

報告番号	甲 乙 第	号	氏 名	平田 栄一郎
主 論 文 題 名 :				
在と不在のパラドックス 日欧の現代演劇研究				
「今ここ(hic et nunc/das Hier und Jetzt)」に立ち現れる現象が演劇ならではの特色であることは、衆目の一致するところであろう。同じ時空間に俳優と観客という異なる立場の者たちが「共在(Ko-Präsenz)」し、俳優が演じ、観客がそれを見届ける。俳優がスクリーンや画面に登場するだけならば、それは映画・テレビ・コンピューターのメディア映像であり、もはや演劇ではない。ハイテク・メディアの発達により、人間を映し出す映像が容易に遠方かつ瞬時に送り届けられるようになった昨今、演劇ならではの可能性は、俳優と観客が「共在」しつつ、台詞や身振りが^{プレゼンテッド}呈示されると同時に知覚されるプロセスにおいて模索されるようになった。「今ここ」に立ち現れるプレゼンスの現象は、演劇的出来事の基本軸とみなされ、演劇研究でいっそう重視されるようになった。 21世紀初頭からドイツの演劇学・美学において、プレゼンスの意義をめぐる議論が繰り広げられてきた。新しい現象学の立場からプレゼンスを再評価する理論が提唱される一方、この再評価を「不在の美学(Ästhetik der Abwesenheit)」の立場から批判する不在論も唱えられた。「今ここ」の演劇的現象の意義と可能性をめぐる、プレゼンス論と不在論がどちらも自説の正当性を主張し、相手の説を退けてきた。 美学・演劇学の代表的なプレゼンスの著作は、美学・哲学者マーティン・ゼールの『出現の美学』(2000年)、美学・メディア学者ディーター・メルシュの『出来事とアウラ——パフォーマンス美学の考察』(2002年)、演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテの『パフォーマンスの美学』(2004年)である。これらの著作に共通するのは、観客がライブ的な状況において舞台上の俳優やパフォーマーと対峙する際の関係性を、身体的・感性的・直接的な知覚経験の視点から捉えて評価したことである。観客は眼前に立ち現れる現象を知覚することで、プレゼンスの直接的な状況ならではの感性的な衝撃を経験することができる。この経験を経て、観客は眼前に立ち現れる現象と自分との関係性を新たに問い直すことができる。この関係性への問い直しは、非マテリアル(＝非物質的・非身体的)なメディア映像を見るときに生じる鑑賞者の経験ではできない。それゆえにゼール、メルシュ、フィッシャー＝リヒテはライブ性に基づくプレゼンスの意義を主張した。 これらのプレゼンス論に対して不在論の立場から異議が唱えられた。舞踊・演劇学				

者ゲラルド・ジークムントが『不在——舞踊のパフォーマンス美学』（2006年）において、フィッシャー＝リヒテとゼールのプレゼンス論は「今ここ」の演劇的現象を知覚する観客の不完全さや、不完全さにもかかわらず自己を過信する観客の問題を軽視していると指摘した。この問題を観客に気づかせるには、観客の知覚や感性を刺戟するプレゼンス現象の意義を主張するだけでは不十分である。むしろ演じない・踊らないといった「不在」の演劇的要素を観客に呈示することで、観客は知覚の不完全さを自省することができる。演劇の可能性は、プレゼンスの効果ではなく、不在の美学によって開かれる。ジークムントは不在論の立場からこのように主張した。不在を重視する演劇観は、演劇学者のアンドレ・アイアーマンの『ポストスペクタクル演劇』（2009年）や、演出家で演劇学者のハイナー・ゲッベルスの『不在の美学——演劇論として』（2012年）にも見受けられる。アイアーマンは、俳優と観客が「今ここ」に共に介する「共在(Ko-Präsenz)」の可能性を過大評価するフィッシャー＝リヒテを批判し、プレゼンスの状況下における観客の自省的姿勢を積極的に評価すべきであると主張した。

これに対してプレゼンス論は、不在論の批判を受け入れるような形で自説を修正し、その上でプレゼンスの有効性を主張する。イェンス・ローゼルトは『演劇の現象学』（2008年）において、フィッシャー＝リヒテのプレゼンス論を積極的に引き合いに出す一方、「今ここ」で起きる演劇的現象と、それを知覚する観客の印象との「ずれ」をプレゼンスの状況の特徴とみなす。ローゼルトは、プレゼンスの状況には、フィッシャー＝リヒテが主張した俳優から観客への直接的な効果とは異なり、ずれや相違が俳優と観客のあいだに生じることを指摘して、従来のプレゼンス論の修正を行った。同様にフィッシャー＝リヒテの理論に影響を受けたナターシャ・シウズーリは自著『いかに不在がプレゼンスに成立するか』（2008年）において、何かが舞台上に立ち現れる際に、不在の要素が重要な役割を果たすことを指摘した。

