

「シャーププレス的位置

——『蝶々夫人』の倫理の中心について

鳥越輝昭

はじめに

一九七〇年代だったろうか、米国の漫画の台詞にこういうものがあった。

「パパ、カルーソーってどんなひと？」

「今のプレスリーのような昔の歌手だよ」

ここでいうカルーソーは、むろんエンリコ・カルーソー (1873-1921)。ナポリ生まれのテノールで、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場で活躍し、オペラ史上もっとも有名な歌手のひとりである。プレスリーはエルヴィス・プレスリー (1935-77)。ロックンロールとポップスの分野で、二〇世紀後半の最大のスターとなった人物である。

右の漫画のおもしろみは、時代順には、プレスリーが昔のカルーソーに比肩する人気歌手だといわれるべきところが、逆転している点にある。だが、この漫画の台詞はそれ以上に重要な真実をついている。第一に、二〇世紀後半には、ロックンロールやポップスがオペラに取って代わる人気音楽になっていたことである。しかし第二に、それは、裏返しに言えば、一九二〇年代頃までのオペラは、その後のロックンロールやポップスのような人気と大衆性ともつ音楽ジャンルだったということでもある。かつてのオペラは、のちのロックンロールやポップスのコンサートとハリウッド映画とを合体させたような娯楽の女王だったと想像しておけばよいだろう。

オペラは、いわゆる三B、バッハ、ベートーベン、ブラームスのような知的エリートを対象とする純粋の芸術音楽ではなく、むしろロックンロール、ポップス、ハリウッド映画と通底する大衆性の強い音楽ジャンルである。オペラの大衆性は、それを上演する劇場にも表れている。たとえば代表的なオペラ劇場であるミラノのスカラ座やヴェネツィアのフェニーチェ劇場は、民間の商業施設として、つまりは広範な社会の支持がなければ成り立たない施設として発展してきた。さらに、オペラの大衆性は、これらの劇場の構造にも表れている。スカラ座もフェニーチェ劇場も、場内の観劇席は、平土間の他に、五〜六層の栈敷席から成り立っているが、これらの栈敷席は、下の二層は、貴族や大ブルジョアの座る場所であるけれども、階が上昇するのと反比例して席の値段は下がる。最上階のいわゆる天井栈敷の入場料は廉価で、初期には、ここは召使たちが観劇する場であり、今では質素なオペラファンが観劇する場である。つまり、こういうオペラ劇場は、富裕層から庶民までが一堂に会する、たいへん興味深い施設なのである。上演されるオペラは、まさしく縦割りの諸階層を同

時に最大公約数的に満足させなければならない、その意味で、すぐれて大衆性を必要とする芸術なのである。

オペラは、こういう最大公約数性を備えているゆえに、十八世紀から二〇世紀初めのヨーロッパ文化を分析する際に絶好の素材になる。また、オペラの分析に当たっては、何が俗耳に通じやすかったのか、どの側面が最大公約数的人気を得たのかを見抜く作業が欠かせない。それを知識人や社会的エリート対象の芸術とみなすと、分析が的をはずれる可能性が高い。

本稿は、人気オペラ中の人気オペラ、プッチーニ(Giacomo Puccini, 1858-1924) 作『蝶々夫人 *Madama Butterfly*』(1904) について、それに先行する文学作品とも比較しながら、大衆的人気を得た秘訣のひとつを指摘しようとする試みである。このオペラは作られてからざっと百年間、人気作品であり続けたのだが、それはじつに希有なことである。それがいかに希有であるかを知るには、たとえば、生前人気があったロッシーニやドニゼッティのオペラ作品が一旦は人気が衰え、復活にはおよそ百年を待たなければならなかった事実や、ダンテやシェークスピアのような文豪も、死後には人気と評価が低落し、本格的な復活には、二百年、三百年という長い期間が必要だった事実を思い出せば足りるだろう。また、オペラ『蝶々夫人』は、日本の開国から日露戦争頃まで続いた日本ブームのなかから生まれたものだが、ブームの終焉を越えて生き延びた作品だという点に注目しても良いだろう。

『蝶々夫人』が最初期から今まで人気を保った理由は何であるのか。何がこのオペラを社会各層に最大公約数的に支持されるものにしてののだろうか。

プッチーニの『蝶々夫人』は、主題役のほぼ一人舞台であって、その善し悪しで成否が決まる、ということが多い。あるいはまた、蝶々夫人とピンカートンというふたりに注目が向かうことも多い。むろん、どちらも正しい。しかし、わたくしが本稿で主張したいのは、このふたりの登場人物の影にかくれている第三の人物シャーププレスもまたこのオペラの人気を支える重要な基盤となっており、その役割はこのオペラの倫理的枠組みを提供することにある、という点にある。

