

身体表象

第 1 号

2018.3

学习院大学身体表象文化学会

執筆者紹介

- 佐藤信 (劇作家・演出家／座・高円寺芸術監督)
- 高橋治男 (中央大学名誉教授)
- 渡邊守章 (東京大学名誉教授)
- 岡村正太郎 (学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程)
- 加藤愛子 (同博士前期課程修了)
- 関根麻里恵 (同博士後期課程)
- 横田宇雄 (同博士前期課程修了)
- 岡田尚文 (学習院大学助教)
- 足立加勇 (学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程修了、立教大学兼任講師)
- 兼宗朋史 (同博士後期課程)
- 渡辺佳緒里 (同博士前期課程)
- 藤田直哉 (SF・文芸評論家)
- 野田謙介 (マンガ研究者・翻訳者、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程)

目次

特集：佐伯隆幸先生追悼

〈講演〉

演劇人佐伯隆幸について私が知っていること	佐藤信	2
佐伯隆幸追悼	高橋治男	5
佐伯隆幸へのオマージュ	渡邊守章	10
佐伯隆幸先生略歴		13
佐伯隆幸先生主要著述一覧		15

研究ノート

ポール・クローデルの詩論をめぐって	岡村正太郎	40
ジンガロから読み解く、サーカスの創造性	加藤愛子	53
ラブドール研究試論	関根麻里恵	64
クロード・レジ著作の翻訳について	横田宇雄	73

論文

『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（1968年）再考 ——ゾンビ映画における「フランケンシュタインの怪物」の系譜——	岡田尚文	84
---	------	----

第1回 学習院大学身体表象文化学会大会 プロシーディングス 100

〈研究発表〉

「映画音楽」研究の可能性	兼宗朋史	103
『週刊少年キング』連載時の『サイボーグ 009』——戦記マンガと反戦マンガの交錯点——	足立加勇	110
映画におけるマイノリティ表象	渡辺佳緒里	118
ポール・クローデルの劇作における演出家的視座	岡村正太郎	127
人間-ラブドールの新たな関係——ギデンズの親密性論を手がかりに——	関根麻里恵	128

〈パネル・ディスカッション〉

歩き出すゾンビ・走り出すゾンビ——虚実・生死を攪乱する身体イメージをめぐって——	藤田直哉／岡田尚文／野田謙介	129
--	----------------	-----

活動報告 154

『身体表象』投稿規定	155
学習院大学身体表象文化学会会則	156

特集

佐伯隆幸先生追悼

「追悼講演会 演劇人佐伯隆幸とは誰だったのか」より

日時：2017年3月29日（水）17:30～18:30

会場：学習院創立百周年記念会館正堂

（〒171-8588 東京都豊島区目白 1-5-1）

講演者：

佐藤信氏（劇作家・演出家／座・高円寺芸術監督）

高橋治男氏（中央大学名誉教授）

渡邊守章氏（東京大学名誉教授）

佐伯隆幸先生略歴

佐伯隆幸先生主要著述一覧

演劇人佐伯隆幸について私が知っていること

佐藤信

佐藤です。今日は講演会ということで、ちょっと当惑というか緊張しています——はじめにお断りしておきますが、まずこれからの話の中で彼を佐伯とか隆幸とか呼ぶことをお許してください。いま、佐伯について、ふたつの気持ちに引き裂かれています。1月21日、たしかルイ16世がギロチン台にのぼらされた日に、佐伯は亡くなったわけですけど、それから2ヵ月過ぎましたが、僕のなかでは依然としてどうしてもそれが受け入れられないという状態が続いています。えー、なんだろう、つまりそういうことです。ですから、いなくなったということを前提にして話をするというのが非常に——難しい。それとはまったく真逆にですね、彼が亡くなってから、手元にあった隆幸の本を、何冊かぱらぱらと目を通してみると、どういうわけか、ものすごくわかりやすい。そのことにびっくりしました。理由をいろいろ考えてみたんです——おそらく文字のむこうに、本人がいなくなってしまうから。残っているのはただ文字、というか隆幸が書いた文章だけ。これはまあ、最終講義の時に佐伯が言っていることですけども、人間の存在は肉体と精神。肉体の死は同時に精神の死でもある。あとに残された言葉は、たしかにしっかりと構築されているんですけども——佐伯というのは、ご存知のように即興の名手で、彼の本を読むときにいつも感じていたのは、自分の理解がいつ覆えされるかわからない、という緊張感ですね。なにしろたったひとつの単語にたいして、補註を数十ページも書き足しちゃう人ですから。その言葉の振れ幅というか奥行きに惑わされる、非常に読みにくい文章なんですけれども、いまはそれがすっきりと入ってくる。言葉の背景にある佐伯隆幸の精神がそこで停止してしまったことを、鮮烈に確認させられました。で、いなくなったものに対して、語るべき言葉は残されているだろうかというような、2つの——ちょっと引き裂かれた状態にあります。佐伯というのは即興の名手で、何よりも常に演じ続ける、しかも道化（フール）として演じ続ける、ということを演劇人としての自らに課していて——目の前に存在する即興の名手、その即興の名手のなかにあるひとつの言語の体系というのが根こそぎなくなってしまったなあって感じを持ったのは、実は、僕、長く——そんなに長くもないか——生きてきたなかで、もう一人、土方巽という舞踏家があります。土方巽の言葉っていうのは佐伯の言葉とはまた違って、たとえば彼のスタジオだったアスベスト館に呼ばれて行って晩御飯をご馳走になっているときに、いきなり、「佐藤さん、味噌汁の中の虎はどうなっていますか」、みたいなことを突然語りかけられる、で、それにどう応答するかっていうこと——たぶん薄い味噌汁を箸でかき回したあとが、虎の模様みたいに見えたところからの発想だったんじゃないかと思うんですけど、でも、いきなり土方巽から「佐藤さん、味噌汁の中の虎はどうなってますか」って言われると、ちょっとね、緊張します。どう答えたらいいか。僕は「虎、見えません」って答えました。すると土方さんが、「あなたは、鍛冶屋のような方だ」って結論するというような——まあ、禅問答のようなことをやられる。で、佐伯とはそういう問答はしないんですけど——彼が小田急線のホームで、駅員を怒鳴りつけてやったって話をしているときでも、言外に、ある種なにか、その話をどう聞か、それに対してどう答えるか、ということをやらずに考えさせられながら、付き合ってきたとは言えると思います。変な言い方ですが、いまここで、「生もの」の佐伯が語れないのが残念というか、やはり悔しいです。

ここでの僕の役目は、佐伯の「演劇」との関わりをお話することですけれども、多分これはカッコつきですよ。彼の最終講義の題目「演劇人佐伯隆幸とは誰なのか」っていうときの演劇とは違って、もうちょっと狭い、カッコつきの、「演劇」人として佐伯がどんな人であったかということ、手短かに、個人的な記憶の中から、いくつかお話できればと思います。

佐伯はまず、演出家でした。僕は佐伯の演出した作品を二本観ていますが、一本目は、六月劇場という、大学を卒業して彼が仲間たちとつくった劇団の二本目の公演として上演された、山元清多——彼ももう亡くなってしまいましたけれど——『時間ですよ』とか、ヒットしたテレビドラマをたくさん書いて、黒テントの座付き作家としても書き続けた作家ですけれども、彼の処女作『海賊』は隆幸の演出でした。もう一本は黒テントで、僕の書いた『ブランキ殺し 上海の春』という作品の、最初の演出家が佐伯隆幸でした。僕は非常に筆が遅くて、いつでも劇団のみんなに迷惑をかけていたんですけど、あの時は特別難航して、初日の朝までとうとう台本が書きあがらず、仕方なく書きあがったところまでに唐突な結びをつけて上演する、そういう上演だったんですけど、その時の演出が佐伯でした。昭和三部作という連作の連続上演の三本目で、前二作の流れもあって大勢のお客さんが来たんですが、40分ほどの上演が終わって、誰も休憩だと思って帰ろうとしない。毎回、演出家の佐伯が舞台にあがって、いつもの強面ではなく、「これでおしまい。どうぞお引き取り下さい」と丁寧に挨拶するという、ほんとうに申し訳ない思い出があります。それ以降彼は、演出家として表立っては仕事はしていませんが、まあぶん、自分は演出家という気持ちは、ずっと持ち続けていたように思います。それを強く感じたのは、最終講義で、彼が中国服を着て黒板の前に立ったとき。ああ、やっぱりこいつは演出家だな、と思いました。俳優の発想とは違うなあ、演出家の発想なんだなあ、と。

ふたつ目は、エディター、編集者としての佐伯です。とても鋭利で、それはそれは怖い編集者でした。彼も亡くなりましたけど、平岡正明というインテリ無頼の評論家が佐伯から原稿を依頼されたときに、思ったような内容が締め切りまでに書けなくて、稽古場にやって来て土下座せんばかりにして、「絶対に書くから、もう少し時間をくれ」と頼んでいたのをおぼえています。出来上がった原稿には、「原稿地獄××枚、編集者佐伯隆幸に叩きつける」というような一行がありました。内容について、自分が納得いくまで徹底的にねばる、厳しい編集者でした。僕も駆け出しだった20代に、ほとんどはじめての依頼原稿を六月劇場のパンフレットに書かせてもらったんですが、原稿を持って行って、隆幸に読んでもらいながら、ここと、ここと、ここっていう指摘を緊張して聞いた記憶があります。佐伯が参加した六月劇場、そのあとの黒テントでは、公演ごとに分厚い、パンフレットというよりは雑誌のような冊子を出し続けていました。佐伯はその裏方の編集者として、もうひとりのメンバーだった津野海太郎と一緒に、目次をつくり、原稿を依頼し、内容を精査して、最後に校閲、校正までひとりでこなしながら、全体の3分の1くらいのページは彼自身の原稿で埋めるという作業を続けていました。ビラ書きにもとても熱心で、中でも僕が一番好きなのは、「美空ひばり擁護」のビラです。弟が暴力団と関係があるということで、美空ひばりが紅白歌合戦の出演者から外されたことがあるんですけど、佐伯が「われわれは、美空ひばりを擁護しNHKを糾弾する」という抗議の一文を書いて、劇団の公演で配ったのを、いま、ふと思い出しました。編集者の仕事としては、『同時代演劇』という演劇雑誌が一番大きな仕事だったと思います。当時の小劇場が、切磋琢磨というか、それぞれ一国一城を構えた戦国時代のような様相の中で発行された創刊号を見ると、創刊号のフロントインタビューでは、中村吉右衛門と鷹赤児を取り上げていて、今読んでみてもなかなか面白い話を引き出しています。そんな人選を見ても、佐伯隆幸が雑誌を通して思い描いていた来るべき演劇への期待というか、既存の演劇界への対抗心のありようがよくわかるような気がします。

三番目は、プロデューサー、演劇製作者としての仕事ですね。最終講義で、佐伯は「二重性」と言っていましたけれども、プロデューサー佐伯隆幸は、いつも革ジャンパーを着てサングラスをかけていました——そんな扮装を、「もうひとりの隆幸」として意図的に選んでいた。しかし、プロデューサーとしてはなんだか相応しくない格好ですよ。当時の日活映画に登場するどこかの港町の興行師じゃあるまいし。まだ一緒に活動をはじめる以前、当時、彼が所属していた六月劇場の公演をはじめ観に行ったときに、入り口に立っているあの製作者がいるからこの劇団は嫌いだなと思ったくらい、感じが悪かった。パンフレットを買うときも、すごく偉そうに、お前にわかるのかみたいな顔をしているような感じがして、気後れがしました。その時代、劇場の入り口で、某評論家から「私のところに招待が来ていない」とクレームをつけられて、「あなたのところには出していない」「だったら、切符買って入る」「いや、あんたに観てもらう必要はない」というようなやりとりの揚句、追い返してしまったというエピソードがあります。後年、その評論家が編集していた雑誌からの佐伯への依頼原稿を、編集長の彼が掲載拒否して、憤慨した黒テントのメンバーの何人かが、しばらくの間、その雑誌には執筆拒否をしてたなんていう後日談もあります。どこから見ても、プロデューサーらしくない立ち居振る舞いの製作者でしたが、でも、仕事はとてもしっかりとしていて、1970年代から80年代にかけての僕たち黒テントの活動は、製作者、佐伯隆幸が作り上げたものと言っても過言ではない。もっとも彼は製作者とは名乗らずに、80年代に入って黒テントの活動から身を引くまで、「演劇センター68/71 評議会議長」という役職を名乗っていました。評議会議長として、公演のときは「販売促進闘争委員会」を立ち上げて、君たちが切符を売ることにいかなる意味があるかというようなことを、毎回、会議で滔々と弁じていました。そういう、真面目と演技とが紙一重というような彼一流のやり方が、いつの間にか、黒テントという集団の個性を形づくったというか、その根底には、演劇人佐伯の矜持というか、演劇への構えがあったといまさらのように思います。劇団の製作を終えて、職場の大学に行くとき——当時は駒澤大学でしたけど——ちゃんと着替えるんですね。革ジャンパーから地味な背広姿に。サングラスを外して、まるでマンガの中の大学の研究者みたいな黒縁の丸眼鏡に掛け替る。革靴を下げて、まるで別人になって出かけていくわけです。で、劇団に来るとまた革ジャンパーを着てサングラスをしてるといふ、当時はなんか笑い話の種だったんですけど、僕はそんなことすべてが、彼の最終講義を聞いたときにですね、やっぱり世界に向かってまず演劇人として立つというのがなければ、評論家もなにもあり得ないんだって——俳優とか演出家とか——そんなことは実はどうでもよくて、まず演劇人として自分が存在するっていうことはどういうことなのかということ——彼自身、決して割り切れていたとは思いますが、その二重性のなかに身を置くことによって——後年は劇場のロビーで辛辣で攻撃的な言説を大声で吐きつける、なんか困った爺さんみたいな存在としてみんなに思われているように見えましたけど、そんな姿やふるまいに、彼なりの演劇性を賭けるっていう行為だったんじゃないか、と僕は思います。

最後に批評家、評論家について語らなければいけないんですが、僕はひとつだけ、これから演劇を始める若い人たちにぜひ伝えておきたいんですが、表現者は自分の身近に、有能な評論家を置かない方がいい。少なくとも僕自身は、何人かの優秀な書き手があまりにも近くにいたために、自分の作品をけなすにしろ褒めるにしろ、ストレートに書いたり、彼らが書いたものを他人に素直に読んでももらえなかったことを残念に思っています。佐伯も何回か書いてくれたんですけど、仲間褒めになるとか注釈をつけたり、攻撃するときも、なんか奥歯にものが挟まったような文章だったのをとても残念に思っています。

時間が来てしまいました。とりとめもなくまとまらない話の最後に、終生演じつづけた佐伯の即興性に対して、僕も拙い即興で応えて終わりたいと思います。

(短く、自己流の「舞踏」を踊る)

佐伯隆幸 追悼

高橋治男

ちらほらと咲き始めた学習院の桜の古木を見ると「さまざまのこと」を思い出しますが、今年はとりわけ、この正月に電光石火のごとく消え去ってしまったわが親愛なる友、佐伯隆幸のことを、彼の言動や、彼とともに体験した数々の事件や、楽しく共有した日々などを甦らせ、またしても悲しみに浸らざるを得ません。

わたしも佐伯隆幸も、本学のフランス文学科の卒業生ですが、彼はわたしが学部の3年になったときに、新生として国文学科に入学してきました。1957年の春にイギリスがクリスマス島で行った水爆実験に抗議して、初めてデモに参加して以来、わたしは当時平和を目指す学生運動に参加し続けていました。戦後学習院の初代院長を務めた安倍能成先生は、平和憲法を尊重されただけでなく、平和運動を積極的に推進され、1951年には自らが発起人となって「平和問題懇談会」を結成しましたから、学内にはこの名を名乗る学生サークルが存続していました。しかし、このサークルはすでに行動力を失ったかに見え、ただ懇談をしているだけだったので、わたしたちは、語るだけでは平和を維持できないと考えて、この「懇談会」の活動を批判する立場に立ち、さまざまな研究会や映画会を開催し、先輩たちとともに直接行動にも参加する別のグループ、「平和会議」を結成したのでした。わたしを含め、そのメンバーの多くは、政経学部や文学部自治会の委員もかねていたと思います。国文科1年の隆幸は、たぶんこの新グループが、久野収先生の協力を得て、映画評論家の瓜生忠夫をお呼びし、講演会と、そのあとで上映したジャン・ルノワール監督の『大いなる幻影』の上映会を準備する作業のなかで、わたしたちのグループに入って来たのだと思います。

松山の高校時代には、たぶん文武両道に秀でた少年であったであろうと、わたしは推測しています。しかし、竹刀の先に剣道の胴着をひっかけ、高歯の下駄をはいた彼の姿を目白で目にしたのはたった一度だけで、彼はその後剣道の道具を田舎へ送り返してしまいました。そして太幸治が大好きであった色白の美少年は、わたしの下宿していた通称「餓鬼庵」に空き部屋ができるとすぐに引っ越してきて、自炊生活に加わったのです。誰が名付けたか知りませんが、この「餓鬼庵」というのは目白小学校のすぐ裏手の道から北へ一本入った小路にある二階建ての一軒家で、家主のお婆さんは一軒置いた東側の同じつくりの家に住んでおり、そこにも学生が三人ほど賄い付きで下宿していましたが、「餓鬼庵」のほうは完全に学生たちに運営を任せて、二人ないしは三人からなる合計三グループが自炊していたのです。もう記憶が薄れてしまいましたが、もしかすると隆幸の頭の回転の速さと感覚の鋭さに感嘆して、わたしのほうが、「餓鬼庵」で一緒に住もうと誘ったのかもしれない。ごく若いときにはわざと無礼にふるまうところがあったけれども、彼はしばらくのあいだ、わたしにとっては自慢の弟のような存在でした。

「平和会議」の仲間にはわたしと同期のフランス文学科の友人が多く、そのなかにはのちに映画監督になった者もいて、映画好きが集まっていました。わたしだけでなくおそらくこの仲間の影響もあったのでしょう。隆幸は、1年だぶる結果になってもフランス文学科に移ると言い出し、そのためにもきちんと計画を立てて、読書を開始しました。もともと読書量がきわめて豊富で、読むスピードも舌を巻くほどで、ななめ読みができるのではないかとわたしは思っていました。あるとき、フランス語の初級文法を習得するとすぐに、「これを一緒に読んでくれないか」とポケット版の原書、サルトルの『ラ・ノゼ』を持ってきました。そこで人文書院の白井浩司の最初の訳本を参考

にしながら、二人だけで『嘔吐』の原文を読み上げたのです。初版の翻訳には誤訳がかなり多かったもので、誤訳を見つけるたびに二人で大喜びしたものです。もちろん白井浩司さんも気が付いて、後の版ではちゃんと訂正をしてはいましたが。

『嘔吐』のあとは、大河小説の名作『チボー家の人々』でした。ポケット版で一冊 500 ページを超える本が 5 巻もある大長編は、そう簡単には読み切れず、この読書会は 1 巻目の終わりぐらいのところで中断したまま、再開できませんでした。しかし彼は、その後独力で『チボー家』全巻を原文で読破したはずで、じつは、この二つの読書会が続いていたあいだは、お互いが授業に出るとき以外は、夜も昼もほとんど一緒に、映画を見に行くのも買い物も銭湯に行くのも一緒でしたから、節約の目的もあって、三畳間を二人で借りて、押し入れの上段と下段で眠っていました。背はわたしのほうが高かったから、わたしが下段を使いました。この状況を茶化して、友人の一人が「どっちがランボーだい？」と尋ねたとき、隆幸は即座に「そりゃ、俺に決まってるだろ」と応えていました。わたしは自分がヴェルレーヌ的であるとも思っていませんでしたが、隆幸のほうが抽象化と比喩的表現に断然長けていたので、少なくとも詩的才能にも恵まれていると確信していたのです。目白駅前のコマースなどで、安いてんぷらを買うときなどに、店員がすでに衣をつけて揚げている小さなイカの切れ端にさらに衣をつけるために巧みに箸を操っているのを目撃すると、彼は、「あんなのとこのてんぷらは、マッチ棒に衣付けて売ってるのか」などと憎まれ口を利くのでした。些細なことでもじつに当意即妙の才を発揮したものです。

フランス語の能力は、最初は当然わたしのほうに一日の長がありましたが、『チボー家』を読むあいだに、あっという間に追いつかれ追い抜かれてしまいました。だいぶのちになって、彼が晶文社のポール・ニザン著作集別巻で、初めての翻訳作業を完成させ、アリエル・ガンスブールの『ポール・ニザンの生涯』を上梓するときに、いくつか質問を受けて相談に応じたことがあるだけで、その後はもはやフランス語にかんしてわたしが手伝えることはまったくなくなりました。

学習院学部時代のわたしたちは、ガリ版刷りの同人誌『映評』を定期的に発行して、てんでに映画鑑賞の感想を文章化しておりました。隆幸も一番若い筆者としてそこに参加するようになり、そこではつねにドラゴンの光、すなわち「龍光」と署名していました。確か『夏の嵐』や『灰とダイヤモンド』を論じたのは彼だったと記憶しています。

隆幸はマルタン・デュ・ガールの『チボー家』に深く感動したらしく、ある時期、自らをジャック・チボーと名乗り、わたしをダニエルと呼んでいました。ダニエルはむろん「灰色のノート」の章でジャックと一緒に家出し、マルセイユに逃亡したフォンタナン家の息子のことであり、のちにジャックの子を産むジェンニーの兄であります。あの 60 年安保闘争直後の秋に、わたしは目白を離れ、家賃の安い田舎に部屋を借り、親の反対を押し切って早々と同棲生活を開始しましたが、目白の「餓鬼庵」の隆幸の部屋を家庭教師の場として利用させてもらいました。パートナーが病気になる金に困ったとき、隆幸にコメを一升買ってもらったことさえありました。その頃 1960 年の暮に、彼が書いてくれた手紙を一通、部分的に紹介いたします。

親愛なる高橋へ

今日、23 日夜、帰郷することにした。来年はおそらく 10 日前後にこちらに出てくると思う。だから今年一杯は下宿の俺の部屋はあのままだから、君のバイトで使ってくれ。今年の冬休みは前の約束通りドス・パソスの『USA』とサルトルの『自由への道』を読むつもりでいる。このところマヤコフスキーばかり読んでるので、随分、芸術に対する俺の見解も変わってきた。日本の芸術は現時点においては革命運動の一環でなくてはならないと思うんだ。俺の主張する新しい芸術（実際には新しくもなんともないんだが）は、日本の現代芸術の腐敗の上に生まれねばなら

ない。そこで俺の主張は、現代日本芸術を腐敗させよ！？となる。その腐敗の上に新しい芸術、「芸術左翼戦線」レフが登場する。だから俺の主張は現在の日本では尚早であったかもしれないが、今懸命に追求しているところだ。これだけでは、もしかしたら俺の主張がわからないかもしれない。また続きの手紙でこの主張内容を書くことにするよ。出すまいかと思った手紙だが、とにかく出す。愚劣なことをだいぶ書いたが、悪く思うな！？ ではさらば。

親愛なるダニエルへ。 J・T (ジャック・チボー)

追伸 ラジオが自衛隊の改編で国内治安のために師団を新しく何とかすると言っている。畜生！防衛庁はどうやら国防省になるらしい。われら、同志のことも忘れるな！？

贈！ 「いいか、ジェンニー、これからは、戦争に対してどういう態度をとるかで、人間を見るんだ」(『チボー一家の人々』より)

この手紙は、隆幸がまだ二十歳になる前に書いたものであります。

わたしが彼からももらった手紙は全部で 60 通を超えますが、それはほとんどが、彼かわたしのいずれかがパリに滞在したときの文通であり、もっと歳をとってからの話ですから内容も高度になっており、とりわけパリで上演されていた芝居にかんしては、すべてが隆幸の著作の中に整理されて解説されているので、ここで紹介する必要はありません。

わたしのほうは 61 年に学習院を卒業した後、生活に追われてさまざまな仕事をしつつ、1 年後に東京都立大学の大学院に入りました。隆幸はすでに学部時代に、東大劇研などの演劇活動に加わって活躍しながら、シラケン先生の指導のもとにポール・ニザンの卒業論文を書き上げ、大学院に進学しましたが、肺結核にかかって修士 1 年目に東村山の結核療養所に入りました。連絡を受けて、やや遅ればせに、西武線の東村山の駅から、一度だけ、遠くの丘の上に建つ療養所を目指して、野原と田畑のなかを歩いて、隆幸の入院先に見舞いに行きました。すると彼のそばには美しい女性がいて、まわりの世話をしていました。紹介されたその才媛が、のちの隆幸夫人、史子さんでした。わたしは、あ、これなら大丈夫と思い、彼が退院するまで待つことにしたのです。彼は、そのとき、早くも療養所図書室の、未読の本のほぼすべてを読んでしまったと言っていました。

健康を回復して大学院に復帰した隆幸は、右手の小指の先端を親指でほんの少し示しながら「演劇には、これっぽっちでも現実を追い抜く可能性があるからな」と言って、演劇活動に精を出し、同時にサルトルの劇作品を分析して論じた修士論文を書きました。博士課程にも在籍して、修士時代からその間ずっと、白水社の月刊誌『ふらんす』の劇評欄を担当していました。この仕事は 20 年以上続けたのではないのでしょうか。豊崎光一さんと、「あの劇評だけでも大変な価値があるよね」と話し合った記憶があります。

わたしはいろいろと紆余曲折があって、大学院時代には競馬の新聞記者もやりましたが、遅れて修士課程を修了したあと、運よく駒澤大学の専任講師に就職し、2 年後には中央大学に移り、1971 年の秋に初めてのフランス留学の機会を得ました。その際、年度の途中でやめねばならない某大学の非常勤を、先方の許可を得て隆幸に依頼し、教壇に立ってもらったのです。彼は、教員・研究者への道よりも演劇活動を中心に考えていたようですが、芝居で収入を売るのは大変であることを知ってもいたので、わたしの勧めに応じて教師の道をも歩み始めました。駒澤大学にはわたしの親しい友人が何人かおりましたから、翌年から隆幸を非常勤に採用してもらい、やがてその能力と人柄を買われて専任教員に採用されることになりました。

初めてのパリ滞在が終わったとき、わたしは隆幸への土産として、ヴァンセンヌのカルトゥーシュリで観て度肝を抜かれた太陽劇団の『1789 年』の台本を持ち帰りました。彼はこの芝居の劇評を当然読んで知っていましたが、やがて、ムノー・シュキンの作品をすべて追跡しただけでなく、カル

トゥーシュリで活動するあらゆる劇団を対象とする研究においても、つとに第一人者となったことは、皆さんのご存じのとおりであります。

隆幸夫妻は、1979年の後半から81年の4月までパリ14区のダロー街に住んで、観劇と研究を続けていましたが、彼らが帰国するときそのステュディオと家財道具を引き継いで1年間パリに滞在したのは、わたしたち夫婦でした。そしてわたしたちが帰国する時期になると佐伯夫婦は観劇のために現れたので、わたしは到着直後だけでなく帰国間際にも随分と一緒に芝居やオペラ、オペレッタを鑑賞することができたし、二組の夫婦はしょっちゅう一緒に食事していたわけです。ちなみに、わたしたちのあとにダロー街のステュディオに居住したのは、16世紀の優れた研究者であり、当時は駒澤大学に在職し、現在は中央大学教授の高橋薫夫妻でした。

隆幸の身边には、ときどき珍しい事件が起きていますが、その一つを紹介しましょう。ニザンの翻訳に取り組んでいる頃、隆幸の義弟、つまり史子さんの弟が高校生時代、スポーツの合宿から戻り、床屋帰りに新宿のメトロ駅近くを歩いているとき、一人の外国人男性に話しかけられました。なんだかよくわからなかったけれども、親切心と多少の好奇心から誘いに応じて喫茶店に同行し、フランス語らしい話を聞いているうちに少し怖くなって逃げだしました。しかし相手がしつこくついてくるので彼は義兄夫婦の住む新宿区若松町の家へ助けを求めて逃げ込んだのです。すぐに姿を消した若者を待つ間、男は隆幸に名を名乗りました。「ロラン・バルト」。「え?」。隆幸がバルトの翻訳本を見せると相手は頷く。やがて哲学や結核の話などをぼつぼつするうちに時間は過ぎ、男は日仏学院へ行かなければならないからと、行き方を尋ね、パリの住所と電話番号を「青年に必ず渡してくれ」と言って立ち去った。そこには紛れもなく、かの有名なロラン・バルトの名があったわけです。

隆幸の著作について、専門外のわたしには語る資格がありませんが、次の2点だけ、感想を述べさせていただきます。先ほども指摘しましたが、彼は比喩的能力に大変優れており、彼の場合、比喩のもつ抽象度も理念性も高いのですが、発想が実に面白いので、隆幸における比喩の使い方は、面白い研究対象になるだろうとわたしは思っています。もう一つ、これは1980年代中ごろ以降に顕著にみられる傾向で、これも比喩と関係がありますが、どんどん彼の読書量が増えてゆくにつれて、「……風（流でも式でも調でもおなじこと）に言えば」という表現を多用するようになる。たとえば「フーコー流の視点で見れば」とか「バフチン流」とか「なんとなくベンヤミン調」とか「ルフェーブル的に言うと」だの、「オフエンバック流に言えば」などなど、拾い上げればきりがありません。本日は守章先生がいらっしゃる前ですが、「渡邊守章氏流に言えば、すべてが《記憶の収蔵庫》となって」という文例もありました。これは、副次的な例証の場面では厳密な引用をしている暇がないからでもあります。一方では、それをしないだけの自信があるからでもあります。例証の対象となる思想家や評論家の分析方法や考え方を十分に理解して正しく応用している自信があるからこそ、口に出せる表現です。わたしなどはいまだに、いちいち正確に原文を引用する方法しか取れません。該博な知識と深い理解力と適切な応用能力がないとできない芸当であると確信します。

隆幸が実践してきた仕事は、提示された演劇空間の瞬間瞬間が喚起するさまざまなイメージを最大限に読み取るという、原理的には詩と詩の行間を読み取る作業にも似た、しかしずっとずっと複雑で壮大な試みだったのではないかと、いまは考えています。

彼はわたしの所属していた中央大学法学部の兼任講師を長いこと務めてくれましたし、中央大学人文科学研究所の客員研究員として、いくつかの共同研究にも参加してくれました。兼任講師としては、学習院で身体表象文化学専攻の創設が視野に入り始めたときに、「忙しくなるから」と言って辞任しましたが、人文研のチームメンバーとしてはその後も重要な役割を果たしてくれ、現在も活動中の「都市幻想の地政学的研究チーム」の名付け親になりました。

彼が定年退職してからは、学習院へ本を借りに行くときとか、ティエリ・マレさんに質問しに行くときなどに、前もって連絡し、よく三人で一緒に会って赤葡萄酒を飲む機会を得ていましたが、昨年12月8日には当日になって、急に「具合が悪いので行けない」と連絡してきました。その週末に京都へクローデルの芝居を観に行くと言っていたので、大事をとって休んだのだと勝手に思っていたら、そのまま入院して原因究明のためにいろいろ検査をするとのことでした。わたしは12月19日に五反田のNTT 東関東病院に見舞いに行き、彼がベッドの上に座ってバカでかい蜜柑を一つ食べる姿を見たのが最後になりました。「食欲はあるのか?」「うん、まあ普通だよ」。「なんでも食えるのか?」「うん」。「じゃあ、今度はなにかうまいものでも持って来よう」。そう言って別れましたが、すべての検査が終わらないうちに正月を迎えることになるので、連日の輸血治療後にいったん帰宅したようです。年末にEメールで、わたしの近著、『交友余情』を「10回も読んだ。誤植見つけたよ(笑)」と書いてよこしました。そのあとが、1月21日の訃報でした。未だに信じられない気持ちです。

彼は4歳時に広島で被爆していましたから、死因として発表された虚血性心疾患と直接には関係しないものの、以下は主治医の見解だそうです。昨年の暮近く突如発生した造血機能不全の症状は、原爆による放射能障害と無関係ではないであろうと、推測されています。わたしも専門医と同様に、隆幸の命をこんなにも早く縮めたのはピカドンの仕業であると、改めて恨みに思っております。

ティエリ・マレさんと駆けつけた町田の斎場で、その特別室に横たわる隆幸のまだ生きているような静かな顔に、わたしは心中「おい、隆幸よ、順序が違うではないか」と何度も空しく呼び掛けましたが、もちろん返事はありませんでした。いまはただ、彼の冥福を祈って、*Je te remercie de tout mon coeur* と囁くのみです。ご静聴ありがとうございました。

佐伯隆幸へのオマージュ

渡邊守章

お二人の、非常にお心のこもった、そして非常に具体的な佐伯隆幸論の後で、私などが喋るのは、いささか場違いの感を免れませんが、ブレヒトをもじって、「異化効果」の役割くらいは果たせるかな、という意味でお引き受け致しました。

まず出会いですが、彼が学習院の学生だった頃は——多分、既に大学院生だったでしょう——、こちらは学部のフランス語を教えていたのですから、ほとんど接触はありませんでした。記憶では、目白駅のそばのキャフェで、お茶を飲んだことがあったというくらいです。

そこで時間が飛ぶのですが、私としては二度目のフランス留学から帰ってきて——1969年2月のことです。つまり「大学紛争の正常化」と言われた時期。フランスでは、五月革命によって、制度としての「劇場＝劇団」が否定され、オデオン座に拠っていたバローも、アヴィニョン演劇祭の創始者のジャン・ヴィラルも、批判の的となった。代わって、オフ・オフ・ブロードウェイから来た「リヴィング・シアター」や、ポーランドの演出家グロトフスキによる「実験室劇場」と、そこで文字通り解体されていくチェスラクの俳優的身体といった「パラダイム・チェンジ」が過激に行われた。それに立ち会って帰って来たのです。東京では「東京大学時計台攻防戦」に象徴される「暴力的な異議申し立て」の運動が、テレビのニュース・ショーになっている間に、フランスの劇場では、アルトーの徴のもとに、「分節言語を廃絶して裸の身体による残酷劇」が氾濫し始める。そうした変革の波が、東京にも押し寄せて来た、そういう文脈のなかで、佐伯隆幸は理論家として登場するのです。

具体的には、ルネ・エニの『11月には、なにをやる?』の紀伊国屋ホールでの上演の時でした。この芝居は、「五月危機」の後の、突然開いた「空無」のなかで、何をすべきかを模索している地方のインテリたちを描いた作品で、渡辺美佐子が主演して、「劇団駒場」を率いているという菅孝行が演出をするという話題作でした。その初日に、紀伊国屋ホールのパンフレットを開けて驚いたのは、菅孝之と佐伯隆幸が、数ページにわたって、激論を戦わせている。観世榮夫演出のほうは、「五月革命」の際の、パリの街頭に展開されるデモ隊とC.R.S.（セー・エル・エス、共和国安全機動隊）との「闘い」の様子が、ニュース映像で極めて迫真力を以て映し出されている。——困みに、この時期は、ヴェトナム和平会議がパリで開かれることになっていたから、世界中の報道カメラマンがパリに集まっていたのですが、日本の報道カメラマンは、デモの闘いを撮るのにうまいと言われており、それは諸外国のカメラマンと違って、火炎瓶が投げられると逃げるのではなく、投げられた先に飛び込んでいくからだ、と言われていますが、——ともかく、「こういう芝居じゃない」という違和感に責められたまま、見た記憶があります。そしてそこで、「闘う演劇批評家佐伯隆幸」の出現を知らされたのでした。

もっとも、当時の「アングラ御三家」と呼ばれていた「赤テント」、「黒テント」、「早稲田小劇場」を発見したのは、1969年2月に、自動車事故の後遺症も癒えないままに、帰国して、「円」の芥川比呂志演出で、サルトル脚色の『トロイヤの女たち』というものを見せられて、絶望的な気分になり、当時、白水社の『新劇』の編集をしていた畠山繁氏に、今見るなら、何が面白いのか、とたずねたところ、唐十郎の「赤テント」（状況劇場）、鈴木忠志の「早稲田小劇場」、そして佐藤信たちの「演劇センター68/69」でしようね、という返事が返って来た。そこから、私のいわゆる「アングラ行

脚」が始まるのですが、佐藤信の集団は、「赤テント」とは比べ物にならない立派な「黒テント劇場」で、東京の郊外に近い「空地」に「黒テント」を立てるのですから、当時の観客としても、出かけるには覚悟が必要だったし、入り口での入場者のチェックも厳しかった。それを仕切っていたのが、「白の三つ揃え」に身を固め、サングラスをかけた、およそ「左翼演劇」の看板にはふさわしからぬダンディーな若者で、さる演劇雑誌の編集長が、「招待状が来ていないんだが、入れてくれ」と名乗ったら、そのダンディーな若者が、「編集長であろうとなんであろうと、招待状がなければ入れられない」と言い、そこから口論になって、ついに追い返してしまう、という事件があったのも、この「黒テント」においてでした。

つまり、この時期の佐伯隆幸については、こうしたエピソードが語られるばかりで、後年の「前衛演劇」の論客の萌芽を、そこに何うことは難しかった。ただ、私としては、上記三集団の作業や存在意義をまとめる形で、フランスの雑誌『エスプリ』が、1973年に出した『現代日本特集』に、上記三集団の作業を中心に、現代日本における演劇の新しい潮流について、かなり長い論文を書きましたし、その日本語版は、私の最初の評論集『虚構の身体』にも載せましたから、私の「立ち位置」のようなものは、知られるようになっていた。この辺から、佐伯隆幸との接触も始まっていたのだと記憶しますが、批評家としての佐伯隆幸が、渡邊守章の演劇論を、まともに取り上げるのは1983年秋に、冬樹社から出した評論集『芝居鉛筆書き』からではないかと思えます。1983年には、私自身が、家族と共にパリに3度目の長期滞在を始めた年ですが、その前に、マラルメの劇評の総タイトルを借りて、『芝居鉛筆書き』と題する評論集を出していた。この年の暮近くには、ヴェデキントの『ルル』が、それまで劇場としては使われていなかった、往年のキャバレーである「バタ克蘭」という劇場で、上演されることになって、我が家も見に行っただけですが——全く蛇足になりますが、数年前にテロに襲われた、あの劇場です——そこには、『ルル』に熱を上げているという大岡昇平先生や清水徹氏なども見えていて、その中で、東京から着いたばかりの佐伯隆幸もいて、「本、もらったよ」と、私の『芝居鉛筆書き』を見せてくれたのでした。私の所にはまだ着いていなかったから、東京からの直行便のほうが速いに決まっている、などと、内心、出版社を恨んだのですが、ともあれ、この本は、しばらくして佐伯隆幸が、『日本読書新聞』に書評を書いてくれるという、二人の関係を大きく変えるきっかけともなったものでした。

すでにこの時点で、佐伯隆幸の「パリ劇場旅行」は何年目かを迎えていて、その最初の、大袈裟に言えば、「記念碑的」書物は、『道化と革命——太陽劇団の日々』（1976年）であり、それまで、日本の演劇専門家が論じなかった、アリアヌ・ムヌーシュキンとその「太陽劇団」が、演劇人佐伯隆幸の中でどのくらいの重みと刺激をもつものかを、よく分からせてくれる貴重な本でした。副題に「収容所のチェーホフ」と付けられている『「20世紀演劇」の精神史』（1982年）も、この本で論じられている舞台を見たものには、納得のいく力作でありました。アリアヌ・ムヌーシュキンとその「太陽劇団」の「集団制作」をテーマの中心に据え、フランスにおける「演劇作業の変革」の実態を捉え、分析しようとする野心作であります。この書物と、『記憶の劇場・劇場の記憶：劇場日誌1986-2000』（2003年）は、演劇批評家佐伯隆幸が、新しい出会いによって自分の抱えていた問題意識を、どのように、「意味のある問題の系」へと変容させていくのかがよく分る、刺激的な書物です。そこに「守護霊」のように立ちはだかるのは、アリアヌ・ムヌーシュキンとその「太陽劇団」であり、両者は、ほとんど避けては通れぬレフェランスを呈するに至っている。

私の個人的経験としては、最初の留学は1956年からの2年半であるし、2度目の長期留学も、C.N.R.S.（セー・エヌ・エル・エス、国立科学研究所）のお蔭で、1960年代後半の、いわば「知の地殻変動」を、その地に居て体験していますから、70年代以降に出現した変革については、佐伯氏のほうが、生々しく、かつ詳しいだろうと思えます。

この時期については、『記憶の劇場・劇場の記憶』の500ページを超える分析が、自己のフランスにおける劇場体験を、可能な限り客観的に分析し、言説化している。そこでは、彼の初期の批評的言説の守護霊でもあったムヌーシュキンに代わって、様々な新しい才能が乱舞するのですが、パトリス・シェローという「天才演出家」の出現が、ベルナール＝マリ・コルテスという「新しい天才作家」の出現と相まって、佐伯隆幸の、晩年というには早すぎる数年間の、「戯曲との対決」——翻訳であれ演出であれ——という作業を、刺激することになるのです。

最後になりますが、佐伯隆幸のヨーロッパ演劇探究の旅は、一人で成し遂げられたものではありません。日本ではなかなかお目にかかれませんが、パリでは、影の形に添うように、その滞在を有意義なものにした「影の仕掛け人」がいました。「知る人ぞ知る」ではありますが、奥様の史子（ちかこ）様であります。

本当に長いことお疲れ様でした。彼の業績は、奥様の支えがなければできなかったに違いなく、残された者として、一同、深く御礼申し上げますところであります。

佐伯隆幸先生略歴

- 1941年（昭和16年）2月15日生まれ
- 1959年（昭和34年）3月 愛媛県立松山東高等学校卒業
- 1959年（昭和34年）4月 学習院大学文学部国文学科入学
- 1960年（昭和35年）4月 学習院大学文学部仏文学科に転科
- 1964年（昭和39年）3月 学習院大学文学部仏文学科卒業
- 1964年（昭和39年）4月 学習院大学大学院人文科学研究科仏文学専攻修士課程進学
- 1966年（昭和41年）4月 病気療養のため休学（肺結核）
- 1968年（昭和43年）4月 学習院大学大学院人文科学研究科仏文学専攻修士課程に復学
- 1969年（昭和44年）3月 学習院大学大学院人文科学研究科仏文学専攻修士課程修了
- 1969年（昭和44年）4月 学習院大学大学院人文科学研究科仏文学専攻博士課程進学
- 1972年（昭和47年）3月 学習院大学大学院人文科学研究科仏文学専攻博士課程中退
- 1974年（昭和49年）4月 駒澤大学外国語部専任講師に着任
- 1978年（昭和53年）4月 駒澤大学外国語部助教授に昇格
- 1979年（昭和54年）9月～1981年（昭和56年）3月
駒澤大学公費及び私費による海外研修のためフランス滞在
- 1984年（昭和59年）4月 駒澤大学外国語部教授に昇進
- 1988年（昭和63年）4月 学習院大学文学部フランス文学科教授着任
※2007年（平成19年）フランス語圏文化学科に改称
- 1993年（平成5年）4月～1994年（平成6年）3月
学習院大学安倍基金による海外研修のためフランス滞在
- 1995年（平成7年）4月～1999年（平成11年）3月
学習院大学文学部フランス文学科主任
- 2002年（平成14年）4月～2003年（平成15年）3月
学習院大学公費による海外研修のためフランス滞在
- 2008年（平成20年）4月～2011年（平成23年）3月
学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻主任
※新設、フランス語圏文化学科と兼任
- 2011年（平成23年）3月 学習院大学定年退職

非常勤講師など

- 1969年（昭和44年）4月～1974年（昭和49年）3月
駒澤大学外国語部非常勤講師（仏語）
- 1971年（昭和46年）9月～1974年（昭和49年）3月
埼玉大学教養部非常勤講師（仏語）
- 1973年（昭和48年）4月～1979年（昭和54年）8月
学習院大学文学部非常勤講師（語学＋専門）
- 1981年（昭和56年）4月～1988年（昭和63年）3月
学習院大学文学部非常勤講師（語学＋専門）

1983年（昭和58年）4月～1985年（昭和60年）3月

東京都立大学文学部非常勤講師（仏演劇）

1997年（平成9年）4月～1999年（平成11年）3月

東京大学文学部非常勤講師（フランス演劇史）

2007年（平成19年）2月 早稲田大学大学院文学研究科修士論文「アングラ論」審査委員

ほか、中央大学法学部非常勤講師、日本大学芸術学部非常勤講師（ともに語学・フランス語担当）など。

その他の主な社会的活動

日本フランス語・フランス文学会、日仏演劇協会に所属

日仏演劇協会事務局長 2004年（平成16年）10月就任

身体表象文化学プロジェクト（2005-2007）公開連続セミナー「演劇と躰」企画責任者

2005年（平成17年）4月～2007年（平成19年）3月、ならびに講師（2005年度全25回、2006年度全8回 [担当回のみ]）

日仏演劇協会副会長 2014年（平成26年）5月就任

佐伯隆幸先生主要著述一覧（講演会等も含む）

1. 著書

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 『異化する時間』 | 1973年10月、晶文社。 |
| 『「20世紀演劇」の精神史——收容所のチェーホフ』 | 1982年7月、晶文社。 |
| 『最終演劇への誘惑——演劇史の捏造』 | 1987年1月、勁草書房。 |
| 『現代演劇の起源——六〇年代演劇的精神史』 | 1999年1月、れんが書房新社。 |
| 『テオロス 99/01——フランス民衆演劇史を考える』 | 2001年9月、れんが書房新社。共著。テオロスフォーラム編。小冊子「テオロス」13号分までの合本。 |
| 『記憶の劇場／劇場の記憶——劇場日誌 1986-2000』 | 2003年4月、れんが書房新社（第9回 AICT（国際演劇批評家協会日本支部）賞受賞（選考経過と受賞者の言葉は、『シアターアーツ』2004年夏号に掲載）。 |
| 『舞台芸術と教育の現場』 | 2010年2月、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻発行、小冊子。助教八木雅子氏と。 |
| 『演劇人佐伯隆幸とは誰なのか：ユゴーとベルナール＝マリ・コルテスに沿って』 | 2012年3月、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻。 |

2. 編訳書

- | | |
|------------------|--------------|
| 『道化と革命——太陽劇団の日々』 | 1976年8月、晶文社。 |
|------------------|--------------|

3. 翻訳監修書

- | | |
|--------------------------------|------------------|
| クリスティアン・ビエ／クリストフ・トリオー『演劇学の教科書』 | 2009年3月、国書刊行会。 |
| エメ・セゼール『クリストフ王の悲劇』 | 2013年6月、れんが書房新社。 |

4. 訳、および、訳書

- | | |
|---|------------------------------------|
| アリエル・ガンスブール『ポール・ニザンの生涯』 | 1968年8月、晶文社。 |
| テアトル・デュ・ソレイユ「過程・演出から集団創造へ——「1789」演出ノートから」 | 1971年、『新劇』11月号。 |
| テアトル・デュ・ソレイユ「1789」 | 1972年3月、白水社。「現代世界演劇」第17巻『最新劇』所収。 |
| ダリオ・フォ「虎物語」 | 1983年（「68/71」上演台本。フランス語版よりの訳。未刊行）。 |
| アウグスト・ボアール『被抑圧者の演劇』 | 1984年8月、晶文社。共訳書。 |

- ベルナール＝マリ・コルテス「綿畑の孤独のなかで」
- オリヴィエ・ピィ「お芝居」
- ベルナール＝マリ・コルテス「森の直前の夜」
- ベルナール＝マリ・コルテス『森の直前の夜 / 綿畑の孤独のなかで』
- ベルナール＝マリ・コルテス「綿畑の孤独のなかで」改訳版
- ベルナール＝マリ・コルテス「タバタバ」
- フランソワ・コルテス「ベルナールと、今回の公演に寄せて」
- ベルナール＝マリ・コルテス「西埠頭」
- ベルナール＝マリ・コルテス「西埠頭」
- ルック・ファン・デン・ドリス他『ヤン・フェアブルの世界』
- オリヴィエ・ピィ『お芝居 / 若き俳優たちへの書翰』
- エレヌ・シクスー『偽証の都市、あるいは復讐の女神たちの甦り』
- ベルナール＝マリ・コルテス『西埠頭 / タバタバ』
- ベルナール＝マリ・コルテス『黒人と犬どもの闘争 / プロローグ』
- 1997年12月、『PT』第3号。台詞協力佐藤信（翌98年4月、世田谷パブリックシアターにおいてドラマ・リーディング上演。のち、改訳のうえ、後掲『コルテス戯曲選』に収録）。
- 1999年11月（世田谷パブリックシアターにおけるドラマ・リーディング用台本。のち、改訳のうえ、後掲「コレクション 現代フランス語圏演劇」第11巻『オリヴィエ・ピィ』篇に収録）。
- 2001年11月（世田谷パブリックシアターにおけるドラマ・リーディング用台本。同時に、『コルテス戯曲選』に収録）。
- 2001年12月、『コルテス戯曲選1』、れんが書房新社、石井恵共訳。
- 2003年9月（「DONNA-DONNA 企画」上演用台本）。
- 同上。
- 2003年9月、DONNA-DONNA 企画発行（「綿畑の孤独のなかで」、「タバタバ」上演プログラム）。
- 2006年4月（「劇団黒テント」上演用台本。未刊行）。
- 2010年3月（モイーズ・トゥーレによる改訂版。新国立劇場研修生サポート公演のためのテキスト。同年4月新国立劇場中ホール、特別ステージにて上演。未刊行）。
- 2010年9月、論創社。共訳書。
- 2010年12月、「コレクション 現代フランス語圏演劇」第11巻『オリヴィエ・ピィ』篇。れんが書房新社。共訳書、「お芝居」を担当。
- 2012年8月、れんが書房新社。
- 2013年3月、『コルテス戯曲選2』、れんが書房新社。
- 2015年12月、『コルテス戯曲選3』、れんが書房新社、西樹里共訳。

5. 論文、評論、エッセイ、劇評、書評、紹介その他（匿名を含む）

評論「『嘔吐』論」	1967-68年、『中央大学新聞』、1967年12月12日、12月19日、1968年1月9日、1月23日、2月20日、2月27日、3月12日、3月19日、3月26日号。計8回連載。
劇評「永久転向者の悲哀」	1968年4月、『六月劇場の四月』（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「革命運動の伝説とはなにか」	1968年5月、機関紙『大阪労演』（のち、『異化する時間』に収録）。
書評「木下順二『ドラマとの対話』について」	1968年、『日本読書新聞』、5月20日号。
演劇時評「一九六八年における演劇の前衛とは」	1968年、『六月劇場』第2号。
書評「エリック・ベントリー著『思索する劇作家』について」	1968年、『日本読書新聞』、8月5日号。
評論「伝説の時代と悲劇の構造」	1969年3月、自由劇場『魔女伝説』公演プログラム（のち、『異化する時間』に収録）。
劇評「夢見るテロリストたち——福田善之『魔女伝説』について」	1969年、『三田新聞』、3月12日号。
書評「M・A・ビュルニエ著『実存主義と政治』」	1969年、『日本読書新聞』、3月24日号。
演劇状況論「演劇センター68/69の試行するもの」	1969年、『日本読書新聞』、7月14日、7月21日号。
「同時代演劇創刊にあたって」	1970年2月、『季刊同時代演劇』第1号。
劇評「近代劇の特権的场所——ウェスカー『友よ』、ルネ・エニ『君は十一月になにをするか』について」	1970年、『日本読書新聞』、2月16日号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇状況論（論争文）「ブルースを歌うな（劇的）」	1970年、『新劇』5月号。
評論「はるかなるユートピア（清水邦夫論）」	1970年6月、『季刊同時代演劇』第2号（のち、『異化する時間』に収録）。
劇評「別役実の悪い夢——『アリス』について」	1970年、『日本読書新聞』、6月22日号（のち、『異化する時間』に収録）。
劇評「民芸公演『七月六日・レーニン』について」	同上。
編集後記「牛の真似をした蛙（Editor's note）」	1970年9月、『季刊同時代演劇』第3号。
対談稿「演劇と革命の時間空間」	1971年2月、『季刊同時代演劇』、第4号。菅孝行氏と。
演劇状況論「外側に抜ける表現の可能性」	1971年、『日本読書新聞』、3月8日号。

- 編訳と解説「共同生活と革命劇——語る人アリアーヌ・ムヌーシェキン」 1971年、『新劇』5月号。(のち、解説部分のみ『異化する時間』に収録)。
- 書評「近代の葬送——菅孝行『劇的空間の彼方に』について」 1971年、『日本読書新聞』、6月14号(のち、『異化する時間』に収録)。
- 語り稿「菅孝行氏の質問への回答——革命劇のためのノートI」 1971年8月、冊子『不連続線』(のち、『異化する時間』に収録)。
- 演劇状況論「演劇における幻の幽霊民族」 1971年、『日本読書新聞』、8月30日号。
- 書評「もうひとつの伝説——宮本研作『革命伝説』について」 1971年、『日本読書新聞』、10月11日号(のち、『異化する時間』に収録)。
- 劇評「抒情としての〈暴力〉——清水邦夫作『鴉よ、おれたちは弾丸をこめる』について」 1971年、『日本読書新聞』、10月25日号(のち、『異化する時間』に収録)。
- エッセイ「革命の時間——太陽劇団『一七八九年』その他について」 1971年、『新劇』12月号(のち、『異化する時間』に収録)。
- 劇評「《狂気》と《革命》に関するテエゼ——早稲田小劇場公演『染替再顔見世』について」 1971年、『日本読書新聞』、11月29日号(のち、『異化する時間』に収録)。
- 書評「鈴木道彦他『サルトルとその時代』について」 1972年、『日本読書新聞』、1月31日号。匿名。
- 劇評「乱痴気騒ぎと革命の力学——宮本研作『聖グレゴリーの殉教』について」 1972年、『日本読書新聞』、2月7日号(のち、『異化する時間』に収録)。
- 評論「われわれの演劇はどこで成立するか」 1972年2月、『現代日本戯曲大系』第7巻解説と解題、三一書房(「解題」は匿名。「解説」はのちに、『異化する時間』に収録)。
- 演劇状況論「解体する演劇」 1972年、『日本読書新聞』、4月17日号。
- 演劇時評「演劇イデオログ輩出の時期が」 1972年、『日本読書新聞』、4月24日号。匿名。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「運動の演劇の位相」 1972年、『一橋大学新聞』、5月1日号。
- 演劇時評「『小劇場』の破局を予感」 1972年、『日本読書新聞』、5月15日号。匿名。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「演劇状況のこと」 1972年、『東工大学新聞』、5月20日号。
- 劇評「上野の山の対抗的なふたつの悪意——唐十郎作・状況劇場公演『二都物語』について」 1972年、『日本読書新聞』、5月22日号(のち、『異化する時間』に収録)。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「運動する演劇から『構造』を解体する演劇へ」 1972年、『新潟日報』、5月24日号。

エッセイ「理解すること 理解しないこと」	1972年、『新劇』6月号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「演劇の『成熟』とはなにか」	1972年、『日本読書新聞』、6月12日号。匿名。
集団「68／71」関連演劇状況論「《運動の演劇》をめぐる補註」	1972年、『国際キリスト教大学学生新聞』、6月19日号。
劇評を含む演劇状況論「『文化』成立のコンテクスト」	1972年、『日本読書新聞』、7月3日号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「『まつり捨て』を狙う批評」	1972年、『日本読書新聞』、7月17日号。匿名。
書評「ロラン・バルト著『エッセ・クリティック』について」	1972年、『日本読書新聞』、8月7日号。
演劇時評「愚か者の敵は彼自身である」	1972年、『日本読書新聞』、8月21日号。匿名。
演劇時評「色褪せた『暴力劇』」	1972年、『日本読書新聞』、9月25日号。匿名。
評論「民衆の時間と歴史の時間——唐十郎と佐藤信における〈革命劇〉の構造」	1972年、『現代の眼』11月号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「何が『新たな起爆剤』なもんか」	1972年、『日本読書新聞』、11月13日号。匿名。
演劇状況論「演劇——現状と批判」	1972年、『日本読書新聞』、12月11日号。
エッセイ「劇場の社会学」（イメージの狩猟）	1973年、『海』1月号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「家長意識あふれる新劇人」	1973年、『日本読書新聞』、1月22日号。匿名。
連続コラム「あるるかん」欄	1970年、『新劇』8月号から1973年2月号。匿名。
演劇時評「昔ながらの河原乞食」	1973年、『日本読書新聞』、2月5日号。匿名。
集団「68／71」関連演劇状況論「虚妄の市民秩序」	1973年2月、3月。「68／71」ビラ第3、第4号（のち、『異化する時間』に収録）。
連載演劇時評「演劇批評のエクリチュール」	1973年、『新劇』3月号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「頼りは芝居だけだかんね」	1973年、『日本読書新聞』、3月12日号。匿名。
「劇評家の誕生」（戯劇春秋）	1973年、『新劇』3月号（下記「新劇の『成熟と喪失（戯劇春秋）』と同じ連載）。
連載演劇時評「新劇の『成熟と喪失』」	1973年、『新劇』4月号（のち、『異化する時間』に収録）。
演劇時評「白石加代子に疎外され」	1973年、『日本読書新聞』、4月2日号。匿名。

