

# フランス文学におけるジャポニズムの一端

—アルフォンス・ドーデとジュディット・ゴーチエの場合—

金 沢 公 子

19世紀の後半幕末から明治にかけて日本を訪れたフランス人の書き残した旅行記、体験記、日記、学術報告書の類はかなりの数にのぼるが、この時期に日本の事を題材にして書いたフランス文学作品となると数は非常に限られている。1993年に出版された Patrick Beillevaire の詳細なビブリオグラフィは、1868～1903年の間にフランスで出版された「日本もの小説・文学ジャポニズム」(Fictions japonistes, japonisme littéraire) の項に22の作品を列挙しているが<sup>1)</sup> (1850～1867年間にはこの項目はない)、その大半はピエール・ロチ(6作品)、ジュディット・ゴーチエ(4作品)、フェリクス・レガメ(4作品)の手になるものである。ところでこの3人のうち、ロチとレガメは実際に日本体験をしたうえで書いているのに対し、J・ゴーチエは一度も日本に来ることなくこれらの作品を書いている。そして、この点こそが彼女の「日本もの」に、他の2人には見られない特質のいくつかを与えているのである。私がこれから述べたいと思うのは、J・ゴーチエの『篡奪者』*L'Usurpateur*、および、その数年前に書かれながら Beillevaire のビブリオグラフィにも載っていない、A・ドーデの『盲目の皇帝』*L'Empereur Aveugle* という作品を通じて、日本に足を踏み入れることのなかったこの2人のフランス人が、日本の歌舞伎をどのようにその作品の中に取り入れているかという事である。A・ドーデが題材として歌舞伎を扱っているのは1873年に出版された短編集『月曜物語』*Contes du Lundi* の中の一番最後に置かれた作品『盲目の皇帝』においてである。この話の筋は次のとおりである。1866年の春、話者はパリのピヤホールで、日本学の大家として著名なシーボルトと知り合いになる。彼は日本を開拓するための国際機関設立の計画を皇帝ナポレオン三世に建議するためパリ

に滞在していたのだ。話者がシーボルトの日本の話喜んで耳を傾け、計画書のフランス語をこころよく校閲してくれたというので、彼はそのお礼としてミュンヘンに帰ったら『盲目の皇帝』という日本の悲劇作品を話者に送ってくれることを約束する。シーボルトによれば、これは16世紀日本の大傑作で、彼の友人のオペラ作曲家マイヤーベーヤのために訳してあったのだが、作曲家が途中で亡くなってしまったので、まだ誰にも知られていないということであった。やがてシーボルトはナポレオン皇帝の拝謁を済ませミュンヘンに帰っていくが、時あたかもプロシアとバヴァリヤとの間に戦争が起こり、約束の品は一向にパリの話者の手もとには届かない。しびれをきらした話者がミュンヘンまで尋ねて行ってみると、このバヴァリヤの首都ではプロシア軍の侵入を予期してすべての美術館は閉鎖されていたが、シーボルトだけは王宮の一角の建物の中で政府に売却した日本のコレクションの整理に没頭していた。例の日本の悲劇はシーボルト夫人の住んでいるヴェルツブルクに置いてあり、そこはすでにプロシア軍に占領されていたので、取り寄せるにはさらに10日も待たなければならないということであった。その間話者は毎日博物館にシーボルトをたずね、故国を遠く離れて海を渡ってきた日本の品々を愛で、「百人一首」なるものを読んでもらったり、貝合わせの遊びをおそわったりし、他方ではミュンヘン市内や郊外のシュタルンベルク湖に遊び、この南ドイツの自然と人間とに目を開く。こうして待ちに待ったある夜、ビヤホールで話者はやっとシーボルトから例の悲劇が届いたことを知らされる。翌朝期待いっぱいに彼を尋ねて行くと、シーボルト家の門は閉ざされており、家人からその夜のうちにシーボルト氏が急死したことが告げられた。というわけで話者は日本の傑作『盲目の皇帝』については、その題名しかフランスに持ち帰ることが出来なかった。しかしその数年後フランスでは、この題名がぴったりにあてはまるようなナポレオン三世のせいでもっと普仏戦争が勃発し、血と涙にあふれたフランスの悲劇が演じられたのである。



