



Title	「舞台」というメタファーの射程：共同研究「教育と福祉のドラマトウルギー」における課題と展望
Author(s)	佐々木, 暢子; 京極, 重智
Citation	大阪大学教育学年報. 2014, 19, p. 17-30
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/26913
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

「舞台」というメタファーの射程

—共同研究「教育と福祉のドラマトゥルギー」における課題と展望—

佐々木 暢子 京 極 重 智

本研究の目的は、大阪大学人間科学研究科・教育人間学研究分野を中心に教育と福祉の理論家と実践家によって行ってきた共同研究、「教育と福祉のドラマトゥルギー」のこれまでの研究成果と課題を考察することによって、今後の共同研究のあり方を展望することにある。その際、本共同研究の共通の観点として用いた「舞台」概念に着目し、その概念が持つ意味の射程を明らかにすることを目指した。

そのためにまず、本共同研究の理論的基盤であるゴッフマン理論から見た「集まり」の輪郭を明らかにする。次いで、本共同研究の成果の一つを事例として、これまでの共同研究において曖昧なままであった「舞台」概念を四つの層に分類・整理し、「舞台」概念の再定義を行う。そこから、ゴッフマンが「集まり」とその外部の関係を考察の対象とはしていなかったのに対し、本共同研究では「舞台」間の関係を動的に捉えるとともに、物理的・可視的空間だけでなく、仮想的空間をも射程に収めるという点に特質があることを明らかにする。

以上の考察から、今後の我々の共同研究の中で、様々な位相に属する「舞台」同士がどのように影響を与え合い、それらがどのように変容していくのかを具体的な事例の中から明らかにしていく必要があることを示す。

1. はじめに

これまで大阪大学大学院人間科学研究科・教育人間学研究分野では、人生全体を視野に取めた人間変容過程の研究がなされてきた。その研究関心は広く、子どもから大人への発達や成長といった変容のみならず、老いや死にも向けられる。この研究分野の課題は、こうした人間変容の過程において影響を及ぼす多様な知の意味や機能を解明することにある。その成果として、例えば、一人の人間が誕生する以前に始まる優生学的実践やその思想の歴史を明らかにした優生学研究⁽¹⁾や、死後の世界が生者に対して有する意味や機能を明らかにした中国雲南省彝族の経典研究⁽²⁾を挙げることができよう。

現在行われている共同研究「教育と福祉のドラマトゥルギー」もまた、このような教育人間学研究の流れの中に位置づけることができる。そこでは、人間の誕生から、成長、成熟、老いというライフスパン全体を対象として、それぞれの人生段階に立つ人々を支える教師や介護福祉士といった実践家が、どのような知に基づいて実践を行い、逆に実践によってどのような知を生み出しているのかを明らかにすることが目指されている。この共同研究は、今年で三年目（準備段階を除く）を迎え、共同研究者や研究対象も徐々に拡大し、その成果が蓄積されてきている。そこで本稿では、共同研究「教育と福祉のドラマトゥルギー」のこれまでの研究成果を報告すると共に、そこから明らかになる問題点を考察した上で、今後の課題と展望を明らかにしたい。

2. 共同研究の目的とこれまでの成果

以下では共同研究「教育と福祉のドラマトゥルギー」の目的と三年間の研究成果を概観していく。

この共同研究は、既に述べたように、教育人間学的な観点から人間変容のあり方を明らかにするという文脈に位置づいており、人生全体をその射程に収め、教育領域のみならず福祉領域をも研究対象としている。

この共同研究には、大きく二つの目的がある。第一に、実践者や研究者といった「行為者」自身が自らの理論や実践を捉えなおし、改善するための視座を得るという目的である。それは単に、実践家が自らの行為やその背景をなす知を反省するだけではなく、研究者自身もまた、研究というある種の実践を規定してきた知を捉え直すことを意味している。そして第二に、本共同研究の中で、理論家と実践家がそれぞれの活動領域の知を持ち寄ることによって、新たな知を紡ぎ出すという目的である。特に本共同研究では、第二の目的を達成するための方法として、教育と福祉の領域に携わる理論家と実践家が同じ土俵に立ち共通言語で議論を交わすことを可能にするための、いわば「入会地」を設けた。この「入会地」における共通の視点が、あらゆる相互行為を「舞台」上の芝居に見立てるという「ドラマトゥルギー」である。

この「ドラマトゥルギー」は、日常の相互行為を演劇論的な観点から分析したアメリカの社会学者アーヴィング・ゴッフマンの理論を端緒としている。周知の通り、ゴッフマンは、彼の演劇論（ドラマトゥルギー）において、人とモノとが織りなす対面的な状況において相互行為がどのように遂行されているのかを、演劇のメタファーによって明らかにしようとした。

とはいえ、本共同研究において、ゴッフマン理論はあくまでも端緒に過ぎない。むしろ、ゴッフマンが日常の相互行為の構造を明らかにするために、演劇論を暫定的な足場として用いたように、本共同研究もまたゴッフマンのドラマトゥルギーを足場として位置づけ、その理論を乗り越えていくことを目指している。それゆえ、本共同研究では、ゴッフマンが十分に論じなかった事柄、特に既存の秩序が破綻し新たな秩序が生まれるようなダイナミックなプロセスや、夢や空想や妄想といった不可視的な世界をも研究対象として扱っている。

また本共同研究では、ゴッフマンの著作の解釈とフィールド予備調査で得られた知見を元に、暫定的な理論的視座を獲得し、それらをフィールド本調査によって再び作り替えていくという作業を続けることで、新たな理論的枠組みを作り出そうとしている。すなわち、本共同研究は、ゴッフマン理論を端緒としつつ、そこから新たなドラマトゥルギーをつくり出し、さらにそれを精緻化していく動的な過程であると言える。

上記の暫定的な理論的視座は、当初、7つのテーゼ⁽³⁾としてまとめられた。以下では、このテーゼが生み出されていく過程においてどのような研究がなされたのか、具体的に見ていくことにする。

まず、ゴッフマンのドラマトゥルギーを理論的に拡張しようと試みた研究として、京極（2013）の論文を挙げる事ができる。京極は、ゴッフマンのドラマトゥルギーとA. シュッツの「多元的現実論」を結びつけることによって、認知症高齢者の妄想の世界を分析するための理論的視座が得られることを示唆している。この研究は仮想の世界ともいえる、妄想や夢、インターネット空間などを議論するための出発点となった。

