

There's No Place Like Home ——ドラッグ・クイーンと「ホーム」の政治

魚住洋一¹

ここで取り上げたいのは、ジェニー・リヴィングストンが一九九〇年に監督、製作したドキュメンタリー映画『パリは燃えている』（*Paris Is Burning*、邦題『パリ、夜は眠らない』）である。さらに、ジュディス・バトラー、および、ベル・フックスがこの映画について論じた評論も併せて取り上げたい。私はこの映画についてはすでに、「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」と題して論じたことがあるが[魚住2017]²、これはいわばその続篇である。私がここであらためて問題としたいのは、一つには、この映画で主題化された「ドラッグ」(drag)が、バトラーが『ジェンダー・トラブル』で主張したような政治的な力——性差別的^{セクシスト}／異性愛主義的^{ヘテロセクシスト}な規範を攪乱(subvert)しうる力をはたしてもちうるのか、ということであり、また一つには、性的／人種的マイノリティであるこの映画の登場人物たちが、ドラッグ・パフォーマンスを通じて互いに作り上げた「ハウス」と呼ばれる擬似家族的な繋がりが、彼ら／彼女らが生き残るための^{よすが}縁^{よすが}となつて、同性愛嫌悪^{ホモフォビア}／人種差別^{レイシズム}に対抗する場をはたして築きうるのか、ということである。

この映画は、一九八〇年代末、ニューヨーク市ハーレム地区のクラブでしばしば催されたいわゆる「ドラッグ・ボール」(drag ball)をドキュメントしたものである。登場する踊り手や観客は、アフリカ系、ラテン系のトランスジェンダーやゲイの男たちである。この映画が撮られたのは、キリスト教原理主義の諸団体を大きな支持基盤とするロナルド・レーガン政権のもと、新自由主義の経済政策によって貧富の差が拡大しつつある時代であった。さらに、合州国での最初の症例が一九八〇年に発見された HIV／エイズの感染者が急増していった時代でもある。一九九〇年には、エイズによる死者は、全米で十万人を超え、ニューヨークでは、二万五千人台に達した。行政やメディアは、異性愛者にも感染の危険

¹ 魚住洋一（うおずみ よういち）。京都市立芸術大学名誉教授。

² 引用については、本文中の[]内に著者名、出版年、ページを表示する。邦訳のあるものについては、原著と邦訳のページをスラッシュで区切って表示する。ただし、翻訳については、原文に照らし合わせ一部変更を加えた。

があることが明らかとなったにもかかわらず、エイズはゲイや薬物常用者の病であるとの誤ったプロパガンダを繰り返し、同性愛嫌悪が蔓延する結果となった。——そうした時代状況がこの映画の背景となっている[佐藤 2011:91f.]。

ドラッグ・ボールに集まるトランスジェンダーやゲイの男たちの日常は、貧困、^{レイシズム}人種／民族差別、同性愛嫌悪、さらには HIV／エイズ感染の恐怖に^{さいな}苛まされる日々であったが、その彼ら／彼女らが、ソープ・オペラ「ダイナスティ」に登場する大富豪、スーパースター、一流モデル、エグゼクティブ、さらには、アイヴィー・リーグの大学生や軍服姿、「美少女志願者」、「バンジー・ボーイ」(bungee boy)、「ブッチ・クイーン」(butch queen)といった、それぞれが理想とする姿に自らを「変身」させて、ボールルームを「ウォーク」する³。彼ら／彼女らは、それぞれの「カテゴリー」ごとに、その理想の姿をどれだけリアルに演じることができるかという「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映画は、そうした華麗なパフォーマンスの数々を映し出すとともに、随所に挟み込まれたインタビューによって、ドラッグの衣装を手に入れるために^{モッピング}窃盗や売春をしなければならない彼ら／彼女らの社会の底辺での実生活を語り出させている。

「ドラッグ」とは、一般に、ゲイないしトランスジェンダーの男が女装し、派手な衣装や厚化粧、大袈裟な仕草で、「女であること」をパロディ化したパフォーマンスを行なうことを指し、それを行なうパフォーマーを「ドラッグ・クイーン」と呼ぶ。佐藤知久によれば、合州国においては、こうしたドラッグは一九世紀末、^{ストレート}異性愛者⁴のための仮面舞踏会などのなかで登場し、それが第二次大戦後、ストレート向けのクラブの舞台上で演じられるショー・ビジネスともなり⁴、さらに一九八〇年代になると、舞台／フロアの垣根が取り払われ、観客もまた踊りに加わるような、ゲイやトランスジェンダーたちの交歓の場となる⁵というかたちに進化していったという[佐藤 2017:105-112]。

しかし、『パリは燃えている』のドラッグ・ボールは、演じられるその「カテゴリー」の

³ 「バンジー・ボーイ」は、ストレートに見えるよう、流行のファッションを身に纏^{まと}って男っぽいカッコよさを示すゲイ、「ブッチ・クイーン」は、男の扮装をするゲイを指すゲイ・スラングである。

⁴ 人類学者エスター・ニュートンが、ドラッグについての古典的著作『マザー・キャンプ』で報告しているのは、この時代、一九六五年から六七年にかけてのドラッグ・クイーンについてである[Newton 1979]。

⁵ こうしたかたちでのドラッグ・ボールの日本への移入は、一九八九年、ミス・グローリアスことダムタイプ^{ふかゆき}の古橋悌二が、シモーヌ深雪や DJ LALA とともに大阪のクラブ、ジュネシスとパラノイアで "DIAMOND NIGHT" を始めたのをもって嚆矢とする。古橋は、一九九五年、HIV 感染、免疫不全による敗血症のため三五歳で死去したが、ドラッグ・ボールは現在も "DIAMONDS ARE FOREVER" と名を変えて京都の "CLUB METRO" などで継続して行われている[ダムタイプ 2000:60;130f.;152;229]。

多さからも知られるように、ゲイの大袈裟な女装という古典的なスタイルの枠に収まりきれない多様さを示すものである。さらにまた、このドラァグ・ボールから生まれたヴォーギング (Vogueing) は、ここでのドラァグ・パフォーマンスを一層際立ったものになっている。それは、硬く角張った手足の動きとともに、雑誌『ヴォーグ』のモデルのポーズや古代エジプトのヒエログリフのスタイルでポーズを決めるダンス・スタイルのことであり、『パリは燃えている』の登場人物の一人、ウィリー・ニンジャ (Willi Ninja) の振り付けによるマドンナの「ヴォーグ」は、このヴォーギングを取り入れることで、彼女最大のヒット曲となったのである [Hilderbrand 2015:95-98]。

