

# 「『彼らが本気で編むときは、』におけるトランス女性の身体表象と<母性>」

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪市立大学人権問題研究センター 公開日: 2019-04-24 キーワード (Ja): 身体表象, トランスジェンダー, <母性>, 家族規範 キーワード (En): body representation, transgender, motherhood, family norm 作成者: 堀, あきこ メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24544/ocu.20200331-003">https://doi.org/10.24544/ocu.20200331-003</a>

# 『彼らが本気で編むときは、』における トランス女性の身体表象と<母性>」

堀 あきこ

<b>Citation</b>	人権問題研究, Vol.16, p.47-67
<b>Issue Date</b>	2019-03-31
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Right</b>	© 大阪市立大学人権問題研究センター
<b>URI</b>	<a href="http://dlistv03.media.osaka-cu.ac.jp/il/meta_pub/G0000438repository_1346454x-16-47">http://dlistv03.media.osaka-cu.ac.jp/il/meta_pub/G0000438repository_1346454x-16-47</a>

# 『『彼らが本気で編むときは、』』における トランス女性の身体表象と〈母性〉

堀 あきこ\*

キーワード：身体表象、トランスジェンダー、〈母性〉、家族規範

Keywords: body representation, transgender, motherhood, family norm

## 要旨

映画『彼らが本気で編むときは、』（萩上直子監督, 2017）は、ネグレクトされた少女がトランスジェンダー女性と暮らす叔父の家にやって来て、ケアや愛情を受け、家族のように過ごす日々を描いた作品である。性的マイノリティへの差別と不理解が描かれ、高い評価を得ている一方、当事者から辛辣な批判も起こった。

本稿はこの批判に着目し、本作のトランス女性表象を分析する。まず、批判の対象となったシーンを検証し、新しいトランス像が描かれていること、トランス差別を批判的に見ることが出来る物語叙述であることを指摘する。次に、トランス女性の〈母性〉表象を分析し、母親役割は生まれた時の性別に依拠しないことを描いた本作の意義を示す。しかし、トランス女性に規範的ジェンダーをあてはめ、近代家族像をなぞり、〈母性〉によってセクシュアリティを隠蔽していることから、本作が差別に対して二面的な描き方を行っていることを論じる。

## 1. はじめに

映画『彼らが本気で編むときは、』（以下『彼らが』と表記。萩上直子<sup>おぎがみ</sup>監督, 2017）は、ネグレクトされた少女が、MtF（Male to Female）トランス女性と暮らす叔父の家で生活することとなり、ケアや愛情を受け、家族のように過ごす日々

を描いた作品である。キャッチコピーは「カタチなんて、あとから合わせればいい」。性的マイノリティ<sup>1)</sup>と子育てという設定は、ゲイ・カップルがネグレクトされた子どもを引き取って育てる、『チョコレートドーナツ』（トラヴィス・ファイン監督, 2012）と構図が似ている。

\*大学非常勤講師

あらすじは、以下のとおりである。

小学生トモ（柿原りんか）は母ヒロミ（ミムラ）と二人暮らし。汚れた部屋で食事はコンビニのおにぎり、顔をあわせても会話は乏しい。トモは、そんな自分の生活をクラスメイトに気づかれないよう、感情を押し殺すように過ごしている。

ある日、ヒロミが自分の恋愛のために家を出てしまい、独りになってしまったトモはヒロミの弟マキオ（桐谷健太）の元に行く。ヒロミの家出はこれが初めてではなく、以前にもマキオを頼っていたのだが、マキオは恋人のリンコ（生田斗真）と暮らすようになっていた。トモはトランスジェンダーであるリンコに戸惑うが、次第にリンコの愛情を受け止めるようになり、穏やかで親子のような三人の生活が過ぎていく。

しかし、リンコと暮らしていることを知ったトモの同級生男子・カイ（込江海翔）の母ナオミ（小池栄子）が「ああいう種類の人と、あんまり一緒にいない方が……」と、トランス女性であることを理由に児童相談所に通報する。また、カイは男子にラブレターを送ろうとしたことをナオミに知られ、自殺未遂を起こす。

そんな中、ヒロミが現れ、家に帰ろうとトモに促す。マキオとリンコはヒロミのネグレクトを無責任だと言い、トモを養子にしたいと告げるが、ヒロミはリンコに「そんなの無理に決まってるじゃない!」「あの子が生理になったときにちゃんと教えられる?」と声を荒らげる。言い返せずにいるリンコを見たトモは、それまで溜め込んでいた感情を爆発させる。

「リンコさんはご飯作ってくれた。キャラ弁作ってくれた。髪も可愛く結んでくれた。編み物教えてくれた。一緒に寝てくれた!」  
「……どうしてママはしてくれないの?」

トモの言葉にショックを受け、ヒロミは一人で家に帰ろうとする。その姿を見たトモは、ヒロミの元に戻ることを決心する。

性的マイノリティへの差別と不理解が描かれ、LGBTやクィアをテーマにした作品を対象にした映画賞を受賞するなど、本作は国内外で高い評価を得ている<sup>2)</sup>。その一方、トランス当事者である鈴木みのりから「『トランス女性を描いた映画』として世にはびこることへの怖さがぬぐえない」という批判がなされた<sup>3)</sup>。高い評価が与えられた反面、当事者から異議が出されたということは、社会に差別が温存されている現状や、日本映画ではトランス女性を主人公にすえた作品が珍しい状況から、看過してはならない問題だと考える。

よって本稿では、この批判から、どのようなトランス女性像が『彼らが』で描かれたのかに焦点を当て考察を行う。トランス女性像を身体表象やジェンダー規範、〈母性〉など多方向から読み解くことによって、本作の意義と問題点を明らかにし、映画における差別表象について論じることを目的とする。

まず、次章では、映画とLGBT表象についての概観を述べ、本作をLGBT映画の文脈に位置づけた後、映画を分析する手がかりとなる先行研究をあげる。3章では、リンコに言及された一般的な観客レビューをまとめた後、当事者からの批判を整理する。レビューと比較しつつ批判を検証した後、トランスジェンダーに重要な「パス」の概念からリンコ像を考察し、日本映画史にお

いて新しいトランス女性像が描かれたことを示す。4章では、日本では本作がはじめてトランス女性が「母」となることを描いた作品であることに着目する。母親役割は生まれた時に付与された性別に依拠しないことを描いた意義を明らかにした後、〈母性〉と結びつけて描かれているジェンダー規範と近代家族像について批判的分析を行う。5章では、〈母性〉によってトランス女性のセクシュアリティが隠蔽されたことを指摘し、それまでの考察から、『彼らが』が差別に対し二面的な描き方を行っている作品であることを論じる。

## 2. 映画における差別の可視化

### 2-1 映画とLGBT

まず、映画におけるLGBTの扱いと、近年の日本映画史における『彼らが』の位置づけについて概観する。

ドキュメンタリー映画『セルロイド・クローゼット』（ロブ・エプスタイン／ジェフリー・フリードマン監督、1995）はハリウッド映画において、ゲイやレズビアン、異性装者たちが「嘲笑の対象」や「気の狂った人」「殺人鬼」「無残に殺される人」といった周縁的キャラクターとして表現されてきた“歴史”を明らかにした。この歴史が示すのは、「映画が提供するステレオタイプや価値観を私たちが『自然』として受け入れ、「それ以上に内面化し、固定したイメージを作り上げ」ていく（斉藤、2005: 111）ということである。映画は人々に「正しいセクシュアリティ」（竹村、2002）とそれ以外のセクシュアリティというカテゴリー化を学ばせると同時に、差別や規範を再強化する力も持つのである。

しかし、社会の規範や差別は変化もする。80年代初頭にはじまるHIV／AIDSの惨禍は、甚大

な打撃を受けていたゲイ・コミュニティをレズビアン・コミュニティが支えたことでLGBTコミュニティに多様性という変化をもたらし（長谷川、2005）、パレードや市民運動を通して社会での発言力を高めていった。LGBTをテーマにした映画群は、これらの影響を様々な形で受け、80年代半ばから大きなものとなっていく。商業マーケットに乗りにくい作品を取り上げる小規模な映画祭だけでなく、1987年のベルリン国際映画祭テディ賞を筆頭に、世界三大映画祭にはLGBT映画を表彰する賞が設けられた<sup>4)</sup>。“保守的”と言われることもあるハリウッド・アカデミー賞でも、2017年に『ムーンライト』（バリー・ジェンキンス監督、2016）が作品賞を受賞した。それ以前のアカデミー賞では『ブロークバック・マウンテン』（アン・リー監督、2005）、『キャロル』（トッド・ヘインズ監督、2015）、『リリーのすべて』（トム・フーパー監督、2015）といった作品への評価をめぐる議論があった。異性愛者が同性愛者を演じることについての議論が起こり、#OscarsSoStraight（オスカーは異性愛者ばかり）というハッシュタグをつけたツイートも話題となった。また、本稿とも関連する、シスジェンダー俳優がトランスジェンダーを演じることの問題<sup>5)</sup>も焦点化されてきている。

