

レディー・ガガ対マドンナ

—21世紀の本質主義は構築主義の仮面をかぶる（その2）

福田 泰子

承前、レディー・ガガのヒット曲、『ボーン・ディス・ウェイ』“Born This Way” (2011)⁽¹⁾には謎があった。「拡張現実」のテクノロジーを使ってそこに存在しない音を空耳のように聞かせてくれる、そんな仕掛けを施しているのかと思うくらい、聞くほどにマドンナの『エクスプレス・ユアセルフ』“Express Yourself” (1989)⁽²⁾が脳裏に鳴り響いてしまう。まかり間違えば剽窃や便乗の謗りを免れないだろうに。実際、二曲を比較した様々なマッシュ・アップ版が世界中で作られてはネット上に投稿された。ガガはわざと似せている、でも何か引っかかる—マッシュ・アップがむしろ直観を裏付けてくれた形となり、前編の分析が導かれた。その後、マドンナは新譜『MDNA⁽³⁾』を出し、ワールド・ツアーに繰り出したのだが、イスラエルのテルアビブでライブを開始するや否や、何を思ったか5月27日のステージで『エクスプレス・ユアセルフ』の後半でいきなり『ボーン・ディス・ウェイ』を歌い出し、その場でマッシュ・アップしてしまったのだ⁽⁴⁾。続いてアブ・ダビ、イスタンブール、ローマ、ベルリン…と各地で同様に歌って見せたという⁽⁵⁾。こうなると両者の熾烈な闘いのようでもあり、どこかお遊びのようでもある。しかも、マドンナがレディー・ガガと同じユニバーサル・ミュージックに移籍して初のアルバムであると知れば、出来過ぎな感じがする。プロモーションのための密約があるのだと言われたら、それを素直に信じてしまいそうになる。そして、真相は遙か彼方ってところだろう。

それでも、レディー・ガガの表現はマドンナの主張と似たような形を取りつつも、実は異なる方向に狙いを定めているのだとして筆者が前編で行った間テクスト的分析は、音楽業界の事情とは別の次元にあり、覆ることはないと思えた。先取りして言うならば、いかなる自分にでも、なりたいたいようになれる構築主義的20世紀の理想を体現するマドンナを擬えるレディー・ガガは、構築主義の仮面をかぶった本質主義者であり、彼女は一人一人が抱える「マイナーなもの」を肯定し、LGBT（レズビアン、ゲイ、バイセクシュアル、トランスジェンダー）を解放し、傷ついた者を救済するためにこそ、ひっそりと身を隠しているマイナーな《種族》の生の本質を「メジャーな場所に」引っ張り出し、神の御前に連

(1) 作詞：Stefani Germanotta (Lady Gaga), 作曲：Lady Gaga& Jeppe Laursen, レーベル：Interscope Record, Universal Music, リリース：2011年2月11日, リリース（アメリカ）

(2) 作詞：Stephan Pate Bray, 作曲：Madonna Louise Veronica Ciccone, レーベル：Warner Bros. リリース：1989年5月9日（アメリカ）

(3) レーベル：Interscope Record, Universal Music, リリース：2012年3月26日（アメリカ）

(4) ビルボードの記事を参照。http://www.billboard.com/column/viralvideos/madonna-mashes-born-this-way-with-express-1007169752.story（2012年6月1日）

(5) さらに You Tube で検索すると何カ国ものライブ映像が投稿されていることがわかる。

http://www.youtube.com/results?search_query=madonna+live+born+this+way&oq=madonna+live+born+&gs_l=youtube.1.0.0.2781.10531.18.12.0.6.6.0.500.3437.2.8j3j0j1.12.0..0.0..1ac.8R-6B3r_PE0

れ出し、生を讃えるゴスペルを歌おうとしているのではないか。そして、レディー・ガガは世間的には誰もが生まれてきたことを祝福し、各自が生まれたままの自己を素晴らしい存在であると自覚できるように促す「自己肯定賛歌」を歌っているように見えながら、実はその自己肯定はこうした神の作った世界における運命論と、種族創生神話化を通さないと主張できない「苦しい戦い」をしているように見える。そして、一方のマドンナも、単純に女性の社会進出の理想を歌っているわけではない。彼女達のどちらもがいくつもの顔を併せ持ち、ヒットソングとして流通するイメージとは時には裏腹なメッセージを抱えている。その潜在化されたイメージ同士の共感、競合、対峙こそが、『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の関係づけという形で表れているのではなかろうか。これを明らかにするために、二曲の間テクスト的分析を開始したのが前編である⁽⁶⁾。

まず、『ボーン・ディス・ウェイ』は『エクスプレス・ユアセルフ』のオマージュであることが検証された。二曲の間には糸が張り巡らされ、レディー・ガガとマドンナの二人の手が曲に合わせて音と言葉の綾取りを続けてゆくかのようにであった。メッセージの形が出来ては紐解かれ、手が絡み合うリズムカルな進行に合わせて次のメッセージが浮かぶ。そして、間テクスト的な連関は関係付けられたこの二曲の間にのみ生じるわけではない。PVやPVが参照している他の映像、レディー・ガガやマドンナの他の曲、さらに取り巻く社会的コンテキストや実際に今これを書きながらもオンタイムで続いてゆくポピュラー・ミュージック界の出来事などへと様々なテキストが制限されずに繋がってゆくものである。それはあらかじめ関係があるもののみならず、ひとたびリンケージが発見されてしまえばそれを所与の関係として、さらに別の何ものかと呼びこむようにしてリンクが自動的にどんどん張られてしまうようなこともある。そのため、『ボーン・ディス・ウェイ』の謎を解く目的のためには間テクスト的な禁欲もまた必要となる。そこで、『ボーン・ディス・ウェイ』に繋がる5つのテキスト、すなわち、マドンナの『エクスプレス・ユアセルフ』、PVに反映された映画『メトロポリス』“Metropolis” (1927)⁽⁷⁾、マドンナの他の曲『ヴォーグ』“Vogue” (1990)⁽⁸⁾、そして社会事象として、当時ニューヨークのブルックリン界隈の黒人やヒスパニック系が多く暮らす地区で生まれた「ヴォーギング (Vogueing)」（ダンス）というゲイ・カルチャー⁽⁹⁾、これらに分析対象を絞り、前編では『ボーン・ディ

(6) 拙著「レディー・ガガ対マドンナ—21世紀の本質主義は構築主義の仮面をかぶる (その1)」『千葉商大論叢 (第49巻第2号)』千葉商科大学国府台学会 (2012.3)

(7) Lang, Fritz. 1927. *Metropolis*. UFA, Paramount. フリッツ・ラング監督『メトロポリス』ウーファー、パラマウント (1927)

(8) 作詞・作曲: Madonna, Robert E. Pettibone, Jr. レーベル: Sire, Warner Bros. リリース: 1990年3月20 (全世界同時)

(9) 前編にて紹介したりビングストンのドキュメンタリー (1991) によれば (註17) ヴォーギングはゲイのコミュニケーション・スタイルをダンスの非言語的な対話で行うようにしたことに関係がある。(本編2-2-2-2-3. 参照) その意味では「ゲイ・カルチャー」なのだが、『ヴォーグ』誌に載るスターやモデルを演ずるという意味からわかるように、トランスジェンダーも含まれる世界である。トランスジェンダーが女装するゲイ (同性愛者) と異なる点は、トランスジェンダーの女性が男性を愛することは異性愛であって同性愛ではないことだ。また性志向はストレートのままの「異性装者 (transvestite)」もトランスジェンダーの中に含まれる。もっともこの一群からゲイ・コミュニティとともにヴォーギングをする者が当時居たかどうかは調査が必要だ。そして、「ゲイ・コミュニティ」と呼ばれる集団の広がりについても考慮するべきだろう。場であるボール (ball) に焦点を当てた「ボール・カルチャー (ball culture)」という呼び方もある。

ス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の楽曲面と歌詞の面の分析まで済ませた。

さて、続きとなる本編であるが、当初の予想に反し、これら5つのテキストであってもそれぞれがすでに多数の記号からなる複雑なテキストであるため、分析するうちに、さらに意味が内へ内へと折り畳まれ、間テキスト的な平行宇宙が多重的に生みだされて呼応し合い、また外へ外へと間テキスト的な強いリンクが生じてゆくのがわかった。そこで、前後篇の二回連載構想だったのを変更し、本編は「その2（通称『ヴォーグ』篇としておく）」に相当させ、「その3」以降でPVと映画『メトロポリス』との関係や構築主義と本質主義の理論の吟味をすることにした。長丁場となりそうだ。

2-2. 『ボーン・ディス・ウェイ』 — 『ヴォーグ』

— 『エクスプレス・ユアセルフ』の三者連関

2-2-1. 『ヴォーグ』の示唆する間テキスト的關係はLGBTな関係

さて、本編は『ヴォーグ』篇なのである。これも予告と異なり順番が入れ替わっており、PVと『メトロポリス』の分析より先に持って来た。というのも、『ボーン・ディス・ウェイ』があらかじめ意図して間テキスト性のリンクを張っているマドンナの曲は『エクスプレス・ユアセルフ』だけではない。もう一つの曲、『ヴォーグ』との歌詞の上での関係が「予想外に」深かったことが発見されたからである⁽¹⁰⁾。そこで、『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の歌詞の間に『ヴォーグ』の歌詞を対置し、『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』だけでなく、『ボーン・ディス・ウェイ』と『ヴォーグ』、そして、『ヴォーグ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の間テキスト的關係を見てゆくことで、<『ボーン・ディス・ウェイ』—『ヴォーグ』—『エクスプレス・ユアセルフ』連関>が成立することを明らかにしてゆこうと考える。よって、本編では論じる順序を入れ替えて、第三の曲である『ヴォーグ』についての分析を行う。

レディー・ガガが意図しているのは、出自、生まれ、性別、先天的な特質を問わない自

最近の文献によるとボール・カルチャーにはレズビアンも含むようだ。また、ヴォーギングがダンスとして独立し、ストリートダンス文化と融合する90年代以降、異性愛者のダンサーも少しずつ増えている。よって文化としてはゲイ・カルチャー、もしくはより広く「クイアー・カルチャー (queer culture)」、ボール・カルチャー、かつ、ダンス・カルチャーに跨っている。さしあたり、本稿では歴史に敬意を表し、「ゲイ・カルチャー」の語を拡張して使い、文脈に応じて「ボール・カルチャー (ball culture)」を用いる。くれぐれも過去の事象と見做さず、今日まで多様に発達しながら一定の評価を獲得しているサブカルチャーであることを忘れてはならない。http://en.wikipedia.org/wiki/Ball_culture (2012年8月25日)

例えば、日本人の異性愛者で国際的なシーンで活躍する者もいる。ストリートダンス・コミュニティサイト『トウキョウダンスマガジン』(有限会社ラストトレインゲッター (LTG))に掲載されている Akiko (女性) や SHUHO (男性) のインタビューを参照。

‘Story of HOUSE OF NINJA ~Javier & AKIKO ~’ トウキョウダンスマガジン2012年2月6日 http://www.tokyo-dance-magazine.com/people/house_of_ninja/index.html (2012年8月21日) ‘Story of HOUSE OF NINJA Part2 ~SHUHO ~’ トウキョウダンスマガジン2012年2月22日

http://www.tokyo-dance-magazine.com/people/house_of_ninja2/index.html (2012年8月22日)

(10) 楽曲としても『ヴォーグ』に似ているところが指摘されている。ただし、楽曲全体を使ってマッシュ・アップできることやライブ・パフォーマンスの相似性、PVのベースが映画『メトロポリス』であることなどから考えると、やはりトータルには『エクスプレス・ユアセルフ』との関連性が主であると思われる。<http://www.mtv.com/news/articles/1657803/lady-gaga-born-this-way-madonna.jhtml> (2011年2月15日)

己肯定の世界観、すなわち、より明確にはLGBTの肯定である。ところが、前編において補助線として用いたアリアナ・グランデのミックス版⁽¹¹⁾では、LGBT的な要素が省略され、女性リスナーを中心としたヘテロ・セクシュアルな若者を意識した「女の子の歌」に仕上がっていた。恐らくアリアナ・グランデ版のみならず、『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の一般的なリスナーは、このアリアナ的な聞き取り方をしていると思われる。このアリアナが「ごっそり落とした」要素こそ、レディー・ガガならではの重要な部分であるのにも関わらず。だが、『ボーン・ディス・ウェイ』で明示的に主張している「誰でもが素晴らしい」という主張における含みとして、マイノリティーへの勇気づけが前提となっているし⁽¹²⁾、レディー・ガガ自身がバイセクシュアルであることやゲイ・コミュニティからの支援を得てスターダムにのし上がったことを考えれば、マイノリティーの中でもLGBTを主として念頭においているであろうことは想像に難くない。

一方、『ボーン・ディス・ウェイ』がオマージュしたはずの『エクスプレス・ユアセルフ』では、少なくとも表面的な歌詞においては全くと言っていいほどLGBTやマイノリティーへの言及がないのだ。ならば、この一見すると万人受けを狙っているような『エクスプレス・ユアセルフ』を、LGBTなどのマイノリティーを支援する歌として、『ボーン・ディス・ウェイ』が「書き換えた」のかと言えば、そういうことでもないのである。というのも、『エクスプレス・ユアセルフ』の歌詞にはその手のわかりやすいワーディングはないものの、読みようによってはゲイを励ましてもいることが歴然としているし（「あなたの愛を表現しなくちゃ、彼にも表現させなきゃ始まらないわよ」⁽¹³⁾、後に次編「その3」で検証してゆくPVにおいて、貧富の差と下剋上、人種問題、レズビアンの男役の自己呈示といった表象が出現することから、『エクスプレス・ユアセルフ』も『ボーン・ディス・ウェイ』同様にマイノリティー（もしくはLGBT）へのメッセージ・ソングとしての意味があるのだ。歌詞の上では、はっきり示されていないだけなのである。

いや、歌詞でははっきりしない「だけ」とは言え、これは重要なポイントである。言語的に理解できる明白なメッセージを歌詞で表現しなくてはならないというルールはないのである。一つの音楽作品として成立する範囲であるならば、音だろうが歌だろうが、ライブ・パフォーマンスやPVだろうが自由に「テキストとして」組み合わせて、好きに表現すればいいのだから。『エクスプレス・ユアセルフ』も、ノンケ（異性愛）のリスナーさん達が聞いてもわからないだろうけれど、わかる人にはわかるようにメッセージを送っているということだし、ポピュラー・ミュージックというメディアの構造が、仮にライブ表現をカッコに入れた録音媒体の次元だけとしても、耳から（楽曲と歌詞）と目から（PV）の二重構造となっているため、多様なリスナー層に遡及でき、また逆に、逃げ道が作れる（キリスト教原理主義者からの追及から逃れて「いいえ、ゲイのことなんて歌っていませんよ」と言える）というメリットがあることも関係してくるのだ。その結果、「見る目」からならば明白になる『エクスプレス・ユアセルフ』のゲイ賛歌傾向に対し、耳も目も区

(11) <http://www.youtube.com/watch?v=u8SoTkp52mQ> (2012年1月1日)

(12) 拙著2012.3, 「2-1-4. 歌詞分析」p.153『ボーン・ディス・ウェイ』では主にラップの部分で障害をもつ者や社会的弱者のことを励ますメッセージを入れている。

(13) *ibid.* p.153『エクスプレス・ユアセルフ』もゲイ・アンセムとして好まれてきた。

別なくあからさまに歌う『ボーン・ディス・ウェイ』というコントラストが生じている。

一方、『ボーン・ディス・ウェイ』が参照しているもう一つのマドンナの曲である『ヴォーグ』は、打って変わってマイノリティーへの顧慮やLGBTへの関わりを前面に押し出している。まず、『ヴォーグ』には、「黒でも白でも / 女でも男でも」(It makes no difference / if you're black or white / If you're a boy or a girl…)という条件無用で誰でもすばらしい存在になれることを説く歌詞が出てくるし、『ヴォーグ』という曲のタイトルも含め、そこで歌われている世界こそがまさしく、当時ゲイやトランスジェンダーの間で盛り上がっていた「ヴォーギング (Vogueing⁽¹⁴⁾)」というダンスや、その技を競い合う「ボール (ball)」と呼ばれるダンスやパフォーマンス空間のことであり⁽¹⁵⁾、それに合わせて曲調も当時のアンダーグラウンドの尖ったダンス・シーンで流行していたハウス・ミュージックをベースとしており、PVやライブ・パフォーマンスではマドンナと彼女を囲むダンサー達は「ヴォーギング」のポーズを駆使したダンスを繰り広げる。すなわち、『ヴォーグ』は曲のメタレベルにおいて、いや、曲そのものこそが、ヴォーギングを生み出したゲイ・カルチャーへのオマージュとなっている。それにもかかわらず、ゲイのための曲として書かれたわけではなく、誰が聞いても親しめるようなリスナー一般向けの曲としてマドンナらしくアレンジされ、歌詞も一般受けするような内容として読めるものとなっている。

このように『ヴォーグ』自体が多重性を体現することで、伝えたい内容を音、歌詞に閉じずにトータルなパフォーマンスとして表現していることが重要なのである。もちろん『ボーン・ディス・ウェイ』は『ヴォーグ』に対し、歌詞の面で強いリンケージを発しているのであるが、そうした歌詞と歌詞という同次元での連関だけを見ていたらわからないようなメタレベルでの連関が指摘できる。よって、ここで『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の間に『ヴォーグ』を置いてみるの意味が際立ってくる。すなわち、LGBTを巡る『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセル

(14) 元々、この語は「流行りの」という意味の形容詞として用いられており、それが雑誌名『VOGUE』のポーズをとりいれて「VOGUEする (Vogueing)」ダンス・カルチャーが成立し、その名称となった。スペルとしては、来歴がわかる形でハイフンを入れた“Vogue-ing”も使われれば、英語の「~ing」の規則に合わせて“Voguing”とする場合もある。リビングストンによるドキュメンタリー (註17) ではこちらが採用され、英語版のWikipediaでもこの表示である。しかし、ヴォーギングの現場では、今日まで圧倒的に“Vogueing”が多く用いられているため、本稿でもそれに倣っている。

(15) ボール (ball) は、語源的には西洋の舞踏会であるが、後に米国でゲイの文化となった。1930年代のニューヨークで主に白人のゲイがゲイバーでドラッグ・クイーンファッション・ショーを行う風俗が現在のボールの原点である。ショーとして、観客の前で姿を見せて歩くこと (ウォーク (walk)) が中心であり、誤解されやすいところだが、語源のような社交的なダンスや20世紀のダンスホールのような場ではない。(マドンナがボールをディスコやクラブの踊りの場に翻訳してしまった。) また、60年代にニューヨークやワシントンD.C.で黒人のドラッグ・クイーンが自分達の場を持つようになり、これがボール・シーンの中心となってゆく。ドラッグ・クイーンは裾を引きずるドレスで着飾ることからそう呼ばれ、70年代になるとラスベガスのショー・ガールのような派手を極めた衣装が流行り、自作の衣装でウォークを競い合ったが、次第に衣装が多様化し、「なりたい姿に成りきる」文化として、スクールガールの姿を模したり、女装に限らずミリタリー・マニアは軍服を着たり、次第にパフォーマンス的要素が強まってゆく。80年代にはダンスを披露するウォークの形態も出現した。特に「ヴォーギング」はその最右翼であり、ボールがダンス・カルチャーと融合する。(註9, 17参照)

フ』の水面下の関係性を可視化するものとして、『ヴォーグ』が浮かび上がってくるというわけだ。『エクスプレス・ユアセルフ』までは隠されていたLGBTを表に引っ張り出して、表現 (express) してしまいがちながら、「LGBTだけの歌じゃない」と(これも暗黙に)言い張る『ヴォーグ』の存在は大きいのである。『ボーン・デイス・ウェイ』も『エクスプレス・ユアセルフ』も、愛と性の解放と自己実現の歌であるが、そこにはLGBTの解放が含まれていることを忘れてはならない。

