日本人たちを知ると、まるで古い謎のように説明しがたいものである。それは、ある偉大な過去の高貴で騎士道的な思想を呼び起こす——そして私からすると、あれほど風刺してきた近代の日本に対し、今頃になって尊敬の影さえ投げかけてくれるのだ²⁸⁾。

昔の日本を理想視するこのような姿勢は、日本通として知られた当時のフランス人に共通して見られる。有名な高踏派詩人テオフィル・ゴーティエを父に持ち、その人脈を通じて中国や日本など東洋の風俗や言葉への造詣を深めた経歴のあるジュディット・ゴーティエもそのひとりだ。彼女は川上一座のパリ公演に際して『芸者と武士』の戯曲を翻訳し、それに『袈裟』の概説と舞台で使われる音楽の譜面を掲載した『1900年万国博覧会の日本音楽—貞奴の舞踊—』と題する冊子を出版している。その序文でゴーティエは、万博の騒々しいアトラクションの中でも貞奴と川上一座の舞台は真の芸術に値するものだと紹介するとともに、以下のように述べている。

この日本の一座はすべてにおいて素晴らしく、今パリ中を熱狂させている偉大なアーティ

ストにして喜劇女優、マイム俳優、踊り子にして悲劇女優である貞奴を取り囲んでいる。彼らは私たちにとって未知であり、すでに存在していない封建時代の日本のはかない最後の光景のようなものを与えてくれる。その伝統は、かの地では偉大な高級娼婦と俳優のみが大切に守っているものの、新しい文明の波にのまれていこうとしているものだ²⁹⁾。

このように、古き時代の日本への称賛と失われゆく奇妙で野蛮な風習・風俗への哀惜には、西洋文明を吸収し、めざましい速度で近代化を進めていく日本への懸念と幻滅が対置されている。それこそ、サイドが『オリエンタリズム』で指摘したような「東洋」に後進性と受動性という「本質」を押し付け、先進的・能動的な「西洋」への従属を正当づける帝国主義的イデオロギーの延長にあるものだろう。海軍士官であったロティはともかく、女性作家のゴーティエがそのような考え方を持っていたとは思えないかもしれない。しかし、オリエンタリズムの風潮は、作家個人の主義主張とはべつに当時のフランスの思想や道徳観、あるいは政策や文芸の傾向においても広く浸透していたのであり、芸術家や詩人たちにおいては審美的な印象として現れているにすぎない。

そう考えれば、ハラキリという残酷な見世物に熱中した万博の観衆たちと、貞奴の死の演技を食い入るように観察して賛美し、またハラキリが象徴する日本文化の特性を西洋の視点から解釈して一種の理想化をおこなった文化知識人たちが、知的な洗練度の差こそあれ、相似する反応を見せたことにも納得がいくであろう。

1900年のパリ万国博覧会における川上音二郎一座と貞奴の成功、その舞台に対する反応を検討する中で、我々は19世紀後半のフランス植民地主義に呼応する典型的なオリエンタリズムの眼差しを確認してきた。それは、「愛の殉死」の系譜につらなる日本人女性の従属のファンタジーとして、自らに内在するサディズムをハラキリという東洋の蛮行に投影しつつ眺める快楽として、あるいはまた、過去の風習や美術・工芸に対する審美的評価に内包された近代日本への幻滅としてとらえられる。川上一座と貞奴の舞台は、日本人自身が「古き日本」の姿を体現することで西洋の観客を魅了するとともに、彼らの反応と期待にこたえる中から従属性や後進性といった「東洋的」な特徴を強調させていったのだ。

ここで同年のパリ万博における日本館の状況を参照しておきたい。日本から出展された展示品の中でとくに好評を博していたのは、茶屋の芸者を除けば、飛鳥から江戸時代にいたるまでの古美術品であった。法隆寺金堂を模した建物の中には平安時代の「聖徳太子御影」や「源氏物語絵巻」、雪舟や雪村の水墨画、光琳や光悦らの国宝級の名品をふくむ180点が展示され、日本の美術がすでに知られていた骨董品や浮世絵、掛け軸ばかりではないことを示した。その一方で、日本はグラン・パレの会場に日本美術の近代化の成果として竹内栖鳳や横山大観、高村光雲らの作品を計130点出品しているのだが、こちらはほとんど無視されるか、批判的な意見を集めただけであったという³⁰⁾。古美術の方はすでにジャポニズムに食傷気味になってい

