

「男装の麗人」論

——ポピュラー文化のジェンダー分析——

高 橋 準

はじめに

「生活文化論（へ）の挑戦」¹、「『社会論'97』講義ノート」²に続く「講義ノート」シリーズの3作目は、コミックス、アニメーション、ゲームなどの、通常は「子ども向け」と思われているような文化を対象とする分析に関するものである。しばしばこのたぐいの分析は「カルチュラル・スタディーズ」と呼ばれる研究領域の中に位置づけられる。本稿では、まずカルチュラル・スタディーズの対象としての「ポピュラー文化」の概念設定、および必要とされるツールに関する議論を行なった後に、本論に入ることにしたい。

本稿は、福島大学行政社会学部での「生活文化論」で行なわれた講義を元としているが、このうちの「1 カルチュラル・スタディーズの対象と方法」は、1998年11月5日に福島大学行政社会学部のフェミニズム研究会で報告された内容、および、1998年12月12日に札幌学院大学社会情報学部「社会情報調査の方法に関する研究会」で報告された内容の一部の要約にもなっている。また、「2 『男装の麗人』——コミックスの中の『戦う少女』たち」は、1996年10月から11月にかけて、ニフティサーブの生涯学習フォーラム・総合で開かれていた短期テーマ会議室「フィクションの中のジェンダー」に連載されたものを原形としている。

1 カルチュラル・スタディーズの対象と方法

(1) ポピュラー文化の概念

「文化」と聞いた時、通常念頭に思い浮かぶのは何であろうか。

たとえばそれは、絵画や音楽、演劇など、「芸術」と呼ばれるような文化作品であるかも知れない。もちろんこうしたものも文化の範囲に入るものであることは言うまでもない。これらは美術史学や美学、文学などの学問領域 (disciplines) が対象として伝統的に扱ってきたものである。

こうした文化概念に対してもう一つ別な文化概念をすでに「生活文化論（へ）の挑戦」で提示した。すなわち、生活文化論が扱う対象は、こうした「芸術」とは違った部分の文化、つまり、わたしたちの日常生活の中で生きられている文化、すなわち「生活文化」であるのだということである。

しかし、本稿ではまた違った角度から考えてみることにしたい。

「芸術」というと、わたしたちは何か高い価値があるものと考えがちである。それは文化的なものを、ある価値のヒエラルキーの中に位置づける考え方である。もちろん、何らかの作品に「価値がある」と考えること自体に問題があるというわけではない。しかし、価値のヒエラルキーはさまざまな力関係の中で編成されてくるものでもある。ある種の作品を「価値があるもの」として位置づけることは、当然そうでないものを「価値がない」として排除したり、あるいはヒエラルキーの下層に位置づけたりすることでもある。

これまでの文化の研究の多くは、何らかの価値のヒエラルキーを前提として、そのヒエラルキーの頂点に近い部分に位置づけられたもの——それは「芸術」と呼ばれるものであり、また、その価値体系の中での位置づけから「高級文化 (high culture)」と呼べるようなものでもあるが——こそが論じられるべき「文化」であると認識していた。とりわけ、これまでの文学研究、美術研究などの多くは、価値のヒエラルキーの最上部に位置する「正典 (canon)」を対象とするも

のであり、「何が正典なのか」「論ずるに足りるものとは何か」という問題を通じて文化的産物に関する価値のヒエラルキーを再生産してきた側面があったとも言える⁴。

もともと、価値のヒエラルキーの上層以外に位置づけられてきた文化が考察の対象にならなかったかという、そうではない。たとえば、1960年代以降「大衆文化 (mass culture)」というカテゴリーで一括されて、こうした文化的産物が論じられることも多くあった。しかし、それらの議論は「芸術＝高級／大衆文化＝低俗」という価値のヒエラルキーを前提としていることが多く、むしろ、高級文化に関する議論を補完するような位置を占めていたとも言える。

もう一つ考えておかなければならないのは、「対抗文化 (counterculture)」の概念である。

対抗文化とは通常、「ある文化圏の支配的文化 (dominant culture) に対して異議申し立てをしたり、対抗・反逆・破壊したり、異質な文化創造を行おうとしている主体がもつ文化のこと」⁵などとして定義される。

したがって、この文化概念は、何らかの文化的価値のヒエラルキーの存在を前提とした上で、その価値のヒエラルキーの転倒・破壊などをめざすものとして位置付けられる。また、時には自らが新しく価値のヒエラルキーを創出しようとするように機能することもある。たとえば、より破壊的で、より退廃的で、より逸脱的であることを良しとするような傾向がしばしば対抗文化には観察されるが、これなどは「マイナスの価値のヒエラルキー」を作り出す作用があると考えられるだろう。対抗文化は、支配的な価値体系に対するアンチテーゼの意味を有するということから、その価値体系を相対化し、支配的な価値のヒエラルキーの構制を暴く力を持つと言えるかもしれない。しかしながら同時に、対抗文化は、それ自らが価値のヒエラルキーを作り出したり、既存のヒエラルキーを暗に追認したりしてしまうこともあるのである。

以上のように、文化の研究が、論ずる対象として高級文化を「文化」概念の中心に置くにせよ、あるいはその場所に大衆文化を持ってくるにせよ、対抗文

化を持って来るにせよ、どうしてもある特定の文化を「価値あるもの」として定め、それ以外は切り捨ててしまうことにつながる。そうした形で圧殺されてしまう「文化」の「声」をくみとるためには、異なった「文化」概念を議論の中核に置くことが必要なのだ。

ではそれはなんであろうか。

もちろんいろいろな考え方があるだろうが、ここでは、「与えられた文化的表象や文化的産物をどのように人々が受容しているか」を表すものとしての「ポピュラー文化 (popular culture)」の概念が、さまざまな微細な「声」を聴き取るものとしてのカルチュラル・スタディーズに、もっとも適合的な概念であると考えるべきだ。

この定義の特徴は、何か小説や映画や音楽などの「作品」だけを「文化」として考えるのではなく、そうしたさまざまな表象や産物を人々がどう受容するかという実践またはプロセスを含むものとして「文化」概念を考えるとところにある。つまり、高級文化的なものであれ大衆文化的なものであれ、それらが人々によってどのように受容されているかというところまでを射程に入れながら、等しく扱っていかうということである。

たとえば、ジョン・フィスクは、著書『抵抗の快楽』の冒頭で、「ポピュラーカルチャーの意味は実践のなかにあるのであって、テキストそれ自身にあるのではない。」⁶という言い方でポピュラー文化概念の特徴を表現している。ここでフィスクが言う「実践」とは、さまざまなかたちでの文化的産物の受容のことを意味する。つまり彼は、受け手の解釈の多様性を強調するのである。

フィスクは、マドンナを例にとりて、彼女の歌のヒットがプロモーション・ビデオの発売と結びついていること、歌詞の中で複数の言説が交錯していること、「聖母」「娼婦」という二つの女性イメージが意図的に同居させられていること、そしてそれを受け取る側の多様な受容を明らかにしていく。受け手に焦点を合わせたものでは、第5 a 章で紹介されている十代のルーシーとマシューの意見の相違の例が特に興味深い⁷。ルーシーの側はマドンナの戦略を「娼婦み

ただいだけど、それは彼女だからいいのよ」と肯定的に受けとめ、家父長制的な意味合いに抵抗する解釈を示しているが、マシューは「マドンナと結婚しようなんて思いもよらない」と答えている。男性の支配を逃れ出ていくような女性のセクシュアリティに対して、否定的な評価を下しているわけだ。

テキストだけでなく、このような受容過程をも含む概念として、本稿ではポピュラー文化の概念を立てておくことにする。この概念についての理論的考察は、別の機会に譲ることにしたい。

(2) 分析のためのツールと概念装置の必要性

さて、わたしたちがこれから分析したいと考えているものは、主に、ポピュラー文化の中でもかなり「大衆的」な部分、日本のコミックスやアニメーション、ゲーム、ライトノベルズ（ジュヴナイル色の濃いファンタジーやミステリ、SF、ロマンスものなど）といったメディア／ジャンルのものである。いずれも「高い芸術的価値」などとはこれまで無縁であったものだ。ともすればこうしたものは、その大衆性や、受け手の年齢が低いことから、文化の研究の中には取り入れられてこないことが多かった。

しかし、こうした作品について、近年大量の言説が生産されるという現象が起きている。いわゆる「謎解き本」あるいは「謎本」と呼ばれるものがそれである。『サザエさん』とか『ドラえもん』とかの作品の細部を検討して、作品世界の構造を描き出したり、矛盾点を指摘したりする本のことである。また、アニメ作品などの空想世界のさまざまなしかけについての「科学的アプローチ」を行なうような「研究本」も出版されている。

