

ダムタイプ ≪ S/N ≫

—— メディア化された身体・言語・映像をめぐって ——

齋藤理恵

1. はじめに

ダムタイプ (Dumb Type) による ≪ S/N ≫ (初演1994年) は、主にセクシュアリティに関する問いを、直接的に描き出した舞台芸術作品である。すでに、本作については、公演当時から様々な批評がなされてきているが、本論考では、公演から16年を経た現在、≪ S/N ≫によって投げかけられた問題意識がどのように受け止められるべきかについて論じたい。

そもそも、現代美術は今日も、複雑な社会状況に対する問題を提起する存在として、有効に機能しているだろうか。例えば、現代美術は女性をはじめとするマイノリティの境界を明るみにしてきたが、その役割は現在、不透明である。国際展など、グローバルに展開する現代美術の状況を俯瞰すると、そこには「アート」の自閉性、すなわち鑑賞者となる我々自身にとって、共有することの出来ない側面が見受けられる。それは、展示方法といった物理的な問題もあるが、むしろ、ある枠組みやキーワードのなかに「アート」を回収してしまいがちな、企画者側やそれを無意識的に望んでいる鑑賞者の姿勢もあるのではないだろうか。

≪ S/N ≫は、ゲイやセックスワーカー、言葉を発することの出来ない者、HIV陽性など、多様なマイナーとされる人々の声 = ノイズから構成されている。そこでは、身体や言語、そして映像が、互いに共鳴し合いながらひとつの舞台空間を構成している。これらをパフォーマンスすることによって、自己と他者との関わりという、普遍的なテーマを描き出そうとしているのだが、それらのノイズは観る者に時として静かに響いてくる。それは、現在の世界を支配する権力の暴力性に対して、決して暴力で応えるのではないという点で、秀逸であるといえる。また本作品は、初演から時を経ていることと、ダムタイプの中心人物であった古橋悌二が既に他界したこともあり、ここでは1995年時点での記録映像を中心に分析していく。

本論考では、上記の作品の特性と社会的背景を軸にしつつ、現在の「アート」として語られる芸術のもつ役割について、作品における身体、言語、映像の用いられ方を、今日のメディアとジェンダーの意識を中心に分析しながら検討していく。最終的にはこれらの概念を手がかりにしつつ、≪ S/N ≫という作品を考察していくことで、現代における芸術の表象可能性について論じていくものとする。

2. メディア化された身体

本章では、〈S/N〉における身体表現の形式を考察することで、今日における身体感覚、身体性について論じていく。

〈S/N〉は、85分という時間のなかで表現されるパフォーマンス作品である。全体は、オープニング・トークから、エンディングに至るまで、大別すると7つのシーンから構成されている。特に、ここではオープニング・トークに続く第2、第3のシーンに焦点をあてていきたい。

舞台上では、上段に演者が次々と現れるが、その姿はほの暗い照明によってかろうじて見ることができるだけである。むしろ、裸体を映し出した映像と、次々と投影されるテキスト、たとえば繰り返される「沈黙の申し合わせ」「学問の申し合わせ」という青い文字の方が視覚的には明確である。やがて、ひとりの女性が拡声器を通じて以下のような言葉を矢継ぎ早に発する。

私は夢見る。私の性別が消えることを。

私は夢見る。私の国籍が消えることを。

私は夢見る。私の人種が消えることを……。⁽¹⁾

すると、舞台上段の人々が、気絶するかのように倒れていき、その姿を消す。音楽にあわせ、明滅するライトによって演者の動きには連続性が無くなり、機械的な動作が繰り返されるのだ。

