

## トランスシネマにおけるトランジションの考察：2010年代の映画作品を巡って

児玉, 美月 / KODAMA, Mizuki

---

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

61

(発行年 / Year)

2018-03-24

(学位授与年月日 / Date of Granted)

2018-03-24

(学位名 / Degree Name)

修士(国際文化)

(学位授与機関 / Degree Grantor)

法政大学 (Hosei University)

2017 年度

指導教授 主査 佐藤 千登勢 (准) 教授

論文題名

トランスシネマにおけるトランジションの考察

—2010年代の映画作品を巡って—

国際文化研究科

国際文化専攻 修士課程

氏名 児玉 美月

# 論文要旨

国際文化研究科国際文化専攻

児玉美月

論文題名: トランスシネマにおけるトランジションの考察  
—2010年代の映画作品を巡って—

本論文の目的は、トランスジェンダーを主題にした映画「トランスシネマ」において、彼らの姿がどのように表象されているかを、映像分析を通して考察することである。

従来、映画に描かれるトランスジェンダー表象は、サスペンス映画における恐怖の対象、コメディ映画における嘲笑の対象、オカルト映画における敬遠の対象など、歪曲されたステレオタイプとして描かれてきた。そんなトランスジェンダー表象は2010年代に入り、徐々に個人の正当なアイデンティティの形態として描かれるようになる。

本論文ではそんな2010年代のトランスシネマの中でも、固定化されたジェンダー規範を打ち壊し、異性愛主義を糾弾していく強度を持つと思われる4作品を取り上げる。

まず1作品目で取り上げるのは、グザヴィエ・ドラン監督によるカナダ映画『わたしはロランス』である。本作はメロドラマジャンルに属していると考えられる。普遍的な恋愛模様の中でトランスジェンダーが描かれており、より観客が接点を持ちやすいため導入部分の作品として取り上げた。主人公ロランスのトランジションから見えてくるのは、移行する先の性としての在り方が画一的ではないことである。

2作品目はフランソワ・オゾン監督によるフランス映画『彼は秘密の女ともだち』である。主人公ダヴィッドの異性装によるトランジションに焦点をあて、異性装やセクシュアリティの問題がどのようにトランジションと絡み合っているかを論じる。トランジションにとって、衣服が重要なパーツを占めると同時に、ジェンダー・アイデンティティが衣服のように着脱可能なものではないことを示唆している。

続く3作品目のトム・フーパー監督によるイギリス映画『リリーのすべて』では、身体を焦点にトランジションを論じる。主人公リリーは世界で初めて性別適合手術に挑んだリリー・エルベをモデルとしており、医療によるトランジションが不可能であった時代のために、「身体」そのものが重要になってくる。この作品における考察は、主に「鏡」、「肖像画」、「覗き部屋」といったいくつかのシネフィックなモチーフを通じた分析と、指標による分析を併用しながら、「身体」の流動性がいかに前景化されているかに肉薄するものである。

最後の作品となるペドロ・アルモドバル監督によるスペイン映画『私が、生きる肌』は、身体とテクノロジーにさらに他者や暴力の問題を交えてトランジションを考察する。ここでは主にジェンダー・アイデンティティと身体の連関性や、ジェンダーがいかに暴力性を孕んだ概念であるかを中心に論じる。

以上のテキスト分析から見えてきたそれぞれのトランスジェンダー表象は、決してステレオタイプに収束させることのできない多様性を有している。彼らが伝えるジェンダーの可能性は、多くのトランスジェンダーではない者にとってもジェンダーや自己を再考する契機となるだろう。

# 目次

序論 .....	- 1 -
I. トランスジェンダーとは .....	- 3 -
i. 「トランスジェンダー」の定義 .....	- 3 -
ii. トランスセクシュアル .....	- 3 -
iii. 脱病理化と権利問題 .....	- 4 -
II. トランスシネマとは .....	- 6 -
i. 「トランスシネマ」の定義 .....	- 6 -
ii. トランスシネマ史 .....	- 7 -
iii. トランスシネマにおけるジェンダーの不均衡 .....	- 8 -
iv. 近年のトランスシネマ .....	- 10 -
v. トランスシネマを取り巻く諸問題 .....	- 11 -
III. グザヴィエ・ドラン『わたしはロランス』－メロドラマとトランス .....	- 13 -
i. 『わたしはロランス』について .....	- 13 -
ii. トランスのパートナーシップとセクシュアリティ .....	- 13 -
iii. メロドラマの中のトランス表象 .....	- 14 -
iv. まなざしの視覚コード .....	- 16 -
v. アンチ・トランスバイオレンス .....	- 18 -
vi. 在職トランス .....	- 19 -
vii. 「羽化」するトランスフェミニティ .....	- 19 -
IV. フランソワ・オゾン『彼は秘密の女ともだち』－異性装とトランス .....	- 22 -
i. 『彼は秘密の女ともだち』 .....	- 22 -
ii. 「異性装」とは .....	- 23 -
iii. 〈衣服〉という問題 .....	- 25 -
iv. これまでの異性装映画 .....	- 26 -
v. 異性装表象におけるジェンダーの不均衡 .....	- 27 -
vi. クレールのセクシュアリティ .....	- 28 -
V. トム・フーパー『リリーのすべて』－身体とトランス .....	- 31 -

i. 『リリーのすべて』について.....	- 31 -
ii. クィアと身体.....	- 31 -
iii. 映画と身体.....	- 32 -
iv. 映画的レトリックによる身体表象.....	- 34 -
v. 指標による身体分析.....	- 37 -
VI. ペドロ・アルモドバル『私が、生きる肌』－暴力とトランス.....	- 41 -
i. 『私が、生きる肌』について.....	- 41 -
ii. 視覚化されるトランスセクシュアルの身体.....	- 41 -
iii. ジェンダー間の権力表象.....	- 43 -
iv. 「顔」とアイデンティティ.....	- 45 -
v. 身体改造とテクノロジー.....	- 46 -
vi. マネキンと「肉体をおおう服」.....	- 48 -
結論.....	- 50 -
参考文献.....	- 52 -
引用映画作品.....	- 57 -
付属資料・トランスシネマリスト.....	- 59 -

## 序論

映画という装置は、いつも我々観客を幻惑的な世界へと誘ってくれる。映画は元来から、「観たいものを観たい」という観客の視覚的幻想を映し出すためのメディアムとして存在してきた。そのためには、時空間を自在に操ることも、科学の限界を突破することも厭わない。しかし映画の両義性とは、そんな「夢」を見せると同時に、辛辣に「現実」を映し出しさえするところにある。

一般的に、映画製作には一定の資金と人員が必要となるために、政治的介入や商業的配慮などを免れない。つまり、興行収入を見込むために、政治的検閲を免れながら大衆の価値観を取り入れ、多くの観客が欲望するものを反映させなければいけない。そのため、映画にはその時代や文化に沿った政治性や社会性などが如実に照射されていると言える。映画が「イメージ」であるがゆえに強い影響力を持つことは、プロパガンダ映画<sup>1</sup>として政治的に利用されてきた歴史を見ても明らかである。実際、1960年代に「透明なメディア」であった映画は、1970年代以降には「現実を構築する力を持つ政治的装置」として意識されるようになっていった（塚田 2010:18）。このように、映画がある種の政治性を纏っているとするならば、映画を観ること／映画について語ることは、個人的な営為である以上に、政治的な行為でもある。それは「個人的なことは政治的なこと」(*The personal is political*)という、第2波フェミニズム運動におけるスローガンが主張する真意とも反響するものである。映画を観ること／映画について語ることの社会的意義は、まさにここにあるだろう。

そんな映画は、あらゆるメディアの中でも現実や社会をもっともありのままに映し出すといえることは間違いない（杉野 2011:5）と言われる。しかし殊更、〈ジェンダー〉という事象に関して、映画は「ありのままに映し出す」ことに対し、寛容性を持つてはこなかった。巨大な力を持つハリウッドをはじめとして、映画は「男」と「女」、そして「男と女の恋愛」しか描いてこなかったのは周知の通りである。本論文では、その狭隘性ゆえにスクリーン上から永らく除外されてきた「トランスジェンダー」(Transgender)の表象に焦点をあてるものである。欧米ではトランスジェンダーに特化した映画研究がいくつかあるものの、日本においてはほとんど行われてきておらず、その点に鑑みると本研究には新規性があるものと考えられる。

中村美垂による論文「セクシュアリティの何が問題か？-システムを有機化させるコミュニティ・ダイナミックスの活用へ」では、セクシュアリティについて論じられる際、セクシュアルマイノリティの中でも特にトランス<sup>2</sup>を巡る争点が壇上に上げられている。なぜならそうすることにより、「全体に通底する問題点や課題が浮かび上がってくると思われるから」である(中村 2009)。つまり、ジェンダー／セクシュアリティの問題について我々が再考するにあたって、「性を越境する人々」であるトランスたちの存在を焦点化することは大いに有効であり、トランスにまつわる諸問題からジェンダー／セクシュアリティの問題を照射するというような論法は、決して少なくない。トランスの存在そのものが固定化された

<sup>1</sup> 戦争の記録のためと政治的な宣伝のために利用された映画。フランク・キャブラ、アルフレッド・ヒッチコック、フリッツ・ラングらがその代表格の監督である。

<sup>2</sup> これらの用語は一般的に認知されていないと思われるため、一章で詳述する。

ジェンダーに対する批判体制を体現しており、そんなトランスの表象を読み解くことは、ジェンダー／セクシュアリティの新たな可能性を切り開くことにも繋がるだろう。

本論文の構成については以下の通りである。

第1章では、未だ曖昧に認知されている「トランスジェンダー」の概念を導入し、彼らの歩んできた歴史や昨今の動向について社会的に論じる。第2章では、トランスジェンダーを主題に扱う映画「トランスシネマ」の定義とトランスシネマにまつわる先行研究に触れる。トランスの人々が今までいかに映画内で表象されてきたのか、そしてそこに顕在化する性の格差を問題提示するとともに、それからトランスシネマがどのように変貌を遂げたのかを論じる。

次章からは実際に作品分析に入っていくが、まず導入にあたる作品に選んだのは、グザヴィエ・ドラン監督の『わたしはロランス』である。本作は普遍的なメロドラマジャンルの中でトランスが描かれているため、より多くの観客にとって現実の生活と彼らを接近させて考えることができよう。そのため、トランスの議論の中で等閑視されてきたパートナーシップの問題や勤務先でのトランジションの困難さなど、より生活に根付いた議論が展開される。

4章で扱うのはフランソワ・オゾン監督の『彼は秘密の女ともだち』である。トランスしようとする者にとって、おそらくまず衣服を変えることは、多くの場合身体を変えることに先行される。そのため、まずは外装的なトランジションについて論じたい。異性の服を着るという「異性装」が、どういう事象であるのか、またこれまで「異性装」を主題に扱ってきた映画が、どのようにそれを描いてきたのかを論じるとともに、主人公ダヴィッドのトランジションを考察していく。

5章で扱う作品は、トム・フーパー監督の『リリーのすべて』だが、本作は医療によって身体のトランジションが可能になろうとしている時代設定のため、よりトランジションと身体の結びつきが強い。そのため、本作では「身体」を中心に論じていく。

続くペドロ・アルモドバル監督の『私が、生きる肌』では、その医療技術と身体のトランジションの問題にさらに「暴力」や「他者」が介入する。視覚的に造形されたトランスセクシュアルの身体観や、アイデンティティを反映する「顔」の映像分析を行いながら、ジェンダーがいかに暴力性を孕んだ装置であるかを論じる。パートナーや社会との関わりから、衣服、身体、そこに内在する暴力性、と外的問題から深奥な内的問題へとダイブしていく構成になっている。

かつて、スキゾフレニックな殺人鬼として、常軌を逸した嘲笑の対象として、あるいは自分たちとはかけはなれた変態として、歪曲された姿で描かれてきたトランスイメージが、現代のトランスシネマにおいてどのように表象されるようになったのか。そのトランス表象の内に、どのようなクイアな問題が潜んでいるのか。本論文の目的は、2010年代というより最新の年代に焦点を合わせて精選された以上の映像作品のテキスト分析を行うことによって、それらの疑問に応答することである。なお、本論文は社会学に位置付けられるジェンダー研究ではなく、あくまで映画研究、フィルムスタディーズとしての形態をとるものであることは、留意しておきたい。

## I. トランスジェンダーとは

### i. 「トランスジェンダー」の定義

「トランスジェンダー」(Transgender) (以下 TG) は、1970 年代から「身体的性を変えずに別の性として生活する人々」のことを指す用語として使われ始めた。ジェンダー(Gender)という用語は、1955 年頃に性科学者の John Money が、人間の性においては生物学的性(Sex)だけでなく、社会的性をも同時に考えるべきであるという立場から提唱した概念である。その「ジェンダー」という用語に、「横断する」「越える」という意味を持つ「トランス」(Trans)という接頭辞を付けて作られた用語が「トランスジェンダー」である(渡部 2012:76)。また、Robert Stoller はジェンダーを「個人に見出される男らしさや女らしさの程度」と定義したが、この定義に関連付けて TG を定義するなら、「《男らしさ》や《女らしさ》を越えた人々のこと」と定義することも可能である。1992 年に Leslie Feinberg が TG を「セックスとジェンダーの間の境界線に挑戦するあらゆる人々」と定義すると、これが一般化し、現在でも同様の意味で使われるようになる。自身も TG 女性である三橋順子は、TG を「性自認に基づくジェンダーで社会的認知を獲得し、性別越境を試みる考え方の人」(三橋 2007:305)と定義し、彼らが望む性別で社会から受容される必要性に触れている。また、松尾寿子は「身体の性 (sex) と個々が自己認知する性 (gender) が一致せず、自分が何者であるか (identity) をすんなりと表現できないこと」(松尾 1997:11)とし、個人のアイデンティティの形成と性自認の結びつきに触れている。以上の議論をふまえ、本論文では TG を広義の意味で、「割り当てられた性別とは異なる性別として生きることを目指す人々のこと」を指すものとする。「身体の性別」ではなく「割り当てられた性別」と表記するのは、性分化疾患であるインターセックス (Intersex)<sup>3</sup>の存在が、「身体的性別」という規定の危うさを物語るからである。日本インターセックス・イニシアティブに拠ると、新生児の 2000 人に 1 人の割合で男女とも判別が難しい身体を持つ子どもが生まれる。この数字自体は決して少なくなく、全ての人々が明確な「身体的性別」を所与されて生まれてくるとは言い難い。インターセックスとして生まれてきた多くの新生児は、どちらつかずの身体を「矯正」<sup>4</sup>され、どちらかの性別を割り当てられる (Sex Assignment)。一般的に〈男/女の身体〉と考えられている身体は、いくつかの生物学的根拠に基づいた典型例に過ぎない(中村 2008:96-97)ことを加味すれば、「身体的性別」よりも「割り当てられた性別」と表す方が適切ではないかと考えられる。

### ii. トランスセクシュアル

TG の中でも、外科手術によって性自認(Gender Identity)と肉体的性別の一致を望む者は、「トランスセクシュアル」<sup>5</sup> (Transsexual) (以下 TS) として区別される。1949 年、Cauldwell 医師が初めて TS と

<sup>3</sup>2006 年、米国小児科学会によって「半陰陽」など差別的表現の含意する用語から「インターセックス」へと名称が変更された。

<sup>4</sup>本人の意思と関係なく外性器の処置を施すことが、兼ねてから問題視されている。

<sup>5</sup>内分泌学者 Harry Benjamin が命名。1973 年、APA (アメリカ精神医学会) がトランスセクシュアルを DSM (精神疾患判断基準) に追加した。

いう言葉を性転換しようする人々に対して使い、その後 1966 年に内分泌学者 Harry Benjamin により初めて TS が主題の本が出版された (Phillips 2006:10)。

日本においては、1998 年に国内初の公式な性別適合手術 (Sex Reassignment Surgery) が埼玉医科大学にて行われたことや、TS 男性の生徒が登場したテレビドラマシリーズ『3 年 B 組金八先生』(TBS 制作)<sup>6</sup>などの、マスメディアによる影響も手伝い、特に性同一性障がいの認知度が高い (千田・中西・青山 2013:189) ために、TG がすなわち性同一性障がいと同一視されることがあるが、それは誤りである。なぜなら、TG がその人自身の性の有り様やアイデンティティの認知の在り方を示すのに対し、性同一性障がいは「医療のための便宜上のカテゴリ」に過ぎない (吉澤 2016:194) からである。竹村和子は、英語の Gender Identity Disorder に「性同一性」と当てはめた場合、ここで本来同一性の対象とされているのはジェンダーだが、病理の意が更に強調されてしまうことを指摘する。TG の中でも、身体的な性別移行を望む者もいればそうでない者もあり、個人のジェンダーのあり方は多様である。

そもそも TG は男性／女性というジェンダーの二分化を超越すると捉えられるが、文化人類学の領域はジェンダーが男性か女性の二つの枠組みしかないという概念が、いかに文化的に構築された概念でしかないかということを物語る。北米先住民の「ベルタージュ」、インドの「ヒジュラ」、ポリネシアの「マフ」など、両性具有的な存在が報告される文化圏では、性別が二種類に限らない。性別が男性／女性の二種類しかなく、更に外科手術によって男性か女性の身体に変更することを性別変更の必須条件とする医療規範は、性の二分化に基づく西洋型の規範に由来するものである (蔦森 2003)。

### iii. 脱病理化と権利問題

かつて、クィア (Queer) の人々がクィア＝変態と蔑まれていたことを逆手に取って自分たちをクィアと名乗り始めたのと同様に、TG は病理概念化されることに對抗するために、当事者運動の中から派生した言葉である。2013 年には、米国精神神経医学会が「自身の性に割り当てられた性に違和感があることそれ自体は精神疾患ではない」と明言し、性同一性障がい (Gender Identity Disorder) という名称が性別違和 (Gender Dysphoria) へと変更された。続く 2017 年には、WHO (World Health Organization) が国際疾病分類で性別違和を精神疾患と位置付け続ける中、デンマークが TG を精神疾患から除外し、脱病理化の先陣を切った。同じく異常だと見做されていた同性愛が、1973 年に米国精神医学学会により脱病理化<sup>7</sup>され、1994 年には WHO により「同性愛はいかなる意味でも治療の対象とはならない」という宣言が行われたことに鑑みると、TG の脱病理化はきわめて遅れをとっているため、セクシュアルマイノリティ領域の中でも、より周縁に位置付けられると言えよう。実際、1960 年代に勃興した同性愛コミュニティによる同性愛者権利運動からも TG は排除されていた<sup>8</sup>。今日、LGBT<sup>9</sup>をさまざまなメディアで目にするよ

<sup>6</sup> TS 男性が登場したのは 2011 年 10 月～2002 年 3 月に渡って放送された第 6 シリーズで女優の上戸彩が演じた。

<sup>7</sup> WHO の定める疾患部類である ICD では、2018 年に改定が予定される ICD-11 において、性別違和が精神疾患という位置付けを変更する作業が進行中であり、ようやく精神疾患という抑圧からの解放の兆しが見られる。

<sup>8</sup> トランスジェンダーの人々はゲイバーなどの同性愛者が集まる場所に立ち入ることが許されなかったため、コンプトンズ・カフェテリアに集まっていた。この場所で警察による弾圧に彼らが抗議したことから「コンプトンズ・カフェテリアの反乱」が 1966 年に起こる。

<sup>9</sup> 但し当事者には LGBT と名付けられるのに抵抗を感じる者もいる (牧村 2015)。また、2016 年現在欧米諸国では LGBT に代わる用語として、全ての人の性的指向と性自認を尊重するべきであるという意味を込めて SOGI (Sexual Orientation and Gender Identity) または SOGIE (Sexual Orientation, Gender Identity and Express) という用語が使われ始めている。

うになったが、LGBT に T(ransgender)が追加されたのは 1990 年代前後であり、最も遅れていた<sup>10</sup> (東 2016)。TG の認知や権利獲得の諸問題による影響は映画研究領域にも波及し、同性愛映画に比べてトランスシネマに特化した研究が未だ限定的であることの一つの要因となっている。

そんな TG の権利が謳われはじめたのは、『ボーイズ・ドント・クライ』(キンバリー・ピアース、1999)でも映像化されている、1993 年に起こった「ブランドン・ティーナ事件」がきっかけであった。この事件は身体的性別が女性で性自認が男性の当時 21 歳の TG 男性ブランドン・ティーナが少年二人に強姦されたのち、殺害された事件である。自分を男性だと主張していた彼の意に反して、身体が女性であるがゆえに、メディアは彼を女性として報道した。このことに批判が殺到したことが一つの引き金となり、TG 権利運動が勃興していくこととなる。