さらに、本共同研究を教育学的な文脈の中に位置づけ、従来の議論を乗り越えようとした研究として、藤田（2012）を挙げる事ができる。藤田は、児童自立支援施設にてフィールドワークを行い、そこで得られた事例をドラマトゥルギーによって考察することを通して、近代教育における「自律と他律のパラドクス」を乗り越える新たな解釈の可能性をも示している。この点で藤田による研究は、教育学における本共同研究の意義を明らかにした研究と見なすことができる。

これらの研究は既に刊行されているが、その他にも、未刊ではあるが、以下のような研究が既に論文化さ

れている。特別養護老人ホームという「舞台」を分析することによって、介護福祉士が身に付けているある技術の肯定的・否定的な側面を明らかにした研究⁽⁴⁾や、大学の授業を研究対象として、ある学生グループを「舞台」と見立て、その変容過程を分析した研究⁽⁵⁾がある。その他にも、リハビリテーションの一つである動作法の訓練の場を「舞台」とみなし、そこでのトレーニーとトレーナーとの相互行為を分析した研究⁽⁶⁾や、Twitterでのコミュニケーションを事例として仮想空間における相互行為を分析した研究⁽⁷⁾などがある。なお、これらの研究成果は大阪大学出版会より出版される予定である。

これら研究成果の蓄積から分かるように、本共同研究は、その成果が蓄積されていくにつれ、徐々に対象領域を拡張し、共同研究メンバーも多様化してきている。そのことは共同研究の目的に適っているといえるが、その一方で議論の方向性が分散化しているようにも見受けられる。とくに、本共同研究の分析概念である「舞台」というメタファーが何を意味するかは、論者それぞれに独自の解釈に委ねられているため、概念の使用に混乱が見られる。

それゆえ以下では、特に「舞台」概念の使用に注目しつつ、いま一度、理論的基盤に立ち返りながら、これまでの議論を整理し、本共同研究における「舞台」概念が持ちうる射程を明らかにする。そして、その考察を踏まえた上で、残された課題を明らかにするとともに、今後、本共同研究を進めていく上での一助となるような観点を提示したい。

3. 「舞台」というメタファーの射程

本共同研究において「舞台」という概念は、事例を分析する際の中心的な概念として位置づけられる。この「舞台」概念は、ゴッフマンが著作『行為と演技』において提示した「局域」概念を拡張したものである(藤川 2011, 16-17頁)。「局域」概念とは、空間的・時間的な仕切りのことで、要するに「ある程度区画されている場所」(Goffman 訳書 1974, 124頁)のことである。ゴッフマンは相互行為を規定する物理的空間という意味で「局域」概念を用いた。しかし、実際の相互行為は物理的空間からの要請に従って遂行されるだけでなく、むしろ相互行為によって物理的空間が意味づけられたり、新たな物理的空間が作り出されたりすることがある⁽⁸⁾。そこで本共同研究では、ゴッフマン以上に、このような相互行為が持つ創造的な側面に着目してきた。

さらに、本共同研究では、例えば過去の経験や記憶、そして妄想や夢といった仮想空間のような非物理的・意味的空間をも包摂するために「舞台」という概念を用いた(藤川 2011, 16頁)。というのも、こうした非物理的・意味的な空間が「現実」の日常的相互行為を規定する可能性も十分にありうるからである⁽⁹⁾。加えて、インターネットやSNSといったヴァーチャル空間のような、非物理的空間での相互行為を看過できないという今日的状況がある。

ただし、この「局域」概念の拡張に際して、相互行為を分析するために物理的領域だけではなく、非物理的・意味的な領域も視野に入れることによって、目に見える／見えない相互行為のどこに境界を設け、「舞台」と見なすかという基準が問題となる。しかし、本共同研究においてそうした基準は必ずしも明確ではなく、論者の判断に委ねられていた。

例えば、京極は、人々の振る舞いを方向付ける「状況の定義」を核として成り立っている「局域」を「舞台」と呼んでいる(京極 2013, 72頁)。さらに、私たちが「現実」と見なしている「日常の世界」と、それに対置される虚構としての「認知症高齢者の世界」の双方を「舞台」として分析している。とりわけ、認知症高齢者の「舞台」は、その人の経歴や性格、嗜好などによって形成され、「日常の世界」を規定するもの

として捉えられている（京極 2013, 74頁）。一方、藤田は、「舞台」を「空間と人とモノの配置だけでなく、そこに様々な制度や文化の諸言説が流れ込み、それらと絡まり合いながらある意味の体系をなすような場」（藤田 2012, 41頁）として捉えている。それゆえ、ここでの「舞台」はその舞台上で振る舞う者たちによって、様々に変化するものとして記述される。

このように、個人史的に意味づけられるような「舞台」もあれば、その都度のいま・ここにおいて意味づけられ、多様に変化する「舞台」もある。つまり、「舞台」という概念が意味する対象は統一されているとは言えない。そのため、以下では、本共同研究が、どのように日常の相互行為を「舞台」として境界づけてきたのかを整理し、「舞台」概念の射程を明確にすることをめざす。

まずは、本共同研究における「舞台」概念の基となっている「局域」概念を、ゴッフマンの著作に立ち返って検討する。そこから、ゴッフマンが、『行為と演技』以降、「局域」概念をどのように発展させたのかについて考察する。その上で、これまでの研究成果において用いられてきた「舞台」概念がいかなる意味の射程を持つ概念であったのかを、具体的な事例を元に明らかにする。

3-1. ゴッフマンによる「局域」概念の拡張

著作『行為と演技』において、ゴッフマンは、日常のあらゆる相互行為を、演劇のメタファー、いわゆる「演劇論 (dramaturgy)」によって分析した。その分析が、本共同研究の「出発点」となっている。すでに指摘したように、本共同研究における「舞台」概念は、ゴッフマンの演劇論において用いられている「局域」概念を、物理的領域のみならず、非物理的・意味的領域をも含むものとして、拡張した概念である。ところで、『行為と演技』以降のゴッフマンの著作を検討すると、そこには、この「局域」概念を拡張したような概念が見られる。その一つが、「集まり (gathering)」（Goffman 訳書 1980, Goffman 訳書 1985）と呼ばれる概念である⁽¹⁰⁾。本共同研究で用いた「舞台」概念は、この「集まり」の概念に比較的近い。よって、以下では、この「集まり」概念を、ゴッフマン自身による「局域」概念の拡張とみなした上で、それがいかなる概念であるのかを考察する。

