

障害者表象をめぐる視線の変遷
- メディアにおける障害者と笑いの関係に注目して -

The Transition of the Gaze
- The Representation of the Relationship between Disabled People and Laughter in the Media -

国際基督教大学大学院
アーツ・サイエンス研究科提出博士論文

A Dissertation Presented to
the Graduate School of Arts and Sciences,
International Cristian University,
for the Degree of Doctor of Philosophy

2017年12月4日

December 4, 2017

埴 幸枝

BAN, Yukie

審査委員会メンバー

Members of Evaluation Committee

主査
Chief Examiner

池田 理知子

教授

承認署名
Signature

池田理知子

副査
Examiner

田仲 康博

教授

承認署名
Signature

Yanaka

副査
Examiner

CURRAN, Beverley F. M.

教授

承認署名
Signature

BFL

目次

序章	1
第1節 問題提起	1
第2節 先行研究	3
第3節 目的・課題	5
第4節 概略	6
第1章 障害者をめぐる視線の変遷	9
第1節 障害認識の変容	9
第2節 障害者観の変容	14
第2章 視覚メディアにおける障害者表象	21
第1節 写真における障害者表象	21
第2節 映画における障害者表象	26
第3節 テレビにおける障害者表象	30
第3章 障害者と笑いの関係	35
第1節 社会的・身体的営為としての笑い	35
第2節 笑いの対象としての障害者	39
第3節 笑いのオーディエンスとしての障害者	41
第4節 笑いのパフォーマーとしての障害者	46
第4章 『バリバラ』が提起する笑いの意味	53
第1節 『バリバラ』の企図	53
第2節 『きらっといきる』から『バリバラ』へ	57
第3節 現代社会におけるバラエティ番組の位置	68
第4節 「自己改革」という視点	78
第5章 障害者パフォーマンスと身体・行為・コミュニケーション	86
第1節 演じる身体／演じられる身体の虚構性	86
第2節 「よきオーディエンス」を演じるということ	99
第3節 「よきコミュニケーション」を想定するということ	114
終章	137
注	140
参考文献	146

序章

第1節 問題提起

メディアのなかで障害者がどのように描かれてきたのかという問題は、社会において障害者がいかなる存在として捉えられてきたのかという問題と表裏一体の関係にある。そして、社会において障害者がいかなる存在として捉えられてきたのかという問題は、障害がいかなるものとして定義づけられてきたのかという問題と密接な関係にある。つまり、障害者表象と障害者観と障害認識¹⁾は、いつも連動しながら、時代の流れとともに変遷してきたといえる。だから、メディアにおける障害者表象のありようを考察するということは、同時に、社会における障害者や障害の位置づけを明らかにするということでもある。

メディアにおける障害者の存在は、多くの水準でアンヴィヴァレントな状況に置かれている。とりわけテレビや映画といったポピュラーなメディア領域において、昨今の障害者表象はあからさまな差別や偏見とは無縁のように見える。しかしその一方で、障害者がつねに同じような、ステレオタイプの描かれ方をしたり、一方的なまなごしの対象であり続けたりすることは、別の差別や偏見をもたらすような状況をつくりだしている。メディアにおける障害者表象は、障害者の存在が体のよい消費コンテンツになりうるという消極的・限定的な意味で、いつも一定の需要をみたしてきた。しかしそれはメディアにおける障害者の露出が全体的に増えたということの意味するわけではない。

そのなかでも障害者の進出がひとときわ少ないのが、コメディ映画やバラエティ番組のような「笑い」という要素を包摂するジャンルである。少なくとも日本においては、コメディ映画に障害者の主人公が登場したり、バラエティ番組に障害者の芸人が出演したりする場面を見ることはほとんどない。ましてや障害者が「障害者である」ということに言及せずに、あるいは障害というテーマとは無関係な文脈で、そのような作品や番組に出演する機会は非常に少ない。なぜ、そのような状況が起こるのだろうか。それは一般的に「障害者である」ということと「芸人やコメディ俳優である」ということが両立不可能なこと考えられているからであり、「障害」という要素が「笑い」という要素と著しく不相応なものとされているからに違いない。簡単にいってしまえば、障害者が登場すると「笑えない」と判断される状況が存在するのである。既述のように、障害者表象と障害者観と障害認識が綿密に連動していることを想起すれば、そのような感覚は表象の水準においてのみ向けられるものではなく、社会的・日常的に抱かれてきた感覚であるといえる。

