

おネエと女とフリークス

——『お気に召すまま』と『ヘドウィグ・アンド・アングリー・インチ』

北村 紗衣

ここの娘子軍のように懐疑心がなくて、ボージャク無人の独裁的占領軍は珍しい。¹

この引用は坂口安吾が「寶塚女子占領軍」において、宝塚の歌劇を見に集う女性たちを形容した一節である。この言葉には女ばかりの劇場で肩身の狭い思いをしながら舞台を鑑賞するヘテロセクシュアル男性の心情がユーモラスに余すところなく表現されていると思われる。これは1951年に書かれたエッセイであるが、おそらくこの言葉は現代の宝塚の舞台公演においても通用するであろう。宝塚は伝統的に女性の支持によって支えられてきた演劇形態であり、現在でも観客の大部分は女性である²。

しかしながら片仮名を交ぜ書きした「ボージャク無人」という坂口の表現からは、熱気に満ちた女性の観客たちに対する好奇心や驚嘆のみならず、からかいの気持ちが読み取れる。そもそも日本における商業演劇は歴史的に女性の支持を受けて発達してきた面があるにもかかわらず³、「女が熱狂する芝居」は、しばしば嘲笑の対象とされ、いわゆる「まともな」批評からは冷淡な扱いを受けてきた。荷宮和子は、女性観客の支持によって支えられている演劇の典型例である宝塚が「女子供」が喜ぶ下らないものとして扱われ、女性の知識人たちからも冷遇されてきたことを指摘しているが⁴、女性観客によって支えられる大衆的・商業的な演劇と「芸術的な」演劇の間には歴然とした差が存在すると考えられてきた。

もちろんいわゆる「芸術的な」演劇にも女性の観客を意識したものは多くある。しかしながら、しばしば前衛的であり、また時として最先端のフェミニズムの理論や運動とも結びついているこうした「芸術的な」演劇と、一般の女性観客が熱狂する商業的な演劇の間には大きな断絶があるように思われる。女性向けの「芸術的な」演劇が先鋭的なフェミニスト批評の議論の対象になりやすい一方で⁵、商業的な演劇を支える女性観客たちはそれほど注目されてこなかつ

たように思われる。演劇のフェミニスト批評については1980年代頃から研究が進み⁶、現在では論文集や研究書も多数出版されているが、欧米におけるこうした研究は主に女性の経験を主題とした舞台の分析や演劇の作り手としての女性に焦点をあてていることが多い⁷、商業的・大衆的な演劇を見る側としての女性については比較的言及が少ない。また、日本においてはポピュラーカルチャーの分野におけるファン研究がまだそれほど進んでいないこともあり⁸、宝塚に関するものなどいくつかの例外はあるものの⁹、見る側としての女性に着目した議論はまだあまり行われていない¹⁰。映画研究においては既に1980年代に「見る側」としての女性をめぐる活発な議論が行われ¹¹、メアリ・アン・ドーンなどが「見る女性」を視野に入れた研究を上梓しているのに比べて¹²、演劇の女性観客に関する研究はまだまだ進展する余地があると言ってよいのではないだろうか。

2007年から2008年にかけて、日本では宝塚とは異なった形態で役者の異性装を前面に押し出した2つの舞台公演が女性からの人気を博した。蜷川幸雄演出のシェイクスピア劇『お気に召すまま』と、鈴木勝秀演出のロックミュージカル『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』である。この2つの公演には、ともに俳優が女装して主役を演じたという共通点があり、前者においては成宮寛貴がヒロインのロザリンドを、後者では山本耕史が女装して性転換したロックミュージシャン、ヘドウィグを演じた。ともにメディアへの露出が多く、容姿の点でも女性から高い評価を受けている若手の人気男優を主役に迎えており¹³、再演であることからわかるように集客の点からも好評を博した舞台である。

この2つの舞台公演については、通常の演劇の公演よりもさらに女性観客の占める割合が多く、筆者の見たところ、会場にはヘテロセクシュアルの男性が1人で見に行くにはある種の居心地悪さすら伴うような雰囲気が漂っていた。現代の日本で蜷川の『お気に召すまま』や『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』を見に集う女性たちも、独特の熱気に包まれているという点においては坂口安吾を戸惑わせた宝塚ファンと同じであり、「女子占領軍」の後継者たちであると言ってよいであろう。

この論文における私の関心は、この2つの舞台を分析の対象とし、女装した男優たちに女性観客が熱狂するのはなぜかを考えることを通して、現在のところまだそれほど行われていないジェンダーを軸とした観客論を試みることにある。もちろん演劇の鑑賞はきわめて個人差のある経験であり、成宮寛貴や山本耕史を見に集う女性観客たちは1人1人全く違う理由で感動し、熱狂しているはずであり、本論文においてはこのような女性観客たちの個別の感動を一般化・矮小

化するつもりは全くない。筆者の目的は、自らもこうした女性観客の1人として個人的な経験に縛られていることを認識しつつ、見る側からの1つの仮説を提示することであり、それを通して演劇を見る主体としての女性について考察を深めることである。一体、女たちは女の衣服を身にまとった男たちの何をそんなに愛しているのか、それを見る側から問うこととしたい。

1. 蜷川幸雄演出『お気に召すまま』

蜷川幸雄演出のオールメールキャスト版『お気に召すまま』は、もともとは2004年8月6日から21日にかけて、彩の国シェイクスピア・シリーズの第14作目として彩の国さいたま芸術劇場で初演されたものであり¹⁵、渋谷Bunkamuraシアターコクーンで2007年7月6日から29日にかけて再演された¹⁶。オーランドー役は小栗旬、ロザリンドは成宮寛貴が演じ、この他にシーリア役として月川悠貴、ロザリンドの父である前公爵役として吉田鋼太郎、ジェイクイズ役として高橋洋が出演している¹⁷。今回の蜷川の『お気に召すまま』は奥から手前に向かって下り坂の傾斜をつけた舞台が特徴であり、冒頭の宮廷の場面では舞台前方に壁を設けて少々窮屈な室内の雰囲気醸し出す一方、森の場面では壁を取り払って傾斜が産み出す奥行きを最大限に生かし、開放的な雰囲気を演出していた。