1. ドラァグ——性の攪乱？

ここではまず、『パリは燃えている』について論じるに先立って、バトラーのドラァグについての議論をあらかじめ見ておくことから始めることにしたい。

バトラーは、周知のように、一九九〇年の『ジェンダー・トラブル』において、ドラァグ・パフォーマンスが、性差別的／異性愛主義的な規範を攪乱する力をもちうると主張した。そこでは、人類学者エスター・ニュートンが『マザー・キャンプ』のなかで語ったゲイの男が演じるドラァグについての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 ^{インヴァージョン} 転倒 である。ドラァグが語るのは、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)は女だとも語っているのである [Newton 1979:103; Butler 1999:174/241]⁶。

ドラァグでは、現実／演技、本物／贋物、内／外を互いに分かち境界線が揺るがされる、とバトラーは言う。それは、^{セックス}解剖学的性 がジェンダーを決定するという既成の枠組みから

⁶ 一見説得力のありそうなニュートンのこの事例は、実は不適切なものである。彼女は、ゲイの性的指向の対象は男だから、彼の「(内側の) 本質(私自身)は女だ」と述べたのだが、自分を男だと思いか女だと思いかというジェンダーの区別と性的指向の対象が異性か同性かというセクシュアリティの区別は別個のことだからである。ここは、ゲイではなくトランスジェンダーを事例として挙げなければならないところである。ただし、彼女がフィールドワークを行なったのは、ジェンダー／セクシュアリティ、トランスジェンダー／ゲイの区別がまだ明瞭でなかった一九六〇年代後半であり、この混乱はある意味でやむをえないものであろう。

する「これは本当は男だ」あるいは「これは本当は女だ」という区別が、ここでは怪しくなってしまうということであり、男でも女でもない新たなジェンダーの現実が演技を通じて生み出されてくるということである。バトラーは一九八八年の論文「パフォーマティヴ・^{アクト}アクトとジェンダーの構成」でも、ここでは「演技は現実と対比されるのではなく、ある意味で新しい現実、つまり、ジェンダーの現実を規整する既成の枠組みには容易に馴染まないジェンダーの様式を構成することになる」と述べていた[Butler 1988:527/67]。バトラーによれば、コピーとしてのドラァグが模倣するオリジナルであるはずの「女」にしても、「ひとは女に生まれない、女になるのだ」というボーヴォワールの言葉が示すように、女はこうあるべきだとする規範にしたがった振る舞いを反復することで、「女になって」いくのである。それは、演技によって「女」という現実が作り上げられるということではないのか、ここでもまた現実／演技という区別は成り立たないのではないのか——だとすれば、コピーとしてのドラァグが明かにするのは、オリジナルとされるジェンダーそのものもまたコピーであること、ジェンダーというものが「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ということではないか——バトラーはそう主張するのである。

だとすれば、ここにこそ私たちのジェンダーのありかたを改変しうる可能性がある、とバトラーは言う。彼女は、ドラァグや^{クロス・ドレッシング}服装転換あるいはレズビアンの男役／女役(butch/femme)などによる「女」のパロディ化は、女はこうあるべきだとするジェンダー／セクシュアリティ規範を、その再意味づけや再文脈化を通して^{ディスプレイ}置き換え、男でも女でもない性のさまざまなありかたを新たに生み出す可能性、「男性支配と^{コンパルソリー・ヘテロセクシュアリティ}強制的異性愛」の閉じた枠組みの外部にジェンダー地勢図を増殖させる (proliferating gender configuration) パフォーマティヴな可能性」をもつと言う[Butler 1999:180/248]。『ジェンダー・トラブル』の終章は「パロディから政治へ」とのタイトルが冠されているが、そこで彼女は、アイデンティティの政治としてのフェミニズムの政治課題は、「[ジェンダー・アイデンティティを作り上げるパフォーマンスを] 反復しつつ、その反復そのものを可能にしているまさにそのジェンダー規範を、ジェンダーのラディカルな増殖を通して、どのように置き換えていくのか」ということにこそある、と述べるに至るのである[Butler 1999:189/259f.]。

しかし、バトラーは「パロディから政治へ」と言うが、それはむしろ逆に、政治のパロディ化ではなからうか。たしかにドラァグには、自然な性のありかたと見做されている私

たちのジェンダーが、性差別的／異性愛主義的な規範にしたがったパフォーマンスの反復によって作り上げられた虚構であることを暴露するという啓蒙的な役割は果たすかもしれない。しかし、ただそれが暴露されただけでは、さまざまなかたちで制度化され慣習化されているジェンダー／セクシュアリティ規範そのものは一向に変わらず、微動だにしないのである。このことからすれば、政治闘争との関わりを抜きにしてドラッグの政治性を語るバトラーを批判するナンシー・フレイザーの議論は、ごく正当なものであろう。彼女は、こう指摘していたのである。

フェミニストの政治は、パフォーマンスがなす単なる〔「女」の〕脱物象化以上のより包括的な倫理的・政治的ヴィジョンを必要としている。……バトラーは、『ジェンダー・トラブル』において、日常生活における異性装(gender-bending)のパフォーマンスがもつ解放的な潜在力を過大評価している。彼女は、とりわけ社会正義を目指す強力な社会運動が不在であるときには、そうしたパフォーマンスが商品化されやすく、〔メインストリームの文化に〕取り込まれて脱政治化されやすいことを見逃しているのである [Fraser 1994:163]⁷。

そもそもドラッグは本来、攪乱的なものなのだろうか。バトラーにしても、『ジェンダー・トラブル』のなかで、「パロディ自体は攪乱的ではない」のであり、「パロディによる置き換えは、攪乱的な文脈や受け皿があるかどうかにかかっている」と述べてもいたのである [Butler 1999:176f./244]。問題は、概してドラッグが「女以上に女をやる」ものであり、性差別的／異性愛主義的な規範に則った「女」のイメージを誇張して演じるものだけということにあらう。だから、そのことに言及しつつ——『ジェンダー・トラブル』でのバトラーのように、「女」の脱構築をここに読み取るのではなく——ゲイの男の女への嘲りがむしろここにあるとし、男性支配の家父長制がもつ女性蔑視の眼差しをここに読み取って、ドラッグを女のイメージを貶め、女への抑圧を強めるものと捉えるフェミニストの発言も現に聞かれるのである。たとえば、マリリン・フライはこう述べている。