日本でも、1992年に東京国際レズビアン・ゲイ・フィルム&ビデオ・フェスティバル（現・レインボー・リール東京）が始まり、商業映画では『おこげ』（中島丈博監督、1992）、『きらきらひかる』（松岡錠司監督、1992）が話題となった。2000年代には『ハッシュ』（橋口亮輔監督、2001）、『メゾン・ド・ヒミコ』（犬童一心監督、2005）がヒットし、その後もLGBTが登場する作品は増えつつある。また、日本テレビは2017年と2018年5月、LGBTプライド月間にあわせ、「映画天国LGBT映

画祭」と銘打った特集放送を、深夜枠とはいえ地上波で放映して注目を集めた。

『セルロイド・クローゼット』で指摘された「吸血鬼、怪物、殺人鬼としての」LGBT、クィアのイメージが、それでも当事者にとって「スクリーンにその存在が描かれただけでうれしい」というアンビバレントな感情をもたらしていた（出雲, 2005: 9）時代から大きく変わり、現在は、否定的なイメージやステレオタイプから脱却した、多様な性のあり方を描くものとしてLGBT (Q) 映画は1つの領域をなしている。

こうしたLGBT映画という括りに、『彼らが』は位置する。ベルリン国際映画祭テディ審査員特別賞・観客賞などを受賞しているほか、国内においてもLGBTについての人権啓発イベントなどで上映され、同性パートナーシップ証明書を交付している渋谷区などとコラボレーション企画を行っている<sup>6)</sup>。文化庁文化芸術振興補助金を受け、文部科学省選定作品であることから“教科書的”なイメージもあるが、キネマ旬報の2017年度日本映画ベスト・テン10位・読者選出日本映画ベスト・テン6位、インターネットの映画レビューサービスFilmarksの年間満足度ランキング7位、ぴあ映画生活の初日満足度ランキング1位となっており、一般的な評価も受けている。また、主演をジャニーズ事務所所属の人気俳優である生田斗真が務め、ミニシアターでなく大規模なシネマコンプレックスで上映されたことから、LGBTの問題に関心を持つ層だけでなく幅広い層の観客に作品が届いたと考えられる。

監督の萩上は、これまでの作品で、女性用の着物を羽織る男性（『バーバー吉野』, 2004）や、スカートを履く男性（『トイレット』, 2010）、女装する男性（『レンタネコ』, 2012）を登場させて

きた。しかし、なぜ彼らが性別と異なる性表現 Gender Expression をしているかには触れられず、“少し変わった人”というレベルでしか理解できないキャラクターに留まっていた。『彼らが』は、萩上がはじめて性的マイノリティを中心にすえた作品であり、近年の日本映画ではじめてトランス女性が主人公となった作品である。トランスジェンダーと家族については、天涯孤独になった主人公を受け入れた家族の父親がトランスジェンダーである『キッチン』（森田芳光監督, 1989）や、ゲイ男性ばかりが暮らす家に娘が訪れる『メゾン・ド・ヒミコ』（犬童一心監督, 2005）などがあるが、『彼らが』は、トランス女性が「母」となることに焦点を当てた点に特徴がある。

先述したように、本作はLGBTの人権理解のための啓発事業で上映されることも多い。したがって、映画研究の視点だけでなく、作中で構築されたトランス女性像が、どのように人々に支持されたのかを検証すること、そして、当事者からどのような点が批判されたのかを確認することは、多様性を認めあい、差別や偏見の解消を目指すという視点からも意義があると考えられる。

## 2-2 映画を読み解く方法

本稿では、トランス女性像を分析するために、映画研究の2つの理論的枠組みを用いる。1つは差別を描くための「有徴化」、もう1つは「メロドラマ的想像力」である。

トランス女性は、女性として社会的に通用している場合、トランス差別を受けない。差別が起こるのは、トランスジェンダーであることが露見した（元の性別が発覚した）時である。異性装（女装者、男装者）であることが誰の目に

も明らかだと前提とされている場合や、黒人差別のように被差別者の“徴”がはっきりと分かる差別の映像化とは異なり、トランス女性への差別描写は、トランスジェンダーであることが発覚するという「有徴化」によって可能となる。

有徴化は広く使われる概念であるが、トランス女性への差別を描くために用いられる「有徴化」を考えるために、被差別部落をテーマにした映画に関するこれまでの論考の整理と作品分析を行った齊藤綾子(2016)を参照する<sup>7)</sup>。被差別部落出身者も、外見でそれと分かる“徴”を持つわけではない。何らかの出来事によって被差別部落の出身だと周囲に知られるのだが、映画では差別を描くために「不可視とされているはずの差異の可視化という矛盾」が起こる。齊藤はこれを「表象のジレンマ」とし、「映像で差別を表象するという行為が持つ特有の課題」と論じている(同:36-38)。

差別を描くために被差別部落や部落民を有徴化した映像は、「かえって潜在的な差別や偏見を可視化、顕在化するのみならず強化させてしまう危険性を孕んでいる」(同:38)。この危険性によって、映画の上映阻止運動が起こったこともあった。だが、差別を無徴として描く作品は、差別される側の辛さという物語叙述が弱く、映像的リアリティを欠いた。被差別部落の貧しさを「リアルな感じ」として観客に伝えるには、「不可視の差異を有徴化する」必要があり、無徴という再現描写の弱さは「浅薄」という印象を与えることとなったのである(同:57-58)。差別のリアリティは見せなければ伝わらないが、差別を強化することにもなりかねない。齊藤はこのジレンマについて、「問題は差別を有徴で表すか否か、ということにあるのではない」とし、「映画である以上、最終的には、映画自体の物語叙

述の力とそれを支える映像が『行動』の正当性を与えるかに関わる」とまとめている(同:58)。

齊藤がもう1点、差別の可視化について指摘するのが、「メロドラマ的想像力」である。「一般大衆を対象とする商業映画の場合」、差別に対して「観客の同一化や共感をより高めようとするれば」「表象の現実<sup>リアリティ</sup>を追求する必要がある」。そのときしばしば動員されるのが「メロドラマ的想像力」である(同:38)。

メロドラマは誇張した表現や二元論的な人物像にその表現法を依存し、しばしばステレオタイプな表現が見られるだけでなく、ドラマとして効果的に差別を表象するために「見えない差異」を可視化することに頼ることも多い。単純化された表象はよりストレートに観客の情動的な反応を喚起しやすく、感情移入も促進されるからである。(齊藤,2016:38)

メロドラマは映画研究における重要な概念である。ジョン・マーサーとマーティン・シングラーは『メロドラマを学ぶ』(Mercer and Shingler, 2004=2013)において、メロドラマ研究をジャンル、スタイル、感性の3つの切り口で分け、以下のような整理を行っている。

メロドラマ研究は、1970年代初頭、家族と女性の社会的地位を物語の焦点として論じる「ファミリー・メロドラマ」(Elsaesser, 1972=1998)というジャンル研究として始まった(Mercer and Shingler, 前出:19)。フェミニズムによる批判的検討を含めたジャンル研究が進む一方、同時期にダグラス・サーク監督作品がメロドラマとして再評価されたことから、映画スタイルとしての研究が盛んになる。サークの映画は多くの点

で他のメロドラマ作品と異なっており、「独特の過剰なスタイル」であるミザンセーン（演出）と様式化が目され、そのスタイルは「アメリカのイデオロギーに対するアイロニックで転覆的な批判」（同: 172）と論じられた。そして1980年代以降、ジャンルを横断するものとしてメロドラマを広義に理解し、ある感性やモードとみる研究が行われるようになる。

齊藤の論じる「メロドラマの想像力」は、モードとしてのメロドラマ論に大きな影響を与えたピーター・ブルックスの『メロドラマの想像力』（Brooks, 1976=2002）に由来する。『メロドラマ的想像力』における鍵概念は、作品に描かれる善悪二元の対立である。ブルックスは善悪二元論を、「聖なるものが喪われた時代に、本質的道德を提示し、機能させるための主要なモード」とし、善と悪の葛藤は、「悪を認識し、それに立ち向かい、闘い、追放し、社会秩序を浄化する必要」を示すと論じる（同: 35-39）。ブルックスは、メロドラマの善悪二元論的な表象形式を、市民的道德観や近代社会にモラルをもたらすものとして再定置したのである。善悪の対比は「受難とペーソスを強調」し、「高潔で無垢な人物が苦しむ様子を目撃する観客とその他の登場人物に対して」ペーソスが引き起こされる（Mercer and Shingler, 前出: 179）。メロドラマは市民的なモラルを二元論的人物像によって象徴するため、「社会的偏見による危機やジレンマ」、難解な主題を取り扱うレズビアン&ゲイ映画は、「たびたびメロドラマのレトリックを頼み」（同: 223）としてきた。