- 連載演劇時評「日常に敵対するもの」
- 1973年、『新劇』5月号（のち、『異化する時間』に収録）。
- 劇評「老人の皮膚——ジャンジャン夜の10時劇場『授業』について」
- 1973年6月、『同時代演劇』復刊第1号。匿名。
- 劇評「トリヴィアリズムの陥穽——民芸公演『かさぶた式部考』について」
- 同上。
- 劇評「地霊の声——状況劇場公演『ベンガルの虎』について」
- 同上（のち、『異化する時間』に収録）。
- 編集後記「戦闘的友情のために——復刊の辞にかえて（Editor's Note）」
- 1973年6月、『同時代演劇』復刊第1号。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「真冬の商業演劇」
- 1973年6月、「68/71」ピラ第6号（のち、『異化する時間』に収録）。匿名。
- 演劇時評「若者の擬似的な成人儀式か」
- 1973年、『日本読書新聞』、6月12日号。匿名。
- 書評「偏屈な男たちの原風景が……——唐十郎著『わが青春浮浪伝』について」
- 1973年、『日本読書新聞』、6月25日号。
- 劇評「老人芝居の妙味——松竹新喜劇公演『阿呆まつり』について」
- 1973年9月、『同時代演劇』第2号。匿名。
- 劇評「東京室内歌劇場公演『マハゴニー市の興亡』について」
- 同上。
- 劇評「唐十郎作『海の牙』について」
- 同上。
- 座談会（司会）「二つの肉体のはざままで」
- 1973年9月、『同時代演劇』第2号（参加者は加藤新吉氏、扇田昭彦氏、畠山繁氏）。
- 書評「言葉による破壊的アドリブ演奏——平岡正明著『マリリン・モンローはプロパガンダである』について」
- 1973年、『日本読書新聞』、9月17日号。
- エッセイ「通俗の構造」
- 1973年、『GRAPHICATION』10月号。
- 映画評「『仁義なき戦い 代理戦争』について」
- 1973年、『日本読書新聞』、10月15日号。匿名。
- 座談会「女優論のための文化史」
- 1973年11月、『同時代演劇』第3号。今尾哲也氏、小苺米現氏と。
- 評論「なぜ女優なのか」
- 1973年11月、『同時代演劇』第3号。
- 評「H・ローゼンバーグ著『行為と行為者』について」
- 1974年、『日本読書新聞』、1月28日号。
- エッセイ「出自を葬り去る儀式——戦後過程と美空ひばり」
- 1974年、『日本読書新聞』、2月11日号。
- 書評「ロラン・バルト著『ミシュレ』について」
- 1974年、『日本読書新聞』、7月15日号。
- 書評「菅孝行著『解体する演劇』について」
- 1974年、『情況』12月号。

- 対談稿「いま、演劇性とは？——千田是也氏と」
1974年、『新劇』12月号（のちに、「千田是也对集」下巻『運動と主体』、1978年8月、未来社に収録）。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「批判・『真冬の商業演劇』」
1975年1月、集団「68/71」『喜劇昭和の世界』列島縦断興行パンフレット。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「『運動の演劇』の現戦略」
1975年、『京都大学新聞』、1月13日号。
- 演劇状況論「劇場論戦略化の地平」
1975年、『日本読書新聞』、3月3日号。
- エッセイ「天幕を棲息させない国」
1975年、『新劇』4月号。
- 書評的評論「パリ日記の位相」
1975年、『日本読書新聞』、5月12日号。
- エッセイ「帝国主義に似姿としての劇場」
1975年、『GRAPHICATION』6月号。
- 書評「ウェザーマン組織『アメリカ革命組織』について」
1975年、『日本読書新聞』、9月22日号。匿名。
- 劇評「ハロルド・ピンター『帰郷』について」
1975年、『社会新報』、10月8日号。
- 時評的エッセイ「警世憂国のTV」
1975年、『日本読書新聞』、10月20日号。
- 書評「秋元松代作『七人みさき』について」
1975年、『日本読書新聞』、11月17日号。
- 紹介稿「マルロオと『革命』」
1975年、『日本読書新聞』、12月10日号。
- 書評「E・モラン著『プロデメの変貌』について」
1975年、『社会新報』、12月21日号。
- 書評「アンリ・ルフェーヴル著『空間と政治について』」
1976年、『日本読書新聞』、1月19日号。
- 書評「菅孝行著『延命と廃絶』について」
1976年、『日本読書新聞』、2月2日号。
- 書評「千田是也著『もうひとつの新劇史』について」
1976年、『誌名不明』、2月23日号。
- エッセイ「法廷としての劇場」
1976年、『話の特集』3月号。
- 書評「『書き下し作家論I』について」
1976年、『新劇』3月号。
- インタビュー稿「『68/71』の運動論」
1976年3月、『劇場』第8号（インタビューは森秀男氏）。
- 論文「『テアトル・デュ・ソレイユ』ノート」
1976年3月、『駒澤大学外国語部研究紀要』第5号（のち、改稿のうえ、編訳書『同化と革命』に収録）。
- 「法廷のエクリチュール エクリチュールの法廷」
1976年、『新劇』4月号。
- エッセイ「伏せ字の劇場」
1976年5月、集団「68/71」『キネマと怪人』公演パンフレット。
- 集団「68/71」関連演劇状況論「黒色テントは列島縦断興行の途上にある」
1976年11月、集団「68/71」ピラ、新聞『68/71』、および、「首都最終興行」パンフレット。

- 書評「メルフィンガー著『政治演劇史』について」 1976年、『朝日ジャーナル』12月3日号。
- 映画評「A・アストリュック／M・コンタ監督『サルトル 自身を語る』について」 1977年、『誌名不明』、10月24日号。
- 連続劇評その1「劇的なるものとの別れ——状況劇場公演『俳優修業』について」 1977年、『日本読書新聞』、11月7日号。
- 連続劇評その2「『芸能座』と『レクラム舎』公演について」 1977年、『日本読書新聞』、11月27日号。
- 連続劇評その3「『曲馬館』と『青年座』公演について」 1977年、『日本読書新聞』、12月12日号。
- 演劇状況論「思わせぶりの表層」 1978年、『日本読書新聞』、2月6日号。
- 劇評「脱イデオロギーの道化」 1978年、『日本読書新聞』、2月20日号。匿名。
- 劇評「アトの祭りか、祭りのアトか」 1978年、『日本読書新聞』、3月20日号。匿名。
- 劇評「なりそこなった『異邦人』」 1978年、『日本読書新聞』、5月1日号。匿名。
- 書評「E・D・イースティ著『メソード演技』について」 1978年、『日本読書新聞』、6月19日号。匿名。
- 論争稿「鈴木忠志氏に答える」 1978年、『日本読書新聞』、8月7日号。
- 書評「ストレーレル著『人間の演劇』」 1978年、『日本読書新聞』、8月28日号。
- 劇評「劇団「創造」公演『人類館』について」 1978年、『日本読書新聞』、9月4日号。匿名。
- 演劇状況論「帝国主義の似姿としての劇場」 1978年10月23日、劇団「無頼派」機関誌『真正演劇』創刊号。
- 劇評「時代に遅れることの悲哀と陶醉——レクラム舎公演清水邦夫作『将門～幻に心もそぞろ狂おしのわれら将門』について」 1978年、『日本読書新聞』、11月27日号。
- 演劇状況論「夢としての演劇『革命』」 1979年、『日本読書新聞』、1月15日、1月22日号。
- 連載評論（パリからの報告）「収容所のチェーホフ」 1980-81年、『日本読書新聞』、1980年5月5日、5月12日、5月26日、6月9日、6月24日、7月14日、7月28日、8月11日、8月25日、9月22日、10月6日、11月3日、11月17日、12月1日、1981年1月26日、2月16日号。計16回掲載（のうち、大幅加筆、改稿のうえ、『「20世紀演劇」の精神史——収容所のチェーホフ』に収録）。

- インタビュー稿「今日の演劇は世界を批評する力量をもっているか」
1981年、『異本読書新聞』、6月1日、6月8日号（インタビューは編集部）。
- 書評「田之倉稔著『イタリアのアヴァン・ギャルド』について」
1981年、『日本読書新聞』、8月10日号。
- 劇評「青春のイデオロギー——岡部耕大の劇」
1981年、『日本読書新聞』、8月24日号。匿名。
- 連載紹介エッセイ「ある演劇好きの観劇日誌 1——『ヴィシーフィクション』について」
1981年、『基礎フランス語』9月号（のち、改稿のうえ、『20世紀演劇』の精神史——収容所のチューホフ』に収録）。
- 連載紹介エッセイ「ある演劇好きの観劇日誌 2——『テンペスト』について」
1981年、『基礎フランス語』10月号。
- 連載紹介エッセイ「ある演劇好きの観劇日誌 3——『極上の豚肉屋』について」
1981年、『基礎フランス語』11月号。
- 連載紹介エッセイ「ある演劇好きの観劇日誌 4——『ル・デザムール』について」
1981年、『基礎フランス語』12月号。
- 連載紹介エッセイ「ある演劇好きの観劇日誌 5——『虎の物語』について」
1982年、『基礎フランス語』1月号。
- 対談稿「演劇批評の現在」
1982年、『日本読書新聞』、1月25日、2月1日、2月8日号。菅孝行氏と。
- 連載紹介エッセイ「ある演劇好きの観劇日誌 6——『文体練習』について」
1982年、『基礎フランス語』2月号。
- 映画評「マットの上の階級闘争——ヴェルトルッチ監督『1900年』について」
1982年、『日本読書新聞』、11月22日号。
- 演出家紹介「オトマル・クレイチャ」
1983年、『流行通信』、4月号。
- 劇評「ブルク劇場『三文オペラ』をめぐって」
1983年、『日本読書新聞』、7月11日号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 映画評「太陽劇団、アリアーヌ・ムニーシュキン監督『モリエール』について」
1983年、『日本読書新聞』、8月29日号（のち、改稿のうえ、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- 連載紹介「フランス演劇の現状」
1983年、『俳優座通信』、10月15日、11月1日、11月15日、12月1日号。全4回。
- 書評「田之倉稔著『ゴルドーニ劇場』について」
1983年、『週間ポスト』12月16日号。
- 演劇紹介「絢爛たる落日のセノグラフィ——太陽劇団『リチャード二世』について」
1984年1月、『劇空間のデザイン』、OISTT 日本センター編、リポート。

連載演劇論「椿姫／テキスト／最終演劇」	1984年、『日本読書新聞』、4月2日、4月16日、4月30日、5月7日、5月21日、5月28日、6月4日号。全7回連載（のち、『最終演劇への誘惑』に収録）。
論文紹介「岡本裕子『ラ・フォンテーヌとオペラ』について」	1984年4月、『日仏演劇協会会報』創刊号。匿名。
論文紹介「佐原隆男『Giselle 初演と時代状況』について」	同上。
論文紹介「Kayoko KASHIQAGI, <i>Flaubert et le Théâtre</i> 」について」	同上。
雑誌内容紹介「 <i>Annuel du Théâtre</i> 」について」	同上。
雑誌内容紹介「 <i>Europe</i> , «Le Théâtre, saison 1982-83»」について」	同上。
評論「危機の演劇・背後・表層」	1984年、『ユリイカ』7月号（のち、『最終演劇への誘惑』に収録）。
論文「見世物／群衆／劇場戦争」	1984年8月、「68／71」文庫巻3。
書籍紹介「Dominique LURCEL, <i>Le Théâtre de foire au XIX^e siècle</i> 」について」	1984年10月、『日仏演劇協会会報』第2号。匿名。
論文紹介「利光哲夫『演劇人テオフィル・ゴーティエ』について」	同上。
書籍内容紹介「Jean-Max GUIEU, <i>Le Théâtre lyrique d' Emile Zola</i> 」について」	同上。
書籍紹介「渡辺淳著『パリの世紀末』について」	同上。
論文紹介「佐藤正紀『ゴードン・クレイグの反伝統』について」	同上。
書籍紹介「Jules RENARD, <i>Journal</i> 」について」	同上。
論文紹介「鈴木敏男『ジャック・コポーのデビュー』について」	同上。
論文紹介「大柳貴『ガブリエル・マルセル「密使」に見られる具体的哲学に向かう哲学の萌芽』について」	同上。
書籍内容紹介「Paul PUAUX, <i>Avignon en festivals</i> 」について」	同上。
書籍内容紹介「André GUNTHERT, <i>Le voyage du TNS</i> 」について」	同上。
エッセイ「ベレニス二題」	1984年10月18日、演劇集団「円」『ベレニス』公演パンフレット（のちに、渡邊守章編著『フェードルの軌跡』、1988年1月、新書館に収録）。
解説と評論「悪しきジャンルの美学——ジェローム・サヴァリをめぐる」	1984年11月27日発行、モーツァルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第2号（のち、改稿のうえ、『最終演劇への誘惑』に収録）。

- 書評「渡邊守章著『劇場の思考』について」
1985年、『週間ポスト』、1月25日号。
- エッセイ「サラ・ベルナール」
1985年、『東京新聞』日曜版、1月6日号（のちに、『世界史の女3 愛と芸術の生涯』1985年11月、講談社に収録）。
- 解説と評論「フォルムとしてのダルタニャン——マレシャル演出『三銃士』について」
1985年1月29日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第4号。
- 解説と評論「太陽劇団『メフィスト』について」
1985年2月21日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第5号（のち、改稿のうえ、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- 解説と評論「俳優の現前——ヴィテーズの場合」
1985年3月28日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第6号（のち、改稿のうえ、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- 論文紹介「遠山博雄『初期メーテルランクと水の娘たち』について」
1985年4月、『日仏演劇協会会報』第3号。匿名。
- 論文紹介「佐藤康志『テアトル・ポピュレールとロラン・バルト』について」
同上。
- 論文紹介「山本邦彦『ギィ・フォワシィにみる老いの姿』について」
同上。
- 解説と評論「ラヴォーダン——映像的想像力」
1985年4月23日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第7号（のち、改稿のうえ、『ユリイカ』1985年11月号に掲載、そののち、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- エッセイ「イサドラ・ダンカン」
1985年、『東京新聞』日曜版、6月23日号（のちに前記講談社刊『世界史の女』に収録）。
- 解説と評論「『モリエール四部作』をめぐって——ヴィテーズの場合（続）」
1985年7月26日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第10号（のち、改稿のうえ、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- 論文紹介「矢橋透『モリエールの田園劇について』について」
1985年11月、『日仏演劇協会会報』第4号。匿名。
- 論文紹介「相馬毅『ヴィリエ・ド・リラダンの「アクセル」』について」
同上。
- 訳と解説「『ヨーロッパ劇場』とクライスト」
1985年、『ユリイカ』11月号（ハイナーミュラーの短文『エウロパ・トランジット』（伝語）の訳、および、その解説。のち、『最終演劇への誘惑』に収録）。

- 評論「風景の進駐——ジョルジュ・ラヴォーダン」 同上（先のモーツアルト・サロン初出稿を改稿したもの。のちに、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- 解説と評論「『ジョルジュ・ダンダン、あるいは、やりこめられた夫』ノオト」 1985年11月19日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第13号。
- 書評「中村雄二郎監修『ヴィトケヴィッチの世界』について」 1986年、『週間読書人』、1月20日号。
- 評論「同時代演劇を読む その1『物語る演劇の破綻と可能性と——太陽劇団「シアヌーク」を観る』」 1986年、『ユリイカ』3月号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 映画評「捏造された演劇史民衆演劇の死——太陽劇団『モリエール』について」 1986年3月24日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第17号（のち、改稿のうえ、『最終演劇への誘惑』に収録）。
- 論文紹介「佐藤正紀『ゴードン・クレイグとモスクワ芸術座1』について」 1986年5月、『日仏演劇協会会報』第5号。匿名。
- 紹介「あ・えむ・で『この十年間の演劇状況』について」 同上。
- 書籍紹介「Bordas社版 *Dictionnaire du Théâtre* について」 同上。
- 書評「田之倉稔著『ピエロの誕生』について」 1986年、『朝日ジャーナル』5月30日号。
- 評論「同時代演劇を読むその2『世界は幼児性に傾斜する！——メスギッシュ演出「ロレンザッチョ」を観る』」 1986年、『ユリイカ』6月号（のち、大幅改稿のうえ、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 評論「同時代演劇を読むその3 霊廟（モーゼレウム）のうちなる革命と反革命——ジュネの死、あるいはラヴォーダン演出『バルコン』」 1986年、『ユリイカ』9月号（のち、大幅改稿のうえ、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 解説と評論「『ジュルジュ・ダンダン』ノオト2」 1986年9月29日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第22号。
- 書籍紹介「Eugène d'Auriac, *Théâtre de la Foire* について」 1986年10月、『日仏演劇協会会報』、第6号。匿名。
- 論文紹介「Moriaki WATANABE: «Paris, capitale et cérémonials——théâtre selon Mallarmé」」 同上。
- 論文「岸田国土を読む——『沢氏の二人娘』をめぐる変奏」 1986年11月、『彷徨の祝祭 白井健三郎古希記念論文集』、朝日出版社（のち、大幅加筆、改稿のうえ、『現代演劇の起源』に収録）。
- 紹介「ラビッシュ『ルールシーヌ街の事件』と『目つぶし』筋書き」 1987年1月23日発行、モーツアルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第26号。

- フランス現代演劇事情連続紹介「アクチュアリテ演劇」欄
- 評論「同時代演劇を読む その 4 『美学オペラ』の彼方の資本主義——ストレーレル演出『三文オペラ』を観る」
- 解説と評論「アルフレッド・アリアス演出『メロドラマ大通り』について」
- 書籍紹介「Henri GIDEL, *Le Vaudeville*」
- 論文紹介「平野和彦『ヴィクトール・ユゴー以前のフランスにおけるシェイクスピア』について」
- 書籍紹介「Patrick BERTHIER, *Le Théâtre au XIX^e siècle*」
- 書評「中大研究チーム『希望と幻滅の軌跡』について」
- 評論「同時代演劇を読む その 5 なぜかひとり語りの芝居が流行って——コルベールの『アリアーヌ』とグリューパー演出『ゼルリーヌ』」
- 劇評「ハッカーの世界に立ち合って——第3 エロチカ『ニッポン・ウォーズ』」
- 劇評「過去の遺産としての光輝——新劇団協議会公演『真田風雲録』について」
- 書評「西堂行人著『演劇思想の冒険』について」
- 対談「いま劇評を問いなおす」
- 書評「『ロシア・アヴァンギャルド／テアトル II 演劇の十月』について」
- 書評「田之倉稔著『演劇都市と身体』について」
- 連載評論「夢深層劇場——フィリップ・アドリアンへの旅」
- 事典項目「アングラ」
- エッセイ「劇場日誌 八八年秋」
- 対談稿「物語の行方——対談書評」
- 書評「ポール・ニザンの脱神話化——ユセフ・イシャグプール『ポール・ニザン』について」
- エッセイ「劇場日誌 パリ篇」
- 1973年、『ふらんす』4月号から1987年3月号（初期匿名、のちに署名入りとなる）。
- 1987年、『ユリイカ』4月号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 1987年4月22日発行、モーツァルト・サロン「現代芸術講座」小冊子第29号。
- 1987年5月、『日仏演劇協会会報』、第7号。匿名。
- 同上。
- 同上。
- 1987年、『図書新聞』、7月25日号。
- 1987年、『ユリイカ』8月号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 1988年、『テアトロ』2月号。
- 1988年、『テアトロ』4月号。
- 1988年、『週間読書人』、4月4日号。
- 1988年、『テアトロ』6月号。菅孝行氏と。
- 1988年、『誌名不明』、9月19日号。
- 1988年、『週間ポスト』、9月23日号。
- 1988年、『未来』6月、7月、8月号。全3回（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 1988年8月、鶴見俊輔／粉川哲夫監修『コミュニケーション事典』、平凡社。
- 1989年1月、同人誌『山猫劇場通信』創刊号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 同上。津野海太郎氏と。
- 1989年、『図書新聞』、3月25日号。
- 1989年4月、『山猫劇場通信』第2号。（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。

- 対談稿「「演劇好きと演劇嫌い」——対談書評」
同上。津野海太郎氏と（のち、津野海太郎著『歩くひとりもの』、1993年4月、思想の科学社に収録）。
- 解説「『1789年』と革命の想像力」
1989年7月、フランス革命200年記念映画祭「パンフレット」。
- 書評「日本の芝居を海外に持って行った元祖（塩谷敬著）『シラノとサムライたち』について」
1989年、『朝日ジャーナル』8月18日号。
- エッセイ「劇場日誌 八九年春」
1989年9月、『山猫劇場通信』第3号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 対談稿「カーニヴァルと教育——対談書評」
同上。津野海太郎氏と。
- 書評「『新マリヴォー戯曲集I』について」
1990年、『週間読書人』、1月29日号。
- エッセイ「劇場日誌 八九年秋」
1990年2月、『山猫劇場通信』第4号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 対談稿「異文化をかさねる——対談書評」
同上。津野海太郎氏と。
- インタビュー「演劇はどこに行こうとしているのか」
1990年、『GRAPHICATION』6月号。
- エッセイ「劇場日誌 パリ篇」
1990年6月、『山猫劇場通信』第5号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 書評「アルフレッド・シモン著『記号と夢想』について」
1990年、『図書新聞』、9月1日号。
- 書評「松本小四郎著『劇作家の死を越えて』について」
1990年、『図書新聞』、9月22日号。
- 劇評「青年座『希望一幕末無頼伝』一転形期を駆ける青年のロマネスク」
1990年、『テアトロ』10月号。
- エッセイ「企画集団66のこと——走り書きのメモランダム」
1990年11月9日、演劇集団「企画集団66」『窓を開ければ港が見える』公演パンフレット。
- エッセイ「劇場三人日誌 九〇年夏・秋」
1990年11月、『山猫劇場通信』第6号。津野海太郎氏、デイヴィッド・グッドマン氏と共同執筆（のち、本人執筆分のみ、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- インタビュー「劇場を読む」
同上（インタビューアは津野海太郎氏。のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 書評「岩瀬孝著『古典劇と前衛劇』について」
1991年、『週間読書人』、4月1日号。
- 座談会「十七世紀・絶対王政」
1991年6月、劇団工房ライミング『モリエール』公演パンフレット。栗山民也氏、田代隆秀氏と。
- 語り稿「現実世界と演劇スタイルの革新——アリアーヌ・ムヌーシュキンと太陽劇団」
1991年、『悲劇喜劇』7月号（特集「現代の演出家」）。

- | | |
|-----------------------------------|---|
| エッセイ「劇場日誌 パリ篇」 | 1991年8月、『山猫劇場通信』第7、第8合併号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。 |
| 対話エッセイ「『山猫劇場通信』終刊に当たって」 | 1991年、『テアトロ』12月号（対話者は松井憲太郎氏）。 |
| 座談会「ブレヒトの価値をめぐって」 | 1992年4月、劇団「黒テント」『ハザマとスミちゃん』公演パンフレット。山元清多氏、松井憲太郎氏と。 |
| 討論紙上参加「何が演劇で語れるか」 | 1992年6月、同人誌『MUNKS』創刊号（討論者は松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏、菅孝行氏）。 |
| エッセイ「劇場日誌 パリ篇」 | 同上（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。 |
| エッセイ「不定形なるものを越えて現象させよ」 | 1992年、『情況』7月8月合併号（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。 |
| 討論「何が演劇で語れるか II」 | 1992年11月、『MUNKS』第2号（討論者は松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏。紙上参加者菅孝行氏）。 |
| エッセイ「劇場日誌 パリ篇（続）」 | 同上（のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。 |
| 公開質問状「第二国立劇場問題に関する日本劇団協議会への公開質問状」 | 1993年、『図書新聞』、2月13日号（松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏、菅孝行氏とともに）。 |
| 討論「演劇の公共性を考える」 | 1993年3月、『MUNKS』第3号（松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏、菅孝行氏と）。 |
| 論文「公共の演劇ノート」 | 同上。 |
| 評論「関係への不協和音——選別できませんの弁」 | 1993年、『テアトロ』4月。 |
| 討論「演劇批評の今日的役割」 | 1993年8月、『MUNKS』第4号（松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏、菅孝行氏と）。 |
| エッセイ「劇場書簡」 | 1993年12月、『MUNKS』第5号（のち、『劇場の記憶／記憶の劇場』に収録）。 |
| 討論「演劇と身体の方法」 | 1994年11月、『MUNKS』第7号（松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏と。ゲストに岡本章氏）。 |
| 対談稿「翼賛の時代に——『公共の演劇』への傍註として」 | 同上（対談者は松井憲太郎氏）。 |

- 討論「『公共の演劇』に向かって」
- 評論「六〇年代演劇的精神史の試み その1 始点としての『軽さ』——『真田風雲録』について」
- 討論「戦後50年と電腦身体」
- 座談会「アジア女性演劇」
- 評論「六〇年代演劇的精神史の試み その2 『革命の演劇』の時間性——『鼠小僧次郎郎吉』について」
- 座談会「戦争と演劇」
- 事典項目「コルネイユ『ル・シッド』」、「モリエール『タルチュフ』」、「ジャリ『ユビュ王』」、「ヴィルドラック『ヴィクトール または権力を握った子供たち』」、「アラバール『建築家とアッシリア皇帝』」、「アルトー」、「ムヌーシュキン」
- 書評「アルトー症例の現在——アルトー生誕百年とステイーヴン・バーバー著『アントナン・アルトー伝』をめぐって」
- 討論「建築と演劇のポストモダン」
- 討論「規範の喪失・身体術の不在」
- 評論「六〇年代演劇的精神史の試み その3 身体論的演劇——『劇的なるものをめぐって II』について」
- 討論「震災と演劇」
- エッセイ「演劇大学構想試案＝私案」
- 対談稿「演劇大学構想をめぐる」
- 座談会「『知的エンターテインメント』の創造へむかって」
- 1995年6月、『MUNKS』第8号(松井憲太郎氏、内野儀氏、西堂行人氏、菅孝行氏と)。
- 同上(のち、加筆のうえ、『現代演劇の起源』に収録)。
- 1995年12月、『MUNKS』第9号(松井憲太郎氏、菅孝行氏と、ゲストに小森陽一氏)。
- 同上(松井憲太郎氏、菅孝行氏と。ゲストに如月小春氏)。
- 同上。
- 1996年1月、『シアターアーツ』第4号(出席者は田之倉稔氏、西谷修氏、川村毅氏、司会は鴻英良氏)。
- 1996年4月、岩淵達治編『演劇101物語』新書館。作品と演出家計7項目執筆(『ユビュ王』、『ヴィクトール または権力を握った子供たち』、『建築家とアッシリア皇帝』は相磯佳正氏と共同作業)。
- 1996年、『週間読書人』、4月5日号(のち、一部改稿のうえ、『現代演劇の起源』に収録)。
- 1996年6月、『MUNKS』第10号(松井憲太郎、菅孝行と。ゲストに布野修司氏)。
- 同上(松井憲太郎氏、菅孝行氏と。ゲストに三橋修氏)。
- 同上(のち、『現代演劇の起源』に収録)。
- 1997年2月、『MUNKS』第11号(松井憲太郎氏、菅孝行氏、大岡淳氏と。ゲストに内田洋一氏)。
- 同上。
- 同上。松井憲太郎氏と。
- 1997年9月、『PT』第2号(出席者は太田省吾氏、谷川道子氏、西堂行人氏。司会に松井憲太郎氏)。

- 事典項目『アトリエ座』、『ヴィユ・コロンビエ座』、『国立民衆劇場』、『ジムナーズ座』
- 翻訳のあとがき「ベルナール＝マリ・コルテス『綿畑の孤独のなかで』訳者あとがき」
- 参加者プロフィール、および、冊子作成と編集後記「小冊子『日本フランス語フランス文学会 1997 年度春季大会 特別講演／シンポジウム記録『小説・演劇・言葉』』 *Roman, théâtre, paroles, Actes du Congrès de printemps (1997) de l' Association japonaise des professeurs de langue et de littérature françaises.* と後記」
- 紹介稿「プラクシスの知——パリ第三大学『演劇研究科』の世界」
- 座談会「俺たちは演劇をやったわけじゃない」
- 討論「現代世界演劇へのアプローチ」
- エッセイ「断章 1」
- エッセイ「断章 2」
- エッセイ「断章 3」
- エッセイ「断章 4」
- 評論「『現代演劇』と〈翻訳〉劇のトポス」
- 討論「『現代演劇の起源』をめぐる」
- エッセイ「記憶の劇場／劇場の記憶——劇場日誌 パリ篇」
- 談話「大学の演劇教育」
- 1997 年 10 月、『世界文学大事典』第 5 巻（事項篇）、集英社。計 4 項目執筆。
- 1997 年 12 月、『PT』第 3 号。
- 1998 年 5 月 27 日刊行。作成はティエリ・マレ氏、水野雅司氏との共同作業（シンポジウム稿の日本語部分のみ、「作業と言説——現代演劇の地平」のタイトルで 2009 年 4 月、京都造形大学舞台芸術研究センター編、『舞台芸術』第 15 号に再録）。
- 1998 年 10 月、『演劇人』第 2 号。
- 1998 年 11 月、シリーズ「20 世紀の記憶」『1968 年』、毎日新聞社（唐十郎氏、菅孝行氏、鈴木忠志氏、別役実氏と。司会は森秀男氏）。
- 1999 年 2 月、『MUNKS』第 12 号（松井憲太郎氏、菅孝行氏と。ゲストに鴻英良氏）。
- 1999 年 4 月、同人誌『THEROS』創刊号（のちに、『テオロス 99／01』に収録）。
- 1999 年 6 月、『THEROS』第 2 号（のちに、『テオロス 99／01』に収録）。
- 1999 年 8 月、『THEROS』第 3 号（のちに、『テオロス 99／01』に収録）。
- 1999 年 11 月、『THEROS』第 4 号（のちに、『テオロス 99／01』に収録）。
- 1999 年 11 月、『せりふの時代』第 13 号（99 年秋号）。
- 1999 年 11 月、『MUNKS』第 13 号（菅孝行氏、大岡淳氏と。ゲストに内野儀氏、佐藤信氏）。
- 同上（のちに、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録）。
- 1999 年、『日本経済新聞』、12 月 25 日号。

- | | |
|-------------------------------------|---|
| エッセイ「断章 5」 | 2000年1月、『THEROS』第5号(のちに、『テオロス 99/01』に収録)。 |
| エッセイ「日本演劇における異国との遭遇——フランスの場合」 | 2000年1月、『演劇人』第4号。 |
| エッセイ「断章 6」 | 2000年3月、『THEROS』第6号(のちに、『テオロス 99/01』に収録)。 |
| エッセイ「『言葉、言葉』——コルテスの」 | 2000年3月、世田谷パブリックシアター『ロベルト・ズッコ』公演パンフレット。 |
| エッセイ「断章 7」 | 2000年5月、『THEROS』第7号(のちに、『テオロス 99/01』に収録)。 |
| インタビュー「大学そして演劇はいまどこへ」 | 2000年6月、『WALK』第37号(インタビューアーは松本小四郎氏)。 |
| エッセイ「断章 8」 | 2000年8月、『THEROS』第8号(のちに、『テオロス 99/01』に収録)。 |
| 討論「新国立劇場」 | 2000年8月、『MUNKS』第14号(菅孝行氏、大岡淳氏と。ゲストは佐藤一清氏)。 |
| エッセイ「戦時下の演劇をめぐる十二節の語り」 | 同上。 |
| エッセイ「断章 9」 | 2000年10月、『THEROS』第9号(のちに、『テオロス 99/01』に収録)。 |
| 語り稿「俳優を出現させること——『演出家とは何か』をめぐる」 | 2000年4月、『演劇人』第6号。 |
| エッセイ「『皇民』演劇批判論・素描」 | 2001年4月、『シアターアーツ』第13号。 |
| エッセイ「断章 10」 | 2001年3月、『THEROS』第10号(のちに、『テオロス 99/01』に収録)。 |
| 討論「公共劇場をめぐる」 | 2001年5月、『MUNKS』第15号(菅孝行氏、大岡淳氏と。ゲストは鈴木滉一郎氏)。 |
| エッセイ「記憶の劇場・劇場の記憶——劇場日誌 パリ篇 2000年初春」 | 同上(のち、『記憶の劇場／劇場の記憶』に収録)。 |
| エッセイ「東は東 西は西 太陽劇団の両義性」 | 2001年、『ふらんす』8月号。 |
| エッセイ「断章 11」 | 2001年8月、『THEROS』第14号。 |
| エッセイ「歴史・身体・寓話——太陽劇団私見」 | 2001年9月、太陽劇団来日『堤防の上の鼓手』公演パンフレット。 |

- エッセイ「『THEROS』 99/01に寄せて」
 2001年9月、テオロスフォーラム編、『テオロス 99/01』、れんが書房新社。
- 談話「太陽劇団のこと」
 2001年、『日本経済新聞』日曜版、9月16日号。
- 談話稿「太陽劇団とオリエント」
 2001年9月、『演劇博物館』第85号（聞き手八木雅子氏）。
- エッセイ「コルテスをめぐる——訳者あとがきに代えて」
 2001年12月、『コルテス戯曲選』、れんが書房新社。共訳書。
- インタビュー「日本の現代演劇について」
 2002年（パリにて。インタビューは演劇批評家イレヌ=サドウスカ・ギヨン氏。のちに、彼女によってスペイン語訳が発表される）。
- アンケート回答「演劇批評書を挙げる」
 2003年8月、『シアターアーツ』第18号。
- エッセイ「コルテスに倣って——訳者の言」
 2003年9月、「DONNA-DONNA 企画」、「タバタバ」、「綿畑の孤独のなかで」公演パンフレット。
- 紹介論考「la voix, le corps——introduction au travail de Ku Na'uka」
 2003年12月、劇団「ク・ナウカ」パリ公演パンフレット『ク・ナウカ』（日本語「声と身体——ク・ナウカ紹介」仏語訳はティエリ・マレ氏による）。
- エッセイ「象徴派の誘惑、あるいは、不安——韓国演劇『平心』について」
 2004年1月、『I am Alice』2004年新春号。
- 論文「経験としてのアルトー」
 2004年2月、講座『文学』第5号、岩波書店。
- 討論「森秀男氏に聞く」
 2004年5月、『MUNKS』第16号（菅孝行氏と）。
- エッセイ「ひとが死ぬということ——森秀男追悼に代えて」
 同上。
- エッセイ「AICT 賞受賞の言葉」
 2004年6月、『シアターアーツ』2004年夏号、通巻第19号（第9回AICT賞受賞に際して）。
- 演劇時評「若さと戦争のアウタルキー」
 2004年7月、『演劇人』第16号。
- エッセイ「断章12」
 2004年8月、『カイエ・デュ・テオロス』第34号。
- 演劇時評「二と三の物語——帝国主義と無意識」
 2004年10月、『演劇人』第17号。
- 日本演劇紹介インタビュー「Punto de vista critico sobre las tendencias actuales de la dramaturgia y de la escerna」
 2004年、スペインの雑誌 *ADE TEATRO*, septembre-octobre 収録（上記イレヌ=サドウスカ・ギヨン氏による評論と、インタビュー記事）。
- 「他者という他者性の隠蔽装置——翻訳劇とはなにか」
 2005年、『演劇人』18号（特集：状況2005 演劇）。

- 演劇時評「他者、あるいは、資本主義の物語——表象としての野田秀樹」
エッセイ「カマラードたちへ」
- エッセイ「覆されるべき規範——ふたたびテキストとはなにかをめぐるささやかな走り書きの三節」
紹介稿「パリ・シャトレ座来日公演『レ・バラダン』のこと」
語り稿「他者性と同一性のはざままで」
- インタビュー「『革命の演劇』とは何だったか」
- 討議「『1968』という切断と連続」
- インタビューによる語り稿「フレームと死」
- 書評「渡邊守章訳『繻子の靴』について」
- 語り稿「君が今でもここにいるなら——20世紀に失われたリアリティの行方をめぐる考察1」
- エッセイ「去りゆく背(せな)のモノログ・アンテリユール、または、もうひとつの「Je est un autre」」
- エッセイ「『西埠頭』東京発のために」
- 書評「渡邊守章著『快樂と欲望～舞台の幻想について』、『越境する伝統』について」
「コレクション 現代フランス語圏演劇に寄せて」
- 語り稿「『まちがいの狂言』をめぐって——公共劇場って何だろう」
- 語り稿「『まちがいの狂言』をめぐって——公共劇場って何だろう」全文版
- 語り稿「もしも罪が今でも現実にあるなら——現代のリアリティの行方をめぐる考察2」
「わたしの一冊 Bernard Dort, Théâtre en jeu, Seuil, 1979 最近の演劇諸一瞥を兼ねて」
- 2005年、『演劇人』20号。
- 2006年4月、劇団「黒テント」『西埠頭』公演パンフレット。
2006年6月、『舞台芸術』第10号。
2006年、『ふらんす』10月号。
- 2007年11月、『PLUS OPUS』NO.5（聞き手は三輪祐衣子氏）。
- 2008年3月、「鷗座」『ダントンの死について』上演プログラム（インタビューアは梅山いつき氏）。
- 2008年10月、『悍』第1号（ほかに、鶴飼哲氏、米谷匡史氏、司会進行桂秀実氏）。
- 2008年10月、『PLUS OPUS』NO.6（聞き手は三輪祐衣子氏、三輪冬子氏）。
- 2008年12月、『日仏演劇協会会報』復刊第1号（石川理絵子氏と共同稿）。
- 2010年3月、『演劇創造』第39号（聞き手兼編集の中川菜月氏、森陽平氏）。
- 2010年3月、『学習院大学人文科学研究会報』2009年度版。
- 2010年4月、モイーズ・トゥーレ版『西埠頭』新国立劇場公演パンフレット。
- 2010年11月、『日仏演劇協会会報』復刊第2号。
2010年11月20日、『日仏演劇協会会報』復刊2号。
- 2010年12月、世田谷パブリックシアター『まちがいの狂言』公演パンフレット。
- 2011年1月1日、世田谷パブリックシアター「劇場ホームページ」にて公開。
- 2011年3月、『演劇創造』第40号（聞き手中川菜月氏）。
- 2012年11月30日、『日仏演劇協会会報』復刊3号。

「コレクション 現代フランス語圏演劇刊行の刊行途
上で」

「アングラの『亡霊』」

「シェローの死」

エッセイ「追悼 さようなら 斎藤晴彦さん！」

同上。

2012年3月、岡室美奈子／梅山い
つき編、『六〇年代演劇再考』。

2014年6月25日、『日仏演劇協会
会報』復刊4号。

2014年、『テアトロ』9月号。

1980年代に数年間、『現代用語の
基礎知識』における「演劇の用語」
を梅本洋一氏と担当。詳細年度は不
明。

6. その他の学内外での活動

講演「太陽劇団『メフィスト』をめぐって」

ラジオ対談「今日のプレヒト」

講演「最近のフランス演劇の動向」

講演「太陽劇団の周辺」

講演「クローデル没後四〇年——『縞子の靴』新演出
をめぐって」

シンポジウム参加「同時代にとってリアルとは何だっ
たのか」

アフタートーク参加「ドラマ・リーディング、コルテ
ス作、佐藤信演出『綿畑の孤独のなかで』」

連続講座『二〇世紀の舞台芸術』、「民衆演劇の精神史
を考える——フランスの場合」

1981年11月27日、日仏演劇協会
主催、於：日仏会館。

1983年1月15日放送、NHK「芸
術展望」、岩淵達治氏と。

1984年2月16日、日仏演劇協会主
催、於：日仏会館。

1984年12月18日、アテネ・フラ
ンセ文化センター演劇講座「音
と身体をめぐって」の一環。の
ち、講演稿を改稿のうえ、『最
終演劇への誘惑』に収録。

1995年2月23日、於：日仏会館。
渡邊守章氏と。

1995年11月、BeSeTo 演劇祭主催、
於：東京グローブ座（参加者は
ほかに、小森陽一氏、高橋康成
氏、布野修司氏、司会菅孝行氏。
のち、準備稿を改稿のうえ、『現
代演劇の起源』に収録）。

1998年4月9日、10日、世田谷パ
ブリックシアター主催、於：シ
アタートラム。

1998年、6月17日、7月22日、8
月19日、9月17日、10月21
日、計5回、世田谷パブリック
シアター主催（のちに聴講生の
一部が結成した会
「THEOROS」にて、私的講座
として2002年まで月1回開
催）。

シンポジウム参加「日仏現代演劇——『民衆演劇』について」

アフタートーク参加「ドラマ・リーディング、オリヴィエ・ピエ作、佐藤信演出『お芝居』」

シンポジウム参加「ドラマティスト研究」の一環「20世紀の日本演劇 I」、および、講座「岸田國士に関する講義」

シンポジウム参加「演劇は『戦争』とどうかかわったか」

アフタートーク参加「ジャリ作、加藤直演出『ユビュ王』」

講座講師「対論講座『ゼミ 劇場とは？ 西欧と日本の場合。そしてこれまでの歴史』」

勉強会（シンポジウム）参加「地域における舞台芸術家の境域」における講師担当

講義「太陽劇団について」

アフタートーク出席「コルテスについて」

1999年11月、劇団「黒テント」主催、於：ザ・スズナリ（下北沢）（参加者はプロスペル・デイス氏、一宮均氏、司会は山元清多氏。劇団「黒テント」公演『ちか目のカメレオン』に際して。）

1999年11月27日、29日、世田谷パブリックシアター主催、於：シアタートラム（参加者はほかにイヴ・フェリー氏、佐藤信氏）。

1999年12月1日、9日、世田谷パブリックシアター主催、鴻英良氏企画、於：世田谷パブリックシアター・セミナールーム。

2000年1月16日、湘南台文化センター市民センター主催、太田省吾氏企画（参加者はほかに今村忠純氏、斎藤憐氏、司会に西堂行人氏。なお、準備稿を改稿のうえ、雑誌『MUNKS』第14号に発表）。

2001年3月18日、神奈川芸術文化財団主催、於：テアトル・フォント。結城孫三郎氏と。司会は加藤直氏。

2001年7月5日、財団法人「地域創造」主催、於：仙台市青年文化センター。ステージ仙台セッションの一環。

2001年、財団法人舞台芸術財団演劇人会議主催、於：京都市のパレスサイドホテル。秋津シズ子氏と。司会伊藤裕夫氏。

2001年7月26日、早稲田大学文学部演劇科大学院主催、於：早稲田大学文学部第二研究棟五階会議室、岡室美奈子氏企画『前衛』の一環。

2001年11月27日、世田谷パブリックシアター主催、於：シアタートラム（バルナール＝マリ・コルテス作、佐藤信演出『森の直前の夜』リーディング後）。

シンポジウム参加と司会「コルテスをめぐって」

解説参加「宮城聰演出『メデア』上演の解説」

アフタートーク参加「コルテス作、佐藤信演出『タバタバ』、『綿畑の孤独のなかで』」

講座講師「演出家クロード・レジとサラ・ケインについて」

講座講師「演出家マチアス・ラングホフとビュヒナーについて」

講座講師「演出家エリック・ラカスカードとチェーホフについて」

講座講師「演出家オリヴィエ・ピエと『繻子の靴』について」

講座講師「パトリス・シェローと『フェードル』について」

特別講義「コルテスをめぐる」

レクチャー参加「異なった言葉の演劇——永井愛作『見よ、飛行機の高く飛べるを』をめぐって」

シンポジウム参加「60年代と演劇革命」

講座講師「フランス演劇の最新情報」

ギャラリートーク「モーリス・メーテルリンク」（表記は本来「メーテルランク）」をめぐって」

2002年11月28日、世田谷パブリックシアター主催、於：シアタートラム（『森の直前の夜』フランス語版上演後。参加者はほかにイヴ・フェリー氏、モニ・グレゴ氏、リュシアン・アトゥン氏、佐藤信氏）。

2002年10月、於：フランス・ナント、劇団「リュウ・ユニック」の劇場にて（日本側参加者はほかに長谷部浩氏、フランス側は3人）。

2003年9月21日、24日、DONNA-DONNA主催・企画、於：ザ・スズナリ（下北沢）（21日は俳優4人と、24日は俳優に加え、佐藤信氏と）。

2003年12月、於：下北沢タウンホール（「THEOROS」例会）。

2004年1月、於：下北沢タウンホール（「THEOROS」例会）。

2004年2月、於：下北沢タウンホール（「THEOROS」例会）。

2004年3月、於：下北沢タウンホール（「THEOROS」例会）。

2004年4月、於：下北沢タウンホール（「THEOROS」例会）。

2004年6月24日、於：日本大学（芸術学部）。石井恵氏と。

2004年11月8日、世田谷パブリックシアター主催、於：世田谷パブリックシアター・セミナールーム。ティエリ・マレ氏と。

2004年12月12日、AICT賞受賞式記念シンポジウム。於：シアタートラム。斎藤偕子氏、佐藤信氏と。司会に西堂行人氏。

2003年5月9日、30日、早稲田大学21世紀COE「演劇の総合的研究と演劇学の確立」講座の一環、岡室美奈子氏企画。

2006年10月19日、日本大学芸術学部でのメーテルランク展示に付加された講演。

演劇企画公演「クロード＝アンリ・ビュフェール作『黙
禱』招聘、ならびに同作家『ニゲタガリ・マリー』
ワークショップ上演の代表責任者

講座講師「岸田國士の両義性と現代」

講演「アングラの『亡霊』」

座談会「コルテスへのオマージュ」

台本作成『西埠頭』

シアタートーク「コルテス『西埠頭』について」

2007年、『黙禱』（仏語）は9月26日、於：学習院大学東別館、9月28日、於：東京日仏学院（現アンスティチュ・フランセ東京）エスパス・イマージュ。『ニゲタガリ・マリー』（日本語）は10月7日、於：東京日仏学院エスパス・イマージュ、10月9日、於：世田谷パブリックシアター稽古場（ともに、モイーズ・トゥーレ演出。共同推進者はティエリ・マレ氏、大野麻奈子氏。学習院大学フランス語圏文化学科、身体表象文化学専攻、東京日仏学院、世田谷パブリックシアター提携）。

2008年7月11日、早稲田大学大学院文学研究科主催、於：早稲田大学。早稲田大学21世紀グローバルCOE企画「芸術文化環境論」の一環。司会松井憲太郎氏。

2008年10月17日、早稲田大学グローバルCOEプログラム『演劇映像の国際的研究拠点』主催、於：早稲田大学小野講堂。「国際研究集会 60年代演劇再考」の一環。

2009年11月、東京日仏学院主催、於：東京日仏学院エスパス・イマージュ。フランソワ・コルテス氏、モイーズ・トゥーレ氏と。

2010年4月、科研費チーム『ベルナール＝マリ・コルテス研究』として新国立劇場の企画と提携し、同劇場にモイーズ・トゥーレ版『西埠頭』の佐伯訳上演用基本台本を提出（同戯曲は同年4月22日から25日まで、同劇場中劇場特設舞台にて上演）。

2010年4月24日、於：新国立劇場中劇場舞台。新国立劇場芸術監督鶴山仁氏と。モイーズ版『西埠頭』公演に際して。

解説トーク「太陽劇団 40 年について」	2010 年 11 月 10 日、於：あうるすぽっと。「フェスティバル／トーキョー」の一環（太陽劇団の DVD 放映後、解説）。
講座講師「歴史家ミシュレの演劇構想と民衆演劇の誕生」	2010 年 11 月 18 日、於：世田谷パブリックシアター・セミナールーム。世田谷パブリックシアター講座。
講座講師「『公共演劇』運動と文化政策」	2010 年 12 月 2 日、於：世田谷パブリックシアター・セミナールーム。世田谷パブリックシアター講座。
最終講義「演劇人佐伯隆幸とは誰なのか」	2011 年 1 月 15 日、於：学習院大学、西 5 号館 B1 教室。
特別講義「表現と他者——演劇の公共性をめぐって」	2011 年 4 月 2 日、横浜急な坂スタジオ主催、ワンダーランド（小劇場レビューマガジン）共催、於：急な坂スタジオ。
特別連続講義「世界史的世界と演劇 古典古代からベルナル＝マリ・コルテスまで」	2011 年 5 月～、学習院大学身体表象文化学専攻主催。全 8 回。
特別講座「完結編・世界史的世界と演劇」	2012 年 4 月～、学習院大学身体表象文化学専攻主催。全 10 回。
特別連続講義#3「世界史的世界と演劇 総集編——古典古代からベルナル＝マリ・コルテスまで」	2013 年 5 月～、学習院大学身体表象文化学専攻主催。全 10 回。
特別連続講義#4「世界史的世界と演劇をめぐるとの五つの講話」	2014 年 5 月～、学習院大学身体表象文化学専攻主催。全 5 回。
芸術創造アカデミー 連続講演会「60 年代以降の現代演劇」	2014 年 10 月～、座・高円寺主催。全 5 回。
特別連続講義#5「近代演劇と世界史的世界をめぐるとの五つの講話」	2015 年 5 月～、学習院大学身体表象文化学専攻主催。全 5 回。
講演会「サルトルと演劇」	2016 年 11 月 10 日、学習院大学身体表象文化学専攻主催。
公開講演会「いまあらためて社会デザインを考える」	2016 年 12 月 11 日、21 世紀社会デザイン研究科、社会デザイン研究所主催、社会デザイン学会共催、立教大学池袋キャンパス太刀川記念館 3 階多目的ホール。

上記外に、2009 年結成の TAGTAS（TRANS AVANT-GARDE THEATRE ASSOCIATION：前衛舞台芸術連合）のフォーラムで講義を 2 度担当、また、新国立劇場研修所（2009 年度まで）や、杉並区の「座・高円寺」の養成機関「創造アカデミー」などで講義を担当。そのほか、既出の『日仏演劇協会会報』第 1 期、復刊後の第 2 期とも編集責任者、「コレクション フランス語圏演劇」編集代表。

本主要著述一覧は、佐伯先生ご自身が 2011 年 4 月 8 日現在でおまとめになった業績一覧をもとに作成いたしました。それ以降の業績については、本誌発行にあたり、新たに付け加えたものです。作成協力：根岸徹郎、柴田隆子、脇なつみ、高橋由季子（敬称略）

学習院大学文学部フランス語圏文化学科

研究ノート

ポール・クローデルの詩論をめぐって

岡村正太郎

1. はじめに

ポール・クローデル (Paul Claudel, 1868-1955) は、フランスを代表する詩人、劇作家、外交官である。10代で、ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-1891) から影響を受け、マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) のサロン「火曜会」に出入りする。後にも触れるが、カトリックに回心したことは、彼の創作活動に大きな影響を及ぼした。外交官としても、11年に及ぶ中国滞在をはじめ、プラハ、ハンブルグなどのヨーロッパ各地からニューヨーク、ボストン、リオ・デ・ジャネイロまで、各地に大使や領事として赴任した。代表作に、戯曲には、『黄金の頭』 (*Tête d'Or*, 1889)、『真昼に分かつ』 (*Partage de Midi*, 1905)、日本滞在期に執筆された集大成的作品の『繻子の靴』 (*Le Soulier de Satin*, 1925) などがあり、詩作品には、中国体験に拠った『東方への認識』 (*Connaissance de l'Est*, 1900)、『五大讃歌』 (*Cinq Grandes Odes*, 1901-1905)、『百扇帖』 (*Cent Phrases pour éventails*, 1926) などがある。

彼は、いわゆるクローデル律 (Le verset claudélien) と呼ばれる、独自の詩の韻律法を作り出した。それは、従来のフランスの韻文詩の慣例にはとらわれない「反-西洋」的な性質を持っていた。あるいはそれを渡辺守章が、ブランショ (Maurice Blanchot, 1907-2003) のクローデル評を引いて述べているように、その詩作の営みは、「西洋」の「始原」としての「外部」を求める姿勢の現れであった。「外部」を求める執筆活動には、上記のような海外体験も影響しているであろうが、渡辺によれば、ここで言われている「外部」とは、「古代ギリシア演劇」であり、日本の伝統演劇をはじめとする東洋の伝統舞踊、演劇を含む「東洋の世界」でもあった (渡辺 [2005] 435-438)。また、それはいわゆる「20世紀の前衛芸術運動」と重なる志向性でもあり、クローデルは、この潮流とも影響関係にある。それはクローデルが詩人として表現したいことが、従来の詩法では、十全に表現しきれなかったということも示唆している。しかし、こういったグローバルかつ多元的な詩作の試みについて論じるための前提として、そもそもクローデルが詩で表現したかったこと、そして詩をどのように捉えていたか、という彼の詩論を整理しておきたいというのが、本研究ノートの主眼である。

クローデルの詩論は、詩人と、詩人をとりまく世界のそれぞれについての定義と、その相互関係を定義していく過程で同定されていくのだが、本研究ノートでは、クローデルの詩論、詩人観について、いくつかのターム (「超自然的なるもの (surnaturel)」、「息 (souffle)」、「聖霊 (esprit)」、そして「靈感 (inspiration)」) を手掛かりとしてとりあげ、先行研究を整理しつつ、時系列に沿いながら検証する。

.....

テキストについては、プレイヤード版を底本としている。文中では下記のように示した。適宜既訳を使用し、引用文献に示した。また、『新約聖書』を参照する際は、新共同訳を用いた。

[省略表記一覧]

Pr.: CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, édition établis et annotés par Jacques Petit, Paris,

Gallimard, 1965.

Po. : ---, *Œuvre poétique*, textes établis et annotés par Jacques petit, Paris, Gallimard, 1967.

.....

