

序論——クイア、世界、映画

カール・スクーノヴァー、ロザリンド・ガルト
大崎晴美訳

マリyam・ケシャヴァルツの映画『サーカムスタンス』(2011年)では、ポリティクスとセクシュアリティのインターナショナルな断層線をあらわにするような仕方でも映画が消費される場面が用いられている。この映画は現代のテヘランを舞台にして、アタフェとシリールという二人の若いイラン人女性にスポットを当てている。二人は愛し合っているが、そ



写真1・1 『サーカムスタンス』では、ビデオショップが人権を議論するための空間を提供している。

の関係性を隠さざるをえない。彼女たちは、友達ジョーイとホセインと一緒に、西洋映画のビデオを買いに闇のビデオショップを訪れる(写真1・1)。彼らはガス・ヴァン・サントの『ミルク』(2008年)を見つけ、この映画のポリティクスを議論し始める。ジョーイとホセインにとって『ミルク』が重要なのは、主としてゲイの権利の物語としてではなく、政治的なアクティヴィズムとしてであり、またこの映画がイランの若者にとって、草の根的な組織化の例として刺激を与えてくれるからである。そのため、ジョーイが「この映画は、セックスじゃなくて人権に関わるものなんだ!」とまくし立てると、アタフェは「セックスは人権だよ」と答える。このやりとりには、『ミルク』のような映画をどう読み解くか、「ゲイ」映画がインターナショナルな次元で何を意味するのか、といった問いがありありと表現されている。もしセックスが人権なら、クイアネスはある種の世界の舞台に躍り出る。だが、その「人権」の空間は、映画の中で非-西洋のクイアネスを感知可能なものにできる唯一の空間なのだろうか。それとも、非-西洋のクイアの欲望が西洋のゲイのアイデンティティ・ポリティクスの観点から理解されうると主張するのは、自民族中心主義的なのだろうか。ジョーイが暗にそうしているように、アメリカのゲイの権利闘争を、別の政治的な主義主張のために、別の文化的文脈で流用するのは正しいのだろうか。『サーカムスタンス』がテキスト上で提起するこれらの問いが、批評や学術研究によるこの映画の受容においても同様に物議を醸すのは、既に疑う余地がない。この映画は、イランにおけるレズビアン

“Introduction. Queer, World, Cinema,” in *Queer Cinema in the World*,
Karl Schoonover, Rosalind Galt, pp. 1–34, Copyright, 2016, Duke University Press.
All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder. www.dukeupress.edu

欲望をポジティブに説明するものとして歓迎されもしたが、自民族中心主義的な西洋の論理の所産であり、かつイスラム嫌悪の性格を示すものとして批判されもした¹。双方の場合ともにこの映画は、世界中のクィアについての問いを、またクィアのワールド・ポリティクスにおける映画の役割についての問いを、否応無く引き起こす。

『サーカムスタンス』は、異文化を横断してクィアネスを表象する行為が突きつける困難な課題を予期させる。おそらくこの映画は、そのようなトランスロケーションの落とし穴に人一倍自覚的である。というのもケシャヴァルツは、出演者やスタッフを官憲の手から守るために、偽の台本を使ってレバノンで撮影を行なったのだから。ケシャヴァルツにとって、制度や実践としての映画は、レズビアンを表象の中立的な媒介者ではなく、きわめて物質的なポリティクスを孕んでおり、それが映画そのものの内にコードとして刻み込まれることになる。だが、映画をテキスト上で主題化しようとするこの原動力は、著しい数の現代のクィア映画の中に見受けられ、これらの映画はメタテキストの上で、映画の持つ制度的空間を暗示している。映画の社会的装置がテキスト上のモチーフとして繰り返し現れるというこの現象は、クィアの対抗的公共圏を維持しかつ白日の下にさらすのに映画が果たすユニークな役割に、私たちの目を向けさせる。例えば、ビデオショップはしばしば文化の交差の起こる場として提示され、そこではコミュニティのアイデンティティと個人的な欲望が雑然と入り混じった状態が描き出される。この状態は、『ウォーターメロン・ウーマン』（シェリル・デュニエ監督、1996年）、『炎の二人』（ディーパ・メータ監督、1996年）、『ニーナの幸せレストラン』（プラティバ・パーマー監督、2006年）、『マイ・マザー／青春の傷口』（グザディエ・ドララン監督、2009年）、『パレード』（スルジャン・ドラゴエビッチ監督、2011年）といった全く性格の異なる映画にまたがって姿を見させている。『マキシモは花ざかり』（アウレウス・ソリト監督、2005年、写真1・2）、『不散／GOODBYE DRAGON INN』（ツァイ・ミンリャン監督、2003年）、『ふたつの時、ふたりの時間』（ツァイ・ミンリャン監督、2001年）、短編映画『ラスト・フル・ショー』（マーク・V・レイエス監督、2005年）といった映画中では、集団での映画鑑賞が、クィアが想いを募らせる特別な空間を構成している。『アクティング・アウト——ハンブルグにおける映画とコミュニティの25年』（クリスティーナ・マガドリヌー、シルヴィア・トルネーデン、アナ・グリロ監督、2014年）、『クィア・アクティヴィズム』（マサ・ツィア・レナルディック、アンニャ・ビュティ監督、2013年）といった最近の何本かのドキュメンタリーでは、クィアの人々が映画にアクセスする空間が主題となっており、そこではクィア映画祭やその観客に焦点が当てられている。映画はクィア的な空間

1

以下の文献を参照。Anna Vanzan, "The LGBTQ Question in Iranian Cinema: A Proxy Discourse?," *Deportate, Esuli, Profughe* 25 (2014): 45-55; Shima Houshyar, "Queer and Trans Subjects in Iranian Cinema: Between Representation, Agency, and Orientalist Fantasies," *Ajam Media Collective*, May 11, 2013, <http://ajammc.com/2013/05/11/queer-and-trans-subjects-in-iranian-cinema-between-representation-agency-and-orientalist-fantasies>.



写真1・2 『マキシモは花ざかり』に出てくる、集団での映画鑑賞の場面。

を可能にするが、それと同時に、これらの映画において映画が何を意味するかはほとんど示されていない。この空間は、完全に分離されたり決定されたりすることは決してなく、ローカルであると同時にグローバル、公的であると同時に私的、メインストリームであると同時にアンダーグラウンドである。そしてこの空間が、支配と抵抗の様々な空間を生み出す。

もちろん、ビデオショップと同様、クィア映画祭の場合にも、映画の受容はしばしば翻訳に依存する²。『サーカムスタンス』の見所は、話のもっと先の方に出てくる翻訳の場面であり、そこで四人の仲間たちは、『ミルク』をペルシャ語で吹き替える



写真1・3 『サーカムスタンス』の主人公たちは、アメリカ映画『ミルク』をペルシャ語に吹き替える。

るために雇われる(写真1・3)。原語の英語の会話にかぶせて彼らが声を録音するのを見てみると、観客はこの場面をセクシュアリティとポリティクスの翻訳可能性のメタファーと考えたくなるかもしれない。だが、私たちが引き出そうとしている結論は明確なものでは全くない。これらのイラン人の若者たちは、アメリカ人のセクシュアル・アイデンティティを模倣して、カミング・アウトに関わる西洋のポリティクスを誤ったやり方で流用しているのか。それとも、彼らはこのアメリカのテキストをイランの語法で置き換えて、それを上書きしている——あるいはより文字通りに言えば、元の声に別の声を上から重ねている——のか。それとも、翻訳のプロセスはもっとアンビヴァレントなのか³。この映画は、翻訳をドラマの形で演じることを通じて、イランとアメリカの文化的ポリティクスの対立を表現することができるだけでなく、それと同時に、語られるものも語られないものも含めた女性の欲望、公のものも秘められたものも含めた女性のアイデンティティを表現することもできる。目に見えるアイデンティティと隠された意味とが層をなす状態を同時に見て取る観客の能力は、『サーカムスタンス』それ自体が一つの映画だという事実によって可能となる。この場面の持つ様々な意味は複数の層をなしているが、これらの意味は、この場面での映画空間、映画形式の使用によって生み出される。吹き替えのシナリオにおいて音響と映像が別々に提示されることで、同性愛の欲望の表現のためのヴァーチャルな空間が創造される。こうしてこの映画は、トランスナショナルな映画というテーマと、映画のナレーションの形式上の複雑さの両方を巧みに利用し、そうする中で、公的と私的、ストレートとクィア、欧米人とイラン人といった区別に慣習上認められてきた揺るぎなさを問いに付す。とすれば、『サーカムスタンス』の言うところだと、私たちは世界中のクィアネスを理解するために、スクリーン上の表象について考えなければならないだけでなく、映画という装置そのもの、その表現のメカニズム、そのトランスナショナルな流通様式についても考えなければならない。

2

字幕をつけるプロセスは、間テクスト性のいくつもの層を導入するが、これらの層は情報を付け加えることもあれば至めることもあり、そのようなものとして、ワールド・シネマの経験と、普遍性に対するワールド・シネマの要求との構成要素を形作る。(以下、著者の本に関わる部分は省略。)以下の文献を参照。Abé, Mark Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); Atom Egoyan and Ian Balfour, eds., *Subtitles: On the Foreignness of Film* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

3

この映画を最も辛辣に批判する人々は、主演俳優たちが話すペルシャ語に強いアメリカ英語のアクセントがある点を指摘している。ここでもまた、トランスナショナルで脱・領土化された映画制作が、「イラン人として語りうるのは誰か」を問う本物らしさのポリティクスとして、映画のテキストの中に入り込んでいる。

本稿では、世界の中でクィア映画の占める場所に対して、批判的な視点からの注目を喚起する。クィアにとって世界とは何を意味しうるのか、また世界にとってクィア映画は何を意味するのか。ここでは、クィア・ポリティクスとワールド・シネマの交差する地点にまで読者を導き、そのことで次の二つの問いを投げかける。クィア映画が世界の中に存在する様々な仕方を作り上げるのはどのようにしてか、またクィア映画が創造する世界にはどのような政治的価値があるのか。クィア・ワールド・シネマというものを提案すると、厄介な事態が生じる。これら三つの言葉を組み合わせると、知の確実性や立場の特権についての不安が次々に掻き立てられる。この組み合わせは、誤訳や新植民地主義的な支配、均質性や差異の水平化に対する恐れを生じさせる。それが示唆するのは、物事に制約を加えるアイデンティティ・ポリティクスを支持して行われる、意味の強制や映画の美学の道具化である。本プロジェクトの研究を進め、それを発表するに際して、私たちはこれらすべての懸念に直面した。こうした懸念はしばしば、クィアの映画文化に関わる人々の間に広がるある感覚に裏打ちされている。それは、グローバル・ポリティクスや文化的差異に敏感な人々は、「世界」^{ワールド}、「クィア」^{クィア}、「映画」^{シネマ}という語を一緒に語るべきではないという感覚である。この躊躇の感覚において政治的、美学的に問われているものについて、私たちは上の人々と意見を同じくするが、にもかかわらず私たちは、敢えて危険を冒してこれらの語を一緒に並べる。私たちがクィア／世界／映画という組み合わせを意図的に引き合いに出すのは、クィア映画が世界の内に存在する異なる仕方を可能にし、さらには異なる世界を創造するのだと主張するためである。

映画は世界を作る営みに常に関わっており、クィアネスは決まって慣習的な認識論の調子を狂わせる。そのため、クィアネスを映画と一緒に思考することは、世界生成の支配的な様式を再設定するポテンシャルを持つ。私たちがこの「世界生成」^{ワールド・ディンク}という語を使うのは、クィア映画が世界を構築する現在進行中のプロセスを言い表すためである。このプロセスはアクティヴで未完、かつ異論を投げかけるものであり、定まった地図作成法を前提としない。世界についてのどんな言明にも、何らかの尺度のポリティクスが含まれ、それは当の世界に対する特定のパラメーターを提案する。私たちは、こうしたパラメーターがしばしば有する、自明視された様々な性質の脱-具象化を主張する。私たちは映画のテキストが、このプロセスの中でアクティヴな状態にあるものと考え。世界生成は必然的に、地球上の文化についての思考において既に牽引力を獲得しているような多くのプロセスや概念を含む(ただ、それらだけには限定されないが)。グローバリゼーション、トランスナショナルなアイデンティフィケーション、ディアスポラ、ポストコロニアリズム、インターナショナルナリズム、エコロジー、コスモポリタニズム等々がそうである。

クィア映画は世界についての新たな説明を作り上げ、出来合いの地図に対するオルタナティヴを提供する、と私たちは論じる。こうした出来合いの地図は、資本主義的で国ごとに分かれていて、異性愛的であれ同性愛的であれ規範を押し付ける。クィア映画はそのような地図に対するオルタナティヴを提供しつつ、ワールド・シネマの流れとそのポリティクスを変革し、類縁関係、愛情、触発、形式についての反体制的な尺度を鍛え上げる⁴。

この議論を行うためには、三つの項——クィア、世界、映画——のすべてが必要である。クィア理論の内部でグローバリティについての研究文献が徐々に現れつつあり、そうした文献が扱うのは、ネオリベラルの経済学、ホモナショナリズムとグローバリゼーションにおける「クィア」の共犯性、LGBTアイデンティティの西洋的モデルがグローバル・サウスのジェンダー化された性生活の世界に向き合うことの限界といった事柄である。このような学術研究は私たちのプロジェクトにとって重要であるが、映画とそれがクィア的な空間を育む能力とに固有のものを見逃している。このクィア的な空間は、テクスト上でも制度上でも資本には還元不可能なのだ。同様に、グローバルな枠組みに対する批判的な自覚は、映画研究の伝統的な範疇に異議を唱え、それを変革してしまった。国ごとに分かれた、一般論的な、産業という面に重きを置いた映画の研究を、トランスナショナルなもの、ディアスポラ的なものの、放浪性のもの、移住性のものといったカテゴリーによって屈折させてしまったのだ。しかし、これらの研究は往々にして、クィア理論の革新から隔絶されてしまい、その後には映画世界の形状についてのあからさまに異性愛的な説明だけが残された。言及するのが最後になったが、クィア映画に関する学術研究は、私たちの分析にとって決定的に重要な基盤を形成しており、そのような研究の範囲は、レズビアンとゲイの表象についての丹念な研究から、ニュー・クィア・シネマ(NQC)、クィア的な実験映画やクィア映画祭その他のものの批評にまで至る。私たちはかなりの部分でこうした研究のアーカイヴに依拠しているが、国や地域ごとの映画についての重要な研究はあっても、クィア映画研究はグローバルなものの突きつける挑戦にまだ十分に取り組んでいない。これら三つの基本概念——クィア、世界、映画——は、私たちの議論に足を踏み入れるための理論的な道を開いてくれる。各々の語に対して異論が投げかけられているのに加え、三つの語全部が一緒になると、私たちは次のように問うよう迫られる。クィア映画の消費によって、どのような種類のグローバルなコミュニティが生み出される(あるいは、予め排除される)のか、グローバルなものについての有力なビジョンが、クィア的な生の社会への統合もしくは社会からの排除にどのように依存しているのか。本稿では、私たちに対して世界中のクィア映画が問いかけるものの地図を描いていく。

4

以下の文献を参照。Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (London: Verso, 2013); Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007 (パスカル・カサノヴァ著『世界文学空間』、岩切正一郎訳、藤原書店、2002年); Pheng Cheah and Bruce Robbins, eds., *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998); David Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003) (デイヴィッド・ダムロッシュ著『世界文学とは何か』、秋草俊一郎、奥彩子、桐山大介、小松真帆、平塚隼助、山辺弦訳、国書刊行会、2011年); Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (January–February 2000): 54–68; Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012).

