

筑波大学博士（文学）学位請求論文

障害の身体におけるコミュニケーションの研究

—芸術と日常の実践を中心に—

田中 みわ子

2013年度

目次

| | |
|---------------------------------------|----|
| 目次..... | i |
| 図版・写真一覧..... | v |
| | |
| 序章 障害学における身体と表現..... | 1 |
| 第1節 障害学における身体研究の位置づけ..... | 2 |
| 1-1. 理論と実践の学としての障害学と社会モデル..... | 3 |
| 1-2. 障害学における身体をめぐる議論—イギリス障害学を中心に..... | 9 |
| 第2節 身体と障害の交差する地点—ディス＝アピアランス..... | 24 |
| 2-1. ドルー・リーダーのディス＝アピアランス..... | 24 |
| 2-2. 社会的ディス＝アピアランス..... | 26 |
| 2-3. 障害の身体における表現..... | 29 |
| 第3節 芸術と日常の実践とパフォーマンス..... | 31 |
| 3-1. 障害と芸術へのアプローチ..... | 32 |
| 3-2. ディスアビリティ・アートの誕生と「パフォーマンス」..... | 33 |
| 3-3. 「見えない力」としてのコミュニケーション..... | 37 |
| 第4節 本論の視座および構成..... | 40 |
| | |
| 第1章 イギリスにおけるディスアビリティ・アートと政治的共同性..... | 44 |
| 第1節 イギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践..... | 45 |
| 1-1. 障害のアファーマティヴ・モデル..... | 46 |
| 1-2. 「誇りと怒りと強さ」から—アートセラピーとの断絶..... | 47 |
| 1-3. 障害文化の可能性—抑圧された経験からアートへ..... | 50 |
| 第2節 表象としての身体からパフォーマンスの身体へ..... | 52 |
| 2-1. イメージの中の身体—伝統的悲劇モデル..... | 52 |
| 2-2. 隠喩としての障害..... | 54 |
| 2-3. パフォーマンスの身体—イメージの立ち上げ..... | 55 |
| 第3節 障害文化の政治的共同性とアンビヴァレントな身体..... | 58 |
| 3-1. ディスアビリティ・アートにみる政治的共同性..... | 58 |

| | |
|---|-----------|
| 3-2. アンビヴァレントな身体 | 60 |
| 3-3. 政治的共同性の共振する場 | 61 |
| 第2章 ペトラ・キュッパースの <i>Tiresias</i> と物語の裂け目 | 65 |
| 第1節 『ティレシアス』の概要 | 67 |
| 1-1. ビデオダンスの概要 | 68 |
| 1-2. プロジェクトの概要 | 70 |
| 1-3. ビデオダンスにみられる特徴 | 72 |
| 第2節 ニール・マーカスと車椅子のパフォーマンス | 76 |
| 2-1. 車椅子の／とのパフォーマンス | 77 |
| 2-2. 意味の交渉する場 | 81 |
| 2-3. ポエティックな実践 | 85 |
| 第3節 見えること／見えないこと—アリソン・ケーファーの傷跡 | 88 |
| 3-1. 傷跡の眼差し | 89 |
| 3-2. 秘密と暴力 | 90 |
| 第4節 物語の共同性と身体文化の生成 | 92 |
| 4-1. “What happened to you ?”—物語の契機 | 92 |
| 4-2. “I happened.”—脱物語の契機 | 94 |
| 4-3. 身体的な出会い | 96 |
| 第3章 メアリー・ダフィーのパフォーマンスと眼差しのダイナミズム | 99 |
| 第1節 メアリー・ダフィーの <i>Cutting the Ties that Bind</i> と <i>Stories of a Body</i> | 100 |
| 1-1. <i>Cutting the Ties that Bind</i> —締めつける束縛を断つ | 101 |
| 1-2. <i>Stories of a Body</i> —ある身体の物語 | 102 |
| 1-3. 包囲されている感覚の中の身体からヴィーナスへ | 106 |
| 第2節 「視覚の場」における眼差しのダイナミクス | 110 |
| 2-1. 眼差しの2つのモード | 110 |
| 2-2. 視覚の場の崩壊 | 112 |
| 第3節 眼差しの共同性と障害の美学 | 115 |
| 3-1. リアリティの創造 | 116 |
| 3-2. 身体と語りのパフォーマンス | 118 |

第4章 ローラ・ファーガソンの *Visible Skeleton Series* と痛みへの眼差し122

| | |
|--|-----|
| 第1節 <i>Visible Skeleton Series</i> —内なる経験への眼差し | 122 |
| 1-1. 医学的な眼差しへの批判 | 123 |
| 1-2. 医学的な眼差しから内なる経験へ | 125 |
| 第2節 骨の感覚と歪んだ身体 | 128 |
| 2-1. 生体構造の探究—X線写真と身体のバランス | 128 |
| 2-2. 個人史を帯びる骨 | 132 |
| 2-3. 骨に声を与える—「鳴り響く痛み」の感覚 | 133 |
| 第3節 内なる切迫と他なるものとの出会い | 138 |
| 3-1. 痛みの二重性とディス＝アピアランス | 138 |
| 3-2. ディス＝アピアランスの力としてのX線 | 143 |
| 3-3. 透明な皮膚—他なるものとの接触 | 147 |
| 第4節 痛みの共同性と＜共主観性＞ | 150 |
| 4-1. 視覚から内部感覚へ | 151 |
| 4-2. ＜共主観性＞—眼差しを重ねる | 155 |
| 4-3. 身体の脆弱性と痛みの共同性 | 158 |

第5章 自立生活における発話行為と共同的な身体の遅れ 165 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| 第1節 語られる障害の身体から語る身体へ | 166 |
| 第2節 障害の身体の「主体性」 | 168 |
| 第3節 ＜共に行為する場＞としての共同的な身体 | 174 |
| 第4節 共同的な身体に含まれる「遅れ」 | 177 |

第6章 NPO 法人自然生クラブの『田楽舞い』にみる「響応する身体」 182 |

| | |
|---|-----|
| 第1節 NPO 法人自然生クラブの芸術実践—「自然と労働と芸術」による生の様式 | 183 |
| 1-1. 自然生クラブの設立背景および活動 | 184 |
| 1-2. 自然生太鼓 | 188 |
| 1-3. 創作『田楽舞い』 | 190 |
| 第2節 土を踏む身振りとりズムの同調／ズレ | 192 |
| 2-1. 土を踏む身振り | 192 |

| | |
|--|-----|
| 2-2. リズムの同調とズレ | 195 |
| 2-3. プロセスとしての即興..... | 197 |
| 第3節 共同生活の営みと「響応する身体」 | 200 |
| 3-1. リズムに触れる一境界的なく場> | 200 |
| 3-2. カテゴリーの再編..... | 202 |
| 第7章 ベルギーの芸術団体クレアムの『コーラス』にみる声と共犯性 | 205 |
| 第1節 クレアムの芸術実践..... | 206 |
| 1-1. クレアムの設立背景および組織..... | 206 |
| 1-2. アール・ディフェランシエの提唱から現在まで | 210 |
| 第2節 『コーラス』のパフォーマンス..... | 213 |
| 2-1. 身体の声..... | 214 |
| 2-2. 独唱する身体と合唱する身体..... | 215 |
| 2-3. 『コーラス』の特異性—母音、楽譜、反復..... | 216 |
| 第3節 共犯性から共同性へ..... | 220 |
| 3-1. 共犯的な関係—アニメトゥールが媒介するもの | 220 |
| 3-2. 言語と物語の手前で歌う身体..... | 221 |
| 結論..... | 225 |
| 図版・写真..... | 229 |
| 参考文献 | 249 |
| 初出一覧 | 264 |
| 謝辞 | |

図版・写真一覧

図版・写真の番号は、章ごとに振り分けている。

図 1-1 Gioya Steinke, *Viva* (1993). サイズ、所蔵不明. [*DAM*(1993), 3(2), p.43 より転載]

図 1-2 Marc Quinn, *Alison Lapper (8 months)* (2000). Marble and plinth. 32 7/8×15 3/4×25 9/16 in. (83.5×40.0×65.0cm.) Photo: Stephen White. Courtesy: White Cube. © Marc Quinn.

図 1-3 Marc Quinn, *Kiss* (2001). Marble. 72 7/16×25 3/16×23 5/8 in. (184.0×64.0×60.0cm.) Photo: Marc Quinn Studio. Courtesy: White Cube. © Marc Quinn.

図 2-1 Tiresias Project/Olimpias © Lisa Steichmann.

図 2-2 Tiresias Project/Olimpias © Lisa Steichmann.

図 3-1 Mary Duffy, *Cutting the Ties that Bind* (1987). Photograph. 56.0×80.0cm. Dublin, Collection of the Arts Council of Ireland. © Mary Duffy.

図 3-2 Mary Duffy, *Stories of a Body* (1990). Photograph cibachrome. 76.0×50.0cm. Rochdale, Gracie fields Live Art Commission. © Mary Duffy.

図 4-1 Laura Ferguson, *Crouching Figure with Visible Skeleton* (2000). Oils, bronze powder, charcoal, pastel pencil, and oil crayon on paper. 33.0×25.4cm. Corporate collection (Memphis: Medtronic Sofamar Danek). © Laura Ferguson.

図 4-2 Laura Ferguson, *Lumbar Vertebrae, Anterior View* (2000). Oils, bronze powder, charcoal, pastel pencil, and oil crayon on paper. 33.0×25.4cm. Private collection. © Laura Ferguson.

図 4-3 Laura Ferguson, *Standing Couple with Visible Skeleton* (1996). Oils, bronze powder, charcoal, pastel pencil, and oil crayon on paper. 33.0×28.0cm. Private collection. © Laura Ferguson. (図 4-1～3 available at the website: www.lauraferguson.net)

写真 6-1～3 筆者撮影 (2012 年 9 月)

写真 6-4 提供 : NPO 法人自然生クラブ (1991 年撮影)

写真 6-5～8 筆者撮影 (2012 年 9 月)

写真 7-1～3 筆者撮影 (2006 年 11 月)

図 7-4 提供 : クレアム (2007 年国際演劇祭パンフレット)

写真 7-5 筆者撮影 (2012 年 11 月)

写真 7-6 筆者撮影（2008 年 9 月）

図 7-7～8 提供：クレアム（2008 年スタッフによる資料提供）

写真 7-9～13 『コーラス』のリハーサルビデオより

写真 7-14～18 筆者撮影（2008 年 9 月）

序章

障害学における身体と表現

はじめに

これまで主に福祉や教育、あるいは医学的な領域においてなされてきた障害研究に対して、社会や文化の視点から人文社会学や学際的な分野において障害にアプローチする障害学（Disability Studies）が、1970年代以降、欧米をはじめとして日本でも提唱され、その研究の重要性が増している。

本論文は、社会的に意味づけられるものとしての身体と、意味を生成するものとしての身体が交差する場に障害の身体があるものとして捉え、その場における身体の表現を考察しようとするものである。この障害の身体にどのような積極的な意味が孕まれているのかを問い、そこにみられる表現とそこに生起する様相を捉え、それにより身体が意味を生み出す社会的プロセスを明らかにすることが、本論文の目的である。ここで、そうした立場をとるに際して、そのような「表現において現れてくるもの」にひとまず「コミュニケーション」（響応可能性、communicability）という言葉を与えておくことにしたい。本論文が「コミュニケーション」を問題とするのは、身体の表現が意味づけられたり、意味を生成したりする側面を、他の身体との関係性や、その文脈に即して捉えていくことを目指しているからである。

本論文では、コミュニケーションを「障害のある身体とそれに関わる他なるものとの相互交渉的な場面に作用する力」とであると捉え、それぞれの表現に読み取っていく。障害の身体が、どのような表現を他の身体との関係において生み出しているのか、障害の身体の表現から生み出される意味が、どのようなかたちで社会と関ざあい、経験と折り合いをつけているのか。それがいかなる身体性を持ち、同時にいかなる可能性に開かれていくのか。本論文はこうした問いに「コミュニケーション」という観点から取り組むものである。この試みは、障害の身体を一方的に語られる対象としての身体から、社会的／文化的背景を引き受けながら、表現する身体、意味を担う身体として見つめ直すものである。それは、社会的なカテゴリーとして論じられてきた障害の経験を、他の身体との相互作用の中に置き、他者との関係性に関かれたものとして再考察することでもある。

本論文はこのテーマに、イギリス、アメリカ、アイルランド、日本、ベルギーの事例をもとに考察を試みていく。身体の表現がどのような文化を生成しているのかを、社会的

／文化的文脈に即して明らかにすることによって、障害学という学問領域における身体研究と文化研究の必要性と可能性を模索していく。障害学における身体研究はその重要性が理論的には指摘されているが、社会的／文化的文脈における身体の位置づけと身体間の相互作用については具体的な研究が求められている状況である。

このような研究目的および問題意識に基づき、言表行為を含む身体行為の総合的な働きかけとして身体の表現を捉え、絵画、音楽、ダンス、パフォーマンスなどの芸術表現と、日常の身体表現を往復しながら各章の事例に基づいて考察を進めていく。本論文では、国内外における芸術や日常的な実践の事例を取り上げることによって、生活介助者や、芸術活動の制作に関与している人や、共に生活し、活動を行う人々、絵画および舞台表現の観客などとの関係に基づきながら、身体が意味を生成するプロセスを捉え、それを記述し、社会ないし文化と関連づけて分析していく。実践という言葉を用いるのは、そうしたプロセスを考察しようとする意図に基づくものである。

序章第1節では、障害学における身体研究の位置づけを行い、身体の経験と障害の意味を探っていくことにする。本論が障害学を基盤とするのは、障害学が障害のある身体に関する態度、方法、取り組み、置かれている位置や経験を示唆しているからであり、本論文全体を障害学のなかに位置づけ、障害学における議論を発展させていく狙いがある。ここでは、イギリス障害学の議論を中心に論じるが、アメリカ障害学の視点の導入も試みていくことになる。第2節では、身体の表現が生まれる場を、ドルー・リーダーのディス＝アピアランス（*dys-appearance*）の概念を参照することによって提示し、本論文の出発点とする。第3節では、障害のある人の芸術と日常の実践に関する先行研究を検討する。なかでも、本論でとりあげるディスアビリティ・アートと呼ばれる芸術実践に焦点を当て、身体の表現やパフォーマンスが、これまでどのように論じられてきたのかを検証する。第4節では、本論の主題となるコミュニカビリティについて本論の立場を予め提示しておくとともに、本論文の構成と研究方法を示すことにする。

第1節 障害学における身体研究の位置づけ

日常生活にせよ、芸術実践にせよ、社会的／文化的文脈における身体の経験から表現は生み出される。それゆえ、障害のある身体の表現について考察する本論に入る前に、ここではまず、研究の背景として、障害学が障害のある身体とその経験をどのように捉えてきたのかを明らかにすることから出発する。とりわけイギリスの障害学において、身体が

どのように論じられてきたかに焦点を当てて身体研究の位置づけを行う。イギリス障害学において、身体に関する議論を発展させる方向性が模索されてきた背景があり、本論文では、そうした文脈を辿ることによって、ドルー・リーダーの“dys-appearance”の概念を経由しながら障害学における身体研究の延長上に本論を位置づけるとする。

1-1. 理論と実践の学としての障害学と社会モデル

障害学は、1970年代以降のイギリスおよびアメリカにおける障害者運動の発展と共に、障害のある人々自身の経験に基づいて形成されてきた学問領域であり、学会組織としては1982年にアメリカで誕生した（杉野, 2007）。イギリスでは、それに先立ち1970年代に障害学がヴィク・フィンケルシュタインのもとで創始したとされる。障害とは、個人の問題ではなく、社会の問題であり、社会的に構成／構築される現象であり、社会が取り組むべき課題であると、障害者運動や障害学は明確に主張してきた。イギリス、アメリカを嚆矢とする障害学の理論形成の変遷は、障害者運動における言動が、わずか30年ほどの間に、人々の認識や態度を変え、社会制度を変え、社会そのものを大きく変えてきたことを具体的に示している¹。理論と実践の学としての障害学の意義は、障害の経験を言語化し、理論化するところにある。理論と実践の両方に大きな影響を与え、障害学の基盤をなしているのが、障害の社会モデル（social model of disability）である。

障害の社会モデルには、英米の2つがあり、それぞれの国における障害学の理論と実践を反映してきたと同時に特徴づけてもきた²。イギリスの社会モデルは、インペアメント／ディスアビリティを区別する社会モデルであり、アメリカの社会モデルは、これらの

¹ 障害学はイギリスや日本においては、社会学的視点に立つ研究が中心となっているが、アメリカにおいて顕著に見られるように、文学、哲学、人類学、歴史学などあらゆる分野を含む学際的な領域となっている。また、人文社会科学を超えたリハビリテーション医学、環境工学などにも研究領域は広まりつつある。本論はこのような状況のなかで人文学としての障害学を試みるものである。

² 障害学研究者の杉野昭博は、英米の障害学理論の形成過程およびその特徴や思想的文化的背景を、日本における障害学とも比較しながら論じている（杉野, 2007）。英米の障害学理論におけるさまざまな立場の違いは、これまでも「社会モデル」「文化モデル」「マイノリティモデル」などさまざまな観点からモデル分けされてきたわけだが、イギリスにおける「社会モデル」の主張がマルクス主義に根差した構造主義的、唯物論的な社会構築主義の立場をとっていることに対して、アメリカ障害学は、あくまでも言説やイデオロギーとしてのディスアビリティの社会構築主義の立場をとってきたという背景がある。そうした障害学理論のモデルを分類して論じたものとして、M. Priestley (1998) による初期の分類枠組みを批判的に再構成している杉野 (2007, pp.143-151) を参照。より最近では、D. Goodley が障害へのアプローチを網羅的に整理している (Goodley, 2010)。

概念ではなく、個と環境との相互作用として障害（disability）を捉える立場をとる（*ibid.*, 2007）。本論では、英米の障害学の違いを認識しつつも横断的に論じていくことになるが、ここでは、イギリスにおいて提唱された障害の社会モデルを扱うことにする³。その理由は、イギリス障害学において「身体」がとりわけ問題の焦点として取り上げられてきた背景があるからである。その点は後に詳しくみていく。

イギリスの社会モデルは、UPIAS（Union of the Physically Impaired Against Segregation、反隔離身体障害者同盟）による、「インペアメント impairment」と「ディスアビリティ disability」という 2 つの概念の定義に基づくものである。この定義に発想を得て、社会学者であり活動家でもあった M. オリバーは、社会モデルを提唱し、イギリスにおける障害学理論を打ち立てていく⁴。オリバーは、障害の問題が、特に資本主義社会において個別化され、医療化されてきた歴史や障害認識を「個人モデル」「医学モデル」と名づけた上で、「社会モデル」をそれらに対置するものとして提示している（Oliver, 1990）。障害者運動の過程で UPIAS は、障害を個人的な悲劇とみなす「個人主義イデオロギー」（個人的悲劇論）や生物学的な病理とみなす「医療化イデオロギー」（生物学的病理論）に結びつく従来の障害についての議論や定義を棄却し、障害者自身の経験と試みの中に位置づけられるような概念として障害を定義し直したのである（*ibid.*）。UPIAS による定義は、次のようなものである。

インペアメント：手足の一部、または全部の欠損、あるいは手足の欠損や身体の組織または機能の欠陥をもっていること。

ディスアビリティ：身体的なインペアメントをもつ人々をまったく、またはほと

³ 特にイギリスの障害学は、理論と実践を結びつける上で社会モデルを強調してきた背景をもつ。イギリス障害学理論を継承しながら発展的にディスアビリティの社会理論を論考してきた星加良司は、「ディスアビリティ」を解消あるいは軽減可能性に開かれたものであり、なおかつある特定の集団に集中する不利益として捉えており、この観点からインペアメントとディスアビリティの相互作用を考察する視点を提示している（星加, 2007）。日本の障害学における「社会モデル」は、主にイギリス障害学の議論に基づいており、本論がイギリス障害学から出発するひとつの理由もそこにある。

⁴ オリバーによる社会モデルの初出は 1983 年のことである。なお、オリバーは、障害者の定義には、3 つの要素「インペアメントの存在」「外側から押しつけられる制限の経験」「障害者であるという自己認識」を挙げている（Oliver, 1996, p.5）。社会モデルやオリバーによる障害の理論や定義を巡っては、身体障害のみ扱っていることがしばしば批判されてきた。なお、オリバーの「社会モデル」理論に影響を与えたのは、UPIAS のメンバーであった V. フィンケルシュタインであるとされる。

んど考慮することなく、そのことによってかれらを社会的活動の主流から排除する現在の社会組織によって生ずる不利益、または活動の制約（UPIAS, 1976, pp.3-4）。

この UPIAS の定義により、インペアメントは生物学的な機能不全を指し示し、ディスアビリティは、インペアメントをもつ個人にあるのではなく、社会（ないし社会組織）による不利益や活動の制約、「社会的抑圧」（Barnes and Mercer, 2003; Thomas, 2007）⁵や「社会的排除のプロセス」（Hughes and Paterson, 1997）を意味することになり、障害についての認識論的転換がなされた⁶。社会モデルの登場によって、障害の問題は、個人のインペアメントから社会のディスアビリティに移行され、個々人の要求／必要性を捉えられない「社会の失敗」を指摘し解決していくことが、障害学および障害者運動の目標となったのである（Oliver, 1996, p.32; Barnes and Mercer, 2003）⁷。

社会モデルが障害のある人々自身の実感から生まれたということは、障害学理論を形成していく上でも、障害者運動の当事者たちの障害への認識にも多大な影響を与えてきた。そのことは、障害学の女性活動家であり、研究者であり、ディスアビリティ・アートの旗手のひとりである L. クロウが、「私の経験は、社会モデル以前と以降では大きく変わった」（Crow, 1996, p.206）と述べたことにも表れている。こうした反応は障害のある研究者や活動家に限らない。障害学を心理学や精神分析学に応用する D. グッドレイもまた、次のように述べている。

私の障害についてのパースペクティヴは、社会モデルの文献によって根本的に変わった。この立場により決定的に 2 つのことがとても明確になった。第一に、社会がディスエイブルメントを創りだし、多様な身体や精神に関する病理学的理

⁵ ディスアビリティを社会的抑圧とみる見方は、社会モデルの基底をなしている（Oliver, 1990; Barnes, 2003; Thomas, 2007 参照）。

⁶ イギリスの社会モデルは、インペアメントとディスアビリティに直接的な因果関係を認めないという点で特徴的であり、その点において、国際的な障害の分類ないし定義は社会モデルとの影響関係が認められるとしても一線を画している。たとえば、国際障害分類（ICIDH）では、インペアメントはディスアビリティを引き起こす要因とみなしているし、改訂された ICF は、社会モデルを反映させたものだが、心理的ないし環境の要因にディスアビリティを帰することによって、社会モデルを十分に反映したものとはいえない。DPI（国際障害者連盟）の定義は、インペアメントを活動の制限とみなしている点で、UPIAS とは同じインペアメントとディスアビリティの用語でも意味が異なっている。

⁷ ここで障害は、それが後に問題となっていくのだが、「個人化」「身体化」「医療化」されたものではなく、「社会化」されたのだとみなすことができる。

解を（再）生産する規律権力の権威であるということ。第二に、障害のある活動家たちが指摘しているのは、社会のあらゆる構成員—障害者であれ非障害者であれ—に関わる社会の変化への要求であるということである（Goodley, 2001, p.210）。

社会モデルがもたらした影響は、社会的な現象として障害を追究することを可能にしたところに見出すことができる。社会モデルの見方は、ディスアビリティがあらゆる社会に観察されるきわめて社会的な現象であり、その意味では、多様な文化を横断する普遍的な事象であることを実証してきた⁸。同時に、社会的な現象として生じるディスアビリティが社会構造やシステムによって必然的に多様な形態を示すことも明らかとなってきた。社会学に立脚したイギリス障害学はディスアビリティとしての障害を社会のなかに見据えたが、人類学者たちが明らかにしてきたことは、社会や文化によってインペアメントとディスアビリティの概念も異なるものだということと、これらの概念には社会的構造、制度、システムと人々の慣習、信条、価値観が複雑に絡み合っている文化的状況や、それらが形成する、身体への態度や意味づけが反映されているということである。それゆえ、文化的状況は、ディスアビリティの経験に枠組みを与え、人々に共有される文化的態度を生み出している。何がインペアメントとみなされるのかも、医学的知識だけでなく文化的態度によっても決定されているのであり、社会モデルのパースペクティヴは、インペアメントとディスアビリティを社会的に考察する包括的な枠組みを提供しているものと考えられる。「インペアメントの意味やインペアメントへの反応は、歴史的、文化的に特異なもの」であり、インペアメントは、「医学的知識、行政による定義、人々の理解など」によって社

⁸ 社会モデル以降の国際障害分類（ICIDH）や国際的な障害に関する連盟・取り組みの存在がそのことを示している。たとえば、WHO と the US National Institutes of Health（NIH）は、The ICIDH-2 Cross-Cultural Applicability Research Study（CAR）と呼ばれる研究プロジェクトを実施した（Üstun, T. B. *et al.*, 2001）。これは、日本を含む 13 カ国 15 地域の事例から国際分類と文化的な差異（概念や言語上の定義）を ICIDH-2 に照らし合わせて研究したものである。質的研究と量的研究（インタビューと統計）から障害の文化的多様性と普遍性を比較的マクロな視点から描きだしている。ここで検証されていることは、文化的差異を超えた共通の取り組みの妥当性と可能性である。それゆえ、このプロジェクトでは、イングスタッドとホワイト（Ingstad and Whyte, 1995）に代表される人類学的研究は、普遍性を否定する方向性だと言及されている（Üstun, T. B. *et al.*, 2001, p.13）。

会的に構成／構築されているものなのである (Barnes and Mercer, 2003, p.66) ⁹。M. オリバーもまた、インペアメントとディスアビリティが文化的に構成／構築されていると言及し、ディスアビリティの社会学、人類学、歴史学を創出することの重要性を指摘している (Oliver, 1990) ¹⁰。

オリバーをはじめとして、V. フィンケルシュタイン、C. バーンズらによる初期の障害学理論は、社会的抑圧であるディスアビリティに挑む障害者運動に呼応するかたちで、社会モデルの定義するディスアビリティに焦点を当てることによって実践的な意義を担ってきた。社会モデルの発想に基づけば、障害の問題は個人の努力に帰せられるのではなく、社会的な努力、つまり社会的な障壁を取り除く取り組みに向かうことによって、ディスアビリティは解消ないし軽減するに至るからである。そのことを示すフィンケルシュタインとオリバーの逸話がある。フィンケルシュタインは、1988 年に訪れたブタペストとニューヨークでの経験を比較して、ディスアビリティが根本的に社会によって、あるいは人々の態度によって生じるということを見出している。この経験に基づき、フィンケルシュタインは、「ディスアビリティの本質が動けないことだと信じる文化そのものが動かない文化である」と述べる (Finkelstein, 1994)。彼は、車椅子などの移動手段を利用できない人々は動けなくされて (disabled) おり、人々が自由に行動することを妨げるような社会的システムの存在は、欠陥のあるシステムであり、そのようなシステムは人を無力化するシステムであると主張する¹¹。社会の移動システムの欠陥が認識されず、あるいは障害者への狭い理解や個人の移動に対して想像力が及ばない見方を示す文化のありようを、フィンケルシュタインは、「障害者の文化的不動 (cultural immobility of disabled people)」と呼ぶ。つまり、障害者を動けなくする文化なのである。その究極の例が、彼がブタペストで訪れた施設 Peto Institute であった。Peto Institute は脳性麻痺の子どもを対象とした施設であり、先駆的な歩行訓練の試みと成果によって世に知られた施設である (*ibid.*)。

⁹ インペアメントの多様性は文化によって異なり、たとえば貧困によって生じるものもあることから、インペアメントそのものを自明のものと捉えることはできない。なお、インペアメント自体が西洋的な見方を反映させているという指摘もある。たとえば、Albert (ed.) (2006) 等を参照。インペアメントにディスアビリティとの直接的な因果関係を認めないという点については、研究者によって見解が異なる。

¹⁰ フランスの Henri Jacques Stiker の研究は、歴史学の立場から障害のシンボリックな意味を探究する代表的な研究である。たとえば、Stiker (1999, pp.352-380) 等を参照。

¹¹ フィンケルシュタインは、身体も社会も生きた有機体であり、動きがとまれば死を意味するゆえに、動くことの自由を剥奪されることは、社会的な「死」であるという (Finkelstein, 1994)。

フィンケルシュタインが訪れた際には、エレベーターもなくアクセスできない建物の構造であり、職員もそこにいる障害者も車椅子を使わずに歩くことに集中し、「歩けば市民になれる」という信念に職員も入所者も皆とりつかれているようであったという。フィンケルシュタインにとって、施設そのものの社会における隔離と、歩くこと、つまり正常性との結びつきこそ、障害者を動けなくする文化の表れであった。正常性の観念にとりつかれたブタペストでは、ディスエイブリングなバリアによってディスアビリティになるという認識はなかったのであり、フィンケルシュタインは、みずからが環境によってより無力化された／障害者にされた（disabled）のだと述べている。一方、ニューヨークでは、障害者が利用可能なバスがあり、このバスにはラッシュアワーでも乗ることができたために、他の通勤者と同じ経験を共有し、共通のコミュニケーションや平等の感覚を得ることができたという。ブタペストとニューヨークの 2 つの経験からフィンケルシュタインの導き出した結論は、障害は社会、物理的環境におけるバリアを取り除く社会制度／政策によって軽減するということである（Finkelstein, 1994）。フィンケルシュタインは、社会が変わればディスアビリティは生じないことを提起していた。

フィンケルシュタインは、制度によってディスアビリティは解消されるとみていたが、オリバーは、制度だけでは解決しない問題を経験していた。脊椎損傷があり車椅子を利用するオリバーは、ワシントンの国際会議に出席するためにイギリスとアメリカを移動する際に、そのどちらの国においても、障害者への社会政策や市民権があり、障害者のアクセシビリティが制度上確保されているにも関わらず、無神経な人々の態度や対応、さまざまなレベルでの杜撰な状況によって、不利益を被ったり無力化されたりしたみずからの経験について、怒りを込めて記している。こうした経験を踏まえてオリバーは、ディスアビリティの問題は制度を整備するだけでは解消しないことを指摘し、ディスアビリティの問題を解消するためにはより広い分析枠組みが必要であり、そうした枠組みのために、みずからの、そして障害のある個々人の個人的な経験を用いることを主張した（Omansky and Oliver, 2003）。

フィンケルシュタインとオリバーのこれらの逸話は、障害に関する問題の所在が、個人のインペアメントではなく、社会のディスアビリティにあることを明確に示している点で、社会モデルの有効性を立証している。しかし一方で、社会モデルに対する強い反発や批判もなされてきた。ディスアビリティを解消したり軽減するという社会モデルに欠落している視点について、イギリスにおける障害学理論の形成と運動の思想的中枢としての役

割を果たしてきた C. バーンズと G. マーサー（2003）は、初期の社会モデルが構造的な障壁にもつぱら焦点を当て、ディスエイブリズム（障害者差別主義）の文化的経験的側面をみていないという 1980 年代後半以降の批判がなされる主な 3 つの文脈を整理している¹²。それらは、第一に、社会モデルがインペアメントそれ自体の「抑圧的な」側面を見落としているという批判、第二に、社会モデルが身体障害を中心にしており、知的障害や精神障害を周縁化しているという批判、第三に、社会モデルは、インペアメントとディスアビリティの多様な経験や個々人の差異を重要視していないという批判である（Barnes and Mercer, 2003, pp.67-72）。これらの批判はみな、社会モデルがインペアメントを身体に、ディスアビリティを社会に対応させる、二項的な図式であるところから派生しているものと考えられる。つまり、身体に位置づけられたインペアメントを障害学はどのように扱うのかという点に関心が向けられ、社会モデルを批判的に拡張していくことがまずはイギリス障害学の内部において要請されたのである。インペアメントの理論を再考しようとする動きは、障害学においてインペアメントとディスアビリティの経験を探究する傾向をもたらし、インペアメントの社会学と身体理論化が提唱されるようになるのである。

1-2. 障害学における身体をめぐる議論—イギリス障害学を中心に

障害学において身体の研究の重要性は増してきている。そうした問題意識から、身体の問題を中心に据えた新たな理論的枠組みを提唱する動きも生まれてきている。その主張は大きな意味で、障害学の議論の中心に身体を据えることによって、障害のある身体が織り成す経験を追求しようとするものである。身体が障害学において重要な課題として取り上げられるのは、障害の意味と経験への洞察に身体が不可欠であるからだ。本論のテーマが身体であるのも、障害の意味と経験に視点を置いているからに他ならない。そこでイギリス障害学における身体議論をみていくことによって、障害学における身体研究の位置と、その可能性について提示してみたい。

フィンケルシュタインの影響を受けながら「社会モデル」にもとづく障害学を確立した M. オリバーは「ディスエイブルメントは、身体と何ら関係がない」（Oliver, 1996, p.41-42）と述べて、社会的なディスアビリティや社会によるディスエイブルメント（無

¹² C. トーマスによれば、ディスエイブリズムは Abberley (1987) に由来する概念であり、ディスアビリティ／ディスエイブリズムが含意するのは、社会的信条や行為による抑圧／排除／不利益のことである (Thomas, 2007, p.13)。なおディスエイブリズムは、エイブリズム (ableism) つまり「健常者中心主義」と表裏一体となる障害学の用語である。

力化過程)を、身体から完全に切り離してしまった¹³。障害学の初期の議論がディスアビリティに焦点を置く一方で、インペアメントは、身体的な状況であるよりもむしろ「生物 - 生理学的な制限であり、これは医学や専門家によって決定される」ものであると考えられてきた (Barnes and Mercer, 2003, p.66)。インペアメントは個別化された身体の問題であり、医学的な診断に結びつくもの、医療の対象とみなされるものなのであり、「障害者運動は痛みについては何もできないが、抑圧には多くのことができる」(Hughes and Paterson, 1997, p.335) という見解のもとに、個人のインペアメントないし個人の身体に関する問題は、政治的な目標にも運動にもつながらないものと位置づけられた。その結果、インペアメントやその経験は、オリバーらによって「社会モデルの政治的企図を損なうリスク」とみなされ (Barnes and Mercer, 2003, p.65)、イギリスにおける「ディスアビリティ理論の政治的ラディカリズムは、インペアメントを理論化すること (あるいは論じることさえ) への抵抗の上に形成されてきた」(ibid. p.67) のである。障害学の研究者であり、社会モデル批判を展開している T. シェークスピアは「障害者運動の到達点は、我々の身体と我々の社会的状況の間の結びつきを断ち切ることと、ディスアビリティの真の要因、すなわち差別と偏見に焦点を当てることであった」と述べている (Shakespeare, 1992, p.40)。インペアメントと同義語とみなされた身体が、社会モデルのアプローチにおいて積極的に論じられてこなかったことには、こうした政治／運動的な目的に則していたという背景もある。結果として障害学は、意図的かつ戦略的に身体を無視したのである (Barnes and Mercer, 2003; Snyder and Mitchell, 2001, pp.368, 374-378)。

障害学において身体の問題は不在であり、看過されてきたとする指摘やそうした障害

¹³ 「ディスエイブルメント」は障害学の用語であり、障害学の文脈で用いられる場合には、「障害発生過程」を意味する (杉野, 2007, p.61, 74)。杉野によれば、オリバーをはじめとするイギリス障害学者が用いる場合には、「無力化過程」という意味で用いられており、WHO がより中立的な「障害発生過程」の意味で用いていることと「理論的対立を反映している」。なお、夏目尚 (2001) は、オリバーのディスアビリティ概念を参照して、ディスアビリティ、ディスエイブルメント、ディスエイブリズムの概念について整理している。夏目によれば、「障害者に押し付けられた制約として」のディスアビリティには 2 つの側面がある。ひとつは「実在的であるような物理的障壁」であり、もうひとつは「障害者を貶めるイデオロギーや意識」である。夏目は前者を「ディスエイブルメント」、後者を「ディスエイブリズム」としてしている (夏目, 2001)。夏目が指摘しているように、これらの概念の関係性や要素の異質性について検討されているものは少ない。障害学研究者がそれぞれの文脈において使い分けており、一様に定義することはできないが、本論では、杉野 (2007) の指摘に依拠するものとする。

学の状況への批判は多くみられるが¹⁴、意図的かつ戦略的に身体が無視されたことを踏まえれば、社会モデルのアプローチにおいて、まさに身体は常に取り残された形で中心に置かれてきたということでもあると考えられる。実際、身体に関する議論は、さまざまにあった。だが、だからこそ意図的かつ戦略的に無視してきたのであって、さまざまにあったとする見方を提示するだけではミスリーディングを伴うと考えられる。従来のイギリスの社会モデルは、インペアメントを個人の身体に置き、ディスアビリティを社会に置くことで簡略化してきたために、障害者の個人的な経験もまた、社会的抑圧／排除／差別の経験、すなわち社会的な経験として描き出されてきた。先述したオリバーやフィンケルシュタインの視点は、明らかにディスアビリティとその経験に向いている。障害学のこの過程において探究された経験とは、障害のある人の身体の経験ではなく、「いかにして人間の経験が個々人の経験の外側のものによって作り出されるのか」という点に焦点が当てられていたと考えられる (William, 2001, p.129)。そこで、以下の 5 つの観点から障害学における身体をめぐる議論を検討していくことにする。先にも触れたが、個人と環境との相互作用として障害を捉えるアメリカ障害学においては、イデオロギーとしてのディスアビリティも社会的現象としてのディスアビリティも、個々人の経験において「身体化」されるものとみなされてきた。イギリス障害学の身体をめぐる議論をみていくことによって、どのように社会的な抑圧を個人的な経験へと結びつけることへの葛藤を乗り越えていこうとしたのか、そしてアメリカ障害学や近接領域の観点がどのようなかたちで取り入れられることになったのかを辿っていくことにする¹⁵。

1) 初期社会モデル批判—フェミニズムからの問いかけ

社会モデルによるアプローチが身体を議論から排除してきたことに対して、まず疑問の声をあげたのは、J. モリス (1991)、S. フレンチ (1993)、L. クロウ (1996)、C. トーマス (1999) といったフェミニストの活動家や研究者たちであった¹⁶。彼女たちは、

¹⁴ たとえば、現象学的視点から B. ヒューズと K. パターソン、社会学的視点から C. トーマス、フェミニズムの議論の流れから J. プライスと M. シルドリックらがいる。Hughes and Paterson, 1997, pp.325-340; Thomas, 2002b, p.53; Price and Shildrick, 2002 参照。

¹⁵ イギリス社会モデルにとって身体の位置づけが次第に変化している点に留意する。社会政策学や社会学の領域において発展してきたイギリス障害学においては、当初、アメリカ障害学が身体をも社会的に構築されたものとするアメリカ障害学を容易には受け入れられなかったと考えられる (Hutchinson, 2006)。

¹⁶ フェミニズムにおいて sex/gender のいずれもが言説における言語の反復行為のなかで

自分たちの経験のすべてが、ディスアビリティに起因しているわけではなく、社会によるディスアビリティが解消されても、身体のインペアメントやインペアメントの経験は残ると主張した (Morris, 1991; French, 1993; Crow, 1996; Thomas, 2002)。彼女たちは、ディスアビリティはいかなる意味においても社会的なものであり、社会モデルの意義は認めつつも、それまでほとんど関心が向けられてこなかったディスアビリティの経験とは異なる個々のプライベートな経験やインペアメントの経験にも目を向けるよう訴えたのである。インペアメントから直接的に生じる経験の中には、痛みや疲れなど、肯定的に語ることの難しい経験があり、そうした経験が常に社会との関係から生じているとは限らない。そうしたインペアメントの経験は、必ずしも政治的運動を引き起こすものではないが、ディスアビリティを理解するには、インペアメントにまつわる経験を理解することも重要であるとの指摘がなされたのである¹⁷。

探究すべきは、経験を織り成すインペアメントとディスアビリティの相互作用である。それが、フレンチ、モリス、クロウ、トーマスらに共通する視点である。社会的抑圧としてのディスアビリティは、特定のインペアメントをもつ人々に課される現象である。この視点からトーマスは、「いくつかの活動の制限は、肉体的、感覚的、あるいは知的インペアメントから直接引き起こされ、ディスエイブルリズムの休止によってなくなるものではない」という認識から、新たに「インペアメント・エフェクト (impairment effects)」という概念を導入することによって、インペアメントとディスアビリティの経験の相互作用を探究しようとするのである¹⁸。

2) インペアメント・エフェクトとディスアビリティの相互作用

C. トーマスが提唱するインペアメント・エフェクトの概念は、社会モデルの見方から障害の経験を描き出すものである¹⁹。トーマスは、インペアメント・エフェクトとディスアビリティ、そしてそれらの相互作用が、障害の経験を織り成すものであると主張してい

構築されるとする視点が、impairment/disability の社会モデルにも反映されたという点については、Tremain (2002) の議論を参照。

¹⁷ そこから T. シェークスピアは社会モデルを批判的に応用する可能性を提示した。シェークスピアによれば、身体に着目することは、現象学的なアプローチを導入することを意味する (Shakespeare and Watson, 2002)。

¹⁸ トーマスによれば、インペアメント・エフェクトはディスエイブルメントによるエフェクト (効果) とは異なるものである。

¹⁹ トーマスは、インペアメントに対するみずからの立場を、唯物論的存在論に位置づけ、生物学還元主義でも文化決定論者でもない述べている (Thomas, 1999, p.124)。

る。インペアメント・エフェクトの概念の初出は 1999 年であり、2 つの局面をもつとされている。すなわち、「活動の制限としての『行為 doing』と「心理的 - 感情的な『健康』への影響としての『状態 being』である」(Thomas, 1999, pp43, 47, 156-157; Thomas, 2007, p.135)。トーマスは次のようにインペアメント・エフェクトを定義している。

損傷されていること (being impaired) に結びついているが、社会関係的な意味においてはディスアビリティではない活動の制限に言及する際に、私はインペアメント・エフェクトという用語を用いることにする。インペアメント・エフェクトは、特定の社会関係の文脈においてディスアビリティの媒体になりうる (Thomas, 1999, p.43)。

インペアメント・エフェクトはディスアビリティではないが、インペアメントから生じる活動の制限であり、それは排除や差別といったディスアビリティを引き起こす要因となりうるものとして定義されている²⁰。トーマスは、インペアメントとディスアビリティに直接的な因果関係を認めず、インペアメント・エフェクトとディスアビリティに相互作用を認めるのである。また、インペアメント・エフェクトは、社会モデルの観点からみればディスアビリティとは異なるものである。トーマスはそのことをみずからの左手のない経験から以下のように説明している。

したがって、私が左手でスプーンやソースパンを持つことができないという事実、私のインペアメントの影響であって、社会関係的な意味においてディスアビリティを構成しない。しかしながら、この活動の制限は、ディスアビリティを

²⁰ トーマスはディスアビリティを社会関係的なものとして（社会モデルに基づいて）捉えられない見方が根強いことも指摘している (Thomas, 1999, p.43-44)。インペアメント・エフェクトの概念を抽出した背景には、UPIAS に基礎づけられる社会モデルのアプローチは重要だとしても、いくつかの活動の制限は、身体的、感覚的、知的インペアメントに直接結びつき、引き起こされるということ、そしてそれら（たとえば、腕がないことや、痛みや疲れが生じることによって、何かができないという事態）は、ディスアビリティではないというところにある (*ibid.* p.42)。

トーマスの提示するインペアメント・エフェクトが、インペアメントから直接引き起こされる活動の制限を含むという点では、1980 年の ICIDH における *disability* (能力障害) の概念と同等に見えるが、ICIDH における *disability* には心理的 - 感情的側面は含まれていない。またトーマスは、UPIAS の *disability* の考え方を採用しており、ICIDH には同意しない態度を示している。

構成する他の活動の制限を特徴づけるものとなりうる。たとえば、権力をもつ人々が、私がそうした行為を遂行できないという理由で、有給のケア・ワーカーや、親になるのにふさわしくなく、雇用や母親になる恩恵を認められないといった場合である。この場合、ディスアビリティは、権利の否定や、機能的な制限を克服することへの援助の拒否、たとえば、特例的に許容したり、事態を「普通に」維持するための道具や技術の利用を支援したりすることの拒絶にある（*ibid.*）。

また、インペアメント・エフェクトには、傷ついたり、ストレスを感じたり、価値を貶められたりというような感情を含む、心理的 - 感情的局面もある²¹。

インペアメント・エフェクトは、心理的 - 感情的状態のかたちで主観的な経験として身体の内側に生じるのと同様に、身体の外部世界との接点（上記の例ではスプーンやソースパンとの接触）において生じるのであり、社会にその所在があるディスアビリティとは明確に区別されているが、密接に関係し相互作用する。トーマスは、インペアメント・エフェクトとディスアビリティの相互作用やその複雑さを理解することの重要性を主張しているのである。それは、社会モデルの認識が経験に深く根ざしていると同時に、インペアメントとディスアビリティが、経験の次元では複雑に入り組んでいることを示している。

ディスアビリティとインペアメント・エフェクトとの区別は、社会／生物学、あるいは文化／自然の二元論ではない。つまり、社会・文化的なものに関するディスアビリティと、生物学的で自然なもののエフェクトとしてのインペアメント・エフェクトではない。〔中略〕インペアメント・エフェクトは自然化されるべきではないし、社会以前の「生物学的」現象でもない。インペアメント・エフェクトは、根本的に生物 - 社会的である。すなわち、生物学的要因と社会的な要因との相互作用によって形成されており、社会 - 文化的な名づけのプロセスと深く

²¹ 心理 - 感情的局面には、他の人々の眼差しや態度からもたらされるようなディスアビリティの心理 - 感情的局面もある。トーマスは、インペアメント・エフェクトとディスアビリティのそれぞれが、「活動の制限」の側面と「心理 - 感情的状態」の側面を有しており、それら4つの側面を研究していく必要性を説いている（Thomas, 1999, pp.156-157）。だが他方で、個々の差異やディスエイブルメントの心理 - 感情的側面によって、インペアメントとディスアビリティの区別が曖昧になるとの指摘もある。N. ハッチンソンは、損傷された身体化（*impaired embodiment*）のさまざまな側面が明らかになるにつれて、ディスアビリティが身体的な問題であることを意味してしまうと言及している（Huchinson, 2006, p.3）。

結びついている。最終的に、障害のある個々人の視点からみると、「生きられた経験」とは、ディスアビリティとインペアメント・エフェクトが相互作用し、包括的な仕方で混ざり合ったようなものである (Thomas, 1999, p.43)。

この記述は、インペアメントから生じる行為の制限や心理的 - 感情的状態としてのインペアメント・エフェクトが、社会的な抑圧であるディスアビリティと「相互作用」し、「包括的に混ざり合う」ことを示している。この場合、身体が外部世界との関係の中に既に棲みこんでいるからこそ、インペアメント・エフェクトとディスアビリティは相互作用するかたちで経験されるのである²²。トーマスはこのようにインペアメントとディスアビリティの二元論にインペアメント・エフェクトという概念を差し挟むことによって、インペアメントそのものに由来する経験とディスアビリティの経験が異なっているが相互に関係し、かつ「左手がない」といったインペアメントから生じる「ソースパンがもてない」という事態が、根本的に生物 - 社会的なものだと主張するのである。こうしてインペアメントとディスアビリティの相互作用は、トーマスによってインペアメント・エフェクトとディスアビリティの相互作用として書き換えられて理解されることになったが、インペアメントそのものを探究しようとする視点を次にみていくことにする。

3) インペアメントの社会学

イギリス障害学はインペアメントを軽視してきたという主張がしばしば障害学内部においてもなされてきた一方で、社会モデルが提唱されていた初期において、インペアメントの理論を立ち上げようとする試みがあったことも忘れてはならない。実際、P. アバーレイがインペアメントの理論を早くから構想していたことや、初期社会モデルにおけるインペアメントについての議論を再評価する視点も指摘されている (Goodley, 2001) ²³。D. グッドレイは、障害学内部の論者たちの間で起こったインペアメントの問い直しの趨勢に

²² インペアメント・エフェクトの「心理的 - 感情的状態」と、上田敏が提示している障害の「主観的次元」との相違については、インペアメント・エフェクトがあくまでもインペアメントに起因するものであることに対し、上田の提示する障害の「主観的次元」は、ICIDH の「客観的事実」としてのあらゆる障害 (インペアメント、ディスアビリティ、ハンディキャップ) を反映したものであり、トーマスがインペアメント・エフェクトとは区別したディスエイブルメントの経験も含んでいる点で異なると考えられる (上田, 2005)。

²³ Abberley (1997) は身体社会学の視点に言及しながら、インペアメントの社会理論を構築しようとした。

については、初期障害学において論じられていることを無視しているという点と、インペアメントについて論じる際に知的障害を取り上げることが決定的に欠如している点を批判的に論じている (Goodley, 2001, p.209)。さらに、インペアメントの問題が、身体障害にのみ焦点化されてきた事実に対して、グッドレイは知的障害に焦点をあててインペアメントを再考している²⁴。グッドレイは、知的障害というインペアメントについて以下の 4 つの特徴を挙げる。第一に、インペアメントそれ自体が社会的に識別されること、第二に、インペアメントは個人や社会の語りのなかに位置づけられること、第三に、インペアメントは文化を生みだしていること、第四に、インペアメントは認識論にインパクトを与えるものであるというものである。こうした論点から、グッドレイは、「知的障害は、個人の『自然化されたインペアメント』の存在を感覚的に認めることよりもむしろ、根本的に、社会的、文化的、政治的、歴史的、言説的、関係的な現象である」と断定する (*ibid.*)。

インペアメントに対する視点を軸とする理論化やアプローチにおいて重要なのは「インペアメントの社会学」である。B. ヒューズと K. パターソン (1997) は、社会モデルの理論形成において、「社会的歴史的に構築されたものとしての身体と、意味や能動的な人間の行為の場としての身体が失われた」(p.330) と述べ、社会モデルが医学モデルの批判であるのにも関わらず、ディスアビリティを脱医療化する一方で、インペアメントを医療のもとに置いて医学的な言葉で理解していること、その結果として、身体は純粹に生物 - 医学的用語としてのインペアメントないし機能不全と同義語に還元され、障害をめぐる議論から消し去られてきたことを批判している。かれらは、社会モデルを批判的に応用する試みとして、身体を主題とする方法論を提示する。社会モデルでは、身体は歴史も意味ももたないものと仮定されてきたが、「インペアメントは医学の問題以上のもの」(Hughes and Paterson, 1997, p.329) である²⁵。インペアメントという生物学的規定こ

²⁴ イギリス障害学における知的障害をめぐる議論については、『障害学研究』第 3 号において田中耕一郎が「社会モデルは〈知的障害〉を包摂し得るのだろうか」という問いを發して、「インペアメントの社会モデルが〈知的障害〉を包摂しようとすること」の困難さと可能性を論じている (田中, 2007)。また、同雑誌の第 2 号において、杉野昭博は、知的障害に関する研究を質的／量的観点から概観し、イギリスにおける知的障害者にもアクセシブルな障害学研究の取組みを紹介しつつ、日本でも同様に紙芝居を用いた研究実践を試みたことを報告している (杉野, 2006)。

²⁵ オリバーの「インペアメントは、実際、物質的な身体の説明にすぎない」という言葉を引きながら、デカルト的な心身二元論が、社会モデルによって再生産されていることも指摘されている (Hughes and Paterson, 1997, p.330)。

そ、身体に書き込まれる言語的な権力の作用に他ならない (*ibid.*, p.333) ²⁶。しかし同時に、身体はそうしたインペアメントを経験するエージェントでもある。「身体は一損傷されているにせよそうでないにせよ—経験するエージェントであり、それ自身主体である。それゆえ、世界についての意味と知の源となる場である (*ibid.*, 1997, p.334)。その場において、損傷された身体は、経験される経験の基礎となる。主体でありかつ客体としての損傷された身体 (*impaired body*) を通して、社会的なディスアビリティが経験されるのである (*ibid.* p.334) ²⁷。

4) 身体の社会学と障害学—「身体化」の概念

ヒューズとパターソンは、ポスト構造主義と現象学を理論的手立てとして、インペアメントの社会学を提唱しており、この背景には、人文社会科学領域における身体論や身体社会学への関心の高まりがある。障害学の議論が芽生え、1980年代以降の障害者運動と結びつきながら理論を発展させていく時期と並行して、身体社会学と呼ばれるアプローチが、障害学におけるインペアメントや身体への関心に知見を提供し、身体に生じる病い、障害、老い、痛み、疲れといった経験の主観的社会的側面についての研究を促した²⁸。そうしたアプローチにおける障害の経験は、身体の病理や医学的観点から観察され記述されるだけでなく、身体の主観的な経験として語り出されるものである。社会学者の B. ターナーは、身体社会学を提唱する過程で、障害学においても身体を議論の中心におくことを強く主張したひとりである (Turner, 2001a)。ターナーの提唱する方法論は、ミシェル・フーコーの流れを汲む分析と、メルロ＝ポンティの現象学の統合を目指すものである。ヒューズとパターソンらの論考の下敷きとなった身体社会学も、フーコーによる知／権力の作用する場としての身体と、社会や文化、自己を身体化するものとしての身体にアプローチする。身体社会学を経由することにより、障害学における身体研究はその射

²⁶ この延長には、身体の物質的側面もまた言語的な効果によって位置づけられ、分析されるという視点がある。たとえば、S. Tremain による社会モデル批判を参照。Tremain の主眼は、生物学的事実としても言説的産物としてもインペアメントが自然化され、物質化されるプロセスを解き明かそうとすることにある (Tremain, 2002)。

²⁷ 「社会的なものは身体化され、身体は社会的である」という社会学者の N. クロスリーをもじり、「ディスアビリティは身体化され、インペアメントは社会的である」という (Hughes and Paterson, 1997, p.335)。

²⁸ 身体社会学において障害学に示唆を与えている重要な研究者として、B. ターナー (医療社会学) や A. フランク (医療社会学、倫理学)、A. シノット (社会学)、G. ベンドロー (現象学)、N. クロスリー (社会学、現象学) らの名前が挙げられる。

程を拡大し、身体研究の理論的枠組みが用意されたのである。

ヒューズとパターソン（1997）は、身体社会学が生物学的にというよりも社会学的に身体を取り上げるものであるにも関わらず、障害学はむしろその同時期に、身体について論じることを避けていたことを皮肉なことだと述べている（Hughes and Paterson, 1997, p.326）。かれらは、障害者および障害者運動の活動家がインペアメントの経験を無視していたわけではないと言及しているが（Hughes and Paterson, 1997, p.326）、障害学において身体が扱われてこなかった事実を批判的に論じている。身体が意図的かつ戦略的に無視されてきた一方で、常に身体不在の議論においても、常に身体は社会モデルの中心に置かれてきたという指摘があることもここで付言しておきたい。現象学の立場から、インペアメントやディスアビリティを経験する身体について考えるとき、身体は常に物理的かつ社会的な環境に置かれており、根本的に社会的である。身体が物質性に基づいているからこそ、環境との相互作用を生じさせ、経験において身体が現前したり不在であったりするのであり、そうした身体は既に社会的な身体（あるいは社会にある身体 *body in society*）である（Freund, 2001）²⁹。障害の経験に寄り添ってみたとき、身体は、自然と文化、生物と社会のすべての側面を含みこみ、インペアメントとディスアビリティを経験する場として位置づけられるのである。したがって、社会的文化的文脈や物理的環境と、

²⁹ フロイント（2001）は、オリバー（1996）における“walkism”の例に言及している。オリバーは、障害者の移動が、しばしばコストがかかると論じられてきたことに反論している。飛行機は「飛ばない人（non-flyer）」の移動手段であるがコストがかかるものである。車椅子も障害者への移動支援になるのだから同じことであるというのである（Freund, 2001, p.695）。Paterson and Hughes（1999）の論考を踏まえてフロイントは、現象学的な身体化の観点から、社会モデルに寄与すると主張する。身体と空間との相互作用に着目するフロイントのアプローチは、空間をどのように感じるかを分析することによって、自己と身体との関係や、意識における身体の現前と不在のバランスを明らかにしようとするものである。フロイントは、社会的物質的環境によってインペアメントのある身体（*impaired body*）に「望まない意識」が生じるのだと述べて、身体と物質的／社会的空間に緊張が生じたときに、身体は対象（*object*）として意識に現れることを論じている（Freund, 2001, p.699）。ここから、社会物質的な状況は、それゆえ、身体のみではなく、どのように身体を経験するのかに及ぶ。安全な空間は、身体的安全だけでなく、自己の身体的な感覚を肯定することになるのである（Freund, 2001, pp.698-699）。フロイントは、現象学的分析の重要性（ここでは、Williams（1998）の「物質主義的現象学（*materialist phenomenology*）」と、「身体技法」や「ハビトゥス」の視点を組み込むことを提唱する（Freund, 2001, p.701）。フロイントの論考は、ユニバーサルデザインやバリアフリーの実現によって、ディスアビリティが解消されることを示唆しているが、その論考については楽観的な側面も否定できない。個々人によって環境への要望は異なり、インペアメントを識別していくことにもなるからである。

身体そのものの知覚や認識の在りようが、障害の経験において不可分に結びついている³⁰。

西村高広は、ブライアン・ターナーの身体の社会学における「身体化」の概念がどのように障害学に応用可能な方法論となりうるのかを詳細に論じている。西村によればターナーの身体の社会学が、障害の身体を取り上げる上で有効な局面は、語りの研究とエスノメソドロジーの研究方法である（西村, 2003）。ターナーの提示する身体の社会学は、確かに老いや病いをはじめ、社会的、文化的状況に置かれている身体のあらゆる状態を射程に入れており、身体が意味づけられると同時に意味を生成する側面を捉えていくこと、そうした営みを差異の普遍性として提示することをも可能にしていると思われる³¹。

1990年代以降、障害学と身体の社会学の研究は急増する。けれども身体の社会学の主要概念である身体化（embodiment）の概念は、イギリス障害学では受け入れられなかった（Huchinson, 2006, p.1）。ハッチンソンは障害学側からの「身体化」の議論への警戒は、「身体化された自己」や「身体化」という概念が、社会の構造的な問題を再び個人に還元してしまうのではないかという危惧であると指摘する。身体は社会構築の産物であるというだけではない、という唯物論的立場は、アメリカ社会モデルとは異なる立場である。英米の障害学には違いがあるが、それにも関わらず共通の限界を探ることができる（*ibid.*, p.2）³²。

イギリス障害学の理論家たちが、「身体化」の理論に対して危惧を示してきたことの背景として、身体化の議論においては、「身体の共同性」が予め前提とされてきたことがある。社会が構造的に生み出すディスアビリティが再び身体において具現化されることへの危惧がある。身体の社会学やアメリカ障害学が、「身体化」の概念によって意味を生成し

³⁰ R. バトラーと S. ボウルビー（1997）は、「私たちの自己および自立の感覚は私たちの身体化 **embodiment** の経験と強く結びついている。しかし、この経験は、純粹に感覚的ではなく、社会関係や、身体のかたちや社会的に創造された美の理想がどのようにジェンダーや人種や階級と結び付けられるのかという観念によってかたちづくられる。この観念は固定的ではない。」（Butler and Bowlby, 1997, p.416）と述べている。

³¹ 後藤吉彦も、ターナーの身体の社会学を障害の身体に応用する可能性をみている。後藤によれば、障害の身体を「普遍的な身体」として捉える視点をターナーは提示しており、そうした身体的存在としての人間の普遍性は、既にあるものではなく、これから作りだしていかなければならないということになる（後藤, 2007）。

³² ハッチンソンの説明によれば、「身体化」という概念は、デカルト的な心身二元論の乗り越えであり、能動的なエージェンシーのダイナミズムを捉えるものであるのだが、障害学においては、「物質化（**materiarized**）」するものとして受け入れられなかった背景がある（Huchinson, 2006, p.1）。ハッチンソンは、インペアメントの「身体化」への宗教的・文化的次元の探究がなされてこなかったと指摘する。

ていく側面から個人による抵抗の可能性を見出していく「語り」に焦点が当てられていることに対して、まさに身体という個々人の身体に再び抵抗が課されることは、社会モデルの目指すところではないとの含意がみられる。つまり、身体化の議論は、ディスアビリティを再び「個人化」するものと捉えられたのである。ヒューズとパターソンは、こうした観点をみずからのインペアメントの社会学のなかに積極的に取り入れようとしている。

障害学における「身体化」の概念への戸惑いは、社会構築主義では掬い取ることでできない身体の実験が、現実にはだかっていることにある。

身体社会学の可能性と問題点は以下のようにまとめられる。文化的社会的差異の相対主義と身体の実験性との関係がまずはある。身体化の議論は、身体の意味生成的な側面や個人的な経験を射程に入れており、「語り」(narrative)の研究が、経験の主観的な意味を明らかにしてきたのである。身体社会学における「身体化」の概念と医療社会学における「語り」のアプローチが、障害学においても受容されることになるのである。

5) 医療社会学(慢性の病いと障害の社会学)と障害学(インペアメントとディスアビリティの社会学)

障害の主観的な経験やそれについて理解しようとする研究は、障害学よりもむしろ、医療社会学の主題として取り上げられてきた。医療社会学の分野に位置づけられる「慢性の病いと障害の社会学 sociology of chronic illness and disability」からのアプローチは、人々の病いや障害についての理解や、病いや障害の意味に迫ろうとしてきた。しかしながら、医療社会的なアプローチのもとで「経験を研究することは、権力関係やより広い文脈的要素をしばしばあまりにも無視している」とバーンズらは指摘している(Barnes and Mercer, 2003, p.76)。C. トーマスもまた、医療社会学と障害学が、病いや障害の経験に異なる側面から光を当ててきた事態を、ディスアビリティに対する認識の違いに見出している(Thomas, 2007)。つまり、病いや障害、インペアメントやディスアビリティは、その認識の枠組みによって身体の実験として記述されることになる。

トーマス(2007)の整理によれば、医療社会学は、病いや障害を個人の悲劇とみなす伝統的な見方に基づいており、病いや障害のある身体や障害とは、望まれた状態からの「社会的逸脱 social deviance」とみなされる。病いや障害を予め社会的逸脱と捉える視点は、E. ゴッフマンのスティグマの理論や、H. ベッカーのラベリング理論、T. パーソンの病人役割において、特徴的に見出される。これらの伝統的な社会学理論において、他

者との相互作用は、病いや障害を逸脱とみなす視点を展開し、強化し、また固定する。病いや障害の経験は、社会的逸脱や個人的悲劇とみなされる病いや障害を、個々人がどのように受容したり順応したり、新たな意味を見出したりするのかという物語として記述される。病いや障害の経験を通して、「損なわれた」自己やアイデンティティを回復していく自己の形成過程が、個人的にも社会的にも大きなテーマとなる。

他方、障害学は、病いや障害を個人的な悲劇とみなす伝統的な見方を否定し、そのようにみなす社会構造に「社会的抑圧 social oppression」としてのディスアビリティがあると捉える³³。病いや障害のある身体の経験は、病いや障害に課せられる社会的抑圧の視点から記述される物語になる。他者との相互作用においても、病いや障害の意味を構成する人々の態度や文化や社会的背景と自己がどのように折り合いをつけているのか、いかなる相互作用の場面が抑圧となりうるのか、が障害学のテーマとなるだろう。バーンズらが指摘しているように、身体に働くミクロかつマクロな権力関係やより広い文脈的要素に基づいて、病いや障害の経験が理解されるのである。

したがって、医療社会学と障害学のパースペクティブの違いは、「逸脱（する身体）」から「抑圧（される身体）」への、ディスアビリティの認識の転回にある。医療社会学がディスアビリティを社会的逸脱とみなすのに対し、障害学はディスアビリティを社会的抑圧とみなすという整理は、これまで障害学研究においてなされてきた主張を見通してみるならば、非常に説得力をもつ³⁴。だが、ここでイギリス障害学における身体をめぐるこうした議論を通して注目したいのは、社会的逸脱という視点を通して、あるいは社会的抑圧という視点を通して、障害の経験（障害のある身体）が、他者との相互作用を通じた意味として既に認識されていることである。そしてその意味が、逸脱としても抑圧としても否定的な現象として経験を形づくり、経験を描き出してきたことである。

障害のある身体の経験に迫ろうとするとき、これまで強調されてきたのはそのネガティブな側面である。身体を見つめる他者の眼差しによって形成され、その視線をみずからの内に内在化ないし身体化することによって見出される経験である。ここには、身体の経

³³ 障害学や障害のある当事者の立場から、病いと障害を同様に扱うことへの抵抗や反発があることも、トーマスは考慮している (Thomas, 2007)。

³⁴ トーマスのみならず、バーンズとマーサーもイギリス障害学を概観して、同様の立場を示していると考えられる (Barnes and Mercer, 2003)。インペアメントとディスアビリティの社会モデルは、障害を個人の属性とはみなさないし、そのことが身体の経験にも深くかわり、経験の形態が変化しつつある。

験をあとから歪める力が働いている。

しかし、障害の身体は、社会的な逸脱あるいは抑圧という 2 つの認識の枠組みにおいてのみ、他者ないし社会と出会うのだろうか。これまでの議論を振り返ってみると、障害学において身体は、経験を問うときに中心的なテーマであり、その経験は、常に他者との関係において生じてきた。経験を形づくる社会の構造や文化的意味を見落とすことなく、身体に生じる病い、インペアメント、ディスアビリティの経験を身体がどのようにかたちづくるのかというその場面やプロセスが問題となってくる。障害の身体が構築される過程を論考した B. ヒューズは、フーコーやサルトルの思想を辿りながら、「見ることが知ることである」という近代的な見方の前提が、いかに視覚中心主義を生み出しているのかを指摘し、障害の身体はいわば「視覚中心主義によって損傷されている」と論じている。ヒューズによれば、「身体のインペアメント（損傷）は、構築された一発見された一ではない。損傷された身体が無価値と、形状の損失は、それゆえ単に経済的な文化的反応であるばかりか、それらを異質なものとして視覚化し、分節化する知覚の様態である」（Hughes, 1999, p. 155）。つまり、障害の身体が社会的に構築されるという側面だけでは捉えられず、身体そのものの知覚の様態の側面があることを述べているのだが、ここから 2 つの問いが提起される。まず、身体がどのようにインペアメントとディスアビリティを経験するのか、という問いであり、次に、身体にいかにしてインペアメントとディスアビリティの意味が生じるのかという問いである。繰り返していえば、経験をかたちづくる社会的／文化的文脈や構造を見落とさず、身体の意味生成的な側面について分析することが求められているのである。

こうした観点から、障害学における身体をめぐる議論を振り返ってみると、イギリスの社会モデルが提示した可能性と問題点とを見出すことができるのではないだろうか。オリバーが、「ディスエイブルメントは身体とは何ら関係がない」と述べた時、彼は、みずからの理論の上で社会的に構築され、政策を通して解消されるべき問題としてのディスアビリティと、それを経験する身体とを区別していた。それは、身体の軽視していたというよりもむしろ、日々経験するディスアビリティが、決してみずからの身体に「原因」があるから生起するというのではなく、みずからの身体を、社会のディスアビリティと同じようにみなしたときに、再び身体的な努力にによって世界の改変を求めていく方向性と繋がるのではないかという危惧を重視したからである。では、いかにして「身体」を取り上げることができるのか。

小泉義之は、障害学における社会モデル批判を展開し、社会モデルが強調してきた社会構築主義を批判している（小泉, 2012）。小泉は、「身体」に焦点を当てた際に障害学が孕む問題点を鋭く指摘している。小泉によれば、どんなに身体が言語によって名づけられ、引用され、反復されることによって社会的に構築されているといっても、その前提には、生命そのものとしての身体がある。身体は社会的構築の前提として、かつ遥か彼方に「ある」。現実の生の位相は、ミクロなレベルからマクロなレベルにまで、もっといえば「生命」から「言説」までが複雑に絡み合うのであり、一挙に「普遍性」へと飛躍することはできない。現実の問題として立ちはだかっていることに、インペアメントやディスアビリティの社会構築性をどんなに暴き出したとしても、身体が経験する「痛み」が消え去るわけではないということがあり、「健康と病気」が「生命現象であることをやめて社会現象に仕立て上げられる」ということがある（小泉, 2012, p.144）³⁵。そうした「生命」と「言説」そのものの結節点を、フーコーの生権力論を継承することによって解きほぐそうとしているのが、哲学者の檜垣立哉である。ジュディス・バトラーの議論を批判しながら、「言語による構築と、身体の自然性とのパラドックス的関連」を争点として指摘する（檜垣, 2011）。

ヒューズとパターソンの提唱した「インペアメントの社会学」は、こうした文脈において再び捉え直す必要があるだろう。かれらが、インペアメントの社会構築の側面を強調しつつも、「身体化」と「語り」にみられる共同性の陥穽を乗り越えようとして取り入れた概念が、ドルー・リーダーの「ディス=アピアランス」であると考えられる。本論では、ヒューズとパターソンが方法論として提示した「ディス=アピアランス」を、分析の主要概念として用いていく。身体社会学のみならず、リーダーのディス=アピアランスの概念を踏まえたヒューズとパターソンの研究は、イギリス障害学において分断されていた身体／社会、個人的経験／社会的経験を結び合わせる方法を提示するものである。そこで、イギリスにおける障害学の身体をめぐる議論において、ディス=アピアランスの概念がもつ射程を明らかにするために、次節では、ディス=アピアランスについて論じていく。

³⁵ 杉野は、小泉の社会モデル批判に対して、障害学の積極的な意義を、「批判」と「臨床」を媒介する「制度」のレベルにおいて考えていかなければならないと述べている（杉野, 2007, pp.253-254）。

第2節 身体と障害の交差する地点—ディス＝アピアランス

意味づけられるものとしての身体と、意味を生成するものとしての身体は、まさに障害の身体において出会う。本節では、社会的な意味づけを一方では考慮しながら、いかに障害の身体が意味を生成し、意味を担うものとして存在するのかを考察する。社会的／文化的文脈において、身体がどのような意味を発生するのか、インペアメントとディスアビリティのそれぞれがどのように社会的／文化的文脈において認識されるのかという、障害のある人自身による身体を経験をここで探っていく。そうした経験の入り込む契機として、つまり、身体にインペアメントやディスアビリティの経験が主題化し、他者との相互作用や間主観的な場において意味が生成する契機については、アメリカの哲学者ドルー・リーダーの「ディス＝アピアランス (dys-appearance)」という概念がある³⁶。本節では、この「ディス＝アピアランス」について明らかにしながら、障害の身体における表現とそこに生起する様相を考察していく。

2-1. ドルー・リーダーのディス＝アピアランス

D. リーダーは、主に身体の痛みや病いを論じる過程で、肉体的な痛みや病いによって問題があるものないし不調和なものとして、みずからの内で異質なものとして身体が出現し、それゆえに身体が「離れた存在 (being-away)」として経験される現象に焦点を当てて、ディス＝アピアランスを論じている (Leder, 1990, p.70)。“dys-appearance”は“disappearance”の同音異義語であり、反意語である。“dys”はギリシャ語で‘bad’, ‘hard’, ‘ill’を意味していると同時に、ラテン語起源の“dis”が意味する‘away’, ‘apart’, ‘asunder’という意味も併せもつ (Leder, 1990, pp.86-87)。ディス＝アピアランスとは、身体に痛みや機能不全があるときに、普段は無意識のなかに沈む身体が、意図せずして意識に立ち現れる身体の現象である。身体が自己、さらにはそれまでの身体そのものから離れたものとして、「異なるかたちで現れる」その相貌を意味するものである³⁷。リーダーは特に身体の痛みや病いについて、個々の意識の問題としてディス＝アピアランスの概念を用いた。

³⁶ リーダーのディス＝アピアランスの概念は、現象学的視点から身体を問い直そうとする障害学の論者たちの論考に示唆を与えている。たとえば、Hughes and Paterson, 1997; Freund, 2001; Koppers, 2007c を参照。身体にディス＝アピアランスが生じると、社会的、文化的、歴史的意味としてディス＝アピアランスが知覚されることとは、分かちがたく結びついている。

³⁷ リーダーは、身体が完全に現前することもなければ、完全に不在になることもなく、ただそれは意識の問題であることを説いた (Leder, 1990, p.1)。

「障害」として立ち現れる以前の身体は、身体としては現前しない「不在の身体」であり、身体不在が、「障害の身体」へとその意味を変化させる契機としてディス＝アピアランスは提起されていると思われる。ここでは、障害とのかかわりのなかでディス＝アピアランスを理解していく。

リーダーは、ハイデガーの道具についての議論を用いながら、道具が身体に組み込まれ、身体は拡張した一部として身体の中に入り込んでいる状態とは異なり、自分の身体を道具のように「使えない」と経験するようなものとして、ディス＝アピアランスの様相を論じている³⁸。ここで示されるディス＝アピアランスの特徴は、我々が日常の熟練や健康から離れて、隔たっているときに生じる傾向があるということであり、加えて、身体がしばしば自己から離れた、隔たったものとして経験されるということである（*ibid.* p.87）。それゆえ、正常あるいは健康であるときには意識のなかに現れることのない（消失した disappearance）身体に対し、ディス＝アピアランスは、機能不全や問題のある状態に引き起こされる身体の主観化を指すことになる。リーダーは次のように述べている。

ディス＝アピアランスにおける身体の現前は、依然として不在（absence）——語源的に「離れていること」——のひとつの様態である。先に述べた消失（disappearance）の様態においては、身体は直接的な経験から離れている。これは一次的不在と呼ばれうる。この自己消失こそが、身体が世界へと外に開かれることを可能にするものなのである。ディス＝アピアランスにおいて、身体はそれ自体に折り返される。しかし、自己現前のこの様態は二次的不在を構成する。つまり、身体が通常の望ましい状態から、身体それ自体から、そしておそらくは経験される「わたし」から離れているということである。この現前は単なる肯定的なものではない。それは反転から、すなわち不在の不在から生まれる（*ibid.* pp.90-91）。

ディス＝アピアランスは、みずからの身体から「離れて」しかも「現れる」のである。リーダーの別の表現を借りるならば、「もはや経験から不在ではないが、身体は不在として、

³⁸ リーダーはディス＝アピアランスの性質を、ハイデガーの「手許性（ready-to-hand、独：zuhanden）」にある道具と身体との関係に見出し、病いの身体があらゆる形態においてハイデガーのいう「非－手許性（un-ready-to-hand）」を帯びていると述べている（Leder, 1990, pp.83-84）。

経験の内部で離れているものとして表面化する」(*ibid.* p.91) ありようである。こうした身体の様相が障害と結びつくのは、機能不全がディス＝アピアランスとなるばかりでなく、身体を主題化することが機能不全を引き起こしうる、とリーダーが言及しているからである(*ibid.* p.85)。みずからの身体に障害が立ち現れるときにディス＝アピアランスは生じているが、日常の、無意識の身体においては深く沈みこんでいると考えられる。

リーダーのディス＝アピアランスは、それ自体は自己の身体への気づきや、自己認識せざるを得ない状況と結びついているのだが、そこで主題化されているのは、身体の間主観的な様態そのものなのであり、主体としての身体と客体としての身体がいわば二重化されたかたちでみずからの身体の内に二重化して現れるその現出そのものである。さらに重要な点は、ディス＝アピアランスはそれ自体は見えないものとして現れることである。

先に、リーダーのディス＝アピアランスは身体に「障害」が生じる契機であると述べた。ここでいう「障害」とは社会的な意味を帯びたものとしての障害である。しかし、まだこの段階では、みずからの身体から離れたものとして経験されるディス＝アピアランスは、個々人の意識のうちに生ずるものであり、社会的な意味をどのように帯びているのかは未解決のままである。いわば距離をもって異質なかたちで経験されるディス＝アピアランスに、障害という社会的な意味がどのようにして入り込むのかを、次にみていく。

2-2. 社会的ディス＝アピアランス

リーダーは、ディス＝アピアランスからさらに議論を進めて「社会的ディス＝アピアランス (social dys-appearance)」について論じている。ここでリーダーは、ディス＝アピアランスにおいて、「他者」の果たす中枢的な役割を論じている。なぜなら、「わたしの、自分の身体についての意識は、根本的に社会的なものであり、他の人々の身体性やかれらがわたしに向ける眼差しの経験から引き起こされるものである」からである(*ibid.* p.92)。

リーダーは、社会的ディス＝アピアランスが多くのかたちをとりうることを示唆している³⁹。身体的／文化的な逸脱や美意識、さらには医者と患者の関係に代表されるような非

³⁹ ここには最も有名な例として、サルトルの鍵穴を覗く男が挙げられている。この男は、ディス＝アピアランスが倫理的な距離あるいは非難によって引き起こされうることを例証している。リーダーは、社会的ディス＝アピアランスを生じさせる他者の眼差しについて論じているが、同時にヴァン・デン・ベルクが「サルトルの視線は背後からの視線であり、見知らぬ人の意地悪な視線であり、首からくるぶしまで身震いさせる視線である」と述べたことも引き合いに出している(*ibid.* p.96)。

対称的な関係性は、ディス＝アピアランスを引き起こしうるものであり、社会的ディス＝アピアランスと呼びうるものである。社会的ディス＝アピアランスが生じるときには、「この分裂は、他者を組み込んだ眼差しによってもたらされる。しかし、すべての眼差しがそのような分裂をもたらすわけではない」(ibid. p.96) のだとリーダーはいう。リーダーは社会的ディス＝アピアランスについてはあまり多くを語っていないのだが、リーダーに一貫しているのは、他者の眼差しとは独立してディス＝アピアランスが生じうるということである (ibid. p.83)。ディス＝アピアランスがみずからの身体の内であると同時に離れたところに現れるということが、ここでは重要な点である。

