

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

「女体」による男性性／女性性のパフォーマンス： 柿喰う客『悩殺ハムレット』試論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: エグリントン, みか, Eglinton, Mika メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/1790

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



「女体」による男性性／女性性のパフォーマンス 柿喰う客 『悩殺ハムレット』 試論

エグリントン みか

1. 序

本論では、シェイクスピア時代の演劇に加え、歌舞伎、宝塚、蜷川幸雄のオール・メールシリーズといった男性・男優・男役・男性演出家中心主義が色濃い日本の異装性シェイクスピア演劇と比較しながら、劇団柿喰う客を主宰する中屋敷法仁が脚色・演出する「女体シェイクスピア」シリーズの第一作『悩殺ハムレット』（2011）に焦点を当てる。『絶頂マクベス』（2012）、『発情ジュリアス・シーザー』（2012）、さらには『失禁リア王』（2013）と続くこのシリーズは、エリザベス朝当時は禁じ手であった女優による男性役と女性役をすべて女優だけで演じることを目的としている。

21世紀の日本に生きる10代後半から30代の若い女優の身体が、フェミニストではないが、女性を礼賛し、女性的であることを自認する男性演劇人によって書き直された台詞を発しながら演じ直す時、男性性、女性性といったジェンダー／セクシュアリティの規範は、いかに強化、異化、攪乱されるのか。ベルトルト・ブレヒトの異化効果²、ジュディス・バトラーを中心としたジェンダー・パフォーマティブ理論を援用しながら、「女体」による男性性と女性性の舞台上のパフォーマンスを考察する。

2. 中屋敷法仁主宰、柿喰う客

1984年に青森県に生まれた中屋敷は、小学校時代に初めて劇場で無名塾の『リチャード三世』を見てから演劇にのめり込み、シェイクスピア作品を読破している。高校三年生の時には、脚本・演出・主演を兼ねた『贗作マクベス』によって2003年度の全国高等学校演劇大会最優秀創作脚本賞を獲得し、平田

1 筆者とのインタビューにおいて、「自分がフェミニストであると思うか？」という質問に対し、フェミニストという言葉自体に男性中心主義を覚える中屋敷は「自分はフェミニストではない」と答えている。同インタビューにおいて、既婚者である中屋敷は自分を男性的というより、女性に尊敬と親和性を感じる、より中性的な存在であると述べている。

2 ブレヒトが1930年代にその演劇理論の中心をなす用語として多用した異化効果については明確化していない面が多々あるが、本論では当たり前とされる事柄を見慣れない未知のものに変える作用を指す。ブレヒトは観客が登場人物や物語に感情同化せず、距離をおいて批判的に観察することを重視した。

オリザの絶讃を浴びた早熟な演劇人である。青山学院大学から平田が当時教鞭をとっていた桜美林大学に転校し、在学中の2004年には援助交際をする女子高生集団と女性内閣総理大臣の死闘を描いた『サバンナの掟』で、柿喰う客を旗揚げしている。³

平田が提唱する現代口語演劇⁴に対し、「反・現代口語演劇」を目指す中屋敷は、事象を「妄想」により解釈し、虚構の物語として再構築する「妄想エンターテインメント」、演劇の虚構性を意識した「圧倒的なフィクション」などを特徴に掲げながら、国内外で精力的に上演してきた。若者の俗語、丁寧語、関西弁、東北弁などの方言、カタカナ英語など多彩な日本語を巧みに使い分け、マンガ、アニメ、ゲームといった二次元（サブ）カルチャー、効果音に合わせて見得を切るといった歌舞伎のパロディ、コスプレなど観客を飽きさせない多様な風俗を織り交ぜた「反・現代口語演劇」、反リアリズム演劇は、中屋敷と同世代の若いながら芸歴を備えた役者によって活劇風に身体化され、スピード感溢れる奇想天外な舞台を生み出し、若者層を中心した小劇場ファンを獲得していった。