⁷ フレイザーは、こう述べた後、『パリは燃えている』に言及し、そこでは異性装のより偏りのない評価が見られるとしながら、貧しい有色のゲイたちが執り行なう異性装のボールの企てをもってしては、彼らが差別される現状を克服できない「限界」がよく捉えられていると述べている。

ゲイの男が本当は男ではないことをストレートの世界に信じ込ませてしまう事柄の一つは、ゲイのなかに女々しいスタイルをする者が居り、また女装がゲイの世界では慣例化されていることだ。……しかし、ゲイの男の女々しさ(effeminacy)や女の衣装を身に纏うことは、女への愛や女との同一化あるいは彼らの女っぽさを示すものではない。この女性性(femininity)は大部分装われたものであり、演劇的な誇張によって特徴づけられるものである。それは、女への無頓着で冷笑的な嘲りである。……ゲイの男が女を装うことは、男がその権力を発動して女なるものを支配する一種の真剣な競技であるように私には思われる。……女を支配するということは女性的なことではなく男性的なことなのである[Frye 1983:137]。

ゲイは「女嫌い」なのだとするこうした言説は、ニュートンも指摘するように、一部のゲイの間でも聞かれるものだが[Newton 1979:2f.:101f.]、そこには、ゲイのドラッグについて、たしかに一面の真理を言い当てているところがあるかもしれない。それが「女への愛や女との同一化あるいは彼らの女っぽさ」からなされるのではないことだけはたしかだからである。しかし、ゲイのドラッグがなされるのが「女嫌い」だからだと一方的に主張するフライのこの言葉は、やはり極論に過ぎるであろう。ここで注目すべきなのは、ゲイたちが「キャンプ」(camp)と呼ぶ感覚、例のニュートンが「同性愛者好みの嗜好^{テイスト}」、「不調和(incongruity)という主題、演劇性というスタイル、ユーモアという戦略」という言葉で定義する「キャンプ」感覚ではないだろうか⁸。派手な髪形のウィッグ、長いつけまつ毛、真紅のルージュ、詰め物で膨らませた胸と尻、高い踵^{かかと}のハイヒール——ひどく誇張した衣装や化粧、エロティックな仕草の過剰さ、男でも女でもないキマイラめいたその両性具有性、自らの「性」をあえて作りものに変貌させようとするその過激さ——そこには「おふざけ」を銜^{てら}いつつも、その作りものの「性」から「新たな性」のありかたを模索しようとする企てがあるのではなかろうか。だとすれば、そこにはやはりバトラーのいう男/女の境界を横断し、それを攪乱する契機があったと言うべきであろう。——たとえ、フレイ

⁸ ニュートンは、彼女がこのように定義する「キャンプ」感覚が、ゲイのサブカルチャーのなかではドラッグと密接に関連していると述べているが[Newton 1979:3:105f.]、ここでは、スーザン・ソントグが、ゲイのサブカルチャーから生じつつも、より一般化した感性のスタイルとなったと語る「キャンプ」について、彼女が列挙している項目をランダムに挙げておこう。——非政治的な耽美主義、内容よりもスタイル優先、あるがままの自然ではなくでっち上げの作り事、誇張と逸脱(the "off")、マージナルで両性具有的(epicene)、「すべてはお芝居、括弧で括ろう!」、「真面目さ糞くらえ!」(anti-serious)、ダンディズム、貴族趣味(aristocracy)と俗悪趣味(vulgarity)の混淆、等々[Sontag 2009:275-292]。

ザーの指摘するように、それがどれほど商品化され、脱政治化されやすいとしても、である。

2. リアルネス——ブラック・クイーンたちの夢

ところが、『パリは燃えている』でドキュメントされたドラッグは、女装する男たちの多くがゲイではなくトランスジェンダーだということもあって、そこでのドラッグは、ゲイの「キャンプ」感覚からなされるものとはいささか趣を異にするのである。彼女らは⁹、「美少女志願者」、「ハイ・ファッション、イヴニングウェア」、「パリのモデル」といったさまざまなカテゴリーごとに、どれだけリアルにその姿を演じることができたかという「リアルネス」を競い合うのだが、そもそもこの「リアルネス」というものが、「作りもの」であることを誇示する例の「キャンプ」感覚とは馴染まないものだからである。さらに特記しなければならないのは、ここでのドラッグ・ボールに集まる男たちが、ニュートンが『マザー・キャンプ』で報告している例とは違って、メインストリームの白人ではないアフリカ系、ラテン系のトランスジェンダーやゲイの男たちだということである。アフリカ系、ラテン系独自のこうしたボールは一九六〇年代にハーレム地区で始まったものだという。従来の白人中心のボールのありかたに、アフリカ系、ラテン系のクイーンたちが業を煮やしたためだそうだ[Hilderbrand 2013:44-47]。

この二つの事情は、密接に関連し合っていると思われる。ここにあるのは、その日々が同性愛嫌悪^{ホモフォビア}に加えて人種/民族差別^{レイシズム}にも苛まされているからこそ、彼ら/彼女らの複雑に屈折した状況であろう。たとえば登場人物の一人、ペッパー・ラベイジャ（Pepper LaBeija）は「リアルネス」について、「溶け込む^{ブレンド}ことができるってこと、それがリアルネス。……〈リアル〉って、素人目にも玄人目にも、ゲイだってことを見抜かれずに通る^{パス}ってことよ」と語っていた。白人のゲイならいざ知らず、ストレートとして通る「パッシング」(passing)は、ホモフォビアの蔓延する社会で有色の彼ら/彼女らが生き延びるうえでの数少ない手立ての一つなのである。彼ら/彼女らが生き延びる手立てということでは、もう一つ言及したいことがある。それは、この映画の冒頭で登場する「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の話である。——これは、黒人でゲイで男だと

⁹ 私は、トランスジェンダーたちが、そのジェンダー・アイデンティティが「男」であるゲイたちとは違って、たとえその解剖学的性が「男」であるとしても、そのジェンダー・アイデンティティが「女」である以上、トランスジェンダーたちを「彼女ら」と呼びたいと思う。