また、『ヴォーグ』を間に入れることで、ボールを仕切る「ハウス」というドラァグ・クイーン (drag queen) のチームのトップであり、所属する者達の世界役である「マザー (mother)」の存在がクローズ・アップされてくる。この「マザー」の役割に擬えて、マドンナは自らの曲やライブ・パフォーマンス、PVに起用する若手のダンサーやミュージシャンにとっての「マザー」となり、セクシュアリティやジェンダー、人種を超えたクリエイティヴ・コミュニティを率いていった。そして、このことがマドンナの具体的なLGBT支援の形として見えてくる。それはバイセクシュアルのレディー・ガガが展開する実践的な活動に対応する。このように、音楽の内側を超えて『ボーン・デイス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』が交差する場所を『ヴォーグ』が示しているのである。

2-2-2. ポイントの抽出と分析：スーパースター、ドラァグ・クイーン、クイーン、そしてマザー

まず、響き合う間テクスト的な歌詞を挙げておこう。一つ目に、『ボーン・デイス・ウェイ』と『ヴォーグ』で共に使われている「スーパースター (superstar)」の語、そして、二つ目として、『ボーン・デイス・ウェイ』の歌詞であるところの“don't be a drag, be a queen”が「ドラァグ・クイーン (drag queen)」を想起させ、かつ、まさしくドラァグ・クイーンのカルチャーを歌い上げたのが『ヴォーグ』であること。以上について、具体的には歌詞上の次の語群 [superstar / drag / drag queen / queen / mama] および、レディー・ガガとマドンナを表す [Lady / Mother Monster / Madonna] をキーワードとして検証してゆく。これらは一つ一つが重要であるだけでなく、組み合わせることで間テクスト的な関係が生じ、意味が構築されている。

さらに、本編では、『ヴォーグ』を解釈するための補助線として、マルコム・マクラレン (Malcolm McLaren) とウィリー・ニンジャ (Willi Ninja) による『ディープ・イン・ヴォーグ』“Deep in Vogue” (1989) のPV⁽¹⁶⁾や、前編で既に紹介したジェニー・リビングストン監督によるドラァグ・クイーンの本ドキュメンタリー、『パリ、夜は眠らない』“Paris Is Burning” (1991)⁽¹⁷⁾、そして当時、まさしくヴォーギングによるダンス・シーンが夜毎に展開されていたニューヨークのブルックリン界隈で盤を回していたDJ スプリングルズことテリ・テムリッツ (DJ Sprinkles a. k. a. Terre Thaemlitz) がその時代に捧げたアルバム、『ミッドタウン120ブルース』“Midtown 120 Blues” (2008) から、『トランズジェ

(16) 作詞・作曲：David LeBolt, Malcolm McLaren レーベル：Epic リリース：1989年8月13日 (アメリカ) PVは次のものを参照した。

<http://www.youtube.com/watch?v=PVLFLKIGzg> (2012年2月26日)

(17) Livingston, Jennie. 1991. *Paris Is Burning*. ジェニー・リビングストン監督『パリ、夜は眠らない』アルシネテラン (1992)

ンダー舞踏会 (マドンナ・フリー・ゾーン)』“ball'r (madonna-free zone)”の曲と自身による解説⁽¹⁸⁾、そして、『ヴォーグ』のPV⁽¹⁹⁾におけるMTVアワード授賞式のパフォーマンス(1990)⁽²⁰⁾を用いる。そして、前編同様に、隠し要素的にこここで見え隠れするような『レディオ・ガ・ガ』(Queen)⁽²¹⁾という曲の存在も忘れずに。

2-2-2-1. 誰もがスーパースター (である / になれる)

—2つのスーパースターの異なる意味

レディー・ガガの『ボーン・ディス・ウェイ』は、「私たちは皆、生まれながらのスーパースター (We are all born superstars)」と歌っている。これは皆に愛される「ヒットソングとしての」この曲の歌詞のメイン・テーマである生まれを問わぬ自己肯定を構築する大事なフレーズだ。そしてマドンナの『ヴォーグ』においても「スーパースター (superstar)」はメイン・テーマとなる言葉である。「ポーズを決めて (ヴォーギングを) 踊りなさい、黒人だろうが白人だろうが、男の子だろうが女の子だろうが違いはないわ。音楽の脈動が新しい人生をもたらしてくれる。あなたはスーパースターよ、それがあなたなのよ、わかっているでしょ。」(*Strike a pose⁽²²⁾ / … / It makes no difference if you're black or white / If you're a boy or a girl / If the music's pumping it will give you new life / You're a superstar, yes, that's what you are, you know it) このように『ヴォーグ』も「誰もがスーパースターとして自己を肯定できる」と歌っている。ところが、これら2つの「スーパースター」の意味を吟味すると、同じではないことがわかってくる。

2-2-2-1-1. レディー・ガガ：スーパースター「である」と信じれば救われる

『ボーン・ディス・ウェイ』の場合、上に書いたように自分が自分であるだけでスーパースターであるという意味である。それは、特段、スーパースター的なカッコイイ特質や才能、容姿などを指すわけではなく、ただ自分が自分であること、そうした自分の持つ生まれたものこそが素晴らしいということであり、さらにそれは自分がどんな境遇であっ

(18) 作曲：DJ Sprinkles a. k. a. Terre Thaemlitz, レーベル：Comatonse Recordings (comatonse.com), リリース：2008年8月9日 http://www.comatonse.com/releases/stock_midtown120blues.html (2012年5月24日)

(19) 『ヴォーグ』のPVはヴォーギングを全面的に使ったダンス・パフォーマンスとなっている。曲の冒頭の「ポーズを決めて」からすでに、ヴォーギング特有のファッション・モデルのような静止画像に似せたポーズを取ってみせる。映像監督は、モノトーンのエッジの立った斬新なPV映像でその名を轟かせ、後に映画監督に転身し、近年では『ソーシャル・ネットワーク』“The Social Network” (2010) や『ドラゴン・タトゥーの女』“The Girl with the Dragon Tattoo” (2011) をヒットさせているデビッド・フィンチャー (David Fincher) である。マドンナのビデオ・クリップ集、『ベストヒット・コレクション』“The Immaculate Collection” ワーナーミュージック・ジャパン (1990) 所収。

(20) MTV Video Music Awards (1990) にノミネートされ、授賞式典でライブ・パフォーマンスを行った。そのステージは『ヴォーグ』のPVと同じビデオ・クリップ集において (ibid.) PVの次のトラックとして収録されている。

(21) 作詞・作曲：Roger Taylor, レーベル：Capitol Records, EMI (1984)

(22) 前編同様に元の歌詞の引用をしたひと括りの () 内の箇所において*印が付いているのは任意の抜粋である。ただし、順番は曲の進行の時系列に沿って構成している。また、無印のところは訳詞に対応した歌詞のままを抽出している。本文では原則として抄訳を中心に述べて行くが、直接歌詞を訳している箇所には「」をつけておいた。訳出は全て筆者自身による。

て、たとえ惨めな状態にある場合であっても自分なのだ、自分を受け入れ、愛そうという意味である。まずは前編でも引用したように「過ぎた悲しみの内に閉じこもらないで、ただあなた自身を愛してあげて、そうすればあなたはまた始められる。」(Don't hide yourself in regret / Just love yourself and you're set) と歌われる。そして、曲中間の二番目の、そして最も長く聞かせ所となるラップの部分で、「つまらない存在 (drag)”でなく、クイーンでなきゃ、一文無しでも成功していても、黒人でも白人でも、肌の浅黒いチョーラの家系でも、レバノン人でも東洋人でも、障害のせいで仲間はずれにされても、いじめられてもからかわれても、今日生きているあなたを祝い、あなた自身を愛してあげて、だってベイビー、あなたはこのように生まれたんだから。」(Don't be a drag, be a queen / Whether you're broke or evergreen / You're black, white, beige chola descent / You're Lebanese, You're Orient / Whether life's disabilities / Left you outcast, bullied or teased / Rejoice and love yourself today / Cause baby you we're born this way) というライムが強調される。前編でもこの箇所から人種等の社会的弱者についての部分を抜粋して紹介したが、詳しい読解は今ここで行いたい。まず、「drag”ではなく“queen”でありなさい」という一つ前のラップ部分に出てきたキー・フレーズが繰り返されて「ドラッグ・クイーン」をもう一度イメージさせてLGBTとの繋がりを暗示した後に、人種や民族の問題、障害者、そして抑圧されてきた人々といったあらゆるマイノリティーに触れている。「drag”ではなく“queen”であれ」は、LGBTのみならず、他の人々に対しても通用する論しなので、ここでは「つまらない存在になるな、誇りを持って」と素直に解釈できるだろう。

また、訳出しづらい「チョーラ (chola)」は掛け言葉と思われる。英語のスラングではメキシコのギャング“cholo”の女性形であり、ヒスパニック地区の女性を蔑む呼称であるため、ラテン系の市民団体から苦情の声が上がったのだが、レディー・ガガは意に介さず、反論も釈明もしていない⁽²³⁾。まず、前後関係から、ラップでここだけ女性を意味する言葉を入れるのは不自然である。よって、アメリカでは卑近な言い方だとしても、ヒスパニック系を表すスラングとしてそのまま受け取ることには出来ない。また、大文字の“Chola”と言えば世界史上の「チョーラ朝」、すなわち南インドのタミル系ヒンドゥ王朝の意味である。家系“descent”という語を用いて歌うことで歴史的ニュアンスを含ませ、アジアの正統王族のノブルなイメージを重ねており、もちろん差別意識はないはずだ。ここでもクイーン的な正統性を付与することで、虐げられた人々の存在の生まれながらの素晴らしさを讃えようとする意図を感じる。(「drag”ではなく“queen”であれ」の想起。) さらに、インド系移民と解釈するなら、わざわざチョーラ朝を引き合いに出すのも不自然だ。インド系とヒスパニック系に直接の関連もないので、これは特にインド系、ヒスパニック系を特定した訳ではなく、“descent”の連想から「いにしえの世が続いていたなら王族だったはずよ」的な空想を経由して、浅黒い (ベージュ) 肌色の人々の出自を持ち上げる意味と考えたらどうだろうか。コロンブスがアメリカ大陸をインドと思い込んだため西インド諸

(23) 'Lady Gaga New Song 'Born This Way' Criticized by Latinos for Having Racist Lyrics.' *Hispanically Speaking News*, January 30, 2011

<http://www.hispanicallyspeakingnews.com/notitas-de-noticias/details/lady-gagas-new-song-born-this-way-criticized-by-latino-groups-as-contain/4805/> (2012年1月18日)

島や東インド会社といった歴史的呼称が生まれたこと、スペイン領東インドがメキシコシティに居た副王による統治だったことまで考慮すると、スペイン、アメリカ、ラテンアメリカ、そしてアジアやインドが意味上の連関を帯びてくる。あくまで私的解釈だが、もし世界がコロンブスの思った通りのパラレルワールドだったら、メキシコはインドの一部「だった」のが、チョーラ朝の子孫は、歴史のいたずらで西洋人の支配下に置かれている、つまり、“chola”の表象を通した「拡張現実」による架空の血統の物語。こんな脳内操作を用いてレディー・ガガが二つの「チョーラ」を繋いだのではあるまいか。

また、これを単純にヒスパニック系として解釈してしまうと、歌詞がアメリカ大陸限定的なニュアンスが出てしまうが、次にレバノンやオリエントが来ていることから中東ヘイメージを飛翔させる詩作上の布石にしているとも思える。また、米国の中東に対する政治的な関係を考えれば、レバノンを持ちだす文脈についても慎重にしなければならない。レディー・ガガは明確に中東にも言及したいのだろうが、表面的には「世界のどこの人々でも」というレトリックなのよ、という工夫をしたのかとも思われる。

そして、さらにこのラップに続くメロディにおいて、人種にも繰り返し言及しつつ、LGBTのことをはっきりと歌っている。少し長いが全て引用しておこう。「ゲイでもストレートでも、バイセクシュアルでも、レズビアンでもトランスジェンダーであっても、私は正しい道を歩んでいるの、ベイビー、私は生きてゆくために生まれてきたの。肌の色が黒でも白でも浅黒くても、チョーラであっても東洋人でも、私は正しい道を歩んでいるの、勇気を持って生きるために生まれてきたのよ。」(No matter gay, straight, or bi / Lesbian, transgendered life / I'm on the right track baby / I was born to survive / No matter black, white or beige / Chola or Orient made / I'm on the right track baby / I was born to be brave) 以上のラップから続くこのメロディの部分こそ、前編で既に言及したようにアリアナ・グランデのミックスで抜かされた箇所であるが、『ボーン・デイス・ウェイ』のメッセージの中核をなしている大事な部分であり、LGBT 含むあらゆる意味でのマイノリティーを祝福し、その生き様を讃えている。

これらの歌詞からは、歌うレディー・ガガの前にもリスナーの眼の前にも、「スーパースター」と認定されている素晴らしき存在、一般ピープルが模倣すべきスターやセレブが立っているわけではない。なんて言ったら、自分こそが生まれながらのスーパースターなのだから。皆そうだよと確信を込めてレディー・ガガは力強く歌い上げている。

レディー・ガガのこの主張は、「一見すると」無条件の自己肯定に支えられているように見える。しかし、前編で既に見たように、本当は歌詞の上でも無条件な肯定なのではなく「こういう風に生まれたのは運命」という意味（運命論）であり、その運命は偶然なのではなく、それを掌る「大文字の彼（神）Capital H-I-M」が存在しているのだ。つまり、「大文字の彼」への信仰を持つことが説かれているのである。信仰に基づく生の肯定ということだ。これは隠れた意味というより、歌詞上にはっきりと当該の記号が出てきている以上、表層でも臆さず語られている。ただし、そこまでライト・リスナーは聞きとらないことも多いだろうし、昨今は歌詞さえも「音の一種」として環境的に聞き流すリスナーも増えている。信仰を持たない日本人ファンなどにはちょっと聞いただけではピンと来ないだろう。また、「大文字の彼（神）Capital H-I-M」が抽象的であるため、解釈は問わないで感覚的に聞いているファンも多いだろう。そして、人は身勝手な生き物である。自分に都合

のいいようにしか情報を受け取らない。レディー・ガガの歌から自己を鼓舞する励ましのメッセージだけを抜き取り、共感してしまうような心理も極々一般的なあり方だ。かくして、『ボーン・デイス・ウェイ』はジャンルとしては自己肯定賛歌ということに落ち着いている。もちろん、それは間違いではないし、メイン・メッセージであるが。

また、レディー・ガガは自らを「マザー・モンスター (Mother Monster)」と定義しており、ファンはその子供たち、「リトル・モンスター (Little Monster)」だという趣向でファンのコミュニティが形成されていることから考えると、自己肯定し、スーパースターであるレディー・ガガとは「マザー・モンスター」という「母」であり、リスナーおよびファンは自らを「子」すなわち「リトル・モンスター」として自覚することを通じて、血縁に喩えられるようなマザーとの類縁性が保証されるという仕組みがここにはあるのだ。

そしてこのレディー・ガガと聴き手との関係は非対称的である。すでに「マザー・モンスター」としての地位と、スーパースターとしての自己肯定を獲得済みのレディー・ガガと「リトル・モンスター」な信者 (コアなリスナー、ファン)、さらに一般リスナーとの間には、存在の素晴らしさとしての「スーパースター性」に違いがある。マザーは母親らしく、パワフルであり、子供たちはその血を受けているという“設定ゆえに”生まれながらに「スーパースター性」は有しているにしても、育成途上の子供として、まだまだ未完成で不十分なベイビーである。そして、レディー・ガガは名実ともにポップス界のスーパースターであり、リスナーは、たとえコアなファンであろうがステージ上のレディー・ガガと合一することはなく、ステージの上と下には圧倒的に非対称な格差が生じている。

それはどう埋められるのか、もはや「信じる者は救われる」でしかないのではなかろうか。「大文字の彼」を信じさえすれば、自動的に「生まれながらにスーパースター」であり、信じさえすれば、自動的に「大文字の彼」によって生みだされたマザーの子供になることになり、モンスター種族の魂の血脈に位置づけられて、「生まれながら」の保証を得られることとなる。よって、無前提に、無条件に、「生まれも、人種も、性別も、何も関係なく」誰もがスーパースターであるのではなく、「生まれも、人種も、性別も、何も関係ない」のは、「大文字の他者」との関係によって保証されている前提なのだ。そして、「大文字の彼」を信じ、「レディー・ガガのファンになるならば」という条件がしっかり歌詞に刻み込まれているのである。

よって、本当はこの曲を聞いて勇気を貰って自己肯定したい全ての聴き手、そして、当然のことながら、これまでもずっとガガのファンであったリトル・モンスター達は、「大文字の彼」を信じるしかなくなるはずである。そうでなければ筋が通らない。

しかし、一般リスナーが歌詞の信仰的な部分をすっ飛ばして自己流に解釈してこの曲を「お気に入り」に入れてしまうように、筋金入りのリトル・モンスター自認者でもなければ、マザーとの親子モンスター関係も、モンスターが「大文字の彼」の被造物であることまで実は歌詞を越えて定義されていることも、気にはならないだろう。そういった取捨選択の自由度は、歌詞の中に無条件、無規定性を表す語句がちりばめられ、ラップの箇所でも強調されているからかもしれない。そちらのインパクトが前景化してしまうのだろう。

一つの歌詞の中に明示的に、すべて同じ平面上に言葉が並べられているように見えながら、実は「聴き手」が何を優先するかにより、別の潜在的な地平へと移されてしまう語群が存在する。そして、恐らくこれは聴き手がそうするというより、作詞者の側がそこまで

市場動向や社会意識を読み切った上での配置であると考え。すなわち、ポピュラー・ミュージックのシンガー・ソング・ライターとして、レディー・ガガは侮れないほど頭脳プレイヤーなのだ。実はインテリゲンチヤのガガ様であった。

人々の誤解や偏見をも、多様な解釈のバリエーションに包みこみ、うまく主張を通してゆくやり方である。『ボーン・デイス・ウェイ』には聴き手の数だけの「こういう風に生まれた」があり、「こういう風に聞こえた」が存在する。そのように歌詞とそこから見えてくる世界をガガは構築し切ったのだ。よって、これは自己肯定賛歌だと言い切ってもいいし、運命論だと言い切ってもいい。彼を愛そうが、大文字の彼を愛そうが、それとも無視しようが（笑）「問題ないわ」(It doesn't matter if …)なのである。隠さないことで隠し、隠すことで隠さない。構築しているのに絶対的な意図はあり、真意はあるが解釈の多様性は許可されている。全ては等価だ、スーパー・フラットだ。そして、与えられた中からならば、何を選択してもよい…だが、ふと思うのだが、そうした選択の自由を聴き手に全て投げ与えているようでいて、これらの表象が他の表象、声やコードや楽器音、リズム、そしてPV映像やダンス、レディー・ガガの表情に身振り、衣装へと結びつく時、何かを選びやすくなることはあるのだろうか…間テクスト的なメタレベルで誘導することって可能でしょ。これは現代の人心操作魔術である。サブリミナル・メッセージや超音波なんか流さなくても、表象の組み合わせだけで意味を（重層的決定的な振幅はあるにせよ）方向づけることは可能はずだ。筆者は分析手法として間テクスト性を用いたが、実は制作手法として間テクスト性によるプログラミングがあらかじめ用いられているかのようだ。ここにレディー・ガガの（あるいはスタッフ総出のチーム・ガガの？）表現技法があるのかもしれない。

こんな風にレディー・ガガが行っていることは、自分の意のままのメッセージを自由に表現しても一般社会から非難されずに押し通していくために必要な措置であると思われる。世間の眼をかいめぐり、一般的な認知としても「それなりの評価」も得なくてはならない。そうでなければ、自分のメッセージを届けたい者の耳目に留まることもないのだから。そうしておいて、深奥のメッセージを多重に仕込んでおく。わかる者にはわかるようにちゃんと「徴し」もつけておく。つまり、いわゆる社会の中で通用している知識（エスノメソッド）を熟知し、それに合わせて人々が納得するような振る舞いを駆使しながら、その裏をかくようにうまく反転させてゆくような仕方である。これは、あのガーフィングルの「アグネス論文⁽²⁴⁾」に描かれた「パッシング (passing)」に類する行為ではなからうか。

前編 2-1-5. でも少しだけ触れたが⁽²⁵⁾、アグネスはトランスジェンダーである。相思相愛の男性と正式に結婚したくて性転換手術を受けるに至った「女性」である。自身が女性であることを社会の中で守り抜くために、それまでの人生に必要なだったのは、自身がその性別「である」と世間的にも認められるようにすることだ。そこで、社会集団の常識

