

近代日本における『オセロ』の翻案劇

— 帝国のまなざしと擬態 —

池内 靖子(本学産業社会学部教授)
E-MAIL ikeuchiy@ss.ritsumeai.ac.jpA Modern Japanese Adaptation of *Othello*: Mimicry and the Imperial Gaze

IKEUCHI Yasuko

Abstract

In 1900, a theater troupe led by Otojiro Kawakami and Sada Yakko traveled to London and Paris. Their production of a Kabuki-like show, “*Geisha to Bushi*” (Geisha and Samurai) appealed greatly to the European audiences’ curiosity and desire for the “exotic.” In contrast, after returning to Japan, the Kawakami troupe started producing Shakespeare’s plays and called their theater “Seigeki” (Legitimate Theater). In their adaptation of *Othello*, changed for a Japanese audience, Othello was to be sent as the Governor General to the new Japanese colony of Taiwan.

“Orientalism”, as per Said, is a Western paradigm for dominating, restructuring, and having authority over “the Orient.” It is also a dichotomous framework within which the West constitutes itself as a universal subject by excluding and othering non-western cultures. Japan, while objectified under this paradigm, has also imitated it and objectified other Asian nations in its own imperial enterprises. By combining this historical and theoretical perspective with recent post-colonial feminist readings of the original *Othello* in terms of race and gender, my paper will examine the Japanese adaptation and production of *Othello* in the context of the reform of theatrical practice in modern Japan. This will be done with specific reference to the performative aspects of the Japanese “Imperial Gaze” and the concept of “mimicry” visible in the modern Japanese effort to follow Western models and build a nation state complete with its own empire.

はじめに

川上音二郎一座は、1900年に、イギリス、ロンドン、フランスのパリへ渡り、歌舞伎風のショー、「芸者と武士」を上演し、ヨーロッパの人々の好奇心を刺戟し、「エキゾチック」なものへの欲望を呼び覚ました。ヨーロッパから日本に帰国した川上一座は、対照的なことに、正劇と称し、シェイクスピア劇を次々と上演し始めた。それらは、日本の観客にアピールするように、翻案劇の形をとっていた。とりわけ、

シェイクスピアの『オセロ』は、日本版では、日清戦争後日本領とした台湾を舞台とし、オセロが台湾の植民地総督として赴任する劇に変わっている。

オリエンタリズムは、サイドによれば、西洋による非西洋の支配の様式である。非西洋的なものを「野蛮」「未開」「半開」として排除し、他者化しつつ、同時にその2項対立的な枠組みにおいて、自らを普遍的な知の主体として構築していくプロセスでもある。日本は、この西洋の支配のパラダイムとまなざしのもとに客体化されながらも、自らの帝国のプロジェクトにおいては、西洋を模倣し、アジアの他の文

化を客体化した。この歴史的理論的視点とともに、本論では、最近のポストコロニアル批評やフェミニスト批評による新しい読みを活用し、川上一座による「オセロ」翻案劇のテキストと上演に焦点を当て、人種とジェンダーのドラマ『オセロ』がどのように変容するかについて考察する。それはまた、一種の国家的プロジェクトとしての演劇改良の文脈における、西洋に倣った帝国のまなざしと擬態のパフォーマティヴな作用と効果についての考察となるだろう。

I. オリエンタリズムと帝国主義的ナショナリズム

加野彩子は、日本の近代演劇と帝国主義の関係を考察した論文のなかで、日本における文化批評のある種の限界に触れている。それは、オリエンタリズムという批判的キーワードを西洋対日本という2項対立の枠組みにおいてのみ活用しようとする批評に端的に現われる。日本においてオリエンタリズムについて考察する場合、「西洋がどのように東洋をステレオタイプ化してきたか、とくに〈われわれ哀れな日本人〉が、どのように〈あの傲慢な西洋人たち〉にステレオタイプ化され、精神的外傷を負わされてきたか」ということ⁽¹⁾だけを論じているものが多い。

加野が指摘するように、逆に、私たちは、「日本が他のアジア諸国を表象するときはどうなのか」と問う必要があるだろう。西洋との関係では、「東洋化」され、客体化された日本も、アジアとの関係では、帝国主義的国民国家としてアジアを侵略し植民地化した。加野は、私たちが考察すべき課題として、西洋がアジアへ帝国主義的進出を果たす中で、どのように日本が自らも帝国主義的権力となったのか、また、帝国主義が言説実践の中でどのように表象されてきたか、そしてさらに、女性の身体が帝国主義にどのように巻き込まれていったか、という「帝国主義の再生(reproduction)」の3つの問題を上げている。「帝国主義、植民地主義、そしてオリエンタリズムの論理はいかに日本において反復されているのか。そしてその過程において文化とジェンダーの果たす役割とは何であるか。また演劇、文学、ジャーナリズム、あるいは学問などの文化実践はいかにして国

家幻想や共同体幻想を作り出すのか」(加野、1997;1998:30)といった加野が設定した課題は、私自身がこの論文で掘り下げてみたい課題でもある。

20世紀初頭に、ヨーロッパ帝国のオリエンタリズムのまなざしに晒されてきた川上一座が「洋行帰り」という自負をもって公演したシェイクスピアの『オセロ』の翻案劇は、日清戦争後日本の植民地として領有した台湾に設定し、一ヴェニス人のムーア人オセロを、「原住民」鎮圧のために台湾に送り込まれた薩摩出身の帝国軍人に変更している。それは、日本の帝国主義的進出の文化的実践、表象の一つとして考察するのにふさわしい素材となるだろう。

川上一座の『オセロ』翻案劇の分析に入る前に、川上一座の劇団の性格と劇団の主な公演活動について簡単にふれておきたい。

日本の近代化、文明開化のなかで高揚した自由民権運動に惹きつけられた川上音二郎は、民権のアジテーション演説を壮士芝居に仕立て人気を博していたが、明治中期以降は、方向を転換する。明治中期以降は、日本国家にとっても、大きな転換期で、西洋列強にならぬ、政府中枢部は、明治初期の自由民権運動を押さえ込み、帝国主義的政治体制を整え、1889(年明治22)年には大日本帝国憲法を發布し、絶対的な天皇の権力を固めた。その5年後の1894年(明治27)年には日清戦争、その10年後には日露戦争が勃発、一挙に国民のナショナリズムが高揚する。その時期がまさに川上音二郎が演劇革新を唱え実践する時期と重なるのである。

ところで、1893(明治26)年、川上音二郎は、初めてヨーロッパに演劇視察旅行に出かけるが、その短期滞在中、フランスの舞台にかけられている劇のナショナリズムに熱狂するフランスの観客を目の当たりにして川上は帰国した。⁽²⁾翌年、明治27(1894)年8月初めに勃発した日清戦争に合わせて、8月31日から10月初旬まで浅草座で「壮絶快絶日清戦争」を上演し、大成功を収めている。さらに10月には戦況視察のため渡韓し、12月に戦地報告劇「川上音二郎戦地見聞日記」を東京市村座で上演した。上野公園で開かれた東京市主催の旅順占領祝賀会に招かれ、皇太子の前で「川上音二郎戦地見聞日記」