それでは、なぜ障害者と笑いを結びつけることが相応しくないと判断されたり、ときにはそれがタブー視され、忌避の対象として扱われたりするのだろうか。比較的容易に想像されるのは、そもそも障害者がいわゆる「感動ドラマ」のようなジャンルにおいて消費されることが圧倒的に多い現況では、「がんばる障害者」「感動的な障害者」というよくあるイメージに見慣れてしまった視聴者にとって、「おもしろい障害者」「笑いをとる障害者」という別の障害者像が馴染みにくいものになってしまっている、という点である。しかしそれ以上に、多くの人が子どものころから「障害者を笑ってはいけない」と教育されたり、その規範を内面化したりしながら過ごしているという社会的な身振りの問題が、そこには少なからず介在している。そうい

った認識が定着することにより、「なぜ障害者を笑ってはいけないのか」という問いは後景化し、健常者のほとんどは「いかなる状況においても障害者を笑うなどとんでもないことである」と反射的に判断するようになる。

そうするうちに、はじめは「障害者を笑う」という行為のみを対象としていたタブー化の態度が、次第に「障害者が笑いという事象にかかわる」というより広範な問題においても適用されるようになる。それは、「障害者を笑うこと」と「障害者が笑うこと」と「障害者と笑うこと」が混同されたうえで、障害者と笑いの関係性について言及することの一切が忌避されるという、現代社会の一つの風潮を生みだしてきたともいえる。

ともあれ、上記のようなプロセスが明確に意識化されないにせよ、多くの人々は障害者に対する一般的な態度として、「障害者はすばらしい」「障害者は尊い」とするほうが妥当であると考えている。それは、「障害者福祉」や「障害者共生」といったスローガンがもはや目新しいものではなくなった現代社会において、障害者に対して調和的な立場をとるほうが「いい人」という外面を保てるからであり、なによりもそうしておくほうが無難であったり楽であったりするからである。そういった態度とも結びついて、障害者が「がんばる姿」をみて感動したり涙を流したりするように、障害者表象は健常者が感情に身をまかせることの心地よさを叶えるための一つの手段として消費されていると把握することもできるだろう。そして、一度でも情緒的な領域に引き込まれてしまった事象が笑い縁遠いものになってしまうということは、哲学者のアンリ・ベルクソンが指摘するとおりである。

笑いは情緒とは相容れない。どんなのでもよいが軽微な或る欠点を私のために描いてくれたまえ。もし諸君が私の同感、あるいは恐怖、あるいは憐憫の情を動かすような具合にしてそれを示されたら、何としても詮方ない次第で、私はもはやそれを笑うことができない。これに反して、根深いそして一般的に言えばむしずの走るような悪徳を選んでみたまえ。もし適切な技巧によって、諸君がまずそれを私に心を動かされないものにするに成功されたなら、諸君はそれを滑稽化することができるというものだ。そうすると、悪徳が滑稽になると言うのではない。そうした上で、それが滑稽になりうると言うのである。私の心を動かしてはならぬ、そういうことが、それだけではもちろん十分だとは言えないが、ほんとうに必要な唯一の条件である（ベルクソン、1938：129）。

ベルクソンは別の個所で、情緒をはたらかせなければ「^{せむし}僵儻」²をも笑うことができるとしている。しかし、もはや現代社会においては事情が少し違っている。仮に私たちが「僵儻」に対して情緒をはたらかせなかったとしても、そこに「障害」や「病」といったフレームが介在するかぎりには、それが「安易に笑わないほうが（さらにいえば、かかわらないほうが）妥当である」と感覚づけられる可能性は大きい。その意味で、何かを「笑う」という行為と同じように、何かを「笑わない」という行為はその人やその社会の価値観を反映しているのである。

何かを「笑う」ということと何かを「笑えない」ということは表裏一体の問題であるにもかかわらず、「なぜ笑えないのか」ということを私たちが問うことはあまりない。「笑う」ということについては、研究的な領域においても、これまでに様々な議論がおこなわれてきた。しか

