

パフォーマティヴ理論とカール・ファレンティン喜劇

撰 津 隆 信

山形大学大学院

社会文化システム研究科紀要 第11号 別刷

平成26年9月

パフォーマティヴ理論とカール・ファレンティン喜劇

撰 津 隆 信

はじめに

本稿は20世紀前半から中葉にミュンヘンで活躍したカール・ファレンティン(1882-1948)の喜劇作品を研究する足がかりとして、ここ10年ほどで身体表象研究のメインストリームになりつつある「パフォーマティヴィティ研究」との関連を探るものである。ファレンティンの名を知る人々にとっては「喜劇役者 Komiker」という肩書が最も馴染み深いはずだが、実際の彼の活動は極めて多岐にわたっている。彼は優れた役者(Schauspieler)であり、舞台の流れを設計する演出家であり、モノローグ、ディアローグ、小芝居、小唄など400以上のテキストを残した作家であり、芝居で用いられる小道具を自ら作成する職人であり、様々な楽器を弾きこなせるミュージシャンであり、ラジオドラマを積極的に放送し、映画を多数撮影したメディアタレントであり、何よりも人々の日常をつぶさに観察しその不可思議さを劇化した日常の<研究者>であった。このような彼の多彩な活動を考慮すれば、彼の舞台を実際に見た同時代の作家・批評家たちによる劇評や人物評もまた多種多様になるのは自然なことである。たとえば、ウィーン生まれの著述家フランツ・ブライ、同じくウィーンで活躍したジャーナリストであるアルフレート・ポルガー、ミュンヘンの俳優ドルフ・フェルナウなどは、彼を一介のコメディアンとしてではなく普段の生活においても学術研究の場においても通常は俎上に上げられることのない、些細でありながらも決して解決されることのないアポリアに立ち向かう「哲学者」とみなしている。¹一方、劇作家カール・ツックマイヤーやミュンヘン市立資料館の元館長で批評家のリヒャルト・パウアーはファレンティンを純粹なフォルクスゼンガー[Volkssänger]と捉えてそ

のローカリティを笑いと理解の基軸に据えているのに対し、政治学者ドルフ・シュテルンベルガーは彼を„Ein deutscher Klassiker“と呼び、ミュンヘンやバイエルンといった地域性にとどまらない普遍性をファレンティン作品の中に看取している。²これら以外にもカール・ファレンティンについての寸評や伝記などは多数発表されているが、彼が学術領域においてメジャーな研究対象になっているとは言いがたい。ドイツで絶大な知名度を誇っているにもかかわらず、ファレンティン喜劇が学術的に研究されることが少ない理由には様々なことが考えられるが、筆者は彼の活動に学術的な価値を認めて研究を進めてきた。³本稿ではファレンティンの喜劇作品を具体的に取り上げるかわりに、この研究が孕む諸問題を概観し、その解決法を示すことでパフォーマティヴ研究とファレンティン喜劇が交差する地点を提示する。主要な問題はひとまず、民族性をも含む地域性ならびに上演の一回性とそれにまつわるメディアの問題に集約されるだろう。

¹ 「彼[ファレンティン]がふさわしいのは、哲学者のカテゴリだ」(Blei, Franz: Der Clown Valentin. In: Helmut Bachmaier (Hrsg.): Kurzer Rede Langer Sinn. München 1990. S. 279), 「他愛のなさや深遠な意味が驚くほどミックスされた彼のユーモアは形而上学的な滑稽である」(Polgar, Alfred: Karl Valentin. In: Kurzer Rede Langer Sinn. S. 352), 「私にとって彼はむしろ哲学するバイエルン版ドン・キホーテに見える」(Fernau, Rudolf: Als Lied begann' s. Lebenstagebuch eines Schauspielers. München 1975. S.113)。

² Sternberger, Dolf: Ein deutscher Klassiker: Karl Valentin. In: Kurzer Rede Langer Sinn. S. 365-370.

³ これについては例えば拙論『アンチ・コメディアン、カール・ファレンティン 一対話劇『家族の心配事』(1943)一』(『ワセダブレッター 18号』, 早稲田大学ドイツ語学・文学会, 19-34頁, 2011年), 『胡蝶の夢, あるいはアヒルの夢? 一カール・ファレンティン『ミュンヘンに迫る強盗騎士団』(1924)一』(『過去の未来と未来の過去 一保坂一夫先生古希記念論文集一』, 保坂一夫先生古希記念論文集編集委員会, 同社, 359-370頁, 2013年)などを参照されたい。

1. 民衆性と環境

リヒャルト・バウアーはその著書『カール・ファレンティンのミュンヘン』の中で、「カール・ファレンティンの芸術作品を理解するためにはミュンヘンの環境を知ることが不可欠である」⁴と述べている。また、前章で既に紹介したが、カール・ツックマイヤーも「カール・ファレンティンとは何者だったのか？ファレンティンを直接見たことのない若者にこれを説明することは難しい。…彼は全くオリジナルな、全く他の誰とも異なるクリエイティブな芸術家だったが、それはひとえに彼が徹頭徹尾「Volkskomiker」⁵であったからである」とバウアーと同様の主張を行っており、同じ時空間に生きていなかった者にとってファレンティンを理解することがいかに難しいかを語っている。バウアーの言う「環境」とは、その場で生活をし、その場で話されている言葉を話し、そこに住む人々のメンタリティを斟酌し、その場に根付く伝統の中に身を置いてはじめて感知される雰囲気と考えていだろう。そして、語族・血族的連関を持つ狭義の Volk（民族）というより、そのような雰囲気の中で日常生活を送る市井の人々、すなわち民衆としての Volk の方を重視すれば、フォルクスコミカー（バウアーはフォルクスゼンガー [Volkssänger] と呼んでいる）の孕む意味は重層的なものになる。〈民衆の喜劇役者〉あるいは〈民衆の歌手〉と直訳されるこの名称は、果たして何を意味しているのか。この場合三つの位相が考えられる。第一に、舞台に立つパフォーマーが中産階級に属し、その受容者もまたそれに属していたということ、第二に、そこで供される演し物がいわゆるハイカルチャーとしての文学や演劇などよりも下位にカテゴライズされていたというこ

⁴ Bauer, Richart: Karl Valentin als »Geheimer Privat-Historiker der kgl. Haupt- und Residenzstadt München«. In: Bauer, Richart / Graf, Eva (Hrsg.): Karl Valentins München. Stereoskop-Photographien von 1855 bis 1880. München 2007. S. 6-26. S. 6.

⁵ Zuckmayer, Carl: *Volkssänger, weiter nichts*. In: Kurzer Rede Langer Sinn. S. 375-379. S. 376.

と、そして第三に、パフォーマーたちが中産階級の立場を代表し [Repräsentieren] 何らかのメッセージを発していたということである。ファレンティンは家具運送業を営む家庭に生まれ、大学には進学せず指物師として生計を立てようと志した中産階級の人間であったため、第一と第二の見方には密接な関係があると考えられる。文学や歴史などの専門的知識をバックグラウンドに持たないこのような人間が行う芝居や喜劇は間違いなく Volk の喜劇と言えるであろうし、大学で専門的知識を学んだ後に演劇活動を開始した者たちとの差異はここで生まれるのである。また第三の見方に触れると、例えば歴史学者のロバート・エーベン・サケットは、フォルクスゼンガーは各種の歴史的状況に対する観客の反応をそのまま舞台上で表現していたと述べている。⁶これは、比較的小規模のキャバレー（カバレット）やビアホールや芝居小屋などで供されるパフォーマンスを研究する際、演者が個々の素材をどのように扱い、それをどのようにして自らの芸として発信するかという生産者の側の研究だけでは不十分であり、それらを受容する観客の政治的・社会的状況を鑑みた上で観客のパフォーマンスへの反応を包括的に捉えなければならないということの意味する。この点にツックマイヤーが述べた Volkskomiker の本意が存すると考えれば、ファレンティンという対象を学術的に取り上げる難しさの理由も理解されるだろう。すなわち、バウアーが語るようなミュンヘンの環境、刻々と変化する政治的・経済的基盤、ファレンティンを取り巻いていた当時の観客などを把握する必要があるにもかかわらず、現代の研究者の前に立ちはだかる時間的空間的距離はあまりにも大きいのである。そして言うまでもなく、言葉の問題も残されている。ミュンヘン方言が使われたテキスト、より正確に言えば20世紀初旬のミュンヘンで通用していた言葉による笑いを理解できるかという「入り口」の議論は

