

『M. バタフライ』に見る、日本にとっての^{オリエン}東洋／女のイメージ

八木 雅子

1994年、すでに世界的な成功をおさめていたデイヴィッド・ヘンリー・ウォンの戯曲『M. バタフライ』(1988)⁽¹⁾の同名映画(デイヴィッド・リンチ監督、D. H. ウォン脚本、ジェルミー・アイアン、ジョン・ローン主演 ワーナー)が欧米ならびに日本で同時公開された。当時、欧州ではアジア映画・アジアネタ映画が注目を集めており、ブリュッセルでも多くの新作・旧作が上映されていた。数ヶ月後ほとんどアジア・フリークと化した私が『M. バタフライ』(オリジナル戯曲版)を取り寄せようとした時、初対面の本屋の店員はこう言った。「『Adieu ma concubine』(霸王別姫)は見たか。」カンヌ映画祭グランプリを受賞し、前年秋に公開していた『霸王別姫』(チェン・カイコー監督/台湾制作 邦題『さらばわが愛 霸王別姫』)は、とりわけ注目を集めてロングランが続いていた。文革期の中国、美しい京劇俳優(トランスジェンダー、異装)、ホモセクシュアルへのほのめかし、自死による結末など、多くの共通点を持ったこの二つの作品は、たしかに比較されることも少なくなかったが、観客の反応はかなり異なっていたように思う。件の店員は、『M. バタフライ』の名前に少々異論ありげな顔をした。彼曰く、『霸王別姫』は本当に美しかった。だが『M. バタフライ』はいけない。もし見ていないのなら『M. バタフライ』の注文はそれからにして、とでも言いたげであった。同様の反応は周囲でも見られた。ちなみに、うっとりするような面もちで『霸王別姫』の美しさを語ってくれたのは、偶然だろうが、いずれも男性(日本人以外)であった。もちろん多くの日本人もその美しさを讃えたが、こちらもおそらくは偶然に、みな女性であった。

『M. バタフライ』は、1986年にニューヨーク・タイムズ紙に掲載された一つの裁判記事にインスパイアされて生まれた。作者D. H. ウォンによる「あとがき」によれば、事の次第はこうである。元フランス人外交官のプリスコと京劇俳優シーの二人が中国のスパイ容疑で逮捕された。裁判の過程でシーが実は男であることが判明するが、20年ものあいだ愛人関係にあった当のプリスコがこの事実を知らなかったと弁明したことで(二人の間にはシーが生んだ(!)息子までいた)、この事件は世界中を駆けめぐるスキャンダルとなる。恋人の裸を一度も見たことのなかったその男は、その理由をこう語る。「彼女はとても慎重深いと思っていました。ああいうのが中国の習慣だと思ったのです。」

中国系アメリカ人二世である劇作家D. H. ウォンは、このプリスコの思いこみがステレオタイプ化されたアジア人女性のイメージによるものであり、シーはそれを利用して彼の求める女性を演じ、そしてプリスコは「蝶々夫人を見つけたつもりだった」にちがいないと結論づける。そうして生まれたこの『M. バタフライ』は、“東洋と西洋のロマンス”の登場人物たちを駐北京フランス外交官ルネ・ガリマールと京劇俳優ソン・リリンに変え、裁判で有罪となったガリマールがパリの刑務所で二人の“愛のものがたり”を回想し、その秘密を解き明かす芝居へと変貌させた。実際のプリスコはもちろん自殺などせず、出所後は新しい恋人(男性)を見つけて幸せに暮らしていたが、一方のガリマールは幻想の“マダム・バタフライ”を追い続け、目の前の現実(ペニスを持つソン)を否定してファンタジーを選ぶ。男が作りだし、その頭の中にだけ存在する、この理想の女性を全きまとのとするために、ガリマールは自らの命を捧げて“殉教”する。

“ものがたり”のあらすじを概略すれば、このようになるのだろうか。たしかに、こうした筋立ては巧みに用意されている。観客のエキゾティックな関心を刺激するお決まりの衣装や音楽(チャイナ・ドレスに着物、京劇独特の音楽)、あるいはソンが実は男だったというサプライズ(ほのめかしが次第にあからさまになりながらも一度もそうだとはい明言されないことで、「男か女か」という推理に観客をひきつける。とりわけ初演の舞台上でソンを演じたB. D. ウォンはオーディションで選ばれた無名の新人であったから、観客は種明かしに至るまでの楽しみを十分に満喫しただろう)、『M. バタフライ』という思わせぶりなタイトル(最初の案「ム

「ムッシュ・バタフライ」はD. H. ウォンの妻の助言によって変更された。しかも「M.」がムッシュ・Monsieurの略号であることを悟られないようにあえて「エム」と読ませ、それがさらにミステリアスな雰囲気（醸し出すという周到さ）、周知の『マダム・バタフライ』を土台にすることでのわかりやすさとそこから期待される“自己犠牲による美しい死”の成就——こうした演劇的技巧の巧みさは、この作品の成功とアメリカ演劇の新たな担い手としての世界的な評価を納得させるものがある。あとがきで、この作品をもっと「ブロードウェイ」らしくする妥協など一切しなかった幸運を喜んでいるが、それは既にこの作品がブロードウェイの観客のニーズに応えるに十分なエンターテインメント性を持ち合わせていたからとも言えるだろう。作者自身が云うように（DiGAETANI, 1989）、自分の作品がユーモアのないメッセージ性に凝り固まった作品であることなど受け入れがたいことなのだ。しかしだからこそ、多くの読み違い、とりわけリアリズムの文脈での批判（ガリマールがソンを女性だと信じた心理のプロセスやその信憑性、ソンの人物設定に基づく行動の一貫性を求めた上での動機づけ、ジャンルの混在等々⁽²⁾）を許したともいえるだろうが。

しかし、この作品の主眼は第一に『マダム・バタフライ』を脱構築すること（Hwang, 1988）であって、プリスコとシーのドキュ・ドラマを目指したものではなく、したがってわずか数行の新聞記事以上に出来事の詳細は必要なかったし、「蝶々夫人を見つけたつもりだった」という謎解きの答えも、「バタフライぶる」という慣用表現を支える「男に従順な東洋女」という“バタフライ”イメージであって、「東洋と西洋のロマンスの元型」としての『マダム・バタフライ』のパロディでもない。オペラ『マダム・バタフライ』を、実はそれまで見たことも聞いたこともなかったと告白するD. H. ウォンにとって、しかし必要なのはそこで繰り返されている筈のステレオタイプであり、実際彼がそこに再確認した東洋と西洋の関係性、性差や人種に関するクリシェであり、サイドによって定義されたオリエンタリズム、＜バタフライ＞に代言されるファンタジーなのである。

「東洋人。だから完全な男性ではありえない」—— 去勢された男性性／女／周辺／としての東洋^{オリエント}

ガリマールに20年間ソンを女だと思わせていたもの、それが西洋／男／ガリマールが頭の中で創りあげた「東洋のイメージ a Vision of the Orient」である（以下、「」内はすべてガリマールとソンの台詞（吉田訳、1988、一部語句変更あり））。

