

パフォーマンス研究の地平

岸田 真

キーワード：パフォーマンス、演劇、シェクナー、シアトリカルティ

1、パフォーマンスの出現

マーヴィン・カールソン（ニューヨーク市立大学大学院センター特別教授）は、1997年の日本演劇学会紀要の中で、ムカジェフスキがブラハ学派の成果をまとめた論文集を引用し、演劇とは本来「時空を移動する複数の力の相互作用であり、それは観客をもそのなかに引き込むものであるが、それこそが舞台作品、パフォーマンスと呼ばれるものである⁽¹⁾」と記している。この『演劇理論の現状』が発表されたのは1941年のことであった。

だがパフォーマンスらしきものが出現してきたのは、およそ1960年前後のことと思われる。

ジョン・ケージ（1912 - 1992）が、『四分三十三秒』を発表したのは1952年。ピアニストのデイヴィッド・テュードアは舞台に置かれたピアノの前に座り、四分三十三秒間、まったくピアノに触れることなく、腕を三度回しただけであった。その四分三十三秒に聞こえる音—観客のとまどい、ささやき声、抗議のどなり声、咳、あるいは空調の音などが、音楽だという提示である。1959年に行われたアラン・カプロー（1927 - 2006）の共感実験『六部からなる十八のハプニング』は、ニューヨークのルーベン画廊の二階倉庫で行われた。そこはプラスチックの壁で三つに仕切られ、様々な方向で椅子が並べられていた。観客がその椅子に座ると、大音響で始まりのベルが鳴る。ある部屋では、廊下を一列になってぎこちなく行進する人々がおり、別の部屋では女性一人が左手をあげて床を指さしていた。その隣の部屋ではスライドが映しだされていた。フルート、ウクレレ、ヴァイオリンによる演奏がなされ、画家が壁にかけられたキャンパスになにか描く。このような、互いに何の関連もない十八のハプニングが90分ほど続いたのち、二回ベルがなって終演となる。当時、こうした上演作品はハプニングと呼ばれていた。

ジョージ・マチューナス（1931 - 1978）により『フルクサス』（Fluxus, 流動・流転を意味する flux が語源）と題された講演会がニューヨークで行われたのは1961年のことであった。フルクサスとは造形や音楽を中心に、映像・文学・音楽などあらゆるジャン

ルの芸術を混合させた前衛芸術運動のことである。それは、日常生活の中に芸術を見出し、日常の要素を取り入れようとするものであった。郵便物を作品にし、食事や掃除などの行為を見世物として上演したのである。フルクサスは、現代美術家のヨゼフ・ボイス（1921 - 1986）、ビデオ・アーティストのナムジュン・パイク（1932 - 2006）、コンセプチュアル・アーティストのオノ・ヨーコ（1933 -）、現代音楽家の小杉武久（1938 -）など様々な芸術家たちから構成されていた。1964年7月20日、アーヘン工科大学大講堂で行われたその三回目の催しで、ボイスは本物の塩酸をこぼし、すさまじい騒乱状態の中で観客の学生から殴りつけられて血を流しながらも、板チョコを客席に投げつけたり、左手でキリストの磔刑像を高くかかげたりしたという。フルクサスはこのような自分たちの活動とハプニングを区別した。『四分三十三秒』に代表されるように、ハプニングが偶然性を重んじ、現実との境界線を揺さぶろうとしたのに対して、フルクサスのイベントは基本的にはスコアにそったものだったらしい。

演劇上演の場では、1951年にジュリアン・ベック（1925-1985）とジュディス・マリナー（1926 - ?）夫妻によって設立された〈リヴィング・シアター〉の活動がある。彼等はジャック・ゲルバー作『ザ・コネクション』（1959）で本物（と思われる）の麻薬密売人や麻薬患者を登場させて不気味な雰囲気を作り出し、63年に上演されたケネス・ブラウンの『営倉』で広く知られるようになる。この作品は軍隊で規律を乱した者が営倉に閉じ込められた様子を描くという内容であり、軍隊の悲惨な監獄状況がそのまま舞台上で再現されたものである。不条理な抑圧と暴力を描くために、俳優たちは舞台上で本当に殴りあいをし、稽古の際、殴られる俳優が本気で怒り、看守役に殴りかかったと言われる。1966年6月3日フランクフルトのテアター・アム・トゥルムで行われた第一回エキスペリメントでは、ペーター・ハントケ（1924 - ?）による『観客罵倒』が行われた。演出のクラウス・パイマンは、俳優たちに観客を「まぬけ」、「追いはぎ」などと汚い言葉でののしらせ、挑発した。ピーター・ブルック（1925 -）の『マラー/サド』（1964）も、精神病院の患者を演じる役者たちが、舞台上で火を放ち、レイプを行い、そこらじゅうのあらゆるものを暴力で破壊するという壮絶なラスト・シーンで終わった。68年に上演された〈リヴィング・シアター〉の『パラダイス・ナウ』は、実際に神秘的な儀礼が行われた。ここで俳優たちは役を演じるのではなく、現実の自己として観客に語りかけ、観客を儀礼へと招き入れたのである。彼等の作品は、演劇という虚構として舞台上で演じられているのか、現実であるのか、きわめて曖昧な印象を残したのであった。