日本国内の TG を巡る状況に関しては、2003 年、通称「特例法」と呼ばれる「性同一性障害の性別の取扱いの特例に関する法律」が成立し、これにより戸籍変更が可能になる。しかし、この制度では性別を変更するためには医療手術を受けることが必須条件であり、男性の身体/女性の身体のどちらかの性別二元性の枠組みに全ての人を押し込もうとする側面があることが問題視されている(三橋 2007:310)。続く 2014 年には、WHO や UNHCR (Office of the UN High Commissioner) などの国連機関が「強制・強要されたまたは不本意な断種手術の廃絶を求める共同声明」を掲げ、性別変更の際に医療手術を要求することが人権侵害になり得ることを主張した。そうした風潮の中、2012 年にアルゼンチンが性別変更の際にいかなる医療的利用に対する証明を必要としないという旨の法律を成立させた。日本でも 2015 年及び 2016 年にそれぞれ 2 人の女性が、女性の身体のまま男性へ戸籍変更することを家庭裁判所が認めていた事例が判明し、今まさに性別変更のあり方が見直されようとしている。また、長らく性別適合手術は保険が適用されず、高額な費用がかかってしまうために、タイやモロッコなどの海外で手術を受ける日本の TS も少なくなかった。しかし、2017 年 11 月の報道によると、厚生労働省は性別適合手術について、2018 年度から新たに公的医療保険の適用対象とする方向で検討に入った。これによって、社会保障制度の整備の面でも TG にまつわる支援体制が一步前進となる見通しである。

---

<sup>10</sup> TG よりも更に不可視とされている「性分化疾患 Intersex」(両性の外性器を持つ人)の頭文字である I が加わって LGBTI と総称されることもある(針間 2016:11)。

## II. トランスシネマとは

### i. 「トランスシネマ」の定義

本論文においては、前章で詳述したようなトランスの人物が主要人物として登場する映画、およびトランスを主題に扱う映画のことを「トランスシネマ」(Trans Cinema)と表記することとする。

先行研究においては、2011年のJonathan Williamsによる*Trans Cinema, Trans Viewers*、2014年のWibke Straubeによる*Trans Cinema and Its Exit Scapes*、2016年のAkkaidia Fordによる*Transliteracy and the Trans New Wave- independent trans cinema representation, classification, exhibition*、以上3本の論文でタイトルに「トランスシネマ」が使用され、本文でもTGを主題に描いた映画のことを指す用語として、その多くが「トランスシネマ」と表記されている。トランスシネマ研究の先駆といわれる2006年に上梓されたJohn Phillipsの*Transgender on Screen*では、“screen representations of transgender”あるいは“transgender on screen”などの言辭が使用され、「トランスシネマ」がカテゴライズされていないことに鑑みると、2010年代に入って勃興してきた用語だと考えられる。「トランスシネマ」という概念それ自体は、普遍的なカテゴリを示す用語ではなく、活動家、アーティスト、映画作家、研究者たちの間で行われている現在進行形の議論であり、トランス／クィアコミュニティ内において「トランス」がどのように認識されているかという争点に即して定義される(Wibke 2014:34)。つまり、ジェンダーを指す言葉は、完全に決定され変更されなくなるといったことはなく、常に「作り直しのプロセス」の中にある(バトラー2008)といったJudith Butlerの言葉通り、〈トランスジェンダー〉という概念そのものが急速に変化しており、それに従い「トランスシネマ」という用語の定義も暫定的にならざるを得ない。しかし、本論文では様々な様相を呈するTGたちを描いた多様な映画を一つのジャンルとしてグループ化するために、「トランスジェンダー」と「トランスセクシュアル」を区別せずに、より多義的な意味を包括できる用語としての「トランス」を用いた「トランスシネマ」として表記することとする。このような用語の表記に関しては、次のような現況からも正当化されるであろう。というのも、近年はTGとTSを区別しないために「トランス」と総称されることが多くなってきているからである。最新のトランス研究においても、トランス男性のジェンダー学者Jack (Judith) Halberstamは、組織されたカテゴリを拡大しつつ、ジェンダーの多様な形態を限定しないために「トランス」という用語を採用すると述べている(Jack 2017)。2006年のPhillipsの*Transgender on Screen*から2012年のHelen Hok-Sze Leungの*Trans on Screen*を比較すると、類似した論文題名内で“Transgender”から“Trans”へなっているのも、「トランス」という用語が主流になってきていることの反映の一つである。本論文においても、TGとTSをあえて区別する必要がない文脈の中では「トランス」という呼称を用いることとする。なお、ここで「フィルム」や「ムービー」ではなく、「シネマ」を用いるのは、それが「制度的な意味での集合的概念」(マルヴィ 1992:53)を指し示すものだからである。

## ii. トランスシネマ史

かつて、映画史において同性愛者たちは常に歪曲され表象されてきた。たとえば『チャップリンの舞台裏』(チャールズ・チャップリン、1916)では嘲笑の対象として、『去年の夏、突然に』(ジョゼフ・L・マンキウィッツ、1960)では殺人鬼のイメージとして、『フランケンシュタインの花嫁』(ジェイムズ・ホエール、1935)や『ロープ』(アルフレッド・ヒッチコック、1948)等ではモンスターの存在として描かれている(阿部 2008:1)。しかし、ゲイやレズビアンたちが人権を獲得し、ポリティカル・コレクトネスの名の下で逸脱した異質な人間という烙印から脱却すると、その対象はトランスたちへと移行していくこととなる。

Butlerの言葉を借りるなら、トランスシネマの歴史は「ジェンダー規範から外れ、その規範の混乱において生きる人々」であるトランスの人々が、「それでも自分たち自身を、生存可能な生を生きている者としてだけでなく、ある種の承認に価値する者としても理解できるような世界を想像する試み」(バトラー 2008)の実践の歴史である。規範からの「逸脱者」として烙印を押された彼らトランスが、映画表象内で虐げられ、あるいは看過されながらも、一人の人間としての表象を獲得していく戦いの変遷がトランスシネマの歴史である。映画の目的の一つが、日常の出来事を描き、そこに確かに存在したにも関わらず発見されずにいた現実を表出するところにある(ルイス 2004)のだとすれば、不可視とされていたトランスを表象するトランスシネマは、まさに映画自体の目的を果たしうる機能を有していると言えるだろう。

従来のトランス表象のステレオタイプの一つは、『サイコ』(アルフレッド・ヒッチコック、1960)を始めとするサスペンス映画内で描かれる精神に異常をきたした殺人者のイメージである(Phillip 2006)。このトランスによるキラーイメージはその後『殺しのドレス』(ブライアン・デ・バルマ、1980)、『羊たちの沈黙』(ジョナサン・デミ、1991)、『インシデント』(ジェフリー・ライト、2000)などで次々と踏襲されていく。小此木啓吾の『映画でみる精神分析』(1992)では、この中の『殺しのドレス』と『羊たちの沈黙』を取り上げているが、『殺しのドレス』に関する記述の中で述べられているTSの説明はまさに映画史が取り扱ってきた殺人鬼としてのトランスイメージと合致するものである。

性倒錯の一つに性転換症(トランス・セクシャリズム)がある。肉体は男なのに「自分が女だ」、肉体は女なのに「自分は男だ」と思い込む。自分の男性・女性意識と肉体の矛盾を、性転換手術によって解決したいと願う。(小此木 1992:278)

TSのジェンダー・アイデンティティを「思い込み」、身体と心の性別の不一致を「矛盾」と断言してしまっている誤解に満ちたこの文章からも、1990年代初頭の日本における性別違和に対する認知の低さが窺える。Richard Von Krafft - Ebingの著作『変態性慾ノ心理』(1887)においては、異性装者の典型的なイメージは「欲しくてたまらない衣類を所有する者を傷つけかねない強迫的な窃盗犯」で危険な存在(カリフィア 2005:75)とされており、これは女性の皮膚を収集して女性化しようとする『羊たちの沈黙』の殺人鬼バッファロー・ビルに、特に当てはまるだろう。このように、精神学者や性科学者たちが流布させていた従来のトランスイメージは、かつての映画表象においても反映されていたと言えよう。

あるいは、次のようなトランス表象のステレオタイプも存在する。ハリウッド映画の『お熱いのがお好

き』(ビリー・ワイルダー、1959)、『トツツイー』(シドニー・ポラック、1982)、『ミセス・ダウト』(クリス・コロンバス、1993)など、主にコメディ映画に代表される嘲笑の対象としてのTGイメージである。コメディ映画では、永久的な性別転換を行う恐怖の存在としてのTSではなく、愉快地に笑い飛ばせる対象として、一時的な異性装のトランスがしばしば登場する(Phillips 2006:17)。

また、『マイラ-昔マイラは男だった-』(マイケル・サーン、1970)、『ロッキー・ホラー・ショー』(ジム・ジャーマン、1975)などをはじめとするオカルトジャンルでは、トランスが逸脱した人物として表象される。『マイラ-昔マイラは男だった-』では性別適合手術が奇形のハサミを用いて施され、性別適合手術そのものを嘲笑しているような描き方がされている。性別適合手術以前と以後で異なる男性と女性の役者が演じ、同一人物ではないことを視覚的に強調していることから、性別移行そのものに対する実現不可能性が暗示されている。『ロッキー・ホラー・ショー』に至っては、「トランスセクシャル星」からきたとされるドラッグクイーンのような身なりに扮した人物が登場し、TGが異星人として描かれるという、より直截に過激な表現を用いている。このように、かつての映画史にはトランスを人間扱いしない「トランスフォビア Transphobia<sup>11</sup>」とも呼べるトランス表象が横溢していた。

Millerは、MulveyのまなざしとHalberstamのTGのまなざし(Transgender gaze)の理論を敷衍させ、それらのトランスシネマが3つのTGのまなざしに基づいていることを論じる(Miller 2012:30-33)。それが、(1)トランスミソジニスティック(Trans-misogynistic)、(2)トランスフォビック(Transphobic)、(3)トランスパセティック(Trans-Pathetic)のまなざしである。それぞれ、(1)は主にコメディのトランスシネマの中で、「偽物の女性性」に対する可笑しさや嘲笑の意味で向けられるまなざし、(2)は主にサスペンスのトランスシネマの中で社会規範から外れたジェンダーアイデンティティ、存在に対して向けられる分別のない恐怖、差別心からくるまなざし、(3)は異性愛規範から逸脱するトランスに対する同情心からくるまなざしのことである。まなざしの理論は、そのトランス人物を視る観客よりも、その人物が視覚的に表象されている方法を理解することに焦点が当てられている(Miller 2012:31)。

### iii. トランスシネマにおけるジェンダーの不均衡

同性愛映画史を顧みても、ゲイの男性たちに比べレズビアン女性たちは長らくその存在を可視化し得なかった。同じくトランスシネマにおいても、女性から男性へトランジションするトランス男性を描いた作品よりも、男性から女性へトランジションするトランス女性を描いた作品の方がはるかに多い。実社会においては、フロイトが報告したTGの事例であるシュレーバーの症例に始まるように、トランス女性の数の方が大多数である(小此木 1993:27)という議論が存在するが、日本においては例外であり、世界共通とは言えない。日本精神神経学会「性同一性障害に関する委員会」の調査によると、2012年までの日本国内の受診者数は約1万7000例で、男性から女性へ性別移行したMtF(Man to Female)<sup>12</sup>トランスが約6000例、女性から男性へ性別移行したFtM(Female to Male)トランスは約1万1000例で、女性のTSの

<sup>11</sup> TG嫌悪の意。TGをひとまとめに扱い、自分たちと同等に扱うことを拒否する態度のことをいう。

<sup>12</sup> 一般的に、男性から女性へ性別移行したトランスのことをMtFトランスと表記する。女性から男性へのトランスはFtMトランスである。

数の方が多い（大島、佐藤 2016）。1998年に日本で初めて正式な性別移行手術が行われた一例も、女性から男性への移行であった。よって、実社会におけるトランスをめぐる現状が、そのまま映画における跛行状態を反映されているとはいえないだろう。そもそも、父権イデオロギーに支配されていたハリウッドをはじめとして、映画界そのものがジェンダーの不均衡という問題を今なお抱えている。製作者に圧倒的に男性が多く、そのためジェンダー映画に限らずすべてのジャンルの映画において男性主人公の映画が圧倒的に多い。女性から男性へ性別移行するトランス男性が主人公の物語は、あくまで男性ではなく女性が主人公の映画だと見做されるために、トランス男性の映画は数が少ない。また、映画の表象(Cinematic Representation)の問題も大いにあると考えられる。つまり、男性から女性へのトランジションの過程には華やかな衣服を身につける、あるいは化粧を施すなど視覚的にわかりやすい映像が映えるために、映画作家たちに好まれやすいという傾向にあるという映画的事情が介入するからである。

映画表象上において不可視の存在として扱われやすいトランス男性の実態を描いた貴重なドキュメンタリー映画作品に、『ロバート・イーデス』(ケイト・デイビス、2005)がある。同作は卵巣癌に冒されたトランス男性ロバート・イーデスの、最後の一年間を追う。しばしばトランスの人物は映画内に一人で登場し孤独に描かれるが、同作はトランスコミュニティが舞台になっており、多くのトランスたちの中で描かれる点で他のトランスシネマと異なる(Halberstam 2005)。また、トランス男性を描いたノンフィクション作品として代表的な作品が、先述した『ボーイズ・ドント・クライ』だが、本作はジェンダー・アイデンティティが男性である主人公ブランドンを〈女性的〉な人物として描いているという批判もある(佐伯 2009:226)。「ボーイズ・ドント・クライ」(男の子たちは泣かない)とあって、男=泣かないものとするステレオタイプを象徴するタイトルと同じく、本作に登場する男たちは皆マッチョで力の強いステレオタイプな男であり、女たちは性的アピールが強く攻撃的な性格として、ジェンダーが明確に二分化されている。その中でブランドンは「母性」あるいは女性に付随するとみなされがちな癒しや優しさを象徴する存在としている。本作ではそんな男たちによって、ブランドンが性暴力に曝される描写が目立つが、トランス男性が主人公の映画には、トランス女性が主人公の映画に比べ性暴力の描写が格段に多い(Wibke 2014)。トランス男性たちが映画表象において未だ不可視の存在として扱われ、性的に虐げられねばならない存在であることを示唆するような描写がなされていることは、トランス男性を扱う映画における問題点としてあげられる。

#### iv.近年のトランスシネマ



図 II-1

とりわけ 2016 年は日本で行われた映画祭に世界各国から数多くのトランスシネマが出品された年であった。たとえば、クィア映画を発信するレインボー・リール東京国際映画祭レズビアン&ゲイ映画祭と北欧の映画を中心に上映するトーキョーノーザンライツフェスティバルでは、『ガールズ・ロスト』（アレクサンダー・テレーセ・キーニング、2015）が上映された。同作は、性別を変える不思議な花を見つけた少女が、少年へトランスする過程で自分自身に内在していた男性性を自覚していくというティーンのトランス男性を描いた作品である。東京国際映画祭ではフィリピンから、死を通して一人の女性 TS の人生を鮮やかに描いた『ダイ・ビューティフル』（ジュン・ロブレス・ラナ、2016）が出品され、見事最優秀男優賞、観客賞を受賞し、日本の観客にも受容された。また同映画祭には、受賞は逃したものの、インドネシアからもセックス・ワーカーの女性 TS を描いた『ラブリー・マン』（テディ・スリアトアアトマジヤ、2011）が出品された。インドネシアでは厳しい検閲に加え、イスラム教徒が大多数を占める国家であるという宗教的事情も相まって、多様なジェンダーやセクシュアリティ表象が許容される社会とは言い難い（福岡 2016）。本作はそんなインドネシアにおける宗教とジェンダーの相克を、ムスリム教徒のスカーフを纏った娘と TS の父親を対峙させる手法によって表象している。ヒジャブ姿の娘を前にして、女性の姿をやめ父親の姿へと戻る主人公の姿は、宗教的事情によってトランジションを諦めざるを得ないことのアレゴリーである。『VIVA』（パディ・プレスナック、2016）（図 II-1）は、ラテンビート国際映画祭において上映されたキューバ＝アイルランド合作作品であり、美容師の少年がドラッグクイーンの仕事に魅せられていくと同時に、失踪していた父親との確執を乗り越えていく通過儀礼が描かれる。息子の女性化と父親の息子に対する男性性の強制との対立の問題は『ダイ・ビューティフル』にも共通したテーマである。

ここでは 2016 年に行われた各映画祭に出品されたトランスシネマを挙げたが、日本ではトランスシネマに特化した映画祭「第 1 回京都トランスジェンダー映画祭」が 2008 年に初めて開催され、現在第 2 回まで開催されている。トランスシネマというジャンルは、かつて「今日では実質的に絶滅したジャンルなのだ」（ハドリー 1993:134）と言われたことすらあった危うい映画ジャンルであった。しかし 2010 年代に入ると、トランスシネマは欧米諸国に留まらず、このように世界各国の地域で同時多発的に作られるようになる。

## v. トランスシネマを取り巻く諸問題

本節では、トランスシネマを取り巻く幾つかの問題を簡単に素描することで、本論文における問題意識を明確化したい。まず、トランスイレイザー (Trans erasure) と言われる、トランスを矮小化し不可視化するという問題がある。たとえば、『ストーンウォール』(ローランド・エメリッヒ、2015) は、ゲイ・コミュニティとなっていたバー、ストーンウォールでゲイに対して陰湿な嫌がらせを行っていた警官に対抗して起きた「ストーンウォールの暴動」を基にして製作された映画作品である。この暴動には、有色人種の TG が中心となったという史実があるにも関わらず、その役には白人の性別違和のないシスジェンダー (Cisgender) が割り当てられた。この映画の公開前には、本来白人ではない役を白人化することに対しての批判の意味で使われるホワイトウォッシュ (Whitewashing)、かつトランスイレイザーだとして批判が集まった。TG は歪められたイメージとして表象されるだけではなく、そもそも表象の場から消し去られることもしばしばあった。

多くの議論を巻き起こした作品として特筆すべきなのは『アバウト・レイー16歳の決断』(ギャビー・デラル、2015) である。本作はティーンの主人公レイ (エル・ファニング) が女性から男性へトランジションを望む過程で、家族の承認を得ていく物語である。過激な性描写も暴力もドラッグも登場しない、この真摯なヒューマンドラマは製作陣の意に反して R 指定を受けた。過去のトランスを扱った作品の大多数がレーティングを課せられており、トランスの存在そのものがレーティングの基準を引き上げていると考えられる。更に、アメリカでは 2015 年 11 月に、日本でも 2016 年 1 月に上映予定とされていたものの、直後に公開中止<sup>13</sup>となった背景には、アメリカの TG に関するラディカルな認識変容が要因とされている。2017 年に改めて公開された時には、『アバウト・レイ *About Ray*』という作品名は『スリージェネレーションズ *3 Generations*』に改変されていた。ここには「トランスのレイの物語」というニュアンスを弱める意図がある。また、日本でこの作品が宣伝される際、「三世代の女性」と表記されたことが問題視された。つまり、レイを「男の子」としてではなく、「男の子になることを望む女の子」として表現してしまったところに問題があった。このように、本人の性自認と異なる性別を割り当ててしまうことをミスジェンダリング (Misgendering) という。この議論の際、セクシュアルマイノリティの支援団体は「映画産業はトランスジェンダーの人々を描くということに関しては、大変酷い歴史を持っている」<sup>14</sup>と痛烈に批判した。この作品が起こした騒動は、トランスというテーマが未だにセンシティブなテーマであることを我々に思い知らしめると同時に、映画の商業的側面に内在するセクシズム (Sexism)<sup>15</sup>を浮き彫りにさせた。また、批判はトランス男性を演じた主演のファニングにも向いた。これはトランスの人物を演じるのに、実際のトランス役者を起用しなかったことに対する批判であったが、その類の批判は同作に限らず、シスの役者がトランスの人物を演じる度にトランス団体から上がる批判である。しかし、2018 年に公開を控える『ナチュラルウーマン』(セバスティアン・レリオ、2018) で主人公のトランス女性のシンガーを演

<sup>13</sup> 2017 年 2 月に改めてファントム・フィルム配給で公開予定。

<sup>14</sup> Allen, Samantha "Why did transgender-themed movie '3 Generations' get an R rating?" <<https://www.thedailybeast.com/why-did-transgender-themed-movie-3-generations-get-an-r-rating>>参照。

<sup>15</sup> 異性愛規範における性差別のこと。

じるのは、自身もトランスである役者パウリーナ・ガルシアである。本作を持ってようやく、トランスの役者による初のオスカーへのノミネートが期待されている。

日本では、『彼らが本気で編むときは、』（荻上直子、2017）が上映され、ようやく大衆映画としてはほぼ初めてといえる TS が主人公の映画が登場した。ドイツで開催された第 67 回ベルリン国際映画祭ではクィア映画を対象に贈られるテディ審査員特別賞を獲得し、イタリアで行われた第 19 回ウーディネ・ファーイースト映画祭では 2 冠に輝き、同作は世界的にも受容されたと言えるが、TS 女性の主人公リンコのトランス先の性別がステレオタイプな描き方がされている点が問題視された<sup>16</sup>。リンコは男性のパートナーのマキオにご飯を作って食べさせ、時には靴下を脱がせてあげさせる。さらに職業は介護士であり、公的にも私的にも過度に「ケアする女性像」が描かれる。既存の「女らしさ」を具現化させたリンコの描写や固定的な家族観はトランスたちの多様なあり方を奨励するどころか、そうではないトランスを許容しえない。

