

Title	ジェンダーからの逸脱：『エオンナガタ』におけるシュヴァリエ・デオン像
Author(s)	神崎, 舞
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 46 P.1-P.22
Issue Date	2012-12-25
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/27224
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ジェンダーからの逸脱

— 『エオンナガタ』におけるシュヴァリエ・デオン像 —

神 崎 舞

キーワード：ロベール・ルパージュ、『エオンナガタ』、シュヴァリエ・デオン

はじめに

ルイ15世のスパイとして名高いシュヴァリエ・デオン (Chevalier d'Eon, 1728-1810) は、外交官であり、優れた剣士でもあった。しかし何にも増してエオンを有名にしたのは、人生の半分を男性として、そして残りの半分を女性として生きたという数奇な運命である。この謎めいた実在の人物エオンと歌舞伎の女形から着想を得て作られたのが、『エオンナガタ』 (Eonnagata, 2009)¹⁾である。

この作品は、カナダのケベック・シティ出身の演出家ロベール・ルパージュ (Robert Lepage)、フランスのバレエダンサーのシルヴィ・ギエム (Sylvie Guillem)、そしてイギリスのコンテンポラリー・ダンサーのラッセル・マリファント (Russell Maliphant) といった3人のアーティストによって共同制作され、2009年にロンドンのサドラーズ・ウェルズ劇場 (Sadler's Wells) で初演されて以来、パリ、ベルリン、バルセロナ、そして東京などで上演されてきた。²⁾

現代舞台芸術を牽引する3人のコラボレーションであるこの作品は上演前から注目を集めたが、期待に反して、作品に対する評価には否定的なものも少なくなかった。その大半は、内容の一貫性に欠けるという批判や、³⁾歌舞伎とエオンとの関連性が希薄だというものである。⁴⁾確かに、エオン

の生涯を象徴的な場面の組み合わせで呈示する構成は、一貫した物語性に欠ける印象があるし、日本と接点のないエオンを描くのに、日本の伝統芸能を取り入れることは、一見奇異に思われるかも知れない。しかし、エオンが男性としてあるいは女性として生きようとしながらも、それらの枠組みに納まりきれず絶えず逸脱を繰り返すことで、複雑な自己のあり方に翻弄されていたことを強調し、その背後にある性に対する社会の固定観念を解体しようとする試みは、むしろ強烈に印象づけられている。そしてその手段として、歌舞伎や文楽の様式が効果的に使われていることも事実である。そこで本稿では、この作品の構成や場面展開を分析することで、ルパージュたち3人のアーティストが謎めいたエオンという人物をどのように表象し、そこから何を伝えようとしているのかを考察したい。

1. 史実上のシュヴァリエ・デオンと『エオンナガタ』

シュヴァリエ・デオンの生きた18世紀は、ルイ15世（在位1715-1774）及びルイ16世（在位1774-1792）とマリー・アントワネットの時代、そして1789年の革命に代表される変革の時代であった。エオンはそのような波乱に満ちた時代に生きながらも、その背後で暗躍した人物である。ルイ15世の機密局に属し、異性装をした最初のスパイとなったエオンは、人生の前半49年を男性として、そしてルイ16世の命で、女装を強要されたからの後半33年を女性として生きた稀有な人物である。しかし女性になっても、得意の剣術で観客を沸かせるなど、社会のジェンダー・イメージを攪乱していたため、エオンが男性か、あるいは女性かということが当時から人々の注目を集め、彼の性別を巡って賭けが行われたほどであった。⁵⁾

和平交渉のために女装して訪露するように命じられたことや、竜騎兵連隊長としての活躍を考えると、人々は当初エオンが男性であったと認識し

ていたと思われる。しかし1770年頃から、ロンドンではエオンが実は女性であったのではないかという疑いがもたれ始めた⁶⁾。その疑いは、エオンの「小柄な背丈、華奢な手、殆ど髭のない繊細な顔だち⁷⁾」という外見に依拠していると窪田般彌は分析している。

さらにエオンの性に関する当時の議論は、男性か女性かという2つの選択肢だけではなかった。エオンと不仲にあったイギリスの全権大使ゲルシイは、エオンを男でも女でもなく「半陰陽」と見なし、その噂を流した⁸⁾。フランスの啓蒙思想家の代表ともいえるヴォルテールも、エオンを「両生動物呼ばわり」したようである⁹⁾。現に『ロンドン・マガジン』に当時発表されたエオンの諷刺画は、ドレスを身に纏って扇を手を持っている左半分とは対照的に、右半分は軍服を着て、剣を握っている姿が描かれている¹⁰⁾。つまり左半分が女性、右半分が男性として描かれていることから、エオンの両性具有説も当時から根強かったことがうかがえる。さらに興味深いことに、検死解剖により男と判断されたあとも、研究者たちの興味を掻き立て、議論が絶えることはなかった。

