



Tokyo Gakugei University Repository

東京学芸大学リポジトリ

<http://ir.u-gakugei.ac.jp/>

Title	『蝶々夫人』のなかの突破のモチーフ：異文化理解・他者理解の観点から(fulltext)
Author(s)	赤司,英一郎
Citation	東京学芸大学紀要. 人文社会科学系. 1, 69: 154-145
Issue Date	2018-01-31
URL	http://hdl.handle.net/2309/148737
Publisher	東京学芸大学学術情報委員会
Rights	

『蝶々夫人』のなかの突破のモチーフ

——異文化理解・他者理解の観点から——

赤 司 英一郎*
(ヨーロッパ言語・文化研究分野)

要 旨

『蝶々夫人』については、ピエール・ロティの小説『お菊さん』とジョン・ルーサー・ロングの小説『蝶々夫人』からブッチーニのオペラ『蝶々夫人』にいたる制作過程の分析、ミラノ・スカラ座での初演におけるスキヤンダラスな失敗後の、三度のスコアの書き換えについての分析、西洋の帝国主義がアジアに及ぼした政治的影響をこのオペラ作品にみる論考等がある一方で、注目すべき解釈として、蝶々さんの物語を西洋世界の内部の矛盾や非合理を日本へ投影したものと見なす解釈と、それは逆に、蝶々さんの自刃に日本の伝統的共同体の成立の起源を見てとる解釈がある。この二つの解釈は、蝶々さんの物語をそれぞれの文化圏の内部の出来事として捉える点で共通しているが、本論は、そのような閉じた圏域を突破するモチーフの意義を確認する試みである。

キーワード…異文化理解、他者理解

1 はじめに

ブッチーニのオペラ『蝶々夫人』は、今年もまた世界中のオペラ劇場のプログラムに載っているように、日本を題材とした芸術作品としては、最も人口に膾炙した作品であろう。それゆえ、世界でいちばん有名な日本人女性は蝶々夫人であるといわれるのも尤もなことである。『蝶々夫人』がこれまで好評を博してきた理由として、ブッチーニ自身が「わたしは自作のオペラに悦んで耳を傾けることはない。ひよっとすると『ボエーム』の最終幕は例外である。だ

が、『蝶々夫人』となるとまったく別だ。このオペラは楽しいし、興味を惹かれる。これがわたしの書いたオペラのなかで最も現代的なオペラであることをわたしは知っている」と誇らしげに他の作品から区別するその音楽の新鮮さと、それと密接に結びついた歌詞とセリフ、そしてストーリーを挙げることできよう。日本を舞台としたオペラにふさわしく、「さくら」、「お江戸日本橋」、「越後獅子」といった日本のメロディーが独特にアレンジされ、ブッチーニならではの和声とメロディーへ溶け込まれているさまには、聴衆の心をうっとりさせる趣がある。かつてウィーンの国立歌劇場でこのオペラを観たと

* 東京学芸大学 外国語・外国文化研究講座 ヨーロッパ言語・文化研究分野 (2018) 小金井市貫井北町4-1-1

き、偶々出会った当地の音楽大学に通う日本人学生が、日本の歌が聞きたくなったので来たのですと喋っていた。しかし、そのストーリーやセリフの一部には、日本人にはけっして好意的に受けとめられないものが含まれているので、このオペラを観た日本人の多くは、屈折した感情と戸惑いのうちに置き去りにされる。舞台は、日清戦争より以前の、あるいはその頃の長崎である。ちなみに、日露戦争勃発の数日後、このオペラは初演された。いまでもアメリカでは白人至上主義者の暴力沙汰、フランスやドイツでは選挙での極右勢力の躍進、日本でもヘイトスピーチ、欧米の都市や中東における宗教、民族を理由とするテロや戦争といったふうに、人種、民族、宗教等による対立と差別がいたるところで火種となつていて、当時は似たような差別が領事裁判権や外国人の関税管理権を欠いた不平等条約として、国家間で成文化されていた。西洋に對して日本が、そしてアジアがあきらかに劣者の立場に置かれた十九世紀後半の帝国主義時代の断層が、あるいは現在も残るその影が、このオペラの美しい音楽のなかを走っている。そのようなニュアンスを表に出した演出のせいもあつたかとおもう、十年ほど前、ハンブルクの州立劇場で『蝶々夫人』を観たときのこと、蝶々さんが自刃して幕が下りたあと、隣席に座っていた初老の婦人が感激のあまり、素晴らしい、素晴らしいですとわたくしに声をかけてきたとき、何と応えてよいかわからなかった。その後、初台の新国立劇場での『蝶々夫人』の上演に二度足を運んだが、二度とも劇場内に空席がちらほら見られたのは、プログラムの内容のせいばかりではないだろう。むしろ上演後にはブラボーという喝采の声があがり、大きな拍手が起きたが、この作品のなかには、日本人には苦く嘔みしめざるをえないものがひそんでいる。その苦さには異文化理解の観点からひかりを当て、いくらかでも苦さを分解して別のものに変えたいというのが、本論執筆の動機である。

2 ピンカートン

周知のように、このオペラの物語にはピエール・ロティの『お菊さん』（一八八七／九三）、ジョン・ルーサー・ロングの小説『蝶々夫人』（一八九八）、デイヴィッド・ベラスコの戯曲『蝶々夫人―日本の悲劇』（一九〇〇）が先行し