トランス女性を主人公とする『彼らが』も、善悪二元論的な表象形式や「社会的偏見による危機やジレンマ」が描かれることで、観客に「本質的道德」を提示しており、「メロドラマ的想像

力」概念を用いることができると考えられる。ただし、本稿のスタンスは、一般的観客の肯定的評価と当事者による批判との差違についての検証に重点をおくため、映画研究の知見を用いつつ社会的考察を行うものとなる。

観客の読解については、好井裕明が映像の読解を、「自己や他者をめぐる説明のありようや了解の仕方を読み解く」方法と論じている（2009: 121）ことを参照し、物語叙述を「説明のありよう」、説得力を「了解の仕方」として読み解く。くわえて、映画における差別的読解とは異なるレベルの問題として、石田佐恵子の「メディア表現が、ステレオタイプ／表象の強化や優先的な読みを構築することを介して、社会のなかのさまざまな〈当事者〉たちにとってある種の支配・被支配関係をつくりあげている」（2010: 149）という指摘にも着目する。何らかの事象を取り上げ、映像作品とすること自体、権力性を持つ行為であるという視点も欠かせないためである。

### 3. リンコの身体表象とリアリティ

#### 3-1 観客の了解と当事者からの批判

では、トランス女性であるリンコはどのように物語の中で叙述され、それがどのように観客に了解されたのだろうか。

一般的観客の了解の仕方を知るために、インターネットの映画レビューサイトを参照した。使用したレビューデータは、Filmakers 3,080件、Yahoo! 映画290件、キネマ旬報KINENOTE 90件、ぴあ映画生活23件である（データ収集期間は、映画封切りの2017年2月25日～2018年1月10日まで）。感想の傾向は大きく3つに分けることができた。①「女らしさ」「美しさ」を持つトランス女性というリンコ像に関するもの、②リンコとトモ、リンコとリンコの母フミコ（田中美佐子）

の母娘関係に関するもの、③トランス女性に対する差別を解決すべき、許されないとするものである。

本稿が着目する①のリンコ像に関しては、「首のかしげ方や食事の仕方など、しぐさから日常の立ち居振る舞いまで、女性以上に美しい女性<sup>8)</sup>」という雑誌の評釈と似たものが多かった。リンコは、団地の部屋をモデルルームのように整え、手のかかった料理を作り、丁寧な生活を送っている。常に美しい所作で声を荒げること、だらしない格好をすることもなく、「聖母のよう<sup>9)</sup>」と評されている。「素敵な女性すぎて、とても魅力的。人として私も見習わなくては!」<sup>10)</sup>と、女性観客<sup>11)</sup>が見習うべきものとして評価している感想も多かった。

このように概ね肯定的に捉えられたリンコ像であるが、トランス当事者である鈴木みのは、本作に対し辛辣な批評を論じている<sup>12)</sup>。同じく当事者であっても佐倉智美は、リンコ像は「一定の類型を適用して」いるが、トランスジェンダーに対する「適正な理解により近い認識を促す方向」であった、と肯定的に捉えていたり<sup>13)</sup>、観客レビューでも「性別違和を保持していますが、リンコさんの衣装や表情に魅力を感じました<sup>14)</sup>」という意見があるなど、鈴木の見解は当事者すべてを代表するものとはいえない。しかし、一般的に支持を受けたトランス女性の描かれ方に対して当事者から批判がなされたことは、社会に差別が温存されている状況や、まだ日本映画ではトランス女性を主人公にすえた作品が珍しく、どのようなトランス女性像が提示されるかという視点からも、看過してはならない問題だと考える。よって、鈴木批判からトランス表象に関する論点を3つに整理し、検討を行うこととする。

1つ目は3-2で取り上げる、レビューでは高い評価を得ていた、仕事や常に身綺麗にしているリンコの女らしい人物造形である。これを鈴木は、「タレント的な『女より女らしい』トランス女性のイメージ」という新たなステレオタイプの構築と見て批判している。2つ目が3-3で論じる、リンコがトランス女性であることを示す特徴的なエピソード、「低い声」「ニセ乳」「ボンノウ（ペニス）」への批判である。これらはいずれも身体の性差に関わっており、鈴木はトランス女性の現実にそぐわない描き方だと批判している。3つ目が3-4で考察する、生田の男性的な身体によってリンコが「女装」に見えるという批判である。生田の男性的身体とリンコの女性らしさの組み合わせは、一般的には肯定的に受け取られており、鈴木批判との隔たりは大きい。これをトランスジェンダーに重要な「パス」という概念から検証する。

### 3-2 トランス女性のステレオタイプ

リンコは、地味なファッションにナチュラルメイク、老人介護施設で働き恋人と暮らす、地に足の着いた女性であり、そのようなトランス女性像はこれまでの日本映画で描かれることがなかったものである。鈴木も、メディアに頻出する「水商売・風俗業に就く『ニューハーフ』や「ゲイ、女装の男性といっしょくたにされた『オネエ』と呼ばれるタレント業」のトランス女性とは異なった描き方としている。まず、リンコは、これまでの日本映画にはなかった新しいトランス女性像であることを確認しておく。

しかし一方で鈴木は、3-1で観客の感想①と示した女らしい、美しいというリンコ像は、「タレント的な『女より女らしい』トランス女性のイメージ」として新たなステレオタイプを構築す

るものであり、「『女らしい』女性像をトランス女性に押しつけるおぞましさ」と批判している。

たしかにリンコの所作振る舞いは、女らしさが強調されている。旧来的なジェンダー規範の演出によって、観客のトランス女性像のイメージが固定化されるのではないかと危惧する鈴木の見解も理解でき、この点については4.2で再検討を行う。だが、本作によって「タレント的」に世間一般に広く流布するステレオタイプや、トランスジェンダーは女より女らしいものだ、というようなステレオタイプが作られるだろうか。『セルロイド・クローゼット』で論じられたように、映画におけるステレオタイプは、そのイメージが繰り返し描かれる“歴史”によって構築される。本作は日本ではまだ珍しいトランス女性を主人公にした作品であり、「女より女らしいトランス女性」という新たなステレオタイプの構築——今後、そうしたイメージが繰り返し用いられるならば、そうなる可能性はあるが——という問題として捉えることは難しいだろう。また先述したとおり、オネエタレントのようなキャラクターではない、地味で堅実な生活者としてのトランス女性像も新しいものである。

重要なのは、観客が女らしいと感じ、見習うべき女性というリアリティを持って見つめたリンコは、様々なエピソードの結集である全体像として提示されたものであることだ。鈴木が批判する、「いつも化粧をして過ごし、足をきっちり閉じて、その足を斜めに流す」所作や、「甲斐甲斐しく世話をする」姿をもってステレオタイプとみなすべきではない。問題は、トランス女性キャラクターを成立させるために何が付与されているか、という点にある。

たとえば、観客は女らしい、美しい女性の理想像としてリンコを見ているが、ここで注意し

なければならないのが、生田斗真の男性的な身体特徴をあげながら、女性としての美しさをあげるものが多かったという点である。生田は高身長で筋肉もつき、肩幅もある。作中でも、生田の手の大きさが、トランス女性であることを暴くエピソードとして使用されている<sup>15)</sup>。「生田斗真がリンコさんとして美しかった。男の人の骨格で、でも……どこまでも女の人だった」<sup>16)</sup>という感想のように、観客は、男性的な身体の上に女性的な美しさを感じる、という了解の仕方を行っているのである。したがって、リンコの全体像がどのように「表象の現実<sup>リアリティ</sup>」として観客に了解されたかを、「物語叙述の力とそれを支える映像」(齊藤, 2016)から分析することが必要だと考えられる。

### 3-3 不可視なはずの差異の可視化

観客は生田の身体が備える男性性を認めつつ、リンコを女らしいと了解していた。このように観客の目に見える生田の身体とは別に、トランス女性の日常では見えない、隠されているはずの男性的な身体特徴に関わるエピソード、「低い声」「ニセ乳」「ボンノウ(ペニス)」があり、これらは鈴木の批判点となっている。本来、「不可視とされているはずの差異の可視化」(齊藤, 2016)によって、了解の仕方がどのように導かれているかを検証していく。

#### 「低い声」が発せられる目的

鈴木がトランス女性のステレオタイプ、差別的表現として批判するのが、花見に行く道中、自転車に乗るリンコが、マキオとトモの自転車を追い越す際に発した「ウォー——ッ!」という低い声である。鈴木はこの演出を、TVのバラエティ番組でオネエタレントが行う芸と同じと

し、『女より女らしい』トランス女性も元は男性だと見せようという意図ならば、失礼にもほどがある」と憤りを露わにしている。「トランスジェンダーを愚弄するような価値観」という鈴木辛辣な作品批判は、このシーンを指すと考えられる。

