

ポスト・ドキュメンタリー演劇試論

——アーカイヴ論的転回は舞台芸術にいかなる変化を生じさせたか——

関 根 遼

はじめに

1990年代以降、哲学、文化人類学、心理学、政治学などの人文諸科学および現代美術や映画などの芸術実践において、アーカイヴ（ズ）との関係は根本から変化した。それまで単なる素材や手段に過ぎなかったアーカイヴズ（archives）が、その主題・対象・目的として探究すべきアーカイヴ（archive）へと変化したのだ⁽¹⁾。記録／記憶、証言、痕跡、伝承／伝達の問題に加え、一見すると無関係な事物や事象までもがアーカイヴの名の下に、ミシェル・フーコーやジャック・デリダのアーカイヴ論と絡めて論じられはじめた。いまや「アーカイヴは大衆文化と学術的言説のどちらにおいても偏在しているように思われる⁽²⁾」ものへと変化し、デリダが「今日「アーカイヴ」という語ほど信頼性が低く、曖昧な語はない⁽³⁾」と記した混沌たる状況が出現したのである。

歴史的に「記録的なもの」との相性の悪さが指摘されてきた舞台芸術においても、事態は同様である⁽⁴⁾。藤井慎太郎が指摘するように、90年代を境に劇作家や演出家、振付家の活動や作品の記録・保存・公開が洋の東西を問わず盛んになり、さらに2020年3月以来のコロナ禍を契機として、個々の作家や劇団の垣根を超えた動きも生じてきた⁽⁵⁾。ハイク・ロムズは、これらの活動の呼称がドキュメンテーションからアーカイヴへと変化していることを指摘しつつ、舞台芸術の研究と実践はアーカイヴの病に取り憑かれていると述べる⁽⁶⁾。われわれはアーカイヴの病の

(1) Eric Ketelaar, "Archival Turns and Returns", Anne J Gilliland et al.(eds), *Research in the Archival Multiverse*, Monash University Publishing, 2017, p. 231.

(2) Sue Breakell, "Perspectives: Negotiating the Archive", *Tate Papers*, no. 9, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive> (本論における Web サイトの最終閲覧はいずれも2025年8月21日)。

(3) Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, 1996, p. 90.

(4) Gunhild Borggreen and Rune Gade, "Introduction: The Archive in Performance Studies", Borggreen and Gade(eds.), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, 2013, p. 9.

(5) 藤井慎太郎「「再演」の現代詩学——ドキュメント／アーカイヴと舞台芸術」『演劇学論集』76巻、2023年、36頁。

(6) Heike Roms, "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?", *Performing Archives/Archives of Performance*, p. 35.

只中にいるのか、あるいは舞台芸術におけるアーカイヴ論的転回に直面しているのだろうか。しかし、そこで問題となっているアーカイヴとは一体何か。

先行研究の多くは作品の記録・保存の観点から舞台芸術とアーカイヴの関係について論じているため、アーカイヴ論的転回が作品内容や形式にいかなる変化を生じさせたか、そこでのアーカイヴとはどのようなもので、いかなる位相にあるかは、いまだ明らかではない。そこで本論ではドキュメンタリー演劇と呼ばれる実践に注目し、アーカイヴ論的転回によって「ポスト・ドキュメンタリー演劇」と呼ぶべき新たな種類の実践が登場してきたことを提示する。それは、従来のドキュメンタリー演劇の基本方針を継承しつつもアーカイヴそれ自体を批判的テーマとし、さらに演劇に対する自己省察性をも備えた実践である。分析に際しては、主としてアーカイヴ研究や演劇・パフォーマンス研究に関する日本語と英語の文献を参照する。各領域の研究成果を架橋することで、舞台芸術においてもアーカイヴ論的転回が生じていることを明らかにし、ポスト・ドキュメンタリー演劇の登場を、アーカイヴ論的転回によって舞台芸術に生じた変化の一端として位置づけることを目指す。

1. アーカイヴ論的転回 (Archival Turn) をめぐって

最初に確認しておけば、(複数形の)アーカイヴズとはもともと公文書や記録文書、史料などの文書類=ドキュメントに加え、それらを保管・公開する役割を担う公文書館や文書館、資料館を指す語であった⁽⁷⁾。それらは公的 (official) かつ公共的 (public) な施設であり、その資料は客観的な観点から収集され、真正性や不変性を備えたものとして考えられてきた⁽⁸⁾。

この語が日本に定着したのは1990年代のこととされるが、アーカイヴズ/ブスやアーカイヴ/ブなど単数形と複数形が混在し、今日でも表記は一定しない。それでも現在では公文書や公文書館などに限らず、例えばYouTube等における「生配信のアーカイブ」などの表現をはじめとして多様な領域で用いられている。後述するように、複数形のアーカイヴズと単数形のアーカイヴとの間には様々な差異が存在するが、元来のアーカイヴズの範疇を超えて多様な領域に拡散したこの語については、ひとまずアーカイヴ(ズ)と表記する。

1-1. アーカイヴ論的転回とは何か

アーカイヴ(ズ)に対する注目と関心は20世紀初頭、写真や映像(映画)など新たな記録メディアの登場を契機としてアーカイヴズ学以外の領域にも広まっていき、さらに第二次世界大戦以降は、アーカイヴ(ズ)を主題として論じる者も登場してきた。例えばファーコーは「アーカイヴ」

(7) 小川千代子ほか編『アーカイヴ事典』大阪大学出版会、2003年、i頁。

(8) ブリュノ・ガラン『アーカイヴズ』白水社、2021年、7頁。

を、「言説」と同じく「思考と表現の範囲を制限する抑圧的な装置⁽⁹⁾」、すなわち言表可能性を規定する普遍的なシステムとして論じた⁽¹⁰⁾。

そして90年代以降、アーカイヴ（ズ）に対する関心は多様な領域に広がっていった。その要因のひとつは、冷戦終結やソ連崩壊に伴い旧共産圏や植民地のアーカイヴズが開放され、その両義性が明らかになったことである。かつては人々の生や歴史、記憶を統治する手段として統治者側が作成・収集した記録資料が、いまでは権利獲得に必要な証拠として扱われるようになったのだ⁽¹¹⁾。加えて第二次大戦後50年を契機に生じた、記憶の継承（不）可能性をめぐる議論も大きな要因となった。過去は歴史家やアーキビストら専門職の領域を超えて、想起／忘却を通じた現在のアイデンティティ形成に関わる問題として、広く注目されはじめたのだ⁽¹²⁾。この「想起の文化」は、第二次大戦以外の戦争や内戦、虐殺、植民地化や差別の記憶を有する国や人々とも共鳴し、「記憶は世界中で巨大な文化的強迫観念になった⁽¹³⁾」。これら記録や記憶への関心の増加と並行して、インターネットの整備や安価で高性能なパソコンの普及など、アーカイヴ（ズ）の構築と利用に必要な技術的環境が飛躍的に改善されたことも無視できない。それに伴い急増した資料のデジタル化（＝デジタル・アーカイヴ（ズ）の構築）は、地理的な制約を超えた公共性をもたらすと同時に、その真正性や不変性を問い直す契機をも生じさせたのである。