を公演し、この年に、金子堅太郎の媒酌で霞町芸妓の奴(貞奴)と正式に結婚している。貞奴は売れっ子芸者で、総理大臣伊藤博文に水揚げされた芸妓であり、伊藤博文は、金子堅太郎とともに、川上音二郎・貞奴一座の強力な後ろ楯になった。

1901(明治34)年に発行された『川上音二郎欧米漫遊記』(大阪、金尾文淵堂書店)によれば、川上音二郎・貞奴一座の1899年から1901年にかけての欧米での巡業は座員のうち2名の病死者を出したり、マネージャーに公演収入を持ち逃げされたりした厳しい旅であったことがわかる。同時に、その『漫遊記』では、欧米各地で貞奴が踊り演じる『道成寺』や『芸者と武士』が大当たりとなり、ヨーロッパの名女優、エレン・テリーやサラ・ベルナルに譬えられるような人気と名声を博す成功の旅であったことも披露されている。幕末から明治初期にかけて、予想以上に多くの芸人たちが日本から欧米の芸能市場で巡業を試みているが、川上一座には他の芸能集団に見られない二つの特徴があるように思われる。

一つは、先に述べたように、かれらが日本の演劇を欧米諸国で紹介するときに、エリート官僚の積極的な支援があったということである。松永伍一は『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』⁽³⁾の中で、川上一座の強力な後ろ楯と人脈について、「パリ万国博で派手に振舞い、おまけに勲章までフランス政府からもらうことができたのは、後楯としてフランス駐在公使の栗野慎一郎がいたおかげであった」と書いている。さらにパリ「万国博公演の日本庭園の、国内での準備委員の代表が金子堅太郎。栗野は公使館主催の夜会に各国の外交官やジャーナリスト、それにフランス政府関係者などを招き、川上一座の『芸者と武士』を早目に披露させ、『フィガロ』紙に対しても記事を書いてくれるよう根回ししてくれた」ことにも触れている。栗野は1894年特命全権公使としてアメリカ、イタリア、フランス、ロシアなどに駐在、日露戦争開戦の前からロシア政府との外交交渉に携わっていた。またアメリカでは、小村寿太郎全権大使が夜会を開き、川上一座を招き、裕福で有力な人士やジャーナリストに引き合わせ、公演を披露させている。当時の大統領、マッキンレーに引

き会わせたのも、小村全権大使であった。

山口玲子の『女優貞奴』によれば、「貞奴はパリ社交界のトップ・レディに押し上げられた。貞奴の振袖裾模様をまねて、『ヤッコ服』なる和洋折衷の夜会服が流行した。栗野公使夫人、本野ベルギー公使夫人も一役買って、京都西陣織の川島甚兵衛に『ヤッコ服』を発注し、宣伝に乗り出した。その図案が婦人雑誌に掲げられ、やがてゲラン発売の『ヤッコ』と名付けた香水も現れ、日本語のセリフがパリジャンに覚えられた」⁽⁴⁾(下線筆者)とある。官民打って一丸となって、西洋のオリエンタリズム、エキゾチックなものへの欲望やまなざしに呼応する「日本らしさ」を演出し、売り出している。それは、旧派の歌舞伎に対抗して日本の演劇革新を唱える川上にとっては皮肉なことに、歌舞伎からの演し物のさわりの部分を継ぎはぎした「日本人から見たらをかきな」⁽⁵⁾なしろものだった。「ハラキリ、パリで大うけ」というグロテスクな状況であり、「日本劇の底流として外人に訴えるのは、大ざっぱに言えば、「エロ」と「グロ」なのだ。」⁽⁷⁾



写真①「芸者と武士」の舞台

もう一つは、川上のナショナリズム、強烈な帝国臣民意識である。1899(明治32)年から1900(明治34)年にかけての欧米諸国巡業での川上一座の演し物には、「芸者と武士」の他には、天皇への忠誠を描く「楠公」や「児島高德」、植民地獲得戦争の「台湾鬼退治」「心外千萬遼東半島」などがある。それらは、主として海外居留民の日本人には受けたが、「芸者と武士」ほどには外国人には受けなかったという。それら忠君愛国劇については、「(児島)高德の忠義ということがイングリッシュの人民に了解された事であった、亜米利加ではどうしても忠義

という事が分からなかった、これが即ち共和国と帝国との相違であろう⁽⁸⁾と川上は書き、政治体制からくるイギリスとアメリカにおける反響の違いについて注目している。さらに、ワシントンでマッキンレー大統領と会見したとき、日米の演劇の違いについて問われ、アメリカの演劇は「男女相擁し接吻して幕切れとなるのが多すぎる」こと、また、「男女の愛憎がテーマになっていて、忠とか孝とか義とかをテーマにしてきた日本の演劇に比べて重みを欠いている⁽⁹⁾」と見解を述べた。

1901(明治34)年1月に帰国してすぐ、欧米漫遊中の2名の劇団員の死を劇化した『洋行の悲劇』⁽¹⁰⁾を大阪朝日座で上演しているが、その劇の最後は、旅先で病に倒れ、死んでいく2名の劇団員を奮い立たせようとする川上のセリフ「川上:立つんだぞ、～、さあ万歳を唱えろ。天皇陛下万歳」と、それに応える劇団員の「天皇陛下万歳」、「新演劇万歳」の唱和、そして遠くから聞こえる「君が代の奏楽」で幕になっている。天皇への忠義と新演劇の提唱が矛盾なく川上のなかでは溶け合っていた。「河原乞食」、あるいは素人の「壮士芝居」と蔑視された劇団が、伝統的な旧派の演劇に対抗し、演劇革新「新演劇」を提唱することが、近代的な国家の一員としての国民意識の共有、とりわけ、西洋列強の「文明諸国」の仲間入りを目指す強力な帝国臣民意識をもつことに結びついていた。それはまた、川上一座を支援した大日本帝国のエリート官僚たちと共有する国民意識であった。

II 『オセロ』の日本化:「大日本帝国」軍人としてのオセロ

1901(明治34)年帰国後再渡欧した川上一座は、1902年に帰国し、「世界的演劇を起すの必要」を説き、1903(明治36)年、自分たちの目指すべき演劇を「正劇」と名づけ、その第一段としてシェイクスピアの『オセロ』を上演した。しかし、それは、翻案劇として舞台や配役を日本風に移し変えたものである。主人公のオセロを薩摩出身の武骨な帝国軍人とし、日清戦争(1894)後、領有した植民地台湾を舞台とした。

オセロ(室鷲郎)は、台湾総督として、台湾「原住民」「土匪鎮撫」のために台湾の澎湖島へ派遣される。

ところで、シェイクスピアのオセロは、「ヴェニスのもーア人」であり、ヨーロッパにおける宗教的人種的他者として表象されている。つまり、幾重にも疎外され、デズデモーナやその父親の属する世界には属さない人物である。しかし、日本化されたオセロ(室鷲郎中将)は、薩摩出身で、「新平民」という噂のある人物ということ以外は、とりたてて差別化されることはない。「新平民」というのも噂として「……らしい」と匂わせるにとどまっている。イアーゴ(伊屋剛蔵)にしても、キャシオー(勝芳雄)にしても、すべて均質な帝国臣民の共同体を構成している⁽¹²⁾。これがシェイクスピアの『オセロ』の世界との大きな違いであるように思われる。シェイクスピアはオセロを「改宗した未開人」として、ヨーロッパの貴族的な秩序や裕福なブルジョワ層から排除し、その洗練され「文明化」した社会とは共通性をもたない、全く異質な他者として描いている。その場合、オセロがムーアであること、黒人であることは、他者性をより鮮明に示す表象となっている。

