

異国趣味、異性装、作品経験

上村 博

はじめに

西欧での異国趣味は、とりわけ十八世紀以降に、舞台、絵画、工芸などで流行する東方の新奇な意匠や風物への関心としてあらわれた「オリエンタリズム（東方趣味）」という語で代表される。しかしこの語は、一九七〇年代末にエドワード・サイードの『オリエンタリズム』⁽¹⁾が出てからは、むしろ地政学的な位置関係が反映した視線の権力（暴力）が作り出した像という意味で用いられることが多くなった。西洋近代の作り出した文化的・芸術的枠組を自明のものとすることへの反省は、二十世紀後半からすでに構造主義をはじめさまざまになされてきており、一九七〇年代当時では学問上の常套的な作業と言っても良かったろう。しかし、特に先駆的な業績とは言えないにせよ、英語圏で出版され、アメリカの大学に勤務するパレスチナ人の手になる著書の影響は大きかった。日本でもはや「オリエンタリズム」という語についてはサイードの与えた意味を無視して考察することはできなくなったと言ってもよい。

他方で、サイードの著書の出版のち四十年の間になされてきたそれへの批判や補足が喚起するさまざまな議論は、オリエンタリズムという現象が単純に西欧近代の恣意的な欲望のあらわれということには留まらないことも示している。オリエンタリズムの議論への反応については、おおきく二つの傾向があるように思われる。ひとつは、サイードの議論の根本的な妥当性を疑い、それが学問的な営為を政治的な文脈に回収したと批判するものであり、もうひとつはサイードの議論をある程度承認しつつ、それを批判的に補完しようとするものである。

前者の傾向については、サイードが引用する文献を誤訳したとか、英仏以外の国々の役割を無視しているなど事実関係の誤認にとどまらず、西洋でオリエンタリズムの諸言語をはじめとする文化についての真摯な学問的営為を政治的なプロパガンダによって否定するものだという批判である⁽²⁾。これは、学問の自律性を標榜するアカデミズムへの異議申し立てとそれへの反動という、「オリエンタ

リズム」に限らず文化研究（カルチュラル・スタディーズ）の一九七〇年代以降の流行によって際立った事態でもある。

後者の傾向のなかで主なものは、サイードの議論の一般化、とりわけ西洋から東洋へと二極間の一方向的なままなざしに疑問を付すものである。西洋自身の中にも性差や地域差などの権力構造があり、また他方で「東洋」のほうにも同様の構造があつて、オクシデント（西洋）内部でのオリエンタリズムやオリエンタリズム内部でのオリエンタリズムの存在を考えなくてはならない。プラットは、たとえば十八世紀に自然の体系化の思想に伴い、自然を管理し改良することがまず植民地で始まり、それがヨーロッパ内部でも都市住民が地方の農民を見たり統制したりすることに繋がったことを指摘する⁽³⁾。バーバも、サイードの議論を大筋で評価しつつ、それが実効的な支配にむけて機能する権力と知識の構造を充分に明らかにしていないという。たとえば、植民地内部で現地人同士の支配関係のなかに、西洋人が植民地人に対する関係の模倣が生じるのである⁽⁴⁾。他方で、オリエンタリズムの、いわば効用のようなものを積極的に評価する場合もある。それには芸術上のオリエンタリスต์たちの中立的立場を擁護し、作品の価値を賞揚するもの⁽⁵⁾もあれば、植民地であとから作られたオリエンタルな文化が刺激となつてオリエンタリズムの各地域での文化的アイデンティティを芽生えさせたことを強調するもの⁽⁶⁾もある。

いずれにせよ、サイードの著書以前から国民や民族のアイデンティティへの批判的検証は始まっていたし、サイード自身が参照するフーコーを始めとして、知識や文化の政治的な側面を議論することも普通であつた。とはいえ、彼の（再）命名がオリエンタリズムの抱える問題をあらためて研究者たちに強く意識させ（そのなかには、あまりに自明の話だったのでフランス語圏ではサイードの著書が話題になることすらなかったとするフランスの研究者たちも含む⁽⁷⁾）、オリエンタリズムという現象を単純化せず、その複雑で多様な意義を掘り上げようとする流れを作つたと言つて良いだろう。本論も、その意義のひとつを取り上げたが、ただ、それはオリエンタリズムの議論を補完するということが目的ではない。むしろ芸術活動の機能を考えるうえで、「他者を描く」という行為の持つ意味を考察するために、オリエンタリズムに代表されるような異国表象と自己アイデンティティとの関係を参考にしようとするものである。異世界や他者を描くという行為は、単なる空想に留まるのではなく、実は自己の認識や知覚の枠組を見つめ直すことで

もあり、それは芸術活動のなかにその本来的な性格として内在しているのではないか。そして文学でも、舞台でも、造形芸術でも、洋の東西を問わず多用された異世界表象は、単に芸術作品のモチーフとして用いられるだけでなく、ある種の芸術経験固有の構造の中に組み込まれているのではないか。それが本論の仮説である。本稿では、芸術における他者の像のさまざまなあらわれを分析することで、それらが恣意的な表象にとどまるだけでなく、また表面的な流行や個人的な衝動に還元されるのではなく、芸術という近代的制度のなかで一脈をなしてきた点を指摘したい。そして他者の像に投げかけられた視線が単純に一方的な差別や抑圧を表現しているというだけでなく、自己批判的な性格さらには自己アイデンティティの分裂ももたらしうることを、またそこに身体への関心を通じた実在物への信念が大いに働いていることを考察したい。

