

トランス・ポリティクスの可能性

——オペラと宝塚の異性装をめぐるジェンダー・身体・認識論的考察——

中村美亜

ジェンダー研究は、1970年代以降、ジェンダーを、セックス（生物学的性別）やセクシュアリティ（性的指向）から切り離し、分析概念として精緻化することで、歴史、法律、社会、批評理論、文化表象など様々な分野で多くの成果を蓄積してきた¹⁾。特に言説実践を分析する構築主義（あるいは構成主義）的手法は、それまで看過されがちだった世界の局面を可視化し、理論化する有効な方法としてジェンダー研究を牽引した。しかし、その一方で、現実には生きている私たちの身体や肌感覚をいったん捨象せざるを得ないことや、政治的实践への応用の不明瞭さが、しばしば批判の対象とされてきた。

本論文は、音楽劇における文化表象分析という理論研究と、当事者視点を重視するトランスジェンダー研究（詳しくは後述）の接点を結ぶことから、構築主義的な立場に依拠しながらも、ジェンダー概念と身体との関係、政治的实践への応用可能性を模索しようとするものである。具体的には、前半で、女性の男装役が登場するオペラ（楽劇《ばらの騎士》）を題材に、いかに規範的なジェンダーが身体に備わった所与のものと見なされていくかというプロセス（「ジェンダーの身体化」）を考察することで、逆に規範的ジェンダー化に抗うための方法をあぶり出していく²⁾。その上で、後半では、宝塚歌劇における「男役が演じる女役」に焦点をあてながら、身体をめぐる新しい性的人間関係構築の可能性を展望する。

本論で言う「身体」とは、物質としての肉体ではなく、私たちによって「身体化されたもの」を指す。これは従来（の）〈身〉は〈心〉に従属するという考え方ではなく、主体である私たちが身体を発見しつつ、その身体によって主体がまた決定されていくという循環（エリザベス・グロスツの言う「メビウスの輪」）において問題化される身体である（Grosz 1994）³⁾。また、「認識」とは、表象されたものをどのように知覚し、それに意味や価値を付与していくかというプロセスを指す。ラカン派の精神分析用語を使うなら、現実と〈現実界〉や〈象徴界〉との関係、それらの間で生ずる作用である。

異性装を含むトランスジェンダーの緒相は、ジェンダー概念を援用しながら、こうした身体や認識の議論へと踏み込むことで、私たちの日常体験の延長線上にあることが浮かび上がってくる。それらは、自分や他者を好きになること／愛すること／暴力的になること／支配することと密接に関わっており、摂食障害、美容整形、優生思想、そして昨今話題になってきている生殖・再生医療などとも共通項を抱えている。そこで本論では、規範的ジェンダーを「トランス（＝越境）」する意味での「トランスジェンダー・ポリティクス」よりも広い意味での、つまり規範的ジェンダーに加えてアイデンティティや身体、さらにそれらに関わる欲望や認識も射程に含めた「トランス（＝変容）」を実践していくポリティクスを展望する意味で、「トランス・ポリティクス」という表現を用いる。

1. 《ばらの騎士》の三重唱

20世紀初頭、前衛的なオペラ手法を追求した《サロメ》(1905)や《エレクトラ》(1908)で脚光を集めたリヒャルト・シュトラウスは、次作《ばらの騎士》(1910)で一転してロココ調の世界へと向かう。モーツァルトの《フィガロの結婚》(1786)へのオマージュとも言えるこのオペラでは、宮廷をめぐる恋愛騒動が繰り広げられ、女性が演じる男役(いわゆる「ズボン役」)が再登場する⁴⁾。現在でも世界各地で頻繁に上演されるオペラの主要レパートリーであり、日本でも1956年の初演以来、人気演目の一つとなっている。例えば、日本リヒャルト・シュトラウス協会のウェブサイトには、「あなたを『ばらの騎士』の世界にお誘いします!!」というキャッチコピーが大書されており⁵⁾、当協会の年誌でも《ばらの騎士》を取り上げる頻度は、この作曲家の他作品に比べて突出して高い⁶⁾。

《ばらの騎士》の舞台は、18世紀中頃のウィーン。第1幕は、元帥夫人とその愛人である若い騎士、オクタヴィアン(女性歌手が演じる男役)とのベッドシーンから始まる。幕が上がるまでのオーケストラ前奏では、伝統的な“音楽的身振り”を用いながらも、この二人のセックスの様子が克明に描写されている(マン1997:134-135, ジジエク&ドラー2003:375-381)。しかし、第2幕で、オクタヴィアンは、オックス男爵と見合い結婚をすることになった貴族の娘ゾフィーと出会い、ひと目惚れをする。オックス男爵のゾフィーに対する横柄な態度に憤慨したオクタヴィアンは、終幕、第3幕で、マリアンデルという名の女中に扮し(モーツァルトの《フィガロの結婚》でのケルビーノ役のように、男役の女性が「女装」し)、オックス男爵を懲らしめるための芝居をうつ。

この芝居にまんまとひっかかったオックス男爵に、そこへ登場した元帥夫人が、ゾフィーとの婚約を破棄するよう言い渡す。しかし、元帥夫人は、オクタヴィアンとのプライベートな関係をオックス男爵に見抜かれ、また、オクタヴィアンとゾフィーが互いに惹かれ合っていることを目の当たりにし、自分がオクタヴィアンから身を引こうと考える。オクタヴィアンは、元帥夫人に、自分の気持ちは以前と変わらないと伝えながらも、ゾフィーにも、その気がない訳ではないと、曖昧な態度をとり続ける一方、ゾフィーは、オクタヴィアンと元帥夫人との関係を察知し、自分の出る幕ではないとその場を去ろうとする。

こうした混乱の中で三重唱は始まる。この三重唱で、元帥夫人は自分が身を引くこと堅く決意し、オクタヴィアンはゾフィーへの愛を確信し、ゾフィーはその愛を受け入れることになる。しかし、台本を読んでいるだけでは、なぜこの場面で、突然、オクタヴィアンが元帥夫人ではなくゾフィーを選択し、二人が結ばれることになるのか判然としない。新たな出来事が起こるわけでもなく、心情の変化に対する説明がなされるわけでもない⁷⁾。ところが、この三重唱を聴いているうちに、なぜか聴衆の多くは、若い男性の性的奔放さと、それを経て若いうぶな女性と結ばれるという“純愛”物語、そして、それを受け入れるために身を引かなくてはならない年配の女性の諦観を“美しい”と感じ、情緒的な共感を促される。

音楽評論家ウィリアム・マンは、この効果を「同音異名の転調」という純音楽的な観点から、次のように説明している。

この三重唱の終結部は、シュトラウスにして初めて書けるようなものである。3人の声はホ長調のアルペッジョの上で歌われたあと、嬰トの音が同音異名の転調をして、原調である変ニ長調の属和音に入っていく。この受け渡しにより、私たちは元帥夫人の決心が現実のものとなり、恋人の組合せが変わったことを教えられる。(マン1997: 161)

このように、マンは、転調が状況の変化を表現すると述べているが、以下では、男装役の声と身体という観点から、別の説明を試みたい。特に、この三重唱において、異性装役であるオクタヴィアンの声がどう身体と結びつき、その身体がどのような意味形成を促しているかを考えていく⁸⁾。つまり、本論が着目するのは、女性によって男役のオクタヴィアンが演じられ「声」が発せられることが、このオペラの一般的理解にどのような効果をもたらすかを明らかにすることであり、スラヴォイ・ジジェクの『『ばらの騎士』の幕切れの三重唱の魅力は、それが女性三重唱であるという事実にあるのではないか』(傍点はジジェク自身)という発言を、さらに深く掘り下げて考察することである(ジジェク&ドラー2003: 376)⁹⁾。

2. オペラにおける〈声〉とファンタジーの中での〈身体〉

〈声〉というと、私たちは一般に、言葉は意味を付与するもの(シニフィエ)で、音はそれを運ぶもの(シニフィアン)といった具合に、言葉と音の2つの要素から成っていると考える傾向にある¹⁰⁾。しかし、現実には、同じ言葉でも、どういう音で発せられるかによってニュアンスが変化し、文章を読むのと音読されたものを聞くのとでは、理解度において大きな隔たりが生じる。つまり、私たちは〈音〉を通じても、言葉に含まれる以上の情報を得ているのであり、私たちの理解は必ずしも言葉によって理知的になされるだけではない。〈音〉によっても情緒的なコミュニケーションを行っているのである¹¹⁾。

精神分析研究者であり音楽にも造詣の深いムラデン・ドラーは、『声、あるのはそれだけ』を、ユーモア溢れる“お国柄ジョーク”から始めている(Dolar 2006: 3)。戦場での出来事。イタリア軍の司令官は、戦闘準備が整ったところで「突撃!」と叫ぶ。ところが、一人の兵士が微動だにしない。そこで、その司令官は、もう一度大きな声で「突撃!」と叫んだ。すると、その兵士が一言、「なんて素敵な声なんだ!」。

このように、オペラは声の言語外的効果に着目しながら、発展してきたジャンルである。言葉が多様な音のニュアンスを帯びることで、さまざまな情緒的なコミュニケーションを可能にし、聴き手の生理的反応を刺激する。それによって、声は人に共感呼び起こし、圧倒的な力で人の心を魅了する¹²⁾。したがって、オペラでは一般に、言葉によって事細かに説明するよりも、むしろ少々意味の曖昧な言葉を用いながらも、声の力によってそれを補い、聴き手に情緒的な共感を促すことが重要視される。

こうした声の効果は、伝統的にレチタティーヴォ(単純な音楽伴奏付きセリフの部分)とアリア(朗唱)を交互に配置することで達成される。レチタティーヴォで劇を進行させる一方、ドラマの重要なポイントで、劇的時間進行を一時的に“ストップ”(より正確には、急激に進行