例えば2010年に初演された『露出狂』では、とある女子高サッカー部で繰り広げられるスポ根活劇を女優だけで演じている。カラオケ屋でのレズビアン乱交やレイプといったきわどい性表現はマンガ的に扱われ、裸を露出させるような演出は用いられないのだが、女子校という閉鎖的で世界で燻っている腐女子⁵の性が、台詞、動作、歌、ダンスによって露にされる。2012年には、同作品をオーディションで集めた男優14人で再演し、パルコ劇場に作られた猿山で上半身裸のイケメンが群れる、壮快なイメージからほど遠いドロドロの青春群像劇に仕立てている。3.11後の初の新作戯曲となった『無差別』は、人と神が無差別に陥る因果応報という、神話や歴史を織り交ぜたより大きな物語を紡ぎ出して従来とは異なる作風を見せ、第57回岸田戯曲賞候補作に挙っている。

ポストゼロ年代に当たる柿喰う客に、所属劇団員に加えて作品ごとに客演を募り、劇団固有の確立された様式がない、物語のメインプロットのほかにメタ

3 柿喰う客についての詳細は、劇団公式ウェブサイト <http://kaki-kuu-kyaku.com/> を参照。

4 青年団を主宰する平田が1990年代半ばに提唱・実践した舞台上での話法。戯曲を主語と述語が明確な翻訳語調から、語順が置き換え可能で文法に縛られない現代日本語の口語調へ書き換え、観念からではなく身体から出てきた言葉を舞台上で発する。現代口語演劇は青年団の戯曲に反映されているのみならず、彼の運営するこまばアゴラ劇場で作品を上演する若手劇作家たちにも影響を与えている。中屋敷の「反・現代口語演劇」や岡田利規の「超口語演劇」は、平田への次世代からの応答である。

5 1980年代に流行したアニメ『うる星やつら』においては、腐女子は男性的な女子を好む女子を指していたが、2000年頃から2ちゃんねるを中心に男性同士の恋愛を扱ったマンガなどを好む女性が自虐的に名乗るようになり、後者の意味が一般化するようになった。

レベルでお笑い風のネタなどが挿入されることによって、役者は登場人物に没入することが阻まれ、観客も舞台に共感するのではなく客観的距離を置くといった、同年代の傾向を見出すこともできよう。

3. 『悩殺ハムレット』(2011年)

柿喰う客の新機軸となる「女体シェイクスピア」の最初の作品に選ばれた「“殺”すかどうか“悩”む」『悩殺ハムレット』のプログラムの冒頭には、次のように記されている。

ルネサンス時代の演劇では日本の歌舞伎と同様に「女性が舞台に上がる事は許されていなかった」ので、出演者はすべて少年を含んだ男性だった。しかし、現在において、なでしこジャパンの活躍も記憶に新しいように、女性は非常に優れており、舞台においても同様の事が言えるのではないだろうか？ そんな思いから、その昔は男性だけが上演していたシェイクスピア作品を女優だけで上演しようと試みたのがこの「女体シェイクスピア」シリーズである。(2)

フェミニストではないものの、「平塚雷鳥ばりの女性崇拝者」、「マザコンとシスコン」(エグリントン)であり、男優より女優の能力を買う中屋敷は、ルネサンス期に排除されていた女の身体と声をもってシェイクスピア劇を演じ直すことにより、女優が舞台上でその能力を発揮するより多くの機会を与え、ひいては女性全体の社会的地位が上がることを意図している(プログラム24)。すべての役を男優が演じることによって、ルネサンス演劇の形式を踏襲しようと試みる蜷川のオールメール・シリーズに対抗しながら、女優が男役を、男優が女役を演じるという形での異性装ではなく、全役を女優が演じる宝塚と同じ形式を中屋敷が意識的に選んだことは注意すべき点である。

『悩殺ハムレット』は、赤い革張りソファだけが置かれた裸舞台に、銀色スーツで身を固め、赤い薔薇の花を手にした宝塚風の男装の麗人が現れる場面から始まる。暗転後に聞こえてくるのは、「テメー。誰だこのヤロー」、「コノ