そのため、本論は以下の3つの手順から構成される。まず、(一) 異文化に接近する上での紋切り型の役割を考察したい。たしかに異国趣味の示す他者の像は誤解を招くかもしれないが、しかしまたそれは他者への接近のための不可避的な段階ではないだろうか。しかしまた、そうはいっても、異国「趣味」は、異文化理解のためというよりも、基本的には芸術的な表現として現れる。それは作品のなかでの異国モチーフであったり、あるいは実生活のなかでの装飾や扮装であったり、必ずしも何かを認識するために行われるわけではない。そこでつぎに(二) 文化理解における異国趣味というよりも、芸術における異国趣味がもたらすものについて考えよう。異国趣味は、単に作品の一部として外国の像を取り入れて、それをちよつとした作品の味つけとするだけのものではなく、そもそも作品経験にとって何らかの重要な役割を持つのではないだろうか。作品経験にとつての異国表象の効果は、ある種の真実味、真正さを求める心情とも関わっているのではないか。その問いを考えるうえで併せてとりあげたいのが、他者の表象を意図的に作り出す行為のなかでも、扮装ないしは仮装という行為である。それは、扮装は異国趣味の端的な表れとしても広くみられるが、あえて自分以外の他者を装う興味が何に由来するのかは、他の芸術活動とも共通する動機があるように思われるからであるし、さらにまた、扮装や仮装は、他者に「なる」のではなく、他者を「装う」という点で、アイデンティティの二重性を意識させる表現だからでもある。ところで、扮装のなかでも、自己と他

者のアイデンティティの二重性をとりわけ強く感覚的に意識させるものがある。それが異性装である。したがって本論の最後では、(三) 芸術的表現と異性装の問題を考えたい。異性装は生身の役者が舞台上で視覚的に扮装する演劇で効果的なトリックとして利用されることもあるが、今日の芸術表現でも性差を超えた装いがしばしば用いられる。この異性装の意味を考察することは、他者を描写することと自己のアイデンティティとの関係に新たに光を当てることができるのではないだろうか。またこれによって、前半の異国趣味の持つ芸術上の問題をあらためて捉え直すことになる。

第一章 紋切り型と文化理解

異国の存在を芸術的に表現する場合、それは戯画化であったり、理想化であったり、価値づけはさまざまである。しかし、基本的にはできあいの像をモチーフとして流用、変形することが多い。そしてそのできあいの像が依拠する言葉や画像は、直接その異国自体に由来する必要はない。それよりも単に「異国であること」を明快に伝える必要がある。本当に新奇なものには理解困難だからである。矛盾する言い方だが「型にはまった新奇なもの」ならわかりやすい。だからこそ、正確で丹念な情報よりも、特徴を単純化した記号が使われる。たとえば、女性が髷を結って簪を差していることによつて、その女性が日本である中国であれアジアの東端のどこかの住民であることさえわかれば、その女性の髪型や服装がおおよその想像で描かれていても構わないのである。ターバン、水タバコ、弁髪、キモノ、象形文字などはオリエントをただちにそれと知らせてくれる目印であるし、音楽であっても、ヨナ抜き五音階や銅鑼の音といったおきまりの小道具がある。こうした画像や音色に触れると、それだけで、何か新しい経験に出くわしたかのような、あるいはそのような経験に出会うことを予感させてくれるような、人の気を惹きつける何かがある。それは新奇さの記号である。あたかも観光旅行のパンフレットがふんだんにその土地の紋切り型を盛り込んで、いやが上にも旅行そのものへの期待を募らせるように、その新奇さの記号は新奇な経験そのものでないとしても、それを予告するし、またそれだけでもある程度の異郷の経験をさせてくれるだろう。ちょうど、観光ガイドブックをめくるだけでも、ある程度は新奇なものに触れた感覚になるように。かつてブーアステインが『幻影(イメージ)の時代⁽⁸⁾』で批判したように、本当のも

