

花子——ロダンのジャポニスム

高木茂登

花子の面^{マスク}

昨年の秋、東京の国立西洋美術館では「十九世紀西洋美術への日本の影響」という副題で、初めての大規模な「ジャポニスム展⁽⁴⁾」が開催された。日本とフランスの共同企画によるもので、パリのグラン・パレに引続いての展観であった。出品作品四百余点、絵画はもとより、版画・工芸・彫刻・建築・写真にいたるまで美術全般に及ぶ日欧の膨大な資料が並べられ、日本美術のヨーロッパへの広範な影響をあらためて認識させるものとなった。

日本近世美術の特質を反映して、絵画と工芸が大半を占める展示作品の中であって、しかし私の目を引き留めたのは一点の彫刻作品であった。オーギュスト・ロダン（一八四〇—一九一七年）の「花子の面」^{マスク}（図版1）というものが、それである。以前からロダンの晩年の代表作として、また、日本女性の肖像ということで、とりわけ関心も寄せられ、親しまれてもきたこの彫像が、この時、新たな側面を見せたような気がしたのである。

確かに特異である。これほど多くのジャポニスムの作品が集められ、日本的モチーフや日本風俗が充満しているにもかかわらず、意外にも日本人そのものを対象としたこれが殆んど唯一の作品なのである。日本の絵師、踊り子、陶工を写した絵は何点かあっても、それらは主に風俗的興味の産物でしかない。職種を示す道具や衣裳や仕草

が大事なのであって、そこには東洋風だが民族を特定できない珍妙な表情の首が乗っかっているという具合なのだ。



図版1 「花子の面・タイプE」

その中で、日本人をモデルにその真実の姿を、一人の生きている人間の実相を浮き彫りにしている「花子の面」は、むしろ特異で際立つ存在といえる。それは日本人とのいわば直接的な出会いを表わしており、間接的な美的影響関係を指すジャポニスムの作例としては、例外的なものという印象を強く与えた。

もちろん、その作品の強いインパクトがロダンの自然主義的手法による見事な対象把握の深さから来ていることは確かなのだが、ジャポニスムというテーマのもとに日本の影を宿す作品群が集められ、ヨーロッパにおける日本的なるものの全体像が眺望できるステイジの中で、それは自らその独得のあり方によって輝きを放つことになったといえよう。日本美術の諸要素の様々な変奏の中に突如、日本女性をモデルとしたリアルな肖像が現われる。それは日本の影というより、日本そのものの現出である。

果たしてこのような直接的な日本の表現もジャポニスムの範疇に含まれるかどうかについては異論もあるに違いない。しかし、少くとも日本趣味の流行した十九世紀後半から二十世紀初頭のヨーロッパに同時代人として生きたロダンの日本への深い関心を示した作例であることは間違いない。ここで重要なことは、厳密な類別ではなく、時代の大きな流れの中で作品を見直すということ、そのことによって単独では見えなかった、その独自の価値や新たな

な側面が浮かび上がり得るといふことなのである。「ジャポニスム展」で私はその不思議な可能性を知らされた気がする。

そこで本稿では、まず第一に、ロダンのモデルとなったひとりの日本女性、花子の実像を資料によって整理し、花子とロダンがどのようにして出会ったのかを検証するとともに、あらためて花子像の特異な造形を分析し、可能性としてのロダンにおけるジャポニスムを考察してみたい。

鷗外の「花子」

花子という日本女性は本名を太田ひさといつて、明治から大正にかけて欧米を巡業した女優である。晩年のロダンのモデルをつとめ、その肖像彫刻によって日本をはじめ欧米でも人々に記憶される存在となった。

わが国でこの花子に注目し、おそらく最初に彼女について書いたのは森鷗外である。明治四十三年七月に雑誌『三田文学』に発表された短編小説「花子」⁶⁾がそれで、花子が初めてロダンのアトリエを訪ねた時の情景を描写したものである。その荒筋はおおよそ次のようなものである。

オテル・ピロンのアトリエにロダンはいた。そこへ興行師が花子と通訳の日本人留学生を連れてくる。挨拶をして少し話した後、ロダンは花子を気に入り、早速ポーズをとらせる。その間、久保田という留学生は別室でロダンの愛読書のひとつに目を通す。やがてエスキスはでき、ロダンは久保田に「マドモアゼユは実に美しい体を持つてゐます。脂肪は少しもない。……強さの美ですね。」と花子を褒める。

本文を読むと、いかにもその場に居合わせて記録を取ったような描き方で、一種のルポルタージュの趣きさえあ

るが、実際は鷗外が当時知り得た知識によって再構成したもののようである。

ずっと後になるが、ロダンに傾倒した高村光太郎は昭和十五年に「鷗外先生の『花子』⁽⁶⁾」という短文の中で次のように書いている。

鷗外先生の「花子」はまことに簡にして要を得た小説であつて、ロダンの風貌性格習性がいきいきと描かれて居る。巧にロダンの言説まで取り入れられ、又久保田医学士といふ人物の行動をかりて、ダンテからポオドレエルに至るロダンの思想上の経歴まで暗示されてゐる。そして、ポオドレエルの「玩具の形而上学」の話から形の上に透き徹つて見える内の焰こそ芸術の面白さであるといふロダンの持論を引き出してゐる。その文章上の移行が自然で、無駄が少しもない。その最後の花子の肉体についてロダンが語つてゐる数行は、グゼルも筆録した事のあるロダンの談話を要約したものである。

実は、光太郎は昭和二年には、既に帰国していた花子に会つて直接いろいろな話を聞いており、ロダンと花子の初会見の様子は実際はかなり異つていたことを知つていたのである。また光太郎は、ロダンとの対話をまとめたポール・グセルの『芸術』⁽⁴⁾の翻訳者でもあつた。彼はこの小説「花子」の随所に散りばめられたロダンの言葉を見出し、ロダンに関する様々な知識を駆使してその芸術の本質を浮かび上がらせたこの短編における鷗外の小説作法をこうして説明している。

昭和二年の光太郎の花子訪問の様子は、同年出版された『オオギュスト・ロダン』⁽⁵⁾というロダンの評伝の最後に「小さい花子^{フチトシナユ}」という章をもうけて書かれており、花子がロダンに最初に会つた時のこと、花子の首の像の制作の様子、モデルになつた時のこと、その他ロダンに関する花子の様々な思い出話が忠実に収録されている。ロダンを敬慕する光太郎は、花子の話に聞き入つたことだろう。花子と別れた後、「親しくロダンに会つた思ひがして、身

内の燃え立つのを感じた。」とその章を光太郎は結んでいる。ここでは、花子を通してロダンが、また花子自身が身近に伝えられているのである。

さて、文豪森鷗外の「花子」は当然、後の文学研究者の研究対象となる。戦後最初にこの小説に注目したのは、コロンビア大学教授で日本文学研究者として著名なドナルド・キーン氏であった。キーン氏は「花子」の英訳をきっかけとして、実在した花子に関心を寄せ、ロダンの秘書をしたルネ・シュルイ氏や、舞踊家ロイ・フラー女史の回想録から、花子がロダンに出会うまでの女優としての前半生の大まかな輪郭を知る。雑誌『聲』一九五九年夏号に寄せられた「鷗外の『花子』をめぐって」⁶⁾では、そのような花子の美をロダンが理解し、さらに鷗外がこの「ロダンの特別な才能を理解した」ことを評価している。さらにキーン氏は『聲』一九六〇年冬号にも「花子後日譚」を寄せ、晩年の花子の養子となった太田英雄氏に取材して、花子の晩年のことを、またロンドンの博物館にある芝居のプログラムから花子の演じた役柄などを紹介している。

こうした研究を踏まえて、比較文学の立場から書かれた詳細な論文が、東京大学教授の平川祐弘氏の「森鷗外の『花子』—見返りの心理」⁷⁾である。平川氏は、次のように問題を設定する。