不在論によるプレゼンス論への批判、その批判を受けてプレゼンス論が自己修正を図る経緯から、ドイツ演劇学のプレゼンス・不在論争は、今のところ不在論が優勢であると考えられる。演劇を見ることの可能性は、観客が「今ここ」に立ち現れる出来事を直接に経験すると同時に、経験そのものを振り返って顧みることにある。「今ここ」の直接的な経験は、音楽コンサート、ライブ・イベント、パブリック・ビューイングなどでも可能である。多様な可能性があるなかで現代演劇ならではの観客の経験があるとしたら、それは、目の前に、あたかも直接的に立ち現れると思えるような出来事を経験しつつ、それを見る自分との関係性から多様に省察することにある。経験と省察の両方の側面を多様に考察するのに向いているのは、不在論である。不在論は、自分をもう一人の自分と照らし合わせて考察する省察行為に不可欠である、自己や対

象との距離を自説の基本とするからである。これに対してプレゼンス論は「今ここ」の直接的な関係性を重んじるあまり、演劇の可能性を、イベントやコンサートといった他のライブ的なジャンルとほとんど変わらない方向へと狭めてしまっている。フィッシャー＝リヒテの論の以後に提唱されるプレゼンス論は、この問題を自己修正して自説を展開する。このような経緯からも、不在論のほうがプレゼンス論よりも優勢であると言える。

しかし両者は演劇の重要な特色を見過ごしている。それは、プレゼンスと不在のどちらかではなく、両方が——互いに矛盾・対立しながら——関わり合うことで演劇上演が成立するという事実関連である。「今ここ」に何かが立ち現れては消えゆく演劇的現象は、「ある」か「ない」かのどちらかだけで成立しない。むしろ両者のパラドキシカルな関係において、演劇は独自の特色を発揮することができる。ドイツ演劇学のプレゼンス論と不在論は、どちらの場合も自説の正当性を強調するあまり、この特色を軽視している。この軽視は、両論が具体例として挙げる作品の偏向に暗示されている。プレゼンス論は、「今ここ」に立ち現れる演劇的現象の衝撃性・身体性・直接性を強調するあまり、演劇 プレゼンテーション 表現 が鮮明な舞台作品を好んで取り上げる一方、「不在の美学」を表現の基調とする作品を軽視する傾向がある。他方、不在論は、「今ここ」の演劇的現象を知らずして誤認する観客の限界や矛盾を指摘しようとして、演劇的現象がほとんど見られない不在の美学の作品を好んで取り上げるのに対して、演劇 プレゼンテーション 表現 が鮮明な作品を軽視する傾向にある。つまりプレゼンス論はプレゼンスの特徴が前面に押し出される作品を積極的に取り上げ、不在論は不在の状況が支配的な作品を積極的に取り上げる点において、偏向をきたしている。

本研究はプレゼンスが前面に押し出される作品と、不在の状況が支配的な舞台作品の双方を取り上げて検討する。双方の特徴の舞台作品を検討することで、本研究はドイツ演劇学の論争が陥った偏りから脱して、プレゼンスと不在との相互関連が演劇上演の特色であることを明らかにする。それは、先述のように「ある」と「ない」とのあいだのパラドキシカルな関係の演劇観に基づく。演劇は、何かが起きることを前提に成り立つが、そのような出来事が台詞の語り・演技・音響や視覚効果によって多様な様相を呈しつつ、そのつど現れては消えてゆく。次々と生じては消えゆく「はかない(ephemer)」現象を、観客は完全に把握することができない。演劇の現象は、観客の知覚・認識の網から何かがこぼれ落ちる不完全さを基にしてしか成り立たない。それゆえに演劇は、再生可能なメディア映像や、同じ箇所を何度も読み返したり、見直したりすることができる文学や絵画と異なり、観客が再生不可能な出来事をそのつど見逃していく受容困難な芸術ジャンルに位置づけられる。