ルイ16世の命とはいえ、33年も女装を通したのはなぜであろうか。この点に関して、エオンに関する詳細で学術的な研究を行ったゲーリー・ケイツ (Gary Kates) は、これまでの研究と自身の研究との差別化を図ったことで知られている。ケイツはエオンの女装に対する研究の変遷を大きく3つに区分している。まず20世紀初頭までの主な研究は、エオンを服装倒錯者と見なしていたとする。その証拠に、英国の先駆的な心理学者ハヴロック・エリス (Havelock Ellis) が、そのように見なしていた事実を挙げている¹¹⁾。20世紀半ばからは、たとえば紀行作家でトランスセクシュアルであったジャン・モリス (Jan Morris) が、エオンも同じ問題を抱えていると公表したことから、エオンは心と身体の性が不一致であることを意味するトランスセクシュアルと捉えられるようになったと述べている¹²⁾。

しかしケイツは、33年も続いたエオンの異性装が、一種の病理と捉えられていたのに対し、エオンの女装は、あくまでも政治目的によるエオン自身の意図的な選択であったと主張することで¹³⁾新たな解釈を示した。この自主的選択説にシモン・ブローズ (Simon Burrows) は、エオンの女装が「政治的、そして精神的な熟考のみならず、キャリアの行き詰まりと幻滅を逃れるという願望による」¹⁴⁾と同調している。しかしエオンに対する認識が、ケイツが分析するように、服装倒錯者から、トランスセクシュアルへ、そして策略家へというように時間軸に沿って変化していったと単純には言いきれない。なぜなら、ケイツの論に対して、マリリン・モリス (Marilyn Morris) は、エオンを考察する上で、トランスセクシュアリティはやはり有効であると反論しているからである。¹⁵⁾また、アナ・クラーク (Anna Clark) は「我々はエオンの本当の性質や変身の理由を決して知り得ないだろう」¹⁶⁾と具体的な結論を出していない。

II. 『エオンナガタ』の舞台表象とその受容

『エオンナガタ』は、このような議論が絶えないエオンの曖昧なアイデンティティを表象しようとした作品である。3人のアーティストによるコラボレーションとはいえ、エオンを取り上げたのはルパージュである。ルパージュの作品には、『ドラゴンズ・トリロジー』 (*The Dragons' Trilogy*, 1985) や『太田川七つの流れ』 (*The Seven Streams of the River Ota*, 1994)、さらに『アンデルセン・プロジェクト』 (*The Andersen Project*, 2005) などアイデンティティの曖昧さを扱った作品が多い。エオンの性の問題も、「自分が何者か」というルパージュの問いかけの一環に位置づけられる。

『エオンナガタ』は27場から成る約90分の作品となっている。しかし27場といってもそれぞれの場面は必ずしも個々に独立しているわけでは

なく、1つの場面から次の場面への移行は流れるように繋がっている。まず第1場では、暗闇の中からルパージュ扮するエオンが登場し、初めは1本の剣で、やがてもう1本の剣を加えて上下左右に振りかざす。剣を突き出すたびに鳴る大きな音は雷鳴のように響き、白い光は稲光のように見える。ルパージュは制作の初期の段階から、エオンの生誕地であるフランス中部の町トネール (Tonnerre) と、フランス語で雷鳴を意味するトネール (tonnerre)、そしてゼウスの顕現である雷が男女を分けたという神話を結びつけていた。¹⁷⁾

このことを証明するかのように、この場面続く第2場のプロローグでは、ギエムが現れ「1728年、トネールの町にとても美しい男の子が誕生した。両親が、名前として与えたのはシャルル＝ジュヌヴィエーヴ＝ルイズ・オーギュスト＝アンドレ＝ティモテ。3つの男性名と女性名からなるこの名前は複雑な人生を、彼に運命づける。彼の魂を奮い立たせることになるこの両義性が彼の性に対し、疑いをもたらすことになる」¹⁸⁾と語り始め、ロシアの女帝エリザヴェータとの謁見や、ルイ16世による女装の強要など、エオンの生涯における主な出来事の概略を、身振りをつけながら観客に説明する。冒頭の場面とこのプロローグは、トネールで生まれたエオンが生涯に渡り男／女を分け隔てる境界に翻弄されることを暗示している。

その後、第3場の人形とマリファントの舞の場面、そして3人のアーティストが舞台上を楽しそうに動き回る第4場から一転して夜となり、エオンが自身の性に疑問を持つ第5場につき、第6場ではマリファントが次のように観客に語りかけることで、エオンの性に関する本題に迫っていく。

敬虔な聴罪司祭が、あるとき私に、自分は何者なのか、これからどうするつもりなのかと聞いた。私は答えた。「自分は何者なのかもわか

らないし、今後どうしたいのかもわからない」私には、2つの人格がある。私の知性は、平穩、孤独、勉学を志向している。理性が、それこそが、自分を防御するのに最も賢くシンプルな方法なのだと、私に告げる。だが、私の心は、武器による戦闘や、ありとあらゆる軍隊の訓練を披露することに強く惹かれる。男性にも女性にも相談することができず、私は、神と悪魔に助言を求め、そして、水の中に落ちないように、火の中へと、飛び込む。¹⁹⁾

この台詞では、自分が男性か女性か規定できないことに対するエオンの苦悩が吐露され、その苦悩は突然太鼓が鳴り響き、殺陣を思わせるような棒を振りかざす3人のダンスの第7場で強調される。自らの性に疑問を持ち始めていたエオンに、第8場から11場にかけてはルイ15世の声が「女装し、女性のふりをして、ロシアの宮廷に入り込むことを命ずる」²⁰⁾とどこからともなく聞こえ、大きな赤い扇を持ったルパージュ扮するロシアの女帝エリザヴェータとマリファント扮するエオンが登場し、怪しげな音楽に合わせて舞う。マリファントがギエムに早替したかと思うと、中央に黒いパネルが現れ、ギエムは剣、マリファントは棒を持ち、パネルを挟んで、再びエオンの内的葛藤を示す場面へと移る。