鷗外がロダンについて書くとなれば、ロダンの芸術の本質にもふれなければならない。そして花子という日本女性がロダンによってモデルに選ばれた以上、その場合に潜む特別の意味にも言及しなければならない。ここでは珍しく西と東の間に文化の対面通行が行われたのである。そのように考えてくると、花子を介してのオーギュスト・ロダンと森鷗外の組み合わせは、西洋と東洋が直接触れ、お互いが共通の尺度で測定され得る場合として、興味深い出会いのように思われる。『花子』以前に日本の作家が西洋の芸術家を小説中に扱ったことはなかった。ましてや西洋の芸術家の中における東洋の意味を探ったことはなかった。それでは鷗外はどの

ような材料をもとにしてこの短篇を構成したのか。どのような創作心理で作中人物に会話させたのか。どのような執筆衝動にかられて筆をとったのか。

そして、まず先に紹介した高村光太郎やキーン教授の文章、また朝日新聞の花子からの取材記事等を資料として実在した花子を探索していく。そこで短編の記述の中に見られる事実と虚構の部分进行分析してみせたい。花子が、すべて書籍的知識によって「花子」を構成したこと、しかも、鷗外らしく、ドイツ語系の新聞や雑誌による知識であろうと推定している。分析はさらに念が入っていて、「花子」に利用されたであろうグセル、ボードレール、ゾラフランス作家の読書知識がドイツ語訳本からであったであろうことを、用語などから推定している。また鷗外の影が落ちてゐる箇所として、ロダンから頼まれた時に花子が「きさくに、さっぱりと」裸体になることを承諾する一節をあげ、「西洋の *grande dame* の尺度とは違う別種の婦徳を作中の花子に認めたかったのだろう。」と他の小説にも見られる鷗外の求めた古風な日本女性のひとつの理想像の造形化を指摘している。

しかし何といつても「花子」における重要な点は、日本人にとってさえ貧相であると見えた花子にロダンが意想不到的高い評価を与え、東洋人の美を発見していることである。鷗外に執筆を促した強い動機も、そのことを知った彼の喜びや驚きであったらうと平川氏は指摘する。そしてそれに着目した鷗外の創作心理を次のように分析する。

鷗外は一つの眼で日本を見、いま一つの眼で外国人が見た日本を見ていたのである。『花子』の場合も西洋人ロダンの眼を通して Hanako を見直しているのだが、この短篇の面白さは西洋にふれることによって日本を振り返るといふ屈折した「見返りの心理」にあるのではないだろうか。

平川氏のこのような見解は、この小説の構造に比較文化的な興味深い視点を加えてくれる。それは当時の世界

の文化状況における日本の、また日本における鷗外の位置を考えさせる。開国間もない明治期に鷗外は複眼をもち広い視野で彼我を見通す力があつたからこそ、文化のリーダーたり得たのであろうし、このような異色の作も為し得たと考えられよう。

ともかく、鷗外はこの小説で「ロダンを主人公のように書きながら、ロダンを通して花子を取りあげ」たことがわかる。それだからこそ、多くの人々がこれに注目もし、実在した花子への関心をも持続させているのである。ロダンの認めた日本女性を通して、もう一度私達日本人を見つめたいという願いは、また今日の私達のものでもある。

花子の自伝

このように、鷗外の小説「花子」に対する研究によってある意味で花子への関心は高められその実像も少しずつ解明されてきたといえる。もちろん一方で文学研究とは異なる立場からの報告もあつたようで、花子が晩年を過ごした岐阜周辺では戦前から、花子に取材した新聞記事などが時折出されてもいたのである。

ところが実は重要な手がかりがまだ埋もれたままであった。大正六年一月一日発行の雑誌『新日本』に花子の自伝「藝者で洋行し女優で帰る迄の廿年—十八個國語で劇賞された女優—マダム花子」が掲載されていたのである。これは大正五年から翌年にかけて一時帰国していた花子に直接インタビューして書かれた記事で、それまでの数奇な半生がかなり詳しく語られたものである。

この花子の自伝の発見の経緯とその概要については、昭和四十七年に刊行された「鷗外全集第七巻・月報」に「太田花子の自傳」と題して、やはり平川祐弘氏によって紹介されている。自伝は生い立ちから始まり、悲惨な幼

少時代、渡欧後女優として各地を巡業し、やがてロダンのモデルとなったこと、そしてロンドンで主宰している劇団に日本人の踊り子を雇うために帰国したことまで、十七ページにわたってまさに波乱に満ちた前半生を、花子自身の語り口で生き生きと伝えており、実に興味深い内容であることがわかる。花子研究にとって画期的な資料であることはいうまでもない。

一方で、美術史家による作品に即した研究も漸く動きをみせる。ロダン美術館の活発な研究活動を反映して、一九七六年、一九八五年とはほぼ十年ごとに日本で開催された大規模なロダン展では、花子の肖像やデッサンも展示され、カタログには花子に関する資料や解説もつけられて日本の研究者を刺激した。両展のこの企画に加わった神戸大学教授池上忠治氏は、ロダン美術館に所蔵されている約八十通のロダン宛の花子の手紙や絵はがきの資料を入手して、雑誌『展望』にその紹介記事を書いたり、NHKテレビの「ロダンと花子」という番組で花子の紹介に協力したりされた。このテレビ番組では、花子がロダンにもらった二点の花子の彫刻が初めて公開されることになったが、池上氏はこの彫刻を調査して、「ロダンの『花子』像」という論文を発表し、作品に即した考察を行っている。また一九八五年のロダン展のカタログには「ロダンと日本」という解説文を載せ、ロダンと日本の交流、影響関係について論述された。

こうした花子をめぐる研究の動きと大きな関係があると思われるが、昭和五十八年には、花子の子孫にあたる（本人からは花子が大伯母にあたる）澤田助太郎氏によって『小さい花子・ブチト・アナコ』という詳細な花子の伝記が出版された。『新日本』の記事を核として、生家や晩年の花子の様子を近親者らしい探索や身近なエピソードで描き出し、さらに、ロンドンの演劇資料館や各方面から入手した英文のプログラムや新聞評で、女優としての花子の活躍ぶりや評価について、またロダン宛の手紙やハガキの資料によってロダンとの関係などについて詳細に

追跡調査をし、花子のくつきりとした全体像を明らかにしている。挿入された何枚もの花子の写真はさらに生身の太田ひさを実感させるに十分な効果を果たしている。

以上、これまで日本において花子について書かれた主なものを紹介してきたが、この他にも、外国のものを含めてロダンの評伝や、新聞、雑誌などで花子にふれたものがあることはいうまでもない。ここで全てをあげるわけにはいかないが、必要に応じて、文中でいくつかを引用していくことになる。ともかく、花子の実像、ロダンの出会いの様子などがこれまでの研究でかなり明らかになってきたことは確かである。そして、なぜロダンが花子モデルにしたのか、花子像によって何を表現しようとしていたのかという点についても若干の見解も出てきている。大筋で私もそれに異を唱えるわけではないが、ロダンの花子像の背景にはもっと別の要素がありはしなかったのかというのが私の仮定なのである。そのことについては後に触れることとして、次に、これまで知り得た花子の実像について概略をまとめておくことにしよう。

生いたちから渡欧まで

花子は明治元年四月十五日、愛知県祖父江村（現尾西市祖父江町）の旧家に父太田八右衛門、母うめの長女として生まれた。本名はひさ。生家は「かなりの大百姓」であったようで、百姓のかたわら機織業を営み、その反物を売る店を名古屋にも持っていた。花子には三人の弟と三人の妹がいた。父が生来の芸事好みで娘達は幼い頃から、踊り、琴、長唄、三味線などをそれぞれ習わされたという。二年後、二女の妹はまが生まれて乳母が来ると、この女性と父との間が噂となったために、花子は名古屋の店に乳母とともに別居することになる。店の隣家には青果商

