



Title	レオン・ド・ロニー『青竜寺』(1872)の構造と物語 : フランス演劇初の「日本」をめぐって
Author(s)	ベルアド, ク里斯
Citation	Gallia. 2012, 51, p. 11-20
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/24305">https://hdl.handle.net/11094/24305</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# レオン・ド・ロニー『青竜寺』（1872）の構造と物語 ——フランス演劇初の「日本」をめぐって——

クリス・ペルアド

## はじめに

フランスにおける日本学の創始者<sup>1)</sup>として知られるレオン・ド・ロニー（Léon Lucien Prunol de Rosny, 1837-1914、本稿では「ロニー」と略記）は、学問の世界だけではなく、演劇の分野でも業績を残した。フランスの1870年代には、ジャポニズムが流行し始めるに伴い、日本をモチーフとした戯曲が次々と制作され上演されたが、記録に残っているその最初の例が、1871年12月に上演された、ロニーの*Le Couvent du Dragon vert*（本稿では、日本語題名を『青竜寺』（せいりょうじ）と訳す<sup>2)</sup>）なのである。

先行研究において、馬渢明子氏はジャポニズムと関連したフランスの演劇に焦点を当て、中でもフランス演劇において日本を主題とした最初の作品として『青竜寺』を取上げるが、大筋を紹介するにとどまっている<sup>3)</sup>。同じように、青木博子氏はロニーの『青竜寺』や、他の作家による日本を主題とした後の作品を紹介している<sup>4)</sup>が、これらいずれの先行研究においても『青竜寺』の台本の構成や特徴の考察はまだなされていない。

本稿では先行研究に取り残されたその課題を取り組み、ロニーがどのような構造を採用して物語を作り上げたのか、その創作プロセスにおいて一定の原作かモチーフとなる原作を参考にしたのか、どのような手法を用いて舞台で日本を再現したのかを検討していきたい。

## 1. 『青竜寺』の創作と出版をめぐって

台本の分析に入る前に、まず『青竜寺』の誕生と出版に関する事情に簡単に触れたい。『青竜寺』は1871年11月、東洋学会（Athénée Oriental）の年次大会の一環事業として初演を迎えた。ちなみに、東洋学会は民族誌学会の部会として

1) ロニーの多面的な活躍を取り上げた先行研究としては、松原秀一「レオン・ド・ロニー伝」『慶應義塾大学福沢研究センター近代日本研究』第3巻、1986、pp.1-56とLuc Chailleu, *Léon de Rosny et la connaissance du Japon en France. (Éléments d'une archéologie du «savoir japonologique» français)*, Ethnographie, vol.86, n°108, 1990, pp.85-107などがある。

2) 日本語の先行研究では、*Le Couvent du Dragon vert*の訳として『緑龍の尼寺』などが見られる。しかし、1872年の版の中扉には、『Seiryōji』の題が記載されているため、本稿ではその表記に従い、『青竜寺』とした。

3) 馬渢明子「舞台の上の日本（1）：1870年代パリ（*Le Japon en scène : Paris, années 1870*）」『日本女子大学紀要』第12号、2001、pp.169-188。

4) Hiroko Aoki, *Le Japon à travers le théâtre en France (1860-1930): étude de réception*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

1864年に創立された組織であり、ロニーは本会とも部会とも関わりが深いことが分かっている。

そのため、東洋学会の主催者らはロニーに日本に関する戯曲の執筆を委嘱した。しかも、ロニー本人がその後に出版された台本の序文で説明するように、<sup>5)</sup> 彼が委嘱を受けたのは学会開催の一ヵ月前であったため、きわめて限られた時間で戯曲の台本を執筆した。台本の序文において、彼は『青竜寺』創作の経緯について述べているが、特定の原作があるのか、あるいはモチーフを取り入れた原作があるのかについては説明していない。ただ、『青竜寺』の執筆にあたって「東洋の演劇のあちこちから幅広く採取しなければならなかつた」<sup>6)</sup> ことに言及しているだけである。

次いで『青竜寺』の出版歴であるが、台本の初版（1872年）と再版（1873年）ではロニーの本名ではなく、レオヌ・ダルバーノ（Léone d'Albano）というペンネームで出版されている。また、この二つの版は台本の本文のみを掲載しており、創作と上演の経緯については何も触れていない。そして、初版からおよそ20年後、1893年に初めてロニーの本名で出版される。この新版は本文に加えて、前書きと序文、詳しい注釈や日本の演劇を紹介する補遺が収載されている。