第3のシーン、『LOVE SONG』では、性に関するトークが始まる。語りを中心は、次第にAIDSの話へと移っていくが、司会を務めるピーター・ゴライトリーは、舞台の上段にいる古橋梯二に直接語りかけるよりは、スクリーンにクローズアップされた彼の姿、そして、観客に向かって話を進めていく。さらに、もう一人の登場人物、ブブ・ド・ラ・マドレーヌは、このシーンではスクリーン上のみ映し出される。ゲイである古橋と、セックスワーカーであるブブに、性行為と愛について語ることを促すが、彼らが淡々と話すことに対し、舞台上に立つピーターは、自分のことについて問われると、少しためらいながら話し出す。ここでは、映像という壁を通じたコミュニケーションの方が、滑らかさをもって表現されているのである。

このように〈S/N〉では、単純に舞台上で演者が表現を行うのではなく、映像、音楽、照明などあらゆるメディアによって演者の身体が「構成」されている。メディアという存在無しには、本作品の総合性は生み出されなかったということができよう。また、別の言い方をすれば、あらゆるメディアを意図的に配置することで、新たな身体表現を模索しているようにもみることができる。

エリカ・フィッシャー＝リヒテ (Erika Fischer-Lichte) は、「ライブ」パフォーマンスとメディア化されたパフォーマンスについて論じているなか、演者の身体性を重視し、再生技術には

否定的な見解を示している。⁽²⁾ フィッシャー＝リヒテの観点では、パフォーマーと観客の身体が共在することが、パフォーミング・アーツにおいて決定的であるが、果たしてこの議論は現在どこまで有効だろうか。確かに、観客を巻き込む形でのパフォーミング・アーツも存在し、ライブ性は一回性のものとして、貴重な体験となり得る。しかしながら、むしろ問題となるのは今日における身体のあり方である。我々を日々浸食していくあらゆるメディアによって、すでに身体そのものは、メディア化されているといえよう。⁽³⁾

メディア化された身体という状況を前提として考えると、次に問われるのはライブ、あるいはリアルな身体というものが今日どこに存在するのかという問題である。≪ S/N ≫を通じて感じられる現在性は、そのテーマともなっている HIV ウィルスの存在である。ウィルスに対抗するには、当然ながら免疫となる抗体が必要だが、それはともすれば、メディアに犯された現在の個人にとって、対抗手段として必要となるのがメディアそのものだということもできるのではないだろうか。つまり、抗体を得るには、必然的にメディアそのものを自らの身体に取り込む必要がある。そして、いかにして抵抗していくかは、本人の身体や精神の強度自体にかかっているともいえる。

このように考えると、現在の身体表現は、表象のレベルでは当然のことながらメディアについて考察せざるを得ない。しかし、表象では語り得ないリアルな身体と向き合おうとするときに、摩擦が生じるのである。そこには、苦痛が伴う可能性もある。パフォーミング・アーツにおいては、それは見る者にとっては暴力的な形で現れることもあるだろう。≪ S/N ≫を鑑賞した人々にとっては、作品を通じて痛みを感じることもあれば、心が浄化されたような感覚をもつこともある。⁽⁴⁾ その差異は、もちろん本作品自体がマイノリティとマジョリティについて考察していることからくるが、メディア化された身体という観点からとらえると、ある意味では痛みを伴わないことは、苦痛に対して麻痺している身体、という状況を再度認識させるものでもある。多様な受け止め方があり得るのは、演者の身体表現にとどまらず、鑑賞者における身体そのものが反応しているからであり、つまり、身体を通じたメディアの再配置が、鑑賞という行為そのものを通じて行われているということができないのではないだろうか。

3. ノイズとしての言語

本章では、≪ S/N ≫において象徴的な言語、テキストの用いられ方について検討していく。

すでに述べた通り、舞台上では様々なテキストが投影され、舞台空間を構成している。第2のシーンでは、以下の内容が現れる。

今日、耳学問の発明は、過大に評価されているだけではなく、信じられている。

したがって、その知識欲を妨げる耳障りなノイズとして、

[情けない] 老人の [つぶやき／繰り返す]

[ヒステリックな] 女性の [愚痴]

[ナイーブな] 少年の [夢]

