

『西部の娘』——仮装と変容のドラマ

玉 崎 紀 子

本論は20世紀初頭に David Belasco (デイヴィッド・ベラスコ) によって書かれた戯曲『西部の娘』(*The Girl of the Golden West* 1905年作, 同年初演)^①を取り上げ, 執筆, 初演から約一世紀近く経過した今再上演^②されたり, 盛んにオペラ上演され続けている魅力は何なのかを知るために, その現代的意義を探ろうとする試みである。ここではヒーローとヒロインの対照的な価値観を中心に原作戯曲を検討し, さらに19世紀末から登場し始めた「新しい女性」の系譜にある魅力的なヒロイン像によって, 20世紀初頭のアメリカの戯曲にしては「西部の娘」が先駆的な作品であることを指摘して, この無視されてきた原作を再評価したい。

I. 初演時の状況とメロドラマの否定

デイヴィッド・ベラスコは現在, 日本ではほとんど知られていない作家であろうが, プッチーニのオペラ『蝶々夫人』と『西部の娘』の原作者である以外に, 19世紀末から20世紀初頭にはアメリカ演劇界で最高の名声を得ていた人物であった。戯曲の他, 演出, 舞台装置, 俳優養成, また興業主, 劇場主としても有名で, はては時代の先端を行くサイレント映画の制作にまで関わり, アメリカ演劇史では優れた演出家, 舞台装置家として彼の業績に必ずページが割かれている^③。デイヴィッド・ベラスコ劇場はブロードウェイの由緒ある劇場として現存し, 彼の最も優れた作品であるこの *The Girl of the Golden West* のオペラ化は文化の遅れたアメリカからヨーロッパへの 'cultural export'^④の証しであり, 彼の当時の名声, 多面的成功の一つの表れと言える^⑤。

1905年ベラスコ劇場でニューヨーク初演の幕を開けたこの劇は連日満員の人気でヨーロッパにまで評判となり, 1907年オペラ化のための作品を

求めていたプッチーニが大西洋を越えてブロードウェイ観劇に来たのであった。もちろんプッチーニは『蝶々夫人』のメトロポリタン・オペラ初演のため招待されての訪問だったのだが、この際の観劇が結局『西部の娘』オペラ化を決定づけることになった。

しかも55回のカーテン・コールという空前絶後の成功だったオペラ初演⁽⁶⁾の劇評では、原作者で舞台監督のベラスコ特有の写実主義舞台が賞賛⁽⁷⁾の一因であった。にもかかわらず、今プラシド・ドミンゴという当代一流の歌手を得て盛んに上演されているオペラに対し、現在原作戯曲が無視されているのは不思議という他ない。オペラ化されて永遠の名声を得たものの、オペラ上演の影に霞んで原作戯曲上演は少なくなったのが一つの原因であろうが、ともかく原作の検討により現在の原作無視の状況を改善してみたい。

The Girl of the Golden West は、ベラスコが少年時代を過ごしたカルフォルニアへの懐かしい想いと、彼が父から聞いた実話である隠れている逃亡者の血の滴りという劇的瞬間とを核にした作品を書きたいという欲求から生まれたため、タネ本も共作者もなしの純粋な彼自身の作品である⁽⁸⁾。上演されるや、その辺境の地の人物像が真正かどうかについては議論沸騰となったが、メロドラマとして優れた劇だということには一致した高い評価⁽⁹⁾を得たし、大衆の愛顧は224回の公演という成功に反映された⁽¹⁰⁾。

メロドラマは、19世紀の主流でありながら大衆的商業演劇に過ぎないと無視されてきた。だが、この作品が通例19世紀アメリカ最大のヒット上演作品、*Uncle Tom's Cabin* (1852年作)⁽¹¹⁾ と共にアメリカの代表的メロドラマとして位置づけられている以上、ここでメロドラマとは何か検討するのが筋道であろう。

17世紀イタリアでメロドラマ ('melodrama') という語が誕生した時、それは全編が歌である劇を指したのだが、18世紀後半ルソーが自作歌謡劇「ピグマリオン」をメロドラマと呼んで以来フランスではルソーの個人主義思想を取り入れた市民劇、大衆劇をこう呼ぶことになった⁽¹²⁾。やがて1838年頃には古典悲劇より芸術的でない劇という侮蔑的な意味がこめられるようになった。しかし現実には古典悲劇の衰退に対し、メロドラマは19世紀の間中発展し続け、大衆文化として確立した。古典悲劇の「荘厳な

苦悩」⁽¹³⁾ という心理的葛藤は、メロドラマでは善悪の争いにすり替えられ、悪人に迫害され涙を誘う不幸な善人が最後には勧善懲悪により勝利をおさめるといふ活劇となったのである⁽¹⁴⁾。

19世紀アメリカのメロドラマが概してヨーロッパものの翻案に過ぎずその戯曲の完成度も演劇の価値もヨーロッパに一世紀遅れと言えるのに対し、『西部の娘』は単なるメロドラマを脱しようと試みたオリジナル戯曲である。『西部の娘』の初演時1905年は、メロドラマの終焉期で映画、オペレッタ、バーレスクなどの興隆、またメロドラマが拠所にしてきた道徳的社会的規範の変化など、あらゆる方面からの圧力を受け、大抵の作家達が撤退した時であった。『西部の娘』はベラスコがそれらの挑戦を受けて洗練された新しいドラマとして書いた作品なのである⁽¹⁵⁾。ここではこの作品がメロドラマの伝統に位置づけられてはいるがメロドラマを脱皮し、20世紀アメリカ演劇を導く特質をもっていることを明らかにしたい。

『西部の娘』は善意と愛の勝利という点ではメロドラマと言えるが、実は前述の勧善懲悪という慣習的筋立てを凌駕しており、何より善悪の対立などと言えない複雑微妙な人間関係が中心である。ヒロインをめぐる三角関係にある保安官は悪人の痕跡があるものの悪事を行わず、2つの名前を持つ‘devided hero’⁽¹⁶⁾は、悪人役と恋人役を兼ね備えた機能を果たし、劇中に葛藤を生じさせている。旧来の善悪の二極対立はより現代的な心理的識別に置き換えられているのである。

このメロドラマを越えた内容を持つ脚本に、ベラスコは凝った迫真的な雪嵐の場面 (sensation scene)⁽¹⁷⁾ やサイレント映画の絵画的場面転換の手法を先取りする幕絵によって、19世紀演劇の picturesque 美学に基づく舞台装置や大掛かりな舞台効果をつけ加えた。ベラスコの舞台では音楽も重要で幕が開くとフォスター (Stephen. C. Foster) 作曲として知られる『草競馬』が聞こえ、また劇中1幕での鉱山回りの旅芸人 minstrel 役の歌う時代背景を示す西部民謡, “Old Dog Tray”⁽¹⁸⁾, 幕間には童謡 ‘Pop Goes the Weasel’ や昔懐かしい俗謡 ‘Coal Oil Tommy’ また ‘Rosalie, the Prairie Flower’⁽¹⁹⁾ がバンジョーなどの伴奏によって歌われ、黄金狂時代の雰囲気醸し出していた。彼の舞台は sensational で観客の感覚に訴える故にメロドラマの頂点とされるのだが、実はベラスコは一歩進んで、

自然をそのままに映すことを理想とする写実主義の思想からこのような舞台を創り出したのであった。この巧みな技法と時代を先取りする彼の慧眼は時代最高の舞台装置家、演出家ならではのもので、その技法は正統的演劇を発展させ、ブロードウェイで廃れたメロドラマを受け継いだミュージカルやハリウッド映画にまで影響を与えることになる⁽²⁰⁾。

II. 新しい 20 世紀的な新喜劇——夢の実現

女主人公、ミニー (Minnie) は、その禁欲的道德性から 19 世紀大衆文化、メロドラマの伝統を受け継ぐかのように思われる。ピューリタンの「結婚の重視、セックスを超越した恋人関係、純潔、家庭の賛美、宗教心」⁽²¹⁾という「西部物語」の女性の特徴でまず彼女は紹介される。ミニーは、インディアンのジャックラビット (Jackrabbit) に「赤ん坊がいる仲なのだからウォークル (Wowkle) と早く結婚しなさい」と性的道德を守るよう命令したり、メキシコ女で踊り子のニーナ (Nina) が言及されると性的に放縱な女への軽蔑を隠さない。同じく保安官ランス (Rance) の求婚を「New Orleans に妻がいながら求婚とは」と、‘this is a respectable saloon. . .’ (333) と性的倫理性からすげなく断る。「情婦にはならない」と表明する言葉から彼女が 19 世紀的身持ちのよさを重視することが明らかで、酒場の女に対する人々の推測、偏見を破る。そこで「上品な紳士なんかお前を相手にしないよ」とランスに言われ、‘Anythin’ about me a high-toned gent would object to?’ (334) と娼婦扱いされることに反論する。

