

デイヴィッド・ヘア *The Blue Room* (1998)
と「画像論的転回」：
1990年代以降の現代イギリス演劇と視覚文化の関係の
分析に向けての試論

金田 迪子

現代イギリス演劇史の研究者 Baz Kershaw は *Cambridge History of British Theatre* (2004) において、2000年前後の現代演劇の展開を概観していく際に、新しいメディアと演劇の関係を検討することが不可欠になるだろうと指摘している。Kershaw は、ライヴ・イベントにおいて人間が対面で関わり合う演劇が、公共圏 (public sphere) に最も直接的に働きかける芸術の様式であることを認めつつ、20世紀後半のイギリスにおける演劇の位置付けはこれまでになく “volatile” (291) であり、特に1970年代以降の30年間においては新しいメディアの登場によりその “traditional authority” (291) の多くが失われたのではないかと示唆している。その上で、Kershaw はそのことを示す一例として、劇作家デイヴィッド・ヘア (David Hare, 1947-) の *The Blue Room* (1998) のヒットを振り返っている。1998年にロンドンのドンマー・ウェアハウス (Donmar Warehouse) で上演された本作は、主演俳優のニコール・キッドマン (Nicole Kidman) が舞台上でヌード姿を披露することがマスメディアの注目を集め、チケットの完売や高額転売が相次ぐ異例の売り上げを記録した。だが Kershaw は本作のヒットの理由を、ハリウッド俳優であるキッドマンのヌードという表層的な要因に還元せず、本作の “blue light and neon signs” (291)、“film captions” (291)、“electronic sounds” (291) といったマルチメディア的な演出上の特徴にも目を留めながら、“cross-media palimpsest” (291) としての本作の性質にも成功の理由が

見出せるのではないかと推測している。

Kershaw が1970年代以降のイギリスにおける演劇と新しいメディアの展開の關係に寄せる推察と懸念は、美術史研究の分野で W. J. T. Mitchell が唱えた「画像論的転回 (pictorial turn)」と関心を共有する。Mitchell は1990年代前後を転換点として、人文科学分野における、記号学に先導された言語への共通の関心が視覚的なものへの関心に移行した現象に着目し、1960年代の「言語論的転回 (linguistic turn)」に代わるような領域横断的な思想的潮流の変化として「画像論的転回」と自身の呼ぶ現象が起きていることを主張した。Mitchell の「画像論的転回」は、新たなデジタル技術の到来による新しいメディアの発達と流通のみならず、そのような技術に先導された変化が現代人の認識にいかなる変化をもたらすかに焦点があり、その点で Kershaw と関心を共有しているといえる。Kershaw の問題意識の中心にある、“the huge cultural, social, political, economic and technological transformations that coursed around the globe as the millennium drew closer” (291) によって生じる現代イギリス演劇の社会的な位置付けの揺らぎとその影響の大きさは、Mitchell が視覚文化と現代人の認識の変化の關係というアプローチから導き出す論考と、具体的な現代イギリス演劇の作品群との比較検討を通して、より詳細に分析・言語化していくことが可能となるだろう。

本稿では上記を念頭に、デイヴィッド・ヘアの *The Blue Room* (1998) を、Mitchell が「画像論的転回」を通して提示した問題意識との比較を通して検討し、Kershaw が示唆したような、デジタル技術の到来による現代人の認識の変化と本作との關係性の一端を明らかにする。本稿ではまず Mitchell の提唱した「画像論的転回」の理論上の特徴を、主要テキスト及び Mitchell の注釈を参照しながら整理した上で、ヘアの *The Blue Room* の分析を試みる。そのことを通して、本稿では *The Blue Room* (1998) がマスメディアやモデル産業等の現代の視覚文化への直接的な言及を含むだけでなく、Mitchell の「画像論的転回」において指摘されたような現代人の認識論的な変化にも間接的に言及していることを確かめ、本作が Kershaw の示唆する

