

愛の地政学——蝶々夫人の変容

デンニツァ・ガブラコヴァ

(香港城市大学)

(訳 = 栗脇永翔・中村彩)

蝶々夫人はイタリアの作曲家プッチーニによる1904年のオペラに登場する虚構の登場人物である。これは先行する複数の小説に基づいており、19世紀後半における日本の開国という歴史的文脈に置くことができる。今日にいたるまで、『蝶々夫人』はオペラの古典のひとつと見なされてきた。アメリカ人海兵と長崎の芸者のはかない恋を描き、後者の悲劇的な自殺を結末とするシンプルなプロットは、現在にいたるまでの人種・ジェンダー・真正さ [authenticity] にかかわる諸問題をコード化する、あるいは別のコードに書き換える強力な定式を表現している。初演から1世紀以上を経たいま、忠実で高貴な蝶々夫人の物語は、権力関係の結晶化としての愛の主題を再活性化させる枠組みを提供している。蝶々夫人は異文化間の地政学的遭遇におけるステレオタイプ化の問題に関する鮮やかな上演でもあるのだ。

蝶々夫人についての解釈の素地を作ったのは文化人類学者ドリンヌ・コンドーのオリエンタリズム・ジェンダー・本質主義的アイデンティティに関する論文である。コンドーはある示唆に富む派生作品、すなわち中国系アメリカ人の監督デイヴィッド・ヘンリー・フワンの『M. バタフライ』に焦点をあてている。コンドーがこの作品に焦点をあてるのは、蝶々夫人に関する優れた批評は「「蝶々夫人としての日本女性」という比喩のような、倒錯した語りの伝統のうちに体现される単一の固定されたアイデンティティという考え」¹の転覆を含むことを示すためである。コン

¹ Dorinne Kondo, *About Face: Performing "Race" in Fashion and Theater*, Routledge, 1997, p. 47.

ドーは、人種・ジェンダー・地政学に関する言説からは独立した「自己」という概念が幻想であり、潜在的には危険な妄想でさえあることを指摘する。

この種の妄想の歴史は語りとスペクタクルの間で生じ、真正さと虚偽の間を再提示し続ける。舞台上のパフォーマンスとして実現されるオペラ的方法＝旋法 [operatic mode] はすでに誇張と人工性を含意しているが、これは日本とアメリカという太平洋の両側における舞台と映画製作においても見られることである。例えば、蝶々夫人が構造的に日本映画の自己主張にも関わっているというのは興味深い。映画研究者の宮尾大輔は、日本での女性映画スターの出現の文脈における「国有化」装置としての蝶々夫人の機能に光を当てている²。宮尾によれば、1918年以前の日本において映画の女役の大半は、歌舞伎の女形によって演じられていた。宮尾は、日本の映画スター（青木鶴子）の創造への人種およびジェンダーの入り組んだ侵入が、蝶々夫人という登場人物の日本への逆輸入を経由して行われたことを指摘している。このような道筋は明らかに、強力な他者のまなざしが文化的アイデンティティの認識を組織化するというオリエンタリズムの論理をたどるものである。そのオリエンタリズムにおいて、権力と服従の関係はしばしばジェンダーの関係に翻訳される。すなわち、この日本のスター女優の地位はまず、期待に最もよく応えた配役、蝶々夫人の役とともにハリウッドで確立されたのである。似たような状況はオペラ上演の文脈において、ブラジルの日系コミュニティにおいても見られた。日本では西洋人を演じることができた日本人ソプラノが、生まれた民族的自尊心ゆえに、国際的文脈では限られたレパートリーをしか持てなかったのである。このような現象は自己オリエンタリズム [self-orientalism] と呼ばれうるものである。

映画研究者の手塚義治が論じたように、アメリカによる占領を背景とする戦後の日本映画の歴史において、映画監督たちは再び、自己オリエンタリズムに訴えなければならなかった。手塚は戦後日本映画のプロデューサーや監督らの戦略に「正当化する世界主義 [legitimizing Cosmopolitanism]」という用語を適用している。このようなスタンスは「西洋のまなざしにとって本質的に単一で立派であるような他

² Miyao Daisuke, "Nationalizing Madame Butterfly: The Formation of Female Stars in Japanese Cinema", Miyao Daisuke (ed.), *Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press, 2014.

者性の様相として、国家的かつ文化的差異を国際的なフィールドで提示すること」³を指している。1950年代の日本で国際化が「国家プロジェクト」になるや否や、外国と日本のどちらが主導であれ共同制作が求められるようになった。典型的なのが、東宝のプロデューサー森岩雄と川喜多長政、イタリア人監督カルミネ・ガローネによる「本物の」蝶々夫人の制作である。この映画は、筋の妥当性を問うものではなく、蝶々夫人の物語の上演における視覚的および背景的な不調和を正すという川喜多の夢が結実したものであった。1955年に公開された映画『蝶々夫人』は、主演女優（八千草薫）、衣装、小道具などがすべて日本から供給されたという意味でその真正さを主張するものであった。日本側からの貢献には、16人の宝塚からの踊り子も含まれていた⁴。宝塚からの役者の参加は、1931年の宝塚の『蝶々夫人』の余波として解釈することもできるかもしれない。この制作は、今度は国家というよりはジェンダーにかかわる問題として、登場人物の再領有化 [re-appropriation] に関するさらなる研究を誘発するものである。手塚が述べているように、1950年代のすべての共同制作は、ある意味で蝶々夫人の変奏であった。「それらの映画はほとんどすべて、多かれ少なかれ同じストーリーを共有していた。そのほとんどが、日本という外国に来て、日本女性と恋に落ちる白人男性の主人公に関するものであり、しばしば愛された日本女性が死ぬという悲劇的な結末を迎えるものであった」⁵。