ところで、こうしたものは文化の研究、ないしはカルチュラル・スタディーズと言えるのだろうか？

執筆者が伝統的なアカデミズムの中にないないというようなことは問題にならない⁸。それもまたある種の価値のヒエラルキーにしたがった思考である。だがそれらの著作は、誰によって書かれたものであっても、作品の理解や享受にと

「男装の麗人」論（高橋 準）

って意味がある内容を有するものではあるかも知れないが、一個の作品を超えて社会や文化や、あるいはその作品が属しているジャンルやメディア特性の理解に到達することができるものであるとはとうてい思えないものが多い。

たとえば、『サザエさん』の作品からサザエさんたちが住んでいる家の構造について確定できたとしても、それは作品世界をよりよく理解し、より作品を楽しむためには役立つだろうが、それだけの意味しかないのだ。

だが、サザエさんたちが住んでいる家の構造やあるいは家の「住まい方」——どの部屋をどのように使っているか、など——について、他の作品や、より広い歴史的・社会的文脈と関連させてとらえることができたなら、それはおそらく「研究」の名に値するようなものになるだろう。そういった広がりを持つ分析を、現在の多くの言説は欠いているといえる。単発的な作品論や感想文、あるいは製作裏話（特にアニメーションや映画、テレビ番組の場合）があまりにも多いのだ。

東浩紀は1996年に、「日本には、アニメーションに関する批評が存在しない。」⁹と言った。それは、アニメーションというジャンル全体をカバーしうるような批評が存在しない、批評の場がそもそも存在しないということであった。この批判はもっと重大に受けとめられるべきであろう。必要なのは、個々の作品の分析を超えて、少なくともあるジャンルないしはサブジャンルの作品全体をカバーしうるような分析ツールの考案や概念装置の形成を行なうことではないだろうか。

最近の評論の中では、その意味で次のようなものが条件をクリアしていると言える。斎藤美奈子の『紅一点論』（ビレッジセンター出版局、1998年）、高田明典の『アニメの醒めない魔法』（PHP、1995年）、中島梓、『タナトスの子供たち』（筑摩書房、1998年）¹⁰。

斎藤は、日本のアニメーションが「男の子向け」「女の子向け」という高度にジェンダー化したサブジャンルを形成していることを前提とした上で、彼女独自の分析ツールとして、「紅の戦士」「魔法少女」といった概念を昔話分析の

成果などから作り出し、日本アニメにおける「男の子向けアニメ」がわずかに1人ないしは2人の特権的な女性にだけ席を与えてきた（ただしその役割は補助的なものでしかない）ということ、「女の子向けアニメ」が愛と涙と魔法という小道具で構成された「ロマンチック・ラブ・イデオロギー」の再生産装置であることを解明した。もっとも、続けて分析されているとおり、90年代に入ってから変化が見られる。さらに彼女は、日本の子ども向け伝記文学というジャンルにも同様の傾向が見られることを指摘している。

高田は、バルト、レヴィー・ストロース、グレマス、プロップなどの枠組みとツールを使って分析を定式化し、アニメーションにおける物語の表層構造から深層構造へ迫るという手法を用いている。彼の分析の前提には、アニメの物語の深層構造が受け手である子どもたちの深層心理の構造と同一であるという仮定が置かれており、したがって、アニメの物語の深層構造を解明すれば、子どもたちになぜ、そしてどのようにして、そのアニメが支持されたかがわかるというわけだ。

中島の著書は、いわゆる「やおい」¹¹というジャンルを対象とするものである。彼女は、ジャンルとしての「やおい」の特性を記述した後、フェミニズムの知識を援用しながら（もっとも、本人の筆致はフェミニズムに対立するようなスタンスを取っている）、「やおい」が描かれる社会状況の分析へと進む。最終章の社会批判・文明批判にいたってはやや論理の飛躍も見受けられるが、著書全体として「やおい」というジャンル固有の「文法」を明らかにした意味は大きい。

これら三つの著作に共通して言えることは、ジャンル、あるいは少なくともサブジャンルをカバーすることのできる固有の概念装置または分析ツールを持っているということである。斎藤でいえば、「紅の戦士」「魔法少女」などという概念であり、中島でいえば「黄金パターン」（「やおい」ものにおける男性と男性のセックスのパターン）などがそれだ。高田の場合は物語の構造分析という分析ツールを、ジャンルすべての作品に適用可能なものとして持つ。

「男装の麗人」論（高橋 準）

こうした分析ツールや概念装置の存在は、作品分析の客観性ないしは検証可能性を高める上で大きな意味を持つ。それらは、必ずしも従来の分析ツールや概念を応用するものでないこともあるだろう。特に、ジャンルやサブジャンルの「文法」などは、既成概念では記述できないことが多いものだ。だが、既成概念やツールの使用を妨げるものでもない。高田はもちろん、斎藤なども昔話分析の登場人物類型を援用したりしている¹²。

なお、これらの著作では、受け手分析は主体ではない。中島の議論の中には、アニメやコミックスのパロディとしての「やおい」作品についての議論が含まれているので、ここにはある種受容分析が含まれるが、メインではない。受け手分析における題材や手法の問題も、これから確立していかなくてはならない課題であると言える¹³。

(3) 小括

さて、以上の議論から、当座のまとめを行なっておきたい。

まず、前掲のフィスクの提示するような例などから、わたしたちは、ポピュラー文化研究におけるいくつかの位相 (phase) を分節化することができる。すなわち、次の三つである。

- (a) テキスト分析。
- (b) メディアおよびジャンルの分析。
- (c) 受容分析。

これら三つの位相を持つものとして、ポピュラー文化研究を考えることができる。

(a)のテキスト分析では、テキストの首尾一貫性を前提とするのではなく、その中に多様な声、多様な言説が交錯していることを分析していくことが必要となる（もちろん、その中でもどのような言説がヘゲモニーを握っているかということは、見落とすことができない論点であるが）。それは、テキスト自身の多義性を示すものにもなるが、同時に、解釈においてどの言説に受け手が反

応するののかということにもかかわってくる。

(b)のメディア／ジャンル分析では、映画、アニメーション、コミックスと
いったそれぞれのメディアの特性や、「少年向けテレビアニメ」「少女向けコミ
ックス」などのジャンルおよびさらに細分化したサブジャンルの特性が議論さ
れなければならない。この議論は、個々の作品受容を考える上でも当然重要に
なる。

(c)において重要なのは、受容過程は意味が発生する場であり、しかも解釈
によって生まれる意味は多様であり得るということだ。解釈は、テキストに込
められている言説の種類、メディアやジャンルの特性にも左右されるが、受け
手の主体的位置や受け手がどのような解釈装置を動員するののかも左右される。
さらに、いったん受けとめたものから今度は創造へという能動的な受容も考え
られる。

作品分析を超えて適用可能な概念装置や客観的な分析方法が必要なことは、
(2)で述べたとおりである。こうしたさまざまな道具を欠く作品分析は、しばし
ばそれ自身が文学的であったりすることも多いし、また質の高い分析であつて
も職人芸的なものであったりすることもある。着想はともかく、分析の過程は
万人に開かれたものである方が、研究としては望ましいことはもちろんである。
検証可能性を高め、それぞれの分析における対話や総合を可能にするためにも、
分析ツールや概念の共通化がぜひ要請されるところである。

2 「男装の麗人」——コミックスの中の「戦う少女」たち

以下では、主に戦後日本の少女向けコミックスを題材としながら、その中に
たびたび現われるイメージ——「男装の麗人」を取り上げ、いくつかの作品を
具体的に分析することを通じて、まず概念装置の確立を目指すことにしたい。

手続きとしては、次のようなプロセスを経る。まず、既存の議論から、ベー
スとなる原モデルを構築する。続いて、実際に素材となるいくつかの作品の

「男装の麗人」をその原モデルを用いて分析することを通じて、モデルの確定と精緻化をめざす。

なお、本稿では受け手分析までは行なうことができない¹⁴。今後の課題としたい。

(1) 「男装」の意味

最初にまず、男装者、「男装の麗人」についてのこれまでの議論を検討するところから始めよう。ここで主に取り上げるのは、吉澤夏子の「男装」論である¹⁵。

吉澤はアンドレア・ドウォーキン『インターコース』¹⁶におけるジャンヌ・ダルクについての分析の考察を出発点とする。この著書において、男装者としてのジャンヌは「男性」としてとらえられている。彼女は「男装」することによって、「女の状況」を離脱した存在なのだ、とドウォーキンは考える。そのことは、ある意味ではジャンヌの軍事的勝利（彼女はどの男性もなしえなかった勝利をフランス国王軍にもたらした）よりも重要だと言う。

