

Title	越境文化演劇について：グローバル時代における演劇学の越境
Sub Title	Heeg, Günther : Das transkulturelle Theater. : Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft in Zeiten der Globalisierung
Author	Heeg, Günther(Kurita, Kurina) 栗田, <り菜(Hirata, Eiichiro) 平田, 栄一郎
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2018
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.35 (2018. 3) ,p.70- 89
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	翻訳
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20180331-0070">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20180331-0070</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 越境文化演劇について

——グローバル時代における演劇学の越境

ギュンター・ヘーグ

訳：栗田くり菜

## 1. 越境

「伝統の境界線を越える」——このライプツィヒ大学のモットーはさまざまな意味に解釈ができる。たとえば、世界史上のさまざまな軍隊において常となっている行為とも理解できるし、自らが置かれている歴史的・文化的な環境の制限から抜け出し、他者に対して身を晒そうとすることだとも理解できる。前者の拡張的な越境も、また後者の省察的な越境も、ライプツィヒ大学の座右の銘や大学自身の実践に読み取ることができる。そしていずれも、我々が現在そこにいて、自ら全力で行動する場となっている。

拡張的な越境は、強奪され従属させられた他者を取り込むことで自らを肥大させていく（ラカン）。それは、他者を自分の中に取り入れ併合したいという欲求をもとにして生じる。このような欲求は、単に軍隊や市民軍や義勇軍のみでなく、それにもまして経済的な拡張や企業の吸収や合併のほか、残念ながら学問の分野においても見ることができる。あらゆる学問分野が孤立した状態にあると称して、そこから引き剥がし、打ち砕き、何を学べるのかはっきりしないハイブリッドな教育課程にその残り物を寄せ集めるような大学経営陣の計画は、もはや M&A と呼んでよいのかもしれない。このようなことが行われている理由は、人員を削減し、人文科学における相互に調和した諸分野を多種多様に組み合わせた既存組織を、すぐに利用でき、採算の取れる「実用的な知識」のための巨大な施設に作り変えるためにほかならない。

経済的な制限を受ける、旧来の分野の寄せ集めである知識文化も、学長・大臣・学術会議主催者といった盲目的な指導者の目標も、グローバル

化という主流において生活世界が間断なく飲み込まれていくことの無自覚な反映であるが、グローバル化はこの生活世界を飲み込んだ後、消化することのできないハイブリッド文化として、それを未消化のまま置き去りにするのだ。そしてそれは、現代における最大の課題の一つである。というのもハイブリッド化の擁護者たちはごく最近までそう考えていたのだが、生活世界がハイブリッド化されたことによって、おのずから越境文化的な思考や行動がもたらされるわけでも、未来の世界共同体に繋がるわけでもないからだ。世界各地に紛争地域があることも、また難民の庇護施設やモスクの建設に反対して国内、特にザクセン州で最近、大規模なポピュリズム的市民運動が行われたことも、現実がその正反対であることを示している。文化的なハイブリッド化はまず始めに、混乱、拒絶、不安、そして他者に対する攻撃的な態度を引き起こす。従来生活世界における指針や実践がそれと相反する解釈や行動の規範と出会うことによって衝撃を受けると、原理主義的な考えのもと、抵抗力のある対抗世界を作り上げるほうへと向かってしまうのだ。原理主義的な世界像や大衆運動は、あらゆる場所で狼藉を働いているが、それは今日のグローバル化した世界で常に起きている越境行動につきまとう、振り払うことのできない影なのである。

このような背景をふまえて演劇学の越境について語るということは、逆説的ではあるが、まず二重に境界線を引くことを意味する。すなわち、グローバル化によりそれまでの学問分野が抵抗することもなく、さまざまな分野が混ざり合う中に埋没してしまうことに対して、また学問分野の原理主義的といえるほどの独立と純粋性へ固執することに対して境界線を引くのである。後者に対しては、演劇学は前々から抵抗力を持ってきた。演劇が多くの芸術を結びつけるのと同じように——プレヒトによれば、その最たるものが人生の芸術（Lebenskunst）である——、演劇学はこれらの芸術を代表する、あらゆる学問分野と学際的な交流や協力を行ってきた。それは芸術学と文学のほかにも——人生の芸術に話を戻そう——、人生に関する学問、つまり人文科学と自然科学の全分野であり、それは生命科学が理解できる狭い範囲にとどまらず、人生の知恵に寄与するのである。

演劇学の学際的な協力の中での分野の越境は拡張的なものではなく、省察的なものである。ほかの分野との接触がある境界では、そこで見つけた

課題を自身のものとし、自らの存在を再度吟味するのだ。しかし一方で、試験台の上に置かれたものは、自らの自明性も失ってしまう。それまで身近で慣れてきた日常的なことが、その時から距離をおいて、他者としての視線で観察されるのである。自らの分野に対して他者の視線を向け、自らの歴史や構想、実践を異化することは、内部からの越境行為であり、自らを拡張することや他者と融合することによってではなく、境界線上にとどまることによって行われるものである。ここで、明確に分けられたものとみなされている諸分野のあいだに共通点があることに目が向けられ、ある分野を、別の分野を手がかりに調査することを促す、相互間の共鳴や反響を聞くことが可能になる。演劇学が特別な立ち位置にあるのは、演劇学がマルチメディアな対象を持ち、またその生活世界的な意味から、ある分野の境界にすることが予め定められていて、それにより意思疎通的で協奏曲的な、分野にとらわれない学問の協働に対する特別な感覚を持っているからである。演劇学は最もよい意味で、境界線の内側にある——それが、現在の学問体系に対して演劇学が持つ潜在的な可能性である。

