

[研究論文]

「ハラキリ」のエキゾチズム —舞台における日本の表象—

The Exoticism of “Hara-kiri” —Japan on the Stage—

多和田真太良
Shintaryo Tawata

〈抄 録〉

「ハラキリ」という単語はどこでどのように流布していったのか。19世紀末から20世紀初頭にかけて隆盛を極めたジャポニズムの舞台芸術の中で注目されたのは、キリスト教の下では禁じられた「名誉の自死」という概念だった。しかし舞台上で再現されるのは、川上音二郎一座がアメリカで実際に切腹の場面を演じてからである。それまで理解不能であるがゆえに滑稽に描かれることさえあった「ハラキリ」が、音二郎や貞奴によって実に劇的で凄惨な描写として演じられた。「ハラキリ」は自然主義演劇に飽き足りず、新しい表現を模索する20世紀演劇の理論家たちに強い影響を与えた。ベラスコは『蝶々夫人』の結末を自殺に書き換え、続く『神々の寵児』では切腹する武士を描いた。音二郎一座の演技は強烈なイメージを与えた一方で、ジャポニズム演劇に潜む多様性の芽を摘むことになったともいえる。以後の作品は「ハラキリ」のイメージを払しょくすることが困難になった。「ハラキリ」はもはや不可解な日本の風習というより、ジャポニズム演劇にエキゾチックな効果を与える一つの重要な表現として定着していった。

キーワード：演劇、ジャポニズム、舞台芸術、川上音二郎、ベラスコ

Abstract

How did the “Hara-kiri” become popular word? It was a concept called “own death of the honor” forbidden under Christianity that attracted attention in theatrical art of “Japonism” which was full of the prosperity from the end of 19th century through the early 20th century. However, “Hara-kiri” on the stage was represented after the troupe of Otojiro Kawakami had played a scene of the “seppuku”. It was really dramatic, and “Hara-kiri” which might be drawn funny scene because it could not be understood was played as ghastly description till then by the Japanese Troupe. “Hara-kiri” was not satisfied with naturalistic theatre and had a strong influence on theorists of the new 20th century’s theatricality, “Avant-grade”.

Belasco rewrote an ending of “Madame Butterfly” to her suicide. And then He made the samurai commit “Hara-kiri” in “Darling of of Gods”. For the great performances of Otojiro, it may be said that the variety of “Japonisme” theatre was defeated. It became difficult to make a new style of the “Ja-

ponisme” representation enough to wipe out an image of “Hara-kiri”.

“Hara-kiri” already settled in the middle form of “Japonisme” theatre that gives the audience more expression which has an exotic effect than mysterious Japanese manners and customs.

Keywords: theatre, Japonism (Japonisme), performing arts, Otojiro Kawakami, David Belasco

1. 「ハラキリ」 — 『アズマ』 と 『袈裟と盛遠』

「ハラキリ・フジヤマ・ゲイシャ」はどこから生まれたのか。武士は海外で切腹したのだろうか。富士山はどこに描かれたのだろうか。芸者はそれほど海外に進出していたのだろうか。総てを海外の劇場の舞台の上で演じ印象付けたのは、日本人自身である。

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、欧米では「日本」を題材にした数多くの舞台作品が製作された。鎖国が解消され、徳川幕府が国内製品の持ち出しを許可すると、浮世絵や調度品がヨーロッパのあらゆるジャンルの文化を刺激し、ジャポニズムが生まれた。海外への渡航が許されるようになると、濱淀定吉や松井源水といった軽業師や手品師など、芸人一座が瞬く間に世界進出を果たした。彼らの巧妙な技芸は欧米の人々を魅了し、高等馬術から派生したばかりパリの街頭サーカスにも強い影響を与えた。本稿では、舞台上で演じられた「ハラキリ」が、日本の表象として定着するまでの過程を舞台芸術におけるジャポニズムの変遷とともにたどる。

「ハラキリ」の歴史を辿る上で重要と考えられる戯曲に『アズマ、あるいは日本の妻 (*Adzuma, or the Japanese Wife*)』(1893)がある。

作者サー・エドウィン・アーノルド (Sir Edwin Arnold, 1832–1904) は、デイリー・テレグラフの編集長を務め、インド国立サンスクリット大学の学長や、慶應義塾大学の講師を務めたこともあるヴィクトリア朝屈指の仏教研究者・東洋学者である。戯曲は1893年に Green Longmans and Co. から出版された。初演は不明である。上演されることがない可能性もある。「日本の妻」という副題通り、アズマという女性が主人公である。彼女はワタナベワタルという貴族の妻とされている。以下登場人物を記載する。

Morito Musha Endo 遠藤盛遠。日本の貴族。(文覚。「袈裟」の主人公。)

Kameju 盛遠の忠実な家臣。

Sakamune 盛遠の仲間。サムライ。

Wataru Watanabe 日本の貴族。アズマの夫。(源左衛門尉渡)

Sasaki 伊豆守。

Hojo Tokimasa 北条時政。サムライ。(北条政子の父、鎌倉幕府初代執権)

Doi Morinaga サムライ。

Adachi Sanehira サムライ。

A Fisherman 釣り人。

A Lampseller 提灯売り。

Adzuma ワタルの妻、コロモガワの娘。(袈裟御前)

Koromogawa アズマの母。(衣川。盛遠は衣川の甥)

O Yoshi 侍女。

O Tama 侍女。

召使、兵士、従者、市民、僧侶、ムスメたち、盗賊たち 他

登場人物の名前から『源平盛衰記』あるいは『平家物語』の『遠藤武者盛遠』、つまり歌舞伎の『袈裟と盛遠』であることは容易に想像できる。ただし欧米でこの話が有名になるのは、川上音二郎一座が1900年のパリ万博で上演した『遠藤武者』からである。

アーノルドの戯曲が出版されたのは1893年で、川上一座が初めて海外巡業する6年前である。アーノルドが日本に滞在するのは1889年の慶應義塾の客員講師就任からなので、この頃までに入手した文献から着想したものと思われる。初版時の書評がイギリスの『スペクテイター (*The Spectator*)』に掲載された。書評で筆者はこの物語が日本に古くから存在するものであることを強調した上で次のように述べている。

We take it, then, that the play is a dramatic paraphrase of a well-known book, and no more an original play than, for example.