(24) Garfinkel, Harold.1967. 'Passing and managed achievement of sex status in an "intersexed" person part 1.' an abridged version in *Studies of Ethnomethodology*. Prentice Hall. (山田富秋, 桜井裕明, 山崎敬一訳「アグネス、彼女はいかにして女になり続けたか——ある両性的人間の女性としての通化作業 (パッシング) とその社会的地位の操作的達成」『エスノメソドロジー——社会学的思考の解体』せりか書房 (1987) 所収)

(25) 拙著 2012.3.「2-1-5. ここでひとたびブレイクを入れるにあたり」p.154

に照らし合わせて、その性別にふさわしいと見做される外見や振る舞いをし、下手をすれば肉体的な性別を見破られるのみならず、性を偽っていることをパッシングされかねないような危機的な状況をくぐり抜け、通過し、自分の望む通りのジェンダーで通してゆくこと、これが「パッシング (passing)」だ。

もっとも、「パッシング」は、ジェンダーの領域に限らず、人が社会生活の中で大なり小なり行っていることであり、同じく社会学ではゴフマンの「印象操作 (impression management)」の概念がそれに近いが、このアグネスの事例により、ジェンダーの領域における「パッシング」が、社会学の概念としても有名になった。(邦訳では「通過作業」とされている。)

レディー・ガガがバイセクシュアルであり、LGBTの世界を表現に組み込んでいるアーティストであることを考え合わせると、ガガの意図はジェンダーやセクシュアリティのマイノリティー達の行う「パッシング」と通じ合うものを感じる。だが、パッシングのあり方は、LGBTと一口に言っても、L, G, Bとトランスジェンダーとはまた事情が全く異なってくる。「ジェンダー・パッシング」を行うのはもっぱらトランスジェンダーであるが、それ以外の者たちにもそれぞれの存在様態によって必要とされるパッシングがあると思われる。例えば、カミングアウトしていない同性愛者は、同性愛であることを隠して異性愛者のコミュニティの一員であるように振る舞うためにパッシングを行いつつ、一方ではパートナーを得るために、あるいは維持するために、密かに、大胆かつ慎重に行動する際に、同性愛者としての文脈で異性愛者の集団に紛れて行動していくために、別の形で「パッシング」が必要となるだろう。

トランスジェンダーは、自分自身のジェンダーに「なる」ための構築作業としてパッシングを行うが、同性愛者は、自分自身のセクシュアリティで「ある」ための構築作業として、パッシングを行っているように感じられる。レディー・ガガのこうした多重構造の表現形式は、どちらかというと後者じゃなかろうか。

そして、これらは20世紀構築主義による記号論的表現技法がベースとなっていることは、歴史的に明らかだ。マドンナである。レディー・ガガとマドンナのカップリングは恐らく当人達も自覚しているであろうが、因縁のようなものである。そこで、次はマドンナの『ヴォーグ』を見てみよう。

2-2-2-1-2. マドンナ：覚醒してスーパースター「になる」しかない！

マドンナによれば、自分が自分のままでいるのはただの人、スーパースターじゃない。人生なんてみじめなものだけれど、それに対して『ヴォーグ』誌の表紙に出てくるような素晴らしい人生を送る人、すなわちスーパースターは存在する。ならば、自分のちっぽけな現実を忘れて舞踏場で踊ってしまおう、そうすれば、束の間ながらもスターとしての自分が現出＝幻出するからやってみようという。「見回してあなたが目にするのは、どこもみな心が痛む場所ばかり。あなたの行くところどこだってみんなそう。人生の痛みから逃げるためならあなたは何でもやってみる。それがみんな失敗しても、今日よりもよくなりたいと切望するなら、私は逃げ場所を知っているわよ。それはダンスフロアと呼ばれる場所、ここはそのためにあるのよ。」(Look around everywhere you turn is heartache / It's everywhere that you go / You try everything you can to escape / The pain of life

that you know / When all else fails and you long to be / Something better than you are today / I know a place where you can get away / It's called a dance floor, and here's what it's for, so) 逃げ場だと歌っている割には、『圭子の夢は夜ひらく⁽²⁶⁾』のようなブルースでも演歌でももちろんなく、エレジーは微塵もない。マドンナもこの曲もPVも際立ってカッコイイのである。よって、このエスケープの意味するところは、「そんな日常、バックレちゃいなさいよ」という強いお誘いなのである。なぜなら、こっちの世界の方がリアルなのだから。そう、現実を離脱して、もう一つの現実に焦点を当てるべく、イメージネーションを働かせようと呼びかけているのだ。

というのも、すでに説明した通り、『ヴォーグ』はゲイやトランスジェンダーが踊ったりパフォーマンスを繰り広げたりする場であるボール (ball) の世界と、彼らのダンスである「ヴォーギング (Vogueing)」のことを歌った曲であり、彼らにとって昼間の日常から逃れてボールへやってきて得ることができるのは、本当の自分のジェンダーで踊って花開く自分自身の存在だ。ボールこそは、「自分自身で居られる場所」なのである。世間では見せることの出来ない自分らしい「ウォーク (Walk)⁽²⁷⁾」が出来て、自分を表現して踊ることが出来る場所なのだ。特にヴォーギング発祥のブルックリンのボールは黒人やヒスパニック系のゲイやトランスジェンダーにとっての場であり、彼らはジェンダーおよびセクシュアリティの問題に限らず、人種や民族の問題や貧困といった様々な構造的要因ゆえに社会的弱者となっている階層である。いかにボールが自己を解放する場として彼らにとって重要であったかを考えれば、ボールでのウォークやヴォーギング・ダンスの熱さ、真剣さがわかるというものだ。まさにその世界こそ、自分が自分でいられて、その喜びを仲間と分かち合える場である。そこにこそ、自分達の真実があるのである。

「おいで！ ヴォーグしよう！ 音楽にあわせて体を動かして。おいで！ ヴォーグを踊ろう！ 流れるままに体を動かそう。あなたならできるから。あなたに必要なのは自分自身のイメージネーションよ。さあ使って。それが必要なものよ。最高のインスピレーションの中へ入って、あなたの夢は扉を開けるわ。(略) 音楽の脈動が新しい人生をもたらしてくれる。あなたはスーパースターよ…。」(Come on, vogue / Let your body move to the music / Hey, hey, hey / Come on, vogue / Let your body go with the flow / You know you can do it / All you need is your own imagination / So use it that's what it's for / Go inside, for your finest inspiration / Your dreams will open the door / … / *If the music's pumping it will give you new life / You're a superstar …) これは決して偽りじゃない。嘘から出たマコト、すなわちその幻を踊り切ることで、現実を超越できるのだ。いや、嘘じゃない、踊っているその時こそが本当の自分じゃないか。本当の自分、それはスーパースターだ、素晴らしい。本当の自分は、このポーズの瞬間にこそ現れ出でる。

(26) 昭和を生きた日本人にとっての「伝説の名曲」である。園まりが歌ってヒットし、次に歌詞は別で藤圭子が流行らせた。その後も様々な歌手にカバーされている。世代として、『ヴォーグ』を聞いていた若者世代も幼少期から思春期に耳にしている。

作詞：石坂まさき、作曲：曾根幸明、レーベル：ビクター/RCA レコード、リリース：1970年4月25日、歌：藤圭子

(27) モデルのように会場の人々の前で自分を見せながらキメて歩くパフォーマンス。(註15も参照のこと。)

日常は誰しもが「仮の姿」であり、生まれた時の初期設定の延長で生きている。でも、「本当の姿」はここ、ボールにこそある。そんな意味的世界が展開されていると言えよう。

これは'80年代後半～'90年代先進諸国の消費社会の中で人々が追い求めた「自分探し」や「自己啓発セミナー」の流行と繋がっている。いかにも社会事象としてはブルックリンのゲイやトランスジェンダーに固有のものであるとしても、そこで表現される心情は、アイデンティティーに問題を抱える全ての人間に共通する。それは社会構造からは否定され、抑圧された「マイナー」な部分を抱えているということだ。そうした構造的同型性があるからこそ、『ヴォーグ』は曲として成立し得たのである。現代の先進諸国の住人達がいかなる存在であるべしと社会から要求されているかと言えば、自分が即自的に「ただ自分である」だけではダメなのだ。常に何かアイデンティティーの変更や理想的な確立を求められ、努力させられる。「自分」を探し求めて、見つけなくてはならない。本当の自分に「成る」ために、日夜、想像力を働かせて模索をしなくてはならないとする行動原理である。『ヴォーグ』誌の表紙を飾る有名人のような存在を手本としながらページをめくり、これでもない、あれでもない「なりたい自分」を掴みだそうという信仰である。踊っている時の「成り切り」だけでもいいじゃないか、踊る時空間は現実を超越するのだから。「なりたいあの人」と「なりたい自分」を一致させ、そうなるまで踊ろう。ここで、『エクスプレス・ユアセルフ』が「ただそのままの」自己を表現しろというより、「もっと頑張って表現すれば、もっと良くなる」というニュアンスだったのを思い出してほしい。頑張っても、頑張っても心の痛みは消えるどころか増すばかりの日常に疲れた小市民的ナリスマン達に、『ヴォーグ』の夢が提供されるわけである。踊るプチ宗教であろうか。

この信仰は、しかしながら、「なりたい自分」を崇めるだけでなく、持って生まれた自分を貶めることがセット・メニューになっている。すなわち、「本当の自己」は良きものとして最初にあるのではなく、初期値はダメダメ、ダサダサな自分であり、「まだ本当の自己に辿りついていない自己」でしかない。では、なぜ生まれた時の初期設定なのに、それが「本当の」自分ではないと言ってしまうのだろうか。この矛盾を解かねばならない。だが、人々は、さしあたりその答えを得ぬままに出発点近辺をうろろうろしている。どこへ進んで「本当の自分」を探していいのやらわからないのだ。ところが、彼らは一度、「なりたい自分」を見つけたら、これこそが自分の「なりたかった」理想像「だった」のである、と過去に遡って納得する。新しく見つけた目標というよりは、「こうあるべきだった」「最初からそれを一目散に目指すべきだった（けれど気付かなかった）」自己像である。すなわち、「元々なりたかったのだ」と過去を発見し直すことで、「本来あるべき自分」と「ありうべき自分」が意味上の一致を遂げるのである。よって、「なりたい自分」こそが、探していた「本当の自分」であり、見つからなかった「本来の自分」ということになり、「なりたい自分」と「本来の自分」が等号で結ばれるのである。

ここに来て初めて、「生まれた時の初期値の自分」が「元々持っていた」何らかの特質が肯定されるに至る。持って生まれた自己の特質が見事に開花した先こそが「なりたい自分」という理想像である、とするために、「なりたい自分」を通して、実は「初期値の自分こそ本来性である」と言っていることになり、ただ、現実的には初期設定が「自分ではよくわけのわからないこと」になっていて、核心部分の設定（持って生まれた特質）に自分ではなかなか気付けないようになっていただけなのだ、と自己を納得させるのである。

すなわち、これは「覚醒」や「気付き」、と呼ばれる認識モデルなのである⁽²⁸⁾。自己を超えて本来の自己に至る営みである。よって具体的な神の教義がそこになくとも内容的には宗教的な観念であり、どちらかといえば現世否定のグノーシス的なエートスに似ていないこともない。しかしながら、マドンナの歌で勇気を鼓舞されて真実の自己を探究し始める者達は、グノーシス主義者のように現世を否定はしない。肉体と快楽を肯定し、人生を謳歌し、この世で「なりたい自分」を実現したいからである。これが20世紀型自己実現のステレオタイプであった。マドンナが『エクスプレス・ユアセルフ』でいみじくも表現したように、頑張って、もっともっと上を目指せというように、刻苦勉励型、自己を鍛えてより良い自己となるというところは、修行による超越のようでもあり、一種の「超人思想」でもあった。(実際、マドンナ自身が徹底的な鍛錬の人である。) 自己を否定したり肯定したり忙しいことである。そして、『ヴォーグ』ではその日々の修行的実践は、肉体的快楽でもある「踊ること」にある。踊りながら、なりたい姿へと超越的な同一化を果たすのだ。

さらに、日常の自己が「男であれ女であれ、何であれ」そのことが自己の本当の姿とは直結しないというのは、本当の自己を掴みだし、それに成るなら、元の日常の自己など何でも構わない「という転倒」の下における平等である。ゆえに「誰であろうと」素晴らしい自己を手に入れることが出来るのである。前提とされている人間存在の構造は、「仮の自己と真の自己」の二元性ということになり、しかも最初から両者が存在することになる。それならば、論理的には本当の自己を手に入れることが出来るという可能性は、あらかじめ構造として保証されていることになるのだ。だからこそ、「自己肯定」を肯定することができるのである。

ここでマドンナの歌う20世紀型の自己実現奨励歌『エクスプレス・ユアセルフ』は自己肯定賛歌であったことを改めて想起しよう。その翌年にリリースされたこの『ヴォーグ』の歌詞は、踊ってこそそのスーパースター性の顕現ということで、表面的には直接の「自己肯定」を説いてはいないが、こうした人間存在の構造が根底にあることで、『エクスプレス・ユアセルフ』的な自己肯定を補強してみせる。ただし、手放して自己肯定はできない。『エクスプレス・ユアセルフ』を世に送り出したマドンナの「教え」によるならば、「頑張らなくては」真の自己を掴みだして引っ張り出して表に出すことなどできはしない。単に構造として保証されているだけではダメなのだ。

このように『ヴォーグ』を経由した眼差しで『エクスプレス・ユアセルフ』の歌詞を読むなら、「本当の自己は、内に眠らせていてはいけない、自覚して、表に出さなくてはならない、表現しなくてはならない」と言っていることになろう。なるほど、『エクスプレス・ユアセルフ』のテーマの真意はこれだったのか。外に出て、立ちなさい—ex-sistere (existence) —男女だとか黒白といったあなたを縛るカテゴリーには、あらかじめの本質なんてないのよ、状況に投げ出されて、そこに出て立つあなたの存在が全てなのよ、すなわち、実存 (existence) である。なんと実存主義的な曲として、『ヴォーグ』と『エクスプレス・ユアセルフ』は合わせ鏡になるのである。

ただし、性別、生得的能力や個性といった社会通念の定義する人間の本質 (とされる事

(28) と言っても、「悟り」を開くほどの大掛かりな話しをここでしたいわけではない。

ども) など全てまやかしであるとするところは、いかにもサルトル的な実存主義を彷彿とさせるのだけれど、覚醒によって自覚される「本来の」自己という超越論的な本質が提示されると解釈できるところは、実存主義でもハイデガーの現存在 (dasein) の哲学に似ている。これは、存在を忘却した存在者の世界に投げ込まれている現存在が、本来的な存在に気付くことで、その世界から脱却できるとするものだ⁽²⁹⁾。やはり、マドンナのこの二曲は、広い、広い意味ではグノーシス的な思惟のモチーフの一つとして位置づけられる気がする⁽³⁰⁾。しかし、本稿の目的からは逸れるので、このあたりにしておこう。(現代のジェンダー思想とグノーシスという主題は宗教学的にアリでしょう。)

表と裏、外と内。表と裏を入れ替えて、内側にあるものを引き出すこと、積極的にその引き出された存在の「ありうべき姿」に向かって「成ろう」と努力すること。ここでは最初から何かが成立しているということではない。本来の自己の特質に気付いたらそれで良いというわけではないのだ。その特質は、放っておいて実現されるものではないのだから。すなわち、構築すること。「なりたい自分という「表」を内側から引き出して前に立て、そこへ合一すべく努力することで「裏」すなわち「本来性」へと超越できるわけである。

ところで、『ヴォーグ』のスーパーstarは、内なるstarではなく、外にモデル (手本) があるものだった。このことは、どう考えればよいのだろうか。そのスーパーstarとは、『ヴォーグ』誌に載っているようなスーパー・モデル、あるいは有名なダンサーであったり映画俳優であったりする人物、雑誌『ヴォーグ』の表紙を飾るような人物、本来的な自己とは似ても似つかぬ雲の上の存在のように見做される特別な人物である。本来性に気付く、それを引き出し、自らの前に理想として立てるというのではなく、あらかじめ「外」にあるどこかの誰かのお仕着せの理想のようにさえ思われる。ただし、実在するあまたスーパーstarのどの人物をチョイスし、どれを自分のための模範とするかは各自の資質によるものである。そのことを考えれば、自己を肯定して表現させる『エクスプレス・ユアセルフ』と、理想像になれるとする『ヴォーグ』が矛盾することはない。

とはいうものの、自己の内側を模索して掴みだした理想と、あらかじめ与えられた外側からの理想では異なるところがある。内側探索は、自らの似姿に似せつつ、その美点を引き延ばした自画像を作るようなことであり、単に視覚像だけのカッコよさや美しさではなく、内面的な質を伴うイメージと成るが、与えられる理想像は、あくまで視角記号としてのみ存在し、これは往々にして一人歩きする像なのである。記号であるなら、誰もがそれを表層に纏うことが出来る (映画シリーズ『ミッション：インポッシブル』“Mission: Impossible”の諜報部員、イーサン・ハント (Ethan Hunt)⁽³¹⁾よろしくそっくりの変装を

(29) Heidegger, Martin. 1927. *Sein und Zeit*. Max Niemeyer 細谷貞雄訳『存在と時間 上・下』筑摩書房 (1994)

(30) Jonas, Hans. 1953. 1963. *The Gnostic Religion, the Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Beacon. (秋山さと子, 入江良平訳『グノーシスの宗教』人文書院 (1986)), 大貫隆「実存主義とグノーシス—寄る辺なき自己の神話」『グノーシス考』岩波書店 (2000) 所収, 的場哲朗「ハイデガーとグノーシス主義」大貫隆, 島蘭進, 高橋義人, 村上陽一郎編『グノーシス 異端と近代』岩波書店 (2001) 所収

(31) 本邦でも人気を博したアメリカのテレビ・ドラマ・シリーズ、『スパイ大作戦』“Mission: Impossible” (1966~1973) の映画版リメイクで、主演のトム・クルーズ (Tom Cruise) 自らプロデューサーを務め、デ・パルマが監督したもの。すでに4作までシリーズ化されており (監督はそれぞれ別) トム自ら行うスタントやアクション、そして原作以上に高度化したスパイ技術が見物であるが、特にハイテク特殊技術を駆使し

凝らすか、整形手術までするならば、誰でも「自己」が表象そのものの化身になろう。）

ここで、『ヴォーグ』という歌のからくり気付かなくてはならない。音楽に合わせてリズムを刻み、カッコ良くポーズをキメて踊るならば、誰もがスーパースターであると歌う前段の部分と、後段のマリリン・モンロー (Marilyn Monroe) やマレーネ・ディートリッヒ (Marlene Dietrich), グレタ・ガルボ (Greta Garbo), ジーン・ケリー (Gene Kelly) などの往年のスーパースターの名前を実際に並べてゆくくだりの間には、意味的に飛躍があるのである。自ら見出した理想像なら、別にお仕着せの雑誌の写真そのものである必要はない（それであってはいけないということもないが。）ところが、曲の後段からは自分の理想とする「スーパースター的に素晴らしい存在」というものは、ありし日のアメリカン・ドリームを代表する実在の「スーパースター」の賛美へと限定され、あるいは矮小化されてゆくのである。