を遅く)させ、アリアを展開することで、言葉の伝達とは違った次元でのコミュニケーションを行う。《ばらの騎士》では、そうしたレチタティーヴォとアリアの区分は明瞭ではないが、同様の原理を部分的に応用している¹³⁾。例えば、終幕の三重唱では、劇中の進行が極端に減速し、登場人物が独白に近い形で心の思いを歌い上げる部分は、アリアと同じ劇的機能を持っている¹⁴⁾。

ところで、〈声〉は歌手から発せられる。したがって、一見したところでは、声の主体は歌手であるようなかのように思われる。しかし、しばしば言われるように、オペラでは、大柄で年配の歌手が可憐な乙女役を演じたり(例えば、ヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》におけるイゾルデ役)、白人がアジア人の役を演じたり(ブッチーニ《蝶々夫人》における蝶々さん役)、その逆を行ったりするが、それはたいていの場合、重大な問題でないといわれる。スラヴォイ・ジジェクやドラーといった精神分析の専門家は〈声〉の存在に強い興味を示したが、それは、〈声〉が身体から発せられるにもかかわらず、身体内部の器官ではないからである。〈声〉を発するのは、一人の人間でありながら、その〈声〉はその人間から離れて存在する。

声の主体は、歌手そのものなのか、歌手の役柄なのか、それとも作曲家のものか、それともそれらが複合したものなのか。この問いに対しては、エドワード・コーンの『作曲者の声』(Cone 1974)、キャロライン・アバーテの『歌われない声』(Abbate 1991)を初め、音楽学者の間でもしばしば論じられてきたが¹⁵⁾、この議論の出発点として重要と思われるのがロラン・バルトの文楽に関する一連の論考である。バルトは、文楽には「人形と人形遣いと太夫」、つまり「操られる動作と、操る動作と、声による動作」の3つのエクリチュールがあると見なす(バルト2004:78)。そして、これらの3つのエクリチュールからなる文楽と西欧の演劇芸術を比較しながら、次のように論じている。

ギリシアのコロスからブルジョアジーのオペラにいたるまで、歌をともなった芸術とは、複数の表現方法(演奏、歌、演技など)を同時におこなうことであり、それらの起源は唯一不可分なものであると西欧人は考えている。その起源とは身体であり、もとめられている全体性の模範になるのは器官の統一性である。つまり西欧の演劇は、擬人的なのだ。そのような演劇においては、(歌はもちろんのこと)身ぶりと言葉は、ひとつの統一的な筋肉のようにひとまとまりになって滑らかに動く単一の組織をつくり出すだけである。(中略)ところが実際には、西欧の俳優は「生き生き」として「自然な」外観の下にその身体の分裂をなお保持しているものであり、それゆえに、わたしたちの幻想の糧もまた保たれている。(91-92)

このようにバルトは、舞台上の演技者は生き生きとして自然に見えるが、実は、そうした実体が存在しているのではなく、私たちが抽象化しているものを、そうした実体があるものとして、いわば身体的還元をおこなって把握していると考える。言いかえるならば、私たちは、一般に、声の主を、ある理想化された架空の身体として理解しているのではないか、ということである。バルトは「文楽がもともとめているのは身体の模倣ではなく、いわば身体の感覚的な抽象化」と述べて(93)。

文楽では、こうした身体の感覚的抽象化により、人形劇がより内面的なものとして、時間や空間を超えた、現実よりもさらに現実な“超現実”として認識される。そこで繰り広げられる劇は、人に語られ、演じられるものでありながら、聴き手が内面で作りあげるものとなり、舞台上でおこなわれる表現と、聴き手の内面における表現という境界が崩れ、他者と自己との区別が消失する。それは他者の表現に対する理知的な理解ではなく、自己の埋没であり、全身的な共感がそこに生じるのである。

バルトにとって、日本は謎めいたオリエンタルの「記号の国」であり、それがために日本文化における表象を、第三者の視点から（いわば人類学的に）分析することができたのだろう。しかし、これとは逆に、西欧の劇を第三者的視点から分析するならば、実は、そこでも同様のプロセスが生じているのがわかる。例えば、オペラでも、先ほどあげた大柄の年配女性が演じる可憐な乙女役の例をはじめとして、「身体の感覚的な抽象化」は常に生じている。私たちはオペラを観ている間、舞台上の登場人物を見ているが、劇中には、それとは別の次元にある身体を思い描いているのである。その身体は舞台上の視覚的な要素に依拠するとはいえ、その舞台上の人物ではなく、実際は、聴き手の内側で想像／創造されたファンタジーの中での身体である。別の言い方をするなら、オペラにおいては、発語された言葉や、声を発した歌手や、声が発せられた状況とは全く別の次元において、主体が形成される。つまり、オペラの伝統では、(意識／無意識に関わらず) 声こそが、その主体を形成するという前提があるのである。

ところが、さらに〈声〉について思考を進めていくと、状況はバルトが想定したよりも、主に二つの点でなお複雑であることに気づく。一つめは、バルトが考えていた以上に、〈声〉をめぐる位相は多数存在しているという点である。バルトは三つのエクリチュールを文楽において想定したが、前述のドラーは、〈声〉のみに限っても、言語学・形而上学・物理学・倫理学・政治学・精神分析的側面があるとして、それぞれの位相について詳細に論じている (Dolar 2006)。声には、そうした様々な位相があり、複数のメッセージが錯綜するが、聴き手はそれらの複層的なメッセージを一つの身体へと還元しながら理解する。

二つめは、その身体は、バルトが考えような、すべすべした象徴的な記号というよりも、もっと“ごつごつとしたもの”と考えられる点である。ジジェクは「無意識の法—善の彼岸にある論理に向けて」で、精神分析学者ラカンの見解を再解釈しながら超越論的普遍性への反論を展開しているが、そこで、象徴的な記号の世界は、主観と対置されて現出するというのは正確ではなく、主観こそが、そうした客観的と一見思われる“記号世界”を作り出すと主張する (ジジェク 1999 : 317)。村山敏勝の言い回しを借りるならば、ジジェクにとって、〈現実界〉とは、象徴化され得ない（いわば「挫折」）によって現れる「堅い核」や「岩」のような存在であり、「言語とは別に存在する闇のことでなく、言語の内的限界」なのである (村山 2005 : 171)¹⁶⁾。

そうだとすれば、聴き手の内側で想像／創造されたファンタジーの人物は、バルトの「身体の感覚的な抽象化」というよりも、むしろ、そうした象徴の世界の内部に存在し、象徴のシニフィエとはなりえない〈現実界〉に属する (ジジェク 1999 : 320)。つまり、文楽であれ、オペラであれ、聴き手は、舞台上の人形／演技者を見つつも、〈声〉を媒介にして、架空のファンタジーの中での身体を想像／創造しているのであり、そのファンタジーの中での身体は、象徴体系の外部に存在するのではなく、その内部に存在しているため、象徴化に対して常に拮抗 (ジ

ジェクの言う「トラウマ」)として現れる。したがって、常にシニフィエになりえない、言語化されないものということになる。ただし、この“ごつごつとした”〈現実界〉が、ジジェクの言うように固く閉ざされたものであるかという点については、村山も示唆しているように疑問が残る(村山2005:171)。

ここでは、これ以上、精神分析の議論に立ち入らないが、本論にとって重要なのは、“ごつごつとした”〈現実界〉は、言語によってアクセスできない領域であるにもかかわらず、(象徴界の内部に存在するとしても、あるいは、たとえジジェクの主張とは異なり、外部に存在していたとしても、)私たちはその存在とともに生きており、ファンタジーを通じてその存在へとアクセスしているということである。ファンタジーは、言語内にありながら言語に規定されないもの、例えば、それは“行間の表現”であり、ポエティックなものであり、アートや音楽によって喚起される言語化される以前の空想／幻想／妄想である。音楽劇は、そうしたファンタジーが渦巻く劇的空間／時間を呼び覚ます。だからこそ、それは、宗教的、呪術的、儀式的、扇動的であり、人に力を与えると同時に、退廃や全体主義とも表裏一体の関係にある。実際、舞台上に見える、あるいは観客が知識としてもっている舞台上の人物と、それが表現しているものとの間の乖離が大きいほど、この想像／創造されたファンタジーの中での身体は、観客自身と同一化していき、全身的な共振が生じる可能性が高くなる。

3. 《ばらの騎士》における〈声〉と〈身体〉

舞台上の登場人物が、人形ではなく異性装の場合にも、それが現実と非現実の境界を打ち消すような劇的表現に成功した時、こうした同一化の効果が生まれると考えられる。私たちの人間の中には、伝統的なジェンダー規範によって排除(あるいは挫折)されている部分が潜在しているが、そうした部分が共振しながら、演技者と観客の一人一人の間に想像／創造されたファンタジーの中での身体を作り出す¹⁷⁾。この身体は、現実の社会(ラカンが言うところの〈象徴界〉)におけるジェンダー規範やセクシュアリティに関する道德規範というフィルターをまだ通っていない“ごつごつとしたもの”(ジジェクの言う〈象徴界〉の内部にある〈現実界〉)であり、仮に西洋近代の語彙を用いるなら“人間にとって本質的な混沌とした部分”(〈象徴界〉の外部)ということになる。

しかし、いずれにせよ、ここで問題になるのは、社会のフィルターを通過していない“ごつごつとした身体”は、それが理性的に理解される時、特に言語によって解釈される際、言語が依拠する社会的な規範の制約を強く受けることである。“ごつごつとした身体”は、ジジェクが主張するように言語の内的限界に属するものであり、詩的な語彙でも用いない限り、すでに存在している社会的な意味合いでしか表現が困難となる¹⁸⁾。その結果、多くの場合、社会のジェンダー規範やセクシュアリティの道德に乗っ取った形での、意味の身体的還元が改めて生じる。

《ばらの騎士》に話を戻すならば、三重唱が始まった時点では、舞台上のオクタヴィアンは、劇の進行に即して「若い男の騎士」と観客に認識されていたとしても、三重唱によってオクタヴィアンの女性の〈声〉という主体が、舞台上の視覚情報との倒錯を引き起こすことによって、“ごつごつとした(男女に二分化されていない)身体”を形成させる、また、この三重唱の間に想