し、そのような議論のなかでは、「笑いはどのような条件下で生じるのか」ということが焦点化されることはあっても、逆に「なぜある特定の状況において、人々は笑うことを躊躇したり、笑うことが不可能になったりするのか」ということが焦点化されることはほとんどなかった。ここで注意しなければならないのは、「笑う」ということと「笑えない」ということが表裏一体の問題であるからといって、笑いが生じる条件をただ単に反転させれば、「笑えない」という状態について考えたことになるのかといえれば決してそうではない、ということである。なぜならば、ここでの「笑えない」ということは、笑いが生じるための条件の不足によって発生するわけではなく、一定の取捨選択や価値判断のうえで遂行される行為だからである。

「笑う」という行為は、社会的に黙認され共有された境界の侵犯——たとえば、普通と違うものや過度に強調されたもの——に向けられるということがしばしば指摘されているが、それは「笑えない」という状況にも該当するのではないか。その点で、「笑う」ということと「笑えない」ということは決して対の関係にあるわけではない。むしろ検討しなければならないのは、「笑える」ものがある線を境に「笑えない」ものに転換するという、「笑う」ことが可能であったかもしれない状況に私たちがあえてブレーキをかけると同時に、それを無意識のうちにタブー化してしまうメカニズムやプロセスである。

本研究の試みのように、「メディアにおける障害者表象をめぐる視線の変遷」というテーマに対し、「笑い」という要素を付加して考察を展開することは、ややもすると意外な組み合わせのように受けとられるかもしれない。しかし、それら双方の要素を射程におさめた本研究での視座は、いずれの背後にも人々の認識や社会的なフレームが介在しているかぎりにおいて、主題に対するより多角的な分析を約束するものといえるだろう。さらに付け加えておくと、メディアにおける障害者と笑いの関係を考察の対象とすることは、笑いという観点をつうじて障害者の社会的な位置づけがいかなるものであるのかを探る作業でもあるが、それと同時に、障害という観点をつうじて笑いの社会的な役割がいかなるものであるのかということをも明らかにする作業でもある。本研究では上記の問題提起を出発点としながら、障害者と笑いの関係を紐解いていくことで、そこに付随する社会構造や政治性の問題を照射することを目指す。

第2節 先行研究

障害者と笑いの関係は日常生活において議論されることが少ないだけでなく、研究的な領域においても言及されることが少ない。ましてや、それをメディア表象とのかかわりのなかで考察しようとするとき、その視座と一致するような先行研究はほとんど認められない。そのためここでは、「障害」「笑い」「メディア」という要素のうち、一部に重なる認められるいくつかの先行研究を取りあげて整理しておく。なお、上記の要素のうちどれか一つのみを扱った研究についてはその数が膨大になるため、本論中の適切な箇所でのつと言及することにしたい。

とりわけメディアにおける障害者表象をつうじて障害者の社会的な位置づけを探ろうとする研究は、本研究に近い視座をもつものとして精査しておく必要がある。たとえば Norden(1994) や Stone(1995)の研究は、障害者表象のありようがその社会の障害認識に対応する形で変遷してきたことや、そのなかで身体についての「神話」が形成されてきたことを指摘している。また、長谷川(2005)の研究は日本における障害者表象の変遷を俯瞰的に整理している点で、西倉

(2010)の研究は障害者を被写体とした写真作品に対する具体的な表象分析をおこなっている点で、参照に値する。またメディア表象に限定的な議論ではないものの、障害学における基本的文献は本研究全体の視座に通底するものとしてふまえておく必要がある。Oliver(1983)の研究は、障害を障害者個人の身体的インペアメントではなく社会的障壁によってもたらされるディスアビリティと捉える点で、障害学のもっとも基本的な態度を提示するものとして位置づけることができる。しかしより重要な視点としては、そのような障害学の態度が逆に身体的インペアメントを軽視する結果につながった、との批判を呈した Crow(1992)や Morris(1991)の主張や、インペアメントもディスアビリティと同様に社会的な構築物であることを指摘する Shakespeare & Watson(2002)や後藤(2007)、菊池(2013)の研究を挙げることができる。