## 2. 物語について

次に、『青竜寺』の構成を考察する前に、ストーリーを簡単に紹介する。

舞台は江戸時代の下田。あるマンダラン（幕府の高官）は金貸しのタナカに借金を申し込む。タナカは尼寺「青竜寺」の尼僧が保証人になるという条件で承諾する。

一年後、金貸しは『青竜寺』を訪れ、マンダランが果たせなかった借金返済の代わりに彼の娘ハナノトとの結婚を要求する。尼僧は保証人としてその要求に応えざるを得ず、金貸しにハナノトと会わせる約束をする。ハナノトに会う予定の夜「青竜寺」近辺で案内を待つタナカは、泥棒に間違われ逮捕される。一方「青竜寺」の召使は約束の時間にたまたま近辺を歩いていた学生をタナカと間違えハナノトの部屋へ連れて行く。

学生は部屋に入り、彼女に一目惚れしてしまう。しばらく話した後学生は身分を明かし、ハナノトに愛を語る。二人は愛を誓い合い、別れる。しかし釈放されたタナカは再びハナノトとの結婚を要求。ハナノトは彼の妻になるくらいなら召使になった方がましだと拒絶し、父親も愛する学生も不在のまま、タナカの召使にされてしまう。

さらに一年後、タナカが友人と共に酒を飲んでいる。召使として働かされているハナノトがタナカに手籠めにされそうになった時、役人が現れる。その役人こ

5) Léon de Rosny, *Le Couvent du Dragon vert, drame japonais adapté à la scène française*, Paris, A.Faivre Librairie-Éditeur, 1893, préface IX-X.

6) 以下、翻訳は全て執筆者による。

そ、かつてハナノトに愛を誓い、出世して下田に帰ってきた学生であった。彼は、タナカを逮捕し処刑場に送る。最後に、二人の結婚が発表されて劇は幕を閉じる。

上のあらすじで示されたように、『青竜寺』の舞台は日本の下田であるが、その町が日本の開国において大切な役割を果たした町であることから舞台に設定したと思われる。それに対し、他の作家による、日本を舞台とした以後の舞台芸術作品では、江戸とその近郊を舞台と設定した作品が多いことに気づく。例えば、当時のフランス人が最も注目したと言われている二作、『コシキ』(Kosiki, 1876年)と『笑顔の売り子』(La Marchande de sourires, 1888年)は江戸を舞台としている。また、『黄色い姫君』(La Princesse jaune, 1872年)では、江戸はオランダ人の主人公が夢見ている「幻の世界」として描かれており、エキゾティックなモチーフとして使われている。それに対し、当時のフランスにおける江戸の知名度に頼らず、日本の様々な事情を紹介しようとするロニーの教育的なアプローチを評価すべきである。

また、いくつかの登場人物の名前、例えば「ロクサブロウ・タナカ」や「ハナノト」(それぞれ田中六三郎と花之藤のローマ字表記と推測できる)は当時の日本人なら実際にあり得る名前であることも注目すべきである。それに対し、日本を舞台とした以後の作品、例えば、『コシキ』、『美しきサイナラ』と『イエッダ』(Yedda, 1879年)では、女性主人公の名前はそれぞれの作品題名にもなっており、Koshiki, Saïnara と Yedda である。三つとも、日本を思い起こさせる目的で名前が採用されたのであろうが、日本人が実際名乗らない、表面的なだけのエキゾティズムを示しているものである。『コシキ』の男性主人公「フィッヅ」(Fitzo)などのように、登場人物の名前が明らかに架空のものもある。

言うまでもなく、ロニーが採用した舞台設定や登場人物の名前の正確さは、彼が日本学者であることによって説明できる。しかし、ロニーがなぜこのようなプロットの展開を採用したのか、そしてなぜ尼寺という特定の舞台を選択したのかという問題が残っている。