のではなく、メディアの作りあげたイメージがそれに取って替わるという事態は観光旅行でも映画でも普通に生じている。

しかし同時に、こうした新奇なものがそこにあると知らせる記号は、観衆を欺き、現実から眼を逸らせるためのものだろうか？ 教養のない、一時の気晴らしをのみ求める大衆と、それに迎合して安直な代替物を客寄せに利用する文化産業や観光産業とが一緒になって、手間暇をかけた本物の経験やそれを維持するコストを省こうとしているのだろうか？ そのように割り切ることは、商業主義批判ということにとどまらず、はじめに記したような、ある種のポストコロニアル的批判にも通じる簡単さがある。プッチーニの『蝶々夫人』(一九〇四年初演)は、植民地(日本がアメリカの植民地にならなかった、あるいは今もなっていないのだとしても、植民地以上の何ものかとしては見られていないだろう)で奇妙なコスチュームを身にまとい、哀れな従順さを持った原住民の女性を舞台にかけることで、西洋人の東洋人に対する力関係を表現した恣意的な欲望の像を作り上げている、ということなのだろうか？ そしてまたこのオペラを日本人が見て喜んだり感動したりするのは、日本人がみずからの視線を西洋人のそれに同化させて、オリエンタリズムを無自覚に代行しているだけなのだろうか？ 『蝶々夫人』に西洋から植民地への優越した視線を見出すのは容易である。実際、主題そのものが米国人海軍士官と勤務先の現地妻との話だからであり、その筋書きは、世界に進出する近代アメリカと閉塞的な前近代の日本との優劣関係が男女間の優劣関係と併行して読み取れるものである。とはいえ、それでもやはりそうした西洋対東洋の関係性を代表するだけのものとはいえない。オペラの原作(図版1)が裏切られた現地妻に同情的だというばかりでない。音楽的にも、聴衆がみずからを重ねるよう促されるのは、アメリカ人士官でもその連れてきた本妻でもなく、現地のチョーチョーサンの歌なのである。ラルフ・ロックは『音楽的異国趣味』のなかで、旋律や音階、リズムなどに異国的な要素を交えることで作られる異国趣味と、特に異国の音楽を部分的に引用したりせずに西洋音楽の伝統的語法によって異国を描写することを区別する⁹⁾。表面的な異国性はそれと判りやすいが、それは決して異国の描写の唯一の方法ではないし、それだけでないからこそ、異国のヒロインに共感できるのである。

そもそも、オリエンタルな音楽作品がオリエンタルな視線の反映に留まらないためには、プッチーニの才能が必要だということでもない。たしかに、日本の

聴衆にとつて奇異で稚拙な日本の表現と聞こえるサリヴァンの『ミカド』(一八八五年初演)での「宮さん宮さん」は、イギリス人にとつては十分オリエンタルな気持ちにさせてくれるだろう。しかし、それは東洋対西洋という意味でのオリエンタルな視線の問題ではない。実際、同様の効果は日本の聴衆がケテルビーの「ベルシャの市場にて」(一九二〇年)やリムスキー＝コルサコフの『シエラザード』(一八八九年)を聞いても生じるからである。異国趣味は、音楽的な質の高さを待たずとも、そしてまた地政学的な視線の権力構造の現れというだけでなく、それ自体に特有の感性的な意味を持っている。そもそも、芸術作品は明示的な記号にせよ、隠れた記号にせよ、一義的な記号の伝達だけを行うわけではない。輻輳する言語的意味と多義的な感性的な意味を持つ。そして、異国趣味は異国を指し示す便利で単純な符牒だというわけではない。それだけだったら、絵にもならないし、歌にもできない。すぐに飽きられるだろう。

実際のところ、むしろこれら異国の珍しい風物をそれと知らせてくれる紋切り型にはそれなりの効用がある。ケテルビーの音楽のベルシャの市場やジェロームの絵画の奴隷市場は、たしかに異国の風物を描く紋切り型である。そして異国そのものの、たとえば本当にオリエンタルの街の市場で耳目に触れる音楽や情景ではないだろう。しかしまず、本当の異国をオーケストラや油絵で再現することができようか。またさらに、そもそも本当の異国というものがあるとしたら、それはどこの誰にとつてのものだろうか。ある地域を画像表現したり音楽的に再現したりすることは、その住民にとつて生活上の必然的な行為というわけではない。地域の像を描くという行為は、その土地を生きているということではなく、むしろその土地を客体化することである。土地から距離をおいてそこを眺める行為である。その地域の外の他者が眺めた視点に立つことで、もはや、生きられる地域の主体ではなく、眺められる地域の客体が生まれる。しかし、そのとき、あまりに際立った個性は見過ごされてしまうだろう。個性とは、類のなかにあつてはじめて差異が理解されるものだからである。十九世紀のロンドンの聴衆にいきなり浄瑠璃を聞かせたとしても、それから日本を思い浮かべる人間がどれほどいただろうか。むしろ大雑把に東洋風の音階と楽想が聞こえるほうが、異国とのコンタクトを実感させてくれるだろう。紋切り型は媒介者である。紋切り型の像は、理解困難な異質の文化のありさまに、レディ・メイドの輪郭を提供することによって、ひとまとまりの個性を作り出し、それ

を知覚可能なものとしてくれるのである。しかもそれは、外部の他者のみならず、内部の自己のアイデンティティにとって役立つものである。さらには、紋切り型のおかげで、他者も自己もより精確な個性の知覚へと導かれる。異国性を示す紋切り型の像は、決してブーアステインがいうような「擬似イヴェント」をもたらすだけでなく、それなりの真実らしさ、真正性も持っている。観光地を訪ねた観光客が旅行業の作るいかにも紋切り型のイメージに喜んでいいるからといって、それを冷笑するだけではその紋切り型の持つ意味を汲み尽くせない。真正さは、マッカネルのいうように、段階を持つていのである⁽¹⁰⁾。ブーアステインとマッカネルと両者が話題にするホテルの例を挙げるなら、イスタンブル・ヒルトンで宿泊客に應對する従業員のホテル風ズボン、本当のトルコを偽るイメージというよりも、より一層「本当の」トルコに近づく最初の段階ということになる。