⁶ サケット、ロバート・エーベン：『ミュンヘン・キャバレー・政治』（大島かおり訳、晶文社、1988年）9頁。

古くから続く難題の一つである。国や言語が変われば笑いの質も変わるというのはドイツ文学や喜劇研究といった枠組みを越えて共有されている一種の常識であり、例えばクリストファー・バームは「方言と地域性はアリストファネスの時代以来つねに喜劇の源泉であった」⁷と述べている。またファレンティン自身も、自分の喜劇はタール(ミュンヘン中心地に位置する通りの名)から一步外れたら全く理解されないのではないかとの懸念を抱いていたという。⁸このように考えると、外国喜劇研究には言葉、場所、時間という三つの壁が立ちはだかっており、それらを乗り越えることは容易ではない。

2. 上演の一回性

だが研究にまつわる困難は言葉や地域性ばかりにあるのではなく、そこには舞台芸術研究に特有の「上演」という懸案が存在する。悲劇であれ喜劇であれ、現代劇であれ古典劇であれ、コントであれ漫才であれ、舞台芸術はライブ性を重視する。その場で実際に観劇し、役者の語る調子を聴き分け、シーンによって使い分けられる音楽と共に演技を感受することが演劇体験の前提とみなされてきた。そればかりでなく、従来の「演劇作品」という枠から外れた、戯曲や台本あるいはプロットや筋といったエクリチュールに依存しない「パフォーマティヴな出来事」(第5章で詳述)などもその直接体験を前提としている。戯曲や映像といったメディアを介する受容行為では、演じ手と受容者の共在によって作り上げられる出来事の中の「オートポイエーシスのフィードバック循環」(エリカ・フィッシャー=リヒテ)は期待できない

とする思考もまた存在するのである。ここで彼女の影響力ある書物『パフォーマンスの美学』⁹から、上演の特徴について見てみよう。

彼女はまず、昨今の最新メディア技術を利用したパフォーマンスの評価として、「生産と受容が別々に行われるメディア・テクノロジーによるパフォーマンス」は「俳優／パフォーマーと観客の^{ライブ}身体^の共在によって構成されるオートポイエーシスのフィードバックで循環する『ライブ』パフォーマンス」程の影響力を持たないとする。これは最近の舞台芸術上演とは切り離せなくなったように思える映像技術などのみならず、戯曲やシナリオといった文字によるメディアのことも含意している。この主張の背景の一つにあるのは、広義における舞台芸術表現の受容者は、生身の身体^の身振り(パフォーマンス)を目撃するものであるという古今東西で常識とみなされてきた見方に、昨今のロックコンサートなどを例にして否を突きつけたフィリップ・オースランダーの研究である。彼はその著書“Liveness –Performance in a media-tized culture –”¹⁰で「ライブ・イベントとメディア化されたイベントとの間にどのような区別を想定するにせよ、それは崩壊している。なぜならライブ・イベントはますますメディア化されたイベントと同一のものになっているからだ」として、「皮肉なことに、親密さや直接性というのはまさ

⁷ Balme, Christopher B.: Metonymien des Zeitgeistes. Tora-san und Heinz Erhardt als Komiker der Nation. In: Bayerdörfer, Hans-Peter/Scholz-Cionca, Stanca (Hrsg.): Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich. München 2005. S. 175-192. S. 175.

⁸ Pemsel, Klaus: Volksverbunden – falsch verbunden? (Triumph des Unwillens). In: Till, Wolfgang (Hrsg.): Karl Valentin. Volks-Sänger? Dadaist? München 1982. S. 77-100. S. 87.

⁹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004. 翻訳に際しては以下の既訳を利用した。『パフォーマンスの美学』(論創社, 中島裕昭, 平田栄一郎, 寺尾格, 三輪玲子, 四ツ谷亮子, 萩原健記, 2009年)。通常、「パフォーマンス」と「パフォーマティヴ」は、前者が身体的実践の所産として、後者が言説的構築の所産として区別される。『パフォーマンスの美学』の原題は„Ästhetik des Performativen.”であるから、本来は『パフォーマティヴなもの^の美学』となるはずである。この点について訳者の中島によれば、「とりわけ本書では芸術的な上演について論じられており、特にこの語を新しい用語として導入しようというよりは、このパフォーマティヴなものを含む芸術的な上演の美学を構築しようとしている」として、「パフォーマティヴを含んだ上での日本語としての分かりやすさを優先して、あえて『パフォーマンスの美学』とすることにした」という。『パフォーマンスの美学』, 335頁。

¹⁰ Auslander, Philip: Liveness –Performance in a media-tized culture –. New York 1999.

しくテレビに特徴的なクオリティであり、そのことによってテレビはライブ・パフォーマンスに取って代わったのだ」と主張する。¹¹その上で彼は「我々の文化にあらゆる種類のパフォーマンスの再生産が遍在することによって、ライブな存在の価値が下落するという結果が引き起こされた。これは、ライブなものの知覚経験をメディア化されたもののそれに可能な限り近づけることによってのみ補われる、たとえば、ライブ・イベントが近しさという自らのブランドを発揮する場合であっても」¹²と、いわばライブ・パフォーマンス研究のリストラクチュアリング宣言を行った。フィッシャー=リヒテはこのオースランダーの論に反駁するため、上記の主張をするに至ったのである。彼女の反論を端的にまとめれば以下ようになる。「メディア化されたパフォーマンスの再生産可能性がパフォーマンスの大量流通と自在なアクセス可能性をもたらした」のは事実だとしても、それは「オースランダーがアメリカ合衆国で確認しているような、メディアの文化的優位性に必ずしも帰着するものではない。というのも『ライブ』パフォーマンスで可能となる経験は自在に再生産されず、またいつ誰にでもアクセスできないからこそ、『ライブ』パフォーマンスの方にメディア化されたパフォーマンスよりも高い文化的価値が認められる」こともありうるからである。¹³フィッシャー=リヒテにとって問題なのは、作り手と受容者の「双方向性」こそが現代パフォーマンス・アートの真骨頂であり、「『ライブ』パフォーマンスがメディア化されたパフォーマンスよりも、双方向性という点ではるかに優位であったということ、従って電子メディアが今後いっそう発展しようとする場合、『ライブ』パフォーマンスを生じさせるオートポイエーシスのフィードバック循環から、なお多くのこと学び取り込んでいこうという事は、決して見過ごされてはならない」¹⁴

と、彼女はあくまでライブ・パフォーマンスの優位を強調するのである。これは現代の高度なメディア技術を用いたイベントに対する攻撃と捉えられるばかりでなく、彼女が絶対視するところの「ライブ」パフォーマンスは時間と空間を超越することはできないが故にアクセス制限が掛かっているという点で、ファレンティン研究に大きな課題を突きつけている。ファレンティンの喜劇をライブで体験することはもはや不可能であり、喜劇の特質である即興的な出来事も追体験できないからだ。もちろん、彼女は記録メディアそのものを否定しているわけではない。たとえば、リチャード・シェクナーのパフォーマンス・グループやヘルマン・ニッチュ、ヨーゼフ・ボイス、マリーナ・アブラモヴィッチによる1960年代・1970年代のパフォーマンス・アーティスト達を例に挙げ、彼らは「新しいメディアに触れることに何らの不安も持っていなかった」とし、「むしろメディアの力を借りて、その場限りで消えてしまうパフォーマンスを記録に留める可能性を徹底して利用したのである」とフィッシャー=リヒテは述べている。¹⁵このような事情についてはカール・ファレンティンの場合も同様である。ファレンティンは20世紀初頭に登場したラジオや映画メディアに鋭敏に反応し、自らの芝居をラジオドラマとして放送したり、映画に作り変えるという作業を行っていた。¹⁶実際、その時代の最新メディアを自らのアート・パフォーマンスに活用する芸術家は枚挙に暇がないはずであり、メディア技術とライブ・パフォーマンスの関係についての考察をさらに深めるためにも、このことは一層強調されてよい事

¹⁵ Fischer-Lichte, S. 119. 『パフォーマンスの美学』103頁。

¹⁶ これに関しては拙論「親子の悲喜劇 —ファレンティン劇『受堅者』におけるコミック—」(『規則的、変則的、偶然的 大久保進先生古稀記念論文集』, 大久保進先生古稀記念論文集編集委員会, 朝日出版社, 2011年), 『MYSTERIUM DER MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS VON KARL VALENTIN』(Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010 *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Hrsg. von Franciszek Gruzca, Peter Lang, S. 133-138, 2012年)などを参照されたい。

¹¹ Auslander, P. 32.