で子供のいない酒井桑吉夫婦がいて、花子を我が子のようにかわいがり、やがて花子はこの夫婦の養女となる。三、四歳の頃のことである。ここで五歳から踊りを、ついで三味線を習い始めている。

ところが八歳の頃、養父は相撲狂いのため財産をすり減らし、家出をしてしまう。後に残された二人は、花子の実家の援助を受けながら、小さな家に引越して細々と暮らすことになる。やがて十歳になったばかりの頃近所の「中村光吉という女芝居の一座の頭領」に頼まれて子役となり、美濃、信濃、飛騨などの地方を一年ほど巡業させられる。花子もいうように、これが後の数奇な「運命に導びかれた基」といえよう。名古屋に帰着したところを、心配した実父に実家に連れ戻されたりもするが、再び養母に引きもどされ、今度は別の旅興行師の一座に入れられ、京阪地方、紀州路、播州路まで巡業し、名古屋に帰った時には十二歳になっていた。その後、「批把島の子供芝居の一座」に入り、働きながら学校に通った時期もあったようだが、ついに、養母のために名古屋の新地の枳屋に舞妓に出されてしまう。福松という姉芸者から芸事を仕込まれて、「十六歳の五月にはもう一人前の芸者」になっていた。この頃実家の方も不幸続きで、花子にかまっていられなかったようである。

この芸者時代が何年続いたのか、池上忠治氏も指摘されるように、自伝などにも詳しくは伝えられていない。とかく二十歳前後に花子は、二十歳も年上の土木工事請負師、小泉竹二郎（仮名）に身請けされ、この男と十年間の結婚生活を送ったという。請負の仕事に応じて名古屋近辺から、浜松、静岡、清水、大阪、京都へと移り住むが、夫を「心から愛することは出来ない」と、先妻の子供達のことと悩みが絶えず、ついに家を出て、当時名古屋に移っていた実家に帰る。「京都の質屋の或る若旦那」が仲裁に入って一度は請負師の所に帰るが、やはり居たたまれず、再び名古屋へ逃げ戻る。その時には「私の心の中には恋しい人」つまり質屋の若旦那の影が映っていた。二人は胸中を請負師に打明け、京都を離れることを条件にゆるされて、横浜へ出る。しかし、二人は横浜の宿屋で

所持金を喰い減らすだけで、すぐに若旦那は親もとへ呼び戻され、花子はひとり宿屋に取り残されてしまうのである。そんな時ふと耳に入ったのが、海外への出稼ぎの話であった。

「今度丁抹国のコペンハーゲンと云う処に小さな博覧会」が開かれて、横浜のベルギー人貿易商がそこへ店を出すことになり「種々の職業の日本人が大勢」往くことになったが、「日本の音楽や踊りの出来る女が未だ五人程」必要だという。

そこで早速花子は応募して、面接や旅行免状の手続きを無事済ませて明治三十四年（一九〇一）五月末、横浜から船に乗る。「此の上は一奮発して何でもあれ一旗上げて成功せねば帰って来ることはない。」との決意である。もちろん一方で寂しき、切なさも心に迫るのだった。時に花子三十三歳のことである。

女 優 花 子

コペンハーゲン博覧会でのベルギー人貿易商の店というのは果たしてどのようなものだったのであろうか。フィクションかそうでないのか確認していないのだが、雑誌『文芸』に掲載された羽生操氏の「ロダンのモデル—花子の写真」¹³には花子たちの同行者の一人、畑中岩吉氏の回想として次のような談話が紹介されている。

いろいろな人間の集りだったよ。角力取りもおれば、柔道家もおる。剣道家もおれば、軽業師もおる。大工も、絵描きも、指物師、尺八吹きも、芸者も、踊り子もといった具合で、それぞれの職業の者を選んであるんだ。博覧会場には、日本村という一画があつて、みんなそこにおいて、それぞれの仕事をやる。時々は一つになつて、いろいろな催し物をするといった調子だ。つまり日本人の生活の仕方と、日本の芸能の宣伝をやったわけだね。

むこうでは、日本人を見るのも初めてという人たちがばかりだから、とても珍らしがってな……。

それまでも、ウィーンやパリで開催された博覧会で、このようなアトラクションが行われ、人気を集めたようだから、大体の様子は想像がつきそうだ。花子も「横浜で芸者をして居た他の二人と一緒に博覧会の舞台にあらわれて習い覚えた芸をして」みせたが、花子の芸が目立ってすぐれていたようで、彼女の「踊りや音楽が博覧会中でも大人気」を博したようだ。また花子は、初めてのヨーロッパの街にも「一種の親しみ」さえ感じ、名士に招かれれば「快く往ってお交際い」をし、「残って居てする仕事を心がけもし、工夫もしてい」たという。故国に帰りがっていた他の日本人に比べ、花子の積極的な姿勢は特筆に値しよう。

やがて博覧会が終わると、ほとんどの日本人は帰国の途につき、花子は皆が出航したベルギーのアントワープに残る。そこで「料理店をしている畑中さん」（羽生操氏の文章によると花子と一緒にやってきた元角力取りの畑中岩吉氏ということになる）の世話になりながら、自信を得た踊りで一座を作って巡業しようという計画を立て、時機を待つのである。

ようやく花子が本格的に舞台に立つのは、一九〇五年のことである。この年ドイツ人の興行主と契約してロンドンから来た日本演芸団の一員となり、デュッセルドルフ博覧会ほかドイツ各地で「武士道」などの芝居をやり、日露戦争中ということもあって、どこでも「大評判、大人気、どこの劇場もわれんばかりの大入りを取」る。女優としての最初の成功である。そこで一座は実入りの多い独立興行をしようと再契約を断って、イギリスへ渡って旗上げする。人気はよいのだが不馴れな独立興行で一座の苦境は続く。そんな時、英国人の妻をもつ「軽業の音さん」という、日本人興行主の忠告で、出し物の趣向を喜劇風に変えて、やっと大当たり、ロンドンでも一流のサヴォイ劇場での上演にこぎつける。

澤田氏は花子伝において、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館から入手した一九〇五年十月の日付のある資料によって、この時の出し物が「ハラキリ」という興味本位の筋立ての前狂言であったことを紹介している。また「英国の劇場で初めて公演されているハラキリにおいて、われわれは、わが国で今までに見られたどの劇—五年前の貞奴さえも含めて—よりも本当に日本的な演出を行っている」という短評や何枚かの舞台写真も載せられていて、評判の程を偲ぶことができる。

ロダンとの出会い

このサヴォイ劇場での一座の上演に目をつけたのが、「火焰ダンスの創始者であり、川上さんや貞奴さんを欧州へと紹介した」ロイ・フラールであった。フラールは大の日本びいきで、一九〇〇年のパリ万国博覧会や翌年ヨーロッパ各地での川上一座による興行で成功をおさめており、興行師としての触手が動いたようだ。花子の舞台に「綺麗な、上品で優雅な、奇妙な、日本人の間でさえ目立つほどの個性」を認め、座員を集め「もし私の援助が欲しければ、私の言うことを聞かなければ駄目です。そしてこの小さい人（花子を指して）を花形にしないと成功しません。」（「ロイ・フラールの自伝」）と切り出す。

こうしてフラールは興行主となり、一座は花子一座として、デンマーク、スウェーデン、ドイツ、オーストリア、ベルギーと各地を回り、さらにフランスを南下し、マルセーユに至る。一九〇六年春のことである。花子は「六年前にこの港へ他の踊り手の女達と上陸した時の寂しい心持」を思いおこし、また「旅馴れ切った」今の我身をみて「地中海の浪の洗う岩壁の上に立って思いに耽る」のだった。花子は既に三十八歳になっていた。

