

# 挑発するアート

## 目次

### はじめに

#### 1. 「ここ」にいるということ

##### 1-1. 表現することと「ここ」という地点

##### 1-2. 見る／見られる

##### 1-3. 小結

#### 2. 日常 非日常

##### 2-1. 日常について

##### 2-2. 「経験と貧困」

##### 2-3. 非日常はどこにある

#### 3. 表現空間としての劇場

##### 3-1. 劇場とは

##### 3-2. 場の構想

##### 3-3. レディ・メイドの再生産

##### 3-4. Dumb Type の「S/N」

## 結論

## 文献目録

## はじめに

芸術とは一体何だったのだろうか。岡本太郎にとっては「芸術は爆発」だった。ピカソにとっては「真実を語る嘘」だった。ベンヤミンにとっては「政治の美学化」に込めるものが「美学の政治化」だった。このように、芸術に関わるものの何人かの思想を並べた時に気づくのは彼ら自身が芸術を語る姿そのものが芸術だということだ。芸術に、何か他にはない惹きつけられるような力が感じられるのだとするならば、芸術を、いや芸術で、語ってしまおうと挑む作り手の姿に見る者が感化されるからなのではないだろうか。したがって、望むのならば誰でも表現者になれるのだと思う。本稿では、おそらく表現者の数だけ存在するであろう、その姿勢の中から、制作過程で影響を受け筆者を導いた芸術へと書き進めていきたい。筆者の持つ表現手段は演劇であった。

芸術のための芸術という言葉がある。芸術はそれ自身のために存在し、他の何ものにも制約されないということの意味する。ここで、筆者の語ろうとするところの演劇についてそれを当てはめて考えてみると、合致しないのではないかと感じたということをはじめに書いておきたい。むしろ逆に、制約されるものに抗するために芸術が存在するような気がするのだ。芸術は 見られる という制約の洗礼を受ける。おそらく、芸術がそれ自身のために存在すると考えるのならばその役割を全うするのであろうが、筆者はその 見られる ことに抗する姿勢にどうしようもなく惹きつけられてしまうのだ。制約は他にもある。演劇であれば、上演のスケジュールの制約がある。芝居小屋の設備の制約がある。演じる者の表現力と見る者の理解力の制約がある。何より経済的な制約がある。時が時なら検閲という制約もあっただろう。それでもそれら全て含めて、制約されるものに抗するための芸術は、見る 者の抱くイメージと 見られる 者の持つイメージの応報を通して生成されて行くものとして考えられるのではないだろうか。その両者のイメージの応報がいま・ここでなされてゆくからこそ、その場に居合わせた人々は、芸術で語ろうと挑む姿勢に共鳴するのかもしれない。

本稿の章立てと詳細を述べると、まず1章では、筆者が日ごろ考えている、表現するとはわたしがここにいたということをもとにするものだという考えに差し向かい進めていった。ここにいたということをもとにしていったわたしは、既にこのようなことに気がついてきたのかもしれないと思う。つまり、わたしが描いた「ここ」という地点とわたしではない誰かがつかみ取った「そこ」という地点が必ずしも重なる訳ではないということに気づいていたのだ。この時点で、そのようなわたしとわたしではない誰かの隔たりを生じさせるものとして想定されたのが、見る ものと 見られる ものという二つのベクトルであった。ルネサンスの遠近法がある一点の「眼」を中心に世界を切り取ったものであり、写真が人間の眼ではない、機械の眼を通して世界を捉えることを可能にした。このような「眼」の誕生によって生じた問題は、見る ものの意図に沿ったもの見え方でしか物事が配列されないということである。以上の点から考えを進めていった結果、最終的にたどり着いたのが、「ここ」いたことを形にするわたしは、見る ものの意図に沿ったもの見え方をわたしの地点からすべらせて行くことが可能なのではないかという結論である。

1章で明らかになったことは具体的な場としての劇場と突き合わせて考えようと判断したため、ここでの議論は一時中断し、さらに2章では劇場を考える上で日常と非日常というレベルでの話を展開したい。日常と非日常に関してははじめに述べておきたいのは、機械技術の高度化に伴うように両者の境界線があいまいになってきているのではないかということだ。例えば、デジカメがなければ、パソコンがなければ、インターネットが繋がなければ、芝居小屋の風景を別の空間からは眺めることは出来るはずがなかった。おそらく、対象として眺めている場所は非日常的な場である。にもかかわらず、自分がディスプレイを眺めている場所は日常的な場である。そこには非日常といとも簡単に連結可能な日常が横たわっている。だが待てよ、と思う。日常と非日常の境界線が薄くなったにもかかわらず、その反面「わたしの日常」と境界線を引かれた日常の外への想像力が持ちにくくなってしまったような気がするのだ。では、日常と非日常の連結をどう考えればよいのだろうか。その事にあたってはヴァルター・ベンヤミンの『経験と貧困』を参考にした。ベンヤミン プレヒトの創作活動における「乏しさ」は、日常に生きるわたしたちに日常への想像力を持つと耳打ちするかのようなのだ。以上、一連のアプローチによって引き出して来る事が出来た答えは、人がいる場所に日常がある以上日常の真空地帯なんて

ものは存在し得ない、ゆえに非日常は日常と重なり合うように、あるいは日常に内包されるように存在するということがある。また、それはこうとも言える。非日常はわたしたちの求めるところに存在するのではなからうか。問いが錯綜するようなのだが、さらに考えると、では非日常はどこに想定されるのか。最後にこの問いを開いて、日常と非日常に関する章を閉じた。

1章の「見る／見られる」関係、そのベクトルをわたしの地点からすべらせていく試みをもつ場として、また、2章の「いやというほど食って、もううんざりしている」ような「経験から解放される」場として、3章では劇場という空間について述べている。

自分にとっての芸術とは何かという問いかけからはじめた本稿の目的を、一点に置くとするならば、劇場を商業的な装置としてではなく、あるいは「文化的な」空間としてでもなく、わたしの身体から表現することでだれだかわからないだれかにつながっている空間としてとらえてみるという点にある。そして、非日常の劇空間を表現空間として位置づける過程を経ることによって、日常に立ち返った時により主体的に想像力をもつことが可能になるということを示したい。以上の展開は劇場に足をはこぶ者の視点から得られたものであるが、また、僭越ながらひとりの舞台をつくる者の立場として、劇空間から日常の、日常の関係性を切り崩していくこととその術を模索することは大きいと考える。しかし、蛇足であるが付け加えると、筆者は非日常的な空間が日常的な空間に勝っているとか、あるいは特権的なものだけが持ち得るものであると考えているわけでもなく、そのようなことを言いたいわけでもない。ただ、非日常のなかで見出したアートを日常の文脈でどのように息づかせていくか、日常性の中から立ち上がってくるアートをどう表現して導入していくかということ突き詰めてみたいのだ。

## 1. 「ここ」にいるということ

### 1-1. 表現することと「ここ」という地点

表現するということには、「わたし(たち)がここにいたこと」を表現するという枕がつくのだと考えている。なぜならば、相手がいるところで自分自身の感情を想起するということが前提に考えられるからだ。だから、何かについて語るのではなく、何かに向けて語るのでもなく、何か、語るべき相手のそばで語りたいと願う時に「わたし(たち)がここにいたこと」は切実な訴えとなって現れるのだと思う。