70年代には、ニューヨーク・タイムズに「実験演劇界にそびえ立つ塔のような存在」と評されたロバート・ウィルソン（1941 -）が、『聾者の視線』（70）を発表する。この作品はセリフがひとつもなく、延々7時間も極度のスローモーションが続くというものであった。76年に発表された『浜辺のアインシュタイン』は、広大な舞台空間でフィリップ・グラス（1937 -）の音楽が流れるなか、反復的なダンスと非論理的な言葉が繰り返される九つの場面から構成されていた。舞台上の人物はアインシュタインを真似て、ダブ

ダブのズボンをはき、サスペンダーをつけていた。「列車と建物」、「法廷とベット」、「宇宙船のある空間」という三つのテーマが表されるこの作品は、アインシュタインの生涯からそれ以降の時代についてのイメージを追っている。列車のイメージは、アインシュタインの少年時代である蒸気時代を暗示し、法廷は時間の空しさを巨大な時計で現し、宇宙船は宇宙時代の到来を示していた。これはアインシュタインをめぐるウィルソン自身のヴィジョンが陳列された作品であり、三次元の動く抽象画と言われた。

60年代から70年代にかけて、このように作家によって書かれた戯曲を用いず、イメージを先行するスペクタクルが次々に上演され、テクノロジーと共犯するミックスト・メディア的な演劇作品が、さかんに舞台に現れてきたのである。

コンサート会場でピアニストがピアノを奏でない。劇場で俳優が役を演じない。そこにはプロットも何もない。美しい旋律や印象的なセリフもない。ダンスでもないし、演劇でもない。座席で観ているだけだった観客も、その演目に参加せざるをえなくなるような作品もあった。それまでの舞台芸術のカテゴリーを大きく超えた新しい表現が出現してきたのである。それらがパフォーマンスと呼ばれた。

日本でも寺山修司主宰による〈天井桟敷〉の作品は、当時はアングラ演劇とくくられ、寺山自身もその集団を「演劇実験室」と名づけていたが、劇団員募集の新聞広告に「奇優怪優巨人」を求め、観客を目隠してバスに乗せ(『イエス』1970)、高円寺・阿佐ヶ谷一帯で三十時間も市外劇を上演し(『ノック』1975)、体育館六つ分と言われる巨大な劇場(晴海国際貿易センター)で上演するといった方法(『レミングー世界の果てまで連れてって』1979、『百年の孤独』1981)は、今日の視点から見ればパフォーマンスと呼ぶにふさわしい。

実際に生身の肉体を酷使し極限状態を見せる肉体の演劇、視覚や聴覚に直接うったえかけるイメージの演劇を経て、やがてそれらはパフォーマンス・アートと呼ばれるようになる。パフォーマンス・アートとは、アーティストの身体によって構成され、それが作品のテーマとなるものである。それは従来の演劇作品とは異なり、観客の前で「誰か」を演じるのではなく、アーティスト自身が「なにか」を行うものであった。これらの作品は、プロットも場面設定も曖昧で観念的なもの、わけのわからないものが多い。しかし、こうした作品は、直接人々になにかを表現する方法であり、観客に衝撃を与え、自身の置かれている状況、世界、文化などを省察させる手段ともなった。

その代表的な作品としてインスブルックのギャラリー・クリンツィンガーで行われた『トーマス・リップ』(1975年10月24日)をあげよう。ユーゴスラビアの女性芸術家マリナ・アブラモヴィッチは、登場すると、一枚ずつ身につけていたものを脱ぎ捨て、全裸になる。舞台には白いテーブルクロスが掛けられた机があり、そこにグラス一杯の蜂蜜と赤ワインの壺、クリスタル・グラス、銀のスプーン、一本のムチが置いてある。彼女は椅子に座り、ゆっくり時間をかけて一キロもの蜂蜜を食べ、ワインを一本飲み干す。そしてグラスを握りつぶすのである。さらに腹をかみそりで切り、背中をムチで激しく打つ。手から血が流れ、背中にはミミズばれになっていた。やがて彼女は大きく両手をひろげ、氷の十

字架の上に横たわる。血だらけの彼女は、氷が溶けるまで、苦痛に身をまかせようとしていた。三十分ほど経ったあたりで、この状態に耐えきれなくなった観客が、彼女を抱きかかえて氷から引き離れたところで、作品は終わる。