それは「チャイナ・ドレスやキモノを着た、ほっそりとした女性が、とるに足りない西洋の鬼共を愛し、そのために死んでいくのです。完全無欠な女性になるべく生まれ、育てられる女たち」（Acte 3, scene 3; Gallimard）である。「ひどい扱いをされるのが好き」（1-3; Gallimard/Pinkerton）で、「どんなひどい仕打ちも従順に受け」（2-6; Song）、「旦那様のお好きなようにして下さい。その命さえも」（1-3; G/P）差し出してくれる、ピンナップガールたちのように「思い通りになる女たち」（1-3; G）。東洋の女は「強い力には屈服する」（2-3; G）。「弱く、デリケートで貧しい……でも芸術には秀いでて、不可解な知恵をもっている」神秘的な存在である東洋の女たちは「一人では考えられない」から「心の底では、支配されたがっている」（3-1; S）。つまり「口ではノーと言うが、目はイエス」（3-1; S）である。「勝つ意志を見せれば、歓迎」（2-3; G）するものだ。そして「我々が与えてやれる善いものを欲しがって」（2-3; G）、憧れてもいる。「表向きは大胆で、はっきり物を言うけれど、本当は内気で、怖がっている。彼女の中の東洋人らしさが、西洋風の教育と戦って」（1-10; G）「一生懸命現代風に振舞おうとしても、男みたいに話したり、西洋婦人の強い顔をしてみようとしてみても……結局は失敗」（1-10; S）に終わってしまう。「慎みを大事にする中国の女」（1-13; S）だからだ。そんな女たちは、無垢で男にとっては宝物のような存在だ。けれどこの聖女は「経験はないけれど、何も知らないわけじゃない」（1-13; S）。娼婦の母からは「ちゃんと男の人の喜ばせ方を教えられ」（1-13; S）、男が「いいと言った時だけ」（2-5; G）娼婦になってくれる。そんな従順な東洋の女となら「普段なら女と話せない」自分でも「一人前に話ができて」（1-8; G）るだろう。「デリケートで、私でさえ守ってやれる、家へつれて帰り、甘やかして、ニッコリさせてやれる」（1-6; G）と思わせてくれるから、「男の絶対的な力が湧いてくるのを生まれて初めて感じる」（1-11; G）こともできるだろう。「だから妻にすれば最高」（3-1; S）である。しかも、「ハン

サムでも勇敢でもなく、力もないけれど、自分だってピンカートンのようにバタフライを手にいれるだけの価値はある」と、東洋女を前にした「男なら誰だって(……)どこかで信じて」(1-5;G) いる。

ここでは「女」となっているところが、本来の台詞上では「ベトナム」や「東洋人」「東洋」であったり、その逆の場合もある。男を西洋(人)／フランス・アメリカ(あるいは西洋のどこかの国)に、女を東洋(人)／日本・中国・ベトナム(あるいは東洋のどこかの国)に置き換えても、いずれも問題はない。西洋による東洋に対する<女性性>の付与は、サイドによって今日では明確に認識されるようになった。オリエント(東洋)と女性性が「遠隔性、奇矯性、後進性、ものいわぬ無関心、女性的な被浸透性、無気力な従順さ」という形容詞を分かち合うのは、そのどちらもがヨーロッパ／男性の言説によって作り出されたものであるというサイドの指摘をひいて、上野千鶴子は言う。「女性がオリエントに似ているわけではない。オリエントが女性的だというわけでもない。オリエントと女性は、ヨーロッパによって「他者」として作り出されたために、ただその一事によって共通点を持っている。そして「他者」はいつも「自己＝中心」からの示唆性によってのみ定義される。」(上野、1995)だがこの結びつきは、あたかも“自然”によって定められたもののように何度も繰り返し語られることで、人はそのファンタジーを信じて疑わない。事実がファンタジーとそぐわなければ、人はその事実を自然に反するものと断ずるだけである。あるいは、ただあり得ないものとして見なければよい。東洋人であるソンは、バタフライという「完全無欠な女性」(the Perfect Woman)にはなり得ても、東洋人であることすでに「完全に男ではありえない」(3-1;S)のである。不完全であることによって与えられる男娼性、ホモセクシュアリティも、オリエント／女性のヴァリエーションとなる。

『霸王別姫』の主人公、小豆子(幼少の程蝶衣)は少女としか見えない。畸型の6本指から無用の指を娼婦の母親に切り落とされ、捨てられるように京劇の養成所に入った小豆子は、生きのびるために初めから不完全であることを強いられる。やがて俳優としての晴れ舞台は、俳優／金で身を売る者／娼婦としての始まりの日となる。項羽に命を捧げる虞美人＝程蝶衣が死を選ぶ結末は、バタフライ・イメージとも重ねあわせられる。やわらかな肌、細いあご、華奢な身体を持つ去勢された男性性、阿片におぼれる退廃性、娼婦／聖母としての女性性——これらは、因習に充ちた前近代的世界(ここでは京劇の徒弟制)とともに、西洋世界が作り上げてきたイメージである。『霸王別姫』はこのイメージを戦略的に増幅させ、「東洋的美」への期待に十二分に応えてくれる作品でもあったといえるだろう。

現代版『マダム・バタフライ』／純愛悲劇／異文化衝突の悲劇としての『M. バタフライ』

日本では、1989年に劇団四季がブロード・ウェイ、ロンドンのオリジナル演出(ジョン・デクスター)・美術(石岡瑛子)で初演(ガリマール／日下武史、ソン／市村正親、セゾン劇場)、翌年、同じ配役で再演(サンシャイン劇場)を果たしている。日本公演にあたり、劇作家のD. H. ウォンは、期待を込めて「中国系アメリカ人が、西洋人の東洋観について書いた戯曲が、日本の観客にどう受け取られるか」への興味を綴ってる。果たして、日本の観客は『M. バタフライ』に何を見た(る)のだろうか。

本論は、当初この点に焦点をあてて論じたいと考えていたのだが、劇評など上演に対する論評は管見ではごくわずかであり、アメリカにおける受容を社会文化的に論じたアンジェラ・パオの⁽⁴⁾ような作業はのぞむべくもない。また正直に言って筆者は劇団四季の上演を観ていない。したがって、日本での上演そのものについては語る資格はないし、そのつもりもない。それでも、日本の文脈のなかでこの作品がどのように受容されるのかといった点について、何がしかを語り得ると判断したのは、ここで問題とするのが、上演の成果ではなく、いかに読まれ／語られたのかという点だからである。それは『M. バタフライ』が提起する問題を、われわれはどのように共有し得るのか、共有し得ないとすれば、それを拒むものは何なのかという問いである。それはまた「東洋」と呼ぶ時、私たちはどこに自分たちのポジションをおいているのか、オリエンタリズムの言説をどの位置で受けとめているのかということである。そしてこの問いかけはもちろん『M. バタフライ』の受容／消費に対してのみ向けられているのではない。