第二章 芸術の紋切り型

このように、唯一の真正なるものを不完全に代行するものとして紋切り型を考え、むしろ重層的な真正さへの漸進的接近を可能とするものと考えらるなら、異国趣味として括られる作品の質的なばらつきが理解できるし、また異国趣味が芸術表現の場合は決して「本当の異国」を再現する必要がないこともあわせて理解できよう。

まず、質的なばらつきについては、異国性を追求する側の経験の度合いに応じて異国性がさまざまにある、ということである。ホテルのトルコ風のデコレーションを偽物と断罪する必要はなく、それは初めてトルコを訪ねた外国人観光客にとってはトルコらしさを確認させてくれるもので、それはそれなりにトルコ経験の第一段階となる。その後にもっと真正なトルコを探して貰えばよいだけのことである。またマルドリユス版『千一夜物語』(一九〇三年)が直訳的な翻訳に努めることで、かつてなく忠実にもとの物語を伝えようとしたとしても、それがたとえそれ以前のガラン版(二七〇四―二七二七年)やバートン版(一八八五年初演)『千一夜物語』の質をおとしめるといふことにはならないだろう。

しかしそのつぎが重要問題である。つまり、芸術表現の場合の紋切り型の役割についてである。この問題は文化研究(カルチュラル・スタディーズ)がわざわざ問題

視しないところでもある。実際、異国の文化を紋切り型で代表させる場合、それは必然的にひとつの文化をある特殊な型に嵌めてしまう。それはたしかに偏見であるし、またオリエンタリズムの視線の作るものでもある。他方で、先に述べたように、異質なもののへの接近には紋切り型が役に立つ。そこから、紋切り型を次々に更新してゆくことが、異文化理解にとっても、また異世界経験としての観光にとっても、重要な作業となるだろう。しかし芸術上の表現で、果たして同じような意味で紋切り型が役に立つということがいえるだろうか。トルコ宮廷の軍楽隊のリズムや旋律を借用した「トルコ行進曲」は、モーツァルトのものもベートーヴェンのものも有名だが、それがトルコの真正さに接近させてくれるのだろうか。また仮にそうだとしても、それが彼らの楽曲にとって何の意味があるだろうか? モーツァルトのヴァイオリン協奏曲第五番(一七七五年)の終楽章に、そのあだな「トルコ風」 *alla turca* のとおりトルコらしい楽想が交えられているとして、それがエジプト風でも中国風でもなく、トルコ風であることに何の意味があるだろうか? イスタンブルを舞台にした『後宮からの誘拐』であれば、ひよつとしたら、そこに散りばめられたトルコ風の音楽は舞台上の効果に貢献してくれるかもしれない。それでも、そもそもモーツァルトの音楽にとってトルコが舞台である必要はあるのだろうか? 器楽曲は勿論、舞台音楽でも、音楽作品は何もトルコの真実を知るために作られるわけではないだろう。原理的な形式主義美学であれば、音楽とはただ音の運動によって作られる形式のみが重要であり、トルコとかペルシャとかの異国的な装飾は本質的なものではない、不要だということですむかもしれない。しかし、音楽においては、これまで歴史的にわざわざ作品にトルコ風味を加えてきたという事実がある。仮に付属的なものでしかないとしても、音楽作品やその他の芸術作品に異国趣味が求められたという、その事実によつてどのような意味があるのだろうか? モーツァルトの気まぐれやその他の偶然でなければ、どのような理由から、異国の紋切り型が利用されてきたのだろうか。

すぐに考えられるのは、異国を舞台とすることが、新奇さの約束として通用した、ということである。たしかに『後宮からの誘拐』(一七八二年)初演時のヴァイオリンでは、トルコ風であることは新奇なものとして関心を惹いただろう。実際、音楽だけでなく、トルコの画題や装飾、それにトルコ風の仮装をすることは、十八世紀から十九世紀にかけてのヨーロッパで新奇な趣向として流行して

いた⁽¹¹⁾。勿論、どのような異国でも良いというわけではない。たとえば十九世紀後半ならともかく、当時あまりにも遠いジャワとか日本は『後宮からの誘拐』の舞台としては使える場所ではなかったろう。十八世紀末、身近でその異国的な特徴がおおむね共有されているトルコだからこそ、そうした紋切り型の役に立ったのである。同様のことは、他の土地、他の時代でも良く認められる。一九〇〇年前後のヨーロッパで日本といえは新しい意匠の源泉として眺められたように、また逆に二十世紀の日本では長らくパリといえはファッションや文化の発信地として通用したように、特定の土地の名前が冠せられることで、新奇な体験の期待値は高まるのである。

しかし、異国を舞台にすることについては、さらにもうひとつの理由が考えられるのではないだろうか。つまり、どこかの土地と芸術表現とが結びつくことが、真正さの感覚を担保してくれるのではないか。視覚的な再現描写を行う舞台芸術や絵画が何らかの場所を題材とすることは自然である。しかし、西洋では長らくその場所は古典古代の物語の場所であった。それがやがて文化の古典的規範が絶対ではなくなり、さまざまな時代や民族の様式が意識されるようになる、芸術の表現するものと土地との結びつきが強くなっていく。とりわけ十八世紀以降にはロマン主義とともに、芸術と土地との結びつきは一層強くなる。土地の雰囲気や住民の暮らしを芸術作品が良く代表するという考え、そして逆に、芸術作品は本来その生まれた場所にあつてこそ良く受容できる、という考えを代表するのが、カトルメル・ド・カンシであろう⁽¹²⁾。芸術作品がどこかの場所を表現することは、とってつけた装飾ということに限らない(それだけのものも確かにあるが)。むしろ、作品がどこかの場所と絆を持っているように見せることによって、作品の経験に場所の経験を重ねようとするのではないだろうか。

