The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	＜翻訳＞演劇の批判と弁護
Author(s)	メンケ, クリストフ
Citation	a+a 美学研究. 2018, 12, p. 12-27
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90110
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

クリストフ・メンケ
Christoph Menke

演劇の批判と弁護

翻訳＝田中 均

演劇はなんのためにあるのか。なにが演劇の存在を正当化するのか。演劇ほどにこの問いが頻繁に、またしつこく問われた芸術は存在しない。ルネサンスは諸芸術の関係を競争として考え、この競争ではどの芸術も他の芸術に対する自らの優位を証明しようとした。ただしこの競争は少数の芸術、とりわけ造形芸術に限定されていた。つまり、絵画、彫刻、浮き彫りといったジャンルであり、例外的に詩作が加わったが、これらの芸術は作品の概念というものを共有していた。

すでに十八世紀と十九世紀の美学はこの争いを諸芸術の「体系」というかたちで和解させた。たしかにこれらの体系も依然として階層的に序列化されている（ヘーゲルは詩作を、ショーペンハウアーは音楽をその頂点に置いた）。しかしある芸術の正当化は、他の芸術に対する優位をもはや意味せず、他の芸術と**並ぶ**相対的な正当化を意味する。芸術のこのような序列化された並列関係のうち、今日まだ残っているのは芸術の相対性だけである。諸芸術の「ほつれ」（Verfransung）（アドルノ）[*1]の時代において、多様な諸芸術についてそもそもまだ語ることができるとすれば、それらの芸術は単に存在するだけで正当化されているとみなされる。

注目すべきことに、このことがあてはまらない芸術がおそらく一つだけある。それは、伝統ときっぱり手を切ったヴァーグナーとニーチェによってはじめて前面に押し出されるまで、伝統的な競争の当事者でもなければ、諸芸術の美学体系の一部分でもなかった。それがまさに演劇の芸術である。演劇の芸術に対しては、「なんのため」と「なぜ」という問いがくりかえし立てられてきた。他の芸術の場合とは違って、演劇は存在しているというだけでは十分な答えとはみなされない。答えを拡張して、演劇が**存在した**から演劇は存在する（あるいは存在すべきである）と言うこと、つまり、演劇を演劇の博物館として定義して、過去によって現在の存在を定義するのでも足りない。他のすべての芸術については、正当性を問うことは時代遅れとみなされるか、それどころか存在を脅かすものとみなされ、ゆえになるべく避けられる（もし答えがなかったらどうするのか？ というわけである）。その一方で、演劇に対してこの問いはくりかえし立てられる。

その原因は、演劇がそのはじまり以来、そして、演劇がなにかしら価値を持つ場所ならば今日に至るまで、国家によってまかなわれた制度（Einrichtung）である、ということだけではない。というのも、それはポピュラーではない

音楽、つまりクラシックや現代音楽にもあてはまるからである。それらの音楽の、数学的な秩序と恍惚とさせる官能性との謎めいた統一は、「なんのため」という問いをまったく必要としないように見える。しかし演劇は、より深い意味において公共的な制度である。アラン・バディウは演劇を「国家的なことがら」(Staatsangelegenheit) と呼んでいる[*2]。というのも、演劇が関わるのは、公共的な状態、言いかえると、本質的に公共的なものの状態だからである。

演劇が自らを正当化するように挑発されているときには、他の諸芸術の一つとの関係が問題になっているのではなく、公共的なものへの演劇の作用が問題になっている(そして国家は公共的なものの秩序である)。さらにバディウによると、それゆえに演劇は、あとは「資本だけに頼る」ことになれば、まさにいかなる正当性も失ってしまう。映画と絵画はそのような場合でも、純粋に私有経済的な行事として存続することができる。映画と絵画は公共的に自らを正当化しなくても存続できるが、演劇は存続できない。演劇が**存続する**ためには、自己を正当化しなければならない。

哲学の懸念

自分が疑問視されていると知るものだけが、自らを正当化しなければならない。演劇のこのような疑問視は、最初から哲学によって生じる。哲学が――啓蒙的・ソクラテス的な哲学として――生み出されるのは、演劇の疑問視によってである。ソクラテスが(キケロの記述によると)哲学を自然哲学の天空から引き下ろして都市のなかに移しかえ、それによって「生と道徳についての探求」として新たに基礎づけて以来、哲学は、演劇とそれが都市における共同生活におよぼす作用について憂慮している。哲学は、「演劇が生のモデルとなるかもしれない、それどころかすでにそうなっている(そして、演劇都市であるアテナイは、まさにそれゆえにスパルタに劣っている)」という恐れを駆り立てる。哲学的な懸念は演劇の支配に向けられている。