[けたたましい] 狂人の [叫び]

には、

耳を貸そうともしない。

彼らは「世間では言われている」という、

しかし、誰がそれを広めたのか？

沈黙の申し合わせ

科学の申し合わせ

沈黙は、学問的に操作されたために、予定より早く訪れた腐朽なのである。そこでは、
個々人の言葉は口にされるや否や、悪臭を放ち始める。

また、第5のシーンでは、聾啞者によって次のテキストが発声される。

あなたが何を言っているのか分からない。

でもあなたが何を言いたいのかは分かる。

私はあなたの愛に依存しない。あなたとの愛を発明するのだ。

これは、世の中のコードに合わせるためのディシプリン。私の目に映るシグナルの暴力。

私の体のなかを流れるノイズ・読解されないままのものたち。

今まであなたが発する音声によって課せられた私のノイズ。

今、やっとなんか解放します。

その後、補聴器のノイズのエコーが流れ、2人の男女による血の交換が行われる。さらに、演者は暗闇の中で服を脱ぎ去り、すべてから解放されていくのである。それは、第2章で触れた、「私は夢見る。私の性別が消えることを・・・」というテキストと結びつき、儚くも強烈な願望がここに表現されている。これらのテキストに象徴されるのは、言語そのものがノイズとして、日常生活を規定しているということである。

日常生活、つまり我々の規範を形成しているものとして、ジュディス・バトラー (Judith Butler) は現象学的な視点から、言語、ジェスチャー、そしてあらゆる象徴的な記号を挙げる。⁽⁵⁾ また、これらが反復されるパフォーマンスな行為によって、ジェンダー・アイデンティティの規範が構築される一方で、エイジェンシー (行為体) による破壊転覆が可能であることを

示唆している。⁽⁶⁾ ≪ S/N ≫は、全体として、あらゆるメディア＝ノイズを多用しているが、特におびただしい量のテキストは、見る者を圧倒させる。そして、同時にそれらが効果的な演出として成り立っているだけではなく、バトラーが述べるところのアイデンティティを規定すると同時に、攪乱可能な言語としての可能性を示唆しているといえるだろう。

≪ S/N ≫で訴えられている「シグナルの暴力」は、メディアによる暴力とも置き換えられるが、これらのメディアによって去勢されている現代において、ノイズを解放することが作品を通じたメッセージとなっている。しかし、そのパフォーマンスの光景は扇動的ではなく、むしろ静謐である。それは、暴力や権力に対する破壊転覆を決して大胆に挑むのではなく、あらゆるノイズに満ちていながらも、静かな抵抗なのだ。終演後、観客たちが再び日常生活に戻っていくなかで、わずかに持ち帰ることができる染みのような存在に近い。

ハル・フォスター (Hal Foster) は、ロラン・バルト (Roland Barthes) が『明るい部屋』(La Chambre calire) で用いた言葉、プンクトウム／斑点 (punctum) を引用し、現在の美術における「トラウマ的リアリズム」(Traumatic Realism) について語る。⁽⁷⁾ しかしフォスターが論考の終盤で述べるオブジェクト・アートこそが現代美術におけるリアルなものへの回帰だとしても、≪ S/N ≫における表現方法は、フォスターほど冷徹な見解ではないといえるだろう。なぜならば、ポストモダンの二極性について語るなか、フォスターは「私は傷つく。だが何も感じることができない」と表現しているが、少なくとも≪ S/N ≫においては、言葉で語り得ないものが、ノイズに変容することで、見る者に確かな共感覚をもたらしているのではないだろうか。そこには、マイナーとされる人々の声が、個人的な事象を超えて、社会において政治的なメッセージとなる可能性を孕んでいるともいえる。そして、これらを提示している点において、≪ S/N ≫は総合芸術作品として成り立ち、現在でも色褪せず、鑑賞することが可能なのである。