これらのことを前提にこの後、演劇学にとって重要な意味を持つ、境界的關係について三つのことを述べたい。まず、私たちが対象としているものとの関係、つまり演劇と学問との関係および、両者の間に必須な交流について述べる。その後、越境文化的な演劇の研究視座を紹介する。私は後者を、グローバル化の時代に創造的な方法で他者と付き合い、内省することで他者との境界を乗り越え、さまざまな時代と場所を、グローバル化の過程において行われているとは異なった方法で相互に関連付けることを可能にする認識モデルおよび行動モデルとして理解している。このような私の考察には、さらに三つ目の境界的關係が内在している。すなわち、哲学と演劇の関係である。演劇的思考がより哲学のほうへ近づいていき、演劇が哲学の空虚で、外部に向けられた内奥に見えることこそ、演劇学が熟慮してみるべきことである。なぜならば、この想定にこそ、グローバル化によって崩壊した所に力づくで現れる、全ての新形而上学的な、似非宗教的な世界像に対抗できる最も強い力があるからである。

## 2. 越境文化的な演劇：演劇／学の研究モデル

演劇学には二つの敵がいる。それは演劇と学問だ。——この有名なジョークは、演劇学のような見せかけをした、20世紀における二つの影響力の大きな過誤と関係がある。一つは演劇史の記述に関するもので、それは理論の上であからさまにかつ臆面もなく、ドイツ国民劇場という幻影を歴史に投影しているのだが、その点においてナチスの建てた国立劇場ととてもよく調和しているので、投影された幻影の代表者と作り手が、ナチスの総督とともに、まるでウィーン王宮で仲良く隣り合わせに座っているようなものなのだ。もう一つは、人文科学が研究費をめぐる自然科学と争っている状態において、演劇学を厳密な学問として創設することである。それは幾何学的方法で一つの記号体系を構想し、上から様々な演劇実践に手を伸ばし、次のようなモットーの下で整理、分類していくのだ、「なに、演劇なんか簡単にコントロールできるさ」。もし、この現実離れした知識警察的な演劇学の過ちが、今日まで影響を与えているのであれば、これ以上言及する必要はないだろう。しかしこの誤った考え方は、演劇史の記述と演劇の理論が分離したあとも、演劇史に対する現代演劇の挑戦の中で、テキストとパフォーマンスの対置の中で、学問的な言説と対象が齟齬をきたしているという印象の中で、回帰して生き続けている。このような印象は我々に常につきまとい、演劇学的な説明と記述の問題そのものは未解決であることを想起させるのである。「芸術の哲学と呼ばれるものの中には、たいていどちらかが欠如しているものだ。つまり哲学か、芸術のいずれかが」とフリードリヒ・シュレーゲルは1797年に強調した<sup>1)</sup>。演劇学の二つの敵に関するジョークがもう笑いを取れないならば、我々は演劇と学問の断絶を再度考察しなければならないだろう。

私のこの寄稿論文のタイトル「越境文化演劇について——演劇学の越境」には、二つの対象に焦点を当てることによって、上述した断絶が示されている。つまり、一方には越境文化的な演劇という対象があり、他方には学問とその方法があるという断絶である。読者の皆さんは、当然、次

---

1) Schlegel, Friedrich von: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe. Bd. 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 148.

のような問いを持っていることだろう。「著者は何を論じたいのだろうか」と。誤解の可能性をあらかじめ排除しておくならば、演劇の特定のジャンルでないことは確かである。この点において、ここで述べている越境文化的な演劇のアプローチと、数十年前から知られている間文化的な演劇のアプローチは異なっている。後者のアプローチは個々の作品を検討して、そこに異なる文化の伝統が結びついている、例えばギリシャ演劇が、インドのカタカリや日本の能演劇の形をとって現れている、などと考える。しかしこの考え方は、次の三つの点で問題がある。一つ目は、ヘルダーの時代と同じく、この考え方は閉鎖的な文化と閉鎖的な演劇作品を出発点にしているという点。二つ目は、原則として現在の演劇形式ではなく、伝統的な、とりわけアジアの演劇形式に、実在性を欠いたまま、エキゾチックな光を当ててしまう点。その結果として三つ目に、文化的植民地主義やオリエンタリズムの危険性を排除できなくなってしまうという点である。

そのような間文化的な演劇とは異なり、越境文化的な演劇は、演劇と学問の境界を内省しながら越えたり取り上げたりする、演劇学の一つの研究視点であり、一つの認識モデル・行為モデルである。研究視点としては、歴史的にも地域的にも異なる演劇のあり方に、新たな光を当てるものである。認識モデルとしては、ジャンルや作品に立ち戻るのではなく、個々の上演の仕方や演劇実践を、感性的経験と構成に晒すことで、上演方法や演劇実践を、芸術と学問の領域の間で揺れ動かそうとするものである。行為モデルとしては、この研究視点を実際に用いることそのものが、越境文化的な実践の一部である。この越境文化的な演劇の目的は、グローバル化や文化のハイブリッド化が進んでいる現代に、演劇的・学問的な交流の形を用意し、越境文化的な共同社会を目指して知識や経験の分配を可能にすることである。

