

# ハンス-ティース・レーマン 『ポストドラマ演劇』

——新しい演劇の理論は可能か？——

Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater.  
Frankfurt am Main (Verlag der Autoren) 1999. 510 S.

中 島 裕 昭

## 0.

分かりにくいと評される演劇がますます増えている。「分かりにくい」ということは、上演作品ないし戯曲をこれまでの理解の枠組みでは把握し難いということなのだろう。となれば、われわれは新しい演劇現象に対して十全な理解の手立てを、いまだ持っていないということになる。ダンス、音楽、造形芸術のジャンルの人々とのコラボレーションは当然のようになり、言葉によって何かを伝達しようという舞台は少なくなってきた。むしろダンスの方で言葉を取り入れているが、しかしそこで用いられる言葉は、舞台の言葉と同質ではないはずだ。舞台は役者のせりふ以外の要素、すわなち、意味の不確定な身ぶりや音、リズム、色、風景、物、さらにはビデオやコンピュータ映像など新しい技術による表現に支配されている。あまりに多くの不安定な記号を受けとめ切れず、観客はとまどっている。そんな上演が増えているのである。従来演劇受容においては、ドラマのなかの登場人物はどのような存在か、他の登場人物とどのような関係にあるのか、描かれている世界の状況はどのように危機的であり、「ドラマティック」なのか、という関心によって作品を「読み解く」ことができた。小論で取り上げるハンス-ティース・レーマンの『ポストドラマ演劇』(以下、本書からの引用は頁数のみを示す)が分析の対象としているのは、まさにこのような解釈態度では理解できないタイプの、現在どの国でも多く見られる演劇現象である。

## 1.

著者ハンス-ティース・レーマンは、1944年生まれで、ブレヒトとアルチュセールの文学論研究から出発し、ベルリンでは比較文学の助手を務めた。現在、フランクフルト大学に新設された演劇・映画・メディア学科の教授だが、日本では早くからブレヒトとハイナー・ミュラーの研究者として知られ<sup>1)</sup>、一部、論文が翻訳紹介されている<sup>2)</sup>。1999年の静岡にお

1) Hans-Thies Lehman / Helmut Lethen: Ein Vorschlag zur Güte. In: Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten, herausgeg. v. Reiner Steinweg. Frankfurt am Main (edition suhrkamp) 1978.

Hans-Thies Lehmann: Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus. In: Text+Kritik, 73. München 1982.

けるシアター・オリムピックスの際に来日し、ハイナー・ミュラーとギリシア演劇に関するシンポジウムに参加している<sup>3)</sup>。1977年、ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシーン』が発表されたとき、多くの研究者はこれをどのように読解してよいのか途方に暮れた。レーマンはこの言語テキストのアクロバットに多くのヒントを供給してきており、現代演劇研究者には馴染みの名前である。本書の題名となっている「ポストドラマ演劇」という概念も、今回はじめて登場したものではない。

「ポストドラマ演劇」という語は、レーマンの1991年の著作『演劇と神話—古代悲劇のディスクルスにおける主体の構成』<sup>4)</sup>で用いられており、これについてはハイナー・ミュラーのギリシア物をまとめた邦訳の解説のなかでも言及されている<sup>5)</sup>。『演劇と神話』で採用されたこの概念は、今回の著述においてもその意味するところは変わっていないので、まず『演劇と神話』の論述を手がかりに、レーマンがこの語によって何を言い表そうとしているのかを確認しておこう。

