

## 性の越境——異性装とジェンダー

はじめに

女性が男性の服を身につける、あるいは男性が女性の服を身につける。これは自らの与えられた性を越境し、異なる性になるうとする営みにほかならない。では、ここでいう女性、男性とは何だろうか。性別には生物学的性 (sex)、社会的、文化的性 (gender)、性的指向 (sexual orientation)、性自認 (gender identity) の異なる四つの次元がある。それぞれにおいて、性別は女／男という二項対立の枠組みに収まるものではなく、性は人間の数だけ存在する、すなわち、ドゥルーズ・ガタリのいわゆる「*n*個の性」という概念は、ジェンダーやセクシュアリティをめぐる議論においては、今日既に常識のひとつとなっている。だが、過去現在の文学や映画、演劇の表象における人間像を考察すると、ほとんどの場合、登場人物は女

／男という二つの性に区分され、それは改めて問うまでもない自明のこととして物語が展開する。このことは、女／男という二項対立を前提とした上で人間像を描こうとする姿勢が、社会的、文化的にいかに関根強い現象であるかということを端的に示す事実といえよう。

本稿では、こうした女／男という二項対立の枠組みの上に成立している文学的言説や視聴覚的表象が、いかにしてその性別を越境しようとして試みているかを、文学や映画、演劇における異性装の事例から考察するものである。異性装とは、冒頭にも記したように、単純には、女性が男性の、男性が女性の衣服を身につける現象をさすが、この場合の女性／男性とは、生物学的な性 (sex) をさす。また、衣服とは、当該の社会がそれによって女性、男性を区別する社会的、文化的な記号であり、その場合、身につけられた衣服は社会的、文化的な性別 (gender) の表現となる。そして、異性装を実行した場合の当事者の性自認や性的指向は、以下に述べるように個別具体的

佐伯 順子

事例によって多様である。最初に、異性装は「異なる性になろうとする営み」と述べてしまったが、社会的、文化的にはそのように認知されても、当事者の性自認がそれに伴って女性から男性へ、男性から女性へと移行するとは限らない。

以上の前提をふまえつつ、異性装の表象の具体的事例を比較検討し、そこに共通して認められる特徴から、異性装という現象がジェンダーをめぐるいかなる問題提起をしてきたかを論じたい。

## 一、男性から女性へ 敵を油断させる女装

### ①『古事記』の小碓命(ヤマトタケルノミコト)

日本における異性装の言説の歴史は古い。すでに『古事記』(和銅五、七二年)に事例が存在している。すなわち、倭建命(ヤマトタケルノミコト)の熊曾征伐の逸話である。小碓命(オウスノミコト)ヤマトタケルノミコト)の凶暴性を恐れた天皇は、小碓に西方の熊曾の征伐を命じる。当時、小碓はまだ一五、六歳の少年であったが、叔母の倭比女命(ヤマトヒメノミコト)の「御衣御裳」(みそみも)をいただき、「剣を御懷に納れて」(つるぎをみそにいろへいれて)出発する。いざ熊曾の家に着いてみると、いましも新築の最中であり、まもなく新築の宴が執り行われんとするところで、その準備に追われていた。軍勢が家を三重にとり囲んで、警戒は極めて厳しい。そこで小碓のとった手段が、宴

の日をねらい、女装して熊曾邸に侵入するという方法であった。

爾に其の樂の日に臨りて、童女の髪こめの如其の結むすはせる御髪けを削り垂れ、其の姨おの御衣御裳みそみもを服して、既に童女の姿に成りて、女人をみなの中に交り立ちて、其の室むろの内に入り坐しき。爾に熊曾建兄弟二人、其の嬢子をともを見感みめでて、己が中に坐せて盛りに染さかげしつ。故、其の酣たむけなる時に臨りて、懷おもより剣を出し、熊曾の衣の衿くびを取りて、剣以ちて其の胸より刺し通したまひし時、其の弟建、見畏みて逃げ出でき。乃ち追ひて其の室の椅はしの本もとに至りて、其の背皮そびらを取りて、剣を尻しりより刺し通したまひき。<sup>(1)</sup>

「童女」のように髪を垂らし、叔母の衣装を身につけて女性に混じって邸内に侵入する。女装した小碓をてつきり女性であると勘違いした熊曾兄弟は、その美しさに魅せられて(「見感でて」)身近に呼びよせた。宴会を楽しんでいるうち、油断しきった兄弟のすきについて、小碓はまんまと兄弟を殺すのである。

ここには、女装による効果の様々な要素が認められる。まず、女性に身をやつすことで厳重な警戒を突破できたということ。すなわち、女性に変装することは周囲の警戒心を解くという事実である。

このことは、「女性」という性が社会的に「弱い性」として位置づけられているがゆえに可能になる。「男性性」が暴力や凶暴性と結びつけられがちなのに対し、「女性性」はその対立項として非暴力と結び付けられやすく、腕力的、体力的にも男性に劣る存在とみな

され、警戒の対象になりにくい。

さらに、男である熊曾兄弟が小碓の女性としての魅力に惹きつけられて油断し、無防備になったという点。ここでは、「女性≡弱い性」という図式とともに、女性がエロスの要素、性的魅力によって男性を籠絡するという関係性が浮かび上がる。「女性」になることはすなわち、セクシュアリティの強調、つまり「性的存在」としての社会的性を強調することにつながるのである。もちろん、これは女装の主体としての小碓が確信的に狙った効果であるといえる。

熊曾兄弟が小碓を身近に招き、宴会を楽しんだという描写は、飲み会で若い女性を側にはべらせたがる現代社会における中年男性の欲望と、本質的に何ら変わらない。小碓はまだ少年であり、少年の女装は女装のなかでもことに若い女性への変装となる。この場合、同じ女装でも年配の女性への変装では女装の効果は半減する。小碓は若い女性への変装が男性としての熊曾兄弟の欲望の対象となることを十分に計算した上で、女装という手段に訴えたといえる。いわゆる「色じかけ」の効果が女装によって期待されるのである。

この場合、女装する主体としての男性が納得ずくで被っている性的いやがらせであるため、小碓が被害者になっているとはいえない。女性が、なかでも若い女性のセクシュアリティが容易に男性の玩弄物になるという社会現象が、すでに古代から常識化していたことが、この逸話から読み取れる。『古事記』の文章には、熊曾兄弟の