指摘のとおり、リンコの低い声は男性的な身体特徴を暴くものである。なぜこのような演出がなされたのだろうか。ノベライズでは他にも低い声を使う箇所があるため、このシーンを考える手がかりとしてみよう。

「おかえり」

テレビ画面から目を離さずに言うトモの視界の隅で、リンコが脱ぎ散らかしたトモの靴下を拾っている。

「脱いだものは洗濯籠に入れとけて何度言ったらわかんだよ！」

リンコはわざとドスの効いた声で言う。

「うわ、男になってる、こわっ！」

トモがからかうように言うと、

「うるせー！今すぐ片づけろ！」

リンコはさらに低い声を出して脅してくる。

「キヤー！」

リモコンを放り出して逃げようとするトモの顔を、リンコは笑いながら靴下で叩いた。(荻上・百瀬, 2017: 104)

2人が靴下を囲んではしゃいでいる姿が目につかぶようなシナリオである。映画の自転車のシーンでもリンコの低い声を聞き、トモが無邪気に笑う顔がアップになっていた。リンコの手作り弁当で花見をするというささやかなイベントに対するトモの大きな喜びと、その喜びの様

子から、かえってそれまでのトモの生活がどれほど寂しいものであったか、と観客に想像を喚起させるシーンとなっている。

ノベライズと映画の2つの場面から分かることは、リンコの低い声はトモを笑わせリラックスさせるものとして使われているということである。トモがずっと押し殺していた感情を解放させるために、リンコは自分の身体の男性性を使用している。そのような自ら男性的な身体特徴を露見させる行為は、トランス女性の現実とかけ離れているかもしれない。しかし、低い声のエピソードは、トモがリンコに心を開いていく過程と、リンコの献身的な母親ぶりを示す演出であったと考えられる。

## ニセ乳と母の受容

次の男性的な身体特徴に関するエピソードが「ニセ乳」である。リンコは母フミコへの性別違和の告白時に「おっぱいが欲しい」と言い、フミコは手編みの「ニセ乳」とブラジャーを用意しプレゼントする。鈴木が問題にするのは、この時、リンコがフミコの前でブラジャーを着けた行為であり、「胸に劣等感を抱いているようなトランス女性が、いくら理解ある親だからと言って目の前でそんなことをするだろうか」と批判している。しかし、観客レビューでは③リンコと母の信頼関係を描くもの、母親の愛情を描いたシーンとして読み解かれている<sup>(17)</sup>。したがって、ブラジャーを母の前で着けたことだけでなく、このエピソード自体がどのような意味を持つのかという考察が必要だと思われる。

ニセ乳のシーンは、まず、プレゼントをもらったリンコの驚く表情が撮られ、包装を破るのもどかしいような手付きがクローズアップになる。リンコの素早い動きが連続したままブラ

ジャーが着けられ、それまでの沈痛な表情とうって変わった笑顔をカメラが捉える。誇張的な演出ではあるが、リンコの喜びが動きの速さによって表現されている。この演出の理解を導くのが、常にリンコを支え、性別違和の告白にも「そうだよ。リンちゃん、女の子だもんね」と応えたフミコの受容と、リンコの母への信頼である。観客は、リンコの辛い心情に寄り添いながら、フミコならばリンコを助けてくれるだろうと期待し<sup>18)</sup>、プレゼントの内容に驚きつつ、フミコの行動に安堵している<sup>19)</sup>。

この信頼関係は、リンコを支える人々とそうではない人々という対置によって、さらに説得力がもたされている。リンコは母から全面的に受容されているだけでなく、「受け入れます、全部」という恋人がいて、戸籍変更をしていなくても女性として働ける職場もある。これと対照的に、トモの母ヒロミや、カイの母ナオミ、マキオとヒロミの母サユリ（りりイ）といった不安定で危うさを感じさせるキャラクターが置かれる。『彼らが』は、リンコを理解し支える人々が「善」、性的マイノリティに不理解な人々（ヒロミ、ナオミ）が「悪」として配置された善悪二元のメロドラマ的構造を持っている。単純化された人物配置によって観客の感情移入は促進され、リンコを支える者たちの姿は、トランスジェンダー差別を是としない「市民的道德観やモラルをもたらすもの」(Brooks, 前出)として理解されるのである。

ニセ乳のエピソードは現実には考えにくい行為であろうし<sup>20)</sup>、母や身近な人々の深い理解と支えも、現在の日本におけるトランスジェンダーをめぐる差別的な現実からすればファンタジーに見えるかもしれない。ノンパス（後述）のトランス女性であるリンコにマキオが一目惚れし

たという設定もファンタジー的だ。しかし、子どもの頃からの母の愛情と受容、信頼関係が長く築かれてきたことを観客に示すためにニセ乳のエピソードは用いられ、それを善悪二元的な人物配置が補強している。この多層的な設定によって、観客に対する「表象の現実」<sup>リアリティ</sup>が実現していると考えられる。

### 怒りを抑える「ボンノウ（ペニス）」

鈴木が「被差別者は怒りを抑えよという横暴なメッセージ」と批判するのが、リンコが編んでいる「ボンノウ」（煩惱）である。リンコは棒状の物を108本編もうとしている。それはリンコが取り去ったペニスであり、108本のボンノウを燃やした後、戸籍変更しようと考えている。ボンノウを編む理由は、リンコへの差別的発言にトモが怒ったシーンの後に語られる。

トモとリンコがスーパーで買い物している姿を、ナオミに見られる。ナオミはトモに向かって「あなた、大丈夫？」「ずいぶん変な人と一緒にいるから」「よけいな世話かもしれないけど、ああいう種類のひとと、一緒にいない方が……」と言い、その言葉に怒ったトモは陳列されていた食器用洗剤をナオミにぶちまける。現場に駆けつけたリンコは、怒っているナオミに何度も頭を下げるが、トモは頑として謝罪しない。自宅に戻りリンコはトモを諭す。

リンコ：「なんか、言われた？あのオバサンに」「もしかして、アタシのこと？」

「何があっても、何を言われても、あんなことしちゃ絶対にダメ。飲み込んで、踏ん張って、がまんして、怒りが通り過ぎるのを待つのに」

トモ：「通り過ぎないときは？」

リンコ：（ボンノウを編みながら）「アタシはね、これで、すっげー悔しいこととか、死ぬほど悲しかったりすることを、全部チャラにするの」

「ざっけんじゃねえよ、ちくちょー、ちくしょーって、ひと目ひと目編みながら。そうするとね、いつの間にか心がすーっと平らになる」

リンコの自称詞は「わたし」ではなく「アタシ」である。中村桃子（2007）によれば、「アタシ」は「もっとも〈女性性〉の強い」自称詞であり、「わたし」より、「より強く女性的セクシュアリティを表現」する（同：98）とされる。常に柔らかで優しい言葉遣いをし、女性性の強い「アタシ」を自称に用いるリンコが、「ざっけんじゃねえよ」と男ことばを用いているギャップから、差別に対する深い怒りが伝わってくる。

ボンノウはリンコとマキオの部屋にうず高く積み、日常的に差別を受ける怒りと悲しみの深さが視覚化されている。108ある煩惱には3つの根源的な煩惱（三毒）があり、そのうちの1つに、自分の心になかないことに対し憎しみ憤る「瞋恚」があるとされる<sup>21)</sup>。ボンノウは怒りや憤りによって編まれているが、それがペニスを模しているのは、リンコの憤りの起因が、自身の男性的特徴を持つ身体と、それに対する社会の反応にあるからだ。ペニスを取り去っても低い声は残り、リンコを一瞥してナオミは「変な人」だと侮蔑する。女性ではないというメッセージが何重にも突きつけられ、ボンノウは編まれる。

鈴木は怒りを抑える編み物という設定について、『怒るより編み物を』という美徳のメッセー

ジが込められている」とし、「トランス女性は不当な差別を受けても、怒らない方が美しいとも言いたいのだろうか」と疑問を呈している。たしかに、編み物は差別に直接、向き合うのではなく、迂回する方法として描かれている。また、一般的に編み物という行為は非常にジェンダー化され、女らしい趣味とされている。ここに、怒りを露わにしないことが女らしさに適うと重ねてみることもできるだろう。

だが観客の感想では、自分の「編み物をする」と心が落ち着く」という経験に照らし合わせ、編み物が、リンコが理不尽な扱いや怒りをやり過ごすための現実的な対処法だと共感的に見られていた<sup>22)</sup>。また、対処法としての編み物は、リンコだけでなく、マキオとヒロミの母サユリも行っており、サユリは不倫している夫への怒りの捌け口として編み物をしたと語っている。