ように現代イギリス演劇における新たな段階を示す作品としての側面を有することを明らかにする。

I W. J. T. Mitchell の「画像論的転回」

1970年代前後からのデジタル技術の発達とそれに伴う新しいメディアの台頭と流通に対しては、人文科学分野において多くの関心が寄せられてきたが、W. J. T. Mitchell の提唱した「画像論的転回」は特に1990年代以降のデジタル革命下における視覚文化をめぐる状況に焦点を当てた論考となる。Mitchell の「画像論的転回」に関するテキストは1994年に *Art Forum* 誌に掲載された論文“*The Pictorial Turn*”が代表的な論文となり、この論文を含む論集 *Picture Theory* (1994) が続いて刊行された。Mitchell は前著 *Iconology* (1986) において既にイメージの分析に関心を寄せていたが、*Picture Theory* を“*applied iconology*” (4) とも呼ぶべき *Iconology* の実践的な続編であると述べている。

Mitchell は“*The Pictorial Turn*”において、自身の提示する「画像論的転回」を、Richard Rorty の提唱した「言語論的転回」との比較の中で定義している。Mitchell は、言語学・記号学・修辞学等の席卷に主導されて人文科学分野の領域をまたがるように言語への関心が高まっていったことを Rorty が「言語論的転回」において提唱したように、特に1990年代以降に、人文科学分野と現代文化の領域の両方において、視覚的なものに対する関心が領域横断的に台頭し、かつての言語に対する関心と置き換わりつつある現象を「画像論的転回」と呼んでいる。

[I]t does seem clear that another shift in what philosophers talk about is happening, and that once again a complexly related transformation is occurring in other disciplines of the human sciences and in the sphere of public culture. I want to call this shift “the pictorial turn.” (Mitchell 11)

Mitchell はさらに2006年の書簡による対談“Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters”で、美術史家 Gottfried Boehm への応答を通して、同様の現象を“iconic turn”と呼んだ Boehm に対し、「画像論的転回」を同時代の視覚文化の分析に関する他の概念と比較した際の弁別的な特徴として考える点を5つに分けて紹介しながら、「画像論的転回」の定義についてさらに詳細な説明を行っている。Mitchell は自身が「画像論的転回」という用語を、学術的な領域における新たなパラダイムの転換と、文化の領域におけるデジタルな画像の生産・流通・消費を容易にする新しい科学技術の登場の両方を指す用語として用いていると説明している。Mitchell は自身が1994年の論考で今日の社会における画像をトマス・クーンの説明するところのパラダイムとアノマリーの両方の位置を占めるものと説明したことを認めつつ、「画像論的転回」という語の示す知の体系における変化と、ポピュラーな文化の領域における流行の変化の境界の判別自体も議論に値する点と考えていることを、“My sense is that one fruitful area for continued discussion, then, would be the relation between the ‘scientific’ and the ‘popular’ versions of the pictorial turn” (Boehm and Mitchell 20) と説明し、二者の連続性を強調している。

さらに Mitchell は、「画像論的転回」の分析対象は、文学や芸術作品のような従来の対象だけでなく、模型やダイアグラム、遠近法や写真のような、画像 (picture) としてみなされる周縁的な分析対象をも含むことを説明している。Mitchell は自身の関心は従来の美術史研究や文化研究において分析対象としてみなされているイメージの分析のための科学を考案することだけではなく、今日の科学そのもののあり方の変容にデジタルな画像がもたらした影響にも及んでいると説明する中で、例えば新しいデジタル技術によるイメージの生産・流通・消費が、数学の分野において形式 (form) やシンメトリー (symmetry)、強度 (intensities) の概念にもたらした影響等も、自分が「画像論的転回」と呼ぶ現象に含まれると次のように述べている。

Is there not a mathematics of the image that links it to questions of form, symmetry, and quantification of intensities? Doesn't the emergence of new forms of the digital image produce a new relation of iconicity and numeracy in our time? And isn't the mathematics of the image in fact as old as measurement, perspectival representation, and notions of formal resemblance, congruence, and repetition in ornament? (Boehm and Mitchell 18)