そこで、ひとつの手がかりとして、劇団四季公演『M. バタフライ』の上演プログラムおよび同劇団機関誌で、この作品がどのように解説されているのかを見てみたい。プログラムや機関誌の紹介記事は、作品のあらすじや見どころ、作者の経歴・傾向やこれまでの評価、類似の作品や演劇史的な位置づけ、作者や演出者の意図、俳優の演技への期待や俳優自身の役への取り組み方など、観客にその作品を見る上で必要であろう情報を提供し、これから観るもの、あるいは今観たものに対して、いかに見るべきかの方向づけを行うものであるといえる。とりわけ機関誌の場合、主催者側の上演意図をはっきりと反映する方向で編集されていると考えていいだろう。一方で、これらはふつう、程度の差はあるものの、想定される観客層・読者層の期待に沿う（なるほどそうかと納得してもらえらる範囲のものである）ことが考慮される。機関誌はほぼ四季の会会員だけを対象としたものであり、また観客のすべてがプログラムを買うわけではないが⁽⁶⁾、いずれにせよ、これら機関誌・プログラムに提示された『M. バタフライ』の読み方は、主催者側の上演意図・解釈であるとともに、また劇評での評価、上演時期などを考慮して、おそらくは少なからぬ読み手から、一般的かつ妥当な解釈としてそれほど抵抗なく受け入れられた読み方だろうと想像される。

まず、新作を紹介する劇団四季機関誌『La Harpe (ラ・アルプ)』(1989.8)には、ガリマール役の日下武史の言葉としてこう書かれている。

「ニューヨーク、ロンドンでも大成功していますが、このテーマは、かえって東洋の方が、理解できるのではないのでしょうか。自分の中につくり上げた女を愛し続ける主人公が求めたものは、自分の幻想やイメージーション、自分の美意識に殉じる一種のピューリテとも言えます。しかし、現実を目の前につきつけられた時、(……)彼はみにくい現実を拒否し、幻想に殉じるわけです。現代は現実の力が強くて、美や芸術だけを考へてはいられない。心やさしさ、女らしさ、繊細なものへのあこがれがもはや罪なのかもしれない。(……)西洋、東洋ということを超えた人間の普遍的なテーマがあります。」(傍点筆者)

ソン役の日村正親もこう応えている。

「こんな純粋な愛は現代の社会では埋没してしまうから、かえってお客さまは、舞台上にそれを求めるのでしようね。現実がうすっぺらであるほど、ガリマールが自分の世界につくり出す女は素晴らしい。そんな女の“華”をせいっぱいお目にかけたいと思っています。」(傍点筆者)

ここで語られているのは、ガリマールの純粋な愛であり、美しさへの憧憬である。ガリマールがいる世界、すなわちわれわれのいるこの現実には競争や暴力といった力が優先され、近代化・機械文明が押し進められている(＜男性性＞の優位)。一方で想像力、美意識、心やさしさ、女らしさ、繊細さ、美や芸術といったものは見返られなくなってしまった(＜女性性＞の衰退)。現実の女にさえ、そうした、“本来の”女性性は失われているのではないか。だからこそ、ガリマールの作り出す“理想の女性”像は有り難く、美しい。劇場に集まる客も、だからこそ、そうした“失われた”女性性を求めるのだと。村井健によれば、このような「シビアな現実の男と女の関係の中で見失われた「理想の女」を求める男の孤独と、そのズレが生み出す西洋と東洋の美意識・文化意識の差異を浮き彫りにした」点が評判になり、『M. バタフライ』はトニー賞を獲得したとある。

この前号(1989.7)には、「“M. バタフライ”とは誰なのか」との見出しのもとに、「“M”の謎を解くことが、このドラマの真の楽しみだ!!」として3つの手がかりが提示される。

1つ目の手がかりとして「この場合、彼は女に裏切られたと言うべきなのだろうか」の見出しのもと、プリスコの事件が語られ、「当時、私にとっては彼は紛れもなく女性であり、私の初恋だったという確信は今でも揺るぎません」という法廷でのプリスコの言葉が引用される。ついで2つめの手がかりとして「彼は“彼女”を“マダム・バタフライ(蝶々さん)”と思ったに違いない」という作者の言葉がひかれ、「ひとりの中国系アメリカ人二世がとりわけこの事件に興味を持った」(傍点筆者)こと、そして『マダム・バタフライ』の物語と当時の時代背景が語られる。

これらは観客に用意されている推理劇仕掛けへの誘いである。なにより、この舞台の最大ポイントは「あくまでもその男を女と思いこみ、20年近くも愛し続けていたということそのもの」、すなわち「自己愛の極限にまで至ってしまった悲劇の男」の物語であって、「騙す側(市村)と騙される側(日下)の闘いから生じるカ

タストロフィーから、「疎外された幻想への殉教＝M・バタフライ化」へと昇華されるべき舞台」なのである(村井、1989)。しかも、たとえそれが実話であったとしても、「リアリズムからすると荒唐無稽」であってとうてい受け入れられないが、「西洋と東洋の美意識・文化意識の差異」という東西文化のすれちがいの側面に、東洋への“憧れ”が加われば納得も可能となるだろう。そもそも「東西を問わず人類に共通の夢、美しいものを得たいという憧れがある」(内田・安倍、1989)。西洋が憧れる美しい東洋の娘は、たとえ男だと気づいてもそれを否定するにたるほどに、美しい。だからこそ、ガリマールはソンを女として愛し続けたのだ——このロマンティックなフィクションを、観客席で見る者すべてがガリマールと同化するごとく十二分に納得するように、そして市村自身が約束したように、種明かしがされるその時まで“理想の女性”でなくてはならないのは、したがって当然のこととなる。

さて、3つ目の手がかりとして提示されるのは、「外交官は東洋の幻に恋をした」と題して、ガリマールたちの時代背景とその結末である。冒頭におかれた、東洋と西洋の関係であれ、男と女の関係であれ、「不平等の力関係があるときはいつも、互いに正しい理解をするのは難しい」というウォンの言葉に、おそらくピンカートンの不実な愛情に対する蝶々さんの一途で献身的な愛の構図を「不平等な力関係」と想定したのだろうか、人は時に恋におぼれて現実の相手を見失ってしまうものだが、相手が全くの異文化を背景にもっているならばなおさらだとして、「ちょうどピンカートンが一方的に蝶々さんと結婚し、離婚したように、男と女の間にも同様の壁があるのでは、と作家は思った」と続けている。

後述するように、金で買おうが現地妻だろうが二人の関係は“結婚”であって決して抑圧的なものではなく、蝶々さんの悲劇は文化の違いが生んだ「国際結婚の悲劇」(三宅、1996)である。ガリマールとソンの関係は、ピンカートンと蝶々さんがそうであったように、したがって男女のオープンな関係のヴァリエーションである。かりにガリマールの中にホモセクシュアルな欲望が隠れていたとしても、である。ゲイのセクシュアリティは、「フランスの社会では非常に多い。文明が爛熟すると、どうしてもそういう傾向が強まる」からだ(内田・安倍、1989、以下も)。二人の関係は、彼らが中国とフランスという「異質の文化を持ちながら、お互いに尊敬し合い憧れている」関係であればこそ起こる「文化のせめぎあい」なのであって、その間に文化的な搾取も、人種差別的、性差別的な権力構造、あるいは東洋系男性に対する性志向など感じることはできようもない。