マドンナは曲中で次のようにラップする。聞かせどころである。「グレタ・ガルボにモンロー、ディートリッヒに野球選手のディマジオ、マーロン・ブランドやジミー（ジェームズ）・ディーンが雑誌の表紙を飾っているわ。王妃になったグレース・ケリー、ジーン・ハーロウ、美人コンテストのクイーンの写真。ジーン・ケリーやフレッド・アステア、ジンジャー・ロジャースの軽やかなダンス。みんな自分のスタイルを持っていて、優雅だわ。リタ・ヘイワースはきれいな顔。ローレン（バコール）もキャサリン（ヘップバーン）もラナ（ターナー）もきれい。ベティ・デイビスもみんな好き。レディー達は素敵に気取って、男達にはムードがあった。さあ、そこに突っ立ってないで、やってみるのよ。ポーズを決めて。ただそうするまでのことよ。」(Greta Garbo, and Monroe / Dietrich and DiMaggio / Marlon Brando, Jimmy Dean / On the cover of a magazine / Grace Kelly; Harlow, Jean / Picture of a beauty queen / Gene Kelly, Fred Astaire / Ginger Rogers, dance on air / They had style, they had grace / Rita Hayworth gave good face / Lauren, Katherine, Lana too / Bette Davis, we love you / Ladies with an attitude / Fellows that were in the mood / Don't just stand there, let's get to it / Strike a pose, there's nothing to it) しかも、ここで挙げられているスター達は、映画、スポーツ、ダンスのどの分野を取っても全て白人ばかりである。「黒も白も関係ない」で始まった割には、結局、白人社会が用意したステレオタイプばかりを見せつけられる。そして、それこそが自己の本来性、「本当の自分が望んでいたものだった」と「気付いて」「覚醒して」みせることをマドンナ様に要求される。いや、「あなたが欲しいのは、これだったはずよ」と洗脳されるに近い事態だ。生まれという出発点は何であれ、行き着く先としてのスーパースターのイメージは極めて意図的に構築されてしまっているのである。しかし、当時の社会はそのことにどれだけ「気付いた」だろうか。

て、画像照合されても見わけがつかないほどのイーサンの変装が種明かしされて勝利が明らかになる瞬間が、ドラマ『水戸黄門』の印籠シーン（「控えおろう！」）的な毎度のお約束場面となっている。2011年公開の第4作になると、この変装による成り済ましと入れ替わりが隠されることもなく、作戦の前面に押し出されている。同一性の認証とその偽装は、情報化された社会では、日常でも潜在化された強い関心事になっている。

De Palma, Brian. 1996. *Mission: Impossible*. Paramount Pictures ブライアン・デ・パルマ監督『ミッション：インポッシブル』パラマウント (1996)

では、なぜここでそういった有名人をもてはやす歌詞になってしまうのか。これは実は曲の元々の世界観設定そのものが「ヴォーギング」のカルチャーを取り入れた音楽表現だったことに強い相関を帯びている。ヴォーギングは『ヴォーグ』誌のモデルのポーズを真似るダンスであり、そのことからマドンナは、ゲイやトランスジェンダー達になりたい自分であるところの賞賛されるヴィジュアル像、特に女性像をイメージすることのアレゴリーとしてヴォーギングの表象を採用しているからだ⁽³²⁾。よって、「誰もが」自ら見出す理想というものは、あたかも「ゲイやトランスジェンダーが自ら理想像を見出すようなこと」と同じであるという比喩が間テクスト的に用いられているということになるのである。すなわち、一般論的な自己肯定としての「踊ればみんなスターだ」という命題であるかのように見えたこの曲の真意とは、ゲイおよびトランスジェンダーの浮世を忘れ、実際の男の肉体を持った自分やその初期設定を忘れ、一時の音楽に身を任せ、表層の化身として美しい女神として踊り出よ、ポーズを決めれば『ヴォーグ』の表紙の美女と同じになれるということである。あたかも疲れ切った資本主義社会の小市民を慰めるかのようにして、実はその小市民的生活にさえ入り切れない憂き日々を送るマイノリティー達の心の叫びを重ね合わせている。小市民達だって、同じことだ、共感できるでしょ、と仄めかす。アメリカン・ドリームこそ、皆が欲しがるとはならず、とそそのかす。ゲイやトランスジェンダーは『ヴォーグ』誌面の美女には遺伝的肉体としては成りえない。越えられない圧倒的な差異が横たわっている。そして、小市民とスーパースター達の間にも同様の差異がある。これらはパラレルだとメタレベルで語っているわけである。だからこそ、強くポーズを決めて、踊って、飛翔し、超越して、現実を超えてそこへ至ることを切望しなくてはならない。誰もが。マイノリティー達も一般小市民も。そうマドンナは歌っているのである。

したがって、崇め奉られる実在のスター達の写真は、宗教画のような意味合いを持ってくる。実在のスーパースター達が聖なる存在、神のようである。すると、実在するスーパースターであるマドンナこそ、スターと自己が合体することを完成させた存在として、マドンナは生き神としての地位を得ることになる。しかもその名も「聖母」ではないか。すると、マドンナのファンはあたかも「子供たち」として、「聖母子」の像がここに出来あがる。これは聖母マリアとキリストのように、人間的生殖を介さない、男性を介さない聖なる紐帯ということになり、レディー・ガガとファンの関係、すなわち、マザー・モンスターとリトル・モンスターの関係とパラレルになる。さらに、人間的生殖を介さぬ「マザー」と「ドラッグ・クイーン」の間のコミュニティの紐帯をも示唆することになろう。マザーに付き従いボール・デビューし賞賛を浴び、その聖なる空間において自己実現と自己肯定を果たすということだ。

(32) ボールは女装のドラッグ・クイーン中心のイメージが強いが、リビングストーン（註17）によれば、80年代後半にはすでにボールでは様々なジャンルが成立していた。ヴォーギングはポーズを取ってそれを見せ合うことに主眼が置かれたダンスであり、“VOGUE”誌のような女性的なポーズを模倣する一方で、男性的な決め方、体操選手のような決め方などもある。女装のドラッグ・クイーンばかりがヴォーギングをするのではない。ダンス要素が強まれば動きやすい服装にもなり、たとえ振り付けは女性的でも衣装は色々だ。また、ヴォーギング・ダンサーは今日では「ヴォーガー（voguer）」とも呼ばれており、セクシュアリティが限定されるものではない。（註9参照。）

もっとも、この母子に喩えられるようなマドンナのコミュニティ、すなわち、マドンナとファン、あるいはマドンナとアーティストの卵との関係は、実際のボールルーム・シーンにはない。マドンナは両者のイメージを（それぞれ間テクスト的に）混ぜ合わせようと画策しているように思えるが、差異は踏まえておくべきだろう。ファンはマドンナのライブで踊る、もしくは、夜毎ディスコやクラブへ行くのだし、マドンナに引き上げて貰ったダンサーやミュージシャンは、ショービズの世界、ポピュラー・ミュージック業界、映像業界でデビューする。そして、引き上げて貰えない「目指しているだけ」の表現者が大勢、下にいることや、一般のファンが夜のダンスで一夜のスーパースターぶりを発揮することは、「自己否定と逃避」とも取れないことはない。「本当の自分」を獲得すること、すなわち、「なりたい自分」としてのスーパースターと一体化できた時だけ自己肯定が成立する。通常は、成りたい存在になりたくて、模倣をしているに過ぎない、辿りつけない途上を延々と先延ばしさせられる手の届かない自己肯定。これこそが『ヴォーグ』的な構築であり、マドンナの条件つき自己肯定だ。内なるスターの覚醒と表現への意志により、現実のスター達（神々）との合一が果たされる限りにおいての構築。現実のスター達との合一が舞踏場の儀式でしか実現され得ない一般信者と、すでに合一を果たし、舞踏場以外の場でもスターである生き神マドンナの間の圧倒的な格差がここにある。また、マドンナに追いつこう、あるいは、引立てを得よう、登りつめようと追いかける若き表現者たちとの圧倒的な格差も示唆されてしまう。そして、翻ってこの格差は、『ヴォーグ』の歌が象ったゲイやトランスジェンダーによるボールのコミュニティであるハウスのマザーとしてのマドンナの意味へと一巡する時、一体どんな効果をもたらすか。ここにも断絶に近い格差が生じてしまうことが、危惧されてしまう。

マドンナはLGBTを支援していたのではなかったか。ゲイ・コミュニティからヒントを貰ってこの『ヴォーグ』を作ったのではなかったか。マドンナにとって、結局、LGBTはどのような位置にあるものなのだろうか。一方で、そうしたマドンナの『ヴォーグ』と『エクスプレス・ユアセルフ』をオマージュしたレディー・ガガは、それに対し、どのような位置に立つのだろうか。ここで、『ヴォーグ』、そして『ボーン・ディス・ウェイ』における「ドラッグ・クイーン」の表象の分析へと移行しよう。

2-2-2-2. drag と queen の分割と接合

—『ヴォーグ』になるな、『エクスプレス・ユアセルフ』たれ？

すでに述べたように『ヴォーグ』は歌そのものがドラッグ・クイーンのヴォーギングをモデルとしている内容であるのに対し、『ボーン・ディス・ウェイ』には歌詞の上で直接的に「ドラッグ・クイーン (drag queen)」へ言及する箇所はない。しかし、『ボーン・ディス・ウェイ』の“don't be a drag, be a queen”の箇所はドラッグ・クイーンを示唆することを前編にて明らかにした⁽³³⁾。この箇所は一般リスナー対象の表層の意味では「つまらない存在になるな、クイーンたれ」と解釈でき、さらにLGBTリスナー対象の潜在化された意味においては「一介のドラッグ・クイーンで終わるな、あなたは本物のクイーンだし、そうあるべき、そして誇りを持つべき」と解釈できることを、「クイーン (queen)」の語

(33) 拙著2012.3.「2-1-3. 歌詞分析1：自己肯定賛歌」p.150

が『エクスプレス・ユアセルフ』の歌詞における同語と呼応することを分析することを通して述べてきた。また、かつてはレディー・ガガ自らストリップ・ティーズを演じ、ドラッグ・クイーンと一緒に舞台上に立ち、もしくは、ガガ自身がドラッグ・クイーンを演じていた（女性も存在する）経験を踏まえてもいることが考えられ、『レディオ・ガ・ガ』の歌い手、英国の大物ロックバンド、クイーン（Queen）が常にレディー・ガガの名前には関係づけられていることから考えれば、「クイーンたれ」とは、ポップのクイーンにのし上がったレディー・ガガの自己本物宣言とでも言いうる意味効果として生じているとも書いてきた。本編において、これら基本的な認識は変わることがないが、2-2-2-1. において、<『ボーン・デイス・ウェイ』—『ヴォーグ』—『エクスプレス・ユアセルフ』連関>が証明され、生まれを問わない自己肯定や、肯定される自己を「スーパースター」の語で喩えて表現していることを通して、『ボーン・デイス・ウェイ』が『ヴォーグ』を経由して「ドラッグ・クイーン」について何事かを言及しようとしていることが明らかになる。よって、ここではより詳細に『ボーン・デイス・ウェイ』の“drag”と“queen”の関係を見てゆこう。

2-2-2-2-1. “queen”の「本物性」の前では“drag”に勝ち目なし？

まず、とても重要な点を述べるなら、『ボーン・デイス・ウェイ』の“don't be a drag, be a queen”から「ドラッグ・クイーン」の語を引き出す前にいったん戻り、言葉が二分割されていることの意図を探るべきだということだ。“don't be a drag, be a queen”のくぐりだりは、“drag”を「ドラッグ・クイーン」として解釈すると直訳では「ドラッグ・クイーンになるな」という否定の意味になる。しかし、ゲイ・コミュニティと緊密な活動を繰り広げているレディー・ガガが、まさか実在するドラッグ・クイーン達に対して言うワケはない言葉である。ドラッグ・クイーンのカルチャー自体を無条件に否定しているとは、状況的に考えにくい。なので、ここは若干、鼻屑目の解釈が入ってしまいやすい。言葉の上での否定に対し、否定じゃないような読み方が出来ないかを探ってしまうように。『ボーン・デイス・ウェイ』は「このように生まれた」全てを肯定することを説く歌なのだから、ドラッグ・クイーンも「このように生まれた」自らを「本物」として自信を持っていい、そして、ちゃんとプライドを持ちなさいという論しであろうというのが、レディー・ガガの思想と照らし合わせた上でのこの箇所の通常の、しかし、ややLGBTにポジティブ寄りの解釈となっている。かといって、「ドラッグ・クイーン」にも実際には色々な存在がいる。決して一枚岩ではないはずだし、ドラッグ・クイーンを擁護せんと欲するがためにドラッグ・クイーンなら何でも「善きもの」であるに違いないというような本質主義は棄却しなければならない。冷静になって分析をしていくべきだ。

さて、『ボーン・デイス・ウェイ』におけるドラッグ・クイーンの話は分割されており、前半を否定し、後半を肯定している。肯定の主張となる後半の部分は“queen”の語を肯定している。「クイーン」は『エクスプレス・ユアセルフ』に出てくる重要な語である。一方、否定の主張となる前半の部分は、言うまでもなく“drag”の語を否定しており、歌詞としては出てこないにせよ『ヴォーグ』にて「歌われて」いる。

まず、この構図を、指示された二曲の肯定と否定として読むのであれば、「『ヴォーグ』になるな、『エクスプレス・ユアセルフ』であれ」という意味となるだろう。これはどう

ということだろうか。

注意すべきは、『エクスプレス・ユアセルフ』の語る「クイーン」の「本物性」である。愛を表現し、相手にも表現されて愛が成就することで、「彼の力強くて太い手があなたをクイーンの玉座に押し上げてくれる」、すなわち、愛が本物になることでクイーンになれる、よって、ゲイとして愛する相手と結ばれる本物のゲイ道を行けということだ。「己が本質としての「愛」を開示することは、結ばれることへの「手段」的位置づけであり、さらには自分が「クイーンになること」の「手段」でもある。手段に対する「目的」が、結ばれること（彼との合一か！）そして、いまだクイーンになれていない存在（『エクスプレス・ユアセルフ』が語りかけている相手）が本物のクイーンの座へ昇り、クイーンそのものへと「変成する」ことなのである。

ここで歌われている最も高い本物の価値とは、当然のことながら、手段ではなく目的であるはずである。その証拠に、この部分では否定されるべき、あまりよろしくない手段についても歌われている。前編で詳解したので簡単に触れるが、歌詞を見ると「18金もダイヤモンドも速い車もいらぬ（彼の愛があなたをクイーンの玉座に押し上げてくれる）（大意）」（You don't need diamond rings or eighteen karat gold / Fancy cars that go very fast you know they never last no, no / What you need is a big strong hand to / Lift you to your higher ground / Make you feel like a queen on a throne）と歌われている。すなわち、資本主義的成功、成り金趣味、お金を積むことは所詮、紛い物であり、本物とはそれよりはるか上位に存在するクイーンのポジションであるということなのだ。また、クイーンの話はその本義からして神にも近い本物であり、神に保証された存在なのである。王族の青き血筋を引く高貴な存在。仮に血統が多少違おうが、結婚による血縁関係の構築がなされることで、自らの血筋もそこへ繋がり、本物に組み込まれるということになる。

『エクスプレス・ユアセルフ』における「クイーン」の「対語」としての三者、「18金」「ダイヤモンド」「速い車」は、「対極」「否定すべき項目」として抽出可能である。ここにおいて、『ボーン・ディス・ウェイ』と『エクスプレス・ユアセルフ』の二曲にまたがる「間テクスト的」な関係性から「肯定—否定」の語句の配置を見てゆくならば、構造的に、『ボーン・ディス・ウェイ』での“queen”の「対語」として置かれている“drag”も『エクスプレス・ユアセルフ』に相同してしまうこととなる。一切の主観的な解釈を交えず、言葉の関係だけを抽出するなら、このように“queen”の対語として否定されるべきものとされているのが“drag”の語であるからだ。

『エクスプレス・ユアセルフ』で否定されたのは、成り金的な着飾りやアクセサリー、貴金属、お金で買えるスポーツカーといった、「きらびやかなもの、紛い物、虚飾」の象徴たる語群である。これを『ボーン・ディス・ウェイ』に置き変えてみるならば、「ただ表面だけごてごてと装飾し化粧したドラッグ・クイーン」という意味が読み取れてくる。なんと、このようなドラッグ・クイーンへの偏見は、「一般社会の側からの視点」から見たドラッグ・クイーン像そのままではないか。レディー・ガガは一般社会の視点に立ってしまったというのであろうか？ いやいや、それは早計なのである。それではドラッグ・クイーンやゲイ・カルチャー至上主義、原理主義、本質主義に陥ってしまう。冷静に考えれば、「一般的な意味」で評されるようなドラッグ・クイーンもそれなりにいることを考慮しても良いだろう。

もちろん、必死の想いで女性的な外見の美しさを手に入れようと欲するあまり、やたらと装飾的になり、化粧を不器用にもけばけばしく厚塗りしていたりする遺伝的「男性」を誰が笑えよう。特に、性自認 (sexual identity) と肉体がたまたま一致している幸運な者達が、「上から目線」で評価するようなことは、絶対にしてはならない。世の中に「絶対」はない、相対主義の世界だと言われようが、これは決して譲れない。どんなに見かけだけを作ることに走ろうとも、そうせざるにはいられない本人の心情を理解せずに、行為だけ取り上げて後ろ指をさすようなことをするのは非道すぎる。本稿のここでの意図はもちろん、そういうことではないことは強調して余りない。本人がその「見かけ」で勝負をかけようとボールの場に「出場」する限りにおいて、その「出来栄え」は評価されるべきものである。もっとも、どの世界でも嫉妬や揶揄は付きものだ。ボールの場であろうがなかろうが、仲間内であろうが、小競り合いは普通にあっておかしくない。また、いくら綺麗でも上辺だけで人格的にちゃんとしてない、とんでもないといった人物評を下され、叱責される者はいるだろう。そして、自信のなさや「自身の」なさゆえ、見かけを作ることにのみ精を出し、プライドを持たない者、あるいは、成長の過渡期ゆえにそういう狭間に落ちこちてしまっている者もいるはずだ。その状態は「墮落」していると外からは「記述」されるだろう、おそらく。

紛い物、見かけだけの美しさを競い合うだけに頹落してしまっている存在たち。華やかな世界に憧れ、遺伝的性別を超えて自己表現をして賞賛を得たいと性急に行動を取るがゆえに、それだけの次元に留まってしまうような人々。これはドラッグ・クイーンだからではなく、どんな世界で何を望む場合であろうと生じてしまう人生の罫であり、停滞である。また、ドラッグ・クイーンの場合は、その見かけの美しさに群がり、一夜のデートに誘う援助交際スポーツカーに乗ってしまうことで HIV に罹患してしまったり、暴行され、殺害されるケースもあることから、ドラッグ・クイーン世話役マザーが、「子供たち」が見知らぬ人の車に乗って無軌道に突っ走ることを戒めたりしなければならないことも多いという⁽³⁴⁾。そんな存在になってしまえば、人生を誤ってしまう。ドラッグ・クイーンとして本物の誇りを持って自分を大事にしなくてはならないのだ。

さて、「一般社会の側からの視点」から見たドラッグ・クイーンには、また別の意味も含まれている。レディー・ガガもかつてはその舞台に立っていたというように、ドラッグ・クイーンを文化表現としてジャンル化し、いったんは受け止めた上で、その特徴からそれを「女性像のカリカチュア」であると見做すような視点である。高ずると、表現の一ジャンルにしか過ぎないもの、キワモノといった意味合いにもなってくる。よって、これらの意味としてドラッグ・クイーンを見る時、その眼差しはドラッグ・クイーンという文化を「矮小化」することにもなってくる。このような通俗的で蔑むような視線に押しとどめられる文化表現としてレッテルを貼られてしまってよいはずはない。実際、ドラッグ・クイーン文化はいまだにコアな文化として存在しており、時代とともに多様な質と形で展開し、ダンス・シーンとも結びつきながら続いていることを忘れてはならない。アーティスティックな評価もされているのだ。

以上から、自己実現としてのドラッグ・クイーンも、表現としてのドラッグ・クイーン

(34) 『パリ、夜は眠らない』(註07参照) のヴィーナス・エクストラバガンザ (Venus Xtravaganza) の悲劇。

も、「通俗社会的な視線で言われるような“drag”」であってはいけないと、レディー・ガガは警鐘を発したいのではないと思われるのである。

さて、そこで『ヴォーグ』との間テクスト的關係から考えるならば、『エクスプレス・ユアセルフ』を肯定し、『ヴォーグ』を否定する構図を参照すると、ドラッグ・クイーンについて『ヴォーグ』で歌われた世界こそ「紛い物」という意味が見えてくる。もちろん、これはあくまで間テクスト的な効果である。レディー・ガガの意図かどうかはわからない。しかしながら、レディー・ガガとマドンナの双方のLGBTとの關係性を比べてゆくなれば、両者の違いが存在しないわけではない。この点はゲイ・カルチャーの表現を矮小化してしまうような一般社会の視点と、レディー・ガガやマドンナがどのように渡り合っているのかということとも繋がってくる。後に2-2-3-2. で詳述することとしよう。そして、ここではスーパースターとドラッグ・クイーン的關係をまとめておきたい。