¹² Auslander, P. 36.

¹³ Fischer-Lichte, S. 117. 『パフォーマンスの美学』101頁。

¹⁴ Fischer-Lichte, S. 121. 『パフォーマンスの美学』104頁。

実だと思われる。

3. 上演とその理解不可能性

さらに彼女は「言語による記述や意味付けによって上演を後から理解する試みはすべて、テキストの産出に貢献するのであり、テキストは、自身の規則に従い、その生成のプロセスの中で独立するので、上演の記憶という出発点からはつねにますます遠ざかる」ために、上演を理解することは不可能だと断言する。¹⁷ 上演中、あるいは上演が終わった後にそれを理解しようという試みは、どれほどその上演に衝撃や影響を受け、詳細に語る事ができたとしても、それが記憶に依存しているという点で、また非言語的要素をも言語に「翻訳」しなければならないという点で、「克服しがたい困難」との不毛な戦いとなる。フィッシャー=リヒテによれば、上演を後から理解するためには「エピソード的記憶」と「意味論的記憶」が重要だという。前者は「空間での俳優の立ち位置、音楽が挿入された瞬間に空間を横切る俳優の動き、そのメロディやリズム、俳優に当たる照明や、それが徐々に青に変わる特別な様子、さらに語りのリズムと動きのリズムとの呼応やズレ」などの舞台空間における具体的な諸現象を思い起こさせるものであるのに対し、後者の「意味論的記憶」は「上演中に発話された言葉の数々とともに、上演中の私の思考や意味付け」などの「すべての言語的な意味」を想起させるものである。通常ではこれらの「エピソード的記憶」と「意味論的記憶」は相互に統合し支え合うものであるが、近年の記憶研究で明らかにされているように、記憶の多くは信頼できないものであり、さらに同じ演出をくり返し見たとしても「二回目」の経験が「一回目」の記憶を絶えず更新し、ズレを生ぜしめる。そもそもエピソード的記憶で想起されるものは限定的にしか言語で説明できないが故に上演は事後的な理解が不可能なのだ。¹⁸ ただ、問題の根幹は記憶に

のみあるわけではない。ここでテーマとなっているのは作品ではなく、上演である。小説にしる戯曲にしる映画にしる絵画にしる楽譜にしる、「書き込まれた」作品は固定・伝播可能であるのに対して、上演は生身の身体が関与している以上、固定不可能である。シェークスピアでもチェーホフでもいい、一般的な舞台上演を例に採っても事情は同じである。仮に全く同じメンバーたちによって同一の演目が同じように再演されたとしても、彼らが発する言葉のスピードや会話の間(ま)、足を踏み出すタイミングや手を振り挙げる角度などが同一であろうはずがない。ましてや、上演に対する観客の反応は千差万別である。「二回目」の経験による「一回目」の記憶の更新は、上演そのものにおいても行われるのだ。その観客たちはシェークスピアなりチェーホフなりの作品・物語内容について語ることはできるが、その際の上演について全面的に語ることはできない。そもそも、観客が上演を見るときは何をもって見るというのだろうか。文字の羅列を順番に追い、時には自分のペースで前に戻ったり休みを入れることができる「読む」行為に対して、生身の人間が動き回る舞台上では視点が固定されず、自らのペースで見ることがかなわない。例えば主人公が情熱を込めて何かを語る時、その姿にばかり注目していると他の登場人物の表情や動きが目に入らなくなるということはよく起こりうる事例である。それに次から次へと会話が展開される舞台上演では、一度聞き逃した台詞を把握することもまた不可能だ。仮にその作品を隈なく記憶していて、前後の脈絡から聞き逃した台詞が何であったかをわかるにしても、それは俳優によって発された上演における台詞と同一ではない。すなわち、記憶の不確実性もさることながら、真の意味で上演を「見る(聞く)」ことができないため、その理解もまた部分的なものに留まらざるをえないのである。¹⁹

フィッシャー=リヒテのこれらの研究は、1900年代初頭に演劇研究の端緒を開いたマックス・ヘ

¹⁷ Fischer-Lichte, S. 280. 『パフォーマンスの美学』235頁。

¹⁸ Fischer-Lichte, S. 280. 『パフォーマンスの美学』235頁。

ルマンの書物がその下敷きになっているとはいえず、²⁰1960年代以降のパフォーマンスを素材にして書かれたものであるため、一見するとファレンティン研究とは無縁のようにも思える。しかし「上演」とはその出来事の現場に居合わせて直接経験することだとするならば、やはりそれは先に挙げたバウアーやツックマイヤーの考えに類似している。ここでも同じ時間、同じ場所に存在することが要件となっており、テキストやメディアによる理解は二次的なものとされているからである。もし彼らの言うことが正しいとするなら、ファレンティン喜劇は当時の、実際に彼の上演を見たことのある人々にしか理解できないことになる。そうだとすれば、ファレンティン喜劇の現在に対する影響と、現代の受容者や研究者たちの役割は、どのようなものになるだろうか。以下カール・ファレンティンというクリエイティブな芸術家の仕事に時空を乗り越えて対峙するために何が必要なのか、その試論を述べてみたい。

4. 環境の不可知性と「再コンテクスト化」

ファレンティンを理解するために知る必要があるとバウアーが述べるところの環境とは、その場で生活をし、その場で話されている言葉を話し、そこに住む人々のメンタリティを斟酌し、その場に根付く伝統の中に身を置いてはじめて感知される雰囲気であると第一章で指摘した。この「環境」という言葉にここで少し拘ってみると、マーシャル・マクルーハンの『メディア論』におけるある

一節が思い浮かぶ。マクルーハン曰く、「…人間は自身をとり囲む環境の体系あるいは文化の基本的規則をけっして自覚することがない」。²¹マクルーハンがこのように述べたのは電子工学や機械技術などの「新しい技術」が環境を更新していくという文脈であったが、牧歌的なバイエルン州都としてのミュンヘンと、BMW やジーメンスなどのイノベティブな大企業を抱える経済都市ミュンヘンとの対比をイメージすれば、ここでマクルーハンの説を持ち出すのはあながち的外れとも思えない。現にファレンティンが少年時代を過ごした「十九世紀末のミュンヘンは、様式も気風も外観も、目の回りそうなスピードで変化しつつあった」。²²その場で日常生活を送っている人々は通常、自らの生活環境や雰囲気を意識しない(あるいは、できない)。マクルーハンによれば、そのような環境を人々に知らしめるのは「反環境」としての芸術であり、「反環境としての芸術は以前にもまして知覚と判断を訓練する手段となる」(その例としてサミュエル・ベケット、アーサー・ミラー、ジャン=ポール・サルトルなどの劇作家たちの名が挙げられているのは興味深いことである)。²³