(例えば、それが、良く知られた本の劇的な改編以上の何物でもないを受け止める。)

「よく知られた本」としてここではThe Corsican Brothersという作品を例として挙げている。これは、アレクサンドル・デュマ・ペール (大デュマ、Alexandre Dumas, père, 1829-1869) が1844年に著した小説『コルシカの兄弟 (仏題*Les Frères corses*)』のことである。

この小説はデュマ本人が語り手を務め、コルシカ島に住む双子兄弟の復讐劇であり、『アズマ』がその設定に酷似していると述べている。ちなみに『コルシカ島の兄弟』はのちにアンドレ・アントワヌが1917年に映画監督デビューを果たした際の作品でもある。アントワヌの作品は同作品の7回目の映画化だった。

また書評は他の戯曲との類似点も以下のように指摘している。

The central figure of the plot is Sakamune, a Japanese Iago of the most vindictive type.

(プロットの中心人物はサカムネで、いわゆる復讐に燃えるタイプ、いわば日本のイアーゴーである。)

『アズマ』ではサカムネという盛遠の家臣が、アズマが自分の求婚を拒絶したことに憤慨し、彼女とのその夫であるワタルを破滅に追い込もうと陰謀を企てる。さらにそのために同僚のモリトオを利用する。アズマからモリトオへの恋文を偽造し物語を混迷に引き入れるのはまさに『オセロー』のイアーゴーである。

さらに書評はこう締めくくっている。

Carrying off the gruesome trophy, he discovers it to be that of Adzuma, — the situation reminds one of the finale of Rigoletto.

(ぞっとするような「戦利品」を運んでくると、それがアズマの(首)だということに気づいた。— 『リゴレット』の幕切れを連想させる状況である。)

事態を把握したアズマは、モリトオと組んで潔白な夫ワタルの寝首を搔く計画を立てるが、夫の身代わりに自分が床に入り、モリトオに自分の首を斬らせる。書評では、この構図がヴェルディのオペ

ラ『リゴレット』と類似していると指摘しているのだ。娘ジルダを救うべくマントヴァ公爵の殺害を企てながら、誤って娘を殺害してしまい、苦悩する父リゴレットと、父の言いつけに背いた罪を詫言つつも愛する公爵の身代わりになれたことに喜びを得つつ絶命するジルダに、アズマとモリトオを重ねている。

2. ジャポニズム演劇自殺考

前述のように、ロイ・フラー (Loie Fuller, 1862-1928) は川上音二郎に対し、集客のために「遠藤武者」を改編し、袈裟御前を死に追いやった後、文覚が贖罪のために切腹して果てるように要求した。本来自刃しない人物を舞台上で「殺害」したのは、ひとえに派手な「ハラキリ」芸を売り物にしたかったからに他ならない。

今、我々はジャポニズムのイメージは「ハラキリ、フジヤマ、ゲイシャ」と表現することが多い。しかし実際にはジャポニズムの舞台作品の中で「ハラキリ」を実行、あるいは自殺の方法として選択する作品は少ない。

19世紀末から20世紀初頭にかけての代表的なジャポニズムの舞台作品の中で、登場人物が死を覚悟する場合、または処刑を言い渡す場合の手段あるいは方法を整理しておく。

2.1 『麗しのサイナラ』短刀で喉を突いて自殺 (未遂)

日本を舞台にしたエルヴィリ (Ernest d'Hervilly, 1838-1911) の『麗しのサイナラ (*La Belle Sainara*)』は、1874年3月15日、ジョルジュ・シャルパンティエ (Georges Charpentier, 1846-1905) という新興ブルジョワの屋敷の庭で初演された (図1)。ジョルジュは、後にルノワールの有力な支援者となった出版事業者である。戯曲の出版に寄せて巻頭の謝辞を述べているのはジョルジュの夫人マルグリット・シャルパンティエ (Marguerite Charpentier, 1848-1904) である。この夫人をモデルにルノワール (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919) が『シャルパンティエ夫人とその子供たち (*Georges Charpentier et ses enfants*)』(1878) と題した絵を描いている (メトロポリタン美術館所蔵)。当時絵が売れずに困窮していたルノワールにとって、ジョルジュやその夫人マルグリットのサロンへの出入りがルノワールの人生を変える。マルグリットは自らが描かれたこの作品が官展 (サロン) に入選した評価を強く推し、ルノワールの画壇での出世作となった。マルグリットの催す華やかなサロンの場には、政治家や官展画家、文筆家、女優など様々な人々が入り出した。ジョルジュと親交のあった文化人の中には、エミール・ゾラもいた。こうしたハイ・カルチャーの中でジャポニズムが持てはやされていたことが、『麗しのサイナラ』を生み出した直接的要因と考えてよい。3年後、オデオン座で上演された (1876年)。以下にプロットを記す。

「エド」の喧噪を逃れて田舎に住む詩人のカミ (KAMI) は、サイナラ (SAINARA) を愛しているが、内気ゆえになかなか愛を告白できない。

そこに彼の家に踊り子のムスメ (MUSME) がやってくる。性悪な主人に追われているので匿って欲しいという。カミは女性を家に招き入れることに躊躇するがムスメを不憫に思い家に上げる。美しいムスメはカミを誘惑し彼は困惑する。そこへムスメの主人で強面のタイフーン (TAI-PHOON) が怒りながら登場する。カミはタイフーンと対峙するが、命を賭してムスメを守る決意をする。詩を擲きつけられ、頬を扇子で打たれたカミは名誉を汚された彼は憤慨する。復讐が許されていない法律のもとでは名誉の死によって抗議するしかない。カミはタイフーンに逃げずに見事に果てるので明日ここに見届けに来るように言う。タイフーンは去るが、命をかけて守る約束をしたムスメの姿は既になかつ

た。自死だけを約束してしまったカミのもとにサイナラがやってくる。サイナラに別れを告げるため、わざと嫌われようとするがうまくいかない。最後は自ら恋人を呼び戻してしまい、愛を確かめる。