ということが「三重苦」になるということなのだが、いったいそれはなぜなのだろうか。それについては、あるインタビューでのリビングストンの発言がその答えを示唆してくれるように思われる。彼女は、トランスジェンダーのドラッグ・クイーンたちの多くが、性転換をして「本物の女」になりたいと思っていることについて、都会の貧しい黒人の男には仕事などまったくなく、だから、「^{ドラッグ}薬」の売人や犯罪者になるか、女になるかしか道はないんですよ。だって、女には体〔って武器〕があるでしょう？」と語っていたのである [Livingston 1991]¹⁰。男性性と白人性が称揚されるアメリカニズムの世界では、スリー・ストライクの男は「男である」ことを否認され、「男」として生きることを拒絶されるのであって、黒人のドラッグ・クイーンたちには、いわゆる「女との同一化」を動機づけるものが見出されるのである。——ブラック・フェミニスト、ベル・フックスは、この映画について論じた論文「パリは燃えているか？」のなかで、「白人至上主義の家父長制文化のなかでの……多くの黒人の男の振る舞いを見ると、人種差別の第一の〈悪〉とは、家父長としての権力を彼らが十分にもつことを支配的文化が許さないことであって、そのため彼らは、性差別的な見方から〈女性的〉と見做される無権力の領域に住まうことを強いられ、自分を去勢されたものと理解するようになったかのようである」と述べていたが、ドラッグでの黒人の女装は、うねにすでになされているこの「黒人の女性化」の再演だとも言えよう [hooks 1996:216]。

ここで思い出されるのは、この映画に登場するトランスジェンダーやゲイの男たちが、この映画の冒頭で口々に語っていた言葉である。——「ボールは、僕らにとって現実そのもの、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」などと彼ら／彼女らは語っていたのである。「^{ホワイト・アメリカ}白人の国アメリカ」で人種／民族差別に苛まされているはずのアフリカ系、ラテン系のクイーンたちが「変身」しようとするその理想の姿とは、逆説的なことに、スターやモデルであれ、エグゼクティブであれ、アメリカン・ドリームを成就した白人たちの姿以外ではない。この映画の登場人物の一人、「華奢で、金髪、白い肌、緑の目」をした^{ラチーナ}ラチーナ系、ヴィーナス・エクストラヴァガンザ(Venus Xtravaganza)もこう語っている。

¹⁰ しかし、若いトランスジェンダーたちが性転換をしたいと思っていることについては、トランスジェンダーの大御所、ペッパー・ラベイジャがインタビューで苦言を呈していた。彼女はこう語っていたのである。「あの子たちは、ドラッグ・クイーンだからひどい扱いを受けてきたと思ってる。でも、女だって、ひどい扱いを受けるのよ。殴られ、金をぶんどられて、災難よ。実際、その方がもっとひどいかもしれないんだから」。

「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」。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、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。ここホワイト・アメリカでは、「完全な男」がアングロサクソンの男であるように、「完全な女」もアングロサクソンの女以外ではない。フックスもまた、「白人女性の^{フェティッシュ}物神としての理想化」がこの映画には見出されると語るとともに、この映画に映し出されているのは「植民地化された黒人たちが玉座に就いた白人を崇拜するさま」であるとも述べていたのである [hooks 1996:217f.]。

バトラーは、この映画について論じた一九九三年の「ジェンダーは燃えている——横領と攪乱の問題」のなかで、この映画のドラッグが「抑圧をもたらす^{レイシスト}人種／民族差別的、^{ミソジスト}女性蔑視的、^{ホモフォビック}同性愛嫌悪的 な規範を横領するとともに攪乱するものである」と述べていた [Butler 1993:128]。しかし、以上のことから見ても、アフリカ系、ラテン系のトランスジェンダーやゲイの男たちが執り行なうこのドラッグ・ボールに、バトラーが言うような性差別／異性愛主義を攪乱し、さらには人種／民族差別をも攪乱する契機を見出すことは、きわめて困難であると思われる。むしろ、彼女がこの言葉で言及した二つの契機のうち、ジェンダー／セクシュアリティ規範を脱自然化しようとする「攪乱」(subversion)とは真逆の契機、つまり、ジェンダー／セクシュアリティ規範を自然化しながら「女」を横取りしようとする「横領」(appropriation)の契機こそ、ここに見出されるものではなかろうか。すでに述べたように、クイーンたちは、アメリカン・ドリームを成就した白人たちという理想の姿に自ら「変身」しようとしているのであって、その理想像をぶち壊して、それとは違った何ものかになろうとしているわけではないのである。——「アタシの小さな秘密」と彼女が囁く「あそこ」を除いては、白人娘に見紛うばかりに美しいヴィーナスの容姿を思い浮かべてみればいい。「わがままなお金持ちの白人娘になりたいわ」という彼女の言葉こそ、彼ら／彼女らの願いと夢が籠められた言葉であろう。

しかし、この願いと夢が破られる運命にあること——クイーンたちの「横領」の企ての挫折を象徴する事件が起こる。「ヴィーナスが殺された」と、彼女の「マザー」、アンジー・エクストラヴァガンザ(Angie Xtravaganza)が告げるのである。この映画の末尾近くのことである。彼女は、クイーンたちの多くが^{なりわい}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のだが、その矢先に、彼女の「秘密」を知って激怒した顧客によって彼女は絞殺されてしまったのである。この結末は、彼女だけではなく他

の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。

3. ハウス——家なき者たちの家

バトラーは、一九九二年のあるインタビューで、こう語っていた。

私は、異性愛主義的なヘゲモニーをそのコピーが攪乱するためには、それはその慣習を模倣するとともに置き換えるものであらねばならないと思います。たとえばこのことは、ジェニー・リをヴィングストンの映画『パリは燃えている』の題材となった人々に、身に染みるほど当て嵌まることだと思ふのです。そこでは実際、多くの模倣がジェンダーの〔異性愛主義的な〕理想に^{リインヴェスト}再備給をなし、それらの理想を再理想化して、そのヘゲモニー的な地位を再強化してしまっているからです。しかし、彼女がドキュメントしたことの攪乱的な部分は、私にとっては、「ハウス」の構造にこそあるのです。そこには「マザー」と「チルドレン」が居り、新たな親族システムが作られています。たしかにそれは、旧来の核家族的な親族関係の編成を模倣しているのですが、しかしそれはまた、その編成を置換して……拡張されたコミュニティ……という観念に親族関係を変貌させるような仕方、その編成を根本的に再文脈化したものなのです。……それこそ実際、私がこの映画で肯定したいと思っていることなので、ドラッグの場面はそれほどではないのです[Butler 1992:84]。