観客は舞台上の出来事をしっかりと把握・認識できない以上、自らの受容行為に確

信を持つことが難しい。このとき観客は、舞台上の出来事が本当に「ある」か「ない」かという問題のあいだで不確実な状況に置かれる。演劇の現象は立ち現れては消えてゆくはかなさを特色とするがゆえに、観客は自分が見ているものが、本当にそのとおりであるかどうかをめぐり、判断が揺らぎやすい。ここに演劇上演に特有のプレゼンスと不在の基本的特徴が見出される。すなわちそれは、上演において観客はプレゼンスと不在とのあいだで不確実なまま揺らぎながら、演劇的現象を見るという特徴である。ここにプレゼンスと不在をめぐり、従来と異なる演劇研究の可能性が見出される。演劇上演を単にプレゼンスの立場から、あるいは不在の立場から探究するのではなく、両方の立場から特徴づけることにより、プレゼンスと不在の論争が見落としてきた演劇の特色が導き出されるだろう。

その特色とは、演出や演技の創意工夫により観客が「ある」と「ない」のあいだでパラドキシカルな状況に陥ることで、演劇ならではのダイナミズムが観客に生じることである。ただしこのダイナミズムは、プレゼンス論が好む感性的な側面に留まらない、多様な受容プロセスを踏まえた動力学に基づく。それは、イリュージョンの効果によって舞台上に何かが「ある」と思えることと、そうでは「ない」かもしれないと感じる疑念とのあいだで、観客が葛藤をかかえたり、自分の観劇行為を省察し続ける際に作用する動力学である。私たちが演劇を見るとき——コンサートのように——音という特定の知覚対象を基にして「今ここ」の現象に集中するわけではない。また絵画をじっくりと鑑賞したり、読書行為において想像や解釈をめぐらせる際に特徴的な

コンテンツプレート
 思索 だけをするわけでもない。むしろ演劇上演において私たちは、何かが立ち現れては消える「今ここ」の多様な動き・静止状態・変化を、感性和知的側面の両方を多種多様に働かせることで受け止める。つまり観客は、眼前で起きる演劇的現象に対して感性的な衝動や葛藤を感じつつ、戸惑ったり、自問したり、自らの観劇のあり方を省察することによって多様な受容活動を行うのである。感性的衝動は、プレゼンス論が観客の受容論において積極的に提唱してきた特徴であり、自己の観劇のあり方を問う省察は、不在論が積極的に提唱してきた特徴である。演劇上演と観客の受容プロセスを「ある」と「ない」をめぐり揺らぎの立場から捉える本研究は、従来のプレゼンス論と不在論の特徴を活かしたものとなる。

本研究はさらに、「ある」と「ない」をめぐり観客のダイナミズムがパラドキシカルな負の側面に起因することを明らかにする。第二章や最終章で論じるように、現代演劇は、観客の一般的な期待に応えないことで、観客に演劇的な現象を見る自分と向き合うように仕向けることを特色とする。メディア・テクノロジーの映像が高度な技術とトリックで人々を魅了し、演劇がかつて発揮した視覚的・聴覚的・身体的な魅力をたやすく凌駕するようになった昨今、舞台芸術はあえて観客の一般的な期待に応え

ないことで、観客の観劇姿勢や、世界を見る姿勢を問うことをレーゾン・デートルとみなすようになった。この現代演劇の趨勢に従えば、「ある」と「ない」をめぐる観客の揺らぎも、観客が本来望まない葛藤や、否定的な経験を前提として成り立つことに可能性があると言えるだろう。例えば観客が「ある」と「ない」の両極のあいだで自己矛盾に陥ったり、一方の極に圧倒されることで、かえって他方の極に引き込まれて混乱に陥ったり、「ある」はずの演劇的現象を見れば見るほど、本当のことはわから「ない」という葛藤をかかえたりすることがある。その際の葛藤は否定的な経験であり、それゆえにダイナミズムも負の様相を帯びて、観客に重くのしかかる。否定的で自己矛盾的なダイナミズムの経験は、普段なら私たちが望まないものであるが、演劇という虚構の次元であれば、私たちはそれを受け入れて、普段と異なる自分の現実と向き合うことができる。演劇という遊戯の次元だからこそ、私たちは「ある」と「ない」をめぐる負の経験を積極的に受け入れて、異他性に基づくダイナミズムを経験することができる。