上演時間は約二時間。舞台にいるアブラモヴィッチは、何かを再現するのではなく、俳優として役を演じていたのでもない。登場人物として自身を傷つける演技をしていたのではなく、実際に自分自身を傷つけていたのである。

彼女は、ただ大量に飲み食いする、腹を切る、自分でムチ打つ、氷の上で寝るといったことをしただけである。しかし蜂蜜とワインの大量摂取は、ブルジュア的・資本主義的な消費と浪費社会への批判を含んでいた。最後の晚餐の暗示ともいってよい。ムチ打ちはキリストのムチ打ちのことであり、氷の十字架はキリストの磔刑のことかもしれない。これらの行為が遂行していたのは、まさにこれらの行為が意味していたことだった。それはこの作品の全参加者にとって、新しい、特異な現実を構成するものだった。観客に賛嘆、驚愕、恐怖、嫌悪、不快感、好奇心などをもち、彼等の立場で現実を構成するという行為を遂行させた。そのさいにある興奮が引き起こされ、これがあまりにも強かったために、何人かの観客を実際に介入させるところまでいった。その興奮が、感動する、解釈することより、大きなものだったということである。それは従来の舞台作品とは大幅に違っていた。

このような演劇でもダンスでも音楽でも造形でもない作品の登場は、知識人たちも刺激した。80年代になると、70年代に登場したポスト構造主義から、フェミニズム、ポスト・コロニアリズムといった理論と批評の方法の急速な展開が起こり、パフォーマンス・アートが考察の対象となっていく。

パフォーマンス、あるいはパフォーマンス・アートと呼ばれていたものの上演は、それまで伝統的上演の構造で絶対的な位置に立つと思われていた劇作家を消去し、テキスト(戯曲)から上演(演出家/俳優/観客)へと力点を移したものであったということができよう。だが、演劇上演の場で戯曲が最も重要であるという考え方が現れてきたのは、十九世紀後半に現れたいわゆる近代劇の登場以降のことであった。演劇史は、近代劇に重きを置きギリシア悲劇やシェイクスピアやモリエールを聖典とするように扱っているが、それは戯曲という形が残っているためにすぎない。ギリシア悲劇は演劇というより祭祀だったのであり、シェイクスピアは上演現場で生きていた人間で、バーベッジやケンブといった俳優がいなければ今日まで残ることはなかったかもしれない。モリエールも俳優として死の直前まで舞台に立っていた。長い演劇の歴史の中で上演の中心にあったのは、劇作家や戯曲ではなく、俳優の演技、身体だったのである。「テキスト・言語から上演・身体へ」という研究方法の変換は、美術史が「オブジェから行為へ」と転回したのと比べて、むしろ演劇の起源への回帰という様相を呈している。

パフォーマンスの出現は、物語の解体、演劇表現の主体としての俳優、身体を中心化、言語以外の聴覚的・視覚的イメージの、「劇場のいま、ここ」を特権化したもの、とい

えるかもしれない。だが、こうした主張はアルトー (1896-1948) やクレイグ (1872-1966) が、その著作の中で、すでに百年以上前から語ってきたことと重なるのである。⁽³⁾

2、シェクナーの登場

パフォーマンスを研究対象とする方法は、そのルーツは二十世紀初頭に認められるにせよ、1980年にニューヨーク大学大学院の「演劇科」が「パフォーマンス研究科」に改名されたときを起点とする。

創始期のパフォーマンス研究の中心にいたのがリチャード・シェクナー (1934～) であった。コーネル大学で英文学を専攻した後、アイオワ大学で修士号を取り、トゥーレン大学で演劇学の博士号を取得 (1962) した彼は、67年よりニューヨーク大学の芸術学部創設に関わり、大学院演劇科教授となる。62年から69年まで、そして86年から現在まで「パフォーマンス研究の学術誌」の副題を持つ『ザ・ドラマ・レビュー』(TDR) 誌の編集主幹である。93年には、そのTDRが『ザ・ジャーナル・オブ・パフォーマンス・スタディーズ』となり、パフォーマンス研究の基幹ジャーナルとしての役割を明確にする。オーラル・インタープリテーション系の雑誌では、80年に『パフォーマンスにおける文学』⁽⁴⁾ が発刊され、89年に『季刊・テキストとパフォーマンス』に改題される。イギリスでは96年にウエールズ大学から『パフォーマンス・リサーチ』誌が発刊されている。02年にはシェクナーによる『パフォーマンス研究』が、03年にはフィリップ・アウスランダー (Philip Auslander) を編者に四巻本の『パフォーマンス—批評の概念』(*Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, London; New York: Routledge, 2003) が出版されるまでになっている。1994年にはパフォーマンス・スタディーズ・インターナショナルという名の研究組織も設立され、北米、ウエールズ、ドイツ、ニュージーランド、シンガポールなどで大会が開催されている。