同様にミニーはメロドラマ的道德性から女性が貴婦人であるかどうか、男性も紳士であるかどうかを重要な判断基準とし、彼女自身完全な ‘lady’ でありたいと願う。ピューリタンの理想を賛美しながらも、ミニーの自己を主張するアメリカ娘らしい人物像はメロドラマのおとなしく優しい女性そのままではない。彼女は ‘lady’ であると認めてもらおうと躍起になっているが、肉体的社会的に弱く男に依存服従し保護される優しいだけの 19 世紀的美徳の女が彼女にとって ‘lady’ なのではない。父の酒場で働いていた母を ‘lady’ と呼ぶ彼女にとっては、手を汚す労働をせず、美しいだけ

のイギリス的貴婦人など無縁である。働く女性を賛美する彼女は貴婦人についての初期のメロドラマの規範に縛られないのである。

それに加え、彼女が率直で勝ち気、活力に満ちお転婆、武装によって女性に得られない自由を享受し ‘I carry my little weeping. . . (Touching her pocket to show that she has a pistol.) I’m independent.’ (333) と、ユーモアをもって男達に対等に応ずるといった側面を持つことも徐々に明らかにされる。カウ・ボーイに似た男性的服装と武器携帯は女性の肉体的不利を克服し、彼女は行動に自由を得るのみならず、意識も女性という性から解放されている。彼女には女性を受身という意識は全く無く ‘strong sense of her own worth as a human being’⁽²²⁾ をもち、西部では女さえも武器と経済力が必要、逆に武器と経済力があれば西部の女は男と対等で自立できるし尊敬もうけると示す。こうして彼女は男性原理を示すことによって精神的自立を実現する。経済的にも、酒場 Polka の若い女主人として商売上手な彼女は自立できる自由を喜び、自信と誇りを持っている⁽²³⁾。性的に無垢だが、彼女を追う男達が何を求めているか承知しているので無知ではなく、男達をうまくあしらえる。しかし、それでいながら見知らぬ男に一目惚れし、彼の正体が明らかになっても揺るがない愛情を持つという矛盾だらけの性格はメロドラマの規範を越えていると言わねばならない。

武器は ‘phallic symbol’ と読めるし、彼女の男装は一方で男性中心主義とも読めるが、19世紀半ばの西部の娘として男装や武器携帯は必須であり、それが彼女の自立の手段であることの方が重要である。また荒野に住む武装の女性が女性的特質を失い野蛮な男性に似て中性的存在になると説き、女性を枠内に閉じこめておこうとする男性の願望を、彼女は美貌という先天的女性的特質もあって打ち破っている。この点で彼女は男性論理に従属するのではなくむしろその論理を逆手にとって解放されている。彼女の武装による自立は、男勝りの拳銃の名手という伝説的ヒロイン、Annie Oakley や、Calamity Jane という女丈夫が実在するアメリカ西部だからこそ持ちえたものである。彼女は世紀末に登場し始めた「新しい女性」の中でも武装して自由を得るという点でアメリカだけに見られる「新しい女性」であり、男性原理を利用して自立を実現する文学上に現れる先駆的な

女性像となる。こういう自立は『人形の家』(1879年作・初演)でヨーロッパ上流階級のノラが求めても、彼女の世界と家庭を捨てない限り縁遠いものであった。自立した女性の喜びと誇りという価値観自体、20世紀を先取りしたものなのである。

すでに完全な自立を得ている女主人公ミニーは彼女に天国を味わせてくれるような人とでなければ結婚しないという。メロドラマの伝統に沿って彼女は幼くして亡くした母の思い出⁽²⁴⁾を、‘I always see mine (=my mother) at the faro table with her foot snuggled up to Dad’s an’ the light of lovin’ in her eyes.’ (333) と語る。だがこの思い出で父母のように情熱的に愛しあう結婚を、さらに母の性愛に基づく結婚愛を ‘It was beautiful.’ (333) と彼女が賛美することこそ何より注目すべきである。これは愛の肉体的側面を隠してきたメロドラマの伝統と正反対である。彼女は純潔だが抑圧されているどころか ‘sexuality’ を恐れず健康的性的愛を求める新しいタイプの女性である。 *Uncle Tom’s Cabin* では little Eva の Tom に対する子供っぽい愛は肯定的に描かれても肉体の愛には否定的で唯一の性愛は Legree の奴隷に対する残虐な背徳として示される⁽²⁵⁾ という例の如く、19世紀末まで愛の肉体的側面は描かれることがなかった。文明から孤立した自然を生きる西部娘の ‘wilderness’⁽²⁶⁾ と官能的恋の賛美との結合は ‘love is sex’ を認める20世紀アメリカの新しい女性だからこそ持ちえるものである。しかしこの台詞がアリア化されると、イタリア的激しい情熱にふさわしく強く逞しい酒場の姐御としてオペラでは表現され、原作ヒロインの無垢の中に、情熱的恋と結婚愛に憧れるという若さが消えている。こういう情熱的な愛が報われない悲劇となるのが、『カルメン』に代表される世紀末から20世紀初頭のオペラの常であった。性的奔放は墮落の象徴であり ‘femme fatale’ として扱われるのが19世紀であったから、情熱的愛を示す女性に幸福な結末を与える『西部の娘』は20世紀アメリカ原作ならではの肉体的愛の肯定として注目すべきである。従って男性的とされる積極的行動原理と旧来の女性的資質とが混合され、彼女の因襲にとらわれない20世紀的思想が生み出される。この彼女の性格によって作品のメロドラマからの脱皮が明らかにされるのだ。

次に、彼女の性格は会話で男性と対等に立ち向かう機知と意外性に富む

豊かな知性と感受性によって描かれ、この戯曲がメロドラマを否定してむしろ喜劇の特性によって魅力にあふれる作品となっていることを明らかにする。若い娘のミニーが酒場の経営者だとバーテンのニック（Nick）に告げられ、ジョンソン（Johnson）が驚き当惑するのを彼女が楽しげに瞳をきらめかせて眺める時に見られるように、お茶目でユーモアを楽しむ彼女の魅力が清教主義からの性的潔癖の冷たいイメージを拭い去る。教養のない娘だが、会話となると *As You Like It*⁽²⁷⁾ のロザリンド（Rosalind）を思わせる、男性に対等にきりかえす言葉が常に笑いを誘う。例えば2幕の山小屋の場面で、彼が大真面目に口説いている最中に、“Love’s a tickling sensation at the heart that you can’t scratch” (360) だから、愛なんて放っておきましょうと言って彼を大笑いさせるように、意外な台詞で彼を ‘amuse’, ‘fascinate’ する。抱きしめようとする彼に唯々諾々と従ったりせず、‘Give a man an inch, an’ he’ll be at Sank Hosey before you know it.’ (360) と言ったり、明らかに彼に恋していて好意を隠さないのに ‘Some men think so much of kisses, that they don’t never want a second kiss from the same girl.’ (359) と彼の口説き言葉をはぐらかし当意即妙な機知を見せる。このように二人が親密になる場面は素朴で、笑いを誘う皮肉に満ちている。これまでの新喜劇（New Comedy）の伝統の、概して召使などの道化役（soubrette）を使わずに、主人公しかもロマンティックな恋人役の二人が対話の喜劇で劇の魅力を生み出すのは19世紀末にも僅かに散見されはするが、20世紀の新しい傾向なのである⁽²⁸⁾。喜劇性だけでなく彼女の台詞は一貫して永遠の愛を求めていることを示し、とかく男性が一時の恋愛遊戯を迫ることに応酬して、(III) に述べるアメリカとヨーロッパの対立を明らかにする。ロザリンドに似た機知溢れる台詞の妙の他に、この作品は庶民の活力という時代の類似点からもエリザベス朝喜劇の流れを引いてもいる。もっともエリザベス朝の性的奔放が19世紀的上品さにすり変わってはいるが、仮装と絡まる喜劇的な恋のなりゆきと幸福な結末はエリザベス朝の喜劇と変らない。

このように『西部の娘』ではメロドラマの伝統を否定し、「夢の実現」というアメリカ喜劇らしいお伽噺が語られる。彼女にとって夢の王子との恋というお伽話のような虚構がジョンソンの完璧なまでに上流紳士風の変装

によってより実現性あるものになる。彼の都会的洗練は一方で恋愛遊戯にたけているプレイボーイであることを暗示するのだが、酒場にくる粗暴な鉱山の男達しか知らない彼女には唯一の理想の恋人なのである。このお伽話の枠組において、主人公二人の、認識と自己発見が語られる。その中心主題は人間的価値を説くドラマで、若い恋人達がさまざまな障害を乗り越えて結ばれるという New Comedy (新喜劇) の伝統にあり、しみじみとした幸福な結末を迎える感傷喜劇となる。まず紳士的なジョンソンが西部の鉱山町の田舎娘であるヒロイン、ミニーにとって夢の王子 'the right man' (362) なのだということが重要である。彼女は初めて会った時すでに 'He's good. . . he's grand. . . he can have me!' (362) と思ったのだ。一幕で彼に再会してシンデレラの変身しながらに彼女は気強いお転婆娘に潜む女らしい純情さを露わにする。ダンス⁽²⁹⁾を誘われて、踊る前に 'Unconsciously wipes her hands on her dress' とか 'she looks at his proffered arm two or three times, half ashamed' (338) と彼女の夢の王子への崇拝と困惑ぶりが喜劇的に描写される。そして 'your kind don't prevail much here' (344) とか、彼が 'real article' (344) であり、素晴らしい 'deportment' (346) を持つと褒め続ける。彼の並はずれた紳士ぶり、礼儀作法から、彼が教養と共に精神的高さを持つと思うのである。そして様々な行き違いの末に恋する二人が幸福な結末を与えられて劇は終わるのだから、プロット上の枠組と終幕から言えばメロドラマとしてよりも喜劇の特質を無視できない。