泣くこと、笑うこと、立ち止まること、歩き出すこと、裏切ること、信じること。これらの日常的な身振りや会話は、劇場という非日常的な空間において元の文脈から引き剥がされ機能する。たとえば、ある劇作品、その一場面で一人のひとが泣いていたとして、その背景には絶望があるのかもしれないし、あるいは感動があるのかもしれない。そこで、その文脈に生きているわけではない私たちからすれば、なんで泣いていたかなんて本人でないといけないよ、と言いつつ返すのは至極妥当な答えだが、そうすると私たちはいったい何を見ていたのだろう。

それが何であったか、わかってはわからなくても身ぶりは中断され、場は転換していく。そしてわたしたちは以下のことに気づくかもしれない。ひとつに、その身ぶりが他者との関係の中でのつながりを確認させるものであるということだ。「身体は社会の中にありながら、社会のすべてと相互作用する延長とも思える媒介であり、自身をさらけ出すという面においては主体である」(安 2003)。したがって、わたしの身体を通して表現する意味は、わたしではない誰かにつながっているところにあるのだ。

わたしではない誰かに伝えることで、受け手・投げ手どちらの立場に立っていても、ここからは見えない新たなものの見え方が得られる場合がある。一度だけ、奇跡的にもものすごい現場に立ち合ったことがある。舞台を見に来る立場の人は、舞台の上演の脚本というものが完成されて、演じるものが台詞を覚え身体に染み付かせて、外へ向けて表現していくと思われるだろうか。実は必ずしもそうではない。公演開始の数日前に劇場に入っても脚本が完成されていないということはよくある。そして、劇場に入って、その環境に合わせて脚本に手直しが加えられるということはもっとよくある。したがって、そのような場合に最終的に形になったものの如何は、それぞれがいま・ここという一回限りの地点で感情を想起し、

どの位表現したものを絡め合っているかにかかっているのではないかと思う。その、ものすごい現場では、脚本の受け手=演じる人たちによって内容が咀嚼され、最初の投げ手に投げ返され、新たな内容が生み出された。そして幾度かのやり取りの繰り返しをへて、上演脚本のおよそ 1/3 に作り直しがほどこされ上演された。

かつて抱いた感情や言葉にして出すことの叶わなかった声を、身体を媒介に表現し、いま・ここで目にする。演劇のそのような特性と、その上で劇場という空間での見るという行為についてもう一度考えてみると、それは、今までの経験の上で見えていたもの、あらゆる自明なものの意味を宙吊りにし、観客自らにその可能性を見出すよう誘いかける行為ではなかったのだろうか。もちろん、放り投げられたイメージその中から意味を見出そうとする者以外には得られるものが多くはないだろう。何のために何を見ようとして見るのか。ここからは、見る/見られる のではなく、緊密な 見る=見られる の関係性が成り立っていることがうかがえる。

## 1-2. 見る/見られる

何ものかを見るという行為は、対象としての 見られる 者と主体である 見る 者という関係性を築き上げた。視覚はまさに、主体とイメージの配置/置換を媒介する構造として論じられる(フォスター)。この視覚にまつわる関係性の構築は美学に限ったことではなく、メルロ=ポンティが視覚の身体性を、ラカンが眼差しによる心的損傷を、フランツ・ファノンが帝国主義的な眼差しを指摘したようにあらゆる分野にまたがる問題を提起している。眺めや風景は、視覚的な印象を構造化するひとつの特殊な方法なのである。「そこにある物体は目や心の目によって喜ばしい映像を構成するように配置されている。そしてその映像が喜ばしい理由は、映像によって任意に切りとられた物体の中に秩序が見いだされるからなのだ」(トゥアン 1993)。それを踏まえてここでは、見る 行為が強者の立場から すなわちパースペクティブを握る立場の者から どのように視覚的力学を発生させ、かつ利用されてきたかということに焦点を当てたい。

「デカルト的遠近法主義」(視覚芸術におけるルネサンスの遠近法と、哲学におけるデカルトの主観的合理性を便宜上まとめて「デカルト的遠近法主義」と呼ぶ)は主体と客体とを分離したうえで、主体を超越化、客体を受動化し、それによって形而上学的思考、経験科学、資本主義的論理をいっきよに規定してきた(フォスター2000)。

カルト的遠近法主義においては、世界を知の対象とするべく、主体は世界の外側に位置し、歴史には属さず、中立的で、身体を欠いたものと前提される。デカルト的遠近法主義が非難されてきたのは、このような主体がそこで特権化されてきたからである。人間中心主義の特徴である超越的主観性という疑わしい前提は、デカルト的遠近法主義という視の制度に特有の「鳥瞰的」思考とまさに分かちがたい。そこにおいては、われわれが「世界の肉」(メルロ=ポンティ)に埋め込まれていることなど無視されてしまっている(フォスター2000)。

それと同じように問題なのは、デカルト的遠近法主義の認識論における主体の地位である。なぜなら、見る者のピラミッドの頂点に位置する単眼を、超越的・普遍的なもの(つまり、時間と空間において同一の点を占めるならば、いかなる者にとってもまったく同一なもの)として考えることもできれば、偶発的なもの(つまり、誰が何をどのように見たかという、もっぱら個別的なもの)として考えることもできるからだ(フォスター2000)。

人間の知覚ではない眼は、視覚的経験をのみ増幅させていった。人間の知覚ではない眼の誕生は写真の誕生によるものだと言い換えられるだろう。19世紀パリの路地の写真をカメラに収めたシャルル・マルヴィル、20世紀はじめの写真家ユジェーヌ・アジェの写真からは、当時の資本主義的発展との結びつきもあいまって、眺めることの政治性があらわになる。写真による都市の記録は19世紀の半ば以降行われるようになった。しかし、都市の記録は決して「眼の愉しみ」としての個人的な契機からではなく、多くは公的な機関による依頼であった。写真によって都市がテキスト化されるのは、たんに都市の「風景」をとる個人的な行為でなく、都市の行政的立場にあった人間たちが、写真の実用性を評価し、都市をこわし、都市を新たに構成しようとするときに、「記録」を残そうとする思想を持ち始めたから(多木 1982)である。失われつつあるものを記録に残そうとする行為は、逆に失われてゆくものの輪郭をはっきりと映し出させたのである。写真は、実際、事物が現に存在するという意識ではなく、現に存在したという意識を確立する。したがって、「近接する場所と先行する時間という、空間=時間の新しいカテゴリーが問題になる」(バルト 1985)。この場合、誰が、なぜ何のために「機械の眼」で「都市」や「文化財」を記録したのか。マルヴィルによって都市の記録がうみだされ、多くの写真家に

よって建築的な遺構の撮影が行われたのは、ブルジョワジーが「歴史」というテキストを構成し始めたことを意味すると多木は指摘する。ここで重要なことは、写真という表象が見ることのまた新たな想像を生み出していったという点である。写真を撮る - 「見る」 - という機能が「見られる」ものとしての対象を構成する視線を生み出したのである。このような機能から対象を構成するという思考は、パノプティコンに代表される管理社会の眼が近代都市の秩序を生み出していったことと不可分である。