シェクナーは、ニューヨークのウスター・ストリートの倉庫をパフォーマンス・ガレージと名づけ、68年からその名も＜パフォーマンス・グループ＞という集団を主宰した。パフォーマンスという理念を使って、演劇を制度化された枠組みから解放する実践を行っていたのである。ここで『ディオニュソス69』(68) といったギリシア劇プロジェクト、及びシェイクスピアの『マクベス』(Makbeth) (69) などを上演。⁽⁵⁾ ＜パフォーマンス・グループ＞は、集団創作、観客参加の団体であった。このグループは、先の＜リヴィング・シアター＞や、ジョセフ・チャイキン (1935-2003) の＜オープン・シアター＞と並ぶ、当時の前衛劇団となったが、シェクナー自身は75年に脱退している。93年に彼は演劇集団＜イースト・コースト・アーティスト＞を創設し、『ファウストガストロノーム』(90)、『三人姉妹からの諸断片』(95)、『イオカステたち』(05) などを上演している。

シェクナーが実践していたのは「環境演劇の六つの原則」である。それは

- 1、演劇的なイベントは相互に関係のある行為の組み合わせである。
- 2、パフォーマンスにはあらゆる空間が使用される。
- 3、演劇的なイベントは、上演のために人為的に作られた空間でも「偶然に見つけられた空間」でも起こり得る。
- 4、焦点は可変的で、単一ではない。
- 5、演劇の制作に関わるすべての要素は、それぞれ独自の言語を持つ。
- 6、テキストは演劇制作の出発点でも到達点でもない。演劇は言語テキストなしでも成立する。

という理念に基づくものであった。⁽⁶⁾

これは作家の書いた戯曲があり、それをできるだけ忠実に再現するという従来の演劇作品とは遥かに異なる考え方である。彼が実践していた舞台作品自体、ギリシア悲劇やシェイクスピア、チエーホフを借りながらも、それまでの演劇のカテゴリーからは大きく逸脱したものであった。

シェクナーはTDR十周年記念号(66)に『人間のパフォーマンス活動について』を掲載し、そこで遊戯、スポーツ、儀礼、さらには日常生活のパフォーマンスまで理論化しようとした。また彼は同年の論文『理論／批評へのアプローチ』で、演劇の起源を儀礼に求めたケンブリッジ学派を批判している。73年のTDRの『パフォーマンスと社会科学』特集号でシェクナーは、「パフォーマンス理論」の理論的基盤を、こう呈示している。

パフォーマンスとは、形式的な儀礼や公の集会をはじめとする、情報、物資、習慣の交換手段の一部として、またそれらに付随して行われるコミュニケーション行動の一種である。私の考えでは、パフォーマンス理論と社会科学は七つの鍵となる領域で重なり合う。それは①日常生活におけるパフォーマンス、②スポーツ、儀礼、遊戯、公の儀式、③コミュニケーション理論／記号学、④行動学、⑤精神分析と精神療法、⑥民族誌学と先史学、⑦行動の理論としてのパフォーマンスの統一的理論の構築である。私はこの七つの領域の交点を「パフォーマンス理論」と呼ぶことにした。⁽⁷⁾

シェクナーは、パフォーマンスを演劇のカテゴリーから開放し、文化的に拡散する関係性の中に位置づけようとしたのであった。

04年12月5日に行われたインタビューによるとシェクナーは、パフォーマンスという用語を、ゴッフマンの『行為と演技 日常生活における自己呈示』(Goffman,E,*Presentation of Self in Everyday Life*,Doubleday& Co,pany,Inc,1959,石黒毅訳、誠信書房、1974)から借用したという。パフォーマンスというものを、劇場で上演される演劇とは切り離して思考の対象とするために、である。また77年には、イギリスの人類学者ヴィクター・ターナーによる著書『象徴と社会』(Turner,V,*Dramas Fields,and Metaphors:Symbolic Action in*

Human Society, Ithaca: Cornell University Press, 1974, 梶原景昭訳、紀伊国屋書店、1981)の社会劇についてのエッセイからも刺激を受けている。ターナーは「人間が考える動物、道具を作る動物、自我を形成する動物、シンボルを使う動物であるならば、同様に、人間をパフォーマンスする動物、ホモ・パフォーマンスと呼ぶことができる」と主張し、「人間にとってパフォーマンスは自己省察的であり、パフォーマンスをおこなうことで人間は自らに対し、自己を明示する⁽⁹⁾」と記していた。