一方、ほぼ同時期に公開されたドキュメンタリー映画『ハイヒール革命』（古波津陽、2016）、『恋とボルバキア』（小野さやか、2017）に登場する実際のトランスの人々はそんなステレオタイプからは一線を画している。特に『恋とボルバキア』は、14 歳からホルモン異常で女性化がはじまり、女性としての人生を選ぶべきか男性としての人生を生きるべきか決めかねている者や、恋愛対象の性別によって自身の性別も変化する者、女性の格好をしていても男性に男性として愛されたいという願望を抱えているために男性としての自己を保持し続ける者など、一様に形容することのできないグラデーションに満ちた人々が描かれている。このように、シスジェンダーの製作陣による映画上のトランス表象と、実際のトランスの現実との間の乖離はトランスシネマにおける問題の一つである。

さて、次章からは実際に作品分析に入っていくが、本論文で取り上げる四つの映画作品は、どれもそれぞれの視点から根深いステレオタイプを糾弾し得る強度を持った作品群である。諸芸術の中でも、誇張表現や象徴的表現に傾倒しがちな古典芸能はステレオタイプな異性装に陥りやすいが、映像は写実的な表現が可能な媒体であり、映画はリアルなジェンダー表象を描くのに適したメディアであると言われる（佐伯 2011）。こうした映像表象内における〈トランスジェンダー〉の多様な事象を紐解くプロセスは、我々にジェンダーを語る新たな可能性を与え、これを見出す契機をもたらしてくれるだろう。

---

<sup>16</sup>鈴木みのり「女装に見えてしまう生田斗真演じる「女より女らしい」トランス女性、『彼らが本気で編むときは、』は教育推奨作品にふさわしい？」<<http://wezz-y.com/archives/42770>>参照。

### III. グザヴィエ・ドラン『わたしはロランス』－メロドラマとトランス

#### i. 『わたしはロランス』について

「トランスセクシュアリティは“差異”を表す究極の表現」と断言するグザヴィエ・ドランによって撮られた『わたしはロランス』は、トランス女性の主人公ロランス（メルヴィル・プポー）のトランジションを1990年代という時代設定で描き出す。2012年に開催された第65回カンヌ国際映画祭では、クィアを主題にした映画に贈られるクィア・パルム、フレッド役のスザンヌ・クレマンが最優秀女優賞を受賞した。カナダのモントリオール出身のドランは、2009年に『マイ・マザー』でデビューすると、たちまちカナダを代表する映画監督となり、若き天才の称号を得る。成功したゲイの主人公が帰郷する一日を描いた『たかが世界の終わり』（2016）は、そんな彼の自伝的ともいえる作品である。ゲイ・コミュニティが人権を獲得していく中で、「第三の性」としてタブー視されるトランスの存在は、社会がどう変化したのかを考察するのに格好の機会を用意する。本作はロランスのトランジションの過程において、制度、精神科医、外科手術と関わりを持たない点や、彼女の非規範的身体が視覚的に曝されることのない点で、これまでのトランスシネマの陋習を打ち壊す（wibke 2014:181）。本作はなによりもロランスとパートナーであるフレッドとの長い年月に及ぶ関係性そのものに重きを置いている。

#### ii. トランスのパートナーシップとセクシュアリティ

近年、トランスの社会的受容は急速に進んでいるが、トランスのパートナーの存在やパートナーとの関係性そのものにつわる議論は、未だ多くはなされていない。トランスの性別移行によって、パートナーも多大な影響を受けることを考慮すれば、パートナーもまた性別移行の当事者であるといえよう（鈴木2009）。『わたしはロランス』は、35歳の誕生日を迎えたロランスが、女性の恋人に身体は男性だが心は女性であったことをカミングアウトするところから、徐々に性別移行がはじまっていく物語である。主人公のロランスだけではなく、そのパートナーであるフレッドの心理状況が精微に描かれているところも本作において重要な点の一つである。

ロランスがトランスであることをフレッドにカミングアウトすると、フレッドは「ゲイだったのね」とロランスのことを叱責する。その時、ロランスは必死に性別違和と同性愛の違いを説明するが、トランスとゲイが混合されやすく、パートナーが性別違和について知らないことも多いことから、カミングアウト時に性別違和が何なのかをパートナーに理解してもらうことは、トランジションの第一段階でもある。また、ロランスは性自認が女性で性的指向が同じく女性<sup>17</sup>のレズビアン<sup>17</sup>のトランス女性だが、それまでロランスを男性として交際してきたフレッドは異性愛者の女性であり、女性のロランスを受け入れることは、彼女自身の新しいセクシュアリティを構築しなければならないことになるという点でも、難しい問題となる。〈セクシュアリティ〉という概念は、単に性的なことを指すだけではなく、個人の人格

<sup>17</sup> 田端・石田（2008）による調査では、「性的に惹かれる性別は、自分のありたい性別と同じ性別か、逆の性別か」という質問に対し「同じ性別」と答えた割合はTG男性が27.9%、TG女性が45.2%で女性が女性を指向する確率の方が高いことが窺える。

の一部であり、他者から強制されたり奪われたりしてはならない一つの権利として掲げられる（針間 2016:9）。この〈セクシュアリティ〉という問題を軽視することは、トランスに対する誤解を生みかねない。たとえば、TG は性別適合手術後に移行した性別とは異なる性別の人を性的指向とするために、TG がすなわち異性愛規範に接近するものであり、そのため異性愛主義の下で生きる人々にとってより理解しやすい（風間、河口 2010）といった言説が存在する。しかし、ロランスのように性別移行先の性別が性的指向の性別と同一である場合もおおいに有り得るのであり、トランス性と異性愛規範を容易に繋げることができないはずである。これまで、トランスたちのセクシュアリティは語られる場が少なかった（川坂 2011）が、肝要なのはそれを異性愛規範の枠組みの中のみで捉えてはいけないということである。セクシュアリティはトランスの人々とのパートナーシップのあり方との関わり以前に、その人の人生にとって重要な要素の一つでもあり、性別移行を行うトランスをパートナーに持つ者にとって、より豊かな人生を送るためにセクシュアリティとの対峙は避けられる問題ではない。今後、トランスの社会的認知や受容が高まるに従い、トランスのパートナーが増えることは容易に予想される。そのため、トランス当事者に限らず、トランスのパートナー及びトランスとのパートナーシップという問題が、トランスをまつわる中心的な議論に加わることが期待される（鈴木 2009）。トランスであることを越えて、それでもなお鍾愛のために共に生きていこうと奮闘する二人を描く本作は、以上の問題についての新たな視座や知見を与えてくれる豊潤なテキストである。

### iii. メロドラマの中のトランス表象



図 III-1



図 III- 2

『わたしはロランス』は、メロドラマ的な要素を強く感じさせる作品である。メロドラマの巨匠と呼ばれるドイツ出身の監督、ダグラス・サークの映画は「虚偽や演戯や模倣の身振りを盛んに登場させる」と言われる（武田 1987:122）。本作においてもまた、トランス女性のロランスが男性から女性へトランジションする際に、「女性」を「模倣する」あるいは「演じる」様子が盛んに登場するなど、サーク映画との連関性が存在し、メロドラマ的な冗語法が数多く使用される。



図 III-3



図 III-4

たとえば、『風と共に散る』（ダグラス・サーク、1956）では、過剰に吹き荒れる落ち葉が演出に使用されている（図 III-1）が、本作においても二人の別れの場面で落ち葉が過剰なまでに舞っている（図 III-2）。この、「過剰さ」はメロドラマを成り立たせる一つの要素として君臨する。というのも、画面そのものが過剰なまでに饒舌になる特徴を有しているのがメロドラマであると捉えた加藤幹郎や、フロイトの転換ヒステリーに酷似した音楽・色彩・運動・感情などの過剰さが見受けられるのがメロドラマであると捉えたジェフリー・ノエル＝スミスや、演劇的な転義法、言葉の代わりに用いられる表現豊かなスペクタクルがあるのがメロドラマであると捉えたピーター・ブルックスなど、多くの学者たちによって語られるメロドラマ論に一貫して述べられるのが「過剰さ」だからである。そしてその「過剰さ」は、登場人物の感情をより扇動的に語る雄弁な代弁者たちである。

本作でも彼らの情緒が言語表象ではなく、映像表象として発露される場面が頻出する。イル・オ・ノワールでロランスとフレッドが仲睦まじく逍遥する場面では、二人の気持ちの高揚や喜びを色とりどりの衣服が代弁し、宙を舞う（図 III-3）。フレッドがロランスからの手紙を読む場面では室内にも関わらず、大量の水が頭上から流れ落ちてくる（図 III-4）。観客はこれらの映像を見て感情を強く揺さぶられるのだが、このようにスクリーンに映し出された対象物が、生命のあるもののごとく生き生きとして見えるような映像的現象をフォトジェニー（photogénie）という（岡田 2015:54）。本作における吹き荒れる落ち葉、宙を舞う衣服、迸る水は時間が可能にする映画運動と映画技法のスローモーションの両方によって生気を与えられている。

もともとメロドラマは、ヨーロッパの「騎士道物語」を原型とし、叶わぬ恋の相手としての貴婦人を救うためにヒーローが悪と戦い勝利するというジャンルである（佐藤 1980）と言われる。そして、それでも叶うことのできなかつた恋というのがより一層メロドラマとしての要素を強めるのだが、本作でもロランスとフレッドは結ばれることなく成就しなかつた恋として描かれる。この叶わなかつた恋という悲劇的な結末は、より観客を感傷的な気分にするものである。おそらく鑑賞後に観客の脳裏に木霊するのは、「もしも自分の恋人が性別を変えたいと言ってきたら」という問いかけであり、誰もが経験するであろう普遍的な恋愛の中で生まれるこの問いは、トランスの人物と観客自身の生活とを接近させる。かつてトランスの人物は、異性愛規範と伝統的なジェンダー観を固持するため、意図的に観客が感情移入することが

できない人物像として描かれていた (Miller 2012)。しかし、そんな彼らが観客の感情を扇動するメロドラマの中で描かれることによって、観客はトランスに対して共感のような感情を抱いたり、あるいは親近感を覚えたりすることができる。サスペンス映画やコメディ映画などのジャンル映画の中でばかり描かれてきたトランスたちが、メロドラマのような普遍的な物語の中で描かれるということ自体が、正当なアイデンティティとして認められてきたことを示す証左である。

#### iv.まなぎしの視覚コード

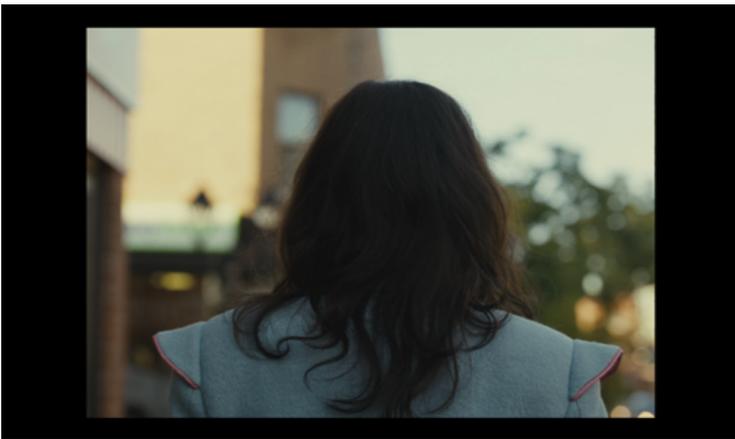


図 III-5



図 III-6

冒頭のシークエンスは、ロランスの後ろ姿 (図 III-5) と、複数の人物たちの顔のクローズ・アップのショット (図 III-6) で構成される。その人物たちは皆カメラ目線であるが、〈まなぎし〉が向けられているのはロランスである。

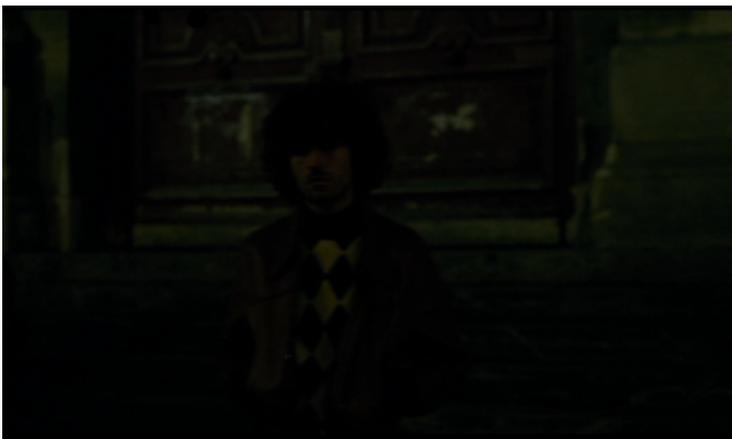


図 III-7



図 III-8

この〈まなぎし〉の表象は、ゲイ男性を描いた『サンローラン』(ベルトラン・ボネロ、2014)でもまったく類似した映画技法によって描かれている (図 III-7)。主人公が道を歩いていると周りの人物たちが彼を凝視している。クィア映画には、この〈まなぎし〉の表象が頻出するが、『わたしはロランス』においても、この見る／視られるという視線の描写が氾濫する。たとえば過去のトランスシネマ『クライング・ゲーム』(ニール・ジョーダン、1992)に登場するトランス女性のディルをはじめとして、多くのト

ランスキャラクターは、〈視線〉をコントロールできていないことが指摘される（Halberstam 2005:81）が、ロランスは多くの人に視られる対象でありながらも、なお視る視線を保っている。それは、たびたび差し込まれるロランスのPOVショット（図 III-8）にも表されている。

コード(Code)というのは、記号論内ではメッセージの意味を理解する思考体系であり、一般的にはその時代や社会において慣行化した思考体系を意味するものである（カプラン 2000）。この〈まなざし〉は、セクシャルマイノリティの多くが体験したことのある暴力性というコンテクションを含むコードとして認識される。一見しただけでは異性愛者と変わらないゲイやレズビアンたちよりも、外装的な差異が顕著に認められるトランスたちはより暴力的な視線に晒されることが多い。しかし、ロランスは女性の装いでいる間も当然視線を受けるものの、女性としての人生を選ぶ以前の規範的な男性の装いのときに受ける視線の方が、より辛辣に表象されていることが次のショットの比較からも明らかになる。



図 III-9

カミングアウトの直前、ロランスが雨の中道を逍遥していると複数の人々から視線を受ける（図 III-9）。その「まなざす顔」は、真っ赤に染められており、ロランスにとっての攻撃性を表しているようにも見える。

一方、ロランスが女性の格好で勤めている学校に出勤し、視線を受けながら校内を闊歩するロランスの表情は自信に溢れている。つまりロランスにとっては、女性装をすることによって好奇の〈まなざし〉を向けられることよりも、「間違った身体」に対して向けられている疑惑的な他者の〈まなざし〉——もっとも、それは「普通の男性」の身体をしている以上は、ロランスの強迫観念的な思い込みにすぎないのだが——の方が痛みを伴う〈まなざし〉なのである。

## v. アンチ・トランス・バイオレンス



図 III-10



図 III-11

さらに、本作はより直截に暴力を描きもする。本論文の5章で取り上げる『リリーのすべて』でも、見知らぬ男に暴力を受ける場面（図 III-10）があるが、トランスシネマにおいて暴力表象が差し込まれる確率はきわめて高い。ロランスもまたバーで男から打擲されるのだが、この暴力表象は暴力とシス規範（Cis-normative）を問題視するために描かれるアンチ・トランス・バイオレンス（anti-trans violence）として示される（Wibke 2014）。とりわけ FtM トランスシネマにおいては、『ボーイズ・ドント・クライ』に代表されるように、どちらの性別かを暴くために、あるいは男性性を損なわせるための暴力が描かれるケースが多い。そして、その多くが性暴力である。対して MtF トランスシネマは、〈男性性〉が損なわれた「弱者」に対する暴力や、奇異な格好をする「変態」に対する恥辱的な暴力が描かれることが多い。それは FtM トランスシネマのそれよりも、よりフィジカルな暴力である。映画が観客の視覚的快楽を喚起するためにセックスや暴力描写を扱うのは常套手段だが、トランスシネマでは、トランスの登場人物のジェンダー・アイデンティティが暴力を描くために利用されることも多々ある。前掲した映画『クライング・ゲーム』では、映画の登場人物と観客が〈女〉だと思っていた人物が実は〈男〉であったことが暴露されるのに伴って暴力的な表象がされる（図 III-11）が、これはセンセーショナルで刺激的な効果を生むために利用された暴力表象の一例であり、本作における暴力表象とは区別されなければならない。

## vi. 在職トランス



図 III-12

ロランスは、学校の教師として在職中にトランスをすることになった「在職トランス」と呼ばれるトランスである。たとえば企業の服装規定を想定してみればわかりやすいが、在職トランスのうち、FtM トランスよりも MtF トランスのほうがよりトランジションが困難である（水野 2016）。なぜなら、ズボンを履く「女性」は問題にならないが、スカートを履く「男性」は服装規定に抵触してしまうからである。ロランスは最終的に、生徒の両親からの圧力で学校側から辞職を余儀なくされる。しかし、クラスの授業に初めてロランスが現れるシーン（図 III-12）では、長い沈黙のあと一人の生徒が普段と変わらない様子で質問をする。それは、トランスするロランスを拒絶する同僚や生徒の両親の世代に比べ、彼ら若い世代が寛容であることを表すものである（Leach 2013:102）。このように映画は、たとえば学校のように年代による階層が明確な社会の場では、トランスの人物に対する反応が異なることを表している。

## vii. 「羽化」するトランスフェミニティ

ロランスとフレッドは別れてから6年後に再会することになる。するとフレッドはロランスの身体を触り、彼女が〈女性〉になったかどうかを確かめる。しかし、ロランスは「まだ」と答え、6年という月日が経ったのにも関わらず女性へのトランジションが完了していないことを告げる。ロランスはトランジションを始めた当初は、黒のウィッグや奇抜な色彩の洋服を身につけるなど、時にドラッグのような誇張された〈女性〉の風貌にすらなる。しかし、時間が経過するにつれ長くも短くもない地毛と落ち着いた色彩の服装になっていくことから、決して徐々に〈女性性〉を強く帯びていくわけではない。それは、いかに女性として「パス」できるかどうかよりも、自分のスタイルそのものを確立することを重視しているように見える。このことから、ロランスは身体的な性別移行を望む TS ではなくトランスヴェスタイトではないかという可能性が引き出される（Leach 2013:101）。ロランスは身体を完全に〈女性化〉させるというよりも、様々な形態の女性的な装いをし、トランジションの過程に留まり続ける。つまりそれは、ロランスにとってなるべき「完全な女性」は存在しないことを暗示する。『わたしはロランス』にとって重要なのは、この「不完全な女性」表象であると考えられる。本作は映画の題名にもなっている”anyway, laurence.”（とにかく、ロランスよ）という台詞で幕が閉じられるが、本論文で取り上げた4作品

の内、本作だけが男性の姿においても女性の姿においても名前が変わらない。それはロランスの「不完全な女性」表象が既に体現しているように、男性としての人格と女性としての人格が完全に分離されておらず、両性の固着性を指し示しているかのようである。しかし、この不完全性はトランスのロランスに限った問題ではない。トランスではない者もまた「完成形」になることはあり得ず、常に何かから何かしらへの移行状態にある。ロランス、そしてトランスの人々は、誰しもが持つその「永遠の移行状態」という本質をわかりやすく表象している<sup>18</sup>。つまり、スクリーン上のロランスのトランジション表象は、我々の本質にある移行性までも逆照射するのである。



図 III-13



図 III-14

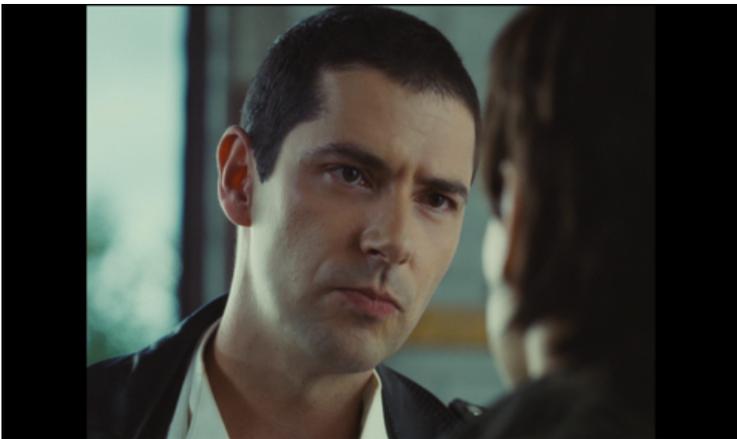


図 III-15



図 III-16

終盤、ロランスとフレッドの別れの場面と出会いの場面が立て続けに描かれる。更に3年ぶりに再会した二人は、肩から少し長いくらいの髪型(図 III-13,14)をしているが、出逢いの場面では二人とも短髪(図 III-15,16)である。この始まりと終わりの二人の姿の間の「類似性」は、ロランスにとってフレッドが「模倣の対象」であることを示唆する(Kwon 2015:199)。ロランスにとってフレッドはパートナーでありながらも、自らが模倣とする女性の姿でもある。『彼は秘密の女ともだち』、『リリーのすべて』でもそれぞれの女性パートナーは女性性を付与する存在として描かれるが、本作においてもフレッドはロランスに化粧