た審美家や知識層にとってもなお見るべきものは多かったようだが、西洋美術に学んで近代化を推進してきた日本の新しい美術が思うような評価を得られなかった理由は、先に見てきた経緯をふまれば明らかであろう。それは日本の画家たちの技量という以前に、エキゾティズムから遠ざかろうとする「近代日本」への幻滅に通じる反応だったのだ。

おわりに

川上音二郎率いる日本の一座が欧米で上演し、とくにパリ万博で大きな成功を収めた演劇は、西洋が期待するエキゾティックな日本像を一定の型に沿ってわかりやすく見せたものであり、それが黄色い肌とつり上がった目という身体的特徴をもつ日本人たち、とりわけ貞奴という芸者の経歴をもつ本物の日本女性が体現したことで観客を熱狂させた。そこで称賛されたのは、独自の美的感覚と野蛮な風習をもち、そこに西洋とは異なる道德観を貫いていた文明であり、後進的で矮小な領土の中に閉じこもりながらも、まだ西洋文明に追隨することで「東洋」の位置から脱却しようとはしていなかった日本であった。

一方、日本の側では、川上音二郎が本国で展開した壮士芝居（あるいは書生芝居）という新演劇とはまるで異なった、伝統芸能である歌舞伎の演目をつぎはぎした奇妙な贋作を「日本の演劇」として海外で演じたことが報道されると、「国辱」として非難の声があがったという³¹⁾。こうした川上の二面性については、演劇人としての矛盾だけでなく、「ゲイシャ」や「ハラキリ」などの偏った日本のイメージを強化させたという点でも問題視され、今日までの彼に対する対極的な評価にもつながっているように見受けられる。しかし、こうしたステレオタイプの日本像をつくり出したのは、川上個人のための仕業ではない。看板女優として貞奴を立て、彼女の「死」の演技を目玉にすることや、日本的な舞踊と音楽を用いること、また歌舞伎を借用して観客の気を引くためのエキゾティズム路線を打ち出すこと自体は川上によって計画されたにせよ、現地の観客たちの反応や、それを受けて策を講じるロイ・フラーの教唆といったものが、彼らの舞台をさらに珍妙で血なまぐさいものにしていったのだ。

くわえて、そこには日本の公使館からの後押しがあったことにも留意しなければなるまい。アメリカ巡業の際にも川上一座に対して在米公使の小村寿太郎が支援にまわり、ワシントンの公邸で彼らを有力者やジャーナリストに紹介するためのパーティを催したが、そこで上演された『曾我兄弟』という劇では小村からの示唆によって「日本式のハラキリ」場面が付け加えられ話題を呼んだ³²⁾。パリでフラーがハラキリの演技を要請したことはすでに述べたとおりだが、そこでしぶっていた川上の説得にあたったのが在仏公使の栗野慎一郎であったという³³⁾。このように日本の外交官たちが西洋の観客たちを喜ばせるよう川上を説得し、「国辱的」な芝居を後押ししたのは何故だろうか。池内靖子は「官民打って一丸となって、西洋のオリエンタリズム、エキゾティックなものへの欲望なまざしに呼応する『日本らしさ』を演出し、売り

出」した両者の緊密な関係に加え、列強の仲間入りを目指していた日本の近代化政策と川上の演劇改革への取り組みが彼の帝国臣民意識のうちで結びついていたのだと指摘している³⁴⁾。

