

「ジャポニスムの諸相」  
—日本を題材としたイエズス会劇を中心に—  
Aspects of Japonisme  
—With Special Reference to Jesuit Drama of Theme of Japan—

古 瀬 徳 雄

- I 序論
- II イエズス会劇について
  - 1. イエズス会劇の歴史
  - 2. イエズス会劇の特色
- III 高山右近を題材としたイエズス会諸作品
  - 1. 演劇
  - 2. オペラ
- IV ヨーロッパのイエズス会に関連する演劇と音楽について
  - 1. スイスの日本題材によるバロック演劇
  - 2. オランダ・イギリスの日本題材によるイエズス会劇
  - 3. フランス・イタリアの作家と作曲家
- V ヨーロッパ人の日本との出会い
  - 1. イギリスの外交官たち
  - 2. ストラヴィンスキー
- VI 考察
- VII 結論

## I 序論

19世紀後半のパリ万博を動因とした日本美術の影響によってジャポニズムが始まったとされ、それに先立つ、出島での南蛮貿易による美術工芸品を中心とした、閉ざされた政情での日欧交流をプレ・ジャポニズムとされているが、さらにさかのぼる16世紀に、イエズス会を中心としてヨーロッパでキリシタン大名高山右近についての演劇とオペラ上演が行われた。それが、日本の文化を早期からヨーロッパに紹介することとなり、日本を愛好する人を育てる温床を形成したのではないか。その土壌があればこそ印象派を生み出すことになっていったのではないか。ここには、単なる東洋への異国趣味にとどまらないジャポニズムが存在しているのではないのかという考え方である。それは果たして、真のジャポニズムへと発展していくものであるのかを検証していく。この考察は、ジャポニズム、つまり日本とヨーロッパとの文化的交流の軌跡の真価を明らかにする一つの方策となり得ると考えられる。

まず、ジャポニズムの画期をパリ万博に先立つロンドンでの第一回万国博覧会（1851）前後を境とし、17世紀から同万博までをプレ・ジャポニズムとし、万博以後をジャポニズムと捉える。

17世紀にヨーロッパ列国の海外、特にアジア諸国に対する植民地政策は、同時にヨーロッパの伝統的文化様式と異なった視覚刺激への魅力を発掘させる契機となった。17世紀中頃からヨーロッパの王侯貴族、財を得た商人等の富裕層は、異文化のエキゾティシズムを求め中国・朝鮮・日本からオランダ東インド会社（VOC）の商人などを通じて、陶磁器をはじめとする美術工芸品、絹織物、家具、什器、香辛料、茶などが大量にヨーロッパに運び込まれた。当時のヨーロッパの製陶技術は品質の高い東洋の磁器に及ばず、輸入に頼る他なかった。さらに陶磁器の表面に描かれている鳥や花の紋様、山や川などの風景、人物の絵に象徴される共通したパターンは、異文化の香りに満ちたオリエンタリズムとなって、彼らを魅了したの

である。17世紀末、ルイ14世の時代に収集した家具調度品や工芸品に中国からの渡来品が、シノワズリーの代表的なものである。しかし、これらの渡来品が中国でなく日本の品に独占される事情が起こる。1644年清国が中国を制覇、清の統一後も全国各地で内乱が続発し、オランダの東インド会社は1658～1729年の71年間中国からの陶磁器・茶などを輸入できなくなり、代替として長崎の出島から伊万里焼や美術工芸品が輸出されていく。これが一般的にプレ・ジャポニズムと言われているものである。

本論では、これに右近の演劇やオペラをはじめイエズス会による諸作品が果たしてプレ・ジャポニズムの定義に相当するのかを論じていくが、その前にジャポニズムという言葉の概念の整理をしておく。ジャポニズムは、中国趣味と呼ばれるシノワズリーと同じ様に使われるが、ジャポネズリーとは意味を異にする。ジャポネズリーは、日本的なモチーフを作品に取り込み、文物風俗へのエキゾティックな関心に止まっているのに対して、ジャポニズムは日本美術からヒントを得て美術の様々なレベルにおいて新しい視覚表現を追及し、その影響は、絵画、彫刻、版画、工芸、建築、音楽、演劇、文学などから造園、服飾、写真、料理に至るまでの諸例の報告がある。近年ジャポニズムがジャポネズリーを含みこみ、広い意味を定着しつつあるが、厳密な意味で確かめておくために、ジュヌヴィエーブ・ラカンブルの定義を整理し列記する<sup>(1)</sup>。

- (1) 折衷主義のレパートリーのなかに、日本のモチーフを導入すること
- (2) エキゾティックで自然主義的なモチーフを好んで模倣したもの
- (3) 日本の洗練された技法の模倣
- (4) 日本の美術に見られる原理と方法の分析と応用

今までジャポネズリーと呼ばれていた現象は(1)と(2)にあたる。ジャポニズムは、(1)から(4)の全段階を示すものを指し、この定義を一貫した尺度として提示し、本論を展開する。

## Ⅱ イエズス会劇について

イエズス会は1540年イグナティウス・デ・ロヨラにより創立、16世紀～17世紀に急速に発展した。目的は会員各自が靈的に成長することで、他の人々の救いを助けるのにふさわしいものとなり、他人の救いのために尽力することを通じて会員自身の徳、祈り、神との一致が完成する。つまり、人々のために使徒的活動を強調するのが特徴である。創立当初のイエズス会宣教師の一人がフランシスコ・ザビエルで、ゴア、トラバンコーア、マラッカ、モルッカ諸島、日本で活躍した。会活動の中心の一つを青少年教育に置き、異教徒の宣教に携わる人間を養成することを構想とし、学校・学院 (collegium) を設立した。

### 1. イエズス会劇の歴史

イエズス会学院では、200年間に10万にのぼる劇が作られたが、印刷され今に残るのは、約300に過ぎない。さらに台本が手稿のままで残されていたり、ラテン語に通じない観衆に供するために各国語で書かれた粗筋だけが、古文書館に保管されているものもある。

イエズス会劇の歴史はシチリア島メッシーナのマルティノ学院に始まる。学校を開設した国では様々な演劇の形態、例えば(1)聖書の物語や聖人伝を題材とする神秘劇を継承(2)プロテスタントの学校で愛好された人文主義的な劇から刺激を受けての競い合い(3)マイスタージンガーの芝居から素材と技術を取り入れ(4)フランドルの山車舞台や活人画から学ぶ(5)スペインの宗教劇を受け継ぎ、観客の好みに合う作劇等が存在しており、統一的なものはできなかった<sup>(2)</sup>。当初、二、三人の生徒が観衆の前で討論し、活人画を聖堂の祭壇の前で催す簡素な形からスタートし、本格的なものは、イエズス会会員の舞台監督者が会以外の同時代作家たちの大当たりを取った勧善懲悪劇を生徒たちが上演したことに始まる。

1599年イエズス会学事規定が公布され、これは18世紀後半に至るまで極

わずかの修正だけで行われたが、所定の教育課程に従って段階的に進級し、下級学部ではラテン語、ギリシャ語文法、修辞学、ラテン・ギリシャ文学を修め、大学教育に相当する上級学部では哲学と神学が教えられ、競争心が育つため褒賞も用いられた。17世紀には貴族の子弟用の学寮を付設した学校も現れ、宗教教育は一教科として掲げず教育全体で行われミサへの出席は義務とされた。さらに生徒たちが演ずるイエズス会劇も学校教育の重要な一環をなし、台本はほとんど会員によって書かれ日本のキリシタンの歴史に基づくなど、信仰や道徳を教える内容であった。