柿喰う客『悩殺ハムレット』
ポスター (2011)

ヤローはテメーだコノヤロー。名乗っとけコラ⁶というチンピラ言葉で話す、スーツ姿の傭兵たちの台詞である。そこへ眼鏡をかけたホレーシオが加わり、「深夜 25 時」を回る頃、先ほどの麗人がディスコミュージックに合わせて突如として踊り出す。先王に「激似」のこの亡霊におののいていたバーナードが、「女体シェイクスピア 001『悩殺ハムレット』」(1)と宣言すると、再びディスコミュージックが流れ、半暗転の中で登場人物たちが踊り出す。青いサテンシャツに光物を着けた茶髪のクローディアス(コロ)。黒のラメ入りドレスに青い花の髪飾りを着けたキャバクラ嬢風のガートルード(右手愛美)。ゴスやイーモアを連想させる黒髪、黒スーツ、黒ネクタイに十字架をかけた「イタイ感じの」(5)「ぶっちゃけニート」(6)ハムレット(深谷由梨香)。巨乳を強調した黒地にピンクの花柄ドレスをまとい、髪をツインテールにしたツンデレ系オフィーリア(新良エツ子)。ワイン色のスーツに長髪黒髪のポローニラス(高島玲)。同じく長髪黒髪を束ね、黒のサテンスーツを腕まくりしたレアティーズ(葛西幸菜)。同じ柄の色違いシャツを着たローゼン克蘭ツとギルデンスターン(葛木英と大杉亜梨沙)。シェイクスピアのエルシノア城は、スーツ姿のホストが鎬を削るホストクラブ「デンマーク・キングダム」に置き換えられているのだ。そこへヒョウ柄シャツとブーツ、毛皮、皮パンツで身を固めたモヒカン刈りのフォーティンブラス(七味まゆ味)が侵入してくる。

派手なジャケットを着たオズリック(渡辺安理)が「この剣で遊ぶどん」、「始まるどん」(19)といったゲーム口調で決闘を仕切る場面を含む数カ所を除いては、登場人物たちの台詞はすべて現代の若者言葉に変換されている。例えばハムレットの第三独白は、以下のようなになる。

生きちゃう系？ 死んじゃう系？ ソレ問題じゃね？
俺らしいのとか、どっち系？
ありえね一流れに、文句言わねーで、のっちゃう感じ？ か、
ありえね一流れに、マジ勇氣出して、刃向かっちゃう感じ？
イケてる感じはどっち系？ (7)

目下の者が目上の者に話す時に加えて、ハムレットはホレーシオと並んで時に独白で「です」「ます」調を交えるものの、男役、女役の差異なく登場人物全

6 中屋敷法仁『悩殺ハムレット』上演台本、1頁。以下、()内に頁数を示す。

7 おたく用語を起源とする「ツンデレ」という語の定義やイメージは確定していないが、普段はツンツンと澄ましているが、気を許した人物に対してはデレデレといちゃつく二面性のある女子キャラクターを指すことが多い。ツインテール、アホ毛、猫耳などを視覚的な特徴とする。

員が第三独白のような調子で話すため、原作にある人物間の複雑な絡み合いが「二次元的感性」（今井 113）により平板化、単純化されてしまう点は否めない。だが、和訳でも難解とされるシェイクスピア言語が、「マンガで分かるシェイクスピア」の舞台版のように予備知識なしで視聴覚的に観客に届けられたのは斬新であり、シェイクスピア作品の持つ古典としての重厚なイメージを軽々と異化していたのも確かである。

中屋敷が初めて『リチャード三世』を見た時に覚えた「物語や人物への共感ではなく、舞台上のものを引いた視点で見る」異化の感覚と「演劇の虚構性」（23）に沿って、「女体シェイクスピア」にはブレヒト的手法が多く取り入れられている。ブレヒトのプラカード、インタータイトル の代用物として、舞台当初にタイトルが役者によって宣言されるだけでなく、「物語はクライマックスですよ」といった台詞（17）や、「アンケートにご協力ください」といった役者のアドリブによって場が転換されることは、全シリーズ共通の特色である。