以上のような筋を持つこの小説は日本の歌舞伎とどのように関わっているのだろうか。ドーデがこの作品の題材をシーボルトの『江戸参府紀行』から取っていることは、中村哲郎氏がその著書『西洋人の歌舞伎発見』の中ですでに指摘されている<sup>2)</sup>。シーボルトの第一回日本滞在は1823年8月から6年余りであったが、この間江戸に参府した帰りの1826年6月12日、大坂道頓堀にある角の芝居という劇場で観劇したことがわかっている。この時代はまだ照明装置がなかったので上演は日中だけに限られており、同行したオランダ館長ステュルレルの蘭館日誌によれば、一行はその朝8時にはもう劇場にかけつけた、ということである<sup>3)</sup>。

われわれは平土間の席についた。最初に太鼓や笛の単純な支那式の音楽が始まり約15分ほど続いた。それから役者が現れ短い口上を述べた後から演技が始まった。ちょうど妹背山 (Imose Jama) という外題で有名な芝居が上演された<sup>4)</sup>。

シーボルトは決して歌舞伎という言葉を使ってはいないが、その芝居の特徴を紹介するのに花道、回り舞台、下座の音楽、女形などに言及しているから、まさに彼が見たものは歌舞伎の『妹背山婦女庭訓』に他ならない。そして、彼がその日記にひき続き記しているこの芝居の筋書きを読むと、シーボルト一行がみた『妹背山』は全五段のうち、大序から序の切までの蘇我入鹿謀叛の件りと二段目の芝六住家であったことがわかる。

天智天皇 (tensitenô) というひとりの帝が盲目になったため内裏のある高官に帝位を追われ、天子の印である鏡と古い剣を奪われた。盲目の帝は数人の忠義な侍臣や侍女とともに逃れて、奈良山中の春日の年老いた貧しい猟師の下で客として厚いもてなしをうけている。この猟師は天子に光明をよみがえらせる薬を知っていた。それは鹿の生血である。(中略)……帝の眼病も治り、神器をもって立ち出で、再び帝位につくことになる<sup>5)</sup>。

こうしてシーボルトの日記を読めば、ドーデの小説の中に出てくる日本の悲劇の題名がなぜ *L'Empereur Aveugle* であったのか、はじめて納得がいくのである。しかし、ドーデの *Empereur* は決して『妹背山』の盲目の天皇ではない。シーボルトの筋書きはかなり正確にこの歌舞伎の内容を伝えているが、この芝居は1771年に初演されたものであり、問題の時代も天智天皇の御代であって、ドーデのいう“16世紀日本の悲劇”とは何の関係もない。むしろドーデは、この *Empereur* という言葉に、プロシアに対する見通しの甘さゆえに宣戦布告をして敗けてしまった《眼あってなきが如き皇帝ナポレオン三世》の意味をこめているのだ。フランス語では天皇も皇帝も同じ *Empereur* であるが、これを日本語に訳す場合、まったくどちらとも訳しかねる。この作品を、その全編に小道具としてちりばめられた日本への憧憬に重点を置いて読むならばそれは《天皇》でなければならぬ、普仏戦争の敗戦がもたらした哀愁と反戦の文学ととるならば《皇帝》としたほうがよい。つまり、この小説は『妹背山』のことを全く知らなくてもそれはそれで完結した世界を持つ作品であるが、もしこの歌舞伎作品に通じていれば、なおいっそう奥行きが深い世界が浮かび上がってくる二重の構造を持っているのである。

ジュディット・ゴーチエもドーデと同じく歌舞伎という言葉を使ってはいないが (*théâtre*; 芝居, 演劇と表現), まぎれもない歌舞伎を扱った小説を書いている。ドーデの上記作品より二年後の1875年に上梓された、『篡奪者』*L'Usurpateur* (1887年に『日の巫女』*La Soeur du Soleil* と改題) においてである。そしてこれは、その後約三十年間にわたって書きつがれる七冊のジュディットの“日本もの”のトップをきる作品である。ドーデと違ってジュディットのこの小説では舞台も登場人物もすべてまるまる日本が題材になっている。そして物語の流れにそって、京都の宮中での舞楽、難波の戎祭、琵琶湖畔での鷹狩、伊勢神宮の祭礼などなど、日本特有の風俗習慣、神話伝説、故事歴史がまるでびっくり箱のように飛びだしてくるのだが、拙稿ではその中から歌舞伎の扱い方を取り上げてみたい。