像／創造された身体は、それが後で知的的に言語を通して把握される時、日常の認識論的枠組みの中で表現が容易な身体的意味へと還元されるということである¹⁹⁾。

さらに、ここでもう一つ触れておきたいのは、ドラーの言う「知覚と理解の時間差」という問題である (Dolar 2006: 136)。私たちは、何か声を聞いた時に、それを瞬時に理解するとは限らない。多くの場合、理解は後からやってくる。しかし、その理解が起こる前に、体が全く反応していないかという、そういうわけではなく、そこには、さまざまなファンタジー、欲望、徴候がうずまき、後で訪れる知的な理解とは別の情緒的な咀嚼が行われている。そうした情緒的咀嚼は、知的な理解が生じた後にも、完全に改められるわけではなく、私たちの内部に潜在的に残存する。

オペラでは、こうした情緒的な咀嚼を音楽は積極的に促すことがしばしばあり、そうした場合、情緒的な共感が知的な理解に先行して生じる。《ばらの騎士》でも、三重唱の間、登場人物はそれぞれの心情を、それなりに論理的に説明したセリフを歌うが、それらの言葉は、台本やスコアを注意深く読まない限り、聴き手に認識されるのは不可能に近い。たとえ事前に知っていたとしても、実際に耳から聴いて知覚するのは非常に困難である²⁰⁾。この三重唱での聴き手の理解は、言葉よりも、むしろ〈声〉の力に集中する。その三人の声は、高音域で錯綜する上、音楽的動機も混乱して用いられ、度重なる転調によって揺さぶられるため、抽象度がますます高くなる²¹⁾。

こうした聴き手の反応を、サム・エイブルは「オペラのオルガスム」体験として詳しく記述している。それは、彼がこの音楽を聴く度に、実際に射精をするという話ではなく、転調の妙や、三人の高音域で倒錯的に交わる効果などによって、極度な身体の緊張と弛緩、肉体内での性的エネルギーの凝集と解放が起こるといっているのである (Able 1996: 81)²²⁾。性的オルガスムが、一般に信じられているように、二人の人間の間に生ずるのではなく、むしろ、一人の人間と心理的に生み出された欲望の対象との間で生ずるものだとすれば、オペラにおけるこのオルガスム的体験こそは、セックスそのものだ、とエイブルは主張する (83)。彼のこの見解は、精神分析やクティア理論だけでなく、オルガスムに関する脳神経学的研究 (Komisaruku *et al.* 2006) や、性と愛を同一視する近代文化について検証した歴史社会学的研究にも呼応している (赤川 2006)。

こうしたオルガスムによるカタルシス効果が、《ばらの騎士》の三重唱で展開される声の効果によって生じ、聴き手には知的な理解以前の、情緒的で全身的な共感が呼び起こされる。つまり、オクタヴィアンが男によって演じられないがために、〈男〉であることを強く意識されないうちに、オクタヴィアンのセクシュアリティに関する言動が情緒的な共感をもって受け入れられる²³⁾。三重唱の間に、自分がいるはずの現実の時間・空間からいったん離れて、体験を経るという意味では、一種のトランス (trance) 効果とも言えるだろう²⁴⁾。実際、現実に戻ってきた後ではじめて、あれは実は〈男〉だったという理解が訪れる。そのため、冷静であれば抵抗を感じるかもしれないオクタヴィアンの身勝手さを、観客は十分に意識しないままに受け入れてしまう効果もある。

三重唱がクライマックスを経て、元帥夫人と最高音を奏でるヴァイオリンが変ホ音から変ニ音へと下降し変ニ長調の主和音へと解決する時、カタルシスは飽和状態に達し、エイブルの言

う「オペラのオルガスム」はピークに達する。そして、突然おとずれる肉体の弛緩と、ある種の精神的放心状態の中で、聴き手は元帥夫人が“In Gottes Namen”（これで良かったのだわ）と毅然に言い放つのを、はっきりと耳にする。聴き手にとって、こうした肉体的・心理的状态でのこの言葉は、このオペラにおいて絶対的な説得力と意味を持つ。理屈ではよくわからないが、この状態でそれを言われたら、それは“天の声”として受け入れるしかないという効果である²⁵⁾。

こうした情緒的共感に続く“天の声”によって、これまで“ごつごつした身体”は、別の身体へと還元される。オクタヴィアンは、ここで〈男〉という身体を担わされるのである。また、それと同時に、若い男性の性的奔放さと、それを経て若い女性と結ばれるという“純愛”，そして、それを受け入れるために身を引かなくてはならない年配の女性の諦観が認知される。このようにして、欲望にもとづくセクシュアリティはやがて“若い男女の純愛”にとって代わられるという、性と愛を二分化し、愛を性よりも尊いとする異性愛的恋愛至上主義の言説、そしてその場合、女性が男性に対して身を引く存在であるというジェンダーの言説が、男女への身体化を伴いながら、美化され普遍化される²⁶⁾。

言いかえるならば、オクタヴィアンが〈男〉によって演じられないがために、男とも女ともつかない“ごつごつした身体”のまま、三人の同音域の女声が倒錯する三重唱によって情緒的な共感が呼び起こされる。こうして、ある種の説得がシュトラウス「美しい音楽」と「声」の力によって先行して生じた後、三重唱が終わってから、それが「男というもの」「女の定め」という守旧的な理屈によって納得させられる²⁷⁾。ここには、こうした音楽劇的仕掛けが隠されているのである。

4. 《ばらの騎士》におけるジェンダーの身体化

このように、ジェンダー、セクシュアリティといった観点からのアプローチは、これまで語られたものを異化するというよりは、これまで目の前に存在していたにもかかわらず、語られてこなかった音楽の効果や特性を語る有効な手段ともなりうる。これまで、オペラにおける声の問題に対して、身体化とそれに伴う意味形成に焦点をあてて見てきたが、以上の議論が示唆するのは次の三点である。

まず(1) オペラを見ている時に、私たちが視覚だけでなく音楽を伴った声からも“ごつごつした身体”を想像／創造し、劇中の瞬間、瞬間に現実的なイデオロギーから解放されたファンタジーにおいて、そうした身体にいったん触知する。しかし、(2) それをロゴスの世界で理解しようとする時、言葉を使って他者とコミュニケーションをおこなうとする時、日常的に親しんだ言説、つまり、性別役割や異性愛主義を前提とした男女二元論、あるいは家父長制度の枠内での性的欲望装置と恋愛至上主義に依拠しながら、改めて別の身体に還元することになるが、その還元された身体は、あたかも生物学的に決定されていて、普遍的で本質的であるかのように語る言説の再生産に寄与する。さらには、(3) 情緒的な共感が理知的な理解に先立つことによって、こうした言説は理屈抜きで我々の内面に浸透し、深く刻みこまれる。

これまでは、音楽劇によって規範的ジェンダーが身体化されていくプロセスを、《ばらの騎

士》を例にしながら考えてきた。それでは、そうしたジェンダーの身体化に抗うには何が必要なのだろうか。ジジエクの言うように、〈現実界〉は固く岩のように閉ざされていて、それを打ち破ることはできないのだろうか。以降では、宝塚における「男役が演じる女役」を例にとりながら、新しいポリティクスの可能性を展望していく。が、この議論に入る前に、宝塚における男役とは、そもそもどういうものなのか、これまでの男役論を振り返りながら少し考えてみたい。

5. 宝塚の男役とカタルシス

東園子は、宝塚が女性だけで演じられることについて、これまで三つの見解があったと述べている (2006 : 92)。一つめは、「女性が男を演じる男役という架空の存在によって、女性ファンが夢見る男性との異性愛を描くことができる」というもの。二つめは、「女同士であることで舞台上の恋愛関係がレズビアン的な関係性として捉えられる」というもの。そして、三つめは、「女性ファンと男役スターの間に成立する疑似母—娘関係が舞台上の異性愛関係に投影される」というものである。これらに対して、東自身は、ファンと劇団員との関係に着目しながら、女同士のホモソーシャルな絆を表象する場であると論じている (103-104)。

近年、宝塚では音楽学校入学から初舞台を踏むまでに、生徒自身が男役か娘役を選択する²⁸⁾。選択の分かれ目は身長 (163cm 前後)、体格、声質にある (川崎 1999 : 189-190, 川崎 2005 : 156)。宝塚では「男役 10 年」と言われ、男役にもとめられる表現、声、所作を身につけるには長い年月にわたる経験の積み重ねが必要と考えられている (川崎 2005 : 154)。男役スターは宝塚の中心的存在であり、多くのファンは、最頂の男役スターを目当てに観劇を重ねる。

文芸・演劇評論家であり、自らも熱狂的な宝塚ファンである川崎賢子は、男役は「舞台にカタルシスをもたらす性」であると評する。川崎は、ジェンダーやセクシュアリティを主軸にししながら宝塚を読み解こうとするジュニア・ロバートソンの論考 (2000) に批判的立場をとりながら (川崎 2001)、次のように論じている。

宝塚の舞台において、つくられた演出される性差は、身長、体格、声、学年、年齢、身のこなし、振り付けの相違といったもろもろの差異から出発する。それらはすべて相対的な差異にすぎないが、多様なもの多元的なものである。あらゆる差異とその差異を横断し、越境し侵犯する行為から、エロティシズムを汲み上げて、男役という性は演出され、つくられる。歌劇団、演技者、観客がそれぞれに、工夫し、手を出し口を出し、みまもってきた、それらの合作でもある。生得の性ではない性を演じることのむつかしさと、様式を獲得するまでの訓練のきびしさとを下敷きにしてはいるものの、男役の表現は、生まれながらにあたえられた性を離脱する自在さと解放感とをただよわせている。男役とは舞台にカタルシスをもたらす性でもある。(川崎 2005 : 158-159)

このようなカタルシスは、古今東西を問わず、宗教儀式や音楽劇において顕著に現れるものであり、それらの重要な文化的・社会的機能とも考えられる。現実のカテゴリー自体を揺さぶる