<sup>18</sup> 『セックス・チェンジズ』訳者あとがき、453 ページを参照。

を教え、振る舞いの模倣の対象となる。



図 III-17



図 III-18

最後に、『わたしはロランス』に二度登場するメタフォリカルな「蝶」の表象に注目したい。ある日ロランスはフレッドを喜ばせるため、女性の格好ではなく男性の格好で喫茶店に現れる。そこで交わされるフレッドの浮気が引き金となった別れ話の最中、ロランスの口からだしぬけに「蝶」が出てくる象徴的なショットが挿入される(図 III-17)。蝶や蛾は〈変身〉というモチーフであり、「なること」を示す(エルセサー、バックランド 2014:380)が、ここではロランスの〈女性〉に「なること」=〈女性性〉を視覚的に代理表象しているのが「蝶」であると考えられる。物語の終盤にはじまる二人の出逢いのシークエンスにおいて、ロランスは針金で出来た「蝶」のブローチをフレッドに渡そうとする(図 III-18)。ロランスが〈女性〉に「なること」を決意する以前の二人の前に現れる「蝶」は、その姿が表すように、生气を持たず硬直している。男性の姿のロランスから生きた「蝶」が飛び出してくるそのイメージは、女性としての自我を抑え込もうとしても、なおロランスの身体の中でそれが強く躍動し、表出が否めないことを暗示している。

ロランスは、男性としてのパートナーを望むフレッドのために、一時は女性となることを諦めようとする。フレッドはロランスへの思慕の傍ら、経済力のある男性と伝統的な家庭を築きもする。しかし、そんなフレッドの希望を知りながらも、それでもやはり女性として生きようとするロランスの姿は、「自分」として生きることがいかに大切であるか、そしてそれが人生の命題となりえるほどにいかに難儀なことであるかを、あらゆるアイデンティティを持った観客に伝えているようである。ロランスがインタビュアーに「何を求めているの?」と聞かれて答える言葉——「わたしが発する言葉を理解し、同じ言葉で話す人を探すこと。自分自身を最下層に置かず、マイノリティの権利や価値だけでなく“普通”を自認する人の権利や価値も問う人を」——それはロランスのみならず、『わたしはロランス』というフィルム自体が我々に求めるものでもある。

## IV. 『彼は秘密の女ともだち』 – 異性装とトランス

### i. 『彼は秘密の女ともだち』



図 IV-1

物語はD・W・グリフィスが名優リリアン・ギッシュの顔をもって発明したと言われる手法、「クローズ・アップ」を用いてローラに死化粧を施すシークエンスから始まる(図IV-2)。クローズ・アップは「劇的提示」を定着させ、あらゆるドラマや出来事を収束させる効果を持つ(モラン 1983:135)手法である。化粧などは女性の自己改良の中心(デメッロ 2017:13)であり、女性が更に〈女性的〉になっていく行為であるため、私たちはクローズ・アップによって撮られたこの「顔」のうちに、〈女性化〉という主題を読みとることができるだろう。

『彼は秘密の女ともだち』の主人公ダヴィッド(ロマン・デュリス)は妻のローラ(イジルド・ル・ベスコ)の死後、まだ生まれて間もない子どもの面倒を見るために彼女が遺した衣服を身につけ始める。すると、次第にダヴィッドは女性としての喜びに目覚め、ヴィルジニアという女性の人格を自らのうちに作り上げていく。ローラと無二の親友であったクレール(アナイス・ドゥームスティエ)は、そんなダヴィッドの姿にはじめは戸惑うものの、徐々に惹かれていくことになる。

フランスを代表する映画作家であるフランソワ・オゾンは、自身も同性愛者であることを公言しており、短編『サマードレス』(1997)や『焼け石に水』(2000)、『ぼくを葬る』(2005)など多くの作品でセクシュアルマイノリティを主題に扱っている。また、過去の作品を概観してみると、忽然と夫が姿を消してしまう『まぼろし』(2001)や、一家の主人が殺されたことをきっかけに次々と家族の秘密が暴露されていく『8人の女たち』(2002)など、オゾン映画において、「父の不在」が必要不可欠な設定であることが指摘できる(打田 2007:41)。本作においても、「父」であるダヴィッドが「母」へとトランスすることによって、「父」の存在は消滅する。妻を失った「父」の物語として始まったこの物語は、やはり

「父の不在」というオゾンが一貫して描いてきた主題<sup>19</sup>に帰結するのである。

本作においては、ダヴィッドのトランジションが目的のために女性の衣服を身につけはじめるところからはじまったことに着目しつつ、ダヴィッドがいかに「異性装」という事象を通してトランスしていくのかを、読み解いていく。

## ii. 「異性装」とは



図 IV-2

本作の主題である「異性装」という行為は、厳密にはクロス・ドレッシング (Cross Dressing) とトランスヴェスタイト (Transvestite) に区別され定義されている (Garber 1992)。日本の学者の中では、たとえば大貫拳学は『性的主体化と社会空間—バトラーのパフォーマティヴィティ概念をめぐって』(2014)の中で「ドラッグ (異性装)」、「クロスドレッシング (服装転換)」と表記しており、森山至貴は『LGBTを読みとく』(2017)の中で「トランスヴェスタイト」と「クロスドレッシング」を、どちらも単に「異性装」の意味で使用している (森山 2017:52)。このように、「ドラッグ」が「異性装」として扱われたり、「クロスドレッシング」と「トランスヴェスタイト」が同一視されたりする場合もあるが、本論文では Marjorie Garber の定義を採用し、「クロスドレッシング」と「トランスヴェスタイト」を区別して捉えるものとする。「クロスドレッシング」は必ずしも性的衝動から実践されるわけではなく、様々な動機や意味に基づいた変則的なジェンダーの衣装を着る行為として定義される。一方、「トランスヴェスタイト」はドイツのジェンダー学者 Hirschfeld が定義したように、多くの場合、それは性的本能や性的悦びに基づき、真のジェンダーを表象するための実践として捉えられる (Stryker 2008)。また、異性装によって性自認と身体的性との違和感を解消することを目的にする人々のことを指す場合もある (加藤 2005)。ただし、当事者の中には「服装性倒錯」としての病理学的な意を含有してしまうトランスヴェスティズムを避け、クロスドレッシングを用いることを好む者も多い (カリフィア 2005:16)。つまり、トランスヴェスタイトは精神医学側の用語であり、クロスドレッシングは当事者側の用語とみなされよう。実際、トラン

---

<sup>19</sup> 『海をみる』(1997)、『クリミナル・ラヴァーズ』(1999)、『焼け石に水』、『スイミング・プール』(2003)などもすべて「父」不在の中で物語が進行する (打田 2007:41)。

スヴェスタイトは 20 世紀中期を通じて、トランジションを望むインターセックスでない人々を詳述する医療に関する文献や通俗的文献に頻出した用語であった（マイエロウィッツ 2005:90）。

また、異性装の中にはドラッグ（Drag）と呼ばれる形態もある。それは端的に言ってしまえば過剰に異性装をすることだが、その多くはゲイ男性であり、過剰な女性性を身に纏ってパフォーマンスを行う。Butler はドラッグに関する議論で、女になるということは、社会規範に則ったパフォーマンスを繰り返すことによって遂行されると述べる（バトラー1999）。つまり、〈ジェンダー〉を模倣・反復することによって、このような「ジェンダー行為遂行性」（Gender performativity）が前景化される行為が「ドラッグ」である。ドラッグの中でも、フェミニン性を過剰に演出するドラッグクイーン（Drag-queen）と、マスキュリン性を過剰に演出するドラッグキング（Drag-king）がある。クレールとダヴィッドが小旅行で見に行ったショーも、このドラッグクイーンによるパフォーマンスである。なお、ドラッグを主題に扱った代表的な作品としては、『プリシラ』（ステファン・エリオット、1994）や『ヘドウィグ・アンド・アングリー・インチ』（ジョン・C・ミッチェル、2001）（図 IV-2）が挙げられる。

さらに、東京大学で教鞭を執るトランス女性の安富歩は、「女装」と「女性装」を区別する。「女装」は性自認が男性である生物学的男性が女性の衣服を身につけることであり、性自認が女性である生物学的男性が女性の衣服を身につけることは「女装」ではないとし、「女性装」という用語を提唱している<sup>20</sup>。本研究では、心と身体の性が一致しているシスジェンダー（Cisgender）が、何らかの理由で異性装をする場合には「男装／女装」、トランスが自らのアイデンティティに基づく自己表現として行う異性装については「女性装」「男性装」として、可能な限り区別して用いることとする。その定義に沿えば、「クロスドレッシング」内で行われる異性装は「男装／女装」、「トランスヴェスタイト」内で行われる異性装は「男性装／女性装」として換言することも可能である。一般的に汎用される「男装／女装」という用語をトランスたちの異装の表現に適用するとき、彼らにとってそれが蔑称的なニュアンスが含意する怖れがあることには、留意しなければいけないだろう。

異性装について包括的な研究を行った Garber が執拗に繰り返すのは、「異性装」は文化の構築と破壊の可能性の領域である、ということである。そして、それは男と女のカテゴリへの脅威にとどまらず、「カテゴリ」そのものに対する脅威でもある。本作もまた「異性装」を主題に扱うことによって、ジェンダー規範を脱構築し、異性装をするダヴィッドのみならず、他のカテゴリ化された事象の可能性を紐解く端緒をみせるテキストである。

---

<sup>20</sup>安富歩「「自分は男性のフリをしていた」東大教授・安富歩さんが“女性装”で感じた安心感」 <[http://www.huffingtonpost.jp/2015/09/11/ayumu-yasutomi1\\_n\\_8125674.html](http://www.huffingtonpost.jp/2015/09/11/ayumu-yasutomi1_n_8125674.html)>より。

### iii. 〈衣服〉という問題

世界を見るにも、男は世界はわがためにありわが好みどおりにできている、とばかり真っ向から見る。女はそっと疑わしげに、横目で見ると。同じ服装だったらきっと物の見かたも同じだったかもしれないのに。－ヴァージニア・ウルフ『オーランド』



図 IV-3

〈男性化〉及び〈女性化〉は、誰しものが持つ〈両性性〉によって可能となる、と主張したフロイトと同じ思想に根ざすのが、ヴァージニア・ウルフによる小説『オーランド』(1928)である。初期の白黒映画『幕間』(ルネ・クレール、1924)には、バレリーナが踊り続ける映像が挿入される。このバレリーナの上半身は影になっており、観客はその姿を完全に捉えることはできない。しかし映画が進むと、女性に見えていたこのバレリーナが実は髭を生やした中年男性だったことが明らかになる(図IV-3)。性転換的な表象の萌芽が既に初期映画の中に存在したことも一つ重要だが、ウルフ自身がこの映画に触発されて両性具有を主題とした『オーランド』の着想を得た(今泉 1999:133)と言われていることも、また重要な点である。

『オーランド』には、伝記作家なる語り手が登場するが、そこで伝記作家は「同じ服装だったらきっと物の見かたも同じだったかもしれない」と、独自の衣装論を展開する。すべての人間は両性具有的存在であり、内的な〈男性性〉、〈女性性〉は、衣服を交換するかのごとく入れ替え自由であるという考え方を持っている。確かに、『彼は秘密の女ともだち』の冒頭において、ダヴィッドは子どもの世話をするときには女性の衣服を身につけ、クレールとその夫ジル(ラファエル・ペルソナ)との食事の場では男性の衣服を身につけ男性らしく振舞っている。育児という私的領域＝女性的装い、社交の場という公的領域＝男性的装いという図式に則り、まさに衣服の交換を伴うことによって〈男性性〉と〈女性性〉を自在に出し入れしているかのようである。

それまでの人生のほとんどを男性として生きてきたダヴィッドにとって、衣服は女性性を引き出すことにきわめて重要な意味を持つ。〈衣服〉という手段は、自己と他者を同一視させ、他者の衣服を真似ることによって徐々に自らの身体イメージを変化させる(シルダー 1987:104-105)効果があるが、ダヴィッドにとっては妻のローラを自己と同一視させ、ローラの衣服を身につけることによって、ローラという母親の身体イメージに変化させるための行為である。



図 IV-4

自宅だけで異性装をしていたダヴィッドは、やがて女性の格好のまま街へ出かけるようになる。ダヴィッドがクレールとの外出を終え、鏡台の前でウィッグを取ると、そこには二面鏡に映った二つの像が映し出される（図 IV-4）。この二つの像は、ダヴィッドという一人の人間の中に同居する男性としてのダヴィッド、そして女性としてのヴィルジニアという二人の人格を前景化させる。ダヴィッドは次の場面で「あの外出で自分の心を知った」とクレールに告白し、女性の人格こそが本当の自分の姿であることを自覚する。女性としての人格をとったこの瞬間から、ヴィルジニアにとっての異性装とは、それまでの衣服の着脱のように女性性／男性性を出し入れするような「クロスドレッシング」ではなく、性的本能に基づいた「トランスヴェスタイト」へとその形態を変え、ダヴィッドにとってのジェンダー・エクスペッション（Gender Expression）そのものとなったのである。

#### iv. これまでの異性装映画

佐伯順子は異性装表象について次の2つの類型を提唱する。(1)「物語の機能を担わされた異性装」（多くの場合、パートタイム）、(2)「アイデンティティの表現としての異性装」（多くの場合、フルタイム）である。そしてこの類型は(1)=クロスドレッシング、(2)=トランスヴェスタイトにそれぞれ援用可能であり、ダヴィッドの異性装の場合、当初は残された子どもの母親の役割という目的に則した女性衣服の着用であったことから、前者に分類される。この(1)の異性装の類型は、ハリウッド映画の『お熱いのがお好き』、『トツツイー』、『ミセス・ダウト』などのコメディ映画に登場する。コメディ映画では、永久的な性別転換を行う恐怖の存在としてのTSではなく、愉快地に笑い飛ばせる対象として、一時的な異性装のTGがしばしば登場する（Phillips 2006:17）。彼らはそれぞれの異性装の目的を果たし終わると、女性の衣服を脱ぎ捨て、異性装をやめる。一時的に別のジェンダー・ロールを経験することによって、異性の気持ちを知ることができ、それが恋愛を成就させる。そのようにかつてのコメディ映画には、異性装が異性愛規範を強化するという物語上の不文律が存在した。



図 IV-5

対して、異性装類型(2)に属すると考えられる映画作品の一つが『グレンとグレンダ』(エド・ウッド、1953)(図IV-5)である。同作が製作されたのは、クリスティン・ジョーゲンセンが世界初の性別適合手術成功者として話題を呼んだ時期とも重なるが、それでも尚、異性装を理由に逮捕されたり、自殺したりする者は数多く存在した。そんな中、本作は「異性装は自殺するほどのことなのか」という問題を提起する。主人公であるグレンという男は、女性の婚約者がいながら、グレンダというもう一人の女性としての人格が自分の中に内在することを隠していた。しかし、カミングアウトし周囲から婚約者がグレンダを担えばいいのだというアドバイスを受けると、グレンダは消え去り、無事結婚に至る。同作は二つのパートで構成されており、グレンとは異なるもう一つの異性装者パートが扱うのは、インターセックスの人物である。結果、この人物は性別適合手術を受けるのだが、問題なのは、性別適合手術の必要性を、生物学的身体の形態に委ねている点である。性別適合手術に対する可否については、インターセックスであるかどうか、あるいはその人の身体が完全に男性／女性として見做されているかどうかではなく、性自認が割り当てられた性とは異なり、本人の性別適合手術への意志があるかどうかによるべきである。しかし、グレンは完全に身体が男であるがゆえに手術を断念すべきで、女性としての人格も捨て去るべきだと作品には描かれている。エド・ウッド監督自身が異性装者であったことから、異性装の正当性を主張するために作られた作品であったことも考えられるが、最終的に物語は異性愛規範の強いハリウッド体制のもと、男女の幸せな結婚を着地点にした。一方、『彼は秘密の女ともだち』は、ヴィルジニアとクレールの女性二人が学校に子どもを迎えに行く場面で幕が閉じる。女性二人と子どもという伝統的な家族像とは異なる家族像を描きながら終わっていく本作の結末は、同じく異性装を描きながらもこれまでの異性愛規範に陥ることなく、ジェンダーを攪乱する転倒的契機となる結末を描いている。

#### v. 異性装表象におけるジェンダーの不均衡

また、トランスシネマにおいてジェンダーの不均衡が存在することは既に2章で論じた通りだが、異性装表象におけるジェンダーの非対称性については、佐伯順子が『「女装と男装」の文化史』で次のよう

に論じている。男性による「女装」は「セクシュアリティの強調」や「弱者を偽装する」といった「機能」を持ち、女性による「男装」は「公的場面への進出」や、「異性愛の実現」といった「異質な機能」を持つ（佐伯 2009）。たとえば「男装」でいえば、『アルバート氏の人生』（ロドリゴ・ガルシア、2011）は、19世紀の 아일랜드 を舞台に社会的事情から男性として生きなければいけなかった1人のレズビアン女性を描いており、まさに「公的場面への進出」、そして「異性愛の実現」として、異性装が描かれている。異性装の女性を描いた作品は、異性装の男性を描いた作品よりもはるかに少ないが、それは「男性性」が「転移不可能なもの」あるいは「きわめて自然なもの」と考えられているため、女性が男性的側面に近づくことを積極的に促されることがめったにないからである（ハルバースタム 2008）。また、それは端的に女性のセクシュアリティ一般が抑圧されているためである（カリフィア 2005:323）とも指摘される。『ボーイズ・ドント・クライ』、『ガールズ・ロスト』、『アバウト・レイ-16歳の決断』などをはじめとして、数少ない FtM トランスシネマのどれもが、〈男性化〉によって懲罰を受けるか、その困難さに挫折するか、桎梏として苦しみ続けるか、という様相を呈している。『ミス・ダウト』や『トツィー』で男性性を強調するために一時的な女性性が利用されていたのと同様に、異性装の女性が身につける「男性性」は、結局は女性性の証左になってしまう危険性を孕むのである。本作では MtF トランスのダヴィッドが、最終的にはその〈女性化〉が賞賛されて終着するが、〈男性化〉が手放しで肯定されるような FtM トランスシネマが世に送りだされるようになるまでは、もう少し時間を要しそうである。

#### vi. クレールのセクシュアリティ



図 IV-6

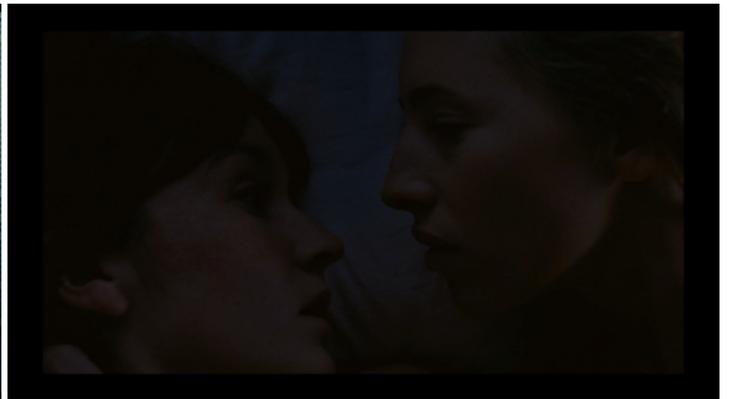


図 IV-7

本節では、ダヴィッド＝ヴィルジニアに惹かれていくクレールのセクシュアリティ表象にも着目したい。ヴィルジニアが性的指向を明確に女性であると答えるのに対して、クレールの人物表象におけるセクシュアリティは、複雑かつ曖昧である。〈セクシュアリティ〉とは、竹村和子によると「快樂、性実践、性アイデンティティを含むエロスの位置付け、性にまつわる心的反応、肉体的反応、アイデンティティ形成」（竹村 1997:74）と捉えられている。そしてその〈セクシュアリティ〉はまた、〈欲望〉という名の幻想領域に属するもの（上野 1995:24）である。クレールのセクシュアリティは、幻想の表象と錯綜しながら描かれる。クレールは劇中で二度にわたって幻覚／夢をみるが、一度目はローラに夜這いされる夢（図 IV-7）で

あり、二度目はダヴィッドと夫ジルの性行為を目撃するという幻覚（図 IV-6）である。クレールは、表面上は男性の配偶者を有する異性愛者の女性であるが、これらの幻想の表象は、彼女に内在する同性愛的欲望の反映だと考えられる。クレールとローラの関係は、ジルが「深い関係だと思った」というほどの親密さであり、クレールが特別な感情を秘めていたことが仄めかされる。映画が進むにつれ、次第に惹かれ合っていくクレールとダヴィッドの姿を追いながら、彼女が男性としてのダヴィッドに惹かれているのか、女性としてのヴィルジニアに惹かれているのか、あるいはヴィルジニアを通して感じるローラへの欲望なのか（Romney 2015）、観客は混乱していくだろう。しかし、2人がホテルの一室で一線を越えようとした時、とっさに身体が男であることに気づいたクレールは「あなたは女じゃない」と言って、ヴィルジニアを拒絶する。ここで男であるヴィルジニアを拒絶するのは、それまで彼女を完全に女として捉えていたからであり、女として惹かれていたことの表れである。さらに、クレールはヴィルジニアと関係を持つことに対して、開口「ローラに悪い」と答える。夫ジルに対する罪悪感よりも、ローラに対する罪悪感が先行されることによって、夫、つまりは「男」との関係性をクレールがより軽視していることが示唆される。クレールは、ダヴィッドに「女装」は病気だから治療したほうが良いと助言し、一時的に異性装をやめさせるほど規律を重んじるキャラクターとして描かれる。しかし、ダヴィッドが性規範そのものを揺るがすと、クレールが抑圧していたと思しきレズビアニズムが次第に開花し始める。ダヴィッドのトランジションとクレールのセクシュアリティが、お互いに反響し合うようにその様相を変化させていくと、スクリーンに映し出される世界そのものが、まるで二分化されたジェンダーから解放されていくかのように見える。



