

## 〈書評〉 表層から深層へ

——内野儀著『メロドラマからパフォーマンスへ——

20世紀アメリカ演劇論』（東京大学出版会、2001）を読む

（東京大学出版会、2001年3月）

定価（本体価格 3,800円＋税）

河合 祥一郎

内野儀著『メロドラマからパフォーマンスへ——20世紀アメリカ演劇論』は、すぐれた「パフォーマンス」の本だ。まず、あっと驚くのは、その帯を飾る大々的な宣伝文句——「今後長い間、20世紀アメリカ文化の必読文献でありつづけるだろう」（柴田元幸）——である。もう、帯だけで、素晴らしいパフォーマンスを見せてくれているのだ。そういえば、代官山で催されたこの本の出版記念会でも、パフォーマンスが目白押しだった。女優・作家・演出家の渡辺えり子が声高らかに歌い、作家・俳優・演出家の川村毅が激しく語り、ゴールデン・コンビ佐藤良明&柴田元幸のバンドが「友情」の旗印の下に結成され（注・佐藤良明のハーモニカ付き）、まさにパフォーマンスのオンパレード——。もちろん専門用語としての「パフォーマンス」の意味は、本書によれば、従来の演劇とパフォーマンス・アートの間接地帯にある演劇形態を指す重要な概念であるから、ここで安易に用いては誤解を招くかもしれないが、これほど所謂「パフォーマンス」によって礼讃された本も珍しい。そして本書を丁寧に読めば、なぜ柴田氏が本書を「20世紀アメリカ演劇」ではなく、「20世紀アメリカ文化」の必読文献としたのかもわかってくる。それは、演劇を通して、内野氏は演劇以上のことを語っているからである。

確かに本書で扱われているのは、副題にもある通り「20世紀アメリカ演劇」なのであるが、既成の演劇評論を超えようとする目論見がここにはある。文学に対して文学批評が行ってきた創造的な知的活動を、演劇に対して演劇批評は行なうべきであるという内野氏のこれまでの活動を貫いてきた信念が本書に流れているのだ。氏は、「序」において、クリフォード・ギアーツの言う「分厚い記述」を演劇に対して行なうことを宣言するが、そこには、演劇批評が演劇そのものを挑発し、リードするディスクールとなるべきだという意図が込められているのだと思われる。『MUNKS』を始めとする多数の雑誌誌上で精力的な演劇批評を続けてきた内野氏の狙いは、演劇という研究対象にぶらさがるのはではなく、その現場に切り込んでいくような「知的」かつ「創造的」な演劇批評を生み出すことにあった。既に著書『メロドラマの逆襲——「私演劇」の80年代』（勁草書房、1996）を上梓し、国際演劇評論家連盟（AICT）日本支部の事務局長も努め、無数の演劇シンポジウムや対談、ワークショップなどに顔を出し、今や日本における演劇批評の第一人者となった彼にとって、本書はこれまでの彼の演劇批評活動の総決算と言うべきものであり、その意味でも本書は丁寧に読み込まなければならない。

それが総決算としての規模を備えたものであることは、「アメリカ演劇の父」と呼ばれるユージン・オニールの分析から始まって、1990年代のパフォーマンスに至るまでの長い歴史を扱うという本書の大きな通史的構造からも一目瞭然ではあるが、内野氏のアメリ

カ演劇研究の歴史それ自体がオニールから始まっていることを知っている後輩の私などにとっては、その意味は二重になる。パソコンなどなく、タイプライターで清書をしていた時代に、猫のたむろする内野先輩の下宿で修士論文のオニール論（第Ⅰ部第2章註6参照）を清書する手伝いをし、ケンブリッジ大学のジーン・チョウスイアなども参加した国際オニール・シンポジウムで英語による発表（第Ⅰ部第2章）をする先輩の勇姿を見守った後輩としては、内野氏がこの本にこめた意気込みが感じられる。