葛藤や省察、不確実な状況ゆえの揺らぎといった観客のダイナミズムの経験は、もっぱら観客各人の内部で生じるのであって、他人が看取できるものではない。動的であるが、顕在化されないために、従来の演劇研究では軽視されてきた。プレゼンス論は、観客があたかも俳優のように振る舞うこと、笑い、（上演への抗議の意味での）中途退場、汗やため息といった心理状態の表出を観客の積極的な姿勢として評価する一方、観客の内部に生じる葛藤や焦燥、省察といった観劇のプロセスにダイナミズムを見出そうとしてこなかった。これに対して不在論は、観客が、自分の観劇姿勢を問い直す自省の側面を重視するあまり、葛藤や、舞台上の出来事に引き込まれる感性的な動きを軽視する傾向にある。本研究は、見えないが、実際には衝動や葛藤に駆られる観客の内的で動的なプロセスを多様に導き出すことで、従来の研究が軽視してきた観劇経験の重要な側面を明らかにする。

この見えない動的プロセスを、文学者のヨーゼフ・フォークスは「行ったり来たり」しながら迷う意味で「逡巡」の「揺らぎ」と呼んだが、本研究は様々な演劇上演を取り上げて、上演が観客の多様かつ内的なダイナミズムをもたらすプロセスや演出・演技の特徴を明らかにする。「ある」と「ない」の問題をめぐる観客の揺らぎは、演技や演出が プレゼンテーション 表 現 を過剰にしたり、反対に、表現すべきものを呈示しない不在の効果によって生じる。つまり演技や演出がプレゼンスと不在の特徴において一定の規範から「逸脱」することで、観客はプレゼンスと不在の問題をめぐる逡巡し始めるのである。観客は、今見ていることが本当に「ある」のか「ない」のか、「ある」べきなのか、それとも「ない」とすべきなのか、「ある」はずなのに「ない」のはどういうことか、「ない」のに「ある」のはどういうことか、といった「逡巡」の問いを――

葛藤や疑念、戸惑いに駆られつつ——立てるようになる。

このようにプレゼンスと不在をめぐるダイナミズムは往々にして、演出や演技の逸脱によって生じる。その際の演出や演技のあり方は個々の上演によって多様な特徴を有する。本研究は個々の舞台作品を詳細に検討することで、上演ごとに特徴づけられる演技や演出の逸脱の特色を明らかにするとともに、逸脱に端を発する観客の「ある」と「ない」との揺らぎの多様性を観客の受容プロセスからつまびらかにする。

本論は第一章において先述のプレゼンス論と不在論との論争を詳しく紹介し、その過程において生じた欠落の問題を指摘する。第二章では、「ある」と「ない」の双方が顕著に表れるモデルケースとして劇団ク・ナウカの舞台作品『王女メディア』を取り上げて、双方の特徴が観客にもたらす作用のプロセスを検討する。この作品では、プレゼンスと不在の特徴が演技や演出によって強い対立関係を帯びて観客に示されるが、それによって観客が逡巡・葛藤・省察するプロセスの特徴を演劇理論や受容論から明らかにする。

モデルケースと理論的構築を踏まえて、第三章以降は個々の舞台作品を詳細に検討する。その際、プレゼンスの特徴が前面に押し出される舞台作品の考察を「プレゼンス編」（第三章から第五章）、不在の状況が支配的な舞台作品の考察を「アブセンス編」（第六章から第八章）に分けて行う。プレゼンスとアブセンスの編に分けて上演作品を検討することで、従来のプレゼンス論と不在論がそれぞれ軽視してきた演劇上演の特色を補うことができる。不在論をプレゼンス中心の上演に、プレゼンス論を不在の美学の上演に「キアスム」的に当てはめて考察することで、演劇現象における「ある」と「ない」の問題をめぐる新しい演劇観を切り拓くことができる。すなわちプレゼンスの演劇は不在の立場からこそ新しい特徴を導き出せる一方、不在の美学の演劇はプレゼンスの立場からこそ新たな特徴を導き出せる。このようにして本研究は、従来のプレゼンス論と不在論の立場を批判的に継承しつつ、両論の特徴の新しい可能性を切り拓くことができる。

プレゼンス編

プレゼンス編では次のような特色を明らかにする。プレゼンス論が積極的に取り上げてきた プレゼンテーション 表 現 重視の舞台作品においても、不在論が好む自己省察的、分析的な観客受容と、それを踏まえた観客の揺らぎが見出される。プレゼンス編では、表現重視の作品においても、不在論の考え方が適用されるさまざまな事例を紹介する。