「集まり」とは、二人以上の身体が、ある時点、ある場所に、互いに知覚可能な範囲に集まったまとまりを指す概念である。ゆえに、「集まり」は、いくつかの身体が集まったときに生じ、それらの身体が離れてしまうと無くなってしまうものである。「集まり」における各々の身体は、否定なしに、言語的あるいは非言語的な挙動を表出してしまふ。そのようにして表出された挙動を知覚するのをもた、その「集まり」に共在する身体である。この身体と身体の「集まり」において、まるで演劇のように日常生活が営まれているのである。つまり、「集まり」は、「局域」が持つ空間的・時間的な単位としての特徴を備えながらも、「局域」のように、必ずしも、部屋を区切る壁のような物理的・可視的障壁を前提としない。また、身体の共在をその最低限の条件としている。以上より、「集まり」を「局域」概念の拡張であると見なすことができよう。では、ゴッフマンは、この「集まり」を、どういった特徴を持つものとして描き出したのだろうか。

ゴッフマンにとって、「集まり」は、それ自体で独自の (sui generis) ものとしてある。そのことを明確に示唆するものとして、著作『出会い』において案出された「膜 (membrane)」（Goffman 訳書 1985, 62頁）の概念を挙げることができる。この「膜」は、「集まり」の外部にある様々な要素——例えば、「性別、年齢、言語、社会的経済的地位、肉体的精神的状態、宗教、職員-患者の階層」（Goffman 訳書 1985, 19頁）——から、その「集まり」を選択的な形で切り離す（Goffman 訳書 1985, 63頁）。こういった「集まり」の外部にある様々な要素は、何らかの形で「集まり」において具現化され、影響を与えることもあるが、それらがほとんど具現化されない「集まり」や、それらが転倒した形で具現化される「集まり」もある。ゴッフマン

の場合、とくに、それらが、「集まり」の外部と同じ形では具現化されないケースの考察に重点が置かれている。よって、「集まり」は、原則的に、それ自体で独自のものとして扱われ、椎野の表現を借りれば、「集まり」を「社会構造用語や個人心理用語に還元しないことがまず第一に重要」（椎野 1991, 61頁）とされるのである。つまり、ゴッフマンにとって、一義的なものは、社会の構造でも個人の心理でもなく、それ自体で独自のものとしてある「集まり」なのである。

とはいえ、そういった「集まり」が、「膜」によって、その外部から完全に切り離されていると考えてはならない。むしろ、「集まり」を取り囲む「膜」は、「集まり」を独自のものとして切り離しつつも、外部と「集まり」を繋げておける。以下では、この繋がりについて、少し細かく考察してみたい。

まず、社会の構造と「集まり」との関係について。ゴッフマンは、社会の構造と「集まり」との接触面（interface）において、「非排他的な連結（a nonexclusive linkage）——『緩やかな結合（loose coupling）』」（Goffman 訳書 1993, 130頁）を見出している。これに関して、ゴッフマンは次のように述べている。「社会の構造が、明らかに、対面的な接触において生じるもの〔＝「集まり」〕に依存しており、それによって脅かされやすいということを指摘できる」（Goffman 訳書 1993, 122頁、引用者改訳および亀甲括弧内引用者）。この指摘は、「集まり」が、「集まり」の外部に影響を与えることを意味している。ただし、だからといって、「集まり」が、その外部に対する優先事項というわけでもない。「相対的に自律的な生活形態〔＝独自のものとしての「集まり」〕について語ることは、こうした形態をともかくも優先するもの、根本的なもの、マクロ的な現象の形を構成するものなどとして推しだすことではない」（Goffman 訳書 1993, 124頁、亀甲括弧内引用者）のである。このように、ゴッフマンは、「集まり」と社会の構造との関係に言及してはいるが、管見の限り、その「緩やかな結合」について、これ以上詳しくは考察していない。

他方、個人の心理と「集まり」との関係は、どのように考えられていたのだろうか。この点を考察する上で、とくに感情に関してゴッフマンへの批判的な検討を行った、ホックシールド（A. Hochschild）の議論が手がかりとなる。ホックシールドによれば、ゴッフマンが想定する行為者、すなわち「集まり」における身体には、内的な感情を持つ一貫した自己が欠如しているという（Hochschild 訳書 2000, 246-248頁）。これに対し、ホックシールドは、「表層演技（surface acting）」と「深層演技（deep acting）」という二つの概念を案出し、ゴッフマンの死角を補完しようと試みる（Hochschild 訳書 2000, 39-63頁）。

「表層演技」とは、あたかも、ある感情を抱いているかのように演技するような振る舞いのことであり（Hochschild 訳書 2000, 41頁）、そういった振る舞いにおいては、その行為者が実際に何を感じているのかということは問題とされない。他方、「深層演技」とは、行為者が、実際の感情を感じている自身に対して演技する振る舞いのことであり、要するに、その行為者が実際に何を感じているのかの問題となる（Hochschild 訳書 2000, 36頁や48頁）。ホックシールドによれば、ゴッフマンが取り上げた「集まり」における振る舞いは、「表層演技」に過ぎない（Hochschild 訳書 2000, 245頁）。ゴッフマンの理論的な戦略が「人々と彼らにとっての様々な瞬間＝契機（moments）ではなく、様々な瞬間＝契機と、そこでの人々」（Goffman 訳書 2002, 3頁、引用者改訳）を観察することにあつた点に鑑みれば、たしかに、その視点から「深層演技」に触れることは難しい（Hochschild 訳書 2000, 246頁）。ゆえに、ゴッフマンは、個人の心理と「集まり」が、どのように噛み合っているのかを明らかにしなかった。ただし、ゴッフマンは、個人の心理を全く無視してはいたわけではない。というのも、例えば、著書『スティグマの社会学』において、ゴッフマンは、「自我アイデンティティ」に注目し、「スティグマ」を巡って個人が何を感じているのかという論議を展開しているからである（Goffman 訳書 2009, 179-184頁）。とはいえ、ホックシールドが指摘するように、ゴッフマンの著作において、基本的に感情は二義的なものとして扱われ、彼の一義的な関心は「集まり」の方にあつた