映画に関してクィア的なものとは何か

映画は概念としては、クィアや世界よりも安定しているように見えるかもしれない。だが本稿は、映画理論についての論考であると同様に、クィア批評についての論考でもある。さらに、映画という言葉の様々な意味を自明視することはできない。私たちの探求する様々なクィア世界は、映画のテクノロジー、制度上の慣習、美学的な形式を通じて、手の届くものに変えられるが、これらのものが一緒になって、映画鑑賞において機能する感覚器官にユニークな空間、情動的な作用領域、時間性、快楽、不確実性といったものを活性化させる。映画が単純にLGBTの表象の中立的な宿主であるわけではなく、むしろクィア的に屈折されたメディアなのだと認めることは、決定的に重要である。ジャスビル・ブアールの言葉を借りて言うなら、私たちは映画を「クィア・アッサンブラージュ」として理解するのである⁵。

大衆映画を大衆的たらしめるものの一部は、観客であることに伴うクィア的な快楽である。観客がいとも簡単に、期待されるジェンダーの境界線を越えてアイデンティフィケーションを行ったり欲望を感じたりできることは、例えば、古典的なハリウッド映画に魅惑的で背徳的なアピールを与える⁶。物事を見る視点についてのハリウッド映画のナレーションが、同じ場面の中でさえ多種多様で、しばしば同じ基準を当てはめるのが不可能な複数の登場人物のパースペクティヴを採用するよう、すべての観客に促すのはどのようにしてかを考えるのであれば、古典映画におけるクィア的な快楽についてのアレクサンダー・ドティの説明を発展させるといだろう。スクリーン上に映る身体に対して、完璧に反省的あるいは自己陶酔的な関係を持つことを許されるのは、ごく少数の観客のみである。実際、カノンのフェミニスト映画理論が引き起こした悪名高い論争の一つは、ハリウッド映画が女性観客に自分のアイデンティフィケーションをぐらつかせるよう要求するのはどのようにしてかを言い表すために、ローラ・マルヴィが「トランスヴェスタイト」(異性装)という語を用いたことをめぐって巻き起された。女性観客はしばしば、男性の行為主体性と男性の眼差しに同調するような言説上の立場を採用する⁷。これらの論争は異性愛中心主義的だと時に非難されもしたが、にもかかわらず、ハリウッド映画のテキストの基本的な機能が、ジェンダーの一定の流動性を要求するのはどのようにしてかという点を突いている⁸。もしこのように二つの心が親和性を持つ状態のせいで、観客であることがほとんどクィア的なものになるとすれば、映画の伝統はこの許容力を自由に活用するやり方を多岐にわたって発達させてきた。もちろんメインストリームの映画は、眼差しを通じて、とりわけ(マルヴィが教えてくれたように)ハリウッド映画そのものを通じて、クィアへのアイデンティフィケーションを導く構造に歯止めをかける

5

Jasbir Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

6

アレクサンダー・ドティは以下の著書中で、これと似た方向性での探求を行っている。Alexander Doty, *Flaming Classics: Queering the Film Canon* (New York: Routledge, 2000).

7

Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun*," *Framework* 15-17 (1981): 12-15; Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1991), 24-25. これらの論争についての議論の一つとして、以下の文献を参照。Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), 116-17.

8

フェミニスト映画理論の中のクィアの人物像についてのより批判的な議論としては、以下の文献を参照。Patricia White, "Madame X of the China Seas," in *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, ed. Martha Gever, John Greyson, and Pratibha Parmar (New York: Routledge, 1993), 288-90.

術を心得ている。だが、ジェンダー化された眼差しに対するフェミニスト映画理論の批判の場合と同様に、イデオロギー闘争の場となるのは、単純に映像の内容というよりむしろ、映像の構造の方である。この緊張関係はフェルザン・オズペテクの映画の中に見受けられる。『ハمام』(1997年)と『あしたのバスタはアルデンテ』(2010年)という二本の映画は両方とも、欲望に充ちた眼差しの持つジェンダー化された両義性を駆使して、同性へのアイデンティフィケーションと反対の性へのアイデンティフィケーションの間を行き来している。

映画の映像のダイナミズムは、意味の具象化に抵抗する。というのも、映像はシニフィアンを浮遊する状態に留めて、決して関係性の項を固定しないからだ。マリア・サン・フィリッポは、「テキスト上の場^{サイト}(時空上の所在地)と観客の視界^{サイト}(物の見方)」によって構成されたポテンシャルティとしての、「映画のバイセクシュアルな空間」の擁護論を展開している。彼女によれば、こうした場と視界は、「セクシュアリティとジェンダーがともに、支配的な文化のモノセクシュアルで異性愛中心的なパラダイムには還元不可能で、常に既にそれらよりも過剰であるのはどのようにしてかを示している」⁹。すべての映画がバイセクシュアルな空間を活性化するわけではないが、映画の感覚的な装置は絶えずそのような空間のポテンシャルを暗示している。このダイナミックな空間性は、規範的なセクシュアリティとジェンダーに抵抗するが、それと同様に、グローバル化された世界の硬直したシステムに抵抗しもある。例えば、エジプトの映画監督ユーセフ・シャヒーンはあるインタビューの中で、セクシュアリティと、グローバリゼーションの批判と、映画の美学を結びつけている。どうやって自分の美的感覚を政治的なメッセージと相互に関係づけるのかとジョセフ・マサドに尋ねられ、シャヒーンは、映画において政治を避けることはできないと答える。建前上はオープンなはずのグローバリゼーションの市場に数々の不平等があるのを批判した後に彼は、世界において起こっていることは、「君の性生活にさえ影響を及ぼしているし、ベッドの中で起こることは、政治において起こっていることに依存している」と語る¹⁰。あるいは、ベニーニョ・サンチェス・エッペラーとシンディ・パットンが述べているように、「セクシュアリティは内密かつ直接に感じられるが、公的にかつインターナショナルに記述され媒介される」¹¹。政治はセックスに浸透する。映画とは、内密なもの¹と公的なもののこの絡み合いを目に見える形で記録することが可能な場である。映画は単に、LGBT映画祭やコスモポリタンなアートシアターにおける配給や上映にうってつけの制度上の空間を提供するだけではない。映画はむしろ、映画というメディアを構成する特徴として、クイア的なアイデンティフィケーション、欲望、形象化可能性を生み出すのだ。

映画的なもののこのクイア的な地層を規定することは重要である。そうすることで私たちは、クイア映画をどう定義するかを考察する際に、単に様々

9

Maria San Filippo, "Unthinking Heterocentrism: Bisexual Representability in Art Cinema," in *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, ed. Rosalind Galt and Karl Schoonover (New York: Oxford University Press, 2010), 76.

10

Joseph Massad, "Art and Politics in the Cinema of Youssef Chahine," *Journal of Palestinian Studies* 28, no. 2 (Winter 1999): 88.

11

Benigno Sánchez-Eppeler and Cindy Patton, eds., *Queer Diasporas* (Durham, NC: Duke University Press, 2000), 2.

なアイデンティティや表象内容を道具化する方に気をそそられたりはしなくなる。「クィア映画」というカテゴリーを囲いに入れるのは意外に困難である。ある研究者たちは、アイデンティティ指向の系統のレズビアン・ゲイ映画を、よりラディカルな（あるいは少なくとも、反アイデンティティ指向の）クィアの実践から区別することが決定的に重要だと考えてきた¹²。クィア映画はこのようなやり方で定義されるかもしれない。あるいは、監督がクィアである映画とか、またここでも再び、クィアの観客の見る映画とかを、クィア映画だと定義するのも可能だろう。だが、クィア映画を定義するための前提条件としてこれらの論理が課せられる時、誰が排除されるのか。これらの常識的なアプローチはどれも、西洋のそれであれ他のものであれ、映画の支配的な慣習を執拗に特権化しているせいで、台無しになってしまう。そのため、西洋の外にいる映画監督は、ゲイとしては「外に」いるわけではないかもしれないし、実際のところ彼らは、可視性のレトリックが自分たちの自己感覚に対して有益だとも妥当するとも思わないかもしれない。同様に、クィアの観客はこれこれの外見をしているだろうといった推測はすべて往々にして、悪意ある文化的な想定によって裏書きされている。マダヴァ・ブラサドが書いているように、受容研究では西洋の観客が彼らのテキストの解釈に関して複雑で自律的と見なされるのに対して、民俗誌の研究では、非-西洋の観客はテキストが直接に提示するものだけをそのまま読み取ると理解されている¹³。このことは、クィア・ワールド・シネマにとっても同じように問題である。受容という文脈でこの種の映画に複雑性が認められることはほとんどないのだ。

映画がある一定の文脈ではクィアだが、別の文脈ではそうではないということがままある。おそらくは、知識についてのこれらの問い（映画を見て、それがクィア映画かどうかやってみるのか。私たちは常にクィア映画をクィアと認めるだろうか）に対する関心のせいで、私たちは、外国映画がクィアだと主張されたり、クィアではないと想像されたりする瞬間に注意を払っている。現代のワールド・シネマとしてカノンと化した多くの映画は、クィアの問題を扱ったり、クィアの登場人物を目玉にしたりしているが、これらの映画がクィア映画研究によって分析されたり、これらの映画を支持するストレートの人々によってクィア的な試みとして認められたりすることはまれである。例えば、タイ国内では、アピチャートポン・ウィーラセータクンはゲイと見なされ、彼の芸術的実践はクィアだと理解されている。しかし、西洋では彼は、メインストリームの批評家やアートシネマの提唱者たちによって、国際的な作家として受け入れられてきた¹⁴。彼の映画は、LGBT映画祭よりも、ワールド・シネマの催し物（カンヌ、ヴェニス、ベルリン、ニューヨークのMOMAといった場所で開催される映画祭）で上映される可能性が高い。同様に、ある批評家たちは、台湾の監督ツァイ・ミンリャンが、海外の観客の嗜好に沿う方法

12

Chris Perriam, *Spanish Queer Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 1, 4, chap. 1.

13

Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction* (New Delhi: Oxford University Press, 1998), 5n14. 以下の文献中での引用。Gayatri Gopinath, *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2005), 97.

14

Benedict Anderson, "The Strange Story of a Strange Beast: Reception in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Sat Pralaat*," in *Apichatpong Weerasethakul*, ed. James Quandt (Vienna: Synema and Austrian Film Museum Books, 2009), 158–60, 170.