このように、Mitchell の「画像論的転回」の特徴的な点の一つは、文学や芸術作品のような従来の研究において分析対象とみなされてきた対象に関わらず、模型やダイアグラムのような周縁的な対象を含めた画像 (picture) を幅広く考察の対象とし、そのような画像の生産・流通・消費を容易にするデジタル技術の発達によってもたらされた認識論的な変容への注目を促していることにあるといえる。そのように Mitchell が幅広い領域の文化に対して関心を寄せる理由には、Mitchell 本人が自身の論考を “bringing together Panofsky and Althusser” (Boehm and Mitchell 25) と Louis Althusser の批判理論を引き合いに出しながら説明するように、特に1990年代以降の社会において、デジタル技術の発達が人間の認識にもたらすイデオロギー的な変容というマルクス主義的な想定が前提とされていることも挙げられる。Mitchell は自身の目的を “the mutual constitution of iconology and ideology” (Boehm and Mitchell 25) と論じ、自身の「画像論的転回」の検討は “the expanded field of social and political issues” (Boehm and Mitchell 24) における探究を含むことを認めている。

Mitchell が「画像論的転回」の提示を通して示した、デジタル技術の発達とそれに伴う現代人の認識の変容という観点は、現代イギリス演劇史研究者の Baz Kershaw が *The Blue Room* (1998) の商業的成功を引き合いに指摘した、2000年以降の現代イギリス演劇の置かれた社会的・文化的・産業的文脈の劇的な変化という観点と問題意識を共有しているといえる。Kershaw は2000年以降の文化としての現代イギリス演劇の位置付けを検討する中で、

デジタル技術の発達に伴う新しいメディアの登場は既存の“the production-consumption circuits of the live event itself” (291) に影響を及ぼし、ひいてはライブ・イヴェントそのものの“perpetual-cognitive processes” (291) にも屈折をもたらした可能性を指摘している。Kershaw が指摘する、デジタル技術の発達に伴う新しいメディアの台頭と、それによる現代イギリスにおける演劇の位置付けの移り変わりという問題は、2000年前後の文化としてのイギリス演劇の置かれた固有の状況の一つとして考えられるが、Kershaw の問いかけをより具体的に検証していくためには、Mitchell が示したように、同時代のデジタル技術の発達をポピュラーな文化における流行としてのみではなく、認識上の変化をももたらす知の体系の変容としても捉える視野が必要となる。

II *The Blue Room* (1998) 分析

デイヴィッド・ヘアの *The Blue Room* (1998) は、アルトゥル・シュニッツラー (Arthur Schnitzler, 1862–1931) の戯曲『輪舞 (*Reigen*)』 (1900) をヘアが “freely” (iii) に翻案したアダプテーションとなる。舞台は『輪舞』の書かれた19世紀末のウィーンから “one of the great cities of the world, in present day” (Hare, ix) に移され、現代の大都市に暮らす男女の性愛関係が10場に分けて描かれる。物語は娼婦の少女とタクシー運転手の一夜限りの関係から始まり、タクシー運転手がバーで出会った留学生の少女、留学生の少女がホームステイしている家庭の学生、学生と不倫関係にある政治家の妻、その夫とモデルの少女、モデルの少女と劇作家の男性、劇作家の男性と中年の女優、女優とその共演相手の男性俳優とダンスの相手を替えるように繋がっていき、最後は男性俳優と娼婦の少女が情事の翌朝に交わす会話で終わる。戯曲は最後の場である第10場以外は必ず男女の情事の場面を含み、情事の前後にさまざまな関係性の男女の交わす会話が舞台上で演じられる。ロンドンのドンマー・ウェアハウスでの1998年9月22日からの初演時には、サム・メンデス (Sam Mendes) の演出により、10人の男女の役がそ