ここで注目したいのが、サユリが編み物をする理由を「秘密よ」とリンコに告げたり、リンコが同僚と編み物をするシーン、トモがリンコに編み物を習うシーンなどによって、編み物が女性同士のつながりのツールとして位置づけられている点である。編み物をしながら恋人の愚痴を話すような女性的なコミュニティに、しっかりとリンコは組み込まれている。したがって、編み物のエピソードは、リンコの生活にトランスジェンダーであるために差別を受ける日常と、女性としてコミュニティに含まれている日常の両側面を示しているのである。

編み物が、差別を受ける日常と女性同士のつながりをともに示すもう1つのシーンに、病院での出来事がある。検査入院することとなったリンコは、男性病棟に入れられてしまう。駆けつけたマキオは「人権侵害だ」と看護師に抗議するが聞き入れられない。トモはリンコのベッ

ドに走り寄り、悔しさに涙を流しながらリンコが持っていたボンノウを編む。

作中、もっともメロドラマ的に描かれるのがこのシーンである。リンコとトモ、マキオという「善」に対し、看護師（病院）は差別者である「悪」に配置され、観客は「高潔で無垢な人物が苦しむ様子を目撃する」（Mercer and Shingler, 前出）。それを高めるのがトモの姿である。これまでリンコが一人で鎮めていた怒りや悔しさに、トモはボンノウを編むことで寄り添う。この姿に、リンコに対する差別を許しがたいとする観客の「市民的道德観やモラル」が発動され、それと同時に、トモとリンコの間に深いつながりが存在していることを感じるのである。

鈴木<sup>1</sup>の批判にあるように、編み物の描写は差別との直接的対峙を避けるものである。しかし、日常的な差別がボンノウとして可視化され、編み物が女性同士のつながりとしてして描かれることで、リンコの怒りへの共感が導かれ、差別への怒りに観客を引き込む効果を担っているのである。

トランス女性であることを示す「低い声」「ニセ乳」「ボンノウ（ペニス）」のエピソードは、男性的身体特徴を使用する点からトランス女性の現実とは程遠く、「不可視とされているはずの差異」を可視化するものといえる。しかし、低い声はリンコの献身的な母親ぶりを、ニセ乳は母との信頼関係を、ボンノウは差別への抵抗と、リンコが女性コミュニティで暮らしていることを示す物語叙述の中に位置づけられていた。これらのエピソードは、映画的演出としては単純化されているが、観客の共感のために「表象の現実」<sup>リアリティ</sup>を追求したものであり、これらの演出によってリンコというトランス女性像が、観客か

らの高評価につながったと考えられる。

### 3-4 女装とパス／リード

次に、リンコが「女装」に見えるという批判をとりあげる。鈴木は、生田の男性的な身体は、「少なくとも『中学時代に親からトランスジェンダーであることに理解が示され、SRS（性別適合手術）を終えている、三十前後のトランス女性』には見え」ず（注引用者）、「性別移行をした女性としての説得力に欠ける」と批判する。生田の身体では、「女性装の男性」という「社会に同化できないキャラクター」にしかならないため、鈴木は対案として、中村中<sup>あたる</sup>のような「女性として社会に同化している見た目の(MtFの)役者」(注引用者)の起用をあげる。

「女性として社会に同化している」ことは「パス」(パッシング)と呼ばれる。パスは、トランスジェンダーにとってアイデンティティと生死に関わることもある大きな問題であり、トランスジェンダーを映像化する際にも重要なものとなる。パスとは、トランス当事者にとって元の性別が他者から分からない状態であり、非当事者にとってはトランスジェンダーの存在が見えない(シスジェンダーに見える)状態である。パスが破れること、トランスジェンダーではないかと疑いの目を向けられることは「リードされる」と言われる。

先述したように、鈴木<sup>1</sup>の批判とは異なり、観客は生田斗真の男性的な身体<sup>2</sup>のうえに女性性を感じ、「パスしていないトランス女性」としてリンコを見ていた。ノンパス(パスしていない)のトランス女性という表象を非トランスの人々が作り、作品として差し出すことに注意深さが求められるのは当然であり、そこにある権力性への自覚も求められて然るべきだ。それを前提

として、あえてノンパスとなる身体が生田が起用され、トランスジェンダーが「有徴化」された目的とは、トランス女性への差別を描くためであり、ここに、差別の可視化が差別の強化となる「差別を描くことのジレンマ」が発生していることに注目したい。

鈴木が言うように「女性として社会に同化している見た目の役者」、すなわちパスしている無徴のトランス俳優で差別を描けば、トランス女性の有徴化は避けられる。しかし、第一に映画とはフィクションである。当事者が演じることを最優先させるなら、それは映画に必要とされるリアリティでなくリアルな追求となるのではないか。映画の意義は観客の想像力を喚起させる「表象の現実<sup>リアリティ</sup>」にあるのだから、リアリティに対してリアルで問題解決する案には賛同できない<sup>23)</sup>。そして、観客のトランス女性に対する差別への批判的意見やリンコへの肯定的な評価からは、リンコの有徴化は観客に了解され、「同化」とは異なる形のトランス女性像を示したと考えられるのである。

この点を鶴田幸恵（2009）の論考から整理し

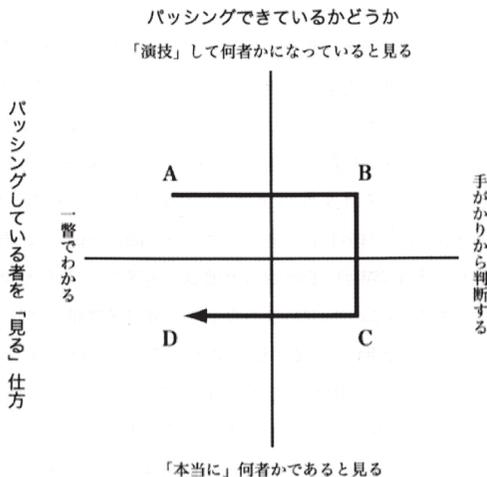


図1 鶴田（2009: 60）より引用

ておこう。鶴田は、トランスジェンダーが自己呈示する外見のありようと、それを他者が「見る」ことを相互行為とし、図1のように図式化している。横軸には「2つの見る仕方」（同: 42）が置かれる。「一瞥による判断」とは「即時的な認識」（同: 47）、「ちらと視線を向ける glancing」（同: 63）のような見方であり、「手がかりによる判断」とは、「何かがおかしい」という手がかりが特定され、「見抜かれてしまう判断のされ方」である（同: 46）。縦軸には、パッシングできているかどうかを「演技」と見るか、「『本当に』何者かであると見る」か、が置かれる（同: 47）。

鶴田は図をMtFにあてはめ、Aが男だと端的にわかってしまうこと、Bが女装だと見破られてしまうこと、あるいは、中途半端な外見を吟味され男だと見破られてしまうこと、Cが中途半端な外見を吟味されるが女だと判断してもらうこと、Dが一瞥で女だと思われること、と説明している（同: 59）。トランス当事者はAを避け、“ふつうの女”として見られるDを目指す。AからDへと向かう矢印は、目指される方向を意味しており、AだけでなくBとCも、疑いの目を向けられる時点でパスが破れているため、失敗となる。

本作における観客の了解は、鈴木のようにリンコをAやB（女装する男性）と見るものもあったが、肯定的に読解していた多くが、ノンパスの女性と理解しつつ理想的な女性と見るCが<sup>24)</sup>、「最初はりんこさんに違和感しかなかったけど、気づいたら違和感なく普通の女性だった<sup>25)</sup>」という、一瞥でわかる男性的身体（A）だと見ていながらDの評価に変化するものだった。評価が作品を観る時間経過（最初～気づいたら）とともに変わっていることから、3-2で論じた「女らしい」人物造形や、トモに対する献身的な母親ぶりなど、リンコの全体像が観客に影響したと考えら

れる。もちろん、当事者の現実と、映画というフィクションを同一に語ることはできない。しかし、差別を描くための有徴化が生田斗真の男性的な身体によって行われつつも、人物造形や物語叙述によって女性性が高められ、リンコの評価はAやBからDへと移動したのである。これは、呈示された外見と観客の見る行為という相互行為の中で、身体的な男性性を女性性が上回り、リンコというトランス女性がパス／リードを越える姿を見せたケースといえるだろう。

鈴木の場合はDの役者を起用して、「若いうちから親から理解を得て、一般になじむトランス女性を描く」というものであったが、しかし現実には、早いうちから治療を行ってもリードされるトランスも存在する。「同化」が難しいトランスジェンダーが女性として生きるということは多様な女性のあり方の1つであり、それをリンコが示したと考えられないだろうか。

以上、観客の感想と鈴木の前批判から、差別を描くジレンマとして差別の可視化や有徴化が行われていること、しかし、それが物語の説明のあり方として説得力を持って描かれ、観客の市民的道徳観に訴えるものであったことを見てきた。鈴木の前批判はトランスジェンダーとしてのリアリティに立脚したものであり、もちろん、こうした批判に製作者が耳を傾ける必要はある。しかし、観客の多くにはこれらが「表象の現実<sup>リアリティ</sup>」として了解され、トランス差別への不同意や、男性的身体を認めつつも女性として見えるという、「パス」を越えたこれまでにないトランス女性像を成立させたと考えられる。