小碓に対する態度についての詳細な描写はないが、この場面が舞台化された事例（梅原猛作、市川猿之助演出主演『ヤマトタケル』新橋演舞場、一九八六年初演）では、熊曾が女装した小碓の胸をさわるといふ、現代の用語をあてはめればセクシュアル・ハラスメント的演技がもりこまれていた。もちろん、上代にはセク・ハラという概念はないが、「見感でて、己が中に坐せて」という描写から、実質的に似たような性的戯れを熊曾兄弟が小碓に行ったことは十分想像される。この場合、性的いやがらせの被害者となる（みせかけの）女性、被害者として劣位に立つふりをすることによって、相手の警戒心を解くことに成功する。こうした、体力的にもセクシュアリティの次元でも「弱い性」とみなされる社会通念を利用し、小碓は女装という手段によって、熊曾殺害という目的を達成し得たのである。

この逸話を女装論として検討した畠山篤は、そこに、沖縄に見られる「女の霊力」の作用、「恐るべき少年」というモチーフ（童）<sup>11</sup>「成人以前の少年少女」の「尋常ならざる存在」<sup>12</sup>、「祭政一致体制」姫彦制の中に潜む好色性<sup>13</sup>、さらには、「美少年を女役とした男色関係」を認めている。確かに、叔母の衣を身にまとう行為は、柳田国男の提示した「妹の力」ともいうべき女性の霊力の表出と見ることができ。だが、古代から現代までを貫く根深いジェンダーの問題、すなわち、女性を性的視線、なかんずく性的弱者と見る社会

的視線が作用していることも見逃してはならない。

また、「二夜妻を増やすこと（色好み）で支配地の拡大を図る」という政治的な権力の発揮は、ことに「祭」という非日常的な場で発現する、という畠山の議論（畠山前掲論文）も、異性装が前提とする場の条件として重要な指摘といえる。確かに、「祭」の非日常性は、非日常的なまでに強大な権力の発揮される時空にふさわしい。それに加えて、「祭」の非日常性が、変装という形で日常の性（多くの場合、生物学的な性と一致する）を超越する条件を提供することを指摘しておきたい。新築祝いという非日常的な「祭」の祝祭性は、日常的な性のありようを攪乱させるすぐれた幻惑効果を持つ。小確は、わざと時間をつぶしてまで「楽の日」をねらって熊曾邸に侵入しているが、宴という非日常の場においてこそ、自らの日常的な生物学的性（男というgender）を越境し、女性という社会的性（gender）を装うことができたのである。<sup>3)</sup>

この場合、小確自身の性自認は、女装することによって女性に移行していないことにも留意したい。女装には女装者の性自認が女性であることを意味する場合もある、いや、むしろそのためにこそ女装する事例もあるが、小確の場合、女装はあくまでも目的遂行のための手段にすぎない。しかも、恒常的な女装ではなく、宴における一時的な女装である。ジェンダー論の用語をあてはめれば、フルタイムの性別越境（フルタイムのトランスジェンダー、以下FTTG）

ではなく、パートタイムのTG（以下PTTG）<sup>4)</sup>である。性自認は男性のまま、すなわち、生物学的な性と一致したままなのである。

何よりも、小確の女装は、最終的には殺人という暴力を発揮するためだったのであり、社会通念上はきわめて「男性的」な目的を達成するための動機があったといえる。少年である小確は、熊曾征伐によって、一人前の成人男性としての社会的役割（戦う性としての役割）をまっとうできることを証明したともいえる。そこには、男としての性自認が一貫して存在していた。畠山が小確の女装に「成人戒」の要素を指摘するのも、その意味で納得できる。

ただ、小確が前述のように、男性としての熊曾兄弟に対して女性としてのセクシュアリティを見せたとすれば、畠山も指摘しているように、性的に受身になった可能性が示唆されている。だとすれば、セクシュアリティの次元では女性性を身に帯びたことになるが、性的に女性性を付与されることと、性自認が女性になることは必ずしも同一ではない。また、一時的に性的女性性を示したとしても、小確の場合、それが永続的な性的指向であったとは考えにくい。小確の女装はその意味で、社会的性は女性、性自認は男性、性的指向は一時的に男性とまとめることができるだろう。

## ②『青砥稿花紅彩絵』の弁天小僧

男性が「女性」という社会的性を装うことで周囲を油断させ、目



的を遂行するという型の女装は、『古事記』から千年以上隔たった幕末の歌舞伎演目にも継承されている。すなわち河竹黙阿弥『青砥稿花紅彩絵』（文久二、一八六二年初演）の弁天小僧である。弁天小僧は白浪五人男と称される五人組の盗賊の一人であり、彼が女装して詐欺を働く「浜松屋」の場は、今日でも繰り返し上演される歌舞伎の人気演目のひとつとなっている。

現行の演出では、弁天小僧は同じ白浪五人男の一人である南郷丸とともに花道から登場し、呉服屋浜松屋へと向かう。途中、花道の七三のところでは立ち止まり、南郷と

弁天 婚礼の支度じやということば、かならず言うてたもんや。

南郷 申してもよいではござりませぬか。

弁天 それでも私や恥ずかしいわいな。<sup>(5)</sup>

というやりとりをする。結婚を間近に控え、そのことを恥らう娘。このやりとりは直接騙りの手段となつてはいないが、この娘のセクシュアリティを観客に対して強調する効果をあげている。というのも、実際に浜松屋に到着した後、嫁入りの衣装であることをわざと暴露する南郷に対し、弁天は、「それを言わんというに」とあからさまに恥らう様子をみせ、これを聞いた店の者たちは、「この初物をしめるとは」と、露骨に弁天の性的経験への好奇心を見せるからである。弁天らがこうしたやりとりを店員の前で見せるのは、性的存在としての弁天をわざと誇張することによって、いわゆる「色