1570年～1600年の間にイエズス会劇に様式の変化が起こる。会員数の増加と力と評価を勝ち取ったため、大きな資金を用いることが可能になった。また同時に君侯と接触し、正義による統治を彼らに教示するため劇を用いた。バロック時代の派手を好み、権力と栄光を誇示しようとする結果、会場は学校の講堂だけでなく市の広場や街頭でも演ぜられ、演技者は街路をきらびやかに行列して舞台に向かい、また領主の宮殿から多くの衣装、武器、馬、黄金、食器も貸与された。劇中には音楽や舞踏や曲馬も取り入れられ、バロック文化の華やかさに加速していくなかで、イエズス会の個人の心理描写は減少し、多数の演者を要する群集の場面が多くなり、またカトリックとプロテスタントとの論争から、回心の問題を題材にする劇も現れてきた。

1580年以降、イタリア音楽はイエズス会劇に大きな影響を及ぼし始め、音楽とバレエが挿入され劇はオペラに近づいた。情欲、正義、愛、五感、教会、異教、異端などが役に上がってくる。ミュンヘンとウィーンでは、宮廷演劇の役割を果たすこともあり、その際、君主たちから大規模な援助を受け、舞台装置は豪華で音楽や舞踏が盛大に行われ、出演者を増大することができた。この時期の優れた作家は、ビーダーマンである。彼の劇は、イグナティスが『靈操』で示した、神と悪の間での選択を扱い、人間各自が、この選択を認識するための理性と自由意志を備えた存在としている。「ケノドクスス」(1602)「ヨサファト」(1619年ディリゲンで上演)が有名

である。

1600年以降、イエズス会の劇作者は、イタリアやフランスの影響を受け、好んで悲劇を作劇する。30年戦争が引き起こした混乱は影響を与えたが、オーストリアやスイスでは学校劇が盛んに続けられ、劇作家は新しい題材を求め、世界的な宣教活動からも豊富な源を汲み取った。「ペルシャ王コロエス」(1630年ミュンヘン上演)「有馬のプロタシウス」(1660年インゴルシュタット上演)が、該当する作品である。17世紀中頃、諸修道会や教区司祭の教育活動が盛んになるにつれ、イエズス会劇の人気は衰えをみせカトリック学校教育における同会の独占的地位が失われた。ただしオーストリアにおいてイエズス会劇は隆盛を極め、1650年皇帝フェルディナント3世は、3,000人収容の劇場を建てた。この時期、優れた作家は、イギリス人サイモン(1593~1671)でシェイクスピアの影響を受け、悲劇の中から5編が印刷されている。アヴァンチーニ(1611~1686)のコンスタンティヌスに関する大規模な「勝利を収める信仰心」(1659)は、キリスト教君主の理想像を描いた。またキリスト者以外の人物を主人公とするこもはばからなかった。

17世紀後半、さらに音楽とバレエが多く取り入れられ、バレエ風の幕間劇は次第に長く独立し、オーケストラも大編成になり生徒以外に宮廷や都市の音楽師も加わる。「サピエンチア」「魂と肉体の戦い」「英知の殿堂への巡礼」「危険な世俗愛から解放された魂」等の作品があり、パウリィヌスが作劇した「フィロティア」では、魂が悩みを語るとき弦が鳴り、世俗の声はオーボエで表され、リュートがシオンの娘たちの合唱を伴奏し、トロンボーンが神と審判者キリストとの声に加わるオーケストレーションになっている。

イエズス会は1773年に解散、イエズス会劇もともに終焉をむかえる。ただ一部の地方、例えばスイスのヴァリス州においては、イエズス会劇の題材と演技法を用いた演劇が半世紀以上続けられた。新しいイエズス会は宣教と司牧に重点を置くことになる。イエズス会は、後に演劇界に影響を

与え、モリエール、ヴォルテール、ローペ・デ・ベガ、コルネイユらを育てた。彼らは、イエズス会学院で教育を受けた人たちである。

## 2. イエズス会劇の特色

演劇形態の展開として中世神秘劇の「続き絵芝居」または「静止場面連鎖劇」から「古典的演劇」、またバレエを伴うバロックオペラに至るまで様々な形態を包括しながら受け継いだ。内容として特にドイツ語圏では、聖人伝をテーマとする中世演劇を継承するものが多く、18世紀フランスでは啓蒙思想の影響と思われる心理描写が見られた。劇作者と監督は同一人物で「コミクス師」「コラグス師」とよばれ、既成の演劇形態を巧みに利用し、必要に応じて改作することでイエズス会の教育理念と宗教理念を表す教育劇を創作した。

世界的な広がりの中で、日本においては府内ですでに1560年に聖書の諸場面をテーマにした劇を上演、1562年平戸で降誕祭劇、1563年度島（たくしま）では天地創造、アダムの堕落、ノアとアブラハムの物語を題材とする劇の上演、平戸で賛美歌を取り入れた人形劇の記録もある。1565年堺の降誕祭では、キリシタンの武士たちが聖書に題材を取った詩を朗読し、その後劇が上演された。1566年の府内の降誕祭劇では、エヴァと悪魔の対話が歌われ、最後の審判の場面で栄光の賛歌が合唱され、審判者キリストがソロを歌った。同年島原では、イエスの墓の前で歌うマグダラのマリアが登場するなどイエズス会の劇作者たちは、舞台を神の言葉を宣教し宗教教育を施す場とした。そして、キリスト教の世界観に基づき、人類の歴史を神の計画の実現とみなし、劇の主人公の運命に類似した旧約聖書の出来事をテーマとする場面を挿入し、主人公の運命を神による救済史に位置づけていった。

### Ⅲ 高山右近を題材としたイエズス会諸作品

1543年フランシスコ・ザビエルの来日は、九州を主な拠点地域として、西日本一帯に一举にキリスト教化に成功する。キリシタン大名の代表的人物の一人高山右近（1552～1615）は、当時、領土を拡大し禄高をあげ家来を持つことが、戦国時代を生きる武将たちの価値観であったが、高山はそれらの価値観をすべて棄て、一生を信仰にささげ信仰に生き、国外に追放されマニラで没する。名誉はいらない、欲しいのは信仰の証だけと純粋に信仰を貫いた生き様は日本に殆どいない人物であると、宣教師たちは右近に注目した。右近の名前は、イエズス会を通じて欧州に紹介され、殉教の聖人として人々の尊敬の対象となり、イエズス会劇に取り上げられ、オペラの題材となり舞台に登場してくる<sup>(3)</sup>。

#### 1. 演劇

イエズス会劇の日本を題材としたオペラは、次の五つに分類することができる<sup>(4)</sup>。

##### (1) 有力者の運命の移り変わり

織田信長についての劇が、1696年アウグスブルク、1698年ロッテンプルクで、豊臣秀吉のものが、1631年ミュンヘンで扱われている。

##### (2) 豊後を題材としたもの

「豊後のティトゥス」(Titus von Bungo) は、アイルランドからリトアニアまでの全ヨーロッパで50回以上上演されるほど人気を集めた。1629年アウグスブルクのイエズス会学院で初めて劇の題材とされ 洗礼名がティトゥスであったこの武士のことは1641年のイエズス会誌「日本通信」に報告されている。粗筋は大友家の没落の後、その領国はキリシタンを迫害する領主に渡された。武士ティトゥスは背教を迫られたが拒み続けたために自分の三人の子供を死刑執行人の手に渡すように命じられた。ティトゥス