ディス＝アピアランスは、他者の眼差しとは独立して生じうるが、他者の眼差しがディス＝アピアランスを引き起こす場合もある。この場合を、リーダーは「社会的ディス＝アピアランス」と呼ぶ。そのような他者の眼差しをリーダーは「客観化する眼差し」とであると言い換えており、この点は重要である。このようにしてリーダーは、他者の眼差しの作用する場、あるいは他者との関係に置き入れられた場に社会的ディス＝アピアランスを位置づけたとみることができる。障害学においてディス＝アピアランスが応用される際には、社会的ディス＝アピアランスに焦点が当てられることになる理由も、それがリーダーのいう他者の眼差しによるところが大きいからである⁴⁰。リーダーは、サルトルが描き出した眼差しが、社会的ディス＝アピアランスの構造であると論じている。B. ヒューズや障害学研究者の N. ワトソン、R. ガーランド＝トムソンらは、他者による排除ないし差別の眼差しが作用する場として、さらには社会的な不安を生じさせる場として、障害の身体を描き出した (Hughes, 2002, p.71; Watson, 2003, pp.34-51; Garland-Thomson, 1997, p.5)。社会的ディス＝アピアランスによって、障害が排除や差別の場となると、そこにみられる眼差しの作用は、強力なまでに否定的なものとしての障害を浮かび上がらせる。しかも、障害学において注目されてきた点は、排除や差別の眼差しを含み込んだ社会的な作用であり、社会的抑圧として経験される力の作用なのである⁴¹。

⁴⁰ ゴッフマンの相互行為論における身体は、規範やスティグマが既に埋め込まれ、それを内面化している点で、ゴッフマンの立場とリーダーの立場は異なる。また、障害学に位置づけられるものではないが、別の角度からリーダーのディス＝アピアランスに言及したものとして、S. J. ウィリアムズと G. ベンドローの研究が挙げられる。かれらは、「自己」から分離された身体を経験としてディス＝アピアランスを捉え、これを *dys-embodiment* と解釈し直している (Williams and Bendelow, 1998, p.159)。

⁴¹ 障害学という社会的抑圧としてのディスアビリティは、身体において社会的ディス＝アピアランスを引き起こすといえるだろう。しかしながら、雇用における不平等や社会的

たとえば、リーダーは、白人の女性が労働者たちの間を歩いている際に生じる社会的ディス＝アピアランスを例に挙げている。この場に作用する社会的ディス＝アピアランスは、彼女にのみ感じられているという。多くの労働者たちは気にもかけないのである。立食パーティの場面に、盲人が参加した際に、彼に引き起こされている社会的ディス＝アピアランスもまた、「自己と疎外された他者との分裂」という意味において引き起こされるだろう。

ディス＝アピアランスは身体意識への現れであるが、みずからを客観的に捉える自己の身体への気づきや自己認識の問題とは別である。そうではなくて、ディス＝アピアランスは、主観性と客観性とのあいだにあって、それらを媒介するものなのである。

だが、ディス＝アピアランスと社会的ディス＝アピアランスの間には大きな飛躍もあるように思われる。ある意味で、この飛躍は、インペアメントとディスアビリティの経験の位相の相違を示している。インペアメントとディスアビリティの社会モデルは、経験を分析する上で有効な認識枠組みであり、障害学の論者たちが論じてきたように障害者にとっても有効な枠組みとなっている。オリバーが、ディスエイブルメントと身体との直接的な結びつきを認めなかったのは、経験のレベルにおいてまさに身体は不在として消失していたからである。オリバーは、政治的運動を通して、社会的ディス＝アピアランスを生じさせる社会の差別、抑圧、排除を問題化していたのである。

ここで強調したいのは、リーダーがディス＝アピアランスの現象に、みずからの身体における他なるものと社会とを織り込み、それらをつなぐ領野を切り拓いたのだと考えられる点である。社会的ディス＝アピアランスは、障害をもつ人の意識の内側と他者あるいは社会との間、いわばみずからの内と外との間の領域において同時に生じ、また、そうした内と外との境界ないし裂け目をもつくってしまうということである。

こうした視点は、リーダー自身が「ディス＝アピアランスは最も直接的で私有化された感覚において作用する」と述べていることにも裏付けられるが、リーダーは続けて、このような構造は、社会的ふるまいや権力の分配の最も広範なパターンにおいて作用するのだという (Leder, 1990, p.99)。たとえば非対称的な関係におけるような「社会的ディス＝アピアランスが身体の生物学的な機能不全を引き起こしうる」のであり、あるいは反対に「生物学的な機能不全が、ハンディキャップのある人や障害のある人によってしばしば

不利益や物理的障壁など、社会的な操作や制度上のレベルにあるディスアビリティが、ただちに、ディス＝アピアランスに結びつくわけではない。

経験されるように、社会的ディス＝アピアランスを生じさせうる」。こうした相互的な往復作用をディス＝アピアランスが示していることによって、「身体は、生物学的有機体であると同時に、個人の^{アイデンティティ}存在の基盤であり、社会的な構築物である」とリーダーは断言するのである（*ibid.*）。

リーダーがディス＝アピアランスを身体の好ましくない状況であるとたびたび言及していることは指摘しておく必要がある。身体の好ましくない状況であるがゆえに、ディス＝アピアランスは身体から「不在」であることを許されない。さらに、リーダーはディス＝アピアランスについて論じる際に、「身体はもはやゼロの地点ではなく、積極的な現前であり、その呼びかけにわれわれは抵抗しなければならない」（*ibid.* p.76）という。リーダーが述べるように、身体について忘却すること、あるいは身体から「自由になる」ことが、積極的な価値を引き受けうることになるならば、ディス＝アピアランスとしての障害の身体は否定的な価値が付与されたままかもしれない。身体があり、それが喚起する眼差しのあるところには、何らかの効力が生じているのである。この効力は社会の眼差しとして、われわれの身体の感覚に働きかけるものである。

リーダーのディス＝アピアランスの概念がもつ意義のひとつには、身体の現れの現象が引き起こす効力が、抑圧的なものから創造的なものへと転化することがある。ディス＝アピアランスは、不可視のものを現出させる表現を支えている身体の現れそのものなのである。本稿では、このような表現におけるディス＝アピアランスの現出にコミュニケーションをみていく。

2－3．障害の身体における表現

リーダーのディス＝アピアランスは意識の場に感覚的なものとして生じる身体の現れであった。それはまた、身体に社会的な規範が入り込むことと同時に、その規範に対していかなる経験を織りなしているのかを示している。他なるものへと開かれている身体は、他なるものを引き受けつつも同時に、そこから表現を生み出している。ディス＝アピアランスの概念が示していることは、意味や経験に開かれ、それらを生み出す身体の層があり、身体の表現は、このような身体の次元から生まれているのだということである。身体が、意識において不在であることと、意識に現われていること、その経験の厚みから、表現は生まれてくる。

この経験の厚みがディス＝アピアランスの特徴をなしている。普段消失している身体は、

「深さ」や「焦点」をもたない (Leder, 1990)。ディス＝アピアランスの作用は、日常的には消失している身体の「深さ」やその「奥行」を露呈させるものである。身体がもつ技法や習慣は、身体的な行為なくしてはその存在を確かめようがない「構造」である。ハビトゥスは、そのような個々の身体の習慣化された振る舞いであり、社会的地位や趣味を同じくする人々に共有されているものである。

障害の身体の実現に迫ろうとすると、これまで強調されてきたのはその否定的な側面であった⁴²。障害をみつめる他者の眼差しによって形成され、その視線をみずからの内に身体化することによって見出される経験である。いわば既に客観化した眼差しに基づいてきたといえるだろう。このことは、先に C. トーマスによってインペアメント・エフェクトとして主題化された経験と同様である。左手がないという状況によってソースパンをもてないという経験を、トーマスはインペアメント・エフェクトとして描いた。リーダーの議論を踏まえると、それは事後的、客観的なものであろう。トーマスのインペアメント・エフェクトの視点は、道具を使えない身体の実況そのものというよりも、インペアメントの効果、結果なのである。

ここには障害の身体の実験をあとから歪める力が働いている。このことは現実にある困難や苦悩を過少にとらえることを意味しない。たとえば、構音障害などにより言葉がうまく発話できないことによって、他者と会話をすすめられないという困難はインペアメント・エフェクトであり、それはディス＝アピアランスがたち現れる契機として捉えられる。しかし、話したり、身振りを使ったりする身体の実動を、行為の制限として捉えることよりもむしろ、その話し方、身振りの仕方そのものが、いかなる身体間の関係性や意味を生じさせるのかという視点から記述を試みることは、身体のさまざまな表現の形態を通して、身体のディス＝アピアランスについて語る、その語り方を模索することになるのではないか。

このような視点を提示する際に有効なのが、芸術および日常の実践であると考えられる。とりわけ、障害者運動は、表現形態を模索し、生活様式を変化させてきた。ディスアビリティ・アートと自立生活運動がその代表的なものである (Barnes, 1999, p.21)。それらは、集団的な運動であると同時に、個々の身体レベルにおいても、創造性を発揮し、

⁴² 社会的ディス＝アピアランスの現象は、医療社会学の視点からは、社会的逸脱の身体としてみずからの身体の実現を描き出すことになり、障害学の視点からは、社会的抑圧を証言する表現が着目される。

身体の「世界の受け取り方」の表現を提示するものである。

本論では、ヒューズとパターソンに倣って、社会モデルの射程を問うてみようと思う。ただし、このことは、社会モデルの社会構築主義をすべて肯定するという立場をとることを意味しない。ヒューズとパターソンの提唱する方法論を踏まえていくということを意味する。本論の主張は、インペアメントを「問題」ではなく「状況」と捉え、ディスアビリティという現象が生じる場でありなおかつ意味生成的なものとして捉えることを主張する。インペアメントは身体の状況であり、知覚の手前で意識に沈み込んでいる。身体は単に経験されるだけでなく、まさに経験の基点である。「ディスアビリティはそれゆえ、インペアメントの観点から一世界の窓として一経験される」 (Hughes and Paterson, 1997, p.335) ⁴³。障害の身体は、そこから表現を生み出すのであり、そうした表現の形態をみていくのが本論の主旨である。

第3節 芸術と日常の実践とパフォーマンス

このような視点から身体の表現をみていく際に、本論では芸術実践や日常生活における表現に着目していく。障害のある人々による芸術実践が、近年さまざまな分野で活動の場を得てきている。社会福祉や医療の場のみならず、芸術や人文社会科学の領域にも横断する拡がりを見せている芸術実践の場は、障害学の研究者である M. C. ナッシュの言葉を借りれば、まさに社会における「創造的な出会い」(Nash, 2005, p.191)の場となっている⁴⁴。このような現状を鑑みると、今後、障害学における身体研究を、より大きな身体論や芸術文化論の中に位置づけていくことも必要であろう。ここでは、障害者の芸術表現へ

⁴³ ヒューズとパターソンの理論においては、身体であること（主体としての身体）は、純粋に経験的存在論的状况であり、そこにおいて、身体はそのまま、痛み、喜び、楽しさ、涙のなかにある。そして客体としての身体は、自己に付加されるものである (Hughes and Paterson, 1997, p.335)。主体としての身体は、インペアメントそのものを客観的には意識しない。それが客観的に観察され、感覚され、語られるときには、自己から引き離されているか、離れたものとして認識されている。繰り返しになるようだが、身体が経験の主体であると同時に経験される客体であるということ、身体が物質的であり、個別化されていると同時に社会的であるということが、障害の身体を複雑にしている。世界の窓としての身体が、既に透明な主観性ではなく、不透明な物質性を帯びている。

⁴⁴ 障害学の研究者である M. C. ナッシュは、とりわけ障害のある人々の舞台上のパフォーマンスに着目して、パフォーマンスがもたらす、人々の意識や社会や観客との相互作用が、流動的で多様である様相を「創造的な出会い」と呼び、描き出している。アメリカの研究者であり、コミュニティ・アートに取り組んできた R. W. ミッチェルは、障害のある人々のアートの営みが社会的な関係性を変化させると主張し、かれらの芸術の美学的な評価の必要性も述べている (Mitchell, 2001, p.95)。

の着目がどのような文脈において論じられてきたのかを先行研究からみていくことにする。そこで、国内外における先行研究を概観しながら、障害学とディスアビリティ・アート（disability arts）の関連性を整理していく。

3-1. 障害と芸術へのアプローチ

障害のある人の芸術表現への注目には、「アール・ブリュット（art brut）＝生の芸術」や「アウトサイダー・アート（Outsider Art）」をはじめとするいくつかの潮流があり、芸術、医療、福祉などの分野から研究され、実践されてきた背景もある。それらの分野は互いに異なる論理をもつものだと指摘もある（藤澤, 2001）。障害のある人による芸術は、それぞれの分野における「制度的・イデオロギ的なシステム」との関わりによって名づけられ、規定されると同時に、そうしたシステムへの批判を行うものとして位置づけられてきた（中谷, 2009）。

「アール・ブリュット」とは、主に精神障害や幻視の経験をもつ人々の芸術創作をフランスの画家であるジャン・デュビュッフエが（Jean Dubuffet, 1901-1985）が既存の芸術文化や芸術の制度に影響されていないという意味で呼んだことにはじまる。既存のメインストリームの美術界とは異なる場において、ただ芸術への衝動のみに突き動かされた作品群を指すアール・ブリュットを、1972年にイギリスのロジャー・カーディナル（Roger Cardinal）が「アウトサイダー・アート」と英訳した後、広く用いられるようになった⁴⁵。日本におけるアウトサイダー・アート研究の第一人者である服部正は、アール・ブリュットおよびアウトサイダー・アートに関するヨーロッパおよび日本の動向を比較している。また、アウトサイダー・アートの実践現場においては、作品を現代美術としての評価を追究していく方向性と、作家と創作方法の特殊性を強調していく方向性があるとの指摘もなされている。

美術界からの関心があくまでも作品評価に向かっていることとは対照的に、主に医療の

⁴⁵ アール・ブリュットおよびアウトサイダー・アートについては、服部（2003）、岸中（2004）の他、M. タックマン／C. S. エリエル編（1993）等を参照。アウトサイダー・アートとは、芸術的な枠組みや制度の外側から、既存の枠組みや制度にインパクトを与える「生の表現」を指している（服部, 2003, pp.16-17）。この意味においては、制作者の社会的状況を直ちに意味するものではないだろう。障害のある人々の芸術がただちにアウトサイダー・アートであるわけではない。なお、本論では「アール・ブリュット」や「アウトサイダー・アート」に関する美術史や近年の研究および実践の蓄積があることは認識しているが、障害学と他の関連領域との「知」の枠組みをめぐる議論については今後の課題として、本論では取り上げていないことを断っておく。

分野において、アートセラピーは、作品よりもむしろ作家やクライアント本人に関心を向けてきた。近年、アートセラピーにおいて、芸術と医療という 2 つの領域を超えて新たに脚光を浴びつつある（たとえば川田・西, 2013）。

他方で、日常的な余暇活動などで芸術活動が行われてきた背景もある。そうした福祉的な営みが、コミュニティ・アートなど誰でも参加できる地域の活動へと繋がってきた。たとえば、イギリスにおいては 1960 年代からコミュニティ・アートが実践されており、ここでは、美術的評価や治療的效果ではなく、障害のある人とない人とが共に芸術に携わるところに共同体的価値が見出されてきた。日本においては、1995 年のエイブルアートを契機に市民社会運動としての性格を有している⁴⁶。

美術界からの注目をはじめ、これらの従来の枠組みにおける障害者の芸術が、その「制度的・イデオロギー的システム」を批判するものである一方で、あくまでも作品評価と作家たちの神秘化、周縁化、他者化、特殊化を招いているという指摘がなされることもある。かれらの芸術の創造性は、あくまでも障害のない人々から「狂気」「衝動的」「生の」「テクニックを超えたもの」「子供っぽい」「純真無垢」などの「創造性の神話」として、積極的にも否定的にも作用するものとみなされてきた（たとえば）。たとえば、アウトサイダー・アートについて、美術制度の外側に置かれていた人々の芸術作品に芸術の本質を見出したシュルレアリストたちについては、作家たちの「現実をみようとはせず」、「ロマン化」（服部, 2003; Koppers, 2007d, p.95）したという指摘がある。主に、そのような批判的な文脈のなかから生まれてきた実践が、ディスアビリティ・アートである。

3-2. ディスアビリティ・アートの誕生と「パフォーマンス」

本論では、ディスアビリティ・アートと呼ばれる芸術実践や身体のパフォーマンスを中心に上げている。英米を主とするディスアビリティ・アートは、アメリカにおいては 1970 年代以降に用いられるようになった用語であり、障害学および障害者運動の文脈の

⁴⁶ 芸術作品としての価値や、芸術の治療的效果、自尊心（セルフ・エスチーム）など、それぞれの分野を超えて価値が見出される現在の日本の状況において、福祉政策における文化政策の必要性和意義を主張している研究（川井田, 2011; 1013）や、文化政策を実現していくうえで不可欠な芸術の多元的な価値をモデルとして提示している研究（長津, 2012b）などがある。なお、芸術の観点からここでは、先行研究が多く蓄積されている美術における「アール・ブリュット」や「アウトサイダー・アート」に言及したが、音楽やダンスの領域においても 1910 年以降の音楽家や舞踊家たちからの関心の高まりもあることを付言しておく。

なかで提唱された芸術の実践領域である。英米におけるディスアビリティ・アートは、いわゆる「障害のある人々による芸術」の意味で一般的に用いられている呼称としての「障害者アート」とは区別されている実践である⁴⁷。

ディスアビリティ・アートは、絵画、音楽、ダンス、演劇、詩などあらゆるジャンルにわたる総合的な芸術であり、障害の経験を反映していることを核とする芸術活動や作品のほか、障害のある人々が芸術に参加したり、鑑賞者として芸術を享受したりする文化的営為を含んでいる。そのようなディスアビリティ・アートは、障害の社会的、文化的意味に挑戦し、障害のない人々による文化的表象の形態を批判する実践であり、障害文化の可能性として位置づけられてきた。ディスアビリティ・アートはまた、障害にまつわる社会的文化的意味の変容をもたらすものであると主張されている (Barnes *et al.*, 1999=2004)。英米を主とするディスアビリティ・アートの実践は、差異やインペアメントをもつ身体を誇り (*pride*) として捉えなおし、そうしたいわばポジティブな見方やイメージを生み出すことに戦略的に貢献してきた。同時にそれはまた、身体の差異や生そのものの多様なありようを、芸術表現を通して実現する意義をも担ってきたといえる⁴⁸。

こうした実践の興隆を背景として、障害のある身体のパフォーマンスに着目した研究も多くみられるようになってきている (Kuppers, 2003; Nash, 2005; Sandahl and Auslander, 2005)。アメリカの障害学およびパフォーマンス研究の研究者であり、ダンス、詩、コミュニティ・アートなどの活動家でもあるペトラ・キュッパース (Petra Kuppers) は、パフォーマンス、とりわけダンスという表現形式がもつ可能性を次のように述べている⁴⁹。

⁴⁷ C. サンダルが執筆を担当した『障害百科事典』の“disability arts” (障害者芸術) の事項 (2006, pp.405-407=2013, pp.759-761) のほか、アメリカにおけるディスアビリティ・アートに関する議論については B. J. Brueggemann (2012)、およびイギリスに関しては Sutherland (2008) 等を参照。とりわけ、アメリカ障害学におけるディスアビリティ・アートに関する研究は、主に文学や美学／美術史などの芸術諸学の分野から議論の蓄積がなされている背景がある。それゆえ、本論では、「障害者アート／障害者芸術」とは区別して「ディスアビリティ・アート」を用いることとする。

⁴⁸ アメリカの障害学においてパフォーマンスや演劇研究が展開しており、パフォーマンスによる障害のステレオタイプへの効果や、個々のパフォーマーへの効果が指摘されている。加えて、多様な実践形態と社会文化的背景に対する関心の高まりもあり、研究の蓄積がなされてきている。たとえば、カナダの実践例として、Kirsty Johnston (2012) *Stage Turns: Canadian Disability Theatre, Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press*. では、1980年代後半以降のカナダにおける動きを概説している。

⁴⁹ キュッパースは、障害学とパフォーマンス研究を接続させている。ドイツ出身であり、イギリスでパフォーマンス研究を学び、現在はアメリカで活動するキュッパースは、英米

障害のあるパフォーマーたちは、彼らの身体に対するイメージ、空間、位置の可能性を拓げるために、見事に、そして目に見えるかたちでダンスという媒体を用いてきた。公共空間における彼らの身体を用いた作品において、彼らは受け身のステレオタイプを打ち破ろうとしている (Kuppers, 2001, p.25)。

この言葉が示しているように、パフォーマンスは、障害のある身体が「積極的な意味の生成者」(Sandahl and Auslander, 2005, p.3) となり、その社会的な役割を変えていく「政治的戦略」(Bell, 2008, p.171) である。パフォーマンス研究の理論家である E. ベルは、1970 年代以降の障害のある人々のパフォーマンスの実践が、医師の権威的な眼差しのもとで専門用語を付与される「障害の医療化」と、そうした場の外部において障害のある身体を人びとに見せることへの「文化的禁止」という 2 つの強力な言説に対抗するものであると指摘している (*ibid.*, 170)。パフォーマンスは、芸術の領域に留まらず、日常生活を生き抜くうえで、社会的規範や価値観を維持し、攪乱し、転覆させる役割を果たすものであり、そうした機能が着目されてきた⁵⁰。障害のある身体のパフォーマンスは、「規範」を攪乱させるものとして位置づけられ(Sandahl & Auslander, 2005, p.5)、日常生活において「障害をパフォーマンスする」ものとして捉えられることにより、芸術の領域に留まらず、日常生活を生き抜くうえでの戦略と結びついているのである(Bell, 2008)⁵¹。

たとえば、パフォーマンス研究の理論家である E. ベルは、みずからのパフォーマンス理論において、こうした障害学研究者たちの試みを「障害をパフォーマンスする」と論じてい

の障害学やその用語法の違いを明確に認識した上で、主にイギリス障害学用語法に倣っている (Kuppers, 2003; 2007c)。キュッパースはコミュニティ・アートを実践する活動家でもあり、彼女の実践については第 2 章で論じる。

⁵⁰ 障害のパフォーマンス研究におけるこのような「パフォーマンス」概念は、社会学者の E. ゴッフマンのシンボリック相互作用論、人類学者の R. シェクナーによる演劇論、V. ターナーの通過儀礼論、哲学者の J. L. オースティンの言語行為論に系譜を辿ることができる (Kuppers, 2003 を参照)。

⁵¹ 障害学の研究者であり、実際に芸術実践を行っている P. キュッパース、C. サンドahl と P. オースランダーの他、R. W. ミッチェルの取り組みなどがある (Kuppers, 2007a; 2007b; 2007c; Mitchell, 2001; Sandahl and Auslander, 2005)。ミッチェルが、障害のある人々を含むさまざまな「マイノリティ」集団は、21 世紀になっても依然として劇場に姿を見せないとも指摘しているように(Mitchell, 2001, p.93)、障害のある人々のパフォーマンスについて、社会的、空間的な周縁性に関する指摘は少なくない。もちろん、障害のある人々が歴史を通じて抑圧されたり、周縁に追いやられたり、表象からも遠ざけられてきたことについては、近年、障害学研究が多方面から解き明かしつつある。

る⁵²。そこでは、キュッパースの芸術実践および研究が、次のように述べられている。

このパフォーマンス研究は、車椅子や、松葉杖や、重力と戯れることで運動の新しい理論や実践を発展させうる。キュッパースはまた、障害のあるパフォーマンスが、社会的な相互作用において頻繁に経験する不快、ゴッフマンのいう「不快感 (uneasiness)」を抱え込む武器として、どのようにみずからの身体を用いるのかを示している (Bell, 2008, p.170)。

ここでキュッパースの実践は、障害をめぐるポリティクスに関するものであり、身体の繊細な感受性や感覚を表現していく試みがなされていると捉えられる。なぜなら、キュッパースの芸術実践において意図されているのは、最終的に「美的な実践」だという意味づけがなされずとも、「より強く、誇り高いイメージ」を追究するのみならず、多様な生を讃えることや、身体的な感受性や感覚に根差した営みーベルが述べるように「車椅子や、松葉杖や、重力と戯れること」一から生まれる美の提示であると思われるからである。そしてそのようなパフォーマンスは、芸術の領域に留まらず、日常生活を生き抜くうえでの戦略なのである。

だが、このような戦略は、スティグマを付与された者が相互行為場面において生じる不快感ないし否定的感情と折り合いをつけるための戦略、いわゆる「印象操作」や「パッシング」(Goffman, 1963=2001) のための戦略には集約されないものであろう。キュッパースが芸術実践あるいは「芸術」に可能性を見出しているのは、日常的な相互作用場面が前提としているスティグマを付与された者の「否定的感情」に向き合うことではなく、何よりもみずからの身体と出会うことなのではないか。そしてそれが相互行為場面において何か別の効果を孕んでいるからこそ、芸術が実践されているのではないだろうか。つまり、相互行為場面における個々の主体の戦略は、相手に対する「その場限りの」意味の交渉やパフォーマンスなのではなくて、むしろ両者を含んだ構造そのものに対して働きかけるものとして、効果をもたらすものなのではないだろうか。その効果は、恐らく既に社会的文化的意味を担う主体間の力関係やそれをめぐるポリティクスとは異なる位相において、

⁵² このベルの論点は、障害学研究者の研究の視点を踏まえたものである。サンダルやオースランダーが、障害をパフォームすることをゴッフマンの日常生活におけるパフォーマンス概念と結び付けて論じたことを踏まえ、ベルはその政治性を特に強調する。

「運動の新しい理論や実践を発展させ」、それによって社会的、政治的文脈に働きかけるものなのではないか。本論では、コミュニカビリティをまさにそうした文脈に働きかける力に見出していくことになる。

3-3. 「見えない力」としてのコミュニカビリティ

本論がコミュニカビリティを追究するのは、それが「意味を生成させる見えない力」であり、芸術と日常の実践における身体表現において現れてくるものだからである。それは、表現というかたちをとらなければ見えてこないものである。身体表現そのものの不安定さや揺らぎにおいてこそ、さまざまな意味の生成可能性に開かれているともいえよう。そのような可能性のひとつとして「コミュニカビリティ」は位置づけられる。

このような「コミュニカビリティ」の概念について、哲学者の山内志朗は、コミュニカビリティという概念の原型を中世の哲学から辿って論じている（山内, 2001）。山内によれば、「コミュニカビリティとは、コミュニケーションが成立するための可能性の条件であり、先立つものなのだが、徐々に現れてくるもの」である（山内, 2001, p.81）。「言葉」や「肉体」の「手前」にあるものとしてコミュニカビリティを位置づけ、そうした「手前」にあるものが、「＜見えるもの＞の手前にあり、＜見えるもの＞と＜見えること＞を成立させるものであるがゆえに＜見えないもの＞なのだ」という（山内, 2001, p.69）。本論で論じるコミュニカビリティもまた「見えない力」である。

山内は、「コミュニケーションの前提としてコミュニカビリティの層が存在する」（山内, 2001, p.144）と述べており、そうした層は、＜見えるもの＞と＜見えること＞を成立させる＜見えないもの＞である。そのような＜見えないもの＞としてのコミュニカビリティを、アメリカの哲学者の H. J. シルバーマンは「コミュニケーションの可能性」として、そして「新しい意味を生み出す可能性」として論じている（Silverman, 1982）。現象学者の貫成人は、コミュニケーションを可能にするメタ・コミュニケーションとして「コミュニカビリティ」をコンテンポラリーダンスに応用して論じている（貫, 2002）⁵³。コミュニカビリティとは、シルバーマンの言葉を援用していえば、「コミュニカティブな（響応

⁵³ 貫成人は、舞踊が「場を立ち上げ、維持する強力なコミュニカビリティの装置」であると述べて、コンテンポラリーダンスが「共同体が欠如した場において、その都度新たなコミュニカビリティを創設する戦略を練り上げ、それに賭けなければならない」と指摘している（貫, 2002, p.43）。なお、「コミュニカビリティ」の記述にしたがった。

する) 生成」である⁵⁴。ここではかれらひとりひとりの哲学的文脈を検討することはできないが、本論では、コミュニケーションの概念が、潜在的なものとして現れてくる生成的な層であるということを押さえておく。

障害のある人々による芸術創造の試みは、芸術、医療、福祉の領域を横断し、さまざまな対立や葛藤を含みながらも、ナッシュのいう「創造的な出会い」を生み出している。そのような出会いには、障害と健常という「境界線」が「つねに揺らぎ続けている」と、障害学研究者の長津結一郎は述べている(長津, 2012a, p.19)。長津は、境界線が「ずらされ、つなぎかわる」その「揺らぎ」に、芸術表現の「強み」を論じている。芸術表現は、「異なったままで同じ場所に居合わせ、境界をめぐる既存の価値観をも変容させること」を目指しており、「人と人が向き合うという関係性の根本的なありかたを、普段とは異なる多元的な形で表象していく」ことができるからである(*ibid.*)。長津の試みは、そのような障害のある人々による芸術表現の「多元的な形」を、多元的な価値を有するものとして捉えていこうとするものである(長津, 2012a; 2012b)。

では、障害のある人による芸術の多元性はどのようなものとして捉えられるのだろうか。文化人類学者の中谷和人は、障害のある人によるアートがもつ多元的な意味は、美術制度をはじめとする諸制度との「自律的な関わり」において存在するだけではなく、「活動現場で生じた／生じつつある社会関係」の中にあることを主張している(中谷, 2009)。中谷によれば、これまで人類学は、「芸術(アート)」がもつ多元的な意味を捉え損ねてきた。なぜなら、ディスアビリティ・アート、アール・ブリュット、アウトサイダー・アートがそれぞれ行ってきたような、美術界・美術市場をはじめとする諸制度への「異議申し立て」も、支配的な文化との「交渉」も、それを行う「自律的な主体」を前提としてきたからである。アルフレッド・ジェルの理論を踏まえて中谷は、日本における 2 つの施設(たんぽぽの家とアトリエインカーヴ)を事例として障害のある人びとの芸術実践を分析するこ

⁵⁴ 「響応する communicative」の訳語については、主として人類学の分野で用いられている A. W. フランクの「響応する身体 “communicative body”」の訳語にしたがった(田中・松田, 2006; 山口, 2006)。フランクの「響応する身体」は、フランクが提示する身体の 4 つの類型(「規律化された身体」「鏡像的身体」「支配的身体」「響応する身体」)のひとつであり、その理念的な理想型でもある。本論では、フランクのいう「響応する身体」を、障害の身体にみていくものである。コミュニケーションとは、身体が「響応する生成の力」であり、フランクのいう「響応する身体」を実現するものと捉えることができるだろう。

なお、本論では、邦訳のあるものについては参照させていただいた。文脈に即して変更を加えた箇所もあり、以下の引用についても同様である。

とを通して、芸術のもつ多元的な意味を浮かび上がらせている⁵⁵。そこでは、ミクロな創作や表現の生成過程への着目と、それが置かれている社会関係への視点が不可欠となる⁵⁶。

中谷は「障害のある人びとは、他者や自己に対してある種のままならなさを抱えた存在である。(中略)だが、こうしたかれらのエージェンシーの曖昧さは、まさにその不透明さゆえに、周囲の人間を無際限でかつ豊かな社会関係への渦へ巻きこんでいく源にもなっている」のだという(中谷, 2009, p.232)。障害のある人の芸術の創造過程においては、それを取り巻く人々との相互作用、もっといえば共同性がある。そうした共同性もまた、表現において現れる様相のひとつと位置づけられる。

障害のある人の表現や芸術への取り組みにみられる「共同性」は、障害のある当事者と、非当事者による援助や働きかけを通して生起するものとして位置づけられてきた(岸中, 2004; 長津, 2012b)。つまり、表現を媒介とした障害のある「当事者」と「非当事者」の相互関係性を「共同性」と捉える観点である⁵⁷。岸中聡子は、障害のある人々の芸術について、作品中心の評価のあり方ではなく、創作過程における共同性＝共同行為を重視して積極的に捉えている(岸中, 2004, p.373)。岸中によれば、共同行為において生成される、相互関係性と言い換え可能な共同性があり、作品は、相互関係性の中に現れてくることになる(岸中, 2004, pp.383-384)⁵⁸。

本論文では、表現の場に生起する「共同性」を障害のある当事者と非当事者との相互関係性に限定せず、眼差しや鑑賞者をも含めた「他なるもの」との関係において生起する様相として、その「他なるもの」に焦点を当てていくことになる。身体の共同性のあり方も、コミュニケーションという概念によって異なるパースペクティブから光を当て、記述する

⁵⁵ これら 2 つの施設(たんぼぼの家とアトリエインカーヴ)は、日本における障害者アートの展開において主要な役割を果たしてきた。

⁵⁶ ミクロ人類学の研究領域が、身体やモノを取り巻くさまざまな環境世界とのミクロレベルでの相互作用に着目している(田中雅一らの研究を参照)。

⁵⁷ このような相互関係性における共同性については、創作現場を越えて描き出されてきた。たとえば、北海道にある「べてるの家」に「ケアという共同性」を論じた浮ヶ谷幸代(2009)の研究や、ユリノキ村(仮称)にみられる共同性を論じた山本直美(2007)の研究などを参照することができる。「不均質なもの同士」の相互関係性における共同性は、「意図的・直截的・恒常的に結び結ぶ関係性ではなく、場を共有することにより非意図的・間接的・一時的に結び結ぶことになる関係性である」という(山本, 2007, p.20)。

⁵⁸ たとえば「今回の調査に見られる障害者の創作のプロセスにおける『共同性』は、作品の重要な部分をなすものであった」「作品は他者との共同性のなかに現れてくる総体」という記述がある(岸中, 2004, p.384)。岸中の論述には、作品そのものが評価の対象となり、創作過程や作者本人への関心が福祉の範疇とされてしまうような現状への批判も込められている。

ことができると考える。そして、ディスアビリティ・アートがどのような文化の可能性を示しているのかを、それが孕む問題や多様な戦略についても考慮しつつ論じていくことにする。本論文は、障害の身体が社会的意味をどのように引き受け、表現行為を通じて、どのようにその意味を生成ないしは変形していくのかということを考察するものであり、障害の身体の語る言葉を、その表現に探ろうとする試みである。

第4節 本論の視座および構成

序章では、障害学の知見を概観しながら、身体が意味づけられ、意味を生み出す層へと分け入ろうとしてきた。障害の身体の実現は、障害の経験と意味を問うところに位置づけられる。本論文の試みは、あくまでも個々の具体的な表現から、事例に即して記述することを通して、身体の実現の世界を読み解き、その身体から広がる世界と身体を取り巻く世界との関係、そこに生起する様相を分析していくことを目指している。各章では、コミュニケーションを示していると思われる事例を取り上げ、そこに見出されるコミュニケーションとはいかなるものかを描き出し、共同性の生まれる社会的プロセスを追っていくことにする。

障害学は、障害の身体に対する認識を大きく変え、議論を引き起こしてきた。障害学の提唱する社会モデルは、障害を社会の問題にとらえ、インペアメントとディスアビリティという概念によって、問題は個々の身体ではなく、むしろ社会にあることを提唱した。論じるべきは、身体にまつわるインペアメントではない。こうした個人のインペアメントから社会のディスアビリティへの焦点の移行は、フェミニストの活動家や論者をはじめとして批判を受けたが、彼女たちは社会モデルの重要性を認めながら、その枠組みを拡大してインペアメントやインペアメントとディスアビリティが相互作用する経験を取り上げようとしたのである。医学／個人モデルにおいては、障害を個人の身体、とりわけ身体の部分に還元するゆえに、身体は部位の総体でしかなく、社会的な身体の見点が欠けてしまう。身体社会学や現象学を経由することによって、いかなるディスアビリティを身体は経験するのか、インペアメントをもつ身体の社会的、文化的な経験の探究へと扉が開かれてきたのである。

アメリカの障害学研究者の T. シーバーズは、「最近の身体論はその主張が何であれ障害の身体には対峙していない」(Siebers, 2001, p.741) と述べている。シーバーズのこの批判は、障害の身体が社会構成／構築理論にとって吸収しがたい「もっともよい事例である

と同時に、重要な反例である」にもかかわらず、障害学がその身体に挑戦してこなかったことに向けられている (*ibid.*)。これは障害学が、強力な意味での社会構成／構築理論によって、身体は自分自身の表現をいかなる方法でも決定することができなくなっていることを示している (*ibid.* pp.738-741) ⁵⁹。近年、障害学の社会モデルにみられる社会構築主義に向けた反論がなされていることは、社会構築主義では身体は捉えきれないとの声が高まっているからであろう。

目の見えない手が旧友の顔を思い描く。ろうの目がテレビに耳を傾ける。舌が故郷の母や父への手紙のキーボードを打つ。足が朝食の食器を洗う。口が署名をサインする。異なる身体は新たな表現形態を求め、創り出す。障害学がこの洞察を真剣に取り上げる意味は何か。もしそうしたならば、通常の身体論を変えることができるのだろうか (Siebers, 2001, p.738)。

本論文の考察の向こう側には常にこの問いがある。本論文の試みは、あくまでも個々の具体的な表現から、事例に即して記述しつつこの問いに応答することである。身体の表現の世界を読み解き、その身体から広がる世界と身体を取り巻く世界との関係、それらが交渉する動的なありようを分析していく。そうした作業を通じて、そこに感受される表現とそこに生起する様相（それらが交渉する動的なありよう）をコミュニケーションとして捉え、それを考察していく。障害は身体と社会を貫く。身体の実験の厚みと広がり、個々の身体において無限に織り込まれている。そうした身体の実験の厚みと広がり、文化を身体文化として障害学の知見に拠りつつ探究する作業を試みていく。

本論文の構成および研究方法は、以下のようになる。各事例については、イギリス、アメリカ、アイルランド、日本、ベルギーの芸術や日常の実践を取り上げる。なかでも、英米を主とするディスアビリティ・アートと呼ばれる芸術実践や身体のパフォーマンスを取り上げることによって、ディスアビリティ・アートがどのような文化の可能性を示しているのかを、それが孕む問題や多様な戦略についても考慮しつつ論じていく。女性の事例を多く取り上げているのは、障害学において身体の実験に関する研究は、多くはフェミニズムの影響を受けて展開されてきたこと、身体に着目する論者やアーティストの多くが女性

⁵⁹ シーバーズはこうしたみずからの立場を、社会構成／構築主義から、身体の新ユーリイズムの流れに位置づけている (Siebers, 2001)。

であることもその理由として挙げられる。なお、各事例の調査に際しては、各関係者の協力を得たうえで実施し、図版および写真資料の掲載にあたっては各関係者の許可をいただいた。

第1章では、イギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践を事例として取り上げる。ここでは、イギリスにおけるディスアビリティ・アートに関する雑誌 *Disability Arts Magazine* (DAM, 1991-1995) および *Disability Arts in London Magazine* (DAIL, 1986-2008) の分析に基づき、イギリスにおけるディスアビリティ・アートの特徴を明らかにしていく。そしてパフォーマンスの身体に着目することによって、障害文化の境界を現出させる「政治的共同性」と呼びうるものを描き出していく。

第2章では、アメリカの障害学研究者であるペトラ・キュッパースの芸術実践の中から、『ティレシアス』のプロジェクトおよびその過程で制作されたビデオダンス (*Tiresias*, 2007) に焦点を当てる。ビデオダンスにおいて、どのような表現形式が用いられているのか、そしてパフォーマンスの身体がどのようなコミュニケーションの様相を示しているのかを「私的な身体」と「公的な物語」との出会い場に読み解いていく。

第3章は、ディスアビリティ・アートの初期の代表的な事例として、アイルランドのメアリー・ダフィーの写真およびライブ・パフォーマンスを取り上げる。ダフィーのパフォーマンスが、英米を中心とするディスアビリティ・アートの展開においてどのような問題を提起したのか、彼女のパフォーマンスが喚起する「眼差し」の問題を論じ、鑑賞者との相互作用の場にコミュニケーションを追究する。

第4章は、アメリカのローラ・ファーガソンの絵画作品を取り上げ、そこに描かれている美と痛みの感覚とその眼差しを論じる。ドルー・リーダーの「ディスアピランス」の概念を援用することによって、ファーガソンの作品において、痛みの二重性がディスアピランスとして描き出されていることをみていく。そしてファーガソンの描き出した痛みが、鑑賞者との間に共感（不）可能性を生むプロセスを分析していく。

第1章から第4章までの章は、ディスアビリティ・アートと呼ばれる実践を事例とするものであり、第5章以降の各章は、ディスアビリティ・アートの文脈とは異なる日常および芸術実践に着目する。日本とベルギーの事例から、表現の場に関わる介助者や表現を引き出す存在にも焦点を当てて、そこにみられる関係性において生起するコミュニケーションの様相を論じていく。

第5章は、日本における自立生活を営むひとりの脳性麻痺のある女性の日常的な発話を

取り上げる。介助者に発する「お願い」を契機とする一連の行為を分析し、障害のある身体と介助する身体との相互作用の中で、障害のある身体が「主体化」し、介助者とく共に行為する場としての共同的な身体が立ち上がるプロセスを描き出し、そこに「遅れ」が含まれていることを論じる。ここで取り上げる事例は、筆者の経験に基づくものである。

第6章では、日本のNPO法人「自然生^{じねんじょ}クラブ」の芸術実践から和太鼓による創作『田楽舞い』を事例として、芸術実践と日常生活との連続性を追究する。とりわけ、太鼓の身振りとりズムに着目することによって、日々の生活のなかで習慣化していくリズムと、即興的な身体のリズムの均衡のなかに、アーサー・フランクのいう「響応する身体」が実現し、互いの太鼓のリズムに呼応する身体がみられることを示していく。知的障害のある人の芸術表現を日常生活におけるハビトゥスの現れとして捉えていく視点を提示したい。

第7章は、ベルギーの知的障害者の芸術団体クレアム（Créahm）の芸術実践を取り上げ、『コーラス』の舞台パフォーマンスに焦点を当てる。『コーラス』は、母音の声によるフレーズの反復と身体表現とを組み合わせ、物語や言語的な意味の手前で歌う舞台である。本章は、知的障害のあるパフォーマーの固有の表現世界に寄り添い、芸術としてのかたちを与えるアニメトゥールの役割に着目することによって、パフォーマーとアニメトゥールとの「共犯性」がみられることを論じていく。

第1章

イギリスにおけるディスアビリティ・アートと政治的共同性

はじめに

障害のある人々はディスエイブリズムの受動的な「犠牲者」であるだけではない。エージェンシーを行使し抵抗する。その手段として集団的な政治的闘争があり、ディスアビリティ・アートがある (Thomas, 1999, p.47)。

障害の身体が、新たな表現形式を求めてそれを社会に提示していこうとする動きは、ディスアビリティ・アートという芸術実践を生み出してきた。新たな表現形式を求める身体が直面したのは、みずからを語る言葉がないという事態である。みずからを語る言葉を求めて、ディスアビリティ・アートは、集団的な実践として、障害の身体の意味をめぐる政治的闘争を展開してきた。その意味において、ディスアビリティ・アートは、ディスエイブリズムに単に従属するのではなく、創造的なエージェンシー（行為性）を発揮することによって、ディスエイブリズムの構造そのものに働きかけ、抵抗し、変革をもたらすことに重点を置いた実践である。

本章では、1970年代に生まれたイギリスのディスアビリティ・アートについて発行されている2つの雑誌 *Disability Arts Magazine* (DAM, 1991-1995) および *Disability Arts in London Magazine* (DAIL, 1986-2008) を主に分析することによって、イギリスにおけるディスアビリティ・アートの特徴を明らかにする¹。そして、そこにみられる共

¹ *Disability Art in London* (DAIL) を発刊しているロンドン・ディスアビリティ・アート・フォーラム (LDAF) において雑誌、文献、映像資料を提供していただき、聞き取り調査にも協力いただいた。David Watson 氏をはじめ、LDAF の方々に感謝申し上げる。また、本論の考察に際し、ディスアビリティ・アートとは異なる方向性を志向する劇団 Full Body and the Voice のアート・ディレクターの Vanessa Brooks 氏への聞き取り調査およびワークショップへの参加を通して、ディスアビリティ・アートの運動としての特徴が、必ずしも障害者の芸術を網羅していないことや、現在のイギリスにおける実践の具体的、個別的な状況について知る機会となった。記して感謝申し上げたい。

本章では、こうした調査を踏まえ、ディスアビリティ・アートを DAM、DAIL 両誌でとりあげられているものに限定した上で、ディスアビリティ・アートの実践を国家的に推進したイングランド芸術協会の資料および報告書も参照している。なお、LDAF によれば、DAIL の読者は最も多い時期で 8 千人を超えると推定されている。2008 年、LDAF は、イギリス政府およびロンドン芸術協会による大幅な経費削減の決定によって資金不足

同性とその共同性の創出する場に、コミュニケーションをみていくことにしたい。コミュニケーションのひとつの現れとして「政治的共同性」を扱っていく。

第1節 イギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践

序章でも言及したように、ディスアビリティ・アートは、絵画、音楽、ダンス、演劇、詩などあらゆるジャンルを含んだ総合的な芸術であり²、とりわけイギリスにおいては1970年代以降の障害者運動の文脈のなかで、障害のある人々の「怒りと誇りと強さ」から生まれた芸術運動である³。1991年の *DAM* の創刊号が、アートへのアクセスとディスアビリティ・アートの促進を掲げているように、ディスアビリティ・アートは当初、その内容よりも、芸術に携わり享受する機会を開くことやそれを取り巻く環境に取り組むことに重点を置くものであった⁴。そうした取り組みにおいて、ディスアビリティ・アートのアイデンティティ・ポリティクスとしての社会的、政治的運動の側面が強調されてきた。ここでは、「怒りと誇りと強さ」が、どのようにディスアビリティ・アートの実践と結びついてきたのかを、「障害のアファーマティヴ・モデル」、「アートセラピーからの断絶」、

の問題に直面し、その後組織としての存在を解消するに至った。

ここで付言すれば、ディスアビリティ・アートという用語は国際的な広がりを見せており、実践の内容も関わる人々も多様になり、ディスアビリティ・アートの定義は関係者のなかでも曖昧な側面もある。こうした現状を認識した上で、本章は、イギリスにおけるディスアビリティ・アートの文脈を辿り直し、その特徴を描き出すものである。

² あらゆる表現形式を含むディスアビリティ・アートにおいて、とりわけ現在のイギリスにおいて特徴的なものとして、映画とコメディの多さが挙げられる。

³ ディスアビリティ・アートや障害文化を特徴づけているものとして、スウェインとフレンチは、「誇りと怒りと強さ」を挙げている。本章の狙いは、その意味を探ることにある。なお、本論では、語感と論旨の運びから「誇りと怒りと強さ」の言葉の順を入れ替えている。

⁴ たとえば、以下のような記述を参照。ディスアビリティ・アートを実践するパディ・メイスフィールドは、みずからの著作において「ディスアビリティ・アートは、ディスアビリティの経験の真実に焦点を当てることによって、他の障害者と共有したり知らせたりするべく障害者によって創造される芸術様式、芸術作品、芸術製作である」と定義して、「ディスアビリティ・アートは『芸術と障害 Arts and Disability』とは明確に区別される。〔中略〕我々が障害と芸術から特に必要としているのは、ディスアビリティ・アートを創造するための時間、空間、資金である。ディスアビリティ・アートの批評家たちはしばしば我々が障害者をゲッターに囲むと批判する。全ての排除されたマイノリティが望まないように私もそれを望まない。しかし、我々は我々のアートのためのリハーサル室、温室、炉、作業場、シンクタンク、連合、精神、ほとぼしり、興奮がほしいのだ。そうすることで、我々は、我々自身の文化とみずからのイメージをまずは探究し、それから発展させ、我々の声を見出し、我々の言語を知ってもらうことができる」という (Masfield, 2006, p.22)。

「障害文化」という特徴にみていくことにする。

1-1. 障害のアファーマティヴ・モデル

障害をもつ活動家であり障害学の研究者である J. スウェインと S. フレンチは、イギリスにおける障害学や障害者運動の芽生えと発展の流れの中で起こったディスアビリティ・アート・ムーブメントに見出される考え方を、障害のアファーマティヴ・モデル (affirmative model) と呼んでいる。アファーマティヴ・モデルは、障害の経験から生まれ、障害のアイデンティティを積極的に肯定し、差異を称揚する (celebrate) ものである (Swain and French, 2000)。

アファーマティヴ・モデルはまた、障害を個人の悲劇とみなす伝統的な「個人的悲劇モデル」に対する直接的な挑戦である (*ibid.*, p.574; 2008, p.91)⁵。スウェインらは次のように述べている。

多くの障害者にとって、障害を悲劇とみなす見方そのものが、無力化させるもの (disabling) である。それはかれらの無力化させる社会の経験や、生活の楽しみ、障害者であるというアイデンティティや自己認識さえも否定する (Swain *et al.*, 2003, p.71)。

伝統的な個人的悲劇モデルでは、身体の差異や損傷 (impairment) をもつことは、「哀れ」「悲劇」「受動的」だとみなされ、そのようなイメージと結びつけられてきたが、アファーマティヴ・モデルにおいては、身体の差異や損傷それ自体が、恥ではなく、むしろ称揚する要因となり、ポジティブなアイデンティティの核となる。障害学と医療社会学の研究者でありみずからも障害をもつ C. トーマスは以下のようにいう。

スウェインとフレンチは、障害のアファーマティヴ・モデルを主張した。これは多くの障害者が自分たちの生を「悲劇」とする見方を拒否できるし、そうすることである。そのやり方はかれらのインペアメントと障害のある立場への「称揚 (celebration)」に見出せる。障害のある個人は、厳しい競争社会を諦めること

⁵ アファーマティヴ・モデルは障害学が基づく障害の社会モデルから派生し、それを拡張するものである (Swain *et al.*, 2003, p.65)。

で向上する人生の質のような、インペアメントがあることに結びつく利点や利益があるとしばしば気づいている。かれらの研究が見出したのは、ディスアビリティ・アートへの関わりが、ポジティブな自己のアイデンティティへの重要な回路に見出せるということだ (Thomas, 2007, p.80)。

この言葉が示すように、アフーマティヴ・モデルはアイデンティティ・ポリティクスの文脈に置き入れられ、複数のアイデンティティの中のひとつとして障害のアイデンティティを個人的にも集団的にも強調する (Swain *et al.*, 2003)。障害者運動の活動家であり、ディスアビリティ・アートを代表する人物のひとりであるジョニー・クレッセンダのアルバムタイトルのにもなった『プライド』(1995) という歌がディスアビリティ・アートを象徴する作品とみなされていることからいえるように (Humphrey, 1994, p.67)、障害のある人々の「誇りと怒りと強さ」(Swain and French, 2000, p.569) の表現として、アフーマティヴ・モデルは、障害文化と呼ばれる独自の文化を生み出す力となり、ポジティブな自己認識とイメージの生成によってディスアビリティ・アートを推進する力となってきたのである。

1-2. 「誇りと怒りと強さ」から—アートセラピーとの断絶

イギリスにおけるディスアビリティ・アートは、アートセラピーとは明確に区別される実践である⁶。次のような言葉は、そうした特徴をよく示している。

障害のある人々による芸術作品といえは当然、セラピーだとみなす強い傾向がある。それゆえ当初は、ディスアビリティ・アートは差別に対して闘おうとする要望から生育した。—ディスアビリティ・アートは必然的に常に社会における障害者の地位を変えるためのラディカルな闘争につながってきた (Sutherland, 2003, p.6)。

これまで障害者と芸術との関係は、伝統的にパターンナリズムによってとらえられてきた。すなわち不適格で無能力とみなされてきた障害者たちは隔離された施

⁶ *DAM* および *DAIL* 両誌において、ディスアビリティ・アートがアートセラピーとは異なるという主張がしばしばなされてきたことや聞き取り調査に基づく。

設やデイセンターといった環境のなかで、療法としての芸術を与えられてきたのである。そのような芸術の発展は個別化がなく、その独創性も脱政治化される。さらにこれらの障害者たちによる芸術は、チャリティのクリスマス・カードのように広告目的で利用されてきた。このように、芸術療法というかたちでの創作機会は存在するものの、障害者を永遠に子ども扱いして、その作家としての個性を認めない芸術療法の考え方は、多くの障害者に当てはまらず、そのことに不満を表明する障害者が増えている (Barnes *et al.*, 1999, p.205=2004, pp.266-267)。

ディスアビリティ・アートを実践する人々は、障害のある人々の芸術がセラピーの場に限られているのは、障害のない人々の芸術と明らかに異なる事態であると論及してきた (Crow, 1992, p.4; Pick, 1992, p.18)。DAM誌上には、セラピーに対する批判の声がいっぱい取り上げられており、たとえば、ディスアビリティ・アートの画家の F. ケリーは、「アートはかつて誰も治してなどおらず、またセラピーはアートではない」と痛烈に批判を投げかけている (Kelly, 1993, p.5)。

上記に引用した C. バーンズ (イギリス障害学の代表的研究者であり、活動家でもある) によれば、アートセラピーは、障害のある者を庇護の対象とみなす「パターンリズム」に基づく脱政治化された領域に閉じられるものとみなされてきた。ディスアビリティ・アートとアートセラピーの違いについて論じる L. クロウ (フェミニストの立場から障害学研究にも障害者運動にも関わった経緯をもち、映画制作などディスアビリティ・アートの実践者でもある) は、障害者の生活のあらゆる活動が、医療やセラピーのための言葉で正当化されてきたことに言及して、セラピーは医学的な処方であり、医学的な処方は、セラピー的な目標と繋がり、そしてそれは社会的な排除であると指摘している (Crow, 1992, p.4)。

ディスアビリティ・アートがアートセラピーとの違いを訴える背景には、この社会的な排除に対する「怒り」があり、それはディスアビリティ・アートを生み出す動機にもなってきたのである。バーンズらは次のように述べる。

ディスアビリティ・アートは、ディスアビリティに関して、医療化されたアプローチへの理解よりもむしろ社会的な理解を促すことに寄与しており、同時にインペアメントのある人々の生活の経験を確認するものなのである (Barnes, *et al.*,

1999, p.209=2004, p.273)。

しかし一方で、*DAM* にしばしば寄稿している J. ピックは、障害のあるアーティストたちが、「セラピー的なアート」の枠組みから逃れることの難しさについて述べている。専門家によって制御された芸術は、障害のある人々の芸術への機会を制限することにも繋がっており、障害者の社会的な不可視性や誤った描写を助長しているというのである (Pick, 1992, p.18) ⁷。セラピーの場において受動的な役割を担うとみなされてきた障害者が、自分たち自身のディスアビリティ・アートをもつことは、みずからが望むことやその達成を選択するために積極的になる第一歩であり、自分たちの経験の自由な表現を許容することなのである (*ibid.*, pp.18-20)。そのようにして生み出されるディスアビリティ・アートは、先述のクロウが論じるように、「ポジティブなアイデンティティを生み出し」、「自分自身の見方を反映し」、「みずから活動に参加および選択し」、「質的に障害のない人々のアートとは異なる」ものとなる (Crow, 1992, p.5)。イギリスのナショナル・ディスアビリティ・アート・フォーラム (NDAF) の会長を務め、ディスアビリティ・アート・ムーブメントに大きく貢献してきたシャン・ヴェイジー (Sian Vasey) は、インタビューに答えて次のように言う。

私 [Sian Vasey] は自分が障害のなかにいるという強い感覚をもっている (それを好まないという意味ではない)。なぜなら私には選択肢などなかったし、それが障害者であるということなのだから。つまり、それはメインストリームから排除されているということなのだ (Davies, 1992, p.35) ⁸。

障害者であるという強い感覚から生み出されるディスアビリティ・アートは、社会的な排除として捉えられたアートセラピーの場から離れて、障害文化を形づくることへと至るのである⁹。

⁷ それゆえ、障害のない人々もまた、指示するだけではない役割を学ぶ必要があるとピックは述べるのである (Pick, 1992, p.20)。

⁸ S. ヴェイジーはディスアビリティ・アートが障害文化であることを明確に主張してきた。なお、彼女のこうした主張については、Vasey (2004=2010) においても言及がみられる。

⁹ 障害文化の議論や定義はそれぞれの論者により異なるが、英米の障害学における理論の形成過程を詳細に論じた杉野昭博は、アメリカにおける「障害文化」の主張を公民権運動の延長として位置づけている。杉野が指摘しているように、アメリカにおける障害文化の

1-3. 障害文化の可能性—抑圧された経験からアートへ

ディスアビリティ・アートは障害文化の一形態であり、その可能性として位置づけられてきた。抑圧された文化としての障害文化は、いわゆる主流文化に対するサブカルチャーに位置づけられる (Barnes and Mercer, 2001, pp.522-524) ¹⁰。これは、障害をもつ人を無力化させる文化 (disabling culture) —障害に対する社会的差別、排除、隔離や、障害をもつ身体を、逸脱した身体とみなす価値観を反映する文化—に対する対抗的な文化として形成されてきた。障害文化には、多層的な文化としての特徴もみられるが¹¹、C. バーンズらは、社会モデルに立脚した障害文化の主な領域として、「抑圧の共有された経験」「ろう文化」「ディスアビリティ・アート」の3つがあると論じている (*ibid.*) ¹²。

障害文化の軸となっているのは、共有された社会的な障害の経験と、アフーマティヴ・モデルに基づく障害のアイデンティティである。バーンズらは、障害者運動や障害学

主張は、「個人の属性としての」障害を肯定的に捉える運動を志向してきたのであり、障害を個人の属性とは捉えないイギリス障害学における「障害文化」とは異なるものである (杉野, 2007)。なお、杉野昭博は、障害文化が「従属文化」「抵抗文化」「固有文化」の三層的な構造をなしていることを早くから指摘し (杉野, 1997)、それを受けて倉本智明は、その「固有文化」に障害文化の可能性をみている (倉本, 1997)。そうした「固有文化」としての側面は、日本においては「文化的差異派」 (たとえば石川・倉本編, 2002) と呼ばれて、1970年代以降の日本脳性マヒ者協会「青い芝の会」の横塚晃一を端緒として、1990年代の「自立生活運動」や「ろう文化宣言」を通して「障害文化論」が花開いたとされる (松波, 2003)。障害文化は、障害に対する否定的な価値づけを転換して肯定的なものとしていく「文化的読み替え」の積極的な実践として (松波, 2003)、あるいは「恣意的な差異化と非対称性を問題化するための、『戦略的概念』」 (津田, 2000, p.97) として位置づけられる。

¹⁰ 活動家でもあり研究者でもある J. モリスは、障害者が主流文化から欠落していると述べて、障害文化を抑圧された文化として描き出そうとした (Morris, 1991, p.85)。このようなサブカルチャーとしてのディスアビリティ・アートの実践に、イギリスにおける労働者階級の特徴や文化的背景および障害学との繋がりを見出すことができる。

¹¹ たとえば、S. ピーターは、歴史的／言語的、社会的／政治的、個人的／美学的な側面から障害文化を多層的に捉えている (Peter, 2000, pp.590-592)。なお、「文化」という概念そのものが複雑な概念であると論述する中で、C. バーンズと G. マーサーは共有された「生活様式」の意味で文化を用いており、本論もそれに従った (Barnes and Mercer, 2001, p.516)。その他、文化については Peter (2000) も参照。

¹² ディスアビリティが社会的な抑圧ないし不利益を生じさせるものであり、身体的な特徴や属性による文化ではないとの視点から、バーンズらはこれらの3つの領域を挙げたと考えられる。いずれもアイデンティティ・ポリティクスの文脈において「政治的闘争」の基盤となる文化だといえよう。なお、ろう文化に関しては、ろう文化を障害文化ではなくひとつの言語文化とみなす視点も含めて活発に議論されているが、本論ではろう文化についての議論や研究には立ち入らないものとする。

誕生の貢献者のひとりであるポール・ハントの編著書『スティグマー障害の経験』（1966）に、障害文化のかたちを見出している。ハントは、みずからの施設での経験を叙述することを通して、障害のある人々が共有する抑圧された文化と障害の抑圧的な表象文化を描き出した（*ibid.*; Hunt, 1966）。そのような経験に基づいた「障害文化は、ポジティブな障害のアイデンティティを表現し、それを支持し、障害者を政治化して結合させる手段となる」のである（Barnes and Mercer, 2001, p.517）。

バーンズらが指摘するように「ディスアビリティ・アートは共有された文化的意味の発展と障害の経験や闘争の集団的な表現なのである。その結果、障害者が直面する差別や偏見を暴きだし、集団意識や連帯を生み出すために芸術を用いる」ことになる（Barnes, *et al.*, 1999, pp.205-206=2004, p.267）。それゆえ、ディスアビリティ・アートは、集団的な運動として最も顕著な障害文化の可能性となるのである。バーンズらは続けて次のように述べている。

それゆえ重要なのは、障害者が現在、現代文化において障害の支配的な意味に挑戦すること、そしてかれらの経験や価値を反映した新しいイメージや芸術作品を生み出すことにどのように関わっているのかに光を当てることである。〔中略〕ディスアビリティ・アートは障害者のアイデンティティを発展させる方法であると同時に、文化的表象や生産における主な形態を批判するものなのである（*ibid.*, p.210=p.273-274）。

ディスアビリティ・アートは障害文化における新しい文化的意味や創造的な形式を生み出す場になる。その過程においては、受動的なイメージではなく、積極的な意味を生成する者として、文化的表象や障害文化の創造に、障害者みずからが関わるのが重要な意味をもってきた。なぜなら、受動的なイメージから抜け出て、自分自身のイメージを取り戻すことや、自分自身のイメージを制御することには、障害者みずからの個々人の経験や共通の経験が不可欠だからであり（Pick, 1992, p.20）、そこから探り当てられ伝播していく「障害（disability）の真のリアリティ」や「自分たちのリアリティの中にある強さと誇りの感覚」を通して、社会文化的に付与される意味が、まさに挑戦され、攪乱され、変容しうるからである（Pick, 1992, p.20）。

ディスアビリティ・アートが障害文化の可能性である理由のひとつには、ディスアビ

リティ・アートの実践が、日々の活動を通して日常に繋がり、作品を通して人々に直接働きかけ、観客を通して社会へと開かれていることがある。ディスアビリティ・アートの実践を通して障害文化を豊かに育むことは、社会の中に蔓延しているイメージを作り変えていくことへ、「政治的社会的変化」(Pick, 1993, p.5)へと繋がるものである。ディスアビリティ・アートは「抑圧された文化」やその表象過程に対してどのように取り組み、またそれらを変えようとしているのだろうか。この問いを次に論じていく。

第2節 表象としての身体からパフォーマンスの身体へ

前節では、ディスアビリティ・アートが障害の意味に挑戦し、従来の文化的表象や生産の形態を批判し、障害者のアイデンティティを発展させるものであることを確認した。ディスアビリティ・アートを実践する人々は、文化的表象やその過程をどのように捉え、また変えようとしているのか。本節では、身体に着目してこの点を検証してみたい。

2-1. イメージの中の身体—伝統的悲劇モデル

イギリスにおいては、メディアにおける障害の身体の表象が、ディスアビリティ・アートの実践の直接的な問題としても批判の矛先としても取り上げられてきた。アートセラピーという医療の場に閉じられた身体の受動的なイメージや、メディアにおける文化的ステレオタイプに基づく文化的表象は、「個人的悲劇モデル」(Swain and French, 2000, p.569)によってイメージとして表象される身体であり、ディスアビリティ・アートはそのような身体の表象に挑んできたのである。

内なる誇りを示す自信に満ちた、積極的で、そして力強いひとつのイメージではなくて、様々なメディア部門や慈善機構によって押し付けられる、多くの好意的でない、偽の、搾取的なイメージを我々は抱いている (Pick, 1993, p.2) ¹³。

このようなイメージは、身体の表象において描き出される。ディスアビリティ・アートや

¹³ 搾取的なイメージが慈善機構の資金源になっていることへの批判が、障害学のメディア批判の原点にある。こうした搾取的なイメージに関する背景には、スコット『盲人はつくられる—大人の社会化の一研究』がある (Scott, 1969=1992)。スコットは、盲であることは学習される社会的役割であることを論じ、盲人の態度や行動が、晴眼者との関係およびサービス組織との関係において、日常的につくりだされていることを指摘している。

障害学は、障害をもつ身体の表象がネガティブで抑圧的なものであるということを明らかにしてきた。C. バーンズらは、メディアにおける「社会的抑圧の文化的なステレオタイプ」について整理して論じているが、そこで示されているのは「障害のある人は、哀れで痛ましい、暴力の対象、不吉で邪悪、空気のようなもの、風変わりな人、^{スーパークリプル}超障害者、侮蔑の対象、最悪で唯一の敵、お荷物、性的に異常、地域生活に充分に参加できない、そして「ノーマル」として描かれてきたということである（Barnes, *et al.*, 1999, p.194-195=2004, p.253; Barnes and Mercer, 2001, p.519）。最後に挙げられた「ノーマル」とは「正常な人と同じ」ということであり、障害のある人々に対する社会の抑圧的な構造に目を向けず、あたかも何も社会的な不利益が生じておらず、他の人々と何ら変わらず普通であるかのような描写を意味する。

これらの描写は様々な文化に深く根差したイメージであり、どのように障害の身体を文化的に位置づけてきたのかを浮き彫りにするものである。たとえば、障害学の研究者である T. シェークスピアは、R. マーフィーの「沈黙の身体」、E. ゴッフマンの「スティグマ」、J. バトラーの「おぞましきもの (abject)」などを参照しながら、障害の身体は「否認したいもののゴミ箱」となっていると述べるのである（Shakespeare, 1994）。イギリス障害学の観点からみれば、ここで問題となるのは、身体の損傷 (impairment) に対する文化的態度である。その文化的態度とは、「抑圧 (oppression)」（アバーレイ）、「差別 (discrimination)」（バーンズ）、「偏見 (prejudice)」（シェークスピア）であり、これらの態度は、歴史的に、文化的に、西洋の価値体系の中に埋め込まれている（Huchinson, 2006, p.2）ものである¹⁴。

障害の表象の問題に取り組む過程において、C. バーンズや T. シェークスピアらが問題としているのは、障害の身体がいかに文化的にネガティブなものとして描き出されているのかということである。バーンズは、文化人類学者たちが明らかにしてきたことや T. シェークスピアの研究に言及し、あらゆる文化が「身体の損傷 (impairment) に本質的に否定的な観点で応じることを意味してしまっている」と指摘している。身体の損傷をもつ人々に対する偏見は、なんらかのかたちで普遍的であり、必然的だということだが、これに対してバーンズは、身体の損傷や障害に対する偏見は普遍的でも必然的でもなく、あらゆる社会や人々が一様に否定的な仕方で反応するわけではないことを主張するのである

¹⁴ ハッチンソンの研究は、西洋文化におけるキリスト教との関係において身体を考察するものである（Huchinson, 2006）。

(Barnes, 1997, p.11)。問題なのはむしろ、個人的悲劇モデルに基づいたイメージが、障害者の多様性を捨象したものであるということであり、社会がそうしたイメージを身体に課しているということなのである。ディスアビリティ・アートの実践は、その社会の問題を糾弾しつつ、障害者に対して形成されている文化を、抑圧的なイメージの中で表象された障害の身体に依存する文化、すなわち抑圧的な文化という言葉で捉えたのである。

2-2. 隠喩としての障害

伝統的な個人的悲劇モデルによる上記のような障害の身体の写真が、とりわけ西洋文化において隠喩として機能してきたことに、ここで着目する必要があるだろう。なぜなら、障害の身体は、隠喩として用いられるかたちで、常に文化の中において要請され、しかも常に排除されたかたちでそこに必要とされてきたと考えられるからである¹⁵。この視点からみれば、障害の身体は、人々の文化的反応を引き起こしたり、それを反映したりする文化的な徴となる。

障害の身体が、隠喩として広く用いられて機能するとき、その身体は「他者」として描かれてきた。障害の身体が「他者」のイメージを帯びるのは、アメリカの障害学研究者の L. ディヴィスによれば、正常な身体＝規範的身体を成立させるために、そのイメージが不可欠だからである¹⁶。「我々は規範の世界に生きている」(Davis, 1997, p.9) とディヴィスは言う。正常な身体＝規範的な身体にかたちを与えるものとして、障害の身体は、いわば必然的に隠喩として表象された他者のイメージとなったのである。

隠喩としての障害は、文化的現象のあらゆるところにみられる。そのことをアメリカの障害学研究者である D. T. ミッチェルは S. スナイダーと共に追究している。とりわけ文学作品を分析してミッチェルは、障害のイメージが氾濫し、増殖しているにもかかわらず、障害の身体が社会的に不可視とされてしまう事態を「語りの人口補助器具」と呼んだ

¹⁵ こうした視点は、主にアメリカの障害学研究者 D. ミッチェルや、C. サンドルと F. オースランダーらの知見から引き出されるものである (Mitchell, 2002, pp.17-18; Sandahl and Auslander, 2005, p.1)。また、病いや障害が隠喩として文化に作用することについては、S. ソンタグ『隠喩としての病い』を参照 (Sontag, 1991=1982)。自然と文化の境界にあるものとして、病いと障害の隠喩としての効果は、文化に深く根差し、込み込んでいる。なお、本論は、英米の障害学のアプローチの違いについて認識するものであるが、事例に即して横断的に参照している。

¹⁶ ディヴィスによれば、障害のある身体が正常な身体との関係においてその偏差として弁別されるようになるのは、実際 18 世紀のことである (Davis, 1997)。正常な身体、健康な身体、理想的な身体は、障害のある身体を識別することによって支えられている。

(Mitchell, 2002, pp.15-16) ¹⁷。「語りの人口補助器具」^{プロテーゼ}とは、文学作品において障害が人口補助器具のように常に物語を補い、物語の寓意を強める隠喩として機能してきたことを指している¹⁸。ミッチェルらが言及しているように、注意を向けなければ障害であると認識されないが、隠喩として障害のイメージは、視覚的に文学作品のみならずメディアにおいても満ち溢れている¹⁹。

この隠喩としての障害イメージの蔓延と、現実社会において排除され不可視化される身体には、大きな隔たりがある。ミッチェルが明らかにしたのは、障害のある人々の社会的な不可視性は、文学史の至るところに障害の身体が絶えず姿を現していることの結果として起こるという逆説である。ひとたび障害のある身体に目を向けてしまうと、身体を統制する規範が揺らぎ始める。身体のかたちを形成する規範にふれて、障害のある身体はたちまち周縁として不可視化されてしまう。その不可視性は、過剰に氾濫している障害イメージと相乗して「不気味な沈黙」(*ibid.*, p.16)を留めている。

ディスアビリティ・アートは、過剰なイメージと社会的に不可視の身体との隔たり一見えているのに見えない障害の身体の不気味な沈黙一の隙間を埋める実践である。ディスアビリティ・アートの場面では、障害の身体は隠喩としてではなく、アートの主題となる(Humphrey, 1991, p.1)。そのことは、障害のあるアーティストたちが、芸術を実践するエージェントとしてみずからのイメージを立ち上げ、それを社会の中に可視化していくことを意味している。

2-3. パフォーマンスの身体イメージの立ち上げ

¹⁷ なお、「語りの人口補助器具 (narrative prosthesis)」は、Mitchell and Snyder (2000) によって提起された概念である。これは、主に小説における障害のある登場人物は、義肢のように物語の一貫性を補綴するということを指している。物語が求めているのは、英雄たちが自らの負った傷を克服していくことであり、結果として障害のある登場人物はみずからの傷を克服するか、その人物自体が物語から取り除かれることになる。たとえば、『白鯨』に登場する片足のエイハブ船長は、物語の結末において取り除かれなければならないのである。なお、このような小説における障害のある登場人物の機能への批判的な論考として Davis (1995) を参照。ディヴィスによれば、小説は社会規範を維持する機能を有するのだが、障害のある登場人物は、そのような小説の機能に対して問いを投げかける批判的な機能をもつとされる (Davis, 1995)。

¹⁸ ここでミッチェルが分析している作品は、K. キャンベル『すずの兵隊さん (*The Steadfast Tin Soldier*)』である。

¹⁹ 映画や慈善事業の広告については、英米を中心に網羅的な研究が既になされている。DAM および DAIL においてもしばしばメディアのイメージについてコメントや批評がなされている。

イギリスにおけるディスアビリティ・アートが目指してきたこともまた、障害の身体の表象形式や伝統的悲劇モデルによるイメージを断ち切ることであった。過剰なイメージの中で、ディスアビリティ・アートを実践する人々は、いかにして自分自身のイメージを表現しうるのだろうか。

1994年、*DAIL* (vol.4, no.3) に掲載された Gioya Steinke による *Viva* と題された一枚の絵画 (図 1-1) に、「闘争、喜び、探究、賛美」の表現であるとのコメントが述べられている (Silverwood, 1994, p.3)。この作品を描いた Gioya Steinke は、19歳の時から重度の視覚障害をもち、実際に見えないことにより、見えないものを見ることを主題として活動したという。*Viva* の図像は、見えないものとしての身体を見ることによる自画像であった。Steinke が彼女の視覚で捉えているとぎれとぎれだがはっきりとした鋭い線と、そのまわりを占める影によって、ぼやけた輪郭であるにもかかわらず、その姿は上体をそらして両腕を高く天に掲げている (Collison, 1993, pp.42-43)。この作品に見られるような力強さと美のイメージが、ディスアビリティ・アートにおいて追求されてきたといえるだろう。

まさに同様の仕方で、ディスアビリティ・アートを実践する代表的な人物のひとりであるアリソン・ラパーは、*DAIL* のインタビューに、みずからの両腕がなく両脚に障害をもつ身体を見つめるところから、みずからのイメージを立ち上げようとしたのだと述べている (Lucas, 2002, p.5)。みずからの身体を主に写真において用いることによってラパーは、障害のある女性であり母親である経験や感情を作品化している。みずからのイメージを探り当てる過程でイメージそのものが変わることもある。イギリスのダンスカンパニーである *CandoCo* の当時の振付家であったアダム・ベンジャミンのワークショップに参加したある女性は、そのときのことを次のように述べている²⁰。

動きの多様な側面を探究しながら自由に動くことができるということは、いつも私の関心を引く。今までこのことが難しかったのは、私が脳性麻痺であり、車椅子を用いているからであった。アダム・ベンジャミンのダンスコースに出席したときの驚きを想像してみてください (Little, 1994, p.38)。

²⁰ *CandoCo* (カンドゥーコ) は、障害者と健常者によるプロフェッショナルなダンスカンパニーであり、国際的に大きな反響と効果をもたらしている。

パフォーマンスにおいて障害の身体は、機能の制限としてではなく、表現の源であり且つ経験の媒体である。伝統的なステレオタイプやイメージの中において診断され、描き出され、表象されてきた身体とは異なり、パフォーマンスは、身体それ自身の感覚、アイデンティティを表現し、社会的文化的意味を映し出しながら意味をもつ行為を生み出している。このようなイメージの立ち上げが、障害の身体の表象過程を変えることと繋がっているのである。

ディスアビリティ・アートはそれゆえ、潜在的に教育的で、変容的で、表出的で、感情的に説明的で、参加的で、関係的なものである。それは文化的行動のひとつの概念である。〔中略〕なぜなら、それは個人と社会のレベルの両方で、ラディカルで、挑戦的で、進歩的である。〔中略〕それは「意味のポリティクス」を称賛し、そうすることにおいて転覆的な表象やパフォーマンスが、差別的なバリアや態度を打倒することができると考えられるのである（Barnes *et al.*, 1999, pp.206-207=2004, p.268-269）²¹。

パフォーマンスを通して、障害の身体は、みずからを社会の中に可視化していく。そうすることによって、ディスアビリティ・アートは、障害についての「全く違ったイメージを促進することができる」（Swain *et al.*, 2003, p.72）のである。そうした営みをまさに政治的な運動としてディスアビリティ・アートは展開してきたのである。ディスアビリティ・アートが個々人の実践であると同時に、それを通して集団的な実践を志向していることを、スウェインらの次のような言葉が如実に示している。

ディスアビリティ・アートは障害のある個々人に、メインストリームのステレオタイプに対抗する身体の損傷についての自分自身の見方や経験を表現する機会を与える。しかしながら、ディスアビリティ・アートの中心的な特徴は、集団的な（共通の）経験である。障害者はますますアートにおいて互いに自己表現を助け合い、情報や考えを共有し合うために結集している（*ibid.*, 2003, p.71）。

ディスアビリティ・アートは「美的であると同時に政治的な努力」（*ibid.*, p.72）である。

²¹ 同様の記述については、Barnes and Mercer, 2001, p.529 および 2003, p.107 を参照。

みずからを政治化していく政治的な努力において、ディスアビリティ・アートは、障害文化としても、さらには政治的運動としても結実するのである。

第3節 障害文化の政治的共同性とアンビヴァレントな身体

これまで論じてきたように、障害者運動の進展と結びつく中でディスアビリティ・アートは、障害についての個人の見方や経験を示し、個人および集団の政治的努力を主張するものとして定義されてきた。ディスアビリティ・アートの年譜をまとめ、作家としてもパフォーマーとしても中心的な役割を果たしてきたアラン・サザーランドは、ディスアビリティ・アートについて、「我々がディスアビリティ・アートと呼ぶ運動は、芸術で人生の経歴を築くことや、障害の経験から引き出される作品を生み出すことや、障害のある観客をひきつけることへの障害者の欲求に火がつけられて、ここ 20 年から 30 年の間に発展してきた」と述べている (Sutherland, 2003, p.2)。本節では、ディスアビリティ・アートの実践にどのような共同性がみられるのかを探り、その共同性が創出する場を障害文化や政治的運動との関連の中に見出していく。