パリ万博の展示のように、日本は文明国としての進化を西洋諸国に印象づけることに関しては成功しなかったが、その古風な美のイメージをアピールする策も同時にとっていた。そして西洋を相手とする場合には後者の方がずっと有効であることを、現地の公使たちは実感していたはずである。日本美術に関してはすでに受容が進んでいたフランスも、その演劇については浮世絵に描かれたイメージや報道で伝えられたわずかな情報しかなく、ギルバートとサリバンのオペラ『ミカド』のような日本を題材とした舞台作品は上演されていても、日本人自身が演じる芝居を見たことのある西洋人客はほとんどいなかった。そうした状況と、アメリカやイギリスでの川上一座の成功を見て、この芝居がパリ万博の呼び物として受け入れられるであろうことを予見した公使館が、日本の人気を盛り上げ、イメージ向上をはかるために川上を後援したのだと考えても不思議ではない。それというのも、ちょうどこの1900年に中国で起こった義和団事件で日本はフランスをふくめた列強7カ国と同盟を結び、現地の反乱鎮圧においてはロシアとともに中心的な役割を果たし、それが悲願の不平等条約改正の実現にむけて大きな一歩となっていくという重要な局面にさしかかっていたからだ。

川上は自分たちが史実を曲げた支離滅裂なハラキリ劇を見せたことについて、西洋の観客が日本の歴史をろくに知らず、また殊更に残酷な場面を好んだからだと説明しているが、そこには日本演劇を誤った形で伝え、日本への曲解を広めたことを悪びれる様子は見られない。それは、川上が自らの成功を商業目的だけでなく、万博での日本人気を高めるための貢献としてとらえ、またそのことが当時のエリート官僚たちの支援によって確認されていたからであろう。松永伍一は、川上一座がルーベ大統領の園遊会に招待され、またフランス政府から三等勲章を与えられる際に、栗本公使によるさまざまな取り計らいがあったとしている³⁵⁾。川上一座と貞奴がパリ万博で見せた「自己東洋化」のパフォーマンスは、西洋の眼差しに対する擬態であり、それはこの時代に日本がとった文化発信の方向のひとつとして効力を持ちえたのである。

本稿では、フランスにおける川上一座や貞奴についての言説からオリエンタリズムの眼差しをとらえ直すとともに、当時の日本とフランスをはじめとする欧米列強との国際関係と情勢を照合することで、ステレオタイプの表象がいかに戦略的に生みだされ、「東洋人」と名指される側の者がどうしてこれを自己表象として演じるのかという問題を扱ってきた。ここで見出されたのは、川上音二郎や貞奴という個人のレベルではとらえられない表象の生成構造であり、また表現上の技法や作品の質的評価とはちがう次元での異文化受容のあり方である。

しかし、川上が海外公演において何を求め、欧米諸国やパリ万博での経験が後の彼の活動にどのような影響を残したのかということについては、紙面と時間の都合上、じゅうぶんに取り上げることができなかった。またオリエンタリズムとジェンダー表象の問題としては、そこで重要な役割を果たした貞奴がこの海外における経験をどのようにとらえていたのかを考察する

こともできていない。彼ら自身におけるオリエンタリズムの内面化や個人的なレベルの動機、また「西洋」に対する思いについての考察は今後の検討課題として残されており、この問題にはいずれ稿を改めて取り組みたいと考えている。