れぞれニコール・キッドマンとイアン・グレン (Iain Glen) によって演じられた。

The Blue Room は初演当時、主演のキッドマンが舞台上でヌードを披露することが商業的な話題を呼び、同年の12月13日からニューヨークのコート・シアター (Cort Theater) で始まったニューヨーク初演では前売りチケットが40万ドルの売り上げを記録したほか、転売されたチケットには一席数百ドルの値がつけられるなどの異例の反響を生み出した。本作の初演時の1998年にはキッドマンはまだ無名の俳優であったが、翌1999年の夏にはスタンリー・キューブリック (Stanley Kubrick, 1928–1999) 監督の『アイズ・ワイド・シャット (*Eyes Wide Shut*)』(1999) に出演し一躍俳優として成功したこと、また *Eyes Wide Shut* も本作と同様にシュニッツラーの『夢小説 (*Traumnovelle*)』(1926) を原作としていることなどからも、本作と映像との関わりは深い。スーザン・イングラム (Susan Ingram) が指摘するように、本作及び *Eyes Wide Shut* の商業的な成功にはヌード表現とセクシュアルな表現が寄与したことが認められるが(11)、それらのポルノグラフィックな側面からも確かに映像的な作品であることを指摘できるものの、本作の細部にはそのような局所的な特徴には留まらない現代の視覚文化に対する示唆的な言及が含まれている。

The Blue Room の戯曲本文は、短い会話のやりとりが視覚的な描写によって補完される構成となっており、その点でもイメージが主導している作品であるといえる。10組の男女が登場する場はネオンライトに照らされたダンスホール(6)、暑い夏の日のキッチン(13)、モダンアートが壁に掛けられた夫婦の寝室(31)のように、前後の場面との視覚的な切り替わりが明快に感じられるように構成されているほか、劇中でも例えばカップルが川沿いを進むにつれて投影される水面の反射(3)や留学生がグラスに溜めた水道水がシンクに溢れる様子(14)などの情景の描写が挟み込まれている。また各場の山場となる男女の情事の場面は実際に舞台上で演じられず、照明の暗転と音響の変化、及びスライドによる投影によって“THREE MINUTES”(4)などのように、その男女が情事に耽った時間の長さが表示されるという演出となっている。またト書きには照明による俳優の表情の

可視性の有無等も指定されており、例えば第2場のダンスホールでタクシー運転手と行きずりの関係を持った留学生の少女の表情は“*We can't see her face*” (10) というように観客には見えないことが指定されている。これらの視覚的な情報の多寡のような非言語的な要素は、少女の心境を観客が想像する手がかりともなり、ここでは絵画や映像作品のような効果が狙われている。

しかし、本作には上記のように視覚的な要素が劇の推進力として用いられているという点でのマルチメディア性のみならず、新しいメディアの到来と、それと共に訪れる認識の変容に関する言及も少なからず含まれている。例えばマスメディアによる著名人や政治家の監視に対する言及は、作品中を通して決して多くはないものの、印象的な形で2回ほど行われる。一度目は第4場で、学生の部屋に招かれた政治家の妻である女性が“*The press in this country...*” (22) とマスメディアへの警戒心を口にする場面で、二度目は第6場で女性の夫である政治家の男性が17歳のモデルの少女とドラッグを吸引しながら情事に及んだ後に、“*The press in this country is a scandal. It's completely out of control*” (51) と繰り返される。シュニッツラーの原作からの翻案の時点で、ヘアは兵卒を労働者としてのタクシーの運転手、女中をオペア(留学生)、おほこ娘をモデルの少女というように、『輪舞』の登場人物を現代の社会的文脈に基づく職業や立場に置き換えているが、本作の登場人物の中で政治を象徴している政治家の夫婦が、プレスに対する言及を繰り返すことから、マスメディアを通じた映像の生産・流通・消費と政治とが不可分の関係となった現代社会に対するヘアの関心を窺うことができる。

また登場人物の中でも第6場と第7場に登場するモデルの少女は、ポピュラーな文化におけるイメージの存在感の高まりに関する直接的な発言を担っている。第6場は政治家の男性が自分の見初めた17歳のモデルの少女と豪華なホテルで密会する場面を描いているが、少女の体型を“*You are desperately thin*” (44) と揶揄する政治家の男性に対して、モデルの少女は“*If you're a model, you have to look awful. That's the job*” (44) と返答