### 3. 特定の原作の有無、そしてストーリーの特徴について

それらの問題を考察するにあたって、まず原作の有無という点について確認しておかなければならない。ロニーは1893年新版の補遺において、舞台で日本の情景を実現するために取り入れた中国文化と日本文化それぞれの要素の由来と意味を紹介しているが、作品そのものの源泉については一言も触れていない。また、同じ版の補遺にあるロニーの言葉を信じるなら、一ヶ月という非常に限られた時間で、『青竜寺』の台本の創作と上演の準備に取り組んだと言う。そういう事情から、ロニーはたとえある日本語の原作にあたるものを持っていたとしても、それを脚色、あるいは忠実に訳す余裕はなかったであろう。それらの言葉から、少なくとも『青竜寺』は何らかの日本語の原作をフランス語に翻訳したものではないであろうと判断できる。

さて、『青竜寺』が翻訳作品ではなく、フランス人の手によるオリジナルのフィクションであるとしても、ストーリーがどのように構成されているのかを検討する必要がある。そのため、舞台設定と登場人物の名前という表面的な要素は今は考えず、ストーリーの展開と登場人物の役割に焦点を当てたい。実は、それらの要素を考察すると、この作品が19世紀フランスの大衆演劇「メロドラマ」の典型的なストーリーパターンとその登場人物の役割を採用していることに気づく。以下は、フランス演劇の専門家ジャン＝マリ・トマソーによる、19世紀フランスの大衆演劇の典型的な構造の定義である。

迫害というテーマは、どのようなメロドラマのプロットでも中心的なものだ。登場人物の善悪の二元論的役割は、迫害を体現する悪人の働きによって決められる。その悪人が登場する前には世の中は釣り合いが取れており、彼が罰を受けた後には誤解が解け、家族が再び一緒になり、彼が三幕ちかくの間壊していたバランスは元に戻る。[...] 悪人の勝利が決定的だと思われる時にこそ、不幸をもたらしていた運命は神の摂理となって劇中に介入し、悪人はみせしめの厳罰を受け、悪徳に対する美德の勝利が確立されるのだ<sup>7)</sup>。

まず、『青竜寺』のあらすじと上の定義を比較して読むと、『青竜寺』の構造がほぼ完全に、19世紀フランス大衆演劇の構造と一致していることが分かる。そして、ストーリー展開だけではなく、登場人物の類型化とその類型に従う役割についても同じことが言える。

『青竜寺』では、「金貸し」が悪人の役割を果たし、善人に当たる男性主人公の「学生」と女性主人公の「ハナノト」との仲を引き裂く。最後の幕では、「学生」が「役人」になったという副次的な助けが働き、悪人「金貸し」は「ハナノト」に対する権力を完全に失い、逮捕され処刑される。

最初の二幕では悪人による「迫害」、第三幕では「恋愛」、最後の幕では「再会」というテーマが順番に展開されるが、そのようなテーマの挿入もストーリー展開もメロドラマと共通している。さらに『青竜寺』のストーリー展開において、フランス古典演劇の三單一の法則<sup>8)</sup>が守られていないことも注目すべき共通点である。特に最後の場面は突然、そこまでの幕とは全く異なる場所と時を描いており、それは「美德の勝利」という劇的な結末のための手法だと思われる。

また、男性主人公が「役人」に成長した結果「美德」が勝利し、終わるというパターンも注目すべきであろう。即ち、『青竜寺』は美德の側にある幕府が悪徳を倒すという結末を描いているが、そのような描写も19世紀フランスの大衆演劇の典型的な倫理観であることは言うまでもない。

7) Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Presses Universitaires de France, 1984, p.27.

8) 「古典主義演劇の主要な規則で、時・場所・筋の單一からなり、劇が扱う時間は一日を越えてはならず、劇の舞台となる場所は一箇所に限定、主なる劇行為は一つで他の副次的行為もすべてこの主筋に従属すべきと説く [...]」(岩根久、柏木隆雄、金崎春幸ほか編『フランス文学小事典』朝日出版社、2007, pp.103-104.)