とその子らが命の危険を顧みず信仰を貫いたため、その領主は剛毅さに感動しティトゥスに恩赦を与え殺さずに隠していた子供たちも彼に返す。最大の苦難から最高の喜びへの転換は舞台効果を著しく高めた。この劇が何度も上演されるたびに幕間劇が挿入された。例えば、イサクをいけにえにしようとしたアブラハムの物語、娘をいけにえにしたエフタの物語、マカバイ兄弟の母の物語、キリスト教を嘲る劇の上演中に突然キリスト教に改宗しまもなく殉教したローマの俳優フィレモンの物語などである。

「豊後のコンスタンティス」は、大友宗麟が洗礼をうけるまで27年間にわたって躊躇したことを内容とし、1677年ルツェルンで上演されたフランシスコ・ザビエル劇および1741年同地で演ぜられたオペラで取り上げられた。1647年にはウィーンで、1728年にはレーゲンスブルクで、1740年と1758年にコンスタンツで演ぜられた劇でも、宗麟は豊後の殿として舞台に現れている。宗麟より先に洗礼を受けた次男、大友親家は1750年にスイスの南部のブリークや西部のフリブールで上演され劇の主人公になった。この劇は、1695年ヒルデスハイム、1715年ノイブルク、1728年ルツェルン、1742年アイヒシュテット、1750年フリブールで上演。筋としては長男大友義統の背教、政治上の失敗と妹の感化による回心を扱っている。

### (3) 有馬一族もの

有馬晴信は、1712年インスブルクで上演された劇の主人公であり、息子の教育に失敗したことから没落に展開することが描かれている。ランツブルクで1722年に上演された劇は有馬直純の登位と、幼い兄弟たちの殺害を主題にしている。ディリンゲンで1720年に演ぜられた劇は、直純の背教と遅すぎた悔悟を物語っている。有馬一族を主人公とした一連のシリーズの「プロタシウス」(Protasius)は、アントン・クラウスが作劇し、台本は、1741年ウィーンで刊行され、同劇は後に様々な場所で15回も上演され好評を得た。

(4) 高山右近もの

右近が城を信長に明け渡し、自分の子供たちを人質として引き渡すことによって領内のキリシタンを救おうとしたことが、劇の主題になっている。1666年にウィーンで上演された劇では右近のマニラへの追放を扱い、舞台効果満点の脚本はアヴァンチーニの作であろう。レオポルド一世は、1655年兄の後を継いでハンガリア国王になり、1656年ボヘミア王、1658年には、ルイ14世の反対にかかわらず神聖ローマ帝国の皇帝に選ばれた。50年間の在位中、オーストリアは政治的に隆盛時代であり彼の文化活動でバロック文化は最高峰に達した。イエズス会の大学に多大の厚意と援助を寄せ、大学劇場にも時間が許す限り臨席した。大学側も皇帝の厚意に応え1666年レオポルド一世の結婚に際して「高山右近殿」を題目に取り上げた。アヴァンチーニは1665年にパウサ学院長に任命され、その後5巻の演劇全集を残したが、そこに右近は載っていない。彼の作品には、国王や主君のため、時として厳しく国家や社会に対して責任について訓戒を含めたものが多い。高山右近の劇にもキリスト者の君主としての義務、これにキリスト教の結婚観、結婚の神聖さと一夫一婦制度を強く宣言しており、右近が秀吉から追放されたのは、この結婚観が一因であるとされている。

劇の粗筋は、一国の領主ユスト右近殿は熱心なキリスト者として、キリストを礼拝し、領内に信仰を広め、仏閣や仏像を破壊するように命じられた。追放された坊主たちは、関白殿の奥方に援助を依頼しようとしたが関白殿はそれを聞き入れず、「ユストは一度も私に対し忠誠を破ったことはない」と応えた。(第一幕) ヤクイン(施薬院)という坊主が医師をよそおって奥方の信用をえて、キリスト信者に対する彼女の恨みを深めることに成功する。その後ヤクインは右近殿のところに行って自分もキリスト信者になりたいと偽り、ただひとつ引っかかっている問題、結婚について疑問が残っていると言って、その説明を願う。そして忘れないために右近殿に紙面に書いてもらう。「キリシタンの掟は、夫には一人の妻のみ、妻には一人の夫のみ。最初の妻が生きている間、ほかの女をめしとる人は最悪

の罪を犯し、姦淫者の罰に値する」(第二幕) ヤクインは右近殿の書付を関白殿に持っていきキリスト教によれば今の奥方は真の妻でないから彼女から離れなければならない、と説明する。関白が右近殿の書付を読んでいる横で妻は「もしこの法が正しいとすれば、もう私を妻と認めないだろう」と叫び、対して関白は「これは、ユストの手書きのものだ。安心せよ」彼女は「まだ、あなたのものか」関白は「私のものだ…」抱き合って、場が変わり、憤慨した関白は右近を呼び寄せ、書付が右近自筆であることを確認し、彼を追放する。右近一家はすでに殉教を覚悟してきたが、死刑より一生不名誉で過ごすほうが厳しい刑罰と関白は叫ぶ。右近一家は喜び勇んですべてをキリストのためにささげるよう、追放を受ける。(第三幕) 劇の前後、各幕の後、コーラスが入り、オーストリア王とイスパニア王女との結婚を賛美。序曲は、悪魔と地獄の軍勢に対して戦う教会のすさまじい情景である。暗黒の勢力に打ち勝ち黄金の牙城であるオーストリアと教会の塔であるイスパニアが支えとなって、全世界にはキリストの美しい光りが行き渡り、両皇室の新夫婦は、栄誉と信心のシンボルとして表示される<sup>(5)</sup>。

高山右近はドイツ文化圏に登場し、1663年ミュンヘン、1666年ウィーン、1673年ランツフート、1682年ルツェルン、1689年ヴィノックス、1691年コルトゥリック、1698年シント・ウインクスベルゲン、コルトゥリック、1724年エルワンゲン、1742年ソロトゥルン等、上演の記録が残り、ポーランド、イタリア、フランス、イスパニアを調べると、回数は増えてくる<sup>(6)</sup>。同じキリシタン大名小西行長は1607年ジェノヴァで、1689年レーゲンスブルクで、1756年にベネディクト会のザルツブルク大学で演ぜられた劇に、右近の友人で奈良出身の三箇マンショは1681年フリブールで上演された劇で、宣教精神に燃える信者の模範として登場する。

## 2. オペラ

スイスの演劇学者、オスカル・エーベルレ「スイス中部の演劇史」に1682年ルツェルンのイエズス会学院で「ユストゥス・ウコンドヌス」(Justus Ukondonus)が、上演されたとある<sup>(7)</sup>。ラテン語の語尾の「ドヌス」は「殿」で、「ウコン」は高山右近である。日本のキリシタンがヨーロッパのバロック時代の舞台に主役を演じている事実がスイスにもあった。1605年から1836年にかけて、160件の日本の武将、信長、秀吉を題材とした天下人が運命の転変に弄ばされる話や、庶民の殉教物語まであり、形式的には、中世の宗教劇にならった錦絵芝居から、古典悲劇、バロックオペラと様々である。1750年ザルツブルクのベネディクト会学院劇場のために、エーベルリンの作曲した「アウグスチノ・ツカミドノ」この名前は、大阪の「律の殿」小西行長を指すとあるが、エーベルリンの作品録に見当たらず、ロストワークスにもでていない。属啓成氏が「ツカミドノ」の台本を見つけ、マイクロフィルムを持ち帰った<sup>(8)</sup>。これによると、小西行長の部分は、筋を簡単に拾ったスケッチで他の部分は旧約の物語でしめられていた。つまり、行長の劇は、全体を貫く主筋としてのオペラに平行に挿入されたセリフ劇である。こういう形式は、バロック演劇にはよくあり、主筋のオペラは、旧約の偉人エレアザールが三人の息子とともに捕らえられ法廷に引き出され、棄教を強要されるが、それを拒んで親子もろとも殉教死する物語である。このオペラの各幕のあいだに日本の殉教者の劇がはさまれ、旧約物語のオペラとセリフ劇とが幕ごとに交互に演ぜられたのである。