ている。それらに共通するのは、長崎へやって来た西洋人の将校がそこで日本の若い娘と「日本式」(20)といわれる結婚生活をしばらく送るといふストーリーであり、「蝶々夫人」では、相手の将校ピンカートンがアメリカに帰ったあとも、蝶々さんはピンカートンがふたたび長崎を訪れて、ふたりの間に生まれた子供もともアメリカへ連れて行ってくれる日を待っている。しかし、ピンカートンが長崎へ再び戻ってきたとき、アメリカ人の妻を連れてくるため、それを知った蝶々さんは自死を図ることになる。

蝶々さんが裏切られた話と受けとめればよいのか。

よく耳にする意見を小川さくえ氏が簡潔にまとめている。「そもそもこのオペラの舞台となつている明治初期の長崎の社会的現実に照らし合わせてみれば、芸者上りの現地妻が、金銭契約による日本式結婚を正式な結婚と勘違いして、夫に捨てられたあとも、裕福な公爵の求愛さえ退け、貞節を貫きおし、そのうえ夫が別の女性と結婚したと知ると、名誉を守るために自害するという設定は、いかにも不自然である」⁴。ピンカートンのセリフをみると、「かくして私は日本式に九百九十九年間結婚するのです、いつでも自由になれるということで」(20)とか、「(蝶々さんは)新鮮な花の冠のようです、金色の光の星のようです。しかも、ただ同然、わずかに百円です」(括弧内は論者による補足)(21)というふうに、その「日本式」結婚はお金で片づけることができる暫しの享楽のための手続きと見なされ、かりそめの戯れであることがすこしも疑われていない。

となると問題は、十五歳の蝶々さんがその結婚をどう受けとめていたかである。

蝶々さんが舞台にはじめて姿を現わすのは、ピンカートンと共に暮らすことになる丘の上の家へやって来るときで、「喜ばしい春風が海や大地の上を吹いています。私は日本で、いいえ世界中で、一番喜びに溢れた娘です。みなさん、私は愛に誘われて来たのです：私は愛の戸口にさしかかりました、ここには生者と死者の幸福が集まるのです」(25)と歌う。その歌詞から読み取られるのは、愛する人との結婚へと喜びをもって歩みを進める娘心にはかならない。しかも彼女はすでに教会へ行っていて、「それが私の運命です。同じ聖堂で貴方とともに跪いて同じ神様にお祈りします」(39)とピンカートンに語り

かけるように、この結婚を自分の「運命」と受けとめている。キリスト教への改宗が露見したため、蝶々さんは僧侶である伯父の逆鱗に触れ、伯父に噤けられた彼女の母親、親類、友人からも見棄てられ、いわば村八分になってしまいが、そのことが示すように、この結婚は蝶々さんにとってすべてをかけた決断であった。

完全なすれ違いなのである。ピンカートンは「君の親類全部も日本中のすべての坊主どもも、かわいい美しいその目の涙に価値しない」(47)と蝶々さんを慰めるが、蝶々さんの心を理解しようとはしていない。その結婚を虚構だと思っている一方で、「まだ君は言ってくれない、私を愛しているとまだ言ってくれない」(52)と媚びてみせる。すると、蝶々さんは「今、貴方は私にとつて天空の中心です。初めてお目にかかった時から貴方が好きでした」(52)と真率に応えるのである。

いうまでもなくピンカートンは能天気な植民地主義者である。「世界中どこでも、放浪者のヤンキーは危険を物ともせずに享樂し、取り引きするのです。(…)すべての土地の花々とすべての美しい女の愛を自分の宝にしなければ：人生に満足できないのです」(19-20)という彼のアリアの歌詞には、アメリカ人へのヨーロッパ人の軽蔑心すら窺うことができよう。とはいえ、ピンカートンのあけすけな尊大さを退けるような倫理は帝国主義の精神に含まれていないので、いくらか良心的なところのあるアメリカ領事のシャープレスといえども、「軽薄な御託宣だ…生活を魅惑的にはするが、心を悲しくさせる」(20)とコメントするのが精一杯である。

三年後、ふたたび長崎を訪れたピンカートンは、蝶々さんが自分たちの息子を育てながら自分の帰還を待っていたことを知り、衝撃を受ける。あくまで虚構の結婚だと思っていたのに蝶々さんがそう思っていなかったことの重大さによりやく気づいたのである。彼はシャープレスに対し、「そうです、一瞬のうちに私は自分の犯した罪が分かりました。もはや心の安まることはないだろうと思います」(104)といい、「さようなら、喜びと愛の花咲く家よ。あの和やかな面影をいつも恐ろしい責め苦とともに思い出すだろう。さようなら、花咲く家よ。沈鬱なお前に私は耐えられない。私は逃げて行く、卑怯者なのだ」(105)と歌う。このアリアとともにピンカートンは「喜びと愛の花咲く家」で蝶々さ

んと暮らしたことを想い出しながら、その暮らしを戯れとしか受けとれなかった自分を断罪するわけだが、だからといって何をするわけでもなく、ただその場から逃げ出すばかりである。すなわち、蝶々さんと会って事実を確かめ、蝶々さんに謝るといふ当然なすべきことを彼はしない。このアリアについては、「蝶々さんが、ほんとうの愛を知らなかった男に真の愛を教え、不実な男の罪を赦し、その魂を救う一種の救済者としての側面をいっそう明確に示す」というように、蝶々さんの慈愛の心と結びつける解釈もあるが、それではピンカートンは赦されたことになってしまふ。蝶々さんは、ピンカートンへ変わらなく愛情を抱いていたとしても、彼を赦したのだろうか。この逃げ出した男は、蝶々さんのことをいまにも忘れてしまふそうではないか。