#### 4. 『青竜寺』と中国演劇の傑作『西廂記』

『青竜寺』は原作を持つ翻訳作品ではないが、ロニーの限られた創作時間を考えると、完全にオリジナルなものであるとも考え難い。ということは、ロニーが部分的に『青竜寺』のプロットの参考にしたような作品があるのではないか。即ち、『青竜寺』の「原作」ならずとも、そのモチーフを取り入れた作品が少なくとも一つ、もしくは複数存在しているのではないか。

ロニーがあえて、尼寺という特定の場所を舞台に設定したこと、ただの気紺れではなく、彼が参考にしたであろう、何らかの作品から来たモチーフではないかと推測できる。というのも『青竜寺』の序文では、モチーフたる作品の存在を暗示する言葉も見られるからだ。

この戯曲は日本の劇作家も遠慮なく、そして幅広く利用している中国の原典を借りているが、誰でもその簡単なプロットの展開に付いていけるように、十分に小さな枠の中に締め直されている<sup>9)</sup>。

ただ、ロニーはあくまでも「モチーフ」の存在というヒントを挙げているだけであり、その作品の題目、作者、時代などについて全く触れていない。少なくとも、その作品は日本の作品というより、中国の作品であるという仮説が考えられる。先行研究では、青木博子氏も同じような結論に辿り着いているが、作品の正体を明かすことは不可能であると指摘する<sup>10)</sup>。

しかし、ロニーが参考にしたであろう作品に遡ることは果たして不可能なのであろうか。ロニーが東洋学者となった経緯も視野に入れると、彼は一人前の日本学者になる前、当時のフランスにおけるシナ学の権威スタニスラス・ジュリアン (Stanislas Julien, 1797-1873) の下で東洋学者として勉強していたことが分かる。ロニーが1860年代に日本学に専念することになってからも、言うまでもなく師としても友人としてもジュリアンとの関係は続いていた。ロニーがどの程度中国の作品を参考にしたのかは不明であるが、たとえ『青竜寺』の完全なる粉本ではなくても、あるいは粉本の一つではなくても、中国演劇によくある定番のモチーフだけでも、何らかの形で中国の演劇が『青竜寺』の源泉になっていると考えられる。そして、ロニーがどこでその中国の作品と出会ったのかを考察すると、それはロニーがジュリアンの下で勉強したものか、あるいはジュリアンが発表した論文や著書に言及されたものか、そのどちらかである可能性が高いと言えよう。ロニーがジュリアンの下でどのようなものを勉強したのかを定めることはほぼ不可能ではあるが、ジュリアンの文献調査を行うことはもちろん可能である。

稿者はジュリアンの研究業績の調査により、『青竜寺』のインスピレーションの一つとなり、『青竜寺』のプロットの材料の一つとなった、ジュリアンの手による

---

9) Léon de Rosny, *op.cit.*, préface VII.

10) Hiroko Aoki, *op.cit.*, p.24.

中国演劇のフランス語訳を発見した。それは『西廂記』<sup>11)</sup> (*Si-Siang-Ki ou l'Histoire du Pavillon d'Occident*, ジュリアンによるフランス語訳は1872年出版) という14世紀の演劇である。『西廂記』は王実甫（ジュリアン指定のフランス語表記でWang Shifu, 1260-1336）によって書かれた恋物語であり、元曲（中国の元代に盛行した演劇の総称）の中でも最高傑作とされている。

この『西廂記』はすでに、1850年代にシナ学者・文献学者アントワーヌ・バザン（Antoine Bazin, 1799-1863）の注目を引いていた。中国関連の文献を紹介した著作『元朝の世紀』(Le Siècle des Youen, 1850年)において、バザンは『西廂記』を中国の演劇界の「傑作」(chef-d'œuvre)として評価している<sup>12)</sup>。ちなみに、バザンはジュリアンの弟子でロニーの兄弟子に当たる存在であり、ロニーもバザンの下で現代中国語を勉強した記録が残っている<sup>13)</sup>。ジュリアンも当然ながらバザンの師として『西廂記』に注目しており、1860年代から『西廂記』のフランス語版を作成するつもりであった。彼はほぼ10年後、1871年に翻訳原稿を完成したが、老いたジュリアンは出版前に必要な編集に取り組むこともできず、友人のフランソワ・トゥレティニ (François Turretini, 1845-1908) にその原稿を預けておいた。トゥレティニはジュリアンの下でシナ学を、ロニーの下で日本学を学んだスイス国籍の文化人であり、ジュネーブで東洋学誌の「アツメ・グサ」(Atsume Gusa) の出版を担当していた。当初はジュリアンの依頼で、「アツメ・グサ」に『西廂記』を掲載する予定があったようだが、最終的にトゥレティニの判断で1872年に単著として出版された。そう考えると、『西廂記』はジュリアンの晩年の大仕事でもあり、まさに彼の最後の仕事であると言える。ジュリアンの業績においてきわめて高い位置を占めていることは疑いない。そして、ロニーの立場から考えると、1850年代から1870年代にかけて『西廂記』に関わった学者はそれぞれ師のジュリアン、兄弟子のバザン、教え子のトゥレティニであり、三人ともロニーと親密な関係にあった人物である。従って、ロニーは彼らのうちの誰からか、もしくは三人ともから、違う時期と違う場面で『西廂記』について聞いた可能性が非常に高いと言えよう。