一 シャーププレスの役割

プッチーニ『蝶々夫人』は、周知のように、十九世紀初頭ごろの日本の長崎を舞台にストーリーが展開する。この港町に短期滞在した米国の若い海軍士官（ピンカートン）が、幼い日本女性（蝶々さん）を現地妻にする。士官は単なる遊び心で蝶々さんを妾にしたのだが、蝶々さんは士官を愛する。士官はまもなく帰国するが、蝶々さんは、また帰ってくる、といった士官の言葉を信じて待ち続ける。その間、蝶々さんには男の子も生まれる。ところが、三年ののち、ようやく戻ってきた士官は、米国人の正妻を伴っている。蝶々さんは、自分の置かれている立場を自覚するとともに、子供を引き取ろうという士官夫妻に子供をゆだねることにし、自殺する。

オペラのなかのシャーププレスは、長崎駐在の米国領事という設定である。シャーププレスは、おそらくまだ二十代のピンカートンや、それよりもさらに若い蝶々さん（登場時に十五歳、自殺時に十七歳）とくらべて、か

なり年配（四十代くらいだろうか）の、分別盛りである。

わたくしが第一に強調したいのは、シャープレスはこのオペラのなかで予言者および批判者の役割を果たして、このオペラはシャープレスの予言どおりに進行する、という点である。

注目して良いことだが、シャープレスは、三人の重要な登場人物のなかで、ピンカートンに次いで、蝶々さんよりも先にわれわれの前に登場する。そして、まもなくピンカートンの有名なアリアの途中から、それに対抗しつつ重要な台詞を歌うのだが、まずはピンカートンのアリアを思い出しておこう。

Dovunque al mondo

Io Yankee vagabondo

si gode e traffica

sprezzando i rischi.

Affonda l'ancora alla ventura

finché una raffica...

...scompigli nave e ormeggi, alberatura.

La vita ei non appaga

se non fa suo tesor

i fiori d'ogni plaga.

世界のどこでも

風来坊の米国人は

危険をもともせず

楽しみ、商売するのです

突風で、船、もやい綱、マストが

めちゃくちゃにならないかぎり……

……碇を降ろすのは運任せ

あらゆる地域の花々

あらゆる美女の愛を

自分の宝にしなければ

d'ogni bella gli amor.

満足しない。⁽¹⁾

注目したいのは、シャープレスが、ピンカートンのこういう無責任な人生観と生き方とに対して、即座に明確な批判の言葉を向けていることである。

È un facile vangelo

軽薄な福音だね

che fa la vita vaga

甘い生活にしても

ma che intrisisce il cuor

心では悲しむことになるよ。⁽²⁾

シャープレスのこの台詞はきわめて重要なものである。第一幕で蝶々さんとの甘い生活を無責任に選択したピンカートンは、第三幕の終わりでは、シャープレスと次のやりとりをすることになる。シャープレスの予言は実現するのである。

PINKERTON

ピンカートン

Oh! l'amara fragranza

ああ。この花々の

di questi fiori

苦い香りがぼくの心の毒となる

venenosa al cor mi va.

ふたりが愛を交わした部屋に

Immutata è la stanza 変わりはないが、そこにあるのは
dei nostri amori... 死の冷たさだ

ma un gel di morte vi sta.

<……> <……>

Mi struggo dal rimorso. ぼくは後悔にうちひしがれている

SHARPLESS シャープレス

Non ve l'avevo detto? わたしのいったとおりだろう

PINKERTON ピンカートン

Si. Tutto in un istante はい。一瞬のうちに

vedo il mio fallo e sento わたしは間違いを悟りました

che di questo tormento... この苦しみはけっして

tregua mai non avrò 途切れることがないでしょう

蝶々さんの心身をもてあそんだピンカートンは、「心では悲しむことになる」と予言したシャープレスの言葉どおり、こうして後悔にさいなまれるのである。

しかも、幕切れのピンカートンはなお一層大きな心痛を経験することになる。蝶々さんは自殺してしまい、ピンカートンは自分の非行を埋め合わせる機会を永遠に失ってしまうからである。

オペラの最終段階の展開をなぞっておこう。ピンカートンは蝶々さんとの対面を避け、子供の引き取り交渉を米国人妻とシャープレスとに委ねるのだが、米国人妻は、蝶々さんから、「ピンカートン自身が息子を探しに来れば、息子を渡そう。三十分後に丘の家まで登ってきてもらいたい」という伝言を託される。凶事を予感したらしいピンカートンは、丘を駆け上がってくる。蝶々さんはすでに自ら短刀でのどを刺し、瀕死の状態である。

大団円のピンカートンの言動に関するト書きと台詞はつぎのようになっている。

(このとき、舞台外の右手から、ピンカートンの息せき切った声が聞こえる。ピンカートンは、繰り返して叫ぶ)

