

〈わたしたち〉のホモホビアの可能性

— 映画『ブローックバック・マウンテン』を読み解く —

新 藤 祐 子

要 約

本稿は映画『ブローックバック・マウンテン』をテキストとし、この作品がどのようにして私たちの無意識の中に潜んでいる、ホモホビックな〈わたしたち〉の存在を暴いているかについて論じた。

この作品が大きな注目を集めた理由の一つとして、従来ハリウッド映画界でタブーとされてきた、同性愛者のラブ・ストーリーを主題として扱ったことが挙げられる。しかしながら、一見革新的に見えるこの作品も、実は異性愛中心主義的・同性愛嫌悪主義的なアメリカ社会において構築された、既存の「ハリウッド映画の文法」をなぞった、いわば「正統派」の作品である。

ところが、この作品は単純に現代アメリカ社会における同性愛者の現実を描いた、凡庸な「ホモ映画」の枠組みにはとどまらない。それには大きく二つの理由が考えられる。まず第一に、映画の特性であるカメラの動きを利用して、そのセクシュアリティに関わらず、異性愛嫌悪主義的な社会に生きる私たち一人ひとりの内側に組み込まれ、思想や行動をコントロールする、同性愛者に対する差別的な目線（ホモホビックな〈わたしたち〉）の存在を暴露し、私たちが無意識のうちに隠蔽してきた、同性愛者に対する抑圧の構造を明らかにしたこと。そして第二に、異性愛が普遍的な真理ではなく、同性愛と同様に、歴史的・社会的・文化的に構築されたレトリックの産物にすぎないことを暴露したことである。

私たちが社会的存在として生きていくために、たとえそれが私たちが作り上げた「幻想」であったとしても、レトリックは不可欠なものである。しかしながら、その「幻想」を普遍的な真理であるとしてそれに縛られるのではなく、そこから形成された枠組を利用して、私たちの存在を再編成していくことは可能である。映画『ブローックバック・マウンテン』は、映画という媒体を装置として利用し、私たちの身体に無意識のうちに組み込まれたセクシュアリティに関するレトリックの存在

に気付かせ、そこから形成されたホモホビクなくわたしたち〉の枠組みを見返して、私たちの存在そのものを編みなおしていく可能性を与えたという点で、大きく評価できる。

序 論

映画『ブロックバック・マウンテン』は1963年から1983年のアメリカ合衆国・ワイオミング州を舞台に、異性愛中心主義的・同性愛嫌悪主義的なアメリカ社会に生きる二人の同性愛者の姿を描いた、アニー・E・ブルーの同名小説をアン・リー監督が映画化した作品である。2005年末から2006年初頭にかけて世界各地で公開され、2005年度ヴェネツィア映画祭では金獅子賞を受賞、また2006年度アカデミー賞では同年最多の8部門にノミネートされ、監督賞・作品賞・主題歌賞の3部門を受賞し、大きな注目を浴びた。

この映画が大きな注目を集めた理由の一つとして、これが従来ハリウッド映画界で主題として描かれることの少なかった同性愛者のラブ・ストーリーをメインテーマとして、今まで大きな声で語られることのなかった異性愛中心主義的・同性愛嫌悪主義的な社会の中に暮らす同性愛者の苦しみを正面から描いたという意味で、革新的な作品であったことが挙げられる。けれどもそれは、この作品が異性愛中心主義的・同性愛嫌悪主義的な社会の中で、長い間「クローゼット」の中に閉じ込められてきた同性愛者を、「外の世界」へと解放したことを意味するのではない。ハリウッド映画界ではタブーとされてきた同性愛をテーマとし、一見革新的に見えるこの作品も、実は異性愛中心主義的・同性愛嫌悪主義的な社会で構築された、既存の「ハリウッド映画の文法」をなぞった、いわば「正統派」の作品である。しかしながら、それだけの理由で、映画『ブロックバック・マウンテン』を単なる「ホモ映画」と見なすべきではない。なぜなら、この映画は、伝統的な性にまつわるイデオロギーによって抑圧される同性愛者の姿を映し鏡として利用し、現代社会に流布している性に関するレト

リックが普遍的なものではなく、異性愛中心主義を維持するために意図的に構築されたものにすぎないということを指摘したという点で「革新的な」作品だからである。本論文では、この作品がどのように映画という媒体を装置として利用して、私たち観客一人ひとりの無意識の中に潜んでいるホモホビックな〈わたしたち〉の存在を暴いているのかについて論じていく。

第1章 幻想の創造

第1節 逸脱者の矯正

ミシェル・フーコーはその著書『監獄の誕生』の中で、身体刑が廃止されてから監獄が誕生するにいたるまでの流れを歴史的な視点から論じながら、人間の身体がそれにつれて、拷問と毀損の対象から、管理、訓練、服従の対象へと変化していったプロセスをあきらかにした。特に第3部3章で、フーコーは、ペストとハンセン病に対するヨーロッパ人の対処方法と功利主義者ジェレミー・ベンサムが考案した一望監視施設について分析し、私たちの身体が思想によってコントロールされるメカニズムを示し、人間を管理するのに必要なのは外側からの暴力的な拘束ではなく、人間の身体を内側からコントロールするための装置であると考えた。その第一段階として重要となるのは、一人ひとりの人間にそれぞれ役割をあてがうことである。

私たちはみな、この世界に生まれ落ちた瞬間に生物学的な性に基づいて「男/女」に分類され、それに従って「男らしく/女らしく」行動することを要求されてきた。「人は女に生まれるのではない、女になる」(p. 12) とフランスの実存主義者、シモーヌ・ド・ボーヴォワールが述べたように、私たちは「男/女」として生まれるのではなく、歴史的・社会的・文化的に「男/女」としてつくられてきた。日々の生活の中で私たちの身体に知らず知らずの間に刷り込まれた、「男なら/女ならこうあるべきである」という性の神話は、現代でも私たちの行動や思考をコントロールし、フーコーの言う「目に見えない権力」となって、私たちを「男/女」という名の監獄に閉じ込め、その枠組みの中でし

か身動きできないように私たちの身体と精神を縛りつけている。

映画をはじめとするメディアは、その時々¹の社会の影響を受けながら、意識的に、あるいは無意識的に、その時代に求められている「男性像/女性像」を描き、社会が人々に「男らしさ/女らしさ」とは何であるかを「植えつける」手助けをしてきた。ハリウッド映画ももちろんその例外ではなく、製作地であり、主要なマーケットであったアメリカ社会において求められてきた「男は強く、たくましく、能動的で、リーダーシップがあり、冷静で、女や子供など弱者を守るべき存在であり、女は弱く、受動的、従順、感情的、また夫を見守り、子供を育てる存在」といった、家父長主義的なジェンダー・ステレオタイプに基づいて構築された、「男らしさ/女らしさ」を表現してきた。そして、これらの枠組みから逸脱してしまう登場人物たちは、何らかの形で制裁を受けるか、または改心することを要求されてきた。もちろん、その時々²の社会や時代の影響を受けて、ハリウッド映画の中で描かれる「男性像/女性像」は変化してきたが、それでも未だにこの考え方は様々な作品の根底に潜んでいるように思われる。