先述の「豊後のティトゥス」の方は、ドイツ語とラテン語両国のよる完全な台本が見つかり、マリアン・ヴィマールと推定される台本作者は、ティトゥスと高山右近というイエズス会演劇に頻繁と登場する二人の人気者を混ぜて、一人の主人公に仕立てているのである。まずティトゥスは、豊後の大友宗麟の家臣であった。当時、豊後一帯は宗麟の代に大部分がキリスト教に帰依したが、息子の義統の代になってキリシタンへの迫害がはじ

まる。ティトゥスは棄教を拒んだ為、三人の子供と妻が処刑される。彼の信仰心は変わらない。とうとう主君は心を改め、殺されていなかった妻子をも彼に返す。悲痛な責苦のあとハッピーエンドになるところが好まれた。アイルランド、リトアニア、ジェノア、ブラッセル、ウィーンにいたるまで観客を沸かせていた。作者はこのティトゥスの物語に、バロック舞台のもう一人の立役者、高山右近をくっつけた。それは、1770年と1774年にイエズス会でなく、ベネディクト会のザルツブルグ大学で上演された。筋はティトゥスが將軍の敵に対して勝利を収め、凱旋行列で都に入る。しかし彼を憎む人々は、彼がキリシタンであると將軍に密告し、彼が背教を拒否するや息子三人は刑場へと引かれ、彼自身は投獄される。將軍の敵たちは將軍官邸に奇襲をかける、そのときティトゥスが牢から迎え撃ち、將軍を救い、恩赦により息子たちも無事に帰される。史実と違うが観客をひきつけるには充分である。さらに、この劇の序曲、終曲や間奏曲、行進曲や劇中に挿入されるティトゥスとその家族の合唱曲などに作曲したのが、ハイドンの弟ミヒャエル・ハイドンによるとの説があり論じることにする。

音楽作品名事典（三省堂）、ラルース世界音楽事典（福武書店）、ニューグローヴ世界音楽大事典（講談社）の Michael Haydn の項目には、オペラ「右近」の記述はない。しかし、Hans Jancik 著「Michael Haydn」（Amalthea-Verlag）p105からp108に記載され、事実であることが考えられた。

Die nächste dramatische Arbeit Haydns führt in ein exotisches Land, nach Japan. In der Tragödie “Pietas christiana”, die wieder P. Florian Reichsiegel zum Verfasser hat und am 31. August und 2. September 1770 im Aulatheater aufgeführt wurde, wird die Standhaftigkeit des japanischen Kriegshelden Titus Ukondomus allen Anfechtungen gegenüber dargestellt, die sein Christentum bedrängen. ... Diese, ebenfalls gedruckt erhaltene deutsche Fassung trägt den Titel “Titus, der standhafte Khrist” und wurde am 31. August und in den ersten Tagen des September 1774 auf dem

akademischen Haupttheater aufgeführt. Beide Fassungen unterscheiden sich lediglich durch den Prolog, der natürlich 1774 anders gefaßt ist als 1770.

ハイドンが日本人の殉教者「右近」に作曲し、1770年に、さらに1774年にはドイツ語にも訳され整然とした表現様式で再構成され上演されたとなっている。またニューグローヴのハイドンの世俗作品項目で次のような文章表現がある。ドイツ語テキストによるベネディクト修道会で学生が上演する学校劇のために作曲した。それらの演劇自体は、厳粛な筋立てで語りを主体とするが、幕間にしばしばコミカルなインテルメッツォが差し挟まれた。ハイドンのこの種の作品はわずかに残っているとあり、可能性を示唆している。また、属氏が、ハイドンのオペラの合唱曲が二つ発見されたの報<sup>(9)</sup>もあるがいまだ新しい展開にいたっていない。

#### IV ヨーロッパのイエズス会に関連する演劇と音楽について

##### 1. スイスの日本題材によるバロック演劇

日本の殉教者を主役にした最初の演劇は「日本のキリスト教戦争」(1638年ルツェルン初演)で、ベネディクト修道会からのリストもありイエズス会学校以外でも広がり、イエズス会解散後も散見できる。17世紀から19世紀にスイスで上演されたものを掲げる<sup>(10)</sup>。

1638年 ルツェルン 「日本のキリスト教戦争」

1647年 ゾロトゥルン 「有馬の殿様プロタシオ」

1654年 ルツェルン 「聖フランシスコ・ザベリオの勝利」

1663年 コンスタンツ 「有馬の若殿様ヨハネ」

1667年 コンスタンツ 「有馬の殿様プロタシオ」

1668年 ルツェルン 「7人の日本の殉教者」

1677年 ルツェルン 「インドと日本の使徒フランシスコ・ザビエル」

1681年 フリブール 「マンリオ三箇殿」

1682年 ルツェルン 「ユスト右近殿」

- 1682年 ブリグ「有馬藩主の子、ミゲル」
- 1686年 プルントゥールト「日本人ルドヴィコの堅き信仰」
- 1689年 フリブール「三人の日本人の親孝行」
- 1697年 ゾロトゥルン「有馬のミゲル」
- 1699年 ブリグ「不屈の日本人（トマ平兵衛）」
- 1701年 ブリグ「血を持って離教の罪を償いし日本の青年」
- 1707年 ルツェルン「三人の息子の親孝行」
- 1716年 ルツェルン「有馬の殿様プロタシオ」
- 1721年 ルツェルン「ティト豊後殿」
- 1722年 アインジードルン「日本の武士カタクンゼノの殉教」
- 1723年 ブリグ「聖なる十字架の勝利」
- 1728年 ルツェルン「豊後のコンスタンティノ」
- 1731年 ゾロトゥルン「トマ平兵衛」
- 1735年 ルツェルン「日本人ティト」
- 1735年 ジッテン「日本人ティト」
- 1740年 コンスタンツ「豊後の殿様フランシスコ」
- 1741年 ルツェルン「豊後の殿様フランシスコ」
- 1741年 ルツェルン「神に感謝を捧げるパラスとひたすら救霊を願うフローラ」
- 1742年 ゾロトゥルン「ユスト右近殿」
- 1747年 ブリグ「ティト豊後殿」
- 1747年 ルツェルン「苦難の火中に輝く清貧の徳」
- 1747年 ツーク「貧しい母に対する日本人三兄弟の愛の策略」
- 1749年 ジッテン「クレメンス、身分高き日本人」
- 1750年 フリデール「勝利者コンスタンチア」
- 1759年 ブリグ「豊後殿」
- 1788年 ブリグ「プロタシオ」
- 1807年 ブリグ「プロタシオ」