テュキュディデスとプラトンはこの支配を「シアトロクラシー」(Theatrocratie テアトロクラティア)と呼び、それによって、ルソーからキルケゴールとニーチェを経てベンヤミンとドゥボールに至る近代の著者たちの途絶えることの

ない系列にキーワードを残した。彼らはこのキーワードのもとに、近代の政治・文化・社会が演劇のようになったという批判的な診断を表現したのである[*3]。演劇への批判は、演劇**による**政治と社会の演劇化への批判である。それを記述し嘆くことが「文化批判」という哲学のジャンルの基本的な作戦である。

哲学の懸念するまなざしは、観客と俳優という二つの中心的な形象に向けられている。観客と俳優の共存あるいは対面が演劇の原風景をなす。あるときには一方が、またあるときには他方が批判的診断の前面に出てくるが、哲学はつねに、演劇のこの二つの中心的審級のうちに、世界との関係および自己との関係の、ある種のあり方の人格化(Personifizierung)を見てとる。このあり方は、世界関係と自己関係の成就をおびやかし、結局は不可能にせざるをえない。観客と俳優とは、モデルとして支配的になり私たちの想像力をとらえるならば、失敗の形象、偽装と崩壊の代理人である。わたしたちが観客と俳優のうちに私たち自身のことを再認すると思うならば、そして、それらのイメージにしたがって理解したりふるまったりするならば、私たちの世界関係および自己関係は挫折する。

このことは観客にはあてはまる。というのも、観客は劇場で、舞台の上だけで起こる行為から切り離されており、反対側の客席に縛り付けられて、できごとをただ受け取ることだけに限定されているからである。演劇の観客とは受動性そのものである。同時代に対して厳しいシアトロクラシー批判を行ったニーチェにとって、ヴァーグナーのバイロイトにおける観客はそのように見えた。かれらは「粗雑な大衆」[*4]をなし、舞台上のスペクタクルによって「興奮」させられるが、まさにそのことによって静止させられるのである。というのも、スペクタクルの快楽とは、そこからなにも生まれない快楽だからである。行為させるどころか、自分で考えさせる動機にすらならず、演じてみせられたこと(das Vorgeführte)への反応にすぎない。

これに対応しているのが、演じてみせることによって観客大衆を動かす俳優のほうに対する、哲学的演劇批判の見方である。演技術は興奮の技術である。俳優にとっては効果が問題である。俳優はなにかを表現するのではなく、自己を表現しようとする。というのも、彼らはなにも信じていないか、それともあらゆるものを信じているからである。ニーチェのツァラトゥストラによれば、俳優は「もっとも強く信じさせる手段となるもの、しかも**自分**を信じさせる手段となるものをつねに信じる。…動転させること、それが俳優にとっての証明することである。狂わせること、そ

れが俳優にとっての説得することである」[5]。俳優は、目的も根拠もない、自己関係的なレトリックの代理人である。

これもまた昔からの非難だが、ニーチェの強調によって、哲学的な演劇批判の長い伝統は、新たな、未来を指し示す光のうちに照らしだされた。ツァラトゥストラによれば俳優の場所は市場である。「市場が始まるところでは、偉大な俳優の騒ぎと毒ハエの羽音も始まる」[6]。ニーチェは、演劇への批判を、市場モデルの支配への批判へと言いかえた。シアトロクラシーは社会的なものの経済化を意味する。より厳密に言えば、まったく新しい形態の経済による、社会的なものの造形を意味する。この新しい経済の中心にあるのは、生産方法や生産関係ではなく、商品の配分と消費であるが、これはもはや使用価値によって定義されるのではなく、逆説的に、交換価値それ自体の配分と消費によって定義される。ニーチェは俳優のうちに、対象のない市場化、自分自身の市場化の最初のエキスパートを認める。そして観客のうちには、自分が消費していることに対して自分自身が興奮し、その興奮を享楽するばかりの消費者の典型を認めている。ニーチェ以来、演劇の支配に対する批判とは以上のようなものである。それは、仮象の販売と消費をめぐって展開する、美的・演劇的な経済の批判である。