越境文化的な演劇は、他者を知ることから出発する。ここで言う他者とは、外国やエキゾチックな文化の中で出会うものではなく、自分の領域と思われる場所の内側で出会うものである。私たちを取り巻く文化的な幻影を通り抜ける他者、つまり自分の領域をたえず横断するあの越境こそが、越境文化的な演劇の動力源である。越境文化的な演劇実践は、他者のエキゾチックな羽で自らを飾り立てるのではなく、自らの伝統と文化的な幻影

を再検証し、明白に示すという点に特徴がある。例えば、ローラン・シェトゥアーンが行った国民文化の幻影的な実体の解体作業や、エルフリーデ・イェリネクが行ったドイツ・オーストリアの過去についての演劇による報告や、岡田利規が行った、能に立ち戻ることによる現代都市の生活の幽霊化などの試みがそうであると言える。

越境文化的な演劇という研究モデルは、理論と実践、演劇と学問の境界線を越えるが、それは一方を他方に変えるためではなく、このモデルはどちらの方向にもたえず行われる越境行為として、すなわち境界での交流としてのみ存在しているのである。というのも、研究の視点と理論的な構成はその対象をまず呼び起こすものであるが、他方で、そのことによってほかの人間の目に触れ、学問的な仕事にインスピレーションを与える演劇実践のほうでも、理論的な構成とは異質なものであることによって、他者を構成そのものへ受容することを求めるからである。テオドール・W・アドルノは、シュレーゲルによる断章の内容を、自らの最後の未完の作品である『美の理論』の冒頭に置こうとした。「美学」という表現をあえて避けたこの本の題名は、芸術作品についての論文から論じることそのもの、書くという行為について述べることで、そこで美的なものが占める割合に立ち返ることを表している。演劇と学問の境界に関する考え方については、以上のことから次のように言えるだろう。つまり、演劇と学問が互いに交流を持って存在するには、演劇が構造的に学問へ入っていく道を見つけなければならない、ということである。そうすることで、演劇学が学問の演劇となるのだ。

### 3. 越境文化的な演劇の世界 - 空間

越境文化的な演劇という視点は時宜にかなっている。越境文化的な視点の必要性和社会的重要性は、グローバル化の影響と結果から生まれた。ジャン＝リュック・ナンシーは自身の『世界の創造もしくはグローバル化』において現在の世界が置かれた状態を、単に一方には豊かさが集積し、他方には貧困が集積した状態として説明している。「技術科学の際限のない成長」と「かつての世界に […] に対する確信やイメージ、アイデンティティの混乱と崩壊による […] あらゆる不平等の […]」先

鋭化」<sup>2)</sup> が結びつくことで、グローバル化の影響への原理主義的な反動が形成されてしまうのである。そして新しく生まれた狂信者たちは、幻影の持つ感情的な結びつきの魔力や破壊可能性に焼きつけられるのである。デジタル化した資本主義の際限のない推進力に対して、自己と他者の間で新たな境界を作ることで応える、宗教的・民族的・国民的な幻想は人々へ拠り所を提供し安全を保障する一方で、紛争や戦争を引き起こしてしまうのである。

演劇実践は、原理主義的な文化的幻想を創作し演出する際、重要な役割を果たす。例えば、民族舞踊が特定の民族や共同体の古来の文化財として上演されたり、国民の記念式典が行われて、来るべき戦いに対し一致団結が決意されたりするときには、演劇関係者が必ず参加している。そこでは、演劇人の実用的な寄与よりも、幻想の中にある演劇的な核が重要なのだ。理想像であり幻像でもある幻想は、ラカンによると主体の欲望を構成しているのだが、それは実現不可能な多様な欲望の対象を持った想像上のシナリオを用意することによって行われるのだという<sup>3)</sup>。このシナリオに感情的に結びつくことで、自我の想像上のアイデンティティが構築される。このシナリオのドラマトゥルギーが、内と外、望まれた対象と恐怖を引き起こす対象との明確な分断、つまり自己と他者の分断をもたらすのだ。他者との間に境界を引かずして、集団的文化的な同一性という幻影を持つことはできない。市民悲劇に見習ったこのドラマトゥルギーの一例が、戦後最も成功した舞台作品である、カール・ツックマイヤーの『悪魔の将軍』である。悪者であるナチ党員は戦死し、他の人々の無実は証明され、ドイツへの愛が新たに花開くことができる——手の届かない対象となる将軍ハラスと彼の若い妻のおかげで。というのも、ハラスは死に、妻はウィーンに国外追放されるのだ。東西統一前のドイツ人の民族的なアイデンティティの再建にとってこの幻想が持っていた意義を、過少に評価してはならない。

---

2) Nancy, Jean-Luc: Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung. Zürich, Berlin 2003, S. 14.

3) Vgl. Lacan, Jacques: Die Übertragung. Das Seminar. Buch VIII, 1960-1961. Wien 2008.