3-1. ディスアビリティ・アートにみる政治的共同性

ディスアビリティ・アートが政治的運動として発展する過程には、障害をめぐる国際的な情勢や、イギリス政府およびイングランド芸術協会 (Arts Council England) による取り組みが深く関わっている²²。さらに、この協会によってまとめられた資料には、イ

²² 背景にある動きとしては主に、1980 年の British Council of Organisations of Disabled People (BCODP) の設立があり、同時期にイギリスにおける最初のプロフェッショナルな障害者の劇団 Graeae が設立される。1981 年国際障害者年には、多くのプロジェクトが企画され、1986 年 LDAF の設立や *DAIL* の発刊に至る。LDAF について、その設立にも関わった V. フィンケルシュタインは「この組織は、障害のあるアーティストを代表すべきであり、それゆえみずからの権利において芸術の提供者になっていかなければならない。これは様々に異なるインペアメントの領域から人々がみずからの考えや経験を共有するために集まる初めての時であった。[中略] LDAF は障害のあるアーティストたちを支援し奨励する団体へと発展した。」(Sutherland, 2003, p.9) と評価している。LDAF が開催する国際映画祭では、すべての参加作品において、イギリス手話 (British Sign Language) による通訳、ソフト字幕、同時音声通訳、機械速記による記述といったさまざまなアクセシビリティの実現が、実験的に、先進的に取り組まれてきた。LDAF をモデルにしたディスアビリティ・アート・フォーラムも国内各地で設立され、1991 年、National Disability Arts Forum の設立に至った。イングランド芸術協会によって、1999 年に 50 団体を対象にして、2004 年にはイギリスの主だった 26 団体を対象にして、公演活動を実施する際にどのようなバリアがあるのかについて調査報告がなされている

ギリス政府が、ディスアビリティ・アートは、障害のある人々のみならず社会全体にとって重要な運動であるとみなしていたことが表明されている (Sutherland, 2003, pp.0-1)²³。ディスアビリティ・アート・ムーブメントが、障害学が提唱した社会モデルに基づいた実践であることもまた、イングランド芸術協会の取り組みに明確に位置づけられてきた。V. フィンケルシュタインや L. クロウといった活動家や、J. スウェインや S. フレンチら障害学研究者が、ディスアビリティ・アート・ムーブメントに深く傾倒し、関わっていることも障害学、障害者運動、ディスアビリティ・アートを相互に結びつけている。「ディスアビリティ・アートはしばしば障害者の抑圧から生まれたアートだと定義されている。これは論理的に障害の社会モデルから帰結される」(Humphrey, 1994, p.66) という言葉が示しているように、ディスアビリティ・アートは、障害学の社会モデルに立脚した障害者運動のひとつの可能性なのである。

このような背景に支えられて、ディスアビリティ・アートを実践するアーティストは、「芸術に取り組む障害者」ではなく、障害のあるアーティスト (disabled artist) として、ディスアビリティ・アート・ムーブメントを担ってきた。そして本論がこれまで辿ってきたように、ディスアビリティ・アートは、「文化の政治的概念」を展開するものとして定義され (Barnes *et al.*, 1999, p.205=2004, p.266)、「最も強力に政治を表現しうる」(Silverwood, 1994, p.2) ものとして、障害をめぐる意味や表象やアイデンティティの政治 (Pick, 1992, p.20) としての特徴を示してきたのである。

こうした政治的運動としてのディスアビリティ・アートが実現する共同性をここに認めることができ、それこそが＜政治的共同性＞と呼びうるものだろう。この政治的共同性が、障害の身体におけるコミュニケーションのひとつの現れとなっている。

この政治的共同性は、アイデンティティ・ポリティクスという言葉でこれまで言及されてきたように、まさに障害のアイデンティティを軸とする障害文化を支え、立ち上げるものである。そして、イギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践にみられる政治

(Arts Council England, 2004b; 2004c)。こうした動きやネットワークが、イギリスのディスアビリティ・アート・ムーブメントを推し進めてきた。

²³ 2001 年に Disability Action Plan が公表されたことが、ディスアビリティ・アートが大きく拡大する要因となったとみられる。この計画は、2003 年から 2006 年にかけて 20 億ポンドの公的資金を盛り込むというもので、その目的は 2005 年の障害者差別禁止法 Disability Discrimination Act 改正の前段階として、芸術活動に参加する移動手段や雇用、ろう者や障害者のアーティストの支援、組織や環境の整備の実現であり、イングランド全域で取り組まれた (Arts Council England, 2004a)。

的な取り組みの意志や目的が共有されうるところに見出されるものである。これは、アートセラピーとの結びつきにおいて論じたように、ディスアビリティ・アートや障害者運動以前には、医療化／個別化されることによって閉じられた身体においては、見出せなかった共同性である。それゆえ、政治的共同性は、医療化／個別化された身体を解き放ち、障害文化を構成する集団としての政治的団結へと導いていく共同性である。ディスアビリティ・アートは、障害の身体に積極的な意味を見出し、みずから創出していく実践である。パフォーマンスの身体はそれを実現する身体であり、政治的共同性を出現させるものである。

障害文化は、障害のアイデンティティや共有された経験を軸にした文化であり、共通の基盤がなかったところにゼロから創り出していかねばならなかったというが (Barnes and Mercer, 2001)、そこに政治的共同性は不可欠である。このことは同時に、政治的共同性が、障害の抑圧的な経験を共有する者たちの間にしか共有されないことも含意してきたといえる。

なぜなら、政治的共同性は、ディスアビリティ・アートを生み出してきた「怒りと誇りと強さ」の共感不可能性—あくまでも個別化された感覚—にこそ基礎付けられているからである。この共感不可能性は、障害者と非障害者の間の共感不可能な感覚を表すと同時に、その個別化された感覚ゆえに、障害のある者同士においても見出される。ディスアビリティ・アートを実践する人々の政治的共同性と、「怒りと誇りと強さ」の共感不可能な感覚とは一体をなすものであり、一方で障害文化を立ち上げてはいるのだが、同時に障害文化の境界をも現出させているのである。

3-2. アンビヴァレントな身体

政治的共同性は、ディスアビリティ・アートが政治的運動として力を発揮し、障害文化を創出する過程では不可欠であるが、同時に、身体をアンビヴァレントな位置に置く。とりわけ、アファーマティヴ・モデルに対する次のような戸惑いの声は、そのような身体の位置をよく示している。

「障害文化」、「障害の誇り」、そして「差異の称揚」といった概念は、多くの障害者にとって問題であり続けている。とりわけ身体の損傷が、衰弱をもたらし、痛みのある場合や、しばしば早すぎる死へと至る場合においてはそうである。〔中

略] 障害者は、価値のある生活が可能であるべきだと主張しつつも、損傷を称賛することを拒んで、アンビヴァレントな態度を育むことのほうが多いのである (Barnes and Mercer, 2001, pp.530-531)。

「怒りと誇りと強さ」の感覚を身体に帯びる政治的共同性から、身体の脆弱性は零れ落ちてしまう。身体の脆弱性は、あらゆる身体が存在が孕んでいる、消し去ることも否定することもできない身体のありようである。アンビヴァレントな身体とは、一方で、ディスアビリティ・アートや障害文化の政治的共同性を志向しながら、他方でそれが共感不可能であるという感覚の中で脆弱性を曝しだしてしまう身体なのである。

T. シェークスピアと N. ワトソンは、あらゆるすべての身体が損傷をもつという視点を障害学に提起し、障害の身体を他の身体の多様性と普遍性の中に、さらに言うならば、身体の脆弱性や傷つきやすさの中に、置き入れようと試みた (Shakespeare and Watson, 2002)。バーンズとマーサーはそれに先立って、障害を他の問題や身体と同じように扱うことは、障害の問題の特殊性を見落としかねないと警告していた (Barnes and Mercer, 2001)。バーンズとマーサーは、「障害者が多様性を強調しながら、統一された政治的行動を追求することを両立させることは可能なのだろうか」 (*ibid.*, p.523) という問いを発している。本章の最後に、この問いに対する答えを探ることにしたい。

3-3. 政治的共同性の共振する場

アラン・サザーランドは 2006 年に次のように述べている。

ディスアビリティ・アートがいまだかつて誰がその一員であるのかを正確に定義していないということを私は嬉しく思う。なぜなら、そのことは新しい人々のグループが扉を開けて押し進めるよう開かれているということであり、今のところ他のどんな運動よりもディスアビリティ・アートにおいてよりうまくいっている (Sutherland, 2006, p.8)。

この言葉は、現在のイギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践の広がり多様性を言い当てている。一方で、ディスアビリティ・アートが、障害者とごく少数の関係する非障害者からなるゲッターを造り出してしまうのではないかという危惧の声もある

(Hunter, 2002, p.10)。そのゲッターの内部でのみディスアビリティ・アートが実践され、その場において一般の観衆は不在であるという状況に陥る危険があるのは事実である。

とはいえ、L. クロウが断言するように、「ディスアビリティ・アートは〔障害者と非障害者〕の統合^{インテグレーション}への回り道である」(Crow, 1992, p.26)。運動としての、文化としてのディスアビリティ・アートが、個々の実践を通して、障害をもたない人々をも巻き込むかたちで展開してきたという事実は、そのことを実証している。パフォーマンスの身体がそれを実現しているといえよう。たとえば、先に名前を挙げた CandoCo は、1991 年の設立当初から障害のあるダンサーと障害をもたないダンサーによる統合的な舞台を創り出してきた。その舞台は、障害のある経験に即したダンスというよりも、個々のダンサーの肉体性とその差異を重視しており、その多様な肉体性や運動が、「純粹でシンプルな」ダンスにおいて統合されている (Bailey, 2001, p.24) ²⁴。DAM誌上においても、障害者の種別を超えて、さらには障害の有無を問わない CandoCo 以外のダンスカンパニーについても、統合^{インテグレーション}を積極的に推し進めているものとして早くから紹介されている (DAM, 1992, pp.25-27)。ディスアビリティ・アートの境界も、そこに見られる関係性も、絶えず変わりつつある。まさに、その境界の拡がりとは、政治的闘争としてのディスアビリティ・アートの多様性を強調するかたちで進行している。

イギリスの現代アートを代表すると評されてきたマーク・クィーン (Marc Quinn) は、しばしば障害のある人をモデルとしているが、それらの芸術作品もまた一般によく知られている。少なくともイギリスのディスアビリティ・アートの文脈において、クィーンのような障害をもたないアーティストの作品が、その範疇に取り入れられることは非常に例外的なことである。2002 年の DAIL の記事には、2001 年のクィーンの作品や続く 2002 年のテート・リバプールでのクィーン展での作品についての批評が取り上げられており、クィーンの作品は「我々の美の理解に基づく」(Shamash, 2002, p.10) ものであり、「我々を覆っている不完全性の鋭い感覚」(ibid., p.11) を意識している障害者の生に共鳴するものであると述べられている。それは、障害の経験を探究し、作品としてきたディスアビリティ・アートとは別のかたちであるにも関わらず、クィーンの作品そのものが、まさにパフォーマンスの身体として政治的共同性を獲得していることの証である。

²⁴ アメリカの研究者であるペトラ・キュッパースは、このような CandoCo のパフォーマンスが、障害のステレオタイプを超えて、アフーマティヴな経験としての障害文化をも攪乱させて、「障害のゲッター」から離れていく可能性を示唆している (Kuppers, 2001, pp.25-27)。

そのようなクィーンの作品は、そのモデルのひとりとなったアリソン・ラパー（図 1-2）の経験に呼応している（Lucas, 2002, p.9）。ディスアビリティ・アートを実践する彼女自身が、「身体概念を再定義し再考察すること」（Hambrook, 2000, p.24）を通して、「声高に、誇り高い」身体イメージを作品とすることによって、障害の身体への認識に挑んできたからである（Hambrook, 2000, p.25）。一方で、クィーンの試みに敬意を表しながらも、ラパーは、クィーンではなくて、もし自分や他の障害のあるアーティストが、クィーンのように障害者をモデルとしたならば、それが真剣に受け止められることはなかっただろうと吐露し、インタビューの中で次のように述べるのである。

マークの意図は充分なものだし、それを尊敬しているけれども、それが私の身体であるのに、私が自分で大理石像を造ることができないのは残念なことである。私は彼がする以前にそのような彫像を造ろうと考えたけれど、ティッシュペーパーやビニール袋で作らなければならない。でも、彼は有名なアーティストだから、人々は彼を真剣に取り上げる。でも、彼は健常者だ。障害のあるアーティストとして私は、障害の問題を扱う健常者のアーティストの裏口を通して、自分たちが演壇を与えられたことをもどかしく思うのだ（Lucas, 2002, p.9）。

ラパーの言葉には、ディスアビリティ・アートの政治的共同性と、そこに生じるアンビヴァレンスがみられる。クィーンの作品の身体は、ラパーの共感不可能な感情や経験を作品化することによって、障害文化の政治的共同性を立ち上げ、他の人々にも共振する場を開いているのである。

生の多様性と脆さを讃えるクィーンの作品には、政治的共同性として描き出したものがひっそりと「障害文化との共通の縊り糸」（Shamash, 2002, p.11）として孕まれている。ラパーの像（図 1-2）および、《接吻 *Kiss*》と題された、マット・フレイザーとキャサリン・ロング²⁵の共に上腕部に障害をもつ二人が抱擁する大理石像（図 1-3）に、力強く官能的であるけれども、ナルシスティックでも窃視的でもない、肉体的な感覚を認めるとき（*ibid.*, p.12）、本章で描き出したアンビヴァレントの身体が、作品となってそこにあり、政治的共同性を共振する場を出現させている。

²⁵ フレイザーもロングも、イギリス国内外で活躍するディスアビリティ・アートのアーティストである。

おわりに

本章は、イギリスのディスアビリティ・アートの実践の特徴について論じながら、そこにみられる政治的共同性を描き出してきた。この政治的共同性は、政治的運動としてのディスアビリティ・アートや障害文化にとって不可欠なものであると同時に、「怒りと誇りと強さ」の共感不可能性の中で、アンビヴァレントな身体を生み出してきた。それは、障害文化の創出する場のコミュニカビリティのひとつの様相である。

現在なお、障害の身体は意味をめぐる闘争の只中にある。イギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践は、その政治的闘争の側面からも、障害者運動や障害学との結びつきにおいても、独自の特徴をもつものである。本章は、そうした側面に光を当てて論じてきたが、さらに具体的な事例から、パフォーマンスの身体とその可能性について追究することを次章の課題としたい。なぜなら、この闘争の向こうには、パフォーマンスの身体が、政治的共同性の共振する感覚の中で、意味を生成する場が言葉を与えられるのを待っているからである。

次章では、言葉を紡ぎ出すポエティックな実践を試みるアーティストとして、アメリカのペトラ・キュッパースを取り上げ、その実践にコミュニカビリティをみていくことにする。キュッパースは、イギリスの障害学およびディスアビリティ・アートの文脈を踏まえた上で、アメリカにおいて活動する研究者でもある。本論も、キュッパースの足取りを辿ることにする。

第2章

ペトラ・キュッパースの *Tiresias* と物語の裂け目

はじめに

本章は、アメリカの障害学およびパフォーマンス研究の研究者であり、みずからダンス、詩、コミュニティ・アートなどの芸術実践を行う活動家でもあるペトラ・キュッパース (Petra Kupperts) の芸術実践を取り上げる。とりわけ『テイレシアス』(*Tiresias*, 2007 年) のビデオダンスに焦点を当て、身体のパフォーマンスのありようを実践に即して明らかにしつつ、それがどのような文化の可能性を示しているのかを追究していく。なお、分析に際しては、『テイレシアス』のビデオ作品および出版された雑誌論文、ホームページ等の記述を参照する¹。

『テイレシアス』のビデオダンスは、キュッパースとサディ・ウィルコックス (Sadie Wilcox) 監修のもとに制作された 7 分 30 秒のストーリーのない映像作品である²。ビデオダンスは、男女 8 人による即興のパフォーマンスに、そのひとりであるジム・フェリス (Jim Ferris) の詩が「文字」と「音声」で挿入されている³。詩を朗読する声は、フェリスを含め 5 人のパフォーマーによる。パフォーマーたちは裸体であったり、着衣であったりする。場面のところどころに車椅子と赤い布が登場する。冒頭の場面は、フェリスの詩を背景に、ひとりの裸体の女性が赤い布と戯れるシーンからはじまる。キュッパースは、ビデオダンスを次のように描写している。

¹ 2008 年 6 月 21 日、筆者はニューヨークで開催された障害学会の折にペトラ・キュッパース氏から『テイレシアス』のビデオダンス映像を提供していただいた。本章の執筆に際し、ペトラ・キュッパース氏に記して感謝申し上げる。また『テイレシアス』について情報を提供して下さったロンドン・ディスアビリティ・アート・フォーラムのディヴィット・ワトソン氏にもお礼申し上げます。写真家のリサ・スタイクマン氏には、写真の提供および掲載許可をいただいたことに深く感謝申し上げます。

² 以下は、ビデオダンスのクレジットに記載されている通りである。Petra Kupperts (振付)、Tim Householder、Jacques Mercereau、Ryan Wilcox、Sadie Wilcox (カメラ)、Petra Kupperts、Sadie Wilcox (編集)、Lakshimi Fjord (音声字幕)、Tom Bayer、Aimee Meredith Cox、Jim Ferris、Petra Kupperts、Kathy Mancuso、Lynn Manning、Neil Marcus、Nora Simonhjell (ダンサー)、Aimee Meredith Cox、Jim Ferris、Petra Kupperts、Lynn Manning、Nora Simonhjell (声)。

³ フェリスはディスアビリティ・アーティストとして活躍する詩人であり、キュッパースのプロジェクトにも参加して、キュッパースの詩に影響を与えている。キュッパースはフェリスの詩にしばしば論及している。

テイレシアスのビデオダンスにおいて、身体が生起する (bodies happen)。ビデオは蛇のように動き、のろのろと進み、ねじれを繰り返す。言葉と身体がスクリーンに現れ、その境界は不明確で謎めいている。言葉はジム・フェリスによる詩で、その言葉は時間、変化、身体的な存在について語っている。〔中略〕ビデオの半ば近くで、ある声が、たいていの障害者がいつも耳にする言葉を言う。“What happened to you?” この言葉はまた、スクリーンのイメージの戯れる字幕に現れ、愛撫する手によって結ばれた 2 人の頭の間に置かれている。“I happened.” この言葉はイメージ上の足跡のように増殖する。髪をよじらせ、微笑みに包まれ、頭がもっと近づく。車椅子のダンサーが赤いシルクの中に転がる。裸の身体が共にぐるぐるとまわる。“And now I happen everyday.” (Kuppers, 2008, p.177)

『テイレシアス』において身体が生起する (bodies happen)。しかも複数の身体である。それは、互いの経験が「異質なまま」重なり合う場としての身体である。キュッパースはさらに、次のように述べている。

テイレシアスのビデオダンスにおいて、普通ではないダンスの身体が暗いビデオの枠の停止のなかで互いに転がりよじれる。頭上のカメラワークが、場面の方向を混乱させる。黄色い手動の車椅子が多くのショットの中で中心に現れる。様々な人々がそれに座り、回る。ゆっくりとした順番で。筋肉とスチールが互いに位置を変える。ここでは龍である。ここでは奇妙な儀式であり、沈黙したコミュニケーションに従事している (Kuppers, *ibid.*, p.180)。

ダンサーたちが互いに言葉を交わすことはない。互いに触れたり、もつれあう場面がところどころにあるが、それは「沈黙したコミュニケーション」となっている。本章では、この「沈黙したコミュニケーション」において、いかにして身体が生起するのかを、ビデオダンスにおけるパフォーマンスの身体と、“What happened to you?”に対する “I happened.” という応答に追跡していく。

キュッパースは、みずからの著書において、「私的な身体と公的な物語はパフォーマンス

スにおいて出会う」(Kuppers, 2003, p.1)と述べている⁴。その「出会い」の場は、「私的な身体」と「公的な物語」が意味を交渉する場であると考えられる。私的な身体は、パフォーマンスにおいて、他の身体との間に、経験や表現をかたちづくり、意味を生み出していく。日常においても、人々の間で公的な物語やその意味世界が共有されていればこそ、人は、互いに言葉を交わし、みずからの位置を定めることができる。キュッパースの実践は、私的な身体が公的な物語と出会うという出来事とその出来事を他の身体とどのように分かち合えるのか、という問題へと鑑賞者を誘うものである。そして、ある文化を共有することはいかにして可能なのかという問いにも連なるものである。身体表現に焦点を当てて芸術実践を考察していく試みは、文化的表象やそれへの効果を明らかにするものであるが、本章では、そこから零れ落ちてしまう身体感覚に分け入ろうとする視点から「私的な身体」と「公的な物語」が、「パフォーマンス」において出会う場面を論じていくことにしたい。

そこで「私的な身体」と「公的な物語」が「パフォーマンス」において出会う場面を明らかにするために、本章では、以下の3つの手順で考察を進めていく。まず、『ティレシアス』のビデオダンスおよびそのプロジェクトの概要について述べる(第1節)。次に、「私的な身体」と「公的な物語」が、『ティレシアス』のパフォーマンスにおいてどのように出会うのか、その出会いがどのような出来事なのかを描き出していく(第2節、第3節)。そして、「公的な物語」がどのように変容するのか、「私的な身体」が「公的な物語」に「裂け目」を開く／生じさせるところに、物語の変容する契機をみていくことにしたい(第4節)。

第1節 『ティレシアス』の概要

まず、『ティレシアス』のビデオダンスおよびそのプロジェクトの概要について述べることにする。そこからキュッパースの芸術実践の特徴を確認していく。

⁴ キュッパースが障害とパフォーマンスについて論じた著書の中の言葉であり、「差異はその割り当てられた空間から離れて、路地で混ぜ合わさる。罵りや怪我は、個人を主張しその路地に空間を主張するために抱え込まれるリスクである。本書のアーティストの多くは、パフォーマンスを割り当てられた空間を打ち破る手段として用いており、しばしば割り当てや分類化の概念にもっと効果的に挑むために、劇場の外の公共空間を利用している。」という(Kuppers, 2003, pp.1-2)。ここでキュッパースは、「私的な身体」と「公的な物語」が出会う場としてのパフォーマンスの空間を問題にしている。パフォーマーたちがたとえリスクを負うとしても、公共空間において「公的な物語」と出会うことに、みずからの存在の場を確保していく狙いがあると思われる。

1-1. ビデオダンスの概要

監修者のひとりであるウィルコックスは、2007年4月から5月にかけて、ビデオダンスの編集をしたと記述しており、「アーティストたちは、肉体的な接触、即興的な身振り、コミュニケーションの身体的な形式としての誘惑的な動きを用いることを探究した。」と記している (Kuppers *et al.*, 2008, p.70)。ビデオダンスの撮影は、ミシガン大学のスタジオで数時間 (3 - 4 時間) の即興のみによる2回のセッションが2日にわたって行われた後、キュッパースとウィルコックスによって編集された。照明にはスタジオのスタッフが加わっている。カメラはパフォーマンスのみを捉えており、その場にいたと思われる他の参加者やスタッフたちの気配はない。フェリスはこの撮影の1回目に参加している過程で着想を得て、即興で詩をつくり、それを撮影時に他のパフォーマーたちと朗読した。その詩は後から編集されてビデオダンスに挿入された。よって詩のフレーズはもともとの即興でつくられたものとは異なっている⁵。2回行われた撮影はいずれもその場一回限りの即興によるものであるが、ビデオ作品は英米の映画祭 (disability theatre festival) に出展され受賞するなど完成度の高い作品である⁶。

ビデオダンスを簡略的に描写してみよう。冒頭の場面は、フェリスの詩「川が今にも溢れ出しそうだ／まもなく土手を決壊させる」 (Audio: The rivers are high now / Soon they will burst their banks [Text: The rivers are high now] [以下、括弧内は詩の引用。]) を背景に、薄暗いスタジオで赤い布と戯れる裸体の女性の場面からはじまる。ゆっくりと転がりながら戯れる女性の場面が切り替わると (「薔薇色の光のなかで、裸体のダンサーが長い赤い布の上を転がり、そのふくよかな体に赤い布をぐるぐると巻く」 Audio: In rose light from above, a naked dancer rolls on a long red cloth, curling the red across the ample body [Text: Soon they will burst their banks]) ⁷、男性の横顔のクローズアップがスクリーンに映し出され (「新しい道を辿ろう／新しいかたちを見つけよう」 Audio: Travel new paths / Find new forms [Text: Find new forms] 「破壊して創造せよ」 Audio: Destroy and create [Text: Destroy and create])、次に別の女性が現

⁵ 2012年9月11日キュッパースからの聞き取り調査に基づく。

⁶ 本論は、映像・映画技法の分析を目的としないので、あくまでもディスアビリティ・アートの文脈において分析を行うことを断っておく。

⁷ ウェブサイトに公開されているスクリプトでは“Audio: In rose light from above, in a long red cloth, a dancer turns, her ample body pulling.”となっている。

れる。この女性は肩から上がカメラで捉えられ、おそらく車椅子に乗って微笑みながら向きを変える様が映し出される（「古いものを外へ／下流へ／下流へ」 Audio: Out with the old / Downstream / Downstream [Text: Out with the old / Downstream / Downstream]）。再び場面が切り替わり、今度は頭上のカメラが、赤い布が敷かれた床と車椅子に座る裸体の男性の姿を捉える（「川はその道筋だ（繰り返し）」 Audio: The river is its path (repeated) [Text: The river is its path]）。車椅子に身を預けるようにして彼は、後ろ向きに流れるように弧を描いて進む。そうしたダンスをカメラが頭上と正面から捉える（「そして下流は上流に／今や気体／今や氷」 Audio: And downstream shall be upstream (repeated) / Now vapor / Now ice [Text: vapor / ice]）。カメラが頭上に切り替わり、その男性が車椅子から床に降りてゆく（「そして線路は長くひかれていく」 Audio: And the train tracks are long pulled up 「そしてそれはなんて旅だったのだ [Text: And what a ride it's been]」）。彼が床に横たわる場面が終わると、次に、2人の男女が寄り添い互いの髪に触れているところがクローズアップで映し出される（「色白の皮膚の男と女が親密に、彼の手、その鋭い角度の手が、優しく髪に触れる」 Audio: Light skinned man and woman close, his hand, sharp angle, tenderly touches hair.）。そして、別の男女に変わり、男性は女性の顔を手でなぞるように触れる（「続くものなどない／続くものなどない／私たちは続く／私たちは続く」 Audio: Nothing lasts / Nothing lasts [Text: Nothing lasts / Nothing lasts] Audio: We last / We last）。束の間の暗闇の後、場面の中央に車椅子が映る。その車椅子に向かってひとりの男性が歩み寄って行き（「皮膚の細胞はやがてなくなり／置き換わり／新しいものによって／そして／それらも／死んでゆく」 [Text: Skin cells slough off / Replace / by new / and / they / die too] Audio: And they die too.）、正面を向いて座る。そして、頭上のカメラは、冒頭の場面とは別の裸体の女性が無造作に置かれた赤い布の上を転がり、そのままスクリーンの外に転がり出る姿を捉える。場面が切り替わり、カメラは、先ほど車椅子に歩み寄って正面を向いて座った男性が車椅子をゆっくりと回転させる場面へと移る。そのすぐ後、3人のダンサーが裸体でもつれ合うところをクローズアップする。今度は、頭上のカメラが裸体でもつれ合う3人とその傍に置かれた車椅子を映し出す。

ここまでで約 2 分間である。その後もそれぞれのパフォーマーたちが各々／互いに触れ合い、車椅子や赤い布と戯れる場面が展開されていく。このようにして次々と場面が展開される間、フェリスの詩もまた、音声と文字で現れる。パフォーマーたちの間で言葉が

交わされることはない。なぜこのようなパフォーマンスが即興によってなされ、ビデオダンスに編集されたのだろうか。プロジェクトの概要にその背景を探ってみる。

1-2. プロジェクトの概要

ビデオダンスおよびプロジェクトのタイトルである『テイレシアス』について、キュッパースはみずから「なぜテイレシアスなのか。テイレシアスとは誰か？」と問いを發して、次のように記述している。

テイレシアスはギリシャ演劇に登場する両性具有の特徴をもつ人物であり、男の体をもつときにはゼウスの神官をしており、女の体をもつときには著名な娼婦として存在した。またテイレシアスはアンティゴネー、オイディプス、バックスにおよび、オウィディウスの『変身譚』や他のテキストを通じて「盲」であり、女性のクリプル（cripple）として特別な地位を与えられている⁸。

テイレシアスは、男であり、女であり、盲であり、娼婦であり、クリプルであり、ギリシャ神話や西洋の様々な物語に姿を変えて登場する。キュッパースは、この稀有な存在を確固たる属性をもたない存在として捉えている。それは、テイレシアスという人物があるひとつの属性において特定されないということを意味すると同時に、神話としてのメタファーの遍在をも意味している。その遍在は、テイレシアスを「他者」とも「逸脱者」とも異なる境界的な存在として位置づけている⁹。そのようにしてパフォーマーたち自身の姿に引き寄せられたテイレシアスを通して、障害のある人々を悲劇的で「性」をもたない人々とみなすような見方を徹底的に斥けるのである。次の言葉は、テイレシアスとプロジェクトの関係を雄弁に語っている。

⁸ウェブサイトより引用。同様の記述は、(Kuppers, 2008, pp.67-68) にも記載されている。キュッパースは、幼い頃からギリシャ神話に魅了されてきたこと、そしてみずからの身を神話上の登場人物に重ね合わせることができたことを述べている。「その世界は、私に、私の世界を説明するものだった。これらの物語には自分自身が入り込んで異なる登場人物となることのできる多くの人々がいた」(Kuppers, 2006)。

⁹テイレシアスが複数のアイデンティティを有する存在であるという視点から、アイデンティティがより変容的であり、複数的であることが示唆されている。テイレシアスは常に同一化を逃れる存在である。

私たちのワークショップ／パフォーマンスにおいて、私たちは、テイレシアスを、背景にある歴史の網目からとりだす。今や、テイレシアスと彼の障害、彼女の不確定な身体的地位、彼の身体の可鍛性、彼女のジェンダーの揺らめき、彼女の「杖をついて歩く」三脚の足取り、そして彼の盲目／見ている眼は、障害文化の取り組みの焦点になった。これは、官能的なショーである。私たちは自分たちを境界の探究に開き、障害に誘惑を—フリークのパレードとしてではなく、世界と感覚的に関わる官能的な身体として—取り戻そうとする。私たちのショーの核心には、誘惑—つまり、悲劇的で性のない、逸脱している障害者という慣習的な観念を問題化する、障害の差異との出会いの官能—のイメージがある（Kuppers, *et al.*, 2008, p.68）。

こうして神話上の人物でありながら、境界的な存在として遍在するテイレシアスをテーマとすることは、ビデオダンスの特徴を表してもいる。ビデオダンスの官能的なショーは、「世界と感覚的に関わる官能的な身体として」なされている。そして、その核心には、彼らが「自分たちを境界の探究に開く」ところに見出される障害の「誘惑」がある。

テイレシアスのビデオダンスは、2007 年から 2008 年 2 月にかけてキュッパースを中心に実践されたオリンピウス・パフォーマンス・プロジェクト（ミシガン大学）の一つの実践であり、そのプロセスで制作された作品である¹⁰。テイレシアス・プロジェクトは、アメリカのミシガン州、ロードアイランド州、カリフォルニア州でのワークショップや、参加者たちのリストサーブ上のディスカッション、写真や執筆活動などを含む一連の実践であり、自分たちの経験、とりわけ障害の経験について省察することを目的としたものであった。リストサーブには、ヨーロッパからの参加者もいたという。ミシガン大学の学生やアナーバーの自立生活センターの人々とのコミュニティ・パフォーマンスなど、不特定の参加者にも開かれたものである（Kuppers, *et al.*, 2008, p.67）。一般に、コミュニティ・アートはしばしば結果としての作品よりも、共同制作そのもののプロセスを重視したものであることが見受けられるが、このプロジェクトもまた、そのプロセス自体に焦点を当てたものである¹¹。テイレシアスのプロジェクトには、公開されたものと非公開のもの

¹⁰ テイレシアスのビデオダンスやプロジェクトについての詳細は、ウェブサイトを参照。URL: <http://www-personal.umich.edu/~petra/index.htm>（2011 年 11 月 21 日取得）

¹¹ このような取り組みはキュッパースの芸術実践の特徴を反映したものである。キュッ

があると記されており (Kuppers, *et al.*, 2008, p.70)、秘密のまま保持されることの意味については後述するが、いくつかの写真や記録、そしてメールでのやりとりが参加者たちの間で共有され、その一部のみが公開されている。その意味では、このプロジェクトには、「可視性」と「秘密」が当初から想定されていた (Kuppers, 2008, p.174)。公開されているものには、リストサーブでやりとりされたディスカッションの一部や、写真の一部、そしてビデオダンスがある¹²。

本章で焦点を当てるビデオダンスは、このようなプロジェクトのプロセスの一断片である。しかもその映像もまた、パフォーマーたちの身体運動や接触のプロセスをそのまま捉えようとしたものだという。パフォーマーたちにとって、このダンスビデオは、プロジェクトのプロセスで起こったことの記憶を想起させ、留め、再生可能にするものである。そのように位置づけられるビデオダンスという表現形式において、どのような特徴がみられるのかをみていく。

1-3. ビデオダンスにみられる特徴

ビデオダンスの表現形式の主な特徴としては、以下の 2 点を指摘することができる。第一に、カメラワークによって身体を取り巻く空間の秩序が攪乱されている点である。第二に、ビデオダンスに挿入されている詩の言語が、文字と音声の組み合わせによって観者の感覚を過剰に喚起している点である。これらの特徴は、個々の観客が多様な仕方でビデオダンスを鑑賞することを可能にしている。

第一の点から具体的にみていこう。先に引用したように「頭上のカメラワークが、場面の方向を混乱させる」(*op.cit.*)。カメラと垂直にスタジオの床がスクリーンに映し出され、裸体の女性が転がる場面では、身体はただ転がるのだが、その方向性は不確定だ。彼女の転がる身体は、重力との関係があり、それが床の上で転がる身体の動きやリズムをつくりだしているはずなのだが、スクリーン上では上下に移動し、全身が逆さまに映っている。転がる方向性は重力と無関係となり、そうした空間の方向感覚が鑑賞者を混乱させる。ま

パースは、身体とコミュニティに根差した実践を行ってきた。身体のパフォーマンスを通して、自分たちのコミュニティを立ち上げ、コミュニティの中に、みずからの存在の場を確保していく実践である。キュッパースの実践は、コミュニティ・アートやディスアビリティ・アートに位置づけられるものであるが、それらの範疇の中では特異な位置にある。おそらく、そうした芸術のカテゴリー化の力そのものに働きかけるものであるといえよう。¹² 本章で参照するディスカッションのやりとりと写真の一部は、(Kuppers, *et al.*, 2008) に掲載されたものである。

た、ビデオダンスの終わり近くの場合では、スクリーンの上下の端に男女 2 人がそれぞれ腕を伸ばしているその上半身が映し出されているが、水平のスタジオにいるはずの彼らが垂直となって互いの間に空間を創り出しているために、重力と同じ上下方向に引っ張られているような場面もある。こうした頭上のカメラワークばかりでなく、やや上方から、正面からのカメラワークが、ロングショットやクローズアップの場面が次々と（時には 2 秒程度ですぐに、時には 20 秒程度の時間の幅をもって）展開することによって、鑑賞者は特定の視点にも、特定の時間的な流れにも身を委ねて鑑賞することを許されない。だが、一方でこのことは、常に重力に従う物理的空間、ひいては社会的空間に位置づけられてきた身体そのものを、その呪縛から解き放つことにもなる。

このような空間の秩序の攪乱によって、ダンスの身振りや身体運動は、特定の意味や目的をもった行為とはならず、ただ転がる、互いに触れ合い、もつれ合うといった身体の様態を示すことになる。特定の時間／空間に位置づけられることのない身体の様々な様態が、テイレシアスの様々な身体的存在の変容と重なるかのように、鑑賞者は、パフォーマーたちの相互関係からも、赤い布や車椅子との関係からも、物語や行為の意味づけを引き出すための参照すべき構造や条件を見出すことのできない不安定な事態に陥るのである。結果として、パフォーマーたちの身体は、行為としてのかたちや意味をもつ手前にあるといえよう。

第二の点については、フェリスの詩の言葉の表現形式は「音声」と「文字」であり、それらは、「言語のパフォーマンス」を織りなしている¹³。ビデオダンスにおいてダンスをするのはパフォーマーたちだけではない。言葉もまたダンスするのである。詩を朗読する「音声」は、ひとりあるいは複数の声であり、その複数の声は、「繰り返し」によって別々の声が繰り返すこともあれば、しばしば重なり合い、反響することもある。スクリーンに現れる「戯れる字幕」は、スクリーン上の様々な位置や大きさにデザインされており、流れるようにリズムをもって現れては消えていく。これらの音声と文字は、完全には一致しておらず、音声のみ、文字のみの場合もある。また、音声と文字は音声のリズムと文字のリズムとがずれながら現れる。このように音声と文字が互いに戯れるありようは、パフォーマーたちの身体の延長としてのダンスとなる。音声は複数の声の感触に触れるものと

¹³ キュッパースは、別の芸術実践において「語り手の声」「マーカスの声」「画面上の文字」を「3つの言語のパフォーマンス」と呼んでいる（Kuppers, *et al.*, 2008, p.70）。重度の言語障害をもつマーカスは、『テイレシアス』の詩の朗読には参加していない。

して、文字はその動きのリズムとして、同じ言葉が複数の異なる仕方で感受される。それは、耳で聞く言葉とも、目で読む言葉とも違う経験をもたらす。もはや文字を追いかける目は、文字の音楽（リズム）を聞くものであり、音声を聞く耳は、その声色に触れ、情景を思い描くものだ。音声のイメージと、文字のダンスによって、言語の運動を感受する経験がもたらされるのである。ここでは、声と文字のダンスが、それぞれに鑑賞者の身体的な運動、いわば「目と口の運動」（Kuppers, 2009, p.238）を引き起こすのである¹⁴。

このようなビデオダンスの「言語のパフォーマンス」—音声と文字のダンス—は、パフォーマーたちのダンスと興味深く相互作用する。キュッパースは、「触れる手と大地の中で新しい言語、新しい意味作用が、発話と、文字と、視覚的な手掛かりの相互作用の中で立ち現れる」（Kuppers, *ibid.*, p.236）と述べている。「言葉と身体がスクリーンに現れ、その境界は不明確で謎めいている」と論じているように、詩の言葉は身体を描写するのではなく、パフォーマーたちのダンスの動きと文字の動きもまた、スクリーン全体において多くの位置関係をつくりだしている。たとえば、車椅子で後ろ向きに進むダンスの場面で現れる文字は“vapor”、“ice”となっており、“What happened to you?” の言葉が「愛撫する手によって結ばれた 2 人の頭の間に置かれている」。文字と身体との位置関係ばかりではない。音声と身体との境界もまた、不明確で謎めいているといえる。カメラワークの展開が特定の物語や意味を身体に付与していないように、詩の言葉もまた、特定の物語や意味をパフォーマーたちのダンスには与えていない。詩の音声と文字は共に、身体を説明するものでも物語を与えるものでもないのである。

ところが、例外的に 4 つの場面において、パフォーマーのダンスを描写している音声もある。このひとりの女性の声により、言葉と身体の境界はますます不明確なものとなり、「謎めいて」もいる。4 つの場面とは、先に描写した冒頭の場面では 2 つの場面、“In rose light from above, a naked dancer rolls on a long red cloth, curling the red across the ample body.”および“Light skinned man and woman close, his hand, sharp angle, tenderly touches hair.”であり、その他にビデオの半ばと後半の場面に以下のような 2 つの場面である。

¹⁴ キュッパースはデジタル形式の詩によって前景化する「目と口の運動」について、「人々の目が映像（写真）をスキャンしたり移動するテキストを追いかけたりする動きを見るのは面白い。」と述べている（Kuppers, 2009, p.238）。

Audio: Dark skinned man and woman, he pressing close against her. She explores his face with her hand, rubs his bald head and brings a smile to his face. Arching together, cheeks together, close. (浅黒い皮膚の男女、彼はぴったりと体押し付けている。彼女は手で彼の顔を探り、坊主頭をさすり、彼の顔に微笑みをもたらす。共に背中を丸め、頬を重ね、近くに。)

Audio: Empty stage, red silk, rolling naked. (空っぽのステージ、赤いシルク、裸で転がる。)

これらの場面は、いわば「副音声」のように映像で映し出される場面を説明している。けれども同時に、その朗読する声は詩の一部でもある。この言語のパフォーマンスの一形式は、何を示唆しているのだろうか。

ディスアビリティ・アートの文脈に沿って考えるならば、こうした声と文字による表現形式は、「副音声」や「文字（通訳）」といった「情報保障」や「アクセシビリティ」として解釈されるかもしれない¹⁵。たいてい、副音声も字幕も、視覚情報や音声情報を「補う」ものとしてなされる場合が多い。あるいは、ビデオの映像や音声の情報をできる限り他の感覚情報で表現しようとするものであり、視覚情報から聴覚情報へ、聴覚情報から視覚情報へと情報をできる限り書き換え、代替し、補足するものである。キュッパースの場合、詩の言葉もまたダンスであり、何らかの情報を「補う」というよりもむしろ、鑑賞者の感覚を「過剰」に喚起するものである。その過剰性が、あらゆる鑑賞者を「多様なレベルで」あるいは「特定の仕方」で作品に招き入れるのである。

¹⁵ディスアビリティ・シアター・フェスティバルにおいて、すべての作品に情報保障としての「副音声」と「字幕」が求められている事情・背景を考慮するならば、このビデオダンスは、情報保障のためのアクセシビリティという枠組みそのものを問いかける異例な作品であったといえるだろう。英米のディスアビリティ・アートや障害者アートの国際映画祭において、あるいは日本の障害者アートにおいて、芸術の「アクセシビリティ」という観点から「情報保障」とは異なる表現形式が探究されている。演劇祭や美術館や個々の実践の取り組みには、副音声や字幕のみならず、アニメーションなどにおいて多くの人が鑑賞する可能性を追求する実践例が増えてきているという（2008年9月ロンドン・ディスアビリティ・アート・フォーラムにおける聞き取り調査に基づく）。また「アクセシビリティ」をテーマとして掲げていた日本の実践例として、イギリスからみずからろう者である舞台演出家のジェニー・シーレイを招聘してエイブル・アートが主催した舞台『R&J』（ロミオ&ジュリエット、2011年10月9日、10日公演、於彩の国さいたま芸術劇場）等が挙げられる。

ビデオダンスを監修したひとりであるウィルコックスは、ビデオダンスの最後の部分のフェリスのショットでそのテキストと運動の組み合わせについて、「単一のコミュニケーション・モードに頼ることなく」「共同のパフォーマンスビデオを編集する」と述べており、「典型的なオーディオビデオトラックと組み合わせさせたテキストは、観客を多様なレベルでビデオ作品に参加させたり、彼らがもっとも関わる特定の仕方に参加させている。」と記している (Kuppers *et al.*, 2008, p.70)。文字を目で読む、声を耳で聞く経験の厚みをテイレシアスは浮かび上がらせ、異なる感覚を喚起する表現が、ある意味、過剰に提示されている。表現を生み出す側とその表現を受け取る側の感覚が「多様なレベルで」あるいは「特定の仕方」で結ばれる。個々の観客が多様に鑑賞する仕方において、表現を媒介にして、身体が経験が複雑に絡み合うのである。

それゆえ、テイレシアスのアクセシビリティは、情報保障という枠組みに位置づけられるのだが、そこからはみ出している。それは、作品を補う限定的で補助的なものではなく、鑑賞者の感覚に過剰に働きかけるという意味において多元的にアクセシブルなものである。だからこそ、この言語のパフォーマンスにおいて、声と文字のダンスは、「障害者のための」情報保障としては「不十分」であり、「障害者のための」表現形式に限定されないものである。ビデオダンスのアクセシビリティは、ある特定の人に「ディスアビリティ」を生じさせていないという意味において、作品をすべての人々に開いている。

このように音声と文字のダンスがもたらす過剰な感覚は、個々の鑑賞者に多様で不均質な経験をもたらしている。テイレシアスのビデオダンスにおけるパフォーマンスの身体は、多様性以前にある「差異の不均質性」であり、一元的に捉えられた差異を前提にした多様性ではない。ビデオダンスが提示するのは、多様で特定のアクセシビリティの経験によって立ち現われてくるような差異である。多様性を強調することは、個々の差異を一様に捉えてしまう危険を孕んでいるが、身体の差異は、予め想定されているのではなく、ダンスビデオと触れることによって生じる。それゆえ、差異そのものが個別化されており、不均質なものである。ビデオダンスの特徴をまとめてみるならば、ビデオダンスは、身体を取り巻く空間と言語の不均質性を提示しているといえよう。

第2節 ニール・マーカスと車椅子のパフォーマンス

それでは、『テイレシアス』におけるパフォーマンスをみていこう。本節では、ニー

ル・マーカス (Neil Marcus) の身体と車椅子に着目する¹⁶。アーティストであり、8 歳の頃からジストニアによる不随意運動のあるマーカスは、ビデオダンスにおいて完全に裸体となってカメラの前に現れる (写真 2-1)。写真 2-1 は、ワークショップの際に撮影された白黒写真であり、裸体のマーカスが電動車椅子に覆いかぶさるようにもたれかかっている姿が写しだされている。本節では、マーカスのパフォーマンスを車椅子という道具との関係性という視点から分析することによって、マーカスの「私的な身体」が「公的な物語」とどのように出会うのかを分析していく。

2-1. 車椅子の／とのパフォーマンス

先述したビデオダンスの冒頭では、マーカスの横顔のクローズアップが映し出され、別の女性の場면을挟んだ後、頭上からと正面からの 2 つの場面が、電動車椅子に身を置き入れた裸体のマーカスがゆっくりと後ろ向きに弧を描くようにダンスするところを映し出す (約 10 秒間)。続いて頭上のカメラに切り替わると、マーカスは、車椅子からゆっくりと起き上って床に横たわる (約 20 秒間)。この約 30 秒間の 2 つの場面に焦点を当てて分析を進めていく。

前者の場面では、マーカスは身動きひとつせず両脚を前に投げ出して車椅子に座っている。後ろ向きに進む車椅子の動きは、その細くやや曲がった脚の曲線と組み合わせ、優雅な曲線を描いている。マーカスの手は車椅子のレバーにそっと置かれている。車椅子の動きが、マーカスの身体の動きを操作しているのでも、マーカスの身体の動きが車椅子の動きを操作しているのでもなく、両方でひとつの動きを創り出している。マーカスの身体はあたかも車椅子と一体となっているかのようなのである。そのゆっくりと回る車椅子は、ダンスをする身体の補助具ではなく、その動きは、そのままマーカスのパフォーマンスとなっている。実際、そのダンスにおいて、マーカスと車椅子は一体であり、スケート選手が後ろ向きに進むような動きを創り出すのである。車椅子はこのとき、「身体化」したものとして、表現を生み出す媒体となりうる¹⁷。車椅子は、身体の延長であり、一部となっ

¹⁶ マーカスは、詩、ダンス、カリグラフィー、コミュニティ・アートやパフォーマンスを实践するディスアビリティ・アーティストである。ディスアビリティ・アートの台頭以前、1980 年代には活動していたという。

¹⁷ パフォーマンスとしての車椅子の利用についての論考として Kupperts (2007e) を参照。こうした事態は、メルロ＝ポンティの記述を想起させる。メルロ＝ポンティに拠りながら、岩隈美穂は、車椅子の身体化について述べている (Iwakuma, 2002)。

ている¹⁸。

このように、車椅子が「身体化」されることについては、身体と道具との関係から理解することができる。このようなマーカスの身体と車椅子との関係は、一般に、道具の「身体化 (embodiment)」や「身体の延長 (extension of the body)」として広く論じられてきた現象を示している。メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』に依拠しながら岩隈美穂は、車椅子の身体化について論じている。盲人にとっての白杖やピアニストにとってのピアノと同じように、車椅子は、それを利用している人の身体の延長としてあり、道具として対象化されることもない (Iwakuma, 2002, p.79)。D. リーダーは、ディス＝アピアランスの概念を提唱する過程でハイデガーの道具について論じながら「道具は身体の一部として組み込まれる」と指摘している (Leder, 1990)。

道具はまた、身体機能や感覚を増幅する「延長 (物)」でもある。アメリカの文化人類学者の E. T. ホールは、道具は身体の「延長 (物)」であると論じた。延長物は、身体それ自体に組み込まれているのではないが、身体器官の機能や感覚を増幅する。たとえば、時間の感覚のリアリティとしての時計、声の延長としての電話、記憶などの延長としてのコンピューター、脚を延長する自動車などがある (Hall, 1983, pp.119-121) ¹⁹。これらの延長 (物) は、身体がテクノロジーとの間で機能を増幅させることと関わっている。つまり、「道具の身体化」は、それ自体、身体器官の一部として組み込まれ、身体を延長するばかりでなく、身体の機能や感覚を増幅することにもつながっている²⁰。道具は、身体

¹⁸ 車椅子との「身体化」した関係について、次のような言葉もある。アメリカの障害学会誌に掲載されたラウンドテーブルで、ある車椅子ダンサーのブログが匿名で取り上げられたものである。

車椅子がないと、足で歩くことは接続されていない感じがする。自分自身の体よりも車椅子の方がよく分かるし、車椅子はほっとする場所だ。

車椅子ダンサーとのダンスは、第三の身体と踊るようなものだ。あなたは 2 つの身体と接触点をもつことができる。車椅子を媒介に無限のアングルやバランスをとるのだ (anon., 2007)。

このダンサーにとって、車椅子はダンスする相手となるように他者として身体に働きかけてくるものであり、あるいは自分自身と一体になっているかのように (車椅子に乗っていないと身体の一部をなくしたような感じがするという感覚) 身体の一部にもなりうるものとして捉えられている。

¹⁹ ホールはいかなる延長も、延長されたプロセスにとって代わる延長の原理のことを延長転移 (extension transparent) と呼ぶ (Hall, 1983, p.121)。

²⁰ ドナ・ハラウェイはテクノロジーと結合し強化される身体、異種混合の身体を「サイボーグ的身体」として位置づけ、現代社会における身体がますますテクノロジーと共に

の一部として組み込まれているばかりでなく、身体の延長として、身体を拡張するものでもある。

このように車椅子でダンスする場面では、車椅子の身体化の様相を示している。マーカスのパフォーマンスは、みずからの身体の一部として車椅子を身体化し、そこにみずからの動きを創り出している。マーカスの身体と車椅子の一体となった動きが、新たな身体の動きと関係性を切り開く。その流れるような曲線を描く運動はマーカス独自のダンスである。それは車椅子の動きや運動の可能性を開いているようにも思われる。けれども、そうした見方をまるで裏切り、反逆するかのように、続く場面でマーカスは、車椅子から降りていくのである。

では、後者の場面をみてみよう。マーカスは車椅子から自分自身を引き剥がすように、車椅子からゆっくりと移動する。車椅子に置かれた右手を軸に、左腕と左脚が折れ曲がりながらも宙を舞うようにして起き上がり、全身を捻りながら降りていく。この「車椅子から降りる」ときのマーカスの身体は、車椅子を支点にしつつも不安定で、ふらつき、今にも崩れ落ちそうである。最終的に、マーカスはうつ伏せに横たわる。そして、折り曲げられたままでいた左脚の膝をまっすぐに伸ばしていく。その脚は、伸びていた右脚よりも長い。

この場面について、ビデオダンスを編集したサディ・ウィルコックス (Sadie Wilcox) は、マーカスについて以下のように述べている。

ビデオダンスのはじめのショットにおいて、パフォーマンスアーティストでありダンサーのニール・マーカスは車椅子から移動し、スタジオの床に優雅に横たわる。マーカスの慎重な身振りは日常の動きと即興や創造的表現とを一体化させる。ダンスと日常生活の間の区別は曖昧である。ショットの外において、マーカスはその身振りを続けている。たとえば、ビデオスタジオの周りの廊下では、彼はバランスと安定をとる位置で彼の椅子の横にもたれかかる。彼は観客のために熱心に微笑む。私は、ペトラとビデオを編集する際に、これらのインフォーマルなパフォーマンス、共同的なプロセスを定義する中間的な (in-between) 瞬間を

「サイボーグ化」していくことを指摘している。ハラウェイがサイボーグ的身体をハイブリッド（異種混合）の意味で用いたことには留意する必要がある。「身体の延長」と「サイボーグ」とを結びつける点については、Iwakuma (2002) を参照。

思い出す (Kuppers *et al.*, 2008, p.70)。

ウィルコックスが描写するように、マーカスは赤い布の敷かれた床に、裸体で「優雅に横たわる。」そのうつ伏せの姿は、張りつめた筋肉の緊張と重力とのバランスの中にあり、優雅な動きと静止のいずれか、あるいはその中間にある。このマーカスの身体は、「ダンスと日常生活の間の区別は曖昧で」(*ibid.*)、その動きを記述し、解釈することからも、何らかの行為に結びつけることから滑り落ちてしまう。這っているのか、下半身を引き摺っているのか、緊張で張りつめているのか、弛緩しているのか、微かな動きと身体そのものの「慎重な身振り」に何らかの意味で言い表す行為を認めることは難しい。ただ剥き出しの身体がそこにあり、その身体を取り巻く空間には優雅さと緊張が漂っている (図 2-1)。

この車椅子から移動して横たわる一連のパフォーマンスもまた、マーカスと車椅子との関係性を示している。バランスを崩して倒れないように常にみずからの姿勢を調整している身体は、先のウィルコックスの言葉にあるように、おそらく、マーカスの日常的な身体のあり方であろう。車椅子から降りてゆき優雅に横たわるマーカスの身体と車椅子との間にある、そのわずかな距離もまた、マーカスと車椅子とのひとつの関係を保っている²¹。この距離が、身体と車椅子との日常的な意味を隔てる距離となり、マーカスの剥き出しの身体が存在そのものを際立たせている。車椅子はそこに身を置き入れる行為を導くものだが、マーカスの横たわる身体は、そうした行為とは反対に、しかし同時に日常的に繰り返されている身体そのものの動きをパフォーマンスとして提示するのである。

上記の 2 つの場面のマーカスのパフォーマンスは、一体何を示唆しているのか。車椅子は、そこに座り移動する行為を導くという意味において、身体や空間の秩序立った方向性を示す。だが、マーカスの身体は、車椅子が作り出す秩序的な空間に「裂け目」を入れ、みずからの身体をその空間に陥入させている。身体の重み、筋肉の緊張、車椅子の物質性のバランスが、空間的な身体の配置を動かし、変えていくことによって、独特のダンスを生む。そうした空間に広がるマーカスの身体は、車椅子が方向づける空間とは異なる身体的な空間として拮据する²²。マーカスと車椅子は、その距離を挟んで互いに関係づけられる

²¹ ただしウェブサイト等で公開されている写真 (図 2-1) では、マーカスは車椅子に寄りかかっている。

²² なお、車椅子については Kuppers (2007e) において詳しく論じられている。また医

ことで行為の可能性を開いているのだ。

このことは、他のパフォーマーのダンスの場面と比較することによってより際立ってくる。他のパフォーマーたちは、それぞれ「筋肉とスチールが互いに位置を変える」(Kuppers, 2008, p.180) 様相を呈し、身体と車椅子との個別的な関係性を示している。そのパフォーマーたちの中には、普段は車椅子を必要としない者もいる。それぞれが、順番に毅然と座ったり、あるいはまっすぐに車椅子に向かっていき、こちらに振り返って車椅子に座ったりする。ビデオダンスには、上半身を使ってダンスする者、じっと内省する者、くつろいで座る者、互いに触れ合う者をそれぞれ映し出している場面もある。誰も座らない車椅子の周りをパフォーマーたちが取り囲んで回る場面もあれば、もつれ合うパフォーマーたちと共に少しばかり離れて置かれている場面もある。いずれも、車椅子が存在する目的を超えて、それぞれの車椅子との関わり方なのだとはいえるだろう²³。

車椅子を身体化した空間や、車椅子から降りてゆき優雅に横たわるマーカスの身体と車椅子との間にあるそのわずかな距離を含んだ空間は、マーカスと車椅子との個別的かつ親密な関係性を示していると考えられる。

2-2. 意味の交渉する場

このようなマーカスのパフォーマンスは、「座ったり移動したりするための補助具」という車椅子の「機能」としての意味と、「隠喩」としての意味に働きかけ、みずからの身体と日常的な道具としての車椅子との間に、意味の交渉する場が豊かにあることを示すものである²⁴。「機能」としての意味については、マーカスは、場所から場所への移動の手段やその目的のためにその補助具を用いているのでもないし、後者の場面では座ってさえもない。さらに、マーカスにおいてこうしたパフォーマンスを可能としているのは、先述したように、ビデオダンスの空間の秩序、方向性が攪乱されているからでもある。マーカスの身体の運動が、車椅子が作り出す空間の秩序と異なるように、カメラの視線も、空

師である熊谷晋一郎が、車椅子とみずからの身体の世界を描き出している。みずからの脳性麻痺の経験から当事者研究を実践し、車椅子に乗る前の身体世界を「二次元の世界」であったという(熊谷, 2009)。

²³ このことは筆者が 2012 年 9 月 11 日に行った聞き取り調査においても明らかであった。キュッパースによれば、車椅子は日々慣れ親しんだ「友人」であり、「仲間」としてテレシアスに登場した。

²⁴ その意味で、マーカスが登場する前、冒頭の赤い布とその空間で転がる女性の運動がその伏線となっている。

間の方向性を混乱させている。そうすることによって、鑑賞者が、マーカスの身体と車椅子を特定の位置や方向性のもとに押し込めてしまう見方を攪乱するのである。

車椅子はまた、その「隠喩」としての意味にも直ちに結び付けられてきた。車椅子が身体障害の象徴とみなされて、現在ではそうした認識が共有されていることは、「車椅子マーク」の存在からも自明であるといえよう²⁵。車椅子の「隠喩」としての意味は、車椅子を利用する人にも利用しない人にも拡がりをもって共有される文化的意味なのであり、「それ自体の構造的な力の歴史を反映し、生きている人に示す」のである（Kuppers, 2007e, p.84）。

先述の岩隈によると、「道具の身体化」によって、車椅子は、自己やアイデンティティの一部にもなる。車椅子を利用する者にとって、（すべての人がとはいえないのだが）車椅子は「自己の延長」となっている。岩隈は、車椅子を利用している人が、恋人に車椅子を触れられると自分が触れられていると感じることから、車椅子に触れることはその人自身に触れることであると述べている。車椅子に触れると、その人が触れられているように感じるという事例を挙げているように、その人の存在は、車椅子と切り離せない。道具の身体化は、身体的な存在としての自己（「身体 - 自己」「身体化された自己」）の在り方を確定する。それゆえに、車椅子への利用に抵抗を感じる人は、車椅子を自分自身の一部として感じるからこそ恥ずかしさを感じているのだという（Iwakuma, 2002, p.79）²⁶。車椅子の身体化は、単に身体の一部として運動の中に組み込まれるだけでなく、その人のファッションやアイデンティティの属性をも帯びるものとなる（Iwakuma, 2002; Kuppers, 2007e）。

逆に言えば、車椅子が帯びている属性や文化的意味もまた、身体に反映されることを示

²⁵ 車椅子がディスアビリティの象徴とみなされる文化については（Murphy, 1987=1992; Iwakuma, 2002; Kuppers, 2007e）等を参照。『障害百科事典』においても、「西洋諸国において障害者のアイデンティティを表すために用いられる共通のシンボルは車椅子である」との記述がみられる（Albrecht, G. L., 2006, *Encyclopedia of Disability, Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.* = 日本特殊学会編訳, 2013, 『障害百科事典』, 東京: 丸善, p.5）。障害学研究者の土屋葉は少女マンガを分析しているが、「真実の感動物語」と称する少女マンガの表紙において車椅子が描かれていることに言及して、身体障害を車椅子が象徴することが日本において一般的に認められるようになったと述べている。「車椅子は、身体障害を象徴するようになった」のだという（土屋, 2010）。

²⁶ この点に関して岩隈は、車椅子を利用することに抵抗を示す中途障害者と、車椅子を積極的にみずからの身体の一部に組み込んでいく障害者が対照的であることを示唆しており、身体図式の組み替えと自己のアイデンティティとを結び付けて論じている（Iwakuma, 2002）。

している。とりわけアメリカ社会において、車椅子は、たとえば自立できないことや、コントロールを失うことと結び付けられてきた²⁷ (Kuppers, 2007e)。多くの人にとって、車椅子は恐れをもたらす攻撃的なものとして受け止められきた。それにより、これまで車椅子の滑らかな感覚的な部分は捨象されてきたのである。

キュッパースは、アメリカ文化において車椅子がどのように修辞的に（レトリックとして）用いられるのかを論じている (Kuppers, *ibid.*)。その論点や事例は広範囲に及んでいるが、キュッパースは、メキシコ出身の前衛的なパフォーマンス・アーティストであるギリエルモ・ゴメス＝ペーニャ (Guillermo Gómez-Peña) —非障害者である—によるあるパフォーマンスの一部において、車椅子が入植者や人類学者と先住民との関係性や人種間の軋轢を引き出す道具として用いられている例を取り上げている²⁸。一晚中に及ぶパフォーマンスにおいて、服装倒錯者の格好をしたゴメス＝ペーニャは、手動の車椅子の中で引き攣ったり、痙攣する身振りを繰り返し、鑑賞者に彼に対する何らかの振る舞いを要求した（鑑賞者は、それぞれ彼にバナナを食べさせたり、ハイヒールを履かせたりなどのかたちで彼をケアした）。だが、そうした身体的な振る舞いは、ただ繰り返されるだけで目的のないものであったとキュッパースは論じている。むしろ車椅子は、動くことのできる入植者や人類学者との関係において、（車椅子の中にいる）「先住民」の「劣った」立場を含意するものであったと指摘する (Kuppers, *ibid.*, p.82)。

キュッパースはさらに踏み込んで、そうした「車椅子の文化的な『苦しみの歴史』」 (Kuppers, 2007e, p.81) が、「障害のないパフォーマーの苦しんでいない生きた存在とぶつかる」 (*ibid.*, p.84) と論じている。キュッパースの目には、ゴメス＝ペーニャは「車椅子にいて、コントロールできて明らかに楽しんでいる男」 (*ibid.*) と映ったのである。キュッパースは、「障害のない人々が、障害のあるパフォーマーにとって馴染みのある車椅子使用のわくわくする感覚的な側面、たとえば、二足のペダルでは不可能な滑らかで優雅なカーブ、あるいは車椅子の動きたっぷりの場に挑むことはまずない。」 (Kuppers, 2007e, p.81) と述べている。この言葉を踏まえると、ゴメス＝ペーニャのパ

²⁷ ただし、障害者運動の文脈においては電動車椅子が自由の象徴として用いられ、語られてきた背景がある。

²⁸ ここで分析の対象となっているゴメス＝ペーニャのパフォーマンスは *The Museum of Fetishized Identities* (2000) である。ゴメス＝ペーニャは、主にアメリカ - メキシコ間の境界上に立ち現われる問題—国境、移民、人種差別、観光、ホームレスなど—を扱ってきたアクティヴィストである。

パフォーマンス、そしておそらくは障害のない人による車椅子を利用したパフォーマンスは概ね、「車椅子の文化的な『苦しみの歴史』」を繰り返し継承してきたとも考えられる。そして、車椅子がもつ「わくわくする感覚的な側面」はほとんど取り上げられてこなかったのである。それゆえ、そこにはキュッパースのいう「文化の喪失」(Kuppers, 2007e, p.83)がある²⁹。

アメリカ社会における移民や先住民の問題、企業文化に敗れた犠牲者の存在、強力なまでに称揚される男性性のイメージからの逸脱に至るまで、多くのアメリカ社会が抱える複雑な状況に車椅子が結び付けて論じられたことは、車椅子という道具の隠喩的な意味がパフォーマンスにおいて機能する側面を考える上で、非常に興味深い。車椅子は、直截的に言及されるにせよ、意図的に無視されるにせよ、運動の制約や秩序を表す、文化的象徴なのである³⁰。ゴメス＝ペーニャの事例は、車椅子の隠喩としての意味を巧みに利用したパフォーマンスを行っていたと思われるが、それが可能であったのは、アメリカ社会において車椅子のもつ隠喩としての意味が強力に機能してきた文脈(キュッパースの言葉を借りれば「概念としての障害の強力な記号論的な持続性」)があったからに他ならない(Kuppers, 2007e, p.83)。マーカスのパフォーマンスは、車椅子が強力な隠喩や文化的象徴として機能している文脈において、そうした文脈そのものに働きかけてもいるのである。

マーカスのパフォーマンスは、みずからの身体と車椅子との行為の可能性を開いており、個人的で親密な関係性を示すことによって、車椅子の「刺激的で感覚的な側面」を追究しているとみることができるだろう。マーカスにとって車椅子は、みずからの身体との位置関係を離れてもなお、物質としての重み、形、色、日常的な親密感を備えた存在なのである。マーカスの身体は、ただひとつの身体として「痙攣麻痺を磨き」(Kuppers, *et al.*, 2008, p.73)、他の身体との柔らかくほどけた緊張の中に身を置いている様相をも示して

²⁹ キュッパースは「障害が指し示すもの、障害の意味作用の中心には、一差異をどのように扱うのかということの文化の喪失を含む一喪失がある。」と述べている(Kuppers, 2007e, p.83)。

³⁰ 車椅子のパフォーマンスの「制約と秩序の象徴」の側面については、Kuppers (2007e, p.85-87)の言及を参照。キュッパースは、車椅子の文化的象徴を必ずしも参照していない事例として映画 *X-men* を取り上げている。「車椅子のような文化的象徴の利用に必ずしもコメントしていない」(p.85)が、映画に登場する車椅子の中で抑制されている身体もまた、「インペアメント(のパフォーマンス)が身体の不動性の中心にあるということが全く指示されていない」(p.87)のものであると述べている。

いる³¹。マーカスの車椅子上のダンスも、横たわる身体も、いずれも痙攣麻痺との戯れであり、マーカスのパフォーマンスは、偶然性に開かれた身体であることと演技することの境界で、身体と道具の間に結びついた意味に交渉の場を開くものである。マーカスの身体のパフォーマンスは、そのようにして「機能」や「隠喩」としての車椅子の意味に覆われた世界に「裂け目」を入れている。

2-3. ポエティックな実践

キュッパースは、「パフォーマンスは文化的に未確定なものが表現を見出すことのできる場である」（Kuppers, 2003, p.3）と述べている。身体と道具との微妙な交渉の場に、みずからの表現を見出すマーカスのパフォーマンスは、まさにそのことを具現化しているといえよう。なぜなら、先に論じたマーカスのパフォーマンスは、マーカスの身体と車椅子という道具とを結びつける文化的意味やその意味世界に「裂け目」を入れるものだからである。

そのような「裂け目」に触れることは、障害者という言葉（およびその意味世界）と身体との間に距離を見出すことである。キュッパースは「〔裂け目に〕触れることは障害者という言葉についての私の感覚を支配している。〔中略〕私はその言葉と私たちとの間の距離を見出すことができる。」（Kuppers, 2009, p.227）と述べている。ここでいう言葉とは、とりわけ「障害（disability）」を意味しており、キュッパースは「障害（disability）とは、複数の身体の風景の中に切り込まれた言葉である。それは言語の印を特徴づける。つまり、私たちが共にあるときに判読可能な地図をなすタトゥーである」（Kuppers, 2009, p.238）と述べて、その言葉が、複数の身体が共有する「裂け目」となることを示唆している。それゆえ、「あらゆるパフォーマーが取り組まなければならない問いがある。私たちの外見（appearance）は重荷となるステレオタイプ、期待、そして悲劇、喪失、分断という意味の重荷である。」（*ibid.*）というのである。「障害の経験」と「生きられた

³¹キュッパースは、「マーカスが、彼の経験について語るために自分のコミュニケーションの形式を用いている」と述べて、マーカスの次のような言葉を引用している。

自分の務めは今や、痙攣麻痺を磨くことだ。
痙攣麻痺を受け入れること。
極度に困難なスピーチで遊ぶこと
人々の好奇心や驚きを利用すること
演技すること
私の身体はまさに新しい芸術になる（Kuppers, *et al.*, 2008, p.73）。

経験」の間には距離があり (*ibid.*, p.228)、その距離を意味の交渉する場として捉えて表現を見出していく実践は、キュッパースの言葉を用いていえば「ポエティック」なものである。

キュッパースは、このようなポエティックな実践と障害文化との関係について次のように述べている。

多くの障害文化のアーティストたちは“disabled”という記号表現（綴りや音）が言葉や世界に入れる裂け目を見せている。この裂け目は政治的、社会的、文化的、個別的に生じる。障害文化の詩（ポエトリー）は、そうした裂け目やそれらの効果を構造化するこうしたゲームのルールを探究する。これらの裂け目はどんどん複雑になる (Kuppers, 2009, p.228)。

キュッパースが、「クリップカルチャー」と呼ぶ実践は、「政治的、社会的、文化的、個別的に生じる」裂け目を感受するところに見出すことができるだろう。この裂け目は、キュッパースが「どんどん複雑になる」と述べているように、障害／非障害の間に分断線を引くものではない。だからこそキュッパースは、「障害文化の詩—それは、言語と身体が結びつき、離れる場であり、共有された経験としての文化がそれ自体に挑む場である。」

(Kuppers, 2007d, p.90) と述べるのである。敢えて「クリップ (crip)」という言葉を用いることによって障害／非障害（どちらも互いのカテゴリーを前提としている）ではない意味空間を創り出すのである³²。そのようにして、「ある人から他者へと滑り込むこと、自分がどちらの空間をも占めるようにすること、それがクリップダンスである」(Kuppers, 2009, p.231)。

障害文化の核となる共有された障害の経験は、実のところ共有されていない。「障害」とは、身体（のクリップの）個別的な経験を表してなどいない。キュッパースはそう主張し、障害という言葉に「個別化」する力をみている。キュッパースは「障害 (disability) とは奇妙なラベルである。」と述べて次のように言う。

³² 障害文化と呼ばずに敢えて「クリップ・カルチャー」という言葉を用いることについては、キュッパースによる指摘の他に、障害学とクィア研究の立場から McRuer (2006) を参照。実践例については、キュッパースの詩集がある。

それ〔disability〕は個々の身体と社会的な場面、身体化され、生きられた経験と同様に構造的な地位につきまとう。それなのに、それは何も共有されたものを表していない。身体化や世界への志向性の形も、起源の物語も、離散的な経験も。共有された社会的抑圧というこの神話でさえ、まったく共有されていない。クリップという経験は個別的なものである。それらの経験はしばしば孤独なものである。それらは医者や精神分析家のオフィスにおいて、活動の場において、通りで見つめる出会いにおいて、会話中に戸惑わせる沈黙の瞬間において生じる。障害はある個別化する経験、つまり、差異がその多くの多様な形態において、カテゴリー機能として経験的なものになるようなものである（Kuppers, 2009, p.228）。

障害文化が共有された文化の側面を強調するときには、「障害」という言葉では、個々の障害のある人々の個別性、多様性を捉えきれない³³。キュッパースが、「クリップカルチャー」とよぶのは、あくまでも「文化的に未確定なものが表現を見出すことのできる場」（*op.cit.*）に立ち上がる文化を意味すると考えられる。そのポエティックな実践によって、身体運動と言葉との関係を変えていくことを目指した共同の営みとしてクリップカルチャーは位置づけられる。文化的に確定されたものから「はみ出した」ところの文化である。

³³ この点についてイギリスおよび日本を中心に障害のある立場から研究活動をしている稲原美苗は、イリガライの精神分析を用いた理論とマールグリット・シルドリックの障害学の論考を踏まえて、障害の身体を多様性において捉えることを強く主張している。同じ障害をもっているひとりひとりの身体の状態、とりわけできることとできないことはかなり異なっている。けれども障害のある身体（disabled body）の概念は、健常な身体（able body）との二項対立において理解されてきたためにその多様性を捉え損ねてきたと批判する。稲原は、イリガライの身体の主観性の理論に基づきながら、「健常な身体」の象徴作用の中では、健常な身体はそれ自体が正常なものとして捉えられるわけだが、障害のある身体が多様性を説明するのは不可能である」（Inahara, 2009）と述べるのである。稲原は、既存の障害文化の境界線となる障害／非障害の枠組みに基づくのではなく、多様性を捉えることを強調し、「障害」という言葉が、経験を一様で、平坦で、同質なものとする力をもつことを指摘する。このことは、障害学の多くの論者の視点を裏づける視点を提供している。稲原自身も彼女のパートナーも脳性麻痺があり、それぞれの身体の状態はかなり異なるのだが、「その違いは健常な身体からは捉えられない」ものだという。稲原は、イリガライの反射鏡とラカンの平らな鏡の例を引き合いに出しながら、「健常な身体という平らな鏡」に挑もうとする。障害のある身体が、法や制度のレベルではなく、主観性のレベルにおいて概念化され、主観性において現れることを、マールグリット・シルドリックの「怪物（monster）」の概念を踏まえて分析している。また、「障害の身体」の「脱構築」も、イリガライの性についての分析を応用すれば可能であることを示唆している（*ibid.*）。なお、シルドリックの“monster”概念については、（Shildrik, 2002）参照。イリガライと同様に、稲原は、精神分析、主にフロイトとラカンに由来する従来の主観性に関する理論を批判するかたちで精神分析学の応用を試みている。

それは、言語や世界に向き合う構えとその「裂け目」を共有する。ここに、キュッパースがテイレシアスをはじめとして、「コミュニティ・アート」あるいは共同の実践をしてきたことの理由もあると考えられる。

マーカスが車椅子に寄り掛かる姿を写した写真（図 2-1）を掲載してキュッパースは、「どう感じるか。何が隠されていて、何が現れているのか、何を思い浮かべることができるか、言葉の間にある空間は何か。」（Kuppers, *et.al.*, 2008, p.81）という問いを発している。マーカスのパフォーマンスは、言葉と運動が新たな次元や空間を切り開き、その空間が新たな意味世界や文化を創造していく「ポエティック」なものといえよう。「文化的に未確定なものが表現を見出すことができる場」に、詩は生まれるのである³⁴。マーカスのパフォーマンスは、「文化的に未確定なものが表現を見出す」場であり、言葉や世界との裂け目に触れるダンス、すなわちポエティックなクリップカルチャーの実践の場なのである。

第3節 見えること／見えないこと—アリソン・ケーファーの傷跡

マーカスのパフォーマンスは、意味が交渉する不可視の空間をパフォーマンスという形で提示するもの、そしてカメラや観客の眼差しの前に提示するものである。他方、そうした空間を観客に対して見せることを拒む場合もある。パフォーマンスは、「文化的に未確定なものが表現を見出すことのできる場」であるとしても、必ずしも表現を見出すことが求められているわけではないし、可能であるわけでもない。文化的に未確定なまま、表現を見出さないままとなって身体に留まっていることもまた『テイレシアス』のビデオダンスは示している。

火傷の傷跡をもつ女性アリソン・ケーファー（Alison Kafer）は、障害学やフェミニズム、クイア研究の研究者であり、テイレシアスのビデオダンスの撮影の場には参加していないが、プロジェクトのメンバーのひとりではある。ケーファーの背中を映し出した写真が、共著論文に掲載されている（図 2-2）。本節では、このケーファーの写真を手がかりに、見えることと見えないことの境界を考察していく。

³⁴ キュッパースが詩の研究や実践を行うのは、言語と身体との結びつきを探究するためである（Kuppers, 2006）。世界や言語との「裂け目」を感受するところに、キュッパースは表現を追求しているのだといえよう。

3-1. 傷跡の眼差し

図 2-2 のケーファーの写真は、カリフォルニア州でのワークショップの際に撮影されたものである³⁵。その白黒写真には、ケーファーの後ろ向きの上半身が映っており、背中のはぼ半分を覆った火傷の傷跡は、白黒写真の陰影によって黒ずんでみえる。

ケーファーは、みずからの写真を公開することをキュッパースに依頼された時の複雑な心境について次のように語っている。

私はこの肌に注がれる敵意ある視線の感覚を思い出し、私の傷跡にかぶさるエイブリストの軽蔑という焼印を感じる。これらのイメージを一般の人々の視野から遠ざけることは、その軽蔑、つまり身体、テクスチュア、皮膚のなかには見るに値しないものもあるという認識を受け入れることのような気がした。空の曲線に対してとらえられた私の身体の曲線を見るときに私が感じる喜びを、なぜ否定しなければならないのか？ (Kuppers, *et al.*, 2008, p.71)

想定される鑑賞者を含め、他の人々の眼差しは、ケーファーが自分自身に感じる喜びを、否定するように作用する。彼女の身体は、みずからの経験において、その場にはいない人の、彼女のものとも他の人々のものとも判じがたい、敢えて言えば第三の目を抱え込んでいる。それは彼女にとって、自分自身の眼差しでも、他の人々が向ける眼差しでもなく、いわばその傷跡そのものの眼差しとなっている。

キュッパースは、傷跡そのものが感覚を有することを、「傷跡は眼差しをもつ」(Kuppers, 2007b, p.1) と述べている。この「傷跡の眼差し」は主観／客観のいずれにも帰属しないものであり、それゆえ見る主体／見られる対象の二項対立では捉えられない。それは、それを通して世界を見る眼差し、世界に触れる眼差し、みずからの内で他なるものに触れる眼差しであり、「触れる／触れられる」という感覚をもたらしている。