十九世紀には土地の色(ローカル・カラー) couleur locale という語が流行り、小説、絵画、舞台、器楽曲でも、土地の名を冠した作品が多数作られる⁽¹³⁾。勿論、これは単に作品が土地の風習を忠実に再現してきた、ということだけにとどまらない。作品の本質として、ある土地に関わる独特の感情を伝えるものでもある。そのような個別的な感情を盛り込むことは、作品に普遍的な規則に適用美を求めることは違う。地方色の流行に認められるのは、ロマン主義的な心性である。もはや芸術作品は、文学であればその語り口や構成、絵画であればデ

ッサンや筆致の巧みさで評価するような、いわば目利きの賞翫物ではなく(そのような評価は勿論十八世紀から今日に至るまで一筋の潮流として続いているが)、その強い感情とそれを生み出した何ものか、いわくいいがたい何ものかを感じさせるものとなったのである。ドラクロワはこう書いている⁽¹⁴⁾。「マイヤーベアのいうように、地方色は、風俗や衣裳の正確な観察ではなく、いわくいいがたいもの *le caractère* (それが何かを私に知らないもの) に関わっている。」作品の表面を作る細部ではなく、作品の背後にある独特の感情が重要なのである。

異国の風物が芸術で用いられる場合には、たしかに作品の部分を飾る道具立てとして用いられたり、新奇さをほめかすキャッチ・コピーとしての役割もある。しかしまた、特に十九世紀以降、どこかの土地が描かれるということには、そのことが作品経験を裏打ちする強い感覚を与えてくれるという理由があった、と言えるのではないだろうか。

第三章 他者の扮装

異国趣味のあらわれとして、扮装があることは先に少し触れた。実際、トルコ風の衣裳でパーティを開く、トルコ人に扮して絵のモデルになる、ということとは流行していた(図版2)。こうした扮装は、勿論、すっかり何か別の人間になりすますような変装でも偽装でもない。それは本人が透けて見える仮装であり、自他共にその装いが一時的で、本当の姿をすり替えていることが了解されているものである。だからこそ、扮装に遊戯性があるのである。演劇でも扮装は多用される。シェイクスピアでは常套手段といってもよい。『十二夜』(二六〇二年頃初演)でも『ヴェニス商人』(二五九八年頃初演)でも男女の入れ替わりや別人へになりすましは筋書きの要である。

後者では、登場人物のひとりポーシャは夫であるバッサーニオや他の皆を欺いて裁判官の役を務めるが、観衆は、この役柄の入れ替えをそれと知りながら、舞台の進行を楽しむ。バッサーニオそのひとの主観だけに観衆が同一化しては面白くない。また単に人違いを錯誤として客観視させても興ざめである。バッサーニオが妻を法律家と信じこんだための困惑をわかりつつも、その顛末を離れたところから眺めるといって、観衆の視線の二重性を顕著に際立たせることができるからこそ、すり替わりが効果的なのである。

実は、劇中の役柄の上での扮装だけでなく、そもそも、演じるという行為だ

けでもすでに扮装である。演技を見る観衆にとっては、劇中でありすましのトリックが演じられるときにかぎらず、すでに演じる役者と演じられる役柄との二重性が意識されている。そのおかげで、生身の役者も台本上の役柄も共に消えて、かわりに演劇的な経験をもたらす、演者でありかつ同時に観者でもあるような存在が出現するといつて良い。もともと場合によっては、劇の進行よりも何よりも、鼻唄の役者の姿を眺める、あるいは役者の声を聴く、ということもあるだろう。しかしその場合も演じている限りでの役者なのであって、ご近所の知り合いとして役者その人を見かけるのとはかなり違う。扮装する、人間の生活は直接に生きるだけでは決してそれを見つめることはできない。しかし、演技を介することによって、自分を二重化し、また距離を確保し、見えなかつた生のありさまを見つめることを可能にする。