2-2-2-2-2. スーパースターは世俗のクイーンか、正統クイーンになれるのか

『ボーン・ディス・ウェイ』は、無条件の自己肯定賛歌ではなく、宗教的前提を必要としてしまうということはすでに指摘したとおりであるが、そこまでの解釈を必要としない一般リスナーやLGBT問題に残念ながら疎い（もしくは否定的な）メジャー世界に向けての曲のメッセージは、「このように生まれたこと」の全面肯定である。「このように生まれた自分」であるだけで、「即自的に本物である」という意味が、少なくとも表層的には主張されている。よって、冒頭で歌われる「生まれながらのスーパースター」のフレーズは、生まれただけでスーパースターであることを「ベタに」讃えていることになっている。

ただし、スーパースターの分析を通して見てきたように、スーパースターはそれ「である」のではなく「になる」対象である。これはスーパースターを「賞賛すべき自己」のメタファーとしてしか扱わない『ボーン・ディス・ウェイ』よりも、踊りをキメればスーパースターになれると歌った『ヴォーグ』こそが身も蓋もなく付きつけてくるものだ。いかなる先入見をも排し、言葉の意味に沿うならば、スターと呼ばれる者やスーパースターとは、何事かを成し遂げることによって注目を集める存在であり、その結果、その者の存在に与えられる称号である。生まれただけでヒーローであったり、スターであったりするのには、パパとママを前にした生まれたばかりの赤ん坊くらいなものであり、『ボーン・ディス・ウェイ』の「私が若い頃にママが言ったの」というのは、もちろん、そういう意味なんかではない。存在の「本来的」な「スーパースター性」のことである。だが、これはママに言われて、「大文字の彼 (Capital H-I-M)」に保証して貰って、ようやくその気になれるくらい自覚としては頼りなげなものであり、本人は全く気付いてなくて自分を見失って自信喪失していたりするわけである。だからこそ、レディー・ガガは『ボーン・ディス・ウェイ』をわざわざ自分で歌って、他にも聞かせて、万人を諭してもいるわけだ。「覚醒」が必要なのである。宗教的だ。ただし、「気付き」を得たらそれでよしとするところがレディー・ガガ的「教え」である。一方の踊る宗教、『ヴォーグ』でマドンナは、「気付き」によって得心した内なる「スーパースター性」を実現し、本当のスーパースターの存在になる（合一する）ためにはヴォーグすること、踊ることを必要とすると説いているわけである。いずれにせよ、レディー・ガガもマドンナも、ただ生まれたままでそれだけでOKとは本当は言っていない。

さて、“don't be a drag, be a queen”は、つまらない存在になるな、クイーンでありなさいという意味であるが、このクイーンは、それではスーパースターとはどういう関係にあるのだろうか。ここで、＜『ボーン・ディス・ウェイ』—『ヴォーグ』—『エクスプレス・ユアセルフ』 連関＞からスーパースターとクイーンの間を整理してみよう。単に存在の肯定と取るならば、スーパースターもクイーンも大差ない比喩ということになる。学園祭のスーパースターだとか、レース・クイーンだとか、誰かを褒めたり、崇めたりするのに普通に使われる。よって、『ボーン・ディス・ウェイ』一曲だけをごくごくありふれた聞き方で聞けば、「生まれながらのスーパースター」も「クイーンであれ」も同じような意味に取られてしまいやすい語句である。しかし、スーパースターとクイーンは同一だろうか。同じであるはずなど、ないのだ。日本人においては皇族のイメージで喩えるならわかるだろう。女王がいないアメリカだって、元々は英国じゃないか。王侯貴族の支配の正統性や血統性、高貴な伝統に基づく荘厳かつ優美な存在様態などは、20世紀大衆文化の中から生まれてきた「スーパースター」と呼ばれるセレブリティとは格が違う。ここで『エクスプレス・ユアセルフ』を思い起こしてほしい。「18金やダイヤモンドにスポーツカー」は否定されるものに分類されていたのである。そして、スーパースターこそこれに近く、元来、ただの庶民が才を発揮するなど何らかのきっかけで「成り上がり」、「成り金」になっただけの存在ということだ。（筆者はクイーンよりはスーパースターの方がその意味で愛すべきと思うが、それはさておき。）

クイーンの語には、王族の血筋が保証する本物の高貴さ、尊さ、さらに言うならば、神への近さまでもが付与されている。（王権神授説や万世一系など。）だが、血が流れていなくとも、婚姻による血脈の延長ははかられる。玉の輿により、自らがクイーンになることは、理論的には可能なのである。『エクスプレス・ユアセルフ』は、そのようにして真の愛の成就を「クイーンになること」と等しい尊いこととして「目的」に置き、自己を、愛を表現すること、彼に愛を表現させることは「手段」であった。『ボーン・ディス・ウェイ』の場合も、“born superstar”とは歌われるが、“born queen”という言われ方はまずあり得ず、“be a queen”が繰り返されるのである。たとえ、生まれながらのスーパースターであっても“drag”になってしまうこともあれば“queen”になれることもある、だから、“queen”であるようになさいと言われていた気がする。

『エクスプレス・ユアセルフ』で「開示される自分自身こそが本物」であるが、しかし、『ボーン・ディス・ウェイ』いわく、それは“born superstar”ということであり、「ヴィジュアルだけのドラッグ・クイーンになるな」「紛い物」に墮すな、つまらない存在になるな、「本物（クイーン）」に「成りなさい」と。ここを、「外見じゃない、中身だ」と短絡してしまうと陳腐な紋切り型になってしまうのだが、その解釈も範囲には入るだろう。そして、表層の記号としての『ヴォーグ』のスーパースター達の姿に成ろうとするのは、見かけだけのドラッグである、と『ボーン・ディス・ウェイ』は『ヴォーグ』を否定する。ならば、『ボーン・ディス・ウェイ』の主張は「構築じゃない、本質だ」という風にも読めるだろう。そして、クイーンとしての「本質」をマドンナは『エクスプレス・ユアセルフ』で婚姻による紐帯による保証として歌ったわけだ。では、レディー・ガガは一体、いかなる形で「クイーンに成ること」を保証するのか。

『ボーン・ディス・ウェイ』における神からの正統性の付与は、前提としては「大文字

の彼 (Capital H-I-M)」と呼ばれる存在による。ただし、「大文字の彼」が「カンペキに作ってくれた」保証は「昔ママが語ってくれた」という「私たちは皆、生まれながらにしてスーパースターよ (We are all born superstar)」のところだけである。内なる「スーパースター性」はこれで根拠を得た。だが、そこでは「クイーン」に関しては一切、触れられていない。レディー・ガガにとっては、クイーンになるのは、いかなる道であるのだろうか。そこで、クイーンが暗喩する血統を保証するものとして、「マザー・モンスターのバーチャルな血筋」というPVで語られる神話⁽³⁵⁾が登場する。レディー・ガガは曲の外側から、このマザーのパフォーマンスで正統性を根拠づけている。その結果、「スーパースター」と「クイーン」は合致してしまう。マザー・モンスターは「大文字の彼」により作られた種族であり、血筋としてクイーンである。「本来的に」クイーンなのである。そして、生まれながらにしてスーパースターであり、ドラッグ・クイーンをやっていた時のステファニー・ジャーモッタ (当時は本名を使っていた) もこの生まれ持った内なる「スーパースター性」ゆえに素晴らしいことには違いない、しかし、今やマザー・モンスターとして覚醒し変成している「レディー・ガガ」は、実際にスーパースターだ。マドンナでさえ、彼と結ばれて、血縁を作って貰ってクイーンになるという物語を歌うのがせいぜいであったところを、レディー・ガガは、自己の血統からクイーンとなってしまった。もちろん、これらはすべてパフォーマンス実践 (お歌の世界) のギミックであるのだけれど。

さらに、レディー・ガガは名前を『レディオ・ガ・ガ』(クイーン (Queen)) から戴いている。クイーンの統治する英国流に擬えて、かの偉大なるロックグループの正統なる後継者=子女として、儀礼称号たる“Lady”を授けられたことになる。もちろん言葉遊びである。だが、前編で触れたように、テレビの時代、MTVの時代にラジオの復権を歌うクイーンの曲名をもじることで、レディオ・レディーとしてのレディー・ガガ a. k. a. マザー・モンスターは、MTVの申し子マドンナ (ヴィジュアル構築) に対する本物の歌女王宣言をしたのかもしれない。しかも、『ヴォーグ』というスターのヴィジュアルへの「成り切り構築礼賛歌」を「本来的クイーン」でもあるレディオ・レディーが対抗すると解釈できるような驚くべき合致が、実はヴォーグの歌詞と間テクスツ的に見て取れるのである。これは、2-2-2-1-2. で引用した『ヴォーグ』のラップの部分、スーパースターをリストアップした箇所の歌詞を、もう一度、注意深く見てみることで明らかになる。

『ボーン・デイス・ウェイ』も『エクスプレス・ユアセルフ』も“queen”の語は単独で出てきている点が共通しており、語の基本的な意味である「女王陛下」を前提とした上で、「女王らしさ」「女王のような存在」という意味に転じていることを、まずは再確認しておこう。その上で、『ヴォーグ』の以下の箇所に、“queen”の語が単独ではなく“beauty queen”として実は登場していたことに目を留めてみたい。「…王妃になったグレース・ケリー、ジーン・ハーロウ、そして、美人コンテストのクイーンの写真。」(*…Grace Kelly; Harlow, Jean / Picture of a beauty queen…) ここでの“queen”はもちろん「女王陛下」ではなく「上に立つにふさわしい女性」であり、“beauty”がつくことで、「美の女王 (ビューティー・クイーン)」すなわち、「美貌を競い合う世界での首位者」や「美の世界

(35) 前編においてもすでに指摘している通り、これは「マザー・モンスターのマニフェスト (Manifesto of Mother Monster)」としてPVでのみ曲の冒頭に付けられた3分程の語りと、その物語映像部分のことである。詳細な記述と分析は、PVを全面的に扱う次編『その3』に場を譲る。

を統括する地位にある者」の意だ。転じて、現代社会では一般的な「美人コンテスト」の優勝者の意味にもなる。視覚的な美を競い合う勝者である。これはクイーンとしての存在の本来性や正統的な嫡出など全く関係ない、美貌だけで成り上がった存在である。『ヴォーグ』の意図するところは、こういったヴィジュアル的な成功者である「クイーン」を模してポーズを決めるヴォーギングのダンスをすることで、「スーパースター」になれるということだ。

そして、筆者はこの箇所を訳出する際に、歌詞ではグレース・ケリーと名前だけしかないところを、わざわざ「王妃になった」という形容句を付しておいた。それは、彼女が女優として成功した後、求婚されてモナコの王妃の座についたことが、この“beauty queen”と間テクスト的な呼応関係にあるからだ。もちろん、作詞者はこれをわかっていてグレース・ケリーの名を並べているはずである。彼女はその名の如く、優雅で気品を感じさせる女優であったが、しかし、セミコロンで同列に並べられているジーン・ハーロウは、愛らしい美女であるがモンローのような「セックス・シンボル」として語られることも多い存在だ。グレース王妃がジーン・ハーロウ、そして美人コンテストのクイーンと並べられていることをどう考えるべきだろうか。

これは、詩の作成技法として、ディーン (Dean) とマガジン (magazine) とジーン・ハーロウ (Harlow, Jean), クイーン (queen) で韻を踏ませ、グレースとジーンの両ケリー (Kelly) や、グレース・ケリー (Grace Kelly) と「優雅さ」の意味の「グレース (grace)」を呼応させるためであるというだけでは説明がつかないほど、違和感がある。何と言っても、王侯貴族の出ではないとは言え一国の「王妃」となった女性と、「セックス・シンボル」や「ミス・コンの女王」では意味的な差があり過ぎる。それは他の箇所のガルボ、モンローやディートリッヒの「往年の大女優」群、ジーン・ケリー、アステアとジンジャー・ロジャースの「並び称されるダンスの達人」群のように、組み合わせられたスター達の名称が、それぞれ似たような意味や関連性として括られている箇所とは異なっている。よって、グレース・ケリーのくだけは意図的に他の二者 (ジーン・ハーロウ、ビューティー・クイーン) と組み合わせていることが見えてくるのだ。

グレース王妃の「玉の輿」は、史実としてはシンデレラ的である。心も清くて正しく、かつ、たとえ灰かぶり (シンデレラ) であろうが、俗なるスクリーンの世界にまみれていようが、本当は優美な存在であるという「本来的な存在様態」の全てが王妃にふさわしいと見抜かれ、見染められた結果として訪れた幸福。しかし、『ヴォーグ』の中の彼女は、単にヴィジュアルに特化した勝ち抜きゲームの「上がり」という位置づけで描かれている。そして、組み合わせられた「セックス・シンボル」であるジーン・ハーロウと「ミス・コンの女王」との共通性として、「美貌」という要素のみを抽出するなら、三者の関係には何の矛盾もなくなる。このことは示唆的である。婚姻によりクイーンとなる者については、すでに見てきたように『エクスプレス・ユアセルフ』の歌詞にもあり、ここへ来て、ようやく『ヴォーグ』が『エクスプレス・ユアセルフ』と関連性を持ちながらも鋭く差別化されていることがわかってくる。

『エクスプレス・ユアセルフ』において“queen”の語が出てきた箇所は、これまで分析してきた「表現しなさい (express yourself)」の意味からして、むしろ、シンデレラ的なものとして解釈できる。彼に愛されてクイーンの玉座に登り詰めるという歌詞は、象徴的

な意味でもあり、確かに「玉の輿」的にも読めるのだが、それはシンデレラのように本来的な存在様態としての「内なるクイーン」を表現して、露わにして、彼にそれを見抜かせるどころか見せつけて、わからせて、本当に居るべき場所へと至れという意味である。シンデレラの物語も、自分では表現したくてもそれができない、すなわち、下働きの場所に引きこもらされ、留守番をさせられ、舞踏会に連れて行って貰えないシンデレラが、魔法の魔法とかぼちゃの馬車のおかげで舞踏会に行つて自分を表現するチャンスを獲得する。家の中に居たら、隠れているのと同然、王子様に自分の存在を知らしめることなどでできない。これはシンデレラが己れを表現したからこそ実現した幸福なのだ。（『エクスプレス・ユアセルフ』で呼びかけるマドンナは、まるでこの魔女のような役割である。）

ここで注意したいのは、今日、「シンデレラ・ストーリー」と言えば、普通の子がある時、一躍有名になれるとか、たまたま街で金持ちの息子とバッタリ会つて一目惚れされるといった意味で理解される。つまり、予期せぬ幸運が巡ってきたり、万馬券を引き当てたり、カジノで止まらないジャックポットといった、努力なしで、もしくは多少のリスクは負ったとしても、「確率論的に」誰にでもチャンスが訪れる可能性があるといった意味合いで理解されることが多い。（この宝くじの概念は、資本主義社会にとってもふさわしい。）そして、グレース・ケリーの場合でも、実際はその存在様態から求婚されたのだとしても、このようなシンデレラ・ストーリー「として」解釈されてしまうのだ。そうすれば、一般ピープルの女達が、「なぜ自分ではなく彼女が選ばれたのか」を確率論的な事態として納得することで、社会的な嫉妬の連鎖を免れうるというわけでもある。

よつて、『エクスプレス・ユアセルフ』と『ヴォーグ』では、玉の輿の意味が含まれていても、その有りようは全く異なる。『エクスプレス・ユアセルフ』の“queen”は「本来的な」女王への賛美であり、一方の『ヴォーグ』は、あくまで「ミス・コン」的賞賛である。そう、『ヴォーグ』での「クイーン」は「スーパースター」と同じ意味になる。だからこそ映画スターで王妃と成つたグレース・ケリーの名が用いられたのだろう。“queen”は本義としては一般市民が目指せる“superstar”などではないのにも関わらず、『ヴォーグ』では意味を限定し、それらを一致させてしまったのだ。封建世界の終焉から時も過ぎ、王侯貴族、皇族にも庶民の血が流れるようになった現代からすれば、むしろクイーンもスーパースターも似たような「セレブ」でしかないのかもしれない。よつて、『ヴォーグ』は当たり前のことを歌っていると現代人は見做すだろう。そこがトリックであろうかと思われる。

さらに『ヴォーグ』で興味深いのは、グレタ・ガルボから始まつてジーン・ハーロウに至るまでは、ほとんどがスクリーン上のスターであり、それ以外のカテゴリーのスターは、唯一、野球選手のジョー・ディマジオ（Joe DiMaggio）が入っているだけである。もっとも、ディマジオもルックスが良く優雅な身のこなしをしていたことやモンローとの結婚歴を考えると、スクリーン映えするヴィジュアル重視な華麗なるラインナップとも取れ

る。しかし、件の“beauty queen”の後は、ダンサー三人衆の名前⁽³⁶⁾に様変わりする。つまり、コンテストの女王以降は、勝ち抜き競争や技を見せ合うといった意味合いへとシフトしていく。ここにはとてもマドンナらしい「頑張って自己実現すべし」の思想が反映されており、その点では、実は『ヴォーグ』は『エクスプレス・ユアセルフ』の姉妹歌でもあると言える。

よって、『エクスプレス・ユアセルフ』に潜んでいた自己鍛錬的な超越志向が『ヴォーグ』へと引き継がれ、また、日常の自己から離脱し、覚醒による存在の本来性への合一と顕現へ至るといふ志向が共通しつつも、それでもその目指すところが『エクスプレス・ユアセルフ』の理想主義的な高貴な存在としての「クイーン」から、『ヴォーグ』では、美貌を磨いて成り上がる「スーパースター」や「ビューティー・クイーン」へと転じられ、縮約されていると見る事が出来る。そして、『ボーン・デイス・ウェイ』は、そんな「『ヴォーグ』になるな、『エクスプレス・ユアセルフ』であれ」と歌っているという三者関係と分析できる。

また、このことを『ヴォーグ』の一般社会通念の意味合いを脱し、元々のボールの世界、ドラッグ・クイーンの世界に置き換えて考えるなら、『ヴォーグ』が歌い描くドラッグ・クイーンの世界こそが、こうしたヴィジュアルを競い合って「クイーン＝スーパースター」の座を目指す者達の世界だという意味となってゆく。もちろん、ボールには歴然とした競い合う側面があり、審査員が10点満点で採点した札を掲げる様子なども『パリ、夜は眠らない』に映し出されている。そして、ドラッグ・クイーンのステージ文化はこの競技的側面があることで磨きあげられていったことも見逃せないものだ。だが、それは単に着飾った美しい容姿の見せ合いというものでは全くない。美の中にあっても様々なパフォーマンスがそこにはある。また、ボールこそは、ゲイやトランスジェンダーにとって、「自分が自分であること」を堂々と表現して良い場所なのである。ドラッグ・クイーンの「クイーン」とは、誇り高く気品に満ちた存在の顕現であったはずだ。ところが、マドンナの『ヴォーグ』では、いくら自分のスタイルで気取ろうと、優雅な身のこなしをしようと、それらはただただ表層の視覚像であり、それをキッチュに競い合う戯画的なゲームの勝者という意味にしかならなくなるのだ。

さて、以上から、「“drag”の語の否定」の構図が、それを歌っている≪『ヴォーグ』の中での“drag”≫の否定、すなわち『ヴォーグ』の歌の中でのドラッグ・クイーン表現そのものへの批評性があることは、疑いようがない。そして、『ヴォーグ』の時代から20年以上経って、レディー・ガガがこのマドンナのこの曲を持ち出したことには、恐らく、もっと深刻な事態が含まれているように思われる。レディー・ガガの『ボーン・デイス・ウェイ』には、間接的にせよ、マドンナの『ヴォーグ』における「何某か」に対する批判的な