する。少女はさらに“to look sort of awful” (44) であることが“beautiful underneath” (44) であると説明する。モデル産業は健全な肉体を伴わないという点でまさにイメージが現実を先行する文化の一例であるが、少女の発言からは少女がその事実³に自覚的であること、さらには少女がそれを“beautiful”と呼ぶことにより、美に関する認識がモデル産業の発達により変容していくことへの示唆をも窺うことができる。

第7場に登場する劇作家の男性 (the Playwright) と、この現代のポピュラーな文化を象徴するモデルの少女のやりとりは特に、Kershaw が本作に関連して示唆したような、デジタル技術の発達による新しいメディアの登場と、それによる演劇の権威の変容に関する直接的な言及を含んでいる。第7場に登場する劇作家の男性は、作品が劇場で高い評価を受けていることが窺われ、男性はモデルの少女が自身の素性を知って自分に近づいたと思込んでいるが、情事の後に少女が劇作家の男性の名前を知らないことが明らかになる。劇作家は引用で示すように、尊大な態度を思わせる口調で、劇場に行ったことがあるか、とモデルの少女に尋ねるが、少女は唯一行ったことのある演劇は親戚に連れて行って貰った *The Phantom of the Opera* だと返事をする。

Playwright Are you serious? Do you never go to the theater?

Model My aunt took me to *The Phantom of the Opera*.

Playwright I said the *theater*. (Hare 59)

このやりとりの後もモデルの少女は“ I only like funny thing ” (59) “ Or scary things ” (59) という、コメディやホラーのようなテレビドラマや映画を思わせるポピュラーなジャンルへの言及も口にするが、“ Have you never been to a proper play? A serious play? ” (59) と問いかける劇作家に対しては“ What’s the point? ” (59) と半ば呆れたように返答する。この場面は直接的には、劇壇という限られた世界での名声に驕り、自室のピアノで自身の戯曲の挿入歌を少女に弾き語りしたり、劇評家による自身の評価を歳若い

少女に振りかざしたりといった誇張された行動をとる劇作家が揶揄されるような場面となっているが、劇作家を現代演劇という制度、モデルの少女を新しいメディアの発達によってもたらされるポピュラーな文化の中を生きる新しい世代の象徴と考えると、二者の避けがたい断絶を示す場面と捉えることもできる。劇作家は“proper play”や“serious play”を少女の好むコメディやホラーよりも上位の存在であると考えており、それらを観劇した経験のない少女に“do you feel alive? Do you feel you're really living?”(61)と問いかける。しかし少女は、その後の“You don't have a comb, do you?”(61)という返答からもわかるように、劇作家が身を置いている“proper play”や“serious play”の世界にまったく関心を抱いていない。それにも関わらず劇作家は、櫛を受け取って髪を梳かす若い少女の姿に心酔しており、その姿を見ながら“You look astonishing”(61)と嘆息する。劇作家が“proper play”に携わっている自身が感じていると確信していると思われる、ライブ・イベントとしての演劇のもたらす“feel alive”という感覚、“feel you're really living”という生の感覚は、モデルの少女にとっては既に関心の対象としてすら認識されない感覚に墮しているのだが、劇作家は少女の美しさを讃え、“I'm looking at you and I'm thinking: if it could be like this. If it could always be like this”(62)と憧憬を述べる。劇作家が憧れる、髪を梳かすモデルの少女の美しさはまさに視覚的なイメージであり、それに屈服する権威主義的な劇作家の姿は、Kershawの指摘する、デジタル技術の発展に伴う演劇の“traditional authority”の喪失と重なっている。