また、トゥレティニが記した『西廂記』の前書きでは、本来は自分よりシナ学に詳しい友人に前書きの執筆を依頼したが、それが実現せず、トゥレティニ本人が前書きを書かざるを得ないことになった、というコメントも見られる。また、トゥレティニはその二人のシナ学者がその後に『西廂記』について論文を発表する希望も記している。「シナ学に詳しい友人」の名前は明かされていないが、上に述べたジュリアンとトゥレティニの関係、1870年のフランス東洋学の状態を視野に入れると、それはジュリアンの後を継いだエルヴェ・ド・サン=ドゥニー伯爵 (Marie-Jean-Léon Lecoq, Marquis d'Hervey Saint-Denys, 1822-1892) とロニーのことである。

11) Wang Shifu, *Si-Siang-Ki ou l'Histoire du Pavillon d'Occident* (Stanislas Julien, Trad.), Elibron Classics, 2001. (Œuvre originale publiée en 1872).

12) *Ibid.*, préface, p.4.

13) Désiré Marceron, *Bibliographie du taoïsme ; suivie d'une biographie des principaux sinologues, japonistes et autres savants adonnés à l'étude de l'Extrême-Orient*, Ernest Leroux, 1898, p.115.

とを指していると推測できる。

こうして、ロニーが『西廂記』について知っていた可能性の高いことが証明できたが、『西廂記』のプロットを考察すると、やはり『青竜寺』といいくつかの類似点が見られる。ここでは『西廂記』の紹介を省き、それらの類似点のみを簡単に取り上げる。『西廂記』の主人公は若い学者であり、高級官吏（『西廂記』の本文ではその単語は使用していないだろうが、『青竜寺』の「マンダラン」に近い立場であろう）の娘と恋に落ちる。二人は別の世界に生きている人間であり、出会うべきではなかったが、偶然の重なりで、寺院という場所で出会ってしまったのである。従って、『西廂記』の大筋は『青竜寺』のベースとなっており、『西廂記』の設定である「寺院」も『青竜寺』に反映されている。また、二人の主人公の間を邪魔する「金貸し」の役は『西廂記』においては寺院近辺の盗賊である。二人の恋人の仲介役を果たす『青竜寺』の下女も、『西廂記』の同じような人物から来ていると思われる。また、『西廂記』の結末では、男性主人公は首都に行き、そこで官吏登用試験に合格する。そのおかげで、最後は二人の恋人が結婚という幸せな結末に向かうことができる。学生の主人公が官吏として首都で出世するという結末も『青竜寺』に忠実に反映されている。こうして、『青竜寺』は『西廂記』の完全な脚色ではないが、そこから大筋や様々なモチーフを借りたことが分かり、ロニーの「虚構の日本」の創作プロセスの一端を把握することができた。

## 5. 宗教文化の要素を重視した日本描写

次は、ロニーが19世紀フランスの大衆演劇の枠組みと中国演劇のモチーフから、どのように日本描写を成り立たせたのかを考察したい。舞台設定や人物名といった当然の要素に加えて、日本史に言及する台詞など、他の要素も盛り込まれている。代表的な例の一つは、「金貸し」が自分の貯金について計算しながら、さりげなく垂仁天皇の長寿に言及する場面である。

金貸し：[...] ちょっとした100万が集まるまで、後100年以上、生き続けなければならない。確かに、垂仁天皇は140歳まで生きていたと語られているが、私は彼ほど長生きすると決して確信していない<sup>14)</sup>。

ロニーが登場人物にそのような台詞を言わせることで、当時にありがちだったエキゾティックなだけの平面的な舞台ではなく、歴史的な背景と文化的な背景を考慮した奥深い世界の存在が暗示させられている。

次に、ロニーによる日本描写の中では、最も評価に値する文化要素を紹介したい。それは、宗教文化に関連した要素の導入である。

まず、ロニーは作中、様々な人物に、東洋の宗教文化を思い起こさせる感嘆表現を言わせる。例えば、「金貸し」は「釈迦如来にかけて！」（«Par Saky-

---

14) Léon de Rosny, *op.cit.*, pp.15-16.