じかけ」に近い形で男性の店員たちの警戒心をとくためにほかならない。

すでに店に入った最初の瞬間から、弁天はその華やかな振袖姿で店の者たちの目をみはらせている。ここですでに浜松屋の人々は、弁天の術中にはまっているのである。舞台上の店員は男のみであり、「色じかけ」が成功する条件も十分に整っている。女装が性的身体の強調となり、それが男性の警戒心を解く手段となる——『古事記』の小確の事例と全く同じ女装の機能である。ここでも、性的視線の対象となる「女性性」の社会的ありようが浮かび上がっている。それを利用するために、女装が単なる女装ではなく、「若くかつ美しい女性への変装」である点も、『古事記』の事例と共通している。女装する弁天が若い美貌の少年であるからこそ、振袖姿による「色じかけ」が可能になるのであり、それは年配の女性への変装ではあまり期待できない効果である。また、

文金島田のお嬢さんが、万引をしようとは気がつかねえ（九三頁）  
どう見てもお嬢さんと思いのほかの大騙り（九九頁）

という薦の者（清次）や番頭（与九郎）の台詞には、女性性は善良であり、かつ弱者であるという先入観も示されている。男性性が暴力や犯罪と結び付けられやすいのに対し、女性性はその対立項とされるゆえに相手の警戒心を解きやすい。これも『古事記』の小確の事例と同じ発想である。

だが、弁天の事例で注目すべきは、彼の女装が小碓の事例に比べると、より明確に性的な女性性を示している点である。小碓の場合、性的な受動性は示唆されるにとどまっているが、弁天小僧は、「知らざあ言つて聞かせやしよう」以下の有名な啖呵の台詞で、

以前を言やあ江の島で年季勤めの兒ヶ淵（中略）岩本院で講中の枕捜しも度重なり（後略）

と、江の島で男色の売春をしていたことを明言している。弁天のセクシュアリティは、少なくとも江の島に住んでいた時代には、男性に対する男色の売色者としての性的な受動性を有していた。そして、この事実が彼の女装に説得力を与えていることは疑いの余地がない。とはいえこのことは、弁天の性自認までが女であることを意味しない。弁天は男であることを見破られた後、

べらぼうめ、男と見られたうえからア、窮屈な目をするだけ無駄だ（九八―九頁）

と、それまでの丁寧な言葉から急にぞんざいな言葉遣いになり、「足で煙草盆をかき寄せ、尻をくるりと捲り、胡坐をかく」（卜書き、九九頁）。それまでの楚々とした「女性的」なしぐさを一変させ、「男っぽい」立ち居振る舞いを誇示するのである。この「女性性」「男性性」の切り替えが演劇的な効果の高まる見せ場となるのであるが、こうした態度の切り替えは、弁天の「女性性」があくまで騙りのためであり、一時的なものに過ぎなかったことを物語る。つ

まり、彼の女装は恒常的なものではなく、騙りという目的を遂行するためのPTTGであった。この点でも、弁天の女装は小碓の女装と共通している<sup>(6)</sup>。

どうで騙りに来るからにやあ、首は細いが肝は太え（九九頁）

弁天自身の台詞も、肝の太さ、すなわち社会的に「男性性」の領域とみなされるものが、彼のアイデンティティとなっていることを端的に示している。性的な受動性を有してはいても、弁天の性自認は男性から女性へと移行したわけではない。つまり弁天の女装も、社会的には女性、性自認は男性、性的指向は少なくとも一時的に同性と結論づけることができ、小碓の事例と類似している。ただし、男色が流行の風俗であった時代背景をかんがみると、性的指向は小碓の場合よりもより長期的に同性に近いといえるだろう。

### ③『三人吉三巴白浪』のお嬢吉三

同じ作者の『三人吉三巴白浪』（万延元、一八六〇年初演）も女装盗賊を描き、小碓、弁天の女装に共通する特色を見せている。後に三人の盗賊グループの一人となるお嬢吉三は、やはり花道から登場し、夜鷹のおとせに道を尋ねる。振袖を身につけ、華やかな髪飾りをつけたお嬢吉三の姿は、地味な着物を着て髪型も質素なおとせとは対照的である。生物学的な性が女性である人物よりも、生物学的な性が男性である女装した人物の方が、より外見における女性性

を強調している。これは、女性性を誇張して生物学的に男性であることを隠蔽するためといえるが、弁天の振袖姿と同じく、美貌やセクシュアリティを強調する効果をあげている。

さらに、お嬢吉三は本舞台中央にさしかかったところで、あれえ。(ト仰山にお嬢、おとせに抱きつく<sup>(8)</sup>)

と、大げさに恐怖の声をあげ、か弱そうなそぶりでおとせにすがってみせる。明らかに、“女性＝弱者”というステレオタイプを利用して相手を油断させているのであり、かえって生物学的に(いわゆる“本物の”)女性であるおとせの方が

なんの怖いことがござりましょう、夜生業<sup>よせいぎょう</sup>をいたしますれば、人魂なぞは度々ゆえ怖いことはござりませぬ

と平静でいる様子と皮肉な対比をなしている。さきの二例とは異なり、油断させる対象が男性ではなく、表面的には同性である女性どうしであるために、“色じかけ”の効果が使われることはない。だが、女性に身をやつして相手の警戒心を解くという意味では、『古事記』以来の女装の効果が踏襲されているといえる。

この直後、お嬢吉三は男の正体をあらわし、おとせの財布を盗んで川へつき落とす。そして役者は、「どろぼうさ」(一八頁)という台詞を、それまでの女形としての声とはうってかわって、男の声として発する。盗み、殺人といった犯罪行為を犯すにあたって、男性に戻るといふパターンは、男性性が凶暴性や犯罪といった反社会的

行為の記号となっていることも意味している。この場合、騙す相手が女性であるので、お嬢吉三は小碓や弁天小僧のようにエロスの要素を利用してはいない。だが、エロスを強調しない場合でも、女性を装うことは“弱者”を装うことで相手を油断させる効果がある。それは相手が女性であつても効力を発揮することを、この事例は示している。