投影されるイメージ

これまで、≪ S/N ≫における身体と、言語の用いられ方について検討してきた。本章では、映像という観点から作品を振り返っていきたい。

2章で述べた通り、今日、パフォーマンス・アーツにおいてはメディアという複製技術の占める要素が増大している。特に、映像が舞台演出で使われるケースは多い。≪ S/N ≫では、映像が舞台空間を拡大するだけでなく、作品の主題を増幅させる装置として効果的に援用されている。

そもそも、映像芸術は、映画にとどまらず、現代美術のなかでも確立した分野となってきた。特に1960年代以降、携帯可能で小型のビデオカメラが登場してからは、これまで絵画や彫刻の分野で活動していた芸術家もビデオ・アートという新たな芸術表現に着目し始めた。⁽⁸⁾ ビデオ・アートは、シングル・チャンネルの作品にとどまらず、現在ではビデオ・インスタレーショ

ンとして、展示空間全体を含めた作品として成立する場合が多い。1990年代以降は、大規模なビデオ・インスタレーションを制作する作家も増えてきた。

映像芸術とパフォーミング・アーツの融合については、先述のフィッシャー＝リヒテのように異論を唱える者もいるが、今日、美術の分野でもますます領域横断的な作品が制作されるなかで、映像芸術の果たす役割は大きいといえるだろう。《S/N》においても、投影されるイメージは、単に視覚に更なる刺激を与えるだけではない。個々のイメージには意味が伴い、異種混交的な舞台空間を構成しているのである。しかしながら、《S/N》における映像の用いられ方は、ミニマルであるともいえる。全体を覆う裸体のイメージは、それ自体が性的な意味合いを提示しているようには受け取れない。エロティシズムを最小限にとどめ、逆に舞台上の演者の動きへと見る者を集中させるのである。ある意味では、映像イメージは本来、動的であるにもかかわらず、本作品においては静的な役割を果たしているともいえるだろう。

こうした観点からみると、《S/N》では、映像それ自体が自己主張をしているというよりは、一方では舞台空間を拡張し、感情を増幅していく演出方法であるということが確認できる。また、他方では逆に、作品の進行につれて高まっていく感情を抑制しつつも、視覚的には鮮烈なイメージを与えているといえるだろう。このような表現方法は、演者の身体と映像、その両方が作用しあうことによって成り立っているものであり、今日のパフォーミング・アーツにおける新たな可能性を生み出していると考察できる。

また、映像作品として《S/N》をさらに分析した際に、重要となるのが従来の視覚領域におけるメタファーとしての能動的な男性、受動的な女性といった構図の転換である。ローラ・マルヴィ (Laura Mulvey) は、フロイトやラカンの精神分析を用いながら、父権社会における無意識がいかに映画を中心とするイメージを構造化してきたかを述べている。マルヴィは、特に映画において女性は窺視狂的 (voyeuristic) またはフェティッシュ的／呪物崇拜的 (fetishistic) な機構を活性化する存在として描かれるとしている。さらに、女性の「見られること」はスペクタクルそのものになると説明する。⁽⁹⁾ しかしながら、《S/N》においては、窺視狂的な演劇という観点ではなく、演じる者も観る者も痛みを伴うという点において、単なるスペクタクル以上の空間が構成されることになる。それは、安部公房が『箱男』のなかで用いている以下のようなテキストにも通じることにもなる。

見ることには愛があるが、見られることには憎悪がある。見られる傷みに耐えようとして、人は歯をむくのだ。しかし誰もが見るだけの人間になるわけにはいかない。見られた者が見返せば、こんどは見ていた者が、見られる側にまわってしまうのだ。⁽¹⁰⁾

以上のように、《S/N》における映像イメージは、本論考において対象とするのが記録映像

でありながらも、既に他界した古橋の存在感もさることながら、生と性、そして死についても前景化し、観る者にそれらを複合的に考察させるイメージとなっているのだ。

5. 芸術と「アート」

これまで、≪ S/N ≫における身体、言語、映像の用いられ方を分析しながら、その現代性について検討してきた。本章では、これらを踏まえた上で、現在における芸術について考察していきたい。