演劇をやっつけろ！（Defeat Theatre!）

演劇の権利をめぐるその後の議論は、この土台の上で行われてきた。哲学的批判は演劇を「公共的なことがら」（öffentliche Angelegenheit）として理解した。なぜなら演劇は、演じることと観ることからなる構造によって、社会関係の形成あるいは歪曲に巻き込まれるからである。つねにそうだったように、ここでも演劇には二つの可能性がある。一つは実証主義への逃避である。つまり、演劇の現状を受け入れることであり、演劇的な文化と経済の**なか**の一要素として演劇を位置づけることである。演劇のもう一つの可能性は、自分自身のことを考えることである。つまり、素朴さの終焉、ニーチェの「誠実さ」の徳の終焉である。言いかえれば、演劇の自己省察、自己批判、自己変容である。

ただちに明らかになることは、演劇が上演する作品、演劇が語る物語をとりあげても無益だということである。と

いうのも、哲学による批判は、演劇の「なんであるか」ではなく「いかにしてか」に向けられているからである。すなわち、いかにして演劇はあるものを上演してみせて、それによって俳優と観客という形象を支配的なものにするのか、ということである。演劇への批判においては、演劇が上演してみせる戯曲は問題ではない。〔少なくとも〕第一に問題なのではない。シアトロクラシーへの哲学的批判は演劇性へと向けられており、演劇をつねにあらかじめ「ポストドラマ」[7]的に把握する。そしてそのことがまた演劇を正当化するのでなければならない。

これが、ニーチェによって急進化した演劇化批判に対して、一九〇〇年以降の演劇のアヴァンギャルドが反応した仕方である。その戦略は逆説的でもあり生産的でもある。というのも、演劇のアヴァンギャルドは、この批判をみずからおこなうことによって、この批判に対して演劇を正当化するからである。演劇に対する批判はその弁護になる。なぜなら、演劇への批判は、まさに演劇の自己批判という新しい**もう一つ**の演劇を生み出すからである。アヴァンギャルドは演劇を克服するために演劇を作る。**演劇をやっつけるための演劇**（theater to defeat theater）。マイケル・フリードとスタンリー・カヴェルは、一九六〇年代の二つの影響力のある論考において、この同じ言葉遣いによってアヴァンギャルドの戦略を明確に表した[8]。アルトーとブレヒトの演劇はそのようにはたらく。哲学者たちは演劇に対して、観ることの安楽な受動性と、演技することのナルシスト的な説得術とを批判してきたが、アルトーとブレヒトの演劇**それ自体**がこれらと闘うのである。二人の演劇は、演劇をそれ自体によって、それ自体の場所において克服する。

ジャック・ランシエールはこれらの戦略の第一のものを観客の解放として再構成した。伝統的なブルジョワ演劇によって「愚鈍」になるよう強いられている観客は、アヴァンギャルドの演劇の場合、新しいまったく異なるかたちの語りかけ方によって、「愚鈍さ」から引き離されるというのである[9]。「演劇改革者は」――ランシエールはアルトー、ブレヒト、ドゥボールを指している――「観客が観客であることをやめて集合的な実践の行為者になる仕方を教えることを課題とした」。演劇は本質的に受動的な観客を見かけの上だけで能動的にすると非難されたが、今度は演劇自体が集合的な実践に至るというのである。

この解放の戦略の明らかな問題は、受動的な者たちが能動的に**される**べきだということにある。というのも、受動的な者たちが能動的に**なる**ためには、刺激とセンセーションの受動的な受け手から、呼びかけと教えのやはり受動的な

受け手になるべきだからである。ランシエールによれば、こうして演劇改革者は、啓蒙の古典的概念が失敗したのとまさに同じ問題に巻き込まれるのである。彼らは二重の受動性を能動化するのではなく、第一の受動性にただ第二の受動性を付け加えるのである。

この失敗の経験に直面しても、現代の演劇がすぐにはあきらめず、演劇のなかで演劇を通じて観客を変化させるアヴァンギャルドの戦略を放棄しない場合には、それはもはや解放という名前ではなく、参加という名前で起こる。現代演劇は、「集合的な実践」というアヴァンギャルドの理念のうち、実践（したがって自由）に興味をもっているのではなく、集合に興味をもっている。演劇は出来事と観客との分離、そして観客どうしの分離を克服し、演劇から共同体の場所を作り出すとされる。哲学的批判は、演劇が無感覚な大衆のなかに孤立した個人を作り出すと非難したが、演劇は公共的な「集会」（ジュディス・バトラー）のモデルになる。この「集会」は「あやうい身体」（die prekarisierten Körper）を互いに結びつけ、それによって生きられた連帯の場所になるとされるのである。