本研究におけるもう一つの重要な要素となる笑いと障害者の関係に関してはとくに先行研究が少ないが、クルティーン(2010)によるフリーク表象の変遷を扱った議論や、フーコー(2002)による「怪物性」をめぐる議論は、障害者への従来のなまざしを把握するための示唆に富んでいる。ウェルズフォード(1979)をはじめとする中世ヨーロッパの宮廷道化に関する議論も、同様の観点を含むものである。また高部(1990)や生瀬(1999)の研究は、笑いと障害者の関係を論じることが明示されている数少ない先行研究であり、とくに笑いを社会批判として捉える議論として位置づけることができる。さらに、笑いと障害者の関係を論じる際の前提となる「笑いの社会的機能」に関する研究にまで視野を広げるのであれば、アリストテレス(1997)、ベルクソン(2006)、バブコック(1984)、エーコ(1987)などによる笑いの理論をおさえておくことが必須となる。これらの他にも、部分的に本研究のテーマと重なる先行研究については本論中で詳細に検討することになる。

さらに、本研究の後半では笑いと障害者の新たな関係性を示す事例としてテレビ番組の分析をおこなうため、現代的なテレビメディアの様相を論じた議論をふまえることも重要になる。とくに、ウィリアムズ(1974)やホール(1980)の研究をはじめとするオーディエンスの読み焦点を当てた議論は、テレビによって放たれたメッセージの意味が所与のものではないという基本的な立場を確認するために意義をもつ。それに加えて、エーコ(2008)による研究が示すように、現代的なテレビ状況がかつてのそれとは決定的に異なることに目を向ける必要がある。とりわけ、水島(2008)、北田(2005)、荻上(2009)などの議論は、日本におけるバラエティ番組という形式に着目する際に、有用な視座を与えてくれる。

以上、「障害」「笑い」「メディア」という要素において比較的重なりが大きく、また中心的な議論として参照可能な研究のみについて言及した。これらの研究は「障害」「笑い」「メディア」という各領域において重要な問題提起をなすものであるが、領域横断的な視点からみるのであれば、とくに「表象の次元」と「社会の次元」の両者の結びつきについてはさらなる議論の余地があるともいえる。本研究では前節で示したとおり、それらが重複する範囲において考察をおこなうことによって、より多角的に障害者をめぐる視線の問題を論じていくことになる。本論では上記の大まかな整理をふまえつつ、各段階で関連のある先行研究に適宜言及しながら議論を展開していく。

第3節 目的・課題

本研究の目的は、障害者表象をめぐる視線のありようが、社会的な障害者観の変容や障害認識の転換との関係のなかでどのように変容してきたのかを明らかにすることにある。とくに本研究では、笑いという要素とかかわりをもつ範疇において上記の目的を据え、歴史的・社会的な文脈のなかで障害者と笑いがどのような関係を切り結んできたのか、またそれがメディア表象の水準においてどのような関係性として描かれてきたのかを明らかにしていく。さらにそのような通時的変遷をふまえたうえで、現代的なメディア表象における障害者と笑いの関係が障害者の存在をどのように意味づけ規定しうるのか、あるいはそれをみるオーディエンスにとってそのような表象が障害者をいかなるものとして提示するのか、といった点についても考察していく。

既述のとおりメディアにおける「障害者表象」は、社会的な次元における「障害者像や障害者観」とつねに一定の相互関係におかれてきた。前者は後者のありようを反映するが、同時に、前者によって後者のありようが影響をうけたり方向づけられたりするという側面もありうる。そうであるからには、通時的な変化という点でもそれらは一定の連動性をもつのであり、メディアにおける障害者表象の変遷を明らかにするという事は、それをつうじて社会における障害者観や障害者観の変化を明らかにするという事でもある。

障害者表象の問題を論じるにあたって、本研究がとくに障害者と笑いの関係に着目するのは、以下の二つの理由による。一つには、障害者表象において笑いという要素が特別な位置にあり、その結びつきが稀有なものとされていることに起因する。従来、障害者と笑いの関係は、表象の水準においても、あるいは社会的な水準においても、ある特殊な緊張状態に置かれたものとして捉えられる傾向にあった。現代においても、障害者と笑いの関係は非常にナイーブな問題として扱われたり、それについて語る事自体がタブー視されたりしているが、本研究はあえてそのような領域に切り込むことで、そうした状況が陰に陽に抑圧しようとする何かを明るみに出すことを目指す。もう一つには、笑いがきわめて社会的な事象であることに起因する。なぜ笑いが生じるのか、あるいはなぜ笑えないのか、といった問題を考察することは、笑いの前提となる社会的な規範やコード、あるいはその営為にかかわる人々の関係性を明らかにすることでもある。笑いが保持するそのような視座を障害者表象の範疇において適用することは、障害者表象を社会的な水準とのかかわりのなかで論じようとする本研究にとって、より多角的な視野を与えうる。