傷跡は、キュッパースの言葉を借りれば「肉体の中の抵抗が、生きて呼吸をする場」(*ibid.*, p.11) である。キュッパースは、傷跡は呼吸し、その傷跡が開いたり閉じたりすることによって、内部と外部とを反転させるものであるという。傷跡は、外部を襲のように折り畳んでいる内部であり、もっとも外部に曝されている内部である。この「肉体の中の抵抗」は、キュッパースが別のところで言及している、「感覚、肉、イメージとしての

³⁵ リサ・スタイクマン氏からの聞き取り調査に基づく (2012 年 9 月 11 日)。

傷跡の生成的な原理」(ibid, p.3)をもつものだとされる。「傷跡の生成的な原理」そのものが、眼差しを誘発し、語りや物語を創り出していく。傷跡は内部と外部とを媒介する「記憶の場」であり「身体を変化させる場」なのである (Kuppers, 2007b, pp.1-19)。

そのような感覚を引寄せる傷跡の眼差しは、それを通して痛みを感じ、それを通して世界と出会うものである。ケーファーにとって傷跡の眼差しは、公的な物語と出会うことへの恐れ of 感覚をも有しており、それ自体が暴力を浴びるものであることを訴える眼差しなのである。

恐れと喜びの感情をケーファーに喚起する傷跡の眼差しはまた、見えること／見えないことを欲したであろう。背中の傷跡のクロースアップの写真は、傷跡を曝し出しながらも、身体の解放や喜びの証となるのである。けれども一方で、秘密と暴力を作動させているからこそ、それを共有する他者を必要とするのである。彼女の傷跡は、プロジェクトの参加者たちとの間でのみ共有された「秘密」である。その「秘密」は、ビデオダンスにおいては表現を見出さずに 1 枚の写真に留め置かれたのである。そして、その写真もまた、多くの人々からは隠されている。ケーファーが「秘密のトランプゲーム」と呼んだように (Kuppers, *et al.*, 2008, p. 71)、恐らくその「秘密」はパフォーマーたちの間でのみ共有されている。ケーファーは、みずからの「秘密」をカメラマンや一部の参加者たちと共有していたが、不特定多数の人の眼差しにそれを明かすことは拒んだのである。

3-2. 秘密と暴力

ケーファーの傷跡のみならず、『テイレシアス』のビデオダンスやプロジェクトにおいて、他のパフォーマーたちの「秘密」は個々の物語として明かされることはない。キュッパースは、テイレシアスのプロジェクトの立ち位置について、テイレシアスにおける写真が、人々の目には触れないものであることを、「見えることと見えないことの間には権力がある。つまり、私たちは『テイレシアス』においてこの境界に働きかけている。」(Kuppers, *et. al.*, 2008, p.70) と述べている。キュッパースの言葉を重ねるならば、「テイレシアスは、曝け出すことと恥じらいの間、曝け出すことと傷つきやすさの間にある」(website) という³⁶。この観点からみれば、ビデオダンスは、パフォーマーたちの

³⁶身体の開放性と恥じらいや傷つきやすさの間にあるパフォーマンスは、「不快、恥、眼差しと暴力の記憶、不動、秘密、一緒にしてしまうこと、防御、鏡、表面、深さ」を主題としているものである (ウェブサイトを参照)。

「秘密」を一方では伝えながら、他方では、その「秘密」を守るものとして制作されている。彼らの身体そのものや経験の全てを観客の前に曝すことはとても危険であり、また暴力的なことである。そうした事態は、キュッパースが障害のある身体のパフォーマンスがもつ特徴について述べた次のような言葉にも明確に示されている。

障害のあるパフォーマーは周縁化され不可視である一境界領域に文化的な活動の中心地の遙か外側に、医療や治療や犠牲者の言説のなかに迫いやられている。同時に、身体的な損傷をもつ人々はまた、過剰に可視的であり、すぐさま彼らの身体的な特徴において定義される。身体に損傷のあるパフォーマーはそれゆえ、文化的な意味の 2 つの領域に折り合いをつけなければならない。つまり、公共空間において活躍する一員としての不可視性の領域と、超可視的で即時に分類される領域である (Kuppers, 2001, p.25)。

障害のある身体のパフォーマンスは、「不可視の領域」と「超可視的な領域」との間に折り合いをつけることをパフォーマーに強いるものである。傷跡の眼差しを抱え込む身体は、社会的には不可視でありながら、ひとたび眼差しが向けられると超可視的なものとなる³⁷。このことは、テイレシアスに参加する個々のパフォーマーたちにとっても、ある種の躊躇いや複雑な心情をもたらしているだろう³⁸。

³⁷ 規範的で、統制可能で、適切な振舞いをするのできる身体は、公共空間において個々の場をもつものに対し、そうではない身体、つまり規範から逸脱し、統制されない偶発的な身体や、「異例な身体」(Garland-Thomson, *ibid.*)は、身体が過剰にその存在を主張している。たとえば、痛み、叫び、疼き、吐き気、息苦しさ、火照り、筋肉の痙攣は、健康で理想的な身体や、統制された身体からは逸脱しており、その人自身のディス＝アピアランスを生じさせる。そうした身体の様相は、他者との出会いにおいては注意が惹きつけられ、超可視的なものとなる(社会的ディス＝アピアランス)。しかし同時に「見てはだめ」という言葉が表しているように、見ることを禁じられ不可視となる。たとえば、マーフィーやガーランド＝トムソンがこの「見てはだめ」という経験について語っている(*ibid.*; Murphy, 1987=1992)。人々の好奇の目や公的な場から障害のある身体の表象が拒絶、隠蔽されてきた歴史については、Stiker (1999) や Snyder and Mitchell (2006) らの研究を参照。Snyder and Mitchell (2006) は、障害が文化の周縁に置かれてきた(dis-locate)ことを歴史的に分析している。

³⁸ 社会学者のアーヴィング・ゴッフマンは、相互行為において注意をひきつける視線について述べている(Goffman, 1963=2001)。日本においては、顔にあざのある女性たちのライフストーリーから、日常場面での他者からの眼差しにいかに対処しているのかを分析した研究として西倉(2009)を参照。ゴッフマンの研究を踏まえ、眼差しを社会関係において捉える視点と、見る者／見られる者の関係を主体／対象としてのみ捉えない相互

マーカスや他のパフォーマーたちの裸体によるパフォーマンスは、一方では「生／性」と肉体の緊張をその「開放性」の中に示し続けているのだが、他方では、身体の傷つきやすさを露呈することになる。私的な身体がパフォーマンスにおいて公的な物語と出会うということは、そうしたプロセスであり、暴力的な眼差しや権力の作用する場に身を置き入れることでもある。「秘密」を明かさないというかたちで、ケーファーをはじめパフォーマーたちの「私的な身体」は「公的な物語」に裂け目を入れている。

第4節 物語の裂け目と身体文化の生成

マーカスやケーファーの「私的な身体」と「公的な物語」の出会い、一体何を示唆しているのだろうか。本節では、前節で論じたマーカスやケーファーの事例をビデオダンスの中で印象的に繰り返される“*What happened to you?*”という問いかけに対する応答として読み解いていく。

4-1. “*What happened to you?*” —物語の契機

ビデオダンスの半ばにおいて“*What happened to you?*”という言葉が、音声と文字で繰り返される³⁹。

[Text: *What happened to you? What happened to you?*]

Audio: *What happened to you? What happened to you?*

この問いは、キュッパースの言葉を用いて言えば「たいていの障害者がいつも耳にする言葉」(Kuppers, 2008, p.177)である⁴⁰。キュッパースは、「多くの障害のある人々は、自分たちの差異が目に見えても見えなくても、その障害を演じ (perform)、その物語を演じなければならない、つまり、『何が起こったのか (what happened to you)』を説明し、

作用の視点から、人がどのように見るのかを論じている研究として Garland-Thomson (2009) を参照。

³⁹ URL: <http://www.personal.umich.edu/~petra/tiresiastranscript.htm> (2011年11月30日取得) を参照。

⁴⁰ Lois Keith が障害のある女性の自己物語を編纂した選集 Keith, L. ed. (1996) “*What Happened to You?*” *Writing by Disabled Women*. New York: New Press. のタイトルにも “*What happened to you?*” が用いられている (Keith, 1996)。この選集に、次章で扱うメアリー・ダフィーの寄稿がおさめられている。

他の人々が私たちの存在に感じる不快に対処することを求められている。」(Kuppers and Marcus, 2009, p.143) と述べている。日常のパフォーマンスは、しばしばこの「いつも耳にする言葉」に対する応答として、「何が起こったのか」を説明し、「物語を演じなければならない」かたちで繰り返されている。端的に言えば、この「いつも耳にする言葉」が、人々の出会いの場面、とりわけ医療の場面で、頻繁に繰り返されてきたということである (ibid.)。

障害学研究者の R. ガーランド＝トムソンは、障害のある身体がこの「いつも耳にする言葉」をもたらすところに、物語の契機があることを示唆している (Garland-Thomson, 2000) ⁴¹。したがってこの問いは、物語を求めている。それは、障害の不快感や否定的な感情への対処として、人々との出会いの場面、とりわけ医療の場で、語られるべき物語を創り上げ、説明することを強いてきたものである⁴²。そうした物語は、自己物語の生成の契機にもなりうると同時に、「秘密」を他者に明かすように強いるものでもある。なぜなら、この「いつも耳にする言葉」によって、とりわけ「ミステリーの空間」としての「周縁、抑圧、沈黙」は、満たされることを求めており、物語の場は「知られるべき対象として」扱われることになるからである (Kuppers, 2007c, p.70)。

それゆえ、この「いつも耳にする言葉」は、テイレシアスのパフォーマンス者たちにとっては、物語を語る契機となると同時に、抑圧的な効果をもたらすものである⁴³。それは、問いかけられた者を語り手として主体化すると同時に、問いかける者との絶対的な非対称性を露呈させる、いわば「他者化」する効果をも有している。この「いつも耳にする言葉」は、一方的に発せられる、あくまでも非対称的な問いかけである。この問いを発する者は、「あなたに何が起こったのか？」と問うことによって、互いの隔たりを示しているのである。そして、この問いかけは、問いかけられた者に、みずからの身体 (先のケーファーの

⁴¹ ガーランド＝トムソンは、異例な身体 (extraordinary body) が物語や表象を喚起してしまうことを、欧米における表象やフリークショーの歴史から分析している (Garland-Thomson, 1997)。

⁴² 過去、現在、未来への連続性は物語を語る自己と語られる自己との間を行き来しながらも、そうした時間や空間を超えて、物語の内容に他者との共有された経験を見出していく。

⁴³ この「いつも耳にする言葉」のもつ効果については、アルチュセールの「呼びかけ」を通じて、従属する主体 (フーコー的な従属する主体) あるいは従属しない主体 (パトラー的なエイジェント) を読み取ることができるだろう。アルチュセールの「呼びかけ」からフーコー、パトラーの概念の関係性については、人類学者の田中雅一の論考 (2002) を参照。

例で述べた「傷跡の眼差し」との出会いを作動させる。

「いつも耳にする言葉」に応じることは、「私的な身体」が絶え間なく「公的な物語」と出会い、そこに折り合いをつける営みに他ならない。そこで次に、この「いつも耳にする言葉」に対する応答をみていく。

4－2. “I happened.” 一脱物語の契機

それは、次のようなかたちで文字と音声で反復されている。

[Text: I happened]

Audio: I happened

I happened

And now I happen every day

And now I happen every day

[Text: And now I happen]

Audio: And now I happen every day

[Text: And now I happen every day]

「私が生起した (I happened)」という応答は、キュッパースによれば、「私」が「出来事」として生起したのだという。“What happened to you?” という「いつも耳にする言葉」に対する応えは、「何が私に起こったのか」を説明し、物語を演じることだと先述したが、ここではそうした問いを発する者や、観客の期待を攪乱するものである。したがってこの応答は、物語を語るのではなく、むしろ物語への抗いであり、脱物語の契機となる。“What happened to you?” に対して “I happened.” と応答するその仕方がパフォーマンスとなっている。テイレシアスのパフォーマーたちは、期待される物語をはぐらかし、「公的な物語」が変容する契機を示しているのである⁴⁴。

ビデオダンスでは、“I happened.” の応答は、そこから、“You happened. We happened.” へと繋がっていき、さらには “Let I happen, let you happen, let we

⁴⁴ ディスアビリティ・アートの実践者たちは、それぞれの仕方で「いつも耳にする言葉」に対する応答を試み、みずからの物語を生み出している。それらの物語が、人々に共有され、物語の類型となり、集団からの声となっていくこともある。

happen.”という詩が、音声と文字で繰り返される⁴⁵。「私的な身体」が「公的な物語」に出会う、その場その瞬間に、“I”が出来事として生起する⁴⁶。それは、“I”と“you”“we”の同時生起である。このことは、他者との関わりの中においてのみ「私」という特異な存在が立ち現われることを、そしてそうした「私」という特異な存在が「あなた」や「私たち」と共にあることを示している。

キュッパースはテイレシアスに先立って、あるコミュニティ・アートを数年間に渡って実践している。その過程では、様々な参加者たちが、互いにみずからの経験を語り合うことを必要としたという。そこで参加者たちは、互いの物語を語りながら、「わかってこない、わよね (You cannot know...you know)」を繰り返していたのだという。それは、フランスの哲学者のジャン＝リュック・ナンシーのいう「特異な存在」と「共同体」とのダブルバインドであるとキュッパースは述べている (Kuppers, 2007a, p.38)。キュッパースは、ジャン＝リュック・ナンシーの『無為の共同体』を援用しながら、「特異な “I” の存在は、他者の存在にもたれかかっている」 (Kuppers, 2007b, p.36) と述べている⁴⁷。キュッパースの別の言葉によれば、「物語を語ることに於いて、複数の特異性が共有された境界を経験できる。つまり根本的な物語は、共同体を無為にする。」のだという。共同体が無為であるのは、「それが共有され、絶対的な結びつきの瞬間が現れるときに切断される」からである (ibid.)。「わかってこない、わよね」という言葉は、自他の存在が

⁴⁵ トランスクリプトを参照。繰り返しというのは、音声と文字が反響しているかのように繰り返されていることを示す。音声と文字は、同時に提示されることも、ずれて提示されることもある。『テイレシアス』における詩の言葉は、発声したり目で追ったりすることによって言葉と戯れること、そのリズムを重視したものであり、ひとつの意味の方向性を与えるものではない。じっさい、その声の感触あるいは文字のダンスは、英語を母語としない人にとってもアクセシブルである。そのため訳出の必要はないのかもしれないが、あくまで試訳として記載する。「そしてあなたは何といえよいいのかわからない／生起させよう／私を生起させよう／あなたを生起させよう／私たちを生起させよう／私たちのまわりに／私たちの内部に／私たちを取り囲んで／私たちを宿らせて／この肉体に／この大地に／この力の上に／今生起する」(トランスクリプトより抜粋。なお、トランスクリプトには「繰り返し」と表記されており、1 フレーズを何度も繰り返す「繰り返し」の表記も多い。)

⁴⁶ 英語一人称の主格の “I” である。

⁴⁷ 別の著作においてキュッパースは、「共同体」を論じる際に、ナンシーとアメリカの政治哲学者 I. M. ヤング (I. M. Young) とを対置して論じている。キュッパースは、ヤングが「社会の全体性や同一化のための欲望」として共同体の理想を描くことを「排除の領域と境界を設定する」として批判し、「差異のポリティクス」を主張しているにもかかわらず、「自己／他者関係を越えた生の異なる見方」は「不明瞭なまま」であると指摘する。このヤングの立場に対して、ナンシーは「自己／他者関係を越えた共同体を考える理論的手立てを提供している」という (Kuppers, 2007c, p.71)。

完全に一致することもなく、絶対的な隔たりがあることを示している。この隔たりにおいてこそ、“I” が出来事として生じる。特異であり、かつ他者との間にしか生起しない “I” である。特異な “I” が生じる時、そこに “you” も、“we” も生起する。

「私的な身体」と「公的な物語」が「パフォーマンス」において出会うとき、公的な物語は変容する可能性をももつ。それは、身体に意味の枠組みを与える「物語」と、既存の物語とは違う（意味の枠組みを外れた）「脱物語」である。遡り、再生し、再構成する過去と現在の自己との連続性ではなく、“I” “you” “we” が生起し、時間を生成するプロセスに身を置く物語の変容可能性である。過去に遡って「語り」を生成していくプロセスとは別の、「身体的な変化、時間、差異」と「触れる」という共同的なパフォーマンスによって、織り成していくプロセスを重視するという形は、物語の可能性を開く「脱物語」であり、それは、現在の「出来事」を感受しつつ、時間そのものを生成しようとするのである。

4-3. 身体的な出会い

“What happened to you?” という「いつも耳にする言葉」と “I happened.” の応答—物語／脱物語の契機—に、“I” “you” “we” が同時に「出来事」として生起することをみてきた。その出来事は、『テイレシアス』におけるパフォーマーたちの身体的な出会いにも読み取ることができるだろう。ビデオダンスにおいて互いに触れあい、もつれあう身体は、“I” “you” “we” が同時に生起する出来事に互いに身を委ねていることを提示している。“I” “you” “we” が同時に「出来事」として生起するところに、異質性をもったままの身体的な出会いがある。マーカスとケーファーのパフォーマンスには、「文化的に未確定なもの」や「公的な物語」の「裂け目」が物語を生成していく力を見出すことができる。それはまた、「私的な身体」が「公的な物語」との結びつきを解きほぐし切り結んでいく身体文化の新たな土壌となるだろう。その意味において、ポエティックな実践におけるパフォーマンスの身体は、「公的な物語」を変容させる力をも秘めている。

そうした力は、「私的な身体」が「公的な物語」と出会い、「文化的に未確定なもの」が表現を見出すことのできるパフォーマンスの場に生まれる。マーカスやケーファーの例にみたように、それは、みずからの身体が、世界や言語との「裂け目」を感受するところに表現を見出していく創造的なものであった。「文化的に未確定なもの」、世界や言語との間に生じた「裂け目」は、マーカスのように表現を見出すこともあるが、ケーファーのように「秘密」のまま「見えること／見えないこと」の境界に留め置かれる場合もある。パ

パフォーマンスは、物語を生成する力ではあるが、物語の手前で、公的な物語にならなかったものもある。パフォーマンスの身体は、あくまでも身体が、世界や言語との「裂け目」を明かす場であり、その「裂け目」に作用しているディスエイブリングな（無力化する）社会の構造をも明かしてしまう場なのである。マーカスとケーファーのパフォーマンスは、物語を生成していく創造的な力と、それが交渉している物語としてのディスアビリティの経験を見出すことができるだろう。

そのような「裂け目」は、キュッパースが既に述べていたように、「世界と感覚的に関わる官能的な身体」が生み出す「誘惑」なのである。「世界と感覚的に関わる官能的な身体」は、その社会的な痛みを共有する他者の存在を求め、互いに「裂け目」に触れ、それを分かち合いながら、物語の変容可能性を創出する。『テイレシアス』のパフォーマンスは、「公的な物語」が確認され、引用され、参照され、強化されると同時に、攪乱され、再編され、変容され、更新される場である。そしてそれは、物語の裂け目という「誘惑」に、鑑賞者をも招き入れるのである。

おわりに

本章では、アメリカのディスアビリティ・アートの実践の中から、ペトラ・キュッパースの実践を取り上げ、パフォーマンスの身体に着目して論じた。『テイレシアス』のパフォーマンスは、「公的な物語」を語るのではなく、むしろ、「公的な物語」に「裂け目」を入れ、そこに身体文化の生まれる土壌と可能性を示していると考えられる。本章は、障害学において繰り返し論じられてきた、インペアメントの私的な経験とディスアビリティの公的な経験との関係性や相互作用について、ひとつの視点を提示するものである。

マーカスは「ヌード」と題した詩を、テイレシアスのパフォーマンスに寄せている。その最後の節は次のようなものである。

私のジェンダー。私の性。私の愛。私の情熱。

私が触れたいこれらの言葉は、空ろな肯いなどではない

私は聞き取れない発話のかたちで詩を語ろう。(I dare speak clearly only in silence.)

それらが私の形であり

私のディスアビリティ

世界に対して剥き出しになり

世界に痙攣する (Kuppers, *et al.*, 2008, p.82)。

『テイレシアス』において実験的に試みられている点について最後に触れておこう。キュッパースは、テイレシアスのプロジェクト以後、マーカスやフェリスらと詩の実践へと向かっている。本章ではそれらに言及はしないが、キュッパースの詩の実践に通底するのは、身体と世界との関係を切り結んでいくポエティックな実践であるということである。

キュッパースの実践は、アメリカにおけるディスアビリティ・アートの実践がもつ特徴をよく示している。それは、いわばイギリスの政治的共同性のように、障害文化の境界を現出させるというよりも、身体そのものが、「公的な物語」に入れる裂け目を現出させることによって、特異な “I” を立ち上げていくという実践である。コミュニケーションの位相もまた、身体と世界との関係性において、「裂け目」として生じていることをみてきた。そこには、ケーファーの傷跡のように、鑑賞者の眼差しを織り込んで初めて表現を見出すものもある。

そこで次章から、鑑賞者の眼差しとの相互作用に焦点を当てていくことにしたい。とりわけ、初期の代表的なアーティストであり、インパクトを与え続けていると思われるメアリー・ダフィーのパフォーマンスを取り上げていく。英米を中心とするディスアビリティ・アートにおいて、アイルランド出身のダフィーが与えた影響はいかなるものだったのか。そこに、ディスアビリティ・アートの問いかける「鑑賞者の眼差し」とパフォーマンスとの相互作用を描き出していきたい。

本章で考察した『テイレシアス』の印象的なセリフ “What happened to you?” は、ガーランド＝トムソンが指摘していたように「眼差し」を求める呼びかけである。次章以降の章では、特異な “I” がどのような「眼差し」の交差において生起するのかをみていくことにする。

第3章

メアリー・ダフィーのパフォーマンスと眼差しのダイナミズム

はじめに

“What happened to you?”—前章で論じた「いつも耳にする言葉」に、メアリー・ダフィーもまた、幼い頃から傷つき、悩まされてきたという。生まれ落ちた瞬間からこの言葉を浴びせられる現実を授かったのである。周りを取り巻く人すべてに、答えることを強要される。彼女は他の人々、とりわけ医者からのその言葉を嫌い、恐れ、みずからの周りに壁を築いたのであった。この言葉に答えるために、彼女はみずからを、特異な“T”を立ち上げるのである。本章では、そのプロセスをダフィーのパフォーマンスにみていく。

暗闇の中に白い光があてられてぼんやりとした輪郭であらわれる像は、かの有名なミロのヴィーナスをすぐさま思い起こさせる。L. J. ディヴィスは、その姿を「明らかにミロのヴィーナスの生身の再生である」(Davis, 1995, p.148) と述べた。じっと目を凝らしてみると、ヴィーナスのトルソーそのものの輪郭をしたその姿は、女性の、腕のない、生身の身体であることがわかる。

この静止した一瞬の姿が印象的な写真によるパフォーマンスは、アイルランドのアーティストであるメアリー・ダフィー (Mary Duffy, 生年 1961) による *Cutting the Ties that Bind* 《締めつける束縛を断つ》(図 3-1) と題した 8 枚の写真パネルの 1 枚である¹。この作品は、1987 年 7 月、アイルランド芸術協会 (the Arts Council of Ireland) 主催による、12 歳から 18 歳の学生たちを主な対象とした“Heroes”というテーマの展覧会のためになされたものである (Duffy, 1989, p.6) ²。もうひとつ別のパフォーマンス *Stories of a Body* 《ある身体の物語》(図 3-2) は、1990 年 8 月 25 日、イギリスのランカシャー州にあるロッチデール・アート・ギャラリー (Rochdale Art Gallery) 主催によるライブ・アートの企画においてなされたものである。ダフィーは、約 1 時間に及ぶライブ・パフォーマンスの約 15 分間、完全に裸体となって観客の前に立ち、まさに美の身

¹ 本章の執筆に際し、メアリー・ダフィー氏、アイルランド芸術協会、ロッチデール・アート・ギャラリーに写真や資料を提供していただいた。記して深く感謝申し上げます。

² この展覧会 “Heroes” は、メアリー・ダフィーを含む 16 人のアーティストによる作品が、アイルランド中の学校を 2 週間ずつ巡回するという企画であった。展示する場所などの都合により、2 回に分けて 8 人ずつ作品を展示したところもある。なおこの写真にはテキストが添えられていた。

体としての姿を人々の目に焼きつけるパフォーマンスを行った³。メアリー・ダフィーのこの2つのパフォーマンス、*Cutting the Ties that Bind*と*Stories of a Body*は、フェミニスト・アートとしても、またディスアビリティ・アートとしてもそれらを象徴するパフォーマンスとしてこれまで紹介されてきた。

ディスアビリティ・アートが英米に特徴的にみられる芸術運動だとして論じてきたが、一般的には、ディスアビリティ・アートの指す領域はより広がりつつある。ディスアビリティ・アートのネットワークは国際的に広がっており、参加する人々もまた国境をまたいでいる。これまでは文化的、社会的、あるいはイギリスにおいて特徴的にみられるように政治的な観点からディスアビリティ・アートや障害文化に焦点をあててきたが、本章では、そのような文脈のもとでいかに身体が表現されるのかをみていく。ディスアビリティ・アートの生まれた背景を鑑みると、アイルランド出身のアーティストであるメアリー・ダフィーが、英米両国のディスアビリティ・アートの萌芽期の代表的な人物として活動を担ったことは、興味深い事実である⁴。本章では、ダフィーのパフォーマンスに着目し、それがどのような可能性をディスアビリティ・アートに提示したのか、そして彼女のヴィーナス的身体がどのような意味をもつのかを考察する。

第1節 メアリー・ダフィーの *Cutting the Ties that Bind* と *Stories of a Body*

ダフィーのヴィーナス的身体の意味を理解するにあたり、第1節では、白い布で覆われた身体 (*Cutting the Ties that Bind*) と暗闇の中の身体 (*Stories of a Body*) からヴィーナスに至るまでに焦点を当てて、2つのパフォーマンスの概要を述べる。そして、ダフィーのパフォーマンスが物語を語る行為であるということと、その身体の物語について考察していく。

³ 1990年8月18日から9月29日の期間、ロッチデール・アート・ギャラリーは6人の女性アーティストによるライブ・アートの企画展を主催し、ダフィーは写真とテキストのパネルによるインスタレーションを《ある身体の物語》と題して出展した。このパフォーマンスは、後の1998年11月12日から1999年1月17日の期間、東京都写真美術館の「ラブズ・ボディー—ヌード写真の近現代」展にも出展されている（笠原ほか編、1998）。

⁴ ダフィーはサリドマイド薬害のサバイバーであり、3歳の頃から絵画をはじめたアーティストとして活動している。アイルランドと障害学の関係でいえば、イギリス障害学よりもむしろヨーロッパ諸国との関連のなかで障害学が展開してきた背景がある。イギリスの社会モデルがアイルランドで広く議論されるようになるのも、1990年代以降のことだとされており、ダフィーのパフォーマンスがアイルランドよりもむしろ、英米で積極的に取り上げられたことのひとつの背景をなしていると考えられる。

1-1. *Cutting the Ties that Bind*—締めつける束縛を断つ

ダフィーのパフォーマンスは一連の身体の物語であり、*Cutting the Ties that Bind* もまた、8枚のパネル写真からなるひとつの物語である。それは、暗闇の中で白い布をまとった身体からはじまる物語である。図3-1をもう少し詳細に見てみると、写真の1枚目から4枚目、白い布のようなものと影のような身体が写真の中で揺れている。白い布と身体の振動のみが見える写真は、明確な輪郭をもたず、ただ揺れ動きながら、形のない身体を白い布が捕らえていく。5枚目の写真になると、動きが止まり、その布で完全に覆われた身体、あるいはここではまだミイラを模った白い物体が、くっきりとした輪郭をもって現れる。6枚目、その覆い尽くしている白い布を脱ぎ去って露わになるのが、あの、冒頭で述べた、ミロのヴィーナスの姿をしたダフィー自身である。そして、そのヴィーナスは次の7枚目の写真の中で、微笑んで歩み出そうとしており、最後の写真では、光の方向へと力強く踏み出している。

ここで「覆いから歩み出す強力なイメージがメタファーの力をもつ」(Nead, 1992, p.78=1997, p.177)のは、白い布の覆いそのものが、強力なメタファーとなっているからである。「締めつける束縛を断つ」というタイトルが示すように、ダフィーは、この作品のパフォーマンスの冒頭において、自分自身を固定し嵌め込む壁をみずから築く。それは、「自分に不快な知識から身を守るため」の、自分自身を防御するための壁であり、同時にみずからを束縛してきた壁なのであった⁵。形をなさず揺れている身体は、覆いによって形をなさそうとしながらそこに封じ込められている。固定され、束縛されて、形を与えられた身体は、しかし、白い布の覆いだけがくっきりと浮かび上がる物体であった。境界をなすのは、覆いでしかない。この覆いは、ダフィーを取り囲み、包囲するものとして、幾重にも巻きつけられ、厚みを帯びたメタファーとして機能している。覆いは、それが包囲する身体が、それなしには形をもたないものであることのしるしとなって、ダフィーの身体を統制されないものとして追いやりながら縛りつけている。この覆い(壁)は、医学的、社会的出会いの場において形成されたものであることを示すものであるが、それは後述するように、現実的に感覚されているのであり、現実の意味において自分自身を固定し、嵌め込んで、さらには無力化させる(disabling)ものである。まさにこの覆いこそ、社会的規範、医学的知識、正常性の概念、女性の理想像、伝統的なステレオタイプ、人々の視

⁵ ダフィーのパフォーマンスがなされた“Heroes”の公演パンフレットを参照した。

線などを含み込むものであり、それらは障害学が「社会的抑圧」と名指しして問題としたものである。

ダフィーが脱ぎ捨てた覆いが明らかに、医学的、伝統的、文化的、社会的抑圧の具体的な表れであるとすれば、障害学においては、その覆いこそが問題となろう。それゆえ覆いを脱ぐという行為には重要な意味がある。脱ぎ捨てる行為のパフォーマンスにおいて、身体を覆い隠している白い布を脱ぎ捨てて、その覆いからの脱却を図るダフィーは、光のもとで、ヴィーナスの姿として出現する。言い換えると、彼女の身を覆っていた白い布が、彼女を無力化する（disabled）、障害のある者（the disabled）にするものであるならば、それを脱ぎ捨てた彼女は、ヌードとなることによってヴィーナスになる。いや、むしろダフィー自身がみずからを定義した時、彼女の身体そのものがヴィーナスであったのだ。ダフィーの身体はそれ自体「全体的で、完全で、自己完結している」（*ibid.*, p.79=p.180）のであり、ヴィーナスになることの意味は、女性の理想の美の形式を纏うことである⁶。ダフィーは、美の形式に対して対立するのではなく、その理想の美に、腕のないヴィーナスにみずからを重ねたのである。腕のないミロのヴィーナスの美の形式そのままにダフィーの身体があるのであり、その腕のないという事実によって、身体が部分として断片化されてしまうことを、その身体は拒んでいるかのようである⁷。

1－2. *Stories of a Body*—ある身体の物語

Cutting the Ties that Bind の写真パネルによるヴィーナスへの軌跡は、*Stories of a Body* において生身のパフォーマンスへと繋がっていると考えられる。ダフィーの *Stories of a Body* のパフォーマンスは、5 枚の写真と 2 つのテキストのパネルによるインスタレーションに、音楽と映像によるフィルムを伴ってなされた身体のパフォーマンスであり、ダフィーの意図によれば身体の部分部分の物語を提示することによって、それらの

⁶ ここでケネス・クラークのヴィーナスに関する論考が想起されよう。クラークはヌードと裸体とを区別し、「裸体からヌードへの変容は、したがって、現実から理想への移行である。〔中略〕ヌードは物質から形式への最も完全な例となっている」と論じる。ニードやディヴィスは、ダフィーのヴィーナスについて論じる際にクラークの論考を踏まえているが、ニードはクラークのいうヌードが階級との結びつきのなかに置かれてきたことを指摘した上で「裸体であることは、物質的なリアリティのしるしである」と述べている（Nead, 1992, p.16）。

⁷ ニードの言葉を用いれば、ダフィーの身体は全体（whole）と断片（fragment）の境界を引き直していることになる（*ibid.*, pp.78-79=p.180）。

物語が相互に関係して個人史を構成するパフォーマンスであった⁸。以下に抜粋するのは、そのパフォーマンスに添えられたテキストの一部である。

私はここに立っている
以前に何度も立ったのだった
あなたが損傷の品定めができるように。
あなたは私を描写する言葉をもっていて
私はその言葉に声を与えることができないけれど
私はすべてわかっている

でも私には
教科書のように
あなたが私のことをあれこれいうのを
見聞きしてしまうのは
身に痛い
私を感じるができるかどうかを確かめたり、
私に演じることを求めたりすることは、
私が望んでいる以上のことだ
そしてあなたはいつも
仕事に向かう
損傷の品定めという仕事に

私は自分のまわりに壁を築いた
いつ始めたのか思い出すこともできない
始まりがあったのか知ってもいない

繰り返し見る夢
悪夢がある
あなたが夜私の部屋に入ってきて、

⁸ ダフィーによる企画書を参照した。

腰まで裸になっていて、
あなたの肌はコンビーフの色と触感をしている。
他の医者たちと一緒に
あなたは私の手を薄く切ろうとする
大きくて長いナイフで
私には見覚えがある
『王様と私』の映画の中で。
あなたは、私の小さな手のことを
付属物、背びれだと思っている。
あなたが創っている身体の型のようなもの
新しい人工の腕のためのものだが
それは必要ない。
あなたは私を完全に仕上げようとしている。
そして今日でさえ私は依然恐れている
あなたが暗闇のなかにやってきて
私をちょっとばかり盗み取ろうとしていることを。
だから私は私の小さな手の上で眠る
そしていつもドアの方に顔を向けて、
あえてあなたの方に背中を向けないで。

結局、そのガス式の腕は
拒まれる。
それは重たい。
シューと音を出し、
ガスシリンダーが
私の背中の重い容器から
空っぽになったときには、
あなたは私が
あたかも磔にされたかのように
両手をのばしたまま歩き回るように

ダフィーのこの痛切なテキストは明らかに、「医学的な専門家の検査に対する防御」(Nead, *op. cit.*, p.78=p.178)である。テキストのように読み込まれ、言葉を与えられても、ダフィーはその言葉を知っていても声にすることができない。そしてあたかも自分の存在がそこ不在かのように医学的な専門家たちに振舞われることは、医療の場に限らず、ごく日常的なことでもあった。ダフィーはそのことを「常に包囲されているような感覚 (feelings of being under siege)」であると述べている (Duffy, 1991a, p.15)。この常に包囲されている感覚への抗いが、自分のまわりに壁を築くことであった。

ダフィーの企画書によれば、イメージや言葉によって「触れられたり、触れられない、個人的な障壁」¹⁰が提示される間、裸体で観客の前に立つダフィーの身体は、背景の暗闇を背にごくごく淡い光が当てられていた。そこには、暗闇の中に埋め尽くされた身体が、境界線も、形態ももたずに、「未来に亡霊の影を投影」していたであろう。そして、ダフィーの体に施されたペインティングと照明によって、その体を白い光線が包み込むと、白い光線だけが強く浮かび上がり、生身のヴィーナスのトルソーに似た輪郭が現れる。図3-2では、ダフィーの身体は観客の前ですべて露になっているはずなのだが、その光線によって見えなくされてもいる。ただ、そこに確固としてあるのは、ダフィーの形をなさず、過去をもたない身体の物質性であり、その物質性が白い光線の中で、光線と接してのみ、生身のヴィーナスの姿をおぼろげに与えているのである。

常に包囲されていることは、絶えず曝されていることでもある。白い光線は、ダフィーの体を包囲しているものであり、且つダフィー自身が自分のまわりに築いている壁でもある。それらが互いに組み合わさり、闘ぎ合うことによって、常に包囲されているダフィーの身体感覚を喚起する。このようにしてダフィーはみずからの身体を「機能的であることよりもむしろ、美的な追求」(Snyder and Mitchell, 2001, p.383)として用いるのである。包囲され晒される感覚の中の身体は、そうした外部からの「あなた」によって所有されてしまわないように、形を与えられないように、自分自身の「可視性と不可視性を扱い」ながら、人工の腕を拒絶して、それ自身の形をなそうと探っていくのである¹¹。

⁹ 同様のテキストおよび邦訳については、笠原ほか編 (1998, p.130, 132) を参照した。

¹⁰ ダフィーによる企画書を参照した。

¹¹ ダフィーが直接的に、医学的な診断や専門家を「あなた」と名指ししているように、

当初、私は単に自分自身のボディ・イメージを探究することに関心があった。私の体はどう見られるのか・・・どんな姿で形をなしているのか。私は自分の体の感覚が障害のために発達し損なったものだったとは思わないけれども、私のリアリティは我々皆がさまざまなメディアを通して晒されるイメージの反映だと気づかなかったのだ。私は同等であることへの衝動から疎外されていると感じたと同時に、自分の仲間により近づくことを切望した。私はそれまでどんなふうに分が見られているのかを全くわかっていなかった。いかに私の体の状況が私に特有で特有に美しいか。私が異なっているということ、そして私の差異が、称賛し共有する価値があるということなのだ (Duffy, 1991b, pp.16-17)。

この言葉は、常に包囲された感覚の中から、ヴィーナスの誕生への軌跡を示すものであろう。白い光線の中にありつつも、そこにダフィーは生身のヴィーナスとして現れたのである。

1-3. 包囲されている感覚の中の身体からヴィーナスへ

メアリー・ダフィーの上記の2つのパフォーマンス *Cutting the Ties that Bind* と *Stories of a Body* は、アメリカの障害学研究者 S. スナイダーと D. ミッチェルが、「社会的、医学的出会いの個人史を物語る」と形容したように (Snyder and Mitchell, 2001, p.384)、みずからの、腕のない、障害の身体を意味づけなおすパフォーマンスである。それは第2章で論じた「公的な物語」の裂け目を見せながらも、身体そのものを問い直すとする一連の物語となっている。それは、みずからもフェミニスト・アーティストである S. ドーソンが述べるように、「どのような身体がどんな物語を語るのかという観客の期待に直面しながら、脅威的だが、詩的に空間を支配している」 (Dawson, 1995, p.114) という批評にも示されている。ダフィーは *Stories of a Body* の企画書の冒頭を、「困難なイメージ」と題して次のような言葉ではじめている。

私の体は他のどんな体にも似ていない。

医学の脅威は身体の「不法占有」であると障害学は訴え、障害学研究は身体を扱うことを避けてきたという背景がある (Snyder and Mitchell, 2001, p.370)。

その両肩は、独特に丸く、脅威的（threatening）である。

私の体は我々の歴史上ある特定の時間に属しており、

未来に影の亡霊を投影している。

私の体に過去はない¹²。

ダフィーの身体は、参照しうる過去をもたない。そのパフォーマンスは、ダフィーの身体が置き入れられているその社会的な関係性を編み出す場から、その特定の時間から、紡ぎ出される物語である。その物語は、ダフィーの特有な肩の丸みが脅威（threat）とされることを遡及して問うというよりもむしろ、*Cutting the Ties that Bind*の写真のミロのヴィーナスの姿と *Stories of a Body*の生身の身体のパフォーマンスへと、みずからの表現を変容させ、みずからの身体のイメージを立ち上げていく物語である。ここでは、そのプロセスを追跡してみたい。

*Stories of a Body*のパフォーマンスについて、ダフィーは以下のように述べている。

〔前略〕私は障害のある身体が不十分で、機能的でなく、哀れなものとして伝統的に描かれることに挑戦するパフォーマンスをした。それは、障害のある人々、とりわけ女性の障害者に社会が期待する価値や度合いを示す規則にしたがって、10歳の時に私の人生が嵌め込まれた、多くの微妙で多様なありようについてのものだった（Duffy, 1991a, p.15）¹³。

こうしたダフィーの挑戦を、フェミニスト・アートの視点からリンダ・ニードが分析している。ニードは、ダフィーのパフォーマンスが女性の身体について引かれてきた境界線や美の規範を引きなおすものだと論じている（Nead, 1992, pp.70-80=1997, pp.157-189）。

¹² ダフィーによる “Proposal to Rochdale Art Gallery for the Gracie Fields Commission” より抜粋。なおメアリー・ダフィー自身による企画書の他に 1990 年の *Stories of a Body* のパフォーマンスを含む企画全体の企画書（1991 年 5 月 15 日）の原本コピーを Rochdale Art Gallery の Yvonne Hardman 氏に提供していただいた。記して感謝申し上げる。

¹³ 1991 年の企画書には同じ文章の前後に次のような文章が記されている。「この作品は観衆にかねらの窃視趣味の性質を考えさせることと、障害の身体が不完全で、機能が劣っていて、哀れなものとして伝統的に描かれることに挑むものである。〔上記引用文〕それは、可笑しくて、温かくて、痛烈で、悲しくて、ユーモアのあるものだ。」この観衆の視線の問題については、本章の中で取り上げて論じる。

女性の身体は、これまで身体表象において見られる対象として美の形式を与えられ、女性の身体としての境界線を引かれてきたわけだが、ニードによればそうした女性の身体の境界線や美の形式を、ダフィーの身体が揺さぶることになる。ニードは、障害のある女性の側からのダフィーのパフォーマンスに、身体に形を与える境界線がどのように引かれてきたのかを明らかにしつつ、その境界線を引きなおす実践を認めているのである。

フェミニスト・アートとディスアビリティ・アートは、女性の身体であれ、障害のある身体であれ、その身体が社会的に不可視の領域に置かれてきたという点では類似している。ニードは、『『不完全』ないし不十分な女性の身体のイメージは、消費文化の中においてそれを見えないものにすることによってのみ対処しうる』と述べて、「ディスアビリティ・アート・ムーブメントは、障害のある女性にとってはステレオタイプへの挑戦と新たな目に見えるアイデンティティの定義をつくりだすためのものである」(*ibid.*, p.77=p.173)と論じている¹⁴。パフォーマンス・アートという手段によって、女性の身体も障害のある身体も、どちらも公的な空間において目に見えるものとして自分自身の身体を再定義することを可能にしてきたのである。ダフィーの身体は無力、犠牲者と見做されるばかりでなく、女性の規範からも逸脱している。望まれる女性像は、まさに健康と美、つまり広告に現れるような理想化されたイメージなのであり、そのようなイメージを通して、ダフィーの身体には、女性であることと障害があるということの二重のステレオタイプが常に課されている。それゆえ、ダフィーは「ジェンダー、表象、障害にむき出しの身体を用いて対峙した」のである(*ibid.*)。

ダフィーはみずからのパフォーマンスをボディ・ポリティクスに関するものだと言及しているが(Duffy, 1991b, p.17)、この側面から、みずからもフェミニスト・アーティストであるサリー・ドーソンはダフィーのパフォーマンスは正常性の概念に対する挑戦であると言及している¹⁵。ダフィーは、みずからの障害と折り合いをつけることにおいて、自分自身の身体を定義し直そうしており、「アーティストとしての私の作品は、常に自分自身

¹⁴ ニードは 1970 年代と 90 年代のフェミニスト・アートの実践と理論の比較を念頭においているために、彼女の視点は、全体と断片、表面と内部、家父長制、自己表象、美学上の規範や美的価値、禁忌、アイデンティティ、そしてポリティクスといった諸概念に向けられたものだった。これらは、フェミニスト・アートとディスアビリティ・アートのどちらにも共通している問題領域である。

¹⁵ S. ドーソンは、検閲には、自己検閲と隠れた検閲の 2 つの形態があるということを論じている。「検閲は存在する。複数の検閲が存在する。それ／それらは、この文化の一部である」(Dawson, 1995, p.111)。

に挑戦することと、自分自身の自己検閲（self-censorship）の感覚を越えることについてのものである」と述べている（Duffy, 1991a, p.15）。ダフィーの自己検閲は、みずからの身体が主に医学的な診断によって形作られてきたことに挑み、みずからを定義し直していく営みとなって、そのようにして常に見定められることへの抗いを織り成していくのである。

ダフィーのパフォーマンスは、ミロのヴィーナスの姿に白い光が当てられるのとまさに同じように、その静止した一瞬のポーズが放つ効果に光が当てられてきた（Nead, 1992=1997; Davis, 1995; Dawson, 1995; Garland-Thomson, 2000; Snyder and Mitchell, 2001; Millet, 2006）。「脅威的」だとみなされた身体は、ヴィーナスになることによって、障害のない観客へと差し出され（Snyder and Mitchell, 2001, p.383）、そうして静かに佇む身体が、「文化的、美学的規範やそれが意味する価値観や判断に観客を向き合わせる」のである（Nead, *op. cit.*, p.79=p.180）。ダフィーは次のように言う。

最近、私は初めてのパフォーマンスをやり遂げた。パフォーマンスに関わることは私にとって新たな出発である。私の作品は、感情的で衝撃的に鮮明であると同様に対立的であるから、その伝え方にはパフォーマンスがよく合っている。

自分が作品に取り組むのは、私が社会の周縁にかなり近いところに生きているからだと思う。私はあたかも存在していないように、しばしば見つめられ、噂されている。私はこのことを自分の作品の中に取り上げようと試み、あなたの姿と、何を見ていると思うのかを問うように反転させる。個人的には、自分の作品がとても力づけてくれるものだと思った。作品はいつも見つめられていることのエネルギーを、その状況を支配して、次のように言えるように移行するのを後押ししてくれた。

「それで、あなたは見たいのでしょうか？ 私が見せてあげましょう・・・」（Duffy, 1991b, p.19）。

ダフィーの身体そのものがその白い光の中において、ヴィーナスのイメージを通して、沈黙のまま観客に「見つめることを要求する」（Garland-Thomson, 2000, p.336）。この沈黙の中にあるダイナミクスを次にみていこう。

第2節 「視覚の場」における眼差しのダイナミクス

*Cutting the Ties that Bind*において、ヴィーナスの姿で現れたダフィーの身体に、見つめる者の視線はひきつけられて戸惑う。彼女は *Stories of a Body* に添えたテキストに次のように書いている。

私の剥き出しの身体、その柔らかさ、その丸み、私が制御したかった脅威を、人々に突きつけることによって、障害のある女性がたいてい悲劇的で、いつも哀れだというメディア表象のバランスを取り戻す。私はかつて私を裸にさせたすべての人々・・・剥き出しの視線をもった一般の人々や、とりわけ医療の専門家に、鏡をかざしたかったのだ (Duffy, 1991a, p.15)。

鏡をかざすダフィーは、眼差しを要請する¹⁶。ガーランド＝トムソンの言葉を借りれば、この鏡は見つめる者の眼差しを二重に分裂させて、「2つの対立する眼差しのモードのダイナミクス」(Garland-Thomson, 2000, p.336)を生じさせている。ガーランド＝トムソンによれば、障害の身体は眼差しを要請し、その眼差しは物語、つまり「あなたに何が起こったのか (What happened to you?)」という問いを喚起して、障害のアイデンティティを構成する物語や語りを生じさせる¹⁷。ガーランド＝トムソンが言及しているように、パフォーマンス・アートは、見つめる者と障害のある対象との間の交流において、そうした眼差しと語りのダイナミクスを操作するものであろう。ヴィーナスの姿を纏い、沈黙したまま鏡をかざしているダフィーは、物語を生じさせるこの問いを破綻させ、その手前において、どのような眼差しのダイナミクスを生じさせているのだろうか。

2-1. 眼差しの2つのモード

ガーランド＝トムソンが述べた「2つの対立する眼差しのモード」とは、ダフィーのパフォーマンスに「奇妙に異なる身体を凝視すること」と「美しい芸術作品としての女性の

¹⁶ ダフィーは政治的、社会的主体でありかつ性をもつ存在として見られることの権利を主張している。そのような存在であるという視点については (Millet, 2006, p.23, 37) を参照。

¹⁷ 第2章において、障害のある人が「いつも耳にする言葉」であるこの問い “What happened to you?” とその応答について論じた。本章では、この問いを喚起するとされる眼差しに焦点を当てている。

身体（古典的な女性の美のイメージ）を見つめること」である（*ibid.*）¹⁸。このような 2 つのモードは、パフォーマンス・アートにおいて、障害の身体に生じる 2 つの眼差しの経験の形態である。

一時的に障害をもった経験のあるダンサーであり¹⁹、パフォーマンス理論の研究者でもある A. C. オールブライトは、舞台上でパフォーマンスをする障害の身体に、観客は「二重の視線（double visions）」を向けてしまうと述べている。「二重の視線」とは、舞台上のパフォーマンスそのものと、身体の抱えている現実（損傷）との両方を重ねて見てしまうことを意味しており、ガーランド＝トムソンのいう 2 つの眼差しのモードと重なっていると思われる（Albright, 1997, p.58）。別の論者の視点を合わせると、二重の視線の向かう先である障害のあるパフォーマーの身体は、既に、「諸刃の剣（double-edged sword）」をもつ（Cheu, 2005, p.137, 140）。パフォーマーの身体は、一方で、「肉体的な対象としての身体を提示」し、他方で、「メタファーとして、一連の経験、存在の仕方を示す表象的なシステムとしての役割をする」のである。表象的なシステムとは、身体の損傷ではなく、その損傷に対する文化的反応を核とするものである（*ibid.*）。

パフォーマンスにおいて障害に特有の問題は、このような 2 つのモードである。腕をもたないというヴィーナスとダフィーの類似性によって、この 2 つのモードはより一層明瞭になる。ダフィー自身が、観客の眼差しにおいて、この 2 つのモードを衝突させているのである²⁰。

ミロのヴィーナスは、西洋における伝統的な美の理想であると同時に、それ自身が腕のない、切断された芸術作品であるという点において特別な位置を占めてきた²¹。一方、

¹⁸ アメリカの障害学研究者である T. シーバーズは、ミロのヴィーナスとダフィーを例に挙げて、芸術と現実世界を見るための規則は異なっており、ダフィーのパフォーマンスは、多くの人に脅威をもたらすものであると言及している（Siebers, 2010, p.86）。シーバーズの論考は、破壊された芸術作品と、損傷された身体との間に類似性を認めていこうとするものである。それは、障害のある身体、破壊された芸術作品が、「人間の脆さや多様性に同調する見方を呼び起こす」ことを示唆している（*ibid.*, p.94）。

¹⁹ 椎間板ヘルニアで一時車椅子と杖を利用したということである（Albright, 1997, p.62）。

²⁰ ガーランド＝トムソンは眼差しを論じる際、“gaze”と“stare”とを区別している。ここで眼差し（gaze）は、障害の身体を「他者」として抽象化するような理論上の「診断的な眼差し」であり、一方、視線（stare）は障害者が日常レベルで直面する遍在的な「触覚的眼差し（tangible gaze）」のことである（Millet はそれをヘテロセクシュアルな欲望をもつとしている）。（Garland-Thomson, 2000, p.335）および（Millet, 2006, p.26）を参照。

²¹ ダフィーが西洋の理想を無力化（disable）しているように、ヴィーナス自体が切断という意味において既に（象徴的には）無力化（disempowerment）され、損傷されてい

ダフィーの身体は、メディアによる表象によって美の対極に置かれてきたが、それ自体が全体として存在する生身の身体であるという意味において、ヴィーナスと奇妙な相関関係をもつ。L. J. ディヴィスが、なぜ一方が脅威や哀れみの対象となるのに対して、他方は美しいと受け止められないようにすることができないのかと問うとき、彼は、ミロのヴィーナスと障害のある女性とを同時に議論の俎上にのせる自由があることを主張している (Davis, 1995, p.128)。ディヴィスは、「障害者についての『問題』はあまりにも長いあいだ障害をもつ人々の足元に置きっぱなしにされてきた」と述べて (*ibid.*)²²、見られる対象よりも見る主体の問題に視点を移行させたのである。ディヴィスは、ダフィーのパフォーマンスにヴィーナスとメドゥーサのイメージを重ね合わせて、どちらも相互の存在なしには規定されない二重の存在であると論じる。ここでいう二重の存在とは、美の理想としてのヴィーナスは、腕がないことによって美の規範から逸脱しており、脅威の対象として美の規範から逸脱しているメドゥーサは、かつては美しい女性であったことを意味する。その二重性が、ダフィーの身体において交錯しているのだが、ディヴィスはそれをダフィーの身体そのものというよりもむしろ、そうした二重性を見出し、付与してきた「正常」な眼差しの危険性であると示唆するのである (Davis, 1995, p.149)。

ダフィーは、自分を裸にさせた（と同時に彼女を包囲し、彼女に覆いを築かせた）剥き出しの視線を「鏡をかざす」身体によって撥ね返し、2つの眼差しのモードを、見つめる者との間に、見つめる眼差しの中に生み出している。したがって、2つのモードが同時に生じる場には、「見つめる者と障害の身体のダイナミックな交流」(Millet, 2006, p.27)があるといえよう。だが、そうして「メドゥーサの眼差しが別のルートで送られてくる」(*ibid.*)とき、ダフィーのヴィーナスを見つめる者は、みずからの2つの眼差しのモードに立ち竦む。そうして沈黙して2つのモードを要請するダフィーは、そのヴィーナスを見つめる者をも沈黙させるのである。

2-2. 視覚の場の崩壊

ると Millet は述べている。ヴィーナスの切断の伝統についての詳細は、障害学と美術史の視点からそれぞれ (Millet, 2006, pp.25-26) および (Davis, 1995, chapter6) を参照。なおこの章は (Davis, 1997) に再録されている。

²² ディヴィスは「障害はあるひとつの起源をもつ社会的過程である」と論じ、「だとすれば、他の障害が、それほど否定的な意味合いをもたないのに、なぜある障害が否定的レッテルを貼られるのかということは、複雑な社会的力に関係する問題である」という (Davis, 1995, p.130)。

2つの眼差しのモードの沈黙した交流には、ある「中断」が生じている。中断とは、観るものの「視覚の場の崩壊」(Davis, 1995, p.129)によって「物事の秩序の感覚が打ち砕かれてしまう」(Garland-Thomson, 2000, p.136)という状況である。この中断には、障害の身体との出会いの瞬間の様相が、先鋭化していると考えられる。ここでディヴィスの視覚の場の議論が参考になるだろう。

ディヴィスは、障害が「感覚の場」、とりわけ「視覚の場 (visual field)」において生じることを論じている。ディヴィスは、「私が前に論じたように、もし障害が感覚に根ざした文化的現象であるなら、どのように障害が、視覚、聴覚、知覚の場を占めるのかを問う必要がある」と述べて、そこから、「視覚、聴覚、知覚の場」の「崩壊 (disruption)」として障害を位置づけ、障害をもつ者同士の出会いや、そうではない出会いにおいて、「障害が眼差しの力と関係しているときに」こうした崩壊が生じるのだと論じる (*ibid.*, p.129)。眼差しの力の働く場として、ディヴィスは特に「視覚の場」という表現を用いているが、この「視覚の場」は、眼差しが生じさせる様々な感覚の場を意味していると考えられる (*ibid.*, pp.128-129) ²³。

ディヴィスによれば、いわゆる「正常な」人は障害のある人を見て、ある意味、視覚的な相互作用によって（メドゥーサが人々を変えてしまったように）石に変えられることになる。この瞬間、「正常な」人は突然自意識を感じ、硬直し、正視に耐えないが見ずにはいられないという状況に陥る。そして、視覚的な相互作用の場としての「視覚の場は、不確実な、危険な、裏切りの場となる」(Davis, 1995, p.132)のである。このことは、ディヴィスが「損傷をもつ人は、メドゥーサとしての観察者の眼差しによって石、すなわち障害のある人に変えられる。つまり逆説的に、観察者が、障害のある人へのみずからの反応によって、障害者になる」(*ibid.*, p.12)と述べたことと呼応する。

ディヴィスは、「完全な身体」あるいはまさに「正常な身体」を誰ももたないように、障害のある身体も、誰ももたないという (*ibid.*, p.140)。視覚の場の崩壊は、他者の眼差しによってもたらされる。こうした眼差しに挑戦するものとしてディヴィスはいくつかの事例を挙げて説明を試みている。ディヴィスがフロイトとラカンの理論を用いながら論じたことは、障害の身体が視覚の場の崩壊をもたらすのは、人がそもそも「完全な身体像」

²³ ディヴィスが「視覚の場」という表現をしばしば用いているのは、視覚が触覚的なものであるということと、障害の身体が眼差しの作用によって生じることを強調するためであると考えられる。

をいわば「幻想的に」作り上げているからだということである。人は皆、ラカンの言葉に由来する「寸断された身体 (corps morcelé)」²⁴の現実を抱え込んでいる。このばらばらな、断片化された身体は、フロイトのいう「不気味なもの (Unheimlich)」として、ふだんは抑圧されている。人はそれゆえ、障害の身体を目の前にすると、幻想として作り上げていた身体の像が揺らぎ、恐れるのである²⁵。ディヴィスは視覚的な場が崩壊してしまうまさにその場に、障害の身体の両義的な意味を読み取ったのである。

このような障害の身体との出会いの様相が、ダフィーのヴィーナスの姿において 2 つの眼差しのモードとして前景化している。しかもその前景化は、観るものの事物の秩序の感覚までも打ち砕き、沈黙を強いるのである。2 つのモードは、視覚の場と秩序の感覚の崩壊を伴う²⁶。たいていの場合、このような危機は意識下に封じ込められて、ばらばらになった感覚やその崩壊を回復しようと調整が働く。ディヴィスによればその顕著な例は、美術史家である²⁷。美術史家は、切断（不在）を見ないという埋め合わせを行う。美術史の専門家は、ミロのヴィーナスの失われた腕を想像するというように、一方で幻影肢を想像しながら、他方で断片的な部分部分を分析するという二重の行為を行い、その損傷と視覚の場の崩壊を回復しようとする。つまり、幻影肢の想像によって美術史家は、視覚の場を変形し、知覚の破壊の調整を行う (*ibid*, p.125)。

こうした不在を見ないという美術史家の見方、つまり身体の全体を想像することによって損傷を回復する見方を、ダフィーは毅然として拒否するのだ。ダフィーの身体の「全体」をつくりあげてしまうことは、究極的には、あのダフィーのテキストにある「ガス式の人工の腕」をダフィーに強いる他者の営みである。ダフィーは「全体を創りあげて」（それが覆いとなって表れていたものである）、視覚の場の崩壊を調整してしまうことに對して、「静かに怒りを込めて」いる。なぜなら、そのような見方は、彼女自身の自己定義の身体イメージや完全さの感覚を無視しているからだ (Millet, 2006, p.23)。ダフィー

²⁴ ラカンの用語である *corps morcelé* の英訳である *fragmented body* (断片化された身体) の表記をディヴィスは用いる。

²⁵ ディヴィスによれば、視覚の場の崩壊は、ラカンのいう象徴界の崩壊である。ディヴィスが障害の身体を重ねる断片化された身体は、ラカンのいう現実界に見出されるものである。このことから、障害が身体において現れるときには、現実界と象徴界のつなぎ目が崩壊することが示唆されていると考えられる (Davis, 1995, pp.140-141)。

²⁶ このことは、Millet がダフィーのパフォーマンスが観客の視覚を無力化する (*disable*) と述べていることに繋がる (Millet, 2006, p.27)。

²⁷ ディヴィスはケネス・クラークを引き合いに出しながら、美術史家の見方について論究している (Davis, 1995, chapter 6)。

の腕の痕跡ともいえる肩の丸みは、断片化を拒否して、全体として（幻影肢に頼らずに）存在する。みずからをそう定義したダフィーは、眼差しの対象でありつつ、眼差しを要請しつつ、その所有から逃れようとする。腕の部位の損傷について、部分化／断片化も全体化も拒否する身振りは、視覚の場の崩壊を引き起こし、その破壊された視覚の場に観客を置き去りにしている。2つの眼差しのモードにおいて、そこに見る者と見られる者との社会的な交流（Garland-Thomson, 2000, p.335）は認められない。ダフィーは、身体の形を境界づけ、意味づけ、見つめる規範的な視線を共有することを諦め、放棄することによって、自分自身の身体を立ち上げ、獲得している。ダフィーが諦め、放棄したものは、「眼差しの共同性」と呼びうるものである。ここでいう眼差しの共同性とは、人々の間に共有される規範的な眼差しであり、またそれを共有可能とするものである。みずからの身体を完全なものとして取り戻すために、観るものの秩序の感覚をばらばらに打ち砕き、眼差しの所有から逃れることによって、みずからの身体を自分のものにするのである。ダフィーは、いわば視覚の場の崩壊を積極的にもたらすことによって、見る者の眼差しを操作し、そうすることによって、特異なひとつの身体であろうとする。

ヴィーナスを纏い、身体をみずからのものとして立ち上げるダフィーの物語は、しかし、ここで終わらない。ダフィーにとって、ミロのヴィーナス像は、芸術作品の中での障害のある女性なのである。そのことを忘れてはならない。図 3-1 および図 3-2 におけるダフィーの静止したその姿は、いまにも動き出しそうなエネルギーの潜在性に満ちている。*Cutting the Ties that Bind* においては、ダフィーはそこで微笑んで一歩踏み出そうとする。みずからの「美」をヴィーナスに重ねたダフィーは、今度は、ヴィーナスの美との結びつきを断つことによって、みずからのものとしての「美」を立ち上げようとするのである。そこでダフィーは眼差しの対象から行為する者へとみずからを変容させていく。ヴィーナスの形をも脱ぎ捨てて、歩み出すダフィーは、身体を自分自身のものとしながら、自分自身のリアリティを求めて、よりリアルな身体へと向かうのである。そこから別の物語を、語りはじめなのだ。見つめる者たちの崩れ去った視覚の場に、歩き出すダフィーの身体のリアリティが眼差し以前の共同性—規範的な眼差しを共有することに保証されている眼差しの共同性とは異なる「身体の共同性」—を呼び起こそうとするのである。

第3節 眼差しの共同性と障害の美学

Cutting the Ties that Bind の公演パンフレットにおいてダフィーは、「自分自身の生

活に 100%責任をとることを選択した時、私は大きく前進し、毎日その選択をし続けている。」²⁸と述べている。この言葉が示すように、写真の中の歩き出したヴィーナスは、いかにも「勝ち誇っていて」(Davis, *op.cit.*, p.149) 自信に満ち、「強力なメタファー」(Nead, *op.cit.*, p.72=p.177) としての効果を發揮している。本節では、この歩み出したダフィーのパフォーマンスに焦点を当てる。前節では、ヴィーナスの姿のパフォーマンスは、これまで不可視とされてきた身体から、社会的医学的視線に包囲されていた覆いと自分自身が創り出した壁を脱ぎ捨てて、ダフィー自身の身体がそれ自体として完全な完結したものとして、自分自身の所有のもとに提示していることやその過程を示したが、それは一方で、観客との身体の間に関係性を認めないことを前提としているように思われる。眼差しの共通性を諦め、自分自身の身体をヴィーナスの身体そのものとして実現したダフィーは、その後、どのようなパフォーマンスへと至ったのかを探っていく。

3-1. リアリティの創造

ダフィーは、*Cutting the Ties that Bind* のパフォーマンスに添えたテキストにおいて次のようにいう。

私はリアルな生についてリアルな仕事をするのが好きだ。私の障害は私のリアリティの認識を中心にするものだし、私の障害はしばしば私の仕事の中心である。しかし、私の仕事は障害の問題を超え出たところにある。私はどのように自分の身体を感じているのかがゆっくりと分かってきた。私の人生は、障害のない人たちが感じているのとそんなに変わらない。かれらは正常であるという覆い—その概念は私を裸にしたものだ—を纏っているだけなのだ。

私たちは、どちらもステレオタイプの影に生きている。私はただ単に幸運にも、周縁にあり、そのステレオタイプに拒絶されて、自分自身のアイデンティティ、自分自身のリアリティを形づくり、それを新たに・・・美しく、誇り高く、障害のあるものに創造することを強いられる (Duffy, 1989, p. 7)。

障害のある身体もない身体もどちらもステレオタイプの影に生きている。そして「美しく、誇り高く、障害のあるもの」としてのリアリティを創造する作業を、ダフィーはひとりで

²⁸ “Heroes” (1987) の公演パンフレットより引用。

行う。ダフィーにとってのリアリティへの探究とも言うこの孤独な作業は、ダフィーが障害の問題から超え出たところにあると述べているように、身体そのものとの関係においてなされているとみることができよう。

ダフィーにとってみずからのリアリティを創造する作業は、まだ形をなさない身体からはじまっている。形をなさなかった身体が、形をなすためには、同一化できる何かが必要である。「美しく、誇り高い、障害のある者」としてみずからを同一化し、リアリティを創造する過程において、ミロのヴィーナスは必然的に必要であった。ダフィーは、ミロのヴィーナスに同一化することによって、観るものの視覚の場に現れたのである。

身体を同一化するためには、他の身体が存在と承認は不可欠である。自己同一化＝存在証明（identification）は、他の身体との関係と承認を求めているし、それなしには不可能である。ここで、ダフィーは、2つの意味においてヴィーナスとの同一化によるみずからの存在証明を成立させている。第一に、鏡をかざして観るものの視線を撥ね返したように、眼差しの2つのモードを要請したダフィーは、ミロのヴィーナスの姿とその美しさにみずからを同一化していた。その同一化は、ダフィーの身体を見つめるもの／観るものたちの身体との関係や、見つめるもの／観るものたちの承認によってなされるのではない。なぜなら、事物の秩序の感覚が崩れ落ちてしまった視覚の場において、ヴィーナスと同一化したダフィーの身体が成立しているように、ダフィーの身体と他の身体との間には、感覚的な共同性など見出せないからである。観るものから送られてくる視線に曝され、それに抗いながらも、観るものの秩序の感覚を破壊して、そこにダフィーは自己を立ち上げるのである。

第二に、ダフィーは、ヴィーナスと同一化することによって観るものとの社会的交流や眼差しの交流を断ち切ったが、ヴィーナスの姿を纏っているという点において、その姿に人々との繋がりも託している。ダフィー自身は、過去をもたないみずからの身体に、他の身体の記憶の中にあるヴィーナスのイメージを借りたのである。そうすることによって、観るものの規範を攪乱すると同時に、規範以前の感覚へと観るものを差し向けるのである。ヴィーナスが西洋における美の形式として広く人々の間に浸透しているからこそ、そして、ヴィーナスそれ自体が美の形式であると同時に外形が損なわれているという二重の意味をもつからこそ、ダフィーはこの姿と同一化し、且つ観るものに働きかけることが可能なのである。

だが、ヴィーナスの姿は、それ自体が西洋における美の形式であり、ダフィーの身体

にリアルな身体の形を与えてくれていたとしても、同一化可能な身体感覚を与えてはくれない。身体形式は同一化できても、感覚は同一化できないのである。だからこそ、ダフィーは微笑んで歩き出したのである。その歩み出したダフィーに、みずからの感覚に満ちたダフィーの姿がある。それこそが、ダフィーが感じ取った「勝利」である。ダフィーの身体「全体的で、完全で、自己完結」している様相は、ダフィーが「100%の責任」を引き受ける姿勢からくるものだろう。ダフィーの挑発的で挑戦的な意図をもつパフォーマンスは、眼差しの共同性が認められないところから出発していた。ダフィーは、ヴィーナスの姿になって観るものの視線を問い返すのだが、観るものの視覚の場を崩壊して、歩き出すその行為によって、そこに観るものの身体感覚が再び喚起されるのである。

それゆえ、ダフィーのヴィーナスは、身体が纏う意味とそこから自由になることの意味をめぐるものである。ダフィーは注がれる眼差しに対しては抗い、闘わねばならなかった。ヴィーナスという形を一旦は纏うことによって、みずからのリアリティをパフォーマンスにする。そのリアルなものはそれ自体の自己言及によって支えられている必要があったのである。そのようにして自分自身の身体を立ち上げる。そして、その「美しく、誇り高い、障害のある」アイデンティティの承認を観るものに求めるのである。アイデンティティは、他者との関係や承認を得て初めて社会的な存在証明となるのである。自分自身の身体として歩み出した身体は、よりリアルになるために、ヴィーナスからピュグマリオン彫像したガラティアのように、そしてそのガラティアを創造したピュグマリオンのように、見事に変貌を遂げたのである²⁹。

3-2. 身体と語りのパフォーマンス

これまで論じてきた *Cutting the Ties that Bind* および *Stories of a Body* の2つのパフォーマンスは、前者が写真によるパフォーマンスであり、後者が写真と生身の身体によってなされたものである。本章では、ダフィー自身によるテキストや写真資料などを参照しながら分析してきた。これまでみてきたように、ダフィーのパフォーマンスにおいて、身体と言葉は、相互に関係し合い、物語を形づくっている。ダフィーのパフォーマンスを引き合いに出しながら2つの眼差しのモードを見出したガーランド＝トムソンは、障害

²⁹ ガーランド＝トムソンによる、ヴィーナスからピュグマリオンに視点を移して論ずるくだりがある (Garland-Thomson, 2000, p.337)。ここでダフィーは、創られたものとしてのガラティアではなく、創り手としてのピュグマリオンに移行したのである。

の身体のパフォーマンスについて次のように述べている。

視覚的なものと語りを組み合わせることによる、身体と言葉は自己生成の行為において共に重要である。障害に独特なことであるが、このジャンルは障害を語りなおすために眼差しを操作することである。身体は言葉に不可欠であり、眼差しと語りのダイナミクスを生み出す物質的なシニフィアン（material signifier）として作用する（Garland-Thomson, 2000, p.338）。

ダフィー自身のリアリティの創造とそのパフォーマンスも、身体を経験と言葉が相互に重なり合うところに織り成されている。

先に引用したように、みずからの身体を「柔らかく、丸く、脅威的」だとみなしていたダフィーが、生身のヴィーナスの姿で現れた時、それ自体で「全体的で、完全で、機能的」であると、ダフィーはみずから言葉を言い換えている。ここでダフィーがみずからの身体を定義しなおしたその言葉の意味は、既存の意味をずらすものとして効果を発揮している。それは、理解可能であると同時に告発的であり、身体に関する規範を問い直すのである。

ダフィーの発する言葉は、ダフィーのパフォーマンスにおいて身体化され、ミロのヴィーナスとダフィーの身体の同一化によってさらに相乗効果をなしている。ダフィーの身体は、観るものの眼差しが「幻影肢」を想像することによって創り上げられることを拒否する効果を放っていた。規範的な眼差しの中では、ダフィーの身体は捉えられない。ダフィーは歩き出す行為の中で、自分自身を包囲していた覆いからの自由を感覚する。歩き出す行為は、規範に従属しないことをあたかも宣言しているかのように、その自由の感覚を身体化し、リアリティを生んでいる。

このようにしてダフィーは、視覚的な身体のパフォーマンスを、生身の身体とテキストを用いることによって、眼差し以前の感覚に引き降ろしていくのである。ダフィーの言葉と身体の相互の重なり合いが織り成すパフォーマンスは、自己生成の行為であり、その物語を形づくっているのである。そして、眼差しと語りのダイナミクスにおいて、「物質的なシニフィアン」としてのダフィーの身体は、歩き出す行為において感覚をも身体化していくのだ。そのリアルな感覚に、崩壊した視覚の場に置き去りにされていた観るものの感覚が触れる。なぜなら、歩き出した身体のリアルな感覚が、崩壊した視覚の場にある観

るものの感覚に働きかけて、感覚の崩壊の中ではじめて感受されるように思われるからだ。そして、ダフィーの身体の実在性に触れることによって、ダフィーのパフォーマンスを観るものは、眼差し以前の視覚の場に、身体の共同性の場が開かれていることを微かに感覚し、視覚の場の崩壊と崩れ落ちた秩序の感覚を少しずつ取り戻していくのである。

おわりに

本章は、メアリー・ダフィーの身体のパフォーマンス、とりわけミロのヴィーナスを想起させるパフォーマンスに着目して、その意味について考察してきた。ダフィーのパフォーマンスはこれまで、フェミニスト・アートの文脈およびディスアビリティ・アートの文脈において、主に身体の規範や眼差しの問題と結びつけられて論じられてきたが、本章では、それらを踏まえ、参照しながらも、そこにダフィーのパフォーマンスの意味を生成する側面や、見るものと見られるものの関係ないし身体間の相互作用をみてきた。

ダフィーのパフォーマンスは社会の、医学の、そして他者の眼差しの暴力を孕む視線に対する身体の抵抗であった。ダフィーのパフォーマンスは、社会的且つ政治的な意図を伴い、身体を覆いつくしている社会的な規範の虚構と暴力を露わにしていく。ダフィーの挑戦や医学モデルに対する身体の奪還の物語は明らかである。それゆえ、身体を包囲している覆いを脱ぎ捨ててヴィーナスの姿となって歩き出す過程において、ダフィーがいかに自分自身の身体を見出しうるのかについても言及してきた。共同性を剥奪され、忘却されてきた身体にとって、この戦略は、ある意味、物語を紡いでいくためのひとつの道だったのかもしれない。

ヴィーナスからピュグマリオンへの移行においてダフィーは、他の身体との眼差しの共同性を静かな怒りを示して諦めたかのようなのであるが、むしろこの諦めが、社会や美の規範に対してダフィーを強く立ち上がらせたものだろう。ダフィーは他の身体との関係においてではなく、外部からの眼差しによるのでもなく、自分自身の身体の中に、ミロのヴィーナスの姿を発見し、実在性を創り上げていく。そして「美しいものとして、誇り高いものとして、そして障害のあるものとして」姿を現すのだ。ひとたび裸体を露にして静止したダフィーは、不安と期待をもった人々の未知の眼差しを攪乱したままだ一人で、観るものの前で屹立する。そのパフォーマンスは、眼差しのダイナミクスを生じさせ、見つめる者に衝撃を与え続けている。この衝撃の後、ダフィーは微笑んで歩き出す。これまで歩き出したダフィーのパフォーマンスには関心が向けられてこなかったが、本章はここ

に、ダフィーにとってリアルな感覚があることを見出し、そこにダフィーが託した美学への希望を読み取ろうと試みてきた。

本章で論じてきた 2 つのパフォーマンスは、現在、主にアイルランドで画家として活動するダフィーの初期の活動に位置している。ディスアビリティ・アートにおいて、ダフィーの開拓者としてのパフォーマンスが放つ効果は、今もなお斬新なものである。自分自身の身体のリアリティを創造していくパフォーマンスは、身体の感覚において障害の美学が生まれる可能性を歩き出すことによって示唆している。ダフィーのパフォーマンス以後、障害の身体が、どのような眼差しの交差を生み出し、またどのような共同性へと向かうことが可能なのか。この問いは次章で追究する。

第4章

ローラ・ファーガソンの *Visible Skeleton Series* における痛みへの眼差し

はじめに

ダフィーがみずからの美を立ち上げる際に、ミロのヴィーナスという西洋の伝統的な美の形式にみずからを重ねるという戦略をとっていたのとは異なる仕方で、障害の美学を追求し、みずからの美を立ち上げようとした人物に、ニューヨークの画家であるローラ・ファーガソン（生年 1947）がいる。本章では、ファーガソンの絵画作品を取り上げ、その作品に描かれた「痛み」への眼差しに論を移すとする。

ローラ・ファーガソンの *Visible Skeleton Series* (1994-2004) に描かれた身体は、骨格が露わになり歪んでいる。このシリーズは、さまざまな障害のある人々だけでなく、医療関係者たちの関心をも喚起してきた。ディスアビリティ・アートの実践者たちは、障害の問題を個人の身体に位置づける医学モデル／個人モデルや、障害を個人的悲劇と捉える個人的悲劇モデルからの脱却をさまざまなかたちで展開しているが、その中でファーガソンの描く絵画が、医療関係者たちからも評価されていることは、一体何を示唆しているのだろうか。

本章の目的は、ファーガソンの描く彼女自身の身体の実験—とりわけ骨と歪み—に着目することによって、ファーガソンの試みの意義を以下の 3 つの論点から提示することである。第一に、ファーガソンの描く身体の実験が、医学的な眼差しや表象に対してもつ意義はどのようなものなのか。第二に、そうしたファーガソンの表現は、否定的なものとして見做されてきた身体の実験をどのように積極的なものとして提示しているのか。そして、第三に、ファーガソンの描く身体が、鑑賞者の身体との間にどのような相互作用の「場」を生み出しているのか。上記が 3 つの論点である。第一と第二については、主にファーガソンの作品を紹介している雑誌や先行研究から論じる。そこで考察したことを踏まえて、第三の論点については、ドルー・リーダーの「ディス＝アピランス」の概念を手掛かりとして考察していく。

第1節 *Visible Skeleton Series*—内なる実験への眼差し

Visible Skeleton Series は、ファーガソンが主に 1994 年から 2004 年に制作した作品群である。2003 年から 2008 年にかけてアメリカ合衆国内において 9 つの個展が開催さ

れ、しばしば身体や医療をテーマとした展覧会にも出展されてきた。図 4-1《目に見える骨格をもったうずくまる姿》(2000、紙に油絵具とブロンズ粉など、33.0cm×25.4cm、Memphis, Medtronic Sofamar Danek 所蔵)は、*Visible Skeleton Series* の中の 1 枚であり、脊柱側弯症により、脊椎に歪み—それは胸郭を圧迫し呼吸を困難にする—がある、ファーガソン自身の身体が描き出されている (Kevles, 1997, p.273)。なぜ彼女は自らの骨格を露わにした身体を描いたのだろうか。そしてそれらの作品はどのように鑑賞者に受け止められているのか。本研究の背景として、まずはそうしたファーガソンの作品をめぐる状況を述べることにする。

