

# ロードマップのパフォーマンス

## —Denise Uyehara の *Maps of City & Body*—

原 恵 理 子

はじめに

デニース・ウエハラ (Denise Uyehara 1966-) による *Maps of City & Body* (1999) は、ロサンゼルス劇場マーク・テイパー・フォーラム主催のアジア系アメリカ演劇ワークショップの委託を受けて、数年にわたって創り出した学際的なソロ・パフォーマンスである。*Maps* は、1999年にカリフォルニア州のサンタ・モニカにあるハイウェイズ・パフォーマンス・スペースで上演された。<sup>1</sup> 演出を担当した Chay Yew は自らもアジア系劇作家として活躍しており、ワークショップでウエハラが新しい感情から湧き出る一連の物語を探索する手助けもした。*Maps* は「実際にはさまざまな身体の動きやテキスト、イメージ、歌、物語の融合」(125) である。<sup>2</sup>

興味深いことに、作品は他のアジア系のアーティストのように歴史と記憶を問題にする一方で、身体とアイデンティティの表象に独自性が見られる。アジア系演劇研究家の Esther Kim Lee は Dan Kwong や Lane Nishikawa, Jude Narita といったアーティストとウエハラを比較して、*Maps* の特色は、アメリカの歴史と文化の文脈で、アーティスト自身の身体を検証の現場にして、アジア系アメリカ性の真正性の概念を再定義する点にあると、指摘する (Lee 155–176)。

こうした先行研究を踏まえたうえで、*Maps* から作品を取り上げて、アメリカ合衆国 (以下アメリカ) のグローバルでローカルな空間で、アジア人の身体にマッピングして記憶を演じ、歴史をつくる重要性について考察した

い。そして、ウエハラは身体を視角にして、公共圏と親密圏の記憶から喪失した歴史の物語を探求することを検証したい。本稿の目的はJudith Butlerの*Precarious Life*の論考を援用して、ポスト9・11の〈生〉の条件という観点から、アジア系アメリカ人の身体を新たに照射しなおすことである。

## 1. 記憶と「ボーダーレス・アイデンティティ」

アジア系アメリカ人のパフォーマンス・アーティストにとって、「舞台の身体そのものが彼らの声明ともなりえるので、誰も彼らの身体や個人の歴史の真正性や現実性にたいして異議を唱えることはできない」(Lee 171)。とくにウエハラはこうしたアメリカの身体文化の伝統を熟知するだけでなく、観客が〈真正な〉アジア系アメリカ人の経験として受容する定義そのもののさえも超えることを目指すと見て取れる。身体は「自己やアジア系アメリカ性を表象するだけでなく、人間性という壮大な歴史のなかで自己の存在さえも包括されるようなアイデンティティ」、すなわち身体は、ウエハラの言葉で「ボーダーレス・アイデンティティ」を意味するものになる(Lee 171)。

こうした「ボーダーレス・アイデンティティ」の表象は、ウエハラの自己紹介——“a writer, performance artist, and playwright whose work explores what it means to be an Asian American, a queer-identified bisexual, a woman, and a human being, not necessarily in that order.” (10)に見出すことができる。ウエハラは身体を人種、ジェンダーやセクシュアリティを刻印された社会的存在として捉えながらも、ひとりの人間としての〈生〉を全うしたいという原初的な希望を明示する。そのために、バトラーの「人間についての問い」のように、作品全体は「誰が人間としてみなされているのか？ 誰の生が〈生〉と見なされているのか？」(48)を問題提起する。<sup>3</sup>

さらに重要なことに作品は人間としての〈生〉の条件を歴史と記憶に関連させて浮上させる。*Maps* は *Hello (Sex) Kitty: Mad Asian Bitch on Wheels* (1994) と、オーラル・ヒストリーと記憶についての *Headless Turtleneck*