マルセーユではこの年植民地博覧会が開かれており、フラーは花子一座をその余興場に売込んだのである。そして、そこで花子にとって「この世に生きてきた甲斐のあるように思われる出来事」がおこる。あのロダンとの出会いである。ロダンはパリで描いたカンボジア王室舞踊団の踊り子の一行を追ってマルセーユに来ていて、たまたま花子の舞台を見ることになる。出し物は「左甚五郎の京人形」と「芸者の仇討」である。ロダンはとりわけ「芸者の仇討」の最後で、花子が愛する男を失い、悲しみのあまり自害する場面が気に入ったようで、さっそく興行人を通じて花子に面会を求めた。以下は『新日本』の記事である。

フッラアさんの代理者たる興行人が私が余興場の舞台で一幕済まして楽屋へ帰つて来ると、忙し気にはいつて来て、「花子さん。ロダン先生が御前さんに逢いたいつて。今御前さんが咽喉のどを突いて落入る所作を見て非常に感心なされ、ならば其れを模型もてろにして作物をしたい心地になつたが、今は御自身にしても旅の身で時を持たない。其れで若し巴里へ来たら寄つてくれと仰有つた。とにかく今楽屋にはいられるから御目にかかるがいい。」と云ふんです。私はお恥かしい事には先生の御名を聞いたのが其時が初めてです。やがて一人の従者を連れた髻をもじやもじや生した汚らしい御服装おみなりの先生は御出になりました。私は興行人が云ふ通りに丁寧に御挨拶しました。ロダン先生は私に花を下さいました。其時は只其れなりに御別れいたしました。⁶⁶

ロダンのことを知らないために、その時の花子はほとんど無関心かむしろ迷惑でもある。その後すぐ、マルセーユでの興行中、以前から不満をもっていた給金の支払いのことで興行主のフラーと座員たちは衝突し、一座は解散してしまふ。座員を減らし、花子ら主だった者だけの身軽な一座にして、経費を削減させようというフラーの思惑もあつたようだ。再びアントワープの畑中氏の家に落着いた花子のもとに一カ月程で、フラーの女番頭が呼びに來て、またパリで舞台に立つことになる。そこにはずっと一座の交渉係をつとめてきた吉川馨氏がいて、花子はフ



図版2 花子 (ロダン展カタログから)

ラーの「媒酌」で吉川と結婚する。吉川はアメリカの大学を出ていて、英仏独の会話ができた。パリでは、フラーの趣向で女の花子が切腹して客席までその血潮が飛ぶという「心中だて」をやる。花子は「巴里には日本の美術家の留学生」が大勢いてこんな芸を見せられないと渋るが、興行の方は大入大繁昌であったという。三ヶ月位打ち続けていたところへロダンから手紙がきて招待される。花子はロダンのことを忘れていたふしがあるが、フラーともに出向き、食事の後、モデルになる。以後、舞台の始まるまでの昼間は毎日ロダンのモデルをつとめることになる。

其れで私は屋は大抵巴里在中は先生の御宅で生活しました。先生の御鼻^{ひな}頂の御手引きで佛蘭西の有名な美術家の方や貴婦人や、其れから時の政治舞台の有名な方に御目に懸ることが出来て、其れから其れへと御招きに預かりまして、私は真実^{まこと}巴里の花のやうな貴婦人の生活を知り、私も未だ若かつたものですから殆ど夢のやうに、華やかな其の日々を送ることが出来ました。

ロダンのモデルを始めたのは一九〇六年の秋頃と考えられているが、その後もパリを離れて、ヨーロッパやアメリカを巡業しても、花子は劇場の閉まる夏にはパリに戻って、ロダンのモデルを続けたようである。

花子の成功

さて、女優花子の驚くべき巡業ぶりを続いて辿ってみよ

う。冬になると花子たちはパリから南フランスのモンテカルロやニースを回り、スイスへ、やがて年が明けるとまたパリに戻るが、今度はニューヨークのデイリー座から声がかかり、アメリカにも渡る。二カ月のアメリカ興行も成功して、帰ったパリでは川上音二郎・貞奴の一座が三回目の渡欧興行をしていたのに出くわす。一九〇七年（明治四十年）のヨーロッパでは、マダム貞奴とマダム花子が日本演劇界を代表するようにして競演していたのである。

翌年も花子一座はスイス、オーストリア、南ドイツ、ロンドンを巡り大成功をおさめ、一九〇九年の正月には二度目のアメリカ巡業を行っている。やがてロンドンに帰ったところで二年間のフラリーとの契約も切れ、今度はセーリキ・ブラフ氏と契約を結ぶ。

ロンドンの興行主ブラフ氏のもとで巡業した箇所は、ドイツ、オーストリア、スイス、ブルガリア、さらにロシアまで実に欧州一円に及ぶ。しかも、オーストリアの避暑地カルルス・バアデンでヨーゼフ皇帝の臨席があったり、ウィーンでは花子の顔を商標にした「花子ベネテクチン」という酒が売り出されたり、ベルリンでは花子という巻煙草さえ出たりしたことだからその人気は大変なものだったのだらう。この花子の活躍ぶりは、その頃の日本の一部でも外国雑誌などを通してようやく知られるようになったようで、森鷗外や志賀直哉の言及があるが、国内でも活動した川上夫妻とは違って一般の日本人はこの花子の存在をほとんど知らなかったのである。

このような成功の裏で花子は最愛の夫吉川を、ベルリンで肺病のために失うという大きな悲しみにも見舞われている。しかし、花子の巡業はさらに続く。二年間のブラフとの契約期限が終わると、ウィーンの興業主シイラ氏と一年間の契約を結んで、今度はイタリアのジェノバ、フィレンツェ、ミラノ、ローマの諸都市からはじめ、南イタリア、コルシカ島へも行き、オーストリア、北ドイツ、そしてライン河沿いの美しい街々、フランクフルト、ハイデルベルク、フライブルグ、シュトゥットガルト、さらにペトログラードやオデッサなどロシアの各地を巡る。

その後、ベルギー、ドイツ、オーストリアで自主興行を試みるが、やがて、オデッサのテフノフ民と契約してロシア巡業。この時モスクワのミネチュアル劇場で一カ月の上演の機会があり、大好評を博し、モスクワ芸術座のスタニスラウスキーやチェホフ夫人とも知り合いとなった。そして「芸術座の俳優学校で日本劇の死・笑・嬉びの表情を演じて見せ」たりもしたという。小山内薫がモスクワでスタニスラウスキーから貞奴や花子のことを聞かれ、恥かしさのあまり赤面した⁶⁰というのもこの頃のことであろう。

親しくなったモスクワの伯爵令嬢の援助で南ロシア、小アジア、コーカサス地方への独立興行も果たしロンドンに帰ると、再びシイラ氏との契約が決まり、南オーストリア、イタリア各都市を経て、花子の希望で地中海の島々を巡り、マルタ島まで行ったという。

澤田氏は「ブチト・アナコ」の巻末で花子の巡業旅程を地図上に示しておられるが、それを見ると花子の足跡を表す線は複雑に交差し、重なり合いつつながら、スペインとポルトガルを除くヨーロッパ全土に及んでいる。当時の日本人で、いやヨーロッパ人でさえ、このようにヨーロッパの隅々までつぶさに巡り歩いた人がいただろうか。花子の芸人魂といおうか芝居へのひたむきな情熱と、すさまじいばかりのバイタリティーに圧倒されざるを得ない。

女優マダム・ハナコの名声ぶりは、当時ロンドンで発行されていた『フーズ・フリー』（紳士録）に日本の代表的な俳優として、団十郎、川上音二郎、貞奴、左団次と肩を並べて花子の名が記載されていることでも明らかで、一九一四年にはついにパリの映画界にも進出したようだが、一本撮影したところで第一次世界大戦が勃発して、一時大陸での活動を中止せざるを得なくなってしまう。危急の時とて在仏の日本人達はパリの大使館に呼び集められるが、その場で島崎藤村はそうした花子たちに出会っている。⁶¹

