

龍谷大學論集

第四八九號
平成二十九年三月

目 次

龍谷學會編

パリは燃えているか? — ドラッグ・クイーンたちへのレクイエム —	魚住洋一
「母子避難」の根源的な問題 — 生産と再生産の矛盾 明治新仏教前史	丸山徳次
— 菊池謙謙の「本願寺破壊」論をめぐって —	三毛 藤原正信
編集後記	堯
英文要旨	
医療における宗教的ケアとニーズをめぐって Space and Time in the Philosophy of B. Bolzano	打本弘祐
韓国における教員評価制度 — 教員能力開発評価を中心として —	32
システムズアプローチによるグループ スーパービジョンシステム (SGSS) の実践報告—その1	赤津玲子
システムズアプローチにおけるP循環療法 聞きなしと擬人化・日英語の聞きなし表現を例に	東
総合支援学校における芝生の校庭の教育的効果について ギャンブル障害の現状と課題	塩田英子
早川明	92
120	111
1	67
1	46
1	9
1	78
1	67
1	78
1	92
1	111

パリは燃えているか？

——ドラアグ・クイーンたちへのレクイエム——

魚住洋一

ジエニー・リヴィングストンが一九九〇年、監督、製作した『パリは燃えている』(Paris Is Burning 邦題『パリ、夜は燃らない』) というドキュメンタリー映画がある。この映画は、一九八〇年代末にニューヨーク市ハーレム地区でしばしば催された女装舞踏会 (drag ball) をドキュメントしたもので、踊り手や観客は、アフリカ系、ラテン系のトランスジエンダーやゲイの男たちである。男たちはそれぞれに流行の衣装を身にまとい、ファッシュョン・ショーのモデルたちのように「ウォーク」する。映画の冒頭で、「オマエはスリー・ストライクだ」と親父に言われたと話す男が登場するが、黒人でゲイで男だという三重苦のなかで生きている者たち——貧困、人種／民族差別、同性愛嫌悪、さらにはエイズの恐怖のなかで生きている者たちが、スーパースター、一流モデル、エグゼクティヴといったアメリカン・ドリームを成就した男女の姿に自分を変身させて「ウォーク」する。「舞踏会は、ボクらにとつて現実そのもの、名声や成功、脚光を浴びるスターに近づくんだ」、「ボールは、オスカーを手にしたスーパースターや一流モデルになる夢を与えてくれる」などと登場人物たちは口々に語る。R&Bのポップス “Got to Be Real” がバックグラウンドで鳴り響くなか、彼ら／彼女らは、「美少女志願者」、「ハイ・ファション」、イヴニングウェア」、

パリは燃えているか？(魚住)

「エグゼクティヴルーショ」(Executive Realness)、「パリのモデル」、富裕層向け女性誌名をタイトルにした「タウン・アンド・カントリー」³⁰には「男子学生、女子学生」、「軍服」、「はじめて女装するブッチ・クイーン」(Butch Queen First Time in Drags at a Ball)などと云ふ「おもちゃ部門」で、そうした理想の姿を自分たちがどれだけリアルに表現できるかという「リアルネス」を互いに競い合うのである。リヴィングストンのこのドキュメンタリー映画は、ボールルームでのそうした華麗なパフォーマンスとインタビューで語られる社会の底辺での実生活を交互に映し出している。

私がこの映画を取り上げる理由は、一つには、最初に紹介した「オマエはスリー・ストライクだ」という言葉に象徴されるように、ジョンダー／セクシュアリティ、人種／民族、階級による抑圧や差別が絡み合った状況がこの映画ではありありと映し出されているからであり、ブラック・フェミニスト、バーバラ・スミスが「抑圧の同時性」³¹と呼ぶような、それらの抑圧や差別が相乗効果を引き起こしながら連結的になされるそのありかた、また、そうした状況下で形作られるマイノリティのアイデンティティのありかたについて考えてみたいからである [Smith 1983: xxxiv]³²。この映画の冒頭に、「白人教会、人種差別運動を開始」というキャプションが流されたが、ときは、アフリカ系アメリカ人や同性愛者などへの差別が再燃しつつあった新保守主義、レーガン政権下の時代だった。それはまた、新自由主義の経済政策のもと、富裕層とこの映画の登場人物たちの間の貧富の差が拡大していく時代でもある。この映画を製作したリヴィングストンは、ヤッピーとも呼びうるイエール大学出身のユダヤ系白人、当時二八歳のレズビアンの女性で、映画監督アラン・J・パクラーの姪に当たるが、彼女と彼女が撮影した登場人物たちとのそうした「差異」も、彼女がどのような視点から撮影を行なつたかというそのポジショナリティに深く関わる問題として、これで考えてみたい。

私がこの映画を取り上げるもう一つの理由は、「ドラッグ」(drag) そのものへの関心からである。ドラッグとは、

ゲイないしランスジェンダーの男が女装し、「女であること」を誇張して演出した派手な衣装や厚化粧、大仰な仕草でパフォーマンスをなす」とであり、それを行なうパフォーマーを「ドラッグ・クイーン」(drag queen)と呼ぶ。“drag”は「引き摺る」であり、ドレスの裾を引き摺つて歩くような大袈裟な仕草に由来するとも言われている。日本では、一九八九年にミス・グロリアスことダムタイプの古橋悌二⁽²⁾が、シモース深雪などとともに、京都の“Club Metro”で「ダイアモンド・ナイト」と銘打つて、パフォーマンスを始めたのが最初だと聞いている。私が関心を率かれるのは、この映画の登場人物たちが演じるドラッグ・パフォーマンスが、ジェンダーやセクシュアリティを攪乱させる政治的な力をはたしてもらちうるか、との疑問があるからである。——『いつまでもなく、ドラッグがジエンドー・アイデンティティ、セクシュアル・アイデンティティの規範的なありかたを攪乱させうると論じたのは、ジエディス・バトラーである。彼女は、その名前を一躍有名にした一九九〇年の『ジェンダー・トラブル』でこの問題を論じ、多くの批判を招くこととなつた。そのバトラーが再度ドラッグについて論じたのが、『パリは燃えている』を取り上げた論文、「ジェンダーは燃えている——横領と攪乱の問題」なのである。⁽³⁾さらにブラック・フェミニスト、ベル・フックスもまた、「パリは燃えているか?」と題して——実は、私はこれをここでのタイトルに「盗用」したのだが——バトラーとは異なる「ブラック」としての立場から、この映画とドラッグについて論じている。——では、彼女たちの議論をも検討しながら、この映画が提起した問題についてあらためて考えたいと思う。

一 パフォーマンスとしてのジェンダー

まず、バトラーのドラッグについての議論を振り返つてみよう。しかし、彼女のドラッグの議論は、「女」はパフォーマティヴに作り上げられると主張する「パフォーマティヴィティ」の議論の一部をなすものなので、その議論を踏まえておかねばならない。まず知らねばならないのは、彼女がいかなる狙いでもつて「パフォーマティヴィティ」

の議論を行なつたかである。——乱暴な言い方が許されるなら、『ジェンダー・トラブル』などで彼女が語ろうとしたのは、男／女という分割そのものが、「自然」によるのではなく性差別／異性愛主義的な「社会」によるのだとすれば、女の解放を目指すフェミニズムにとつていつたいどのような事態が引き起こされるのか、ということではなかつただろうか。もしそうであるなら、この分割を前提とするフェミニズムの運動は、分割を強化するばかりで、その廃棄を帰結しないことになつてしまふからである。問題がこの分割線の両側の地位の逆転ではなく、むしろこの分割線そのものの抹消であるとすれば、解放運動の「主体」として「女」を立ち上げること自体が誤った戦略だということになる。いわば「女の解放」ではなく「女からの解放」こそが問題ではないのか、と彼女は問うのである。

こうした問いを問うことからしても、バトラーが「構築主義者」であることは明らかである。彼女は、「女」とは作り上げられたものだと言う。そして、「女」を作り上げるのは、セクシズム／ヘテロセクシズム的な社会規範に則つた仕方で、さまざまな言葉、身振り、行為が繰り返される「パフォーマンス」によつてであると言う。彼女によれば、「女」としてのジェンダー・アイデンティティは、そうしたパフォーマンスの反復の効果として作り出されるものにはかならない。彼女が言おうとしているのは、一言でいえば、「私」が演技するのではなく、むしろ演技によって「私」が作られるということである。そのことが、たとえば一九八八年の論文「パフォーマンス・アクトとジェンダーの構成」では、「^{エクスペクテーション}／パフォーマンス」という一対の対立概念によつて示されている。

ジェンダーの現実が演技的^{パフォーマティヴ}であるということは、簡単に言えば、ジェンダーはそれが演じられ遂行されているかぎりにおいてのみ現実だということである。……ジェンダーの属性が何かを表現しているのではなく、何かを演じ遂行しているのだとすれば、これらの属性は、それが表現している、あるいは、暴露しているといわれるアイデンティティを逆に巧みにでつち上げてことになる。表現とパフォーマンスの区別はきわめて重要

である。というのは、もし……身体がさまざまな仕方でその文化的な意味を示し産み出すことが演技的＝遂行的であるなら、行為＝演技や属性を判断する基準となるアイデンティティは、あらかじめ存在していないことになるからだ。ジェンダーのアクトには本物も偽物もなく、真実のものも歪曲したものもなく、眞のジェンダー・アイデンティティなるものは、規整力をもつた虚構であることが分かることだろう。……私が示したいのは、この自己は社会的な言説によって構成されたのだから、内面に回収しようもないほど「外部」にあるものであり、アクトの奥に内面的な自己があるとすること血体が、社会的に規整され認可されるかたちでよりもしない存在をでつち上げることになるということである〔Butler 1988: 527f./68f.〕。