図 IV-8



図 IV-9

物語の終盤、クレールに拒絶されたダヴィッドは、狼狽した様子で道を歩いている途中事故に遭う。長らく病院で意識不明の状態に陥っているダヴィッド（図 IV-8）に、クレールは化粧を施し、ドラッグクイーンが歌唱していた曲を口ずさむ。すると、ダヴィッドは意識を取り戻す。ダヴィッドは、かつてローラに死化粧を施したさいに、「女の服を着たい」という欲望が蘇ったのだと話す（図 IV-9）。「女になりたい」ではなく、「女の服を着たい」というこの言辞からも、ダヴィッドのトランジションにとって衣服の問題がいかに肝要なことが窺える。ホルモン注射や性別適合手術などの医療手段への希望よりも、衣服について言及するダヴィッドは、身体の変容を望む TS というよりも、異性装に重きをおくトランスである。ダヴィッドがローラにしたことを、クレールは反復するようにダヴィッドに行う。クレールの

手によって〈女性〉となったダヴィッドは、再び生を回復することができたのだ。

そして〈女性〉として生まれ変わったダヴィッドは、自身の子リュシーを迎えに行くためにジルのもとへ行くと、クレールによってこう紹介される。「ヴィルジニアよ」と。

## V. トム・フーパー『リリーのすべて』－身体とトランス

### i. 『リリーのすべて』について

1926年のコペンハーゲンからはじまるこの物語は、1930年に世界ではじめて性別適合手術を行ったと言われているMtFのTSであるリリー・エルベをモデルにしている。彼女は手術後も望んでいた妊娠・出産を実現させることなく、1931年に心不全のためこの世を去った。1933年には『男から女へ』(Man into Woman)が上梓され、彼女の勇気は今もなおTG運動を鼓舞し続けている<sup>21</sup>。のちにリリーとなる画家のアイナー(エディ・レッドメイン)は、同じく画家で妻のゲルダ(アリシア・ヴィキャンデル)に絵画の女性モデルを頼まれたことがきっかけで自身の女性性に目覚めていく。かつて性別適合手術の前例がなかった時代に自身の性別違和に気づいたリリーは、化粧や衣服などの外装や、身体の動作などを〈女性的〉にするところから女性化をはじめていく。史実によると、ゲルダはレズビアンであったことも指摘されるが、映像化にあたって彼女の性的指向は異性愛に設定されている。一方、リリーは男性として生活している間は女性であるゲルダと結婚生活を送っているが、女性として目覚めたのちは男性を性的指向とする。このことから本作はハリウッド的伝統に基づき、異性愛の枠組みからは抜け出せていないと指摘することもできる。しかし、『英国王のスピーチ』(2010)で第83回アカデミー賞作品賞を受賞し、続く『レ・ミゼラブル』(2012)でもアカデミー賞にノミネートされるなど、イギリスを代表する映画作家といえるトム・フーパーによる巧みな映像技法と演出によるリリーのトランジションは、十分に分析に値すると考えられる。本章では、そんなリリーの〈身体〉に着目しながら論じていきたい。

### ii. クィアと身体

近年、フェミニズムにおいて〈身体〉をめぐる議論はますます活発化している。その中で構築されてきた、〈身体〉は流動的で且つ可変的であるという認識が一定の支持を獲得するようになったのは、フェミニズムの理論的成果ばかりに依るものではない。それは本論文の主題であるTGをはじめとした、性を攪乱し得るセクシュアルマイノリティたちの可視化や現象の認知にも基づく(荻野 2002:29)。つまり、二分化されたジェンダーを越えたTGたちの身体が表象上に姿を表すことは、映画における身体表象の可能性を新たに押し広げていくものでもある。

「クィア理論」(Queer Theory)は、1990年にテレサ・デ・ラウレティスによって初めて提唱された。クィア理論とは、ゲイ・レズビアン・バイセクシュアル、そして本研究の主題であるトランスの人々などセクシュアルマイノリティたちの連帯と「差異」そのものについての思考の深化のための概念である(沖野 2009:115)。当初からクィア理論にとって、身体やアイデンティティの流動性/可変性といった問題はその中核を成すといって過言ではない(井芹 2013:38)。そのため、トランス表象を論じるにあたり身体を主題に論じることは不可避であると考えられる。一般的には、身体や生物学的性はすで

<sup>21</sup> 『リリーのすべて』劇中モノログより。

にそこにあるものであり、そのあとにジェンダーが付随すると考えられている（荻野 2002:3）。しかし、Butlerをはじめとする構築主義的立場をとるジェンダー理論家たちは、生物学的性はジェンダーに先住するものではなく、ジェンダーによって遡及的に規定されるものであることを主張する。

フェミニズムがジェンダーの問題に躍起になると、セックスの問題は科学の領域、ジェンダーの問題はフェミニズムの領域、という棲み分けがなされたために、しばしば生物学的性別を根拠とした男女の性差に対する通説がフェミニズム側から反論されることなく流布する事態も起きた（荻野 2002:13）。トランスの身体の問題は、セックスとジェンダーが交差する接合部に位置するために、そういった通説を論駁する根拠になり得る。たとえば、男性の身体を持ちながら女性の性自認を自覚する TG 女性は、〈女性らしい〉とされる振る舞いや思考で生活を送る者が少なくない。そのようなトランスの人々のケースは、女性は女性の身体を有するがゆえに〈女性らしい〉思考や行動に至る、あるいは男性は男性の身体を有するがゆえに〈男性らしい〉思考や行動に至る、といった「生物学的性に基づいて思考や行動は規定される」という通説を否定するものである。このように、トランスの身体性について論じることはクィア理論にとっても、身体の議論に新たな視座を与えうる。

### iii.映画と身体

映画もまた、身体の表象や議論に腐心してきた。特にホラージャンルにおいては、人間の身体が破壊されたり腐敗したりする突然変異を描いたボディホラー（Body horror）というジャンルが生まれるほどである（デメッロ 2017）。映画理論においては1980年代末頃から「皮膚」や、それに付随する「身体」といったタームが興隆しはじめる（恩田 2015:42）。映画におけるこれまでの代表的な身体論としては、観客との身体性の関係からジャンル映画を論じた Linda Williams の *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*(1991)、スプラッタ映画の女性身体を論じた Carol J. Clover の *Men, Women, and Chain Saws Gender in the Modern Horror Film*(1992)、ジル・ドゥルーズらに依拠しながらフロイト／ラカンの精神分析以前の身体性について論じた Steven Shaviro の *The Cinematic Body*(1993)などが挙げられ、枚挙にいとまがない。



図 V-1

アルゼンチンを舞台に獄中でのロマンスを描いた『蜘蛛女のキス』（エクトール・バベンコ、1985）

で、TS女性を演じた俳優ウィリアム・ハートを観た観客は、筋肉質な彼の身体を、それでも即座に女性的であると感じるだろう。それは、身体が常に社会的解釈を通してしか見られず (Nicholson 1994:106)、ジェンダー的コードを背負う社会的構築物だからである。彼の筋肉質な身体は、一見男性的だと見做されるが、それでもその身体に女性性を感じとることができるのは、身振りや立ち居振る舞いが女性的なコードをまとっているからである。彼のキャンプ・センシビリティ (Camp Sensibility)<sup>22</sup>な演技は、それをより誇張する。この身体動作のコードとは、たとえば電車の席の座り方にたとえるとわかりやすい。席に座るときに女性であれば足を閉じて上品に座るべきであるなど、他者からの視線を意識して「適切な動作」と思われる振る舞いを繰り返していくうちに、それはアイデンティティの一部として組み込まれていく。行為者はこのように「男／女らしい」振る舞いを身につけていくことによって、「一人前の男／女」として自己肯定することができ、また、他者からも認められていると感じられるようになる (江原 2006:85)。

つまり、身体には男らしいとされる筋肉質な身体、あるいは女性らしいとされる華奢で凹凸のある身体、といった生物学的有機体としての身体や、男性らしい／女性らしい動作や振る舞いといった行動に基づいた文化的反射物としての身体が存在する。映画の製作のプロセスにおいては、役者を決めるキャスティングという作業があり、演技を指導する演出が監督によって行われる。たとえば女性的なキャラクターは、女性的な身体を持ち主が意図的に選ばれ、女性的な立ち振る舞いをするように指導される。かつてマリリン・モンローがセックス・シンボルとして崇められていたように、映画において俳優たちの身体は現実のジェンダー的身体がさらに誇張されて描写されることもあり得る。『リリーのすべて』の場合、アイナー／リリーを演じる俳優エディ・レッドメインの身体は、ハリウッドにおけるヘイズコード<sup>23</sup>期のスペクタクルとしての女性身体でも、ニューシネマ期のハリウッドにおけるマッコでエロスな男性身体 (塚田 2016) でもなく、中性的な身体を表象する。彼のすらっとした凹凸の少ない身体と小さな顔というスタイルが織りなすリリーの身体性は、マリリン・モンローが体現していた身体とは対極に位置していたオードリー・ヘップバーン型の身体に準えられよう。オードリーは、1950年代以降にハリウッドでもう一つの美の基準を確立したが、彼女はそれまでスターの資質と見做されていたものを持ち合わせていなかったために、「彼女の特徴を魅力へと転換する作業を必要とした」という (塚本 2002:111)。このように、「女性的で魅力的な身体」のイメージがコントロール可能であることは、「女性的で魅力的な身体」という絶対的な概念は存在せず、その身体に刻印される意味付けの問題に過ぎないことを示唆している。

なお、「からだ」を「肉体」ではなく「身体」と表記するのは、映画における「からだ」を、生物学的で有機的な人間の「体」というよりは、文化的で社会的に構築される「身体」として論じるためである (齊藤 2006:10-11)。人間そのものの運動を再生／再現するシネマトグラフから、物語を伝える装置となったシネマは、それでもなお人間の形状に魅了され続けている。齊藤綾子は、映画と身体の関係性は、「スクリーンに現れる映像としての身体イメージ」と「スクリーンを見つめる観客の身体」という2

<sup>22</sup> 「ゲイであることを示すような女っぽい仕草を誇張して表現すること」 (ジアネッティ 2004:162)。

<sup>23</sup> 1930年代から60年代までに実施されていた検閲制度で、「プロダクション・コード」(製作倫理規定)とも呼ばれる。68年にレイティング・システムとともに廃止された (村山 2013:120)

つの身体によって成り立っている（斉藤 2006:17）という。トランスがスクリーン上で見せるその身体の移り変わりと可能性は、スクリーンを見つめる我々の身体に潜んでいる可能性とも通底している。

#### iv. 映画のレトリックによる身体表象



図 V-2

映画の冒頭、リリーが妻の友人を眺めるショット（図V-2）では、スカートの白のレースがフレームの縁にぼかしをかけている。これはリリーにとって、〈女性〉そのものや〈女性性〉といったものがいかに神聖な眼差しを通して知覚されているかを暗示するショットである。このときのリリーは男性の姿であるが、彼にとっての〈女性（性）〉がどのような意義を帯びていくのかを予見させる重要なショットの一つである。

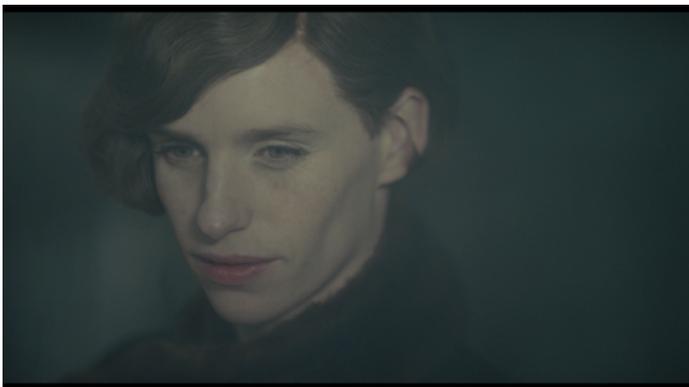


図 V-3



図 V-4

物語が終盤へすすむと、部屋の中に佇むリリーをカメラは白いシーツを通して捉える（図V-3）。このショットはリリーが妻の友人を見ていたショット（図V-4）の反復であり、白くぼやけたフレームの中で捉えられる対象が、友人の女性からリリーへと変化している。つまりこのショットは、リリーがかつて神格化していた〈女性性〉を、ここでは身にまとっていることを暗示するものである。本節ではこのように、映画技法によってリリーの身体がどのようにジェンダー化されていくのかを読み解いていく。



図 V-5

本作はリリーの身体の一部をクローズ・アップで捉えるショット(図 V-5)がたびたび挿入される。極端に身体の一部を切り取るクローズ・アップショットは、被写体のジェンダーを曖昧にさせ、場合によっては消失させる効果がある(溝口 2005:267-268)。ここではとりわけその対象は、「手」や「脚」など性差が比較的少ない箇所である。観客はこのクローズ・アップショットが繰り返されるほどに、リリーの身体ジェンダーについて攪乱させられていく。「身体は、断片化によって余分な意味を振り払い、世界との新しい関係性を構築する」(谷 2002:98)という言葉通り、リリーの身体にとってもまた、クローズ・アップショットはジェンダーの二項対立という「余分な意味」を削ぎ落とし、性別越境後の「世界との新しい関係性」を築いていく。

また、リリーの身体はいくつかのモチーフが協働的に作用することによってもトランジションしていく。それが、肖像画、覗き部屋、鏡といったモチーフである。

映画の中で肖像画が描かれるとき、描かれる対象は自我が不安定な人物であることが多い。たとえば例として、『ボンヌの恋人』(レオス・カラックス、1991)、『アデル、ブルーは熱い色』(アブデラティフ・ケシシュ、2013)が挙げられる。『ボンヌの恋人』は、ホームレスで天涯孤独の青年アレックスと女画学生ミシエルの恋愛模様が描かれた作品である。ミシエルがアレックスの肖像画を描くシーンがあるが、この二人の関係性は母親と自我のない稚児さながらである。『アデル、ブルーは熱い色』は、画家のエマと高校生のアデルの女性同士の恋愛を描いた作品で、アデルは女性が好きなのか男性が好きなのか、性的指向も不確かなままに女性のエマに惹かれていく。しかし、アデルはエマに肖像画を繰り返し

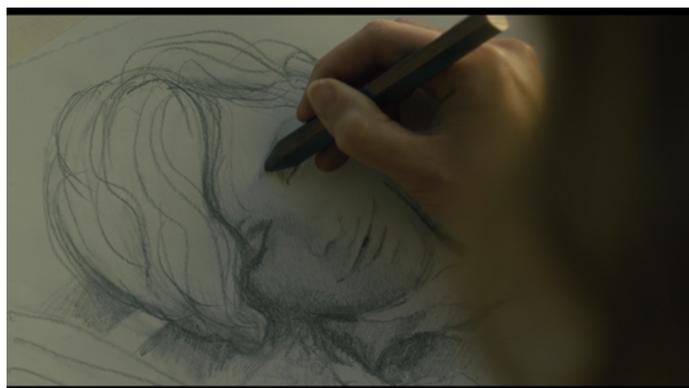


図 V-6

描かれることを通しながら彼女に対する恋慕を確信していく。リリーはゲルダに絵のモデルを頼まれたことがきっかけとなり女性性へと目覚めていく。「描かれる」という行為がリリーの女性性の開花の始発点となっていることから、肖像画が本作において重要なモチーフとなっていることがわかる。ゲルダによって描かれたリリーの姿はとりわけ女性的である（図 V-6）。



図 V-7

ある日、女性の身体の動きを模倣すべく、リリーは覗き部屋に行く(図 V-7)。女性を観察対象とし、模倣することで女性性を獲得しようとするリリーは、当初は視る主体としての男性であるが、「視ている」対象のように「視られる」ことを欲望するリリーは、徐々に視られる客体へと移行していく。部屋の窓ガラス越しに見える女性に、ちょうど反射して映ったりリーの姿が重なり合う。窓ガラスに反射した半透明なりリーの像と女性の実像との重なり合いが、リリーの身体に照射されつつある女性性を前景化させる。過去に覗き部屋を扱った作品として想起される代表的な作品は、『パリ、テキサス』（ヴィム・ヴェンダース、1985）であるが、この作品において覗き部屋は主題を端的に映像化し得る重要な空間として機能している（小此木 1992:94）。本作においても、やはり覗き部屋という空間が、ジェンダーの揺らぎという主題を現出させる空間として重要な役割を担っている。

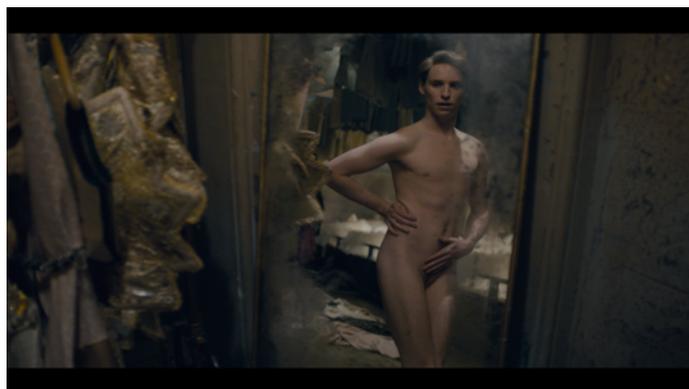


図 V-8

覗き部屋という空間と同時に重要なモチーフとして存在するのは、鏡やガラスといった反射機能を持つものである。「鏡とは幻影と憧憬の戯れを演出する最も魅力的な装置」（武田 1987:92）であり、リリーにとって「幻影と憧憬」である〈女性〉との戯れを魅力的に描き出す装置である。ジャック・ラカンの「鏡像段階」の理論が、幼児が鏡の中に自分の姿を見出すことが自己形成にいかに関与するかを説いた

ように、リリーのトランジションにとってもまた「鏡像」は重要な役割を担う。リリーが鏡の前に立つ時、鏡に映るのは反転した像であり、そこに映しだされるのは、現実の男性としてのリリーの欲望が偽造した女性としてのリリーの姿である。赤子が鏡の中に見いだす身体は、映し出されたある種の虚像であるが、リリーにとってもまたそれは自分自身の身体とは別の女性という虚像である。そして、この映し出されたイメージは、リリーにとってより「完全な自己イメージ」であり、「理想自我」となる。リリーが脚の間に男性器を挟んで自身の姿を眺めるショット（図 V-8）は、『羊たちの沈黙』のちょうど同じポーズをとった殺人鬼バッファロー・ビルと重なり合う。ビルが女性の身体構造の満足する幻影を作り出すことによって自分自身の身体を賞賛する（Phillips 2006:105）ように、あるいは生成された「未来の女性」と一体化する（大橋 2002:159）ように、リリーもまた、自らが生成する女性という自己同一性としての鏡像をなぞることによって恍惚の表情を浮かべる。

このように、アンドレ・バザン<sup>24</sup>以後の映画理論において練り上げられてきた「鏡」や「窓」（ガラス）（岡田 2015:40）などの映画的モチーフを用いて、模倣、反射、投影などを反復させながら描かれるリリーのトランジションは、映像表象ならではの様相を呈している。

## v. 指標による身体分析

すでに述べたように、映画における身体とは、俳優自身が既に有している肉体を映画製作者が演出することによって生み出された構築物（吉村 2011:124）のことである。『リリーのすべて』におけるリリーの身体は、エディ・レッドメイン自身の身体と、本作を貫くジェンダーの揺らぎを表現するミザンセースが交差して構築された身体である。そのため、「物語の行為の担い手（エージェント）」（吉村 2009:1）であるリリーの身体を、俳優が持つ身体性や、映像表現によって何らかの意義が付与される身体表象として、双方から読み解いていかねばいけない。本節ではその手立てとして、吉村いづみが「物語映画の過剰な身体」で示した指標<sup>25</sup>を援用しながら、以下に『リリーのすべて』における身体的特徴を対照させていく。

表 1 指標から検出した身体と物語の関係性		
★表出が特に顕著な項目		
検証項目	どのように表れているか(フレーム内)	文化・社会的意味(フレーム外)
1) フレームの中心と背景	コペンハーゲンの厳格で閉塞的な街並みで映し出されるリリーの身体	保守的な時代にトランジションが行われることを強調する、困難性
2) 身体の動き、スピード	該当なし	該当なし
3) 色彩コントラスト	ハンマースホイの絵画の世界観に影響を受けた淡く抑制された色彩	解放と抑制を象徴する効果

<sup>24</sup> アンドレ・バザン（1918-1958）は、とりわけリアリズムに傾倒したフランスの映画批評家で、『カイエ・デュ・シネマ』の創刊者でもある。代表的な著作に『映画とは何か』（1958年-1963年）がある。