現代の演劇においては、筋、因果関係、登場する人物の性格、一貫した時の流れ、言葉の意味などが解体されている、これは現代の演劇が、「ドラマという形式による語りを支配原理とする」ことから訣別しているためである（『演劇と神話』、2頁）。そしてこの演劇における言わば〈非〉ドラマ的な形式は、実は現代演劇だけの特徴ではなく、古代ギリシア悲劇の特徴でもある。つまり、古代ギリシア悲劇は「プレドラマ」的あるいは「ドラマ以前」的 (prä-dramatisch) であり、現代劇は「ポストドラマ」的あるいは「ドラマ以後」的 (postdramatisch) である、というのがレーマンの分析である（『演劇と神話』、2頁）。つまりレーマンによれば、ドラマという形式は近代に特徴的な形式であって、文学テキストの論理を支配的なものとして位置づけ、対話によって社会の中のさまざまな力が拮抗する様子を明示的に描き出し、その葛藤状況の解決を通じて高い次元で統合された自我の形成に寄与するもの、である。しかし現代の主要な芸術においては、そのような人間の精神的な営みそのものが疑問視されている。社会において自律的に行動する、一貫した人格というものもやはり登場しない（『演劇と神話』、6頁）。むしろ間主体的な相互関係と分裂が顕著である。現代演劇における神話への回帰はしばしば見られる現象だが、その場合、神話の中にある循環的 (zyklisch; 回帰的、非発展主義的ということだろう) な考え方が、合理主義的あるいは歴史主義的な発想に対する、きわめて生産的な対抗装置となっている。演劇のなかでもとりわけ、前言語的あるいは非言語的 (prä-und nonverbal) な要素が強調されて

2) ハンス・ティース・レーマン (鷺山恭彦訳)「ミュラー／ハムレット／グリューパー／ファウスト—上演の問題としての間テキスト性」〈ユリイカ〉28巻6号 (1996年5号) 所収, 352-360頁

3) 第2回シアター・オリムピックス公式記録 特別プログラム (1999年)

4) Hans-Thies Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart (J. B. Metzler) 1991. 以下、『演劇と神話』とする。

5) 越部暹「ハイナー・ミュラーの〈ギリシア・アルシーヴ〉」『メディアマテリアルーギリシア・アルシーヴ [ハイナー・ミュラー・テキスト集2]』岩淵・越部・谷川訳 (未来社, 1993年) 所収, 315頁

いるのは、実人生における経験において破綻し、沈黙を強いられた部分を意識しているためである（『演劇と神話』、4頁）。

『演劇と神話』でレーマンは、現代演劇においてギリシア悲劇ないしギリシア神話が多く引用されることに説明を与えようと試みた。現代劇を「ポストドラマ」、古代ギリシア悲劇を「プレドラマ」と呼び、両者の共通性を主張する彼の著述は、しかしけっして議論の余地のないものではない。まず、ここで前提とされている、現代劇における言語テキストの優位性喪失は自明なのか、ドイツの演劇は最良の言語演劇の伝統を持っており、それをなぜ放棄しようとするのか、という問題がある。また、新しいタイプの演劇について十分な概念規定がなく、結果的に彼の「ドラマ以後」の演劇は、演劇についての一般論にしかなくなっていないのではないか、したがって古代ギリシア劇ないし神話が現代劇でくり返し援用されるのも、神話という物語の機能についてこれまで言われてきたこと（民族を統合する歴史の創出）が確認されるだけにすぎないのではないか、という問題である。

## 2.

本書は、このポストドラマ演劇をより詳しく記述しようとするものである。とくに近代に支配的となった、文学テキストを根幹としたドラマという形式そのものを批判的に考察することによって、現代演劇を理解し、現代における演劇コミュニケーションの可能性を探ろうとする意図は、明瞭である。もはや古代ギリシア悲劇との共通性は主張されていない。

『演劇と神話』以上に強調されているのは、新しいメディア技術の開発によって現代人の知覚のあり方が変わってきた、メディアの開発は別の芸術形式を登場させ、そのことによって芸術コミュニケーションの領域において演劇が今後主としてになるであろうセクターが変わってきた、という点である。新しいコミュニケーション・テクノロジーの開発によって、より多くの人々を参加させる表現形式の主たる知覚の様式が、直線的・連続的なものから同時並列的・多元的なものとなり、集中的・個別的なものから表面的・全般的なものとなるにつれて、文学・演劇はよりマイナーなジャンルとなった。能動的な想像力のエネルギーを解放することによって力を得ていた文学テキストは、イメージやデータの受動的な消費を主流とする文明の中では、その力が弱められざるをえない（本書、11頁）。文学テキストを主とした対話によって統合的な自我を構築しようとする劇場は不利である。さらに市場性という問題があり、ビデオやCD、映画や本に比べても、演劇はきわめて採算性の悪い商品ということになる。だが、だからこそ最新の演劇は、演劇という形式にのみ可能なことを試みている。その演劇という形式に固有の特長は、コミュニケーションにおける実質性（実際に人間が集まる、物を制作し、動かす、舞台を構築するなどの、言わば非ヴァーチャル性）であり、社会的共同性（演ずる者と観る者が集まって成り立つ）であり、現在性（いま、このときに、生産と受容が同時に成立し、別の機会のもとは別の作品となる）である（本書、12/13頁）。そのような形式上の条件を前提として、さまざまな実験的表現が生み出されているが、そこにはいくつかの特徴的な共通性を

