

優秀修士論文概要

テクニックを通じたダンスの継承

—— ホセ・リモンを例に ——

小 泉 実 樹

1980年代以降、ダンスを開拓してきた先駆者たちの相次ぐ死を受け、彼らの舞踊遺産の保存・継承という問題に注目が集まるようになった。レパトリー制度など再演をはじめとする作品を通じた継承については、研究者やプロデューサーなどの関心を集める話題であり、近年では上演を取り巻く資料のデジタル化や、過去のダンスの遺産を活用した創造的な取り組みなど、すでに多くの研究や実践が行われている。これらは、主に作品を通してダンスの継承と向き合っている。しかし、作品と同様に過去から継承されてきたものの一つであるテクニックを通じた継承については、身体を素材として扱うダンスにとって重要な研究課題であるにもかかわらず、日本伝統芸能やバレエを除けば、いまだ未着手の領域が多く残されている。特に、モダンダンスの振付家によって作られたテクニックについては、創始者の死後30年以上経過した現在まで継承され続けているものが多くあるなか、それぞれのテクニックの体系的な整理や継承のプロセスに焦点を当てた研究は多くない。そこで、本修士論文では身体を介したダンスの継承の一形態としてテクニックを通じたダンスの継承に着目する。

作品に依拠してダンスの継承について考えがちであるダンスおよびその研究において、作品の作者としてではない知名度を持つ振付家がいる。作品よりもテクニックの作者として名前が知られている振付家には、エンリコ・チェケッティやアグリッピナ・ワガノワらがいるように、バレエにおいては珍しいことではないが、モダンダンスの振付家の中で「作品の作者」である以上に、自身の名前を冠したテクニックの作者として名が知られる存在はそう多くない。本論文ではその中でもホセ・リモンを取り上げたい。リモン・テクニックは西洋のダンスの教育機関・団体では必修科目として取り入れられるほどポピュラーなテクニックである。

現在、リモンの作品はリモン・ダンス・カンパニーの公演を除いて再演される機会は少ない。しかし、リモン・テクニックはジュリアード音楽院を始めとする各国のダンスの教育機関で学ぶことが推奨されており、リモンの死後50年が経った現在までもその地位は変わっていない。ここにリモン・テクニック特有の性質が関係していると考えられる。そこで、本研究の目的を、テクニックを通じたダンスの継承の一例としてリモン・テクニックの継承と伝播のプロセスを辿り、リモン・テクニックを習得することで踊る身体が得られる肯定的特質を明らかにすることと設定した。また一般的に、ダンスの継承は作品の上演と再演の反復を中心に考えられきたが、本研究はテクニックを通じたダンスの継承に着目し、テクニックの教授・習得の過程を経て継承されていくものとは一体何かを明らかにし、身体を介したダンスの継承として新しい知見を提供することを試みた。

まず第1章「ダンスの継承をめぐる諸問題」では、近年注目を集めているダンスの保存と継承、その活用について、周辺を取り巻く問題を挙げ、先行研究の整理と分析を行った。継承の問題は振付家の死後に顕在化する場合が多く、かつモダンダンスをはじめとする、20世紀以降バレエとは異なる文脈で発

展を遂げてきたダンスにおいては、振付家の個人名が冠されているため、彼らの死後、誰がどのようにその遺産を遺していくかという問題に直面している。本論文では、事例としてマーサ・グレアム、ドミニク・バグエ、ピナ・バウシュを取り上げ、彼らの死後、作品を巡る争いやカンパニーの動向を整理した。また、本論文ではダンスの継承のあり方を、①作品の上演と再演、「レパートリー」を通じた継承によるもの、②テクニクを通じた継承によるものを中心軸として捉え、先行研究の整理や、レパートリー、作品における引用、テクニクの汎用性などの主要概念の定義を試みた。

第2章「ホセ・リモン、その作品とテクニク」では、ホセ・リモンの生い立ちから、リモンのアイデンティティと作品やテクニクとの関連性を考察した。リモンの作品の特徴として、メキシコを中心とした中南米に関する主題や、原作として戯曲や聖書などを用いた物語性のある作品が多く見られ、それまでモダンダンスにおいてマイノリティであった男性ダンサーの起用が目立つ。これは、幼少期にメキシコ革命のためにアメリカへ移民として移住した経験、ドリス・ハンフリーとチャールズ・ワイドマンのもとでダンスを習った経験が影響している。なかでも、師であるハンフリーからの影響はテクニクにも表れており、リモン・テクニクはハンフリーによるフォール&リカバリーの原則を引き継いで発展したものである。リモンはハンフリーから受け継いだ重力の扱い方を応用するとともに、身体各部位を分離（アイソレーション）しながらも、呼吸によってそれらを様々につなげることで動きを作り出すという独自性を加えた。言い換えるならば、ハンフリーが「2つの死の間の弧」という外郭を作り、リモンがその内部を詰めたと言っても過言ではないだろう。