彼女がそこで有していた「処女性」は通常のような、女の価値を高める処女性でもなければ女らしさを表わす記号でもない。これらの「処女性」は、処女であることそれ自体に何か価値があるというものではなくて、あくまでも「誰か特定の男に与えられるはずのもの」としての価値を持っているだけだ。つまり、通常は「処女性」は男性のセクシュアリティに従属するということを持って価値を持つ。

しかし、ジャンヌの「処女性」はそのようなものではない。むしろ、女として男に性的に利用されることを拒むようなものとしての意味を持っている。彼女の「処女性」とは、それゆえ、「反逆としての処女性」である。これは、当時の聖カタリナ、聖マルガリータのような「聖女」たちが持っていた「処女性」と類似のものである。権力者の求婚をこぼんだ彼女たちは、彼女たちの「処女性」が男性のセクシュアリティに対する「反逆」の意味を帯びているというこ

とによって、殺されなければならなかった。

ジャンヌの「反逆としての処女性」の特異な点は、彼女が「男装」していたということによって「女として見られなかった」ということと連関している。ドウォーキンたとえば、兵士や将校の次のような証言を引く。「彼女を見た瞬間に、肉欲を決して感じませんでした。」「軍隊では、時として、私もジャンヌも兵士たちと一緒に、皆わらにくるまって寝ることがありました。そんな折、彼女の寝支度を見ているし、美しい乳房を見たこともあります。しかし、決して彼女に対して肉欲は感じませんでした。」したがって、ジャンヌは性の越境者であり、「男装」によって男としての属性をかちとった存在なのだと、ドウォーキンは言う。

しかし、吉澤はこれに対して次のように反論している。

ジャンヌは「男」だったのか。いいかえれば、「男装＝男になること」なのか。ドウォーキンは、「性的欲望（＝性交 intercourse につながるような欲望）の不在」によってジャンヌと兵士の間の性関係の不在を説明し、「したがってその関係は男性と女性の間のものではない。よってジャンヌは男である（と見なされていた）」と結論づけている。これはもちろん、「男性と女性との間関係はすべて（性交につながるような）性関係である」「性関係はすべて性差別的である」というドウォーキン流のラディカル・フェミニズムの「公理」が前提として置かれていることによる。しかし、問題になるのは、性交につながるような欲望としての「性的欲望」がないからといって、そこに性関係が不在であるとなぜ言えるのかということだ。

吉澤によれば、ジャンヌの「処女性」は、むしろ彼女を「特別な女」として、聖性＝宗教性を帯びた存在として彼女を見せるのにあずかって力あったということになる¹⁷。そこには、「われわれの女(Notre-Dame)」としてのマリア信仰にもつながるような、「誰かの女」(＝普通の女)ではない、誰の手にも落ちず、しかしすべての男のものであるような「特別な女」としてのジャンヌの存在の意味を観ることができる。彼女が常に「少女(la pucelle)」と呼ばれていたこ

とからもわかるように、ジャンヌは、決して女でなくなったことはないのだ。「誰かの女」であれ、「われわれの女」であれ、ともにある社会的・歴史的状況における女性の置かれた状況の内部にいることは変わりがない。（「処女性の誤謬」）

したがって、ジャンヌの「男装」が持っていた意味とは、「男性が持っている権利を女性にも獲得させること」の象徴だということになる。ジャンヌは、男になったのではなく、女が男性が持つ権利を手に入れることの象徴として、「男装」をおこなったのだ。

しかし、同時に「男装」という実践は、常に男を装うその女性の、「女性性」をきわだたせるものでもある。ジャンヌの場合には、「特別な女」としての聖性を帯びた存在として、「女性性」が表われる。その意味では、彼女は徹底的に女として見られていたとあってよい。「男装」とは、「女が、女として、男を装うこと」であり、「女が男になること」ではない。あたりまえのようであるが、これが「男装の意味」である、と吉澤は結論づける。（「男装の意味」）

吉澤の言いたいことは、女性にとって「男装」とは、ある状況の下で、男性が担っている役割を女性が担うためにとる手段であるが、その際決して「女であること」、ドゥオーキンの言う「女の状況」からは離脱できないということであった。たとえばジャンヌの場合、「男装」とは、「戦いの場に出る」という男性の役割を女性である彼女が担うための手段であったが、彼女は、「男装」をしても「オルレアン少女」と呼ばれたように、決して女性であることを離脱したわけではなかった。

ただし、ある歴史的条件下では、「男装」がイコール「男であること」を意味する場合もある。リリアン・フェダマンによれば、アメリカの19世紀後半の労働者階級の社会では、ズボンをはいて「男装」することによって「男の仕事」を手にいれ、男としてまったく疑われずに生活していた女性が多数いたという¹⁸。

もう一つ、留意しておかなければならないことは、「特別な女」の意味は時代・社会・状況によって変化するということだ。ジャンヌの「男装」は「手を触れてはいけない女」として、「聖女」としての「特別な女」の意味を持つものであったが、19世紀の支配的イデオロギーにおいては、労働者階級女性の「男装」（＝ズボンをはくこと）は、その女性が「半人前の女」であることを意味した。つまり、「普通の女」ではないという点ではジャンヌと同一だが、その「特別であること」あるいは「普通でないこと」には、ジャンヌのような高い価値を与えられてはいなかったということだ。あるいは、レズビアンブッチ（butch）の「男装」は、彼女が性的に男性の役割を担う存在であることを意味するものでもあったが、20世紀半ばのアメリカ社会において、その姿は「異常な女」＝倒錯者であることを意味した。「普通でないこと」について、ここでもマイナスの評価が与えられている。

これらのことは、特に物語分析では大きな意味を持つ。つまり、物語は必ずしも私たちにとっての「いま・ここ」を舞台としていないばかりか、全く空想上の世界を舞台としている場合もあるからである。その舞台となる世界あるいは時代において、ジェンダーがどのようにとらえられているのか、そこを作品固有の「文法」として見ていく必要がある。

以上を整理しておく。

「男装」とは、「女が、女として、男を装うこと」である。ただし、物語作品世界が持つロジックは、作品中での「男装」の意味を変えてしまうかも知れない。もっとも、作品を読む受け手にとっては、また異なった意味が与えられることもある。

また、わたしたちは「男装」によって、ある女性が何らかの特殊性を帯びるときの、その性質について具体的に検討する必要がある。どのような女性为何のために「男装」するのか、それによって「男装の麗人」はどういった特性を身に帯びるのか。

「男装の麗人」論（高橋 準）

以下では、これまで検討してきたような「男装の意味」についての議論と「男装の麗人」についての原モデルを下敷きにして、コミック文化に登場する「男装の麗人」を具体的に検討してみることにしよう。

(2) 『リボンの騎士』——古典に源流をたどる

手塚治虫『リボンの騎士』は、非常に早い時期に描かれている。当初1953年から『少女クラブ』に連載されたこのコミックは、手塚によれば「日本の少女マンガでは初めてのストーリーマンガ」（講談社全集版「あとがき」）で、読者の圧倒的な支持を受け、1955年にはラジオドラマ化されている。また、さらに1963年から『なかよし』に連載された版もあり、その後この版のストーリーを基盤にテレビアニメ化もされている。以下では、主に講談社の手塚治虫全集の『なかよし』版に依拠して話を進めることにしたい¹⁹。

手塚は、『リボンの騎士』の設定を思いついたのは、自分の出身が宝塚市で、その宝塚歌劇にヒントを得たのだと言っている²⁰。宝塚と同じくこの作品も、受け手の少女たちの熱狂的な支持を得ることになるのだが、その中でも「わたしも男の子の恰好をしてみたい」という反応がたくさんあったという²¹。それは、サファイアが、ヒーローを陰で支えたり、勝利のしるしとしてヒーローに与えられるヒロインとしてではなく、自らが剣を振るい、舞台の中央で脚光を浴びる主役として描かれていたということが、その人気の理由のうちで大きなウエイトを占めていたと思われる。

今読み返してみても、これだけ魅力的で肯定的に「男装の麗人」を描いた作品が、こんなに早く発表されているというところに、作者手塚の並々ならぬ感性の鋭さを感じざるを得ない。「わたしもサファイアみたいになりたい」と感じた読者が多かったということは、手塚は、現実の動きに応えたというよりも、フィクションを描くことによって現実を動かす力を持ち得たとも言えるかもしれない。現実より「奇」なるフィクションの力を信じることができるのではないだろうか。