こうした発話に加えて、音楽とダンスが観客の劇世界への没入を阻む。例えば以下に引用する二つの歌は、原作の第四幕第五場における発狂したオフィーリアの歌の脚色である。「きや〜」、「ボー〜ン」といった叫び声をあげて登場するオフィーリアは、クローディアスとガードルードがカラオケボックスの客のようにソファに座って呆然と見守る中、アイドル歌手のようにスポットライトを浴びて熱唱し、踊り、ポーズを決めて観客を見返す。彼女にマイクを手渡すマーセラス（岡田あがさ）とポローニアスも傍らで踊りながら合の手を入れるのだが、それらが歌の文脈から逸脱しているために観客の笑いを誘い、場面が二重、三重に異化されていることにも注目したい。

パチモンの恋と / マジの恋
 あんだだったら / 目印もなしに
 どうやって見分けるの？ [見分けられるのナイナイフワフワ]
 知ってしまった [何を] / 恋の味 [何のテイスト]
 乙女心で / あなたを窓辺に [へりへり]
 誘い込んだのに [へんなところで誘っちゃたのね]
 ほんと悔しい / 恥知らず [親知らず]
 若い男なんて / みんなそう [ホーみんなそうかい]
 殺し文句に / 殺された [フーうまいこと言う]
 「愛しているから / 結婚しよう」
 そう言ってたくせに
 え？ 結婚？

する気だったよ / やる前は
 する気だったよ / やる前は [する気だったよ/やる前は]

帰ってこないの / あの人は [どこに行っちゃったの?]
 死んでしまった / あの人は [マジでマジでか]
 二度と帰らぬ / 永久の旅 [18 切符]
 帰ってこない / 永久の旅 [18 切符]
 帰らぬ人を / 待つ身はダルい [整体行きなよ]
 涙流しても / 意味はない [ナイナイウップッ]
 いっそ死んじゃおう (16)

劇世界を複相的に異化するオフィーリアのこの独壇場は、女優が演じる男性宮廷人が、王から臣下まで皆ホストという女性を接待する（そして時に巧みに搾取する）役回りを演じていることを可視化する場面でもある。「女体」によってルネサンス期の主体、中心としての男役・男性性と、客体、周辺としての女役・女性性の規範が異化される一方で、「若くてかわいいが、頭の弱いふしだらな女」というステレオタイプを強化してしまってもいる。常に巨乳を誇示するツンデレ系オフィーリアは、ハムレットに投げキスを送り、レアティーズに口答えし、同性代の男たちとタメ語で話してほぼ対等に渡り合う主体性を与えられている。その反面、劇中劇直前で元恋人に驚掴みにされ、墓場では兄に頬ずりをされる彼女の胸は、ルネサンス期同様にその所有権が男にあることを示唆する。この女優同士の性的な接触に、レズビアン間の欲望を見出すことも、俗に「レズ物」と呼ばれる男性向けのレズビアン・ポルノとの類似性を読み込むこともできよう。さらに、死してなおキュートかつセクシーなポーズを構えて媚を売るこのツンデレ娘を、川底に沈んでいく哀れにも美しい乙女を描いたジョン・エヴァレット・ミレーの絵画に代表されるヴィクトリア朝期のオフィーリア・カルトのパロディを見取ることもできよう。

『ハムレット』に登場するもう一人の女役、ガートルードが表象するジェンダー／セクシュアリティの規範も、見方によって強化、異化、攪乱の極めて複雑な作用を帯びることになる。新しい男を「クロちゃん」と呼んでいちゃつきながら掌で転がすキャバクラ・クイーンは、寝室の場で息子というより弟か妹に見えるハムレットに「恥知らずでエッチ、エッチ、エッチ」と非難され、「やめてー。ハムレット。わかったわよ。あんたに言われて私の心の中がマジ見えた。私は、エロい。そしてそれは決して消えない」(13)と自分の胸や股間を弄りながら応える。自分が売女であると開き直るかの発言は、観客の爆笑