第3章「リモン・テクニクの展開と現在」では、リモンの死後に彼のカンパニー・メンバーや周囲の人々がどのような継承の問題に直面したのか、テクニクを取り巻く問題を中心に分析した。リモンは自身のテクニクのコード化を快く思っておらず、習得者、または教授者がそれぞれ独自の要素を加えることでテクニクが発展し、存続していくことを望んでいた。そのため、リモンの死後、リモン・テクニクの後継者らは他のテクニクや身体訓練法の原理と組み合わせ、クラスの目的ごとに教え方を変えながら継承を行ってきた。教授者の動きの完璧な模倣を求めないリモン・テクニクの理念は、自分のやり方を見つけ創造的であるための余白が残されているのだ。

また、この柔軟さが、リモン・テクニクの汎用性を生み出していることも明らかになった。中村恵恵やスティーブン・ピアらへのインタビューでは、リモン・テクニクを習得する際、他のテクニクで形成された身体を一度解体し、自分自身の身体への理解を深める効果があると述べられている。また、他のテクニクの習得をスムーズにする作用があり、自身のダンスに新たな気づきを与えるテクニクであるとも評価されている。これらのことから、リモン・テクニクはダンサーの潜在能力を開発できるものだといえるだろう。

これらのことから、リモン・テクニクが現代まで広く教えられ、実践され続けている理由として、コード化を行わず厳密性の低い柔軟な継承がなされてきたことにより、さまざまなテクニクや身体訓練法を取り入れながら発展してきたことが挙げられる。この柔軟な性質が習得者の身体を再構築し、新しい要素を取り入れながら多様なダンスに対応できる身体を育むために有効に機能しているのだ。これには、リモンがメキシコからアメリカへ移住した際に、半ば強制的に異国の言語・文化を許容し迎合しなければならなかったことと、当時のアメリカで理想とされる男性像と自身のクィアネスの間にあるズレが背景にあり、リモン・テクニクには多様性を受け入れる面があるのではないかと考えられる。また、リモンはある程度身体が形成されてからダンスを始めたために、自身の身体を踊れる身体への再形

テクニックを通じたダンスの継承

成を促したハンプリー・テクニックを引き継ぎ、より汎用性のあるテクニックへと高めるために、アイソレーションという独自の要素を取り入れた。リモン・テクニックが現在まで継承され、近年、再び研究者に注目されつつあるのは、同一のものの単なる継承ではなく、変容を孕んだ継承に注目が集まる、時代の風潮に合致していることが要因であるともいえるだろう。リモンのクィアネス、メキシコ出身移民／アメリカ人としてのダンサー・振付家、自分自身のアイデンティティの柔軟性・流動性など、リモンに現代を先取りする部分があるのは確かである。

ここまで、リモン・テクニックの発展と継承の道程、そこで発生した問題について考察してきた。リモン・テクニックは、特定の型や方法が変わりなく継承されてきたわけではないが、変容を受け入れることでテクニックが発展するというリモンの理念は、彼の死後50年が経過した現在まで継承され続けている。

しかし、振付家の死後、その遺産を継承し続けることは容易なことではない。こうした継承の問題は、リモン・カンパニーに限った話ではなく、全てのダンス・カンパニーが向き合わなければならない問題である。振付家の死後、彼らの遺産をどのように扱っていくのか、今もさまざまな場所で、さまざまな形で問われている。現在、振付家が存命の間から作品やそれを取り巻く周辺資料をアーカイヴとして遺していくことが推奨されており、振付家自身が積極的に取り組む姿勢を見せている場合も多い。また、そのアーカイヴ資料を活用した新しい創作活動が行われ、過去の遺産が新しい創造性へと繋がる道も開拓されつつある。振付家の死後も彼らによって生み出された芸術は生き続ける。しかし、どのように生きながらえさせるのかについては、今後も議論され続けるべき問題である。

優秀修士論文概要

現代演劇における新しい集団性をめぐって

—— ON-PAM の事例をもとに ——

高 本 彩 恵

現代演劇は、新劇から1980年代の小劇場ブームをはじめ、「劇団」制度に依拠してきたが、2000年代以降、社会の変化に連動してユニット制やプロデュース公演、固定のメンバーをもたない劇団などが増え、上演組織の形態は多様化・流動化してきた。