#### 4. トランス女性と〈母性〉

日本の映画史の中で、『彼らが』は初めてトラ

ンス女性が「母」となることを描いた作品である。3-1で述べたように、観客の感想③でもリンコとトモ、リンコと母フミコの母娘関係に関するものが多くあげられていた。鈴木は「母性信仰を飾るためのドラマとしてトランスジェンダーを利用している」とし、『彼らが』では「既存の社会における家族観、女性観、母性観が揺らぐことはない」と指摘している。本章ではこの指摘を深く掘り下げ考察する。

まず、4-1で江原由美子による〈母性〉概念の分類を用い、トランス女性の〈母性〉がどのようなものとして描かれているかを整理し、4-2で〈母性〉と結びつけて描かれているジェンダー規範と近代家族像によって、リンコたち家族がマジオリティの「カタチ」にあわせられてしまったことを論じ、4-3では〈母性〉が対峙するシーンで行われた、トランス女性の男性的身体特徴を強調する演出について分析、批判する。

##### 4-1 江原の〈母性〉概念からみるリンコの〈母性〉

〈母性〉はフェミニズムの重要な課題であり、数多くの論考がなされているが、ここでは江原由美子(1991)による〈母性〉概念の分類を用いる。江原は〈母性〉を、①身体機能としての〈母性〉、②いわゆる母親業にあたる行動や、母親にあるとされている子どもへの肯定的な感情を含む行動としての〈母性〉、③理念や観念として、母親を無償の愛を注ぐ存在とみなすようなイデオロギーとしての〈母性〉、の3つに分類している。

本作にはいくつもの母娘関係が登場するが、リンコはもっとも理想的な〈母性〉を持った母として描かれている。リンコの〈母性〉は、トモが生活に参入してきたことで立ち上がったものであり、子どもを守り慈しむ②母親業として

の〈母性〉である。①身体機能としての〈母性〉はリンコにはないが、それと関係なく②の〈母性〉が成立し、それをトモが受け止めて母娘関係が成立しているところに、本作の鍵はある。

ここで注目したいのが、①身体機能としての〈母性〉とは別に、リンコの身体が〈母性〉の表象として使用されるシーンである。作品終盤、ヒロミの元に戻る決意をしたトモがリンコの布団にもぐりこむと、リンコはトモの手を自分の乳房に導く。トモはリンコの胸に顔を埋め、別れを惜しむ涙を流す——。トランス女性の乳房が〈母性〉を示すものとして用いられるのは、非常に珍しい。このシーン以前にも、トモは辛い記憶に苦しんだ夜や、ひどい仕打ちにあった夜に、リンコの乳房に触れている。リンコに出会うまで、トモはヒロミから受け取れなかった〈母性〉を、“ライナスの毛布”であるタオルで一人、孤独に埋めていた。しかし、リンコは手厚い子育てと「おっばい」に触れさせるという行為によって、トモが子どもであることを許す。それまで緊張していたトモが、リンコを信頼する素振りを見せるのも、乳房に触れてからだ。リンコにとっても、「母」としてのトモとの身体接触はかけがえないものであるだろう。それはトランス女性の“秘密”に触れさせることであり、“秘密”の共有によって2人の間に母娘関係と親密性がもたらされるからだ。3-2で見たリンコの低い声のエピソードも、こうした“秘密”の共有といえる。

二人の身体接触は情緒的絆を示すだけでなく、②母親業としての〈母性〉や母娘関係は血縁関係がなくても成立すること示している。そして、何より重要なのは、①身体機能としての〈母性〉を持たないリンコの乳房が、②母親業としての〈母性〉を象徴するものとして描かれる点である。

生物学的な性が子育てを規定するのではないということ、トランス女性の身体によって説得力を持たせて提示したことは、トランスジェンダーの子育てがまだ社会で不可視にされている現状において、大きな意義を持つと考える。

#### 4-2 〈母性〉とジェンダー規範、近代家族像

しかし、何よりも子どもを最優先し、子どもがかわいくてたまらない「母」としてトランス女性が描かれることに問題がないわけではない。3-2で、トモをリラックスさせるためにリンコが低い声を使ったと論じたが、この行動は自己犠牲的な〈母性〉の発露ともいえる。このようなイメージとしての〈母性〉は、どのように物語叙述に組み込まれているだろうか。

まず、作中ではリンコの〈母性〉だけが善きものとして描かれている。観客の共感を高めるために多用される善悪二元論的人物像は、リンコの〈母性〉を「善」、その他の女性たちの〈母性〉を欠如や欠陥のある「悪」に位置づけている<sup>26)</sup>。この設定は、社会にある、トランス女性に対する「本当の女ではない」や「母親にはなれない」といった偏見を打ち砕くために用いられているものだ。「悪」に位置する女性たちに差別的な台詞が割り当てられて、彼女らよりリンコが良い母であることが幾重にも観客に示されるのは、そのためである。リンコは、②母親業としての〈母性〉を完璧にこなし、実母よりトモにふさわしい母として描かれる。その演出によって、リンコへの差別に観客は怒りを持ち、許せないものと感じる。

そうした善き母としてのリンコを補強するのが、「女より女らしい」人物造形である。リンコの所作などについて前述したが、作品のアクセントとなる料理や、恋人の世話をやく姿も、旧

来的な良妻賢母イメージの範疇にある。ジェンダー規範にそった女らしさと善き母という二重のイメージは、リンコの女性性を過剰に強調する。観客レビューにも「古き良き女性像をりんこさんは頑なに辿ってる」<sup>27)</sup>とあったように、それはあまりに古典的な女性像だ。リンコが善きもの、正しいものとして物語に位置づけられていることと、古めかしい女性イメージがつけられ、そこにさらに持ち込まれるのが近代家族像である。

近代家族像はマキオとの関係に顕著である。たとえば、子育てに関するマキオの存在は非常に薄い。トモへの強い愛情を見せるのはリンコだけであり、子育てもほぼリンコが負っている。そうした性別役割分業は、食卓の風景にも滑り込む。マキオは食事の後片付けをする男性ではあるが、上座に座り、カメラの正面にいる。上座という配列には家庭内の権力関係が反映している。家父を示す上座にマキオは配置され、リンコとトモのやり取りを眺めるようなアングルが取られる<sup>28)</sup>。それは、近代家族を描く見慣れたホームドラマのアングルそのものであり、観客はリンコたち家族を、既存の家族の枠組み、「カタチ」にはまった描き方で見ることとなる。

男と女からなる一対の関係とその子ども、という枠組みも当然とされている。トモがヒロミの元に戻る日、マキオは「姉ちゃんを、お願いします」と言った後、「いつでも遊びに来ていいから」と告げる。だがマキオは、「いつでも帰っておいで」「ここもトモの家だよ」と言うことも可能だっただろう。「遊びに来ていい」と、マキオの許可が必要になったことで、トモはヒロミとの生活に押し込まれ、閉ざされた核家族に戻るしかなくなってしまった。

また、リンコは戸籍変更をしてマキオと結婚

し、トモを養子に迎えようと考えていた。しかし、マキオとヒロミが姉弟である以上、ネグレクトを受けたトモの養育責任は、法的にはマキオに関わってくるものだし、そもそも、マキオがリンコと協力してトモを育てること自体に婚姻は必要条件でない。同性婚や選択的夫婦別姓が認められないという法律婚の不備が問題となっている現在とは、近代家族を乗り越えることが模索されている時代でもある。そうした時代に、リンコの戸籍変更と結婚の動機がトモの存在であることは、伝統的家族像の再強化といえるだろう。

トランス女性が母となること、それに対する差別が不当なものであることを描くために、リンコは女として母として、旧来的な「正しさ」を背負わされてしまった。「カタチなんて、あとから合わせればいい」という本作のキャッチコピーは、リンコたち家族のあり方を、近代家族の「カタチ」に合わせ、リンコという存在をジェンダー規範にそった女性の「カタチ」に合わせるという意味なのだろうか。トランスジェンダーは性同一性障害特例法という「カタチ」によって、未成年の子どもを持つ場合の戸籍変更は許されていない。婚姻している場合、戸籍変更を行うには離婚せざるを得ないのだ。このようなトランスジェンダーに歪な「カタチ」が強制されている現状に目を向けず、ただ「カタチに合わせる」ことは、トランスジェンダーが生きるうえでの選択肢を奪い、生きづらさを押し付けることと同義である。

『彼らが』が挑戦したように見えたトランス女性を含む家族の多様性の描写は、LGBTに閉ざされている法律婚という「カタチ」や、近代家族の枠組みを前提としたことで、マジョリティの「カタチ」に合わせるという選択肢しか描いてお