そして1995年刊行のデリダ『アーカイヴの病』を決定打として、手段や素材ではなく主題・対象として、単数形のアーカイヴは広範な領域へ爆発的に拡散していった⁽¹⁴⁾。デリダは古代ギリシャまで遡り、アーカイヴの意味を、公的資料の収集・保管施設であり、執政官アルコン（archon）の住居でもあったアルケイオン（arkheion）に由来するものとして捉え直した⁽¹⁵⁾。そこでアルコンは資料を選別し保管するだけでなく、資料に公的なものとしての地位を与え、その内容を解釈し法を制定する役割も担っていた。アルケイオンは、そのようなアルコンの権力を保証する場だった。アーカイヴはその起源からして、公的なものの境界や法を決定する権威、権力と不可分な政治性を有していたのだ⁽¹⁶⁾。さらにデリダは、アーカイヴが有するパフォーマティブな力に注目し、「アーカイヴ化は出来事を記録するのと同じくらい生み出す⁽¹⁷⁾」のだと論じている。こ

(9) アライダ・アスマン『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』水声社、2023年、411頁。

(10) ミシェル・フーコー『知の考古学』河出書房新社、2012年。

(11) エリック・ケテラール「レコードキーピングと記録の力」、スー・マケミッシュほか編『アーカイヴズ論 記録の力と現代社会』明石書店、2019年、231-239頁。

(12) アスマン『想起の文化 忘却から対話へ』岩波書店、2019年、22-29頁。

(13) Andreas Huyssen, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003, p. 16.

(14) Ketelaar, op. cit., pp. 231-234.

(15) Derrida, op.cit., p.2.

(16) Ibid., pp.1-5.

(17) Ibid, p.17.

こでのアーカイブは、中立的で客観的な資料の保管庫などではもはやない。それは特定の時代や社会の（無意識的な）制約のもと形成された人工的な構築物であり、資料の選別・保管・公開を通じて記憶や歴史、アイデンティティ、「現実」を生産し管理する政治的でパフォーマティブな場として再解釈されたのである⁽¹⁸⁾。

さらに言えば、いまや公文書とその保存・公開を行う組織制度的なアーカイヴズのみを自明の「アーカイヴ」とする考え方は古びつつあり、例えば「文学、景観、舞踊、美術、建築環境、工芸品」までもがアーカイヴとして捉えられるようになった⁽¹⁹⁾。サラ・キャラハンが指摘するように、アーカイヴは一見すると無関係な事物や事象まで内包する語へと変化したのだ⁽²⁰⁾。このようにアーカイヴ論的転回においては、手段から主題への移行と、実在する資料や施設としてのアーカイヴズから概念や隠喩としてのアーカイヴへの移行とが重なり絡みあいながら生じているのである⁽²¹⁾。

以上を踏まえ、アーカイヴ論的転回は次の3点の変化として定式化できる。すなわち、①研究と実践における副次的手段から、それ自体が批判的探求の主題・目的となるアーカイヴへの移行。②中立で真正な記録資料の保管庫から、資料の選別・保管・公開を通じて記憶や歴史、「現実」を生み出し管理する政治的な場としてのアーカイヴへの移行。③公文書などとそれを保管する「紙の帝国」から、広範な事物や事象まで包含する概念や隠喩としてのアーカイヴへの移行である。

1-2. 各領域におけるアーカイヴ論的転回

では、人文諸科学や芸術実践においてアーカイヴ論的転回はいかなる変化を生じさせたのか。それが迅速かつ顕著だったのはポストコロニアル研究やジェンダー／セクシュアリティ研究である。旧植民地や主流の文化・政治（史）において自らを表象する「声」を持ちえず、資料に登記されなかったサバルタンの階層に属する人々についての議論のなかで、アーカイヴの政治性が注目されはじめたのだ。そこからは、ガヤトリ・スピヴァクやエドワード・サイドなどアーカイヴの構築性を踏まえたうえで、その権威や政治性を根底から問う研究が生じてきた⁽²²⁾。ほかにもホセ・ムニョスやダイアナ・テイラーのように、「紙の帝国」たるアーカイヴズから排除された事物や事象、行為が有する記録伝達可能性に注目した研究も登場してきた⁽²³⁾。

(18) Derrida, "Archive Fever in South Africa", Carolyn Hamilton et al.(eds.), *Refiguring the Archive*, Springer-Science+Business Media B. V., 2002, pp. 40-42.

(19) マケミッシュ「痕跡 ドキュメント、レコード、アーカイブ、アーカイブズ」『アーカイヴズ論』、37頁。

(20) Sara Callahan, "When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning?", *Art Journal*, vol. 83, no. 1, 2024, p. 75.

(21) Marlene Manoff, "Theories of the Archive from Across the Disciplines", *Portal: Libraries and the Academy*, vol. 4, no. 1, 2004, pp. 9-25.