さらに (IV) で詳述することになるが、この理想の恋人と思われたジョンソンが実は盗賊と分かって、それでも唯一の愛する人なのだ彼女が認識するのも、アメリカ文化を反映するものである。19世紀ヨーロッパなら『椿姫』に典型的に見られるように、階層の違いが明らかになった時、真実の愛であればこそ下層の恋人が身を犠牲にして退く、又は父親に代表される旧世代の反対に出会うのが当然であった。しかし平等を理想とするアメリカの喜劇はこの身分差、社会層の違いをものともしない。むしろ価値観の違いにより、一度は別れを経験しなければならないとしても、その違いを乗り越え愛しい結婚しようとする恋人にしばしば父親から援助が与えられ、恋人達は必ず幸福な結末を勝ちえて、賞賛を得る。このロマンスの

感傷と喜劇の混合は、19世紀の暴力を多用する扇情的メロドラマのものではない。20世紀初頭はもっと軽い、オペレッタの時代であるが、『西部の娘』はその傾向を十分に反映している。さらにこの作品はローマ新喜劇以来の、変装と人まちがいの喜劇のパターンを使っているが、保守革新の新旧世代や親子の対立という外的障害ではなく、二人の心の内的障害が問題で、それを台詞の喜劇によって解決していく心理と認識のドラマである。この特徴は19世紀末に人気のあった‘well-made play’のものではあるが、イギリスやヨーロッパの世紀末喜劇と異なり、親子の対立がない点で、新しい喜劇を生み出す。つまり父親を代表とする旧世代に反抗し勝利をしめる若い恋人達という2000年も続いた「新喜劇」の型を変形させ、子の選択した恋人に反対する親の存在が全くないか、むしろ冒険的な子の選択を認め困難を克服できるように援助する喜劇的な父親が登場する。こうして『西部の娘』は20世紀アメリカ演劇に主流となるアメリカ新喜劇の最初の例となる。それは1930年代ハリウッド映画にアメリカ喜劇として開花した機知に富む会話で男女の心の機微を描く都会的風俗喜劇の伝統となるものである。Neil Simonまで続くその伝統は芸術的に高められ、アメリカ喜劇としての独自性を示すことになる。

従ってこの『西部の娘』の人物造型から判断すると、アメリカのメロドラマはほんの半世紀の間に輸入もの、翻案ものから急激に自前の作品を出すほどに発展しているといえる⁽³⁰⁾。その時代を代表する大衆文化であるヨーロッパのオペレッタの登場人物や、Wildeの風俗喜劇の人物が、洗練と退廃の世紀末の様相を示すのに、『西部の娘』では道徳的で単純素朴、健康な活力をもつ人物が評価され、アメリカの新しい時代を予見させるのである。

III. ヨーロッパとアメリカの恋愛・結婚観

スチュアート (G. R. Stuart)⁽³¹⁾によれば、歴史的に恋愛によらない結婚が常識とされるヨーロッパと異なり、女性が極端に少ないアメリカ植民地では、相手の財産や家柄ではなく女性が自分の心に従って選ぶ結婚が普通であった。従って結婚内の性関係が義務となり、離婚もできないカトリッ

ク教国の伝統から情熱的愛を不倫に求めるヨーロッパとは対照的に、結婚こそ「愛の至上の幸福」を与える⁽³²⁾という考え方がアメリカの主流となった。しかも世襲や相続のために“非”恋愛結婚を必要とする貴族社会の伝統の続くヨーロッパと異なり、身分や階級に左右されない民主主義を信奉するアメリカ人にとって、永遠と誓う愛で結ばれる結婚を賛美し、結婚愛を最高の愛の形とするのが、植民地以来の伝統となった。そしてミニーが求めるこの清教徒的アメリカの価値観とヒーローのヨーロッパ的価値観をこの劇は対照的に示し、あくまでも純潔な乙女としてのミニーの愛が快樂的人生に生きるヒーローを浄化することを描く。

ジョンソンは ‘a young man of about 30. . . smooth-faced, tall. His clothing is bought in fashionable Sacramento’ (334) で、彼の若さも流行の服装もハンサムな容貌も盗賊団の首領についての予想とは正反対の特徴であり、それゆえ作者もその場で一人だけ紳士の雰囲気を持つ。彼だけは ‘the last man in the world one would suspect of being the road-agent, Ramerrez’ (334) だと説明する。この場違いなタイプは、西部物語以来の恋を語るヒーローは無理にでも上品でなければという常套手段とも見えるが⁽³³⁾、いかにも上流紳士として登場する彼が、実は賞金付きお尋ね者の砂金強盗であるという二面性こそが彼の心理的複雑さを形成し、またそれが彼のヨーロッパ的特質を生み出すのである。領土拡大をねらうアメリカのしかけたメキシコ戦争 (1846-1848)⁽³⁴⁾ の結果、先祖伝来のカルフォルニアの領地を奪われ一族郎党を養うためやむなく盗賊となった父の跡を継ぎ、彼は6ヶ月前に無法者ラメレス (Ramerrez) となった。戦争終結以前の金鉱発見は秘密にされて、いわばアメリカに騙し取られたのであり、砂金略奪は地主のスペイン貴族にとってはアメリカへの復讐 (‘Spanish vendette against the United States ’)⁽³⁵⁾ なのである。

立派な紳士の外見が実は変装に過ぎず、彼が盗賊であるということがこの劇に緊張感を与え、劇を展開させる推進力となる。盗賊と紳士という二面性は、一見すると1850年以降西部に実在した、強い無法者だが女性に優しいアメリカン・ヒーローの系譜⁽³⁶⁾と見えるが、原作の小説化によれば、彼は実際スペイン貴族の家庭に上品に育ち、東部の教育を受け、その後恐らく慣習に従いヨーロッパ旅行をしていたという典型的上流紳士の過去を

持つ⁽³⁷⁾。そしてヨーロッパ文明の経験は、彼を享樂的であるが冒険心にとんだ魅力ある利己主義者になっている。従って彼は他の西部の伝説的無法者と違ってとうてい民衆のヒーローとは言えない。むしろ彼はスペイン貴族の父から父権制的価値観と共に、勤勉な労働を伴わない物質的享樂を当然とする貴族的価値観を受け継いでいるのである。

彼ならウイスキーの水割りを飲んでいいと言われたのに対し、‘In the presence of a lady. . . I will take. . . nothing.’ (335) と言う彼の言葉⁽³⁸⁾といい態度といい、回りの鋤夫達を啞然とさせるほど洗練されている。ミニーもまた、水割りウイスキーを注文なんて男じゃない、‘I’ll curl his hair for him!’ (332) とお転婆ぶりを発揮していたのに立派な紳士の彼を見るやたちまち純情になる。これはヒーローが東部またはヨーロッパ的洗練を持ち彼女が西部の素朴純粹さを代表するという対立であるので、クーパー（Fenimore Cooper）以来の西部小説の高貴な自然人としての無垢な魂を持つ西部男と、東部の洗練と教養を持った貴婦人というパターン⁽³⁹⁾の逆である。しかし、彼が上品で優しく騎士的態度を示すとしても、それは恋の戯れに巧みなだけであり、彼女の期待する騎士道精神の高潔さからではない。ヨーロッパ風頹廢と感覚の喜びに満ちた人生を経験し、文明の束縛、法の支配から逃れ、肉体の冒険と刺激的興奮を追う無法の暮らしをおくる彼は感覚や本能に従う人生の喜びを賛美する。あなたと話をすると高められるとミニーは言うが実は彼女の方が理想を語り、彼女によって彼は奔放野蛮な生活から精神性に目覚めさせられるのである。こういう対照がすでに二人が交わす最初の会話に現れている。

Johnson. (In a lower tone.) So you remember me?

Girl. If you remember me.

Johnson. I met you on the road to Monterey. . .

Girl. Goin’ an’ comin’. You passed me up a bunch of wild syringa. You asked me to go a-berrin’, but I didn’t see it.

Johnson. I noticed that.

Girl. And when you went away, you said. . . (embarrassed)

Oh, I dunno. . .

Johnson. Yes, you do. . . yes, you do. I said: "I'll think of you all the time!" Well, I've thought of you ever since.

Girl. Ha! Somehow I kinder thought you might drop in, but as you didn't. . . of course (with a sense of propriety) it wasn't my place to remember you. . . first.