事情をファレンティンに移して考えると、ミュンヘンという環境が先立って存在したのではなく、道化ファレンティンが喜劇化した諸々の形姿や出来事が受容者の中で「ミュンヘンの環境」として構築されていったのではないかと考えてもよいのではないだろうか。すなわち、ファレンティンが当時の都市や受容者たちの「反環境」として機能し、自らがどのような場所でどのように生きているかを知らしめる役割を果たしていたのだ。これについてはサケットの主張が裏付けとなるだろう。「意識してかしないかで、彼はミュンヘンのおどけ者、民衆的な嘲笑の対象、そのこっ

¹⁹ このような上演の理解不可能性は芸術的パフォーマンスに限ったことではない。例えば阿部公彦は野球を「不可視のスポーツ」とみなしているが、それでも人々が野球を見るのは「『野球』そのものを見られなくとも、野球の『部分』を見ることができからである。そもそも野球の全体などというものはないのだ。部分を見ることは、部分しか見ないことを意味するのではなく、部分を経由してさらにその向こうの何かを見ることを意味する」と、いささかロマン主義的な見方を展開している。阿部公彦：「即興と額縁 不可視なる野球、ジャンプする小島信夫」、『21世紀文学の創造 6 声と身体のある場所』(高橋康也編、岩波書店、2002年)所収、239-274頁。

²⁰ Fischer-Lichte, S. 42-57. 『パフォーマンスの美学』40-51頁。

²¹ マクルーハン、マーシャル：『メディア論 人間の拡張の諸相』(栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987年)iv頁。

²² サケット、59頁。

²³ マクルーハン、同上。

けいな不運のかずかずで人びとが『インサイダー』であることを確認できる『アウトサイダー』の役割を、引き受けたのである」。²⁴ファレンティンは1948年に没しているため、現在、ファレンティンの芝居を直接体験したという人々はほとんどいないか、極めて少なくなっているはずだ。しかし、ファレンティン喜劇を直接体験したことのない人間が大多数を占める世界においてなお、「ドイツのチャップリン」として彼は未だに人々の記憶に残っている。それは、人々が彼の戯曲を読み、彼の作品をビデオ、DVDなどの映像メディアで鑑賞し、多くの研究者たちがその中身について記し、ファレンティンの姿と仕事を伝えているからである（ファレンティン関連商品の売買という経済的側面も無視してはならないが、本論では棚上げする）。頻度は多くないにせよ、何人もの役者やコメディアンたちがカール・ファレンティンの作品を演じ、様々な場所でファレンティン映画を流すということの背景にあるのは、ファレンティンを伝えようとする側と受け取ろうとする側のエコノミーが成立している証拠である。そして「ミュンヘンのメトニミー [換喩] としてのファレンティン」²⁵という視点に立てば、少なくとも時間的差異は全く問題にならない。これはここまで論じてきた「二次的な理解」を助長するものではない。メトニミーにおいて肝要なのは、その時代の政治、経済、歴史的的重大性を予備知識として保持していることではなく、ましてや同じ時間と空間を共有することでもない。むしろ、受容者がファレンティンの戯曲や映像を読み解くことで新たなファレンティン像を見出す「再コンテクスト化」(マーヴィン・カールソン)こそ重要である。²⁶カールソンは現代の演劇研究の状況を展望した論

²⁴ サケット, 78頁。

²⁵ メトニミーとは、ある総体を表すのにその構成要素の一部の名称でもって表現する修辞技法である。例えば日本政治を説明するのに「永田町」と呼んだり、「鳥居」でもって「神社」を表すのがこれに当たる。メトニミーと喜劇役者の関連については拙論「鏡、あるいは浸透膜 喜劇役者カール・ファレンティン研究の意義」(『外国語論集第13号』, 駒澤大学総合教育研究部外国語第1・第2部門, 2012年) 159-173頁を参照されたい。

文において次のように述べる。「そのもっとも尊重されているテキスト(戯曲)でさえ、新しい役者、新しいデザイナー、新しい演出家によって取り上げられ、新しい観客の前に提示されるのであるから、常に再解釈されることを必然とする。」²⁷このような視点に立てば、たとえそれが古典演劇作品であったとしても、外国語や方言などの時代や地域に密着した言葉も、再コンテクスト化を余儀なくされる。確かにファレンティンの笑いとその言葉を理解することは簡単ではないが、その問題は非ドイツ語話者にのみ当てはまる問題ではなく、全てのドイツ語話者がミュンヘン、バイエルンの特徴なるものを理解可能かということも問われなければならない。たとえ同じ地域・場所であるとしても、時代の変化につれて言葉もまた変化するという事は論を俟たない。ファレンティンが生活した場所であるミュンヘンに暮らしている人々が、現在でもファレンティンの世代が話していたものと全く同一のミュンヘン方言を話しているとは限らず、その言葉によって受容者の中に生じる作用が同一である保証はない。そして重要なことは、彼の笑いの殆どは一種の言語批判であり、ファレンティン自身が言葉の諸規則に対応できない愚者を演じることによってそのルールの恣意性や不安定さを暴露する喜劇が多い。そのような言葉のルールを司る法は、いまもって社会で無意識のうちに通用している。その意味で彼の喜劇はただ博物館のガラスケースの中に展示されるかのような存在ではなく、未だ大きな効果を持つコミュニケーション手段である言葉を用いて、時代を越えてその不可思議性を喜劇的かつパフォーマティヴにさらけ出すものなのである。従ってバウアーの「カール・ファレンティンの芸術作品を理解するためにはミュンヘンの環境を知ることが不可欠である」という言葉は「ファレンティンの作品を読めば、ミュンヘンの環境にア

²⁶ カールソン, マーヴィン:「演劇研究の新しい状況」(岸田真訳)毛利三彌編:『演劇論の変貌 ー今日の演劇をどうとらえるか』(論創社, 2007年)所収, 31頁。

²⁷ 同上。

クセスすることができる」と読み替えられるべきであり、ツックマイヤーの「カール・ファレンティンとは何者だったのか？ファレンティンを直接見たことのない若者にこれを説明することは難しい。…彼は全くオリジナルな、全く他の誰とも異なるクリエイティブな芸術家だったが、それはひとえに彼が徹頭徹尾「Volkskomiker」だったからである」という言葉は「われわれ」と「その他」を峻別するためのノスタルジックかつパフォーマティヴな言説と捉えられる。²⁸本論は「ファレンティンを直接知らないものに彼を理解することはできない」という陥穽に落ち込むことなく、「現在でも人気を博しているファレンティンのアクチュアリティを探る」という態度をとる。

5. フィッシャー=リヒテの パフォーマティヴ理論

次に「上演の一回性とその理解不可能性」についてだが、そのことを論じる前提としてフィッシャー=リヒテのパフォーマティヴ論の検討を行いたい。彼女はこれを上演の直接的経験とパフォーマー・観客間の相互作用と間主体性について論じるための土台としているが、この理論を分析することは現代の視点からファレンティン喜劇を読み解くためにも有効なのではないかと考えられる。

「パフォーマティヴィティ」もしくは「パフォーマティヴ」というタームは、ジョン・L. オースティンの言語行為理論に端を発している。周知のようにオースティンは、それまでの哲学の歴史に

において唯一妥当性を持つとされてきた陳述文の役割、すなわち言葉は何らかの事態の真偽を決定するもの（事実確認的文）という想定に対して、我々が通常用いる会話や文章にはそれにそぐわないものもあると述べ、「その文を口に出して言うことは、当の行為を実際に行なうことにほかならない」²⁹発言や文を「パフォーマティヴ（行為遂行的）な発言／文」として理論化した。彼が「パフォーマティヴな発言／文」を導くために引いた例は結婚式における宣誓、因習的な儀式に則った命名、遺言状の中の文言、そして賭けであり、その評価の基準は「真／偽」ではなく「成功／不成功」である。とりわけ中心的な概念とされるのが「パフォーマティヴ」の持つ自己言及性と現実構成力あるいは改変力、そして間主体的共在関係である。たとえば結婚に際して、式や役所などで「そうします（私はこの女性を、私の法律上婚姻関係にある妻と認めます）」と発言することは、その行為を行うことであり、その発言＝行為によって新たな婚姻関係が制度的かつ現実的に生み出される。そして、本研究にとって最も大事なことだが、そこに居合わせた人々各自の関与があって初めて、このような現実が構成される。「戸籍役人や聖職者などの前で『そうします』と言う時に、私は、結婚という事件を報告しているのではなく、その事件に当事者として参与しているのである。」³⁰したがってこれらの発言＝行為は「まじめな」場合にのみ適用されるとオースティンは条件をつけるが³¹、自己言及性、現実構成（改変）力、間主体性