蝶々さんが忘れられない人となるのは、ピンカートンによってではない。

3 蝶々さん (I)

第一幕で全体の進行をリードするのが植民地主義者のピンカートンであるのに対し、第二幕では、蝶々さんが全体の進行をリードする。その蝶々さんについてのは、最後になぜ自刃するのかという問いへ至りつくだろうが、そのまえに蝶々さんの人柄とイメージをあらまし押さえておきたい。

蝶々さんはもとほは裕福な家の娘であったが、ミカドから下賜された刀で父親が自決したのち家が貧しくなったので、生計を立てるために芸者になった。しかしピンカートンと結婚してからは、妻の役目を誠実に果たすつもりで、願うのは「小さな幸せ、私に似つかわしい子ども喜ぶような幸せ」(53)であるという。「私どもはつましく静かなささやかな生活に慣れていきます。人の心をかすめるような優しさ、それでいて空のように、海の水のように深い優しさに慣れた人間ですの」(53)と語る蝶々さんは、帝国主義的な生き方とは無縁の、自然なやさしさにあふれた女性である。

かつての日本的な女性といたくも異なるが、この蝶々さんのイメージは、ピエール・ロティの『お菊さん』らしい日本女性を題材とする作品が西洋で次々と発表されていくうちに形成された、西洋人にとっての日本女性のイメージの系譜のうちにあるとみるのが、まずは正当な理解であろう。たとえばロングの

小説のなかの蝶々さんにしても、「全編を通じて稚拙な英語をしゃべりつづける蝶々さんが、西洋男性によって表象された〈日本女性〉にほかならず、ひとりの女性が自己自身を自己自身の言葉で表現しているわけではないという点を念頭に置いておく必要がある」と指摘されるように、西洋人のまなざしが陰に陽にそのイメージの形成に関与してきた。そもそもあらゆるイメージは他者性を帯びるものであり、十九世紀から二十世紀にかけて興隆したオリエンタリズムの作品中では、エドワード・W・サイードが『オリエンタリズム』で糾弾しているように、オリエントのエキゾチックな景色、珍奇な体験、そこで出会った非合理的な、あるいは幼稚に見える人びとは、西洋人の「支配を体現する枠組のなかに」⁷表象として嵌め込まれ、そこにはオリエントで生きる実際の人々の生活や存在が抜け落ちていた。

そんなわけで強者＝支配者の側の表象として、十九世紀後半の西洋、とくにパリにおいて盛んになった日本趣味に触れないわけにはいかない。ピンカートンは蝶々さんについて「振舞いは、屏風絵から抜け出たよう」(22) (傍点論者、以下同)とか、「彼女が人形のような身振りで、話すのを聞くと私の心は燃えてきます」(29)と語っているが、これらの比喩は、たとえば『お菊さん』のなかの「おや！ はてな、もう私は疾づくに彼女を知つてゐた。日本に来るずっと以前に私は彼女を見知つてゐた。すべての扇子の上で、すべての茶碗の底で」といった、西洋ですでに流布していた日本女性のイメージの反復にほかならない。一七世紀中葉以降、長崎の出島で交易を行なったオランダ東インド会社を通じて西洋に入った高級な陶磁器、漆器、着物、そのうち日本文化が人びとに広く知られる契機となった一八六七年のパリ万博では、はるばる海を渡ってやって来て仮設の茶屋で給仕した三人の芸者たち、それに展示された陶磁器、武者人形、根付、櫛、印籠などの工芸品、とりわけ印象派の画家たちに大きな影響を与えた北斎や広重などの浮世絵や屏風絵などが、西洋における日本と日本女性のイメージを形成したのであり、蝶々さんのイメージを背後で支えている。

ここで日本人の美意識と西洋人の美意識の違いに注目すると、美術史家の高階秀爾氏が、言語学者の大野晋氏の『日本語の年輪』(有紀書房、一九六一年)を踏まえて述べているのだが、「うつくし」という言葉は、万葉集の時代には

「親や妻子に対する愛情」¹⁰を表わし、平安時代に「小さなもの、可憐なものへの愛情」¹¹の意味に変わり、今日の美しいの意味に近くなったのは、室町時代頃からであった。今日の美しいに相当する言葉は、奈良時代、平安時代には「くはし」、「きよし」であり、それらは「こまかい、あるいは微細な」¹²という意味、「汚れない、くもりのない」¹³という意味で使われた。つまり、日本では古くから、身近なもの、小さい可憐なもの、清らかなものが、美しいという言葉のまわりに集められてきた。「日本人は、〈大きなもの〉〈力強いもの〉〈豊かなもの〉よりも、むしろ〈小さなもの〉〈愛らしいもの〉〈清浄なもの〉にいつそう強く〈美〉を感じていたということである。このことは、西欧の美意識の根となったギリシアにおいて、〈美〉が〈力強いもの〉や〈豊かなもの〉と結びついていたのと、対照的であると言つてよいであろう」¹⁴。そして、力強さや豊かさに加えて、西洋人は数学や幾何学などの合理的なもの、シンメトリックなものにも美を感じつつたが、日本人はそれとは反対に、非相称的(アソメトリック)なもの、美を見いだしてきたのである。