バトルは、『ジエンダー・トラブル』以来しばしば、「なすこと、行なうこと、なることの背後に「あること」は存在しない。〈行為者〉は行為に付けられた虚構でしかない。——行為がすべてである」というフリードリッヒ・ニーチェが『道徳の系譜』で語った有名な一節を引用するが、彼女が言おうとしているのは、ニーチェが語ったような「内／外」の逆転であり、内面的な「私」がまずあり、それが表現されて外面となるのではなく、逆に外的なパフォーマンスによって内面的な「私」が虚構として作り出されるというのである。こうした考えが、「規律＝訓練」(discipline) を通しての「主体化＝隸属化」(assujettissement) ハウハミ・シル・フーローの考え方を受け継ぐものであることは明らかである。『ジエンダー・トラブル』では、「精神は実在する。……しかも精神は、身体のまわりで、その表面で、その内部で、権力の作用によって生み出されるのである」という『監獄の誕生』の有名な一節が引用され [Foucault 1975:34/34]、身体のなかにあると考えられる「内なる精神」とはいわばメタファーであり、それは「身体のうえに書き込まれる」とによって意味を与えられるのだ」と彼女は付け加えてくる [Butler 1999:172/

法の「お彼」("before" the law) は存在する主体——法のなかで、あるいは、法によつて表象されるのを待つてゐる主体——など存在しないかもしないという可能性が出てきた。おそらくのよのな主体は……法そのものの正当性を主張するための架空の基盤として、法によつて作り出されたものである [Butler 1999 : 5/21]。

バトラーは、『ジョンダー・トーブル』の冒頭近くでいう述べてゐる。彼女がいひでいう「法」とは、存在すべきものの枠組みをあらかじめ定める社会規範のことであり、狭義の実定法ではない。つまり、彼女のいう「法」とは、主体がこの社会のなかで生きうるものとして、理解可能なものとして立ち現われる可能性そのものを輪郭づけるやま“お彼”な規範のことなのである。彼女によれば、私たちははじめから「法」の内部に「法」によつて整形されるかたちで生まれ出でてくるのであり、法が主体を「生産」するのであって、「法のお彼」つまり、法の外部あるいは法以前の「自然」のなかにあらかじめ存在してゐる無垢の主体を遡及的に想定するいひなみでいはしないのである。

いひなみで、バトラーにとつて「法」とは、とりわけ男／女を切り分ける分割線のことであり、この分割線が引かれねじとによつてはじめて、男あるいは女として、「主体」が姿を現わすのである。シモーヌ・ド・ボーザオワールは「ひとは女に生まれない、女になるのだ」と語つたが、バトラーによれば、「女になら」まえの「ひと」つまり、ジョンダーを身に帯びる以前の無垢の主体がまるで存在してゐるかのように語る、その語り口 자체が誤つてゐるのである。彼女によれば、ひとがひととして、主体として生あうるものになるには、ひとはそのつどすでにジョンダー化されていなければならぬ。男でも女でもないものなどは、主体が産み出されぬひとも、生きえず理解しないおぞましきものとして棄却されてしまふ、ジュリア・クリステヴァのいわゆる「アブジヒクト」以外ではないのである [Butler 1999 : 142/200]。

バトラーによれば、ひとはひととしてのデイレンマがあふ。ところの、トーブルの主体としての

「女」が「法」によって生産されたものだとすれば、「そのような政治構造によって規整される主体は、構造に隸属する」とによって、構造が要求する事柄に見合うように形成され、定義され、再生産されていくことになるからである〔Butler 1999: 4/20〕。すでに述べたように、彼女によれば、女を「女」から解放することなしには、女の解放はない。だとすれば、女ははたしてフェミニズムの主体たりうるのだろうか。

しかし、このように問うこと自体がそもそも誤っている、とバトラーは言う。彼女によれば、「主体」というアイデイティティは、けつしてフェミニズムの政治の基盤となるべきではないのである。というのも、「女」というカテゴリーを何の疑問ももたず引き合へに出す姿勢が、^{「象徴的・象徴的・象徴的」}表象^{「象徴的・象徴的・象徴的」}の政治としてのフェミニズムの可能性をあらかじめ閉ざしてしまうからである〔Butler 1999: 9/26〕。おもろなすべきは、女が「法」によってどのようにして作り上げられてきたかを問い合わせ、ジェンダーやアイデンティティの物象化にたえず異議を申し立てていくことである。そもそもフェミニズムは、「主体」としての男を作り立たせるため、女が「男でないもので、あらわすこと」を求められ、男でないといふその欠如の位置につくことによって、男の本質的な機能を揺るぎなきものにしなければならない」という、そうした「法」の命令への告発と抵抗から出発したのではなかつたか〔Butler 1999: 58/94〕。だとすれば、フェミニズムは「主体」なるものへの挑戦であつたはずである。主体の構築がつねに「^{「象徴的・象徴的・象徴的」}排除」によってなされるということは、「主体」としての男の構築が女の排除によって可能となつたことを見ても明らかであろう。クリスティヴァに倣つて言えば、サブジェクトはつねに、おぞましきアブジェクトとして棄却されるものの犠牲のうえに作り上げられるのである。しかし、このことが物語つているのは、「私たち」という主体が、あるべからざる「他者」としての「彼ら／彼女ら」を排除することによって作り上げられるということだけではない。むしろ、私たちが自己のなかの「内なる他者」を棄却することによって、それは作り上げられるのである。——おそらく私たちのありかたは、純粹に「男」でも「女」でもなければ、純粹に「異性愛的」でも「同性愛的」でもない両義性をもつていたはずなのだが、

それが、首尾一貫性を求める「法」の要請のために、一義的なありかたへと強引に整形されていったのではなかろうか。バトラーが問題としたのは、主体構築の際に働くアブジェクションのそうした強制力である。彼女が「〈女〉と「〈女〉がどこにも前提されない」ようなフェミニズムを目指そうとしたのは、このような主体構築への批判からだつたのである。

さて、バトラーが語るように、女が「法」によって作り出されたものだとすれば、女の「女」からの解放は、はたしてどのようにして可能になるのだろうか。すでに述べたように、「女」がパフォーマティヴに作り出されるのであるなら、それをパフォーマティヴに攪乱する可能性もあるのではないかというのが、それに対する彼女の一つの答である。いじでバトラーが、「女」のありかた、そのジェンダー・アイデンティティやセクシャル・アイデンティティを攪乱するものとして持ち出してくるのが、まさにトランスジェンダーやゲイの男たちが演じる「ドラアグ」なのである。

『ジェンダー・トラブル』には、人類学者エスター・ニュートンの『マザー・キャンプ』の次のような言葉が引用されている。

「外見は錯覚である」と語るのは、二重の転倒である。ドラアグが語るのは、一方では、私の「外側の」外見は女だが、私の「内側の」本質（身体）は男だということだが、同時に、それは逆の転倒をも表している。つまり、それは、私の「外側の」外見（私の身体、私のジェンダー）は男だが、私の「内側の」本質（私自身）は女だとも語つてゐるのである〔Newton 1979: 103; Butler 1999: 174/241〕⁶。

の言葉を引用しながら、バトラーは、ドラアグや異性装やレズビアンの男役／女役（butch/femme）などシ

エンダーのパロディ的反復が、「ジエンダーを模倣することによって……ジエンダーそのものが模倣の構造をもつことを明らかにする」と述べている。彼女は、一九八八年の論文でも、「異性装者 (transvestite) は、生物学的性とジエンダーは別のものだと表現できることじまらず、ジエンダー・アイデンティティとはこういうものだと一般の人々が思っているもののかなりの部分を形成している、見かけと現実の区別に、少なくとも暗黙のかたちで挑戦する」と語っていた〔Butler 1988: 527/67f.〕。たとえば、異性装が舞台上ではなく路上やバスのなかで行なわれたら、演技と現実との境界線を引くことができなくなる。それは、舞台とは違つて、「これはお芝居だ！」とその振る舞いの非現実性を教えてくれる約束事がそこにはないからである。そこから、ジエンダーの「現実」なるものはすべて「演技」によつて作り上げられているのではないか、という疑問が人々の間に沸き起つてくる——というのが、彼女が語ろうとしたことである。つまり、コピーとしてのパロディが、オリジナルとされるジエンダーそのものまたコピーである」と、ジエンダーとふうものが「起源なき模倣」としてパフォーマティヴに作り上げられることを明らかにし、そのことから、「男／女」、「異性愛／同性愛」といったカテゴリーの脱構築が引き起こされるといふことにはかならない。つまり、彼女によれば、オリジナルがあつてコピーがあるのでなくすべてがコピーなのであり、ジエンダーはことじんとベドラアグなのである。ニュートンが引用し、バトラーが再引用していたグレタ・ガルボについてのパーカー・タイラーの言葉は、きわめて示唆的である。