Nyoraï !», p.14) や「仏陀、私をお守りください！」(«Que le Bouddha me protège !», p.15)、「仏陀の聖なる名において」(«Au nom sacré du Bouddha», p.39)のような表現を用いている。同じく、「ハナノト」は最後の場面で、「仏陀様！貴方に助けられた！」(«Bouddha ! tu m'as sauvée !», p.108)と感謝している。

ロニーは、フランス人ならキリスト教の神やイエスに関連した感嘆表現を使うであろう箇所で、Dieu に相当する表現として、仏教に関連する感嘆表現を創作して登場人物の台詞に挿入している。この手法からは、エキゾティズムの対象としてではなく、自らの文化・宗教文化を持った民族として日本人を描こうというロニーの意図が読み取れる。

このような感嘆表現は、現在から見れば不自然なものであるが、ロニーは限られた創作時間と自らの知識が許す限り、よりリアルに異文化を再現しようとしたのだと考えられる。また、仏教に関連したそれらの感嘆表現を最も多く発しているのは尼達や役人などではなく、戯曲の中では一番庶民的な存在である「金貸し」という人物なのである。ロニーはその言葉遣いの差によって、日本における社会階層の存在を表そうとしたのだろう。ここにも、ロニーの教育的なアプローチを読み取ることができる。

もう一つ紹介したい要素は、男性の主人公が女性の主人公「ハナノト」に告白する、第3幕の場面の台詞で見られる。

学生：天には、この世に行われる結婚を子供が誕生するその時に定める神がいらっしゃると言われています。その神はご存じのように、カップルを集め、お互いに運命の相手となるべき男と女の魂をしっかりと結び付いて、彼らを地球に投げ下ろします。彼らが地に落ちると、その結びが破れてしまって、そしてその二人の人間はお互いの道を行きます。しかし、彼らは1000リューのような大きな距離で離れていても、いざれは結婚するために再会する時が来ます。これは私にとって疑いなく真実の話です。そうでなければ、私達はどうして出会えたのでしょうか<sup>15)</sup>。

この場面において男性はこうして、二人の文化にある「縁結び」という概念に頼って女性に愛を語りかけ、そして女性はさりげなくその愛の文句を受け入れるわけである。

ここでは、ロニーが東洋人の実際の宗教に関する価値観を再現しようとしたことが分かる。それは、上に紹介した宗教文化の要素より、さらに説得力のある要素であると言える。キリスト教の神を仏陀に入れ替えた感嘆表現や日本の歴史に言及した台詞は確かに評価すべき手法ではあるが、創作者が工夫して付け加えた要素として目立ってしまっている面もある。この「縁結びの神」(ロニーによるフランス語訳は Génie des accouplements) は創作者の手も教育的なアプローチとい

---

15) *Ibid.*, p.68. 補遺の pp.154-155 にロニーによる解説がある。

う意欲も感じさせない点で、『青竜寺』における日本描写の中ではとりわけ評価すべき要素なのである。

他の作家による、日本を舞台とした以後の舞台芸術作品では、日本の宗教文化という要素、例えば仏陀に関連した感嘆表現が全く存在しないわけではないが、作中に一つか二つという程度の出現である。作品における日本描写の一部として、上に紹介したような回数、範囲と正確さで使われているのは『青竜寺』だけである。

また、宗教や神というモチーフは、『イエッダ』にも見られるが、そこでは『青竜寺』とは全く異なる役割を果たしている。『イエッダ』の主人公は、山奥にある「生命の木」(Arbre de la vie)に行き、そこで精(Esprits)に出会う。しかし、ここで「神話」のモチーフはエキゾティズムに満ちた、幻想の世界を描くために使用されており、しかも『イエッダ』で描かれている神話の世界は日本の神話に基づいたものではなく、北欧の神話を思い起こさせるものなのである<sup>16)</sup>。