この作品に登場する「男装の麗人」、シルバーランドの王子／姫のサファイアはなぜ「男装」をするのだろうか。それはサファイアの出生と関連している。

この世界に生まれてくる子どもの性別を決めるのは、神さまである。「青いハートをのんだ子はりりしい男の子に、赤いハートをのんだ子はやさしい女の子に」という言葉が冒頭に引かれているが²²、これから人間界に生まれ出る赤ん坊に神さまはどちらかの色のハートを飲ませ、それによってその子の性別が決まるのである。ところが、いたずら天使のチンクがある赤ん坊に、「きみは顔つきからいってきっと男の子だぜ！」と言って青いハートを飲ませてしまう。神さまがそのあとで「おまえは女の子に決まった」と言って赤いハートを飲ませるのだが、この子が二つの心を飲んでしまったことがわかって、チンクは罰として人間界へやられてしまい、今の子から男の心を抜き取るという使命を与えられることになる。生まれ出る前にすでに飲ませてしまった心を抜き取ることはできないのだが、生まれた後なら可能なのだ。

以上がまず、サファイアの内部的な要因（女の子の心と男の子の心の両方を持っている）である。

この子はシルバーランド王国の世継ぎとして生まれるが、身体は女性であったようで、生まれたとき「玉のような赤ちゃん、王女さまです！」と侍女は言う。ところがこれを国に触れ回った博士がズーズー弁の訛がひどかったために、「オーズさまオーズさま」と連呼することになってしまった。これが民衆には「王子さま」に受け取られてしまい、いつの間にやら男の子が産まれたことになってしまった。折しもこの王国には王位継承をめぐるさまざまな策謀も存在していた。シルバーランドでは、王位を継ぐのは男子のみに限られている。もし王子が生まれないと、ジェラルミン大公の息子プラスチックに王位が行ってしまう。王家の人々はなんとか生まれたのが男の子であるというふうに変装。

生まれた子どもはサファイア（ちなみに、『少女クラブ』版では「サファイヤ」と名づけられ、男の子（王子）としての教育と女の子としての教育をかわるがわる受けることになる。少し成長すると、一日の半分を男の子として、

ちなみに、サファイアの着ている服は、全集版のカバー絵だと青である。これは「サファイア」という宝石の色でもあるが、「青いハートは男の子」という冒頭の言葉からも推測できるが、「男の色」としての意味を持っていると思われる。さらにいえば、リボンも赤地に黒の縞である。両方を合わせて、ある種のアンドロジナス（両性具有）を象徴しているのかも知れない。

次に『リボンの騎士』のストーリーを、

- (1) 即位式まで
- (2) リボンの騎士として
- (3) 棺桶塔炎上～ラスト

の3つに仮に分けてみよう。

(1)の部分では、サファイアが女であることを知っているのは、両親と博士、乳母の4人だけである。(ジェラルミン大公やナイロン卿も疑ってはいる。)したがって、国民の大部分にとって、サファイアは「男装」している限り「男」である。だからこそ、サファイアがうっかり女の靴をはいたまま閱兵式に出たときに、兵士たちが「おかしいぞ」と騒いだわけだ。

つまり、サファイアの「男装の意味」は、まさに「(真に) 男である」ことを国民に示すためのものであると言える。

ところが、読者にとってサファイアが「ほんとうは女である」ことは周知の事実である。サファイアがどんな恰好をしても、読者は「ほんとうは女であるサファイアが、理由があって男装をしている」と解釈し、サファイアの活躍を追いかける。

即位式でサファイアの母親が薬を飲まされて、サファイアが女であることをしゃべってしまうので、ここで一度サファイアの「男装」の性質は変化すると考えられるだろう。

(2)の部分もこれと同じで、「リボンの騎士」がサファイアであることがわかっている読者にとっては「リボンの騎士」は「男装」した女性である。顔は仮面

「男装の麗人」論（高橋 準）

で隠しているが、読者が見ればサファイアだということはもちろん一目瞭然だ。しかし、物語世界の住民にとっては、男の恰好をしている「リボンの騎士」はあくまでも男として認識される。

(3)の部分では、サファイアが女であることは自国の人にとって周知の事実になっているが、他国の領主であるウーロン侯と家臣たちや、ウーロン侯の妹の剣士フリーベにとっては男として認識されている。

以上見るように、物語世界の中では、「ジェンダーはパフォーマンスである」²³とでもいうような原理が働いている。男の服を着て、男の言葉でしゃべり、剣を取って戦うサファイアは「男」そのものとして受けとめられる。もちろん、ドレスを着てフランツ・チャーミング王子とダンスをしているときのサファイアは「あま色の髪の乙女」という「女」になるのだが。これはもちろん、女性の姿に変わり、女性の振る舞いをするためである。（資料2参照）

したがって、肉体的な性別というのは、この物語ではほとんどまったく問題にされない。『なかよし』版でたった一度だけ、サファイアを男だと思って求婚してくるフリーベに自分は女だということをわからせるために、シャツの前をはだけて胸を露わにするシーンがあるが、この部分は非常に物語の世界観か

資料2 「あま色の髪の乙女」に変身したサファイア
（『リボンの騎士』1、42頁）

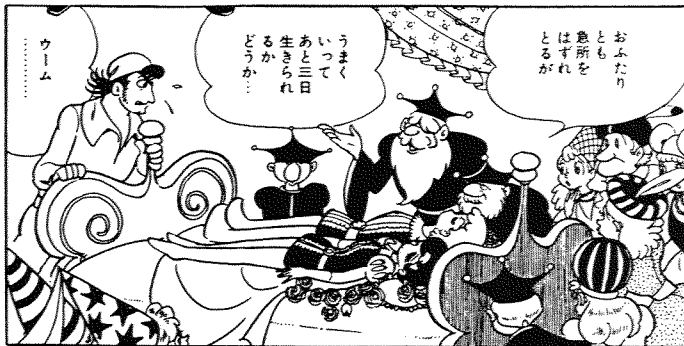


ら逸脱した印象を与える。

ただし注意しなければならないのだが、サファイアの身体の動きやポーズは明らかに「女」のものとして描かれている。

一番顕著なのは「足首の角度」である。物語後半で、傷を負ったサファイアとプラスチックの二人が並べてベッドに横たえられているシーンがある²⁴。プラスチックの足首の角度がほぼ90度に近く描かれているのに対して、サファイアの足首は、バレエで踊っているときのようにまっすぐ伸び、大きな角度を持たされている。手塚はしばしば女性の足を描くのにこのようなパターンを用いる。(資料3参照)「少年」を描くときもそうであることがあり、この作品ではフランツ王子もしばしば足首を伸ばした形で描かれている。

資料3 傷を負ったサファイアとプラスチック。二人の足首に注目。
(『リボンの騎士』3、76頁)



あるいは、サファイアが頬を押さえるしぐさ、口の開け方、その他、ほぼ手塚マンガの女性キャラクターの「文法」を踏襲している。これらの動作はかなり誇張されており、多分に演劇的である。(資料4参照)

したがって、この物語では、サファイアの性別は物語世界の住民と読者に対して「二重に」呈示されていると言える。物語世界の住民に対しては、男の服を着、剣を振るい、男の言葉でしゃべることによって、「男」として呈示され、

「男装の麗人」論（高橋 準）

資料4 男の子の心を抜き取られたサファイア。手つきなどが女性のそれ。
（『リボンの騎士』2、185頁）



読者に対しては、「サファイアは、ほんとうは女だけれど、男と女の両方の心を持っている」という知識とともに、身体の描かれ方において女性であることが暗に示されているのである。

ではここで最初の問題に戻ることにしよう。『リボンの騎士』における「男装の意味」とは何なのか？

作品世界におけるジェンダー認識は、「ジェンダーはパフォーマンスである」という原理にほぼ即したもので、男の服を着て、男の言葉をしゃべり、男のふるまいをしているサファイアは男として認識されるのだが、いったん女であることがわかってしまうと、あとはほとんど「女が、女として、男の服を着る」という、吉澤の言う「男装の意味」と変わりなく認識されるようになる。

作中でサファイアは、男と同等のふるまいをするだけでなく、最終的には国の掟の改正で国王にもなる。その一方で、何人かの男性（女性からもだが）求婚される、つまり、女性としての扱いも受けているのである。サファイアは「男装」することで、男性の特権を手に入れると同時に、女性としての権利も決して失ったりはしない。サファイアは女であり、そしてなおかつ、それまで

は男に独占されていたさまざまな特権を享受する存在なのである。このようなことから、サファイアは決して聖性を帯びるような「特別さ」を持ったりはしないように思われるかも知れない。しかし、実際は、「男の特権を享受する女」という存在そのものが、ある種「特別」であるだろう。

その「特別さ」は、サファイアがシルバーランドの跡継ぎであるということ、つまり、高い身分の人間であるということと結びついている。その限りでは、サファイアは一種の「スーパーウーマン」なのだ。もちろん、物語の主人公だから、そのくらいは許されてしかるべきなのだろうが。