例として、製作された時代の異なる2作品を取り上げてみる。まず1作品目は、ハリウッド古典時代(1930~1950)に製作された、『ミルドレット・ピアース』(1945)である。主人公ミルドレットは夫の浮気、末娘の死のために夫と離婚し、もう一人の娘との生活のためにカフェでウエイトレスとして働き始め、後に自らレストランを経営するようになる。しかしながら、最終的には彼女自身が選んだ再婚相手のため、また彼女が甘やかして育てた娘のために、築き上げてきた事業や富のすべてを失ってしまう。ミルドレットは受動的で弱いという伝統的な女性のイメージを越えて、経済的に自立し、自らの力で人生を切り開いていく強い女性として描かれている。だがその一方で、映画のラストシーンで前夫に支えられながら去っていくミルドレットの姿が示しているように、最終的にミルドレットは男性がいなければ何もできない、弱い女性として表現され、家父長主義的社会における伝統的なジェンダー・ステレオタイプの

枠組みの中に戻されてしまう。

この作品から約50年後に製作された『テルマ&ルイズ』(1991)でも、これに類似した構造を見ることができる。この作品の主人公であるテルマとルイズは、伝統的なジェンダー・ステレオタイプの枠組みを越えて、男性の力を借りなければ何もすることのできない弱い女性としてではなく、男性から加えられる暴力に正面から立ち向っていく強い女性として描かれている。けれども、追い詰められた二人が車に乗ったまま崖へと飛び込んでいく象徴的なラストシーンに見られるように、彼女たちも最終的には、アメリカ社会における伝統的なジェンダー・ステレオタイプを「違法に」乗り越えた存在として「処刑」されてしまう。

これらの作品に見られるように、ハリウッド映画はその時代に合わせた新しいジェンダー・ステレオタイプを積極的に描くと同時に、その根底にある異性愛中心主義的、家父長主義的な考え方に基づいて構築された「男性像/女性像」を描き、その枠組みからはみ出す者を逸脱者として、何らかの制裁を加えて矯正するか、あるいは罰則であるかのように排除してきた。また、同性愛者やトランス・セクシュアルの人々など、異性愛中心主義的社会における「正常な」セクシュアリティの概念にそぐわない人々は、「異常な」存在として描かれてきた。ゲイはジェンダー・ステレオタイプに反して「女々しい」キャラクターとして、また反対にレズビアンは「男らしく」描かれ、また、暴力、犯罪、狂気と結びつけられ、それぞれ異性愛者の「正常さ」を強化しながら、その外部として排除され続けている。

1968年、それまでハリウッド映画を規制していたハリウッド・プロダクションコード(ヘイズ・コード)がレイティング・システムに代わって、以前よりも比較的自由的な映画の製作が可能になり、様々なセクシュアリティの形態が映画の中で取り上げられるようになった¹⁾。しかしながら、同性愛者を主要なオーディエンスとして製作された作品を除いて、ハリウッド映画に登場する同性愛者のイメージはそれ以前と大きく変化せず、しばしば暴力や犯罪、狂気と結び

つけられてきた。1970年代以降のゲイ・レズビアン解放運動を受けて、同性愛者の社会的地位・権利の向上や結婚に関する権利は認められつつあるが、ハリウッド映画界においては、依然として異性愛主義的、同性愛嫌悪主義的、家父長主義的な考え方が大きな影響力を持っており、同性愛者は好意的に描かれていない。

同性愛者が登場する作品として、『フィラデルフィア』（1993）を例に挙げたい。この作品はエイズであったことを理由に職場を解雇された同性愛者である主人公が、それを不当であるとして自らの権利を訴える作品である。しかしながら、映画の主題は同性愛ではなくあくまでエイズの問題である。また、「同性愛者は嫌いだが、その人が持つ病気によって不当な解雇を受けるのは違法である」という台詞にもあるように、この作品においても同性愛者は嫌悪の対象として描かれている。

映画『ブローックバック・マウンテン』は、同性愛者のラブ・ストーリーを主題として描いた作品であるが、この作品においても、ハリウッド映画で伝統的に行われてきた同性愛者の描写が見られる。まず、この物語の中心人物の一人であるイニス・デルマーに注目してみたい。彼はアメリカ中西部のワイオミング州に生まれ、牧場で育ったカウボーイである。アメリカ社会において、カウボーイは理想的なアメリカ人男性のイメージを象徴する存在である。西部を駆け回って新しい土地を開拓し、多くの困難や危険を乗り越えた、精神的にも肉体的にもタフな男。その「カウボーイ」であることを生業とするイニスは、アメリカ社会で構築された「男らしさ」を体現する存在としてこの映画に登場する。イニスのキャラクターに注目してみると、寡黙で、不満を言わず熱心に働き、馬に乗る、ライフルを使うなど、いわゆる「男の仕事」に手慣れている。そして、アメリカの独立記念日に家族で花火を見に行くシーンでは、下世話な話をする男たちを殴って妻と娘を守り、夫として、父親として家族を守るという「男の役割」を果たしている。また、妻であったアルマと離婚した後も、養育費の支払いや子供との時間を作ることを通じて、父親としての役割を果たそ

うとしている。これらの点からいって、彼は今までハリウッド映画で描かれてきた「同性愛者」とは異なり、アメリカ社会における伝統的なジェンダー・ステレオタイプをなぞる存在として描かれていると言える。

それに対してジャックは、今までハリウッド映画に登場した多くの同性愛者と同じように、「女々しい男」として描かれている。ジャックのキャラクターを見てみると、イニスとは対照的に口数が多く、文句ばかりを言って仕事熱心な様子ではなく、馬に乗る、ライフルを使うなど、いわゆる「男の仕事」はあまり得意ではないようである。また彼は、ロデオ会場で出会った女性・ラリーンと結婚した後も、彼女の家族から見下されているし、彼女の実家の事業を手伝うも、実際に実権を握っているのは妻のラリーンであるという点から分かるように、家族の長であるという「男の役割」を奪われている。

二人とも同性愛者なのに、なぜイニスが既存のステレオタイプをなぞるような存在として描かれているのに対して、ジャックは「女々しい男」として描かれているのだろうか。それは、イニスが「男性に性的魅力を感じる同性愛者」ではなく、「ジャックだから好き」であるのに対して、ジャックは「男性だけに惹かれる同性愛者」だからである。確かにイニスはジャックと性的な関係を持っている「同性愛者」であるが、ジャック以外の男性とは関係を持っていない。“It’s because of you, Jack, that I’m like this.”（ジャック、お前のせいで俺はこんな [同性愛者] なんだ。）というセリフからもわかるように、彼は「男性に性的に惹かれる同性愛者」というよりも、「ジャックだから好き」な「ストレートなゲイ」² であると言える。しかしジャックは、イニスと会えない寂しさを紛らわすためにメキシコに行って男娼を買ったり、イニスとは別の男性と二人で実家の牧場を立て直す計画を立てていたことから分かるように、「イニスだから好き」だというだけでなく、「男性に性的に惹かれる同性愛者」であると考えられる。女ではなく男を愛するという「異常な」性的趣向を持ち、またそれを隠して「クローゼットの中の同性愛者」として生きることを拒んだ、異性愛中心主義社会における伝統的な男性のジェンダー・ステレオタイプから