批評家のボリス・グロイス (Boris Groys) は、以下のように述べている。

芸術のひとつの時代が危機に瀕している。・・・芸術における女性や民族の表象、性的マイノリティーたちの芸術的表象をめぐる攻防がはじまり、社会的になんの特権もない芸術言語や芸術様式の純美学的な表象をめぐる闘争が続けられている。⁽¹¹⁾

今日、芸術は横文字の「アート」で語られるようになり、あらゆる表現方法が「アート」として認識されるようになった。そこにはこれまで見出されることのなかった芸術作品が受け止められる可能性を秘めていると同時に、本論考の冒頭で記したように、多様な表現が「アート」として回収される危険性も含まれている。かつて、レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) は文化を支配的 (dominant) なもの、残余的 (residual) なもの、現れ出でる (emergent) ものの3つの力関係に分類した。⁽¹²⁾ この構図に従っていえば、芸術は、支配的なものだけではなく、残余的なものと、自発的に現れ出でるものとの相関によって、創出されていく必要がある。そしてまた、周縁化された芸術、芸術概念について、決して見落としてはならない。それは、グロイスの述べるような、女性や性的マイノリティについて考察することでもあり、彼女/彼らの芸術的实践について常に検討していくことにもつながる。

≪ S/N ≫では、多様なマイノリティというラベルをもった人々が登場する。ゲイ、セックスワーカー、アフリカ系アメリカ人、聾啞者、HIV 陽性。そして、それらが混在することで、逆にマジョリティとは何かということをも考えさせる。その問いについて探求していくことが、鑑賞者となる我々に求められていることであり、作品の主題となっているのである。

ある意味では、芸術が「アート」になってから、鑑賞者は作品に対して受動的な側面よりも、能動的な視点をより求められるようになったといえるのではないだろうか。それは、「アート」が複雑化したという要素にとどまらず、メディア化された身体をもつ現代の個々の鑑賞者にとって、自己と向き合う必要性が増大したからであるとも考えられる。つまり、「アート」に対しても、これまで以上に複合的な役割が与えられているのである。

1. において、「アート」の自閉性について触れたが、≪ S/N ≫では、3. で提示したように、

「沈黙の申し合わせ (Conspiracy of Silence)・科学の申し合わせ (Conspiracy of Science)」という、やや難解にも受け取れるテキストが提示される。興味深いことに、ジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard) は1996年に、「芸術の申し合わせ (The Conspiracy of Art)」という論考を書いている。⁽¹³⁾ この論考のなかで、ボードリヤールはハイパーリアルなイメージについて言及しつつ、今日の芸術がまた、いかに空虚なものであるかについて説明している。それは、「アート」が消費の対象になってしまったことにもつながるが、同時に自閉的な側面を併せ持つようになったことに比例する。だが、この状況を打破していくためには、空虚な入れ物、ハコモノとしての「アート」ではなく、たとえトラウマ的であったとしても、現前する主体や主題に立ち向かっていく覚悟が無ければならない。それは、作り手にも、受け手においても同様であり、あるいはその両者の立ち位置が逆転する可能性すら帯びているのである。

そして、今日のパフォーマンス・アーツでも、その必然性は要求されている。《S/N》は、かつての「声なきものたち」がこれらの課題に立ち向かおうとした作品として、現在でも記憶され続ける芸術作品であるということができよう。

5. 終わりに

本論考では、ダムタイプによる《S/N》を、身体、言語、映像の3つの観点から検討してきた。そして、これらを軸としながら、今日における芸術作品の可能性について、とりわけメディアとジェンダーの観点から考察した。