さらに現在は演劇業界のハラスメントや労働環境に関する問題等、創作組織／環境の閉鎖性・密室性による課題が顕在化し、組織／環境改善の意識が高まっている時代でもある。ユニット制やプロデュース公演がさらに増加する一方で、トップダウン型ではないコレクティブ、様々な職能を持った人々のフラットな集まりなども増加している時代である。固定のメンバー、思想に縛られることなく、その時々で個人が自由に集まり、創作をおこなうスタイルへと変化してきている。また、2020年～2022年にかけては、コロナウイルス感染症の影響により、演劇業界も大きな打撃を受けた。業界内の連帯意識が強まると同時に、芸術活動や国による支援に対する議論も活発化し、意見交換や署名活動、要望書の提出等をおこなう芸術家や、芸術団体を核とした団体・プロジェクトも立ち上がった。そのような演劇業界を取り巻く状況、業界自体の変遷のなかで、個性と多様性を尊重しつつも、組織を超えた横のつながりと連携を活発化させ、より開放的で民主的な方向へ、孤立から交流・連携・連帯へ、(知識やノウハウ、成功体験の)独占から共有へと変化が求められている状況にあると言える。

特定非営利法人舞台芸術制作者オープンネットワーク(通称「ON-PAM」)は、舞台芸術制作者を中心に立ち上がった組織である。東日本大震災後の2013年、「アーティスト・芸術団体と観客の間を繋ぐ仕事に携わる人たちの全国的・国際的な会員制ネットワーク」として設立された。職能団体については、劇場、劇団、俳優、演出家、舞台美術家、照明家、音響家などは30年以上前から存在するが、制作者については、日本新劇製作者協会という、新劇の劇団・劇場を中心とした職能団体のみであった。演劇／小劇場の劇団・制作会社の制作者においては、10年前まで個人／所属組織単位での情報・知識の共有が中心で、限られた人脈のつながりしかない状況であった。

設立から今年でわずか10年の、新しい演劇制作者のネットワークが、コロナ禍には文化庁助成に対する業界調査・意見提出により実際に反映されるなど、活発化するネットワーク需要、行政への要望書提出等の動きを牽引する立場にあった。筆者も本ネットワークの会員であることから、本論文では一種の参与観察として本事例を取り上げ、このネットワークの組織の目的と形態、10年間の活動実績から、旧来型組織の弊害を乗り越えて、行政・市民との対話、俳優・技術者との対話の基盤としての演劇業界の新たなネットワークとなりつつあることを明らかにすることを試みた。

研究の方法としては、ON-PAMの活動報告書、書籍・ウェブサイトなどによる文献調査、関係者への聞き取り調査(半構造化インタビュー)を用いた。

第一章では、ON-PAM 以前の旧来的な演劇組織について、佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク』(1999)をはじめとする現代演劇業界・組織の先行研究を参照しつつ、旧来の演劇組織の傾向と問題点を整理した。佐藤は同書において、日本の現代演劇の世界の基本の構成単位を「劇団」とし、その閉鎖性を指摘した。この組織は極めてプライベートな性質を持ち、同時に厳しい序列関係を持った組織体制は、この数年来、指摘されているように、ハラスメントの温床ともなってきた。加えて、この閉鎖的な「劇団」の乱立状況により、業界としての「スタンダード」を確立できなかったことも大きな問題である。他の劇団とのコミュニケーションがなく、それぞれの劇団組織においてのみ適用可能な「ローカル・ルール」しか存在しなかったために、結果として業界としてのまとまりをもたず、演劇界自体のタコツボ化を引き起こした。

そのようななかで、新劇を中心とした新劇団協議会(1956)、日本劇団協議会(1992)や、それと対抗するように日本劇作家協会(1993)、演劇人会議(1996)などが業界を代表する組織を目指して立ち上がった。しかし、「スタンダード」のない日本現代演劇業界全体を代表することの元々の困難さと、組織性や参加へのハードルといった観点から、現代演劇のなかでも限られた業界を代表する、旧来の劇団組織のような印象も未だ残っているのが現状である。

第二章では、関係者への聞き取り調査や報告書から明らかになった ON-PAM の設立経緯を概観し、設立経緯のなかでもとりわけネットワーク形成に大きな影響を与えた二つの要素①国際的な視点、②非常時の連帯意識について考察を深め、ON-PAM の役割と意義について検討した。