図版1 街の男たちに暴行を受けるジャック

逸脱した「異常者」である彼は、映画の中で「普通の男」として存在することを許されず、家父長主義的な社会における男性としての役割、家族の長として持っているはずの力を奪われる。そして、あくまでイニスの想像の中ではあるが、彼が同性愛者であることを知った街の男たちによって、「処刑」される（図版1参照）。

1970年代初頭から始まった同性愛者たちの壮絶な戦いによって、一部の地域で同性婚が認められるようになるなど、一見同性愛者に対して寛容になったように見える現代アメリカ社会。しかしながら、映画『ブローックバック・マウンテン』が「クローゼットの中に隠れた同性愛者」として生きることを選択したイニスとそれを拒んだジャックを描き分けることによって示したように、現代アメリカ社会において、同性愛者は未だに「クローゼット」の内側に隠されなければならない存在なのである。

第2節 視線による暴力

第1節で取り上げたように、ハリウッド映画史の中で、異性愛中心主義・家父長主義に基づいて作られたジェンダー・ステレオタイプ、また異性愛中心主義の原則から逸脱する者の多くが「異常者」として描かれ、罰せられ、排除されてきた。他方、映画『ブローックバック・マウンテン』の中では、イニスのフラッシュバックの中以外のシーンにおいて、同性愛者に対する身体的暴力は描かれていないが、既存のジェンダー・ステレオタイプの枠組みに収まらない二

人の同性愛者が野放しにされているわけではない。

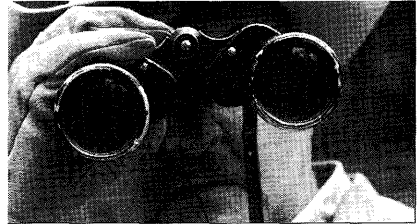
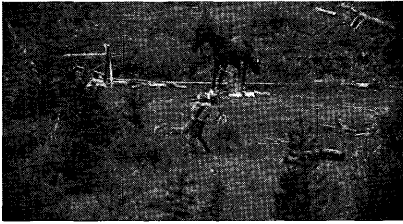
フーコーが『監獄の歴史』の中で示したように、誰かから「見られている/見られているかもしれない」という視線に関する意識は、人間の行動や思考をコントロールする仕組みの中で非常に重要な役割を担っている。つまり、身体的暴力や牢獄に監禁するなどの実力行使をしなくとも、監視の対象である人々に誰かから「見られている」という意識を植え付けさえすれば、簡単にその思考や行動をコントロールすることが可能になる。映画『ブロークバック・マウンテン』では、こうした視線に介在している権力を利用して、人間のセクシュアリティをコントロールする仕組みが非常に効果的に利用されている。

この作品の中で、イニスとジャックの「異常な」セクシュアリティが暗示されている場面において、二人は常に誰かから「見られている」。例えば、ブロークバック・マウンテンで二人がじゃれ合っているシーンでは、二人の雇い主であるジョー・アギーレから（図版2参照）、またイニスとジャックが4年越しに再会し、イニスの家の前で熱い抱擁とキスを交わすシーンでは、その当時イニスの妻であったアルマからその姿を目撃されている（図版3参照）。このように視線の力を使って構築された人間を拘束するためのメカニズムは、今度は監視されている対象の内側に組み込まれ、彼らの行動を内側から拘束しはじめるようになる。

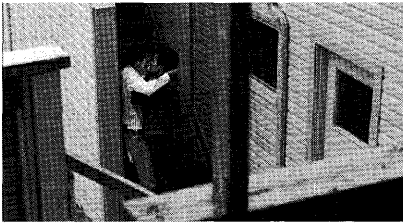
「誰かから見られている/見られているかもしれない」というイニスの「見られること」に対する恐れは、次のセリフにも表れている。

Ennis: "You ever get the feeling—I don't know, when you're in town, and someone looks at you, suspicious, like he knows. Then you go out on the pavement and everyone's lookin' at you like they all know, too."

町にいるとき、まるでみんなが〔自分たちが同性愛者であるという〕秘密を知っていて、疑われているかのように感じたことはない？道を歩けばみ



図版2 アギーレから見られるイニスとジャック



図版3 アルマから見られるイニスとジャック

んが自分を見ていて、みんなが[その秘密を]知っているのではないかと不安になったことはない？

イニスはいつもどこからか、そして誰かから監視され、みんなが自分の「普通ではない」セクシュアリティを見透かしているのではないかという恐れを持っていた。ここに認められる視線に対する恐怖心こそが、彼にジャックとの人生を歩み、この社会の中で男性である彼に与えられた「女性と恋愛をする普通の異性愛者」という既存の枠組みからはみ出して生きることを踏みとどまらせる大きな力となっている。

しかしながら、セックスやジェンダーの力を使って私たち一人ひとりにこの社会における役割を与え、また視線の力を使って人々をその枠組みの中に縛りつけようとしても、そのすべてを社会の秩序を乱す「異常者」から守ることは困難である。そこで行われるのが、外的暴力を使ってそれを排除することであ

る。効果的な暴力の使用は、人をコントロールするメカニズムをより強固なものにし、社会秩序を守るために重層的な役割を果たす。

一緒に人生を歩いていこうと誘うジャックに、そんなことは不可能だと言うイニス。イニスにジャックと二人で人生を歩むことを躊躇させていたのは、彼が幼い頃、男性人で牧場を営んでいたアールという男性が、町はずれの水路で殺されていたという記憶だった。

Ennis: "I tell you there were those two old guys ranched up together down home. Earl and Rich. And they was a joke even though they were pretty tough old birds. Anyway, they found Earl dead in an irrigation ditch. They took a tire iron to him, spurred him up and drug him by his dick till it pulled off. ...Two guys living together? No way."