パフォーマンス・アートの登場を経て生まれたパフォーマンス研究は、このように演劇研究と人類学の出会いによって生まれたとされる。だが、ウォリック大学教授ジャネール・ライネルトによれば、「パフォーマンスの研究は真に学際的なものであるが、それは、ヴィクター・ターナーやリチャード・シェクナーが人類学と演劇学の学問的な結びつきを強めたからではない。社会学、心理学、言語学、哲学、そして人類学の思想家や学者たちが、伝統演劇も含むパフォーマンスの諸側面を自分たちの仕事に真剣に関係づけ始めたからでもある。また一方で、演劇学者がその研究対象(演劇史、上演分析、演劇美学、パフォーマンス理論)を他の学問領域のパラダイムと関係付け、刺激として受け始めたからでもある⁽¹⁰⁾」という。いずれにせよ、それまでの演劇研究が戯曲分析を主体とするものだったのに対して、パフォーマンス研究はパフォーマンス・アートの分析を超え、身体、空間、創作プロセスといったものに、その対象をひろげていったということである。

シェクナーは、多様なパフォーマンスの形態を理論的モデルを使って記述しようとしていた。それを表記するのが「再現された振る舞い」(restored behavior)、「繰り返される振る舞い」(twice restored behaviors)といった用語である。それは「映画監督がフィルムの断片を編集するように操作された現実の行動」のことであり、「パフォーマンスのもっとも顕著な特徴である⁽¹¹⁾」と、彼は主張する。そして「行動の再現の原則は、自己が社会の中で他者に囲まれた存在として、あるいは自己を超越して他者になることで、役を演じることである。象徴的で省察的な行動は、社会、宗教、医学、教育、芸術的な過程を演劇へ昇華させる。初めて演じられるものは、決してパフォーマンスではない。パフォーマンスは二回目から無限大まで何回も繰り返される演技なのだ⁽¹²⁾」と記す。舞台上で役を演じるのではなく、日常生活のあらゆることがパフォーマンスにつながるという主張である。

92年アメリカ高等教育演劇学会の基調パネルで、シェクナーは大きな問題を提議した。アメリカの大学の演劇科は社会の要請を満たしていない。実技はスタニスラフスキイに基点を置き、ストラスバーグによって発展したメソッド演技が中心であり、学科はイプセン、チーホフなどの作家によって書かれた戯曲を根幹として研究がなされている。それらはあまりにも時代遅れである。大学に期待されているのは、演劇という狭い分野でしか通用しないスペシャリストの養成ではなく、パフォーマンスの果たしえる機能を考えることではないか。「複数の文化が衝突し、相互に干渉し、融合し、そして/あるいは混交することによって新しい成果が生まれる文化状況⁽¹³⁾」において「学問研究は常に流動的な交差点においてこそ価値と活力を持つ」のであるから、パフォーマンス研究は魅力的なものにな

るはずだ、というのが、シェクナーの考えであった。枝葉末節なことにこだわり、現実社会と接点のほとんどない演劇学の研究ではなく、教育や遊戯、儀礼などに果たすパフォーマンス機能を学問の対象にするべきだということである。

3、パフォーマンス研究とはなにか

シェクナーの『パフォーマンス研究』を翻訳した高橋雄一郎（獨協大学教授）によれば、パフォーマンスは次のように整理される。⁽¹⁴⁾

- ①舞台芸術、芸能としてのパフォーマンス。「パフォーマンスは一般的には芸術的で、高い技量を伴うコミュニケーションの様態であり、特殊なフレームを用いて観客に呈示されるもの」。(文化人類学者リチャード・バウマンによる説明)
- ②日常生活におけるパフォーマンス。「特定の観察者の目前に留まっている間に起こる個人の活動で、観察者になんらかの影響を及ぼすことのすべて」。(ゴッフマンの定義)
- ③文化的パフォーマンス。「文化や社会全体が、自らについて省察し、自らを定義し、自らの集会的な神話と歴史を演じること」。(文化人類学者 ジョン・マカルーンの定義)

パフォーマンスというタームが、やや混乱して使用されているように感じるのは、これらが明確に区別されないまま議論されているためだろう。パフォーマンスという概念は、その意味するものが広大なのである。ニューヨーク大学で学んだジョン・マッケンジーは「パフォーマンス・スタディーズとは何か？いや、どのようなパフォーマンス・スタディーズか？と問うほうがいい。〈パフォーマンス〉と同様にパフォーマンス・スタディーズは異なる方法論、学問、制度、地理、主題の位置、対象の領域、そして価値などによって吹き込まれた多元的な意味を伴った、論争的な概念なのである。」⁽¹⁵⁾と述べた。