2. クローデルの詩作の契機、あるいは「超自然的なるもの」

まず、クローデルの重要なタームの1つ目として、「超自然的なるもの」の主題を扱いたい。この「超自然的なるもの」とは何か。『グラン・ロベール』では、〈surnaturel〉について、形容詞として、一般的に「自然の法の下にないもの (qui ne relève pas des lois naturel)」「説明できないように思われるもの。あまりにも偉大かつ、自然界の存在からあまりにかけはなれたもの (Extraordinaire, merveilleux, prodigieux)」といった意味を持ち、かつ、別に宗教的文脈では、「神の動機なき御心に由来しつつ、精工な被造物をとある状態の地位に上げるもの、かつ、具現化できない、根拠がない、あらゆる [自然の] 力に拠らないはっきりとは受け取ることができない存在 (ce qui, procédant d'une condescendance gratuite de Dieu, élève la créature intelligente à un état (...) qui ne saurait être ni réalisé, ni mérité, ni même conçu expressément par aucune force naturelle)」を意味するとあり、「神 (Divin)」、「超自然的衝動 (impulsion surnaturelle)」、または、「聖寵 (Grâce)」と言い換えられるともある。冠詞をつけて名詞化させることも可能で、その場合「聖寵、聖なるもの、宗教」などを意味するとある。クローデルは、基本的には、宗教的な意味での神の御心の作用した事物としての、通常では感知できない存在、自然の法則が効力をもたない領域、という意味で用いていると思われる。またさらに、クローデルはこの言葉に独自の意味を持たせており、この言葉を創作活動の中心的概念として据えていたと考えられる。

「超自然的なるもの」の概念は、クローデルの創作の原点と密接に結びついている。中村弓子は、『受肉の詩学』において、クローデルにとって創作の意欲は、1886年クリスマスのパリのノートル＝ダム聖堂での回心——「私は信じた (Je crus)」(Pr. 1010) という言葉はあまりに有名だ——と、同じく青年期のランボー体験、そしてマラルメによる教えのこの3つが絡まりあうことで醸成されたと指摘する。

1880年代のパリは、クローデルにとって、「具体的な存在が実体性を奪われて、逃れられぬ《法則》という陰鬱なアイデアが支配する《陰鬱なプラトニズム》の世界」(中村 169)であり、クローデルはそれを「唯物主義の徒刑場 (mon bain matérieliste)」(Pr. 1009)と度々吐露するわけだが、そこで鬱屈とした青年時代をおくるクローデルが出会ったのが、ランボーの『イリュミナシオン』(Illuminations, 1886)であり、「超自然的なるもの」の啓示が、この『イリュミナシオン』によって与えられたと、クローデルは『即興の回想』(Mémoires Improvisés, 1954)の中で述べている(中村 170-171)。この出会いによって、クローデルには、「現実との接触」、つまり唯物論的実証主義のプラトニズムによって実体性が奪われていた感覚的事物の再獲得への欲求が生まれた。そのとき同時に、感覚的事物は、なにかについて「証しをして」おり、「表明をして」おり、かつ「自然は超自然的である」ことを、クローデルは『イリュミナシオン』から受け取った(中村 172)。中村弓子や渡辺守章は、『わが回心』(Ma Conversion, 1913)の中の、クローデルが、ランボー体験によって「超自然的なるものの生き生きとした、ほとんど身体的な印象 (l'impression vivante et presque physique du surnaturel)」(Pr. 1009)を受け取ったことに注目する。『イリュミナシオン』は、クローデルに、「超自然的なるもの」を自然(物質)そのものであると実感させた(中村 173)。また、「身体的 (physique)」という形容詞は、「クローデルの語法と存在論とから割り出せば《身体的知

覚」としてかかわってくる「自然的なもの」であるにちがいない」とも考えられる。「超自然的なるもの」という「形而上学的 (métaphysique)」な存在が、同時に重みをもった「身体的」なものとしてとらえられたのではないか (渡辺 [1975] 71)。またこれを、ノートルダム体験と関連づけ、キリスト教的観点からの、神との語らいの有り様ととらえることもできる。栗村道夫は、この一節について、祈りが「内心に存在する何ものかとの親密な語らい」であり、「率直な、時として打ち解けた調子で語り掛ける神との対話」であるとし、この「ほとんど身体的」印象を、「神は彼を愛し、呼んでいる何者かであり、彼と同じく位格的存在であった」ことの証左であると指摘する (栗村 [2000] 152)。

クローデルの詩作に通底する「超自然的なるもの」の概念は、このように、ランボーとキリスト教への回心によってもたらされた、いわば見えないものの身体感覚であるといえよう。

また、ランボー体験と並んで、クローデルの詩作に重要な示唆を与えた人物にマラルメがいる。『マラルメ——イジチュールの破局』(Mallarmé la catastrophe d'Igitur, 1926) において、クローデルはマラルメについて、以下のように言及している。

マラルメは、「外部」を前にして、芝居や作文の主題を対象にするのではなく、書物を対象にするかのように、「これは何を意味するか」という問いを持った最初の人物なのである (Pr: 513) ¹。

中村は、「超自然的なるもの」に相当する概念として、上記の「言わんとするところ (veut-dire)」があることを指摘する。「言わんとするところ」とは、マラルメの火曜会での問いかけ「これは何を意味するか? (Qu'est-ce que ça veut dire?)」に由来しており、感覚的事物に宿る思惟的なものの具体相の側面を的確に表している (中村 176)。象徴主義を牽引したマラルメは、自らをとりまく世界について、ただ自然主義文学が行ったように詳細に記述するという文学手法ではなく、その本質をとらえ言語化しようとした。つまり、詩を書くという作業は、この「何を意味するか」=「言わんとするのか」を詩人が感じ取り内面化することなのである。クローデルは、その意志を、詩人として自覚的に受け継いでいると考えられる。クローデルは、このマラルメの教えを自身のカトリック的世界観と結びつけて理解する。中村は以下のように指摘する。

被造物としての世界を前にして、詩人の使命というものが明確化されてくる。世界が「言わんとするところ」をとらえるという詩人の使命は、世界が「言わんとするところ」を通じて、究極的には、その創造者である神の「言わんとするところ」をとらえ表現するという使命となってくる (中村 207-208)。

つまり中村に従うなら「超自然的なるもの」=「言わんとすること」を感じ取る作業の奥には、神の意図を読み取ることが可能なのである。神の定義による世界の秩序は、人間の介入することができない神の被造物としての意味の領域である。それは、カトリックの文脈ではあるものの、古代ギリシアでいう「自然 (ピュシス) (ἡ φύσις、希臘 φύσις)」の概念とも連関を見ることができよう。

クローデルにとっての原初的体験としてのランボー、キリスト教への帰依、師マラルメ、それらが絡まりあい、「超自然的なるもの」「言わんとすること」を感じ取る詩人という問題意識が形成され、以降の詩論は展開してゆく。

3. 「共同・出生」＝「認識」の概念と「超自然的なるもの」

クローデルの詩論について検証する際、そのために最も重要になるテキストの一つとなるのは、『詩法』(*L'Art poétique*, 1904)ということになる。『詩法』は、世界の認識等の初期のクローデルの詩論について知るための手掛かりであり、詩人の「超自然的なるもの」の受肉、内面化には、以下に触れる「共同・出生」＝「認識」の考え方抜きには考えられないであろうから、取り上げておこう。

『詩法』のなかの主要概念が、クローデルが名付けた認識論ともいえる「共同・出生 (co=ネサンス)」の概念である。これは、超自然的なるもののレヴェルでの事物の共存関係の在り様についての、クローデル独自の概念といえる。クローデルは『詩法』のなかには、「世界への共同・出生とおのれ自身に関する論説 (*Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*)」(*Po.* 147-204)²と題された章が大部分を占める。その序文には、「naître (生まれる) という語と connaître (認識する) という語の血族関係」(149)³とあり、生まれることと認識することの連関を指摘する。それは具体的にどうということか。

我々は単独では生まれない。すべてのものにとっては、生まれること *naître* が共に生まれること *co=naître* である。すべての出生 *naissance* は或る *connaissance* (共同・出生＝認識) だ (149)⁴。

つまり「認識すること」＝「共同・出生」とする概念は、「認識する」という動詞「*connaître*」を、「*co* (共)」と「*naître* (出生)」とに意味を分け、独自の解釈を加えたものである。世界を認識することは、世界の万物が、共同で出生していること、それ自体なのである。言い換えれば、万物の共同・出生を認識することで、人間に認識される客体も、認識する主体 (人間) も、同時に生まれるということでもある。共同で出生するということは、逆に個別では生まれ出て存在することもできないということである。この世界の共同・出生の状態は、世界が、「超自然的なるもの」であり、神の被造物であるという前提に立てば、世界が超自然のレヴェルで共同に関係しあいながら存在しているという自然観を、文字通り「認識する」というプロセスであり、むしろ世界の出生と詩人の認識という二つの事象が同時発生的にして同じ出来事であるということである。存在と認識をめぐる西洋哲学の長い歴史をここでは触れることはできないが、出生と認識を同一とする解釈は、クローデルの存在論として考えることができ、クローデルは以下のように書いている。

さらば、存在するいかなるものもそれなしには存在し能わぬもの、これらの言葉が、差し当たって、われらの認識の観念を支えんことを。第一に部分は全体なくしては在り得ず、すべての物はそれぞれの物なくしては在り得ぬことは明白である (*Po.* 150)⁵。

つまり、世界の万物 (生物、無生物、運動、行為などすべての現象) は、相互に、単独では在り得ず、補完しあい、共同で存在しているのだという。それぞれの事物が、それだけで在ることはあり得ず、われわれがそれを認識するということは、それなしに存在することができないものを構成するということであり、認識した時点でそれは、その事物の不足を補う作業である。

また続けてクローデルは、超自然的な世界を「共同・出生」＝「認識する」ことは、人間の内なる「律動 (*rythme*)」、神経の「振動 (*vibration*)」による。「われわれの裡には震えることを決してやめないもの (*cela qui ne cesse point de frémir*)」である「鍵盤と計数機 (*la touche et le compteur*)」

があり、この体内リズム（律動）が、認識の原動力となっているのだという（*Po.* 159-161）。実は、この体内リズムと外部からのリズムを同調させることで、世界は（「共同・出生」＝）「認識」されるのであるが、それについては「息（souffle）」と「聖霊（esprit）」の概念が関係してくるので、次々項で確認する。

4. クローデルの世界観と認識について

論を進める前に、ここで、クローデルの根幹となる、彼の世界観について、整理しておきたい。「超自然的なるもの」と「共同・出生＝認識すること」の概念を見た。この「ほとんど身体的」な感覚であり、「自然」そのものである「超自然的なるもの」を、「共同・出生＝認識する」ことが、クローデルの世界認識の在りようである。この世界認識のもとにクローデルの詩論は形成されていくことになる。

後で触れることになるテキスト『詩的靈感についてのブルモン氏への手紙』（*Lettre à l'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique, 1927*）において、「われわれは、生起するものに魂を同調させることによって（この語の詩的意味において）理解する〔com-prendre＝ともに把握する〕」（*Po.* 48）⁶というのである。「com-」も「共」を意味する接頭辞であり、『詩法』でいう「共同・出生」＝「認識」という概念が、世界認識の根幹であること、そしてそれが詩論の前提であることがわかるだろう。クローデルは『ダンテを主題とする或る詩への序論』（*Introduction à un poème sur Dante, 1921*）のなかで、「詩の対象とは、それゆえ、しばしば言われるような、夢想や、幻想や、観念ではない。詩の対象とは、きっぱりと決定的な仕方で与えられ、我々がその真っ只中に置かれている、この聖なる実在である。それは、眼に見えない諸事物の宇宙である」と述べている（*Po.* 423-424）⁷。世界の「超自然的なるもの」としての存在のレヴェルは、ここでは、「眼に見えない諸事物の宇宙（l'univers des choses invisibles）」と言い換えられているとみることができるだろう。それら、後に語られる言説と『詩法』を並べてみると、クローデルの一貫した世界認識と彼の詩論の前提を認めることができるだろう。

5. 詩人の役割～「息」、「聖霊」～

次に、クローデルの詩論を理解するうえで重要な次の概念、「息（souffle）」と「聖霊（esprit）」について検証する。特に、クローデルの詩人観のなかに現れる、この2つの概念について迫ってみたい。「アルチュール・ランボーへの最後の挨拶（*Un dernier salut à Arthur Rimbaud, 1942*）」で、クローデルはランボーについて、その人物の本質を以下のように述べる。

ランボーは、詩人ではない。彼は文士ではない。それは霊の降るのを受けた預言者である。自分自身まったく理解できないメッセージを受け取る。私はこの《預言者》の言葉の説明をしたい。それは聖性や美德とは全く別ものである（*Pr.* 522-523）⁸。

つまり、クローデルにとって、詩人のあるべき姿とは、神、あるいはその被造物である超自然的なるものから、人類に吹きつけ続けてきたメッセージである予言的精神を媒介することである。このメッセージを受け取る感性を持ってこそ、言葉にならない言葉を受け取る「預言者（prophet）」

としての性格を持っていてこそ、詩人となるのである。

クローデルの詩人観についてももう少し詳しく検証しよう。『詩法』をもう一度参照したい。

私が鼻孔から空気を吸って、それを身についた後、息は吐き出され、音がしたりか、あるいはしなかったり、言葉になったりならなかったり、靈気でもあれば鏡の上の水蒸気にもなる。あたかも炎が鞆をかけると迸るように、一つ一つ呼吸するにつれて、肉体の生命と靈魂の生命が、章句たると行為たるとを問わず実体的な詩が、噴出するのだ (Po. 141) 9。

この「鞆 (soufflet)」と「息 (souffle)」は同源の単語であり、言葉のイメージを共有する。クローデルは詩人の吐く息によって、実体化した詩が噴出するというイメージを提示する。この吐き出された息が、「靈気 (esprit)」でもあるのである。ここで登場する「息」と「靈気／聖霊」という単語について検討しよう。

『グラン・ロベール』によれば、〈souffle〉とは、いわゆる「呼吸」、「息」、「風」といった意味のほかに、隠喩的に「何かを突き動かし (animer) 靈感を与え (inspirer)、創造する (créer) 非物質的作用。または吸気 (aspiration)」を意味するとある。

ドミニク・ミエージェラル (Dominique Millet-Gérard, 1954-) は、「息」には「クローデルの神秘主義的かつ詩的なキリスト教の根源的な要素」(ミエージェラル 192) があり、ヨハネ福音書 3 の 8 にいう「[望むところに吹いてゆく] 聖霊 (ubi vult spirat)」¹⁰のことだと指摘する。つまりクローデルにとっての〈souffle〉とは、人間に吹き付ける「聖霊」としての「風」、神の「息」であり、詩人が吸って、また吐く「息」でもある。神の息であるから、その息＝風は、神の被造物としての「超自然的なるもの」から人間に吹きつける息ということができるだろう。

また、〈esprit〉は、リヴィングストンの『オックスフォード キリスト教辞典』によると、キリスト教では、「(1) 個人ないし人間の靈魂全般の知的で非物質的な部分であり、身体と結合・分離しているが、宗教的真理と行動に関連し、神的影響を直接に受けやすいもの、(2) 時間、空間、身体的枠組の制限を受けない、超人間的存在の秩序、(3) (2) の秩序の被造物 (天使、悪魔)、(4) 三一神の第 3 の位格、聖霊 (le Saint-Esprit)」(リヴィングストン 909) と定義されている。特に (4) の聖霊については、「父なる神、子なる神と同一実体、同等であり、永遠に共存し完全な意味で神であり、神の靈は、すでに天地創造の際に働いており、神の真理を伝えるよう任命された人たちに授けられた。神は、断続して働くが、非人格的であるという旧約聖書の見解が受け継がれている」と考えられている (471-472)。

詩人が吐き出す「息」、それ自体が「靈気」であると言っているから、キリスト教的な〈esprit〉の概念に照らすと、詩人の息が、すでに、超人間的、非人間的秩序体系のもの、つまり超自然的なるものそのものであり、三位一体のうちの聖霊それ自体であると考えられるだろう。前項でふれた、神の被造物としての「超自然的なるもの」から伝達されるものにして、そのもの自体である「息」を、ここでは〈esprit〉として読むことが可能ではないだろうか。また、それを詩人が吸い込んで、吐き出されたものについても同様に〈esprit〉と表現していると思われる。詩人の息 (言葉になるかならないか問わず) 自体が、三位一体の聖霊、つまり、神そのものである、ということには、聖書の一節を思い出しておく必要があるだろう。ヨハネ福音書 1 の 1-3 において、まさに神と言葉の関係が言及されている。

初めに言 (ことば) があった。言は神と共にあった。言は神であった。この言は、初めに神と共にあった。万物は言によって成った。成ったもので、言によらずに成ったものは何一

つななかった。

つまり、これまでの見解から、神は言そのものであり、万物は神の息吹と同じなのである。三位一体のキリスト教教義に立てば、また、詩人が感じるその神の言たる超自然的なるものの息吹も、「聖霊」であり、同時に神そのものと考えることができるだろう。

『詩法』とはほぼ同時期の中国滞在期に書かれた詩作品に『五大讃歌 (*Cinq grandes odes*)』がある。これと同様に『東方の認識』(*Connaissance de l'Est*, 1900) も、マラルメの教えである、万物を前に、「言わんとすること」を問う姿勢に貫かれているわけであるが(渡辺 [2005] 452)、その『五大讃歌』の第二頌歌「霊と水」(*L'esprit et l'eau*, 1906) の中では、自身が「大地の基質と合体して息をしている」ときに、「聖霊の息吹=風」が、詩人に吹きつけているのであり、それは北京にて、「広大な中国大陸の自然を読み込んで」書かれており、そこには「大地の基質と合体して息をしている詩人」に吹きつける「聖霊の息吹=風」が描かれていると、渡辺は指摘する(461)。冒頭は以下のように始まる。

けぶりたつ長い沈黙ののち、
かすかすの日々を、煙とざわめきにけぶりたつ市民生活の大いなる沈黙ののちに、
たがやされた大地の吐息よ、こがね色したあれこれの大都市の唐草模様よ、
突然に、「聖霊」がまたしても、突然に、息吹きがまたしても、
突然に、心臓ににぶい衝撃が、突然に、さずけられたことばが、突然に、「聖霊」の息吹きが、
容赦のない誘惑が、突然に、「聖霊」のとりつきが。(Po. 234) ¹¹

聖霊の息吹が、その大地(「超自然的なるもの」のほとんど身体的現れ)から詩人に吹いている様子が歌われている。繰り返すが、聖霊は、神の言であり、神の息吹(*souffle*)であり、「超自然的なるもの」の霊気でもある。それは、詩人に容赦なく「突然に」さずけられ、詩人の体内の心臓や、神経器官に直接的に振動として伝わり、『詩法』でいうところの脳髄(*cervelle*)が司る知性(*intelligence*)に働きかける(Po. 160)。

また、同テキストのなかで、「司祭(*prêtre*)」の口から、「psiの形に聖霊の息を吹きかけて泉を祓い清める神よ」(Po. 243) ¹²記していることから、司祭の息吹は、そのまま神の息吹、また聖霊の息吹そのものであることが読み取れると指摘されている(栗村 [2009] 104)。栗村は、詩人が「psi」の文字は、「ギリシャ語のプシケ(*ψυχή*)を指し、聖霊の息吹(*le souffle du Saint-Esprit*)を意味する」(105)こと、またその息を吹きかける動作は、クローデル生前に発行された『ミサ典書』にある司祭の息を吹きかける形を「ψ」の形になぞらえて指示していることとの連関を指摘している。

「超自然的なるもの」である「大気」、「自然」を吸い込み、「詩」という実体的な「息」を吐き出す、言い換えれば、その両者を媒介する存在としての詩人という認識は、クローデルのテーマとして、この後の詩論、演劇論までも引き継がれることとなる。

6. 『五大讃歌』における「息」としての「声」

次に『五大讃歌』の第四頌歌『聖寵であるミューズ』(*La muse qui est la Grâce*, 1907) をとりあげたい。このテキストでは、詩人とミューズの対話が描かれ、「《聖寵(Grâce)》である《ミューズ》

が、一対一で呼びかけてやまない相手は、個人としての詩人その人なのである」(Po. 263)¹³が、詩人は耳をふさぎ抵抗する。そして大地を向き、「人間的な、肉の愛の、最後の喚起」を行うのだが(Po. 263)¹⁴、その努力は無に帰し、大地からの「声」は、詩人のふさがれた耳にあふれおしよせ、デュオニソスの陶醉をもたらす。ここで注目したいのは、喚起(évo-cation)という単語である。この中には、[voc-]即ち「言葉、発声」を意味する語基が含まれている。耳をふさいでの詩人の内的な言葉の発露は、「évo-cation」として、外へ吐き出される。しかし、外からの声とも、表裏一体であることが、この後描かれる。詩人をして、「わたしは！聞こえてくる、わたし自身の体のなかに一つの声が、次第次第にテンポを速めるあの拍子が、歓喜の運動が、一勢に動き出すあのオリュンピアの行列が、神の拍子に整えられたあの行進の響き！」(Po. 264)¹⁵と言わしめているように、否応なく身体の中に入れ込んでくる大地からの胎動とも言うべき「拍子(mesure)」や、歓喜の「運動(mouvement)」や、声と同調していく詩人の姿が描写される。前段の『詩論』と結びつけて考えると、この「声」こそ、「息」、「聖霊」であろう。詩人が聞いている「声」が即ち神からの「息」、「超自然的なるもの」から吹き付ける風である。

『霊と水』同様、「詩人」と「世界」との合一が描かれる。大地からの息吹と体内のリズムを呼応させることでの、詩人の霊媒としての超自然的な世界との共鳴、合一化である。よって、神の拍子・運動と、自らの拍子・運動が連動する状態になるのである。これは、詩人も含めた「共同・出生」(=認識)の状態であり、詩人の体内における声をめぐるメカニズムを在りようである。内的な喚起(évo-cation)と、神からの声の相関関係が想起され、かつ、このあと触れることになる神からの召命(vocation)の問題との接続があると思われる。

『聖寵であるミューズ』は、ストローフ[詩人(男)]とアンチストローフ[ミューズ]の対話形式を取る。男である詩人は、紙片に詩を書き留めようとし、万物は知性による分析のためにあると考えている。そこで、ミューズは、「何の意味がある、私にとって、お前たちのその機会、奴隷の作り出したようなそれらのもの、お前たちの書物だの、文字だのが！」(Po. 268)¹⁶、また「生きた言葉を作るのはインクとペンではない！」(Po. 268)¹⁷と詩人の行為を看破する。これはいわゆる、エクリチュールとパロールの対立における、パロールの優位を語っているとみることができるだろう。あくまで詩人とミューズにおいて問題となっているのは、声の領域における詩=生きた言葉であり、この詩人とミューズのやり取り自体、詩人の内燃運動であり、超自然的なるものの息、聖霊を吸い込み、吐き出すその過程であろう。

詩人はついに第3ストローフの冒頭で「おお、神の分け前よ！手も触れずに保たれた女！おお、靈感の主よ！(…)わたし自身の、すでに存在していた部分よ！おお、私に先立って存在していた、私自身というものの観念よ！」(Po. 273)¹⁸と叫ぶ。ここで、「靈感(inspiratrice)」という言葉が見られ、これも、クローデルの詩論に欠かせない概念のひとつであるが、この単語については次項で検討したい。

この詩人とミューズの対立の内的葛藤、つまり、「超自然的なるもの」を受肉することと、それを詩として表出することの間に、詩人のなかで摩擦が起きることについて、それが、クローデルの詩作における命題であることを確認しておきたい。クローデルは、「超自然的なるもの」の風を「知性」に接続するものとしての詩句を提示する。知性を担う脳髄という、理性的、弁証法的に考えてものごとを理解する器官と、拍を刻む心臓のような感覚器官へ訴えかける大地の鼓動の相互影響関係、感覚的事物の知性への共鳴の部分は、一種の緊張関係として、二項対立的にクローデルは考えていると思われる。この知性と感性の緊張関係の結節点としての詩を吐き出すときの詩人の葛藤は、クローデルにとって至上命題といえる。次項では、この葛藤の次の段階としての、詩として表象される段階について確認しよう。

7. 「靈感」～詩の発話へ～

さて、前段で述べたクローデルの詩論は 1910 年代～1920 年代により強固になり、クローデルの『詩法』からほぼ 20 年の年月を経て、詩の表現構想にまで発展する。詩論『フランス語の韻文に関する省察と提題』(*Réflexions et propositions sur le vers français*, 1925) は、『詩法』より実践的かつ、想定される詩のあるべき姿を提示したといえる。ほかの同時期に書かれた詩に関するテキスト『ダンテを主題とする或る詩への序論』(*Introduction à un poème sur Dante*, 1921)、『マラルメーイジチュールの破局』、『リヒャルト・ワーグナー——フランス詩人の夢想』(*Richard Wagner rêverie d'un poète français*, 1926) はもとより、日本演劇論である『文楽』(*Bounrakou*, 1924)、『歌舞伎』(*Kabouki*, 1926)、『能』(*Nô*, 1925-1926)、『劇と音楽』(*Le drame et la musique*, 1930) などともインター・テクスチュアルな関係を有している。日本滞在後期に書かれたことから、伝統演劇に代表される日本体験というものに影響を受けた詩論であると考えられる。

とくに『フランス語の韻文に関する省察と提題』では、構想していた詩人のあるべき姿、詩の効果、役割を発展させ、これを整理する形で書かれている。しかし本稿では、超自然的なるものとの合一が可能な霊媒かつ、表現主体となった詩人について、まずは 2 年後に書かれた『詩的靈感についてのブルモン氏への手紙』を扱いたい。

『ブルモン氏への手紙』の冒頭でクローデルは詩をこう定義する。

詩とは、元来、何かを作りたいという欲求、さらに言うならば、或るものについて抱いた観念を言葉によって現実化したいという欲求の結果です。想像力は、みずからが現実化したいと目論む対象について、生き生きとした強烈な観念を持たねばなりません。(…) 芸術作品とは、想像力と欲求との共同作業の結果です (*Pr.* 45-46) ¹⁹。

詩は、詩人の「抱いた観念」を「現実化」する欲求の結果として語られ、『五大讃歌』であったような、「超自然的なるもの」からの「息吹」を詩として実体化／言語化する苦悩からは、詩人は少し解放され、そこには生き生きとした前向きな詩句の創造への姿勢が見られるように思われる。

クローデルに詩での表現を積極的に向かわせた要素とはなんだったのか。それは 1920 年代に、このテキストが主題として扱っている「靈感」という概念を立てたことによると思われる ²⁰。

〈inspiration〉は、「人間に忠告やひらめきをもたらす、超自然的なるものの存在に由来する息の種類。魂の超自然的な心の動きの下での神秘的な状態。天からの、神の天命の靈感。聖霊。聖寵。ひらめき／天啓」または、「着想、突発的自然発生的意思」、「研究者、芸術家、作家を突き動かす創造的息／何事かを引き起こす作用」と、『グラン・ロベール』では定義されている ²¹。

この〈inspiration〉は、クローデルの独自の解釈を介さずとも、超自然的な息吹を意味し、かつ、同時に詩人の着想そのものをも意味している。「息」は、前の項でも触れたように、神の息吹かつ、聖霊でもあったわけであるから、〈inspiration〉は、(1) 神からの、超自然的なるものからの、詩人に吹き付ける霊的息吹であると同時に、(2) 詩人の内的着想の運動——『詩法』では、炎と鞴のイメージを用いて形容していた——であり、その世界と詩人との合一の過程であり、(3) 詩人の発する詩でもあることを、ひとつの言葉で言い表しているということができよう。『五大讃歌』の『聖寵であるミューズ』における〈inspiratrice〉から引き継がれたクローデルの問題系としての「靈感」は、〈inspiration〉として概念化される。それは、クローデルにとっての詩人の使命そのものを言い表していると言えるだろう。特に 3 つ目の、詩人が発する詩、という要素に重きが置かれているように思われる。以下で検証する。

このテキストでは、今述べたように「靈感」について3つに区分けする。先の3つの区分を念頭に置きつつ読み進めたい。その1つ目は、「一般的な意味で、召命の意味とかなり近いように思われます」(Pr. 46)²²とクローデルは言う。召命(vocation)も、[voc-](声)の意味を含んでいることから、先の『聖寵であるミューズ』に登場した「évocatton」にも通じかつ、「évocation」が、内的な喚起([é-]という内から外へ、を意味する接頭辞を伴う)だったのに対し、「vocation」は外部(神)からの詩人の身体の内側への召命、呼び出しである。続けてクローデルは「この意味で、詩人とは[靈感を吹き込まれた者(inspiré)]と言われるのです」というように(Pr. 46)²³、「靈感を(神から)吹き込まれた」ことを意味する過去分詞形になっており、靈感がふきつけることに対し、詩人が受動的な立場であることを示している。このことから、「靈感」の第一義が、外的な要因である神の息吹の「召命」の段階であることがわかるだろう。

「靈感」の2つ目の意味は、「現実的(actuelle)灵感」に関してである。

詩人が或る様式に従って、例えば一種のリズミカルな刺激とか、繰り返しとか、言葉の均衡とか、時には少しばかり、東方²⁴の民衆の間でふれてまわる人びとのやり方で拍子をとった朗詠の調子などによって、調子づいて来たとします。詩人が手をこすったり、縦横に歩きまわったり、拍子を打ってみたり、歯の間で何かをつぶやいてみたりする姿が見かけられます。やがて少しずつ、想像力と欲求との二つの極の間の規則正しい躍動につれて、言葉と観念の波がほとぼしり出始めるのです。この時、すべての能力がこぞって極度に注意深い状態になり、能力のひとつひとつがそれぞれにできることを、必要なものを提供しようと待ち構えているのです(Pr. 46)²⁵。

さて、ここに来て、これまで受肉するまでの詩人の様相が、表現する主体としての描写が加わってきた。『五大讃歌』では、詩として噴出させることに苦悩していた詩人は、拍子をとったりリズミカルな朗詠によって、詩を表現することに目覚める。想像力と欲求は裡なる律動によって制御されながら、言葉(parole)がほとぼしりはじめる。この制御された言葉＝詩が、注意深く、口から出てくるまでの身体的運動が、「灵感」の第2の要素である。クローデルが、ランボーから受け取った「超自然的なるもの」のほとんど身体的感覚が、いよいよ、言葉の朗詠の拍子を獲得することで、「現実的(actuel)」な灵感としての言葉を獲得する。これが灵感のもつ物質的かつ現実的位相である。クローデルは、冷静な知恵は、詩人の口をついて出ようとして殺到したすべての言葉、すべての観念の中から、適切なものを取捨選択するのだという。

灵感の第3の意味は、「詩はもろもろの事物の中から、それらの純粋な本質を描き出すからであり、その純粋は本質とは、神の被造物としての属性であり、神の存在の証拠であるから」(Pr. 49)²⁶こそ、詩は祈りとも結びつくという位相のことである。事物の純粋な、神の被造物としての本質、つまり、「ほとんど身体的に感じられる超自然的なるもの」の啓示であり、神の息吹である感覚的事物を描き出すという意味が、灵感の3つ目の意味なのである。その描き方であるが、「詩人は言葉を有用さのために用いるのではなく、言葉が用い得るかぎりのすべての美しい響きの幻惑でもって、知性に理解可能であると同時に、間隔に快適な一つの光景(タブロー)を作り出すために言葉を用いる」(Pr. 48)²⁷ことが必要なのである。つまり、言葉に出した時の、言葉の意味作用よりも、響きの美しさのレヴェルが、「灵感」を表現するには必要であるということである。言葉が対象を指し示す言葉というものは、詩人の敵であるとクローデルはいう。それを打破するために、クローデルは先に述べた東洋の詩の朗誦の力を借りる。これまで、『詩法』、『五大讃歌』までの段階では、紙に書き留めようとしていた苦悩から、詩人は解放される。受け手に快適な美しい幻惑で、詩人は自分

が受け取った「靈感」を伝える術として、エクリチュールではなく、パロールにおいて詩という表象行為を行おうとしたということが読み取れる。「同じ音の繰り返し、音節の調和、リズムの規則正しさ、その他韻律をもつ歌のすべては、そのためにこそ役立つ」(Pr: 48)²⁸とクローデルは言う。ここに来て、その靈感の表現方法として、音節 (syllabe)、リズム (rythme)、韻律 (prosodique) といった単語が出てくる。詩の表現方法としてのパロールには、これら音楽的要素が不可欠であることが、1910年代を経て、1920年代に入ると、クローデルの認識に現れてくる。この時代にクローデルは、詩における「超自然的なるもの」の表現形式への手がかりをつかみ、詩論を成熟させるに至ったと言えるだろう。

8. おわりに

クローデルの詩論について「超自然的なるもの」、「息」、「聖霊」、「灵感」という単語に、時代を追って注目しつつ、その変遷を確認し、検証してきた。彼の詩作の根源には、キリスト教的な神の被造物としての超自然的世界の認識があった。その神の息、「超自然的なるもの」の息吹を感じ取り、詩人は、それを自らの身体を通して、詩として吐き出すことで表現する。1900年代にあつては『詩法』における理論化、『五大讃歌』における「超自然的なるもの」の「息」、「精霊」の感取が読みとれるが、その表現方法が彼にとっては、課題として残ったのだった。1907年の『聖寵であるミューズ』では、ミューズと詩人の対話によって、エクリチュールは否定されたが、代替物としてのパロールは提示されるまでには至っていなかった。しかし、1920年代に「灵感」の概念を立てることで、詩人は積極的に詩を発話するに至るのである。『詩的灵感に関するブルモン氏への手紙』を見てみると、彼が、問題であった詩の表現方法について、一定の手がかりを得たと考えることができる。詩は、詩人の魂の律動と連動したリズムをもつことが必要と明言されたのである。そこで、詩はいよいよパロールを獲得したということができるのではないか。その「パロール」と「音楽」が結びついたクローデルの詩論の新たな段階の検証については、今後の研究の課題としたい。

引用文献リスト

- 栗村道夫『ポール・クローデルの作品における聖徒の交わり』サンパウロ、2000年。
——『『百扇帖』注釈(その8)』『L'Oiseau Noir』(15)、東京、日本クローデル研究会、2009年、78-125頁。
——『クローデル詩集 (思潮社古典選書4)』山本功訳、思潮社、1967年。
——『書物の哲学』三嶋睦子訳、法政大学出版局、1983年。
共同訳聖書実行委員会『新約聖書』、日本聖書協会、1997年。
中村弓子『受肉の詩学』、みすず書房、1995年。
ミエ=ジェラルド、ドミニク「ポール・クローデルと日本—霊的および美的影響」北原ルミ訳、
『神戸海星女子学院大学研究紀要』42号、2004年、173-197頁。
リヴィングストン、E. A. 編『オックスフォード—キリスト教辞典』木寺簾太訳、教文館、2017年。
渡辺守章『劇的想像力の世界』、中央公論社、1975年。
——『虚構の身体』、中央公論社、1978年。

——「解題」、クローデル、ポール『繻子の靴』渡辺守章訳、岩波書店、2005年、425-515頁。
渡辺守章／佐藤正彰（訳者代表）『筑摩世界文学大系 56（クローデル、ヴァレリー）』、筑摩書房、
1976年。

Le Grand Robert de la langue française, Dictionnaires le Robert, VI vols., 2001.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, édition établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1965.

---, *Œuvre poétique*, textes établis et annotés par Jacques petit, Paris, Gallimard, 1967

¹ Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs de français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire ?*

² 以下、同テキストの翻訳に関しては、斎藤磯雄訳の『詩法』（渡辺／佐藤）を参考にし、必要に応じて加筆修正した。

³ « Parenté des mots naître et connaître ».

⁴ Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance.

⁵ Cela, donc, sans quoi rien qui soit ne saurait être, que ces mots pour le présent supportent notre idée de la connaissance. Tout d'abord, il est évident que la partie ne peut exister sans le tout, ni toutes choses sans chacune, et voici, pour éclairer cette interdépendance, le corps humain.

⁶ Nous comprenons (dans le sens poétique du mot) en passant sur ce qui passe. 以下、同テキストの翻訳に関しては、三嶋睦子訳の『詩的靈感に関するブルモン氏への手紙』（クローデル [1983]）を参考にし、必要に応じて加筆修正した。

⁷ L'objet de la poésie, ce n'est donc pas, comme on le dit souvent, les rêves, les illusions ou les idées. C'est cette sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés. C'est l'univers des choses invisibles.

⁸ Arthur Rimbaud n'est pas un poète, il n'est pas un homme de lettres. C'est un prophète sur qui l'esprit est tombé, (...) Je voudrais expliquer ce mot de « prophète ». Il s'agit de tout autre chose que de sainteté ou de vertu. 訳出には、中村弓子『受肉の詩学』を参考にし、加筆修正した。

⁹ « (...) je tire l'air par les narines, et m'y étant combiné, il s'expire de moi mon souffle, sonore ou non, parole ou pas, esprit psychique et buée sur le miroir. Et comme la flamme jaillit sous le soufflet, éclatent à chaque aspiration la vie du corps et celle de l'âme, le vers substantiel, phrase ou acte ».

¹⁰ ヨハネ福音書 3 の 8 : 風は思いのままに吹く。あなたはその音を聞いても、それがどこから来て、どこへ行くか知らない。霊から生まれた者も皆そのとおりである（新共同訳）。

¹¹ Après le long silence fumant, / Après le grand silence civil de maints jours tout fumant de rumeurs et de fumées, / Haleine de la terre en culture et ramage des grandes villes dorées, / Soudain l'Esprit de nouveau, soudain le souffle de nouveau, / Soudain le coup sourd au cœur, soudain le mot donné, soudain le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain le possession de l'Esprit ! 以下、同テキストの翻訳に関しては、山本功訳の「霊と水」（クローデル [1967]）を参考にし、必要に応じて加筆修正した。

¹² « Dieu qui avez baptisé avec votre esprit le chaos / Et qui la veille de Pâques exorcisez par la bouche de votre prêtre la font paienne avec la lettre psi »

¹³ En vain, c'est à lui personnellement que la Muse qui est la Grâce ne cesse de s'adresser ! 以下、同テキストの翻訳に関しては、渡辺守章訳の「聖寵であるミュージズ」（渡辺／佐藤）を参考にし、必要に応じて加筆修正した。

¹⁴ Suprême évocation de l'amour charnel et humain.

¹⁵ J'entends une voix en moi et la mesure qui s'accélère, le mouvement de la joie, / L'ébranlement de la cohorte Olympique, la marche divinement tempérée !

¹⁶ Que m'importent toutes vos machines et toutes vos œuvres d'esclaves et vos livres et vos écritures ?

¹⁷ Ce n'est pas avec l'encre et la plume que l'on fait une parole vivant !

¹⁸ O part ! ô réservée ! ô inspiratrice ! ô partie réservée de moi-même ! ô partie antérieure de moi-même ! / O idée de moi-même qui étais avant moi !

¹⁹ La poésie est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. Il faut donc que l'imagination ait eu une idée vive et forte, quoique d'abord et forcément imparfait et confuse, de l'objet qu'elle se propose de réaliser. Il faut en plus que notre sensibilité ait été placée à l'égard de cet objet dans un état de désir, que notre activité ait été provoquée par mille touches éparses et mise en demeure pour ainsi dire de répondre à l'impression par l'expression. L'œuvre d'art est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir.

²⁰ またもう一つには、具体的な詩の朗誦におけるリズムを想定した韻律法の発見があるが、それについては、また機会を改めて論じたい。

²¹ « Souffle émanant d'un être surnaturel, qui apporterait aux hommes des conseils, des révélations ; état mystique de l'âme sous cette impulsion surnaturelle. L'inspiration, une inspiration céleste (...) Esprit, grâce (...) illumination / Idée, intuition / Souffle créateur qui anime les écrivains, les artistes, les chercheurs / Action d'inspirer qqch »

²² Cela dit, on peut prendre le mot d'inspiration dans trois sens différents. Le premier est un sens général qui se rapprocherait assez de celui de vocation.

²³ Le poète est un inspiré.

²⁴ 東方の民衆のリズムへの言及だが、これは日本演劇に影響を受けた詩論をまとめた直後に書かれたテキストであるからであり、その詩論への外部からの影響については稿を改める。

²⁵ Le second sens se rapporte à l'inspiration actuelle. Le poète a été mis en train, suivant un mode sur lequel les études du P. Jousse ont jeté une certaine lumière, par une espèce d'excitation rythmique, de répétition et de balancement verbal, de récitation mesurée, un peu à la manière des vociférateurs populaires de l'Orient. On le voit qui se frotte les mains, qui se promène de long en large, il bat la mesure, il grommelle quelque chose entre ses dents. Et peu à peu, sous cette impulsion régulière, entre les deux pôles de l'imagination et du désir, le flot des paroles et des idées commence à jaillir. Toutes les facultés sont à l'état suprême de vigilance et d'attention, chacune prête à fournir ce qu'elle peut et ce qu'il faut, la mémoire, l'expérience, la fantaisie, la patience, le courage intrépide et parfois héroïque, le goût, qui juge aussitôt de ce qui est contraire ou non à notre intention encore obscure, l'intelligence surtout qui regarde, évalue, demande, conseille, réprime, stimule, sépare, condamne, rassemble, répartit et répand partout l'ordre, la lumière et la proportion.

²⁶ C'est en ce sens que la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu.

²⁷ Il s'en sert non pas pour l'utilité, mais pour constituer de tous ces fantômes sonores que le mot met à sa disposition, un tableau à la fois intelligible et délectable.

²⁸ C'est à quoi sert la répétition des sons, l'harmonie des syllabes, la régularité des rythmes et tout le chant prosodique. Une fois que la partie de l'âme ouvrière, quotidienne et servile, est ainsi assujettie et occupée, Anima s'avance librement au milieu des choses pures d'un pas infiniment léger et rapide.

研究ノート

ジンガロから読み解く、サーカスの創造性

加藤愛子

1. 問題提起・先行研究概説

20世紀、フランスのサーカスは、大きな転換を経験した。サーカスや軽演劇などの研究者である、エヴゲニイ・クズネツォフ (Evgeny Kuznetsov, 1900-1958) の『サーカス—起源・発展・展望—』 (*Цирк: Происхождение, Развитие, Перспективы*, 1931) によると、まず20世紀初頭にサーカスの形式や定番のレパトリーが整った。小規模な見世物や軽演劇、ミュージックホールの影響はレパトリーを多様化させ、その結果、アクロバットやパントマイム、動物芸、クラウン芸といったレパトリーが展開されるようになった(クズネツォフ 382)。しかし、サーカスを取り巻く環境は映画やテレビといった新たな娯楽の登場や二度にわたる世界大戦によって一変してしまう。1972年には、パリにおけるサーカスのシンボリック的存在であったシルク・メドラノ (Cirque Medrano) が活動を終了し、サーカスはさらに斜陽化していった。

その一方、1970年代は同時に再生の時期でもあった。例えばサーカス研究者のパスカル・ヤコブ (Pascal Jacob) と写真家のクリストフ・レイノー・ドゥ・ラーージュ (Christophe Rayonaud de Lage) による著作の“Les Ecuycers” (2001) では、1974年、パリに初めてのサーカス学校、モンテカルロサーカス国際フェスティバル (Festival International du Cirque de Monte Carlo) が設立し、1977年には現在の若手アーティストの登竜門である、明日のサーカス世界大会 (Festival Mondial du Cirque de Demain) の設立が続いたことが紹介されている (Jacob and Rayonaud de Lage 64)。

サーカス再興の運動は1980年代も続けられ、ヌーヴォー・シルク (Nouveau cirque : 新しいサーカス) と呼ばれるアーティストやグループによって引き継がれることとなった。それまでのサーカスは、フィリップ・アストリー (Philip Astley, 1742-1814) が18世紀のパリで行った興行によってその原型が示されて以来、20世紀に至るまで、形式やパフォーマンスを変成させながらも、その伝統を重んじてきた。ヌーヴォー・シルクは、伝統を重んじてきたサーカスを意識しながらも革新的なパフォーマンスを打ちだした。舞踏、演劇、サーカスなどの研究者である石井達朗の『アクロバットとダンス』 (1999) では、ヌーヴォー・シルクを次のように述べている。「ヌーヴォー・シルクは、概してダンス・演劇・ファッション・美術・風俗などをとりいれながら、それらを既成のサーカスの要素と抱合せる。ユニークな身体性、斬新なアクロバット、ときにはクラウン的な要素を加味して、新趣向のパフォーマンスをつくる」 (石井 199)。

例えば、1984年にカナダで設立したシルク・ドゥ・ソレイユ (Cirque du Soleil) は、これまでのサーカスが多様なレパトリーを満遍なく行っていたのに対し、定番の動物芸を一切行わず音楽やアクロバット、ダンスを中心にしたパフォーマンスを催している。さらにテーマに沿った衣装や大規模な照明、舞台装置の使用によって、作品全体に統一感とエンターテインメント性がもたらさ

れている。グローバルな活動は大々的な成功を収め、20世紀後半のサーカスの在り方を提示した。

ジンガロ (Zingaro) もまた、ヌーヴォー・シルクの代表的なサーカスである。座長バルタバス (Bartabas, 1957-) 率いるジンガロは、1984年パリのオーヴェルヴィリエで発足し、現在に至るまでサーカスシーンを牽引してきた。これまでのサーカスにおける馬の演目は舞台の花形であり、人間の指示のもとに馬を操ることを芸としてきたが、バルタバスは「テアトル・エケストル (Théâtre équestre : 馬の演劇・劇場)」という馬術、音楽、ダンス、演劇を結びつけたパフォーマンスで、馬と人間の繋がりを感じさせる作品を発表してきた。

フランスの文化・通信省に所属し、舞台芸術および映画の研究者であるジャン=ミシェル・ギイ (Jean-Michel Guy, 1956-) は“Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution” (2001) の中で、サーカスの伝統を踏襲しながらも、他の興業ジャンルを取り入れたヌーヴォー・シルクの登場によって、ヌーヴォー・シルク登場以前のサーカスを「伝統サーカス (Cirque traditionnel)」、それ以後のサーカスを「現代サーカス (Cirque contemporain)」と区別して捉えられるようになったと指摘している (Guy 11)。しかし、このような二項対立的な捉え方が、必ずしもサーカスの特性を正しく理解できているとは限らない。先のシルク・ドゥ・ソレイユとジンガロを比較するとシルク・ドゥ・ソレイユが「シルク (Cirque : サーカス)」と名乗ることに対し、バルタバスはジンガロをサーカスではなく、「テアトル・エケストル」と自称しているように¹ヌーヴォー・シルクと紹介されるサーカスを「現代サーカス」として捉えること自体に曖昧さが生じている。しかし、サーカス史を振り返ると20世紀初頭のサーカスもまた、ヌーヴォー・シルク同様に、小規模な見世物や軽演劇、ミュージックホールといった他の興業ジャンルを取り入れて新しいレパートリーやパフォーマンスを生み出してきた。つまり、サーカスには常に他の興業ジャンルの影響を受けながらパフォーマンスを創造する性質がある。よってジンガロもまた、これまでのサーカスの性質を受け継いだ新しいサーカスであることに違いないが、1970年代以降の「伝統サーカス」と「現代サーカス」という二項対立的な捉え方は、サーカスが本来持っている創造性に対する理解を妨げているといわざるを得ない。

本稿では、上記のような二項対立的な理解では捉えきれないサーカスの具体例として、ジンガロを中心に取り上げ、以下に詳しく検討したい。

2. 問題の背景①—見せる技から調和する技へ—

まず、サーカスにおけるパフォーマンスの創造性について、問題の背景に触れる。ここではジンガロに見られるパフォーマンスの要素をサーカス史的観点から考察する。

ジンガロの要である馬の演目は、サーカスが形成された初期から非常に多種多様に展開されている。先のアストリーによるアンフィテアトル・アンブレ・デュ・フォブル・デュ・タンブル (Amphithéâtre anglais du faubourg de temple) [図版1] のパリにおける1782年の創立は、事実上、サーカスの誕生²を告げた。この時代の観客の関心は、戦争や生活に必要な馬にあった。とりわけ上流階級では乗馬が流行し、庶民が訪れる定期市の大道芸などでは曲馬がしばしば行われ、上流階級から庶民に至るまで馬は親しまれてきた。こうした関心を受けて、アストリーの演目のほ

とんどは曲馬や高等馬術³で占められた。

下記が、クズネツォフによって紹介されている、アストリーが公演を行っていた当時の主な馬の演目である（クズネツォフ 38-41）。

- ・馬の軍事的展開⁴ [図版 2]
- ・馬上の美しいポーズ [図版 3]
- ・馬上のパントマイム、早変わりパントマイム [図版 4]
- ・馬上のダンス、バレエ [図版 5]

「馬の軍事的展開」は、戦争で馬を使用してきたことから派生し、銃や槍、剣、旗などを用いるパフォーマンスや、騎士の決闘を模したパフォーマンスからなる演目だ。しかしそれは、同時に定期市で人気の見せ物だった馬上の曲芸の文脈をも受け継いでおり、曲馬のルーツともいえる。その一方、「馬上の美しいポーズ」、「馬上のパントマイム、早変わりパントマイム」、「馬上のダンス、バレエ」は、都市のブルジョワジーや軍人層の嗜好に影響を受けて、優雅なポーズや振り付け、バレエの動きを取り入れた内容となっている。

1780年代後半の馬の演目は、当時の世相、観客の嗜好に合わせて、大道芸、高等馬術、演劇、バレエといったあらゆる興業ジャンルのパフォーマンスを取り入れて作られたため、このように豊かなレパートリーが形成されることとなった。そして、興業ジャンルのパフォーマンスを取り込むという特徴は、先に20世紀初頭のサーカスがそうであったことを指摘したように、引き継がれていった。

その後、1793年に劇場の興行主がアストリーからアントニオ・フランコーニ (Antonio Franconi, 1738-1836) に代わってからは、「シルク・オランピック (Cirque Olympique)」と名称を変更した。この劇場は、通称「馬の劇場 (Théâtre hippique)」とも呼ばれ、文字通り馬を使った劇が行われるようになる。曲馬や高等馬術といった馬の演目は、単体で披露されるのではなく、物語を展開させる機能を担う重要な部分として一つの作品に組み込まれていった (クズネツォフ 51, 65-79)。

ジンガロの作品は、このようなパフォーマンスの変遷史を受け継ぐものである。ジンガロ日本公演のパンフレットである“ZINGARO LOUNGTA, LES CHEVAUX DE VENT”では、多くのジンガロのパンフレットテキストを手掛けている、アンドレ・ヴェルテ (André Velter) とフランソワ・グリユン (François Gründ) が次のように紹介している。最初の作品『騎馬キャバレー』(Cabaret Équestre, 1984) [図 6] は、曲馬の荒々しさとダイナミックさが印象的な作品で、多くの時間を曲馬の披露に費やしている。続いて『騎馬オペラ』(Opéra Équestre, 1991)、『シメール』(Chimère, 1994) は演劇的要素が加わっているが、曲馬の印象が強い作品である (Velter and Gründ 94-96)。

第四作目となる『エクリプス』(Eclipse, 1997) [図 7] では、衣装から舞台に至るまで白と黒で統一し、幻想的な静の世界を表現した。クラシックバレエダンサーであるフリオ・アロザレナ (Julio Arozarena) と、ピナ・バウシュのダンスグループに所属していたクインセラ・スウィニンガン (Quincella Swyningan) が参加することで人間のしなやかな動きと、高等馬術のスペイン常歩⁵ [図 8] やクルベット⁶ [図 9] といった馬の優雅な動きが中心となった (Velter and Gründ 97)。

ここまで見てきたように、時代や社会といった活動の背景が異なるにも関わらず、アストリーや

フランコーニの「伝統サーカス」とジンガロのパフォーマンスの変遷には、類似が見られる。また、新たなパフォーマンスを創造するために、あらゆる興業ジャンルを取り込んでいくという特徴も、やはりジンガロに引き継がれていることから、ジンガロには「伝統サーカス」や「現代サーカス」といった二項対立的区分では測り切れない、「サーカス」の伝統全般を貫く系譜が受け継がれていると言えるだろう。

3. 問題の背景②—サーカスにおける自明性の喪失と領域の横断—

次に、ジンガロと同時代の芸術分野における表現について考察を行い、芸術分野全般に関連する「創造性」の在り方について言及したい。

美術史研究の領域では、谷川渥が、『20世紀の美術と思想』（2002）において、テオドール・W・アドルノ（Theodor W. Adorno）の「芸術に関することで自明なことは、もはやなにひとつないことが自明になった」（谷川 218）という言葉が踏まえうえで次のように指摘している。

六十年代、それは芸術の様相がとくにアメリカを中心に急激に変化した時代である。（…）絵画とか彫刻とかいった既成の芸術ジャンルでは括りきれない、それこそ漠然と「アート」と呼ぶほかない現象が次から次へと生じたのである。「芸術」の自明性の喪失が、ほかならぬ「アート」という言葉を用いてしか指示することのできない現象によってもたらされたことこそ、六十年代の特徴である（同 218）。

芸術としての「自明性の喪失」という現象は、同時期のサーカスにおいても見られる。例えば、ヌーヴォー・シルクの多くのアーティストは、サーカスの革新を目指しながらも、時として自分達のパフォーマンスが「伝統サーカス」と同じ文脈で評価されることを恐れ、「サーカス」という言葉で表されることを否定してきた。ジンガロにおいても事態は同様である。バルタバスも、「テアトル・エケストル」という言葉を用いて、「伝統サーカス」の馬の演目と一線を画してきた。そのため、「サーカス」として認識されることを拒むアーティストやグループによるパフォーマンスを、「スペクタクル」という漠然とした言葉で表現するしかない状況が見られる。また反対に、どの分野に分類して良いか分からないパフォーマンスやエンターテインメントを「現代サーカス」と表現する場合も見られる。先に述べたシルク・ドゥ・ソレイユの大規模なパフォーマンスは、もはやサーカスの領域を超えた総合エンターテインメントであるが「現代サーカス」として知られているのがその例である。

演劇・エンターテインメントの領域においては、「領域の横断」についても言及したい。1970年代に登場したジェローム・サヴァリ（Jérôme Savary, 1942-2013）率いる「ル・グラン・マジック・シルクス（Le Grand Magic Circus）」という劇団は、祝祭性とサーカスらしい派手な衣装や道化と共に台詞や音楽、ダンスを融合させた新しいスペクタクルを催した。一方ジンガロの『エクリプス』という作品には、先のフリオ・アロザレナとクインセラ・スウィニンガンが参加したことにより、馬の力強さや荒々しい動きに、ダンサーの動きから生み出される厳格さやしなやかさが融合された

結果、作品に優雅さがもたらされた。

以上のようなサーカスを取り巻く環境の変化により、サーカスはジャンルとしての自明性を喪失し、むしろ新たなパフォーマンスを形成する転換期を迎えた。さらに、先の谷川の指摘にあるように、1960年代、美術史においては既成の芸術ジャンルでは括りきれない、「アート」という漠然とした言葉で表現するほかない現象が起きたことは、芸術分野の独自性が希薄になってしまったことには違いないが、却ってフレキシブルに領域の横断が行われ、そのことが作品の制作に反映されるようになったということも指摘したい。従って、ジンガロもこのような時代の背景の影響を受けて、パフォーマンスや演出を形成していったと考えられる。

4. 結びに代えて—研究の方法、展望—

結びに代わり、研究の展望ならびに方法について述べる。

以上で述べた、ジンガロに見られるサーカス史の系譜、1960年代～70年代における芸術分野の変容を踏まえ、「伝統サーカス」「現代サーカス」という二項対立的な捉え方でジンガロを理解するのではなく、サーカスの系譜に連なるものとしてサーカスが本来持つ表現の多様性、創造性という視点から捉える必要があると考える。

この視点について、次の方法論でアプローチを検討している。ジンガロと従来のサーカスの馬の演目について、先のヤコブによる著書“Le Cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste” (2002) や同じくサーカス研究者のピエール・イヴェルナ (Pierre Hivernat) とクラン・ヴェロニク (Klein Véronique) による“Panorama contemporain des arts du cirque” (2010) により、現代に至るまでのサーカスのパフォーマンス内容を比較し、歴史的文化的背景がどのように作用しているか分析を行う。

また、バルタバスの著書である“Manifeste pour la vie d'artiste”により、バルタバスと繋がりのある同世代のアーティストがどのようにジンガロの活動に影響を与えているか理解を深める。また、小林康夫・松浦寿輝編著の『表象のディスクール⑥創造 現場から／現場へ』により、ジンガロが設立された1970～80年代に、他の芸術分野、あるいはそこにおける芸術の概念がどのようにジンガロに影響を与えたか考察する。

少なくともこれらのステップを踏むことで、サーカスという興業／芸術ジャンル自体を捉え直し、また再評価していくうえでの重要な視点を提示できるものとする。

5. 関連文献・資料

以下、今後本研究を進めるにあたって関連文献・資料を参照する予定である。

一次資料
書籍

Bartabas, *Manifeste pour la vie d'artiste*, Paris : Éditions Autrement, 2012.

Bartabas and Cocano, Claire, *Habiter Zingaro : le fort d'aubervillier*, Arles : L'Impensé Actes Sud, 2010.

Bartabas and Homéric, *Zingaro 25 ans*, Arles : Actes Sud-MK2, 2009.

映像資料 (DVD)

Bartabas: *Académie équestre de Versaille en spectacle*,

(*Académie du spectacle équestre, Le Chevalier de Saint-George, un Africain à la cour, Voyage aux Indes galantes*) MK2, 2011.

Bartabas: Battuta, MK2, 2008.

Bartabas: Cabaret équestre, MK2, 2004.

Bartabas: Chimère, MK2, 2004.

Bartabas: Éclipse, MK2, 2008.

Bartabas: Entr'aperçu, MK2, 2008.

Bartabas: Galop arrière, MK2, 2010.

Bartabas: Lougnta, MK2, 2008.

Bartabas: Mazeppa, MK2, 2005.

Bartabas: Opéra équestre, MK2, 2004.

Bartabas: Triptyk, MK2, 2008.

二次資料

書籍

Adrian, Paul, *Le Cirque commence à cheval*, Bourg-La-Reine : L'Encyclopédie du cirque, 1979.

Alt, Alfons and Nauleau, Sophie, *La Voie de l'écuyer*, Arles : Actes Sud, 2008.

Bouglione, Sampion and Marjorie, Aiolfi, *Le Cirque d'hiver*, Paris : Flammarion, 2002.

Hivernat, Pierre and Véronique, Klein, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris : Editions Textuel, 2010.

Hotier, Hugues, *Un cirque pour l'éducation*, Pessac : L'Harmattan, 2001.

Jacob, Pascal, *Le Cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris : Larousse, 2002.

Jacob, Pascal and Christophe, Rayonaud de Lage, *Les Ecuyers*, Paris : Maegellan & Cie, 2001.

Poupel, Antoine, *Photographie Zingaro*, Paris : Éditions du Chêne, 2007.

Serrou, Coline and Charlotte, Erlih, *L'Académie Fratellini*, Arles : Actes Sud, 2008.