昔家の近くに、牧場を営んでいるアールとリッチという二人の年老いた男がいた。なかなか遅い二人だったが、彼らは街の笑いのものだった。ともかく、アールが灌漑用の水路で死んでいるのが発見された。タイヤレバー³を使って殴られて、ペニスがちぎれるまで引きずりまわされて。(中略) 男二人で生きていく？冗談じゃない。

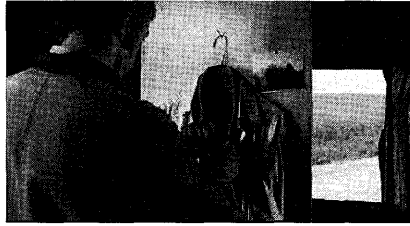
映画の中ではアールが同性愛者であったかどうかということについて、はっきりと言及されていない。しかし少なくともイニスは、アールは彼の「異常な」セクシュアリティが原因で殺されたのだと信じている。その意味では、アールの死はただ単純にそのコミュニティから一人の「異常者」を排除したというだけではなく、社会に対してより広範囲の影響力を及ぼしているといえる。つまり、「異常者」の排除という同性愛者に対する暴力は、特定の「異常者」の排除に留まらず、場所や時間さえも飛び越え、その他の「異常者」になりうる人々に対する暴力となり、新たな「異常者」が生まれ、その社会の秩序を乱すこと

を抑制する。このように、同性愛者たちは彼らに向けられる直接的な視線と、その暴力の記憶を介して、ホモホビクなくわたしたち〉外部の圧力を彼ら自身の内側に組み込まれることによって、同性愛者の「クローゼット」の内部へと囲い込まれる。

第3節「クローゼット」の内側に隠される同性愛者

ひと夏をブロックバック・マウンテンで共に過ごしたイニスとジャックはその後、特に約束もせず別れ、それぞれ自分たちが同性愛者であるということ隠して女性と結婚し、今まで通り異性愛者として生活していくことを選択する。4年ぶりに再会し、年に何度か逢瀬を重ねるようになった後も、特にイニスはジャックの、二人で牧場を作って一緒に暮らそうという誘いを何度も断り、「クローゼットの中に隠れた同性愛者」として社会の中で生き続けていく。年に何度か、しかも人里離れた山の中でしか会えない同性愛者である二人の姿と、たとえそこにお互いに対する深い愛情や信頼関係がなくとも、異性愛中心主義社会を支えるために構築された、結婚、家族制度という枠組みの中で、夫婦として一緒に生きることを社会的に許されるイニスとアルマ、ジャックとラリーンの姿が対照的に描かれている。

イニスは、ジャックに宛てて書いた葉書が“DECEASED”（死亡）と書かれて戻ってきたことによって彼の死を知り、ジャックの妻・ラリーンのもとに電話をかけ、その事実を確認する。20年という長い間お互いを大切に思い合っていたのにも関わらず、社会的には「ただの友人」でしかなかった彼らは、相手が亡くなってもその知らせさえも受けることができない。ジャックが生前「自分の遺灰をブロックバック・マウンテンに撒いてほしい」と願っていたという話をラリーンから聞いたイニスは、彼の最後の願いを叶えてやろうと、ジャックの両親の元を訪れる。しかしジャックの父はイニスの申し出を退け、ジャックの遺灰は家族の墓に入れると宣言する。生きていた間も、死んでしまった後も、同性愛者である彼らは「同性愛者である」という理由だけで、異性愛中心



図版5 クローゼットの中に隠される二枚のシャツ

主義社会の象徴といえる家族制度の枠組みに阻まれ、自己同一的存在としての生を全うすることを許されない。

映画『ブローックバック・マウンテン』は、アニー・E・プルーによる同名小説をアン・リー監督が映画化したものであるが、その映画版にのみ加えられたシーンがある。それは、イニスの娘・アルマジニアが父であるイニスの元を訪れるシーンである。アルマジニアの用件は、結婚の報告だった。奇しくも彼女の年齢は、イニスとジャックがブローックバック・マウンテンで出会ったのと同じ19歳である。ジャックとイニスが出会った年齢と同じ年齢である19歳の娘が結婚する。このシーンでは、同性同士であったために想いを貫くことを許されなかったイニスとジャック（同性愛者）に対し、たった1年間の交際だけで愛する人と一緒に生きていくという「当たり前の」幸せを掴むことのできる娘（異性愛者）の姿が対照的に描かれている。ラストシーンで映される、クローゼットの中に隠されている二枚のシャツ（図版5参照）と同様に、ホモホビクな現代アメリカ社会において、同性愛者であるの二人の特別な関係は、「クローゼット」の内側に隠されなければならないものであり、決して公に語られてはならないものである。なぜなら、異性愛中心主義的なアメリカ社会において、同性愛者の恋愛を正当化するように解釈する物語が語られることは、異性愛者の恋愛がそれ自体に存在の根拠を持っていないことを明らかにし、その存在を危うくするからである。異なる文化的背景を持った人々が集まって作られたアメリカという国において、「アメリカ人という人種」を作るためには、明

確なロール・モデルが必要であり、映画という大きな影響力を持つメディアの中で、そのモデルを性的に逸脱するようなキャラクターが描かれることは好ましくないのだ。「アメリカン・ドリーム」という言葉が象徴しているように、人種、宗教、性別、性的指向などに関わらず、どんな人でも夢を掴むことのできる自由の国と言われるアメリカ。しかしながら、現実にはその言葉自体が「ドリーム（夢）」なのである。

第2章 幻想の効果

第1節 共犯者としての観客

先の章で示したように、ハリウッド映画はそれぞれの時代における前衛的なジェンダー・ステレオタイプを描きながらも、同時に伝統的な「男性/女性」のイメージを崩すことなく表現してきた。ところが、そのような「男性像/女性像」を作りあげてきたのは、映画を製作する側の人間だけではない。「異性愛＝正常」「同性愛＝異常」という異性愛中心主義を維持するメカニズムの構築に大きな力を持つもう一つの存在、それは、観客である私たちである。

もちろん、スクリーンの中の登場人物たちと、観客である私たちは物理的に地続きの場所に存在しているわけではない。また観客が映画の登場人物たちに対して、直接的に監視を行っているわけでもない。しかしながら観客は、この映画『ブロックバック・マウンテン』という作品に散在している数多くの表象を記号として解釈してしまうというその行為によって、登場人物を監視する権力のメカニズムに加担することになるのだ。

アメリカの文芸評論家、スタンリー・フィッシュは、私たちが物事を解釈する対象は、外側から与えられるのではなく、私たちの内側に埋め込まれている解釈の制度によって「作られる」ものであると、次のように述べている。

「あらゆる対象は発見されるのではなく作られるのであり、われわれが流動させる解釈戦略によって作られる、というのが結論である。しかし、だ

からといって、私は主観性に与するのではない。対象が作られる手段は社会的・慣習的なものであるからだ。(中略) われわれが遂行する精神作業は、われわれがくすでに埋め込まれた制度によって条件づけられている。(中略) 体系(この場合は文学体系)がわれわれを制約するかぎりにおいて、それはわれわれを形づくり、理解範疇を越え、その範疇により今度はわれわれが、われわれの指摘できる実体を形成する。要するに、作られた対象、構築された対象のリストに、われわれは自身をも加えなければならない。われわれの見る詩や課題同様に、われわれ自身も社会的、文化的思考形態の所産なのだから。」(pp. 117-8)