<sup>25</sup> 吉村いづみ『物語の過剰な身体』p.6 で使用されている指標を抜粋。

4) 形象の規範性	白い肌、高身長、肥満でない標準的な男性の身体=規範的	ステレオタイプな異性愛の白人男性からの逸脱
5) 形象の変化	★女性性の目覚めによる男性→女性への変化	社会的地位（職業）の変化が伴う
6) 衣裳の同化性	現代的なファッション（女性もパンツスタイルをするなど）ではなく、性差の明確な1920年代のデンマークのファッション	外装的に性差が明確
B 1) 台詞のない身体	★女性の身体をみつめる姿（覗き部屋）、自己の身体をみつめる姿（鏡）	一般的な女性になりたいという願望
2) 障害となる身体	ベッドに貼り付けられる身体	女性化の停止
3) 必要のない身体パフォーマンス	該当なし	該当なし
4) 身体的特徴が言説で語られるか	「みんなが見てる。美しいからよ」（妻ゲルダ） 「男か？女か？」（通りすがりの男）	女性=美の強調 身体の中性化
5) 身体の意味的な変化	★女性性の目覚めによる男性→女性への変化（ここでは意味的な変化と形象の変化は比例する）	社会的地位（職業）の変化が伴う
6) 主たる出来事	病院での性別適合手術	リリーの身体の病理性の強調
7) 特殊な音	叙情的な音楽	同情されるべき存在であること
C 俳優の認知度	高いといえる	観客にとって既知の俳優の身体的女性化=主にそれを楽しむ女性観客にとって身体の出出度は高い
D 不在の身体	該当なし	該当なし

まず、図像的な指標を示した A 項目 1) から 6) までを見ていく。映画は主に 1920 年代のコペンハーゲンの街並みと、リリーとゲルダが暮らす家が背景となっている。本作のメイキング映像で述べられているように、当時のコペンハーゲンは厳格で保守的な雰囲気である。そんな中で描かれるリリーのランジションは、映画内においてもきわめて規範から逸脱した行為として描かれる。2) の身体の動きやスピードは、吉村がセルゲイ・エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（1925）を例として挙げているように、労働者の動きには「スピード感」、船長などの管理職の動きには「鈍さ」が付与されており、その対極は「機械の(速い)動き」に対して「(動かない)置物」で表されるというような図像的な意味付けのことである（吉村 2009:4）。しかし『リリーのすべて』では、登場人物の動作や早さにそのような差異はつけられていないと思われる。一方で、背景の他に色彩や衣装といった視覚効果もまたリリーの身体を表出させることに加担している。メイキング映像では『リリーのすべて』が、デンマークの画家であるヴィルヘルム・ハンマースホイの絵画にインスパイアを受けていると述べられているように、作品全体を通してハンマースホイの絵画の世界観にみられるような抑制された色彩が貫かれている。劇中でリリーは何度も自分自身に内在する女性性を現出させないように抹消しようとする。抑制された色彩は、このリリーの女性性の抑圧と解放というテーマと呼応するものでもある。4) の身体の規範性については、リリーの身体は極端に肥満でも痩せ型でもない標準的な白人男性の身体であり、「規範的」であ

る。「規範的」な身体が、その保守的な社会にとって「異質」な身体へと変容していく様が描かれる。

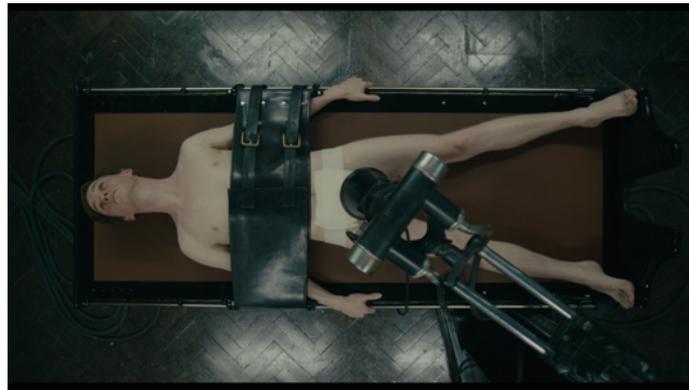


図 V-9

Bは物語の中で身体がどのような意味的記号を持っているかの読解項目である。1)はいかに台詞がない場面で身体が映し出されているかどうかだが、前節で詳述したように、リリーは鏡の前や覗き部屋の場面では、言葉を発することなく身体そのものに刮目させている。続いての項目は、物語の進行を妨げる身体ショットだが、これは病院においてベッドに張り付けられるリリーの身体を映し出したショットである(図V-9)。物語の進行は、リリーの女性化の進行と比例の関係にあるが、リリーの身体が束縛されている間はリリーの女性化も一時停止されていると言えよう。さらに、この束縛されたリリーの身体によって、トランスセクシュアリティが病理性や異常性へと結びつけられていることへの残酷さが語られる。4)は、他者によって身体的特徴が語られるとき、その身体は表出されていると言えるため、いかに語られているかどうかを見る項目である。たとえば妻のゲルダが女性に扮するリリーに「美しい」ということによって、〈女性性〉は「美」が付与されているものであることが強調される。



図 V-10

また、リリーは物語の中盤、男性の装いで自身の性別違和について調べようと図書館へ赴くが、その帰り道二人組の男に絡まれる。その二人の男によって発話される「男か？女か？」という言葉は、リリーの身体が男性の服装か女性の服装かによることなく、女性性を帯びた身体へと変容していることを強調するものである(図V-10)。また、台詞以外にも映画の音響は身体のイメージに特定の意味を付随させる効果がある。『リリーのすべて』では映画全体を通して叙情的な音楽が流れるが、その音楽はよりリリーに同情することを促し、悲劇性をまとわせる。また、俳優の認知が高ければ、その俳優の身体を鑑賞しに行く観客にとっては物語に関係なく身体が表出されていると言える。レッドメインはアカデミー賞

受賞俳優であり、認知度は高い。とりわけ彼の女性化を視覚的快楽とする女性観客にとって、本作における身体の出出度は高いと言えよう。

以上の項目において、該当する要素が多いほど身体を出出させる映画、すなわち身体を語る映画とすることができる（吉村 2009:3）が、『リリーのすべて』における「身体」は制度や医療などの社会的・文化的背景やジェンダー観と密接に絡み合っており、「身体」を語るに相応しい映画といえることが明らかとなった。リリーの身体は、支配言説であるヘテロ・ノーマティヴィティへの抵抗の手段であるクィア・ポリティクス（Queer Politics）を体現する。



図 V-11

リリーについて書かれた『男から女へ』では、リリーは女性性が優位となった異性装者、そして不完全な卵巣を持っていたインターセックスの人物とされている。この本が出版されるやいなや、アメリカの報道機関は彼女のインターセックスであった可能性を過度に強調して報道した。ここには、科学が明白な男女の性別を創り、そうでない性は直ちに矯正しなければいけないという当時のアメリカの二元論的な性規範に基づくイデオロギーが存在していると言える（マイエロウィッツ 2005:84）。しかし、映画のリリーはインターセックスであった可能性さえほのめかされてはおらず、あくまで「正常」な男性として設定されている。この改変からは、性別移行願望が必ずしも異性装への偏愛や身体的な性疾患に依拠するものではないことが読み取れる。つまりトランスセクシュアリティは、病気や異質なものではなく、一つのアイデンティティの形態であることを本作は明示化する。

ラストシーンにゲルダが友人と訪れる丘で、彼女はリリーのスカーフを空へと飛ばす（図 V-11）。最後に死に至るリリーの身体を、映画はスカーフへと変貌させる。自由に空をはためくスカーフのイメージは、時代が違えばあり得たかもしれないリリーの女性としての人生を我々観客に夢想させるものである。

## VI. ペドロ・アルモドバル『私が、生きる肌』－暴力とトランス

### i. 『私が、生きる肌』について

『私が、生きる肌』は、倫理や道徳を逸脱しながら生命創造に挑んだヴィクター・フランケンシュタインを描いた古典小説『フランケンシュタイン』（メアリー・シェリー、1818）が変奏された映画である。本作では、外科医のロベル（アントニオ・バンデラス）が亡き妻を蘇らせるべく禁忌を犯す。『神経衰弱ギリギリの女たち』（1988）でスペイン映画としてアメリカ市場最高興行収入を打ち出し、オスカーの最優秀外国語映画賞にもノミネートされたペドロ・アルモドバルは、スペインを代表する映画作家としての地位を確立した。『欲望の法則』（1987）は、ゲイやトランスなどセクシュアルマイノリティたちを明示的に描いていながらも、文化省の助成金を受けて製作されており、ポストフランコ時代におけるスペイン映画の多様性を国内外にアピールする立役者として、いかにアルモドバルが国からも奨励されていたかが窺える（ドゥルゴ 1999:165）。『ハイヒール』（1991）、『オール・アバウト・マイ・マザー』（1998）、『バッド・エデュケーション』（2004）など、彼の数多くの過去作品において、すでにトランスのキャラクターが登場しており、これまでもジェンダーを攪乱し、既存の性の二分化を揺るがすような作品を数多く世に送り出してきた。しかし本作は、より刺激的な方法で性の二項対立に異議を唱え、トランスのテーマの新機軸を打ち出したといえよう。ロベルがビセンテ（ジャン・コーネット）に対して、強制的にトランジションを施す、というプロットを主軸に持つ本作において、本章では主にジェンダーと暴力の問題に焦点を合わせながら論じていく。

### ii. 視覚化されるトランスセクシュアルの身体

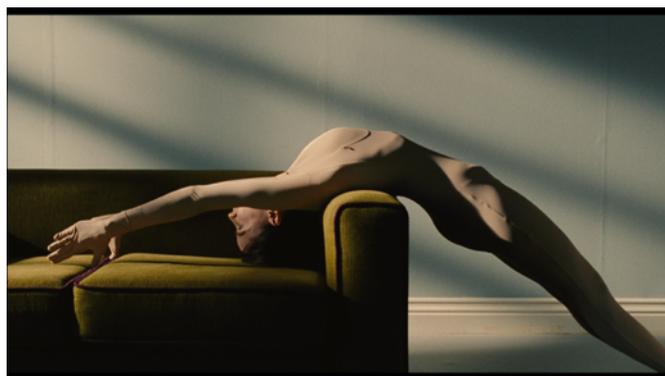


図 VI-1

映画の冒頭、カメラがゆっくりと移動しながら映し出すのは、肌色の全身タイツに身を覆った女の身体である（図 VI-1）。この女は、外科医のロベルに拉致・監禁されたあげく強制的に性別適合手術を施され、ベラ（エレナ・アナヤ）と名付けられた。本来、性別適合手術はTSが自らのジェンダー・アイデンティティと肉体的性別を一致させるために受ける医療手段だが、ベラにとって、それは暴力的に自身のジェンダー・アイデンティティと肉体を乖離させられる行為のことであった。ヨガに勤しむベラが映し出さ

れるが、このヨガという行為は肉体的身体とアイデンティティの関係性の象徴として利用されている (Tindle 2016)。乖離していく肉体とアイデンティティとを統一させるために行われるヨガは、ベラにとって必要不可欠な行為なのである。ロベルによって強制的にトランスさせられてしまったベラは、もともとはビセンテという男性であり、次第に女性化＝監獄化される感覚に侵されていく。プレ・オペ TS (Pre-op TS<sup>26</sup>) の人々の多くは、性自認とは別の性別の身体で生きることを余儀なくされているために、肉体を監獄のように感じるという (カリフィア 2005)。ベラ／ビセンテが陥っていく身体感覚は、まさに TS の人々が感じている身体感覚であり、『私が、生きる肌』はそんな TS の人々の身体感覚を視覚的に再現した映画と言えよう。

また、TS の身体観は、着ぐるみを無理やり着せられているような感覚に例えられることもある (三橋 2007:304)。人工皮膚を定着させるために全身タイツを身に纏ったベラは、まさにこの着ぐるみを無理やり着せられているようにも見える。



図 VI-2

こうした TS の身体感覚がいかに耐え難く辛いものであるかは、ベラの自傷行為にも窺える。「自殺したいなら首の血管を切れ」というロベルの言葉に反して、ベラは自らの乳房辺りを切りつける (図VI-2)。首ではなく女性の身体を象徴する乳房を切りつけたのは、あきらかにジェンダーと身体の不一致に対する苦しみの表れである。



図 VI-3



図 VI-4

劇中で麻の布をつぎはぎにして人間に見立てたオブジェを作るビセンテの行為のように (図VI-3)、ビセンテの全身整形は「ガル」と名付けられた人口皮膚の移植を通して行われる。映画の前半では、ロベル

<sup>26</sup> 性別移行手術前の TS は pre-op TS (pre-operation transsexual) と表記される。手術後の TS は post-op TS (post-operation transsexual) である。

の皮膚移植に関する講演の様子や、研究室での実験風景が描かれ、『私が、生きる肌』における主題の一つである身体改造とテクノロジーの関係性が提示される。オブジェを作る行為（図VI-3）は、ロベルがベラに人口皮膚を移植する行為の模倣である。また、ピセンテの過去の回想シークエンスにおいて、かつて働いていた洋服店で、藁のような素材で加工されたマネキンに服を着せる（図VI-4）行為は、加工されたベラの身体にタイツを着せるロベルの行為の模倣であるといえよう。これらのロベルの手によって行われるベラに対するトランジションの模倣行為の反復は、彼がロベルに一方的に身体を征服される存在であるばかりでなく、彼自身がまた自由に身体をコントロールすることが可能な主体的存在であることを、結末に向けて予示作用として提示される。

アルモドバルは、『アタメ 私をしばって!』（1990）に代表されるように、<sup>キャプティビティナラティブ</sup>捕囚物語に彼自身もまた囚われてきた。ピセンテは自らの身体という監獄に囚われているだけではなく、部屋という空間的な監獄によっても囚われている。この〈二重の監獄〉を通して発動されるメカニズムは、ピセンテのトランジションにとって重要な意味を持つものである。

### iii. ジェンダー間の権力表象



図 VI-5



図 VI-6

オスカーで脚本賞を受賞した同監督による『トーク・トゥ・ハー』（2002）におけるヒロインは、昏睡状態に陥っており、「物言わぬ客体」とであると同時に、ベニグノという〈男〉の願望を投影する「白いスクリーン」でもあった（山田 2013:242）。本作で「ヒロイン」として扱われるベラは、同じくロベルの欲望が投射された身体を有している。ロベルが監視するモニターの画面には、ソファに横たわるベラの全身が映し出される（図VI-5）。それは、屋敷に飾られているティツィアーノ・ヴェチェッリオの絵画《ヴィーナスとオルガン奏者とキューピッド》（1548）の牧歌的な女神のイメージを再現（図VI-6）しており、ロベルにとっての理想の女性像に対する欲望が反映されている。

フェミニズム映画批評家の Laura Mulvey は、映画において〈女〉は視られる〈客体〉であり、〈男〉は視る〈主体〉である（マルヴィ 1992:45）ということをも主張したが、常に監視されるベラと監視するロベルの関係は、その図式をなぞった客体と主体の関係である。確かにベラの女性化のプロセスは客体化のプロセスに等しいが、しかし映像はまったく逆の表象をする。ロベルがベラをモニターで監視するショットは、あきらかにベラが大きく映し出される。複数の人物の画面对比が彼らの権力関係を表す効果があるということは、映像表象においてはもはや定石となっているが、ここでのピセンテとロベルの表象は、のち

に覆る権力関係を示唆している。このときのベラは不穏な笑みを浮かべており、男性を滅ぼす魅惑の美女、ファム・ファタールそのものである（図VI-7）。ファム・ファタールはフロイトが「古典的去勢不安」と呼んだものを具現化する存在（スミス 1999:204）だが、ベラは字義通り去勢された女である。



図 VI-7



図 VI-8

そんなロベルとベラの奇妙な共同生活に、ある闖入者が介入する。この屋敷の家政婦の息子セカ（ロベルト・アラモ）は、虎の柄の全身タイツを身に纏っている（図VI-8）が、虎の登場はすでにベラが視聴する動物ドキュメンタリーのテレビ番組によって示唆されている（Benzal 2015）。セカは動物性のメタファーであり、動物性＝男性性を強調する人物である。セカは屋敷に侵入することに成功すると、自身の母親を拘束し、口にタオルを無理やり押し込む。棒状のタオルはファルス（Phallus）＝男根を想起させるが、息子セカは母親を比喩的に犯すことで近親相姦に及ぶ。この近親相姦的な行為は、セカの理性の欠落をさらに増幅させる。モニター上のベラとセカの画面对比は、ロベルの場合とは反対に、セカが巨大に映し出される（図VI-8）。その画面对比が暗示するように、セカはベラを強姦し、ベラは彼に抵抗することもなく、最終的にロベルが制裁を下すことでセカは絶命する。ベラはロベルによってテクノロジーの力でその身体を侵犯されるが、セカからは文字通り「男の力」によって陵辱される。男性性を体現するセカに性的に虐げられることによって、ベラに付与された女性性はここでより誇張される。作品の前半では、この視る〈男〉／視られる〈女〉といった視線ポリティクス、あるいは、犯す〈男〉／犯される〈女〉という紋切り型なジェンダーの二項対立の図式がまず提示される。このように、アルモドバルはジェンダーの可能性を提案するために、戦略的にステレオタイプな表象を入れ込むという手法をしばしばとるのである。

#### iv. 「顔」とアイデンティティ



図 VI-9



図 VI-10

ベラが顔の人工皮膚の矯正のためにマスクを装着したこの「顔」のイメージ（図VI-9）は、『顔のない眼』（ジョルジュ・フランジュ、1959）における「顔」（図VI-10）を彷彿とさせる。同作は事故で顔に多大な損傷を受けた娘のために主人公の医師が同年代の女を拉致し、その皮膚を移植する医療ホラー要素の強い珠玉の作品である。ベラと娘が装着するこの「仮面」は、「人間性を遮断するもの」である（澁澤2009:60）。ビセンテにとっては重要な価値を有していた男性性が奪われたことによって、彼の人間性が遮断されてしまったことをこの仮面は明示的に伝える。



図 VI-11

そして、ビセンテの顔とベラの仮面の顔がディゾルブによって重なり合っていくショット（図VI-11）は、ビセンテのジェンダーの混合を表象する。映画はトランスした身体的全貌を映すことはなく、ビセンテのトランジションをその「顔」の変化によって伝える。

『顔のない眼』において、何度も父親の手によって顔の移植手術を施され、そのたびに皮膚が壊死してしまうため、これからも数多の女性たちを犠牲にすることに耐えきれなくなってしまった娘は最終的にナイフで助手を刺殺し、実験用の犬を放つことで父親を死に至らせる。この結末は、ベラが最終的にロベルを殺す結末と重なり合うものである。本作のロベル、そして『顔のない眼』の博士の宿命は、どちらも科学という武器を盲信した愚かなヒューマニストに対する「正当な断罪」である（澁澤 2009:60）。これらは、それぞれが「顔」というアイデンティティという根深い領域を侵犯してきた者へと下される制裁であると考えれば、すなわち自分たちのアイデンティティを脅かす力、そのものを転覆させる物語であると言えよう。



図 VI-12

「顔」がいかに個人のアイデンティティにとって重要な構成要素を成すのかは、次のショットにも明示される。『リリーのすべて』において、リリーは鏡で全身を映し出すことによって理想の自己に近づこうとしていたが、『私が、生きる肌』において、ビセンテは鏡から遠ざけられている。たとえばロベルの亡き妻が火傷で爛れた自らの顔を鏡で見て自死に至るように、鏡は意図的に恐ろしいモチーフとして扱われる。性転換を施されたビセンテが、一度だけ自身の姿と鏡で対峙するシーンでは、首から上が分断されている（図VI-12）。劇中でロベルが「顔はその人そのものだ」と述べるように、顔はその人のアイデンティティにとって重要なものであるが、顔の抜け落ちたビセンテの身体を表象するこのショットは、ビセンテの身体とアイデンティティがいかに切り離されているかを暗示するものである。

#### v. 身体改造とテクノロジー

『私が、生きる肌』は、身体の二つのテクノロジーを並列してみせる。それはロベルによって外科的に扱われる身体と、カメラによって映画的に扱われる身体である（Price 2015）。映画はこの二つの身体表象を融合させながら身体を描いていくが、だからこそ本作は、身体とテクノロジーがいかに不可分であるかという格好の議論の場を提供する。トランスにとって、医療技術の発展は自己実現に多大な可能性をもたらしたが、同時にトランスコミュニティ内に対立をも生んだ。「性別適合のプロセスを自分の真のジェンダーを立証するものとして見るトランスセクシュアル」（カリフィア 2005:440）と「自分の望む解放とはただ生物学的性自体を取り除くことにあると信じるトランスジェンダー」（カリフィア 2005:440）の間の対立である。TG は必ずしも自身の性別に違和感を覚えることが別の性別に移行する願望に繋がるとは限

らず、どちらかの性別を選ぶ必要性を感じない者もいる。しかし、TS のジェンダー・アイデンティティは、自らが「男」あるいは「女」であるという意識が強い。そのため、TG にとって TS は、結局は性の二分化を再生産しているに過ぎないと見做す者もいる。