*Relatives* (1993) から新たな題材を基にする。ウエハラによれば、*Hello (Sex) Kitty* はアジア系アメリカ人コミュニティの問題を扱う一方で、タイトルに明らかな「性的なこと自体というよりは、それすべてに付随すること、すなわち愛、自己の尊厳、相互尊重」(*Hello (Sex) Kitty* 377) を吟味する。そのうえでセクシュアリティの複数の境界を横断して「欲望や尊敬、家庭内暴力、女性が自らのイメージを定義し、情熱に到達できる権利やアジア系アメリカ人で両性愛の女性であり、人間であること」(*Hello (Sex) Kitty* 377) をパフォーマンスする。

ウエハラの言葉が注目に値するのは、アメリカの表象文化において、アジア系アメリカ人は 1990 年代に多文化主義の理念が掲げられるまでは不可視な存在であり、白人主流社会の創られたイメージを生きることを余儀なくされてきたからである。<sup>4</sup> つまり *Hello (Sex) Kitty* は、多くのアジア系アメリカ人がアメリカ社会で生き残るために受容せざるを得なかったような経験や表象は「人間らしさを奪われるものだけでなく、去勢化であったことを批判すると同時に、有色人種のコミュニティにおけるジェンダー間の対話の必要性」を提示する (Kurahashi 337)。

したがってウエハラは「人間であること」にアーティストとしてこだわりの人種、ジェンダー、セクシュアリティの問題を出発点にして、人間としての〈生〉の条件を深く追究する姿勢を貫いている。とくにウエハラが創作意欲をかきたてられるのは「喪失と探求の世界」の記憶である。*Maps* の「パフォーマンス・ノート」で彼女は作品誕生の意図を明らかにする。

In life I keep losing and finding things: people, friends, love, objects, and most importantly, memories. I wanted to create a compilation performance that could embrace things lost and found and evoke their memories. So I gathered together old and new work and built a type of road map. (125)

こうした新旧の作品を混交したロードマップともいえるパフォーマンスにおいて、ウエハラは身体とアイデンティティとは何かという人間の〈生〉に

関する根源的な問いを突きつけて、記憶の最重要性を前景化する。

最初のパフォーマンス“Helsinki Suitcase”では、まずウエハラがスーツケースを開けて、中身を一つひとつ出しながら、ロサンゼルスからヘルシンキまで 237 個の遺失物を移動させた理由を説明する。ヘルシンキのパブリック・アートのプロジェクトでウエハラに求められたのは、急速にグローバル化する世界文化のなかで都市空間の重要性を想起させて、博物館で上演することである。<sup>5</sup> 彼女は以前のコラボレーション“Lost & Found”を発展させて、ヘルシンキにおける搜索者と発見者の見えざるコミュニティの調査という発想のもとに第二部を創作した。

ウエハラはアメリカを発つ前に遺失物の付け札を書くように人びとに依頼したという。ここで着目すべきは、ヘルシンキの街中にその遺失物を置いたというウエハラの告白である。“*I lost my identity.*” (75) の強調は、移動によるアイデンティティの喪失を表象する。しかし、フィンランドは「世界中で頭上に警備のカメラ数がもっとも多い」(75) 場所で、フィンランド人は「とてもプライベートを重んじる」(75) ので、遺失物係に必ずもどすという。だから結びの言葉、“*With everything we lose, what is it that we find?*” (77) は、作品全篇にみなぎるアーティストの感情であり、問題提起にほかならない。

さらに作品が問題にするのは、都市における公共圏と親密圏の概念とその〈境界〉である。ウエハラはヘルシンキのアーティストと共同制作する過程で、「記憶としての物と踊り」に閃きを得た。フィンランドで人気のタンゴはアルゼンチンを起源にする。しかし、タンゴは境界性を絶対化せずにはボーダーレス・アートにすることで、ヨーロッパに導入された。パフォーマンスに採り入れたタンゴは、フィンランドの愛の民謡にあわせて踊られ、圧倒的なヒットになる。タンゴの「イメージは世界をつなぐ」様相を目の当たりにして、ウエハラが学んだのは「包括の力、機会を捉えて、流動的なままでいる」(131) というロードマップである。