ところが、驚くべきことに、本書ではのっけから（第1章）、そのオニールが否定される。もちろん、修士時代からきちんと研究してきたからこそ否定する資格もあろうと言うものだが——これは、演劇を文学から解放しなければならないという強固な使命感を帯びた内野儀という人格が持つ迫力であるように私には思われる。「ブロードウェイ演劇」が「文学」であることを欲望し続けているかぎり、そしてオニールが「高級芸術」の殿堂ブロードウェイにおけるブルジョワ的儀式的陰の司祭という役割を演じ続けたと見なせるかぎり、内野儀は、エリック・ベントリーのように、「オニールを好きになろう」としてなれなかった批評家に伍することになるのではないだろうか。第Ⅰ部「ユージン・オニールのメロドラマ」において、オニールを読んで誰もが感得するメロドラマ性は、実は『『高級芸術』の幻想を効果的に観客に与えるための方法論』だった、そしてオニールはブロードウェイという「中心」に位置しつつ、メロドラマによって観客に媚びて、彼らを籠絡したのだ、と内野氏は論じる。といっても、オニールは全否定されるわけではない。これまで安易にメロドラマティズムと結びつけて考えられてきた「オニールのシアトリカルリズム」を捉え直し、ピーター・ブルックスが言う「メロドラマ的想像力」という視点をを用いて、より広いコンテキストに据えることによって、オニールに新たな意味付けがなされるのである。ここで言う「メロドラマ」とは、単なるお涙頂戴式安芝居ということではなく、たとえば善対悪といった二元論的葛藤の劇化を通して、表層的现实には見えてこない、現実を背後から支えている「隠された倫理宇宙」の存在を明らかにし、現実・社会秩序を「意味あるもの」、あるいは「中心のあるもの」として肯定する儀礼的演劇様式を指すのだという。

本書が演劇論の枠組みを超越して文化論になっているのは、まさにこの点にある。すなわち、超絶的な「隠された倫理宇宙」に支えられている自己充足的な劇世界を描くメロドラマ——古い「アメリカの夢」を支える幼稚なまでの自己肯定や、悪い奴はやっつければいいという単純思考に基づく扇情の高揚——から、ベトナム戦争を経て、全ての意味を新たに問い直さなければならなくなった70年代から始まって90年代にますます形を変えて進化してゆくパフォーマンス——「自己」に対する懐疑、道徳的価値意識の喪失、社会の構造的整合性への不信などを基調とするパフォーマンス——へという流れこそ、20世紀アメリカ文化が辿ってきた足跡に他ならないというのが本書の主旨だからだ。このメロドラマからパフォーマンスへという大きな変遷の起点を、本書はオニールに見出そうとする。すなわち、メロドラマ・プロパーとは異なり、オニールは、中心を持つ超絶の世界と並行して、「隠された倫理宇宙」とのつながりを失った「中心の欠落した世界」＝現代アメリカ社会をも描き込むのだ、と。それは、超絶的世界の存在への懐疑の念の劇化でもあり、その結果、オニールのメロドラマの劇空間を埋める演劇的記号は、整合性を維持することができず、矛盾を抱えることになる、と。ブルックスの言う「メロドラマ的想像力」

という概念を用い、オニールのアンビバレンスを強調することで、いわば演劇史という名を借りた戯曲史・文学史のなかからオニールを解放し、パフォーマンスとしてのアメリカ演劇の流れの起点にオニールを位置づけようとした試みとして、これは評価されるべきだろう。これこそ、オニールから出発した内野氏の面目躍如である。