パフォーマンス研究が対象にするのは、パフォーマンス・アートに限ったものではなく、様々な文化現象であり、記憶され、反復実行されることで何らかの効力を発揮する「パフォーマンス的な行為」のことなのである。パフォーマンス研究は、表現芸術を美学的コンテキストによってだけ論じるのではなく、現在では文化全般を省察する知的探求といった趣を呈している。シェクナーはパフォーマンス研究を「演劇学と社会科学諸科学の中間、さまざまなパフォーマンスのジャンルの中間、またさまざまな文化の中間に位置する」⁽¹⁶⁾ものと考えていたのだ。

研究対象が戯曲のように形になっていないのであるから、パフォーマンスは、研究対象の「それは何か？」「それは何だったのか？」を問題にし、それを言語化して記述する方法が求められた。身体的実践としてのパフォーマンスに対して、言説的構築はパフォーマンス (performative) と表現される。それは演劇の場合でいえば、上演に関わる事柄を指すが、ここでいうパフォーマンスとは、自己提示のプロセスに関わる概念を指す身体

的なパフォーマンスの反復が作り出す言説的作用のことをいう。

近年そのパフォーマティヴに対してシアトリカリティ (theatricality) という用語が出てきた。前者はその範囲があまりにも広く漠然としているが、後者はその綴りから見ても演劇を起点とすることは明らかである。シェクナーがパフォーマンスと言った後で、ジョセット・フェラール (ケベック大学演劇高等院教授) が、82年に発表した『パフォーマンスとシアトリカリティ』の中で、この言葉を使った。カールソンによれば、フェラールはここで「演劇を物語、再現性、コミュニケーション・コードの確立を含む過程とする記号論に結びつけ、その作用をパフォーマンスと直接対立するものとして定義した⁽¹⁷⁾」という。シアトリカリティは真正な現実を前提にし、それに対するオルタネティヴな現実を捉えたものであり、それ自体としては二次的、あるいは虚偽的なものとなる。つまり「芝居がかった」とか「押しつけがましい」といったニュアンスを持つ。それに対してパフォーマティヴは多様な現実を前提にしたものであり、どの現実が別の現実より上とか下とかということを問題にするものではない。

十九世紀末に起こった自然主義演劇も、スペクタクルな仕掛けが人気を呼んでいた当時の演劇現場にあつては前衛であった。それは「自然さ」を装うことで、演劇の虚構性を否定しようとした。アントワヌが本物の肉をつるしたのは、シアトリカルに驚かせる手段であり、自然らしく、本物らしく見せようとする意識の現われである。60年代に起こったパフォーマンスもまた、演劇の虚構性を否定する点では、それと同じであるといえよう。実際に殴る、嘔吐する、血を流すといった<リヴィング・シアター>やマリーナ・アブラモヴィッチの方法は、リアリズムの反対のようにいわれているが、本当に行うのだから究極のリアリズムである。

二十世紀はシアトリカリティの範疇が拡散した世紀であったといえる。また演劇と考えられていなかった要素が、その仲間入りを果たした時代でもある。それがパフォーマンス・アートと呼ばれたものであった。これらは通常の演劇作品のような特定の結末を用意していない。観客が目にするのはパフォーマンスの過程だけなのである。パフォーマンス研究は、このようなパフォーマンスの登場を背景に生まれてきたのだが、パフォーマンス・アートだけを対象にすることを超えて、新たな地平を展開していった。

ノースウェスタン大学パフォーマンス研究科長ドワイト・コンカークグッドは、1995年の第一回パフォーマンス研究会議の基調パネルで「パフォーマンスに大切なのは、敷居をまたぎ、姿を変え、境界を侵犯する、シャーマン、トリックスター、ジョーカーなどの存在であり、正典よりカーニヴァルを、規範より変容を、モニュメンタルな重厚さより軽快なフットワークを大切に⁽¹⁸⁾する態度である」と述べ、パフォーマンス研究がミメシス(模倣)からポイエシス(創造)、そしてカイネシス(運動)へ移行することを提案した。ミメシスは、文化の解釈学としてフィールドワークをテキストの読解と考えたクリフォード・ギアツの姿勢に、ポイエシスは、民族誌を学生たちと演じることで文化理解を試みたヴィクター・ターナーのパフォーミング・エスノグラフィーに代表される。カイネシスとは、

破壊から再構築へ、創造から介入へとシフトするパフォーマンスの理論と実践であり、今日の社会が希求するものだというのである。

既成の劇場における戯曲の再現としての演劇という定義を超える上演形態、かつてはそれがパフォーマンスというタームで捉えられていた。しかしパフォーマンス研究は、その対象を舞台芸術から儀礼や祭祀、伝統芸能から日常生活における様々な行為にまで広げ、パフォーマンスな行為一般とのつながりの中でそれらを捉えなおそうとするものなのであった。多くの大学の演劇科は文学部に所属していたが、パフォーマンス研究は、文学に留まらず、文化人類学、社会学、記号学などにその対象の領域を拡散していった。実際ニューヨーク大学大学院のパフォーマンス研究科は、演劇だけでなく、ダンス、儀礼やサーカス、またカターカリ（インドの古典舞踊）なども研究対象とすることを謳っている。