その一方で、ソンがガリマールにとっての本当の蝶々さんになれなかったのは、アジアの歴史が大きく揺らぎ、中国が文化大革命を迎える、そんな「時代がそれをゆるさなかった」からだという(La Harpe, 1989. 7)。それは植民地時代が終わり、あるいはアジア経済の伸張によって、中国が男性化されてしまったからだろうか。あるいは西洋が持っていた東洋の貧しさに対する蔑視が解消されからなのであろうか。

同様の解釈がプログラムにも見える。「日本をはじめとするアジアの新興諸国の経済躍進で、東洋蔑視の西洋の東洋に対するクリッシュェは、急速に崩壊しつつある」(根本、1989)。そしてこの崩壊現象を前に西洋人は、東洋に対する勝手な思い違いを恥じ、「鋭い自己批判」をこめてこの作品を生んだのだ。「勝手な幻想と余計なお節介がベトナム戦争を生んだ」というのは「少し飛躍しすぎる」としても、誇り高き蝶々さんを傷つけたピンカートンは、今やその死を共有するまでになっている。切腹とは「自己犠牲」あるいは「最高の愛の告白の形」であって、「日本独特の最高の美化のかたち」である(内田・安倍、1989)。そんな徹底した献身は中国人には望むべくもないが、『マダム・バタフライ』という日本の要素、すなわち「100年前“蝶々さん”が選んだ誇りある行為」をガリマールが引き受けることで、東と西との見事な融合が体現化され、「彼女(蝶々さん)が一身にひきうけた東洋人の誇りと悲しみ」に報いることになる(La Harpe, 1989. 7)。すなわち、経済的な成功によって今や西洋と東洋の関係は転倒し、それまでの役割は交換されるのである。こんどは「われわれが「クリッシュェの呪術」に陥らぬように警戒する番」であるが、西洋の過ちを教訓として「外国、外国人に対して、つねに冷静かつ対等、クリッシュェで曇らせられることのない明晰な意識でのぞむにはどうすればよいのか」。はじめて西洋の位置についたわれわれは「にわかには難問を突き付けられ(……)途方にくれている。」そんなわれわれに、この西洋の自己批判たる『M. バタフライ』の上演はまさしく時宜を得たものに映る(根本、1989)。

アメリカやイギリスの一般的な受けとめ方も、D. H. ウォンに好意的なものであってもリアリズムにたった理解の限界等が見られ、オリエンタリズムに対する視点が未だない点、バブル崩壊直前の正しく絶頂期だからこそその理解（経済的伸張を背景に日本は西洋に追いついた、いやすでに乗り越えたのだという意見は当時めずらしいものではなかった）をのぞけば、批評の大枠はここで展開されているものと大きく隔たったものではない。したがってここでの解説も、ある意味で“妥当”とすることができる。だが一方で、オリエンタリズムの創造者たる欧米とは別の理解が可能であるはずだ。にもかかわらず、英米の理解の仕方を共有し、それを“妥当”なものにしているのは、私たちのポジショニングと自己イメージの規定の仕方なのではなからうか。ここから見えてくる自己イメージ、そして他者の規定の仕方は、現在まで広く一般的に、そして繰り返し語られているものである。

定点の固定

さて、ここに展開されている理解のプロセスから、次のような点が浮かび上がってくる。

- 欧米ではこの時点ですでに一定程度了解されていたオリエンタリズムに対する認識が未だ見られない。

この点については、時期的にある程度は仕方がないことではある。サイドの『オリエンタリズム』の刊行（ニューヨーク）は1978年であるが、日本語版はようやく1986年、日本初演の3年前である。作者自身、『オリエンタリズム』を読んだのは、執筆後、演出家デクスターから勧められてのことである。ただ、あとがきや複数のインタビューで、D. H. ウォンは〈オリエンタリズム〉についてはっきりと語っており、劇評でも指摘されている。今回扱った機関誌やプログラムに掲載されたD. H. ウォンの言葉は、これらと重なるものであるから、まったく知らないというわけではないと思われる。

ここでは、オリエンタリズムが実体のないファンタジーであり、西洋／中心による東洋／周辺の捏造のための言説といった視点で語られているものは見られない。東西文化を異質なものととらえ、互いの無理解・無知による人種差別・蔑視へと還元されている。両者の間におこる衝突は、経済的な進展や文化的な成熟等によって乗り越えられるものと考えられている。

- この作品に溢れているステレオタイプについて、あまり感じていない、もしくは感じたくない。

たとえば村井は「オリエンタルなムード」に対し、「欧米ならいざしらず、日本でこういうものを見ると、いかにもエキゾチック・チャイナ風で、鼻につく」と不快感を示している。

〈オリエンタリズム〉に対する認識は仕方がないとしても、ステレオタイプに対する認識という点では別だろう。だが、直截な差別用語なら知識として入ってくるであろうが、日本国内でそうしたステレオタイプに悩まされる機会にマジョリティである日本人は恵まれないであろうし、海外日系移民の状況に日本の関心は高いとは言えない。アメリカでのアジア系俳優の状況やハリウッド映画のアジア系登場人物の描き方について、現在ではかなりの情報・論評があるが、日本国内の一般の関心はそれほど高くないようだ。たとえば、東洋系男性イメージ（ゲイの女性役）はあまり一般化されていないのではないだろうか。

- 蝶々さんは“日本女性の象徴的存在”であり、その死＝切腹は究極の愛情表現であって、日本人として誇り高い名誉ある行為である。『マダム・バタフライ』は悲劇ではあるが、実際の上演においては、表現の仕方に異論があるとしても、その物語において日本蔑視という解釈はされていない。ちなみに『マダム・バタフライ』現代版として、そのステレオタイプの再生産性を批判を批判された『ミス・サイゴン』がロンドンで幕を開けたのは90年秋である。

- ほぼガリマールの視点で語られる（いかにガリマールと同化できるか、ガリマールの気持ちに納得できるかが重要視される）。もちろんソンは他者として意識されている。

本来この作品は、ガリマールに限らず同化することを阻み、異化の繰り返しによって進行している。リアリズム的な受容の仕方が無意識に要求されていることで、視点を統一し、ものがたりを辿ることに重点をおかざるを得ないのか。一方、同化を阻むことでもたらされるのは、ステレオタイプによって描かれる人物像への疑問符である。ステレオタイプに依拠していれば、違和感や不快感を感じることになる。ステレオタイプをステ

レオタイプとして認識していない場合、混乱も予想される。観客は無意識にわかりやすさを求めるものであり、聞きたいこと、見知っていることに合致することしか見ない、というのはガリマールにかぎったことではない。