TPAM(当初の名称は東京芸術見本市 Tokyo Performing Arts Market、後に見本市をミーティングに改め、現在では YPAM: 横浜国際舞台芸術ミーティング Yokohama Performing Arts Meeting)の運営事務局を担う国際舞台芸術交流センター[PARC]の丸岡ひろみは、TPAM が見本市(Market)からミーティング(Meeting)に移行した2011年から、オープンネットワークの考え方を ON-PAM に先行して導入している。これにより、TPAM は国際的ネットワークとしての意義を強化していった。オープンネットワークの考え方については、世界的な舞台芸術関係者との会員制ネットワークである IETM(1981年の設立当初は Informal European Theatre Meeting の略称)との交流が直接的なきっかけとなっている。IETM など国際的なネットワークとの交流は、日本の状況の改善・解決への手掛かりとして、TPAM/YPAM に大きな影響を与え、また ON-PAM という新たな組織作りの動機と基盤となった。また、ON-PAM が設立された背景には、2011年の東日本大震災によりネットワークの必要性を痛感したことが大きく影響している。緊急事態への対応が必要であり、かつ、孤立を生み出しやすい上に孤立が新たな危機を生じさせかねない災禍などの危機的状況下においては、情報共有や連帯の必要性、ニーズが再認識される。2020年からの新型コロナウイルス感染症の蔓延時には、ON-PAM がすでに整備されたネットワーク、ノウハウを持っていたからこそ、情報共有・行政への提言といった対応を牽引することができた。

第三章では、まず名称となっているオープンネットワークという組織体について検討した。人の出入りに開かれたこの組織形態は、ドゥルーズ＝ガタリの「リゾーム」型組織に対応するものであり、ハンナ・アレントの「公的領域」を実現しやすい組織であることを明らかにした。これを踏まえて、齋藤純一『公共性』による、「公共性」の3つの主要な意味合い「公的な(official)」、「共通のもの(common)」、

「誰に対しても開かれている（open）」に即して、ON-PAMの具体的な組織形態／活動内容を分析、整理した。会員資格や企画への参加の形態が「オープン」であること、それにより情報や知識の共有、蓄積が可能となること（「コモン」）、また政策提言といった形で行政に対し創作現場・芸術家の現状に即して当事者の立場から意見・提言し、芸術家向け事業の業務を受託する関係性を築いてきた（オフィシャル）。以上のことから、ON-PAMは民間でありながらも「公共的価値」を重視する組織、その意味で「公共的」な組織であり、旧来型の現代演劇の組織の弊害を乗り越えようとする組織といえるのではない。

第四章では、ON-PAMの特性に基づく課題とともに、日本の現代演劇業界自体に対して解決・実現を期待する問題まで踏み込み、ON-PAMの今後の課題として4つの観点から述べた。「メンバーの変化による課題」として、流動的な組織であるがゆえの組織課題を挙げた。常にヒエラルキーのない組織として継続していくためのルール・基盤づくりとともに、次の世代に繋ぎ、長期的に知識やノウハウを蓄積／共有できる場として継続させていく必要がある。また、「資金的課題」として、会費、委託事業による収入、実施プロジェクトに対する助成だけでなく、運営費の補助が必要であることを挙げた。日本も批准しているユネスコ「芸術家の地位に関する勧告」によれば、ON-PAMのような組織は国によっても設立・活動が奨励され、文化政策や雇用政策の策定時には発言を尊重されるべき存在にあるが、国内法が未整備のために未だ進んでいないという状況がある。運営費に対しても助成支援がなされることで、職能団体が主体的に、活動を拡大することができると考えられる。次に「政策提言と実現」とし、アドボカシー活動の重要性と、それを実現させるための「組織的課題」としてアイデンティティの課題を挙げる。誰にでも開かれたこのネットワークは、組織のアイデンティティが幅広く、柔軟性をもつ一方で、曖昧性を孕んでいる。それゆえに、政策提言を実現するには「誰を代表する組織なのか」が見えづらく、推進力に欠けるという側面もある。設立から10年を経て、組織形態だけでなく活動内容や活動の意義を改めて問い直し、言語化し、政府や市民について開いていくことが必要だ。

このような現代演劇における新しい組織の形は、開かれた創作環境を作り、これまでの演劇業界が抱えてきた問題を改善し、業界自体の向上につながる可能性がある。すでにコロナ禍を経て、新たなネットワーク組織の成立や、現代演劇業界だけでなく、隣接する舞台芸術業界との連携も始まっている。コロナ禍で再燃した連帯意識により、業界内外の連帯／連携の結束力を一層高め、危機的状況のためのネットワークではなく、開かれた、新たな現代演劇業界を切り開いてくれることを期待する。

優秀修士論文概要

「地域の物語」のプロセスとドラマトゥルギー

—— 親密圏から公共圏の転化をめぐる ——

藤 崎 春 花

はじめに

1990年以降、日本各地に公共劇場が誕生するなか、1997年に開館した世田谷パブリックシアターは、創造型公共劇場の中核として、日本における「劇場／演劇の公共性」に関する議論を設立以来先導してきた。劇場には公演制作を担当する公演事業、ワークショップやレクチャーといった教育普及を専門的に担当する学芸事業の2つに分かれている。

