

論文

19 世紀から 20 世紀初頭のフランスにおける「日本女性」の表象をめぐって

Autour de représentations de la Japonaise en France du 19^e siècle au début du 20^e siècle

山崎 ゆき子

YAMAZAKI Yukiko

1. はじめに

1858 年の日仏修好通商条約締結とともに、日本とフランスの本格的な交流が始まった。そしてそれに伴い、フランスの人々の間に、それまで未知であった「日本」に関するさまざまな情報が伝えられ、その情報をもとにイメージが形成され、表象として浸透していった。筆者は、他の論考¹において、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけてのフランスにおける「日本」の表象について、「ハラキリ」と「サムライ」を中心に考察した。それにより明らかとなったのは、行為と行為者という密接に結びついた関係にある「ハラキリ」と「サムライ」でも、その表象の形成の背景や過程は同様ではないということであった。

「ハラキリ」と「サムライ」は男性に関する表象であるが、「女性」に関しては、どうなのだろうか。海外の人々が「日本女性」からすぐに連想するイメージとしては、「ゲイシャ」が挙げられるだろう。芸者を主人公とした映画『サユリ』(2005)のヒットは、「芸者」が今なお海外の人々の関心を引いていることをよく示しているだろう。この「日本女性」から「芸者」への連想、結びつきは、周知のように近年生じたものではない²。フランスでは、19 世紀にジャポニスムとともに生まれ、日本を紹介するエッセーや舞台芸術、文学作品などを通じて「日本女性」の表象として拡散した。

ところで、この時代、「日本女性」と結びついたイメージは、「芸者」だけだったのだろうか。「芸者」は異国情緒あふれる姿をしており、見ればすぐにわかる「日本女性」の表象と言えるだろう。しかし、「芸者」のように明示的ではないものの、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、フランスの人々の意識のなかに固定化されていた「日本女性」のイメージが他にもあるのではないだろうか。本稿においては、そのような「日本女性」に関する表象を探り、その形成について、19 世紀後半から 20 世紀初頭におけるフランスの社会状況や社会規範などを視野に入れながら、当時の新聞や文学作品の記述を手掛かりに考察していくことにする。それにより、ある文化の表象の形成に関し、そのメカニズムの一端を一層明確に示すことができると思われる。

2. フランス人における「日本女性」

1) はじめての「日本女性」

1860 年代のフランスにおいて、「日本」に関して情報を提供するの、新聞である。新聞というメディアを通して、日本を訪れたフランス艦隊の軍人などによって、人々や街の様子が伝えられる。しかし、報道の中心は大きく揺れる幕末維新の日本社会や、フランスを訪れた日本使節団に関するものであった。そのため、それに関連し「ハラキリ」など武家社会に関する情報は多く伝えられたが、女性が新聞に登場す

る機会は稀だった。そのような中で、日本女性が大きく取り上げられたのが、1867年にパリで万国博覧会が開催されたときである。フランスで最古の一般紙『ル・フィガロ』*Le Figaro* 1867年5月1日号が、「3人のムスメ」と題した記事を掲載し、日本パヴィリオンの茶屋にいる3名の日本女性について詳細な説明をしている。週刊挿絵入り新聞『ル・モンド・イリュストレ』*Le Monde illustré*も8月31日号と9月28日号の2回にわたり彼女たちの挿絵を掲載し、9月28日号の挿絵は1ページ全面を用いている。この異例ともいえる大きな扱いの理由は、『ル・フィガロ』の先の記事の中にある、「ヨーロッパでは日本女性を全く見ない」と述べる相手に対し、「万国博覧会へ行けば見ることができる」と答えるやり取りが説明してくれるだろう。すなわち一般のフランス人は、この時初めて日本女性を目にしたのである。というのも、当時、日本は江戸時代末期であり、女性が海外へ行くことは基本的になかったからである。したがって、初めて目にした「日本女性」は、大ニュースだったのである。

この女性たちは柳橋の芸者であったが、両紙の記事によれば、会場では煙管を吸ったり、お茶を出してもてなしたり、刺繍をしたり、花札遊びをしたり、身振りをつけて歌を歌ったりと、日常生活を披露した。8月の『ル・モンド・イリュストレ』の記事には、彼女たちの髪型、着物のほか、肌や歯、手足などの外見とともに、茶室での行動やふるまいが記されている。加えて、彼女たちと対話をしたとする筆者が容姿に関する感想のほかに、「機知に富み、非常に礼儀正しく、極めて気品がある」というような印象を記しており、その内容から関心の高さがわかる。

ところで、この博覧会においては、「日本」を展示するにあたり、事物だけではなく人物とその行動も同時に示されたということに、着目する必要がある。新聞では、前述したように、女性たちは、容姿、身なり、体つき、行動のすべてが記述の対象となっている。また、『ル・モンド・イリュストレ』8月31日号に掲載された挿絵には、この茶屋を興味深そうにのぞき込む多くのフランス人が描かれている。この時の来場者は、実際にどのようなまなざしを向けていたのだろうか。日本愛好家で知られるエドモン・ド・ゴンクール
の印象を見てみよう。彼は後年、次のように彼女たちについて記している。

1867年の万国博覧会を覚えている人々は、お茶を売っていた日本女性たちを美しい小動物のように、記憶に刻んでいる。彼女たちは、ほぼ常にゴザの上を四つん這いになっていた。³

新聞記事の詳細な記述、挿絵に描かれた興味深そうにのぞき込む人々、そして「美しい小動物」と表現したゴンクールの記述から見えてくるのは、日本女性を好奇の目で観察する彼らのまなざしである。ゴンクールは、先の引用部分に続けて、日本女性が小柄で身をかがめた姿勢をするのは、「まるで同国人の理想的な恋人を満足させるために、(中略)小さくてかわいらしい愛される存在になろうとしているようだ。というのも、主人の手は、飼いならされたかわいい動物の背の高さで、彼女を愛撫しなければならぬのだから」とも記している⁴。「美しい小動物」という表現とともに、日本女性に関しては、動物に関する語彙が用いられている。これが、日本愛好家であるゴンクールの印象であることを考えるならば、当時の一般の人々も同様の見方をしていたと考えるのが妥当だろう。このようなまなざしは、当時の社会状況や意識が影響しているだろう。

1867年のパリ万博の開催意図⁵はそもそも、フランスの産業の発展の成果とともに植民地化を中心とす

る外交政策の成果を示し、フランスの優越性と威信を内外に誇示することであった。裏を返すならば、植民地や遠い異国の人々は、フランス人にとっては珍しい存在であると同時に、同等の存在なのではなく、自分たちよりも劣った存在であるという意識がそこには存在するのである。また、万博の少し前の 1860 年にブローニュに動物園が設置されており、そこに展示される遠い異国の珍しい動物が、それ以降人気となっていた。万博で日本女性を見るまなざしは、この珍しい動物を見るまなざしと通底している。

2) フランス人による「日本女性」の登場とジャポニスムの流行

70 年代になると、日本女性を目にする機会も徐々に増し、さらに日本紹介の書籍⁶や写真などによっても情報が少しずつ入ってくる⁷。また、67 年の万博から始まったジャポニスムの流行を受け、「日本女性」が登場する作品もフランス人によって創作されるようになる。舞台では、76 年にオペラ『コジキ』や、79 年にバレエ『エダ』が上演され話題となった。これらの作品は日本人を登場人物とした日本趣味の作品であるが、演じるのはすべてフランス人である。そして、「日本女性」に関する描写は表面的なものにとどまっている⁸。新聞においては、これらに関する紹介記事以外には、「日本女性」に関するものがほとんど掲載されないなか、週刊挿絵入り新聞『イリュストラシオン』*L'Illustration* に 1874 年 11 月から 75 年 3 月まで「ヒョットコ」(ペルマル著)という日本を題材にした小説が連載される。75 年 1 月 9 日号の回に、「日本女性」に関する興味深い記述がある。以下に少し引用してみよう。

日本女性の人生には、(中略)自分の意思というものが全くない。(中略)日本の少女は(中略)ただ一つのことしか学ばない。すなわち服従することだけなのだ。(中略)この国の法律も習慣も、彼女に完全な服従を強いるのである。したがって、夫のもとでも、両親のもとにいた時と同様の状態、すなわち、意思のない奴隷のままであり、自分が強制的に受けている束縛を感じることをさえないのだ。

ここには「日本女性」の表面的、外見的な描写ではなく、当時のフランス人が捉える「日本女性」の本質的な特徴が記されている。それは、「自分の意思がない」、両親や夫に「服従」する存在、ということになるだろう。ここに記された「日本女性」に関する見方、イメージはこの時期に初めて出てきたものであるが、後段で見るように、以後、日本女性に対する認識の基本となっている。