と言える。

以上のように、「集まり」が、その外部から相対的に独立したものであるのだとすれば、「集まり」自体の構造や特徴は、どのようにして変容していくのだろうか。例えば、『行為と演技』において、ゴッフマンは、何らかの契機によって「集まり」が突如混乱することで、その構成員の立場が急激に組み変わる事態（ゴッフマン 訳書 1974, 246頁）や、必要に迫られて、「集まり」の構成員同士が、互いの立場を踏み越える事態（ゴッフマン 訳書 1974, 239-240頁）を指摘している。これらの指摘から分かるように、ゴッフマンが、「集まり」自体の変容に多少なりとも言及していたことは事実である。しかしながら、そういった指摘はされているものの、「集まり」が、どのような展開を辿って変容を遂げるものであるかは、十分に考察されていない。後期の著作である『フレーム分析』においてですら、「転調 (keying)」（Goffman 1974, pp. 40-82）や「偽装 (fabrication)」（Goffman 1974, pp. 83-123）といった概念によって、「集まり」——『フレーム分析』の概念を用いれば「断片 (strip)」（Goffman 1974, p. 10）——が変容する方向性は仄めかされているものの、それ以上の考察にまでは至っていないように見える。このことから、ゴッフマンは、「集まり」の変容可能性についても、考察の余地を残したままであると言えよう。

これまで考察したことをまとめたい。ゴッフマンが、「集まり」だけでなく、社会の構造や個人の心理といった、「集まり」の外部にある様々な要素に配慮していたことは事実である。しかしながら、彼の主要な関心は、実際、彼自身がそう述べているように、「集まり」を分析単位とみなすことができるような領域を浮かび上がらせることにこそあった（Goffman 訳書 1992, 110頁）。言い換えれば、ゴッフマンにとって、「集まり」の秩序 (order) ——「集まり」というものが見出される領域である「相互行為秩序 (interaction order)」（Goffman 訳書 1992, 110頁および116頁）——を打ち出すことが一義的な関心であったのである。そのため、その「集まり」の外部にある様々な要素は、考慮されなかったわけではないとしても、中心的な問題として扱われなかった。また、それだけでなく、ゴッフマンは、「集まり」自体の変容についても、指摘はしながらも十分には考察しなかった。ゆえに、ゴッフマンの視点が持つ限界は、「集まり」の独自性を打ち出すことに専念したがために、「集まり」とその外部との間にある動的な影響関係、あるいは「集まり」の変容可能性について十分に言及できなかつた点にあると言えよう。

3-2. 共同研究における「舞台」概念の扱い

上述のように、ゴッフマン理論の「集まり」概念においては、その動的な変化が十分に考察されていなかったと言える。我々の共同研究は、このようなゴッフマン理論の弱点を克服しようとするものである。そこで以下では、共同研究者の一人である、渡川による「美術館の動的ドラマトゥルギー——会田誠展を契機とする舞台間闘争について」⁽¹¹⁾（以下渡川論文）を手がかりとして、本共同研究で展開した「舞台」概念の意味を分類・整理し、その上で「舞台」概念の射程を明らかにしていきたい。

渡川論文における「舞台」概念

渡川は生涯教育の観点から、近年美術館が人間形成的意味や機能を獲得しつつあるという変化を踏まえて、そうした新しい美術館での人間形成の可能性がどのように生みだされるのかをドラマトゥルギーによって分析しようとしている。

はじめに渡川は、近代的美術館の歴史的成立とその変遷を概観することによって、美術館という「舞台」、すなわち「美術館舞台」を「伝統的な美術館舞台」（渡川 2013）と「新美術館舞台」（渡川 2013）に分類している。「美術館舞台」は、場、モノ（作品、資料）とヒト（学芸員、作者、来館者）の相互行為において

成立する舞台である。それは、美術館が価値ある作品を提示し、来館者はその価値や意味を享受するという関係が成立する場として意味づけられてきた⁽¹²⁾。このような美術館のあり方を渡川は「伝統的美術館舞台」と呼んでいる。しかしながら近年、「伝統的美術館舞台」から「新美術館舞台」へと、美術館のあり方が変容しつつあるという。「新美術館舞台」では、人々が集い、多様な意見や解釈を交えて論争をすることを通して、新たな価値の生成を実現することが目指されている。そのため来館者は、作品の鑑賞者（オーディエンス）に留まるのではなく、パフォーマーや演出家として「美術館舞台」に積極的に関与することを求められるのである。

こうした「美術館舞台」の歴史的な意味の変容を背景に、渡川は、ある美術館での展示を巡って交わされた論争について考察している。渡川が事例として取りあげたのは、森美術館で開催された「会田誠展：天才でごめんなさい」⁽¹⁴⁾で展示された一連の作品⁽¹⁵⁾を巡る論争である。その作品は、性や暴力などの描写を含む作品であるため、特別に区切られた展示コーナーでのみ閲覧可能とされていたものである。この作品の撤去を求める抗議が様々な団体や個人から森美術館に寄せられたことを契機に、インターネット上で様々な議論が巻き起こったという。渡川はその中の代表的な事例として、「ポルノ被害と性暴力を考える会」（通称PAPS）と森美術館との間で繰り広げられた論争を「舞台間闘争」（藤川 2011, 20-21頁）⁽¹³⁾と見なすことによって、「美術館舞台」の変容と新たな舞台の生成可能性を明らかにしようとしている。

渡川の見立てによると、この森美術館という「美術館舞台」は「舞台間闘争」を契機に「伝統的な美術館舞台」から論争の場としての「新美術館舞台」へと変容しているという。なぜなら「この論争を契機として、舞台の焦点が舞台を構成するモノとしての作品からこれを舞台に配置したりみたりするヒトの方へと移動している」（渡川 2013）からである。渡川にとって闘争を起こしている「舞台」は、あくまでも「伝統的美術館舞台」と「新美術館舞台」である。すなわち、問題の作品および展示を巡り、森美術館と会田誠は「新美術館舞台」に依拠した主張を展開しているのに対し、PAPSは「伝統的美術館舞台」の立場から主張をしているという構図になる。そして渡川は、それぞれの「舞台」が前提としている意識的・非意識的ルール⁽¹⁶⁾を明らかにすることによって、この「舞台間闘争」が、「新美術館舞台」を成立させようとしている森美術館と会田による演出の範囲内に留まるものであったことを示している。

