

テレビ文化と視聴の歴史化に むけて

姜 端

一、ライブとテレビにおける感覚の違い

ひとつのお披露目をライブで観ることと、そのライブをテレビの映像を通して見ることは、当然ながら同じ経験ではない。たとえば、結城座の人形浄瑠璃のライブをテレビで視聴しながら、それ以前にライブで見たときとの違いについて考えたことがある。¹ 大変大きな違いは、テレビの映像はライブでは経験することのない様々なアングルやサイズを駆使しているので、私にはむしろその方が人形の動きをより細密に観察できたという点である。ならば、その見ごたえの中味は何か。

たとえば、クローズアップは人形の体の単なる拡大ではない。目の前を通り過ぎる列車と遠くを行くそれとは速度感がまるで違うように、それは時間感覚にかかる技術なのである。また、

テレビの映像には実際にライブの席からは観ることのできない角度のショットも多く含まれ、視聴者は舞台上の位置関係を頭の中で繋ぎあわせねばならないのである。もし、そうしたカメ

ラのアングルとサイズをわれわれが肉眼で表現しようものなら、それこそ目が回る忙しさで劇場中を縦横無尽に走つたりすることになるだろう。してみれば、映像の技術がわれわれの時間と空間の感覚にもたらした拡張こそが細密さの中味であり、あくまでそれは作りものの感覚なのである。

一方でライブでの観客の目は、人形の動きのみならずおのずとそれをあやつる上演者や伴奏者にも配られ、一見テレビ視聴者のそれに比べれば拡散しているかのように思える。しかし、それは単なる拡散ではなく、当時共に八十歳を超えていた十代目結城孫三郎と女義太夫竹本素京のふたりが放つオーラを感じるための積極的な目配りなのである。さらに、ライブではその延長線上に、まわりの観客への気配りも含まれる。たとえば、浪曲やジャズのライブでは曲の間に喝采を送ることがあり、そのタイミングと仕方はそれ自身が経験と慣れを要する作法である。歌舞伎における大向うのように、かけ声の作法がむずかしければむずかしいほど、それが出来る人とそうでない人との間にある種の権威構造が生じ、そのことが初心者には疎外感あるいは羨望を起こさせるのである。アイドルのファンクラブにおける順位や親衛隊などもそれに似た例である。

二、観客とテクスト

そのように、パフォーマンスにおいて観客が目配りしなけれ

ばならない要素が状況に依存する傾向は、見世物芸さらには大道芸においてより顕著になる。たとえば、見世物における小屋の外での呼び込み、絵看板、口上などは小屋内部の芸を構成する様々な要素に勝るとも劣らない重要な働きをする。呼び込みは街頭の取り留めのない人の流れから観客を小屋の中へ誘い込むきっかけとなり、絵看板や口上は芸の一部または全体をパノラマ的に披露することによって、観客に予め小屋内部の演芸に対するイメージを抱かせる。もつともそれは期待はずれになることが多いのだが【中沢 1984:315,318】。

見世物芸や大道芸の殆どは、間断のない流れの中から人々を引きつけ、観客に取り込んではじめて上演が成り立つのである。まさにそのことが観察を困難にする。というのも、大道芸は観客が作る人垣それ 자체が観察者の読みうるテクストの枠付けとなり、観客の集合離散に応じて出し物のプログラムが変更されることもある。また、見世物では演芸の進行中にも観客が小屋の中に流れ込むことが多々あり、端的に言えば、その都度新たなテクストが成立しうるのである【姜 2001:89-90】²。

以上の過程から観客を中心に、パフォーマンスにおけるその参与と、メディアの媒介による感覚の拡張との対立を二つの極として描き出すことができ、さらに、一方の極から他方の極へと重心が交互に移行することをパフォーマンスの歴史として捉えることも可能だろう。その二つの極とは観客または視聴者における視線の状況依存性と分節性とである。³