Johnson. But I didn't know where you lived. . . I. . . (336)

覚えているかと言い合うこの場面は、再会した二人の恋を予見させ、華やかと言いがたい暗い酒場を舞台にロマンティックな雰囲気を作る機能を果たす。

まず、ミニーの率直でいて機知のきいた応答に注目してほしい。‘if you remember me.’とか‘it wasn't my place to remember you. . . first.’は清教徒が女性らしいと賞賛する受動性と見えて実は貞節と言えない男性を揶揄する小気味よい台詞であり、喜劇的なやりとりとなる。この作品はメロドラマ性を強調したオペラ化のためにややもすれば感傷性と感情過多と誤解されるが、原作はなによりこのような対話の喜劇性に魅力がある。この最初の対話から彼女の‘proper’な女性を目指す道徳的態度と、率直で正直な性格、ユーモアの才とが明らかになるが、それと対照的にジョンソンのヨーロッパ風洗練も読み取れる。彼のプレイボーイらしい口のうまさと何にも縛られずに生きている無法者の自信に満ちた魅力とがこの会話に示されるからである。二人の思い出は7月に白い花を咲かす「ばいかうつき」⁽⁴⁰⁾を彼がミニーに捧げ野イチゴ狩りに誘ったと言う出会いだが、今は赤々と燃えるストーブが酒場を熱していて、2幕では初雪が言及されるから、少なくとも3ヶ月以上半年近く経っているとわかる。‘Strange to be looking everywhere for you, and to find you at last at the Polka.’ (345)と彼は言い訳するが、この時点でジョンソンはもちろん彼女を忘れてはいないものの、ミニーのような真剣な恋ではなく、魅力的な女に対する単なる狩猟本能から、しかもそうした時拒絶されたことのない経験から口説いているだけである。ミニーは遅すぎた彼の誠実を疑うが、彼は情熱的な言葉で彼女を欺くのである。

同じくヨーロッパ的享楽主義から、危険を心配する部下に‘One

minute's start of the devil does me.' (342) と彼は言い、逃げるのは酒場の襲撃後だと危険を意に介さない。攻撃や危険が生きがいとなり、無法者の生活を 'I've lived, and I've liked life pretty well, and . . . it's been bully!' (345) という事、強奪した物を狩の獲物 'spoil' (342) と呼ぶ事から、彼の享乐的利己主義、彼が刺激や冒険を求めて強奪をし、その成功に感覚的喜びを感じる人物であることがわかる。洗練と教養の男が無法者の暮らしを楽しむのは意外に思えるが、もともとヨーロッパ文明は感覚に従う墮落や頹廢に満ちている。彼が彼女に 'So have you liked it (= life), Girl, only you haven't lived. . . you haven't lived.' (345) と言う時、彼は無垢な彼女の知らぬ情熱的愛をほのめかし、官能的愛へと誘っている。Henry James の小説に見られるようなヨーロッパのより高い文明の持つ頹廢の暗示もある。そういう人生を彼は自由で冒険にみち、本当の人生だと思っているのだ。従って盗賊と紳士という彼の社会的二面性は共に清教徒ミニーからは認められないものなのである。

ジョンソンは恋においても喜びを追うだけで前の愛人ニーナの捨てられた恨みや怒りに気づかない。部下のカストロ (Castro) にニーナが裏切りゃしないか心配だと言われても 'Loving me? Oh, no. Like you, Nina loved the spoils, not me.' (342) と、気にもとめない。自由に生き次々に女を楽しんできたものの、本気で女に夢中になったことはないからミニーの好意に 'Well, I never heard before that my society was so desirable.' (346) と驚くのだ。無法者の暮らしをしているうち、社会における人間同志の絆を失ってしまっているのである。愛する貴婦人に対する騎士のような彼の礼儀正しい作法や恭しい気遣いにミニーは感動するが、バーテンのニック (Nick) が 'Say, she's taken an awful fancy to you.' (341) と言うとジョンソンは驚いて 'No!' という。口説くことは口説くが本気になられては困るのである。

恋においてもミニーの一目惚れに始まる一途な恋と、ジョンソンの道楽者的現世主義が対照される。一つに彼が仮装をしており、又死に直面した無法者であるために、彼は 'I want the world in that hour, because I'm afraid the door of this little paradise may be shut to me afterwards.' (360) と「今を楽しめ」という古い貴族的伝統に従い、でき

る間に肉体的快樂を追求する態度を持たざるをえない。この現世主義は時間のはかなさ、死を意識した悲観主義と結び付くものであり、永遠の愛を重視し純潔を守ろうとするヒロインの清教徒的道德性と正反対のものである。

しかし変装による外面的二重性の他に、世紀末特有の 'divided self' を持つ彼には心理的二重性がある。今は盜賊であり、紳士は仮の姿であるが、父の生前は上品な紳士として生活した彼は、当然ミニエの純粹無垢な清らかさに反応する心を潜めている。そこで彼は新、旧の価値観に引き裂かれ、ためらい、世紀末的苦悩を具体化する。彼はヨーロッパの貴族的伝統に引きずられ、一方で新大陸育ちと東部教育によるアメリカの新しい精神に惹かれる。二つの名前ラメレスとジョンソンは二つの文化を持つ彼を示す。従って恋において彼は外面的にも心理的にも自らの二重性に悩む。そしてこの葛藤から彼を救い出すのはミニエの無垢なのである。

再会して直ぐ 'I'd trust you.' (344) という彼女に、'You would trust me?' (344) とジョンソンは驚く。彼がラメレスと知っている観客には非常な irony を感じさせ、彼女の信頼に観客は彼と同じように驚き感動する。愛と信頼は表裏一体で、信頼は神への 'trust' と同じものだから、たとえ恋人同志の間でも自己愛で曇るかもしれない恋以上のものである。特に危険がとりまく西部で、神に任し委ねるように相手を信頼することこそ恋人として最高の関係である。彼はこういう完全な信頼を寄せられ、'Say, Girl, you're like finding some new kind of flower.' (346) と言い、彼女に反応してジョンソンの改心が始まる。次の注目点として、彼は砂金を盗みに入ったのにその砂金を皮肉にも彼が守ってくれると彼女から信頼された彼の衝撃がある。本能的喜びに従った狩と戯れの恋だけで真実の愛を知らなかった彼は、純粹に彼とのつきあい 'society' (346) を求め 'talk' (348) を喜ぶ彼女に新鮮な喜びを感じる。初めはプレイボーイの常として口説いてみるだけのジョンソンだが、ミニエとの会話により気持ちが変化し、彼女に魅せられ、だんだん本気になっていく。この放蕩的特質の男が恋人の純愛により真実の恋へ目覚め、改心するプロットはロマンスの常套手段の変装、仮装と絡みあい彼の精神の education として段階的に描かれる。

彼の正体を知らず、無垢な彼女は彼の中に潜む sexuality が自分を魅了していることに気づかないまま、彼の洗練と教養から彼の興味深い会話に精神性を読みとり、‘he knows everything. . . sort of damn-me style.’ (354) と憧れをこめて言う。2幕でも彼女はこの鉱山で唯一の同性の友人、インディアンの女中ウォークルに ‘talk’ して喜びを見いだせる相手こそ大切な人だと打ち明ける (354)。話合いによって理解し合うことが重要なアメリカにおいて、理解は ‘talk’ によるから、話し相手 ‘society’ は文化的な重要性をもつ。そこで彼にも、‘Oh, say, I just love this conversation with you. I love to hear you talk. You give me ideas.’ (359) と彼女は言う。理解という行為の本質を示す上で ‘trust’ と ‘talk’ という言葉は key words となる。彼への信頼も彼に人間的な繋りを教えるのも彼女の無垢からなのだ。さらに、

Girl. . . we’re kind of rough up here, but we’re reaching out. Now, I take it that what we’re all put on this earth for. . . every one of us. . . is to rise ourselves up in the world. . . to reach out.