フィッシュが指摘したように、私たち観客は、それぞれのバックグラウンドにある「社会的、慣習的」に構築された思考の方法を用いて、その作品に認められる表象に記号としての意味を与え、解釈を行う。たとえその表象が本来そのような意図をもって製作されたわけではないとしても、そして私たちが行った意味づけや解釈が、私たちの単なる「幻想」かもしれないとしても、である。作品に「表された意味」を「発見」するのではなく、「隠された意味」として「構築」してしまうこと。何気ないカット、セリフ、服装、ライティングを、映画の枠組を超えて、映画から発せられたメッセージであると信じて「深読み」してしまうこと。その意味で、映画とそれを見て解釈する観客とは、この映画においても共犯関係にある。観客の無意識の中にホモホビックなくわたしたちが形成され、その存在を認識するのは、そのときである。

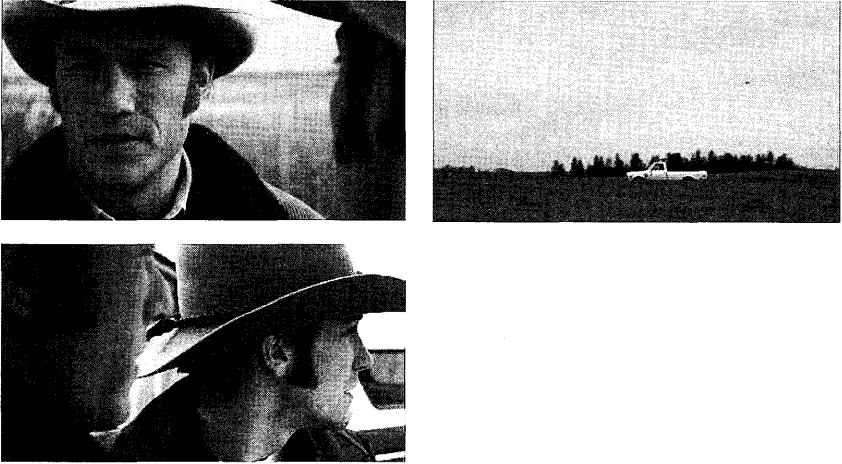
第2節 ホモホビックな〈わたしたち〉が捕らえられる時

映画『ブローックバック・マウンテン』をはじめとして、同性愛をテーマとした映画や小説等が製作され、ヨーロッパや北アメリカを中心として同性婚⁴を認める動きが見られるなど、私たちの社会は一見同性愛に対して寛容になったかのように見える。しかしながら、同性愛者に対する差別は依然として存在し

ている。映画『ブロークバック・マウンテン』は、カメラの動きを利用して、私たちの内側に埋め込まれている解釈制度を刺激し、同性愛に対して寛容になったかのように見える、観客の無意識の中に潜んでいるホモホビックなくわたしたち〉の存在を捕らえている。

この作品の中で、イニスとジャックの「異常な」セクシュアリティを暗示するシーンではすべて、何らかの「邪魔な視線」が入る。第1章第2節で紹介したように、ブロークバック・マウンテンで二人がじゃれ合っているシーンでは、二人の雇い主であるジョー・アギーレから（図版2参照）、またイニスとジャックが4年越しに再会し、イニスの家の前で熱いとキスを交わすシーンでは、その当時イニスの妻であったアルマからその姿を目撃されている（図版3参照）。もしこの作品が「普通の」異性愛者同士の恋愛を描いた作品であったならば、恋人同士が愛を確かめあうという閉鎖的な場面で、このような「邪魔な視線」は入らなかつただろう。ここには、「異性愛中心主義的社会の中で監視され、排除される同性愛者」を視覚的に描いたというだけでは語りきれない効果が認められる。これらのシーンは、カメラの動きを巧みに利用し、異性愛者の目線を通して同性愛者を描くことで、観客に普段の生活の中では自覚していない同性愛者に対する差別的な目線を自分自身の目線として体験させ、観客の解釈制度を刺激して、彼らの内側に眠っているホモホビックなくわたしたち〉を呼び覚ましているからである。

またこの映画は、同じ手法を用いて、同性愛者の内側に入り込んでその思想や行動をコントロールするホモホビックなくわたしたち〉の存在も映しだしている。それは、イニスの離婚の知らせを聞いたジャックが、突然イニスのもとを訪れるシーンに見ることができる。イニスとジャックが会話をしているシーンの途中で、遠くを通る1台の車を映した、二人の会話とは全く関係のないカットが挿入される（図版4参照）。イニスとジャックが会話をしている位置は車からは離れているため、車に乗っている人たちに二人が話している内容が聞こえるはずはない。ましてや、ただ男性が二人で話しているところを見られ



図版4 車を気にするイニスとジャック

たからといって、二人がそのセクシュアリティを疑われるわけもない。しかしながら、イニスはせっかく時間をかけて会いにきてくれたジャックを追い返してしまう。イニスが気にしていたもの。それは、車そのものの存在ではなく、車によって表象された、彼の内側に潜むホモホビクなくわたしたち〉外部の視線の圧力である。

映画『ブロークバック・マウンテン』は、映画の特性であるカメラワークを利用して、同性愛者を「見る」異性愛者の目線を観客に体験させ、また異性愛者に「見られる」同性愛者の目線を描くことを通じて、私たち観客の無意識の中に潜んでいた、ホモホビクなくわたしたち〉の存在を映し出すと同時に、私たちが無意識のうちに隠蔽していた、同性愛者に対する抑圧の構造を明らかにした。同性愛者たちは彼らが「異常な」存在であるために「自然に」排除されてきたのではなく、視線を権力として利用して構築された無言のレトリックによって、異性愛を正当化するために「戦略的に」排除され続けてきたのである。

第3節 レトリックの功罪

映画『ブローックバック・マウンテン』で印象に残るのは、アメリカ中西部の美しく、壮大な自然である。イニスとジャックが出会い、恋に落ち、逢瀬を重ね、亡くなったジャックが自分の死後に遺灰を撒いて欲しいとまで願っていたことから分かるように、美しいブローックバックの自然は、二人にとって特別な場所として描かれている。なぜ、二人は自然の中でしか会わなかったのか。そしてなぜ、あれほど自分たちの「普通ではない」セクシュアリティが世間に知れることを恐れていた彼らが、自然の中だけでは人目を気にすることなく会うことができたのか。そこには、ただ二人が初めて出会い、恋に落ちた思い出の場所がそこであるというだけでは説明のつかない意味が隠されているのではないだろうか。

フーコーは『監獄の歴史』の中で、社会の中で真理が構築されていくメカニズムについて言及している。彼の言う「真理」とは、「歴史のなかで長らく焼かれて、形を変えられないほど固くなっているのもはや論駁できない種類の誤謬⁵」であり、「それなくしては、ある種の生物が生きていけなくなる種類の誤謬⁶」である。つまり「真理」とは、その社会の秩序を守るために構築された権利のメカニズムによって、そこで生きていく人間の生活を維持するために生みだされたレトリックの産物にすぎない。そして、私たちが場所や時間を越えて普遍的であると信じている「真理」は、「森羅万象の根源でもなければ、究極の真実⁷」でもなく、その場所、その時代、その社会の構造を維持するために恣意的に構築されたものにすぎないのである。現代アメリカ社会で当たり前のように信じられている「異性愛＝正常」「同性愛＝異常」という「真理」もその例外ではない。この作品は、二人の同性愛者を利用して、この「真理」に対して疑問を投げかけている。