しかし、演劇を観客の変容の装置として正当化するこの新しい試みは、昔の試みにおとらず自己矛盾的である。演劇が観客を解放するにせよ、共同体にするにせよ、どちらの場合も演劇の解体に終わる。というのも、解放の戦略と同じく、参加の戦略も決定的な点を見過ごすからである。すなわち、演劇は、それがなにを行い、観客をどうしようとも、それが演劇であるのは、**演じる**（Spiel）ことによってである。演劇を、観客の変化という作用から規定しようとすることは、つねに、きわめて基本的な事実をないがしろにすることになる。つまり、演劇とは演技（Schauspiel）だということである。ゆえに、参加し集合するものとして芸術を理解するためのモデルとして演劇が自己宣伝することは、自己廃棄するブーメランとなって演劇に帰ってくるのである。

演劇はまず、「参加としての芸術」というスローガンを、とりわけ美術の領域へと輸出することに成功した。ニコラ・ブリオーはすでに二十年前に、美術の展覧会とインスタレーションのうちに、関係性と「共生」の「新しい領域」を見いだしている[*10]。こんどはこの輸出品が美術から演劇に逆輸入され、演劇はそれが自称したものに実際になるべきだと要求している。それは、わけへだてなく、人々が集まることだけが問題となるような場所である。美術は演劇を模範として、自己をパフォーマティヴで参加的なものとして見直したが、こんどは美術が演劇を吸収するの

である。演劇を演劇と闘わせるというアヴァンギャルドの戦略が、意図せずして字義通りに、まったく非弁証法的に実現したのである。結末は演劇の廃棄である。これが本当の演劇の**敗北**（defeat）である。

演じてみせる（Vorspielen）

これまでとは異なる能動的で集合的な観客を、演劇それ自体によって作り出そうとするいかなる試みにも、ある誤解が最初から書き込まれており、それはこのアイロニカルで自己破壊的な結末において表面化するが、この誤解はつねに同一のものである。それは、演劇とはなんでありどのような**存在**であるかを分析することなしに、演劇の作用を規定することができるという想定である。しかし演劇の存在とは演技である。それゆえに、演劇を観客から考えることはできないのであって、観客が観ることによって関係しているもの、つまり演技から観客を理解せねばならない。ゆえにまた、演技において、演劇によって演劇性と闘う（それによって哲学的批判に答える）アヴァンギャルドの本当の試みも始まる。アヴァンギャルドは別の演技を考えて試みるのである。

ここでもまたニーチェが範例的な存在であり、以後のすべての実験の根本となるテクストを遺した。というのもニーチェは、伝統的な演技批判を近代にとって決定的な地点――演劇的経済の批判――へともたらしただけでなく、悲劇のラディカルに新しい解釈によって、演劇的演技のやはりラディカルに異なる概念を展開したからである。ニーチェは演劇の演劇に対する勝利を悲劇のうちに経験した（あるいは想像した）、なぜなら悲劇は異なる演技を実践するからである。

ニーチェが演技の理論においてプラトンの『イオン』のモチーフから展開した思考とは、いかなる演技も「魔法」あるいは変容の状態に基づいているというものである。「演劇的な根源的現象」とは、主体のラディカルな変容である。主体は自分の「社会的地位」と主体性を忘れ、「無意識的な俳優たちの集まり」[*11]つまりディテュランボスのコロスの無差別的な一部となる。いかなる演劇のはじまりも、自己変容する者への自己変容である。これは美的な演技

者への主体の自己変容であり、この演技者は、自己自身、自分の身体、その運動と表現によって、あるいはそこにおいて、形態を生み出すが、そのどれもがふたたび解体してさらに変容するのである。