として、セクシュアリティの曖昧な登場人物を多用しすぎると非難してきた。その一方で、最近の学術研究は、クィアネスや性行為や映画スタイルに対する彼の関わり方の複雑さを扱うようになってきている¹⁵。フラン・マーティンが述べているように、「ツァイ・ミンリャンの映画が、強迫観念のように、また最後には不自然なほどに、性的なアイデンティティよりもむしろ性行動に焦点を当てていることで、彼の映画を性のアイデンティティ・ポリティクスで言う意味で直裁に「ゲイ」だとして読み解くことは最初からできなくなっているように見える」¹⁶。そのため、クィア映画の権限が拡張されなければならないのは明らかだとしても、どうやってそうするのかという課題になると、認識論的な不安定さが顔を覗かせ、この不安定さは地政学的であると同程度に社会学的でもある。

クィア映画研究は当初から、一見するとストレートだが、LGBTの観客によって撤回不可能なまでにクィアにされてしまったような映画を研究対象に含んできた。事実、ある有名なアンソロジー——『クィア映画——映画読本』は主として受容の問題を論じている¹⁷。ラジندر・デッドラーやガヤトリ・ゴピナスといったインド映画の研究者たちから見ると、ヒンディー語の大衆映画はしばしばホモソーシャルな絆をこれ見よがしに登場させ、その描き方によって、同性同士の親密な関係をスクリーン上で見たがっているような観客による再コード化を促す(例えば、『ショーレー』(ラメシュ・シッピー監督、1975年)、『パーキーザー』(カマル・アムロヒ監督、1972年)¹⁸、『偉大なるムガール』(K・アシフ監督、1960年)、『ラズィーヤ・スルターン』(カマル・アムロヒ監督、1983年、写真1・4)といった映画では、禁じられた欲望の連鎖がほとんど包み隠さず描かれているが、そうした欲望の連鎖を利用して、クィアの観客はメインストリームの映画を自分たちのものとして取り込んできた。同様にスタンリー・クワンは、彼のドキュメンタリー『男生女相』(1996年)の中で、クィアのサブテキストにしてそこから快楽を引き出すために、中国の大衆映画の歴史を掘り起こしている。より最近では、イランの芸術家ネイヴィッド・シナキが『ポップ!』(2012年)において、革命以前のイランの大衆映画から取ったという設定のファウンド・フッテージを展開し、その中で、イランの文化において異なる性的指向の欲望が入れ替わりつつ存続してきた様子を描き出している。このように「ストレート」の映画をクィアとして再コード化することは、単に別の記号学を用いてなされる私的な実践なのではない。クィアによる流用は、そうした実践よりも広範な、大衆映画の文化的知覚に浸透していく。クィア映画批評は常に、気の遠くなるほど多様なテキストと観客全体にまたがるクィアネスの境界線をどう定義するのかという問いに取り組まざるを

15
Daw-Ming Lee, *Historical Dictionary of Taiwan Cinema* (Lanham, MD: Scarecrow, 2013), 374.

16
Fran Martin, "Introduction: Tsai Ming-liang's Intimate Public Worlds," *Journal of Chinese Cinemas* 1-2 (2007): 84.

17
Harry Benshoff and Sean Griffin, ed., *Queer Cinema: The Film Reader* (New York: Routledge, 2004).

18
Rajinder Dudrah, "Queer as Desis: Secret Politics of Gender and Sexuality in Bollywood Films in Diasporic Urban Ethnoscapes," in *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*, ed. Sangita Gopal and Sujata Moorti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008); Gayatri Gopinath and Javid Syed, "Desi Dykes and Divas: Hindi Film Clips," 2001年サンフランシスコ南アジアLGBT映画祭QFILMISTANでの発表。



写真1・4 『ラズィーヤ・スルターン』のような古典的なヒンディー語映画においては、同性同士の親密な関係がはっきりと見て取れる。

えなかった。

クィア映画の方法論に対するさらにもう一つのアプローチは、テキストに焦点を当て、物語世界の中でクィアの人々を描写する映画をクィア映画と定義するというものである。このアプローチだと私たちは、およそあらゆる種類のクィアの登場人物や表象に注意深く関心を向けることになるが、クィアの表象を必要とする定義は、他の作用領域で作品を作る芸術家を排除し、映画の音響や映像がクィア的な表現を生み出すポテンシャルを予め締め出してしまう。例えば、『過日』(タケヒロ雄太[本名・中村雄太]監督、2008年)のような映画は、その映像という点ではおおむね抽象的だが、ガラス玉を通して撮

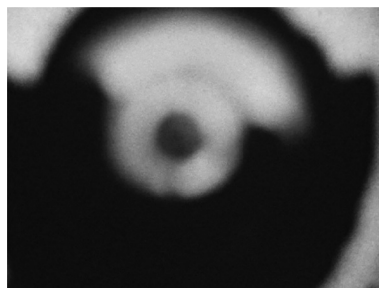


写真1・5 『過日』においては、ガラスのりんごを通して視野を撮影することで、鮮やかなグラフィックアートのような抽象的映像が生み出される。

影することで、レンズの持つクィア的なポテンシャルを観客の目に見えるものにする。レンズには、規範的な視感体制を歪ませることで自然を変形するポテンシャルがあるのだ(写真1・5)。映画研究者は、抽象化作用の持つクィア的なポテンシャルに敏感である。例えばジュアン・スアレスは、ジャック・スミスのアメリカン・アンダーグラウンド映画の中にあるクィア的な質感やきめや光沢について、またそれと並んで、ブラジルの芸術家ヘリオ・オイチシカの作品における彩り豊かでトロピカル的なスタイルの持つ政治的なラディカルさについて、説得力のある叙述を展開している¹⁹。これとは別のやり方だが、ソン・フュー・リムはツイ・ミンリャンが、「擬人的なリアリズムをなくし、ずしにする」手法を分析している。この手法によって、「(例えばクィアのセクシュアリティについての)彼の表象がアイデンティティ・ポリティクスに常に従うわけではないのはどうしてかが部分的に説明される」のだ。リムから見ると、時間が転々と移り変わるという、ツイに特徴的なアートシネマのような性質は、クィア的な表象論理を裏書きしており、この論理は、運動に対する静止状態の関係の中にと同様、ゲイの登場人物の中にも見出される²⁰。これらの例は、アートシネマとアヴァンギャルドの歴史におけるクィア的な抽象化作用の重要性を如実に示しているが、それらはまた、表象のポリティクスに限界があること、またレイ・チョウが「映画が人間そのものを一時停止させる作用の持つラディカルな含意」²¹と呼ぶものをクィア映画が分かち合っていることを強調している。

クィア映画の定義の最後の可能性は、セクシュアリティ、ジェンダー化された身体化、異性愛規範的でないセックスの演出という観点からクィア映画を思考することの中にある。クィア的なテキスト性を定義しようとするテレサ・デ・ラウレティスの試みは記憶に残るものであるが、この試みが強調するのは、シニフィアンのレベルでの指示性を形式上で攪乱する作用の中にクィアネスが内在するという事実、さらには、「クィア的なテキストは、セクシュアリティをセックス以上の何かとして刻み込む作用を伴う」ということで

19

Juan A. Suárez, "Hélio Oiticica, Tropicalism," *Criticism* 56, no. 2 (2014): 295–328.

20

Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2014).

21

Rey Chow, "A Phantom Discipline," *PMLA* 116, no. 5 (2001): 1392–93.

ある²²。デ・ラウレティスが試みているのは、クィアネスの反規範的なポテンシャルについての記号論的な説明のバランスをとることである。こうした説明は、クィアネスによる支配的な表象体制の脱中心化に焦点を当てるのだが、この抽象化作用により、反体制的なセクシュアリティとの決定的なつながりが見落とされてしまうかもしれないという危惧を、彼女は抱いているのだ。彼女の言う「それ以上の何か」は、映画を欲望の装置と見なすフェミニスト理論の説明に通じるものがある。そのような装置は、ジャクリーン・ローズが「視覚の領域におけるセクシュアリティ」と呼んだものを際限なく再構築する。映画に出てくる欲望する身体の実像は、この装置に注意を払うことなしには思考されえない。私たちにとって、クィア映画理論は常に一個のフェミニスト・プロジェクトであり、だからこそ本稿では、ジェンダーとセクシュアリティに関わる主要なテクノロジーとしての映画に深く傾注し続ける。デ・ラウレティスはここで「セックス」という語を用いて、性行為を語ると同時に、性的差異の二分法への抵抗を語る。とすれば「セックス」は、ジェンダークィアやトランスジェンダーの経験といったクィア的なジェンダーを含むかもしれない。デ・ラウレティスは、私たちが焦点を当てる範囲を、テキスト上のクィアネスの必然的な性質としての性行為だけに限定することで、決定的に重要な緊張関係に私たちが取り組むことができるようにする。この緊張関係は、セックスがクィア映画の決定的な様相だと私たちが提言する時に明るみに出る。

一方で、同性同士の性行為、あるいはその他の反体制的な性行為の表象は、多くの観客にとってクィア映画を定義するとも言えるような快楽である。例えば、フィリピン人のゲイ・メロドラマ『出口なし』（ジョエル・ラマンガン監督、2008年）は、セックスする主役のカップルのフラッシュバックの中でスローモーションのモンタージュを用い、きわめて意識的にナラティヴを中断する。セックスを出せば映画が売れるというのは、特に目新しい話ではない。だが、映画の性的欲望が組織される様子に注目すると、クィアの映画文化の持つ情動的な力を理解する手助けになりうる。デボラ・シャウは、二人の少女がキスをするのが見たくてたまらないから人々が映画に行くということも時にはあると指摘している。このまるで嘘のように単純なアイデアが、映画において作動する欲望の機械を作り直す、エロティックなもののポテンシャルを明るみに出している²³。『ハンガー』（トニー・スコット監督、1983年）のような映画は、デ・ラウレティスの意図するような仕方でクィア的であるようには見えないかもしれないが、この作品のアイコン的なセックス・シーンは、映画のナラティヴの限界を超えるような仕方で、レズビアンの文化的心像において流通している。この作品のクィア・ファンダムについては多くの記録や資料がある²⁴。より最近の作品だと、キャンベルXの『絶倫男の生活』（2012年）には、ジェン

22

Teresa de Lauretis, "Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future," *GLQ* 17, no. 203 (2011): 244.

23

2013年4月にブライトンで行われたグローバル・クィア・シネマ・ワークショップでのデボラ・シャウとの会話より。

24

Andrea Weiss, *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema* (London: Jonathan Cape, 1992), 100; Maria San Filippo, *The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Television* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 125; Ellis Hanson, "Lesbians Who Bite," in *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, ed. Ellis Hanson (Durham, NC: Duke University Press, 1999), 190–91.

ダーの表現や身体化についての映画上の慣習に挑戦するようなレズビアン・セックス・シーンがいくつも含まれている。これらのシーンでは、トップとボトムの力学とBDSMの力の応酬がエロティシズムをいや増して描写され、クィアのモンストレーションの政治的な必要性が力説される。ここでは、白人女性のレズビアンについてのメインストリームの空想を超えて表象を拡張するという政治的な目的が、性行為において、また性行為を通じて達成される。



写真1・6 『絶倫男の生活』のセックス・シーンは、映画がセックスを見せることの持つポテンシャルを如実に示している。

セックスを見せる映画の能力は、エロティックな光景を見ろのぞき見的な快楽を、対抗的公共圏的な可視性の論理に結びつける。タイトルの「絶倫男」は、性的倒錯の黒人のタフガイで、ブルジョワの空想空間ではなく、ロンドンの労働者階級地区に住んでいる。同じ監督のエロティックな短編映画『フェム』(2007年)の場合と同様に、『絶倫男の生活』のカメラは、女性の身体を写してタフガイの眼差しを身体化する時に、最も確信にあふれ、心地よく感じているように見える。これらの映画は両方とも、最も性的に露骨なシークエンスで真骨頂を発揮する。なぜならこれらの映画は、黒人のレズビアン女性の身体を繰り返し観客の目に焼き付けるからである(写真1・6)。

他方で、クィア映画が性行為を描写すべきという要求はまた、西洋文化による可視性と公共性の特権化を是認する危険を冒しもする。この要求を突き動かすものを、新植民地主義的な表象衝動に結びつけることができる。この衝動は、民族的な他者を、西洋による植民地化に開かれたクィア的な身体として人目にさらすことを傲慢にも要求する。非-西洋の、あるいは非伝統的なセクシュアリティは、可視性という西洋的なレンズを通して見られると、常に収まりがよいわけではないかもしれない。クィア映画の学術研究は、見せないことの様々な実践に常に注意を向けてきた。その注意の向かう範囲は、不可視性についてのパトリシア・ホワイトの著作から、キャサリン・グラントによるアルゼンチンの映画監督ルクレシア・マルテルの『頭のない女』(2008年)の読解にまでわたっている。この読解が明らかにするこの映画のクィアネスは、セックスの画像をあからさまに見せることの中ではなく、そのかわりに、この映画が様々な関係に枠を与えたり目を向けたりする作用の中にある²⁵。アン・クヴェトコヴィッチは、この問題の地政学の概要を次のように述べている。「歴史的、地理的な境界線を超えて移動し、西洋の大都市におけるゲイとレズビアンアイデンティティとコミュニティの近年の歴史から身を引き離すことは、クィア研究にとってこれまできわめて重要であった。このような文脈では、(ホモ)セクシュアリティと見なされるものは予測不可能で、新たな語彙を必要とする。セクシュアリティがあからさまな形で姿を現していなくても、情動はそこに現前しているかもしれない」²⁶。西洋の視覚的

25

Patricia White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (Bloomington: Indiana University Press, 1999); Catherine Grant, "Planes of Focus: The Films of Lucrecia Martel," 2012年5月ブライトンで開催された「クィア映画とグローバルなものポリティクス」ワークショップで発表されたビデオ・エッセイ。 <http://vimeo.com/channels/222321>.

26

Ann Cvetkovich, "Public Feelings," in *After Sex? On Writing since Queer Theory*, ed. Janet Halley and Andrew Parker (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 173.