また、女装して社会的な女性を装うことと、お嬢吉三のジェンダー・アイデンティティはやはり一致していない。お嬢の女装は、自分のジェンダー・アイデンティティを女性にするためではなく、あくまでも盗みをするためである。女装が性自認の変化を意味しない点でも、お嬢の女装は小碓や弁天の場合と共通している。ただし、セクシュアリティについては、お嬢とお坊吉三との間に男色関係の暗示があると指摘されており<sup>(9)</sup>、男色の受身としてのセクシュアリティ、すなわち性的な女性性を暗示する要素は含まれている。もつとも、性関係において女性的役割を演じたとしても、そのことが同時にお嬢の性自認も女性になったことを意味するとは限らない。三人吉三は男性三人の盗賊の同盟であり、それは女性を排除したホモ・ソーシャルな絆を見せているからである。つまり彼の女装も、小碓や弁天のそれと同様、盗みという特定の目的遂行のためのPTTGなのである。

しかし、浜松屋以外の稲瀬川勢ぞろいの場などでは、生物学的性

と一致した男性の着物で登場する弁天に対し、お譲吉三は、少なくとも歌舞伎の舞台の上では一貫して振袖姿の女装で登場する。彼の場合、女装は一時的な目的遂行という次元を超えて、日常的な習慣、嗜好の域にまで達していることが示唆されているのであり、その意味ではF T T Gの可能性もある。このことは、歌舞伎の女形として活躍していたという彼の前歴にもよるだろう。また、性的指向においても、弁天の男色が生計のための手段としての売色という性格が色濃いのに対し、お嬢の場合、終幕でのお坊吉三との恋人どうしのような親密なやりとりを見ると、より恒常的に同性に向かっている可能性が高い。結論として、彼の女装は、社会的性は女性、性自認は男性、性的指向は恒常的に同性に近いということができよう。

#### ④『ルーキー』における堂本光一

小碓の殺人は政治権力から正当化された“征伐”なので、社会の主流的価値観からは犯罪とはみなされないが、弁天の騙りやお嬢吉三の盗みは、犯罪という反社会的行為に分類される。女装によって遂行される目的は、殺人、詐欺、窃盗といった犯罪の行為に結びつきやすいといえる。実際、現代の現実社会においても、女装によって強盗などの犯罪を働く事件が新聞でしばしばとりあげられる。女装による生物学的性の隠蔽は、社会的弱者を装うことで、表象と現実双方の次元において、また歴史を通じて、他者を油断させ警戒心

を解くことにより、相手を欺く効果を発揮するのである。

だが、同じ相手を欺くにしても、社会的に善とみなされる目的のために女装する事例もある。近年のテレビドラマ『ルーキー』（関西テレビ制作、二〇〇一年）がその例である。『ルーキー』は、堂本光一と寛利夫の演じる刑事コンビの物語であり、第三話（二〇〇一年四月二四日OA）においては、堂本が痴漢を取り締まるために女装して夜道を歩き、まんまと痴漢の囹圄逮捕に成功する。この経緯を描く一連の場面には、前述の女装の事例に通底する注目すべき特徴がみられる。

まず、腰にぴたりとフィットしたミニスカートのハイヒールの女性の後ろ姿をカメラがとらえる。つぎに足、そして大きなイヤリングをした耳元と、明らかに女性のセクシュアリティを強調するショットが続く。これら一連のショットでは、“女性性”の強調とエロスの強調が一体となっており、視聴者に、画面のなかの人物が“女性”であると信じさせる効果をあげている。そして、その“女性”に背後から抱きつき、痴漢行為を働く中年男性。このときのショットも、“女性”の胸のふくらみと、そこにのびる男の手を画面全体にとらえ、男性の性的関心の対象となる女性の身体の社会的ありようが凝縮されている。

ところが次の瞬間には、“女性”は荒々しく振り向き、「警察だ」と野太い声をはりあげて、男に手錠をかけようとする。“女性”が

実は「男性」であると気づいて、相手の体から手を離し、必死で逃走する男。逃走もむなしく、痴漢男性はついに逮捕される。

これはさきの三つの事例と同じく、目的遂行のための女装であり、前述した女装の特徴的要素が見事に揃っている。まず、女装することにより「弱者」を装い、相手を油断させていること。また、エロスの要素が強調され、「性的弱者」としての性格が浮上することにより、いわゆる「色じかけ」の効果をあげること。そして、目的遂行の瞬間になると、一点して生物学的性と一致する「男性性」が強調され、その「男性性」は力強さや暴力と結びついていることである。『ルーキー』の事例における「男性性」は逮捕のための暴力なので、社会的に正当化されるものであり、その意味では小碓の熊曾「征伐」と似た性格をもっている。ヤマトタケルの時代から実に千三百年を経過しているにもかかわらず、女装の基本的特徴は、現代のメディアにおける女装の表象にも見事に継承されているのである。性自認が女性であることや性的指向が男性に向かうことを意味するものではなく、目的遂行のためのPTTGであるという点でも、堂本の女装は小碓の事例と共通している。

テレビドラマという表象レベルのみならず、女装を犯罪の取り締まりに役立てるのは、実際に警官たちがしばしば用いる手段でもあり、新聞記事にとりあげられることもある。犯人逮捕のための警官の女装は、相手を油断させる手段であり、しかも犯罪の撲滅という

社会的に正当化される目的遂行のためであるという意味で、『古事記』以来の女装の根本的特質を共有している。こうした女装が、歌舞伎やテレビドラマといった表象レベルのみならず、現実社会でも効力を発揮しているということは、「女性」社会的弱者」というステレオタイプや先入観がいかに根深いかの証明でもある。

ひとくちに「女性」といっても、生物学的に女性である人物の立ち居振る舞いや性格は、個人差も大きく多種多様である。力強い立ち居ふるまいをしたり、実際に腕力、体力が男性にまさる女性もいれば、暴力的な行動パターンや性格を示す女性も存在する。だが、女装によって現出する「女性」は、ステレオタイプとしての「女性性」すなわち、弱者、善良、美、エロス、性的誘惑であり、それは歴史を通じて、表象と現実の双方のレベルにおいて見受けられるものであった。つまり、女装という現象は、上記のような女性についてのステレオタイプがいかに根深いものかということを証明する鏡ともいえるのである。