港千尋は、『芸術回帰論——イメージは世界をつなぐ』で、現代のグロー

バル化や情報化が進行するなかで「探究するという知的営みについて」の再考の必要性に言及する。港の考察で着目すべきは次の指摘である——「人間が早い段階から気づいていたのは、たぶん探すという行為にある、この特殊な性格だ。探すことは目的物を探すことと同時に、そこに至るための方法を探すことでもあるということだった」(港 90)。すなわちロードマップは不可欠なのである。“Tango”はこうした考察を集約する一番短いパフォーマンスである。祖母のダンスシューズはスーツケース上で踊る。祖母にとって大好きな踊りは「思い出す行為」だ。その一方で、より伝統を重んじるフィンランド人は憧憬と情熱を表現するためにフィンランドに定着したタンゴを踊る。彼らには「タンゴは記憶であり、人生行路の地図をつくるコンパス」(112)だから。「記憶としての物と踊り」はロードマップになる。

## 2. 身体に歴史をマッピングする

舞踊は手や身体の動きであり、身体の触れ合いであり、身体の呼吸さえも伝わる。舞踊の経験は自らのイメージを生きたものにして、身体の中かに〈生〉の痕跡を記憶として残すと考えられる。“The Vanishing Point”は、口に出されることのない女性の〈性〉=〈生〉にたいする情熱を点と線で表現する指の動きを中心にしたパフォーマンスだ。「消滅する点」は、自他の平行線が遠く離れて遭遇することで水平線上の融合点になる。

“The Vanishing Point”は手や身体の動きとともに、女性にとって秘密に話すことを余儀なくされてきたセクシュアリティをおおやけに語りだす。Lenora Champagne は、フェミニストのソロ・パフォーマンスの作品に寄せる序文のなかで、「公的な次元で個人の題材」を表象する戦略を指摘する(Champagne xi)。こうした戦略を反映したウエハラの作品からも「ジェンダーや肌の色は重要」(97)だが、身体の距離がゼロになる大切さが読み取れる。大学の「アート入門」の“dyke”の教員は、アートとセクシュアリティを語るのは同じだと物語る。つまり人間の〈生〉の条件として「私が到

達したい、私の情熱について話すとき」(97)にほかならない。「消滅する点」は、喪失する一方で新たな融合を探求するボーダーレス・アイデンティティ生成の場になる。

“The Vanishing Point”の記憶と同じように、“Mapping the Body”も地図に纏わる点と線の記憶である。ウエハラによれば、自分の「記憶はアイデンティティと立ち位置を照射する」(10)。そのため作品はヴィジュアル・アーティストとコラボレーションする。オーバーヘッド・プロジェクターによる青い光は、白いドレスに身を包んだウエハラの身体と劇場の壁にカーブや交差しつつ、「生のイメージ」として一枚の地図を抽出していく。身体の地図は、ウエハラが行った場所と行きたい場所を点と線で同時に示す。

「パフォーマンス・ノート」は「記憶としての光」という興味深いウエハラの言葉を紹介する(127-128)。彼女は光の投影を通じて創作をしてきたという。今日のデジタル化の時代にあってもウエハラはシンプルな光を好み、日常生活で見出す光の源に引き寄せられるという。光は記憶にほかならない。こうした光による身体の地図は、セクシュアリティの記憶と結びつく。記憶のなかで女性は男性にこういっている——“Look. My body is a map and it knows where it has been and that tells it where it is going.”(100)。身体の地図だけが自己の存在証明として連綿と続く過去の歴史に敬意を払い、自己の行き先を告げて、未来の歴史を拓く。また、女性は身体に青い球形の点が血のように塗られて、性的虐待を暗示するとき「身体は嘘をつかない」(100)と、強調する。身体だけが歴史の真実に迫るロードマップだともいえる。

それでもなお男性が残酷な囁きで再度「私の家を出て行け」と口にするとき、女性は“I love this body more than anything in the entire world. I love this body, love this Asian body, more than anything, more than anything...”(101)と、観客に共感を求める。アジア人の身体に対する偽らざるウエハラの感覚だといえる。同時に、パフォーマンスはアメリカの表象文化のなかで意識下にうもれてきたアジア人女性の身体の豊かなイメージを照射す