Johnson (With a change of manner). That’s true. . . that’s true. (346)

理想を求め精神の向上を目指すミニーの言葉によって、快樂に生きてきたジョンソンは、自己認識に至り変化するのである。

彼女が彼の背後に潜む感覚性によって情熱的愛に目覚めさせられるのと同対立して、彼の方は彼女により盗賊生活で失った精神的な価値を再び取り戻すことになる。アメリカの多民族国家という特性から社会文化的に全く異なる人々がただ愛によって結び付くことが常に賞賛されてきたが、このように価値観の異なる恋人同志の相互理解は、恋人同志の表層と深層との二面性が補完性をもつため可能になると解釈できる。すなわちミニーは表面は清教徒らしい純粹無垢という特性を示すが、その深層には官能に導く愛に憧れ、それを得たいと望んでいる。ジョンソンによってこういう情熱的愛を得て初めて彼女は清教徒の禁欲主義の否定されるべき側面を脱する

ことができる。ジョンソンは表面は享樂を追う現世主義であるが、それを捨て彼の心中の深奥に眠る、そして彼女の説く永遠の愛という精神的価値を信じて初めてヨーロッパ貴族の墮落や無法者の悪徳から救われる。

つまり二人は相互に補完する特性をいわば抑圧されて持っていたのだが、恋によってそれらが表面化し、より成熟した人物へと変身すると考えられるのだ。ここでは時代背景と地域事情からアメリカとヨーロッパの恋愛観と結婚観という価値観の対立と融合という形で二人の恋が示される。

次に彼女が教えるのは清教徒的勤勉な労働の価値である。ミニーが預かっている鋳夫達の砂金について、他人の金ならとジョンソンは言うが、彼女は砂金を得るための鋳夫達の‘they eat dirt. . . an’ they sleep dirt, an’ they breathe dirt till their backs are bent, their hands twisted, their souls warped’ (347) というような苦勞を見たら決してラメレスに盗ませたりできない、それを守るために自分の命を賭けると言う。彼女の言葉にジョンソンは狩猟や冒険と思って楽しんできた盗賊生活が利己的でいかに偽りだったか認識する。働く男の苦しみに涙を流すミニーを知り、鋳夫達の労働の報酬を奪った自分の反社会的行為の非を知る。そこで3幕で二人が愛を告白した後、改心した彼は今度は本当の労働をする (373) と約束する。ミニーの純粹さが盗賊生活を ‘bully’ と賛美したラメレスの心を動かし、浄化するのである。1幕のこの場面では彼は完全な改心に至っていないのだが、彼女の信頼と温かい人間愛に応じて ‘That’s right. I’m with you.’ (348) と彼が言う時、二人は共感をもって手を取りあう。二人が恋を感じていながら、性愛の表現としてでなくまず人間的共感から初めて手を取り合うということに、庶民の人間愛賛美が表れている。このように、現実の恋人関係の展開の中にベラスコは普遍的人間関係の絆を示している。

二人の関係においてこの劇ではミニーがまず決断し行動することが興味深い。酒場に入って来た彼に気づいたのも彼女が先だし、お知り合いになれて嬉しいと ‘admire’ (336) を使い、彼に一番良い酒を出し最高のもてなしをし、初めてのダンスを彼と踊るなど最初から彼への好意を隠さない。彼女はタブーに囚われず開放的で、恋に積極的、体裁を気にしない行動派のアメリカ女性で、自分を殺すように教育された19世紀の女性とは違っ

ているのである。彼を山小屋に誘い、泊まるように勧め、求婚の言葉も先に彼女が言い出し、全てが彼女によって決定される。東での新しい出発だけが彼の提案である。彼はやめようと思いつつ偶然と運命に引きずられていく。彼の方が受け身で、彼女はすべてに行動的と言える。これまでは恋人を救うための英雄行為だから、愛ゆえに強い女性らしい女性として解釈されてきた。その行為が恋から生じた自己犠牲として表現された19世紀の女性とは違って、ここに見られるのは単なる女性ではなく、一人の人間として成長し、恋心を超えた円熟した人間愛である。この人間愛を体現する彼女だからこそ、3幕で許しを訴える彼女は全ての鉱夫達の心を動かす人間となる。それ故いわゆる American Eve 的な彼女の無垢、純粹さこそこの作品の要である。ただし19世紀の American Eve 達と違って、20世紀初頭の彼女は勝利を得るのである。

IV. 仮装と変容

1幕が始まってまもなく彼と盗賊団の部下カストロとの会話でジョンソンが実は盗賊団の首領ラメレスと観客には知らされる。しかしミニーは2幕後半になってやっと彼がお尋ね者と知る。そこで1幕では彼の正体を全く気づかず、酒場に働く女の危険について真剣に心配し続ける彼を謹厳な職業と思い、「まさか 'one of them exhorters, from the missionaries' camp じゃないでしょうね」と尋ねる。するとジョンソンが 'My profession has its faults, but I am not an exhorter.' (344) と答える。このやりとりは、正確な言葉で礼儀正しい彼と西部なまりの彼女との対照的な言葉使いが喜劇的だし、特に彼が追い剥ぎ強盗と知っている観客には 'exhorter' と 'profession' は笑わせるものである。

彼が仮装している故に笑いを誘ったり、彼の仮面の下が覗いてはっとさせられたり、裏の意味、本音が観客に分かるだけにしんみりさせられたりと、ジョンソンの台詞はすべて仮装にまつわる面白さを観客に与えている。彼はほぼ全幕仮面をかぶり続ける。山小屋でラメレスと正体を明かした後も、観客が再び彼に会うのは彼が捕縛され死刑と決まって、ミニーには死刑と知らさずほんの数分別れの挨拶をする場面であるが、その時も真

相を隠した一種の仮装である。メロドラマの常識を破り、無法者ラメレスとしての英雄的冒険は劇化されず、彼は常に 'that Webster Dictionary talk' (372) と彼女がいう言葉使いで教養を示し、礼儀正しく女性に優しい紳士として舞台上にいる。

とはいえ彼が新しい生き方と未来を与えられる前に、家父長制と結びつく性愛についての彼の二重基準 (double standard) が露呈され、批判されなければならない。2幕における彼の正体の暴露という劇的山場で、初めてのキスを与え、永遠の愛を誓って結婚の約束をしたばかりなのに、愛人がいたとは許せないとミニーが彼を追い出すのは単なる嫉妬からではない。男性にも女性と同じく平等に肉体的貞節を要求する彼女の新しい恋愛観に基づく主張なのである。

20世紀のアメリカ娘ミニーは肉体的愛と精神的愛が一致したものだけが、真実の愛なのだ考える。それと対照的に、ジョンソンは肉体と切り離された精神的愛を讃えるヨーロッパの宮廷風恋愛の伝統から貴族男性流の二重基準に生きる。彼は精神的愛の対象であるミニーには騎士道精神を示し、彼女の純潔を守り、人々に肉体関係があると誤解されてはいけないと配慮を示すが、一方では娼婦的ニーナについては、性愛だけなら愛のうちではないと愛人関係を無視し、求婚したミニーにも彼女の存在を否定する。

このジョンソンの男性原理を彼女は批判する。変装を謝りながら愛人を無視した彼をミニーは責める。改心した彼はミニーの価値観に近づき、真実の愛においては肉体的愛と精神的愛を切り離せないのだ、男性にも貞節が要求され、愛人や放蕩は許されないという認識に至る。彼の台詞, "... from the moment I kissed you to-night, I meant to change." (373) から、彼の決定的改心が情熱的愛の証であるキスの後であることに注目すべきである。このように情熱的愛による浄化を示し、官能的愛を賞賛するのは、19世紀に決して見られなかったものである。性愛を必要としない事が上品な女性なのだという男性に好都合な主張が19世紀には女性達にまで信奉されていたことを思い出すと、このミニーの主張は、女性の描き方に関するベラスコの例外的な姿勢を明らかにする。

報償金目当てで裏切るニーナは本来軽蔑されるべき悪女で、舞台に一度

も登場しない端役であり、常にメキシコ女の踊り子だと侮蔑的に言及されるにすぎない。にもかかわらず、娼婦に過ぎないと無視するジョンソンの利己主義に対してニーナは女性として復讐する役割を与えられる。彼女は女性の性を商品として見る貴族的道楽者に復讐し、ミニーのアメリカ的愛の価値観を補強する。ジョンソンは一面では西部の秩序破壊の罪で楽園を追放されたと解釈され得るが、ニーナの密告がなければ素性が暴露されることなく、行動の自由を失う負傷も、逮捕も、死刑判決も免れたかもしれない。従って彼がニーナに対する罪、女性性を軽視する男性原理を罰されて楽園を追放されたのだと考えることもできるのである。するとミニーの怒りもニーナの裏切りも単なる嫉妬ではなくて、ベラスコの女性尊重の主張となり、20世紀初頭のアメリカ文学にフェミニズムの新しい思潮を導入したものと言わねばならない。

死刑寸前の彼を救い出すのは、変容の可能性を信じるミニーの無垢な愛である。無垢ゆえに彼を夢の王子と憧れ、1幕で、“what I might have been” (348) と教育ある、彼にふさわしい女性になれたかもしれないと彼女は自分の変身の可能性について語る。彼女の言葉に彼は盗賊の自分が真人間として変身する可能性を考えさせられる。さらに貧しい底辺に生きる人も精神の向上を求め、変身の可能性があると思える彼女は、3幕で彼の改心を念頭において、“We always may be what we might have been.” (392) と語り、だから罪人に赦しをと鋤夫達に説く。ジョンソンの現世主義、悲観主義と対照的な、未来の可能性を信じる彼女の愛が鋤夫達を変え、赦しの気持ちに到達させ、ジョンソンは釈放される。たとえ彼が盗賊であっても、彼を愛すると認識した彼女は、これまでの自らの清教徒的厳しい道德律を危うくしても彼の命を、彼の魂を救おうとする。彼女の全人格をかけた精神性と情熱的な愛が全てを贖い、彼の改心と新しい出発という勝利を導く。愛による罪の償いの力を信じる彼女の無垢な心は、ベラスコの人間性についてのロマンティックな心情を表わしている⁽⁴¹⁾。ヒロインの、可能性を信じる愛を通して、墮落した男が救われ幸福な結末を与えられる。彼は彼女の真実の愛により、盗賊の罪と男性特有の二重基準の罪から改心させられ、再生するのである。つまり彼の “I love you as I never thought I could.” (363) という言葉は彼が伝統的ヨーロッパ的価