しかし浮かない顔のサイナラは、明日の夜明けまでに大金を支払わないと叔父が破産するのだと言う。一瞬躊躇うが、カミは自分の財産を投じ叔父を救うことを決意する。カミはすべてをサイナラへの献身を大義として犠牲になる覚悟を決める。サイナラはその様子を見届けるとこれは芝居だった、「カミ」こそ忠実で勇敢な夫だと告げる。カミの自死の条件だったムスメとタイフーンは、サイナラの親友たちだったので遮るものは何もない。(特にタイフーンは男装だったことが判明する。) すべては夏の夜の夢のような時間だった。

タイフーンは直接手を下す場合、刀で突き殺すと言っている。名誉を傷つけられたカミは自害を決意するが、喉を突いて死ぬ覚悟をする。

2.2 『ミカド』斬首、短刀自殺、釜茹で、生き埋め (全て未遂)

日本を題材にした喜歌劇『ミカド (*The Mikado*)』は、劇作家ウィリアム・シュウエンク・ギルバート (William Schwenck Gilbert, 1836-1911) と、作曲家アーサー・サリヴァン (Arthur Seymour Sullivan, 1842-1900) が組んだいわゆるサヴォイ・オペラの中で、興行的に最も成功した作品である (図2)。初演は1885年3月14日で、672回というロングランを達成した。即座にヨーロッパ大陸、アメリカに広がり、現在でも上演されている。しかし日本では「不敬である」との理由から戦後まで上演は禁止された。当時最高潮を迎えていたジャポニズムの人気とサリヴァンの軽快な音楽が成功の要因と言われる。

最高執政官で処刑人のココ (図2-4) は、首切り役人であり、ミカドの発する刑の執行方法も「首をはねる」「釜茹でにする」というものである。大きな首切り用の刀を持っている。恋人と結婚出来ないで自暴自棄になった皇太子ナンキ・プーは自殺しようとする。その方法は a happy dispatch と称しているが明確には言及していない。その他の死の方法として、処刑される主人の配偶者は生き埋めによる殉死が義務付けられた法律が存在することが言及される。

2.3 バレエ『イエッダ (*Yedda*)』(1879)¹⁾ 刺殺、魔力による死

オリヴィエ・メトゥラ (Olivier Métra, 1830-1889) 作曲のバレエである。許嫁のイエッダに裏切られたと思ひこんだノリは、絶望して立ち去る。具体的な方法は言及されないまま、暗殺者トーによってまさに殺されんとするイエッダをかばい、腰を短刀に刺されて死ぬ。イエッダ自身も身の程しらずの幸福を望んだために、女神サクラダが与えた「幸福の枝の葉」から最後の1枚が落ち、ノリの屍の上で息絶える。

2.4 バレエ『夢 (*Le Rêve*)』(1890)²⁾ 射殺 (幻想)

ガステイヌル (Leon Gastinel, 1823-1906) 作曲のバレエである。領主サクマの誘いを受けた村の娘ダイタは、タイコという恋人がいるにもかかわらずその寵愛を受ける。サクマに心を奪われ喜びに満ちて眠りに落ちるダイタに女神イザナミが夢を見せる。夢の中で悪魔のような姿に変身したサクマから逃れようとするダイタを救ったのはタイコだった。狂乱したサクマはタイコを矢で射抜く。夢から覚め、タイコの大切さを思い、一時の移り気を詫げる。

2.5 『イーリス (*Iris*)』(1898)³⁾ 転落死

マスカーニ (Pietro Mascagni, 1863-1945) 作曲のオペラである。裕福な若者オーサカとキョート

に誘拐されたイーリスは、盲目の父から自ら遊女に成り下がったと誤解され、罵詈雑言を浴びる。絶望したイーリスは遊郭の窓から下の下水溝へと身を投げ、息絶える。

2.6 『蝶々夫人 (Madame Butterfly)』⁴⁾ 短刀で喉を突いて自殺 (小説は未遂)

小説 (1898) はロング (John Luther Long, 1861-1927)、戯曲 (1900) はベラスコ (David Belasco, 1853-1931) による。ピンカートンと「結婚」して3年、蝶々さんは子供と共に夫の帰りを待っていた。ようやく長崎を再び訪れたピンカートンにはケイトというアメリカ人の妻がいた。蝶々さんは息子をスズキに託すと、屏風の陰で父親が天皇から下賜された短刀を首にあて自害する。

多くの登場人物が自殺を企てていることがわかるが、全て切腹ではない。短刀を用いた自殺や殺害方法は登場するが、首を突いて死のうとするのがほとんどである。唯一「ハラキリ」に近いと推察されるのが『ミカド』のナンキ・プーだが、結局はココの「勝手に自殺しないで首を切らせてくれ」という要求を、条件付きで承諾するという形で回避する。

3. 切腹させずに首を斬る

ギルバートとサリヴァンの喜歌劇『ミカド』では、仕立屋のココが突然任じられて斬首刑を執行する最高執政官となる。人々は彼を Lord high Executioner と呼ぶ。「死刑執行人」のココは「日本の首切り用の刀」を持って登場することになっていて、ヴィクトリア朝では廃止されていた斬首が死刑の設定として用いられている。写真のようにココ役のジョージ・グロスミス (George Grossmith, 1847-1912) が担いで持って登場したがト書きには 'Enter Ko-Ko attended.' とあるだけで、ナンキ・プーの登場時のような、詳細な道具の指示はない。

実際に彼が演じたココのポートレートは多く現存しており、衣裳のデザインやチラシにもこの印象的な道具とともに描かれている。どれも巨大な刀を右手に持ち、肩に担いでいる。写真から判断すると、この刀は極めて長い刃の部分を持ち、長さは背丈ほどもあるが、薙刀ではない。このような刀は日本には存在せず、鞘に入れて腰に下げることは出来ないので鞘も存在していない。おそらく日本刀を模して製作されたのであろう。'attended.' とあるように、台本の段階では最高執政官である人物が抜身の刀を担いで一人登場することは想定されていなかったと推察されるが、秀才だったグロスミスの機転から生まれた演技である可能性も考えられる。後の公演では小姓のような存在が刀を持って付き従ったという⁵⁾。