花子は、その年の八月末には戦火を避けてロンドンへ渡る。ロダン夫妻も一諸に出発したようで光太郎の「小さ

「花子」に「いよいよ玉が飛んで来るのでロンドンへ逃げようと相談なされて、私もロンドンまでお伴しました。其時奥さんが金貨を両方の掌一ばい盛つて来られて、黙つて片方のをロダンさんに、片方のを私に下すつた。」という花子の話が紹介されている。

その秋から早速アンバサダーズ劇場に出演し、ロダンも観劇に来てくれたようだ。当時の新聞批評が、簡略な筋立てにもかかわらず、その素朴で雄弁な演技をこぞつて賞賛していることを、澤田氏は資料によつて明らかにしている。しかし花子の女優としての最盛期は徐々に過ぎようとしていたようである。翌年の夏のアンバサダーズ劇場のプログラムでは役柄も下がってきたといわれる。

帰国・晩年

一九一六年（大正五）花子はアンバサダーズ劇場の依頼で、踊り子募集の為に一時帰国し、翌年、英国に戻るが、戦争の激化もあつて花子は舞台をあきらめて「湖月」という日本料理店を開く。この年十一月にロダンは亡くなる。そして、四年後の一九二一年（大正十）花子は岐阜市に妹と同居する母うめの病状が悪化したのを聞いて帰国する。二十年の滞欧生活によりやく終止符が打たれたのである。花子は既に五十三歳になっていた。

帰国の折、花子はロダンが制作した二点の花子の彫像をたずさえていた。これは、かねてからロダンとの約束であつたのを、ロダンが亡くなつてから、フランス政府と交渉して苦心の末、入手したものである。

帰国後の花子は岐阜で妹の経営する芸者置屋、新駒屋に落ち着き、時折高村光太郎や猪熊弦一郎などの美術家や新聞記者などの訪問を受けたりするほかは、静かな晩年を過ごしたようである。その様子は澤田氏の『ブチト・ア

ナコ』が詳しい。ロダンの彫刻は一時東京美術学校に寄託されたが、再び花子の手もとに戻った後、戦火による消失を恐れた花子により昭和十六年赤塚秀雄氏の手に移され現在も氏の所蔵という。

花子は昭和二十年四月二日、丹毒で耳を痛めたのが原因で七十七歳で亡くなる。いかにも女優らしい最後であった。

以上が花子の概略である。

花子のデッサン

ロダンと花子は一九〇六年に出会って以来、十一年後にロダンが亡くなるまで非常に親密なつきあいを続けた。花子は巡業先からも頻繁にロダンと手紙を交換し合い、毎年の夏の休暇には、ほぼパリに戻り、ムードンのロダン邸で過ごしたという。ロダン夫人のローズや秘書クラデルにもかわいがられたようだ。このムードンやパリのアトリエでロダンは花子をモデルに制作した。どんな作品をどの位作ったかについてはまだ充分明らかになっていないが、デッサンと首像の存在が知られている。

デッサンについては、池上忠治氏が触れられているように、一九七六年から翌年にかけて日本で行われた「没後六十年・代表作のすべて—ロダン展」（以後「没後六十年展」と略記）に、花子の関係のものとして二十四点の日本女性を描いたものが展示された。そのうち胸から上だけを描いた二点は「花子の肖像」と題がつけられ、さらにそのひとつには花子の署名もあってモデルが花子であることはほぼ間違いない。他はすべて速筆で描かれた裸体デッサンで、やはり日本髪の頭部と体格からモデルが日本女性であることがわかる。それらは立ち、踊り、膝まづき、

寝ころび、歩くというように実に様々の姿態で捕えられている。アトリエの中をモデルに自由に運動させ、それを簡潔な線で素早く描き取るというロダン独特のデッサンの方法がここにも見られる。

これらは△サダ・ハナコ▽と題されたデッサン集に入っていたという。サダとは貞奴のことであろうか。クラデルの筆録には貞奴のことを「あの芸術」と呼び、「もう一度サダヤッコを御覧なさい。」とその芸を推賞するロダンの言葉が見られる。さらに最近では東珠樹氏によって、ロダンは花子をモデルにする前に、貞奴にもモデルの依頼をし、断わられているという話が紹介されている。つまりロダンは貞奴に深い関心を寄せ、モデルにしたいと望んだが結局、それは実現しなかったと考えられる。従ってデッサン集の題にハナコと並んでなぜサダの名前があるのか今のところよく分らない。

もう一度これらのデッサンを展覧会のカタログ図版で仔細に観察すると、簡略な線ながら日本人らしい骨格や肉付きをモデルの動きの中で実的に確に捕えていることに驚く。特に片脚で立っている姿の教点のデッサンは隅外が「花子」の結びにも引用したグセル筆録によるロダンの次のような有名な言葉を思い起こさせずにはおかない。

私は日本の女優ハナコによって習作をつくりました。その筋肉はまるであのフォックステリアと呼ぶ小犬のそのように浮き出して突起しています。彼女の腱は実に丈夫なもので、それが附着している関節は、四肢自體の太さと等しい太さをもっています。彼女は一方の脚を前方に直角に挙げながら、唯一本の脚で思うままの間を立てることが出来るほど強靱なのです。そうやっている時、まるで樹のように根が生えたかと思ふばかりです。して見ると彼女には、ヨーロッパ人のそれとは全然別箇な、しかも矢張り彼女の稀に見る力によって優れて美しい解剖があるのです。

「没後六十年展」に陳列された日本女性の裸体デッサンが、このようなロダンの鋭い観察力によって花子を描い

たものであることはほぼ確実である。

では、ロダンを最も強くひきつけた花子の美はそのようなものであったのだろうか。前記のロダンの言葉はグセルの『芸術』の第六章で「女の美しさ」について語られた一節である。その前節ではカンボジアの踊り子達の動作の美しさについても語られており、ここでロダンは「あらゆる人体の型も、如何なる人種も、全てがその美を持って」ること、「それを発見」することが重要で、「要するに、美は至る処にある」という自説をといっているのである。従つてありのままの自然と、真実に美を認めるロダンが花子の肉体にもヨーロッパ人とは異なる美を認めたのは当然のことである。しかも、当時のロダンは舞踊に極めて強い関心を寄せ、様々な人種が動きの中で肉体を変化させる姿に魅了されていた。貞奴に対する関心も同じ理由からであつたらう。

そのように確かに花子の肉体に個別の美をロダンは認めた。そして習作も試みたという。彫刻家にとって習作とはふつう粘土による小さな彫像を指す。ところが、現在花子の全身を作つたと思われる彫像は小品にしる、大作にしる確認されたということを聞いたことがない。花子の裸体の全身像で残っているのは前述のデッサンばかりといえよう。それについて、花子はロダんに頼まれて初めて裸になつた時のことを後に新聞紙上にも語り、鷗外の「花子」がさつぱりと承諾しているのとは違って、事實はロダン夫人にまで懇願されてしぶしぶ引き受けた模様を明らかにしているが、その時ロダンは、裸の花子のデッサンをしたことになっている。しかも花子が裸を描かせたのはロダンのモデルを始めてある程度経つてからのことのものである。一方で、ロダンは花子をモデルに早くから頭部の彫像に熱中していたのである。

以上のように考えてみると、ロダンの花子への関心はグセルが筆録し、鷗外が「花子」で引用した花子の素朴で力強い肉体ではなく、むしろ、複雑で深い表情に富んだ花子の顔だけに集まっていたのではないかという気がす

る。なぜなら彫刻家であるロダンが制作した花子の彫像は、この花子の頭像または顔面像の連作に終始しているからである。

死の首

『新日本』の記事によると、マルセイユで初めて花子の舞台を見たロダンは、花子の「咽喉を突いて落入る所作」に感心し、それをモデルに彫刻したいと言ったという。他の花子の談話では、桜の木の下で尻もちをついて悪漢に斬られる処の顔」（大正十四年一月「岐阜日日新聞」）であったり、「番町皿屋敷で、女中のお菊が主人の大切な皿を割り、怒りの一太刀を浴びて死に瀕する表情」というのもあるらしい。いずれにしても、ロダンは花子の力のもった演技によって表現された、断末魔の苦悶に満ちた形相に魅了されたことは確かである。