「蝶々さん。蝶々さん」

(それから、右手の障子が荒々しく引かれ、空けられる。ピンカートンとシャープレスが部屋に飛び込んでくる。ふたりは、蝶々さんに駆け寄る。蝶々さんは、弱々しい仕草で、子供を指さし、死ぬ。ピンカートンはひざまずく。シャープレスは、子供をつかまえ、すすり泣きながら口づけをする)

ピンカートンは、自分のおこないの結果として蝶々さんを自殺させてしまったことに、立っていられないほどの衝撃を心に受けるわけである。この出来事が今後この男にとって生涯のトラウマとなることも暗示されているだろう。

『蝶々夫人』というオペラには、こうして、誤った考え（軽薄な福音）にしたがい身勝手な行動をする男が、最終的にその罪を罰せられる、という構造が根底にある。あるいは、このオペラは、真剣な愛を注ぐ相手を弄べば罰せられる、という単純明快なメッセージを発しているといってもよい。そしてこの罪から罰への進歩の節々に登場し、罪から罰への道筋を示すがシャープレスなのである。

シャープレスの役割の出発点と結末とはすでに確認したから、これから途上での台詞と役目とに注目してみることしよう。まず、つぎの台詞である。

Ter l'altro, il Consolato

一昨日、彼女が

sen' venne a visitar!

領事館を訪ねてきたのだ

Io non la vidi, ma l'udii parlar.

顔は見なかったが、話し声を耳にした

Di sua voce il mistero

彼女の声の神秘さに

l'anima mi colpì.

わたしは心を打たれた

Certo quando è sincero

真剣に恋しているときには

l'amor parla così.

あんなふうに話すものだ

Sarebbe gran peccato

あの軽やかな羽をもぎとり

le lievi ali strappar

信じている心を悲しませたら

e desolar forse un credulo cuor.

大きな罪だ

Quella divina

あの神々しい

mie vocina

やさしい声に

non dovrebbe dar note di dolor.

悲痛の音色を出させてはいけない

このとき、ピンカートンと蝶々さんとはすでに一度顔合わせをしていて、ピンカートンは、蝶々さんの娘らしい無邪気さと芸者の手管とがない交ぜになった様子に情欲をかき立てられている。一方の蝶々さんも、外国人に身請けされるのはどうやら気乗りがしなかったらしいのだが、顔合わせをしてみると、背が高く、強そうで、ほがらかに笑い、珍しい話をするピンカートンに一目惚れしたのである。右の台詞でシャープレスは、ピンカートンに対して、本気で恋してしまっているらしい蝶々さんを一時の遊び相手として扱うことに警告を発しているわけだが、いいかえれば、それは蝶々さんを正式の妻にしると薦めていることにもなる。だが、シャープレスの助言は、この直後に、ピンカートンの「本物の結婚式で、アメリカ人の正式の妻と結婚する日のために乾杯します」という言葉で拒否されてしまうのである。

しかし、ややのちに、シャープレスは、再度、ピンカートンに警告をする。それがつぎの台詞である。

O amico fortunato!

何と幸運なのだ

O fortunato Pinkerton!

君は幸運だよ、ピンカートン

che in sorte v'è toccato

開いたばかりの花に

un fior pur or sboccatol 運良く出会ったのだから

Non più bella e d'assai この蝶々さんほど美しく

fanciulla io vidi mai 娘らしい人を

di questa Butterfly. わたしは見たことがない

E se a voi sembrano scede この結婚の契約と彼女の信頼が

il patto e la sua fede, 君には戯れに見えても

Badate! ella ci crede. 気をつけるんだ。彼女は信じている。

だが、結局のところ、ピンカートンはこの再度の警告も無視して、蝶々さんとの関係を束の間の遊びとする方向を選択するのである。

オペラ『蝶々夫人』は、ずいぶんひどい話にも見える。ストーリー展開をもう一度ふりかえてみれば、極貧ゆえに芸者（おそらく踊り子兼売春婦とみなされているだろう）に身を落としていた若い娘が、仲介により一時金をもらって異国の男に身請けされる。ところが娘は身請けした男を愛したばかりか、正式の妻となったと思ひこむ。男はまもなく去るが、娘には子供ができ、娘は男が帰ってくると信じて待ち続ける。一方、男ははじめから娘を妻にする気はなく、本国で正式の妻をめとる。三年後、待ちに待った男は、妻を連れて帰ってくる。娘は、自分の置かれた立場を知り、自殺する。貧困、売春、裏切り、そして自殺……。しかし、このオ

ペラを単なる自然主義作品であるかのように見るのは、あまりに単純すぎるだろう。もう一度繰り返していおう。このオペラが過去百年にわたって屈指の人気作品として上演され続けてきたのには理由があるはずで、われわれはむしろ何が最大公約数的人気の原因となってきたのかを考えてみるべきだろう。