まず、主人公であるイニスとジャックの描かれ方の違いに注目してみる。同性愛者であるイニスとジャックは、二人とも男性であるにも関わらず、異性愛者の男女間で見られるようなキャラクターや役割の違いが見られ、どちらかと

言えばイニスは「男性的」に、ジャックは「女性的」に描かれている。映画の冒頭で二人が会おうシーンを見てみる。イニスは雇い主であるジョー・アギーレの事務所の前に静かに現れ、うつむきがちにたたずんでいる。それに対して、ジャックは車の音を鳴らしてスクリーン上に登場する。この描写からもわかるように、イニスは寡黙、反対にジャックはお喋りなキャラクターとして描かれている。また、実際に人がブロークバック・マウンテンでカウボーイとして働いている時にも同様の違いが見られる。ジャックはライフルでコヨーテを仕留めるのに失敗するが、イニスはコヨーテやエルクを捕らえるなど、文化・社会的に男性的と認められる仕事に慣れているように見える。また、性格面でもイニスは、「この時代、この場所で、男性が二人で暮らし、生きていくことはできない」と、その時代の現実を冷静に受け止めているが、ジャックは二人で牧場を経営したいと何度もイニスに持ちかけ、二人で人生を歩んでいこうと説得するなど、感情的でロマンチックなキャラクターとして描かれている。そして、二人のセクシュアルな関係性においても、イニスが男性的な役割（挿入する側）でジャックが女性的な役割（挿入される側）である。

なぜ、二人とも男性なのに、キャラクターの面でも、セクシュアルな関係性においても、いわゆる「男らしさ/女らしさ」の概念をなぞっているように描かれているのだろうか。この二人の関係性には、同性同士であるにも関わらず、「普通」の異性愛関係における男女の関係性が反復されているように見え、これが異性愛の「正常性」を証明しているように映る。しかし、この点について、ジュディス・バトラーはその著書『ジェンダー・トラブル』の中で、次のように述べている。

「性的スタイルの歴史的アイデンティティである『男役』や『女役』の場合のように、同性愛の文脈にいわゆる異性愛の慣習が『存在』したり、また性差についてのゲイ特有の言説が増殖していることは、起源である異性愛のアイデンティティが千差万別に表出しているということではない。ま

た、それらを、ゲイのセクシュアリティやアイデンティティのなかに、有害な異性愛中心主義の構造が必要に登場していると考えてもいけない。ゲイやストレートを問わず、性の文化の中で、異性愛の構造が反復されている場所こそ、ジェンダー・カテゴリーの脱自然化、流動化にとって必要な場所だと思われる。非異性愛的な枠組みのなかで異性愛構造が反復されることは、いわゆる起源と考えられる異性愛が、じつはまったく社会の構造物であることを、はっきりと浮き彫りにするものである。だから、ゲイとストレートの関係は、コピーとオリジナルの関係ではなく、コピーとコピーの関係である。」(p. 69)

この作品でイニスとジャックが体现しているように、異性愛者に見られるような「役割分担」が同性愛者の間で反復されることは、異性愛こそが「正常」で、同性愛が「異常」であるということを証明しているのではない。そもそも異性愛関係における男女の役割分担や私たちが何の疑いもなく信じ込んでいる「男らしさ/女らしさ」の概念は、自然発生的に生まれたものではなく、歴史的・社会的・文化的に作られてきたものにすぎない。それではなぜ、同性愛者の間で異性愛者に見られるような「役割分担」が反復されているように見えるのだろうか。それは、バトラーが指摘しているように、同性愛者が異性愛の概念をセクシュアリティの「起源」としてコピーしているからではなく、異性愛をセクシュアリティの「起源」と見なす錯覚が社会的に共有されているからである。つまり、異性愛は「社会の構造物」であるにも関わらず、社会自体がその事実を隠蔽し、異性愛をセクシュアリティの自然発生的な「起源」と見なしているからである。

ダイアナ・フェスは『内/外—レズビアン理論、ゲイ理論』という論文集の序文で、「異性愛/同性愛」の対立の分析に、ジャック・デリダの「補遺」の概念を適用して、同性愛と異性愛は表裏一体の関係であると指摘している⁸。また、デイビッド・ハルプリンも、「異性愛は、同性愛が異性愛に実体を与えて

くれるのを当てにしている。[同性愛を対置されることにより、] 自分のほうは特段何もせずにも当然 (defeat) のものとしての地位を〈ほかと違ったことのないもの〉としての地位を、あるいは〈異常なところのないもの〉としての地位を、〈なにもせずにも (by defeat) 手に入れさせてくれるものとしての同性愛に [その実体を] 〈依存〉しているのである。』⁹ と述べ、同性愛とは、異性愛を正当化するために恣意的に作られた概念であると主張している。つまり、同性愛は異性愛が「異常でない」ことを裏付けるために作られた概念であり、異性愛者たちは、同性愛者の「異常性」を主張することにより、自分たちの「真理」の正当性を確立してきたのである。

二人が自然の中でだけは、他人の目を気にすることなく自由に自分たちのセクシュアリティを追求することができた理由。それは自然が、二人が生まれ育ち、暮らしてきた、異性愛中心主義的な考え方を信じている社会とは異なる場所だったからである。人間の手の入っていない自然、それは彼らが普段生活している社会や社会によって構築されてきたセックス、ジェンダー、同性愛、異性愛といった性に関するレトリック自体が存在しないユートピアであり、二人はその環境の中でだけ、異性愛中心主義社会で構築された「真理」の呪縛から逃れることができたのだ。

しかしながら、このように「正常な存在」として社会の中で「合法的に」愛を貫くことのできる異性愛者と、「異常な存在」としてそれを許されない同性愛者を二項対立的な構図で描き、その構図を乗り越えるトポス (場所) として自然を置くという設定自体は、現代アメリカ社会において使い古された発想であり、その点においてこの作品は凡庸な「ホモ映画」の典型でしかないと言える。だが、この作品の注目すべき点は、これが単にホモホビクな社会の中で苦しむ同性愛者の姿を描いたことにあるのではなく、特に第1章第2節で例証したように、私たち観客がどのように同性愛者を見ているかをカメラワークで再現し、その視線を追体験させ、それぞれの無意識の中に潜んでいるホモホビクなくわたしたち〉を呼び覚ましたことにある。この効果によって、映画

『ブロークバック・マウンテン』は、知らず知らずの間に私たちの身体の内側に刷り込まれ、私たちが自覚することのできなくなっていた「異性愛/同性愛」を区別して、それぞれを全く異なるもののように見せる線引きに働く権力の存在を明らかにした。そして同時に、この作品は、その権力が構築されてきたメカニズムを描くことを通じて、「異性愛の正当性」が異性愛中心主義的社会的権力のメカニズムによって形成されてきたものにすぎないことを暴露した。