第12場では、初演ではギエムが、東京版では人形が、今日の性の概念がいにしえのものとは異なることを、神話を交えながら観客に語りかける。その後、ルイ15世やジョージ3世、さらにボーマルシェといった歴史上の人物が登場する場面などが挿入され、検死解剖の場面へと続く。最後の検死解剖の場面は、ベッドの上に横たわるルパージュ扮する老齢のエオンのもとに、ギエムとマリファント扮する外科医が現れて幕となる。このように、ナレーションやダイアログ、そしてダンスなど、台詞と同時に身体言語を最大限に生かし、エオンにまつわるエピソードが断片的に紡ぎ

出される。

ケベックやモンリオール、そしてパリやリオンでの上演は、劇評を見る限り、概ね好評であったが、ロンドンでの初演では批判が目立った。たとえば、ジェニー・ギルバート（Jenny Gilbert）は「舞台で見せられたものは、エオンの物語の目撃にも満たず、それが展開もしていない。ジェンダー・アイデンティティの探求という明確な意図は不可解なものとなり、美しく表象されているけれども、退屈である」²¹⁾と述べている。また、アナ・アバド・カールズ（Ana Abad Carles）も「結局エオンを語ることに、ジェンダーの問題を探求することにも成功していない」²²⁾と否定的である。つまり、舞台表象はエオンの複雑な人生を十分に伝えていない、という印象を与えてしまっている。

上の印象を与えた理由としてギルバートは「ゆっくりと流れる90分の上演は、いくつもの短い場面に分けられ、どれ1つとして結びついているようにも筋が通っているようにも見えない」²³⁾と、単なる断片的な場面の連なりに過ぎない点を強調している。また、場面の多くは身体表象のみで表現されているため、観客の想像力を刺激するという効果がある一方で、観客の理解を容易に失う危険性を併せ持つと考えられる。そのため断片的な場面の連なりに過ぎない90分の上演は、その前半ですでに作品に対する理解を妨げているという。

シュヴァリエの青年時代から、ジェンダーが決定される検死解剖のテーブルで終わる老齢までを追っている（あるいはそうあなたは感じるかもしれない）これらの断片で最も微弱なのは、3人が同じフロックコートを着て、多くの食品添加物を取った子供の群れのように、異常に活発に駆け回る場面である。これは我々にシュヴァリエ・デオンについて何かを言わんとしているのか、あるいは、フランスの宮廷で

策略を練っているのか、私には全くわからない。²⁴⁾

ルパージュとギエム、そしてマリファントの3人が、エオンの幼少時代を表象した場面が、ギルバートには伝わっていないことがわかる。

ジェラルド・ダウラー (Gerald Dowler) もまた、東洋の影絵芝居や歌舞伎の影響、そしてアレキサンダー・マックイーン (Alexander McQueen) の衣装とマイケル・ハルズ (Michael Hulls) の照明を評価しながらも、『『エオンナガタ』は根本的に一貫性がなく、一貫した作品になるには、上演時間が短すぎる』²⁵⁾と述べている。

さらに『エオンナガタ』は、「ダンスなのか、それとも演劇なのか」という疑問には、いくつかの劇評が単なるダンスでも演劇でもなく、複数の異なるジャンルが混在したものであると肯定的に結論づけているものの²⁶⁾、歌舞伎の女形を取り入れたことに対しては賛否両論であった。パリでの上演の際、アリアヌヌ・バヴェリエ (Ariane Bavelier) は、エオンが日本と直接の関係がなくても、女形を作品の中に取り入れたことに対する一定の理解を示しているが²⁷⁾、ギルバートは女形を取り入れたことに対しても「不発に終わった」²⁸⁾と批判的である。「なぜ着物なのか。日本のテーマは上演とは関係ない要素である。歌舞伎では、女形は女性を具現化する男性俳優を指す。だから、『エオンナガタ』だということか。しかし、この間違った融合は単に一般的なごちゃ混ぜから成っているに過ぎない」と述べていることから、女形を取り入れるというアイデアもまた、この作品における一貫性の欠如に追い打ちをかけていると解釈している。

Ⅲ. 型、あるいは女形と人形

これら批判はあるものの、『エオンナガタ』が「ジェンダー・アイデンティティの探求」あるいは「ジェンダーの問題を探求する」ものであるこ

とはギルバートもカールズも認めている。また、一貫性に欠けるとはいいつつもギルバートは、断片的な場面がエオンの生涯を表象しているということは理解している。したがって、エオンをこのジェンダーの問題から生じる彼のアイデンティティ探求の枠組みで考えることには異論はないであろう。男性か女性かという枠組みにエオンが常に翻弄されてきた事実から、エオンが男としてのジェンダーを受け入れる瞬間を、『エオンナガタ』はマリファントと人形の場面で象徴的に表している。舞台上に現れた着物を羽織った女性の人形は、マリファントの身長よりも高く、巨大である。そのため、マリファントが着物の中から上半身だけを出して登場すると、人形が彼を見下げる配置となり、人形がマリファントを操っているように見える。やがて人形が身体を少し仰け反らせると、マリファントと対等な位置になり、マリファントと人形は着物を共有したまま、2人でゆっくりと回りながら踊り始める。この場面は、1人の人間エオンが人形と向き合う瞬間、鏡を見るように、もう1人の自己と対峙しているようにも見える。