それはしかし、現在衝突している凶悪なアイデンティティと比べると、比較的無邪気なものであるように思われる。このようなアイデンティティのもつ暴力性は、幻想の根拠となる土台がないことに起因する。ラカンによると、幻想とは無力さを経験したことによる防衛反応から生まれるものであり、それは空想によってもたらされた優越感に形を変えて使われるが、現実に対応するものは存在しない。幻想がかたくなまでの暴力で自らを表現するのはまさに、その幻想が社会的・経済的・文化的に、現実世界で何の土台も持っていないためである。

ジャン＝リュック・ナンシーは、グローバル化による厄災に直面して、国家間の交流あるいは世界化をすること、いわば普遍化・再原理主義化の過程への対抗措置および代案としての世界を創設することの必要性を訴えた。このような世界化は、いかなる基礎も持つことはできない。世界化は「土台のない」ものから、あらゆる質的なものを抽象的な定量化に従属させる経済学の交換価値を越えた意味と価値を生み出そうとしている。ここでいう「越えること」とはすなわち、現実において現実を越えること、またグローバル化の裏面として仮想的な世界・空間を、存在論的な理由や意味をなす境界設定のない空間を作ることである。これは、偶然性と純粋な仲介が支配する特異な空間なのである。

ジル・ドゥルーズは、この仮想空間で起きる運動を、オリジナルのない反復と呼んだが、それは常に新しい仮装を生み出すものである。要するに、演劇と呼んだのである。「事実この反復は、それが構成されている中での仮装であり、また仮装している範囲内で自らを構成する。その反復は、仮装の下にあるのではなく、一つの仮装から別の仮装へと自らの形を変える。[…] 仮装は、他の仮装のみを隠す。次の表現ほど繰り返されたものはないだろう。つまり、力の反復は […] 反復における差異の中に含まれているのだ」<sup>4)</sup>。ナンシーもドゥルーズも、互いの考え方に多くの違いがあるにもかかわらず、世界化について説明するために、ともに演劇を引き合い

---

4) Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [1968]. München 2007, S. 34f. [訳注：日本語訳は次の通り。ジル・ドゥルーズ『差異と反復〈上〉〈下〉』財津理訳、河出書房新社、2007年。]

に出している。そこでは、演劇が単なるメタファーとしてではなく、二次性や非本来性、原理的なメディア性の思考図式として、また創造する際の心の空所としての役割を果たしている。「土台のない」という欠如の状態が、土台を欠いたものの反復を連続的に、また多様に生み出すのだ。別の言い方をすると、グローバル化とは「別の世界」である国家間の交流は、反復の演劇として生じる。世界 - 化の演劇の反復は、幻想である原理主義演劇と同じく土台を欠いているが、そこから別の結果をもたらす。というのも世界 - 化の哲学的演劇は、この欠如を文化的な境界を越える前提や原動力として捉えるが、他方で幻想 - 演劇は土台の欠如をあらゆる演劇手法で補修し、形而上学的な意味を与える完結した全体が存在すると見せかけようとするからである。形而上学的な意味を横断し、再 - 考させるのが、越境文化的な演劇の考え方である。この、幻影と世界化の交差点で、越境文化的な演劇は自らの方法と技術を先鋭化させ、幻影を空洞化させ、他者と向き合おうとするのである。

#### 4. 反復と越境の演劇

越境文化的演劇の視点にとって中心的なのは、反復の形である。他者に到達するためには、自らの幻想を生み出した歴史が繰り返されなければならないのだ。集団的な幻想は、起源神話や歴史構成、伝統や記憶の儀式に基づいており、これらが歴史を存在論的に固定し、定着させる。その際、その幻想は演劇の表現形式を利用して、連続性、持続性や完全性があるように見せかけるのだ。つまり、一貫した筋を作ったり、理念を具体化したり、事件を戯曲化したり、不在者を眼前に生きているように描き出したり、マルチメディアによる集積や統合を表現したりするのである。反復の演劇的・学問的な実践は、正しいとされてきた文化的な統一性・完全性を破壊し、個々の孤立した歴史の残滓を、別の時空間に移し、越境文化的手法で接続可能なものにしてことによって救済するのである。この反復にとって重要なのは、非有用性により平均化された普遍主義から逃げることでグローバル化の進歩から排除されたものや、歪められたものや、置き去りにされたものを、世界化の演劇の中に取り返し、取り込むことである。つまり、関連性から抜け落ちてしまった特異性や、意味のない物質性や、歪め

られた人間性などを取り込むことである。以上のことから、反復が持つ二つの使命は、破壊と救済であると言える。破壊と救済が共に機能することで、反復が越境の動きとなるのである。過去の反復には、現在を越えることも内在しているのだ。

しかしながら、越境は計算できるものではなく、また偶然に起きるものである。それこそが、欲望の起源が暴力である所以である。キルケゴールの言うように、反復が前進する未来に対する想起であると理解されうる原因は、逆説的ではあるが、反復の失敗にあるのである。というのも、本来の完全性というものは幻想だからである。本来の完全性を想起しながら修復し保存しようとする、後ろへ戻る動きは、修復運動の失敗を通じて現在へと推し進められ、そして現在を越えていく。タナトス的な復元の願いと、その実現の不完全性の間にある隔たりは、この不完全性とより強く、徹底的に取り組むように駆り立てる。反復の中には、過剰化と誇大化の傾向が内在している——それは、越境行為の欲求原因である。「本物でない」仮装の中で、それは明確になる。越境行為自体には、意味がなく中身がない。ハンス＝ティース・レーマンが最近の悲劇に関する重要な論文の中で、この点について明確に述べているように<sup>5)</sup>、この越境自体が持つ意味のなさにこそ、越境の反形而上学的な衝動と感情的な可能性が凝縮されているのだ。そしてその二つは、越境文化演劇の決定的な要素である。それらは特に、身振りの中に現われている。

身振りには、反復と越境が持つ二重の運動が、典型的に現れている。ベンヤミンもブレヒトも、身振りが持つ二重運動の起源は、意味と行為の全体性の断絶にあると考えていた。歳の市のパノラマ『ムルテンの戦いとシャルル勇胆公の逃走』の身振りにおける「普通でない出来事、不審なカタストロフィーの印象」<sup>6)</sup>にこそ、ブレヒトは注目した。そこでの身振りは、歴史的・文化的な連続の破滅的な断絶から生まれている。身振りはそ

5) Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin 2014.

6) Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst [1936/37]. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22.1., Schriften 2, Teil 1. Hrsg. von Werner Hecht et al. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1993, S. 200-210, hier S. 200.

の断絶から、反復・越境を起こさせ、ヤヌス神のように前方と後方の双方に目を向けさせる、欲求エネルギーを得ているのだ。ベンヤミンによると、身振りはその固定可能性と引用可能性によって特徴付けられる。固定可能なものとして、身振りはある独特な身体的動きを時間の継続性から切り離す。そして引用可能なものとして、固定された身振りは自らを中断し、サミュエル・ウェーバーが言うところの「過去への後退と、未来への前進を同時に示す。身振りの『固定可能性』は、その引用可能性によって […] 破られるのである」<sup>7)</sup>。身振りが持つこの二重性こそが、身振りを、直接知覚することが可能な、固定化された動きに制限することを禁止するのである。個々の身体的な姿勢でも、特定の具体的な身振りでもなく、断絶を知らせること、引用可能性やメディア性こそが、プレヒトとベンヤミンにおける身振りを身振りたらしめている。プレヒトが身振りをはじめて経験したのが、演劇という自分にとって馴染みのあるメディアではなく、馴染みのない絵画、すなわち上に述べた歳の市のパノラマであったことは、決して偶然ではない。身振りのメディア性は、あるメディアが別のメディアに対して開かれ、メディアを越えた関係を作るところにしか、見て取れないのである。

ウェーバーが言うところの、別の時間や空間の潜在力への身振りの発露 (Aufbruch) を、計画的・合理的なものとして想定し過ぎてはならない。むしろそれは、暴力的で感情的な出来事に似ているのだ。プレヒトのことを、演劇から感情を追放しようとした、度しがたい合理主義者として烙印を押す考え方があるが、その様な考えに対しては、身振りは感情的な構成要素を持ち、情念表現 (Pathosformel) に近いものであることに注意を喚起する必要がある。演劇における認識のための必須条件を驚愕であると考えたプレヒトは、身振りに他者の驚愕すべき現れを見て取った。彼の論文『中国の演劇術における異化効果』には、この経験が二重の意味で示されている。それはこの経験を想起させると同時に、(多義的な) 演劇理論

---

7) Weber, Samuel: „Mitteilbarkeit“ und „Exponierung“. Zu Walter Benjamins Auffassung des „Mediums“. In: thewis. E-Journal der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 1. 2004, o. S.

に移行するのだ。ブレヒトの経験とその論文から言えるのは、身振りには他者経験と、それとの交流が同時に表現されているということだ。本来の場所から引き離され、伝統から切り離されていることで、身振りはその歴史や「残存 (Nachleben)」の特徴を持つと、アビ・ヴァールブルクとジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは述べている<sup>8)</sup>。過去の痕跡が証言するものの回帰は、幻覚や徴候、無意識的な記憶として、身振りの残存の本質となっている。この残存は、身振りが持つ、現代の地平線を切り開き、異なる空間や時間を関係させ合う可能性を作っている。いわば、残存は、身振りを異なる地域や環境に攫うことで生き延びるのである。身振りは、移民の背景があるだけではなく、移民の最たるものであると言える。これは比喩的な表現ではなく、苦難に満ちた経験の結果なのだ。身振りは、再度ブレヒトの主張に戻ると、この詩人が国家社会主義国やスターリニズム国家を避けながら逃げた際、生き（残）るために必要な、思考形式・叙述形式・行動形式だったのである。身振りは、連続性と非連続性の独特の関係の中で、自らの異化された過去を、未知の場所での未来と結びつける。だから、身振りは越境文化的なコミュニケーションの模範的なメディアなのである。身振りによるコミュニケーションとは、文化的な伝統と共同体を放棄しなければならず、また実際に放棄したが、それと同時に、身振りによって引用する過去の痕跡の違いによって、それぞれが異なっていることが際立つ他者たちのコミュニケーションなのである。身振りは諦められた歴史であり、ほかの空間や時代の関係の中で、新しい歴史に接続可能なも

- 8) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、アビ・ヴァールブルクの主要な概念である「残存 (Nachleben)」を、ルネサンス絵画の身振りにおける古代的な情念表現 (Pathosformel) の幽霊的な反復を別のコンテクストにも適用し、その有用性を示した。Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Frankfurt a. M. 2010. ディディ＝ユベルマンは、この本のなかで例えば女神マイナスが、ベルトルト・ディ・ジョヴァンニの磔刑シーンに登場するマグダラのマリアの姿と身振りの反復であり、それは古代の情念表現 (Pathosformel) の悲しみと欲望の葛藤の反復であると述べている。[訳注：日本語訳は次の通り。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏・水野千依訳、人文書院、2005年。]