(36) ヴォーギングをダンスとして完成された様式にまで高めたウィリー・ニンジャは、その意味でヴォーギングの祖とみなされている。彼はアステアのダンスや体操選手の動きからも影響を受けており、ヴォーギングにはそうした要素が基本的なものとして組み込まれることとなった。Battle, Juan. Barnes, Sandra. L. 2009. *Black Sexualities: Probing Powers, Passions, Practices, and Policies*. Rutgers University Press 『ヴォーグ』ではヴォーギングを用いたPVが当然のことながら念頭に置かれたが、クラブ・シーンへの影響をも見込んでこれを市場に出したマドンナが、歌詞にアステアを入れたことには、PVで見せるダンスの中にアステア的な要素が組み込まれていることをも示唆しているはずである。

メッセージが含まれているのではないか。そんな気がしてくるのは、あくまで間テキスト的な効果であったとしても、筆者にはそう思えてならないのである。

たとえ「間テキスト的効果」であったとしても、歌詞のみならず楽曲の構成面での呼応性も考慮することで一段とコントラストが見えてくる部分がある。ラップだ。<『ボーン・デイス・ウェイ』—『ヴォーグ』—『エクスプレス・ユアセルフ』連関>の中でラップを用いているのは『ボーン・デイス・ウェイ』と『ヴォーグ』だけである。メロディの中ではリフレインされる箇所こそがメッセージ性の高い箇所だが、異質なラップが入ること、そのライムがもう一つの聞かせどころになっており、ライムされた意味内容は曲全体のメッセージを強調する。つまり、どちらの曲もこのラップの部分が歌詞全体の意味的世界においても重要な部分となっている。

さて、以上の歌詞分析でラップの箇所にそれぞれ何がライムされていたか。『ボーン・デイス・ウェイ』では「“drag”になるな，“queen”であれ」から始まり、人種や様々な障害、セクシュアリティなどのマイノリティー達が生まれたことに誇りを持つよう歌う箇所であった。そのために脳内パラレルワールドの（と思しき）「チョーラ朝の血筋」なんていうギミックも使われていた。『ヴォーグ』では往年のスーパースターのオンパレードでうっとりするようなPV映像を伴う箇所で、『ヴォーグ』誌に載る美男美女のような格好いいスタイルを真似てヴォーギングをキメまじょうと呼びかけており、そこではモナコのグレース王妃とセックス・シンボルのジーン・ハーロウと美人コンテストのクイーンがスーパー・フラットに並べられていた。両者のラップが何を強調したか。それぞれの曲のメッセージだ。『ヴォーグ』的な世界がいかにファッショナブルに人々を魅了しようとも、そこに本当の救済はないと、『ボーン・デイス・ウェイ』は突き付けているのではなかろうか。

そこで次は『ヴォーグ』とヴォーギング・カルチャーの関係をしっかりと見てゆくことにしよう。

2-2-2-2-3. 『ヴォーグ』とLGBTの相互関係—誰がヴォーギングを始め、

誰が『ヴォーグ』を作り、そして誰がヴォーギングを広めたのであったか

『ヴォーグ』にはすでに見てきたように歌詞では特にLGBTへの直接の言及はない。そして、歌の世界の舞台となる場所は、夜のダンスフロアの世界であり、表層的には一般的なクラブ・シーンのこととして理解されている。楽曲自体、当時のダンス・シーンで流行ったハウス・ミュージックがベースとなっている。

しかし、そのクラブ・シーンは、'80年代後半当時のゲイ・カルチャーであるヴォーギングが、アンダーグラウンドでアヴァンギャルドなクラブ・シーンへと「侵出」していったもの、尖がったサブカルチャーとしてのクラブ・シーンである。そして、遡れば、元々はドラッグ・クイーン達のボールという特別なダンス場の世界を指し示すものだ。（ボールではヴォーギングだけが行われるわけではない。思い思いの趣向を凝らした衣装やダンスでウォーク（walk）し、自己呈示し合う競技の場でもあり、ゲイやトランスジェンダーの祭典、儀礼でもある。）

そして、この歌の中の主人公マドンナを含むダンサー達は、ヴォーギングでポーズを決めている。これは、まさしく、ドラッグ・クイーン達のヴォーギングそのものである。だが、一般社会のまなざしには、「ゲイ・カルチャー発祥」で、より広いダンス・シーンへ

と波及した後の、「洗練された最先端トレンドのダンス」としてのヴォーギングという風に映ったようだ。PVでマドンナやダンサー達が踊るダンスの振り付けは、ヴォーギングをベースとしており、ボール出身のストリート系のダンサーも参加しているが、一方の職業ダンサーは格好よく踊ってはいても、ヴォーギングの真似ごとのようにも見え、いささか抽象化されたエッセンスのように見えなくもなく、ゲイやトランスジェンダー達の個性あふれる競い合いの熱さからはかけ離れたところにある。

さて、PVやライブの群舞的なダンス・パフォーマンスが隠喩するものは、ドラッグ・クイーンの所属する「ハウス (house)」(舞踏場を有するチーム、生活面や人間関係、パフォーマンスの衣装や化粧などの相互支援共同体)である。よって、ダンス・パフォーマンスにおけるマドンナの立ち位置は、ハウス集団の仕切り役であり世話役である「マザー (mother)⁽³⁷⁾」のポジションとなっている。これは、すでに何度か触れている通り、当時のマドンナ自身の活動が、若きミュージシャンやコーラス、あるいはダンサー達の面倒を見て、力がありながら日の目を見にくい若き才能を自らの表現の中で起用し、仕事を与えることで引き上げ、自分達のクリエイター・チームのような集団を作っていくことであった。この中心に居るマドンナは、意識的にゲイのハウスを模し、自らを「マザー」と重ね合わせている。そして、仕事としての側面のみならず、生活面およびライフスタイルでの相互交流や面倒見、セクシュアルな面までも赤裸々にお互いを理解し合う緊密な関係性を構築していた。性の解放をも付き進めたマドンナは、彼女自身のあり方として、自らの欲望の多様性を悉く実現してゆこうとしたのであり、LGBTを理解し、時には一緒に戯れもした。これらのマザーとしての活動やセクシュアリティを通じたパフォーマンスを含めて、LGBTというマイノリティを支援してきたのである。すなわち、マドンナはメジャーなヘテロ女性の社会進出と解放のみの歌を歌っているわけでは決してない。こうしたゲイ・コミュニティとのマドンナの深い関係を暗示するものとして、『ヴォーグ』は理解されるべきなのである。また、『ヴォーグ』という曲自体、実際にゲイ・コミュニティからアイデアを得て曲を作られていることも押さえておかななくてはならない重要なポイントである。マドンナはいくつかの機会に彼らのヴォーギングと接し、衝撃を受けていたと言う⁽³⁸⁾。

(37) 世界的に有名になったリビングストンの『パリ、夜は眠らない』からの情報が先入観を作ってしまったことには注意をしなければならぬ。このドキュメンタリーでは「マザー」しか出てこないが、「ハウス・オブ・ニンジャ」のハビエル (Javier Madrid a. k. a. Javier Ninja) のインタビュー (2012年2月6日)によれば、ハウスには「ファザー」と呼ばれる存在もいて、「父母」で本当の両親の代わりをし、ハウスを家族的なものとしているという。(註9参照)

(38) Wikipediaによると、マドンナが驚くほど短期間で書き上げ、それまでの曲調や芸風から脱皮し、周囲からも賛同を得、発売されてからは大ヒットと成ったのだそうである。[http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%B4%E3%82%A9%E3%83%BC%E3%82%B0_\(%E6%9B%B2\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%B4%E3%82%A9%E3%83%BC%E3%82%B0_(%E6%9B%B2)) (2012年1月12日)

作曲のパートナーは『エクスプレス・ユアセルフ』でもコラボレートした辣腕のシェップ・ベティボーン (Shep Pettibone) であるが、その力を借りただけではなく、この制作期間にマドンナ自身がゲイ・コミュニティに接近したというのは、公然の秘密のようである。ワシントン・スクウェア・パークで若い子達がヴォーギングをしているのを見た後、評価の高いウィリー・ニンジャ (註35) のヴォーギングを見て衝撃を受けたらしい。また、PV作成にあたり、ハウス・オブ・エクストラヴァガンザでダンサーをスカウトした。<http://gaylife.about.com/od/gaycelebrityprofiles/p/willininja.htm> (2012年8月24日)
http://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Xtravaganza (2012年8月22日)

「ヴォーギング」というダンスの名称は、マドンナのこの曲名からその名が来ているのではなく、「ドラァグ・クイーン」のダンス・パフォーマンスの中から生まれたものであることは、すでに前編で紹介した。世界的に有名なファッション雑誌『ヴォーグ』“VOGUE”のモデルのようなポーズを組み合わせながら、ダンスのライバルに向けて自己主張を行う非言語的対話としての身振りから派生した。本編では、これについては『パリ、夜は眠らない』に基づいて、もう少し詳しく紹介しておこう。例えば、モデルが手鏡を扱うようなポーズをし、その鏡＝掌を相手に向けることで「アンタのその顔、自分で見てみなさいよ」という皮肉を込めたジェスチャーとなる。また、ヴォーギングでは、カメラの前で次々と静止ポーズを繰り返していくように、ポーズを決めては動き、決めては動きという断続的なダンスが特徴である。ライバルとのポージング競争は次第にエスカレートし、床体操のようなアクロバティックなポーズも見せるダンサーがいる。また、顔の周りに手や腕をまわりつかせるようなポーズを取るハンド・パフォーマンスが見せどころであり、これはモデルの女性の顔立ちを強調するために手や腕をフレームとしてポーズを工夫していたファッション誌のポージングを戯画的に取り込んだものである。

マドンナは、あたかも『ヴォーグ』誌や、その意味するところの流行の最先端のセブリティの美しく決まった視覚像という字義通りの意味を装いつつ、ゲイの世界のダンスを演じて見せた。そして、ヴォーギングはマドンナの引用により、ヘテロ・セクシュアルな社会一般に広がり、意味もわからずディスコで格好良いヴォーギングをキメようとする若者が続出したのであるが、そのことはニューヨークのブルックリンで生活する経済的に恵まれない階層の黒人やヒスパニックを中心とした有色人種のゲイ達、トランスジェンダー達が生み出したとされるヴォーギングを、白人女性が剽窃し、メジャーな異性愛かつ男性中心の社会のものへと収奪していったとして、ドラァグ・クイーンの中からも、クラブDJからも、また、黒人フェミニストのフックスなどから批判も浴びている⁽³⁹⁾。

ところが、マドンナがヴォーギングを採用する半年以上前に、かのセックス・ピストルズとロンドン・パンクを70年代音楽シーンに仕掛けたマルコム・マクラーレン (Malcolm Robert Andrew McLaren) が、ハウス・ミュージックの曲を自ら作り、音楽市場では初のヴォーギングを取り入れたPVを作っているのである。マクラーレンのこの“Deep in Vogue” (1989) は、ダンスミュージックとして相当な支持を得ており、ビルボードのダンス系シングルでマドンナの三週続いた『エクスプレス・ユアセルフ』の制覇を押さえて、全米1位を一回獲得している⁽⁴⁰⁾。

この“Deep in Vogue”のPVに出演しているのは、黒人の本物のドラァグ・クイーン、ウィリー・ニンジャ (Willi Ninja) である⁽⁴¹⁾。上述のリビングストンのドキュメンタリーにも出演しており、非常に有名になった。ウィリー・ニンジャは、「ニンジャ (Ninja)」

(39) Hooks, Bell. “Is Paris Burning?” 1992. *Black Looks: Race and Representation*. South End Press

また、ゲイ・サイドからの嘆きは既出リビングストン監督によるドキュメンタリー映画、『パリ、夜は眠らない』(註17)でも聴くことができる。さらに、DJ スプリングルズの証言も重要である。(本文2-2-3-2. および註18参照。)

(40) ‘Hot Dance Club Songs.’ *Billboard.com*. July 29, 1989

<http://www.billboard.com/#/charts/dance-club-play-songs?chartDate=1989-07-29>

(41) 註16参照。

というハウスの「マザー」としてリーダー・シップを発揮していたのみならず、ダンスの腕前と得意なウォークの足さばきを武器に、女性対象のウォーキング・クラスのトレーナーをやり、振付師としても頭角を現すなど、自らの技芸を広く社会的に広める活動をし、ゲイの世界を超えて様々なアーティスト的な活動を展開した。このマクラーレンのPVとマドンナの『ヴォーグ』のPVは、曲のタイトルも共通性があるのみならず、振り付けにも似通ったところがあり、音的にも似通ったフレーズがあったりする。マドンナは、マクラーレンをオマージュしたのであろうか。それとも、マクラーレンがマドンナに関わったのだろうか。そして、ニンジャのヴォーギングの振り付けを『ヴォーグ』は受け継いだのだろうか。

一説によるとニンジャ自身が『ヴォーグ』の振り付けをしているとのこと、この伝説が巷間では独り歩きしてしまっている⁽⁴²⁾。ニンジャはヴォーギングの確立者として語られる存在でもあるので、マドンナの曲に振り付けを施したとしてもおかしくはない。しかし、リビングストンのドキュメンタリーにおいては、そのことは一切、触れられていない。名だたる仕掛け人、マクラーレンの暗躍があったのかもしれないし、ドラッグ・クイーンのハウスもハウス・オブ・ニンジャだけでなく、ラベイジャ (Labeija) やエクストラヴァガンザ (Xtravaganza) など有名どころがいくつもあり、拮抗関係もあるため、リビングストンのドキュメンタリーで語られたこと以外の部分の現実の方が圧倒的に大きいのだ。

調べてゆくと、『ヴォーグ』のPVの振付けをしたのは、ニンジャも含むブラック系が主流を占めるハウス界で初めてヒスパニック系として台頭した「ハウス・オブ・エクストラヴァガンザ (House of Xtravaganza)」のメンバーであるホセ (Jose Gutierrez a. k. a. Jose Xtravaganza) とルイス (Luis Camacho a. k. a. Luis Xtravaganza) であることがわかる⁽⁴³⁾。ホセとルイスはPVに出演してヴォーギングやストリートダンスを披露している⁽⁴⁴⁾。もっとも、ウィリー・ニンジャはハウスにこだわらず活動の輪を広げていて、ホセと一緒にステージに立つこともあった⁽⁴⁵⁾。よって、『ヴォーグ』という曲の成立する頃、

(42) 例えば、ウィリー・ニンジャについての日本語版 Wikipedia で、マドンナがウィリーから影響を受けたと言ったことを受け、『ヴォーグ』を彼が振り付けたと書かれている他、註(9)のトウキョウダンスマガジンのインタビューで、ウィリー・ニンジャの弟子でハウス・オブ・ニンジャのメンバーであるハビエルに対し、質問者がこのことを確認しており、ハビエルの訂正により、流通している情報が間違っていたことが判明する。(以下の註(43)も参照。) <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A6%E3%82%A3%E3%83AA%E3%83BC%E3%83BB%E3%838B%E3%83B3%E3%82%B8%E3%83A3> (2012年2月26日)

(43) ハビエルのインタビューより。(註(9) また、今も展開し続けるボール・シーンについての記事が、LGBTの専門誌『アウト』“OUT”のサイトで昨年公開されており、歴史について触れられている。Thrasher, Steven. 2011. 'Paris is 'Still' Burning.' *OUT* <http://www.out.com/entertainment/2011/11/15/bronx-drag-ball-scene-continues-thrive?page=0.2> (2012年8月21日)

(44) 註(9)のインタビューによれば、ウィリー・ニンジャは、ヴォーガーとしてマドンナのビデオとツアーに参加したとのことだが、『ヴォーグ』のPVには出演していない。一方、ホセとルイスは正式に『ヴォーグ』のPVのキャストとして名前が挙げられている。
'Full cast and crew for Madonna: The Immaculate Collection (1990)' <http://www.imdb.com/title/tt0500162/fullcredits#cast> (2012年8月22日)

(45) JOSE XTRAVAGANZA & WILLI NINJA <https://www.youtube.com/watch?v=9ABEnqPnIEk&feature=plcp> (2012年8月21日)

ウィリー・ニンジャが彼らと関わり、ヴォーギングにおいても切磋琢磨し合いながら相互交流していたことは想像に難くない。

また、ニンジャは『パリ、夜は眠らない』で、「本物のパリ」や東京など世界中にヴォーギングで進出を図りたいと語っていた。マドンナ自身もニンジャという存在にインスパイアされたことを認めている。それならば、ゲイ・サイドからの発信である。ニンジャは大胆なダンス技法と強烈なカリスマ性、そして精神性があり、ビジネス・センスにも恵まれていた。残念ながら2006年に鬼籍に入っているが、ブルックリン界隈よりはるかに広いステージで活躍を果たしており、いまだにハウス・オブ・ニンジャは健在である。マドンナは彼にとっては契機だったかもしれないが、彼の軌跡は自身の独自の歩みでもあったろう。ただし、ヴォーギングというゲイ・カルチャーが一般社会で注目されるのは、メジャー・シーンへの圧倒的な影響力を持つマドンナによるPVへの採用という事態こそが大きかったことは確かである。その意味ではマドンナは立役者である。

また、ホセとルイスを起用することでマドンナは彼らをメジャー・シーンに招き入れている。その後、二人はホセ&ルイスの名前で組んで振り付けの仕事をするようになり、ルイスは今日に至るまで一人で実力派の振付師兼ダンサーとしての地位を獲得しているが、それにはマドンナとの強力な信頼関係があることは彼のサイトに明らかである⁽⁴⁶⁾。そしてマドンナはハウスというコミュニティの形を援用し、LGBTを支援する「マザー」としても振る舞った。しかし、彼らの文化を自らの躍進に使っていてもいるし、ヴォーギング旋風で新しいトレンド作りを画策しようとしたメジャー・シーンの商売の後押しをする役割をも担った、言い方を変えるなら「片棒を担いだ」ことになるとも言えるだろう。このマドンナの動き方は、社会的成功者なら当然の動き方であるのかもしれない。生き馬の眼を抜くような業界にあって、商売と社会貢献を両立させていると評価されるのかもしれない。ただし、それはいかにもビジネス世界の尺度でのことと筆者には思える。この件は2-2-3-2. で再度、取り上げることにする。

一方、レディー・ガガの『ボーン・デイス・ウェイ』では、いくつかのPV映像シーンに『ヴォーグ』を彷彿とする部分がないわけではないが、PVにおいてもライブ・パフォーマンスにおいてもヴォーギングは取り入れていない。(前編にて既述したように、PVもライブ・パフォーマンスも『エクスプレス・ユアセルフ』を反復している。)ただ“drag”と“superstar”のみが意味ありげにこの『ヴォーグ』的ゲイ・カルチャーを指し示す。では、『ヴォーグ』においてマドンナがLGBT支援をし、自らハウスのマザーを模した活動をしている点は、『ボーン・デイス・ウェイ』ではいかなる形として表れているのだろうか。ここで、『ボーン・デイス・ウェイ』における「マザー」を考察する。

2-2-2-2-4. 「ママ・トールド・ミー」—そして、ガガも「マザー」になった。

まず、曲の外に常に設定されている「マザー・モンスター」の称号以外で、「マザー」に相当する表象がこの曲中にあるだろうか。『ボーン・デイス・ウェイ』においては、ドラッグ・クイーンにとってのマザーに相当する表象は出てこないが、歌詞の冒頭で「母」が出てくる。(My mama told me, when I was young / we are all born superstars) そし

(46) *Choreographer |Dancer Luis Camacho| Madonna* <http://www.luiscamacho.com/> (2012年8月22日)

て、後に発表されたPVのロング・バージョンでは、曲にない語りの部分があり、そこでは「マザー・モンスター」の誕生が描かれ、壮大な宇宙神話の中で位置づけられ、「マザー・モンスターのマニフェスト」が宣言される。こうして見ると、多重な意味で『ボーン・デイス・ウェイ』にも「母」の表象が絡んでいることが指摘できよう。また、前編のラストで紹介したように、いじめ撲滅等、弱者救済のためのNPO法人を立ち上げる際、レディー・ガガは実母をこの活動の共同事業者としている⁽⁴⁷⁾。