このあと人形を支えていた棒をマリファントが抜き取り、人形を仰向けに寝かせて、自らの着物を脱ぎ去る。台詞がないので観客にさまざまな解釈を促す場面だが、制作過程で用いられたデッサンからは、エオンの「誕生」を表象していることがわかる。²⁹⁾もちろん、作品の中では人形が「妊婦」であるという言及はないが、これをエオンの誕生の表象とすれば、この場面は別のレベルにおけるエオンの誕生と考えることも可能である。つまり、エオンがこの世に「生」を受けた瞬間であると同時に、社会によって男性という「性」が与えられた瞬間でもある。したがってこの場面はエオンが、その後男性として生きることを示していると考えられる。

男性として生きるエオンに、女性として政治の舞台で活躍する機会がやって来る。そのことを表象するのは、フランスとロシアの和平締結のた

め、ロシアのエリザヴェータ女帝との謁見を描いている第9場である。女装したエオンを演じるのは男性マリファントで、彼はプティコートと2本の扇子で、女性性を強調している。プティコートは女性性を表すと同時に、エオンを檻の中に閉じ込めているようにも見えるため、この作品の鍵となる衣装の1つである。エリザヴェータを演じるのも男性のルパージュで、彼も同じくプティコートを身に着け、髪を高く盛り上げ、ゆっくりとコケティッシュに登場する。高下駄を思わせる赤い靴を履いたその姿はまるで花魁のようである。この場面では、男性が異性装により女性を演じている点において、マリファントもルパージュも歌舞伎の女形に通じる。つまり、ルパージュとマリファントが女装することで、この場面に登場するエオンもエリザヴェータも演じられた女性であることが強調される。

劇評でも指摘されている通り、歌舞伎の女形の要素は、一見『エオンナガタ』の中では希薄に見える。確かに『エオンナガタ』というタイトルや、着物や刀、さらに扇など歌舞伎を想起させるものが使用されているが、舞台表象からは女形の影響はさほど感じられないし、劇中で直接言及されることもない。また劇評でも女形について、「男性俳優が、様式化された女性を演じる歌舞伎の伝統」³⁰⁾という説明以上の分析がなされることがほとんどないことからわかるように、この作品における歌舞伎の女形の摂取は一般には理解し難い面もある。

しかしエオンと歌舞伎の女形を合わせた造語である『エオンナガタ』というタイトルを採用し、「男性によって演じられている女性」という歌舞伎の女形をこの作品に取り入れた必然性は、ルパージュも言及している歌舞伎の歴史³¹⁾を紐解くことでより明確になる。

出雲大社の巫女であった阿国の踊り「阿国歌舞伎」に代わり、美少年が演じる両性具有的な魅力で人気を得た若衆歌舞伎が流行したが、風紀の乱れから1652年に若衆歌舞伎が禁止され、その翌年に野郎歌舞伎が生まれ

たことは、³²⁾歌舞伎の歴史においてしばしば言及されている。そして「美少年のシンボルとされた前髪を切ること」³³⁾と「『物真似狂言づくし』を主とする」ことにより、「歌舞伎はやっとな容色本位時代から脱して、芸本位の本格演劇の出発点に立った」のである。このような歴史を経て生まれた女形を河竹登志夫は「現実の女の単なる模倣ではない。女性自身には気づかない女らしさ、女の魅力をも抽出し、写実をこえた表現によって芸術の域にまで高められた、創られた女性像である」³⁴⁾と定義している。つまり、あるがままの女ではなく、この様式化された女形というものこそがエオンを語る上で重要な鍵となる。

加賀山直三が「歌舞伎とは、様式性を最大限の要素とする演劇」³⁵⁾であり、西欧演劇は「歌舞伎ほど明確多様ではない」と述べているように、歌舞伎は「様式性」や「様式美」といった言葉で表現されることが多い。河竹登志夫は芸能・演劇における様式性を「日常的な次元のリアリズムでなく、省略、誇張、象徴化、記号化など、何らかのデフォルメにより別の次元の表現形式を創造した場合をさす」³⁶⁾と定義している。そして「化粧・扮装・演技・演出はひとつの様式」であり、たとえば『『暫』の元禄見得はそのなかのひとつの『型』である」と述べている。つまり、歌舞伎の女形は、伝承された「型」に自らをあてはめることによって「根っからの女性的男性でなくても女性を表現することが可能になる」³⁷⁾のである。

この作品のタイトルに反映された「オンナガタ」は、歌舞伎の女形が人工的に作られたことから、ジェンダーが社会的な構築物であることを観客に再認識させる。パフォーマンスにおいてジェンダーが考察される際、しばしば引用されるのが、ジュディス・バトラー (Judith Butler) の『ジェンダー・トラブル』である。バトラーによれば、