パフォーマンス研究は、その対象を舞台芸術に限ったものではなく、ある状況を作り出し、解釈学的・記号論的・美学的に基本的なふたつの関係を、新たに規定しようとするものだ。第一に、主体と客体の間、観察するものとされるものの間、観客と俳優の間関係であり、第二に要素の身体的・材料的性格と記号的性格の間、記号表現と記号内容との間の関係である。これらを言語化し、考察しようとするのがパフォーマンス研究なのである。そこで出来事や事物は、意味をもったテキストではなく、相当な労力をかけて演出された<上演>として解明される。上演が産出するのは<意味>ではなく、直接的にその場に存在する<材料的性格>である。<演技>が舞台にあるのではなく、俳優の言語運用と観客の直接反応との間の生産的なフィードバックの環が、そこにある。したがって、それをいかに言語化するのか、ということが問題になる。

02年に出版された『パフォーマンス研究』(Performance Studies: An Introduction, London and New York, Routledge)で、シェクナーの理論はさらに大胆になる。パフォーマンスすることの意味は以下の四者の関係によって呈示される、と彼は記す。

すなわち

Being → 存在そのもの。

Doing → 素粒子から人間を含む動植物、宇宙体までを包括する存在のあらゆる行為。

Showing doing → 指示、発表、展示などによる行為の呈示。

Explaining showing doing → 呈示された行為を説明すること。⁽¹⁹⁾

またシェクナーは、パフォーマンスが成立することを「Is Performance (パフォーマンスとして自明であること)」と「As Performance (パフォーマンスとして捉え得るもの)」と説明している。前者はスペクタクルや芸能、儀礼、社会的役割など。後者はパフォーマンスとして捉えない限り、意味作用を顕在化させることができない。たとえば地図のメルカトル技法⁽²⁰⁾のようなものであるという。

エリカ・フィッシャー・リヒテ（ベルリン自由大学教授）によれば、60年代以来の芸術

の境界撤廃は「パフォーマティブな転回として記述できる」という。その主張を要約すると、およそ以下のようなものになる。造形美術、音楽、演劇、文学などあらゆる芸術作品は、今日では上演において実現される傾向にある。芸術家は作品を創作する代わりに、出来事を産み出そうとし、そこに観客、受容者も巻き込まれていく。こうして芸術の生産と受容は大きく変化した。受容者は、芸術家、観客のアクションに引き起こされ、続けられ、終了される出来事と直接関わりあう。行為の効果は、それに付与されえる意味に従属するものではなく、これらの意味から独立する。芸術上演は、すべての参加者に、あらゆる可能性を開く。経過の中で変化を経験するという可能性、変身する可能性である。そしてこのような出来事を、「分析し、解説することができるようにするためには、新しいエスティクス、すなわちパフォーマティブなエスティクスの展開が必要なのである」⁽²¹⁾と結ぶ。

今日のパフォーマンス研究は、さらに多様化の方向に進み、フェミニズム、ポスト・コロニアリズム、クィア理論などと積極的な対話を交わしながら、フィールド横断的な知の再編成の前線に踊り出ている。文化の形成と維持において、また人々が自らの文化を定義し、アイデンティティを形成していくうえで、パフォーマンスの機能について考えることが、これからのパフォーマンス研究に求められているのである。

註

- (1) マーヴィン・カールソン、『心的ポリフォニー』、印藤京子訳、日本演劇学会紀要三十五号、1997、p6。
- (2) 貴志哲雄、岩淵達治、渡辺守章、小田島雄志、高橋康也ほか、シンポジウム英米文学3、『現代演劇』、学生社、1975、p137。
- (3) アルトーは『演劇とその形而上学』(Antonin, A, *Le théâtre et son double*, nrf, Collection Métamorphoses iv, Gallimard, 1938, Paris, 安藤信也訳、白水社、1965)で、「対話は一書かれ、話されるものであり一特に舞台に属してはいはしない。本に属している。その証拠には、文学史の入門書の中では、演劇は分節言語の一枚葉として、場所を与えられている。私の言いたいのは、舞台というのは、物理的な具体的な場所であって、その場所を一杯にすること、それに具体的な言語を語らせることが求められているということである。さらに言いたいのは、この具体的な言語は、言葉に従属することなしに五官に訴えるように作られており、従って、まず感覚を満足させるべきだということである。言語のために詩があるように、感覚のためにも詩がある。だから私の言っている物理的で具体的な言語も、真に演劇的であるかどうかは、それが表現する思想が、どれだけ分節言語から解き放たれているかによる」(p60)と延べている。またクレイグは1905年に発行した『演劇芸術』のなかで、演劇芸術とは、
Action：演技の魂である行動
Words：戯曲の本体である言葉
Line and colour：舞台装置の核心である線と色彩
Rhythm：ダンスの本質であるリズム
以上の四つの要素から成立していると言った。
(Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Theatre Art Books, New York 1980, [1911], p138)
「今日の劇作家は詩人の子であって、劇場の子ではない」、「演劇は戯曲に依存すべきではない。