石井達朗『サーカスのフィルムロジー—落下と飛翔の100年—』新宿書房、1994年。

——『アクロバットとダンス』青弓社、1999年。

——『身体の臨界点』青弓社、2006年。

片岡康子編著『20世紀舞踏の作家と作品世界』遊戯者、1999年。

クズネツォフ、エヴゲニイ『サーカス—起源・発展・展望—』桑野隆訳、ありな書房、2006年。

小林康夫／松浦寿輝編著『表象のディスコース⑥創造 現場から／現場へ』東京大学出版会、2000年。

美術手帖編集部／谷川渥監修編集『20世紀の美術と思想』美術出版社、2002年。

パンフレット

Bénédicte, Giniaux, *Académie du Spectacle Équestre Manège de la Grande Écurie du Château de Versailles*, Versailles, Académie du spectacle équestre de Versailles Manège de la Grande Écurie du Château de Versailles, 2006.

Cirque d'Hiver Bouglione: Eclat programme souvenir 2012, 2012.

Cirque d'Hiver Bouglione: Prestige programme souvenir 2010, 2010.

Cirque d'Hiver Bouglione: Programme 1972, 1972.

Cirque National Alexis Gruss: Ellipse programme 2013, 2012.

Poupel, Antoine, Bartabas and Boujut, Michel, *Chamane*, Édition Médiannes, 1996.

Velter, André, *Calacas Zingaro*, Édition Zingaro, 2011.

財団法人馬事文化財団馬の博物館編『企画展 馬のサーカス・大曲馬』財団法人馬事文化財団、2009年。

ジンガロ日本公演実行委員会制作『ZINGARO LOUNGTA, LES CHEVAUX DE VENT』ジンガロ日本公演実行委員会事務局、2005年。

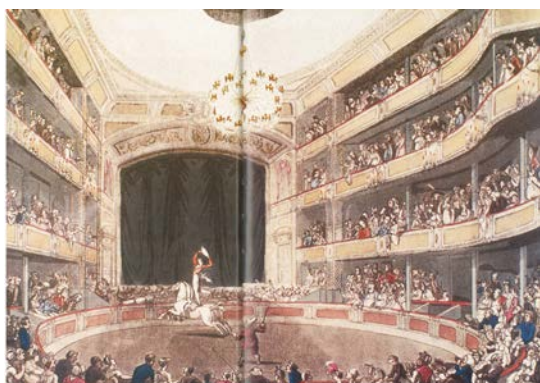
ジンガロ日本公演実行委員会制作『ZINGARO BATTUTA』ジンガロ日本公演実行委員会事務局、2009年。

ホームページ

バルタバス、ジンガロ、ヴェルサイユ馬術スペクタクルアカデミー公式サイト Bartabas.fr 最終アクセス年月日：2018年2月8日 <http://bartabas.fr/>

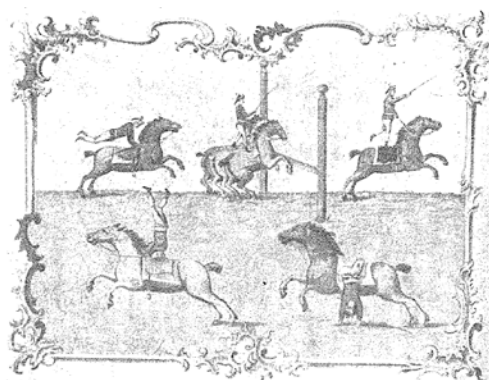
図版

図 1 アストリーによる、アンフィテートル・アンブレ・デュ・フォブル・デュ・タンプル (Amphithéâtre anglais du faubourg de temple)



JACOB, Pascal et RAYONAUD DE LAGE, Christophe, *Les Ecuyers*, Paris, Maegellan & Cie, 2001, pp20-21.

図 2 馬の軍事的展開
(Évolutions militaires à cheval)



エヴゲニイ・クズネツォフ『サーカス—起源・発展・展望—』桑野隆訳、ありな書房、2006年、19頁。

図 3 馬上の美しいポーズ



エヴゲニイ・クズネツォフ『サーカス—起源・発展・展望—』桑野隆訳、ありな書房、2006年、69頁。

図 4 馬上のパントマイム、早変わりパントマイム



エヴゲニイ・クズネツォフ『サーカス—起源・発展・展望—』桑野隆訳、ありな書房、2006年、72頁。

図5 馬上のダンス、バレエ



エヴゲニイ・クズネツォフ『サーカス—起源・発展・展望—』桑野隆訳、ありな書房、2006年、73頁。

図6-1 騎馬キャバレー



BARTABAS, *Cabaret équestre*, MK2, 2004.

図6-2 騎馬キャバレー



BARTABAS, *Cabaret équestre*, MK2, 2004.

図7-1 エクリプス



BARTABAS, *Éclipse*, MK2, 2008.

図7-2 エクリプス



BARTABAS, *Éclipse*, MK2, 2008.

図8 スペイン常歩



BARTABAS, *Éclipse*, MK2, 2008.

図9 クルベット



BARTABAS, *Éclipse*, MK2, 2008.

引用文献リスト

書籍

Guy, Jean-Michel, et al. *Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution*, Paris, Édition Autrement, 2001.

Jacob, Pascal and Rayonaud de Lage, Christophe, *Les Ecuyers*, Maegellan & Cie, 2001.

Velter, André, *Calacas Zingaro*, Édition Zingaro, 2011.

石井達朗『アクロバットとダンス』青弓社、1999年。

クズネツォフ、エヴゲニイ『サーカス—起源・発展・展望—』桑野隆訳、ありな書房、2006年 (Kuznetsov, Evgeny, *Цирк: Происхождение, Развитие, Перспективы*, 1931)。

ジンガロ日本公演実行委員会制作『ZINGARO LOUNGTA, LES CHEVAUX DE VENT』ジンガロ日本公演実行委員会事務局、2005年。

美術手帖編集部／谷川渥監修編集『20世紀の美術と思想』美術出版社、2002年。

ホームページ

Bartabas.fr 最終アクセス年月日：2018年2月8日

<http://bartabas.fr/>

¹ *Bartabas-présentation*, Zingaro, <http://bartabas.fr/bartabas/presentation/>

(最終アクセス年月日 2018年2月8日)

² アストリーによって、直径約13mの円形舞台で曲馬や曲芸といったパフォーマンスが始められたことから、世界中のサーカスの舞台の基準となった。

³ 「高等馬術 (Haute-école)」とは、騎手の特殊な技術や馬の能力が求められる馬術のこと。例えば、騎手の指示により馬が踊っているように見える軽やかな足取りやスキップ、後脚で立ち二本足で歩かせること、前脚を伸ばし上半身を屈めて挨拶させるといった技がある。ヨーロッパのサーカスでは、高等馬術は最も重要な

演目の一つであり、馬のいるサーカスで必ず行われる。技の巧みさはそのサーカス団のステータスにも繋がる。

⁴ クズネツォフによれば、馬の軍事的展開 (*Évolutions militaires à cheval*) は、銃や槍、剣、旗などを持つて行う多様な訓練が、この芸の基本であったが、さらに二人あるいは集団による「騎士の」決闘や、軍事演習、騎馬散策などに発展していった (クズネツォフ 38)。

⁵ 「スペイン常歩 (*Pas espagnol*)」 高等馬術の技。前脚を高く上げ前へ足を伸ばしながら歩く。

⁶ 「クルベット (*Courbette*)」 高等馬術の技。後脚で立ちあがらせ前脚を曲げて、腹につける。

研究ノート

ラブドール研究試論

関根麻里恵

1. はじめに

2016年1月、第64回東京芸術大学卒業・修了作品展に出展された菅実花による「ラブドールは胎児の夢を見るか? (Do Lovedolls Dream of Babies?)」がインターネット上で話題となり、さまざまな議論が交わされた¹⁾。菅は、2014年からラブドール——かつてダッチワイフ (Dutch Wife) と呼ばれていた、主に男性が自慰のために使用する等身大の女性型人形——が妊娠するという架空の設定に基づくアートプロジェクト「ラブドールは胎児の夢を見るか?」を開始したが、なかでも注目されるきっかけとなった「未来の母 (The Future Mother 06, 07, 09)」は、妊婦が出産に至るまでの過程を記念に残す「マタニティ・ヌード・フォト」の形式をとっている。絶対に人の子を孕むことのないラブドールの身体が妊婦姿で眼前に現れるとき、鑑賞者は少なからず動揺したことだろう。その動揺は想像以上に多くの鑑賞者に対して起こり、まるで本当にラブドールが妊娠したかのような反応——女性が産む身体から解放されるといったポジティブなものから、神への冒瀆、女性の尊厳を侵害しているといったネガティブなものまで——が菅に寄せられ、インターネット上でもさまざまな意見が飛び交った。

この議論はインターネット上だけではなく、学術的な場でも展開された。例えば、2016年9月、菅の作品に触発された女性研究者たちが、シンポジウム「孕む身体表象—その身体は誰のものなのか?」(イメージ&ジェンダー研究会、2016年)を開催、2018年1月、そこでの発表を土台に妊娠表象の歴史的・現在的意義を考察したものをまとめた『〈妊婦〉アート論—孕む身体を奪取する』(青弓社、2018年)が出版された。

偶然にも、菅の作品が発表された2016年から2017年にかけて、ラブドールにまつわる展覧会の開催や出版物が続々と登場する、一種のムーブメントが起こった。もちろん、2010年代後半に突如としてラブドールをテーマとした展覧会や芸術作品などが登場したわけではない。銀座にあるヴァニラ画廊では、2007年から2、3年周期で大手ラブドール・メーカーであるオリエント工業の協力のもとラブドールの展覧会が行われている。なかでも2017年5月20日から6月11日に渋谷のアツコパルーで開催されたオリエント工業創業40周年記念「今と昔の愛人形」展は、同年6月7日の朝日新聞(朝刊)で紹介され、大きな話題となった。紹介記事では、特に女性の来場者が多いことに焦点が当てられ、ラブドールは本来、男性向けのいわばアダルト・グッズであるにもかかわらず、エロティックなものであることよりも造形のかawaiiさが前景化され、そこで受容されていることが指摘されていた(木村)。

さて、ここまで挙げてきたラブドールの例は、基本的に〈みる〉ことを前提としたものである。ラブドールはダッチワイフと呼ばれていた頃よりも、特に顔の造形がより人間に近くなった。つまり、鑑賞に耐えるようになったからこそ、ラブドールを〈みる〉楽しみができたといえるだろう。しかし、ラブドールの展覧会の多くは実際にラブドールに触ることができるコーナーを設けており、メーカー側——ここではオリエント工業——は本来の用途である〈触れる〉こと、つまり、ユーザーの身体と接触するラブドールの〈皮膚〉をいかに人間に近づけるかへの探究も同様に行なって

いる。その証拠に、ラブドールに使用される素材はラテックス、ソフトビニール、ウレタン、シリコンなど、次第に人間の皮膚に近い素材を用いるようになっていく。

日本におけるダッチワイフやラブドールに関する先行研究は少ないものの、ダッチワイフからラブドールへとという歴史の変遷をたどったもの（高月、2009年〔初版は2008年〕；西村、2004年）、ユーザー、製造元へインタビューをまとめたもの（高月、2009年；荻上、2011年）、人体模倣の文脈における生死の問題との関係からこれを扱ったもの（西村、2008年）、アメリカと日本のラブドールの比較（高月、2010年；西村、2017年）などがある。しかし、これら先行研究のなかでは人間とラブドールの接触——触れること、抱くこと、ひいては性行為の対象とすること——をあまりにも当然視しているがゆえに、ラブドールの〈皮膚〉——使用される素材の変化——や〈触れる〉ことの重要性にはさほど注目されてこなかった。もちろん、素材の変化について全く指摘がなされていないわけではない。しかし、どうして〈皮膚〉を変化させる必要があったのか、ユーザーがラブドールに〈触れる〉ことでなにがもたらされるかについてはほとんど言及されてこなかった。また、ラブドール以外の等身大人形として、生人形や蠟人形、解剖学人形やマネキンといったものが挙げられるが、いずれも〈触れる〉ことを前提にはしていないため、時代によって見た目が変化しようとも、〈皮膚〉が大きく変化することはなかった。これら等身大人形とラブドールの違いとして、やはり〈触れる〉ことを前提とした〈皮膚〉の存在は大きいのではないだろうか。

本稿では、〈触れる〉という観点からラブドールの前身といわれるダッチワイフに注目し、第2章で①いつからダッチワイフと呼ばれるものが登場し、なぜそう呼ばれていたのかについて、第3章で②いつからダッチワイフが性的なものを含意するようになったのかについて検討する。一見すると、この2点には〈触れる〉要素が見当たらないようにみえるが、実は密接に関わっていることが明らかになる。そして第4章では、性具としての等身大人形について紹介し、ダッチワイフが性交渉の代用人形として一般的に認識されるようになった要因について確認する。第5章はまとめと今後の研究の展開を示し、本稿をラブドール研究の出発点にしたいと考えている²。

2. 何がダッチワイフなのか

前述の2つの問いに答えていくために、「ダッチワイフ」に関して特徴的な記述がある4つの辞典を手がかりにし、先行研究と新聞記事を参照しつつ検討する。まず辞典で「ダッチワイフ」を引いたところ、【表1】のような意味を確認することができる。

まずは①いつからダッチワイフと呼ばれるものが登場し、なぜそう呼ばれていたのかについて検討する。【表1】をみると、いずれも竹・籐製の長い枕、等身大の（性的な

辞典名	『辞解外来語辞典』	『基本外来語辞典』	『カタカナ語・略語辞典 改訂新版』	『日本国語大辞典 第二版』
発行年	1979年	1990年	1996年	2001年
出版社	角川書店	東京堂出版	旺文社	小学館
語義	等身大の精巧な性器を備えた人形。戦地や極地などで男性の自慰の対象として用いる。 ◆もとは熱帯地方で暑さしのぎに抱いて寝る竹・籐製の枕状のかご（手足載せ）をいう。	① 熱帯地方で寝るときに使う籐製のまくら。 ② 代用女性人形	① 暑い地方で涼しく寝るために手や足をのせる籐製の台、竹夫人。 ② 女性の代用にする人形、抱き人形	① 竹または籐製の長い枕。熱帯地方で暑さしのぎに手足をのせたりする。竹（ちく）夫人。 ② 模造性器を備えた等身大の代用女性人形
備考	「健康と医学（セックス）」という項目に記載あり	①の意味は戦前戦中の時代、②の意味は戦後昭和と平成時代に割り当てられている	初版は1990年発行	第一版は1972年発行

【表1】ダッチワイフの語義一覧（発行年順）

用途を目的とする) 代用女性人形の2つの意味が記載されている。

しかしなぜ「ダッチワイフ (オランダ人の妻)」なのだろうか。高月靖をはじめとする先行研究によると、17世紀初頭から1942年までインドネシアを植民地支配していたオランダ人が、熱帯地方で夜の寝苦しさを解消するために利用していた竹製の抱き枕「竹夫人」——『世界大百科事典』によると、宋時代(960年-1279年)の蘇軾(蘇東坡)の詩句にあることから11世紀前半には中国にあったとされている——を愛用しており、その姿をみたイギリス人が揶揄を込めて「オランダ人の女房」と呼んだことが始まりだという(高月、2009年; 西村、2004年)。先の『日本国語大辞典』には、竹越与三郎の『南国記』(1910年)第5章「爪哇及び蘭領諸島」第4節にあたる「バタヴィア奇観」の文章の一部、「和蘭人は一個普通の枕を以て頭を受け、他の一個の長枕を懐きて寝ね、これを以て毛布に代ゆるなり。此枕の長さ4尺余³⁾に達す。英人之を笑ってダッチワイフと云ふ」(竹越 95-96)が引用されており、イギリス人が竹夫人を抱くオランダ人の姿をみて「ダッチワイフ」と呼んだことについて触れている。

また、オランダの外交官であり東洋学者・推理小説家でもあるR・H・ファン・フーリック(Robert Hans van Gulik, 1910-1967)が1961年に発表した“*Sexual life in ancient China* (邦訳:『古代中国の性生活』)”では、中国人が竹夫人を熱帯地方に持ち込んだことについて言及している。

一つは〈竹夫人〉、三尺ほどの長さの筒状の竹籠で、暑い夏の夜に両脚の間に入れて寝ると多量の汗をかく不快さを和らげる。中国人移住者がそれをもとのオランダ領東インドおよびその他東南アジア諸地方に持ち込み、その地で「ダッチワイフ」と呼ばれた。(中略)身近だが役に立つこの二つの品は宋代に由来するという(フーリック 307)

このように、先行研究どおり、中国で誕生した抱き枕——もともとは人の形を模したものではなかった——である竹夫人が、中国人移住者によって熱帯地方に持ち込まれ、それを愛用するオランダ人の姿をイギリス人が揶揄し、抱いている対象をダッチワイフと呼んだということが確認できる。

3. 竹夫人、ダッチワイフへのエロティックな想像(妄想)力

次に、②いつからダッチワイフが性的なものを含意するようになったのかについてみていく。先行研究のなかでも、どの時期からダッチワイフが性交渉の代用人形の意味でも使われるようになったかを特定するのは難しいといわれている(高月、2009年; 西村、2004年)。しかし、なぜ特定が困難なのかという原因を知ること、ダッチワイフが性的なものを含意するようになった経緯を浮き彫りにすることが可能になるのではないだろうか。そこでまず、出来る限り資料にあたってその原因を解明していく。

そもそも、ダッチワイフという単語自体がメディアのなかで登場したのは、筆者の調べによると、1918年1月15日『朝日新聞』(東京・朝刊)の「東人西人」(現在の「天声人語」にあたる)である。

南洋帰りの永井柳太郎君は、昨今至る處で熱帯風物談に例の廣長舌が揮廻してゐるが、先生の博識を以てしても蘭領名物のダッチ・ワイフに接したとは今度が初めてださうだ/ダッチ・ワイフは支那の所謂竹夫人で、日本には早くから俳句の題までになつてゐるから、永田君は今年の夏あたりから支那和蘭折衷の竹夫人を試みられるがよからう

当時の日本人からすると、竹夫人という呼称のほうが馴染みがあったことがうかがえる。俳句の題になっているとあるが、現在でも夏の季語として用いられており、『図説 俳句大歳時記』をみると、寛文3年(1662年)の『増山の井』より「竹婦人」として所出していることが確認することができる。また、正徳3年(1713年)『滑稽雑談』には「劉熙が、積名に曰、竹几、また竹夫人といふ」(四時堂 539)とある。積名とは、後漢(25年-220年)末の劉熙が著した全8巻の辞典のことである。つまり、前述した宋時代よりも前の220年前後には、すでに竹製の抱き枕に竹夫人という名付けがなされていたということだ。しかし、なぜ竹夫人と名付けたかについては現段階では特定に至っていないため、引き続き調査を続ける。

さらに、新聞記事に登場する「竹夫人」の記述は、1892年7月10日『読売新聞』において、堀野三華が執筆した「復古しらべ 竹婦人の名稱」というコラムに遡ることができる。このコラムでは、俳諧句における竹夫人(紙面では竹婦人と表記)という名称が「不穩當なる名稱にして殆婦人と玩弄物視」(堀野 2)していると苦言を呈している。つまり、抱き枕にすぎない竹夫人が、生きた成人女性の代わりとされ、慰みものとしてもあそぶ対象とされていることを指摘しているのだ。もちろん、俳句で使われる全ての竹夫人がそういった意味を含んでいるわけではない⁴。しかし、寢床を共にする竹夫人自体に、どこか性的な用途を想起させる要素があったということは確かなようだ。すなわち、竹夫人と名付けられた段階ですでに性的な意味合いが含まれ、ダッチワイフにもそれが継承されたと考えることができるのではないだろうか。

竹夫人、ダッチワイフに対するエロティックな想像(妄想)力は、俳句のみならず詩や文学作品にも見受けられる。例えば、角田竹夫の『竹夫人』(1925年)、丸木砂土の『和蘭妻—ダッチ・ワイフ』(1933年)、井上友一郎『竹夫人』(1943年)などが挙げられる。

なかでも1930年前後の東南アジアが舞台となる『和蘭妻—ダッチ・ワイフ』⁵は、欧州行きの汽船が火事になり、マレー半島のペナンの港に遭難した日本人男性たちの会話によって話が進む短編小説だ。宿泊したホテルのベッドに設置されていたダッチワイフをみて、以下のような会話を交わす。

「女房で思い出したんだが」／「ははあ、あれじゃないか」／とすぐ応じたものがある。
／「何だ。何だ」／「昨夜のあれだろう」／「あははは」／「あいつの使用法、分っていたかい」／(中略)／「あの、そら、寝台の上に、枕の外に、いやに細長い、軟かくって、ぐにゃした、枕のようなものがあつたじゃないか」／(中略)／「君は、どういう風に使用したね」／「僕ですか」／「あははは」(丸木 12-13)

このように、ダッチワイフの扱いについて探りを入れる会話が繰り返されているが、その後にくる会話のなかに、性的な用途で使用していたことがほのめかされている。

「又、早く日本へ帰りたい、か」／「夫の貞操を守らんと、女房に相済まんが……」／「そこでダッチ・ワイフに想いを寄せるか」(丸木 17)

女房ではない生身の(異国の)女性と肌を合わすことは貞操を破ることになり、女房に申し訳が立たない、つまり、夫が自身の貞操を守るために用いるのがダッチワイフ、といった様相を帯びている。

ここで改めて【表 1】をみると、『基本外来語辞典』には、戦前昭和と戦後昭和から平成時代でダッチワイフの意味が変化したという記載がなされている。しかし、今までみてきたように、竹夫人と呼ばれていた段階からすでに性的な意味合いを孕んでいたと仮定するならば、ダッチワイフの意味が戦前昭和と戦後昭和で変化したときっぱりいい切るのは難しいだろう。とはいうものの、ダッチワイフが性具と安直に結び付け難い。なぜならば、性具としての等身大人形が他に存在していたからである。

4. 性具としての等身大人形とダッチワイフの合流

少し時代が遡るが、江戸時代に吾妻形人形——手足が動く木製の等身大人形の股間部分に、女性器を模した吾妻形と呼ばれる自慰道具をはめ込んだもの——が密かに制作されており、『色道大鏡』や『宝暦風俗集』といった浮世草子には、吾妻形人形についての話がある⁶。いずれも参勤交代によって離れ離れになった妻、ないしは恋仲にあった遊女を模した人形を作らせ、自分のそばに置いておくというものだ。つまり、前章でみた竹夫人と同様、遠く離れた場所に男性が単身で赴いた際、自身の貞操を守るために吾妻形人形を用いていた可能性が高い。もちろん、それを制作するにはそれなりの金額が必要となるため、限られた層の男性しか所持できなかったということも留意する必要があるだろう。

またここで【表 1】を確認してみると、『図解外来語辞典』には「戦地や極地などで男性の自慰の対象として用いる」とあり、身体の管理、規律の問題と関わってくるようになる。高月によると、日本では大正時代に陸軍軍医学校で兵士を対象とした自慰器材の研究が行われ、「疑似女体」が用意されたという。性病対策として行われたこの研究であるが、「疑似女体」は「胴人形」と呼ばれており、民間に流通していたものを警察が押収して軍に提供したものだそう（高月 [2009 年] 24-25）⁷。

さらに高月によると、男ばかりで長期間過ぎさなければならぬ水夫たちが、「航海の妻=dame de voyage」という性欲処理の道具を早い段階から利用しており、19 世紀末には人形の体裁を備えていたという（高月 [2009 年] 15）。そういった水夫の内実を踏まえ、かつ中国（支那）を舞台としている読み物が、1932 年 7 月 11 日『読売新聞』（夕刊）の「日曜巷談」に掲載されている。「マドロスと抱き人形」と題されたこの読み物は、題の通りマドロス（水夫）と抱き人形の悲話が紹介されている。

支那某地連絡、××汽船貨物船長山丸（2,900 トン）——仮名の機関夫瀬野三吉（29）は、さういって寢室を出た。話の相手は、だが人間ではない。船員用の等身大の人形なのである。ながい、潤ひのない女氣欲しい航海生活には、なくてはならない『美貌の友』なのである。／瀬野は彼の女をやめた前の船長から貰ったのであるが、大事にして眺めてみると、ふしぎにも、去年死にわかれた妻の顔立ちと、そつくりに出來上つてゐる。瀬野はむやみやたらに、物をいはない彼の女に溺愛をそゝいだ。

「等身大の人形」というだけでダッチワイフとは明記されていないが、男性しかいない航海のお供としてそういったものが必需品であったことは示唆されている。特に興味深いのは、等身大の抱き人形と妻を重ね合わせていることだ。瀬野は死別した妻に似た抱き人形を「みい公」と呼んで溺愛していたが、喧嘩をした仲間の秋田によって盗まれてしまう。「みい公」がナイフで傷つけられてい

るところを発見した瀬野は、秋田と取っ組み合いの喧嘩をし、「みい公」と一緒に海に投げ捨てられる。最終的に瀬野は助かり、秋田は殺人未遂罪で収容されるというのが結末だが、抱き人形に亡き妻を重ね合わせて奪い返そうと死闘する様は、抱き人形が単なる女性の代用物ではない存在となっていた——もちろん、これは読み物の域を出ないが——と読み取ることができるだろう。

先行研究のなかでは、ダッチワイフが性交渉の代用人形という意味合いとして一般的に知られるようになったのが、第一次南極地域観測隊（1957年-1958年）の「南極一号（通称：ベンテンさん）」であることで見解が一致している（高月、2009年；西村、2004年）。

当時の隊長だった西堀栄三郎は、1985年に『南極越冬記』を出版し、そのなかで性交渉の代用人形の存在をほのめかしている。

（五月）十日。イグルーを整備し、人形をおく。みんな、この人形を、ベンテンさんとよんでいる。わたしは、越冬を実行するまえに、この問題をどう解決したらよいか、いろいろ考えた。大して重大に考えなくても、けっこうコントロールがつくようにも思えるし、また、越冬隊員には若くて元気な人もいるのだから、やはり処置をこうしておかなければならないようにも思う。出発前に、オーストラリアを訪ねたときも、わたしは、ざっくばらんにむこうの人たちの経験も聞いてみた。いろいろ考えたすえが、こういう案になったわけである。（西堀 73-74）（カッコ内は筆者補足）

この「ベンテンさん」が性交渉の代用人形であるという直接的な記述はないが、「コントロールがつく」「若くて元気な人」が必要とする人形となると、おおよそそのような用途の人形であることの見当がつくだろう。11人の越冬隊員のうち医務を担当していた中野証紀も1958年に『南極越冬日記』という著書を残しており、西堀がほのめかしていたベンテンさんの正体を克明に記述している。

日本には昔からあったかどうか知らない。西欧ではすでに古くからあってコイツス・イドラートルの対象とされたものらしい。だから日本の名称はない。低級な雑誌や新聞にはダッチワイフなどと書いているが、ダッチワイフというのは普通シンガポールやジャバあたりの熱帯のホテルなどにそなえつけられている枕の一種である（中略）わたくし達が弁天様といっていたのは一種の等身大の人形である（中略）腰、臀部の内部には金属の罐がはめこまれていて、これにおよそ4リットルのお湯を入れてネジでとめ、局部、腰部を暖められる。シャイデに相当するところは滑剤を塗る必要があるし、事後消毒、洗滌もしなければならぬ。（中野 83-84）

西村（〔2004年〕240）によると、「シャイデ」は膺を意味する。つまり、ベンテンさんは性行為が可能な等身大の人形であることが確認できる。また、この記述からすると、1958年以前から雑誌や新聞のなかでダッチワイフが性交渉の代用人形という取り上げられ方があったようだ。中野曰く、西堀が作ったイグルーは5月26日の時点でブリザードに破壊され、中にいたベンテンさんは誰も利用することのないまま雪の下に埋没してしまったという（中野 102）。

戦後の国家的な科学プロジェクトとして大きな注目を浴びていた越冬観測であるが、一部大衆誌では観測隊の性欲解消問題について取り沙汰されていた。その話題性も後押ししたのか、1960年代ごろからビニール製の空気式人形がアダルト・グッズとして生産・販売されるようになっていき、それが「ダッチワイフ」という呼称として知られていくようになる。

5. まとめと今後の研究の展開

ダッチワイフに性的なものを含意するようになった起源をたどることが難しいとされている理由として、元となる抱き枕としての竹夫人に対する想像(妄想)力の多層性と、性具としての等身大人形の存在が複雑に絡み合っていることが挙げられる。今までの例で挙げたように、古くから俳句や詩といった創作物のなかでは竹夫人やダッチワイフを性的な対象として捉えている描写があったが、実際にそれらを使って性行為をしたという事実があったかは、現時点で確認はできていない。

しかし、竹夫人、ダッチワイフと性具としての等身大人形の共通点を見出すならば、それは、それなりに大きさのあるものと人間の全身が〈触れる〉ことだ。その〈触れる〉行為そのものが、愛情表現ひいては性行為——それは、抱き枕を抱いて眠るオランダ人をイギリス人が見て「ダッチワイフ」と揶揄したように——を想起させ、いつしか同一視されるようになったのではないだろうか。また、抱き枕としての竹夫人、ダッチワイフしかり、性具としての航海の妻や吾妻形人形しかり、配偶者を意味する「夫人」や「ワイフ(妻)」という単語が両方に対して使用されている点も原因の一つかもしれない。これについては十分な考察が深められなかったため、機会を改めたい。

以上のように、ダッチワイフは抱き枕としての竹夫人を起源とし、全身が〈触れる〉という共通点から、性具としての等身大人形と意味を同じくするようになる。これらが必要となった理由は、男性が単身で戦争や極地へ赴く機会が生まれたことによるが、そこには単純な性処理を目的としたもののみならず、性病対策といった身体の管理化が働いていることにもよると想定される。これに関しては引き続き検討していきたい。

そして、遅くとも1958年までには、人の形をした性処理目的の等身大人形がダッチワイフと呼称されるようになったことを今回確認することができた。つまり、もともとダッチワイフと呼ばれていたものは性具ではなく、全身が〈触れる〉ことから端を発した想像(妄想)力によって性具と誤認され、最終的に性具になったということである。

これを踏まえたうえで、今後、1960年代以降に性具として一般に流通し、望めば誰でも手にすることができるようになったダッチワイフ——のちのラブドール——がどのように受容、需要されていったのかについて、〈触れる〉こととそれに関連する〈皮膚〉の視点——精神分析学者のディディエ・アンジュー(Didier Anzieu, 1923-1999)が提起した「皮膚-自我」という概念⁸、そしてアンジューの概念を発展させ、皮膚をめぐる観念史を論じたクラウディア・ベンティーン(Claudia Benthien, 1965-)の研究を参照しながら——から、考察を深めていきたい。というのも、触覚は歴史的に早い段階から親密さの感覚として理解されていたにもかかわらず、近代以降、特に後期近代になると、人に〈触れる〉ことが忌避されていくような傾向になっていく。性的なものに限定して例えを挙げるならば、避妊技術の普及——膜越しの接触——やエイズ・パニック、メディアの発展によるバーチャル・セックスの普及などがあるだろう。そこには哲学者のミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-1984)がいう身体の管理化の系譜をみることもできるかもしれない。また、社会学者のアンソニー・ギデンズ(Anthony Giddens, 1938-)は、個人の自発的な選択に基づく関係性、つまり親密性を共同体に限定しなくなったことで親密性が変容した——相手に心を開いたり、気持ちを通じ合わせる自己開示コミュニケーションの重要性——と指摘しているが、〈触れる〉ことを前提とした性交渉の代用人形は果たして親密な対象になりうるのかといった、現代における親密性の変容についてもラブドール研究を通じて検討することができるだろう。

ラブドール研究をすることは、単に性交渉の代用人形の進化を追うだけではない。むしろ、〈触れ

る)ことを前提とした性交渉の代用人形を通して、人間の身体——特に生殖に関わる器官——がどのように管理・規律化され、内面化されていくのか、そして、親密性の条件ないしは対象にどのような変化——友人、恋人、夫婦といった関係性の区別は必要なのか、そもそも対象が人間である必要はあるのか——が起り、今後どういった諸相を帯びていくのかといった、ジェンダー、セクシュアリティの研究に新たな視点を提供することができるのではないかと考える。

引用文献リスト

書籍

- 石綿敏雄編『基本外来語辞典』東京堂出版、1990年。
- 荻上チキ『セックスメディア 30年史—欲望の革命児たち』筑摩書房、2011年。
- 角川源義『図解 俳句歳時記 夏』角川書店、1964年。
- 岸本重陳監修『カタカナ語・略語辞典 [改訂新版]』旺文社、1996年。
- 四時堂其諺編『滑稽雑談 第1』国書刊行会、1917年。
- 下中邦彦編『世界大百科事典 20』平凡社、1981年。
- 高月靖『南極1号伝説—ダッチワイフの戦後史』文藝春秋、2009年。
- 「ダッチワイフと『空気人形』」谷川建司ほか編『サブカルで読むセクシュアリティ—欲望を加速させる装置と流通』青弓社、2010年、143-166頁。
- 竹越与三郎『南国記』二酉社、1910年。
- 中野証紀『南極越冬日記』朝日新聞社、1958年。
- 西堀栄三郎『南極越冬記』岩波新書、1993年。
- 西村大志「ダッチワイフ」井上章一&関西性欲研究会『性の用語集』講談社現代新書、237-245頁、2004年。
- 『「人体模倣」における生と死と性』井上章一編『性欲の文化史1』講談社選書メチエ、2008年、199-235頁。
- 「世紀末転換期の『人体模倣』」田中雅一編『侵犯する身体』(フェティシズム研究第3巻)、京都大学学術出版会、2017年、135-165頁。
- 日本国語大辞典 第二版 編集委員会、小学館国語辞典編集部編『日本国語大辞典 第二版』第8巻、小学館、2001年。
- 伴田良輔編『ダッチワイフ』(シリーズ紙礫11)、皓星社、2017年。
- フーリック、R・H・ファン『古代中国の性生活—先史から明代まで』松平いを子訳、せりか書房、1988年 (Gulik, R.H. van, *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.*, rev. edn; Sinica Leidensia, 57; Leiden: Brill, 2003.)。
- 丸木砂土「和蘭妻—ダッチ・ワイフ」伴田良輔編『ダッチワイフ』(シリーズ紙礫11)、皓星社、2017年、8-21頁。
- 吉沢典男『図解外来語辞典』角川書店、1979年。

新聞記事

堀野三華「反古しらべ 竹婦人の名稱」『読売新聞』1892年7月10日、『ヨミダス歴史館』、参照年月日：2018年3月15日 <http://www.yomiuri.co.jp/database/rekishikan/>
「東人西人」『朝日新聞』1918年1月15日、朝刊、『聞蔵Ⅱビジュアル』、参照年月日：2018年3月15日 <http://database.asahi.com/library2/>
「日曜巷談 マドロスと抱き人形」『読売新聞』1932年7月11日、『ヨミダス歴史館』、参照年月日：2018年3月15日 <http://www.yomiuri.co.jp/database/rekishikan/>
木村尚貴「精巧ラブドール展 目立つ女性」『朝日新聞』2017年6月7日、朝刊。

¹ 菅の作品に対するコメントは、Twitterのツイートを集めて公開できるウェブサービス「Togetter（トゥゲッター）」にまとめられている。修了作品展への反応がまとめられたものは、「菅実花《ラブドールは胎児の夢を見るか?》への反応 Full」<https://togetter.com/li/933517>（最終閲覧日：2018年3月20日）、その後、朝日新聞社が運営するニュースサイト「withnews（ウィズニュース）」に掲載されたインタビュー記事に対する反応がまとめられたものは、「-もしラブドールが「妊娠」したら...芸大院生が本当に伝えたかったこと-に対する反応」<https://togetter.com/li/965812>（最終閲覧日：2018年3月20日）で閲覧することができる。

² 本稿は、2017年10月21日に開催された第1回学習院大学身体表象文化学会大会内で発表した「人間-ラブドールの新たな関係ーギデنزの親密性論を手がかりにー」から、さらに内容を絞って加筆修正したものである。

³ 4尺が約121センチメートルなので、4尺余はおおよそ120センチメートルから130センチメートルと推測される。

⁴ 堀野は、『和漢文操』や『博物筌』、『歳時記』等には、竹・籐製の抱き枕を抱籠、竹奴、脚馬、竹笄、竹夾膝、抱節君といった類名でも使用されていることについて触れており、必ずしも竹製の抱き枕が竹夫人と呼ばれていたわけではないことが確認できる。

⁵ 初出は『若草』9巻11号（1933年11月）。本稿では、伴田良輔編『ダッチワイフ』（シリーズ紙礫11）（皓星社、2017年、8-21）から引用。

⁶ 吾妻形人形については花咲一男『江戸雑談 大蝋に食われた女たち』（三樹書房、2007年）、高月（2009年）、伴田が詳しく述べているので、そちらを参照されたい。

⁷ 『帝国陸軍戦場の衣食住一糧食を軸に解き明かす"知られざる陸軍"の全貌 〈歴史群像〉太平洋戦史シリーズ（39）』（学研、2002年）に詳しい記述がある。

⁸ アンジュールによると、自我の形成は、赤ん坊が成長の過程で〈皮膚-自我〉を適切に構築することでなされるという。母と子間で生じる皮膚への刺激は、実際的な刺激からコミュニケーションへと変化し、十分な皮膚の接触を経てその接触が禁じられた時、初めて本当の象徴性や自我が生じる。そして、〈皮膚-自我〉が思考する自我へと変化したあとも、思考作用の背景として〈皮膚-自我〉は存続し続ける。しかし、母と子間で生じる皮膚接触が適切に構築されなかった場合、皮膚感覚のさまざまな不具合が生じ、自己の倒錯や破綻を引き起こすという。

研究ノート

クロード・レジ著作の翻訳について

横田宇雄

はじめに

本論考では、クロード・レジ (Claude Régy, 1923- : 仏・演出家) の演劇観を明らかにしながら、独特の文体で書かれた著作の邦訳可能性について論じる。レジにおける上演とテキストの関係を「声の演劇 (théâtre de la voix)」というキーワードから分析し、2013年に上演された『室内 (*Intérieur*)』上演台本を具体例として取り上げることで、レジがどのように日本語を捉えていたのかを考察する。

1. レジ著作に関する邦訳の現在

本論考で扱うクロード・レジについて簡単に紹介しておきたい。

1923年、フランスのニームでプロテスタントの両親の下に、レジは生まれた。1950年代から、自身で戯曲を演出する。1963年、マルゲリット・デュラス (Marguerite Duras, 1914-1996) の『セーヌ=エ=オアズの高架橋 (*Les Viaducs de la Seine-et-Oise*)』を演出する。以降、ハロルド・ピンター (Harold Pinter, 1930-2008) やナタリー・サロート (Nathalie Sarraute, 1900-1999)、ペーター・ハントケ (Peter Handke, 1942-) などの現代作家を取り扱う。1990年代からは、グレゴリー・モットン (Gregory Motton, 1961-) やヨン・フォッセ (Jon Fosse, 1959-) など同時代作家を扱い、フランスではほとんど知られていない作家の実質的な紹介者となった¹⁾。

1990年代以降のフランス演劇界におけるレジの受け入れられ方を、クリスチャン・ビエとクリストフ・トリオーは以下のように述べる。

フランスの若い世代の演出家の大部分がモデルとして参照し、「先達」と見なしているのが (師や虚構としての父親ではないとしても)、クロード・レジであるのは意義あることである。[...] それまで、彼の経歴と美学は、同世代のつくり手の仕事の周縁にとどまってきたのだが、1990年代には美学的にも倫理的にもモデルとされるようになったのだ。[...] 制度の一部となり、出世主義と権力志向にはまったと批判された演出家とは一線を画し、レジは決して妥協することがなかった年長者として現れたのである。[...] レジは「橋渡し役」であることしか求めなかったし、つねに舞台をテキストと作家の声を明確化するための場に変えようと、自身の演出を前に押し出そうとはしなかった [...]。この点において、彼がみずからの演劇、そこでなされる経験を、「非再現=表象」であるものとして主張している限りで、レジは多くの者にモデルとして参照されるようになったのである (ビエ/トリオー 525)。

実演家からの評価だけではなく、近年のフランスではレジを学問的研究対象として取り扱う事例が増えている。フランス国立科学研究センター出版 (Centre national de la recherche scientifique éditions) は、2008年にクロード・レジを特集した (『クロード・レジ [Claude Régy]』、2008、『メルヴァン＝ルー [Mervant-Roux]』編)。レジを対象とした単著としては、ヴァン・エスブロク (Van Haesebroeck) の『クロード・レジの演劇—口のない声のエロス (*Le théâtre de Claude Régy—L'éros d'une voix sans bouche*)』(2015) が出版されている。また、多くのレジ著作を出版しているレ・ソリテール・アントンペスティフ (Les Solitaires Intempestifs) 社が、これまでのレジの著作を再編集した『著作集 1991年-2011年 (*Écrits 1991-2011*)』(2016) を出版した²。

これは、レジの演劇観が、フランスで徐々に受け入れられ、理解されようとしている一つの証左とも言えるだろう。少しずつではあるが、レジの仕事を振り返り、分析するような枠組みが生まれてきている。

一方、日本国内では、まだレジを紹介する日本語文献は、レジ著作の一部の邦訳と、『室内』劇評が出ているのみである³。

レジの演出作品は、日本では『海の讃歌 (*Ode Maritime*)』と『室内』の二演目が上演されている。以下が上演の詳細である⁴。

2010年6月11-13日、『彼方へ 海の讃歌』、作：フェルナンド・ペソア (Fernando Pessoa, 1888-1935)、会場：舞台芸術公園 屋内ホール「楯円堂」。

2010年6月19-20日、『海の讃歌』、会場：京都芸術劇場 春秋座 舞台上。

2013年6月15-23日、『室内』、作：モーリス・メーテルランク (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)、会場：舞台芸術公園 屋内ホール「楯円堂」。

2015年10月2-4日、『室内』、会場：KAAT 神奈川芸術劇場 大スタジオ。

2015年10月10-11日、『室内』、会場：舞台芸術公園 屋内ホール「楯円堂」。

1990年代フランスにおけるレジの受容のされ方から比べると、日本の場合には、レジは既に評価の確立した演出家として紹介されているわけだが、国内におけるレジ研究はほとんど進んでいないと言っても良いだろう。

塚本、平田の劇評においては、「非ドラマ」⁵的演劇の一つとしてレジの演出作品が紹介されている。

リアリズム演劇を嫌うレジの舞台は、特異なまでに「非日常」ではある。[...] クロード・レジは「ふつう (=平均的)」の演劇に対抗して何か新たなことを試みようとしているのではなく、ただ演劇における「ふつう (=普遍)」を目指しているだけなのではないだろうか (塚本 47)。

レジと俳優たちは、不可視で静的な次元だからこそ可能になるダイナミズムを発揮させたことで、劇的とは異なる「もう一つの演劇」を実現したのである (平田 271)。

本論考では、塚本や平田が指摘した『室内』の特異性を、既存の研究を踏まえながら論じていく。日本語による作品創作の過程は、レジにおけるテキストと上演の関係を考える上で、「言語において内在する演劇性 (une théâtralité inhérente au langage)」(Régy and Adler 19) を明らかにする、一つの手がかりになるだろう。

2. レジにおけるテキストと上演の関係性—「声の演劇」

レジにおける、テキストと上演の関係性を考える上で、『失われた空間 (*Espace perdu*)』から、一節を引用したい。

私は、声や身体を取り扱ったりはしない、絶対に。声楽的技術や身体表現のようなものがあるとは思っていない。だがしかし、人々をしかるべき場所——それは彼ら自身の内的なものであり、世界の全体性とつながる彼ら自身の関係性の中にあるのだが——に連れ出すと、まさにその時、身体の中に異なる動き方が、声の中に異なる声が出てくる。声がどこから来るのかを知るものはいない。それは、よそからやってくる。身体は声の中にあるが、声は言説の中にもなければ、会話や、統語 (syntaxe) の中にもない。外の声をもたせることはできない。それは恐らく、無意識の主体による声 (la voix du sujet de l'inconscient) なのだ。

いずれにせよ、俳優は役になりきるわけではない。だから、我々は解釈 (lecture) と同じ自由を保つことができるのだ。役になりきるということ (incarnation) は、俳優が本来は無敵であらなければならないところを、有限の物 (l'objet fini) に強いる、冒険的な何かを持っている (Régy 102-103) ⁶。

レジにとって、体 (corps) は声 (voix) を発音する器官ではない。体はむしろ、テキストを観客に開くための媒体である。体=俳優は作家が書いたテキストを読解し、発話するわけだが、作者が意図した意味とは別の解釈や理解を観客に促す発信者として舞台上にいる。体は声を発するのではなく、「発話が身体=物体 (La parole est du corps)」(Régy 107) なのである。

ビエ／トリオーは、レジ演出における「声」を以下のように述べる。

舞台に示されるものの最終的な「作者」は観客である。この美学は上演=再現をずらすこと、知覚の境目とその可動性に関する重要な作業に表れているけれども、日常的知覚の脱構築の原則の上に内在的に構築され、新たな視覚を求め、感覚と想像力を異なるかたちで再活性化し、エクリチュール、想像の領域、無意識の世界の根源である「地下層」を探り当てるのだ。[...] 彼の演出はテキストの、さらに広くはエクリチュール、「声」の受容の枠組みを開き、再配置する。この声とはおそらくは作者のものだが、だが明示されたテキストの作者を超えるものである。この演出は、彼のものとわかるきわめて独特の美学的身振りを通じて、観客との橋渡し役、観客に開かれたものとなろうとする (ビエ／トリオー 528)。

上に述べられている観客と俳優の関係は、役になりきる俳優と、それを鑑賞する観客の間にある関係とは異なっている。俳優から観客へとテキストを伝達するモデルから、観客が俳優を通じて想像力を能動的に働かせるモデルへの移行を示しており、1990年代以降の演劇の一つの特徴を「記号論から現象学への移行」(529)と述べる。上演は、俳優によって演じられるのではなく、「上演は観客によって想像される」⁷のだ (Régy and Adler 16)。

テキストと上演、俳優と観客の関係性の焦点は、声にある。声はテキストであり、体である。声を中心とし、他の要素を削ぎ落した演出こそ、レジの演出の特徴といえるだろう⁸。「彼〔レジ〕は、音声を中心とした転換の方法論 (un mode de transposition *phonocentrique*) ——音素 (phone) と言 (logos) の対立に示されるような——によって、声の演劇性の可能性を探る」⁹。つまり、レジの演劇は「声の演劇 (théâtre de la voix)」であり、「音素の演劇性 (La théâtralité de la phone)」を追い求めた演劇であると言える (Van Haesebroeck 16)。

「声」を中心として、観客の能動性を高める演出法は、日本語上演『室内』においても、当てはまるだろうと思われる。『室内』劇評において、平田は『室内』上演について、以下のように述べる。

「今ここ」の気配を感じ取ることに集中すると、人は研ぎ澄まされた感覚を保つことができる。単調にみえる現象に差異を感じ入ることは、聴く、見る、嗅ぎ取るといった受容行為をつねに多様に動かすことにつながるからである。[...] この活性化は「静的なダイナミズム」といえよう (平田 270)。

また、「声」に関して塚本は『室内』における俳優の「この発声こそが、この舞台を特殊なものとしている大きな要因である」(塚本 46)と指摘している。

『室内』は、レジの演出法を読み解くだけではなく、外国語としての日本語にレジが求めた演劇性——こういってよければ、意味を超えた言語に内在するリズムや詩性——を理解する手がかりを与えてくれる。その意味で、この作品は、レジにおける演劇性——観客・俳優・テキストの関係性——を考察する上で貴重な資料となっている。

3. 『室内』邦訳について

2013年に初演され(日本)、2014年にヨーロッパを巡回し(オーストリア、ベルギー、フランス)、2015年にアジアツアーを経て再演された(韓国、日本)『室内』は日本語で上演された¹⁰。

当時書かれたキャスト・スタッフのブログから、2013年初演時の製作スケジュールをまとめてみたい。

2013年2月25日から約二週間、ベネディクト・ル・ラメール (Bénédict Le Lamer) 氏による、ワークショップが俳優に向けて行われた¹¹。俳優は期間中、メーテルランク『貧者の宝 (*Le Trésor des Humbles*)』を参照資料として与えられていたようである¹²。

レジは3月8日に来日し、3月10日にオーディションが行われた¹³。静岡での稽古期間中に、横

山は『室内』を翻訳した¹⁴。

4月8日より静岡から場所を移し、レジと俳優たちはパリで稽古を行った¹⁵。この期間中に、レジは日本語訳とフランス語原文の検討作業を行っている¹⁶。

6月15日に初演を迎え、6月23日まで舞台芸術公園・屋内ホール「楢円堂」で上演された。

ここで分かることは、レジは既存の日本語訳を使わず、新しい日本語上演台本を作成したということと、配役が決まってから翻訳の調整をしていた——つまり、稽古をしながら日本語を改めていった——ということだ。

上演台本『室内』には、レジにおける演劇性を理解するための痕跡が残されていると言える¹⁷。横山訳による上演台本と既訳の倉知識を比較しながら、論を進めていこう。

まず、タイトルの「室内」だが、横山版も既訳の倉知識版と同様である¹⁸。フランス語の「intérieur」は、①内側、②室内、③国内などの意味を持ち、「内なるもの」一般を表す単語である。日常的には、冠詞「le」をつけて「L'intérieur」と表し、「室内」や「国内」などのように意味を限定する。だが、メーテルリンクの戯曲では冠詞を使わず、「Intérieur」となっており、より抽象度の高い表現になっている。あえて訳すとしたら「内なるもの」や「内」となるだろう。

次に、音数を減らす邦訳の具体例を見ていきたい。

よそ者 なぜ私も行かなければならないのか?¹⁹

見知らぬ男 なぜ私があなといっしょに行かねばならないのです(メーテルリンク [倉知識] 12)。

L'ÉTRANGER: Pourquoi faut-il que je vous accompagne ? (Maeterlinck 504)

これは『室内』冒頭、庭に老人と見知らぬ男の二人が入ってきて、外から家の様子を伺っている場面である。二人の登場人物が、屋内の家族の肖像を語る。これから、二人で家族に訪れた不幸(娘の死)を告げるかどうかを話し合っている。一方の老人は、見知らぬ男と共に家族の元を訪れようと提案するが、見知らぬ男はそれを断る。観客は、二人の対話から劇中人物の人間関係や家族構成を知ることになる。

吉植氏からのインタビューによると、主語や終助詞を省く方向性で邦訳が進められたようである²⁰。フランス語原文は、11音に対して倉知識は24音。横山訳は、18音となり、6音が削られている。「です」が省かれており、これは邦訳上の基本的な方針に沿っていると言える。「accompagner」を「いっしょに行く」ではなく「行く」に簡素化している。意味の上で言えば、「行く」よりも「いっしょに行く」の方がフランス語原文にニュアンスは近いだろうが、音数を減らすための一つの実践だと言えるだろう。フランス語原文にもある「vous(あなた)」を、横山訳では省略しているが、「私も」によって「あなた」を省略しても二人で家族に不幸を告げに行くという意味は損なわれずに済んでいる。

このようにして、倉知識と比べて、横山訳は翻訳にあたって音数を減らしている(それでも、フランス語に比べると、音の数は多くなってしまう)。

これは、レジの演出と無関係ではないだろう。レジは遅延について、以下のように述べる。

無意識のどこかを探すなら、まずは黙することだ。

運動における動かないところへ移っていく。それで——先ずのやり方を掴むことができるだろう、ゆっくりとした動き——その上、ざわめきのように音を立てないもの——の中に。我々は同時に、減速することに非物質的なものの源泉を見出すだろう。

沈黙は空間を広げてくれる。遅延もまた同じだ。恐らく、沈黙=遅延=空間は関係しているのだ。もしかしたら、一つと同じ素材なのかもしれない。その素を取り上げないわけにはいかない。それを取りあげることで、この素は発見されるかもしれない。それは存在し始めるだろう。ただ単に、それは名を持たないだけなのだ (Régy 191) ²¹。

発話の遅延は、台詞の音と音の間に沈黙を挟む行為と言い換えることもできる。一つの文章や節、単語の間に沈黙を挟むことで、テキストを、いわば作者のものから引き離す。一つの単語の意味を形成するかしないか、意味の輪郭を感じられるか感じられないかの宙づり状態を作り出すことで、俳優が役になりきることを回避し、観客の能動性を引きだし、想像力を働かせていると言える。

この宙づり状態こそ、レジが無意識と呼ぶ領域であり——それはレジにも説明ができない源泉なのだが——、「触知不可能なものの中に現実を超えるものを探す」²²ことだとされている (Régy and Adler 22)。

発話の遅延は、作者が書いたテキストを、作者が意味するものと別の形で、俳優が表現する手法であり、それによって観客は想像力を働かせることができる。台詞中の「です」は、劇中人物の関係性が要請するが、声の演劇性にとっては、むしろ邪魔な要素であることが分かる。俳優が役になりきらない上演にとっては、劇中人物の関係性よりも、俳優と観客の関係性が、重要視されている。

俳優と観客の関係性を変化させる、発話の遅延を、レジは「超=分節化 (sur-articulation)」と呼んでいる。

「超=分節化」と呼んでいる手法を実践しています。つまり、言語の各音節や特徴、とりわけ頭韻 (alliterations) を聞かせるのです。「超=分節化する」ことで、テキストを違った言語として聞かせるのです。これは言語の変形 (transformation du language) なのです (Régy and Adler 33) ²³。

この「超=分節化」の手法が、観客の想像力を働かせる。この時、俳優はいわば「声の中」にいる。観客と俳優の関係性を、レジがどのように捉えているのかが、見事に表れている邦訳を取りあげる。

マリー 見ている…。耳を澄ませて…。²⁴

マリー 外を見てるわ……。 きき耳をたててるわ……。 (メーテルランク [倉知訳] 19)

MARIE: Elles regardent ... Elles écoutent ... (Maeterlinck 510)

これは、マリーと老人、見知らぬ男が屋外から、窓越しに見える屋内にいる小さな娘二人を、見ている場面の台詞である。娘が窓の外を見ている、という描写をマリーに語らせているわけだが、上演の場合、この台詞が作用する意味合いは多岐に亘る。窓の外をぼうっと眺める娘は、家族に迫りくる死の気配を感じているとも解釈できるが、それを娘自身が語ることはない。家の外にいるマリーが、それを代理として語っている。演技の効果としては、マリーの台詞は、観客の注意を娘に向けさせることになる。観客は、窓の外を見ている娘を見て、物語の展開を予測する。

横山訳では、「わ」が省かれ、倉知訳の「外を」のような目的語はなく、また「きき耳をたてる」というような慣用句は使われていない。

一方、横山訳も倉知訳も、日本語では「彼女たち (elles)」は訳されていない。日本語の場合、主語を省いても文の構造は崩れないので、これは文脈でわかる。

意味論的に違いを生むのは、日本語とフランス語の間で、マリーという話者が内容に関与する度合である。フランス語の場合、文の主語に三人称を用いることで、マリーと娘の身振りの間には主観的な意味合いはあまり感じられないが、日本語の場合、主語がないことによって、マリーが娘を見て何を感じているのか、という意味合いがより強くなっている。

これは、主語を発話しない日本語と、主語を発話するフランス語の間の違いが、顕著に出ている例であり、上演の形式に強く影響を及ぼすものである。

毛利は、主語のない日本語文法に起因する演劇の形式を以下のように分析する。

日本の劇〔能や浄瑠璃〕が、叙事的再現と抒情的再現との境界を不分明なものにしているのは、日本語の文が必ずしも主語を必要としないこと、特にIの主張が欧米語のようには顕著ではないことにも関係していよう。[...] 発話の再現における二つのカッコ内のI〔劇中人物の主語、台詞を観客に伝える主体としての俳優〕の勢力関係によって、舞台上の演技のあり方がきまる。いずれかが完全に消えると演劇形式は崩れ、語りものとなるか歌となる。現代演劇のあるものがそれらの方に傾き、新しい劇形式を生み出していることは周知のとおりである(毛利 116-117)。

先の邦訳で言えば終助詞「わ」が、俳優と観客の関係性を変えることになり、演技を変えることになる。「わ」があると、劇中人物の言葉である比重が大きくなり、声の方向は観客から劇中の対話相手に向くことになるだろう。

俳優(の声)が観客の方を向くのか、舞台を向くのか、演技の正面性という観点で言うと、レジ演出の場合、俳優はもちろん舞台を向いているわけではないが、必ずしも観客を向いているわけでもない。むしろ、「頭は後ろへ傾き、唇は半開きで、目は閉じている」(Van Haesebroeck 11-12)²⁵。

この夢遊状態のような演技は、対話相手を必要としない、劇中人物同士の対話を必要としなければ、(プレヒトのような)俳優と観客の間の対話も必要としない。レジにとって、省略可能な日本語

の主語や、「です」「ます」のような終助詞は、冗長だと判断されて削られたのだが、それは必要以上に劇中人物の関係性を示す語であったからだと言えるのではないだろうか。その意味で、レジが日本語に求めていた演劇性は、劇中人物の関係性ではなかった。むしろ、主語も目的語もない、動詞だけの台詞「見ている」をレジは選んだ。ここに、主体と客体の不分明な演技を求めるレジの演出的特徴が、痕跡として残されている。

レジは、『室内』の砂の装置が枯山水庭園を連想させると述べていたり、西洋やアジアの演劇が、死を弔う古来の祭儀に由来し、特に日本演劇の伝統にも共通していると述べたりしている（Régy 100, 180）。日本語で上演される演劇の形式が、レジの演劇観に親和性があるかどうか、本論で扱うのは早計であろう。今後の課題としたい。

4. レジ著作邦訳の展望

おそらく、レジが日本語戯曲に取り組むことはもうないだろう。わが国におけるレジ研究は、『室内』という貴重な資料を持ちつつも、ほとんど未開拓である。

レジのテキストは、演劇的・美的な課題が含まれているだけではない。文章が独特な文体で書かれている。そこには、演劇論とも日記とも、詩とも言えない、言葉に向き合うレジの生の軌跡が形作られているような、ある種の豊かさがある。

レジがテキストに取り組む姿勢は、厳密であり、フランス語で表現されたこの厳密性を日本語へ的確に変換することは、難しい作業になる。文体の問題がそうさせるというよりも、レジがテキストに向き合えば向き合うほど、それはフランス語特有の問題に接近するからである。

では、どこにレジの文章の邦訳の可能性があるのか。それは、先に論じたように、主語を必ずしも必要としない日本語による上演形式において、観客と俳優の関係性は、欧米語のように明確な主客関係を持たず、曖昧さを保つことができるという点である。

ここに、私はレジの演出ノートを邦訳する意義があると思っている。それは、フランス語と同じ問題圏に着地するとは限らないが、彼の豊かなテキストから、日本語もしくは戯曲邦訳の課題が見えてくるに違いない。そして、それはフランス語と日本語の違いという大きな問題へと接続するだろう。

レジの文章は、フランス人にとっても、多少理解しづらいところがあるそうだ。レジの文章は、それ自体は戯曲ではないものの、まるでメーテルランクの戯曲のように、構文上のレトリックが排除されている。あまりに簡素なため、単語が何を意味しているのか曖昧になってしまうそうである。レジは分かりやすいフランス語を書いているわけではない。邦訳にあたって、ある種の読みにくさを織り込むべきだと筆者は考える。

[附記]

メールインタビューには、吉植壮一郎氏に協力いただいた。また、上演台本の掲載については、記者の横山義志氏に協力いただき、本論考に掲載する許可をいただいた。

引用文献リスト

- 泉陽二「『室内』パリ稽古・レポート(2)」『SPAC ブログ』、2013年4月19日掲載、
spac.or.jp/blog/?p=12860 (最終アクセス: 2017年12月15日)。
- 塚本知佳「劇評 死を想うこと:『室内』」『シアターアーツ第三次』、第56号、2013年、44-47頁。
- ビエ、クリスチャン／トリオー、クリストフ『演劇学の教科書』、日本語監修・佐伯隆幸、国書刊行
会、2009年。
- 平田栄一郎「気配のダイナミズム:クロード・レジ演出『室内』を手掛かりに」『三田文学』、第93
号、2014年、267-271頁。
- メーテルランク、モーリス「室内」倉知恒夫訳『室内 世紀末劇集』、国書刊行会、1984年。
- 毛利三彌『演劇の詩学』、相田書房、2007年。
- 横山義志「『だれか、来る』演出ノート」『「舞台芸術05」特集:劇場と社会』、第5号、2004年1月、
306-322頁。
- 「不定期連載 クロード・レジがやってきた(1)～『室内』関連ブログ～」『SPAC ブログ』、
2013年3月14日掲載、spac.or.jp/blog/?p=12607 (最終アクセス: 2017年12月15日)。
- 米山淳一「『室内』ワークショップ・レポート(1)」『SPAC ブログ』、2013年4月11日掲載、
spac.or.jp/blog/?p=12752 (最終アクセス: 2017年12月15日)。
- Maeterlinck, Maurice. *Oeuvres II: Théâtre*, Tome 1, Bruxelles: Editions complex, 1999.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine editor. *Claude Régy*, CNRS éditions, 2008.
- Régy, Claude. *Écrits 1991-2011*, Les Solitaires Intempestifs, 2016.
- Régy, Claude and Adler, Laure. *Le théâtre, sensation du monde*, Éditions Universitaire d'Avignon,
2014.
- Van Haesebroeck, Élise. *Le théâtre de Claude Régy – L'éros d'une voix sans bouche*, L'Harmattan,
2015.