ジェンダーは、ひそかに時をつうじて構築され、様式的な反復行為に

よって外的空間に設定されるアイデンティティなのである。ジェンダーの効果は、身体の様式化をつうじて生産され、したがってそれは、身体の身ぶりや動作や多様な様式が、永続的なジェンダー自己という錯覚をつくりあげていくときの、日常的な方法と考えなければならない。この考え方は、ジェンダー概念を、実体的なアイデンティティ・モデルの基盤から引き離し、ジェンダーをその時々 of 社会の構築物とみなす基盤へと、移行させるものである。³⁸⁾

バトラーは、ジェンダーが社会的に創造された様式であり、繰り返し演じられることによって習得されると考えている。バトラーの理論に従えば、女装していたエオンは一見女性というジェンダーを獲得していたかに見える。しかし歴史研究者のステファン・ブローガン (Stephen Brogan) は、バトラーの理論がエオンの男性から女性への変身を考察する上で有効だとしながらも、エオンが男性から女性に完全に変身していたかどうかについては、疑問を呈している。

もしジェンダーが文化的に構築されたものなら、振る舞いやパフォーマンス、そして衣装に依拠する。しかしエオンの場合、衣装の変化だけで、彼のパフォーマンスはそうではない。たとえ、女性の服を着ていても、彼は女性の振る舞いを訓練してはいなかったため、男性性を露呈し続けた。ジェンダーは衣装とパフォーマンス両方にあるというコンセプトからいけば、エオンのジェンダーの変化は部分的であった。エオンの場合むしろ男性性を強調する結果となり、エオンは男性的な女性になっていた。³⁹⁾

先述のケイツによれば、フランスの宮廷から女性としての振る舞いを教授されたことから、⁴⁰⁾ エオンは女性としてのパフォーマンスをある程度は習

得していたと考えられる。しかしブローガンが指摘している通り、女装を強要されてからも、フェンシングに興じていたとか、ドレスの上に竜騎兵連隊長の時に得た勲章を身に着けていたことから、⁴¹⁾ エオンはあくまで部分的に女性らしさを模倣していたに過ぎない。

実際、『エオンナガタ』は「エオンは男性でもあり女性でもあったのではないか」⁴²⁾ という疑問を出発点として作られ、エオンを男性／女性と単純には言い切れない存在として描いている。社会に出て1人の大人として生き始めるにつけ、エオンは男／女のジェンダーの選択を迫られた。しかしそれは彼にとって、自己の半分を切り捨てることに繋がっていた。エオンが異なる2つの性を持っていたとする解釈は、観客に向かって語られる次の場面からうかがえる。

人間の本性について、知っておくべきことがあります。大昔、私たちの性は、今日私たちが知っているそれとは全く異なるものでした。古代の人々によると、男性と女性がありましたが、それらと同様に、その2つの性を組み合わせた第3の性がありました。男は太陽、女は大地に由来し、それら2つの組み合わせである性は、それ自体も太陽と大地の組み合わせであり完全な天体である、月に由来していました。これらの人間は、頭は1つだけでしたが、皆、各々が反対の方向を向いている2つの顔を持っていました。誰もが、4つの耳と4本の手、4つの足、そして2つの性器を持っていました。ある日、自らの多大なる力を自覚していた人たちは、神々に挑もうと、オリンポス山に登ることを計画しました。天空神であり、雷を司るゼウスは考えました。「人間どもを稲妻で襲って、2つに切り裂いてしまおう。そうすれば、彼らの力は弱まるに違いない」。そう言うや否や、ゼウスは人間を2つに切り離してしまいました。まるでリングを切るかのように。そし

てその日以来、人間のそれぞれの半身は、失われたもう一方の半身を、たゆまず探し続けることになったのです。⁴³⁾

この説明からは男と女、そして第3の性があったと解釈でき、エオンがその第3の性、すなわち両性具有を具現化していることを暗示している。現に、この作品で描かれるエオンは第3の性だと指摘している劇評もある。⁴⁴⁾これより前の場面で、エオンに「私には2つの人格がある」と語らせていることから明らかである。

また、エオンの両性性は、ダンサーの身体的な特徴を曖昧にすることで象徴されている。ルパージュは、「ギエムが見事に優雅な女性的なプロポーションを有しながらも、非常に男性的な体格を兼ね備えている」一方で、マリファントは鍛え抜かれた身体から男性的な逞しさを感じさせると同時に、彼の表現法には柔軟性があると述べている。⁴⁵⁾この両義的な印象は、舞台上でさらに強調される。なぜなら、ギエムは男性性器をつけ、一方マリファントはパッドを入れて臀部のラインを強調させることで、⁴⁶⁾より女性的な身体的特徴を示しているからである。

さらにマリファント扮するエオンの下腹部辺りから、ギエム扮するエオンが赤い紐を引っ張り出す場面は、エオンが男であったとする通説を決定的に覆す。なぜならマリファントから引き出される赤い紐は、一見へその緒のようでもあるが、ルパージュによれば、それは生理の描写である。⁴⁷⁾この場面は、ルパージュとギエム、そしてマリファントの3人が、3つの長方形の机の上を滑ったり、登ったりと無邪気に遊ぶエオンの幼少時代を描いた場面の後に続く。そのため、自身の性別に対して疑問を持つ必要がなかった幼少期から一転、初めてエオンが自己の性別の曖昧さを認識した瞬間として解釈することが可能である。