²⁸ 高橋雄一郎は東京・九段下にある昭和館の展示を例にとり、「昭和館の展示は、現実には存在しなかった不在の過去を構築し、個人の小さな記憶を、より大きな家族としての国家の集合的記憶に重ね合わせるパフォーマンスである」と断じている。高橋は、日本人の戦争責任を忘却して、いわゆる「古き良き日本人の生活」の記憶をパフォーマティヴに構築する昭和館の展示を批判しているが、上記の引用はツックマイヤーの件の発言をも批判するもののように私には受け取られる。ツックマイヤーは自らの体験を語ることによって、実際には存在しない「ファレンティンの真実」のようなものをノスタルジックに構築しているだけである。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年）93頁。

²⁹ オースティン、ジョン・L：『言語と行為』（坂本百大訳、大修館書店、1978年）11頁。

³⁰ 同上。

³¹ たとえばオースティンは「舞台の上で役者によって語られたり、詩の中で用いられたり、独り言の中で述べられたりしたときに、独特の仕方、実質のないものとなったり、あるいは、無効なものとなったりするような」言語遂行的発言は「正常の用法に寄生する仕方で使用されている」（強調は引用元による）として、考察の対象外とした。（オースティン、38頁）この態度に異議を唱えたジャック・デリダと、そのデリダの異議はオースティンの「誤読」でしかないと断じたジョン・サールとの間でいわゆる「デリダ・サール論争」が起こったのは有名であるが、この件についてここでは深入りしない。

という三つの観点からフィッシャー=リヒテは「パフォーマティヴ」理論を芸術的パフォーマンスに応用することを企てた。彼女は1975年にマリナ・アブラモヴィッチがインスブルックで行ったパフォーマンス『トーマスの唇』を例に挙げる。このパフォーマンスにおいてアブラモヴィッチは、コンヴェンショナルな文学・演劇批評で言うところの「意味」を観客に与えるようなことはしなかった。その代わりに、彼女はフィクショナルな世界ではなく現実世界の中で上演を行った。彼女は服を脱いで裸になり、ペンタグラムで縁取られた、自分とよく似た男の写真を壁に留め、蜂蜜を一キロ食べ、ワインを一本飲み干し、そのワインを注いでいたグラスを握りつぶし、自らの腹に剃刀でペンタグラムを刻みつけ、先程貼り付けた写真のもとに跪き、背中を鞭で打った。少々長いが、この後はフィッシャー=リヒテの報告を引用しよう。

続いて彼女は、十字架の形に置かれた氷の塊の上に、両腕を大きく広げて横になった。天井からは熱線を放つ器具が吊っており、彼女の腹に向けられていた。その熱のせいで、傷つけられた彼女の腹からさらに血が流れた。アブラモヴィッチは身動きひとつせず、氷の上に横たわったままだった。その様子から察するに、熱で氷が全部溶けてしまうまで苦痛に身を任すつもりのようなだった。三十分も氷の十字架の上で彼女がじっとして、この拷問を打ち切る気配がないのを見て、もはや耐えられなくなった観客が幾人か出てきた。彼らは氷塊に駆け寄り、彼女を抱えあげ、十字架から引き離れた。彼らのこうした行動がパフォーマンスを終わらせることになった。³²

フィッシャー=リヒテはこのパフォーマンスを「伝統や慣習や何らかの基準によって企画され評価さ

れてきた造形芸術や表現芸術とは全く異なる、一つの出来事であった」と述べている。³³アブラモヴィッチのマゾヒスティックで多分に象徴的な行為は一義的な解釈を拒否する、文字通り「マゾヒスティックで象徴的な」パフォーマンスとしか言いようのないものであり、「この芸術家は、自身の身体を変化させる行為を、つまり蜂蜜やワインを体内に取り込み、身体に目に見える傷をつけるという行為だけを遂行し、そのような身体の変化だけを知覚可能となるようにしており、それによって引き起こされる内的な状態を表す外的記号を少しも示さなかった」³⁴点で自己言及的なのである。なおかつそのパフォーマンスは制度・場としてのパフォーマンス芸術と現実との境界を曖昧にし、傍観者であったはずの観客をパフォーマンスの主体に変化させた。小道具の血糊ではなく本物の血液が彼女の体から流れるのを目撃し、苦痛に身を委ねる姿を看過できなくなった観客たちの手によって、アブラモヴィッチのパフォーマンスは終えられたのだ。彼女のパフォーマンスはテキスト化された芸術的意味等を伝達するものではなく、観客の現実的行動に作用を及ぼすものであった点において、新たな現実を構成したのである。

6. 芸術的パフォーマティヴ理論の広がり

美学的パフォーマンスにおけるフィッシャー=リヒテの理論は、リチャード・シェクナーの『パフォーマンス研究』やハンス-ティース・レーマンの『ポストドラマ演劇』の後追いという側面を含みながらも、「テキスト」と「意味の伝達」とを重要視してきたそれまでの舞台芸術理論に一石を投じるものだった。「パフォーマティヴ」の理論はいまや言語哲学の世界のみならず文学研究や演劇研究といった創作芸術のフィールドにも応用され、一種の流行概念になったともいえる。³⁵しかしフィッシャー=リヒテは研究サンプルのジャンルを極度に限定して自らの「パフォーマティヴィ

³² Fischer-Lichte, S. 9f. 『パフォーマンスの美学』12-13頁。

³³ Fischer-Lichte, S. 10. 『パフォーマンスの美学』13頁。
³⁴ 同上。

ティ」論を構成している印象は否めない。彼女は『パフォーマンスの美学』の「日本語版への序文」において次のように記している。「…私が念頭に置いているのは演劇研究者や演劇芸術家たちだけではありません。たしかに演劇やパフォーマンス・アートについての理論を展開しているのですから、その専門家たちがこの書の第一の読者と想定されるのは当然ですが、しかし、この理論自体は、芸術や美学の問いに、芸術哲学の問いに、知覚や現象学に関心を持つすべての人々に、あるいはまた、儀式や祭り、スポーツの催し、政治集会などの文化的上演／カルチュラル・パフォーマンスと演劇との関係に関心を持つすべての人々に向けられています。実際のところ、パフォーマンスの美学によってカヴァーされる領域はたいへん広いのです。」³⁶パフォーマンスとは、高橋雄一郎に倣えば、「一、舞台芸術、芸能として捉えられるパフォーマンス」「二、日常生活におけるパフォーマンス」「三、文化的パフォーマンス」に大別されるが、高橋自身この分類が決定的なものとはみなしておらず、「パフォーマンスが立ち上がる現場では、パフォーマンスは多孔的で相互に浸透性を持つ」³⁷ため、彼女が言うように、パフォーマティヴ理論とパフォーマンス理論がカヴァーする領域は広大である。彼女の美学的パフォーマティヴ理論は作り手と受容者のフィードバック循環を理論の中心に据えた点で、演劇やパフォーマンスに必要な不可欠な「観る者」を理論化し、それが一つの「行