1903(明治36)年2月に明治座で開演した『オセロ』は、「1本立てで、棧敷が9円50銭という高値にもかかわらず、初日から超満員で、九州弁丸出しのオセロは上々の出来であった⁽¹³⁾」。川上音二郎のオセロは薩摩出身の「短気で武人らしい風格」を示していたという。薩摩出身の帝国軍人とすることで、悪く言えば粗野、良く言って豪放な男らしさ、九州弁と武骨さ、マッチョであることを際立たせることができた。明治維新の政界の大物は薩摩(鹿児島)と長州(山口)出身が多いので、薩摩出身であるということは、ここではそれほど周辺的な性格づけは帯びていない。むしろ、問題になるのは、帝国軍人であるものが、これほど騙されやすく、陥れられやすく、傷つきやすさ(vulnerability)を示したことであった。それは悪くすれば、帝国軍人ならもっと威厳をもって描くべきであるとする観客の憤慨を買うほどのものだった。

『歌舞伎』第三十四号(明治36年3月)「オセロ」特集号では、依田学海がその点に触れて、「そこでこのオセロが黒奴なら好いのだが、薩州出の軍人



写真②川上音二郎の「^{オセロ}室驚郎」明治36年2月、明治座

として、西南戦争以来に功績があった、陸軍中將では、いかにもその挙動が軽率に失して居る」と述べている。「オセロが黒奴なら好いのだが」という言い方は、騙されて嫉妬に狂い妻を殺害するというオセロの「挙動」の「軽率」さが「黒奴」なら理解できるが、明治維新以降の功績のある大日本帝国軍人にはふさわしくない、という帝国主義的人種差別に満ちた批評言説となっている。

同じ『歌舞伎』特集号には、「坪内博士の『オセロ』談」も載っている。⁽¹⁵⁾シェイクスピアの全作品の翻訳を日本で初めて手がけたシェイクスピア学者の坪内は、この川上の『オセロ』公演には不満だったらしく、幾つかの問題点を上げている。「時代物」を「世話物」に変えてしまい、「原作の雄大な質」を失い、「あぶなくコメディイにながれそうになっている」という。また、坪内も、オセロが黒人であることについて次のように言及している。

オセロの容貌に関しては黒奴だという旧来の説と只アフリカ未開族の血統即ちモーリタニアの国人たるに過ぎぬので、所謂クロンボではないから、今度の川上位の赤ぐろい顔色でよろしいという説と二派ある、シェイクスピアはムーアとニグロの区別を明らかに知っていなかったかも知れず、又其の当時の趣向は多分ニグロでやる点にあつたらしいが、何もこんなことまで原作に拘泥するに及ばぬというので、キーンは英断で赤ぐろ式をはじめ、コールリッジは之れを賛成したが、今尚議論は一定せぬ、尤もロデリゴなどの白の内セリフに色が黒いとか、唇が厚いとかいう事が言わせてあるが、其れは罵詈の句で、明らかに黒奴と言っている所は

ない、ムール人中の王統、王統と言って大きい酋長ぐらいかも知れぬが、兎に角、一族の長たる血統を承けて、賤しい人物ではない、先輩の所謂開化したる蛮人(シビリイズド、バーバリヤン)即ち威厳のある、確かに団十郎張りの怒れば獅子の如く残忍な事をなしかねぬが、併し非常に気高い純潔な心を有って、人の讒言などを軽々しく信ずるような男ではない、が、イヤゴの理想的悪漢の弁舌でツイおといわれられるので、だから嫉妬の悲劇では無い、全く奸計の犠牲となったので、どんな人でも原作の如き場合にはオセロと同じ運命を取るより他は無(16)いというのが眼目であろう。(下線筆者)

ここで注目したいのは、坪内逍遙が、「黒奴」や「クロンボ」「蛮人」などの剥き出しの人種主義的な言葉を使っていることだけでなく、オセロの皮膚の色について、英国における上演の際の白人俳優が黒いメイクにするか「赤ぐろい顔色」のメイクにするかという問題にもつばら還元してしまっていることである。坪内が問題にしているのは、シェイクスピアの時代以降、ヨーロッパの白人の俳優たちがオセロを演じた演じ方の伝統を模倣することに熱心であったということだ。そしてそのこと自体のはらむ問題、つまり、16世紀から17世紀初めにかけてのシェイクスピアの時代と社会が示していた人種主義、あるいは19世紀から20世紀にかけての帝国主義や植民地主義と密接に関係している人種主義については坪内は意識していないばかりか、「酋長」という「血統」と「気高い純潔な心」をもった「開化した蛮人」という、「高貴な野蛮人」のヴァリエーションを持ち出し、西洋による他者表象と支配の様式、「文明—野蛮」の枠組みのなかでオセロをとらえている。それは、日本人の俳優の主体の立場を、ヨーロッパの白人俳優に同一化(模倣)し、そのままざしで、オセロをとらえ直すというダブル・ミクラーとなつている。そのダブル・ミクラーによって、大日本帝国臣民としての軍人オセロの主体化を計り、ヨーロッパの傭兵であり改宗したムーア人オセロの他者性、ブラックであることの違いを完全に消し去つたのである。

III ジェンダーの表象：帝国軍人の従順な妻デズデモーナ

日本に帰国したら、川上音二郎を立てて、世話女房になりたいと思っていた貞奴をヨーロッパ帰りの近代的な女優第一号として日本演劇のために舞台に立つべきだと説得したのが、エリート官僚であり音二郎・貞奴の結婚媒酌人でもある金子堅太郎だと言われている。欧米では、貞奴は、男が演じる「女形」ではなく実際に女が演じる女優が求められているということで、「間に合わせの女優⁽¹⁷⁾」として舞台に立ち、皮肉なことに芸者時代に鍛えた舞踊や所作で、センセーションを引き起こし絶賛を浴びた。その名もまさに『芸者と武士』という演し物によって、欧米で名声を上げた「洋行帰り」の女優は、帝国日本の近代的な演劇の第一号女優になるという使命を果たすことを期待されたのだった。

夫音二郎に仕えて従順な妻の役割に徹しようとした貞奴は、こうして日本の表舞台に立ち、公的な役割を担ったが、興味深いことに最初に演じたヒロインは、夫オセロの嫉妬によって殺される従順で貞淑なデズデモーナ(鞆音)であった。デズデモーナは、シェイクスピア劇の中でも、最も貞淑従順なヒロインの一人ということで、それはそのまま日本でも使える、という川上の判断があったようだ。「オセロ」を採った理由について、川上は次のように述べている。