つまり、森美術館への抗議を行っているPAPSは、森美術館および会田にとっては「伝統的美術館舞台」の代弁者であり、「新美術館舞台」を成立させるために必要な要素の一部であったと見なされる。従って渡川は、この「舞台間闘争」が、「新美術館舞台」を生成させる契機になり得たとしても、「伝統的美術館舞台」でも「新美術館舞台」でもない、新たな「舞台」の生成を見るまでには至らなかったと評価している。

こうした渡川による「舞台」分析は、「美術館舞台」の歴史的・抽象的な位相を分析枠組みとして固定化し、「会田誠展」という具体的事例の中に「伝統的美術館舞台」と「新美術館舞台」という対立を見出したものであると言える。しかしながら、「舞台間闘争」の分析において、渡川は明確に「舞台」と呼ばず、また、「美術館舞台」から明確に区別はしないものの、「美術館舞台」とは異なる位相の「舞台」を想定しているように思われる⁽¹⁷⁾。それは「舞台間闘争」に関わる「ヒト」を中心に構成される「舞台」、すなわち組織としてのPAPSと森美術館、および作家としての会田誠である。

渡川はこれらの「舞台」の存在を想定しているが、「美術館舞台」の「劇中劇」（渡川 2013）として捉えているため、「舞台間闘争」から生じたであろう森美術館の内部の変容やPAPSの変容は分析の対象から外されている。それゆえPAPSという「舞台」や森美術館という「舞台」における新たな「舞台」の生成可能性を見逃してしまったといえるだろう。例えば、この「舞台間闘争」はインターネット上で巻き起こった議論に過ぎなかった。しかしさらに、インターネット上での議論がどのように実際の「会田誠展」や来館者

に影響を与えたのかを明らかにすることによって、森美術館やPAPSという既存の「舞台」の変容を描くこともできたと考えられる。

こうした可能性が見過ごされた背景には、「舞台」概念のもつ曖昧さと使用方法の不明確さがあるように思われる。既に述べたように、「舞台」とは、「膜」(Goffman 訳書 1985, 62頁)によって選択的に切り離される「集まり」(Goffman 訳書 1980, Goffman 訳書 1985)に類する概念である。しかしながら、渡川の研究から明らかになったように、私たちの日常を区切る「舞台」の範囲は、ミクロなものからマクロなものまで多岐に及ぶ。

そこで以下では、まず、渡川の分析、特にインターネット上での議論を端緒とすることによって、そこで用いられた「舞台」概念の分類・整理を試みる。そうすることによって、渡川が想定していた「舞台」の位置づけが明らかになると共に、本共同研究における「舞台」が潜在的に持ちうる、より広い射程を示すことができるだろう。

「舞台」の多層構造

インターネット上で展開した議論について考察する準備段階として、まずは、物理的空間としての森美術館がもつ「舞台」の多層性を明らかにしていきたい。もちろん物理的空間は「舞台」において舞台装置の一つでしかない。また、現実の世界とインターネット世界を区別するという見方は、既に古典的な見方と言えるかもしれない。しかしながら、意味内容が多様に変化する「舞台」を考えると、ある程度意味が固定化しているものを目印にすることによって、無限に広がる「舞台」に境界を与えることができると思われる⁽¹⁸⁾。

森美術館という物理的な空間には、抽象的なレベルから徐々に具体化していく次のような四つの「舞台」を想定することができる。第一に、美術館一般に関する、歴史的・思想的観点から意味づけられた「舞台」である。これは渡川が「美術館舞台」と呼んだ舞台である。この中に、「伝統的美術館舞台」や「新美術館舞台」も含まれる。以下では渡川の用いた「舞台」と区別するために、筆者の定義する「舞台」を山括弧で括弧ことにしたい。それゆえここではほぼ同義ではあるが、渡川の「美術館舞台」は〈美術館舞台〉となる。

第二に、森美術館のローカルな歴史の中で意味づけられた「舞台」が考えられる。例えば、森美術館がどのような目的で建てられた美術館であるのか、そしてどのような立地に置かれているのかといった、森美術館そのものの歴史が作り出す「舞台」である。これを〈森美術館舞台〉と名付けることにする。森美術館にはその建築、展示物だけでなく、芸術家・作家、学芸員、事務職員をはじめとして、来館者や清掃職員など、多様な人々が関わっている。そうした様々な要素からなる総体としての「舞台」が〈森美術館舞台〉である。

第三に、具体的な個々の展示物やこれに直接関係する人々の集合によって作られる「舞台」がある。例えば、作品を展示する森美術館職員やこれを鑑賞するグループなどが考えられるだろう。会田誠展というイベントも一つの「舞台」であり、この分類に位置づけることができるだろう。

第四に、最も具体的かつ個別な意味のレベルとして、一対一の関係で成立する「舞台」がある。例えば、ある美術作品とそれを鑑賞する人との関係の内に成立する「舞台」がそれに当たる。特に渡川が取り挙げたような、特定の作品を巡る解釈の齟齬は、こうした作品と個人との間に成立する「舞台」から生起するものであると思われる。

このように物理的空間としての森美術館の内部に成立する「舞台」は、大きく四つの層に分けることができ、それらが重なり合いながら存在していると見ることができる。もちろん森美術館だけではなく、組織としてのPAPSに関しても、そして会田誠という一人の芸術家の行動や心理においても同様の構造を見ることができるだろう。

では、インターネット空間においてはいかなる「舞台」がどのように成立しているのだろうか。インターネット空間は、物理的境界を持たない。しかし、何らかの形で境界付けを行わなければ説明することができない。そこで以下では、便宜上、物理的な舞台装置を「舞台」の範囲を区分する目安とする。