のとして開かれているのだ。

2014年に日本に研究滞在した際、私は音楽家の野村誠の『復興ダンゴ』<sup>9)</sup> [訳者注：2012年初演]を知った。野村は老人ホームに住む老人たちとともに作品を創っていた。彼は老人たちに対して、1945年の日本の敗戦後の経験を踏まえ、2011年に起きたフクシマでの災害を受けて、今日の人々へアドバイスを求めた。そして野村は、その問いを受けて、飢餓や恐怖について、しかしまた生き残るための策略や可能性についても語る老人たちの詳細な答えを撮影し、語りの流れの中から個々の語りの身振りを切り取り、その身振りが繰り返されるように編集した。上映では、生き残った老人たちが繰り返す身振りが、段を使って高い位置に取り付けられたスクリーンに写された。野村は段の下にあるピアノを演奏し、語りの身振りを音へと変換していった。野村は、老人たちが語る言葉の描写の特徴とリズムを真似しようとしていた。しばらくするとダンサーで振付師の砂連尾理も加わり、階段を使って語りの身振りを踊りの動きに変換した。話者である老人たちが、繰り返していくつもの打楽器やハーモニカを鳴らして、語りの身振りが持つ様々なリズムを結びつけていく。幾度も中断される録音テープと語りの身振りの越境メディア的な転換によって、老人たちが経験した戦争(後)の時代の呪縛が打破され、想起の身振りは互いに音楽的で舞踏的な上演において出会ったが、それらが転換する歴史的な経験が消えてしまうことはない。むしろ、それは、身振りの(越境)メディア的な展示や複製、位置の変換によって、つまり上演されることで、ようやく現代において歴史的に経験されることが可能になるのである。野村は自身のプロジェクトの副題に『ドキュメンタリー・オペラ』とつけることで、歴史的な経験と芸術的・解放的な上演が交わっていることを強調している。このオペラが、現在の日本の政府の公的な歴史見解や過去の記憶に関する政策に合致していないのは明らかである。そして私は、その上演が大陸を越えて引き起こす共感に魅了された。日本史の亡霊の呪縛と、あらゆる身振りを伴ったダンス・音楽による亡霊からの解放は、われわれに感銘を与える。それは、

---

9) この「ダンゴ」は団子とタンゴにかけたものであり「復興のための団子／復興のためのタンゴ」と解釈できる。

我々自身の歴史の亡霊が持つ（芸術的な）身振りのメディアが持つ権力に共鳴し、それを想起させると同時に打ち破るからである。

## 5. 学問における演劇

最後に、再び視点を変えて、越境文化的な演劇のモデルを学問的な実践の側面から考察してみよう。私は本論の冒頭で、演劇学が分野を越えていった結果、演劇が学問の領域に入ってきたことについて述べた。ここでは、どのようにして学問的な研究が、その意図を厳密に追うことで、演劇の図式や構成を吸収して、学問の演劇を上演するにいたったのか、四つの視点から示唆したいと思う。

越境文化的演劇の肝である反復の演劇という考え方から生じてくるのは、まず——ライプツィヒ大学の研究内容を見れば、驚くにはあたらないことだが——現代を徹底的に歴史化するという要請である。歴史こそが、演劇学の研究において最も決定的なパラダイムなのである。歴史は、演劇史の閉じられた時代の順序でなく、また始まりから現在までの壮大な物語でもなく、ミシェル・フーコーが言うところの系譜学を意味する。

系譜学は過去に戻り、忘却の拡散の先に、大いなる連続を設立しようとするものではない。系譜学は、過去がまだそこにあることを、過去が現在にもひっそりと生きていることを示すためにあるのではない。[…]むしろ系譜学は、記憶の拡散により生まれたものを記録するものである。[…]系譜学によって解釈される歴史の目標は、我々のアイデンティティの根を再発見することではなく、むしろアイデンティティの根をばらばらに消散させることである。系譜学は、我々がそこに戻るだろうと形而上学者たちが約束するあの最初の祖国、我々の故郷の根源であるといわれる祖国を突き止めようとするのではない。そうではなくて、系譜学は、我々を貫く不連続性を明らかにしようとするのである。<sup>10)</sup>

10) Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Die Subversion des Wissens. Aus dem Franz. und Ital. Hrsg. von Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1991, S. 69-90, hier S. 74/ S. 86.

系譜学は、自らの起源への憧憬とも、死者たちを眼前に思い浮かべ具体化することができるかもしれないという形而上学的な盲目的信仰とも袂を分かたず。その代わりに系譜学は、現存の幽霊的な交錯として感じ取られる、特異な、偶然の、非連続的なものに専念する。系譜学が要求しているのは、由来のきわめて厳密な再構成であり、起源の再構成でも、その対象の成立の再構成でもない。「知識の緻密すぎる正確性」「うず高く積まれた多数の資料」<sup>11)</sup>といった特異性の強情さは常に学問的な構造に対抗して作用する。それは、あらゆる直線的な歴史の考え方に無数の穴を開け、拡散したものを過去・現在の時空間において組み合わせるのだ。しかし、拡散したものの関連付けは、反復として行われる。反復は、安定や意味を与える原初に立ち返れないため、フーコーにおいても、反復は演劇の特徴を帯びている。演劇史学者は、フーコーによると、「[筆者注：かつての出来事の]帰還を把握し、[...]さまざまな出来事が異なる役割を演じた場面を再び見つけ」<sup>12)</sup>なければならない。ここにこそ、演劇史的な描写の場面や造形に受け入れられるべき、歴史の演劇という考え方が明確に表現されている。

越境文化的な演劇の研究の視点からみた、学問の演劇にとって二つ目に重要なことは、対象の徹底的な異化である。持続する議論へのあらゆる関連付けのある組み込みは、最終的には不可能であるということは、歴史化の結果である。ミシェル・ド・セルトーは、歴史記述には目を背けることのできない曖昧さがあると暴露することが歴史家の目的であると主張した<sup>13)</sup>。その曖昧さは、境界設定と対置の二元的構造を越えることに成功するほどに、実はそこから逃れられないということを示している。同じことは冒頭で述べた、幻想の演劇と世界 - 化の演劇の対置にも当てはまる。我々が現在、19世紀の歴史主義演劇との取り組みにおいて、シンケルが作ったグランドオペラの舞台装置や舞台装飾を見て理解するのは、明らかに国家主義的なこの幻想の演劇が、時間をかけて研究すればするほど、他

---

11) Ebd., S. 69.