上記にあげた目的を遂行するために、本研究では以下の四つの課題を設定する。第一の課題として、障害とは何かを検討する。ここでは歴史や社会のなかで障害がどのように捉えられてきたのかを示す。第二の課題として、メディアにおいて障害者がどのように描かれてきたのかを提示する。ここではメディア媒体の特性をふまえながら、障害者表象がどのような変遷を辿ってきたのかを考察する。第三の課題として、障害者と笑いがいかなる関係に置かれてきたのかを明らかにする。ここでは笑いの機能を整理したうえで、笑いが障害者との関係のなかでどのような位置を担ってきたのかを論じる。第四の課題として、笑いと障害者の新たな関係を示すような現代的な事例を分析する。ここでは障害者表象の一部に笑いという要素が積極的に取り込まれる状況をあげて、そこでの笑いの役割や障害者の位置づけについて議論する。この第

四の課題については、さらに二つの段階を設け、具体的な事例分析と、それをもとにした障害者の身体・行為・コミュニケーションの問題についての考察をおこなう。なお、これらの課題は次節で説明するような各章の流れと対応する形で遂行されることになる。

上記に示してきたように、本研究では「障害」「笑い」「メディア」という三つの要素が重なり合う範疇、すなわち「メディア表象における障害者と笑いの関係」というテーマのもとで、障害者表象の問題を考察していくことになるが、上記の三つの要素をどのような範囲で扱うのかということについても、ここである程度限定しておく必要があるだろう。まず「障害」という要素についてだが、本研究ではその種別や程度の差に拘泥せず幅広く論及することとする。というのも、障害者表象の水準においては、障害の種別や程度の差によって描かれ方にどのような違いがあらわれるのかということよりも、むしろその種別や程度の差にかかわらず、表象上で同じような問題を抱えていることを強調することが重要だと考えられるからである。つぎに「笑い」という要素についてだが、本研究ではそれが社会的な事象であるという理解のもとで議論を展開することとなる。笑いをめぐる研究については、それを心理的な事象として捉えたり、医学的効用をもたらす治療方法と位置づけたりする研究なども存在するが、本研究においてはあくまで笑いという営為に付随する社会背景や権力構造に目を向けることが重要になる。最後に「メディア」という要素についてだが、本研究では分析対象とする作品やコンテンツについて、それをなんらかの視覚表象を含むメディアに限定する。その理由としては、本研究が障害者表象を論じるなかで「障害の可視化」という問題を一つの論点とするからである。その点で、本研究における「障害者表象をめぐる視線」とは、障害者に対する「社会的なものの見方」という広義の意味でもあるが、字義どおりの「見るという行為」が「目に見える形で」障害者をどのような存在として提示してきたのかという狭義の意味をも含む。

第4節 概略

以下には、本研究の概略を示しておく。まず第1章の「障害者をめぐる視線の変遷」では、本研究が考察しようとする「メディアにおける障害者と笑いの表象」というテーマのうち、「障害」という要素について議論を展開することになる。すでに言及したように、障害者表象の問題は社会における障害認識や障害者観の問題と緊密に関連している。だとすれば、障害者をめぐる視線がいかなる変遷を辿ってきたのかを明らかにすることは、本研究が第2章以降におこなう具体的な表象分析においても、きわめて重要な基礎を提供するものになりうる。本章では、まず「障害」という概念をめぐる定義や認識について検討を加えたうえで、それを基点としながら「障害者」がいかなる存在として位置づけられてきたのかを考察していく。とくに昨今、盛んに提唱されるようになった「障害者共生」をめぐる言説にも注目し、そこでの共生の意味と、それがもたらす障害者観の問題点について論じる。

つづく第2章の「視覚メディアにおける障害者表象」では、本研究を構成する要素のうち、とくに「メディア」という部分に焦点を当て、メディアが形成する障害者表象の問題について検討する。ここでは視覚メディアの基本的な役割と、そこで描かれる障害者表象をめぐる力学に目をむける。より具体的には、写真、映画、テレビにおける障害者表象を取りあげ、個別的な作品の分析を交えながら、その歴史的変遷や障害認識との関連性を指摘する。ここで取りあ