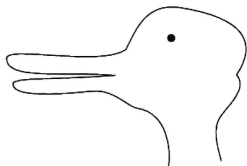
さらに *The Blue Room* には、作品を通して反復される劇的構造の中にも、言語を中心とした認識から、イメージを中心とした認識へのパラダイムの転換の存在を仄めかす要素が含まれているように思われる。*The Blue Room* の各場のシナリオは、第10場を除くすべての場が、シナリオの中盤に情事を仄めかすキャプションを挟み、情事の前と後の男女の人間関係を描き出す構造となっている。これらの場は、前半の二人の男女のやりとりから想像される人間関係が、情事の場面を軸に、観客の意表を突くような形で反転することが反復的に繰り返されるような形式となっている。第2場での

タクシー運転手と留学生の少女のやりとりでは、前半ではタクシー運転手の“Why not tonight?” (7) という一夜限りの情事の誘いに“Because” (7)、“Just because” (7) といったそっけない態度を見せていた少女が、事後は一転して情熱的に運転手の名前を呼ぶ態度を見せる。第4場での男子学生と政治家の妻の場面や、第8場の男性劇作家と女優の場面でも同様に、スキャンダルを恐れ学生との関係を手放すかのように思えた政治家の妻は学生に再会を約束し、劇作家の男性の力量を低く見積もっていたと思われた女優は劇作家を賛美する態度を見せるようになるなど、男女の登場人物の間の関係が一転する様子が描かれる。また第5場の前半には、典型的な関係の冷め切った夫婦のやりとりとして、政治家の男性と、その直前の第4場で男子学生と密かに関係を持った妻との会話が展開されるが、情事を挟んだ後半には、政治家の男性もまた妻と同様に夫のある女性と恋に落ち、間接的にその女性を破滅に至らせるような情熱的な恋愛を経験していたことが明らかになる。シナリオの結部となる第10場には、第1場に登場した娼婦の少女が再度登場し、直前の第9場で登場した男性俳優の相手としての役割を果たすことになるが、第1場のタクシー運転手には、経験豊富な娼婦のように扱われていた少女にとって、そのタクシー運転手が最初の客であったことが明かされる。

この観客に対する認知的な裏切りは、第7場で劇作家がモデルの少女にピアノを弾きながら語って聞かせる“*I'm in the blue room / I'm in the blue*” (54) という歌詞が自己言及的に示しているように、どこか陰鬱な雰囲気に含まれた本作の基調となっている。多くの劇評において、評者は直感的に本作が情事の伴うある種の虚しさを感じさせる作品であると感じ取っているが、この断続的に続く期待の裏切りの連続はその虚しさの一部を構成するものであるといえる。

Mitchell は画像に関する自己言及を含むような画像群をメタ画像 (Metapicture) と呼び、メタ画像の分析を通して、画像が持つ言語とは異なる性質の例示を試みている。Mitchell はルートヴィヒ・ウィトゲンシュタインが例に挙げたことで知られる、アヒルとしてもウサギとしても見る

ことができる「あひる－うさぎ」(“The Duck-Rabbit”)を始めとするだまし絵の例に触れながら、画像の持つ解釈の多義性について言及している。



図版1
 ウイトゲンシュタインの「あひる－うさぎ」
 (“The Duck-Rabbit”)の多義図形
 Philosophical Investigations, U of Chicago P, 1994, p. 204.

Mitchell は、ネッカーの立方体 (the Necker cube)、同じくウイトゲンシュタインが挙げている「ダブル・クロス」(“Double Cross”)、一人の人物の肖像を若い女性と年老いた女性の二通りに解釈することができる「妻と義母」(“My Wife and My mother-in-law”)などといっただまし絵は、画像というメディアに特有の性質を体現するメタ画像であると指摘している。Mitchell はこれらのメタ画像の特徴を“make the boundary between first- and second-order representation ambiguous” (48) と説明し、一つの画像が複数の解釈に等しく開かれている“multistability” (45) に注目している。Mitchell は特にウイトゲンシュタインが「あひる－うさぎ」のだまし絵に注目したことに着目し、この画像が、ウイトゲンシュタインが画像に対して抱いていた懸念とその反証の役目を果たしていることを指摘している。ウイトゲンシュタインは視覚的な図像の性質について、“it can be taken in at a glance and easily held in mind” (6) とその解釈の一義性を指摘しているが、Mitchell は「あひる－うさぎ」のだまし絵がそこで指摘されているような画像の一義性に抵抗する図像であることを指摘している。Mitchell は、「あひる－うさぎ」の図が「あひる」と「うさぎ」の二通りのイメージを定まらずに行き来するように、画像は安定した解釈を揺るがすような性質を有するメディアであることを指摘する。Mitchell はこの図をウイトゲンシュタインが指摘した