(22) ガヤトリ・スピヴァク『ポストコロニアル理性批判』月曜社、2003年。エドワード・サイド『文化と帝国主義』みすず書房、2025年。

芸術実践の中でも現代美術では、早期からアーカイヴ論的転回についての言説化が行われてきた。1990年代以降に急増したアーカイヴ的アート（archival art）などと呼ばれる作品は様々な展覧会で取り上げられ、批評家や研究者によって繰り返し論じられてきた⁽²⁴⁾。多くの作品では、過去の記録や記憶、あるいは同時代の事象についての独自のリサーチに基づき、アーカイヴの真正性や客観性、それが示す記憶や歴史、「現実」を異化し、問い直そうとする点が共通している。ハル・フォスターが論じるように、アーカイヴ的アートはアーカイヴの形式を模倣し、「アーカイヴに似た構築物」を作り上げることで、それを批判的に捉え返す試みなのだ⁽²⁵⁾。

2. 舞台芸術におけるアーカイヴ論的転回

アーカイヴ論的転回がすでに歴史化されつつある現代美術とは異なり、舞台芸術におけるアーカイヴ論的転回や、そこから生じてきた実践についての先行研究は極めて少ない。これは現代美術と舞台芸術の歴史的制度的差異に由来するものと推測される。美術館制度を基盤とし本来的にアーカイヴ（ズ）との親和性が高い現代美術とは異なり、上演とともに消え去る「儂さ」を特徴とする舞台芸術とアーカイヴ（ズ）とは極めて相性が悪いと考えられてきたのだ。ベギー・フェランによれば、上演やパフォーマンスは記録されることで「表象の表象の循環」に組み込まれ、「パフォーマンスではない何か」になってしまうという⁽²⁶⁾。したがって、舞台芸術においてアーカイヴを問うためには、アーカイヴ的アートの「擬似アーカイヴ的ロジック⁽²⁷⁾」とは異なる、舞台芸術独自の方法論が必要となる。

それを明らかにするために、ここではドキュメンタリー演劇（documentary theatre）に注目する。その理由は、ドキュメンタリー演劇が歴史的かつ本質的にアーカイヴ（ズ）と不可分な実践であり、舞台芸術におけるアーカイヴ論的転回の影響を最も直接的に反映していると推測されるからだ。加えて後述するように、90年代から2000年代にかけて、ドキュメンタリー演劇において様々な変化が指摘されているからでもある。その一方で、この変化をアーカイヴ論的転回として捉え論じた先行研究は管見の限り見受けられなかった。ここではアーカイヴ論的転回という観点から、ドキュメンタリー演劇に生じた変化を再考していく。

(23) José Esteban Muñoz, “Ephemera as Evidence: Introductory Notes on Queer Acts”, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.8, no.2, 1996. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, 2003.

(24) Callahan, *Art+Archive: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, Manchester University Press, 2022, pp. 19-46.

(25) ハル・フォスター「アーカイヴ的衝動」『冨（アール）：金沢21世紀美術館研究紀要』6号、2016年、32-48頁。

(26) Peggy Phelan, *Unmarked; The Politics of Performance*, Routledge, 1993, p. 146.

(27) フォスター、前掲書、33頁。

2-1. ドキュメンタリー演劇小史

まずは、ドキュメンタリー演劇の歴史的展開を概観する。ドキュメンタリー演劇は、1920～30年代のエルヴィン・ピスカートアやベルトルト・ブレヒト、フゼヴォロド・メイエルホドリらの実践が起源とされる。なかでもピスカートアは作品を上演する際、舞台上に第一次世界大戦の映像を投影したり、世界各地で起きた事件を伝えるニュース音声を流したりする演出を行なったことで知られる。舞台上の劇世界に、実際の出来事についてのアーカイヴ（ズ）を直接挿入することで、観客の意識を同時代に起きた／起きつつある出来事へ向かわせ、現実社会を変革しようと試みたのだ。これらから影響を受け、30年代には欧米や日本で「生きた新聞」と呼ばれる実践も盛んに行われたが、ピスカートアをはじめとする左翼演劇人の試みは第二次大戦中に弾圧され、中断させられてしまった。

そのためドキュメンタリー演劇が世界的な注目を集めるには第二次大戦後、1960年代を待たねばならなかった。特にドイツでは作品の制作・上演が盛んに行われた。その多くはナチスの戦争犯罪や戦後ドイツの社会問題、東西冷戦などを主題とし、上演を通じて「同時代の歴史に対する観客自身の省察を促すこと⁽²⁸⁾」を目的としていた。代表的劇作家の一人ペーター・ヴァイスはドキュメンタリー演劇を、実際の事件や社会問題に関する「議事録、公文書、書簡、統計図表」ほかの「信頼性の高い素材」＝アーカイヴ（ズ）を参照・引用して構成した作品と定義している⁽²⁹⁾。彼らの作品では、アーカイヴ（ズ）の内容はあらかじめ戯曲の物語のなかに織り込まれ、上演を通じて観客に伝えられた。だがヴァイスら劇作家たちは「信頼性の高い素材」を用いることで、作品は単なる虚構にとどまらず、社会に対する問題提起と「真実」の伝達というジャーナリズム的役割を担いうと考えていた⁽³⁰⁾。このように、隠蔽・歪曲された「真実」の暴露を目的とするドキュメンタリー演劇とアーカイヴ（ズ）とは不可分な関係にあるのだ⁽³¹⁾。

しかしこの時期のドキュメンタリー演劇は、アーカイヴ（ズ）を作品制作のための素材、あるいは作品にジャーナリズム性や真正性を付与するための手段としてしかみなしていなかった。つまり、ヴァイスらはアーカイヴを問うのではなく、アーカイヴズの真正性や中立性に依拠して作品を制作していたのだ。したがって彼らの作品は、アーカイヴ論的転回以前に位置づけられる。そしてこの種のドキュメンタリー演劇は、70年代にポストモダニズムの懐疑主義的言説によって「真実」そのものが失効すると、急速に勢いを失っていった。左翼的な政治性がピスカートア以後の若手演出家に支持されなかったこともあり、その隆盛からわずか10年ほどで歴史的過去へと

(28) 萩原健『演出家ピスカートアの仕事 ドキュメンタリー演劇の源流』森話社、2017年、291頁。

(29) ペーター・ヴァイス「ドキュメンタリー演劇についての覚書」、早稲田大学文学部演劇映像コース「ドラマトウルク養成プログラム」、2013年。

(30) 萩原、前掲書、290-291頁。

(31) ヴァイス、前掲書。

追いやられてしまったのだ⁽³²⁾。その後も英語圏を中心に自伝的パフォーマンス (autobiographical performance) やドキュドラマ (docudrama) が上演されてはいたものの、この潮流が根本から変化するには90年代を待たねばならなかった。

2-2. ポスト・ドキュメンタリー演劇の登場

90年代に生じた根本的変化は、単純な作品数の急増や、60年代ドキュメンタリー演劇の手法を技術的に洗練させた逐語演劇 (verbatim theatre) の登場ではなく、これら従来の流れとは「まったくタッチの異なる新たなドキュメンタリー演劇⁽³³⁾」の出現によって徴づけられる。なかでも先行研究は、移民や難民、性的マイノリティなど同時代の社会で周縁化された人々を「当事者」として出演させる作品に焦点を当ててきた。それらの作品におけるリアリティー TV やドキュメンタリー映画 (番組) の隆盛、マスメディアや SNS の普及に伴う情報過多からの影響を指摘し、「新しいドキュメンタリー演劇⁽³⁴⁾」や「現実的なものの演劇⁽³⁵⁾」、「現実の人々の演劇⁽³⁶⁾」、「ポスト・フィクションの演劇⁽³⁷⁾」などと名づけ論じてきたのだ。