ガリマールの位置に定点を定めることによって、何が見えなくなり、何を見なくてもよいのだろうか。オリエンタリズムへの認識が未だ充分ではないとしても、私たちが今立っている場所は『M. バタフライ』が提起する問題意識を共有する場所からは——私たちは周辺化された当事者であるはずなのだが——ずいぶんと遠いように思える。

東洋人が西洋人を演じること

西洋人が東洋人を演じることは、アメリカではアジア系アメリカ人から長らく批判的になってきた。アジア系アメリカ人が演じる場合であっても要求されるのはステレオタイプには違いないが、特殊な東洋人メイキャップをした白人が演じるのは、あくまでアメリカ白人社会が求める都合のよい東洋人イメージであり、そうした偏見を再生産する機能を果たしているからである。また、元来、才能にかかわらず配役の機会が奪われているアジア系俳優の雇用機会をさらに侵犯するものとしても批判されている⁽⁷⁾。

日本の状況はどうであろうか。日本の場合、外見からわかる非日本人＝東アジア系黄色人種以外の人々を誰がどのように演じるかという問題になる。

近代劇を西洋戯曲の翻訳劇上演によって受容し、それが現代劇市場を圧倒的に占有してきた日本では、こと翻訳劇の舞台上ではいかなる人種の役柄であっても日本人（黄色人種）が演じることが当たり前のことになっている。赤毛の髪や化粧などで西洋人らしさを演出することも、今日では必要とされなくなった。特に白人を演じる場合（翻訳劇のほとんど）は日本人のままである。どんなにアジア系の顔であろうとも不問に付して、アメリカ人であれフランス人であれ、言葉（台詞）が要求する通りに見做すというのが翻訳劇を見る上での約束事になっている。実際、舞台上に現れた華奢な体と細い顎を持ち、黒髪の切れ長の目をした黄色人種の男性を、われわれは易々と白人とすることができる。白人以外の登場人物がいる場合、何かをするのはこちらの方である。

人種にしばられた上演が必要なわけではもちろんないし、所与の時代や場所、国籍を無化することを意識的に行うことで、われわれの同時代演劇となす作業は有効なものである。しかし、西洋人であること、あるいは東洋人であることが不可欠な要素であり、視覚的な差異が重要な役割を果たす場合、この選択はわざわざ茨の道を歩くという選択をしていることになる。視覚的な差異を失うことは、差異そのものを観る者の意識から奪いかねず、ここではステレオタイプそのもののさえが危くされかねない。そもそも『M. バタフライ』において、この約束事はどこまで機能するのだろうか⁽⁸⁾。

一見すると、中国人のソンを何とかすれば事は足りるように思えてしまう。スズキ以外は西洋人である。ましてソンは女装をするのだから。しかし『M. バタフライ』では、それぞれのステレオタイプが、互いに、あるいはそれぞれの現実と重なり合うと同時にずらされ、また交換されることによって、その差異の境界が曖昧にされ、支配／被支配の関係性を解体するという構造を持つ。ステレオタイプを創り出す主体である西洋／男／中心／支配者というファクターが曖昧にされてしまうことで、この構造そのものが弱体化してしまい、解体すべきものは一層曖昧にされていくことになる。

日本の中のオリエンタリズムと逆オリエンタリズム

オリエンタリズムの問題を考えると、しばしば指摘されるのは日本の中にあるオリエンタリズムについてである。西洋近代化のプロセスの中で、西洋によって周辺化された日本は、一旦西洋ヘゲモニーを受け入れた上で中央への上昇を目指すとともに、必然的に他のアジア諸国の周辺化を行った。日本以外の東洋と日本との関係性において、自らを西洋／男性／中心／支配の側に位置づけてきたことで、オリエンタリズムを作り出す側として批判されるのである。この10年の騒ぎはともかく、近代化を達成し、先進国首脳会議に名を列ね、欧

米諸国に脅威を与えるまでの経済的發展を獲得した（今のところ）唯一の国として、日本は他のアジア諸国に対し男性性を発揮してきたのである。私たちは「ハンサムでも勇敢でもなく、力もないけれど、自分だってピンカートンのようにバタフライを手にいれるだけの価値はある」と思ってきたガリマール／ピンカートンというわけだ。この「われわれはガリマール／ピンカートンである」という思いこみは、西洋が放つオリエンタリズムの射程、周辺化された存在／バタフライ／ソンの位置から、われわれをすりと逃れさせてくれる。東洋に与えられた劣等性の役割は日本以外の東洋に残したまま、極東という最も遠い中央として、その劣等性の役割は返上されるというわけである。

さらに、西洋によって与えられた〈女性性〉を、読み替えを行うことによって日本が自らのキャラクターとして積極的に引き受けていることが、オリエンタリズム批判を共有することをいっそう困難にしている。たとえば、日本文化が「女性的」であることはほとんど疑いようもない事実として、しばしば語られる。ヨーロッパからおしつけられた「残余」としての、「劣等性」として定義される「女性性」を、反・普遍、反・合理の特権化された不可侵の特殊性へと読み替えることによって、日本人みずからが引き受けることを、上野千鶴子は「逆オリエンタリズム reversed Orientalism」と呼んだ（上野、1995）。そこでは、西洋の男性性／父性／攻撃性／論理／文明／中心／普遍に対し、日本に与えられた女性性／母性／調和性／情緒／自然／周辺／特異は、すべて優秀性、美点として表現される。もちろん、転換できない東洋系男性の男娼性などは無視するか、たとえば中国人に献上すればよい。

この文脈の中では、オリエンタリズムによって生み出されたはずの言説は、西洋が東洋を発見するはるか昔から伝統として培われひきつがれてきた、原初的かつ固有の美德として定義し直される。“純粋で誇り高き蝶々さん”像は、その典型的な日本女性イメージである。

美德としての「蝶々さん」

「バタフライ」は「男に従順で、献身的に尽くし、すべてを、その命までも差し出す女性」という東洋女性全般に向けられたステレオタイプと捉えられている。ガリマールの台詞を思い出してほしい。フィギュアやアニメ・キャラを愛でる姿でも浮かばないだろうか。一方、先に見た『M. バタフライ』解説の中で捉えられていた「蝶々さん」は、「純情ゆえに悲劇的な東洋女性のイメージの象徴」（La Harpe, 1989. 7）、「純粋で、貞淑、一途に愛情を注ぐ、誇り高き」日本女性の象徴的存在である。このイメージのズレはどこから来るのだろうか。

