

記憶と知覚する身体の生成 ——Rajiv Joseph による仮構の政治——

The Emergence of Memories and Embodied Perception: Rajiv Joseph and the Politics of Fabulation

外岡尚美

TONOOKA, Naomi

I はじめに—ネオリベラリズムにおける主体性と芸術

アメリカにおいてはロナルド・レーガン政権（在職 1981-1989）より推進されたネオリベラリズムは、デヴィッド・ハーヴェイによれば「強力な私的所有権、自由市場、自由貿易を特徴とする制度的枠組み」であり、その枠組みの「範囲内で個々人の企業活動の自由とその能力とが無制約に発揮されることによって人類の富と複利が最も増大する、と主張する」（Harvey, *Brief History* 2）。この体制が数十年を経て、富の生産と分配を新たに組織化するだけでなく、言説の様式としてヘゲモニー化し、組織的・個人的な実践の幅広い範囲に浸透し、人間を徹底的に市場の行為者すなわちホモ・エコノミクスとして構成したという指摘（Harvey, *Brief History*; Read; Brown, *Undoing*）が、地理学・哲学・政治学・社会学など諸分野でなされてきた。また個人の権利と利益を政治経済活動における基礎とするネオリベラリズムが、人権運動（Harvey, *Spaces*）やフェミニズムの展開（Fraser）など自由と解放の運動と呼べるものとも手を結び得ること、さらに自立した主体の生成と個人の「選択」や「自由」自体が精巧な統治技術であること（Rose）が指摘されている。

現代における主体性の変容について、精神医学者の松本卓也は、象徴界の〈法〉を統御する〈父の名〉のような第三項が現代においてはもはや機能しなくなっているというラカン派精神分析の立場から、新しい秩序維持装置として働いているのが「統計学的超自我」であると指摘している。精神分析家マリー＝エレーヌ・ブルースの名付けた「統計学的超自我」の「現実的アヴァター」は「統計学的管理」であり、このシステムにおいてはかつての終身雇用制度におけるような「〈父〉＝資本家への信頼とそれが生み出す包摂」は機能する必要がなく、「数値目標と『コンプライアンス』の名の下に設定された禁止事項の羅列が排除の脅かしのもとに労働者を取り囲むことで秩序が維持される（『享楽』18-19）」という。松本によればラカンの〈父の名〉は、「普遍的なものを基礎づけ、主体に象徴的な承認を与えるもの」だが、

それがもはや機能しない現代においては、〈父〉は「データの番人」(『享楽』20) となって「きまぐれな命令と『否 non』だけを告げる排除型の秩序」へと変化した(「〈父の名〉のあとに」207)。

このような社会制度的・文化的変容と時を同じくして、演劇を含む文学・芸術作品には主体のエージェンシー (agency) の切り下げとでも呼べるような形式や状況が現れていることが指摘されている。フレドリック・ジェイムソンは 1997 年の「文化と金融資本」で、金融資本主義の進展のなか、映画などポピュラーなメディアにおいてイメージがクリシェ化していると指摘している。断片化されたイメージが文脈なしに「瞬時の反射のように (a kind of instant reflex)」再物語化され、その過程で過剰とも言える意味が生成されるのだが、そこで「情動は消失 (the vanishing away of affect)」する (265) というⁱ。排除型の秩序が支配するなかで、松本が指摘するように欠如の関数としての欲望ではない、ひたすら「享楽」を求め続ける主体のありようは、ジェイムソンが指摘するクリシェ化するイメージから「反射」的に意味を生成する主体のありようと連動しているように見える。

またローレン・バーラントは、1990 年代以降の文学作品や映画に描き出された、レイモンド・ウィリアムズなら「感情の構造 (the structure of feeling)」と呼ぶであろうものを「残酷な楽観主義 (cruel optimism)」と名付けた。1990 年代から 2010 年代までの間に日常を侵食し始めた危機として、バーラントは上昇志向や雇用の安定、政治的・社会的な平等、生き生きと永続した親密な関係といった幻想にほころびが生じたことを挙げ、かつては基礎的なものだったはずの「良い生活」の幻想が残酷なものに変容していく状況を論じた。今度こそは、と思いながら不可能な良い生活の幻想に執着すること、そしてそのような執着の情動的構造が「残酷な楽観主義」であるⁱⁱ。その心地よい幻想の関係の内側にいること自体が危機的状况に人を縛り付け、変化を生み出すことを不可能にするがゆえに、この構造は残酷である (Introduction)。また 2000 年代の英米の話題作に着目したジェーン・エリオットは、自己保存のための「選択」がいずれも耐え難いものであるような、「苦しみをもたらすエージェンシー (suffering agency)」が、ネオリベラリズム体制における「自己責任」での選択と自己保存を前提とした経験を描き出していると指摘しているⁱⁱⁱ。

2010 年代以降のアメリカ演劇でもまた、複数の重要な劇にバーラントの指摘した「残酷な楽観主義」(『スウェット [Sweat]』、2015) やエリオットの指摘した「苦しみをもたらすエージェンシー」(『父は戦争から帰還する [Father Comes Home from the Wars]』、2014) そして松本が指摘した「統計学的超自我」が支配する日常 (『スケルトン・クルー [Skeleton Crew]』、2016) が描き込まれている。これらの演劇が描く閉塞した状況は、市場の論理と統計学的管理に取り囲まれて主体化された人間が、その論理から抜け出すことはできないと指し示すように見える。

しかしそのような閉塞のなかでも、演劇における身体的知覚は、市場の論理や統計学的管

理を脱臼し、異なる思考を生み出す潜在的可能性を生起させ得るのではないか。これが本論の問いである。文化研究者のローレンス・グロスバークは情動が身体と言説と日常生活を組織化する諸レジームを通過し特定の効果を生産する機械的な媒介のプロセスであり「節合のエンジン (the engine of articulation)」であると説明する (“Affect’s Future” 327)。言語的・文化的意味づけや認知の手前に生成される情動は、主体的意図とは無縁のダイナミズムであるがゆえに、その作用によっては（あらかじめ定めることはできないが）日常を超えた潜在的 (virtual) な思考や論理の可能性を生成し得ると考えられる。それはバーラントが「残酷な楽観主義」と指摘するような日常のレベルで思考や行動のパターンを組織化する情動的構造とは別に、その構造をも脱臼するような、ブライアン・マッスミによれば身体と変容を媒介するような動きや感覚、動的作用としての情動 (Massumi, *Parables*) である。そのような変容の稀有な可能性を示す事例として、本稿ではラジヴ・ジョーゼフ (Rajiv Joseph 1974-) の『夜を描け (*Describe the Night*)』(2017) を取り上げる^{iv}。