さて、この『ボーン・デイス・ウェイ』の「ママ・トールド・ミー」の歌詞は、若い娘が母親に「お前はそのまま綺麗だよ」と言われるという比較的よく物語化されるストーリーのパターンを踏襲したものであるが、これはハウスのマザーがドラッグ・クイーンの子供たちに語るという読み替えも可能である。ゲイ・コミュニティに支えられてきたレディー・ガガの「裏」歌詞として解釈してみよう。「あんたはそのまま綺麗だよ」って本音で言われたら、ゲイのお姉さんやトランスジェンダーのお嬢さんはきっと嬉しいのではなからうか。出来ることなら、血のつながった実母に言われたい言葉だろうけれど、中には豊胸した胸が「私より大きいじゃない」と母親に非難され、毛皮のコートを含む大事に揃えた服を捨てられてしまうような悲しい経験をしてきた「女性達」も少なくはないようだ⁽⁴⁸⁾。そして、レディー・ガガの「マザー・モンスター」の称号、そのモンスター的なあり方とは、LGBTのような多様な個性を持つ存在をそのままスゴいやつ（いい意味で怪物、モンスター）と肯定し、自由に振る舞わせるようなニュアンスを有することを考えるなら、若い頃のまだ揺れていたガガが、「マザー」（ただし実母だが）から「あなたはそのままいい」と言われ（ママ・トールド・ミーの実話）バイセクシュアルである表現者として自らを積極的にモンスター、「レディー・ガガ」へと成長させたということだ。ハウスの「マザー」からそう言われて自信が持てて、ドラッグ・クイーンとしてウォークする道をひた歩むことになるゲイやトランスジェンダー達の成長過程と平行ではなからうか。

『ボーン・デイス・ウェイ』と『ヴォーグ』はドラッグ・クイーンの表象を通じて緊密にリンクし、そこに母子のメタファーまでもが深くかかわっていることが見えてくる。

そこでレディー・ガガとマドンナの差異を掴みだし、“don't be a drag”の謎に対する一つの解を提示してみたい。

2-2-3. 見えてきたレディー・ガガとマドンナの重大な差異

以上から、レディー・ガガとマドンナにとってのLGBTのそれぞれにとっての位置づけの異同を検証していかなくてはならない。それは、ドラッグ・クイーンに関しても同様である。そして、マザーである。レディー・ガガもマドンナも自らをマザーに喩えている

(47) 家族主義のイタリア系であるレディー・ガガは舞台を離れて家族の一員に戻る時、とても家族思いであることが、こうした事業からも伺える。また、レディー・ガガは2012年初頭に妊娠し、婚約をしている。名実ともにマザー・モンスターになったのである。一方のマドンナもイタリア系で、ビジネス仲間に血縁の者がいたりするようだが、両親の離婚を経験しており、継母に育てられ、若くして家を出ている。井上一馬『マドンナのアメリカージュを手にした女たちの反逆』PHP研究所（1998）

(48) ドキュメンタリー『パリ、夜は眠らない』の冒頭から出演している一人の有能な「マザー」であるペッパー・ラベイジャ（Pepper Labeija）の言葉。

ことから、両者と LGBT との関係の中核には、実はマザーとしてのあり方が関係している。

マザーに関しては、＜『ボーン・デイス・ウェイ』—『ヴォーグ』—『エクスプレス・ユアセルフ』の三者連関＞において二つの系列に分けて考えることが出来る。まずは、マザー・オブ・ハウス、マザー・モンスターの系である。（『ボーン・デイス・ウェイ』—『ヴォーグ』）そして、「ママ・トールド・ミー」の系である。（『ボーン・デイス・ウェイ』—『エクスプレス・ユアセルフ』）

さらに、表現されている母子関係の差異として、構築される縁としてのマザー・オブ・ハウスと、構築された「種族」としての「マザー・モンスター—リトル・モンスター」の紐帯の対置が可能であろう。

2-2-3-1. レディー・ガガにとっての LGBT とマドンナにとっての LGBT

レディー・ガガとマドンナそれぞれの立ち位置の違いとして、レディー・ガガの設定（あるいは自己定義）は、性別、セクシュアリティも超越した、限りなく自由なモンスターであると言える。そんなマザー・モンスターにとって、一般に LGBT である者達は、「救済と解放の必要な存在」として位置づけられるだろう。（中にはすでに解放されたモンスター（ロール・モデル）も居るだろうが。）しかし、現実世界では、レディー・ガガ自身が LGBT の一員であり、彼女自身が救済と解放を必要としている、もしくは、必要としてきた存在である。この点から考えられるのは、LGBT である自己の救済と解放が達成されることと、仲間の救済、解放は共になされるべきという思想である。皆を一緒に引き上げようとしているように思われるのだ。ただし、ポピュラー・ミュージックのパフォーマーとして、それが可能なのは、すでに歴史的にはマドンナという先例があったことも指摘すべきだろう。もっとも、そこには賛否両論があるだろう。マドンナは下地を作り得たと言ってよいのだろうか。この点は構築主義と本質主義の問題へと繋がるため、本論文の最終編となる「理論篇」でもう一度、取り上げてみたい。

そして、マドンナは、『ヴォーグ』の PV で自らハウスのマザーのポジションでダンサー達を率いて踊っている。見た目は女性のままではあっても、ヴォーギングを踊るという意味とスーパースターやセレブリティの画像を真似て自ら着飾り化粧をして画面に収まるという意味においては、「ドラッグ・クイーン」の記号が意味するところを密かに反復しているのである。実はこれは特筆すべきことなのであるが、女性としての性別を持ったマドンナが、そのまま女性の性別のまま「ドラッグ・クイーン」や母たる「マザー」をやっているのではなく、「歌舞伎の女形を女性が演じる」のに似ている構造を持っているということである。

ハウスのマザーは、あくまでゲイのマザーなのだ。肉体的性別を問うのはあまりに野暮ではあるが、説明の都合上、敢えて書くなら男性である。マドンナは、「(ヴォーギング・ダンサーとしての) ドラッグ・クイーン⁽⁴⁹⁾」や「マザー」を実践するにあたり、いったん、ゲイのように自己を構築して、生まれつきの女性を想像上、棄却した上で、架空のマザー

(49) ドラッグ・クイーンのパフォーマンスは多種多様であり、歴史的な変遷も経てきている。ヴォーギングは 80年代後半の有力なスタイルの一つであるが、当時のドラッグ・クイーンが全てこれを踊ったわけではないことにも注意しておきたい。

に成っていると考えられるのである。そのくらい、表現においてもビジネスにおいてもアグレッシヴで「男前」なマドンナによる面倒見のいいマザーである。(これを精神分析的に「ファリック・マザー (phallic mother)」として捉えることは本稿の域を越えるので、留保しておきたい。)

女形は、「男が女になれるほどに自由であること」の象徴的なものではなからうか。それをマドンナは、「女が男になれるほどに自由」としてひっくり返し、さらに別の女、すなわちマザーになれる自由、産んだ子達ではない血のつながらない「子供達」を抱きかかえるマザーにもなれる自由があるのだとPVでの自己像を構築しているのである。

歌舞伎、もちろん正統的な歌舞伎では女性が女形を演ずるのはあり得ないが、演劇の世界で女形を演じようとする女性は、理論的には女性の役柄を女性の性別のまま演じるわけではなく、いったん女性としての身体性や声色を消し去り、女形の身体性、声色を仮象した上で、その上に女性を「女形が演じる女性像」として再構築せねばならないはずである⁽⁵⁰⁾。あくまで推測ではあるが、『ヴォーグ』で恐らくマドンナは、頭の中での変換作業としてのみだとしても、それをやっている。(この曲における彼女の立ち位置を考えれば自動的にそういう推論になってしまう。)それを裏付けるものとして、PVでマニッシュなパンツ・スーツを着て踊る場面があることも挙げられる。これは前年度の『エクスプレス・ユアセルフ』のPVでも同様のスーツ姿で「男装したレズビアン男役」として解釈されているダンスを披露しているのを受けている。(次編「その3」で詳述する。)PV監督も同じくフィンチャーで、さらに『エクスプレス・ユアセルフ』と重なる点として、アール・デコの意匠が用いられており、まさしくガルボやディートリッヒの時代の流行を彷彿とさせる細かいウエイヴのかかったボブ・ヘアーの金持ち女として摩天楼の上階から窓の外を見降ろすシーンが用いられていることから、『ヴォーグ』のPVが『エクスプレス・ユアセルフ』のPVを引用していることは明らかであるため、マドンナは『ヴォーグ』で男性、女性、どちらの立場をも想定していることになる。

ニュートラル・ポジションに身を置き、アンドロジナスやユニセックスでバイ・セクシュアルになり、さらに、いったん、女でないものになり、そこからまた女を構築することが出来る自由。ここから見えてくるのは、マドンナにとってLGBTとは自由と解放のメタファーであろうということだ。(あくまで理論的かつ理念的構築であったとしても。)ゲイは、自らの持って生まれた肉体性をカッコにいれて、なりたい性別になり、子供は産まないとしてもマザーとして絆を築くことが出来ている。性を超越するもの。LGBTは自由な存在。だが、彼らは自由に選んで性別を超えたのではなく、自己の自己たる存在理由ゆえに、必然的に性別を超えざるを得なかったのではないのか。マドンナのように、操作的に自らを演じたり、振る舞ったりしているわけでは決してない。結果的に、マドンナは自由に解放されたのかもしれないが、リアルとしてのLGBTにしてみたら、あたかも『ボーン・デイス・ウェイ』のような必然、運命としての現在の自己さえも、表層の記号に出来てしまうマドンナとは、厄介な存在でもあろう。マドンナは、自由の思想を表現し

(50) 筆者は寡聞にしてこのような演者の例を知らないが、自らが大学時代に学生演劇のサークルで同様の体験をしたことを思い起こしながらこれを書いている。慶応義塾大学歌舞伎研究会定期公演にて、例えば『世話情浮名横櫓(源氏店の場)』で、坂東玉三郎氏のビデオを見ながら「お富」の役を模索した稽古の日々など。他、いくつかの役柄に挑戦させて貰った。

続けることで、音楽の世界の外にまで影響を及ぼし、社会において弱者の位置に陥りやすいLGBTを抑圧してしまったとも言えるのではないか。

現実社会における差別構造のランクでは、白人の異性愛女性は、黒人のゲイより上に来る。それだけでも上位者として暗黙の力の行使をしてしまう恐れがあるというのに、自らの「白人・異性愛・女性」を自由に変更し、レズビアンやバイセクシュアルや男性にまで化身しうるマドンナは、『エクスプレス・ユアセルフ』の収録されているのと同じアルバムの曲である『ライク・ア・プレイヤー』“Like a Prayer”⁽⁵¹⁾では黒人の姿は取らないものの黒人教会やゴスペルへのシンパシーを自由に表現している。マドンナはLGBTや人種的マイノリティーを称揚し、肯定し、持ち上げている。しかし、『ヴォーグ』では、その選択肢の自由さゆえに、選択肢ではなく「そういう存在でしかあり得ない（ポジティブであったとしても）」と感じているゲイやトランスジェンダー達、「ゲイやトランスジェンダーに生まれた（ボーン・デイス・ウェイ的に）」者達の斜め上に行く「女形マザー」で、さらに畏れ多くも聖母の名を持つ者であるマドンナは、ドラッグ・クイーンの表現をうまく取り入れつつ、実質的には封印した可能性がある。恐らく、レディー・ガガが筆者の思う通りに本当に『ヴォーグ』を否定する部分があるのだとしたら、このようなマドンナのランクの振りかざしに対してではなかろうか。（恐らく、これはインタビューなどを申し込んでも、職業上の問題を含むため、語ってくれはしないだろうから、実証は不可能であるが。）

LGBT「である」レディー・ガガは、即自的、充足的、かつ共感的にLGBTと一体化する「マザー・モンスター」である。よって、共に救済と解放と自己実現を目指そうと促す。それに対し、LGBT「になる」もしくは、LGBT「を使う」マドンナは、対自的、再帰的、目的的、すなわち道具的にLGBTに接する。解放と自己実現の、悪く言うなら踏み台として、良く言うならば、「ノブレス・オブリージュ (noblesse oblige)」的な救済であり、あくまで自分は上にいるという前提での引き上げである。この違いはドラッグ・クイーンに対する両者の意味づけの違いとして表れる。そして、レディー・ガガの“don't be a drag, be a queen”の謎をいよいよ解き明かそう。

2-2-3-2. ドラッグ・クイーンとクイーン

競争か連帯か。『ヴォーグ』でマドンナはセレブリティのリストを歌い上げ、PVでスター達の肖像をソックリに象るメイクをして見せた。そして、女性の肉体性をいったんカッコに入れて女形のようにゲイのマザーを演じてみせた。ここまで自由な構築を行う自分こそは、まさしく女王であり、いくらヴォーギングを始めた先人で、教えてくれた恩人だったとしても、ゲイのマザーやドラッグ・クイーンにはマドンナと同じことをするのは難しいことを無言で突き付ける。「女であること」としてドラッグ・クイーンやマザーを「女であるマドンナが」演じて見せることは、巡り巡って出発点に戻ってしまう。マドンナなら、その気になればいつだって、ヴォーグの表紙を「女性として」素で飾れるのである。これほど嫌味なことはない。ヴォーギングを「流行りもの」すなわちまさに「ヴォーグ (vogue)」として自らのパフォーマンスに取り込み、料理してみせ、「これが流行りな

(51) 作詞、作曲：Madonna, Patrick Leonard レーベル：Warner Bros. リリース：1989年2月28日

のよ」と世間様に供するのは、ダンスという表層だけを一般的なカルチャーの文脈へ流通させ、より広範な流行に作り変えることを意味する。ドラッグ・クイーンのものではない、前はそうだったかもしれないが、ここから先は別物なんだよと脱色し、換骨奪胎してしまう。これを収奪と言わずして、何と云い得よう。

また、『ヴォーグ』においてLGBT向けには「ボールで踊れば素晴らしいドラッグ・クイーンになれるわね」と賛意を表す。しかし、裏を返せば「それはドラッグ・クイーンでしかないのよね」と道を閉ざすことにもなる。そして、一般リスナーに対しては、「ディスコやクラブで踊ればダンス・クイーンになれるわよ」と誘いつつ、しかしそれは「日常からかけ離れた夜の夢の世界でしかないけれど」と留保をつける。20世紀小市民の自己実現には失敗が付きまとう。自己実現が即自的な自己肯定ではなく、競走であるからだ。社会階層を飛び越えるような競争は熾烈であり、勝ち組、負け組は歴然としてしまうし、同じ階層内における周囲の似たような他者達との「どんぐりの背比べ」においては、個性を表出しようとしても、いつの間にか誰かの真似でしかなくなってしまう。表層の差異では自己の独自性は根柢づけられない。まわりへの反応の束として、場当たりに差異を生みだそう、生みだそうとするループに陥るだけだ。「私なんて存在しない」のではない。それは恐らくかなり苦痛である。その苦痛を忘れたくなるくらいに。それでも市民がゲームを離脱することなく無事に生活してくれなくては社会秩序としては困るので、小市民の夢をフォローする言説は必要不可欠となる。『ヴォーグ』は現実逃避や言い訳の補完装置を与えてくれるヒットソングでもあったのだ。

競争か連帯か。『エクスプレス・ユアセルフ』では、自分一人だけ女王の玉座に昇ってしまう。「彼」に選ばれるのは一人だけだから。表現して勝ち得なさいということだ。すると、その一人になれなかった大多数の人間は一瞬にして奈落に落とされることになる。この「彼」がもしレディー・ガガのように「大文字の彼」であったとするならば、マドンナ以外のリスナー全員が神（「社会」の表象としておこうか）からは選ばれず見放されてしまうのだろう。

競争か連帯か。特にマドンナは、男性中心社会で本当の社会的成功を勝ち得ることの出来るのは男性だという事実に対し、「女性でもできるわ」とばかりに社会進出を果たすが、それは女を捨てた「おとこ女」でも男を模倣するだけの「おとこ女」でもなく、さらに女でありながら男と同じ位置についてイーブンであるのでもなく、女形の喩えからわかるように、「男にさえ成れて、男女を超越できる自分」として成功して見せるのだ。「男でありながら女にさえ成れる」存在としてのゲイやトランスジェンダーを一つの「モデルとして」取り込みつつ、それを棄却する。「所詮が、ボールだけの存在よね」と。ゲイやトランスジェンダー達から彼らの文化を奪った挙句、ボールを「一般市民の束の間の逃げ場」として表現しているところは、結局、ゲイ・カルチャーは異性愛者の世界を正とする負ではない、光の世界に対する影なのだという意味をも言外に含んでしまう。

競争か連帯か。そんな風にゲイやトランスジェンダーを「ぶっちぎり」で突き放しつつ、一般リスナーやクリエイティヴな表現を目指す追従者を募るハウス・オブ・マザーとして自らを社会的な「場」とすることで、さらに自己のポジション・アップを狙うマドンナ。皆で手を繋ぎせて、自分は上から皆を引き上げつつ、現実的には諦めさせるというのだろうか。ここまで来ると、『ヴォーグ』はかなり冷酷な切り捨ての歌である。あんまりだ。

でも、そこまでしてみせる女性がいなければ、20世紀に女性は解放されることもなかったのかと思うと複雑な気持ちになる。ある集団にとっての解放が、他の集団にとっての抑圧になり、選ばれるために自己を捻じ曲げることも許容していることを自由と呼ばせるのは、世界の現状そのものの縮図である。

このような収奪に関して、当時のクラブ・シーンで盤を回していたDJ スプリンクルズ、またの名をテーリ・テムリッツ (DJ Splinkles a. k. a. Terre Thaemlitz) の告発的な回想が印象的である。彼 (女)⁽⁵²⁾はボールやクラブの音をサンプリングして仕上げたアルバムにおいて、「マドンナ・フリー・ゾーン」というサブ・タイトルまで冠した『トランスジェンダー舞踏会』“ball'r (Madonna - free zone)”という曲⁽⁵³⁾を入れており、その曲のライナー・ノーツには以下のような言葉が書かれている。少々長いが、一つの重要な証言として引用しておこう。(文章および日本語への翻訳はテムリッツによる。⁽⁵⁴⁾)

『トランスジェンダー舞踏会 (マドンナ・フリー・ゾーン)』“ball'r (Madonna - free zone)”

マドンナがヒットソング「ヴォーグ」をリリースした時、それがトランスジェンダー舞踏会の終わった事を告げた。ヴォーグという踊り方は特にクイアー、トランスジェンダー、ヒスパニックとアメリカ系黒人の間にあった独特な現象だったけど、彼女の曲の中の歌詞「あなたが少年であろうと少女であろうと、あなたが黒人であろうと白人であろうと、全く関係ない」は、そのヴォーグという現象に特有の意味と背景を消してしまった。その曲からマドンナはお金をどんどん貰っていた、一方、彼女にヴォーグを教えたそのニューハーフはクラブでわたしの前に座っていた… 薬の禁断症状を示して、鬱々と、無一文で。だから誰かが私のDJ中に「ヴォーグ」とか別のマドンナの曲をリクエストしたら、わたしは「いいえ、ここはマドンナ禁止地帯です！わたしがDJをしている限り、状況が無視され、企業化され、具象化され、中和され、自由主義化され、無性化され、よりジェンダー化された、このダンスフロアにある現実をポップバージョンにしてしまった曲でヴォーグする事は認めない！」と答えた。

(When Madonna came out with her hit “Vogue” you knew it was over. She had taken a very specifically queer, transgendered, Latino and African-American phenomenon and totally erased that context with her lyrics, “It makes no difference if you’re black or white, if you’re a boy or a girl.” Madonna was taking in tons of money, while the Queen who actually taught her how to vogue sat before me in the club, strung out, depressed and broke. So if anybody requested “Vogue” or any other Madonna track, I told them, “No, this is a Madonna-free zone! And as long as I’m DJ-ing, you will not be allowed to vogue to the decontextualized, reified, corporatized, liberalized, neutralized, asexualized, re-genderized pop reflection of this dance floor’s reality!”)