る。観客のまなざしにこうしたイメージを向けるときに、光は視覚認識と深く結びついているので、見る人の想像力を活き活きとかきたてて、身体とアイデンティティの表象に変容を促すのである。

ジュディス・バトラーは喪失に関して精神分析的な理解を試みた「暴力、哀悼、政治」のなかで身体とまなざしの関係について、次のように述べる——「私たちの肌と肉は他者のまなざしにさらされているだけでなく、触覚と暴力にも露出しており、身体があることによって私たちはそのような他者たちの行為媒体とも手段ともなるリスクを抱えている」(58)。“Blue Marks”は、バトラーが指摘する意味合いで他者のまなざしにさらされた身体性の問題の核心に歴史的記憶から迫る。

ウエハラは、暗闇のなかでスーツケースの上に座りながら、同じコミュニティの近隣に住む Celia Abrams について回想する。1977 年の夏のこと、いわゆるバイク乗りで悪い娘のシーリアは、カリフォルニア州の Orange County から「出て行く」ことを余儀なくされる。ユダヤ人の養女になったシーリアを演じるウエハラは、自らのアイデンティティをこう主張する——“Don’t ever tell my friends that we’re Jewish, because I’m Chicana !” (90)。こうしたアイデンティティの攪乱はコミュニティと家族、いかえれば公共圏と親密圏から喪失した歴史を浮上させる。

ウエハラはミセス・エイブラムスの腕に「青いしるし」があるのを見て、自らの手首の内側から両腕にかけて太い青いペンでしるしを書いてみる。この身体動作は喪失した歴史のイメージを探求するためだ。彼女が『世界書物百科事典』の白黒写真で見たように、小さな「青い」数字は、ユダヤ人の強制収容所体験が身体に刻印されたものであり、日系アメリカ人のウエハラに両親が体験した強制収容所の記憶を想起させる。だが、彼女はホロコーストの歴史を尊重する。

興味深いことに「青いしるし」は、チカーナのシーリアと日系三世のウエハラを「同じ戦争」の封印された記憶に結びつける。ウエハラはしるしを書くのを止めて、観客を見る。ミセス・エイブラムスとしては他者性を

刻印された身体を隠す動きをするのは、人びとが口を閉ざしてきた暗黙の了解と視線を感じるからである。作品は、トラウマともいえる記憶が身体にマッピングされて歴史をつくる状況で「しるし」の意味を見逃さない。Aleida Assmann が「しるし」と身体の関係性について読み解いたこと——“The mark is a hindrance to forgetting; the body itself bears the memory traces imprinted on it; *the body is a memory*.” (Assmann 235) を丁寧に見せる。

したがって“Blue Marks”の世界は、歌と「記憶としての踊り」に結実する。喪失した友人の足どりは不明になり、養母はアルツハイマー症になる。ウエハラはシリアになり、記憶喪失の養母に語る言葉を想像でパフォーマンスする——「ママ、私を覚えている？ シリアよ。あなたの娘の」といい、続けて「ああ、あの青いしるしは？」と優しく養母の手首を抱くような仕草から「ユダヤ人だからね。それに誰かがあなたを抹殺したがついていた」(91)と。

だから身体の「青いしるし」は上げた腕で覆われる。さらに最後の言葉は音にはならない歌である。つまり声にはならず喪失した歴史の表象であり、身体に刻印された他者性の記憶なしには表象不可能な歴史なのである。家族が体験した日系強制収容所の排斥と差別の歴史と、ホロコーストを生き延びたユダヤ人の苦難の歴史とが、〈生〉の身体上で交差する。バトラーの言葉を借りれば、人間の〈生〉の条件として悲しまれるべき命とは「どんな排除の論理によって、どんな消去と無名化の実践によってなされているのか」(78)を考えるためのロードマップである。