一方で、これらの語が示す範囲は概して広範かつ曖昧である。例えばキャロル・マーティンは、「現実的なものの演劇」を「ドキュメンタリー演劇、逐語演劇、現実に基づく演劇、復元村のパフォーマンス、戦争と戦闘のリエナクトメント、そして自伝的演劇」など「現実への関係を主張する」幅広い実践を包含する語と定義している⁽³⁸⁾。また、上記の呼称からも伺えるように、先行研究では真正性や現実性、ノンフィクション性といった観点から、作品の新規性を主張してきた⁽³⁹⁾。しかしまさにこの点において、ドキュメンタリー演劇を取り巻く言説自体は変化していないといえる。ソルヴァイグ・ガーデが指摘する通り、先行研究では「現実という概念そのものを覆すポストモダンの相対主義に屈することを警戒していた」ために、「現実」そのものを問題

(32) Thomas Irmer, "A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany", *TDR: The Drama Review*, vol. 50, no. 3, 2006, p. 19.

(33) 萩原「ドイツにおけるドキュメンタリー演劇、その背景と歴史：リミニ・プロトコル (と) の仕事を手がかりに」https://setagaya-pt.jp/bf2022/lecture/archive/archive_d_2010_02_02.html

(34) Irmer, op. cit. Lucie Kampf and Tania Moguilevskaia(dir.), *Le Théâtre Neo-Documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Presses universitaires de Nancy, 2013.

(35) Carol Martin, *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, 2013.

(36) Ulrike Garde and Meg Mumford, *Theatre of Real People: Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*, Methuen Drama, 2016.

(37) Christopher Balme, "Postfictional Theatre, Institutional Aesthetics, and the German Theatrical Public Sphere", *TDR.*, vol. 67, pp. 14-31.

(38) Martin, op.cit., p. 5.

(39) 上記以外の主な先行研究を挙げる。Alison Forsyth and Chris Megson(eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, 2009. Daniel Schulz, *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance*, Methuen Drama, 2018. Andy Lavender, *Documentary Theatre and Performance*, Methuen Drama, 2024.

とするアーカイヴとの関係を論じぬままきたのだ⁽⁴⁰⁾。

だが本論の文脈で重要なのは、マーティンが示唆するように「新たなドキュメンタリー演劇」が、アーカイヴ（ズ）をめぐる技術的環境と認識論的な変化から生じてきた実践でもあるという点だ⁽⁴¹⁾。この変化はリミニ・プロトコルをはじめ、アーカイヴそれ自体を主題とするアーティストの登場に結びついた⁽⁴²⁾。アーカイヴを政治的でパフォーマンス的な場として捉えるようになった結果、そこに潜む歪みや欠落を可視化し、それを生じさせる過程を問う方向へと舵を切ったのだ。ほかに代表的なアーティストとして、後述するラビア・ムルエのほか、ミロ・ラウやローラ・アリアス、ジェローム・ベル、マーク・テ、高山明や村川拓也などが挙げられる。彼／女たちの作品には、不可視化された事象や存在を可視化し、観客に批評的態度を求める姿勢が共通しており、これはピスカートアやヴァイスからの継承といえる。一方で、それらは「真実」の伝達や「現実」への接近ではなく、上演を通じてアーカイヴを異化することで、その自明性を問うことを重視しており、ここにこそ新規性があると考えられる。

このように従来のドキュメンタリー演劇の限界を自覚した上で、その問いを継承し、異なる角度から回答を試みる彼／女たちの実践は、ドキュメンタリー演劇以後、「ポスト・ドキュメンタリー演劇」として位置づけられる。「ポスト・ドキュメンタリー」は主に写真研究において、客観的で真正な「現実の記録（指標）」という自らの位相が信頼性を失ったポストモダンとデジタル以後の状況や、それを批判的に再考する自己省察的な試みを指す語として用いられてきた⁽⁴³⁾。その試みは例えば、「現実の記録」の背後に存在する「作者」や社会的無意識を露呈させることで、真正で客観的な記録の不可能性を問うものだ。この「ポスト」は単なる時代区分ではなく、アーカイヴ（ズ）との関係性の変化を示す接頭辞として機能している。したがって彼／女らの実践をポスト・ドキュメンタリー演劇と呼ぶことは、それがアーカイヴ論的転回以後に位置することを示すのに相応しいと考えられる。

実際、複数の論者が指摘するように、その作品はアーカイヴだけでなく、演劇それ自体に対する自己省察性をも兼ね備えたものであることが多い⁽⁴⁴⁾。そこで問題となるのは戯曲ではなく上演である。ヴァイスらとは異なり、彼／女たちはみな演出家かそれに類する者であり、その作品

(40) Solvaig Gade, "A Note on the Index in Contemporary Documentary Theatre", *Performance Research*, vol. 23, 2018, p. 301.

(41) Martin, op.cit.

(42) Kathy Carbone, "Archival Art: Memory Practices, Interventions and Productions", *Curator: The Museum Journal*, vol.63, no. 2, p. 261.

(43) Martha Rosler, "Post-Documentary, Post-Photography?", *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975-2001*, MIT Press, 2006. Jacob Raupach, "Temporality and the Alpine Way: An Exploration of Post-photography and Post-documentary", *Fusion Journal*, no. 4, 2014. Jeremy Bassetti, "Documentary and Post-Documentary Photography", <https://jeremybassetti.com/fieldnotes/2025/post-documentary-photography/>

(44) Forsyth and Megson, op. cit., p. 3. Gade, op.cit.