「ハウスって、きちんと言えば、〈^{ファミリー}家〉のこと。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」と登場人物の一人、ドリアン・コーレイ(Dorian Corey)が語っていたが、「ハウス」とは、家をから追い出されたり、家庭が崩壊したり、住居を失くしたりしたゲイやトランスジェンダーたちが作り上げた擬似家族のことであって、「チルドレン」たちの「マザー」となるのは、コーレイのようにドラッグの競技で勝利を重ねた「レジェンダリー」(Legendary)と呼ばれる大物たちである。「ハウスは、ゲイのストリート・ギャング。ギャ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よ」と彼女は言う。クイーンたちは、ギャングたちが縄張り争いに血道を上げるように、「ラベイジャ」、「コーレイ」、「エクストラヴァガンザ」、「ニンジャ」、「サン・ローラン」といったハウスの名誉を賭けて、「シェイド」(Shade)や「リーディング」(Reading)と呼ばれる侮蔑の言葉を互いに投げ交わしながら、そのパフォーマンスを競い合うのである。——「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本物の家のように感じられることになるのは、こうした「ダンスの闘い」を通してなのである。

バトラーは、一九九二年のインタビューだけではなく、その翌年の「ジェンダーは燃えている」においても、この「ハウス」の重要性を指摘していたが、この論文では、異性愛家族の外部に置かれた者たちを生き延びさせ、支える親族関係の構築ということが前面に押し出され、異性愛家族の「攪乱」という問題はやや背面に退いている。——そこで彼女が述べようとしていることはとりわけ、ドラッグ・ボールそのものが新たな親族関係を築き上げる契機となっており、そして、「互いに結ばれあい、育てあい、気遣いしあい、教えあい、守りあい、力を与えあう」——そうしたコミュニティが、「ハウス」、「マザー」、「チルドレン」といった言葉の再意味づけを通して作り上げられるということであった[Butler 1993:137]。しかし、たとえばレオ・ベルサーニは、「ハウス」についての彼女のそうした語り口が、異性愛家族の徳目をそのまま焼き写したものにすぎず、これでは異性愛者が理想とする家族像へ賛辞を送っていることにしかならないと述べている[Bersani 1995:49-52/52-55]。彼女の語る「ハウス」のありかたは異性愛家族にかぎりなく近いその模倣でしかなく、それを攪乱するものとはとても言えないのである。

ただ、バトラーが、たとえ異性愛家族のコピーにすぎないとしても、「ハウス」の重要性を強調したのは、彼女の関心が「攪乱」から「生き残り」に移ったからではなからうか。たとえば彼女は、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』に言及しながら、クイーンたちの「承認」を可能にし、暴力、人種／民族差別、同性愛嫌悪^{レイシズムホモフォビア}、トランスジェンダーへの嫌悪^{トランスジェンダーホモフォビア}から彼ら／彼女らを守り、支えてくれるコミュニティの絆が、ドラッグ・ボールのファンタジーの生活のなかから作り出される、と語っていた。さらに彼女は、「生き残りを賭けた闘いは、実際……ファンタジーの文化的な生活から切り離すことはできず」、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」とさえ述べていたのである[Butler 2004:216f.]。貧困、暴力、差別といった生きがたい現実^{レアル}に直面したクイーンたち——そのクイーンたちが、ボールが繰り広げるファンタジーの世界のなかに、彼ら／彼女らが生きることができるもう一つの現実^{レアル}、「ハウス」の親族関係を見出すことになる、と彼女は言うのである。彼女は、こう述べている。「ファンタジーは、私たちが自分たちや他者たちの別の姿を想像することを可能にする。ファンタジーは、現実を超過する〈可能なるもの〉を創り出してくれる。それはどこか別の場所(elsewhere)を指し示してくれるのだ」[Butler

2004:217]。——ここで思い出されるのは、『パリは燃えている』の最終場面である。そこでは登場人物の一人、チップー・コーレイ(Chipper Corey)が、パティ・ラベルの"Somewhere Over the Rainbow"をリップシンクで歌っていたのだが、バトラーの語る言葉を聞くと、このボールがクイーンたちにとって、あたかもその"Somewhere"であるかのようである。

しかし、ベルサーニは、バトラーのこうした語り口はいささか感傷的すぎるとして、こう述べている。

ドラッグ・クイーンたちにとって重要なのは、ドラッグの「家」から抜け出して、(ウィリー・ニンジャがしたように) 現実の(ストレートの)ファッションやエンターテインメントの世界で成功を収めることである¹¹。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ことになるかと予想される。……「ハウス」は、[バトラーが言うように]「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、攪乱されることもない。ここでの「家」の再意味づけは、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]。

ベルサーニの語っていることは、半分は当たっている。「ハウス」は、「犠牲者の慰安共同体の域を少しも超えてはいない」というくだりである。しかし、「クイーンたちにとって重要なのは、ストレートのファッションやエンターテインメントの世界で成功を収めること」なのだというこのくだりは、おかしいのではないか。彼は、ニンジャのようにチャンスをつかんでここから這い出せない奴は馬鹿だ、と言っているに等しい。しかし、そうしてみたところで、いわば「オナラリー・ホワイト名誉白人」の数を僅かながら増やすだけのことであって、彼

¹¹ たしかにニンジャは、そのヴォーギングによって彼の夢を叶えたのかもしれない。——彼は、この映画を機に、ダンスの振り付け、メンバーを率いてのステージダンス、歌手デビュー、モデルなどといった仕事によって成功の道を歩んでいくのだから[Hilderbrand 2013:81]。しかし、より大きな成功を収めたのは、マドンナではなかったか。彼女がスーパースターとしての地位を確固たるものにしたのは、彼の振り付けによる「ヴォーグ」がきっかけだったからである。「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ッグ・ボールは、メインストリームの白人文化を「横領」してきたのだが、このドラッグ・ボールでつちか培われてきたものは、白人文化によってもう一度「再横領」されることになるのである。