値観から離れ、真実の愛に目覚めたことを示す。

このような変身と変容に注目すると、「西部の娘」は西部物語の型に多くの類似点はあるが、強い男性がこの世の正義を実現し、守るのだという男性的価値観に支配されている西部物語ではなく、むしろ女性の優しさが世界を正しい秩序に導くという女性優位論的価値観を賛美する感傷小説と同じ分野に属しているのだと考えねばならない。この庶民としての人間的共感こそ何より大切だという観点はジョンソンの正体が明かされてそれでも彼を愛すると認めたミニーの‘... we both came out of nothin’ an’ we met, but, through loving, we’re goin’ to reach things now. . . that’s us!’ (400) という言葉にも表れている。

しかも感傷小説の、優しく従順で道徳的に正しいため賛美される女性とは逆に、ミニーがヒーローよりも強いことが重要である。彼は愛を得た時、身を退かねばと決意しヴィクトリア朝で女性的美德とされる自己犠牲を示すのに、彼女は逆に男性的行動原理に従って彼の命を救う。一番立派な紳士、夢の王子と思った彼がお尋ね者と知って、それでも愛すると言う時、『美女と野獣』の醜く怖い野獣と結婚する Belle のような伝統的価値観を捨てる強さが彼女には要求されていて、それを示して彼女はジョンソンの命を救うのである。ランスに撃たれた彼が死を覚悟し女性の影に隠れたくない、助けてもらわないと言う時にも、自ら愛を認識して強くなった彼女は ‘I love you an’ I’m goin’ to stand by you.’ (374) とする。彼ができなければ自分が彼の魂を救うというこの意志によって彼女は彼の生命を3度まで救うことになる。1度は賭によって、2度目は傷ついた彼の看病によって、そして3度目は死刑から救うのだ。最後には死刑を要求する鉦山の全ての人々の心を動かすという彼女の精神の強さを示す英雄行為が示される。19世紀の女性なら女性的美質を発揮する行為は看病だけしか考えられない。ここにも行動の女性としての新しい女主人公が見られる。

しかしただそれだけでなく、彼を愛し、彼の改心を知り、彼が盗賊でも愛すると認めた時、彼女の無垢な愛は彼女自身も変身させる。ジョンソンを愛して彼女は全てを赦す愛に至り、これまでのあまりにも融通のきかぬ道徳性から成長し、いかさまランプをして追放されたシド (Sid) をも救えるように変化する。ここに罪に厳格すぎる清教徒精神が、性について禁

欲的抑圧的な道徳性と共に批判され、そこからの彼女の脱皮が描かれる。彼女は最初汚れない純粋さを持つが、一方で自分の道徳性に誇りを持つため、独善的でとりなしを求めるシドの過ちに厳しく、ただ彼の姿を見ただけでも ‘disgusted’ (354) と潔癖さが描写され、彼に対しても ‘they’s one kind of men (gesticulating with a slipper) I can’t stand. . . a cheat and a thief, an’ you’re it.’ (354) と物事を善悪だけとしか見ないため容赦ない態度をとる。しかし恋人の苦悩、改心、自分の愛を知った故に、成長し哀れみと慈悲を知る。3幕の学校の場面で ‘Only it jest came over me that we mustn’t be hard on sinners. . .’ (393) と鉦夫達に許しを説き、シドを教室に入らせる。未熟な性格からの彼女の成長と同時にジョンソンを愛していると認め、より大きな神の愛にふれて謙虚になった彼女が示される。そこで彼女は、1幕ではどんな助けも必要ないと言いきり、他人を裁くのも恐れなかったのに、‘But if ever I don’t travel that road (=the straight road) . . .’ (391) その時は助けてほしいと鉦夫達に言う。これは彼女が人の悩みを知り、弱い人へのより大きな人間愛に到達したことを示す。道徳面だけでなく、今まで無学の鉦夫達に読み・書き・算数を教えてきた自分が ‘. . . perhaps . . . I don’t know so much as I thought I did . . . and I can’t learn you much more.’ (389) と知的自惚れを脱する。最初から正しく、成長しないメロドラマの女主人公と違い、ミニーはジョンソンを愛して変わる。そしてこのミニーの精神的成長がジョンソンを改心へすすめ、彼女は彼の魂を救うのである。ミニーの純潔が社会腐敗を清める力を持つのだが、彼女が愛を知って哀れみを知る人間へと変化し、その彼女の愛が人々を動かすのである。そして彼女は “No star is ever lost we once have seen. We always may be what we might have been.” (392) 「どんな人も改心して子供の純粋無垢に戻るかもしれない」と、詩を引用し、可能性を信じることを示す。

彼女の許しが大きくなると共に他の人にもより大きな影響を与えるようになる。最後にこのような許し、すなわち慈悲を示す彼女のジョンソンに対する愛が、鉦夫達を動かすことが重要である。すでに捕らえられて死刑と決まっているジョンソンに対して、彼女は何も知らずに彼が東へ旅立つと思ったまま、愛する人はあなたしかいないのだと表明し、‘Every night,

I'll say, "To-morrow" . . . and every to-morrow I'll say, "To-day!"
 (400) と思って迎える言葉をただ待っているからと言う。

Girl (In Johnson's arms). You act as though we was never
 goin' to meet again, an' we are, ain't we?

Johnson. Why, surely . . . we are.

Girl. I want you to think of me here jes' waitin'. You was
 the first. . . . there'll never be any one but you. All that
 Mother was to Father, I'm goin' to be to you. . . . I can't
 say more than that! Only . . . you . . . you will . . . you
 must get through safe . . . and, well, think of me here jes'
 waitin' jest' waitin' jes' waitin' (401)

彼女がオペラにおけるように恩着せがましく言わないでも鉱夫達は彼女の愛の大きさに感動して彼を殺せなくなる⁽⁴²⁾。ミニーの別れの場面の台詞には心理的眞実があるため、鉱夫達も彼女の愛によって許しに到達する。これまで彼女を恋人に望んでいた全ての鉱夫達が自分の愛を諦めて彼女を彼に託すほどに彼女の愛は大きかったのである。彼女だけでなくこの劇中の皆が人間的許しに到達することがこの作品を力強いものになっているのであり、それはキリスト教信仰に基づいてはいるが、単なる教義を越えた人類愛、人間愛である。従ってこの劇での山場は決して大活劇や殺人、死刑ではなくミニーの愛、真心、恋の心情が鉱夫達の胸をうちジョンソンを釈放すると決めることである。彼女の純粋な愛と続いて彼のために祈る彼女の姿が鉱夫達の心を動かす。最後にこのような彼女の愛の大きさにうたれた Sonora (ソノーラ) がまず釈放を言いだし鉱夫達が皆それに賛成し、許しで3幕は幕を閉じる。この結末は個人の性格よりむしろ許しという行為における偉大な力を表現することになり、感動を与える。

一番大きな許しである十字架にかかったキリストが「彼らは何をしているか知らないのです」と神に人類全体の許しを乞うたように、許しを実行できることによって鉱夫達の精神性の成長そしてこの荒っぽい鉱山町における庶民的人間の絆を示して幕が降りるのはミニー一人だけを偉大な聖母

としてとらえたり、また家庭における偉大な母としての子供を育てる地位故に賛美するオペラよりも 20 世紀的である。全能の聖母としてではなく ミニーのような純粋な心で信仰を实践する庶民に今も観客は感動する。オペラでの雄弁のように英雄的ではないかもしれないがそれだけリアリスティックな彼女の真情が心をうつものとなる。

V. 照明効果と最終幕の意味

3 幕終りで死刑赦免の代わりに西部を追放されたジョンソンと共にミニーは新天地を求めて、東部へ向かう。いわば二人はアダムとイブのように西部の楽園を追われるのである。オペラは哀感せまる幕切れであるし、原作 4 幕のミニーの感傷的台詞からも、この結末は悲劇的な楽園喪失と解釈されがちである。しかし最終幕は悲劇と解釈されるべきものであろうか。

原題の “the Golden West” は当然ゴールド・ラッシュの砂金に溢れた夢の国、西部を表わすが、人々は金鉱採掘により豊かな西部の自然を荒し破壊し、この西部を喪失したのである。それだけでなく 1890 年に出されたフロンティア消滅宣言によると、この作品の執筆時には未開の荒野にかかるアメリカの夢は不可能になっていたのだ。Gerould の言葉に従えば、この作品は「無限の可能性に対するアメリカの夢が終わったという 20 世紀初頭における人々の認識を示し、神話的西部に対するベラスコの望郷と愛を込めた告別を語るもの」である⁽⁴³⁾。