IV. 境界からの逸脱

このように見ていくと、『エオンナガタ』はエオンが、男性か女性か、あるいは両性具有かといった既存の枠組みに入れられてきたことを表象していると考えられる。しかし同時にこの作品は、そういった性別によるカテゴリーに分けること自体に疑問を呈している。

たとえば、音と身体の動き、そして照明を融合させたギエムとマリファントによる第11場では、ちょうど舞台を分かつように真っ黒な長方形のパネルが中央に置かれている。舞台下手には四角く照らされた光の枠の中にギエム、そして舞台上手には同様にマリファントが現れる。ギエムは白、そしてマリファントは黒の衣装を身に着けて、2人のコントラストを明確にすることで、男女どちらかの枠に入ることを常に求められたエオンを暗示している。2人は音に合わせて舞いながら、時にマリファントは、2本の棒を太鼓の撥に見立ててパネルの側面を力強く叩き、ギエムは2本の剣で反対側のパネルの側面を激しく突き刺すことで、それぞれが剣と撥で男女を分かつ境界に挑んでいるように見える。この場面では、ギエムがパネルの後ろに消えたかと思うと次に登場した時には、マリファントに入れ替わるという早替も行われる。

この早替の手法は、ルパージュの『アンデルセン・プロジェクト』でも取り入れられ、木に見立てられたパネルを用いて、アンデルセンから、モロッコ系移民のラシド、そしてオペラ座支配人のアルノーへと変化させることでラシドとアルノーがアンデルセンの分身であることを表象していた。パネル越しになされるギエムとマリファントの早替は、何度かくり返されることで、観客の視覚を欺くと同時に、ある時は女、またある時は男というように流動的に変化するエオンを表象している。

ルパージュは早替に加え、1人の俳優が複数の人物を演じる手法もしば

しば用いる。それは『月の向こう側』(*The Far Side of the Moon*, 2000)や『アンデルセン・プロジェクト』などの一人芝居に限らない。たとえば、『太田川七つの流れ』では、同じ俳優が親とその子供を演じることで、世代の繋がりを視覚的に表現したり、『ドラゴンズ・トリロジー』では、中国人とケベコワの両者を1人の俳優が演じることで、西洋と東洋の境界を崩そうとしたりしていた。『エオンナガタ』でも、3人の俳優はエオンだけでなく、他の人物も演じ分ける。たとえばルパージュは、ロシアの女帝エリザヴェータ、イギリス国王ジョージ3世、劇作家のポーマルシェというように性差や身分を超えた複数の人物を演じている。ジョゼット・フェラル (Josette Féral) は、ルパージュ作品の登場人物は、アイデンティティが流動的で掴みどころがないと指摘しているが⁴⁸⁾、1人の俳優が複数の登場人物を演じるルパージュの常套手段は、ルパージュ作品に通底するアイデンティティの問題を表象するのに効果的な手法といえる。

『エオンナガタ』で特筆すべきは、3人の俳優が同時にエオンという1人の人物を具現化していることである。ルパージュは、この手法を主遣いと左遣い、そして足遣いから成る3人の人形遣いによって1体の人形を操る文楽の三人遣いから着想を得たと述べている。⁴⁹⁾『エオンナガタ』では、女装のスパイとして暗躍した時代、外交官としてイギリスに滞在した時代、そしてルイ16世により女装を強要された晩年を、マリファント、ギエム、そしてルパージュが演じている。しかし3人がそれぞれの時代を明確に分担して描いているわけでは必ずしもない。なぜなら、2人あるいは3人が同時に登場する場面もあるからである。特に、3人が同時に舞台上に現れる場面は、エオンを男あるいは女のどちらかであると単純に言い切れないことを象徴的に示している。

文楽の三人遣いでは、観客の視線が人形だけでなく、3人の人形遣いにも向けられ、一見、焦点が散漫になるように思われる。ドナルド・キーン

(Donald Keene) も、実際に文楽を観る前は、「人形遣いの方が人形よりもはるかに目立つのに、観衆はどうしてその人形遣いがいるのを忘れることができるのか、いくら考えても合点がいかなかった」⁵⁰⁾と述べている。しかし、実際に文楽を観て「最初の二、三分が過ぎると、私はもう完全に人形の世界に引き入れられていて」、その後は自然に人形遣いの方に眼が向くことはなかったと観劇体験を記している。つまり最初是人形遣いの存在が気になったとしても、次第に人形に観客の視線が収斂するのである。『エオンナガタ』でも、3人それぞれの俳優に観客の目が向けられても、最終的には3人ともエオンという1人の人物を具現化していることが強調される。さらに、3人で初めて1人の人物の表象が可能となる文楽の三人遣いの手法が『エオンナガタ』で用いられていることは、ルパージュとギエム、そしてマリファントの3人によるエオンの表象が、男性も女性も、そして両性もすべてエオンに内在する性質であることを暗示している。