見出せる、というのが主旨である。

ただしレーマンによればこのポストドラマ演劇という概念は、特定の演劇様式に優位性を与えようとするものではない。上述のような問題が意識され、新しい表現形式が顕著となるにつれて、現代演劇を、今世紀初頭まで支配的であったドラマの形式から弁別的に考察する必要性が生じ、とりわけ70年代以降の舞台実践を検討するにおいて「ポストドラマ的」という語が有効だと思われたということである。つまりこの概念は記述的なものであって、特定の様式を積極的に主張しようという規範的な概念ではない。また一方で、それぞれの演劇実践においてきわめて具体的に種々の表現形式を検討するための概念であって、ある時点以降の演劇をひとまとめにしようとする時代区分でもない。それが「ポストモダン」というような語との相違である。

なお、『演劇と神話』では言及されていないが、ポストドラマという語はすでに、パフォーマンスの実践と研究のパイオニアであるリチャード・シェクナーによって、いわゆるハプニング劇について用いられている<sup>6)</sup>。ただしレーマンによれば、あくまでもドラマの枠組みのなかで（つまり「ポストドラマ的ドラマ」という言い回しで）用いられており、本書におけるような、個々の表現形式についての詳細な検討が行われているわけではない。

本書はプロローグとエピローグを含めて11章から成っている。プロローグで著者の問題意識とポストドラマについてのおおよその目論見が与えられる。そしてまず対抗概念である「ドラマ」について論じられる。さらに近代ドラマのなかにあるポストドラマ的なものの「前史」が叙述された後、「ポストドラマ演劇のパノラマ」においてポストドラマの諸特徴が、代表的な作品例とともに説明される。後半の6つの章では、現代演劇におけるキー概念に即してポストドラマを考察している。そのキー概念とは「パフォーマンス」、「テキスト」、「空間」、「時間」、「身体」、「メディア」である。最後のエピローグではあえてポストドラマの政治的可能性が模索されている。（なお以降、「ポストドラマ演劇」と弁別的に描写されている演劇を「ドラマ演劇」とする。）

### 3.

対抗概念としてのドラマの分析においてレーマンは、これまでのドラマがその最高の形態としては事実上悲劇のことであり、その内実は論理的な一貫性、融和統合を前提とした危機の叙述、緊張関係を明示するための純粋性、物語の目的論的展開による最終的な理念の実現であって、その意味ではきわめて形式的な弁証法的論理が優先している、「ミメシス」や「三一一致」など、つまり人物の行動・性格、時間・空間の設定など、すべてその弁証法的論理を補強するためのものである、と言っている。

このような抽象的な哲学に最接近した近代のドラマ形式から自己を解放しようとした演劇実践はどのようなものであったか？「前史」において近代演劇史のなかでこの形式を乗り越えようとした例を見た後（いわゆる純粋なドラマから外れるものは、中世、シェイ

6) Richard Schechner: The Performance Theory. New York 1988, p. 21.