### 3. 暴力と身体ヴァルネラビリティの「傷つきやすさ＝[可傷性]」

ウエハラのパフォーマンスは、バトラーの重要な問い、「誰の生が現実か？」(70)に潜む世界をありありと出現させている。“Best Friend”は「暴力と『非現実的』と見なされる生との関係」(70)を、アジア系アメリカ人の身体の明示的意味と暗示的意味の双方から読み解くパフォーマンスであ



る。まずウエハラは親友のアジア人男性とダンスを踊るうちに互いに惹かれあい、愛することでひとつになる感動を告白する。こうした身体の記憶はつながりや絆の深さを表象する。

だが、もうひとりの恋人、アジア系アメリカ人男性の身体は“*YOU ARE MINE, YOU ARE MINE, YOU ARE MINE*” (103) を三回も繰り返す。暴力はこうした身体の占有化に女性が抵抗するときに引き起こされる。パフォーマンスは親密圏の暴力を現実的に作り出すことを可能にするのだ。彼は暴力を公言しないように懇願する一方で、原因については双方にあると、矛盾に満ちた言葉を吐く。

だからパフォーマンスは観客に向けて、“The women say, ‘Be careful.’ Some of the men say, ‘Well, shit happens. Now little girl, you don’t know what violence is, you don’t know the ways of the world. You see this scar?” (105 underline mine) といい、腕の傷を指でたどる身体の動きとともに、暴力による排除の力学を暗示する。それにもかかわらず、「私の家には暴力はない」(106) と強調するコミュニティの真実に迫る。

ウエハラは親友で恋人のアジア系男性から父親の暴力を告白された経験を紹介する。アジア系アメリカ人のコミュニティにも暴力はあるのだ。ウエハラは彼と“fist”の動きをめぐり議論する。こうした握りこぶしと、それとは反対の感情を表す愛撫といった身体の触れ合いを通じて「経験から学んだこともある」(107)。経験した者だけが身体の動きを通じて感情移入できる言葉、“An Asian man can be a best friend, your lover, your closest ally, or a great danger to himself and you.” (107) に明らかになる。ウエハラは「人が人間であるかぎり捨て去ることのできない、他者に対する原初的な傷つきやすさヴァルネラビリティという問題」(8) を具現化してパフォーマンスする。

身体の「傷つきやすさ」を人種とアイデンティティの喪失の観点から問題にするのは“7-Eleven Man”である。ウエハラは韓国人男性とスーツケースをセブン・イレブンのカウンターに見立てて、会話する。アメリカから来た作家の日系人と韓国から来た工学専攻の学生は代々木のユースホステ

ルで1991年に出逢っていた。ふたりの出逢いの記憶は鮮明になる。韓国  
人男性はアメリカ移住を希望したので、「今、ここにいるのだ!」(111)。

しかし、グローバルに展開するコンビニエンス・ストアの制服を着た韓  
国人の男性は、声にならない動きだけで均一のアイデンティティのために  
移住したわけではないという。“7-Eleven Man”は想像力で話を続ける。彼  
はソウル、東京、ロサンゼルスと移動し、Paulと自称する友人のKang-sok  
から制服、カウンターを与えられ、加えて“black handshake”を教えられ  
た。アメリカの夢と現実の相違、言葉にならない望郷の想いは音やにお  
いの感覚と同じだ。彼はアメリカ人との同一性を望めば望むほど差異に愕然  
とし、同一化すればするほど、韓国と韓国性の喪失を深く感じる。

さらに、こうした喪失を悲しみに足る人間の〈生〉の条件として問題にす  
るのは“Papers”である。“7-Eleven Man”は人種とアイデンティティの喪失  
を三都市でつなぐ一方で、“Papers”は身体の喪失を中国、アフリカ、アメ  
リカの三ヶ国でつなぐ。身体の動きで注目すべきは、まずウエハラがスー  
ツケースから中国式の巾の紙を取り出して、それぞれの紙に書かれた名  
前を読み上げては、葉っぱのように周りに落とす様子だ。しかし、名前の  
リストは、身体と劇場の壁に投影されることで、悲しみの対象になる。ま  
た「毎日、アフリカでも何百という人々がHIV/AIDSで亡くなる」(113)  
一方で、アメリカのエイズの死者は哀悼され、ハイウェイ・ギャラリー  
の床に一人ひとりの名前が描かれ、「この疫病は終わりだ」(113)になる。