かのように思われる儀式や劇中のパフォーマンスは、続いてもたらされる音楽劇的カタルシスによって解消されることが多いため、社会の仕組みを変えていく力へと直接結びつくことはほとんどない。

これは、ジュディス・バトラー流に言い換えるならば、劇場空間には「承認のための欲望」が存在しないからと考えられる。バトラーは「哲学の「他者」は語るができるか」の中で、ヘーゲルの『精神現象学』における欲望と承認に関する論考に触れながら、次のように書いている。

承認のための欲望は、他者における反映を欲望が求めているということである。これは他者の他者性（わたしに似た構造を持つがために、結局はわたしの中に存在して、わたしの統一性を脅かすものだが）を否定しようとする欲望であり、また同時に、それは、自分自身がそうなることを恐れ、自分がそれに捉えられることを恐れているような、まさにその他者を自分が必要としているという苦境の中に見出される欲望なのである。

この強い結びつきが気づかれなければ、承認はあり得ない。人の意識は、他者の中で失われる。意識はそれ自身の外部からやってきて、それを何か別のものとして認識するか、むしろ他者の中に意識を見出す。したがって自己は他者の中で失われ、自分自身であって自分自身ではない他者性の中に一他者性によって一自分が取り込まれているのに気づくことから承認は始まる。（バトラー2006：29）

承認をめぐる自他の欲望のせめぎ合いが生じなければ、他者の承認はありえず、従って社会システムを変える原動力は生まれてこない、バトラーは考える。

たしかに宝塚の演技者と観客の間に、このような自己と他者の欲望をめぐる葛藤は、ほとんど生じない。というよりも、演技者と観客は、自己と他者という対立ではなく、むしろ自己との境が曖昧な関係性の中に存在していると言える。田辺麻紀と長峰洋子は『偏愛・宝塚・夢分析』の中で、岸田秀の独特な精神分析的アプローチ（1999）を参照しながら、ファンの男役に対するファンタジーを次のように述べている。

女性も本来は能動的な男性のリビドー（性的エネルギー）を持っているのだが、社会の要請にしたがって男女どちらかに性別が固定していく時期以降、一般にはそれが潜伏して表に出てこなくなるという部分である。女性の中に存在している、表には出てこない男。これが、ファンひとりひとりが持っている男役のイメージの中核をなしているのではないだろうか。（田辺&長峰1999：202-203）

宝塚ファンは、無意識のうちに、男役を自分の一部が投影されたものと感じることによって、特定の役者に対して「私の誰々さん」と没入していく（田辺&長峰1999：204）。

こうした宝塚ファンによる当事者研究を立脚点とするならば、根村直美の次の指摘は重要だろう。

「宝塚」に惹かれる者は、男／女の境界線の越境にこの上ない魅力を感じ、その境界線の無意味化にも、〈リアリティ〉を見ている。しかしながら、越境していく先の「男」は、決して日常の「男」たちではない。言い換えれば、既存の「男社会」の内部での越境に何ら魅力を感じていない。このことは、既存の「男社会」での性の境界線の無意味化に惹かれているわけではないことも意味する。(根村2001：148)

宝塚ファンの男役に対する意識は、現実の性の越境線を越えることとは異なる。根村は、ファンの深層心理には、「既存の「男社会」での性の境界線の越境は、実は、決して性の境界線の無意味化をもたらさないと感じているのかもしれない」(根村2001：148)とも加えている。

このように宝塚の男役は、宝塚の多くのファンにとって現実とは隔絶した存在であり、また、音楽劇としての宝塚は、ファンのさまざまな欲望をカタルシスとして昇華させる効果をもっていると考えられる。これは、最初に述べた、宝塚が女性のみで演じられることに対する四つの見解のうち、二つめ以外に共通する事象である。それは劇場で見る「夢」であり、「他では成立しがたい夢でしかない」のである(東2006：104)²⁹⁾。

宝塚歌劇が「清く、正しく、美しく」をモットーにし、「前代の女芸がひきずるセクシュアリティのイメージを払拭」(川崎2005：130)することに苦心してきたことを考え合わせるなら、そこで男女のカテゴリーへの問題提起が生じているとは考えにくい。しかし、宝塚において男女のカテゴリーが揺さぶられることは、本当にないのだろうか。ジェンダーの身体化というプロセスに“ほころび”が生じる瞬間は存在しないのだろうか。

6. 「男役が演じる女役」へのファンの反応

以下では、宝塚の「男役が演じる女役」に焦点をあてながら、それが従来とは異なるジェンダー化の実践へと導く可能性について論じる。具体的には、トランスジェンダー研究の知見を応用することで、「男役が演じる女役」を“既成の男女枠をトランスする存在”という見方から“ジェンダー化そのものにクリエイティブに関わる実践”という視点で理解するよう認識論的転換をはかることによって、ジェンダー化のプロセスについて再考し、社会の枠組みを変革していく可能性を探ろうと試みる。

CS(衛星)／ケーブル放送による有料配信を行っているタカラヅカ・スカイステージが「男役の演じる女役」という30分番組を、2005年8月と2007年7月に2回にわたって放映した³⁰⁾。男役のスターたちが女性の役を演じた、ファンにとっての思い出のシーンが次から次へと出てくる³¹⁾。男役は原則として男の役を演じ、女性の役を演じることは例外でしかないが、実際にはこの“例外”が時折生じる。

宝塚の公演では、メインの芝居(音楽劇)とレビュー(歌・ダンス中心のショー)の二本立てが基本である。より頻繁に起こる“例外”は、芝居で男役を演じたスターが、女性の格好でレビューに出てくることである。さすがにトップは男役で通すようだが、二番手、三番手の男役スターは、「女役」を含むさまざまな役柄に挑む。また、芝居では、まさに例外的に、男役スターが女性の役を演じることがある。役柄としては、男勝りの女(例：《聖夜物語》《ラ・パ

ッション》《雪之丞七変化》), “品のない”女(例:《長い春の果てに》《バロック千一夜》《ワンモアタイム》), エキゾチックな女性(例:《王家に捧ぐ歌》《ハートジャック》), 超人間的的存在(例:《スサノオ》《夢・フラグランス》)であることが多い。言い換えれば、男役は、主に“周縁化”された女性の役柄を演じるようである。

この番組を見たファンの何人かが、自分のインターネット上のブログで感想を公開している³²⁾。「ひじきの壺:愛する宝塚へささやかな愛のツッコミ…」では、男役の演じる女役が「おかま」と評されている。

宝塚こだわりアラカルト「男役の演じる女役」@CS を見たんですが、おかまさんがいっぱいです(笑)。で、でえたあー！という感じ?(笑)。20分ごろまでは、TMP'94のゆきさん[筆者注:高嶺ふぶき],きれいだわ~, などと思いながらみてたのに、その直後の、のんさん[久世星佳],まりこさん[麻路さき]で、みごとに撃沈しました。やはり、まとめて見ると、きつついっす。宝塚の永遠の謎ですな。男役が女役をやると、おかまにしか見えない。いっそ正確に、「男役の演じるオカマ」にすれば?(後略)³³⁾

このブロガーは、「男役が演じる女役」第二回の放送についても詳しく書いているが、その最後の方に次のような記述がある。

にしても、元は女なんだから、ふつうにやればいいと思うんだけど。でも、もう、だめなんだね...ふつうにやっても、おかまなんだね...³⁴⁾

男役が演じる女役に対して違和感を覚えている様子が強く表れている。これは、宝塚ファンとして多くの著作を出版している荷宮和子の次の考え方と共通している。

もし本当に「男か女かわからない人」がいたとすれば、受け入れられない人の方が多いだろう。大抵の人間にとって、「はっきりしないもの」「あいまいなもの」「答えがみえないもの」を受け入れることは、難しいからだ。(荷宮1995:130)

しかし、その一方で、男役の演じる女役に魅力を見出しているファンもいる。

しばらくTVに見入っちゃいました(笑)。なんて言うんでしょう。男役が演じる女役って、宝塚ならではの感じですよごく独特ですよ。不思議な世界ですよ。だって、本当はみんな女なんだもん。ねえ。³⁵⁾

別のファンは、次のように書いている。

きゃっ〜!と、しながらも、「何で、女性が、女性の役やってるだけで、こんなに素敵なんだろう・・・」と、もやもや思いながら。³⁶⁾

このように男役の演じる女役は、違和感をあたえると同時に、不思議な魅力をたたえている。

普段男役に徹している者にとって、女役を演じるのは容易なことではない。いくら生まれた時に女という性を与えられ、そのように育てられたとしても、舞台上では男としての振る舞いばかりを鍛錬しているからである。結果的に、男役が女役を演じた場合、ある不協和を生み出すことが多く、それはそのまま違和感としてファンに拒絶されることもあるが、独特な魅力として肯定的に捉えられることもある。

7. 「男役が演じる女役」が映し出すもの

「男役が演じる女役」は、前節で述べきた男役とは状況が異なる。なぜなら、女性が女性を演じることで、“夢”と“現実”の境界線が揺さぶられるからである。男役が女役として登場する時、それは〈男〉と〈女〉の間の境界よりも、まず“夢”と“現実”の間の境界が揺らぐことによって、観客に現実を呼び覚ます瞬間となりうるのである。

まず前述の「ひじきの壺」が「おかまさんがいっぱい」と評したショー《Memoir de Paris》からのシーンを詳しく見てみたい。4人の男役が一節ごとに順番にイントロを歌う。声域は低く、「女役」らしくない。声域だけでなく、言葉の発音が非常に明瞭で、音程の取り方も、音と音の間を滑らさずデジタル的（ピアノ的）であるために、歌い方にも「男役」らしさが表現される。また、視覚的にも、背筋をすっと伸ばし、重心は腰より下、肩をはった姿勢で振り向き、肩を動かす時は外旋させるため、体がより大きく見える効果がある。メーカーも、他の女役に比べて眉が太く、頬も強調されている。歩幅は大きく、身のこなしが大ぶりで、しなやかに欠ける上、視線が常に上から下へと向けられるので、見る者に威圧感を与える。