体制を論駁する試みとして、クヴェトコヴィッチが情動に目を転じる姿勢が、クィア映画にグローバルな枠組みを与える際に決定的に重要であることは明らかである。

この点を如実に示すために、台湾の歴史ドラマ『GF*BF』（ヤン・ヤーチェ監督、2012年）を考察してみよう。このドラマでは、学生運動という政治的なナラティヴと平行して、同じ学校の友人同士の間でのゲイ的な欲望が繰り返し描かれるが、露骨には表現されない。映画の舞台となるのは1985年で、当時台湾は戒厳令下にあった。この学校の厳しい規律は、国家の抑圧的な政策のアレゴリーである。反抗的なアーロンは、物怖じしない発言に対する罰として頭を剃られてしまう。ここでは、身体に恥辱を刻印することが政治的な統制の場となっているのである。ある場面では、アーロンと彼の友人リアムが親しげに一緒に座り、腕を触れ合わせる。その背後では子供たちが花火を手で踊っている。アーロンは次のように言う。「一人で踊るだけなら反逆だけど、学校全体で一緒に踊れば、それは人民の総意だ」。彼はリアムの腕に、「僕らは同じ海から生まれた波だ」というフェイク・タトゥーを入れる。ここでは、クィア的な親密な関係が台湾の反逆的なナショナリズムに結びつけられている。そして、政治的な連帯感とクィア的な欲望の両方が——文字通りに——身体の上に刻み込まれている。この瞬間は情動に充ちているが、その欲望は目に見えるセックスの形をとったりはしない。そのかわりに、革命に対するクィア的な希望と、十代の頃の欲望のノスタルジックな想起が、ラディカルな視点から語られる台湾の歴史のナラティヴに合流する。このナラティヴは、民主主義運動のポテンシャルとその数々の敗北に充ちている（写真1・7）。



（写真1・7）『GF*BF』は、クィア的な親密な関係と政治的な反逆を一つに結びつける。

『GF*BF』はクィア的な情動の構造の一つを典型的に表している。この構造の内では、観客とスクリーン、個人的なものと集団的なもの、あるいは言い換えれば、主体性と歴史的变化の間を映画が理論化するのである。クィア映画を見て感じられる情動は、非規範的なセックスはどんな感じがするかをつかむという政治的^{ジュエッセン}な享受の中で生じることもあるが、それと同様に、この情動がクィア的な感情の生活世界を利用することもある。そして、こうした感情の身体に対する関係とこの身体の実行は、他の経路で伝達される。したがって、性的な表象の一定の体制を具象化するのを控える姿勢と、それに対抗する形で、クィアのセックスを見せる映画のモンストレーション的なポテンシャルを評価しようとする衝動との間で、クィア・ワールド・シネマを思考することには、緊張関係が付きまとい、それがこの思考を構造化する。もし

この緊張関係が生産的なものでありうるとすれば、私たちはデ・ラウレティスの言葉の意味を広げて、クィア映画におけるセクシュアリティを、潜在的にセックス以上のもの、それ以下のもの、あるいは時に、まさにそれと隣接するものとして思考する必要があるかもしれない。

もしクィア映画がクィアの登場人物、監督、表象、観客に依拠しえないとすれば、それをどのように特定したらいいのか。クィア映画を定義することに伴う困難を根本から思考するために、イヴ・コゾフスキー・セジウィックによる普遍化とマイナー化の言説に立ち戻ろう²⁷。普遍化する言説が公理とするのは、物事を普遍的に思考することが助けになり、「クィア映画」のシステム、構造、言説を理解することが、いかなる批判的分析にとっても必要な第一歩だということである。権力の回路やシステムを考慮せずに、ワールド・シネマを単純に様々な異なる国の映画の蓄積と考えるのが限定的な見方であるのと全く同様に、上のような読解において、クィア映画を単にクィア向けのテキストの集合と考えるのは物事を制限する見方である。これがまさに、先に概要を述べた、カテゴリーに関わる問いが仕掛ける罠なのだ。しかし、マイナー化する言説は、固有性の必要性を私たちに思い出させてくれる。普遍化する概念は、ゲイ男性の文化であれ、メインストリームの嗜好のカテゴリーであれ、新帝国主義であれ、往々にして支配的な権力構造を繰り返す。マイナー化する言説は、文化的な異質性と、LGBT文化のラディカルな衝動の両方を強調し、既知のものを好んできた研究の方向性を変える。両者の思考様式のいずれかを選ぶのをセジウィックが拒絶するのと全く同様に、私たちは分類化の論理に抵抗する。こうした論理は常に、あまりに広すぎると同時に、あまりに狭すぎるのだ。

私たちは、きれいにまとまったクィア映画の定義のかわりに、根本の部分で雑多なものが混じり合ったアプローチを提案し、許容力の大きい身体の論理の中にこそ私たちの論議が見出されうると主張する。開放性は概念上のいいかげんさや力の分散に等しいなどという非難に、クィアのカテゴリーをむざむざ晒すつもりはない。実際、私たちが信じる場所では、どんな種類の映画、生産様式、受容様式がクィアたる資格があるとか、世界の中でクィア的な作用を持つとか、そういったことを予め規定しないようにするために、許容力の大きさが必要なのである。ここから本稿は、クィア、映画、世界という三つのものの予測不可能な交差を分析し、フェミニスト・ビデオ、安っぽい強盗映画、モダニズムのアートフィルム、同性愛嫌悪のメロドラマといったものを隣同士に並べる。クィア映画はどのようなものに見えるだろうか、またどこに行けばそれが見つかるだろうかという問いに関して、私たちは根本的な開放性を主張する。このような開放性から、それに関連するいくつかの政治的主張が導かれる。

27

Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990), esp. 1, 40–44, 82–86 [イヴ・コゾフスキー・セジウィック著『クローゼットの認識論——セクシュアリティの20世紀』、外岡尚美訳、青土社、1999年]。

- この開放性に基づくなら、クィアネスの持つ力は、映画という分野全体にわたってアクティヴに作用するものとして理解される。そのため、LGBT映画とクィア映画、あるいはクィアの生のポジティブな表象とネガティブな表象の間に明確な線引きをしたり、映画監督に対して特定のアイデンティフィケーションの様式を要求したりすることは拒絶される。
- この開放性には、何が映画的なものを構成するかについての理論が含まれる。私たちは、映画的なものがどれほど散漫になってしまったかを承知しているが、様々なプラットフォーム、鑑賞のプロトコル、制度的な文脈といったものの全体にまたがって作用する、映画的なものの産出的なポテンシャルを強調する。私たちはクィア映画を、伝統的な映画館のような環境や、商業的な制作に限定したりはしない。
- この開放性に基づくなら、決まった形式に背反するような映画（そうした映画はワールド・シネマの、文化的に支配的な一定のカノンの特権化する）の中だけではなく、大衆的で、低俗で、類型的な形式の中にも、同等にクィアネスの所在を認めることが要求される。
- 逆に、この開放性に基づくなら、実験的で非表象的な映像実践が政治的に一貫性を持つ仕方では訴えかけ、クィアの人々の生活に対して社会的に妥当性のある洞察を提供する可能性が開かれた状態に保たれる。
- この開放性はクィア理論を拠り所とするが、セクシュアリティやジェンダーについての西洋の理論にアクセスあるいは傾注しているような監督にクィア映画を限定しない。
- この開放性は、西洋のクィア映画のカノンを脱-特権化する反-帝国主義的なスタンスの一翼を担い、映画についてのヨーロッパ中心主義的な思考法を転倒すべく機能する。
- この開放性に基づくなら、制作の価値のヒエラルキーへの抵抗が提起され、かつ低予算で作られた映画や、絶えずマイナー化されるような観客の政治経済学が真剣に受け止められる。私たちの論じる映画の多くは、第一、第二、第三の映画という慣習的な三分法を逃れ、そうして現代のワールド・シネマの構成に対して重要な矯正策を提供する。
- この開放性に基づくなら、動く意味として映画の映像にアプローチすることが可能となる。そうして、セックスの最もあからさまな表象においてさえ、記号論的な不安定性が内在していることが認識される。

そのため、題材とする映画を集めるにあたり、私たちは一見単純に思われる問いを提起した。クィア映画は一体世界のどこにあるのか、というのがその問いである。クィア映画のある場所は、とりわけ実りの多い交渉の場だと私たちは考えている。クィア映画の上映やクィア・メディアの披露のためだけに特化したインフラストラクチャーはわずかしかないため、クィア映画が上映される空間——レンガやモルタルの建造物であれ、想像の共同体であれ——の暫定的な一覧表は、世界中のクィア映画の存在を明るみに出す手助けになりうる。クィア映画は映画祭やアートシアターには決まって見受けられるが、メインストリームの映画館や、言語ベースのローカルな市場でも見受けられる。クィア映画の歴史には、コミュニティ・センター、ポルノ劇場、レズビアンのカミングアウトブックが含まれる。ビデオショップでクィア映画が見つかるのはまず間違いない。ルーカス・ヒルダーブランドが論じているが、ビデオショップはアーカイヴと情動的なコミュニティの両方を形作り、これらはビデオテープが何百回も一時停止されたり巻き戻されたりして劣化する中で構成される²⁸。ビデオを密輸してテープを共有するコミュニティの中に、ビットトレントのサイト上に、中国の個人的なビデオのCDの中に、イランやエジプトのアンダーグラウンドのDVD市場の中に、グレイ・マーケットの配給者の間に、フェイスブック上で組織されたクロアチアのクィア映画サークルの中に、ナイジェリア、メキシコ、ベトナムの市場の露天の中に、クィア映画は見出される。クィア映画はまた、ペカディリョやTLAビデオといった専門の配給会社を通じて目に触れるようになるし、クィアやディアスポラの観客をターゲットにしたビデオ・オンデマンド(VOD)サイト上にも見られる。最後に、クィア映画はソーシャル・メディアや、ユーチューブ、ヴィメオといった動画共有サイトで人気を博している。

クィア映画のオンライン・エコノミーには様々な異質なものが混在している。ユーチューブは、『アフリカの真珠』(ジョニー・フォン・ウォールストローム監督、2014年)のような、トランスナショナルのシリアスなウェブ・シリーズに公開の場を提供している。このシリーズは、ウガンダのトランスジェンダーのアクティヴィストであるクレオパトラ・コムブグについてのスウェーデンのドキュメンタリーである。だが、もちろんユーチューブはまた、タイ映画や、リノ・ブロッカの『マッチョ・ダンサー』(1988年)のような昔のゲイ映画の未公開録画に出てくる同性同士のキスシーンを集めた、ファン制作のスーパーカット映像の宝庫でもある。私たちの分析する、南アジアや東南アジアの大衆映画のほとんどは、DVDでよりも、ユーチューブ上で、あるいは、ファイル共有サイトを通じての方がより簡単にアクセスできる。ディストリブイファイという、ソーシャルメディアを通じた映画配給会社は、業界がオンラインでの流通に全く遅れを取っていない様子を如実に示しているが、それに加えて、世界の中をクィア映画がどう流れているかについて多くを語る

28

Lucas Hilderbrand, *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), 71.

洞察を与えてくれもする。ディストリファイは、フェイスブックやLGBTのウェブサイトに組み込まれていて、インターナショナルな視聴者がリンクを共有したり、予告編を見たり、映画全編をストリーミングしたり、ローカルな映画のリストにアクセスしたりできるようにする。映画は150カ国でレンタルされ、23種類の通貨で代金を支払われ、8つの言語で見ることができる。この会社は、配給の取引を仲介する手段としてクリックを追跡し、ディアスポラのナイジェリア人の視聴者によるナイジェリアの映画の視聴を、この種の分析を通じて会社が知った人口統計の例として引用する²⁹。バスクのような、クシアのビデオ・オンデマンドの第一の波が姿を消しても、インターナショナルな流動性の新たなモデルがいくつも現れている。

探求の領域をこのように広げることによって、私たちが目指しているのは、ラモン・ロバトの言葉を借りれば、「現代映画はどこにあり、どのようにアクセスされているのか」³⁰と問う多くの映画研究者の呼びかけに応えることである。ロバト自身は、この問いに答える手始めとして、「フォーマルな劇場公開はもはや映画文化の震央ではない」³¹と論じている。そのかわりに、映画が視聴者に届いたり、視聴者の間で行き来したりする方法のうち、統制も管理もされず、ほとんど研究されていないものに、私たちの注意を向けるべきだ、と彼は論じる。彼が言うには、ワールド・シネマの研究には「インフォーマルな配給」に焦点を当てることが求められ、そのような配給には、海賊版の作成、秘密裏のファイル共有、密輸、グレイ・マーケットでの取引などが含まれる。これらの実践は、一括りに映画消費のインフォーマルな経済と言われても、ニッチを構成するわけでも、周辺的な市場を構成するわけでもない。そのかわりに、インフォーマルな経済は、「グローバルな規模での配給に拍車をかける主要な動因」であり、映画研究にとって中心的なものでなければならない³²。「インフォーマルな流通は私たちのデータ集合と研究のフレームワークの中にまだ姿を現していない。なぜなら、こうしたデータやフレームワークが、こうした流通の運動を目に見えなくするようなやり方で調整されているからだ」、とロバトは論じている。もしこれが正しいとすれば、「産業映画の歴史研究者は、クシア映画(とその観客)に対して二重に盲目だった」と言ってもいいかもしれない。こうなったのは第一には、クシア映画が長い間、(わいせつ基準の適用と、同性愛嫌悪的なその他の制度のせいで)公式な記録や公の場での上映から切り離されてきたからであり、第二には、クシア映画が主としてインフォーマルな仕方で、秘密のネットワークを通じて消費されてきたからである。映画は何の妥協もない封筒に入れて配達され、密輸のネットワークを通じて共有されたのだ³³。

とすれば、クシア映画の多くの資料やバーチャルな空間と並んで、クシア映画がない場所のうちいくつかを上げたリストを考察することが手助けに

29

2013年5月に開催されたフレア・ロンドン LGBT 映画祭における、ディストリファイとクシア映画の配給についてのセミナーより。

30

Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home* (Berkeley: University of California Press, 2006); Ramon Lobato, *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution* (London: British Film Institute and Palgrave, 2012), 1.

31

Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, 1.

32

Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, 4.