のいう「災禍を存続させる構造そのもの」はまったく変わりはしないのである。

ここで、ベル・フックスに話を転じたい。フックスは、「パリは燃えているか？」のなかでは、黒人たちに力を授けてくれる儀礼の場がドラッグ・ボールなのだ、と述べるに留まり [hooks 1996:220]、「ハウス」については特に語っていないが、その彼女もまた、「我が家——抵抗の場」と題した論文のなかでは、人種差別に苦しむ合州国の黒人たちにとっての「ホームプレイス」の重要性を指摘していたからである。彼女は、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てきた黒人たちにとっての唯一の避難所——母や祖母に「オマエたちは生きていていいのだよ」と抱きしめられ、心身を癒し育てて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の女たちの労苦を褒め称えていたのである [hooks 1990:41f.]¹²。アイリス・マリオン・ヤングは、フックスが「ホームプレイス」を黒人たちの抵抗の場と位置づけたことを積極的に評価しているが、それは、黒人たちを支配し搾取する社会構造に抵抗しうるためには、そうした社会構造が十分には及ばない空間、そうした社会構造から少しでも自律した主体性が^{はぐく}育まれうる空間がなければならないからである。ただしヤングは、私たちが「ホーム」というものに、私たちのアイデンティティを温存してくれるような、掻き乱されない慰めと一体感を感じさせてくれる場を求めるかぎり、「ホーム」という概念は有害な現実逃避を煽るだけだと言う。彼女によれば、フックスの「ホームプレイス」は、非政治的な出来合いのアイデンティティがそうしたかたちで守られるような場などではない。それはむしろ、制度と慣習の不正義を批判し変革しようとして意識的に構築されたアイデンティティ (*constructed identity*) が作り出される場なのである [Young 1997:158-160]。彼女が語っているのは、フックスのいう「ホームプレイス」が、いわば^{オブジェクト}モノとして扱われてきた黒人たちが^{サブジェクト}主体として遇され、その政治的行為能力が養われていく場だということであろう。ところで、この「ホームプレイス」に関してフックスが特に語っていたのは、共有された^{ヒストリー}物語、「記憶」の重要性についてである。「ホームプレイス」とは、黒人の女たちの抵抗の記憶が刻み込まれた物語、歌や踊り、あるいは、その歴史のなかから生まれた料理や工芸品の数々といった彼女たちのサブカルチャーが受け継がれていく場でもある

¹² ちなみに、フックスは、ホームプレイスにおける黒人の女たちのこうした労苦を、女の「自然な」性役割と見做す家父長制的、性差別的な考えによるものだとして、それを批判することと、女たちのこうした労苦を褒め称えることとは、また別の話なのだと言っていた [hooks 1990:42]。

のだ。彼女はこう述べている。「私は、こうした黒人の女たちのことを今日思い出したい。記憶という行為は、黒人の女たちの闘い、彼女たちが何ものかを自分たちのために保持し続けようとした努力を褒め称える意識的な身振りである。私は、こうした努力が根本的に攪乱的な政治的身振りであったし、またこれからもそうであり続けることに敬意を払い、理解してほしいと思う」。なぜなら、「私たちに残されたものが何もなくて、私たちが自分を取り戻す〈ホームプレイス〉がないときにこそ……私たちを支配し抑圧する者たちがもっとも多く収奪しうる」からである[hooks 1990:43]。

ここで、クイーンたちの「ハウス」のことをあらためて考えてみよう。彼ら／彼女らの「ハウス」を、フックスのいう「ホームプレイス」と重ね合わせて考えることができるだろうか。たしかに、そこではゲイやトランスジェンダーたちが、異性愛家族とは異なる新たな親族関係のネットワークを作り上げ、ボールのファンタジーが繰り広げる空間のなかで、彼ら／彼女らは、支配や搾取や差別からあたかも解放されたかのような生をひととき生きることができるのかもしれない。ヴォーギングのように、そこで彼ら／彼女らが生み出し受け継がれていくサブカルチャーもたしかにあるだろう。しかし、「災禍を存続させる構造そのもの」を揺るがしうるアイデンティティの構築に繋がる何ものかを、私はそこに見出すことはできない。というのも、すでに指摘したことであるが、クイーンたちは、亡くなったヴィーナスの言葉に示されるように、メインストリームの白人たちを理想化し、彼ら／彼女らのような姿に変身したいという叶わぬ夢を夢見ているからである。だとすれば、そこにあるのは、ベルサーニのいう「犠牲者の慰安共同体」、あるいは、ヤングのいうネガティブな意味での「ホーム」、つまり、囲われた境界線のなかで私たちのアイデンティティを温存してくれるだけの現実逃避の場にすぎないのではないだろうか。

4. There's No Place Like Home¹³

いささか唐突だが、こうしたネガティブな意味での「ホーム」としてのコミュニティの

¹³ この節のタイトルとしたのは、一八二三年に作られた、ジョン・H・ペイン作詞、ヘンリー・R・ビショップ作曲、「Home! Sweet Home!」(邦題「埴生の宿」)の最終行の歌詞である。またこれは、一九三九年製作、ジュディ・ガーランド主演のミュージカル映画『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、魔法の靴の踵かかとを鳴らしながら三度唱えた言葉としても知られる。この言葉は通常、「There's *no* place like home.」と「no」を強調して読み、「わが家にまさるところなし」と読まれるが、「There's no place *like* home.」と「like」を強調して読み、「ホームのような場所などないのだ」と読むこともできるのである[Honig 2001:xiii]。

ありかたを厳しく批判するバーニス・ジョンソン・リーゴン、歌手、作曲家でもあるブラック・フェミニスト、リーゴンが一九八一年、"West Coast Women's Music Festival"という音楽祭で行なった演説「連合体の政治」で語ったことを、ここで見ておきたいと思う。

リーゴンは、「みんな同じ女なんだから」式のフェミニズム運動のありかたを再考しなければならないとし、女といえどもつねに差異によって互いに引き裂かれており、女としての共通のアイデンティティなどどこにもないのだとして、「ホーム／連合体」(home/coalition)という対立軸を提示してみせる。彼女によれば、「連合体」とは、「あなたが生きていられる遣り方をそれ以外に思いつかないため、もしかするとあなたを殺すかもしれない誰かとチームを組む」——そうした暫定協定 (modus vivendi) 的なありかたをした政治的な場である。彼女は、この連合体を、「Xたち、Yたち、Zたちだけが入ることができる」^{かんぬき}「門」の掛かった部屋、「あなたたちだけのもの」^{ユアーズ・オンリー}である場所としての「ホーム」と対置してみせる。子宮に譬えられるホームは、差異と軋轢を免れた安全な避難所であり、一方、連合体は、差異と軋轢に満ち危険を孕む「転機の間」(places of crisis)である。リーゴンは、こう述べている。

連合体に参加しにやってくる者たちのなかには、やってきたときに自分たちが居心地よく感じるかどうかでその連合体がうまくいくかどうかを評価する者が居る。しかし、彼女たちが捜しているのは、連合体ではなく、ホームなのだ！ 彼女たちは哺乳瓶を、そして乳首を捜しているのだ。……あなたは、連合体でお腹いっぱいになることはない。あなたは、連合体では〔逆に〕与えなければならないからである。……あなたは、連合体にずっと留まることはできない。あなたは、数時間連合体に出掛けた後、どこか哺乳瓶のある所へそれを取りに帰っていく。そしてまた、あなたは戻ってきて、さらに連合体に加わろうとする。……連合体は一種の怪物である。それは決して満足せず、つねにさらなるものを欲している。だから、あなたは、連合体の犠牲にならないよう、必ずどこかに帰るためのホームをもつほうがいいのだ[Reagon 1983:359-361]。