2012年、劇場、音楽堂等の活性化に関する法律の制定以後、あらゆる公立文化施設では、共生社会に向けた活動が活発化してきている。しかし、学芸事業では劇場法の制定以前から、地域の拠点劇場として、長期にわたり多様な人々が関わることの出来る取り組みを行ってきた。その1つが、開館当初から継続している「地域の物語」である。あるテーマに関心を持って公募で集められた市民たちが、約3ヶ月間のワークショップを通して、進行役と共に1つの作品をつくる企画だ。時期によって、ワークショップの手法や、テーマ設定は変化しているが、一貫した特徴としてあげられるのは、最終日にシアタートラムで発表会を行うことだ。

近年、日本でも当事者が出演する形のドキュメンタリー演劇作品が話題になるなかで、「地域の物語」における参加者たちの個人的な経験を演劇化していく独自のプロセスも注目を集めている。そして、演出家を立てるといった、一般的な演劇的要素を限りなく省略しながらも、そこに演劇の本質や既成概念への挑戦ともいえる作品としての面白さを感じられる点も評価に値する。こうした作品としての質の高まりは、2012年以降に、学芸事業のチーフに恵志美奈子が就任後、ワークショップのテーマ設定の変化などから、より顕著に見られるようになる。しかしながら、公演が1日限りであるという回数の少なさもあいまって、劇評はほぼないに等しく、「地域の物語」を主題に扱った論文は存在しない。

そこで本論では、「地域の物語」が形成する「親密圏」と「公共圏」について注目しながら、ワークショップのプロセスと上演の分析を行った。ワークショップにおける様々な作業を通して育まれる親密圏が、舞台上で公共圏へと転化していくことから、「公共圏」が「親密圏」から出発するものであることを明らかにした。また、そうした空間が参加者や、観客にどのような効果や影響を果たし得るのかについても考察し、最終的に公共劇場で、上演すべき作品の理念について確認することを目指した。

分析においては、ハンナ・アレントの『人間の条件』や齋藤純一の『公共性』を主に参照し、彼らの「親密圏」や「公共圏」、「公共的空間」の概念を中心に援用した。また、地域の物語2023『看取りをめぐる物語』ワークショップへの記録係としての参与観察、関係者たちへの聞き取りも行った。上演分析に関しては、発表会当日の観劇経験および、上演映像、台本を用いて行った。本修士論文は3章構成で、以下、各章の論旨について述べる。

第1章 「地域の物語」を取り巻く文脈

第1章では、「地域の物語」がどういった背景や目的を持ち誕生したのかを明らかにするために、世田谷パブリックシアターの開館準備や学芸事業の設立経緯とその理念、開館から現在までの活動の変遷についてまとめた。そこで、開館準備から携わり、初代プログラム・ディレクターを務めた松井憲太郎や、「地域の物語」の進行役を第1回目から継続して務める花崎攝、学芸事業の現チーフである恵志美奈子に聞き取りを行った。松井は、「地域の物語」の企画案者であり、この企画は彼の考える「劇場／演劇の公共性」が深く反映されていることがわかった。

松井はかつて自身の「劇場／演劇の公共性」について、アレントの公共性の概念を援用しながら、「演劇の公共的機能とは、声なき人間に自分のことを語る声や言葉を与える、ないしは声なき人間の声を〈代表／表象〉する力を持つものだ」⁽¹⁾と述べている。2012年に恵志が学芸チーフに就任後、学芸事業は、「地域の物語」のプログラムを中心にしながら、地域に住む障害者やその生活に焦点を当て、当事者へのインタビューから作品を製作することに力をいれている。こうした活動は、作品を観た一般客が社会の中で不可視化されがちな他者を知る機会といえ、松井が開館前から考えていた公共劇場の理念と通底する活動となっている。

近年の「地域の物語」は、「性」「介助」「介護」「老い」「看取り」といった私的領域で発生する出来事を扱うようなテーマを設定している。恵志は劇場における公共性を、「普段は出会えない多様な人が集まるような場所を意図的に設定することだ」⁽²⁾と述べているが、まさにあらゆる人が経験するにもかかわらず、論じられにくい問題に注目するテーマ設定は、彼女の公共観を示している。2014年の「介助すること、介助するひと」から、2023年の「看取りをめぐる物語」までのテーマを概観すると特にわかるのは、それぞれのテーマは異なるものの、大きく「他者との共生」についての問いを投げかけていることだ。