為」をなすということを証明する画期的なものだった。そのことに異論を挟む余地はないが、しかし、その理論を築くための素材はアバンギャルドに属する一部のパフォーマンスにすぎない。彼女の美学が取り上げるのは「演劇」「アクション・アート」「パフォーマンス・アート」³⁸の上演であり、しかもそれはあえて言葉への依存を縮減させているパフォーマンスばかりだ。その地点から彼女が述べた「スポーツの催し、政治集会」などへジャンプするにはいくつかの飛び石が必要である。たとえば、言葉が力を一切持たない政治集会などはおそらく存在しないし、仮に言葉以外の要素がその場で力を発揮しているとしても、言葉が完全に無力化されたわけではなく、むしろ言葉とそれ以外の要素は互いの効果を強めるために補完的役割を果たすはずである（ヒトラーの演説ではフットライトや沈黙がヒトラーの空疎ながら挑発的なテキストを強める役割を果たしたことは周知のとおりである）。このような言葉と身体的パフォーマンスの相互補完的機能はスポーツ・イベントなどにも適用されうる。最もわかりやすい例はアメリカのプロレス団体、ワールドレスリング・エンターテインメント（WWE）の興行である。この団体の選手たち（WWEは彼らをレスラーとは呼ばずスーパースターという呼称で統一している）は、体の強さ、肉体美、技の華麗さのみならず、話術までも鍛えあげられる。一般にマイクパフォーマンスと呼ばれるこの話術によって観客はアジテートされ、試合におけるベビーフェイス（ヒーロー）とヒール（悪役）の区分が明確になる。このラインが明らかになることで、実際の試合において、ベビーフェイスがヒールを倒した時には観客にカタルシスをもたらし、逆にヒールが卑怯な手段で勝ち残った時には、その抗争を継続させて観客のフラストレーションを維持させ彼らの関心とストーリーを長続きさせる役割を果たす。³⁹そして、ヒールを演じるスーパースター

³⁵ 例えば社会学の分野でジュディス・バトラーが“Gender Trouble: feminism and the subversion of identity” (New York; London 1990.邦訳『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』[竹村和子訳、青土社、1999年])を著し、ジェンダー・性差の構築にパフォーマティヴな言説が作用していることを論じたのは周知の通りである。また文学研究の領域では河野英二がオーストリアの作家カール・クラウス(1874 - 1936)の諷刺を読解するためにそれを利用している。河野英二：“Geschriebene Schauspielkunst” Die Performativität der Satire bei Karl Kraus und ihr historischer sowie sprachkritischer Hintergrund. (博士(文学)学位請求論文、早稲田大学、2009年) 参照。

³⁶ 『パフォーマンスの美学』3頁。この文章は原典に掲載されていない。

³⁷ 高橋、17頁。

³⁸ 同上、51頁。

がリング上で行うマイクパフォーマンスにおいて貶されるのはベビーフェイスの選手たちばかりではなく、その場に集まっている観客やその会場が位置する地域までも含まれる。それに対して観客はブーイングや親指を地面に向けたり中指を突き立てる仕草で応じたり、サインボードという当該のスーパースターを中傷する言葉を記したボードを掲げることで反応する。このような現象から鑑みて、WWEの興行には極めて古典的な演劇モデルとピアホールにおける寸劇で見られるようなやり取りが応用されており（そもそもこのベビーフェイスとヒールの区分自体が演劇的な役割の割り当てにすぎず、ベビーフェイスだった者が突如ヒールに変化することがよく行われる）、最新の映像技術を用いて選手たちのイメージ定着を図ったり人気のあるロックバンドやラップグループなどとタイアップすることでペイ・パー・ビューイベントの成功を狙っているのである。この場合、レスリング技術という身体的能力と、試合以外の場で相手選手や観客をアジテートするための言葉の運用能力が共に必要とされていることは特筆すべき事実である。

7. パフォーマティヴィティと ニューメディア

さらにフィッシャー=リヒテは、音楽の上演やコメディを研究対象にはしない。オースランダーがその論の基盤としたロックコンサートはもちろん、小さなライブハウスで行われるアコースティックライブやカバレットなどで演じられているスタンダップ・コメディなども考慮の埒外にある。⁴⁰上に挙げたWWEのイベントはオースランダーが述べるところの「最新メディアを用いたロックコンサート」の側面も当然含んでおり、現在の表現方法においては極めて一般的なものだ。メディアや言語が力を持つパフォーマンスを無視

³⁹ したがって試合の結果はシナリオによって予め決められており、レフリーを含めた選手たちの会議とリハーサルがしっかり行われている。そのシナリオのことを俗語では「ブック」と呼ぶ。

するこのような態度の背景にあるのは、「上演の伝達性」の否定である。彼女によれば、「1960年代以降の演劇やパフォーマンスの芸術家たちは、「あるグループの参加者たち一俳優、演出家、舞台美術家、作曲家、あるいは戯曲の作者—が作り出した意味を、別の者—観客—に伝達するのが上演の課題ではありえないという前提」に立っているのに対して、他方「ここ三～四十年來の演劇やパフォーマンスの芸術家たち」は「素材性と記号性とが、あるいは作用と意味とが互いに排除し合うような、すなわち本質的に二分法的な関係に依拠していない」とし、「むしろ彼らがくり返し問うのは、この両者がいかに関係するかであって、それを上演のたびに異なる方法で模索している。彼らが追究するのは、そもそも上演で意味はどのように生じるか、意味は上演中になにをもたらすのか、そして意味はどのように作用するのかということである」と述べる。⁴¹上演中の意味の創発は何も「ここ三～四十年來の」演劇やパフォーマーに限ったことではなく、1900年代前半のファレンティン喜劇にも、言うまでもなくチャップリンの映画にも当てはまる。そして彼女はその意味の創発の際に言語の介在を認めない。これは、彼女が実は言語の伝達性を絶対視していることの裏返しではないかとも思われるが、⁴²彼女の伝達性の拒絶はメディアテクノロジーの拒絶にもつながっていく。しかし既に見たように、彼女のメディアテクノロジーへの拒否反応は客観的なものとは言い難く、

⁴⁰ あくまで推測だが、フィッシャー=リヒテは能や歌舞伎のことは知っていても落語を知らないだろうと思われる。落語は、テキスト、顔や声の表情、物を食べるときの微妙な演技（蕎麦を食べる演技とうどんを食べる演技では麺をすする音や箸の動かし方が違う）、そして観客の反応が一体となった高度なパフォーマンスだと言える。多くの場合口伝によって継承され、たった一人の噺家が座布団一枚の高座で何役もの人物を演じ、言葉と仕草を用いて観客に笑いや涙を催させる落語は、ひょっとしたらカール・ファレンティンの芝居に近いのかもしれない。彼もまた舞台上の立ち位置からほとんど動かず、彼の言葉と仕草、時には音楽で観客の笑いと涙を誘ったからである。落語の場合もファレンティンの場合も、身体の動きと言葉を分離することはできないのである。フィッシャー=リヒテが、落語はまだしも、ドイツの大衆芸能や喜劇にさえ目を向けていないことは残念である。

⁴¹ Fischer-Lichte, S. 242. 『パフォーマンスの美学』206頁。

個人的趣向の域を出ない。現代演劇の上演において「メディア化」されていない上演に出会う機会は非常に限られている。⁴³ クリストファー・バームが述べるように「もし、演劇が新しい世代の観客の心をつかむつもりがあり、二十一世紀の弦楽四重奏のような時代物になりたくないならば、他のメディアとの関係性を、ひらかれていること、生産的なやりとりができることによって定義しなければならない」⁴⁴のではないだろうか。バームは、演劇やパフォーマンス・アートの実践をライブなものやメディア化されたものの対立関係からではなく、間メディア性という視点からアプローチする。彼は演劇のメディア的特質について次のように結論付ける。「間メディア性を歴史的なパラダイムとして受けとめれば、何よりもまず演劇こそが、つねに他のメディアを統合・表象し、ときには主題化することも可能なハイパー・メディアだと理解できるにちがいない。」⁴⁵ バームはメディア化されたものとライブなものやうまく調和した演劇のパフォーマンスの一例としてドイツの劇団リミニ・プロトコルの『コール・カット』を取り上げる。これは「カルカットとベルリン二つの都市のそれぞれで市内周遊が企画され、参加