見る／見られる という戦略的な、ユニラテラルな視線の先に見えるのは、やはりそのような視線の投げかけ方と同様な関係であるといえよう。パノプティコンに象徴される中心集約的な視の制度はまぎれもなく管理社会の基盤を生み出している。そうではなく、その戦略的な視線を崩壊させるためのカウンター・アートを考えてみたいのだ。

2003年に丸木美術館で展示された安星金の「旭日旗」という作品がある。訪れた人々は、床一面に設置された「旭日旗」の上を歩かなければ、それを見ることが出来ないというインスタレーションである。まるで、踏み絵のようだと感じた事を覚えている。それは、ここという地点に立っている人物を試すような視線を投げかけ、機能しているのだと思う。

フランスの哲学者、モーリス・メルロ＝ポンティは『眼と精神』のなかで、眼に見えることがどのような意味を持つのかを考察している。「画家の視覚は、もはや外なるものへ向けられた眼差し、つまり世界との単なる物理的光学的関係ではない。世界は、のほや画家の前に表象されてあるのではない。言わば見えるものが焦点を得。自己に到来することによって、むしろ画家のほうが物のあいだから生まれてくるのだ。」(メルロ＝ポンティ 1961) 写真家の港千尋が分析するように、メルロ＝ポンティの「見る」ことは身体に戻して考えられている。したがって、直接対象を「見る」場合にカメラごしに「見る」事との違いは、見えないものを見ようとして身体を動かす点である。「世界に関する情報を、レンズを通して取り込む以前に、すでにわたしたち自身が身体を介して世界のなかにある。わたしはここにあると同時に、彼方にある。見るということは、単なる情報処理の問題ではなく、身体において同時性と遠隔性を結びつける、ひとつの実現なのだ。」(港 2001)

### 1-3. 小結

はじめに、芸術とは何であったかを問い直したことを思い出そう。

「芸術は爆発」なのは、現在ここにある秩序を破壊して外へ外へとその思想を拡げようとするからだ。「芸術は真実を語る嘘」なのは、語ることに嘘があってはならない、物語は絶対に無ければならないという圧力が日常ではかかっているからだ。「政治の美学化」に「美学の政治化」で応えたのは、例えばレニ＝リーフェンシュタールの『意志の勝利』が政治的プロパガンダに利用されたように、体制側によって整えられたパフォーマンスを見せられている状況を、逆にその構図を見せることで視覚の戦略に抗しようとするためだ。

ドイツの思想家、ヴァルター・ベンヤミンが傍らに置いていた、パウル・クレーの「新しい天使」という絵画がある。ベンヤミンは「新しい天使」をモチーフに、彼の「歴史の天使」という論を展開しているのだが、その「歴史の天使」のあり方が、ある生を舞台の上でいま・ここに想起しようとするまなざしと類似しているように思えるのだ。

この天使は「顔を過去の方に向けている。私たちには出来事の連鎖が立ち現れてくるところに、ただひとつの破局だけを見るのだ。」(ベンヤミン 1969b)「きっと彼は、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。」だが、「この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく流して」ゆく(同著)。

死者とはかつて生きられたであろう、しかし忘却を免れなかった者たちの生のことを指している。歴史の天使はかれらを再びここによみがえらせようとする。そして、未来の方へと飛ばされながらも、ここでしか想起できないものはある。舞台の上で、大きな物語で掬い取ることの出来なかった生の物語をいま・ここで再現、表現すること、それは真実の提示ではなく「真実を語る嘘」であるかもしれない。真実の基準は時をへることでずれてゆくだろう。わたしとあなたの考える真実はすれ違おうだろう。それでも、いいのだ。いま・ここに声を、想いを表現することでそこだけの空間を共有することが出来るのだから。

以上の結論を踏まえて、いま・この空間を共有することに関しては3章で述べてゆきたい。

## 2. 日常 非日常

### 2-1. 日常について

目まぐるしく過ぎていく日常の中で、上げようとした声は、想いは誰にも届くことがなく忘れ去られてしまうのだろうか。ひとはどのような時に過ぎ去った出来事や感情に想像をめぐらせるだろう。演劇は、身体表現を通していま・ここにひとの声を、想いを立ち上げようとする試みのものである。通常、個人対個人、個人対国家、国家対国家、等さまざまなレベルでそれぞれの声は対立し、想いはすれ違ってゆく。そしてひとは上手に生きてゆくために、それを忘れたいと願うのではないだろうか。誰でも他の人から孤立するのを恐れない者はいないからだ。しかしそうであるからこそ、日常で生きていくうちに忘れてどこかに置いてきてしまったものを非日常に求めると考えられないだろうか。どのように、どこに非日常を求めるか。常に既にその問いかけには日常の存在抜きには考えることができない。

寺山修司の「日常」にむけて劇作家の太田省吾がこのように書いている。寺山の前期の演劇的試みは「日常にゆさぶりをかける」ことに集中している。寺山の提出しているのは、生産 に対する 反生産、事件 に対する 反事件 であり、その劇的顕在化の目論見だったように私には思える。つまり、それは 反生産 であり 消費 ではなく、反事件 であり 日常 ではなかった。(中略)しかしをこのようなものとして捉えることができたのが 80 年代の半ばまでだった(太田 2005)。

日常と非日常に関して述べておきたいのは、機械技術の高度化に伴うように両者の境界線があいまいになってきているのではないかということだ。例えば、デジカメがなければ、パソコンがなければ、インターネットがつけなければ、芝居小屋の風景を別の空間からは眺めることは出来るはずがなかった。おそらく、対象として眺めている場所は非日常的な場である。にもかかわらず、自分がディスプレイを眺めている場所は日常的な場である。そこには非日常といとも簡単に連結可能な日常が横たわっている。だが待てよ、と思う。日常と非日常の境界域が薄くなったにもかかわらず、その反面「わたしの日常」と境界線を引かれた日常の外への想像力が持ちにくくなってしまったような気がするのだ。その感覚のもととなっているものは何なのであろう。ここでは身体感覚としての経験をめぐり、進めていこうと思う。

### 2-2. 経験と貧困

劇場に足を運ぶ理由に出来事そのものの共有が挙げられるだろう。いや、出来事そのものという用語弊があるかもしれない。空間的な場の共有、そして時間的にはひとつの「経験」の共有である。「劇場は物語としての 経験、それも 強い経験を 提供し、消費してきた場であり、現在でもそれがなされなければならぬとされる場である」(太田、2005)。「経験を消費してきた」ということを考える場合に疑いを持って構えてしまうのが、その 経験 が誰によって、誰のために語られたものであるかという点である。太田はベンヤミンの『経験と貧困』を引いている。

経験の貧困、これを、なにかひとびとが新しい経験に飢えているかのように、理解してはならない。ひとびとは逆に経験から解放されることを渴望しているのである。外面的な貧困であれ、内面的な貧困であれ、貧困そのものが、すっきりしたかたちであっさり公認されるような環境、貧困が恥ずかしくないことになるような環境に、むしろ飢えているのである(ベンヤミン 1969a)。

また、ひとびとがつねに無知であり、未経験であるというのも間違っている。(中略)ひとびとは、文化 も 人間も、一切合財、「むさぼるように呑みこんで」しまったのだ。いやというほど食って、もううんざりしているのだ。(中略)うんざりした気分のはじめには、眠りがやってくる。そこでは、夢が日中の悲哀感と無力感のつぐないをする(同著)。