〈森美術館舞台〉は、物理的な窓口の他にもインターネット上に窓口を設けている。それが森美術館のウェブページである⁽¹⁹⁾。こうした窓口としてのウェブページは、インターネット空間において一つの「舞台」を形成しているといえる。この舞台を〈仮想的森美術館舞台〉と呼ぶことにする。同様に〈PAPS舞台〉もウェブページを運営していることから、このウェブページを〈仮想的PAPS舞台〉と呼ぶことにする。さらに、会田誠が公開しているTwitterもまた、個人もしくは作家としての窓口という意味を持つことから、〈仮想的会田誠舞台〉と呼べるだろう。

このように再定義すると、これまで渡川が「舞台間闘争」と呼んできたものは、実は〈仮想的舞台〉上での「舞台間闘争」であったと言える。例えばPAPSは、会田誠展への抗議を文書で森美術館側に申し立てるだけでなく、ウェブページ上にも活動報告として掲載している⁽²⁰⁾。同様に森美術館もまた、PAPSへの回答を自身のウェブページ上に掲載している⁽²¹⁾。さらに問題となった作品の作者である会田は、こうしたPAPSの抗議に対し、これらのウェブページとは別のTwitterというインターネットメディア上で自らのコメントを残している⁽²²⁾。それゆえ以下では、インターネット空間における「舞台間闘争」を〈仮想的舞台間闘争〉と呼ぶことにする。

では、〈仮想的舞台間闘争〉はどのようにして成立したのだろうか。端的に言うと、この〈仮想的舞台間闘争〉は、単に〈仮想的森美術館舞台〉や〈仮想的PAPS舞台〉という舞台が存在するだけでは成立しない。もっと言えば、それぞれのウェブページ上に抗議文とその回答を掲載し、Twitterにつぶやきを載せただけでは、それぞれの主張を並置したに過ぎず、「舞台間闘争」とは言えない。しかも、それぞれの内容を見ると、「闘争」とは呼べないほどに双方の主張はすれ違っている⁽²³⁾。このように〈舞台〉がそれぞれ独立しているにも関わらず、渡川がそれらを「舞台間闘争」と見なすことができたのは、それぞれの〈舞台〉をつなぎ合わせる何かがあったからである。

この別々の〈舞台〉間をつなぎ合わせる役割を果たしているのが、インターネットユーザーという「オーディエンス」である。例えば、彼らは別々の〈舞台〉に掲載された三者の見解をディスプレイ上のいわゆる「まとめサイト」において引用することで仮想的コミュニティを成立させ、さらにそこに自らもコメントを寄せている。さらに、場合によっては、この「まとめサイト」を見た別の「オーディエンス」がそこに自らの意見を書き込むこともできる。このようにして「森美術館問題」と総称することができるような新たな〈舞台〉が成立する。こうして成立した〈舞台〉の演出によって、あたかも森美術館や会田誠とPAPSとの間に「舞台間闘争」が起きているかのように見えるのである。

実際、こうして「オーディエンス」たちが集うことで生み出される「森美術館問題」という〈舞台〉では、会田誠の作品や森美術館の対応について、さらに様々な論争が巻き起こっていた。それは「オーディエンス」たちが〈森美術館舞台〉、〈PAPS舞台〉、あるいは〈会田誠舞台〉の見解を代弁する、擬似的な「仮想的舞台間闘争」の場となっている。これを「擬似的・仮想的舞台間闘争」と呼ぶことにする。この「擬似的・仮想的舞台間闘争」においては、物理的空間による拘束が無いため、不特定多数の人が「パフォーマー」となることができる。例えば、そこで議論の的となっている作品を観たことのない人でさえも、この「舞台間闘争」に加わることができる。これらの点で、「擬似的・仮想的舞台間闘争」は、渡川の想定していた「美術館舞台」上での「舞台間闘争」と異なることは言うまでも無く、さらに上述の「仮想的舞台間闘争」とも異なる。

ただし、こうした「擬似的・仮想的舞台間闘争」は、〈森美術館舞台〉や「まとめサイト」における「舞台間闘争」とは基本的に別のものでありながら、これらから完全に切り離されてはいない。例えば「仮想的舞台間闘争」や「擬似的・仮想的舞台間闘争」の「パフォーマー」や「オーディエンス」が、「会田誠展」の存在を知り、実際に森美術館に足を運ぶこともあるだろう。また、〈森美術館舞台〉や〈PAPS舞台〉が、こうした動向を受けて展示内容や展示方法を変更したり、議論の方向性を変えたりする可能性も考えられる。渡川が明らかにしようとしていた「新たな舞台生成の可能性」(渡川 2013)とは、こうした「舞台」の変容だったのではないだろうか。

では、物理的空間上に成立する「舞台」とインターネット空間(仮想的空間)における「舞台」の間にはどのような違いがあるのだろうか。先に分類した「舞台」の四層構造をインターネット空間における「舞台」にも当てはめてみるならば、次のように分類・整理することができるだろう。

表1. 「舞台」の多層構造

			物理的・可視的空間	仮想的空間
α層	抽象／マクロ／理論的	歴史、言説、概念 学術的背景を持つ	〈美術館舞台〉 〈伝統的美術館舞台〉と〈新美術館舞台〉	〈仮想的美術館舞台〉
β層	↑ ↓	固有名詞、団体 (γ と δ の積み重ね)	〈森美術館舞台〉〈会田誠舞台〉〈PAPS舞台〉	「まとめサイト」 〈「仮想的舞台間闘争」や「擬似的・仮想的舞台間闘争」〉
γ層		モノや人の集合、出来事 (δ の集合)	会田誠展の企画 会田誠展 PAPSの抗議	〈仮想的美術館舞台〉、〈仮想的PAPS舞台〉、〈仮想的会田誠舞台〉の閲覧
δ層	具体／ミクロ／実践的	1対1関係もしくは単独の モノ、人	個別の芸術作品の鑑賞	