は上演を通じて評価されてきた。このように戯曲中心主義から離れ、かつて依拠していた「物語構造、登場人物、テーマ的対立、圧縮された演劇の時間」といったドラマの「閉じた形式」からの脱却をも試みている点は、ハンス＝ティース・レーマンが提唱した「ポストドラマ演劇」とも大きく重なる⁽⁴⁵⁾。この意味でポスト・ドキュメンタリー演劇の語は、ポストドラマ的ドキュメンタリー演劇への移行をも含意している。同時にこの変化は、真正性や客観性を重視する従来の「ドキュメンタリー演劇のドラマ的な戦略⁽⁴⁶⁾」からの根本的な変化を示している。というのも、そこでは「虚偽や欺瞞を含意しうる「演劇性」の抑圧や消去⁽⁴⁷⁾」が必要とされるが、マイケ・ブリーカーが論じたように、このポストドラマ的自己省察性は「再演劇化⁽⁴⁸⁾」を核としているからだ。それはむしろ、ブレヒト的な異化を効果的に用いることで、上演の虚構性や構築性、すなわち演劇性を露呈させ、上演に対しても批評的な態度をとるよう促すものである。このように舞台芸術におけるアーカイヴ論的転回からは、再演劇化のドラマトゥルギーを軸とするポスト・ドキュメンタリー演劇が登場してきたのである。

3. ポスト・ドキュメンタリー演劇の実践例： ラビア・ムルエ『表象なんかこわくない』（2005）

以上を踏まえ、ポスト・ドキュメンタリー演劇の実践例として、ここではレバノン出身の演出家兼パフォーマー、ラビア・ムルエ（1967-）の『表象なんかこわくない（Who's Afraid of Representation?）』を取り上げる。ムルエは、レバノンにおける「断絶の世代（1960年代～70年代に生まれ、内戦後90年代に台頭してきた世代）」に属するアーティストの一人である。彼／女らの世代的特徴として、多様な資料の調査・収集あるいは捏造といった手法を用いて、レバノン内戦や内戦後の社会における歴史や記憶、想起／忘却の問題を、芸術実践を通じて探究する姿勢が挙げられる⁽⁴⁹⁾。また、レバノン国内よりも国外の国際芸術祭などでの作品制作・発表を活動の軸とし、アーカイヴ的アートやポストドラマ演劇など欧米由来の同時代的文脈で評価される点も共通している⁽⁵⁰⁾。実際、ムルエも国際芸術祭を主要な活動の場とし、ポストドラマ演劇の代表的アーティストの一人として評価されてきた。加えて自らでも語るように、その作品は、資料の選別を通じて記憶や歴史を規定するアーカイヴの政治性に焦点を当て、それを批判的に問うも

(45) Ehrn Fordyce, "We Go Live at 8 o'clock: Documentary Theatre in the Presence of Performance Art", Miriam Dreysse and Florian Malzacher(eds.), *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, 2008, p. 168. ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』同学社、2002年。

(46) キャロル・マーチン「自伝とドキュメンタリー——自己と社会正義」『舞台芸術09』月曜社、2005年、50頁。

(47) 藤井、前掲書、41頁。

(48) Maaik Bleeker, *Visibility in the Theatre: The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, 2011, p. 7.

(49) Monique Bellan, *Dismember Remember: Das Anatomische Theater von Lina Saneh und Rabih Mroué*, Reichert Verlag, 2013, p. 53.

(50) Ibid., pp. 55-56.

のもである⁽⁵¹⁾。先行研究でも『仮題：確率ゼロ』(2012)や『ピクセル化された革命』(2013)などをアーカイヴの政治性を問う作品として論じており⁽⁵²⁾、ムルエをポスト・ドキュメンタリー演劇の文脈に位置づけることは可能と思われる。

本作に関しても、ムルエ自身が「知と歴史の構築」や「芸術がアーカイヴされる方法」を問うたものと語っていることから⁽⁵³⁾、アーカイヴやそれが表象する歴史を批判的テーマとする作品と考えられる。以下では作品分析を通じて、本作がいかにしてアーカイヴの構築性や政治性を問題としつつ、演劇そのものに対する批評性をも獲得していたのか明らかにする。

3-1. 作品内容

多くのムルエ作品と同じく、本作の上演時間は約1時間で、出演者はムルエとリナ・マジダラニの2名のみ、装置も舞台下手にスクリーン、上手に小さな机とイスが2脚置かれているだけの簡素な構成である。二人が発話する際は、それぞれの語りに合わせてスクリーン上に英語字幕が映される。かくも小規模な作品ではあるが、レバノンでの初演を皮切りに欧米や日本をはじめ各国の劇場や演劇祭に繰り返し招聘されてきた代表作のひとつだ。

まずは、作品内容を概観する⁽⁵⁴⁾。上演は、二人が『The Artist's Body⁽⁵⁵⁾』という大きく分厚い本を持って舞台上に出てくるところからはじまる。マジダラニが目を瞑ってテーブルに置いた本を開き、「ヴァリー・エクスポート。57ページ⁽⁵⁶⁾」と、そこに記されたアーティスト名とページ数を言うと、ムルエが「57ページなら持ち時間は57秒⁽⁵⁷⁾」と返す。マジダラニは下手に吊るされたスクリーンの背後へ行き、「私はヴァリー・エクスポート。私は人生のうちで多くのパフォーマンス・アートを作った。例えばある作品では、胸の上にぶら下がるように、箱を作って首に吊るした⁽⁵⁸⁾」と、指定された秒数が過ぎてムルエがストップをかけるまで、その頁に記さ

(51) Daniela Hahn, "Thinking with an Audience Dissecting What Is to Be Remembered and Forgotten: Interview with Rabih Mroué", *Maska*, vol. 30, 2015, p. 136.

(52) Martin, "The Theatrical Life of Document", Hahn(ed.), *Beyond Evidence: Das Dokument in den Künsten*, Wilhelm Fink, 2016. Rachel Mader, "Rabih Mroué and Hito Steyerl's Probable Title: Zero Probability", Frauke Berndt and Lutz Koepnick(eds.), *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, Felix Meiner Verlag Hamburg, 2018.

(53) Sabine Wirth and Eike Schamburek, "Who's Afraid of Representation?", <https://www.schauinsblau.de/rabih-mroue/>

(54) 以下、上演の記述に際しては筆者自身の観劇体験に加え、上演台本と Ashkal Alwan Archive の HP 上で公開されている記録映像を参照した。本論で引用する作中の発話やト書きは全てこの上演台本からの引用であり、ページ数のみ表記する。Rabih Mroué, "Who's Afraid of Representation?", *Image(s), Mon Amour: Fabrications*, CA2M, 2013, pp. 217-241. <https://archive.ashkalalwan.org/resource/E4AtLratiJolN8PLBou1r-rUlUyWoeswUcvibcbRwZM=>

(55) Tracey Warr(ed.), survey by Amelia Jones, *The Artist's Body*, Phaidon Press, 2000.