筆者は2007年の7/19にこの公演を鑑賞したが、客席は見渡す限りほぼ全員が女性であり、男子用洗面所のほとんどが臨時に女子用洗面所に変更されるほどの女性客の多さであった。立ち見席や安い座席には成宮寛貴と小栗旬を当てにしていると思われる若い女性が詰めかけ、高い座席には中年や高齢の女性も座っている。彼女たちの熱気は大変なものであり、カーテンコールでは女性客がロザリンド役の成宮を拍手で煽ったため、成宮がウエディングドレスのスカートをまくりあげて足を見せるサービスをしたほどであった。

蜷川の近年のシェイクスピア劇の特徴の一つとして、集客が見込めそうな若手の役者が主役をつとめるという点がある。代表的な公演としては2003年の藤原竜也を主演に迎えた『ハムレット』などがあげられ、『お気に召すまま』公演も成宮と小栗という広範な女性ファン層を持つ役者を起用している点では同じである。しかしながら、藤原の「何ら技術的裏付けのないほぼ生身の身体」を全面的に押し出し、その「暴走」で観客を魅了したと言われている『ハムレット』に比べて¹⁸、女の衣服に身を包んだ成宮が女性たちを熱狂させる『お気に召すまま』には明らかに異なる点がある。それは、「技術に裏付けされていない」

という点では共通しているものの、成宮の身体がきわめて「人工的」に作られているという点である。

成宮のロザリンドの特徴は、あまり「女らしく」ないことである。冒頭の場面では白いドレスに日傘を持って登場するが、女の衣服に身を包んでも身長や声の低さなどは隠しきれていない。「女らしい」芝居という点では、現代劇の女形に慣れている月川悠貴が演じるロザリンドの従姉のシーリアのほうがはるかにこなれており、それに比べると成宮は女形としての技術を習得していないぶん「自然な」女らしさに欠けている。

しかしながら女性の観客がお目当てにしているのは月川のシーリアではなく成宮が演じるロザリンドであり、おそらく嵯川も成宮が「女に見える」ように演出しているわけではないように思われる。成宮が相手に反応するときの手の動きなどを見ていると、意識的に「女らしく」見せようとするためか無駄な動作が多く、芝居が全体的に大きくなっている。このような大げさな「女らしさ」を人工的に装う動きは、「女」の動きというよりはむしろ「おネエ」の動きである。「おネエ」は世間一般でいわゆる「女性的」と見なされるような言動をする男性を指す言葉であり、こうした男性たちは近年「おネエキャラ」などと呼ばれて女性に親しまれているが¹⁹、こうしたおネエたちは現代ではほとんど使われない女言葉である「よ」「わ」「ね」などを多用するなど²⁰、女性が日常的に使っている言葉や仕草よりも幾分過剰に「女らしさ」を強調する振る舞いを見せることが多い。今回の松岡和子訳の台本では女性の台詞の語尾に「よ」「わ」が使用されているため、「女」には見えないものの過剰に「女らしさ」を強調する成宮の演技は非常に「おネエ的」に見える。成宮演じるロザリンドは、言ってみれば歌舞伎の女形よりはドラマグウィーンのパフォーマンスに近く²¹、女性観客たちは「女」としての成宮を見ているのではなく、人工的な「おネエ」として成宮を見ているのだ。

女性の観客たちは、演出によっておネエとしてのロザリンドに親近感を抱くように向けられる。冒頭、第1幕第2場において、ロザリンドとシーリアは恋の話をするが、これは典型的な「ガールトーク」(girl talk)、若い「女」同士の親密なおしゃべりとして描かれる。本公演に関しては初演のDVDが出ているため詳細に台詞を分析することができるが、舞台上では、ロザリンドとシーリアは次のような台詞を口にする。

ロザリンド 「何か楽しい遊びでも考え出して元気になるわ、シーリア…そうね、恋なんかどう？」

シーリア 「いいわ、片っ端から男と遊ぶの。だけど本気で男に恋しちゃ駄目²²」

この場面に関しては、出版されたテキストと実際に舞台上で役者が口にした台詞の間に多少差異がある。出版された松岡和子訳のテキストでは、以下のようになっている。

ロザリンド 「たった今から元気になるわ、シーリア、何か楽しい遊びでも考え出して。そうね、恋なんかどう？」

シーリア 「いいわ、どうぞどうぞ、うんと楽しむの。だけど本気で男に恋しちゃ駄目」 (21)

松岡が上演時に翻訳の原本としたのはマイケル・ハタウェイ編のニュー・ケンブリッジ・シェイクスピア版であるが、出版時にはジュリエット・デュシンベリー編のアーデン第3版を参照して改訂したという。デュシンベリーの版においてはこのシーリアの台詞は 'to make sport withal'²³ であり、注釈によると 'amuse ourselves with' (161) 「楽しむ」という意味でそれほど強い意味ではないにも関わらず、上演においては「片っ端から男と遊ぶの」といういかにも年頃の若い娘がふざけて言いそうな言い回しが使用されている。このようなロザリンドとシーリアの話しぶりは、いわゆる俗語で言うところの「ぶっちゃけた」話しあいであり、正確さが重視される書籍版とは少々表現を変えることで、現代でもありそうな女性の親友同士の会話を舞台上で再現している。

この他にもガールトークらしい会話のつながりを重視して台詞をカットした部分が見受けられる。例えば第1幕第3場の冒頭では、原作においてはシーリアがまずキューピッドの話をし、その後ロザリンドが今は無駄口をきく気分ではないというようなことを言って少し台詞のやりとりをした後、シーリアが「あなたのお父様のことが気がかりだから？」と尋ね、それにロザリンドが「いいえ、私の子供のお父様になる人がちょっと気になるから」とオーランドーに対する恋心をほのめかすというつながりになっている（松岡訳 38-39）。一方、蜷川の上演では無駄口に関する台詞が全て省略され、キューピッドから「子供の

お父様」に話に移る。そのため第1幕第3場の冒頭は恋に関する会話を中心となり、無駄口をきく気分ではないという親密な会話の気分を削ぐような台詞をカットすることで、ガールトークらしい会話のつながりが出来上がっている。全体的にこの『お気に召すまま』の冒頭部分では女役2人の親しげな会話が強調されるような台詞の演出が行われており、女性の観客たちは舞台上で行われているガールトークの親密圏に引きずり込まれる。このような親密さを強調した演出により、女性の観客たちは成宮をガールトークの仲間たり得るおネエとして見なすようになり、それが最後のカーテンコールで女性客が成宮を煽るというような一種の役者と観客の間の「信頼関係」につながる。