を巻き起こしながら、女性を清い聖女か汚れた売女かのいずれかに二極化しがちな家父長制度の価値観を、母の情欲を認めない「女々しい」息子の女性嫌悪もろとも骨抜きにする。同時に、オフィーリア同様にセックスアピールを全面に押し出し、原作に記された中年の母のイメージからは遠いこの妙齡のガートルードを、性的、美的オブジェとして鑑賞する見方も可能である。

4. 仮装、コスプレとしての男性性／女性性

女優が演じる男と、女優が演じる女という二通りの明確な意図を持って「女体シェイクスピア」を始めた中屋敷は、女が女を演じることの難解さについて、宝塚歌劇団と比較しながら次のように語っている。

女優が演じる（男より）女の方が、格段難しいのです。普通は、宝塚に見るように、女優が演じる男が主役で、注目を浴びますが。僕は、女体シェイクスピアという女しかいないチームで女役を演じる挑戦に強い意味を見いだしています。

だから、女性役を演じる女優には、普通の女性よりも女らしく演じてもらうことに力点を置いています。この「女らしい」という言葉自体が難しいのですが、女性のように見えるというのではなく、男を凌駕してしまうような、生き生きとした生命力のある存在を演じてもらいたいのです。オフィーリアの場合、ことさら女体感がでるような大きなおっぱいを持っている女優にお願いしています。（エグリントン）

1930年代から男役と女役の分化が進んだ宝塚には、現実における異性愛体制を踏襲しながらもそこから確実に逸脱したジェンダー規範が存在している。大劇場で映えるように付けまつ毛、アイシャドウ、口紅で装い、フィナーレに一番派手な衣装と巨大な羽飾りを着けて大階段を降りてくる男役トップスターは、男と女の両性を兼ね備えながら、両性を攪乱し超越する宝塚独特のアンドロギュノス的な魅力を備えている。女が男を演じるため確立された方法はないため、各自が先輩の技を盗みながら試行錯誤を重ね、舞台上で理想の異性として突出するために必要な演技力と風格を追求し、補正下着や衣装で女としての生身の肉体を隠しつつ超えていく必要がある。結果、「男役10年」と呼ばれるほど時間がかかる男役は完成度が増すにつれ、骨太から優男まで多種多様の役者の個性が際立つことになる。対して、性の越境をする必要はないものの、「清く、正しく、美しく」のすみれコードを守りつつ男役トップを立ててロマンスを演じることを求められる娘役がトップを得る際は、個々の技量や個性よりも

男役との外見と芸風の相性が重視されることが多い（川崎 160-98）。

「女体シェイクスピア」においては、男役が女の身体を隠蔽し、超越することも、女役が男役の補完的な役割を果たすことも求められてもいない。「本痴気」と呼ばれる本公演の男役・女役、主役・脇役を「シャッフル」して上演する「乱痴気公演」からも明らかなように、宝塚に比べると男役と女役の差、舞台上での男性性と女性性の差は縮められ、より連続性を帯びたものになっている。よって男の格好をしてはいても、胸にさらしを巻くことも、常に低音で話すこともない男役を、シェイクスピア劇では極端に数が少ない女役が「凌駕」するためには、大きな胸を持つ女優が「女体感」をアピールする衣装を着て、「女らしい」演技をする必要性が出てくる。中屋敷の演出は、ジョアン・リヴィエールの「仮装としての女性性（‘Womanliness as a Masquerade’）」を批判的に受け継いだバトラー、ジュディス・ハルバーシュタム、スー・エレン・ケースの議論とも繋がってくる。