『夜を描け』はソビエト連邦とポーランド、ロシアを主な舞台とし、KGB による反体制作家の弾圧を主軸に、事実とフィクション、真理と虚偽との対立を主題とする。「フェイクニュース」や「ポスト・トゥルース」といった言葉が人口に膾炙する時期に初演されたこともあり、ポスト・トゥルース時代の演劇と評価された。この劇は「統計学的超自我」に支配される主体性とポスト・トゥルース時代の真理の価値の切り下げとの連動性を捉え、さらに身体性に根ざした仮構 (fabulation)^v の「幻覚的な力 (a hallucinatory power)」(Bogue 218) によって、「ヴィジョン [視覚=幻影]」と「生成変化」(ドゥルーズ『批評と臨床』、11-12) の可能性を生み出しているのである。

Ⅱ 2010年代のアメリカ演劇と切り下げられたエージェンシー

まずは2010年代のアメリカの主要な演劇において描かれたエージェンシーの切り下げについて確認しなければならない。リン・ノッテージ (Lynn Nottage) が二度目のピューリッツァー劇作賞を受賞 (2017年) した『スウェット (Sweat)』(2015) は、ラストベルトに位置するペンシルベニア州レディングで北米自由貿易協定のもと、工場移転と失職の危機に晒された鉄鋼労働者たちの苦境を描く。危機のなかで数十年にわたる仲間意識や友情に亀裂が入り、人種差別意識や、移民に対する敵意がむき出しになって暴力に転化する。かつては労働者の権利と在職中・退職後の安定した「良い生活」を約束していた組合運動が無効となり、賃金や福利厚生的大幅カットに抵抗する労働者はロックアウトされ、低賃金でも働く労働者が代わりに雇用される。ロックアウトされたままの生活が続くなかで収入もなく麻薬に溺れる労働組合のリーダーは、運動に展望がないことを承知しながら、そこから離れ他の職に活路を見出すことはできない。また危機のなかで昇進し中間管理職の地位を得た黒人労働者は、労働者切り捨てのために利用されていると感じながらもその地位を捨てることはでき

ない。この登場人物は、19歳から、時には人種差別主義者からの命令を受けながら同じ生産ラインで働き続けてきたが、共に戦うことを要求するかつての仲間たちにこう告げる。

あんたたちにはわからないと思うけど、今ここでやめたら、失うのは仕事だけじゃない、これまでずっとあのラインに立ってたった一つの機会を待ち続けた、あの全ての時間を失うことになるのよ (I don't think you get it, but if I walk away, I'm giving up more than a job, I'm giving up all that time I spent standing on line waiting for one damn opportunity) (83)。

足元が崩れるなかでかつては「良い生活」を約束していたものに執着すること、これらの人物の執着が、バーラントの指摘するような「残酷」なものに転化していることは明らかである。かつて工場設備の不具合のために重症を負い、工場から切り捨てられた人物は「ノスタルジアは病だ (nostalgia is a disease)」(97)として別な機会を求めて動くことを若者たちに勧めるが、現状への不満はより弱い者への暴力となって発散され、結果的に暴力に走った若い世代の未来を閉ざす。

同じ時期にデトロイトを舞台に自動車産業の工場移転と労働者の切り捨てを描いたドミニク・モリソー (Dominique Morisseau) の『スケルトン・クルー (*Skeleton Crew*)』(2016)は、熟練労働者が早期退職するという自己犠牲によって若い世代の解雇を防ぎ、倫理的行動が未来の可能性を開き得ることを暗示するが、工場閉鎖を止められるわけではない。この劇は、劇中には登場しない工場経営者たちにとって、労働者が規律と管理の対象でしかないことを、お手洗いのために規定より2分早く休み時間をとった労働者の「違反」が報告される(40)といったエピソードや、壁に貼られた禁止の数々、工場設備の盗難被害への対応として行われる労働者に対するランダムな荷物検査、「あらゆる不適切な行為 (all improper conduct)」(29)に対する「ゼロ・トレランス・ポリシー」(29, 33)といった言葉によって繰り返し示す。給与の高い熟練労働者は「名前も、[これまで働いてきた] 歴史も - ない (no name or no - history)」存在であるかのように「重荷 (Dead weight)」とされる (79)。管理職にとって労働者は「社員番号以上のものではない (you ain't more than an employee ID number)」(67)。禁止と管理のランダムさが、工場閉鎖を予想している労働者たちの行動を自己規制させることになるのは、次のセリフにも明らかだ。

一部の人はただの脅しだって言ってる。人員削減でサボってる人を排除しようとしてるだけだって。あたしはそんな噂話に耳を貸すつもりはないの。だって結局、自滅してクビになる人が出てくるだろうから…そしてそれはあたしじゃない (Some folk say it's just a scare tactic. Downsizin' and trying to weed out the people who slackin'. I decided I ain't gonna

listen to all that hearsay. Cuz people gonna end up sabotaging themselves and get fired . . . and that ain't gonna be me) (40)。

ここで描かれる状況は、松本が指摘する「きまぐれな命令と『否 non』だけを告げる排除型の秩序」に他ならない。工場閉鎖を見越して自動車整備工場を起業しようと準備を進める登場人物の行動は、排除型の秩序からの脱却を目指す、その方法はあくまでもネオリベラルな市場の論理に従ったものであり、システムのなかでの生存の戦略である。

このような現代の労働環境を直接扱った劇のほかにも、ピューリツァー劇作賞受賞作家スーザン＝ロリ・パークス (Suzan-Lori Parks) による南北戦争期を舞台にした『父は戦場から帰還する』(2014) では、主人公の奴隷が主人の従者として南部連合軍に従軍するか・しないかの選択を与えられる。従軍すれば奴隷制度を実質的に支持することになり、従軍しなければ懲罰を与えられるという意味で、選択とは呼べない選択である。〈これを行えば自由を与える〉という主人の口約束のもとで、逃亡して捕えられた仲間の足を切断するか・しないかの選択など、どちらも望ましくない選択肢からの選択を繰り返し強いられる奴隷の状況は、エリオットの指摘する「苦しみをもたらすエージェンシー」そのままを示している。「きまぐれな命令」を与え続ける主人に従い、奴隷としての自らの販売価格で自己の価値を測りリスク・ヘッジを行う主人公は、奴隷制時代に身を置きながらも自らの責任で耐え難い選択を行い効率的自己保存を目指す点でネオリベラルな現代を照らし出す人物である^{vi}。