この作品のすぐれた音楽が深い感動をもたらす。それはいうまでもないことだが、作品の人気の理由はそれだけではあるまい。主題役の置かれる立場のあまりの哀れさに、観客が同情の涙を催す。それも確かだろうが、作品が百年人気を保つにはおそらくそれだけでは十分でない。

わたくしの考えでは、右の二点に加えて考慮すべき点が三つほどあると思う。

第一に、すでに指摘もなされているように、主題役の蝶々さんが、第一幕の子供の状態から、三年後の第二幕にいたるあいだに大人の女性に成長していることである。⁽³⁾この自立した大人の蝶々さんは、自分の未練よりもむしろ子供の将来のために子供を夫に引き渡すことを選び、不名誉な芸妓生活に逆戻りするよりも自決を選択する。蝶々さんは、下層の賤業婦としてではなく侍の娘（ヨーロッパ的にいえば騎士階級の一員）としての死を選ぶのである。運命のそういう潔い受け入れ方が、このオペラをおぞましい作品から、良質の悲劇に転換している。

第二に、このオペラはキリスト教社会では馴染みのイメージを下敷きに行っていることである。この点はいずれ別稿で詳論したいと考えているが、『蝶々夫人』では、主題役がキリスト教に改宗するのがひじょうに重要だとわたくしは思う。それは、罪の女（売春婦）であった蝶々さんが改宗によって罪を許されたことを意味している。その点で、第一幕の蝶々さんは、イタリアのようなカトリック圏でたいへん好まれてきたマグダラの

マリアのイメージに重なるのではないか。この観点からは、蝶々さんの自決も、罪の女に逆戻りしないためであつたともいえ、（もちろんキリスト教は自殺を禁じているが）ある程度まで許容可能なものになるのではないか。

また、第一幕では、ピン留めの標本にされてしまう蝶のイメージが使われていて、それについてはさまざまに解釈がなされているのだが、ピン留めの蝶が十字架上のキリストのイメージと重なることは忘れられているように思う。こういう観点から見直せば、第二幕・第三幕で罪無くして苦しみを受ける蝶々さんはキリストの受難のイメージと重なり合う。キリストの受難物語とのこの重なり合いも、オペラ『蝶々夫人』をおぞましさから救っている原因のひとつだろう。じつは、キリストの受難物語そのものも、一方的に人間を愛した無垢の存在が人間によって裏切られ、苦しみ、死に至る話であり、蝶々さんの受難の物語はそれに大いに類似している。キリストのこの聖なる受難の記憶から、『蝶々夫人』もキリスト受難物語の聖性を分かち持つことになるのである。

そして考慮して良い第三の点が、ピンカーソンの犯す罪から罰へ、というこのオペラの構造である。そういう構造のなかでピンカーソンに相對しているシャープレスは、作者と観客の良心の側に立っている存在である。このオペラは、ピンカーソンが罰せられることによって、そしてシャープレスという良心が存在していることによって、おぞましさから免れているという側面があることに注目するべきだろう、とわたしは思う。

このオペラにそういうキリスト教的な罪と罰の枠組みがあることは、台詞に使われている用語からも知ることができる。すでに引用した台詞だが、シャープレスがピンカーソンの信条を批判する、「軽薄な福音だね」

un facile vangelo」のなかの「vangelo 福音」は、「メタイによる福音 Vangelo secondo Matteo」というような使い方をされる宗教用語である。また、これもシャープレスの台詞のなかにあった、「信じている心を悲しませたら大きな罪だ Sarebbe gran peccato <…> desolar forse un credulo cuor」のなかに使われている「罪 peccato」も宗教用語である。とりわけ「vangelo 福音」は日常用語ではないから、プッチーニと台本作者たちが意識的に使用した用語と見るべきだろう。それと合わせてみれば、イタリア語では日常用語の「罪 peccato」もこの台詞では本来の宗教性をもって使用されていると見ることができるとは思われる。

以上の第二点と第三点を突き詰めてみれば、『蝶々夫人』というオペラは、自然主義的にはおぞましいドラマでありながら、超自然的には背後に神が存在している感じがあって、最終的にはそういう神の存在感がこのオペラを救い、後味の悪いものにならないのではないか。

このオペラが直接の観客として想定した二〇世紀初頭のイタリア社会は圧倒的なキリスト教（ローマ・カトリック）社会だった。そういう社会のなかで階層縦断的に最大公約数的な好評を得ようとして作られた作品は、そういう社会にいちばん受け入れられやすい考え方とイメージとを基盤に作られていて当然である。『蝶々夫人』もそのように作られたものだと見てたぶん間違いない。現在の非キリスト教社会や脱キリスト教社会でこのオペラに感動する観客は、いわばキリスト教的ドラマの残り香を下意识で感じ取っているのではないだろうか。ところで、オペラ『蝶々夫人』がそれに先行する〈蝶々夫人〉物語と異なっている点は、すぐれた音楽が付与されたことを当然の違いとすれば、まさにわたくしが右で指摘した三点についてなのである。それゆえ、これら三点こそ、オペラ『蝶々夫人』が先行の諸作（いずれも一般読者や一般的聴衆には顧みられない）よりも