¹ *Claude Régy*, 2008, CNRS éditions から作成。

² 本論考では、*Écrits 1991-2011* を底本とする。

³ 引用文献を参照せよ。

⁴ 『彼方へ 海の讃歌』、2010年、静岡県舞台芸術センター、spac.or.jp/10_spring/ode.html、2017/12/15 最終アクセス。『海の讃歌』、2010年、京都芸術劇場、k-pac.org/?cat=2&ly=2010、2017/12/15 最終アクセス。『室内』、2013年、静岡県舞台芸術センター、spac.or.jp/f13interior.html、2017/12/15 最終アクセス。『室内』、2015年、神奈川芸術劇場、www.kaat.jp/d/shitsunai、2017/12/15 最終アクセス。『室内』、2015年、静岡県舞台芸術センター、spac.or.jp/interior_2015.html、2017/12/15 最終アクセス。

5 「欧米の演劇論では、劇的ではない非ドラマ性、演じない・踊らないといった否定性、演劇表現と観客受容との調和よりもギャップが重視される傾向にある」（平田 267）。

6 原文は以下の通り。「Je ne travaille pas sur la voix, ni sur le corps. Je ne le fais jamais. Je ne crois ni au travail vocal ni à l'expression corporelle. Mais quand on emmène les gens là où il faut, à l'intérieur d'eux-mêmes, et dans cette relation d'eux-mêmes avec la totalité de l'univers, alors, à ce moment-là, il vient dans le corps une autre manière de bouger et dans la voix une autre voix. On ne sait plus d'où vient la voix. Elle vient d'ailleurs. Le corps est dans la voix et la voix n'est plus celle du discours, ni celle de la conversation, ni celle de la syntaxe. On ne peut pas faire travailler la voix de l'extérieur. C'est peut-être la voix du sujet de l'inconscient.

De toute façon les acteurs n'incarnent pas des personnages. Alors on peut garder la même liberté qu'à la lecture. L'incarnation a quelque chose d'insultant où les acteurs s'imposent comme l'objet fini de ce qui doit rester infini. »

7 原文は以下の通り。「La représentation est imaginée par le spectateur. »

8 もちろん、レジは全ての演目に対して、テキストの中に演劇性を求める演出をしているわけではない。メシヨニックとの出会いが、「声の演劇性」に気づかせ、デュラスのテキストに演劇性が内包されていたことに気が付いたと、レジは語っている（Régy and Adler 18）。

9 原文は以下の通り。「[I] sonde les possibles de la théâtralité de la voix selon un mode de transposition *phonocentrique* – marquant ainsi une opposition entre la phone et le logos. »

10 『室内』、静岡県舞台芸術センター、spac.or.jp/en/interior_2015.html、2017/12/15 最終アクセス。『室内』、アヴィニオン演劇祭、festival-avignon.com/en/shows/2014/interieur、2017/12/15 最終アクセス。『室内』、クンステン芸術祭、kfa.be/en/program/interieur、2017/12/15 最終アクセス。

11 「ようやく 3 週間の『マハーバーラタ』フランスツアーが終わったかと思うと、劇場では、帰国の二日後の 2 月 25 日から、クロード・レジと何度か仕事をしてきた女優ベネディクト・ル・ラメールによるワークショップを開始」（横山 [2013 年]）。

12 「メーテルリンクのエッセイ集『貧者の宝』は第一章『沈黙』等のコピーが配られましたが、WS 参加者の多くが一冊購入していたと思います」（吉植壮一郎、メールインタビューより、2013 年 11 月 8 日）。

「早速、台詞をしゃべったり、動いたりするのかと思いきや、まずは座学。ベネディクトさんによるレクチャーです。『室内』の作者メーテルリンクのことや、レジさんの演出の特徴や世界観などについて、関連する様々な作家や作品にも触れながら、ベネディクトさんは、とにかく語ります。それから、レクチャーの合間、合間で、メーテルリンクやレジさんにとって重要なテキストを、参加者全員で実際に声に出して輪読していきます。読むのは、『室内』を始め、メーテルリンクの他の戯曲や『貧者の宝』というエッセイ、さらにはノヴァーリスやロートレアモン、クライストといった関連作家まで」（米山）。

13 「そして先週末の 3 月 8 日にはレジ本人も来日して、3 月 10 日からメーテルリンク作『室内』製作のためのオーディションがはじまった」（横山 [2013 年]）。

14 「役が決まった俳優たちは、先週の土曜日にフランスへと旅立っていった。今週から、パリでの稽古が始まる。そのあいだに、私は『室内』翻訳台本の修正作業を進め、先週末によりやく台本を仕上げお送りすることができた」（横山 [2013 年]）。

15 「今年 6 月「ふじのくににせかい演劇祭 2013」にて上演されるクロード・レジ演出&SPAC 出演の新作『室内』の稽古が、いよいよ 4 月 8 日より、フランス・パリで始まりました」（米山）。

16 「ミーティングは主に翻訳に関することで、メーテルリンクの語感と日本語台詞のギャップを埋めるために、レジさんを中心に一週間近く、一文ごとに原文の直訳と義志君の訳文とを比較検討しました」（吉植壮一郎、メールインタビューより、2013 年 11 月 17 日）。

「[...] テーブルを囲んで、台本の確認作業。フランス語で書かれた原文と、翻訳された日本語とを、一語ずつ照らし合わせていく」(泉)。

¹⁷ 上演台本は、未刊行である。

¹⁸ 『室内：世紀末劇集』、倉知亘夫訳、1984年、国書刊行会。

¹⁹ メーテルランク「室内」上演台本(2013年6月、舞台芸術公園・屋内ホール「楢円堂」初演)、横山義志訳、1頁。

²⁰ 「とにかく日本語台詞の冗長な印象を改めたいというレジさんの意向で、俳句のように主語を省き、ですます調もやめようなどの改定が決められました」(吉植壮一郎、メールインタビューより、2013年11月17日)。

²¹ 原文は以下の通り。「Chercher dans quelle partie de l'inconscient il faut d'abord se taire.

Passe de l'immobilité au mouvement, ça peut se faire d'une manière transitoire, par un mouvement ralenti, qui fait d'ailleurs moins de bruit que l'agitation. Et en même temps, on s'aperçoit que le ralentissement est source d'immatérialité.

Le silence agrandit l'espace. La lenteur aussi. Il y a peut-être un rapport silence-lenteur-espace. Peut-être s'agit-il d'une même matière. Ce serait fou de ne pas la montrer. Peut-être en la montrant cette matière se trouve-t-elle inventée. Elle se met à exister. Simplement, elle n'a pas de nom.»

²² 原文は以下の通り。「Chercher au-delà du réel dans l'intangible.»

²³ 原文は以下の通り。「[J]e pratique ce que j'appelle la « sur-articulation ». C'est à dire faire entendre chaque syllabe et faire entendre les particularités du langage, et très particulièrement les allitérations. Le fait de « sur-articuler » fait entendre le texte comme une langue différante. C'est une transformation du langage.»

²⁴ メーテルランク「室内」上演台本(2013年6月、舞台芸術公園・屋内ホール「楢円堂」初演)、横山義志訳、5頁。

²⁵ 原文は以下の通り。「[...] la tête inclinée en arrière, la bouche entrouverte et les yeux clos.»

論文

『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（1968年）再考
—ゾンビ映画における「フランケンシュタインの怪物」の系譜—

岡田尚文

はじめに

ジョージ・A・ロメロ（George A. Romero, 1940-2017）監督による映画作品『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（*Night of the Living Dead*, 1968）¹冒頭のシークエンスでのこと。ジョニー（Johnny）とバーバラ（Barbara）の兄妹がアメリカ、ピッツバーグのただっ広い墓地で父の墓前に参っている。2人の他にひと気はない、そう思われた直後、雷鳴と稲光を契機として、ジョニーが遠方を見やる様子を捉えるミドル・ショットに——いまだそれとは認識されていない——よろよろと歩く一体の「生ける屍（Living Dead）」をロングの構図で捉えたショットが切り返される。肉食の誘惑に駆られて人を襲う、しかも頭部を破壊されない限り決してその動きを止めないポストモダン・ゾンビ（postmodern zombies）が初めてスクリーン上に姿を現わした瞬間である²。

以下、本稿はこのアメリカ製独立プロダクション系映画における「ゾンビ（zombies）」³の表象について、これに関する先行研究（『NotLD』評を含むゾンビ映画研究やホラー映画研究、ジャンル映画研究）を検証しながら分析する。

ゾンビは、しばしば——映画のというよりは——文学的テーマとしての「ドラキュラ（Dracula）」あるいは「吸血鬼（vampires）」と比較され、それらとの差異において、その特質を理解されてきたように思われる⁴。しかし、『NotLD』に登場する「生ける屍」をポストモダン・ゾンビの嚆矢として捉え、それ以降のゾンビ映画史を記述しようとするならば、むしろ「フランケンシュタインの怪物」との歴史的・文化的共通点を明らかにすることの方が、映画におけるゾンビ、引いてはモンスターの身体表象に関して、より多層的で有益な議論を呼び込めるのではないか。

本稿ではこの仮説を明らかにするために、まず、『NotLD』に関する言及を整理する（I）。次いでフランケンシュタインの怪物からゾンビへという映画表象における影響関係を、主に身体論的観点から明らかにし（II）、最後に、そのような観点が、映画研究、あるいは映画史研究における精神分析的解釈や社会反映論的分析を相対化、更新する上でも有効であることを確認したい。

I. 「ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド」研究史

2000年代以降、ゾンビ（あるいはそれに類した動く死体）が登場する映画の公開本数が急増している⁵。また、そのような状況を受けてか、ゾンビに関する研究は、英語圏を中心として、近年特に活況を呈しているように見える⁶。今やその勢力を国際的に広めつつあるゾンビ映画を、しかし、ここではひとまずアメリカ製ホラー映画のサブジャンルとして捉え、以下、

その範囲内での、主に 1980 年前後から 1990 年代にかけての『NotLD』研究史を——管見の限りにおいて、かつロビン・ウッド (Robin Wood) のホラー映画理論を軸として——辿ることとする。

i). 1970 年代末～1980 年代：プロウアー／ウッド

1980 年に著したホラー映画論のなかで、S・S・プロウアー (S. S. Prawer) は、当時のアメリカ製ホラーのショッキングな暴力描写をどのように解釈すべきかについて、まさしく『NotLD』を例に取りながら、以下のように述べた。

私たちは、従来の許容レベルを超えているように思われるシーンの数々にびっくりさせられるとき、それらシーンをそのコンテキストのなかで考えなければならないし、作品全体の動きあるいは思考そして感情が、それらシーンを当然の帰結として必要としているかどうか自問してみなくてはならない。『リア王』の筋を通すためにグロスターを盲目にする必要があるのかということだ。(中略) ロメロの『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』におけるようにコンテキストが現実的であるとき、アクションは、その唯一主要な幻想 (未知の放射線効果によってもたらされる死者の復活) がなければ、完全にアメリカだと見分けのつく舞台に生じるのであり、そうしたらそこで私たちは、映画の心理的で社会的なアクションが道理にかなっているか、またまじめな意味を持っているか、あるいは思考と感情の動きをきちんと補完しているかと自問しなければならない。なおまたそれはショック効果を自身のために単に積み上げたものにすぎないのではないかということも (プロウアー 319-320) 7。

ここでプロウアーは、無論「ショック効果 (shock-effects)」の単なる積み上げについては否定しているのだが、自らが激しく心を乱されたであろう『NotLD』については、そこにおけるショッキングな描写の数々が何かしらの意味を持っていたのではないかと、自問しているように思われる。観客を怖がらせるための見世物としてしか考えられてこなかったホラー映画、なかでもショッキングな身体破壊描写を含む『NotLD』に「まじめな意味 (serious point)」があるか吟味し、そうすることで批評・研究の俎上に載せられるか否か、判断しようとしたのである。しかし残念なことには、彼は、『NotLD』を吟味する前に、ホラー映画のイメージは、モラルに反するようなものであってもそれらが多義的であり大切な真実を提示する限りにおいて擁護されるべきだとの総論的な結論に話を回収してしまう (プロウアー 326)。

よってここで、同時期に——いわばプロウアーになり代わって——『NotLD』を含めたホラー映画全般のまさしく「まじめな意味」について詳しく考察した先駆的研究者として、1979 年に「アメリカのホラー映画 序説」(“An Introduction to the American Horror Film”) 8を著わしたロビン・ウッドの名を挙げなければなるまい。当該論考においてウッドは、ラカン派精神分析理論の映画批評への適用については暗に否定しつつ、しかし(ガッド・ホロヴィッツ[Gad Horowitz]の理論を経由した)フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の「抑圧 (repression)」理論をマルクス主義のブルジョワ資本主義イデオロギー批判と組み合わせ、アメリカ製ホラー映画を、父権的な資本主義社会における「異性愛一夫一婦制の父権的なブルジョワ資本家」にとっての「過剰な抑圧 (surplus repression)」が「他者」として回帰する場所とした (抑圧は

「他者」へ投影され、抑圧からはみ出たものは社会的「圧迫 [oppression]」となる（ウッド 44-48）。

では、『NotLD』のゾンビはどのような抑圧の回帰を体現するのだろうか。ウッドは、『NotLD』を『悪魔のいけにえ』（*The Texas Chain Saw Massacre*, Dir. Tobe Hooper, 1974）、『生肉』（*Raw Meat*, Dir. Gary Sherman, 1972）⁹、『サランドラ』（*The Hills Have Eyes*, Dir. Wes Craven, 1977）と並ぶ「70年代の“通俗娯楽、ベースのホラー映画のなかでもっとも強烈な4本」の1本に数えながら、それら全てが「過去（親ないしそれ以前の世代）」に「食い尽くされる」、「現在と未来（若い世代）」への言及を行っているとする。つまりこれら作品のなかに登場する「食人」行為は「究極の所有」を表象しているであり、ということは、そこでは、食人という過剰な倒錯行為を通して、「資本主義下の人間関係の論理的な終結点」が描出されていることとなる（66）¹⁰。

ウッドは（ヴェトナム戦争からレーガン政権時代のハリウッドを論じた別の書物のなかで）『NotLD』における「心因性の緊張（psychic tensions）」は、父権制下の男女関係と家族関係によって生み出されるとし、そこにおける抑圧から押し出された「他者」が回帰するシークエンスとして、冒頭の、ヒロインのバーバラとその兄が、母を喜ばせるため不請不請に父の墓前に参るシークエンスを挙げる。ここで墓場——それは星条旗のショットが挟まれることによって「墓場としてのアメリカ（America-as-graveyard）」のメタファーとなる——から登場する「生ける屍」は、父の世代即ち「過去」の秩序を体現している。そして、そのような存在が「現在と未来」に生きる兄妹をむさぼり食わんと襲い掛かるのである¹¹。こうして、自警団によるゾンビ掃討と黒人主人公ベンの殺害による社会秩序の回復を提示する映画の結末において、ゾンビは「抑圧された緊張と葛藤（suppressed tensions and conflicts）」、さらには死してなお、自動的に機能し続ける父権社会の「過去の遺産（legacy of past）」を表象するものとなる（Wood 103）¹²。

ii). 1990年代以降：ヒガシ／シャピロ

1990年代以降にアメリカ製ホラー映画の意味を心理的・社会的あるいは文化的に問うなかでR・ウッドの理論を批判的に継承し『NotLD』に言及した研究者として、ここでは特にスミコ・ヒガシ（Sumiko Higashi）とジェローム・F・シャピロ（Jerome F. Shapiro）を採り上げたい。

まずヒガシは、アメリカ映画におけるヴェトナム戦争表象に関するアンソロジーに寄せた『NotLD』論で、当該作品が公開された1968年は、ヴェトナム戦争、市民権運動絡みの事件——テト攻勢（1月）、マーティン・ルーサー・キング・ジュニア（Martin Luther King Jr.）暗殺（4月）、ロバート・ケネディ（Robert F. Kennedy）上院議員暗殺（6月）、民主党大会開催時のシカゴ警察暴動（8月）——が立て続けに起こり、アメリカが動揺した年であったとし、にも拘らず、奇妙なことには、『NotLD』が同時代のヴェトナム戦争に関する直接的な言及を一切行っていないと指摘する（Higashi 175, 181）。つまりヒガシは、『NotLD』が、1960年代から70年代の父権的アメリカ社会において「過剰な抑圧」が決壊し社会的「圧迫」と化す様をいかに（「生ける屍」の食人譚として）視覚化したかについては——ウッドのように——関心を持っていない。そうではなく、当作における直接的なヴェトナム戦争描写の不在こそが、

かえってアメリカ社会が経験したヴェトナム戦争に対する「集合的意識（collective consciousness）」（181）をあぶりだすと指摘する。

より詳しく見るならば、ヒガシがフレデリック・ジェイムソン（Fredric Jameson）を引用して指摘するところによれば、物語（narrative）は、集合的意識が歴史的な諸矛盾を抑圧する「特異なメカニズム（specific mechanism）」として解釈されるとき、むしろそこに不在であるものの重要性を示唆するのである。よってとりわけヒガシが、『NotLD』におけるテレビの画面にではなく、「音（audio）」に注目する（聞き耳を立てる）のにも頷ける¹³。実際、本作のテレビは、視覚的にではなく、そこから発せられる音（ニュース記者の声）によって、国防総省の指令下に行われる対「食屍鬼（グール）」の「サーチ・アンド・デストロイ作戦（search and destroy operation）」について言及する。これはつまり、『NotLD』とヴェトナム戦争——とりわけ1968年は米軍によってかの「ソンミ村虐殺（My Lai massacre）」が遂行された年であった——の関係についての（非視覚的）言及なのだ（181-183）¹⁴。あるいはまた、『NotLD』劇中のテレビでは、撃ち殺された「食屍鬼（グール）」の数が（音声によって）数え上げられるのだが、それもまた、ヴェトナム戦争で「死体数（body counts）」としてしか表現されなかった（スクリーン上には表象されることのない、不在の）ヴェトナム人をこそ指し示す非視覚的表象となる¹⁵。こうして『NotLD』は、現実のヴェトナム戦争に対する「集合的な言説（collective discourse）」、あるいはウッドも指摘した「集合的悪夢（collective nightmare）」として機能し、イデオロギー的構造が無意識下に抑圧している矛盾を明らかにする——引いてはヴェトナム戦争とこれに対する抵抗運動の関係史の記述を可能にする——テキストとなるのである（181-185）。

ヒガシ同様、映画にとっての同時代的現象を重視するJ・シャピロは、その「原爆映画（atomic bomb cinema）」論のなかで、まさしく本章冒頭に引用したプロウアーの言を直接引き受けつつ、『NotLD』がなぜ未だに我々の心をかき乱し続けるのかについて考えるために、さらに深く検証する必要があると説く。シャピロはまず、そのために、先行研究者としてのウッドの理論（Wood, 1986）を——それが啓発的であることは認めているにしても——難解で冗長だとし、映画と文化を理解するための、より単純で明瞭な研究手法の必要性を訴える。先のウッドの『NotLD』理解についても、そのような視点から、結局のところは依然複雑であいまいな精神分析理論に依拠しており、本作の結末についても、これを古い秩序の回復としてしか見なかったとして批判する（Shapiro 154-155）。

具体的には、シャピロは『NotLD』を「黙示録的ジャンル（apocalyptic genre）」——そのなかでも「原爆映画」——の文脈に位置づけるべきだと指摘する（157）。確かにウッドは、『NotLD』を「反動的なホラー映画」とは明確に区別される「黙示録的、ホラー映画」——それは黙示録の「否定性が支配的なイデオロギーのなかで回復されない限りは進歩的な」作品である——に位置付けてはいる（ウッド 70）。しかし、シャピロは、ウッドがあらゆる黙示録的テキストは（革命による）新しい（非父権的／消費資本主義的）社会秩序の成立をもって終わるべきものと捉えており、結末で古い（父権的）社会秩序を回復させた『NotLD』を、結局のところは黙示録的ホラーとして認めていないと批判するのである（Shapiro 157）。

そうではなく、黙示録的ジャンルには、他の位相も存在するとシャピロはいう。劇中での数々の仄めかし、テレビ・ニュース、（あるいは軍産複合体と世界の崩壊に結び付けられる〔ゾンビを生み出した〕）放射線への言及等を通して示されるのは、『NotLD』が1960年代の黙示論的想像力の核となるコンセプトを反映する「原爆映画」であるということだ。そしてまたシャピロは、かかる「原爆映画」にあつては、世界の終末は、旧秩序が再浮上するのを妨げないと

述べる。なぜならそのような場所こそ、観客の目には風刺と皮肉の効いた黙示録的世界と映るからである（157-158）。

とすれば、自ずから『NotLD』の結末部に関する解釈も変わってこよう。シャピロは、シェリフの指揮下にゾンビを掃討する自警団が、主人公のベンを殺害したことによってゾンビ同様の存在と化すと指摘する。ゾンビが掃討された世界は、一見、ウッズのいうように以前の秩序を回復しただけで、黙示録的世界は成立しなかったと思われるかもしれない。しかし、今や（ゾンビと違わぬ）シェリフの視点からすれば、黙示録的世界と革命は達成されたのである。ロメロが提示する世界の終末は、苦難を乗り越えた後のよりよい世界を約束しない。さらなる圧迫以外の何をも期待できない世界のディストピア的未来像を、この作品は提供する。父権的資本家の社会はそのようなかたちで初めて崩れ去るのである（157）。

以上、ウッズのアメリカ製ホラー映画論を軸として、『NotLD』にまつわる先行研究を検証した。ブランドフォードがいうように、ウッズは、ホラー映画は「正常なものと怪物のようなもの」の二項対立を基本としており、これを解消しようと試みる際に「自らのイデオロギー」を露わにするとする。ほとんどのホラー映画は、その結果、「自己の内部にある欲望やイドを抑圧しそれを怪物のような他者として外部へ投影することによって否認」するが故に、「保守主義的になる」。『NotLD』はそのようななかで『悪魔のいけにえ』などと共に「家父長制や資本主義や家族や軍隊などの現代社会のさまざまな側面を批評するために、正常なもの／怪物的なものという対立を逆転させる」作品の例として解釈される（ブランドフォード 350）。ヒガンシは、そのようなウッズの論を踏まえつつ、『NotLD』の画面上に現れないことがらの方が、より社会的に抑圧された集合意識を表しているとした。シャピロは、ウッズ以上に『NotLD』の「黙示録的、ホラー映画」としての性格を重視し、東西冷戦下にあった当時の世界への皮肉が、そこには織り込まれていたと論じた。

しかし、いずれにせよ、これらの先行研究における議論は、そもそもウッズが（ラカン派精神分析理論を批判しながらも）結局はフロイトの抑圧理論を用いていることもあって、多分に精神的である。また、そのような分析から抽出される同時代のアメリカ社会や世界における「集合意識」（隠れたメッセージ）が取り沙汰されるように、多分に社会反映論的でもある¹⁶。次章からはこのような従来の『NotLD』理解を見直すためにも、スクリーン上に表象される身体としてのゾンビのあり方をこそ見ることにしたい。

II. ゾンビ：フランケンシュタインの怪物の末裔

それにしても、『NotLD』に最初に現れるゾンビは、1931年のユニヴァーサル社製ホラー、『フランケンシュタイン』（*Frankenstein*, Dir. James Whale, 1931）でボリス・カーロフ（Boris Karloff, 1887-1969）が演じた怪物に、その動きや外見が、あまりに似すぎてはいないだろうか。「よろめきながら、内またの足取りで襲い掛かるので、彼はほとんどジェームズ・ホエールの『フランケンシュタイン』の怪物の戯画に見える（*running with a lurching, pigeon-toed gait so that he seems almost a caricature of the creature in James Whale's Frankenstein*）」（Waller 272）¹⁷。いや、そのような見立てが間違っていないことを、このゾンビに扮した俳優ビル・ハインツマン（Bill Hinzman）自身が即座に保証してくれる¹⁸。彼はその名も『歩く死骸』（*The Walking Dead*, 1936）という映画でタイトル・ロールを演じたカーロフの（フランケンシュタインの怪物風の）歩き方を直接模倣したという¹⁹。しかし、ここで取り上げたい

のは、そのようなゾンビとフランケンシュタインの怪物の関係をスクリーン外で請け合う関係者の証言ではない。映画のスクリーンの上に、実際に、視覚的に表象される両者の身体の類縁性に関する先行研究の解釈である。

以下、Iで扱った以外の先行研究の成果をも検証しながら、『NotLD』のゾンビと「フランケンシュタインの怪物」との視覚的類似性について分析し、ゾンビ映画に関するごく初歩的な身体表象史の記述を試みる。論を先取りするならば、D・W・グリフィス(D. W. Griffith, 1875-1948)の『国民の創生』(*The Birth of a Nation*, 1915)によって『NotLD』とフランケンシュタインの物語は媒介され、同じ系譜上に位置付けられることとなる。

i). 「黒い怪物」／「白い怪物」：“エジソンの『フランケンシュタイン』”と『国民の創生』

まずは、映画化されたフランケンシュタインの物語と『国民の創生』がアメリカ映画史の初期から深い関係を持っていたことを主にエリザベス・ヤング(Elizabeth Young)に依りながら明らかにする。

1915年に公開されたグリフィスの『国民の創生』は最初の芸術的達成を見たアメリカ製長編物語映画といえようが、ヤングは、この『国民の創生』が、メアリー・シェリー(Mary Wollstonecraft Shelley, 1797-1851)の原作とは明らかな関連性を持たない一方、1910年に公開されたトーマス・エジソン(Thomas Alva Edison, 1847-1931)製作の『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, Dir. Searle Dawley, 1910)とは密接な関係を有していると指摘する。エジソンとグリフィスはここで共に「怪物の誕生(the birth of a monster)」を描いているというのである。つまり、映画におけるフランケンシュタインの物語を参照項とするとき、アメリカ映画最初の長編作品とされる『国民の創生』は、「怪物映画(monster movie)」として我々の前に立ち上がってくる²⁰。そもそもトーマス・ディクソン・ジュニア(Thomas Dixon, Jr., 1864-1946)による原作『クラズマン』(*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, 1905)は、19世紀末のアメリカにおける「黒人の怪物性に対する人種差別主義的言語(the racist language of black monstrosity)」を具体化した小説であった。グリフィスは、アメリカ南北戦争とその後の再統合期に焦点を当てこれを映画化するなかで、そのディクソンから怪物(的黒人描写)を受け継いだのである(Young 168)²¹。では、具体的にどのような「怪物映画」的表象が当作には見出されるのか。

ヤングによれば、『国民の創生』には3種の怪物が登場する。第一の怪物は、白人の女性フローラ(Flora)を強姦しようとする黒人ガス(Gus)である。フローラはガスから逃れようとして崖から身を投じる。第二の怪物はサイラス・リンチ(Silas Lynch)である。リンチは黒人の指導者的立場にあるムラートであり、南北戦争後に政治的な力を得て白人女性(彼の政治的後ろ盾となっている白人政治家ストーンマン[Stoneman]の娘)との結婚を望んでいる。第三は集団として表現され、映画終盤で白人のいる小屋を襲う「黒人群衆(black crowd)」である。これら三者は、いずれも白人によって打倒される。ガスはKKK構成員によって殺され、リンチは捕まり、黒人群衆は散り散りになる。要するに、ここでグリフィスがクロスアップとクロス=カッティングという「映画の新生語彙(the emerging vocabulary of cinema)」を駆使して達成したのは、「怪物性」と「黒人性(blackness)」を混同する物語表象であり、それは、その後の映画のなかの人種差別的表象とその受容の歴史において、白人観客が「恐怖に対する視覚的根拠(visual foundation for horror)」をかたち作る際の準拠とされたのである

(169)。

しかもそのようななかで、フランケンシュタインの物語のいくつかの特徴を『国民の創生』は喚起することとなる。まず、森のなかでフローラを追うガスは、フランケンシュタインの花嫁を追う怪物そのものである。リンチもそれとは異なる意味でフランケンシュタインの怪物的だ。というのも、ムラート、即ち白人と黒人の混血児であることは、彼が（白人にとっては）怪物同様のアマルガムの身体を有することを意味する。また、彼のストーンマンの娘に対する求婚は、「ストーンマンは今や自分自身が創造したのはフランケンシュタインだと気付くのである (Stoneman now realizes the Frankenstein he has himself created)」と粗筋²²で言い回されることとなる。怪物が白人フランケンシュタインの生み出した存在であったところに、この黒人政治家とストーンマンの関係は重ねられるのだ (169-170)。それは、“エジソンの『フランケンシュタイン』”が、その結末部で、怪物（被造物）は（創造主）「フランケンシュタインの心の悪 (the evil in Frankenstein's mind)」(165-166)の映画的／心理的投影（鏡像）に過ぎなかったと明らかにしていたことを想起させる。

しかし、ヤングが指摘するのは本作の「黒人の怪物性」の表象におけるフランケンシュタイン物語との類縁性についてだけではない。というのは、『国民の創生』では、KKKのメンバーの一人が、黒人の子どもが白いシーツをかぶった白人の子どもを幽霊と勘違いし逃げ出したところに発想を得て、白いシーツを身にまとうようになったと説明するシークエンスがある。つまり『国民の創生』は、(南部)白人を——“エジソンの『フランケンシュタイン』”におけるフランケンシュタインと同様に——怪物の創造主であると同時に怪物でもある「二重体 (doubles)」として描いているのである。KKKが南部同盟の(南北戦争における)死者の伝説から創造されたという経緯を鑑みると、(黒人の怪物性を体現しているはずの)ガスを取り囲む白装束の南部白人もまた、集団として回帰した死者、黒人たちと違わぬ集団的怪物として立ち現れることとなる (170-171)。

黒人が集団的怪物として描写されること、そしてまた、それを作り出した白人の集団自体も怪物として描写されること。『国民の創生』はこうして複層的な人種表象を伴う「怪物映画」となる。『NotLD』に継承されるのは、このような、『国民の創生』とフランケンシュタイン物語とを引き比べたときに明らかになる特質である。

ii). 「黒塗りの怪物」／「白塗りの怪物」：『国民の創生』と『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』

しかし、映画におけるフランケンシュタイン物語との比較を行う前に、『NotLD』が「怪物映画」としての性格を『国民の創生』から、やはり手、そして肌の色という身体の表象をめぐって直接的に引き継いでいることを、今度は主に西山智則に依りながら確認しよう。

西山は、『NotLD』と『国民の創生』の視覚的類似について以下のような興味深い指摘を行う。

『国民の創生』の小屋を包囲し窓から手を入れる黒人たち、『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』のドアや窓を破ろうと無数の手を叩きつけてくるゾンビの姿、50年以上が経過した2つの映画がなんと見事に重なることか。他者が交流する「接触」の媒体が手だが、この映画ではゾンビたちの手の脅威が目をはく。手による戦いの映画だと見なしてもよい (西山 135)。

『国民の創生』の結末近くで、白人らは、黒人の集団に襲われて一軒家に立てこもる。『NotLD』でも、登場人物らはゾンビの集団に追われて一軒の家に立てこもることとなる。その際、窓を破って突き出される黒人／ゾンビの手の表象において、この2作は完全な相似形を描くのである²³。その類似はアメリカ映画における他者恐怖のあり方を如実に示していると西山はいう。

歴史が浅く、自らの神話を持たないアメリカ合衆国では「映画による物語」こそが神話として機能してきた。そこでは「歴史ヒストリーに対する認識が、映画という物語ストーリーによって補強され、形成されてきた」のである。そしてそのとき、アメリカは、映画によって「敵のイメージを映像化し、侵略で成立した歴史を塗り替え、自らを侵略に怯える被害者におきかえ」、軍事力という暴力のみならず映画という「物語映像の暴力」によって国を維持することとなった。西山がアメリカを「フィルム・ネーション」と同定する所以である。とすれば、アメリカ初の長編物語映画たるグリフィスの『国民の創生』こそ、「フィルム・ネーション」としてのアメリカを創生した映画となる。爾来、侵略と加害によって国土を広めてきたはずのアメリカは、自国の映画によってあべこべに被害者として、「侵入される家」、「侵略されるアメリカ」という構図のもとに提示され続ける。アメリカは、そうすることで自らの暴力行為を被侵略者に転嫁するという二重の暴力を行使し続けてきたというわけである（西山 129-132）。

『NotLD』終盤のシークエンスは、そのようなアメリカ映画のあり方を、特に手という身体部位の表象を介して継承／転覆する。それは、『国民の創生』とほぼ同じシチュエーションを、しかし裏返したかたちで提示し、アメリカ映画史に対する再考を迫る。そしてまた、『NotLD』は、ここまで見てきた肌の色の表象についても、『国民の創生』と表裏一体の関係を見せる。再び西山から引こう。

小屋を包囲した黒人たち、ガス、サイラス・リンチは「顔の黒塗り」の白人ブラック・フェイスが演じていた。ゾンビ映画では死体の崩れた顔の特殊メイクが売りだが、『国民の創生』では俳優たちが顔を黒く塗るだけで黒人という怪物ができあがる。だが、黒いメイクを取り去れば、そこには白人という悪が現れてくるのだ。しかも同時に、この俳優たちは映画のクライマックスで、クー・クラックス・クランの構成員をも演じていたことを見逃してはならない（西山 133）。

19世紀半ばのアメリカに誕生した minstrel show（minstrel show）²⁴に端を発する「黒塗りの白人」が演じるころの黒人表象は、1915年、『国民の創生』に受け継がれ、白人社会への黒人の侵入物語をねつ造し、黒人の悪、怪物性を告発するための道具として用いられる。先のヤングは『国民の創生』においては黒人だけではなく白人もまた怪物だとした。しかし、西山のいうように、そもそもその「黒人」も、白人が顔を黒く塗って扮していただけのものであったとすればどうだろうか。要するに、怪物は常に白人なのだ。怪物としての黒人は、“エジソンの『フランケンシュタイン』”における怪物同様、白人の「心の悪」の外部的／映画的投影としてしか存在しないのであり、ということは、そのようなものは初めから存在しなかったのである。

こうして、1968年に公開された『NotLD』も、『国民の創生』との歴史的対比において、一方で「侵入される家／国家」のイメージを確立しながら、他方で「黒人という怪物が白人の内部の闇を投影した存在にほかならないこと」を暴露した映画として理解できるようになる

(133)。『NotLD』が「白塗りの白人」が演じるところのゾンビを登場させたのは、特殊効果に予算を割けなかった独立プロダクション系モノクロ映画であったが故かもしれないが、これに黒人が演じるところの人間を対立させることで、加虐・被虐の関係を見事に裏返し、アメリカ建国以来の本来の姿、白人社会の「暗黒」を白日の下に曝したのである。『NotLD』の肌の色については次節でも引き続き検討するとして、ここではシャヴィロの言葉を借りて本節のまとめとしよう。即ち、ロメロの映画におけるゾンビは、外から来て社会秩序をおびやかすというより、社会秩序を産み／強化するプロセスそのものを内側から破壊するのである(Shaviro 87)²⁵。

iii). 「白い死」：ホエール版『フランケンシュタイン』と『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』

さて、確かに加藤幹郎が指摘するように、『NotLD』冒頭のシークエンスは、「恐怖映画の特権的トポスたる墓地」(加藤 358)で始まるのであるし、またそこで轟く雷鳴は、ウォーラーのいう「ゴシック的音響効果(Gothic sound effects)」(Waller 272)を発揮している。よって我々は、我々が後にゾンビと呼ぶことになる無名のモンスターがそのようなゴシック・ホラーの「導入のトポス」に登場するのであれば、ジャンル映画史的な観点からも、1931年のユニヴァーサル社製ホラー、ジェームズ・ホエール版『フランケンシュタイン』の——名を持たず、墓場から掘り起こされ、「雷」によって死から復活し、若い女性を襲う——怪物を想起せずにはいられまい。

また、ホラー映画史の文脈において見るならば、『NotLD』に最初に登場するカーロフ似のゾンビが、ほぼホエール版『フランケンシュタイン』と同様の背広姿であるところにも注目すべきだろう。ウッドは、先に挙げたアメリカ製ホラー映画論のなかで、「フランケンシュタインはその創造物をシルクハットに燕尾服に蝶ネクタイで正装させてもよかったはずだが、実際には労働者の服装を選んで」と指摘した。無論、ウッドにいわせれば、それは社会において抑圧されている「労働者階級」が回帰したが故の姿だ。ホエール版『フランケンシュタイン』はその点で「衣装の力」を示しているという(ウッド 50)。回帰した「労働者」としての両者の共通性が、その服装を通じて示されるのである。

いや、『NotLD』の『フランケンシュタイン』との表裏一体ともいえる関係性は、やはりここでも、肌の色、白人の肌の白さを通して示される。かつて、黒人主人公ベンの肌の色こそが、彼を白人の規範から遠ざけ、ゾンビの襲撃から生き残らせた(と同時に死に至らしめた)とウッドは述べた(Wood 103)²⁶。これに対しリチャード・ダイアー(Richard Dyer)は、ロメロのゾンビ映画三部作²⁷において主人公が黒人であることは、それが彼を他の白人らと「違って(different)」見せるからではなく、白人を「生ける屍」として見ることを可能にするからこそ重要なのだという(Dyer [2002] 142)。実際、それら作品においては、ゾンビは白人だとの認識が数多くのやり方で強調されており、とりわけ『NotLD』においては、全てのゾンビの肌が白い。白人をむさぼり食うのは常に白人であり、「死者を食らう死者としての白人(white people as the dead devouring the dead)」のイメージがそこには提示されているのである(Dyer [1997] 211)。ベンの肌の黒さが——一時的にはあるにせよ確かに光(／火)と共に表象され——生(存)の指標となるのに対し、その他の登場人物の肌の白さは死の指標となる([2002] 143)

例えば『NotLD』の結末部で緩慢にそぞろ歩く白人たちが空撮ショットで捉えられるとき、それまでのゾンビ表象との共通性から、我々はそれをゾンビであると認識するが、かかるショットが地上レベルのショットにつながられるとき、その白人たちは実際にはゾンビを掃討する自警団だったと判明する（142）。つまり、I-ii) で見たシャピロもいっていたように、ここで自警団は明らかにゾンビとして表象されているのであって、なるほどウッドのというような旧来の秩序の回復を体現してはいないのだ（Shapiro 157）。『NotLD』にあって、白人は、生きていようが死んでいようが違いのない、黒人主人公にすら死をもたらず死人として示されているのである（Young [1997] 211）。「生ける屍」は白人だった。こうして、『国民の創生』でガスを取り囲んだ白人集団の——エジソンの「フランケンシュタイン」に連なる——怪物性は、結局は白人でしかなかった「^{ブラック・フェイス}顔の黒塗り」の集団の怪物性をも包含しつつ、『NotLD』の「^{ホワイト・フェイス}顔の白塗り」の白人ゾンビ集団に継承される。

ヤングも、ダイアーを受けて『NotLD』は単に黒人主人公を英雄的に提示する作品ではないと主張する。むしろ、それは、ゾンビ登場シーンに、カーロフによるホエール版『フランケンシュタイン』の怪物の図像を明らかにそれと分かるように引用しながら、『国民の創生』同様、否定的に「ある種の死としての白さそれ自体（whiteness itself as a kind of death）」を、そして怪物としての白人を提示する作品なのだ（Young 197-198）。ロメロはその意味で、白人に対して——通常は黒人に向けられている——映画的視線（cinematic gaze）を投げ返すとヤングは見ている。『NotLD』はホエール版『フランケンシュタイン』のイメージを白人の自己批判を推し進めるために用い、白人にとっての怪物を作っているのは白人自身であること、怪物としての白人による（白人を対象とした）食人行為は、完全な自己消費としてあることを視覚的に明示するのである（198）。

『NotLD』のゾンビは、その身体の表面的装いの上に、自らの映画史的出自を刻印しており、まさにその点において人種表象の問題に一石を投じる作品となる。II-i) で『国民の創生』がそもそも“エジソンの『フランケンシュタイン』”との共通点を多く持つ「怪物映画」であり、そのなかで黒人のみならず、白人をも——グリフィスはそこに無自覚であるにせよ——怪物として表象していた映画であったことを明らかにしたが、『NotLD』は、ホエール版『フランケンシュタイン』を視覚的に引用することで、かつて『国民の創生』が生み出した「白人の怪物性」の表象を自覚的に継承する。フランケンシュタインの怪物は、そもそも複数の死体のアマalgamとしてあったが、『NotLD』の「生ける屍」、ゾンビは文字通り「怪物としての白人集団」の姿を取り戻したといえよう。ロメロのゾンビは「群れをなすフランケンシュタインの怪物（the Frankenstein monster en mass）」（Badley 74）なのである²⁸。

おわりに

以上、I では、『NotLD』に関する先行研究を検証し、それが多分に精神分析的／社会反映論的であることを明らかにした。II では、そのようなスクリーンの外、あるいは背後を重視する視点を相対化するべく、スクリーン上にこそ視覚的に表象される『NotLD』のゾンビの身体について、I 以外の先行研究にも依りつつ分析した。そのように、特にゾンビの身体表象に注目するとき、『NotLD』は、映画におけるフランケンシュタイン物語を元型とする「怪物映画」の系譜に位置づけられることが分かるのである。

かつてフェミニズム映画批評の泰斗、リンダ・ウィリアムズ (Linda Williams) は、キャロル・J・クローバー (Carol J. Clover) の理論 (2002 [First published 1987]) を敷衍しつつ、メロドラマ、ホラー、ポルノといった突出した身体表現を中心に位置づけるジャンルに属する映画を「身体ジャンル (body genres)」として措定した (Williams, 2009 [First published 1991])。それら映画は「しばしば物語の進行には必ずしも動機づけられていない身体表現の過剰さを見せることが必須条件」であり、「センセーショナルな感応する身体を無意味に誇示」するが故に「映画史からも、作家研究を中心としてきた映画研究の対象からも長い間無視されてきた」のである (斉藤 24) ²⁹。いってみれば、I-i) の冒頭に我々が見たプロウアーの言葉は、かなり消極的ではあるが、ウィリアムズに 10 年ほど先駆けたホラー映画の救済の試みであったかもしれない。それを社会が許容できるかできないかを量る際に、ショッキングな身体損壊描写を含む『NotLD』こそが試金石とされたのである。

そもそもプロウアーは、恐怖物語が文学から映画へと変形されつつも受け継がれていく様子を、とりわけ吸血鬼物語について詳らかにした文学研究者であった。彼が、ポストモダン・ゾンビを初めて登場させた『NotLD』に対しては冷淡とはいわぬまでも多くを語らないのは当然かもしれない。なぜなら、トゥイッチェル (James B. Twitchell) が指摘するように、あらゆるゾンビ映画が——「ミイラ男」同様、民俗学的テキストをこそ出生の秘密として持つてはいるものの——文学的テキストを持っていないからである。だからこそゾンビの アイコングラフィ 図像 を検討しなければならぬのだとトゥイッチェルは指摘した (Twitchell 264-265)。本稿が『NotLD』の分析を通して目指したのは、精神分析的解釈／社会反映論的分析からの移行に加えて、ドラキュラとの違いを論じる文学論から——シェリーの原作のではなく——映画の「フランケンシュタインの怪物」の系譜に位置づけられる怪物 (の肌理) を扱う身体表象文化論への、ゾンビ映画研究における視座の転換でもあった。無論、本稿はただ 1 本のゾンビ映画を扱ったに過ぎない。『NotLD』の前身たるブードゥー・ゾンビ映画を含めた他のゾンビ映画における身体表象の分析については今後の課題としたい。

2017 年度の米アカデミー賞授賞式では、ユニヴァーサル社製ホラー『大アマゾンの半魚人』 (*Creature from the Black Lagoon*, Dir. Jack Arnold, 1954) に想を得た『シェイプ・オブ・ウォーター』 (*The Shape of Water*, Dir. Guillermo Del Toro, 2017) が作品賞、監督賞を獲得した。本稿が示したような視座は、「怪物映画」の名の下に『国民の創生』以来のアメリカ長編映画——それは、アマルガムとしてあるフランケンシュタインの怪物の身体同様、任意の瞬間を捉えたイメージの数々を継ぎ接ぎ (編集) することで創造されたテキストである——の歴史を見直す際にも有効となるのではないだろうか。

尚、本稿は、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻主催の「ゾンビ映画を観る会」(2015 年～2017 年)、並びに学習院大学身体表象文化学会例会「ゾンビ映画研究会」(2017 年～) における計 3 回に渡る口頭発表に大幅に加筆したものである。

【引用文献】

- 伊東美和編著『ゾンビ映画大事典』、洋泉社、2003年。
- ウッド、ロビン「アメリカのホラー映画序説」(Wood, Robin, “An Introduction to the American Horror Film”, 1979) 藤原敏史訳『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児他編、フィルムアート社、1998年、44-76頁。
- 大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』、講談社、2011年。
- 岡田尚文「歩き出すゾンビ」(第一回学習院大学身体表象文化学会大会パネル・ディスカッション「歩き出すゾンビ・走り出すゾンビ～虚実—生死を攪乱する身体イメージをめぐって～」基調スピーチ②、2017年10月21日、学習院大学)、本誌「大会プロシーディングス」、136-142頁。
- 岡本健『ゾンビ学』、人文書院、2017年。
- 加藤幹郎『映画ジャンル論—ハリウッド映画史の多様な芸術主義』、文遊社、2016年。
- 小松弘「「国民の創生」—アメリカ映画の新たな形」(DVD『国民の創生』[下記参照]パンフレット所収)、4-21頁。
- 斉藤綾子編『映画と身体／性』(日本映画史叢書6) 森話社、2006年。
- 藤田直哉『新世紀ゾンビ論—ゾンビとは、あなたであり、わたしである』、筑摩書房、2017年。
- ブランドフォード、スティーヴ／グラント、バリー・キース／ヒリアー、ジム『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』杉野健太郎／中村裕英監修・訳、フィルムアート社、2004年 (Blandford, Steve / Grant, Barry Keith / Hillier, Jim, *The Film Studies Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 2001)。
- 細川晋「「国民の創生」—物語背景について」(DVD『国民の創生』[紀伊国屋書店、2006年]パンフレット所収)、24-40頁。
- 西山智則『恐怖の君臨—疫病・テロ・奇形のアメリカ映画』森和社、2013年。
- ハーストン、ゾラ・ニール『ヴードゥーの神々—ジャマイカ、ハイチ紀行』常田景子訳、1999年 (Hurston, Zola Neale, *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, 1933)。
- Badley, Linda, *Film, Horror, and the Body Fantastic*, London: Greenwood Press, 1995.
- Clover, Carol J., “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, *Horror, The Film Reader*, Mark Jancovich (ed.), London and New York: Routledge, 2002, pp. 77-89 (First published 1987 in *Representations* 20).
- Cohen, Daniel, *Voodoo, Devils, and the New Invisible World*, New York: Dodo, Mead & Company, 1972.
- Davis, Wade, *The Serpent and Rainbow*, Simon & Schuster, Inc., 1985 (デイヴィス、ウェイド『蛇と虹』田中昌太郎訳、草思社、1988年)。
- , *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1988.
- Dyer, Richard, *White*, New York: Routledge, 1997.
- , “White” in *The Matter of Images: Essay on Representation*, London and New York: Routledge, 2002 (Second edition. First published 1993), pp. 126-148.

- Higashi, Sumiko, "Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era" in *From Hanoi to Hollywood*, Dittmar, Linda/Michaud, Gene (eds.), Brunswick: Rutgers University Press, 1990, pp. 175-188.
- Koven, M. J., *Film, Folklore, and Urban Legends*, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2008.
- McGlotten, Shaka/Jones, Steve, *Zombies and Sexuality: Essays on Desire and the Living Dead*, North Carolina: MacFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- Prawer, S. S., *Caligari's Children*, Oxford University Press, 1980 (プロウアー、S・S『カリガリ博士の子どもたち—恐怖映画の世界』福間健二／藤井寛訳、晶文社、1983年).
- Rhodes, Gary D., *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2001.
- Seabrook, W. B., *The Magic Island*, 1929 (シーブルック、W・B『魔法の島〈ハイチ〉』林剛至訳、大陸書房、1968年).
- Shapiro, Jerome F., *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York and London: Routledge, 2002.
- Shaviro, Steven, "Contagious Allegories: George Romero", *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, 1993, pp. 83-105.
- Shelley, Mary, *Frankenstein or; the Modern Prometheus*, London: Penguin Books (Penguin Popular Classic), 1994 (First published 1818).
- Sobchack, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick/New Jersey, and London, 2004 (2nd, enlarged edition. First published 1980 under the title *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film, 1950-1975*).
- Twitchell, James B., *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York: Oxford Express, Inc., 1985.
- Waller, Gregory A., *The Living and the Undead: Slaying Vampires, Exterminating Zombies*, Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2010 (First published 1986).
- Williams, Linda, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" in *Film Theory & Criticism: Introductory Readings*, 2009, pp. 602-616 (First published 1991 in *Film Quarterly*).
- Wood, Robin, *Hollywood from Vietnam to Regan... and Beyond*, New York: Columbia University Press, 2003 (Expanded and revised edition. First published 1986).
- Young, Elizabeth, *Black Frankenstein: The Making of an American Metaphor*, New York: New York University Press, 2008.

McFarland

(<https://mcfarlandbooks.com/series-book-categories-index/contributions-to-zombie-studies/> : 2018年3月1日最終アクセス).