クスピア以来存在したが、その主たるものはいわゆる歴史的モデルネにある。レーマンはその系譜を60年代の記録演劇まで辿っている)、レーマンがポストドラマの代表的な演劇人として紹介するのは、タデウシュ・カントール、ロバート・ウィルソン、クラウス・ミハイル・グリューパーである。カントールとグリューパーについて、その記述を追ってみよう。

カントールの「死の演劇」についてレーマンは、「この演劇は、恐怖が過ぎ去ったと同時に再度、幽霊のように再来するという特徴を持っている」と述べる。ミュラーやベケットと同じく、破局の後の演劇であるが、死はカントールにおいては「ドラマとして舞台化されるのではなく、儀式としてくり返されている」ため、「実存の意味について決定的な判断が下される瞬間としての死」(本書、119頁)についてドラマティックに問いかねられることはない、ということだ。儀式としての死の舞踏が演じられ、その動きのイメージが優先されるため、ドラマ的なものは失われる。最低の、みじめな現実だけが表現され、完全な意味や意義が説かれることはない。等身大の人形が多用されることにより、人間と事物のヒエラルキーは崩壊し、敗北や挫折の感覚だけが残る。後に述べる、ポストドラマに共通する特徴のいくつかが、すでにここで指摘されている。

グリューパーのポストモダン的とか、脱構築と言われる演出の仕事について、レーマンは、静的で、手段を古典的なまでに切り詰めることによって、脱ドラマ化に成功していると見る。「芝居から緊張という要素を大胆に取り除いてしまい、尖鋭化や絶頂が避けられる、その言わばポストドラマ的な均衡によって、舞台を一種のタブロー画にしている」(125頁)。グリューパーの演出は、全体の雰囲気があるで「あらゆる議論の後で」という感じだ、と出演した俳優たちも言っており、演劇が公的な議論の場であるという、古来からの捉え方がもはや通用しないことが見えてくる。この幻想は、すでに映画やテレビにその活動の場を移している。現実のシミュレーションということでも、映画やテレビの方がずっと可能性が大きい。既成の制度のもとにある劇場で、このことを理解し、演劇がドラマの要素を失っていることを前提として仕事をしているものは、ごくわずかである。ドイツでは、グリューパーの他に、アイナー・シュレーフ、ハンス・ユルゲン・ジーバーベルクが挙げられる。しかし批評家の彼らに対する評価は総じて低い。これまでの規範から外れていることが、彼らの仕事を排他的な、秘密めいたものにしてしまっているのだ。テキストが忠実に再現されている場合は、かえってその正確さの危険性が気づかれず、むしろ「保守的」な演出だという印象を与えてしまう。しかしその話し方は、論争場面のせりふさえ論争の彼方にあるような、どうしようもない無力感を与え、あらゆる欺瞞的なダイナミズムやスピードを放棄しており、上演全体が一種の「哀悼劇」のようになって観客の瞑想に委ねられる。1998年のベルリン・シャオピューネにおける『タウリスのイフィゲーニエ』の演出でもわかるように、「ドラマの葛藤はこの瞑想、正確な話し方の背後に退いている。ここにポストドラマ演劇の一つの形態である、『声の演劇』(Theater der Stimme)が、出来事の『残響』(Nach-Klang des Geschehens)としての声が現象している」(127/128頁)。

ウィルソンの「イメージの演劇」、スローモーションについても、簡単なスケッチを行っ

た後、レーマンはポストドラマ演劇に顕著な特徴をまとめていく。

まず内容面での特徴は、対立や矛盾を統合しないこと、夢のイメージが多用されること、論理的な連関ではなく偶然の一致というマネリスム的な等価の原理（ボードレール風言えば照応）が働いていることである。また読解されるべき「テキスト」は、あらかじめ書かれてあった言語テキストでも、上演のために言語以外の表現要素も含めて構成された上演テキストでもなく、実際の上演が行われる状況全体のコンテキストの中にある「パフォーマンス・テキスト」である。ここでレーマンはシェクナーのパフォーマンス研究を継承しており、上演芸術そのものを、一回限りの上演の場に限定して考えるのではなく、上演の時、所、それぞれの上演芸術の社会における位置づけや機能、観客との関係などを、総合的に捉えることによって、ポストドラマにおけるテキストが再現ではなく表現ないし現前(Präsenz)を、経験の伝達ではなく共有(geteilte Erfahrung)を、結果ではなく過程を、意味づけではなく開示(Manifestation)を、情報ではなくエネルギー(Energetik、これはジャン・フランソワ・リオタールの用語)を目指している、とする(146頁)。