また、TS の自己実現のための身体改造への願望は、彼ら自身の願望のみならず、実は他者の欲望や他者との関係性の支配によるものであるのではないかということも指摘されている（中村 2008:186）。ベラは物語の後半で、異性愛者であるロベルを騙すために、映画の冒頭で拒絶していた化粧やドレスを受け入れ、「女性らしい女性」を演じるようになるが、同じように異性愛の男性を思慕する TS 女性は、彼の性的指向である完全な〈女〉にならなければいけないという強迫観念に迫られるかもしれない。それが異性愛規範の中での「他者との関係性による支配」が意味するところである。あるいは、「他者の欲望」は、人間には完全な女性と完全な男性の二種類しか存在しないと盲信する完全に二分化されたジェンダー構造下の文化的要請のことを指す。〈ジェンダー〉は、生物学的性別によって定められる〈男〉か〈女〉のどちらか二つに割り振る力であり、性に関する知のことである（千田・中西・青山 2013:14）。もし身体改造が、彼らの純粋な願望によってのみ行われるものでないのだとしたら、TS たちにとって文化的・社会的に構築されたジェンダー規範は、彼らの身体そのものに関わる「力」である。つまり、ロベルが強制的にビセンテに性別転換を施したことと、TS が必要性に駆られて性転換を行うことの間には通底する暴力性が存在する。『私が、生きる肌』は、このプロットを以てして、トランスとテクノロジーの関係にある、ある種の暴力性というものをアレゴリックに描いている。



図 VI-13

ベラは、自らの〈女性〉としての演技によって油断したロベルを殺害し、ようやく屋敷から逃亡することに成功する。去勢された女であるベラは、銃という男根の代替物を手にし、それを行使することによって自らを取り戻そうとするのである。この〈男性性〉の比喩的な行使こそ、ビセンテの監獄からの解放のモメントとなる。本作のようなサスペンス、あるいはホラー的な要素が組み込まれている映画では、サディスティックな窃視者である男性に対して、視線の受け手であった女性が打ち勝つというプロットに、観客の男性はマゾヒスティックな快楽を得ることがあるという（スミス 1999:201）。本作のような、男性観客の女性への自己同一化というある種のバイセクシュアリティへの参入に導くプロットを持つ作品に、『ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り 23 番地、ジャンヌ・ディエルマン』（ジャンタル・

アケルマン、1975) (図VI-13) がある。同作は、主婦の3日間を長回しで淡々と映し出した映画である。女性の何気ない1日を捉えた同作は、竹村和子らにフェミニスト映画と称されるが、一方で〈女〉を執拗に窃視し続ける映画でもあり、〈女〉が明確に客体化されている。ロベルがモニターを通してベラを監視し続けていたように、観客もまたスクリーンというフレームを通してその女性を監視し続ける。そして、窃視し続けられていたベラが最終的にその男ロベルを殺すように、その女性もまた3日後に訪れた男を殺害して終わる。この〈男〉というのは、その女性の窃視を続けた、観客として想定されるメタファーとしての〈男〉のことである。それは、延々と窃視を続けた男に対する女の復讐のようであり、『私が、生きる肌』同様、映画における男女間のジェンダー・ロールを覆すものである。

#### vi. マネキンと「肉体をおおう服」



図 VI-14



図 VI-15

映画は明らかにビセンテとロベルのラブ・ロマンスという詭計が演出されており、その中で観客は「ビセンテは本当に精神的にも女性になったのだろうか？ロベルを本当に愛しはじめたのだろうか？」と、疑問に思うことだろう。しかし、『わたしはロランス』が自らの名前を名乗るという行為によって物語を終えたのと同様に、本作でもビセンテが自らを「ビセンテ」と名乗ることによって幕が閉じられる。その〈名乗り〉の行為は、私たちの読みを覆すかのように、ビセンテのジェンダー・アイデンティティが女性の身体に引きずられることなく、男性のまま把持されていたことを明示する。容貌の変わり果てたビセンテに、古くからの友人と母親は当然気づくことはない。ビセンテが友人に過去の思い出話をして覚えているかと問いかけても、その友人の顔は映し出されることがなく、覚えているかどうかも定かではない(図VI-14)。ビセンテがビセンテであることを証明するものは、もはや外見でも記憶でもなく、ビセンテ自身の〈名乗る〉という行為だけである。ビセンテが働く洋服店のショーウィンドウを凝視してみると、ビセンテがかつて働いていたときのマネキンは藁のような素材で出来ていたのに対し(図VI-4)、長い監禁生活からの帰還後、ビセンテの姿が投影されたマネキンは、黒のプラスチックのマネキンに変化していることがわかる(図VI-15)。それは、継ぎ接ぎだったまだ若きビセンテのアイデンティティが、〈女性〉の経験を経て黒という色が示すように確固たるものへと変わったことを暗示しているようにも見える。アルモドバルはこのプロットを通して、身体がセックスと同等であり、ジェンダーに必ず反映され、ジェンダーがアイデンテ

ィティと同等なのだという憶測を打ち壊す (Benzal 2015)。

『私が、生きる肌』は強制的な性別適合手術を題材にしたフィクション作品であるが、実際の社会にも類似した事例が存在する。それが、ベストセラーにもなったジョン・コラピントによる『ブレンダと呼ばれた少年』(2001)に書かれた「ジョン/ジョアン」事例である。割礼により誤って男性器を切断されたブルース・レイマーが、環境要因によってジェンダーは適応可能であると主張する性科学者 John Moneyのもと、ブレンダという少女として育てられるが、結局彼は思春期を迎えると女性器形成術を拒絶し、男性として生きることを選ぶ。セックスは変えられないが、ジェンダー・アイデンティティやジェンダー・ロールは変えられるだろうという Money の仮説は、一見ジェンダーは文化的・社会的に構築されるものであるという構築主義的な考えに依拠しているように思われる。しかし、変えられないと思われている肉体的性別に合わせて、その性別として教育をすればジェンダー・アイデンティティは肉体的性別に合うようになるだろうという彼の言説は、トランスの存在自体をも否定しかねない暴論であろう。ビセンテの身体は女性へとトランスさせられてしまっても、ジェンダー・アイデンティティは不変であった。ビセンテにとって、移植された女性の人工皮膚は、「肉体をおおう服」(ジジェク 1996:190)でしかなく、無理やり着ていた女性の衣服のようなものに過ぎなかったと言える。この逆転的結末は、生物学的性差の「絶対所与性」、つまり本質主義を転覆させるものとして機能し、本作は生物学的性〈セックス〉と社会的性〈ジェンダー〉という分節についての根本的な問いの場を我々に提供してくれるのである。

## 結論

Butler は自己の「アイデンティティを引き受けること」は、すなわち「自己」がどのように社会的体系の中で可能になっているのか、どのような「他者」を排除して成立しているのかを、再考することであると主張する（藤高 2015）。つまり、「異性愛者」である「私」は、いつも「異性愛者」ではない「あなた」を通して成り立っており、無自覚であるにせよ、それは「他者」の存在を排除することで可能となるアイデンティティである。「私」は「他者」なしでは決して形作られることはない。トランスシネマの考察を通して行う試みは、普遍的主体であると思い込んでいた「異性愛者」である「私」が、おそらく捨象してきたであろう「異性愛者」ではない「他者」——とりわけその中でもより周縁的存在であるトランスの人々——に出逢うことによって、自己を批判的に問い直す試みでもある。トランスは、いまや「性別越境を生きる人々」だけではなく、「ジェンダー・コンプレックス」を抱える全ての人々をも包括する概念と化している（ウィークス 2015：247）。だからこそトランスの物語は、もはや私たちとは異なる世界に生きる人々の物語ではなく、全ての人々をも含めた物語のことである。

『わたしはロランス』は、パートナーとの関係性を主軸としながら、トランジションが線状ではなく円環状に行われていく事象として表象され、移行先のジェンダーがステレオタイプに陥ることから免れている。『彼は秘密の女ともだち』では、目的のある異性装から、性的欲望に根ざした異性装へと移行していく表象が興味深く、女性の登場人物の潜在的なレズビアニズムまでも感化させながら、異性愛的な物語の定石を打ち砕いていく強度を持っている。『リリーのすべて』では、映画のモチーフを通して身体がトランジションしていく様相が巧みに描かれ、トランスの身体の流動性を前景化させる。『私が、生きる肌』は、スクリーン内の欲望、スクリーン外の欲望という複数の欲望が権力の名のもとで「暴力」として表出する。同作はジェンダーがいかに権力と暴力といった問題と不可分であることを示すと同時に、そこに屈しない個人のアイデンティティの強固さを描き出そうとする作品であった。

以上の本論文で取り上げた映画作品におけるトランス表象は、かつての恐怖の対象でも、嘲笑の対象でも、敬遠の対象でもない。トランスの人物像は、しばしば自身の肉体を拒絶し、別の性別として生きようとするというステレオタイプにも陥りやすいが、そのあり方は画一的なステレオタイプに還元できないほどに多種多様であることがそこから見えてきた。トランスシネマの変遷を概観してみると、おしなべて 2010 年代からはそれまでのステレオタイプなトランス表象を脱し、トランスのアイデンティティを重視した映画作品が数多く製作されるようになってきたことが窺えるが、ここで考察してきたトランスシネマは、その中でもよりジェンダー・システムを糾弾し、先見的なトランス表象がされている作品群である。しかし、無論全てのトランスシネマがそうではない。本論文におけるトランスシネマ研究はあくまでテキスト分析に特化したため、カナダ、フランス、イギリス、スペインと世界各国の作品を取り上げておきながらも、その文化的背景にはあまり触れていないが、やはりその国毎の文化的・社会的背景がその表象に与える影響は決して少なくはないと考えられる。たとえばアジア諸国のトランスシネマとして、ジェンダー・ステレオタイプの再生産や伝統的家族像の踏襲を描く日本のトランスシネマ『彼らが本気で編むときは、』、宗教的事情からトランジションを断念するインドネシアのトランスシネマ『ラブリー・マン』、本論文では言及できなかったが、暴力的な事件に否応なく巻き込まれることによりトランジションを諦めな

ければならなかった TS 女性を描いた韓国のトランスシネマ『ハイヒールの男』などが挙げられる。世界経済フォーラム (WEF) による「世界ジェンダー・ギャップ報告書」(Global Gender Gap Report) が提示する数字が、どれだけジェンダー表象に対する不寛容さの程度と相関性があるのかを明確化することは難しいが、少なくともフランスが 11 位、カナダが 16 位、対してインドネシアが 84 位、日本が 114 位、韓国が 118 位という 2017 年の結果を見てみると、その数字が持つ意味合いが映画の製作段階で少なからず関与していることは否めないのではないだろうか。本論文で取り上げたフランス映画『彼は秘密の女ともだち』、カナダ映画『わたしはロランス』は、彼らのジェンダー・アイデンティティが映画の最後まで保持されたのに対し、前述したインドネシア映画『ラブリー・マン』と韓国映画『ハイヒールの男』は、どちらも映画の最後には、それが棄却されているからである。ここで挙げた限定的な事例を、その国のコンテキストと表象の相関性の傍証とするには脆弱であるが、今後、より実社会とトランス表象を緊密に考察し、問題提起していこうとするなら、社会学的なアプローチをも視座に入れたさらなる検証が必要になるだろう。

将来的に、どうすれば彼らがスクリーン上で他の多くの異性愛者と同様に、それが正当なアイデンティティとして描かれ、そして受容されるようになっていくのか。Miller は自身の研究をトランス表象の改善策を 3 つ提唱することで締めくくっている。第一にトランスの役者を映画に増やすこと、その会議室にトランスの重役を増やすこと (Miller 2012:246)。第二にトランスの登場人物が物語上の行動に主体性を持つこと (Miller 2012:250)。第三にトランスのジェンダー・アイデンティティばかりではなく他の側面も描くこと (Miller 2012:254) である。これらの問題は今現在解消されているとは言い難いが、徐々にその兆しは見えつつあるのではないだろうか。

その反映として、トランスシネマは今まさに過渡期を迎えており、日本をその例に挙げれば、2016 年には数多くの映画祭でトランスシネマが招致され、2017 年には初めてと言える TS の大衆映画が製作された。更に、2018 年には今まで不十分であった FtM トランスシネマ『アバウト・レイ - 16 歳の決断』、トランス役者自身が主人公のトランスを演じる『ナチュラルウーマン』の上映が立て続きに予定されている。

重要なのは、トランスの問題をトランスだけの問題にしないことである。彼らがスクリーンに照射する表象から目を背けず、そこに対峙する我々もまた、自分自身が何者か、を問うことである。それが「クィア」の主たる起源<sup>27</sup>であったように。

---

<sup>27</sup> 「クィア」の提唱者であるテレサ・デ・ラウレティスのインタビュー時の言葉「それぞれお互いが何であり、いやそれぞれ複数のアイデンティティとは何であるかについて考えるのが、私がクィア・セオリーをつくったときの主旨でした…自分たちは何者かということを考える必要があるのです」(デ・ラウレティス 1998:72) を参照。

## 参考文献

### <英語文献>

- Benzal, Felix Monguilat. 2015. "The Skin I Live In: Sexual Identity and Capavity in a Film by Pedro Almodovar" *Offscreen*, Vol.19. Issue 9.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter*. New York & London: Routledge Press.
- 2004. *Undoing Gender*. America and United Kingdom: Routledge Press.
- 2005. *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press.
- Ford, Akkadia. *Transliteracy and the Trans New Wave: independent trans cinema representation, classification, exhibition*, 2016. Australia: Southern Cross University, Ph.D. thesis.
- Clover, Carol. 1992. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, United States: Princeton University Press.
- Garber, Marjorie. 1992. *Vested Interests-cross Dressing and Cultural Anxiety*, New York & London: Routledge.
- Halberstam, Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: NYU Press.
- 2006. "Skinflick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lamb*", *Transgender Studies Reader*, Routledge.
- 2017. *Trans: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, University of California Press.
- Jonathan, Romney, 2015. "Labyrinth of Passion" *Sight and Sound*, vol.25-6.
- Leung, Helen Hok-Sze. 2012. *Trans on Screen, Transgender China*, Palgrave Macmillan.
- Miller, Jeremy Russel. 2012. *Crossdressing Cinema an Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas A&M University, Ph.D. thesis.
- Phillips, John. 2006. *Transgender on Screen*, New York: Palgrave Macmillan.
- Straube, Wibke. 2014. *Trans Cinema and its Exit Sxapes*, Linköping Studies in Arts and Science, PhD. Thesis.
- Stryker, Susan. 2008. *Transgender History*, United States, Seal Press.

### <日本語文献>

- 浅沼圭司、岡田晋、佐藤忠男、波多野哲郎、松本俊夫編『新映画事典』美術出版社、1980年。
- 石原郁子『ザ・トランス・セクシュアル・ムーヴィーズ「董色の映画祭」』フィルムアート社、1996年。
- 井芹真紀子「〈トラブル〉再考--女性による女性性の遂行(パフォーマンス)と攪乱」『Gender and sexuality : journal of Center for Gender Studies』ICU / 国際基督教大学ジェンダー研究センター編集委員会編、2010年。
- 「フレキシブルな身体—クィア・ネガティヴィティと強制的な健常的身体性」『論叢クィア』Vol.4、クィア学会、2013年。
- 今泉容子『スクリーンの英文学—読まれる女、映される女』彩流社、1999年。
- ウィークス、ジェフリー『われら勝ち得し世界—セクシュアリティの歴史と親密性の倫理』(赤川学訳) 弘文堂、2015年。
- 上野千鶴子「「セクシュアリティの近代」を超えて」『セクシュアリティ 日本のフェミニズム』vol.6、岩波書店、1995年。
- 上野千鶴子編『セクシュアリティをことばにする』青土社、2015年。
- 打田素之「おぞましきオゾンの映画：父の不在と母=子融合状態について」『Gallia』大阪大学フランス語フランス文学会編、2007年。
- ウルフ、ヴァージニア『オーランド』(杉山洋子訳) 国書刊行会、1992年。
- 江原由美子・山崎敬一編『ジェンダーと社会理論』有斐閣、2006年。
- エルセサー、トマス、バックランド、ウォーレン『現代アメリカ映画研究入門』(水島和則訳) 書肆心水、2014年。
- 大島義孝、佐藤俊樹「性別違和の受診状況と人口割合」『こころの科学 189号 特別企画:LGBTと性別違和』日本評論社、2016年。

大貫孝学『性的主体化と社会空間—バトラーのパフォーマティヴィティ概念をめぐって』インパクト出版会、2014年。

大橋洋一「不在の眼差し—映画『羊たちの沈黙』を読む』『文学』vol.3-6、岩波書店、2002年。

岡田温司「ウト・ピクチャーキラ・キネーシス 絵画論と映画論』『ディアファネース -- 芸術と思想 = Diaphanes: Art and Philosophy』京都大学大学院人間・環境学研究科岡田温司研究室、2015年。

荻野美穂『ジェンダー化される身体』勁草書房、2002年。

小此木啓吾『映画でみる精神分析』彩樹社、1992年。

小此木啓吾「シネマ・ワークの研究へ』『imago』vol.3、青土社、1992年。

小此木啓吾「性倒錯への手引き』『imago』vol.4-2、青土社、1993年。

風間孝・河口和也『同性愛と異性愛』岩波書店、2010年。

加藤秀一『図解雑学ジェンダー』ナツメ社、2005年。

加藤幹郎『映画のメロドラマ的想像力』フィルムアート社、1988年。

金澤智『アメリカ映画のカラーライン—映像が侵犯する人種境界線—』水声社、2014年。

カプラン,アン『母性を読む—メロドラマと大衆文化にみる母親像』(水口紀勢子訳) 勁草書房、2000年。

川坂和義『『ゲイ・アイデンティティ』、『同性愛と異性愛』書評』『論叢クィア』vol.4、クィア学会、2011年。

カリフィア,バトリック『セックスチェンジズ』(石倉由、吉池祥子訳) 作品社、2005年。

斉藤綾子「欲望し、感応する身体 横断的思考への誘い』『映画と身体/性』森話社、2006年。

佐伯順子『「女装と男装」の文化史』講談社、2009年。

佐伯順子『「女装と男装」の文化史—石田仁氏の書評に答えて』『論叢クィア』vol.4、クィア学会、2011年。

ジアネッティ,ルイス『映画技法のリテラシーII 物語とクリティーク』(堤和子、増田珠子、堤龍一郎訳)、フィルムアート社、2004年。

ジジック,スラヴォイ『快樂の転移』(松浦俊輔、小野木明恵訳)、青土社、1996年。

シル,ジェニファー・ヴァン『映画表現の教科書—名シーンに学ぶ決定的テクニック100』(吉田俊太郎訳)、フィルムアート社、2012年。

シルダー,ポール『身体の心理学—身体のイメージとその現象—』(秋本辰雄・秋山俊夫訳)、星和書店、1987年。

杉野健太郎編『映画のなかの社会/社会のなかの映画』ミネルヴァ書房、2011年。

鈴木宏海「「トランスジェンダーとのパートナーシップ」という可能性』『論叢クィア』Vol.2、クィア学会、2009年。

スミス,ポール=ジュリアン「ボルノグラフィ、マスキュリニティ、ホモセクシュアリティ—アルモドバルの『マタドール』と『欲望の法則』』(内田兆史訳)『ポストフランコのスペイン文化』(杉浦勉編) 水声社、1999年。

スミス,ジェフリー・ノウェル「メロドラマとは何か」(米塚真治訳)『imago』vol.3-12、青土社、1992年。

千田有紀・中西祐子・青山薫『ジェンダー論をつかむ』有斐閣、2013年。

武田潔『映画、そして鏡への誘惑』フィルムアート社、1987年。

竹村和子「カミングアウトして、どこへ—ジュディス・バトラーとレズビアン表象』『imago セクシュアリティ特集』青土社、1993年。

田中玲『トランスジェンダー・フェミニズム』インパクト出版会、2006年。

谷昌親「こわれゆく身体—映画における身体性についての覚書』『文学』vol.3-6、岩波書店、2002年。

塚田幸光「ニューシネマ・ターザン」塚田幸光編『映画の身体論』ミネルヴァ書房、2011年。

細谷等編『アメリカ映画のイデオロギー』論創社、2016年。

塚本まゆみ「身体という表象—アクション・ヒロインの誕生と進化—」『人間文化研究』vol.1、2002年。

津田均・奥村雄介「精神病へ発展したトランスヴェスティズム—A・クラウスの見解と我々の考察」『imago』vol.4-2、青土社、1993年。

葛森樹「ジェンダーは世界最大の暴力装置である」『日本における正義：国内外における諸問題』御茶の水書房、2003年。

デメッロ, マーゴ『ボディ・スタディーズ—性、人種、階級、エイジング、健康/病の身体学への招待』（兼子歩、齋藤圭介、竹崎一真、平野邦輔訳）晃洋書房、2017年。

デ・ラウレティス, テレサ「クィアの起源：レズビアンとゲイの差異を語ること」（風間孝、キース・ヴィンセント、河口和也編）『実践するセクシュアリティ—同性愛／異性愛の政治学』動くゲイとレズビアンの会、1998年。

ドゥルゴ, マーヴィン「現代スペイン映画小史」（峯博子訳）『ポストフランコのスペイン文化』（杉浦勉編）水声社、1999年。

中村美亜『クィア・セクソロジー—性の思いこみを解きほぐす』インパクト出版会、2008年。

中村美亜「セクシュアリティの何が問題か？—システムを有機化させるコミュニティ・ダイナミックスの活用へ」『論叢クィア vol.2』クィア学会、2009年。

バトラー, ジュディス『ジェンダー・トラブラーフェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社、1999年。