## 二、女性から男性へ 武装と自己実現としての男装

### ①『リボンの騎士』のサファイア

では、逆に女性が男性を装う、いわゆる男装にはいかなる特徴がみられるであろうか。記録上の古い事例としては、『日本書紀』（養

老四、七二〇年）に神功皇后が新羅との戦いにあたって男装した例が記されている。

皇后、便ち髪を結分けたまひて、髻にしたまふ。因りて、群臣に謂りて曰はく、「夫れ師を興し衆を動すは、国の大事なり。（後略）」神功皇后は戦闘にあたり、髪を左右に分けて耳の上に結う成人男子の一七、八歳以上の男子の髪型に改め、男性の姿となつて軍を率いると宣言する。戦闘にあたって女性という生物学的性を隠蔽し、男性を装うという発想は、女性よりも男性のほうが戦闘にふさわしいという社会通念を意識したものといえるだろう。実はこのとき神功皇后は妊娠していた。妊娠という生物学的女性性の極を有しつつも、それを隠蔽して男性を装うという行為は、「男性性」＝戦士性、武力」といったステレオタイプの利用にほかならない。同じ『日本書紀』には、弟の素戔鳴尊（スサノオノミコト）が国を奪いに来たのではと警戒した天照大神（アマテラスオオミカミ）が、やはり「髪を結げて髻に為し」、武装して弟を待ち受けたとある。これら武装としての男装は、明らかに、女装＝弱者という前述の事例の陰面なのである。

これら上代の事例のみならず、男装が戦闘において利用されること、すなわち「男装＝武装」という特徴は、多くの男装の事例に共通して見られる特質である。時代はかなりくだるが、その典型例として、男装のヒロインを描いて大衆的人気を獲得した手塚治虫『リ

ボンの騎士』（少女クラブ版、一九五三年～一九五六年、『なかよし』版、一九六四年～一九六六年）をとりあげたい。シルバード王国に生まれたサファイアは、王位継承のため、生物学的には女性であるが社会的には男性として育てられる。そもそも誕生以前の時点で、サファイアは天使のいたずらにより、肉体的には女として生まれる予定であつたにもかかわらず、「男の子のハート」（I-6）を飲まされて生まれた。「王子としての教育」（I-16）を描く最初の場面で、教育係の博士が剣を抜き、赤ん坊のサファイアもそれに応じて剣を振り回す場面が描かれる。生後もない段階から、「男性性」の教育は武力と結びついているのである。続いて、成長後の一五歳のサファイアが描かれる最初の場面は「闘兵式」であり、そこでサファイアは腰に剣をおびて颯爽と馬に乗っている。続く場面では、ナイロン卿が、サファイアが女性であることをあばくために接近するが、サファイアは剣をまじえてナイロンを撃退するのである。サファイアの男装は、その最初の時点から、剣や戦いという戦士性を付与され、それが「男性性」の強調となつている。彼女が人前に姿を現すとき、すなわち彼女の男性としての社会的存在は、ほとんどの場合戦闘と結びついており、それは、男性というジェンダーが戦士性に結びつきやすいという、男性性に対するステレオタイプを表現している。逆にプライベートな場面では、彼女は生物学的性と一致した女性の姿をし、「一日のうちはんぶんを王子はんぶんを

王女で」(I—23) 過している。女性としてのサファイアの表象には、男性としての彼女とは対照的な記号的特徴が多く見うけられる。まず、女性として登場する最初の場面では、花畑の中で両手いっぱいの花を手にし、母親に贈るための花輪を編んでいる。また、年に一度の謝肉祭のダンス・パーティーでひそかにドレスを身につけたサファイアは、偶然、隣国の王子フランツと踊り、フランツへの恋心をめばえさせる。さらに、海賊船に乗ったサファイアが海賊のブラッドから贈られたドレスを身につけて踊る場面では、彼女の想像のなかにフランツが登場し、一緒に踊る。このように、男装の場合には武力、暴力、逆に、女装している場合は、花やドレスに象徴される優美さ、さらには恋心という、男装の場合には見られない属性が付与される。

これらのことは、一日のうち男装と女装を使い分けている事実ともあいまって、サファイアの男装が、男性の王位継承者を確保する目的遂行のためのPTTGであり、性自認は男性になっていないことを示している。もっとも、サファイアは天使のいたずらによって「男の子のハート」を持っているという設定なので、精神的ジェンダーは男性であるという解釈もできる。「男の心を抜きとってあの娘を女の子らしくしておやり」という天国の神の命令に従い、天使のチンクが一時的にサファイアの「男の心」を抜くと、それまで勇猛果敢に剣をふるって戦っていたサファイアが急に弱腰になり、

「なんだか急に力が抜けたみたい……男の心がすーっとあたしから消えていったようよ どうでしょう こわいわ もうとても戦えないわ」(I—274) と手を震わせる。ここでは明らかに、「男の心」は戦士性と結びついており、その反対に「女の子らしく」することは戦闘能力を奪われ、弱者となることを意味している。すなわち、「男性の精神的ジェンダー」＝戦闘能力および戦闘意欲」というステレオタイプは、サファイアの外見のみならず、精神的レベルにも及んでいる。

だが、彼女が恋をする対象は女性ではなく男性なのであり、性的指向はあくまでも異性に向かっている。また、恋心を自覚するのは女装の場面であり、男装の場面のサファイアは、フランツと対面していてもその恋心を抑圧している。それは、彼女が女性であるという事実を恋の対象であるフランツにも隠蔽せねばならないためのやむをえぬ状況ともいえるが、恋愛や結婚というプライベートな主題が女性性と結びつきやすく、男性性は、戦士性をはじめとする社会的行動と結びつきやすい、という女性と男性のジェンダーの対照性を反映しているともいえるだろう。

サファイアは、終幕ではフランツとの結婚が約束され、男装をとくことを宣言して大団円となる。「もう はなさないよ 長い旅だったねえ サファイア もう旅はおしまいだ いっしょに帰ろう」とサファイアを抱きしめるフランツに対し、「ええ そしてあなたと



式をあげるわ！ ウエディングドレスを着て女のなりで宣誓をするわ」（Ⅱ―344）というサファイアの台詞には、女性に戻ることに結婚という図式が認められる。

女主人公を男装させることによって、ジュラルミン大公やナイロン卿ら男性を敵にまわしても臆することなく、社会の前面で男性と対等に自己主張する女性像を打ち出した点で、『リボンの騎士』は女性の社会的活躍の事例を提示し、女性に対するジェンダーの呪縛をこえる性別越境の可能性を示唆している。一篇の革新性や人気の理由もその点にあるといえるだろう。だが、女主人公の結婚が大団円になっていることは、『女性の幸せ』結婚』というステレオタイプを如実に示しているともいえる。つまり、サファイアの性別越境の背景には、いわゆるジェンダー・フリーな社会の可能性と、ジェンダーの堅固な枠組みという相反する要素が混在しているのである。