沙翁の有名な彼の四大悲劇の内でも、『オセロ』が一番壮士劇に適すると思ったから、それを好材料として採ったのです。一体沙翁の作物は、女が主人公であるのが多いから、女優の好いのがなければ出来ないのだが、『オセロ』は其内でも、他の物と比べると、演り好い点があるのです。⁽¹⁸⁾

女性が主人公ではなく、つまり、舞台中心を占めるのは男性であるということ、しかも帝国軍人であるオセロやその配下の副官たち、つまり男たちが主要登場人物であるということで、この『オセロ』をほとんど「壮士劇」風にやれると川上は考えた。植民地台湾に君臨する帝国軍人としての男たちが、主役

であり、劇の進行の主導権を握ることができる。それに対して、女たちは出番やセリフが少なく、劇の進行にもドラマを盛り上げる役としても従属的である。デズデモーナ(鞆音)だけでなく、最後の場面で夫に逆らうイアゴ(伊屋剛蔵)の妻エミリア(お宮)にしても、殺されてしまう犠牲者でしかない。キャシオー(勝芳雄)を追いかける娼婦ビアンカ(琵琶香)は、勝芳雄からは適当にあしらわれ、追い払われ、ほとんどセリフもなく消されてしまう。

フェミニズム批評が出現するまでは、英語圏の批評家たちはデズデモーナに対してほとんど何も言うことがなかった。「とくに目立って輝かしい性質などない役どころ」であり、「変わることもない柔和さ」(Gentleman, 154)の例であり、「甘く、人を疑わず、おとなしく、逆らわない」(Boaden, *Kemble*, I:257)といった評である。いわゆるヘンリー・アーヴィングのシェイクスピア版の、1889年版という後年になっても、F.A.マーシャルの序論は、イアゴに大半のスペースを割り、それよりやや少なめにオセロにスペースを割りながら、デズデモーナに対してはわずかに段落を割いているにすぎない。彼女は、「まさに純潔さの化身」であり、その愛は「子供の愛」のように純粹であるが、「彼女の柔和さにはあまりにも弱々しいものがある」と思う人もいるだろう、と書かれている。(Henry Irving Shakespeare, 18).⁽¹⁹⁾

ポッターは、このShakespeare in Performanceシリーズの書において、デズデモーナよりもエミリアの名前が先に載せられている上演があったことを付け加えている。実際このヒロイン、デズデモーナの影の薄い、生氣のない役割よりも、女優たちにとっては、男たちの嫉妬深さや横暴を批判し、最終的には夫に逆らって悪事を暴露するエミリアの役のほうがはるかに魅力的だったにちがいない。キャロル・トマス・ニーリーは、『オセロ』を論じながら、男たちの競争の世界における嫉妬深さ、殺し合い、愚かさといった性格と行動に対し、女たちのバランスのとれた意見、感覚、振る舞い、女たちの友情や一種の連帯感を対比させている。⁽²⁰⁾

しかし、川上一座の『オセロ』上演においては、貞奴は鞆音(デズデモーナ)として、洋服ではなく小袖を着て絞め殺される。パリ万博の舞台で「芸者と武士」の芸者を演じて名声を高めた貞奴は、皮肉なことに、帝国軍人を支える従順な妻の役割を初仕事として演ずることになった。加野彩子は、「女優・川上貞奴が近代のジェンダー範疇の形成にも、帝国主義の再生の過程にも深く関わっている」として、次のように分析している。

彼女は公の舞台の上で女としての声を上げたが、同時にジェンダーは身体に根ざしているという、近代の本質主義的な性定義を強化してしまった。彼女は海外においてはエキゾテックなゲイシャ・ガールを演じ、それによって東洋化され女性化された日本の構図を再確認するのに貢献した。だが一方で日本に帰ると、近代の日本国家の男性主体を支えるモダン・ガールの役を演じ、帝国主義の再生に貢献したのである。⁽²¹⁾

貞奴が欧米から帰国して初めて演じたヒロインは、川上音二郎が見通したように、シェイクスピアの他の芝居に見られるような強烈な個性のモダンガールではないが、大日本帝国軍人にふさわしい貞淑な妻という、日本の近代的なジェンダー再編に役立つ性定義を強化するものだったといえる。

IV 『オセロ』をめぐる批評言説—坪内逍遙から福田恒存、中村保男へ

先に上げた『歌舞伎』第三十四号「オセロ」特集号では、坪内は、主人公が黒人であることを帝国主義や人種差別のコンテキストにおいて問題化しなかっただけでなく、『オセロ』は「嫉妬の悲劇」でもないとし、むしろ、「理想的な悪漢、イヤゴ」を得て成立する「普遍的な」ドラマであると評していた。この『オセロ』解釈は、日本において、一つの伝統を創り出しているように思われる。

たとえば、坪内の批評と親近性をもった現代のシェイクスピア学者福田恒存の批評をみておこう。福田は、イアゴーを主人公とする誤った解釈に加

えて、もう一つの誤った解釈として、「オセローが黒人あるいはムーア人であるという事実」に力点を置きすぎることを挙げている。「なるほど、そういうオセローの劣等感を強調することによって、イアゴーに操られる受動性から主人公を救出することができ。それはいい。が、オセローの劣等感をすべて黒人の引け目に帰するのは明かに行き過ぎである。その方が辻褃はよく合うだろうが、作品の普遍性は失われる。⁽²²⁾」(下線筆者)というのである。

「黒人あるいはムーア人であるという事実」に「劣等感」、「引け目」を直接結びつけ強調しているのは、ここでは福田自身であり、そのこと自体が問われる必要があるだろう。福田は、主人公が黒人であることを論じることで、作品の普遍性が失われると言い切っているが、『オセロ』の世界は、16世紀から17世紀のヨーロッパ社会における人種的宗教的性的力関係において想像・創造されたもので、正木恒夫が指摘するように、「黒いヒーローとはヨーロッパ中心主義が、究極の他者アフリカに対する恐怖や好奇心や誤解と出会った所に生じた、きわめてイデオロギー的な現象」であり、「『オセロ』がそうしたイデオロギーの制約を超える作品だというのは、単なる神話にすぎない」。⁽²³⁾

福田はさらに続けて、『オセロー』を「嫉妬の悲劇」と見るのが、「人々が陥りがちなもう一つの誤った解釈」であると主張している。「嫉妬という情念には、確かに私たち近代人の市民感情に訴える一般性がある。が、これほど受動的で非生産的な情念はない。それだけでは劇の主題として弱い。・・・彼は疑い深くはない。オセローは妻に嫉妬したのではない」⁽²⁴⁾(下線筆者)と、ここでも言い切っている。つまり、福田には、ニーチェばりの、「近代人の市民感情」に対する侮蔑と、オセロが「受動的で非生産的な情念」である嫉妬にとらわれることの否定がある。先述した、嫉妬に狂って妻を絞め殺すのは帝国軍人にはふさわしくないという依田学海の評ほど明かからさまではないが、嫉妬を男性主人公にはふさわしくない情念としてしりぞける観念が働いている。さらに、『オセロー』は『愛の悲劇』であるとし、「隙間のない完全な愛が毀たれてゆく過程がその主題である」