大きく安定した人気を得る理由となっていていえるだろう。次節では、特にシャープレスの扱い方に注目しながら、これら三点について、先行の諸作と比べてみることにしたい。

二 〈蝶々夫人〉物語系譜のなかのシャープレス

〈蝶々夫人〉物語が、最終的にプッチーニのオペラ『蝶々夫人』となって人気を定着させるまでには四つの段階があった。すなわち、この物語は、仏作家ロティの小説『お菊さん』に始まり、米作家ロングの小説『蝶々夫人』と、米劇作家ベラスコの戯曲『お蝶夫人』を経由して、プッチーニのオペラに結実したのである。そういう過程があったことはわりあいよく知られた事実だが、前節で指摘したわたくしの主張を裏付けるために、変遷の内容を確認しておく必要がある。

〈蝶々夫人〉物語の系譜は、フランス作家ピエール・ロティ (Pierre Loti, 1850-1923) の『お菊さん *Madame Chrysanthème*』(1887) から始まった。⁽⁶⁾ 『お菊さん』という題で邦訳がなされているので、それにしたがっておくが、系譜をたどる上では、原題の *Madame Chrysanthème* (＝菊夫人) に戻した方が、その後の〈蝶々夫人 *Madame Butterfly*〉物語との繋がりが分かりやすい。この系譜は第二段階で、「菊」から「蝶々」に変わるが、基本的枠組みは維持されるのである。

ロティの『お菊さん』は、フランスの海軍士官だったロティ自身が、搭乗していた砲艦の修理のために長崎に短期滞在した際に、日本人現地妻の斡旋を受けて同棲した体験に基づいて綴ったもので、フィクションを加

えた滞在記である。外国の海軍士官が日本人の妾と長崎の丘の上の家で短期間暮らして去ってゆく、という〈蝶々夫人〉物語の基本形は、この滞在記から始まる。

ロティの『お菊さん』について、その後の〈蝶々夫人〉物語との関連で重要な事実を列挙しておこう。

- 一、この滞在記は一人称で語られ、語り手が買春をすることについての批判的視点も発言もない。
- 二、日本人現地妻は、語り手との関係が金銭的関係であることをよく心得ている（滞在記の最後に、この女性が語り手から給金として受け取った金貨の真贋を、木槌を使い、慣れた手つきで確かめるのがその象徴である）。現地妻は、語り手との関係を金銭的関係と割り切っているから、奉公はするが、愛しはしない。
- 三、現地妻の年齢は十八歳。相手の男との関係を客観的に認識できる年齢である。
- 四、語り手が片言の日本語を話すだけで、現地妻はフランス語をまったく話さないから、ふたりのあいだに言語によるコミュニケーションはほとんど成立しない。
- 五、現地妻は芸者の娘だが、芸者ではなく、この母親によって身売りをさせられる存在である。娘は下層の出身である。
- 六、現地妻は憂鬱症で、一緒にいてつまらない存在である。

〈蝶々夫人〉物語の第二段階は、米国の作家ジョン・ルーサー・ロング (John Luther Long, 1861-1927) が書いた中編小説『蝶々夫人 *Madame Butterfly*』(1898) である。⁽¹⁾ 舞台はやはり長崎で、日本人女性が短期

間外国人の現地妻になるのはロティの滞在記の場合と同じだが、ロティからロングに移る際に、変化した点がいくつかある。

- 一、小説は三人称で語られ、語り手は、主人公に対しても、女主人公に対しても批判的である。
- 二、主人公にピンカートン、女主人公に蝶々さん (Cho-Cho-San, Butterfly) という名が与えられる。
- 三、ピンカートンはフランスの海軍士官でなく、米国の海軍士官である。これは、想定された米国の読者に、主人公を身近に感じさせるためだったろうか。⁽⁸⁾
- 四、蝶々さんは、軽薄で快活な娘である。菊はフランスでは死者に供えられる花であることが多く、憂鬱な「お菊さん」の名に合致していたが、蝶は軽やかで華やかな存在だから、軽薄で快活な娘の名にふさわしい。
- 五、蝶々さんは、現地妻となった年齢を十五歳に引き下げられている。これは、蝶々さんが現実的判断力を欠いている理由付けのためだろう。
- 六、ピンカートンは一時の遊びのつもりだが、蝶々さんはピンカートンを愛する。
- 七、ピンカートンが去った後に、蝶々さんには子供が生まれ、蝶々さんはピンカートンが帰ってくるのを三年間待ち続ける。
- 八、蝶々さんは、なまりのある片言ながら、英語を話すので、ピンカートンとのあいだにコミュニケーションが成り立つ。
- 九、蝶々さんは、米国びいきで、自分を米国化しようとする。夫の宗教であるキリスト教への改宗も考え