『マダム・バタフライ』（ミラノ、1904）の成立過程については、すでに多くが語られているが、ロティの『お菊さん』（1887）から、ジョン・ルーサー・ロングの同名短編小説『蝶々夫人』（1897）、さらにこれをデイヴィッド・ベラスコが戯曲化、その舞台（ニューヨーク、1900）を見たイタリア人ジャコモ・プッチーニが、日本人からアドバイスを受けたとはいうものの、一度も日本に行くことなく欧米の観客のために書いたものである（台本はルイジ・イリッカとジョゼッパ・ジャコーザ）。幕末の使節団以来、目にするようになったキモノにマゲのサムライたち、パリ万博の見世物で見たムスメ（ゲイシャ）たち、そして音二郎の「ハラキリ」や死を演じる貞奴に衝撃を受けていた観客たちにとって、「日本」という設定は最新流行のネタにすぎない。それ以前からの東洋幻想を背景に書かれた小説や芝居をタネに、エキゾチズムたっぷりのおしゃれな作品、当時の植民地主義・帝国主義的な価値観をくすぐりつつ、西洋の観客に向けた感動物語である。そもそも異国や異民族を本当に知ろうとするためのものではないのだから、当時としてはこうしたファンタジーが“本物”である必要などなかった。彼らの頭の中にあるイメージに照らしあわせてリアリティがあれば、それが本物である。

『マダム・バタフライ』をミラノ初演版で演出（1995初演）したデイヴィッド・パウントニーは、単に舞台が日本である以外、この作品はそれほど日本的ではないと言う。この作品に読みとるべきは「植民地主義の時代における習慣や、異文化をあたかも玩具のようにもてあそぶ人間、単にエキゾチシズムを楽しむことへの諷刺」（上演プログラム、1995）とする。だからこそ原爆やアメリカ的意匠を多用してアメリカ占領下の日本

と重ね合わせる演出が可能であったように、日本の旧植民地に舞台を移すこともやはり可能なのだ。

ところが、少なからぬ日本人にとって、この作品は「たまたまNipponを舞台にした」のではなく、「世界中のどんな場所でも起こり得るものとは限らず、日本という特別な場において初めて成立する悲劇」（高橋、1986）になってしまうのはどうしたわけなのだろう。「蝶々さん」を見て、日本女性はこんなふうには搾取されていて哀れだとか、主体性がなくやっぱり前近代だとか、そう言われても困ると思っていたのだが、何のことはない、良くも悪くも「日本女性の象徴」という言葉が日本人によって当たり前のように使われているのである。

東洋女性に対するイメージには、「女はみんなゲイシャ＝娼婦」的な、わかりやすい単純な蔑視ばかりではなく、西洋からの憧れや崇拜と受けとめられる“善意”と言えるようなものも少なくはない。しかし女性蔑視と女性崇拜はコインの表と裏のようなものであって、この一見相対立する女性観そのものは、東洋女性に対して特権的に与えられたものではなく、西洋社会でも中世より見られるものである。男性にとって、女性は異文化、異民族以外の何者でもなく、周辺化される他者としては正しく東洋と同じ位置にある。17-18世紀の異国趣味の中には美術工芸品以外にも、たとえば“中国式の愛の形”が存在した。愛し合う男女が、御簾で隔てられたまま、侍女を介して酒をくみかわし、相手には指一本触れぬままに語り合う。女性側の灯りはともさされず、真っ暗な中、男は声だけで想像する。長いつきあいの間にも、その慎みの深さは失われることはない。ゲーテが感嘆したという『好逑伝』の世界（張、1993）は、儒教道徳にかなうように作り出された虚構世界に他ならないが、ガリマール／西洋人にとっては、それを裏切る現実を伴わない、夢のようなファンタジーである。隣にいる現実の女とはちがう。宗教も道徳も異なる娘は、時に禁忌を破り、時に新たなタブーを与えてくれるだろう。遠い異国の異民族の異性は、現実から遠ければ遠いほど美しい。

無垢な女（あるいは娼婦という最も清純さから遠い存在が、一人の男への愛ゆえに一転して誰よりも誠実になる）が、たいていはそれに見合うだけの思慮分別も力もない男への愛のために、すべてを捨てて男に尽くし、最後には死ぬという物語は、実は珍しい話ではない。『マダム・バタフライ』が東洋（女性）の物語である最大の特徴は、蝶々さんが幼く、未熟な存在で、子供が親に従うように男に従順である点である。同じ死でも自死、従順の果てに命まで捧げ尽くしてくれるのだから、西洋／男はすべてを支配したような気分を味わうことができる。大人である西洋にとって、劣った子供である東洋は、だからこそかわいい存在でもある。ピンカートンの妻ケイトの蝶々さんに対する態度は、対等な大人の女性に対してなされるものではない。未成熟・不完全・劣等性たる東洋全般に向けられた、植民地主義的善意と寛容なのである。だからこそ、パウントニーはケイトを睨みつける蝶々さんを、刃をもってピンカートンたちに向かっていく幼い息子を描く。しかし結局のところ、やはり自死するのであるが。

しかし、まさしくこの「名誉ある死」によって、蝶々さんは「誇り高き日本女性」としてを定義されるのである。

ミラノ初演版でのオペラ『マダム・バタフライ』（デイヴィッド・パウントニー演出、1995初演）の三演プログラム（Bunkamuraオーチャードホール、1997年5月）には、女優や漫画家など4名の女性が「蝶々さんの生き方」についてのエッセイを載せている。それぞれの立場も経歴もちがいが、したがって『蝶々夫人』に対するスタンスも異なるが、面白いことに彼らの解釈（の前提）は一致する。第一に、この物語が19世紀の日本女性の真実の姿を描いているとする点、第二に、蝶々さんは当時の女性に求められた生き方を全うした、当時の道徳律に沿って考えれば蝶々夫人の行為は甚だ誇り高いものだという点である。すなわち、蝶々さんは「武家の出身」であり「きちんとした教育（躾）」をされた女性である、したがって「確固とした信念をもって生きぬく」はずであり、実際、蝶々さんは「一途に」愛したのである。そしてそのような教育を受けた者にとっては一人の男性にのみ尽くすことは当然であって、だからこそピンカートンを3年も待ち続け、最終的には「誇り高く死んで」いかざるを得ないのである。

書き手の一人、フェミニストである田嶋陽子は、イギリスで受けた蔑視の視線によって「女の自己犠牲と母性の美化に終わる。まるで差別的状況を肯定するような屈辱的な作品」だと気づいたというが、蝶々さんの悲

劇は悲劇として了承してしまう。田嶋が怒っているのは、オペラ『マダム・バタフライ』が「話の舞台は19世紀」という前近代に生きた屈辱的な女性の姿（そして一切糾弾されない男）そのものであって、日本女性の生き方そのもののリアリティについては全面的に肯定する。「あの時代の武家系の女の唯一の存在価値は、操を守ることです。（……）夫が戦に負ければその妻も、二夫に交えずと言って懐刀で自害したりもしました。ほかの男と交わずに操を立てる、それが女の誇りだったんですね。蝶々さんもピンカートンが奥さんを連れて来てしまったんですから、この先ほかの男と交わればますます女の名誉が汚れるから自分の誇りを守るにはもう死ぬしかなかったわけです。武家の娘なら、そういう教育を受けていたでしょうから。」19世紀末の日本女性の典型的、かつ真実の姿を描いているという認識では、「日本に古くからある、大和魂をもった美しい人」という意見と大した差はないように私には見える。