12) Ebd., S. 86. 強調筆者。

13) Certeau, Michel de: Das Schreiben der Geschichte [1975]. Frankfurt a. M. 1991.



者として視線を返してくるということである。すなわちそこにはすでに、一枚の隠し絵のように、他者であり除外されたもの、歴史的な異物とその反復の演劇が姿を現しているのである。歴史記述の根源的な曖昧さの中での他者性の経験が示すのは、演劇史家が調査する現象に核がないか、もしくはフーコーが言ったように「本質を持っていない」ということである。そして、その本質と思われるものは、「少しずつ、[筆者注：歴史家にとって] 他者であったものから、形作ったもの」だということである<sup>14)</sup>。核を持たない他者こそが、学問の演劇における登場人物であり、それを配置につけることが重要なのである。

越境文化的な演劇の視点から見て三つ目に重要なのは、その理論自体に固有の「演劇論理」を明らかにすることである。ハンブルクのルター派正統主義の責任者であった主任司祭ヨハン・メルヒオール・ゲーツェは、18世紀の「断片論争」で「演劇論理」<sup>15)</sup>の様式について、ゴットホルト・エフライム・レッシングを批判した。そこで争点となったのは、啓示宗教の絶対的な真実である。ゲーツェはレッシングの主張の「演劇論理」を批判したが、その矛先はレッシングの批評の方法に向けられていた。絶対的な真実にも、何かを拘束するシステムにも頼ることはできず、また頼ろうともしないレッシングの批評は、レッシング自身も折に触れて述べているように、神学や歴史哲学、造形芸術の歴史、文学や演劇術の理論などの他領域の衣を借り、それを身に着けている。批評者はいわば、衣装を着るのと同じように馴染みのないテキストの織物に身を包み、それが合うまでつむぎ続けるのである。つまり、衣装が批評家に合うまでつむぐとともに批評家が衣装に合うまでつむぐのである。両者を分けることができないということは、教条主義のスキャンダルだった。演劇学が演劇と演劇学を、全てを説明できるシステムという教条主義にゆだねるという危険をおかしたく

14) Foucault: Nietzsche, S. 73.

15) Goeze, Johann Melchior: Etwas Vorläufiges gegen des Herrn Hofraths Leßings mittelbare und unmittelbare feindselige Angriffe auf unsre allerheiligste Religion und auf den einigen Lehrgrund derselben, die heilige Schrift. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Bd. 8. Theologiekritische Schriften, III. Philosophische Schriften. Hrsg. von Helmut Göbel et al. München 1979, S. 170.

ないのであれば、自らの土台や別の分野から拝借してきた理論の衣を衣装として提示し、それにより（演劇）学問的な研究の根本にある暫定性と存在論的な不安定さを提示するのが良いだろう。学問がその公理や構想を危険に晒してまで持ち出し、自らの主張する内容がどれほど一貫して対象に適合するかを常に試し続けるのは、学問性が欠如しているのではなく、その最高の形態なのである。

そして最後に、四つ目に重要なのは、学問の演劇における記述は身振りの記述である、ということである。反復と越境の演劇について述べたことから、そのことは容易に理解できる。しかしながら、記述者に対しては特別な結論が導かれる。というのも、身振りを生む欲求の暴力は、身振りに感情的なエネルギーを与え、そのエネルギーは記述者自身に再び戻されるのだ。身振りによる記述により、私たちは自らの対象の影響を受け、その歴史と自分の歴史を互いに転換させる。これは越境文化的な演劇の記述にとって好機である。なぜならば、身振りとは二重の意味で中断の形象なのだから。身振りは、現在に対する過去の力を中断し、自らを他者に対して晒す。身振りは歴史が残した徴候や傷を見せ、恥ずかしがることなく、触れて良いと、自らを他者に提示する。身振りによる記述とは、他者を期待している記述なのだ。伝統からあまねく全世界の人たちに対し境界を開く演劇学にとっては、それは歓迎すべきプログラムだと私は思うのである。

（慶應義塾大学大学院文学研究科 独文学専攻 後期博士課程 3年）

本論文は次の論集に所収されている。

Heeg, Günther: Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft in Zeiten der Globalisierung. In: Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen. Theater der Zeit. Recherchen 117. Hrsg. von Gernda Baumbach et al. Berlin 2014, S. 150-163.