第三章では身体 プレゼンテーション 表 現 が前面に押し出される日本の劇団ストアハウスカンパニーを取り上げて、観客が激しい プレゼンテーション 表 現 に対して不確実さを感じながらも、それに距離を保ちつつ自省するプロセスを取り上げる。6名の俳優が終始無言のまま舞台上で動き回る『Ceremony』（2007年）では、俳優の プレゼンテーション 表 現 が激しくなればなる

ほど、観客は身体表現を把握することができなくなる。すると観客は、眼前にそのつど立ち上がる演劇現象の不明性は何であるのか、どうして自分が演劇現象を把握できないかという問いを自らに課することになる。このとき観客は、激しい身体表現に巻き込まれながらも、それに対して距離を保ちつつ、表現や受容の不確実さを自省することができる。ただし自省によって観客は激しい身体表現が何であるかを把握できるわけではない。むしろ自省のプロセスにおいて観客は、身体 ^{プレゼンテーション} 表現と、その把握が不可能であるという不在の状態とのあいだで宙吊り状態に陥ったまま迷い続ける自己の状況に気づく。こうして観客は「ある」と「ない」とのあいだで揺らぐ自分自身と向き合う。

第四章では戯曲を舞台化する一般的な演劇上演において、登場人物が極端化された「ある」と「ない」の状況に揺り動かされる状況と、それを見る観客の受容のプロセスを考察する。演出家フランク・カストルフがベルリン・フォルクスビューネにて制作・演出した『終着駅アメリカ』（テネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』の改作、2000年初演）では登場人物を演じる俳優が、「鬱的な」状況（＝不在）^{プレゼンテーション}を避けようとして披露する歌、合唱、踊りなどの表現が過剰化し、自己破壊に至るありようを繰り返して示す。登場人物は極端に「ない」状況と極端に「ある」状況とのあいだで激しく揺さぶられるのであるが、この両極に揺さぶられるプロセスは、何かが「ある」と「ない」とのあいだでバランスを欠いて、どちらかの極に強く振幅しがちな現代人、すなわち観客の傾向を暗示している。観客が、登場人物の状況は自分たちの状況と同じであると気づいたとき、滑稽な人物像ゆえに本来なら自己同定できない登場人物と自分との共通性を——抵抗を感じながら——受け入れざるをえなくなる。観客は舞台上の出来事を見ながら、登場人物と同様に「ある」と「ない」とのあいだで揺らぐ自らの立場を省みることになる。『終着駅アメリカ』は、戯曲にある「ある」と「ない」の状況を巧みに舞台化して、観客を両者のあいだで揺さぶりつつ、観客に省察を促した。

第五章では、ベルギーで結成され、現在ウィーン・ブルク劇場を中心に活動するパフォーマンス集団ニードカンパニーの舞台作品『ディア・ハウス』（2008年）を例にして、役を演じない「自己呈示(self-presentation)」の演技におけるプレゼンス＝アブセンスの特徴を明らかにする。コソボ紛争の最中に射殺されたジャーナリストを兄にもつ劇団員ティジェン・ロートンと、兄の死をめぐる問題を扱った同作品では、11名の俳優・舞踊家が役名ではなく、みずからの名前を名乗りつつ、「鹿の家」と呼ばれる家に住む一族の家族やその周辺の人物を演じる。つまり俳優や舞踊家は一方で自分自身を呈示しつつ、他方で架空の家族の人物を演じる。この自己呈示と虚構性の二重化によって、自己呈示からも、虚構の演技からも「ずれ」た状態が観客に示され

ることになる。この「ずれ」によって、コソボ紛争の犠牲となった兄をもつ劇団員が舞台上で示す悲哀の自己呈示や、実際に起きたとされる戦争の出来事の^{プレゼンテーション}表現は本当で「ある」か「ない」かが判然としなくなる。こうして観客は俳優の自己呈示を目の当たりにしながら、それによって表現される出来事の実在性を俄かに信じることができず、かといってそれが嘘であるとも断定できず、「ある」と「ない」とのあいだで揺らぐことになる。観客はこの不確実さのなかで、実際に起きたとされる「他者」の死を舞台上で見聞することにはどんな意味や矛盾があるのかを自問する。このとき観客は、舞台上の言説に対して距離を取り、舞台とそれを見る自分との関係を根底から問い直すことになる。このように第三章から第五章で取り上げられるプレゼンス美学の舞台作品では、^{プレゼンテーション}表現がもたらす感性的・直接的な作用だけでなく、そのような表現を受容する自分の問題を省みる自省的な考察が観客の内部で生じる。明白に示さるわけではないが、観客の内部で確実に生じる自己省察のプロセスがプレゼンス編の考察で明らかになる。