というふうに、福田は、オセロの「嫉妬」という「受動的で非生産的な情念」を「愛」へと昇格させている。

福田恒存の翻訳『オセロ』の「解説」に寄せて、中村保男は、福田の解釈にそのまま従いつつ、デズデモーナとオセロの関係をどう読むかについては、もう一つ、興味深い例を出している。

私の学生時代に、まだ教壇に立っていた中野好夫氏が、オセローに惚れるデズデモーナは進駐軍の将兵と同棲する日本女性のようなもの、と語ったが、なるほど彼女がオセローになびいたきっかけには、エキゾチシズムへの憧れのようなものがあったことは確かだ。が、それは単なるきっかけであり、彼女のオセローへの感情は素朴な純愛そのものであり、彼女は全く欲得ぬきでオセローを愛し、信じきっており、彼にすべてを託している従順な妻なのだ。まことにシェイクスピアは偉大である。肌の黒いムーア人と白人女性の結婚、それも進駐軍将兵の「オンリー」さんに比較されさえする立場にある女との結婚、という設定から、一つの理想的な夫婦愛を描き出し、そうしておいてから一転して、この文字どおり純情で世間知らずの夫婦の、一分の隙もない親密な仲に徐々にひびを入れさせ、遂にはそれを引き裂くばかりか、兩人を死に追いやりさえする状況を描き出すのだ。⁽²⁵⁾ (下線筆者)

オセロとデズデモーナの関係は、何とここでは、「進駐軍の将兵と同棲する日本女性」「進駐軍将兵の『オンリー』さん」に喩えられている。敗戦後、占領軍の兵士たちとつきあう女たちを、日本では「パンパン」と呼び、軽蔑した。また、占領軍の兵士と一定の独占的な関係にある女を「オンリーさん」と呼んだ。敗戦と占領という状況を、日本の男たちは、精神分析的に言えば、去勢ともいうべきトラウマとして受けとめていた。自己の主体性を深く規定しているマスキュニティが侵害される脅威を感じていたわけである。とりわけ、外国人である占領軍兵士になびく女たちを自分たちを裏切る「売女」と見なすまなざしがあった。女性を「聖母」と「娼婦」に二分する視線は、デズデモーナを純潔無垢な女性から

「売女^{ばいた}」に転落したとみなすオセロも共有するまなざしである。『オセロ』は、その意味で、人種主義と性主義^{レイシズム セクシズム}が密接に関わる劇である。それは、人種的、宗教的な他者(改宗した「未開人」)オセロの孤立感と「寝取られる」ことの恐怖、マスキュニティの崩壊感、嫉妬、怒りによる殺害の悲劇であり、女蔑視^{ミソジニー}が根底にある。中村は、「オセローは、少なくともシェイクスピアは、この劇において愛の殺人の聖化、祭儀化を試みてそれに成功したのである。⁽²⁶⁾」と述べているが、「愛の殺人の聖化、祭儀化」は、まさに女の犠牲化の表象を伴うものだった。

そして人種問題についても、中村保男は、福田の「オセロ」観を受け継ぎ、次のように、まったく問題化しようとはしていない。「ムーア人という呼称には、元は奴隷であったがのちに解放された現代の黒人とはかなり違った意味があり、従って、オセローの肌が黒いからと言って彼を現代のニグロと同一視してしまうのは早計である。ましてや、彼が黒人ゆえの劣等感にさいなまれていて、それでイアゴの好策の好餌になったのだと断じるのは全く見当違いだと言わねばならない。実際、テキストのどこにも、オセローの肌は黒いというせりふはあっても、人種的な差別や偏見が語られている所は見あたらぬのだ。⁽²⁷⁾」(下線筆者)このように、ムーア人、黒人である主人公が登場するテキストを読むときに人種を考慮にいれないということは、どういう効果をもたらすだろうか。それは、キム・ホールが指摘するように、シェイクスピアの時代と社会が人種主義のバイアスを免れていなかったことを不問に付し、その時代の歴史的コンテキストにおいて見られる人種主義を、現代においても再生産することになるだろう。

「人種」という用語を捨て去り、それはもう片付いた問題であるとして、近代初期と現代の構築物の間に絶対的な歴史的境界線を押しつけることは、私たちに、ルネッサンス期のテキストにおいても、私たちの教室においても、人種について考えさせないことを許容してしまう。もっと明確に言えば、そのことはルネッサンス研究における白人の特権、人種について考えないで済む贅沢さを維持することに役立ち、—それゆ

え書くことにおいても専門的な関係においても人種差別主義を再生産することになるだろう。⁽²⁸⁾そしてそのことは、ルネッサンス期のテキストを「日本化」して大日本帝国軍人を主人公とする翻案劇『オセロ』の上演においても、戦後、『オセロー』を翻訳した福田の解釈においても、上演や批評言説の伝統をなし、ほとんどパフォーマンス的な効果を生み出し続けているように思われる。

V 台湾先住民の表象：帝国主義・植民地主義的想像力

ところで、日清戦争後の日本の植民地台湾は、川上一座の日本版『オセロ』においてどのように表象されているだろうか。1903(明治36)年2月明治座における『オセロ』翻案劇上演については、川上は新聞を使って刻々と前宣伝をし、帰朝後第1回の公演ということで、人々の関心を引きつけた。新聞雑誌を見る限り、舞台を台湾に設定したことについてはあまり異論はないようだが、なぜ原作通りに服装や場所を欧州演劇として上演しないで、日本化するのかという不満があったようである。

川上が帰朝土産として「オセロ」を演ぜんとするは我が劇団に革新を興うるものにして実に殊勝の挙というべし然れど川上にして若し真に欧州演劇の面影を我国に伝えんとするにあるならば何故に五六年前否な十数年前より既に我が観客の眼に飽きたる現代の人物に翻案せしめたるか舞台を台湾に取りしは必ずしも不可なりというにあらざれども出来得べくば「オセロ」に伴う服装をも場所をも共に移して唯だ言葉のみ之れを日本化したるあらば却って本意に叶うべきにあらずやとおもう我国にて欧州演劇を聞く久しけれども未だ之れを眼に訴えたるものなし川上の今回の挙は正に逸すべからざる好機会に非ずや(傍点筆者)⁽²⁹⁾

川上は、日露戦争一年前、すでに植民地として領有している台湾に特別な関心をもっていただようで、台湾への実地探検調査まで敢行している。川上は舞台になる澎湖島と近くの吉貝島キッポー一名海賊島まで

足を伸ばしている。⁽³⁰⁾川上が台湾で発見したのは、台湾海賊島「土民」であり、先住民の「生蕃」であった。明治座二月興行『オセロ』を予告する2月3日付けの『読売新聞』には、明治座二月興行の『オセロ』(附、台湾生蕃の俗謡)とある。

屢々報ずる如く同座の二月興行として演ずる川上一座の『オセロ』は沙翁シエクスピアの原作其俣を江見水蔭氏の翻案したるものにてただ世界を台湾となし台湾土匪征伐の爲め渡台したる主人公室鷺郎(Othello, the Moor.川上の役)の上に於ける一大悲劇にしてワキ師たり又立敵たる伊屋剛蔵(Iago高田の役)は沙翁シエクスピアが理想的兇漢を描きたるものの風土人情の相違より翻案されて多少性格の変化を来したれども大体に於て原作そつくりにして女主人公鞆音(Desdemona、久米八の役)の哀れなる最期は舞台に現われては一層の趣味あるものとなるべし、なお因に報ぜんに同四幕目台湾室総督邸庭前にて台湾生蕃人が唄うべき俗謡は川上が先頃同地に赴きし際取調べ来りしものの一(31)をば更に作詩せるものにして左の如きものなり