ところで、『ヴェニスの商人』での扮装は単に役柄のなりすましではない。ポーシャの姿は法学博士の装いととも男装ともなっている。これも、観衆は本当はポーシャが女性であることを知りつつ、法律家(男性)の審判に喝采を送るのである。性差の意識は男装のポーシャへの視線をさらに釘付けにしたであろう。さらにややこしいことに、周知のとおり、シエイクスピアの時代、女性役は少年が演じた。女装する少年が、さらに男性の扮装をする、という二重の異性装がそこにはある。そこには性的な関心が舞台上の少年の姿にも向かう⁽¹⁵⁾。ちなみに歌舞伎でも男性が女性を演じるし、またさらに『青砥稿花紅彩画』(一八六二年初演)の弁天小僧菊之助のように、舞台上での性表現の転換が見物のものもある。オペラでも異性装は珍しくはない。そのなかでも、モーツァルトの『フィガロの結婚』(一七八八年初演)やリヒャルト・シュトラウスの『薔薇の騎士』(一九二一年初演)のように、女性歌手が男性を演じてしかも劇中で女装する場合には、先のポーシャと逆方向の二重の異性装となる。ポーシャは男性が女性を演じ、そしてその同じ女性が男性を演じるのに対し、ケルビーノやオクタヴィアンは女性から男性そしてさらに女性へと性別が移り変わるわけだが、それらの移り変わりによって、性別への注視は重なりあい、強まりこそすれ、曖昧になったり、希薄になることはない。勿論、舞台の外での俳優と観衆との性的な関係と舞台の上で見られる演技する俳優と観衆との関係を同一のものとすることはできない。しかし舞台上でも生身の身体に向けられる視線は決して性的な関心を排除しないし、また劇の進行についての審美的な関心とは別物ではあれ、共存でき

るものである。さらには性的関心を持った視線を利用しようとするのが、劇中の異性装である。

異性装は芸術上の表現ではなく、日常の世界にも見られてきた。生物学的な性とアイデンティティとの乖離があった場合に、その距離を克服しようとする欲求も生まれてくる。「異性装」Transvestitismusの語を作ったヒルシュフェルトによれば、女性の男装や男性の女装は同性愛のあらわれということではない。それは他人に対して性的な関係を持つため(たとえば男性が男性に惹かれるから女装する)というより、より自分自身のアイデンティティを確認するため(男性が女性であろうとするから女装する)にかかわるものであり、そのアイデンティティを獲得するための手段や程度にも差がある⁽¹⁶⁾。西洋では宗教的な禁止事項でもあっただけに、幼少期のそれを除くと、異様なもの、不気味なものとして、強い忌避感と同時に強い関心を持って眺められる。しかしまた、そうした排除の視線や社会的な制裁もものとせず、異性装が歴史的に連綿と続いてきたのは、それだけ個人のアイデンティティが社会的な要請には収まらず、切迫した表現をせざるをえなかつたこと、そしてまた、そのようなアイデンティティは、近代的自我とか社会的な人格などよりも、性的なものに関わるものとしてこそ、容易に馴致できない何かを持っていたことを示している。

「自分の」アイデンティティといつても一筋縄でいかないのが人間である。ゴフマンが指摘する⁽¹⁷⁾までもなく、我々は社会的な関係のなかで、それぞれが担う役割を演じており、その役割は相手や局面によって変わる。会社や家族の一員といった、社会的な個人としてのさまざまなアイデンティティは、文化的に規定されるのが常である。男女という性別も、社会的なジェンダーのコードに従う。ところが、文化的に構成されたアイデンティティのあいだだけを生きてゆくなら、ある意味で楽なことなのであるが、実世間では、身体的なアイデンティティ、すなわち容姿や体型、身体能力や持病の程度など、社会の要請する役割に必ずしも一致しない、思うに任せない部分が結構幅を利かせている。そのなかにあつて、性的なアイデンティティも文化が一般化して規定する性別(ジェンダー)からはみ出さざるをえない。異性装はその両者のずれの表現であるが、この性的なアイデンティティのずれは、社会生活上はあまり表面にあらわれない。それは抑圧されてきたという歴史のためでもあるし、また自分自身のアイデンティティの確認に関わるものであるなら、社会的なアピールの目的でもな

ければ、不特定多数に知られる必要もないからである。しかし、それがことさらに表現されるときがある。それが扮装としての異性装である。異性装の人物は、その社会的アイデンティティが見定められるよりも先に、まず性的なアイデンティティに関わるものとして眺められる。

日本の中世芸能の異性装について論じた辻浩和氏によると、白拍子やさらには貴族に仕える女房たちが「不完全な男装」をすることがあったという。そしてそれはもちろん女性性の役割(ジェンダー)への異議申し立てというより、一種の「趣向」として、性的な視線を一身に受けるためのものであった⁽¹⁸⁾。芸能者として男装する女性への性的関心や、貴族の邸宅ではたらく女性への(いままらセクハラ的な)趣向は、芸術作品のなかで異性装が利用する効果と同様である。実社会での異性装が社会的に振る舞う人格の背後の何者かへの注意を喚起するように、作品のなかでの異性装も、役柄に応じた演技の背後にある、性的な存在を強く印象づける。

ひとりの人物がただその同一性を保持しているだけでは、その外面や内面が多層をなしていることには気づかない。演劇における役柄間のなりすまし、もう少し広く言えば、人に見せるための仮装一般は、装いがそもそも見られるものとしての作られていること、そしてそこからまた、その装いの下にある何者かの存在をあらためて意識させる。意図的な、眺められるための扮装の持つこうした効果は、異性装においては、さらなる効果を発揮する。異性装によって、そこに性的な関心が絡むなら、装われた外見とそれを装う何者かの関係は、ただ筋書きの巧みさによって役柄が交換されるという以上に、演じ手への注視をいや増しにするだろう。