ガルボは、極めつけの妖艶な役をやつて、男の腕のなかで、あるいは、腕から抜け出てとろけそうになつてゐるときも、あるいは首を思い切りのけぞらせてゐるときも、いつも「ベドラアグをしていた」。……その演技は何と眩いばかりか！ その下にあるセックスがその通りであらうがなかろうが、それはまったくの扮装 (impersonation) なのである〔Newton 1979: 108； Butler 1999: 163/228〕。

パリは燃えているか？ (魚住)

しかし、ジエンダーが「*hetero*」へドラアグであり、「起源なき模倣」だとすれば、私たちがジエンダー規範の模倣を強制されているとしても、その模倣はつねに規範からのズレやブレを生まざるをえない、ということになるだろう。というのも、どれほど巧みに振舞つたとしても、ジエンダー規範を完璧に体現できる者などいにも居ないはずだからである。だとすれば、そこにはつねに模倣の「失敗」があり、竹村和子の言い回しを借りれば、私たちは「男のような男」、「女のような女」にしかなりえないのであって、私たちが男や女であるのは、「のような」という比喩としてでしかないのである〔竹村 2001: 232〕。これを言い換えれば、セクシズム／ヘテロセクシズムが作り上げた「男／女」とは、結局は「理念」なのであって、私たちは「法」に適う完璧な主体にはついになりえないということではなかろうか。バトラー自身、「ひとは女に生まれない、女になるのだ」というボーゲオワールの『言葉に言及しながら、「女になる」ということが正しいとすれば、それは、「女」というものがそもそも「進行中の概念」であって、「女になること」は最終的に不可能であることを示しているとも述べていたのである〔Butler 1999: 43/72〕。

ただ、ここで注意しなければならないのは、こうしたジエンダー規範からのズレやブレから、私たちが自由にならぬような規範への抵抗の可能性を読み取つてはならないということである。たとえばバトラーは、フーコーに言及した箇所で、「抵抗は、権力の効果として、権力の一部として、権力の自己^{セク・サバージョン}攬乱として現われる」と述べていたし〔Butler 1997: 93/114〕、また、女の主体性を消去してしまつたとバトラーを批判するセイラ・ベンハビブに対してもなつた反論のなかで、彼女はこう語つてもいたのである。

「私たち」は『言説の慣習』によつて構成されるのであって、「私たち」がそうした慣習の外部に出る可能性はない。あるのはただ、私たちの存在を可能にしてくれる慣習そのものを作り直す可能性だけである。……ジエンダー・パフォーマティヴィティには、私たちを構成し、しかも私たちが抵抗するものもある」の権力の体制そのもの

から、力を引き出さねばならないところへ困難な課題が含まれているのである [Benhabib et al. 1994 : 136]。

ノハリ語られているのは——たとえばレズビアンの「男役／女役」が「男／女」のパロディ化だとしても、それが「男／女」という従来の枠組みの延長でしかないように——セクシズム／ヘテロセクシズム的な体制に抵抗しながら、私たちがどれほど新たなりかたを模索しようとしても、私たちがなじみやジェンダー規範の攪乱は、「私たちの存在を可能にしてくれる」言説の慣習の枠内に留まってしまうことであり、あくまでも言説の慣習が「行為性の地平」を作り出していくことである。「ペトローマティヴィティは、再一意味づけとして考え方をなければならない」とも彼女は言いつか [Benhabib et al. 1994 : 135]、ノハリ言葉から窺われるのは、私たちにである」とは、たしかだか「慣習の遺産」を意味つけ直すことではないことである。だとすれば、「言説の慣習」が自ら自己矛盾を露呈するという「権力の自己攪乱」を待つところかたちでしか、その「変革」など望めない」とになるのではなかろうか。

バトラーへの批判が集中するのは、ノハリにおいてである。たとえばマーサ・ヌスバウムは、「パロディの教授」のなかで、バトラーは改革運動から身を退ける「静観主義」、「敗北主義」の立場に立っていると述べる。彼女によれば、バトラーの考えは、私たちを「女」として規定する権力構造が私たちを金縛りにしており、私たちはそれから逃れられない、だから、それを大きく変革することはできず、せいぜいギリラ的にそれをパロディ化して搔きぶりを掛けることができるだけだ、といふやうのである。彼女はノハリ語つてゐる。

「バトラーによれば」階層秩序^{ヒエラルキー}によつて拘束されている世界では、行為能力^{行為能力}が働かうるのは、性役割を果たさねばならなくなるたびに、その役割に反対するおさやかな機会だけである。私が女をやつていると気づけば、そノハリは燃えているか？(魚住)

れをひっくり返し、嘲って、ちょっと違った風にやることができ。しかし、バトラーの考えでは、リアクションとして行なわれたそうしたパロディのパフォーマンスは、より大きなシステムを揺るがすことにはけつしてならない。彼女は、大衆の抵抗運動や政治改革のためのキャンペーンなど思い描いてはいない。彼女が思い描いているのは、少数の訳知りの役者によって成し遂げられる個人的行為だけである。下手な台本を割り当てられた役者は、悪い台詞を奇妙な口調で言うことで台本を攪乱させることができが、ジェンダーについても同じことが成り立つ。台本は悪いままであるが、役者にはほんの少し自由がある、というわけである [Nussbaum 1999]。

ヌスバウムは、ドラマグなどのジェンダー・パロディが本当に攪乱的なものなのか、ということにも疑問を投げ掛けている。むしろそれは「男／女」、「異性愛／同性愛」といった既存の区別を逆に強化するだけではないか、ということである。彼女は、たとえばこう述べている。「男装した女は、目新しい姿ではほとんどない。……彼女は、レズビアンの世界で既存のステレオタイプと男／女社会のヒエラルヒーのレプリカを作っているにすぎない。……ドラマグに見られるヒエラルヒーもやはりヒエラルヒーではないのだろうか」 [Nussbaum 1999]。しかし、彼女がこう語るもの、ある意味では当然のことではなかろうか。概してドラマグは、「女以上に女をやる」ものであつて、ジェンダー規範に則つた「女」のイメージを誇張して演技するものであるし、それが攪乱的なものであるかどうかはきわめて疑わしいからである。バトラーもまた、一九九九年の『ジェンダー・トラブル』再版序文になると、ドラマグのこの否定的側面を認めるようになり、「『ジェンダー・トラブル』が行なつてているドラマグの議論は、厳密に言えば攪乱の例ではない。この例を攪乱的な行為の範例だと、あるいは、政治的な行為だと解釈することは誤りだろう」と語つてゐるのである [Butler 1999 : xxii]。

11 ドラアグと性／人種

「」で、リヴィングストンの『パリは燃えている』に話を戻すことにしたい。

この映画のことをはじめて知ったとき、そのタイトルから私が連想したのは、ルネ・クレマン監督が、ナチス・ドイツからのパリ解放を一九六六年に映画化した『パリは燃えているか?』のことであった。連合軍が迫り来るなか、撤退時のパリ破壊を命じていたヒューラーが、パリ市防衛司令官ディートリッヒ・フォン・コルティツ将軍に掛けた電話での言葉、「パリは燃えているか?」(Brennt Paris?) をタイトルとした映画である。当初私は、リヴィングストンがこの映画を意識しながら、タイトルを決めたものとばかり思っていた。その際私が想像したのは、爆破され、火炎に包まれるパリの姿だった。ベル・フックスも、論文「パリは燃えているか?」のなかでいう語っていた。

私がはじめて、黒人のゲイ、ドラアグ・クイーン、ドラアグ・ボールを撮つたこの新しい映画のことを聞いたときも、そのタイトルに魅せられてしまった。それは、現実のパリが炎に包まれる光景、世界を牛耳る白人のヨーロッパ文明や文化の終末と破滅、抑圧的なヨーロッパ中心主義と白人の覇権の終わりというイメージを呼び醒ますものだったからである [hooks 1996: 218]。

しかし、フックスも私も、二重の意味で勘違いしていたのだろう。一つには——これはあらためて検証しなければならないことだが——この映画に「白人／黒人」という支配関係を攢乱しうる内容が含まれているかどうかはおおいに疑問だからであるし、また一つは、そもそも “Paris Is Burning” とこうこの映画のタイトルは、登場人物の人、パリス・デュプリ (Paris DuPree) が一九八六年に行なったドラアグ・ボールのタイトルだったからである。パリは燃えているか? (魚住)

[Green 1993]。

ところで、『パリは燃えている』の内容に立ち入るまえにあらかじめ見ておきたいのは、「ドラアグ」をフックスがどう解釈していたかである。というのも、すでに触れたバトラーの解釈とは違つて、彼女はドラアグを「女性蔑視」の表現として、つまり、男が女のなよなよした女々しさを過剰に演出することによって逆に女を貶めようとするものとして解釈するからである。ただし、彼女の議論は黒人のドラアグに話が集中するので、まず彼女ときわめてよく似た議論を展開しているエスター・ニュートン、バトラーが引用していたあのニュートンの議論を見ることにしたい。

ニュートンの議論もまた、ホモセクシュアルとトランスジェンダーの区別が明瞭でなかつた一九六〇年代末のフィールドワークによるものだという時代的制約が大きいにせよ、やはり問題含みである。というのも、彼女は、ドラアグをミソジニーの表現と見做すとともに、ドラアグ・パフォーマンスをなすのはすべてゲイであると決めつけ、セク・シュアリティの逸脱としてのホモセクシュアルとジェンダーの逸脱としてのトランスジェンダーの区別に思いが及ばないからである。⁽⁴⁾