ピエール・ロティが、「私はほんとに小さい」(petit)といふ形容詞を使ひ過ぎる。私はその事を随分気にしてゐる。併しほかにどうする事が出来よう？—この国の事を書いてみると、一行に十度もこの字を使ひたくなる。小さい(petit)、気どり込んだ(ménervé)、すまし込んだ(mignard)、—日本は物質的にも精神的にもこの三つの言葉に盡きてゐる」と、例によつて皮肉まじりに『お菊さん』のなかで語っているのも、海軍士官として実際にアジア各地を歴訪し、日本にも二度やって来たロティが、じつは強固な西洋的感覚と西洋的趣味の持ちぬしであったことを伝える。ラフカディオ・ハーンとは違って、ロティは異文化と出合いながらも、自分の価値観、人生観の枠をけつて破ろうとはしなかつたのである。¹⁶

このように蝶々さんが西洋によつてつくられたイメージに他ならないにしても、わたしには蝶々さんがどこか昭和の時代に町でよく見かけた女性、あるいはそんな女性の一つの集合体のように見えるのを否定したくはない。とりわけ、イタリア人指揮者ジュゼッペ・シノーポリの「ここで描かれているのは、本質的に日本のドラマではありません。私は日本も、日本の文化も愛していますが、『蝶々夫人』とはまったく違ふと思います。簡単にいうと、日本的な世

界は『蝶々夫人』の状況設定より、もっとずっと抽象的ではかないものです。むしろ『蝶々夫人』の状況は、今世紀初頭のヨーロッパに典型的なものです。アイデンティティーや個性を喪失したり、徐々に奪われていくという原理が見られますが、これは我々の世紀にきわめて典型的なものなのですから¹⁷という解説を読むと、いやいや、そんなことはない、蝶々さんは日本の女性だと、彼女を日本へ連れ戻したくなる。とはいえ、次に紹介するような解釈は思いもよらないものであった。

4 蝶々さん(Ⅱ)

蝶々さんが「みなさん、私は愛に誘われて来たのです」(25)と歌いながら登場する場面の音楽は、このオペラのなかでもとりわけ魅力的な音楽のひとつであろう。その音楽と歌詞があまりに印象深いので、このオペラは根本的に、愛のオペラではなく、古い日本の共同体の起源を表わすオペラである、という論考に出くわしたときは吃驚した。すこし長くなるが、その論考から引用する。

およそ「蝶々」の第二幕における行動を方向づけているのは「愛」などではない。彼女の行動を規定しているのは、個人的感情ではなく共同体的美德である。というのも彼女は、夫の帰還を固く信じて疑わぬ身振りにおいて、「愛」の移ろいや不確かさを、ある道徳的規範を根拠に正面から否定しにかかるからである。この規範を「信頼」と呼ぶことは恐らくできない。信頼とは、宗教や階層的慣習が暗黙に人々を束ねていた時代の「見えざる」規範に取って代わった、産業社会・市民社会に固有の不確実性を縮減し制御するための、近代的規範だからである。そのような「信頼」が従って「不信」を蓋然的前提とするのに対して、「蝶々」の拠って立つ美德は、蓋然性を排除するものである。それは「忠誠」であろう。そして「忠誠」とは「誓い」によってのみ立てられるものである。

つまり一方には、一時的で不確実な「愛」を他のあらゆる要因から独立させたい一方で、その「愛」の赴くままに行動する夫がおり、他方にはその

夫への「忠誠」を「愛」と紛らわしくも示す妻がいる。しかし、「蝶々」が果たしてピンカートンへの「愛」を退けられたのか、それとも彼に対する「忠誠」を退けられたのか、と問うならば、答えは後者であろう。なぜならば、忠誠を却下されるのは「不名誉」であるが、「愛」に関して同じことがなされたとしても、それは少なくとも「不名誉」ではないからである。「愛」の却下は、不確実性という「愛」の本質に蓋然的に伴う事柄にすぎない。無論このことは、「蝶々」が夫を「愛して」いなかった、ということも必ずしも意味するのではない。しかし、「名誉」の傷を発する要因は、近代的な「愛」ではなく別の要因でしかありえぬのである。¹⁸

この論考にあつては「愛」が、「その〈愛〉の赴くままに行動する夫」というふうには、定まることのない不確実な感情と見なされる一方で、蝶々さんの自刃が「共同体的美德」とされている。そして、名誉が個人に与えられるのは、そもそもその個人の属する共同体によってであることが前提とされる。それゆえ、ミカドから下賜された短刀に刻まれた「名誉をもって生き遂げられない者は、名誉をもって死ぬ」(112)という文句を読み上げたのち自刃する蝶々さんの振舞いは、伝統的な共同体への帰還であるとともに、その共同体の成立の起源を再現していることになる。

ピエトロ・マスカーニの『イリス』の台本作者であるレイジー・イツリカにジョゼッペ・ジャコーザ、さらにはブッチーニらが加わって練り上げたオペラ台本に、蝶々さんの日本の伝統的共同体への帰還とその共同体の成立の起源を読みとろうとするこの解釈は、そのユニークさで際立っている。蝶々さんがピンカートンを三年間待ち続けたのは「愛」ではなく「忠誠」のためというのであり、ピンカートンから退けられたのは「忠誠」というのである。