演技は「見知らぬ自然への生起による個体の放棄」であるとニーチェが書くならば、それは別の主体、つまり戯曲上の人物への同一化ではない。「見知らぬ自然」はむしろ俳優自身の自然である。俳優は演技において自分の自然に帰る。そしてニーチェがこれを演劇における演技の「根源的な現象」と呼ぶならば、しかしそれはまた（『偶像の黄昏』で述べているように）演技の「前提条件」[12]にすぎない。俳優の**芸術**は、この他なる状態から身を引き離してこの状態からイメージや形態をとりだし、俳優自身と他者が眺められるようにそれを固定することである。

演技することは演じてみせることであり、それは二重の意味を持っている。演技することは、忘我的な自己変容という他なる状態から形態を生み出すことである。そして演技はこの形態を他者に示すことであり、他者はこの形態を、そのように生み出されたものとして眺めることができる。俳優は演劇において、自分自身を、そして自分の運動と語りとを、形態のないものから形態を産出する場面にする。ニーチェの批判の対象である、自分を商品化した俳優との断絶は、このうえなくラディカルである。というのも、俳優は自己でもなく、またアイデンティティでもなく、それらを持ってもいないからである。むしろ演技とは、そもそもまず美的な無意識という状態から、他者が理解できるように何かを提示し、語り、行為できる自己として自らをはじめて生み出すことである。演技とは、無形態と形態、無意識と自己意識とのあいだの双方向的な移行である。

分かたれた現在

これが演技することだとすれば、演劇において問題なのは参加と無差別的な集合ではない。これらは、演劇が他の芸術に対して自己宣伝するときにますますよりどころとしているある特性についての誤ったモデルとイメージである。その特性とは演劇における独特の現在（あるいは現前性）である。それが意味するのは、観客が上演（Spielen）の場

にいあわせること、上演がまさにいまここで観客の前で行われることである。また、演劇における上演は観客の前でしか起こりえないこと、そして、まだ観客がいないならば、単に「稽古」にとどまっていることである。演劇における現在とは、演じることと観ることとの相互的な現在である。つまり、**上演を**観ることと、**観客の前で**演じること〔の現在〕である。

ゆえに、演劇において観ることと演じること、観客と演者は、ある空間と時間の現在を共有する。この空間的・時間的現在が両者を互いに結びつける。演劇の観客と演者が存在するには、両者の同時性、つまり共存、さらに言えば対置が欠かせない。観客と演者のどちらかが不在であり、まだ存在しないかもはや存在しないならば、他方もまた存在せず、したがって演劇はまったく存在しない。しかし、対置される両者は、本質的に、そしてそれゆえに解消不可能な仕方で非同一的（Ungleiche）である。観客と演者の対置的な現在はそれ自体が分割されている。演劇の演者と観客は二重の意味で現在を「分かつ」（teilen）。両者が現在を共有する〔分かちあう〕ためには、両者が分裂して〔分かたれて〕いなければならない。両者が劇場に集まるのは、分裂する**ため**である。

演劇で演じることが、ニーチェが記述したように二段階的に行われるならば、演劇に参加する観客も、つねに同時に二つの互いに相容れない態度をとる。つまり、俳優が魔法にかけられて陶酔し、無意識的に演じる身体へと（回帰的に）変容するとき、観客も距離をとることなく共にある。これに対して、他なる状態から、したがってこの状態に反抗して、ある形態を生み出し固定することで、観客とのあいだに距離ができる。観客に対して、眺めたり観察したり読み解いたりできるものが示されるからである。演劇を観ることは、演じてみせることに向けられているので、共にあることと観察することに分裂する。そうして同時に、観ることと演じることは、無差別的な近さと氷のような距離との**あいだ**に引き裂かれる。

主体のドラマ

哲学的批判は俳優のうちに、新たなタイプの経済的主体の、最初で典型的な形態を認め、そしてそれゆえに演劇の支配と闘うのだが、演劇のアヴァンギャルドは、演技の他なる実践を通じてこの批判に答える。ゆえに、演じてみせることとして演技を理解することがアヴァンギャルドにとって正しいのは、それが真に**美的**なとらえ方であるからだけでは決してない。たしかに美的なとらえ方だけが、教訓あるいは娯楽、道徳あるいは消費の装置としてではなく、芸術としての演劇にふさわしくありうる考え方だが、ほんとうの理由は、演劇が美的であるがゆえに、それによって演技にある余剰が生じるからである。演劇はこの余剰によって、演劇にしかできない仕方で、演劇の支配と闘うことができるのである。演技は近代のシアトロクラシーの支配に対する武器になるのである。