1950年代から60年代にかけての日本と香港の共同制作においてはしばしば「オリエンタル・オリエンタリズム」の転回の中で定式の再分節化 [re-articulation] が見られた。そこでは「キャセイ・オーガニゼーションの映画においてみられるように、主人公の日本人男性が地元中国の女性と恋に落ちるのである」⁶。近年の香港と日本、そして中国の共同制作の舞台ではさらなる逆転が起こっている。例えば、1995年の『南京の基督』では、芥川龍之介の作品に基づく登場人物たちが意図的に、

³ Tezuka Yoshiharu, *Japanese Cinema Goes Global*, Hong Kong University Press, 2012, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

俳優の国籍と合わないように配役されている。もともとの「オリエンタル・オリエンタリズム」的プロットは、香港の俳優（レオン・カーフェイ）が日本人男性を演じ、日本人女優（富田靖子）が中国人女性を演じることで両義的なものになっている⁷。インディペンデント映画のプロデューサー牛山拓二の2000年代初頭の作品では、台湾・日本・中国の間の文化交差的遭遇の比喩として「愛」のモチーフが再び姿を現し、登場人物の地理的な移動が権力関係を流動的にし、読解を困難にしている。

文学の領域では、世界的に活躍する作家のひとりである多和田葉子が、ある魅力的な半自伝的物語「客 [A Guest]」の中で、蝶々夫人の定式の循環への一瞥を与えている。この物語では、耳の感染症に苦しむ主人公が医師から謎めいた診断を下される。彼女は妊娠している、というのだ。この逸話は異文化間の齟齬の面白くも不条理な説明となっている。ドイツ人の医師は日本人と思われる患者の内部の舞台にまで、オリエンタリズム的な幻想を投影しているのである。

私が本当に妊娠しているかどうか、もう一度診ていただけませんかでしょうか。本当にあり得ないんです。ノミを胎芽と混同したということはありませんでしょうか。

メティンガー先生は小型望遠鏡を再び取り上げ、今度はもっと深く、私の耳に突っ込んだ。

何が見えますか？ 不安に打ち勝つよう、私は厳しめのトーンで尋ねた。

劇場の中に舞台が見えます。彼は今度は子供のような声で言った。

あなたが見ているものが何なのか、もっと正確に言ってください。彼が深く息を吸い込み、次のように言うのが聞こえた。港のそばの建物が見えます。それと警官と幾人かの女性と。

⁷ *Ibid.*, p. 157.

医師の助手が外から彼を呼んだ。重要な電話が入っているという。しかし、彼には彼女の声は聞こえていなかった。

そこに立っている女性は何をしているように見えますか？

好奇心は減じていたものの、私は他にいくつかの質問をした。というのも私は医師が不慣れな芝居好きなのではないかと考えたからだ。女性たちが入ってくる頃には、ただ古く、親しみ深いが退屈な風景しか彼には見えな
いだろう。彼の声は幾分か高まり、報告した。

女性たちは長いドレスを着ています。絹の。何と呼ぶのでしたっけ...ああ、そうだ、着物です。そして彼女たちの中のひとりが手にナイフを持っています。まさにいま、彼女がナイフをお腹に突き刺しました。赤い染みが白い絹の上に現れ、だんだんと大きくなっていきます。

私はうめき声を上げ、ただ彼の手を押しのけた。

メティンガー先生、それは蝶々夫人じゃないですか。あなたが描写しているものはオリジナリティに欠けています。

彼は真っ赤になった。彼の唇はまだ言うべきかもしれない言葉をつかもうとしてびくびくしていた。しかし、私はそれ以上待たなかった。さようならも言わずに部屋を出た⁸。

このおかしな逸話を解釈するためにはいくつかの方法があろうが、最も直接的な解釈は、聴覚システムと生殖システムの間の混同／接続を強調するというものであろう。女性主人公の内面へのアクセスを可能にするものとしての耳は、音や声、ある

⁸ Tawada Yoko, "A Guest", in *Where Europe Begins*, (trans.) S. Bernofsky, *New Directions*, 2002, p. 157-158.