“Papers”は、エイズの死者、とくにウエハラと親しいアジア系アメリカ  
人のアーティストのコミュニティで亡くなった人びと一人ひとりの名前を  
上げて、悲しみの喪のなかで「哀悼」をめぐる政治性について考える。バ  
トラーは次のような問いを発する。

人命の喪失に悲しむべきものと、それに値しないものがあるのだ。  
どのような人間が哀悼されるべきで、どんな人間なら悲しみの対象に  
なってはならないのか。その違いを決めるのはだれが人間の規範に入  
るのかという排除の力学であって、そうした観念が作り出され維持さ

れることで、このような差異による人命の振り分けがなされているのだ。いったい生きるに値する生と悲しみに値する死はどのようにして決まるのだろうか？ (8-9)

“Charcoal”は、沖縄出身の父方の祖母の記憶を語ることで、バトラーが追究する人間として「生きるに値する生と悲しみに値する死」を表象する。ロサンゼルス暴動が起きた1992年、日本人の祖母は車のなかで焼身自殺をしたのである。<sup>6</sup>

“Charcoal”は「私たちが弱いと思う、女性たちの自殺」(117)のひとつとして、祖母の死を観客の脳裏に焼き付けるのではなく、祖母が「遺したい魂」の記憶に焦点化する。それを最初の言葉“My grandmother leaves things around the house.”(117)は明確にする。ウエハラは祖母の靴を履き、木炭で満杯の小さなつぼを見つけ、手にその木炭をつけ、真っ白な紙のイーゼルに両手のひらをこすりつける。木炭はいうまでもなく身元確認のための歯型しか残さなかった祖母の形見ともいえる。観客は、ウエハラのも真っ黒になった手とともに詳細に語られる祖母の死のパフォーマンスから、焼身自殺のトラウマを乗り越える壮絶な物語を再想像/再創造する。

そして、パフォーマンスは喪失した日系アメリカ人の歴史を探求する流れに変わる。ウエハラは「まるで覚えていたものを取り払うかのように、水の入った容器なかで勢いよく手を洗う」(121)。祖母の死に方は意図しない記憶だからである。こうして身を清めたウエハラは、夢のなかで居間に立つ。階段を降りて来た祖母がウエハラを見て言葉にするのは自発的な記憶である。ウエハラは祖母として語りだす。ハワイで祖母の生きる力になったのは歌と踊りである。第二次大戦時に二世兵士を見送る歌や恋人Jerryとの踊りだ。Jerryもヨーロッパで歌い続け、戦争を生き抜き、祖母と結ばれる。歌と踊りは家族の幸せと素晴らしい人生の記憶を表象する。

しかし、祖母は良い時ばかりではないと、戦時下の日系人強制収容所で刻まれた不屈の魂、すなわち“*Gaman*”を伝える。封印された祖母の記憶は自殺の理由を明かす。身体と精神の健康の悪化である。祖母は二度もり

スト・カットによる自殺を試みたが、死ねなかったと、告白する。彼女は自殺が何よりも悪いとわかりつつ、なぜ焼身自殺なのかについてこう言い残す——“... So, this time I make sure. You bury me next to my dear Jerry. I want to go to the spiritual world. I want to go.” (122)。祖母が陽気に別れを告げるのは、喪失した尊厳を探求するためであろう。