次に《Blue Moon Blue》のシーンを見てみたい。あるファンは、ブログに次のように書いている。

るいちゃんの娘役。なんの違和感もないよ（°▽°）かわいいからねー♪
強いて言うなら、ちょっと初々しいくらい。³⁷⁾

たしかに紫城るいの女役は、もともと娘役と言っても過言ではないほど見事である。声域は高め、相手の男役といっしょに歌う時は1オクターブ上（通常の娘役の声域）で細い音色を使っている。音程間の移動もスムーズで、音と音との間を滑らせる傾向にあり（ポルタメントがかかっており）、言葉を明瞭に発音するよりも、旋律線をきれいに歌うことに重点が置かれている。視覚的には、身長は相手の男役とほぼ同じであるにもかかわらず、常に膝をまげ、相手にすがりするような姿勢をとり続けている。肩は常にすぼめた格好。正面を二人で見る時に相手より顔を低い位置にするのは、文楽や歌舞伎の「形」を踏襲しているからだろう。視線は常に下から上に保たれており、誰かにリードを求めているかのようである。

また、《Memoir de Paris》の時とちがい、男女の役がペアで出てくるので、その関係性により、両者の違いがより鮮明に映し出される。紫城るいは、敢えて自分を弱者として振る舞う

ことで、相手との関係を非対等なものにしているようである。加えて《Blue Moon Blue》の男女は、まるで「ドレッジ」のようにも見える。パトラーは「ドレッジ」について、男が女役（あるいは逆）をする際に可笑しく感じられるのは、その演技者が上手く模倣できないからではなく、あまりにも“はまりすぎている”ため、かえって滑稽に見えると述べている（Butler 1990: 134-141）。《Memoir de Paris》の後に見る《Blue Moon Blue》の男女は、まさにこの「ドレッジ」のように映る。

「男役が演じる女役」は、演技者にとっても、観客にとっても大きなリスクがある。まず演技者にとっては、男役が女役をうまくこなした場合、見る側は、女だからうまくて当然と考える。しかし、そうなると、男役の時を男を演じていただけということになり、ファンの男役に対するファンタジーを壊してしまう。実際《Blue Moon Blue》で女役を見事にこなした紫城るいは、その後娘役に転向している³⁸⁾。その一方で、女役をうまくこなせなかった場合は、演技がうまくない、役柄に徹することができないという烙印を押されてしまう。つまり、舞台上の役柄によって状況が多少異なるものの、男役が女役を演じる場合は、「男役が演じる女役」という独特のスタンスを保たなくてはならず、非常に高度な表現力が要求される。「男役が演じる女役」という形はないので、自分で独自の方法で“男の形”と“女の形”を微妙にブレンドしなくてはならないが、そのギリギリの演技こそが、「男役が演じる女役」を唯一可能にしている。

しかし、そのチャレンジも、元来、生物学的差異から発している男女の形があると信じている人々には、説明不能なものとなってしまふ。観る者の多くにとって、それは違和感であり、現実感のないエキゾティシズムに映る。そして、それは“男でもない、女でもない”という否定形や、(ネガティブな用法としての)「おかま」という語彙として表されることになる。これは、宝塚における「男役が演じる女役」は、一般に周縁化されている役柄に割り当てられることが多いという事実ともオーバーラップしてくる。とはいえ、レビューなどに見られる男役が演じる女役については、それを肯定的に捉えるファンもいる。ただし、それには「不思議」という以上の語彙を与えられることがあまりなく、明晰に言語化されない。

そうであるとすれば、ここに何か肯定的な概念を付与し、そうした新しい認知の方法を広めていくことで、そして、それによって認識論的転換をはかることで、「男役が演じる女役」を説明可能なものすることはできないだろうか。哲学者アレッサンドラ・タネシニは、「認識論は、超越的な規範を記述することでも、現在行われている実践を記述することでもない。むしろ、私たちの認識論実践を発達させていくための提案を推進・擁護していくものなのである」(Tanesini 1996: 364)と述べている。認識論そのものが本質的にポリティカルであるという観点に立つならば、既成の認識の枠組を変えていくためには、個々の事象に対する新たな認知方法を提案し、その実践を繰り返しサポートしていくことが重要であり、そのことが私たちの認知のパラダイムや社会のシステムの変化へとつながっていくと考えられる。

8. トランスからジェンダー・クリエイティブへ

そのためにはまず、私たちが日頃行っている男女に関するさまざまな特徴を、男・女という身体的なものへと還元していくことに対して、考えを改めることから始めなくてはならない。

男女の区分は、身体に関すること（染色体、腕力、身長など）か、社会的なこと（社会的性役割、服装など）かと一般に考えられる³⁹⁾。前者を「生物学的性差＝セックス」、後者を「社会的性差＝ジェンダー」と説明されることも多いが、近年のジェンダー研究は、こうしたセックスとジェンダーの違いに異議が唱えられている（例えば、Butler 1990, 1993, 2004）。というのも、生物学性差と言っても、腕力、身長などは、分布の偏り（あるいは平均値）の問題で、個人差の部分も大きいからである。さらに重要なのは、染色体、ホルモンのような生物学的根拠と言われるものでも、それらが一般に考えられているように“自然の摂理として”「生物学的セックス」を決定しているわけではない。

性科学では、男女の性別を決定する根拠として、従来、染色体、性腺（精巣・卵巣）、ホルモン（女性・男性ホルモンのバランス）、内性器（子宮、前立腺など）、外性器（クリトリス、ペニスなど）の5つが言及されてきた。しかし、数百～数千人に一人の割合で存在すると言われるインターセックスの存在は、こうした生物学的根拠が危ういものであることを露にしている（Dreger 1999, Faust-Sterling 2000, 橋本2004）⁴⁰⁾。人間は生物学的に男女のどちらかに生まれるという言い方は正確ではなく、実は、私たち人間が、いくつかの生物学的な要因を根拠にしながら、他の人間を男女のどちらかに振り分けている。こうした視点に立つならば、従来考えられていた生物学的セックスも、人間を男女のどちらかに二分していく文化的プロセス、巨視的に眺めるならば、そうした男女の切り分けを行うジェンダー化作用の一部であり、その効果であると言える。つまり、性差は生物学的に存在しているというよりも、私たち人間が男女の二分を行う中で作り出している差なのである。

こうしたジェンダーの視点に立つならば、既成のジェンダーの実践を変えていくために必要なのは、まさに従来の男女の二分法に関する認識のプロセスを転換することであり、それを実践に移していくことだろう。筆者はこれまでに「ジェンダー・クリエイティブ」という語彙を使うことで、こうした新しい認識実践を行うことを提案してきた（中村2005a）。ジェンダー・クリエイティブというのは、ジェンダー化のプロセスに自覚的になることで、自分自身に関する（つまり自分と他者との関係性の中に生み出されていく）ジェンダー化に意識的に関わろうとすることであり、自身にとってより快適で満足のいく自己のジェンダー化をクリエイティブに行っていくことである。

「男役が演じる女役」の考察を通じて浮かび上がってくるのは、与えられた役割（あるいは形）を受動的に演じるのではなく、他者との関係性の構築の中で、自分のニーズに合わせた役割（形）を生み出していく可能性である。こうした実践は、既成のジェンダー枠を変化させていくためには、あまりにも個人的でミクロなことに思われるかもしれない。しかし、いかにジェンダーは社会的プロセスとはいえ、（意識するしないにかかわらず）私たち一人一人が常にそれに関与しているとすれば、個人的な実践から変えていくしかない⁴¹⁾。

ジェンダーについてこのような認識をもつならば、タカラヅカ・スカイステージの「男役が演じる女役」という番組で見られる数々のシーンは、規範的ジェンダーの身体化の“ほころび”が期せずして現出した瞬間であり、「女性が女性を演じる」ことの困難さや滑稽さ、そしてその魅力を見事に映し出していると言える。各役者の演技は、女性が女性を演じることが必ずしも“自然”ではないこと気づかせると同時に、これまで「男的」／「女的」と考えられてきた様々

な要素を、独自のクリエイティブな方法でブレンドすることで、自分の形を生み出すことの可能性を示唆しているからである。もちろん、これは劇場空間における演技であり、現実のものではない。しかし、「男役が演じる女役」は、単にメイクや仕草といった事柄にとどまらず、他者との位置関係 (positionality) や力 (power) の交渉 (negotiation) においても、個人が意識的に関わることで変化しうる、あるいは関わらなければ変化しないことを映し出している。

男女の二分を前提とするトランス (=越境) から、ジェンダー化に私たち自身が関与しうる“ジェンダー・クリエイティブ”へと認識を一步深めることで、これまで違和感やエキゾチックなものとして周縁化され言語化されなかったものが、把握可能で現実実践しうるものとして現われてくるのではないだろうか⁴²⁾。

9. トランス・ポリティクスへの展望

異性装やトランスジェンダーは、日本神話におけるヤマトタケルなどの太古の例から、ネイティブ・アメリカンでシャーマンの職能を持っていたベルダーシュやインドのヒジュラに至るまで、神的存在として常に存在し続けていた。また、性をトランス (越境) する者は、男女のジェンダー化が強固な社会では好奇や羨望の対象となるため、妖しい魅力を讃えた存在として芸術や芸能においても重要な役割を演じてきている。

しかし、性をトランスする者は、不可能なはずのことを可能にする魅惑的な存在となりうる反面、それがゆえに多くの人々に恐怖を与えるのも事実である。マジョリー・ガーバーは『既得権益—異性装と文化の不安』の中で、異性装が魅惑的であると同時に人々に不安を抱かせる理由を、それが、これまでとは異なる第三のカテゴリーが存在するのを感じさせるだけでなく、既存のカテゴリーのあり方それ自体が危ういことを露呈させるからだとして述べている (Garber 1997: 32)。言いかえるならば、男女の境を越える存在は、男女それぞれの定義を揺るがすだけでなく、そうした分け方自体、つまり男女を二分するシステムそのものへの懐疑に導く可能性を秘めているからである。