重心が一方の極から他方の極へと交互に移行する。言い換えれば、パフォーマンスの歴史が不可逆的かつ直線的に移行するばかりでなく、反転しうると考えるのには理由がある。たとえば、テレビは、冒頭で述べたように人間の時間と空間に関する感覚を拡張したが、他方ではその受像機の向うに二次的な状況依存性を作り出してもいたからだ。かつて我が家の大黒テレビには観音開きがついており、カラーテレビになってからは親父の前ではリモコンになかなか手を出せなかつた。そこでは、テレビは現代的生活の調度品として扱われ、家族の心理的状況のなかで視聴されていたのである。そこに、とあるお店の神棚に飾られたテレビの例を加えてよい。そのようにテレビというメディアの透明度が、視聴の場のコンテキストに影響される側面をここではテレビ文化と呼ぶ。

しかし、いま、テレビの視聴が時間と空間の拘束から急速に放たれはじめ、その文化の側面は危機的な状態を迎えつつある。すなわち、ハイビジョンによつて高精細度と高音質が実現し、そして、デジタル化によつて外出先から携帯電話を使つた予約で、自宅のコンピュータにインターネット放送の番組を録画した後、編集してコンピュータやテレビ受像器で視聴することや、小型再生機に移して携帯することが可能になつたのだ。技術のデジタル化が始動し、分節の度合いが飛躍的に増大しつつあるいまこそ、テレビ視聴のありかたを歴史化する方法を模索すべきである。

三、媒介されたパフォーマンスの枠付け

八十年代の後半、百円玉にタバコを貫通させるという、タネもしかけもないかのようその魔術がテレビを中心人に気を集め、「ハンドパワー」や「来てます」という流行語を生んだMrマリックは、ある出来事をきっかけに絶望のふちを歩くことになったという。それは一九八九年の第四十回紅白歌合戦に出演した時のことだった。透明の箱の中に吊った懐中時計をハンドパワーで動かすというマジックを行つた際、しかけの細く透明な糸をハイビジョンのカメラが捉えてしまつたのだ。⁴

ハイビジョン・カメラで撮れば、従来のテレビはおろか肉眼にも映るはずのない透明の細い糸が「針金くらい」に映つてしまふ。それまで「人間の眼こそが最強」と信じていた彼は、こうしてハイビジョンの登場によつて、テレビ向けのネタの八割くらいを失つたといふ。それが原因でうつ病になり、重度の顔面マヒを患う。苦しみ続けたマリックが復活をかけて挑んだのは、マジシャンの間ではタブーとされる「タネあかし」を取り入れた「超魔術」というものだつた。⁵

そこで、人間の眼こそが最強というマリックの信念は、テレビに出演するようになる以前、二十年間にわたつてデパートで実演販売をしていた経験に支えられたものらしい。じつをいうと、そこには彼が大道芸としての魔術と、テレビに媒介された

それを連続して捉えていたことが窺える。しかし、タネあかしというのは魔術について語ることに等しく、そこでは演技がテレビに媒介されることへの自覚が前者とは異なるのである。その違いに関しては、芸能が電子的に媒介されることに対する芸人の適応の過程を、彼らが自らのパフォーマンスについて語る言説、すなわち「枠付け」から考察した研究が示唆に富む。たとえば、一九二〇～四〇年代のアメリカ南部のミュージシャンたちは、最も早い時期においては、当時発達しつつあつた蓄音機レコードの演奏と先行するストリート・パフォーマンスとの連続性を強調していた。次の段階になると、ダンス・パーティといった受容の場を想定した上で、レコードの演奏がライヴのそれの代用か同等の機能を果たすものとして供給できるという認識が盛んになる。媒介がさらに深まるごとに、自らのパフォーマンスに客観的に言及（＝自己言及）するようになり、たとえば、商業的に成功した旧作と対をなす新作を発表して自らその関連に言及したりする。自己言及の最も複雑な例は、レコードイングのためのリハーサルとして作られたレコードの中で、その回転数による演奏時間の制約に自ら言及し、しかも再開した演奏が終わりのフレーズの途中で切れてしまうというケースである。

【バウマン 1996:235】

最後のケースは、聴き手に与える印象を次のような映像の実験によつて確かめられる。つまり、大中小の三種類の画用紙を画面のフレームに見たて、全く同じ速度で手を動かしながら画