¹ 以下、邦題は『NotLD』、原題は *NotLD* と表記する。

² 兄を殺されながらもこの最初のゾンビから逃げおおせたバーバラは、この後、辺りの暗さとゾンビの数がしだいに増していくなか、黒人のベン (Ben)、その他の白人ら (ハリー・クーパー [Harry Cooper] とその妻子 [Helen/Karen]、トム [Tom] とジュディ [Judy] のカップル) らと共に一軒の農家に立てこもることとなる。

³ 本稿でいう「ゾンビ」は、基本的には、上記『NotLD』以降、ロメロ自身の監督した続編に、あるいはロメロ作品の影響下に製作された映画に登場する「生ける屍」を指す。もっとも、より正確には、『NotLD』でも、タイトル・ロールたる「生ける屍」たちは、「食屍鬼 (ghouls)」、「怪物 (monsters/creatures)」、「奴ら (these/those things)」あるいは「殺人者」(murderers/killers) などと称されるだけであって、「ゾンビ」の名は、劇中、登場人物の誰からも、一度も口に出されずに終わる。つまり、「ゾンビ」という呼称がアメリカで定着するには、少なくとも、ロメロによる続編『ゾンビ』(*Dawn of the Dead*, 1978)の公開(とその後の再上映、ビデオ・ソフトによる普及)を待たなければならなかったと考えられる。しかし、ここでは『NotLD』以前の——例えば『恐怖城』(*White Zombies*, Dir. Victor Halperin, 1932)や『私はゾンビと歩いた!』(*I Walked with a Zombie*, Dir. Jacques Tourneur, 1943)に登場した——ハイチのアフリカ系奴隷のあいだで広まったブードゥー教下で言い伝えられる「生ける屍」としてのゾンビ(以下「ブードゥー・ゾンビ」という)と区別するために、宗教色を排された『NotLD』以降のゾンビについては、単に「ゾンビ」、あるいは、スティヴン・シャヴィロ (Steven Shaviro) にならって「ポストモダン・ゾンビ (postmodern zombies)」(Shaviro 85)と表記する(ブードゥー・ゾンビ自体が「近代 [Modern]」の植民地政策の産物であり、その意味においても区別する必要があるため)。尚、ハイチにおけるゾンビ伝承についてはウィリアム・シーブルック (William Seabrook, 1929)、ゾラ・ニール・ハーストン (Zola Neale Hurston, 1933)、ウェイド・デイヴィス (Wade Davis, 1985; 1988) を、また映画『恐怖城』とハイチの伝承、あるいはシーブルックの著述との影響関係についてはローデス (Gary D. Rhodes, 2001) を参照のこと。

⁴ 例えばウォーラー (Gregory A. Waller) は吸血鬼とゾンビを共に不死者 (undead) として扱いながら、しかし主にその相違点について細かく検討している。吸血鬼が邪悪で、宗教的、伝統的、超人的、非人間的、動物的、性的であるのに対し、ゾンビはそのような性格を持ち合わせない (Waller 272-327)。

⁵ 岡本健はゾンビ映画を網羅的に取り上げた邦語文献 (伊東、2003年) と英語文献 (*The Zombie Movie Encyclopedia*, Dandle, 2001; *The Zombie Movie Encyclopedia Volume 2: 2000-2010*, Id., 2012) を用い、1930年代以降のゾンビ映画の公開本数の推移を10年ごとに明らかにしている (岡本 63-102)。それによれば、ゾンビ映画は1960年代から80年代に大きく増加し (80年代には邦語文献で135作品/英語文献で77本)、1990年代には一時本数が減少するものの (同77本/35本)、2010年代に入って急増する (同318本/262本)。

⁶ 2000年代のゾンビ映画研究の活況を示す具体例としては、マクファーランドから出版されている「ゾンビ研究シリーズ (Contributions to Zombie Studies)」を挙げることができよう。このシリーズからは、2001年以降、21冊のゾンビ研究書が出ている (*McFarland*)。2017年に藤田直哉と岡本健がそれぞれ (主に現代の日本社会との関わりにおいて) ゾンビ論を著したように、日本でも近年、関連書籍や海外のゾンビ研究の翻訳の出版が相次いでいる。

⁷ 但し、以下の原文をもとに翻訳を大幅に手直した。—“When we are startled by scenes for their natural conclusion, in the way that the logic of *King Lear* needs the blinding of Gloucester. [...] When the context *is* realistic, as in Romero’s *The Night of the Living Dead* [sic.], the action of which, but for its one central fantasy (the resurrection brought about by some unknown radiation effect), takes place in a perfectly recognizable American setting, then we must ask ourselves whether the psychological and social action of the film makes sense, has a serious point, or completes a movement of thought and feeling; or whether it is a mere heaping-up of shock-effects for their own sake” (Praver 274-275)。

⁸ この論は以下の文献に初出した。 *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto: Festival of Festivals, 1979。

⁹ 『地獄のサブウェイ』の邦題でも知られる。

¹⁰ この『NotLD』の「生ける屍」に結局のところは「ゾンビ」の名を譲ることになる映画史的先祖「ブードゥー・ゾンビ」(註1参照)は、加藤幹郎が指摘する通り、従順かつ食欲をもたない奴隷労働者 (生産業従事者) であった。これに対し、「人肉食をたしなむ」モダン・ゾンビ (本稿のポストモダン・ゾンビに相当) は資本主義社会における「理想的な消費者」——つまり現在の高度消費社会を主体的に生きているつもりでありながらその実、消費の奴隷でしかない我々——の戯画 (カリカチュア) となり得る (加藤 336)。畢竟、ロメロが戯画化するの「人が人を喰うという資本主義的状况そのもの」(西山 140)なのだ。

¹¹ 『NotLD』後半では、ゾンビ化した兄のジョニーが妹のバーバラを襲う。ウッドによればこれもまた父権制下の抑圧の回帰ということになる (Wood 103)。また、ゾンビ化した娘が両親を襲うという、このような関係を転倒させたシークエンスも『NotLD』には用意されているが、それは抑圧から回帰した「恐るべき子供」のなせる業である (ウッド 61)。

12 但し、ウッドは『NotLD』について、「多様なやり方でイデオロギー的頹廃を反映し、社会革命の可能性を裸で提示している」と肯定的にも述べている（ウッド 76）。

13 ヴィヴィアン・ソブチャック（Vivian Sobchack）は、1980年に著したSF映画史のなかで『NotLD』のテレビ描写について論じたが、ヒガシのここでの議論はそれを踏まえたものである。ソブチャックは、他の一般的なSF作品とは異なり、本作におけるテレビが、登場人物や観客を安心させる装置としては機能していないと指摘する。『NotLD』劇中に提示されるテレビ画面は正面からシンメトリカルな構図のもとに対象を映し出す（しかも常に昼間の様子が映される）が、それはかえって、夜を徹してゾンビと戦う主要登場人物らを捉える（斜めの）構図の不安定さや、彼らを追うカメラの動きの不穏さを際立たせる（Sobchack 187-190）。

14 但し、『NotLD』終盤の自警団によるサーチ・アンド・DESTROY作戦とベトナム戦争の関係についてはウォーラーがヒガシに先駆けて指摘している（Waller 290, 294）。

15 ヒガシは、ゾンビ掃討シークエンスにおけるヘリコプターをベトナム戦争の象徴であるとするが、それは画面から姿を消して尚、音によって戦争の影を画面に投げかけるといふ。つまり、『NotLD』の最終場面において主人公ベンの死体が静止画として提示されるとき、その背後には、ヘリコプターのプロペラ音が響き続けているのである（Higashi 183-184）。

16 社会反映論的見方は、往々にして画面外の事情を読み込み過ぎるように思われる。例えばヒガシが『NotLD』の結末部において肉鉤によって引きずられ焼却されるゾンビ（あるいはゾンビとして殺害された人間の死体）の様子（それは明らかに報道写真を模した静止画によって提示される）から——アメリカ公民権運動におけるアフリカ系アメリカ人に対する虐待を想起するのみならず——親米政権に対する抗議の焼身自殺を遂げたベトナム僧について言及するときがそうである。

17 無論、フランケンシュタインの怪物と『NotLD』に最初に登場するゾンビの明らかな類似については、ウォーラー以外にも複数の研究者が指摘するところである（Badley 74; Young 197-198）。またダイアーは『NotLD』冒頭、墓場でジョニーがバーバラをからかう際、既にボリス・カーロフの「有名なゾンビ・ボイス（famous zombie voice）」を真似ているといい（Dyer [2002] 142）、バッドリーも同様の指摘を行っている（Badley 74）。

18 以下のドキュメンタリー作品を参照のこと。『One for the Fire: The Legacy of 'Night of the Living Dead', Dirs. Robert Lucas/Chris Roe, 2008（Blu-ray Disc：『フランケンシュタイン』[1931]、ジュネオン・ユニバーサル・エンターテイメント、2012年に所収）。

19 『歩く死骸』がそもそも『フランケンシュタイン』の人気にあやかっただけの後発の垂流映画であり、そのなかでカーロフがほとんど同じ歩き方をして見せていることはいうまでもない。ちなみにカーロフは1933年に『Ghoul（邦題『月光』）』という名の映画でも墓場からよみがえる男を演じている。ゾンビに対する「食屍鬼（ghouls）」という言い回しも、今やゾンビの同義語として広く認識されている「ウォーキング・デッド」もカーロフ（と彼が演じたフランケンシュタインの怪物）に由来する呼称であることは覚えておく必要があるだろう。

20 ヤングは両作にあって怪物性は性的抑圧にも結び付けられているという。“エジソンの『フランケンシュタイン』”でフランケンシュタインが心理的に抑圧しているのはホモエロティックな欲望であり、その意味でこの作品は、メアリー・シェリーの原作にイヴ・セジウィック（Eve Kosofsky Sedgwick）が見出した19世紀的「ホモセクシャル・パニック（homosexual panic）」については受け継いでいる。『国民の創生』にもそれが継承されているという（Young 163）。

21 周知の通り、この映画は、まさにその優れて芸術的であった物語的達成の度合いによって人種差別イデオロギーをあからさまに表明する作品ともなり、大々的な上映反対運動を引き起こした。特にこの映画の終盤では、並行モンタージュが駆使され、KKKを正義の「十字軍」として英雄化する、かの「最後の救出劇（Last-Minute-Rescue）」が大々的に展開されることになるが、このパートはディクソンの原作には存在しないグリフィスの完全な創作であったという（細川 40）。

22 アメリカ著作権協会（U. S. copyright office）に提出されたこの映画の要旨における表現（Young 170）。

23 ウッドは、ここでのゾンビの手による襲撃イメージは1963年に公開されたアルフレッド・ヒッチコック（Alfred Hitchcock, 1899-1980）の『鳥』（The Birds）から影響を受けているとする。しかしそうしたイメージ以上に、そこでもたらされる「心因性の緊張」が家父長制における男女関係あるいは家族関係の産物としてあるという点において、『NotLD』は『鳥』に似るのである（Wood 103）。

24 ミンストレル・ショーの歴史とこれにまつわる人種問題については大和田（6-24、281-285）を参照のこと。

25 シャヴィロによるロメロ・ゾンビに関する身体論（Shaviro, 1993）は、アメリカ以外の資本主義社会についても敷衍可能な批判的な視座を提供してくれるだろうが、それについては機会を改めて論じたい。

26 ベンはゾンビ撃退の陣頭指揮を執りながらも、決して他の白人と仲間になろうとはしない。彼は常に

孤独な存在であり、家族関係も明らかにされない（Wood 103）。

²⁷ 『NotLD』（1968）、『ゾンビ』（1978）、『死霊のえじき』（*Day of the Dead*, 1985）の3本。

²⁸ ホエール版『フランケンシュタイン』と『NotLD』に共通する「火」あるいは「雷」、そして「群衆」という主題については、これらをまとめて「ガルヴァニズム（galvanism）」との関係から文学史的／映画史的に論じたことがある。論の重複を避けるためにここでは割愛するが、本誌「大会プロシーディングス」（岡田 136-142）を合わせて参照されたい。また、当然のことながら『NotLD』とホエール版『フランケンシュタイン』の間には共通点ばかりでなく相違点も多く見出される。『NotLD』への、他の映画、他のモンスター（吸血鬼、ミイラ男、ゴーレム）、他のメディア（フォークロア、パルプ・フィクション、EC コミック、TV 等）からの影響は多種多様に想起される場所である。また、遠い異国の昔話として語られる『フランケンシュタイン』に対し、『NotLD』が現在進行形の恐怖をドキュメンタリー・タッチで伝えているという違いもある。尚、ミイラ男とゾンビの関係についてはトゥイッチェル（Twitchell 261-268）、フォークロアや都市伝説とゾンビ映画の影響関係についてはM・J・コーヴェン（M. J. Koven, 2008）を参照のこと。

²⁹ ダイアーも「身体恐怖（body horror）」という観点から『NotLD』を論じている。当作で、主人公ベンは、唯一自らの身体を統御できる黒人であるからこそ生き延びられる。一方、白人の身体はヒステリックな「有界性（boundedness）」を持っており、よって白人は、生きている間も死んでゾンビになっても、自らの身体を統御できない。恐怖は、自身と他人の身体を統御できないところに生じるのである（Dyer [2002] 145）。尚、ナターシャ・パターソン（Patterson, 2008）は、ローラ・マルヴィ（Laura Mulvey）の視線論、あるいはC・J・クローバー、L・ウィリアムズ、バーバラ・クリード（Barbara Creed）等によるホラー映画批評を検証しつつ——かつシャヴィロの身体論的解釈を援用しつつ——ゾンビ映画をジェンダー論的に再解釈しようと試みている。最近のジェンダー論の成果としてはマクグロテンとジョーンズ（McGlotten/Jones, 2014）を参照のこと。

第 1 回
学習院大学身体表象文化学会
大会プロシーディングス

日時：2017年10月21日（土）11：00～17：40
会場：学習院大学西5号館301室
（〒171-8588 東京都豊島区目白1-5-1）

目次

タイムテーブル

〈研究発表〉

- 「映画音楽」研究の可能性・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 兼宗朋史
『週刊少年キング』連載時の『サイボーグ 009』
——戦記マンガと反戦マンガの交錯点——・・・・・・・・・・ 足立加勇
映画におけるマイノリティ表象・・・・・・・・・・・・・・・・ 渡辺佳緒里
ポール・クローデルの劇作における演出家的視座・・・・・・・・ 岡村正太郎
人間-ラブドールの新たな関係
——ギデنزの親密性論を手がかりに——・・・・・・・・・・ 関根麻里恵

※尚、岡村、関根の研究発表の詳細は本誌に「研究ノート」として別途掲載された。

そちらも併せて参照されたい。

〈パネル・ディスカッション〉

- 歩き出すゾンビ・走り出すゾンビ
——虚実-生死を攪乱する身体イメージをめぐって——
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 藤田直哉／岡田尚文／野田謙介

タイムテーブル

11:00-11:45 総会 (会員のみ)

12:30-15:55 大会・研究発表 (発表：25分 質疑応答：10分)

開会の挨拶 岡村正太郎 (博士後期課程)

12:35-13:10 研究発表1 「映画音楽」研究の可能性
兼宗朋史 (博士後期課程)

13:15-13:50 研究発表2 『週刊少年キング』連載時の『サイボーグ009』
—戦記マンガと反戦マンガの交錯点—
足立加勇 (博士後期課程修了、立教大学兼任講師)

14:00-14:35 研究発表3 映画におけるマイノリティ表象
渡辺佳緒里 (博士前期課程)

14:40-15:15 研究発表4 ポール・クロードルの劇作における演出家的視座
岡村正太郎 (博士後期課程)

15:20-15:55 研究発表5 人間-ラブドールの新たな関係
—ギデنزの親密性論を手がかりに—
関根麻里恵 (博士後期課程)

16:10-17:40 大会・パネル・ディスカッション

歩き出すゾンビ・走り出すゾンビ——虚実-生死を攪乱する身体イメージをめぐって——
登壇者：藤田直哉 (SF・文芸評論家)
岡田尚文 (学習院大学助教)
司会：野田謙介 (マンガ研究者・翻訳者)

閉会の挨拶 中条省平 (学習院大学教授)

18:00-20:00 懇親会 (会員および同伴者のみ) 学習院大学北2号館10階新中会議室

研究発表

「映画音楽」研究の可能性

兼宗朋史

はじめに

映画音楽研究はどこまで進んでいるのだろうか。映画というメディアが音声を獲得して以降、映画は観るという要素に加えて、聴くという要素なしでは成立することはできなくなった。その中でも音楽は、映像の作家である映画監督とは別に、もう一人の作家が作り出さなくてはならないメディアである。作曲という作業が映画監督の手から離れるため、特に映画作家論においては、映画音楽への言及が取りこぼされることがしばしばである。もちろん映画音楽自体を語るができないわけではない。多くの映画研究者によって、映画音楽に対して何かしらの言及はされてきた。ただしそのほとんどは、音楽が映像をいかに盛り上げているかを述べるにとどまっている。つまり、映画音楽とは、あくまで映像に付随するものでしかないという前提が根強いのである。

映画における音及び音楽についての問題を大々的に扱ったのはミシェル・シオン(Michel Chion)である。彼はその代表的な著作である『映画にとって音とは何か』の中で、先述の前提を保持しつつも、映画音楽の「場所 lieu」という問題を新たに提示してみせた。この問題は、物語世界内で鳴っている音楽、物語世界外で鳴っている音楽(いわゆる劇伴と呼ばれるもの)、そしてその両者を越境する音楽という区分けをし、それぞれの効果を仔細に述べている。しかし、これはシオン自身も認めていることだが、「あらゆる音楽が映画音楽となりうる」のであり(シオン[1993年] 157)、それは別の見方をすれば、映像という絶対的な存在を前にして、映画音楽が自律的な働きをすることなどありえないということでもある。シオンは、ある映像に対して、それに伴う音楽がどのような効果をもたらすかという分析を仔細に行っているが、音楽と映像が等価に競合する可能性まで論じることはない。

言うまでもなく、映画とはまずもって映像のメディアである。しかし、そこに音楽という別種のメディアを対峙させているという映画の現実を改めて考慮すると、はたして映像の優位性は常に揺るがないものなのか、音楽が映像に何らかの働きかけをすることはしないのか、といった疑問を抱かずにはいられない。クローディア・ゴープマン(Claudia Gorbman)は映画音楽の役割を、感情の強調、物語の(状況の)説明、各ショット/シーン間の連続性の補強、といった類型化によって説明する(Gorbman 73)。このゴープマンによる類型化を端的に言い換えるならば、映画音楽には「強調/説明/補強」といった役割を見出すことができる、ということになるだろう。ただし、このような考察は、映画音楽を語る際に度々引き合いに出されてきたものであり、映画における映像の優位性を揺るがすものではないだろう。

やはり映画音楽は、あくまで映像に対しての伴奏(劇伴)という役割を引き受けるものでしかないのか。また、映像に対する従属物であるという構図は常に絶対的なのだろうか。今回はこの、映像に付随するものとしての映画音楽という問題に注目して検証したいと思う。そしてそれが、映画音楽研究の新しい視座の獲得につながることを期待したい。

1. 映画音楽をめぐる言説

映画音楽への言及は、サイレント映画の時代から少なからずなされてきている。代表的なものであれば、ベラ・バラージュ (Béla Balázs) の『映画の理論』がある。この中で彼は、映画に音楽が必要な理由を「まったく音を伴わない動きは、すべて不気味に感じられる」からだと説明する (バラージュ 171)。映画を観る観客は、本来そこにあるはずの音が無いことに違和感や不安を覚えることになる。それを早急に解決する手段が音楽なのだという。当時から効果音を出す装置や、日本においては特に活弁士という役職があったので、必ずしも映像に音を伴わせることが不可能であったわけではない。しかし、ピアニストが一人、出来合いの音楽を映像に対してあてることの方が、より簡易であったのだろう¹。

バラージュが言及した、映画が無声であるが故の不気味さという問題に関しては、シオンも言及している。彼は、無音の見世物 (パントマイムやマジック、サーカス) には常に音楽が付随されていたことを指摘する (シオン [1993年] 151-152)。そこから、サイレント映画時代の映画と音楽の関係も、それらを踏襲するものであるという見解を示しているのだ。つまり音が存在しないという制約上、どうしても発生する問題を解決するために、映画音楽は映画誕生の瞬間から映像とともに並置されることになったのだ²。そこから映画音楽が、今日で言われる「強調/説明/補強」という役割を担い始めるまでに時間はかからなかった。初期のサイレント映画においては、映画オリジナルの劇伴音楽を作曲するという方法は主流ではなかったものの、典型的なシチュエーションに合わせて既成の音楽が使用できるように、曲集やカタログが存在していたのだという (165)。それは、パントマイムやサーカス同様、入場の音楽や緊張感を高めるドラムロールといったクリシェを利用し、観客を特定のシチュエーションに導くために考え出されたものだ。よって、映画音楽が映像を「強調/説明/補強」という役割は、サイレント映画の時代からすでに成立していたのである。

2. 映像と音楽の統一への批判

まず映像があり、その映像を「強調/説明/補強」するために音楽をあてる。こうした映画音楽の在り方は、そのままトーキー以降にも受け継がれていく。特に 1930年代から 50年代にかけてのハリウッドのスタジオ・システムが効率的に稼働していた時期に、その傾向は顕著になる。カール・フリッ (Caryl Flinn) は、当時の映画音楽の作曲家が、スタジオ・システムのヒエラルキーの最下層に属していたことを指摘する (フリッ 38-41)。映画製作におけるすべての行程 (脚本、撮影、編集、音響等) が終了した後、作曲家は映像を観ながら、その場面の意味内容や映像のタイミングに合うように音楽を付けていく。監督に対して意見することはご法度であり、音楽の挿入が映画制作の最終段階で行われる以上、作曲家には何より効率性が求められていたという。

そこで、「ライトモチーフ Leitmotiv」という概念を大々的に取り入れることとなる。ライトモチーフという概念自体は、楽劇の構成要素としてリヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner) の開発したものである。これは、作品のテーマ曲をはじめ、主要登場人物のテーマ曲、といった具合に、ある特定のシチュエーションにおいて複数回繰り返される旋律のことである (シオン [1993年] 184-185)。もちろん、サイレント時代から、特定の状況に合致した音楽を選択することはあった。しかしライトモチーフは、映像とそれを支える音楽という両者の関係をより強固にするものである。観客はこれによって、映像の説話的受容をよりスムーズに体験していく手助けとなる。ところが、こうした映像に対する音楽のアプローチは、「音楽は物語に奉仕するものという主従関係」(フリッ 53)

という構造をさらに強固なものにしていく結果となった。

こうしたハリウッドにおけるライトモチーフの乱用に対して異議を唱えた急先鋒が、テオドール・アドルノ (Theodor W. Adorno) である。アドルノは、ハンス・アイスラー (Hanns Eisler) との共著において、ハリウッドが慣例化してきた映画音楽のありようを批判するのである。すなわち、映像に音楽が従属するという関係を是正すべく、映像と音楽が等価になるような代替案を提示する。その最たる例が、セルゲイ・エイゼンシュテイン (Sergei Eisenstein) らが実践しようとした対位法 (counterpoint) という概念である (89-92)。

対位法は、映像の意味内容にあえて反する音楽を使用し、映像と音楽の等価性を実現しようとする方法であると解釈されている³。これは、従来の映画音楽が映像を補完することはあっても、音楽が自らの存在を自律的に主張することはできないのではないかというエイゼンシュテインらの問題提起⁴に端を発するものである。そこで、映像と相反する音楽を用いることで、音楽の存在自体を際立たせることができるのではないかという発想に至るのである。松本俊夫は、こうした対位法に意識的に取り組んでいる映画監督として他にルネ・クレマン (René Clément) やロベール・ブレッソン (Robert Bresson) らを列挙している (松本 32-35)。松本は、いわゆる劇伴音楽を拒否した映画音楽が、その場面において説明的であることをやめているのだと指摘する。つまり、映像と音楽が拮抗することで、場面に緊張感を与えていると言うのだ。

しかし、以上のように、映像の内容と反する音楽を使うことで、映像と音楽の拮抗を実現するということが成功するケースは、そう多くはない。黒澤明の『野良犬』(1949年、日本)における、犯人と刑事が対峙するクライマックスの場面を思い出そう。緊迫したシーンにも関わらず、近所で主婦が練習する明るく穏やかなピアノ曲が聞こえてくる。こうすることで、紋切型の「決斗の場面」とならないよう、先の読めない緊張感を観客に提示しようとするのだ。しかし、こうした技法が、どれほど映画音楽の地位向上に貢献しているかは定かではない。要するに、音楽と映像の拮抗を実現したというよりも、映像の意味内容の補強という役割を、別の方法で引き受けたに過ぎないのだ。事後的に黒澤の音楽的センスを称えることはできても、それは映像の緊張感を強める別の方法を採用したに過ぎないのである。

松本が言う意味での、映像と音楽の拮抗という例を挙げようとするならば、真っ先にその成功例をジャン＝リュック・ゴダール (Jean-Luc Godard) の映画に見出すことができるだろう。ここでは映像に対して、音楽を任意の位置で、しかも途切れ途切れに断続的に配置する。こうすることで、音楽はもはや意味を持たず、映像のタイミングとも合致しない、「もの」としての姿を露見させる⁵。ただし、こうした例は極端なものであり、通常の物語映画においてどこまで実現可能なかはわからない。

ここまでの考察では、結局のところ、「強調／説明／補強」であるにしる対位法を実践するにしる、映画音楽は映像の伴奏 (劇伴) であるという前提を抜け出せていないように思える。そこで冒頭の疑問に戻るのだが、はたして映画音楽は、伴奏という役割しか担い得ないのか。以降では、ヒッチコック作品において、とくにバーナード・ハーマン (Bernard Herrmann) が劇伴を担当した作品をいくつか取り上げて考察してみたい。

3. ヒッチコック×ハーマン

アルフレッド・ヒッチコック (Alfred Hitchcock) は、生涯で英米時代合わせて、50本を超える映画を撮った。そのうち、いわゆるハリウッド時代における8本の作品で、バーナード・ハーマン

が劇伴を担当している。そのラインナップを見てみると、『めまい *Vertigo*』（1958年、米）、『北北西に進路を取れ *North by Northwest*』（1959年、米）、『サイコ *Psycho*』（1960年、米）という、まさにヒッチコックのキャリアの中でも最盛期と言われる時期に、ハーマンがスコアを書いていることになる。

フリンが、ハリウッド全盛期における監督と作曲家の関係を主従関係に例えたということは先述したとおりである。そのうえでフリンは、ヒッチコックとハーマンの関係は、そうした主従関係とは異なる「ルール外」（フリン 40）であるとしている。ハーマンは自身の仕事を「（ヒッチコックは）作品の 60%を仕上げただけだ。残りは私が仕上げなければならない」ものであると語っている（Bruce 216）。どうやらハーマンは、映像に曲をあてる際、ヒッチコックの意見に一方的に従うのではなく、自発的に映像にどのような曲をあてるべきかを自ら提案していたようである。

例えば、『サイコ』におけるシャワーシーンのモンタージュ（30秒間で30カット）を遅いと感じたヒッチコックは、ハーマンに相談をしたという。ハーマンは、映像のスピードを上げるべく、あの弦楽器による連続的な4分音符のフレーズを作曲した。ただし、ここで得られた効果は、音楽と映像が拮抗したというほど大きなものではない。このような映像と音楽の関係は、長門洋平の「音楽が映像に意味を「付加」し、その印象を「補強」する」という説明があてはまるだろう（長門 56）。つまり、ここでの映画音楽は、映像の補強という役割を担ったにすぎないのである。その意味では、今まで述べてきた映像と音楽の関係をなんら揺さぶるものではない。ただ、監督と作曲家の関係が、これほどラディカルなものになっているということは主張してもかまわないだろう。本稿冒頭で、そもそも映像と音楽は異なるメディアであり、それぞれの作家も異なるにもかかわらず、両者の競合性という問題を見逃してきたことに疑問を呈したが、まさにそのぶつかり合いがこの両者の間にあったことは想像に難くない。そして、その両者の競合という事実を前に、映像と音楽の一方向的な関係は本当に固着的なものなのかどうかを、引き続きヒッチコックとハーマンの例を挙げながら検証していきたい。

4. ライトモチーフの慣例からの逸脱

ここではシオンも指摘した（シオン [1993] 188-192）、『サイコ』におけるライトモチーフの使用法を分析したい。『サイコ』におけるハーマンのスコアは、一聴すると、それ以前のハリウッド映画で使われてきたライトモチーフの慣例を踏襲しているものと思われる。ところが、シオンはこの映画におけるライトモチーフの使用法は、他の映画と比べて特異であると述べる。それはどういうことだろうか。まずは『サイコ』のストーリーを確認しよう。

この映画は、大きく前半と後半に分かれている。とある銀行の女性行員マリオンが、会社の金を横領して逃走するサスペンスが映画の前半である。そして、彼女は逃走先のモーテルで突如何者かに斬殺されてしまう。そこから映画の後半がスタートし、行方不明のマリオンを捜索する新たな主人公（マリオンの妹とその恋人）による第2のサスペンスが展開することになる。

作品内で大々的に使用されるライトモチーフとして使用されている楽曲は *Prelude*⁶ である。この曲は、冒頭のクレジット・タイトルでフル・バージョンが演奏され、以降、「マリオンの逃走 *Fuite de Marion*」⁷のテーマとして、複数回繰り返されることになる。シオンの言うように、この曲がクレジット・タイトルにおいて、文字通り前奏 (*Prelude*)として使用されることで、以降の展開を「予言的に提示」することになる（189）。そして、それがマリオンの逃走の場面で繰り返されることで、観客はこの映画がマリオンの逃亡劇であるということ意識し始める。ところが、この映画の特異

な点は、実はそうした観客の思い込みがミスリードによるものであるということだ。シオンは、ライトモチーフすらも、ミスリードに加担しているということ、ライトモチーフの特異な例だと指摘しているのだ。この映画のハイライトは、映画のちょうど中盤で、主人公と思われていたマリオンが殺害されることである。よって、このライトモチーフが、特定のシチュエーションで毎回使用されることで、観客は主人公の逃亡劇を観ているという印象を強く抱くようになるのだ。だからこそ、突然の主人公の映画からの撤退は、衝撃的なものとなる。通常のライトモチーフは、特定の人物や状況と結びつきながら、物語が展開するごとに変奏されていくことがしばしばである。映画におけるシチュエーションや主人公の感情、人間関係は絶えず流動的であるため、こうした手法が容易く採用されることは頷けるものだ。ところが、『サイコ』の場合は事情がかなり異なる。このライトモチーフは、毎回そっくりなイメージ（縦の構図による移動撮影と、マリオンのクローズアップが交互にカットバックされる）に重ねられ、しかもモチーフが変奏されることは無い。まるで「パブロフの犬」とも言うべきこの映像と音楽の厳密な関係は、観客をミスリードしやすくする効果としては絶大だ。ただし、ここまでの分析ではやはり、元の映像の意味を音楽によって強めていると言う結論しか導き出されないであろう。

特筆すべきは、このテーマがマリオン殺害後に一度だけ使用され、しかもここで初めて変奏されたバージョンが聴けるということである。それは、映画後半の主人公（マリオンの妹とその恋人）の依頼により、私立探偵がモテルを一軒ずつ当たるシークエンスである。シオンは、ここでの旋律は、極めて控えめな「亡霊のよう *fantomatique*」(191) なアレンジでもって演奏されると表現する。そう考えると、私立探偵がマリオンの足取りを追っているということ、音楽によって示唆していると考えられなくもない。しかし決定的なのは、このモチーフが演奏されているにも関わらず、提示されているイメージが以前とはまったく異なるということである。この私立探偵の捜索のシークエンスは、聞き込みをしている私立探偵の姿をディゾルブによって積み上げていくものである。移動撮影とクローズアップによって構成されていた「マリオンの逃走」の場面とは、イメージの形相も大きく異なる。

それでは、シオンの言う「亡霊のよう」という言葉をヒントに、さらに踏み込んで解釈してみたい。私立探偵が調査をするシークエンスにおいて聞こえる *Prelude* は、まさにマリオンの亡霊のごとく、マリオンがいないはずの映像にあてられているということになる。マリオンを既に失っている映画において、マリオンと強固に結びついていたはずのテーマが、全く関係のない映像で流れているのだ。

ここで考察の手掛かりにしたいのは、杉原賢彦による映画音楽の解釈だ(杉原 104-107)。杉原は、映画は様々な「語り」が集合することで成り立つメディアであると言う。「語り」とは、俳優の台詞であり、ナレーションである。さらに小道具や音楽など言葉にはされないが「語り」として機能する要素もあるのだと指摘する。例えば、「マリオンの逃走」の場面においては主に、移動撮影とクローズアップによるイメージ、ライトモチーフである *Prelude* の二つの要素が、横領したマリオンの逃亡劇であることを(あるかのように)示唆している。映像と音楽、二つの要素がそれぞれ「語り」であるとして、両者の「語り」にずれは生じていない。だからこそ、通常のライトモチーフの慣例と同様、音楽は映像に密接であるように思われるのだ。ところが、私立探偵の捜索のシークエンスにおいては、この「語り」にずれが生じているのだ。映像自体は、私立探偵の捜索を提示し、音楽の方は、未だにマリオンが「亡霊」として存在しているかのように振る舞っている。この場面にこそ、映像と音楽の拮抗が確認できるのである。つまり、単に私立探偵の聞き込みのシークエンスであるということに加え、その捜査の末に「亡霊」=死体となったマリオンに、彼は果たしてたどり着けるのかという、映画における新たなサスペンスが開始したことを音楽の側から喚起するのであ

る⁸。さらに、ここでのライトモチーフは、クレジット・タイトルにおける前奏曲 (Prelude) に対して、アントラクト (Entr'acte) の役割を引き受けていると考えられる。アントラクトは間奏曲と訳されるが、ワーグナーによる間奏曲の解釈は、前の幕で聞かれたモチーフを変奏し、前の幕との連続性を保証しつつ、そのまま次の幕の前奏曲 (Prelude) として機能するというものである。つまり、ここで再度 *Prelude* を使用することにより、ここから映画の後半がスタートするのだというメタ・メッセージとしても機能している。もしこのシークエンスに伴う楽曲が全く違うものであれば、単に探偵の捜索シークエンスという意味を強めるだけであっただろう。そうではなく、イメージと音楽がそれぞれ異なる「語り」の役割を引き受け、その「語り」が多層的になって、ひとつの場面を作り上げるということがここでは実現されているのだ。

おわりに

映画音楽は、あくまで映像に対しての「補強／説明／強調」という従属的な立ち位置に甘んじるものなのか。その疑問から、今回はヒッチコックとハーマンの場合を例に挙げ検証してみた。ここでは、映像の情報と音楽の情報にずれを生じさせて、映画全体の意味を創出するという、まさに両者の競合を見てとることができた。しかし、こうしたずれは、ハーマンの積極的な映画への介入という事実があったからこそ生じたものである。先述したように、古典的ハリウッドの時代には、あくまで映像側の作家の意向によって作曲家は音楽をあてなければならなかった。ところがハーマンの場合、映像を観た彼自身が、ヒッチコックですら想定していなかった意味を音楽によって付与し、別の解釈＝「語り」を導き入れたと考えられる。これは、ハーマンがヒッチコックと組んでいた時代がちょうど、強固なスタジオ・システムが崩壊に向かう過渡期であったこととも関係していると思われる。以降に到来するアメリカン・ニューシネマにおいては、音楽が先にあり、そこに映像をあてるという、一見すると従来の両者の関係とはまったく逆の現象が起き始める。それがどのような効果を上げているのか、また、古典的ハリウッドの時代における映画音楽が、ヒッチコックとハーマンの場合を例外とするほどに、本当に映像に従属するものでしかなかったのか、これらの検証は別の機会に実現できればと思う。

引用文献リスト

- 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』中公新書、2006年。
シオン、ミシェル『映画にとって音とは何か』川竹英克、J・ピノン訳、勁草書房、1993年 (Chion, Michel, *Le Son au cinéma*, Paris: Edition de l'Étoile: Diffusion, Seuil, 1992)。——「身体を持つことの不可能性」、スラヴォイ、ジジエック編『ヒッチコック×ジジエック』内田樹、鈴木晶訳、河出書房新社、2005年、282-299頁。
杉原賢彦「歌詞／語り」、小沼純一編『サウンド派映画の聴き方 (CineLesson5)』、フィルムアート社、1999年、p.104-107。長門洋平『映画音響論・溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014年。
バラージュ、ベラ『視覚的人間・映画のドラマツルギー』佐々木基一／高村宏訳、岩波文庫、1986年 (Balázs Béla, *Der sichtbare Mensch*, Deutsch-Österreichisch Verlag, Wien Leipzig, 1924)。

フリン、カレル『フェミニズムと映画音楽』鈴木圭介訳、平凡社、1994年 (Flinn, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, 1992)。
松本俊夫『映像の発見・アヴァンギャルドとドキュメンタリー』清流出版、2005年。
Adorno, Theodor W, Eisler Hanns, *Composing for the Films*, Continuum, 2007.
Bruce, Graham, *Bernard Herrmann Film Music and Narrative*, Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1985.
Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

映画

ヒッチコック、アルフレッド『めまい *Vertigo*』(1958年、米)。
——『北北西に進路を取れ *North by Northwest*』(1959年、米)。
——『サイコ *Psycho*』(1960年、米)。
黒澤明『野良犬』(1949年、日本)。

1 特にアメリカにおいては、初期の映画が、主にヴォードヴィル劇場 (さまざまなライブ・パフォーマンスを見せる劇場) で上映されていたということなので、楽器及びそれを演奏する空間は予め設けられていたはずである (加藤 59)。

2 もちろん、1895年、初めてシネマトグラフ (リュミエール兄弟の作品) が「グラン・カフェ」で公開された際にも、ピアニストが映像に合わせて演奏した (シオン [1993年] 150)。

3 ただし、この解釈は「対照性」と解釈する方が正しい。ゴープマンもシオンも、対位法を「対照性」として捉えている節がある。しかし、エイゼンシュテインの提唱する対位法とは、映像と音楽に主従関係が生じないようなやり方を実践するというに尽きる。そのため、映像に「対照的」な音楽を選曲すればいいと言う問題ではない (長門 47-53)。

4 フリンは対位法の「唱道者」として、エイゼンシュテインの他に、ルネ・クレール (René Clair) 等を挙げている (フリン 89)。

5 特に、映画製作会社「ソニマージュ Sonimage」設立以降の諸作品では、この傾向が強まっていくこととなる。映画においては音 (son) と映像 (image) は等価であると、ゴダールは主張するのである。

6 曲名は以下のCD作品より。 *Psycho: The Complete Original Motion Picture Score* (1997, Varese Sarabande)。

7 シオンは、この曲にこのようなタイトルを付けている (シオン [1993] 189)。

8 シオンは他の論考 (シオン [2005年]) において、『サイコ』におけるノーマンの母親の「声」について論じている。ノーマンの母親のオフによる「声」は、映像上で露見することのない彼女の身体から離れ、映画の表層をさまよいつけるという意味で、「幽霊」に例えられている。しかし、ここでのライトモチーフは、以降本文で論じるように、単にマリオン存在の代理としてだけでなく、さまざまな機能を引き受けているということを指摘しておきたい。

研究発表

『週刊少年キング』連載時の『サイボーグ009』 —戦記マンガと反戦マンガの交差点—

足立加勇

1. 『サイボーグ009』のマンガ史上の重要性

『サイボーグ009』は、長い期間にわたって絶大な人気を保ってきた作品である。その物語は、大国同士が核兵器をもって睨みあう冷戦時代に始まる。死の商人であるブラックゴーストは、どのような状況下においても超人的な能力で戦い続けるサイボーグを、次世代の新兵器として開発する。しかし、その試験用として作られた9人のサイボーグは、戦争のための道具であることを拒絶して、ブラックゴーストから脱走する。平和を求める9人のサイボーグと、終わることのない戦争を志向するブラックゴーストの対立を描く、『サイボーグ009』は、作品が発表された1960年代当時であってももちろん、2010年代の現代においても刺激的な内容をもった作品である。今でも、マンガやアニメーションなど、様々な形で『サイボーグ009』が題材として取り上げられるのも、それゆえだといえよう。

しかし、マンガ史上での重要性ということで、本作品をとりあげるならば、まず、1966年の単行本のヒットをあげねばならない。雑誌に連載されたマンガを、単行本にすることで収益をあげるといふマンガビジネスの確立は、『サイボーグ009』のヒットによってなされたと言われる。

1966年、月刊漫画誌が下り坂になった時期、秋田君夫はある事業を夢見ている。

「これからはコミックスの時代になると確信したんです。コダマプレスというところから漫画の単行本が出ていましたが全然売なくて間もなく潰れてしまう。小学館も何か出したいけど全然だめで取次もこの形態では無理だという。でもまだ2社しか参入していないから、3番手でやりましょう！」と社長に進言したんです。社長に呼ばれまして、『せっかくアイデアを出してもらったけど、調べた結果、2社とも惨敗だった。無理だ。止めよう。うちはやらない』と言われたんです。社長はワンマンで迫力がある。一言言えば、社員はみんな、ははー！ 反論もできない。その社長が『やめた！』って言ったら、それでおしまいです。ところが社長に反論したこともないのに珍しく私が延々1時間にわたって、コミックスの時代が必ず来るんだ、大手が本格的に乗り出してこないときが秋田書店のコミックスを売り出すチャンスだ、コダマにしても小学館にしても失敗したのは、新しいものは最初は受け入れられないからです。ちょっとの間だけで、すぐに馴染むようになる。それにコダマにしても小学館にしても、インパクトがある作品ではなかったからです、と力説したんです」

秋田君夫は切り返した。

「じゃあ、おまえが出したいコミックスは何だ？」

「石森章太郎のサイボーグ009です」

同時、「サイボーグ009」は一部に熱心なファンがいるだけだったが、君夫の熱意が通じ、サンデー・コミックス第1弾として「サイボーグ009」が刊行された。そして売れに売れた（本橋200）。

このことは、『サイボーグ 009』という作品のイメージが、最初の『週刊少年キング』の連載によってではなく、その後の単行本によって作られたことを意味する。『キング』連載時の『サイボーグ 009』の人気は微妙なものであったと言われている。人気が低かったわけではないが、それは数字に表れないものだったと当時の担当編集である桑村誠二郎は語っている（鶯谷 40）。人気投票もふるわず、そのため、編集長の交代に伴う雑誌の方針転換によって、『009』は唐突に打ち切りになってしまう。『009』の現在の人気は、雑誌連載ではなく、単行本の大ヒットによって作り出されたものといえよう。単行本がロングヒットとなって版を重ねるにつれ、『キング』での連載のことを知らない『009』のファンが増えていくことになる。

2. 戦記マンガ、軍事愛国小説における実名性のリアリズム

では、『キング』連載時の『サイボーグ 009』と、単行本の『009』とでは、いったい何が違うのであろうか。それを考えるにあたって重要なのは、当時の『キング』がどのような雑誌であったのか、ということである。

『サイボーグ 009』が掲載された 1960 年代半ばは、戦記マンガがブームであった。当時の『キング』の看板作品も、『ゼロ戦ハヤト』『忍者部隊月光』といった戦記マンガであった。夏目房之介は、戦記マンガのマンガ史上の重要性として、「実名性」によるリアリズムがマンガに導入されたことをあげる。「実名性」によるリアリズムとは、マンガの中に実在する人間や地名、兵器を登場させることで、作品のリアリティを作り出す手法のことを指す。

六〇年前後、時代物でいえば白土三平による「忍法」の描写が、人間の動作のさらにリアルな文節への、当時のマンガの欲求を表現していた。白土の絵が手塚的な丸っこい線から、次第に肘や膝関節を明確に描く劇画的な描写になっていく過程は、そのまま子どもマンガにおける自然主義的な人体動作の描写の成立過程だった（これ以前では、絵物語系のなかにはそれがあつた）。白土が描いた体技としての「忍法」や格闘技は、手塚には描けなかった。

そして武道マンガの必殺技や「忍法」マンガの術は、六〇年代の野球物と戦記物に忍びこむ。ちばてつや『ちかいの魔球』や『紫電改のタカ』の「逆タカ戦法」もその一例だ。こうした武道、スポーツ、時代劇、戦記物の流れは、六〇年代に入ってはっきりと手塚マンガにない特徴をそなえてゆく。一言でいえば、それは架空性から実名性への変化である。

（中略）

初期手塚マンガには、実名性がほとんどなかった（『来るべき世界』は、あくまでも架空の二大国による戦争の寓話である）。それに対して戦記マンガとは、じっさいの戦争に登場する戦闘機や人物を登場させるものだった。零式戦闘機のブームにのって描かれたマンガは、零戦という実在の戦闘機に対する憧れがベースだったし、吉田竜夫『少年忍者部隊月光』（『週刊少年キング』1963~56年）に登場する震電や特殊潜航艇甲標的、あるいは連合艦隊司令長官山本五十六（当時の少年たちの英雄であった）にしても、その実名性が作品の魅力さをさえる大きな柱だった（夏目 32）。

「実名性」によって作品にリアリティを与えるという手法それ自体は昔からあるものである。戦記マンガも、戦前の軍事愛国小説からこの手法を受け継いだのではないかと推察される。たとえ

ば、戦前の軍事愛国小説を代表する作品の一つ『昭和遊撃隊』の作者、平田晋作は軍事評論家でもあり、『昭和遊撃隊』にもその知識がふんだんに盛り込まれていた。『昭和遊撃隊』は、A国¹が日本に攻めてきたのに対し、日本が武田博士の率いる昭和遊撃隊を中心にそれに立ち向かい、これを撃退する、という内容の小説であり、『少年倶楽部』にて連載された。

昭和遊撃隊の旗艦は「最上」というが、「最上」は実在した巡洋艦である。小説は、日本が建造中である巡洋艦「最上」は、実は様々な新機能を搭載したスーパー巡洋艦なのだ、という打ち明け話から始まる。『少年倶楽部』は、現実の「最上」についての記事を誌面に掲載している。そして、この記事で、世界が「最上」の高性能に驚いていると記している。

世界で名高いジェーン軍艦年鑑は『ブルツクリン號より一千五百噸も少ないのに、同数の大砲が詰めるとは不思議だ。』といひ、またイギリスのバークス博士も『日本の造艦技術は魔法だ!』と驚いているのです(大日本雄弁会講談社 37)。

小説の中の「最上」は、現実的にはありえない新機能や超兵器を搭載しているが、それについても、『少年倶楽部』はもっともらしい実在の証明を付している。その中の一つに、青木保が発明した「青木光線」という武器がある。「青木光線」とは、光を敵機に投射することで、敵飛行機のエンジンを破壊し、撃墜するという兵器である。当時は、光線や音波を使って敵を攻撃する兵器を、まとめて「怪力線」と呼んでいた。

「青木光線」という怪力線兵器は想像の産物であるが、「青木光線」を発明したという青木保は実在の人物である。『少年倶楽部』には、青木保のインタビュー記事が掲載されている。『少年倶楽部』の記者は、青木に、怪力線に射られて大砲がヘナヘナに曲がってしまっている写真を見たことがある、と言うが、それに対し青木は、それは想像の絵であって、そこまで研究は進んではない、と答える。しかし、記者が『昭和遊撃隊』には、先生の発明した怪力線で敵の飛行機のエンジンを止めてしまう場面があるが、と重ねて聞くと、青木は、それは可能であると答え、その科学的原理を記者に解説する(川村)。世間一般に流布していた怪力線のイメージを、荒唐無稽なものだと一度否定した上で、『昭和遊撃隊』の「青木光線」は実現可能なものである、と論じるこの記事は、『昭和遊撃隊』における「青木光線」の描写を、荒唐無稽ではない、現実の科学技術に基づいたものである、と読者たちに思いこませる効果を持ったに違いない。

このような雑誌記事は、小説『昭和遊撃隊』のリアリティを高めるものだといえよう。日本軍が世界最強の軍隊であり、その軍隊が使う兵器を開発する日本の科学は世界一のものである、という前提のもとに成立する軍事愛国小説のリアリティは、第二次世界大戦における日本の敗北によって崩壊してしまうことになる。しかし、その主張は、日本は物量に負けたのであって質では負けていない、軍事技術も、工業力で負けたのであって、技術力や科学力では負けていない、という形で戦後も生き残ることになる。

その生き残った伝説に基づいて作品を構築したのが 60 年代の戦記マンガであった。『009』と同時代の『キング』の看板作品の一つ、『ゼロ戦ハヤト』は、日本海軍の主力戦闘機「零式艦上戦闘機」(通称「ゼロ戦」)が世界最強の戦闘機であった、という伝説に基づいて作られた作品である。もう一つの看板作品『忍者部隊月光』の主人公たちの愛機は、「震電」という戦闘機であった。「震電」は、日本が研究しながらも実用化することができなかった戦闘機である。そのスマートなデザインゆえに、「震電」はミリタリーマニアに高い人気があり、もし、本当に戦うことがあったなら、きっと大活躍をしていたに違いない、という「震電伝説」を持っている。

『キング』をはじめとする、戦記マンガがブーム時の少年誌は、戦記マンガだけではなく、ミリ

タリー趣味的な特集記事を多数掲載していた。それは、少年倶楽部の『昭和遊撃隊』関連の記事ほど直接的なものではないとはいえ、戦記マンガのリアリティを高める上で一定の効果があったものと考えられる。

3. 『キング』のミリタリー趣味的な特集記事と『サイボーグ009』

戦記マンガの流行時の少年マンガ雑誌に関する議論は、どうしても、第二次世界大戦を題材としたマンガや記事に話題が集中してしまう傾向がある。しかし、『キング』の特集記事は、第二次世界大戦だけではなく、現代の最新兵器や、現在研究中の未来兵器もとりあげていた。

たとえば、1964年の9月13日号の特集記事では、ベトナム戦争に投入された米軍の対地攻撃機、空中から地上の敵を攻撃するための飛行機であるコイン機を『ゲリラ退治の秘密兵器』と紹介している(有賀他)。その記事の内容は、コイン機が持つゲリラ退治の様々な機能を褒めたたえるものであった。このような兵器が開発された理由は、ゲリラとの戦闘が増加したからだ、という説明が付されているが、そのゲリラが増加してしまった理由については、何の説明もない。コイン機は、ベトナム戦争時に使われた兵器であるが、この記事はベトナム戦争についてもまったく語っていない。

現在研究中の未来兵器をとりあげた記事の例としては、64年9月6日号に掲載された飛行戦車の記事をあげることができる(千波・平野)。

この戦車は、砲台が車体から分離して空を飛び、空中から敵を砲撃する、というものであった。この種の兵器は現在も実用化されておらず、現在の目から見れば、荒唐無稽なものと言わざるをえないであろう。しかし、その描写のリアルさが評判になった79年のTVアニメ『機動戦士ガンダム』にも飛行戦車が登場している。当時の人々にとっては、飛行戦車は、それなりのリアリティをもった兵器であったのだろう。解説文は、この兵器を『夢の戦車』と呼んでいる(図1)。

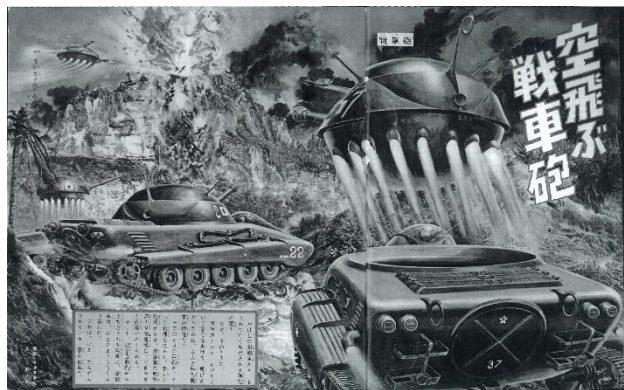


図1: 飛行戦車(『週刊少年キング』1964年9月6日号、少年画報社、p.2)

このような、『キング』のミリタリー趣味的な嗜好は、『サイボーグ009』にも大きな影響を与えたと考えられる。その影響が顕著に表れたのは、65年2月8日号から始まったベトナム編である。このベトナム編は、サイボーグたちが、当時、戦争が行われていたベトナムにのりこみ、ベトコンと政府軍の双方に超兵器を提供することで戦争を激化させようとするブラックゴーストと戦う、というものであった。ベトナム戦争という現実の戦争を物語の舞台にすることは、『サイボーグ009』というSF作品を、戦記マンガと同様の実名性のリアリズムと結びつけるものとなった。

1965年4月18日号の『サイボーグ009』には、『ベトナム戦争の特ダネ図解』という解説が冒頭に掲載された(石森)。そこには、「ベトコンのゲリラ作戦」と「政府軍の新兵器」が紹介されてい

る。ベトナム編には、009たちが、ベトコンの仕掛けたトラップにひっかかる場面があるが、そのトラップが、現実のベトナムで使われている「ベトコンのゲリラ作戦」の一つであることを、この図解は、読者に対してアピールしている。この図解には、「政府軍の新兵器」としてコイン機の解説があるが、その解説は、先に紹介したコイン機の特集記事の内容とほぼ同一のものである。コイン機もまた作中に登場する。

このような、実名的、ミリタリー趣味的手法によって、リアリティを付与されたのは、現実に存在しているベトコンや政府軍だけではない。架空の悪の組織であるはずのブラックゴーストもまた、この手法によってリアリティが付与された。1965年3月14日号には、特集記事でとりあげられた飛行戦車が、ブラックゴーストの超兵器として作品に登場し、その翌週号から009たちと激しい争いを繰り広げる(図2)。



図2:『サイボーグ009』に登場した飛行戦車(『週刊少年キング』1965年3月21日号、少年画報社、p.119)

4. 「反戦」テーマが生み出す『サイボーグ009』のドラマ性

当時の『サイボーグ009』は、『キング』の読者が持っていたミリタリー知識に基づいて作られた作品であったといえる。しかし、同時に『サイボーグ009』は、これらの兵器類を描くにあたって、『キング』の特集記事とはまったく違う視点を持っていた。それは、これらの兵器によってもたらされる戦争の悲劇、という観点であった。

コイン機についての特集記事では、コイン機は凄惨、ということだけが紹介されていた。しかし、『サイボーグ009』に登場したコイン機は、サイボーグたちと読者に戦争の恐ろしさをみせつける。コイン機による爆撃は、その場に居たベトコンたちを皆殺しにしてしまう。その中には、『キング』の読者たちとほぼ同年代の少年兵もいた。全身やけどを負った少年は、「ママ」と叫びながらサイボーグたちの腕の中で死んでいく。サイボーグたちは、それを見て、「これが戦争なんだ」と呻く。

飛行戦車のエピソードはさらに悲劇的なものであった。サイボーグたちは、行方不明の兄を探しているベトナム人の少女ランを保護する。しかし、ランが探している兄は、ブラックゴーストによって飛行戦車の操縦者にされていた。ランとサイボーグたちを救うためにランの兄はブラックゴーストを裏切るが、そのために、彼は飛行戦車ごと、ブラックゴーストに処刑されてしまう。目の前で兄を失ったランは、自分から平和な日常と兄を奪った戦争を呪う。『サイボーグ009』は、戦記マンガの流行という文脈の中に、「反戦」というテーマを持ち込むことによって、他の作品にはない、悲劇性、ドラマ性を獲得したのである。

石森章太郎が、いつの時点から『サイボーグ009』を反戦的なテーマを軸に話を組み立てていこうと考えるようになったのかは不明である。担当編集者の桑原の回想では、石森が「反戦」をテーマにしようと編集部へ提案したのは、彼が、『サイボーグ戦士』という作品のプロットを作った時のことだという。『サイボーグ009』の第一回原稿に対し、編集長から、「プロットは素晴らしかった。しかし、博士がサイボーグを造った目的がハッキリしなかった」という批判を受けた石森は、『009』

の冒頭を新たに書き直す。この新たに書き直された冒頭は『別冊少年キング』1965年1月号に「サイボーグ戦士」として掲載される。『キング』の連載第一回が描いたのは、主人公である009の話のみであったのに対し、その書き直しでは、ブラックゴーストがサイボーグを開発した理由及び、他のサイボーグたちの出自と彼らがサイボーグの実験台としてブラックゴーストに拉致されるまでの経緯が描かれていた。石森は、この「サイボーグ戦士」のプロットを編集部を持ち込むと同時に、「反戦」を作品のテーマとすることを編集部に提案したという（鶯谷 37）。

5. 単行本化、TVアニメ化に伴う「反戦」テーマの前景化

『サイボーグ009』の『キング』での連載は物語の途中で打ち切りとなってしまい、1966年に秋田書店から単行本ができることで本作は人気作となるが、この単行本化はいくつかの変化を『009』にもたらした。その変化を一口で言うならば、それは、『サイボーグ009』が持っていた戦記マンガの文脈を後景化させ、反戦マンガとしての性質をより前面的に押し出すものであった。

物語の冒頭に、『キング』の連載第一回ではなく、『サイボーグ戦士』が採用された。そして、『009』は単行本化によって、『キング』という雑誌から切り離され、他の戦記マンガやミリタリー趣味的な特集記事との連動性を失った。ベトナム編においては、『ベトナム戦争の特ダネ図解』もカットされた。単行本でしか『サイボーグ009』を読んだことのない世代の人々は、ベトコンたちを爆撃したのが、コイン機であることの意味を理解することができなかつたであろう。飛行戦車も、現在、研究中の未来兵器ではなく、石森による想像の産物だと思われたのではなかろうか。

その一方で、ベトナム編には、新たにプロローグとエピローグが描き足された。そこでは、人類の歴史が戦争の歴史であること、そして、その戦火の高まりは、やがて人類の歴史そのものをも燃やし尽くしてしまうであろうことが述べられている。エピローグの後には、星野真理という読者からの、石森への手紙が掲載された。星野は、自分が読んだ『ベトナム戦記』という本を引用しながら、ベトナム編の内容を高く評価する。そして、自分の心に最も深く残ったシーンとして、少年マンガ的なアクションシーンではなく、ベトコンの兵士たちがたき火を囲んで反戦歌を歌う場面をあげている（星野 210）。

単行本は、「反戦」というテーマを軸に、『サイボーグ009』を再構成しているといえる。しかし、星野の手紙が象徴するように、『009』と現実の戦争との連動性は維持されていた。星野が引用した『ベトナム戦記』は、開高健が、1965年に『週刊朝日』に連載したルポルタージュである。戦争中のベトナムを活写した開高のルポはベストセラーとなった。『サイボーグ009』は、『キング』のミリタリー趣味との連動性を失った代わりに、当時のベストセラーとの連動性が与えられた。それは、現実のベトナムと作品をより強く結びつけるものだったといえよう。「反戦」テーマから生み出された『サイボーグ009』の人間ドラマは、それによって、より時事的で、より生々しい迫真性を獲得したのである。

6. まとめ

『サイボーグ009』が発表された1960年代は、世界中で反戦運動が展開された時代であった。ベトナム戦争の悲惨な様相は多くの人の憤激をよんだ。しかし同時に、この時代は戦記のブームが起り、戦争が美化の対象として回顧された時代でもあった。小熊英二はこの時代について次のよう