(52) ネットでも著作でも、様々な活動においても、自らトランスジェンダーであることをカミングアウトしている。

(53) 註(8)参照。

(54) テーリ・テムリッツは日本でも活動をしている。

さて、レディー・ガガはどうであるのか。レディー・ガガが絶対的な肯定を与えているものは、LGBTや「マイナーなもの」としての自己とマイノリティーである。それならば、やはり「“drag”になるな」という言葉を使う理由が微妙な不可解性の小骨となって喉に引っかかってしまう。そこで、これまで分析してきた結果を踏まえて“don't be a drag, be a queen, … don't be”を意識してみることにしよう。

まず、舞台上の表現やカルチャーとしてのドラッグ・クイーンをしている者に向けて、「偽物ドラッグ・クイーンじゃなく、本物のドラッグ・クイーンになろうよ、誰もがそうならなきゃだめ！」と促し、さらに舞台を離れた場所での可能性を示唆する。「『ヴォーグ』みたいにボールで踊るだけに閉じるな、あなた自身がクイーンであれ、誰もがそうならなきゃだめ！」と。一方、「一般社会の側からの視点」からドラッグ・クイーンを眺めてしまうであろうリスナーにとっては、それは「女性像のカリカチュア」であり、「表現の一ジャンルにしか過ぎないもの」であり、「キワモノ」として「矮小化」されてしまうものだった。そこで、レディー・ガガはドラッグ・クイーンをそんな風に解釈する一般リスナーに向けて、「つまらない存在、紛い物になるな、あなた自身がクイーンでありなさい。誰もがそうならなきゃだめ！」と歌うのである。

また、人生に躓いてあがいている者や、差別や抑圧に打ちひしがれているマイノリティーにも、「あなたは取るに足らない存在なんかじゃない、そうになったら駄目よ、自信を持って。そして、あなたの生まれに誇りを持って。誰もがそうならなきゃだめ！」と語りかける。さらに、サクセス・ストーリーを信じたい者達に対しては、「模倣をするな、あなたなりの素晴らしさを讃えなさい」と、誰もが舞台上の女王や芸能界の頂点、セレブになれるわけじゃないが、そうならなくても「生まれながらにスゴいんだから（ボーン・デイス・ウェイ）あなたはクイーンよ」と説く。そして、ダメ押しとして、レディー・ガガ自らを引き合いに出し、「他と自分を比較し、他を真似るドラッグになる必要はない、自分は舞台の上でも女王になったし、存在をも肯定しているわ」というのである。これらの意味が複合的に集約され、かつ、スーパー・フラットに並列化され、どれを選ぶかは聴き手に委ねられるようなキー・フレーズとして“don't be a drag”があると言えるのだ。このような意味の重層化は、先に論じたように新しい魔女、否、モンスター、レディー・ガガの魔術的な表現技法である。

さて、そのように取捨選択は聴き手に開かれているとはいえ、それでもレディー・ガガでさえ、すでに自分は頂点に立ってしまった余裕のポジショニングだからこそ唱えられる『ボーン・デイス・ウェイ』であり、その絶対的な立ち位置は、これらの構築されたイメージ群をも圧倒する力を有してしまうことがある。リスナーとの格差が生じているからだ。ここで“don't be a drag, be a queen”を、存在の位相転換、つまり「“drag”から“queen”へ」として考えるならば、レディー・ガガは、ドラッグ・クイーンやストリッパーだったことがあるが、今やステージの「女王（レディー・ガガはクイーンの曲からの名前）」である。これはまさに存在の位相の転換であり、自己実現の物語を地で行くものだ。しかも、現代社会では見事に賞賛を得るサクセス・ストーリーであり、かの国、アメリカこそはそうした幻想を社会統合の原理に据えている。この意味では、マドンナと同様の社会的地位を得た者である。レディー・ガガもマドンナと同様に、マイノリティーを抑圧しかねない立場にすでに到達してしまったのだ。後は、そこからどう自らの活動を行ってゆかにか

かってくる地点にいる。

競争よりは、レディー・ガガは明らかに連帯を志向しており、スタンスとしては「引き上げ」だ。もちろん、皆が舞台上の頂点に立ち、お金持ちになれるわけではない。とはいえ、一人一人の独自性を実現し、個性を発揮するならば、「紛い物じゃないLGBT」「人それぞれ」「自分らしいサクセス・ストーリー」の三つ巴がやってくるだろうということ。これは、一見するとマドンナより優しいようだが、マドンナよりも複雑であり、「上げて落としてそれを受け止めるセイフティ・ネット」として『ボーン・デイス・ウェイ』は聞かれるよう作られている気がする。日本で言うなら、「世界で一つだけの花」,「ナンバーワンからオンリーワンへ」の系列である。(前編で既述。) 社会状況を反映し、かつ、その現状を、さしあたり肯定している。よって、80年代マドンナのような自己実現のための激しい自己変革を人々にさせずに心理的な救済をするが社会変革はしない。LGBT支援やNPO設立も社会適応を促すためのサポートであり、革命的改革は説いていない。ただし、自分自身が何者であるかということだけは、何があろうとも、そして周囲がどうあれ、社会がどうであれ譲り渡すなという姿勢は貫かれている。ここにガガの本質主義が見えるのである。

2-2-3-3. マザー・オブ・ハウスとマザー・モンスター

マザーと子供達の関係のメタファーに関しても、『ヴォーグ』の徹底した構築と『ボーン・デイス・ウェイ』における「構築を経由した」本質主義が見られる。

まず、血縁はなくとも聖母子の紐帯は成立する。ゲイのハウスのなクリエイティブ集団の母親役をマドンナは務める。これをここではマザー・テレサに倣って「マザー・マドンナ」と呼ぶことにしよう。マザー・マドンナのハウス、それはあたかも「生殖をしない処女懐胎(無原罪)のマリア」とイエス・キリストの関係のようだ。生物としての人間の本质からは解放されたところで、聖なる次元が開かれる。

また、ここでも『ヴォーグ』は「女形を演じる女性」と同じことをしている。男性のゲイやトランスジェンダーが擬似家族を作り、ゲイのお姉さんやトランスジェンダーのお嬢さんがマザーとなる構築された家族関係となるからだ。そのマザー役をマドンナがやるのである。マドンナは女性であるが、ここでは性別としての女性とは関係ない。なぜなら産みの親ではないからだ。もし、産みの親がこういう風に理解してくれてサポートしてくれたら、というような理想を投影した幻想の中の「本当の親」の紐帯であり絆。血縁ではない若者たちの「里親」であり、業界の中の拠り所としてのハウスを提供している。その絆は聖母マリアの慈愛であり、マドンナはその名を持っている。女性としての彼女の身体は、聖母マリアの形象を受け継ぐ記号でしかない。よって、マドンナ本人の性別よりも、マザー性、聖母性こそが重要であり、ハウスのマザーの肉体的性別が男性であっても問題ないと同様である。マドンナ本人の性別は不問となる構築された家族関係と構築された母的存在。

聖母マリアは処女懐胎であり、人間としての家族性(両性による結合)を必要としないことを、人間的な血の本質主義を超える精神的な絆のメタファーとして読みこむなら、ハウスのマザーや非血縁のマドンナによるマザーは聖母子的である。現実の両性の結合に基づく家族よりも神聖で、素晴らしく、理想の絆であろう。マザー・マドンナ。そして、ハ

ウスとボールは、そこだけこの世のルールが通用せず、別の原理で運営されている「アジール (asile)」的な空間、駆け込み寺の一種であり、里親マドンナによる擁護施設や孤児院なのだ。

それに対してレディー・ガガの『ボーン・デイス・ウェイ』の場合、レディー・ガガ本人がステージの上でもステージ以外でも、実際の親以上に理解のあるマザー・モンスターとして、バックステージや、ツイッターやSNSなどのメディア、そしてNPO法人においてファンであるところのリトル・モンスターと関わり続ける。マザー・モンスターもリトル・モンスターも「同質の」モンスターという生き物、種族であるという血縁関係が「擬態」されている。もちろん、LGBTやその他マイノリティーが、人間の中のある種の血縁的な一族であるわけではない。そうではなくて、精神的な拠り所としての種族のメタファーなのである。(ディアスポラやユダヤ教徒にどこか似ている。)

こうした構築は、マドンナによる「マザー・マドンナ」もレディー・ガガによる「マザー・モンスター」も聖母子は人間の両性による結合に基づくわけではないということを活かしており、その意味では同様の表象である。ただし、それでも若干、メタファーの作り方が異なり、その違いはかなり重大な意味である。聖母子をあくまで構築されたものと見做す「女形マザー・マドンナ」に対し、レディー・ガガの場合、「マリアとキリストの血の繋がり」は疑いようのない「本質」として捉えられている。マザー・モンスターとリトル・モンスターの関係は、実質的には血が繋がっていないにしても、種族のように疑いようのない「本質の継承関係」になっているというわけである。

そして、『ボーン・デイス・ウェイ』における最初の「ママが言った」は、マドンナのような血縁のないハウスのマザーの隠喩ではなく、実の母娘を単純に表象することから「産みの親」「本当の親子」の意味が込められている。しかしこの「本当の親子」とは、遺伝的な血縁ではなく、「魂の縁」とでも言うべきモンスターとしての「本当の」おっかさんと、その種族として目に見えない臍の緒を繋ぐリトル・モンスターとしての子供たちなのである。聖母子の紐帯は、マリアとキリストのように、「生物」としての肉体を通して繋がれるのである。

よって、ハウスのマザーとドラッグ・クイーンであろうと、それこそが「本当の親子」とも言うべき強い絆を意味する。この世の「実の親」が差別をして我が子を恥ずかしいとでも思うようなら、「本当の親」を探し求めろ、なぜならお前は一般の人間じゃなくて、モンスターなのだから、と。ハリー・ポッターじゃないが、継子物語である。醜いあひるの子かもしれない。この世の実際の血縁関係こそが実は「構築された」ものであることが伏せられている養子縁組。本当の親子は別の世界で繋がる。(これはなかなかグノーシス的だ。)そして、醜いあひるの子は白鳥のお母さんに出会う。「ドラッグ・クイーンとしてボールで踊るお前は紛い物のクイーンなんかじゃない、本物のクイーンなんだからね。自分を卑下してつまらない存在なんかになっちゃだめよ。」

問題はこの新しい生物、種族の「父」はどこに行ったのかということだ。それは「大文字の彼」だというわけだ。キリスト教的である。マリアとキリストという人間の肉体を用いた繋がりを、天という別の次元の異界から支えるのが父なる神であるように、「大文字の彼」が異界からモンスター親子の繋がりを支えている。このレディー・ガガの異界は、現実世界を生きるファン達にとっての「想像の異界」として、現実の苦境からの「逃げ場」

となり、奪われた自信と失いかけた自身を回復させる「避難所」、すなわち、これもまたアジールなのである。

種族のメタファーでタイトに結びつけ、団結させなければならないほどに、LGBTやマイノリティーの個々の現実の中での孤独と苦悩を、そして解放を実感しているのではなからうか。よって、これは解放ではなく、「救済」であり、それは遂行されておらず、いまだ希求されている段階なのである。また、形の上では社会的マイノリティー集団に属してはいなくとも、普通に生きる小市民、否、全ての人間の中にある「マイナーなもの」としての「本来的な」存在を救済することもまた、レディー・ガガの目論見であるに違いない。

リアル世界の中で、異界としてアジール空間が切り開かれる。マドンナの世界にも、それを反復しつつ差異化してゆくレディー・ガガの世界でも。たとえ、それ以外の世界がファッキングであろうとも、アジールがあるならそこを拠点に、リアル世界を征服する遠征に出てやるぞ、というマドンナの80年代世界像。しかし、もはやアジールでは意味がない、アジールはアジールのままでしかなく、マドンナの80年代的な収奪もされ、アジールは商品の棚に陳列されているというのが、レディー・ガガの置かれた現在である。そこで、種族の絆の普遍性を持ちだし、自分の存在の根拠にはマザー・モンスターの深層の血が流れているとする。そのことに気付けば、ファンはリトル・モンスターとして生まれを肯定できる。どこに行っても自分達は種族である。(ディアスポラだ。)土地や、見かけの血縁(逆にこれが表層になる)、社会的属性は問わず。レディー・ガガの声の聞かれるメディアのあるところに散らばっており、しかし、ライブやネットのSNSなどで参集する。異界はメディアで媒介可能なのだ。ただし、常に「大文字の彼」に見守られているという物語を必要とする。

2-2-3-4. 『ヴォーグ』はボールの扉を開いたのか閉じたのか

マドンナは、男女もLGBTも問わないマイナーなもの達の自己の構築パーティーを夢想していたのではなからうか。誰でもスーパースターになれる解放区。そこなら誰もが自由だし誇りを持てる。自由で誰もが尊重されるアジール。だからこそ、マドンナはゲイやトランスジェンダーに閉じずに万人にボールを解放した。ボールを必要としているのは、彼らだけじゃない、マイナーな存在「として」の全ての人だから。そこで、MTVアウォードの時のステージングでは、脱構築的にボール(舞踏場)をロココな舞踏会へセッティングし直した。ロココは同性愛的要素があり(もっとも古代から同性愛は許されていたが)黒人奴隷(使用人)がおり、東洋趣味、シノワズリの意匠が好まれた。18世紀、絶対王政と強権の抑圧のバロックを抜けだし、相対主義、感覚的で多様な時代である。現代とどこか似通った異界。

白すぎるほど白くお白粉をはいた貴婦人であるマドンナに、黒人の男女の付き人がいる。絡む男性貴公子達には白人のみならず黄色人種のダンサーも混じっている。しかし、まず踊るのは男女のペアではなく、マドンナを中心とした白黒混成女性団の群舞である。ここにレズビアン的でシスター・フッド的な雰囲気表現されており、また、女性リスナーが想起される。そして、マドンナとの舞台上のセクシュアルな絡みのダンスは黒人男性ダンサーが絡むことが多い。これは、従来から言われてきたような黒人ダンサーの起用というマドンナの意識的な平等性というよりは、白人女性を巡って黒人男性が群がるとい

うような下世話な構図にも見えてしまう。

このヨーロッパに場を移し替えたボールは、70年代のドラッグ・クイーンが好んだ派手々しいショー・ガールの衣装へのオマージュでもあるが、パロディにも見えてしまう。なぜなら、「ボール (ball)」の語源である舞踏会にまで遡り、ドラッグ・クイーンの本義である「裾を引きずる (ドラッグする (drag))」ドレスの歴史的な正統性は西洋の王侯貴族の世界であることを見せつけたわけだから。マドンナは「私がゲイの人達の真似をしたわけじゃないのよ」と言いたげである。「ゲイも私も、遠い昔の舞踏会をオリジナルとしているのよ」と。だが、そんなマドンナの言外の釈明のために、結局、ゲイは西洋白人女性の衣装や踊り、コケティッシュなコミュニケーションを引用しているだけに逆に見えてしまう。ゲイは独自の文化を作り上げたのにも関わらず、誰もが忘れていた起源へとマドンナが強い力で引き戻したばかりに、自分達の文化は亜流でしかないと断定されてしまったに等しい事態だ。このような西洋貴族の舞踏会に「分節 = 節合 (articulation)」されてしまったドラッグ・クイーンのボールは、換骨奪胎どころの騒ぎではなからう。

さらに、そのボールでの称賛を一身に受けて、それが本物のスーパースターへの切符と等しいのはマドンナだけ。ボールで踊る男女はすべて「夢は夜のみ開く」のである。

そして、それでも流行となったヴォーギングを踊るヘテロセクシュアルな男女は、それを楽しむことが「今時」のイケてる若者という称号くらいにはなった。そして、ゲイは霞んでしまった。ゲイやトランスジェンダーのボールにヘテロ世界の住人が土足で入って来て、横取りしてしまったのは、ブルックリンでDJをしていたテムリッツの告白を聞くまでもない。

「お互い、自分を表現しているのだから同じじゃないか」「キミ達の間で閉じている時より、文化として洗練されたのだから、いいじゃないか」といった声も白人異性愛文化のサイドからは聞こえてくる。しかし、そこで言われる洗練とは何か。それはヘテロ世界の基準での洗練であり、ゲイやトランスジェンダーの文化とは関係ない。そうではなくて、やっぱり本場、ドラッグ・クイーンの本義は違うね、一般人には真似できない、と言われなくてはならないはずなのに。

ここには、スーパースターのマドンナと、一夜のスーパースター気取りのヘテロなトレンドイフ若者たちと、元々の文化の発祥地だけれどそれだけでしかない (ことにされた) 黒人やカリブ系有色ゲイとトランスジェンダーの間にヒエラルキーが出来てしまう。そして、有色ゲイの中からもウィリー・ニンジャやホセ&ルイスのように白人文化の中に招き入れられる存在が出てきてしまう。名誉白人、名誉ヘテロセクシュアル。それを彼らが望んだわけでもなからうに、そういう位置づけにされてしまうのだ。ゲイのスターの「成り上がりの夢」は、パリで、東京で、ヴォーギングを流行らせることだった。ヘテロ世界でヴォーギングを踊らせること。でもそれは、ゲイが主流になれないからこそその仇討であり、この時点で勝負はすでに構造的に決まっているわ…。「マドンナは」そう宣告しているように感じられる。彼女はLGBTの支援者だったと言えるのか。マドンナ帝国。自らの統治可能な世界では彼らにチャンスを与えていたということではないのか、子飼いの者達を

優遇しただけではないのか、そんな気持ちになってくる⁽⁵⁵⁾。

このような上下関係の構造を持ち込んでしまったマドンナが収奪者と呼ばれても仕方がないことである。マドンナは責任を追及されても「だって、それが流行 (vogue) なんですもの、私は流行りのスタイルを表現しただけよ」と言い逃れるのだろう。

そんなマドンナが『エクスプレス・ユアセルフ』のPVで用いたのが映画『メトロポリス』だった。高層階に棲む知識階級と、地下階に居住区がある労働者階級の完全な分離と支配、そしてその超克への契機を描いた作品である。マドンナは、これをどうオマージュしたのだろうか。

奇しくもレディー・ガガもPVではメトロポリスを用いている。高層都市メトロポリスの中での立ち位置は、悪を象徴するマリア像の位置だった。このマリア像は、狂気の科学者の手で作られた。元々は清らかな下層階級の救世の星、人間のマリアだった。マリアそっくりに作られたテスラコイルを使った電磁エネルギーで作動する機械人形が本物のマリアに入れ替わり、人々を誑かしてしまう。レディー・ガガはこのマリア像の位置からPVをスタートさせるのである。マリア、その名が聖母を表すように、マドンナを意識させないことはない。そっくりに似せた聖母の入れ替わり。ここにレディー・ガガとマドンナの空耳オマージュが被さってくる。レディー・ガガはマドンナに成り切りつつ、差異を滑りこませて主張を繰り返す。だとしたら、このレディー・ガガとマドンナ両者による映画『メトロポリス』のオマージュの意味とは何だろうか。そして、なぜレディー・ガガは、この映画を使ったPVに至るまで『エクスプレス・ユアセルフ』にこだわっているのだろうか。

実は『メトロポリス』という映画は空恐ろしい映画である。この映画を使うことの意味が介在することで、『ボーン・ディス・ウェイ』も『エクスプレス・ユアセルフ』も全く異なるものとして見えてくる。

それでは、続きは「その3」へ。

(55) ウィリー・ニンジャはマドンナの子飼いではない。ハウス・オブ・ニンジャの支部は世界各地に出来ている。

〔抄 録〕

前篇に引き続き、レディー・ガガの『ボーン・デイス・ウェイ』(2011)とマドンナの『エクスペレス・ユアセルフ』(1989)の間テキスト的關係を検証するため、マドンナの『ヴォーグ』(1990)を歌詞中心に媒介とし、共に使われる「スーパースター」「ドラッグ・クイーン」の表象から三者の関連性を説明しレディー・ガガとマドンナのLGBTに対するスタンスの相違を明らかにする。性を超越する自由な存在として歌舞伎の女形のように「ドラッグ・クイーン」とその所属するハウス世話役「マザー」の表象を手段的に活用するマドンナは、そのことでゲイ・カルチャーを取奪してもいる。それに対し、LGBTと共に歩み、救済と解放を勝ち得る仲間とみなすレディー・ガガ。また、生殖を超えた「マザー」であるマドンナと周囲の若きダンサー達の構築的な絆に対し、「マザー・モンスター」の表象を構築するレディー・ガガは、生物学的母子の紐帯という「本質」を根拠に「このように生まれた」マイナーな存在たち全てを肯定しようとする。しかし、ガガの本質主義は単純ではなく、多重かつ並列的にテキストを構築するため、本質主義があからさまに提示されていても隠されるという不思議な効果が生じている。