

演劇における異性装とジェンダー規範のクィア視点からの解説の試み

巨 明 志*

要 旨

演劇においてはしばしば性別越境が試みられるが、その様式や方法は時代や社会背景により様々である。演劇の性別越境は少なくとも二つの次元が考えられる。まず、配役次元での性別越境がある。これは素の役者の性別と演じる配役の性別が異なる場合である。公的な舞台に女優が上がるのが禁じられていたエリザベス朝時代には少年俳優が女性の登場人物を演じていた。また、日本の歌舞伎（野郎歌舞伎以降）は大人の男性が女性の登場人物を演じる（女形）。宝塚歌劇では、女性が男役を演じる。次に、芝居の内部でのストーリー上の性別越境がある。女性の登場人物が何らかの理由で男装したり、男性の登場人物が女装をしたりする場合である。本稿では演劇における異性装の二つの次元について、若干の事例を踏まえながら、それがジェンダー規範にどのようなクィアな揺らぎの効果をもたらしているかを検討する。

キーワード：異性装、トランスジェンダー、クィア、演劇

はじめに

仮装は、先天的に与えられている女性性——男の主体に従属しない他者性であり、男性性がつねに失敗することをあばく女の欲望——を隠蔽し抑圧することに、そもそも貢献するものなのか。それとも仮装は、まず女性性が確立されるとき的手段であって、男性性は排除されて女というジェンダー位置の外側に置かれてるような、排他的なアイデンティティを形成するものなのか。（Butler 1990: 訳p.98）

* 京都女子大学 教授

シェイクスピアの『お気に召すまま』のエピローグはヒロインのロザリンドによって締めくくられているが、その中に次のような一節がある。「もしも私がまことの女でしたら、私の気に入りましたお鬚、好ましく思われるお顔、憎からぬ匂いの息をおもちのかたがたに、一人残らず、キスをしてさしあげたいと思うところです」(小田島雄志=訳)。若い女性の役であるロザリンドがなぜ「もしも私がまことの女でしたら」と言っているかという点、シェイクスピアの時代は女性が舞台上上がることはなく、女性の登場人物は少年俳優が演じていたという事情があった。そういう意味ではシェイクスピアの演劇は構造的に配役上の性別越境(トランスジェンダー)があったと言える。

興味深いことに、この『お気に召すまま』では、プロットの上でも性別越境が試みられている。宮廷を追放されてアーデンの森に従妹のシーリアとともに隠れるロザリンドは安全のため男装で通すことにした。ロザリンドは一目惚れしたオーランドーもまたアーデンの森にいることを知る。オーランドーもまたロザリンドに一目惚れしているの、この時点で観客は二人の恋には何も障害がないことがわかっている。唯一壁になっているのはロザリンドの男装である。ロザリンドはギャニミードという男性を演じているのである。そこでロザリンドは男であるギャニミードに女であるロザリンドを演じさせ、オーランドーの真意を確認しようとする。

この『お気に召すまま』は、少年俳優が女性を演じ、その女役が男装することで男を演じ、さらに演じられた男性がさらに女性を演ずるといった性別越境の迷宮のような構造をし

ている。ハッピーエンドの恋愛喜劇である『お気に召すまま』は基本的に既存のジェンダー規範に回収されることになるわけだが、この性別越境の迷宮にこそ、ジェンダー規範の揺らぎをみることができるだろう。

現代社会において、LGBTQという性の多様性を示す現象もまた、実は小さな揺らぎの集積にほかならない。

トランスジェンダーとは出生時に割り当てられた性別とは異なる性自認(ジェンダー・アイデンティティ=自己の属する性別についての認識に関する同一性の有無または程度)を持つ人を指す。性自認は個人の重要なアイデンティティであり、単なる自称とは異なる。

これに対して、同性愛は、性的指向(恋愛や性的関心をもつ相手の性別)が同性に向かうことを指す。性自認と性的指向は、独立した別の概念である。なお、トランスジェンダーの性的指向はさまざまである。トランス女性(出生時に男性とわりあてられ女性の性自認を持つ場合)で、男性を恋愛対象とする人もいれば、女性を恋愛対象とする人もいる。トランス男性(出生時に女性とわりあてられ男性の性自認を持つ場合)も同様である。また、男女いずれかいっぽうにあてはまらない性自認を持つ人(ノンバイナリー)もいる。