まずこの小説は構造そのものが歌舞伎的な枠組みを持っていることを指

摘しておこう。主人公の一人は二十歳になるかならないかの將軍豊臣秀頼 (Fidé-Yori) である。彼はその摂政徳川家康 (Hiéyas) からひそかに命をつけ狙われている。(題名の『篡奪者』はこの家康を意味しているのだ。) 秀頼の身にふりかかってくる危険をいち早く教えてくれる謎の女がオミチ (Omiti)。もう一人の主人公は秀頼の親友で二十四歳の岩倉 (Ivakoura) という長門の守 (le Prince Nagato)。キリタン禁止令をめぐってこれを断行しようとする家康とそれに反対する秀頼との間に、溝は決定的に深まる。ある日、家康の陰謀の確証を握った岩倉は、それを後水尾天皇に訴える秀頼の手紙を持って大坂から京の内裏に参上し、皇后キサキ (Kisaki) にであらう。二人はこの時以来お互いに心ひかれあうようになるのだが、結局キサキはこの世の恋を諦めるため、天照大神に仕える巫女として伊勢神宮の内宮に身を隠す。(これが、『日の巫女』と改題される所以である。) 一方秀頼の方は家康に攻め込まれた大坂冬の陣の講和のあと、束の間の平和な時期に、苦勞してオミチを捜し出す事に成功するが、再び家康軍に攻め込まれる。そしてついに、元和元年陰曆6月2日 (le second jour de la sixième lune de la première année du Nengo- Gen-Va) 秀頼、オミチ、淀君の三人は大坂城の天守閣に追いつめられ、まさに自殺しようとしたその時、プリンス長門が現れて、大坂城の地下から淀川の川岸までひそかに掘らせておいた秘密の通路からこの三人を逃す。秀頼の懇望にもかかわらずプリンス長門は城に残ってあちこちに火をつけ、燃えさかる火の海の中で息絶える。それはひとつには家康の目を欺くためであったが、さらに重要なことは、この世で叶えられない皇后への愛をあの世で完遂するためであった。

「さあ来い、火よ、何もかも解き放つ火よ、」と岩倉侯は叫んだ、  
 「やって来て、我が胸の熱き火傷をいやしてくれ、我が恋の抑え難き火むらを消してくれ！」

かれは胸から一枚の皺だらけの紙をとりだし、ひろげた。そこに口づけをし燃えさかる炎に照らして、もう一度これが最後と読んだ。

「花々はいつかは萎れ朽ちます。でもその時、光輝く花の魂がダイヤモンドのようにこぼれ落ちるでしょう。すると、二粒の露がよりそって一つにとけ合うでしょう。」

灼熱は耐えがたき熱さであった。突然、岩倉侯の指にはさまれた紙が燃え上がった。息苦しくなり、彼はいま死のうとしていることをさとった。

「我が愛する人よ！」と、彼は叫んだ。「私がお先に参ります。お会いする日までどうか私をあまり待たせないで下さい。」<sup>9)</sup>



ジュディットの父テオフィル・ゴーチエの小説『スピリット』の読者ならば、ジュディットのこの小説に『スピリット』の最後の場面の面影をみいだすだろうし<sup>7)</sup>、ワーグナーの楽劇ファンならば、『トリタンとイゾルデ』の愛と死や、『ニーベルングの指輪』のヴァルハラ城炎上の場面をすぐに思い浮かべる事だろう<sup>8)</sup>。事実、ジュディットは熱烈なワグネリヤンであり、ドニーズ・プライミ氏はこの作品を“最もワーグナー的な小説”とよんでいる<sup>9)</sup>。しかしもし歌舞伎に通じた読者がこの小説を読むならば、坪内逍遙の『杵手鳥弧城落月』とテーマやプロットが非常に似かよっていることに驚きを禁じえないだろう。しかも逍遙の歌舞伎台本のほうがジュディットの小説より22年もおくれて書かれているのである。同じ歴史上の出来事を扱っているのだから両者が似ているのは当たり前だといえそれまでである。しかしジュディットの『篡奪者』は、一種の歴史小説でありながらも実際に起こった事件を自由に時代をずらして処理したため、また歴史上の人物や出来事を事実からつかずはなれずの微妙な距離を保ちながら自由に肉づけしたために、結果的には歌舞伎特有の枠組みを持った小説になっているのである。