男性社会において成功した、つまりは男性性と同化した自分への不安や男からの報復を反らすために、キャリア・ウーマンがあえて「女らしさ」を「演じる」ことを指摘したリヴィエールは、女であることとは仮面を被った仮装であると論じている。

この概念を発展させたバトラーは、『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』において、「ジェンダーを模倣することによって、異装はジェンダーの偶発性だけではなく、ジェンダーそれ自体が模倣の構造であることを明らかにする」（竹村 242）と論破する。社会的に構築され、自然化された性差であるすべてのジェンダーは起源なき引用と反復の産物であると考えるバトラーは、ジェンダー交錯的なすべての形象にジェンダーと性的指向の構築性を示す攪乱性を見出している。さらに『問題なのは身体だ』において、異性装がジェンダー規範を異化ないし攪乱する可能性を秘める一方で、保持ないし強化する危険を合わせ持つことも指摘している。⁸

バトラーが危惧するジェンダー・パフォーマンスティヴィティ（行為遂行性）が、ジェンダー・コンスタティヴィティ（事実確認性）に転じ、男性性、女性性の規範や異性愛体制が強化、固定化されてしまう危険性は、先述したように

8 バトラーは、『ジェンダー・トラブル』において、ジェンダー・パフォーマンスとパフォーマンスティヴィティを、前者が言語行為に先立って主体がその自由意志によって意識的、主体的、選択的に行うもの、後者が言語行為を通して、既に存在している「主体」を無意識的、強制的に反復引用することによって、「主体」が行為遂行的に構築されるものとして差異化している。だが‘Imitation and Gender Subordination’（1991）においては、ジェンダー・パフォーマンスとパフォーマンスティヴィティは分離できないものとして論じられている。本論では、両者の差異を考慮しつつも、パフォーマンスとパフォーマンスティヴィティを連続したものとして扱う。

「女体シェイクスピア」にも認められる。女優演じる男性役と女性役が、その役に見合う衣装を着て男性性と女性性を構築する女優による仮装、コスプレは、男と女を区別するジェンダーの模倣性と虚構性を暴くと同時に、胸が大きな女を見たり触ったりするのが好きな男といった異性愛体制におけるステレオタイプを反復する可能性に、常に既に開かれている。

バトラーの分析する異性装が、男が女を演じるドラッグ・クイーンに偏っていることを指摘したハルバーシュタムは、男性の扮装 (male impersonation) と女性の扮装 (female impersonation) の非対称性を論じている。両者は異なる歴史的文化的背景を持つために、ジェンダー・パフォーマンスティヴィティが異なる形で現れる作用を明らかにし、従来のジェンダー論では見落とされた「女性の男性性 (female masculinity)」を明らかにしている。男性だけで演じられたシェイクスピア劇を女性だけで演じ直そうとする試みは、男性の女性性がドラッグ・クイーン、オネエ、オバサンというステレオタイプとして誇張されて露になり、笑いを誘うことが多い蜷川演出によるオールメール・シリーズとも、理想かつ架空の男性像を現出させる宝塚とも異なるやり方で、女性が持つ男性的な側面と男性が持つ女性的な側面を同時に舞台化している。

例えば『悩殺ハムレット』の「本痴気公演」では、深谷が演じる黒髪のハムレットが高い声でわめきたて、その「女々しさ」が、コロ演じる茶髪のチャライながらドスが効いたクロードィアスと対比されるのだが、「乱痴気公演」ではこの役回りが入れ替わり、深谷がクロードィアスを、コロがハムレットを演じることにより、同じ男性役の持つ男っぽさ、女っぽさというものが虚構であることを複相的に暴き出す。また、「本痴気公演」で暴力的なチンピラ・キングであるフォーティンブラスを演じていた七味が、「乱痴気公演」でキャバラ・クイーンのガートルードを演じることにより、ガートルードという女性役が無骨な一面が強調される仕組みにもなっている。