3) パリ万国博覧会とそのもう一つの側面

さて、78 年には 3 回目のパリ万博が開催されている。この特徴も見ておこう。『イリュストラシオン』『ル・モンド・イリュストレ』ともに、4 回にわたって日本の展示を紹介している⁹。67 年の万博では、「日本女性」が話題となり、大きく取り上げられたが、78 年の万博では「日本女性」は記事としては取り上げられていない。この時にパフォーマンスを行ったのは、男性であった。トロカデロに設置された田舎家では、和服姿の男性がお茶を出してもてなした。『イリュストラシオン』6 月 29 日号では、男性について挿絵とともに外見などの詳細な説明がされているが、それに加え、次のように記されている。すなわち、「極東の諸国民のなかで、我々の要請にもっともよく応えたのは日本人である。自国の衣装を着た昔の日本人もいれば、フロックコートとシルクハットを身につけた現代の日本人もいるのだから」というものである。この記述

から、この時に展示されたのが建物や事物だけではなく、「日本人」そのものとその生活だったことがわかる。また、それが日本側のみの意図であるというよりは、フランス側の希望でもあることが「我々の要請」という表現から読み取ることができる。この「要請」の背景について、当時の社会的な出来事からもう少し掘り下げてみよう。

ブローニュでは前述したように1860年に動物園が設置され人気を呼んでいたが、万博が開かれる前年の1877年、そのブローニュに「人類学的見地」から、アフリカのヌビアの人々とエスキモーの人々が現地から連れてこられ、動物園の動物と同じように「展示」された。この催しは人気を呼び多くの見物客を集めた¹⁰。万博においても主要なアトラクションの一つとして、400人の現地人による「黒人村」Village nègreが設置されている。そこでは、フランス人観客の期待に沿う行動をとることが求められ、フランス人と同様であることは受け入れられなかった。異なる言い方をすれば、フランス人にとって珍しい「生き物」であることが求められた。すなわちそこには、フランス人は「見る存在」であり、アフリカなどの「現地人」は「見られる存在」という上下関係、優劣の構図が存在した。これは前年のブローニュでの「人類学的見地」からの現地人の「展示」と同一線上にあると考えられる。

この傾向はその後も続き、1889年の第4回パリ万博でも「黒人村」が設置され、1900年の第5回パリ万博では、トカデロに植民地を中心とした大規模な展示が行われており、この展示に5千万人の来場者があったとも言われている¹¹。また、同様の催しは1877年から1912年までにほぼ30回開催され¹²、有名なものでは1894年のリヨン、1906年のマルセイユ、1907年のパリ・ヴァンセンヌでの国際植民地博覧会を挙げることができる。これらの博覧会ではすべて、有色人種の間が日常生活を営む様子をフランス人が「見る」、言い換えるならば、有色人種の間は「展示」され、動物園の「珍しい動物」に対するのと同様の視線がフランス人から向けられた。有色人種に対するこの「まなざし」は、当時のフランス人の意識を反映したものである以上、当然のことながら日本人に対しても同様であったと認識するべきであろう。それを例証するものとして、1900年の万博に関して掲載された『イリュストラシオン』(1900.10.13)の「万国博覧会の女性たち」という記事を挙げておこう。この記事では、遠隔の国や土地から集まってきている「風変わりで魅力的な」現地の女性を、「我々は観察し、分類し、目録を作成した」と記している。この表現はまさに、動物などに関して用いる表現である。そして、日本女性に関して、「日本女性たち！ああ！この美しい置物のような女性たちの、あらゆる種類を我々は見たとし、トカデロ、すなわち植民地やアジアの国々に割り当てられた地域でパフォーマンスをする日本女性たちを紹介しており、日本女性にも、明らかに同じまなざしが向けられていることがわかる。また、これらの言説が女性を対象としていることから、そのまなざしは有色人種に加え、「女性」に対して一層露骨であることがわかるだろう。

3. フランス人に広く受け入れられた「日本女性」とイメージ形成

1) 『お菊さん』と作品をめぐる言説

1870年代末から80年代になると、ジャポニスムの高まりを受け、日本研究者ジュディット・ゴーチエによる『微笑みを売る女』(1888)などのフランス人による舞台作品のほか、日本芸術の本格的な紹介や実際に日本を訪れたフランス人による情報が多くもたらされるようになる¹³。

このような「実際の日本」に関する情報がもたらされる流れのなかで、最も大きな影響を与える小説が1887年12月に出版される。海軍将校として長崎に滞在した時の体験をもとに記された、ピエール・ロチ Pierre LOTI の『お菊さん』*Madame Chrysanthème : roman sur le Japon* である。ロチが描くのは、いわゆる現地妻「お菊さん」との生活と、それを通しての日本の人々と風俗である。この作品は、出版社や装丁を変えて重版と再販を何回も繰り返した。さらに、この作品から、1893年には演劇『お菊さん』が制作され、1904年に初演を迎えたブッチーニのオペラ『蝶々夫人』に着想を与え、1944年になってもバレエ作品の『お菊さん』が制作されている。さらにまた、フランスでは「日本女性」に関するものを話題とする場合には、しばしばこの作品が言及されている¹⁴。このような状況を見ると、『お菊さん』という作品がフランスという一国の枠を超えて、いかに多くの人々に受け入れられ¹⁵、またその反響がいかに大きかったかがわかる。となれば、この作品に描かれた日本女性像は少なくともフランス人の間では広く浸透し、以後の「日本女性」のイメージに大きな影響を与えたと考えることができるのである。

では、この作品で主人公ピエールの「妻」となったお菊を含め、日本女性はどのように描かれているのだろうか。いくつかの特徴を挙げるができる。まず、お菊に関して、主人公は結婚式で、「彼[従卒のイヴ]がいて、彼女がきれいだと私に言ってくれなければ、私は彼女に目を留めなかったろう。(中略)彼女は女なのか、人形なのか?」¹⁶と述べ、日本を去る際には「君は日本人のなかでは、結構かわいかった(p.317)」と記している。さらに、ピエールと同様の「結婚」をした同僚たちの「妻」の後姿を見て、「この人形たちは、よく結い上げられた髷にとどまらずにべっ甲のかんざしを挿して、とてもかわいい(p.92)」というように「きれい jolie」や「かわいい mignonne」としばしば表現している。

一方で、これらの引用箇所には「人形 poupée」という表現も目に付く。この表現は、道で出会ったムスメについて、「明らかにどこにでもある人形、飾り棚に並べた人形でそれ以上ではない(p.229)」なども記され頻りに登場している¹⁷。では、ここで用いられる「人形」とは、どのような意味なのだろうか。これは、日本女性の背丈が小さい(p.2)ことが第一に挙げられるが、単に「かわいい」ということではないだろう。お菊が三味線を弾く場面では、「彼女のまなざしにはもう、人形のような空虚さは全くない(p.275)」という感想が記されている。この文や「どこにでもある人形」「飾り棚に並べた人形」などから、「人形」には、小さくてかわいいけれども「個性のない者」「中身のない者」というニュアンスが込められていることがわかる。

また、「彼女[日本女性]たちについて話すときは、《私たちの小さな芸達者犬》と言っている(p.229)」という説明や寺でのイヴの言葉、「子猫のように、彼女[お菊]は爪で僕のズボンのすそを引っ張ったんだ。一ああ、全く子猫だ(p.131)」というように、動物を比喻として用いることもある。動物による喩えを用いるというのは、すでに万博での日本女性に対するゴンクール¹⁸の記述でも見られた。そこには、対象を対等の存在としては見ていない、すなわち上下関係、優劣の構図が根底に潜んでいることを指摘したが、ここにおいても同様の構図を見ることができる。

それでは、この作品がどのように受け入れられたのか、新聞などの評を見ることにしよう。『ル・タン』*Le Temps*(1887.12.4)や『ル・フィガロ』(1887.12.10 ; 1887.12.24)、『ル・モンド・イリュストレ』(1887.12.24)などが出版に合わせてこの作品の紹介記事を掲載している。特に『ル・タン』は当時の文豪の一人アナトーール・フランスによる、きわめて好意的な長い書評を掲載している。しかし、その中に気になる記述がある。それは、ロチの他の作品で描かれた現地の女性を、「小さな黄色いあるいは黒い動物」と記していること

である。また、「お菊さん」については、ロチは「ムスメの黄色い小さな体の中にある日本の魂は、世界で最も取るに足りないものだと、頑なに信じて疑わないようだ」と、書いている。このような記述からは、アナトール・フランスの作品のとらえ方とともに、有色人種の女性に対する「優劣の構図」の意識を読み取ることは容易である。