精神的な愛の観念が西洋からキリスト教とともに日本に入ってきたのが明治時代であり、それゆえそのような愛の観念が当時まだ熟していなかったことを考え合わせると、「忠誠」に力点を置いたこの理解には、かなりの説得力がある。とはいえ、巧みならずしが仕組まれている。キリスト教に改宗したことを僧侶である伯父に糾弾され、親族や友人から見放されても、蝶々さんがひとりピンカートンの帰還を待ち続けていられたのは、「ある道徳的規範」にもとづ

いてであったと述べられているが、オペラ台本によれば、それは日本の規範ではなく、アメリカ社会の規範あるいはキリスト教の規範だからである。周旋人のゴローが「妻にとって捨てられたことは離婚と同じです」(72)というのと、蝶々さんは「日本の法律はもう自分の国のものとは思いません」(73)と応える。ピンカートンと結婚した自分はいまやアメリカ人なのであり、アメリカの法律においては、夫が妻を簡単に離縁することはできないことを、ピンカートンを待ちつづける根拠として主張しているのである。むしろ蝶々さんはエートスにおいて日本の規範に従っていたと反論できるかもしれない。

しかし、ピンカートンの裏切りを知ったとき、蝶々さんはそのような主張の土台を失ってしまう。「果てしない天の架け橋の下に貴女ほど幸せな女の人はいません。末永く幸せでいてください、私ゆえに悲しまないでください」(109)と蝶々さんが語りかける、ピンカートンのアメリカ人の妻ケイトは、彼女とピンカートンの子供は自分が育てると言う。こうして蝶々さんはそれまで信じていたものを一気に失ってしまうことになる。自刃する前に息子にたいし「お前が海の彼方に行つて、大きくなった日に母親に見捨てられたのを悔やむようなことにならないため」(112)に、つまり自分のことを気にかけてすむために自分は死ぬのだ、と告げること、蝶々さんは息子との縁を最後に切離し、論者である大宮勘一郎氏のいうように、自分を伝統的な共同体の方へ救い出したとみることができる。大宮氏が「(蝶々)は愛ゆえに死んでゆく存在ではない。愛ゆえに死ぬのであれば、彼女は全てを失ったから死ぬ、ということ否定するのは難しいであろう²¹」というとき、蝶々さんは名誉を失わなかったではないか、共同体を失わなかったではないかといっているのである。

蝶々さんの自刃は武士の切腹に準じたものである。切腹は「武士が罪を償い、過ちを謝し、恥を免れ、友を贖い、もしくは自己の誠実を証明する方法であった²²」が、蝶々さんはまさに伝統的な共同体の形式で、名誉をもって「自己の誠実」を証明したのであり、そのようにして自己の日本人としてのアイデンティティを保つたと見ることができる。

しかし、蝶々さんのストーリーをこの自刃という結末に収斂させ、そこから作品全体をとらえ直すことには、やはり賛成できない。そのように見ると、こ

のオペラの最良の部分を見落とすことになってしまっている。最良の部分というのは、シノーポリが次のように語る部分のことである。「『蝶々夫人』の中でもっとも胸を打つのは、色彩的要素なのです。私が言うのはオーケストラの色彩です。前に申し上げたリズムの要素は、決して激しいものでも、きめの粗いものでもありません。リズムも響きのひとつの要素ですから。もちろん現実には厳しいものですが、『蝶々夫人』の中では、彼女自身の目を通して現実も眺められている訳で、ピンカートンや外界から見た現実ではないのです。ですから、響きも、リズムが明白な時でさえ、ある色合いを持ち続けているのです²³」。この「色彩」は蝶々さんのピンカートンへの愛によって生まれているし、その愛を包んでいる。他者を愛し、他者に裏切られることになる蝶々さんの内面世界への執着とそこでの感情の細やかな変化がこの「色彩」の移りゆきなのであり、それがこのオペラのドラマを構成している。「蝶々さんだけが、成長振りを展開するのである。はじめは子供のように純真無邪な彼女が、置かれた境遇の苦しさで幻滅によって、その人格は気高いものになる。しかも彼女は無抵抗な犠牲者でもない。(…)彼女は名誉を重んじて自らの手で命を絶つ道を選ぶのである。プッチーニは彼女をもつてはじめて、言葉のあらゆる意味におけるヒロインというものをわれわれに提供してくれたのである²⁴」。観客席へと響いてくる豊かな色彩は、蝶々さんの内面世界への固執と、その不可能性由来しているのであり、それが私たちを惹きつけるのではないだろうか。

5 異文化間の問題

蝶々さんは死ななくてはならなかったのだろうか。オペラの原素材となったジョン・ルーサー・ロングの小説では、自刃した蝶々さんの家をピンカートン夫人が翌日訪れると、そこには誰もいなかったという幕切れになっている、そのほうが現実にはありそうである。蝶々さんを自死させたのは、「蝶々夫人」の系譜から見ると、ロングの小説から悲劇をつくったデイヴィッド・ベラスコであり、その悲劇をオペラは踏襲しているのだが、蝶々さんの自死によって、西洋と日本とが相互に相容れない文化圏であることがはっきりと示されることになった。幕の最後で蝶々さんが子供にアメリカの国旗を持たせるといふあざと