Ⅲ 『夜を描け』—統計学的超自我とポスト・トゥルース

ラジヴ・ジョーゼフは、ピューリツァー劇作賞ファイナリストとなった『バグダッド動物園のベンガルタイガー (Bengal Tiger at the Baghdad Zoo)』(2009) やいずれもオビー賞ベスト・ニュー・アメリカンプレイ賞を受賞した『タージマハルの衛兵 (Guards at the Taj)』(2015) と『夜を描け (Describe the Night)』(2017) で、専制政治や独裁政治のもとでのランダムな暴力と対抗的価値としての美と芸術創造を描いてきた。『バグダッド動物園』はアメリカ軍占領下のイラクを舞台に、アメリカ軍兵士の暴力に無思想な陳腐さを、そして独裁者の息子ウダイ・フセインの暴力に殺戮を喜ぶ残虐さを見出して、そのような陳腐さや残虐さが伝播して、美を創造する力を破壊することを描き出す。また『タージマハルの衛兵』では1648年ムガル帝国アグラを舞台に、タージマハルという類稀な美を創造した職人2万人の手を切り落とせという皇帝からの命令に葛藤する二人の衛兵を描く。「きまぐれな命令」のもとで自己検閲する衛兵と、規律を守らず想像力を飛翔させ美を愛する衛兵の対比のなかで、管理と自己検閲が想像力と美を減ぼしてしまう。

『夜を描け』も他の2作と同様、「過酷な政治的現実の渦に翻弄される駒」(Rizzo) としての登場人物を描くが、「はじめに」で述べたようにこの劇は、美と創造性や真理が「統計

学的超自我」による秩序と独裁のもとで滅びるように見えながら、その秩序からすり抜ける潜在的可能性を身体的知覚を通して生成する。物語は1920年のソヴィエト＝ポーランド戦争に始まり、30年代末スターリン体制下のモスクワ、89年のベルリンの壁崩壊の際のドレスデンとモスクワ、そして2010年、ポーランド大統領夫妻を含むポーランド政府要人97名が犠牲となったスモレンスク航空機墜落事故後までという、およそ90年にわたる時代と場所を行き来する。それらの歴史的出来事をつなげる軸となるのは、1940年に粛清された実在の作家イサーク・バーベリ^{vii} (Isaac Babel, 1894-1940) と彼の日記である。バーベリと愛人エヴゲーニヤ (Yevgenia Feigenburg, 1904-1938)、そしてエヴゲーニヤの夫でありバーベリの友人でもあった秘密警察の長ニコライ・エジョフ (Nikolai Yezhov, 1895-1940) との関係を通して、データとしての事実と虚構が紡ぎ出す真実との関係を、歴史的事実とフィクションを交錯させながら、想像力豊かに描く劇である。

プロットにはエジョフによるバーベリの粛清と2010年のロシア大統領によるジャーナリストの暗殺が書き込まれ、国民のデータを全て管理する側と物語＝虚構を通した真実を描く作家や真実を追求するジャーナリストとの対立が設定されている。データとしての事実と虚構を通した真実の対立は、冒頭でのエジョフとバーベリとの出会いから明示される。ソヴィエト＝ポーランド戦争の戦場で、記者として従軍していたバーベリの日記に書かれた出来事を、「事実ではない」とエジョフが批判することから友情は始まる。エジョフによれば出来事は一人の老人が、「斧を持っていた」そして「殺された」ということであり、「斧を持って兵士に近づけば」殺されて当然だ、ということだけである (5) ^{viii}。出来事を膨らませたバーベリの日記を「嘘」だと批判する一方で (7)、エジョフはバーベリの「嘘」に惹きつけられ、バーベリからの挑戦に応じて同じ事件について「嘘」を語ってみせる。老人が持っていたのは斧ではなく、息子を埋葬するためのシャベルで、泣いている姿とボロを着ているのが癪に障り、息子を埋葬するというのも不快で、だから喉を掻き切ったのだ、と。それに対してバーベリは聞く。

イサーク それは嘘ですか。

ニコライ〔嘘か本当か〕私が君に聞いているんだ。

イサーク あなたにしかわかりません。 (10)

このセリフの後のト書きにはエジョフが一瞬痛みを感じたと記されている。彼はこの話が「嘘」だと言っているが、その一瞬の痛みは、行為を突き動かした不快感や嫌悪、そして享楽といった情動に一抹の真実があったことを示唆するようだ。老人を殺したことが事実としても、その事実の言明が真実をとらえたとは必ずしも言えない。真実は事実と虚構の間に生起する。この劇は芸術の虚構が事実を超えた真実を照らし出すと、バーベリを通して冒頭で

宣言するのである。

事実と虚構とのこの二項対立は、スターリンの粛清からベルリンの壁の崩壊、KGB 工作員ヴォーヴァ（ウラジミール・プーチンを示唆する）の権力掌握に至るソヴィエト連邦の歴史の重要な瞬間を辿る場面群をさまざまな形で貫いている。しかしエジョフの厳格な事実への執着には、終盤までに陰険な捻りが加わる。事実は書き換え可能なものとなり、「国家そのものが嘘を拡散する機械と化した一方で、作家は厳格な真実を体現」（Billington）するようになるのである。秘密警察 NKVD（内務人民委員部）長官としてスターリンの片腕だった実在のエジョフは 1940 年に粛清されているが、劇中のエジョフはバーベリを自らの手で粛清した後も生き延び、1989 年のモスクワの地下深くで、KGB（ソ連国家保安委員会）のデータの番人となっている。そこにはソビエトの公式記録から削除されたありとあらゆる情報が集まっている。この「終わりなき穴」こそ、エジョフが「真実 (truth)」と呼ぶものの貯蔵庫であり、そこには 1917 年から NKVD、そして KGB がスパイしてきた何百万人もの人々についての書類や記録が、ナプキンに書かれた最後の言葉に至るまで、注意深く記録されファイルされているのである (44)。エジョフ自身もまた公式には粛清されながらこの地下深くに生き延びている記録の一部とも言える。

しかしこの〈真実〉は書き換え可能だ。エジョフは呼びつけた若い KGB 工作員ヴォーヴァのファイルを取り出して、ヴォーヴァには覚えのない彼の出自や経歴、職務態度まで確認し、ヴォーヴァが否定するたびにそれを書き換えていく。ここではエジョフが真実だと言ったことが真実になるのである。