このように、トランスジェンダー(性別越境)とは現代社会ではアイデンティティの問題だと考えられている。では、性別(ジェンダー)はどのようにして決まるのかと言えば、哲学者のジュディス・バトラーによれば、装いや行為や演技などのパフォーマンスによるのだという。「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」(Butler 1990 訳: 240頁)。

こうした性別越境の手段として、現代社会では性別適合手術やホルモン療法などの医療的手段が登場したが、歴史的には異性装が用いられてきた。現代でも身体的改変を望まない場合は異性装が使われる。

演劇における性別越境は、少なくとも二つの次元で考えることができる。

第一に、配役上の性別越境である。男性が女性の役を演じたり女性が男性の役を演じたりする場合である。なぜそのような性別越境が起きるのかについてはさまざまな理由があるだろう。時代的な背景や文化的な背景が理由となることもあるし、演劇上の演出効果を考えた性別越境もあるだろう。

第二に、演劇のストーリー上で異性装などの性別越境が設定されている場合である。この場合はその演劇の舞台となっている時代背景や文化による制約やそのような制約の打破を意図したストーリー上の展開などの理由が考えられよう。

本稿では演劇における異性装の二つの次元について、若干の事例を踏まえながら、それがジェンダー規範にどのようなクィアな揺らぎの効果をもたらしているかを検討したい。

1 異性配役と性別越境としての異性装

1.1 シェイクスピア劇における異性配役

シェイクスピアが活躍するイギリス・ルネサンス期の演劇はそれまでのヨーロッパ演劇や同時代のフランスの演劇と比べると特徴的な点がある。それは俳優がすべて男性であったという点である。女性の役は若い少年俳優

が女装して演じていた。ステイーヴン・オーゲル (Orgel 1996 訳: pp2-3) によると、イギリス・ルネサンス期には、慎み深さを穢すという理由から、女性が舞台上がることは禁じられていたと言われている。ろしかしながら、16世紀中頃には、フランスやイタリアなどヨーロッパ大陸では、女優の演技はありふれたものになっていた。確かに、当時のイギリスは他のヨーロッパ諸国と比べて、女性に対するジェンダー規範が厳格であったということもあるが、そもそもイギリスの演劇が男性会員のみのギルドの中で発展してきたということもある。もっとも、女性が舞台上がるのが法律上禁じられていたわけではなく、フランスやイタリアの一座がロンドンに巡業してきた際には女優が舞台上演じていたわけだし、アマチュア演劇では女性が出演することもあった。当時のロンドンの商業演劇に女優がいなかったのは「さまざまな風紀関連法規や商業上の慣習のためだったと言われている」(北村 2018: 27)。

こうした制約がなくなった現代でもシェイクスピア劇がオールメールで男性の上演が行われることがある (たとえば、2007年に小栗旬と成宮寛貴が主演した蜷川幸雄演出の『お気に召すまま』Bunkamura公演)。これはもちろん、エリザベス朝時代の演劇様式を再現することとは異なり、現代の演劇の性別のあり方に異化効果をもたらす意味があったのではないか。日本だけでなく、イギリスやアメリカでもこうした異性配役を前提とした上演を行うケースがある。

では女役を演ずる当時の少年俳優はどのように見られていたのか。もちろん、現代日本におけるジャニーズの追っかけのように、人

気の少年俳優を女性たちが追っかけるということはあるようだが（北村 2018:29）、エリザベス朝時代の理想とされた女性像は「ボーイッシュ」な女性だったようで、当時の人びとは「少年と女性のあいだに類似を見ていた」（Orgel 1996: 訳p.93）。この時代のイギリス演劇は決して女性排除の空間というわけではなく、観客には女性も少なくなかった。そうだとすると、この時代の観客も含めた演劇空間の中では、ジェンダーの境界線は、（大人の）男性と「女性+少年（俳優）」の間に惹かれていたと言うべきのではないだろうか。

1.2 歌舞伎の異性配役

歌舞伎は成人男性が女役を演ずる（女形）。しかし、歴史的にみると、安土桃山時代から江戸時代初期にかけて、出雲のお国によって創始された歌舞伎踊りがそのルーツと言われている。お国の出自は出雲大社の巫女とも言われるが、はっきりしたことはわからない。当初は、京の四条河原で念仏踊りを興行し、京の町衆から絶大な人気を博した。お国自身は女性だが、お国歌舞伎の一座には男性もいたようだ。座員は男女10人程度の規模で、男は狂言師であり、お国の「夫」とされた三十郎や若衆芸を得意とする役者もいた。囃子方は男が務め、それ以外は女性で構成されていた（長島 2017:70）。お国歌舞伎の踊り手は、男性は女装し、お国をはじめ女性は男装して、それぞれ異性の役を演じた。この異性配役の演技がお国歌舞伎の醍醐味である。