エドワード・サイードがイタリアの哲学者ヴィーゴの言葉を借りて、「人間が知ることのできるものは、人間がつくったものである」と述べたように、私たちは自分たちがレトリックによって構築したものを自分たちの現実そのものとして生きている。確かに、「異性愛/同性愛」というレトリックによる線引きは、混沌としたこの世界に秩序を与え、人間のセクシュアリティを理解しやすいものに変えるのかもしれない。しかしながら、誰でも自分の希望を叶えることができるという「アメリカン・ドリーム」を「ドリーム（夢）」で終わらせないために必要なのは、クローゼットの内側に閉じ込められてきた同性愛者たちをその内側から外側へと解放することではなく、この二項対立の線引き自体に介在する権力を乗り越えていくことである。

結 論

本論文はホモホビックな社会で苦しむ同性愛者の姿を描いた映画『ブロークバック・マウンテン』をテキストとして、この作品がどのように現代アメリカ社会における性にまつわる問題を表現してきたかについて論じた。

ゲイ・レズビアンによる社会運動が起こり始めた1971年、デニス・アルトマンは『同性愛—抑圧と解放』の中で抑圧の形態について言及している。アルトマンによれば、抑圧（「アイデンティティの否認」）の形態は、迫害、差別、寛容の三つであり、排除の形態として分かりやすい迫害と差別ではなく、寛容という一見すると差別とはとらえられない概念が一番深い問題を孕んでいる¹⁰。先の時代を生きた同性愛者たちの壮絶な戦いによって、ヨーロッパやアメリカ

をはじめとして、同性婚や同性をパートナーとすることを法律的に認める動きが活発になるなど、同性愛者たちはたくさんの権利を獲得してきた。しかし残念ながら、40年前にアルトマンが指摘した同性愛者を取り巻く環境は大きく変化していないようである。

2008年11月4日。アメリカにとって歴史的なこの日、大統領選挙に勝利したバラク・オバマは勝利宣言演説でこう述べた。「これは〔オバマ氏が大統領に選ばれたことは〕若者や高齢者、富める者や貧しい者、民主党員や共和党員、黒人や白人、ヒスパニック、アジア系、ネイティブ・アメリカン、同性愛者や異性愛者、障害を持つ人や健常者が出した〔誰でも何でも夢を掴むことのできるアメリカン・ドリームが実は幻想ではないかという疑いに対する〕答えだ。我々は決して単なる個人の集合や、単なる青（民主党）の州や赤（共和党）の州の寄せ集めではない。私たちは今も、そしてこれからもずっと、アメリカ合衆国なのだ。」¹¹ 人種や主義思想、性的指向に関わらず、アメリカ合衆国に住むものはみなアメリカ国民であると語ったその日に、アメリカでは比較的リベラルな地域であると言われるカリフォルニア州で行われた住民投票で、再び同性婚の禁止が決定されるという矛盾が示しているように、依然として同性愛者に対する偏見や差別は存在している。映画『ブロークバック・マウンテン』もそんなアメリカ社会の現状を反映して、一見同性愛者にとって暮らしやすくなったかのように見える現代アメリカ社会において、社会的マイノリティである同性愛者たちが未だに「真綿で首をしめるような」¹² 差別を受け、クローゼットの内側に隠されなければならない存在であることを語っている。

映画『ブロークバック・マウンテン』は、異性愛中心主義的なハリウッド映画界において、同性愛者の恋愛を描いたという点で前衛的な作品である。ところがストーリーを見てみると、同性愛者である彼らは異性愛者と同じように自分たちのセクシュアリティを追求することが許されず、「同性愛者のクローゼット」の内側へと囲い込まれていくという、既成の「ハリウッド映画の文法」をなぞった、「正統派」の作品にすぎない。しかしながら、この作品が評価さ

れたのは、これが現代アメリカ社会における同性愛者の現実を描いた凡庸な「ホモ映画」だったからではない。それには、これまで見てきたように、大別して二つの理由が考えられる。一つは、現代社会において見えにくくなった同性愛者に対する差別のメカニズムが、どのように私たち一人ひとりの身体の中に組み込まれ、働いているのかを、カメラの動きを用いて再現し、映像を通じて私たち観客に体験させることによって、同性愛者に対して「寛容に」なった私たちの中に潜んでいるホモホビックな〈わたしたち〉を捕らえたこと。そしてもう一つは、異性愛中心主義的な社会に暮らす同性愛者の姿を描くことを通じて、異性愛が普遍的な真理ではなく、同性愛と同様に、歴史的・社会的・文化的に構築されたレトリックの産物にすぎないことを明らかにしたことである。

私たちが生物としてのヒトではなく、社会的存在としての人として生きていくために、社会で構築されたレトリックは不可欠である。しかしながら、そのレトリックの存在に気付き、それを、「人間をその枠内に閉じ込めて、そこから逸脱することを許さない」¹³ マニュアルとしてではなく、「人間をその枠内に迎え入れながら、そこから各自のズレやブレを起こさせることによって、その枠外へあふれさせる」¹⁴ 型として利用して、自分たちの存在を再編成していくことは可能である。映画『ブロークバック・マウンテン』は、映画という媒体を装置として利用して、私たちの身体に無意識のうちに組み込まれたセクシュアリティに関するレトリックの存在に気付かせ、そこから形成されたホモホビックな〈わたしたち〉の枠組みを見返して、私たちの存在そのものを編みなおしていく可能性を与えたという意味で、極めて重要な作品である。

注

- 1 ハリウッド・プロダクションコード（映画制作倫理規定）とは、ハリウッドの自主検閲機構であったMPPDA（アメリカ映画製作者配給者協会）とその下部組織PCA（映画製作倫理規定局）によって作られた、ハリウッド映画を検閲するための規則

である。例えば、ヌード、犯罪の方法を明確に示すこと、過剰な暴力や性描写などが禁止された。1934年から1968年まで、アメリカで映画を製作し、それを一般に公開したい者は、PCAの検閲を通過しなければならなかった。プロダクションコードが廃止された1968年以降は、MPAA（アメリカ映画業協会）によるレイティング・システムが採用されている。これは、それぞれの映画に含まれている暴力や性的描写などに基づいて、その作品を対象年齢に応じて分類し、特に子供に対する視聴制限を行う制度である。

加藤幹彦『映画 視線のポリティクス 古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房、1996年、157-174頁。

Belton, John. *American Cinema/American Culture*. McGraw-Hill, 1994. 351-2.