らず、非当事者の視点に終始してしまったといえるのだ。

#### 4-3 「母」となることの否定と男性的身体特徴の強調

最後に、作品の山場で行われた、リンコの男性的身体特徴を強調する演出と、その意味について論じる。それは作品終盤、ヒロミとリンコが対峙するシーンでの、非常に不可解な演出である。

トモを迎えに来たヒロミに、リンコとマキオはトモを養子にしたいと願い出る。ヒロミは「あんたに何がわかるのよ！母でも女でもなくせに！」「あの子が生理になったときにちゃんと教えられる？」とリンコがトランス女性であることをあげつらう。かなりの長回しで撮られたこのシーンは、はじめ、手前のダイニングテーブルにいるマキオとヒロミを写し、その後、ヒロミが奥のリビングにいるリンコに詰め寄っていくのに合わせ、カメラが移動する。落ち着いたインテリアと窓から注がれる柔らかな陽の光があたる部屋がじっくりと映し出されている。その風景の中で明らかに浮いているのがリンコの着ている黄色のワンピースである。

リンコのファッションは地味で人目を引くようなものではない。もっとも多かったコーディネートは、白かグレーのカーディガンに、淡い色合いのワンピースやブラウスであった。ニットのカーディガンが選ばれたのは、柔らかく身体にフィットする素材によって生田の大きな肩幅が隠せるためだろう。それが、作品のクライマックスとなるシーンで、これまで使われたことのない鮮やかな黄色に、肩幅を隠せないセットインスリーブ、袖山にはさらに肩幅を強調してしまうタックまで入ったワンピースが用いら

れているのだ。このワンピースは、他のシーンでは登場しない。

トランスジェンダーであることが母になれない理由として言挙げされるシーンで、もっともリンコに似合っておらず、男性的身体を暴いてしまうような服が選ばれたのはなぜなのか。窓から入る日差しによって、リンコの大きな体に背後からライトがあたって強調され、対峙するトモの母との身体差が明確になるような構図がとられたのはなぜなのか。

「母」になれないと否定されるリンコを描くために、男性的な生田の身体特徴を有徴化する衣装やライティングが選ばれたのだとすれば、その意味は、「本当の」女性だけが「母」となれるという江原の分類①身体機能としての〈母性〉と③イデオロギーとしての〈母性〉に重なってしまう。それまで丁寧にエピソードが積み上げ描かれてきた、母親役割は生まれた時の性別に限定されないことや、トランスジェンダーの身体を通じた②母親業としての〈母性〉の可能性が、このシーンによって破綻してしまったのだ。なぜなら、ここから読み取れるメッセージは「トランス女性は『本当は』男である」、だからだ。どうしてこれほどトランス女性を突き放すような演出が行われたのか。もし、この演出によってトランス女性のアイロニーを描こうとしたなら、それは失敗だ。リンコはトモにとって母として存在したのであり、それが終焉したのはトランス女性であるからではない。女性として生きるトランス女性は女性なのである。

## 5. おわりに——〈母性〉によって隠蔽されるセクシュアリティ

本稿の目的は、当事者によって批判されたトランス女性像は、物語叙述の中で全体像として

どのように観客に了解されているのかを考察することであった。『彼らが』の意義は、いくつかの点で新しいといえるトランス女性像の提示と、母親役割は生まれた時の性別に限定されないことを多様なエピソードから多角的に描いた点にある。また、観客がトランス女性に寄り添えるようなメロドラマ的構造や、男性的な身体を持つ俳優の登用による差別の可視化によって、観客のトランス差別への不同意を導くことにも成功していた。

しかし、本作には大きな問題がある。善悪二元論による「正しい〈母性〉」と旧来的なジェンダー規範、近代家族像の導入によって、トランスジェンダーがマジョリティの「カタチ」にあわせることが当然であるかのように描かれてしまったこと。トランス女性が「母」となることを否定されるシーンで、その男性的身体が生物学的母という〈母性〉と対峙させられ、烙印を押されるような形で強調されてしまったことだ。

さらにもう1点指摘したいのが、〈母性〉イデオロギーに飲まれ、トランス女性から“性”を隠蔽してしまったことである。冒頭、トモがヒロミのブラジャーをしげしげと眺めているシーンがある。映画では語られていないが、「きれいな下着が増えると、ヒロミがいない日も増える」(荻上・百瀬, 2017: 7)という、ヒロミの男性関係をめぐる“性”が取り上げられている。他にも、サユリが死んだ夫の不倫を恨み続けている姿や、フミコが夫に甘えている姿も描かれている。彼女らと比べ、リンコにはまったく“性”の匂いがしない。「おっぱい」や「チンコ」という言葉が頻出し、陰造形のあけすけな説明や、マキオのペニスへのからかいもされる。それにも関わらず、リンコからエロスや“性”の匂いは感じられないのだ。

唯一、リンコの“性”が描かれたのが、トモと出会った日の1シーンだ。リンコがどのような女性なのか、混乱しているトモは、向い合せになったリンコの胸元を注視する。カメラはどんどんリンコに近づき、トモの視線を通して、白いレースのブラジャーに包まれた胸を覗きこむ。『彼らが』はカメラが役者から遠くミディアム・ロング・ショットかミディアム・ショットで撮られているシーンが多い。よって、リンコの胸元を映す主観ショットであるクローズアップは、作品中、異質なものとなっている。これ以降、リンコの乳房はトモとの関係において〈母性〉を示すものとしてのみ用いられる。リンコの身体は、「女らしい」というジェンダー規範にぴったりと寄り添い、“性”が忌避された身体なのである。“性”の匂いがなく、モデルルームのように整った部屋で、閉鎖的な核家族と、父が上座に座る家父長制が再現され、トランス女性の身体を通してジェンダー規範と〈母性〉が直線的に結ばれ「聖母」が描かれる。斬新なテーマが辿りついたのは、あまりに古典的な〈母性〉と「家族」であった。

また、性的マイノリティを中心に据えているにも関わらず、LGBTを排除する「カタチ」である社会構造の問題には触れず、差別の可視化という「政治の表象」に触れただけで終わっていることも問題であろう。詳しくは触れられなかったが、カイの自殺未遂やトモへのいじめも差別の可視化に留まっており、本作と似た構図を持つ『チョコレートドーナツ』が、LGBTを排除する「カタチ」を正面から問うものとなっていることと比べると、差別の描かれ方に大きな違いがあることは明確である。今の社会でリンコは“当たり前”からはみ出してしまふ、はみ出したとみなされてしまふ存在である。リンコが既存

の枠内で暮らすことが本作の解答なら、リンコは常に「大きな手」を暴かれる者として生き続けなければならない。「トランスセクシュアルの身体は文化そのものが語る物語であり、テキストの暴力が構築した再生産リプロダクションポリティクスの政治を目に見える形で表現して」いる (Stone, 1998=2005: 519) と指摘されるように、『彼らが』におけるトランス女性表象は、再生産リプロダクションポリティクスの政治に従ってしまったのではないか。

菅野優香は映画の暴力性について以下のように論じている。

そもそもが他者を眼差す、あるいは対象化する行為によって成立する映画という装置には、根源的な暴力性ともいべきものが備わっている。そして、この表象に内在する暴力性に、無知や無知を装う認識論的暴力や、現実の政治的暴力がびたりと重なり合うのだ。(菅野, 2016: 140)

荻上がトランス女性を通して描きたかったものは何なのだろうか。「『いろんな人がいいんだ』ということ、この映画で知ってもらえるのは、すごくうれしい」という荻上の言葉は<sup>29)</sup>、非当事者から非当事者に向けられているものである。差別を受ける側にとって、すでに自分は存在しているのにそれが不可視にされ、居心地の悪さを感じずに暮らせない状況がある。それは社会の変化によってしか改善されないものだ。『彼らが』は、トランス差別を観客に了解させる側面と、トランス女性が母になるというテーマに新しい生命を吹き込んだが、その一方で、トランスジェンダーをマジョリティの枠に押し込め、映画の政治・権力性を不問にしたまま、性的マイノリティが直面している不合理な現状

をなぞるものとなってしまった。本作の差別の二面性とは、トランスジェンダーの生への肯定と否定が混在する、その点にあると考える。

#### 謝辞

本論文を作成するにあたり、大阪市立大学人権問題研究センター「サロンde人権」、福島ジェンダー研究会、クィア・スタディーズ研究会のみなさま、菅野優香さん、水野ひばりさん、岩川ありささん、久保豊さんには大変お世話になりました。記して深く感謝いたします。