しかし、とりあえずそのことは措き、彼女の議論を追うことにしてよう。彼女は自ら行なつたフィールドワークに基づいて、ドラアグ・クイーンはゲイたちがもつ「あのステイグマ」を象徴していると述べる。彼女のいう「あのステイグマ」とは、ゲイたちの「男であること」からの逸脱^{ディバイエイション}つまり、ゲイたちの同性へ向けられた「〈誤つた〉性的対象選択」、および、一部のゲイたちが女として振舞う「皿口」の「〈誤つた〉性的役割の表現」のことである。彼女は、ドラアグ・クイーンたちが鼻摘み者としてゲイ・コミュニティで必ずしも受け入れられない実情に言及していたが、彼女によれば、それはドラアグ・クイーンたちのこの「〈誤つた〉性的役割の表現」が、ゲイたちの秘密のステイグマを暴き立て、それを剥き出しにするからなのである〔Newton 1979: 103f.〕。ニュートンが語つているのは、要するに、ゲイたちは自分のなかに潜む「女」をステイグマと感じているということであつて、そもそもそれをステイグ

マと感じるということは、男に対する女を劣位に置くミソジニーがゲイたちの間にあるということである。彼女によれば、今日よりもはるかに「男らしさ」が称揚されていた当時の合衆国にあって、ドラッグ・クイーンたちは「男らしさ」から逸脱した「れの姿をきわめて自虐的に表現していたというのである。してみると、ニュートンの解釈では、ドラッグは、ゲイの男たちの「女」との同一化であるどころか、むしろ女への嘲笑であり、「男／女」というダイコトミーを攪乱するようなものではなく、むしろそれを強化するものだということになる。

ちなみにニュートンは、ゲイのドラッグ・クイーンたちが、女であるのは「見かけ」だけのことで、彼らの「現実」は男だということを、鬘を外したり、ストリップをして平たい胸を見せたり、低音の男っぽい口調に戻つて「玉をもつてゐるかい？」オレは二つもつてゐるぜ」と喋つてみたり、といったパフォーマンスで示す例を挙げていた。自分が女であることを否定するこうしたパフォーマンスは、彼らが「女」として見られることに嫌悪を感じている証拠であろう。彼女の聞き取り調査によると、豊胸手術や性転換をした「ホルモン・クイーン」たちを、ストレートの「女」になつてしまつたと非難するゲイが多かつたとのことだし、また、「男と寝る男」であるゲイは、「女と寝る男」であるストレートたちよりも、女に汚染されない分だけ「より男らしい」のだという証言もあつたとのことだが、だとすれば、ここにあるのはまさにミソジニーそのものであろう【Newton 1979: 101f., 2f.】。

フックスもまた、ニュートンとほぼ同じ解釈を示している。彼女は、ドラッグにジェンダー規範を攪乱しうる側面があることは認めながらも、反動的な側面のほうがむしろ大きいと言う。彼女によれば、資本主義的家父長制のもとでは、男が女の衣装をまとい、「女」として登場することは、権力の領域から無権力の領域へ身を落とし、嘲笑の対象になることなのである。そうなるのは、もちろんミソジニーが存在するからであり、「男／女」の関係が「支配／従属」の関係として制度化されているからである。それが黒人の場合だと、さらにそこに「白人／黒人」の間に優劣関係を持ち込む白人至上主義的な人種主義、植民地主義のバイアスが加わる。彼女によれば、だからこそ、黒人のコ

メディアンがマスメディアにデビューする際、たとえばエディ・マーフィーのように、白人に媚を売つて笑いを取ろうと黒人女の扮装をすることが多いのである。というのも、「黒人女」は、「黒人」でありかつ「女」でもあるために、家父長制的にも人種主義的にも笑いものにしてよい対象の典型だからである。フックスによれば、こうした黒人の女装は、それを演じる黒人の男から力を奪うパフォーマンスでもある。黒人の男が「女」としてメディアに登場することはその「去勢」を自ら示すことであり、それを眺める人種主義的、家父長制的な白人の男たちの溜飲を下げさせることになるというわけだ。白人は、黒人の男たちが男根^{マニス}の力を行使する「家父長」になることを許さない。「完全な男」^{マニアム}でありうるのは白人だけだからである。——だから、メディアに登場するこうした異性装はけつして攪乱的なものではなく、むしろ性差別^{セクシズム}と人種主義^{レイシズム}を助長するものだ、とフックスは主張するのである [hooks 1996: 215f.]。

ただ、ゲイの男のドラマ^{ラグ}をミソジニーの表現と見做すフックスやニュートンのこうした解釈は、やはりかなり強引なものであり、私としては受け入れ難い。彼女たちの指摘することが当て嵌まる事例もあることは認めるが、彼女たちは、すべてのゲイを女嫌いだと決め込み、ドラマ^{ラグ}をその表現と見做すのだが、私は、次のように語るキース・ヴィンセントの発言をむしろ評価したいと思う。

『男への』欲望を『女性に対する』嫌悪に反転させて解釈するこの捻じ曲がったメカニズムは、男性と女性との主要な関係の形態を性的なものにしか置けないことから発生している。この傾向はそして同性愛者の男性よりも異性愛者の男性の間に顕著なのだ。はてさて、女性との性的でない関係を想像できない異性愛者と、〈女嫌い〉とされる同性愛者と、いつたいどちらが眞に女性蔑視的なのだろう。つまりこれは本質的には、異性愛者の女性蔑視が男性同性愛者への謂われのない形容に転嫁されていくと見るほうが正しいのである [ヴィンセント 1997: 139]。

ヴィンセントのこの発言に照らし合わせれば、ニュートンもフックスも、セクシズム／ヘテロセクシズムの批判者たろうとしているにもかかわらず、その枠から一步も出ていないと言わざるをえない。

バトラーも、「ジェンダーは燃えている」のなかで、フックスなどのこうした議論の問題性を指摘していた。彼女もまたヴィンセントと同じく、ドראグをミソジニーの表現と見做すこうした議論がその当否を問われなければならぬのは、男がゲイであることがその女嫌い、ミソジニーに根差したことだと考えていいからだと言う。バトラーによれば、これは、男が女との関係が挫折したために女嫌いになりゲイになつたということである。この論法を女にも適用すれば、レズビアンになるのも男との関係の挫折の結果だということになる。つまりこうした考えは、異性愛が何らかの障害のため破綻したことこそ同性愛の「原因」だという前提に立つていて、こうした考え方からすると、異性愛的欲望がつねに「真」であり、同性愛的欲望はつねに「偽」であることになつてしまふ。そう語ったバトラーは、続けてこう述べている。「排除の論理は、異性愛をドראグとレズビアンの両者の起源であり、真理である地位に就け、両者の実践を阻まれた愛の微候として解放する。しかし、排除されたものによってのみ決定されるではないような快楽や欲望や愛がありうるだろうという考え方こそ、こうした^{ディスプレイスメント}置き換えの説明に取つて代わらなければならないものである」[Butler 1993: 127f.]。

バトラーのフックスなどへのひらした批判は、きわめて妥当なものかと思われる。しかし、フックスやニュートンがドראグについて語つていたことにも注目すべき点がいくつか見出される。とりわけ私の関心を率るのは、「人種／民族」の問題である。というのも、バトラーは、「人種^{レイス}、セクシュアリティ、階級、地政学的なアイデンティフィケーションは、不可避的に重複し合つており、互いに媒介されあつている」と語りつつ、「セクシュアリティの様相のなかで、どのように人種は生きられるのか。人種の様相のなかで、どのようにジェンダーは生きられるのか」との問いを発してはいるが、サラ・サリーも指摘しているように、この問題は説得力のあるかたちで彼女の議論

に組み込まれてはいないからである [Butler 1993 : 116f.; Salih 2003 : 93/165]°。

たとえば、すでに見たように、フックスが黒人のドラマグについて述べた議論では、白人至上主義の社会では黒人の男はいわば去勢され、「擬似的な女」(pseudofemale)と見做されるとして、「男／女」、「白人／黒人」の間にある差別が互いに絡み合う状況の存在が指摘されていた。それとの関連で思い出されるのは、ニュートンが一九七九年の『マザー・キャンプ』再版序文で、ゲイたちの変化について語っていたことである。そこで彼女は、ゲイのスタイルが「女っぽい」ものからマッチョな「男っぽい」ものに変わったと語っていた。彼女によれば、ニューヨークで催された同性愛者のプライド・パレードは、一〇年まえには女っぽい衣装や化粧で溢れていたのが、いまや髪を短く切り、レザージャケットを羽織つて、よく刈り込んだ髪を生やした男たちばかりになり、「オネエ」(sissy)たちは居なくなってしまったというのである。ただし彼女は、そこに加えた注でこう述べている。「これは、都市部の白人の男に關したことであり、黒人やヒスパニックのゲイたちが（さらには貧しい白人たちも？）、女っぽいドラマグのスタイルを続いている可能性はある」[Newton 1979 : xiii]。——」のニュートンの言葉は、セクシュアリティによる差別と人種／民族による差別が複合する状況を示唆するものだが、リヴィングストンがドキュメントしたのは、まさにニュートンのいう黒人やヒスパニックの男たちのドラマグ・ボールだったのである。冒頭で紹介した「オマエはスリーライクだ」と親父に言われたと語る男のことを思い出してほしい。なぜ、男で黒人でゲイであることが「スリーライク」になるのだろうか。あるインタビューでリヴィングストンが語つたことが、その答を与えてくれるかもしれない。彼女は、トランスセクシュアルのドラマグ・クイーンたちについて、こう発言していたのである。