本書がこうした大きな文化的潮流のなかで演劇を捉えようとする試みである以上、第Ⅱ部「メロドラマからパフォーマンスへ(1)——戦後アメリカ演劇の展開」でアーサー・ミラーの『セールスマンの死』——ちなみにこの主人公ウィリー・ローマンは、内野氏が学生時代に演じた役でもある——がとりあげられるのも、その戯曲の文学性などではなく、作品に込められた「社会劇」としての劇性を問題にするためである。そして、この作品には「アメリカの成功神話」をめぐる深層の物語——アメリカ社会の規範に違反したのはウィリーであり、彼は死ぬまで「アメリカの成功神話」を捨てなかったといういわば逆説的な違反を犯したという物語——が重ね合わされて存在するという議論が説得力をもって展開される。「美学的ドラマ」という表層の物語に対して「社会劇」という深層の物語があるという構造の読みは、デイヴィッド・レイブの作品群にも当てはめられ、表層的な「文学性」を中心に置いた考え方に対して、深層を読み取るべきだという主張が繰り返される。

いずれの場合も深層にあるのは矛盾を孕んだアメリカ社会の物語であり、その問題をつきつめれば、ヴェトナム戦争といった現実の社会問題に対して演劇が何をなすことができるのかという根本的問題にぶち当たることになる。60年代演劇はしばしばそうした政治性を一身に引き受けたアヴァンギャルドの演劇とみなされることがあるが、結局、身体論や共同体幻想を振りかざした60年代演劇の旗手たちは、安易なヒューマンズムに基づいており、近代劇を支えていた「自己」のあり方から抜けきることはなく、「自己に対する懐疑」が演劇において噴出したのは70年代であると本書は論じる。演劇的ゼロの地点から出発することになった70年代演劇は、深刻なニヒリズムと極端な個人主義によって成立することになる——その代表選手がウィルソン、フォアマン、ブルーアらのパフォーマンス作家だ。ヴェトナム戦争を契機にして、70年代演劇は「自己とは何か？」を問うことから始めなければならない、そして、共同体幻想をベースにして外へ広がろうとしていた演劇は狭く深く内側に向けてゆく——この見取り図を明快に示してみせたことだけでも、本書の価値は充分にあると言わねばならない。

第Ⅲ部「メロドラマからパフォーマンスへ(2)——ポスト・ヴェトナム世代の演劇」の第1章では、演劇集団マブ・マインズの中心的存在であり、70年代を代表する「イメージの演劇」の旗手としてのリー・ブルーア、およびその代表作『メッカ参拝』(1984)が取り上げられる。ハイテクを用いることで、これまでの「劇」(プレイ)の形を大きく書き換えたこの作品は、真に演劇的作品であるとして評価が高いが、ここに「アメリカ的なもの」が多分に付け加えられていること、そしてブルーア自身がこれを「劇」ではなく「パフォーマンス・ポエトリー」と呼んでいることに本書は注意を喚起する。崩壊する自己を描く『メッカ参拝』が、きわめてアメリカ的な手法によって「パフォーマンス」となっていることを例証することによって、自己の崩壊からパフォーマンスが始まると論じる本書の主張の正当性が確認される。

そして、60年代から80年代にまたがったサム・シェパードというテキストを分析することで、議論は一気に80年代へと進む(このあたりから、本書はノリに乗っている感じ

がする)。佐藤良明の『ラバーソウルの弾みかた』を巧みに引用することで、シェパードの60年代のテキスト群は、「イェーッ」というノリで書かれたものであり、80年代のシェパードは「シンプル・ライフを生きる小さなわたし」の魅力的な表象だと論じるあたり、絶妙としか言いようがない。60年代演劇の「過度に詩的な」共同体幻想の昂奮はやがて醒め、『1970年の裂け目』を通過したあとでは、『大きなわたし』の高揚はなりをひそめて……〈外〉へ向けての自己駆動が、なにかよそ風のなびきのようなものによって、シンプル・ライフを生きる『小さなわたし』が魅力の前面に立ち現われる(『ラバーソウルの弾みかた』)と引用を続けて読めば、内野と佐藤は同じことを違うジャンルにおいて述べていたのだということに気づかされる。