さらにフロンティア消滅は農業労働さえも夢をかけるものでなくなり、都市労働の時代が来ていたことを示す。そこでカルフォルニアへの別れに胸が一杯で感傷的なミニーに対し、ジョンソンは “We must look ahead, Girl, not backwards. The promised land is always ahead” (403) という言葉で、初めて彼の積極的意志を示して未来を見て進もうと言う。こうして彼女の “I'd trust you.” で始まった彼らの人間的絆は最後にアメリカ開拓時代を伝える “Trust me.” (403) という彼の言葉で結ばれる。

最終幕は彼がヨーロッパ的価値と冒険的荒野での生活を捨て、東部の都市労働者になることを示す。同時にアメリカへの復讐という父からの遺産

を捨て、清教徒的労働の倫理に従い、未来に生きようと変容した時、アメリカという希望の国があると描く。

ほぼ同時代に執筆されたチェーホフの『桜の園』(1904)について19世紀から20世紀への社会変容が二重の意味で描かれているとワトソン(J. Watson)が述べているが⁽⁴⁴⁾、『西部の娘』でも楽園を去る主人公によって作者の時代の変容に対する両義的心情が示されている。ジョンソンは故郷とスペイン貴族としての過去を奪われて、東部へ追放される。カルフォルニアを彼と同じく故郷とするロマンティックなベラスコはスペイン文化に郷愁を感じ、過去と領地を奪われたスペイン貴族に同情的である。一方ミニーにとって西部は自然の楽園で、彼女は自然の子として、幸福であった。しかしこの過去は永遠のものではなく、彼女が消え行く西部から可能性を求めて東部へ旅立つことで、未来への希望、夢の実現を示す。ここでは19世紀後半までの夢の実現の約束の地であった西部を捨て、東部へ夢の実現を求めるというアメリカン・ドリームの20世紀における新しい型を示している。ミニーの生き方にリアリズムの作家ベラスコは‘A new day. . . Trust me. Trust me. . . A new life!’というジョンソンに‘A new life!’(403)と繰り返して応え涙を捨てるミニーを描き、アメリカ的楽天的精神の勝利を描いている。ここに新・旧二つの価値に対するベラスコの二重性が見られる。すなわち作者は西部という楽園の喪失を悲しみ、望郷の気持を表わしながらも、20世紀が都市文化、労働者社会の時代であることを認識し、市民階級の夢と希望を、未来を信じるミニーに託している。

この作品における、西部ひいてはアメリカの過去・未来を見通すベラスコの視点と、可能性を信じるヒロインを新しい女性として賛美し、彼女が東部への移動によって幸福を得るという希望に満ちた結末は、20世紀初頭のアメリカ精神を映すもので、自然主義作家として位置づけられているベラスコだが、20世紀現代劇の先駆的特質を示す。

4幕が感傷だけで終わらず、楽天的だという解釈は、4幕でベラスコが行なった照明の変更によってさらに補強される。ベラスコの舞台芸術の功績は次代の表現主義劇場のマックス・ラインハルト(Max Reinhardt)や印象主義劇場のものと誤って評価されることが多いが⁽⁴⁵⁾、「光の魔術師」(“a wizard of color and light”)⁽⁴⁶⁾と呼ばれたベラスコの照明効果こそ、

表現主義劇場以前に彼が成し遂げた革新的芸術であった。照明と色が心理的効果を持つと考え、色彩で劇の背後の意味を象徴的に伝えようとしたベラスコは、『蝶々夫人』（Madame Butterfly, 1900年初演）における夜明けまでの時の経過を示す照明と色の変化を彼の最高の舞台芸術と語る⁽⁴⁷⁾。残念ながらこの『西部の娘』の4幕の夜明けの変化していく色のそれぞれの意味について彼による直接の言及はない。しかしこの劇のハイライトとなった4幕の工夫は重要である。最初4幕は刻々と変化する夕陽の色合いを背景に演じられるはずであった。費用5,000ドル、時間は3カ月以上もかけて実験されたのだが、カルフォルニアの日没の色合いが出せずその装置を売り払った⁽⁴⁸⁾事は彼の芸術的完璧さの追求としてよく引用される。

しかし結局劇が夕陽を背景とせず夜明けで終わっていることこそ作品解釈上重要な点である。原案通り夕陽の赤から紫へそして夕闇の青へと変わる日没ならば、オペラ幕切れの去って行くヒロインを見送りながら「この鉱山に彼女は二度と戻って来ないだろう」と歌う鉱夫達の悲しい告別に似て、消えゆく西部への哀愁が強調されることになったはずである。だが夕陽ではなく、夜明けの空の変化による印象的な4幕は、感傷はありながらも作品のアメリカの夢と希望を表わすものとして適切な舞台を作った。マーカー（Lise-Lone Marker）はベラスコの初演舞台の演出ノートや主演女優ブランシュ・ベイツ（Blanche Bates）の手記など様々な資料により、初演舞台を再現解説している⁽⁴⁹⁾。そこで夜明けの空の変化の工夫をその解説を引用しながら、ベラスコが考える色の象徴的な意味⁽⁵⁰⁾を利用して、4幕の夜明けの空の意味を次に解釈してみたい。

4幕は舞台も劇場も真っ暗闇の中で幕が上がるが、空がピンクへ変わり始め、夜明けの薄明るい光の中でミニーは遠くなったカルフォルニアにさよならを告げる。空はやがて「勇気を与える」輝かしい日光（“courage comes in the clear white light”）⁽⁵¹⁾へと変わり、「若く無垢な」“White stands for youth and innocence and purity”⁽⁵²⁾ 彼女はこの輝く白い光の中で恋人との新しい人生の可能性を信じ、「幸福な気持ちで」（“sunlit scenes imply happiness”）⁽⁵³⁾ 未来に向かうところで幕が下りる。哀愁をこめた別れや感傷的な意味よりも、明らかに積極的で楽天的なアメリカ娘の意志と夢がこの舞台の色の効果から表わされているのである。こうして

フロンティアが消失しても、アメリカの可能性と未来を信じるヒロインにアメリカの夢が具体化されている。劇のテキストだけでなく、写実主義劇場の照明としても革新的な技巧でベラスコはアメリカの新しい女性と未来を表わしているのである。

この作品でヒーローとヒロインの自己認識のきっかけを導く仮装と変容は、新喜劇以来の伝統でありながら、新しい扱い方により20世紀らしい問題を提起している。伝統的には仮装は外面のもので喜劇を招き、変容は内面の180度の転換を示すので、真面目な劇、または深刻な悲劇の主題である。この作品ではヒーローの仮装というまちがい喜劇の常套手段が単なる外面的な変装に留まらず、彼の紳士という仮面が剥がされた時現れる盗賊という本性も、さらにその背後に潜む東部の教育とスペイン貴族としてのヨーロッパ経験という彼の深奥の姿の仮装に過ぎない。そして彼の二層の変装が暴露されて無垢なお転婆娘だったヒロインは哀れみを知る真に強い愛を示す女性へと成長する。彼女の清教徒的な性格の背後にある20世紀的な‘sexuality’と結び付いたアイデンティティの確立が、変装した彼の仮装の暴露と絡み合って夢の実現へと導かれる。彼は二重性を暴露されてアメリカ娘のヒロインの価値観の方へと変容する。二人とも深層部に隠され抑えられていたそれぞれの本質を、真実の愛を手にすることによって発見、再認識し外面も精神も完全に変容する。彼女と彼が互いに対立する価値観をもつ表層と、さらに二人が変容によって到達するその下の深層とが補完的に二人の愛を完全にするという考え方は、フロイトを先取りして20世紀的である。現在も人気あるものの、旧式なメロドラマであるオペラから判断されて原作は前世紀の遺物に過ぎないと切り捨てられ無視されてきたが、20世紀社会での個人と個人の人間関係について現代的な主題をもっているといわねばならない。

結末から見るとこの劇は、彼女の愛が彼を変え、愛により彼女も成長し、その愛に感動した鉦夫達が大きな人間愛を発揮してジョンソンを救すという愛の賛歌と言える。ミニーの勝利は愛における寛容と成熟という普遍的な主題であるが、ベラスコはヒロインの特質に20世紀アメリカ女性を予見させる新しい女性を描き、『西部の娘』はこの魅力的な女性像と彼女の愛の特性について積極的な20世紀らしい新しい概念を提供している点で再

評価されるべきである。

*本稿は1992年6月20日に日本アメリカ文学会中部支部6月例会に於て口頭発表したものを基にして加筆修正したものである。

註

- (1) David Belasco, *The Girl of the Golden West, Six Plays: Madame Butterfly-Du Barry-The Darling of the Gods-Adrea-The Girl of the Golden West-The Return of Peter Grimm*, with an Introduction by The Author, and Notes by Montrose J. Moses (Boston: Little, Brown, and Company, 1929) 307-402.