お国歌舞伎が京から地方へ下って巡業するようになると、お国の舞台を模倣して、遊女や女芸人を演者とする女歌舞伎が次々と出現した。女歌舞伎は男装した遊女が男役を演ず

る。お国歌舞伎にはなかつた三味線も囃子方に加わり、ますます華美なものとなっていった。女歌舞伎は遊里と結びついていたために、幕府の風紀取り締まりの対象となっていった。

1629年（寛永6年）、幕府は風俗紊乱を理由に歌舞伎を含む一切の女性芸能を禁止した。その結果、女歌舞伎に代わって、10代半ばの前髪を備えた稚児（若衆）からなる若衆歌舞伎が全盛となる。しかし、この若衆歌舞伎も男色を分かちがたく結びつく。少年を性的対象とする男色は寺院や武家の間では珍しい慣行だった。しかし、若衆歌舞伎は男色の商業化（売買春）を助長することとなった。その結果、1650年（慶安5年）、幕府により若衆歌舞伎は風俗紊乱を理由に禁止された。

若衆歌舞伎の禁止により、生業を失った若衆歌舞伎の役者たちは、幕府に嘆願し、踊りを主体にした歌舞伎ではなく、より芝居劇的な演目を中心とした「物真似狂言」に徹することで興行が認められた。その際、若衆の象徴であった前髪を剃って月代頭となった。これが野郎歌舞伎の誕生である。男性である野郎が女役を演ずる際には、月代に手拭いを置いて隠し、女の身ぶりを演ずる。女形は細身だが月代をするため、額帽子を使う。色は紫で、野郎帽子と呼ばれる。この紫の額帽子は女形の象徴となった。

1.3 宝塚歌劇の異性配役と異性装

宝塚歌劇ではキャストはすべて女性で、女性が男役を演ずる。宝塚歌劇では男役が花形になることが多く、その魅力のひとつとなっている。

東（2015）は宝塚歌劇のタカラジェンヌを四層構造でとらえることができるという。ま

ず、舞台上の存在の二重性である。タカラジェンヌは作品内では役名として存在する。役名の物語として見ている限り、それは異性愛であったり、男同士の友情であったりする。しかし、観客はその役を演じているのが誰々という芸名をもったタカラジェンヌであることを知りつつ、その作品を鑑賞している。芸名の物語は、確かに作品外ではあるが、たとえば〇組「トップコンビ」として、舞台上に生身の存在として感じている。舞台上の存在のほかに、宝塚歌劇のファンは、舞台裏の存在についても知っていて、同時に鑑賞している。タカラジェンヌの舞台裏にも二重性があり、本名は非公開だが、ファンの間では愛称が存在し、しばしばタカラジェンヌの友情物語として語られる。

宝塚歌劇は恋愛物語が多いが、そのリアリティは作品内で完結するのではなく、芸名の物語や愛称の物語に見られるタカラジェンヌの絆を読み取ることによって担保されている。

宝塚歌劇は他の女性向け日本のポピュラーカルチャー、たとえば少女マンガやジャニーズ・アイドルなどと共通する要素があるように思われる。少女マンガを原作として宝塚で上演された演目は、「ベルサイユのばら」や「ポーの一族」をはじめ少なくない。少女マンガではBL（男同士）にしる百合（女同士）にしる、読者＝観客に危害が加えられるおそれのないジェンダーレス・ワールドである。そこでは伝統的な性役割に縛られることはない。

宝塚歌劇において表象される理想の男性像は、ジャニーズ・アイドルと共通性があるのだろうか。ジャニーズ・アイドルが、繊細で柔らかい顔立ちの女性的な（ジェンダーレスな）男性だとすれば、宝塚歌劇の男役とはか

なり異なる印象ということになる。というのも、宝塚の男役は濃い顔立ちのメイクをしているからである。

2 演劇におけるストーリー上の異性装とその効果

本稿に主として異性装がドラマトゥルギーの駆動力として機能しているシェイクスピア演劇を素材として取り上げつつ、その時代背景との関連で演劇における異性装のクイアな効果を考えてみた。シェイクスピア演劇にはジェンダーについてまだまだ考察すべき点は多いし、先行研究も少なくない。さらに、古今東西の演劇を考えると、異性装が取り入れられているも多数あるように思われる。どのような時代や社会背景のもとで、そして、どのような様式の演劇において、異性装が取り入れられ、どのようなクイアな効果をもたらしているのかは今後の課題である。