第2章 地域の物語2023『看取りをめぐる物語』上演までのワークショッププロセス

「地域の物語」の作品の特徴は、参加者たちのトラウマともいえるような生々しい実体験が舞台上で、赤裸々に語られることである。日常生活では、他人に見せず、聞かせずにいたような出来事がどのように、ワークショッププロセスのなかで共有され、作品の一部となっていくのだろうか。第2章では、2023年度の「地域の物語」からだコースのワークショップ記録や進行役であった山田珠実に対する聞き取りをもとに、どのような方法で、稽古場や舞台上で、他者に対する告白を可能にする「親密圏」が形成されていたのかを明らかにした。

2023年度の「地域の物語」のテーマは「看取り」であった。そのため、ワークショップで行われたワーク（身体を使ったエクササイズや、テキスト等を書く作業等。「地域の物語」は、ワークの中で生まれた制作物をもとに、最終的に、進行役と劇場職員が1つの作品として構成する）を「看取りに関するワーク」と「身体に関するワーク」いう2つに分けて分析した。前者は、参加者それぞれの「看取り」に関する思いや感覚を引き出していくもので、後者は、参加者同士の身心的距離感を近付けるものとして機

(1) 松井憲太郎「公共性の出現」『公共劇場の10年』美学出版、2010年、35頁。

(2) 筆者による恵志へのインタビューにおける発言。2023年11月7日、世田谷パブリックシアター企画室にて。

能していた。参加者たちは、「看取り」という経験を共有する様々なワークを通して、「具体的な他者」、「自己と他者の「間」」を強く意識し、その中で公共性をも有する「親密圏」が育まれていた。

しかし、この章の最後では、齋藤のいう意味での親密圏が「相対的に安全であること」と「相対的に危険であること」⁽³⁾という両義性を持ちうることについて言及した。そして、一歩間違えると、進行役と参加者間ですれ違いが起きる可能性があるゆえ、「地域の物語」の現場も例外ではないことを指摘した。

第3章 「地域の物語」が果たす公共的機能

本章では、地域の物語2023『看取りをめぐる物語』の上演分析を行った。上演のいくつかの特徴を取り上げ、演技や衣装、化粧や装置など演劇的要素が限りなく省かれた状態であるからこそ、そこに演劇の本質的魅力が見えてくることを指摘し、「貧しい演劇」としての演劇的価値を評価した。2023年度の上演内容を簡潔に紹介したのち、作品の悲劇性に注目し、古代ギリシャ悲劇とレーマンのいう現代の悲劇的側面を併せ持つことも指摘した。さらに、『看取りをめぐる物語』の上演と公共性が高かったと評価される「古代ギリシャ演劇」にみられるいくつかの共通点をあげた。

また、「地域の物語」の上演がアレントのいう「現れの空間」を立ち上がらせていることを指摘した。「現れの空間」とは、他者と交換可能な社会的地位や属性＝「何（What）」ではなく、交換不可能なアイデンティティ＝「誰（Who）」を他者に知らせることを指す⁽⁴⁾。こうした空間は、齋藤のいう公共的空間であるともいえる。「地域の物語」に則して考えるならば、参加者が自身の肩書から一歩踏み込んだ私的領域での出来事を語り、生き様を告白する場合は、まさに「現れの空間」としての公共的空間だ。つまり、「現れの空間」は、親密圏が公共圏へと転化しながらも、両者を行き来しているような状況であると指摘した。

「地域の物語」は、観客と出演者の同質性が非常に高く、終演後には、両者の対話の時間も必ず設けられている。こうした点からは、この企画が複数の「応答」が飛び交うように設計されていることがわかり、クリストファー・バルミのいう「演劇の公共圏」⁽⁵⁾を形成しているとも指摘した。

結びに代えて

ここまで、各章の論旨を述べてきた。本論文では、一貫して公共性を有する演劇とは何かということ考えたともいえる。バルミは、「『演劇の公共性』はパブリックとプライベートの関係に踏み込んでしか考えられない」⁽⁶⁾と述べている。つまり、2つの領域の境界が曖昧で絡み合っているときこそ、演劇における両者の特異性が発揮されるのだ。

近年の日本では、公共劇場で上演するから演目に公共性が備わり、そこに公共的空間が形成されるとはもはやいえない。公共性を有する演劇とは、社会における共通の問題を取り上げるだけでは足りず、「地域の物語」の実践のように、「具体的な他者」に配慮している親密圏を足がかりに、公共圏として機能する作品であるとする。