(56) p. 217.

(57) Ibid.

れた作品や活動について、棒立ちのまま「私」という一人称で物語る。上演は基本的にこの繰り返しで構成されており、語られるのはヴァリー・エクSPORTからジーナ・ペイン、マリーナ・アブラモヴィッチ、ヨーゼフ・ボイス、クリス・バーデンらを経てポール・マッカーシーに至るまで、自らの身体を素材とするパフォーマンス・アートの中でも、特に猥褻で暴力的な作風で知られる者たち計19名である。

マジダラニが語るパフォーマンス・アート史が本作の縦軸だとすれば、それに交わる横軸となるのが、彼女が図版のページを開いたときにムルエがスクリーンの前に出てきて物語る、ハッサン・マムーンなる人物がレバノンで引き起こした乱射事件である。断片的に挿入されるムルエの語りによれば、マムーンは自身の職場で銃を乱射して上司や同僚8人を殺し、4人を負傷させ、逮捕後は供述を二転三転させたのち、最終的に死刑に処されたという。作中で計7回挿入されるムルエの語りのうち5、6、7回目には、マジダラニはスクリーンの背後に行き黙ったまま立ち、語りが終わると同時に鳴る銃声に合わせて床に崩れ落ちる。そして、倒れた身体のイメージを（幽体離脱的に）スクリーン上に残したままテーブルに戻り、何事もなかったかのように再び本を開く。

特筆すべきは、単に両者が並行して語られるのではなく、次第にマジダラニの語りにレバノン内戦の歴史が接続され、混在しはじめる点だ。最初に図版のページを開いた直後の、マジダラニによるピーター・ステンブラの語りは「レバノンの戦争が最初に始まったとき、私は赤い薔薇を植えた。私はそれを私の腕...ここに植えた⁽⁵⁹⁾」という一文から始まる。ほかにもアブラモヴィッチは「バイルート中心部で「ホテルの戦い」が始まったとき、私はテーブルの上に72個の道具を並べた [...] 私はパフォーマンスを止めた。その後すぐに、ダムールでの虐殺が起こった⁽⁶⁰⁾」、ステラークは「1978年、戦闘が東西バイルート間に広がっていったとき、私は東京にいた⁽⁶¹⁾」、ボイスは「10月戦争でアラブが負けた後、私は立ち上がって宣言した。「私はアメリカが好き。アメリカも私が好き」⁽⁶²⁾」といった具合である。マジダラニが語るパフォーマンス・アート史は同時代の出来事としてのレバノン内戦に接続され、ムルエによる乱射事件の語りとは奇妙に交差しつつ展開する。

3-2. 作品分析

本作でまず注目すべきは、欧米のパフォーマンス・アートとレバノンでの乱射事件を並置する

(58) Ibid.

(59) p. 220.

(60) p. 222.

(61) p. 228.

(62) Ibid.

ことで、一体何が「芸術」として歴史のなかに包含され、あるいは排除されるのか、それを規定するものは何かを問うていた点だ。なぜパフォーマンス・アートは「芸術（史）」に含まれるのに、同時代のレバノン内戦や乱射事件は排除されるのか。自他の身体に危害を加える暴力性において共通する両者を区別するものは一体何か。ムルエは、それを近代民主主義国家における「芸術の世界と制度」だとしている⁽⁶³⁾。ムルエによれば、本作で取り上げた暴力的で猥褻な作品は全て「芸術という制度の枠組みの外で行われたなら、法的に訴えられていただろう」ものであって、彼／女らは「芸術という制度によって守られている」存在なのだという⁽⁶⁴⁾。同様にエリカ・フィッシャー＝リヒテも、ある行為が「芸術的か非芸術的かの差異を決定づける」のは、演出の巧拙や体験の強度などではなく、それが「芸術という制度の枠内」で行われているか否かなのだと指摘している⁽⁶⁵⁾。この西欧特有の「芸術という制度」こそは、「芸術（史）」という言説を規定するフーコー的な意味でのアーカイヴにほかならない⁽⁶⁶⁾。本作において、このようなアーカイヴの表象として機能していたものこそ、『The Artist's Body』という「彼／女自身の身体を作品の主題および対象として用いることを選択したアーティストたち⁽⁶⁷⁾」とその作品について網羅的に記述した書籍だった。本作で語られる出来事が「芸術」として認識されるか否かは、この本に登記されているか否かで判断される。ボリス・グロイスが論じたように、アーカイヴに芸術が登記されるのではなく、アーカイヴに登記されたもののみが「芸術」になりうる⁽⁶⁸⁾。したがって、そこに登記されていない乱射事件や内戦史は、「芸術（史）」として語る価値を有さない出来事として排除される。このように異なる歴史＝物語を接続することで、それらの排除の上に成立する「芸術（史）」の自明性を問い直し、それを規定するアーカイヴの政治性をも浮かび上がらせていたのだ。

もう一つ注目すべきは、一見するとランダムに見える行為の反復を通じて、アーカイヴの分類や順序を決定する「作者」の存在を可視化し、その透明性や中立性を問うていた点である。ムルエも認めるように、あるいはスクリーン上に語りと同内容の字幕が映されることから明らかなように、本作の上演は、実はあらかじめ周到に構築されたものであり、マジダラニが実際に開いたページや、ページ数によって決まる「持ち時間」が実際の上演に影響を及ぼすことはない⁽⁶⁹⁾。渡辺真也が指摘するように、マジダラニが語るアーティストは女性から男性へ、またその内容も、

(63) Mroué, "What is Slipped Away is So Far, and What is Yet Come is So Close", Eyad Houssami(ed.), *Doomed by Hope: Essay on Arab Theatre*, Pluto Press, 2013, pp. 114-5.

(64) Ibid.

(65) エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』論創社、2009年、293頁。

(66) Callahan, "When the Dust Has Settled?", pp. 76-78.

(67) Warr, op. cit., p. 15.

(68) ボリス・グロイス「新しさについて」『アート・パワー』現代企画室、2017年、41-43頁。

(69) Wirth and Schamburek, op. cit.