アラン・バディウの『ラプソディー』が俳優を「道徳的英雄」と呼んでいるのをふまえると、この主張が分かってくる。バディウによれば、俳優は、「判断力批判の対象ではなく、実践理性批判の対象である」[13]。というのも、俳優のうちにはある倫理学が潜んでいるからである。この「演技の倫理学」の中心にあるのは俳優の独特の能力であり、これはバディウによれば技術的な能力ではない。なぜならそれは「効果（あるいは作用）の力」ではないからである。ある形態・形式を生み出すために自己自身を無形式にする俳優の能力は、むしろ、「空虚の縁を動く」ことのうちにある。だがそれはまさに倫理的能力に他ならないし、**それこそ**が倫理的能力である。俳優が「道徳的英雄」であるのは、価値があり、ゆえに商品化されるようなあれこれの能力を持つ個人として自分を提示（そして賞賛）しないという能力ないし徳を俳優が持っているからである。「俳優の上演はつねに**中間**（dazwischen）である」。これはさまざまな規定や能力やアイデンティティの中間である。それが俳優の道徳的なゆえんである。自分を超え出たり、自分のうしろにひきさがったりはするが、自分にそくしてあるいは自分にもとづいて考えることはないという能力である。

そして俳優の英雄的なゆえんは、俳優が**自分自身**、つまり自分の身体、その運動と表現を芸術の素材とすることによって、上記のことをするというところにある。しかしそうすると、まさにそれゆえに、バディウの議論に反して、俳優は判断力批判の対象である。俳優の徳には美的な根拠がある。俳優は、無形式的で脱形式化的な変容の戯れ（Spiel）へと美的に回帰する勇気と力を持つが、美術や文学といった芸術のように、異質な素材――色、石、ブロンズ、言語など――においてそれを行うだけではなく、他者の前で実際にそれを行ってみせるという仕方で自分自身にそくして行うのである。それが英雄的なのは、それが例外的だからではなく、それがあらゆる成功にひそむ危険へと自分をさらすからである。

アヴァンギャルドの演劇は、俳優自身がすでに英雄（Held）であるとみなしたので、このような演劇が上演するドラマは俳優を主人公（Held）とする。アヴァンギャルドは演劇性への哲学的批判に答えるため「ポストドラマ」的であり、ゆえにアヴァンギャルドは演劇でなにが上演されるかではなく、いかに上演されるか、演じられるか、観られるかに集中しているが、だからといって、そこにはいかなるドラマもないということにはならない。この演劇が上演するのは、まったく**別の種類**のドラマつまり行為だというだけである。ある特定の性格、もくろみ、計画を持った人物たちの運命、交錯、衝突が問題なのではない。そうではなく、俳優が自分のうちで、自分の演技のうちで耐え抜くドラマを外へ向けて表現することが、その行為なのである。演技の論理から構想された演劇は、「主体の構成をドラマと、ドラマを主体の構成と」結びつける[14]。主体の構成としてのドラマと、ドラマとしての主体の構成とを上演するのである。

このことは、演じることにもとづいて革新された演劇が舞台にもたらす行為にそくして示される。その行為を行うドラマの人物たちは、特定のアイデンティティを実現するのではなく、行動するときに自分自身以下でもありそれ以上でもあるという意味で、**まるで**俳優なのである。この人物たちの行為は、それを見せる演技とおなじく、形式を解消する変容の陶酔から生じる。それは無規定的であると同時に過剰に規定されており、ラディカルに偶然であると同時に徹底しており、それどころかヒステリックでさえある。まったく別でもありうるような単なる可能性であると同時に、主体がその手に委ねられている宿命でもある。演じることにもとづいて演劇を革新するアヴァンギャルドは悲劇を革新するのである[15]。

反撃

これが、演劇を「公共的なことがら」としてとらえるということである。それは、主体とその行為が扱われる制度である。というのも、主体とその行為は公共的だからである。そしてそれらが存在するのはただ現象において、つまり「現在という精神の昼間」（ヘーゲル）[*16]においてだけである。ソクラテス以来の哲学は演劇をこのように観るので、演劇を批判するのである。というのも、哲学は演劇のうちに、行為と主体性の破壊を形象化したものと、その破壊を媒介するものをみてとるからである。行為が技術的に、つまり作用としてとらえられるのではなく、ただ倫理的に、つまり善への能力としての徳の実現としてとらえられるならば、説得の名手である俳優と、その受動的な受け手である観客は、行為能力のある主体ではない。