1821年 ジッテン「プロタシオ」

1826年 ジッテン「プロタシオ」

1835年 ジッテン「日本人の兄弟」

## 2. オランダ・イギリスの日本題材によるイエズス会劇

16世紀から17世紀初頭にかけて、日本はカトリックの宣教師及び信者への迫害が始まり、イギリスではエリザベス朝後期からジェームズ1世の初期のカトリック迫害が起こり、日本とイギリスという東洋と西洋の島国の二国は、時期において奇しくも一致している。当時イギリスのカトリック信者は、弾圧を逃れて多数大陸に移住している。国教忌避者の子弟の教育機関として設立されたのが、ネーデルランドのセント・オメール学院である。信仰を鼓舞する手段としてキリシタンを主人公としたラテン語劇も上演された。1622年長崎で殉教した日本人のキリシタンのパウロを扱った「日本のパウロ」（1624年上演）と「アンティペラルゲシス (Antipelargesis)」（1620年代後半上演）も同学院で上演され、この劇の登場人物 Japonia からこの劇と日本の関わり発見し、日本を舞台にしたイエズス会劇の最初の事例と分かった<sup>(1)</sup>。梗概は、「昔、日本にハーモニアスがいた。身分の高い生まれで恵まれた生活を送るが、運命が変転し生国を去る。三人の息子を連れてクバという国を治めたが、財産を使い果たし窮乏する。はびこる悪漢逮捕に懸賞金がかけられた。息子のフィロパーテルは、父親を救おうと決心、彼が悪漢の変わりになって逮捕され、死刑の判決がでる。悪漢が名乗り出て真実が明らかになり、クバはフィロパーテルの孝心を誉め、無罪放免となり、多額の恩賞を賜った」と言うものである。

17世紀初頭の日本キリシタン宗教文化とイギリス・カトリック＝レキューザント宗教文化の稀有な交流結実の成果として、イエズス会劇「アンティペラルゲシス」（セント・オメールにて上演）副題すなわち「三人たちの子供たちの親孝行」と「Titus or the Palme of Christian Courage」（アイルランド、キルケニーにて1644年上演）の両劇の資料研究の進展を取り



上げると、「アンティペラルゲーシス」の典拠が Francois Solier : *Histoire ecclesiastique de Japon* (パリ、1629, 大英図書館蔵) さらにこの劇の究極の典拠が1604年度のイエズス会年報 (原文ポルトガル語、上智大学所蔵) にあることが、つきとめられた<sup>(12)</sup>。また後者の、堅固な信仰を貫いた豊後のキリシタンを主人公とする「Titus or the Palme of Christian Courage」の典拠も同じくフランソワ・ソリエ本であること、1614年におけるキリシタン迫害を記録した「日本殉教録」の英訳 (A Brief Relation of the Persecution) においても同劇の典拠が見出されることが解明された。1646年にキルケニーで上演された「A Tragedy of Cola,s Fuire」(大英図書館蔵) と「Titus…」が劇の特質、手法の面で深い類縁性を持つことが明らかになった。イエズス会劇全般についても研究が進展し、イエズス会劇は中世演劇、特に奇跡劇の伝統を継承していること、例えばイエズス会劇「Saint Francis Xavier」はフランシスコ・ザビエルの死を天使が祝福して終わるが、これは奇跡劇の定型を踏んでいると考えられ、中世劇の同時並列舞台の名残と考えられ、舞台構造等にも跡が見られることが解明された。

### 3. フランス・イタリアの作家と作曲家

日本の殉教、忠誠愛、親子愛を題材としたイエズス会劇が、ヨーロッパ中で取り上げられ、それが約200年間以上続きパリに集結し、そのことが、ジャポニスムの震源の中心として日本文化を受け入れる土壌を醸成していったのではないかと推論し、フランス音楽史の多岐にわたる系譜から、「オペラ」「オペラ・バレ」「オペラ・コミック」における、フランシスコ会、イエズス会の戯曲家、作曲家の概要を辿る。

#### (1) コルネイユ (Pierre Corneille 1606ルアン～1684パリ)

ルアンでイエズス会修道士の教育を受け引退する1674年まで英雄、喜劇、悲劇、叙情劇、悲喜劇など33の作品を残す。多くの戯曲においてアレクサンドランから離れ、スタンスと呼ばれる韻文で書かれた思索的な場面を導

入して演技の流れを止める手法を用いているが、叙情的中断は悲劇の精神を減じるものでないと考えていた。ジャコモ・トレッリの絢爛豪華な舞台装置が劇の効果を高めることも熟知していたが次のような言葉もある。「たとえ劇の理解が必要であったとしても歌は全くつかわぬようにした。そもそも歌っているときの言葉は、聴衆にとって完全には聞き取れないものだからだ。多くの声部が入り混じった合唱はなおさらのことである」モリエール、リュリ、キノーらと音楽を重視した作品は「プシュケ」でテュイルリ宮殿内の大劇場で70人の踊り子と300人のオーケストラ伴奏によって演じられたこのバレエにおいてさえも、音楽は主としてプロローグ、エピローグ、間奏にのみ使われている。

(2) チェステイ (Antonio Cesti 1623アレッツォ～1669フィレンツェ)

フランシスコ会会員で「オロンティーア」「ドーリ」「ティトゥス」等を作曲。「ティトゥス」を除く後期のすべてのオペラは宮廷の私的な娯楽のためのもの。「アルージア」は、舞台用の機械仕掛け、大勢のエキストラ、独立した4つのバレエグループ、また5声部から8声部の声楽アンサンブルが配置され、形式は、ABAあるいはABB'による有節アリアが多数用いられ、各節の長さが80小節をこえるものもある。二分の三拍子のアリアと二重唱を含む長大なコンチェルタート様式の曲が含まれている。オーケストラ伴奏付きレシタティーヴォは「ドーリ」の亡霊の場面（第3幕第12場）のような劇の重要な出来事にしか用いられていない。「ティトゥス」にはティトゥスが虎と戦う場面（第2幕第20場）に見られるように、モンテヴェルディのコンチェルタート様式による器楽の部分が幾つか含まれている。「金のリンゴ」（1668年7月13日～14日）ウィーンにて初演。合唱以外のソロ役が48、5幕66場で上演時間は8時間。舞台は、絢爛豪華を極め、精巧な舞台画と観衆で埋め尽くされた様子が絵画にも残され、レオポルド1世の莫大な財力による贅沢を極めたオペラ上演の記録が伝わってくる。

(3) リュリ (Jean-Baptiste Lully 1632フィレンツェ～1687パリ)

1653年当時20才であったリュリと14才だったルイ14世は「夜のバレエ」で初めて踊る。3つの時代「バレ・ド・クール=宮廷バレエ」(1653～63)「コメディ・バレ=幕間舞踏ならびにパストラル」(1663～72)「トラジェディー・リリック=叙情悲劇とバレエ」(1672～87)を画し、古い伝統をもつフランスの舞曲を習得していたがバレ・ド・クールには新しいエール・ド・ビテス(急速な舞曲)を多く導入、ブレやメヌエットが広く用いられたが、貴族達の中にはグラン・バレ(大バレエ)で要求される急速なステップを習得できなかった。リュリのオペラ作品は、14曲とも5幕という長さで、その内12曲がキノーの台本によるものである。

(4) キノー (Philippe Quinault 1635パリ～1688パリ)

劇作家、モリエール、コルネイユらと台本を書く。「三単一」の法則を無視してもかまわない一般的合意があったが、時・場所・筋を単一にする一貫性を守った。

(5) シャルパンティエ (Marc-Antonie Charpentier 1643パリ～1704パリ)