い振舞いは、アメリカでは受けがよかつたらしいが、文化の違いを象徴的に際立たせている。

ところで、わたしの見るところ異文化・他者間の相互理解は、次の四つの段階から成る。

【第一段階】 異文化・他者が極端なイメージとして現われる。ロティイは日本人を猿や犬や蛇などの比喩で貶めたが、日本でも昔は西洋人を紅毛人とか毛唐とか呼び、ワインを飲むのをみては人の血を飲むと噂したように、異文化・他者ははじめは大抵マイナスイメージとして現われる。

【第二段階】 そのうちに異文化・他者にプラスのファクターを見だし、なんらかの関係を持とうとする。このエキゾチズムの段階では、異文化・他者は依然としてイメージとしてのみあり、見たいイメージだけを相手から受けとり、見たくないものは見ないという態度がとられる。

【第三段階】 異文化・他者への深い関心をいだき、見たくないところも見ながら相手を理解しようとするが、すると突然、異文化・他者から突き放される。異文化・他者が生活や存在のレベルで現われ、そこに内在している理解できないものに突き当たらざるを得ないからである。

【第四段階】 異文化・他者との対話の場をつくり、相互理解をめざす対話を続ける。

異文化や他者との関係は、たいていは第一段階や第二段階で終わる。十九世紀後半の西洋画家たちの日本受容でいえば、物珍しさから日本の着物や扇子などを描いたホイットスラーの日本趣味の絵画は第二段階にとどまり、葛飾北斎の浮世絵の構図から空間把握の方法をつかんで自分の制作に応用したモネのジャポニスムは、第三段階から第四段階に該当する。²⁶『蝶々夫人』のストーリーについていえば、第一幕のピンカートンと蝶々さんはいずれも第二段階で、第二幕になって、第三段階に足を踏み入れる。蝶々さんが自刃によってピンカートン突き放したことは、この段階の特徴をよく表わしている。

ミラノ・スカラ座での『蝶々夫人』の初演が惨憺たる結果に終わったのち、ブッチーニはスコアに大幅に手を入れ、三か月後のブレーシヤのテアトロ・グ

ランデでの公演で成功を収める。だが、その後も、ロンドンのコヴェント・ガーデン歌劇場での公演の際、そしてパリのオペラ・コミック座での公演の際に、スコアにさらに大きな修正を施した。それらの修正の多くは、台本に含まれた日本人と日本文化への侮蔑的表現を削除し、ロティイの『お菊さん』の日本受容から離れていくように展開された。この修正につぐ修正を通して、ブッチーニの音楽言語に日本の旋律が溶け入るこのオペラは、異文化理解の第三段階、さらには第四段階へと進んでいった。そしてそれと同時に、蝶々さんのアイデンティティは多様性を獲得していった。

これまで随分とひどい演出がなされてきたことにも触れておきたい。一九六九年にドイツの劇場に専属になった声楽家の岡村喬生氏によると、彼が蝶々さんの伯父の僧侶ボンゾーの役を務めたとき、「頭にはちよんまげをのせ、スカートをはき、手には鳥居を持たされた」²⁷。抗議しても、「間違いがわかるのはあなたと客席に何人いるかわからない日本人だけだ」と相手にされなかったという。二〇〇一年に私がウィーンで見た舞台では、金色の仏壇の前に金色の置物があり、その前になぜか火鉢が鎮座し、掛け軸の前の花瓶には日の丸の旗が二本差し込んであった。おなじウィーン国立歌劇場で小宮正安氏が体験したのは「たとえば、蝶々さんの結婚式のシーン。式にやって来た人々が、無闇矢鱈にお辞儀をしたり土下座をしたりする場面を見て、人々は沸き返った。日本を意識してはいるのだから、何やら珍妙な振る舞いが、観客には受けたのである。さらにオペラの大詰め、蝶々さんが短刀を我が身に突き立てた瞬間に大歓声沸き起こり、演奏などまったく聴こえなくなってしまった。つまり、客席が目当てにしていたのは、フジヤマ国のゲイシャ自害ショーに他ならなかったわけだ」²⁹。これは最悪のケースだろうが、蝶々さんと登場人物たちを西洋人がそれまで形成してきた日本女性や日本人のイメージへ無理矢理嵌め込もうとするこのような演出は、『蝶々夫人』の第一幕で周旋人のゴローが蝶々さんの三人の召使を紹介した後、ピンカートンが彼らを「まぬけ」1番、2番、3番³⁰と呼びかえた傲岸さ（パリ版でこのセリフは削除された）に類似している。それはさきの異文化理解の段階説に当てはめると、第一段階もしくは第二段階の初期に相当する。

むろん、そのような日本文化への侮蔑を表に出した、日本人のナシヨナリズ

ムを掻き立てるような演出はかりがなされてきたわけではない。二〇〇六年のやはりウィーン国立歌劇場の舞台では、蝶々さんとピンカートンは西洋人、シャープレスは日本人、ピンカートン夫人のケイトは黒人が演じていた。こうなると人種とか民族とかに由来する問題はすべて吹っ飛んでしまう。二〇一七年に初台の国立劇場で観たときには、蝶々さんは日本人、ピンカートンは西洋人、シャープレスは日本人、ケイトも日本人が演じていた。このときの舞台で目覚ましい演出と思われたのは、第一幕で蝶々さんがはじめて姿を現わし、ピンカートンと暮らすことになる家を訪れる場面で、上方からゆっくりと階段を降りてきたことだった。丘の上の家へやって来るのだから上下が逆なのだが、蝶々さんが天上から降りてきたように見えた。蝶々さんの清らかさが自然と強調されるこの垂直面の活用は、残念なことに、オペラ全体で一貫した意味づけがなされてはいなかった。しかし、蝶々さんのアイデンティティがこのように不明瞭になっていくことは、このオペラに本来含まれている異文化理解の問題から他者理解の問題へと重心が移っていくことと対応しているのである。