いは話の侵入を示唆している。示唆されているノミと胎芽の混同は、苛立ちの行為者を妊娠というジェンダー化された反応と結びつけることによって誤解を推し進める。これらふたつは多和田作品の主要なモチーフと結びついている。すなわち、細胞の変容というような比喩的な意味での変容の開始と、「ノミ」の「胎芽」への変換において示唆されるような非論理的に伝達的で言説的な変容である。医師がオペラ『蝶々夫人』のラストシーンを見出すとき、誤解を解明しようとする試みは区分化された専門を持つ者による医学的検査という「西洋的なまなざしのもとで」女性主人公の内部空間のさらなる変容にいたる。これは、患者は（ちょうど蝶々夫人のように）より強力な国家を代表する者とのエロティックな遭遇によって妊娠したのかもしれない、という医者自身の見解を展開したものである。同時に、それは医師の若いアジア人女性に対する「オリジナリティに欠け」たステレオタイプの押し付けの証である。かくして彼らの異文化間の遭遇は主人公が「さようならも言わずに部屋を出た」ときに突如として中断される。この中断の理由は紋切り型の挿入である。最終的にこれは、想像上のノミによって引き起こされた苛立ちと適切な仕方で結びつくことになる。それゆえ、多和田がオリエンタリズムの余波を逃れるのは、舞台を不条理な設定に埋め込むことによって、すなわちエロス化された身体の穴、それを通じて音と声が身体に貫通し身体をゆっくりと分解し始めるような穴に舞台を埋め込むことによってである。耳の中という空間の演劇性は主人公によって強調される別の側面である。彼女は、芝居の観客としての未熟さに基づく医師の描写に価値を認めていないように見える。彼は想像力を欠いており、創造的な仕方で虚構にふけることができない。あるいはもしかしたら、彼は常に親しみ深い形式に形作るために、ノイズをノイズとして捉えることができないのかもしれない。

では、件の語りに戻り、戦後日本の作家たちにおける蝶々の物語の再利用について考察することにしよう。いくつかの作品に関してはすでに、なじみ深いものかもしれない。この主題に関する数多くの変奏の中でも、その蝶々神話に関する主題論的かつ構造的関与という観点から有吉佐和子と『無限カノン』三部作の島田雅彦が我々の興味を引く。フワンの『M. バタフライ』に関するコンドーの研究の中で指摘されるように、「東洋がひとりの女性であるとすれば、ある重要な意味において、女性たちもまた東洋である。このことは支配の地理的かつ植民地的、人種的システムから生じるジェンダーの同時性と不可避性を際立たせている」⁹。有吉佐和子の作

品は、このような主張についての初期の批評的再解釈とみなすことができる。

有吉佐和子（1931-84年）は戦後日本において最も視野が広く、社会的に参加した作家のひとりである。扱われる主題は伝統文化から環境汚染にまで及ぶ。また、人種差別や新植民地主義の問題を扱う際には徹底的で厳しい論客でもあった。彼女の最もよく知られた小説のひとつは『非色』であり、日本人女性とアフリカ系アメリカ人との国際結婚と、そのニューヨークのハーレム地区での生活を描いたものである。この小説を蝶々夫人の定式の派生作品とみなすことは妥当であろう。著者のもうひとつの小説がこのことの裏付けになっている。

2011年の岡本和宜の論文は定期刊行物での連載の形でしか発表されていない有吉の小説『新蝶々夫人』を発掘し、そこにおいて有吉が人種差別の問題や『非色』、『ぶえるとりこ日記』、より国内的な『海暗』など多様な小説における階級意識の心理的次元の問題を探究していることを確認している。興味深いことに、この小説は蝶々夫人のモチーフを取り上げており、これは島田雅彦の文学的偉業とも響き合うものである。島田が「愛」の崇拜を追い、日本の芸者のステレオタイプを神格化すると同時に転覆することによりジェンダー化され人種化された国家的で階級的な権力のダイナミクスのはかない超越を達成する一方、『新蝶々夫人』の有吉は、戦後のアメリカによる日本の占領の開始とともに、アメリカ人との国際結婚に影響を受ける日本人女性たちの社会的地位および自己の位置づけを徹底的に探求している。蝶々夫人のももとの [original] 神話、あるいは起源 [origin] としての蝶々夫人に対する島田の意識的な固執とは反対に、有吉は、日本人女性のふたつの国際結婚——ひとつは白人の上流階級の男との結婚であり、もうひとつは黒人のアメリカ人との結婚である——を並置することによって、蝶々夫人の多様で、潜在的に解放の力を有するヴァージョンの可能性を示している。有吉は日本の周辺の辺鄙な島に目をやる。これは、低い地位にいる他者を作り出す人間本来の傾向、すなわち「シュペリオリティ・コンプレックス（優越感）」¹⁰の現れとしての人種差別に関する

⁹ Kondo, *About Face*, p. 47.

¹⁰ 以下の論文4頁における有吉の言葉の引用。Cf. 岡本和宜「有吉佐和子未刊行作品「新蝶々夫人」論——「非色」「ぶえるとりこ日記」との関わりから」、『解釈』第57巻・第1-2号、2011年、解釈学会、2-10頁。

彼女の厳密な調査の延長として現れる。

『新蝶々夫人』は熊本日日新聞や神戸新聞などの地方紙で1964年から連載されたものである。有吉が提示するのは、人種や階級がジェンダーを通してにじみ出るという明瞭なパラダイムである。これを実現するために、有吉は蝶々と海軍士官ピンカートンの人物を分割している。女性登場人物の分割は、千代子と蝶子というふたりの女性登場人物に関わる階級の分割に対応している。前者は旧貴族に、後者は下流階級に属している。ふたりの女性はしかし、前者は民間の情報教育機関で働き、後者は娼婦として働いているという仕方、第二次世界大戦後の日本におけるアメリカ人の存在によって従属させられている。有吉の筋はふたりの蝶々の物語の対称性の中で蝶々夫人の元の定式の図式的性質を保持しているが、人種的合意と差別された者との協調を戦後日本にとっての好ましいアイデンティティとして示唆する、その当時としてはラディカルな試みである。白人上流階級の夫と結婚した千代子と比べ、ハーレムでアフリカ系アメリカ人と結婚した蝶子の方が幸せであると示唆することは無分別に楽観的にみえるが、オリエンタリズム的イメージの文学的表現に対するひとつの重要なポスト植民地主義的貢献を含んでいる。