【附記】

本研究は、若手研究者等海外派遣プログラム（日本学生支援機構 大阪市立大学文学研究科）の支援による在外調査で行われたものである。

【注】

- 1) 日本演劇史における川上音二郎の演劇活動とその海外公演に関する評価については、波木井暁三「川上音二郎の演劇史的役割」（『新派の芸』、東京書籍、1984年、pp. 20-68.）を参照のこと。川上一座の舞台の実情と欧米にもたらした反響については、河竹登志夫が「ウィーンにおける川上一座」（『比較文学年史』18、1982年、pp. 1-31）で1902年におこなわれたウィーン公演の報道や劇評から洗い直しているほか、井上理恵がバりに先立って行われたロンドン公演についての資料を調査する中で史実関係の確認とともにその意義の再検討をおこなっている（『拒絶された青春——ロンドンの川上音二郎・貞奴』、『近代演劇の扉をあける——ドラマトゥルギーの社会学』、社会評論社、1999年、pp. 157-183.）。
- 2) 川上一座の成功をジャポニズムの影響から見直す動きは、松本孝徳・福永洋介・持田明子「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号、pp. 145-155.）のほか、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』、2008年、pp. 81-100.）にも見られる。またフランスにおける近年の研究では、ソフィ・ジャコトが、当時の貞奴に関するフランスでの批評や反響を検討する中からフランス演劇から見た日本の身体表現や様式の面での新奇性に着目し、貞奴の起こしたブームがフランスにおける歌舞伎や能といった日本の伝統芸能の受容を準備したという見解を示している（JACOTOT, Sophie « Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », *La Revue du Musée d'Orsay*, n°. 20, 2005, pp. 18-25.）。
- 3) 加野彩子「日本演劇と帝国主義——ロマンスと抵抗と」（大串向代訳、『日米女性ジャーナル』23号、1998、pp. 19-48.）；池内靖子「帝国のまなざしと擬態——川上音二郎・貞奴の『オセロ』」（『女優の誕生と終焉』、平凡社、2008年、pp. 54-84.）。
- 4) 以下の記述は、ラカンブル、ジュヌヴィエーヴ（馬淵明子訳）「ジャポニズム関連年表」『ジャポニズム展——19世紀西洋美術への日本の影響』（図録）、国立西洋美術館、1998年、pp. 43-79；千足伸行「1900年のパリ万博とジャポニズム」、千足伸行（監修）2003『パリ1900——ベル・エポックの輝き』（RKB毎日放送、pp. 13-22）を参照しながら整理したものである。
- 5) この経緯については、ブラックモンが陶磁器の詰めものに使われていた北斎漫画を見た、あるいは印刷業者ドゥラートルの家で見たともいわれている（Assante di Panzillo, Maryline, « Félix Bracquemond et le Japoisisme », 千足伸行監修、前掲書、pp. 217-218.）。
- 6) 万国博覧会に関しては、千足伸行（前掲論文）のほか、鹿島茂『絶景、パリ万国博覧会——サン＝シモンの鉄の夢』（河出書房新社、1992年）、ならびに日本外務省サイト「外交資料に見る日本万国博覧会への道」〈<http://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/honsho/siryu/banpaku.html>〉（閲覧：2011/10/16）を参照。
- 7) シムズ、リチャード（矢田部厚彦訳）『幕末明治日仏関係史——1854～1895年』、ミネルヴァ書房、2010年（SIMS, Richard, *French Policy towards the Bakufu and Meiji Japan 1854-1895*, Routledge, 1998.）。
- 8) ビゴーとその経歴、作品については清水勲『ビゴーが見た日本人——風刺画に描かれた明治』（中央公論社、1981）を参照。
- 9) BOUSQUET, George, « Le Théâtre au Japon », *Revue des deux mondes*, 15 août 1874, pp. 721-729, 759-760. この記事はフランス国立図書館のリシュリュール館（Art du Spectacle 部門）に収蔵されている