#### 【注】

- 1) 本稿では、引用文や一般的な総称としてLGBTを用い、作品で描かれるトランス女性のリンコと、男子に思いを寄せる少年カイをまとめて論じる時などに性的マイノリティという表現を用いる。
- 2) ベルリン国際映画祭ティディ賞、キネマ旬報の2017年度日本映画ベスト・テン入りなど。
- 3) 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?」2017/3/17 <http://wezz-y.com/archives/42770> (以下、ウェブ記事の最終アクセスは、日付のあるものを除き、すべて2018/2/13)
- 4) 2007年にヴェネツィア国際映画祭にクィア獅子賞、2010年にカンヌ国際映画祭にクィア・パルムが設けられた。
- 5) スカーレット・ヨハンソンはトランスジェンダー役として起用が決定していた作品を降板している。OUT, *Exclusive: Scarlett Johansson Withdraws From Rub & Tug* 2018/6/13 <https://www.out.com/out-exclusives/2018/7/13/exclusive-scarlett-johansson-withdraws-rub-tug> (2018/8/8)
- 6) 本作公式サイト「コロポ企画」<http://kareamu.com/campaign/municipality/>
- 7) 論文の主眼は、被差別部落の表象が複雑で多面的な表象システムの中にあり、1つの差別表象が別の差別の発話を可能にする可能性を示すことにあるが、本稿は、斉藤の「映画のような大衆メディアが差別問題を扱うときに必ずや直面する表象のジレンマ」(2016: 38) という指摘に依拠する。

- 8) 『週刊朝日』2017年2月17日号「生田斗真 トランスジェンダーの女性役に「いろんなものを失う覚悟」で挑戦！」  
<https://dot.asahi.com/wa/2017020900091.html?page=1> この記事タイトルに見られるように、性的マイノリティを演じることが役者にとってマイナスであるかのような記述は他メディアにも数多く見られた。このような書き方こそ、現在の日本に差別が蔓延している証左だと考えるが、本稿ではその指摘だけに留める。
- 9) 聖母の比喻はいくつか見られた。たとえば、「古き良き女性像をりんごさんは頑なに辿ってる。……生田斗真の聖母っぷりだけでも見る価値のある映画」<https://filmarks.com/movies/67299/reviews/28538634>
- 10) <https://filmarks.com/movies/67299/reviews/43362911>
- 11) レビューにはっきりと性別は書かれていないが、「見習うべきもの」という言葉や文意から女性であろうと判断した。
- 12) 以下、鈴木批判は前出、注3より。
- 13) 佐倉智美『「彼らが本気で編むときは、」親子鑑賞会」2017/3/21 [http://est-tomorine3908.blog.so-net.ne.jp/2017-03-21\\_kareAM](http://est-tomorine3908.blog.so-net.ne.jp/2017-03-21_kareAM)
- 14) <http://cinema.pia.co.jp/imp/170045/1160215/>
- 15) これと逆に、FtMトランスジェンダーを描いた「ボーイズ・ドント・クライ」(キンバリー・ピアース監督, 1999)では、手の小ささがトランス男性であることを暴くものとして描かれている。
- 16) <https://filmarks.com/movies/67299/reviews/30572601>
- 17) たとえば、「りんごさんの母が素敵で、ブラジャーをプレゼントするシーンが泣けた」(<https://filmarks.com/movies/67299/reviews/35332190>) など。
- 18) たとえば、「たくさん傷ついて……きた……リンコさんだけ、あのお母さんだったから、自分のことを否定することなく、優しく自分らしく生きることができているんだろう」(<https://filmarks.com/movies/67299/reviews/31664906>) など。
- 19) たとえば、「自分の子供がトランスジェンダーだったら…ブラジャーに詰め物をしてやれるだろうか」(<https://filmarks.com/movies/67299/reviews/31970502>) など。
- 20) しかし、「ニセ乳」はニューハーフの真境名ナツキとその母の実話エピソードである。真境名の自伝的映画『ハイヒール革命!』(古波津陽監督, 2016)に詳しい。
- 21) プリタニカ国際大百科事典小項目事典
- 22) <https://filmarks.com/movies/67299/reviews/42741133>
- 23) ただし、映画にせよテレビや演劇にせよ、シスジェンダーの雇用よりトランスジェンダーの雇用は圧倒的に少なく、労働における機会均等という問題は重要である。近年では、『タンジェリン』(ショーン・ベイカー監督, 2015)『ナチュラル・ウーマン』(セバスティアン・レリオ監督, 2017)など、トランスジェンダー当事者を起用した作品も作られている。しかし、映画が「商業映画」である以上、俳優の知名度が興行収入に結びつくという側面も無視できないだろう。
- 24) CとDの詳しい差異については鶴田(2009)を参照のこと。Cの範囲は当事者間で「配慮パス」と呼ばれている(参照「俺の嫁ちゃん、元男子。」2017/9/1 <https://ameblo.jp/infection1985/entry-11605688364.html>)。配慮パスは鶴田のインタビューでは「すごい嫌」(同: 60)なものとして語られている。
- 25) <https://filmarks.com/movies/67299?page=19>
- 26) トモと実母、カイと母、マキオ・ヒロミと母の関係は、子どもへの愛情のねじれに焦点があてられている。これらに比べリンコと母フミコの関係は良好に見えるが、フミコはリンコへの愛情によってトモに凌むなど、エキセントリックな女性という印象を与える。
- 27) 前出、脚注9。
- 28) 上座に座るのはフミコの夫も同様である。
- 29) NHKテレビ「ハートネットTV」インタビューより。  
<http://www.nhk.or.jp/heart-net/tv/summary/program/?id=40018>

引用文献

石田佐恵子(2010)「メディア表現は〈当事者〉の敵なのか」宮内洋・好井裕明編『〈当事者〉をめぐる社会学』北大路書房。

出雲まろ(2005)「まえがき」出雲まろ編『虹の彼方に——レズビアン・ゲイ・クィア映画を読む』バンドラ。

江原由美子(1991)「リップの主張と〈母性〉観——リップは〈母性〉幻想を否定した」グループ「母性」解説講座編『「母性」を解説する』有斐閣。

荻上直子原作・百瀬しのぶノベライズ(2017)『彼らが本気で編むときは、』PARCO出版。

菅野優香(2016)「人種化される欲望——「沖繩」をめぐる映画の想像力の一考察」齊藤綾子・竹沢泰子編『人種神話を解体する3——「血」の政治学を越えて』東京大学出

版会.

人種／ジェンダー』フィルムアート社.)

斉藤綾子 (2005) 「セルロイド・クローゼット」出雲まろう  
編『虹の彼方に——レズビアン・ゲイ・クィア映画を読む』  
バンドラ.

—— (2016) 「被差別部落の映画表象——差異と差別の  
可視性と不可視性」 斉藤綾子・竹沢泰子編『人種神話を  
解体する 1 ——可能性と不可視制のはざままで』東京大学  
出版会.

竹村和子 (2002) 『愛について——アイデンティティと欲望  
の政治学』岩波書店.

鶴田幸恵 (2009) 『性同一性障害のエスノグラフィ——性現  
象の社会学』ハーベスト社.

中村桃子 (2007) 『〈性〉と日本語——ことばがつくる女と男』  
日本放送出版協会.

長谷川博史 (2005) 「フィラデルフィア」出雲まろう編『虹  
の彼方に——レズビアン・ゲイ・クィア映画を読む』バ  
ンドラ.

好井裕明 (2009) 「映画を読み解く社会学の可能性——「日  
常の政治」のエスノグラフィへ」日本社会学会『社会  
学評論』vol.60(1): 109-123.

John Mercer and Martin Shingler (2004) *Melodrama:  
Genre, Style, Sensibility*, Columbia University  
Press, New York. (=中村秀之・河野真理江訳 (2013)  
『メロドラマ映画を学ぶ——ジャンル・スタイル・感性』  
フィルムアート社.)

Peter Brooks (1976) *The Melodramatic Imagination:  
Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of  
Excess*, Yale University Press. (=四方田犬彦・木村  
慧子訳 (2002) 『メロドラマの想像力』産業図書.)

Sandy Stone (1998) "The 'Empire' Strikes Back A  
Posttranssexual Manifesto" Paula Treichler, Lisa  
Cartwright, Constance Penley, eds., *The Visible  
Woman: Imaging Technologies, Gender, and  
Science*, New York & London: New York UP. (=レ  
ズビアン小説翻訳ワークショップ訳「帝国の逆襲——ポ  
スト・トランスセクシュアル宣言」バット・カリフィア [他]  
石倉由・吉池祥子 [他] 訳 (2005) 『セックス・チェン  
ジズ——トランスジェンダーの政治学』作品社.)

Thomas Elsaesser (1972) "Tales of Sound and Fury:  
Observations on the Family Melodrama," *Monogram*,  
4, 1972, 2-15. (=加藤幹郎・石田美紀訳「響きと怒りの  
物語——ファミリー・メロドラマへの所見」岩本憲児・武  
田潔・斉藤綾子編 (1998) 『「新」映画理論集成①歴史／