に述べる。

だが、「腐食」は、それとは別の側面からも進行していた。それは、戦争の記憶がしだいに形骸化するとともに、美化の対象になっていったことだった。

(中略)

ましてや、敗戦から二〇年を経た時期では、そうした傾向はいつそう顕著になった。鶴見俊輔は一九六八年に、「戦中にもどってそこから考え直すということは、今ではむずかしいことだ。それをよくなし得る人にとってさえ、自分の青春を理想化してとらえる誘惑から脱げでることはむずかしい」と述べている。

一九六〇年代は、生活の安定とともに各地で「戦友会」が結成され、元兵士たちの回想記が多数出版されはじめた時期でもあった。いわゆる「戦記もの」出版のブームは敗戦直後にも存在したが、一九六七年の『出版ニュース』は、当時の特徴をこう述べている。「最近、出版される戦記もの、また戦争小説には、何か前と変わった傾向が現れてきたのではあるまいか。ついこの間までは、そうしたものの類には、戦争は罪悪である、くりかえしてはならないという素朴な願いがこめられているものがほとんどであった。ところが、最近では戦争を美化しないまでも、“お国のために”死ぬことの美しさを、ある程度、前提として書かれたものがおおくようになってきているようだ。」(小熊 559)

戦記マンガのブームもまた、戦記のブームの一環としてあったといえよう。そして、『サイボーグ009』にみられる、戦記マンガのリアル感覚と、「反戦」テーマが生み出す人間ドラマの結びつきは、反戦運動と戦争の美化が入り乱れる60年代の様相を象徴するものであった。しかし、その結びつきは、本作においては、ある種の革新性として機能した。その革新性は、雑誌に掲載される少年マンガが、その場限りで読み捨てにされる消費材から、書籍という形で出版され、繰り返し読み直される作品へと変化していく過程において、大きな役割を果たしたのである。

60年代は、マンガやアニメをはじめとする子供向けのメディアが、さらなる成熟を迎え、青年や大人の鑑賞に耐えうるものへと変化していった時代としても知られている。では、なぜ、この時代にそのような変化が起こったのか。その問題を考える上で、『サイボーグ009』において起こった戦記マンガと「反戦」テーマの結びつきは、一つの示唆を与えるものだといえよう。

引用文献リスト

有賀豊年他「ゲリラ退治の秘密兵器 コイン機」『週刊少年キング』1964年9月13日号、少年画報社、1964年9月13日、pp. 7-11。

石森章太郎「ベトナム戦争の特ダネ図解」『週刊少年キング』1965年4月18日号、少年画報社、1965年4月18日、pp. 18-19。

鷲谷五郎「少年キング 009 THE ORIGINAL 1964-1966」『サイボーグ 009 コンプリートブック NEW EDITION』メディア ファクトリー、2012年、pp. 34-40。

川村みのる「新兵器の秘密を探る」『少年倶楽部』21(7)、大日本雄弁会講談社、1964年7月、pp. 170-174。

小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉 戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002年。

大日本雄弁会講談社「昭和遊撃隊で活躍中の最上が世界を驚かす」『少年倶楽部』21(3)、大日本雄弁会講談社、1934年3月、p. 37。

千波すすむ／平野光一「空飛ぶ戦車砲」『週刊少年キング』1964年9月6日号、少年画報社、1964年9月6日、p. 2。

夏目房之介『マンガと「戦争」』講談社、2006年。

星野真里、無題『サイボーグ 009』第3巻、秋田書店、1966年、p. 210。

本橋信宏「ぼくらのベストセラー「冒険王」と「少年チャンピオン」」『新潮 45』2013年1月号、新潮社、2013年1月18日、pp. 192-201。

¹ 連載第1回、第2回、第3回では、A国ではなく米国と表記されていた。第4回は原本にあたれなかったため確認できていない。第5回で表記が米国から〇国に変わる。そして、第6回以降、A国の表記が使われるようになる。

研究発表

映画におけるマイノリティ表象
—橋口亮輔監督作品『ハッシュ！』にみる女性像と家族像—

渡辺佳緒里

0. はじめに

本論では、映画監督である橋口亮輔（1962-）の作品『ハッシュ！』（2001年）を具体例として取り上げ、映画における社会的マイノリティの表象、特に社会的周縁に位置づけられる女性の表象と、そのような人々が形成する家族像について考察する。

橋口は、男性同性愛者のカップルを本作の中心に置きながらも、彼らと関わる人々の生い立ちや生活も丁寧に描いている。特に、現実社会において周縁化されている女性たちの様子をも主体的に描こうとしている。上記の特徴を踏まえた上で、本作に登場する3人の女性（藤倉朝子、栗田容子、永田エミ）に注目し、それぞれの人物表象を見る。その中で特に、朝子の描かれ方から、近代家族の形態が崩壊しつつある現代社会において、新たに提示されうる家族形態や親密性をどう捉えていくのかについて考える。分析方法としては、表象分析に加え、社会学者のアンソニー・ギデンズによる親密性についての考察を適宜援用しつつ、社会学的な観点からの考察をも試みる。

これまで、橋口監督の作品は家族や男性同性愛（者）の表象の点において注目されてきた。しかし、彼の作品について詳細に分析した文献等はほぼなく、あるとしても映画紹介のコラム程度である。例えば、社会学者の好井裕明は、「日常的な差別を考える優れた素材として映画やドキュメンタリーを考えている」（好井 iii）と述べた上で、その一例として本作を取り上げる。しかし好井は「この作品は、家族とは何か、親密な関係とは何か、を考えさせられるリアルなファンタジーの傑作」（91）であると結論付けつつも、それ以上は詳細に検討していない。よって本論では、本作を考える上で軸となるテーマである家族や親密な関係性についてより詳細に見ていく。また橋口作品を新たな視点から読み解く可能性も探っていきたい。

1. 監督と作品について

まず、監督および本稿で取り上げる作品『ハッシュ！』について簡単に説明する。橋口亮輔は、長崎県出身の映画監督である（『渚のシンドバッド』映画パンフレット）。学生時代から映画製作に取り組み始める。菅野優香は、1990年代に男性同性愛者を主人公とする映画が1つのブームとして消費されたが、第1回監督作品である『二十歳の微熱』（1993年）は、このようなブームとは一線を画すクリア映画を代表する作品の1つであると述べている（菅野 205）。他の長編映画作品としては、本作の他に『渚のシンドバッド』（1995年）、『ぐるりのこと』（2008年）、『恋人たち』（2015年）があり、いずれの作品も多くの賞を受賞しており、国内外問わず、様々な映画祭で上映されている。『二十歳の微熱』、『渚のシンドバッド』、『ハッシュ！』は、いずれも男性同性愛者を主人公にした作品である。

彼の作品の特徴として、映画のパンフレットでは、ドキュメンタリータッチのストーリー展開、

リアルな人間描写が挙げられており（『渚のシンドバッド』、パンフレット）、物語の終盤や重要な転換点における長回しの多用が見られる。また、大きな事件やアクションは起こらず、日常的な描写が多い。家族や同性愛をテーマに主題とした作品を製作しており、このことに関しては彼自身も、自己の経験を映画として描いていることや、自身の家族について述べた上で、「僕の映画にはまっとうな家族はほとんど出てこない。」と述べている（橋口 180）。このように、上記の主題を用いることについて彼自身は自覚的であることがうかがえる。

次に、『ハッシュ！』の登場人物とあらすじを紹介する。この物語は、男性同性愛者のカップル（栗田勝裕、長谷直也）と独身女性（藤倉朝子）が出会い、3人で子どもを持つことを考え始める物語である。栗田勝裕は会社員であり、同性愛者であることを会社では隠している。長谷直也はペットショップ店員で、週末にはゲイバーで友人と過ごす様子が冒頭で描写されている。藤倉朝子は歯科技工士であり、職場では同僚と私的に付き合うことをしない。そのような3人が出会い、子どもを持つことを前提に3人での新たな関係性を構築しようとし、それぞれの人生についても考えようとする。なお、ここで言う新たな関係性とは、ギデンズの考察をもとにしており、これについては後ほど述べる。朝子は、勝裕、直也と性愛的な関係を持たずに、人工授精という方法を用いて子どもを持つようとする。その過程で、勝裕の兄とその家族、直也の母親と対立する。その後、勝裕の兄が亡くなり、直也、勝裕、朝子は新しい生活に向かう。

2. 女性たちの人物表象について

2-1. 女性に注目する意義

ここでは、特に彼女たちのふるまい、言動、衣装に注目する意義を明らかにしつつ、本作に登場する女性たちについての橋口の演出について検証する。

日本の映画において、男性同性愛者の男性と異性愛女性との関係を描いた邦画作品として『おこげ』（中島丈博監督、1992年）、『きらきらひかる』（松岡錠司監督、1992年）、『メゾン・ド・ヒミコ』（犬童一心監督、2005年）などがある。しかしこれらの作品では、焦点が当てられるのはあくまでも男性同性愛（者）に対してであり、女性たちは周縁的な存在としてしか描かれていないように見える。このような作品と比較したとき、本作では、男性同性愛者を主人公としながらも、その周辺の女性たちをも生き生きと描いており、彼女らが周縁化されていない点で、上記の作品と異なる。

また、石原郁子は、男性同性愛者のカップルと異性愛女性の関係を描いた映画作品について、「①心に傷や哀しみをもち、通常の男性の〈粗暴さ〉に耐えられない女性が〈優しい〉同性愛者に甘える（中略）②女性が、男性の同性愛について理解を深め、自分自身の愛をもじっくり見つめ、最終的に自立した連帯の関係を彼らと結ぶ」といった特徴を述べている（石原 102-103）。本作における3人の関係性は、この分類をふまえると、②に比較的近いと考えられるが、彼らの関係性は「自立した連帯」ではあるものの、「男性の同性愛について理解を深め」る点や、「自分自身の愛をもじっくり見つめ」る点に関しては必ずしも一致するわけではない。

上記の事実をふまえた上で、本作における主要な女性たちの主体性がどのように表現されているのか見る必要があると考える。次節から、3人の女性たち（藤倉朝子、栗田容子、永田エミ）について考察する。

2-2. 藤倉朝子

本作において、朝子（片岡礼子）は男性同性愛者のカップルである勝裕と直也と並ぶ、主要な人物である。作品冒頭に示されるのは、他者とコミュニケーションを取ることをあきらめている彼女の姿である。また、何らかの精神疾患を持っている（いた）か、精神薬を長期的に服薬している（いた）ことが、作中ではほめかされる。行きずりの男性と性的な関係を持ち、墮胎手術を二度受けている。子宮の腫瘍を取り除く際に、男性医師から「子ども産む気、あるんですか」（00:21:39）と問いかげられ、子どもを持つことを視野に入れ始める。この描写は、その後の直也と勝裕との出会いにつながるきっかけともなっている。

まず、朝子の衣装に注目し、直也と勝裕と出会う前後での変化を見る。彼女は、2人と出会う前は、黒や茶色といった暗い色を基調とする服を着ているが、彼らと出会ってから関係を築いていく過程において、柄のついた鮮やかな色合いの服装へと変化する。また、髪形についても、手入れのされていない長髪からまとめた髪、さらに物語の終盤では短髪へと変化する。

また、他の2人の女性と比較するとき、朝子のパンツの着用率は極めて高く、スカートを着用するのは終盤の川辺でのシーン一度のみである。また、エミが勝裕に朝子との関係を遠回しに探るシーンがあり、エミは、劇中で朝子のことを「ちょっと男っぽい」（00:32:56）と形容する。これらのことから、朝子は子どもを持つとしてはいるものの、他の2人の女性に比べて、しぐさや行動の面では女性性を強調されておらず、極端にジェンダー化されていない人物であると捉えることが可能であるだろう。

次に、朝子の言動を見る。彼女は作品内での他の登場人物から多くの理不尽で差別的な言葉を浴びせられるが、それを聞き流したり曖昧に返答したりせず、毅然とした態度で差別的言説に反抗する姿勢がうかがえる。例えば、直也の友人の男性同性愛者、直也、朝子の3人がゲイバーで話すシーンがある。ここでは、直也の友人が朝子に「馬鹿でも不細工でも子どもは作れるか」（01:01:21）、「そういう発想（ゲイ男性と子供を持つとすること：筆者註）って子宮で考えるの、子宮で考えるんだ」（01:01:45-01:01:49）と、子どもを作ることにに関して辛辣な言葉を浴びせる。しかし、ここで朝子はひるまずに、思ったことを「あのさ、子宮でなんか考えないよ、脳みそあんだからさ」（01:01:59）と毅然と答える。ゲイ男性と異性愛女性の友愛や積極的な関係性は、前述したように、ゲイと（主に異性愛）女性の関係性を描いた映画作品や小説において取り上げられる。しかしこの作品内においては、男性同性愛者が朝子に差別的な言葉を投げかけるなど、自分とは異なるセクシュアリティを自認している者に対する不寛容な態度が示されるなど、友愛のみではない、現実社会における複雑な差別構造を表象しようとしている。ここで朝子が直也の友人の男性同性愛者の言動に対して、ひるまない態度はまた、彼女の主体性をより際立たせることにもつながっていると考えられる。

2-3. 栗田容子

次に、栗田容子（秋野暢子）の表象のされ方について見る。彼女は、勝裕の兄、勝治の妻である。夫とは見合い結婚をし、娘がひとりいる。また、後半の長回しのシーン（01:33:47-01:46:30）での容子の語りから明らかになることであるが、姑に男児の出産を望まれたにもかかわらず、生まれたのが娘だったので、彼女は一人前の母親としての扱いを受けてこなかった。彼女の服装や行動からはっきりとわかることは、日本における家制度や近代家族のイデオロギーを体現し、性的役割を内面化していることである。

落合恵美子によれば、近代家族は、18世紀後半から19世紀に成立した。はじめは中産階級のみ

に見られる現象であったが、19世紀から20世紀にかけて、「近代家族の大衆化」が進み、階層を越えて見られるようになった。しかしこれは欧米での流れであり、日本においては家族主義も強い(落合 108-114)。また、山田昌弘によれば、日本ではイエ制度が明治時代に政府により導入され、「情緒的満足」の代わりに、「家イデオロギー」を置いた。つまり、「生活の責任単位」を上から強制的に押しつけるイエ制度こそ、前近代社会の遺物ではなく、日本的な近代家族の一つのあり方だと思われる。社会の近代化のためには、家族も近代的に構成されなくてはならず、家族の中に、人格や愛情を閉じ込め、家族に再生産責任を負わせることによってのみ、資本主義的生産が発展する。それを承知していた明治政府によりこのイデオロギーが置かれたのである(山田 84)。

さらに、山田は、近代家族の基本的性格として、①外の世界から隔離された私的領域である、②家族成員の再生産・生活保障の責任、③家族成員の感情マネージ(情緒的満足を得ることや不満を処理すること)の責任を挙げ、さらに、近代家族を支える装置として、①愛情と家族責任を結ぶイデオロギー、②ジェンダーの神話と母性愛のイデオロギー、③国家による介入を挙げている(山田 77-78)。

ここで、栗田容子が体現している性別の役割は、近代家族を支える装置としてのジェンダーの神話に当てはまる。例えば、勝裕が友人の結婚式のため実家に帰省した際、実家に暮らしている勝治、容子、薫の様子が描かれるが(図1)、家事労働に従事する容子の姿には、性別による役割分業がはっきり見て取れる。勝治は仕事から帰宅すると、着替えを容子に手伝わせる。帰省した勝裕に「なあ、勝裕さん、なまず食べはる？」(01:13:36)と提案する容子に対し、勝治は「出したらええやないか」(01:13:37)とそっけなく言い放ち、「姉さん」(01:15:23)とビールを注ごうとする勝裕とそれに応じる容子を見た夫は、容子に「あんま飲まんとき」(01:15:26)と忠告をする。このような描写に、家父長制と家制度の中で、容子が結婚以来、良き妻、良き母であることを要請されてきたことが示唆される。また、この家族は、現在は核家族ではあるが、かつて夫の両親と同居していたことも示唆されている。そのため、落合と山田が指摘するような、日本における近代家族の変遷史と重なる部分が多いと分かる。また、彼女の衣装に注目すると、膝下丈の長いスカートに無地の白いブラウスが多いことが分かり、白いエプロンもその家庭内での役割を象徴的に表している。性的に無垢で良い母や妻であることを要請されていると見て取ることができる。

また、容子の表象を考える際に重要なシーンとして、終盤で直也、勝裕、朝子に加え、容子、勝治、薫、そして直也の母である克美が一同に会するシーン(01:33:47-01:46:30)を見たい。これは、朝子と容子の表象のされ方に加え、家族像について考察する際にも重要な場面となる。後述する永田エミが、勝裕と朝子が恋愛関係を持っていると邪推し、朝子の身辺調査書類を勝裕の実家に送ったことで、勝治、容子、薫、さらに克美が直也と勝裕が住む部屋に事実確認をしに来る。そこで容子は、朝子が自殺未遂や墮胎手術を受けたこと、精神科に通っていたことに言及し、「栗田の血にね、混ざってほしくないんですわ」(01:40:18)と朝子に言い放つ。朝子は、直也と勝裕が止めるにも関わらず、「あたし、子ども欲しいんです」(01:40:50)と率直に語り出す。朝子の独白を聞いた容子の「そんなんでも子ども出来てもな、まともな子やあらへんわ」(01:45:41-01:45:43)という辛辣な言葉を受け、朝子はそこで容子につかみかかる。このような、徹底的に差別的言説に立ち向かう朝子の姿からは彼女の主体性を見て取ることができるだろう。

容子と朝子の対峙は、従来の規範的な価値観とイデオロギーを内面化し、抑圧を受け入れてきた者と、新たな家族像を作ろうと実践する者の対峙であるが、単純な善悪の対立ではない。自分で家族を選択しようとする朝子に対する容子の嫉妬と羨望が、そこには見て取れる。

しかし、容子がそのような家制度や近代家族から解放される様子が、容子が勝裕に電話をかけた後のシーンで示されることとなる。対立のシーンの後、ほどなくして、勝治がバイクの運転中に事

故に遭い、翌日に勝治は息を引き取る。容子は夫の勝治が亡くなった病院から勝裕に電話をかけたあと、身に着けていたエプロンをすぐ取る(図2)。エプロンを主婦や家庭、家事の象徴として捉えるとき、その行為は容子が体現していた規範や制度からの解放を示すと考えられる。また、規範からの解放と共に、彼女が娘の薫と共に新しい生活へと踏み出したことが、勝裕の「今では娘と2人、大阪であっけらかんとやってるんだもんなあ」(02:05:52)という台詞から示唆される。



図1



図2

2-4. 永田エミ

最後に、永田エミ(以下エミ)(つぐみ)について、その表象のされ方を検証する。彼女は勝裕の会社の同僚で、勝裕に対し一方的な好意と結婚願望を持っている。また、足に障害があり、そのことを勝裕や朝子に伝え、同情を引こうとする。勝裕への好意がつり、彼女の行動はやがてストーカー行為へと発展する。彼女は、多くの面で朝子と対比的に演出される。その例として、朝子とエミが初対面にも関わらず、2人で食事をするシーンを取り上げたい。エミが、自分は勝裕と結婚するので、朝子に対して勝裕と関係を持たないでほしいとほのめかす場面であるが、ここで2人の対称性をはっきりと示される。朝子と容子が対峙するとき、それはしばしば朝子の新しい家族像と規範的な価値観やイデオロギーとの対峙だったが、朝子とエミが対峙するシーン(図3)は、また違った意味合いを持ち合わせていることが2人の衣装やふるまいから明らかになる。朝子の服装の色は暗く、足を崩して座り、片手でグラスを持っている。それに対して、エミは、淡い色合いの服装であり、正座をし、両手でコップを持っている。エミの衣装は、全編を通して淡い色合いの服やスカートの着用が多く、ステレオタイプな女性らしさを体現していると捉えられる。

また、朝子と勝裕、エミと勝裕がそれぞれ勝裕と2人で会話をするシーンがあるが、それらを比較すると、朝子と勝裕の身体的な距離は、会話をしている最中に徐々に縮まっているか、身体的な距離が近い。しかしエミの場合、勝裕との身体的な距離が縮まるシーンが見られることはない。エミのコミュニケーションの取り方や相手との距離の取り方における歪みは、朝子の行動の力強さや率直さを観客に強く印象づける。また、エミが恋愛関係を持とうと勝裕に近づく点は、異性愛主義を体現しているとも考えることができる。

また、本作は、同性愛者である勝裕や直也を主人公としている点や、朝子に対する演出などから見ても分かるように、社会で不可視化されている、または周縁化されがちである人々を生き生きと描いている点において、現実の社会的規範を相対化しようと試みていることがうかがえる。現実の日本社会に照らし合わせてみると、エミは異性愛者であるという点ではマジョリティに位置づけられるが、「障害あるんですあたし。だから他人が自分のことどういう風に見てるんだろうって、バカにしてるのか、それとも大切に思ってくれてるのか、そういう判断ってあたしすごく大切なんです」(00:37:06-00:37:18)という彼女の台詞に注目するとき、彼女も障害者として周縁に位置づけられて

きた可能性を指摘できるだろう。しかし、本作ではエミについて転換点となる描写は最後まで見られず、エミの行動はコミュニケーションの歪みを体現したままで終わる。橋口は、本作において、男性同性愛者のカップルと一人の女性の関係性を彼らの人生や家族的背景を含めて描写し、旧来の日本の近代的な家族像を転覆しようとして試みた。また、セクシャル・マイノリティに対してもより寛容な家族像と社会像を提示したといえる。しかし、このエミという女性登場人物に対する橋口の演出は、そのような新しい社会構造においてもまた、周縁化される存在が生まれる可能性があることを同時に示唆してしまうのではないだろうか。



図 3

3. 家族像と関係性を読み解く・画面構成の検証から

ここでは、主に主要人物である直也、勝裕、朝子の3人の関係性について見る。そのために画面構成を分析し、そこで考察をもとに、ギデンズの親密性論を援用しつつ彼らの家族像や関係性について考える。

3-1. 主要人物たちの構図について

まず本作の画面構成の検証を行う。主要人物である直也、勝裕、朝子の画面上での配置に注目する。図4～6から分かるように、3人が、横並びや三角形に配置される構図がしばしば見られる。このとき、3人はほぼ同じ姿勢で、例えば1人が立っており、1人が座っているといった姿勢の違いはあまり見られない。このことから、彼らの関係性が極めて調和的であり、かつ対等であるということが読み取れる。この時朝子が中心に位置することも多い。また、彼らが3人で料理をするなど、生活を営むシーンでは、家事は3人によって分担されており、性役割が流動的であるということが分かる。



図 4



図5



図6

3-2. ギデンズの理論を用いて

次に、彼らの関係性について、ギデンズの親密性についての考察を援用して考えたい。ギデンズは、近代の時代特性の分析と共に、性愛をもとにした親密関係の意味を捉え直す作業を行った。時代の変化に伴って性愛関係も変化したことを、彼は「ロマンティック・ラブ (Romantic Love)」から「コンフルエント・ラブ (Confluent Love)」への転換としている (ギデンズ 94-99)。後期近代における関係性のモデルは、選択と平等をテーマとしているとウィークスは推測する (ウィークス 234)。「ロマンティック・ラブ」は、18世紀から19世紀の西欧社会に誕生し、日本には1960年代に流入した。この概念は、近代家族や性別役割分業との相関関係がある (江原/山田 114)。「ロマンティック・ラブ」は、概念上は平等主義的な傾向を持っていたが、現実には権力関係が介在している。このような「ロマンティック・ラブ」に変わる概念として、「コンフルエント・ラブ」をギデンズは提示する。「コンフルエント・ラブ」に示されるのは、相手との対等な関係を前提とした感情のやりとりであり、愛情は、相手に対して関心や要求をさらけ出すことによって進展するという。また「コンフルエント・ラブ」は、能動的かつ偶発的な愛情であるため、「ロマンティック・ラブ」における唯一無二といった特質とは相反する。「特別な人」を探すよりも、「特別な関係性」を探ることが重要となる (ギデンズ 95)。

ギデンズは、親密性もまた時代の変化に伴い新たに意味づけされるとし、「純粋な関係性」を提示している。純粋な関係性は、何らかの目的達成の手段としての関係ではなく、関係自体が目的となる社会関係であり (宮本 117)、特徴として、いつの時点においてもいずれか一方のほぼ思うままに関係を終わらせることができる点が挙げられる (ギデンズ 204)。関係性を十分長続きさせるためには、自己投入が必要である。しかしながら、無条件で相手に自己投入していく人は誰でもみな、かりに関係が解消した場合に、将来きわめて大きな精神的打撃を受けるというリスクを冒すことになるとギデンズは述べる (98)。純粋な関係性においては、権力による支援は排除され、信頼感は外部からの支えをまったく欠いているため、人びとは親密な関わりをもとに信頼を育てていく必要がある (206)。

「コンフルエント・ラブ」に関して、ギデンズは性的関係についての深い考察を行っておらず、その理由として、自己のアイデンティティや人格的自立との関連性を論じることが先決であるからとしている (98)。ギデンズによれば、これらの概念は同性愛関係をも内包しているが、あくまでも二者間の関係性であるという。このことを前提としつつ、3人の関係性にこの概念を敷衍してみると、彼らの間での性役割の流動性、3人で関係を構築していこうとする姿勢に関して、「コンフルエント・ラブ」の要素が当てはまる。また、朝子には子供を持ちたいという思いがあつつも、「2人として、楽しいし、すごく。その先に子供があるんだったら、それはそれで、全然大丈夫かなって」(01:41:56-01:42:07)という台詞からも読み取れるように、直也と勝裕との関係性を重視している点

において、純粋な関係性の要素をもっている。

一方で上記のように、純粋な関係性は、関係性の意味の問い直しがなされると、持続が困難になっていくという脆弱性を持つ。3人の関係が問い直される描写は作品内でははっきりと示されていない。跳は、終盤での3人での食事をするシーンについて「映画は、主人公たちの最も幸福な瞬間で幕を閉じる」(『朝日新聞』、2002年5月17日、夕刊)と述べているが、このシーンから、同居することこそないものの、彼らにとっての新しいスタートが予期され、調和的な関係性が持続されるであろうことが読み取れる。本作は新たな関係性の可能性を示唆はしたものの、その先の解釈は受け手に委ねられているといえる。

また宮本によれば、ギデンズのいう「コンフルエント・ラブ」の親密な関係性について、親族や子ども、親等の存在について言及がなされていないという指摘がある(宮本 122)。『ハッシュ!』での3人は、従来のではない親密さを持ち合わせているが、子どもをもつという確固とした目的意識があることは、純粋な関係性に照らし合わせて考えたときに、どのような意味合いを持ちうるのか。純粋な関係性の脆弱性や非永続性を補完する存在に子どもがなることも考えられるが、これに関しては今後さらに慎重に見ていく必要があるだろう。

4. おわりに

本作は全体として、マイノリティの表象を通して、伝統的な家族観や社会規範、現実の支配的なイデオロギーに異議を申し立てる野心的な映画であると言えるだろう。また、主人公の朝子は、社会的な周縁に位置づけられる人(々)として焦点を当てられながらも、他の2人の女性と差異化され、さらに新たな家族の可能性を模索する人物として布置される。

本論で扱った作品は、公開から既に16年が経過しており、現実的な日本の社会環境も当時と比べれば変化している。しかし、この映画で朝子、直也、勝浩の3人が構築しようとした関係性は今なお「新しい」関係性として見なされうる。その点について再考する必要はおそらく今後もあるだろう。男性同性愛者カップルと異性愛女性の関係性のみならず、様々な家族や親密性の構築について、表象においても、また現実社会においても注目していくことを今後の課題としたい。

引用文献・URLリスト

石原郁子『董色の映画祭 ザ・トランス・セクシュアル・ムービーズ』フィルムアート社、1996年。
ウィークス、ジェフリー『われら勝ち得し世界—セクシュアリティの歴史と親密性の倫理』赤川学
監訳、弘文堂、2015年 (Jeffrey Weeks, *The World We Have Won*, London & N.Y: Routledge, 2007)。

江原由美子／山田昌弘『ジェンダーの社会学 入門』岩波書店、2008年。

桶川泰「親密性・親密圏をめぐる定義の検討—無定義用語としての親密性・親密圏の可能性」『鶴山論叢』神戸大学国際文化学部、神戸大学大学院総合人間科学研究科 [編]、鶴山論叢刊行会、第11号、2011年、23-34頁。

落合恵美子『21世紀家族へ』有斐閣、1994年。

菅野優香「クィア・LGBT映画祭試論」『現代思想』青土社、43巻16号、2015年、202-209頁。

- 北川れい子（聞き手・構成）「インタビュー 橋口亮輔—橋口映画ワールドとシナリオ」『シナリオ』シナリオ作家協会、58巻1号、2002年、20-26頁。
- ギデنز、アンソニー『親密性の変容』松尾精文／松川昭子訳、而立書房、1995年（Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Diane Pub Co, 1995）
- 名部圭一「流動化する愛」『現代文化の社会学 入門—テーマに会う、問いを深める』小川伸彦／山泰幸編、ミネルヴァ書房、2007年、3-19頁。
- 橋口亮輔『渚のシンドバッド』、作者ノート 今までの自分の総括として『シナリオ』シナリオ作家協会、52巻1号、1996年、60-94頁。
- 『小説ハッシュ！』アーティストハウス、2002年。
- 『無限の荒野で君と出会う日』情報センター出版局、2004年。
- 文化情報係「インタビュー・構成」「未来の扉インタビュー③ 映画監督橋口亮輔さん」『文化庁月報6月号』文化庁、405巻、2002年、23-25頁。
- 宮本孝二「書評 アンソニー・ギデنز、(訳) 松尾精文／松川昭子『親密性の変容』而立書房、1995年」『女性学評論』神戸女学院大学、15巻、2001年、117-123頁。
- 山田昌弘『近代家族のゆくえ—家族と愛情のパラドクス—』新曜社、1994年。
- 『迷走する家族—戦後家族モデルの形成と解体』有斐閣、2006年。
- 好井裕明「『ハッシュ！』で家族を考える」『新版 排除と差別の社会学』有斐閣、2016年、90-91頁。
- 『広告批評』マドラ、249、2005年、80-85頁。
- 『渚のシンドバッド』（パンフレット）東宝、1995年。
- 『橋口亮輔監督作品 ハッシュ！』（パンフレット）株式会社シグロ、2002年。

URL

- 『橋口亮輔エッセイ「まっすぐ」』<http://24hitomi.or.jp/hashiguchiryousuke/>（2017年12月16日最終閲覧）
- 『ピアフィルムフェスティバル公式HP』
<https://pff.jp/jp/scholarship/works006.html>（2017年12月16日最終閲覧）
- 『橋口亮輔 × 田亀源五郎スペシャル対談！「LGBTと映画」を語る』
http://genxy-net.com/post_theme04/67116/（2017年12月16日最終閲覧）

新聞記事

- 「橋口亮輔監督、5年ぶり新作「ハッシュ！」ゲイのカップルと子供が欲しい女」、『毎日新聞』、2002年4月19日、大阪夕刊。
- 「ハッシュ！自由な愛の表現 浅野潜（映画ざっくばらん）」『朝日新聞』、2002年5月9日、夕刊。
- 「『ハッシュ！』差別をめぐる幸福な物語（シネマ）」『朝日新聞』、2002年5月17日、夕刊。

DVD

- 橋口亮輔『ハッシュ！』株式会社ハピネット、2001年。

研究発表

ポール・クローデルの劇作における演出家的視座
——その詩法を手掛かりに——

岡村正太郎

[要旨]

ポール・クローデル (CLAUDEL, Paul, 1868-1955) は、既成のフランス語詩の形式を批判し、独自の詩法を確立し、劇作を行った劇作家、詩人である。彼が日本滞在期 (1921年～1927年) に執筆した詩論『フランス語の韻文に関する省察と提題』(*Réflexions et propositions sur le vers français*, 1925) は、詩を十二音節詩 (アレクサンドラン) の枠組みから解放し、独自の演劇における詩、詩的劇言語を探究する。本発表では、この論を手掛かりとし、クローデルの詩、特に詩的劇言語の構想について考察する。

では、クローデルの詩論とは何か。それは、詩の朗誦のリズムと心臓の鼓動や息を呼応させ、そのリズムによって、「超自然的なるもの (surnaturel)」を感覚せしめる韻律法 (prosodie) の模索である。クローデルの詩は、「超自然」、言い換えれば、事物に内在する「言わんとすること」(veut-dire) を表出させようとする試みであった。詩人は、「超自然」の「靈感 (inspiration)」を受け、韻律によって、観客に「超自然」を感覚せしめるのである。

もう一つのこの詩論の特徴は、日本の伝統演劇からの影響を受けているということである。クローデルは、既に、安南の伝統演劇やバリの伝統舞踊体験、エミール・ジャック=ダルクローズ (JACQUES-DALCROZE, Émile, 1865-1950) のリトミック理論への接触、アイスキュロス翻訳時のギリシャ古典劇の長短節のフランス語への導入等を経ることで、前述した心臓の鼓動や呼吸を基礎とした、「詩の朗誦・発話」と「音楽」の結合を目指していたと思われる。能、文楽、歌舞伎等の、打楽器やその掛声を伴った劇音楽や、朗誦にリズムを持つ義太夫や謡といった演劇的特徴は、「超自然」を感覚せしめるメソッドの確立を急速に促したのだった。

クローデルの演劇とは、詩人が作り出した演劇空間——言い換えれば、俳優による朗誦 (「呼吸 inspiration」) ——が媒介となることで、詩人が感じ取った「超自然」を、観客に感覚せしめる芸術である。本発表は、このクローデルの詩的劇言語の構想を、「演出家的視座」と呼び、そこに日本の伝統演劇が果たした役割を提示する。

本発表を、劇詩人クローデルの戯曲の、総合芸術としての可能性を検証する一助としたい。

研究発表

人間-ラブドールの新たな関係
——ギデنزの親密性論を手がかりに——

関根麻里恵

[要旨]

本発表では、人間-ラブドールの関係を社会学者のアンソニー・ギデنز (Anthony Giddens, 1938-) の親密性論を手がかりに、現代社会において、人間同士の親密な関係性ではなく、非人間との親密な関係性を構築していくことが可能なのではないかと仮定し、近年普及しつつある男性用の等身大愛玩人形であるラブドールを例に検討する。

ギデنزは、後期近代以降の社会における親密性が、制度や伝統によって担保されてきた関係 (家の再生産・維持の義務) から、性的にも感情的にも対等な「純粋な関係性」へと変容したことを『親密性の変容』(Giddens 1992=1995) で詳説している。そこでまずギデنزは、18世紀から19世紀の西欧社会に登場した「ロマンティック・ラブ (Romantic Love)」を「純粋な関係性」の初期形態とした。次いで後期近代になると、避妊や人工授精といった生殖技術の発展によって性的な関係性における男女平等化の前提が整備され、「純粋な関係性」のみに基づく能動的かつ情動的な愛情である「コンフルエント・ラブ (Confluent Love)」が好まれるようになったと指摘する。つまりそこで性的な平等性が「保証」されたことで、「特定の人」との永続的な関係から、相手をその都度選択できる「特別な関係」への移行が達成されたのである。

一方でギデنزは、「純粋な関係性」の構築・維持のしづらさをも指摘している。なぜならば、「純粋な関係性」の前提となる「自己開示コミュニケーション」がすでに困難であり、また、男女間の権力関係自体も複雑に絡み合っているからである。さらに、他の研究者からも「対等な当事者」同士の「純粋な関係性」モデルには、権力や不平等の影響が軽視されているという批判がなされている。

人間-ラブドールは言葉を介したコミュニケーションを欠くという点だけを見れば、性的にも感情的にも対等な「純粋な関係性」を構築することはできないと思われるかもしれない。しかし、そこに生殖・再生産をとまわらないコミュニケーションが生じているという点においては、性的に「平等」な関係が構築されていると考えることができるのではないだろうか。その点から、ギデنزによる「親密な関係性」の定義である「対等な人間同士による人格的きずなの交流」を「性的関係において対等なもの同士によるきずなの交流」と定義し直すことで、人間-ラブドールの親密な関係を検討することが可能となるのではないだろうか。

ラブドールという存在が、歴史的に①素材・造形、②用途、③名称の3つの変化を経て現在に至ることを確認し、ユーザーの言説をみることで、人間-ラブドールの関係がダッチワイフと呼ばれた頃のような道具的な関係から変容し、関係性それ自体を目的化した関係が構築され始めていることを確認する。

ギデنزのいう「コンフルエント・ラブ」は、ある意味理想的な関係性ではあるが—実際に生殖技術の発展がある種の性的「平等」を実現しつつあるが—諸権力との関係から人間同士で構築することは極めて難しい。しかし、身体的な接触をとまうかたちで理想的な関係性を実現させようとするとき、人間-ラブドールであればそれを可能にすることができる。その意味で、「性的に対等」という限定付きではあるものの、人間-ラブドールの親密な関係性は構築され得ると言うことができるだろう。

パネル・ディスカッション

歩き出すゾンビ・走り出すゾンビ
～虚実 - 生死を攪乱する身体イメージをめぐる～

登壇者紹介

藤田直哉（ふじたなおや）：1983年、札幌生まれ。東京工業大学大学院社会理工学研究科価値システム専攻博士課程修了。博士（学術）。二松学舎大学、和光大学非常勤講師。SF・文芸評論家。著書に『虚構内存在—筒井康隆と〈新しい《生》の次元〉』、『シン・ゴジラ論』（作品社）、編著に『3・11の未来—日本・SF・創造力』（作品社）、『地域アート—美学／制度／日本』（堀之内出版）など。

岡田尚文（おかだなおぶみ）：1972年、山形県生まれ。学習院大学大学院人文科学研究科で修士号（史学）と博士号（表象文化学）、パリ第一大学でDEA（前工業化社会史学）を取得。現在、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻助教。共著に『円卓—古希の堀越孝一を囲む弟子たちの歴史エッセイ集』（東洋書林、2006年）、『映画のなかの社会／社会のなかの映画』（ミネルヴァ書房、2011年）、共訳に『騎士道百科図鑑』（コンスタンス・B・ブシャード監修／堀越孝一日本語版監修、悠書館、2011年）などがある。

野田謙介（のだけんすけ・司会）：1977年、大阪府生まれ。マンガ研究者、翻訳家。現在、学習院大学大学院身体表象文化学専攻博士後期課程に在籍。雑誌『Pen』の特集「世界のコミック大研究。」（阪急コミュニケーションズ、2007年、No. 204）の企画・構成を手がける。訳書に、ティエリ・グルンステン『マンガのシステム—コマはなぜ物語になるのか』（青土社、2009年）、エマニュエル・ギベール『アランの戦争—アラン・イングラム・コープの回想録』（国書刊行会、2011年）がある。

趣旨説明

それは、腐った身体を墓場から起こして、おもむろに歩き出す。歩き回るうちに集団化して人を襲い、その肉をむさぼり食う。しかもこのとき、自らの症状を被食者に感染させる。

先ごろ他界したアメリカ人映画監督ジョージ・A・ロメロは、1960年代末から2000年代初頭にかけて6本の長編ゾンビ映画を撮った。そこで彼が——ハイチの民間伝承に基づく旧来のそれに代えて——新しく差し出したゾンビ・イメージは、現代社会が孕む様々な問題を「具現化=身体化」する仕掛けとして有効に機能し、映画のみならず、コミック、アニメーション、ゲームといった様々なメディア（虚構空間）を席卷しつつ、あるいはコスプレのような、市井（現実空間）における身体的模倣を誘発しつつ、世界へと広がっていった。

しかし、21世紀に入って、それは走り出す。ここにきての「^{ウォーキング・デッド}歩く屍」から「^{ランニング・デッド}走る屍」へという運動の（速度と質の）変化は何を意味するのだろうか。いや、そもそも、ゾンビはなぜ歩き出し／走り出したのだろうか。そして、この変化は、ゾンビの身体イメージ上に同時に見え隠れする「虚／実」、「生／死」といった二項対立的概念のあり方にどのような影響を与えるだろうか。

このたび本学会では、近著『新世紀ゾンビ論—ゾンビとは、あなたであり、私である』（筑摩書房、2017年）で、流動化する現代世界がかかえる困難を根本的に克服するための兆しとしてゾンビを捉えようとした気鋭の批評家、藤田直哉氏と、本学身体表象文化学専攻助教で、近年、特にロメロ作品を検証することで従来ゾンビ映画史の見直しを試みている岡田尚文氏との公開討論会を開催する。ゾンビの身体イメージをめぐって、フロアにも問いかけながら、活発な議論を交わしたい。

（文責：学習院大学身体表象文化学会運営委員会）

基調スピーチ① 走り出すゾンビ

藤田直哉

みなさんはじめまして。藤田直哉と申します。お招きいただき、ありがとうございます。ぼくは普段は、批評文を書いております。先日、『新世紀ゾンビ論』という書籍を筑摩書房から刊行いたしました。それがきっかけでここにお招きいただいたものと理解しています。なので、最初にこの本に関する話をさせてください。

『新世紀ゾンビ論』をとりまく現状と前提

『新世紀ゾンビ論』は、2010年に書き始めていたものでして、その頃は現在のようにゾンビが学術的な対象となるような状況ではありませんでした。ゾンビを主題にした学会でのパネル・ディスカッションに参加しているなんていうのは、信じがたい思いがします。

英語圏ではエッセイなどがいくらかありましたが、まだ本格的に真面目な学術の対象として日本でゾンビが扱われていないときに書き始めたがゆえに、方法論的に苦労した覚えがあります。編集者とも、打ち合わせで、「これは学術的な本なのか否か」をよく議論していた覚えがあります。

いまでは岡本健さんの『ゾンビ学』（人文書院、2017年）という書籍も刊行され、ゾンビを学問的に扱う枠組みができつつありますが、ぼくの『新世紀ゾンビ論』の場合は、アカデミズムの読者を期待して本を作ることは難しく、可能な限り一般の読者にアピールする内容にする必要がありました。そうしないと、本の採算が採れないという身も蓋もない理由に抛ります。

ぼく自身は、これは「論」であって「学」ではない、つまり、評論であると認識をしておりますが、ゾンビのような先行研究があまり多くない領域を研究していく場合、学問のディシプリンがしっかりとできあがっているわけではないので、評論と学術の差異がよくわからなくなってしまうな、という実感もあります。

ぼくの『新世紀ゾンビ論』や、きょう話す内容は、おそらく学問的な厳密さの観点からは問題があるのだろう、ということはよくよく理解しています。しかし、あまり先行研究がない領域に飛び込んで、蛮勇かもしれないけど荒っぽい地図を描いてみるというのが評論の役割のひとつだと思うので、ご容赦いただければと思います。精密かつ正確に修正する作業は、後の人々にお任せしたい。

新世紀ゾンビとその4つの特徴

さて、以上の前置きをした上で、『新世紀ゾンビ論』で語った内容をご紹介します。とても全てを話すことはできないので、簡潔に要点を絞って話したいと思います。

この本は、21世紀になって量が膨大に増え、ユニークな質の内容に変化してきたゾンビ像と、そのゾンビを受容する人々について、総合的に分析しようとした書籍です。

この本の特徴としては、「ゾンビ」を分析する際に、特定のジャンルに限定しないようにしたということがあります。現在では、ゲームのなかのゾンビや、ハロウィンのコスプレのゾンビなどが大きなボリュームを占めています。「ゾンビ」というフィクションのなかのキャラクターがジャンルや領域を横断するように存在している現在、ジャンルや領域を横断する性質を持った存在としての「ゾンビ」そのものを考えようとした論、であるといえます。

映画論やゲーム論としてゾンビを考えるのではなくて、むしろジャンルやメディア、ときには虚実の枠すら超えてしまう「ゾンビ」という存在それ自体を主体と看做して考察した、といいかえてもいいかもしれません。もちろん、ゾンビが現実存在がするとは思っていませんが、フィクション内のキャラクターとしてぼくたちの認識や世界観や想像力に影響を及ぼすようななにかとして、ゾンビは存在しているわけです。そのような存在を、ぼくの用語でいえば、「虚構内存在」といいます。

そのような「虚構内存在」としてのゾンビが、フィクションもしくは想像力のなかで膨大に広がるのは、それを想像している人間側にそれを必要とする理由があるのだと考えられます。あくまで想像の産物ですから、人間が想像し、創作し、受容しないことには存在できない。では、人々が、ゾンビという架空の存在を欲望するようになっているのは、どのような背景か。

それを考えるにあたって、21世紀のゾンビの新しい特徴を手掛かりにしました。「足が速い」「管理可能・共存可能」「知能がある場合がある」「かわいいものとして描写される」です。

この特徴について、いくつかの実例を挙げて紹介します。

「足が速い」というのは、ブラッド・ピット (Brad Pitt) が主演の『ワールド・ウォーZ』 (*World War Z*, 2013) が典型ですね。ジョージ・A・ロメロ (George Andrew Romero, 1940-2017) が決定付けた近代ゾンビの遅さと比べると、21世紀のゾンビは足が速いことが決定的な特徴です。この特徴は、ゲームに由来するという説もあります。

「管理可能・共存可能」は、ゾンビの新しい特徴だと思われます。『ショーン・オブ・ザ・デッド』 (*Shaun of the Dead*, 2004) では、ゾンビになった友人を倉庫で首輪に繋いで飼って、一緒にゲームをし続けます。『ゾンビーノ』 (*Fido*, 2007) という作品では、横暴な夫の代わりに、首輪で飼い慣らしたゾンビと家庭生活を営むようになります。ゾンビ版「ロミオとジュリエット」といえる『ウォーム・ボディーズ』 (*Warm Bodies*, 2013)

は、ゾンビのイケメンと人間の女性の恋愛モノです。ゾンビは治療可能なものという扱いで、愛で治るということになっています。ゾンビは福祉の対象として、社会に包摂されません。

「知能がある場合がある」も新しい顕著な特徴かもしれません。ロメロ自身が作った『ゾンビ』(*Dawn of the Dead*, 1978)の続編『ランド・オブ・ザ・デッド』(*Land of the Dead*, 2005)では、ゾンビの群れを率いるリーダーが、「おーいみんな、この水渡れるぜー」と呼びかけているような場面があります。『ぼくのゾンビ・ライフ』(S. G. Browne, *Breathers: A Zombie's Lament*, New York: Three Rivers Press, 2009)¹という小説では、ゾンビが権利を求めて、公民権運動を行い、TVなどに出演して演説します。

「かわいいものとして描写される」は、主に携帯ゾンビゲームの特徴です。ニンテンドーDSからは、『ぞんぴだいすき』(2011年)という、ゾンビを操って人間を襲わせる子供向けゲームが作られています。ほかにも、畑からゾンビを収穫する『ゾンビファーム』(*Zombie Farm*, 2008)とか、植物とゾンビが戦う『プランツ vs ゾンビ』(*Plants vs. Zombies*, 2009)だとか、デフォルメされたかわいい絵柄のゾンビが出てくる携帯ゲームは枚挙に暇がありません。「かわいいゾンビ」のなかで、日本に特殊的だと思われるのが、二次元美少女や萌えキャラクターと、ゾンビを重ねて描くものです。漫画の『さんかれあ』(講談社、2010-2014年)であるとか、作中で自身のことを「ゾンビ」と呼ぶシーンがある『魔法少女まどか☆マギカ』(2011年)などがその例になります。

これらの変化は、総じて、この社会に生きている人々の自己イメージの変化や、身体イメージの変化を反映しているのではないかという仮説の立場に本書は立ちます。ほかのキャラクターと比べて、ゾンビというキャラクターは、身体の要素が強いものです。ですから、ほかでもないゾンビの流行は、人々の身体に関するイメージの変化とより強く結びついているものだと考えられます。

「足の速いゾンビ」が流行するのは、この社会が過剰に流動性を高めている状況に生きているが故に、そこに生きる人々の身体イメージも非常に素早いものになっているのではないだろうか。『ワールド・ウォーZ』で、ゾンビが津波のように押し寄せるのは、「リキッド」化、つまり社会とそこに生きる人々が液状化しているというリアリティの投影ではないでしょうか。

後者3つは、ゾンビと人間との関係にかかわります。「かわいい」化は、それを親密なものにしたいという欲望にかかわります。「共存可能」という内容面も同じ欲望に関係していますね。ゾンビを近しいもの、親しいものと感じ、ときには自分自身すらゾンビかもしれないという懷疑が繰り返し語られます。

¹ S・G・ブラウン著『ぼくのゾンビ・ライフ』、小林真里訳、太田出版、2011年。

これが、現代のゾンビの奇妙な性質です。ときには、『乾いた死体は蛆も湧かない』（講談社、2010年）という小説のように、ゾンビに憧れる欲望すら語られます。人間が上で、ゾンビが下とは必ずしも感じられなくなっているようなのです。

これは何故でしょうか。

人間観の変化とゾンビ

原因はふたつほど考えられます。ひとつは、「人間」の理解の変化です。必ずしも人間が、理性的で意識的な存在であるとは思われなくなったのではないかと。日々生きていて、自分が無意識的に動かされている存在であるという自覚を持ちやすい社会になったのではないかと。たとえば、ゲームや SNS などに実装されている、依存症や「ハマる」という状態を促す文化・消費の環境に長い時間生きるようになったことが、その感覚を促すのかもしれない。理性や意識で自分自身を完全に制御できていないような、依存症的な文化消費の環境が発展したことが要因かもしれません。

あるいは、脳神経科学の知見が人間観にフィードバックしているのかもしれない。人間の意識や理性の価値が従来考えられていたよりも低いのではないかという問題提起がこの領域でなされています。デイヴィッド・イーグルマン (David Eagleman) は『意識は傍観者である：脳の知られざる営み』 (*Incognito: The Secret Lives of the Brain*, 2011)² という著作で、人間の意志や決断は、脳のゾンビ・システムが自動的に行っていて、意識はそれを後から遅れて認識するだけであるという説を提出しています。

そのような脳神経科学の知見がフィードバックした可能性は高いと考える根拠は、ゾンビの変化のなかにもあります。ゾンビは、かつてはブドゥーの呪術が原因だったり、化学物質が原因とされていました。ロメロのゾンビも、何が原因なのかは不明なままになっています。しかし、1990年代以降は、ウイルスの感染により、脳神経に異常が発生するというゾンビ観が主流になっています。脳神経科学の発展による人間観の変化がゾンビ像の変化を促し、同時に、人間とゾンビが近しいかもという認識も生んでいるように思われます。これは、いわゆる近代的な人間とは異なる新しい人間観を模索し認知可能なものにするために、ゾンビという形象を借りている、ともいえます。

ゾンビと人間とが近しいものと感じられる第二の理由は、虚構と現実の関係の混濁です。いいかえるなら、イメージと生身の身体の関係性が再編成されているといいましょうか。ここでは、SNSなどで自身の自撮りなどをアップするような経験が増えたことを想定しています。自身の身体のイメージが操作可能なものになり、生身とは切り離されて流通することが多くなり、なおかつその身体イメージに自身のアイデンティティを帰属させるなら

² 太田直子訳、早川書房、2012年。

ば、身体イメージが物質的な生身の身体に留まらないものになると想像するのは難しくありません。

SNSなどで自身が能動的に行うものだけではありません。デイヴィッド・ライアン (David Lyon) らがいうような「データ・ダブル」、すなわち、データの世界に作り上げられる仮想的な身体が増大していることも重要な契機です。行動履歴や購買履歴や監視カメラのデータなどから、データとしてば撒かれて仮想的に再構成された自己のようなものを意識させられる経験がかつてよりも膨大な時代を私たちは生きています。そんな時代の身体イメージは、単なる生身の物質に留まらず、仮想的なデータにまで延長されていると考えられます。二重化している、というのではなく、生身と仮想を横断する、あるいは、両方のフィードバック・フィードフォワードのループのなかに、流動的な形で身体イメージが存在するようになったといってもいいのかもしれませんが。

だからこそ、新世紀のゾンビは流動的な性格を持ち、人間に親和的で親密な存在を持ち、虚構と現実を往復する性質を持つのではないのでしょうか。

アメリカのゾンビ市場でかなり上位に入っているのは、驚くことに、コスプレです。ハロウィンのコスプレで、ゾンビに人間が仮想するのです。虚構としてのゾンビを人間が身に纏うというこの行動は、新世紀のゾンビの特質をよく現しています。

ほかにも、ゾンビになって行われる町コンや、参加者がゾンビに扮するゾンビウォークなども盛んになってきています。単なる虚構のなかの、現実には存在しないキャラクターに過ぎない「ゾンビ」を、わざわざ人間が物質化して、自身がそれを演じたいという欲望がどこから発生するのかを理解するためには、現代においてゾンビと人間の関係が、そのようになっていると考えたほうが良いのではないだろうか。

私は『新世紀ゾンビ論』で、そのような提案をしました。

基調スピーチ② 歩き出すゾンビ

岡田尚文

藤田さんが主に 2000 年代以降のゾンビ映画ないしゾンビ現象、いってみれば走り出して以降のゾンビの身体についてお話しになったのに対し、これから私は、ゾンビの最初の「歩き出し」についてお話しいたします。ゾンビはどこからどのように歩き出したのでしょうか。論を先取りするならば、この歩くゾンビの身体が、これまで考えられていたような前近代の文脈ではなく、近代的な文脈、それもとりわけ小説・映画の——「ドラキュラ」ではなく——「フランケンシュタイン」との関係においてこそ、あるいは近代群衆との関係においてこそ、考えられるべきなのではないのか、というのが、とりあえずの私の仮説です。

映画のゾンビの二大区分の見直し

そのために、まずはこれまで自明のものと考えられてきたゾンビ映画の二大区分について見直してみましよう。従来、特に日本の関連文献において、映画のなかのゾンビは、「ブードゥー・ゾンビ」と「モダン・ゾンビ」のふたつに大別されてきました。ハイチのブードゥー教の魔術によって墓からよみがえる死者、すなわち「ブードゥー・ゾンビ」と、そしてもうひとつは、ジョージ・A・ロメロ監督による 1968 年のインディペンデント映画、『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』(*Night of the Living Dead*)³以降に広まった、ハイチ色・宗教色を排した「モダン・ゾンビ」です。後者のモダン・ゾンビはあきらかにロメロ監督作の影響下に広まったことから、これを「ロメロ・ゾンビ」といいかえることもしばしばです。

しかし、おそらく世界的にも、意図的に定義してくれている人はいないのですが、例えば参考文献に挙げたカイル・ウィリアム・ビショップ (Kyle William Bishop) の 2010 年の本⁴など、英語圏の文献を見ると、本来、モダン・ゾンビはクラシック・ゾンビ (Classic Zombie) に対する対義語だったようです。どういうことかというと、1932 年にヴィクター・ハルペリン (Victor Hugo Halperin, 1895-1983) 監督による『恐怖城』(*White Zombie*) で初めて映画にゾンビが登場してからしばらくの時期を、ゾンビ映画におけるクラシック

³ 以下、『NotLD』(原題の場合は *NotLD*) と表記する。

⁴ Kyle William Bishop, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2010.

期として捉え、先の「ロメロ・ゾンビ」が登場して以降をゾンビ映画におけるモダン期という。つまり、あくまでも映画史における古典と近代を区別していたということです。

ところが、日本でも誰がいだしたかは定かではありませんが、おそらくはゾンビ映画研究の第一人者である伊東美和さんが各所で繰り返し述べてきたこともあって、「ブードゥー・ゾンビ」に「モダン・ゾンビ」を対立させる言い方が定着してしまった⁵。しかも、そこではどうも、ブードゥーという言葉がプレモダン、前近代の響きを持っている。

しかし、ゾンビ伝承を最初に生み出したとされるブードゥー教自体、西洋列強による近代的植民地政策が生み出したものでした。15世紀末にコロンブスが「発見」し、当初スペインが占領したイスパニョール島にアフリカ人が奴隷として連れてこられ、これを17世紀の後半にはフランスが奪う。その後、フランス革命の直後に唯一成功したともいわれる奴隷革命、ハイチ革命が起きるも、20世紀の前半にはアメリカの海兵隊がハイチを事実上占領し……といううちに、そこで、アフリカ由来の民間信仰が——カトリックの特にキリストの復活の思想を取り込みつつ——発展を遂げたのがブードゥー信仰である。よって、それは、魔術的儀式を伴うなど、一見前近代的に思われるかもしれないがさにあらず。「ブードゥー・ゾンビ」をこそ、「モダン・ゾンビ」と称するべきではないのか、というのが私の意見です。そうすると、当然、「ロメロ・ゾンビ」は既にスティーヴン・シャヴィロ (Steven Shaviro)⁶がそう呼んでいるように、「ポストモダン・ゾンビ」ということになるわけです。藤田さんのおっしゃる「21世紀ゾンビ」は、「ポスト=ポストモダン・ゾンビ」、「オルタナティヴ・モダン・ゾンビ」ということになりましょうか。

歩き出すブードゥー・ゾンビとガルヴァーニ電気

ともかく、なぜそのようなところにこだわるかという点、ゾンビの「歩き出し」の問題も近代の問題として捉えることができるからです。お手元の資料①⁷をご覧ください。1929

⁵ 例えば、地引雄一「ブードゥー・ゾンビとモダン・ゾンビ」、伊東美和編著『ゾンビ映画大事典』洋泉社、2003年、82-88頁；福田安佐子「ゾンビ映画史再考」『人間・環境学』、第25巻、2016年、55-68頁を参照。

⁶ Steven Shaviro, "Contagious Allegories: George Romero", *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, 1993, pp. 83-105.