「ある」と「ない」のはざまで自己省察の契機が観客にもたらされる点において、プレゼンス編で取り上げた舞台作品『Ceremony』、『終着駅アメリカ』、『ディア・ハウス』は共通する。これらの作品でさらに共通するのは、観客が自己省察をすることで、^{プレゼンテッド}提示される演劇的現象がよりはっきりとわかるのではなく、むしろ根本的にわからないという不確実性と向き合うことである。自己省察を経て（も）不確実性と直面することで、観客の内部には葛藤や不穏、困惑といった感性的衝動が生じる。観客は一方で劇を見る自分を省みる知的作業を行いながら、他方で感性的な葛藤をかかえ、「ある」と「ない」とのあいだで独特の観劇経験を迎えるのである。

アブセンス編

不在論が具体例として積極的に取り上げる不在の美学の上演においても、プレゼンス論が提唱する観客の感性的衝動や葛藤が生じる。不在の美学を特徴とする上演だからこそ、観客がかえって衝動に駆られることがあるのである。第六章から第八章にわたるアブセンス編では、ほとんど演じない・踊らない不在の演劇において、プレゼンス論の考え方が適用されるさまざまな事例を紹介する。

第六章では、フランス出身でドイツ演劇界にて活動するローラン・シェトゥアーヌが演出・振付したソロ舞踊作品『画の描写』（2006年）を取り上げる。この舞台作品では舞踊家フランク・ウィレンスがハイナー・ミュラーの同名の作品を訥々と語りながら、バレエ、モダンダンスなどの一般的な舞踊形式を排した「踊らない」身振りを観客に示す。踊らない身振りの一つ一つは唐突に始まり、唐突に終わる断片性を帯びており、特定の身体イメージにほとんど還元されることはない。台詞内容と身振りが一致することも皆無である。特定の意味やイメージとならない舞踊の不在性が強

調されることで、観客は——意味化やイメージ化の作業を行えないまま——舞踊家の一つ一つの動きをひたすら追いつけるようになる。このとき観客は、一般的な意味で踊らないからこそ、ふだん見落としがち舞踊身体^の部位（足裏、尻、顎から首筋、汗など）を一つ一つ注視するようになり、結果として身体の部分に引き込まれるようになる。身体^の部位と、そこに生じる生理現象に注意を促されることで、観客の嗅覚や味覚、触覚などの感性が研ぎ澄まされるようになる。「踊らない」舞踊を知覚することで、観客の感受性はより繊細に、活発になりうる。

ただし観客の感性がいくら活発になり、観客は舞踊家の動きをより繊細に把握できるとしても、動きそのものを完全に把握することができない。ここにおいて観客は舞踊家の現前^のの知覚可能性と、その不可能性（身体^のの不在）において試行錯誤する状態に置かれることが明らかになる。観客は現前の知覚への希求とその不可能性とのあいだで揺らぐことになる。

第七章では、スイス出身でドイツ演劇界にて活動するクリストフ・マルターラーの演出作品を取り上げて、舞台上の長時間にわたる不在の状態が観客にもたらす負の側面を明らかにする。マルターラーが創作して演出した上演『ムルクス』（1993年）では、11人の俳優が何もしない不在の時間帯と、愛国歌を斉唱したり、互いに意思疎通をするプレゼンテーションの時間帯が交互に訪れる。観客は不在の時間帯の殺伐とした雰囲気^をを忌避するあまり、合唱や意志疎通の身振りが行われるプレゼンスの状況に惹かれるようになる。しかし歌われる歌詞はナショナリズムを鼓舞する問題のある内容を含み、その内容に感化された舞台上の人物たちが外国人差別の言動を行うようになる。にもかかわらず観客は合唱や差別の身振りに拍手喝采を送り、上演の副題に示される「愛国的な夕べ」に積極的に加担するようになる。観客を舞台上の差別行為を傍観する「共犯者」へと仕向ける要因に、不在の美学の作用が挙げられる。観客は、文化研究者クラウディア・ベンティーンの言う不在の「脅威」を畏れるあまり、本来ならば受け入れるはずのないプレゼンテーションを容認してしまう。何らかの積極的な意味に置き換えられない不在は、人間にとって本質的な脅威であり、舞台上で何かが起きることを前提として舞台を見る観客にとって忌避したいものである。このとき観客は、従来の不在論が主張する省察的な可能性と異なる側面を示す。舞台上で長時間続く不在の状態を前にすると、観客はその状態を冷静に見つめる態度を放棄して、内容に問題のある歌や身振りが示されるプレゼンスの状態に惹かれてしまう。「脅威」としての不在は、観客を悪しき方向へと操作する魔力を発揮するのである。不在の脅威と、悪しき内容を含むプレゼンスの問題に気づく観客は、愉快にみえるプレゼンテーションに惹かれながらも、不在とプレゼンスのどちらの状況にも加担することができない。観客は双方の負の側面に直面しながら、どっちつかずの宙吊り状態で戸