「首切り役人」という設定についても後述するが、まずは「ハラキリ (=切腹)」が物語の中心としては登場しない。日本のイメージとして必ず挙げられる「ハラキリ」の芸を定着させるのは、1900年のパリ万博で『芸者と武士』を大ヒットさせた川上音二郎一座である。日本人=切腹のイメージは早くから知られていたが、正確にその様子も再現しようがなく、やり方も分からなかったため再現されなかった、と考えられる。

切腹は刑の執行方法としても、自ら腹を切るということにしても衝撃を持って伝えられたらしく、「ハラキリ (hara-kiri / hurry-curry)」という語は1856年に初出し、日本のサムライの自死の方法として紹介されている⁶⁾。「切腹 (seppuku)」という単語は1871年、日本から帰英したミットフォード (レズリーベイル卿, Algernon Mitford, 1837-1916) が著書『昔の日本の物語 (Tales of Old Japan)』(1871) に hara-kiri の同義語として説明している⁷⁾。

ただ、『ミカド』に先行する作品として台本が残されているいくつかの作品にも自死は登場するが

明確に「切腹」であるかどうかは示されていない。例えばエルヴィリの戯曲『麗しのサイナラ』では、台風から激しい侮辱を受けた詩人カミは、自分の名誉のために自殺することを宣言するが、刀でのどを突こうとする。

日本や侍について下調べをしていたギルバートが切腹の慣習を知らなかったとは考えにくい。なぜなら『ミカド』の中にも2箇所、切腹をほのめかす場面は登場している。ヤムヤムとの結婚が不可能であることを知ったナンキ・プーは、首を吊ろうと縄を持って現れる。それを思いとどまるように制すココに対しこう言う。

NANK. That's absurd. If you attempt to raise an alarm, I instantly perform the Happy Dispatch with this dagger.

ナンキ そんな無駄です。もしあなたが警笛を鳴らそうとしたら、僕はすぐにこの短剣でオサラバしますよ。

結婚が成就するも、死刑になる夫の妻は生き埋めにされると聞いてヤムヤムを再び失うと知ったナンキ・プーは、またもあっさりと言い放つ。

NANK. Today I die.

KO. What do you mean?

NANK. I can't live without Yum-Yum. This afternoon I perform the Happy Dispatch.

ナンキ 今日私は死ぬのです。

ココ どういうことじゃ？

ナンキ ヤムヤムなしでは僕は生きられない。今日の午後のうちに僕はこの世にオサラバします。

the Happy Dispatchとは直訳すれば「幸せな手早い処置」、すなわち自殺のことで、切腹の英訳として用いられた。そこには、武士の切腹における追腹や屈辱に対する、また引責による自死の意味合いは含まれていない。すぐにあっさり自殺してしまおうとするナンキ・プーに観客は「切腹」芸を披露する日本人芸人たちを重ね合わせ笑ったのであろうか。だが、決定的な刑罰としての切腹は扱われず、単語も hara-kiri や seppuku のいずれも登場しない。ギルバートの持つ情報の偏りもあるが、重要なのは、筋としてあくまで彼の扱いたかったのは、ヘンリー8世をモデルとした「虫も殺せない首切り役人」を戴いたイギリスの貴族社会であることを忘れてはいけない。

実は初期のプロットでは、『アイダ姫 (*Princes Ida*)』(1884) に続く新作はヘンリー8世をモデルに描くことになっていた。そこに日本のイメージが追加された経緯がある。

『図説「最悪」の仕事の歴史』⁸⁾によると、斬首による死刑執行は中世を通じて行われてきたが、「斧」が国家による支配を象徴するようになったのは、チューダー王朝になってからである。斬首は戦場で冷たい刃に命を落とすという、高潔な理想を反映して貴族にのみ許されたため人気のある見世物だった。死刑執行人にかかるプレッシャーは想像に難くない。その他の罪人は、メアリ女王時代のプロテスタント289人に対する火炙りや、絞首刑後の内蔵を引き出されて、四つ裂きにされるといったことがない限りにおいて絞首刑だった。死刑執行人はフードをかぶっていたが、身元はある程度露見しており中には名声を得たものまでいた。フードは「王位の正義の顔のない代行者という意味合いを伝え

る象徴だった。^{エグゼキューション}「執行人」という単語には、人を殺すという意味はなかった」という。「彼ら自身が有罪を宣告された犯罪者であることも多く、自分の首を守るためにその仕事について」というのだから、まさしく『ミカド』の中のココはこの立場である。つまり作者のギルバートは、想像しにくい「今は存在しない昔の日本」を舞台に据えるために、「古いイギリス」を取り入れ、具体的なイメージを創出している。

一方冒頭のコーラスの後、ココの職業は「身分の低い仕立屋 (a cheap tailor)」であるとナンキ・プーが述べている。封建的で荒唐無稽な制度の国を描きながら、急に高い地位に指名された庶民的な職業の人物が現れることによって、観客の衝撃と笑いを生み出す仕組みである。

19世紀末のイギリスにおいて、男が愛のために自殺しようとすることは非常に男らしくないことと考えられていた。ゲイツは『世紀末自殺考』の中で、男が失恋して自殺を考えるようになることが、ココの「柳の歌」で茶化されていると指摘している⁹⁾。失恋による自殺というのはナンキ・プーの自殺と絡めて、『ミカド』の中の大きなテーマであるが、物語の大枠自体が、時代の空気への皮肉だったことを押さえておく必要がある。

4. 切腹の「正しい」定義

切腹の歴史を改めて定義するためには、切腹する行為があくまで武士という限定された身分の自死の方法であることを認識しておく必要である。その方法は腹部に刃物を突き立て、腹壁を横に突き破りながら一文字に切り開き、最後に刀を丈夫に引き上げて内臓を露出させて絶命することである。