1933年に発表された『経験と貧困』の背景について触れると、大恐慌と重なりドイツでは階級闘争が激化してくる時期であった。ベンヤミンが従来の「経験」が意味をなくした時代の「貧困」を認識することの必要性を述べていたのは、知識人が教養というかたちで生産手段をあたえられており、その生産手段はマス・メディアその他のかたちで支配階級の手最終的に集約される機構ができあがっていた(野村)ということと無関係でなからう。

「われわれは貧しくなった」と宣言したベンヤミンの意識には「つねに無知で未経験」であるひとびとが「新しい経験に飢えている」とすることへの批判精神がいきづいていたことが察せられる。ゆるぎない精神 など、こんにちでは少数の権力者だけの問題である。かれらが大衆よりも人間的であるなどというのは、とんだお笑いぐさだ。多くのばあい、かれらこそ、かれらこそ、はるかに野蛮 ーただし、わるい意味で野蛮なのである。大衆のほうは、手ににぎりしめたわずかな材料で、はじめから態勢をととのえねばならない(ベンヤミン)。「手ににぎりしめたわずかな材料」で「経験から解放」される、あるいは能動的に、「貧困そのものがすっきりしたかたちであっさり公認されるような」環境、経験から解放するということを想像した時に思い浮かぶのはベルトルト・ブレヒトが創作活動で対象としていた「乏しさ」である。ベンヤミンはブレヒトの指す「乏しさ」を「それは機械の時代における人間の生理学的、経済的な乏しさ」と書いている。国家は富み、人間は貧しくあるべきだ。国家には多くを為しうることが義務付けられ、人間にはわずかばかりを為しうればよいと認められているべきだ(ブレヒト)。

最後に、『経験と貧困』の中でもう一つだけ気になる節があるのでそれを取り上げたい。

人類は、やむをえぬばあいには、文明をものりこえて生きのびなければならない。人類は、これらのひとびとの建築や絵画や小説のなかで、そのときにそなえているのである。ここで肝心なことは、人類がこの準備作業を笑いながらおこなっている、ということである。この笑いは、ときには野蛮にひびくかもしれない。それでいいのだ。

さてこの、「笑い」とはいったい何なのであろう。「準備作業を笑いながらおこなっている」行為自体を笑うことができるだろうか。「笑い」に関して、笑いは事物を日常的文脈から切り離して、宇宙のリズムに置き換える(山口 1975)有効な手段であるという指摘は、なぜひとは笑うことができるのかという根本的な問いかけに答えてくれるだろう。つまり具体的には、ここでの山口の説明は道化師の身体を通してなされているのだが、俳優が、足を普通の人間なら二歩動かすような場合に四歩動かすことによって日常生活における身体のリズムとは別のパターンを作り出す。その行為が、日常生活の慣習化した身体のリズムの組織化と異なるために、「笑い」を引き起こす。また、人は自らが日常生活の文脈の内側に属していると思うから、その文脈から離脱、又は脱落した人、事物を笑うことができる(山口)。実は、そこから離脱したものを笑うことができるのはその秩序の内側で飼われている人間なのである。しかし、道化 笑いを引き起こすものの立場はきわめてその秩序に対して挑発的である。「彼の住む秩序が相対的なものにすぎないことを思い知らせる」ことで「秩序に対する醒めた信頼」を取り戻させる

ベンヤミンに戻ろう。『複製技術時代の芸術作品』のなかで、ベンヤミンは「遊戯」という言葉を持ち出している。真面目と遊戯性、厳格さと無拘束性は、あらゆる芸術作品のなかで それぞれの割合は実にさまざまではあるが からまりあって登場する(ベンヤミン 1970b)。第二の技術の根源は、人間がはじめて、そして無意識の狡智をもって、自然から距離をとりはじめたところに求められる。別の言葉で言えば、この根源は遊戯にある(同著)。本稿を進めていくにあたってより重要になるのは後者の方、第二の技術(現代の技術)の根源が遊戯にあるという主張である。

### 2-3. 非日常はどこにある

日常と非日常との連結をどう考えればいいのかという点に戻ろう。前節で引いた論から引き継いでいくと、経験の貧困を乗り越えるためには笑いながら、つまりたとえば身体において複製されたものを捉える「眼」ではなく、道具を使う「手」を用いる。日常は誰かによってとらえられているのではない。誰でもが自らの手でつくり出していくものなのだ。

非日常は自らの手でつくり出していくものではない。自らがとらえるもので、日常にあるものなかから見出していくものなのだ。

非日常の連結をどう考えればよいのだろう。その事にあたってはヴァルター・ベンヤミンの『経験と貧困』を参考にした。ベンヤミン プレヒトの創作活動における「乏しさ」は、日常に生きるわたしたちに日常への想像力を持てと耳打ちするかのようなのだ。以上、一連のアプローチによって引き出して来る事が出来た答えは、人がいる場所に日常がある以上日常の真空地帯なんてものは存在し得ない、ゆえに非日常は日常と重なり合うように、あるいは日常に内包されるように存在するということである。また、それはこうとも言える。非日常はわたしたちの求めるところに存在するのではなからうか。問いが錯綜するようなのだが、さらに考えると、では非日常はどこに想定されるのか。最後にこの問いを開いて、日常と非日常に関する章を閉じようと思う。

わたしの日常の外側に非日常を設定するのなら、わたしにとっての非日常はわたしではない誰かの日常だ。なぜならば誰の日常でもない地点に非日常を設定することは不可能だからだ。

わたしの日常とあなたの日常の重なる地点に非日常を設定することが出来るなら、わたしはその非日常の地点から表現しあなたに何かを投げかけることで、あなたの日常に入り込んでゆくことができる。

わたしの日常の内側に非日常を設定し、かつそれはあなたの日常と重なることがないとするならば、わたしはあなたへの接点をはじめから持つことが出来ない。非日常はみずからの気晴らしという存在になるだろう。

### 3. 表現空間としての劇場

#### 3-1. 劇場とは

劇場とはどのような空間を指すのだろうか。劇場とは劇を上演する空間のことである。劇場について、劇場から考えようと試みるこの章で、はじめにこう問い直した理由は単純で、実はどのような空間でも劇場になりうるからである。まず劇場と聞いて頭に思い浮かぶのはどのような空間だろう。シアター・コクーンや青山円形劇場は劇場である。下北沢や中央線沿線に散在する小劇場も劇場である。伝統芸能を上演する歌舞伎座や国立劇場も劇場である。筆者がいたのは大学所属の劇団であったが、大学の所有する芝居小屋も劇場である。そして、日常的には大学の講義で使用される教室も、語劇が上演される時は劇場に様変わりする。唐十郎が公園に大テントを張って上演をした。これも劇場である。寺山修司が一般市民を巻き込み、市外劇を試みたように、街中も劇場である。都電荒川線を一両借り切ってそこで上演すれば、少なくとも早稲田-三ノ輪の間一時間、都電は劇場になる。バーを借り切り、芝居をすれば、そこも劇場と呼べる。