このようなポストドラマ演劇の基本的な方向性のもとに、演劇記号の使用における特徴的なスタイルが拾い上げられる。それは、記号相互の同列性、ヒエラルキーの否定、同時使用、記号の密度をさまざまに変化させること、全般的な記号のインフレーションとでも言うべき過剰さ、音楽表現の多用、視覚的要素の多用、言語記号の優位を廃したために生ずる表現の温度変化(観客が感ずる親密さの問題としての表現の「熱さ・冷たさ」、身体性、具体的なもの(事物、色、形、身体など)を肯定する態度、上演のイリュージョン性を暴露する現実的要素の侵入、上演が出来事であり状況であるという考え方、である。

このような特徴が、次に個々の演劇実践例において紹介される。ベルギーの芸術家ヤン・ローアーズの「ポスト叙事的な語り」や、個人的なものの現前化のための語りの復活、ローアーズや同じベルギーの芸術家ヤン・ファールに見られる「舞台詩」とでもいうべき作品構成、ドイツのハイナー・ゲッベルスにも特徴的な音楽・造形美術との共同作業、エッセイ的な舞台において論理的なテーマが扱われること(ベルリン・シャオビューネの『シェイクスピア・メモリー』やピーター・ブルックの『妻を帽子と間違えた男』が例として挙げられている)、シーンの構成や照明の使い方における映画の影響(とくにダンスやビデオアートと組み合わせられたもの)、ハイパーナチュラリズム(演劇グループ・ヴィクトリア、ヴェルナー・シュヴァープ、フランツ・クサーファー・クレッツなど)、分断されたストーリーをアイロニカルに距離を取って受け止める「クール」な観客、その観客をパフォーマンスに組み込もうとしたアンゲルス・ノウス・グループやヨーゼフ・ザイラーの演出における劇場の共有化、モノログの多用、コロスの多用、異質なものの組み込みである。

さらにレーマンはこの新しい演劇様式をいくつかのキー概念によって分析しようとする。

まず最初は「パフォーマンス」である。この場合「パフォーマンス」とは、何かを描写するものではなく、その場で行われることの直接的な経験を目指す表現実践を指している。演劇が、時間、空間、身体といった、その場に実在するものの直接的な経験を提供する芸

術としての側面を強めてきたということである。その場で行われる事柄のプロセスが重要であり、俳優は客観視し得る対象ではなく、パフォーマーとして不可避免的に合意された共存在 (Mit-Präsenz) となる。パフォーマーは彼の外部にある現実を別の形で表現するのではなく、自らを他者の眼前に提供するのである。したがってパフォーマーと観客の双方に身体的・精神的な危険がともなう。パフォーマーと観客の間には、その現在性 (Präsenz) を共有するという点において境界が存在しない。互いの変化が直接的に影響を及ぼし合う。古代の儀式にも比されるこのような危険な現在性こそが、複数の批評家・作家 (ボーラー、ベンヤミン、アドルノ、ブレヒト、ミュラー、リオタール) によって指摘されている、新しい芸術の基本モチーフである「ショック」を生み出すのである。パフォーマンスは現在性の芸術であり、衝撃 (Aufschrecken) の芸術である。しかしこのショックは瞬時の後には回想的反省の対象となる。現在とはつねに移行過程にあり、現存するものの空洞化であり、逸失でもある。ポストドラマはこのような不断の生起の過程にあって、特定の一点に固定することはできない (241-259 頁)。