ところが、ガーバー自身がこの著作の後半で論じるように、一見、既成システム解体への起爆剤かと思われる“第三のカテゴリーの存在”は、それが単に存在するというだけでは、そうしたベクトルへと事態を変化させる力にはなり得ない。周知のように、20世紀半ばまで、医療の立場から注目を浴びてきたインターセックスやトランスセクシュアル (日本で言う「性同一性障害」) の研究は、それが、性別二元論という社会通念に対する問題提起になったため、また、生まれた時に割り当てられた性別を越えて生きる可能性を示したことから、フェミニストや人文系の学者からも大きな注目を浴びるようになった。特に日本では、ジョン・マナーとパトリシア・タッカーの共著『性の署名』(1979)の日本語訳刊行が、そうした嚆矢を放った。一方で、性の越境といっても、曖昧な状態から、どちらかの性別に落ち着くのであれば、それはむしろ性別二元体制を強固にするものに過ぎない。わが国における「性同一性障害」の医療化や法制化のプロセスは、むしろ性別二元制や強制異性愛主義を強固にする効果をもっている、という批判も広く行われてきた (杉浦2002, 筒井2003)。

英語圏では、1990年代以降、医療概念としての「トランスセクシュアル」から社会的概念と

しての「トランスジェンダー」への移行と連動しながら、これまで外部の視点から描写されてきたものが、内部的な視点から言語化されるようになってきた(カリフィア2005, Stryker 2006)⁴³⁾。主体とアイデンティティ・身体・欲望の関係性を内側から暴いていくことで、ジェンダー化に揺れるプロセスを明瞭に示そうと企てである。端的に言えば、トランスをしても「男」や「女」になるわけではない、そうだとすれば、いったい何になるのか。また翻って考えてみれば、これまで自明視されてきた「男」とか「女」という主体はいったい何なのだろう。そう問い直すことである。例えば、哲学者ジェイコブ・ヘイルは、FTM (Female-to-Male) であり且つフェミニストである者が、従来の男性中心主義によらない“男性性”を再創造することの可能性について詳しく論じている (Hale 1998)⁴⁴⁾。

ある主体が、既成の枠組みをトランスしても、それがどう身体と関わり、どう認識されていくかということが問題化されていかない限り、従来の見方や価値観に回収されてしまい、むしろ、それらをより固定化／本質化／自然化していく。こうしたことを踏まえ、本論文では、ジェンダーだけでなく、身体や認識の問題にも敷衍しながら、トランス(越境、透過、変容)を実践していくポリティクスの可能性を模索してきた。具体的には、筆者が重要と考える二つの契機、すなわち“ジェンダーの身体化”と、“身体をめぐる新しい性的人間関係構築の可能性”に相応した、音楽劇における二つの文化表象例(《ばらの騎士》の三重唱と「男役の演じる女役」)を取り上げながら議論を進めた。

今回は、音楽劇に限定して考察してきたが、規範的ジェンダーの身体化が期せずして“ほころぶ”瞬間は、日常生活においても、私たちが思っている以上に数多く存在していると考えられる。ただ、それらは言語化のプロセスにおいて取りこぼされてしまうために、ジジェクの言うように固く閉ざされた「現実界」にしか存在しないように感じられてしまう。実際、既存の認識枠組みは堅牢であり、通常の言語コミュニケーションでの言語化は起こりえないかもしれない。しかし、近年、言語学や社会学だけでなく、医療やカウンセリングなど実践的分野で当事者の「語り」(narrative)に関する研究が注目を集めている。最近のナラティブ・ベイスト・メディスンやナラティブ・セラピーの成果は、これまで言語化の過程で挫折せざるを得なかった部分に光を当てる可能性を十分に示唆していると思われる⁴⁵⁾。

これらの知見とともに、今一度、ジョアン・スコットがかつて論じたような、それまで言語化されなかった個人の語りを丹念に紡ぎ出していく作業を通じて (Scott 1992)、あるいは、ゲイル・ルービンが語ったような、生身の人々についての標準的なテキストによらない「独自のデータを集め、理解し、まとめ、提示すること」を通じて (ルービン&バトラー1997, 316)、身体とアイデンティティの関係に関する新しい認識の枠組みを作り出していくことは可能なのではないだろうか。つまり、既存のアイデンティティに関するカテゴリー枠を温存したまま、それらの対立や抗争を通じて「トランス=越境」するというよりも、カテゴリー枠の内部から、そのアイデンティティに関するカテゴリー自体の認識方法を「トランス=変容」させていく(いわば“ジェンダー・クリエイティブ”な)実践である。

こうしたトランス・ポリティクスの可能性に関する研究は、性同一性障害やトランスジェンダー、あるいは既成のジェンダー意識の変革へという「ジェンダー・ポリティクス」にとどまらず、摂食障害や乳がん患者の乳房再建問題、美容整形や生殖・再生医療に対しても重要な論

点を提示するものと考えられる。また、これまでジェンダー研究が取り組んできた「愛と支配／暴力」の問題にも、「身体」「アイデンティティ」「認識」という視点を加えることで、新しい視座を与える応用範囲の広い研究になっていくと考えられる。自分や他者の必ずしも（社会通念上）「正常」「完全」「望み通り」ではない身体⁴⁶⁾についての新たな肯定的な認識の可能性、それに基づく親密な人間関係構築のあり方を模索していくことは、私たち誰もにとって重要かつ直近な課題ではないだろうか。

附記

本論文は、立命館大学の第7回ジェンダー研究会（2008年1月25日）における発表（「トランス・ポリティクスの可能性—音楽劇における異性装問題二題を通して」）に大幅改定を加えたものである。さらに言えば、本論の前半部分は、2007年9月29日に行われた日本音楽学会全国大会（仙台）でのシンポジウム“Voicing Gender”における発表（「オペラにおけるジェンダー／セクシュアリティに関する身体還元論の意味形成—《ばらの騎士》終幕の三重唱における音楽劇的仕掛けの分析」）、後半部分は、2007年8月29-30日に行われた国際シンポジウム「文化表象の政治学—日韓女性史の再解釈」（お茶の水女子大学21世紀COEプログラム主催）での発表（「宝塚“男役が演じる女役”をめぐる認識論のポリティクス—トランスからジェンダー・クリエイティブへ」）に端を発している。

本論文執筆に至るまでには、ジョアン・コプチェク（ニューヨーク州立大学バッファロー校）、竹村和子さん（お茶の水女子大学）、長木誠司さん（東京大学）、池内靖子さん（立命館大学）、岡野八代さん（立命館大学）をはじめ、多くの方から貴重な助言や支援をいただいた。また、立命館のジェンダー研究会で誠実で思慮深いコメントをしてくださった堀江有里さん、森岡素直さんにも、ここで改めて感謝の意を表したい。

注

URLの最終確認は、2008年5月8日。

- 1) ジェンダー研究の展開については、(Haraway 1991) の第7章、また近年のセクシュアリティ研究への広がりについては、(金井2008) の第3章などにレビューがある。
- 2) 荻野美穂は「ジェンダー化される身体」という言葉を使っている(2002)が、筆者はこの用法を知らずに、「ジェンダーの身体化」(あるいは「身体化されるジェンダー」)という言い方をしていた。それは、筆者がジェンダー・アイデンティティを主な研究対象としてきたことに関係があると思われる。この分野では、身体がジェンダー化されていくプロセスが、むしろ規範的ジェンダーが身体化されるものとして認められる。しかし、これは「ジェンダー化される身体」という概念と矛盾するのではなく、むしろ同じ現象を、反対側の視点から表現していると思われる。
- 3) 三浦玲一は、グロスツの身体概念について次のように要約している。「①身体とは、物質としての肉体ではなく、身体化／自然化されたものである。②現象学はそれを「生きられた身体」と呼んだが、構築主義から、身体を権力の刻印とみなしたのがフーコー、バトラーである。③身体をテキストと見る考えはフロイトにある。そこで身体的自我とは、理性と言語の主体に対するトラブルである。④知の権力は、だが、身を心の下位に従属させることで精神の特権性を護ってきた。ゆえに我々は、問題としての身体を発見しつつ、同時にそれを問題という立場から解放しなければならない。」(竹村編2003: 181)
- 4) シュトラウスのオペラにおける男装役については(田辺2000)、(長木2004)も参照されたい。19世

紀前期までのイタリアオペラでの男装役については、(André 2006) が史料にもとづき詳細に論じている。

- 5) About RSGのページ (<http://home.att.ne.jp/apple/r-strauss/aboutrsg.htm>)。
- 6) 年誌の目次は上記サイトでも見ることができる (<http://home.att.ne.jp/apple/r-strauss/books.htm>)。
- 7) 同様な突然の状況変化は、モーツァルトの《フィガロの結婚》終幕のフィナーレでも起こるが、それは音楽的断絶による一瞬の「間」によって生じており、《ばらの騎士》のケースとは若干異なっている。
- 8) 従って本論での試みは、音楽史的コンテクストの中で作品を読んでいこうとする伝統的な音楽史学の方法とは相容れない。また、作品が書かれた当時のイデオロギーを様々な史料からあぶり出し、それとの照応関係から作品を解釈していこうとする歴史的研究 (例えばサンダー・ギルマンの『病氣と表象』における《サロメ》解釈 (1996)) とも異なっている。音楽史の記述方法をめぐっては (中村 2001a) を参照されたい。
- 9) 音楽学におけるジェンダー的アプローチとして代表的なものには (マクレアリ 1997), (Solie 1993) などがある。最近のものとしては (Peraino 2006) も興味深い。日本語では (井上 1997), (北川 1999) など。筆者も以前、文楽をめぐる政府の伝統芸能保護政策とジェンダー問題について論じている (中村 2005b)。また、声とジェンダーに関する試論としては (Cuisik 1999) がある。クィア的アプローチとしては (Brett *et al.* 1994) が重要である。同性愛とオペラ解釈についての批判的考察としては (Robinson 2002) がある。Giles Hooper (2006) は、これまでの音楽におけるジェンダー研究を分類し、保守的な観点から批判をおこなっている (20-25) が、本論はそうした既存のジェンダー研究枠組みに対するチャレンジでもある。