1-1. 医学的な眼差しへの批判

ファーガソンは、インタビュー記事の中で「絵画を描くことは、私にとって自分の身体を取り戻し、自分のものとするためのひとつの方法だった」(Clyburn, 2005, p.12) と述べている。次のような言葉は、ファーガソンが *Visible Skeleton Series* の制作に取り組んだ理由や意図をよく示している。

私たちの文化は「完全な」身体のイメージで私たちを攻め立て、この理想に従うように圧力をかける。障害や普通ではない生体構造をもつ人々は、とりわけ自分たちの身体を隠したり恥ずかしいものだと思わせられる圧力を感じている。芸術は、完璧ではない身体がそれ自体のもつ美しさ、優雅さ、感覚、そして独自性をもつものとして描き出される数少ないアリーナのひとつである。たいていの人は自分の身体の内側を視覚化するには、医学書のことを考えるのだが、そこでは皆よく似ているのである。けれども、私たちの身体は、外側と同様内側も個別的なものである。私のイメージは、解剖的であるばかりでなく個人的なものでもあるのだが、見る人たちが新しい方法で身体を知覚し、また身体的な自己により近い関係を感じることを提唱している。同じ理由で、私の絵画の中には他の人を抱擁したり、他人の手が触れたり、私を抱いたりしているのを描いているものもある。これは私が自己と他者の関係を探究するのに用いる視覚的な言語なのである。異なっているということがもたらしうる孤立感を超える方法なのである (Ferguson, 2003, p.30)。

こうした言葉からは、ファーガソンがとりわけ自らの身体の「個別的な」ありようや自分自身が感じる「美しさ、優雅さ、感覚、そして独自性」を描き出すことを通して、身体を知覚する「新しい方法」を提唱し、鑑賞者に働きかけようとしていることが読み取れる。ファーガソンは、先のインタビュー記事の中で、「医者たちは、あなた〔患者〕が知りもしないあなたに関する事を知っている。」「でも彼らはしばしばそれを全部非人格化するのだ。彼らは必ずしもあなたを個人として認めてはいない」 (Clyburn, 2005, p.12) と述べているが、ここには、障害のある身体を「完全ではない身体」とみなしその個別性を剥奪する人々の眼差し—とりわけ医学的な眼差し—に対する批判が込められている。

医学的な眼差しは、1970年代以降の障害者運動の活動家やディスアビリティ・アートの実践者たちが向けた批判の矛先のひとつである。アメリカの障害学研究者であり、ディスアビリティ・アートの実践者でもあるペトラ・キュッパースは、患者を見つめる医師の権力的な眼差しや、身体を表象したり目に見えない内側まで可視化したりする医療機器を前にして病いや障害のある人々が経験する眼差しを、「医学的な眼差し」ないし「診断的な眼差し」と呼んでいる (Kuppers, 2003, p.15, 38; 2007, p.47)。その眼差しは、医学書に典型的に示されるように、身体を標本として、すなわち、ファーガソンの言うように「非人格化」された均質的な身体とみなして対象化する。それは、症状や特徴によって身体を分類し、理想的あるいは正常な身体から逸脱する身体を「他者」として表象する眼差しである (Kuppers, 2003, p.40)。医学的な眼差しによって「他者」として表象される身体は、「正常な身体」の形成に不可欠なものとして機能することを意味してきた。そのような医学的な眼差しが、具体的な個人として生きる身体を捉えきれないばかりか、障害のある身体を「犠牲者」や「個人的悲劇」とする見方をもたらし助長していることに対して、ディスアビリティ・アートの実践者たちは挑んできたのである。

そのようなディスアビリティ・アートは、「他者」として表象されることを拒むものでもある。障害学研究者のアリス・ドムラッド・ドレガーは、「普通ではない生体構造をも

¹ 障害学は障害のある人々に向けられる眼差しについて問題を提起してきたが、とりわけ眼差しをめぐる力関係やその効果が着目されている (Davis, 1995; Garland-Thomson, 1997)。なお、ペトラ・キュッパースは、医学的な眼差しが生じる場を指して「メディカルシアター」と呼び、身体がその物質性や意味を医師や専門家たちに行為遂行／演技 (perform) する「公的なパフォーマンスの場」とであると論じている (Kuppers, 2003, p.39)。キュッパースは、歴史的事例として、19世紀にジャン＝マルタン・シャルコー (Jean-Martin Charcot) が、サルペトリエールの円形劇場でヒステリーの女性を多くの弟子や見物人の前で失神させる場面を取り上げている。

つ人々についての周知の表象のほとんど一特にテレビや雑誌に現れたドキュメントドラマ、ニュースを装った感傷的なもの一は、2つの反応を引き起こすべく計画されている」と述べて、「それは無分別な哀れみもしくは無分別な称賛である」という (Dreger, 2004, p.162)。「哀れみ」もしくは「称賛」というこの2つの反応は、どちらもその対象を「他者」として、「私ではない」ものとして明らかに徴づけるものだとドレガーは指摘する。このようにして「他者」として表象されることは、「他の人々のアイデンティティの確立のための道具として利用される」ことになるのである (ibid.)。ドレガーが、ファーガソンの作品はそのような表象とは全く異なる反応を引き起こすと評価しているように、ファーガソンは、医学的な眼差しによって表象され、人々の「アイデンティティの確立の道具」とされることを拒み、自らの身体の「解剖的」であり「個人的」でもあるイメージを立ち上げるのである。

1-2. 医学的な眼差しから内なる経験へ

障害のある身体を一方的に表象し、対象化し、また可視化する（と同時に社会的に不可視とする）医学的な眼差しが批判される一方で、それによって可視化された医学的なイメージを用いて表現する試みも、主に1970年代以降のメディカル・アートの文脈において多くなされてきた (Kuppers, 2004; 2007)。アメリカのジャーナリストであり、20世紀の医学的な技術が美術にどのような影響を及ぼしているのかを論じた B. H. ケヴレスによれば、そうした試みは、第一に、肉体的完全さの均質化したイメージに対する抗議として、第二に、内的で私的な「真実」の探究としてなされてきた (Kevles, 1997)。

ケヴレスによれば、身体の内部器官を捉えようとする動きは、それまでも美術史において取り上げられてきた背景があったわけだが、CTや超音波が1970年代半ばに臨床に登場すると、身体の完全さの均質化したイメージに激しく抗議する世代の怒りを示すものとなった (ibid., p.273)²。ケヴレスはファーガソンの作品に言及して次のように述べている。

ファーガソンの骨格の構造への焦点は、性的理想を表す女性の身体を用いることとの、女性アーティストたちによる拒絶の一環である。こうした女性アーティス

²1950年代、フリーダ・カーロ (Frida Kahlo, 1907-1954) は自らの内部器官を露わにして痛みを描いた。その作品は、次の世代の怒りを予告していたといえる。

トたちは、外的に定義される美の標準の例としてではなく、制作中の作品として、自分自身の身体を用いた。彼女たちは、自分自身の内部構造、すなわちギリシャの理想的な均衡美のようなものからの逸脱の度合いを見せるために、しばしばX線やCTスキャンを組み込む (*ibid.*, p.275)。

ケヴレスは、「20 世紀後期の自画像にX線やコンピュータ化されたスキャンを導入することは、変化した新しい所有の感覚を強調する」と述べている。それは、文明によって視覚的均質化に脅かされ、同じでなければならないとされる身体が、X線やスキャンなど新たな技術によって「個」を主張することができるようになったことを意味している。ケヴレスによれば、それは「社会的な規範からの独立を宣言するもの」であり、「自叙伝としての芸術は、何が親密で、本質的に私的であるのかを見せてくれる」ものである³。「内的で私的な真実を探究するために」アーティストたちはX線を用いるのだという (*ibid.*, pp.275-278)。

ファーガソンもまた、独自のやり方でこうした試みを行う代表的なアーティストとして位置づけられよう。実際、ファーガソンの描いた作品は、医療的なイメージと美のイメージに対する新たなアプローチであり (Kevles, 1997, p.273)、「自己表現の試みにおいて、医学とアートを絡みあわせた」(Samartzis and Arnold, 2008, p.1045)と評されてきた。先述のファーガソンへのインタビュー記事もまた、「ローラ・ファーガソンの芸術作品はあなたに偉大なる芸術家たちを想起させる。レンブラントのスケッチのひとつのように、彼女の作品は解剖学的レベルの細部に、感覚的なものと素材感の美しさが組み合わせられている。[中略] たいていの生物学の教科書の無味乾燥で簡素な様式で見る脊椎をあなたが見ているとは信じがたい」(Clyburn, 2005, p.12)と評している。

驚いたことに、医学的な眼差しへの批判も込められたファーガソンの *Visible Skeleton Series* に、医療関係者たちからもしばしば称賛が寄せられている。アメリカ整形外科医アカデミーがファーガソンに対して積極的に支援していることに言及しながら、前出のドレガーは、このような事態を、医学界が患者の声に耳を傾けるようになった「希望の持てるサイン」だと述べている (Dreger, 2004, pp.129-130=2004, p.197)。ドレガーは、ファーガソンの自画像が「見事なまでに価値観の逆転を示している。その絵は人を魅了する

³ ケヴレスによれば、こうした動きはフェミニズム運動において見られるものであるが、男性のアーティストも含まれている (Kevles, 1997, p.276)。

だけでなく、啓発する。」と述べて、「脊柱側弯症の骨格は、身体的に苦痛であると同時に、素晴らしいものとなりうるのか」という「根源的な問いを投げかけている」と指摘している（*ibid.*）。「しかしファーガソンの作品は—X線やC TおよびMR Iに基づき、それらによってひらめきを得てさえいるのだが—標準的な医学的表象ではないゆえに、苦しんだ人体像以上に、多くの医者を駆り立て」たのだ（*ibid.*, pp.162）。

たとえば、X線に写し出された自らの生体構造に基づいて描かれたファーガソンの作品について、脊椎の専門医であるディヴィッド・ポリーは、「三次元の歪みの優れた二次元描写」であり、「正確で、緻密で、人を魅了する」（Polly, 2004, p.173）と評している。医学雑誌にファーガソンの作品を紹介しているサマーチスとアーノルドは、ファーガソンの作品の芸術性が「社会的ないし医学的ステレオタイプを乗り越える」（Samartzis and Arnold, 2008, p.1045）と評価して次のようにいう。

人生の多くの様相を称え、そして脊椎の歪曲が複雑で形や機能がどうであって
も人間の身体の美に鮮明な証言を与えるために、自分の状況を用いている。さら
にローラが努めるのは、歪んだ脊椎を持つ個々人にありうる、しばしば気づかれ
ない見えない苦悩を、注目の的へと持ちこむことである。しかし、並行して、彼
女が強調するのは、どんな歪みもその人の生きる情熱、精神、自己を美しいもの
として知覚する能力、を断ち切ることができないということだ（*ibid.*, p.1046）。

ファーガソン自身も、整形外科医のコミュニティによって作品が受け入れられたことに驚きを示しており、「アートは変形的な戦略になりうる」と述べている。

障害、病い、普通ではない生体構造をもつことを受け入れることは、その人の身体とその人の身体の世界に対する新たな関係性をつくる必要をもたらす。つまり自己の再設計、その人自身の異なる身体を受け入れたいという欲望と、他者に受け入れられたいという欲望、感覚的／性的な性質をもった完全な人間として。アートは、変形的な戦略になりうる。つまり、何か完全で、美しく、視覚的に人を引きつけるものを作り、あるいは見ることによって、私たちは完全さや美を自分自身の中に感じることができる。このことは、固定や治療を探究する医学の傾向を超えて、癒し（healing）の別な方法への開放をもたらしうる（Ferguson,

2004, p.168)。

ファーガソンの描く身体は、美しさや普通であることといった規範に対して挑みながら、鑑賞者の感覚に働きかけるのである。

病理学者の J. ブルース・ベックウィズは「彼女の驚嘆すべき肖像画は、分析的な生体構造の伝統的に冷たい科学に生命と感情を持ちこんでいる。」(Beckwith, 2004, p.174)と述べている。骨と身体の歪みを露わにしたファーガソンの作品が、なぜ「啓発的」で「美しい」と医療関係者の関心をも引き付けたのか、という問いに答えるために、ファーガソンが「分析的な生体構造の伝統的に冷たい科学」にどのような「生命」と「感情」を持ち込んでいるのかを次にみていこう。

第2節 骨の感覚と歪んだ身体

前節では *Visible Skeleton Series* が医学的な眼差しを批判するものであると同時に、医療関係者たちをも魅了してきたことをみてきた。そこで本節では、その表面化した骨格と歪んだ身体に美と痛みを感じていく。従来の「美」の形式とは異なる美しさをファーガソンがどのように見出し、描いているのかを「肋骨のこぶ」と「非対称性」にみた後、その骨が個人史を帯びて痛みという「声」を発しているところに「生」と「感情」をみていく。

2-1. ^{アナトミー}生体構造の探究—X線写真と身体のバランス

Visible Skeleton Series に収められた作品はすべて、ファーガソンの実際の骨格とほぼ同じサイズで制作されている (Ferguson, unpublished, p.120)。自らの生体構造を描くために、ファーガソンは油絵の具とブロンズ粉を混ぜて紙の上の水に浮かべ、それを何度も繰り返すことによって重層的な表面を作り出している。この表面に、木炭、色鉛筆、パステル、油性のクレヨンを用いて描画を加える。この技法は、ファーガソン自身が生み出した独自のものであり、「結果として表れる形象的なイメージは、身体内部の骨や血液や血管からその形をとったもののように見える」(Ferguson, 2004, p.165)。

このようにして形象化されたイメージは、彼女の骨格の医学的なイメージ、とりわけ彼女自身のX線写真に基づいたものである。整形外科医および放射線科医の協力から得られた3DスパイラルCTスキャンは「新しい技術」であり、ファーガソンが「関心をもつ

たどんな動きや姿勢にも合うようにそれを回転させたり、傾けたりして、自分の骨格をどの角度からでも見ることができるようにした」(ibid.)。また、ファーガソンは 13 歳の時に経験した脊椎固定手術 (T5-12 脊椎骨を移植骨を用いて固定するものであり、1 年後に石膏のギプスになった) の記録を取り寄せて研究を行った。さらに、ファーガソンは、「より包括的な生体構造の理解を求めて」「運動感覚の構造や動きの生理学」をダンサーの指導者であるアイリーン・ドウドから学んでいる (ibid., p.166)。静止したままの X 線写真のイメージだけでなく、「動きの範囲の機微を分析」(ibid.) することもまた重要なことであった。そのようなプロセスを通して、ファーガソンは「骨格と筋肉が皮膚の表面の真下に確固として存在するというランドマークを認識」し、「自分の X 線と外見の見え方を対比した」(Ferguson, 2004, p.166) と述べている。

X 線写真を用いて自らの生体構造を探究しはじめた理由について、ファーガソンは、「自分の身体に何が起きているのかを明らかにする必要があると感じた」からだと述べている (ibid., p.166)。自らの生体構造への理解を深めていくことは、「視覚的な理解と個々人の身体内部の特異さとの結合」、つまり医学的なイメージが自分自身の経験へと結び付けられていくことでもあった。

生体構造的に正確であり、個人的でもある自分の身体のイメージを作り出すことは、自分に力を与えることのように感じた。あたかも自分が自分自身の身体を所有する感覚を再び獲得したかのようなだった。自分の経験が「医療化」されていたときには幾分失っていた感覚だ。自分の普通ではない身体の形態を理解し内面化すればするほど、自分の皮膚に優美さや心地よさを感じるようになり、自分の痛みや障害がより御しやすくなった (Ferguson, 2004, pp.166-167)。

ファーガソンが獲得した「あたかも自分が自分自身の身体を所有する感覚」は、X 線写真を自分自身の経験へといわば「受肉」していくことで獲得されたものである。そうした過程において、彼女は医学的な X 線のイメージとは異なる「美しさ」を自らの生体構造に見出していく。それは、医学的な眼差しとは違った見方をつくり出すことでもある。たとえば、ファーガソンは、自らの「肋骨のこぶ」について次のように述べている。

医学的な文献はたいてい脊柱側弯症の「醜い肋骨のこぶ」に言及しており、脊

柱手術の主な理由のひとつは「美容〔整形〕」である。しかし、私はそれ自体のより複雑な美をもつものとして、つまり、歪みを差異とみなし、差異を個別性とみなすものとして、そのこぶを描きたかった。私自身の普通ではない生体構造は、あらゆる身体は外部同様内部も個別化されているということ—そして各々が自身の優美さと美の可能性をもつことを、私に気付かせた (*ibid.*, p.167)。

「肋骨のこぶ」は、ファーガソンにとってそれ自体複雑な美をもつものである。X線写真を用いて彼女は、自分自身の身体を感じる美しさを描きながら、自らの身体とそれが創り出すイメージとの間にバランスをとろうとするのである。

ファーガソンが自らの背中の「歪み」にそれ自体の視覚的な「美」を感じているように、医学的な文献におけるイメージと自らが感じる身体のイメージとの間には、しばしば「不一致」が生じる。ソーシャルワーカーのカッサンドラ・アスピノールは、ファーガソンの作品について、医師と患者の関係性に焦点を当てて論じている。自分自身の専門家としての経験を踏まえながら、医師の示す「正しい写真 (the right picture)」—患者の身体を「奇形」として説明するもの—が、それを示される本人にとっては馴染みのないものであり、そこで「不一致」がはじまると論じている (Aspinall, 2004, p.171)⁴。本人が期待しているものと医師の示すスクリーンが一致することは双方の安心をもたらすのだが、そのいわば「内部と外部の一致のメッセージ」は、「最も恐れていたことが確認され」、「表面上も表面下も異なっているという非身体化の感情」をもたらすものでもある。この「失望の感情」こそ、ファーガソンの作品に強く映し出されているものだと、アスピノールは言う。しかもこの「失望の感情」は、不一致が一致したときの安心と共に消え去るのではなく、「揺らいでいる」のである (*ibid.*, p.171)。アスピノールの目には、ファーガソンが自らのイメージとして立ち上げた骨が表面化して歪んだ身体が、この揺らぎの中で「闘争」を伝えるものと映っている。その「闘争」は、ファーガソンが自己の感覚に骨の感覚を折り畳み、「骨を理解する」ことであり、「存在を理解すること」をめぐる「闘争」

⁴ アスピノールが医療現場において医者と患者との間に生じる「不一致」に言及しているのに対して、サマーチスとアーノルドは、ファーガソンの作品に生じている「不一致」を見出しており、脊椎の状態が「不調和」であることと、その脊椎が「女性の輪郭に囲まれている」こととの不一致が「痛みと美しさ」の「対話」において鑑賞者を魅了するのだという (Samartzis and Arnold, 2008, p.1045)。

であり、それは、「内部と外部に折り合いをつける試み」(*ibid.*, p.172)なのである⁵。

医学的なX線写真と自分自身の生体構造との間に、あるいは自分自身の「内部と外部に折り合いをつける試み」が、「失望の感情」を伴う「闘争」であるとしても、ファーガソンは、自らの生体構造に美しさを見出している。ファーガソンの美しさは、彼女の個性が突出するところ、非対称的な身体が内部と外部との間にバランスをとるところにある。彼女自身が感じる美しさがあればこそ、ファーガソンは脊柱側弯症のある身体を「経験を通して生きていること」と「それを観察し、芸術へと変えること」との二重性を用いて「芸術的な探求」を始めることを決意したのである(Ferguson, 2004, p.166)。この探求は、ファーガソンによれば「ダンサーのように」試みられた。なぜなら、彼女にとって、「歩く、動く、呼吸する」ことは、「意識的な認識」を常に伴うものだからである。ファーガソンは次のように述べている。

私の身体の非対称性は、重力／空間に対する私の身体の関係性において、私の中心性と全体性の精神的な感覚においてと同様に、バランスをとるのに微妙な努力の必要性を生み出す。歩く、動く、呼吸するという意識的な認識—普通はそれ自体で展開する身体のプロセス—は、私をダンサーのように、自分の骨と筋肉、神経と感覚に同調させるものであった。自分の身体を描きながら、私はこの高まった認識に焦点を当てて、それを視覚的なイメージへと変換させるのだ(*ibid.*, p.166)。

自らの身体への「高まった認識」を視覚的なイメージへと変換すると、今度は、その視覚的なイメージが画面上でファーガソンの身体のバランスを作り出す。前出のサマーチスとアーノルドは、このようなファーガソンの試みが「脊椎の歪みの意識や理解のための繊細な美と生体構造のアンバランスの共存を強調している」と述べている(Samartzis and Arnold, 2008, p.1045)。彼らが指摘しているように、ファーガソンの生体構造のアンバランス、つまり脊椎の「非対称性」は、彼女の感じる美しさと医学的なX線写真との間で、また自分自身の身体との関係性において、彼女に「バランス」をとらせようとする。ファ

⁵ アスピノールは、鑑賞者に、このファーガソンの闘争—安心と失望の揺らぎの只中—において、「対立」や「緊張」を試してほしいのだと論じている。なぜなら、そのことが必然的に個々人の自己が立ち現れる感覚をも引き起こすからである(Aspinall, 2004, p.172)。

ーガソンは次のようにも述べている。

あなたが普通ではない身体をもつとき、あなたはあなた自身のある種の美しさ—魅力、優雅さ、望ましさ—という、何であれ最も当てはまる言葉を創り出す必要がある。私にとっては、非対称性がそのひとつで、そしてバランスだった。アーティストとしての私にとって挑戦的だったことは、それ自体においてバランスのとれていないイメージから視覚的なバランスを生み出すことだった (Clyburn, 2005, p.12)。

骨格が表面化し露わになった身体は、かろうじて形を保とうとバランスをとっている。その骨の振れは、一方で彼女の身体において胸郭を圧迫し呼吸を困難にするものであり、他方で外部世界との関係において重力とのバランスをとることを強いているが、彼女の身体を支え、世界へと位置付ける柱でもある。X線写真を用いてファーガソンは、自分自身の身体の美しさを描きながら、自らの身体が外部世界との間にあるバランスをも描き出そうとしたのである。その視覚的なバランスは、非対称の骨が外部世界と均衡をとることで、ファーガソンに個別的な美しさを与えている。

2-2. 個人史を帯びる骨

骨格は、普通は皮膚に覆われて目には見えない、日常生活から隠れているものである。X線を用いて自らのイメージを探究し、そこに美しさを見出すファーガソンにとって自らの骨格のイメージは、非人格化され無機質なものとなった白黒のX線写真とは異なり、彼女の経験の中に織り込まれている。だからこそファーガソンは、自らの骨を、できる限り実際の骨に近づけて描いたのだ。それゆえ、ファーガソンの骨は、彼女の経験を証言するものにもなっている。図 4-2 《腰椎、前方から》(2000、紙に油絵具とブロンズ粉、33.0cm×25.4cm、個人蔵)を見てみよう。これは、図 4-1 に描かれた振れた骨の部位がクローズアップされて画面全体に描かれている。前出の J. B. ベックウィズは、ファーガソンの描いた骨を前にどのように反応したのかを次のように記している。

私〔ベックウィズ〕の中の病理学者は違った反応をする。《腰椎、前方から》〔図 4-2 (原文は図 3)〕と題された彼女の腰椎のおぞましい角の部分は、とりわ

け強烈な反応を引き起こさせる。〔中略〕最上部の脊椎に適用された赤と紫の繊細な装飾模様は、これらが生きていて、感覚的であり、私たちが観察する痛みのある構造であり、関節で繋がった骨格あるいは脊椎の放射線写真の冷たい白い骨ではないということを私たちに思い起こさせる（Beckwith, 2004, p.175）。

ベックウィズが述べるように、ファーガソンの描く骨は、それ自体「生きていて、感覚的」なものである。それは「放射線写真の冷たい白い骨」ではなく、「赤と紫の繊細な装飾模様」をなしており、それは、痛みを感覚させる身体の色合いである。なぜなら、図 4-1 および図 4-2 における振れた骨の色の濃淡や、その他の白い骨との接点が、痛みを喚起すると同時に、痛みの記憶を留めているからである。ベックウィズは続けて次のように言う。

同じイメージはまた、少なくとも私の眼には、長期にわたる経過の感覚をどうにか伝えている。第 2、第 3 腰椎のゆっくりとした、容赦のない、非対称的な崩壊は、しばしば溪谷の壁に見える地層の褶曲や変形を私に思い起こさせる。願わくは、彼女の医者が、その崩壊が脊髄や近接する神経に破滅的なダメージを引き起こす前に、その進行を引きとめ、無効にせんことを（*ibid.*）。

ベックウィズの祈りに見られるように、ファーガソンによって描かれた骨は、ファーガソンの個人史を帯びて、それ自体が彼女の過去から現在へと至る時間を有している。そしてその「非対称的な崩壊」を示す骨は、痛みの感覚を鑑賞者にもたらすのである⁶。

2-3. 骨に声を与える―「鳴り響く痛み」の感覚

ここまでファーガソンの美について論じてきたが、ここからは骨の痛みという声に着目する。なぜならば、ファーガソンにとって自らが感じる美を表現するのと同様に、痛み

⁶ 前出のケヴレスは「彼女のイメージは痛みから解放されて浮かび上がる、骨、血液、肉をかたちづくっている」と述べている。ケヴレスの言うように、個人史を帯びた骨には、その美しさの中に「痛みからの解放」を見出すことも可能である（Kevles, 1997, p.275）。けれども、その目に見える骨格はむしろ、「痛烈な痛みと不快」（Samartzis and Arnold, 2008, p.1045）の経験を示すものだろう。この「痛烈な痛みと不快」は、「100 度の歪みが手術によって 85 度になっている」（*ibid.*）ことがもたらすものであるが、ファーガソンが描く骨の歪みは、外形の歪みよりもむしろ身体に生じる「痛み」の感覚を、直接鑑賞者に伝えるものである。

を描くことが重要なことであるからだ。

前出のドレガーは *Visible Skeleton Series* の作品が、「鳴り響く痛み、あるいは空気のような優美さ」を示唆しており、「骨に声を与える」ものだとしている (Dreger, 2004, p.161)。ドレガーによれば、ファーガソンの作品は確かに骨の優れた素描であるのだが、「鑑賞者はそれらの素描がそれ以上であることを悟る」ことになる。つまり、「その人物の不格好な体つきの自己表象、繊細な美と歪んでしまった物質性の激しい痛みを同時に語るイメージ」なのだとドレガーは論じるのである (*ibid.*)。ドレガーが指摘しているように、ファーガソンの骨は、「彼女の身体の表面に現われている」、「普通は目に見えない、あるレベルでは、言葉で言い表せないもの」(*ibid.*) であり、ファーガソンはその骨に「声」を与えているというのである。その「声」は「繊細な美」と同時に、歪んだ物質性の激しい痛みを語る「声」である。サマーチスとアーノルドもまた、ファーガソンの「脊椎は声の導管」(Samartzis and Arnold, 2008, p.1046) であると言い表し、骨が痛みという声を発していることに言及している。

ファーガソンは、痛みを描くことについて、「痛みのリアリティを言葉で伝えることは難しいけれど、描くことは言語を回避してある非言語的な経験からもうひとつの経験へと、つまり筋感覚的、生理感覚的、内臓的なものを視覚的なものへと直接置き換えることができる」と述べている (Ferguson, unpublished, p.133)。

痛みは多くのレベルで起こるし、他にどんなことをするにしても、痛みについて、そして痛みから多くのことを学んだ。私は身体のあらゆる経験に興味があった。特に、私と内的身体との結びつきを感じさせる強烈な経験に。そして痛みはいずれにしても、確かに私と私の身体とを、注意を要求するという仕方で結びつけていた。だから私は痛みについて多くを考えずにはいられなかったし、痛みに注意を向ければ向けるほど、痛みがいつそう意味をもち、多くのことを理解する鍵だと思われた (*ibid.*, p.136)。

ファーガソンの経験する痛み⁷は、そこから「逃れることも、無視することもできない」

⁷ 痛みは急性と慢性と 2 つのカテゴリーに区別されるが、ファーガソンの痛みは「そのどちらでもないか、どちらでもある」ものだという。「損傷のそれぞれは急性のものだが、私の脊椎への根本的なダメージは構造的で恒久的なものであり、新たな損傷が起り続け

ものであり、だからこそファーガソンは、「痛みに入り込み」「その抗い難い性質に身を委ね、それを芸術的探究の焦点とする」ことを試みたのである (*ibid.*, p.136)。

痛みは、先にドレガーが述べたように「言葉では言い表せない」、言葉にならないものであり、言語化を拒むものである。そのように言語化不可能な痛みの声を、骨が発しているのである。痛みの声は、それゆえ言語にも音声にもならない、声なき声である。だからこそ、痛みについて論じた E. スキャーリーは、「痛みは言語をもたない」と述べたのであろう。それは他者にとっては聞こえないものとして受け取られる。痛みを感じる本人にとっても言語化不可能であることが、他者には痛みの声を聞こえなくするのである。

ファーガソンは、スキャーリーの著作から多くのインスピレーションを受けている⁸。スキャーリーが述べる拷問や戦争の痛みとファーガソン自身の肉体的な痛みの質やその規模の違いについて認めながら、痛みが言語化不可能なものであるというスキャーリーの考え方には同意できないとの態度を示し、痛みは『声をもたない』、語られ得ない」のではなく、「それは難しいけれど、可能だ。〔中略〕私自身の痛みの経験について語る言葉を一生懸命探している」と述べている (*ibid.*, p.220)。ファーガソンはそのような痛みを「他の内的身体の感情よりも雄弁なものである」(*ibid.*) と述べて、非言語的な経験である痛みを言語化／視覚化することを試みている。そのような痛みの声は、言語化されることから零れ落ちてしまいがちながらも、最も雄弁に語る声なのである⁹。その声は、その痛みの中にある人にとっては常に聞こえているものである。ファーガソンの場合、彼女の口からではなく骨から発するその声は、骨を通じて彼女の全身に鳴り響いている。その声を何とか言葉にすること、誰かに声として語ることによって、痛みは他者へと向けられる。けれど

ている。そうして 20 年以上にもなる。」「痛みの質や感触 (texture) は時と共に大きく変化した。」とファーガソンは述べている (Ferguson, unpublished, p.135-136)。

⁸ Scarry, E. (1985) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press. を指す。スキャーリーの議論は、痛みがもつ生成と非生成のメカニズムを論じるものであり、その主旨とファーガソンの痛みには相違もある。ここでは、ファーガソンの痛みに沿ってスキャーリーに言及していることを断わっておく。

⁹ ファーガソンは、痛みを神経の経験を通して言語化すると同時に視覚化することを目指してきた (Ferguson, unpublished, p.140)。彼女にとって痛みを視覚化することは、スキャーリーが示唆するように、痛みがもたらす世界の崩壊をくい止めようとする行為である。たとえば以下のような記述がある。「スキャーリーは痛みが世界をどのように崩壊させようとするのか、私たちが制作したり創造したりすることによってどのようにそれを防いでいるのかについて語っている。〔中略〕この文脈において、私のブラシ、鉛筆、クレヨン是我の手延長として見なされうるし、文字通り、私の芸術創造は、私の身体に声を与え、身体を世界に広げる手段として考えることができるだろう。」(*ibid.*, p.221)

も、「痛みが声をもたない」とされたときには、その声が聞き届けられなかったことを意味するのである。痛みが言語化不可能であるのは、言語が痛みを取り逃がしてしまうからなのである。

痛みの声は誰かに聞きとめられなければ容易に人を孤立させる。ファーガソンは痛みを、他者との繋がりとして見出している。

痛みは語ることが難しいが、また聞くのも難しい。痛みと共に生きられた私の生の異なりは、私を孤立させ、普通の人間の交わりからはずれたところに位置付ける。私は見かけは元気で、痛みをたいてい隠していたが、そのことは誰も本当には私を知らないということだった。私は人々と近づきたいなら正しい言葉なりイメージを見つける努力をしなければならないと悟った。私の内的経験を視覚的なかたちに翻訳することは、そのリアリティ、その質感と感触の一端を、他者に伝えることを可能にした (*ibid.*, pp.155-156)。

ファーガソンにとって痛みを言語化／視覚化することは、他者へと繋がる回路のようなものであり、だからこそ重要なものである¹⁰。ファーガソンと同様に、前出のキュッパースもまた、ディスアビリティ・アートにおいて痛みが雄弁な性質をもち、他者と繋ぐ回路となることを、実践に基づきながら論じている。キュッパースは次のように述べている。

痛みは表出的である。極限状態にある身体を表していて、その身体的な語彙は莫大で、解剖学的に刺激的である。痛みは情熱を引き起こし、主体の抑制を脅かす経験へと見る者を動かす (Kuppers, 2007, p.74)。

痛みは言葉を発さないが、多分、障害文化の詩 (poetry) においてはとても響応する力がある。そこでは痛みが陰影と表面を開き、多彩な意味を包み込み、異なる質感を共存させる (Kuppers, 2009, p.227)。

キュッパースが指摘しているように、確かに「痛みの中にある人間の身体は、画家や写真

¹⁰ 別のところでファーガソンは、「痛みはコミュニケーションのためのメカニズムである」と述べている (Ferguson, unpublished, p.230)。

家の好む題材だ」(Kuppers, 2007, p.74)と考えられ、痛みの表現は多くの言説や実践において取り上げられ「響応する (communicative) 力に満ちた」(*ibid.*) ものでもある¹¹。痛みがそれ自体表出的で響応する力があるということは、痛みの表象が時代や文化を超えて遍在することを裏づけてもいる。ここで、キュッパースが焦点を当てるのは、「痛みの遍在の別の側面」、すなわち「痛みの響応不可能性 (incommunicability)」であり、「コミュニケーションや意味をどういうわけか逃れ、言説や実践を繰り返し刺激する痛みの中心の不透明性」(*ibid.*, p.75) である。これは、痛みが絶対的にその身体においてのみ経験されるものであり、他の身体が代わりに引き受けることもできないことによる。自らの痛みについて言及しながらキュッパースは、「多くの身体化の側面が私的で排他的なもの」であること、そして「互いに痛みのリアリティを共有することや、それに言語を見出すことは、非常に問題があり、医学的な領域が最終的に認識されてしまう問題なのである」(Kuppers, 2003, p.7) と述べている¹²。痛みは、一方では響応する効力を発しながらも、他方で言語や意味からもすり抜けて、他の身体と共有する世界を崩壊させるものとも捉えられるのである。

ファーガソンの骨が発する痛みの声もまた、触発的なものであり、響応する力を有している。それは他者と触れるものである。けれども同時に、痛みの響応不可能性や言語化不可能性は、絶対的な孤立をもたらすものである (Leder, 1990)。ファーガソンが痛みの「他の人との絶対的分裂」(*ibid.*) の中にあって、他者との「接触」(Ferguson, unpublished) をどのように見出しているのか、そのことを次により詳しくみていく。

¹¹ 1960-70 年代のボディ・アーティストたちの試みや、痛みのボディ・ポリティクスの側面については (Kuppers, 2007, pp.74-94) を参照。キュッパースは、ディスアビリティ・アートの実践において痛みが「身体的／感覚的経験から意味を創り出そうとする創造作業の中心点として」、「身体的空想」を引き起こすものだとして論じている (*ibid.*, p.75)。

¹² ここで痛みで言語を見出すことは問題を含んだものとして捉えられているが、それゆえに「痛みを見出し、位置づけるための闘争」が、「多くの障害のあるパフォーマーが言語と身体的空想との複雑な関係を発展させることを可能にした」とキュッパースは述べている (Kuppers, 2003, p.7)。なぜなら、キュッパースが別のところで論じているように、言語だけでなく、痛みの場をめぐる闘争があるからだ。痛みは有機体に痕跡を残しているわけではなく、しばしば「痛みの身体的場は両義的」なものである。痛みを抱える人の声が、歴史的に「専門家のモノローグに表れてこない」のは、痛みが位置づけられないことにも起因している。けれども痛みは「明らかに現前している」のであり、「実際それは、強度の場によって包まれて、取り囲まれている」。キュッパースにとって痛みはパフォーマンスの場の中心として捉えられるものであり、その現象学的経験にとって重要なものである。そのことをキュッパースはイギリスのダンスを事例に挙げて分析している (Kuppers, 2005, pp.80-82)。

第3節 内なる切迫と他なるものとの出会い

ファーガソンの描き出した身体の骨に痛みを感じてきた。本節では、ファーガソンの描いた身体を彼女の痛みの経験の現われ（ディス＝アピアランス）と捉え、彼女がその痛みによどのような他者との関係を見出しているのかをみていくことにする。ここでは、ドルー・リーダーの「ディス＝アピアランス」概念を手がかりに、ファーガソンの骨と痛みの感覚を考察していく。

3-1. 痛みの二重性とディス＝アピアランス

ファーガソンは、「痛みはそれ自体の二重性をもつ。すなわち私の一部であるが、有害で異質な存在のようである。〔中略〕痛みは自己の内部に他なるものを創造する」（Ferguson, unpublished, p.148）と述べている。ファーガソンはまた次のようにも言う。

多くの仕方で、痛みは究極の内的身体の感情、つまり最も強度がありおそらく最も共有できないものを表している。痛みは、私たちが最も基本的な実存レベルにおいて自己 - 他者の二重性に直面させる（*ibid.*, p.132）。

このような痛みの二重性に、ドルー・リーダーのディス＝アピアランス（*dys-appearance*）¹³をみることができよう。リーダーによれば、「痛みにおいて身体ないし身体の一部は異質な存在（*alien presence*）として出現する」のであり、「痛みのある身体は自己とは何か異なるものとしてしばしば経験される」（Leder, 1990, p.76）。リーダーは、このようなかたちで身体が主題化されて意識に現れる様態を「ディス＝アピアランス」と呼び、痛みが身体のディス＝アピアランスを引き起こすことを論じている（*ibid.*, p.86）

¹³ 「ディス＝アピアランス（*dys-appearance*）」とは、序章で述べたように、身体に痛みや何らかの機能不全が生じたときに、普段は意識から消失し、無意識の中に沈む身体が意図せずして意識に立ち現れる身体の問題のことである。これは、身体が自己、さらにはそれまでの身体そのものとは「異なるかたちで現われる」ような、自らの「内部」において「離れて」経験される身体の問題を意味している（Leder, 1990, p.86）。ディス＝アピアランスは、「体感、健康、恒常性、生命機能、情動、運動性、知覚における攪乱の結果として身体が現前する」など、身体が不随意に主題化される様態を示すものであるが、ここでは痛みに限定して論じることとする。

リーダーは、普段は意識から隠蔽されている身体の（自己隠蔽の）構造が、痛みという契機によって引き裂かれ、身体が主題化されることを 3 つの側面から説明している（*ibid.*, pp.71-73）。第一に、痛みの感覚強化と呼ばれる効果により、痛みは最も強烈なものとして感覚される強度をもつ。第二に、痛みの一時的な構造により、感覚的な流れの中で一時的で不連続なものとして突出するものに注意が向けられる特徴がある。第三に、痛みは情動的呼びかけをもち、それは「強迫」という質をもつ。これらの痛みの性質から、痛みへと注意が引き付けられ、身体が主題化され、「人の存在全体が強力に志向し直される」ことになる。リーダーは次のように言う。

これは痛みの呼びかけが抵抗できないものだということではない。〔中略〕感覚強化は痛みを活動させ、一時的な儚さと結びつけ、情動的な呼びかけは、我々の注意力に特有の押さえどころを打ち立てる。しかし痛みは、他のどんな経験的な様態同様、一括りの直接の感覚的質には還元されえないのである。それは結局、世界内存在の仕方である。そのようなものとして、痛みは我々の生きられた空間や時間、我々の、他者や自分自身との関係を再組織化する（*ibid.*, p.73）。

リーダーは痛みを現象学の文脈において論じているのであるが、痛みが重要であるのも、このように痛みが「我々の生きられた空間や時間、我々の、他者や自分自身との関係を再組織化」するからである。リーダーは続けて次のように言う。

ここで痛みは、私が志向の崩壊（*intentional disruption*）」と「時空間の狭窄（*spatiotemporal constriction*）」と呼ぶものをもたらす。それと相まって、痛む身体は、我々に自的・追求（*telic demand*）をもたらす異質な存在（*alien presence*）として現われる（*ibid.*）。

痛みによって世界は再組織化される。「志向の崩壊」は、それまで共有されていた世界と

¹⁴ リーダーの説明をここでさらに引用すれば、「身体は、痛みや病気の時のように、それが通常の望ましい状態から離れたときに出現する。身体はそれ自体から、そしておそらくは経験される『私』から離れているということである」（*ibid.*, pp.90-91）。

の関係および他者との関係が、痛みによって分断されてしまうことを意味している (*ibid.*, pp.73-75)。リーダーが述べるように、「痛みは、ひとりだけを襲う。冷たい風の感覚とは異なり、痛みはもうひとりには共有されない内部性によって特徴づけられる。」 (*ibid.*, p.74) のである¹⁵。痛みが「共有されない内部性」の性質を帯びているからこそ、それは何か異質なものとして、内部にある外部として感じられる。そしてその閉じられた世界の中で、それまで世界へと、他者へと向けられていた志向性は崩壊し、それは「時空間の狭窄」をもたらすのである。

我々の志向性を分断する痛みの傾向が、徹底的な世界の崩壊を引き起こすことはない。時間と空間の意味のある連続性、企図、目的に身を置き入れることが、世界内存在としての我々の本質である。しかしながら、我々が痛みによって押しやられる新たな世界は、圧縮された側面をもっている。距離感覚の広がり、体感の圧迫的な近さによって取って代わられる。我々はもはや、世界の其処へと分散しているのではなく、突然まさに此処に固定される (*ibid.*, p.75)。

志向の崩壊によって他者や世界との関係性が分断されていてもなお、その世界は完全には崩壊しない。痛みは、世界を「崩壊」させるというよりもむしろ、世界を共有されない内部性の内に「圧縮」するのである¹⁶。痛みの中にある身体は、崩壊寸前のぎりぎりのところで世界内存在を維持していると考えられるが、絶えず「今此処の身体」 (*ibid.*, p.76) へと召喚され、そこに固定されるのである。

このような「世界の分断と収縮」は、身体と自己との間に裂け目を生じさせ、自らの身体に新たな関係をもたらす。先に引用したように、身体は「目的追求をもたらす異質な存在」として現前する。そのことをリーダーは「身体はもはやゼロの地点ではなく、積極

¹⁵ 痛みは「自己反省や孤立を誘発する傾向」がある (Leder, 1990, p.75)。これは他の快楽やそれに付随する幸福が本来「拡張的」であり、世界の流れに開き、他者と接触するのとは反対であるとリーダーは述べている。痛みの状態にある人の方が他者と接触しようとすることも、このような志向の崩壊と時空間の狭窄がもたらす「個別化の効果」に応じているとリーダーは捉えている (*ibid.*, p.74)。ファーガソンの視点は、リーダーの視点に連なるものであると考えられる。

¹⁶ 痛みの時間性についてリーダーは、痛みが（慢性の痛みでさえも）毎回新たに経験されることに触れて、「痛みのない過去は忘れられるも同然である。我々はかつて痛みがなかったことを知的に知っている一方で、これがどのような感じかという身体的記憶を失うのである。同様に、痛みのない未来は想像できないだろう。」 (*ibid.*, p.76) と述べている。

的な現前であり、その呼びかけに我々は抵抗しなければならない」(*ibid.*)と述べるのである。この現前は、リーダーが「体感の圧迫した近さ」と言い表したように、まさに内部からの切迫である。それは、「他なるもの」として、いわば内部にある外部から切迫してくるものと考えられる。この切迫は強烈であり、まさに自己も、世界も、言語も崩壊させてしまうようにみえるかもしれない。けれども先に論じたように、ファーガソンはそのような痛みの中に身を置き、その声を自ら聞きとろうとしたのだった。リーダーもまた、痛みの発する声を、「直接的」で「情動的」な「呼びかけ」として、「さしあたって痛みが心臓からきていると仮定すれば、寡黙だった内臓が今や知覚を通して氾濫し、行動を求めて叫んでいる」(*ibid.*, p.71) ものとして聞く。そして、身体と自己との間に裂け目が生じるところに、「意識的な私 (I) [引用者注：英語の主格] の介入が要請」されることになる (*ibid.*, p.87)。第2章、第3章で論じた「特異な “I”」の生起である。

ここで重要なことは、「身体と自己との間のこの裂け目は、痛みによって引き起こされるばかりではなく、痛みに適応する反応としての役目も果たしている」(*ibid.*, p.77) ということである。自己とは何か異なるものとして感じられる身体の感覚は、痛みが引き起こしていると同時に、身体を離れたものとして知覚することで痛みに反応するのである¹⁷。痛みが発する呼びかけは、そうしてリーダーのいう「目的追求」を示している。つまり、「痛みによってもたらされる感覚の忌避や世界の分断は、取り除かれることを大いに求めている」。リーダーは、痛みのもつ「目的追求」が、「神経筋の回路構成に組み込まれている」ばかりか、「解釈学的契機」と「実用主義的契機」を含んでいると論じている¹⁸。解釈学的契機において、苦しみの解釈と理解への探究が引き起こされ、実用主義的契機において痛みは行動の対象となり、薬、治療、助けを求めるのである。これらは、痛みの発する呼びかけが、何らかの応答を求めていることを示しており、痛みに対する「文化的反応」

¹⁷ ここでリーダーは、痛みから自由になるために痛みを取り除いたり（たとえば、抜歯や手足の切断などがある）、取り除けない場合には「それ」として身体を経験したりすることについても論じている。いずれにしても痛みは、身体から (*from*) 行為するのではなく、身体に向かって (*toward*) 行為することを強いるのである (*ibid.*, p.79)。この記述はたびたび繰り返される（たとえば、前出の注 14）。身体が異質なものとして離れて感覚され、「モノのような」性質が表面化することは、「単に近代の医者客観化にのみ生じるのではない」。リーダーが指摘しているように、「医者の診察室を訪れる以前に、患者の痛みと障害には既に、離れた知覚に対する下地がある」(*ibid.*, 77)のである。

¹⁸ リーダーは、脚注において、これらの契機の双方が別々のカテゴリーなのではなく、緊密に縊り合わされ、相互依存的であることを、ハンス＝ゲオルグ・ガダマーを引き合いに出しながら言及している (*ibid.*, p.188)。

(Williams and Bendelow, 1998, pp.162-168) と密接に関わるものであろう。痛みについての語りは、痛みの原因やその意味の探究に向けられるだけでなく、その語り方がいかに文化的なものであるのかをも示している¹⁹。痛みを取り除くものとして捉えることもまた、痛みが必然的に要請する「文化的反応」のひとつなのであり、痛みへの文化的反応はいわば必然的に要請されている。

とはいえ、リーダーが示唆しているように、痛みを含めたディス＝アピアランスは、「否定的なものに対する身体の文化的読みを歪めることに役立ってしまった」(Leder, 1990, p.92) 側面もある。なぜなら、痛みが深く関係している老い、思春期、月経、妊娠のような現象は、ディス＝アピアランスをしばしば生じさせるものであるが、「文化的偏見は、そのような〔身体的な〕変化を忘れさせたり、価値を失わせたりすることになる。老齢はしばしば墮落と等しくされる。妊娠や出産はあたかもそれらが機能不全の状態であるかのように医療プログラムの中に包摂される傾向がある」といえるからである (*ibid.*, p.89)。リーダーは、明らかにディス＝アピアランスを何らかの身体的な機能不全と結びつけて論じているが、そのような結びつきと、ディス＝アピアランスに否定的な価値を付与することとは同義ではない。「〔老いや妊娠〕は、自分の身体に新たに近づけたり価値を与えたりする時間でありうる」(*ibid.*, p.90) のであり、痛みもまた、身体を変容させつつ新たな身体との関係をもたらすものである。ディス＝アピアランスは、身体がさまざまに変容していくプロセスを分節化しつつ連続性をもたせる上で重要な契機なのである。

ファーガソンは、以前は自分の痛む背中だけは美しいと思えず「すべてを背中に押し込めて切り離していた」(Clyburn, 2005, p.12) と述べ、しかし「絵画や自分自身の生体構造について学んだりボディワークをする過程を通して、私は私の背中でさえも美しいと認識し始めた」と語っている (*ibid.*)。このような身体認識の変容は、美という観点からすれば、美しくないものとして自分自身から切り離していた背中―歪みと痛みのある背中―に、美という価値を見出しており、そのこと自体、積極的な価値を身体に与えているともいえる。けれども、自分自身から背中を、あるいは痛みを切り離す身振りが、自らは認めたくないもの、美しくないものとして自らのイメージに取り込めないものを排除し、棄

¹⁹ たとえば、脊椎損傷のある男性の語りから、語られる痛みの経験と語られない痛みの経験を分析したものとして Simith and Sparkes (2008)がある。この論考は、社会的なジェンダー規範が、痛みを語りやすくしたり、語りにくくしたりする上でどのように機能しているのかを論じたものであるが、実際に経験した痛みの記憶が言語化されていく過程と文化的類型を示しているものと考えられる。

却する身振りであるとすれば、「背中でさえも美しい」というファーガソンの認識は、別の身振りをも示しているように思われる。「絵画や自分自身の生体構造について学んだりボディワークをする過程」において、切り離されていた背中が美しいものとして認識されていくことには、どのような別の身振りがあるのだろうか。この別の身振りについて考えるにあたって、X線写真との相互作用をみていく必要があるだろう。

3-2. ディス＝アピアランスの力としてのX線

既に言及したように、ファーガソンが自分自身の身体を医学的な眼差しから取り戻す過程には、X線写真を用いて自分自身の身体（の内部）を探究することが重要な役割を果たしていた。ファーガソンにとって、X線写真を見ることは、自分自身の身体に近づくための手立てである。リーダーが「治療者の眼差しは我々自身の眼差しの拡張を提供する。他の媒介を通して、そうでなければ手に入らないような一連の技術的、概念的に拡張されたやり方で、我々は自分の身体に出会うようになる」（Leder, 1990, p.78）と述べているように、X線写真を映し出している医学的な眼差しは、ファーガソンの眼差しを拡張し、自分自身の身体との出会いをもたらすのである。このとき、身体を冷たく見つめ、その内部まで凝視し、症状を身体に書き込む医学的な眼差しは、ファーガソンの眼差しの中に織り込まれていくことによって、ファーガソンの背中への意識もまた変容したのだと考えられる。このような眼差しを「拡張」する身振りにおいて、ファーガソンの骨や痛む背中とは、自分自身の身体との出会いとなるのである。

さらにリーダーによれば、X線は「ディス＝アピアランスの力を構成する」（*ibid.*, p.144）ものである。ここで、ディス＝アピアランスの力とは、「（他なるもの」が自らの内部において「離れて」現れることによって）自分自身の身体との出会いをもたらす力を意味すると考えられる。X線によって骨を視覚的に捉えること、そして内部感覚として感覚することは、自らの身体の内部に生じる骨の現われ（ディス＝アピアランス）となるからである。リーダーはX線に言及しながら、ディス＝アピアランスの力を、身体と「死」（あるいは「死—の中にある一体」としての「死体」）との関係として描き出している。

私自身の死体は予測的な仕方で経験され、私の生きている身体の内部に暗黙に宿っている。疲労は私の四肢の本当の重さを思い起こさせ、X線は私の目に骨格を明らかにし、事故は私の激しい脆弱性を想起させ、老いの中に私は能力やスキ

ルの喪失を感じる。こうした死を思い起こさせるもの (reminders of death) は、デイス＝アピアランスの力を構成しており、私に己の身体化した状態を呼び起こす。死体はいつも内側から迫っている (*ibid.*)。

「死」あるいは「死体」は自らが経験できないもの、自らが接近できないものである。リーダーの言葉を引用すれば「死体は〔中略〕絶えず接近している未来であり、遠ざかることなく、『私』が到達できない必然的な終焉である」 (*ibid.*, p.145)。生きている身体の内には、「死を思い起こさせるもの」が「暗黙に宿っており」、その極限として「死／死体」はある。X線写真は、そのような自らの身体の内にある「死を思い起こさせるもの」なのである。身体には、この「死／死体」が「いつも内側から迫っている」。

この「死／死体」が常に切迫している事態について、リーダーは、対照的な 2 つのパースペクティヴをソクラテスとデカルトに見出している。

デカルトにとって、解剖の対象としての死体こそが、科学的知識の鍵を提供するものである。すなわち、ソクラテスが彼自身の身体に先取りの形態で言及しているのに対して、デカルトは他者の現実化された死体を論じるのである。

このパースペクティヴの移行において、デカルトが影響を与えた近代の変質への手掛かりが見出される身体は、古代から現在に至るまで、しばしば病氣、衰え、死に関連してきた。しかし、ギリシャ人や中世の人々にとって、それは主に一人称のパースペクティヴからはっきりと述べられる事柄であった。その人自身の死する存在としての有限性と共に実存的な先取りがあった。問題なのは主体の死である。〔中略〕しかし、この一人称の脅威を克服するためのデカルトの戦略は、まさに身体を完全に三人称において捉えることである。他者の身体こそ、デカルトが解剖したものであり、彼自身の身体はそこからそのようなモデルに再構成された (*ibid.*, p.145) ²⁰。

²⁰ ここで自らの身体、とりわけデイス＝アピアランスへのパースペクティヴの対照的なものとしてリーダーが引用しているのは、プラトンの『パイドン』の対話（クリトンにどのように埋葬されたいのかと尋ねられた時のソクラテスの応答）とデカルト『省察』（デカルトが「私」と死体との関係について述べている箇所）である。リーダーは、デカルト的心身二元論、つまりこのように三人称として捉えられる身体のパースペクティヴが「根本的に近代の身体の理解に影響し、身体化に接近する別の方法とはうまく共存せず、場合によっては別の方法にとってかわってしまった」（Leder, 1990, p.146）と述べて、近代医

ここでリーダーが論じているのは、近代以降のデカルト的な心身二元論に基づく身体と、身体に対するそれ以前のパースペクティヴの違いである。リーダーはソクラテスを取り上げながら、古代ギリシャ人や中世の人々にとって、病気、老い、死などは、「主に一人称のパースペクティヴからはっきりと述べられる事柄であった」(*ibid.*)と述べている。それらは、死が先取りされることとして、「有限性と実存的な先取り」として捉えられており、そこで問題なのは「主体の死」なのであったという。ソクラテスは、一人称の視点つまり「彼自身の身体」において「自らの死体」を捉えていたが、デカルトは、三人称の視点から、つまり「他者の現実化された死体」として「自らの身体」を捉えていた。死／死体は自らの身体において常に切迫しているのだが、「この一人称の脅威を克服するため」にこそ、デカルトは身体を解剖される他者の死体として描き出したのだとリーダーはいうのである。デカルトにおいて彼自身の身体とは、あくまでも三人称のパースペクティヴにおいて解剖されたモデルから再構成されたものである(*ibid.*)。

この2つの対照的なパースペクティヴは、ディス＝アピアランスにおける身体への2つの接近の仕方を示唆してくれよう。リーダーを援用しながら前出のキュッパースは、X線がもたらすこのような身体的な出会いについて、カナダのウェブデザイナーのスーザン・ハーマン(Susan Harman)による3人の線維筋肉痛の女性の文章、イメージ、パフォーマンスを素材としたインスタレーションを事例に考察している。キュッパースは、X線写真のイメージを用いたウェブ上のパフォーマンスが、通常の白黒ではなく「暴力的な黄色と青」で描かれているところに、「暴力と怒り」を感じとっている²¹。リーダーがX線を「死を思い起こさせるもの」だと論じたことを踏まえて、キュッパースは、X線写真の骨格のように「医療的なものを知覚するばらばらな身体のイメージ」は、「生の一時的な性質」に触れるのだという。そして、このような視覚的な出会いを、「生における死の現われ出る感覚との対話」だと論じている(Kuppers, 2003, p.119)。X線写真に映し

療について論じているが、ここではパースペクティヴの違いにのみ焦点を当てていることを断わっておく。

²¹ なおキュッパースは、「暴力と怒り」を暗示するパフォーマンスのイメージが、「従順な主体」つまり「症状のパフォーマンス」を示すのではなく、「可視化することのポリティクスとメカニズム」を示していると論じている。「触れて、侵入し、貫通する(医学的な)眼差しとしての視覚は、明らかにそのイメージの中だけでなく、身体的な探究の道筋において明確になる」というキュッパースの言葉には、「医学的な眼差しの暴力とそれが与えられる主体の見つめ返し」が主題化されていることが理解されよう(Kuppers, 2003, p.119)。これについては、第2章、第3章で論じた。

出された骨格は、それ自体、死の現れ出る感覚を引き起こし、死／死体との対話を引き起こしうるのだといえよう。この対話は、X線写真が単にデカルト的な他者の、三人称の身体ではなく、まさにソクラテス的な一人称の身体として、自分自身の身体と出会うということを示している。

ファーガソンの場合も同様に、自分自身の骨の現われは、X線という医学的な眼差しを織り込み、拡張しつつ、「生における死の現れ出る感覚の対話」として、一人称の眼差しにおいて捉えられているとみることができよう。そのことは、彼女の骨が個人史を帯びたものとして、そして痛みという声を発するものとして、描き出されていることにも見て取れる。ファーガソンは、まさに一人称のパースペクティブにおいて、骨と痛みの感覚（ディス＝アピアランス）を視覚的なイメージに置き換えているのである。表面化して描き出された骨は、ファーガソンの身体において現に生じている骨と痛みの感覚とそのディス＝アピアランスそのものである。ファーガソンにとって骨は、内部感覚において意識から消失し、無意識の内に沈んでいるものではなく、常に痛みの声の在り処でもある。その声との対話は、いわば「自らの死」との対話となろう。今や、X線写真の自らの骨格を見ることによって拡張したファーガソンの眼差しは、骨を対象化して見るのではなく、骨の中に潜り込み、自分自身と出会っている。そうしたパースペクティブから描き出されるファーガソンの骨は、医学的表象とは異なり、三人称のパースペクティブで見られることを拒むものとなる。ファーガソンの作品に「緊張や対立」が走り、医師たちをも魅了した理由のひとつは、骨と痛みの感覚（ディス＝アピアランス）に、一人称と三人称のパースペクティブから捉えられた骨のイメージが聞き合い、そこに身体的な出会いがあるからであろう。

繰り返して言えば、自分自身の身体との出会いは、自らの内において離れたものとして、「他なるもの」として切迫してくるものから導かれる。作品に描かれた骨は、痛みが創り出す「他なるもの」の視覚的なイメージである。リーダーやキュッパースは、この「他なるもの」の創出を、死の現れやその現れの感覚の対話にみていた。この対話の極限には、自らの死との関係があった。けれども、ファーガソンにおいては、この対話が「他なるもの」と「触れること」へと繋がっていること、そして、その「他なるもの」との出会いが、自己－他者の二重性として、自己の中の他者や世界との対話として描き出されていることを次にみていく。

3-3. 透明な皮膚—他なるものとの接触

ファーガソンは、自らの骨と痛みの感覚およびその現れ（ディス＝アピアランス）を描いていると考えられたが、それは、図 4-1 に描かれているファーガソンの身体の「透明な皮膚」にみることでできよう。これを前出のベックウィズは、「透明な女性のテクニク」（Beckwith, 2004, p.175）と呼んでいる。このテクニクが、「痛みを伝えるための」テクニクであることに言及し、ベックウィズは、次のように述べている。

ファーガソンのイメージの多くにおいて、彼女の骨格は皮膚の窓を通して剥き出しになっており、表面の組織は透明になっている。透明なローラは、固く執念深く歪んでいる骨と、敏感で感覚的な柔らかさが衝突してかたちづくられた混合体として露呈している。このテクニクは、わたしがこれまで見てきたものよりもさらに効果的に、骨の硬さと覆っている組織の精巧さとの間のコントラストを伝えている。テクスチュア（質感）の中のこのコントラスト、つまりより硬い構造とより柔らかい構造の摩擦こそ、患者たち、とりわけ整形外科の問題をもつ患者たちが経験する多くの痛みの究極的な原因である（*ibid.*, pp.174-175）。

ベックウィズの言葉を繰り返せば、「透明なローラ」は、「硬く執念深く歪んでいる骨と、敏感で感覚的な柔らかさが衝突してかたちづくられた混合体として露呈している」。この透明な皮膚を通して見ることでできる「骨の硬さと覆っている組織の精巧さとの間のコントラスト」こそ、整形外科の専門家の目には「痛みの究極的な原因」と映るのであり、その痛みをファーガソンは描き出しているのである。

ファーガソンは皮膚について、「皮膚は自己と外的世界の境界である。外部環境と内部環境の双方と接している緩衝地帯である」（Ferguson, unpublished, p.222）と述べている。この言葉を踏まえるならば、透明な皮膚は、「自己と外的環境の境界」があいまいになり、もはや「外部環境と内部環境」との境目すらもないことを示すものとなろう。ファーガソンはさらに、「身体は自己と他者の媒介者、意識と物質世界の媒介者」（*ibid.*）であると述べていることから、皮膚が透明となった身体は、自／他ないし内／外の双方が区別されない、あるいは双方に触れている場であることが理解されよう²²。その身体を覆

²² 生物学に基づきながら、ファーガソンは有機体としての身体とミクロレベルな細胞に生じる自己と非自己との関係についても述べている。ファーガソンにとって他者とは「他

う皮膚が透明になり骨が表面化していることは、骨と痛みのディス＝アピアランスを視覚化しているばかりか、自己と他者、あるいは内部と外部とを隔てる境界が揺らいでいることをも示唆しているのである。先ほどのベックウィズが描かれた骨に痛みを捉えたように、身体が媒介するものを痛みがすべて突き通してしまっているようにも思われる。

リーダーが通常の自己－他者関係の分断であり崩壊であると捉えた痛みの真只中において、ファーガソンは、痛みを自己－他者の二重性として捉えていた。ファーガソンの透明な皮膚は、「骨と痛みの感覚」から生じるディス＝アピアランスという「他なるもの」に触れて、自らの境界をも他なるものとの接触の中に置き入れている。自己と他者関係を分断する痛みは、しかし、その痛みの只中において他者と結びつけているのである。もちろんリーダーは、「ディス＝アピアランスは『他者』としての身体の現われ」(Leder, 1990, p.137) であるとも述べている。世界の崩壊をもたらそうとするのは、ディス＝アピアランスであるが、このディス＝アピアランスによってこそ世界への接触がもたらされるのである。ここでディス＝アピアランスは、その内なる切迫に対して身体を受動的なものとするのだが、逆説的なことに、自らに閉じていくのではなく、自己の中 he なるものに開かれていく身体そのものなのである。

興味深いことにファーガソンは、痛みが創出する他なるものに「人格（仮面）persona」を与えている²³。この人格は、ファーガソンにとって「恋人のような存在」であるという²⁴。図 4-3 《目に見える骨格と立っている恋人》（1996 年、紙に油絵具とブロンズ粉など、33.0cm×28.0cm、個人蔵）は、後ろ向きに立っているファーガソンの腰に恋人の左手が触れている作品である。この作品には、痛みが、他者として、彼女の恋人として描かれて

なるもの」全般および世界全体にも拡がるものとして捉えられており、身体は自己と非自己とを区別するプロセスを有しているものとされる (Ferguson, unpublished, p.222)。

²³ みずからの内に生じる他なるものに「人格」を与える行為は、日本の障害学研究者には、「べてるの家」の「幻聴さん」を想起させることもある。「幻聴さん」も、幻聴に人格を与えることによってその経験を生き抜き、他者と分かち合う。芸術表現と日常に基づく「当事者研究」の営みという点では異なるが、「人格」を与える表現としている点で類似が見られる。浦河べてるの家（2002）を参照。

²⁴ ファーガソンの自己－他者関係を考察する上で決定的に重要であるのが、痛みと恋人であると考えられる。恋人同士の自他の融合と同じ状況を痛みの経験に見出し、痛みに想像上の人格を与えている。ファーガソンは、スキヤリーが「世界」と呼んだものを「他者」と捉え、自らの経験に引き寄せるのである (ibid.)。ファーガソンが痛みを恋人に置き換えるのは、官能的であることが自己と他者、痛みと悦びの癒合的な場であり、「意識を強いる感覚的強度」であり、ファーガソン自身を「内的身体の高まる意識へと開く」ところに、身体が包摂する自己－他者関係の共通性と親密さを見出しているからである (ibid., p.132, p.148)。

いる。

それゆえ、私はこの痛みという人格を想像した。私の一部であるが、私ではない存在・・・私を（医師たちがそうしたように）同情と愛情をもって傷つけなければならなかった一痛みと喜びが交じり合う官能的な出会いの苦しみにある恋人のような存在である。その手で私に触れ、私を抱いているこの男性的な姿は、私が自己 - 他者の繋がり多くの側面を探究するために用いた視覚的な言語の一部となった。私が繋がりをもった他者たちは恋人や医者から外側に広がり、私の作品の鑑賞者、一般の他の人々、私を取り巻く世界へと・・・あるいは内側を見て痛みへと、広がった。それはまた、私の身体が、マクロあるいはミクロレベルで、自己ではないものすべてに応答する時に常に起こっている自己 - 他者の相互作用という魅力的な世界を取り囲んでいた（Ferguson, unpublished, p.152）。

この痛みという人格は、ファーガソンの恋人がそうであるように男性の側面をもつが、その姿は「赤く覆われており」「男性性と女性性の二重のイメージ」で捉えられ、描かれている（*ibid.*）。ファーガソンに触れているその痛みの手、恋人の手を見てみると、その手はタイトルを知らなければ、誰の手なのかは判別がつきにくい。この手と骨が、皮膚によって隔てられずに、ほぼ同一の平面において彼女の身体に触れていることに注目してみると、彼女の経験において、手が触れることと骨が触れることが、同じように触れられていることであることが分かる。この意味で、他者、とりわけ恋人に触れられることは、痛みに触れることと同じなのである。そしていずれの場合も、ファーガソンの身体という場で起こっている。前出のドレガーは、「パートナーの手は、そのアーティストの脊柱側弯症の背中を、本当に共に一思いやる（情熱と共に）仕方で撫でている」（Dreger, 2004, p.164）と述べている。痛みの最中にあって他なるものに触れることは、ファーガソンにとって他者との出会いであり、恋人の抱擁、痛みの抱擁となるのだろう。その抱擁は、ファーガソンの「恐れ、恥、罪の意識、ストレス、そして孤立感」にも触れて、それらの「精神的で感情的な事柄」をその抱擁の中に解き放つ²⁵。

²⁵ ファーガソンは「肉体的な痛みは、数々の精神的で感情的な事柄と結びついている。恐れ、恥、罪の意識、ストレス、そして孤立感。」と述べている（Ferguson, unpublished, p.141）。これらの「精神的で感情的な事柄」は、「他なるもの」と触れるこ

それゆえ、冒頭で引用したファーガソンの言葉が示していたように、他者に触れられていることを描くことは、「異なっているということがもたらしうる孤立感を超える方法」なのである。痛みは、「孤立を誘発」しながらも「他なるもの」に（受動性において）触れることなのだ。わたしの内部にありつつわたしから離れている痛み、そして自己 - 他者の二重性のその距離に、他なるもの、他者、そして世界がすべて入り込む。骨に触れ、痛みに触れ、他者に触れ、外部世界に触れることの同時性と、自らの身体の痛みに触れつつ触れられ、他者の身体に触れつつ触れられる経験の重なりがここにみられる。その経験の重なりを、ファーガソンは恋人の抱擁として描いたのであり、痛みがもたらす孤立感を超える方法となるのである。この経験の重なりは、他者との関係性へと、もっといえば鑑賞者の身体へと広がっていく。

図 4-1 を再度見てみよう。この時、鑑賞者の眼差しは、ファーガソンの描いた身体を背後から見つめるのだが、その眼差しは、痛みの二重性の中に身を置きながら自らの身体を感じ、見つめ、ディス＝アピアランスの経験を描き出すファーガソンの眼差しと重なるのではないだろうか。ファーガソン自身もまた自分の背中を後ろから見つめている。ファーガソンは、鑑賞者の眼差しが、彼女の眼差しと出会うのではなく、眼差しを重ねること、そして内部からの「他なるもの」の切迫を、鑑賞者の眼差しの対象とするのではなく、その切迫に寄り添うことを求めているように思われる。ファーガソンの眼差しは、既に X 線写真の眼差しを含み込み、拡張されていたが、その拡張された眼差しは、鑑賞者の眼差しをも同様に拡張するのである。ファーガソンの背中を背後から見つめ、彼女のディス＝アピアランスに直面する。ファーガソンの眼差しに、鑑賞者の眼差しが重なり合う。このとき鑑賞者との間にどのような相互作用の場が生じているのかを、次節で考察していく。

第 4 節 痛みの共同性と＜共主観性＞

ファーガソンが描き出したのは、彼女自身が感じる美しさ、完全さ、優雅さとバランスであり、自分自身の表面化した骨と透明な皮膚によってそれは視覚化されていた。またそこには「骨と痛みの感覚」も生じていた。描かれた身体、より正確には表面化した骨は、彼女の感じる美しさと同時に、身体の痛みという脆弱性をも鑑賞者にさらけ出している。本節では、この「骨と痛みの感覚」が鑑賞者の感覚にどのように作用するのかを考察する。

とによっていっそう顕著になる。それは、ファーガソンにとっては、「他なるもの」へと繋がることで「孤立感」を超えるものとして捉えられている。

一方で美しさを感じながら、同時に脆弱性と不安の中に身を置くこと、そのいわば両義的なファーガソンの身体のありようは、作品と鑑賞者との間にどのような場を生じさせるのだろうか。これまで主に医療関係者たちの反応に基づいて描かれた身体を考察してきたが、彼らの反応に示唆を得ながら、他の鑑賞者の身体との相互作用をみていくことにする²⁶。

4-1. 視覚から内部感覚へ

前出のドレガーは、ファーガソンの作品を前に鑑賞者は、「単なる哀れみとか称賛という反応をほとんど不可能にする」と述べている。その理由についてドレガーは、ファーガソンの身体にまつわる文脈を知らない鑑賞者は、彼女の作品をどう判断するのか分らないということを挙げている。友人や医師たちのファーガソンの作品に対する反応の声を示しながらドレガーは、鑑賞者がファーガソンの身体を見て「アイデンティティの解明を一瞬停止する」(Dreger, 2004, p.164) のだという。このような「分からなさ」や理解不能であることは、ドレガーの言葉を借りて言えば、「実際には目に見えない役割の明確化を遅らせるように機能する」(ibid., p.162) ことになる。ファーガソンの作品が、「他者のアイデンティティの確立のために存在するのではなく—そのためにそれをなんとか用いる人もいるだろうが—まさにその反対の、〔中略〕鑑賞者のアイデンティティを失わせるために存在するのだ」とドレガーは指摘するのである。アイデンティティの解明を停止するこの一瞬に何が起こっているのか。その一瞬の経験に立ち止まってみたい。

アイデンティティの解明を一瞬停止するこの一瞬の「分からなさ」に、鑑賞者の身体は、身体の外形においては捉えられない、歪んだ骨と痛み感覚に反応しているのだと考えられる。そうした事態を、脊椎の専門外科医であるディヴィッド・W. ポリーが興味深いかたちで例証している。

私は 2 つの観点からこのことを考えていると気付いた。第一に、ひとりの人として、第二に、脊椎外科医としての観点だ。単なるひとりの人としてファーガソ

²⁶ ここで医療関係者との鑑賞者とを区別しているのは、ゴッフマンの「事情通、わけしり (the wise)」を想起させる。ゴッフマンは、スティグマをもつ者と共感する他者の存在を 2 つのカテゴリー、「同類 (the own)」と「事情通」に分類し、後者をさらに 2 つに分けて論じている。1 つ目はたとえば医者や看護婦であり、2 つ目は家族である (Goffman, 1963, pp. 28-29=2001, pp.43-61)。本論では主に医療関係者の眼差しを取り上げ、その眼差しが必ずしも共感に至らないことを論じる。

ンの作品を見ると、私は外的な美をみるが、内的な異常さや醜さもそこにはある。そのイメージは美しい表面と曲線と「正常さ」を描いているが、皮膚の透明さは表面下にある何か不吉なものを啓示している。この不吉なものは何か？それは単に異常さなのか醜さなのか、そしてその人全体を不吉で醜いものとする敷居に達するものなのか？そうではあるまいし、だからこそ私は考えさせられるのだ。このことは彼女の問題なのか、私の問題なのかと。それが私を悩ませるのは、多分それが痛みの受肉のようなものだからであり、おそらく私、あるいは私の愛する誰かの内部にありうるものだからだ (Polly, 2004, pp.172-173)。

ポリーは、ファーガソンの身体に「美」を認めながらも何か不吉なものを啓示しているのを感じ、どのように捉えればよいのか分からない事態に直面している。彼はそうした事態が生じるのが「彼女の問題なのか、私の問題なのか」と自らに問いかけるのである。そして、最終的に「痛み」が自分や自分の愛する者の内部にありうるということを見出すのである。

他方、脊椎外科医としての観点からポリーは、ファーガソンの背中を「目で手術」しながら、その描かれ方に「うろたえている」(Polly, 2004, p.173)。ポリーはその理由を、「私がX線として見ているものの上には皮膚があり、美や正常な活動や正常な動きを描く表面が加わっている」からであると述べている (*ibid.*)。彼は、ファーガソンの背中を手術しながら、その肉と骨を覆う表面の美しさに躊躇いを感じ、それでもなお「目で手術」を試みるのである。そのように肉から骨までも見つめながら、ポリーは「私が今できることのすべては彼らのために傷つき、彼らと共に傷つくことだ」と述べ、自分のこれまで診てきた患者たちのことを思い巡らせる。脊椎外科医としてのポリーは、「彼女はなぜ自分でその振れた骨に皮膚と肉とをくっつけたのかを理解していると思う」と述べて、最後に次のように言う。「人生には痛みがあると彼女は理解している。そして美しい」(*ibid.*)。

ひとりの人として、あるいは専門医としてのいずれの観点にせよ、ポリーの悩みや反応をファーガソンは医師ゆえのものだと捉える。彼女の身体に「不吉さ」を感じ取るポリーに、ファーガソンは自分自身が感じる「美」が届かなかったのだと言うのである。

ポリー医師は、私のこの骨格をそのまま美しいとみること、私が一美的に一正しいものとする方法を見出したのだと考えることは難しい—不可能—だとわかっ

たのだった。彼は私の人柄に、人としての美しさを見ることができるが、視覚的な美しさを見ることはできない—ただ「表面の下に何か不吉なもの・・・異常あるいは醜さ」だけを見ているのだ (Ferguson, unpublished, p.182)。

私が自分の視覚化した姿に与えた美しさが何であったとしても、それは彼が醜いものとして見做すように教えられ、そのように考えて人生を費やしたものへの嫌悪感に、打ち勝つには十分ではない (*ibid.*, p.185)。

ファーガソンの痛みや歪んだ骨（醜いとされてきた背中のこぶや非対称性）は、官能的なものと結びつくのであって、不吉なものではない。けれども、ポリーは不吉さを感じた。ファーガソンの感じる美は、ポリーがまさに不吉だと捉えたものなのだが、ポリーがファーガソンに感じるのは、美しい表面や外形的な美と痛みを描く彼女の人格の美しさであり、そこには決定的な違いが生じている。ポリーがどんなにファーガソンの描く身体に美を認めていたとしても、ファーガソンの骨の非対称性やバランスの美しさは、ポリーにとっては「内的な異常や醜さ」として知覚され、さらにはそこに病歴を辿り、手術を試み、その予後を想像させるものなのである。それは、既に論じた医学的な眼差しに他ならない。ファーガソンは、さらに次のように言う。

しかし私は彼が私に手術をすることについて決断を下し注意深く計画していることに愕然とした。〔中略〕私は彼の「これ皆すべて私にとって意味がある」という思案のなかにエゴ、そして恩着せがましい態度さえもみた。彼の共感はより哀れみのようだった。そしてちょうど自己憐憫が孤立と意味のない苦しみの中に閉じられた円環しかもたらさないように、私は哀れみが共感の妨げになると信じている。それは哀れむ人を苦しむ人から距離をとらせ、本当の人間の繋がりを妨げる。それは哀れむ人に苦しむ人とは別なのだと思わせる防御のメカニズムだ。「これは私には起こりえない」という言葉のように (*ibid.*, pp.181-182)。

ポリーが想像上で手術を決断したことに、ファーガソンは深く傷つく。脊椎外科医としての判断であり、ファーガソンの痛みに関心を寄せていたとしても、そこには「私ではない」としてファーガソンの身体を見つめるポリーの眼差しがある。ファーガソンにとって

それは共感ではなく、哀れみとして捉えられるのだ。

ポリーはあくまでも専門医として彼女の身体を捉えていた。けれども、ポリーが最終的には不吉なものと捉えたにしても、そのように述べる以前に、確かにポリーは、ファーガソンの描いた身体に、一瞬、哀れみでも称賛でもない何かを感じ、自らの視覚が揺らぎ、うろたえるのを覚えた。そこにポリーのアイデンティティの揺らぎが垣間見られたのだが、すぐさま彼は、ファーガソンの描いた身体のアイデンティティの解明に向かう。ポリーは、そこに不吉なものを認め、自らのアイデンティティを確立してファーガソンの身体を「私ではない」ものとしてしまった。だが、そのようなポリーの眼差しの手前において、アイデンティティの解明を停止する一瞬に、ポリーのアイデンティティが揺らぐ一瞬に、ファーガソンは自らの表現を賭けていたと思われる。そのことは、ファーガソンが「しかし私は医学の中にも美的な別の見方があると信じている。それはもっと治癒や、過程や、共感や繋がりに価値を与えるもの一医者と患者との間により良い関係をもたらさうるものである。」(ibid., p.182) と述べている言葉にも読み取ることができる。