と予告しているが、その「台湾生蕃」が唄う一節は、「大家来共伊拝日頭。参拝総督府要祈総督府万歳。」⁽³²⁾(下線筆者)となっており、実際の上演の際、第4幕に、この予告記事にあるように、生かされている。総督の室鷺郎(オセロ)の邸、文石書院の庭前で、「台湾生蕃人三名、同生蕃人通辯」が登場し、江見水蔭の台本では、それを追い払う従僕の黒文と次のようなやり取りが交わされている。

黒文「こらこらお前達は新任総督の高徳を慕うて、御面会に来たのだ相だが、もう昨日総督府でお目に掛かった筈だから、何もお庭まで這入って来るには及ばんぢやないか」
通弁「今朝、皆々、早く此前へ来る。太陽、朝早く登ることある。それ皆々、拝む。台湾総督拝むある。是同じあります。総督万歳、禱るあります」

黒文「何だかよく分からないが、それでは日の出を拜んで、太陽に向って総督の武運長人を祈禱するといふ訳なんだか」

ト生蕃、朝日に向い、礼拝し、怪しき呪文よ
うの句を声高く叫び、跳たり、跳んだりする。

黒文「こらこら、もうそれでよろしい。分かった
分かった、総督は新任でもあり、新婚早々でも
あるので、いまだに床でゆつくりと仕て居られる
のに、そう騒ぎ廻っては仕様がないな。分った
から、それで早く庭を出なさい出なさい」

通弁「皆々、出るよろしい。レコ をにない
の？」ト手を出して金を請求する。

黒文「この野郎、生蕃人を出しに遣って貴様
は金をする見か。まだまだ貴様は支那人魂
性が抜けないか。台湾が日本の領地になった
のだから、貴様も日本人らしくなるがよい」ト杖
で突く。通弁逃げる。生蕃人も皆附いて入る。

黒文「あれだから仕様がないなア」ト追うて入る
黒文「ヤッ、生蕃人を追い出すので、どの位骨
が折れるか知れん。彼奴らは人を食ふといふの
で、マラリヤ熱よりズット恐ろしいね」(下線筆者)

川上が興行前に台湾の実地探検で取材してきた「生蕃人俗謡」なるものが披露されているが、ここには「大日本帝国」植民地における日本人、「支那人」、「生蕃」人の間に典型的な人種階層構造が露出している。「生蕃」は「土人」「原住民」とも呼ばれるが、台湾の先住民族を指し、「支那人」は台湾に住む漢民族を指す。日本帝国は日清戦争後の台湾統治において、台湾先住民と台湾漢民族の抵抗に悩まされており、かれらを分断しつつ、鎮圧支配した。このオセロ(室鷲郎中將)を「土匪」鎮圧に派遣するという翻案劇において、「支那人」は、「生蕃」を利用して金儲けをしようとする抜け目ない人物に仕立てられ、「支那人」の話し方を戯画化したたどたどしい日本語のセリフを語らせている。酒井直樹は、『ビルマの豎琴』(1956)に描かれた、日本兵を信頼し、たどたどしい日本語をしゃべる「原住民の婆さん」について、次のように論じていた。

日本人が、あるいはもっと一般的にいえば「原
住民」でないものが、「原住民」を日本人の観
客あるいは「原住民」でない者からなる観客に
向かって演じて見せるという別の次元の模倣
があるからである。わざと下手な日本語をしゃ

べり、「原住民」の如何にもたどたどしい日本
語の発音を再現しようとする試みには、奇妙に
倒錯した模倣性が現われているのである。(下
線筆者)

川上一座の『オセロ』翻案劇においても、「かれら
原住民」ではない「わたしたち日本人」が、まったく
「原住民」の見返す視線や「言い返す」言葉を考慮
することなく、もっぱら「わたしたち日本人」に向けて
「原住民」を模倣し演じて見せるという「奇妙に倒錯
的な模倣」が成立している。川上が当の「生蕃」と呼
ばれる人々を実際に台湾から引き連れてきて舞台
に上げたわけではない。川上一座が演じて見せる
「生蕃」は、俗謡を唄わせる他は、「怪しき呪文よ
うの句を声高く叫び、跳たり、跳んだりする」だけで、セリ
フがない。かれらの姿を際立って可視化しながら、
かれらの見返す視線、言い返す言葉、語りそのもの
は否定されている。「マラリヤ熱よりズット恐ろしい人
喰い」として表象された「生蕃」は、帝国日本のエキ
ゾチックなものを求めるまなざしのもとに、格好の見
世物、スペクタクルとして、明治36年に観客の消費
に提供されたのである。当時の帝国臣民は、新聞雑
誌、南洋海洋冒険物語、紀行録、人類地誌、とりわ
け、欧米から輸入翻訳された記録や物語によるオリ
エンタリズムの欲望を共有していたはずである。⁽³⁵⁾

1903(明治36)年の明治座の『オセロ』において、
台湾「生蕃」の表象は、四幕の冒頭の場面に限られ、
コミック・リリーフ的にさりげなく挿入されているが、川
上は、日清、日露戦争で高揚する帝国臣民、民衆
の欲望に応えるべくサービスを怠らなかつた。「二
幕目の澎湖島上陸に五十名の兵士を出だし場内の
夜会に台湾の芝居、黒奴の舞踏等を見せ貞奴、久
米八、静枝の三女優がおかめの面を冠りての凱旋
踊には喝采城中に雷の如くなりき、なお同劇が幕切
れになりて拍手喝采すれば再び幕を揚げて諸優の
謝意を以て立礼するさながら西洋の劇を見るが如
し」(下線筆者)と『読売新聞』は高評している。幕切
れに俳優が出てきて拍手に応えるのは、この頃から
始まったのだろうか。「西洋の劇」の模倣は、しかし、
この幕切れだけではない。大掛かりに「五十名の兵
士」を舞台に出したり、「黒奴の舞踏」や「凱旋踊」を

することも含めて、川上が欧米で見たポピュラーな芝居から学んだものだった。欧米の帝国においては観客のエキゾチックなまなざしに応じて「日本らしさ」を演出した川上一座は、日本においては植民地「原住民」を従え、自らを植民地支配者の位置に押し上げて「西洋らしさ」を演出したのである。

川上は、その後も、台湾「生蕃」に執着し、『台湾土産生蕃討伐』⁽³⁷⁾という劇をくりかえし上演している。1911(明治44)年、『オセロ』翻案劇上演から8年後、自分自身の建てた大阪の帝国座でも上演、地方巡演も行った。「如才ない川上 台湾から帰った後は遭う度に生蕃討伐は日清日露戦争以上の艱難で目撃すると同情に堪えんでゴワすと吹聴し居りが愈々大阪の帝国座で「生蕃討伐」という台湾土産を脚色し前の吹聴も一つの広告でウンと人気を立てるとは如才ない」⁽³⁸⁾(下線筆者)。