彼女たちが女になりたいと思つてゐるのは、黒人の男がこの社会では評価されないからです。……お金がすべての社会で、都會の貧しい黒人の男は、實際セールス・ポイントをもつていません。でも、女には体があります。

どんな人種の男だつて綺麗な女に出会つて、いつかは一緒になりたいつて思うでしょ。そうした状況が性転換を煽り立てるんです。^{ドラッグ}薬の売人や犯罪者になるか、女になるかなんですよ [Livingston 1991]。

この発言によつても、「白人」のゲイたちは「男である」ことを是認されるが、アフリカ系やラテン系の男たちは、ゲイであろうとストレートであろうと、逆に「男である」ことを否認されるような状況がそこにあることが認められるのではなかろうか。だとすれば、アフリカ系やラテン系の男たちは、こうした状況のなかで「女になる」か、あるいは、それにあえて逆らつて「男である」ことを誇示してみせるか、選択はその二つに一つだということになろう。そう言えば、『パリは燃えている』に登場して女装の華麗さを競い合うドラッグ・クイーンたちは、私の見るかぎり、その多くがトランスジエンダーであつて、豊胸や性転換の手術をすでに受けたり、それを望んでいる者も少なくない。一方、そこに登場するゲイたちは、アタッシュケースを手にして粋なスーツを着込んだエクゼクティヴ、きつちりプレスされた軍服に身を包んだ将校、カーディガンにジーンズ姿で登場するアイヴィー・リーグの大学生など、むしろ「男」としての扮装で「ウォーカー」していたのである。このことからしても、『パリは燃えている』のドラッグは、フックスが「ドラッグ」の例として挙げていた黒人コメディアンによる「黒人女」の扮装とは、まったく異なるつたカテゴリーに属すると言わねばならない。というのも、そもそも彼ら／彼女らは、自らの存在を貶めて笑いを取ろうとしていたわけではなく、むしろ、男であれ女であれ、その理想の姿に自らを変身させようとしていたからである。

私は冒頭で、「^{ボーカル}舞踏会は、ボクらにとつて現実そのもの、名声や成功、脚光を浴びるスターに近づくんだ」、「ボーカルは、オスカーを手にしたスーパースターや一流モデルになる夢を与えてくれる」といつた登場人物たちの声を紹介したが、彼ら／彼女らが変身しようとする理想の姿とは、スターやモデルであれ、エクゼクティヴであれ、上流階級

の白人たちの姿以外ではない。たとえば登場人物の一人、ドリアン・コーンイ (Dorian Corey) は、マリーネ・ディートリッヒやベティ・グレイブルの真似はしたけれど、アフリカ系ジャズ歌手レナ・ホーンの真似をしようとは思わなかつたと語つていた。彼女が言うには、「黒人スターにはステイグマが刻印されてる」からである。⁽⁵⁾ フックスも言うように、ここには「白人女の物神としての理想化」が見出されるのであって、「めうとも贊美される女性性は、白人女の占有財産として認められたもの」なのである [hooks 1996 : 215f.]。「華奢で、金髪、白い肌、緑の目」をしたラチーナ、ヴィーナス・エクストラヴァガンザ (Venus Xtravaganza) もインタビューでこう語つている。

「わがままなお金持ちの白人娘になりたいわ。欲しいものが欲しいときに何でも手に入る、お小遣いも素敵な服も、苦労なしにね。……アタシには男っぽいところが一つもない。そこに付いているもの以外はね。それがアタシの小さな秘密。だから、性転換して完全になりたいの」。彼女は性転換手術によって「完全な女」になりたいと言うが、ラテン系の彼女がなりたいのは「わがままなお金持ちの白人娘」なのである。ここ「白人の国・アメリカ」においては、「完全な男」がアングロ・サクソンの白人であるように、「完全な女」もアングロ・サクソンの白人女以外ではないのである。

フックスも、『パリは燃えている』を映画館で観たときのこと回顧しながら、そのとき観客のなかにヤッピー風のストレートと思われる白人が多く居ることに気づいたが、彼らがこの映画を「楽しむ」ことができたのは、この映画が「白人であること」への告発ではなく、むしろ「王位に就いている白人への植民地化された黒人たちの崇拜」を記録したものだつたからであると述べ、こう語つている。

植民地化され、犠牲にされ、搾取されている黒人たちが、支配階級の白人文化こそ、かぎりない喜び、自由、権力、快樂をもつことができる場所そのものだという幻想の永続にすすんで加担してくれるこことほど、周縁化さ

れ権利を奪われた黒人たちがいつか決起して、革命的な黒人解放闘争を現実のものとするのではないかとの不安を抱く白人たちに、安堵の念を与えるものがあるだらうか [hooks 1996 : 218f.]。

II ドラアグと横領／攬乱

次に私が問いたいのは——バトリーの「ジエンダーは燃えてる」のサブタイトルに掲げられていたことだが——ドラアグによるセクシズム／ヘテロセクシズム的規範の「横領と攬乱」(appropriation and subversion)という問題である⁽⁶⁾。彼女は「ジエンダーは燃えてる」のなかで、『パリは燃えてる』のドラアグが、「押圧をもたらす人種主義的、女性蔑視的、同性愛嫌惡的規範を横領する」ともに攬乱するものもある」というその両義性について語つてゐた [Butler 1993 : 128]。バトリーがいひでこゝ「横領」と「攬乱」の矛盾しあう関係を理解するには、彼女も用いていた言葉だが、「横領」を「自然化」(naturalization) に、「攬乱」を「脱自然化」(denaturalization)に読み換えて考えてみるのも一案かもしれない。

ドラアグは、男の体をもつ者が女を演じ、しかもいわば女を女以上に「超一文化」(out-woman) して演じるため、自然／人為、男／女という区別が搔き乱され、脱自然化としての「攬乱」が生じる」というのがその一方の側面であろう。——差し当たりそつは言えるとしても、しかしあり問題は残る。『パリは燃えてる』でドキュメントされたボールルームは、もともと外の世界から閉められた空間であつて、いわば「仲間内」でドラアグ・ボールを催していたのである。ドラアグが攬乱させるべき対象がその「観客」なのだとすれば、そこには攬乱すべき相手であるはずのメインストリームのストレートの白人たちは不在だつたのである。むしろ、リヴィングストンがこのボールの世界に入り込み、彼女が撮影したドキュメンタリー映像が公開されるいとによつてこそ、このボールの世界ははじめてストレートの白人たちに知られることになる。してみると、「攬乱」はこの映画によつてようやく可能にな

パリは燃えているか？(魚住)

ると言わねばならない。しかし、すでに紹介したフックスの指摘によれば、「ヤツピー風のストレートと思われる白人」がこの映画を観て「楽しんで」いたのである。これが事実だとすれば、そこに「攬乱」の契機があつたということはきわめて疑わしくなる。もつともそれは、この映画がどのようなポジションから撮られたかということに密接に関わる問題である。そのことについては、あらためて考える」とにしたい。

もちろん、ドラッグの「攬乱性」が問題含みであることは、バトラーのドラッグの議論を検討したときすでに明らかだつたはずである。バトラーも、「パリは燃えている」を論譲する際、かつてとは違つて「ドラッグと攬乱の間には何の必然的関係もないことを強調したい」と述べていたし、このディキュメンタリーには「どうしようもなく攬乱的ではない横領」が見られるとも語つていたのである〔Butler 1993: 125; 128〕。しかし、それはむしろ当然であろう。私が見るかぎり、このディキュメンタリーに登場する人々の主な関心は、もつぱらバトラーのいう「人種主義的、女性蔑視的、同性愛嫌惡的規範」を「横領」し、「自然化」することに向かつていたからである。

ここで考えたいのは、ドラッグ・ボールでクイーンたちが、「美少女志願者」、「ハイ・ファション」、「イヴニングウエア」、「エグゼクティヴらしゅ」といったらまわまわなカテゴリー」など、勝利を手にしようと互いに競い合つて行なうパフォーマンスで、勝利の基準とされた「リアルネス」(Realness) のことである。登場人物の一人、ペッパー・ラベイジヤ (Pepper LaBeija) は、こう語つていた。「溶け込む」とができるつてこと、それがリアルネス。……「リアル」つて、素人目にも、ゲイだつてことを見抜かれずに通るつてこと。……よりリアルに見えるつて、本物の女、本物の男、ストレートの男に見えるつてことなのよ」。そう言えば、ドリアン・コレイもこんなことを話していた。「ホールルームでは、何でもなりたいものになれる。本当はエグゼクティヴじゃないのに、そう見えるじゃない。これは、うまくいければオレはエグゼクティヴになれるんだぜ」、だつてそう見えるんだから、つてことをストレートたちに示してみのむ。——「大物」(Legendary) ふふふ言葉がボールではしばしば語られる。ドラ

アグ・パフォーマンスの競技を勝ち抜いた勝者に与えられる称号である。ラベイジャやコーレイは、「リアルネス」を体現することで何度もトロフィーを獲得した、そうした伝説的人物である。彼女たちは、まさに「スター」である。しかし、それはあくまでもこのボールの世界でのことすぎない。一步ボールルームを出れば、それは僥々夢でしかないことを思い知らされるのだ。この映画では、フラッシュバックのように、ウォール街を歩く白人のエリートたち、大邸宅や豪華なブランド品のコマーシャルなどが映し出されるが、そこにあるのはこのボールルームに群れ集う者たちには手の届かない「^{ホワイト・}アメリカ」の姿である。彼ら／彼女らが「スーパースターや一流モデル」であるかのような夢を夢見ることができるのは、ボールルームで紡ぎ出される「共同幻想」のなかだけなのかもしれない。