音響や照明や舞台装置を効率よく設置し、利用するという点から考えると劇場と呼べる空間の範囲は狭くなるが、このように基本的にはどこでも劇場になる。そして広範に捉えると、私たちが今いるここも劇場である。というのは、私たちはそれぞれの仮面=人格を備えて、世界という舞台で自分の役割を演じているからである。つまり、それぞれ居合わせた者が役割を得て、なんらかの役割から自分を表現し、物語を紡ぎ出していく空間が劇場なのである。

さて、ではここから、劇場とはどのような空間を指すのかという問いから移動して、劇場とはどのような場として構想することが出来るかということを考えて行きたい。

#### 3-2. 場の構想

舞台は場=scene によって構成されている。物語の区切り、最小単位といってもよいかもしれない。それほど「場」は重要であり、ハードとしてどの「場所」を選択して上演するかということも重要になってくる。だが、ここで場=place について考える背景には、劇場で表現する場=occasion をもつことすら難しいという現実から逃れることができないということがある。その理由を挙げるとすれば、もちろん経済的な理由が挙げられるのだが、例えば劇場のような開かれた場でなにかを共有するということが自体が難しくなっているのかもしれない。声を奪われてしまったら場は必要なくなる。いや、場としての機能を剥奪されてしまったが為に声あげられなくなってしまったのか。

しつこいようだが、一章で述べた「見ること」の力学からふたたび始めたい。

上空から土地を眺める地図は、15世紀以降空間を把握するための戦略的道具(セルトー1987)となってしまう。地理学者ドリー・マッシーは、セルトーの論理を戦略と戦術とを対置し、まったくの二項対立を作り出してしまっている



と指摘する。また、ドゥルーズはフォーコーの提示した規律監視社会が複雑化し、情報処理機械やコンピュータを用いて人間を数字として巧妙に管理する「ヘビ」のような「管理社会」が登場していることを指摘している。つまり、両者の批判はセルトーの戦術の考え方、戦略と戦術を対置させて考えているということへの批判である。だが、本稿ではそこに力点を置くことをしていないので、セルトーが戦略と戦術をどう概念化していたかということは他に譲りたい。セルトーが攻撃の対象として設定していたのは固有の場所をもつ安定した戦略であるが、そのように規定していた権力が内的な矛盾を抱えているとなれば、従来の戦術の考えでは倒す相手を見失ってしまうし、対立が深まれば深まるほど敵対する者の立場を強化してしまうことになる(森)。セルトーは戦略と戦術との関係を場所と空間の関係に置き換える。戦略とは「ある意思と権力の主体が周囲から独立してはじめて可能になる力関係の計算のこと」であり、「これは自分のものとして境界線をひくことができ標的とか脅威とかいった外部との関係を管理するための基地にできるような、ある一定の場所」を前提としている。これにたいして戦術とは「自分のものをもたないことを特徴とする、計算された行動」であり、他から押し付けられた土地のうえでなんとかやっていくための巧緻の実践である。

ここでセルトーの場を引き出してきたのは、同じ「場」を共にしているということでの「取り込み」が戦略的なものであるということをもまずはっきりさせておきたかったからだ。その上で、場の議論を劇場の理論に引き付けて考えてみたい。場=scene を作る側はどの立場であるか。場=scene を見る側はどの立場であるか。見る側が戦略を握っており、見せる側は「権力者の監視の中で生きざるを得ず、全体を見渡せるような視界を持たない弱者たちが、おのれの強靱な想像力によって、権力が支配する場において相手に大きな一撃を与える技芸」を保持していると考えることができる。とすると、見る側、いやその後ろに広がる見る側の体制によってイメージは既に戦略的に作りこまれており、劇場という場で可能になるのはそのイメージを戦術的に作り変えていくことだといえる。

その者たちを代表=表象(representation)して語る場所を占める者が、多様な声を占有して記述する(セルトー1996)。取り残されたもの、ものを語ることの力や声を奪われたものに残されるのは沈黙だけなのであろうか。そう、沈黙だけであるかもしれない。ただ、「語る場所」を居心地の悪い沈黙がすすむ場につくりかえていくことが可能だと思うのだ。最後に、「政治の美学化」は戦略であり、それに応える「美学の政治化」が戦術であるということをつけ加えておきたい。

### 3.3. レディ・メイドの再生産

世界はレディ・メイドのものであふれている。それは効率がいいからである。そして、効率がいいからという最もな理由を引き剥がすと隠れているのは、あらゆるものを均質化し上手に操作しようというもくろみなのではないか。

演劇の上演は一回性のものである。当然、効率という点から考えると、効率が悪いどころの話ではない。それでも、その一回限りに賭けているのはレディ・メイドで排除された雑音のような要素に耳を傾けることを望むからである。レディ・メイドのものを再び、いま・ここに生みだすなかで、弾き飛ばされてきたものをも汲みとって生産していくのだ。

15世紀半ばごろ、グーテンベルグの活版印刷により書物の再生産が可能になった。このことは何を意味していたか。書くという行為、書き記された書物によって生じた出来事にもっとも敏感に反応を示したのは、おそらく歴史家であっただろう。フランスの歴史家、ミシェル・ド・セルトーはこう書いている。「近代的な『規律』である書という装置が設置されたのは、印刷によって『再生産』が可能になった事実ときりはなすことができない出来事だが、この装置の設置は、「ブルジョワジー」から『民衆』を遠ざけ、(書かれたものから)「声」を遠ざけるという二重の結果をもたらした。」しかし、セルトーはミシュレの歴史学と「民衆の声」との結ばれ方を引き合いに、「声<sup>1</sup>が書<sup>2</sup>がせる」(セルトー1987、傍点本文)とも述べている。

では、次に、今まで指し示していた「声」をより本稿の趣旨に近いような形で展開していくことにしよう。それはつまり、劇場という空間における「声」である。「声の空間であるオペラは、発話行為をして語らせるのであり、その発話行為は、極みの瞬間に発話から身をひきはなし統語論をかき乱して妨害し、聴く者たちのなかで、これまた言語を持たぬ聴衆の身体という場所に傷を与えたり、喜びをあたえたりする。」(同著)このような空間では、声<sup>1</sup>が場<sup>2</sup>をつくりだす。

身ぶりの引用によってレディ・メイドのコンテクストを書きかえることを試みたのは、ドイツの作家ベルトルト・ブレヒトだった。ブレヒトの戯曲から、ブレヒトが生み出した異化効果について考えていこう。

引用された部分は引用者によって、何らかの変形を受け、他の文脈のなかへ挿入され、編集される。引用される部分はコンテキストから外されて、別のコンテキストへ無理矢理、暴力的に挿入される。これはデリダによれば「散種」されることであるが、「散種」によりレディ・メイドのものが加算され、再生産される。これは何らかのイリュージョンによる再現ではない。この「引用」の世界での文学的道具・手段は、コラージュやモンタージュである(根本 1999)。