33

本プロジェクトのための研究の大半が、こうしたインフォーマルな経済に依存してきたことを注記しておかなければならない。その上さらに、本論文を完成に導いた個人的な交流や協力の数々を、これらのクシア・ネットワークの延長と見なすことができるだろう。

なる。こうしたリストは、これらの資料や空間と同じくらい私たちを啓発してくれる。現在のメディア風景に特徴的な(列車、病室、通りでの)スクリーンの増殖にもかかわらず、私たちがこれらの公共空間でクィア的な映像を目にすることはほとんどない。多くの場所において、国家検閲が意味するのは、映画、公立図書館、オンラインサービスにLGBTコンテンツが許可されないということである。クィア映画は、ビデオショップやDVDの露頭に隔離され、然るべきやり方で問い合わせる人へのみ入手可能なのかもしれない。クィア映画は、オンラインのレンタルサイトではポルノと一緒にのカテゴリーに入れられて、ペイウォールや年齢制限の向こう側に隠されているかもしれない。グーグルのオートフィル機能は、ゲイ向きの検索ワードの多くをブラックリストに載せていて、クィアに関わる検索を徐々に困難にしている。いくつかの携帯電話会社は、LGBTのサイトをブロックして、ウェブのクィア関連の部分締め出している。デジタルシネマの映写機のサービスや、高速インターネット接続のない地域では、一般に流通しているゲイ映画へのアクセスさえできないかもしれない。

インターネットは、抑圧的な体制下で生きる人々も含め、多くの人々に入手可能なメディア・テキストを拡張してきたが、西洋の中産階級にとっての入手可能性の感覚が、アクセスの諸条件をどう形作りうるかを認識するのに、私たちはこれまでずっと慎重であり続けてきた。ロバトでさえ、「アメリカと第一世界の他の国々に最も広く見られるインターネット・ユーザーと活動パターン」の特権化に警鐘を鳴らしている³⁴。ダニエル・ヘルバートは次のように書いている。「『フィルム』とは、動く映像を捕捉し提示するためのある特定のテクノロジーであり、『シネマ』とはより広範に、動く映像がそれを通じて生産され、流通させられ、消費されるような社会的アレンジメントのことを言い表すと私たちが理解するとすれば、ここ何十年かの間に、シネマはまだ『死んで』はおらず、むしろ増殖し変容し続けている」³⁵。クィア映画は必要に迫られてこの変容の最前線に身を置いてきたが、それはまた、制度化され、またしばしば国家に承認された同性愛嫌悪によって危険にさらされてもいる。例えば、クィア映画に特化したアーカイヴや大学でのコレクションが乏しいことは、クィア映画の保存や流通を不安定なものにする。オンラインでの政治的な空間の爆発的増加は、無制限と思えるほどまでに監視が行き渡っている状態、また、公共圏が企業の管理するソーシャルメディアのプラットフォームに移動することで、知らず知らずのうちに退廃している状態と、比較対照した上で検討されなければならない。

クィアネスはこのように複雑な仕方でワールド・シネマの空間の中に組み込まれている。そして、クィアネスがワールド・シネマの発展に本質的な部分を担っている、と私たちは提唱する。私たちは主として1990年代以降の現代

34
Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, 116.

35
Daniel Herbert, "From Art House to Your House: The Distribution of Quality Cinema on Home Video," *Canadian Journal of Film Studies* 20, no. 2 (Fall 2011): 2.

のクィア映画に焦点を当てるが、この選択によって、グローバリゼーションの歴史的状況と、この時期に成立した世界性の諸形態を綿密に考察することが可能となる。だが私たちは、最新の動向のみを考慮に入れるようなクィア映画の概念を複雑化したいと思っている。この時私たちは、クィア映画の昨今の「爆発的增加」を歴史的な文脈で位置づけるバーバラ・メンネルと立場を同じくする³⁶。クィア映画は現代という時代においてのみグローバルになるという主張を支持することには危険が伴う。そうすると、西洋スタイルのグローバリゼーションの効果がクィアの文化的言説を可能にするまでは、世界の残りの部分が異性愛的なままだと仮定することになってしまう。対照的に、映画が本質的にクィア的なメディアだとする私たちの説明は、映画の歴史を常に既にクィア的なものとして考えるよう読者を促す。もっと以前の時代から国際的に知られている主要なクィアの映画監督や理論家やテキストに、私たちは目を向ける。その目的は、映画というメディアの中に組み込まれたクィア的な歴史に、現在のワールド・シネマがどれほど依拠しているかを証明するためである。映画の歴史が全く慣習通りの仕方では語られる場合でさえ、その歴史はクィアに溢れている。そうした人々は、F. W. ムルナウやライナー・ヴェルナー・ファスビンダーから、ドロシー・アズナーやルクレシア・マルテルまで、広範にわたる。したがって私たちは、中国の『さらば、わが愛／霸王別姫』（チェン・カイコー監督、1993年）、ボリビアの『残酷なマルティナ』（ユアン・ミランダ監督、1989年）といった、クィアをテーマにした草分け的な映画と同様に、セルゲイ・エイゼンシュテイン、ピエル・パオロ・パゾリーニ、松本俊夫を、それぞれソ連、イタリア、日本からの重要な対話者だと考える。

したがって、ディペッシュ・チャクラバーティの『地方化するヨーロッパ』が、ヨーロッパを中心として参照しないよう、自身の世界理解の方向性を変えるべく読者に求めるのと同様に、私たちは、ヨーロッパを特権化することなく、また異性愛が映画経験の決定要因だと仮定することなく、ワールド・シネマの枠組みを作り直す³⁷。映画は常にクィア的であり続けてきたし、それゆえに映画の作り出す様々な世界は常にクィア的な世界であり続けてきた、と私たちは論じる。もし私たちが『福寿草』（川手二郎監督、1935年）のような映画に慣れてしまったら、映画の歴史はどのようなものに見えるだろうか。この映画は、二人の義姉妹の同性間の性的欲望を描いた日本の無声映画である。ロミット・ダスグプタは、この映画がディーパ・メータの『炎の二人』を先取りしている様子を指摘している。『福寿草』は、家庭環境の中にレズビアンの欲望を見て取り、女性が結婚という桎梏を超えた次元での充足を見つけられるかもしれない場所として、家族内の親密な関係に目を向けるのだ³⁸。この映画は吉屋信子の小説を原作としている。彼女は女性のパートナーと一緒に暮らしていたが、彼女の家族は最近でさえ、彼女の作品をレズビアンの作品集

36

Barbara Mennel, *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys* (London: Wallflower, 2012), 111.

37

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000).

38

Romit Dasgupta, "Queer Imaginings and Traveling of 'Family' across Asia," in *Queering Migrations towards, from, and beyond Asia*, ed. Hugo Córdova Quero, Joseph N. Goh, and Michael Sepidoza Campos (New York: Palgrave, 2014), 99–122.

に収録して再版するのに同意しなかった。テキストの上でもその外でも、『福寿草』はクィアの空間を生み出しているが、家族制度と映画史の編纂作業は異性愛の規範を押し付け、この作品が人の目に触れる可能性を絶えず脅かす。時間と空間の両者を越えて、クィアのナラティヴは隣接性と親近性を生み出すことができる。そうして、このクィアな映画世界の様々な形を目に焼きつけるために、改めて注意を研ぎ澄ますよう人々に要求する。

現在に戻って言うなら、クィア映画は新しい形の世界性を見たり、思考したり、作り上げたりするのを可能にしてくれる、と私たちは論じる。1990年代中期に世界中でクィア映画の制作と消費が目覚ましい飛躍を遂げたのは、「シネマ」の死と目される事態と平行してであった。命が尽きて消え去ってしまうどころか、シネマはクィアによるグローバリゼーションの経験とグローバリゼーションに対するクィアの応答を表現するための特権的なプラットフォームとして立ち現れている。世界中で行われるクィア映画の象徴的な労働の刺激的な例は、2008年に同性愛嫌悪に反対する国際デー（International Day against Homophobia, IDAHO）を遵守するためにインドネシアのアクティヴィストが生み出した数々の活動の間に見出すことができる。公共の場での議論、ストリート・アクション、ラジオ出演に加えて、「ピープル・ライク・アス——心をついに」^{サトウ・ハチ}（PLUSH）というグループは、パンタイ・スンダクというジャワ海南岸の村に移動診療所を招致した。インドネシアのLGBTネットワークの報告によると、「このグループは診療所の医療班と一緒に現地に赴き、米、粉ミルク、古着、学用品を配給した。彼らは録画を再生して上演会を行い、教材として『アタック・ナンバーハーフ』（ヨニユット・トンコントーン監督、2000年）を上映までした。村人たちは喜び、そのうちにLGBTの問題に敏感になった」³⁹。ここで私たちの目を引くのは、タイで人気のトランスジェンダーのスポーツ映画が、反同性愛嫌悪のグローバルイズされたキャンペーンの一部として、インドネシアで用いられたという点、そして、国家のサービスが行き届かない場所での救急医療の必要性和映画という、一見ちぐはぐな組み合わせである。もちろん、これまで見てきたように、そのようなグローバルな交通が常にポジティブなものとは限らない。映画空間の世界性には極めて多くの異論が投げかけられており、この空間が反動的な政策のために道具化されることもままある——ただ、完全に道具化されつくすことは決してないが。そのため、私たちはカテゴリーとしてのワールド・シネマには若干のシニシズムを抱いているが、ネオリベラルのフレネミー（友を装う敵）としてそれを退けるのには躊躇を感じている。

クィアのグローバルな映画文化に関して非常に興味深いのは、世界を生成させるための、あるいは政治的に世界に参加するための有効な手段としての映画というアイデアが存続している点である。デジタルで即座につながり

39

OutRight Action International, "Indonesia: LGBT Network Celebrates IDAHO," <http://iglhrc.org/content/indonesia-lgbt-network-celebrates-idoaho>.

合うことが多くの人にとって当たり前の時代に、この古いメディアがいまだに、世界を生成させたり、グローバル・ポリティクスと結びついたり、人間というカテゴリーを経験したりする主要な手段として理解されているのはなぜなのか。クィアはなぜいまだに映画に行くのか。クィア文化において、映画は政治的な動きで沸き返る場として存続しており、それは抗議行動を表現したりアイデアを広めたりできる、公的な、だが束の間のステージである。映画はまた、親近性や一体感や親密さについての経験が育まれてより広い範囲にまで拡散するような空間を提供してくれる。そのような経験において、観客であることは、予想外の衝突や連帯の形成を触発する。この点に関しては、『黒い瞳のオペラ』(ツァイ・ミンリャン監督、2006年)を考察するのがいいだろう。この作品中では、バイセクシュアルの思慕と一体感のナラティヴが交差して、現在のマレーシアにおけるグローバリゼーション、移民労働、トランスナショナルなアイデンティティといったリアリティをさらりと受け流しつつ表現する。そうしなければ、こうしたリアリティは不確かなままである。親密な関係の条件とワールド・ポリティクスの急務をお互に通じ合うものにするのが、上のようなつながりのクィアネスである。あるいは私たちは、『少女たちの遺言』(キム・テヨン、ミン・ギュドン監督、1999年)のような大衆映画を名指すことができるかもしれない。この映画は、全世界で人気の東アジアのホラー映画というジャンルの類型的な基本要素(思慕、ディストピア的な憂鬱感、シュールレアルだが過激な暴力)をレズビアンドラマに作り変えてしまい、そのせいで突然このジャンルが、同性愛の欲望から切り離せないもののように見えてくる。こうした対話の持つバイタリティが証明してくれるのは、映画が異なる仕方で見世界のために必要な道具であり、そしてまた様々な異なる世界を表現するために必要な道具であり続けているということである。

世界の中で

私たちのプロジェクトに内在するのは、クィアネスが意味するもの——映画にとって、またより広範には、インターナショナルな公共文化にとって——の、複雑で微妙な地図を作成する作業である。クィアネスという語は、時には受け入れられてきたが、それと同じくらい、世界中のアクティヴィストたちからしばしば異論を投げかけられてきた。例えば、ロバート・カルパ、ヨアンナ・ミジエリンスカ、アガタ・スタシンスカは、西洋スタイルのクィア理論が、ポーランドにおけるラディカルな実践の理解を制限するような新帝国主義的な性質を持つと論じている。それでもなお彼らは、次のように断言して議論を締めくく。「私たちはクィアです。それもローカルな次元で」⁴⁰。「クィア」に対する

40

Robert Kulpa, Joanna Mizielińska, and Agata Stasińska, "(Un)translatable Queer? Or, What Is Lost and Can Be Found in Translation," in *Import—Export—Transport: Queer Theory, Queer Critique, and Queer Activism in Motion*, ed. Sushila Mesquita, Maria Katharina Wiedlack, and Katrin Lasthofer (Vienna: Zaglossus, 2012), 115–45. 以下の文献も参照。Joanna Mizielińska and Robert Kulpa, ed., *Decentering Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives* (London: Ashgate, 2011).

関係性はこのように葛藤を抱えており、世界中のすべてのコミュニティに見られるこの関係性を追跡するのは不可能である。それでも私たちは、様々な異なる現場や文化的文脈の中で、この語が共鳴したり、適合させられたり、変形されたり、あるいは頭ごなしにはねつけられたりするその仕方に細心の注意を払う。この語は、翻訳されず英語と同じ形で広く用いられている——例えば、リスボンの映画祭クィア・リスボアで、また香港では、レズビアンを擁護する、よく知られたウェブサイト、クィア・シスターズで。ローカルな現地語の中でこの語を耳にすることもある。英語のqueerがトルコではkuirになり、中国では「酷儿^{クワール}」と音訳されている。台湾と香港では、「クィア」のより一般的な翻訳は「酷異」であり、これはクールで人と違っていることを意味する⁴¹。これらの一見単純な翻訳のそれぞれには、この語を自分たちの言語に流用し、それに適合させてこの語を変形するための複雑な工夫が隠れている。

東ヨーロッパに話を戻せば、芸術とアクティヴィストの文化の中に、政治的に異なる二つのアプローチを見て取ることができる。ザグレブ・クィア映画祭の前実行委員長ズヴォニル・ドブロヴィッチは、クィアとは直接に翻訳可能なものだと考えており、この映画祭が「クィアという言葉クロアチアで受け入れられるものにした」と論じている⁴²。対照的に、ベオグラード・クィア映画祭の主催者たちは、この語を使用しつつ変形し、英語の「queer」をセルビア語の「kvar」にしている。

セルビア語にはクィアを意味する言葉はなく、クィアがLGBTの平等以上のものであるという点について、私たちの言いたいことを言い表す術がない。私たちにとってクィアとは、ラディカルで、何もかもを包み込み、すべての種類のポリティクスとつながりを持ち、私たちがこの世界の中でどう生きるかに関して創造的であることを意味する。それゆえに、私たちの新しい映画祭は「Kvar」と呼ばれる。これは、「機械の不調」を意味するために文字通りに翻訳された専門用語である。この言葉を使うのは、資本主義、ナショナリズム、レイシズム、軍国主義、性差別、同性愛嫌悪に充ちたこの世界で、私たちがこの機械の不調であることを祝福したいからだ⁴³。

各人に問われているのは、世界に対する国家の関係を暗に理論化するような、ナショナルなもののポリティクスである。クィアの人々の住む進歩的な世界が予め存在して、そこにクロアチアが(映画祭を通じて)参加するという感覚をドブロヴィッチは持っている。だが、クィア・ベオグラード・コレクティヴが、ローカルな、ユーゴスラビア以後の、反ナショナリズム、反グローバリゼーションのポリティクスについて記述することで、ドブロヴィッチの感覚はその複雑さをあらわにし、クィア的な不安定化のプロジェクトへと転じられる。

41
この区別を指摘してくれたヴィクター・ファンに感謝したい。

42
Zvonimir Dobrovic, in Masa Zia Lenárdic and Anja Wutej, dirs., *Queer Activism*, documentary film (White Balance, Kosovo, Slovenia, 2013).