ラストのロザリンドの口上においてもそうした連帯感がさらに強化される。この口上では「女」としてのロザリンドが会場の女性客にまず呼びかけ、その間後ろに立っている他の俳優達は全て静止する。この演出によってロザリンドがこの舞台の支配者であるという感覚が作り出されるとともに²⁴、ロザリンドと女性客との間の連帯が強化される。この場面について、元氏久美子は以下のように述べている。

白いウェディングドレスを着た女優が、「もし私が女だったら」と言うとき、観客はどこか居心地の悪い思いをするだろう。しかし Rosalind を演じる男優がこの台詞を言うとき、それまで曖昧だった Rosalind のジェンダーがようやく落ち着いたという安心感を得るだろう。(91)

しかしながら、実のところ、蜷川の演出においては、成宮は「もし私が女だったら」という台詞を言うときもおネエのままなのだ。成宮演じるロザリンドのジェンダーはこの上演を通して、男か女かよくわからないという点においてはきわめて曖昧であると同時に、実際は全く「曖昧」ではないとも言える。ロザリンドのジェンダーは「男」でもなく「女」でもなく「おネエ」なのである²⁵。ギャニミードの姿になった時すら成宮の仕草はやや大きめであり、パッシングしようとして無理にマッチョに振る舞うおネエのようであった。女性の観客たちにとって舞台上のロザリンドは始終おネエだったのであり、それ以外のものではあり得なかったのである。

そもそも、演劇の最後に観客が「安心感」を感じる必要など、果たしてあるのであろうか。アントナン・アルトーは、演劇における調和について以下のよう

美しい女は、調和のとれた声を持っていることになっている。だが、もし世界の始まりから、美しい女たちがみんなラッパのような声で呼びかけ、象のようなくみ声で挨拶するのを聞いてきたとしたら、我々は、そのくみ声と美しい女の観念とを永遠に結びつけてしまっただろう。(中略) 詩はそれが、事物と事物との関係、形態と意味との関係すべてをあらためて問題にしない程度に応じて、無軌道であるということがわかる。さらに詩は、その出現が我々を混沌に近づけてくれるようなある混乱の結果である程度に応じて、無軌道なのである。²⁶

女には見えず、すぐに男とわかるような低い声で話す成宮が演じるロザリンドは、まさにアルトの喩えにあるとおりの「声の悪い美女」であり、女性の観客たちはロザリンドにつれられて「無軌道な世界」に入り込んでいく。女性観客たちは男でも女でもないおネエとしてのロザリンドを当たり前のように受け入れるが、実際の所、彼女たちは現実世界におけるジェンダーの規範を演劇という枠の中ではいともたやすく無視する力を持っていることを証明しているのだ。蜷川の『お気に召すまま』は、一見楽しく幸福感に溢れる喜劇のように見えるが、女性観客にこのような現実の規範を優雅に無視することを促しているという点で、アルト一言うところのきわめて「無軌道な」演劇であると言ってもよいのかもしれない。

2. 山本耕史主演『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』

『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』は、もともとはジョン・キャメロン・ミッチェルが1997年に製作・主演したオフ・ブロードウェイのロックミュージカルであり、2001年に映画化されて世界的なヒットとなった作品である²⁷。2004年の5月から6月にかけてパルコ劇場にて三上博史主演の日本版初演が行われ²⁸、翌年6月から7月にかけて同じキャストによって再演された²⁹。それが再び2007年2月15日から4月8日にかけて主演を山本耕史に変えて上演され、2008年4月から6月にかけて上演された『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』はさらにその再演ということになる³⁰。このような経緯からもわかるように『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』はポピュラーカルチャーの分野では極めて人気が高く、何度も再演された作品である。

山本耕史主演の再演版『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』は、普段

は格闘技の会場やライブハウスとして用いられている新宿 Face で上演された。筆者は4/25の舞台を鑑賞したが、観客のほとんどは山本耕史のファンか、映画版『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』のファンと思われる女性ばかりであり、男性客、とくにヘテロセクシュアルの男性客は少なかったと思われる。ロックミュージカルであるためラストでは女性客は総立ちになり、山本を激しく煽ったため普段の公演ではめったに行われないアンコールまで行われた。『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』は性転換したロックシンガーを主人公にしているためLGBT（レズビアン、ゲイ、バイセクシュアル、トランスジェンダー）のファンが極めて多い作品であり³¹、舞台上に設置された‘Hedwig and the Angry Inch’というサインに開演前からレインボーの照明を散らすなど、LGBTのファンを喜ばせようというような演出も見られた。

この作品が既に『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』のファンである人々を対象にしていることは、台詞は日本語であるものの歌が全てオリジナル版と同じく英語で歌われる点からもわかる。新宿 Face はライブハウスで通常の劇場には備え付けてある日本語字幕用の設備もないため、大多数の観客は歌詞の意味をほとんど理解できず³²、演劇を見ているというよりは洋楽のロックコンサートを見るような感覚で舞台を観ることになる。つまり、この作品では、観客は既に映画を見てストーリーを頭に入れていることを求められているのだ。演劇の世界においては、シェイクスピアやラシーヌの時代までは古典からよく知られたエピソードを種本としてとってきて劇化することが多く、ゆえに観客は既にあらすじだけは知っている聞き慣れた話を芝居として見るのが普通であった。今回の『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』は、初演から11年で既にポピュラーカルチャーの世界において「古典」となったヘドウィグの物語のあらすじを、観客に前提とすべき「教養」として求めている作品であり、不親切なようでいて実はきわめて「古典的」な手法をとっている作品であると言ってよいかもしれない。

歌が全て英語であるため、この作品においては言葉で物語を語るよりも音楽の力と役者の身体でストーリーを語る事が重要となる。この舞台を引っ張っていくのは、厚化粧でほとんど顔もわからないような姿で登場し、モノローグに近い形で芝居を進めていく山本耕史の身体である。冒頭では、金髪のかつらに文字をペイントしたファイクファーを纏い、網タイツをはいた山本が客席の通路を通って登場し、舞台上でロックバンドを率いて‘Tear Me Down’を歌った後、「あたし」という女言葉の一人称を用いてやや低めのドスのきいた声で観客