バトラー, ジュディス「ジェンダーをほどく」『ジェンダー研究のフロンティア5—欲望・暴力のレジーム—揺らぐ表象／格闘する理論』（竹村和子訳）作品社、2008年。

バトラー, ジュディス『権力の心的な生—主体化=服従化に関する諸理論』（佐藤嘉幸・清水知子訳）月曜社、2012年。

ハドリー, ポーゼ『ラヴェンダー・スクリーン』（奥田裕士訳）白夜書房、1993年。

ハルバースタム, ジュディス「女の男性性—歴史と現代」『ジェンダー研究のフロンティア5—欲望・暴力のレジーム—揺らぐ表象／格闘する理論』（竹村和子訳）作品社、2008年。

針間克己「セクシュアリティとLGBT」『こころの科学189号 特別企画:LGBTと性別違和』日本評論社、2016年。

東優子「トランスジェンダー概念と脱病理化をめぐる動向」『こころの科学』日本評論社、2016年。

フーコー, ミシェル『監獄の誕生—監視と処罰』（田村俣訳）新潮社、1977年。

ブルックス, ビーター『メロドラマの想像力』（四方田犬彦、木村慧子訳）産業図書、2002年。

フロイト, シグムント『フロイト全集<17>1919-1922年-不気味なもの、快原理の彼岸、集団心理学』（須藤訓任・藤野寛訳）岩波書店、2006年。

フロイト, シグムント『自我論集』（中山元訳）筑摩書房、1996年。

福岡まどか「映画におけるジェンダー、セクシュアリティ表象を考える」『大阪大学大学院人間科学研究家紀第42巻』大阪大学、2016年。

藤高和輝「アイデンティティを引き受ける：バトラーとクィア／アイデンティティ・ポリティクス」『臨床哲学16号』大阪大学、2015年。

マイエロウィッツ, ジョアン「性別変更とポピュラー・プレス：1930-1955年のアメリカ合衆国におけるトランスセクシュアリティについての歴史学的ノート（前編）」（富安昭彦訳）『千葉大学社会文化科学研究』10、2005年。

牧村朝子「拝啓 LGBT という概念さんへ」『現代思想』vol.43-1、青土社、2015年。

牧村朝子『ゲイ・カップルに萌えたら迷惑ですか？—聞きたい！けど聞けないLGBTのこと』イースト・プレス、2016年。

松尾寿子『トランスジェンダリズム—性別の彼岸』世織書房、1997年。

マルセル, モース『社会学と人類学II』（有地亨他訳）弘文堂、1976年。

マルヴィ,ローラ「物語映画と視覚的快楽」(竹村和子)『imago』vol.3-12、青土社、1992年。

溝口彰子『『砂の女』再読』『映像表現のオルタナティヴー一九六〇年代の逸脱と想像』森話社、2005年。

三橋順子「往復するジェンダーと身体」『セクシュアリティ』岩波書店、2007年。

三橋順子「日本トランスジェンダー小史」『現代思想』青土社、2015年。

村山匡一郎編『映画史を学ぶクリティカル・ワーズ』フィルムアート社、2013年。

森山至貴『LGBTを読みとく』筑摩書房、2017年。

モラン,エドガール『映画—あるいは想像上の人間』(渡辺淳訳)法政大学出版局、1987年。

山田美雪「物語をあらしめる—ブイグ、アルモドバル、野田秀樹の「母の事件」」れにくさ = Р е н и к с а : 現代文芸論研究室論集現代文芸論研究室、2013年。

吉澤京助「「性同一性障害」概念の普及に伴うトランスジェンダー解釈の変化」『ジェンダー研究 第19号』お茶の水女子大学ジェンダー研究所、2016年。

吉村いづみ「白い肉体、黒い肉体」塚田幸光編『映画の身体論』ミネルヴァ書房、2011年。

吉村いづみ「物語の過剰な身体」『名古屋文化短期大学研究紀要』第34集、2009年。

ニコルソン,リンダ「<ジェンダー>を解説する」(荻野美穂訳)『思想』no.853、岩波書店、1995年。

渡部桃子「トランスジェンダーとは—その歴史、その可能性—」『アメリカ研究』36、2002年。

渡辺良弘「映画あるいは枠の中の映像」『imago』vol.3-12、青土社、1992年。

#### <韓国語文献>

Kwon,Hajin.2015."Gender identity revealed in the movie *Laurence Anyways*-Focusing on the expression of Lurence's Fashion Images-

“ 한국콘텐츠학회논문지 vol.15,No.16.

#### <英語 WEB サイト>

Allen,Samantha “Why did transgender-themed movie ‘3 Generations’ get an R rating?”< <https://www.thedailybeast.com/why-did-transgender-themed-movie-3-generations-get-an-r-rating>>参照 2017-1-7。

Tindle, Hannah”Lessons in Transformational Style From The Skin I live In”< <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9263/lessons-in-transformational-style-from-the-skin-i-live-i>>参照 2016-11-14。

World Economic Forum”The Global Gender Gap Report 2017”< [http://www3.weforum.org/docs/WEF\\_GGGR\\_2017.pdf](http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2017.pdf)>参照 2018-1-1。

#### <日本語 WEB サイト>

阿部未華「映画における同性愛・ジェンダー表象について」< <http://genderstudies.web.fc2.com/houkoku/pdf/report4.pdf>>参照 2017-12-07。

駒井憲嗣「女装とは自由の本質を露呈させる行為—男装をやめた東大教授、安富歩さんが語る『わたしはロランス』」<

<http://www.webdice.jp/dice/detail/4679/>>参照 2016-12-20。

鈴木みのり「女装に見えてしまう生田斗真演じる「女より女らしい」トランス女性、『彼らが本気で編むときは、』は教育推奨作品にふ

さわしい？」<<http://wezz-y.com/archives/42770>>参照 2017-12-28。

古屋雄一郎「メロドラマの法則～アルモドバル映画論序説」<[http://www.theatrum-mundi.net/critics/almodovar\\_ensayo.shtml](http://www.theatrum-mundi.net/critics/almodovar_ensayo.shtml)>参照  
2016-12-22。

水野ひばり「レインボーフラッグは誰のもの」<<http://rainbowflag.hatenablog.com>>参照 2017-12-15。

安富歩「「自分は男性のフリをしていた」東大教授・安富歩さんが”女性装“で感じた安心感」<

[http://www.huffingtonpost.jp/2015/09/11/ayumu-yasutomi1\\_n\\_8125674.html](http://www.huffingtonpost.jp/2015/09/11/ayumu-yasutomi1_n_8125674.html)>

参照 2017-12-06。

日本インターセクスイニシアティブ<<http://www.intersexinitiative.org/japan/>>参照 2017-12-26

## 引用映画作品

- 『アタメ 私をしばって! *Atame!*』(ペドロ・アルモドバル、1990年、スペイン)
- 『アデル、ブルーは熱い色 *Blue is the Warmest Color*』(アブデラティフ・ケシシュ、2013年、フランス)
- 『アバウト・レイー16歳の決断 *3 Generations*』(ギャビー・デラル、2015年、アメリカ)
- 『アルバート氏の人生 *Albert Nobbs*』(ロドリゴ・ガルシア、2011年、アイルランド)
- 『インシデント *CHERRY FALLS*』(ジェフリー・ライト、2000年、アメリカ)
- 『英国王のスピーチ *THE KING'S SPEECH*』(トム・フーパー、2010年、イギリス・オーストラリア)
- 『エヴォリューション *EVOLUTION*』(ルシール・アザリロヴィック、2015年、フランス)
- 『エド・ウッド *Ed Wood*』(ティム・パートン、1994年、アメリカ)
- 『お熱いのがお好き *Some Like It Hot*』(ビリー・ワイルダー、1959年、アメリカ)
- 『オランダ *Orlando*』(サリー・ポッター、1992年、イギリス=ロシア=イタリア=フランス=オランダ)
- 『顔のない眼 *Eyes Without a Face*』(ジョルジュ・フランジュ、1959年、フランス=イタリア)
- 『風と共に散る *Written on the Wind*』(ダグラス・サーク、1956年、アメリカ)
- 『ガールズ・ロスト *Girls Lost*』(アレクサンダー・テレセ・キーニング、2015年、スウェーデン)
- 『彼は秘密の女ともだち *The New Girlfriend*』(フランソワ・オゾン、2014年、フランス)
- 『キカ *KIKA*』(ペドロ・アルモドバル、1993年、スペイン)
- 『去年の夏、突然に *Suddenly, Last Summer*』(ジョセフ・L・マンキウィッツ、1960年、アメリカ)
- 『キンキーブーツ *Kinky Boots*』(ジュリアン・ジャロルド、2005年、アメリカ=イギリス)
- 『クライング・ゲーム *The Crying Game*』(ニール・ジョーダン、1992年、イギリス)
- 『蜘蛛女のキス *Kiss of the Spider Woman*』(エクトール・バベンコ、1985年、アメリカ=ブラジル)
- 『グレンとグレダ *Glen or Glenda*』(エドワード・ウッド・ジュニア、1953年)
- 『恋とボルバキア』(小野さやか、2017年、日本)
- 『孤独のススメ *Matterhorn*』(ディーデリグ・エビンゲ、2013年、オランダ)
- 『殺しのドレス *Dressed to Kill*』(ブライアン・デ・パルマ、1980年、アメリカ)
- 『サイコ *Psycho*』(アルフレッド・ヒッチコック、1960年、アメリカ)
- 『サンローラン *Saint Laurent*』(ベルトラン・ボネロ、2014年、フランス)
- 『サマードレス *A Summer Dress*』(フランソワ・オゾン、1997年、フランス)
- 『ジュリエッタ *Julieta*』(ペドロ・アルモドバル、2016年、スペイン)
- 『神経衰弱ギリギリの女たち *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*』(ペドロ・アルモドバル、1988年、スペイン)
- 『ストーンウォール *Stonewall*』(ローランド・エメリッヒ、2015年、アメリカ)
- 『戦艦ポチョムキン *Battleship Potemkin*』(セルゲイ・エイゼンシュテイン、1925年、ロシア)
- 『ダイ・ビューティフル *Die Beautiful*』(ジュン・ロブレス・ラナ、2016年、フィリピン)
- 『たかが世界の終わり *It's Only the End of the World*』(グザヴィエ・ドラン、2016年、カナダ=フランス)
- 『チャップリンの舞台裏 *Behind the Screen*』(チャールズ・チャップリン、1916年、アメリカ)
- 『トーク・トゥー・ハー *Talk to Her*』(ペドロ・アルモドバル、2002年、スペイン)

『トッツィー *Tootsie*』(シドニー・ボラック、1982年、アメリカ)

『ナチュラルウーマン *A Fantastic Woman*』(セバスティアン・レリオ、2018年、チリ)

『ハイヒール革命』(古波津陽、2016年、日本)

『ハイヒールの男 *Man on High Heels*』(チャン・ジン、2014年、韓国)

『8人の女たち *8 WOMEN*』(フランソワ・オゾン、2002年、フランス)

『バッド・エデュケーション *Bad Education*』(ペドロ・アルモドバル、2004年、スペイン)

『パリ、テキサス *Paris, Texas*』(ヴィム・ヴェンダース、1985年、ドイツ=フランス)

『viva』(パディ・プレスナック、2016年、キューバ=アイルランド)

『羊たちの沈黙 *The Silence of the Lambs*』(ジョナサン・デミ、1991年、アメリカ)

『フランケンシュタインの花嫁 *Bride of Frankenstein*』(ジェイムズ・ホエール、1935年、アメリカ)

『プリシラ *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*』(ステファン・エリオット、1994年、オーストラリア)

『ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り 23 番地、ジャンヌ・ディエルマン *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*』(シャンタル・アケルマン、1975年、ベルギー=フランス)

『ヘドウィグ・アンド・アングリー・インチ *Hedwig and the Angry Inch*』(ジョン・C・ミッチェル、2001年、アメリカ)

『ボーイズ・ドント・クライ *Boys Don't Cry*』(キンバリー・ピアース、1999年、アメリカ)

『ボンヌフの恋人 *LES AMANTS DU PONT-NEUF*』(レオス・カラックス、1991年、フランス)

『マイ・マザー *I Killed My Mother*』(グザヴィエ・ドラン、2009年、カナダ=フランス)

『マイラ *Myra Breckinridge*』(マイケル・サーン、1970年、アメリカ)

『幕間 *ENTR'ACTE*』(ルネ・クレール、1924年、アメリカ)

『まぼろし *Under The Sand*』(フランソワ・オゾン、2001年、フランス)

『マルコヴィッチの穴 *Being John Malkovich*』(スパイク・リー、1999年、アメリカ)

『ミセス・ダウト *Mrs. Doubtfire*』(クリス・コロンバス、1993年、アメリカ)

『欲望の法則 *Law of Desire*』(ペドロ・アルモドバル、1987年、スペイン)

『ラブリー・マン *Lovely Man*』(テディ・スリアトアアトマジャ、2011年、インドネシア)

『リリーのすべて *The Danish Girl*』(トム・フーパー、2015年、アメリカ)

『ロッキー・ホラー・ショー *The Rocky Horror Picture Show*』(ジム・ジャーマン、1975年、イギリス)

『ロバート・イーズ *Southern Comfort*』(ケイト・デイビス、2005年、アメリカ)

『ロープ *Rope*』(アルフレッド・ヒッチコック、1948年、アメリカ)

『ロミオ&ジュリエット *Romeo + Juliet*』(バズ・ラーマン、1996年、アメリカ)

『私が、生きる肌 *The Skin I Live In*』(ペドロ・アルモドバル、2011年、スペイン)

『わたしはロランス *Laurence Anyways*』(グザヴィエ・ドラン、2012年、カナダ=フランス)

Trans cinema list					
Title	Director	Country	Date	Type	Genre
幕間	ルネ・クレール	アメリカ	1924	Cross Dressing(MtF)?	Short Film
モロッコ	ジョセフ・フォン・スタンバーグ	アメリカ	1930	Cross Dressing(FtM)	Drama
クリスチナ女王	ルーベン・マムーリアン	アメリカ	1934	Cross Dressing(FtM)	Drama
サリヴァンの旅	ブレ斯顿・スタージェス	アメリカ	1941	Cross Dressing(MtF)	Drama
グレンとグレンダ	エド・ウッド	アメリカ	1953	Cross Dressing(FtM)	Occult
お熱いのがお好き	ビリー・ワイルダー	アメリカ	1959	Cross Dressing(MtF)	Comedy
サイコ	アルフレッド・ヒッチコック	アメリカ	1960	Transvestite?	Thriller
マイラー昔マイラは男だった	マイケル・サーン	アメリカ	1970	SRS(MtF)	Occult
ウーマン・イン・リヴォルテ	ポール・モリセイ	アメリカ	1971		
ロッキー・ホラー・ショー	ジム・ジャーマン	イギリス	1975	Transsexual・Drag	Occult
狼たちの午後	シドニー・ルメット	アメリカ	1975	Transsexual	Drama
Mr.レディ・Mr.マダム	エドゥアルド・モリナロ	仏・伊	1979	Cross Dressing(MtF)	Comedy
殺しのドレス	ブライアン・デ・パルマ	アメリカ	1980	Transvestite?	Thriller
ビクター／ビクトリア	ラインハルト・シュンツェル	フランス	1982	Cross Dressing(FtM)	Comedy
トツィー	シドニー・ポラック	アメリカ	1982	Cross Dressing(MtF)	Comedy
愛のイェントル	バーブラ・ストライサンド	アメリカ	1983	Cross Dressing(FtM)	
蜘蛛女のキス	エクトール・バベンコ	米・ブラジル	1985	Transsexual(MtF)	Drama
タキシード	ベルトラン・ブリエ	フランス	1986	Cross Dressing(MtF)	
マタドール	ペドロ・アルモドバル	スペイン	1986	Transsexual(MtF)	Drama
ピンク・フラミンゴ	ジョン・ウォーターズ	アメリカ	1986	Drag	Occult
キッチン	森田 芳光	日本	1989	Trans(MtF)	
(パリ、夜は眠らない)	シドニー・リヴィングストン	アメリカ	1990		Documentary
羊たちの沈黙	ジョナサン・デミ	アメリカ	1991	Transvestite?	Thriller
ハイヒール	ペドロ・アルモドバル	スペイン	1991	Drag	Drama
スイッチ 素敵な彼女?	ブレイク・エドワーズ	アメリカ	1991	Transition	Comedy
オルランド	サリー・ポッター	イギリス	1992	Androgynous	Fantasy
クライミング・ゲーム	ニール・ジョーダン	イギリス	1992	Transsexual(MtF)	Drama
キスへのプレリュード	ノーマン・イネ	アメリカ	1992		
エム・バタフライ	デイヴィット・クローネンバーグ	アメリカ	1993	Cross Dressing(MtF)	Drama
ミセス・ダウト	クリス・コロンバス	アメリカ	1993	Cross Dressing(MtF)	Comedy

霸王別姫	チェン・カイコー	中国・香港	1993	Cross Dressing(MtF)	Drama
プリシラ	ステファン・エリオット	オーストラリア	1994	Drag	Drama
ジュニア	アイヴァン・ライトマン	アメリカ	1994	Gender surgery	Comedy
ぼくのバラ色の人生	アラン・ベルリネール	仏・英・ベルギー	1997	Transgender(MtF)?	Teen
真夜中のサバナ	クリント・イーストウッド	アメリカ	1997	Transsexual(MtF)	Drama
ボーイズ・ドント・クライ	キンバリー・ピアース	アメリカ	1999	Transsexual(FtM)	Non-fiction
マルコヴィッチの穴	スパイク・ジョーンズ	アメリカ	1999	Transition	Fantasy
オール・アバウト・マイマザー	ペドロ・アルモドバル	スペイン	1999	Transsexual(MtF)	Drama
(ロバート・イーズ)	ケイト・デピス	アメリカ	2000	Transgender	Documentary
インシデント	ジェフリー・ライト	アメリカ	2000	Transvestite?	Thriller
ヘドウィグ・アンド・アングリー・インチ	ジョン・C・ミッチェル	アメリカ	2001	Drag	Drama
最凶女装計画	キーネン・アイボリー・ウェイアンズ	アメリカ	2004	Cross Dressing(MtF)	Comedy
アグネスと彼の兄弟	オスカー・レーラー	ドイツ	2004	Transsexual	Drama
ブルートで朝食を	ニール・ジョーダン	イギリス	2005	Transsexual(MtF)	Drama
バッド・エデュケーション	ペドロ・アルモドバル	スペイン	2005	Cross Dressing(MtF)	Drama
トランスアメリカ	ダンカン・タッカー	アメリカ	2005	Transgender(MtF)	Drama
女のこのこと、男のこのこと	ニック・ハラン	カナダ・イギリス	2006	Transition	Comedy
男として死ぬ	ジョアン・ペドロ・ロドリゲス	ポルトガル	2009	Drag	Drama
ラブリー・マン	テディ・スリアトアアトマジャ	インドネシア	2011	Transsexual(MtF)	Drama
アルバート氏の人生	ロドリゴ・ガルシア	アイルランド	2011	Cross Dressing(FtM)	Drama
Tom boy	セリーヌ・シアマ	フランス	2011	Transgender(FtM)?	Teen
私が、生きる肌	ペドロ・アルモドバル	スペイン	2011	SRS(MtF)	Drama
Romeos(原題)	Sabine Bernardi	ドイツ	2011	Transsexual(FtM)	Drama
EDEN	武 政晴	日本	2012	Transgender	Drama
わたしはロランス	ガザヴィエ・ドラン	フランス	2013	Transsexual(MtF)	Drama
孤独のススメ	ディーデリグ・エビング	オランダ	2013	Cross Dressing(MtF)	Drama
ダラス・バイヤーズ・クラブ	ジャン＝マルク・ヴァレ	アメリカ	2013	Transgender(MtF)?	Drama
ハイヒールの男	チャン・ジン	韓国	2014	Transsexual(MtF)	Drama
彼は秘密の女ともだち	フランソワ・オゾン	フランス	2014	Cross Dressing(MtF)	Comedy
ガールズロスト	アレクサンダー・テレセ・キーニング	スウェーデン	2015	Transsexual(FtM)	Drama
リリーのすべて	トム・フーパー	アメリカ	2015	Transsexual(MtF)	Non-fiction
神様メール	ジャコ・ヴァン・ドルマル	仏・ベルギー	2015	Transgender	Drama
アバウト・レイー16歳の決断	ギャビー・デラル	アメリカ	2015	Transsexual(FtM)	Drama

ダイ・ビューティフル	ジュン・ロブレス・ラナ	フィリピン	2016	Transsexual(MtF)	Drama
エヴォリューション	ルシール・アザリロヴィック	フランス	2016	Gender surgery	Occult
ハイヒール革命!	古波 津陽	日本	2016	Transsexual(MtF)	Documentary
タンジェリン	シヨン・ベイカー	アメリカ	2017	Transgender(MtF)	Drama
彼らが本気で編むときは、	荻野 直子	日本	2017	Transsexual(MtF)	Drama
恋とボルバキア	小野 さやか	日本	2017	Trans	Documentary
レディ・ガイ	ウォルター・ヒル	アメリカ	2018	SRS(MtF)	Action
ナチュラルウーマン	セバスティアン・レリオ	アメリカ・スペイン他	2018	Transsexual(MtF)	Action

※トランスを主題として扱っている作品は枠線塗潰し

※メインストリーム上の劇映画作品以外は ( )

※原題表記は日本劇場未公開