43
“Manifesto for the Third Queer Beograd Festival— Kvar, the Malfuction,” Queer Beograd Collective, Belgrade, 2006. 以下の文献中での引用。Irene Dioli, “Back to a Nostalgic Future: The Queeroslav Utopia,” *Sextures* 1, no. 1 (2009): 12.

「クィア」の現地語はこのように、私たちのプロジェクトを活気づけると思われるまさにそうした事柄を、繰り返し演出してくれる。この語は、ラディカルなポテンシャルやインターナショナルな衝動に通じると同様に、ワールド・シネマの空間の中に深く入り込んだ、地政学的なヒエラルキーや帝国主義的な力にも通じている。

ここでの中心的な目的は、「クィア」という語を政治的に用いる時に慎重を期すると同時に、この標語のより雑多な適用を厭わないことである。ジェンダーや性生活の西洋的なモデルを、自身を別様に定義するコミュニティや人々に押し付けようとする動きに抵抗するアクティヴィストや理論家たちと、私たちは立場を同じくする。それと同時に、一見反帝国主義的に思われても、クィアの言説空間を予め排除したり、そうして軽率にも全世界が常に既にストレートだと見なしたりしかねないアプローチに、私たちは留保をつける⁴⁴。世界が常に作り出されるプロセスにある以上、両方の種類の批判を手放さないしておくことは決定的に重要である。何がクィアと見なされるのかを特定しすぎると、非異性愛的で、ジェンダーに関して反体制的なフォーメーションの中で生きる人々に、不当な重荷を背負わせることになりかねない。私たちはこの語を使用する方法を、自覚的に未決定なままにとどめておく。プアールはクィアネスを、グローバルなものについてのリベラルな言説への対抗力となりうるものとして提示し、次のように主張する。「直線方式の伝導や伝達に対して、クィアネスは臆面なく異議を申し立てる。クィアの試みに厳密なやり方はなく、様々な連結、遮断、矛盾をきっちりした容器に詰め込んで分類するような、アプリオリなシステムもない」⁴⁵。このため、クィアを概念的な範疇として用いる時、私たちはそれを、アプリオリな要求よりもむしろ、束の間の言説領域に通じる道のつもりで用いている。私たちが考えるに、グローバル化によってクィアが普遍的な人物像として姿を現すことが可能となるのかどうか、どの国の国民的映画の中でもクィア映画を見出すことができるのかどうかを問うのは、欠点の多いアプローチである。それは、セクシュアリティ、ジェンダー、世界を構成する様々な空間についての一連の問いをはぐらかしている。

1983年にゲイの雑誌『マニフェスト』に発表された論文、「様々な感性を探して——映画に現れたゲイのインターナショナルな相貌」の冒頭で、ペン・キンメルは、映画批評家という職業に伴う危険を次のように言い表している。「映画評論家は強欲なことで悪名高い。ゲイ映画の評論家は…ポジティブな意味で貪欲になることができる」⁴⁶。キンメルは論文全体にわたって、その年のサンフランシスコ国際映画祭で上映された多数の映画の中に、「決定的なゲイ的感性」と彼女が考えるものを探し求める。だが、そうしながら彼女は、クィア映画が世界中にあると立証しようとする西洋の批評家としての自分自身の

44

この種の論の顕著な例としては、以下の文献がある。Joseph Massad, *Desiring Arabs* (Chicago: University of Chicago Press, 2007). この著作は、西洋的なゲイ・アイデンティティが中東に押し付けられていると主張する。対照的に、サマール・ハビブは、イスラム世界の女性の間に歴史的に、また現在も存在する同性愛を擁護する議論を展開している。Samar Habib, *Female Homo sexuality in the Middle East: Histories and Representations* (New York: Routledge, 2007). これらの論争の概要としては、以下の文献を参照。Chris Pullen, ed., *LGBT Transnational Identity and the Media* (London: Palgrave Macmillan: 2012), 8–9.

45

Puar, *Terrorist Assemblages*, vii.

46

Penni Kimmel, "In Search of Sensibilities: The International Face of Gays on Film," *Manifest* (June 1983): 45–47.

衝動を嘲笑している。「オートボルタの映画の中に、十分にゲイ的な感性が見出されただろうか」と彼女は書いている。「レズビアン⁴⁷の愛は(鉄の)カーテンを貫き、(ベルリンの)壁を越えて、流れていくのだろうか」⁴⁷。クンメルにとってゲイと見なされるものの中には、驚くほど異質なものが混在している。モンゴメリー・クリフトについてのドキュメンタリー、幼児虐待についての映画、性行為で感染する病気についてのドキュメンタリー・ドラマで、男性の裸を際立たせた作品。クンメルはまた、映画祭のイベントによって創造された空間が、これらの映画の政治的な生やワールド・シネマのプロジェクトをどう改革し拡張するかに心を向けてもいる。例えば、ハリー・ベラフォンテの自伝的映画は、「キューバにおけるゲイの迫害」についての議論の引き金となったが、それに対してベラフォンテ(彼はカリブ人でゲイの共感者だが)が応答したのは、キューバ人としてでもクィアとしてでもなかった。「すべての芸術は政治的である。人々はお互いに対して責任を負う。私たちは全人類の権利を守らなければならない。…問われるべきは、あなたが芸術を政治的にどう用いるかということである」。この文脈で、クンメルは二種類の映画の間の区別について述べている。一方には、クィア的な読解を可能にするような形で状況に関わる映画があり、他方には、同性愛をまるで「平和な時代の洗練された贅沢」でしかないかのように扱う「同性愛愛好^{モフィリア}」をはねつける、より直接に政治的な映画がある。「視細胞と脳の灰白質に衝撃を与え、なおかつ世界が素晴らしいと感じたままでいさせてくれるような映画を探すための世界一周クルーズ」を西洋の批評家が行う姿のこのスナップショットは、クィア映画を探す旅がしばしば世界の地図を作成する方法になってきたのはどのようにしてかを示唆している。

クンメルの貪欲さを、帝国主義的あるいは新植民地主義的なプロジェクトに結びつけることもできるかもしれない。こうしたプロジェクトは、それ自身の方法論的な自覚に付け加えるさらにもう一つの側面として、差異を流用し自分のものにしてしまう。このプロジェクトの現代版は、ディディエ・ロト・ベットーニによる百科事典的な著作『映画における同性愛』だろう。この著作は、すべての国の5000本以上のLGBT映画の、これまでに編纂されたことのないグローバルな歴史を「網羅し尽くす」試みである。このプロジェクトは野心的だが、にもかかわらず、アフリカ映画の素朴さを語ったり、アラブ世界における同性愛の「歴然とした」タブーについて語ったりする時、新植民地主義的な罠に陥っている⁴⁸。しかしそれと同程度に、クンメルの議論を、ワールド・シネマにより政治的に関わる読解の前兆と見なすこともできる。例えば、ゴピナスの「ごみあさり」的アプローチは、非規範的な欲望をスクリーンの上に取り読むという点で、地政学的、歴史的な境界線を越えるディアスポラの観客に比肩される。ゴピナスの技法それ自体は、クィア的な流用のもう一つ

47

Kimmel, "In Search of Sensibilities," 45.

48

Didier Roth- Bettoni, *L'homosexualité au cinéma* (Paris: La Musardine, 2007), カバーのそでの部分のキャッチコピー, 684, 690.

のやり方——パトリシア・ホワイト言うところの「^{レトロスペクティブターシップ}回顧的な観客性」による流用——に立脚している。これは、流用がクィアにとって必要な実践であり続けてきたことを、私たちに思い出させてくれる。この実践は、世界の他の場所に届くだけでなく、時間を越えて届きもするのだ⁴⁹。

クィア・カルチュラル・スタディーズの1990年代のモデルについて繰り返し語られる決まり文句は、この研究が一つの解釈学として、テキストや対象や態度や歴史的人物をクィア向けに公然と流用したというものである。それはあまりに貪欲だったのだ。熱心が度を越したように見える、これらの流用行為が、「クィアする」という動詞の意味を定義した。今日人文科学においてはバックラッシュが幅を利かせており、雑多なものを取り込んでクィアする行為は、時に時代遅れで見当違いだと見なされることもある。実のところバックラッシュは、クィアの批判的実践がすべて、定義と批判の対象のとりえどころのなさのせいで屈折したものになっている、と人々にほめかすのに成功してしまった。事実、こうしたクィア的パースペクティヴは、不当な証明義務を負わされて、今では周辺に押しやられていることがしばしばである。このことが間接的に、世界史の支配的な記述に関する、常に既に異性愛的な要請を強めているように見える。異性愛的な家父長制度は一つの世界システムであり、人間生活の理論として、それ自身の支配と広範な伝播を自然化する⁵⁰。1990年代を振り返ってみると、「国家」という語を流用して「クィア国家」という言葉を作った試みは、ナショナリズム的でもホモナショナリズム的でもなかった。それは、クィアネスが文化的に生産的な力でありうるような世界を想像することが全く不可能な状況を踏まえた上での、再コード化の攻撃的戦略であった。サラ・シュールマンが思い出させてくれるように、この戦略は、そうでもしなければ一緒にすることが不可能な一組の言葉を一緒にして見せたのである⁵¹。

本稿を執筆する中で私たちは、異質なものが混在すること——あるいは、一緒にするのが不可能な言葉を一緒にすること——を問題視するような思考に抵抗してきた。ほんの一握りの住民より多くの人々にとって有益な世界を再び想像し直す可能性をあきらめるつもりは、私たちにはさらさらない。セックスやジェンダーの上で反体制的な非-西洋の映画は、そのような世界を再び想像し直すことのできる出発点となるような一つの場所かもしれない、と私たちは信じている。エルンスト・ブロッホの言葉を借りるなら、私たちは、「ひび割れ一つない世界像」という均質なビジョンを、「決して閉じられない」ユートピア的な衝動に取り替える。そしてこの衝動は、「取り繕った表面がひび割れる時に、生命の中に流れ込んでくる」⁵²。全体性の誘惑に抵抗しつつ、クィアの文化的実践をマイナー化された特殊性に還元するのを拒絶する動きに、私たちは政治的にコミットし続ける。

49

Gopinath, *Impossible Desires*, 22; White, *Uninvited*, 194–215.

50

地球外生命体に対してささうである。マイケル・ワーナーはこのことを、カール・セーガンと彼の妻リンダの描いた異性愛的なカップルを分析する中で指摘している。夫妻はこの絵を、アメリカのNASAの宇宙探査機パイオニア10号によって外宇宙に運ばれた時に私たちの惑星を紹介するための象徴として描いた。Michael Warner, ed., *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), xxi–xxiii.

51

Sarah Schulman, *Israel/Palestine and the Queer International* (Durham, NC: Duke University Press, 2012), 65.

52

Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, vol. 1, trans. Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), 218–19〔エルンスト・ブロッホ著『希望の原理』、山下肇、瀬戸肇吉、片岡啓治、沼崎雅行、石丸昭二、保坂一夫訳、白水社、1982年〕。ブロッホに対するクィア理論の関係について、詳しくは以下の文献を参照。José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009).