以降引用はこのテキストにより、引用箇所では本文中にページ数字のみにて示す。なお本稿ではオペラの邦訳名と同じ『西部の娘』を題名として使うが、混乱を招きそうな場合のみ原題 *The Girl of the Golden West* を用いる。なおオペラ化された作品は勿論イタリア語で書かれ、*La Fanciulla del West* という題を持つにもかかわらず、英語圏においては、このベラスコの原題 *The Girl of the Golden West* で言及されるのが通例である。オペラに関してはメトロポリタン・オペラ1992年公演のレーザー・ディスクを資料として使用する。資料：オペラ『西部の娘』(Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West* (1910): Laser Disc POLG 1135-6 (ポリドール, 1993))。

- (2) 1980年にサンフランシスコで the American Conservatory Theatre が再演した。See Daniel C. Gerould, "The Americanization of Melodrama", *American Melodrama*, ed. by Daniel C. Gerould (New York: Performing Arts Journal Publications, 1983) 24.
- (3) See Vera Mowry Roberts, "American Drama", *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, ed. by Stanley Hochman (McGraw-Hill inc., 1983), 67; Brenda Murphy, *American Realism and American Drama: 1880-1940* (Cambridge U. P., 1987), 21-22.
- (4) Gerould, 27.
- (5) 望ましい結果をうるための過酷なまでに厳しい独裁的演出指導、それ故の女優育成者としての卓越した成功は彼をモデルにした映画の数々、例えば *Twentieth Century* (1934), *Svengali* (1931) などに残されている。他に、アメリカ演劇界の第一人者としてフランスのレジオン・ドヌール五等勲章授賞(1924年; See 岩元巖・酒本雅之監修『アメリカ文学作家作品事典』(東京: 本の友社, 1991), 614.) や、新作上演の度に賞賛を浴びた見事な舞台についてはロシア自然主義劇の大家 Konstantin Stanislavsky にアメリカのリアリズム劇舞台化の模範という賞賛を得た事実にある。See Samuel L. Leiter, *From Belasco to Brook: Representative Directors of the English-Speaking Stage* (Greenwood Press; Westport, 1991), 4.

- (6) Julian Budden, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992) 117-18.
- (7) Lise-Lone Marker, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre* (Princeton: Princeton UP, 1975) 139.
- (8) 1904年彼のひいきの女優, Blanche Bates 嬢への手紙で, ベラスコは彼女のための新しい劇の構想を語り, 1905年にはそれが素晴らしい劇で, ヒロインの 'the Girl' は高い理想を持ち Bates 的な美しい台詞を話すと言う。また作品は "my very best" と宣言する。See Montrose J. Moses, 'Notes' of *The Six Plays*, 307-308.
- (9) Ibid., 308.
- (10) Eleanor Knowles, *The Films of Jeanette MacDonald and Nelson Eddy* (New York: A. S. Barnes & Company, 1975), 221.
- (11) Mrs Harriet Stowe の小説のハイライトを原作の会話を多用して George L. Aiken が戯曲化したもの。
- (12) ジャン=マリ・トマソー著「メロドラマ: フランスの大衆文化」東京: 晶文社; 1991 中条忍訳。原著 Jean-Marie Thomasseau, *Le Melodrame* 1984 Presses Universitaires de France coll. Que-sais-je? No. 2151 18-22. 以下フランス・メロドラマに関しては本著「メロドラマ」に全面的に負っている。
- (13) Thomasseau, 22.
- (14) Thomasseau, 23.
- (15) Gerould, 23.
- (16) Gerould, 25.
- (17) Ibid., 24.
- (18) "Old Dog Tray" はその哀愁に満ちた旋律が観劇したプッチーニに感銘を与え, オペラに重要なモチーフとして使われた。See Marker. 150.
- (19) Moses, 307. なおこの歌は時代設定から Emerson Bennett 作の *The Prairie Flower* (1849) にある俗謡と思われる。See Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, 1950; Cambridge: Harvard UP: rpt., 1970, 86.
- (20) Gerald Mast, *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen* (Overlook, New York; 1987), 13.
- (21) 亀井俊介「サーカスが来た!: アメリカ大衆文化覚書」(東京: 岩波書店; 1992), 191.
- (22) Gerould, 25.
- (23) H. N. Smith によれば "The Dime Novel Heroine" は初め Fenimore Cooper の伝統に従い, 上品で恋にも受身の上流貴婦人であったが, 男装の女主人公が 1845 年に現れ, 1860 年以降には男装で乗馬, 拳銃の名手, 1872 年に積極的気性の最初の女性, 1880 年代には性的欲望をもつ女性の登場へと発展す

る。しかし西部物語とロマンスの結合を無理やりに凶ろうとして、首尾一貫した性格描写と言えず、普段悪態をつき方言を使う男勝りの女性が恋の場面だけ急に上品な美しい英語を喋るなど矛盾がある。See H. N. Smith, 112-120.

- (24) Gerould, 26.
- (25) Ibid.
- (26) Ibid.
- (27) William Shakespeare, *As You Like It* (Tokyo; Kenkyusha, 1953), Act V Sc. II ll. 88-99.
- (28) しかしオペラでは女中ヨークルとその恋人にコミック・レリーフ的な場面を与え幕間劇におけるスープレットの機能を利用して喜劇的效果を高めている。それだけ台詞による原作上演と違って、オペラではロマンティックな音楽により主人公だけの会話の喜劇が減少されるため、スープレットという過去の手法に逆戻りしたと考えられる。
- (29) 原作では「ワルツは駄目だけどポルカなら」とポルカを踊るのに、オペラではワルツを踊り、これによってお転婆なアメリカ娘を表わす軽快に弾むポルカからオペラの優美な恋のワルツへという変化が生じ、明るく活発な原作の舞台と優美で感傷的なオペラとの違い、ひいては原作に対する誤解を生んでいる。しかもオペラではこのワルツの旋律が二人の恋の展開に使われ、全曲でも中心的なモチーフと言える恋の主題となる。
- (30) 大当たりの *Uncle Tom's Cabin* はフランスに輸出され 1853 年翻案上演された。See 『メロドラマ』165。またベラスコの *Madame Butterfly* の London 公演（1900 年）は大評判でプッチーニが観劇にきてオペラ化をベラスコに頼みこんだのである。
- (31) G. R. スチュアート著・原島善衛訳『アメリカ文化の背景』（東京：北屋堂書店，1956）195-6。原著：George R. Stuart, *American Ways of Life* (Garden City, N. Y.: Doubleday & Company, Inc., 1954).
- (32) Stuart, 196.
- (33) 本来乱暴者の西部男をロマンスの上品な恋人役とするためにクーパー以降の西部物語の作家達はその変身の理由づけに非常に苦労した。See H. N. Smith, 98-99.
- (34) 中屋健一『世界の歴史. 11. 新大陸と太平洋』，責任編集/中屋健一（東京：中央公論社；中公文庫，1975），190-5。本書の記述を次のように組み合わせると、スペイン貴族の砂金強奪は正当化されうる；1848 年 1 月にまだメキシコ領であったサクラメント奥での金鉱発見を、アメリカ側は戦争終結の 1848 年 2 月まで秘密にし、カルフォルニア譲渡の条約締結が行なわれた。
- (35) Gerould, 25.
- (36) 亀井俊介『アメリカン・ヒーローの系譜』（東京：研究社，1993）226-306.
- (37) Gerould, 25.

- (38) 劇中ジョンソンだけが西部なまりのない英語を話し、俗語や卑語も使わず、美しい敬語を使う。オペラではこの微妙さが失われ、言葉使いの故に紳士と考えることが明確でない。
- (39) 亀井俊介、『アメリカン・ヒーローの系譜』204-5。しかしまたその型通りにミニーは鉦夫達に読み書き算数を教えている道徳的女教師である。つまり単純に西部小説の型を持っているのではなくて矛盾する要素もあるリアリズムの作品なのである。
- (40) もくせいの花 (memory が花言葉) の一種。ただしオペラではジャスミンに変えられている。
- (41) Gerould, 27.
- (42) 1910年オペラ初演の当時は特に lynch 禁止法案の時期で観客の興奮をよんだ。See Moses, 309.
- (43) Gerould 27.
- (44) G. J. ワトソン著・佐久間康夫訳『演劇概論・ソフォクレスからピンターまで』(東京: 北星堂書店, 1990) 206-19。原著: J. Watson, *Drama: An Introduction* (London: Macmillan, 1983)
- (45) David Belasco, *The Theatre Through Its Stage Door* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1919) 233-4 & 242-46。及び Marker, 85-6 & 98.
- (46) Belasco, *Theatre* 162。及び Marker 49-50.
- (47) Belasco, *Theatre* 238.
- (48) Belasco, *Theatre* 173.
- (49) Marker 139-160.
- (50) この場面についての直接的言及ではないが、「 」で利用した夜明けに関連する色の表す意味、象徴は Belasco, *Theatre* の説明からである。
- (51) Belasco, *Theatre* 166.
- (52) Belasco, *Theatre* 166.
- (53) Belasco, *Theatre* 53.