6 突破、あるいは愛のオペラ

蝶々さんは一心にピンカートンへの愛をつらぬこうとする。第三者の立場から見ると、たんなる思い込みへの没入であり、独りよがりの夢想であるが、『蝶々夫人』は誰かを待ち続けています。出会いを期待しているのです。しかしその根底には、夢と現実の間の対立があります。蝶々夫人の感情は、いつも夢に動かされてきましたが、彼女は夢が合理的な現実と直面することを望んでいないのです。あたかもすべてが現実であるかのように、夢を持ちこたえているのです³¹とシノーポリがいうように、それは自分の世界の限界を他者へ向かって張りつめていく努力であり、ピンカートン、ゴロー、シャープレスが示して見せる「現実と真実」³²に妥協したりしない。第三者によって提示される「現実と真実」に身をまかせるとは異なるかたちで、すなわち個人の倫理的姿勢を失わないかたちで蝶々さんは、自分の世界を他者の世界とを結び合わせようとしている。そのように「誰か」を待っていたのであり、その「誰か」がピンカートンであったのは不幸であったが、蝶々さんが体現しているのは、他者と

の信頼にもとづく合一の願望にはかならない。ところが合一を目指すということとは自己と他者とのあいだの境界を分解していくことである。自分の「現実と真実」の延長上にその合一をもとめる蝶々さんは、長崎湾に入ってくる船を毎日確かめ、エイブラハム・リンカーン号が入港したと知ると、庭の花を摘んでその花弁を部屋中に撒き（これは日本では行なわれない振舞いである）、障子に穴をあけて外を覗きながらピンカートンの帰還を待ちつつ（これは日本で行なわれうる振舞いである）一回的な生のリアリティを生きる。

このようなドラマは日本のドラマではないというシノーポリの理解はおそらく正しいだろう。明治時代の日本において、個人的世界が危うくなるような精神的な場が試されるストーリーは、漱石という例外があるにせよ、ほとんど書かれていない。ひとは自己の内部にあるものしか出会うことができないう個人の内面に突き当たるとき、第三者によって提示される現実を受け入れることなく、その枠を自分なりに打破しようとする姿勢が生まれる。それは「今世紀初頭のヨーロッパに典型的なもの」³³であったと述べられているように、当時の西洋の芸術に見られるテーマであり、たとえばホーフマンスタールやリルケやムージルといった作家や、あるいはムンクやゴッホといった画家たちの仕事にその格闘の跡を見ることができるとは。それは「アイデンティティや個性を喪失したり、徐々に奪われていくという原理」に直面し、それをどのように克服したらよいかを考え続けた人たちのテーマであった。プッチーニのオペラでこの突破が実現するのは、しかし『蝶々夫人』においてではなく、未完となった『トゥーランドット』においてであり、蝶々さんとよく似た性格の、いわずで献身的な女奴隷リユーによってではなく、冷酷な王女トゥーランドットによるいくらか機械仕掛けの達成であった。しかも病床のプッチーニは、メロディーのスケッチはいくつか残したものの、自分の手でその箇所の作曲を完成することはできなかった。

アイデンティティや個性の喪失への抵抗と他者との合一の願望という相矛盾するテーマが人生において根本的なものであるのなら、それは「今世紀初頭のヨーロッパ」の人びとだけが直面した課題ではないだろう。個人的なものや個々の文化がその縁を外へ向かって膨らませ、異文化や他者と出会うとき、その異文化や他者との関係をどのように築いたらよいかという問いは、戦争の

世紀であり、他者の世紀であった二十世紀が直面した問いにほかならなかった。いや、それは移民問題が深刻さを増している二十一世紀にも続く問いであるということが出来る。この作品において、個人的なものや個々の文化を超えていくモチーフとして「愛」が見いだされたが、その可能性が、それが消失する地点まで追いかけられているゆえに『蝶々夫人』はいまなお世界中の人々の関心を惹き寄せるのである。「希望なき者たちのためにこそ、希望は私たちに与えられている」というヴァルター・ベンヤミンの言葉は、かれんな蝶々さんにも当て嵌まるようにおもわれるのである。