者はカルカット市内のコール・センターから動きかたを指示されるというものだった」。⁴⁶ 「モバイルフォン・シアター」なる名称を与えられたこのパフォーマンスの画期的な点は、実際に携帯電話を使って遠く離れた二つの都市の参加者を結びつけているということである。カルカットのコール・センター職員たちによって、ベルリンの「観客」たちはクロイツベルクからポツダム広場までの道を携帯電話で指示される。ただその指示は通り一遍の台本に従ったものではなく、最新のサッカーの結果や天気などについて世間話も行った。さらにコール・センターのエージェントたちは「アメリカやイギリスの電話口にいる顧客の、すぐお隣にいるというイリュージョンを強めるために」⁴⁷ 西洋風の実名をもっているふりをした。このような作業を通して、コール・センター職員と一人の「観客」の二人の人物の関係性は強められたとバームは述べる。そしてこのパフォーマンス、発信者と受容者の双方向性を考える際、携帯電話というハイパー・メディアは真正面に据えられた必要不可欠な要素となっており、ライブなものやメディア化されたものは完全に共生的であったという。

バームが持ちだしたりミニ・プロトコルの上演は、最新メディアの一つである携帯電話と芸術的パフォーマンスがうまく融合した例である。だがファレンティンの小品『イタい電話 製本業者ヴァニンガー』⁴⁸においては、ディアローグの媒介たる固定電話はメディアと人間の疎外関係を表現するものとして登場した。しががない個人製本業者のヴァニンガーがある大企業に商用で電話をする。しかし先方の対応者は全て「自分の担当ではない」と別の部署に転送し、誰もヴァニンガーの相手をしない。「自分が伝えたいこと」を伝える

⁴² ファレンティン作品を知らずとも、プレヒト演劇に親しんでいる者ならば誰もが言葉が字義通りの物事を必ずしも意味しないということを知っているはずであり、仮にそのような言葉の裏の意味が作者や演じ手などの発信者によって導かれたものだとしても、そこには受容者側の想像力が不可欠となる以上、言葉というものも発信者と受容者の間の共同理解によって成り立つパフォーマティヴな存在である。

⁴³ 例えば筆者が2009年にミュンヘンのレジデンツシアターで観たイェンス・ダニエル・ヘルツォーク演出の『トゥーランドット』では、舞台は北京ではなく、『クイズ・ミリオンア』を模倣したかのようなテレビスタジオに設定されており、舞台上には登場人物達を写すテレビカメラ、そのカメラで撮影されている映像を流すモニターがいくつも並べられていた。この作品はあえてプッチーニの名前を出さず『シラー作によるトゥーランドット』であることを強調していたが、そのためなのか、プッチーニの音楽はシンプルなBGMに格下げされ、カラフがトゥーランドットの謎を解いた時に鳴り響く「クイズ番組の正解時にありがちな電子効果音」の方が舞台の効果を強めていた。

⁴⁴ バーム、クリストファー：「舞台を代替する 演劇とニューメディア」(山下純照訳)、毛利三彌編：『演劇論の変貌』所収(145 - 180頁)所収。178頁。

⁴⁵ 同上、176頁。

⁴⁶ 同上、169頁。

⁴⁷ 同上、172頁。

⁴⁸ Valentin, Karl: Telefon-Schmerzen [Buchbinder Wanning]. In: Karl Valentin Sämtliche Werke in neun Bänden. Band 4 Dialoge. Hrsg. von Manfred Faust und Andreas Hohenadl. München Sonderausgabe 2007 (1. Auflage 1995) S.90-92.

ことが許されないヴァニガーはまともに言葉を発することさえできなくなっていき、ついには自分の名前さえも忘れてしまう。そしてようやく担当部署につながったと思ったら終業時間が来てしまい、電話は一方的に打ち切られ、「ドラマチック」なことは何も起こらないまま幕となる。この二例が明らかにするのは、メディアは時に相互行為を促進し、ときには阻害するという事実である。これ自体はとうに使い古されたクリシェなのかもしれないが、重要なのは、そのことを我々に知らせるのは芸術的パフォーマンスであり、バームが述べるところの「ハイパー・メディア」としての演劇がその特質を我々に示唆してくれることである。受容者が「経験」から何かを受け取る以上、映像などの最新テクノロジーばかりでなく、言語の伝達性もまた何らかの形で働いている。なぜならば、観客・受容者が何らかのパフォーマンスに思いを馳せたり、あるいはパフォーマンスの最中に居合わせている時、彼らは言葉を使って各々の状況や自分自身の思いを回顧するからである。確かに、フィッシャー=リヒテの言うように、上演を理解することはできない。上演は消失することを運命づけられており、テキストも曖昧な記憶に依存している限り完全な理解はありえないからである。しかし上演を伝達することはできる。たとえその伝達が不完全な内容であるとしても、パフォーマンスを共に作り上げるように、受容者はその伝達を理解しようと努め、様々な補助テキストを用いてその空白を埋めようとするのである。したがって、古今東西、どのような芸術作品・パフォーマンスであっても、言語の力を完全に消し去ることは不可能であり（むしろ言語の痕跡を消し去ろうとすればするほど言語的なるものの存在を強く意識させる場合もあり得る）、それは『パフォーマンスの美学』という書物自体が証明している。訳者の中島が「上演について書かれるテキストは、それ自体が一つのテキストを産出する行為であり、これこそがフィッシャー=リヒテの研究としての態度表明であり、まさにパフォーマ

ンスなのだと考えられる]⁴⁹と述べているように、もはや追体験できない上演について記し研究を重ねることもまたパフォーマンスでありパフォーマティヴな行為なのだ。

8. パフォーマティヴ理論と ファレンティン研究の展開

それでは、ファレンティン研究においてパフォーマティヴ理論はどのように活かされるのであろうか。今後の研究の展望を以下に述べることで、本論の締めくくりとしたい。

第一に、ファレンティン喜劇の自己言及性を手がかりにしてその演技法について知ることができる。興味深いことに、ファレンティンの演技には大きく分けて二通りの評価が存在する。一方は「彼は一切演技をしておらず、日常生活の彼自身の姿をそのまま舞台上で披露している」というものであり⁵⁰、他方は「演技をするための努力を欠かさない偉大なる芸術家」というものである。⁵¹一人の喜劇役者の演技法から（おそらく違う「作品」での演技をサンプルにしているとはいえ）ここまで正反対の印象が生まれることはとても興味深い。これはどちらかが正しくどちらかは間違っているという類の見解ではなく、どちらもファレンティンの演技が受容者に及ぼした作用の結果だと考えるのが筋だろう。前者の見方に与する者は「ありのままの自己」という自己言及性を受け取り、後者は「これが演技である」という芸術の自

⁴⁹ 『パフォーマンスの美学』, 334 頁。

⁵⁰ 例えばフランツ・ブライは「彼は役者以下の存在である、なぜなら彼は何の役も演じていないから。彼は役者以上の存在である、なぜなら彼は彼が演じる存在そのものであり、何かを取り入れるのではなく、常に自然な自分であり続けるからである」と述べている。Blei, S.278

⁵¹ ミュンヒェンで活躍した俳優クルト・ホルヴィッツはファレンティンの酩酊する演技を見て、本番前に何を飲んで酔っ払うのかを聞いた。ファレンティンの返答は、「水を飲んで酔っ払う」というものだった。これを聞いて「この瞬間、私はファレンティンの偉大さを理解した。彼はこのように言うことによって、芸術とは何かを無意識に伝えてくれたからである」とホルヴィッツは述懐している。Schulte, Michael (Hrsg.): *Das Valentin-Buch*. Von und über Karl Valentin in Text und Bildern (6. Aufl.). München 1997. S.152f