ヴォーヴァ あなたが真実だとおっしゃったことが真実になる・・・ということですね。
エジョフ （マジックペンを魔法の杖のように振り）見よ、若きウラジミールよ。黒マジックペン。これこそが共産主義のなかでもっとも役に立つツールだ。最終的に消せないもの、修正できないことなどない (There is nothing that cannot be eventually crossed out, and changed)。これが我々の使命だ。ソヴィエト連邦は全体が真実だ。我々の傘下にある世界の隅々までが、我々の創る真実 (the truth we create) に従うのだ。(45)

データを管理・支配し、〈真実〉を創造できるエジョフは、ソヴィエトの社会制度と共産圏の秩序を維持する象徴的秩序維持装置とも言える。しかしエジョフの維持する秩序が、安定した「法」によってではなく、ランダムな書き換えによって構成されるデータ管理に基づく秩序であることに着目すると、それが松本卓也が精神分析家マリー＝エレヌ・ブルースにならって「統計学的超自我」と呼んだ、ランダムに禁止を繰り返す獐狂な超自我、「父の名」に代わる秩序維持装置と類似したものであることが見えてくる。

このやりとりによりポスト・トゥルースの時代における真実の価値の切り下げを見ることは

たやすい。ウェンディ・ブラウンは「ネオリベラルな理性 (neoliberal reason)」によって「政治的・社会的 (市場のではない) 公正を否定した個人と企業の〈自由〉の概念が拡大」したことで、かつてニーチェが指摘したようなニヒリズムが生じ、価値が道具化して、真理と理性が根拠を失ったと指摘している。〈フェイクニュース〉といった批判が有効になり、情報は分断された層ごとに提供され、信念が憤懣や衝動に根ざすようになるという (“Neoliberalism’s Frankenstein” 67-71)。

ジョーゼフは、「1930年代から〈ポスト・トゥルース〉世界への連続性を見出すか」、というインタビューの質問に答えて、情報の断片化は歴史や物語の必然だと述べたうえで、「しかし歴史を通じて (現代に至るまで) 暗黒の勢力は、情報の断片化された性質を利用し、人々を支配し恐怖と混乱を生み出してきました。あるいは他の人たちが言うように、平穏を保つために」と述べている (Joseph, “Interview”)。『夜を描け』は独裁政治に仮託して、ポスト・トゥルースの時代における真実の価値の切り下げと、「統計学的管理」に取り囲まれた主体性の様態をも描き出しているのである。

象徴的にエジョフの後を継ぐヴォーヴァは、のちにロシア大統領となり、全ロシアの情報を操作・使用して、邪魔者として浮かび上がった者を容赦なく排除する。結末近く、スモレンスク航空機墜落事件の場に居合わせていたジャーナリストのマリーヤも、バーベリがエジョフに尋問され粛清されたその同じ部屋で、大統領自らによる尋問を受けた後、「路上犯罪の犠牲」となる。マリーヤはポーランド要人取材のため事故現場近くの空港にいたが、居合わせたジャーナリストたちが拘束されたのを見て失踪しただけでなく、ポーランドで調査取材をし、そしてバーベリの日記－「真実とそれを歴史を通じて守ろうとする願いの象徴」 (Weinberg)－を所持していたのである。真実を捉えようとする芸術家やジャーナリストはこの劇でも滅ぼされる。

IV 身体と記憶の生成－ファビュレーション身体的知覚による 仮構の意義

しかしこのような「統計学的管理」が支える秩序を穿つ可能性として、『夜を描け』は、物語が描く現実的位相をはみ出すような、身体的知覚と享楽の次元を描き、そこで仮構の力能とでも呼べるような力を出来させている。

そのような身体的知覚は、未来を幻視できるというエヴゲーニヤがバーベリの腕を洗いながら彼の死を幻視する場面に加えて、ヴォーヴァがエヴゲーニヤの作った〈ヒルのスープ〉を飲むという印象的な場面に現れている。1989年、ヴォーヴァのデータを書き換えたエジョフは、ドレスデンでエヴゲーニヤとともに住む自分の孫娘アーズラを監視し、彼女が西側に亡命するのを防ぐよう命ずる。命令にしたがって監視した二人の住居を訪れ、アーズラの試みを阻止したヴォーヴァは、その夜エヴゲーニヤにスープを勧められる。ポーランドの珍味とされるそのスープのなかには生きたヒルが泳いでいる。そのスープを食べるとき、ひとは

まず指先を針でさし、傷のついた数本の指をスープにつける。ヒルが傷口から血を吸い取り、ふくれあがったところでレッド・ペパーを振り掛けると、ヒルは破裂し、自らの血のなかでおぼれ死んでしまう。それから死んだヒルを指先から削ぎ落とし、あとはおもむろにスープを食べるのだが、そのスープを食べると失われた記憶を思い出し、ひとの未来を幻視できるという。

吐き気を催しそうになりながらも、失われた記憶という言葉に惹かれ、ヴォーヴァはスープを口にし、そして一旦口にすると美味しさのあまり一気にそれを飲み干す。するとヴォーヴァに失われていた記憶が蘇ってくる。自分に姉がいたこと、幼いときに姉が自らの片目を失うという犠牲を払って、野犬からヴォーヴァを守ったこと、その後ヴォーヴァは今の両親のところに送られたこと、などである。エジョフのファイルにはヴォーヴァがモスクワ生まれで養子であったことなど、彼には覚えのないことが記されていたが、覚えがないはずなのにいなかったはずの姉の記憶が蘇ってくるのはなぜだろうか。

ヴォーヴァ　姉がいた、そして忘れていたんだ。どうしてそんなことが・・・これは現実なのか？私の記憶は現実なのか？

アーズラ　たぶん。ええ。いいえ。私にはわからない。

ヴォーヴァ　どうやって何が本当かわかるんだ？

アーズラ　わからないわ。私は何が本当かなんて決められない。(64-65)

この会話は、嘘と真実の見分けがつけられるのは誰か、という冒頭のエジョフとバーベリの会話の変奏でもある。エジョフではなく実はバーベリの孫娘にあたるアーズラは、この後ヴォーヴァにとって、バーベリがエジョフにとってそうであったような、深い執着を惹起する魅惑の存在となる。またヴォーヴァには「柔道のため」嗅覚がないにもかかわらず、アーズラの指の匂いのかぐと、ガソリンの匂いが感じられ、炎とともにアーズラの航空機事故での死が幻視される。そしてこの幻視された未来は、ベルリンの壁の崩壊とともにヴォーヴァの子を妊娠したまま姿を消したアーズラが、2010年のスモレンスクで墜落した航空機の乗客であったことで現実となる。