1680年代パリのイエズス会の主要な教会、サン・ルイ教会の作曲家および楽長。ル・セール・ド・ラ・ヴィエヴィルはイエズス会の教会を「オペラの教会」と呼んでいる。イエズス会のために膨大な数の宗教作品や、コレージュ・ダルクールやコレージュ・ルイールーグランなどイエズス会付属学校のために、宗教劇「ダヴィデとヨナタン」「殉教者ケルソス」も作曲した。ミサ曲「イエズス会士のサルヴェ・レジナ」賛歌「殉教した大司教ニカシウス・ロトマゲンシウスへ」モテット「多数殉教者のために」「殉教せざりし処女のために」等、殉教者の作品が多数ある。

- (6) カンプラ (Andre Campra 1660エクサン-プロバンス～1744ヴェルサイユ)

18世紀初期フランス劇音楽、宗教音楽を代表する人。1694年から1700年10月までノートルダム大聖堂の楽長。1698年～1737年までラテン語悲劇のための音楽の作曲者としてコレージュ・ルイールーグラン校のプログラムに、名前が記載され「Mercure de France」誌（1721年8月）にも同校の音楽教師と記されている。最大の貢献は、視覚的要素の強い「オペラ・バレ」をつくりだした。「ヴェネツィアの謝肉祭」には各幕ごとに異なった喜劇的な筋書きが導入されフランス人好みに適したこのジャンルを発展させた。リュリの死（1687）ラモアの登場（1733）する間に活躍したカトリック作曲家であった。

- (7) ラモア (Jean-Philippe Rameau 1683ディジョン～1764パリ)

ゴドランのイエズス会学校を経て、1706年パリに移りサン-ジャック通りのイエズス会とショーム通りメルセス会のオルガニストに、22、23年にパリに戻り36年にイエズス会修道院のオルガニストとなる。リュリやキノーにより確立された劇様式を足場とし、各幕は劇の筋と関わりあった歌と踊りによる間奏曲、ディヴェルティスマンを含んだものを作曲した。劇は、朗読的な場合でも旋律的なレシタティーヴォを中心に進め、合唱に劇の進行と密接な関係を持たせた。ラモアの劇音楽における最大の功績はオペラにある。

以上のようにフランス、イタリアの作家、作曲家は、日本題材によるオペラや舞台作品を作っていないことが判明した。バロック演劇の特徴は、二重動作、すなわち舞台の主たる動きに付随し、平行した空中の光景、例として天国の情景と天使と悪霊の戦いを併用する場合等で、これらは既にイエズス会劇の構成の骨組みとして成立していた様式である。さらに舞台装置においても、巨大な仕掛けで広大な合戦や海戦、空を飛ぶ怪物、降臨

する天人や聖人を表すのも容易に行い、場面の展開も急速に15回もでき、人間の想像、空想できる範囲のほとんどが表現可能であった。つまり、長大、拡大の方向である。

演劇史の「バロック」は、大体1580年頃から1640年頃までで、17世紀の中には二つの様式期が含まれ、「バロック」から「古典主義」への転換期にあたり、音楽に比べて一世紀も早く移行した。述べてきたように「バロック演劇」は、何もののにも束縛されない自由奔放な精神を持ち、人生は限りなく変転して止まるところを知らないのごとくに、波乱万丈で錯綜した筋を同時的、経時的に取り上げる。悲劇だけとか、喜劇だけの筋ではおさまらず、時間の設定も瞬時に未来に飛び、舞台装置も複数配置に置き、次から次へと主人公が移っていき、拡散してしまう。そこで古典主義理論の核心「三単一」で「時」「場所」「筋」の統一である。「時」は一日のうちに結末を迎え、「場所」は一箇所で、「筋」は脇道にそれない。1660年頃パリには主要な劇場が3つあり、マレー座ではコルネイユが、パレ・ロワイヤル劇場ではモリエールが、オテル・ド・ブルゴーニュ座ではラシーヌが、脚本家として幅をひろげる。彼らがバロック演劇を淘汰し、「三単一」の規則を自明のものとする。ここには、イギリスのシェイクスピアの演劇も入り込む余地はなく、(5)のシャルパンティエの殉教と付く作品が散見できても、日本を題材とする作品の気配すらない。音楽、演劇、バレエを折衷の美として見事に精華させ、ひとつの国民的な様式に完成したのはフランス人である。それは、宮廷芸術から、貴族的というより、むしろ誰もが楽しめる性格をもたらししたが、それは1600年代に花開きやがて消えてしまうが、20世紀初頭パリが再び芸術の都としてヨーロッパに君臨する時、諸芸術と共存し調和しながら、開かれた知性と感覚をもつ新しい衣装で復活するのであろうか。

## V ヨーロッパ人の日本との出会い

### 1. イギリスの外交官たち

ヘンリー8世の宗教改革で新教を受け入れるや国内での宗教的不安は限りなく広がった。英国の海外進出当初の目的は、純粹に商業貿易の拡大にあったことである。東南アジアへの英国の組織的進出の基盤は、エリザベス1世によって1600年に認可された東インド貿易に関する特許状に始まる。東西文化の接触を音楽の面から見ていく。ポルトガル・イスパニアの宣教師やオランダの航海者達の記録をみると、音楽家を航海員に要した理由は、船長をはじめ船員の慰安、船員の平和と団結、宗教礼拝の一環、訪問地の王侯や民衆への表敬や懐柔といった政策的な面から、病人を音楽で癒し、何らかの医療活動面の可能性も考えられる<sup>(13)</sup>。記述によれば、自国の音楽の原住民への披露は、相手を喜ばせ、王侯や現地住民より受けた歓待は楽しいものとして書かれている場合が多い。しかし日本のルイス・フロイス、またジェームズ1世の国書を持って1613年平戸に来航したイギリス船団の司令官ジョン・セイリスの記録やリチャード・コックス平戸英国商館長の残した日誌によれば、英国が演奏された音楽は好意的に受け入れられる一方、当時の日本音楽への反応は **harsh** という用語が頻用されてくる。A・シュミットの「シェイクスピア用語辞典」には

“grating on the ear/bitter and disagreeable to the taste/rough, rude, repulsive”

おそらく **noise** に近い意とおもわれるが、理論的よりも感覚的な価値体系を持ち、個人的な美意識や環境によっても差異が生じるもので限定は困難である。が、三味線の「さわり」を代表とした雑音を美感とする、わが国の特有の美意識と異にする点が見出せる。日英交流の場面を記す<sup>(14)</sup>。セイリスが旅行中のメモや記憶をもとに帰国後、パーチェスが採録したもの

“I led them into my Cabbin, where I had prepared a Banquet for them, and a good consort of Musicke, which much delighted them.”

この返礼に藩主が自分のお抱えの者に演奏させると

“They sung diuers songs, and played upon certain Instruments (where of one did much resemble our Lute) being bellyed like it, but longer in the neck, and fretted like ours, but had only foure gut-strings.”

セイリスは、日本音楽に対する感応を記し、ここにも harsh が見出せる。

“The eighteenth, Foyne the old King sent me word he would come and visit me, and bring the dancing Beares or Curtesans of the Countrey, which soone after he did, being three whoores of the Countrey, and two or three other men with them, they all dancing and making musique after the Countrey fashion, although harsh to our hearings.”