ベルトルト・ブレヒト氏は主張します、「男は男」だと。

それは誰にも主張出来ることであります。

しかしまたベルトルト・ブレヒト氏は一人の人間を使って

なんでも好きなことができると証明してみせます。

今晚ここで一人の人間が自動車のように解体仕上げされますが

ご当人は別に何も失ったわけではないのです。

この男はさる人から人間的に近づきを求められ

浮世の流れに身を委せ

自分の私事の魚なんてほっておくと、しつこく頼まれましたが

別に悪い気もしませんでした。

彼がどんな目的で解体仕上げされても彼は使う人の期待に応えます。

皆さんも彼によく注意していないと

彼は一夜にして殺人者に変えられてしまうかもしれません。

ベルトルト・ブレヒト氏は希望いたします。

皆さんが、自分のお立ちになっている地面が足もとで雪のように消えていくのをごらんになり

荷揚げ人夫ゲーリー・ゲイのことで、

地上の生は危険だということにお気づきになることを。

(ブレヒト『男は男だ』幕間の格言)

ある男が市民として暮らしている間は、名前のある個人であるが、軍隊に入れられれば、その構成員としての一単位であって、自分の顔を失う。つまり、「兵士一人」になる。この員数という数に過ぎない存在になる過程、個性喪失の過程がこの演劇の事件であり、個別的な存在が、数という抽象的なものに捨象される(根本)。ブレヒトが発明した異化効果は、現実を説明するのではなく、見慣れたものを違和感をもたせて目立たせる方法である。『男は男だ』への31年の注でブレヒトは「人間の間出来事を目立つようにする」ことを述べている。ブレヒトは異常化された状況を示すことによって、観客に問いかけたのである

イギリスの文学批評家テリー・イーグルトンはブレヒトの「身ぶり」を、「言語と行為とを、そこに刻印されている政治的言説的な条件という文脈のもとでとらえること」と規定している。そして「身ぶりとは、意図を直線的に言わないこと、社会的にある類推性をもつ身ぶりをともなう発話を意味する」と述べ、この「類推性」にゆさぶりをかけるつもりならば、まず第一に「類推性」を措定する必要があると言う。

社会的身ぶりを「再現し」(模倣し)かつ「二重化(異化)する」ことが、イーグルトンの言う社会的身ぶりのレトリックへの脱構築である。社会的身ぶりを模倣し、模倣することによって言語化し、現実を認識し、自己を解放する突破口とする過程をたどる。それは言語がただ一義の意味だけを伝えるのではなく、多様な文彩をみせて遊ぶことである(根本)。

通常、国家対国家、個人対個人、個人対国家、さまざまなレベルで声は対立し、想いはすれ違っていく。しかし、ずれは状況を握るものの中に収められ、内部に吸い取られていく。そのこと自体がひとつの物語であるとも考えられる。ひとは上手に生きてゆくためにそれを忘れたいと願うだろう。しかしそうであるからこそ、生きていくうちに忘れてしまったものを求めるのでないかとも思うのだ。だからこそ演劇は、いま・ここにひとの声を、想いを立ち上げようとして試みるものなのではないだろうか。

観客は、客席から、世俗のあらゆる儀式から、それが要請する自己の演出から、つまるところ、社会的な駆け引きから

自らを解放する。社会的空間を飛び越えたこの人物は、自らの経験が生み出す感情を抑制し、コード化しながら表出することからも解放されるのである。彼は、私的な人間となり、それと同時に自らの内面へと向かうのである。観客の経験は、ファンタスムの次元における享樂の中へ隔離される(ドウ・ヴォス 2000)。

演劇はひとつの物語を提示するが、そこに確固たる答えや正しい解釈が存在する訳ではない。その理由を筆者は、アートを通して、見た人それぞれの中にある声や想いを後押しし、その人だけの答えを日常過ごす中で反芻できればよいからだと考える。

日常性を越えてゆく想像力はどこに向かってのびていくのか。まだ、この段階ではひとつの方向性として結論付けることを待たなければいけない。劇場が「夢が日中の悲哀感と無力感のつぐないをする」空間であるとしても、想像で個人の日常の壁を破ることに望みをたくすことは出来るだろうか。いや違う、もっと根本的なところに問題はある。「夢が日中の悲哀感と無力感のつぐないをする」のであれば、夢は日中の出来事に取り込まれてしまっている。つまり、非日常が日常の出来事の中に取り込まれていってしまっていることに気がつかなければならない。そこから覆していく必要があるのだ。それこそが「新しい経験」ではない「経験から解放されること」ではないだろうか。非日常があらかじめ設定されているということ、そして誰の手で設定され誰の手で覆していくのか。おそらく、日常の出来事に挑発する場としての非日常として、その気づく過程を共有することに意味があるだろう。

#### 3-4. Dumb Type の「S/N」

取り残されたもの、ものを語ることの力や声を奪われたものに残されるのは沈黙することだけなのであろうか。そうではないと否定できない現実から目をはなれることはできない。そうであるならば、さまざまな声がこだまする中で沈黙を意図的に掲げよう。「つねに他者や弱者たちの声を奪い」「自分たちが理解できるようにそれを操作」してきた知識体系や権力に対抗するように。

この節で取り上げる Dumb Type というパフォーマンス集団は、メンバーの古橋いわく、「情報を詰め込まれているのに、何も認識していない社会」の意味である。『S/N』というタイトルのこの作品、頭文字の「S」と「N」はシグナルとノイズを指す。

役者の中のノイズというのはその人自身の人生の反映です。その人が演技したり、踊ったりしてパフォーマンス・アーツを創りあげていく過程で、観客の注目を惹くに足るテクニックや技法にすり変わっていくわけですが、いくら軍隊的訓練を施したところでどうしてもノイズがにじみ出てしまう。通常の価値観でいえば、それは単なる“下手”とか呼ばれるものですが、僕はいっそうそこを注意深く見つめたい。そんな自分勝手なノイズを見せられる観客もたまったものじゃないですが、でもそんなノイズを人様にお見せできるような“モノ”にする、従来の観客の目にかなうことが予測される以外、以上、以下のやり方で、観客と共有するある一定の時間を“モノ”にする。それはあきらかに芸能と一線を画した“芸術”の魔力ではないか。(西堂行人による古橋二へのインタビューより;ダムタイプ 1999)

ひとが消去しようとするノイズを明るみに出そうとする試みは、語るができないものたちを語らせ、彼らの視点を聴きとる(クルディ 2000)ことにつながっている。古橋はキャロル・ラトフィーとのインタビューでこのように語っている。

『S/N』の冒頭で、私は半ば皮肉で「男性」「日本人」「HIV+」「同性愛者」というサインを身につけます。舞台上の一人のパフォーマーは「男性」「日本人」「聾」「同性愛者」、そしてもうひとり「男性」「アメリカ人」「黒人」「同性愛者」。そして私たちは観客にいうのです。「残念ながら、私たちは役者ではありません。私たちはラベルどおりの人間です」と。

そしてこのストーリーには続きがある。

「私たちはラベルどおりの人間です」

「ではあなたは？」

この問いかけは舞台と客席との間の切断線を破る。見る者の「ステイタス」を脅かすものであった。座って押し黙り、落ち着いて動かない、ヴィラールが言うような「休息している」人間の形成、あるいは身体を消去され、そこにいると同時にいない人間(ブルック)の形成を根源から覆す。どちらが正しくてどちらが間違いである、そうではない。それは、真と偽を隔てる分割線の侵犯ではない。脅かしているのは舞台と客席の、演じている者と見ている者の、行為する身体と休息する身体のあいだの境界線である。