るが、改宗しない。

十、蝶々さんは、上級武士の娘だが、父親が切腹させられたため、一家が貧しくなり、一家のために芸者になった女性である。

十一、蝶々さんは外国人の妾になったために、親類から義絶され、孤立する。

十二、ピンカートンは三年後、米国人の妻を連れて長崎にやってくる。蝶々さんは、自分が一時的な遊び相手にすぎなかったことを悟ると、自殺を図るが、子供への愛情から自殺を思いとどまり、姿を消す。おそらく元の芸者にもどったと想像される。

こうしてみると、ロングの小説は、のちのオペラ『蝶々夫人』のストーリー展開とほとんど同じ内容を含んでいるのだが、読後の印象はひじょうに異なる。一言でいえば、プッチーニのオペラが純粹の悲劇であるのに対して、ロングの小説は批判的風俗小説あるいは一種の喜劇として描かれている。その点では、ロングの小説は、その後の二作品よりも色濃くロティの滞在記の性格を受け継いでいるともいえるだろう。

ロングの小説とプッチーニのオペラ『蝶々夫人』との違いを具体的に纏めておこう。

第一に、ヒロインに対する作者の姿勢に大きな違いがある。ロングの小説では、語り手は、ピンカートンの行動にも批判的だが、同時に、蝶々さんの軽薄な米国化に批判的である。ところが、プッチーニのオペラでは、批判はピンカートンに集中し、蝶々さんに対しては、ひたすら同情的である。

第二に、やはり作者がヒロインの米国化に批判的であることに関わるのだが、ロングの小説では、日本人社

会のなかでのヒロインの孤立性が十分に描かれない。したがって、オペラの場合のように、ピンカートンに捨てられたと知ったときの衝撃の深さが十分に感じられない。

第三に、小説の蝶々さんの訛りの強い片言英語に滑稽感があるのに対して、プッチーニの蝶々さんは、イタリア語の韻文で歌うのが悲劇のヒロインにふさわしい。

第四に、オペラの場合と違い、小説の蝶々さんが最後に自決をしないのは肩すかしをくらう感じで、このあたりが風俗小説的である。

ロングの小説『蝶々夫人』が一編の悲劇となる可能性に気づいたのが、劇作家デイヴィッド・ベラスコ(David Belasco, 1853-1931)だったろう。⁽⁹⁾〈蝶々夫人〉物語の変遷過程のなかでベラスコに対する評価は一般に低いようだが、わたくしは、ベラスコこそがこの物語を喜劇から悲劇に転換した点で、決定的な役割を果たしたと考えている。ベラスコは、やや散漫な感じのあるロングの小説を一幕ものの戯曲『お蝶夫人 *Madame Butterfly*』(1900)に脚色した。戯曲は、蝶々さんが二年間(三年間ではないのだが、重要な違いではない)ピンカートンの帰りを待ち続けたのちの出来事だけを扱い、ピンカートンの乗った軍艦が入港する日から翌日にかけての一日間に凝縮されている。その特徴を纏めておこう。

第一に、蝶々さんが悲劇のヒロインらしくなっている。蝶々さんへの批判的視点が消滅して、同情が集中するように仕立てられているのである。蝶々さんの話すのはやはり訛りの強い片言の英語なのだが、こうなることむしろ、けなげな努力をしているようにも見える。

第二に、親類から義絶された蝶々さんの孤立性がしっかり描かれ、唯一頼りにしていたピンカートンに捨てられた衝撃の深さがよく伝わる。ベラスコが、蝶々さんの日本人社会における孤立の深刻さに気付いたのは、ベラスコ自身がユダヤ人で、(ユダヤ教徒でなく)ローマカトリック教徒で、しかも同性愛者だった、いわば究極のマイノリティーだったことによるのではないか。

第三に、蝶々さんが最後に短剣で自決するのが、悲劇性を高めている。

ベラスコの芝居『お蝶夫人』はニューヨークで上演され好評を得たのち、ロンドンでも上演された。たまたま『トスカ』の上演を監督するためにロンドンに滞在していたプッチーニが、ベラスコの芝居を見て感動し、即座にベラスコからオペラ化の許可を得たというのは有名な話である。その後、プッチーニは、台本作者ジャコーザ (Giuseppe Giacosa, 1847-1906) とイッリカ (Luigi Illica, 1857-1919) とともにオペラを仕上げてゆくのだが、その際、後半(初演では一幕、再演では二幕)は、ほぼベラスコの戯曲にしたがい、前半(第一幕)には、ロングの小説とロティの滞在記とを参考にしながら、ピンカートンと蝶々さんの結婚の場面を置き、前半の幸せな状態と後半の悲劇とを対照させ、悲劇性を際立たせた。