日本に憑りつく歴史的幻想と欲望に深く根付く「献身する芸者」というこのステレオタイプは、島田雅彦の『無限カノン』3部作(2000-2004年)においても無防備に[vulnerably]、時代錯誤的に曝されており、アイロニーやパロディーといった自己防衛的なメカニズムによって保護されないままである。その道のりは、不穏なまでに宙づりにされた政治的状况にある遠く離れた島にいたるまでたどられている。島田は蝶々夫人の系譜学を取り上げ、自己破壊的な愛の推進力にフォーカスをあてる。物語はピンカートンと蝶々の息子(ジュニア・バタフライ)からジュニア・バタフライの息子野田蔵人(クロード)を経て、蝶々夫人の曾孫にあたる野田カラルがエトロフ(択捉)島に追放されるまでを描いている。菅野昭正は、3部作に関する包括的な研究の中で、蝶々の物語の虚構的歴史性、報われない愛のモチーフ、蝶々の「遺伝子」による血統の物語による展開、そして20世紀の日米関係の歴史に関する島田の巧みな統合にオマージュを送っている¹¹。ここで「遺伝子」は、

¹¹ 菅野昭正「長崎からイトルuppまで——島田雅彦『無限カノン』をめぐる」、『すばる』2003年11月号、222-233頁。

「キメラ」や「ワームホール」、胎児、爆弾、「現代の世界に現代の旅行者を投げ捨てる」¹²エコシステムといったものの系列に連なる、決定の比喩として機能している。島田の文学的設計において「遺伝子」は、地政学的な不平等という歴史的背景に抗するエロティックな配置や周縁化や排除の歴史、世代と太平洋を越えるストーリーラインの脱=具体化〔dis-embodiment〕を説明するものである。

重要なのは、カラルの娘が、ごみの中に埋められた不名誉な空っぽの父の墓を訪れる場面から3部作が始まることである。この重要な細部は、本作を『夢の島』¹³における白いサギの埋葬や、『ふなくい虫』¹⁴における胎児の埋葬に構造的に結びつけている。カラルとカラルの里親家族の墓に対する「国の反逆者」という落書きは、追放されていた彼らの状況についてのトラウマと、不法侵入という被害の側面を物語っている。

この一画だけはゴミ捨て場を兼ねた墓地なのか、いくら、ゴミ捨て場が物の墓地だとしても、ヒトの墓場との境界をうやむやにすることはない。それとも、粗大ゴミを捨てに来る連中は、ヒトは死んだらゴミになる、とでもいいたいのか¹⁵。

この宙吊りにされた喪、あるいはメランコリーの感覚は、この国家の物語の陰にある構造と共鳴しており、「日本」と北方領土におけるその不在との関係を暗号化している。愛の実現不可能性として語られる喪失のポリティクスと詩学の中に連結されているかのように。「このメランコリーと戯れることができる者だけが、島に住む資格があるのです」¹⁶。

この小説に関する今福龍太の論考はブラジルでの島田との短い邂逅から着想を得

¹² Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse*, New York, Routledge, 1997, p. 43.

¹³ 日野啓三『夢の島』、講談社、1985年。

¹⁴ 大庭みな子『ふなくい虫』、講談社、1970年。

¹⁵ 島田雅彦『彗星の住人』、新潮社、2000年〔新潮文庫、2006年〕、16頁。

¹⁶ 島田雅彦『エトロフの恋』、新潮社、2003年、44頁。

たというのが、きわめて示唆的な仕方でのこの小説を国家の表現という問題系と美学のなかに位置づけている。今福は、純潔とクレオール化の相互作用を強調しつつ、あたかも補足関係にあるかのように、日本をブラジルの「対蹠点」として描き出している。「作家は [...] 歴史そのものを [...] 「歴史」が従来語られてきた客観的で冷徹な感情から引きはがし、それを一族が受け渡す「物語」の欲動として描き直す果敢な試みに邁進して」¹⁷おり、「物語」を前進させる原動力は、世代と国家を超える崇高な愛である。菅野が指摘するように¹⁸、蝶々夫人の筋はそれ自体「高くつく」扱いの難しい素材あるいは装置であるが、批評家の福田和也は物語の中でのオペラへの直接的な言及によって生み出されたファルスは、島田の企図における優れた力量だとして高く評価している。

先に述べたように、地政学とジェンダーとパフォーマンスの融合により「東洋の女性」のステレオタイプを転覆させようとする重要な試みは、デイヴィッド・ヘンリー・フワンの『M. バタフライ』においてすでになされている。ここでは蝶々夫人のイメージは中国の京劇役者でありスパイである男性によって体现されている。「蝶々」への幻想を抱いているフランスの外交官がこの戯曲の最後で「自らを「犠牲にし」、自分の愛する舞台である「蝶々」、登場人物でもありストーリーでもある「蝶々」に入っていく」¹⁹。したがってこの西洋男性の「変容は、[京劇役者] ソンとともに始まった、目のくらむような一連の異性装の仮装と連携しながら続いていく」のである²⁰。レイ・チョウは『M. バタフライ』の映画版を分析しつつ「登場人物たちが自らの「運命」を生み出すような仕方でも甘受しているこのオペラ音楽を、大いなる他者のようなものとして考えることができる」として、「この音楽は「東洋女性」と同様に物語のプロットを生み出す力となっている」と述べている²¹。このレイ・チョウの解釈は非常に魅力的であり、蝶々像の輪郭を形作る空間として音