しかし、パフォーマンスの最後にウエハラは自分自身にもどり、祖母の靴を脱ぎ、床に残して、スーツケースだけを持ち、踊り歌を続けながら、観客の中を退場する。あたかもスーツケースは大事な記憶装置であるかのよう。祖母が口にする「魂の世界」に関して、「パフォーマンス中にウエハラの祖母の魂は登場人物や見えない目撃者に宿り、空を舞うかのようだ」(Cheng 224) という見解がある。こうした魂の浮遊性は、〈境界〉を流動化する点において身体の動きと共振する。それはアイデンティティの攪乱であり、〈生〉の現実化と非現実化に変化を促す流動性につながるのではないだろうか。

炎のなかで喪失した祖母の身体の亡骸を葬ることはないが、作品は「評価し記憶にとどめておくに足る生が、承認されてしかるべき生が、そこにあった」(パトラー 72) と探究する。パトラーは「暴力、哀悼、政治」の最後をアイデンティティの攪乱が明るい方向性を示すと期待して、こう結んでいる——「『あなた』とはこのような自己の拠って立つ地盤の喪失によってのみ、私が獲得する何かである。こうして人間が生まれていくのだ。何度も何度も、それがいったいどんな存在なのかを私たちはいまだに知りえないとしても」(95)。“Charcoal”は、自己の存在が「生、死、誕生の大きなサイクルの一部」(134)だと記憶するためのロードマップなのである。

## おわりに

本稿で考察されたように、*Maps*は身体、記憶、歴史、アイデンティティのキーワードが交差する場を地図に見立て、人間の〈生〉の条件を読み解くロードマップのパフォーマンスである。「パフォーマンスは本能だ」(10)

とウエハラも断言するように、〈生〉の身体は感覚に訴え、共感を呼び起こすアートの現場になる。彼女には良いアートとはコミュニティに定着するアートだという信念がある(161)。ウエハラの作品はコミュニティを基盤にする学際的なソロ・パフォーマンスであり、パブリック・アートとして捉えるべきであろう。

*Maps*が個人と共同体の記憶をグローバルでローカルなコミュニティで前景化するのは、人種化、階層化、ジェンダー化、セクシュアリティ化した身体、すなわち非現実化した〈生〉を問題にして、アメリカの社会的・文化的・歴史的〈境界〉の固定化や排他性に新たな光を照射するためである。観客は言語的、身体的、視覚的な告白の目撃者になる。言葉とイメージの並置は地図のように世界をつなぐ。だからこそ自己は他者の経験と感情に共感して、パフォーマンスの時間と空間を共有することから「ボーダーレス・アイデンティティ」表象への可能性が拓かれる。

本稿で検証されたように、作品はそれぞれ公的に表出される個人の〈生〉をパフォーマンスするので、アメリカの〈生〉の力学で言説化された公共圏・親密圏の〈境界〉と概念に疑問を呈して、再考を促すのである。同時にその力学ゆえに親密圏と公共圏の〈境界〉上で喪失したジェンダー・セクシュアリティ・人種の歴史的記憶を探求することとなり、アメリカの表象文化における排除の力学の政治性も明らかになる。

『ロサンゼルス・タイムズ』の劇評は、*Maps*における多様な経験の組み合わせを批評する一方で、肯定的な評価をする——「身体の記憶とアイデンティティの概念は、セクシュアリティやエスニシティの境界を簡易に固定化し、決定化するのを拒否するという点において魅力がある。その代わりに動作や言葉の一定の型は何もない舞台上で旋風を巻起こし、考える余地を残すのだ」(F1)。たしかにそれぞれのタイトルや物語は一見関連性がないように見えて、身体による記憶の「イメージは世界をつなぐ」地図だと示す目論みがあると思われる。

ウエハラが自らの位置づけとして、カリフォルニア州で9・11の出来事

を生き残ったアメリカ市民とアーティスト双方の応答責任について述べていることはもっと注目されるべきであろう。2003年、*Maps*の「序」で「今、現在の地図」と題して述べる三つの応答責任を要約すると、第一に「アーティストの役割は応答である」、第二に「パフォーマンスは記憶のために必要な器を提供する」、第三に最も重要なことは、「パフォーマンスは変える力をもつ」(15)のである。ロードマップとしての*Maps*は、同時に他者への応答責任でもあると考えられる。