平戸でイギリス人たちはどのようなジャンルのものを演奏したのか。国王の平戸藩主を迎え、立派な司令官室では重厚な四声部の男声合唱に若干の弦楽器伴奏を伴って、リチャード・アリソンの作品やリュート奏者であり作曲家として名高いジョン・ダウランドのものが考えられるが、現存する楽譜にないものが多く取り上げられていたことであろう。日曜礼拝には聖歌、海の歌と言われるシャンティー、また船員たちの地方文化を反映したカントリーダンス、モリス・ダンスなども余興的に披露されたであろう。しかしこれらの記録を結び合わせても、彼らが自ら日本の音楽を演奏したり、楽器を手にとって奏法を確かめたりしていない。まして残念なこととして、リュートの記譜法であるタブラチュアーと日本の琵琶・笙・笛・箏などは弦やフレットの位置を示す記譜法を用いることから、楽譜を通して両者の奏法の原理を理解し、旋律を記録することにより、時間や空間を超えて伝承の可能性が考えられるが、即興性、口承文化の特質か、言葉の問題か、遮断させられている点惜しまれる。

## 2. ストラヴィンスキー

ジャポニズムの時期は、19世紀末から20世紀初頭を指し、音楽の発展が美術や文学より遅れるのは、歴史的現象である。音楽におけるジャポニス

ムよる作品としてフランスの小説家ピエール・ロティー（1850～1923）が長崎、鎌倉、日光を訪れた体験を基に「お菊さん」「私の日本」を書いたが、メサジェが4幕のオペラ「お菊さん」（1893）にして発表し、影響を受けプッチーニが、日本音楽の素材を芸術化し「蝶々夫人」（1904）を作曲する。サリヴァン「ミカド」（1885）マスカーニ「イリス」（1898）ミゴ「羽衣」（1922）とはるかなる日本を題材とするジャポニスムは、歌劇の舞台に侵食していく。またドラージュは、歌曲「7つの俳諧」（1924）で芭蕉の俳句「古池」をミニチュアの世界で表現した。次にストラヴィンスキーの作品『三つの日本の抒情詩』は、ジャポニスムの早い時期の作品であり、ラヴェルやドラージュよりも早く、日本の和歌、「万葉集」「古今集」に取り組んだ。1884年パリで出版された「蜻蛉集」－西園寺公望、ジュディット・ゴーチエ共訳－やビングの発行した「芸術の日本」全6巻によって少しずつ知られるようになっていた。和歌のオリジナルを松下大三郎の『国歌大観』（角川書店）から掲げる。

第一曲「赤人」

わが夫子に見せんと思ひし桜花

それとも見えず雪の降れば

第二曲「當純」

谷風にとくる氷のひまごとに

打ち出づるなみやはるのはつ花

第三曲「貫之」

桜花さきにけらしなあしひきの

山のかひよりみゆる白雲

テーマは、「春」でキリスト教の価値観の中では、自然は造物主たる神の造り給うた神を頂点とするヒエラルキーが定着していたために、山や花や川や雪は低い価値しか持っておらず、一方日本人の自然に対する愛着は、汎神論的な宗教観を持つ神道との関連か、題材の序列は消滅している。「赤人」では、4音のオスティナートと2音の装飾音が春の雪を表し「當純」



四分音符の10分割が雪解けの激流を「貫之」の管楽器の奏する急速な音型が山の端の光りを放つ。この曲の作曲の過程について『自伝』でこう述べている<sup>(15)</sup>。

「祭典のオーケストレーションに最後の筆をいれていた時、仕事をしながら、別の作品『三つの日本の抒情詩』の作曲に忙しかった。夏中、私は日本の詩の小翻訳集を読んでいた。それらは、日本の古代の詩人から選ばれた各々数行からなる短い詩なのであった。それらが与えた印象は、日本の絵画や版画によって与えられたものとまさに同じであった。それらの芸術の示す遠近法と空間の問題への生き生きとした解決法は、それに似た何かを音楽にみいだすように私を刺激するのだった」

また46年後の1959年4月5日、来日しときの記者会見<sup>(16)</sup>で

「私は作品の中ではるか昔に日本と触れ合っている。1913年、三つの日本の短い和歌をテキストにして小品を作った。それは立体性のない二次元の芸術であったからだ。私は、この二次元を詩のロシア語訳のなかにも見つけ出し、そして音楽の中でも表現しようと試みた。ところが、当時のロシアの批評家たちは、私が二次元の音楽を作ったことに対して激しい攻撃をあげせたものだ」

この記者会見の「立体性のない二次元の芸術」という言葉は『自伝』のなかの「日本の絵画や版画の示す遠近法と空間の諸問題の見事な解決」と一致している。

またこの『三つの…』曲の楽器編成をみると、シェーンベルクの「月に憑かれたピエロ」と類似しているが編成を決定した日付は彼が早く、シェーンベルクの「ピエロ」はドイツ・ロマン派の伝統に根ざしているが、この作品は、ジャポニズムの影響による装飾の原理に基づいていると指摘しているのがP・ブーレーズである<sup>(17)</sup>。これによれば、『祭典』と『三つの…』の間には、器楽形式によって課せられた変化以外にいささかの語法的変化も存在しない。長7度、短9度の跳躍進行、大きな音程、破線状の旋律、3度の堆積に還元されない和音、そうしたもののすべてが交響乐的な作品に

においても同様に見出され、それらは極に集合させる手法で用いている。『祭典』の導入部で既に用いられている「偽りの対位法」の観念が再び見出されるが、この観念にもソリストのための書法の原理をみることができる。このジャポニズムの影響による装飾の作品は、ブーレーズの言葉を借りれば「偽りの対位法」の分力に基づく音楽であり、「偽りの対位法」の線は相互に緊密に関連しあって、一つを中心点に到達することはない。複数の「消失点」を画面の外部におくことで、それまで西洋音楽の知らなかった世界を開く。西洋がルネッサンス以来の遠近法的な空間表現による価値観をひっくり返すのに手を貸し、現代的な表現手段と価値観を音楽の分野でも構築したのである。

## VI 考察

17世紀のプレ・ジャポニズムの美術工芸を概観してみよう。南蛮貿易によるものは、日本古来の美意識に基づいた表現様式ではなく、オランダ商人の要望に応じてヨーロッパ人好みの伊万里焼に変貌したものがヨーロッパに向け送られ、彼らのスタイルに合わせて作り変えられ、日本の美意識とは全く違うバロック風の装飾が付加された新しい加工品を生み出した。それらがオランダの皇室に残っている。また貿易商人からの依頼で作られた陶器や漆器には、意匠に南蛮人や犬や獅子のモチーフを使用し、特別な文字 IHS が花鳥蒔絵螺鈿のキリスト像や、花蒔絵螺鈿の外櫃に刻み込まれ、こうして全体の形状や仕様にまで彼らの要望に沿って和洋折衷の製品になって生産されたのである。IHS とはイエズス会の標章である。当時のヨーロッパ列強国のアジア諸国に対する植民地政策は、単に彼らの伝統様式とは異なる視覚的美意識を掘り起こす機会にはなったが、それも一部の富裕層だけが遥か東洋の果ての国に向けた、異国情趣への熱い眼差し以上の何ものでもなかった。