- 2 奥村みさ、スーザン・K・バートン、板倉巖一郎著『映画でわかるアメリカ文化入門』松柏社、2007年、134頁。
- 3 「ホイールから（に）タイヤをはずす（着ける）ための鋼鉄製のてこ」『ジーニアス英和大辞典』大修館書店 2004年。
- 4 同性婚とは、性別の同じ者が異性愛者の男女と同様に婚姻関係を結んで、社会的承認を受け、異性愛者と同様に法的な保障や保護を受けることをいう。（しかしながら、現在異性愛者と全く同じ婚姻制度を用いているのはオランダのみである。）現在同性婚が認められている国（地域）は、ヨーロッパではオランダ、ベルギー、スペイン、スウェーデン。カナダではオンタリオ州、プリティッシュ・コロンビア州、ケベック州、マニトバ州、ニューブランズウィック州、ノバスコシア州、サスカチュワン州、ニューファンドランド・ラブラドル州、ユーコン準州。アメリカ合衆国では、マサチューセッツ州、コネチカット州、アイオワ州、バーモント州、メイン州、ニューハンプシャー州。またカリフォルニア州では、州最高裁の「同性婚を認めないのは州憲法違反である」という判決を受けて、2008年5月から同性婚が認められていたが、同年11月に行われた住民投票の結果を受けて、2009年5月から再び禁止となった。
「同性婚」『Wikipedia』<http://ja.wikipedia.org/wiki/>、2009年12月16日アクセス。
- 5 難波江和英・内田樹『現代思想のパフォーマンス』松柏社、2000年、121頁。
- 6 同上。
- 7 同上。
- 8 タムシン・スパーゴ吉村育子訳『フーコーとクイア理論』株式会社岩波書店、2004年、45-46頁から引用。
- 9 キース・ヴィセント・風間孝・河口和也『ゲイ・スタディーズ』青土社、1997年、66-67頁から引用。

- 10 Altman, Dennis. *Homosexual: Oppression and Liberation*. New York University Press, 1971, 53-63.
- 11 "It's the answer spoken by young and old, rich and poor, Democrat and Republican, black, white, Hispanic, Asian, Native American, gay, straight, disabled and not disabled-Americans who sent a message to the world that we have never been just a collection of individuals or a collection of red states and blue states. We are, and always will be, the United States of America." *New York Times*. November 5th, 2008. <<http://elections.nytimes.com/2008/results/president/speeches/obama-victory-speech.html>.>
- 12 河口和也『思考のフロンティア クイアスタディーズ』株式会社岩波書店、2003年、25頁。
- 13 難波江和英『恋する』ポップ 平成における恋愛のディスクール』冬弓舎、2004年、219頁。
- 14 同上。

参考文献

- 内田樹・松下正己『映画は死んだ 世界のすべての眺めを夢見て』いなほ書房、1999年。
- 内田樹『街場のアメリカ論』NTT出版、2005年。
- エリザベート・バタンデール 上村くにご、饗庭千代子訳『XY：男とは何か』筑摩書房、1998年。
- 奥村みさ・スーザン・K・バートン・板倉巖一郎 『映画でわかるアメリカ文化入門』松柏社、2007年。
- 越智貢・金井淑子・川本隆史・高橋久一郎・中岡成文・丸山徳次・水谷雅彦編『応用倫理学講義 5 性／愛』株式会社岩波書店、2004年。
- 加藤幹彦『映画 視線のポリテクス 古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房、1996年。
- 河口和也『思考のフロンティア クイアスタディーズ』株式会社岩波書店、2003年。
- キース・ヴィセント・風間孝・河口和也『ゲイ・スタディーズ』青土社、1997年。
- シモーン・ド・ボーヴォワール 『第二の性』を原文で読みなおす会訳『第二の性—II 体験 上巻—』新潮文庫、2001年。
- C. G. ユング『創造する無意識』平凡社、1998年。
- ジュディス・バトラー 竹内和子訳『ジェンダー・トラブル フェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社、1999年。
- ジュディス・バトラー本橋哲也訳『生のあやうさ 哀悼と暴力の政治学』以文社、2007

年。

スタンリー・フィッシュ 小林昌夫訳『このクラスにテキストはありますか—解釈共同体の権威3—』みすず書房、1992年。

スラヴォイ・ジジェク 鈴木晶訳『斜めから見る—大衆文化を通じてラカン理論へ—』青土社、1995年。

竹内和子編著『ジェンダー研究のフロンティア5 欲望と暴力のレジーム 揺らぐ表象／格闘する理論』作品社、2008年。

タムシン・スパーゴ吉村育子訳『フーコーとクイア理論』株式会社岩波書店、2004年。

鶴谷壽『カウボーイの米国史』朝日新聞社、1989年。

中山元『はじめて読むフーコー』株式会社洋泉社、2004年。

難波江和英・内田樹『現代思想のパフォーマンス』松柏社、2000年。

難波江和英『恋するJポップ 平成における恋愛のディスクール』冬弓舎、2004年。

ミシェル・フーコー 渡辺守章訳『性の歴史Ⅰ 知への意志』新潮社、1986年。

『現代思想 特集ジュディス・バトラー Vol. 28-14』青土社、2006年。

Altman, Dennis. *Homosexual: Oppression and Liberation*. New York University Press, 1971

Ang, Lee, dir. *Brokeback Mountain*. Focus Features, Paramount Pictures, and Good Machine, 2005.

Belton, John. *American Cinema/American Culture*. McGraw-Hill, 1994.

Benshoff, M. Harry, and Griffin, Sean. *America on Film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

Brokeback Mountain Official Homepage. <<http://www.brokebackmountainmovie.com/splash.html>>. 7 July, 2009.

Cook, Bernie. "Something's Crossed Over in Me": New Ways of Seeing *Thelma & Louise*. " *Thelma & Louise Live!*. Ed. Bernie Cook. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. 7-42.

Curtiz, Michael, dir. *Mildred Pierce*. Warner Brothers Pictures, 1945.

Demme, Jonathan, dir. *Philadelphia*. TriStar Pictures, 1993.

Leigh, Boucher, and Pinto, Sarah. "'I Ain't Queer': Love, Masculinity and History in "Brokeback Mountain."" *Journal of Men's Studies*. 15. 3 (Fall 2007): 311-230. *Academic Search Premier*. EBSCO. 6 July, 2009. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=27245881&site=ehost-live>>.

Lloyd, Justine, and Johnson, Lesley. "The Three Faces of Eve: The Post-war Housewife, Melodrama, and Home." *Feminist Media Studies*. Vol. 3, No. 1, 2003.

Miller, D. A. "On the Universality of Brokeback Mountain." 50-60. *Academic Search*

- Premier*. EBSCO. 6 July 2009. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=24486459&site=ehost-live>>.
- New York Times*. 5 November, 2008. <<http://elections.nytimes.com/2008/results/president/speeches/obama-victory-speech.html>>.
- Proulx, Annie. *Brokeback Mountain*. New York: Scribner, 1997.
- Robert, J, Corber. "John Crawford's Padded Shoulders: Female Masculinity in *Mildred Pierce*." *Camera Obscure*. 62, Vol. 21, No. 2, 2006.
- Scott, Ridley, dir. *Thelma & Louise*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1991.
- Sturtevant, Victoria. "Getting Hysterical: *Thelma & Louise* and Laughter." *Thelma & Louise Live!*. Ed. Bernie Cook. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. 43-64.
- Vito, Russo. *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies*. New York: Perennial Library, 1987.