さてこのような物語の中に実際の歌舞伎がどのように登場してくるか見

てみよう。全31章のこの小説の後半部分第26章で、大坂冬の陣の停戦を祝って上演された芝居の場面が描かれる。(決して kabuki という言葉は用いられない。) まず、芝居小屋は水路に囲まれていて、その運河を船に乗って来る者や陸を駕籠に乗って来る者の様子が出てくる。(大坂道頓堀にあってシーボルトもここに来て観劇した劇場のことらしいが、大坂冬の陣直後の1615年頃にはまだここに芝居小屋はなかった。それどころかここに描かれるような形態の歌舞伎はまだ誕生していなかった。こういう所にジュディット特有の時間的魔術が見られる。) 芝居の開始は(やはりシーボルトの時のように)朝の8時である。劇場正面の建築や看板幟旗の賑わいの次に、劇場の内部が描かれる。平土間の升席のしくみ、二階の三方をとり囲む豪華な棧敷席のつくり、それらの席に陣取っている男女の様子、芝居茶屋のサービスなど。小説では、この観客の中にすばらしい衣装を身につけた淀君が登場してくる。

析の音、下座の音楽が開幕を知らせる。幕の上には、主演役者の成駒屋の菱形の紋と名前が書いてある。その幕を持ち上げてまず初めに一人の役者が出てきて巻紙をひろげ、これから上演する芝居の説明を読み上げるのだが、その朗読はわざと意味不明になるように仕組んである。(シーボルトが観劇した時もこういう前口上役者が出てきたと書いてあるが、ジュディット自身が1888年に書いた日本が舞台の芝居『微笑を売る女』*La Marchande de Sourires*にもこういう前口上をのべる人物が設定されている。)

いよいよ芝居の始まりである。みんなのお目当ての演しものは、新作の『太閤記』*Taiko-ki* であるが、その前に別の芝居が三つ組み合わせられている。その間に幕間の食事時間があり、そこで繰り広げられるお茶屋文化の描写も詳しく面白い。この長い幕間に女形が風呂に入って次の役のために化粧をし直し着替えをする事まで書いてある。

そして最後の『太閤記』。観客の中には生前の太閤秀吉を見たことのある者もあり、成駒屋扮する太閤が本物にそっくりだというので、この芝居はいっそうの人気である。幕あきの場面は陣屋 (*un campement de*

soldats)。他のテントより一段高い太閤のテントに密使が帰って来て、明智光秀 (Mitsou-Fidé) が天下を取ったことをしらせる。そこで太閤はこれを平定するために花道を通して舞台から退場。舞台はそのままで回転し、寺院 (la pagode) の内側の場面に転ずる。ここまでやって来た秀吉は一晩の宿を頼むが、偶然にもこの寺に光秀がその母と妻を伴って来ていることを知り、慌てて坊主に変装する。そして光秀の不審げな眼差しにぶつかると次のようなはやり唄をうたってごまかす。

高い山から谷底見ればナ	Takai yamakala tanisoko mileba-na
瓜や茄子の花盛り	Olia nasoubi no anasakari
ありゃ ドンドンドン	a-ria don don don
こりゃ ドンドンドン	co-ria don don don

(Du haut de la montagne, je regarde au fond de la vallée. Les concombres et les aubergines, espoir de la récolte, sont en fleur.)<sup>10)</sup>