ケースは、レズビアン・ブッチとフェムの規範を、異性愛の模倣や同化から切り離して思考している。フェムによって演じられる「補償としての女らしさの仮装」とは、リヴィエールが論じた異性愛女性の仮装とは異なり、男性の視線に向けてではなく「ブッチに対して演じられるもの」と捉えている。自らを女性性の過剰として演出するフェムの仮装は、異性愛体制において求められる「受動的な対象」ではなく、自らを「誇示」して性規範を攪乱するキャンプ・パフォーマンスに変容されているのである。

ケースの視点を『悩殺ハムレット』に適用すると、セクシュアリティを武器にするオフィーリアとガートルードはフェムの立場を取る。彼女たちは、演出家や観客といった男性に対してではなく、男性の服の下に胸を隠したブッチと

なるハムレットとクローディアスに、その巨乳を見せびらかす事によって、自らの魅力を誇示し、異性愛体制を攪乱しているという読み方も可能になってくる。

5. 結びに代えて

上に見てきたように、ルネサンス期の家父長体制と異性愛体制が刻印された男性劇作家による戯曲を、「フェミニスト」ではないが女性を礼賛し、女性的であることを自認する男性演劇人が書き直す「女体シェイクスピア」シリーズは、女優によって身体化された男性役・女性役を、さらに「乱痴気公演」で揺り動かすことによって、複相レベルでの異化効果を帯びている。

しかしながら、このシリーズが、ジェンダー規範を強化しているのか、それとも攪乱しているのかは、演出と演技者の意図を超え、個々の観客の見方によっても大きく異なってくる。女優による男役に幻想や演技としての男性性を見出し、女役に少年俳優によって排除されていた女性登場人物たちの新たな声、「生命力」、存在感を見出して劇世界に女性の主体性、体制転覆性、同性愛的欲望などを読み込むか、あるいは、単にかわいい女役的女優が格好いい男役の女優と絡む異性愛男性向けの娯楽として受け取るかは、観客の性別や性的指向などの所々の条件によっても大きく変容する。

拙論では観客論には触れられなかったが、『悩殺ハムレット』の後に上演された、ブラック企業で働く執事とメイドの野望を描いた『絶頂マクベス』(2012)、明治維新前後の日本に置き換えられた『発情ジュリアス・シーザー』(2012)、道化の愛人を持つ「ゴッドファーザー」の悲劇『失禁リア王』の作品論と合わせて、別の機会にて考察したい。

引用文献

- Butler, Judith. 'Critically Queer.' *Body That Matter on the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge, 1990, 223-42.
- . 'Imitation and Gender Insubordination.' *The Judith Butler Reader*. Ed. by Sara Salih and Judith Butler. Malden: Blackwell Publishing, 2004: 119-37.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1999.
- . 竹村和子訳、『ジェンダー・トラベル フェミニズムとアイデンティティの攪乱』、東京、青土社、1999年。
- Case, Sue-Ellen. 'Toward a Butch-Femme Aesthetic.' *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, 31-48.

- エグリントンみか「中屋敷法仁インタビュー」、『ACT』2頁、<http://act-kansai.net/?p=291>（国際演劇評論会関西支部 2013年2月）。
- Halberstam, Judith. 'Drag kings: Masculinity and Performance.' *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 1988.
- 今井克佳、「風俗を泳ぐ者か、文化を創る者か」、柿喰う客『絶頂マクベス』、『シアターアーツ』51（AICT 国際演劇批評家協会 2012年夏）111-114頁。
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. London and New York: Verso, 2000.
- 柿喰う客、『悩殺ハムレット』公演プログラム、2011年9月。
- 、『悩殺ハムレット』上演DVD、2012年。
- 川崎賢子、『宝塚 消費社会のスペクタクル』、東京、講談社選書メチエ、1999年。
- 中屋敷法仁、『悩殺ハムレット』上演台本、2011年9月5日版。
- Riviere, Joan. 'Womanliness as a Masquerade' *International Journal of Psycho-Analysis* 10 (1929) 303-13.
- Shakespeare, William. *Hamlet: Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge UP, 1985.