「テキスト」は舞台を構成する要素、層、素材の一つであり、物語をつうじて全体を支配するものではない (13 頁)。ポストドラマ演劇においては、言葉が存在したとしても、論理 (Logos) よりも、呼吸、リズム、身体という生身の現在性をもつ「いま」の表現力が重視される。つまりもはや、言語か非言語か、という形で「言葉の演劇」の代替物が模索されているのではなく、表現手段のなかの序列が変動し、論理に風穴を開けること、論理を攪乱することが目指されている。用いられている言葉は、スムーズな意味伝達を妨げるものであり、言葉そのものを展示しようとするものであり、音楽や出来事を生み出すためのものである。この場合、声の処理の仕方が決定的となる。「生の声は、いまそこにいるという現在性と、意味の中での感覚的なものの潜在的な優位性を、もっとも直接的に明示する現象であると同時に、演劇状況の中心でもある。すなわち生きた役者たちがその場にいっしょにいることを感覚に刻印するものなのだ」(275 頁)。したがって、どのような声を現象させるか、声をどうアレンジするか、技術的な補助手段をどう投入するか、そして現象した声その他の表現手段 (たとえば役者の動き) とどのような関係にあるか (調和は少ない) ということは、ポストドラマにとって大きな関心事である。

「空間」について言えば、ドラマ演劇にとって空間は全体の「意味＝イメージ」(Sinn-Bild, マックス・フリッシュの用いた語) をはめ込む枠組みだったが、ポストドラマ演劇は、そのような枠組みを用いない (290 頁)。また「時間」についてレーマンは、演劇における時間の層を 4 つに分類 (テキストの時間＝読む時間、ドラマの時間＝ドラマを構成するために個々のシーンの長短や順序を調整した時間、虚構の物語の時間、上演の時間) し、とりわけドラマ演劇において特徴的なのは、「時間的制約」(knappe Zeit) であり、それが対立の緊張感を高めるための不可欠の要素だった、とする。その際、時間の連続性や一体性は自明のことだった。それに対してポストドラマ演劇は、不連続な時間、時間的順序の恣意的な変更、分断された、あるいは縮減された時間、引き延ばされた時間などが用いられ、連続性・一体性の放棄されたところで、時間の過ごし方や感じ方そのものが表現の

一部となっている(330頁)。その意味で、上演の準備・中断・後片付けや観客が受容に要する時間、劇場までの交通所要時間や上演後の過ごし方までも含めた「パフォーマンス・テキストの時間」を考慮に入れねばならないことになる(316/317頁)。

「身体」は演劇の実現性を保障する最大の要素と言える。それはドラマ演劇においてもポストドラマ演劇においても変わらない。ただし、歴史的アヴァンギャルドにおいて憧れの対象であり、復権されるべきであった肯定的な身体に対して、現代演劇ではとりわけ「技術に侵された身体」が注目される。「それは機械と有機体との間にある身体の残酷なイメージであったり、ロバート・ウィルソンのスローモーションに観られるような人間の形象の優美さであったりする」(363/364頁)。ドラマ演劇が身体間、すなわち人物の間で生起し、人物を構成するものだとすれば、ポストドラマ演劇は、身体そのものにおいて表現され、そこでは人間は解体されるのである(367頁)。このような考え方のもとに、ダンス、スローモーション、身振り、身体の彫像的提示、見ることと見られること、身体における力、身体と並列される事物や動物、美的観念と現実の身体のギャップ、痛みとその解消、人間を拘束し宿命づける身体、病める身体、身体訓練による精神性の獲得などについて論じられる。

新しい技術的「メディア」については、現実社会におけるその浸透が、知覚の非実質化や細分化、擬似的な共同性の幻想による真の共同性の欠落などの影響を産んでいること、さらに演劇表現においても、実際の劇場で話されるセリふよりはコンピュータ画面に現れるデータ・情報が優先されることによって、テキスト演劇の規範性がますます失われていることを指摘している。一方で、劇場での技術メディアの利用は増え続けており、モニターやプロジェクターの使用は当然のこととなっている。技術メディアの活用形態はさまざまだが、その程度も、ときおり利用するという段階から、作品構成の不可欠の要素となっていたり、そもそもパフォーマンスそのものが「ビデオ・インスタレーション」として提示されているものまで、いろいろである。そこには通常では知覚不可能な世界を表出しようとする新しい可能性もあるが、一方でそういった表現手段とは別の、演劇表現の固有性はどこにあるのか、を考える契機も含まれている。とりあえずそれは「相互行為」(Interaktion)であって、ネットワークの末端にいる個人がどのような状態にあるかを把握できないヴァーチャル・リアリティの世界に対し、演劇はその場にいる者への「呼びかけ」(Ansprache)(407-409頁)と、それに対する「応答の責任」(Verantwortung)(471頁)という関係を成立させる、というのが、レーマンの主張である。これがエピローグで述べられる、演劇の新しい「政治的機能」につながってくる。