このことについて澤田氏は『ブチト・アナコ』で、「美は何にでもあり」、「性格であり、表現である」とするロダンらしい目のつけ方であり、「一般の人が認めない美、時には醜とさえ見られるものの奥にある個性の美を追求した」ロダンの「花子の異様な演技に惹かれたのも」必然であったかも知れないとしているが、同感である。「地獄の門」や「カレーの市民」の群像をあげるまでもなく、ロダンの制作した人間像の多くは、悲劇的な苦悩の表情に満ちている。苦痛や絶望の中にこそ、より真実を、運命の意志ともいべきものをロダンは捕えていた。東洋の女性の特異な死の演技にもロダンが自分のテーマを見出したことは容易に想像できよう。

こうして花子はロダンの前でポーズすることになる。裸のモデルでなく、悶死する顔のモデルとして。高村光太郎の「小さい花子」^{ブチト・アナコ}で、花子は次のように語っている。

そのうちに私の死の首というのをお作りになりました。舞台でやる通り、かうやつて眼を寄せて顔をしかめた所でせう、毎日毎日其のモデルをするので本當に困つてしまひました。何処へ行つても、比喩眼が変です、と言はれる程でした。

また、『新日本』にも、花子の舞台の上での死顔や苦悶の顔、嫉妬の顔を、ロダンが幾つとなく制作したというよな記述がある。つまり、ロダンは花子の顔をモデルに「死の首」をはじめ、かなりの数の花子像を彫刻したのである。では、どのような作品をどのくらい作ったのだらうか。

一九八五年から翌年にかけての日本での「ロダン展」は最も新しい情報を提供している。ロダンが制作した花子像の全体についてはなお不明のようだが、少くともロダン美術館には五十三点所蔵されていることが明らかにされており、系統的にアルファベットで分類されているという。残念ながら私はまだそのほとんどを見ていない。しかし、この展覧会には五四番「花子の頭部・タイプA」(図版3)、五五番「花子の大きな面・タイプD」、五六番「花子の面・タイプE」(図版1)、五七番「花子の面・タイプG」と表示された四点のブロンズの花子像が出品され、興味をひいた。

まず、五四番「花子の頭部・タイプA」は一九〇七年という制作年が唯一、明記されたもので、花子がモデルを始めたのが前年の秋だから最も早い時期の作品といえる。刻印された献辞から、本像が舞踊家ロイ・フラーに送られたものであることがわかる。これについては、花子がフラーに連れられてロダンの邸に行き、ロダンからモデルを依頼された時、ロダンは二人にモデルの代償として造った像をひとつずつ与える約束をしたという話が伝えられていて、それに該当する作品と考えられる。花子にも同じものが与えられたはずのだが……実は、これにはまた面白い余談があつて、花子はもらった作品をロシア巡業の際、ドイツの駅にトランクごと預けておいて、期間を超

過して処分されてしまうのである。

さて、本像がその目を寄せ、眉をひそめる表情から花子のいう「死の首」のひとつにあたることは間違いない。高さ十七センチの小品だが、ロダン特有の流動するようなモデリングで内面の劇しい葛藤を感じさせる極めて印象深い作品である。東京国立西洋美術館所蔵の「ハナコの頭部」はおそらく同じ原型からの作品であろう。

五五番「花子の大きな面・タイプD」は高さが五十五センチもあり、解説によると五四番の作品を機械的に拡大したものとされる。しかし、肉付けは微妙に異り、目や眉に「死の首」の表情を残しながら、どっしりとした「新しい造形上の威厳」が感じられる作品となっている。「死の首」との強い関連を示すものとして、以上の二点に注目したのだが、実は「没後六十年展」にも二点の花子像が出品されていて、そのうちの一点「花子の面」(九五番)は先の五四番の作品よりひとまわり大きいサイズだが、「死の首」の表情を備えているのである。しかもこれは、より丹念な肉付けが施され、極めて写実的で、花子の表情に最も肉迫したものと思われる。

ところで花子が持ち帰った二つの花子像について池上忠治氏の論文があることは前述した。この花子像のひとつは、土を焼いたテラコッタで、その名もまさしく「死の首」(図版5)と呼ばれてきたものだが、九五番の「花子の面」^{フェイス}とサイズも形も極めて似ているのである。素材が違うので印象は多少異なるのだが、その相違点を指摘するとは容易でない。写真ではわずかに頭髮の形や顔面の肉づけに微妙な差を感じるのみである。池上氏は、テラコッタ像の底部に前方と後方に角度の異なる二つの平面があつて、二様の角度で鑑賞できるつくりになっていることに注目し、それによって絶命して倒れていく動きをロダンが表現しようとしたのではないかと推察しておられる。いざれにせよ、このようなほぼ同じ像を造り得るほどに、ロダンは花子をモデルに「死の首」の表情を徹底的に探求し、高い完成度を示すに至っていたことが想像できる。

これらの像のポイントは、死に顔に時に見られるあの特異な寄り目である。この目の表現にロダンも苦労したようだ。岐阜日日新聞によると「どうしても眼が出来ないと言つてロダンさんも怒る、私も怒る……折角出来たと思ふ時分に篋を突き込んでぐりぐりと眼の球を抉ぐつて仕舞、其日はそれでお仕舞ひになるそんなことが幾日もく続いた」という。また「私の一座の人はあなたの眼は此頃ヘンになつたと言ふ位で頭がボンとして仕様がな、始め芝居で見た時の眼と違ふと言つてロダンさんが承知しない」ともある。池上氏も書いてるようにマルセイユで最初に心をつえられた花子の死の表情、特にその眼つきへの「ロダンの執念のほど」が強く感じられるだろう。

空想に耽る女

さて、五六番「花子の面・タイプE」は「死の首」の連作とは全く趣を異にする違うタイプの花子像である。花子の顔にさらに接近して微妙な顔面の起伏を繊細な肉づけで追っている。その表情は穏やかで静かな瞑想に耽っている。本像が昨年の「ジャポニスム展」に出品された「花子の面」でもある。これと同じ表情のものとして、東京国立西洋美術館所蔵の「ハナコのマスク」と花子が持ち帰ったうもひとつの花子像「空想に耽る女」（図版7）がある。サイズもほぼ同じで、いずれも同じ原型から鑄造された同一の作品であると考えてよいと思われる。

「空想に耽る女」についてはやはり岐阜日日新聞に次のように語られている。

「死の顔」のモデルになつて居る時、何時までも動かずに居れないので疲れが来ると眼を動かしたり何かするから、ロダンさんは私の手を引いて奥さん等と一緒に庭園をフラフラと散歩する事が時々ありました。其時私が草の中に坐つてポカンとした顔をして居るのを見てロダンさんが、ブックを持つて来て今のような格好をし

て居れと云ふと、夫それをブックに書いて「空想に耽る女」と云ふ顔を拵こしらへると云つて夫それから昼前は「死の顔」を拵こしらへると午後からはポカンとした奴「空想に耽る女」です。……

つまり、劇的な「死の首」と並行して、今度は、全く逆に感情の激しい動きから解放された極めて静的な花子の表情の追求が始まったのである。光太郎が「花子の首の鍔金がフランスの画商の開いた展覧会に出てゐた時、此の極東の女性を如何に彼が注意深く、心を空しくして、尋常科の生徒のやうに、正直一図に作つてゐるかを見て感心した。」（「小さい花子」）といっているのも、おそらくこの「空想に耽る女」のことであろう。技巧によらず、密着するような観察眼によつて日本人の皮膚感覚にまで迫つたこの像の特色をよくいい当てている。