“stable interpretation” への反証であると論じ、「画像に関する理論を図示する (picture theory)」(49) メタ画像の一つとして考えられると論じている。

Mitchell が画像の性質の検討を通して指摘したような多義性を念頭に置くと、*The Blue Room* において描かれる二者の登場人物の構図は、等しく複数の解釈に開かれた不安定な多義性を有しているという点で、ある意味で画像的な性質を有していると考えることもできる。観客が表面上のやりとりから視認し、思い描いている二者の登場人物の関係が、情事をきっかけに異質なものとして浮かび上がる様子は、一枚のだまし絵の解釈が一方から他方へと移り変わるのにも似た不安定さを有している。*The Blue Room* における情事は、登場人物達の表面的な人間関係の転換点として機能している。この劇的構造自体は直接的に視覚文化と関わるものではないが、例えば Mitchell が指摘したような視覚的なものの認識に特有の解釈の多義性や不確実性と結びつけて考えたとき、表面的にマスメディアやモデル産業のような現代の視覚文化への言及と併せ、「画像論的転回」以降の社会の基盤をなす不安定性を表す構造としても読むことができるように思われる。

III 結論

本稿ではヘアの *The Blue Room* (1998) を「画像論的転回」の観点から検討し、本作がデジタル技術の発達とそれに伴う認識の変容という観点からどのように解釈可能となるかを検討した。その結果、本作に照明効果やプロジェクションの使用といった視覚効果の導入、現代の視覚に基盤を置く文化への言及や、新しい技術の発達に伴う意味の不安定性や不確実性とも関わりを持つ要素が含まれることも確認することができた。このことは Baz Kershaw が指摘するように、本作が若い女性俳優のヌード表現というポルノグラフィックな側面においてのみ現代の視覚文化と関わりを持つのではなく、そのような視覚文化の台頭がもたらす認識上の変化に対する示唆を含み、2000年前後の現代イギリス演劇の転換点の一つを示すテキストとし

て読まれる可能性を示している。本稿では作品の内在的な分析に留まったため、今後はヘアの現代の視覚文化に対する見解等の一次資料を活用するなど、同時代の視覚文化の受容と作中の表象の関係に焦点を当てたさらなる分析が必要となる。また本作の着想源となった映画版の『輪舞』、キューブリックの *Eyes Wide Shut* といった映像作品と本作を、Mitchell が「画像論的転回」を通して指摘したような認識論的な変化に着目して比較検討していくことも今後の分析の課題となる。

註

本研究は科学研究費2022年度基盤研究(C)「現代イギリス演劇における「画像論的転回」の諸相：認識論的変容に着目して」(課題番号 22K00433)の助成を受けて進められた。

参考文献

- Boehm, Gottfried and W. J. T. Mitchell. “Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters.” *The Pictorial Turn*, edited by Neal Curtis, Routledge, 2010, pp. 8–26.
- Hare, David. *The Blue Room: A Play in Ten Intimate Acts*. Grove Press, 1998.
- Ingram, Susan. “Schnitzler As a Space of Central European Cultural Identity: David Hare’s *The Blue Room* and Stanley Kubrick’s *Eyes Wide Shut*”. *spacesofidentity.Net*, vol. 1, no. 3, Oct. 2001, doi:10.25071/1496-6778.8043.
- Kershaw, Baz. “British Theatre, 1940–2002: an Introduction.” *The Cambridge History of British Theatre*, edited by Baz Kershaw, vol. 3, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 289–325.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*, U of Chicago Press, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. 1958. Blackwell, 1969.
- . *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, edited by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, Revised 4th ed., Blackwell, 2009.