このエピソードにあるのは血と匂いといった身体感覚、そして死の記憶と予兆であり、言語化されない無意識の底から浮かび上がる喪失の痕跡（＝身体）である。スープをきっかけに身体に刻み込まれた痕跡と予兆が現れ、ヴォーヴァという存在の「穴」を照らし出すのだ。

結末近く、排除すべき邪魔者として、ジャーナリストのマリーヤを尋問するヴォーヴァは、墜落した航空機に名前を変えて搭乗していたのが大統領夫人の補佐官となったアーズラだったことを知らされる。「それが本当だとどうしてわかる？」(113)という彼の問いに対して、マリーヤがエヴゲーニヤとも会ったことを知らされると、ヴォーヴァは劇中で初めて、恐怖

を感じる。

マリーヤ エヴゲーニャは言っていたわ。彼はたくさんの顔をつけた道化だって。自分を不当に扱った人々の顔を切り取って、それを身につけているって。(113)

全能と思われたデータの番人＝大統領の存在は空虚で、彼自身にもアクセスできない穴を他者の顔＝他者のデータで埋めているにすぎないことをエヴゲーニャは指摘したのである。

失踪していたマリーヤの足取りを全て掴んでいたヴォーヴァにも、自分の子供を妊娠したまま姿を消したアーズラを見つけ出すことは最後までできなかった。そしてマリーヤの手元になぜバーベリの日記があるのか、マリーヤは本当の話を最後まで知らせることはない。彼女が告げるのは駆けつけた事故現場で、まだ息のあったアーズラから「これを受け取って」(112)と日記を手渡されたという話である。けれど現場で日記を受け取ったのは実はスモレンスクのレンタカー・ショップの若者フェリクスであり、しかも劇の冒頭近く、捜査に怯えるフェリクスがマリーヤに語った話によれば、その女性は彼に微笑みかけ「ハロー、私の息子」(20)と言って日記を手渡したという。孤児院で育ったフェリクスにとってその日は母を発見して同時に失った日だったのか、それとも死にゆく女性は幻覚を見ていたのかはわからない。フェリクスを庇うために彼女は、フェリクスの話に、自分が受け取ったという嘘を重ねて話したのである。

もしフェリクスがアーズラの息子だったとするならば、彼はヴォーヴァの息子でもあることになるが、それを彼は知ることはない。自らの「血」を知ることはないという彼の存在の〈穴〉はエジョフが1989年に告げるように、ここでも穿たれる。

ニコライ お前には自分の家族がわからない。お前は自分の血さえわからないのだ。私は黒マジックペンで真実を抹消できる。だが血は血であり血であり血だ。そしてお前、ちっぽけな代理人、お前は自分自身の血を知らないのだ (you know not your own blood)。 (88)

そしてもちろん、エジョフも自分の血を知ることはなかったのは、アーズラが自分とエヴゲーニアの孫娘だと思い込んでいたことにも明らかである。血は匂いと同様身体であり、言語化したとたんにそこに社会関係に規定された意味が持ち込まれる。そのような意味で、血自体、匂い自体は、そもそも認識にも言語にも還元できない。「血は血であり血であり血だ (blood is blood is blood)」と同語反復でしか言い得ないのはそのためだ。そして、同語反復でしか言い表すことのできない「血」は、認識可能な言語化を妨げる。エジョフの指摘はデータ管理に基づく秩序のランダムさを示すと同時に、意識化されない空隙としての身体

存在を指し示すのである。

劇の結末、フェリクスはマリーヤが下宿していた片眼のペトロヴァ夫人の洗濯屋にたどり着く。不機嫌で無愛想なペトロヴァ夫人は、マリーヤの死に責任を感じているフェリクスに、マリーヤを殺したのはフェリクスではなく国家だと怒りながら告げる。さらに事故現場の女性が自分の母だったと思い始めているフェリクスにこうも告げる。

ペトロヴァ夫人 その人はね、あなたのお母さんなんかじゃありませんよ！

フェリクス なんですか？なぜわかるんです？

ペトロヴァ夫人 わかりませんよ、推測ですよ！

あなたがしてるのと同じ。マリーヤは亡くなったけど、あなたのせいじゃありません、あなたじゃないわ、なんでもかんでも自分、自分、自分、じゃないのよ。本当だって自分が納得するように話を作って、でも本当じゃありません、なんだろうと、こんな気違いじみたことを信じるのはたくさん。なんなの、なんの根拠もない真実 (A truth that's built on nothing) ？ごめんですね。ここではね。この私の洗濯屋ではごめんですよ、坊や。(119)

この爽快なほど合理的で現実的な言葉のあとで、夫人は洗濯物をたたむのを手伝うように、そして「寝るところがないんだったらここにいなさい、二階に部屋があるから」(119) とフェリクスを受け入れる。そしてあたたかさのなかで、夫人は洗濯屋の仕事を、ここはお鍋が火にかかっているキッチンなのよ、と新たな物語を始め、二人が静かに洗濯物をたたみ続けて劇は幕となる。そのような新しい物語が可能になったのは、夫人の言葉によって、フェリクスが、アーズラだったかもしれない女性やマリーヤとの間主観的關係、ひいては日記を通したバーベリやヴォーヴァとの関係から切断されたからである。フェリクスはここで支配と被支配、データ操作と虚構によって作られる真実の対立という主題上の関係から抜け出し、異なる存在として新たに生成されたとも言える。

しかし夫人が片眼の理由は、「犬に噛まれたから」(118) という彼女の言葉は、この女性がヴォーヴァの記憶のなかの姉だった可能性をも作り出す。アイパッチに隠されたペトロヴァ夫人の眼の空虚は、自らの血を知ることのない、そして自らのアイデンティティをも知ることのないヴォーヴァの空虚を穿ち抜く。彼らが本当に姉と弟だったかという真偽の決定はここではできず、また問題でもない。一見すると劇中の夫人の存在は都合の良い作り話のようにも思えるが、実はそれは想像にも言語にも還元できず捉えられない、身体の記憶を現前化させているとも言える。夫人の犬に噛まれた片眼は、ヴォーヴァの記憶の中によみがえった、幼ない彼を守るために野犬にかじり取られた姉の片眼を惹起する。その意味で、彼女はヴォーヴァの無意識を受肉した存在であり、この場面の姉弟という関係は実際のつながりと