「花子の面フェイス・タイプG」（五七番）や「没後六十年展」出品の練りガラス製「花子の面フェイス」（九六番）はサイズや表情も異なるが、「空想に耽る女」の一種のヴァリエーションと考えられるだろう。その他、図版では何点かの花子像を見かけたが、私がこれまでに確認できた花子像はそれ位のものである。まだ何種類の花子像があるのか見当もつかないが、花子の証言からは、これ以上、重要なものの存在は想像しにくい。ここで言えることは、これまで日本で紹介された花子像からも、ロダンが制作した花子像は、大きく分けて「死の首」と「空想に耽る女」のふたつのシリーズに包括できるのではないかということである。

ロダンのジャポニスム

貧相な容姿のひとりの女旅芸人に鷗外や志賀や小山内は一種の劣等感さえ感じたが、ロダンは彼女に心を捕えられた。その意想外なギャップが鷗外に「花子」を書かせもした。キーン氏は「ロダンは花子の平凡な顔の内に今日

でも私達を感激させる苦痛を舐めた魂を発見した。」とし、「西洋人が東洋人を見て、魂まで読めて美術にそれを伝えたことは初めて」と、その出会いの重大さを指摘した。

また詳細に花子の生涯を解明してみせた沢田氏によると、伝統と権威からはみ出し何よりも自然を重んじ「美は何にでもある」との信念を貫いて苦難にみちた前半生を送ったロダンの花子に対する傾斜は、「伝統的芸術や一流の舞台とは無縁」で「前半生も苦難にみち」ながら「イノセンスを失わ」ず、「しっかりした人であった半面、情深い人」であった花子の「人柄のすべてを考えて初めて理解し得る」のであって、花子像には「花子の生きざまが凝結している」という。確かに、いわゆる「死の首」や「空想に耽る女」の花子像の連作は、実在した女優花子の作り出す表情に魅せられ、実物に即して生み出されたものである。花子の個性や人間性がロダンに靈感を与え、特別な作品群を成立させたことは疑い得ない。晩年のロダンにおける、モデルとしての花子の存在は非常に重要である。

しかし、「死の首」や「空想に耽る女」の表情は、肖像における個性表現とはまた別種の次元をもつとも考えられる。特殊な感情表現が意図的に与えられており、それが花子像に民族的特性を持たせている。つまり日本的なものを一層強く感じさせているのである。日本人の顔のある種の典型があるといってもいいと思う。「死の首」の表情について花子から直接話を聞いた赤塚秀雄氏は次のように書いている。⁸⁴

花子さんの説明に依るとこの断末魔の表情といふのは七三のにらみと云つて歌舞伎の技巧の一つになつてゐるのださうで花子さんが説明しながら鮮やかに実演してくれた。それを見ると意識的に作る斜視である。……

つまり、花子が熱演したとはいえ、その死の表情は独創されたものでなく、日本の伝統的な演技の型だったのである。歌舞伎などの伝統芸能には、日本人の表情や所作が集約されており、死の表情も日本人の苦悶の表情のいわ

ば典型を示しているといえよう。「空想に耽る女」は舞台上の表情ではないが、その幽寂な趣は日本人の精神世界を如実に示すある典型的な表情をもっている。

ところで、彫像であるこれらの花子像から私が強く想起せずにいられないのは、日本人の顔の表情を集約させた日本の面、特に能面である。ロダンの自然主義は、花子の個性的な骨格を写實的に写してはいる。だが、その表情の本質的な性格は極めて能面に近い。花子像が能面を感じさせるという指摘は、既に池上忠治氏や赤塚秀雄氏にもあるが、踏み込んだ論考はない。私にも取り立てる程の確証がある訳ではない。しかし、今少し、この花子像と能面の類似に注目しておきたい。

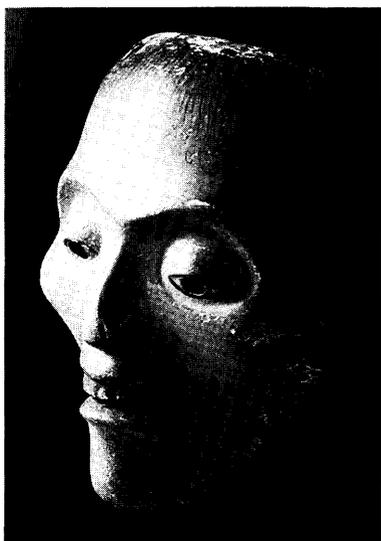
「死の首」に近いものとして、例えば、「蛙」かわず（図版4）があげられよう。これは男面だが、「瘦男」などと同じく生前の罪惡の報いに、地獄で苛責に苦しむ死霊を表現した面である。花子像ほど目は寄っていないのだが、その深く穿たれた瞳は同じ世界を見つめている。怨念がその目や口もとを痙攣させているのである。また、女面の「橋姫」（図版6）なども近い。これは嫉妬に狂った女の怨霊の面である。髪を乱し、眉をひそめ、眼は鋭くやや内に寄せられ、口はわずかに開き歯がのぞく。怒り、悲しみ、絶望、無念さが、恐ろしいまで明快に表現されている。花子がロダンの造った自分の顔を死顔や苦悶の顔に加えて、嫉妬の顔といっていることから、「死の首」は「嫉妬の首」でもあったと考えられる。ロダンの秘書であったクラデルは出来上がった「死の首」について次のように言っている。「そのマスクが死に似ているとはいえませんが、それとは逆に、いかにも生きていてほとんど超自然的でした。それはまるで死刑を宣告された人の顔のようで、死が近づいてくることの恐怖のあまり全身の血が心臓に集ったという感じでした。」しかし一方で、その不可解な表情の裏に、「恋も知った可愛相な人間を認めた」という。これは、「死の首」だけでなく、花子自身にも、そしてこの能面「橋姫」にもいえることではないだろうか。

さて、「空想に耽ける女」は、ロダンの作品系列からいっても、西洋彫刻の中においても、まず、その仮面状の形状が際立って特異である。丸彫りの頭部像でなく、ほぼ顔面のみの彫像である。それだけでも充分仮面との関連を想像させるだろう。このマスクはさらにその神秘的な表情と、静かでひかえ目な肉付けにおいてもロダンの作風の概念からはみ出している。それはあらゆる感情を秘めた中間表情、あるいは無限表情とも呼ばれる能面の、とりわけ女面の幽玄美を彷彿とさせる。あえて挙げるなら、憂いを帯びた「朝日」(図版8)や、深い情趣を感じさせる「深井」(図版9)などが花子のマスクに近いだろう。焦点の定まらない眼、わずかに開いた口、やはり中間表情としかいいようのない微妙なニュアンスの表情は共通したものだといえる。

このような類似は単に偶然に起こり得るだろうか。同じ民族の者がモデルであるからといって、このような特別な感情表現や形状が選択され得るだろうか。異なる表現方法や形の方がはるかに高い可能性があったはずなのに。そのことは、例えば明治初期に工部美術学校の彫刻の教師として来日したイタリア人の彫刻家ヴィンチェンツォ・ラグーザが滞日中に作った日本人の肖像彫刻を見てもわかるだろう。