に語りかける。山本演じるヘドウィグは、かつらと厚化粧で隠されているため完全に「男に見える」というわけでもないが、「女に見える」わけでもない。その過剰な「女装」は明らかにドラッグクイーンのいでたちであるが、この作品ではヘドウィグがトランスセクシュアルであるのかドラッグクイーンであるのかは最後まではっきりしない。というのも、ヘドウィグは男から女への性転換手術に失敗し、男性器の名残である「怒りの1インチ」を抱えたまま暮らしているからである。

このようなヘドウィグのキャラクター設定は、女形の男性器という他の芝居では隠されている部分をあえて観客に意識させる効果を持っている。通常、芝居において女形たちの男性器は「隠蔽」されていると言ってよい。それは衣装で隠されており、台詞にもあからさまな表現は存在しないので、女性の観客たちは彼らの男性器について思い煩いつつ舞台を観なければならないようなことはない。しかしながら山本演じるヘドウィグは自らの性転換手術が失敗し、切断された男性器の残りの1インチが股間に残っていることを観客の前ではっきりと語り、少々卑猥な台詞や動作をまじえて手術の様子を説明する。山本演じるヘドウィグを見る女性たちは、本来は山本耕史の身体に存在しているはずの男性器が存在しない、あるいは中途半端に去勢されているのだと想像することを強られる。この点において『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』は、女形が登場する演劇においては、実は観客は皆女形の男性器のことを考えないようにしつつ芝居を見ているのだということを図らずも示してくれているのかもしれない。山本演じるヘドウィグが痛切かつ多少の辛辣さをまじえた様子で回想することによると、ヘドウィグはこの男性器の名残の1インチのことを女らしい衣服で隠し通し、女としてパッシングしたままトミー・ノーシスと恋に落ちたが、ある日ヘドウィグの足の間に手を触れて事実気付いてしまったトミーはヘドウィグを拒絶した。トミーに捨てられた現在のヘドウィグはあまりにも過剰に「女らしい」衣装をまとっているが、パッシングのための目立たない女装とは異なるこのようなわざとらしい女装は、性転換手術の失敗という身体の欠損や傷を隠すものであると同時に、その欠損を際立たせて観客の目の前にわざとさらすためのものでもある。ヘドウィグが着ている女の衣服は、通常の女形が男性器を思い出させないように着用する女の衣服とは全く異なる意味を持っており、むしろ体にあいた傷を人目にさらすような行為としての女装である。

芝居が終盤に近づくと、山本耕史がヘドウィグではなくかつてのヘドウィグ

の恋人トミー・ノーシスに扮して‘Wicked Little Town’を歌う場面がある。この場面以降ヘドウィグはどんどん「男」らしい姿になり、最後にはげげしい女装を全て脱ぎ捨て、上半身裸に黒いホットパンツと破れた網タイツ姿で引き締まった「男」の肉体を露わにする。これは映画版の『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』とそれほど変わらない演出である。ほとんどが女性からなる観客たちは山本の身体が「女」らしい衣服を剥ぎ取られて「男」へと変貌するさまを目の当たりにする。しかしながら、いくら山本の肉体が「男らしく」引き締まっていようとヘドウィグの男性器はやはり欠如しているはずなのであり、ずたずたに破れて足にまとわりつく黒い網タイツはヘドウィグの身体の傷と欠損を象徴しているかのようである。ラストの曲である‘Midnight Radio’においてヘドウィグはパティ・スミスやティナ・ターナーといった女性のロックシンガーと自分を並べてみせるが、ジュディス・A・ペレーノが指摘しているように、この場面においてヘドウィグは「男に見える」身体を見せつつも自らは女性ロックミュージシャンであると主張していることになる³⁵。ヘドウィグがさらしている生身の「男」の身体の中には「女」が住んでおり、逆説的なことに、ほとんど何も身につけていないヘドウィグは女としての性自認を持ちながらも外側は「男装」していると言える。そしてそれを見ている女性たちはそうしたジェンダーの越境をためらいもなく受け入れ、‘Midnight Radio’の最後の歌詞である‘Lift up your hands’というヘドウィグのかけ声にあわせて総立ちになり、手を上げる。この場面に関して、初演時に朝日新聞には「広いホールに響き渡る力強い歌声から、『今のままの自分でいいんだ!』というメッセージを受け取りました³⁶」という女性観客からの投書が掲載されたが、女性たちは欠損した身体を包み隠さずにさらすヘドウィグの姿にエールを送るのである。

『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』において提示されるのは、中途半端に切断され、欠損している「フリークスの³⁵」身体を強調するものとしての男性の「女装」である。映画版の『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』ではそのものずばりの‘Freaks’という曲が歌われるが、男でもなく女でもないヘドウィグは、劇中でヘドウィグ自身がほのめかすようにしばしば化け物扱いされる。山本耕史は女性ファンからはハンサムな男優と見なされているはずであるが、そんな美青年であるべき山本が『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』においてはあるはずの男性器が存在しないことを宣言し、舞台上で自らの身体を傷だらけのフリークスへと変貌させる。しかしながら、女性たちは美しいはずの山本の身体が舞台上で「フリークス化」されることに何ら居心地の悪

さを感じていない。むしろ彼女たちはフリークスの一員となった山本の身体を見て熱狂し、「ありのままの自分でいいんだ」とそれを肯定するのである。

3. 身体の違和感と女装する男

『お気に召すまま』の成宮寛貴のクラシカルな女装と、『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』の山本耕史のけばけばしい女装は、外観においては全く異なっているものの、一つの共通点がある。それは、どちらも「女」には見えず、男が女の衣服に身を包むことによって舞台上で身体の違和感が際立ってくるということである。そしてこの二つの舞台が女性観客の支持を得たのは、成宮や山本が完全に「女」に見える女形にならず、身体の違和感をそのまま観客にさらすような演技をしていたからではないだろうか。