しかし、欧米の演劇史においては、演劇のストーリー上で異性装が使われる例は少ない。古代ギリシア劇ではたとえばアリストパネスの喜劇では『女だけの祭』と『女の議会』が明らかな異性装が使われている。『女だけの祭』では、詩人エウリピデースが女たちからの弾劾をのがれようとして、友人を女装させて、女性たちの議論に加わらせ自分の弁護をさせるというものである（男性による異性装）。また、『女の議会』では社会制度を改革させようと女たちが男装して民会にのり込むという設定である（女性による異性装）。

シェイクスピアの演劇はその数少ない、しかし豊かな内容を含む事例である。とりわけ、『お気に召すまま』や『十二夜』は演劇上のド

ラマトゥルギーを担うものとして知られている。また、『ベニスの商人』でも異性装が見られる。いずれも、女性が男装するという設定で、エリザベス朝時代の一般の女性の社会的役割が制限されていたためだと思われるが、演劇上の意味や効果はきわめて大きい。

日本の歌舞伎でよく知られているのは、河竹黙阿弥の『三人吉三廓の初買』であろう。ここでは盗賊であるお嬢吉三は女装の美少年という設定である。この作品ではお嬢吉三がお坊吉三と恋仲に陥るが、異性装は深刻な人間ドラマと接続している。

【文 献】

- 東 園子 2015『宝塚・やおい、愛の読み替え—女性とポピュラーカルチャーの社会学』新曜社
- Butler, Judith, 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 竹村和子 [訳] 1999『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』青土社
- Butler, Judith, 1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex,"* New York & London: Routledge, 佐藤嘉幸 [監訳] 竹村和子・越智博美ほか [訳] 2021『問題=物質となる身体—「セックス」の言説的境界について』以文社
- 服藤早苗・新實五穂 [編] 2017『歴史の中の異性装』勉誠出版
- Hollander, Anne 1994 *Sex and Suits :The Evolution of Modern Dress*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 中野香織 [訳] 1997『性とスーツ—現代衣服が形づくられるまで—』白水社
- 飯野智子 2010「セクシュアリティ表現とジェンダー」『実践女子短期大学紀要』第31号 pp.59-75
- 飯野智子 2016「セクシュアリティ表現の多様化「異装」のコンセプトカフェ」『実践女子短期大学紀要』第37号 pp.45-62
- 伊藤洋子 2008『シェイクスピア劇とジェンダーアイデンティティ』近代文芸社
- 河合祥一郎 2006『シェイクスピアの男と女』中央公論新社
- 北村紗衣 2018『シェイクスピア劇を楽しんだ女性たち 近世の観劇と読書』白水社
- 北村紗衣 2022「もしも私が女なら—シェイクスピア劇と舞台芸術の異性装」(小森謙一郎・戸塚学・北村紗衣 [編] 2022『人文学のレッスン 文学・芸術・歴史』水声社, pp.125-145)
- 小森謙一郎・戸塚学・北村紗衣 [編] 2022『人文学のレッスン 文学・芸術・歴史』水声社
- 三橋順子 2008『女装と日本人』講談社
- 三橋順子 2010「トランスジェンダー(性別越境)観の変容:近世から近代へ(第5回講演)」(女性学連続講演会, pp.101-132)
- 毛利三彌 1975「シェイクスピア喜劇における〈変装〉の問題」『成城文藝』第74号 pp.22-33
- 長島淳子 2017『江戸の異性装者たち—セクシュアルマイノリティの理解のために—』勉誠出版
- 小笠原恭子 [編] 1988『歌舞伎の世界—美と悪の劇空間』有精堂出版
- Orgel, Stephen, 1996 *Impersonations : The performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 岩崎宗治/橋本 恵 [訳] 1999『性を装う シェイクスピア・異性装・ジェンダー』名古屋大学出版会

- 西條玲奈 2020 「シス特権とトランス嫌悪言説の分析：ジェンダー帰属の通時的固定性とジェンダー規範批判」 『メタフュシカ』 51, p1-p.12
- 武井協三 2000 『若衆歌舞伎・野郎歌舞伎の研究』 八木書店
- 山口ヨシ子 2020 『異性装の冒険者—アメリカ大衆小説にみるスーパーウーマンの系譜』 彩流社
- 山本吉之助 2015 『女形の美学 たおやめぶりの戦略』 アルファベータブックス