寺山修司の打ち出した参加の演劇は、その「行為する身体」と「休息する身体」の境界線をゆがめ消滅させ「見る者」も「見られる者」もない状態にする試みだったといえるだろう。ただし、ここでの議論にひきつけた場合、問題になってくるのは見ている者と演じている者との物理的な隔たり、位置である。寺山の演劇は、劇場という空間を飛び出して演出された市外劇であった。そこでは街が舞台にされ、一般の人間(たとえば杉並区民であったりする)が上演に巻き込まれるかたちで劇が進行する。街を移動しながら見ることを要求される演劇では「見る者」と「見られる者」の距離が自在に伸び縮みする。寺山の試みた日常の背景の中に非日常を持ち込む試みの影響は非常に大きい。そして、だからこそその前衛を劇場という空間で考えてみることも、やはり課題なのである。

Dumb Type に戻ろう。『S/N』の、作品もほぼ終わりにさしかかるところにプロジェクターで二項対立的な頭文字「S」と「N」のテキストが映し出される。

「SIGNAL / NOISE」

「SELF / NEIGHBOUR」

「SHAKESPEARE / NEWTON」

「SKYSCRAPER / NATIVE」

「SPUTONIK / NASA」

そこには二つの物事に境界線を引いて二項対立的なものとして捉えることへの批判的ユーモアがこめられているように感じられてならない。ノイズがらかく乱していくこと、ひとつの受け取り方として『S/N』をそのように解釈することができると思う。そこで彼ら、ノイズを再生産していく立場の者が取っていたのは「そんなもの知ったこっちゃないよという人々の反応」(Dumb Type 上演脚本より)への身ぶりである。「日常生活者の秩序感覚」による「遠いもの」(今村 1995)に近づく契機をもたらすものが「そんなもの知ったこっちゃないという人々の反応」への身ぶりである。

普通に生きているひとは、市民的秩序を守って人間関係を維持する。この秩序はかならず「同市民 / 同胞」と「異邦人」との間にきつい断絶線をひき、しばしば異邦人を敵または劣ったものとして排除したり追放したりする。こうした秩序のなかでは、「近さ」とは「隣人 / 同胞」であり、「遠さ」とは「異邦人」、「外国人」、「移民」、「亡命者」等々であり、しばしばあることだが、同じ社会のなかで「貧民」や「乞食」や「犯罪者」もまた「遠さ」の範疇にはいる。日常生活者の秩序感覚は、「遠いもの」を受け付けない。排除の論理を無自覚的に生きる日常生活者は、時間・空間的に「近いもの」だけを受け入れる(今村 1995)。

しかし、筆者にとってアートとは遠くに感じられるものを近くに感じさせるような魔力を持ったものであった。「普通に生きているひと」と声を上げるひとの距離を縮める身ぶりである。Dumb Type は、固有名詞をもった劇場で「普通に生きているひと」と見られる立場のひととの関係を問い直す身ぶりを取ったのかもしれない。しかしそれは、その劇場という空間以上に「世の中」という劇場で「そんなこと知ったこっちゃない」と「普通に生きている」仮面=人格を演じている人々の「遠さ」へ訴えかけたものでもあるのではないだろうか。

ピエール・ブルデューは彼のハビトゥスの概念の中で身体的知に関する論理を提示している。ハビトゥスとは、既存の文化がそれ自身の「明証性」への信頼を生産し保持するときになされる、日常性の身体化された儀式である。ハビトゥスが時をつうじて形成されること、そしてその形成によって、それがはたらいっている社会領域の「現実性」に対する信仰が強化されることをブルデューは認めたが、そのかぎりにおいて、かれは、社会慣習が身体を活性化し、またひるがえってその身体がこういった慣習を实践として再生産し、儀式化すると考えた。この意味でハビトゥスは形成されると同時に形成するものである(パトラー2004)。非日常は日常に内包されるように存在するのであれば、それはつまり逆説的に、演じられる非日常が日常の実践の契機になりうるということが考えられるのだ。

## 結論

本稿では、筆者が関わってきた演劇についてふり返り、渦中にいるときには視野に入れることの出来なかった問題や可能性に気づくことを試みた。筆者は今まで作っている側の立場で、作っている立場の人たちとのみ、上演に関する問題、ひいては演劇はどうあるべきかといったことを考えてきたのだが、それだけではなく見る側に立ち、劇場という空間の周辺を迂回していく思考姿勢を取ったことで逆に見えてきたことが大きかった。各章で取り扱ったテーマの移り変わりは以下の通りである。

まずはじめに、演劇の周囲をゆるくとりまく芸術について、芸術とは何であったかを問い直した。芸術とは見る対象として存在していると考えることが出来るが、その一方的な視線の投げかけを批判的に投げ返すスタイルも持ちえているのではないか。演劇では劇場という空間で、舞台にいるもの同士の視線、舞台から客席への視線、客席から舞台への視線という複数の視線が絡まりあう。このことから、劇場では見る者の抱くイメージと見られる者の持つイメージの応報を通してひとつのアートが生成されて行くと考えられる。それは、見る/見られるに象徴される戦略的な視線を、意識的に別な視線の投げかけ方へ移動させる試みであった。見られる者、つまり戦略的なパースペクティブの中にとらえられている者が、ある種の挑発をすることでその関係を切り崩して行こうとする。以上が1章で取り上げた内容である。

順序が前後するが、このような視線のやり取りがなされる場が劇場であると続けて筆者は考えた(3章)。

劇場とはお金を払ったものだけが入場できる場である。この条件によって、いわゆるハコモノとしての劇場は設備が整えられ、建築されてきた。そうであるのだが、特権的な送られた視線に対して、媚びた視線を送り返し、身ぶりを取り続けていると、難しくもハコモノとしての機能を維持することはできるのかもしれないが、劇場の機能は喪失してしまうのではないだろうか。弱輩者はそう考えた。劇場はどのような場であるべきか。

世界はレディ・メイドのものであふれている。それは効率がいいからである。そして、効率がいいからという最もな理由を引き剥がすと隠れているのは、あらゆるものを均質化し上手に操作しようというもくろみなのではないか。演劇の上演は一回性のものである。当然、効率という点から考えると、効率が悪いどころの話ではない。大雨が降れば入り口が道路に面した地下の劇場での公演は中止になる。ラーメン屋が劇場のとなりにあれば営業中はうるさくすると怒られる。それでも、その一回限りに賭けているのはレディ・メイドで排除された雑音のような要素に耳を傾けることを望むからである。レディ・メイドのものを再び、いま・ここに生みだすなかで、弾き飛ばされてきたものをも汲みとって生産していくのだ。

2章では日常と非日常の連結について考察した。目まぐるしく過ぎていく日常の中で、上げようとした声は、想いは誰にも届くことがなく忘れ去られてしまうのだろうか。ひとはどのような時に過ぎ去った出来事や感情に想像をめぐらせるだろう。演劇は、身体表現を通していま・ここにひとの声を、想いを立ち上がらせようと試みるものである。通常、個人対個人、個人対国家、国家対国家、等さまざまなレベルでそれぞれの声は対立し、想いはすれ違ってゆく。そしてひとは上手に生きてゆくために、それを忘れたいと願うのではないだろうか。誰でも他の人から孤立するのを恐れない者はいないからだ。しかしそうであるからこそ、日常で生きていくうちに忘れてどこかに置いてきてしまったものを非日常に求め