惑うことになる。

第八章では、マルターラー演劇よりもさらにラディカルな不在の状態が観客にもたらす特徴を考察する。京都で結成され、現在は東京を中心に活動する劇団マレビトの会の『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』（2012年）の第二部では7時間の上演時間、10名の俳優がほとんど何も示さないまま立ち尽くすだけの状態を観客に呈示した。俳優は、第一部の上演で東京、福島市、南相馬市などで実際に行ったアンティゴネーの創作劇を思い起こす以外の行為をまったくみせないまま、ただ立っているか、座っているだけである。俳優はこの不在の状態を7時間保ったまま、観客の視線にさらされ続ける。観客は、ほとんど動かない俳優の身振りから、俳優が想起する第一部の上演の出来事や、東日本大震災にまつわる出来事を連想することがまったくできない。このとき観客は、ほとんど何も示さない点において不在状態にある俳優の現前に直面し、声なき声に耳を傾けたり、見えない何かを見ようとする不可能性と向き合う。いくつかの劇評が指摘するように、観客はこの不可能性と向き合うことで、観客としての限界にも直面し、観客であることの葛藤を感じる。この葛藤のありようが、観客が「ある」（俳優身体の現前）と「ない」（俳優が何も示さない状態）とのあいだで揺らぐ状態を示唆する。

プレゼンス編・アブセンス編の考察を踏まえた結論

最終章は、これまで考察してきた個々の作品の特色を踏まえつつ、「ある」と「ない」をめぐる観客のパラドキシカルな負のダイナミズムが、プレゼンスと不在をめぐる社会的・文化的問題と向き合うことに有効であることを明らかにする。テリー・イーグルトンやモーリス・ブランショ、ベルギーの演劇評論家エルヴィン・ヤンスが指摘するように、私たち現代人は現実社会における「ある」と「ない」の問題をめぐる状況を中立的に捉えることができず、往々にして逸脱・過剰化してみずから自己矛盾に陥る傾向にある。私たちは、自分たちや周囲の「ある」現状に飽き足らず、それをそのまま受け止めずに、かえって過剰な方向へともたらししてしまう。他方、私たちは、何かがない、あるいは足りないという不在の状態を——無意識のうちに——不安に思うあまり、不在をナショナリズム、原理主義、昔はよかったというアナクロニズムなどの安易な代替物で埋め合わせようとする傾向にある。

このように「ある」と「ない」のそれぞれの状態を悪しき方向に向けがちな現代人の傾向を再考する際に、演劇上演において「ある」と「ない」の問題をめぐる揺らぎつつ自省する演劇経験は有益となりうる。私たちは演劇上演という虚構の経験において両者をめぐる否定的で自己矛盾的な状況と多様に直面することで、社会や現実における両者の問題から安易な方向へ向かいがちな自分と向き合うことができる。観劇経験において自己と向き合うことは、ベルンハルト・ヴァルデンフェルスの言う「異

他としての自己」との「遭遇」に置き換えて捉え直すことができる。私たちは普段、矛盾に満ちた自己と向き合おうとしないものである。しかし舞台作品を見るという経験において、そのような「異他としての自己」との「遭遇」を遊戯的に受け入れることができる。そうして私たちは観客として、フリードリヒ・ニーチェの「強さのペシミズム」に暗示されるように、「ある」と「ない」とのあいだで矛盾に陥る自己の限界や異他性をしっかりと受け止める胆力を陶冶することができる。この受動性は一見すると、積極的で具体的な行為の地平が開かれない点において消極的にみえるかもしれない。しかし観客が舞台作品を見ることの可能性は、解消しがたい矛盾の状況に直面した際に、それをすぐに解決したり、解決のために決定を下すといった「措定」をするのではなく——フォーゲルの逡巡論が示唆するように——解決困難な状況下に置かれて迷いつつ、「ある」と「ない」とのあいだで往来し続ける自分の現実を受け止めることである。すぐに解決できない状況に置かれる「異他としての自己」を受け止めることは、単なる受動性に留まらず、自己の否定性としてしっかりと向き合う胆力を陶冶することにつながる。この胆力陶冶の可能性をもたらすのが、「ある」と「ない」とのあいだで観客を揺らがせる在と不在の演劇上演なのである。