しかし民俗学者、千葉徳爾 (1916-2001) が指摘するように、切腹は自殺の方法としては極めて効率が悪く、切腹自体が直接的な死因になることは極めて少ない。「腹壁には大血管が通っていない」上に、内臓が露出するといっても、「腹部の臓器は消化器だから、循環器や呼吸器のように生命維持に直結していない。したがって、これを損傷したからといって即時生命が失われることは稀である」からだ¹⁰⁾。しかも腹部には皮下脂肪層や筋肉による弾力があるため、相当な心得がなくては刃物を腹につきたてることすらままならない。歴史家の大隈三好 (1906-1992) は、切腹の起源について、武士の成立過程に起因すると説いた上で、以下のように述べている。

本来、武士は、所領を守り領民を保護するために生じた階級である。(略) これを犯すものがあれば死を賭して戦わねばならない。いわゆる「一所懸命」である。このためには先ず何よりも武技に長じ勇敢でなければならぬ。武士道で一番に要求されるものはこの武勇で武勇に長ずることをもって武士の無上の誇りとし榮譽とする。(略) 初期の武士道は「馬前の功名」であり「君君たらずんば臣臣たらず」であった。

武士を武士たらしめているものこそ切腹に対する「覚悟」であり、彼らにとってその他の自死の方法、すなわち首吊りや投身自殺や服毒自殺といった、苦しまずに比較的瞬間的な苦痛のみで絶命する方法は、女子どものする恥ずべき「楽な方法」だった。「切腹が武士の自殺法として最も多く用いられたのは、勇気を誇示する武士に最も相応しい方法であったことと、刀を武士の魂とする彼等が、刀によって自己の生命を絶つことに信仰的満足といったものを抱いていたためであろう」とも述べている¹¹⁾。

『ミカド』に出てくる Happy dispatch のイメージと、のちに川上音二郎が『芸者と武士』『袈裟と盛遠』などで実践し、日本の代名詞となった「ハラキリ」の様子は、同じ「切腹」を示唆しながらも観客に与える印象は大きく異なっている。

音二郎は苦痛に顔を歪めつつも、自らの腹部を損壊し緩慢に死を迎えようとする日本人の常識とする「切腹」を凄惨さと情感たっぷりに演じた。それは決してHappy dispatchの意味するところの「手ごころな処理」などと言った印象ではない。すなわち『ミカド』の時代まではあくまで武士にまつわる言説に過ぎず、西洋人から見れば具体的な実践方法も非常に複雑で、想像出来ないほど突飛な行動だったと考えられる。そのためそれを模倣しようとする場面を挿入することは想定されず、したがって俳優が舞台上で「切腹」を演じることはなかった。

しかし川上音二郎は、言説だけの「切腹」に対する要求に応じて実演した。その細かい描写が写実的リアリズム演劇への強い傾倒が見られた1900年代のブロードウェイで大いに受け入れられ、パリでのロイ・フラーの「切腹場面の要求」につながると考えられる。

従ってジャポニズムの舞台作品に「ハラキリ」が明確に登場するのは、ベラスコの『神々の寵児 (*The Darling of the Gods*)』(1902)年以降である。ベラスコは『蝶々夫人』初演時にニューヨークに滞在した川上一座を強く意識しており、蝶々さんが姿を消す場面から自害する幕切れへの変更や、『神々の寵児』での切腹に繋がっているものと思われる。川上一座は結果的にジャポニズムの舞台作品に写実主義を持ち込み、リアリズムを追求する潮流を生み出したことになる。

5. 「模倣」か「模倣の模倣」か

ロングの小説版『蝶々夫人 (*Madame Butterfly*)』における自害は、ベラスコの戯曲やプッチーニ (Giacomo Puccini, 1858-1924) のオペラ (*Madama Butterfly*, 1904) のようにはっきりとは描かれていない。ベラスコの戯曲における初期の描写では、彼女が短剣を喉に突き当てているところに、スズキが彼女の息子を伴ってやって来て、彼女は刃物を捨て子供を抱く。蝶々さんとスズキは何もかも捨て去って、家を出て行く。この初期の描写における演出は、「去りながら、彼女は疲れ切った様子で死と天国の歌を歌う...彼女たちが丘を下っていく...舞台は空虚になる...幕が下りてくる...」というものだったという¹²⁾。これはロングの小説に忠実な結末を暗示している。

小説版では自殺する直前、蝶々さんはこの行為がいかに愚かしいことであるか自らから気づき、この地を去る。翌日ピンカートンが蝶々さんの家を訪れた時、そこは既に空き家になっていた、という結末になっている。

これに対し、ベラスコ版の最終バージョンでは蝶々夫人は観客の見えない位置で自殺し、続いて彼女が死んでいる姿が見える、という設定になっている。長いト書きで示されるのは、以下のような描写である。

She draws her finger across the blade, to test the sharpness of the sword, then picks up the hand glass, puts on more rouge, rearranges the poppies in her hair, bows to the shrine, and is about to press the blade of the sword against her neck, (...)¹³⁾

(彼女は刀の鋭利さを確かめるように刃を指でなぞり、手鏡を取り、口紅を差し直し、髪に挿したケシの花を整え、神社に向かってお辞儀をする。そしてまさに刀を首に押し付けた時(略))(下線部筆者)

ベラスコ版の最終台本では、一度観客の前で刀を首に押し当て、その後子供が入ってきたため一度断念し、子供(と観客)の見えない場所に回って再開する。これは喉を突くことで首の頸動脈を切断する行為である。初期の描写からこのような描写へと演出が変更されたのは数週間後で、その間にベ

ラスコはより暴力的な結末を追加するに至ったのは、川上音二郎と貞奴の『袈裟と盛遠』で演じられる「日本の死」を目の当たりにしたからだったと言われている¹⁴⁾。音二郎自身、ワシントンの観客が切腹の場面に圧倒され、魅了されている様子、さらに「ハラキリ」を見たいという要求が強かったと述べている¹⁵⁾。