⁷ [資料①] W. Seabrook, *The Magic Island*, 1929, p. 93. « As Polynice talked on, I reflected that these tales ran closely parallel not only with those of the negroes in Georgia and the Carolinas, but with the mediaeval folklore of white Europe. Werewolves, vampires, and demons were certainly no novelty. But I recalled one creature I had been hearing about in Haiti, which sounded exclusively local—the *zombie*. / It seemed (or so I had been assured by negroes more credulous than Polynice) that while the *zombie* came from the grave, it was neither a ghost, nor yet a person who had been raised like Lazarus from the dead. The *zombie*, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life—it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who

年に『魔法の島—ハイチ』 (*The Magic Island*)⁸を著して、「ハイチアン・ゾンビ」の存在を世に知らしめたアメリカ人ジャーナリスト、ウィリアム・シーブルック (William Seabrook, 1884-1945) は、そこで、ブードゥーの魔術師が、死体を腐る前に掘り出して「機械的な生命の見かけ (a mechanical semblance of life)」を与え、「それをガルヴァニイズして動かし (galvanize it into movement)」、従者や奴隷にすると記述しました⁹。

恐らくこの言葉に関して、ほとんど誰もこれまで注意を払ってこなかったと思われます。というのも資料②¹⁰をご覧くださいとわかるとおり、1968年にこの本を訳した林剛至さんという方が、知らんぷりしてこれらの言葉を訳し飛ばしているんですね。この訳本全体が抄訳であり、かつ、皆さん訳文を信じて原文を参照してこなかった。しかし、この《galvanize》という動詞は *Oxford English Dictionary*¹¹によればもともとは「ガルヴァニズムを適用すること (to apply galvanism to)」、あるいは「ガルヴァニック電流で刺激すること (to stimulate by means of a galvanic current)」。同じく *OED* でガルヴァニズムとは「化学反応によって生じた電気 (electricity developed by chemical action)」のことです。これはもちろん、イタリアの解剖学者ルイジ・ガルヴァーニ (Luigi Galvani, 1737-1798) が 18 世紀末に行った実験——長谷川真理子¹²によれば「ゴシックふう」に、「雷雨の晩に」雷の電気でカエルの死体の脚を動かした——に由来する言葉です¹³。17

have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks, and beating it like a dumb beast of it slackens» (下線は岡田、スラッシュは段落の変わり目)。

⁸ William Seabrook, *The Magic Island*, New York: Dover Publications, Inc., 2016 (First published 1929) (W・B・シーブルック『魔法の島—ハイチ』林剛至訳、大陸書房、1968年)。

⁹ *Id.*, 93.

¹⁰ [資料②] 『魔法の島—ハイチ』、118頁。「しかし、こうしたハイチの民話に耳を傾け収集しているうちに、それがジョージアやカロライナに住む黒人たちの伝承やヨーロッパ中世の民話にもよく似ていることに気づいた。と同時に、これら民話の陰に隠れているハイチ独特の存在、ゾンビイのことも思い浮かべたのだった。／ゾンビイというのは、墓から甦ってきたもののことである。が、幽霊でもなければ死の世界から甦ってきたものでもない。それは、ちがった表現をすれば、霊のない人間の死骸である。それが呪術によって、まるで生きていたかのように歩き回ったり、いろんなことをする。そういったものがゾンビイである。／このため、ゾンビイを作る能力を具えた連中は、死体が埋められると、腐敗して使いものにならなくなる前に墓から掘り起し、召使や奴隷にするほか、野良仕事にこき使うといったこともやっつけてのける、ということである」(強調点は林、スラッシュは段落の変わり目)。

¹¹ *Oxford English Dictionary Online* (2017年10月20日最終アクセス)。

¹² 長谷川真理子「フランケンシュタインと科学の寓意」『フランケンシュタイン』(もっと知りたい名作の世界⑦) ミネルヴァ書房、2006年、133-145頁。

¹³ 同、138-139頁。

世紀に成立したとされる近代科学のうちの、「生命も他の物理現象と同様に解明できるとする機械論」¹⁴にもとづいた、これは実験だった。

もちろん、ガルヴァーニの実験は即座に否定されます。カエルの脚を動かしたのは実験に使用した二種類の金属間に生じた電位差であって、雷ではなかった¹⁵。しかし、科学の黎明期であり、そしてまた現在のように情報伝達速度がそれほど速くなかった時代のことです。ガルヴァーニ電気は生物の死体を機械的に動かす物理的力として、長い間、説得力をもった。ご承知のとおり、メアリー・シェリー (Mary Shelley, 1797-1851) が1818年に著した小説『フランケンシュタイン』 (*Frankenstein: Or The Modern Prometheus*) のなかで、かの——人間と動物の死体から成る——怪物を雷で蘇らせたのも、おそらくこの電気実験に影響を受けてのことでした¹⁶。

シェリーとシーブルックの間のほぼ100年の開きについては考慮する必要があると思われますし、シーブルックの時代に「ガルヴァナイズ」という言葉の意味がより広い意味を獲得していた可能性についても検証しなければなりません。いま私がいいたいのは、フランケンシュタインの怪物とゾンビとは、ガルヴァーニ電気という、実際には存在しなかった架空の、しかし、あると長きに渡って広範に信じられていた雷由来の近代的動力によって歩き出した、極めて機械的な「魂のない死体」として、いわば「血縁」関係をもっているということです。

映画のなかのゾンビ

さて、『魔法の島』が著されてほどなく、1930年代になると、ゾンビは映画へと活躍の場を移します。ということで、今度は映画におけるゾンビの「歩き出し」に注目してみましよう。

そもそも、映画は、本来、静止した画像（例えば過去に撮られた人物の写真）を機械によって動かして見せる、それ自体ガルヴァーニ電氣的な性質をもったシステムといえましよう。ゾンビ的メディウムといってもいいかもしれません。加藤幹郎が指摘するように「動きえない死体」であるところから「墓石と言葉の矛盾を押して」「歩き出す」生ける屍、ゾンビは、真の「映画的主体」なのです¹⁷。

そのようなメディウム上に「歩く屍 (Walking Dead)」としてのゾンビを最初に登場させたのは先にも挙げた1932年のアメリカ映画、『恐怖城』です。この独立プロダクション系映画は、シーブルックの『魔法の島』を参照しつつ、ハイチをセットで再現し、ま

¹⁴ 同、136頁。

¹⁵ 同、140頁。

¹⁶ 同、138頁。

¹⁷ 加藤幹郎『映画ジャンル論—ハリウッド映画史の多様な芸術主義』、文遊社、2016年、334-335頁。

たベラ・ルゴシ (Bela Lugosi, 1882-1956) をゾンビ・マスターとして主演させ、予想外の人気を博しました。しかし、ここでゾンビは、ブードゥー・マスターというよりは、いかにもドラキュラ然とした城主ルゴシに眼力で操られる従順な奴隷 (仮死状態の人間) に過ぎませんでした。大ドラキュラ役者を前にしてゾンビはただの脇役に過ぎない。

ゾンビ映画は数あれど、やはりその後、ゾンビの名を世界的に広めるきっかけとなったのはジョージ・A・ロメロ監督による初期三部作でしょう。ここでは、特にその第一作、1968年に製作された、これまた独立プロダクション系映画、『NotLD』に注目しましょう。ロメロはまず当作で舞台を自身の地元ピッツバーグに移し、ハイチとブードゥー教からコンテクストを切り離しました。「生ける屍」と化すのは専ら同時代の社会に生きるアメリカ人です。ブードゥー・ゾンビと決定的に異なることには、彼らは肉食の欲望に駆られて飽くことなく人間を襲い、しかもその際、噛みついてゾンビ状態を相手に感染させるようになった。ということで、この作品が、先の新区分でいうならば、「ポストモダン・ゾンビ」映画の先駆けとなりました。

いや、それ以上に重要なのは、ゾンビのポストモダンの到来を告げ、かつ後代に多大な影響を与えたこの作品が、やはりあきらかに「フランケンシュタインの系譜」に位置づけられるべき映画であることです。この映画の冒頭のシーンを少しご覧いただきましょう¹⁸。

このように、この時点では無名のモンスターが「墓場」でヒロインを襲う際、背後には「雷」が (視覚的に) 光り / (聴覚的に)

とどろいています (図 1)。そして、ここで雷は、ジェームズ・ホエール (James Whale, 1889-1957) 監督による 1931 年の映画『フランケンシュタイン』 (Frankenstein) 同様——とはいっても低予算映画なのでそこまで派手にはいきませんが——「死体」に生命を吹き込みかつ動きを与える (本来かたちのない) エネルギー、これまでの文脈でいうならガルヴァーニ電氣的エネルギーを視覚的に表現するための仕掛けとなっている。マイケル・グラント (Michael Grant)¹⁹ によれば、映画『フランケンシュタイン』



図 1: 雷鳴と共にヒロインを襲うボリス・カーロフ似のゾンビ (DVD 『NotLD』 00:06:51)

¹⁸ DVD 『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』、株式会社ハピネット、2010年 (00:05:56-)。

¹⁹ マイケル・グラント「ジェームズ・ホエールの『フランケンシュタイン』—ホラー映画とスクリーン上の怪物のシンボルの生物学」『怪物の黙示録—『フランケンシュタイン』を読む』スティーヴン・バン編、遠藤徹訳、青弓社、1997年、151-180頁 (Stephen Bann, *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, London: Reaktion Books Ltd., 1994)。

の「雷」は「光と火の、最も強力で意味深い融合」です²⁰。あるいはシェリーの小説『フランケンシュタイン』の副題にあるように、それは「近代のプロメテウス (the modern Prometheus)」の火です。

ここで最初あらわれる新ゾンビは、『フランケンシュタイン』主演時のボリス・カーロフ (Boris Karloff, 1887-1969) に、容姿が、労働者としての服装が、そして動きがそっくりです。ほかの様々な点、うなるばかりで言葉を話せないところ、動きが鈍く走れないところ、そしてとりわけ松明の火をきらうところもフランケンシュタインの「怪物」と似ている。つまり、この「火」をめぐって、ふたつの映画の構造上の類似が炙り出されることになるわけです。両作のモンスターを歩き出させた「火」が、また彼らの歩みを止め、ということは「二度目の死」を与え、引いては物語に結末を与える。いわば浄化の火となります。

ゾンビ、群衆化したフランケンシュタイン

最後にもう一点、『NotLD』が、今度は『フランケンシュタイン』と「群衆」という主題をめぐっても、裏表の関係を形成することを確認しておきます。今村仁司はその「群衆論」²¹のなかで、小説『フランケンシュタイン』における「怪物」が「革命群衆」を体現する存在だったと指摘します。フランス革命の結果生まれた近代の「群衆」は、19世紀のヨーロッパにおける旧世代（啓蒙主義者）にとって、喜ばしくも映る反面、コントロールが効かなくなるという点においてとてつもない脅威でした。映画『フランケンシュタイン』で、怪物は、「群衆」に火をもて追われ、最後には焼け死ぬこととなります。しかし本来、この「怪物」こそが「群衆」だったというわけです。その点で映画『フランケンシュタイン』には転倒がある。しかし、『NotLD』はいわば「フランケンシュタインの眷属」として、かの怪物の身体を無数に分裂・増殖させることで、それが本来あるべき（文字どおりの）「群衆」の姿に引き戻したのではないのでしょうか。そしてここにもまた、ガルヴァーニ電気が関係してきます。

というのも、クリス・ボルディック (Chris Baldick)²²によれば、19世紀のイギリスで多数の書物を著した思想家トマス・カーライル (Thomas Carlyle, 1795-1881) が、1789年の革命後のフランスをして「ガルヴァーニ電気で動く巨大な怪物のような一個の塊」と

²⁰ 同、168頁。

²¹ 今村仁司『群衆—モンスターの誕生』、(ちくま新書) 筑摩書房、1996年。

²² クリス・ボルディック『フランケンシュタインの影の下に』谷内田浩正／西本あづさ／山本秀行訳、国書刊行会、1996年 (Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford: Clarendon Press, 1987)。

評しました²³。当時のフランスは、宗教を失って、産業だけが、科学的合理性と金銭的結びつきによって勝手に動いていた。カーライルはそのような無神論者と拝金主義者が支配する世界を、心臓と神経組織を失って、骨や筋肉だけをガルヴァーニ電気で機械的にぴくぴく痙攣させる「生ける屍」の身体イメージに重ねたのです。これを近代的群衆が見せた症状といってもいいでしょう。

近代に初めて登場した「群衆」は、当時、人類にとって新しい経験だったとレベッカ・ソルニット (Rebecca Solnit) はいいます²⁴。「互いを見知ることのないままに生きる夥しい数の他人同士」、それは——ベンヤミンがいうところの「遊歩者^{フラヌール} (flâneur)」にとってはいわば泳ぐための海だったようですが——カーライルや先行世代からすれば、ガルヴァーニ電気で動く魂のない機械的・ゾンビ的存在だった。いま群れをなして我々のほうに歩いてくる——いや、もしかしたら走ってくる——ゾンビたちは、もともとそのような近代の問題をその身に歴史的に引き受けていたが故に歩き出したのだ。

というあたりで、お時間が来たようですので、とりあえず私のお話を終わります。

²³ 同、176頁。

²⁴ ソルニット、レベッカ『ウォークスー歩くことの精神史』東辻賢治郎訳、左右社、2017年 (Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, Penguin Books, 2001)、333頁。

ディスカッション① (登壇者)

野田謙介 (司会) ——司会進行を務めさせていただきます野田と申します。よろしくお願いいたします。最初に白状してしまいますと、私、そんなにゾンビとかホラーが得意じゃありませんで(笑)、まったく適任ではないのですが、ほかに適任者がいらっしゃらないということで、ふつつかながら司会を務めさせていただきます。本日のパネル・ディスカッションの趣旨に関しましては、お手元のハンドアウトに詳しく書いてありますので、そちらをご覧ください(「趣旨説明」参照)。付け加えさせていただきますと、そもそもの始まりは、身体表象文化学専攻の大貫敦子先生、それから助教の岡田尚文さん、副手の脇なつみさん、あるいはドイツ語圏文化学科助教の芹澤円さんなどが中心になって、以前から「ゾンビ映画を観る会」という勉強会が開かれておまして、その延長線上で、今回第一回目の学習院大学身体表象文化学会大会を開催するにあたって、そのゾンビをテーマに据えてみようということになった、そういう経緯だと聞き及んでおります。それから、本日お越しくくださった藤田直哉さんが、ちょうど『新世紀ゾンビ論』という著書を出されたところでしたので、せっかくですから呼びましてぜひお話しを伺いたい、という運びになりました。

この本自体は、最近の漫画、アニメ、ゲーム、映画などに頻繁にゾンビが登場してくる、そういった事例を幅広く拾いあげながら、現代社会について考察する、あるいはそこからさらに考えを進めて、いかにそういった社会と私たちが向きあうか、そういうことまで射程に含んだ本かなと、そんなふうに読ませていただきました。藤田さんのご専門はもともと筒井康隆だそうで、博士論文をそのテーマで書かれています。それから最近はいろいろなテーマの著作を精力的に出されています

ね。一方の岡田さんは身体表象の助教さんでいらっしゃるしまして、当初は映画における食肉、屠畜についての博士論文を執筆されており、最近ではゾンビというものをテーマのひとつとして考えられていらっしゃる。



さきほどの藤田さんのお話しは、そもそもゾンビがいまなぜ流行っているのか、その理由を、21世紀型ゾンビの4つの特徴を手がかりにして探っていくお話だったかと思います。岡田さんのお話しは、もともとの映画史におけるクラシック・ゾンビ/モダン・ゾンビという時代区分を、「ガルヴァナイズ」という言葉を梃子にして、ぐいどずらすようなお話だったかなと。さらには、その同じ力のモーメントを利用することで、ゾンビとフランケンシュタインを繋げつつ、いわゆる「近代」や「ポストモダン」という時代性がいかにゾンビに投影されているか、というのが発表のご趣旨だったかと思います。そういう意味で、藤田さんが最初にお話ししてくださったことと、時代意識の投影という意味で非常に問題意識を共有されたお話だったかなと感じました。どうでしょうか。とりあえずお二方にそれぞれのきょうの発表について、少しコメントをいただくところから始めたいと思うのですが、順番としては岡田さんからお願いできますか。

岡田尚文——もちろん藤田さんのご著書を、私どもの専攻でもみんなで読書会を開いて拝読しまして、また本日のご発表の内容もあわせて、非常に感銘を受けました。さきほどの私の発表がそうであったように、私は日ごろ大学という場で、できるだけ狭い範囲に限定して、歴史的に考えたい、という試みを続けてきましたけれども、しかし、ゾンビ現象というのは、やはりいままでの学問的領域をただひたすら死守しているなかでは扱いきれない、そのような現象だということはいつも感じておりました。しかし、かといって、なかなか藤田さんのようなやり方には能力的にも手を出せないなと思って、いろいろ考えているところです。

そうですね、いまのお話だといろいろ関心があるんですが、私どもの身体表象文化学専攻（きょうはその学会ですけれども）の設立趣旨として、19世紀的な^{テキスト}文字文化といったものでは捉えきれない問題を、^{イメージ}画像=表象をとおして捉えよう、特に「身体像」について考えることによってそれを捉えよう、というところから始まったと私は理解しております。そのような意味で、きょうの藤田さんのお話は私どもには大変参考になった次第です。特に、人間は理性的ではないと薄々自分たちで勘づいてきている、そして脳神経科学的な知見というのがそこに関係しているのだというお話を非常に面白く伺いました。近代的（男性的）主体として、文字を操る存在——もしかしてドラキュラはそちらのほうに入るのかなという気がしますがすけれども——ではなくて、ゾンビを通じて、ある種の身体感覚のほう为先であるというような、そういう現象を捉えようとしていらっしゃるということで、非常に面白く伺いました。

野田——ありがとうございます。藤田さん、さきほど語りきれなかったことも含めて、もしなにかございましたらお願いできますか。

藤田直哉——さっきの話をもう一段階引いて話すと、科学とかテクノロジーが変化して生命観や人間観が新しく変わるときに、なにか怖いものの表象としてそれらが現れやすい、というのがあると思うんですよ。フリードリヒ・キッター（Friedrich A. Kittler, 1943-2011）は『ドラキュラの遺言—ソフトウェアなど存在しない』（*Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*, 1993）²⁶で、手書き文字からタイプライターに変わったときに、社会やメディアの変動がドラキュラという表象として現れたと述べています。ぼくもまあ、ゾンビもそういう性質があるだろうとは思っていて。ガルヴァーニ電気がフランケンシュタインを動かしているっていうのは、当時の人間たちの電気や磁石は人間の精神に影響するんだといった、そういう時期の考え方が影響しているはずなんです。バイオテクノロジーの時期にはウイルスで動く存在としてゾンビは考えられるし、たぶん脳神経科学が発達してくるとそういった説明になってくるというように、その時代における人間観や身体観が変わったときのその軋みとかズレ、恐怖や不安が、おそらくドラキュラやゾンビなどの怪物的なものとして表象されるのではないかとぼくは思ってるんですよ。この当時にはまだ電気というものの神秘性みたいなものがあつたんじゃないですかね、やっぱり。

野田——それを受けて、岡田さんもう少しいかがですか。

岡田——ちょっとドラキュラの話が出ましたので、さっきの私の話と絡むかどうかわかりませんが、なぜ私が、ゾンビをドラキュラではなくフ

²⁶ 原克訳、産業図書、1998年。

ランケンシュタインの系譜に繋げるのか、ということについてお話しします。

おそらくこれまでは、さっきのベラ・ルゴシというドラキュラ役者が、最初にゾンビが映画化されたときに関わっていた、だからドラキュラ映画の影響を受けているといったように考えられてきたと思うんです。あとは、ロメロ自身が『マーティン／呪われた吸血少年』（*Martin*, 1977）という吸血鬼映画を撮っている。ただしそれは、主人公が市井の普通の少年なのか、本物のドラキュラの末裔なのかわからないままに終わってしまう。その少年が女性の血を吸う。それがただの猟奇的な殺人事件なのか、あるいはドラキュラによる崇高な行為なのかというのが、まったくわからないような映画を撮っています。あるいは、『NotLD』は、1954年のリチャード・マシスン（Richard Burton Matheson, 1926-2013）の小説『アイ・アム・レジェンド』（*I am Legend*）がもとになっており——『地球最後の男』（*The Last Man on Earth*, 1964）という映画の邦題でも知られているこの話は——『吸血鬼』というタイトル²⁷でも訳されているとおり、当時の若者、ビートニク（Beatnik）、ビート・ジェネレーション（Beat Generation）の様子を、吸血鬼の姿に重ねたということがあったようです²⁸。

ということで、大前提として、これまでは吸血鬼＝ドラキュラの文脈で語られることが多かった。つまり、前近代的な存在であるドラキュラは、排他的な関係を——血を吸うことでウイルスを感染させるという部分はゾンビ的ともいえますが——その症状を広く、誰に対しても移すのではなくて、貴族的な選抜のシステムとして維持している。ですから、そのような前近代的で排他的で貴族的な

ドラキュラにばかり繋げるのではなく（もちろんそれをまったく排除するというわけではありません）、近代の申し子としての群衆化したフランケンシュタインとしてゾンビを考えることができるんじゃないかと考えた次第です。



藤田——でもそれは面白い考えで、ドラキュラはどちらかというと貴族的で、「トワイライト・サーガ」²⁹とか『フィフティ・シェイズ・オブ・グレイ』（*Fifty Shades of Grey*, 2015）といったヴァンパイア・ロマンスものがアメリカで流行っていますが、ドラキュラっていうのはモテルんですよ。ドラキュラは頭良くてかっこよくて、ゾンビっていうのはバカで遅くて汚くてモテない。ドラキュラのほうが金を持っているし、子作りとか種の保存も計算するけど、ゾンビは大してしない。ドラキュラは貴族的な性質があり、ゾンビは民生的な性質がもちろんあって、フランケンシュタインをその中間項に挟むって話ですよ。もともとフランケンシュタインは、生まれたときは大して言葉も喋れないけど、本を読んで勉強して喋れるようになる頑張り屋さんですよ。その فرانケ

²⁷ 田中小実昌訳、早川書房、1958年。

²⁸ これについては映画評論家の町山智浩が様々な媒体で指摘している。

²⁹ ステファニー・メイヤー（Stephenie Meyer）の小説（2005 - 2008年刊）を原作とする一連の映画シリーズ。『トワイライト～初恋～』（*Twilight*, 2008）以降、計5作品が公開された。

ンシュタインを両方の中間ぐらいの存在として置
くってというのは面白いです。

岡田——それで思い出しましたが、さきほどあつたように「ロメロ・ゾンビ」も『ランド・オブ・ザ・デッド』あたりから知能を獲得して、おそらく言語も多少操り始め、道具も使い始めます。原作の『フランケンシュタイン』では——映画ではただ「ウォーウォー」といっているだけのまぬけな怪物になってしまいましたけれども——怪物はいまおっしゃったように本で勉強してどんどん言語を獲得していきます。そういう意味で、ロメロばかりを特権化しているという印象を与えかねないですが、おそらくは無意識的にでしょうけれど、原作のフランケンシュタイン的な文脈というものにもロメロは理解があるのかなという印象がありますね。

藤田——基本的にゾンビって知識を獲得することによる成長のプロセスがなくて、そこが魅力的な部分もあるでしょう。勉強疲れをしていたらゾンビ的なものになりたいという気持ちもわからなくもないんです。ユートピア的というか。ゾンビになったらゾンビには襲われない。ロメロの『ゾンビ』の有名なシーンで、最後に男性がエレベーターのなかで襲われるけど、感染したことにほかのゾンビが気づいたら、「あ、こいつはいいや」ってみんな仲良くなるじゃないですか。ある種、忙しい競争社会のなかでゾンビになってしまえば、そこから降りられるというユートピアとして考えられる部分もあるとは思っています。「押し寄せる革命群衆」というよりは、もっとなんか「温泉に入ってる人たち」みたいな（笑）。

野田——ちょっとここで司会という特権的な立場を利用して少しお伺いしたいのですが、いまのそ

のドラキュラ／フランケンシュタイン／ゾンビという比較は、どうしても避けておれないといえますか、非常に面白いところだと思うんですけども、『ウォーキング・デッド』(*The Walking Dead*, 2003-) ³⁰を作ったカークマン (Robert Kirkman) なんかは、「ヴァンパイアがロマンチックなのはわかるけど、ゾンビにもチャンスを与えてくれよ！」³¹なんてことをいっていたらしく、彼らにとって——彼らというのはアメリカ人にとってすね——ヨーロッパ的なイメージの主演を張ってきたこれまでのモンスターとはちがうナショナルなモンスターとして、ゾンビという新しいモンスターを主張するという側面があったのかな、と思ったことがあるのですが、そういった地域的あるいは国家的なちがいはというのはどういうふうに捉えられておられますでしょうか。

岡田——いろいろ考えられると思うんですが、ひとつには、やはりインディペンデント映画から始まったという、いわゆる経済的な要請によって、低予算でゾンビ映画は作られるわけで——さきほどの『ワールド・ウォーZ』などというのはその意味ではとんでもない映画です——スタジオシステムというものが崩壊したなかで誰でも映画が撮れるようになった、だからといって、お金をかけられないというときに、そのへんにいる知り合いを使って映画を作るうちに、結果的に民衆の姿を描いているみたいなことはあるかなと。世界観を多少ずらすかたちでやはり自分たちの姿を描いている、という藤田さんのおっしゃっているような

³⁰ 本作を原作として2010年からはテレビ・ドラマ版『ウォーキング・デッド』(*The Walking Dead*)が製作されている。

³¹ 『爆食! ゾンビ映画100』洋泉社MOOK (映画秘宝EX、映画の必修科目15)、洋泉社、2016年、213頁。

ところが、最初からあるのかなと——ロメロは確実に意識しているでしょうけれども——思います。

藤田——ロメロの『ゾンビ』に関していえば、あのゾンビたちはアメリカ人のように見えますけどね。郊外に生きていて、ある種、ヨーロッパ的な文化とか知識の上昇過程を必要とせず、消費社会でヌルヌルと生きているような人々のメタファーとして、つまりアメリカ人のメタファーとして受けとるならば、あれは完全にアメリカ的に見えます。実際、日本にゾンビ的なものを移植した場合、どんなふうに描かれることが多いかというと、やはりオタクとして描かれるんですよ。たとえば『東のエデン』（神山健治監督、2009年）というアニメだと、豊洲のショッピングモールに押し寄せたニートたちがスマホを求めてウロウロする。しかも人間は襲わない。草食系なんです。あるいはバイトをしているフリーターとかが鬱屈してゾンビになったりするというパターンも多いので、日本に移植する場合には意識的に変えられている部分ではあると思います。だから、ナショナル・モンスターであることは自覚されて、そのうえで輸入されていると思います。



図 2：松明（炎）と犬とで怪物討伐に向かう民衆 (DVD『フランケンシュタイン』00:59:33)



図 3：自警団と犬によるゾンビ討伐（この後ゾンビは火に焼かれる） (DVD『NotL』)

野田——個人的に漫画を専門としておりますので、そういった普遍性とローカライズされた国籍性みたいな問題は非常に面白いのですが、さきほどの『フランケンシュタイン』の最終場面ですね、ちょっとお見せできなかったものが用意できたということなので、それを見ていただけますでしょうか。岡田さん、もしよろしければ解説もお願いします。

(スクリーンに映像が映し出される)³²

岡田——はい。これはラストでヘンリー・フランケンシュタインと「民衆」が怪物を山の上に追いかける、山狩りしているシーンなんですけれども、いまのシーンに出ているように——風車が燃えるシーンをちらっと見せていただいて——「犬」と「炎」による山狩りなわけです(図2)。これは当然、『NotLD』のラストにおける「自警団」と「犬」、そして最終的には「火」によるゾンビ討伐を想起させます(図3)。さきほど申しましたように、今村仁司さんは、フランケンシュタインそのものが近代群衆ないし革命群衆を体現した存在なのだと指摘されています。怪物を作るためにバラバラの

³² DVD『フランケンシュタイン』、ジュネオン・ユニバーサル・エンターテイメント、2012年(01:02:37-)。

いろんな動物と人間の死体のパーツを縫い合わせたというところも含めて、そういう話をされていると思うんですが、映画『フランケンシュタイン』では怪物があべこべに民衆から追われている。だから、そのような状況をゾンビはひっくり返した、むしろ本来の姿に戻した、ということをさきほど申しあげました。最後に『フランケンシュタイン』は、人間のほうが助かるんですけど、この怪物を止めるのは炎だけであるという—まあ、もちろん続編がすぐできているんですけど—そのような話でした。

ディスカッション② (フロア)

野田——みなさんもいろいろお考えになるところがあったかと思しますので、フロアの方から質問をいくつかお受けしたいと思います。ではどうぞ。

質問者1——おふたりの話で、重なっているようで、使っている言葉は少しちがうかなと思ったものがありまして、岡田さんの場合には、今村仁司さんの「群衆」という言葉をキーワードにしてらっしゃいますよね。これが藤田さんの場合は「SNS」になるわけですが、それを無理やりまとめると、「コレクティブ」という言葉になるのではないかと。あるいは「集団」や、ベンヤミンの「集団的身体」でも構わないんですが、これらは共通して決まった形を持っていない。そうなったときに、ゾンビ映画の歴史、ゾンビ表象の歴史というのは、コレクティブな身体イメージの変容の歴史であり、ある種の大衆社会のイメージと、そこにおける総合的な身体イメージそのものが変わってきた歴史である、というふうにおふたりの発表の流れをまとめられるのかな、という気がします。そうなったときにちょっと思ったのが、『GHOST IN THE

SHELL 攻殻機動隊』（1995年）はゾンビ・アニメになるんですか？ つまり、あの作品はもちろん脳の問題が非常に重要ですし、脳がネットワークに接続されていて、自律した脳というのはもう存在しない。ということは個人が既に大衆と同化している、ないしはそのネットワークのなかでのみ存在できるということになる。なおかつ意識そのものがやはり問題にされているわけで、そうなったときに、ゾンビの未来というのは、アメリカではなく日本の場合には、これは『攻殻機動隊』ということになるのでしょうか。

藤田——いまの話はとても面白い話で、ぼくはゼロ年代っていうのは、割りとゴースト的なメタファーが使われやすい時代だったと思ってんですよ。おもに東浩紀さんとかを中心に。『攻殻機動隊』の流行もそうです。ゴーストっていうのはかたがたがないし、目にも見えなくて質量も無いようなものですよね。いまゾンビが面白いのは、身体的なものであり集合的なものでもあるけれど、実はデータでありイメージでしかないという、その二重の性質を持っているからであり、それこそゾンビの分析されるべき重要な価値であると思うんですよ。おそらくそれっていうのはまた、現実の集合的身体として考えれば、みんなでなんか共同作業をやるようなコレクティブ、たとえばアート・コレクティブとか国会前のデモとも関係していると思いますが、ゾンビっていうのはそういったゴースト的な、SNS的で意識的な物質性のないもの、身体性を欠いたものと、現実の身体を伴った集団との中間くらいにできた、データでありイメージでもあるような、でも同時に身体の表象を伴った集団的ななにかとして、非常に奇妙な位置にあるというのが、ぼくのゾンビへの関心の持ち方なんです。なにかそのへんでごちゃっと面白

いことが起きてるんだとぼくは思いますね。あいまいな言い方ですみません。

岡田——私の場合は、『攻殻機動隊』について、特にアニメーションについてはそういうことは考えていませんでしたので、大変貴重なご意見をありがとうございます。むしろ私が『攻殻機動隊』のアニメーションを特にゾンビ的だと思っていたのは、アニメーションっていうのは完全にアニメーターがコントロールして描いている。あるいは演出家がそれをさらにコントロールするなかで描かれる絵であるということです。しかし、それが——場合によっては製作者の意図を超えて——生命を持っているように見えるという点で、非常にゾンビ的であるということは考えていたのですけれども。

野田——はい。ありがとうございます。大丈夫でしょうか。では中条省平先生どうぞ。

中条省平（本学教授）——どうもありがとうございました。本当に面白かったです。ふたつ気があったことがあって、ひとつは、いみじくも藤田さんが「メタファー」という言葉をおっしゃったとおり、ゾンビを扱いながら、それをメタファーとしてどう読み解くかという問題。藤田さんと岡田さんのおふたりといまの質問者の方のメタファー論からは出てこなかったメタファーがあって、それは、漫画『ウォーキング・デッド』の原作者が、ゾンビとは人間じゃないもののメタファーなんだとっているわけですね。つまり、人間が理解不可能なカタルストロフが世界を襲う。それはだから地震でもいいし原発事故でもいいし、なんでも構わないんだけど、そういう不可知的なものがいつ襲ってくるかわからない、そういう不安がぼくをゾンビ漫画に向かわせた、といったことを

いっているんですね。おそらく『ウォーキング・デッド』の作者はそのようなドラマとして、あの作品を構想し書いたということが事実としてあるんだろうと思います。その点についてどうお考えになるかがひとつ。それからもうひとつは、さきほど藤田さんが、人間観の変化との関係とおっしゃったけれども、これは既に哲学史において反復されている問題ですよ。つまり、18世紀に、たとえばド・ラ・メトリ（Julien Offray de La Mettrie, 1709-1751）の『人間機械論』（*L'Homme Machine*, 1748）があり、それからエルヴェシウス（Claude-Adrien Helvétius, 1715-1771）とかコンディヤック（Étienne Bonnot de Condillac, 1714-1780）の「感覚論」があったときに、人間っていうのは、いくらでも操作可能なメカニズムに過ぎないのであって、当然それは無神論と結びつき、ディドロ（Denis Diderot, 1713-1784）などの革命思想に行くわけですが、ともかくものすごく過激になっちゃうわけですね。ド・ラ・メトリなんていうのは、ひとことでいえば、人間はぜんまい仕掛けの機械であって、ただし、ほかとちがっているのは、自分でぜんまいを巻けるってことだっていうふうに『人間機械論』のなかでいっています。で、それは、もっと大きな哲学的な視野でごく単純に言えば、唯物論と観念論の対立であって、唯物論に与するの観念論に与するのかっていう問題でもある。そういう大きな哲学的な視野において繰り返されている議論との関係でいうならば、ゾンビっていうもののその独自性を人間観の特質として分析するとき、そういった人たちとのちがいはどこにあるのか。もしもヒントがあれば教えていただきたいなっていうふうに思いました。

藤田——人間じゃないもののメタファーという点は、たしかに『ウォーキング・デッド』のカーク

マンも意識してますし、たとえばダニエル・ドレズナー (Daniel W. Drezner) という政治学者が、『ゾンビ襲来—国際政治理論で、その日に備える』(Theories of International Politics and Zombies, 2011)³³ っていうゾンビのメタファーを用いて国際関係論を論じる本のなかで明確にいつてるんですが、ゾンビというのは、知覚できないような脅威や主体のないテロ、たとえばイスラム国的なものであるとかパンデミックであるとか巨大災害であるといった、そういったものを人間が知覚可能なものにするために形象化したのがゾンビなのではないか、ということを行っています。ほかにもアメリカ国防総省が、ゾンビが来たときへの対策のプランを持っているらしいんですが、もちろんゾンビそのものが本当に来ると思っているわけではなく、かたちのない流動的な脅威が来たときに、どうすればいいかのシミュレーションのためにゾンビをメタファーとして使っているわけなんです。たしかに、そういった脅威のようなものを理解可能なものにする機能はゾンビにあると思います。そして、そういったゾンビの機能が、テロとかの脅威以外、それこそ人間が感じる不安や脅威一般に広く用いられちゃっているのが、おそらくいまのゾンビ表象の活況なんだと思います。そのなかにたぶん人間観の変化の不安であるとかもきっと含まれているんだろう、というのがぼくの理解です。

中条——大変よくわかりました。

藤田——哲学史との反復については、まさにおっしゃるとおりだと思います。唯一ちがうことがあるとしたら、技術的に実装されてきた、たとえばインターネットであるとか、脳神経科学の知見に

基づいた薬物療法であるとか、こういったものを経験した人がいる絶対的な了解の有無が、大衆的なレベルでの実感に関わっているような気がしませんね。漠然とした話ですが……。

中条——いやいや、それもよくわかりました。2点とも非常にはっきりしたご意見いただいて、どうもありがとうございます。

岡田——私は、ひたすら今後の課題とさせていただきます(笑)。

野田——ちょっとひとつだけ付け加えさせていただきますと、最初のご質問の人間じゃないもののメタファーというのは、ぼく自身も面白いと思っていて、やはりゾンビものって黙示録以降のアポカリプスの世界が描かれることが多いわけですよね。それって、自分自身の経験からいうと、いままでも核戦争後として描かれてきた世界だったと思うんです。それが最近すべてゾンビに置き換えられているような気がしてまして、実際そういうふう感じた個人的なエピソードとして、ひとつは3.11のときに、なにがいちばん記憶に残っているかと何人かに聞いたことがあるのですが、世代間でだいぶちがうな、と。ぼくなんかは建屋が吹っ飛んだところで、「あ、きちゃった」と思ったんですが、若い人たちのなかには津波のほうがどちらかというイメージとして大きいっていう人たちがいる。もうひとつは、まさに『ウォーキング・デッド』を見ていて、まあすごく長いシリーズなので、だいたいみんな強くなっていくわけですよ。ゾンビを倒すプロフェッショナルになっちゃう。ぼくなんかはゾンビが襲ってくるそのシーンを飛ばしちゃうこともあるんですけど、飛ばしていくと普通のアメリカン・ホームドラマみたいになってしまう(笑)。でもゾンビが好きな人は、

³³ 谷口 功一/山田 高敬訳、2012年、白水社。

襲ってくるシーンこそがいいんだと。つまり、日々この場面で、この教室の後ろからゾンビが襲ってきたらいかに私はそこから逃れうるか、というシミュレーションをしているというんです。その感覚ってなんとなく記憶にあるなと思ったのが、ぼく自身、『はだしのゲン』³⁴を小学生のときに読んだあと、いまこの瞬間、もし原爆が落ちてきたらどうしようとか、この塙の陰なら助かるかもとか思ったりした記憶がある。ゾンビが襲ってくる場面のシミュレーションというのは、そんな感覚に近いのかなと思ったんです。つまり、いかに核戦争というのが、冷戦構造がなくなってしまった結果、リアリティを持たなくなってきたか（本当にリアリティがないかどうかは別にしてください）、そういうこととどっか関連してゾンビってというのは語れるのかなと。

あと10分ぐらいですかね。もしほかの方で質問などがありましたら……。では先に手をお挙げになった方。

質問者 2——非常に面白いお話をありがとうございます。脳神経科学とかの知見も含めて、人間がどんどんゾンビに近づいていっているのではないかと、という点はものすごく面白い発想だなと思いました。それでちょっと考えたのが、そもそも腐敗した身体というのは、はたしてどの程度、いまゾンビ的な特質として必要なのか。ゾンビに人間的な身体をあたえるという発想や演出は、結局のところ、映画やゲームの設定によるところが大きいですね。コンテンツのなかで人間を超える存在として、たとえばすごい跳躍力を持ったゾンビが出てくるときに、それって結局は人間を超えた身体を描くために、いままでは走らなかつた腐った体に対して、走ることでできるフォルムを持

³⁴ 中沢啓治『はだしのゲン』、集英社『週刊少年ジャンプ』、1973-1974年。

つに至った。そういう意味で、人間の身体観の変化と同時に、ゾンビ自体の身体観も変わっていると思うのですが、どうでしょうか。

藤田——ゾンビというメディアのなかの生き物のようなものが独自に進化しているという意味では、それは人間側の投影や理由ではなくそうになっているのもあると思います。たとえば映画に比べて、ゲームのなかでゾンビは早くなったりしますし。そういったメディアが要求する特質によってゾンビ自体が自律的に姿を変えていっているような部分もちろんあると思います。ポリゴンがまだチープだったころ、宇宙人とか四角いものとかが敵だったけど、やっぱりスペックがよくなると人間みたいな動きをするようになるとか、そういうメディア側の事情っていうのはやっぱりあると思います。

岡田——私は「歩く」ほうの担当だったので、いまのご質問にはひたすら逃げようとする。そこだけは走って逃げる（笑）。

いまの話を伺って思ったのが、人間を超えた身体っていうところで、必ずしも「走る」わけではないでしょうけれども、AIなんかと一緒に、「ポストヒューマン理論」によってゾンビを扱うといったことができると思います。藤田さんがおっしゃったように、ゾンビ同士は喧嘩しないし意思疎通も大変速くできるし、さきほどの関根麻里恵さんのご発表³⁵ではないんですが、人間の身体とは別のあり方を見せる人形的身体のような、そういう感覚を想定することによって、いまの人間の在り方を越えていこうとする、近代の人間の身体を越えていこうとするということはあるのかなとお

³⁵ 今大会での関根麻里恵（学習院大学身体表象文化学専攻博士後期課程）による研究発表「人間—ラブドールの新たな関係—ギデنزの親密性論を手がかりに—」。

話を聞いて思いました。まあその場合、走らなくてもいいかなっていう気はしますが。

質問者 3——素朴すぎる質問かもしれませんが、そもそも見る人がなにをゾンビと見なすのかということも、様々に議論が多様化すると問題になってくると思うんです。たとえばゾンビ映画のファンの人が、ある映画を見たときに「これはゾンビを描いた映画だ」と思うのか思わないのか、そういった境界線とカテゴリー分けは、どこでいったいなにを基準に行われているのか、ひとつ考えてみてもいいのかなと思ったのですが、どうでしょうか？

岡田——これも答えになっていないような答えかもしれませんがけれども、たとえば『28日後…』(28 Days Later, 2005) なんかを見ていても、あれはただウイルスに感染している病人っていうだけで、ゾンビではないといえるかもしれないし、あれもゾンビであるといえるかもしれない。ということで、ゾンビ的存在はむしろカテゴリー分けを無効にする存在としてある。なんでもありといえばなんでもありになってしまうのかもしれないんですが、映画でもSF、ホラー、最近でいえばコメディ・といったように、あらゆるところに侵犯していくような、「ジャンル」「カテゴリー」といったものをむしろ不可能にしていくものを、それを我々はゾンビとっているのではないか、そんな気がいたします。

藤田——まあたしかに定義をはっきりさせるっていうのは重要なことなんですけど、ゾンビの特質としてこれまでにあったゾンビ像を変えていたり、壊してあったり、変化させていたりすることがあって、新世紀のゾンビも「これはゾンビじゃないんじゃないの？」とぼくも思いたくなるような

ものもいっぱいあるんですが、でもゾンビという名指し、もしくは描かれているものの内実が変化しているということはもう事実なので、ゾンビという言葉が指しているものがどう変化したかみたいなアプローチで考えるか、あるいは旧来のロメロ・ゾンビをひとつの定義の重要なポイントとすれば、そことどうちがうか、そうやって扱っていくしかないのかなっていうふうに思いますね。旧来のゾンビとあきらかにちがうものも新しく作られ続けていって、変なふうにパロディされまくっていくことが、そもそもゾンビというジャンル、もしくはゾンビという存在の魅力の核心でもあると思うので、そこは厳密に定義するというよりは、その定義を読解していく歴史みたいなものとして記述したほうが面白いかなと思っています。

質問者 4——さきほどから霊的な話が出てきていますが、実際、死んだ人が現れるという想像力は、ゾンビだけじゃなくて、幽霊ないしゴーストといろいろありますよね。もしかしたら汎文化的というか、けっこう人類に普遍的な現象なのかな、と思ったりして、そのへんについてはどうでしょうか。加えて、そういう想像力が、オブジェクトというか、マテリアルなものとして出てきてしまう。そういうものがいったん実在すると、それに対する親しみみたいなものも湧いてきて、いろんなフィクションができたり、神話といったものに近づいていくのかなと思うのですが、いかがでしょうか？

岡田——ご意見に対するお答えになっているかわかりませんが、映画史において考えるときに、たとえばリンダ・バッドリー (Rinda Badley)³⁶がっているのは、近代的な意味での「死」は、不

³⁶ Rinda Badley, *Film, Horror, and the Body Fantastic*, London: Greenwood Press, 1995.

在の见えないもの、「空間」すなわち「空白」として表現されるか、正反対に物質として見える「死体」、あるいはその象徴である「骨」といった表現をされるかのどちらかだったということです。古典的な「幽霊 (ghost)」は、よって、音や匂い、気温の上下によってその存在を主張する「空間」として表現される、目には見えないものだった。しかしそこへ写真技術や映画が登場して霊の視覚化、身体化——先祖の姿を借りたり、エクトプラズムになったり、家全体が憑りつかれたり——が始まる。そのようなバッドリーの説を敷衍すると、ゾンビは、見えない「死」としての「空間-幽霊」の系譜とは反対の、「死」の物質的な表現としての「死体」の系譜に位置づけられる。もともと物質的・視覚的なものがさらに物質化・視覚化されることになるのだと思います。つまり、ゾンビというのは極度の身体性を持っている。その意味で、もやんとした気体のほうの話、あるいはさきほどの『攻殻機動隊』的な話には結びつかないかもしれませんが、藤田さんがおっしゃっていた人間の身体観の変容というものを考えるときに、身体性を極めたある種の存在という意味で、やはりゾンビは面白いと思います。

藤田——ぼく、死者とか霊の話というのは自分の本のなかでは完全にオミットしたんですよ。でも気になっていることではあるんです。『ウォーキング・デッド』の漫画版のほうで変なシーンがあって、死んだ奥さんと主人公が電話で会話するみたいなシーンがあるんですが、その意味がよくわからないんですよ。ゾンビ作品のなかに、それがあある意味がよくわからない。死者が蘇るみたいな問題系とどう繋がるのか、ぼくははっきりしなかったんで全部カットしたんですが、メディアの向こうに死者がいるみたいな想像力とゾンビがどう

も関係しているとカークマンは思ったのかもしれない。イーストウッドも電話の向こうにあの世があって繋がるみたいな、『ヒアアフター』(Hereafter, 2010)という作品を撮ってますし、あるいはそもそも霊的なものは人間がメディアを通じて想像しやすいというだけのことなのかもしれないけど、そのあたりとゾンビが関係しているような描かれ方もなくもないんですよ。ただこれは、ぼくもはっきりわからないかったんで全部カットしちゃって、いまだに考え続けていることです。

野田——はい、ありがとうございます。このあと懇親会もございまして、たぶんお酒も出ると思いますので、ゾンビにならない程度に飲んでいただいて(笑)、またそこで議論の続きをしていただければと思います。最後に、中条先生、ご挨拶をお願いします。

中条——本日は学習院大学身体表象文化学会第一回大会にご参加くださりまして、みなさん本当にありがとうございます。発表してくださった方、パネル・ディスカッションに参加してくださった藤田さんと岡田さん、それから学生のみなさん、それからなんといっても、身体表象文化学専攻のスタッフの方々のご助力があって、本当に第一回目がきちんとできまして、ぼくもとてもうれしく思っています。ぼく自身は本当になにもしていない、形式上の専攻主任ですけれども、関係してくださったみなさん、それから本日来てくださった方々にも、本当に心からお礼を申し上げます。本当にどうもありがとうございました。(拍手)

テーブル起こし協力：赤石一広、鈴木歩、中塚彩、渡辺佳緒里

活動報告（例会 [ゾンビ映画研究会]）

- ・第1回（参加者数：11名）
 日時：2017年4月15日（土）13：30～
 場所：南1号館201教室
 研究対象：ロバート・ロドリゲス『プラネット・テラー in グラインドハウス』（*Planet Terror*, 2007）
 オーディオコメンタリ：芹澤円（ドイツ語圏文化学科助教）、脇なつみ（身体表象文化学専攻副手）
 解説・発表：岡田尚文（身体表象文化学専攻助教）
- ・第2回（参加者数：12名）
 日時：2017年6月17日（土）13：30～
 場所：西2号館505教室
 研究対象：ジョージ・A・ロメロ『ゾンビ』（*Dawn of the Dead*, 1978）
 解説・発表：兼宗朋史（身体表象文化学専攻博士後期課程）
- ・第3回（参加者数：10名）
 日時：2017年8月26日（土）13：30～
 場所：東1号館801教室
 テキスト：ダニエル・ドレズナー『ゾンビ襲来—国際政治理論で、その日に備える』（谷口功一、山田高敬訳、白水社、2012）、岡本健『ゾンビ学』（人文書院、2017）
 解説・発表：岡村正太郎（身体表象文化学専攻博士後期課程）、関根麻里恵（同専攻博士後期課程）、中里昌平（同専攻博士前期課程）
- ・第4回（参加者数：11名）
 日時：2017年9月9日（土）13：30～
 場所：東1号館801教室
 テキスト：藤田直哉『新世紀ゾンビ論—ゾンビとは、あなたであり、わたしである』（筑摩書房、2017）
 解説・発表：大野真樹（外部参加者）、中里昌平（身体表象文化学専攻博士前期課程）
- ・第5回（参加者数：10名）
 日時：2018年1月27日（土）13：30～
 場所：南1号館301教室
 研究対象：ダン・オパノン『バタリアン』（*The Return of the Living Dead*, 1985）
 解説・発表：宮本雄理（英語英米文化学科博士前期課程修了）

学習院大学身体表象文化学会『身体表象』投稿規定

1. 本会誌への投稿資格者は、学習院大学身体表象文化学会の会員とする。ただし特別に編集委員会が認めた執筆者については、投稿が可能である。
2. 本会誌は、原則としてデジタル刊行物とし、WEB上で公開する。
3. 本会誌への投稿論文は、未発表のものでなければならない。ただし、学会等で口頭発表されたものは、その旨明記して投稿することができる。
4. 本会誌への投稿の申込期日、提出の締め切り期日は、年度初めに、編集委員会が指定する。
5. 本会誌は、論文、研究ノート、書評、大会・例会における研究発表の要約を含む。
6. 論文については、掲載の可否を、査読の結果を経て、編集委員会が決定する。
7. 論文以外の投稿原稿については、掲載の可否を、編集委員会が決定する。
8. 各種原稿の言語は、原則として日本語とし、論文の長さは、20,000字以内、研究ノート、研究発表要約の長さは8,000字以内、書評の長さは4,000字以内とする。さらに必要な場合には、編集委員会の承認を得るものとする。この長さは、注、文献、表、図版等すべてを含むものとする。
9. 投稿論文には外国語による表題をつけるものとする。
10. 各種原稿は、テキストデータとプリントアウトしたもの（一部）の二つを、同時に学会事務局に提出するものとする。
11. 書式については、当会誌の書式規定を参照するものとする。
12. 『身体表象』に掲載された論文の著作権の扱いは以下の通りとする。
 - ① 著作権は、著作者に帰属するものとする。
 - ② 著作者は、複製権、公衆送信権等、出版、オンラインでの公開・配信について、編集委員会に許諾を与えるものとする。
 - ③ 論文を投稿する者は、WEB上での公開にあたり、引用図版・写真等がある場合は、その図版・写真著作権者に著作権上の許諾を予め得ておくものとする。
13. 本規定の改正は、編集委員会で審議ののち、総会にて審議、決議される。議決については会則の第四条に準ずる。

学習院大学身体表象文化学会会則

(名称)

第一条 本会の名称は「学習院大学身体表象文化学会」と称する。

- 2 本会の事務局を次の所在地に置く。
東京都豊島区目白1-5-1
学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻事務室

(目的)

第二条 本会は身体をめぐる表象文化の研究ならびに会員相互の親睦をはかることを目的とする。

(会員)

第三条 本会は学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻に関する教職員、旧教職員、卒業生及び在学生及び本会が適当と認める者をもって構成する。

(総会)

第四条 本会の総会は年一回これを行う。

- 2 総会の開催は会長の招集による。
- 3 総会は前年度の会計報告、学会事業の経過報告、その年度の事業方針、予算ならびに重要事項の議決を行う。
- 4 会員は総会における議決権を有する。
- 5 総会は出席者、及び議決事項を含む委任状の数が会員数の過半数以上に達した場合に成立し、議決には会員出席者の過半数の賛成を必要とする。
- 6 臨時総会は会長が必要と認めた場合および会員の五分之一以上の要請がある場合に開催する。

(事業)

第五条 本会は第二条の目的を達成するために、総会、大会、その他必要な会合の開催、研究成果（デジタル刊行物を含む、以下「会誌」と表記）の公表、同窓会名簿の作成、その他の事業を行う。

- 2 会誌発行は委員一名以上を含む編集委員会を別に設けてその任に当たらせる。
- 3 会誌への投稿は、原則として、会員の権利とする。
- 4 大会運営は委員一名以上を含む実行委員会を別に設けてその任に当たらせる。

(会長、委員)

第六条 本会運営のため以下の役員を置く。

- 2 会長 一名

- 3 委員 若干名
- 4 会計監査 一名

第七条 会長は本会を代表する。

- 2 会長は学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻主任がこれに当たる。
- 3 会長の任期は、身体表象文化学専攻主任の任期に準ずる。

第八条 委員は委員会を組織し本会運営の通常業務に従う。

- 2 委員は会員から選出され、総会にて委嘱される。
- 3 会計監査は総会に於いて任命される。
- 4 委員の任期は一年とし、重任はさまたげない。

(会費)

第九条 本学会の年会費は千円とする。

- 2 二年分の会費が未納の場合、退会の意思が表明されたとみなす。その際、再入会は、妨げない。

(会則の変更)

第十条 この会則を変更するときは総会に於ける会員出席者の過半数の賛成を必要とする。

〈附則〉

この会則は平成 29 年 4 月 1 日から施行する。

平成 29 年 10 月 21 日に一部改定

Index

The Memorial Articles of Professor SAEKI Ryuko

Contributed by SATO Makoto, TAKAHASHI Haruo and
WATANABE Moriaki

2

Personal History of Professor SAEKI Ryuko 13

List of the Works by Professor SAEKI Ryuko 15

Progress Reports

Paul Claudel's Theory of Poetry OKAMURA Shotaro 40

A Study of Creativity in the Circus : the Zingaro KATO Aiko 53

A Pilot Study of "Love Dolls" SEKINE Marie 64

On Japanese Translations of Claude Régy's *Écrits* YOKOTA Takao 73

Articles

Reconsidering *Night of the Living Dead* (1968)

—Postmodern Zombies as the Cinematic Progeny of Frankenstein's Monster—

. OKADA Naobumi 84

Proceedings of the first Annual Conference of the Gakushuin Society for Cultural Studies on Corporeal and Visual Representation

100

〈Research Presentation〉

On the Possibility of Studying Film Music KANEMUNE Tomofumi 103

"Cyborg 009" in *Weekly Shōnen King*

—A link between the War Record Comics and the antiwar comics— ADACHI Kayuu 110

The Representation of Social Minorities in Film

—The Images of Family and Women in the Japanese Film "*Hush!*"— WATANABE Kaori 118

Paul Claudel's Dramaturgy OKAMURA Shotaro 127

On New Relationship of Human and "Love Dolls" SEKINE Marie 128

〈Panel Discussion〉

Walking Dead, or Running Dead? —The Corporeal Representation of Zombies—

. FUJITA Naoya, OKADA Naobumi and NODA Kensuke 129

Activity Report

154

Submission Guidelines for 『Cultural Studies on C & V. Representation』

155

The Regulations of the Gakushuin Society for Cultural Studies on Corporeal and
Visual Representation

156

『身体表象』第 1 号（創刊号）

発行日 2018 年（平成 30 年）3 月 31 日

編集・発行 学習院大学身体表象文化学会
会 長 中 条 省 平

学習院大学大学院 人文科学研究科 身体表象文化学専攻事務室内
〒171-8588
東京都豊島区目白 1-5-1 北 2 号館 6 階 631 室
guscscvr@gakushuin.ac.jp