むすび 一 ポンドの肉

芸術における異国趣味や異性装は、いかにも表面的で一時的な装いに見える。しかしそれらがさまざまなジャンルで繰り返していられてきたのは、やはりそれなりに強い効果があるからである。それらは見かけでありつつ、見かけの背後にあるものへの情動的な接触を促そうとする。両者は、異国や異性にかかわるものであっても、「異なること」は決して観衆の自己と無縁のものではない。むしろ、いづれも他者との接触によって自己のアイデンティティをあらためて振り返らせる。そうするまではアイデンティティなどなかったのである。実社

会で異性装者や異国人に向けられる偏見や欲望の視線であれば、その反照として、他者ならぬ自分の像を確認させ、安堵させてくれるかもしれない。しかし他方で、芸術作品を見つめる私は、ただ他者と区別されるものとして私を確認するだけではない。作品に描かれる他者の像は、異質な像でありつつ、他者にすりかわった私の像でもある。だからこそ、アメリカ人の観衆にとって『蝶々夫人』の主役はアメリカ人士官ではなく、その現地妻なのである。作品はひたむきに生きざるを得ない自分の生を抽象し、対象化し、知覚の上で経験可能なものとするが、それは自分を異化することでもある。自分自身を眺めるためには、鏡のなかの自分と、それを外から眺めるもうひとりの自分が必要である。そしてその鏡として便利な装置が、自他の身体性への強い興味をそその、異国や異性の装いなのである。それはドレスコードをはじめとする文化的コードが恣意的で人為的なものに過ぎないということを暴くだけではない。コードの向こう側に生(なま)の何者かが存在するということを伝える特殊なコードである。

最後に、こうした身体性への関心が、実在や真正な現実への欲求と結びついていくこと、またそれが芸術において常に続いてきたことを指摘しておく。カントは『判断力批判』(一七九〇年)のなかで、感動と審美的な判断とを区別した(二二三節)。彼によれば、美しいという判断は、あくまでも知覚された対象がどのような形をもっているのかにかかわるものであり、ものそのものの性質にはかわらない。しかし感動は、対象の形式を審判することによってもたらされるというより、もっと直接に人間とものとの関係が作り出す。舞台上の作品がつまらなくても、スター俳優が目の前にいることへの聴衆全員の興奮や熱狂があればそれに感化される。絵画を注意深くみつめなくても、高名な作家の話作であれば容易に心動かされる。誰もが信じる本物に触れることが大事なのである。芸術作品をその表面的形式のみで判断することは、実は難しい。カントの議論が十八世紀末に出て、またそれが近代の美術や美術批評の流れに沿うものであったとしても、歴史的にはその後力をふるってきたのは芸術作品に感動を求めるロマン主義的な傾向である。十九世紀末から二十世紀前半にかけてある程度、作品への審美的な態度が巻き返したように見えるが、それは錯覚である。十九世紀も今も、作品を形式として眺めることは面倒であり、もっと興奮したい、もっと共感したい、という、いわば見世物的なイヴェントへの期待が優勢なのである。そしてカントが美と区別する魅力や感動は、とりわけ身

体や身体の演ずるドラマによって掻き立てられる。もっとも、そうしたセンサーショナルでセンシユアルな興奮と審美的態度は共存可能であるし、実際、両者を巧みにあしらった傑作は多い。先のシェイクスピアの舞台は勿論、今日のパフォーマンス、写真、動画でも、身体をメディアウムとする芸術の多くは、なんらかのしかたで身体への情動的な関心を利用する。扇情的な手段を意図する点ではポルノグラフィとも共通する（勿論、だからといって貶めたいわけではなく）。

本稿の話題にした異国趣味や異性装を用いた作品も、身体や身体の根ざす土地への関心を武器にしている。両者に共通するのは、実在する何ものかへの信念である。見たこともない不思議な異国や、いかにも取ってつけたような異性の装いは、ただ気まぐれが生み出した虚構だけではすまされない。そこには虚構を虚構と認めつつも、同時に現実以上の何かも存在するのでは、という期待を持たせるのである。それは、いわば何らかの実在への信念、あるいはそのような実在があることへの願いが作り出すものである。そのような願いによって、身体や土地という、文化的コードに縛られつつも、それからすり抜ける何かをもっている、いかにも現実らしい存在は、真正さを担保する貴重な拠り所である。芸術をはじめ、文化の約束事は実は非常に鞏固なのだが、芸術は、みずからにまとりついた文化的コードの慣習的な使用法をすり抜けて、他者にすりかわることで生きる経験を知覚可能にしてくれる。純粹器楽や抽象絵画はその端的な表現媒体である。しかしそれらには慣れが要る。むしろ、作品として何者かの身体や身体への活動する場所が描かれたら、より容易に他者との接触の感覚が促されるだろう。作られた表面上の知覚の戯れではなく、もっと直接に生の感動がほしい。紋切り型はそのための方便である。紋切り型そのものが平板だといって、その意味を軽視することはできない。それはより本当の何か、より真正な存在へと橋渡しをしてくれるものだから。異国や異性の表現もお約束通りの通用手形だが、それは身体への関心によって裏書きされているのである。恰度、『ヴェニス商人』でシャイロックがアントーニオの胸の肉を担保としたように、ただの決まり事ではなく、重さを持った生の人肉が大切なのである。これはただ芸術の通にかわって無知な大衆が芸術を受容するようになったとか、純粹で高踏的な芸術と娯楽との違いということで片付けられる問題ではない。人間にとっての価値がどのように「存在」するのかという、より広い問題にかかわるが、本稿では、そのひとつの現れについて論じてみた。