6. 『蝶々夫人』から『神々の寵児』へ

のちにベラスコ自身が「極めて芸術的で興行的にも成功だった」と述べている最終版の『蝶々夫人』の成功によって、彼は2年半後に再び「日本モノ」を手がけることとなる。同じくジョン・ルーサー・ロングと共同執筆した5幕劇『神々の寵児 (The Darling of the Gods)』(1902)である。蝶々夫人を演じた女優ブランチ・ベイツ (Blanche Bates, 1873-1941)が再びタイトルロールのヒロイン「ヨーさん」を演じた。彼女はこの舞台の成功で、一躍スター女優の仲間入りを果たすことになる。

トサン (Tosan = 土佐の事か?) の君主サイゴンは、戦争大臣 (Minister of War) のザックリ (Zakkuri) とともに、反皇帝派の王子カラ (Kara) を捕まえようとしている。一方サイゴンの娘ヨーさん (Yo-San) はカラに一目惚れしてしまう。屋敷 (Yashiki) にカラを匿ったヨーさんは、カラの部下たちからの矢文による伝言をすべて破棄し、カラを自分のものにしようとして外界から遮断する。サイゴンは娘がカラを匿っていることを見抜き、カラはザックリの手下 (Shadow や Spy と称する複数の手下が登場する) によって捕らえられ、ザックリの屋敷の地下牢で拷問にかけられる。ヨーさんは芸者に変装して救出に赴くが失敗し、カラ開放の条件として強要された反皇帝派の隠れ家を白状してしまう。仲間の全滅を知ったカラは切腹して果て、ヨーさんも自害する。

ジャポニズム研究者の中地幸 (2007) は、ベラスコの指示に従って脚本を執筆したロングが、日本に関する文献を濫読し、膨大な知識を得ていたことから、「作品の主要な筋や日本イメージはかなりロングの貢献によるものと考えられ」¹⁶⁾、この戯曲の日本観はロングに大きく依拠していると述べている。その一方で、中地は言及していないが、多くの部分にベラスコが、『蝶々夫人』の初演時にブロードウェイで肩を並べた川上一座の舞台を強く意識していることを窺い知ることが出来るのも事実だ。

アメリカのメロドラマでは典型的な場面展開だが、『神々の寵児』も美しいヒロインが盗賊に誘拐され、それを救出した男と恋に落ちる、という物語であり、川上一座の『袈裟と盛遠』に通じる部分がある。また、敵が身を隠している英雄に饗宴の招待を送る。この招待状が木製のトランクに書かれているところは、囚われの帝に和歌が同じように特殊な方法で送られる『児島高德』に似ている。饗宴の場面では、敵が英雄を暗殺しようと企てるが、これは復讐劇である『曾我兄弟』に類似している。『神々の寵児』におけるサムライ (カラ) の英雄的な「ハラキリ」は、『曾我兄弟』の結末に類似しているが、音二郎の演技のように長時間かけて切腹の儀式そのものを模倣して見せたわけではない。

それまでのジャポニズム演劇の比にならない数の日本人らしき登場人物名が登場するが、これはベラスコとロングが『神々の寵児』のために創作したものと言っても、川上一座の公演の影響を否定することは出来ない。反皇帝派でカラの仲間二刀流の男ナゴヤ (Nagoya) と、同じく反皇帝派の長老バンザ (Banza) は、ニューヨーク公演の中で音二郎が確立した『芸者と武士』の主要な登場人物の名前である。『芸者と武士』は主に歌舞伎の『道成寺』と『鞘』の混交からなっており、『鞘当』は名古屋山三元春と不破伴左衛門が吉原仲之町で出会う場面が描かれる。ベラスコの伝記作家ウィリアム・ウィンター (William Winter, 1836-1917) は、ベラスコ自身は日本人女優を一度も見たことがなかったと書いているが、ジョゼフ・アンダーソン (Joseph L. Anderson) は否定しており、その根拠として『神々の寵児』の中に登場する切腹や、バンザとナゴヤという名称の登場を上げている¹⁷⁾。は川上

一座の影響であることが明白だからだ。

ブロードウェイを経て、ヨーロッパでの旅公演が始まった。初演以降のプロダクションは、さらに川上一座に受けた影響は深い。RADAの前身を築いた劇場支配人ハーバート・ビアボウム・ツリー (Sir Herbert Beerbohm Tree, 1852-1917) のイギリス版のプロダクションは、比較的ベラスコ版を忠実に踏襲したが、ウィンターによれば「ツリー自身はロンドンで直に観た川上一座の舞台に影響を受けていると主張している」と記している。これがベラスコは貞奴を観ていない、という説の基となっている。多くの劇評は、「貞奴の演技」がツリー版の舞台の美しさや完璧さに影響しているから見なしている¹⁸⁾。

『蝶々夫人』は初演のブランチ・ベイツが1901年の上演には出演出来ず、代役に起用したヴァレリー・バーゲル (Valerie Bergere, 1867-1938) が結果的に興行的成功に導いた。劇評家は主演のバーゲルの好演を、「巧妙さ、みずみずしさ、さらに貞奴を示唆するような芸術を要求されていた」と評している¹⁹⁾。

7. 川上一座とジャポニズム演劇

川上一座の登場は、西洋の演劇界において舞台の見せ方や演技の仕方、演出方法に至るまで全般にわたって強い影響を及ぼした。当時の演劇界の最前線を走る劇作家や演出家が直接観劇し川上一座の演技手法を取り入れている。

前衛的な演劇理論家たちは、貞奴や川上一座の俳優たちの「ものの演じ方」、ひいては身体表現そのものに対し、西洋演劇との根本的な違いを見出している。それはその後の自然主義演劇にも様々な形で影響を及ぼしている。

ここで注目すべきは、そうした新しい演劇運動として語られる演劇以外の、商業主義的な演劇、メロドラマをはじめとする古くから存在する一般大衆向けの演劇の旗手たちにも、川上一座の持ち込んだ演劇が新たな要素を生み出していることである。

ベラスコをはじめとするシアター・マネージャー型の劇作家たちは、採算性をも考慮に入れながら、特に「見せ方」を計算にいった劇作をしていることが特徴だ。しかし、日本モノの視覚的珍しさだけでなく、川上一座の芝居を物語の視点から極めて注意深く分析し、劇的要素を抽出していることが分かる。