まず、蝶々さんは日本がはるかむかしから持っている美德、大和魂の持ち主と言えるのか。武家の娘として育てられた女が、男を信じて待ち続け、自分を捨てた男の妻に子どもを易々と引き渡し、「恥よりは死（貞女二夫にまみえず）」を選ぶというのは、当時の社会にとっては当たり前なのであろうか。

武家の娘だというのなら、「野蛮な異国人」に身を売るより前に死ぬという選択があるだろうし、また離縁されれば、死なずに何度も嫁がされたのではなからうか。一夫一婦制と離婚を禁じているキリスト教社会とは異なり、明治以前の日本では男女ともに離婚、再婚、再々婚は一般的なことだったと言われている（商家では、嫁よりも優秀な婿を取ることで家業を存続させており、そこでは離縁の危機を心配しなくてはならないのは婿＝男の方である）。たしかに『女大学』は存在したが、そうした儒教的徳目が現実女性に縛るのは明治半ば以降であり、また明治民法（コルシカ出身のナポレオンが作らせた民法典を主に範としたと言われる）の施行（1898年）の影響も見逃せない。近代国家形成の過程で日本の価値観の一つとして強化された貞女観であるが、むしろ、明治以降に西洋から入ってきた家族観、女性観を受けて形成されていったものではなかったか。一方、貞女に対する「サムライ」像であるが、“武士階級の論理”が日本人の論理として明治以降、急速に広められたことは事実であろう、今日語られる武士道そのものが近代武士道とも呼ばれているように、西洋列強に対抗する文化的アイデンティティを確立するために西欧の視線を受けて作りだされたものではなかったか。西洋が描いた、幼く、夢見がちな蝶々さんを、「誇り高く、教養ある（はずの）武家出身の蝶々さん」と見做すことによって、従順は謙虚さへ、未熟で主体性のなさは貞淑さへと慎み深さへ、究極の献身と従属は自らの意志で選び取った名誉ある誇りへと転換され、あらゆる劣等性は美德へと読み替えられる。「サムライ」を補完するような“日本女性固有の美德”を付与された「蝶々さん」像もまた、近代以降の産物と考えられるのではないだろうか。

かくして“日本女性の美德”となった「蝶々さん」は、日本固有の伝統文化、西洋＝近代性に対する前近代、失われつつある美德として固定され、強化され、温存されていく。そしてこの“美德”は、当然のことながら、そのまま男女の関係性の正当性・正統性（文化の生態系）へと進化してしまう。西洋が作った関係性は解消されぬまま、西洋の描くファンタジーは、あたかもそれが古来より守られてきた日本の男女の愛の形であったかのように、あっさり日本人に共有されてしまう。

「蝶々さん」像が、他者（西洋）から与えられたものではなく、みずから持っていたものであるとするならば、そして従順さも純朴さもたしかに日本女性の美德であって、それを好ましいと思うか思わないかという、「異なる文化の衝突」だとすれば、オリエンタリズムなどもともとなかったことになる。ある実体をほんの少し誤解されただけであって、実体のない中で捏造されたファンタジーなど存在しないとすれば、ガリマールが愛したのは、かつてあったはずの美しい日本、失われた理想の女性の姿visionである。とすれば、かつてあった美であったとしても、その愛をふみにじられたガリマールはすでに蝶々夫人であり、誇り高き死を選択しなくてはなるまい。

西洋に対する誇り高い日本女性像と日本以外の東洋に対する西洋モデルの男性性を共存させることで、日本のアイデンティティは保たれている。そして〈われわれ〉の位置づけは、逆オリエンタリズムによってさらに曖昧にされ、批判性を欠いたまま、オリエンタリズムを結局は温存させ強固にしてしまう。「美德」や「伝統」

として正当化し、正統化されることによって、関係性は固定化され、つき崩すどころか逃れることができない。もしその関係性を壊してしまえば、＜日本人＞のアイデンティティも崩壊してしまうのだから。

差異による二項対立からオールタナティブへ

『M. バタフライ』が内包する批判性を理解するには、他者から向けられる自身のイメージ（周辺としての）への認識がなければ困難である。しかし、それは直ちに外から与えられたステレオタイプに対する単なる告発を意味しない。一方がつねに告発者であり、被抑圧者であるとするれば、あるいは自分たちの劣等性を返上し、さらに優越性を確保することでアイデンティティが確保されるとするならば、オリエンタリズムが生み出す二項対立の図式は、せいぜい互いの立場を変えることがあったとしても、一方的な抑圧の関係性は結局のところ何も変わらない。求めるのは告発ではない。「和解」だとD. H. ウォンは言う。

D. H. ウォンは、この作品を『マダム・バタフライ』＝オリエンタリズムの脱構築だと言う。固定化された二項対立を排し、すべての関係性は転倒可能であり、性差や人種に付与された役割はオールタナティブであることを示そうとする。あらゆる登場人物がステレオタイプを付与されて登場し、あっさりとそれを裏切っていく。女たらしのフランス人、妖艶で強く美しいドラゴン・レディ、フリーセックスを謳歌するスウェーデン娘、中国人を虐殺し人体実験した日本人、ケチな中国人、女性性をすっかり捨てた紅衛兵——時間、場所の転換とともに、役柄／キャラクターは入れ替わり、現実と幻想が交錯する。あらゆる役割は交換可能であり、境界は往來自由で、境界線そのものが毎回ひき直され、固定化されるイメージの不可能性が示唆される。性差すら。

気弱で女に声をかけることすらできず、ティーンエイジャー時代はパーティに誘われないだろうNo. 1の座を守り続けたガリマールは、バタフライというファンタジーを得ることで、女たらしのフランス人も、ピンクートン／白人ヘテロセクシャルでマッチョなアメリカ人男性のファンタジーも手に入れる。役割の交替と意味の転換に何度も遭遇しながら、外装の下に隠れているものを見ようとはしない。20年の間、目とじて、その手で触れてきた肌とその感触を、ガリマールは受け入れられない。最終的なソンの拒絶はオールタナティブな関係性を受け入れることへの拒絶である⁽¹⁾。ガリマールが選択したのは、彼が抱き続けるオリエントのイメージ、彼の頭の中で作り上げた理想の女性、決して他者に開かれることのない完璧なファンタジーの世界である。幻想へ耽溺した者にとって、生身の存在を主張する実体など無用なのだ。必要なのは彼が最後に身につける髪と化粧、そして衣装と音楽だけ。幻想のループは、決して何ものとも交差しないまま、自己完結をしながら、永遠のリバースを繰り返す。その死はグロテスクなものでしかない。