(3) 齋藤純一『公共性』岩波書店、2000年、99頁。

(4) ハンナ・アレント『人間の条件』ちくま学芸文庫、1994年、291頁。

(5) クリストファー・バルミ『演劇の公共圏』春風社、2022年、12頁。

(6) 同書、53頁。

優秀修士論文概要

映像理論におけるインデックス再考

—— 徴候・偶然・亡霊

吉 見 太 一

本論文は写真・映画理論における痕跡性、つまりはインデックス性 (indexicality) について論じたものである。だが、ここでいうインデックス性とは、写真・映画映像が映し出すリアリスティックな表象作用を意味する通俗的な概念理解とは大きく趣が異なる。本論において試みたのは、まずインデックス性を映像の存在論に静的に係留する理論史的常識から切り離し、次いでインデックスが私たちの身体に及ぼす動的な作用をアナクロニスティックな (時間錯誤的な) 時間／歴史的差異の経験として——つまりは徴候性・偶然性・亡霊性として——再理論化するという問題である。

インデックスの理論史は、アメリカの哲学者であるチャールズ・サンダース・パースにまで遡る。記号とその対象とが痕跡のように実在的な接触性を持っていることを意味するインデックスの概念は、ピーター・ウォーレンの『映画における記号と意味』を嚆矢にして映像理論の文脈に接続されることになった。映画記号学が盛んに議論された70～80年代を境に写真・映画映像における痕跡性の美術史的な系譜は「写真映像の存在論」のアンドレ・バザンだけでなく、『映画の理論』のジークフリート・クラカウアーや『明るい部屋』のロラン・バルト、「指標論」のロザリンド・クラウス、『眼に映る世界』のスタンリー・カヴェルなどの理論を包含することでさらに活性化する。しかし、映画観客における主体のイデオロギー性を批判する装置論やデジタル技術の台頭によって写真・映画映像の真実性が揺らぐにつれてインデックス理論は衰退していく。それ以降90年代から現在にかけて、レフ・マノヴィッチやトム・ガニング、D. N. ロドウィックをはじめとした論者たちによってインデックス概念の理論的な乗り越えが企図されてきた。

では、インデックスの理論史的前提における最大の問題点とは一体何か。それは、従来の理論がインデックス概念を、美術史・表象文化論の文脈に写真や映画を存在論的に位置付けようとするメディアウム・スペシフィックな観点からしか捉えられていなかったという点に存する。そこでは「写真・映画とは何か」というモダニズム的な問題意識への回答としてインデックスが議論されているのみであり、インデックスそれ自体は私たちの身体経験にとって一体何をなしているのか、というプラグマティックな問題は全く問われて来なかったのである。

本論は、従来のインデックス概念理解における以上のような問題点を整理した上でそれを批判し、これまで十分に論じられて来なかったインデックスの潜勢力を問い直すことを試みた。それはつまり、写真・映画映像のインデックス性を機械的再現のリアリズムに固定化する外在的な美学言説から遠く離れて、それがいかに私たちの具体的な身体経験と時間的あるいは歴史的、情動的に作用するのかを内在的に解明することに他ならない。そこで鍵となるのが、徴候性・偶然性・亡霊性という三つのインデックスの力能である。

第一章では、まずバザンをはじめとするインデックス理論の学説史を紐解く。主にフィリップ・ロー

ゼンの *Change Mummified* を頼りに、現代ではマノヴィッチの『ニューメディアの言語』以降広く知られた「デジタル技術によるインデックス性の消去」という議論への再批判を行なった。バザンの理論におけるインデックスとは、経験主体の身体から切り離されたイメージのリアリスティックな表象を無時間的に意味するのではない。むしろそれは、イメージに刻まれた痕跡性に対して、その都度の「いまーここ」において内から時間的に対峙する主体側の倫理的行為性を指している。つまり、インデックスとはその都度の「いまーここ」における私たちに対して、イメージと経験主体との時間的なズレを孕んだまま錯時な作用を動的に与えるある種の「行為体 (agency)」なのである。マノヴィッチやガニングといったインデックス批判の先鋒たちの論法は、モダニズム的なイメージ理解に基づいて写真・映画映像のメディアムを静的に実体化するため、経験主体の身体へのインデックスの錯時的な作用を全く考慮に入れていないのだ。本章では、初期の写真論から最晩年の『明るい部屋』に至るまでのロラン・バルトを、インデックスが経験主体の身体にもたらす時間性に対する以上のような観点から再読することも試みた。これはインデックスの議論が、スティーヴン・シャヴィロが *The Cinematic Body* で提起した映画における身体性や情動性の問題に大きく関係することを意味する。しかし、それはシャヴィロが論じるような即時的な状況下で作用するものではなく、全く反対にバルトのいう「プンクトゥム」のように「ある種の潜伏性」としての時間的な未完結性を保ったまま、その都度の「いまーここ」の経験主体に作用する時差的なものなのだ。