ただ注目したいのは、「あま色の髪の乙女」としてのサファイアに最初にひきつけられ、その結果サファイアを愛するようになったフランチだけでなく、まず「男装」したサファイアを見て彼女を愛するようになった海賊ブラッドも作中で重要な位置を占めているということである。(資料5参照) フランチの愛は、「あま色の髪の乙女」であった、女らしい存在としてのサファイアにまず向けられているのだが、ブラッドの心は男性の特権を侵犯するサファイアに向けられている。それはもちろん、境界侵犯という一種の「倒錯」に向けられたものと言ってもいいのかも知れない。しかし、男のもの

資料5 「男装」のサファイアに求婚する海賊ブラッド。(『リボンの騎士』2、81頁)



「男装の麗人」論（高橋 準）

とされた特性を身に帯びる女性もまた愛されることがあるのだということが、読者の少女たちの心にはどのように映ったのか。この点も、サファイアの「男装」に肯定的な意味が受け手によって付与される一因になっているように思われる。

(3) 『ベルサイユのばら』——1970年代の革新

次に『ベルサイユのばら』の主人公オスカルについて検討してみよう。

池田理代子作のこの作品は、1972年から73年にかけて『週刊マーガレット』に連載された。1974年には、宝塚歌劇団によってミュージカルとして上演され、これによって大ブームが巻き起こることになる。1979年には映画版が上映され、同年から翌年にかけてはテレビアニメも製作・放映されている。『ベルばら』の略称で親しまれたこの作品は、その後も根強い人気を誇り、1989年には宝塚歌劇団によるミュージカルの再演があったし、1997年からは『女性セブン』誌上で原作が再掲載されている。

ストーリーについて簡単に触れておく。

主人公になるのは、革命期前のフランスで、マリー・アントワネットが生まれたのと同年（1755年）に生まれたジャルジュ家の末子（ジャルジュ將軍は実在の人物）、オスカル・フランソワ・ド・ジャルジュという女性である。彼女は、男の子が産まれなかったジャルジュ家のあとつぎとして、最初からいついかなるときも男性として育てられる。彼女のそばには、お相手役としてつけられた乳母の孫、アンドレが常に付き従っている。近衛衛兵隊の将校となった彼女は、ブルボン王家に嫁してきたオーストリアのマリア・テレジアの娘マリー・アントワネットに護衛として仕えるが、マリーの恋人フェルゼン伯にしないで心惹かれるようになる。

フランスのアンシャン・レジームの矛盾が深まる中、貴族であるオスカルは、やがて民衆の暮らしの苦しさに気づき、それに胸を痛めるようになり、ルソーやモンテスキューの思想を学んだりしはじめる。また、彼女自身貴族の子弟を

中心に編成されている近衛衛兵隊を離れ、フランス衛兵隊に移籍し、民衆により近いところに身を置こうとする。

折りから起こったフランス大革命に際して、彼女は王室との古い友誼のきずなを大事に思いつつも、一人の「市民」として革命の側に身を投じる決断を下し、バスチーユ監獄襲撃に参加して銃弾に撃たれ、命を落とすことになる。

ところで、『ベルサイユのばら』中公文庫版第4巻には松本侑子の解説が収録されており、「男装の麗人」としてのオスカルについてはここで言い尽くされている。以下、この解説を下敷きに話を続けたい。

松本はこう語る。

「結論から言うと、オスカルが、『男装の麗人』という女^{ヒロイン}ではなく、若き美青年、つまり男^{ヒーロー}だったら、これほど多くの女性に支持されなかったと思われる。(中略)

「男装し、男の役割を帯びてはいるが」しかしその一方で、オスカルは男ではない。男の格好をし、男言葉を話し、男のようにふるまっているが、あくまでも女だ。

だから、女性読者は、親近感を持ち、自分を重ねることもできる。」

「男装する女性は『男』になるのではない、あくまでも彼女は『男装した女』なのだ」という吉澤のことばとまったく同じことがここでも語られている。「男装の麗人」は、「男役割に染まった女」＝擬似的な男性、ではない。また、従来の助け守られる存在としての「ヒロイン」、主役の男性を陰で支えたり彼の背を見送ったりする「ヒロイン」でもなく、物語の主役を演じることが出来るだけの重みを持った初めての女性のタイプであったと言える。

松本が書いているように、『ベルばら』以前の宝塚の舞台では、主役は必ず男役であったという。『ベルばら』のあとで上演された作品であるが、スカーレット・オハラという行動的なヒロインがいる『風と共に去りぬ』でさえ、原作とは違い、主役はレット・バトラーであったそうだ。それが、『ベルばら』では、「男装」はしていても、まぎれもなく女であるオスカルが主役になっていた

「男装の麗人」論（高橋 準）

ということでも、この作品は画期的であったといえる。

手塚において宝塚をモチーフとして生まれた「男装の麗人」は、そのモチーフを超えて宝塚に一つの転換をもたらしたと言えるのではないだろうか。

この作品で特に印象に残るのは、オスカルが生まれてはじめて舞踏会にドレス姿で出かけた時に、心の底で想いを寄せていたフェルゼンに「あなたを見ているとある人を思い出す」と言われて、それが自分だったことに気づいて、衝撃を受けるという場面である。（資料6参照）

彼女にしてみれば、「男装」をして男性の役割を引き受けているわけだが、それでもなおその姿を「女性」として見て心に留めてくれる存在がいた、しかもそれが密かに自分が愛するフェルゼンであったということに、オスカルは大きな衝撃を受けたのではないだろうか。

このシーンからは、彼女の望みが、「男装をし、男性と同じ役割を担うけれども、あくまでも女性として認識される」というものであったのではないかと思える。この物語、後半では近衛連隊の部下からの求婚（当然、部下の前では

資料6 舞踏会でのオスカルとフェルゼン。
（中公文庫版、『ベルサイユのばら』2、328頁）



オスカルは男性としての役割を引き受けている)、アンドレへの愛情の意識(当然、アンドレの前でもオスカルは男性として振る舞っている)など、彼女が、「男として振る舞いながら、女として生きる」ことへとさまざまな揺れを経ながら向かっていく過程を経験したことが、さまざまなエピソードから語られている。(オスカルが何を望んだのかということは実際にことばとしては語られない。読者は、彼女がさまざまな経験をしたのだということを作品にみることができるだけである。ここでも、あくまでも作品に何が描かれているのかに注目している。)

オスカルは系譜の中でも、おそらくたぐい希な魅力を持った「男装の麗人」であるといえるだろう。物語の舞台も、「近代」の入口、「近代」の理想がもっとも大きな強度をもって戦闘的なスタイルで語られた革命の時代に置かれているのだが、それは「女性がひょっとしたら〈平等〉をかちとることができたかもしれない」可能性を秘めた時代でもあった。女性の「男装」は、古いジェンダーのカテゴリーから自由になりたいという欲望を秘めているとも考えられるが、古い社会(アンシャン・レジーム)から新しい「近代」社会への転換に「男装」を重ねたからこそ、オスカルの存在はいっそう輝かしいものになっているとも言えるのではないだろうか。

そのもっとも象徴的なシーンは、彼女が革命に与すると宣言するシーンである。(資料7参照)「自分一人では何もできぬ」と絶望していた彼女は、結局誰にも相談しないでこの結論へといたる。それは、一個の意思ある「人間」として彼女が自己決定できたということを意味している。もちろん、女性がそのような自己決定をすることができたのは、オスカルが男装者であったということと結びついているように示されてはいるかも知れないが。しかし、持って生まれた生物学的性(セックス)にしばられずに自分の役割を決定し、自分の生の進路を決定することができるのだという可能性を女性読者に示した意味は大きかったといえることができるだろう。池田がこの作品を描いたのは70年代のは

「男装の麗人」論（高橋 準）

資料7 一人の市民として革命にくみすると宣言するオスカル。
（中公文庫版、『ベルサイユのばら』4、313頁）



じめ、ウーマンリブ運動という形で日本でも女性のさまざまな「想い」が噴出して来た時代であることも忘れてはならない²⁵。

ただし、素晴らしい意味を与えられたオスカルは、同時にきわめて悲劇的でもあった。前述したように、王室に叛いて市民と共にあることを選択したオスカルは、結局は弾丸に撃たれ、その前にオスカルをかばって死んでいった恋人アンドレのあとを追うかのようにして命を落とす。

松本はオスカルの死について、「オスカルの死に号泣した少女たちは、成長とともにやがて『女らしさ』の型にはめられて死んでいく自我、死んでいく自分を見たのかもしれない。」と述べているが、結局この社会の中でオスカルは