こうしたことから、ヨーロッパが形成している日本のイメージは、あく

まで彼らがこうあって欲しいという願望の基盤に立って交流している他はないように思われまいだろうか。ヨーロッパの人は、ありのままの日本を研究していないし、その意志の存在すら明白に感じられない。一般的にいつて異文化を知ろうとする時、その国、あるいは自分の側に立って、必要で役に立つものを集めるのは当然のことである。例えば、ヨーロッパの人々が、空間表現の行き止まりや日本の自然観の新鮮な視点を見出だしたとき、水墨山水画や仏教美術は、彼らの視野から遠ざけられた。また美術を中心にした文化的な領域に流れる日本への称賛の集積の裏に、常識では考えられない政治形態や習俗の紹介が優位な立場から解釈され否定的な見解による言葉や、また受け入れられない壁が存在しているのも感じる。ひとつの文化圏が別の文化圏について語る時、政治的な力関係や宗教的なものの考え方から来る優越感が歴然と、その背景に横たわってはいないか。西欧と日本を語る時、お互いの地理的、歴史的関わりの深さ、植民地拡張への目的か、キリスト教の理想とする世界拡張のための伝導によるのか、様々なレベルでの視点、論点もあるが、掛け橋となった人たちが、宣教師、医師、軍人に限られ、ヨーロッパ優位性そのものに生きてきた人たちであり、こうした状況の中で芸術の問題をヨーロッパ自身の芸術の蘇生や新たな構築を生み出す創造力を生み出すことはできない。おそらく、自らの価値体系のみを基準として照らし合わせて他国の文化に触れても、同じ姿勢を固持するだけに終わり、鑑賞や理解を通して、憂慮や賛嘆や称賛へと慧眼することは困難であると考えられる。また商人たちの価値観に動かされ、一時的な流行への表層的な参加に終始したにすぎないのではないか。こうした人たちは、16、17世紀に日本に直接やってきたが、日本文化を理解することができなかった。このことは日本に旅することなく、ヨーロッパにもたらされた美術品の鑑賞を通して蓄積された思想が、創作の泉を溢れさせ印象派を形成したジャポニズムとは、あまりにも対照的である。ストラヴィンスキーは来日の際、日程を割いて歌舞伎、文楽、浮世絵、神社、仏閣、建築を積極的に鑑賞した。東京で歌舞伎を見た影響を、晩年の名作

『ムーブメンツ』に明確に刻みこんでいる。

本論は、プレ・ジャポニスムに先立つ、高山右近を題材とするイエズス会劇を中心とした演劇やオペラが真のジャポニスムに直結したのではないかとの視座に立ち開始した。資料を示し論じてきたように、イエズス会が取り上げた戦国武将たちの殉教や、親子愛は、布教、伝導、救済活動を展開する上で必要不可欠な題材に過ぎず、オペラやバレエといった様々なジャンルへの発展や継続性はもはや見当たらなかった。こうした結果から、16世紀の日本から題材を用いただけで自分たちの様式に作り変えただけである。主体がヨーロッパである。もし高山右近の譜面が残っていれば分析できるが、あくまで推察の域でしかいえないが、彼らが日本音楽を記述し、記録した上で日本音楽の音組織を解明し、原理を追求し、独自の美感にも基づく音楽語法を採択し、その技法でオペラ「右近」が完成されれば、真のジャポニスムになっていく。もし、M. Haydn の楽譜が残存し、例え発見されたとしても、題材は日本のものを使用したところから日本名が何らかの単語として付いたであろうが、そこに鳴らされる音楽、つまり音楽の本質は、あくまで西洋音楽にはかならない。

## VII 結論

イエズス会の日本布教とともに、高山右近を中心とした日本の武将たちが、イエズス会劇やオペラの題材となって伝播したことは、日欧の交流に多大の役割を果たしたと言えるが、それは、異なる文化から流用、導入に終わり、皮相の現象にとどまっただけで、もはや内部に変化をもたらし、創作活動の核となり、本質を揺るがし、従来の美の概念を覆すような大きなエネルギーを持つ潮流とはなり得なかった。冒頭に掲げたラカンブルによる定義の(3)日本の洗練された技法の模倣、(4)原理と方法の分析と応用によって生み出された作品はなく、16世紀の日本を題材としたイエズス会劇は真のジャポニスムではない。

註

- (1) 馬淵明子「ジャポニズム－幻想の日本」(星雲社 1997) p10, 11
- (2) 「カトリック大事典」(研究社 1997) p358
- (3) H・チースリク「高山右近史話」(聖母の騎士社 1997) p377
- (4) 前掲書<sup>(2)</sup> p360, 361
- (5) 前掲書<sup>(3)</sup> p383, 384
- (6) 前掲書<sup>(3)</sup> p385
- (7) T・インモース「変わらざる民族－演劇・東と西」(南窓社 1972) p81, 82
- (8) 前掲書<sup>(7)</sup> p84
- (9) 前掲書<sup>(7)</sup> p88
- (10) 前掲書<sup>(7)</sup> p58, 59, 60
- (11) 竹中昌宏「キリシタン迫害と英国」中央大学人文科学研究所「年報」第12－1号(1990) p77, 78及びチャールズ・バーネット博士「日本を舞台にしたイエズス会のラテン語劇」p172, 173同研究所「年報」第13－1号(1991)
- (12) 竹中昌宏「日本を舞台にしたイエズス会劇－キリシタン・カトリック両宗教文化の交流－」中央大学人文科学研究所「年報」第15－1号(1993) p61
- (13) 富永道夫「イギリス・ルネサンスと日本」中央大学人文科学研究所「人文研紀要」第19号(1994) p16
- (14) 前掲書<sup>(13)</sup> p25
- (15) I・ストラヴィンスキー「ストラヴィンスキー自伝」塚谷晃訳(全音楽譜出版社1981) p63
- (16) 毎日新聞、昭和34年4月8日
- (17) 船山隆「ストラヴィンスキー」(音楽之友社 1975) p94

参考文献

- (1) 大島清次「ジャポニスムー印象派と浮世絵の周辺」(美術公論社1980, 講談社学術文庫 1997)
- (2) 三井秀樹「美のジャポニスム」(文芸春秋 文春新書 1999)
- (3) 芳賀徹「大君の使節」(中央公論新社 中公新書 1999)
- (4) ヴァリヤーノ「日本巡察記」松田毅一他訳(平凡社 東洋文庫 1995)
- (5) ルイス・フロイス「日本史2ーキリシタン伝来のころ」柳谷武夫訳(平凡社 東洋文庫 1995)
- (6) ルイス・フロイス「ヨーロッパ文化と日本文化」岡田章雄訳注(岩波書店 1997)
- (7) 鷲山千恵「高山右近ーあるキリシタン大名の生涯 上、下」(同朋舎出版 1992)
- (8) 津山千恵「織田信長と高山右近」(三一書房 1992)
- (9) 海老澤有道「高山右近」(吉川弘文館 人物叢書新装版 1996)
- (10) 加賀乙彦「高山右近」群像第54巻第9号(講談社 1999)
- (11) カミロ・シェーファー「ハプスブルクの音楽家たち」早崎えりな・西谷頼子訳(音楽之友社 1997)
- (12) 藤井康生「フランス・バロック演劇研究」(平凡社 1995)
- (13) 三宅幸夫「歴史の中の音楽」(平凡社 1988)
- (14) 渡辺護「ウイーン音楽文化史 下」(音楽之友社 1998)
- (15) ヴァルター・ザルメン「音楽家の誕生ー中世から現代までの音楽の社会史」上尾信也、加藤博子訳(英泉社 1994)
- (16) 海老澤有道「洋楽伝来史」(日本基督教団出版局 1983)

参考楽譜

I. Stravinsky

Boosey & Hawkes England, U.S.A.

「ジャポニズムの諸相」－日本を題材としたイエズス会劇を中心に－

1913 “Three Japanese Lyrics”

1921 “The rite of Spring”

1947 “Capriccio”

M. Haydn

Bärenreiter

GH10025 “Miserere”

GH8865 “Missa St.Aloyali”

GH10964 “Vesper”