もちろん、インターネット空間における〈舞台〉には、物理的・可視的空間の場合のようにミクロとマクロという差異を付けにくいいため、例えば、閲覧者の範囲の規模という単位では計ることができないという特徴がある。したがって、インターネット空間における〈舞台〉間の関係は、具体から抽象へという入れ子構造をとらない、並列的な関係であると言える。しかし、物理的・可視的空間の区分を目安にして分類すれば、表1のようになるだろう。すなわち、森美術館、会田誠、PAPSの意図は、物理的・可視的空間では、森美術館における会田誠展の企画、会田誠による会田誠展、PAPSによる抗議という形で表現されると同時に、仮想的空間におけるウェブサイトやTwitter上の〈仮想的美術館舞台〉、〈仮想的PAPS舞台〉〈仮想的会田誠舞台〉としても表現される。そして、渡川が言うところの「舞台間闘争」は、実際には、物理的・可視的、仮想的双方の世界で、森美術館、会田誠、そしてPAPSによって演出されたこれらγ層の〈舞台〉においてではなく、彼らによって演出されたγ層の〈舞台〉を引用し、そこに自らコメントを加えるような、β層の仮想的空間に位置する「まとめサイト」において展開された(「仮想的舞台間闘争」)。さらに、同じβ層の仮想的空間では、この「まとめサイト」を引用する「まとめサイト」も生まれていた(「擬似的・仮想的舞台間闘争」)。なお、α層における〈美術館舞台〉と仮想的空間における〈仮想的美術館舞台〉は、いずれも実体ではなく思想であるため、両者を区別することは難しい。よって表中では、双方を点線で区切った。

渡川論文の中で問題となる「舞台」は、以上のように細分化することができるが、その個々の〈舞台〉は基本的に他の〈舞台〉から相対的に独立している。しかし他方で、どの〈舞台〉も他の〈舞台〉との関係無しには存在し得ない。例えば、物理的・可視的空間におけるγ層の会田誠展無しには、仮想的空間におけるβ層やγ層の諸〈舞台〉は存在し得ないだろう。あるいは、仮想的空間におけるこれらの〈舞台〉を閲覧することで、森美術館で開催された会田誠展を実際に観に行く人もいだろう。あるいは、仮想的空間を出て、

「オーディエンス」が実際に美術館に足を運び、そこで議論を交わすこと無しには〈新美術館舞台〉は生まれないだろう。

4. おわりに

これまで渡川の研究を手がかりとし、渡川の「舞台」概念をより具体的な物理的・可視的空間及び仮想的空間をも含んだ〈舞台〉概念として拡張したことによって明らかになったことは、以下の三点である。第一に、物理的・可視的空間および仮想的空間での〈舞台〉は、その意味や機能という点で、抽象的なものから具体的なものまで、いくつかの層に分類可能であるということ。第二に、物理的・可視的境界が無いため、原理的に誰もが「オーディエンス」や「パフォーマー」になりえるという点で、仮想的空間における〈舞台〉は物理的・可視的空間とは異なるということ。第三に、これらの〈舞台〉は、幾重にも重なり合い、時に支えあい、時に闘争しながら、動的に変容するという点。

こうした新たな〈舞台〉概念に即して言えば、渡川の考察は仮想的空間の β 層での〈仮想的舞台間闘争〉を事例として、物理的・可視的空間の α 層における〈美術館舞台〉の変容の可能性を探究するものであったと言える。その際、物理的・可視的空間と仮想的空間とが明確に区別されること無く、仮想空間における β ～ γ 層が物理的・可視的空間の β 層と同一視されていたように思う。しかし、実際には、物理的・可視的空間に属するものであれ、仮想的空間に属するものであれ、あるいはいかなる層に属するものであれ、一つの〈舞台〉は、相対的に独立した意味と機能を持ちながら、他の〈舞台〉との相互関係の中で維持されたり変容したりするものと考えられる。よって、個々の〈舞台〉の意味や機能、そしてその動的変容を明らかにするためには、他の〈舞台〉との差異や相互関係を明確にしなければならない。本論文では、渡川による研究を事例として取り上げたに過ぎないが、この課題は本共同研究全体に対しても当てはまることであろう。それができて初めて、我々の共同研究はゴッフマン理論の弱点を克服することができるだろう。

注

- (1) この研究成果は、藤川信夫編著 2008『教育学における優生学思想の展開—歴史と展望—』勉誠出版にまとめられている。
- (2) この研究の最近の成果は、藤川信夫・樊秀麗・普学旺編著 2012『国家珍貴古籍 彝族畢摩絵画典籍 百楽書 影印訳注』雲南民族出版社にまとめられている。
- (3) 現在では九つのテーゼが提示されている。このテーゼもあくまで暫定的なものであり、今後再構成されていくものである。テーゼの具体的な内容については、藤川(2011)を参照のこと。
- (4) 江川美由紀・京極重智「ドラマトゥルギーの観点から見る認知症高齢者と施設職員—「日常舞台」と「特養舞台」の対立に着目して—」(大阪大学出版会より出版予定)。
- (5) 佐々木暢子「大学授業のドラマトゥルギー—自己分析と評価の可能性について—」(大阪大学出版会より出版予定)。
- (6) 河合翔「〈意のままにならない身体〉との相互行為—文楽における身体感覚を手がかりにして—」(大阪大学出版会より出版予定)。
- (7) 上田慶祐「仮想空間における相互行為—Twitter上のクラスタに関するドラマトゥルギー的考察—」(大阪大学出版会より出版予定)。
- (8) 例えば藤田は、運動場が「他律舞台」から「自律舞台」へと変容した過程を描き出している。また、佐々木はあるグループが授業中に変容していく過程を明らかにしている。
- (9) 例えば認知症高齢者の妄想世界など。
- (10) なお、概念の多用による混乱を避けるため、本稿では、「集まり」の特徴的な形態である「出会い(encounter)」(ゴッフマン 1985 訳書, ii頁)や、「集まり」の空間的環境を指す「状況(situation)」(ゴッフマン 1980 訳書, 20頁)といった概念と、単なる「集まり」を、敢えて区別せずに用いている。