成宮寛貴の「おネエ」的な演技は決して手慣れた女形のそれではなく、大げさで、とくに台詞回しがうまくいっていないという点が劇評でもしばしば指摘されている³⁶。そしてこのような台詞回しや動きのぎごちなさは、成宮が「女」になった身体をコントロールしかねていることにも一因があるであろう。ロザリンドを演じる成宮は「女らしい動き」という規範に基づいて動こうとしているものの、実際はそれにうまくのっとって動けず、不器用さをさらけ出すことになってしまう。成宮の演技は、理想とする動きと実際の動きとの間にある違和感がそのまま舞台上に表出しているような演技である。違和感をなくそうとすればするほど演技は大げさになり、かえって「女には見えない」男が女のふりをしているという違和感が際立つことになる。

これに対して『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』のヘドウィグは、もともと身体に埋めようのない違和感を抱えた人物として設定されているので、山本の演技はむしろその違和感を意図的に表出し、かつ肯定するような方向に向かう。山本は「女に見えよう」という努力はおそらくほとんどしておらず、むしろ男としての生身の肉体を無防備に観客にさらすことで欠損した身体と心の間にある違和感をかえって露わにする。ラストシーンの半裸に違い姿での熱唱は、こうした違和感の全てを観客に受け入れさせようとする、開き直った余裕のようなものすら感じさせた。

このような違和感は、歌舞伎のような完成された女形の芸によって成り立つ伝統演劇にはあってはならないものである。歌舞伎を専門とする劇評家の渡辺保は女形の演技に垣間見られる違和感に対してたびたび苦言を呈しており、美しさよりも違和感のなさのほうが女形にとっては重要であることや³⁷、女形は決

して単なる少年の女装に見えてはならないことを強調している³⁸。かつてはポピュラーカルチャーであったが現在では既に伝統演劇の一種としてハイカルチャーに属するようになった歌舞伎においては、女形は何よりも「女に見えること」が重要なのだ。しかしながら天野道映によると、このようなどこから見ても女に見える歌舞伎の女形に対して、「きれいだけど、着物の下にキンタマをぶら下げていると思うとね」（天野 209）と口にした女性観客がいたという。あまりにも「女らしく」見える歌舞伎の女形たちは、ある意味で自らの男性器の存在を観客に忘れさせ、無視させることで舞台を維持していると言える。しかしながら観客が少しでもその問題に思いをめぐらせれば、舞台の魔術はとけてしまう。

演劇の舞台であろうと、日常生活の場であろうと、男が女のように振る舞おうとする場合、その肉体と役柄の間には大きなギャップが生じる。しかしながら実のところ、女が女を演じる場合も、肉体と役柄の間に大きなギャップが存在するという点においてはそう変わりはない。ジュディス・バトラーは『ジェンダー・トラブル』において、「一般的に解釈すれば、そのような行為や身ぶりや演技は、それらが表出しているはずの本質やアイデンティティが、じつは身体的記号といった言説手段によって捏造され保持されている偽造物にすぎないという意味で、パフォーマンス的なものである³⁹」と指摘した。人間は様々な規範ののっとなって身体的記号を演じ分け、そうすることによって自らを確立する存在である。しかしながら女性の場合、おそらくこの演技を遂行するには大きな困難が伴う。

まず、女性の身体はしばしばあらかじめ欠落を含んでいるもの、完全ではないものと見なされることがある。フロイトは女兒がペニスを持っていないことに関して、「女性は自分が去勢されている事実を承認し、そうすることによって、男性の優越性と自分自身の劣等性をも認める⁴⁰」と語った。リュス・イリガライはこのように女性の身体をペニスの「欠如」とみなすフロイトの理論を批判しているが⁴¹、フロイトのような言説が存在すること自体、女性の身体を「欠如」と見なす考えが根強いことを示している。例えば、天野は先程引用した女形の男性器に関する女性観客の発言を紹介した後で、キンタマがある歌舞伎の女形に対して、宝塚の男役には「キンタマがない」（210）と評している。歌舞伎の女形は「キンタマがぶら下がっている」と言われるのに対して、宝塚の男役は「ヴァギナがある」とは言われない。ある者が女かどうかはヴァギナを有しているかではなくペニスがないことによって判断されるのだ。イリガライが指摘しているように女性たち自身はおそらく自らの身体が「欠如」によって意味づけ

られているとは考えていない。しかしながらイリガライ言うところの「支配的
男根体制」(原著 24 : 翻訳 24) は根強いものであり、ペニスがなく、月経や出
産といった独自の機能を有している女性の身体を男性とは異なるがゆえに生ま
れながらにして何か欠如した「不具」あるいは「奇形」としてレッテル貼り
をする可能性を秘めている。身体に障害を持つ人々に対して社会は「不具」と
いうレッテルを貼って差別の対象とするが、女性たちが男性とは異なるがゆえ
に不完全だと見なされるプロセスもこれと似通っている。彼女たちは何か欠
如しているという意味での「不具」という記号を身体に刻みつけられつつ暮ら
していかなければならないのである。

このように女性を「欠如」と見なす見方は、同時に女性を「見られる対象」
へと押し込めることにつながる。ローラ・マルヴィは以下のようにその過程を
分析している。

男根中心主義の逆説は、どんな形で現れるにせよ、去勢された女性の映像
のみが男根に意味と秩序を与えることができるという点だ。女性という観念
がこの男根主義システムの要に位置する。なぜなら、女性の欠如(すなわち
女性にはペニスが欠如していること)こそが象徴的な存在としての男根を産
み出し、そして女性の欲望こそが、男根が記号表現するものとしての欠如を
補うものに他ならないからだ。⁴²

マルヴィは女性を欠如したものとして見るのが男根中心主義の根底にある
と考え、視線の担い手は常に男性であり、女性の外観は『『見られるため』(To-
be-looked-at-ness) ということを示唆するように、視覚的で性愛的な強度の衝撃
をもつような形に規則化されている」(原著 366: 翻訳 131) と論じた。マルヴィ
の理論は映像に関するものであるが、このような視線の担い手としての男性と
見られる対象としての女性という図式は日常生活においてもそれほど変わり
はない。女性たちは男性から常に見られる対象として扱われ、「女」というコード
化された体系にのっとった役柄を演じることを求められる。容姿に関わらず彼
女たちは男性の視線にさらされ、じろじろと見られたり、また女性が少ない場
所では物珍しいもののように扱われ、演じている役柄が「女らしさ」の規範か
ら逸脱している場合は男たちから批判を受ける。一部の女性は見られる対象と
して自分のあるべきボディ・イメージと実際の身体との間のギャップに悩み、
摂食障害などボディ・イメージの病にかかったり⁴³、自傷行為に走ったりする者