——いやそうではない、アメリカン・ドリームを本当に「横領」できるかも知れないと彼ら／彼女らは思ったかもしれない。それは、このドラアグ・ボールがリビングストンによつて映像化され、外の世界に知れ渡ることになつたためである。これはチャンスだ、これでスターになれるかも知れないと思つた者も少なからず居たはずである。しかし実際には、その夢を叶えたのはおそらくウイリー・ニンジャ (Willi Ninja) くらいであつて、ほとんどの者たちはスターダムなどとは無縁の、社会の底辺での暮らしを続けることになるのである。

手裏剣の一撃で敵を倒す忍者のように、そのダンスで観客を一目で魅了するウイリー・ニンジャ——『パリは燃えている』の末尾近くでの彼へのインタビューからも知られることだが、彼はこの映画を機に、ダンサー・グループを率いてのステージダンス、音楽ビデオへの出演、彼自身のシングル版「ホット」のリリース、ダンスの振り付け、ファッショニ・モデルなどの仕事によつて成功の道を歩んでいく。とりわけ、彼の振り付けによるマドンナの「ヴォーグ」は一大ブレークとなつた。一九九〇年に発表された「ヴォーグ」がブレークしたのは、ひとえに「ヴォーグング」(Vogueing) のためだつたかと思われる。それは、ウオーカーしながら静止し、雑誌『ヴォーグ』の表紙写真のよくなポーズを取つて「見得を切る」ダンス・スタイルのことであり、それが生み出されたのは、このドラアグ・ボ

ルからだつたのである。

しかし、たしかにニンジャは成功したが、より大きな成功を収めたのはマドンナであった。「ヴォーグ」は彼女の最大のヒット曲となり、彼女はスーパースターとしての地位を確固たるものにしたのである。「横領」の問題としてこれを考えるならば、アフリカ系やラテン系の男たちのドラマ・ボールは、メインストリームの白人文化を横領したが、このドラマ・ボールで^{つぶやか}培育されたものは、白人文化によつてもう一度「再一横領」されるに至る。マドンナの「ヴォーグ」の歌詞は、きわめてシニカルである。

It makes no difference if you're black or white

If you're a boy or girl

If the music's pumping it will give you new life

You're a superstar, yes, that's what you are, you know it

マドンナは、ヴォーキングを「横領」しながら、やう歌うのだ。——一九九三年、『リバーラーク・タイムズ』の「パリは燃え尽きた」と題するコラムで、ジエッセ・グリーンは、「パリはもう燃えてはいない、燃え尽きてしまつた」と述べ、テンジやファッショ・ショーや雑誌の表紙に、ヴォーキングやドラマが登場するようになり、「メインストリームのアメリカが、それをコピーしていたサブカルチャーを逆にコピーするようになると、サブカルチャーは、ほとんどの大衆にとつてもはや興味のあるものではなくつてしまつた」と語つていたが、これは世の中のわめてシニカルな実相を表した言葉だと言えよう〔Green 1993〕。

ミラ・アグ・クイーンたちの「横領」の挫折を象徴するかのような事件が起つたことが、この映画の終わり近

へや知らされる。「ヴィーナスが殺された」と、彼女の「マギー」、アンジー・エクストラヴァガンダ (Angie Extravaganza) が告げるのである。「本物のクイーン」(the femme realist queen) 舞門の勝者となつたヴィーナス、「華奢で、金髪、白い肌、緑の目」をしたあのヴィーナス・エクストラヴァガンザが殺された。彼女は、ドラアグ・クイーンの多くが生業としていた売春の稼ぎで、「完全な女」になるための資金を貯めようとしていた。その彼女が、彼女のいわゆる「アタシの小さな秘密」を知つて激怒した顧客によつて絞殺されてしまつたのである。享年二三、一九八八年一二月のことだつたという。リヴィングストンの映画には彼女の葬儀などの場面はいつさいなく、生前の彼女の姿をフラッシュバックするだけである。女として「通つて」いたはずの彼女が、その「小さな秘密」だけのために殺害されてしまつた。——結局、ヴィーナスは「女」を横領し「幸せな未来」を手にするのが叶わなかつたのだが、彼女のこうした結末は、彼女だけではなく他のドראグ・クイーンたちの行く末をも暗示しているのではなかろうか。このことについて、バトラーはこう語つている。

ヴィーナスが本当の女になつて、男を見つけ、郊外の洗濯機付き一戸建て住宅に住みたいと話すとき、彼女が演じ、しかも巧みに演じるジエンダーとセクシユアリティの脱自然化が、結局は、異性愛という規範的な枠組みを再起動させるだけではないかとの疑いが出てくるのはもつともなことである。この映画の最終場面での彼女の痛ましい死が示唆しているのは、脱自然化には残酷で決定的な社会的制約があるということである。彼女はパフォーマンスによつてジエンダー、セクシユアリティ、民族の敷居を横断したのだが、本物の「女人」こそ特權的な規範なのだとということをふたたび認めさせようとする支配的傾向が、ヴィーナスの身体を再一自然化することに決定的な力を振るい、彼女がなした横断を帳消しにするのであつて、彼女の死はまさにその帳消しの結果なのである [Butler 1993 : 133]。

パリは燃えているか? (魚住)

「」¹で思い出されるのは、フックスがリヴィングストンの「横領」について語っていたことである。——フックスは、『パリは燃えている』には対立しあう一つの物語が織り込まれていると述べ。一方では、華やかなドראグ・ボールのペイジエントが映し出され、もう一方では、登場人物へのインタビューによってその実生活の厳しさが語り出される。しかし、断片的に語られる彼ら／彼女らの実生活についての証言は、ボールのお祭り騒ぎの喧騒を映し出す映像によって搔き消されていく。フックスによれば、もうほかのドラグ・ボールの華やかさに焦点を当てると、ここで、この映画は「黒人の儀礼としてのドראグ・ボールをただの見世物にしてしまった」のである [hooks 1996 : 219f.]。彼女が言うには、そこで執り行われていたのは、メインストリームの文化を「攪乱し」、黒人たちに「力を授ける」儀式だった。それをリヴィングストンは、白人に供せられるただの見世物にしてしまったというのである。フックスはこう書いている。

白い肌のヴィーナスが殺害されたと告げられる……。しかし映画では、その死を悼む情景は映されない。彼女が殺害された悲しみに焦点は銳く当てられない。『見世物』としての目的のために、この映画は彼女を切り捨てるのだ。観客は、殺害後のヴィーナスを見る」とはない。……乱暴な言い方をすれば、彼女の死は見世物を供するために舞台の奥へと退かされるのである。なぜなら、死は娯楽ではないからだ [hooks 1996 : 224]。

フックスによれば、リヴィングストンは、この映画によって黒人文化を商品化したのである。フックスは、多くの批評家やインタビュアーが、リヴィングストンの映画に批判的な問いを向けることもなく、まるでリヴィングストンが、周縁化された黒人のゲイ・カルチュアを広く世間に知らしめることによって「施しを与えた」恩人であるかのように語ることに疑問を投げ掛ける。彼女によれば、たしかにリヴィングストンは多くの登場人物たちにスターにな

る夢を見せたけれども、リヴィングストンを「恩人」に祭り上げるそうした語り口は、彼女がこの作品によつて「横領」したものを曖昧化してしまふのである [hooks 1996 : 223]。

実際、『パリは燃えている』は、ドキュメンタリー映画であるにもかかわらず、合州国で四〇〇万ドル以上の興行収益を上げた。それに対し、映画のタイトルに自分のポールの名前を「盗用」されたパリス・デュプリをはじめ、登場人物たちは彼女を告訴しようとしたが、結局は告訴を取り下げた。ドキュメンタリー作品では倫理上も出演者に金銭を支払う義務はない、とリヴィングストンは言ふのだが、なぜか彼女は登場した一三名のパフォーマーたちに総額にして五五〇〇〇ドルを支払つたそうである。それは口止め料のようなものだつたと登場人物の一人は語つていふ [Green 1993]。

といふに、リヴィングストンのこの映画を観ると、彼女は、あたかも政治的に中立で、ドラマグ・ポールに「温かい眼差し」を向けそれを祝福しているかのような印象を受ける。しかしフックスに言わせれば、それはリヴィングストンが黒人を撮影する白人女であることについて、「無知」^{ノーカンシス}を装う特權的な立場に身を置いたからにすぎない。「この映画を黒人の監督に撮つてもらひたかった」と彼女は言つたそつだが、彼女が撮ろうと黒人が撮ろうと何の違いもないという「無邪氣さ」を衒うこの発言は、フックスの指摘の正しさを証拠立てるものであろう。またこの映画には、リヴィングストン自身が姿を現わす場面は一つもない。フックスが言ふように、この映画には「白人の女、レズビアンである映像作家としてのリヴィングストンは「不在」なのである。フックスは、リヴィングストンのポジションは、ただ外から覗き込むだけのアウトサイダーのそれではないかと言ふ。彼女はけつして「中へ入つて」はいかない。だから、そのようにして撮影されたこの映画は、ゲイの黒人という未開な「原住民」の暮らしを高みから見下ろす民族学的ドキュメンタリーと化してしまう。フックスに言わせれば、リヴィングストンの抛つて立つところは、「すべてを俯瞰する帝国主義的な立場」(imperial overseeing position)なのである [hooks 1996 : 220f.]。