- (11) 渡川智子 2013「美術館のドラマトゥルギー——会田誠展を契機とする舞台間闘争について」(大阪大学出版より出版予定)。
- (12) 渡川はダンカン・F・キャメンロンを引用しながら、「伝統的美術館舞台」を過去から継承した文化的価値を崇拜する場としての「神殿としての博物館」と同義なものを見なしている。
- (13) 「舞台間闘争」とは同一の時間・空間において複数の「舞台」がそれらを構成する諸要素(演技者、道具、背景など)の意味と機能を巡り、優先権を争うこと意味している。詳しくは藤川(2011)のテーゼ7を参照のこと。
- (14) 現代美術作家会田誠の大規模個展である。会期は2012年11月17日～2013年3月31日であった。
- (15) 問題となった作品は、四肢を切断されて首輪をつけられた全裸の少女を描いた連作(『犬』シリーズ)である。これらの作品は18歳未満では閲覧できないコーナーに展示されていた。
- (16) ここでのルールとは、相互行為を規定する行為規範のようなものである。ここでは相互行為を行う際、行為の指針になるようなものを意識的ルールと呼び、意識しないものを非意識的ルールと呼んでいる。詳しくは藤川(2013)を参照のこと。
- (17) 渡川は「PAPS舞台」という表現は用いるものの、「森美術館舞台」や「会田誠舞台」という表現は用いていない。ただ、「森美術館を演出家とする舞台」(渡川 2013)や、「森美術館や会田誠の舞台」(渡川 2013)と表現は使われている。
- (18) もちろん、美術館である作品を鑑賞しているある人物に着目するならば、その作品を通して得たイメージなどの内的世界には、現実とインターネットなどの仮想空間という境界は不問になると思われる。
- (19) <http://www.mori.art.museum/jp/index.html> (2013年11月5日取得)を参照のこと。
- (20) <http://paps-jp.org/action/mori-art-museum/group-statement/> (2013年11月5日取得)を参照のこと。文書による抗議は2013年1月であるのに対し、ウェブページ上には同年3月に掲載している。PAPS側の抗議は作品そのものに対するものと美術館に対するものがあり、その他には、森美術館との面会を要請していた。
- (21) http://www.mori.art.museum/contents/aidamakoto_main/message.html (2013年11月5日取得)ただしHP上からは見つけることができなかった。内容としては、美術館とは議論の契機を生み出す場であるという主旨の内容が載っている。PAPSの抗議に対しては回答をはぐらかしているように見える。また、PAPS側が要請した面会も実現していないようである。
- (22) より詳細に言えば、会田は森美術館のウェブページ上に、この件に関して森美術館と並置する形でコメントを寄せている。そこでは問題とされた作品は、彼自身にとって「アイロニー(批評的使用)」であると述べている。http://www.mori.art.museum/contents/aidamakoto_main/message.html (2013年11月5日取得)その他にもTwitterの公式ページ上でコメントを残している。<https://twitter.com/makotoaida> (2013年11月5日取得)
- (23) 具体的な内容については、本論の主旨とは異なるため割愛する。しかしながら、「闘争」と呼ぶためには少なくとも舞台間で議論が交わされること等を意味しているが、この事例において抗議文とそれへの回答が掲載された以外にそうした舞台間の議論は見られない。それだけでなく、抗議内容とそれへの回答の内容もそれと違っている。

文献一覧

- 藤川信夫 2011「教育と福祉のドラマトゥルギー——理論と実践、教育と福祉を繋ぐ新たな可能性について——」『教育学研究』78(4), 14-26頁。
- 藤田雄飛 2012「自律と他律の舞台論」『教育基礎学研究』10, 41-56頁。
- Goffman, E. 1959, 石黒毅訳『行為と演技』誠信書房 1974。
- Goffman, E. 1963, 丸木恵祐・本名信行訳『集まりの構造』誠信書房 1980。
- Goffman, E. 1961, 佐藤毅・折橋徹彦訳『出会い』誠信書房 1985。
- Goffman, E. 1974 *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northern University Press.
- Goffman, E. 1983, 椎野信雄訳「E. ゴフマンの「相互行為秩序」を読む(第1部) その一/その二」『人文学報』232/241, 105-123/119-147頁 1992/1993。
- Goffman, E. 1967, 浅野敏夫訳『儀礼としての相互行為(新訳版)』法政大学出版局 2002。
- Goffman, E. 1963, 石黒毅訳『ステイグマの社会学』せりか書房 2009。
- Hochschild, A. 1983, 石川准・室伏亜希訳『管理される心』世界思想社 2000。
- 椎野信雄 1991「ドラマトゥルギーから相互行為秩序へ」安川一編『ゴフマン世界の再構成』世界思想社, 33-64頁。

京極重智 2013 「「認知症高齢者の世界」に「寄り添う」ことへの一考察」『保健医療社会学論集』23(2), 69-77頁.
渡川智子 2013 「美術館のドラマトゥルギー——会田誠展を契機とする舞台間闘争について——」. (大阪大学出版
会より出版予定)

付記

本稿を共同で執筆するにあたり、とくにゴッフマンにとっての「集まり」概念については京極が、渡川論文に関する考察及び「舞台」の多層構造については佐々木が、それぞれ分担して執筆した。なお、本稿は、平成25年度科学研究費補助金（基盤研究B）「教育と福祉のドラマトゥルギー」（代表者 藤川信夫）による研究成果の一部である。

謝辞

考察対象として取りあげた「美術館のドラマトゥルギー」の執筆者である渡川智子氏（現京都大学大学院院生）には、多忙ながらも本共同研究に協力していただき、さらに本稿に多くの示唆を与えていただいた。この場を借りてお礼申し上げたい。

Perspectives on the “Stage” Concept: Problems with and Prospects of Joint Research on “The Dramaturgy of Education and Welfare”

SASAKI Michiko, KYOGOKU Shigetomo

This article discusses the objectives and results of our joint research, entitled “The Dramaturgy of Education and Welfare” focusing on “the stage.” This constitutes a key concept of this study because of its originality and employability as an analytical concept. However, because the stage has not been fully considered in our studies, its use remains ambiguous.

Therefore, we first clarify the implications of “gathering” in Erving Goffman’s “Dramaturgy”, which forms our theoretical base. Originally, Goffman’s primary concern was to reveal orders of gathering, so his “Dramaturgy” did not consider the relational aspect of gathering that is the relationship between a stage and the outside world. However, our study regards the gathering concept as possessing a dynamic relation with the outside world.

Second, we extend and classify the stage concept into four categories ranging in density, from abstract to concrete, by using one case study. This categorization is termed “Multilayered Structure of Stage”, a concept that spans not only the physical and visible spaces but also the virtual and imaginary.

Finally, we indicate that the problem of this joint research is to clarify on the basis of particular cases how stages in their different phases interact and transform.