『ル・フィガロ』では、作品の一部を抜粋している。用いられている箇所は、主人公たちをもてなすために集まってきた女性について描写する場面である。「お人形さんたち」と呼び掛け、誉め言葉の後、「しかし、要するに醜いのだ。そして、滑稽なほど小さく、飾り棚の小さな置物のような様子、変なサルのような様子、何かわからない雰囲気…」と記された箇所である。「お人形さんたち」という呼びかけは、作品本来の位置ではなく、移動させて引用の中に入れられている。また、この部分は、作品からの抜粋であるが、わざわざこの部分を選ぶという事実には、この記事の筆者の意識が透けて見える。また、1892年の『ル・フィガロ文芸版』(1892.4.9)では「お菊さん」について「長崎の魅力的な日本女性、《非常に申し分のない日本趣味の日本女性、飾り棚の人形、小さな生き物》」と記している。両紙の記事の間には3年以上の隔りがある。にもかかわらず、極めて似通っていることに気づく。すなわち、どちらも、「小さい」「人形」ということに焦点が当てられている。そして、相手を対等の存在としてはとらえていない姿勢も同様なのである。

1893年には、すでに述べたように、この作品は舞台化される。その評も見てみよう。『ル・モンド・イリュストレ』(1893.2.4)には、次のような評が掲載されている。「この小説のヒロイン、お菊さんは、関節が動く一種のか弱い人形ではないのか？この人形は、偶発的にしか生命を持たないようであり、その小さな心は(中略)[この作品の作者の特性である]デリケートな複雑さには無縁なのだ」。また、芸術専門雑誌『ル・モンド・アルティスト』(1893.2.5)では、「お菊さん！女性でも子供でもないこの奇妙な存在。せいぜい、人形だ」と記している。

これらの評では、「人形」という比喩がことさらに取り上げられ、作品での本来の扱いよりも大きくクローズアップされ、強調されていることがわかるだろう。そして同時に、相手を対等にはとらえないまなざしを、共通の特徴として、やはり浮かび上がらせている。

この小説には続編として『お梅が三度目の春』*La Troisième jeunesse de Madame Prune* が、1905年に出版されている。この作品には「お菊さん」は登場しないが、後日、長崎を再訪した時のことが記されている。女性に関する表現では、芸者の春雨についての「半ば人形、半ば猫¹⁸」や、かつての行きつけの茶屋の芸者を「私のおもちゃ(p.115)」「私の2人の小さな人形(p.115)」という表現に明らかなように、『お菊さん』におけるのと同様の意識は見られるが、日本女性を「人形」と表現する箇所は、前作よりも大幅に減っている。しかし、『ル・フィガロ』(1905.5.1)に掲載された紹介記事では、「ムスメの国の、千一枚の衣装を着た彼[ロチ]の貧弱な＝取るに足りない *munue* 人形」という記述がある。この表現は作品には存在していない。ということは、この文には、筆者の意識が示されていることになり、「貧弱な＝とるに足りない人形」というのが筆者の日本女性のイメージということになる。また、このような表現を用いるということは、それが人々に受け入れられる素地を含んでいる、ということも示しているだろう。

2)『日本の人形(サメヤマ)』と作品をめぐる言説

フランスではその後も、日本の女性を扱った作品は多く出版されるが、なかでも『お菊さん』の次に大きな成功を収めた作品として、1899年に出版されたフェリシアン・シャンソールの『日本の人形(サメヤマ)』*La Poupée japonaise (Sameyama)*を挙げることができる。物語は、江戸時代末期、破産した豪商の娘サメヤマがゲイシャとして吉原に入り、日本に一時寄港していたフランス人海軍士官ポールの現地妻となって本当の愛を知る。そして、彼が去ったあと、彼への思いを胸に秘めたまま、有力大名の正室、次に15代将軍の御台所(作品では「女帝」*impératrice*と表記)へと上り詰めるという内容である¹⁹。完全に荒唐無稽な内容であるが、この作品は、出版当初、後段で見るように多くの新聞や雑誌に取り上げられ、ニースでの仮装舞踏会ではサメヤマに扮する女性が現れ(日刊紙『ジル・ブラース』1900年2月27日付)、1901年にはバレエも企画された。また、1900年から1929年までの間にフランスを中心に30版を重ねており²⁰、大変な人気であったことがわかる。

この作品は題名『日本の人形』で一目瞭然であるが、日本女性が「人形」に喩えられる。とりわけフランス人士官たちが吉原を訪れる第2巻14章は、「ショーウィンドーの中の人形」という見出しがつけられ、見られる存在の象徴として吉原の女性たちが選ばれている。そして、彼女たちは頻りに「人形」と表現される²¹。ここに、ロチの『お菊さん』の影響とともに、このイメージがフランス人の間にかなり浸透していることを見て取ることができるだろう。

また、遊女となったサメヤマが、三味線に合わせ「江戸の小人形は一日いづる国の息子たちを喜ばせるため、男たちを喜ばせるため一歌を歌う。(中略)そして江戸の小人形は、歌った後で踊る(pp.125-126)」と謡う。これは、物語の中で考えるならば、サメヤマが自らを含めた遊女たちの立場を「人形」と表現しているのだが、ここに現れているのは、これを書いた著者の認識と意識だろう。ポールの言葉には、著者の意識がより明瞭に現われている。

女たちは(中略)魅力的で、手に持っていたいという欲望を抱きながら眺める芸術品のようだ。これらの生きた小さな置物、この理想的な自動人形 *automate* を、僕は手に入れたい。そうしたら、繊細なしなやかさや優しさという僕の夢をその自動人形に託すのだが。(p.118)

ポールが「妻」のサメヤマを、「とても可愛い活発な日本の人形(p.167)」と呼ぶ場面もある。すなわち、ここに登場する日本の女性は吉原の遊女に象徴され、さらに、「置物」や「人形」に象徴される。ここには、今まで見てきたのと同様に、対等な人間としてとらえる姿勢は見られない。そして、ここに示される「人形」とは、男性が自らの欲望の対象とする存在、自らの欲望を担った存在なのである。ポールが去った後も、ポールを愛し続ける姿もまた、男性が「こうあってほしい」と望む女性だろう。

さらに、ポールは吉原にいる女性について想像しながら、「きっと、本能的で敏捷な猫のようなかわいい小さな動物に違いない(p.121)」とも語る。また、将軍が御台所サメヤマを愛撫するときの様子として、「彼女を、いくらか、お気に入りの猫を愛撫するように (p.361)」との表現が出てくる。御台所となったサメヤマはもう遊女ではない。にもかかわらず、動物に喩えており、この比喩が日本女性に対するものであることがわかる。このように日本女性を小動物で喩えたり、それを主人の愛撫と連動させる表現は、すでに本稿第2章で検討した、ゴンクールが日本女性について記した箇所や『お菊さん』に見られた。すなわ

ち、これはこの作品にのみ見られる特徴ではなく、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのフランス人、特にフランス人男性の日本女性に対する認識なのだとみなすことができる。それは、「日本人」であるということにおいて、フランス人と対等ではなく、また、「女性」であるということにおいて、男性とは対等ではないということなのである。

この作品における「人形」には、『お菊さん』とは異なる「人形」、すなわち、「男性の欲望に沿うように作られ行動する」という意味での「人形」のイメージが加えられており、同じ「人形」でもそのイメージには変容が起きている。しかし、いずれにしても日本女性を「人形」として表現し、この作品が多くの読者を得たことにより、「人形」のイメージが多くのフランス人に受容され、浸透した。

では次に、この作品に対する新聞などの紹介や評を見てみよう。この作品はすでに述べたように、極右紙の『ル・マタン』や急進的な『ラ・ランテルヌ』そして様々な文芸誌など、政治的立場にかかわらず、多くの新聞や雑誌で取り上げられた。その中から、保守系の『ル・フィガロ』(1900.1.4)を見てみよう。「本」という記事の中で、「日本の生活をありのままに取り上げた一連の場面を提供し、特に日本女性の美しさを描写するときには、「稀に見る繊細な観察で(中略)すべてを詳細に示している」と絶賛している。

また、『ラ・ランテルヌ』では、「思想と本」で、作品に描かれた内容は、「古の日本ではこうだったのだろうと思う」とし、『ル・フィガロ』と同様に、フィクションに近いとの認識を示す。遊郭の女性については、「売り物の置物、化粧をした人形、快樂の道具、鳥や花としての女性」と形容している。それを取り巻くムスメ(禿)についても、「愛撫したくなるような、よくじゃれる猫のような、甘えたかわいい小さな動物に似ている」と表現している。