「女の子が生まれた場合には政治はまかされん」「まア博士さまは女の子をそんなに軽べつしていらつしやるんですか？……：……だいたいこの国の掟がおかしいんです女は王位がとれないなどと」という博士とうばのやりとりや、「わが国にはわるいおきてが多すぎた女の権利をみとめなかったというのもそのひとつだ」（Ⅱ―155）というプラスチックの台詞など、『リボンの騎士』には女性差別を批判する言辞が随所におこまれている。さらに、「女は選挙権を持ち男をなぐる権利を持つ したがって男は女に全面降伏し仲よく

くらすことを命ずる」（Ⅱ―156）と、女性の社会的優位をうたう「おふれ」さえ出される。これらは男女平等というメッセージを明確に発しているようだが、「おふれ」に続くコマでは、帰ってきた戦士を迎えた妻たちに男の戦士たちが、「洗濯物がいっぱいいたまってるんだ」とたらい一杯の洗濯物をおしつけ、「はい赤んぼ」と妻の手に赤子を渡す（Ⅱ―157）など、家事、育児を女性の役割とする性別役割分業意識が前提とされてもいる。また、全編の主人公は基本的にサファイアであるはずなのだが、サファイアの国が「シルバールランド」、フランスの国が「ゴールドランド」となっているのも、プロットにおける位置づけとは無関係に、男性であるフランスを女性であるサファイアの優位に置こうとする作者の認識が暗示されているようである。それは、男性として王位継承者の役割を演じていたサファイアが、女装にもどってフランスと結婚した場合、王妃としてフランスの従属的な立場になることと連動しているよう。

サファイアの男装は、性自認の移行を伴わず、特定の目的遂行のためのPTTGでありPTTVであるという点で、前述の男装の事例と共通している。また、『男性性』戦士性、武力』というステレオタイプを前提としている点も、前述の女装の陰画といえる。ただ、性的指向については、同性である女性を好きになる要素は全く見られず、あくまでも異性である男性に向かっている。さらに、結婚が重要な要素として含まれている点は、男性の女装にはほとんど見ら

れない要素として注目される。このことは、後述する男装の事例に共通してみられる特徴であり、それは、女性、男性のライフコースにおける、異性愛や結婚の重要性の多寡についての社会通念を反映しているといえそうである。

## ②『ベルサイユのばら』のオスカル

『リボンの騎士』の男装は、作者の手塚治虫が幼児期に身近に接した宝塚歌劇に触発されたものと言われているが、その宝塚歌劇の演目となって人気を博した男装の事例として、『リボンの騎士』と同じ少女漫画というジャンルのなかで発表された『ベルサイユのばら』(『週刊マーガレット』連載、一九七二年～一九七三年)がある。主人公のオスカルは「代々王家の軍隊を統率してきた由緒ある家」(I-6)に女性ばかり続いた子供の六女として誕生し、軍人であるジャルジェ家を継承するために男として育てられることになる。男性継承者の確保という女主人公の男装の理由は、『リボンの騎士』のサファイアと共通している。また、「この父がフランス一の軍人に育てあげてやろう！」(I-7)という冒頭場面での父親の宣言は、「男装＝戦士性」というサファイアの男装と同じモチーフを示している。王家に生まれたサファイアが果たすべき王子としての役割は、戦士を統率する閥兵式に象徴されていたが、オスカルの家系は近衛兵という軍人そのものであり、彼女の社会的男性としての教

育は、何よりも戦士としての能力を身につけさせることにあった。少女時代(社会的には「少年時代」)のオスカルはまず、剣を手にして父親と戦っている姿で登場する(I-19～21)。男装の女性はサファイアと同様、何よりも「戦う性」なのである。

ただ、サファイアとオスカルは、男装における主体性の程度に相違が見られる。サファイアもオスカルも、家の事情により誕生時から、当事者の意思を無視して社会的に男性として生きることを義務づけられる。男装する女性の主体的意思が無視されている点で、両者には、女性の主体性が軽視されやすいという特色も認められるであろう。だが、サファイアが男装せざるをえないわが身をしばしば憂いているのに対し、オスカルには、社会的男性としての自己を嘆く様子がサファイアほど見受けられない。逆に、王妃マリー・アントワネットの護衛という任務を父親から申し渡されたオスカルは、「はいっ、父上！」(I-23)と目を輝かせて応える。その態度は、王妃の護衛という重要な社会的任務に生きがいを見いだし、いわゆる自己実現の意欲に燃えているように見える。オスカルは、男としての社会的自己を悲観するよりも、むしろそれを積極的に受け入れ、アイデンティティとしているのである。このことは、成人後のオスカルが、「もしもあたりまえの女性としてそだっていたら……わたしも姉君たちのように一五になるやならずで嫁がせられたのでございませうか」優雅にクラブサンをひきアリアを歌い、夜ごと着かざつ

て社交界にでてわらいささめき」(VI—120—121)と父親に問いただし、「そのとおりだ　もしもあたりまえの女性としてそだつていたら」と答える父に対して、「父上……感謝いたします……感謝いたします　このような人生をあたえてくださったことを……女でありながらこれほどにも広い世界を……人間として生きる道を」「もう後悔はございません　わたしは……　わたしは……　軍神マルスの子として生きましよう　この身を剣にささげ　砲弾にささげ　生涯を武官として……」(VI—123—5)と、社会的男性性を自らの意志として改めて積極的に選択する姿勢からも明らかである。

そのオスカルが全篇中唯一「女装」する場面はダンス・パーティーであり、しかも、そこで意中の男性であるフェルゼンと踊る。この展開は、『リボンの騎士』のサファイアの女装との興味深い類似性をみせている。いずれの場面でも、女主人公の女装は男性への恋愛感情と結びついており、それは、「女性性」が恋愛の記号になるという共通の発想を提示しているのである。このことは、少女漫画というジャンルそのものが、長い間ヘテロの恋愛を物語の主軸にしてきたことと共鳴している。女性であることはすなわち、男性に関心をもち、男性との恋愛や結婚に人生の第一義を置くという、女性の社会的性のありようが、そこには反映している。