用紙を差し替えてみる。すると、フレームに対して手が動いた範囲の相対的な大きさの違いが、運動速度の変化として感じられることがわかる。そこで、クローズアップの場合、熟練の俳優は「寄りの芝居」と呼ばれる、ゆったりとした演技で気持ちと動きをフレームに合わせるのである。【小栗 2003:39-40】したがって、演奏がフレーズの途中で切れるということは、動きがフレームのサイズに合わされず、あるいは、画面が大きいショットに切り替えられないまま、俳優の動きがフレームを飛び出すという事態と同じであり、その時、受け手はその先にあるはずの演奏なり演技をより速度感あふれるものとして各自想像することになる。

四、再魔術化⁶

ところで、媒介が十分に達成された段階に見られるこうした再帰的な態度には、今日のテレビが番組の裏舞台そのものを番組として見せるような、伝達の際に当のメッセージだけでなくその生産に至る過程に関する情報を伝えようとする場合も含まれるという【岩竹 1996:249】。確かに、最近のテレビでは、マリックのタネあかしを含めて、ドラマの制作過程に関する番組がすっかり定番となりつつある。そのことは、本来なら物語を背後で支える試行錯誤や、とりとめのない現実に幻滅するはずの視聴者の態度に重大な変化が生じつつあることを予測させて意義がある。

しかしながら、メイキング版を有する人気ドラマは、そもそもそれがドキュメンタリーのドラマ化であつたり、あるいは、その成功に応じて再度ドキュメンタリーが制作されたりする場合も多い。⁷ そこでは、メイキング版におけるメタ・コミュニケーションのみならず、ドキュメンタリーの孕む物語性または現実と物語の相互浸透という古くて新しい主題が今なお問題となりうるのである。

マリックの場合、ハイビジョンの出現によつて露呈してしまつたトリックが、いわば現実の魔術化であつたならば、超魔術におけるタネあかしは魔術についての語りとして再帰的行為の一つであり、確かに前者とは別次元の自覚によるものである。しかし、超魔術そのものは、前半でいつたん明かしておいたタネを自ら後半で塞ぐことで劇的な効果を狙うという意味では、魔術についての魔術なのである。レコードの演奏が途切れてしまふケースにおいてメディアの不可視性が受け手を突き放し、その想像力をかきたてたように、または、パフォーマンスの歴史が不可逆的かつ直線的に移行するばかりでなく反転し得たように、マリックの超魔術は現実を再魔術化したといふところに

(1) 私の観たライヴは、一九九四年九月七～十五日に浅草の東京本願寺で行われた「結城座360周年記念第3弾『江戸写し絵芝居アノコ』」である。それは結城座の人形芝居の一部である写し絵を中心としたものだったが、その中に十代目結城孫三郎（故・結城雪齋）の人形芝居「八百屋お七」が披露された。また、NHK教育テレビで結城座のライヴを視聴したのはその三年後のことだ、日付と番組名を忘れたが、演目は十二代目による「伽羅先代萩」だったと記憶している。

(2) このことに関しては、西宮神社の十日戎の際の見世物小屋において呼び込みが小屋の外から格子の中の「蛇女」に生きた蛇を驚掴みして渡し、人々に演芸を垣間見せると同時に、蛇を渡すタイミングと量で人々の集まり具合を小屋の中に知らせるという事例、そして、韓国の市場の街頭で薬売りが、「山嵐が人間のように鳴く」という呼び込みで人々の足を止めた後、観客の入れ替えを見計らいながら延々と売り物の能書きを繰り返すのみで、山嵐が鳴くという芸を巧妙に回避するという事例を通してすでに論じたことがある【姜 2001:89-91】。

(3) ベンヤミンは、近代における複製技術による芸術の変化を「アウラの喪失」と說いた。かつて芸術は呪術や宗教的な儀礼における礼拝の対象であって、その受容はどんなに近くにあっても近づきがたい遙けさを思われる一回限りの現象、すなわちアウラに裏打されていた。ところが、複製技術は芸

術作品の複製を大量に出現させ、それを伝統から引き離して大衆の方へ近づけることで、複製される対象をアクチュアルなものにする。ベンヤミンは、芸術史を芸術作品そのものの中にある二つの極、つまり、「礼拝的価値」と「展示的価値」の対決として描き出し、その対決の歴史を芸術作品の一方の極から他方の極へと重心が交互に移動してゆくことのうちに見て取ることができるという【ベンヤミン・1998:588-600】。