『台湾土産生蕃討伐』がどんな内容の劇であったか、川上文庫のある坪内逍遙記念演劇博物館で調べてみたが、台本は残っていない。ここでは、少し長くなるが、『大阪朝日』(7月5日)の劇評を引用しておこう。

○演芸世界 帝国座の七月興行は近来流行の現代趣味などとうハネカツた所をサラリ

捨て夏場だけに煙火にでも譬えそうなパツと華かえ涼しげな狂言を選び、その上本統の馬を使って舞台を縦横に乗廻すとい放れ業のお景物まで添えて居る*一番目の「祇王祇女」は貞奴の仏十八の少女としてはチト調い過ぎて居るが君を初めて見し時はと曲舞を舞い出す美しさは水が滴りそうだ、二番目の「生蕃討伐」は淡白で面白い*篠崎讓という少尉が生蕃を帰順させる為に蕃社へ行き漸く功を収めんとしたのを暗愚な隊長の子の軍曹と浅慮な隊長の妻に誤られて罪に墜ち己に死刑に処せられんとしたのを義侠な隘勇と蕃社で救うた少女と改心した大尉の妻とに救われた七社の生蕃が帰順して目出度く市が栄えるという筋*この座の特色として道具の組立が頗る巧く日本兵が生蕃に虐殺される阿蓮庄山中の場など殊によく女子供の可厭がる鉄砲を用いないで十分に凄味を見せ其の場の幕切れに、一旦舞台を暗うして活人画式に累々たる死体の上に寂しい月を照して静に幕を引くなどなかなか味を遣る*川上の篠崎少尉は沈勇な青年という心持をよく写し、タカマン蕃社で命令を守らぬ竜造寺軍曹を斬って生蕃に対する意気込みが非常にい



写真③『台湾土産生蕃討伐』(左)の番付

い*中野の竜造寺大尉は唯正直な地方の軍隊ばかりを経廻っている将校などに能く見る型だ、但し酒精中毒のような聴取り難い白には閉口する、二役郵便便脚夫仙吉はそのアル中が能く適つてこの方が本役だ*貞奴の大尉の妻秀子は男装して裸馬に乗るばかりか仙吉にその馬の尻尾を掴んで引戻させ一鞭当てて舞台を駆込むという奇抜な所を見せるので観客は夢中になって喝采する、そればかりは大概の俳優にも真似が出来まい*福井の隘勇はカウチンは上辺りはするが拙くはない(大阪朝日7/5)⁽³⁹⁾(下線筆者)



写真④「生蕃討伐」の篠崎少尉に扮した音二郎

この劇評からみると、「生蕃」を鎮圧する主人公の篠崎少尉に川上が扮し、「日本兵が生蕃に虐殺される阿蓮庄山中の場」を仕組み、危機を乗り越えて「生蕃」の帰順に成功するという筋立てになっているようである。「暗愚な隊長の子の軍曹と浅慮な隊長の妻」、「義侠な隘勇」と「蕃社で救うた少女と改心した大尉の妻」、「郵便便脚夫仙吉」といった登場人物のからむ劇であるが、川上が台湾で聞いた話を脚色したものであろう。「隘勇」とは、「生蕃」の討伐、武器没収を進めるために、「一般行政区域としての平地と特殊行政区域としての山地の境」⁽⁴⁰⁾で警護に当たる人を指し、台湾の漢民族を徴用した。日本帝国の「強引かつ不公平な徴発」⁽⁴¹⁾によって、植民地統治に対する先住民と漢民族の抵抗は激しかった。「日本兵が生蕃に虐殺される」という事件は、日本だけでなく、アメリカ先住民の場合にもあるように、先住民征服戦争と植民地支配の正当化として使われた。川上が「生蕃討伐」を上演して19年後、すっかり

鎮圧され「帰順」していたと思われていた「蕃社」から蜂起が起こった。「霧社事件」⁽⁴²⁾と呼ばれる先住民の抵抗の闘いであった。しかし、帝国主義的・植民地主義的想像力は、先住民の抵抗の闘いを、「文明化に抗う蛮族の蛮行」として表象し続け、それらを劇化し、実際に上演の素材としたのだった。

VI 結論に変えて—「ミミクリーの両義性」

ところで、実際に台湾から「宗主国」日本へ「生蕃人」を連行したのは明治末期ではないか、と言われているが、永井荷風『断腸亭日乗一』の大正7年5月4日には、次のように書かれている。

築地けいこの道すがら麴町通にて台湾生蕃人の一行を見る。巡查らしき帯剣の役人七八名之を引率し我こそ文明人なれと高慢なる顔したり。生蕃人の容貌日本の巡查に比すればいづれも温和にて陰険ならず。今の世には人喰ふものより遥に恐るべき人種あるを知らずや。⁽⁴³⁾(下線筆者)

永井荷風は大正時代に日本の巡查に引き連れられた「台湾生蕃人」を見ながら、日本人巡查の高慢な「文明人」ぶりと「温和な」「生蕃人」の対照に気づいている。同時に一般に流布している「人喰い」より「遥に恐るべき人種」を見抜く慧眼を示している。

しかし大半の日本の帝国臣民は、その植民地主義的想像力のなかで、アジアを他者化することによって、自らを「文明化」のミッションナリー・ポジション(missionary position)⁽⁴⁴⁾の主体の位置へ押し上げようとした。つまり、日本の帝国臣民は、欧米の帝国主義や植民地主義的主体のまなざしのもとに客体化されつつ、同時に積極的に自らを「文明化」することによって、他のアジアの人々に対する帝国主義的な主体とまなざしを獲得したのである。その「脱亜入欧」は、欧米を頂点とする帝国主義的な秩序・位階性を再生産するプロセスでもあった。

ところで、ホミ・バーバは、植民地化される者が植民地化する者の論理を内面化するというファノンの「致命的なミミクリー」を拡張して、「ミミクリーの両義性(ほとんど同じだが、すっかり同じではない)」[the

ambivalence of mimicry (almost the same, but not quite)⁽⁴⁵⁾にふれている。近代日本の帝国主義的国民国家形成のコンテクストにおいて、川上一座による翻案劇『オセロ』は、西洋のカノン(正典)としてのシェイクスピアのテキストを模倣して、「ほとんど同じだが、すっかり同じではない」上演を反復した。擬態が必ずある種の過剰さや逸脱を生み出すというバーバの概念「ミミクリー(擬態)」は、この翻案劇の上演にみられる日本帝国の過剰な擬態とまなざしをうまく説明しているように思われる。