もいる。女性たちは男性から「欠如」と見なされるという点において「不具」であるが、同時に常に好奇の視線にさらされ、性的欲望に結び付けられた見世物として扱われるという点においても一種の「フリークス」である。おそらく、多くの女性は自らの身体と自らの演じるべき「女」という役割の間に違和感を感じ、時として自らが男たちから好奇の視線にさらされる「フリークス」の一員であるかのように感じることもあるのではなかろうか。

「女に見えない」違和感のせいで苦心する成宮寛貴や、あからさまに男性器の話をする山本耕史は、観客に男性器を忘れさせるような「女らしい」女性像を提示しているわけでは全くない。それどころか彼らの体と演じる役柄の間には大きなギャップがあり、それが舞台上にそのままさらけ出されている。女性観客がたびたび感じている身体と役柄の間にある違和感は、男が女を演じることによってより際立ったものとして舞台上に現れる。女たちが「女に見えない」女装の男たちに共感するのではそれゆえではないだろうか。成宮寛貴も山本耕史も容姿が美しいとみなされている男性であるが、彼らは舞台上でわざわざおネエや性転換の失敗者といった「フリークス」に扮し、女性観客たちがしばしば感じている身体と役柄の間に感じている違和感をデフォルメした形で代弁してくれる。成宮寛貴のロザリンドは「女らしく」演技しようとしてかえって大げさになってしまうが、成宮の身体が醸し出す違和感は逆に女性たちに親近感を抱かせ、愛らしいものとして彼女たちの目に映る。一方、山本耕史のヘドウィグはさらに自覚的であり、身体の違和感をそのまま肯定して生きていくヘドウィグの姿を提示することで女性の共感を得る。『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』が性的指向を問わず女性の人気を博しているのは、こうした身体の違和感に対するポジティブさゆえかもしれない。

女性観客たちが女装の男優たちを見て熱狂するのは、そのような舞台においては女性が感じている自分の身体とあるべき役割の間のギャップを男優たちが舞台上で再現し、それに女性たちが共感を覚えるからだというのが私の仮説である。女性たちは歌舞伎の女形のように完璧に「女らしく」見える男優たちをも支持しているが、一方であまり「女に見えない」男優たちをも等しく愛している。演劇は役者が生の身体を観客にさらす芸術であり、身体の違和感を問題化するには最も適した分野であると言えるであろう。「女らしくない」女形たちは女性の身体の違和感を表現してくれたが、今後は女性のみならず、LGBTや身体に障害のある観客など、「フリークス」と呼ばれうるあらゆる観客の身体の違和感を問題化する演劇が必要になってくるのではないだろうか。

- 1 坂口安吾「寶塚女子占領軍」、『坂口安吾全集第九巻』（冬樹堂、1972）、297-315（198）。
- 2 びあ総研『エンタテインメント白書』の2005年版及び2007年版によると、他の商業演劇が比較的苦戦しているのに比べて宝塚の興行収入は堅調に推移しており、その安定した観客動員は女性ファンの強い支持によるものであることが指摘されている。
- 3 この点に関しては、川崎賢子が『宝塚——消費社会のスペクタクル』（講談社、1999）、218ページにおいて指摘している。
- 4 荷宮和子『宝塚の香り——オスカルからポスト・フェミニズムへ』（廣済堂出版、1995）、18ページ。
- 5 例を挙げると、近年の舞台ではイヴ・エンスラーの『ヴァギナ・モノローグ』に関して様々なフェミニスト批評の論客が議論を展開している。ブラックフェミニズム批評の著名な論客であるキム・Q・ホールは、'Queerness, Disability, and The Vagina Monologues', *Hypatia*, 20 (2005): 99-119(103)において、この芝居に描かれている第三世界の女性の経験には植民地主義的なバイアスがかかっていると批判している。ウェンディ・マッケルロイは 'The "Monologues" Rides Again', *ifeminist.com*, 3 Aug. 2000, 28 Aug. 2008, <<http://www.ifeminists.net/introduction/editorials/2000/0803.html>> において『ヴァギナ・モノローグ』が同性間の未成年者誘惑を肯定的に描いていることを批判し、またベティ・ドッドソンは 'Betty's Response to the Vagina Monologues', *Betty Dodson with Carlin Ross*, 15 Mar. 2001, 28 Aug. 2008, <<http://dodsonandross.com/essay/bettys-response-vagina-monologues>> においてこの芝居がセクシュアリティを語る際にあまりにも暴力に重点を置きすぎていることを批判している。
- 6 演劇の分野にフェミニスト批評を導入する試みが文学や映画よりも遅れて1980年代頃から始まった点に関しては、Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990)の第1章を参照。
- 7 このように作り手としての女性に焦点をあてた論考が多い理由は、演劇が伝統的に女性の作り手を排除し、男性から見た女性の姿のみを舞台に提示してきたことへの批判から演劇のフェミニスト批評が始まっていることにあると思われる。演劇におけるフェミニスト批評の嚆矢としては Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (London: Macmillan, 1998)と Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988)が出版されており、ドーランの著作はタイトルの通り批評する観客としての女性をテーマにしたものであったが、その後のフェミニスト批評の関心はどちらかという観客よりは作り手に向いているように思われる。欧米ではいくつかフェミニスト演劇に関する論文集が出版されているが、例えば Carol Martin ed., *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage* (London and New York, 1996)においては、様々な女性の演劇活動が分析の対象となり、第3章が全て作り手としての女性のインタビューにあてられている一方、エリン・ダイヤモンドが 'Brechtian Theory / Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism', 120-35 においてブレヒトの観客論に言及している以外は、商業的な演劇の観客としての女性にはあまり注意が払われていない。Sue-Ellen Case, ed., *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990)も、理論に関する論考を多く収録している一方で観客論に関する論考は少ない。また、Lynda Hart and Peggy Phelan, ed., *Acting Out: Feminist Performance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996)も、