しかし、ホームと連合体を対極に位置づけるこの対置は、あまりにも紋切り型のものであり、また、リーゴン自身の真意をうまく表現しているものとも思えない。なぜなら、彼女は、この演説の冒頭近くで、「避難所などないのだ。あなたが、そこへ行って自分と同じ

人たちとだけ一緒に居ることができるような場所などどこにもないのだ」と語っていたからである[Reagon 1983:357]。ホームなどどこにもない、というよりはむしろ、そもそも差異や軋轢にまったく汚染されていない自己同一的な「ホーム」があると思ひ込むこと自体が誤りなのであって、むしろそこに差異や軋轢があるからこそ、逆にホームは、死の静寂ではなく生の息吹きを保ちうるのではないか。——ボニー・ホーニッグは、リーゴンの考えについて言及した箇所でもこのように論じつつ、このことから、「ホームを連合体という差異を孕んだ場として意味づけ直し、軋轢、ディレンマ、差異から逃れる安全をホームによってこれまでのように約束することが、もはや不可能であることを受け入れること、それは、ホームを否定することではなく、これまでとは別の、未来の政治的実践のために、ホームを^{リカヴァー}奪回することである」と述べるに至る。しかし、リーゴンの考えを受け継ごうとする彼女の議論は、ここでは終わらない。なぜなら、彼女が言うには、「特定の(非政治的な)場所にホームを求める思慕(home-yearning)は、特定の(政治的で暫定協定的な)目的のためだからといって、抑制することができない」ことをリーゴンがしきりに強調していたからである。こうした「ホームの幻影的想像」(phantasmatic imaginary of home)は、人々の心に絶えることがなく、それが「差異や軋轢やディレンマに引き裂かれていない、よりホームのような、子宮のような世界……への憧れ」を掻き立て続ける。ホーニッグは、ホームをこのように夢見ることはきわめて危険だと言う。なぜなら、ホームを求めるこの熱狂は、「その内部の差異を外部の他者に投影し、その夢を邪魔立てするからといって、他者に激しい怒りをぶつける」ようにもなり、さらには、ホームを築くため、内部の「騒々しい無秩序」を征服して、異なる声を掻き消そうともするからである [Honig 1994:585f./246f.]。だから、彼女のいう「これまでとは別の、未来の政治的実践のためのホームの奪回」とは、きわめて困難な脆さを抱えた企てだ、ということになる。

話を、クイーンたちの「ハウス」に戻したい。私がリーゴンやホーニッグへの回り道を辿ってみたのは、「ハウス」を彼女たちのいう「連合体」に変革できるかもしれないなどと思ったからではない。むしろ、「ハウス」についてのバトラーや『パリは燃えている』の登場人物たちの発言に、危険なものになりかねない「ホームを求める思慕」、「ホームの幻影的想像」の臭いが嗅ぎ取られたからである。たとえばブルース・ベンダーソンは、そうした「ハウス」の幻影化がこの映画を監督、製作したリヴィングストンにも見られると言う。彼はこう述べている。

リヴィングストンが、ニューヨーク・タイムズへの手紙のなかで、「ハウス」、「マザー」といったボールのスラングを「ドラッグ・ボールの温かく^{はくく}「育み育てる側面」の証拠だとして引用するとき、たしかに「ハウス」はホーム——誰もが求める避難所、帰属先——ではあるけれども、「to house」とは、場末や監獄では「何ものかを支配下に置く」(take control of something)、「力づくでそれを支配する」(forcefully take it over)を意味することを、彼女は見逃している。だから、「マザー」には期待されるような〈育み育てる温かみ〉という含みはたしかにあるが、『パリは燃えている』のなかで証言されているように¹⁴、マザーはハウスでもっとも権力をもつメンバーであり、すべてのライバルを打ち負かすことができた慈悲深い暴君でもあるのだ。ハウスとボールは……抗争(rivalry)¹⁵や権力、ヒエラルヒーにしたがって構造化されているのである [Benderson 1991:55]。

——私は、『パリは燃えている』のクイーンたちにとっては筋違いの、過度に政治的な側面のみを問題にしてきたのかもしれない。ドリアン・コーレイがこの映画の末尾近くで語っていたように、「楽しめばいいのよ」("I think it's better to just enjoy.")というだけのことかもしれないのだから。しかし、『パリは燃えている』の登場人物たちの多くは、この映画のリリース後、時をそれほど経ないうちに亡くなっていったのであり、その大半は、エイズ関連死だとのことなのである。——アンジー・エクストラヴァガンザ、一九九三年死去、享年二七。ドリアン・コーレイ、一九九三年死去、享年五六、ペッパー・ラベイジャ、二〇〇三年死去、享年五五。ウィリー・ニンジャ、二〇〇六年死去、享年四五……。この映画が撮影されていた一九八七年から八九年には、とりわけニューヨークで HIV/エイズ感染者が急増し、無為無策の行政、医療機関、誤った報道を繰り返すメディアなどへの怒りが爆発して、数多くの人々を巻き込んだ政治闘争が展開されていた。リヴィングストンは、そうした政治闘争をリードした ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) ¹⁶の活

¹⁴ たとえば、ペッパー・ラベイジャはこう語っていた。「私は、ハウス・オブ・ラベイジャのマザー。このハウスは、クリスタル(Crystal)が作ったんだけど、いま治めてる(rule)のは、私。……二〇年間も君臨しているの(reign)。私は、他の誰にも負けなかったわ」。

¹⁵ ドリアン・コーレイは、ボールでの優勝争いについて、こう述べている。「競争^{コンペティション}というより戦争^{ウォー}よ。喧嘩になることも多いのよ」。

¹⁶ ACT UP は、一九八七年三月にニューヨーク市で発足した、エイズ危機に対抗する多様かつ非党派的な運動体である [佐藤 2011:89]。

ちなみに、ゲイだけではなく、エイズ危機で被害を受けたさまざまな人々を巻き込んだ ACT UP の運動体としてのありかたは、その名称に"coalition"という言葉が含まれていることにも示されているように、

There's No Place Like Home——ドラッグ・クイーンと「ホーム」の政治（魚住洋一）（『倫理学論究』、vol. 5, no. 1 (2018), pp. 3- 22)