芸術文学専門誌『ルヴュ・イリュストレ』(1900.2.1)では、着物を着た子どもの人形を前に座る和装のヨーロッパ女性の半ページを用いた大きな挿絵に加え、2ページにわたる要旨と評を掲載している。サメヤマについて「官能を掻き立てる震える人形、日本の人形だが、他の人形たちとは異なる。この人形は、《日本がまだ日本的であった時代に》、日本の様々な社会を生きるのだ」と紹介している。さらに、「人生の陳列台で選ばれた小さな日本の人形」とも記している。

これらの評で用いられる語彙や表現から、フランスにおいてこの作品がどのように受け入れられたか、また、どのような部分がとりわけ好まれたのか、ということを知ることができるだろう。それは、フランスの男性にとつての鑑賞物、愛玩物、まさに「小動物」であったり、「人形」なのである。ここにも日本女性を対等な存在として見るまなざしは存在しない。ここで、第2章の「パリ万国博覧会とそのもう一つの側面」で紹介した『イリュストラシオン』の1900年の記事「万国博覧会の女性たち」をもう一度振り返ってみよう。この記事では、日本女性を「置物」と表現していた。『日本の人形』とその評で見た特徴は、その同じ年に開催された万博で日本女性に向けられたまなざしと共通していることがわかるだろう。

3) 他の言説に見る「人形」としての日本女性

ここまで、『お菊さん』と『日本の人形(サメヤマ)』に焦点を絞って検討してきたが、他に発表された言説についても見てみよう。1889年に、『日本人形:空想詩』²²が出版されている。この詩は、マルセイユの雑貨店で売られていた磁器製の日本人形が、フランス到着後の自らの日々について語る内容である。最初にはト書きがあり、「日本の着物を着て、手に扇子を持っている。幕が上がると、彼女は広げた扇子

を持ち、(中略)不動の姿勢で微笑んでいる」と記されている。これは、「空想詩」とされているだけに、当時の日本人に対するイメージが盛り込まれていると考えられる。中でも、タイトルとなっている「日本人形」は内容から「女性」であることは明白である。『お菊さん』が出版されたのは 1887 年の年末である。その直後に発表されたこの作品には、当然『お菊さん』の影響が考えられ、日本女性と人形の結びつきがすでに受け入れられ、それをテーマとした作品を容易に発表できる状況になっていることを示すものだろう。

1890 年には『ル・フィガロ文芸版』*Le Figaro: Supplément littéraire* (11.15)に「海の思い出」という連載エッセイが掲載されている。その中の日本女性たちの描写に、「磁器製の小さな人形にそっくりだ」という記述がある。

「空想詩」もこのエッセイも「磁器製の人形」に言及しているが、当時フランスに輸出されていた陶磁器の人形は、女性をかたどったものばかりではない。武者人形なども多く輸出されている。にもかかわらず、日本人形と女性が結び付けられているのは、当時の人々の意識の現れであると考えられる。1893 年までは、すでに見たように『お菊さん』に関連した書評や、舞台作品が登場することを考え合わせるならば、この作品の影響もあり、日本女性と人形とのイメージの結びつきが、すでに強くなっているということだろう。

1894 年には、『現代の日本』という日本紹介の書籍が出版される。この著作には、日本人の撮影による写真を基にしたイラストが掲載され、執筆の動機は「まえがき」に、「フランスでは我々は、[日本について]その芸術的な催ししかほとんど知らない」ために、完全な形で現代の日本を示した、と記されている²³。その第 5 章の「結婚と女性」という項目に、実際に日本を訪れた旅行者が現実の日本女性を見た時の失望が述べられている。実際に目にする日本女性の姿は、「か細い身体、低い背丈、前に曲がった胸、細い手足、貧弱な腰、やせた肩、おしゃべり人形のような顔つき、わざとらしいしぐさ、気取ったしとやかさ」だとし、失望したイギリス人の詩「しのさん」を載せている。イギリス人によるものとされるこの詩の中でも、呼びかけに「人形」という語が用いられている(p.126)。そしてこの詩に続いて、日本女性の特徴として、両親や夫への服従が求められていると記される(p.127)。この説明部分には「人形」という語は用いられてはいないが、自らの意思を持たず、男性の意思に従う日本女性の姿は、前段で紹介した 1875 年の『イリュストラシオン』の「ヒョットコ」で示された特徴に通ずるものだが、それは、まさに「人形」だろう。著者はさらに、第 7 章で日本女性をやはり「小さな日本人形」と表現しており(p.168)、筆者の意識の中では、日本女性と人形の結びつきができていくことがわかる。

ところで、「しのさん」の中には、「おまえのしかめ面、その奇妙な話し方はどこから来ているのか？ カンガルーの母親からか、オランウータンの父親からか？ だからこそおまえをきれいだと人は思うのだ(p.126)」という箇所がある。日本女性を完全に動物扱いしたこの表現に、日本女性を蔑視する姿勢が表れているのは一目瞭然だが、イギリス人の詩としながら作者は示されていない。この詩を採りあげるのは、筆者の意図があつてのことであり、そこに筆者自身の意識が現われていると考えることができる。

日本とは無関係のように見える女性向け雑誌にも、日本女性を取り上げられている。1904 年創刊の『ラル・デートル・ジョリ』*L'Art d'être jolie* は、「女性読者の皆様へ」によれば、「男性に気に入られ、愛されるために」アドバイスすることをコンセプトとしている。その創刊号に「異国の女性たち 日本女性の

美」という記事が掲載されており、その最初の見出しは「小さな人形」となっている。

1906 年には、日本人のマダム・ハナコが、自らが舞踏家でもある興行師ロイ・フラーのプロデュースでフランスの舞台に立つ。演目はフラーが選定し、『芸者の仇討』、『殉死する女』*La Martyre*、『ガラテア』*Galatea*、『日本の娘』が演じられた。このうちの『殉死する女』は、人形に扮した娘が最後に切腹をする内容で、フラーの書下ろしである。『ガラテア』は、人形師と彼が作ったまるで生きているような人形との恋物語で、歌舞伎の「京人形」とほぼ同じではあるが、フラーが手を加えたと考えられている²⁴。フラーは 1900 年で大評判となった川上音二郎・貞奴一座の公演を取り仕切っており、フランス人の好みをよく心得ている。そのような人物が選定した演目は、タイトルに「ゲイシャ」「仇討」「ムスメ」とあり、内容には「ハラキリ」が入れられていることを見れば、当時のフランス人の好みと「日本」に対する固定的なイメージ・表象が、これらの演目には盛り込まれていると考えることができる。そのような中で、4 演目中 2 演目に「人形」が登場し、かつ、一方は書き下ろし、もう一方も内容にフラーが関与しての公演ということには、着目する必要があるだろう。「人形」のイメージが「ゲイシャ」などと同様に、フランスの人々の意識の中にすでに定着していたと考えることができるからである。

この選定は成功し、新聞などで絶賛された。『ル・フィガロ』(1906.11.4)では、『殉死する女』のハナコの演技について、「この悲劇的な小さな人形は、(中略)鳥のようなさえずりをするのだが、そのマイムと操り人形のような動きで楽しませた」と記し、『ル・モンド・アルティスト』(1906.11.25)も同内容の記事を掲載している。また、『ル・タン』(1907.2.1)はフラーに関する記事の中で『殉死する女』の演技を称賛しつつ、ハナコについて、「様々な色の花の刺繍が施された、青や緑の美しい衣装を身に着けた彼女は(中略)貴重な人形や、(中略)鳥のさえずりをするアイドルに似ている」と記している。どちらも日本女性であるハナコ自身を「人形」と形容しており、「人形」が日本女性の表象の一つとなっていることを示すものである。なお、彼女の話す言葉が、「鳥のさえずり」と表現されている点についても、日本女性を小動物と結び付ける意識がフランスの人々の中に依然として存在することを示しているだろう。

このように見てくると、『お菊さん』を契機として、「人形」が日本女性のイメージとして徐々にフランス人の意識の中に形成され、20 世紀初頭には表象として定着してきたことがわかる。しかし、この「人形」という表象は、「ゲイシャ」のように、外見で簡単に示されるものではない。というのも、ここに取り上げた作品や舞台、そしてそれをめぐる言説などには、一貫して、日本女性を対等の存在としてはみなさない「優劣の構図」が見出されるからである。すなわち、それは、フランスの人々の内面の意識を反映したものなのである。では、この表象の形成は、フランス社会の動きとは無縁なのだろうか。パリ万博などのイベントとの関連ではすでに検討したが、つぎに、「人形」と「女性」に焦点を当てて、その点について考察しよう。