それに対し、『青竜寺』では、宗教文化すなわち異文化における信仰を通して、幻想の世界ではなく、現実の世界にある異国・日本の事情を描こうとしている。

### 結び

本稿では、日本を舞台としたフランス初の舞台芸術作品『青竜寺』の構造と物語を紹介してきた。ロニーがメロドラマというフランス式の枠組みを採用したこと、プロットのモチーフとして中国の『西廂記』を参考にしたということは、本研究において初めて確認できた。まず、東洋の演劇をモチーフとしたフランスの演劇は当時にして他に例がなく、『青竜寺』のオリジナリティーとして評価に値するものである。

そして、『青竜寺』の構成のもう一つの評価すべき点は、その後に発表された日本を描いた舞台芸術作品との簡単な比較によって確認できる。それらの作品の大半の作者、例えば『黄色い姫君』の作者ルイ・ガレ(Louis Gallet, 1835-1898)と『イエッダ』の作者ウイリアム・ブスナック(William Busnach, 1832-1907)はプロの台本作家ではあっても、特に日本に関する知識を持っていたわけではない。そのため、彼らはあくまでも表面的な形で、エキゾティズムの対象として「虚構の日本」を描いたにとどまってしまっている。それに対し、ロニーが中国の演劇のモチーフに日本文化のいくつかの要素を加えることによって作り出した「日本」は、もちろん「虚構の日本」ではあるが、当時のその種のフィクションにしては現実の「日本」に比較的に近いものを描いている。それが『青竜寺』のもう一つの評価すべきところである。

『青竜寺』の後の時代において、それなりに日本文化の要素を取り入れようとした、フランス人の手による日本関連の舞台芸術作品は、ジュディット・ゴーティエ(Judith Gautier, 1845-1917)の『笑顔の売り子』である。しかし、それはロニー

---

16) 北欧神話の影響は、当時の批評家にも指摘されている。M. Savigny, «Les théâtres», in *L'Illustration*, 25 janvier 1879.

の作品の16年後に上演されたものである。

また、ロニーが『青竜寺』に盛り込んだ要素の中でも、とりわけ日本人の信仰に関係したものが多いことに気づく。それらの要素は上に紹介した他の要素と相まって、さらに奥深い世界を作ることを助けている。そして、『青竜寺』の物語構成から視野を広げ、ロニーの学者としてのキャリアも視野に入れると、彼が戯曲においてとりわけ宗教文化を描いたことはただの偶然ではないことも分かる。

以前拙論で紹介したように<sup>17)</sup>、ロニーは日本学者として知られているが、フランス初の日本語講座を創設し、しばらく日本語教育の発展に力を尽くしてから、次第に東洋の宗教文化へ関心を移し、そしてそこから研究とは全く異なる類の活動を試みるようになった。それは東洋の宗教・仏教と19世紀フランスの哲学・実証主義(positivisme)の要素を組み合わせた「折衷仏教」という哲学体系の構築である。

『青竜寺』における宗教文化の描写は、もちろんロニーの後の活動に直接つながっているものではない。しかし、ロニーがフィクションの作家、研究者、新しい哲学体系の提唱者という様々な立場から、とりわけ東洋の宗教文化に関心を持っていたことは、彼の注目すべき傾向である。

また、以前の研究では、そのロニーの宗教文化への関心は、彼の一世代前の理念、文献学と東洋の古代文明の再発見を重視した東洋ルネサンス(Renaissance Orientale)という理念によって形作られたことを紹介した<sup>18)</sup>。

一方、『青竜寺』が発表された同じ1870年代から、日本は新しい美学的な感覚を与える存在として見られるようになり、ジャポニズムという現象が誕生した。本研究に残された課題は、ロニーまでの時代における東洋への眼差しと、美学的な感覚を重視したジャポニズムの眼差しとの対立を考察することである。そのためには、まず『青竜寺』と他の台本作家によるその後の作品(『コシキ』や『イエッダ』など)を比較し、その相違を分析して、日本を主題とした舞台芸術作品における『青竜寺』の位置を定めることである。

また、もう一つの課題は、『青竜寺』と『西廂記』の比較と分析を通して、両作の関係性をさらに明らかにすることである。

(関西学院大学非常勤講師)

---

17) Chris Belouad, «Léon De Rosny et la spiritualité de l'Orient : Une dernière incarnation du paradigme philologique de la Renaissance Orientale ?», *Gallia, Bulletin de la Société de Langue et Littérature françaises de l'Université d'Osaka*, n°50, pp.23-32.

18) *Ibid.*, pp.28-29.