演劇はこれにたいして、行為と主体性、さらには徳、つまり倫理的なものの意味を、演技にもとづいてラディカルに新しく考えることによって、自らを防御する。公共的なことがらとしての演劇の自己正当化は奴隷的ではなく、哲学にたいする弁解ではない。むしろ演劇の正当化は反撃である。それはシアトロクラシーに対する哲学の批判と争うのではなく、ソクラテスの啓蒙以来の哲学がしてきたように、主体とその行為を理性的能力の体現として理解することと争う。演劇の支配に対する哲学の批判はこの理解に端を発している。この批判にたいする演劇の弁護は、ほかでもない、ある他なる行為、ある他なる主体の名における、シアトロクラシーとの闘いのうちにある。それは、演じることのできる主体、したがって「空虚の縁で動く」ことのできる主体である。

クリストフ・メンケ
フランクフルト大学教授（実践哲学）

註

※原注で挙げられた文献のうち、邦訳がある場合は邦訳のほうを掲載した。
※引用文の翻訳は、すべて本稿の訳者による。

*1 （訳注）テオドール・W・アドルノ（竹峰義和訳）「芸術と諸芸術」、（『模範像なしに』、みすず書房、二〇一七年）
*2 アラン・バディウ『演劇のためのラプソディー：哲学的小論』（Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre: court traité philosophique*. Paris: Presses universitaires de France: 2014, p.19）
*3 ユリアネ・レーベンティッシュ『自由の芸術：民主主義的存在の弁証法』（Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp 2012.）を参照。
*4 （訳注）『ニーチェ全集』第四巻（第Ⅰ期）、大河内了義訳、白水社、一九八一年、四七三頁。
*5 （訳注）『ニーチェ全集』第一巻（第Ⅱ期）、薗田宗人訳、白水社、一九八二年、七八頁。
*6 （訳注）同所。
*7 ハンス＝ティース・レーマン（谷川道子他訳）『ポストドラマ演劇』（同学社、二〇〇二年）
*8 マイケル・フリード（川田都樹子、藤枝晃雄訳）「芸術と客体性」（『批評空間臨時増刊号　モダニズムのハード・コア』、太田出版、一九九五年）、スタンリー・カヴェル『待つゲームを終える：ベケットの『勝負の終わり』の読解』（Stanley Cavell, *Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame*. In: Ders, *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press 1976.）
*9 ジャック・ランシエール（梶田裕訳）『解放された観客』（法政大学出版局、二〇一三年）を参照。
*10 ニコラ・ブリオー『関係性の美学』（Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationelle*. Paris: Les presses du reel 1998）、批判としては、アレクサンダー＝ガルシア・デュットマン『参加：仮象の意識』（Alexander Garcia Düttmann, *Teilnahme. Bewusstsein des Scheins*. Konstanz University Press 2011）を参照。
*11 （訳注）『ニーチェ全集』第一巻（第Ⅰ期）、浅井真男訳、白水社、一九七九年、六八頁。
*12 （訳注）『ニーチェ全集』第四巻（第Ⅱ期）、西尾幹二訳、白水社、一九八七年、九四頁。
*13 （訳注）Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, p.95.
*14 カール・ヘゲマン『自己と自己矛盾：自己構成のドラマについてのノート』（Carl Hegemann, *Selbst und Selbst-Widerspruch. Notizen zum Drama der Subjektkonstitution*.In: Friedemann Kreuder u.a.(Hrsg.), *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcripr 2012）
*15 ハンス＝ティース・レーマン『悲劇とドラマ演劇』（Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander 2013）を参照。
*16 （訳注）ヘーゲル（長谷川宏訳）『精神現象学』、作品社、一九九八年、一二八頁。