ポリーの例が示唆しているのは、鑑賞者もまた、ファーガソンの描いた身体を前に、何かを判断したり解釈したりする前に、ファーガソンの描いた身体に反応してしまうということである。判断や解釈の手前で既に鑑賞者の身体は、ファーガソンの描いた身体に触れて反応する。相互行為場面において、他者との出会いが、主にこうした視覚的な情報に基づいていることが理解できるのだが、その場合の視覚は、身体の外形を捉え、他者の顔や振舞いなどの身体的な特徴によって「私ではない」ものの輪郭を捉えて分類し、境界線を引くものである。そうした相互行為場面における準拠すべき社会的な規範（身元確認の振舞い）を、ファーガソンの描く身体は、拒むものだろう。ファーガソンの描いた身体は、標準的な身体からの距離を測り、「私ではない」ものとして鑑賞者のアイデンティティを立ち上げるために存在するのではない。

見るという行為は、視覚的に何かを捉える手前で、あるいは視覚からはみ出して作動している。ここで重要なことは、ファーガソンの描いた身体の骨と痛み感覚が、鑑賞者の視覚を通して内部感覚一骨一を喚起していることである。つまり、骨、それが喚起する痛みは、それが何であることを認識する手前で、前意識的に鑑賞者の身体に直接働きかけてくるということである。鑑賞者の内部感覚において、ファーガソンの骨と痛み感覚は、「他なるもの」を纏って到来する。そこに描かれた骨は、ファーガソン自身からも引き離され、鑑賞者の骨の一部にもなりうるものである。先に論じたように、ファーガソンが描

いた身体は確固たる境界をもたず、その身体の内に生じる他なるものの切迫（ディス＝アピアランス）を、鑑賞者の内部感覚にも喚起する。骨や痛みの感覚は、それが「私」に生じながらも、「私ではない」ものを含んでいる。ファーガソンの描いた骨に触れることは、「私ではない」ものの境界の揺らぐ場に立つことなのである。そのとき、鑑賞者は、ファーガソンの描いた身体にディス＝アピアランスを認めるのである。

4－2. <共主観性>一眼差しを重ねる

ファーガソンの描いた身体は、鑑賞者との間にひとつの共有される場、いわば間身体的な場を創り出している。その場を、ここでは<共主観性>と呼ぶことができるだろう²⁷。X線の眼差しを含み込み拡張されたファーガソンの眼差しと、ファーガソンの背中を見つめる鑑賞者の眼差しは、互いに補い合い、鑑賞者の眼差しを拡張しながら、その描かれた身体が表現する世界を共有しようとする。ファーガソンの描いた身体は、ファーガソン自身でさえ見ることのできないものであり、鑑賞者もまた自分の背中や骨を見ることはできない。そのような自分自身には見えない身体が、今や鑑賞者の眼差しの前に立ち現れている。そうした身体の現れは、見えないはずの背中や骨を見る経験をもたらす。鑑賞者は、その描かれた骨や、ファーガソンを抱擁する手（図 4-3）を自らの内に認め、ファーガソンの描かれた身体において自らの身体と出会うのだ。ファーガソンと眼差しを重ね合わせる鑑賞者の眼差しは、このようなかたちで描かれた身体を媒介として<共主観性>を開くのである。

²⁷ ここでは<共主観性>（cosubjectivity）という用語を、リーダー（1990）から援用する。<共主観性>とは、「共に共通の世界に超越する」世界の共有する主観性のありようである。それは「他者を対象の位置に強いるものではない」し、「それぞれの可能性を切り捨てより補う」ものである。リーダーが挙げている事例は以下のような経験である。「森を友人と歩いている時、私は自分の運動や身振りを自己認識していないし、彼女の運動や身振りに焦点があるわけでもない。我々の身体は共に透明の状態にあり、共有される世界に忘我的に関わっている」。このように他者を必ずしも対象化しない<共主観性>において、世界の知覚は他者の知覚を通して拡張される。たとえば、リーダーの挙げる例によれば、「自分自身の目を通してだけでなく、他者が見るようにも森を見るようになる。身振りや言葉の描写を媒介として、彼女は私が以前には知覚していなかったものを私に開示してくれる」。リーダーは、この現象を「相互組み込み」と呼び「響応する社会性」を特徴づけていると論じる（Leder, 1990, p.94）。もちろんここにメルロ＝ポンティの「肉」の概念との関連性を読み取ることができるだろう。リーダーは、メルロ＝ポンティの現象学を経由することにより、間身体性が、共主観性の分断という形態においてさえ前提とされているという立場をとる。

なお、本章では、この<共主観性>をみずからの背中を眼前に描くファーガソンの眼差しに限って考察するものである。

けれどもその＜共主観性＞は、鑑賞者の内部感覚や身体への意識が喚起される 2 つの契機において崩れ去ることにもなりかねない。ひとつには「痛み」であり、もうひとつは鑑賞者の「客観化する眼差し」である。痛みが、それまで他者との間に共有されていた世界を分断することは既に述べた通りである。それまで同じように世界に関わり、共に「響応する社会性」(Leder, 1990, p.94) によって＜共主観性＞にある人々が、痛み（ディス＝アピアランス）の出現によって分断される。そのような分断はまた、客観化する眼差しによっても引き起こされる。序章で論じたように、リーダーはそのような事態を「社会的ディス＝アピアランス」と呼び、社会的ディス＝アピアランスの非対称性をも描き出している。この場合、他者との間に成立するはずの＜共主観性＞は、「相互組み込み (mutual incorporation)」の拒絶や分断の様態ないしコミュニケーションの分断として生じることになる²⁸。これにより、「社会的ディス＝アピアランス」は眼差しを向ける（見る）側ではなく、眼差しを向けられる（見られる）側にのみ明白に意識される構造をもつ。つまり、「その状況において力をもつ人々は、相互にディス＝アピアランスを経験する必要はない」(ibid., p.99) ことになる。ファーガソンが提示している骨はまた、X線写真のイメージであり、鑑賞者はファーガソンの内部における「他なるもの」の出現とその切迫に直面する。その「他なるもの」の切迫が、鑑賞者自身の眼差しを「凍らせる」。そのとき、描かれている骨に、ファーガソンと鑑賞者が共に「他なるもの」に触れるのだ。ファーガソンの描いた骨と痛みが反応を引き起こすのであり、鑑賞者の内部感覚において「他なるもの」の現れが、ファーガソンと鑑賞者の＜共主観性＞の裂け目となり、鑑賞者の内に「他なるもの」との出会いをもたらすのである（その出会いは、前述したことを思い起こせば、一

²⁸ リーダーは、「社会的ディス＝アピアランス」を、＜共主観性＞の分断や拒絶の様態として捉えた上で、身体を客観化する眼差しによってもたらされることを論じている。そのような社会的ディス＝アピアランスを、リーダーは 5 つの様態（恥を感じるような倫理的な距離および避難、服装や外見の違いなどの身体的／文化的逸脱、性的対象としての眼差しや画家のモデルなどの美的な様態、身体検査のような技術的文脈、教師と生徒あるいは医者と患者などの力関係の差）に分類している。リーダーは、社会的ディス＝アピアランスを間主観的な様態として描き出し、ディス＝アピアランスにおける「他者」の（とりわけ眼差しの）中枢的な役割を強調しているわけだが、ここで注意しなければならないのは、リーダーにとって、「私が住み込んでいる身体」と「私の対象身体」の間に「根本的な分裂」が生じることが重要なのであって、「ディス＝アピアランスによって特徴づけられる出会いにのみ」そのような分裂が生じるということを忘れてはならないだろう (ibid.)。リーダーがサルトルを批判して論じたディス＝アピアランス概念の哲学的背景および理論的な位置づけについてはここで踏み込んで論じることはできないが、あらゆる眼差しが身体への「根本的な分裂」を引き起こすわけではないこと、そしてまさに「権力」は、ディス＝アピアランスが生じる身体の裂け目に作用することを踏まえておく。

人称において把握されるソクラテス的身体であるといえよう)。だが、自らの内において出会う「他なるもの」を、ファーガソンという他者の身体として客観化してしまうことも起こりうる（この場合、「他なるもの」との出会いは、三人称として把握されるデカルト的身体といえる）。ファーガソンが共感と哀れみとは違うと指摘しているように、哀れみは、他なるものを単なる「他者」とみなすデカルト的な客観化する眼差しに由来する²⁹。このことを踏まえると、先述のポリイ医師の言葉が示していたのは、分断された＜共主観性＞からデカルト的な視線、客観化する眼差しに回帰していくプロセスだとみることでもできる。自らの内に生じる「根源的な分裂」は、対象化された「他者」によって埋め合わされてしまう。結果として、＜共主観性＞の分断がもたらすのは、孤独や孤立感となる。

おそらくファーガソンは、このようなく共主観性＞の分断を、日常的に経験してきたと思われる。けれども、ファーガソンはそのような孤立感をもたらさうなく共主観性＞の分断の経験において、「共感」がもたらされることを、次のように述べている。

痛みはとても私的、個人的、個別的な感覚であり、そのことが痛みを孤立させている。つまり、痛みはあたかも私たちひとりひとりだけに起こっているかのよう
に感じられるので、私たちは他の人々から分離されていると感じる。たとえ他の人々が彼ら自身の痛みを経験しているにしても、しょっちゅう私たちは各々が自分自身の私的な悲慘さに囚われている羽目になる。しかし、私たちが自分自身の痛みの経験を他者の皮膚の内側に入り込むために用いるとき、痛みは共感と人間の繋がり
の深い根源になりうる（Ferguson, unpublished, p.132）。

＜共主観性＞に裂け目を生じさせるのは、痛みという身体の脆弱性に他ならない。身体の脆弱性（vulnerability）とは、身体が傷つきやすいことを、痛みや苦痛を有することを指している。痛みや苦痛は、身体の根源的な脆弱性である。それは、ディス＝アピアランスを契機として露呈する。リーダーは「社会的ディス＝アピアランスと有機体のディス＝

²⁹ 先のポリイ医師の例にみたように、共感と哀れみは全く異なることを指摘している。「罪の意識を帯びた共感、不幸にも哀れみに代わる。それは親密さではなくむしろ距離を生む」（Ferguson, unpublished, p.156）と述べ、共感と哀れみを同等に捉えることを斥けている。三人称として経験される身体との出会いが社会的ディス＝アピアランスの契機となるか否かは、まさにその関係性によるものであり、必ずしも哀れみを引き起こすものではないと考える。

アピアランスは縫り合わされている」と論じ、「身体はいつも、生物学的にも社会政治学的な力においても脆弱性の場にある」(Leder, p.98)と述べてもいる。痛みという身体の脆弱性は、リーダーがいうように、それがもうひとりには決して共有されない「内部性」によって特徴づけられることから、人々の＜共主観性＞に分断、裂け目をもたらす契機ともなる。だが、一方で、人々はそれでも痛みや苦痛に対して「共感」することができる。痛みは、共有不可能性と共感の場を同時に開く。＜共主観性＞が裂け目によって分断されるその絶対的な孤立の中で、身体の脆弱性が共感を生み出すこと―それを「痛みの共同性」と呼び、最後に身体の脆弱性と「痛みの共同性」について考察することにした。

4-3 身体の脆弱性と痛みの共同性

ファーガソンは、痛みが人々の間に共感をもたらすことを次のように述べている。

痛み―とりわけ他者の痛み―が生じさせる恐怖や罪という複雑な感情をやり過ごすことができるなら、経験のより深い層が目に見えるものとなり、私たちは本当の共感や人間関係が興りうる開かれた状態へと至るのだと思う (Ferguson, 2004, p.168)。

ファーガソンがいうような身体の脆弱性に基づいた共感とは、どのような意味をもつのだろうか。

社会学者の B. S. ターナーは、痛みや苦しみが身体の脆弱性を明らかに示すものであり、人間の苦痛、とりわけ痛みの普遍性が、他者への「共感」ひいては「共同性・共同体」をも可能にするのだと論じている (Turner, 2001b, p.22; 後藤, 2007, p.196)。ターナーによれば、「苦しみ／痛みの否定的な知覚によって決定される感覚の共同体の存在」(Turner, 2001b, p.22)があり、それは、世代や文化を超えた人間の結びつき、さらには、普遍的な「人権」へと繋がるものである。痛みや苦痛という身体の脆弱性は、たとえ文化や社会によって異なるものであるとしても、人権や社会制度を支える土台なのである。なぜなら、ターナーにとって、人間は仲間の人間存在に対して共感することができること、その（脆弱性のもうひとつの特徴である）苦しむことができるということは、道徳的共同体の一員には重要な特徴だからである (ibid., p.18)。言い換えれば、身体の脆弱性は、それ自体普遍的なものであり、人々の間に共感と共感に基づく共同体（性）を可能とする

ものである。人が同じく苦痛を経験することや、そのことによる「共感」は、身体を基盤とした普遍性を持つものであり、ターナーはそれを「人権」を基礎づけるものとして重要視するのである。

ターナーは身体の脆弱性に基づく「感覚の共同体」において、普遍的な「人権」を見出しているのだが、ファーガソンはまた別の見方を提示しているように思われる。ファーガソンは、痛みがもたらす「共感」に、個別的な「人権」ではなく、「人間の繋がり」の深い根源」や「人間関係が興りうる開かれた状態」をみているからである。ファーガソンの作品を媒介として（それは＜共主観性＞の裂け目を媒介として）生起する「共感」や「人々の繋がり」は、どのような関係性をもたらすのだろうか。

あらゆる身体がもつ痛みや苦痛が、人々の間に共感を生みだすとしても、ファーガソンは、先のポリーの例でみたように、その実際の難しさや共感が届かない現実直面している。描かれた身体と鑑賞者の身体との間にある絶対的に共有不可能な痛み、互いの身体はむしろ遠ざかり、そして孤立感へと閉ざされてゆくこともある。鑑賞者は、恋人のように、そして彼女の痛みのように、ファーガソンに手を差し伸べ、触れることもできない。人々は他者の苦しみに無関心ではられない一方で、他者の苦しみに共感することがむしろ不可能な現実をもつきつけられる。

だがしかしファーガソンは、そうした現実を認めながらも、共感が必要であり、可能であると言う³⁰。そして、痛みを経験する人々が、共感を可能にすることを次のように述べている。

同情、すなわち苦しみを和らげたいとする望みは、しばしばそうできない思いゆえに、罪の意識、不安を伴うこととなる。他なる人の痛みへの共感、痛みに動じない冷静な特質をもつ必要がある。痛みは共有された。痛みを和らげようとする目的ではなく、ただ単に繋がりの中にあること一分離ではなく、見て、聞く状態にあることで (Ferguson, unpublished, p.205)。

³⁰ ファーガソンは、同じような経験をもつ仲間から共感を求め、またそうした仲間の共感が可能であることを次のように記している。「〔他の人々と〕異なっていることによって分離されていると感じる人々は、仲間の人々からの共感を最も必要としているかもしれない―でも私たちはまた彼らと共感する特別な能力をもまたもっているかもしれない。痛みや病いは私たちに内側へと、自己 - 中心性へと向かわせるのだが、精神的な痛みや私的な自己の孤立感についての理解へと近づけるだろう。共感を通して、最も私的で個人的なものが、最も普遍的になりうるのである」 (Ferguson, unpublished, p.156)

痛みや苦しみを「見て、聞く」他者の存在が、痛みの共同性を生み出すのである。

このような共同性は、哲学者のアルフォンソ・リングスや、医療社会学者のアーサー・フランクが描き出した共同性を想起させる。リングスは、「他者の異他的な痛みは、視界に入る距離には展開せず、私の感受性を直接苦しめる」(Lingis, 1994, p.30=2006, pp.52-53)と述べて、「他者の痛みを認識するのは、私の手、私の声、私の眼の中にある感受性である」と語っている (*ibid.*, p.31=p.54)。リングスは、他者の痛みや脆弱性に対面する人のいわば受動的に衝き動かされた感受性に、「合理的共同体」とは異なる「もう一つ別の共同体」がかたちづくられることを示唆している (Lingis, 1994, pp.10, 30-31=2006, pp.27-28, 52-54) ³¹。フランクは、痛みや苦痛といった「痛み」が、「他のいかなる人物もその個人に変わって引き受けることができず」、それはただ「見過ごし難いもの」として目されるだけであることを指摘しつつも、他者へと「半ば開かれた」ものとなり、響応する身体となる可能性を見出している (Frank, 1995, pp.177-178=2002, p.242)。

リングスやフランクは、ターナーの述べた「感覚の共同体」を、共感不可能な現実にあっても、ただ手を差し伸べ、目撃し聞きとめるといった行為に、端的に言えば「共にあること」に見出している。だがそれだけでは、そこに共感はまだ見出せない。ファーガソンによれば、共感を可能とするのは「想像力 *imagination*」である。「共にあること」の共同性が、ターナーのいう共感に基づく「感覚の共同体」へと至るには、想像力が求められるのである。ファーガソンは次のように言う。

患者として、普通ではない生体構造をもつ個人として、そして何よりアーティ

³¹ リングスは「合理的共同体の下に」「合理的共同体の分身として、あるいはその影として」存在している「もう一つ別の共同体」を論じており、それは「自分が属する共同体のアイデンティティをもち、自分自身の性質を生み出す者にたいしてその人と何も共有していない人、すなわち見知らぬ人に、自分自身を曝すように求める共同体〔性〕」であると記述している (Lingis, 1994, p.10=2006, pp.27-28)。「人は他者の痛みを知覚することはない」(*ibid.*, p.30=p.52)が、それを認識する「私の手、私の声、私の眼の中にある感受性」について、リングスは、次のように述べている。「この感受性は、もはや私自身の命令によって動かされるのではなく、他者の自己放棄と傷つきやすさの動きによって衝き動かされる。また、この感受性は、他者の進む道を命じたり、他者の実体を癒したりするためではなく、他者の感情を感じるために拡張される」(*ibid.*, p.31=p.54)。ファーガソンのいう共感とは、この「他者の感情を感じるために拡張される感受性」に見出されると言えよう。

ストとしての私の観点から、共感は想像力の問題である。私たちが努力する時、正しい情報を手に入れられる時、私たちは他の人の経験の中へと想像の旅をすることができる。医者であっても患者であっても (Ferguson, unpublished, p.205)。

ファーガソンのこの言葉から、先のポリーの例を考えてみたい。ファーガソンは、ポリーの想像力に期待を寄せていたと思われるが、ポリーにおいて共感是实现しなかった。おそらくそれは、先述したように、ポリーがファーガソンの身体を「私ではない」、「他者」と見做したことに起因すると思われる。

イギリスの障害学研究者であり活動家でもあるトム・シェークスピアは、身体の脆弱性はあらゆる身体の普遍性であるにも関わらず、障害のある身体を障害のない身体とは異なる「他者」として表象することによってそうした普遍性を見えなくしたことを論じている (Shakespeare, 1994)。このシェークスピアの議論を、身体社会学の研究者である後藤吉彦は「障害者の『他者化』」と呼び、それが「マジョリティの人々にとって一種の『天蓋』として機能している」(後藤, 2007, pp.201-202) と解釈している³²。シェークスピアや後藤が指摘しているように、ポリーの身振りは、ファーガソンの身体の脆弱性を彼女にのみ見出し、身体の普遍性を挫折させているのである。ファーガソンは、「共にあること」と他者として「分離」することとの間の落差を、自らの表現を通して訴えるのだ。だからこそ、ファーガソンの描いた痛みが想像力を介して共感を生むことは、鑑賞者の身体の知覚や認識が変容する可能性をも秘めているのである。

ファーガソンが描いた身体の痛みは、ファーガソンと鑑賞者との間に＜共主観性＞の裂け目を生じさせる。それは、身体の脆弱性に触れることであり、自他の境界を越えて「他なるもの」の現れに触れることである。その裂け目を共有し、「他なるもの」に触れているという感覚を分かち合う時、そこに出会いが生じる。その出会いは、＜共主観性＞の裂け目が両者を隔てると同時にそこに共同性も露わになるのである。骨と痛みの感覚が発する声をただ聞き取るところに、互いに「他なるもの」へと曝されていることが、想像力に支えられた共感を生み、痛みの共同性が生起するのである。

おわりに

³² ターナーにおける身体の脆弱性の位置付けと障害学との議論については、後藤 (2007) の第 6 章を参照。

本章では、ファーガソンの *Visible Skeleton Series* に描かれた身体の表現を取り上げ、そこに見られる身体的な経験と鑑賞者との相互作用を論じた。描かれた骨は、個人史を帯び、痛みという声を発し、その描写においてファーガソンの生きられた身体をかたちづくっていた。ファーガソンが身体を描くことは、自らの美と痛みの感覚を視覚化する試みであり、その視覚化的なイメージを捉えることである。本論で論じたファーガソンの試みの意義を最後に確認しておこう。

第一に、医学的な眼差しによる表象とは異なる身体イメージの創出としての意義である。医学的な眼差しは、均整のとれた身体や医学の教科書の標本などの均質的な身体イメージを作り上げるものであった。ファーガソンはX線の医学的なイメージ（それは医学的な知に基づく眼差しでもある）を用いながら、医学的な眼差しを拡張し、そこに自らの「生と感情」を織り込んでいた。

第二に、理想的とされる美や身体像の形式や規範への挑戦としての意義である。ファーガソンの描き出した「美」は、日常においては隠れて／隠されているもの—身体の内部、骨、痛みの感覚—である。本論では、歪んだ骨の非対称性と「醜いこぶ」に彼女自身の感じる美しさがあり、そこから従来の身体美の形式に拠らないかたちで視覚的な美を立ち上げようとしていることを論じた。

第三に、先行研究を踏まえたこれらの意義に加えて本論では、身体の脆弱性に基づく共同性の意義を論じた。ファーガソンの描いた身体は、痛みという身体の脆弱性を露呈している。それが、鑑賞者との間に痛みの共同性と呼びうるものを生み出す過程を、ドルー・リーダーの「ディス＝アピアランス」の概念を手掛かりに論じた。鑑賞者は、視覚的に捉える手前でファーガソンの骨と痛みのディス＝アピアランスに触れ、普段は意識に現れない「他なるもの」の現れを経験する。そのときそこに＜共主観性＞の裂け目が生じる。痛みの共有不可能性や自他の絶対的な隔たりに身を引き裂かれてもなお、身体の脆弱性が想像力を介して共感を生む。

さらに重要な意義を付け加えておきたい。ファーガソンは、自らの主観的な美や痛みの感覚を視覚的なイメージとして提示するのみならず、痛みがもたらす共感が、鑑賞者の「新たな認識」をもたらすことに希望を託していた。リーダーは、ディス＝アピアランスの文化的意味が否定的なものとして歪められていると指摘していたが、ファーガソンの作品は、ディス＝アピアランスの様相に美と共感をもたらしていることによって、ディス＝アピアランスを積極的に捉える可能性をも示している。ここに、ファーガソンの身体を表

現が身体の認識や文化的意味を変容させていく効果を捉えることができる。その鍵となるのが、人々の間に身体の脆弱性に基づく直接的な共同性を生み出す、痛みの共同性である。

ファーガソンは、ギャラリーや展覧会の常連客ではない人々、とくに障害や身体に問題を抱えている人々に見てほしいと願って作品を制作したという（Ferguson, 2003, p.30）。ファーガソンの作品は、美術館に限らない公共空間において、鑑賞者の身体との間に＜共主観性＞を開き、そこに共感（不）可能性を生み出してきた。

1994年から *Visible Skeleton Series* に取り組んでいたファーガソンは、2001年に一度だけ、アメリカの上院で開催される予定であった展覧会から作品の展示を拒否されたことがあると記している。ファーガソンは「最も不快感を引き起こしたのは、私の作品における裸体と障害の結合であると思う。」と指摘して、次のように述べている。

身体的な欠陥ないし普通ではない^{アナトミー}生体構造を見ることを困難に思う人々がいる。しかし、私たちの公的機関は、そのような怖れや偏見を、それに応じるよりもむしろ克服することを促す側にあるべきではないのだろうか。私たちは、私たちの認識を変化させ、理解を広げる芸術の可能性に開かれえないのか。芸術は、人々を困惑させるかもしれないが、人々を考えさせ、自分自身の経験の境界の外側にいる他者と関わり、その人間性の感覚を深めるよう促すことができるのである（Ferguson, 2003, p.30）。

ある規範に副わないものだと言われる時、その規範は、特定の人々を傷つけないため、「不快」にさせないためにあるとされるのかもしれない。けれども、ファーガソンは誰かを傷つけない絵があるといえるのか、と問う。ファーガソンは作品を通して、彼女自身の経験の境界の外側にいる他者と関わること、その他者との非対称性や共感不可能な感覚に身を置き入れながらも、鑑賞者との間に生起する＜共主観性＞の裂け目に、そこに痛みの共同性を感じ受することを要請しているのではないだろうか。サマーチスとアーノルドは、医学雑誌の中で次のように述べて、ファーガソンの作品紹介を締め括っている。

骨の声は、聞かれて理解されることを必要としている—とりわけ耳の聞こえない世界の中で（Samartzis and Arnold, 2008, p.1046）。

骨が発する痛みという、言葉にならない身体の声をどのように聞き、それに応答するのか。これは我々すべての人に与えられた課題であり、ファーガソンの表現はひとつの在り方を示してくれている。

本章では、痛みという身体の声をファーガソンがどのように聞きとり、描き出しているのかをみてきたが、あくまでもファーガソンのひとりの身体の表現に着目して論じた。その表現は、常に眼差しの暴力に曝されてもいるが、同時に、人々の痛みの共同性へと開かれている。その共同性は、人々の中の共感可能性と、共有可能な文化的意味が生成し、変容し、効力を発する場をもたらすだろう。その意味において、ファーガソンの描いた身体に賛美の声が寄せられていることは、作品を介して他者と「共にあること」の可能性を示している。

次章以降は、「共にあること」のコミュニカビリティをみていくために、芸術作品ではない事例として、障害のある身体への介助の場面や、日常的な芸術の実践の事例を取り上げ、より直接的な複数の身体との関係性に着目していくこととする。次章ではまず、自立生活におけるひとりの女性と介助者の身体が「共同的な身体」として行為する相互関係に、コミュニカビリティを探っていくことにしたい。

第5章

自立生活における発話行為と共同的な身体の遅れ

はじめに

これまでの章では、ディスアビリティ・アートの実践を事例として論じてきた。ディスアビリティ・アートや障害文化は、障害者運動の文脈の中から形成され、障害や身体をめぐる伝統的な認識や価値観に働きかけるものとして位置づけられてきた。そのような実践における身体の変現を、主に鑑賞者との関係性から論を進めてきた。

第4章で論じたファーガソンの作品は、痛みという絶対的に共有不可能な感覚を描き出し、作品を媒介として鑑賞者との間に想像力に基づく「共感」を期待するものであった。ファーガソンと鑑賞者が眼差しを重ねるところに生起する＜共主観性＞を論じ、そこにコミュニケーションを捉えた。これまで度々言及したように、眼差しは語りを要求する。「いつも耳にする言葉（What happened to you?）」もまた物語を求めるものであった。多くの論者（M. Duffy; R. Garland-Thomson; P. Kupperts; D. Mitchell）が、この「いつも耳にする言葉」がもつ力、すなわちコミュニケーションに言及している。

「語り」は言語的な行為であると同時に身体的な行為でもある。このことを考慮すると、発話に困難を伴う重度の障害のある人の「語り」を掘り上げるためには、言表行為と身体行為とをともに連関させつつ、他者への働きかけの行為として捉え直していくことが必要である。言表行為と身体の他者に対する直接的な働きかけを「語り」として捉えることによって、その働きかけが単なる合図ではなく、身体全体をつかって他者との間に何らかの意味を生成させようとする行為であることを検証し直してみたい。

そこで、本章では、自立生活における発話行為に焦点を当てることで、その発話行為が、障害をもつ身体と、他者とりわけ介助者の身体との間でどのような共同的な身体行為を生み出していくのかを考察することとする。考察にあたり、ここでは障害をもつ者が介助者に発する依頼の表現—本章では「お願い」と呼ぶ—と、「お願い」を意図する身体の変現に同時に着目する。さらに、「お願い」の発話や身振りが介助者にどのように語りかけ、その語りによって障害をもつ者と介助者との間にどのような意味が発生しているのかを考察していく¹。

¹ 本章は『障害者研究』（2005）所収の論稿に基づくものであり、取り上げている事例も2002年時のものである。現在では自立生活を取り巻く環境も制度も大きく変化している。

第1節 語られる障害の身体から語る身体へ

「語り」を言表行為と身体行為による総合的な働きかけとして考察することは、言語化することが困難であっても、また、たとえ言語化されていなくても、身体そのものが「語り」の場となることを示し、身体という「語り」の場から生まれる意味を捉えることを示唆している。そうした「語り」を考察するにあたり、障害の身体を意味づけられるものとしてだけではなく、意味を担う身体として捉え直していく。

社会的に障害者とみなされながら、障害のある人々はどのような経験を織り成しているのか。それを解く手がかりとして、障害者の語りが挙げられる。障害の身体をもつことの意味、身体に発する障害の意味を考察するために、障害者自身がどのようにみずから語るのかが注目されている。そこからみえてくるのは、つい最近まで、障害のある人に、声を発する機会は与えられてこなかったということである。障害のある人は、あくまで語られる対象であり、語る主体ではなかったのである。障害者がみずからの声で語ることが許容されてくるようになって、今や、語りの文化的意味や、文化的類型にも光が当てられている。語りは、障害のもつ文化的意味を反映しているとともに、そうした文化的意味の違いによって異なる形式をとるものである。徐々に障害のある者の声が社会に届くようになってきたとはいえ、声を発する機会が与えられるのはごくわずかな人に限られるという現状もある。アーサー・フランクが述べるように、病いであれ、障害であれ、身体に傷を負う者の語りの類型を示すことは、同じような経験をもつ者への指針となり、導きとなるのである²。

障害のある者の声は、機会を与えられなければ沈黙を余儀なくされることになりかね

とりわけ当時、影の存在となっていた介助者にも近年光が当てられ、介助者に関する研究も蓄積されている。介助者を障害者の「手足」と位置づける「介助者＝手足論」があり、この観点から論考を進めていくことは、当時も興味深いものであった。介助者の視点も踏まえたうえで、介助行為にアプローチするものに後藤（2007; 2009）、前田（2009）の論考がある。障害者と介助者の関係性における時間的な変容のプロセスやそれが置き入れられている文脈、さらに多くの事例など、記述の必要を認識するものではあるが、ここでは微少な修正にとどめていることを断っておく。

² 障害のある人の自己物語を文学的視点から論考した G. トーマス・コーザーもまた、より直截に、健康への関心の高揚が障害への関心と呼応していることを述べている（Couser, 1997）。また、ジュディス・モンクスとフランケンバーグは、多発性硬化症の語りを研究し、その「一般的な類型」を指し示した。フランクにおいても、モンクスらにおいても、障害の経験を通して語られる自己のあり方に、身体が中心的な役割を果たしていることが示されている（Monks and Frankenberg, 1995=2006）。

ないが、それでもなお社会のなかに回復されるべき声としてある。だが、その一方で、障害者の声のみが特権を与えられてきたという事実が指摘されてもいる。特に、一人称での語りの研究に疑問をさしはさむ研究者もいる。一人称の語りは、それを受け取る他者や、語り手の周囲にあって語り手に関わっているはずの人々の姿、彼らの身体化された経験、そしてそれを通して意味を発生するものとしての身体を、捉えることができない³。さらには、聞き手の存在する語りの研究においても、語り手と聞き手の役割は交換不可能であり、語り手は聞き手である観察者の眼差しを通して客観的に分析されてしまう。とりわけ、臨床の場にあつては、聞き手の立場、役割には、明確な分担がなされている。聞き手が医者である場合には、医者という役割を演じてしまうという指摘もあるように (Couser, 1997)、患者と医者との間に働いているはずの力関係は、動かすことのできないものとされる。このようにして、二者関係による語りは、その場に働く力関係をみてこなかったことへの批判がある⁴が、その延長には、障害のある者となない者といったかたちで力関係が固定されてしまうことも危惧される。それは、ビル・ヒューズが指摘するように、医学の支配、統制、監視のもとに置かれたとされる障害のある人の生を、「不可能 (incapacity)」とか「制限 (confinement)」という言葉に閉じ込めてしまうことにもなる (Hughes, 2002, pp.58-59)。そこでは、語り手の身体は、語られる対象ではあっても、語りを生み出すものではない。

多発性硬化症の障害者とその介助者であるジャネット・プライスとマーグリット・シルドリックは、障害学の進むべきは「身体間の、そして身体化された主体間の浸透性の認識」 (Price and Shildrick, 2002, p.62) の方向であると論述している。これは、障害のある者となない者との間の相互作用が重要であることを示している。身体間の、そして主体間に生まれる浸透性は、まさに相互作用の営まれる間身体的な場においてのみ認識されうるものである。障害のある身体が語りを生み出す営みを考察するキャロル・ギル

³ プライスとシルドリック、ギルらの論及するところである (Price and Shildrick, 2002; Gill, 2001)。一人称での語りに関する研究には、社会構築主義的なアプローチ、医療人類学的アプローチ、現象学的アプローチがなされているが、障害を「個人化」する傾向を強化することに繋がるとの声と、より広範にエンパワメントを推進できるとの見方を区別することができる。自己物語研究に関しては近年の研究の増大と併せて分析することが求められるが、自己物語はまた、第2章で論じた「私的な身体」が「公的な物語」を形成していく契機でもある。本章ではその手前で、発話行為に焦点を当てている。

⁴ 「確実に存在しているはずの複雑な権力のダイナミックスを開示していく必要がある」とプライスとシルドリックが指摘している他、ウィリアムズ、ギルが同様の立場をとっている (Williams, 2001, p.132; Gill, 2001, p.359)。

は、アーヴィング・ゴッフマンの相互行為論においては、「障害者と非障害者との間には、明確な境界が引かれたまま残された」(Gill, 2001, p.359)と指摘する。主体間の浸透性をみていくことは、その明確な境界について考察をめぐらすことになり、しかし同時に境界を揺さぶることにもなると捉えられる。さらに、そのような相互の営みがあってはじめて、語りにおける主観が生まれてくるのだとすれば、相互作用をみていくことは、間身体的な場から主観性の生成を考察することにもなる。「語り」の場において、語る人と語りかける相手の身体の間には、相互作用がある。その相互作用をみていくことは、身体が完全に言語化され、語られる対象となってしまう前の状況を見ることなのである。それはまた、言語化され客観化される「以前」の経験を問うことであり、さらに同時に、社会的なカテゴリーとして論じられてきた障害の経験を、他者と共にある個々の経験として再考察することでもある。

これにより、これまで沈黙を強いられてきたとされる障害のある人々の「語り」を、みずからの日常生活のなかで、「語る」身体として見つめることになる。なぜなら、日常の場では、語りかける相手をも取り込んだ身体的な実践として、「語り」を捉えることができるからである。

語りの研究を切り開いた医療人類学者でもあり、医者でもあるアーサー・クラインマンは、病む人の語りを記述するにあたって、咳き込み、胸から出るガラガラという音や、ぜいぜいと喘ぐ様子、かすかだがはっきりした声、途切れながら語る調子といった「絶えず聞こえていた死の肉体的象徴を書き入れなかった」(Kleinman, 1988, p.147=1996, p.192)とみずからの限界を認めている。医療社会学者のアーサー・フランクがこのことに言及し、クラインマンの編集上の妥当性を認めつつも、省略された「肉体的象徴」の重要性を指摘している(Frank, 1991, p.89)。フランクは身体そのものに「身体の語り」を聞く。本章は、フランクのいう、記述が困難とされる「身体の語り」に光を当てようと試みるものである。

第2節 障害の身体の「主体性」

それでは、事例をみていくとする。自立生活を営む重度脳性麻痺のある40代の女性(以下Aとする)の介助行為を依頼する場面に焦点をあて、介助者(筆者、以下ヘルパーのHとする)の視点を通して分析していく。Aは、日常のあらゆる行為をみずからの身体から「声」を発することで介助者Hに呼びかけ、「お願い」によってHと共に

行為を行う。ここで取り上げる「お願い」は、介助者という他者に対して、身体的な欲求から直接発せられたものである。

自立生活をめぐる社会的背景を踏まえれば、「お願い」は、障害のある人が主体的に生きることを可能にする契機のひとつであり、「お願い」の根底には「自己決定」がある。というのも、これまで障害学は、自立生活運動を通して、障害をもつ人にとっての「自立」とは何かということに論及しそれを探究してきたが、身体的な依存は障害のある者の「自立」を阻むものではないとする考え方のもとに、「自立」は「自己決定」を意味するものとして認識されている。たとえば、イギリスの障害学研究者サリー・フレンチは「障害のある人は、身体的な（physical）規定ではなく、統御（control）の境地から自立を定義する。身体的な意味において、ほとんど全面的に他者に依存している人でもなお、思考と行動の自立が可能であり、自分の生活を十分にそして活動的に引き受けることができるのである」⁵（French and Swain, 2001, p.749）と述べているが、フレンチがいう「自立」の意図するところは、障害のある人がみずからの生活の仕方を決め、それを実践するという意味での「自己決定」であると考えられる⁶。こうした概念のひとつの要素として、「お願い」を位置づけることができる。

次に挙げる〔事例1〕および〔事例2〕は、Aが介助者に「お願い」をすることの難しさについて語った事例である。〔事例3〕では、「お願い」を出発点として経験される一連の行為が、さまざまな困難やためらいを伴いながら、どのように始まり、推移し、終わっていくのか、その過程を辿ってみるとする。以下の事例については、日常をありのまま捉えようとする意図のもと、録音テープやビデオに記録せず、直後の記憶をもとに再構成したものであることを断っておく。なお、事例には会話のみを記すことにする。

⁵ ただしこれは、French, S. (1994) “The Disabled Role,” ed. S. French, *On Equal Terms: Working with Disabled People* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1994, p.49) で定義されたものの再引用である。

⁶ こうした「自立」の概念を定義する論述としては、以下のようなアメリカのシミ・リトヴァックらや、アドリエヌ・アッシュの言葉もある。「自立生活は自己決定を意味する。自分の生活を掌握すること、自分自身の目標や活動を選択すること、最終的には自分自身の支援体制を決定することである」（Litvak and Enders, 2001, p.725）。「障害者の権利擁護者が強く主張したのは、自立は身体的な（physical）こととみなすべきではないということである。むしろ、みずからの方向、自己決定や自分の生活についてなされる決定に参加することは、自立あるいは相互依存のより現実的で確実な方策であるといえる」（Asch, 2001, p.313）。なお、日本においても同様の見解が議論されてきた。

[事例1]

2002 年 8 月、A の介助のやり方について H が A に話を聞いたときの会話である。A の言葉を聞き取る過程では、単語ごとに H が確認しながら会話を進めているが、ここでは、H が A の言葉の意味を捉えて、書き表したところもある。以下の事例においても同様である。H が介助をはじめて 4 ヶ月目である。

H：指示を聞き取れないときにはどうしたらよいでしょう

A：何度でも聞いて 何度でも言うから

H：何度でも

A：はい

H：大変ですね

A：時々面倒になることもありますよ

H：そうなんですか

A：でも 言わなければならないのです

この後、A と H は次に研修に来る予定の介助者の話をする。

[事例2]

2002 年 9 月、A は介助者について度々話をすることがあった。A が「お気に入り

の介助者」の話をした中での会話である。

A：介助者を使うことは難しいです

H：難しいですか・・・

A：はい 介助者を使うのには（いつになっても）慣れないです

H：そうなんですか

A：強く言いたいときでも言わないのよ

H：言わないんですか・・・ 言いづらいんですか？

A：言えないです 我慢してしまいます

H：思い通りに動いてくれる介助者はいますか？

A：んー そんな人はいないんですけど・・・ でも、なんか、この人はわかってくれるなーという人はいますよ

H：そうなんですか それがお気に入りの・・・

A：そう

Aはこの後、その介助者の性格について話をする。

[事例3]

仰臥の姿勢にあるAが、緊張してしまった姿勢を変えて欲しいと頼む場面である。夕食後、介助者（以下、Hとする）が台所で後片付けを終え、Aの傍に座ろうとした時のことである。2002年10月10日、午後8時頃であった。

A：あの

H：なんですか

A：すみませんが

H：どうでしょうか

A：からだを

H：からだを？ 動かせばいいですか？

A：はい

H：じゃあ居心地が悪ければいってくださいね

A：はい おねがいします

H：大丈夫ですか？

A：大丈夫です

H：あ、すみません

A：いいですよ

A：もう少し

H：これで大丈夫ですか？

A：はいありがとう

こうした言葉のやりとりをしながら姿勢を変えた後、AとHはしばらく次の介

助の予定を相談したりした。この断片的な言葉のやりとりには実際の行為を含め、約2分の時間がかかっている。

〔事例1〕は、Aの介助のやり方についてHが話を聞いたときの会話であり、〔事例2〕はAが「お気に入りの介助者」の話をした中での会話である。これらの会話を踏まえて〔事例3〕をみると、Aが「あの」「すみませんが」という言葉をためらいがちに発することから介助行為がはじまり、AとHは「からだを」「からだを？」「大丈夫ですか」「大丈夫です」というように、言葉で確かめ合いながら一連の行為を進めている。〔事例1〕においてAの「何度でも聞いて 何度でも言うから」という言葉と「言わなければならないのです」という言葉が示しているように、HはAの何度も繰り返す指示を聞き返しながらか理解している。このとき同時に、HはAの発する声を、からだの様子や顔の表情、口の動かし方から一音一音確かめているのである。〔事例3〕の「からだを」という言葉が、先に続く言葉のないままに途切れてしまっているのは、Aが緊張でこわばってしまったからだをHに示して理解を求めているからである。〔事例2〕の後半部分にある「この人はわかってくれるな」とAが考える介助者は、介助者に「言いづらい」Aの意図を察してくれる人のことである。

各事例の会話は、HがAの「声」を辿って解釈した言葉で書き留めたものである。比較的重い言語障害のあるAから発せられるゆっくりとした発話の合間には、大きな呼吸、言葉になる前の息の音、息で発話される声が介入している。Aがゆっくり息を吸って声を発し、ひとつの「音」そして「意味」を伝え終えるまでには多大なエネルギーと時間を要する。Aの言葉は、発話される音声だけでは話していることを理解するのに困難な状態である。この状況のAは、言いたいことが伝わらない、言っても分かってもらえないなどの思いを募らすばかりでなく、相手に向かってどのように音声を発すれば自分の欲求や意志が伝わるのかということを常に考えるように強いられていると思われる。その苛立ちは、右人差し指の震えや顔の表情の歪みにもあらわれることがある。「今」望むこと、「今」してほしいことは、すぐに伝えられるとは限らず、すぐに伝えるためには言葉を短くせざるを得なくなる。〔事例3〕の「あの」「すみませんが」にはじまる断片化された言葉からもわかるように、Aは介助者にとってわかりやすいと思われる音を探し、言葉を選び、無駄な言葉をなるべく削ぎ落としている。断片化された言葉は、確かに言葉の断片であるが、Aにとってはその時点で唯一可能となった言葉なのだ。同時

に、H によってその時点で唯一聞き取り、記述することが可能となった言葉でもある。このように試行錯誤のもとに言葉を発話し、麻痺のある身体そのものを介助者に呈示することで、「お願い」の行為は始まることになる。

このとき、ひとつの問題が生じる。「お願い」をするときにAは、言葉を補うために、しばしば視線を投げかけたり、首や右人差し指を動かしたりなど、身振りや表情による身体的な働きかけによって意志の伝達をすることもあるが、そこに、誤解の生じる可能性がある。脳性麻痺ゆえの、意図や意志に反する動きが生じてしまうからだ。Aは、文化人類学者ロバート・マーフィーのいう「沈黙の言語 (silent language)」⁷を、用いることができず、HはAにそれを読み取ることがままならないのである。

Aにとって「お願い」の声を発することは、みずからの行為を生み出す契機となると同時に、「自立」の意識とも深く結びついている。Aが試行錯誤を重ねてもなお「お願い」をしなければならないと考えている理由はそこにある。しかし、ひとたび「お願い」の声を発すれば、介助者に「依存」せざるを得ない関係に回収されてしまうことにもなる。Aのためらいがちな声には、介助者との関係におけるこの複雑な気持ちが読み取れる。Hもまた、Aの「お願い」の声が発せられるのを待ちながら、Aの意図を汲み取ろうと試みるのである。Aの「お願い」の行為は、介助者との互いの働きかけを基盤とし、この働きかけがなければ、Aと介助者Hとの間に行為は成り立たない。

そのように考えるならば、障害のある者と介助する者との相互関係においてこそ「お願い」は成立し、そのような相互関係への「呼びかけ」として「お願い」はあるのだといえる。「お願い」するには、まず介助者に呼びかけることが必要となる。みずからの行為を意識化し、介助者に呼びかけなくてはならない。そこに生まれる「お願い」の声は、自立生活を支える自己決定を可能ならしめる声であり、まさにこの声を発することによって、Aは行為の「主体」、さらには二者的な行為の「主体」たろうとする。「主体性」を生みだしていくべく他者に対して働きかける「お願い」の効力にこそ、障害のある者が「主体」に至る力がみられるのである。

⁷ からだが麻痺していることによって、他の人たちと共通の表情や身振りが用いられないことを、ロバート・マーフィーは「四肢麻痺者の身体は、ことばで表わしにくい感情もしくは概念を表現したりする『沈黙の言語』をもはや使うことができない。なぜなら、思考とからだの運動の間にある微妙な連絡の環は断たれてしまっている。近接性、身振り、身体的構えは黙らせられ、思考を結びつける身体的能力は静止されている。」(Murphy, 1987, p.101=1992, pp.134-35) と述べている。

「お願い」の言葉は、自立生活を営む障害のある者にとっては、みずから主体的に行うための言葉であるが、介助者である他者に相互関係を呼びかける強制力をもって働きかけてくる。この介助者に対する強制力の代償であるかのように、「お願い」の言葉を発することには複雑な苦しみが伴うことになる。ここでいう苦しみとは、単に肉体的な苦しみを意味するものではない。発話そのものの困難ゆえの苦しみ、うまく伝達できないことの苦しみ、そして伝達ができないということを伝えてしまう、ためらいやもどかしさを伴う苦しみである。自分の言葉ないし「語り」が介助者に伝わらなければ、介助者は何もしてくれない。「お願い」という強い働きかけには、それを受け取る介助者に対して行為を依存せざるを得ないという苦しみと同時にある。そして、その苦しみがあるからこそ、「お願い」なのであり、介助者という他者への強い働きかけを通したものと、Aの「主体化」がある。それゆえ、「主体化」には、介助者の応答が必要条件として要請される。応答の確かさにおいてこそ障害をもつ者のからだは「主体化」していくのだ。「お願い」のかたちをとる「呼びかけ」にはじまり、障害のある者と介助する者との一連の行為の過程を経て、「お願い」の目的が達成されたとき、障害のある者が「主体化」され、「自立」に至るのだと考えられる。

このように考えてみると、障害のある身体と介助する身体との間には、ある錯綜した関係—能動と受動の絡み合い、相互依存、そして行為主体の曖昧さ—があることがわかる。じつはそのような関係性のなかからこそ障害の身体は「主体性」は生まれている。注目すべきは、「お願い」という介助者への強い働きかけが、介助者の身体に依存せざるをえないという過剰なまでの受動性を同時に示していることである。つまり、「お願い」の一連の行為は、介助者に対する受動的な身体のあり方をも引き受けた「主体化」の過程なのである。

第3節 <共に行為する場>としての共同的な身体

「お願い」の声を発するという能動的な発話行為は、介助者に対して受動的になることをみずから引き受けるという逆説を、二重の行為として身体に合わせもつことになる。このとき、みずからの受動性を引き受ける身体は、C. バーンズがいう「[障害者が介助者に身体的に依存することを意味する] 受動性という伝統的な固定観念」(Barnes, *et al.*, 1999, p.175) には還元されない積極的な意味をもつと思われる。

[事例3] を再度みてみよう。このやりとりにおいては、姿勢を変えるという行為に

介助者を必要とすることで、AとHの行為の能動性と受動性の境界が曖昧になる。姿勢を変えようとしたのはA自身である。しかし同時に、姿勢を変えてもらうという受動性をもAは引き受けている。Hも、「お願い」を聞くというAに対する受動性と、Aの姿勢を変えるという能動性を事実上合わせもたねばならない。Aの行為とHの行為とは互いに能動かつ受動であり、さらには両者の二重性が接触点において互いに補い合い、なすべき動きを模索し合うことで、2人の共同行為としての介助行為が遂行されることになる。相互に受動的であり、能動的でありながら、2つの身体は関わり合い、互いの関係を築いていく。行為そのものが動的であり、2人の関係もまた常に互いが規定し合うという意味で影響し合い、動的なのである。このときHは、Aの身体行為を引き受けつつ、Aの身体の一部として身を挺するのである。障害のある人の身体の一部として介助するHは、Aの行為の意味を担い、意味を補う。どちらが行為主体であるのか、この点は常に揺らいでいる。この揺らぎのある過程のなかで、二者は互いの行為を浸透させつつ揺さぶり合い、その揺さぶりを共有するのである。そして共に揺さぶり合うような試みがなされてはじめて、障害のある身体は受動性のなかにあってみずから「行為の場」のなかに置く。そしてこのとき、まさに身体的な接触において相互に浸透し合う身体は、＜共に行為する場＞としての身体を立ち上げることになる。

障害のある身体とない身体との間になされるこの実践は困難を伴うが、ここにおける関係は、新たな身体のあり方の可能性を提示するものでもある。共同の行為をいかに実現するかを障害のある身体とない身体が共に模索することは、障害者と介助者双方による共同的な身体の模索なのである。ここでいう「共同的な身体」とは、互いに開かれ、呼応することによって、他者との間に何らかの意味を生成させる身体である⁸。すなわちそれは、障害の身体と介助の身体との「均衡の地点」⁹を両者が模索する過程において生まれるものと捉えることができる。

同時に、この2つの身体が均衡点を模索する過程において、障害の身体の「語り」が生成されることにもなる。「お願い」を出発点として、障害のある者と介助する者とはく

⁸ アーサー・フランクの言葉を借りれば、このような身体は「響応する身体（communicative body）」である（Frank, 1991; 1995=2002）。フランクによれば“communicative”とは、言語を超えた認識の伝達を含んだ身体による分かち合いであり、伝えられる内容の問題というよりも、協調（alignment）に関わるものである（Frank, 1995, pp.49-50=2002, p.78）。このような「響応する身体」を次章で論じることにする。

⁹ 「均衡の地点」という言葉は、社会学者のニック・クロスリーの“moving equilibrium”から発想を得ている（Crossley, 2001, pp.71-72, p.80）。

共に行為する場>としての共同的な身体を志向する。その志向のひとつの表れとして、本章では「語り」に注目したのであった。まだ言葉のかたちをとらないAの「お願い」の声は、それを聞き取るHの存在を通して、Hと共に「語り」を形成し、ひとつの行為を実現した。それは、介助者という他者がそこに存在することではじめて発話される障害の身体の「語り」であり、言葉としても行為としても表現されていない身体的な欲求に行為のかたちを与えていく、共同の営みのなかで可能となる。Aは身体的な欲求を行為に変えていくために、介助者を必要とする。同時に介助者は、その欲求を欲求として承認する役目を担うことになる。Aは身体の「声」を発しつつ、それが聞き届けられることを求めながら、みずからの身体を受動性の中に引き受けていくことによって、自己のあり方を他者との関わりの中で変化させ、能動的なものとしての自己を立ち上げていくのである。その欲求の声が、みずからの声であることを確かめつつ、介助されるという受動的な身体のあるあり方をAは能動的に全うするのである。

そして、Aの「お願い」の「声」は、動きたいという欲求を表現する「声」ですら、介助者の存在なくしては意味を与えられないことを示している。つまり、Hがそれを受け取ることによって、はじめてAはみずからの声を「自分自身の声」として聞くことができるのだと考えられる¹⁰。「お願い」の言葉を発するという行為は、あくまでも個人的なものである。けれども、介助者という他者へと語りかけ、そのことによって自分自身の「主体性」を確立していくという意味において、そして、自立生活の場を社会のなかに確立していくという意味において、それはすぐれて社会的な行為であると位置づけることができる。個人的な「声」から社会的な「声」へと「お願い」が開かれていく瞬間、まさにその「声」は個人と社会とを繋ぐものとして発せられていると考えることができる。

ここにおいて、障害の身体の「語り」の場は、共同的な身体のひとつのあり方を示すものとして捉え直すことができるだろう。そしてまた、その共同的な身体の延長上に、障害をもつ者と他者一般との関係、さらには、身体と社会との関係を見出すことも可能であると思われる。

¹⁰ アーサー・フランクは、「^{ポストモダン}脱近代の時代」において病いに身を置く者は、「自分自身の声」のありかを求めているのだという。フランクは「自分自身の声」のありかを見出すためには、物語の聞き手の存在が不可欠であると論じる (Frank, 1995, p.7,71=2002, p.24, 107)。

第4節 共同的な身体に含まれる「遅れ」

これまで障害のある身体を、介助する身体と一対一の関係において論じてきた。ここでは「語り」の場を共同的な身体の生まれる場として捉えたが、その場の社会における位置づけはまだ明確ではない。そこで、身体が社会との関係において「障害の身体」として意味を発生させる、その契機を探っていくことにしたい。

〔事例3〕におけるAの「あの」という言葉は、絶対的な環境としての身体の「居心地の悪さ」から生じた声であると思われる。まだ言葉にならない感覚が、はじめて外の世界に向かうときにとるかたちが、その声なのである。それは、介助者には見えない、可視以前の身体の表現からはじまる。Aの声は、空気の揺れや音の歪み、言い淀みを多分に含んだまま、介助者という他者へと送り届けられる。そしてその声は、他者へと送り届けられながら、その他者の「内」で（聞き返しや応答を通して）再生されて初めて聞こえてくる自分の声であり、他者と共にあってはじめて「語り」となりうるものであった。その意味で、「お願い」は初めから他者なる介助者へと投げかけられた声であり、介助者の声による再生を必要とする意味で、多分に「他者性」を孕んでおり、他者の声でありうるものである。それゆえ、「お願い」の声は、まさにAの身体において、Aの内部において、他者と触れ合うはじめである。ここで「声」は、他者との結びつきを保証する架け橋になるが、しかし同時に、他者の介在を要請する。その要請の仕方において、Aの内部に他なるものの入り込むかすかな亀裂を引き起こすのだ。みずからの身体の発する「声」が「語り」となることのわずかな「遅れ」が、その亀裂を露呈させるのである。

この「遅れ」こそが、AとHとの間の相互性を可能にし、共同的な身体を立ち上げる基盤となるものである¹¹。「声」が「語り」となることの「遅れ」が、AとHの双方に働きかけを促し、それぞれの身体を共同的な身体へと触発する。しかし、この「遅れ」がより顕著になると、AとHによる共同的な身体の立ち上げはうまくいかず、Aの内に生じる亀裂は、介助者との間に大きく溝を開けて生じることになる。

「お願い」の言葉は、行為を介助してもらうための言葉である。その言葉の発声は、今望む身体的行為が自分にはできないということを同時に伝えてしまうところに生まれる。つまり、介助者に「お願い」し、何かを「伝えよう」とする声そのものが、みずからの身

¹¹ ドルー・リーダーは、われわれの身体が完全に一致することなく、互いに「距離」を隔てており、この距離なくしては、身体間の相互性が不可能であると指摘する（Leder, 1990, p.95）。

体にある、行為のかたちをとらない欲求を明かしてしまう。Aの日常的なあらゆる行為は、介助者を媒体として実現されるのであるが、ときに介助者によって実現が困難になることもある。介助者が行為の遂行を妨げるものとして立ち現れることもあり得よう。「できない (un-able)」という感覚（序章で論じた C. トーマスのいう「インペアメント・エフェクト」である）が、介助者によってもたらされるようにAには感じられるのかもしれない。そのとき、みずからの身体が、介助者を通して「無力化された (dis-abled)」ものとして現れてくると思われる。Aと H との間で行為がうまくできないことが、Aの身体が「障害の身体」として立ち現れる契機となるのである。

Aに「障害の身体」がより明白に意識されるのは、介助者 H の、障害をもたない眼差しによる。Aの身体を見る H の視線は、無意識的に社会的な力を孕んでしまうこともある。そして A が「お願い」の声を発するとき、Aと H との間には「社会的規範」が入り込んでくることになる。

このような、障害をもたない他者の眼差しが障害者に作用する「権力」については、ビル・ヒューズがリーダーのディス＝アピアランスの概念を応用しながら述べている。ヒューズは、障害のある者が障害をもたない者の視線を浴びるような日常の、他者との接触の場、つまり社会的な場で、普段とは異なるディス＝アピアランスの身体を経験したときに、まさに（彼／女の）身体が、「障害の身体」となることを指摘している（序章第3節）。たとえば、障害のある人がみずからの身体を排除の場として経験するとき、「障害」が現れてくるという事態を、ヒューズは次のように言い表している。

差別は、損傷された身体が「異様に出現する (dys-appear)」というまさにそのような仕方で日常世界に組み込まれる。これは、損傷された主体としての身体が一日常の社会的な出会いにおいて一対象化 (objectified) され、したがって、それ自体を厄介な存在として経験する過程を描き出す。言い換えれば、多くの人に多くの場で、「普通は」見過ごされる身体は、社会的な出会いにおいて注意がそれに向けられた時にのみ〔そうした経験の〕明白な要因となる。例外なく決まって、見てわかる損傷 (impairment) をもつ人は、日々の社会的な出会いの場で、自分たちの身体が、障害をもたない人々によって、周りに影響を与える存在として扱われることから、自分たちの身体をそのような（損傷をもつ）存在として経験することになる。そのことによって、出会いは、人と人との出会いから、人と

モノとの出会いに変容する。‘デイス＝アピアランス’はそれゆえ、その外見につながる内在的な疎外の経験と同様に、障害のある人々の非人間化（dehumanization）に結びつく（Hughes, 2002, p.71）。

このヒューズの見解は、障害のある者がみずからに向けられる他者の視線ないし反応を通して、みずからの身体から半ば引き離されて、みずからを形成することを意味すると思われる。ここでの「他者」との出会い、「社会」との出会いに置き換えられる。「社会」の視線に出会うときに「障害」は立ち現れ、障害のある者に経験されるのだ¹²。他者の眼差しを通して「障害」がみずからの身体に書き込まれる。つまり、身体は他者を通して「障害の身体」としてのかたちをとるのである。障害のある者にとってみずからの身体の損傷は、経験の主体である限りにおいて「不在」であるはずだが、他者の視線が入り込み、その損傷が身体の「障害」として意識されるときには、損傷のある身体は経験の対象となってしまう。それゆえ、障害をもつ人が、みずからの身体の損傷を「障害の身体」として経験するときには、既にみずからの内で損傷が「客体化」されている¹³。その意味において、障害の身体はそれが「出現」するときには、みずからの内部において「差異」として経験されている身体なのであり、それゆえ、損傷が経験されているまさにそのときには、身体は、「障害の身体」であるという傷つきやすさに曝されている。そして、このような差異としての「障害」は、障害のある身体と他者の身体との間、すなわち間身体的な場で生じるのである。

このように考えるならば、自己の内部と他者と接する外部で揺れている身体にこそ、「障害」の身体の所以がある。その揺れは目に見えないけれども、リアルな感覚としてAには感じられているはずである。それゆえ、先述のキャロル・ギルの言葉を用いれば、障害のある者にとって「障害」は、自分自身の見方と社会の見方、自分自身の内側と外側の「分水嶺（divide）」となる（Gill, 2001, pp.353-360）。自分の見方と他なるものの見方、自分自身の内側と外側の分水嶺の領域が、障害の身体なのである。障害の身体の水嶺は、

¹² 序章で論じたように、リーダーによれば、「私の、自分の身体についての意識は、根本的に社会的なものであり、他の人々の身体性やかれらが私に送り返す眼差しの経験から引き起こされる」ものである（Leder, 1990, p.92）。

¹³ トレメインの言葉を用いれば「身体の損傷（impairment）なるものは、はじめから障害（disability）である」（Tremain, 2002, p.42）。

そのまま「私と他者」の間にある分水嶺と重なり合い、Aと介助者、Aと「社会」の分水嶺にも重なり合っているものと思われる。そしてその根底には、障害の身体の内側と外側の分水嶺がある。それは、決して内面世界と身体表面（外見）とに集約されない、よりリアルな感覚としての身体の内なる分水嶺である。そう考えれば、ギルがいう「障害者が経験する内側と外側の間の緊張したギャップ」(Gill, 2001, p.353)、すなわち内部世界と外部世界の分水嶺は、まさにみずからの身体の「内」(within)であると同時に身体そのものから「離れて」(away)経験されるのである。この「内」なる分裂こそが、「苦しみ」の源なのである。そして、身体に「苦しみ」が生まれたとき、それを埋め合わせようと「声」を発するのである。

自分自身の声ではないかもしれないという怖れをA自身が抱いていることに、われわれは思いを至らせることを忘れてはならないだろう。Aの「お願い」は、みずからの内にかすかな亀裂を生じさせると同時に、そこに生じたかすかな亀裂を埋め合わせようと発する「語り」なのである。そのようにして紡ぎだされる「語り」は、みずからに「障害」の身体が現れることと同時に、他者との間に生まれる共同性へと確かに繋がっている。

おわりに

本章では、介助場面における発話行為に着目することによって、介助者という他者との間に生成される意味を考察してきた。その手がかりとして、Aの「お願い」の事例を取り上げた。Aはみずからの受動性を引き受けることを通して、介助者とく共に行為する場としての共同的な身体を立ち上げたが、その共同的な身体には「遅れ」が含まれていた。

この「遅れ」は、障害のある者となない者との間に共同的な身体を可能にする一方で、「障害の身体」—さらには、ドルー・リーダーのいうディス＝アピランス—が現れてくる契機ともなる。障害の身体「語り」が、介助者という他者と共に生成するとき、「語り」には最初から「他者性」が入り込んでいる。声を発するという能動的な行為が、身体的な受動性を露呈させたように、声を生み出すとき、障害の身体は二重化される。この二重の身体の出現する場こそ、介助者をはじめとする「他者性」—さらには社会的な力—の作用する場であり、またそれは、そのような作用に抗う身体の生成の場ともなるのである。そして、身体「語り」の生成の場こそ、障害の身体が社会との関係へと開かれていく可能性を示すのだと考えられる。

これまでの章では、主に眼差しと語りを呼び起こす力としてコミュニケーションをみ

てきたが、第6章、第7章では知的障害のある身体が複数の共にある関係性のなかに響応するありようを描き出していく。

第6章

NPO 法人^{じねんじょ}自然生クラブの創作『田楽舞い』にみる「響応する身体」

はじめに

本章では、知的障害者による絵画、音楽、ダンス、演劇などの芸術実践を行っている、茨城県つくば市の NPO 法人「自然生^{じねんじょ}クラブ」に注目し、事例として取り上げる。自然生クラブの創作『田楽舞い』に焦点を当て、自然生クラブの共同生活にみられるコミュニケーションの様相を分析し、日常生活と芸術実践の連続性を描き出していく¹。その際、本章では、A. フランクのいう「響応する身体」を援用しながら、『田楽舞い』の舞台において身体がどのように響応するのかを論じていく。

フランクのいう「響応する身体」は、理念の型として、ダンスする身体や、病いや障害の身体において見られる「偶発性」によって開かれる身体のありようである（Frank, 1991; 1995=2002）。本章は、フランクのいう「響応する身体」が、偶発性によって実現されるということの背後にあり、偶発性をそこから編み出していく「習慣」や「時間的な厚み」のなかにコミュニケーション（が現れていること）をみていこうと思う。また、「響応する身体」を、フランクのいう「偶発性」とは異なるかたちで、他の身体と共に在るなかで生み出される「即興」の表現やリズムのズレによる身体的な共振にみていくことを試みる。

こうした試みは、身体論の立場から人類学と芸術を論じる山口恵里子によって描き出された、ギリシャの坐具である「バシ」が生み出す「共同的身体」にみることができる（山口, 2006, pp.379-419）。山口は、床上 20 センチの「バシ」に半臥半坐で「斜め」の姿勢をとる身体がつくりだす個々のズレが、フランクにみられるような「響応する身体」とな

¹ 本章の執筆に際し、自然生クラブ設立者であり施設長の柳瀬敬氏に対し、調査への協力や資料の提供の他、活動や海外公演等に参加させていただいたことに記して深く感謝申し上げます。メンバー、スタッフ、ご家族、関係者の方々にも研究のみならず、活動への参加を多くの形で支援いただいたことに厚くお礼申し上げます。

自然生クラブの資料については、設立当初からの活動記録『自然生クラブ通信』、パンフレット、新聞および雑誌記事、写真や録画ビデオを用いている。『自然生クラブ通信』からの引用については、以下『通信』と略記し、号数と年号、ページ数を記す。筆者は、2003 年 8 月から自然生クラブの表現活動に参加しながら、実地調査を断続的に行ってきた。本章は、主に 2003 年 8 月から 2007 年 4 月の間の表現活動に参加していた期間の調査に基づいたものであり、2013 年現在とは活動形態、活動内容、参加者および人数などは異なっていることを付言しておく。この点については、本章のなかでも言及する。

りうることを論じている。そうした身体のあり方を刻み込んだ身体は、床から立ち上がった後も、日々の家族や共同体のかたちとなって、複数のズレを孕みながら「共にある身体」を実現してきたと論じる。

さらに山口は、ギリシャの人々の輪踊りにも着目し、そこで同じリズムやステップを踏む人々のなかにおいて生起する共同「体」をも追究している（*ibid.*, pp.421-471）。手を触れ合い、ステップを踏む、そのリズムの輪が完全に閉じられることもなく、他の人々へも開かれていることを、身体の身振りそのものにみている。輪踊りを踊る身体のありようは、やはりかれらの日常生活の身の置き方と重なり、リズムのなかに現れる共同体の記憶と、そこに到来する共同体とが絶え間なく交渉するありようにも重なっている。そうしたいくつにも「襞」のようにかたちなきものとして現れる共同性・共同体を、山口の視線は捉え、描き出している。

地理的にも文化的にも遥かに離れたギリシャの地にあって生起する「共同的身体」のありようと、日本の山麓で活動する団体のありようとを重ねるには、飛躍があることは否めないだろう。本章では「バシ」のような坐具も出てはこない。けれども、自然生クラブの人々の実践に生起している「共同体」のありようが、山口の論考によって描き出された、自他を分かちつつ共にある身体を実現しているのだとすれば、そこに、社会的／文化的文脈の違いをも多様に織り込んでいく身体のありようを再発見することになるはずである。そして「バシ」というきわめて文化的かつ日常的な道具によって「共同的身体」が、そこに身を置く身体を、さらに日常世界への身の置き方へと延長させていく身体のありようは、自然生クラブの創作『田楽舞い』の太鼓や身振りにも反映されているのではないか。本論の試みは、身体の動きの予測不可能性やままならなさもまた、創造性のダイナミズムを他の身体とともに生み出していること、そしてその場にコミュニケーションを現出させていることを論じるものである。

第1節 NPO 法人自然生クラブの芸術実践—「自然と労働と芸術」による生の様式

自然生クラブは、柳瀬敬（やなせたかし）氏の理念のもとに設立された、知的障害のあるメンバーおよびスタッフから成る団体であり、有機農業、共同生活、芸術実践を3つの柱として活動している。本章では、自然生クラブで用いられている言葉使いにしがたい、障害のある者をメンバー、農業や生活介助などに関わる障害をもたない者をスタッフと記す。メンバーは皆18歳以上である。本節では、自然生クラブの活動を概観したうえで、

この 3 つの柱のうち芸術実践に視点を据え、そのひとつである和太鼓に着目する。その太鼓の演奏は「自然生太鼓」と呼ばれるものであるが、その演目のなかから自然生クラブによる創作『田楽舞い』の舞台に焦点をあてていく。

1-1. 自然生クラブの設立背景および活動

自然生クラブは、研究学園都市とも呼ばれる茨城県つくば市の中心から車で 30 分程度の、古くからの街並みや田園風景の残る筑波山の麓にある（写真 6-1）。1990 年 4 月「自然と労働と芸術による治癒教育会」として発足し、2001 年 4 月に NPO 法人「自然生クラブ」となった²。設立者の柳瀬敬氏は教師として自由教育を実践している過程で、卒業生の社会への受け入れのない現実から、教師を辞して、知的障害をもつ卒業生の 2 人と共に筑波山麓で共同生活を営みはじめた。「自然生クラブ」という名称以前に、「治癒教育会」として発足していることや、筑波山麓を活動の地として選んだこと、農業と表現活動（本論では芸術実践と呼ぶ）を行うことの発想の背景にはルドルフ・シュタイナーの教育思想の影響があったという³。

柳瀬敬氏（以下、敬称略）は自然生クラブの活動について次のように述べている。「おそらく私がやってきたこと、そして私の仲間とこれからやっていこうとすることは、福祉の枠でも、環境の枠でも、教育の枠でも、芸術の枠でもおさまらないだろう。『生きている』ということ以外に、何の説明も必要ない。」⁴と。この言葉に表されるように、自然生クラブの活動は多角的な視点から考察可能であり、生きている身体そのものが常に変え姿を変えるため、その全体像を捉えることは難しい。自然生クラブには日々多くの人や団体が訪れてくるのだが、それぞれ考察する視点も、共同生活のありようであったり、農業であったり、芸術実践であったり、街づくりであったりと様々である。

自然生クラブは、先に言及した 3 つの柱により「自然と労働と芸術」を根幹とした生活の場を生み出してきた。自然生クラブの人々は、筑波山の麓にある「山の家」「森の家」

² 「自然生」とは、野生のヤマモモである「自然薯（ジネンジョ）」に由来している。

³ 自然生クラブの設立以前に、柳瀬はドイツにあるシュタイナーの人智学や教育思想に基づく共同体を実際に訪れている。その後、ベルギーやアイルランドにおける諸団体との交流などを通して、柳瀬独自の思想に基づく活動を展開してきた。柳瀬の略歴や自然生クラブの事業および活動歴の詳細については、ウェブサイト（URL: <http://www17.ocn.ne.jp/~jinenjo/>）を参照することができる。

⁴ 『通信』26（2003, p.29）

と呼ばれる生活ホーム、田畑、ミュージアムを行き来しつつ生活を営んでいる⁵。設立当初は、古い農家を利用した「山の家」のみであり、生活寮としていたが、2006年、「山の家」から徒歩2分ほど山を下ったところに「森の家」がケアホームとして新設された⁶。

「山の家」の生活は、メンバーの共同生活を軸に、スタッフとその家族が自由に出入りする共同生活である。自然生クラブの人々は、ミュージアムも含めて、いつ誰が入ってきてもよく、またいつ誰が行ってもよい緩やかな境界をもちながら活動している。地域の人々と共に地域の中で生活することを実践しており、開かれた共同生活であることが自然生クラブの特徴である。

設立者の柳瀬の他、メンバーとスタッフの構成は、2005年9月において以下のようになっている。30代男性1人、20代男性2人、10代男性1人の計4人のメンバーと、男性2人、女性2人のスタッフ、柳瀬の家族である。もちろん、時期によって人数は変わっており、また一時的に参加する者やボランティアに来る者などさまざまである。また、メンバーたちは週末や長期休暇に実家に帰省することもしばしばあり、かれらの家族が自然生クラブを外部から支えている。地域もまた自然生クラブの活動の展開の基盤となっている。

主な調査期間には、上記のようにまだ少人数の生活共同体であった自然生クラブは、2013年4月現在の時点では、メンバーは、22人（男性18人、女性4人）になっている（森の家に7人、山の家には3人が暮らしている。その他の通いのメンバーが12人である）。職員は、柳瀬夫妻の他には、常勤のスタッフが11人、非常勤スタッフが2人、非常勤として昼食を担当する調理員として2人が加わっている⁷。

⁵ 筑波山にある生活ホームから、田畑やミュージアムへは主に車で移動する。ミュージアムは古い民家の並ぶ地域にあり、同じく筑波山麓にある田畑の周囲は農村地域となっている。

⁶ 2006年に施行された障害者支援法の枠組みにしたがって、森の家はケアホームとして、山の家は2009年よりグループホームとして設営された。2005年の時点で4名のメンバーに、新たに3名が加わり、共同生活の場は、「山の家」から新設されたグループホーム「森の家」に移った。「森の家」開設後、「山の家」は、メンバーやスタッフおよび研修者や訪問者のための宿泊施設となっていたが、2009年より新たにメンバーが加わりグループホームとして共同生活の場となった。

⁷ 嘱託職員として医師1名もいる。自然生クラブの日々の暮らしにおいては、誰もが生活を共にしているというかたちをとっているため、それぞれ役割の違いはあるのだが、そうした役割の違いは、暮らしのなかでそれぞれが担っており、はじめから「支援者」「指導員」などとして割り当てられるものではない。敢えて言えば、主に農業を担当しているスタッフ、主にアートを担当しているスタッフ、主にカフェと菓子工房を担当しているスタッフがいるが、それらのすべてあるいは複数の活動にメンバーと一緒に関わっているスタ

メンバーおよびスタッフの人数が増えるにつれて、活動の形態も、グループホームなど日々の生活を共にするメンバーと、通いながら参加するメンバーに、スタッフも常勤職員および非常勤職員として関わっており、住み込みで生活している者も、近郊から日々通う者もいる。「森の家」には、交替でスタッフが宿直している。2005 年と 2013 年とを比較してみるだけでも、この間に、メンバーの数もスタッフの数も増加している。こうした背景には、自然生クラブの活動が、参加者や家族の共感を得て拡がりをみせていることを示している。

共同生活においては、皆で一緒に食事をする。食卓には、自然生クラブの田畑で採れたものが並ぶ。グループホームやケアホームでは、スタッフが食事を交替で作り、皆で一緒に食べることを、設立時から引き継がれてきたことが、『通信』の記述やスタッフの言葉から知ることができる⁸。自然生クラブという生活共同体は、共に働き、それによって得られた農作物を共に食することを旨としている。

柳瀬は、メンバーが 2 人であった設立時から、有機農業をはじめている。「山の家」や「森の家」から筑波山麓を車で降りて移動するところに田畑を所有し、米をはじめあらゆる農作物を作っている。2005 年時には 120 軒ほどの家に直接、農作物を届けている。市場を通さずに、直接、配達を行い、生ゴミを回収する。肉や卵などは、野菜の肥料と交換するなど、「地域循環型」の農業を実践している。紙マルチ農法や一時期は合鴨農法を試みるなど、日々コミュニティ農園のあり方を探究し、試みている。メンバーたちは、スタッフと一緒に、月曜から金曜までほぼ毎日田畑に出かけて、草取り、種まき、袋詰めから配達まで作業をこなしていく。

こうした自然と労働に基礎づけられた共同生活に加えて、芸術もかれらの活動の柱である。芸術実践の拠点となるのは、田井ミュージアムである（写真 6・2）。田井に古くからあった石造りの米蔵を改装したものであり、2001 年に「田井ミュージアム」となった。中には劇場とアトリエがあり、さまざまなワークショップ、芸術実践、個人や地域団体による舞台やイベントなどが行われてきた。なお、2009 年に田井ミュージアムにはカフェ & 菓子工房「ソレイユ」も併設された。有機栽培による自然生クラブの農作物を使った食

ップもいる。重要なのは、自然生クラブにおいては、午前中と午後の農作業やアートの時間だけでなく、その時間の前後にも関わりをもち、生活が連続的になされていることである。

⁸ 現在では、通いのスタッフやメンバーも含めて全員で食事を一緒にとるのは昼食時のみである。

事や菓子を提供しており、メンバーの働く場のひとつにもなっている。

メンバーの増加や制度上の変化と共に、田井ミュージアムでの活動もまた年々活動の場を広げている。2004 年以降、週に 2 回、火曜日と木曜日の午前中が「田井アート」として、芸術実践の主な時間となっている。この時間を、デイサービスとして利用するメンバーもいる。主にダンスと絵画のワークショップが定期的に行われていて、演劇など他のワークショップが開催されることもある⁹。メンバーたちはそれぞれワークショップに参加している。自然生クラブは、芸術祭を開催するほか、地域のイベントへの参加、国内外での公演活動を行っている。ヨーロッパやアジアの国々を中心に、国際的な交流を育んできた¹⁰。

自然生クラブは 2002 年に、ベルギーの知的障害者による芸術団体「クレアム」を招聘し（2002 年 2 月 7 日～18 日滞在を受け入れている）、その際に、田井ミュージアムの壁画をクレアムのアーティストたちと共に描いている¹¹。柳瀬は、クレアムの実践する「アール・ディフェランシエ」と、自然生クラブの表現活動に共鳴するものを見出し、クレアムに発想を得て「ディファレント・アート」を提唱している¹²。パンフレットには以下のように記されている。

ディファレント・アート (Different Art) は、ベルギーの芸術団体「クレアム

⁹ ダンスのワークショップは身体表現者として活動する山本早苗が 2004 年の開始当初より継続して担当している。

¹⁰ 一例を挙げると、1998 年 11 月 28 日 29 日には、筑波国際知的障害者演劇際「ホープシアターフェスティバル 98' in つくば」を開催し、日本、ドイツ、イギリス、デンマークから 8 団体を招聘している（『通信』20, 1999, p.45）。