注

- * オペラ台本からの引用については『オペラ対訳ライブラリー』ブッチーニ 蝶々夫人 (戸口幸策訳、音楽之友社、二〇〇三年) に拠り、本文中に頁数のみを記した。
- 1 金子一也『オペラ蝶々夫人のことが語れる本』、明日香出版社、二〇〇四年、一二頁を参照。
- 2 Puccini, Madama Butterfly. Wiener Staatsoper. (Programm) 1991. S.6.
- 3 ウィーン国立歌劇場のカタログには、以下の文が掲載されている。「ムスメを借りうけ、四ドル渡すと、ムスメはそのお金で横浜の日本税関で一カ月間わたしの伴侶となる資格を得る認可を買い、公衆浴場で毎日入浴することが許される。小さな家を二五ドルで借り、女中を一〇ドルで雇うと、安心して快適な結婚生活を享受できる。しめて三九ドルである。ムスメのことが気に入ったなら、その契約を延ばせばよい(…)」(サムエル・ポイヤール、一八六〇頃)。また同カタログには、一八八八年九月一日にマルティン・カール・カールセン(コペンハーゲン生まれ、アメリカ船パールス船員、四四才)とウエ・スギソモ(大村生まれ、長崎在住、二四才)とが結婚したことを、アメリカ領事がワシントンDCの外務副大臣に報告する手紙文も載せられている。abd, s.41f. また、長崎における江戸時代から明治時代にかけての西洋人男性と遊女らとの交際については、ライアン・バークガフニ『蝶々夫人を探して―歴史に見る心の国際交流』(かもがわ出版、二〇〇〇年)を参照。
- 4 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、二〇〇七年、一三六頁。

- 5 同右、一三三頁。
- 6 同右、六四頁。
- 7 エドワード・サイード『オリエンタリズム 上』、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、一九九八年、一〇〇頁。
- 8 ピエル・ロチ『お菊さん』、野上豊一郎訳、岩波文庫、二〇〇三年、四三頁。
- 9 三浦篤『フランス・一八九〇年以前―絵画と工芸の革新―』、『ジャポニスム入門』(ジャポニスム学会編、思文閣出版、二〇〇〇年、二八頁)を参照
- 10 高階秀爾『増補 日本美術を見る眼―東と西の出会い』、岩波書店、二〇〇九年、三頁。
- 11 同右、三頁。
- 12 同右、四頁。
- 13 同右、四頁。
- 14 同右、五頁。
- 15 ピエル・ロチ『お菊さん』、一七一頁。
- 16 永井荷風、志賀直哉、芥川龍之介といった作家たちが、ロチに好意的な文を書いているのは注目に値する。ロチを通して「日本」を相対化する視点を持ったからであるが、その視点については、さらに検討する必要がある。菅原克也『脱和入欧の心理―ロチと日本の作家たち』、『日本を意識する―東大駒場連続講義』(講談社、二〇〇五年、八九―一二二頁)を参照。
- 17 「ジュゼッペ・シノーポリ、ブッチーニの『蝶々夫人』に新しい光を当てる―ドイトツ・グラマフォンの資料から―」(訳・編・小場瀬純子)。(Deutsche Grammophon)
- Giacomo Puccini: Madama Butterfly. Philharmonia Orchestra, Giuseppe Sinopoli. Polydor K.K. 1988. の付録解説書、一二二頁。
- 18 大宮勘一郎『起源の上演と隔たりの系譜―「蝶々夫人」とその余白』、『メディアの前衛 人間学のメディア／和泉雅人編』、科学研究費(基盤研究(B)) 研究成果報告書、八一頁。
- 19 前後の文脈に合わせるために、戸口幸策氏の訳語「誇り」を「名譽」に変えた。
- 20 柳父章『翻訳語成立事情』(岩波新書、一九九一年、八九―一〇五頁) および伊藤整『日本近代における「愛」の虚偽』(『思想』一九五八年七月号、岩波書店、三四―四〇頁)を参照。

- 21 大宮勘一郎「起源の上演と隔たりの系譜―『蝶々夫人』とその余白」、八二頁。
- 22 新渡戸稲造『武士道』、矢内原忠雄訳、岩波文庫、二〇一六年、一一〇頁。
- 23 「ジュゼッペ・シノーポリ、プッチーニの《蝶々夫人》に新しい光を当てる―ドイト・グラマフォンの資料から―」（訳・編：小場瀬純子）、二二頁。
- 24 ジュリアン・バッデン『ジャコモ・プッチーニ 生涯と作品』、大平光雄訳、春秋社、二〇〇七年、三六九頁。
- 25 宮澤縦一『みやざわじゅういち・オペラシリーズ一、プッチーニのすべて』、芸術現代社、一九九〇年、一七二頁。
- 26 ジャポネズリーとジャポニスムの区別にはついては、高階秀爾「序：ジャポニスムとは何か」（『ジャポニスム入門』、ジャポニスム学会編、思文閣出版、二〇〇〇年、三六頁）を参照。
- 27 「蝶々夫人の日本像、誤解改め上演へ 声楽家・岡村喬生さん、イタリアで」、朝日新聞夕刊（二〇一〇年三月一〇日）、七頁。
- 28 同右
- 29 小宮正安「ドコがヘンだよ？ 蝶々夫人―「オリエンタリズム」と「日本の美」の狭間で」、『レコード芸術』第五六巻第三号、二〇〇七年、六七頁。
- 30 アンソニー・アーブラスター『ピバ リベルタ！ オペラの中の政治』、田中治男・西崎文子訳、法政大学出版局、二〇〇一年、三六三頁。
- 31 「ジュゼッペ・シノーポリ、プッチーニの《蝶々夫人》に新しい光を当てる―ドイト・グラマフォンの資料から―」（訳・編：小場瀬純子）、二二頁。
- 32 同右、二二頁。
- 33 同右、二二頁。
- 34 Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandschaften. In: Walter Benjamin Gesammelte Schriften I - I, hsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978. S.201.