いうよりは、そうあったかもしれないという手触りのような現実感として生成される。スー
プによって蘇った本当かどうかかもしれない記憶と、夫人の片眼が現前化する無意識のつなが
り。触覚的知覚と視覚的知覚が瞬間的に接続し、空虚な象徴的秩序の中心に、主体性の核と
なる記憶が事後的に、新たに生成される。これはその瞬間である。

『夜を描け』は、ヴォーヴァの過去は、エジョフがファイルから削除したことが実は本当だっ
た、とデータを超えた真実を提示するわけではない。むしろ不在のなかにあった潜在的な可
能性が身体^レの知を通して出来る、そのような瞬間を書き込んでいるのである。この時、演
劇は出来事として生起すると言える。この劇において作り話＝仮構かもしれない記憶が持つ
力能は、表象不可能な潜在的偶有性を感覚的に一瞬照らし出し、それによって現実を変容さ
せるような、新たに斜めから見るパースペクティヴを生じさせるのである。

ヴォーヴァの手元には、アーズラが死ぬ瞬間まで持っていたバーベリ^レの日記が残るが、
ヴォーヴァがその日記をどうするかは劇中では明らかにされない。日記はバーベリからエヴ
ゲーニャ、そしてアーズラへ、そしてマリーヤへ、そして最後に日記を探し続けていたヴォー
ヴァのもとへと渡ることによって、ヴォーヴァを物語作者バーベリとの想像的・間主観的な
鏡像的連関の中にとらえる。日記の内容については、1989年のアーズラが日記を黙読する
場面で一部を「聞く」ことができる。舞台上に1920年代の服装で現れたバーベリが、アー
ズラの黙読する箇所を声に出すからである。支配する側とされる側、データを管理する側と
物語のなかに人の真実を作る側、一見すると正反対の属性をもつと思われるエジョフとバー
ベリの関係が、アーズラとこの声を通してヴォーヴァとバーベリとの間に反復される。なん
といってもこの劇でもっとも明快に未来を幻視し、偶有的過去の記憶を想起するのはヴォー
ヴァなのだから。ラカンがボーの「盗まれた手紙」で読み解いたように、人から人へと渡る、
書かれた内容がプロット展開上特に重要ではない日記（それ自体の象徴的意味は指摘されて
いるものの）は、このような想像的・間主観的連関を構成する声＝身体であり、シニフィア
ンだと言えるだろう。

若森栄樹は、「盗まれた手紙」に書き込まれた間主観的關係に支配されたコミュニケーションについて、ラカンの定式化をまとめて、メッセージの受信には発信者と受信者の同
一化が必要としている。

このような同一化の必然性は主体の構成の同一性 *identité*（常に想像的な要素を内含し
ている）を脅かしうる。換言すれば、言語は、間主観性を前提にしているがゆえに、常に
主体に自らの存在ないし相手の存在（それはどのみち同じことである）を疑問視させ、崩
壊させる可能性をもっている。そしてそれは間主観性そのものの、ないし言語の法 *la Loi du*
langage, つまり社会全体の構造的なものの崩壊の可能性にまで拡張しうる。（127）

ヴォーヴァの記憶と同一性が攪乱されるのは、日記によって構成される想像的・間主観的関

係に彼が囚われたからである。これはさらに、引用に指摘されているように、「社会全体の構造的なものの崩壊の可能性」にまで拡張しうると考えられる。

さらに若森によれば、シニフィアン自体への問いかけが「現実界」との出会いを惹起し、その瞬間に主体が消滅するとともにシニフィアンの秩序ないし構造、つまり「死」や「現実界」を指し示す真理の承認に至ることになると言う(127)。血や匂いといった身体のシニフィアンに触れることによってヴォーヴァが幻視したアーズラの死、そして事後的記憶のなかの姉の失われた片目の空虚、さらにミセス・ペトロヴナのアイパッチの奥に観客が見たと感じる空虚、それはこのような意味でデータの管理者の空虚を照らし出し、ヴォーヴァの同一性＝〈主体〉と、統計学的管理が秩序づける社会全体の構造的なものを一瞬にせよ崩壊させると言えないだろうか。ヴォーヴァがマリーヤの尋問の際エヴゲーニアの言葉に初めて恐怖を感じるのはそのためだと思われる。

おわりに

2010年代以降のアメリカ演劇は、ネオリベラリズムの体制のもと市場の論理で主体化された人々のエージェンシーが切り下げられ、「閉塞状況 (impasse)」(Berlant 4) に置かれていることを照らし出している。「良い生活」を約束したはずのものへの執着(残酷な楽観主義)、自己責任での(不可能な)選択と自己保存を要求する「苦しみをもたらすエージェンシー」そして、「統計学的管理」がアヴァターでもある「統計学的超自我」が維持する秩序に取り囲まれて自己検閲がなされ、真理の価値も切り下げられた社会、それらが現代の労働環境を描く劇でも南北戦争期やソヴィエト連邦とロシアなど歴史に題材をとった劇でも、繰り返し描かれている。これらの作品で描かれた人々のエージェンシーは極めて限定的なものであるが、ラジヴ・ジョーゼフの『夜を描く』においては、血や匂い、触覚、聴覚といった身体的知覚が動員される仮構によって「幻覚的な力」が喚起されて、制度的秩序の枠内で作られている物語をすり抜ける「ヴィジョン〔視覚＝幻影〕」を生成する。それは変容を可能とする潜在的エージェンシー、すなわち必ずしも人物にあるわけではなく、ジェーン・ベネットが「散在したエージェンシー (distributed agency)」(Bennet) と呼ぶような、身体、運動、情動など物質に根差した諸感覚と政治的・文化的諸力の関係性のネットワークを再配置し変容させるようなエージェンシーを生成するのである。ジョーゼフによる身体的知覚の仮構は、そのような経験を作り出すための試みであり、網膜残像のように、実在はしないけれど嘘ではない、そのような「潜在的なもの」(マッサミ)のヴィジョンを劇的空間に生成するのである。それは物語の主題や内容とは異なる次元での文化における潜在的意味生成の次元を照らし出している。

【付記】 本稿は JSPS 科学研究 22K00430 による研究成果の一部である。

ⁱ ジェイムソンによるポストモダン芸術における「情動の消失」という議論については、1990年代の「情動的転回 (affective turn)」と呼ばれる、批判理論や文化・文学研究における情動や感情への注目のなかで、批判を集めた。文学研究においてはイヴ・セジュウィックが情動の間主観性に着目して、構造が一般化されがちな (たとえばジェンダーの構築性や、本論文においては主体の構築性) 構築主義的理論を補完する読みを提出し (“Shame”; *Touching*)、哲学においてはブライアン・マッスミがジル・ドゥルーズにならい、生成する世界における相互作用の間に情動を位置付けていた (“Autonomy”; *Parables*)。マッスミにならえば、情動は消失どころか、現状はむしろ情動の「過剰 (surfeit)」さが特徴となっているのである (“Autonomy” 88)。