著作を書くことが突きつける困難な課題の一つはずっと、(通常は)西洋の批評家の貪欲な傾向とバランスをとりつつ、世界に見切りをつけないことであった。一方で、非-西洋の映画監督は世界の定義を変革した形で提示し、その定義は、ワールド・シネマ・スタディーズによる定義とも、グローバル・ノースの商品資本主義による定義ともはっきりと異なっている。だが他方で、非-西洋のテキストは、貪欲さの孕む危険について警告を与えることができる——そしてこの批判もまた、衆目に晒される必要がある。商品のグローバルリズムにおいて、選択肢の溢れかえった状態は差異のシミュラクルであり、その中では何もかもが同じ交換価値を持つ。映画は、グローバル資本のシステムの中に絡め取られている以上、そのような具象化に陥るおそれが常にある。レイ・チョウは、現代の文化を「グローバルな可視性に…とらわれている」と言い表している。この状態は、「メディアに媒介されたスペクタクル化という、目下進行中の後期資本主義的現象であり、この現象においては、社会的な承認を求めて努力すると、自分自身と自分の集団を、ディスプレイ上の画像として絶えず生産し消費することになる」⁵³。同様に、ショーン・キュービットは映画世界の生成の支配的な様式に対して批判的な立場をとり、以下のように論じている。「コスモポリタニズムは情報化に相当する。なぜなら、それはただ一つの方向でのみ機能するからだ。コスモポリタンは、他者の文化の中でまるで故郷にいるようにくつろぐが、自分自身の故郷で他者を歓待することはない」⁵⁴。

しかし私たちは、これが世界についての唯一可能なビジョンではないと主張する。そして、映画は長い間、グローバル資本のシステムの中に組み込まれてきた——だが、このシステムとの緊張関係の中に身を置いてきた——と。コスモポリタニズムについての最近の若干の説明は、クィア映画とは全く異なる作用領域の中で議論を展開してはいるものの、クィア映画を理論化するための貴重な洞察を与えてくれる。クワメ・アンソニー・アッピアは、世に大きな影響を及ぼした、概念についての自身の著書中で、次のように書いている。

コスモポリタニズムの概念の中には、二つの路線の思考が絡み合っている。一つは、私たちには他者に対する義務があるという考えであり、その義務は、私たちと友人知人、親類縁者の絆で結ばれた人々を、またひいては、市民権の共有というより形式的な絆で結ばれた人々さえも超えたところにまで及ぶ。もう一つは、私たちは、単に人間の生の価値のみならず、特定の人々の生の価値を真剣に受け止めるべきだという考えであり、このことは、そうした人々の生に重要性を与える実践や信念に関心を持つことを意味する。人々が様々に異なり、私たちの差異から学ぶべきものが多々あることを、コスモポリタンは知っている⁵⁵。

53

Rey Chow, *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility* (New York: Columbia University Press, 2007), 22.

54

Sean Cubitt, *The Cinema Effect* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), 338–39.

55

Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers* (London: Penguin, 2006), xiii.

私たちにとってこの一節は、「人々はお互いに異なる」というセジウィックの基本公理をまざまざと彷彿とさせる。アッビアの主張がこの公理とテキスト上で類縁性を持つ（おそらくは意図せずして同じ趣旨の主張を繰り返しているのだろうが）ことにより、世界生成のプロセスが、このプロセス自体がよりエリート主義的でグローバリズするものとして立ち現れようとする動きに抗いつつ、私たちに提供しうるものの可能性が開拓される。フェン・チャーは、自身が「安易なコスモポリタニズム」と呼ぶものを拒否する。彼はそれを市場資本主義と結びつけ、それに対抗して次のものを提案する。「人々を歓待するような場所、つまり、グローバリゼーションにより世界を奪われた人々の到来に開かれた場所へと、世界を作り直す必要性に対して責任を負い、応答するような、より厳密な…種類のコスモポリタニズム」⁵⁶。私たちにはコスモポリタンの言説に特別な執着はないが、本プロジェクトを突き動かしているのは、目下世界を奪われている人々に開かれた場所へと世界を作り変えるこの試みである。

そのため、クィア映画をその世界性という観点から分析する際に私たちが目指すのは、テキストが世界生成のプロセスに介入する時に何を創造するのかを言い表すことである。ダドリー・アンドリュースは次のように書いている。「映画において、「視点」のように技術的なものは、イデオロギー的、政治的な主張を押し出し、文化をそれを取り巻く世界に向かって文字通りに方向づける」⁵⁷。アンドリュースの見るところでは、どんな映画も世界についてのパースペクティヴを成立させる。このパースペクティヴとは、社会的、情動的な空間に枠組みを与えるような物の見方のことである。ここに表れた視点についての彼の理解は、形式的だが、決して単に技術的なものではない。彼の理解は、映画の世界について重要なことを教えてくれるが、それは、グローバル資本があらゆる人間活動を捕捉したがるのと同じようには数量化できないものである。例えば、『黒人女』（センベース・ウスマン監督、1966年）における植民地主義的な眼差しを測定することはできない。むしろアンドリュースにとっての視点とは、思考を触発し分析を求めるものである。同様に、すべての映画は形式の上で一つの世界を構築し、この世界性はそれ自身のパラメーターを調整し直す能力がある、と私たちは論じる。世界性は、行為主体性や力の条件を変更することができるし、世界の中に様々な効果を生み出す能力を持っているのだ。

映画の世界性という空間には、きわめて多くの異論が投げかけられていて、政治的に疑わしいやり方で、この世界性をめぐって論争が繰り返されたり、それが道具化されたりすることもある。だが、新植民地主義的な幻想や、消費資本主義的な効果に映画の世界を取り込もうとしても、そのようなことは決して完全には達成されない。映画のダイナミクスはプラグマティズムを超

56

Pheng Cheah, "World against Globe: Toward a Normative Conception of World Literature," *New Literary History* 45, no. 3 (2014): 326.

57

Dudley Andrew, "An Atlas of World Cinema," in *Remapping World Cinema: Culture, Politics and Identity in Film*, ed. Stephanie Dennison and Song Hwee Lim (London: Wallflower, 2006), 24.

える経験を可能にし、政治的な目的に対する映画の有用性には常に、根本の部分での不安定さがつきまとう。したがって私たちは、「ワールド・シネマ」と呼ばれるカテゴリーのカノン化に対してはシニシズムを抱いているものの、世界性に関わる問いを提起するような映画をすべて放棄するのに抵抗感を覚えてもいる。グローバルな市場に突き動かされた資本主義は、世界をシステムと化するのに成功しているが、にもかかわらず、ネオリベラリズムは世界を所有するには至らない、と私たちは主張する。個人的、集団的な試みの中で、私たちは世界を定義する様々な別のやり方に耳をすませてきた。この理由で、『グローバル・アートシネマ』というアンソロジーの中で私たちが共同で執筆した論文は、「アートシネマの不純さ」というアイデアを前面に押し出した。映画の一カテゴリー——アートハウス物——になってしまったように感じられるものの潜在力と不安定さを再燃させることが、その目的であった。このカテゴリーの映画は、退廃的で、耽美的にすぎ、本質的に妥協の産物だとして、映画研究者によっていとも簡単に退けられていたのだ⁵⁸。「グローバル」という語を用いることは常に政治的な行為であるが、世界に従うのを選ばないことができる人はわずかしかない。世界を表現するどんな行為もすべて不可避免的にグローバリゼーションと共犯的だと見なすような批判に、私たちは抵抗する。

私たちはまた、クィアと世界を一緒に論じるのがほとんど条件反射的に嫌がられるような状態を懸念してもいる。映画研究においては、グローバルな枠組みに対する批判的な自覚が、映画研究の伝統的な範疇に異議を申し立て、それを変革してしまった(トランスナショナルなもの、ディアスポラのなもの、放浪的なもの、移住といったカテゴリーによってこうした範疇を屈折させてしまった)が、こうした論争はしばしばクィア映画を周辺に押しやったり排除したりしてきた。私たちは、クィア的な世界生成の批判的なモデルとワールド・シネマの諸範疇の間の対話の口火を切る。その際に突きつけられる困難な課題は、次のようなものである。「肘掛け椅子に座った制服者」としてのヨーロッパ人の観客というエラ・ショハットとロバート・スタムの見方と立場を同じくして、グローバルな眼差し/ゲイ集団の批判を考えること。ゲイ・インターナショナルの人種化の論理を、ファティマ・トービング=ロニーによる「第三の眼」の説明に対立するものとして読み解くこと。ホモナショナリズムをミリアム・ハンセンの言う「ヴァナキュラー・モダニズム」と比較すること。そして、ワールド・シネマについてのダドリー・アンドリュースの言明に、ホワイトの言う回顧的な観客性を加味すること⁵⁹。これらのパースペクティブを一つにまとめることもまた、私たちが見るに映画研究や映画理論によるクィア理論の忌避と思われる事態を修正するための私たちの試みである。クィア映画のカノンの研究の多くでさえ、アイデンティティ、情動、生、美学のカテゴ

58

Galt and Schoonover, "The Impurity of Art Cinema," in *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (New York: Oxford University Press, 2010), 1–28.

59

Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London: Routledge, 1994), 104; Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham, NC: Duke University Press, 1996); Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity* 6, no.2(1999): 59–77; White, *Uninvited*, 202; Dudley Andrew, "Time Zones and Jet Lag: The Flows and Phases of World Cinema," in *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Kathleen Newman and Nataša Đurovič. (New York: American Film Institute and Routledge, 2010), 59–89.

リーに対するクィア理論の最も重要な異議申し立てとはかけ離れたところで議論を展開している。これらの知的伝統は、一緒にして思考されるなら、世界を根底から再考するものになる、と私たちは提唱する。それらの伝統は次のようなことを同時に問いかける。世界という言葉で私たちは何を意味するのか。私たちは世界を必要とするのか。もしそうなら、それはなぜか。人間の生の尺度／空間をグローバルな観点から想像することは政治的に必要なのか。言い換えれば、世界を持つことは何のためになるのか。

世界性の様々な尺度

アンドレイ・タルコフスキーは「人々はなぜ映画に行くのか」と問い、この衝動が「世界を意のままにして知りたいという人間の欲求」から生じると結論する⁶⁰。私たちがこの問いを前景化する際の前動力は、タルコフスキーの確信とは逆に、人々は世界を意のままにすることなく世界を知るために映画を用いるのだ、という私たちの確信から生じる。もう一人のソ連の映画監督、セルゲイ・エイゼンシュテインにとって、世界についての問いは映画についての問いでもあったが、世界を意のままにすることの条件はそれほど確たるものではなかった。エイゼンシュテインの見るところでは、映画は物理的な距離と時間的な差異を瓦解させ、私たちの普段の生活を取り囲む近接性を倒錯させてしまう。映画の空間性は、物理的に隣接しているものとはあまり関係がない。そのかわりに、映画空間についてのエイゼンシュテインのポリティクスは、メアリ・アン・ドーンが述べているように、尺度のポリティクスであった⁶¹。ドーンはエイゼンシュテインの次のような言明を引用している。「対象をそれに固有の現実の（絶対的な）比率で表象することはもちろん、オーソドックスな形式的論理に対する単なる敬意の表明にすぎない。それは事物の不可侵の秩序に従うことである。…絶対的なリアリズムは決して正確な形の知覚ではない。それは単純に、ある一定の形の社会構造の機能であるにすぎない」⁶²。映画がある一定の知覚様式を自然化しつつ社会秩序を強化するポテンシャルを持つ限りで、エイゼンシュテインにとっての映画はまた、尺度を歪ませることで知覚を脱-具象化するポテンシャルを持ちもする。映画がどのように尺度を調整し直すかに注意を向けるよう、エイゼンシュテインは私たちに警告する。なぜならこの操作の中には、世界に関わるポリティクスがあるからだ。抑圧的なヒエラルキーを倒壊させて世界を根本的に組織し直すために、空間と時間を衝突させる映画のポテンシャルを解き放つことをエイゼンシュテインが切望していたのを、私たちは知っている。彼にとって映画は、オーソドックスな近接性の測定法^{フロキシメトリクス}を倒錯させ、距離を瓦解させ、斜

60

Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, trans. Kitty Hunter-Blair (Austin: University of Texas Press, 1986), 62 [アンドレイ・タルコフスキー著『映像のボエジア：刻印された時間』、鴻英良訳、キネマ旬報社、1988年]。

61

Mary Ann Doane, "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema," *Differences* 14, no. 3 (2003): 89–111.

62

Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. and trans. Jay Leyda (San Diego: Harcourt, 1949), 34–35, quoted in Doane, "The Close-Up," 107.

めから見る多様なパースペクティブを一まとめにすることで、尺度をクィア⁶³することができる、とさえ言っているかもしれない。もしあらゆる映画が(コンポジション、モンタージュその他を介して)尺度の混乱状態を自由に活用するとすれば、私たちは映画を作る時にどのような世界を作っているのか、とエイゼンシュテインは問いかける。

私たちがエイゼンシュテインのこの読解に立脚するのは、クィア的な尺度と空間という観点から映画の世界性を思考するためであり、そうしつつ私たちは彼の洞察を、グローバリティについての問いを引き受ける最近のクィア映画研究者たちの洞察と並置する。そのような研究者の一人がヘレン・ホク・ジー・リアンであり、彼女は、政治的、社会的、性的なアイデンティフィケーションの尺度が交互に入れ替わるものとして成立することが可能な場として、映画的なものを位置づけている。リアンはゴードン・ブレント・イングラムに依拠しつつ、彼女が「クィア風景」と呼ぶものを、「規範的なアイデンティティ構成と、それほど受け入れられない形のアイデンティフィケーション、欲望、触れ合いの間のせめぎ合いの現場」の中に同定している⁶³。ニュー・クィア・シネマに支配的な西洋男性の視点と、第三の映画がしばしばセクシュアリティに対して持っていた盲点の両方に対抗するために、ニュー・クィア・シネマが第三の映画に関わるべきだとリアンは論じ、この論争の初期の段階で、上のような交差のポテンシャルについての議論を展開している。彼女は、地政学的にクィアであるグローバルな映画の例として、『ピエロの入場』(ツイ・ジエン監督、2002年)、『苺とチョコレート』(トマス・グティエレス・アレア監督、1993年)、『最愛なるネコ』(ローラン・ボカユ、フィリップ・ブルックス監督、1998年)を名指している。

ニュー・クィア・シネマの多くの作品が、グローバルな勢力の「周縁や隙間」から出現しているのは明らかである。これらの映画が「クィア」であるのは、規範的な異性愛や二分法的なジェンダー・システムの外にある、セックスやジェンダーの実践を、それらが探求しているという意味だけではなく。それらがクィアである——実のところ、少し変わっているという以上のものである——のは、歴史や政治についての現行の概念を揺るがしつつ、映画制作の慣習的なパラダイムに抗うからである。何にもましてそれらの映画は、敵愾心を向けられ、公民権を奪われた人々の側に踏みとどまることにより、第三の映画の遺産に応答している⁶⁴。

私たちはリアンと立場を同じくして、テキスト上の背徳行為と世界性のポリティクスの両者にセクシュアリティとジェンダーを結びつけるような、映画的なクィアネスの様式を強調する。彼女は次のように書いている。「後期資本主義の支配は脱中心化され分散された形態を持ち、トランスナショナルに、

63

Helen Hok-Sze Leung, *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong* (Vancouver: University of British Columbia Press, 2008), 14.