4. フランスにおける「人形」をめぐる動き

1) 自動人形の制作と大衆化

フランスにおいては 18 世紀に、科学の進歩に伴い、「人間」を科学的に解明し、機械によって再現しようという動きが現れる。なかでも有名なのは、ジャック・ド・ヴォカンソン Jacques de Vaucanson (1709～1782) 制作の自動人形(オートマタ)である。呼吸の仕組みを再現するために制作された「フルート奏者」は 1738 年 2 月にショールームで公開された。この作品が当時いかに大きな衝撃を与えたかは、1751 年

から1772年にかけて刊行された『百科全書』(デイドロ、ダランベール編)への記載が物語っている。「アンドロイド *androïde*」の項目に、3ページにわたる外観や構造に関する詳細な説明とともに、「パリじゅうが大挙してこの作品を見に行った」と記されている。

彼は続けて、「ものを食べ消化し排泄するカモ」と「太鼓奏者」も制作し1714年に公開している。これらの自動人形は、本物になるべく近づけるために細部までこだわって作られたとされる²⁵。この両者についても同書は「自動人形 *automate*」の項目で詳しく説明²⁶したうえで、「それらも劣らず歓迎された」と記している。「フルート奏者」に関する記述と相まって、彼の自動人形のバリでの人気ぶりを知ることができる。

その後、その流行に触発され様々な自動人形が制作される。新聞『ジュルナル・ド・パリ』*Journal de Paris* 1783年7月6日号の「機械装置」の記事は、その状況を記しつつ、「首都[パリ]では数年来この種の作品をいくつも目にしている」とし、ジャケ＝ドローの人形²⁷やケンペレンの「チェス・プレーヤー(別名トルコ人)²⁸」を例として挙げている。

ところで、この記事は上記の内容に続けて、最新情報として、新たに制作された「話をする人形」について詳しく紹介している。この記事によれば、それまでは、「いかなる機械職人も自動人形に話をさせることはできなかった」が、M****神父²⁹がそれを成し遂げたとし、発される言葉などの詳細を記している。

事典や新聞での上記のような記載内容や、これらの自動人形はすべて公開されていることから、19世紀前半にはすでに、多くの人々がこれらの自動人形を目にしており、そのイメージは人々の間に浸透し、一般的なものとなっていたと考えられる。

2) ビスク・ドールの流行

一方、自動人形の流行とは別に、普通の人形をめぐる状況についても、19世紀に変化が生じる。ヨーロッパでの人形の製造拠点は、1860年頃まではドイツ、とくにニュルンベルグであった。ラルース社刊行の『19世紀大百科事典』*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* 第12巻(1874年刊行)「人形 *poupée*」の項目に、「少し前には、ドイツのニュルンベルグ市が人形の製造ではトップの座を占めていると思われていた」と記されている。事実、『ル・フィガロ』1860年11月15日号の「ミニ情報」という記事の中に、「子供向け玩具店には、ご存じのように、ニュルンベルク人形の幅広い品ぞろえがある」という記述がある。

このような状況に変化が生じ始めるのが、同『大百科事典』によれば1862年頃である³⁰。すなわち、それまでは、フランスで製造される人形でも、頭部はドイツ製を使用していた。しかし、ピエール＝フランソワ・ジュモーと息子エミール＝ルイにより、琺瑯製の目をした、手足の関節が曲がる人形、すなわち真の「フランス人形」(ビスク・ドール)が造られた、という内容が記載されている。

これらの人形は、最新流行の衣装を着せてマネキン人形として使用されるもので、モード人形あるいはパリ人形と呼ばれ、ジュモーのほかにはブリュなどが有名であり、大変な流行となった。これらは着せ替えもできたため、この事典にも、パリには、「人形のための衣装専門店が何件もあり、何人もの専門のお針子もいる」と記されている。また、1875年頃からは、子どもの姿をした人形(ベベ)が流行した。1889年のパリ万博ではジュモー³¹のほかブリュの人形の展示スペースも設けられており³²、当時、人形がいかに流行し、また産業として注目されていたかがわかる。

さて、人形に関して、「自動人形」と普通の人形について分けて見てきたが、19 世紀後半には両者は融合している。1962 年刊行の『ラルース大百科事典』*Grand Larousse encyclopédique* によれば、おしゃべり人形は 1823 年に機械職人メルツェル³³によって発明され、さらに、歩いたり、目を開いたり閉じたりする人形は 1826 年に登場している。1877 年出版のエミール・ゾラによる小説『愛の一ページ』には、少女にプレゼントした着せ替えの「話し歩く機械人形」が壊れてしまい、それを修理する場面³⁴が出てくる。少女へのプレゼントとして小説に用いられるということは、「話し歩く着せ替え人形」が、1877 年の時点ですでに一般的なものとなっていたことを示すものだろう。

そのようななか 1889 年のパリ万博に、エジソンの「おしゃべり人形(トーキング・ドール)」が出品される。これは蓄音機を内蔵し歌うことができる人形で、それまでの「おしゃべり人形」を大きく超えるものであり、人々の注目を集めた。

上記の流れを考えると、19 世紀後半は、「人形」が大変流行し、市民の間に広く浸透した時期と考えることができる。ただし、ここで留意しておきたい点がある。それは、人間の機能を再現する目的で制作された自動人形は、必ずしも女性とは限らない。それは男性や動物の場合もある。しかし、19 世紀後半に広く流行したモード人形や「おしゃべり人形」などの着せ替え人形は、女性あるいは女の子の姿をしている。要するに、19 世紀後半、人形として表現される対象に変化が生じているのである。このような変化は、それを日常的に見る人々の意識の中にも、変化をもたらしたに違いない。すなわち、女性と人形がイメージとして結びつくという変化を、もたらしたと考えられるのである。

日本女性がフランス人の前に姿を現し、また、『お菊さん』が発表されるのは、ちょうどこのような時期だったのである。エキゾチックな姿をし、背丈の小さな日本女性は、イメージとして「人形」と結びつきやすかっただろう。

5. 女性の状況をめぐる社会の動き

19 世紀のフランス社会とは、経済的に成功を収めたブルジョワを中心とし、家庭を基盤とする公序良俗を旨とする社会であった。これは、社会的な活動を担う男性を中心とする社会、言い換えるならば、社会的・公的なことを担うのは男性であり、女性は家庭・私的なことを担うことを基本とする社会である。また、財産権や親権などをめぐる民法上の規定にも明白に示されている³⁵ように、すべての決定権は男性にあり、女性はそれに従うことが求められていた。このような状況には、男性が支配し、女性が支配される、という両者間の上下関係、優劣の構図が内包されており、それが、当時の人々の意識に深く根を下ろしていた。

この状況に異を唱える動きが 19 世紀半ばに現れる。1848 年の普通選挙を求める動きとともに、社会主義者の女性たち(「1848 年の女性たち」*Les Femmes de 1848*)を中心に、政治面での男女平等と参政権を求める運動が起こるのである。当時の人々の意識に内在化された社会規範に抗するこのような要求は、男性側からの大きな反発の対象となる。社会主義者のピエール＝ジョゼフ・ブルードンは、新聞『民衆』*Le Peuple: journal de la république démocratique et sociale* 1848 年 4 月 14 日号で、次のように記している。すなわち、「女性の生活は公的な生活ではなく、家庭での私的な生活であると、我々はあくまでも考える。(中略)男性の理想、それは国家である。女性の理想、それは家庭を営む家である。(中略)乳

母の男性など理解できないのと同様に、「議員」の女性など我々は理解できない」というものである。これが社会主義者で革新派のブルードンの発言であることを考えると、当時の男性の多くが同様に考えていたことは容易に想像がつく。

実際、男性の意識に深く根を下ろしているこの構図は、法律の後ろ盾を得ている以上、簡単には変化しない。ヴィクトル・ユゴーは 1872 年に、ある女性解放運動家宛ての書簡で以下のように書いている。

(略)現在の文明には、奴隷が存在する。(中略)法律によれば未成年、現実によれば奴隷、それは女性である。(中略)男性は、権利はすべて自らの側のものとし、義務はすべて女性の側のものとしている。(中略)ここから、女性の隷従が生じるのだ。(中略)男性市民は存在するが、女性市民は存在しない。³⁶