動にコミットしていたというのだが[Hilderbrand 2013:29]、この映画には、ファッション企業がスポンサーとなって、エイズ患者支援のための"Love Ball AIDS benefit"が一九八九年に開催され、それにこの映画の登場人物たちの多くが参加し、そのヴォーギングが注目を浴びたという話しか出てこない。エイズについての話が他に出てくるのは、ヴィーナスが、「エイズに感染するのが怖いから、売春はもうしたくない」と語る場面のみである。——この映画を観ていると、「エイズ危機」というきわめて過酷な状況がクイーンたちの眼前に迫っており、しかもそれによって人命を奪われていった人々の多くは、同性愛者、血友病患者、薬物常用者、セックスワーカー、貧困層など、彼ら／彼女らと同じマイノリティに属する者たちだったにもかかわらず、それがまるで対岸の火事のように感じられるのである。それが、ボールの華々しいペイジェントにのみスポットライトを当てようとしたリヴィングストンの作為によるのかどうか、判然とはしない¹⁷。クイーンたちは、抗議の声を上げるデモンストレーションの人波を何度も目にして、はたして何を感じていたのだろうか。

ちなみに、『パリは燃えている』でドキュメントされたハウス・ボール・カルチャーは、ニューヨークだけではなく、多くの都市に広まり、現在もなお続いているとのことである。

参考文献

Benderson, Bruce, 1991, "Houses on Fire: The Packaging of Drag Culture," in: *Outweek*, no.101, 1991, June 5. <http://www.outweek.net/pdfs/ow_101.pdf> (最終アクセス：2017/07/05)

Bersani, Leo, 1995, *Homos*, Cambridge, Harvard University Press. (『ホモセクシュアルとは』船倉正憲訳、法政大学出版局、一九九六年)

Butler, Judith, 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," in: *Theatre Journal*, vol.40 no.4.(「パフォーマティヴ・アクトとジェンダーの構成」吉川純子訳、『シアター・アーツ』第三号、晩成書房、一九九五年)

差異や軋轢を内に含んだものとして、リーゴンのいう暫定協定的な「連合体」のありかたにきわめて近いものであろう[魚住 2013:16-18]。

¹⁷ ルーカス・ヒルダーブランドによれば、登場人物たちの多くは、その後エイズ関連死で亡くなりししたもの、『パリは燃えている』の撮影当時、HIV ポジティブとして知られる人物は居なかったそうだ。また、リヴィングストンは、彼へのメールのなかで、PWA(person with AIDS)をわざわざ登場させることは選ばなかったと書いていたという[Hilderbrand 2013:81]。

There's No Place Like Home——ドラァグ・クイーンと「ホーム」の政治 (魚住洋一) (『倫理学論究』、vol. 5, no. 1 (2018), pp. 3- 22)

——, 1992, "The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler," *Artforum International*, vol.31, no.3.

——, 1993, "Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion," in: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex,'* New York & London, Routledge.

——, 1999, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge. (1st edition 1990) (『ジェンダー・トラブル』竹村和子訳、青土社、一九九九年)

——, 2004, *Undoing Gender*, New York & London, Routledge.

ダムタイプ(編), 2000, 『メモランダム 古橋悌二』リトルモア.

Fraser, Nancy, 1994, "Pragmatism, Feminism, and the Linguistic Turn," in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell & Nancy Frazer, *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*, New York & London, Routledge.

Frye, Marilyn, 1983, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, New York, Crossing Press.

Hilderbrand, Lucas, 2013, *Paris Is Burning*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.

Honig, Bonnie, 1994, "Difference, Dilemmas, and the Politics of Home," in: *Social Research*, vol.61, no.3. (「差異, ディレンマ、ホームの政治」岡野八代訳, 『思想』1998年4月号, 岩波書店)

——, 2001, *Democracy and the Foreigner*, Princeton & Oxford, Princeton University Press.

hooks, bell, 1990, "Homeplace: A Site of Resistance," in: *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press.

——, 1996, "Is Paris Burning?," in: *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, New York & London, Routledge.

リヴィングストン ジェニー 1990, 『パリ、夜は眠らない』VHS, 七八分, 字幕: 神田正宗, 配給: アルシネテラン&ジェイ・ブイ・ディー (Original Title: Paris Is Burning, Principal Cast: Dorian Corey, Paris Dupree, Pepper LaBeija, Willi Ninja, Octavia Saint Laurent, Angie Xtravaganza, Venus Xtravaganza etc., Producer and Director: Jennie Livingston, Editor: Jonathan Oppenheim, Co-Producer: Barry Swimar, Cinematographer: Paul Gibson, Production Company: Off White Productions,

There's No Place Like Home——ドラッグ・クイーンと「ホーム」の政治（魚住洋一）（『倫理学論究』、vol. 5, no. 1 (2018), pp. 3- 22)

Distributed by Miramax Films, Release date: August 16, 1991)

Livingston, Jennie, 1991, "Jennie Livingston by Reena Jana" (Interview) in: *Bomb: Artist in Conversation*, no.35. <<http://bombmagazine.org/article/1416/jennie-livingston>> (最終アクセス:2016/08/10)

Newton, Esther, 1979, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago & London, University of Chicago Press. (1st Edition 1972)

Reagon, Bernice Johnson, 1983, "Coalition Politics: Turning the Century," in: Barbara Smith (ed.), *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New York, Kitchen Table: Women of Color Press.

佐藤知久, 2011, 「社会運動と時間——アクトアップにおけるエイズ・アクティビズムの生成と衰退」, 西井涼子編『時間的人类学——情動・自然・社会空間』世界思想社.

——, 2017, 「ドラッグ・クイーン——触発するフェティシユあるいは最も美に近い創造物としての」, 田中雅一編『フェティシズム研究3 侵犯する身体』京都大学学術出版会.

Sontag, Susan, 2009, "Notes on "Camp,"" in: *Against Interpretation and other essays*, London, Penguin Classics.(『反解釈』高橋康也他訳, 筑摩書房, ちくま学芸文庫, 1996)

魚住洋一, 2013, 「同性愛者の〈誕生〉——アイデンティティとセクシュアリティ」, 『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』第 57 号. <<http://w3.kcua.ac.jp/~uozumi/birth.pdf>>
——, 2017, 「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」, 『龍谷大学論集』第 489 号, 龍谷大学龍谷学会. <<http://w3.kcua.ac.jp/~uozumi/paris.pdf>>

Young, Iris Marion, 1997, "House and Home: Feminist Variations on a Theme," in: *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*, Princeton, Princeton University Press.