それではロダンと能面とを結ぶ糸があったのだろうか。それを立証することは今のところむつかしい。ただ次のような事実があったことは記憶しておいてよいことだろう。

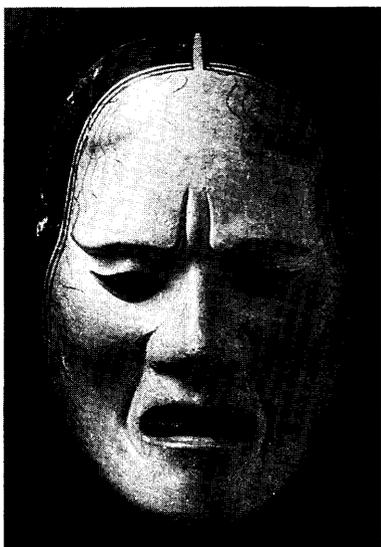
ロダンが活躍した十九世紀後半から、二十世紀初頭のヨーロッパでは日本趣味が流行し、大量の日本の美術・工芸が流入し、美術の世界にジャポニスムの作品が盛んに作られた。昨年の「ジャポニスム展」のカタログによると、一八八二年十月にパリのシャンゼリゼ宮で開催された装飾美術展に、東洋美術と産業の展示があつて、日本のものとしては、面、家具、人形、布地、屏風、紙などが展示されたという記事がある。さらに十月十四日付のイラストラシオン紙上には、その出品作品と思われる日本の面十四面のイラストが掲載されているのである。また一八九四



図版4 「蛙（かわず）」



図版3 「花子の頭部・タイプA」



図版6 「橋姫（はしひめ）」



図版5 「死の首」



図版8 「朝日 (あさひ)」



図版7 「空想に耽る女」



図版9 「深井 (ふかい)」

年十二月には、ジュールジュ・クレマンソーの日本美術コレクションの売立があり、やはりその中に面が含まれている。さらに一八八八年に創刊されたビング編集の日本美術紹介誌『芸術の日本』では、能あるいは狂言の面がしばしば図版として掲載されている。

またロダン自身の日本への関心については、池上忠治氏の「ロダンと日本」及び、「ジャポニスム展」カタログに載せられた解説文に記述があり、ロダンに浮世絵を中心とする多数の日本美術コレクションがあったこと、その中には面が含まれていたことが明らかにされている。この面の詳しい内容が判明すれば面白いのだが、まだ不明である。

以上のように、当時のヨーロッパにかなりの数の日本の面がもたらされていたことは事実であり、ロダンも何らかの面を所持していた。日本への強い興味を抱いていたこの彫刻家が、浮世絵以上に日本人の顔を造形化した面に関心を示したとしても何の不思議もないだろう。たとえロダンの面のコレクションが花子像のイメージと全く離れたものであったとしても、ロダンはパリのどこかで日本の優れた能面や狂言面に会おう機会があったはずである。花子にマルセイユで会う前に、既にロダンが「蛙」や「橋姫」に、また様々な女面に会っていたとしたら、二重の出会い、二重の衝撃がロダンを捕えたことだろう。日本の面により花子を知り、花子により日本の面を知る。そうしてあの花子像が誕生していった。……可能性としてのロダンにおけるジャポニスムである。

註

(1) Japonisme (仏) はふつう日本主義と訳し、欧米において日本美術の造形的特質を自分の作品のうちに創造的に生かす態度をいう。これに対して十九世紀後半以降欧米で成立した日本美術への嗜好をジャポネズリ (日本趣味) と通称する。この展覧会で

は両者を明確に区別せず、広い意味で使用されたと思われる。

- (2) 岩波版『鵬外全集』第七卷(昭和四十七年)、『鵬外選集』第二卷(昭和六十三年 岩波書店)などに所収。
- (3) 昭和十五年十月に雑誌『風経』に発表された。『高村光太郎全集』第八卷(昭和三十三年 筑摩書房)所収。
- (4) AUGUSTE RODIN L'ART. ENTRETIENS RÉUNIS PAR PAUL GSELL. PARIS, 1911『オウギュスト・ロダン』『芸術』ポール・グセルによる談話集録。邦訳はモークレール、クラデル、ロートンらの著書からも抜粋してまとめた高村光太郎訳『ロダンの言葉』(大正五年 阿蘭陀書房、昭和四年 叢文閣、昭和三十四年 新潮社)ほか、古川達雄訳『ロダンの言葉』(昭和二十一年、二見書房)がある。
- (5) 昭和二年にアルス社から発行。『高村光太郎選集』第三卷(昭和四十二年、春秋社)所収。
- (6) 本論文と「花子後日譚」とを合わせたものが「鵬外の『花子』をめぐって」として『日本の作家』(昭和四十七年、中央公論社)に収録されている。また英文での発表もある。『Hanko, New Japan Vol. 14, 1962. (毎日新聞)』
- (7) 『比較文学研究』十三号(昭和四十一年)に発表。同氏の著書『和魂洋才の系譜』(昭和四十六年、河出書房新社)に収録。
- (8) 昭和十五年十二月七日の朝日新聞記事「巨匠ロダンと「小さな花子」作品を守るモデルの思ひ出話」バリでのロダン生誕百年祭を機会に花子からロダンの思ひ出話を取材したもの。
- (9) 「花子の手紙」、『展望』二一九号(一九七七年三月) 二十一—二十三頁。
- (10) 一九七七年五月十二日(関東地方)、五月十五日(全国)に放映。
- (11) 『芸術と言語』(昭和五十四年、日本文教出版社)に所収。
- (12) 中日出版社発行、愛知県郷土資料刊行会発売。
- (13) 『文芸』十一巻二号(昭和二十九年二月) 一一二—一一九頁。
- (14) 高村光太郎は「小さい花子」で「さうすると懐から紙と鉛筆を出して私の姿を、ちょいちょいとお描きになるのです。その早いこと、早い事。」と、また「鵬外先生の『花子』では「その時ロダンは花子の舞台姿の素描をかけた。」と伝えている。
- (15) 森鷗外は「俳優渡英の議に就て」(『歌舞伎』百十号、明治四十二年九月)で「西洋では貞奴が日本のえらい役者と思つてゐるのだからね。貞奴より劣つた花子といふやうなものや、此の間、ミュンヘンで死んだ日本の女優が相応に歓迎されてゐる。……又批評の書物で見ると貞奴が非常に賞讃されるのみならず、花子でさへ表情が猛烈で宜いと言はれてゐる。」と語っている。

志賀直哉は明治四十三年の『白樺』第一巻第五号で「……何かの雑誌で『欧州の舞台に於ける最も小さい女優』と云ふ題で、セイの低い容貌の悪い日本の女が扇と日傘を持ち、高い一本歯の足駄を穿いとおどつて居る写真を見たが、それが花子で其後も度々見た」と書いている。

- (16) 小山内薫「モスクワ通信（大正二年）」『小山内薫全集』第六卷（昭和四〇七年、春陽堂）五二四頁。
- (17) 宮岡謙二『異国遍路旅芸人始末書』（昭和五十三年、中公文庫）一一〇—一一二頁。
- (18) 島崎藤村『仏蘭西だより』（大正三年十月二十三日）、『藤村全集』第六卷（昭和四十二年、筑摩書房）所収。
- (19) 東京美術学校の校長正木直彦の日記『十三松堂日記』第一卷（昭和四十年、中央公論美術出版）の大正十三年十月二十八日付に太田花子から保管のため預ったことが記されている。東京美術学校には六年間ほど保管されていたようである。
- (20) 「没後六十年・代表作のすべて—ロダン展」のカタログで出品番号一四一番の作品解説。
- (21) 東珠樹『近代彫刻・生命の造形—ロダニズムの青春』（昭和六十年、美術公論社）二七六—二七九頁。
- (22) アメリカの舞踊家ロイ・フラーをはじめ古代舞踊術の復興をめざしたイサドラ・ダンカン、そしてダイナミックなロシア・バレエ団、東洋のジャワやカンボジアの舞踊団などがロダンの興味をひいた。
- (23) 大正十四年一月六日—十日『岐阜日日新聞』の連載記事「貴重な美術品としてのロダンのモデルとなった岐阜生れのお花さんの話」。
- (24) 赤塚秀雄「ロダン作『死の顔』と『空想する女』について」（『画論』第六号、昭和十七年二月）。
- (25) 東京芸術大学資料館に「清原玉像」、「日本婦人」、「日本の俳優」、「黒田長溥像」、「日本の大工」、「娘」、「日本婦人（島田髻）」が所蔵されている。