どのきらめきをもって生きていくことの困難さを、彼女の死は表わしているのかも知れない。

フランス共和国は当初「マリアンヌ」という女性名で擬人化して呼ばれていたが、1793年、オランプ・ド・グージュ（「女性の権利宣言」の起草者）が反革命の名の下にギロチンにかかった年からは、フランスの紋章にヘラクレスが用いられるようになったという²⁶。このように革命の契機はしばしば女性的なシンボルを用いて語られるが、女性性によって攪乱させられ、更新された秩序がふたたび安定へと向かうとき、きわめて強い秩序化の力が働き、それはしばしば歴史の中では男性的な象徴を与えられるようである²⁷。

したがっておそらく、革命初期の混乱を生き延びても、女性であったオスカルの運命は悲劇的であったのではないとも想像できる。フランス大革命のうたう標語「自由・平等・博愛」の「博愛」とは、原語では“fraternité”、すなわち「兄弟愛」であって、そこから女性は排除されているのであるから。

『リボンの騎士』の純粹ハッピーエンドとはかくも遠い結末は、「近代」というものもつ「解放」と「抑圧」の両側面を映し出しているようでもある。

(4) 現代の「麗人」たち——「演技者」と「道化」と

『リボンの騎士』のサファイアも『ベルサイユのばら』のオスカルも、男装者としては非常に肯定的に描かれていた。だからこそ、読者である女性たちから大きな支持をえたのだということも理解できる。

ただ、彼女たちがいずれも「いま・ここ」から遠い存在として与えられているということには留意する必要がある。サファイアの国シルバーランドは、海賊ブラッドが「イタリアで育てられた」と語っていること、あるいは隣国の王子の名前が「フランツ」とドイツ語風であることから、現在のフランスあたりをイメージしていると思われる。いずれにせよ、ヨーロッパであることは間違いない。社会体制も中世風だ。『ベルサイユのばら』の舞台は言うまでもなく、18世紀の大革命直前のフランスである。つまり、時間的にも空間的にも、現代

「男装の麗人」論（高橋 準）

日本からは遠い社会なのだ。

「男装の麗人」としての2人は、少女・女性たちのあこがれとはなったが、「いま・ここ」から距離があるということは、実際に現代日本で生きている少女・女性たちの生のモデルとはなりにくいということでもある。サファイアみたいに生きたいと願うには、あまりにもシチュエーションが手の届かないものでありすぎるし（サファイアは王家の跡継ぎという高い身分であり、同じく高い身分の素敵なお恋人がいる）、オスカルに自らを重ねるには彼女は悲劇の主人公でありすぎ、また、時間的にも遠い存在である。

このように「男装の麗人」を描く際、作者たちがわたしたちが生きている具体的な空間を舞台にすることができないということは、いったい何を意味しているのだろうか。

一つには『リボンの騎士』や『ベルばら』の世界ではジェンダーの区分が服装コードを含めてしっかりと確立されており、だからこそその境界を越えていく「男装の麗人」が強い魅力を持つものだと考えられる。吉澤が言うように、男装とは「男性の役割を女性が手にする」という象徴としての「平等志向」の意味を持つわけだが、服装における越境というもっとも可視的なものを通じて展開される平等戦略は、おそらく、ジェンダーの区別が服装・ふるまい・役割などにおいて厳格に存在していてこそ、もっとも大きな衝撃力を持つものであるのだろう。

しかし、現代日本では女性がズボンをはくことは認められたファッションである。つまりそこでは、「男装」は女性性を際立たせるものとしての意味しか持たない。多少「男装」をしたところで、それだけで男性の役割を担うというわけにはいかないのだ。

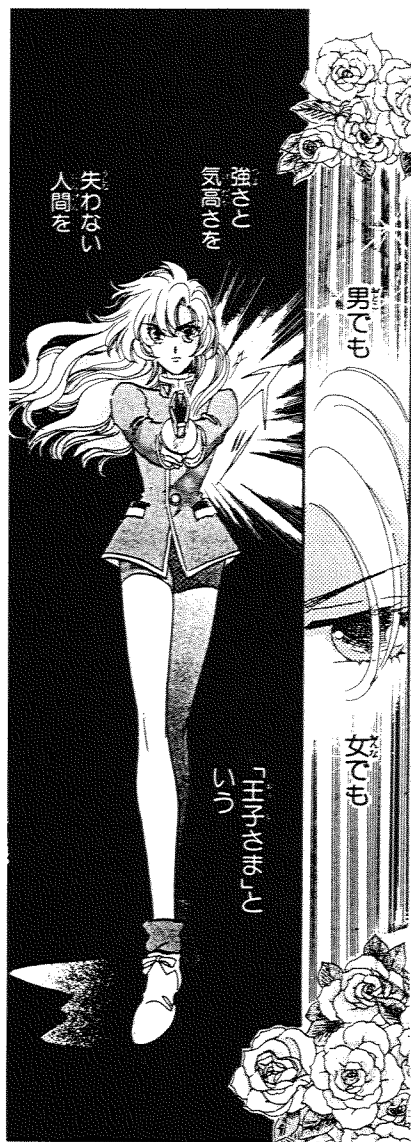
現代社会は、服装や言葉づかいから部分的には職業なども含めて、「女性／男性」の間に引かれていた境界の侵犯をゆるやかに許すようになり、柔軟になりつつも、あるいは柔軟になることによって、境界を守り続けていると言えるのかも知れない。だとするならば、手塚が『リボンの騎士』を描いた時代など

はともかく、現在社会を舞台に「男装の麗人」を描く効果は薄れてしまうことになるのではないだろうか。

もっとも、現代においても厳しく境界が守られている分野では別だろう。『野球狂の詩』（水島新司）の水原勇気などは、プロ野球協約で性別に制限がかかっているという状態だったからこそ、本来男性が着るべき野球のユニフォームを身にまとうという越境をする彼女が魅力的になったわけだ。現在なら、高校野球は女性が入り込むことができない領域である。この領域でもコミック、アニメなどでいくつかの作品が作られている²⁸。

現代日本社会でもう一つ服装コードが厳格に存在するのは、「制服」「標準服」が男女で定められている中学校や高校である。最近の作品では、『少女革命ウテナ』²⁹における天上ウテナがそうだ。彼女は、「ボクは『王子さま』になりたい／守られる『お姫さま』よりも『王子さま』がいい」³⁰と語る。一人称は少年のように「ボク」である。決められた女子用の制服の代わりに特注のガク

資料8 闘いを挑む天上ウテナ。
（『少女革命ウテナ』1、127頁）



「男装の麗人」論（高橋 準）

ラン（ただし、下はショートパンツ）を着ている。だが決して、ウテナは「男になる」ために「男装」をしているわけではない。「男でも女でも／強さと気高さを失わない人間を『王子さま』という」³¹と言葉を再定義して、「強さと気高さを失わない」ための象徴として彼女は男の服装をすることを選ぶのである。（資料8参照）このことは、女子用の制服を一時着用することになったときのウテナの積極性を失った行動を見るとよりはっきりする。

もう一つ、コミックやアニメーションの中では、少女たちが「男装」をしなくても闘ってしまうようになっているということもある。

この点もっとも有名なのは『美少女戦士セーラームーン』³²だろう。月野うさぎ＝セーラームーンをはじめとするセーラー戦士たちは、一様にセーラー服にミニスカートというコスチュームが戦闘服である。特に、天王はるか＝セーラーウラヌスは、ふだんは男性の服装をしているが、戦闘の時には必ずミニス

資料9 右がセーラーウラヌス。闘うときには「女装」する。
左はセーラーネプチューン。
（武内直子、『美少女戦士セーラームーン』9、20頁）



カート姿のコスチュームへと変身する（コミック版では両性具有ということになっており、平時には女性の身体で描かれていたり、男性の身体で描かれていたりする。資料9参照）。「女装」する「男装の麗人」なのである。また、テレビアニメ版の最終シリーズ『セーラースターズ』（1996～1997年）には、ふだんは男性の身体で生活し、戦闘に際して女性に変身するセーラースターライツ三人組が登場する。

『セーラームーン』のヒット以後、少女たちが闘うアニメは数多く作られるようになった。それは、少女向けアニメだけでなく、少年向けの作品においてもあてはまる。大ヒットした『新世紀エヴァンゲリオン』³³がそうであるし（資料10参照）、それ以前に同じ会社によって制作されたオリジナル・ビデオ・アニメ『トップをねらえ！』³⁴でも、主人公だけでなく、戦闘用ロボットのパイロットの半分は女性である。コミックやアニメ文化の中では、戦闘はすでに役割としては男性の専有物でなくなっているのである。いささか無理があるように思うが、「均等法以降」というとらえ方もあるようだ³⁵。

このように現代社会の中で、「男装」の越境の効果が薄れ、男性と女性の役割の境界が揺らぐという状況の中で、女性たちの「男装」はどのように意味を

資料10 エヴァンゲリオンのパイロット、碇シンジ（左）、綾波レイ（中）、惣流・アスカ・ラングレー（右）。
（貞本義行+GAINAX、『新世紀エヴァンゲリオン』4、角川書店、1997年、39頁）