ベラスコが『神々の寵児』で模倣したのは、『袈裟と盛遠』『児島高德』『曾我兄弟』、そして『芸者と武士』に登場するシチュエーションやエピソードのトレースである。芝居全体の構造や特徴は、よく把握されている。アンダーソンが指摘しているように、川上一座の演目は、たとえ歌舞伎をもとにした純日本的な作品でも、大衆に受け入れられやすい愛憎劇や復讐劇で、当時隆盛だったメロドラマと一致していたことが成功の要因である。軍記物のように人物関係や主従関係の複雑なもの、天孫降臨による非現実的な題材であったなら、これほどまでに受け入れられなかったであろう。

8. 結び

1900年以降のジャポニズムの舞台作品の大きな特徴は、この「メロドラマ的」なカテゴリーに集約されていくことである。この時期はアクター・マネージャーからシアター・マネージャー主導の舞台作りへと移行する。自然主義演劇の影響で、ジャポニズムの舞台作品にもプロットそのものからデウス・エクス・マキナの要素が影を潜めるようになった。ジャポニズム最初期のサン＝サーンス (Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921) のオペラ『黄色の姫君 (*La Princesse jaune*)』(1872) の

ように一切が夢の中であるようなものは登場しなくなる。その一方で、バレエでは『イエツダ』のように女神など超自然的な存在が登場するものは、90年代になっても『夢』などに引き継がれている。メロドラマ的展開の定着が、言語表現を中心とする演劇のみに起きた変化である事は興味深い。

従って、中世から受け継がれた愛憎劇や復讐劇に似たメロドラマ的劇展開のジャポニズム演劇には、川上音二郎と貞奴の一座が直接的な要因として存在している。それは同時に、西洋演劇の中に日本演劇の「標本」を作ってしまったことを意味している。自由な発想のもと、奇想天外な物語や、『ミカド』のように異国であることを免罪符にした社会風刺劇の役割を担っていたジャポニズム演劇は、一つのスタイルに拘束された。それはかつて、ゴルドーニ (Carlo Osvaldo Goldoni, 1707-1793) がコメディ・ア・デ・ラルテの継承や保存を目的に戯曲化し、かえって即興としてのスタイルを死滅させたことと似ている。

ほとんど「川上化」したジャポニズム演劇の多様性にとどめを刺したのが、『蝶々夫人』の成功だった。ジャポニズムの舞台作品の中でも日本に対する批判的、否定的な色合いの濃いロティ (Pierre Loti, 1850-1923) の小説『お菊さん (Madame Chrysanthème)』(1887) の流れを汲む『蝶々夫人』は、これまで中世封建社会という「過去」の時間軸に置くことで客体化してきた劇中の日本を「同時代」化させた。ロングやベラスコ、プッチーニに日本に対する特定の嫌悪や否定的な意図があったとは考えにくい。特にベラスコの川上一座の芝居に対する分析態度などには、むしろ積極的な受容姿勢が見られる。

しかし近代国家日本の国際社会における台頭は、大衆が持つオリエンタリズムの中の支配関係を揺るがすものであり、拒絶反応としての黄禍論や排日運動をも生み出していた。結果として同時代の日本を西洋に従属するべき未成熟国家として描き出すことになった『蝶々夫人』は受け入れられた。さらに『蝶々夫人』よりも中世へと逆戻りした舞台設定の『神々の寵児』が成功したのは、日本を西洋にとっての理想的なオリエンタリズムの範疇に引き戻し、物語の中の虚構の存在として、あるいは再びメロドラマを語る道具としての役割を付与した形になったと見ることも出来る。

ロングとベラスコが『蝶々夫人』の成功から『神々の寵児』の製作に向かうプロセスを検証すると、その推論を補完出来る。もしベラスコのこれら2作品の順序が逆であつたらいずれの成功もなかったであろう。両作品は同じジャポニズム作品でありながら製作の経緯、同期といったものが全く異なっているのである。

『蝶々夫人』では、ベラスコに話題の小説の舞台化という発想が先に立ったわけであり、上演期間中に初めて(舞台上ではあつたが)日本人と接触し、衝撃を受けるわけである。これは結末の変更という作品全体に大きな影響を及ぼす決定を促し、ベラスコに日本に対する強い関心を引き起こすこととなった。その純粋な関心が『神々の寵児』を生み出すのである。従って『蝶々夫人』は前者の「脚色」動機と、後者の「共同執筆」には大きな違いがある。後者には劇作家としての興味にも増して、多分に劇場主としての採算性が強く感じられるのである。

ベラスコは、川上一座の演技に観客が求めている「ジャポニズム的」な要素を、明確に把握し『蝶々夫人』の「改変」を行った。ジャポニズムの演劇の存在価値は、リアリズムの範疇で展開する非現実性を内包した劇的展開、言い換えればイリュージョンであることを直感したのである。『蝶々夫人』の初演は24回なのに対し、『神々の寵児』は、1902年12月からのニューヨーク公演が186回を記録していることから、目論見が的中したことを裏付けている。

川上の切腹の演技を踏まえ、蝶々さんの自刃よりも明確な意図を持って最初から描かれたのが『神々の寵児』の切腹であった。アメリカ人好みの長さとしてリアリズムに則った方法に「改変された切腹」＝「ハラキリ」が芝居のクライマックスを飾っている。

これほどまでに西洋が日本の「名誉の自刃」に好奇心がそそられるのは、キリスト教的道德観の中で禁じられている、しかし強い意志による整然とした自死という理解不能な概念を、「芸術的な身体表現」として受容することへの発見があったからである。

現代の日本において、「ハラキリ」のイメージを世界に定着させ、日本のステレオタイプの表象を現在に根付かせたのが武士ではなく、武士を演じた近代劇の俳優であるという事実は既に忘れ去られている。しかし欧米人は“Hara-kiri”には「野蛮な」興奮に似た興味を抱いている。そこには、本物の「切腹」の持つ封建的な大義ではなく、貞奴の死の演技には美しさ、音二郎の死の演技にはグロテスクな凄惨さを見出した、ジャポニズム演劇特有のエキゾチズムの名残なのである。