「消失」と「過剰」、一見相容れない二つの立場の違いは、ブライアン・オットが次のように明快に整理している。「ジェイムソンの場合、情動は芸術の表現的・表象的次元、すなわち芸術が喚起する感情や情動、あるいはポストモダン芸術においては喚起に失敗する感情や情動と結びついている。この観点から、情動とは外部的な芸術対象によって人間の主体に喚起される根源的な状態である。ジェイムソン (1991) は、ポストモダン芸術がもはや (内面の感情を外面的に劇化する) (12) 能力を失ったと考えるため、情動の衰退を指摘する。一方マッスミにとって情動は、主体も対象も伴わず、身体的運動・相互作用・生成の動的過程を意味する。この見解では、情動はあらゆる身体 (人間・非人間を問わず) が互いに及ぼし合う集中的力である。マッスミは身体が絶えず衝突し分岐するため、情動が過剰に存在すると見る。状態としての情動と力としての情動というこの二つの概念は、かつてスピノザの『倫理学』で統合されていたように、現在ではほとんど統合されない。むしろそれらは異なる学問的伝統を反映している」(Ott 3)。

本論文は生成変化の力としての情動に着目するのだが、断片化されたイメージがほとんど「反射」のように意味と物語を生産するというジェイムソンの指摘は、現代の演劇に表現される人物のエージェンシーの切り下げ、つまり自由意志による行動や判断の余地および価値の切り下げと呼べる状況を適切に捉えているように思える。

ⁱⁱ パーラントは、資本主義によって組織化された日常において、「行詰り (impasse)」と感じられる現在を生き延びるための様式として、芸術作品においてどのような情動的シナリオ (the affective scenarios) や言説が描かれているかに着目する。生存のための特定の適応のパターンを取り上げ、「特定の感覚的活動の様式 (specific modes of sensual activity)」に内在する「集合的なもの (what's collective)」を導出しようとするのである (9)。したがってパーラントが着目するのは日常的情動である。日常的情動については、Kathleen Steward, *Ordinary Affects* を参照。

ⁱⁱⁱ エリオットが取り上げているのは、ヤン・マーテルのブッカー賞受賞作 *Life of Pi* (2001)、カズオ・イシグロの同じくブッカー賞候補作 *Never Let Me Go* (2005)、コーマック・マッカーシーによるピューリッツァー賞受賞作 *The Road* (2006) である。それぞれ海難事故、臓器移植とクローン人間、近未来の終末的世界を題材に、人間の生命と自己保存のための選択が描かれている。

^{iv} 演劇におけるネオリベラリズムと情動については、Elin Diamond 他編集による *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times* (2017) が、西欧やアジアの研究者の論文を収録し、国際的ネオリベラル体制における演劇・パフォーマンスの政治と情動を考察した。他に演劇における社会・経済関係、ネオリベラリズムの拡散や抵抗、脱政治化を論じた研究 (Jen Harvie, 2013; Lara D. Nielsen and Patricia Ybarra, 2012; Maurya Wickstrom, 2012) などがある。また演劇と感情の理論を概観した Erin Hurley の *Theatre and Feeling* (2010) の他に、情動とドラマ教育、クシア演劇、商業演劇のネオリベラル的フェミニズムとの関係を論じた研究 (Thompson, 2009; Warner, 2012; Aston and Harris, 2012) などに、演劇学における情動研究の広がりを見ることができる。本稿はこれらの先行研究の文脈のなかで、アメリカの劇作家の作品におけるネオリベラリズムと情動について問うものである。

^v 英語での “Fabulation” は一般的には、虚構や作り話と訳されるが、ここではドゥルーズが論じたような「偽なるものの力能」(ドゥルーズ『シネマ 2』) として、「真正の物語言説の様式」というモデルから抜け出すために、「真正という価値観を外しながら」その様式を「模造する」ことで、「それを語る者たちの記憶を (別の) 真として創り出す」(泉 61) ような作話として、仮構の訳語を使用する。ロナルド・ボークによれば、「ファビュレーションとは、つまり「幻視と幻聴」「生成」「力」「巨人」を生み出す幻覚的な力である。もしそれが神話創造の力であるならば、それは物語ではなくイメージの神話を生み出す力だ——集団が既成の真実を偽り新たな真実を捏造しながら自らを形作る過程における、生成しつつある他者性のイメージを。そして、ドゥルーズ的なファビュレーションと物語の間に何らかの関係があるとすれば、それは従来の物語の破壊と、出来事の時間の開示との関係である」(218)。「幻視や幻聴」は「幻覚的やイメージや音」のことであり、それは「言語に取り憑く幻覚的なイメージや音、それらがどうにかして世界に押し入ってくる」のである (218)。本論では演劇で作られる幻覚的な「イメージや音」が「ヴィジョン」を生成する過程を「仮構 (fabulation)」

と呼び、一般的な意味でのフィクションや物語・虚構と区別する。

^{vi} 奴隷制時代と解放後における「意志 (will)」や「エージェンシー」「個性 (individuality)」「責任 (responsibility)」の問題を歴史資料に基づき批判的に分析するサイディヤ・ハートマンは、奴隷解放後の元奴隷たちに与えられた「擬似的エージェンシー (simulation of agency)」について「奴隷制の永続的な遺産は、まがいものの解放、非難を受けるエージェンシー、そして自由な個人が非難に値するという事の中に容易に認められた (The enduring legacy of slavery was readily discernable in the travestied liberation, castigated agency, and blameworthiness of the free individual)」(6)と指摘している。いわゆる「自己責任」で行動しえる「自由」がまがいものであって元奴隷たちへの責任転嫁を可能にするだけで、エージェンシーはあくまでも擬似的なものだったというハートマンの指摘は、ネオリベラルな現代の「苦しみをもたらすエージェンシー」と通底し、人間が商品化された奴隷制時代と現代における人間のホモ・エコノミクス化との類似を照らし出している。『父は戦争より帰還する』は自由と選択の問題、人間存在の価値、理性による功利的思考と「よく生きる」ということの対立など、現代における奴隷制のレガシーをもっとも明確に描きだしている。これについては外岡「〈自由〉な市場と〈自由〉な主体 – Suzan-Lori Parks, *Father Comes Home from the Wars (Parts 1, 2 & 3)*」で論じた。

^{vii} アメリカ英語の読みではアイザック・バベルとなるが、本稿では日本で使われるバーベリという読みを使用する。

^{viii} 以下、引用は次の出典に基づき、頁数のみを記す。Rajiv Joseph, *Describe the Night*, Oberon Books, 2017.