以上のような〈蝶々夫人〉物語の変遷を見ると、われわれが第一節でみたプッチーニ『蝶々夫人』のいくつかの特徴のうち、蝶々さんが悲劇の主人公として涙を誘う存在に変化したのはベラスコの芝居からであることがわかる。そうであればこそ、プッチーニもオペラ化を思い立ったのに違いない。また、物語が音楽と一体化したのがプッチーニからであることは、いうまでもない。他の三点についても考察を加えてみよう。

第一に、蝶々さんの成熟度の問題だが、この点では、ロティのお菊さんとプッチーニの蝶々さんの成熟度が高い。しかし、その高さは、きわめて対照的である。ロティのお菊さんは売春関係についての意識度が高いという意味で成熟度が高い。それに対して、プッチーニのオペラ後半に描かれる蝶々さんは、売春婦性とは決別したかたちで、純粹に人間的な成熟度が高いといっているのだらう。蝶々さんは、じつはベラスコの戯曲の段階でも、実質的に人間としての成熟度がすでに高くなっているのだが、プッチーニのオペラの場合、第一幕の幼い蝶々さんとの対照があるために、後半の成長が目立つ、という特徴がある。さらにベラスコの戯曲と比べて、オペラでは、蝶々さんが子供の将来のために子供を夫に引き渡すことを選択する点、不名誉な芸妓生活に逆戻りするよりも自決を選択する点、が明瞭に描かれている。また、蝶々さんが侍の娘である点がベラスコでは軽くふれられるだけだが、プッチーニでは第一幕の段階から強調されている。全体として、プッチーニでは、蝶々さんが自分の置かれた運命を受け入れる点、そして侍の娘として名誉ある死を選ぶ点のはっきり描かれている。

第二に、キリスト教との関係についてだが、ロティのお菊さんからプッチーニの蝶々さんにいたるあいだで、女性がはっきりキリスト教に改宗するのがプッチーニのオペラだけである点は、大いに強調して良いと思う。蝶々さんが親類から義絶される理由も、ロングやベラスコでは、蝶々さんが外国人の妻になったからであるのに対して、プッチーニでは、蝶々さんが仏教からキリスト教に改宗したからである。さらに、ピン留めの標本にされる蝶のイメージも、プッチーニではじめて使われるイメージである。先行作品と比較すると、プッチーニのオペラでは、キリスト教に改宗することによって罪を許された売春婦が、一方的に男を愛したがために受

難を経験する、というイメージが意識的に選択されているといっていだらう。そのようにして、オペラの蝶々夫人ははじめてキリスト受難物語の聖性を分与されたのである。

第三に、ピンカートンの犯す罪から罰へというこのオペラの構造と、そのなかに登場する良心、シャープレスの役割についてである。すでに前節で強調したように、プッチーニのオペラの中なかでは、シャープレスは早々と登場し、ピンカートンに軽率な行動をしないように警告する。そして、オペラの最後に近いあたりで、自分が予言したとおりだったことをピンカートンに念押しをする。

ところで、〈蝶々夫人〉物語の系譜のなかで、シャープレスという人物がこういう役割を割り振られているのは、じつはプッチーニのオペラだけなのである。

ロティの『お菊さん』のなかにはシャープレスに相当する人物はまったく現れない。語り手の男は自分の行動を全面肯定しているのであるから、批判者が登場する余地がないのである。

ロングの小説では、全体で十五章あるなかで、シャープレスはようやく第九章になって姿を現す。この小説では、ピンカートンは第三章が終わると蝶々さんのもとを去ってしまうのであるから、シャープレスがピンカートの行動にあらじめ警告を発することはないし、それゆえまた、予言が正しかったと宣言することもない。

ベラスコの戯曲では、そもそもプッチーニのオペラの第一幕に相当する部分がない。したがってまた、そのなかでシャープレスがピンカートンに警告を発するはずもないのである。

すなわち、良心としての（あるいは神の代役としての）シャープレスもまた、プッチーニ、ジャコーザ、イ

ッリカという三人組の新しい創造物ということが出来る。プッチーニのオペラは、この新しいシャープレスを利用しながら、ピンカートンの罪から罰への軌跡を描き出したのである。

おわりに

この拙論では、プッチーニのオペラ『蝶々夫人』のなかであまり注目されることのないシャープレスという登場人物に注目してみた。ロティの『お菊さん』からプッチーニのオペラにいたる〈蝶々夫人〉物語の展開のなかでみると、シャープレスに明確でひじょうに重要な役割が付与されているのは、オペラ『蝶々夫人』の場合だけであることがわかる。凝視してみるなら、一見目立たぬシャープレスこそが、このオペラの倫理性の枠組みそのものともいえる役割を果たしていることがわかるのである。

オペラ『蝶々夫人』では、冒頭近くでシャープレスがピンカートンに対して自分の欲望の充足だけを求める罪に警告を与えるとともに将来の成り行きを予言し、最後には、シャープレスの予言どおりに、ピンカートンの罪が罰せられる。その動きは、明瞭にキリスト教的な罪と罰の物語展開である。