パリは燃えているか? (魚住)

トリン・T・ミニハは、西アフリカ、セネガルの女たちを映し出した彼女の映像作品『ルアツサンブライジュ』のなかで、「アフリカの映画が意味するものは、多彩な映像と裸の胸の女たち、風変わりな踊りと儀式、珍しさである」とのナレーションを挿入して、ドキュメンタリーのもつ虚構性を指摘しつつ、「ドキュメンタリーなるものは存在しない」と語つてはいたが、「トリン 1982」、彼女の言葉は、そのまま『パリは燃えている』に当て嵌まるであろう。『パリは燃えている』は、ドキュメンタリーではない。

There's No Place Like Home

この節のタイトルとしたのは、一九三九年製作、ジョディ・ガーランド主演の『コージカル映画『オズの魔法使い』で、竜巻に攫われて見知らぬ異郷に連れ去られたドロシーが、魔法の靴のかかとを鳴らしながら三度唱えた言葉である。ところど、ボニー・ホーリー・ヒッギングによれば、この言葉の読み方は三通りある。この言葉は通常、“There's no place like home.” や “no” を強調して読み、「^{ホーム}家ほど素晴らしい場所はない」と読まれるが、“There's no place like home.” や “like” を強調して読み、「ホームのよきな場所などないのだ」と読むのである。彼女によれば、この言葉には、ホームへの帰還を強く望む私たちの思い^{ヒシムカシ}が、私たちがそのよきに激しく憧れるホームがファンタジーにするないことが同時に語り出されてくるのである [Honig 2001 : xiii]。ところで最後に考えたこのは、ややした「ホーム」についてである。

『パリは燃えている』を論じたバトラーについては、気に懸かることがある。それは、この映画を論じたフックスの論文タイトルが「パリは燃えているか？」と反語的な疑問形であるのに対し、バトラーの論文タイトルが「ジエンダーは燃えている」という肯定形だということである。彼女は、この映画を論評する際、「ドラッグと搅乱の間には何の必然的関係もないことを強調したい」とも語っていたのだが、私が疑問に思うのは、仮にセクシズム／ヘテロセ

クシズム的規範を攪乱するものがこの映画のなかに見出されないのであれば、ジェンダーの攪乱をむしろ意味するこうしたタイトルを彼女は論文にはたして冠しただろうか、ということである。ところが、この論文をいくら読んでも、ドライアグの攪乱的役割については、その一般的記述以外、何ら具体的記述を見出すことができないのである。

そうしたなかで、彼女が「攪乱」の契機を見出したのは、唯一、「ハウス」と呼ばれる擬似家族の存在ではなかつたかと思われる。「ハウスって、ちゃんと言えば、『家』」よ。本当の家のないたくさんの子供たちの家。でも、これが家の新しい意味なのよ」とこの映画の登場人物の一人が語つていたが、「ハウス」とは、現実の家族から締め出されたゲイやトランスジェンダーたちが、いわゆる「^{レジンジャー}」^{アーティスト}の大物を「マザー」として作り上げた「家」のことであつて、ドライアグ・ボールの競技は、実は「ラベイジャー」、「エクストラヴァガンダ」、「ニンジャー」、「サン・ローラン」といつたそくした「ハウス」間で競われたのである。「ハウスは、ゲイのストリート・ギヤング。ギヤングは街で争うけれど、ゲイのハウスはボールで勝負するのさ」と登場人物の一人は言う。彼ら／彼女らは、「ハウス」の名誉を賭けてそのパフォーマンスを競い合うのである。だからそいでは、互いに欠点をあげつらう「シエイド」(Shade)、あるいは、侮辱の仕方をより洗練させた「リーディング」(Reading)が頻繁に投げ交わされることになる。「ヴォーギング」の起源も「シエイド」だという。「ヴォーギングは、一本のナイフの切り合い——ただし、ダンスとしてのね。嫌いな者同士が、喧嘩する代わりに踊る。うまく踊つた者が、一番の侮辱で詰つたことになるのさ」とウイリー・ニンジャーは語つている。——重要なのは、こうした「ダンスの闘い」を通してハウスのメンバーたちの絆が強められ、「ハウス」という空想上の「家」がまるで現実の「家」であるかのように感じられていくことである。

バトラーは、こう述べている。

ボール
舞踏会を取り巻く「親族体系」を枚挙すると明らかになるのは、「ハウス」、「マザー」、「チルドレン」といっ
パリは燃えているか？(魚住)

たものがボールを支えているだけではなく、ボールそのものが、家庭崩壊や貧困、住居喪失に直面した人々を何か生き延びさせ、支える親族関係を作り上げる契機になつてゐることである。こうした人々は、互いに「マザー」となり、互いに「ハウス」を作り、互いに「育て」あう。これらの言葉による「家族」の再一意味づけは、けつして空しい無益な模倣ではない。それは、互いに結ばれ、気遣いあい、教えあい、守りあい、力を与えあう——こうしたコミュニティを社会的、言説的に作り上げていくことである。疑いなくこれは、異性愛的家族のもうつ特権を奪われた者たちが見知つておかねばならず、学ばなければならないような親族関係の文化的再構築なのである。……重要なことは、支配者の言葉を私たちにより力を与えてくれるかたちに変貌させる「横領」に出会うのが、私たちを排除し棄却する言葉を再一意味づけすることによつて作り出されるようなこうした親族関係の構築を通してだとこうことであら [Butler 1993: 137]。

バトラーは、二〇〇四年の『ジェンダーを紐解く』のなかでも、「パリは燃えている」に言及し、有色人種のジェンダー・マイノリティが成し遂げた社会的紛の再一意味づけについて語つていた。彼女がそこで語つていたのは、ドラッグ・クイーンたちの「承認」を可能とし、暴力、人種主義、^{レイシズム}、同性愛嫌悪、^{ホモフォビア}、トランスジェンダーへの嫌悪から彼ら／彼女らを守つてくれ、支えてくれるコミュニティの紛が、ドラッグ・ボールの空想の生活のなかから作り出されるということであつた。彼女は、「生き残りを賭けた闘いは、実際……ファンタジーの生活から切り離すことができず」、ファンタジーは心のなかに夢を描き出すだけではなく、「関係性を構造化し」、「新たな様態の〈現実〉を樹立してくれる」とおえ述べていたのである [Butler 2004: 216f.]。

バトラーがここで語つてゐることは、十分に理解できよう。ドラッグ・ボールを黒人たちに力が授けられる儀礼の場だと語つてゐたフックスもまた、「我が家——抵抗の場」と題した論文のなかで、リヴィングストンの「の映画に

言及してはいないものの、人種差別に苦しむ台州国の黒人たちにとつての「ホームプレイス」の重要性を指摘していた。フックスは、白人たちの蔑視と脅迫の眼差しに怯えながら祖母の家に赴いた幼年時代の経験を回顧しながら、人間扱いされず迫害を受けってきた黒人たちにとつての唯一の避難所——母や祖母に「オマエたちは生きていいいんだよ」と抱きしめられ、心身を癒し育んでくれた場所としての「ホームプレイス」こそ、抵抗と解放闘争がそこから始まる場所だったと述べ、そうした「ホームプレイス」を守ってきた黒人女性たちの労苦を褒め称えていた〔hooks 1990: 41ff.〕。誰であっても、その存在が「承認」される場がどこにもないとすれば、生き残ることなどとてもできるものではない。その意味で「ハウス」や「ホームプレイス」は不可欠なものであろう。しかしあえて言うならば、そのことと、そこが「抵抗」の場となるか「逃亡」の場となるかは、別の話である。フックスは、「ホームプレイス」こそ黒人たちの抵抗がそこから始まる場だと述べるものの、抵抗と解放闘争がどのようにして可能になるかについては何も語ってはいない。ただ、そのことが示されなければ、「ハウス」や「ホームプレイス」は閉鎖的な「引き籠り」の場に留まってしまうのではなかろうか。

フックスだけではない。バトラーもまた、彼女自身も含めたセクシュアル・マイノリティが作りうる「家を失くした者家の姿」の姿を「ハウス」に見出して、いささか感傷的になってしまったように見受けられる。たとえばレオ・ベルサーニも、バトラーが「ハウス」についてかなり感傷的に(touchingly)語っていることに言及しながら、「互いにヘマザーン」となり、育てあい、気遣いあい、教えあい、守りあい、力を与えあう」という「ハウス」についての彼女の記述が、伝統的な家族の価値観にきわめて近い目録になつていることを指摘していた。「家族」の再一意味づけは、けつして空しい無益な模倣ではない」とバトラーは言うけれども、「ハウス」は異性愛的家族にかぎりなく近いその「模倣」であり、それへの彼女の賛辞は、むしろ異性愛的家族への賛辞としてしか読むことができない。彼女のここでの叙述からは、異性愛的家族を攪乱するものを見出すことはとてもできないのである。ベルサーニもこう語つ