与えられるのだろう。

一つは、「演技」としての「男装」である。たとえば、これはコミックではないが、葛西伸哉の『熱死戦線ビットウォーズ』に登場する松本優歌は、ふだんはパンツルックで男言葉で話をするが、シチュエーションによっては口調を変えたり、スカートをはくこともいとわない。

以下は、作中での松本優歌とその従弟上沢鏡一の会話である。

『変だ。理不尽なのは分かってるんだけど……。君は何ともないのかね？』
『ええ、別に何も……。そう言えば、何か聞こえますか？ 笛の音みたいな』³⁶

ちなみに、前者が松本優歌、後者が上沢鏡一のセリフである。

これが、鏡一の父親の前だと、優歌の口調は次のようになってしまう。

『こんにちは、おじさま。サラダのおすそ分けに参りました』

（中略）

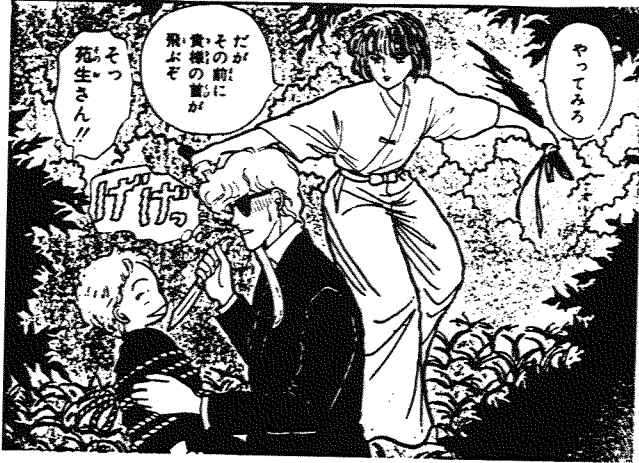
『そんな言い方はないだろう。優歌ちゃんもまだ若いんだから』

『あら、おじさま。私だってもう二二歳の立派な社会人ですよ。じゃ、鏡一君をお借りしますね』³⁷

葛西がここで描いているのは、一種の「麗人」として振る舞う場面と、社会の中の支配的規範に合わせて「振る舞う」場面とを演じ分ける「演技者」としての女性の姿である³⁸。そして、彼女が現実社会の中でエキセントリックに自己を演出する舞台は、従弟の通う高校であり、これは年少者という「下位」の者の前においてである。逆に、自分より「上位」の者の前では、「世間一般」にはまってみせる。

自分より「上位」のものに対して悪意を感じさせずにエキセントリックに振る舞うのは、非常に難しいことだ。「架空の森」（川原泉）の狩谷苑生は、一世一代の「ユーモア」でもって、見合いの席に怪獣のぬいぐるみを着て現れるが、見合い相手に「こんな侮辱を受けたのは初めてだ！」と言って席を蹴られる。普段剣道着を着て一種の「男装の麗人」のようにふるまい、男言葉を使ってい

資料11 袴姿で真剣をふるう狩谷苑生。縛られているのが御門織人。
(『架空の森』、川原泉、『美貌の果実』、白泉社文庫、1995年)



る彼女は、結局「演技者」になれていないわけで、葛西とは反対の側から現代における「男装」の意味を提示しているということになるだろう。苑生のそういう「適切な演技ができない」不器用な側面は、作中人物にとっては生意気だったり、「女らしくない」と受けとめられたり、「侮辱」に見えることもある³⁹。もっとも、読者にはそれがかえってユーモアとして受け取られるという効果を持っているのだが。結局のところ、彼女のような存在は「道化」なのだ。(資料11参照)

「演技者」か、あるいは演技の意図した・意図せざる「失敗」の結果としての「道化」か——現代社会に生きる「麗人」たちは、近代以前の社会でのような、目の覚めるような活躍りを示すことはできない。それは、現代の柔軟な構造を持つ家父長制文化の戦略の効果であろう。この柔らかな支配を逃れる、あるいは組み替えていくことは、部分的な逸脱が許されるがゆえに困難であるとも言える。

3 若干の考察——「男装の麗人」のモデル化

(1) 異世界での二つのモデル——「サファイア型」と「オスカル型」

では最後に、以上の検討を踏まえて、「男装の麗人」のモデル化を試みておくことにしよう⁴⁰。

まず、服装コードが厳格に男女で分けられている「近代以前」のタイプの社会では、次のような二つのモデルを考えることができる。「サファイア型」と「オスカル型」である。

「サファイア型」は、男性の役割を担うために「男装」をする一方で、しばしば「女性本来」とされる服装で現われる。たとえば、サファイアは当初、閨兵式や宮廷では男性の姿で生活する一方、中庭や自室では女性の服を身にまどっていた。また、祭りにドレスで出ていき、そこでフランツ王子に会ったり、あるいは、捕らわれたフランツを助けるために「あま色の髪の乙女」として行動したりした。

つまり、「サファイア型」の場合、私的な空間、あるいはヘテロセクシュアルな関係に入ると、「男装」が解けてしまうのである。いわば、「サファイア型」の「男装」はパートタイム的なものでしかない。「公／私」の区分と「男性／女性」の役割がきれいに重なるという意味では、従来の性別の枠組みをそのまま温存しかねないような性格の「男装」であるし、また、少女のうちとはともかく、男性とのヘテロセクシュアルな関係に入るようになると、「男装」は放棄されてしまう。

これに対して、「オスカル型」ではほとんどフルタイムの「男装」が行なわれる。ヘテロセクシュアルな関係に入っても、あるいは私的な空間であっても、「男装」は解かれることがない。また、オスカルは比較的年齢が上がっても「男装」のままであった。その意味では、こちらの方がより「男装の麗人」らしいと言えるかも知れない。

(2) 現代社会での二つのモデル——「演技者」と「道化」

この二つのタイプについては、先ほどの検討に付け加えることはあまりない。「演技者」の側は、場合によって「男装」したり「男装」を解いたりする。それは、社会の中でのさまざまな権力関係を考慮して行なわれるパフォーマンスである。この権力関係の考慮、状況判断が適切に行なわれないと「男装の麗人」は「道化」と化してしまうこともあり得る。

しかし——と、ここでポジティブな可能性を示しておきたいのだが——服装コードが厳しく定められた領域での「男装」ではあるが、天上ウテナのような現代の「男装の麗人」は、それこそ権力関係を「革命する力」を持った存在であるかも知れない。

4 終わりに

以上、不十分ながらも、いくつかの作品を具体的に検討することによって、日本のコミック文化（アニメーション文化をも一部含む）の中の「男装の麗人」の魅力について読み解きながら、そのイメージのモデル化を行ってきた。

先に挙げた著書の中で斎藤美奈子は、「男装の麗人は趣向が強すぎて少女向けアニメの主流とはならなかった」という趣旨の見解を述べている⁴¹。確かに、アニメの中で純粋な「男装の麗人」の登場する機会はそれほど多かったとは言えない。

しかし、コミックや小説、あるいはさまざまなバリエーションを含めると、ポピュラー文化史上の要所要所で「男装の麗人」のキャラクターが作品に登場し、そのたびに強い影響力を持ってきたことがわかる。『リボンの騎士』は少女マンガとしては初めてのストーリーのものであったし、『ベルばら』は大ヒットを記録した。そして、斎藤の分析によれば少女向けと少年向けのアニメの世界構造が崩れつつある90年代には『少女革命ウテナ』が、というように、時代の節目に必ず「男装の麗人」のイメージが出現している。それはひょっとしたら、

「男装の麗人」論（高橋 準）

「世界を革命する力」を持つものであるのかも知れない⁴²。

ただし、斎藤の言うように⁴³、確かに目新しく衝撃的な設定はその反面飽きられやすいことも事実だろう。「男装の麗人」のイメージも惰性化し易いものであると言えるかも知れない。

それはたとえば、栗本薫の超長編ファンタジー小説「ゲイン・サーガ」⁴⁴に数多く登場する男装者たちにどのようなイメージが与えられているかを見ればわかるだろう。今後は、こうした異世界における「男装の麗人」のさまざまな姿を、ハイ・ファンタジー（異世界ファンタジー）を中心に検討しながら考察してみることにはしたい。