こうした活動は、徐々に地域および関係者の間で知られるようになり、2009 年には、越後妻有 2 市町（新潟県十日町市、津南町）で 3 年に一度開催される国際芸術祭である「大地の芸術祭」にも招待されて参加しており、国際交流基金により 2009 年度「地球市民賞」を受賞するに至っている。絵画作品については、レンタル事業も行っている。

¹¹ 『通信』24（2003, p.7）

¹² クレアムが芸術を目的とする団体であるのに対して、自然生クラブにおける芸術は活動の一環に位置付けられるものである。知的障害がもつ固有性とその多様な表現をかたちとすることは、芸術領域の拡大にも繋がっている。なお、ディファレント・アートを謳った実践として、2004 年から 2006 年にかけて、ファイザー株式会社の助成を得て「アーティスト・イン・レジデンス」事業を実施し、ベルギーのクレアム（2004-06 年）、香港の実践家とアーティスト（2004-06 年）、アイルランドのキルケニー共同体（2005 年）、カナダの振付家とダンサー、アーティスト（2006 年）、デンマークの仮面作家と音楽家を招聘しており、知的障害をもつアーティストたちは、絵画、ダンス、演劇などの制作活動を共に生活しながら行った。

（Créahm）」によって提唱された概念です。知的ハンディのある人の固有の世界認知や性格特有の表現をアートの領域として認めるもので、これまでの障害者アートから質的に飛躍しています。自然生クラブでは、田井ミュージアムを拠点とし、ディファレント・アートを実践しています。生きている証としての感動、その率直な喜びの表現は、障害をもつ者だからこそ生み出せる芸術で、ことばを越えた感動を伝えます。

自然生クラブでのディファレント・アートは、既存の芸術活動では創造できなかった知的ハンディをもつ人たちが独自の芸術領域を生み、着実に成果を見せています。私たちは、あらゆる人が感動を表現し、形にするための場を地域に提案していきたいと考えています（パンフレットより転載）。

自然生クラブにおける「ディファレント・アート」は、「知的障害のある人の固有の世界観」の表現として捉えていくものである。自然生クラブが提唱してきた「ディファレント・アート」が含意する、それぞれの人の固有の世界観を創造性として表現活動を行うことは、どのようにしてなされているのか。ここでは、設立当初からなされてきた太鼓の実践に焦点を絞ることにしたい。そこで太鼓の実践にみる自然生クラブの人々の関係のありかたがどのようなものなのかを次にみていくことにしたい。

1－2. 自然生太鼓

自然生太鼓と呼ばれる、自然生クラブが設立当時から行っている芸術実践は、当初、治療教育のための創作太鼓と位置づけられていた（写真 6-4）¹³。まだ太鼓が 2 つしかなかった時期に、メンバーと柳瀬は、田んぼの真ん中で思い思いに太鼓を鳴り響かせていたという。設立初期の記事からは、「合図もなしに突然、練習は始まる。しかも、決められたリズムを叩く訳ではない。自分の好きなリズムで自由に叩く。だから譜面もない。」¹⁴といった、当時の太鼓の練習風景を断片的に知ることができる。

¹³ 毎週土曜日を太鼓の時間として、アートセラピーの一環として行われていたようである。こうした柳瀬の取り組みには、ナラティブ・セラピーやピア・カウンセリングなどとの類似性をみてとることができる。

¹⁴ 柳瀬が子供を対象に継続的に行った和太鼓のサークルについて書かれた記事である。障害をもつ子供も障害のない子供も「一緒になって笑っている、照れている、表現している」と記事にある。『通信』19（1998, p.50）

時を経て、メンバーたちは、誰かの叩き出した太鼓の音に誘われるように、「思い思いに」「ただやみくもに自由に」あるいは「躊躇して」太鼓を叩きはじめるようになった。この自分勝手に思いのまま太鼓を叩く状態は「打ちっ放し」と呼ばれる¹⁵。ここにひとりひとりのリズムの感じ方が一様ではないことが、太鼓の音として示されることになる¹⁶。個々人のリズムはそれぞれが好きなように叩いているので互いに無関係である。リズムの「型」はまだ与えられていない。この状態から、柳瀬は「運動としてかならずリズムが生まれる」のだという¹⁷。それは、誰か（リーダーとなる人）のリズムの模倣であり、リズムの同調である。それぞれに共有されるひとつのリズムがここに生まれてくる。

このリズムの共有の場が用意されていれば、あとはリズムがずれていてもよいとするのが自然生太鼓である¹⁸。「多様なリズムを受容していくことは、ただリズムについてだけでなく、そこに集まった人の存在そのものの受容にもつながる」¹⁹と柳瀬はいう。リズムの共有とは、他者の身体との共鳴、共振へとみずからの身体を開くことである。（みずからの身体の中かに）鳴り響く自らの太鼓の音の余韻が、太鼓を叩く身体に遅れて到来し、絶えず身体に太鼓と身体が共振する。メンバーたちはそれぞれリズムをずらしたり合わせたりするが、これにより、ひとつになったリズム全体のなかで自分自身のリズムを見出すことになる。ひとたび共有されるリズムが生まれれば、そのリズムにおいて個々のズレを許容し、感じとりながら、最後は皆で乱打し、同時に太鼓を叩くのを止め、静寂を聴くのである²⁰。こうした過程を自然生クラブのメンバーやスタッフは時間をかけて共有する。

¹⁵ こうした太鼓の練習風景は、国内外で柳瀬が開催するワークショップに参加した筆者の経験と大いに重なるものである。

¹⁶ 『通信』16（1996, p.24）

¹⁷ 伝統芸能の身振りを取り入れている自然生太鼓においても、メンバーたちは「型」から入ると萎縮してしまい、エネルギーが出てこないと柳瀬は述べている。教えようとするメンバーたちは逃げてしまうのだという。そこで柳瀬は教えることをやめているが、このやり方は、現在の自然生クラブの絵画や身体表現のワークショップなどの芸術実践のみならず、共同生活や農作業の基本的な姿勢となっている。なお、「型」を与えないで身体そのものから表現を生み出す試みは、身体に重点を置く本研究において大きな意味をもつと考えられるが、実際に障害のある身体は、「型」の決まった表現をしようと試みても、からだが緊張してしまったり、思い通りにならなかったり、型とは別のことをしたりしてしまうのである。

¹⁸ だが実際は、リズムの共有は決して簡単に成し遂げられず、なんとなく合っているという状態のこともある。それでも、個々のリズムが重なってひとつのリズムとなり、同時に個々のリズムのわずかなズレを包み込みながらずらすことになっている。

¹⁹ 『通信』16（1996, p.27）

²⁰ 柳瀬のワークショップでは、一度リズムを共有したならば、最後は「乱打」となる。これは「カオスを意識的に学ぶ」のだという。これにより乱打し終えたときに「静寂の発

自然生太鼓は、農作業や表現ワークショップのように時間が予め割り当てられているわけではなく、月に何度も公演があることで実践を重ねている²¹。この一連の流れの繰り返しが自然生太鼓なのである。

このようなプロセスによってなされる自然生太鼓は、これまで「魂のリズム」と評されてきた。柳瀬は「和太鼓の単純なリズムの繰り返しは、人の生命のリズムにも通じ、何か魂の根源をゆさぶるような力があります。自然生太鼓は伝統的な和太鼓の型に囚われることなく感じたままを表現する魂のリズムです。」と『通信』(0号)に書き綴っており、後に「いのちを表現する太鼓」として記事に紹介されている²²。自然生クラブを取材した別の記者は、「自然の中ではぐくんだ感性を素直に吐き出す。『魂のぶつかり合い』がテーマ」と記している²³。柳瀬は、自然生クラブの生活を「日常性の中にこそ表現のすべてがある」²⁴と述べているが、スタッフも同様の実感を語っている。たとえば、「土から生まれた感性がわたしたちの演奏の命」²⁵であるという言葉や、太鼓を「虫のうごき、鳥の声などのある畑の感覚とも似ている」²⁶との感想は、スタッフの共同生活と自然生太鼓を重ね合わせたものである。自然生太鼓が「魂のリズム」と呼ばれる理由のひとつは、かれらの生の営みそのもの、かれらの魂そのもののリズムや動きであるということである。

1-3. 創作『田楽舞い』

このような過程を経てつくりあげられた舞台の演目のひとつに「創作『田楽舞い』」²⁷がある。メンバーおよびスタッフが、半被姿に白あるいは淡いグレーのズボンを身につけ、

見」があると説明している。『通信』16 (1996, p.24)

²¹ 柳瀬は他の施設や小学校などでの太鼓のワークショップの講師として呼ばれており、定期的に継続して行っている。メンバーの数人を伴っている場合もある。

²² 『通信』20 (1999, p.59)

²³ 『通信』27 (2005, p.35)

²⁴ 『通信』21 (2000, p.34)

²⁵ 『通信』19 (1998, p.10)

²⁶ 『通信』21 (2000, p.42)

²⁷ 筆者が自然生クラブの活動に参加した2003年以降の多くの公演の演目が創作『田楽舞い』となっている。だが、その演目の内容も時間的経過と共に構成を変えて、毎回即興的に変化していることは強調しておく。自然生クラブの演奏形態の変遷については、また別の機会に論じる必要があるが、自然生クラブの身体共鳴ともいえる表現の場に、柳瀬は、既に「地の響き」を聞き、「天地創造」をみてとっていた。「地の響き」「天地創造」は、自然生太鼓の演目である。演目としては、『天地創造』『森の歌』『田植え歌』『田楽踊り』『地の響き』『使徒列伝』などがある。筆者は、創作『田楽舞い』、『金色姫伝説』、『*Soul in Bodies, Body in Souls*』以外の演目には直接参加していない。

足袋あるいは裸足で、ねぶた太鼓を叩きながら踊る舞台である。田楽舞いの名前が示すように、この舞台は、輪舞の前と合間に、種を蒔く、土を耕すという動作を取り入れた寸劇をはさみ、「田植え唄」も歌われる演劇的な舞台である。時に、プロのダンサーと共演する即興のダンスからはじまったり、合間に相撲や寸劇が演じられたりもする。ダンスのワークショップが定期的にはじまった 2006 年以降の『田楽舞い』では、前半部にはダンス、後半部にねぶた太鼓の 2 部構成となることが多い。

『田楽舞い』は柳瀬の演奏がはじまりの合図となる。柳瀬の太鼓（大太鼓またはべ太鼓）、篠笛、ジェゴグ、チャパ、歌などと、ダンスや寸劇が組み合わさる。べ太鼓は、柳瀬の他にメンバーやスタッフが数名加わっている場合もある。創作『田楽舞い』は、自然生クラブの劇場や稲田のみならず、屋外、公民館、学校などさまざまな場所で公演される。べ太鼓、大太鼓、ねぶた太鼓が主に用いられるが、出演するメンバーやスタッフ、参加者の人数によって用いられる楽器も変わってくる。また、演奏時間も 10 分ぐらいから 1 時間に及ぶものまでさまざまで、一回一回の舞台はどれもみな異なり、毎回新たな創作『田楽舞い』の舞台が生まれる。年間を通して 40 回ほどの公演があることから、メンバーもスタッフも創作『田楽舞い』に参加しながら、リズムや身振りを身に付けていく。

前半部のダンスは、普段からダンスのワークショップに参加する 3、4 名のメンバーが、柳瀬の大太鼓、篠笛、チャパなどの演奏に合わせて、順番にソロでダンスする。ひとりひとりが順にダンスを終えると、群舞となって全員でダンスする（写真 6-5）。ワークショップを担当する山本早苗が加わる場合が多いが、メンバーだけでダンスすることもある。ダンスは即興によってなされ、踊り手たちの順番や舞台での立ち位置のみが予め決まっている。

ダンスがひとまず終わると、ねぶた太鼓の叩き手たちは、舞台の袖の方から、べ太鼓と大太鼓のリズムに合わせて太鼓を叩きながら現れ、円を描いてぐるぐると回りながら太鼓を叩き続け、輪舞する（写真 6-6）。円を内側に閉じたり外に向かって開いたりしながら、徐々に太鼓の勢いを増していく。その円を観客に向かって開く部分もある。そのときには、二者一組となって互いが互いを触発しながら太鼓をかけ合う²⁸。「田植え唄」のときには、「ハァー」と合いの手を入れ、ゆっくりと皆で円を描きながら、苗を植える身振りを交えながら太鼓を叩く。『田楽舞い』は、こうした個々の太鼓のかけ合いが流れを作り上げていく即興的ともいえる舞台である。再び足取りに合わせてリズムが変化し、輪舞

²⁸ こうした太鼓のかけ合いは、子供の遊びに発想を得たものと柳瀬はいう。

がはじまる。それぞれが跳ね上がったたり、ぐるっと回ったり、撥を左右に振ったりしながら、太鼓を叩き続けていく。この流れに伴って、舞台を踏みしめていた足取りも速くなり、叩き手たちが飛び跳ねるように舞うことにより、『田楽舞い』はフィナーレへと向かい、メンバーのひとりの掛け声を合図に太鼓の音を合わせ、天に向かってからだを投げ出すようにして幕を閉じる。

『田楽舞い』は完成形をもたない舞台である。毎回異なる上演を繰り返し行っていることや、リハーサルを必要としていないという点では、民衆芸能のような様相を帯びている。全体の流れはほぼ毎回変わらないので、始まると同時に、あとは流れに任せるかのようにより即興的に上演していく。メンバーもスタッフも、事前に登場の仕方を確認し合う他にあまり打ち合わせがみられない。自然生クラブのメンバーやスタッフは、その都度、舞台上で生じる流れや出来事を楽しんでいるように筆者には観察される。

柳瀬は、『田楽舞い』の輪舞のありようを「太鼓を叩きながら舞うことで魂を鼓舞する」のだという²⁹。そうして「土の器に宿った魂の躍りが田楽」であるとも述べている。舞台のフィナーレは皆の熱気で高揚し、まさに「回りながら上っていく」イメージである³⁰。

このような『田楽舞い』は「田楽躍り」ともいう。舞踊の「踊」ではなく跳躍の「躍」を用いる「田楽躍り」は、飛び上がり、跳ねる身振りの舞であることを意味する。柳瀬によれば、太鼓のリズムもまた「躍」である³¹。田楽舞いの、ねぶた太鼓を使って舞うときのこの「躍」は、農作業の身振りである土を「踏む」ことなくしては生まれないものである（写真 6・8）。そこで、田楽舞いの土を踏む身振りに目を向けてみる。

第2節 土を踏む身振りとリズムの同調／ズレ

本節では、『田楽舞い』の身振りと太鼓のリズムに着目する。太鼓の身振りは、共同生活や農業の生活を営む日常のなかにはぐくまれた土を踏む身振りであり、その太鼓のリズムは、互いに同調しつつ、個々のズレを含んでいる。『田楽舞い』の舞台の創造性は、この個々のリズムのズレを「即興」と捉える点にあるということを示していく。

2-1. 土を踏む身振り

²⁹ 『通信』21（2000, p.34）

³⁰ 『通信』24（2002, p.3）

³¹ 2002 年「田楽踊り」に「田楽躍り」という字を当てて改めている。『通信』24（2002, p.3）

自然生クラブのメンバーにとって、田楽舞いの身振りは、日常の農作業である土を踏む経験と切り離すことはできない。種を蒔く、稲を刈る、収穫するといったそれぞれの身振りが田楽舞いの中で用いられているが、それらの身振りは、すべて土を踏む農作業の身振りである。日常の農作業においては、土の感触や道具に合わせて身振りをする。腰を使ったり、脚を内側に回したり、田植え、稲刈り、種まき、収穫、袋詰めなど、それぞれの作業のテンポや身振りが田楽舞いに現れている。「田楽は稲を植える仕草」であり、「農作業のうごきから生まれた」ステップを踏む³²。それは、「足を外側にはりだす独特なステップ」である。柳瀬はこのような身振りについて、「農作業では、踏むという作業が大切。大地を踏みしめる。靴では踏めない。足袋や草履でないと、土は踏めない。田楽踊りは、裸足で、踏む踊り。ダンス、バレエは跳ねる。太鼓は踏む。農から踏む芸能は生まれている」と記している³³。この「土を踏む」身振りは、「足を踏む」と表現されることもある。

実際の農作業では、柳瀬の言葉を用いれば「足を泥にとられて、動きが不自由ですが、うまく腰をつかって歩きます。足の運びを間違えると、足首をねじってしまいます。そんな動きが、どこか滑稽」³⁴な身振りを生み出す。自然生クラブの人々は、この生活のなかにある滑稽さ、可笑しみを、そのままのかたちで舞台上で表現するのである。生活に根ざした可笑しみは、メンバーたちのもつ障害にもかかわりをもっている。メンバーたちにとって、「毎回毎回のステージが真剣勝負であり」「表現にうそがつけない」ものであるという³⁵。演技であって、演技でないのだ。自分自身の意図とかかわりなく、うまく隠すことのできない感情や身体の動きの全てを曝け出してしまうようなあり方で、メンバーたちは観客の前に身を提示するのである。そのようなかれらの身体は、何かを表現する手段には見えないのである³⁶。むしろ『田楽舞い』を踊るかれらの身体は、リズムに身を委ねた生の身体、剥き出しの身体なのである。

メンバーたちは、『田楽舞い』の身振りを教えられて学ぶのではなく、参加していくプロセスのなかで身に付けていく。自然生太鼓が始まった当初は、柳瀬夫妻、スタッフ、メ

³² 『通信』20（1999, p.20）

³³ 『通信』19（1998, p.30）

³⁴ 『通信』21（2000, p.34）

³⁵ 柳瀬の言葉である。『通信』18（1997, p.15）なお活動記録からは、メンバーたちが自分自身を隠すことができないこと、表現に嘘がつけないとの言及がある。

³⁶ テクニックや知的作用によらないという意味において、人間の原初的な感覚を剥き出しにしているという考え方は、ジャン・デュビュッフエによる「生の芸術」からアウトサイダー・アート、日本の「エイブル・アート」と呼ばれる障害者アート、柳瀬の提唱する「ディファレント・アート」に通じる考え方である。

ンバーが揃って太鼓の身振りを練習することもあったようだが、近年のメンバーやスタッフは、実際に『田楽舞い』に参加することを通して、身振りを習慣として身に付けていく。ここには、農作業の仕方を身に付けていくことと同じプロセスが見られる。農作業においても『田楽舞い』などの芸術実践においても、柳瀬やスタッフは、ひとりひとりの様子を見ながら参加を促している。メンバーのなかには、ねぶた太鼓を叩くことにすぐに関心を示す者もいれば、そうでない者もいる。〆太鼓やチャパを手にして参加する者もいる。『田楽舞い』の舞台には、すでに何度も公演を経験している者も、初めて太鼓を身に付ける者もいる。誰でも『田楽舞い』の出演者になることができるが、『田楽舞い』を近くから眺めているメンバーやスタッフもいる。

土を踏む身振りは、『田楽舞い』の舞台に繰り返し参加していくなかで身につけたものであり、日々の農作業のなかの身振りの延長にある。このような身振りは、M. モースのいう「身体技法」(1936)のように、意識的／無意識的に獲得された身振りであるといえよう。そうした「身体技法」は、『田楽舞い』という舞台に「構造化された構造」としても「構造化する構造」としても見出される「ハビトゥス」に裏付けられている。P. ブルデューの「ハビトゥス」の概念について、N. クロスリーは次のように述べている。

行為者のハビトゥスは、行為者 (agent) の現在の内部で機能する、行為者の過去の諸経験の能動的な残滓あるいは沈殿である。それは、行為者の知覚、思惟、行為を形づくり、それによって規則的な仕方で社会的実践を形づくる。行為者のハビトゥスは、さまざまな傾向性、図式、仕方を知ることの形式、能力のなかにある、これらすべては識閥下で機能し、特定の仕方でそれを形づくる (Crossley, 2001, p.93)。

ハビトゥスは、行為者が日常的な実践のなかで獲得する「傾向性」のことであり、身体技法である。『田楽舞い』の身振りは、M. モースのいう「身体技法」をハビトゥスとして習慣化しているといえるだろう。このようにして習慣として身につける動きは、ハビトゥスとして体得されたものであり、知的理解や制御によるものとは対極に位置するものである (行為は我知らず遂行されるようになっていく)。農作業を身につけていくことと、田楽舞いを踊ることは、ハビトゥスを身につけていくという意味では同じプロセスであり、自然生クラブのメンバーは、共に農作業や太鼓を叩く経験のなかで、土を踏むハビトゥス

を体得していくのである³⁷。

ブルデューのハビトゥスの概念は、ある文化的、社会的集団における共有された身体技法であり、ブルデューは、ハビトゥスが「構造化され」かつ「構造化する」という循環的な側面を強調していた (Bourdieu, 1992, p.53; Crosseley, 2001, pp.92-96)。これは、ハビトゥスがもつ「柔軟性」を示している。クロスリーによれば、ハビトゥスの柔軟性は次の 2 点において確認できる。第一に、ハビトゥスは行為によって再生産されるのだが、行為者によって修正され拡張される点。第二に、創造的で革新的な行為によって新たな習慣をもたらす生成的な側面をもつ点である。自然生クラブの『田楽舞い』に重ね合わせてみていこう。

第一の点では、自然生クラブの土を踏む身振りは、農作業の身振りと『田楽舞い』を経験しながら体得されたものであり、『田楽舞い』の舞台において再生産される。このとき、「土を踏む身振り」をハビトゥスとして共有していても、個々の身体によってその実現のされ方は多様であり、それぞれに異なっている。大きく身振りをする者もいれば、ときどき動きを止める者もいる。それぞれの行為者は、その都度、多様な仕方でハビトゥスを再生産するのである。

第二の点については、日常の習慣的な身振りに根差していながらも、『田楽舞い』の舞台において発揮されるのは、即興のエネルギーである。即興は、習慣を変容させる力を有し、ハビトゥスの「柔軟性」を示すのである。自然生クラブの場合、決められた「型」や完成されたかたちのない『田楽舞い』における土を踏む身振りは、個々のリズムのズレを生み出している。次に、この個々のリズムのズレに着目してみる。

2-2. リズムの同調とズレ

先述したように、土を踏む身振りと太鼓のリズムは、皆でひとつの舞台を形成しながらも、バラバラで揃っておらず、個々のズレを含んでいる。メンバーたちのリズムは、互いに共有されたり、応答したりする。そのズレは、おそらく意図的な行為によるものではない。メンバーにとって「合わせる」「合わせない」といった意図をもってなされているというよりも、むしろ、互いの叩く太鼓のリズムが同調しながらもずれてしまうように思われる。

³⁷ メンバーのなかには、田楽舞いの身振りや、田植えや稲刈りの際の足の動かし方を、筆者に対して実演して見せてくれる者もいた。

『田楽舞い』の後半部、ねぶた太鼓を叩きながら舞台上に登場してくる場面では、はじめ太鼓の音はバラバラである。メ太鼓の規則的なリズムが、ねぶた太鼓のバラバラのリズムと重なり、ステップを踏みながら舞台の中央で円陣を組むにつれて、リズムがしだいに揃ってくる。かれらは太鼓の音やリズムが作り出す共同世界の中に入り込んでおり、互いのリズムに共鳴／共振している。

このリズムが共振する『田楽舞い』の舞台に、アメリカの文化人類学者の E. T. ホールが論じたリズムの「同調性」を重ね合わせてみることもできよう (Hall, 1983=1983)。ホールは、身体的な身振りやコミュニケーションをリズムの観点から捉え、人々の間にリズムの同調がみられることを論じている。人類学者の菅原和孝は、「対面相互行為それ自体を志向の出発点に据えようとする動向が一貫して関心を向けてきたのは、『同期』『同調』あるいは『リズム』と呼ばれるような現象である。」と述べている (菅原, 1996, p.17)。いわばコミュニケーションの基礎となるのは、同調的、共鳴的な関係性であり、そこに流れ出すリズムである。人は、母親の胎内にいるときから既に周囲の環境とシンクロ (共振／同調) する。身体はこの根源的リズムは、文化間のリズムの差異を生み出し、また異文化間のリズムの共有を可能にするものである。

ホールは、文化によって異なる時間について分類しながら、身体のリズムと、それを取り巻く環境の時間についても言及し、それらが互いに影響し合うことをも指摘している。障害学の研究者の P. フロイントは、環境 (主に物理的環境) が身体のリズムを決定づけることを論じ、環境のリズムに身体が同調できない事態にディスアビリティをみている。たとえば、階段の段差は、身体のリズムを生み出す。けれどもそのリズムに同調できない身体もある。それが障害、ディスアビリティであるというのである。身体は環境のなかでリズムを刻んでおり、習慣や環境、トレーニングによって環境に順応していく。リズムを合わせていくのであるが、それがうまくいかないところに、リズムのズレが現れる。リズムのズレは、自らの内なる他なるものを触発するものである。フロイントは、障害の身体が位置づけられる空間に着目し、環境によって社会的に生成される身体のリズムと、個々のからだのリズムは相容れないものであると述べている³⁸。フロイントによれば、身体とそれがもつリズムは環境によって順応させられるものであるが、その順応がうまくいかないところに障害は位置づけられるのである。

ホールもまた、リズムに同調できないことをコミュニケーションにおける「失調

³⁸ P. フロイントは環境との相互作用に障害の発生をみている (Freund, 2001, p.696)。

(disorder)」とみなしていた (Hall,1983, p.154=1983, p.213)。リズムが乱れることは、集団間の文化を共有できないことを示唆する。リズムに同調できないことが、集団においてネガティブな位置づけとなっている。とりわけ対面的相互行為では、リズムに同調できるか否かが、円滑な人間関係を築いていくうえで重視される (*ibid.*, pp.148-175=pp.205-244)。

ここに、自然生太鼓のリズムを継続することの難しさも読み取ることができる。だが、個々の身体が刻む農の生活の営みは、共同生活のなかで長い時間をかけて培われ、育まれたものである。日々の生活のなかで体内に沈澱していくリズムと、個々のからだのリズムの微妙な均衡のなかに、共同生活の営みが舞台の一瞬一瞬としてかたちをもって現れてくるのである。このかたちのなかに、互いのリズムを受容し、それに呼応する、即興やハビトゥスの柔軟性に対して開かれた身体がある。此処に生きる人々の身体間の場合、また身体間の相互作用の場が、緩やかな境界をもつ自然生クラブの生活の根底に広がっている。田楽舞いは、それぞれの個々の身体のリズムが他の身体との関係性において露わになることによって共振する場となるのである。

本論の視点は、自然生クラブの『田楽舞い』において、ホールやフロイントが「失調」とみなしたリズムに同調できない事態やリズムのズレが、むしろ積極的な力となり、コミュニケーションの鍵となっていることをみていくことにある。ホールは人々が「リズムの海に住んでいる」ことを述べているのだが (*ibid.*, p.156=p.215)、リズムのズレは「リズムの海」のなかで渦と生じさせるものとなろう。リズムのズレが、自然生では即興や創造性として、豊かな可能性を開くものとなることを次にみていく。そのためにも、『田楽舞い』のリズムのズレがもつ効果について考察する必要がある。

2-3. プロセスとしての即興

『田楽舞い』における個々のリズムのズレは「即興」によるものだと捉えられる。しかし一方で、即興には危険もある。メンバーたちの即興に完全に任せてしまうと、全体がカオスとなってしまう、舞台にならない可能性があるからだ。ここで、柳瀬の存在が不可欠であり、『田楽舞い』の舞台を成立させる要となる³⁹。篠笛、メ太鼓、大太鼓、ときにはねぶた太鼓で、柳瀬がメンバーたちと共に演奏することで、メンバーそれぞれの即興によって全体がカオスと化したり、リズムの流れが形成されずに崩壊したりするのを防いでい

³⁹ ここには柳瀬に対する信頼感や、スタッフとの信頼関係があることも付言しておく。

る。それぞれバラバラなままりズムに接点生まれなきには、柳瀬は、規則的なリズムを一定の時間反復する。それが基調となり、バラバラでありながらもなんとなくひとつにまとまっていくのである。

こうした事態とは対照的に、柳瀬は、全体がひとつに同調し、完全にまとまろうとする、リズムを意図的にずらす場合もある。また、バラバラなリズムに、さらに即興を重ねてメロディやリズムを奏でることもある。メンバーたちの太鼓のリズムは、どんなにバラバラであっても、『田楽舞い』という共同世界に身を置いているのであり、そこには互いに同調し、共振する身体がある。そうしたリズムの同調、共振する強度もまた個々のメンバーによって多様であり、不均質なのである。即興は、その関係性を露呈させるのだ。

このような状況やワークショップの営みは、主に知的障害のある人たちとの音楽活動の現場において報告されてきている。批評家の佐々木敦は、知的障害のある子供との音楽活動「音遊びの会」について、即興のいわば理想的なカタチがみられることを論じている（佐々木, 2011）。「音遊びの会」は、プロフェッショナルな音楽家と知的障害のある子供たちが「即興演奏」を行うというプロジェクトである。音楽家の大友良英の参加したコンサートを鑑賞した佐々木は、大友の言葉を引用しながら、「大友が強調している、演奏する子供たちに伺える『歴史（性）の希薄さ』は、それ自体ポジティブなものとして、彼（女）らの演奏の端々から実際に感じられた」（佐々木, 2011, p.129）と述べている。続く佐々木の言葉を引用する。

・・・総じて「今、ここ」で「演奏する＝音を出す」ということのもっともプリミティブな欲びに絶えず満ちており、端的にそこには『過去』への参照が作動していない。そればかりか、そこには「未来」への指向、つまり今、現に奏でられている音たちが、それがやがて終わった時に、如何なる「演奏＝音楽」の形を取っている（べき）か、という目的論的な水準も存在していない。つまり彼（女）たちの演奏にとっては、「現在」のみしか意味を持っていないのだが、しかしその「現在」は常に更新され続けているのであって、こうすればこんな音が鳴るのだという事実性は、程度の差はあれ、それぞれの内にストックされていくし、自分が発した音に誰かが音で応えてきて、それにまた別の誰かの音が重なってくる、というような、いわば「合奏」の原初的なありさまは、「歴史」性とは無関係に起こっている。大友が「むしろ重要なのは、身体とか聴覚と楽器との関係だったり

する」と言うとおりの、要するにそこでは、音を用いた（必ずしも意識的ではない）学習と自己訓練、そして自分以外の誰かとの相互的な教育とでも呼べる出来事が、強制的な厳しさとは完全に無縁の、遊戯的なおおらかさによって為されているのである。〔中略〕

そこには確かに「学習」や「教育」と呼べるものがあつた。だが、それは知識や技術とはまったく別の次元に存していたのである。今まさに、他ならぬここで、まず自分が、そして誰かが、自分と誰か（たち）が、音を発していく、ということ。「アンサンブル」の核心とは、つまりサウンディングとコミュニケーションである（佐々木, 2011, pp.129-130）。

ここで佐々木が述べていることは、自然生クラブにも重なるものだろう。たしかに、自然生クラブの舞台も、完成形をもたないと先述したように「目的論的な水準も存在していない」し、「現在」が「常に更新され続けている」様相を呈している。土を踏む身振りもまた、「知識や技術とはまったく別の次元に存して」いると考えられる。そうしたありようは、知的障害ゆえの純粹さや神秘的な能力として、かれらの個々人の能力に帰するのでは説明不十分であり、むしろ「サウンディングとコミュニケーション」と佐々木が呼ぶような、他の身体が発した音に応答するといった、他の身体との間で生じる出来事に開かれているありようなのである。その意味において「即興」は、われわれの社会的、文化的生活における行為そのものだといえよう。

イギリスの社会人類学者のティム・インゴルドとエリザベス・ハラムによれば、そもそも社会的、文化的生活における行為こそ、台本のない「即興」とみなされるものである（Ingold and Hallam, 2007, p.1）。インゴルドとハラムは、創造性を「新奇さ（novelty）」や「革新（innovation）」よりも「即興」として捉えることを主張している。なぜなら、創造性を「新奇さ」や「革新」として捉える見方は、その創造性の結果や生産物を捉える「後ろ向きな見方」であり、「近代の症状」（*ibid.*, p.3）だからである。そうではなくて創造性は、革新と慣例という近代的な見方の二項対立を乗り越えるものとしてある。それは、創造された結果や生産物ではなく、常に生成されているプロセスとして捉えられるのである。インゴルドとハラムは、創造性としての即興を「生成的」「関係的」「時間的」、そして「作用の仕方（the way we work）」という観点から解き明かしている（Ingold and Hallam, 2007, pp.1-15）。自然生クラブの『田楽舞い』におけるリズムの

ズレが即興と捉えられるのも、このような、プロセスとして即興を捉える視点においてである⁴⁰。

それゆえ、『田楽舞い』におけるリズムのズレは、かれらの身体的な特性ゆえに生じているだけでなく、文化の創造性を基礎づけるものである。インゴルドとハラムは、創造性が個人によって発揮される能力であるという近代的な見方を痛烈に批判している。『田楽舞い』にみられる土を踏む身振りや個々のリズムのズレは、社会的、文化的生活のプロセスそのものであり、自然生クラブは、そうした日常的な身体を舞台化しているのだとみることができる。そこで次節では、そうした即興表現を生み出す場や社会関係に着目していく。

第3節 共同生活の営みと「響応する身体」

これまでの議論では、『田楽舞い』の舞台において、日々の生活のなかで沈殿していくリズムと、即興的なリズムの均衡のなかに、互いの太鼓のリズムに呼応する開かれた身体があることをみてきた。『田楽舞い』の舞台は、日常生活においても緩やかな境界のなかで営まれる自然生クラブのありようと重なり合い、メンバーおよびスタッフと、観客たちとのそれぞれの身体間に、身体レベルでの共鳴、共振というかたちでの共同性を実現すると考えられる。そして、自然生クラブの共同性を触発しているのが、太鼓のリズムや身振りにみられる身体の即興性であり、『田楽舞い』の舞台が日常生活においても反映されていることをみていく。

3-1. リズムに触れる一境界的なく場>

自然生クラブの人々は、先述したように、生活ホーム、田畑、ミュージアム、国内外の公演舞台を頻繁に移動している。さらには、消費者に直接作物を配達し、その生ごみをひきとって堆肥とする有機農業の「地域循環型」エコノミーを実践している。そのため、外部の人々に対しても開かれているこの生活共同体は、空間的に確固たる境界をもたない。

言葉を変えると緩やかな境界をもつこの自然生クラブのありようは、創作『田楽舞い』を公演する舞台にも反映される。公演の舞台がひとまず皆で天に体を投げ出し、太鼓の余韻とその後の静寂によって幕を閉じると、観客たちからの拍手が送られる。その拍手がな

⁴⁰ プロセスとしての即興は、太鼓の身振りだけでなく、ダンスにも共通している。かれらのダンスには、それぞれの「パターン」が見られる。

りやまないうちに、太鼓のリズムが再びはじまる。観客たちに太鼓の撥を手渡し、観客を舞台へと誘い込み、メンバーやスタッフたちもまた舞台から観客席へと降り立っていくことによって、劇場全体を「躍り」のなかに巻き込んでいく。観客たちと自然生クラブのメンバーが入り混じることで、両者のあいだに引かれていた境界は消し去られる。観客も含め、撥をもつ者それぞれが思い思いに打ち鳴らす太鼓は、バラバラなリズムであり、混沌としていて無秩序である。だが、最後には、そのバラバラな音から調子を合わせた自然生太鼓のリズムが出現する。そして、柳瀬の合図で皆と一緒に太鼓を止め、静寂を聞く。自然生太鼓のパターンは日常のワークショップだけでなく、観客を巻き込む公演にも通じている⁴¹。

創作『田楽舞い』は、野外、屋内の舞台のみならず、かれらが田植えし、稲刈りをする田を舞台としても繰り広げられる。むしろ、田を舞台とした『田楽舞い』こそ、日本の伝統芸能のかたちであり、そして自然生クラブにとっての本来の舞いであろう。田の土に足を踏み入れ、皆で円を描いて踊りながら披露される『田楽舞い』は、太鼓の音の響き渡る場所一帯に広がるのである。かれらの舞台は、稲刈り時には「おだかけ」⁴²のみが目印となっている他には何もない。田植え、稲刈りに参加した人々は⁴³、共に舞台に立っている。ふと舞いに目をとめる人もいれば、通りすがりに立ち止まる人もいるという。誰でも入ることができ、誰でも出て行くことができ、目をとめたり、立ち寄ったり、通り過ぎたりすることも可能な場を、自然生クラブの田楽舞いが開くのである⁴⁴。

日常の農作業から生まれてくる身振りと、とりわけメンバーたちそれぞれのリズムや身振りから生まれる太鼓のリズムが、自然生クラブのメンバーと、観客たちとのそれぞれの身体間に、身体レベルでの共鳴、共振を実現するのであれば、そこに入り込んでいるリズ

⁴¹ 演奏時間、舞台状況、天候、メンバーの体調などさまざまな要因で演奏はその時々異なるが、自然生クラブ主催での公演や海外での公演にはほぼこの演奏形態をとっている。これは、柳瀬が一貫して抱いている「公演は舞台と客席とでつくるものだ」という考えによる（『通信』14（1996, p.17）にある記事に基づく）。

⁴² 「おだかけ」「おだ」は、筑波山一帯（千葉や茨城など）で呼ばれる稲架のことである。なお新潟や富山などの地域では「はざ」「はさ」と呼ぶ。刈り取った稲を束ねておくためのものである。

⁴³ 毎年、田植えや稲刈りには、地域のみならず東京など各地から人が集まり（「田楽の集い」）、その規模は百人近くになる。

⁴⁴ ここではターナーの「境界」の概念（Turner, 1969, p.126=1996, p.173）を参照。とりわけ、この概念は、障害をめぐる議論において度々用いられてきた。障害ないし身体の病いの空間的境界性については、Murphy（1987=1992）、時間的境界性については、Monks and Frankenberg（1995）を参照。

ムのズレは、日常的に現れることなく身体に沈潜している「異」なるものを、双方の身体に触発するものと考えられる。双方の身体に生じる「異」なるものは、他の身体との応答関係へと身体を開いていくものである。しかし同時に、障害のある身体と障害のない身体の非対称性をも絶対的なものとする。それゆえ、リズムのズレは、他の身体との境界的な場において生ずる。

リズムの共振／共鳴は、自他のリズムが重なり合うところにみられる。そのリズムは、関係性の場において生まれているのであった。リズムのズレもまた複数の身体において分かち合う。どんなに合わせようと思ってもそれを一瞬一瞬のうちに裏切っていくリズムの即興は、多様なリズムを許容するものである。なぜなら、ズレを刻む身体の内においても、自他の太鼓のリズムが既に刻まれているからである。自然生クラブのリズムをみずからの身体に刻みながらズレを生み出していくダイナミックな運動をここにみることができる。

3-2. カテゴリーの再編

このような『田楽舞い』において、メンバーとスタッフ、支援される者と支援する者といったカテゴリーは、自然生クラブに集う人々にとって限りなく背景に退いている。そしてそれこそがかれらの日常そのものでもある。この日常的な舞台について考えてみたい。

舞台から外へ、非日常から日常への緩やかな境界を示す田楽舞いの舞台は、人類学者のヴィクター・ターナーのいう「コムニタス」を想起させる。ターナーのいう「コムニタス」は「社会構造が存在しないところに出現する」ものであり、非日常的な経験に開かれる境界的な場である。ターナーの境界概念は、周縁的なものであり、そうした非日常性の出現する場としての「コムニタス」がある。自然生クラブはあくまでも日常の反復のなかでズレや即興を重視しているのだが、そのことは外側から見る観客にとってきわめて非日常的なものと映るのである。

ターナーのコムニタスを援用しながら、社会人類学者のメリッサ・C. ナッシュは、イギリスのある芸術団体（Entelechy）のパフォーマンスが「反構造」の状況を創り出すものであるということに言及している。ナッシュによれば、ターナーが境界的な場を論じる際に「リミノイド」と呼んだ演劇や舞台の状況は、「より遊戯的で、偶発的で、破壊的なものであり、その空間は「障害をもつ人々ともたない人々とのあいだの新たなコミュニケーションの試み」が行われる場所となり、「より広い社会での相互作用や関わり合いに

影響しうる」ものとなる⁴⁵。ナッシュの言葉をさらに用いれば、障害のある身体のパフォーマンスの場合は、観客も含めて、障害をもつ身体ともたない身体というカテゴリーが再編される場なのである⁴⁶。

ナッシュは、「Entelechy のような芸術団体は、パフォーマンスと日常生活との境界に挑もうとしている」と述べた上で、その試みを次のように論じている。

Entelechy が試みていることは、社会的実験になぞらえることができる。「境界的な」周縁化された人々とかれらのコミュニティの「文化的生活」に結びつけるために「境界的な」ダンス形式を用いている。これは、部分的にはワークショップやパフォーマンスの伝統的な形式を再構成することを通して達成され、その結果、観客とパフォーマーとの間の明確な区別もないし、行動を指示する人もいない。〔中略〕「癒し」や他の利益のある効果は、創造的な表現の副産物であって、活動の目的ではない。「変容」のためのパフォーマンスの潜在力は、それゆえ、視覚だけではない、多感覚的な美学のなかに埋め込まれる必要がある (Nash, 2005, p.196)。

ナッシュがターナーの「コムニタス」に重ねてパフォーマンスを考察しているのも、コムニタスとパフォーマンスがもつ非日常性と、非日常性がもつ転覆的な力に着目しているからであろう。自然生クラブにおける日常生活が、そこに参加していない人にとっては非日常的に映ることはしばしばある。けれども、ターナーやナッシュの描き出した非日常的な場面こそ、自然生クラブの日常生活であり、日々の連続性のなかにある。

カテゴリーの再編が行われる『田楽舞い』というパフォーマンスの場合は、観客たちとの関係性においても見出される。観客たちにとっては「非日常性」を体現しているかのような『田楽舞い』は、無意識に営まれている身体的な感覚を引き出すものとして捉えられる。『田楽舞い』のメンバーたちの身振りやリズムのズレは、観客の「客観的な眼差し」を引

⁴⁵ ここで、ヴィクター・ターナーが「リミナル」と「リミノイド」を区別したことを引き合いに出している。ナッシュは、Entelechy のような芸術団体が、パフォーマンスと日常生活との境界に挑むことをねらいとしていることを指摘してもいる (Nash, 2005, pp.191, 198-200)。

⁴⁶ ターナーのいう「コムニタス」あるいは「リミノイド」が境界的な場でありながらも非日常的なものであるのに対して、自然生クラブの田楽舞いは日常生活のなかにあり、またその延長上にある。

き起こす。身振りやリズムのズレは繰り返されて、その場に広がり、観客たちにも巻き込み、共振させるようなコミュニカビリティが出現するのである。

おわりに

本章では、筑波山の麓にある NPO 法人自然生クラブの芸術実践から、和太鼓による創作『田楽舞い』を取り上げ、障害をもつ身体と他の身体とのあいだに生まれるリズムの共振に、響応する身体を追究してきた。田楽舞いの太鼓の身振りは、農の生活を営む日常のなかにはぐくまれた土を踏む身振りであり、共同生活の営みのなかにある身振りであった。田楽舞いの舞台は、日常生活においても緩やかな境界のなかで営まれる自然生クラブのありようと重なり合い、障害の身体と他の身体が響応する身体となる可能性を示すものである。芸術実践の意味と社会によって付与される障害の意味を、共同生活を営むことの必然性に、また、それを継続していくプロセスに重ね合わせると、その狭間に、コミュニカビリティの様相も浮かび上がってくる。

芸術実践の場における心情的な関係性に支えられて、あるいはそうした日々の営みを無意識のうちに守りながら、自然生クラブの人々の生活は紡がれている。自然生クラブの人々が、田楽舞いを通して、観客たちとのあいだに響応する身体を確認するとき、柳瀬のいう共に生きる場としての「小さな社会」が実現するといえよう。次章では、そうした日常的な実践から芸術実践を立ち上げていくベルギーの知的障害者による芸術団体クレアム（Créahm）に、事例を移して考察を試みる。

第7章

ベルギーの芸術団体クレアムの『コーラス』にみる声と共犯性

「芸術がかれらを変えるわけじゃない。かれらは蕾のように花開く。」

(ジュヌヴィエーヴ・ジュベール)

「かれらにはかれらの、身体の論理、言語の論理がある。」

(アラン・ウィナン)¹

はじめに

これまでの章では、共同的な身体に含まれる遅れ（第5章）が自立生活における障害者の主体性を立ち上げていること、そして身体の即興性が日常生活と芸術実践との双方を連続させていること（第6章）を論じてきた。身体にみられる遅れも即興性も、日常生活における身体のありようであり、他の身体との関係性のなかで発現するものであった。日常生活における実践にみられるコミュニケーションは、身体のディス＝アピアランスにおける絶え間ない交渉のありようであり、文化的社会的意味へと接続されることによって、日常の実践を形成する基盤となるものであった。自然生クラブにおいては、日常そのものが芸術との連続性のうちに営まれている。本章では、同じく知的障害者の芸術団体クレアム（Créahm）を取り上げることにする。

ベルギーのクレアム（Créahm）は、その芸術実践を通して前章で論じた自然生クラブと交流のある団体である。本章では、クレアムの芸術実践を概観しながら、『コーラス』のプロジェクトを取り上げ、声と声の共振的な相互作用、あえていえば身体と身体の相互作用を考察する²。

『コーラス』は、2006年にはじまった「歌劇^{オペラ}」とも呼ばれていたプロジェクトであり、クレアムが主催した国際演劇祭において、2007年3月23日に『コーラス—声（Chorus—

¹ クレアムのスタッフとの会話より抜粋（2006年11月）。

² 2004年以降の調査やアトリエへの参加を含め、クレアムに関する情報資料、パンフレットや定期刊行物、映像資料等を快く提供していただいたこと、また、聞き取り調査やアトリエの参与観察に温かく迎えていただいたことにつき、アラン・ウィナン、カトリーヌ・サンレミ両氏および、ジュヌヴィエーヴ・ジュヴェール氏に、記して深く感謝申し上げます。調査当時クレアムの代表であったポール・オリヴィエ氏にも、お礼申し上げます。また本章の調査にあたっては、NPO 法人自然生クラブ（茨城県つくば市）に助成いただいた。柳瀬敬氏および自然生クラブの皆様に深謝申し上げます。

Voix)』として上演された。知的障害をもつ 5 人のパフォーマーが舞台上で繰り広げる歌による約 45 分間の舞台である³。その歌は、物語もなく、言葉によるものでもない、声によるものであり、意味をもった言葉とは別のところにある、ひとりひとりの声が織りなすパフォーマンスである。舞台は、そうした声の独唱、二重唱、合唱に加えて、身振りやダンスも組み合わさっている。ここでは、パフォーマーとアニメトゥールの「共犯性」にコミュニケーションを描き出していくことにする。「共犯性」に着目することによって、表現が現出させるものをあくまでも他の身体との相互作用においてみていく。『コーラス』を取り上げるのは、『コーラス』が声という身体的な行為による舞台であり、アニメトゥールとアーティストの「共犯性」を意図的に示そうとしていることによる。

クレアムについては、2004 年より断続的に調査を行っている。『コーラス』については 2006 年 11 月（7-24 日）に筆者が行った、聞き取り調査とアトリエの参与観察による調査に基づいている。この調査では、クレアムの組織全体について調査することと、身体表現に焦点を当てて各アトリエに参加することを目的とし、18 名のスタッフにそれぞれ約 1 時間から 2 時間ほど聞き取り調査を行い、クレアムへの関わり方やクレアムの実践に対する考え方を聞いた。なお、設立者のリュック・ブーランジェに対するインタビューは、インターネットを通じてクレアムのスタッフの通訳を交えて 3 人で行っている⁴。

第 1 節 クレアムの芸術実践

クレアムの芸術は、設立者のリュック・ブーランジェ（Luc Boulangé）によって当初「アール・ディフェランシエ（art différencié）」と呼ばれ、美術史上の範疇である「アール・ブリュット（art brut）＝生の芸術」とは別の芸術形態と社会的プロセスの創出を目指したものであった。本節では、クレアムの実践について概略的に述べながら、クレアムの芸術実践の現在の位置を探っていく。

1-1. クレアムの設立背景および組織

³ クレアムの外部からヴォイス・コーチとして Jean Furst が加わっている。

⁴ NPO 法人自然生クラブの活動を通して、クレアムの活動に参加し、調査する機会を得た。クレアムと自然生クラブの人々の間には演劇祭を通して相互に行き来する関係がある。『コーラス』については、プロジェクトの最初のアトリエに参加する機会に恵まれ、プロジェクト終了後の 2008 年 9 月にも、聞き取り調査を行い、特別に『コーラス』のアトリエにも参加させていただいた。なお、筆者は『コーラス』の本番を観ていないが、リハーサルビデオを用いて分析を行った。

ベルギーのフランス語圏ワロン地方の都市、リエージュを横断して流れるムーズ川沿いの4階建てのビルに、ワロン地方のクレアム（Créahm Région Wallonne）がある（写真 7-1）。ドイツ語圏、フランス語圏、オランダ語圏からなるベルギーという国の特殊な状況のなかにあって、クレアムがヨーロッパにおいても独自の芸術を革新的に生み出してきたことは、日本を含めヨーロッパ内外の実にさまざまな地域から、さまざまな領域に関わる学生、芸術家、障害者団体が、日々訪れていることから明らかである。

クレアムは、1979 年、画家のリュック・ブーランジェによって、知的障害のある人々の芸術創造の可能性と、また芸術創造の場に参加する権利のもとに設立された。クレアム（Créahm）とは、創造性（créativité）と知的障害（handicapé mental）という言葉を合わせた造語である。設立当初、絵画や造形を中心に行っていたクレアムは、音楽、ダンス、演劇にも活動領域を拡張し、現在はサーカスも実践している。クレアムは、ワロン地方とリエージュの地域行政による助成を経済的基盤としており、ベルギーの国家的、地域的特徴を反映しているプロフェッショナルな芸術団体である⁵。なお、クレアムは、リエージュにおいて創設された後、同じベルギーのブリュッセル、スイス、フランスに拠点を拡張し、それぞれ独自の活動を実践している⁶。

ワロン地方のクレアムは、クレアム全体の拠点となっており、独自の組織形態をもつ（本論で取り上げるワロン地方のクレアムを、以下、クレアムと表記する）。クレアムは、アトリエ、劇場（Théâtre du Quai）および美術館（MAD）から構成され、デイセンター（CJCL）を併設している。ここでアトリエ（atelier）とは、絵画／造形、演劇、音楽、ダンスなど芸術実践のワークショップあるいはワークショップの場（つまり工房、作業場）を意味する⁷。美術館以外は、全て同じ場所—4 階建てのビル—にある。クレアムのビルのいたるところに作品が展示されており、建物そのものが芸術的な空間となっている。建物の 1 階にある劇場では、クレアムの催し物や舞台公演などが開催され、ふだんは演劇のアトリエが行われている。劇場は、催し物や公演を通してクレアムの実践と社会とをつなぐ場となっていると同時に、夜間など空いているときには地域の活動団体に貸し出され

⁵ クレアムの財政基盤は、主に地域行政の芸術文化に対する助成によるところが大きい。デイセンターに通う個人々人に対しては、福祉助成もある。

⁶ ブーランジェはベルギーのリエージュを離れて、フランスの南プロヴァンスにクレアム・プロヴァンスを創設したが、これは 2005 年、財政難により閉鎖となった。その後、ブーランジェは、同じフランスのアヴィニオンでダンスを中心にした活動を再開した。

⁷ 2005 年にサーカス、2006 年にコーラスが新たにはじまるなど、プロジェクトの時期により異なる。

ることもある。1 階のホールではダンスやサーカスのアトリエ（写真 7-2）、地下では音楽のアトリエが行われており、絵画／造形のアトリエは 2 階にあり（写真 7-3）、キッチンや皆で食事をとり休憩する広間は 3 階にある。建物の 2 階、3 階、4 階には、それぞれクレアムに関わるスタッフの働くオフィスがある。

クレアムは、リエージュの中心地区に位置するアヴロワ公園の中に、MAD という美術館をもつが、この建物だけが芸術実践の拠点であるビルからは離れたところにある。

MAD^{マッド}は musée de l'art différencié（直訳すれば「分岐した芸術（アール・ディフェランシエ）の美術館」）の略語であったが、現在は art différencié という言葉を用いず、MAD（mad）とのみ表記され、そのように呼ばれている。MAD でかれらは、クレアムの作品展示のほか、国内外の作品の展覧会が行われ、主に知的障害をもつアーティストの作品やアウトサイダー・アートの作品のコレクションや資料の収集がなされている。コレクションは、1988 年の設立時には 220 点だったが 10 年間で 1541 点になり、その後、浸水の被害にあうも増加しているという。MAD の中にはカフェがあり、アトリエに通いながらこのカフェで働くクレアムのアーティストもいる。一般の人々が気軽に立ち寄って作品にふれるように意図された美術館となっている⁸。

クレアムは、絵画／造形、ダンス、演劇、音楽などの芸術を純粋に希求している団体であるが、1994 年より、デイセンターを併設し、15 名を定員とするアーティストたちの日常的な生活の場としての機能も果たすようになった。デイセンターに通う者の多くは、デイセンター設立以前からクレアムで芸術活動をしてきた人たちである。他に、デイセンターには所属しておらず、各アトリエにのみ参加しているアーティストが 15 名ほどいる。アーティストたちは皆、知的障害のある成人である。

デイセンターでは芸術以外にもアトリエを設けており、アーティストたちの日々の生活や、コミュニケーションに重点を置いた取り組みがなされている。たとえば、発話、書き取り、料理、遊び、散歩などを中心に行うアトリエである。芸術活動の一環としてのこのような取り組みは、日常生活におけるかれらの表現の場となっている。その意味では、デイセンターが行う活動は、芸術のアトリエと内容は異なっているものの同じ目的を共有した活動であると考えられる。実際、芸術のアトリエとデイセンターのアトリエが密接に連携していることを、クレアムの人々はしばしば話題にする。各アトリエは、月曜日から

⁸ なお MAD は浸水の被害に遭い、2009 年時点では、クレアムの作品の常設展となっていた地下部分を閉鎖し、同じリエージュ市内に移設予定であった。

金曜日の午前と午後に分かれて組まれており、ひとりひとりが複数のアトリエに参加している場合が多い。たとえば、ダンスや絵画のみに参加しているアーティストもいるが、多くの人は、ダンス、舞台、絵画など複数のアトリエと、言語表現などのワークショップを組み合わせで参加している。クレアムの実践は、同じ方向性に向かう多層的な取り組みがあり、ひとつひとつの取り組みが互いに大きく影響しあって、個々のアーティストの芸術創造の可能性を長い時間をかけて開花させていくのである。

クレアムのアーティストたちの周囲には、ディレクター（クレアム全体およびデイセンターのディレクター）、アドミニストラル（理事、行政、経理等クレアムの組織運営の担当者）、ディフュージョン（外部団体との交渉者、広報）、アニマトゥール（アトリエの担当者）、エデュカトゥール（デイセンターおよびデイセンターのアトリエの担当者）⁹、テクニシャン（照明、音響等の技術者）、さらには料理、掃除、送迎などをそれぞれ担当する人がいる。また、大学のプログラムによる職業研修の一環としてクレアムを選んできた学生たちもいる。長年かかわってきた者も短期間で去る者もいて、そのどちらにもパートタイムとフルタイムの関わり方がある。

クレアムで働く人々は、ベルギーのオランダ語圏や、フランス、イタリア、ポーランド、南アフリカなどさまざまな地域の出身で、背景となる経験も多様である。かれらはフランス語を共通の言語としており、それぞれの役割において、クレアムが目指す方向性を共有すべく、議論や話し合いを重ねており、あらゆることが話し合いによって決定されている。クレアムで働く人々は、クレアムのアーティストのことを言い表すのに「アーティスト (artiste)」や「友人 (ami)」といった表現を用いており、芸術実践を核とした有機的な繋がりを形成している。ここでは、芸術そのものが目的なのであり、芸術において、人々は共に関わり合う。その関係性が「固定的」でなく多様であるということが、クレアムが創造する芸術文化の基盤となっている。この点は、特筆に値する¹⁰。

⁹ デイセンターに関わるエデュカトゥール (educateur) は、アーティストたちと、かれらが芸術のアトリエに参加している以外の時間をほぼ一緒に過ごしている。またアーティストの家族や健康上の問題にも関与している。エデュカトゥールのもとには、ソーシャルワーカーもいる。アーティストがどのアトリエに参加するのかは、アーティストとエデュカトゥールとの話し合いによって決められており、アーティストとアニマトゥールとの相互関係に欠かせない役割を果たしている。

¹⁰ たとえば、アートを提供するサービスとして提供しているブリストル（イギリス）のある団体は、自らの組織に携わる人々を、上司であるマネージャーと、アートを提供するサービス・ワーカー、そして障害のある人たちをサービス・ユーザーと呼び、その役割は明確に隔てられていると説明した（2006年11月29日。ブリストルのドーバーコート・デイ

クレアムの芸術実践においては、アニマトゥールが主要な役割を果たしている¹¹。アニマトゥールは、クレアムのアトリエを担当するアーティストであり、それぞれ絵画／造形、ダンス、音楽、演劇など各々のアトリエを担当している¹²。アニマトゥールは、*animateur* の言葉通り「（障害のある者の表現を）生気づける者、生命を吹き込む者」の意味を帯びており、クレアムのアーティストたちの創造性に寄り添い、そこに生命を吹き込む。クレアムの人々は、アニマトゥールとは何か、その役割について議論を重ねている（写真 7-5）。また、その視点は徹底して、いかにしたら知的障害をもつアーティストたちの創造性やかれら自身の表現を引き出すことができるのかに向けられている。クレアムの作品や舞台はそのようなプロセスを経て結晶化したものである。各アトリエのアニマトゥールは教師ではない。クレアムの芸術実践は、必ずしもアニマトゥールとアーティストのみによってなされているのではなく、かれらの関係性もまた、エデュカトゥールや、さまざまな人々との関係性の中にある。このように、クレアムにみられる人々の役割や関係性は、創設者であるリュック・ブーランジェが、知的障害のある人々に創造性を見出し、「アール・ディフェランシエ」と呼んで、芸術の場を築いてきたところから引き継がれている。

1-2. アール・ディフェランシエの提唱から現在まで

リュック・ブーランジェのいう「アール・ディフェランシエ（*art différencié*）」は、クレアムの内外において議論を喚起した概念であり、統一された定義や評価、ネットワー

センターにおける聞き取り調査に基づく）。イギリスの団体が樹形図を用いて関係性を明確に図示したのとは対照的に、クレアムの人々は、自分たちの複雑な組織を水平的に重なりあう円の形で描写する（写真 7-4）。

¹¹ クレアムの人々は、アニマトゥールを英語ではファシリテーター（*facilitator*）と訳している。英語の *animator* に関していえば、アメリカの障害学研究者であり自らもアーティストであるペトラ・キュッパースが、コミュニティ・アートの文脈において、参加者に働きかける者の役割として論じている（Kuppers, 2007a, pp.37-38）。クレアムにおいてキュッパースの用語との関連性は認められない。イギリスにおいては 1980 年代に「アニマトゥール運動」があり、国家および地域の芸術協会が、コミュニティ・アートを実践するアニマトゥールを積極的に支援した背景もあり、芸術実践の取り組みにおいて、日本でもファシリテーターという呼び方が定着しているが、本章では、クレアムの呼び方に倣ってそのままアニマトゥールと呼ぶことにする。

¹² 2006 年 11 月の時点では、絵画／造形には 4 人のアニマトゥールがおり、ダンス、演劇、音楽、サーカスをそれぞれ 1 人のアニマトゥールが担当していた。サーカスは、過去にエデュカトゥールとしての経験をもつアニマトゥールが 2005 年に新しく取り入れたアトリエである。プロジェクトによって、短期的に外部のアーティストがアニマトゥールとして関わることもある。

クの実態があるわけではなく、クレアムにおいても、現在用いられているわけではないのだが、ここではクレアムの芸術実践の特徴を、ブーランジェのアール・ディフェランシエの理念と実践にみてみよう。

「アール・ディフェランシエ」という呼称がなされなくなったのは 2002 年頃であると考えられている。この背景にはいくつかの理由があったと考えられるが、クレアムの関係者においても意見は一致していない。1988 年の MAD の設立により、クレアムのみならず国内外のアウトサイダー・アートの研究拠点としての MAD の性質が、作品評価を軸とするものとなり、美術史上の位置づけが問題となってきた。MAD が追究しようとする美術史上のカテゴリーは、クレアムの実践者たちにとっては意味をもたないと考えられたことや、クレアム全体の方向転換がある。また、リュック・ブーランジェが 2002 年にリエージュを離れたことも大きな要因となったと考えられる。

設立当初のブーランジェの言葉によれば、アール・ディフェランシエと呼ばれる実践の出発点は、美術史上のひとつのカテゴリーであるアール・ブリュット (art brut) とは別のかたちの芸術を、知的障害のある人々に見出したところにある (Boulangé, 1987; Boulangé and Lambert, 1981) ¹³。ブーランジェによれば、アール・ブリュットとアール・ディフェランシエとを隔てている違いとなるひとつの大きな特徴は、アール・ブリュットにおいては、展示された作品に重きが置かれ、あるいは作品を展示することが目的であったわけだが、クレアムの活動においては、作品展示のみならず、作品を生み出す社会的プロセスを重視していることである。ブーランジェのいう社会的プロセスとは、創造過程を通して作品が社会に送り出される一連の過程を指しており、作品展示もまた、かれらの重要視する「社会的プロセス」の一部である。

社会的プロセスを重視することの一環として、アーティストたちがアニマトゥールによる「指導」を受けていることや、複数の人と共にアトリエで創作活動をしていることも、アール・ブリュットとは異なる点である。アール・ブリュットが美術教育の外側に置かれていることを強調し、創作活動の「孤独」を強調してきたことに対して、ブーランジェは、

¹³ もちろん、1979 年の設立時と現在では、クレアムを取り巻く環境も変わってきている。ブーランジェがリエージュを去った後、今日に至るまで、クレアムでは MAD を中心に、アール・ディフェランシエに関する検証作業を続けている。なお、ブーランジェは、クレアムの実践はアール・ブリュットではないことを明確に述べていたが、アール・ブリュットをアウトサイダー・アートと英訳したカーディナルは、アール・ブリュットとアール・ディフェランシエは同等のものであると言及している (Cardinal, 1987, p.298)。

美術教育の内部と外部という分断を、アール・ブリュットとは異なるアプローチによって問いかけている。そこでは、「孤独」のうちにあり、美術界の評価も技巧とも隔絶されたところに生み出されるアール・ブリュットを評価する美術家たちといった構図が組み替えられていくことになる。複数のアトリエと複数のアーティストたちによる創造の場から生み出されるアートが、アール・ディフェランシエである。そのような創造の場が、福祉施設の余暇活動ではないとされる点も、クレアムの特徴といえる。

ブーランジェによれば、かれらの創造的感性をこそ、社会が認知すべきであり、かれらが社会的にどのような立場に置かれているのか、あるいは社会的にどのような支援を受けて生きていくのかということは副次的な問題である¹⁴。この意味で、社会的プロセスとは、障害のある人々の創造的感性を社会に提示し続けていくこと、かれらの固有性を社会に送り届けることによって、芸術の領域を豊かにする過程であると捉えられる。福祉の実現は、芸術の目的ではなく、実践の過程において期待あるいは要望される社会的プロセスの中に位置づけられる。

このようなクレアムの実践は、障害のある人々の芸術に革新的な展開をもたらしたとされている。クレアムの実践の特徴のいくつかを挙げてみれば、まず、知的障害のある人の芸術表現の探究に焦点が当てられてきたこと、そして、既存の芸術領域と障害者の（周縁的な）芸術の枠組みを離れて、かれらの芸術そのもののかたちを提唱し続けてきたこと、さらに、純粋に芸術を志向する結果としての社会的プロセスを重視したことがあるだろう。また、芸術実践のありようを覗いてみるならば、参加者のそれぞれが絵画、音楽など複数の実践に関わっていることも指摘できる。加えて、音楽家、ダンサー、舞踏家といったさまざまな芸術家たちとのコラボレーション、かれらとの出会いや共同の取り組みの多様性も、クレアムにおいて強調されてきたことである。実際、クレアムが積極的に模索してきたことは、知的障害をもつ人々の表現とは何かを解き明かそうとする試みであったと考えられる。既存の表現形式の模倣ではないアーティスト自身の表現形式はどのような状況のもとに可能なのか。このことを、アニマトゥールを中心とした共同の取り組みのなかに探ろうとしていることがクレアムのひとつの特徴である。

少なくともクレアムに携わる人々は、こうした問いを常に意識しながら、終わりのないこたえを模索している。結果や成果を先におくのではなく、プロセスを重視し、何が生

¹⁴ ブーランジェ及びクレアムのスタッフへの聞き取り調査に基づく（2006年11月13日）。

まれるか誰もわからない未知の領域への探究を許容する場をつくりだしてきた。ひとりひとりの表現方法を尊重したアトリエの枠組みは、アニメトゥールをはじめとする人々との関係性のなかで重んじられていることであり、また参加者の複数のワークショップでの活動は、さまざまな可能性を多角的に探りながら、表現と芸術性を独自に築いていく試みである。

絵画に焦点を当てていたアール・ブリュットの範疇は、アール・ディフェランシエにおいて拡大し、クレアムの芸術実践は、ダンス、演劇などの舞台芸術においても、音楽、サーカスなどの領域においても、創造性の場を実現してきた。この創造性の場において重視されてきたことは、アニメトゥールという「指導者」と複数のアーティストたちの存在であり、そこに社会的プロセスとしてのアール・ディフェランシエがあったのだと考えられる。こうした点は、アール・ブリュットと異なる点として、ブーランジェが強調してきたことでもある。クレアムのアール・ディフェランシエは、ベルギー国内のブリュッセルやナミュールといった各地域のみならず、スイス、フランス、ドイツ、ハンガリー、イギリスなどヨーロッパの国々をはじめ、カナダ、日本などにおける芸術実践にも影響を与えてきた。この事実を鑑みると、アール・ディフェランシエの果たした役割のひとつとして、英米においてディスアビリティ・アートが障害者運動の文脈から誕生する流れとは異なる文脈において、ベルギーをはじめとしてヨーロッパにおいて 1970 年代に生まれた創造的表現のアトリエのひとつの典型とみなすこともできよう。そして、そうした試みの延長上に、『コーラス』もまた位置づけられるのである。

第2節 『コーラス』のパフォーマンス

それでは、『コーラス』のパフォーマンスをみていくことにしよう。演劇際のパンフレットには『コーラスー声』と副題が入っている（写真 7-7）。5 人のパフォーマーは、サミュエル・カリオ（Samuel Cariaux）、サンドリン・ルバリュ（Sandrine Leballue）、ソフィー・ポケ（Sophie Poquet）、ジュリアン・ピルロ（Julien Pirlot）、ジョエル・シェケン（Joël Schaeken）である¹⁵。上演された舞台は、幅 7 メートル、奥行き 5 メー

¹⁵ サミュエル・カリオは 1996 年から、ジュリアン・ピルロは 2002 年からクレアムのデイセンターに所属しているアーティストであり、絵画、音楽、ダンス、演劇、サーカスなどあらゆる活動に週 5 日間参加している。ジョエル・シェケンは、2003 年からアトリエに通い、2005 年からデイセンターに所属となって週に 3 日参加している。サンドリン・ルバリュとソフィー・ポケは、デイセンターには所属しておらず、サンドリン・ルバリュ

トル、高さ 3.5 メートルほどであり、背景にはパンフレットのイメージが映し出されていた（図 7-8）。本節では、『コーラス』の舞台の成り立ちをみていくことにする。

2-1. 身体の声

『コーラス』のプロジェクトを立ち上げたのは、アラン・ウィナン（Alain Winand）とカトリーヌ・サンレミ（Catherine St. Remi）の 2 人のアニマトゥールである。ウィナンは演劇を、サンレミはダンスをそれぞれ担当するアニマトゥールであり、『コーラス』は、2 人のアニマトゥールにとって新たな試みであった。『コーラス』について、ウィナンは企画書に次のように書いている。

音楽、音、感情、表現、知覚、
コーラスは経験され、感じとられる歌劇である
コーラスは、母音、音、音調によって、時には譜面どおりに、時には即興で織
りなされる歌劇である。舞台は、わたしたち自身の文化の核心に新たな文化を発
見させ、多様な形態の文化をつくりあげる個々の文化のまさに核心へ、わたした
ちを導いてくれるだろう。

アラン・ウィナンによるこのプロジェクトの着想は、日々のアトリエの経験から得られたものである。ウィナンはクレアムのアーティストたちの世界を作品化することを試みてきた人物である。ウィナンは、かれらとの日常的な生活空間において、表情や身振りが曖昧なままでのコミュニケーションが遂行されている場面や、ほとんど言語的には意味をなさない言葉や身振りでやりとりを遂行している場面にしばしば遭遇した。ウィナンは、こうした言語でもなく、同時に身振りでもないところに感受される身体領域があることを舞台において示そうとしたのである。クレアムのアーティストたちの身体と言語との繋ぎ目としてウィナンが見出したのは、かれらの言葉に含まれている母音という要素であった。

母音は、言語以前の声に含まれる極めて身体的な声である¹⁶。「母音は身体に普遍的な

は主にダンスと演劇、ソフィー・ポケは主にダンス、演劇、音楽、絵画などのアトリエを中心にそれぞれ週 3 日間参加していた（2006 年 11 月 16 日時点）。

¹⁶ 音楽療法士の土野研治は、声を通したコミュニケーションを「非言語コミュニケーション

何かを有している」とウィナンは述べていた¹⁷。クレアムのパフォーマーたちが、日々のアトリエでの活動を通して明らかにしてきたことは、普遍的な身体のありようである。ウィナンによれば、『コーラス』の舞台は、障害について何かを意図するのではなく、「普遍的なメッセージ」を伝えることを目的としてつくられている。もともと「障害のある者の」芸術実践という枠組みに収まることのないクレアムの芸術において、こうしたメッセージは安易に理解を求め、説明しがちになるのだが、ウィナンのいう「普遍的なメッセージ」の意味は、もっと別の位相にある。その位相を探るために、『コーラス』に見られる特異性を明らかにしていこう。

2-2. 独唱する身体と合^{アンサンブル}唱する身体

これから『コーラス』の舞台をみていくことにしよう。はじまりの場面は、劇中劇である。『コーラス』は、無伴奏の舞台で 5 人のパフォーマーがひとりずつ順に歌うところからはじまる。舞台の冒頭は、ジュリアン・ピルロが向かって舞台の右端から登場する。パフォーマーは観客に対して斜めに立っており、観客をみることはない。その様子はあたかも見えない相手に向かって自分のフレーズを刻みこむかのようなものである（写真 7-9）。それぞれの独唱は、即興であり、後述するフレーズを予告している。それぞれの独唱のあとには、ピアノの音が流れたりもするのだが、そのピアノの音の方に合わせてではなく、むしろ、その音の方に向かって各々のフレーズを即興的にのせていく。独唱が終わると、退場し、舞台の右端に用意されている椅子に座る。2 人目から 5 人目まで順番に舞台に登場して歌う。

それぞれの独唱が終わると、5 人全員が舞台上で、体を伸ばしたり、顔をこすったりする身振りをする。ここでも観客に向かって斜めに立っている。その際、はっきりと聞き取れない息のささやき声を発したり、母音で溜息をついたりする場面が 5 分ほど続く。5 人の動きが揃う事はないが、しばしば同じような身振りをしている。その後、ソフィー・ボケが他の 4 人のパフォーマーたちの周りをぐるぐると歩き回りながら、母音を様々なヴァリエーションで発声する（1 分程度そのようにして舞台そでに走り抜けていく）。

独唱する身体は、そこから 2 人の二重唱になり（写真 7-10）、さらに 3 人、4 人、そし

ョン」ではなく「前言語的コミュニケーション」と捉えて音楽療法の場から論じている（土野, 2006, p.52）。

¹⁷ ウィナンへの聞き取り調査に基づく（2006 年 11 月 22 日）。なお、以下文中に引用するウィナンの言葉は特に記載しない限り、聞き取り調査に基づくものである。

て 5 人が合唱する身体となっていく。パフォーマーたちは最後の場面ではじめて観客に顔を向けて合唱する（写真 7-11）。その間、幕間やダンスの場面も挿入されている。パフォーマーたちは、舞台上でひとりひとりが同じフレーズを反復することによって、さまざまな身振りを伴ってはいたが、そこで、奇妙な重なり合いを引き起こしている。ひとりひとりが母音のフレーズを繰り返しながらさまざまな身振りを行うなかで、パフォーマーたちそれぞれの、完全に重なり合うことはない身体間のずれと、声の重なり合いが同時に際立ってくる。そうした状況そのものが、あるひとつの共有されるコンテキストをもうねるように生み出そうとしていた。5 人のパフォーマーの間に、母音が共有される瞬間が訪れるのである。

ひとりのパフォーマーが指の記号を使いながら、指揮をはじめる（写真 7-12）。その指揮は、指の記号が 5 つの母音を、その指を差し出している長さがその音の長さを、そして片方の手を上げたり下げたりすることによって声の大きさを示す。ひとりの指揮が終わると、もうひとりのパフォーマーも同様の指揮をする（写真 7-13）。どちらの指揮も即興であり、その指揮に合わせて歌う即興のコーラスが生まれる。この即興の合唱もまた、何かの意味を伝達するのでもなく、ただパフォーマーたちの間に記号が共有されていることを指し示している。山内志朗のいうコミュニケーションは、まさにここにみられる（序章第 4 節）。皆で歌う場面においてさえ、最後まで「意味」も「言語」も「物語」も生じない。けれども、そこに身振りの記号が、パフォーマーの間に共有されたのである¹⁸。このような『コーラス』の舞台にみられる特徴を次にみていく。

2-3. 『コーラス』の特異性—母音、楽譜、反復

『コーラス』のパフォーマンスには、3 つの特徴がある。『コーラス』を構成している要素の 3 つの側面を、ウィナンの示唆に即して考察してみる。それは、「母音」と「楽譜」と「反復」である。

第一に、母音である。ここで重要なことは、母音が、母音 (vowel) であることからパフォーマンスを通して、言語ではなく単なる音声 (sound) になることである。パフォーマーの歌う声は、声というよりも音、すなわちウィナンによる企画書の順に記せば、a-e-i-o-u の 5 つの母音である。アトリエではあくまでもフランス語の発音であったものの、

¹⁸ さらに、リハーサルのビデオをみれば、聴衆にも同じように共有されうるものであることがわかる。

ウィナンの意図を汲み取るならば、フランス語の発音である必要はない。音の差異よりも、むしろ母音が言語による、言葉のコミュニケーションの基盤をなしているという事実が大切なのである。発話行為を伴う言葉には、母音が含まれている。母音は、それ自体は意味をもたない。母音だけでは、言語は言語としての機能を果たすことができない。母音が意味をもつのは、じっさいに発声されたり、身振りや表情と組み合わせることによってである。クレアムのアーティストの多くが言葉を分節化して発話することが困難であるという事態のもと、母音は、そうしたアーティストの発声行為においてすでに交じりこんでいるということもある。

ここでつけ加えるならば、音声である母音や、母音を組み合わせた意味をもたない音声のみを発する試みは、2004 年のアトリエの活動においても観察された。演劇のワークショップにおいて、このような発声練習はクレアム以外の団体でもしばしば行われており、一見するとどこにでも見られるこの光景において、ウィナンの取り組みの特徴は、明らかに違ったところに意識が向けられているところにあった。たとえば、演劇のファシリテーターや、言語療法士は、母音の発声を、言葉を分節化＝明瞭化（articulate）するために行う場合がある。ウィナンのアトリエでは、母音の音が声となり、言葉にはならないが声のコミュニケーションを立ち上げる基盤として母音の声がある。そして、その声は、言葉を紡ぎ出していくこともあれば、声がさまざまなヴァリエーションのリズムを生み出すこともある。5 つの母音は、たんなる音ではなく、かといって言葉でもない。加えて、声は身体を外部へと開くものだ。母音のみを発することは、身体を言葉と声のあいだに開くことなのである。同時に、そうして繰り返される母音の発声の過程において、それぞれのパフォーマーの声がコーラス（歌）となるのである。

『コーラス』についてウィナンは、「この舞台には物語も、言語も、意味の世界もない」と述べている¹⁹。母音だけでは意味をなさず、言語や物語は生まれない。物語のないところ、言語のないところに、身体と音声が出会う。そこに母音による声の歌が生まれるのである。声の歌は、意味も物語も必要としない身体そのものの声の歌である。これは何らかの意味を理解できないというものではない。障害の有無が隔てる理解を前提としないものである。

第二に、楽譜である。このプロジェクトがはじまったときに、まず、ウィナンは、5 人のパフォーマーそれぞれに母音からなるフレーズを 1 枚の譜面に記述させている。この

¹⁹ 聞き取り調査に基づく。

フレーズは、パフォーマーたちがそれぞれいくつかの母音を自由に組み合わせて歌う過程で繰り返されるフレーズであり、譜面には、母音とその音の高低、そして発声する音の長さが折れ線グラフのような形で示されている。この自分自身で作成した楽譜は、音の高低とリズム、そして母音のみが記載され、紙 1 枚に収まるものとなっている（写真 7-14～18 参照）。

この 1 枚の譜面は、かれら自身が参照可能なものであり、かれらのフレーズを記憶可能なものともしている。この譜面なくしては、毎回毎回のアトリエでフレーズが変わってしまうからだ。それぞれの歌が再現可能であることを（かれらの意識とは別のところで）保証しているのが、この譜面なのである。観察したアトリエの間にかれらがこの譜面を手にもつことはなかったが、アトリエの終わりの時点で、それぞれがこの譜面を目にするよう、指示されていたこともあった。アトリエの間は手にとらない、記録と想起のための譜面である。楽譜であるが、五線も音符も記載されていない。それぞれの楽譜を、『コーラス』の舞台と重ね合わせて具体的にみてみよう。