己言及性を見て取ったのだ。また演技法のみならず演出法によっても観客に様々な効果を与えることができる。サミュエル・ベケットが「私は1937年に町外れのカフェシアターで直接ファレンティンを見て、あまりに悲しくて笑ってしまいました」⁵²と記したように、ファレンティン喜劇には種々の要素が混在しており、受容者に相反する効果を同時に生ぜしめることもある。

第二に、言葉と身体による笑いを引き起こす喜劇において、パフォーマーと観客との間にどのような相互作用が生まれたのかが解明されうる。このことは作品解釈という文学論的視点から見て重要なばかりではなく、当時の社会的状況を調査する上でも重要になってくる。ファレンティンは小劇場やカバレットなどを中心に活躍していたが、これらの劇場に特徴的なのは、殆どの観客が食事をしたりアルコールを飲みながら芝居を見ていたという点だ。このような観客の姿が大劇場におけるそれとは全く異なることは言うまでもない。酒に酔った観客が上演中のコメディアンを大声で罵倒したり、優れたパフォーマンスに対して過剰とも言える歓声や拍手を与えるのがこういった場所で見られる通常の風景である。北田暁大はミリアム・ハンセンの言葉を借りて、サイレント期の初期映画の観客たちは「けっしてスクリーン上で展開される物語 narrative を正視しつつ解釈を加える『解釈学的受け手』などではなく、むしろ歓声を張り上げたり、弁士とのやりとりに興じるといった、その場の祝祭的な雰囲気と身体的に投企するきわめて『身体的 Kinetic』な存在であった」⁵³と述べているが、その源流はファレンティンのような芸術家を生んだ小劇場にあると見ていいだろう。ファレンティン喜劇の観客たちもまた、観客としてのパフォーマンスを行い、一つの劇場空間を作り上げていたのである。

第三に、これは戯曲研究にも関わってくるが、

⁵² Beckett, Samuel: Brief Becketts an Michael Schulte. In: Kurzer Rede Langer Sinn. S.276

⁵³ 北田暁大：『＜意味＞への抗い メディエーションの文化政治学』（せりか書房、2004年）39頁。

「喜劇的異化効果」を内に含むファレンティン喜劇の諷刺の内実を読み解くことができる。「喜劇的異化効果」とはテリー・イーグルトンがブレヒトの異化効果を分析する際に使用したタームである。ブレヒト演劇における異化効果は笑いとは密接に結びついているとイーグルトンは述べる。その理由は「思考にとって笑いにまさる出発点はない」⁵⁴からである。彼によると、ブレヒト演劇において受容者の思考は「ある種の幻影的作用＝戯れの余地を与えられ、自己が遭遇するテキスト〔上演されている劇〕を斜め横断して、自分自身の可能な世界を構築することを許される」⁵⁵とされる。この「幻影的作用」とは従来の演劇が提供してきたイリュージョンとしての擬似現実ではなく、「リラックスした脱線的な思索」⁵⁶を指す。これは「言語のパフォーマティヴィティ」と受容者との間に起る「オートポイエーシスのフィードバック循環」の一種とみなしてよいのではなかろうか。ジュディス・バトラーが『触発する言葉』の中で、「芸術的再演はその言葉を使うが、それだけでなく、それを見せつけ、それを指し示し、それがあつた種の効果を生産するために利用される言語の恣意的で現実的な例であることを明らかにする」⁵⁷と述べたのに応答するかたちで、これはブレヒトの異化効果のことであると演劇・パフォーマンス研究者のシャノン・ジャクソンは喝破したというが⁵⁸、そのブレヒトの異化効果のルーツの一つはファレンティンの喜劇にあつた。ブレヒトの異化効果とファレンティンの笑いの関連を調査することで、

⁵⁴ ベンヤミン、ヴァルター：「生産者としての作家」（石黒英男訳）『ヴァルター・ベンヤミン著作集9』（晶文社、1971年）所収、186頁。Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. In: Gesammelte Schriften. Band II · 2. Frankfurt am Main 1980. S. 699.

⁵⁵ イーグルトン、テリー：『ヴァルター・ベンヤミン 革命的批評に向けて』（有満麻美子、高井宏子、今村仁司訳、勁草書房、1988年）247頁。

⁵⁶ イーグルトン、同上。

⁵⁷ バトラー、ジュディス：『触発する言葉 言語・権力・行為体』（竹村和子訳、岩波書店、2004年）190頁。

⁵⁸ 内野儀：「ジュディス・バトラーへ／から アメリカ合衆国における演劇研究の「不幸」をめぐる」『現代思想 ジュディス・バトラー 触発する思想』（青土社、2006年10月臨時増刊）所収、92頁。

ファレンティンによって創りだされた言葉が、その受容者たちにどのような「思考」の機会を与え、現実との関与を深めさせていったかがこの点から明らかにされうる。

演劇を含めた広義のパフォーマンス・アートには、オリジナルなものは存在しない。仮に戯曲や台本のように固定された文字テキストがあるとしても、それが上演される場合、演出家、役者などを始めとした複数の第三者によって再解釈され、新たな地平を獲得する。それがゆえに実際の上演を経験することは確かに演劇の核心的意義といえるが、一度きりしか経験できないこと自体が伝達の可能性を閉じているわけではない。テクノロジーの進化とともに劇場は媒介され、受容者に伝達されてきたのであり、そのテクノロジーの発端はゲーテンベルクの印刷技術にまで遡ることができよう。バームが言うように「劇場はもともと媒介されうる存在であり、じっさいに媒介されてきたのだ」⁵⁹とみなすことは、再コンテキスト化の必須要件である。本研究の趣旨の一つはファレンティンの作品を広く紹介していくことにあるため、その手段はテキスト読解を中心に据えざるをえない。しかしながら誤解されてならないのは、このテキスト読解は旧来型の文学研究の延長上にあるものではなく、「演劇論的視点」に立脚する新たなアプローチ法を探るものだというのである。

⁵⁹ バーム、147頁。

Die Performativität und die Komödie von Karl Valentin

Takanobu SETTSU

Der vorliegende Aufsatz behandelt die Methoden, hauptsächlich ausgehend von der Lektüre von Erika Fischer-Lichtes Werk „Ästhetik des Performativen“, wie die Komödie Karl Valentins (1882–1948) unter dem Gesichtspunkt von »Performativität« zu untersuchen ist.

Bevor man sich den Texten oder Filmen Valentins widmen kann, gibt es einige Probleme, die gelöst werden müssen. Zuerst braucht man ein Verständnis für die Umwelt, die Volkstümlichkeit und die Sprache (Mundart) Münchens, die für die Zeit Valentins typisch waren. Als Zweites ist es wichtig, die Einmaligkeit von den künstlerischen Aufführungen zu verstehen. Drittens ist die Akzeptanz für die Unmöglichkeit, die Aufführungen zu verstehen, notwendig. Diese drei Schwierigkeiten sind vor allem für die Volkskomödie spezifisch, denn »Liveness« ist ein wesentlicher Bestandteil davon. Dass das direkte Erlebnis eine Voraussetzung der theatralischer Wahrnehmung sei, ist bisher allgemein anerkannt, da man die Aufführungen nicht nachholen kann.

Es ist die »Performativität«, die die Schlüssel zur Beseitigung der oben beschriebenen Schwierigkeiten bereithält. Die wichtigsten Elemente dieses Begriffs sind die selbstreferentielle und wirklichkeitskonstituierende Kraft sowie die Intersubjektivität zwischen Ausführenden und Teilnehmenden. Es handelt sich dabei nicht nur um die avantgardistischen Aufführungen, die seit den 1960er Jahren vielfach vorgeführt worden sind und die die Sprache außer Kraft gesetzt haben, sondern auch um Karl Valentins Komödien, in denen die Zusammenwirkung von Sprache und Körper noch gültig ist.

Die betreffenden Forschungsmethoden werden die folgenden Spezifika der valentinischen Komödie erklären: die Spielweise von Karl Valentin, die Zusammenwirkung zwischen den Spielenden und Anwesenden sowie der Verfremdungseffekt in den Texten Karl Valentins.