エオンは検死解剖により、男性であったことが判明したとされているが、『エオンナガタ』では、最期までエオンの性別が不明のまま幕を閉じる。エオンは、2人の外科医によって解剖されたという史実に基づき⁵¹⁾、舞台上では、手術台に寝かされたルパージュ扮する老齢のエオンが、舞台上部から吊るされた電球に薄暗く照らし出されながら、ギエムとマリファント演じる外科医によって剣で縦真っ二つに解剖される。エオンの下腹部を見た2人の外科医は顔を見合わせ、手術着を脱ぐと、一步、また一步と後ろ向きにゆっくりと手術台から離れていく。それに合わせて、豆電気が左右に揺れ始め、ギエムとマリファントを交互に照らしていく。ふり幅は次第に大きくなり、電球はまるで振り子のようになる。そしてギエムとマリファントが舞台袖に消えると、電球は次第にその動きを緩め、最後に手術台に寝かされたルパージュ扮するエオンの屍の真上で止まる。ギエムとマリファントを交互に照らした電球は、エオンが男なのかあるいは女なのか

盛んに議論されてきたことを象徴している。

しかし、舞台の中央に置かれたエオンの屍の真上に振り子が止まった瞬間、それは、エオンがどちらの枠組みにも納まらないと同時に、枠組みに入れようとする行為そのものを停止させることを暗示している。

おわりに

『エオンナガタ』では、歌舞伎の女形及び人形が、エオンに求められた女性という型を強調するのに効果的に用いられている。そして、エオンがありのまま生きることを許されず、男女の境界という人工的な枠組みによって、神話のゼウスが人間を引き裂いたように、常に引き裂かれる存在であったことが示され、エオンの内的葛藤も浮き彫りにされている。しかし、3人の俳優がエオンという1人の人物を表象することで、文楽の三人遣いを想起させ、男、女、そして両性具有といったすべての要素を兼ね備えた人物としてエオンを捉え直している。

同時に、ブローガンがエオンは「いかなる便利なカテゴリーからも逸脱している」⁵²⁾と述べているが、『エオンナガタ』ではエオンの表象を通して、性における既存の枠組みの虚構性を改めて明らかにしている。現状が既成概念から完全に解放されている状態とはいえないことから、この作品では、観客に既成概念の恣意性を再考させつつ、一見、社会の枠組みから逸脱するように思える性質も、決して否定的に捉えるのではなく、むしろ肯定的にありのまま受け入れるべきだということを問いかけているといえるのではないだろうか。

【付記】

本稿は、2012年7月29日に行われた日本カナダ文学会30周年記念研究大会での口頭発表に加筆修正したものである。

注

- 1) 本論で扱う『エオンナガタ』は、2011年に東京で上演されたものに基づく。
- 2) 上演記録に関しては、ルバージュのカンパニーであるエクス・マキナ (Ex Machina) の公式ホームページに詳しい。Lacaserne.net. *Tours. Ex Machina*, n.d. Web. 27 July 2012.
- 3) Watson, Keith. "Spy's a Limit for This Stellar Cast." *Metro* 4 Mar. 2009: n. pag.
- 4) Gilbert, Jenny. "Dancers Are like Children: They Should Be Seen and not Heard." *The Independent* 8 Mar. 2009: 61.
- 5) 窪田般彌『女装の剣士 シュヴァリエ・デオンの生涯』白水社、1995年、p. 103.
- 6) 同上、p. 101.
- 7) 同上、p. 102.
- 8) 同上、p. 71.
- 9) 『エオンナガタ』プログラム、日本舞台芸術復興会、2011年、p. 7.
- 10) Kates, Gary. *Monsieur d'Eon is a Woman: A Tale of Political Intrigue and Sexual Masquerade*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1995. p. 40.
- 11) Kates, pp. xxvii-xxviii.
- 12) *Ibid.*, p. xxviii.
- 13) *Ibid.*, p. 53.
- 14) Burrows, Simon. "The Chevalier d'Eon, Media Manipulation and the Making of an Eighteenth-Century Celebrity." *The Chevalier d'Eon and his Worlds: Gender, Espionage and Politics in the Eighteenth Century*. Eds. Simon Burrows et al. London and New York: Continuum, 2010. 12-23. p. 20.
- 15) Morris, Marilyn. "Identity, Gender, Genre and Truth in The Maiden of Tonnerre: *The Vicissitudes of the Chevalier and Chevalière d'Eon*." *The Chevalier d'Eon and his Worlds: Gender, Espionage and Politics in the Eighteenth Century*. Eds. Simon Burrows et al. London and New York: Continuum, 2010. 147-60. p. 148.
- 16) Clark, Anna. "The Chevalier d'Eon, Rousseau, and New Ideas of Gender, Sex and the Self in the Late Eighteenth Century." *The Chevalier d'Eon and his Worlds: Gender, Espionage and Politics in the Eighteenth Century*. Eds. Simon Burrows et al. London and New York: Continuum, 2010. 187-200. p. 198.
- 17) *Sylvie Guillem : On the Edge / Sur Le Fil*. Dir. Françoise Ha Van. Deutsche Grammophon, 2009. DVD.
- 18) 『エオンナガタ』プログラム、p. 6.