ジュリアン・ピルロのフレーズは、「u（長くのばす） - i（高めにのばしながら音を高低させる） - u（低くのばす） - o（高めにのばす） - i（もっと高めにのばす） - a（のばしながら低くから高くなることを 3 回繰り返し、4 回目で止まり、高くのばす）」。

続くサンドリン・ルバリュのフレーズは「i - u - i - u - i（i を低め、u を高めにのばす）、o - a - o - a - o（o を低め、a を高めにのばす）、i - iu - iuo - iuoa - iuoa - iuoa（どれも同じくらいの高さでのばす。最後の a は抑揚をつける）」。

3 番目のサミュエル・カリオのフレーズは、「iu（高め） - iu（低め） - iuo（高め） - iuoa（低め） - iuo（高め） - a（低め） - iuoa（高め）、o - o - o - o - o（短く高、低、高、低、高、高の順）、a - a - a（短く）、iuoa - aoiu - iuoa（徐々に高くなって低くする）」。

4 番目のソフィー・ポケのフレーズは「o（低くのばす） - a（高めにのばす） - u（高めにのばす） - e（低めにのばす）、a - a - a（高く短く）、e（低めにのばす） - i（さらに低めに伸ばす） - o（やや高めにのばす） - u（高めにのばす）」と歌うのだが、アトリエやビデオを見る限りその通りに歌っているとは言い難く、高低や長さを変えたり、伸ばした声の合間に、高く短い母音を即興で入れている。最後のジョエル・シェケンのフレーズは、「i（伸ばす） - u（伸ばす） - o（高低の抑揚をつける） - e - e - e（短く） - o（徐々に大きく伸ばす） - a（短く）」。

即興を重視する舞台において、楽譜のフレーズを正確に再現することが目指されているのではなく、それぞれのフレーズを見いだしていくプロセスと、それを他のパフォーマー

も共有していくプロセスが重視されているのだと考えられる。じっさい、フレーズを繰り返している舞台において、それがはっきりと用いられている場面は以下の 3 つの場面である。楽譜のフレーズが用いられる最初の場面は、サミュエルとサンドリンの二重唱である。後半にひとりずつフレーズを歌う場面がある（32 分頃）。これらのフレーズを歌い終わると、最後に 5 人でそれぞれのフレーズを合唱する。最後の合唱ではそれぞれのフレーズの一部が組み合わされている。

第三に、反復である。『コーラス』の舞台ははじめから終わりまで、各々のパフォーマーが自分自身の 1 フレーズを反復したり、互いに声を重ねたり、即興することによって構成されている。フレーズの音の長さ、数、リズムは前述のようにそれぞれがつくりだした 1 フレーズである。反復することによって、それぞれのフレーズが重なり合うこともあれば、それぞれの即興によってフレーズ自体が変化を生んでいる。反復の効果は、フレーズがたんなる偶然や即興によるものではなく、また完全に同じことの繰り返しによるだけでもないことを示し、変化する可能性を常に示す効果をもつ。フレーズの反復が、構造化されつつ構造化する運動そのものを示していると考えられる。このフレーズを歌いながら、かれらはさまざまな身振りをする。ここでかれらの身振りにも注目してみたい。

舞台上の声の反復とともに繰り返される 5 人のパフォーマーたちの行為は、明らかに言葉と身体とのあいだに生じる齟齬を示していた。通常、身体の子振りは、言葉を支える文脈となり、またそれ自体が意味を伝えるものである。だがここでは、身体の子振りに意味を認めることは難しい。母音のフレーズは、身振りだけだったならば掬い取れたかもしれない言語的な意味を遠ざけるのである。身体の子振りは、言葉を伝達するものではない。また、はじめの子振りが体をほぐしたり、顔をこすったり、腕を伸ばしたりする「準備運動」を想起させるとすれば、それ以降の子振りは、そうしたイメージを取り除いていくものである。

言語行為もまた身体行為であり、身体行為なくして言語行為は成立しないが、ここでは、そうした行為すらも成立していない。母音のみの歌に身振りが重なり合っても、そこに言葉が生まれてくるわけではない。むしろ、かれらの身振りの方に、意味を見出そうとしてしまう。だが、ここに生じているのは、対話やコミュニケーションといった括りからはみ出てしまう事態なのである。同じフレーズを繰り返しながら、かれらの身振りはひとりの身振りから 2 人へ、そして複数へと変わっていくのだが、ただ声のフレーズが応答し合い、重なり合うのである。母音、楽譜、反復という側面からみてみれば、『コーラス』

は、物語の外部において、言葉以前において、あるいは言語的な意味の手前で歌う身体の実現なのである。

第3節 共犯性から共同性へ

前節では、『コーラス』を構成している特徴から『コーラス』の舞台の成り立ちと特徴をみた。本節では、上記の特徴のもとで構成されている舞台に、パフォーマーとアニメーターとの共犯的な関係を論じていく。

3-1. 共犯的な関係—アニメーターが媒介するもの

『コーラス』の舞台は、ウィナンとサンレミという2人のアニメーターの10年以上に及ぶ取り組みとそこから引き出された構想の上に実現したものである。かれらは、『コーラス』に了解可能な意味やメッセージを帯びさせないように注意を払う。了解可能な言語的意味付けや、社会的な規範を含んだ眼差しの作用は、クレアムのアーティストたちにも絶えず働きかけてくるのであり、かれらだけが例外的に逃れられるわけではない。眼差しの作用のもとに生み出されるパフォーマンスであれば、おのずと社会的な意味をただちに帯びてしまうのである。それゆえにこそ、アニメーターが「共犯的」にかかわることが効果をもつ²⁰。

クレアムの芸術実践におけるアニメーターとアーティストの関係を、ブーランジェは「共犯性 (complicité)」という言葉で言い表している (Boulangé, 1987, pp.53-63)。アニメーターの役割は、大きく分けて2つある。芸術作品の創作現場における関わりと、そうした作品を芸術として観客や一般の人々、社会へと送り届ける役目である。つまり作品を媒介にしてクレアムのアーティストを観客ないし社会と繋いでいる。そうした社会的な役割を担っている。社会的なプロセスとしての芸術実践において、アニメーターとアーティストは常に共犯的であり、ウィナンとサンレミの『コーラス』におけるパフォーマーへの関わり方にもこの共犯性を認めることができる。

2人のアニメーターは、2006年にそれぞれ興味深い見方を示している。『コーラス』のプロジェクトを、ダンサーのサンレミは、「身体解放」であり、「自由を得るためのス

²⁰ 「共犯 (complicité)」という言葉は、筆者がアール・ディフェランシエについてブーランジェに質問した際の応えから示唆を受けた言葉である (2004 年 10 月)。なお、ウィナンは、知的障害のあるアーティストたちとのアトリエは、概念的なウィナンの作品を具現化していく共同的な創造であると述べている (2006 年 11 月 22 日)。

「タイル」であると言い表した。喜びが大切だと彼女はいう。ほんの少しの指示のみで、アーティストたちは動きへの喜びを見せるという²¹。ウィナンは、かれらの「リアリティ」、「システム」、「言語と身体の関係」という言葉を用いた。こうした言葉のやりとりや参与観察からは、アニマトゥールは自分たちの表現形式や技巧をアーティストに「与える」のではない。2人のアニマトゥールは、最後までアーティストの世界を傷つけることなく、できる限りそのままのかたちで舞台に提示しつづけ、我々の眼差しの作用を止めおこうとしたのである。

ここにある微妙なバランスに目を向ける必要があるだろう。障害を「知らない」人々への、居心地の悪さ、不快な感じ、意表を突く、捉えどころのない世界ではある。このあまりに「抽象的な」世界は、かれらの世界と観客のあいだを隔てるだけである。公演後ウィナンは、『コーラス』の舞台が観客に肯定的に受け止められた一方で、抽象的で難解だという感想を得たと語っている²²。ここにウィナンの意図を含み込んだパフォーマーたちの世界と観客との距離を埋める難しさが窺える。それだけに境界線が引かれないよう、宙吊り状態にアーティストを置くことが、アニマトゥールの意図するところである。かれらの身体は言語的な意味や物語に包摂されてしまうことから逃れており、身体的行為と言語の可能性を立ち上げる姿にとどまっている。

ブーランジェのいう「共犯的」な創造過程が実現する共同性は、相互関係性の中から立ち現れてくる共同性である。ここでいう共同性とは、岸中（2004）が論じる、援助や働きかけによる他者の行為を媒介として立ち現れる共同性であると考えられる。アーティストたちの表現に寄り添い、生命を吹き込み、作品化していく、ウィナンやサンレミの日々の芸術実践における共同性が、ここに認められよう。

3-2. 言語と物語の手前で歌う身体

母音のみによる歌によって、可能性をあらわす身体が『コーラス』にある。パフォーマーたちが日常において話す言葉を理解することは難しく、かれらの言葉の世界には、意味や意図を共有されない言葉の余剰が多分に含まれている。そうした言葉の余剰の部分さえも歌に変えてしまうところに、かれらの声の世界があり、また、かれらの間にも共同性

²¹ サンレミは、「その人」「身体のリアリティ」と出会うことがもっとも大切なことであるという（2006年11月23日）。

²² ウィナンへの聞き取り調査に基づく（2008年9月8日）。

が生まれていることを、『コーラス』の声は明かしている。

観客に何らかのメッセージを伝えているわけではないことは、観客に対して正面を向いていないことにも表れている。観客の方を向いて歌うのは最後の場面のみである。それまでの声は、舞台の中の舞台として、観客に対して斜めの立ち位置で、歌うのである。その立ち位置は、解釈し、意味づけ、了解可能なものにする観客のまなざしの作用を無意識のうちにかわす身体の構えなのかもしれない。

『コーラス』の舞台では、なじみのある音楽や歌は流されず、時折流れてくるピアノの即興音楽は、無調である。音階もメロディもない。無調である舞台の居心地の悪さの中に観客が身を置き、そこでパフォーマーたちの身体性そのものに触れることを企図しているのだ。舞台の合間には、パフォーマーのひとりであるサミュエル・カリオが耳慣れたヘンデルのハレルヤのフレーズを、やはり母音で歌う場面がある。このフレーズに、居心地の悪さのなかに置かれていた観客はいつとき安堵する。これは明らかにアニマトゥールの意図に基づく²³。その安心感によって、同時にかれらの歌の特異性も際立ったものとなるのである。

こうした舞台は、クレアムにおいて即興が重視されてきたからこそ成立すると考えられる²⁴。ウィナンは、即興性に重きをおいたアトリエを長い時間をかけて育んできた。ここでいう「即興性」とは、身体表現の自発性をただ待つことによるような即興である。クレアムのアーティストたちの発話や、身振りはそのような即興に満ちており、毎月1回行われている「即興の水曜日」という試みが、そのことを示していた²⁵。

舞台の最後、無調のまま反復を繰り返してきたフレーズが歌となり、5人で歌う。それは言語的な意味をもたなくとも、声と声の重なり合いが歌となって舞台上に響き渡る。舞台上に提示されていたのは、具体的なひとりひとりの身体の、特異なリアリティの様相で

²³ ウィナンへの聞き取り調査に基づく（2006年11月22日）。

²⁴ 即興が重視されている理由として、アーティストが自分自身の創造の方法を打ち立てることができないという理由もある。技巧によらない即興において、技巧が軽視されているわけではない。はじめのうちは何らかの技巧が感覚を開くことにもなるからである（ウィナンへの聞き取り調査に基づく。2006年11月22日）。

²⁵ 「即興の水曜日」は2005年からアラン・ウィナンが取り入れた企画であり、一般の観客に公開されている。第4水曜日の20時頃から21時過ぎまで、観客を前に短い即興の数々が行われる。構成はウィナンが手がけており、ダンス、演劇を主としてはいるがペインティングや音楽が組み合わされることもある。クレアム内外のアーティストがアトリエを経てこの企画に加わることもあるが、舞台上でパフォーマーたちの間に何が起こるのかは、誰も予測できず、舞台は常に一回限りの出来事の連続である。

あり、それが複数に重なり合うことによって示される共同性である。このとき、共同性は何かを生み出すというよりも表現への自発性として、個々の身体に生じる。舞台上のパフォーマーが声を分かち合うことによって、声と声の共振する相互作用において、「共同性」が実現されるのである。

パフォーマーの身体に起こっていた出来事が、表現のもつ、あるいは表現によって露となる「共同性」であろう。この共同性は、言語的な意味を生み出すことから逃れ、そこにただ身体の自発性というかたちをとって現れる。言葉と意味の手前で歌う身体が、声が歌となるとともに共同性を創出させているのである。

舞台上のパフォーマーたちの間に生まれる共同性は、母音の歌を媒介として、観客との間にも共同性を生み落とすものとなるだろう。M. ナッシュは、身体の内において響応する音が、言語と非言語的な世界の出会いの場となり、パフォーマーと観客との間に共同性が生まれることを論じている（Nash, 2005, pp.197-198）。観客の方に顔を向けることのなかったパフォーマーたちが、最後には観客の方に向かってくる。そのとき、ナッシュのいう共同性が観客との間にも開かれるだろう²⁶。そして、そのように観客に対しても共同性が開かれて行くことが、『コーラス』の舞台の意図するところである。アニメトゥールとアーティストの間の共犯関係が、舞台上のパフォーマーたちの間に共同性を生起させ、それが舞台を通じて観客へと開かれ、送り届けられることで共同性の在りようが変化していく過程、それこそがクレアムの「社会的プロセス」であると考えられる。

おわりに

『コーラス』の舞台の初演は、2007年3月であった。ウィナンは公演が終わった後も、このプロジェクトを、クレアムの人々のみならず、子供たちや、共通の言葉をもたない人々を対象にして、広く発展させていくという。それが実現するときには、母音の声で歌う身体が、クレアムのアーティストと2人のアニメトゥールの関係に限定されたものではないことが、示されていくことになるだろう。それと同時に、もはや「障害」の身体が、差異の身体ではなく普遍的な身体として、身体の本来的な可能態としてそこにある。

本章では、クレアムの芸術実践の中から『コーラス』を取り上げて、その実践のありよ

²⁶ ウィナンは、『コーラス』の作品においてパフォーマーたちの世界を観客に送る責任があると語っていた（2006年11月22日）。筆者は本番の公演を見ていないが、『コーラス』のアトリエを観察し、リハーサルのビデオを見る限りにおいて、パフォーマー同士の間を生ずる共同性が、最終的には観客に開かれ、届けられると考えられる。

うを描き出してきた。クレアムの芸術実践は、設立当初に「アール・ディフェランシエ」と呼ばれ、創造過程をも重視した社会的プロセスとして位置づけられた。本章では、『コーラス』のプロジェクトにおいて、アニメトゥールとパフォーマーの共犯関係に共同性がみられることを論じ、そこから、パフォーマー同士の間にも共同性が生まれていることを論じた。母音の声は、共同性を開かせていく契機となるものであり、その共同性は観客にも開かれていることが示唆された。それゆえ、『コーラス』のアトリエそのものが、クレアムの「社会的プロセス」を示すものであるといえる。

声はすぐれて身体的なものである。本章はまた、母音の声が歌になるところに、身体間の相互作用をみてきた。そうした相互作用は、そこに他の身体を巻き込む「共犯性」を媒介として、観客および社会へと開かれていくのである。

以上、本論では、7つの事例においてコミュニケーションのありようを探究してきた。これまで論じてきたことを踏まえれば、障害の身体表現は、身体が抑圧的かつ受動的な身体から能動的な身体へと向かう行為としても捉えることができ、その転換にコミュニケーションが作用していると考えられる。

結論

本論文では、社会的に意味づけられるものとしての身体と、意味を生成するものとしての身体が交差する場に障害の身体を位置づけ、そこにコミュニケーションを探究してきた。本論はできる限り、芸術と日常の実践に即して、表現する身体に沿って、身体の観点から論じることを目指し、コミュニケーションのありようを社会的／文化的文脈において論じてきた。本論で考察してきた障害の身体におけるコミュニケーションとはいかなるものであるのか、コミュニケーションという言葉を用いることから得られた本研究の視座を示すことにしたい。

コミュニケーションは、表現を生起させる力であり、表現にかたちを与え、そこに意味を生み出す力でもある。障害の身体がそのような力のもとに意味を交渉させる場を開かれていることを示し、そこからどのような意味や文化を読み取れるかを問うてきた。

本論ではまた、障害の身体が他なるものとの関わりにおいて現れてくるとき、そこにD. リーダーのいうディス＝アピアランスが生起する場面を分析してきた。みずからの身体において意味を生成するところには必然的に他者を含み込んでいく様相がある。「C. トーマスはソースパンをもてない」という事実の記述（序章1－2）に基づいて整理してみよう。

トーマスによれば、左手がないというインペアメントによってソースパンをもてないという事実はインペアメント・エフェクトであり、それ自体はディスアビリティを引き起こさない。けれども、左手がないという事実によって、「権利」（たとえば雇用、入学、結婚など）や「援助」（たとえば、道具や技術の利用）の否定や拒否に直面するとしたら、それはディスアビリティとなる。トーマスにとって左手がないことは日常であるから、ディス＝アピアランスは通常生じてはいないが、もしパーティの場などで、他人の視線を意識して、「自己と内なる他なるもの」の分裂がトーマスの身体に入り込んだときに、そこに「社会的ディス＝アピアランス」が生じるのである。

リーダーによれば、みずからの身体における二重化が、そしてまた、習慣的なものからの逸脱が、ディス＝アピアランスを生じさせる。そうしたディス＝アピアランスによって、内部の二重化や習慣からの逸脱が生じることもあり、そこには可逆性がある。トーマスが、左手で操作する道具や左手で感触すべき環境と出会ったときにも、ディス＝アピアランスが生じる。自己意識が生じたときに、内なる“**I**”が生じたときに、ディス＝アピアランス

が生じるのであり、ディス＝アピアランスが生じた結果として自己意識が生じるということでもある。

ディス＝アピアランスが出現するとき、身体は二重化する。障害の身体はそこにみずからを主体としても客体としても立ち上げていくのである。共感可能性／不可能性という二重性と、究極的には痛みに現れるような経験の共有不可能性に直面する身体において、不可視のコミュニカビリティに作用されてディス＝アピアランスは現出するのである。

各章で論じたコミュニカビリティの位相をまとめよう。

第1章では、障害文化の政治的共同性と呼びうるものを描き出した。政治的共同性は、政治的運動としてのディスアビリティ・アートや障害文化にとって不可欠なものであると同時に、「怒りと誇りと強さ」の共感不可能性のなかで障害文化の境界を問いかけるものであった。

第2章では、アメリカにおけるディスアビリティ・アートの実践からペトラ・キュッパースの『テイレシアス』を取り上げて論じた。ここでは、「私的な身体」が、「公的な物語」の世界に入れる裂け目としてコミュニカビリティを論じた。パフォーマンスの身体は、そうした裂け目を積極的に見せているのであり、その裂け目に触れることで「特異な“T”」を生起させていた。そのような「特異な“T”」の生起がどのような眼差しや関係性を引き起こしているのかを以後の章で論じていった。

第3章、第4章では、ディスアビリティ・アートのパフォーマンスや絵画の作品を取り上げ、作品を媒介としたコミュニカビリティに焦点を当てた。第3章ではアイルランドのメアリー・ダフィーの写真によるパフォーマンスを、第4章ではローラ・ファーガソンの絵画を取り上げて、そこにみられる眼差しの相互作用を分析した。この2人の作品には、共通する点と違いを興味深いかたちで見出すことができる。美学の立ち上げに関して、ダフィーは、ヴィーナスという美の形式にみずからを重ねることで、正常性や美の規範を問いかけ、そこから鑑賞者の認識の変容をもたらした。ファーガソンは、X線写真をもとにみずからの歪んだ骨にみとめる美しさを描き出し、それが鑑賞者の内部感覚に働きかけて眼差しを重ねることを促し、そこから想像力にもとづく共感がもたらされることを期待した。2人のプロセスは異なっていて、コミュニカビリティの観点からみれば、そこには、L. ディヴィスのいう「視覚の場」の崩壊があり、D.リーダーのいう＜共主観性＞の分断がみられた。そこからダフィーもファーガソンも、みずからのパフォーマンスや作品を媒介として、他の身体との共同性を一眼差しや痛みの共同性として一生起させていた。

第5章では、障害のある身体と介助する身体の2者関係に着目し、＜共に行為する身体＞としての共同的な身体の「遅れ」にコミュニケーションを論じた。この「遅れ」は、第6章で取り上げた和太鼓の身振りやリズムの「ズレ」にも重なるものである。日常的な行為が孕む「遅れ」や「ズレ」は、他の身体との関わりにおいて生起し、相互に交渉可能な場を開くものである。とりわけ、太鼓の身振りとリズムに着目することによって、日々の生活のなかでハビトゥスとして習慣化していく身振りと、即興的な身体のリズムの均衡のなかで、互いに「響応する身体」がみられることを論じた。

第7章では、ベルギーの知的障害者による芸術団体クレアムの芸術実践を事例として取り上げ、パフォーマンスが舞台を通して観客へと届けられるプロセスに、アーティストとアニマトゥールとの共犯性がみられることを論じた。

本論で取り上げた芸術と日常の実践は、いずれも表現を通して鑑賞者や介助者をはじめとする他の人々へと開かれている。それぞれ社会的／文化的背景を異にする人々との関係性において、そうした場から生まれる表現のありようとその社会的プロセスを描き出していくことは、障害学にひとつの視点を提示するものである。

身体は物質的であり個別的であると同時に、社会性を帯び、文化を継承し生成するものである。本論文では、障害のある身体の実践に着目することによって、他の身体との相互交渉的な場にコミュニケーションを捉えてきた。そして、それぞれの事例から描き出してきたコミュニケーションは、身体の根源的な脆弱性や、他者との共犯性を露呈させ、他の身体との共感可能性／不可能性を同時に生起させることを論じた。それぞれの様相の違いは、その可能性や多様性をも示している。本論で論じてきたコミュニケーションは、それゆえ、鑑賞者であれ、介助者であれ、共にいる存在であれ、具体的な身体とそれが置き入れられている場を必要とする。本論では、共感可能性／不可能性が生起する度ごとに、コミュニケーションの様相も変化した。このようなコミュニケーションの様相は、一次的、即興的、局所的であり、儚くかたちなきものとして、経験の厚みのなかに沈殿しつつ、社会的／文化的文脈に新たに織り込まれていく。とりわけ本論では、障害のある身体の実践に、常に身体に作用している規範への抗いと交渉、そしてそこから生起する意味の可能性をみてきたのであり、そこに「共にある身体」のあり方と、身体文化の創出するプロセスを読み取ることができる。

本論で論じてきたコミュニケーションのありようは、それぞれに異なりつつも絡み合い、身体についての認識に働きかけるものと考えられる。第1章で言及したマーク・クィーン

によるアリソン・ラパーの妊婦像のレプリカが、2012 年ロンドンで開催されたパラリンピックの開会式に登場し、新聞、テレビ、インターネットで大きく取り上げられたことは、まさにイギリスのディスアビリティ・アートの政治的共同性が共振する場を実現していたといえる。その共同性を共有し、共感しうる人々の拡がりによって、多くの人がディスアビリティ・アートを享受していることを目の当たりにしたことであった。こうした時代性とどのように向き合うことができるのか、時代背景と関連づけていく試みも意義があろう。

本論は、障害の身体におけるコミュニカビリティが、ミクロな身体表現の場に、時間的・空間的に限定された個別的な場面においてこそ立ち現われてくる意味があり、それが変容する可能性を秘めていることを示したといえる。時間的・空間的な幅をさらに広げたマクロな視点からミクロな実践を分析するという作業が今後の課題となる。身体の特異性と普遍性とが振幅する両義的な場に、個別具体的な事例を相対的に位置づけていく領域横断的な研究—膨大な課題を展望しつつ、本論文はそうした研究に向けて踏み出す一歩であると認識している。

図版・写真



図 1-1 Gioya Steinke, *Viva* (1993).

サイズ、所蔵不明〔*DAM*(1993),3(2), p.43 より転載〕



图 1-2 Marc Quinn, *Alison Lapper (8 months)* (2000).

Marble and plinth, $32\frac{7}{8} \times 15\frac{3}{4} \times 25\frac{9}{16}$ in. ($83.5 \times 40.0 \times 65.0$ cm)

© Marc Quinn 2013

Photo: Stephen White

Courtesy White Cube



图 1-3 Marc Quinn, *Kiss* (2001).

Marble, 72 7/16×25 3/16×23 5/8 in. (184.0×64.0×60.0 cm)

© Marc Quinn 2013

Photo: Marc Quinn Studio

Courtesy White Cube



図 2-1 Tiresias Project / Olimpias

© Lisa Steichmann 2013



☒ 2-2 Tiresias Project / Olimpias

© Lisa Steichmann 2013



图 3-1 Mary Duffy, *Cutting the Ties that Bind*(1987).

Photograph, 56.0×80.0 cm.

Dublin, Collection of the Arts Council of Ireland.

© Mary Duffy 2013



图 3-2 Mary Duffy, *Stories of a Body* (1990).

Photograph Cibachrome, 76.0×50.0 cm.

Rochdale, Gracie fields Live Art Commission.

© Mary Duffy 2013

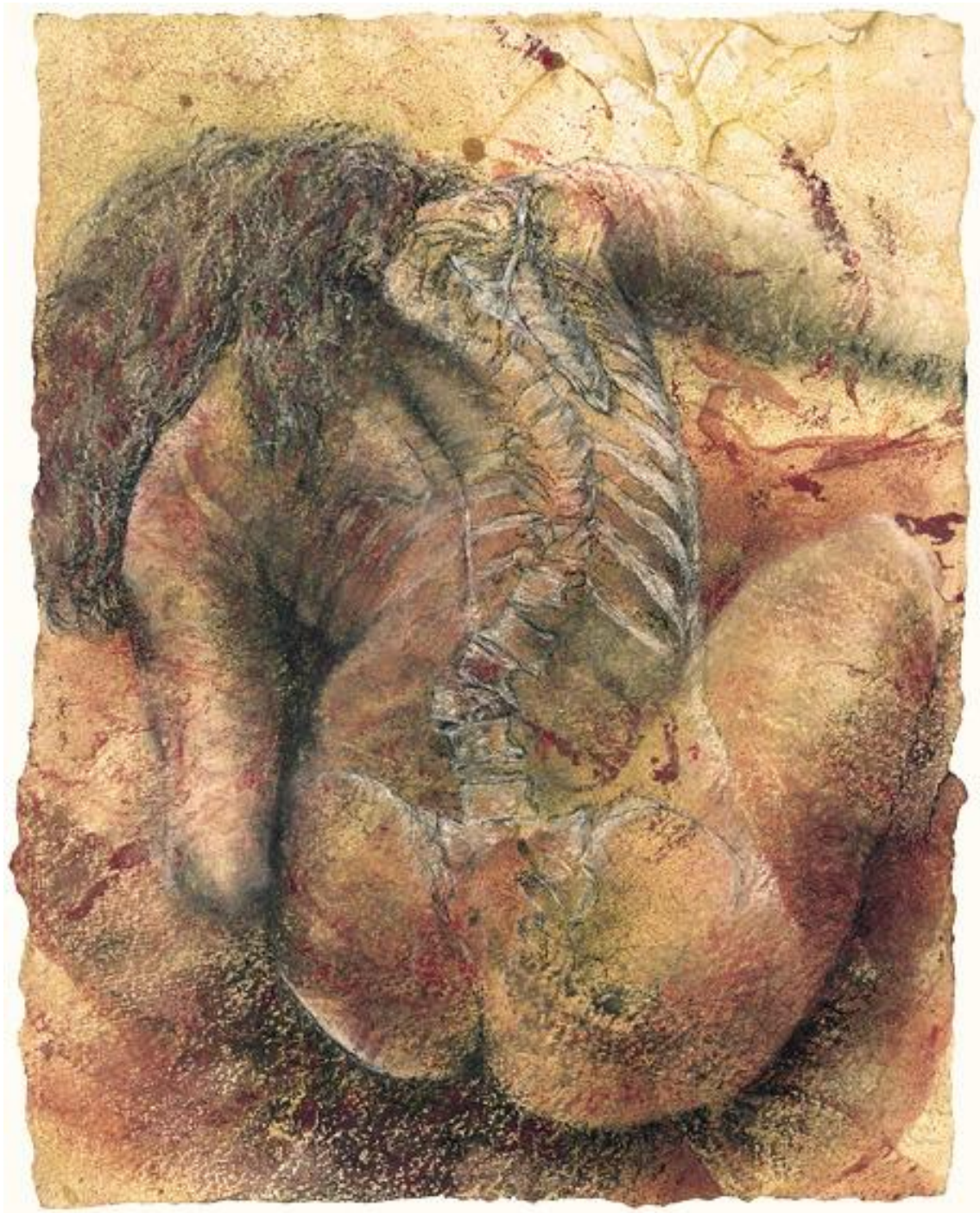


图 4-1. Laura Ferguson, *Crouching Figure with Visible Skeleton* (2000).

Oils, bronze powder, charcoal, pastel pencil, and oil crayon on paper, 33.0×25.4 cm.

Corporate collection (Memphis: Medtronic Sofamar Danek).

www.lauraferguson.net

© Laura Ferguson 2013



图 4-2. Laura Ferguson, *Lumbar Vertebrae, Anterior View* (2000).

Oils, bronze powder, charcoal, pastel pencil, and oil crayon on paper, 33.0×25.4 cm.

Private collection

www.lauraferguson.net

© Laura Ferguson 2013



图 4-3. Laura Ferguson, *Standing Couple with Visible Skeleton* (1996).

Oils, bronze powder, charcoal, pastel pencil, and oil crayon on paper, 33.0×28.0 cm.

Private collection

www.lauraferguson.net

© Laura Ferguson 2013



写真 6-1 筑波山麓にある自然生クラブの稲田（稲刈り）



写真 6-2 田井ミュージアムの概観



写真 6-3 田井ミュージアムのアトリエ



写真 6-4 設立当時の自然生太鼓
(提供：自然生クラブ)



写真 6-5 創作『田楽舞い』のダンス



写真 6-6 創作『田楽舞い』のねぶた太鼓



写真 6-7 『田楽舞い』の輪舞



写真 6-8 土を踏む身振り（一部拡大）



写真 7-1 クレアムの建物（写真中央）



写真 7-2 クレアムの1階入り口ホール（奥に劇場がある）



写真 7-3 アトリエ

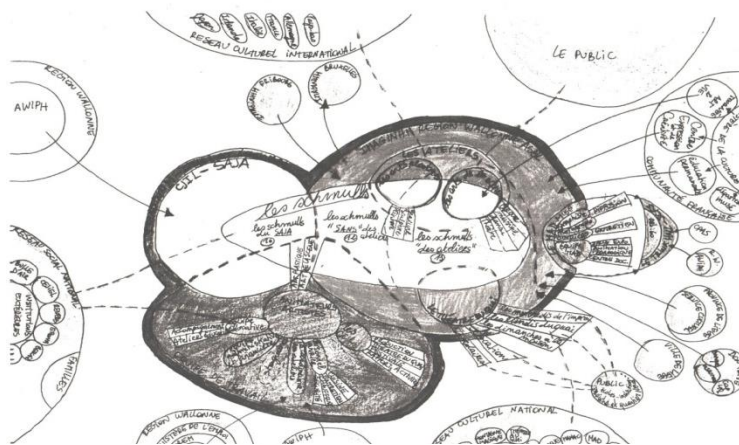


図 7-4 クレアムの組織図（提供：クレアムのスタッフ）



写真 7-5 スタッフミーティングの様子



写真 7-6 コーラスのアトリエ



図 7-7 国際演劇祭のパンフレット

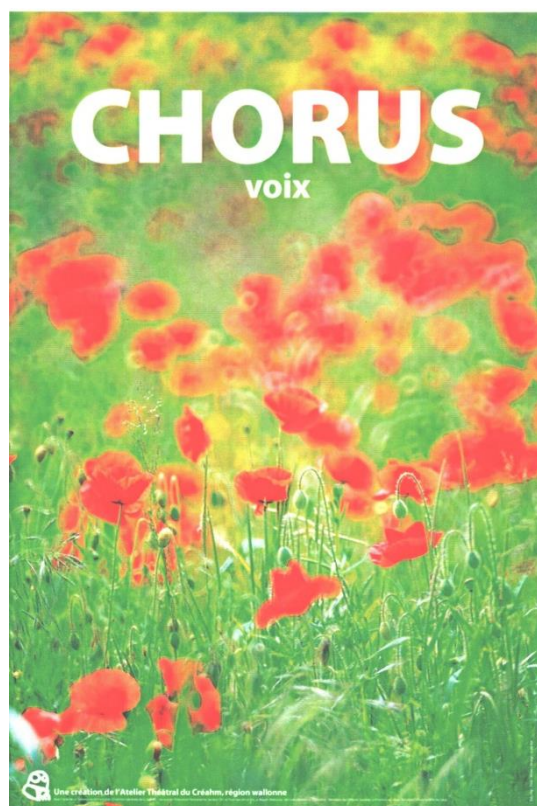


図 7-8 『コーラス』のパンフレット



写真 7-9 独唱の場面



写真 7-10 2重唱の場面



写真 7-11 最後の合唱の場面



写真 7-12 指揮の場面①



写真 7-13 指揮の場面②

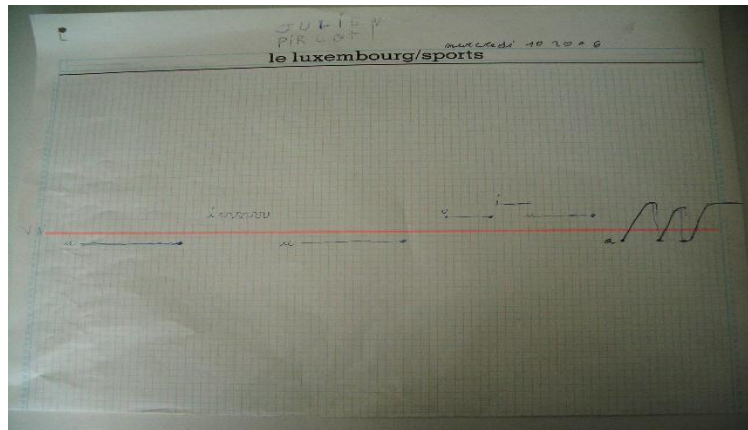


写真 7-14 ジュリアンの楽譜

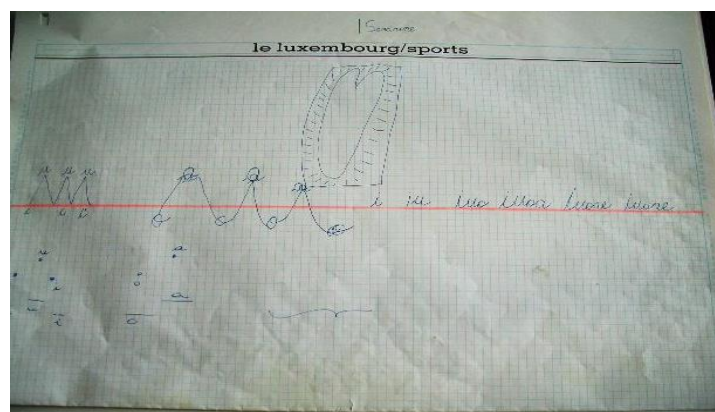


写真 7-15 サンドリンの楽譜

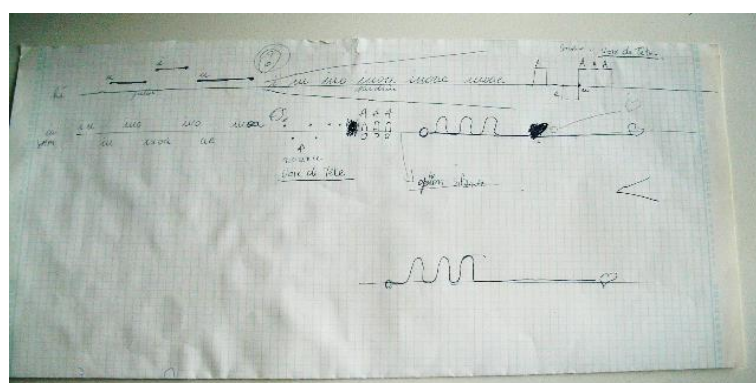


写真 7-16 サミュエルの楽譜

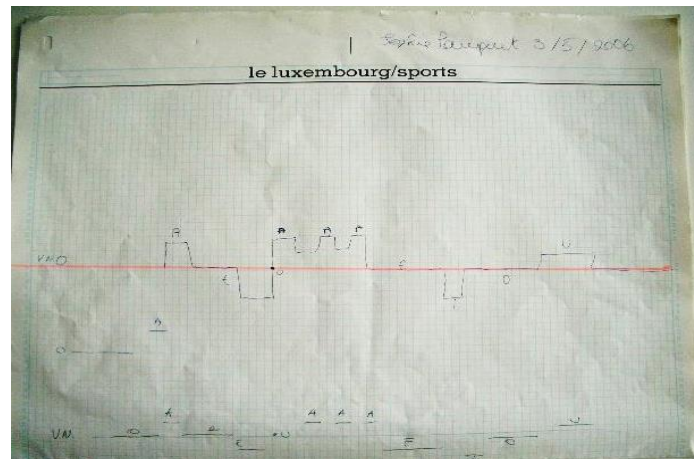


写真 7-17 ソフィーの楽譜

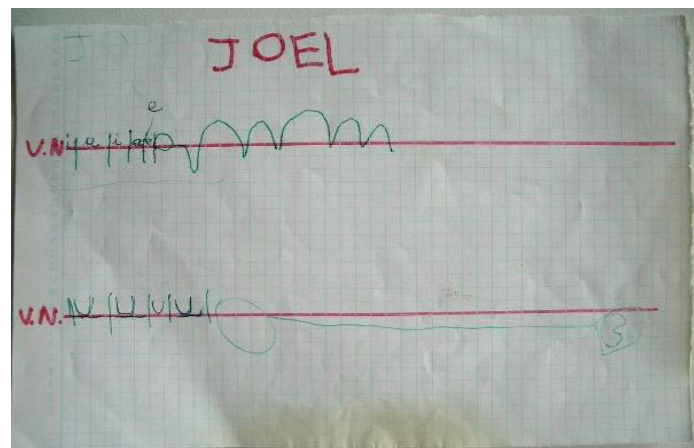


写真 7-18 ジョエルの楽譜

参考文献

Disability Arts in London, 1986-2008, issue 3-203.

Disability Arts Magazine, DAM, 1991-1995, 1(1)-5(1).

自然生クラブ活動記録（1990-2012）『自然生クラブ通信』Nos. 0-43.

自然生クラブに関する新聞・雑誌記事パンフレット、写真、映像資料等.

Abberley, P. (1997) “The Limits of Classical Social Theory in the Analysis and Transformation of Disablement – (Can This Really Be the End: To Be Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again?)” in L. Barton and M. Oliver (eds.) *Disability Studies: Past, Present and Future*, Leeds: The Disability Press, pp. 25-44.

Albert, B. (ed.) (2006) *In or Out of the Mainstream?: Lessons from Research on Disability and Development Cooperation*. Leeds: The Disability Press.

Albright, A. C. (1997) *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover: University Press of New England.

anon. (2007) “A Roundtable on Disability Blogging”, *Disability Studies Quarterly*, 27(1-2), (<http://www.dsqsds.org>) accessed on 2012/06/30.

Arts Council England (2003) *Programming Innovations*. London: Arts Council England (<http://www.artscouncil.org.uk>) accessed on 2008/04/07.

Arts Council England (2004a) *Action for Access: A Practical Resource for Arts Organisation*. 2nd ed. London: Arts Council England.

Arts Council England (2004b) *On the Move: A Directory of Disability Related Touring Companies from the UK*. London: Arts Council England.

Arts Council England (2004c) *Arts and Disability in London Information Pack*. London: Arts Council England.

Asch, A. (2001) “Disability, Bioethics, and Human Rights” in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 297-326.

Aspinall, C. (2004) “The Scaffolding of the Self”, *Perspectives in Biology and Medicine*, 47(2), pp. 169-172.

- Barnes, C. (1997) "A Legacy of Oppression: A History of Disability in Western Culture" in L. Barton and M. Oliver (eds.) *Disability Studies: Past, Present and Future*, Leeds: The Disability Press, pp. 3-24.
- Barnes, C. (1999) "A Working Social Model?: Disability and Work in the 21st Century" paper presented at the Disability Studies Conference and Sminor, Apex International Hotel, Edinburgh (9, December 1999)
- (<http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/Barnes-Edinbrg2.pdf>) accessed on date 2007/08/04.
- Barnes, C. and G. Mercer (2001) "Disability Culture: Assimilation or Inclusion?" in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 515-534.
- Barnes, C. and G. Mercer (2003) *Disability*. Cambridge: Polity.
- Barnes, C., G. Mercer and T. Shakespeare (1999) *Exploring Disability: A Sociological Introduction*. Cambridge: Polity. 邦訳コリン・バーンズ、ジェフ・マーサー、トム・シェイクスピア (2004) 『ディスタビリティ・スタディーズーイギリス障害学概論』杉野昭博、松波めぐみ、山下幸子訳、東京：明石書店.
- Beckwith, J. B. (2004) "Collecting Oneself", *Perspectives in Biology and Medicine*, 47(2), pp. 174-175.
- Bell, E. (2008) *Theories of Performance*. Los Angeles: Sage Publications.
- Boulangé, Luc (1987) *Art et handicap mental*. Liège: CREAHM ASBL.
- Boulangé, Luc et Jean-Luc Lambert (1981) *Les autres: expressions artistiques chez les handicapés mentaux*. Bruxelles: P. Mardaga.
- Bourdieu, P. (1992) *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity. 邦訳ピエール・ブルデュー (2001) 『実践感覚』 (全2巻) 今村仁司、港道隆、福井憲彦、塚原史訳、東京：みすず書房.
- Brueggemann, B. J. (2012) *Arts and Humanities*. Los Angeles: Sage Publications.
- Butler, R. and S. Bowlby (1997) "Bodies and Spaces: An Exploration of Disabled People's Experiences of Public Space", *Environment and Planning D: Society and Space*, 15(4), pp. 411-433.

- Cardinal, R. (1987) "L'art brut, précisément" in L. Boulangé, *Art et handicap mental*, Liège: CREAHM ASBL, pp. 281-298.
- Cheu, J. (2005) "Performing Disability, Problematizing Cure" in C. Sandahl and P. Auslander (eds.) *Bodies in Commotion: Disability & Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 135-146.
- Clark, K. (1956) *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York: Pantheon. 邦訳ケネス・クラーク (2004) 『ザ・ヌードー理想的形態の研究』高階秀爾、佐々木英也訳、東京：筑摩書房.
- Clyburn, A. (2005) "Laura Ferguson: An Inner-Body Experience", *The Palette*, (spring), pp. 12-13, 15.
- Collison, C. (1993) "Carolyn James and Gioya Steinke", *DAM*, 3(2), pp. 41-43.
- Couser, G. T. (1997) *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Crossley, N. (2001) *The Social Body: Habit, Identity and Desire*. London: Sage Publications.
- Crow, L. (1992) "On Our Terms", *Women's Art Magazine*, 47, pp. 4-6.
- Crow, L. (1996) "Including All of Our Lives: Renewing the Social Model of Disability" in C. Barnes and G. Mercer (eds.) *Exploring the Divide*, Leeds: The Disability Press, pp. 55-72.
- Davies, C. (1992) 'The *DAM* Interview: Sian Vasey', *DAM*, 2(4), pp. 29-35.
- Davis, L. J. (1995) *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. London: Verso.
- Davis, L. J. (1997) "Construction Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century" in L. J. Davis (ed.) *The Disability Studies Reader*, London: Routledge, pp. 9-28.
- Dawson, S. (1995) "Women's Movements: Feminism, Censorship and Performance Art" in K. Deepwell (ed.) *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*, Manchester: Manchester University Press, pp. 111-118.
- Dreger, A. D. (2004) "Seeing Yourself", *Perspectives in Biology and Medicine*, 47(2), pp. 160-164.
- Dreger, A. D. (2004) *One of Us : Conjoined Twins and the Future of Normal*. Harvard University Press: Cambridge, MA. 邦訳アリス・ドムラッド・ドレガー (2004) 『私たちの仲間ー結合双生児と多様な身体の未来』針間克己訳、東京：緑風出版.

- Duffy, M. (1987) "Cutting the Ties That Bind", *Heroes: An Arts Council Touring Exhibition*. [Exhibition catalogue]
- Duffy, M. (1989) "Cutting the Ties That Bind", *Feminist Arts News*, 2(10), pp. 6-7.
- Duffy, M. (1991a) "Redressing the Balance", *Feminist Arts News*, 3(8), pp. 15-17.
- Duffy, M. (1991b) "So You Want to Look Do You?" in D. Rodney, M. Duffy and R. Martin, *Breaths: Art, Health and Empowerment*, Esplanade Rochdale: Rochdale Art Gallery, pp. 15-19. [Exhibition catalogue]
- Duffy, M. (1997) "So You Want to Look?" in A. Pointon with C. Davies (eds.) *Framed: Interrogating Disability in the Media*, London: BFI Publishing, pp. 182-183.
- Duffy, M. "Proposal to Rochdale Art Gallery for the Gracie Fields Commission". [Unpublished copy of original exhibition proposal]
- Elizabeth, B. (2008) *Theories of Performance*. Los Angeles: Sage Publications.
- Ferguson, L. (2003) "Nude Body Beautiful", *Conscience*, XXIV (1), p. 30.
- Ferguson, L. (2004) "'The Visible Skeleton Series': Artist's Introduction", *Perspectives in Biology and Medicine*, 47(2), pp. 165-168.
- Ferguson, L. [unpublished work in progress] *The Consciousness of the Body*. PDF version provided by the author (<http://www.lauraferguson.net/book/>) accessed on 2010/12/15.
- Finkelstein, V. (1994) "Getting There: Non-disabling Transport" (<http://www.disability-archive.leeds.ac.uk/>) accessed on 2008/07/01.
- Frank, A. W. (1991) "For a Sociology of the Body: An Analytical Review" in M. Featherstone, M. Hepworth and B. S. Turner (eds.) *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London: Sage Publications, pp. 36-102.
- Frank, A. W. (1995) *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago and London: University of Chicago Press. 邦訳アーサー・W・フランク (2002) 『傷ついた物語の語り手—身体・病い・倫理』 鈴木智之訳、東京：ゆみる出版.
- French, S. (1993) "Disability, Impairment or Something In-between" in J. Swain, V. Finkelstein, S. French and M. Oliver (eds.) *Disabling Barriers: Enabling Environments*, London: Sage, in association with the Open University.

- French, S. and J. Swain (2001) "The Relationship between Disabled People and Health and Welfare Professionals" in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 734-53.
- Freund, P. (2001) "Bodies, Disability and Spaces: The Social Model and Disabling Spatial Organisations", *Disability & Society*, 16(5), pp. 689-706.
- 藤澤美佳 (2001) 「障害者と芸術にかかわるフィールドワークから—福祉・医療と『芸術』の交差」『ソシオロジ』、45、pp. 103-110.
- Garland-Thomson, R. (1997) *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Garland-Thomson, R. (2000) "Staring Back: Self-Representations of Disabled Performance Artists", *American Quarterly*, 52(2), pp. 334-338.
- Gill, C. J. (2001) "Divided Understandings: The Social Experience of Disability" in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 351-372.
- Goffman, E. (1963) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. 邦訳アーヴィング・ゴッフマン (2001) 『スティグマの社会学：烙印を押されたアイデンティティ』石黒毅訳、東京：せりか書房.
- Goodley, D. (2001) "'Learning Difficulties", the Social Model of Disability and Impairment: Challenging Epistemologies", *Disability & Society*, 16(2), pp. 207-231.
- Goodley, D. (2011) *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*. London: Sage Publications.
- 後藤吉彦 (2007) 『身体社会学のブレークスルー—差異の政治から普遍性の政治へ』東京：生活書院.
- 後藤吉彦 (2009) 「『介助者は、障害者の手足』という思想—身体社会学からの一試論」大野道邦・小川伸彦 (編) 『文化の社会学—記憶・メディア・身体』京都：文理閣、pp. 225-243.
- Hall, E. T. (1983) *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*. Garden City, New York: Anchor Press / Doubleday. 邦訳エドワード・T・ホール (1983) 『文化としての時間』宇波彰訳、東京：ティビーエス・ブリタニカ.
- Hambrook, C. (2000) 'Pale Outline', *Disability Arts in London*, 152, pp. 24-25.

- 服部正 (2003) 『アウトサイダー・アート—現代美術が忘れた「芸術」』 東京：光文社.
- 笠原美智子、丹羽晴美、今井美樹、梅津禎三、松村成泰、山本桐栄 (編) (1998) 『ラヴ
ズ・ボディーヌード写真の近現代』 東京：朝日新聞社.
- 檜垣立哉 (編著) (2011) 『生権力論の現在—フーコーから現代を読む』 東京：勁草書房.
- 星加良司 (2007) 『障害とは何か—ディスアビリティの社会理論に向けて』 東京：生活書院.
- Hughes, B. (1999) “The Constitution of Impairment: Modernity and the Aesthetic of
Oppression”, *Disability & Society*, 14(2), pp. 155-172.
- Hughes, B. (2002) “Disability and the Body” in C. Barnes, M. Oliver and L. Barton (eds.)
Disability Studies Today, Cambridge: Polity, pp. 58-76.
- Hughes, B. and K. Paterson (1997) “The Social Model of Disability and the Disappearing
Body: Towards a Sociology of Impairment”, *Disability & Society*, 12(3), pp. 325-340.
- Humphrey, R. (1991) [untitled], *DAM*, 1(1), p1.
- Humphrey, R. (1994) ‘Thoughts on Disability Arts’, *DAM*, 4(1), pp. 66-67.
- Hunt, P. (ed.) (1966) *Stigma: The Experience of Disability*. London: Chapman.
- Hutchinson, N. (2006) “Disabling Beliefs? Impaired Embodiment in the Religious Tradition of
the West”, *Body and Society*, 12(4), pp. 1-23.
- Inahara, M. (2009) “This Body Which is Not One: The Body, Femininity and Disability”, *Body
and Society*, 15(1), pp. 47-62.
- Ingold, T. and E. Hallam (2007) “Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction” in E.
Hallam and T. Ingold (eds.) *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford: Berg, pp.
1-24.
- Ingstad, B. and S. R. Whyte (eds.) (1995) *Disability and Culture*. Berkeley: University of
California Press. 邦訳ベネディクト・イングスタッド、スーザン・レイノルズ・ホワイト
(編著) (2006) 『障害と文化—非欧米世界からの障害観の問いなおし』 中村満紀男、
山口恵里子監訳、東京：明石書店.
- 石川准、倉本智明 (編著) (2002) 『障害学の主張』 東京：明石書店.
- Iwakuma, M. (2002) “The Body as Embodiment: A Investigation of the Body” in M. Corker
and T. Shakespeare (eds.) *Disability/Postmodernity: Embodying Disability Theory*,
London: Continuum, pp. 76-87.

- Johnston, K. (2012) *Stage Turns: Canadian Disability Theatre*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- 笠原美智子、丹羽晴美、今井美樹、梅津禎三、松村成泰、山本桐栄（編）（1998）『ラヴズ・ボディーヌード写真の近現代』東京：朝日新聞社.
- 川井田祥子（2011）「障害者の福祉 well-being における芸術的表現の意義：滋賀県社会福祉事業団の取組に基づく考察」『文化政策研究』、5、pp. 89-101.
- 川井田祥子（2013）『障害者の芸術表現—共生的なまちづくりにむけて』東京：水曜社.
- 川田都樹子、西欣也（編）（2013）『アートセラピー再考—芸術学と臨床の現場から』東京：平凡社.
- Kelly, F. (1993) "Searching for Disability Arts", *Disability Arts in London*, 85, pp. 4-5.
- Kevles, B. H. (1997) *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- 岸中聡子（2004）「『障害者アート』と『共同性』—ある知的障害者施設の創作現場から」『現代文明学研究』、6、pp. 372-387.
- Kleinman, A. (1988) *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*. New York: Basic Books. 邦訳アーサー・クラインマン（1996）『病いの語り—慢性の病いをめぐる臨床人類学』江口重幸、五木田紳、上野豪志訳、東京：誠信書房.
- 小泉義之（2012）『生と病の哲学—生存のポリティカルエコノミー』東京：青土社.
- 熊谷晋一郎（2009）『リハビリの夜』東京：医学書院.
- Kuppers, P. (2001) "Deconstruction Images: Performing Disability", *Contemporary Theatre Review*, 11(3+4), pp. 25-40.
- Kuppers, P. (2003) *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. New York and London: Routledge.
- Kuppers, P. (2004) "Visions of Anatomy: Exhibitions and Dense Bodies", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 15(3), pp. 123-156.
- Kuppers, P. (2005) "Moving Bodily Fantasies: Medical Performances and Modes of Communication", *Dance Research Journal*, 37(2), pp. 73-88.
- Kuppers, P. (2006) "Disability Culture Poetry: The Sound of the Bones. A Literary Essay", *Disability Studies Quarterly*, 26(4). (<http://www.dsqsds-archives.org>) accessed on 2008/08/04.

- Kuppers, P. (2007a) *Community Performance: An Introduction*. London: Routledge.
- Kuppers, P. (2007b) "Community Arts Practices: Improvising Being-together" in P. Kuppers and G. Robertson (eds.) *The Community Performance Reader*, London: Routledge, pp. 34-47.
- Kuppers, P. (2007c) *The Scar of Visibility: Medical Performances and Contemporary Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kuppers, P. (2007d) "Performing Determinism: Disability Culture Poetry", *Text and Performance Quarterly*, 27(2), pp. 89-106.
- Kuppers, P. (2007e) "The Performance of Disability", *TDR: The Drama Review*, 51(4), pp. 80-88.
- Kuppers, P. (2008) "Tiresian Journeys", *TDR: The Drama Review*, 54(2), pp. 174-182.
- Kuppers, P. (2009) "Toward a Rhizomatic Model of Disability: Poetry, Performance, and Touch", *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 3(3), pp. 221-240.
- Kuppers, P. and N. Marcus (2009) "Contact/Disability Performance: An Essay Constructed between Petra Kuppers and Neil Marcus", *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 14(1), pp. 141-155.
- Kuppers, P. with A. M. Cox, J. Ferris, A. Kafer, N. Marcus, N. Simonhjell, L. Steichmann and S. Wilcox (2008) "Oracular Practice, Crip Bodies and the Poetry of Collaboration", *About Performance*, 8, pp. 67-89.
- 倉本智明 (1997) 「未完の〈障害者文化〉—横塚晃一の思想と身体」『社会問題研究』、47(1)、pp. 67-86.
- Leder, D. (1990) *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lingis, A. (1994) *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington: Indiana University Press. 邦訳アルフォンソ・リングス (2006) 『何も共有していない者たちの共同体』野谷啓訳、京都：洛北出版.
- Little, A. (1994) "Dancing to Success", *DAM*, 4(2), pp. 38-39.
- Litvak, S. and A. Enders (2001) "Support Systems: The Interface between Individuals and Environment" in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 711-733.

- Lomas, C. M. (1998) "Art and the Community: Breaking the Aesthetic of Disempowerment" in S. B. Shapiro (ed.) *Dance, Power, and Difference: Critical and Feminist Perspectives on Dance Education*, Champaign, Ill: Human Kinetics, pp. 149-169.
- Lucas, V. (2002) "An Interview with Alison Lapper", *Disability Arts in London*, 171, pp. 24-25.
- 前田拓也 (2009) 『介助現場の社会学—身体障害者の自立生活と介助者のリアリティ』 東京：生活書院.
- Masefield, M. (2006) *Strength: Broadships from Disability on the Arts*. Stoke on Trent: Trentham Books.
- 松波めぐみ (2003) 「『障害文化』の教育的意義—当事者の視点と人権教育の架橋のために」『大阪大学教育学年報』、8、pp. 51-63.
- McRuer, R. (2006) *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.
- Millet, A. (2006) "Disarming Venus: Disability and the Re-Vision of Art History", *FemTAP*, pp. 21-41.
- Mitchell, D. T. and S. L. Snyder (2000) *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mitchell, D. T. (2002) "Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor" in S. L. Snyder, B. J. Brueggemann and R. Garland-Thomson (eds.) *Disability Studies: Enabling the Humanities*, New York: The Modern Language Association of America, pp. 15-30.
- Mitchell, R. W. (2001) "Creating Theatre on Society's Margins", *Contemporary Theatre Review*, 11(3+4), pp. 93-117.
- Monks, J. and R. Frankenberg (1995) "Being Ill and Being Me: Self, Body, and Time in Multiple Sclerosis Narratives" in B. Ingstad and S. R. Whyte (eds.) *Disability and Culture*, Berkeley: University of California Press, pp. 107-134. 邦訳ジュディス・モンクス、ロナルド・フランケンバーグ (2006) 「病んでいることと私であること—多発性硬化症の語りにおける自己・身体・時間」田中みわ子訳、ベネディクト・イングスタッド、スーザン・レイノルズ・ホワイト (編著) 『障害と文化—非欧米世界からの障害観の問いなおし』 中村満紀男、山口恵里子監訳所収、東京：明石書店、pp. 189-237.
- Morris, J. (1991) *Pride Against Prejudice: A Personal Politics of Disability*. London: The Women's Press.

- Murphy, R. F. (1987) *The Body Silent*. New York: Henry Holt. 邦訳ロバート・F・マーフィー (1992) 『ボディ・サイレント—病いと障害の人類学』辻信一訳、東京：新宿書房。
- 長津結一郎 (2012a) 「「障害」でも「健常」でもなく—境界線を揺らす芸術表現のあり方を考える」『部落解放』、667、pp. 12-19.
- 長津結一郎 (2012b) 「障害と芸術の『共犯性』—表現活動に関わり合う人々の協働に向けた一考察」『障害学研究』、8、pp. 107-131.
- 中谷和人 (2009) 「『アール・ブリュット／アウトサイダー・アート』をこえて—現代日本における障害のある人びとの芸術活動から」『文化人類学』、74、pp. 215-237.
- Nash, M. C. (2005) “Beyond Therapy: “Performance” Work with People Who Have Profound & Multiple Disabilities” in C. Sandahl and P. Auslander (eds.) *Bodies in Commotion: Disability & Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 190-201.
- 夏目尚 (2001) 「障害者のアイデンティティポリティクスについて」静岡県立大学大学院国際関係学研究科国際関係学専攻修士論文. (<http://www.arsvi.com/2000/010300nt.htm>) accessed on 2012/01/21.
- Nead, L. (1992) *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge. 邦訳リンダ・ニード (1997) 『ヌードの反美学—美術・猥褻・セクシュアリティ』藤井麻利、藤井雅実訳、東京：青弓社。
- Neely, K. (2005-06) “Blurring the Boundaries of the Body: An Interview with Artist Laura Ferguson”, *Michigan Feminist Studies*, Ann Arbor: University of Michigan Library, 19, pp. 107-128.
- 西村高宏 (2003) 「障害と身体社会学—障害学における〈身体〉の復権をめざして」『医療・生命と倫理・社会』、2(2). (<http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/6292/1/2207nishimura.pdf>) accessed on 2012/07/30.
- 貫成人 (2002) 「コンテンポラリーダンスにおける『事実としての身体』—モニュマンとコミュニケーション」『シアターアーツ』、17、pp. 38-44.
- Oliver, M. (1990) *The Politics of Disablement*. London: Macmillan. 邦訳マイケル・オリバー (2006) 『障害の政治—イギリス障害学の原点』三島亜紀子、山岸倫子、山森亮、横須賀俊司訳、東京：明石書店。
- Oliver, M. (1996) *Understanding Disability: From Theory to Practice*. Basingstoke: Macmillan.

- Omansky, B. and M. Oliver (2003) "How Long Must We Wait?: Unmet Promises of Disability Law and Policy" in E. R. Karen and C. T. Toni-Michelle (eds.) *The Meaning of Difference: American Constructions of Race, Sex and Gender, Social Class, and Sexual Orientation*, 3rd ed., New York: McGraw-Hill.
- Paterson, K. and B. Hughes (1999) "Disability Studies and Phenomenology: The Carnal Politics of Everyday Life", *Disability and Society*, 14 (5), pp.597-610.
- Peters, S. (2000) "Is There a Disability Culture? A Syncretisation of Three Possible World Views", *Disability & Society*, 15(4), pp. 583-601.
- Pick, J. (1992) "Why Have There Been to Great Disabled Artists?", *DAM*, 3(3), pp. 18-20.
- Pick, J. (1993) "Altered Images", *DAM*, 3(3), pp. 2-5.
- Polly, Jr., D. W. (2004) "Reaching Within", *Perspectives in Biology and Medicine*, 47(2), pp. 172-173.
- Price, J. and M. Shildrick (2002) "Bodies Together: Touch, Ethics and Disability" in M. Corker and T. Shakespeare (eds.) *Disability/Postmodernity: Embodiment Disability Theory*, London: Continuum, pp. 62-75.
- Rochdale Art Gallery (1990-1991) Unpublished exhibition information and excerpt from catalogue for Gracie Fields live commissions.
- Rhodes, C. (2010) *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*. London: Thames & Hudson.
- Samartzis, D. and P. M. Arnold (2008) "Spine Deformity and the Artist: Laura Ferguson and the Intersection of Art and Medicine", *The Spine Journal*, 8, pp. 1044-1046.
- Sandahl, C. and P. Auslander (2005) "Introduction: Disability Studies in Commotion with Performance Studies" in C. Sandahl and P. Auslander (eds.) *Bodies in Commotion: Disability & Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 1-12.
- 佐々木敦 (2011) 『即興の解体／懐胎—演奏と演劇のアポリア』 東京：青土社.
- Scarry, E. (1985) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Scott, R. A. (1969) *The Making of Blind Men: A Study of Adult Socialization*. New York: Russell Sage Foundation. 邦訳ロバート・A・スコット (1992) 『盲人はつくられる—大人の社会化の一研究』 三橋修監訳、金治憲共訳、東京：東信堂.
- Shakespeare, T. (1992) "A Response to Liz Crow", *Coalition*, September, pp. 40-42.

- Shakespeare, T. (1994) "Cultural Representations of Disabled People: Dustbins for Disavowal", *Disability & Society*, 9(3), pp. 283-301.
- Shakespeare, T. and N. Watson (2002) "The Social Model of Disability; an Outdated Ideology?", *Research in Social Science and Disability*, 2, pp. 9-28.
- Shamash, M. (2002) "Roll Over Rodin: Mike Shamash Talks to Mark Quinn and Assesses the Artist's Work", *Disability Arts in London*, 169, pp. 10-13.
- Schildrick, M. (2002) *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London: Sage Publication.
- Siebers, T. (2001) "Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body", *American Literary History*, 13(4), pp. 737-754.
- Siebers, T. (2010) *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Silverman, H. J. (1982) "Communicability" in Joseph J. Pilotta (ed.) *Interpersonal Communication: Essays in Phenomenology and Hermeneutics*, Washington, D.C.: University Press of America, pp. 109-124.
- Silverwood, A. (1994) "Searching for Disability Arts", *DAM*, 4(3), pp. 2-5.
- Smith, B. and A. C. Sparkes (2008) "Narrative and its Potential Contribution to Disability Studies", *Disability & Society*, 23(1), pp. 17-28.
- Snyder, S. L. and D. T. Mitchell (2001) "Re-engaging the Body: Disability Studies and the Resistance to Embodiment", *Public Culture*, 13(3), pp. 367-389.
- Snyder, S. L. and D. T. Mitchell (2006) *Cultural Locations of Disability*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sontag, S. (1991) *Illness as Metaphor: AIDS and Its Metaphors*. London: Penguin. 邦訳スーザン・ソントグ (1982) 『隠喩としての病い』 富山太佳夫訳、東京：みすず書房。
- Stiker, Henri Jacques (1999) "Using Historical Anthropology to Think Disability" in B. Holzer, A. Vreede and G. Weight (eds.) *Disability in Divergent Cultures: Reflections on Local Concepts*. Bielefeld: transcript Verlag.
- 菅原和孝 (1998) 「反響と反復—長い時間のなかのコミュニケーション」 秦野悦子、やまだようこ (編) 『コミュニケーションという謎』 (シリーズ 発達と障害を探る 第 1 巻) 京都：ミネルヴァ書房、pp. 99-125.

- 杉野昭博（1997）「『障害の文化』と共生の課題」青木保他（編）『岩波講座 文化人類学 第八巻 異文化の共存』東京：岩波書店、pp. 247-274.
- 杉野昭博（2006）「障害学のアクセス可能性—3つの知的障害研究を題材として」『障害学研究』、2、pp. 6-18.
- 杉野昭博（2007）『障害学—理論形成と射程』東京：東京大学出版会.
- Sutherland, A. (2003) [untitled] in Arts Council England, *Celebrating Disability Arts*. London: Arts Council England, pp. 0-27.
- Sutherland, A. (2006) “The Other Tradition: From Personal Politics to Disability Arts” paper based on personal recollections and interviews with Keith Armstrong *et al.* presented at the Disability Studies Association Conference at Lancaster University, England on Tuesday 19th September 2006, pp. 1-9.
(<http://www.leeds.ac.uk/disability-studies/archiveuk>) accessed on 2009/01/07.
- Sutherland, A. (2008) “Choices, Rights and Cabaret: Disability Arts and Collective Identity” in J. Swain and S. French (eds.) *Disability on Equal Terms*, London: Sage Publications, pp. 79-90.
- Swain, J. and S. French (2000) “Towards an Affirmation Model of Disability”, *Disability & Society*, 15(4), pp. 569-582.
- Swain, J. and S. French (2008) “Affirming Identity” in J. Swain and S. French (eds.) *Disability on Equal Terms*, London: Sage Publications, pp. 65-78.
- Swain, J., S. French and C. Cameron (2003) *Controversial Issues in a Disabling Society*. Buckingham: Open University Press.
- 田中耕一郎（2005）『障害者運動と価値形成—日英の比較から』東京：現代書館.
- 田中耕一郎（2007）「社会モデルは〈知的障害〉を包摂し得たか」『障害学研究』、3、pp. 34-62.
- 田中雅一（2002）「主体からエイジェントのコミュニティへ—日常実践の人類学をめぐって」田辺繁治、松田素二（編）『日常実践のエスノグラフィー語り・コミュニティ・アイデンティティ』京都：世界思想社、pp. 337-360.
- 田中雅一、松田素二（編）（2002）『ミクロ人類学の実践—エイジェンシー／ネットワーク／身体』京都：世界思想社.

- Thomas, C. (1999) *Female Forms: Experiencing and Understanding Disability*. Buckingham: Open University Press.
- Thomas, C. (2002a) “Disability Theory: Key Ideas, Issues and Thinkers” in C. Barnes, M. Oliver and L. Barton (eds.) *Disability Studies Today*, Cambridge: Polity, pp. 38-57.
- Thomas, C. (2002b) “The “Disabled” Body” in M. Evans and E. Lee (eds.) *Real Bodies: A Sociological Introduction*, Basingstoke: Palgrave, pp. 64-78.
- Thomas, C. (2007) *Sociologies of Disability and Illness: Contested Ideas in Disability Studies and Medical Sociology*. Hampshire: Palgrave.
- Tremain, S. (2002) “On the Subject of Impairment” in M. Corker and T. Shakespeare (eds.) *Disability/Postmodernity: Embodiment Disability Theory*, London: Continuum, pp. 32-47.
- 土野研治 (2006) 『声・身体・コミュニケーション—障害児の音楽療法』 東京：春秋社.
- 土屋葉 (2010) 『「真実の感動物語」を読み解く』 倉本智明 (編著) 『手招くフリーク—文化と表現の障害学』 東京：生活書院、pp. 18-43.
- 津田英二 (2000) 「『障害文化』概念の意義と課題—共生の社会教育のための理論構築に向けて」 『神戸大学発達科学部紀要』、7(2)、pp. 87-100.
- タックマン, M.、C. S. エリエル (Tuchman, M. and C. S. Eliel) (編) (1993) 『パラレル・ヴィジョン—20 世紀美術とアウトサイダー・アート』 世田谷美術館監修、東京：淡交社.
- Turner, B. S. (2001a) “Disability and the Sociology of the Body” in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 252-66.
- Turner, B. S. (2001b) “The End(s) of Humanity: Vulnerability and the Metaphor of Membership”, *The Hedgehog Review*, 3(2), pp. 7-32.
- Turner, V. W. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge. 邦訳ヴィクター・ターナー (1996) 『儀礼の過程』 富倉光雄訳、東京：新思索社.
- 上田敏 (1981) 「リハビリテーション医学の位置づけ—リハビリテーションの理念とリハビリテーション医学の特質」 『医学のあゆみ』、116、pp. 241-253.
- 上田敏 (2005) 『ICF (国際生活機能分類) の理解と活用—一人が「生きること」「生きることの困難 (障害)」をどうとらえるか』 東京：萌文社.

- 浮ヶ谷幸代（2009）『ケアと共同性の人類学—北海道浦賀赤十字病院精神科から地域へ』東京：生活書院。
- 浦河べてるの家（2002）『べてるの家の「非」援助論—そのままでいいと思えるための 25 章』東京：医学書院。
- Üstun, T. B., *et al.* (eds.) (2001) *Disability and Culture: Universalism and Diversity*. Seattle: Hogrefe and Huber on behalf of the World Health Organization.
- Vasey, S. (2004) “Disability Culture: the Story So Far” in J. Swain, S. French, C. Barnes, and C. Thomas (eds.) *Disabling Barriers: Enabling Environments*, 2nd ed. London: Sage Publication, pp. 106-110. 邦訳シヤン・ヴェイジー（2010）「ディスアビリティ文化—これまでの物語」田中香織訳、ジョン・スウェイン、サリー・フレンチ、コリン・バーンズ、キャロル・トーマス（編著）『イギリス障害学の理論と経験—障害者の自立に向けた社会モデルの実践』竹前栄治監訳所収、東京：明石書店、pp. 178-187.
- Walmsley, J. (2001) “Normalisation, Emancipatory Research and Inclusive Research in Leaning Disability”, *Disability & Society*, 16(2), pp. 187-205.
- Williams, G. (2001) “Theorizing Disability,” in G. L. Albrecht, K. D. Seelman and M. Bury (eds.) *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 123-44.
- Williams, S. J. and G. Bendelow (1998) *The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues*. London: Routledge.
- 山口恵里子（2006）『椅子と身体—ヨーロッパにおける「坐」の様式』京都：ミネルヴァ書房。
- 山本直美（2007）『「居場所のない人びと」の共同体の民族誌—障害者・外国人の織りなす対抗文化』東京：明石書店。
- 山内志朗（2001）『天使の記号学』東京：岩波書店。

初出一覧

本論は、以下の各稿を加筆修正したものである。

第1章

(2009) 「障害とパフォーマンスの身体—イギリスにおけるディスアビリティ・アートの実践と障害文化の政治的共同性」『文化交流研究』, 文化交流研究会, 4, pp.27-48.

第3章

(2012) 「障害のある身体と眼差し—メアリー・ダフィーのパフォーマンスの事例から」『文化交流研究』, 文化交流研究会, 7, pp.1-20.

(2012) “The Image of the Venus and the Performance of the Disabled Body: Mary Duffy’s *Cutting the Ties that Bind*”, 『外国語教育論集』, 筑波大学外国語センター, 34, pp.47-60.

第4章

(2013) “Visualizing Beauty and Pain in Laura Ferguson’s *Visible Skelton Series*”, 『外国語教育論集』, 筑波大学外国語センター, 35, pp.29-42.

第5章

(2005) 「障害と身体の『語り』」『障害学研究』, 明石書店, 第1号, pp.111-135.

第6章

(2006) 「つくば市 NPO 法人『自然生クラブ』の芸術実践にみる障害の身体—和太鼓による田楽舞いを事例として」『文化交流研究』, 文化交流研究会, 創刊号, pp.57-70.

第7章

(2010) 「声が創出する共同性—ベルギーの芸術団体クレアムの『コーラス』の舞台から」『アートミーツケア』, 生活書院, 2, pp.60-71.

謝辞

博士論文の執筆にあたり、多くの方々に大変お世話になりました。ここに記して感謝申し上げます。

障害との出会いは、学部 4 年時の卒業論文に遡ります。劇団「態変」の舞台を見て、その身体に私は言葉を失いました。身体は言葉を語らない。身体が語るのは言葉でないものであり、言葉にならないものでした。言葉を失い、言葉を探している過程で、ずっと、長い間、筆をとることができずに、ためらい続けてきました。今もまだ、このためらいの中にいます。こうした日々のなかで、常に光を掲げ続けてくださった指導教官の先生方に、心から感謝申し上げます。

主査の山口恵里子先生。私の行く手に光と道筋を与えてくださいました。学部の授業や卒業論文の頃からの指導教官である山口恵里子先生は、私にとってとても大きな存在でした。どれだけ先生の言葉に励まされ、学び考えるきっかけを与えていただいたことか、感謝の気持ちをお伝えするのに言葉を選べないでおります。劇団「態変」、クレアム、自然生クラブ、メアリー・ダフィー氏との出会いへと導いてくださったのも山口先生でした。大学院の一期生の学生として先生にご教授賜りましたことに感謝申し上げます。

副査の川那部保明先生は、言葉の大切さ、文学の味わい深さ、研究の根幹にあるものを、常にご自身の姿で示してくださいました。これだけ時間をかけつつただ右往左往している一学生を、その厳しさと優しさをもってずっと見守り続けてくださいましたことに心から感謝申し上げます。稚拙な論考や文章を丁寧にみてくださり、的確なご指摘をくださいました。今もまだ応じきれていないことに心が痛みます。

副査の廣瀬浩司先生。はじめから私の進むべき道の方を見通しておられたことと確信しています。折々のさりげない言葉が、その時には分からずに、あとになって気がつくことが実に多くありました。何度も自分の出発点を問い返し、至らなさに気づかされました。遠く高く研究課題を掲げて下さったことに深く感謝申し上げます。先生がお示し下さった学問の方向性を大切に、少しずつでも求め続けてまいりたいと思います。

先生方のもとに学べたことを感謝申し上げます。学問の奥深さにひとり対峙するお姿から多くを学ばせていただきました。

杉野昭博先生に本論文の審査をお引き受けいただいたことに、深く感謝申し上げます。障害学を学び始めた頃より、身体と文化をテーマとしていた私にとって、既にイギリスに留学

されて、英米の障害学の議論を日本に紹介し、その道を切り拓いてくださった先生に、拙論の審査の過程においてご教示いただき、厚く感謝申し上げます。

本研究の遂行に際し、多くのご支援、ご協力を賜りました。本論の A さんとその関係者の皆様、柳瀬敬氏はじめ自然生クラブの皆様、クレアムの皆様、ペトラ・キュッパース氏、メアリー・ダフィー氏、ローラ・ファーガソン氏、各関係者・関係機関の皆様に深く、厚く感謝申し上げます。

クレアムの実地調査については、NPO 法人自然生クラブから助成いただきました。イギリスにおける研究調査は、リーズ大学のコリン・バーンズ教授のもとに1年間留学する機会を得たことで実現しました。これは、山口恵里子先生のご指導のもと、国際ロータリー財団の国際親善奨学金によるものです。アメリカでの調査は、JSPS 科研費 24720059 の助成を受けたものです。各事例の写真や図版の掲載については、各関係者の方々に許可をいただきました。記して感謝申し上げます。

筑波大学 現代文化・公共政策専攻（現：現代語・現代文化専攻）文化交流論分野の先生方および学生の皆様にも感謝申し上げます。恵まれた学びの環境で同じ時間を過ごすことができましたことは生涯の財産です。同専攻の江藤秀一先生には、障害学の文献講読を手ほどきいただきました。中村満紀男先生（現・福山市立大学）には、授業やゼミに参加させていただき、翻訳の機会を与えていただきました。坂田勝彦さんには、奥山敏雄先生のゼミなど、様々な学びや発表の場を教えていただきました。

星加良司氏、飯野由里子氏はじめ、東京大学先端科学技術研究センターの福島智研究室／バリアフリー・プロジェクトの皆様には、大きな刺激を与えていただきました。星加氏には多くの研究の場や機会を与えていただきました。フロンティア社会理論研究会、DS 研究会の皆様にも、数多くの貴重な助言を与えていただきました。

東京家政大学でお世話になった諸先生方、宮内正厚先生はじめ共通教育推進室関係者の皆様、現在の職場である筑波大学外国語センターの皆様にも、温かい励ましをいただきました。同僚の黄益九氏にはとくに感謝申し上げます。

博士論文執筆期間、ここにお名前を挙げられなかった方々や友人たちにも多くの助言や励ましをいただき、様々なかたちでお世話になりました。

最後に、長年に渡ってずっと苦勞と心配ばかりかけてきた家族全員と、その間、見守り、支えてくれた高田樹洋への感謝を記します。そして、誰よりも本論の提出を待ち望み、どんなときにも影から励ましてくれた母、なぎ子に深く感謝を捧げます。

Acknowledgement: I am deeply grateful to Colin Barnes, Petra Koppers, Mary Duffy, Laura Ferguson, Lisa Steichmann, Marc Quinn, Nicola Glove, Carrie Sandahl, David Watson, Robert and Patricia Mirfield, Alain Winand, Catherine St. Lemi, Enzo and Colin, Geneviève Joubert, Paul Olivier, all artists and staffs of the Créahm Région Wallonne.