¹⁷ 今福龍太「今福龍太が読む24 島田雅彦『美しい魂』『エトロフの恋』（新潮社）」<http://www.cafecreole.net/corner/essays/reviews/r24-shimada.html>。

¹⁸ 菅野昭正「長崎からイトルップまで」、222頁。

¹⁹ Rey Chow, *Ethics After Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1998, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

楽を捉えることを可能にしている。

ドリンヌ・コンドーはこの戯曲の分析の中で「人が愛と呼ぶものにおける不可避的な権力関係」²²を指摘しているが、島田の小説で強調されている愛という側面は、国内外の政治や、人工的だが強力な仕方で結びつけられた逸脱行為と「運命」といった背景との著しい対照において演出されていると同時に、音楽とのつながりによってさらに強化されている。福田和也はその『無限カノン』の評価において菅野に同意しつつ、第一巻『彗星の住人』では戦時中の日本における西洋人の強制収容と戦後の占領への重要な参照を含んだ日米関係のパロディー化が功を奏していることを強調している。しかし福田によればこの物語外の緊張関係は、第2巻では失われてしまっている。2巻ではカラルとその少年時代の恋人の不二子という4代目の蝶々が中心となるが、二人とも米国へ留学しており国際人的な特徴を示している。不二子はハーヴァードで学んでおり、その後皇太子の妻として選ばれ皇室に入ることとなる。

福田は最終巻『エトロフの恋』に島田によるパロディーの放棄を見出す。福田の評価に照らし合わせると、恋人に近づく際の揺らぎの構造、あるいはためらいとすら呼べる構造をも含んだ愛のモチーフへの物語の傾倒を、1980年代に確立した島田特有の「パロディー的脱臼の倫理」²³の限界点あるいは枯渇と考えることもできるだろう。ニーナ・コルニェッツは、1980年代の島田の小説における登場人物が、浮動する交換可能なアイデンティティを獲得するのを妨げるあいまいな中心として、日本の天皇制度が重要であることを指摘している。しかし『無限カノン』では島田の皇室とのかかわりはさらに別の層をもっている。そこにおいてパロディーは直接性と密接に結びついており、精神分析に精通する批評家である斎藤環をして島田の小説を「すごくオーソドックス」と評価せしめている²⁴。『無限カノン』の第2巻『美しい魂』は島田の初期作品における東京／郊外という関係を帝国／植民地として

²² Kondo, *About Face*, p. 31.

²³ Nina Cornyetz, "Amorphous Identities, Disavowed History: Shimada Masahiko and National Subjectivity," in *positions: east asia cultures critique* 9.3 (2001) p. 605.

²⁴ 斎藤環・島田雅彦(対談)「『美しい魂』の戦略——〈無限カノン〉三部作をめぐる」、『波』2003年10月号、16頁。

変奏し続けながら、帝国／その他 [rest] の境界線が恋人であるカラルと不二子を「リアルな」（パロディーではない）次元で引き裂き、カラルが日本の皇太子に不二子を奪われるという「グローバルな」一面を巧妙に導入する。したがって福田の鋭い分析によれば、カラルと不二子の二人が愛を無事に保つという小説の大きな賭けを島田は裏切り、北方領土のエトロフ島の描写においてその作家としてのキャリアの中で最高の数ページを残している、というこの点においてタブーを犯している²⁵。皇居と北方領土を組み合わせてのこのタブーの空間的投影は「立ち入り禁止の（触れてはいけない）」領域であり、蝶々の物語の修辞学的な終焉、あるいは儀式的な埋葬として評価することができる。

この島田の小説が2004年に先にオペラ版のリブレットとして発表されたこと、そして蝶々さんの最後の男性後継者であるカラルに非常に高く不思議と女性的な声が与えられていることは、音楽と物語の相互作用に貢献している一方で、愛のモチーフの「純粹さ」により蝶々夫人の末裔の容認しがたく不吉な混交性が浮かびあがる。『Jr. バタフライ』のリブレットでも強調されているように、神戸でアメリカ領事館のためにスパイとして働くJr. バタフライは、日米間の地政学的な緊張関係の間に挟まれたアイデンティティをもつ。「この顔を見ろ。ジャップでもなくヤンキーでもない。あいだに生まれたこうもりだ」²⁶。Jr. バタフライもその日本人の妻ナオミも、その結合によって戦争に公然と反抗する。Jr. バタフライの息子蔵人は天才的なピアニストだが、後に戦後日本の憧憬の的であり戦後日本の占領軍最高司令官ダグラス・マッカーサーの秘密の愛人でもあった女優と関係を持つという危険を冒す。このような世代を超えた系譜は、批判のエージェンシーを人種的・国家的な混交の内部に位置づけ、その逸脱的な側面を愛と結びつけることによって日米関係にとって有用な批判を提示している。