第二章では、インデックスにおける時間性を「徴候性」という観点から論じた。まず、インデックスと深く関係する概念である「アブダクション (abduction)」について説明し、パースによって広く知られるようになったこの概念がインデックス的痕跡と接触する際の動的な行為体としての作用について論じた。例えば化石の存在から今はもうここにはない海の存在が仮説的に推論されるように、アブダクションの論理とは「直接的には観察不可能な何ものか」を創造的に推論させる超越的な思考である。平倉圭が『かたちは思考する』で言うように、アブダクションの論理は、まさに私たちが写真・映画映像のインデックス的痕跡に触れる際にイメージの方から自ずと私たちの身体に情動的に働きかけているものに他ならない。イメージに刻まれた痕跡を介して、それ自体としては見ることでできない過去の時間／歴史、感覚、情動を、私たちは仮説的かつ遡行的に見出す。文化人類学者アルフレッド・ジェルの *Art and Agency* において、行為体としてのインデックスは、アブダクションの遡行的な重なり合いが多層的に生じあうネットワークとして考えられていた。プンクトゥムの「見えない場」とは、行為体としてのインデックスという時間的なズレを介して私たちがアブダクティブな推論を遡行的に行うことで発生しているのだ。またアブダクションとは、フランスの哲学者・美術史家であるジョルジュ・ディディ＝ユベルマンのいう「徴候 (symptom)」の概念とも通底している。同じく徴候の問題を論じているカルロ・ギンズブルグは、足跡から獲物を探る狩人のように「部分から全体を見る、結果から原因を探る」という認識を「過去にむかって予言をする方法」と呼んでいる。徴候による時間のアナクロニズムとは、過去があたかも未完結のまま再び未来的なものとして再来しつつある状態、つまりは「矛盾をはらんだ同時性」としての時間の無意識を意味する。この徴候としてのインデックスは過ぎ去ったにも関わらず時間的な効力を内に隠匿し続ける写真・映画映像の事後的な残存性を適切に言い表している。徴候としてのインデックスは、来るべき未来において初めてそれとわかるような過去を残存させた事後性 (Nachträglichkeit) の時間経験を私たちにもたらすのである。そしてそれはある意味で、たとえ私たちが現時的に不在になったとしても、それとは無関係に生き延びていくイメージの「死後の生

(Nachleben)」なのだ。

第三章では、インデックスにおける「偶然性 (contingency)」の問題を論じた。主にメアリー・アン・ドーンの *The Emergence of Cinematic Time* から、インデックスと偶然性が近代以降の時間の合理化に抵抗するという点で大きく関係することを確認し、このインデックスの偶然性とは、ジャック・ラカンのいう現実界としての偶然性＝「テュケー (Tuché)」に他ならないことを確認した。「負量として秘匿されつつ現前し続ける「原因」としてインデックス的痕跡は、その都度の「いま－ここ」における経験主体に対して現実界的な「来るべき欲動」として反復強迫のかつ事後的に働きかける。インデックスの偶然性とはその「質料」としての性質に存しており、一方では形相（類似性やナラティヴ）の支配に従属するが、他方でそれによって汲み尽くされずに残存し続ける剰余をはらんでいる。一時停止や遅延の作業などの現代的なテクノロジーによって逆説的に出現する「映画のプンクトゥム」の時間的強度を論じたローラ・マルヴィの *Death 24x a Second* や無意識下におけるイメージ結合を論じたヴィクター・バーギンの *The Remembered Film* もまた、インデックスに残存した偶然性に邂逅した際に露呈されるこのような終わりなき剰余と関わっていた。「未完結なもの（幸福）を完結したものに、完結したものの（苦悩）を未完結なものに変えることができる」というヴァルター・ベンヤミンの追悼的想起を「映画の定義」であるとするジョルジョ・アガンベンが言うように、インデックスに残存した未完結な時間／歴史経験はまさにベンヤミン的（あるいはアビ・ヴァールブルクの）な意味での「静止状態の弁証法」や「死後の生」と直結する。最後に本章では、こうしたベンヤミン的な歴史経験を、ジャック・デリダの諸著作や彼自身による写真・映画論とも接続させることでインデックスにおける「亡霊性 (spectralité)」の問題を提起した。写真・映画のイメージには、そのインデックス性において本来的に他でもあり得た無数の撮影可能性や未完結な選択性が非－現前的に取り憑いている。デリダが「映画の経験は、徹頭徹尾、亡霊性に属しています」というように、この非－現前的な亡霊性とはまさに「映画の経験がもたらす主たる試練」なのだ。