タイトルからわかるように作り手としての女性に焦点をあてた論文集であり、エイミー・ロビンソンがマドンナを主題とした論文を寄稿している以外は女性向けのポピュラーカルチャーに対する言及もあまりない。Helen Keyssar, ed., *Feminist Theatre and Theory* (London: Macmillan, 1996) においては Jeanie Forte, 'Realism, Narrative, and the Feminist Playwright: A Problem of Reception', 19-35 及び Loren Kruger, 'The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary British Theatre', 49-77 が観客に言及している。一方、Beth Goodman, ed., *The Routledge Reader in Gender and Performance* (London and New York: Routledge, 1998) においては、グッドマンが 'Introduction: Gender in Performance', 1-16 (2) においてこの論文集は演劇のフェミニスト批評において全ての分野を網羅できてはいないということを述べており、やはり観客論に関しては少々手薄である。

- 8 日本のファンダム研究に関しては、小林義寛「はじめに」、玉川博章他『それぞれのファン研究』（風塵社、2007）、3-4 ページを参照。
- 9 多数のファンを有する宝塚に関しては既にいくつか研究がある。宝塚の女性観客については、東園子「女同士が見せる夢——ファンは『宝塚』をどう見ているか」、『それぞれのファン研究』、203-42；天野道映『宝塚のルール』（朝日新聞社、1994）、第2章；松井みどり「幻想装置としての『少女』——『未成年』の誘惑」、『タカラヅカー——それは愛、それは夢——魅惑する歌劇』（河出書房新社、1998）、194-200；及び Jennifer Robertson, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1998)、第4章及び第5章などを参照。
- 10 例えば、みなもとごろう「“演劇”のジェンダーは“女性”?!——作劇術の今後」、『国文学——解釈と教材の研究』、43 (1998): 59-63 (59) においては、『現代演劇とジェンダー』という枠組みには二つの側面がある。一つは、演劇というこの社会における制度のなかでの、ジェンダー。作者・俳優・舞台技術者・演出家・劇場の管理運営者等々をめぐる問題である。もう一つは、作品としての劇的世界のなかのジェンダーである」という記述があるが、この枠組みにおいて「観客」は指摘されていない。また、『シアターアーツ』7 (1997) においては「フェミニズムと演劇」と題する特集が組まれたが、この特集にも観客論に関する本格的な論考は収録されていない。
- 11 この議論の経緯に関しては、斎藤綾子「解説」、『新映画理論集成1——歴史／人種／ジェンダー』、岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編（フィルムアート社、2002）、119-25 (122) に簡潔にまとめられている。この議論に関わる主要な論考としては、Teresa de Lauretis, 'Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory', *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, by de Lauretis (London: Macmillan, 1987), 127-48 及び Laura Mulvey, 'Afterthoughts on "Visual and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)', *Visual and Other Pleasures*, by Mulvey (London: Macmillan, 1989), 29-38 を参照。
- 12 Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987).
- 13 人気の指標としては、『'05Bros が選ぶ好きな男・嫌いな男』、『TV Bros』、2005/4/16: 57-80 において、成宮寛貴は「好きな男」8位に、山本耕史は78位に選ばれている。また、成宮寛貴は、『'07好きな男・嫌いな男ランキング』、『anan』1576、2007/9/12、93 ページにおいても「好きな男」28位に選ばれている。

- 14 全く私的なことがらであるが、筆者が「ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ」を一緒に鑑賞した父は、周囲が女性ばかりであることに關して開演前から居心地の悪さを訴えていた。
- 15 初演の情報に關しては、「彩の国シェイクスピア・シリーズ公式ブログ Ninagawa × Shakespeare」、2008/0/25、<<http://shakespeare.eplus2.jp/category/3192743-1.html>>を参照。
- 16 「お気に召すまま」、ウィリアム・シェイクスピア作、松岡和子翻訳、蜷川幸雄演出、成宮寛貴、小栗旬出演、東京都渋谷区 Bunkamura シアターコクーン 2007/7/6-29、大阪府大阪市梅田芸術劇場シアタードラマシティ 8/3-12、静岡県静岡市民文化会館大ホール 8/17- 19、宮城県仙台市イズミティ 21 大ホール 8/24- 26。本公演の詳細情報に關しては、「お気に召すまま Official Blog」、2008/8/31、<<http://blog.e-get.jp/ayli/>>も参照。なお、本公演の台本をもとにした翻訳は、ウィリアム・シェイクスピア「お気に召すまま」松岡和子訳（筑摩書房、2007）として出版された。
- 17 シェイクスピアの時代には女優がおらず、女役も全て男が演じていたことを考えると、オールメールキャストで「お気に召すまま」を演じるのはそれほど奇異なことではない。1968年には既にクリフォード・ウィリアムズが男性の上演を行っており、1992年にはデクラン・ドネランが演出し、エイドリアン・レスターがロザリンドを演じた公演が来日したこともある。1978年には日本でも増見利清演出で男性のみの公演が行われている。
- 18 内野儀「パレスチナから遠く離れて——「開示すべき語り＝物語」はあるのか?」、『舞台芸術』6(2004): 168-80(172)。
- 19 「おネエキャラ」は近年マスメディアから注目を集めており、おネエキャラの出演者ばかりを揃えた「おネエ★MANS」という番組も放送されている。この番組に關しては公式サイト<<http://www.ntv.co.jp/one-mans/index.html>>を参照。
- 20 現在、いわゆる「女言葉」を日常的に用いるのは「おネエ」だけになっている点に關しては、小林千草『女ことばはどこへ消えたか?』（光文社、2007）、第5章を参照。
- 21 北川登園「お気に召すまま——男装ゆえにもつれる愛」、讀賣新聞、2007/7/11、夕刊2版、第6面では、成宮の演劇は「ゲイ・バーにいそう」と評されている。
- 22 この台詞は『彩の国シェイクスピア・シリーズ Ninagawa × W. Shakespeare DVD Box IV』、蜷川幸雄演出、ポニーキャニオン（2007）より再現した。なお、このDVD Boxに収録された「お気に召すまま」は2004年の埼玉での公演であり、2007年の東京公演ではないが、筆者の記憶では台詞にはそれほど変更はなかったように思われる。
- 23 William Shakespeare, *As You Like It*, The Arden Shakespeare 3rd Series, ed. Juliet Dusinberre (London: Arden Shakespeare, 2006), I. ii. 26.
- 24 この点に關しては、元氏久美子「女優による『お気に召すまま』上演」、『英文学論叢』53(2005): 79-93より、91ページも参照。
- 25 ジェンダーの定義及び「おネエ」がジェンダーと見なせるかという点に關しては、レズビアンズのブッチ及びフェムのジェンダーを扱った Sue-Ellen Case, "Toward a Butch-Femme Aesthetic", *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale and Davis M. Halperin (New York: Routledge, 1993), 294-306を参照。
- 26 Antonin Artaud, *Œuvres complètes, tome IV: Le Théâtre et son double, Le Théâtre de Séraphin, Les Cenci* (Paris: Gallimard, 1964), 51-52. 翻訳は安堂信也訳『演劇とその分身』（白水社、1996）、67ページによる。
- 27 映画化作品に關しては、「Hedwig & The Angry inch 公式サイト」、2008/9/25、