(4) 「Mr.マリックの超魔術」NHK「わたしはあきらめない」二〇〇二年十月九日放送。ちなみに、NHKは一九八九年六月に初めてハイビジョンの実験放送を開始し、大相撲などの中継をしていた。

(5) (3)のマジックは二つの部分(①と②)からなる。共演者AとB、マジシャンMがいるとする。まず、一つ目(①)は、共演者Aが三枚折の厚紙の真ん中に、こつそりある人名のイニシャルを書いて閉じると、Mがそれを燃やして炎の中に浮かんだ文字を読み当てるというマジック。ところが、MはAから紙をテープルの下で受け取る時、瞬時に紙を折り返して文字が読めるようになる。Mは、折り返す様子と開いた文字をBには見せ、Aには見せない。その状態で紙を燃やしつつ炎で文字を読み取る（ふりをする）。Mは、Bに炎の中に文字が浮かんで見えることへの同意を促し、Bも読み取る（ふりをする）。Aは驚き、不思議がる。次に、二つ目(②)は、共演者Bが三枚折の厚紙の真ん中に、こつそりある人名のイニシャルを書いてホチキ

スで閉じ、Mがハンドパワーで紙を透視して読み取った文字をノートに書き取るというマジックである。そこで、Bは先ほど(①)のタネがないことからAとは違った、またはそれ以上の驚きを見せる。そこで、観聴者はタ不あかしがあればB、なければAと同じ経験をすることになる。

(6) 現在、グローバル化とローカルな文脈の拮抗に関する社会学では、ヴェーバーの「再魔術化」という概念への関心が高まっている。ヴェーバーは合理化のゆきついた現代の文化状況をして「脱魔術化」と呼んだが、それは、科学によつてあらゆる事象の発生は因果関係に即して合理的に説明できるという近代人の信条のことであった。しかし、実際にそれは、脱魔術化した世界の確実性を無前提に信仰しているという意味で、神の存在を無前提に信じてきた既存の宗教と同じ質のものであった。

脱魔術化はこうしてみると、その合理性を信じている人々の意識にもかかわらず、実はそれ自体として科学という魔術を信ずる「再魔術化」の一種だったといえる【山之内 2003:24】。

(7) たとえば、今年七～九月にフジテレビで放映された人気ドラマ「ウォーターボーイズ」の場合がそれだ。それは、そもそも物語のモデルとなつた埼玉県立川越高校水泳部の男子シンクロチームがドキュメントリーや複数のニュース番組に取り上げられた後、メイキング版を含む映画化を経てドラマ化されたものだつた。ドラマ化に際しては、「メイキング・オブ・ウォーターボーイズ」(ワニブックス)が出版され、最終回

とほぼ同時に「完全保存版もう一つの最終回SP!!」というメイキング版が放映された。その後、さらにNHK「人間ドキュメント」は、今や学園祭で一万人の観客を集めるほどになつた川越高校水泳部のシンクロチームを取り上げていた。

岩竹美加子 一九九六 『民俗学の政治性』 同編訳、未来社

ヴァルター・ベンヤミン 一九九八 『複製技術時代の芸術作品』『ベンヤミン・コレクションI』 浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫

小栗康平 二〇〇三 『映画を見る眼—映像の文体を考える』

NHK人間講座二〇〇三年六月～七月期、日本放送出版協会

姜 埃 二〇〇一 『伝承過程論・序説—その認識と方法—』『城西国際大学紀要』九巻二号

中沢新一 一九八四 「街路の詩学—見世物芸の記号論分析にむけて—」 プール・ブレイサック『サーカス—アクロバットと動物芸の記号論—』 中沢新一訳、せりか書房

リチャード・バウマン 一九九六 『アメリカの民俗学研究と社会的変容—パフォーマンスを中心としたパースペクティブ』『民俗学の政治性』 岩竹美加子編訳、未来社

山之内 靖 二〇〇三 「脱魔術化」した世界の「再魔術化」とどう向き合うか—グローバリゼーション時代の「心のケア」を考える』『心のケア』を再考する』 井上芳保編著、現代書館