この書簡には、当時の女性が置かれていた立場、女性が男性と対等の存在として扱われないという、男性と女性の関係性が明瞭に記されている。

6. 女性をめぐる表現の変化

1) 視覚表現の変化

社会で人形や女性をめぐる変化が起きるなか、その表現にも変化が生じる。視覚に訴える表現として、舞台芸術から見てみよう。このような変化を顕著に反映したのものとして、1870 年初演のバレエ作品『 Coppélia 』および 1881 年初演のオペラ『ホフマン物語』を挙げることができる。この両作品はいずれもドイツの E.T.A.ホフマン(1776-1822)の小説をもとに、フランス人が制作し、パリで初演された。双方の原作となった『砂男』は 1817 年に執筆されたが、この作品にはホフマンが子どものころに見たケンペレンの「チェス・プレーヤー」が影響している³⁷。これらの舞台作品には自動人形が登場するが、ホフマンの原作に倣い女性である。『Coppélia』では人形職人のコペリウスが自分で制作した自動人形 Coppélia を本当の人間にしたいと望む物語である。この作品の初演前には『ル・フィガロ』(1870.5.23)で詳しい紹介と解説が掲載されており、その中では、コペリウスをヴォカンソンに匹敵するとし、Coppélia を「動き、歩き、踊る瑠璃の目をした人形」と紹介している。『ホフマン物語』では第 1 幕に、歌う自動人形オランピアが登場する。この作品は 1851 年に上演された演劇が、オペラに改編されたものである。『ル・フィガロ』では初演翌日の 1881 年 2 月 11 号で、原作者ホフマンと作品の経緯そして出演者に至るまで、詳細な紹介と解説を掲載している。両紙ともにこのような大々的な紹介記事を掲載し、舞台は多くの観客を動員した。

しかし、ホフマンの作品をもとに制作されたこれらの作品には、留意したい側面がある。というのもホフマンの作品がフランスに紹介されたのは 1830 年代であるが、彼の作品のうち舞台化されたのが、女性の自動人形が登場する作品で、かつ 1851 年と 1870 年代以降だからである。すでに示したように、1851 年は女性解放運動が起こった 1848 年の直後である。また、1870 年というのは、この運動が再度活発化した時期に当たることを考え合わせるならば、このような動きとは無関係ではないだろう。すなわち、女性を人形に結びつけたものが選ばれ、かつ、人気を博したと見ることができる。そしてまた、それにより、この結びつきは、多くの人々に拡散したはずである。

視覚表現には、社会に流布する図像表現も存在する。19 世紀は石版画や木版画の技術および彩色技術などが進歩し、図像を安価にかつ大量に生産できるようになった。この技術革新を受けて、世紀半ばからはファッション誌も多く登場する。これらの雑誌には、今日のファッション誌と同様に、最新のファッションと小物を身に着けた女性の版画挿絵(ファッション・プレート)とその販売業者名・住所の記載があり、読者が購入できるようになっていた。この時期はまた、様々な産業が発展した時期でもあり、商品売のために女性を描いたポスターも多く作られた。アルフォンス・ミュシャに代表されるアール・ヌーヴォー様式のポスターなどは、その好例だろう。これらの図像は女性を、商品売のためのマネキン人形として扱っていたり、植物などととも描いた装飾的な図像である。そしてその特徴は、描かれた女性の外見に重点が置かれ、女性はパターン化されて描かれていることである。また、それは同時に、女性が「見られる存在」として扱われていることになる。このような図像が大量に印刷され流布されることによって、そこに示される女性像は、アンヌ・ヒゴネットが述べるように、「あたかも既成事実であるかのように、判断の準拠すべき基準³⁸」となっていく。

その最も象徴的な図像が、1900 年のパリ万博において、パリの象徴として制作された像「ラ・パリジェンヌ」だろう。この像は、会場への入場門であるビネ門の頂上に掲げられた巨大な女性像で、当時の有名な婦人服洋裁師バカンが特別にデザインした最新流行のモードを身にまとい、頭にはパリ市の標語「たゆたえども沈まず」と刻まれた冠をかぶっている。当時この像は、「しなやかで生命力に溢れたアール・ヌーヴォー」の作品とも評された³⁹が、あたかもマネキン人形の役割を果たしているかのようである⁴⁰。そしてこの女性像は、当然のことながら見られることが前提とされている。若桑みどり氏が記念碑的女性像が用いられる理由として、「男性が女性を使って、自分たちの男らしさや、どこからも異論のでない非政治的な理念や、あるいは自分たちの共通の欲望を表象させていた⁴¹」と指摘しているが、フランスにおける当時の女性の図像には、制作した男性側の目線、すなわち、中身のないマネキン人形としてしか見ないという、見る側としての男性の意識が根底に存在すると言うことができる。

2) 言説に見る変化

次に、女性をめぐる言説を見てみよう。新聞はどのような記事を掲載しているのだろうか。1868 年の『ル・モンド・イリュストレ』(6.13)に「パリ通信」という記事が掲載されている。このなかで、着飾ってロンシャン競馬場に集まった女性たちにとって、そこにいる人々はみな「観客」であり、この人々は彼女たちを「あたかも愛好家が(中略)ショーウィンドーの人形をじっと見るのと同様に」品定めをするが、彼女たちはそれを平然と受け止めている、という内容が記されている。

『ル・フィガロ』1869 年 2 月 18 日号では、連載記事「サファイアの騎士たち」の中に富と贅沢が社会を支配している当時の状況と女性への苦言が記されている。その中に次のような内容が記されている。すなわち、「娘は自らの抑えがたい浪費欲を満たすために人の夫をあてにし、独身男性は、(中略)人妻をあてにしている」。そして妻がすべきことは、「娼婦のまねをすることではない」とし、このような風潮の結果、「女性は人形になってしまっている」というものである。1884 年にも、『ル・モンド・イリュストレ』(2.2)の記事に「私は絶対にモード人形の一人とは結婚したくない。彼女の唯一の関心はファッションだ」という記述がある。ここに挙げた記述に示されている女性の姿は、ナポレオン 3 世の愛妾となったカステリオ

一ネ伯爵夫人を例にヒゴネットが指摘するように⁴²、「外見にしかアイデンティティを認めていない」、19世紀後半の女性たちの姿である。それは、女性たちが「見世物としての女性の姿」を自ら進んで受け入れる一方で、実は、商業目的などの図像を通して、社会が女性に「あたかも既成事実であるかのように」押し付けたものでもあるのだ。

女性をめぐるこれらの記述には、内面を軽視し外見を着飾ることに腐心した女性を、「人形」と表現しているという共通点がある。これは、上述したフランス社会でのモード人形の発展・流行と時期が一致しており、この流行が人々の意識のなかでの女性と人形の結びつきに影響を与えたと、考えることができる。

さて、1870年3月1日号の『ル・フィガロ』に掲載された記事「コクレル氏と偏見」には、別の特徴を見出すことができる。この中に、「女性とはせいぜい男性の気を引くことができる人形で、彼女たちの狂った頭の中では良い考えなど一つも浮かぶはずがないと、我々は確信している」という記述が出てくるのである。また、同年の3月7日号の連載小説「パリの怠惰な人々」の中には、「女性とは脳みそも道理もない美しい人形だと考えることに慣れていた」という表現が出てくる。これらの言説には、「外見を着飾ることに腐心している人形」に加えて、論理的な思考が全くできない存在、男性よりも劣った存在としての女性、という認識を明瞭に読み取ることができる。1870年頃というのは、先に挙げたユゴーが手紙をあてた人物、女性解放運動家レオン・リシェが週刊新聞『女性の権利』を創刊(1869)した時期に重なっている。すなわち、女性の権利要求の動きが活発化した時期と重なっており、人々、特に男性に内在化していた男女の関係性に対する認識が、このような動きに反発する形で顕在化したもの捉えることができる。と同時に、上段で検討した、視覚表現に現れた女性像の根底に潜む意識を、これらの言説が明確に浮かび上がらせてもいる。

文学作品についても見てみよう。ちょうどこの時期1871年に発表された、エミール・ゾラの『獲物の分け前』に着目してみたい。というのも、ゾラの作品には、社会に生きる人々の生活がジャーナリストとしての経験を生かしての調査と資料を基に描かれており、社会や人々の意識が反映されているからである。この作品は、第2帝政時代(1852-1870)に、不動産投機で成り上がっていく男の後妻となったルネを主人公としている。彼女は、夫が政財界の有力者を呼んで開催するパーティーなどで、夫に有利になるように当時最先端の高価な衣装や小物を常に身に着ける。出席者全員の視線が彼女に集中し、毎回、称賛的となる。彼女はただひたすら、「見られる存在」として認識され、彼女自身そのことに疑いを持っていない。義理の姉は、彼女とその友人を批判するときに、「あのパリ人形には心がない⁴³」という表現を用いているのが、彼女がどのような存在として認識されているのかを物語っているだろう。「パリ人形」とは、先に見た着せ替えのモード人形のことである。また、彼女は夫の先妻の息子と愛人関係になるが、捨てられる。夫とこの息子の二人に利用されていたことに気づいたとき、彼女は鏡に映る自らの姿を見つめる。そして、次のような記述が続く。