『リボンの騎士』や『ベルサイユのばら』における女主人公の男装は、男装による性別越境によって、主人公が従来の少女漫画にお

けるジェンダーの枠組みを越えようとする点に革新性があった。だが一方で、女という記号を身にとっているときのヒロインたちには、「女性性」恋愛、結婚」というステレオタイプが依然として反映している。「男性性」仕事、社会的自己実現」、「女性性」恋愛、結婚」という二項対立は、二つの作品のなかで、同じ女主人公における二面性として表現されているのである。

ただ、『リボンの騎士』と『ベルサイユのばら』の結末の相違は、上記のステレオタイプに対するいささか異なる姿勢を示している。サファイアは最終的に「女のなり」でフランスの妻となることを選択し、これは明らかなハッピー・エンドとして描かれる。一方オスカルは、前述のように「生涯を武官として」生きることを選択し、幼馴染のアンドレと一時的に結ばれるものの、最後には彼と相前後して戦いに死ぬという悲劇的な結末を迎える。フランスの腕のなかで幸せそうな微笑を浮かべるサファイアと、戦火のなかで壮絶に死ぬオスカルの末路はきわめて対照的である。オスカルに用意された残酷な結末は、ジェンダーを越境し、男装によって男性性を獲得しようとしたオスカルに対する厳しい処罰であるとみなすこともできる。社会の期待する女性性を逸脱した女性は、初恋の挫折、悲劇的な死といったなんらかの社会的制裁を受けずにはいないのである。

もっともこの結末を、男性と結ばれること(結婚)だけが女性の理想的人生の結末ではないと示唆したと解釈すれば、『ベルサイユ

のばら』は、女性を因習的なジェンダーの呪縛から解放する可能性を提示したともいえる。それは、作者が池田理代子という女性であったがゆえに可能になったのだろう。オスカルの男装は、家の継承という目的遂行のための男装であり、性自認が男性に移行したわけではなく、また、性的指向も異性である。だが、PTTGではなくプライベートでも男装し、「男性性」がより人格全体に及んでいる点で、オスカルの男装は目的遂行のためのPTTGの領域を逸脱している。それは、社会的自己実現を達成した女性作者自身の自己像であるとともに、社会進出をめざす当時の女性読者の共感を獲得する要因になったともいえるだろう。

### ③『ムーラン』のムーラン

同じく、男装Ⅱ武装であり、かつ男装が社会的自己実現と結びつく事例として、ディズニー・アニメの『ムーラン』(一九九八年)をあげることができる。この物語は、北魏の長篇樂府『木兰詩』(六世紀初頭)を素材とし、病弱な父親に代わって男装して戦場に赴く女性ムーランを主人公にしている。前述の二つの事例とは異なり、女主人公のムーランは、誕生時に男装を強制されたのではなく、自我が確立された成長後、自らの意思で男装を選んでいる。前述の二例よりも、男装の動機において、より女性の主体性が認められているといえる。

アニメの『ムーラン』は、原詩により細かいエピソードがつけ加えられているのだが、まず映画の冒頭部分で、結婚相手を紹介してもらおうべく仲人役の女性のところへ向かったムーランが、彼女の前でお茶をこぼすなど次々と失態を演じ、「お前は花嫁らしくは見えないかもしれないけど、花嫁失格だよ!」(You may look like a bride, but you never bring your family honour!)と罵倒される点が注目される。この場面は、後のムーランの男装の重要な伏線となるからである。失意のうちに帰宅したムーランは、鏡を見つめながら Who am I? と問いかけるのだが、ここには、当時の社会が期待する女性役割(Ⅱ結婚して妻となる)を果たすことができず、アイデンティティを見失った人間としてのムーランの切実な苦悩がうかがえる。彼女は、「自分らしさ」と社会的女性性が一致しない苦悩、すなわち、精神的な「性同一性障害」とでもいうべきものに悩まされているのである。

父親に代わって男装して戦場に出るという行為は、そんなムーランにとって、自己の内なる能力をめざめさせる貴重な機会となった。髪を切り、武装したムーランは、男性ばかりの軍隊に入隊してとまどい、自分が生物学的には女性であることを隠すために苦労する。また訓練の際にも、他の兵士に比べて体力、腕力が劣っているため、隊長のシヤンに「いったいどうやってお前を一人前にできるといのか」(How can I make a man out of you?)とあきれられる。だが、

体力的には劣っていても、機知を働かせることにより、ムーランは自軍を勝利に導くことに成功する。フン族の大群に襲われた際、刀に映る山の頂を見て、山頂を崩すことにより、敵を埋めて退散させる作戦を考える。さらに後半では、兵士たちを女装させて宮殿にもぐりこませ、宮殿を見事に防衛する。これらの戦功により、ムーランは皇帝から直々に勲章を授かる榮譽に浴すのである。

ムーランの行動は、直接的に武力や暴力に訴えたものではないが、社会的に男性を装うことが戦士性と結びついている点で、サファリアやオスカルの男装と共通している。また、後半の兵士の女装は、女装によって敵を油断させるという、本稿前半で指摘した女装のモチーフとの明らかな共通性を示しており、ムーランの男装はその陰画となっている。加えて、ムーランの男装が、彼女に社会的な自己実現の機会を与えていることが重要である。女性としてのムーランは、自分らしさと社会的な女性性との不一致に悩んでいた。だが、男性を装うことによって、女性の姿では発揮できなかった能力を駆使する機会に恵まれる。当初は、ただ病身の父を思う一心での男装であったが、結果としてそれは、彼女の潜在的能力の発見と、社会的自己実現への道を開いたのである<sup>10)</sup>。

だが、そのムーランも、恒常的に男装し、社会的に活動し続けたわけではない。故郷に帰った彼女は、男装をといわゆる「普通の女の子」に戻り、彼女を追ってきた隊長のシャンと結ばれること