自らの肉体の／に向けられる欲望を問題とするものから、自己破壊衝動の表出とでもいうべき危険なものへと移行しているのだ⁽⁷⁰⁾。

ここでは『The Artist's Body』とは異なる順序でアーティストと作品を語り直すことで、その自明性を問うていたと考えられる⁽⁷¹⁾。ムルエ自身が「例えば、どうしてフランコ・Bは5頁でマリーナ・アブラモヴィッチは102頁なのか？誰がこれを決めているのか？この本はアルファベット順になっているが、なぜそうしなければいけないのか？⁽⁷²⁾」と述べるように、独自の順序で語りなおすことによって、『The Artist's Body』の背後で不可視化された「作者」の存在が前景化してくる。科学的な言説や歴史の語り手＝「作者」は自らの姿を隠すことで、それを中立的で客観的な真理として提示しようとする、とロラン・バルトは論じたが⁽⁷³⁾、『The Artist's Body』において「作者」の地位にいるのは、編者たるトレイシー・ワーである。すなわち、どのアーティストのどの作品をいかに分類し記述するかは、彼女の判断に委ねられていたのだ（少なくとも彼女の名の下に判断がなされていたのだ）。そしてこの選別と排除、分類と編成のプロセスに携わる人間は、実際のアーカイヴズにおけるアーキビストと同様に、中立的な存在ではいられない。個々のアーティストの実践はそれぞれ別個の、多くの場合無関係な事象であり、それを「PAINTING BODY」や「GESTURING BODY」、「BODY BOUNDARIES」などの項目に分類し記述し歴史化する際に、編者＝アーキビスト＝「作者」による恣意性が介在していた。したがって、この本が提示する歴史もまた、客観的で絶対的な「真実」ではなく、「本質的にイデオロギー的な構築物⁽⁷⁴⁾」として捉えるべきなのである。

このように本作は、『The Artist's Body』と異なる歴史や順序とを対置することで、それを異化し、「芸術（史）」を規定するアーカイヴの政治性を露呈させるとともに、背後にいる「作者」の存在を浮かび上がらせていた。これは、ムルエの「あらゆる歴史は虚構の物語だし、棄却されるべきものだ。同様に、それが構築されるプロセスを認識することが重要なんだ⁽⁷⁵⁾」という問題意識に基づくものとして考えられる。

さらに本作は、時空間的な距離や再現＝表象性、すなわち演劇性を強調・露呈させることで、上演それ自体に対する批評性をも獲得していた。そこで強調された要素のひとつが、アーティストたちの生きた身体やパフォーマンスの不在、そしてそれらからの時空間的な距離である。文章

(70) 渡辺真也「ラビア・ムルエの『表象なんかこわくない』——戦争の「表象」不可能性への挑戦」『表象なんかこわくない』パンフレット、2021年。

(71) Wirth and Schamburek, op. cit.

(72) Ibid.

(73) ロラン・バルト「科学から文学へ」「歴史の言説」『言語のざわめき』みすず書房、1987年。

(74) 同書、179頁。

(75) "Interview with Rina Majdalanie and Rabih Mroué", <https://www.festival-automne.com/en/interview-lina-majdalanie-and-rabih-mroue>

と写真を中心に構成されたこの本においては、当然ながら、それぞれのアーティストの生身の身体は不在である。しかし、そもそも本作において観客は『The Artist's Body』の内容を直に見ることさえできなかった。「かつて・どこか」で行われたパフォーマンスと観客との間には、二重三重の距離が生じていたのだ。上演全体を通じて、この「かつて・どこか」で行われたパフォーマンスやアーティストの身体からの距離を強調する演出が見られたことは、記しておく必要がある。例えば、棒立ちのマジダラニによる語りは全て過去形で構成されており、パフォーマンスは「いま・ここ」の上演においてはすでに完了した、過去の時空に属することとして語られる。また、マジダラニはスクリーンの向こう側に立ち、カメラとマイクを介して語るため、観客からすれば彼女自身の声や身体さえ現前しているとはいいがたく、それも「いま・ここ」からの距離を示していたといえる。ここでスクリーンは、マジダラニの姿を映し出す媒体としてだけでなく、パフォーマンスに不可欠な条件とされる「アーティストと観客の身体的共在⁽⁷⁶⁾」を生じさせないための、両者を空間的に分割する壁としても機能していたのだ。

スクリーンは同時に、上演における演劇性を強調するための重要な手段でもあった。本作におけるスクリーンの役割についてムルエは、「スクリーンの1メートル後ろあるいは1メートル前に行くだけで、あなたは俳優に、あなた以外の誰かになる。[...] 舞台上でハッサン・マムーンになるために、私はスクリーンの1メートル前にジャンプするか歩いていくだけでよいのです」と述べている⁽⁷⁷⁾。ムルエとマジダラニはスクリーンの前／後に立つことで、視覚的な変化を伴わずとも「いま・ここ」に存在しない他者になることが可能なのだ。このようなスクリーンの使用法について、ムルエは、一枚のカーペットがあれば「舞台」を意味するためには十分だと主張したピーター・ブルックからの影響を語っている⁽⁷⁸⁾。すなわち、ここでのスクリーンはブルックにおけるカーペットの等価物であり、通常は自明のこととして意識されず不可視化されている演劇＝劇場特有の認識論的枠組みそのものを可視化していたのだ。マジダラニがスクリーンの後ろで語る際、その発話主体は上演台本で「クリス・バーデン／リナ」などと表記されるが、マジダラニの上に他者を重ねて見ることを可能にする「／」こそ、スクリーンが担っていた機能にほかならない。この機能は、スクリーンの後ろでマジダラニが毎回異なる人物の語りを一人称で繰り返すことによって、明確に浮かび上がってくる。スクリーンは、舞台上で行われることがそうであるように、その中での行為や出来事、存在を再現＝表象へと変化させる装置なのだ。上演全体を通じて、演劇的な枠組みそれ自体の表象として、このようなスクリーンの機能へと観客の意識を向けさせていたのである。

(76) Erika Fischer-Lichte, "Performance Art—Experiencing Liminality", *7 Easy Pieces*, Charta, 2007, p. 41.

(77) "Interview: Rabih Mroué by Stanley Wolukau-Wanambwa", <https://bombmagazine.org/articles/2024/09/16/rabih-mroué-by-stanley-wolukau-wanambwa/>

(78) Ibid.