注

- (1) 加野彩子「日本演劇と帝国主義:ロマンスと抵抗と」(pp.19-48)『日米女性ジャーナル』第23号、1998年、城西大学国際文化教育センター発行。「英語版」第12号(1997年)収録の”Japanese Theater and Imperialism: Romance and Resistance”(pp.17-47)の邦訳、大串向代訳。p. 28.]
- (2) 松本伸子『明治演劇論史』(演劇出版社、1980/昭和55)、松本伸子「川上一座の『日清戦争』について」演劇学・第三十一号「特集 比較演劇研究」に詳しい。p.188。「シャトレ座は、スペクタクル演劇やミュージカルの上演を意図して一八六二年に建設され、三千人を収容するという規模と最新式の舞台機構が評判を呼んで、川上音二郎がパリを訪れた一八九三年頃には、常にパリっ子達の話題の的となっていた。そこで、大規模な戦争の場面を見て仰天した。「パノラマ」「騎馬武者」「真に是れ実地の大活劇、此時舞台に出でし兵士は四百余人実の馬数十匹なりしと。」(「川上文の仏蘭西土産」第1回『中央新聞』明治26年5月24日)。倉田喜弘『近代劇のあけぼの』(毎日新聞社、1981/昭和56年)。
- (3) 松永伍一『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』(朝日選書、1988)p.165., P168.
- (4) 山口玲子『女優貞奴』(朝日文庫、1993)p.125.
- (5) 『川上音二郎欧米漫遊記』(大阪、金尾文淵堂書店、1901/明治34年)。同年、『音二郎・貞奴漫遊記』として発行。
- (6) 松永伍一、p.175.
- (7) 宮岡謙二『異国遍路旅芸人始末記』(昭和29年4月10日版、非売品)p.214.松永伍一の前掲書に引用されている。(p.176.)
- (8) 『川上音二郎欧米漫遊記』p.45.
- (9) *ibid.*, p.162.
- (10) この戯曲台本は、花房柳外による「洋行中の悲劇」として『川上音二郎欧米漫遊記』に収録されている。
- (11) *ibid.*, p.18.
- (12) 1885(明治18)年に刊行・上演された『ヴェニスなにざくらかれざくらせにのよなかの商人』の翻案「何櫻彼櫻錢世中」について、吉原ゆかりは、舞台・人物を日本化する場合、原作内部のイギリス、ヴェニス、日本の地理的差異、人種的差異が消去されることを指摘している。「すべての人物が日本国民国家語を話す『日本人』として均質化された国内空間創出と、シャイロックに相当する人物の共同体的均質秩序への回収は、間-国家間秩序で抑圧を受ける日本の『人種』『民族』問題という『非在の原因』を持つ」と述べ、『ヴェニスの商人』は、道徳化された国家の法に従順に服従する臣民を養成するためのテキストとして流用されている」と論じている。これは川上一座による『オセロ』翻案の上演にもあてはまる。「『半開』日本 「ヴェニスの商人」明治期翻案」『現代思想』1996年3月号p.24.
- (13) 松永伍一、p.192.
- (14) 依田学海「『オセロ』の劇を見て」(pp.16-19.)『歌舞伎』第三十四号(1903/明治36年3月)「オセロ」特集号。この表現は、p.18.
- (15) 坪内逍遙、「坪内博士の『オセロ』談」(pp.1-7.)『歌舞伎』第三十四号(1903/明治36年3月)「オセロ」特集号。
- (16) *ibid.*, p.5.
- (17) 山口玲子『女優貞奴』p.21.
- (18) 川上音二郎、「『オセロ』を採った理由」『歌舞伎』第三十四号(1903/明治36年3月)「オセロ」特集号。p.21.
- (19) Lois Potter, *Othello*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002: 48
- (20) Carol Thomas Neely, “Women and Men in

- Othello*: "What should such a fool / Do with so good a woman?" *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, edited by Carolyn Ruth Swift Lentz, Gayle Greece, and Carol Thomas Neely. University of Illinois Press, 1980: 211-239.
- (21) 加野彩子、p.43.
- (22) 福田恒存「解説」、シェイクスピア『オセロー』福田恒存訳(新潮文庫、1973)p.205.
- (23) 正木恒夫『植民地幻想』(みすず書房、1995) p.169.
- (24) 福田、p.206.
- (25) 中村保男「解説」、前掲書福田恒存訳の『オセロー』に収録。p.210.
- (26) *ibid.*, p.214.
- (27) *ibid.*, pp.208-209.
- (28) Kim F. Hall, *Things of Darkness, Economies of Race and Gender in Early Modern England* (Ithaca, N.Y., 1995). p.255.
- (29) 『国民新聞』「明治座の『オセロ』」2月10日、白川宣力編『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』pp.380-381.
- (30) *ibid.*, 早稲田演劇博物館内の川上文庫の資料でも確めた。
- (31) *ibid.*, 『読売』 2/3白川宣力編『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』 pp.378-379. ここに、「女主人公鞆音(Desdemona、久米八の役)」と予告されているのは間違いで、デズデモーナ(鞆音)役は、貞奴が演じた。
- (32) 『読売』2月3日。 *ibid.*, p.379.
- (33) 江見水蔭による翻案劇『オセロ』の台本は、早稲田演劇博物館の川上文庫より、写真を撮り、製本をしてもらった。以下、本論中の翻案劇『オセロ』のテキストよりの引用はこの台本による。頁数は付いていない。
- (34) 酒井直樹「共感の共同体と否認された帝国主義的国民主義 2 『ゆきゆきて神軍』序説』『現代思想』1995年5月号p.25.
- (35) 川村湊「大東亜民俗学」の虚実』(講談社、1996)。正木恒夫『『ビルマの豎琴』とボカホンタス』『現代思想』1996年3月号:34-47.
- (36) 『読売』2/13、白川宣力編『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』p.382.
- (37) 『漫遊記』には、『台湾鬼退治』というタイトルがみられるが、『台湾土産生蕃討伐』は、川上が渡台して取材をしながら作りあげた劇であろう。
- (38) 『都新聞』7/5、白川宣力編『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』p.491.
- (39) 『大阪朝日』7/5 前掲書p.491.
- (40) 駒込武『植民地帝国日本の文化統合』(岩波書店1996)p.142.
- (41) *ibid.*, p.143.
- (42) 「霧社事件」については、春山明哲編『台湾霧社事件軍事関係資料』(不二出版)、柳本通彦『台湾・霧社に生きる』(現代書館、1996)。その他、台湾植民地関係資料としては、山辺健太郎編『現代史資料21 台湾1』(みすず書房、1971)、若林正文『台湾抗日運動史研究』(研文出版、1983)。
- (43) 永井荷風『断腸亭日乗一』(昭和五十五年、岩波書店)の大正七年五月四日.p.91.
- (44) 支配者の「ミッションナリー・ポジション」については、酒井直樹「共感の共同体と否認された帝国主義的国民主義 2 『ゆきゆきて神軍』序説』 pp.40-41.
- (45) Homi K. Bhabha. "Of Mimicry and Man: The ambivalence of colonial discourse" *The Location of Culture*. London and New York : Routledge, 1994 p.86. また、Ania Loomba, "Local-manufacture made-in-India Othello fellows" in *Postcolonial Shakespeares*. Ania Loomba and Martin Orkin eds. 1988:144.も参照のこと。

写真①④は井上精三『川上音二郎の生涯』(葦書房、1985)から、②は劇団俳優座講演No.229、作堤春恵・演出末木利文『正劇室鷺郎』(1995)のプログラムより借用した。③は早稲田大学演劇博物館から番付の写真許可を得た。また、同博物館の川上文庫から資料提供を受けた。謝意を記しておきたい。