²⁵ 福田和也「ゆかしいあやまち——島田雅彦、無限カノン」、『新潮』2003年11月号、159-161頁。

²⁶ 〔訳注〕リブレットは英語版のみ島田雅彦公式サイト「彼岸百貨店」にて参照可能。Cf. <http://island.geocities.jp/narcoshaman/other.html> また、このオペラの作曲家である三枝成彰のYoutubeサイトにて日本語やイタリア語の公演を鑑賞できる。Cf. https://www.youtube.com/channel/UCyl16IcY-og4FdpD_6KtG_g/featured

全体的には作者島田がこの3部作を時空を超えた不滅の愛へと捧げているのを反映する身振りによって、カラルはパフォーマンスな仕方、日本の皇太子の結婚相手として選ばれた若い女性に愛を捧げる。したがって障害に立ち向かう愛というそれ自体としてはまったく独創性のない手法は、東京の中心にある「静かな森」の方へと向けられたタブーを再度具現化しているのである。立ち入り禁止地帯はここでは、皇居付近に位置する東京帝国ホテルによって鮮やかに描き出されている。このホテルはカラルと不二子の最も情熱的で親密だが決定的ではない逢引きの場所となるが、二人の関係は完全なものとなることはなく、カラルは至高の愛の対象を手に入れる少し前に身を引き、小説のプロットとナラティブの選択は『エトロフの恋』の現在である2015年へと繰り延べられるという効果を残しながら中断される。しかしタブーを犯した罰としてプロットの中でカラルが被る身体的暴力と追放は、ナラティブの繰り延べの効果と融合する。福田はセンシティブなテーマを扱ったことにより島田に潜在的な脅威が向けられるというナラティブ外の特徴を示唆しているが、その福田によれば、第3巻自体をそうした暴力の痕跡として読むことができるのである。

3部作の第3巻はカラルのエトロフ島への追放をたどり、「物語をふたたび近代国家「日本」の外部としての曖昧な領土へと押しだし、歴史の異形と奇想を予兆する」²⁷。カラルは「用済みの男」として日本にとどまることの不能を、すでに自分の目的を達成し、日本人がそれほど厳しい環境に生きることができるのかどうかを自由に実験している男の不能であると説明する。イトゥルップもしくは日本語でエトロフとされるのは、ソビエト連邦あるいは後のロシア連邦と、日本との間の係争地域である。その領土は第2次世界大戦の終わりに被った不正行為を表していることから、その主な意義は経済的あるいは戦略的というよりは象徴的なものである²⁸。この島は漂積物としてのカラルの認識に対応している。それと同時に、かすかだが絶えずつきまとう地政学的なサブテキストの反響として、カラルは真珠湾攻撃の拠点、すなわち「今は日本の過去と未来をつなぐ鍵になる」²⁹島であるエトロフ島の位

²⁷ 今福龍太「今福龍太が読む24 島田雅彦『美しい魂』『エトロフの恋』（新潮社）」。

²⁸ Brad Williams, *Resolving the Russo-Japanese Territorial Dispute: Hokkaido-Sakhalin Relations*, Routledge, 2007, p. 51.

置を再確認する。よって「日本の過去と未来」への結びつきは日米関係の決定的な場へ、権力の反転のトラウマ的な失敗へと送り返されるのである。

日本からの追放とその追放の感覚が強調されるとともに、島の空間は漂流物が蓄積する中心点、そして離れ離れになった人々が神秘的な再会を果たす超自然的な場となる。カラルはこの島を批評家ホミ・バーバが示唆する「分離 [separation]」の植民地空間に結びつける修辭的な身振りによって、自分は「この島を心の植民地に」しようとしているのだと結論づける。今福龍太は、島田の小説を「日本文学」の荒涼たる岸辺へとたどりつく漂流に結びつける興味深い比較において、南方の島々での信仰によくあるように漂流物を神聖なものへと結びつけている。この作品を構成する内部と外部、近接と遠隔との境界線の動揺は、カラルの義姉の語り手としての役割、およびカラルの天使のような歌声と自らに課した性的無能によるカラル自身の女性性と組み合わせることで、また別の重要な批評家トリン・T・ミンハが考察した物語の広がりにおけるフェミニンな／バイセクシュアルな領域との密接な関係を示唆する。(この物語とは、「名指さないための再命名の必要性 [necessity of renaming so as to un-name]」³⁰の中での「蝶々」の物語あるいは日本の物語である)。

語る彼／女 [S/he] は、物語を語り、語り直すことを始めるなかで物語に語りかける [speak to]。彼／女はそれについて語る [speak about] のではない。なぜならそれについて語ることは、何らかの置き換えの作業なしには、領域化された知が抛って立つところの二項対立（主体／客体、私／それ [I/It]、我々／彼ら）のシステムの保存に寄与するだけだからである³¹。

島田の登場人物カラルが恋と言いつけること（「恋の墓場としての歴史」）、それが

²⁹ 島田雅彦『エトロフの恋』、190頁。

³⁰ Trinh T. Minh-ha, *When the moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York, Routledge, 1991, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