ガリマールに同化することで話を追ってきた観客が、嫌悪しないまでも、せめてそのグロテスクさに目をそむけるのなら、この作品は成功したと言えるのではないだろうか。

注(1) 1988年2月10日、ワシントンD. C. のナショナル・シアターで初日の幕を開け（ガリマール／ジョン・リスゴー、ソン／B. D. ウォン）、次いで同年3月20日にはユージン・オニール劇場にてブロードウェイ・デビューを飾ると、ただちに大成功をおさめて、その年のトニー賞ベスト・プレイをはじめ、批評家賞、ドラマ・デスク賞を獲得した。翌1989年にはロンドン初演（ガリマール／アンソニー・ホプキンス、ソン／G. G. ゴエイ）で成功をおさめ、D.H.ウォンの名は世界的に知られることとなる。現在では現代アメリカ演劇の代表的作家として言及される一人である。1994年の映画版『M. バタフライ』にシナリオで参加の後、映画やTVのシナリオを手がけるなど、活動の幅を広げている。

戯曲はHWANG David Henry, *M. Butterfly*, New York, Penguin Books, 1989. 引用は『M.バタフライ』吉田美枝訳、劇書房、1989を使用させていただいた。「作者あとがき」は、吉田美枝訳（ドタマティスト・プレイ・サーヴィス版を底本）と後半部分に違いがある。

(2) アメリカおよびイギリスでの『M. バタフライ』批評はPAO Angela, 1992に詳述・分析されている。

(3) 原作の小説では程蝶衣は自死しない。LEE, Lilian, *Adieu ma concubine*, titre original: *Bewang bie ji*, traduit par Geneviève Imbot-Bichet, Flammarion, Paris, 1996.

(4) PAO(1992). パオは、フランスの文化批評（ブルデュー、ミッシェル・ド・セルトー、ロジェ・シャルチエ、ジャン＝マリ・グルモら）とマス・コミュニケーション論を援用して論じている。

- (5) もちろん、プログラムには配役・スタッフ表と写真だけという「お土産」である場合も少なくないが、幸いなことに劇団四季のプログラムもミラノ初演版オペラ『マダム・バタフライ』の場合も、これらの役割を果たしてくれている。同様の役割を果たすものに批評(劇評)があるが、数、量ともに少なく、ここでは参照にとどめた。
- (6) 地方公演をふくめ満員御礼だったとある。東京公演だけで動員数は概算で5万人を優に超える。ちなみに劇団四季の会員数は2003年現在14万人超である。
- (7) 村上(1993)、同(1993)、ダワー(1967)、越智(1991)。
- (8) 扇田は日本人だけの上演には無理があるし、岩村は演じる側も観る側も違和感があると感じている(劇評参照)。
- (9) 佐々木編(1996)、大久保(2001)、古木(2002)。
- (10) ロング版『マダム・バタフライ』モデル説は諸説あり、巷間では“実話”説も根強いようだが(特にグラバーの妻つる説)、『マダム・バタフライ』はあくまでも虚構の話である。
- (11) 映画『M. バタフライ』は肩を振るわせて泣く女としてのソンを描いているが、クローネンバーグ自身がオリエンタリズムの幻想から逃れられていないことを感じさせるシーンの一つでもある。

参考文献

- DiGAETANI John Louis, 《M. Butterfly : An Interview with David Henry Hwang》 in *Drama Review*, Fall, 1989, pp.141-153.
- HWANG David Henry, <Afterword> in *M. Butterfly*, New York, Penguin Books, 1989.
- KERKHOFF Ingrid, 《Henry David Hwang》, in *Contemporary American Drama*, (<http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/Kerkhoff/ContempDrama/Hwang.htm>).
- PAO Angela, 《The Critic and the Butterfly : Sociocultural Contexts and the Reception of David Henry Hwang's M. Butterfly》 in *Amerasia Journal*, Asien American Studies Center UCLA, vol.18, no. 3, 1992, pp. 1-16.
- 池内靖子『『M. バタフライ』と『マダム・バタフライ』——ジェンダーとオリエンタリズムの(脱)構築』『立命館産業社会論集』第33巻第1号、1997.6、pp.101-114.
- 上野千鶴子「オリエンタリズムとジェンダー」加納実紀代編『母性ファシズム 母なる自然の誘惑』(ニュー・フェミニズム・レビュー6)学陽書房、1995.
- 内田宏、安倍寧「東は東、西は西か? 両文化の衝突と融合」、劇団四季『M. バタフライ』上演プログラム、1989.
- 大久保喬樹『見出された「日本」 ロチからレヴィ=ストロースまで』平凡社、2001.
- 大森裕二「デイヴィッド・ヘンリー・ウォン『響きと美』たましいの響き、たましいの美」中央大学人文科学研究所編『近代劇の変貌』中央大学出版部、2001.
- 越智道雄『『ミス・サイゴン』陥落の顛末』別冊宝島『映画宝島 異人たちのハリウッド』JICC出版局、1991.
- サイド、エドワード・W『オリエンタリズム 上下』板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳(平凡社ライブラリー)平凡社、1993.
- 佐々木英昭編『異文化への視線 新しい比較文学のために』名古屋大学出版会、1996.
- 張競『近代中国と「恋愛」の発見 西洋の衝撃と日中文学交流』岩波書店、1995.
- 根本長兵衛「舞台化された「クリッシュの悲劇」、劇団四季『M. バタフライ』上演プログラム、1989.
- 古木圭子「アメリカ演劇における「蝶々夫人」伝説と日本女性——M. Butterflyの周辺——」『高知女子大学文化論集』第4号、高知大学文化学部、2002、pp.63-79.
- ベフ、ハルミ『増補新版 イデオロギーとしての日本文化論』思想の科学社、1997.
- 三宅幸夫「蝶々夫人」『小学館日本大百科全書』(電子ブック版NIPPONICA 2001) 1996.
- 村井健「劇評 演技の幅を越えること」『テアトロ』No.562、1989.12、pp.21-22.
- 吉野耕作『文化ナショナリズムの社会学 現代日本のアイデンティティの行方』名古屋大学出版会、1997
- 劇団四季公演『M. バタフライ』劇評
『悲劇喜劇』時評(岩村久雄) No.471,1990.1, 扇田昭彦「欧米の東洋幻想を風刺」朝日新聞夕刊1989.10.18, 「異文化が生む幻想」日本経済新聞夕刊1989.10.20, 松田仁宏「楽しめる大人の芝居」日本経済新聞大阪夕刊1990.1.5.
- オペラ『マダム・バタフライ』上演プログラム(Bnnkamuraオーチャードホール、1995.4.20-22) および同再演プログラム(Bnnkamuraオーチャードホール、1997.5.22-25) および各新聞・雑誌記事.
- 劇団四季機関誌『La Harpe』(ラ・アルプ) :No.240,1989.5, pp.10-11 ; No.241, 1989.6, pp.2-5 ; No.242, 1989.7 pp.2-5 ; No.243, 1989.8, p.10 ; No.244, p.10., 1989.9 ; No.249, 1990.2, pp.12-13 ; No.251, 1990.4, pp.6-7.
- 劇団四季『M. バタフライ』上演プログラム(銀座セゾン劇場、1989.10.4-23 ; サンシャイン劇場、1990.4.26-5.28 4.25はプレビュー公演).