## 「越境文化演劇について」の解説

平田 栄一朗

ライプツィヒ大学演劇学教授ギュンター・ヘグ氏の論文「越境文化演劇について」は、2014年に Theater der Zeit 社から出版された演劇学論文集 „Momentaufnahme Theaterwissenschaft, Leipziger Vorlesungen“ に収められている。この論文集は、同年の春学期にドイツの演劇研究者が行ったオムニバス講義を論文にまとめたものである。この一連の講義は、同年1月にライプツィヒ大学学長から同大学演劇学研究所に宛てられた通告をきっかけに行われた。その通告とは、経費節減を理由に演劇学研究所を数年以内に閉鎖するというものだった。同研究所は旧東ドイツの大学で唯一の演劇学研究所であり、学生が200人近く学ぶ大所帯である。国内の大型研究資金を獲得して国際的な研究の成果を定期的に発表し、ドイツの演劇賞「ファウスト賞」を受賞し、名実ともにドイツ有数の演劇学の拠点とみなされていた。この高い評価にもかかわらず学長から突然閉鎖を命じられたのは、大学執行部と教育政策の関係者が人文学研究を軽視し、たまたま同研究所に定年前の教授が数名いるため、その退職を機に研究所を閉鎖すればよいと安易に考えたのではないかという憶測が多くの関係者のあいだで囁かれた。

この通告に対して多くの批判と反対運動が同大学の内外で行われたが、この論文集の元となった一連の講義もその一環として行われた。ドイツの大学のほとんどすべての演劇学研究所の教授陣がライプツィヒ大学に赴き、ドイツ演劇学の意義と可能性をテーマにした講義を行うことで、同研究所を応援するメッセージを送ったのである。このような支援と反対運動の結果、学長と、同大学を管理するザクセン州高等教育部門は閉鎖決定を撤回し、研究所は存続することになった。

ヘグ氏の論文の冒頭にグローバル化に安易に迎合する大学行政への批判が述べられているのは、上記の事情による。しかしこの批判はこの事情ゆえだけではない。ヘグ氏はこの10年ほどグローバル化がもたらす弊害に対して文学や演劇、そして人文学研究がどのように応答することがで

きるかという問題に取り組み、演劇学者だけでなく文学や文化の研究者たちと議論を重ね、その成果を数冊の著作で発表してきた。「越境文化」という概念はこの問題に対する氏の提案である。論文に指摘されるように、「越境」とは単に自己文化から異文化へ越境することで、自己文化の立場から異文化を理解することではない。そのように自己文化と異文化を明確に分ける考え方は間文化（インターカルチャー）の発想であるが、氏の越境文化論は従来の異文化論やインターカルチャー論と異なる。越境とは他者との遭遇を前提とするが、この場合の他者は必ずしも異文化に属するのではなく、「自分の領域内と思われる場所の内側で出会うものである」。フロイトの論考『不気味なものについて』の論と同様、異質なものは他者だけにあるのではなく、自分たちが生きる生活世界の自明性のなかにも潜んでいる。越境文化は、この自明性ゆえに見えづらい異質なものを自分たちの伝統や歴史的経緯のなかに見出して、それと対決することである。それゆえにこの論文の後半では、一般的な歴史研究の方法ではなく、ミシェル・フーコーの系譜学が越境文化演劇研究の重要な方法であると指摘される。歴史を非連続的で偶然の重なり合いとみなす系譜学の手法により、自分たちの文化的アイデンティティのバックボーンとなるようにみえる伝統や歴史的経緯は、その根拠がほとんどないのに、共同幻想のようにして多くの人々に信じられるからくりが明らかにされる。

根拠がほとんどないにもかかわらず、それがあのように思われる文化的アイデンティティの共同幻想は、俳優がハムレットではないのに、あたかもハムレットのように演じて、それを多くの観客がハムレットとして見るという演劇のイリュージョンと似ている。共同幻想における文化と演劇の密接な関係は、ヨーロッパの演劇史に見受けられる。例えば19世紀のドイツ国民劇場運動は根拠なきイリュージョンの魔力を劇場空間に活かして観客にドイツ文化のアイデンティティを植えつけた。他方、演劇は根拠なき状況を出発点として行われるがゆえに、グローバル化時代の複雑な状況のなかで明確な方向性を見出せない私たちに何らかの示唆をもたらす意義もあると、ヘーグ氏は指摘する。自動車や精密機器にみられるように、多国籍や無国籍な企業の部品が複雑に組み入れられて作られる製品はもはや「メイド・イン・ジャーマニー」や「メイド・イン・ジャパン」というナ

シヨナル文化のアイデンティティに取まらない。このように一義的なアイデンティティを欠いたモノやヒトが複雑に絡み合うことがグローバル化の現実であるが、この現実は、複数の俳優が根拠を欠いた演技によって織り成す虚構絢交ぜの世界と軌を一にする。この共通性ゆえに、演劇はみずからの無根拠さを足掛かりに、観客がグローバル世界の無根拠で複雑な現実としっかりと向き合う姿勢を陶冶することができる。この姿勢により私たちは、グローバル化がもたらすアイデンティティの混乱や喪失に対して、聞こえはいいが実はまやかしの過ぎない虚構のアイデンティティを作り出して、そのなかに自己を安住させる危険性を回避することができる。虚構のなかに安住するのではなく、舞台上の出来事に身を晒すようにして世界に自己を切り拓いていくことが、グローバル時代に指針となる姿勢であり、それは自己と自己文化の实情を自らの限界に迫るほどオープンな姿勢で見つめ直す越境の実践である。グローバル化の弊害がいつそう鮮明になった今、越境文化の発想から演劇や文学を再考することは弊害への抵抗であり、あるべき国際化の方向性を模索する際に有益となると思われる。

(慶應義塾大学文学部教授)