物語あるいは「物語に語りかけること」(トリン・T・ミンハ)とのもつれた関係において自己破壊的な鋭さを有することは、(ポストコロニアルな)自己を欲望の対象や自己の強化/無力化と「何の問題もなく」分離することの不可能性を認識するのに貢献している、という意味において重要である。なぜなら「恋愛関係は、まるで[撮影する]題材[subject]を対象化[objectify]したり自分から引き離したりすることが可能であるかのように、その題材について語らせてくれるわけではない。だから[この映画の]最初にこのような言明があるのです」とミンハは述べ、「私はそれについて語ろうとは思わない/ただ近くで語るだけである」のだと言う³²。『エトロフの恋』のカラルは地元の娘ニーナの不幸な運命について聞くとともに、自らの物語をも共有している。ニーナとはエトロフへのフェリーに乗る前にサハリンで出会うが、彼女の恋人は皆死を運命づけられている。このシャーマン的な要素は、島の奥にある小屋に住むニーナの母親との出会い、および時空を超えたコミュニケーションを試みるための屋外での瞑想により強化されている。ここでカラルが不二子との別離によってきたした性的不能を精神的に乗り越えたことによって再男性化への道筋が明らかになるが、このことは、トランス状態の中で自分の墓の落書きを消すというカラルの身振りによって象徴されるかすかな帰還の可能性というよりは、自分の娘が訪れてくれるのを待つという希望を示すことによって、小説の結末を予見している。ニーナの弟である少年コースチャは死者と対話し未来を予言することができるが、島でカラルと友達になり、この小説の時間性にさらなる霊的な一面を加える。『無限カノン』はカラルの娘が自分の父親を探しに旅に出るところから始まり、島で彼女に会うことに対するカラルの希望で終わっているため、ここでは次世代の問題が未来に関する開かれた問いとして提示されている。したがって、カラルの場合においては周縁的な島という女性化された空間(鵜飼)を訪れることによる再生の効果としての再男性化は決定的ではなく、周縁の島の本島への継ぎ目のない吸収に与するわけではない、あるいは物語的な意味において、ステレオタイプの絶対性といったものに与しているわけではない。

³² Trinh T. Minh-ha, *Framer Framed: Film Scripts and Interviews*, New York and London, Routledge, 1992, p. 182.

日本における優生学の文化と歴史に関するジェニファー・ロバートソンの研究は家族を内在的な植民地化の実践の場として示しているが、これに共鳴するかたちで絡み合う血統あるいは家系として『蝶々夫人』を提示する島田の再解釈は、ジェンダー・人種アイデンティティと幻想に関するフワンの批評を補うものである。島田のナラティヴは蝶々夫人の、蝶々夫人としての「歴史的な」悲哀を巻き込み、それによってトラウマ的な喪失を代理化することに対するメランコリックな拒絶を符号化している。それは長崎における日本人芸者の自殺に始まり、同じ街への原爆投下の余波の中での息子Jr. バタフライの妻ナオミの死、戦後の日本占領を経て、最終的にはカールの愛する不二子を皇室に譲るというものである。人種的なメランコリーに関するアンヌ・チェンの仕事に照らし合わせてみると、島田の3部作の始めに出てくる哀悼者のいない墓が指し示すのは、日本の国家的ナラティヴの核心にある「埋められた身体の[トニ・]モリソンが提示しているような掘り起こし」であり、これによって文化的アイデンティティの安定と文化的ステレオタイプの固定につきまとう「幽霊的なものの形態」³³を説明することができる。また島田の3部作におけるもっとも強烈なインパクトは、隔絶された島の体験、トラウマ的な別離の体験としてのメランコリーの体験に捧げられた数行によって効果的に表現されている。皇居と帝国ホテルという国家的な記号の組み合わせによって思い起こされるタブーは国境地域の島へと移動し、カールの曾祖母の自殺に使われ代々受け継がれている短刀は、日米関係における深い傷とそのトラウマの再生産を装飾的に示している。福田和也の評価によれば、ここでメランコリーに割かれた一節は現代の日本文学における最高の文学的功績の一端として、そして使い古された物語の最後の焔めきとして挙げられるものである。

この島の環境に適応できる日本人はそう多くはあるまい。北海道では作れる米も、この島には根付かない。鮭を主食にし、森でキノコを採り、熊と共生し、庭でジャガイモを作り、人糞を食わせて豚を飼い、海岸に打ち上げられた昆布を広い、流木で暖を取り、漂流物の中から生活必需品を調達

³³ Anne Cheng, *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*, Oxford University Press, 2000, p. 24.

して、食いつないでいくしかない。[...] しかし、底なしのメランコリーにはどう対処したらいいのか。

セメント色の重い雲が垂れ込める空の下、絶望まで打ち上げられている海岸、海流の鳴咽にも聞こえる潮騒、ものの色彩と生気を奪い、何もかも立ち枯れさせてしまう冷たい潮風によって、何倍にも増幅されるメランコリーに耐える術はあるのだろうか？³⁴