レーマンによれば、これまで芸術の政治的機能と考えられてきたものは、その役割を終えた。「政治的なものを直接にテーマとすることによって、演劇はもはや政治的にはならない。むしろその表現方法が持っている中味によって、演劇は政治的なものとなる。」演劇は「テーゼによってではなく、まさにその実践によって、異質なものを結びつける範例となり、『別の生』(anderes Leben)のユートピアを象徴するものとなる」(456/457頁)。「権力=秩序を創出するのではなく、秩序づけられてしまっている、あるいは秩序づけようと



する知覚に、新しいものや混乱を持ち込む。論理中心主義的な手続きのなかの裂け目であることによって、(中略)演劇は政治的なものでありうるのだ(459頁)。

#### 4.

注まで含めれば500頁におよぶ本書は、先の『演劇と神話』ほど学術的なものではない。むしろ、現代演劇のさまざまな事例がテーマ別に整理され解説されているところに、本書の強みがあると言えるだろう。理論的な内容については言えば、『演劇と神話』に関して提出された疑問点のうち、言葉の問題については解消したと言えるのではないか。すなわち、このポストドラマ演劇は、必ずしも言語テキストの優位性喪失のみを問題としているのではなく、統合的な意味を伝達しようとするタイプの演劇芸術の終焉を分析しようとしているのである。言語現象はそのなかの主要なものではあるが、一つの事象にすぎない。したがって、ポストドラマ演劇でも言語テキストは使用されるし、またポストドラマ演劇だけが残るという主張ではなく、いわゆる「せりふ芝居」を否定しているわけではない。実際、言葉のみによって意味を捕まえようとしたときに、それがきわめて困難な舞台はひじょうに多くなっており、レーマンのポストドラマ演劇の概念は、そういった演劇実践に一つの光をあてるものであることはまちがいないだろう。ただし、この概念が、演劇実践についての何か実体的なものをポジティブに主張するものではなく、いわばドラマ演劇のネガとしてのみ規定されているという弱みがある。しかもその規定の仕方には、歴史的な意識と、演劇表現における様式区分の意識の両方がはたらいている。論述全体を把握しにくいものとしている原因だろう。結局のところ、演劇一般についてのさまざまな考察から、レーマンが主張するところのドラマ演劇的なものを差し引いただけではないか、という疑問は依然として残っている。差し引かれたものは、先に述べた「統合的な意味を与える」という機能だが、それは近代演劇にのみ顕著な特徴であった。そういった観点からすれば、リチャード・シェクナーの実践経験を基盤とした文化人類学的な「パフォーマンス研究」<sup>7)</sup>の方がより包括的であり、また擬科学的でもある。本書でレーマンがシェクナーから得た影響は明らかだが、レーマンはブレヒト研究出身者らしく政治批判の姿勢を残しており、また基本的には広い意味での芸術コミュニケーション、あるいは芸術生産と受容の視座から現代演劇を観察している。その点ではヨーロッパあるいはドイツの現代演劇研究の伝統の継承者と言えるだろう。

しかしそういった理論的な内実以上に、本書の強みはその豊富な参照事例と、先行理論への言及である。文中で論述の基礎となった演劇実践・理論の担い手として80名近い名前が挙げられており、それはもちろんヨーロッパにとどまっていない。個別のテーマについて具体的な事例が記述されており、その部分は分かりやすい。索引・参考文献一覧も利用でき、現代演劇を研究する者が本書を早い段階で読み終えておくことは、その後の研究

7) さきに上げた英語文献の他に最近、邦訳が刊行された。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』人文書院、1998年。

の広がり、深みに大いに資することは間違いない。少なくとも新しい演劇理論を構築するための足がかりにはなるものである。