しかし彼女には自分のピンクの腿、ピンクの腰、自分の目の前にいるピンクの絹のこの奇妙な女しか見えなかった。そしてそのきめの細かい上質な生地のような肌は操り人形や人形の情事のために作られたように思えた。彼女は(中略)、その裂けた胸から一筋のもみ殻が流れ落ちる、大きな人形にまでなってしまうていたのだ。⁴⁴

ここにおいて彼女は、鏡に映る自分の姿を、「操り人形」pantins や「人形」poupées、言い換えるなら、他人に操られてきた者として認識している。すなわち、それまで外見にのみ腐心し、「自分」を持たず、男たちに利用されてきた主人公の女性を象徴する姿として「人形」が用いられているのである。

次に、1886年に出版されたヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』を見てみよう。登場人物として設定された発明家のエジソンが、完璧な人造人間(アンドロイド)を創作する物語である。具体的には、外見は理想的な美しさを持ちながら、内面は卑俗な恋人アリシアに絶望した主人公エワルド卿のために、外見はアリシアでありながら、エワルドが理想とする内面を持ったハダリーを作る。物語終盤、目の前にいる人造人間ハダリーを本物のアリシアだと思い込み、エワルドは「私は、(中略)感情を持たないバカげた人形による冒涇を夢見ていた」とし、「君はその美しさと同様に愛によって理想的な女性となった」と語る⁴⁵。しかし、実はハダリーであったことを知り、「君は誰だ」と問う彼に、彼女は次のように答える。

私という存在は、(中略)少なくともあなたにとっては、あなたの自由意思にのみ依っているのです。
(中略)一人の女性と同様に、私はあなたのために、あなたが望むものにしかたないのです。
(p.335)

ここに描かれるハダリーという存在は、男性であるエワルド卿にとっての「理想的な女性」なのだが、それは、彼の望み通りに作り上げられた「アンドロイド」、すなわち「人形」なのである。ここにおいて示された「完璧な女性」とは、男性と対等な、個性を持った存在としての女性ではなく、男性が「こうあってほしいと望む女性」、つまり男性の「人形」なのである。このような女性像は、すでに考察した『日本の人形(サメヤマ)』で示されていた女性像を彷彿とさせる。

ここで『19世紀大百科事典』(1874)の「人形 *poupée*」を再び参照してみよう。この語の比喩的な意味として、1) 大変に着飾り、非常に型にはまった行動をする、非常にぎこちない背の低い人間、2) 素行の悪い女性、娼婦、3) 非常にかわいく血色の良い、あるいは表情に乏しい若い人間、4) 無知でこの上もなく無邪気、というような内容が記されている。この説明は1898年刊行の百科事典を兼ねた大辞典『ル・ヌーヴォー・ラルース・イリュストレ』*Le Nouveau Larousse illustré*(全7巻)にも受け継がれている。

「自動人形 *automate*」については、比喩的な意味として、『19世紀大百科事典』では「意思や知性がなく、機械のように他人の意思や外からの刺激に従う人」という内容が記されており、『ル・ヌーヴォー・ラルース・イリュストレ』になると、この内容に「イニシアティブがなく、自らの行動に無自覚」という説明も加わっている。「人形」「自動人形」ともに、比喩的には、ネガティブな意味で用いられていたことがわかる。これらの比喩的な意味としての「人形」「自動人形」は、19世紀後半から20世紀初頭にかけて日本女性の表象として定着してきた「人形」とも重なっており、この表象がフランス社会に根差した意識とも深く結びついていることを示しているだろう。

7. おわりに

以上、本稿前半において日本女性に関する言説を中心とする考察から、ロチの『お菊さん』を契機

として、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて「人形」という表象が形成されてきたことが明らかとなった。そしてまた、それらの言説には、万国博覧会などに代表される当時の国際的なイベントに潜む構図が反映されていた。すなわち、動物園などの珍しい動物を見るという意識の延長のもとに、植民地や遠隔の国々の人々を見るという「優劣の意識の構図」が反映しているということが浮かび上がってきた。

一方、本稿後半においては、フランス国内における人形と女性に関する状況を検討した。その中で明らかとなったのは、19 世紀後半から 20 世紀初頭には、それ以前から始まっていた展示会での公開などによる自動人形の大衆化に加え、「歩き話す着せ替え人形」が広く人々の間に広まり、女性と「動く人形」がイメージとして結びつきやすくなっていた。また、当時、活発化し始めていた女性解放運動への男性側の反発などから、女性を人形と結び付け、「外見を重視し、内容のない存在」「男性の意に沿う存在」と位置付ける風潮が広がってもいた。このような状況を受けて、フランス社会には両者を結びつける意識と表現が広まっていたのである。そのようななかで、本稿前半で考察した日本女性をめぐる言説が示されていった。したがって、日本女性における「人形」という表象は、フランス社会のこのような動きを背景に形成されたものである。

フランス社会に根差した意識を反映している以上、この表象は、日本女性の背丈が小さいことやその異国情緒あふれる姿にのみ由来するのではない。それも一つの要素ではある。他の国ではなく日本の女性が「人形」という比喩で頻繁に表現されるようになったのは、そこにも理由があるだろう。しかし「人形」には、単に「小さくてかわいい」というだけではない意味合いが含まれている。それは、「人形」という語彙に与えられた比喩的な意味を土台に、当時のフランス人、特にフランス人男性の女性に対する意識と双方の関係性、すなわち「支配する者と支配される者」の「上下と優劣の意識」の構図を反映したものである。さらに、日本女性に対しては、「人形」は動物の比喩や「置物」などの表現とともに用いられた。これは、当時、有色人種を「科学的な研究対象」として扱うという観点に基づき、対等の存在としてではなく動物と同様に見る、言い換えるなら、やはり「支配する者と支配される者」という「上下と優劣の意識」の構図のもとに見る姿勢を反映している。すなわち、日本女性は、有色人種であるがために、「上下の意識」および「優劣の意識」によるまなざしを向けられ、女性であるがために、男性から「上下関係」と「優劣関係」によるまなざしを向けられていた。

日本人女性の表象としての「人形」には、当時のフランスでの社会状況を反映したこのような意識が内包されている。したがって、「ゲイシャ」のように明示的なものではない。しかし、異なる文化が理解されるときには、このようにその文化をとらえる側の社会状況や意識が反映することもあることを「人形」という表象は示しているだろう。

【註】

¹ 山崎ゆき子「フランスにおける「日本」のイメージ形成－「ハラキリ」を中心に－」『神奈川県立国際言語文化アカデミア紀要』第 7 号、2018、所収、および、山崎ゆき子「19 世紀から 20 世紀初頭のフランスにおける「日本」のイメージ形成－「サムライ」を中心に－」『神奈川県立国際言語文化アカデミア紀要』第 8 号、2019、所収。

² たとえば、矢野恒太は 1912 年に著書の中で、「我国は武士の国、四十七士の国、富士の国、桜の国、

日光の国、といはるる如く、又、芸者の国といはるるのである」と記している。(『芸者論』、博文館、1912、p.20)。

³ Edmond de GONCOURT, *La Maison d'un artiste*, Tome premier, G. Charpentier, 1881, p.206.

⁴ *Ibid.*, p.207.

⁵ 農業・商業・公共事業大臣ロシエによる万博開催のための報告書 *Le Moniteur universel : journal officiel de l'Empire français*, le 1^{er} juillet 1863.

⁶ 1877年に出版されたジョルジュ・ブスケの『今日の日本と極東の諸港』(Georges BOUSQUET, *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient*, Tome 1, Tome 2, Hachette, 1877)はそのうちの一つである。

⁷ 『イリュストラシオン』1873年6月30日号にフィルマン・ジラルによる絵画「日本女性の化粧」が掲載され、その解説に、画家に着想を与えた情報として、日本を訪れた探検家のクロッキーや写真が挙げられている。なお、『イリュストラシオン』の1843年から1905年までの記事は、横浜開港資料館編『『イリュストラシオン』日本関係記事集』第1巻:1843-1880(1986)、第2巻:1881-1903(1988)、第3巻:1904-1905(1991)、横浜開港資料館、を使用している。

⁸ 「日本女性」が登場する舞台芸術に関しては、馬淵明子『舞台の上のジャポニスム: 演じられた幻想の〈日本女性〉』、NHK出版、2017、に詳しい。

⁹ 『イリュストラシオン』:1878年6月8日、6月15日、6月22日、6月29日の各号。

『ル・モンド・イリュストレ』:1878年6月22日、6月29日、8月24日、11月16日の各号。

¹⁰ この時の観客は100万人を数えたとされる。また、同様の催しは1877年から1912年までほぼ30回開催される。Cf. Jean-Michel BELGUEGNIU, Rémi CLIGNET et Philippe VAVID, *Villages noirs et autres visiteurs africains et malgaches en France et en Europe : 1870-1940*, Karthala, 2001, p.54 ; Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD et Sandrine LEMAIRE, 《Ces zoos humains de la République coloniale》, in *Le Monde diplomatique*, août 2000.