メランコリーの精神分析的な解釈では、失われた対象の影が自我の上に落とされる³⁵。日本人の血の混交する繁殖と傷つけられた権威（蝶々の遺伝子）という一体化することのない「幽霊」は、「喪失とのもつれた関係」³⁶としての隔絶した島の見えない輪郭線を描き、ポストコロニアル批評との「もつれた関係」としての傷を描く。傷の場と孤島との媒介は、立ち入り禁止区域の導入および再生産と二重化 [doubling] に関する洗練された物語化によって達成されている。日本の「分身 [double]」は歴史の幽霊として、分割と分離の境界線、すなわち差別の境界線をたどり消し去る領域として、この孤島に現れる。島田のナラティヴにはそのパロディ的ではない「現実性」と本質主義的な「率直さ」³⁷という側面があったため、さほど批評的な注目を浴びなかったが、そこには紋切型のプロットの骨組みを支えるまた別の側面があり、それは蝶々のプロットの書き直しの主な原動力としての侵入を重視するものである。したがって日米関係の地政学的な次元は、アイデンティティの傷の「立ち入り禁止」領域という二重空間であるエトロフにおいて、凝縮されると同時に溶解する。この読解において愛は、権力関係を超越しようとする不可能な試み、あるいはポリティクスや地政学とは逆のものを提示し（サルマン・ラシュディ）物語による治癒をめざす不可能な試みである。蝶々夫人の神話の他の変形とは違って島田は、地政学とロマンティックないしはエロティックな心酔との相

³⁴ 島田雅彦『エトロフの恋』、新潮社、2003年、63頁。

³⁵ Cheng, *The Melancholy of Race*, p. 8.

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

³⁷ Cf. Eve Kosofsky Sedgwick; Frank, Adam. (eds.). *Shame and its Sisters: A Sylvan Tompkins Reader*, Durham and London, Duke University Press, 1998.

互浸透を描き、劣等性のトラウマ的な次元としての傷の持続性を無視したり強調したりするだけではなく、物語による治癒という不可能な作業を引き受けている。この治癒の可塑性はまた、時間と隔絶された島という空間を融合することによって達成されているのである。

参考文献

- Cheng, Anne, *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*, Cary, NC, USA, Oxford University Press, 2000.
- Chow, Rey, *Ethics After Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1998, p. 74-97.
- Cornyetz, Nina, "Amorphous Identities, Disavowed History: Shimada Masahiko and National Subjectivity," *positions: east asia cultures critique* 9.3, 2001, p. 585-609.
- Groos, Arthur, Introduction to Selden, Kyoko and Selden, Lili (trans.) "The Takarazuka Concise Madame Butterfly", *Japan Focus: the Asia-Pacific Journal*, 14: 14:7, 2016. <http://apjff.org/2016/14/Selden-4.html> (accessed September 27, 2016)
- Haraway, Donna, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*, New York, Routledge, 1997.
- Hosokawa Shuhei, "Nationalizing Chō-Chō-San: The signification of 'Butterfly singers' in a Japanese-Brazilian community", *Japanese Studies*, 19:3, 1999.
- Kondo, Dorinne, *About Face: Performing "Race" in Fashion and Theater*, Routledge, 1997.
- Minh-ha, Trinh T. (a), *Framer Framed: Film Scripts and Interviews*, New York, Routledge, 1992.
- Minh-ha, Trinh T. (b), *When the moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York, Routledge, 1991.
- Miyao Daisuke, "Nationalizing Madame Butterfly: The Formation of Female Stars in Japanese Cinema", Miyao Daisuke (ed.), *Oxford Handbook of Japanese*

Cinema, Oxford University Press, 2014.

Robertson, J. “Biopower: Blood, Kinship, and Eugenic Marriage” in Robertson, J (ed.) *A Companion to the Anthropology of Japan*, Blackwell publishing, 2008.

Said, Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 1977.

Sedgwick, Eve Kosofsky; Frank, Adam. (eds.). *Shame and its Sisters: a Sylvan Tomkins Reader*, Durham and London, Duke University Press, 1998.

Tawada Yoko, Bernofsky, S. (trans.) “A Guest” in *Where Europe Begins*, New York, New Directions, 2002.

Tezuka Yoshiharu, *Japanese Cinema Goes Global*, Hong Kong University Press, 2012.

Williams, Brad, *Resolving the Russo-Japanese Territorial Dispute: Hokkaido-Sakhalin Relations*, Routledge, 2007.

今福龍太「今福龍太が読む24 島田雅彦『美しい魂』『エトロフの恋』（新潮社）」、
<http://www.cafecreole.net/corner/essays/reviews/r24-shimada.html>。

岡本和宜「有吉佐和子未刊行作品「新蝶々夫人」論——「非色」「ふえるとりこ日記」
との関わりから」、『解釈』第57巻・第1-2号、2011年、解釈学会、2-10頁。

菅野昭正「長崎からイトルップまで——島田雅彦『無限カノン』をめぐって」、『す
ばる』2003年11月号、222-233頁。

斎藤環・島田雅彦(対談)「『美しい魂』の戦略——〈無限カノン〉三部作をめぐって」、
『波』2003年10月号、12-17頁。

島田雅彦『無限カノン』三部作：

『彗星の住人』、新潮社、2000年〔新潮文庫、2006年〕。

『美しい魂』、新潮社、2003年。

『エトロフの恋』、新潮社、2003年。

島田雅彦「福田君と私」、『新潮』2003年12月号、276-287頁。

福田和也「ゆかしいあやまち——島田雅彦、無限カノン」、『新潮』2003年11月号、
148-163ページ。

福田和也「はるかなあこがれ」、『新潮』2004年1月号、220-226頁。

Dennitza Gabrakova, "The Geopolitics of Love:
Madam Butterfly's Metamorphosis"

Reprinted by permission of Dennitza Gabrakova

訳 = 栗脇永翔 (東京大学博士課程)、中村彩 (東京大学博士課程)