ている。

ドラアグ・クイーンたちにとって重要なのは、ドラアグの「家」から抜け出して、（ウイリー・ニンジャがしたように）現実の（ストレートの）ファッショニエントの世界で成功を収めることである。そうした手段を講じない者には、いずれ極貧が、あるいは（ヴィーナス・エクストラヴァガンザの場合のように）死が、「家」の親密な繋がりを崩壊させる」となると予想される。……「ハウス」は、「家庭崩壊や貧困、住居喪失に直面した」メンバーを支えてはくれる。しかし、こうした災禍を存続させる構造そのものは何の脅威にも晒されないし、擾乱されることもない。このでの「家」の再一意味づけは、犠牲者の慰安共同体の域を少しも超えてはいないのである〔Bersani 1995: 49-52/52-56〕。

すでにその一部を引用した『ニューヨーク・タイムズ』のコラム、ジェッセ・グリーンの「パリは燃え尽きた」は、一九九三年、ニューヨークのあるバーで執り行われたアンジー・エクストラヴァガンザの追悼式の叙述から筆を起こしていた。一〇〇名を超える弔問客の前には、花や写真が飾られ、その後ろには真紅のカーネーションを彼女の姓を表すXのかたちにあしらつた大きな花飾りが供えられていたという。また、その傍らには、白と紫の百合の簡素なバケットが置かれていた。出席しなかつたりヴィングストンと彼女の共同製作者パリー・スマイーからのものだつたそうだ。グリーンによれば、ドラアグ・クイーンたちから「横領」を行なつたこの二人は、二人への「怒り」がまだ収まらなかつたため出席を見合わせたとのことである。

「アンジーだけじゃない、誰もがだよ。ゲイのオレの『青 春』^{チャーチルドフッグ}が目の前で崩れ去つていく」と、彼女の「チルドレン」の一人が涙ながらに呟く。グリーンは、「まるで彼ら／彼女らの世界のすべて、ドラアグ・クイーン、ヴォー

ギング、エクスターを感じさせてくれる凝りに凝つたボールの世界がアンジーとともに失われてしまつたかのようだつた」と書いている。享年一七、若くして「ハウス・オブ・エクストラヴァガンザ」の「マザー」となり、ヴィナスだけではなく多くの「チルドレン」を育ててまたハーナー、バーヴィの部門で勝者となつた「大物」、「クイーンのなかのクイーン」が亡くなつたのである【Green 1993】。

しかし、アンジーの「チルドレン」の一人が言つたよのど、「アンジーだけじゃない、誰もがだよ」なのだ。私は、『パリは燃えている』の登場人物たちのその後の消息を調べていつた。——ドリアン・コーンイ、一九九三年死去、享年五六。ペッパー・ラベイジヤ、一九〇〇年死去、享年五五。ウイリー・ニンジャ、一九〇〇六年死去、享年四五。オクタビア・サン・ローラン、一九〇〇九年死去、享年四五。パリス・デュアリ、一九〇一年死去、享年六一。多くは、エイズが死因だとのことである。グリーンはそのコラムをこう締めくくつてゐる。

パリは壊滅したのかと思いながら、「パリは燃えているか?」ルシトラーは尋ねる。パリ、そしてフランスは壊滅を免れたけれども、リヴィングストンの映画の「パリ」は、そしてそこには映し出されていたもののすべては、壊滅を免れなかつたのだろう【Green 1993】。

しかし、『パリは燃えている』の最後のシーンでバックグラウンドに流されていた曲は、「虹の彼方に」だった。なぜリヴィングストンは、夢がすべて叶う「夢の国」を歌うジュディ・ガーランドのこの歌を最後に流したのだろう。——コートピア(U-topia)とは、心にもない場所だというのに……。

パリは燃えているか? (魚住)

Somewhere over the rainbow, way up high
 There's a land that I heard of once in a lullaby
 Somewhere over the rainbow, skies are blue
 And the dreams that you dare to dream really do come true!

註

- (1) 本文は「この」文中の「】」内に著者名、出版年、ページを表示する。邦訳のあらわしの「この」は、原著と邦訳のページをバラシムで区切って表示する。たゞし、翻訳は「この」原文に照らし合わせ一部変更を加えた。
- (2) “Club Metro” とは、シルバ・ホールが、“Diamonds Are Forever” の名を変え、シルバーズ深町やBuBu de la Madeleine たどりて現在も継続的に行なわれている。
- (3) 原題は、“Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion” である。この翻訳は、[Butler 1993] に収録されている。
- (4) しかし、トランジションナーとモセクションアルのこの混同は、石井達朗も指摘しているように、彼らの経験を経た一九九〇年に『パリは燃えてる』を製作したりヴィングストンにむなお見出されるものである。[石井・泉田 1992: 26-28]。彼女が、この映画の終わり近くで、一〇代はじめの少年に「これがリュートークのゲイ・ライフル」と叫ねせているのは、彼女の「混同」を感じさせる典型的な場面である。
- (5) ハリーポーリーを「彼女」へ呼んだのは、ポーリーがトランジションナーだからである。トランジションナーたちは、映画のなかで“she” や “Miss” で呼ばれていた。
- (6) “subvert” の意味は、字義通りには「覆す、転覆せしむる」であるが、シカ・バニヤーによれば、トランジションナーの語をむしり「裏切る、裏ぬかす」というやや弱い意味で用ひてゐる [Bersani 1995: 51/54]。

参考文献

Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell & Nancy Frazer, 1994, *Feminist Contentions: A Philosophical*

- リ・シ・イ・ン・グ・ベ・ル・ハ・シ・ム・1990, 「ベ・ル・夜・は・燃・え・る・」>Hs' 七八分、脚本：神田正勝、監修：トマス・クリスチアン、Dorian Corey、Paris Dupree etc., Producer and Director: Jennie Livingston, Editor: Jonathan Oppenheim, Co-Producer: Barry Swimar, Cinematographer: Paul Gibson
- Livingston, Jennie, 1991, "Jennie Livingston by Reena Jana" (Interview) in: *Bomb: Artist in Conversation*, no.35. <<http://bombmagazine.org/article/1416/jennie-livingston>> (最終トゥ・ヤ・ル: 2016/08/10)
- Newton, Esther, 1979, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago & London, University of Chicago Press. (1st Edition 1972)
- Nussbaum, Martha, 1999, "The Professor of Parody: The Hip Defeatism of Judith Butler," in: *New Republic*, February 22, 1999.
- <<http://www.arlindo-correia.com/100702.html>> (最終トゥ・ヤ・ル: 2016/08/10)
- Salih, Sara, 2003, *Judith Butler*, New York & London, Routledge. (『ス・ラ・ヒ・ル・・・・・・・』 村松和也訳、青弓社、1100円)
- Smith, Barbara (ed.), 1983, *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New York, Kitchen Table/Women of Color Press.
- 竹内和子, 2001, 「〈資本主義社会はなぜ異性愛主義を必要とするのか?〉」上野千鶴子編『構築主義とは何か』勁草出版社
- ムーハ・ト・ム・ハ・ク 1982, 『ハ・ト・シ・サ・ハ・ト・ハ・シ・』>Hs' 110分、発売:ダゲン・ホビーフラワーズ
- 魚辻洋一 2009, 「メトロ・ノ・ハーモニー——ベトナムハロイヤー」『京都市立芸術大学美術学部紀要』第五三号、2011, 「ホーチミン・コト・ベトナムをめぐる——「社会構築主義・本質主義論争」の一侧面」『倫理学研究』第四一章、関西倫理学会
- 2013, 「同性愛者の〈誕生〉——ト・イ・ト・シ・テ・イ・テ・イ・セ・ク・シ・カ・リ・テ・イ」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』第五七章
- カ・ハ・ニ・ヤ・ハ・ル・キ・ア・ス 1997, 「誕生愛の死」 キース・ヴィンセント・風間孝・河口和也編『ゲイ・スター・イ・ズ』青土社
- キーワード シルク・クイーン メトロ・ハ・ル・ゲイ 性差別／異性愛主義／人種差別

ABSTRACT

Is Paris Burning?: A Requiem for Drag Queens

Yoichi UOZUMI

The documentary film *Paris Is Burning*, produced and directed by Jennie Livingston, is a cinematic chronicle focused on the drag balls that emerged in and around Harlem, New York City, at the end of the 1980s. The dancers and the audiences featured in the film are transgender and gay men of African or Latino origin. The drag balls gave this group the opportunity to “walk” as their ideal selves, whether these be superstars, top models, or executives, and thus enable them to momentarily escape from a reality filled with poverty, racism, homophobia, and a fear of AIDS. The movie depicted this contrast by using alternately sharp juxtapositions of the exotic performances in the ballroom against the bleakness of life on the lower rungs of society, as described in several interviews.

As this film has already been reviewed by Judith Butler and bell hooks, this paper examines how these gender and sexual minorities of color coped, or could not cope, with the oppressive “mixture” of homophobia and racial discrimination while carefully analyzing these critiques. In particular, this paper seeks to provide a critical discussion on whether “drag” has the power to subvert overt sexism or heterosexism as claimed by Butler.

A notable point in the film is the existence of the “house,” a pseudo “family” created by these transgender and gay men. By competing against each other through their performances in the drag balls, these “houses” fulfilled their roles as “families” by providing the participants with a sense of belonging. However, despite having been reviewed positively by both Butler and hooks as a “site of resistance,” I wonder, in the end, if these “houses” were really “a consolatory community of victims” as suggested by Leo Bersani and a sign of inevitable demise indicating that “Paris has burned” under the weight of oppression and injustice?