ると考えられないだろうか。どのように、どこに非日常を求めるか。常に既にその問いかけには日常の存在抜きには考えることができない。

演劇はひとつの物語を提示する。しかし、そこに確固たる答えや正しい解釈が存在する訳ではない。上演のことを指す representation は、表象=代表をも意味するが、representation の行為によって民主主義的な「代表」を体現している訳ではないのだ。そうではなく、上演を通して、見た人それぞれの中にある声や想いを後押しし、各自の答えを日常に過ごす中で反芻するきっかけをつくるのが出来ればいいのではないだろうか。それらの答えは、むしろ民主主義的な「代表」とは距離を置いて存在するかもしれない。けれど、日常において「代表」から外されてしまった出来事のために、劇場で、声を上げようとしても上げられない同士のそばで語りかけ、声を抑えようとするものへわずかながら抵抗を示そうと思う。それは、望もうが望ままいがある種の体制への挑発としてのアートなのかもしれない。

誰でも舞台の側に上がることが出来るのだ。あなたが、観客としての仮面=人格を取り外して、ひとりの 見せる 立場の仮面=人格で、身ぶりを取り、会話し、ここにいることを望むのならば。

## 文献目録

アガンベン、ジョルジョ

2000 『身振りについての覚え書き』『人権の彼方に』、高桑和巳訳、以文社

2002 『中味のない人間』、岡田・岡部・多賀訳、人文書院

アンダーソン、ベネディクト

1997 『想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』、白石さや・白石隆訳、NTT 出版

安致雲

2003 『身体言語としての演劇と舞踊』『舞台芸術 03』、京都造形芸術大学(編)、月曜社

伊藤俊治

1987 『写真と絵画 のアルケオロジ— 遠近法・リアリズム・記憶の変容』、白水社

今村仁司

1995 『ベンヤミンの<問い>—「目覚め」の歴史哲学』、講談社

NTT インターコミュニケーション・センター

2002 『ダムタイプ：ヴォヤージュ』、NTN 出版

太田省吾

1983 『動詞の陰翳』、白水社

2005 『なにもかもなくしてみる』、五柳書院

鴻英良

2003 『忘却をまぬがれるために』『舞台芸術 04』、京都造形芸術大学(編)、月曜社

姜尚中・吉見俊哉

2001 『グローバル化の遠近法』、岩波書店

北原恵

1999 『アート・アクティヴィズム』、インパクト出版会

京都造形芸術大学(編)

1999 『現代芸術を学ぶ—失われた身体を求めて』、角川書店

2003a 『現代写真のリアリティ』、角川書店

2003b 『舞台芸術 03』、月曜社

2003c 『舞台芸術 04』、月曜社

2004 『写真について話そう』、角川学芸出版

2005 『舞台芸術 08』、月曜社

クルディ、恵子

2000 『ダムタイプ S/N:シグナルとしての身体/ノイズへの礼賛』、小林康夫・松浦寿輝(編)

『表象のディスクール 3 身体 皮膚の修辞学』、東京大学出版会

清水裕之

1999 『21世紀の地域劇場』、鹿島出版会

情況出版編集部(編)

2001 『ブルデューを読む』、情況出版

扇田昭彦

1995 『日本の現代演劇』、岩波書店

ソクタグ、スーザン

- 1982 『隠喩としての病い』、富山太佳夫訳、みすず書房  
2003 『他者の苦痛へのまなざし』、北条文緒訳、みすず書房
- 高橋康也(編)  
2002 『声と身体場所 21世紀文学の創造 6』、岩波書店
- 高橋雄一郎  
2005 『身体化される知』、せりか書房
- 多木浩二  
1982 『眼の隠喩—視線の現象学』、青土社  
2000 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』、岩波書店  
2002 『もし世界の声が聴こえたら—言葉と身体想像力』、青土社
- 谷川道子  
2005 『ドイツ現代演劇の構図』、論創社
- トゥアン、イーファー  
1993 『個人空間の誕生』、安部一訳、せりか書房
- ド・セルトー、ミシェル  
1987 『日常実践のポイエティック』、山田登世子訳、国文社  
1996 『歴史のエクリチュール』、佐藤和生訳、法政大学出版
- トリン、ミンハ  
1995 『女性・ネイティヴ・他者—ポストコロニアリズムとフェミニズム』、竹村和子訳、岩波書店  
1996 『月が赤く満ちる時—ジェンダー・表象・文化の政治学』、小林久富子訳、みすず書房
- ドゥ・ヴォス、パトリック  
2000 『失われた体を求めて』、小林康夫・松浦寿輝(編)『表象のディスクール□身体 皮膚の修辞学』、東京大学出版会
- ダムタイプ(編)  
1999 『メモランダム 古橋悌二』、リトル・モア
- 南後由和  
2006 『アンリ・ルフェーブル』『都市空間の地理学』、加藤政洋・大城直樹(編)、ミネルヴァ書房
- 根本萌騰子  
1999 『身ぶりの言語プレヒトの詩学』、鳥影社ロゴス企画部
- 野村修  
1993 『ベンヤミンの生涯』、平凡社
- パトラー、ジュディス  
1999 『ジェンダー・トラブル』、竹村和子訳、青土社  
2004 『触発する言葉』、竹村和子訳、岩波書店
- バルト、ロラン  
1985 『明るい部屋 - 写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房
- フォスター、ハル  
2000 『視覚論』、平凡社
- ブルデュー、ピエール  
1989 『ディスタクシオン』、石井洋二郎訳、新評社  
1995 『芸術の規則 1』、石井洋二郎訳、藤原書店  
1996 『芸術の規則 2』、石井洋二郎訳、藤原書店  
2000a 『実践感覚 1』、今村仁司・港道隆訳、みすず書房  
2000b 『実践感覚 2』、今村仁司・塚原史訳、みすず書房
- プレヒト、ベルトルト  
1989 『男は男だ』『プレヒト戯曲全集第二巻』、岩淵達治訳、未来社
- ベンヤミン、ヴァルター  
1969a 『経験と貧困』『暴力批判論』、高原宏平訳、晶文社  
1969b 『歴史哲学テーゼ』『暴力批判論』、野村修訳、晶文社  
1970a 『写真小史』『複製技術時代の芸術』、田窪清秀・野村修訳、晶文社  
1970b 『複製技術時代の芸術』『複製技術時代の芸術』、高木久雄・高原宏平訳、晶文社  
1995 『ベンヤミンコレクション 1 近代の意味』、浅井健二郎・久保哲司訳、筑摩書房
- 港千尋  
1997 『記憶』、講談社  
2001 『第三の眼』、廣済堂出版
- モーゼス、ステファヌ  
2003 『歴史の天使—ローゼンツヴァイク、ベンヤミン、ショーレム』、合田正人訳、法政大学出版局
- 森正人  
2006 『ミシェル・ド・セルトー 民衆の描かれぬ地図』『都市空間の地理学』、加藤政洋・大城直樹(編)、ミネルヴァ書房
- 山口裕之  
2003 『ベンヤミンのアレゴリー的思考』、人文書院

山口昌男

- 1971 『本の神話学』、中央公論社  
1975 『道化的世界』、筑摩書房  
2003 『山口昌男著作集 3 道化』、今福龍太(編)、筑摩書房