このような本作のドラマトゥルギーは、同種のパフォーマンス・アートに対するアブラモヴィッチの姿勢とはまったく対照的である。アブラモヴィッチは本作の初演と同じ2005年に「7つの易しい小品 (Seven Easy Pieces)」展、2010年に「アーティストは現前する (The Artist is Present)」展で、自身の過去作品に加え、アコンチやボイスら60~70年代の伝説的作品のリエナクトメント (reenactment)⁽⁷⁹⁾を行った。これが本作と対照をなすのは、ここではアブラモヴィッチ含む生身の身体が観客の眼前に提示され、その真正性や現前性、直接性が強調されていたからだ。それは結果として、過去の作品や身体との間にある解消不可能な差異や距離を消し去り、自らを新たな作者として権威づけるものとなっていた⁽⁸⁰⁾。このような現前性や真正性への志向は、これまで論じてきたように、本作では見られなかったものだ。

繰り返せば、本作で強調されていたのは現前性や真正性、無媒介性などではなく、むしろ「遠さ」であり、再現=表象性であり、演劇性であった。「かつて・どこか」で行われたパフォーマンス・アートはまず記録され、『The Artist's Body』に収められ、それをもとにマジダラニの語りが構成され、そしてスクリーンとマイクを介して観客に伝えられた。結果として、観客が見聞きするものは過去のパフォーマンス・アートとは全くの別物になっていたのだ。かつてフェランはこれらのパフォーマンス作品を「現前と再現=表象の間の区別を喚起する試み」として論じたが⁽⁸¹⁾、舞台上で提示されていたのは、それが「表象の表象の循環」に組み込まれ、「パフォーマンスではない何か」へと変容していく過程そのものだったのである。ジャン=リュック・ナンシーは、再現=表象 (representation) の接頭辞 re は反復を示すと同時に強意の接頭辞でもあると論じたが⁽⁸²⁾、アブラモヴィッチのリエナクトメントとは異なり、本作は自らが再現=表象であることを隠そうとはせず、むしろ積極的に呈示してみせる再現=表象=上演なのだ。これこそは、ブリーカーが再演劇化のドラマトゥルギーとして論じた、演劇性の露呈として考えるべきものである。

これを最も強烈に現していたのが、銃声と共に倒れ込むマジダラニの身体である。スクリーン上にそのイメージを残しつつ平坦と舞台上に戻ってくるマジダラニによって、絶対的に一回性の出来事である「死」さえ反復可能、再生産可能な再現=表象と化していることが示される。かつ

(79) リエナクトメントとは本来、資料に基づいて歴史的な出来事や犯罪を「再現」あるいは「再演」する試みだったが、1990年代以降は特にパフォーマンス・アートやダンスなどの過去作品を再び上演するための方法論として、芸術実践においても注目を集めている。藤井、前掲書、38-40頁。

(80) Jones, ““The Artist is Present”: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence”, *TDR.*, vol.55, no.1, 2011, pp.16-45.

(81) Phelan, op. cit., p. 152.

(82) 渡辺健一郎によれば、強意の接頭辞 re は「上演しているというまさにそのことを上演」することで、没入や陶酔を妨げる異化効果を生じさせる作用を有するのだという。ジャン=リュック・ナンシー『イメージの奥底で』以文社、2006年、85頁。渡辺健一郎『自由が上演される』講談社、2022年、105-6頁。

てアブラモヴィッチは「演劇は偽物である。[……] ナイフは本物ではなく、血は本物ではなく、感情は本物ではない⁽⁸³⁾」と批判的に述べたが、パフォーマンス・アートや乱射事件とは異なり、本作で傷つけられ血を流す身体が現前することはなく、銃声は銃声の表象に過ぎず、撃たれ倒れ込む死体は死体の表象にすぎなかった。演劇＝劇場では、死さえ何度でも生きることができる出来事へ変容するのであり、本作では反復を通じてそれが示されていたのだ。だが、それだけでない。最後にはそれが映されていたスクリーンが2人によって巻き上げられてしまい、背後には「舞台の奥行きとカメラ⁽⁸⁴⁾」しかないことが明らかとなる。再現＝表象の前提となるはずの確固たる現実さえ、もはや存在しないことが露呈させられるのである。ムルエ自身も述べているように、このような演劇性の露呈は、上演それ自体を異化し、それに対する批評的態度を観客に可能にするための仕掛けとして、意図的に組み込まれたものと考えられる⁽⁸⁵⁾。

以上論じてきたように本作は、アーカイヴをさまざまな観点から問題としつつ、同時に演劇性を露呈させる批評性をも備えた作品だった。それは観客に対して、何らかの「真実」や「現実」の提示、真正性や客観性の感覚を生じさせることを目指すのではなく、反対にアーカイヴと上演双方における構築性を露呈させることで、それらに対する批評的態度を求める姿勢として考えることができる。以上の点において、本作はまさに再演劇化のドラマトゥルギーを軸とするポスト・ドキュメンタリー演劇の中核的特徴を体現していたのだ。

おわりに

本論ではまず、1990年代から2000年代にかけてさまざまな領域において生じたアーカイヴ論的転回が舞台芸術にも波及し、特にドキュメンタリー演劇においては、90年代以降、ポスト・ドキュメンタリー演劇と呼ぶべき新たな実践が生じていることを明らかにした。後半では、その具体的な実践例のひとつとして『表象なんかこわくない』を分析することで、ポスト・ドキュメンタリー演劇の特徴を実証的に明らかにした。ポスト・ドキュメンタリー演劇は、①従来のドキュメンタリー演劇の方針を継承しつつも、アーカイヴを批判的テーマとする点、②アーカイヴの権威や中立性、真正性を問うことで記憶や歴史、「現実」の構築性を露呈させる点、③演劇それ自体に対する自己省察性を備え、再演劇化のドラマトゥルギーを軸としている点において、アーカイヴ論的転回以後に登場してきた実践として考えられる。これは、ポストドラマ演劇の理論的射程と重なりつつも、アーカイヴの政治性に対する明確な意識によって両者は区別されるのである。

ムルエの他作品や他のアーティストがどのようにアーカイヴを主題とし、問うているのかを本

(83) Sean O'Hagan, "Interview: Marina Abramovic", <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist#history-link-box>

(84) p. 241.

(85) Nadim Samman(ed.), *Rabih Mroué Interviews*, Hatje Cantz, 2022, p. 230.

論で検討する余裕はなかったが、これは今後の課題としたい。また、本論ではドイツやフランス、英語圏を中心とする欧米の文脈に焦点を当てて論じたが、たとえば日本の文脈については、さらなる検討が必要とされるだろう。今後は、より多くの作品／作家の事例分析を通じて、ポスト・ドキュメンタリー演劇の理論的精緻化を進め、アーカイヴ論的転回によって舞台芸術に生じた変化を明らかにしていく予定である。