が暗示される。彼女の社会的自己主張は、父の代理というあくまでも一時的なものにすぎず、しかも女性に戻った後には、結婚という、前半で批判されたはずのステレオタイプな「女の幸せ」が用意されているのである。結末で主人公が女性に戻ることと、結婚でしめくくられていることは、基本的に『リボンの騎士』と同じ発想である。つまりムーランの男装は、父の代理という目的遂行のためのPTTGであり、また、性的指向は異性に向かい、性自認も女性のみである。その背後には、「女性性Ⅱ恋愛、結婚」という枠組みが堅固に存在しているのである。男性の女装が、たとえ目的遂行のためのPTTGであっても、恋愛や結婚というモチーフとはほとんど無関係であるのに対し、女性の男装に必ずといってよいほど恋愛や結婚の要素が含まれているのは、それが女性というジェンダーに不可欠な要素であるという強固な社会通念が存在するからであろう。

男装は、生物学的な性を越境することで、女性の社会的自己実現の可能性を示すように見えながら、その可能性が一過性のものにとどまることで、結局は「男性性Ⅱ社会的自己実現」、「女性性Ⅱ恋愛、結婚」という強固なジェンダー・ステレオタイプを再確認するにとどまってしまうのである。

## 結び

以上のように、同じ異性装による性別越境であつても、男性の女装と女性の男装には、その特色に顕著な相違が見受けられる。この相違は、「男性性＝戦士性、武力、社会的自己実現」「女性性＝弱者、恋愛、結婚」という強固なジェンダー・ステレオタイプに由来するものであり、異性装は、このステレオタイプを超える可能性を示すと同時に、実はこのステレオタイプを利用することによって成立し、それを再確認するという相反する性質を備えている。

もっとも、女装、男装といつても、本稿で指摘した特色にあてはまらない事例もあり、本稿はあくまでも、女装、男装の一部の事例に見られる特色を抽出し、それらを比較対照したものにすぎない。本格的な女装論、男装論と、それに伴う性別越境の意味については、当然ながら、さらに多様な事例の比較検討が必要になる。また、本稿はモチーフ比較という視点から異性装の事例をとりあげたため、時代、地域という観点からは全く体系的な比較になっていない。その意味で、本稿はあくまでも異性装の序論にすぎないものである。だが、少なくとも時代、地域を超えて存在する、女装、男装に共通するモチーフの一部と、その特徴を抽出したということで、より本格的な異性装論につなげてゆきたいと考えている。

## 注

- (1) 日本古典文学大系『古事記・祝詞』岩波書店、一九五八年、二〇九頁。引用にあたっては、旧漢字を新漢字に改め、ルビを適宜省略。以下同。
- (2) 畠山篤「ヤマトタケルの女装 歴史のなかの女装」（下川耿史・磯川全次・田村勇・畠山篤『女装の民俗学』批評社、一九九四年）。
- (3) 田村勇は、日本の祭礼における女装の分析により、女装と祭りの間には民俗学的に深い関連性があることを指摘している（田村勇「赤色の表象 民俗としての女装」、下川ほか前掲書所収）。
- (4) フルタイムのTGとパートタイムのTGの概念については、三橋順子「トランスジェンダー論——文化人類学の視点から——」、クイア・スタディーズ編集委員会『クイア・スタディーズ97』七つ森書館、一九九七年。
- (5) 『名作歌舞伎全集』第一〇巻、東京創元社、一九六八年、九〇頁。以下引用頁数は同書による。
- (6) こうした女性性から男性性への切り替えは、男役、女役の双方を演じる「兼ねる役者」によって可能になるものであるが、真女形の坂東玉三郎がこの役を演じた例（歌舞伎座、二〇〇四年二月）では「男性性」が表出しきらず、男と見破られた後の演技にも「女性性」が残存しているように見えた。だが、その方が弁天のセクシュアリティを鑑みればより写実的な演技であり、男性の身体と女性の身体を瞬時に切り替える演技の方が歌舞伎の虚構であるともいえる。

(7) 江戸時代の男色をめぐる状況については佐伯順子「男色の美学」、木村尚三郎編『歴史を旅する』TBSブリタニカ、一九九二年。

(8) 『名作歌舞伎全集』第一巻、東京創元社、一九六八年、一八頁による。  
以下引用頁数は同書による。

(9) 「せりふのところどころに、お坊とのあいだの同性愛を思わせるものもみられる」、河竹登志夫『三人吉三』解説、同注(8)、一五頁。

(10) 犯罪と女装との結びつきについては、礪川全次「女装犯罪者列伝 犯罪における女装」でも指摘されている(下川ほか前掲書第三部)。

(11) たとえば、山口県警の二一歳の警官が「女子高生に変装して警戒」し、「女装警官、わいせつ男逮捕」(『毎日新聞』二〇〇三年一月五日夕刊)という事例。

(12) 日本古典文学大系『日本書紀』岩波書店、一九六七年、三三四頁。次の引用は一〇四頁。

(13) 武装と異性装との結びつきは、女性、男性を問わず、「男女両性の性質を併せ持つ、いわゆるアンドロギynos(両性具有)」としての「強力な力を獲得できる」からであるという指摘もある(及川智早「アンドロギynosとしてのヤマトタケル」『大正ロマン』第二四号、高島華宵大正ロマン館、二〇〇四年八月)。

(14) 引用巻数と頁数は、手塚治虫『リボンの騎士』I、II、講談社、一九九九年による。

(15) 『リボンの騎士』で、手塚は丁寧に宝塚大劇場の舞台をマンガの上に再

現しようとしている(中野『手塚治虫の宝塚』一九九四年、一九七〇八頁)。

(16) 引用巻数と頁数は、池田理代子『ベルサイユのばら』集英社、一九九一年による。

(17) ただし、『ベルサイユのばら』においては、男装のオスカルに女性貴族たちが憧れのまなざしを送る場面があり、同性愛そのものではないにせよ、女性が男装の女性に惹かれるという宝塚歌劇の男役と女性ファンの関係に近い要素が含まれている。

(18) 『木蘭詩』の内容と後代への影響については、井波律子「美少女戦士ムーランの物語」、『中国文学の愉しき世界』岩波書店、二〇〇二年。

(19) 女性の男装が自己実現や社会参加に結びつく事例は、武装に限らず『ベニス商人』のポーシャなどにも見られるが、詳細はまた別の機会に論じたい。