ウエハラは、*Maps*以降もコミュニティを基盤に学際的な新作の発表やコラボレーション、作品の進化を通して質の高い応答責任を果たしている。ウエハラのパフォーマンスは、9・11とその後のテロや戦争が続くグローバルでローカルな空間と時間のなかで、身体から人間の〈生〉の条件を観者に沈思することを促す。この点において、3・11を体験した私たち日本人にとってのロードマップにもなり得るであろう。アーティストのウエハラは「世界市民として、次世代により良い場を求めてくれた家族やコミュニティの先人に習い、想像力と希望をもって生きなければならない」(15)と終りなき挑戦を続けている。

注

- \* 本稿は、The Fourth Biennial International Conference of the Contemporary Women's Writing Association の Contemporary Women's Writing: (Wo) Man and the Body (2012年7月13日 於 National Taiwan University) での発表原稿に加筆修正を施したものである。

1 Highways Performance Space については、Esther Kim Lee が “Founded in 1989 by writer Linda Frye Burnham and artist Tim Miller, Highways has provided a multi-functional venue for a diverse group of artists who wanted to experiment artistically and explore cultural and social issues.” (Lee 167) と紹介している。

2 本文中 *Maps of City & Body* のテキストからの引用に関しては、当該ページ番号のみを示す。

3 以下『生のあやうさー哀悼と暴力の政治学』の訳文は本橋哲也訳、以文社、2007年を使用して、当該ページ番号のみを示す。

4 アメリカの表象文化の政治学とアジア系アメリカ人の舞台芸術表象については、以下を参照のこと。Lee, Josephine. *Performing Asian America: Race and Ethnicity on*

*Contemporary Stage*. Philadelphia: Temple UP, 1997. Shimakawa, Karen. *National Abjection: The Asian American Body Onstage*. Durham: Duke UP, 2002. 山本秀行『アジア系アメリカ演劇——マスキュリニティの演劇表象』（世界思想社、2008年）。原恵理子「アジア系アメリカ演劇・パフォーマンス——見えるもの／見えないものを表象する」植木照代監修 山本秀行／村山瑞穂編『アジア系アメリカ文学を学ぶ人のために』（世界思想社、2011年）160–179頁。

5 ウエハらはヘルシンキ開催の MuuMedia Festival におけるパブリック・アートのプロジェクトの創作およびパフォーマンスに招聘されたので、遺失物をヘルシンキに移動させる現実的な理由があった。

6 1992年当時、ウエハらはロサンゼルスから煙が上がっているのを見て、泣き、翌日には何百人という住民と一緒にコリアタウンの残骸を片付けたという。奇しくも暴動と同じ年、家族にも同じような悲惨な事件が起きた。*Headless Turtleneck Relatives: The Tale of Family and a Grandmother's Suicide by Fire* (1992/1993) として演じられている。

#### 引用文献

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge UP, 2011.

Butler, Judith *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.

Champagne, Lenora. Ed. *Out from Under: Texts by Women Performance Artists*. New York City: Theatre Communications Group, 1990.

Cheng, Meiling. *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Berkeley: U of California P, 2002.

Kim, Esther Lee. *A History of Asian American Theatre*. Cambridge, Cambridge UP, 2006.

Kurahashi, Yuko. "Denise Uyehara" *Asian American Playwrights: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Ed. Miles Xian Liu. Connecticut: Greenwood P, 2002.

Monji, Jana J. "Maps of City & Body: Memories and Identity." *Los Angeles Times* 12 Nov. 1999: F1.

Uyehara, Denise. *Hello (Sex) Kitty: Mad Asian Bitch on Wheels. O Solo Homo: The New Queer Performance*. Ed. Holly Hughes and David Roman. New York: Grove Press, 1998. 377–409.

—. *Maps of City & Body: Shedding Light on the Performances of Denise Uyehara*. New York: Kaya Productions, 2003.

港千尋. 『芸術回帰論——イメージは世界をつなぐ』. 東京: 平凡社. 2012.