- 19) 同上、p. 9.
- 20) 同上、p. 10.
- 21) Gilbert, p. 61.
- 22) Abad-Carles, Ana. "Eonnagata": Sylvie Guillem, Robert Lepage and Russell Maliphant." *Ballet-Dance Magazine*. CriticalDance, 2 Mar. 2009. Web. 18 Sep. 2012.
- 23) Gilbert, 61.
- 24) Ibid.
- 25) Dowler, Gerald. "Faltering Quest for a Third Way." *Financial Times* 4 Mar. 2009: n. pag.
- 26) Sarah Frater ("Intrigue Overload in Eonnagata." *London Evening Standard*. ES London, 3 Mar. 2009. Web. 28 Aug. 2012.) や Emmaly Wiederholt ("Eye Dance: Eonnagata and the Heroics of Being Seen." *San Francisco Bay Guardian Online*. The San Francisco Bay Guardian, 16 Feb. 2011. Web. 28 Aug. 2012.) 等の劇評を参照。
- 27) Bavelier, Ariane. "Brelan d'as pour le Chevalier d'Éon." *Le Figaro*. Le Figaro, 3 Jan. 2011. Web. 10 Sep. 2012.
- 28) Gilbert, 61.
- 29) Lepage, Robert. *Vancouver Drawings: (Eonnagata) Storyboard*. July 2008. Drawings on paper. Collection of Ex Machina Archives, n.p.
- 30) Dougill, David. "Eonnagata Follows Japan's Kabuki Tradition." *The Times*. Times Newspapers, 8 Mar. 2009. Web. 28 Aug. 2012.
- 31) Ouzounian, Richard. "History Meets Personal History for Robert Lepage." *Toronto Star*. Toronto Star, 12 Nov. 2010. Web. 27 July 2012.
- 32) 河竹登志夫『歌舞伎』東京大学出版会、2001年、pp. 133-35.
- 33) 同上、p. 135.
- 34) 同上、p. 160.
- 35) 加賀山直三『歌舞伎の型』創元社、1957年、p. 35.
- 36) 河竹登志夫『歌舞伎美論』東京大学出版会、1989年、p. 33.
- 37) 河竹登志夫『歌舞伎』、p. 164.
- 38) Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. p. 140. (邦訳は以下の文献を参照した。ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル — フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹内和子訳、青土社、2009年、p. 247.)
- 39) Brogan, Stephen. "A 'Monster of Metamorphosis': Reassessing the

- Chevalier/Chevalière d'Eon's Change of Gender." *The Chevalier d'Eon and his Worlds: Gender, Espionage and Politics in the Eighteenth Century*. Eds. Simon Burrows et al. London and New York: Continuum, 2010. 81-96. p. 86.
- 40) Kates, pp. 25-28.
- 41) Brogan, pp. 86-87.
- 42) Craine, Debra. "Eonnagata at Sadler's Wells, London EC1." *The Times*. Times Newspapers, 4 Mar. 2009. Web. 28 Aug. 2012.
- 43) 『エオンナガタ』 プログラム、p. 11.
- 44) Dowler, n. pag.
- 45) Crompton, Sarah. "Eonnagata at Sadler's Wells: The New Frontier of Dance." *The Telegraph*. The Telegraph, 18 Feb. 2009. Web. 25 July 2012.
- 46) Renzetti, Elizabeth. "Lepage Makes Dance Debut with Cross-dressing Spy." *The Globe and Mail*. The Globe and Mail, 16 Mar. 2009. Web. 28 Aug. 2012.
- 47) 佐藤友紀「ギエム、ルパージュ、マリファントが語る — 『エオンナガタ』の誕生」『エオンナガタ』 プログラム、日本舞台芸術復興会、2011年、p. 17.
- 48) Féral, Josette. "The Dramatic Art of Robert Lepage: Fragments of Identity." Trans. Leslie Wickes and Roland Peroon. *Contemporary Theatre Review* 19. 2 (2009) : 143-54. pp. 146-47.
- 49) Lepage, Robert. Personal Interview. 20 Nov. 2011.
- 50) ドナルド・キーン『能・文楽・歌舞伎』吉田健一・松宮史朗訳、講談社学術文庫、2001年、p. 207.
- 51) Kates, p. xviii.
- 52) Brogan, p. 93.

(大学院博士後期課程学生)

SUMMARY

Transcending Gender in the Depiction of Chevalier d'Eon in *Eonnagata*

Mai KANZAKI

Chevalier d'Eon (1728-1810) is known as Louis XV's spy, a diplomat, and swordsman. The most prominent aspect that makes Eon intriguing, however, is the fact that he lived the first half of his life as a man and the remainder as a woman. *Eonnagata* (2009), created and performed by three leading contemporary artists, Robert Lepage, Sylvie Guillem, and Russell Maliphant, was inspired by Eon's bold gender-bending, and employs the all-male Kabuki theatre convention of *onnagata* male actors specializing in performing female roles.

Although Eon lived as a man or as a woman depending on his real life situation, *Eonnagata* reveals his confrontation with his fluid self and consequently his deviation from the static categories of "man" and "woman." By placing the protagonist in a flux between "man" and "woman," the representation of Eon in this work challenges socially constructed norms through a deconstruction of gender, stimulating the audience to accept "unusualness."

In order to depict Eon's complicated persona, Japanese theatrical aesthetics seem irrelevant since Eon himself had no direct contact with Japanese culture. However, through this analysis of not only the production of *Eonnagata* and its creative process but also Eon's biographies, this paper examines the stylized techniques of the Kabuki *onnagata* and Bunraku puppet performance and shows how effectively they are employed by the artists to embody the mysterious character of Eon.