最後に、作品中、以下のテキストが登場する。

もう脱走も暴走も逃走もできない。
私を亡命させて！

このテキストは、行き場の無い現状を表すとともに、「亡命」することが果たして可能なかどうかを問いかけている。現実が悲惨であるとするならば、いったい、どこに逃れることができるのだろうか。そして、今日、我々はメディア化された身体という表象から解放されることが可能なのだろうか。「アート」における分かりづらさの中には、その回答を模索し、両義的にならざるを得ない傾向もあり得るだろう。もちろん、単一の回答が導きだせることは今後も難しい。しかしながら、現在において、ある枠組みに規定されることなく、境界をせめぎ合いながら芸術を模索していくことは、少なくとも可能であるし、それは怠ってはならない作業であるといえるだろう。そして、この点にこそ、《S/N》が現代のパフォーマンス・アーツにおいて果たした役割と、普遍的な価値があるといえるのではないか。

注

- (1) 本文中で引用されている ≪ S/N ≫ のテキストは、以下に掲載されているパフォーマンス／テキストを参考としている。
ダムタイプ. (1994, 12). ダムタイプ上映台本 ≪ S/N ≫. シアターアーツ: 劇と批評 = *Theatre arts*, 1, 177-190.
- (2) Erika Fischer-Lichte. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp. [エリカ・フィッシャー＝リヒテ (中島裕昭他訳) パフォーマンスの美学. 東京: 論創社, 2004, 99-109.]
- (3) 例えば、メディアが人間の身体の延長線上にあるという主張は、古くはメディア論者であるマーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan) によって言及されている。
McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding media : the extensions of man*. New York: McGraw-Hill. [マーシャル・マクルーハン (栗原裕、河本伸聖訳) メディア論——人間の拡張の諸相. 東京: みすず書房, 1987, 6.]
また、近年では、ベルナデット・ヴェーゲンシュタイン (Bernadette Wegenstein) が1960年代の身体パフォーマンスからジェンダー研究に至るまで、様々な領域横断的な研究を深めるなか、メディアが身体化したことについて述べている。
Wegenstein, Bernadette. (2006). *Getting under the skin : the body and media theory*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- (4) 筆者は、2010年5月11日に東京の森美術館で開催された以下のワークショップに参加し、≪ S/N ≫一般鑑賞者たちと「私にとっての ≪ S/N ≫」について討議する機会を得た。
「六本木クロッシング2010展: 芸術は可能か?」関連パブリックプログラム 『トーク & ワークショップ 新しい人間関係の海へ—— ≪ S/N ≫ が切り拓く対話の可能性——』
- (5) Butler, Judith. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40, 4, 519-531.
- (6) バトラーの主張の代表的な書物として、以下を挙げることができる。
Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. [ジュディス・バトラー (竹村和子訳) ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱. 東京: 青土社, 1999, 4.]
- (7) Foster, Hal. (1996). *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 127-170.
- (8) 特に、ナム・ジュン・パイク (Nam June Paik : 1932-2006) は「ビデオ・アートの父」として、早くからビデオ・アートの開拓に携わってきた。
- (9) Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, reprinted in *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 14-26. [ローラ・マルヴィ (齊藤綾子訳) 視覚的快楽と物語映画. 岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編「新」映画理論集成. 東京: フィルムアート社, 1998, 2, 126-139.]
- (10) 安部公房. (1973). 箱男. 東京: 新潮社, 52.
- (11) Groys, Boris. (1988). *С т и л ь С т а л и н ; Gesamtkunstwerk Stalin*. Carl Hanser Verlag: München, Wien. [ボリス・グロイス (亀山郁夫、古賀義顕訳) 全体芸術様式スターリン. 東京: 現代思潮新社, 2000, 11.]
- (12) Williams, Raymond. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press: Oxford, 121-127.
- (13) Baudrillard, Jean. (2005). Edited by Sylvère Lotringer ; translated by Ames Hodges. *The conspiracy of art : manifestos, interviews, essays*. New York: Semiotext(e), 25-29.