参考文献

- Aston, Elaine and Geraldine Harris. *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Bennet, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Kindle, ed., Duke UP, 2011.
- Billington, Michael. “Describe the Night Review – Kaleidoscopic Vision of Soviet History.” *The Guardian*, 10 May 2018.
<https://www.theguardian.com/stage/2018/may/10/describe-the-night-review-hampstead-theatre>
 Accessed 13 Oct. 2025.
- Bogue, Ronald. “Fabulation, Narration and the People to Come.” *Deleuze and Philosophy*, edited by Constantin V. Boundas, Edinburgh UP, 2006, pp. 202-223.
- Brown, Wendy. “Neoliberalism’s Frankenstein: Authoritarian Freedom in Twenty-First Century ‘Democracies’.” *Critical Times*, vol.1, no.1, pp. 60-79.
- . *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*. Zone Books, 2015.
- Clough, Patricia. “The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies.” *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, Duke UP, 2010, pp. 206-225.
- Diamond, Elin, Denise Varney and Candice Amich, editors. *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Fraser, Nancy. *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis and Beyond*. Verso, 2013.
- Grossberg, Lawrence. “Affect’s Future: Rediscovering the Virtual in the Actual.” Interview by Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg. *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, Duke UP, 2010, pp. 309-338.
- Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford UP, 1997.

- Harvey, David. *Brief History of Neoliberalism*. Oxford UP, 2005. [渡辺治監訳『新自由主義－その歴史的展開と現在』作品社、2007 年.]
- . *Spaces of Neoliberalization: Towards a Theory of Uneven Development*. Franz Steiner Verlag, 2005. [本橋哲也訳『ネオリベラリズムとは何か』青土社、2007 年]
- Harvie, Jen. *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Hurley, Erin. *Theatre and Feeling*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Jameson, Fredric. "Culture and Finance Capital." *Critical Inquiry*, vol.24, no.1, Autumn 1997, pp.246-265.
- . *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Joseph, Rajiv. *Describe the Night*. Oberon Books, 2017.
- . *Guards at the Taj and Mr. Wolf: Two Plays*. Soft Skull Press, 2017.
- . "An Interview with *Describe the Night* Playwright Rajiv Joseph." Conducted by Walter Bilderback. Wilma Theater Blog, 10. Dec. 2019. <https://wilmatheater.org/blog/an-interview-with-describe-the-night-playwright-rajiv-joseph-2/> Accessed 13 Oct. 2025.
- . "Playwright to Playwright #7: Rajiv Joseph." Interview by Rob Urbinati, 7 Dec. 2020, Queens Theatre, <https://youtu.be/GPJFL2GmAxo>. Accessed 13 Oct. 2025.
- . *Three Plays: Gruesome Playground Injuries; Animals Out of Paper; Bengal Tiger at the Baghdad Zoo*. Soft Skull Press, 2010.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique*, 31, 1995, pp.83-109.
- . *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke UP, 2002.
- Morisseau, Dominique. *Skeleton Crew*, Samuel French, 2016.
- Nielsen, Lara D., and Patricia Ybarra, editors. *Neoliberalism and Global Theatres; Performance Permutations*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Nottage, Lynn. *Sweat*. Theatre Communications Group, 2017.
- Ott, Brian L. "Affect in Critical Studies." Oxford Research Encyclopedia of Communication. Subject: Critical/Cultural Studies Online Publication Date: July 2017. DOI: 10.1093/acrefore/9780190228613.013.56
- Parks, Suzan-Lori. *Father Comes Home from the Wars (Parts 1,2 & 3)*. Nick Hern Books, 2015.
- Read, Jason. "A Genealogy of Homo-Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity," *Foucault Studies*, vol. 6, 2009, pp.25-36.
- Rizzo, Frank. "Off Broadway Review: Rajiv Joseph's 'Describe the Night'." *Variety* 5 Dec. 2017. <https://variety.com/2017/legit/reviews/describe-the-night-review-rajiv-joseph-1202631310/> Accessed 13 Oct. 2025.
- Rose, Nikolas. *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge UP, 1999.
- Sedgwick, Eve Kosofsky and Adam Frank. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Critical Inquiry*, vol.21, no.2, Winter 1995, pp. 496-522.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke UP, 2003.
- Stewart, Kathleen. *Ordinary Affects*. Duke UP, 2007.
- Thompson, James. *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Palgrave Macmillan, 2009.

- Warner, Sara. *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure*. U of Michigan P, 2012.
- Weinberg, Rachel. “Review : *Describe the Night* at Steppenwolf Theatre Company.” *Rachel Weinberg Reviews*, 13 Mar. 2023.
<https://rachelweinbergreviews.com/2023/03/13/review-describe-the-night-at-steppenwolf-theatre-company/> Accessed 13 Oct. 2025.
- Wickstrom, Maurya. *Performance in the Blockages of Neoliberalism: Thinking the Political Anew*. Palgrave Macmillan, 2012.
- 泉順太郎. 「『シネマ』における創造的仮構とベルクソン哲学」. 『立教映像身体学研究 4』, pp.59-81.
- ドゥルーズ、ジル. 宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳 『シネマ2 時間イメージ』 法政大学出版局、2006 年.
- . 守中高明・谷昌親訳 『批評と臨床』 河出文庫、2010 年.
- 外岡尚美 「〈自由〉な市場と〈自由〉な主体－ Suzan-Lori Parks, *Father Comes Home from the Wars* (Parts 1, 2 & 3)」 『黒人研究』 93 号, 2024, pp.30-39.
- マスミ、ブライアン 「潜在的なものを予見する」 三宅隆司訳, 宇野邦一編 『ドゥルーズ・知覚・イメージ 映像生態学の生成』 せりか書房, 2015 年、43-61 頁。
- 松本卓也 『享楽社会論』 人文書院, 2018 年.
- . 「〈父の名〉の後に誰が来るのか?－『ラカンのディスクール理論からみた普通精神病』 解題」 『nyx ニュクス 創刊号』 堀之内出版, 2015 年, 202-208.
- 若森栄樹 『精神分析の空間』 弘文堂, 1988 年.