このオペラは、蝶々さんについては、罪の女であった女性がキリスト教への改宗によって許されるというマダラのマリア的物語、相手を一方的に愛し続け、それゆえに受難を経験するというイエス・キリストの聖なる受難物語を重ね合わせている。蝶々さんの愛と苦しみと死の物語が聖性を伴う物語であることを明瞭にするために、プッチーニ、ジャコーザ、イツリカは、それ以前の〈蝶々夫人〉物語の場合とは対照的に、蝶々さん

のキリスト教への改宗を明瞭に描いているし、また、それまでの〈蝶々夫人〉物語とは異なり、標本としてピン留めにされる蝶のイメージを新たに提示して、蝶々さんの受難を十字架上のイエスの受難と死とに重ね合わせるようにしている。

ブッチーニのオペラ『蝶々夫人』に右のような罪と罰、罪の女への許し、一方的な愛と受難、というキリスト教的な物語を重ね合わせてあるのは、何ら不思議なことではない。オペラ『蝶々夫人』が聴衆として想定したのは、二〇世紀初頭のイタリア社会という圧倒的なキリスト教社会（ローマ・カトリック教社会）である。『蝶々夫人』の初演はミラノのスカラ座（一九〇四・二）、再演がブレシャ（一九〇四・五）、いずれもイタリアのオペラ劇場である。そういうキリスト教社会で、オペラという社会階層縦断的の人物と商業的成功とを必要とする芸術が、キリスト教社会にもっとも受け入れられやすい筋書きならびにイメージを利用してゐるのは当然のことである。このオペラが、貧困、身売り、裏切り、自殺だけの単におぞましい話という印象を残さず、観客に深い感動を与える理由のひとつは、このオペラにキリスト教的聖性が分与されているから、そしてまたそのなかでキリスト教的に罪には罰が与えられているからに違いない。現在のオペラ好きも、おそらくはそういう聖性と因果応報とを意識下に感じ取っているはずなのである。このオペラのそういうキリスト教性が現代の知識人の目に何か別物に見えるとするれば、それは脱キリスト教化をしたために別物に見えるだけのことだろう。こういう人気性の濃厚なオペラの天国に入るためには、現代の知識人も幼子のごとくに、いや、二〇世紀初頭の素朴な大衆のごとくにならなければならないのである。

注

- (1) イタリヤ語原文は Anna Angelini, *Inviato all'opera: Madama Butterfly di Giacomo Puccini*, Milano: Mursia, 1990; *Madama Butterfly: G. Schirmer's Collection of Opera Librettos*, New York & London: G. Schirmer, 1963; B. D. Fisher (ed.), *Puccini's Madama Butterfly: Opera Classics Library*, Coral Gables: Opera Journeys Publishing, 2001 によっている。訳文は、原文をどう解したかを示すために拙訳にちなむ。
- (2) この文の“il cuor”が誰のものであるのかが明示されていないが、“la vita”の持ち主と共通するよう考えるのが論理的だろう。それは一般的にこの“facile vangelo”を提唱する人物であり、この場合はモンカーテンのことになるはずである。Burton D. Fisher (ed.), *Puccini's Madama Butterfly: Opera Classical Library*, p. 41 は「他者の cuor を感じさせる」と解しているが、原意とはなっていない。
- (3) Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography*, 2nd ed., New York: Holmes & Meier, 1974, p. 384.
- (4) Catherine Clement, (Betsy Wing trans.) *Opera, or the Undoing of Women*, 1988, p. 45 以下。このイメージはこうして「一回目は男根が、二回目は短剣が身体に入るといふ隠喩」を解する由である。Quoted in Susan McClary, “Mounting Butterfly,” in Jonathan Wisenthal et al. (ed.), *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*, Toronto etc.: Univ. of Toronto Press, 2006, p. 21.
- (5) *Madame Chrysantheme* は近年フランスでベストセラーになった版が出版され、一般読者の目に届きやすくなったと言えるだろう。
- (6) Pierre Loti, *Madame Chrysantheme*, Paris: Flammarion, 1990.
- (7) John Luther Long, *Madame Butterfly, Purple Eyes, A Gentleman of Japan and a Lady, Kito, Kito, Glory*, New York: The Century Co., 1904.
- (8) Pierre Loti は、フランス人作家 Julian Viaud の初期の作品中では、語り手である英国人士官の別名として使われていた。しかし『浮城物語』では、Loit はフランス人士官で作家 Viaud の筆名となったというふうになっている。
- (9) David Belasco, *Six Plays: Madama Butterfly, Du Barry, The Darling of the Gods, Adrea, The Girl of the Golden West, The Return of Peter Grimm*, Boston: Little Brown, 1928.