(図1) 『麗しのサイナラ』の上演。1877年12月29日付の絵入り新聞『イリュストラシオン (L'illustration)』に公演の成功を報じる記事とともに掲載されたアドリアン・モロー (Adrien Moreau, 1843-1906) 画『日本趣味の劇の上演』。掲載元：『国立国会図書館企画展示「日本と西洋—イメージの交差」パンフレット』、参照年月日：2016年9月10日 http://www.ndl.go.jp/jp/event/exhibitions/list121119_d.pdf



(図2-1) *ILN*に掲載されたイラスト



(図2-2) ナンキ・プー



(図2-3) 三人娘



(図2-4) ココ

ロイヤル・ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵。転載元：Gilbert and Sullivan Archive
参照年月日 2016年9月10日 <http://diamond.boisestate.edu/gas/index.html>

注

- 1) 平林正司「イェッタ」『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座』慶應義塾大学出版会、2000年、306-323頁を参考にした。
- 2) 平林正司「夢」『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座』慶應義塾大学出版会、2000年、348-360頁を参考にした。
- 3) スタンリー・セイディ「イーリス」『新グローヴ オペラ事典』中矢一義訳、白水社、2006年、93頁を参考にした。
- 4) スタンリー・セイディ「蝶々夫人」『新グローヴ オペラ事典』中矢一義訳、白水社、2006年、422頁を参考にした。
- 5) Ian Bradley, *The annotated Gilbert and Sullivan*, U.S.A., Penguin Books, 1982, p. 272.
- 6) 『Oxford English Dictionary (オンライン版)』、参照年月日：2016年8月30日
<http://www.oed.com/>
- 7) *Ibid.*
- 8) トニー・ロビンソン&デイヴィッド・ウィルコック『図説「最悪」の仕事の歴史』日暮雅通・林啓恵訳、原書房、2007年。114-117頁。
- 9) バーバラT. ゲイツ『世紀末自殺考—ヴィクトリア朝文化史—』桂文子ほか訳、英宝社、1999年、258-259頁。
- 10) 千葉徳爾『日本人はなぜ切腹するのか』東京堂出版、1994年、26-27頁。
- 11) 大隈三好『切腹の歴史』雄山閣出版、1995年、28頁。
- 12) Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai*, U.S.A., Wheatmark, 2011, p. 374.
- 13) David Belasco, *Madame Butterfly, A tragedy of Japan*, U.S.A., Little, Brown, and Company, 1928, p. 32.
- 14) Anderson, *op. cit.*, p. 374.
- 15) *Ibid.*
- 16) 中地幸「アメリカ世紀転換期のジャポニズム演劇—デイヴィッド・ベラスコとジョン・ルーサー・ロングの『神々の寵児』(1902)について」『ジャポニズム研究』27、ジャポニズム学会、2007年、24-25頁。
- 17) Anderson, *op. cit.*, p. 374.

18) *Ibid.*

19) Lewis C. Strang, *Famous Actresses of the Day in America*, Boston, L. C. Page and company, 1902, pp. 179–180.

参考文献

朝比奈美知子編訳『フランスから見た幕末維新—「イリュストラシオン」日本関係記事集から』東信堂、2004年。

泉健「ベルリンの川上貞奴（1901年）」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』63、2013年、69–84頁。

井上理恵『川上音二郎と貞奴Ⅱ 世界を巡演する』社会評論社、2015年。

岩田隆『ロマン派音楽の多彩な世界—オリエンタリズムからバレエ音楽の職人芸まで』朱鳥社、2005年。

大隈三好『切腹の歴史』雄山閣出版、1995年。

尾関英正「西洋人の見た川上音二郎一座と壮士芝居」『アジア研究所紀要』16、亜細亜大学、1989年、161–178頁。

ガルディーニ、ウバルド「『蝶々夫人』のパリ版にいたる経過とその相対的価値についての一考察」『東京芸術大学音楽学部年誌』12、東京芸術大学、1986年、1–26頁。

ゲイツ、バーバラ『世紀末自殺考—ヴィクトリア朝文化史—』桂文子ほか訳、英宝社、1999年。

セイディ、スタンリー『新グローヴオペラ事典』中矢一義訳、白水社、2006年。

千葉徳爾『日本人はなぜ切腹するのか』東京堂出版、1994年。

中地幸「着物姿の女吸血鬼と世紀末の蝶々たち—John Luther Longのジャポニズム小説における日本人女性像—」『都留文科大学研究紀要』62、2005年、65–84頁。

———「アメリカ世紀転換期のジャポニズム演劇—デイヴィッド・ベラスコとジョン・ルーサー・ロングの『神々の寵児』（1902）について」『ジャポニズム研究』27、ジャポニズム学会、2007年、23–39頁。

———「アメリカのジャポニズム演劇・文学とその背景」『ジャポニズム研究』34別冊、ジャポニズム学会、2015年、97–101頁。

平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座』慶應義塾大学出版会、2000年。

ロチ、ピエール『お菊さん』野上豊一郎訳、岩波書店、2007年。

ロビンソン、トニー&ウィルコック、デイヴィッド『図説「最悪」の仕事の歴史』日暮雅通・林啓恵訳、原書房、2007年。

Anderson, Joseph L., *Enter a Samurai*, U.S.A, Wheatmark, 2011.

Belasco, David, *Madame Butterfly, A tragedy of Japan*, U.S.A, Little, Brown, and Company, 1928.

Bradley, Ian *The annotated Gilbert and Sullivan*, U.S.A., Penguin Books, 1982.

Strang, Lewis C., *Famous Actresses of the Day in America*, Boston, L. C. Page and company, 1902, pp. 179–180.

『麗しのサイナラ』La belle Sainara: comédie japonaise en un acte en vers, Éditeur: Alphonse Lemerre, Paris, 1867. (データベースサイト Gallica Bibliothèque Numérique BnF コレクション所蔵) 参照年月日: 2016

年8月14日 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54257934.r=La%20belle%20Sa%C3%AFnara?rk=21459;2>

『Oxford English Dictionary (オンライン版)』、参照年月日: 2016年8月30日 <http://www.oed.com/>