註

- (1) Edward Said, *Orientalism*, London; New York, Routledge, 1978.
- (2) Bernard Lewis, "The Question of Orientalism", *The New York Review of Books*, JUNE 24, 1982.
- (3) Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London; New York, Routledge, 1992, pp.36-37.
- (4) Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man", in *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994.
- (5) Gerald Akerman, *Les Orientalistes de l'Ecole Britannique*, ACR, 1991, p.14.
- (6) Edward Bruner, *Culture on Tour*, The University of Chicago Press, 2004.
- (7) Francois Poullion and Jean-Claude Vatin, *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*, Leiden Studies in Islam and Society, Volume: 2, Leiden, Brill, 2014.
- (8) D.J.ブーアスティン『幻影(イメジ)の時代—マスコミが製造する事実』(星野郁美、後藤和彦訳) 東京創元社、一九六四年。
- (9) Ralph P. Locke, *Musical exoticism: images and reflections*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- (10) Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, 1976.
- (11) Haydn Williams, *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*, Thames & Hudson, 2014.
- (12) Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda*, Sixième Lettre, 1796.
- (13) このなかには勿論、植民地主義がもたらした情報や刺激に応じた作品も含まれるし、そこに植民地に対する偏見や思惑があらわれていることは否みようがないし、芸術や芸術家の政治的中立性を主張して弁護しても仕方がないことである。それは芸術や芸術家は、芸術的效果をあげようとする努力においてはたしかに政治とは切り離されるかもしれないが、同時に芸術も芸術家も実社会の存在であり、社会のなかで特定の役割を果たしているという点で、政治的、倫理的な問題からは逃れられないのである。しかし



図版1 C. Yarnall Abbott, Frontspiece for: John Luther Long, *Madame Butterfly*, Boston and New York: Grosset and Dunlap, 1903. 初版は一八九八年。



図版2 Jean-Etienne Liotard, *Marie Fargues, the Painter's Wife*, 1756 - 1758, Rijksmuseum.

他方で、植民地主義の時代の作品は、異国趣味の効果を目指した膨大な作品群のなかの一部のグループでしかない。

(14) Eugène Delacroix, *Journal du 24 décembre*, 1853.

(15) シェイクスピア演劇での少年俳優の性的な役割については、ステイヴン・オーゲル『性を装う…シェイクスピア・異性装・ジェンダー』岩崎宗治、橋本恵訳、名古屋大学出版会一九九九年を参照。

(16) Magnus Hirschfeld, *Transvestites* (1910), in Susan Stryker and Stephen Whittle (ed.), *The transgender studies reader*, New York: Routledge, 2006.

(17) Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh University Press, 1956.

(18) 辻浩和「中世芸能の異性装」服部早苗、新實五穂編『歴史のなかの異性装』二〇一七年。

Exoticism, Cross-dressing, Artistic Experience

UEMURA Hiroshi

Edward Said, in his text *Orientalism*, defines the term as a Western cultural tendency to identify unfamiliar motifs and subjects as inherently 'oriental.' This definition, however, is inaccurate. A naive representation of the exotic in art may have its root in biases held about the modern Occidental men, however, Orientalist gazes are not unilateral, and there must be multiple interferences between representations of oneself and otherness. Common Orientalist clichés, such as turbans, kimonos, or pentatonic scales are undoubtedly superficial images. Nonetheless, we cannot recognize the otherness of another culture without some intermediate images which reflect upon our own. Clichés are not solely inherently shallow, but they can function as helpful starting points from which we can change or deepen our initial concept of the other into a more authentic and accurate understanding.

In artistic expression, where we confront an artificially constructed world, why do clichés necessarily represent an object or concept somewhere in the real world? Is there any merit for art to use stereotypical images of the other? One answer to this question is that clichés are useful as a promise of novelty within an artwork. They serve as eye-catching shorthand that we can expect a stimulating experience from a work of art. However, there may be another answer: exotic clichés guarantee the existence of real, authentic life to be experienced elsewhere in the world. An artistic image may be superficial, even fake, but, a reference to a real place vouches for its reality. The romantic attachment to one's nation of origin may serve in turn as an instrument to stimulate one's interest in another land, where an exotic but authentic experience could give them an alternative to their alienated

ordinary life.

Among the many expressions of exoticism, even more than stage decoration or architectural interiors, it is the human figure transformed into another appearance that impresses a viewer the most. For example, in Europe, a disguise or costume depicting a character from the Orient was very fashionable in the 18th Century. Theatre and lyrical works in the 19th Century also often staged exotic characters. Theatre performances have, of course, some caricatures of indigenous people, but very often their protagonists bring the audience to identify themselves with foreign characters and to experience empathy with an alternative life. The stage represents another self, an ambiguous but intensified self-consciousness. It is also the reason why cross-dressing is so often performed in the theatrical arts. A human figure in the costume of another gender intrigues the audience with its apparent sexual ambiguity.

Exoticism and cross-dressing have a dual effect: they are in themselves a technique for transforming reality to art; but when they are used in art, they recursively endorse other realities via representation.