尚、日本語の『ニューグローヴ世界音楽大事典』(1993-1995) は、1980年の英語版をもとにしており、「ジェンダー」「セクシュアリティ」「フェミニズム」「ゲイ・レズビアン研究」などの項目が欠如している。しかし、2001年に出版された *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (第2版) には、これら関連項目が充実した内容とともに掲載されている。
- 10) 周知の通り、これはフェルディナン・ド・ソシュールの『一般言語学講義』(原著: 1916) における概念に端を発する (Eagleton 1983, Dolar 2006)。この言語学の考え方を音楽に応用してきたのが音楽記号学である (Noske 1977, ナティエ 1996 など)。
- 11) こうした効果に気づいていたからこそ、私たち人間は、古来より信仰心を深めるため、国家意識を高めるため、声を重用してきた。また、近年では、商品や選挙の広報など、メディアでの声の使い方にさまざまな工夫が試みられている音楽と宗教・国家・メディアの関係については、民族音楽学・音楽社会学・ポピュラー音楽学の各分野で広く議論されてきたが、こうした分野の議論を一冊に集めた最近の論文集として (Brown & Vlogsten 2006) がある。
- 12) オペラにおける声の問題を、情緒的なコミュニケーションにも焦点をあてたエッセイ集 (ただし研究書ではなく入門書) として (石澤真紀夫他 2003) がある。ジェンダー研究やクィア理論も踏まえたより専門的な日本語文献としては (長木 2000, 2004) がある。
- 13) レチタティーヴォとアリアという番号制廃止後のオペラにおける劇的時間の扱いについては、(中村 2001b) 参照。
- 14) この三重唱は、このオペラにおける劇的クライマックスであると同時に、“純音楽”としても聴き応えがあるため、この部分がオペラから切り離されて演奏されることもしばしばある。20世紀初頭のオペラ上演においては、迅速な場面展開が要求されており、《ばらの騎士》でも多くのカットが作曲者の意図に反して行われていたにもかかわらず、この三重唱はオペラに不可欠な部分と見なされていたことが、シュトラウス自身の回想録に記されている (Strauss 1977: 158-159)。この三重唱における声のパフォーマンスと劇的効果の関係については (Warren 1998: 20) を参照。

- 15) 音楽におけるナラティヴィティを論じた(中村1999)も、若干この問題に触れている。
- 16) すると、今度は、そうした作用を及ぼす主観の「主体」は誰／何であるのか、という問題が生じてくるが、この議論は本論の射程を超えるため、ここでは議論をしない。ジジェクの「現実界」に対する批判は、村山2005(特に第6章)を参照されたい。
- 17) ユングはそれを男のなかの「女性性」、女の中の「男性性」と呼んだが、そうした男女の二分を前提にした見方自体は見直される必要がある(中村2005:91)。
- 18) 詩的な言語のポリティカルな可能性については、竹村和子が鼎談の中で論じている(竹村、村山、新田2006:43)。
- 19) 男女の二分が一般に考えられているほど自明ではないこと、そうした二分が近代的なイデオロギーの中で「自然」であるかのように正当化されてきたことについては、(中村2006)がジェンダー・アイデンティティ概念を歴史的に振り返ることで検証している。
- 20) 宗教音楽／芸術音楽では、いかに聞こえない音を「聴かせる」かが、(作者が意識的であれ無意識的であれ)一つの大きなテーマとなっていた。ジジェク(1999)の「ロベルト・シューマン：ロマン派反人間主義」の章、あるいは(中村1999)を参照されたい。
- 21) このオペラの動機分析や調性分析は、既に多くの研究者の手によってなされ、動機の使用の不統一性や転調の効果については頻繁に語られている(Jefferson 1985, 岡田1997, マン1997など)。
- 22) ここでエイブルは、三重唱の始まりから順を追って、音楽と対応させながら自身の身体反応を細かく描写している。
- 23) 「男」とは何かということについては、注意深く論じていく必要があるが、詳しくは後述する。
- 24) 音楽儀式におけるトランス(trance)については、民族音楽学者ジュディス・ベッカーによる脳神経学にまで言及した学際的な研究がある(Becker 2004)。
- 25) ドラーは『オペラは二度死ぬ』で、オペラの起源という観点から「音楽の力」について論じている(ジジェク&ドラー2003)。
- 26) 男女のアイデンティティが身体化へと結びつく問題については、「“アイデンティティの身体化”研究へ向けて—『感じない男』を出発点に—」において、筆者自身が試論をおこなっている(中村2008)。
- 27) もちろん、オペラにおける表現が、我々の現実に対する理解や認識の枠組みにどう作用するかについては、慎重に議論する必要があるだろう。しかし、オペラの世界が現実世界とは全く無縁だと主張するのは、オペラの世界が現実的思考を決定すると主張するのと同じくらいナイーブな考えであることを、すでに私たちは知っている。音楽社会学やポピュラー音楽研究では、そうしたことがさかんに議論されてきた。また、他分野に目を移せば、メディア研究における暴力の問題、ボルノグラフィをめぐる法律論争など枚挙にいとまがない。
- 28) 「娘役」は、単に女性の役というだけでなく、トップスターの男役を「娘」のように支える役というコノテーションがある。
- 29) 二つめのレズビアン的關係を読み取り、社会・政治的状況の考察とシンクロさせながら、現実のポリテクスの可能性を示唆しているロバートソンの論考は、この点で他の日本人による見解とは異質であり、それゆえ批判の対象になっていると思われる。また、このようにロバートソンの見解が、ファン当事者によって批判されることは、ある意味で、隠された強制異性愛主義(あるいは、ラカンの言う大文字の「他者」)の存在を示唆しているとも解釈できる。
- 30) 「こだわりアラカルト」という視聴者リクエスト番組。月1回の放送で、毎回テーマを決め、視聴者からリクエスト・シーンを募る。2005年8月に「男役が演じる女役」、2007年8月に「男役が演じる女役②」が放映された。
- 31) 第1回では27のシーンが、第2回では34のシーンが登場した。ただし第2回では、うち5シーンは《ベルサイユのばら》の「小雨のデュエット」。配役が異なる5バージョンが続いて紹介された。

- 32) もちろん、以下に紹介する感想のサンプリング及び提示方法は、社会学的方法論に乗っ取っておらず、ファンの総意や多様性の分布を学術的・客観的に示すものではない。しかし、本論で展開される議論には必要十分な手続きであると筆者は判断している。
- 33) 「ひじきの壺：愛する宝塚へささやかな愛のツッコミ…」 2005年8月23日 (http://nnn.cocolog-nifty.com/blog/2005/08/post_34d2.html)。
- 34) 「ひじきの壺：愛する宝塚へささやかな愛のツッコミ…」 2007年4月6日 (n.cocolog-nifty.com/blog/2007/04/index.html)。
- 35) 「strawberry time：舞台を観にいくことが私の元気の源です♪」 2005年8月30日 (<http://strawberry18.blog4.fc2.com/blog-entry-212.html>)。
- 36) 「月のお花畑」 2007年4月7日 (<http://blogs.dion.ne.jp/peppermint/archives/5387618.html>)。
- 37) 「KANGEKI REPORT:宙海が観た映像の感想」 こだわりアラカルト男役が演じる女役② (S) (<http://look2.jp/r.php?id=kangeki&no=3093982>)。
- 38) ウィキペディア「紫城るい」 (<http://ja.wikipedia.org/wiki/紫城るい>)。
- 39) Jacob Haleは、一般に「女性」を定義づけると考えられている要素を、13のカテゴリーに分類している (Hale 1996)。
- 40) 「日本インターセックス・イニシアティヴ」のウェブサイトも参照されたい (<http://www.intersexinitiative.org/japan/index.html>)。
- 41) もちろん、だからといって、筆者はマクロ・レベルでの社会システムの変革運動を否定するわけではない。この2つ異なるアプローチは車の両輪であり、どちらも必要不可欠なものである。
- 42) 筆者はこのような認識論のポリティクスを論ずることで、宝塚におけるパフォーマンスや受容のあり方に変化を促そうとしているのではない。実際、男役が女役を演じるのに抵抗を持っている宝塚ファンは多い。この理由について、あるファンは次のように分析している。
1. その男役がトップ (に近い) スターの場合、残り公演の数が限られているわけで、あと見れる男役の数が残り少ないわけです。貴重な役を女役で浪費するのは、非常にもったいない...という感覚が強いです。
 2. その男役が若手の場合、万一女役で評判がいいと、「じゃ性転換したら」という声が出る可能性がある。そういう流れが出来てしまうと、ご鼠舐が性転換する...という味気ない目にあう。いうまでもなく、男役から娘役への転換は、主役からサポートに降りることになるわけで、ファンとしては全然歓迎できない。
 3. どうせ退団したら女優になるわけだから、後でいくらかでも女の姿を見ることはできるが、男役が出来るのは今しかない。(2007年4月10日筆者宛に送られた個人メール)
- 43) もちろん、自分が生まれもった性別とは反対の性別の人間として (より正確に言うなら、従来の男女二分のジェンダー観を受け入れ、自分が生育の際にあてがわれた性別とは反対の性役割を演じながら生きることを) 望んでいる“性同一性障害”者も多数いる。筆者は、それに対して異議を唱えようとしているのではない。
- 44) 日本でも、関西の若者のサークルROSは、「ゆらぎ」を認めるトランスジェンダー (トランスジェンダー的生き方をする人も含めて) の存在が、性の新たな枠組みを切り開いていく可能性を示唆している (ROS 2007)。
- 45) これらの分野における日本語の基礎文献として、(野口2002) や (斉藤 & 岸本2003) がある。
- 46) 身体の「正常／異常」をめぐるのは、インターセックスの研究に長年とくんできたアリス・ドムラット・ドレガーの『私たちの仲間—結合双生児と多様な身体の未来』(2004) を参考にされたい。