それ自身の芸術台本を上演すべきである」(p144)といったフレーズは、演劇＝戯曲の上演という図式の否定である。さらに「行動、言葉、線、色彩、リズムの使い方をマスターした者が現れれば、劇作家の助けもいらぬ。そのとき演劇芸術は独立したものになるだろう」(p148)という理念は、演劇を戯曲という文学作品から切り離して、上演にこそその本質を見出そうとした点で、パフォーマンス・アートのありかたに繋がるものであるといえるだろう。もっとも彼等は自分の理念を当時の舞台で表現することはできなかった。

- (4) 小説や詩を黙読ではなく音読することで、解釈を深めようとするもの。
- (5) たとえば『ディオニュソス 69』は次のようなものであった。「役者たちはエウリピデスの作品中の登場人物を演じるとともに、自分自身をも演じた。(略) ペンテウスはガレージの床の穴にディオニュソスを押し込める。エウリピデスのテキストではディオニュソスはペンテウスを屈辱的な目にあわせ、牢に閉じ込められたことへの復讐を果たすのだが、パフォーマンス・グループの作品では、この屈辱はペンテウスが受けるものではなく、役者であるシェパードが受けるものである。その屈辱の場面は、ワークショップでの訓練のための論戦からとられたものである。演技者は一人一人シェパードに答えづらい質問や個人的なことが露になるような質問をする。この場面はシェパードが答えに詰まるまで続く。皆の質問が一時間以上も続いたことも一度あった。」また『マクベス』は「空間全体を使って行い、三、四の場面を同時に演じることが度々あった。観客がすべての出来事を見通せる場所はひとつもなかった。バンクォー殺しは舞台の下で起こり、見た者は数人しかいなかった。闇の世界の権力者が溝で予言をする時、まわりに立ったりしゃがんだりして見つめていた観客は50名ほどであった。観客が劇中の行為に加わる時もあった。彼らは宴の場のテーブルである中央の低い壇に集まった。またダンカンの葬式の行列とマクベスの戴冠の行列を兼ねた行列に加わった者も数人した。観客は普通同じ経験を得るのだが、見る位置によってその経験は多少異なっていた。環境は観客が同一の反応を示すようには作られていなかった。」セオドア・シャンク、鴻英良ほか訳、『現代アメリカ演劇、オルタナティブ・シアターの研究』、勁草書房、1998、pp128 - 134
- (6) リチャード・シェクナー（高橋雄一郎訳）、『パフォーマンス研究—演劇と文化人類学の出会うところ』、人文書院、1998、p292。
- (7) シェクナー、前掲書、p3。
- (8) 京都造形芸術大学、舞台芸術研究センター、『舞台芸術 08』、2005、p14。
- (9) Tuner, V, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publication, 1987, p81.
- (10) 「学問分野の推移」、永田靖訳、毛利三弥編集『演劇学の変貌—今日の演劇をどうとらえるか』、論創社、2007、p120。
- (11) シェクナー、前掲書、p15。
- (12) シェクナー、前掲書、p16。
- (13) シェクナー、前掲書、p6。
- (14) 高橋雄一郎、『身体化される知、パフォーマンス研究』、せりか書房、2005、pp38-39。
- (15) 毛利編、前掲書、p116。
- (16) シェクナー、前掲書、p6。
- (17) マーヴィン・カールソン、「演劇研究の新しい状況」、岸田訳、毛利編、前掲書、p40。
- (18) 高橋、前掲書、p60。
- (19) 高橋、前掲書、p23。
- (20) 十六世紀フランドルの地理学者、メルカトルによって考案された地図。球形を平面に表す。大航海時代の要請で作成された。赤道から緯度が高くなるにしたがって、面積が拡大されていくために、北半球が南半球に比べて不釣り合いに肥大している。ヨーロッパは南アメリカより大きく、ノルウェーとスウェーデンを合わせると、インドより面積が広くなる。南北間の権力構造は、視覚的表象として見る者の記憶に留まることになる。
- (21) 『舞台芸術 08』、p126。