解題

田中 均

ここに日本語訳したのは、雑誌『メルクーア』(Merkur) 八一三号(二〇一七年二月)に掲載された論考 Christoph Menke, “Kritik und Apologie des Theaters” である。著者はまず、演劇とは「国家的なことがら」であるというアラン・バディウの議論(『演劇についてのラプソディー』)を受けて、演劇とは深い意味において「公共的な制度」であり、それゆえに哲学からの疑念に対して正当化される必要があると論を起こしている。この哲学からの演劇に対する疑念を典型的に表しているのが、プラトンとテュキュディデスによる「シアトロクラシー」(テアトロクラティア)という言葉であり、メンケはこの言葉を「政治と社会の演劇化」と理解している。その意味するところは、世界と自己自身についての私たちの理解が、俳優と観客というモデルによって形成されるという事態であり、プラトンにはじまり「ルソーからキルケゴールとニーチェを経てベンヤミンとドゥボール」に至る著者たちは、これを厳しく批判してきた。なぜなら、「観客」という形象は、行為の不在と受動性を含意しており、「俳優」という形象は、自己表現とレトリックによる他者への「効果」の追求を含意しているからである。このような演劇モデルによってとらえられた政治・社会を、メンケはニーチェ『ツァラトゥストラ』の表現を借りつつ、「仮象の販売と消費をめぐる」「市場」と定式化する。二十世紀のアヴァンギャルド演劇は、このような批判を受け止めて「自己省察」的になった演劇、「演劇をやっつける」ことによって生き延びようとする演劇であったが、観客を「能動的」にしようとするその試みは、(ジャック・ランシエールが『解放された観客』で指摘したように)自己矛盾するものとして失敗した。その後に出てきたのは、観客席と舞台との区別を廃棄して、演劇を人々の「集合」の場とするという、「参加」の戦略であるが、メンケによれば、この戦略は、演劇の「存在」をなす「演技」を廃棄してしまうがゆえに、演劇の自己廃棄につながる。これに対してメンケが提起するのは、演技から演劇とその観客を考え直すことである。彼はニーチェが『悲劇の誕生』で展開した議論を受け継いで、俳優の演技とは、自己の個体性(社会的地位・主体性)を忘却し、その「忘我的な自己変容」の状態から新たな形態を生み出して観客に提示しつつ、それをさらに解体するというプロセスの繰り返しであると論じる。そして俳優と時間・空間を共有する観客も、俳優の側での忘我的自己変容と形態の提示のあいだの運動に応じて、俳優と共にあることと、俳優を観察することのあいだで分裂し、揺れ動く。メンケは最後に、俳優は「道徳的英雄」であるというバディウの表現をひいて、俳優は、「価値があり、ゆえに商品化されるようなあれこれの能力を持つ個人として自分を提示(そして賞賛)**しない**という能力ないし徳を持っている」(強調は引用者による)と結論する。そして、演劇は、主体・行為・徳・倫理的なものをラディカルに問い直すがゆえに、「公共的」なのだと主張している。

以上の議論に関して、訳者自身の観点から付言するとすれば、「参加」に関して考察を深めることが可能である。すなわち、観客の「参加」を促す演劇は演技を廃棄することによって演劇自体を廃棄してしまうというメンケの批判に対しては、彼が考えているような「参加する観客」はむしろ「自分自身を演じる」のだと答えることができる。より正確に言えば、自分自身を演じるように呼びかけられ、それに応じることによって、自分自身を演じさせられるのである。しかしこの応答によって、観客の「参加」を促す演劇が弁護されるかと言えば、それはまた別の問題であり、この点を批判的に考察する上で、「演じてみせること」をめぐるメンケの議論は有効である。そもそも「参加」における演技には、二つの異なるあり方が考えられる。一つは、自分とは「他なる者」を演じることであり、これはメンケがとらえるような、忘我的な自己変容と形態の産出・提示の交代に観客自らも身を投じること、そして、「価値ある能力を持つ個人」とは別のあり方を提示することであり、メンケが『悲劇の誕生』におけるコロスをふまえて特徴付ける「観客」のあり方も、このような方向性を示唆していると解釈できる。これにたいして、「参加」におけるもう一つの演技のあり方とは、「自分自身」を演じることである。この場合には、演技のうちの忘却的な自己変容の契機は捨象され、参加する観客は、他の観客にたいして、そして作者あるいは演出家にたいして、自分自身の形象を造形して提示することことに集中することになる。この場合の演技において、観客は、「自分自身を示せ」という指示と「他者に求められる形態を示せ」という指示とからなるダブルバインドに陥る。「自分自身を演じる」こととは、他者からのまなざしに対して、その期待に応えうる「価値ある能力」を持つ個人であることを証明しようとする、終わりのない労苦になる。

このような視点は、演劇に限らず、本号の石田圭子氏の論文で取り上げられている、美術の領域における「参加型」の作品についても示唆を与えるように思われる。