¹¹ *Ibid.* 1900年のパリ万博やその後に開催された植民地展示の様子については、次のサイトにおいても紹介されている。 <http://www.expositions-universelles.fr>

¹² Cf. Jean-Michel BELGUEGNIU, Rémi CLIGNET et Philippe VAVID, *op.cit.*; Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD et Sandrine LEMAIRE, *op.cit.* また、このような催しは近年、「人間動物園」あるいは「人間展示」と呼ばれている。

¹³ たとえば、1883年には美術史家で日本美術品収集家のレイ・ゴンズによる日本美術回顧展の開催、『日本美術』(*L'Art japonais*, 1883)の出版、1876年には宗教調査のために日本を訪れたエミール・ギメと画家のフェリックス・レガメによる『日本散策』第1巻(*Promenades japonaises*, T.1, 1878)、『日本散策東京一日光』第2巻(*Promenades japonaises Tokio-Nikko*, T.2, 1880)の出版がある。さらに1888年には、ギメが日本を含む東洋で収集した美術品を展示するギメ美術館がパリに開館する。また、レガメは滝沢馬琴の『美濃旧衣八丈綺談』の翻案『お駒』を『ル・モンド・イリュストレ』1879年8月30日号から1880年10月24日号まで連載したのち、1883年に出版する。

¹⁴ たとえば、『ル・モンド・イリュストレ』1890年11月15日号では、オンフルーリー・モールによる絵画「日本の女性音楽家」に描かれている日本女性について、「ピエール・ロチの『お菊さん』を彷彿とさせる」と記している。また、1895年出版の小説『虹: 新日本の小説』(*Arc-en-ciel: roman du néo-Japon* (Jean DARGENE, Léon Chailly)では、著者は「ピエール・ロチへの献辞」のなかで、この作品の主人公を「お菊さん」の妹として迎え入れてほしい」と記している。

¹⁵ 小川さくえ氏によれば、1898年にはアメリカで、『お菊さん』の模倣・焼き直しである『蝶々夫人』がジョン・ルーサー・ロングによって発表され、1900年にはそれをもとに一幕ドラマ『蝶々夫人』(デイヴィッド・ベラスコ脚本)なども制作されており、この作品の人気はフランスのみにとどまらない。(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、p.56)

¹⁶ Pierre LOTI, *Madame Chrysanthème : roman sur le Japon*, Calmann-Lévy, 1888, p.57. 以下、本文中にページを記す。訳出にあたっては、『お菊さん』根津憲三訳、白水社、1952を参照させていただいた。

¹⁷ 作品のなかで「人形 *poupée*」という語は16回ほど用いられている。さらに、マリオネット *marionnette* や操り人形 *pantin*、自動人形 *automate* などの語も用いられている。

¹⁸ Pierre LOTI, *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, Calmann-Lévy, 1905, p.22.

19 この作品は 1912 年に改訂版が出版され、内容が大幅に変更されるが、本稿では人気を博した初版の内容を扱う。テキストは Félicien CHAMPSAUR, *Poupée japonaise (Sameyama)*, Bibliothèque Charpentier, 1900 を使用し、出所箇所については本文中にページを記す。

20 <http://worldcat.org/identities/lccn-no90020373/> (2020 年 8 月 5 日閲覧)による。

21 例えば、遊郭へ行く際に、「人形たちを見に行こう」(p.119)という表現が使われている。

22 Bénédicte QUINÇAY, *Poupée japonaise : fantaisie en vers*, René Haton, 1889.

23 Ch. LOONEN, *Le Japon moderne*, Plon, 1894. 出所箇所は、本文中にページを記す。

24 根岸理子「マダム花子—「日本」を伝えた国際女優」『演劇学論集 紀要 53』所収、日本演劇学会、2011、p.47.

25 ヴォカンソンに関しては、ゲイビー・ウッド『生きている人形』関口篤訳、青土社、2004 に詳しい。

26 1761 年刊行の『物理学辞典』*Dictionnaire de physique, dédié à Monseigneur le Duc de Berry* (Aimé-Henri PAULIAN, Avignon, Louis Chambeau,)でも「自動人形 automate」の項目で、ヴォカンソンのこれらの自動人形に言及している。

27 スイスのピエール・ジャケ＝ドロー(1721-1790)と息子のアンリ＝ルイ(1752-1797)および弟子が、「文字を書く人」(1774 年展示)、「絵を描く人」(息子の考案、1773 年展示)、「演奏する音楽家」(息子の考案、1773 年展示)を制作した。

28 ハンガリーのヴォルフガング・フォン・ケンペレンは、中に人が入っていたことが後に判明するものの、「チェス・プレイヤー(別名トルコ人)」を 1769 年に制作し、評判となった。1827 年刊行の『芸術、科学、地理、商業、農業などにおける起源、発明、発見新辞典』*Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes, dans les arts, les sciences, la géographie, le commerce, l'agriculture, etc.* (FR. NOEL et M. CARPENTIER, Paris, Janet et Cotele, 1827)によれば、パリでの公開年月は 1783 年 4 月とされている。

29 『芸術、科学、地理、商業、農業などにおける起源、発明、発見新辞典』(同上書)の「自動人形」の記載によれば、この人形の制作者はミカル神父(1730-1789)であるとされている。

30 1897 年から 1904 年にかけて刊行された *Le Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universel encyclopédique* (全 7 巻)においては、「1862 年」と明記している。

31 写真家イポリット・ブランカール(1843-1904)が撮影した写真(*Kiosque des Bébés Jumeau*, 1889)がフランス国立図書館に残されている。

32 1889 年のパリ万博の広報紙 *L'Universelle Exposition de 1889 illustrée: Suite du Journal l'Exposition Universelle, organe de la Commission en 1867, continué en 1878* (1888.11.1) にジューモールと並んでブリュ Léon Casimir Bru の展示スペースについて記載されている。さらに、ブリュの人形 Bébés Bru については、大きさ、衣装、帽子、髪の毛などについての詳細が記されている。

33 Johann Nepomuk Maelzel (1772 - 1838)、ドイツの発明家。

34 Emile ZOLA, *Une page d'amour*, Dubuisson, 1877, p.78.

35 19 世紀のフランスにおいては、男性に対する従属を女性に求める『ナポレオン法典』が用いられており、この法律上の男女の不平等が完全に解消されるのは、民法の改正が完了する 1975 年である。この点については、浜本隆志他『ヨーロッパ・ジェンダー文化論—女神信仰・社会風俗・結婚観の軌跡』、明石書店、2011、pp.239 - 246 に詳しい。

36 Victor HUGO, 〈A M. Léon Richer, Rédacteur en chef de l'*Avenir des Femmes*.〉 in *Œuvres complètes de Victor Hugo Actes et Paroles III: Depuis l'exile 1870-1876*, J.Hetzel et A.Quantin, 1884, pp.272-273.

37 ホフマンは、子どものころに見たケンペレンの「チェス・プレイヤー」に衝撃を受け、1814 年には『自動人形』を執筆している。

38 アンヌ・ヒゴネット「女たちとイマージュ 表象のさまざま」『女の歴史 IV 十九世紀 I』G.デュビイ・M.ペロー監修、杉村和子・志賀亮一監訳、藤原書店、1996、第 12 章、p.466.

39 Jacques DESROCHES, « La Porte monumentale de l'Exposition », *Revue illustrée de l'Exposition universelle* (June 25, 1900) : 127, デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー: フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999 の引用による。

40 この像については、<https://www.expositions-universelles.fr/>に写真が掲載されている。

41 若桑みどり『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』、筑摩書房、2000、p.13.

⁴² アンヌ・ヒゴネット、前掲書、pp.470 - 474.

⁴³ Emile ZOLA, *La Curée*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895, p.610.

⁴⁴ *Ibid.*, p.711. 訳出に際し、『獲物の分け前』伊藤桂子訳、論創社、2004 を参照させていただいた。

⁴⁵ Auguste de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Eve future*, M. de Brunhoff, 1886, p. 323. 訳出に際し、『未来のイヴ』渡辺一夫訳、岩波文庫、1977、を参照させていただいた。以下、出所箇所については、本文中にページを記す。