- オーギュスト・ロンデルの演劇資料コレクションで保管されている（資料番号：Re-2324）。
- 10) 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
 - 11) オーウェン・ホールは批評家ジェームズ・デイヴィスが劇作家として用いたペンネームである。この作品は1898年にフランスでも翻訳版で上演されている。
 - 12) BRISSON, Adolphe, « Madame Sada Yacco », *Le Temps*, 1er août 1900 ; « Causerie Théâtrale : Sada Yacco et le théâtre japonais à l'Exposition », *Les Annales politiques et littéraires*, No. 902, 7 octobre 1900, pp. 232-233 ; *Scènes et types de l'Exposition*, pp. 221-232. なお、本稿での引用には最後に挙げた単行書を用い、その該当頁を記載する。
 - 13) BRISSON, Adolphe, *ibid.*, pp. 221-222.
 - 14) BRISSON, Adolphe, « Promenades et Visites à l'Exposition : Madame Sada Yacco », *Le Temps*, 1^{er} août 1900, pp. 2-3.
 - 15) *Ibid.*, p. 224.
 - 16) この劇の内容については、主にジュディット・ゴートイエによる仏訳と解説（GAUTIER, Judith, *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900 : les danses de Sada-Yacco*, Ollendorff, 1900）を参照した。
 - 17) BRISSON, Adolphe, *op-cit.* p. 228.
 - 18) LAROUMET, Gustave, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 20 octobre 1900.
 - 19) アメリカで上演された『椿姫』は *Camille* のタイトルで知られるようになり、1911年にはサラ・ベルナール主演の無声映画も制作されている。
 - 20) 世紀末ヨーロッパの文芸における女性表象の傾向とその問題性については、ブラム・ダイクストラの『倒錯と偶像』（DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle culture*, Oxford U. P., 1986）をはじめとして、ジェンダーや人種差別の観点から分析する研究がすすめられている。
 - 21) ALEXANDRE, Aesène, « Théâtre de Loie Fuller: Pantomimes japonaises », *Le Théâtre*, septembre 1900, pp. 17-18.
 - 22) ミシェル・オートランは1870年から1914年までのフランス演劇に関する著書の中で、この頃の演劇が基本的に古典主義の伝統から抜けきっておらず、とくにエキゾチックな劇は歴史劇の一部に位置づけられるものの、それほど数は多くなかったと結論づけている（AURTAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870-1914*, Champion, 2006, pp. 81-96）。
 - 23) « Le Monde et Ville », *Figaro*, 1^{er} juillet 1900, p. 2.
 - 24) 川上音二郎「世界の檜舞台を踏みし川上と貞奴」、藤井宗哲編『自伝音二郎・貞奴』、三一書房、1984年、pp.145-152（初出：『中央新聞』1901年1月6日～3月6日）。
 - 25) « Le Gala de l'Élysee », *Figaro*, 20 août 1900, p. 1.
 - 26) 川上音二郎、前掲書、pp. 152-153.
 - 27) 同上、p. 155.
 - 28) LOTI, Pierre, « Au tombeau des Samouraïs » dans *Japonerie d'automne*, Calmann-Lévy, 1889, p. 269.
 - 29) GAUTIER, Judith, *op-cit.*, p. 5.
 - 30) 千足伸行、前掲論文。
 - 31) こうした川上への評価については波木井皓三『新派の芸』（東京書籍、1984年）を参照のこと。
 - 32) ダウナー、レズリー（木村英明訳）『マダム貞奴一世界に舞った芸者』（原著：Downer, Lesley, *Madame Sada Yakko : the Geisha who bewitched the West*, N.Y.: Gotham Books, 2004）、集英社、2007年、pp. 174-179.
 - 33) 同上、pp. 210-212.
 - 34) 池内靖子、前掲論文。
 - 35) 松永伍一『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』、朝日出版社、1988年、pp. 165-173.

【2012年9月6日受付、10月31日受理】

« Orient » représenté par Sada Yacco et Kawakami Otojiro : dans les relations franco-japonaises lors de l'Exposition universelle de Paris 1900

SHIRATA Yuki

Dans le cadre d'une réflexion sur l'orientalisme dans le théâtre représenté par les « Orientaux », nous allons voir le cas de Sada Yacco, une des actrices pionnières du Japon de l'ère Meiji, et de la troupe japonaise dirigée par Kawakami Otojiro qui obtinrent un grand succès lors de l'Exposition universelle en 1900.

D'abord, nous allons donner une vue d'ensemble des relations franco-japonaises au 19^e siècle : réception de la culture japonaise en France, situation du Japon après l'ouverture du pays aux étrangers et évolution de la représentation du Japon par des Français. Nous examinerons quelques facteurs qui ont préparé le phénomène Sada Yacco à la fin de ce siècle. Puis, nous passerons à l'analyse des articles de presse et des critiques théâtrales sur le jeu de la mort de cette actrice ainsi que sur la réaction du public à la scène du « hara-kiri » ajoutée par Kawakami. Par la confrontation de leurs jeux et des discours sur les femmes japonaises et sur le Japon en France, les clichés de la « femme-victime » et des « nobles sauvage » que les regards de l'Ouest veulent retrouver dans l'Est seront dégagés. Le « Japon oriental » que Kawakami et ses camarades ont joué sur scène montrait une image plus agréable que celle d'un Japon modernisé pour les pays occidentaux qui craignaient la progression rapide de ce pays. Et pour le Japon qui souhaitait l'évolution de sa société, l'exotisme était une stratégie pour améliorer les relations avec les puissances occidentales. Ainsi la mise en scène exagérément orientalisée par Kawakami et Sada Yacco était appréciée non seulement par le public français mais aussi par l'administration japonaise.

À la fin de cette étude, nous arrivons à la conclusion que le stéréotype du Japon joué par ces acteurs japonais fut forgé par les relations culturelles, politiques et diplomatiques franco-japonaises et de la France de cette époque.