- <<http://www.gaga.ne.jp/hedwig/>> 及び 'Hedwig and the Angry Inch', 2008/8/31, <<http://www.finelinefeatures.com/sites/hedwig/>> を参照。
- 28 この公演の詳細に関しては、「Play 『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』」、2008/9/25、<<http://www.parco-city.co.jp/play/hedwig/schedule.html>> を参照。
- 29 再演に関しては、「Hedwig & The Angry inch」、2008/9/25、<<http://www.parcoplay.com/web/play/hedwig2/>> を参照。
- 30 『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』ジョン・キャメロン・ミッチェル作、ステイヴン・トラスク作詞作曲、鈴木勝秀演出、山本耕史、ソムン・タク出演、東京都新宿区新宿 Face2008/4/4-5/6、新潟県新潟市新潟市民文化会館・劇場 5/17、大阪府大阪市大阪厚生年金会館芸術ホール 5/23-25、宮城県仙台市 Zepp Sendai5/27、北海道札幌市厚生年金会館 5/29、愛知県名古屋 Zepp Nagoya5/31-6/1、兵庫県神戸市神戸国際会館こくさいホール 6/8、東京都新宿区厚生年金会館大ホール 6/14-15、東京都中野区中野サンプラザ 6/21。なお、本公演の詳細情報に関しては、「山本耕史主演『ヘドウィグ・アンド・アングリーインチ』公式ホームページ」、2008/8/31、<<http://www.hedwig.jp/>> を参照。
- 31 この作品がLGBTの人々から支持されていることに関しては、コンラッド・ベイジの映画評 'I Heart Hedwig', *CineAction*, 76 (2008): 50 及びデイヴィッド・スタインバーグの映画評 'Aristophanes Rocks', *Gay and Lesbian Review*, Nov. 2001: 50 などを参照。また、この作品を愛するLGBTの高校生たちを主人公にしたドキュメンタリー、『ヴォイス・オブ・ヘドウィグ』も製作されている。
- 32 この点に関しては、初演時の劇評である大笹吉雄『『ヘドウィグ・アンド・アングリー・インチ』——「壁」からの解放を熱唱』朝日新聞、2007/2/28、夕刊東京本社版、第17面でも指摘されており、不満に感じた観客も多かったと思われる。
- 33 Judith A. Peraino, *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2006), 251.
- 34 「行ってきました！マリオン」朝日新聞、2007/4/18、夕刊東京本社版、第7面。
- 35 Oxford English Dictionary online (2nd ed.)に2001年12月に付け加えられた注釈によると、現代語の 'freak' には大きく分けて4つの意味がある。おおもとの意味は 'A person regarded as strange or contemptible, esp. because of markedly unusual appearance or behaviour'、つまり外見やふるまいに奇妙なところがある人物ということである。そこから派生した意味としては、'A person who enjoys unorthodox sexual practices; a fetishist'、'homosexual; a gay man or a lesbian'、'An attractive young woman or (rare) man. Also derogatory: a promiscuous or "easy" woman' などがあり、'freak' という語はしばしば性的逸脱としての「奇妙さ」に結び付けられているようである。筆者は主に最初の意味合いで「フリークス」という語を使用しており、何ら差別的な意味で用いているつもりはない。
- 36 初演時の劇評である、田中聡「お気に召すまま——『すべて男性役者』に勢い」讀賣新聞、2004/8/11、夕刊東京本社版2版、第12面及び河野孝「蜷川幸雄演出『お気に召すまま』——全員男優で喜劇味強める」日本経済新聞、2004/8/16、夕刊首都B版、第10面は若手の台詞回しの未熟さを指摘している。また同じく初演時の劇評である扇田昭彦「男だけの上演、多重性に力点——『お気に召すまま』」、朝日新聞、夕刊東京本社版、第9面及び再演時の紹介記事である榊井政則「最近のステージから——大阪『お気に召すまま』」朝日新聞、夕刊大阪版、第2面では、成宮の台詞回しに難がある

ことが指摘されている。

- 37 渡辺保『舞台を観る眼』（角川学芸出版、2008）、103 ページ。なお、ここで渡辺は、「違和感」は「日本的な身体表現方法と西洋のそのの混合」のせいで起こったと分析している。
- 38 渡辺保『批評という鏡』（マガジンハウス、2005）、128 ページ。同 194 ページ及び 216 ページも参照。
- 39 Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1999), 173. なお、翻訳は竹村和子訳の『ジェンダー・トラブル』（青土社、2001）、240 ページのものを使用した。
- 40 ジークムント・フロイト「女性の性愛について」、『フロイト著作集 5 ——性欲論、症例研究』懸田克躬他訳（人文書院、1980）、139-56(143 ページ)。
- 41 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Éditions de Minuit, 1977), 23-24. なお、翻訳は棚沢直子、小野ゆり子、中島公子訳『ひとつではない女の性』（勁草書房、1987）を参照。
- 42 Laura Mulvey, 'Visual and Narrative Cinema', *Screen*, 16 (1975): 6-18, rpt. in *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 361-75 (361). なお、翻訳は斎藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」、『新映画理論集成 1』、126-39 (126)によるものである。
- 43 ボディ・イメージの病としての摂食障害については、馬場謙一「摂食障害とボディ・イメージ」、『摂食障害』野上芳美編（日本評論社、2002）、69-84 及び加藤まどか『拒食と過食の社会学——交差する現代社会の規範』（岩波書店、2004）を参照。