〔註〕

- 1 高橋準、「生活文化論（へ）の挑戦」、『行政社会論集』8-4、1996年。
- 2 高橋準、『『社会論'97』講義ノート』、『行政社会論集』10-2、1997年。
- 3 高橋準、「生活文化論（へ）の挑戦」、1996年、303-304頁、「『生活文化』とは何か」の項を参照。
- 4 もちろんフェミニスト文芸批評やフェミニスト美術史学などは、文学作品における価値のヒエラルキーの権力関係（家父長制的な力関係による女性の排除・周辺化）を批判するという志向を持つ。吉見俊哉は『現代思想』の鼎談で、「カルチュラル・スタディーズは、ポピュラー文化研究とポストコロニアリズムとフェミニズムの交錯する場だ」という趣旨の発言をしているが、フェミニスト・スタディーズは本質的にカルチュラル・スタディーズとの親和性を有すると言える。姜尚中・成田龍一・吉見俊哉、「カルチュラル・スタディーズへの招待」、『現代思想』、1996年、65頁。
- 5 石川・竹内・濱嶋編、『社会学小辞典（新版）』、有斐閣、1997年、による。
- 6 Fiske, J., *Reading the Popular*, London, Routledge, 1991, 山本雄二訳、『抵抗の快楽——ポピュラーカルチャーの記号論』、世界思想社、1998年、12頁。
- 7 同訳書、155-156頁。
- 8 また、執筆者が専門的な研究者であることもある。「研究本」と呼ばれるような類の書物の執筆者の多くはそうである。

- 9 東浩紀、「庵野秀明は、いかにして八〇年代日本アニメを終わらせたか——『新世紀エヴァンゲリオン』について」、『ユリイカ』28-9、1996年、112頁。
- 10 このほか、稲葉振一郎、『ナウシカ解説』、窓社、1996年、や、中沢新一、『ポケットの中の野生』、岩波書店、1997年、なども水準が高く、興味深いが、作品論ということで本稿では議論から外す。
- 11 ほとんどは女性の書き手による、男性と男性の恋愛やセックスを中心的に描いた小説やコミックなどのことを指す。「やおい」という言葉は、直接には「やまなし、おちなし、いみなし」を意味する。森茉莉の小説や竹宮恵子のコミックなどに起源をたどることもできるが、雑誌『JUNE』、栗本薫（中島梓）などの書き手、およびコミック、アニメーションのパロディによる「やおい」がブームに火をつけたと言える。90年代にはオリジナルの作品も多く書かれるようになり、専門の文庫やノベルズも複数創刊されて、大きな書店ではたいてい専門コーナーが設けられるようになっていく。また、「レズビアンやおい」も存在し、中島梓はこれを「おいや」と呼んでいる。「おねえさま、いや、やめて」の略であるという。ちなみに藤本由香里によれば、「レズビアンやおい」のブームは『美少女戦士セーラームーン』のヒットがきっかけだという。藤本、『私の居場所はどこにあるの?』、筑摩書房、1998年、218頁。
- 12 斎藤美奈子、『紅一点論』、ビレッジセンター出版局、1998年、「紅一点の国」、第二章。
- 13 山下玲子（札幌国際大学）と高橋によって1997年7月に行なわれた、劇場アニメ『The End of Evangelion』の視聴者に対する調査「エヴァにまつわるエトセトラ」（未発表）などは、この分野でのごく少ない例であろう。この調査では社会心理学の概念装置が用いられている。このほか、高橋準+ふくしま女性フォーラムタウンウォッチング研究会、「福島市の公共芸術——ジェンダーを視点として考える」、『福島大学地域研究』、10-1、1998年、は、公共芸術の受け手としての市民が、街中のさまざまな公共芸術をどのように受けとめているかについて、きわめて素朴ではあるが調査を行なった、類似の研究では数少ない例である。
- 14 受容分析は非常に難しいというのが実のところである。特に、アニメ分析は、作品自体がすぐ流れて消えていくということもあるし、また主要な受け手が子どもで、反応が読み切れないということもある。うまくテキスト分析と受け手分析がかみ合うか、また、子どもが解釈実践を行う能力の評価などが問題点として指摘できる。

「男装の麗人」論（高橋 準）

- 15 吉澤夏子、「処女性の誤謬」、および、『『男装』の意味』、『フェミニズムの困難』、勁草書房、1993年、に所収。
- 16 Dworkin, A., *Intercourse*, New York, Free Press, 1987, 寺沢みずほ訳、『インターコース』、青土社、1989年。
- 17 竹下節子は、ジャンヌの「男装」が「超異端」を示すものとして「聖なる力」を持ったと述べている。竹下、『ジャンヌ・ダルク——超異端の聖女』、講談社現代新書、1997年、188頁。
- 18 当時労働者階級の男性の仕事と労働者階級の女性の仕事では、10倍ほどの賃金格差があったといわれる。労働者階級の女性が経済的に自立して生活していくのはかなり困難であった。その困難を乗り越えるために、彼女たちのうちの何人かは「男装」して、「男であること」を選んだわけである。男装者たちのうちの一部は「レズビアン」であったという。Faderman, L., *Odd Girl and Twilight Lovers - A history of lesbian life in twentieth-century America*, New York, Columbia University Press, 1991, 富岡明美・原美奈子訳、『レズビアンの歴史』、筑摩書房、1996年、48頁以降。
- 19 手塚治虫、『リボンの騎士』1～3（手塚治虫漫画全集4～6）、講談社、1977年。
- 20 手塚治虫、『リボンの騎士 少女クラブ版』2（手塚治虫漫画全集86）、講談社、1979年、「あとがき」、188-189頁。
- 21 同書、「あとがき」、189頁。
- 22 手塚治虫、『リボンの騎士』1、講談社、1977年、9頁。
- 23 パフォーマンスとしてのジェンダーの概念については、Butler, J., *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990, pp. 24-25、などを参照。
- 24 手塚治虫、『リボンの騎士』3、講談社、1977年、76頁。
- 25 偶然であろうが、連載の時期は、優生保護法の「改悪」（経済条項の削除）をめぐって、日本のウーマンリブ運動が最高潮に達していた時期と重なる。
- 26 ロンダ・シービンガー、『女性を弄ぶ博物学——リンネはなぜ乳房にこだわったのか？』、小川真理子・財部香枝訳、工作舎、1996年、200頁。
- 27 女性性による象徴秩序の攪乱とその後の再秩序化の考察については、Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974、を参照。
- 28 たとえば、水島新司、『朝子の野球日記』1、小学館、1997年、や、NHK

- BS-2で放映された、『プリンセスナイン——如月女子高校野球部』、1998年、など。
- 29 さいとうちほ+ビーパパス、『少女革命ウテナ』1～5、1997～1998年。
- 30 さいとうちほ+ビーパパス、『少女革命ウテナ』1、1997年、85-86頁。
- 31 同書、127頁。
- 32 武内直子、『美少女戦士セーラームーン』1～18、講談社、1992～1997年。
- 33 制作・GAINAX、テレビ東京系放映、1995～1996年。
- 34 制作・GAINAX、『トップをねらえ！』vol. 1～3、ビクターエンタテインメント、1988～1989年。
- 35 ジェンダーとコミュニケーション・ネットワーク、「商業化するフェミニズム——日本のメディアの中のジェンダーとセクシュアリティ：『少女戦士現象』と日本社会」、第4回世界女性会議NGOフォーラム・ワークショップ報告、1995年9月6日（報告者・加藤春恵子）。
- 36 葛西伸哉、『熱死戦線ピットウォーズ』、富士見ファンタジア文庫、1995年、20頁。
- 37 同書、116-117頁。
- 38 このほか、葛西は最近作『石のハートのアクトレス』（発行・サークル出版社、発売・星雲社、1998年）でも、「演技者」として人間の少女を演ずるロボットを描いている。しかも舞台は高校の演劇部。彼の作品のモチーフとして「演技」というテーマは大きな位置を占めているようだ。
- 39 興味深いことに、御門織人という年下の男性は、作中でも好意的に苑生を認めている。葛西の松本優歌のふるまいが、年下の従弟たち高校生には受け入れられていることから分かるとおり、こうした服装やパフォーマンスも、性別・年齢などのさまざまな権力関係の網の目の中で展開されるポリティクスであると言える。
- 40 もちろんこうしたモデル形成は、モデルによってすべてを説明し尽くすために行なうものではなく、むしろ、モデルから逸脱していくものの中に新たな可能性を発見するためのものであると言える。
- 41 斎藤、前掲書、128-130頁。
- 42 『少女革命ウテナ』に関しては、テレビアニメ版を未見であることから十分な議論ができなかった。今後の課題としたい。

「男装の麗人」論（高橋 準）

43 斎藤、前掲書、130頁。

44 栗本薫、「グイン・サーガ」は、早川書房（ハヤカワ文庫JA）から刊行されている、全百巻を予定されているヒロイック・ファンタジー。豹頭の仮面の戦士グインが活躍する。なお、「生活文化論」の講義中ではファンタジー世界におけるジェンダーの問題にも触れており、「グイン・サーガ」にも言及している。