光秀はこの変な坊主に旅で疲れた母上のため風呂をわかすよう命ずる。この風呂は舞台中央の部屋とは障子ひとつで隔てられているので、秀吉は障子の奥に入る。次に光秀の母が出てきて、風呂の用意ができたと言ってこれまた障子の奥に入っていく。その間光秀はこの寺に秀吉が来ていると聞きつけ、庭に生えている竹を一本切って槍を作り、あの怪しい坊主こそ太閤ぞと、部屋にとってかえして、風呂とのしきりの障子から竹槍を突き刺す。しかし突き刺されたのは、秀吉ではなくて、光秀の母であった。そこに光秀の妻が登場して夫の母親殺しをなじり、それは権力を篡奪した罰だと非難する。再び舞台は回り、野原の場面で、秀吉は逃げる光秀を捕らえ鎖をかけて引いていく。ここで幕になるわけだが、これを見た観客は皆、近年実際に起った出来事 (大坂冬の陣) で家康があやうく光秀のような篡奪者になるところであった事を思い出しながら、この芝居に満足して帰って行くのである。



ジュディットの描くこの『太閤記』的一幕は歌舞伎の『繪本太功記』十段目、いわゆる《太十》の、尼ヶ崎庵室の場に相当している。ところで実際のこの歌舞伎は1800年に大坂角の芝居で初演された。それはすなわちジュディットの小説の中での上演よりも、およそ185年も遅いということである。ジュディットの『太閤記』を歌舞伎《太十》とくらべてみると前者には例えば、光秀の息子十次郎の、初菊との哀切きわまりない祝言と死とか、主殺しを息子に持つ母皐月の苦悩といった、《太十》を彩る光秀以外のテーマがカットされている。しかし、秀吉（《太十》では真柴久吉）が僧侶として登場し、風呂をたく（風呂に入ることをすすめられる）こと、光秀（武智光秀）が庭の竹で槍を作って障子越しに風呂場に突っ込むことなどは共通している。そして本能寺の変という日本の歴史上の出来事をまったく知らないフランスの読者にも、次のような光秀のセリフにこの権力簞奪者の悲劇が読み取れるようになっている。

——ううっ、ううっ、——と親殺しは叫び狂う——この呪われたる場所を一刻も早く逃げださねば。わが心は悔恨に責め苦しめられておる。わが掌中に権力ありしはずかの三日、この手で母御を殺すとは何たる天罰の恐ろしさ。これが現実とは信じられようか！<sup>11)</sup>

★ ★ ★ ★ ★

ジュディットがこの物語の中の一章を歌舞伎にあてた意図は何だったのか。彼女はこの小説の中にありとあらゆる日本独特の文化をちりばめたかった、歌舞伎はそのひとつであった、とも考えられる。しかし私は、ジュディットの歌舞伎に対する関心にもっと積極的な意図があったのではないかと思う。この小説の次にジュディットが書く日本ものの戯曲 *La Marchande de Sourires* (1888) は歌舞伎のドラマツルギーに非常に近いものをもった作品であり、更にその次の小説 *Les Princesses d'Amour*

(1900) は赤穂浪士の話を下敷きにしたものである。この事からもわかるように、彼女は歌舞伎という舞台芸術に非常な関心を持ち、いちはやくそれをフランス文学の中に取り込んでいるのである。この点は、ジュディットがまだ若かった頃、ワーグナーの音楽の持つ新しさにいちはやく気付き、その楽劇をフランスに紹介するのに一生つくしたことと大変よく似ている。ある意味で歌舞伎はジュディットにとって一種の楽劇ではなかったのだろうか。歌舞伎もその中に音楽や舞踊が渾然一体になっている点で、ワーグナーのいわゆる総合芸術に近い芸術である。もっともジュディットは日本の歌舞伎の舞台をみるのが出来なかったわけだから、その音楽がどの様なものか想像もつかなかったに違いないが、彼女の『太閤記』の中に坊主の秀吉が歌う俗謡が出てくるのは歌舞伎音楽の代用のつもりかもしれない。