次に90年代の作品としてトニー・クシュナーの『エンジェルズ・イン・アメリカ』が取り上げられるのであるが、この論において「アメリカにおけるゲイ演劇の現在を素描することを試みたい」とするのみで、表層の物語と深層の物語、文学性と演劇性、あるいは「パフォーマンスへと向かう流れ」といった視点が掘り下げられることがなかったことは惜まれる。本書が昔書いた論文に加筆修正したものをつなぎあわせたことによって成り立っている弱みがここに表われているように思われる。もちろん、アメリカ演劇を論じるに当たって『エンジェルズ・イン・アメリカ』を避けて通ることはできないだろうし、ここで展開される「キャンプ」論は傾聴に値するものであるのだが、本書が設定した大きな流れのなかで本論はいささか浮いている。内部と外部という思考法が無効となり、「キャンプ」の感覚は(外部なき)内部において現前するというところまで論じた以上は、もう一歩ふみこんで、演劇性をあらわにしながら戯曲としての完成度の高いこの作品——「劇文学としての価値を十分持ったこのような『反時代的』戯曲」——の抱える物語性と演劇性の相克、あるいは社会劇と美的ドラマの関係性が、内野氏の描くアメリカ演劇のヴィジョンのなかでどう収まるのかを詳しく論じて欲しかった。もっと論じて欲しいと思うのは、与えられた言説が魅力的であればこそ感じる欲望ではあるが。

第四部「世界演劇の地平とアメリカ——ミュラー／ウィルソン／パウシュ」では、パフォーマンス演劇の旗手ともいうべきハイナー・ミュラーとロバート・ウィルソン、そしてタンツテアターのピナ・パウシュが取り上げられる。ここではまず、パフォーマンス史の起源をリヒャルト・ワーグナーの『芸術と革命』(1849)に求めることができるという興味深い説が紹介され、ウィルソンはワーグナーへ「逆行」しているという非常に魅力的な論が展開される。こうなってくると時間の流れは超越され、テキストという歴史性も消え去ることになり、ミュラーが『ハムレット／マシーン』を上演することで「シェイクスピアはもう要らない」と声高に宣言する理由もわかってくる。しかし、その一方で、ウィルソンは嬉々として独り芝居『ハムレット』を上演し、「放置できると信じたテキストという歴史性に、放置したがゆえに、ウィルソンは見事に復讐されるのである」と論は締めくくられるのであるが、復讐されたウィルソンとは「メロドラマからパフォーマンスへ」という大きな流れから足を踏み外してしまった失敗者なのであるか。ウィルソンの『ハムレット』はシェイクスピアの『ハムレット』ではなく、「イメージの演劇」として再構築されたものであるという反論も可能であるだろうし、いずれにせよ、ここでも、パフォーマンスにおける「物語性」の意味についてももう少し語って欲しいという思いが残る。それは「物語性の復権」をもたらした「女神」として召喚されたピナ・パウシュの論においても

同様だ。それは単に、面白い本を読むと、誰でも自分の頭が働き出して、勝手な議論をふくらませてみたくなるというだけのことかもしれないが。

まとめとしての第V部「メディア、身体、アクティヴィズム——パフォーマンス・アートとは何か？」において、フェミニスト・パフォーマンスやローリー・アンダーソンといった「わかりやすい」例を交えながら、「パフォーマンス演劇」が80年代90年代には「パフォーマンス・アート」として更なる発展を遂げたことが論じられ、締めくくられるが、こうして見事に通史的にまとめあげられた本書の強みは、要するに「メロドラマからパフォーマンスへ」という大胆な座標軸のなかでアメリカ演劇とその背後にあるアメリカ文化・社会を捉えようとする試みにある。それは、内野儀がその演劇批評家魂をかけた挑戦なのであり、この「必読文献」を読むに当たって、渡辺えり子のように「内野さん、翻訳調の文章じゃなくてももう少しわかりやすい文章を書いてください」などという表層的反応をするのではなく、彼が見つめている深層の物語をともに真摯に見つめる気構えが必要なのである。