文献表

- 赤川学2006『構築主義を再構築する』勁草書房
- 東園子2006「女同士の意味—「宝塚」から読み取られる女性のホモソーシャルリティ」、『ソシオロジ』第51巻第2号：91-107
- 井上貴子1997「ジェンダーと音楽学—その問題点と可能性」、『東洋音楽研究』第62号：21-38
- 石澤眞紀夫他2003『声—魂を揺さぶるもの』(21世紀の音楽入門3), 教育芸術社
- 岡田暁生1997『「バラの騎士」の夢—リヒャルト・シュトラウスとオペラの受容』, 春秋社
- 荻野美穂2002『ジェンダー化される身体』勁草書房
- 金井淑子2008『異なっている社会—女性学／ジェンダー研究の視座』明石書店
- カリフィア, パトリック他2005『セックス・チェンジズ—トランスジェンダーの政治学』石倉由他訳, 作品社
- 川崎賢子1999『宝塚—消費社会のスペクトル』講談社
- 2001「書評：ジェニファー・ロバートソン『踊る帝国主義』」, 『論座』1月号：308-309
- 2005『宝塚というユートピア』岩波書店(岩波新書940)
- 岸田秀1999『性的唯幻論序説』文藝春秋(文春新書049)
- 北川純子編1999『鳴り響く性—日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房
- ギルマン, サンダー・L 1996「オペラと同性愛, そして病気の類型—リヒャルト・シュトラウスの『サロメ』と世紀末における病気のイメージ」, 『病気と表象—狂気からエイズに至る病のイメージ』本橋哲也訳, ありな書房, 223-262
- 斉藤清二, 岸本寛史2003『ナラティブ・ベイスト・メディスンの実践』金剛出版
- ジジック, スラヴォイ1999『幻想の感染』松浦俊輔訳, 青土社
- ジジック, スラヴォイ, ムラネン, ドラー2003『オペラは二度死ぬ』中山徹訳, 青土社
- 杉浦郁子2002「「性」の構築—「性同一性障害」医療化の行方」, 『ソシオロジ』第46号第3号：73-90
- 竹村和子編2003『ポストフェミニズム』作品者
- 竹村和子, 村山敏勝, 新田啓子2006「討議：攪乱的なものの倫理」, 『現代思想』第34巻第12号(10月臨時増刊)：38-63
- ドレガー, アリス・ドムラット2004『私たちの仲間：結合双生児と多様な身体の未来』針間克己訳, 緑風出版
- 田辺秀樹2000「シュトラウス・オペラのズボン役」, 日本リヒャルト・シュトラウス協会編『リヒャルト・シュトラウスの「実像」』音楽之友社, 76-88
- 田辺麻紀, 長峰洋子1999『偏愛 宝塚 夢分析』大栄書店
- 長木誠司2000「オペラ—声—女性—《ルル》を見るための試論」, 小林康夫, 松浦寿輝編『身体—皮膚の修辞学』(表象のディスクール3) 東京大学出版会, 153-175
- 2004「オペラ, 天使の声」『文学』第5巻第2号：57-70
- 筒井真樹子2003「消し去られたジェンダーの視点：「性同一性障害特例法」の問題点」, 『インパクション』第137号：174-181
- ナティエ, ジェン=ジャック1996『音楽記号学』足立美比古訳, 春秋社
- 中村美亜1999“Searching for the Meta-Narrative of *Das Lied von der Erde*: Narrativity and ‘Melancholic Dialectic.’” 日本音楽学会学会誌『音楽学』第45巻第1号：42-66 (著者名「中村究」で出版)
- 2001a “「エキゾティック音楽」を再定義する—カルチュラル・スタディーズとしての新しい音楽史をめざして」, 『エクスムジカ』第4巻：66-75 (著者名「中村究」で出版)
- 2001b 「リアリスティックな時間表現への挑戦—ヴェルディのコンチェルト・フィナーレ」『エクスムジカ』第5巻：61-67

- 2005a 『心に性別はあるのか? : 性同一性障害のよりよい理解とケアのために』医療文化社
- 2005b “Authenticating the Female *Gidayū*: Gender, Modernization, and Nationalism in Japanese Performing Arts.” 日本音楽学会学会誌『音楽学』第51巻第2号: 94-110
- 2006 「新しいジェンダー・アイデンティティ理論の構築に向けて—生物・医学とジェンダー学の課題」, 国際基督教大学ジェンダー研究センター (CGS) ジャーナル『ジェンダー&セクシュアリティ』第2号: 3-23
- 2008 「“アイデンティティの身体化” 研究へ向けて—『感じない男』を出発点にして」, 金井淑子編著『身体とアイデンティティ・トラブル—ジェンダー／セックスの二元論を超えて』明石書店, 249-268
- 荷宮和子1995『宝塚の香気—オスカルからポスト・フェミニズムへ』廣済堂出版
- 根村直美2001「宝塚の非リアリティとリアリティ」, 『ユリイカ』5月号 (特集: 宝塚) : 142-149
- 野口裕二2002『物語としてのケア—ナラティブ・アプローチの世界へ』医学書院
- 橋本秀雄2004『男でも女でもない性・完全版—インターセックス (半陰陽) を生きる』, 青弓社
- バトラー, ジュディス2006「哲学の「他者」は語るができるか」山口理恵子訳, 『現代思想』第34巻第12号 (10月臨時増刊) : 23-37
- バルト, ロラン2004「三つのエクリチュール」, 「生命あるもの／生命なきもの」, 「内部／外部」, 『記号の国』石川美子訳 (ロラン・バルト著作集7), みすず書房, 78-97
- マクレアリ, スーザン1997『フェミニン・エンディング—音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』女性と音楽研究フォーラム訳, 新水社
- マナー, ジョン, バトリシア・タッカー1979『性の署名—問い直される男と女の意味』朝山新一他訳, 人文書院
- マン, ウィリアム1997『リヒャルト・シュトラウスのオペラ』原田茂生監訳, 第三文明社
- 村山敏勝2005『〈見えない〉欲望へ向けて—クィア批評との対話』人文書院
- ROS編著2007『トランスがわかりません! !—ゆらぎのセクシュアリティ考』アットワークス
- ルービン, ゲイル, ジュディス・バトラー1997「性の交易」河口和也, キース・ヴィンセント訳, 『現代思想』第25巻第13号: 290-323
- ロバートソン, ジュニファー2000『踊る帝国主義—宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化』, 堀千恵子訳, 現代書館
- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Abel, Sam. 1996. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*. Boulder, CO: Westview Press.
- André, Naomi. 2006. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Brett, Philip, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas, eds. 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York & London: Routledge.
- Brown, Steven and Ulrik Volgsten, eds. 2006. *Music and Manipulation*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York & London: Routledge. (邦訳: ジュディス・バトラー1999『ジェンダー・トラブル—フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳, 青土社)

- . 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- . 2004. *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Cuisik, Suzanne G. 1999. On Musical Performance of Gender and Sex. In *Audible Trances: Gender, Identity, and Music*, edited by Elaine Barkin and Lydia Hamessley, 25-48. Zürich and Los Angeles: Carciofoli Verlagshaus.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Dreger, Alice D., ed. 1999. *Intersex in the Age of Ethics*. Hagerstown, MD: University Publishing Group.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. (改訂版の翻訳：テリー・イーグルトン1997『文学とは何か—現代批評理論への招待』(新版)大橋洋一訳, 岩波書店)
- Fausto-Sterling, Anne. 2000. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books.
- Garber, Marjorie. 1997. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge. (Originally published in 1992.)
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hale, Jacob. 1996. Are Lesbians Women? *Hypatia* 112 (Spring) : 94-121.
- . 1998. Trancing a Ghostly Memory in My Throat: Reflections on Ftm Feminist Voice and Agency. In *Men Doing Feminism*, ed. Tom Digby, 99-129. New York & London: Routledge.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. (邦訳：ダナ・ハラウェイ2000『猿と女とサイボーグ—自然の再発明』高橋さきの訳, 青土社)
- Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Jefferson, Alan. 1985. *Der Rosenkavalier* (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press.
- Komisaruk, Barry R., Carlos Beyer-Flores and Beverly Whipple. 2006. *The Science of Orgasm*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Noske, Frits. 1977. *The Signifier and the Signified: Studies in the Opera of Mozart and Verdi*. The Hague: Nijhoff. (部分翻訳：フリッツ・ノスケ1985『Mozart オペラの解説』細川修平訳, 冬樹社)
- Peraino, Judith A. 2006. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Robinson, Paul. 2002. The Opera Queen: A Voice from the Closet. In *Opera, Sex, and Other Vital Matters*, 157-169. Chicago: University of Chicago Press.
- Scott, Joan W. 1992. "Experience". In *Feminists Theorize the Political*, eds. Judith Butler and Joan W. Scott, 22-40. New York: Routledge.
- Solie, Ruth A., ed. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Strauss, Richard. 1977. Reminiscences of the First Performance of My Operas: From *Guntram* to *Intermezzo*. In *Recollections and Reflections*, ed. Willi Schuh (trans. L. J. Lawrence), 146-167. Westport, CT: Greenwood Press. (Originally published in 1953.)
- Stryker, Susan. 2006. "(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies." In *The Transgender Studies Reader*, eds. Susan Stryker and Stephen Whittle, 1-17. New York & London: Routledge.

- Tanesini, Alessandra. 1996. Whose Language? In *Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*, ed. Ann Garry and Marilyn Pearsall, 2nd ed., 353-365. New York & London: Routledge. (Originally published in: Kathleen Lennon and Margaret Whitford, eds. 1994. *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*. London: Routledge.)
- Warren, Raymond. 1998. The Composer and Opera Performance. In *Composition-Performance-Reception: Studies in the Creative Process in Music*, ed. Wyndham Thomas, 17-34. Aldershot, UK: Ashgate.