ジュディットがこの小説に登場させた歌舞伎の演しものが『太閤記』であった点については、小説の主人公が秀吉の息子である事からみて当然であろう。しかし、『太十』をアレンジしてテーマを篡奪者としての光秀だけにしぼり、その光秀を家康に重ねて描いたという事には大きな意味がある。この物語は秀頼がオミチ、淀君とともに舟にのって九州へ逃げていくところで終わるのだが、日本の歴史を知らないフランスの読者がこれを読んだらどう思うだろうか。だれもが、家康という篡奪者は光秀と同じ悲惨な運命を辿る事になるのだらうと思うに違いない。当時のフランスの読者の一人だけだが、この家康のことを三百年も続く天下太平の世の基となった人物と承知していたことだらう。

読者が日本に関する必要な知識を持っているか否かで、いろいろ異なった読み方ができるという面白さを持っているのが、ドーデと同様にジュディットのジャポニスムの文学なのである。そしてそれは、日本に来たことのある人にはとうてい書くことの出来ない面白さである。事実が想像力にブレーキをかけることのない面白さだからである。

1) Patrick BEILLEVAIRE: *Le Japon en langue française* (Edition Kimé, Paris, 1993), p. 60~61.

2) 中村 哲郎: 『西洋人の歌舞伎発見』(劇書房, 1982), p. 13.

- 3) 同上, p. 10.
- 4) シーボルト (斉藤 信訳) : 『江戸参府紀行』 (東洋文庫87, 平凡社, 1988), p. 243.
- 5) 同上, p. 244~245.
- 6) Judith GAUTIER : *La Soeur du soleil (L'Usurpateur)* (Dentu, Paris, 1887), p. 406.
- 7) 例えばテオフィル・ゴーチエの次のような一節 :

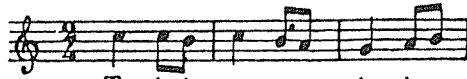
Au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini, deux points d'une intensité de splendeur plus grande encore, pareils à des diamants dans de la flamme, scintillaient, palpitaient et s'approchaient, (...) Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus, et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique. 《無辺際の奥底から発しているように見える光の泡立ちの中心に、さらに強度の輝きを発する二つの点が見え、炎の中のダイヤモンドにも似て、きらめき波うち、互いに近づいていった。(……) やがてそれらは更に近づき、一枚の百合の葉の上を転がる二粒の白露さながら、ついには一つにとけあって一個の真珠と化した。》 (Théophile GAUTIER : *Spirite*, Charpentier, Paris, 1886, p. 234)

- 8) ジュディットからこの本を贈られたコジマ・ワーグナーは1876年10月22日ジュディットに次のような手紙を書いている :

Je songeai au prince N., à la prêtresse du Soleil Kisasi (...), et je me dis combien ces figures nobles et pures étaient plus dignes de votre beau talent que ces exemplaires de la corruption actuelle. 《私はプリンスN. のことや太陽の巫女キサキのことに思いをはせました。(……) そして思うのですが、この高貴で純粋な魂の持ち主達は今の世の中の墮落した人間の見本よりもずっとずっとあなたの立派な才能にふさわしい人達です。》 (Richard et Cosima WAGNER : *Lettres à Judith Gautier*, Gallimard, Paris, 1964, p. 175~176)

- 9) Denise BRAHIMI : *Théophile et Judith vont en Orient* (La Boîte à Documents, Paris, 1990), p. 182.
- 10) Judith GAUTIER : *La Soeur du soleil*, p. 347.

この唄には次のような楽譜がついている。



Ta - kai ya - ma ka - la .



- a ta - ni - so ko . mi le ba -



- na O . li - a - ma sou - bi no -



- o a - na - sa ka - ri - a a - ria



don don don co - ria don don don

これは、京都の子供たちのうたった古謡『京の大仏さん』の替え歌のひとつである。(『わらべうた』, 岩波文庫)

### 京の大仏さん

(京 都)



京 - の 京 - の だいぶ - っ さん



は て ん び で や - けて な さんじゅう



さんげん どう - - が や け の こ っ



た [あ り ゃ ン ド ン ド ン こ り ゃ ン ド ン ド ン]

11) *ibid*, p. 348.

〔付記〕 本稿は1993年度成城大学教員特別研究助成による共同研究「日本と西洋文化」における研究成果の一部である。