Thesis Abstract

No. 1

Registration Number:	☐ "KOU" ☐ "OTSU" No. _____ *Office use only	Name:	Eiichiro Hirata
Title of Thesis: The Paradox of Presence and Absence: Studies on Japanese and European Theatre			
Summary of Thesis: Over the last decade, German scholars in the field of theatre studies have debated the question of which is more productive for enhancing the theatre experience – presence or absence. Those who stress the value of presence, such as Erika Fischer-Lichte and Dieter Mersch, point out that the corporal (<i>leiblich</i>) and direct impact of performers on the audience can be realized only in the theatrical environment of “hic et nunc”, and not when communicated via modern media technologies. In contrast, those who emphasize the value of absence, including Gerald Siegmund and André Eiermann, insist that there is always a distance between theatrical phenomena on the stage and the perception of the audience. This distance, which is conspicuous in the absent situation of not-dancing or not-acting, can lead the audience to a critical reflection on their own perception, making them aware that there is always a gap between stage phenomena and what they perceive. Siegmund and Eiermann have criticized the advocates of presence for ignoring this critical potentiality of the distance between theatrical situations and audience perception. Their argument for the critical potentiality of absence in theatre has found support among not a few scholars who also set a high value on the aesthetically productive distance in direct communication between actors and audience. In this sense, the aesthetic of absence seems to have more productive value for theatre than the aesthetic of presence. There is, however, another important element of theatrical expression and experience, one that has been ignored by advocates of both presence and absence – namely, the paradoxical relationship between presence and absence. This paradox can apply to both theatrical phenomena and audience perception. As Georges Didi-Huberman points out, the appearance of a theatrical phenomenon is necessarily accompanied by disappearance – something which we cannot perceive. The audience perceives one phenomenon when they focus on it and shut out all others. There is always a <i>loss</i> of the other phenomena when the one is <i>presented</i> on stage and perceived by the audience. This is the paradoxical relationship between presence and absence as regards theatrical phenomena and audience perception. It is one of the most essential elements of theatrical situations that involve actors and audience; research in this field should therefore not focus exclusively on presence alone or absence alone.			

The audience can be made aware of this paradox when either the stage direction or acting serves to exaggerate the presentation or the absent situation to the point of transgressing conventional boundaries. When the presentation of the performance or the absent situation is thus exaggerated, the audience cannot be sure that something on the stage has actually happened as they perceived. But neither can they deny that it has happened. Thus perception and recognition are suspended, and the audience cannot reach any clear understanding; instead they continue to waver between present and absent percepts.

This thesis illustrates such suspended paradoxical situations on the stage and among the audience by investigating ten performances from European and Japanese theatre. Chapters one and two establish a hypothesis regarding this paradox by applying “waver theory” (Joseph Vogl) from literary studies to theatrical experience. Chapters three to five investigate performances involving the “aesthetic of presence” that exaggerate presence to such an extent that members of the audience – paradoxically – try to distance themselves from the presentation and engage in a critical reflection upon the relationship between the theatrical situation on stage and their perception. Because of the powerful impact of this exaggerated presentation, the audience is prevented from reaching a clear understanding and instead experiences uncertainty about their perception and recognition of the theatrical situation on the stage.

Chapters six to eight cover performances involving the “aesthetic of absence” that exaggerate an absent situation to such an extent that the audience – paradoxically – searches in vain for the presence of the performers and their theatrical expressions. Confronted with this radically absent situation, they waver in a paradoxical relationship between the possibility and impossibility of discovering presence.

The final chapter demonstrates that the theatrical experience of the paradoxical relationship between presence and absence can lead the audience to an awareness of their otherness that is triggered, according to Bernhard Waldenfels, by the experience of “pathos”. Encountering this otherness, which lies outside the control of the audience, would appear to be a very passive form of receptivity. However, it can also strengthen the audience’s freedom to accept an unusual situation in which they confront the insuperable paradox of presence and absence. This freedom implies the strength of the audience, who can continue to accept something paradoxical in themselves which is suppressed in daily life.