64

Helen Hok-Sze Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema," in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, ed. Michele Aaron (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004), 166.

また様々な異なるアイデンティティ・フォーメーションにまたがって機能するが、上のような映画は…こうした支配形態に関与し、かつそれに抵抗する。多種多様な地方から現れたクィア映画のニューウェーブが、まさにそのような方向に進んでいるという兆候がある。これらの映画は、非規範的なセクシュアリティやジェンダーの実践を新たなパースペクティブから探求しているというにとどまらない。これらの映画がこのことを行うのは、歴史や文化についての現存するナラティヴを、また映画制作の制度を異化する——実のところ、クィアする——ことによってなのだ⁶⁵。ワールド・シネマの様々な構造と形状が、トランスナショナルな新たな表現形態を可能にする。

こうした現存するナラティヴの一つがディアスポラであり、ゴピナスはそれを、クィア的な欲望のベクトルや交通の地図を作成する手段として再利用している。クィアのディアスポラ映画は、共有された欲望の空間が私たちの目に触れることができるようにするが、この空間は、そのような形で映画にしなければ判別可能にはならなかった。こうした映画はまた、ホワイトの回顧的な観客性の概念を借りて言えば、歴史的な境界線を横断しもある。ここから、インドのレズビアン映画『キランの旅路』(リジー・ジェイ・ブラッパリー監督、2004年)について語りながら、ゴピナスは次のように書いている。

『キランの旅路』のようなテキストの中に集束する多種多様な系譜は、クィア・ディアスポラの枠組み…を通じてのみ追跡可能であり、この枠組みによって私たちは、この映画が意味を獲得する複数の作用領域を読み解くことができるようになるだろう。それらの作用領域には、ローカルなもの、リージョナルなもの、ナショナルなもの、ディアスポラ的なもの、トランスナショナルなものがある…。実際、この映画はナショナルな枠組みを放棄し、そのかわりに、トランスナショナルな言説を通じてヒロインたちが格闘する姿をカメラのフレームに収める中で、トランスナショナルなレズビアン・ゲイの観客性を導入する。そのため、『キランの旅路』は私たちに、リージョナルな言語と美的表現様式の使用を通じた、トランスナショナルなレズビアン／フェミニスト主体のフォーメーションを考察することを可能にしてくれる⁶⁶。

リアンもゴピナスも、トランスナショナルなアイデンティフィケーションの空間的なポリティクスというアイデアを断念してはいない。双方の研究者にとって、自分自身のコミュニティを超えて飽くことなく思考し続けるべきだという政治的な要請が存在するのだ。事実ゴピナスは、自分の考えるトランスリージョナルな主体を、しばしば軽蔑的に「グローバルなゲイ」と呼ばれる消費資本主義的な主体に対するオルタナティヴとして明確に打ち出している⁶⁷。ここで、ゴピナスによる介入を「セルフ・リージョニング」の実践に結び

65

Leung, "New Queer Cinema and Third Cinema," 158.

66

Gayatri Gopinath, "Queer Regions: Locating Lesbians in *Sancharram*," in *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, ed. George E. Haggerty and Molly McGarry (Oxford: Blackwell, 2007), 346.

67

Gopinath, "Queer Regions," 344.

つけてもいいかもしれない。「セルフ・リージョニング」は、ジュネイト・カーキラーがトルコのクィアの実験的メディアの分析の中で用いた語である。カーキラーは、西欧以外の芸術が流れ込んできた時に、リージョナルなもの、本物らしいもの、ローカルなものが問題の多い仕方で流用される動きと対決しているのが、こうしたセルフ・リージョニングの実践だと提唱する。ゴピナス、リアン、カーキラーは、グローバルなゲイのアイデンティティという錦の御旗の下に文化的な翻訳の問題を一掃することなく、クィア的でトランスナショナルな尺度を提案する。だがそれと同時に、またこれらのアプローチのそれぞれにおいて、クィア的な欲望の空間が唯一の文化的な枠組みに限定されることはない。

これらの研究者たちの作品から、私たちは三つの方法論的な介入のやり方を取り入れる。第一に、私たちは映画を、グローバリゼーションのポリティクスが表現され、かつ換骨奪胎される場として理解する。映画とは、クィアネスがそれ自身を世界生成させる決定的に重要な手段であり、クィアがローカルな主体性とグローバルな主体性の両方と交渉を行う手段である。したがって、グローバルなクィアネスのポリティクスに関わるために、私たちはこのクィアネスの映画の本性に注意を向けなければならない。このプロセスは、形式とスタイルにおいて世界的なものを表現しているような個別の映画のレベルで判別可能である。例えば、『無声風鈴』(キット・ホン監督、2009年)は、トランスナショナルなクィア的な欲望を描くのに、含みの多い省略的なモンタージュやサウンドブリッジ、また様々な異なる時間と空間をグラフィックな要素を介してつなげるようなマッチカット、共時性よりむしろアナロジーを通じて複数の身体を同調させる総合的な編集といったものを用いている。私たちが興味を持つのは、映画という形式によって可能となる空間と、この空間が提起する地政学的な問いであり、そのため私たちは、クィアネスが世界の中で別様に語る空間性を映画に与えるのはどのようにしてかを探求する。

第二に私たちは、ゴピナスとリアンが全く異質な複数の映画や映画実践を同列に扱うやり方からインスピレーションを得ている。ニュー・クィア・シネマを第三の映画と並べて思考するというリアンの大胆な一手は、似ても似つかない空間を並置して、それらが同じ基準では測れないという想定の間隙に付すための手段にすることが、どれだけ強力でありうるかを示している。私たちは様々な異なるタイプの映画の不調和を脱自然化する。なぜなら、世界の中で生きつつ抵抗する方法を見つけるのに興味があるからだ。私たちは、世界を測定する尺度の設定を、世界の最も反動的なフォーメーションに委ねてしまいたくはない。そのため私たちは、オルタナティブな尺度、普通ではない連結、予想外の系譜に目を向ける。第三に、これらの研究者のそれぞれは、クィア映画が多種多様な観客の目に触れることを可能にするような上映

のポリティクスと配給（それが公式であれ非公式であれ）の複雑な回路を、批判的にとらえるための新たな感性をもたらししてくれる。ゴピナス、リアン、カーキーラーは、映画鑑賞を、全く異質な諸々の時間と空間を越えて届く実践だと理解している。この実践は一つの感覚器官であり、その内で、慣習上は同じ基準で測れない瞬間、経験、場所を観客がつなぎあわせるのだ。差異を抹消もしなければ、すべてを唯一のグローバルな性的あるいは政治的通貨と妥協可能にすることもないやり方で世界生成に参加するようなクィア映画を、私たちは特別視してきた。私たちにあるのは、差異が世界の変化を加速するのを可能にする弁証法的な様式としての、世界的なものの尺度を手放さないという決意である。

主体的な傾注

私たちは、映画のワールド・システムとクィア文化の中での自分自身の立場性を自覚している。アイデンティティと力についての一定の見積もりによって、私たちは慎重に歩みを進める。というのも私たちは、西洋のエリート大学で仕事をしている、白人、中産階級、シスジェンダーの人間として、文章を書いているからである。私たちは、自分自身の関わる様々な文化のうちの多くに対してアウトサイダー——しかも、若干の重要な特権を有するアウトサイダー——である。もちろん、ワールド・シネマの研究者として、私たちは比較研究にコミットしている。だが、私たちの発言する立場は何らかの差異を生じさせ、クィア・ポリティクスは、こうした差異の帰結を強調する。セジュウィックが、自身が反同性愛嫌悪のプロジェクトにもたらしたものを考察する中で述べているように、ジェンダー、セクシュアリティ、人種等々の境界線内部でのアイデンティフィケーションは、それらを定義する境界線を越えるアイデンティフィケーションと同じくらい、あらゆる点で説明を必要とするし、また、他の人々とは異なる仕方で、彼女が自分の主体の代理になって行う備給が、不可避免的に彼女の分析の方向性を形作っている⁶⁸。セジュウィックにとって、反同性愛嫌悪のプロジェクトの中で、自分自身の立場性の外で物を書く際には、正当化は必要ないし、どんな正当化も不可能である。プロジェクトがグローバルな視野を持つ場合にはなおさらそうである。アイデンティティとは複雑な事柄であり、私たちは共著者として、多くの錯綜したパースペクティヴをプロジェクトにもたらす。私たちの一方はユダヤ人だが、もう一方の父親はパレスチナで生まれた。私たちは二人とも、移民が暮らし文化の混じり合った環境で生まれ、また自らも移民として生きてきた。二人とも長年にわたってクィアの学術研究に携わり、そのうちの一人は、クィア映画研究の

68

Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, 60–63.

礎が築かれた決定的瞬間である「私はどう見える？」シンポジウムに立ち会った。私たちは異なる性的指向を持つが、二人とも、男性とも女性とも関係を持ったことがある。私たちの一人が関係を持った相手の性的なアイデンティティは、BDSMの用語で言い表される。二人とも政治的にアクティヴな家庭に生まれ育った。一人は初期のエイズ・アクティヴィズムに、もう一人は第三世界債務に反対するアクティヴィズムに関わった経歴を持つ。主体性を構成するこれらの領域はすべて、私たちの知的、美学的、政治的コミットメントを形作る上で大事な役割を担っており、私たちが物を書く際に立脚する場所に間違いなく貢献してきた。

ある一つの読解では、これらの立場性は、ジェンダー、セクシュアリティ、地政学に対して私たちが政治に傾注してきた軌跡の地図を与え、またそれと並んで、内密で主観的なものを公的で集合的なものに結びつけるクシアの試みが、私たちにとってなぜ重要でありうるかをつかむ感覚を与えてくれる。クシア映画の世界性を理論化したいという私たちの衝動の大半は、世界を再び想像し直す作業に私たちがコミットしていることから生じる。この論議はある程度まで、映画研究が「ワールド・シネマ」と名づけるものを再設定したいという私たちの欲望から生じている。ワールド・シネマというカテゴリーがどれだけ不確定なものに左右され、それに対してどれだけ異論が投げかけられようと、映画研究はこの範疇を採用してきた。だがクシア映画は、私たちが映画文化に足を踏み入れるよりずっと以前から、世界を作り直していた。私たちは一緒に研究旅行に行ったり、上映会を開催したり、熱い議論を戦わせたりしたが、その間中ずっと、クシア・アートやクシア文化の調査に時折見受けられる、ある種の使命感的な衝動から身を遠ざけようという決意を持ち続けてきた。私たちは、世界中にあるクシアのセクシュアリティの新たな事例を発掘するという使命に身を投じているわけではないし、私たちの主張は、特定の場所での特定のアイデンティティ・カテゴリーの存在のためになされた議論だと見なされるべきではない。むしろ私たちは、世界を作り、またその作られた形を変える手段として、クシア文化が長い間映画を活用してきたのはどのようにしてかを語る。クシア映画をめぐる論争の豊かな言説領域は世界の中に見出されるが、どうしたことかメインストリームの映画研究は、映画というメディアの政治的な生の再活性化と再発明におけるこうした言説の中心性を認めるのを躊躇し続けてきた。

世界性についての私たちの視野は、ユートピア的なインターナショナリズムという非難を招くかもしれないが、私たちは、グローバルな映画言語だとか、ひいてはグローバルなクシア映画のスタイルを提案しているわけではない。しかし私たちは、映画というメディアを、人間の生を商品化しどんな経験も同じにってしまう不吉なものとして提示する説明に、世界を委ねるのを拒絶

する。こうした説明は、上の提案と同じくらい幻想に充ち充ちている。映画は常に、スクリーン上に映った人々と、それを目の前にする人々の間の単純なアナロジーが許容する以上に複雑なものであり続けてきた。私たちは、映画とその上映を取り巻くトランスナショナルなポリティクスの両方に関わっている以上、世界生成がどのように映画という装置の一部になっているのかに絶えず注意を向け続けるよう努めてきた。普遍主義は、映画がメディアとしてのそれ自身の固有性を説明する際の決定的に重要な特徴であり続けており、この希求はクィアにとって特有の潜在力と危険性を伴っている。大ヒット作となったトム・クルーズのポスト・アポカリプス物や、リアリズム的なナレーションの限界を逆手に取ったジャ・ジャンクーの実験と同じように、クィア映画は、映画の持つ世界を作る力を最大限に活かしている。クィア映画は、世界を観客の目に見えるものにし、その世界の外では成立不可能であるような、世界の尺度を解体する。そうしつつクィア映画は、全く異質な諸々の時間と空間を織り交ぜる。実際、私たちの中心的な論点は、慣習に従う決まり切った世界生成によっては予期不可能な様々な形の世界性を、クィア映画が生み出すということである。私たちは、上に掲げたカテゴリーとの関係で自分の立場性を語りはするが、クィア映画が観客のために想像するいくつもの別の世界に対して、開かれた姿勢を持ち続けている。これらの世界は、そうしたカテゴリーには還元できないかもしれないし、予め定義することは決してできないかもしれない。言い換えるなら、クィア映画は、他のやり方では想像されないし、またそもそも想像自体が不可能な世界を投影してみせるのである。

(注記) 本稿は、Karl Schoonover and Rosalind Galt, “Introduction: Queer, World, Cinema” in *Queer Cinema in the World* (Durham, NC: Duke University Press, 2016) の全訳である。ただし、本稿に合わせてわずかに省略または語句を変更した箇所がある。