げる写真、映画、テレビは、当然のことながら異なる特徴をもつメディアである。しかしその特異性の差異以上に重視すべき点は、それぞれのメディアにおける障害者表象がある特定のフレームを設定することによって障害者を可読的な存在へと転換する、という類似する問題を抱えてきたという点である。そのような問題意識は、第4章、第5章において現代的な障害者表象を議論の俎上に載せる際にも、重要な視座として機能することになる。

第3章の「障害者と笑いの関係」では、本研究を構成する要素のうち、とくに「笑い」の機能に着目しながら、笑いという営為が障害者にとっていかなる意味をもちうるのかを探っていく。そのためにはまず、これまで様々に論じられてきた笑いに関する理論を整理しながら、笑いが社会的な事象としてどのような機能や役割を担うものであるのかを確認しておく必要があるだろう。それをふまえたうえで、障害者という存在が笑いといかなる関係を切り結んできたのかを論じる。とくにここでは笑いと言語の関係について、「笑いの対象としての障害者」「笑いのオーディエンスとしての障害者」「笑いのパフォーマーとしての障害者」という三つの段階を想定することで、かつては「笑われる側」に位置していた障害者が、「笑いを享受する側」へと移行してきたこと、またごく稀にはあるが「笑わせる側」へと転換しうることを明らかにする。

第4章の『『バリバラ』が提起する笑いの意味』では、第3章で示された「笑いのパフォーマーとしての障害者」の一例として、NHKが放送する福祉番組『バリバラ』の分析をおこなう。当番組は障害という福祉的テーマを扱いながら、それをバラエティ番組という形式や笑いの要素とともに提示してきたという点で、稀有な位置づけにある。そこでの障害者表象には従来の障害者像への抵抗の企図が付随するが、その背景には『バリバラ』の前身となる福祉番組『きらっといきる』への自己批判的な視点が存在する。本章では『きらっといきる』から『バリバラ』への移行プロセスに焦点を当てながら、当番組が提起する笑いの意味を明らかにする。またその過程で、現代社会におけるバラエティ番組がいかなる位置づけにあるのかについても論及する。

第5章の「障害者パフォーマンスと身体・行為・コミュニケーション」では、『バリバラ』が提起するような「笑いのパフォーマーとしての障害者」の身体性に目を向け、「演じる」という観点からパフォーマー／オーディエンスの身体のありようについて考察していく。ここでは『バリバラ』におけるお笑いパフォーマンスを取りあげ、障害者パフォーマーの身体がいかに虚構性を維持／瓦解させるのかを検討する。とくに視覚メディアにおける障害の可視化が、ときに障害者パフォーマーの「演じる身体／演じられる身体」という二つの水準において虚構性の構築に深くかかわることを指摘したうえで、それがオーディエンスのパフォーマンス受容にいかなる影響を及ぼすかを議論する。またパフォーマーの身体と同様にオーディエンスの身体にも虚構性が介在することに注目し、「よきオーディエンス」を演じることがパフォーマンス受容のありかたを規定しうる可能性を論じる。さらにこれらのパフォーマンスをコミュニケーションという観点から捉えなおし、障害者パフォーマンスにおける「パフォーマー／オーディエンス」「障害者／健常者」の関係性や、そのパフォーマンスに対する意味づけの背後に、「よきコミュニケーション」を想定する態度が存在していることを明らかにする。

結論部にあたる終章では、本論での議論を整理するとともに、そのなかで浮上してくる問題

を今後の課題として提示する。メディアにおける障害者の問題をつうじてみえてきた笑いの社会的機能と障害者の社会的位置づけを明らかにするとともに、本研究で扱うことのできなかつた観点や新たに論じるべきテーマを明示し、本研究の今後のさらなる展開に向けて問題提起をおこなう。

第1章 障害者をめぐる視線の変遷

第1節 障害認識の変容

日常生活のなかで「障害」という言葉が用いられるとき、一般的にそれは「健常」な状態と対比された身体的状況を意味しており、それゆえに障害は「障害者の身体」から引き剥がすことのできない問題として捉えられることも多い。しかし、もう少し別の角度から検討するのであれば、障害とは決して障害者の身体にのみ帰属する問題ではない。一見すると自明で不変のものであるように思われる「障害」という概念は、それをどのような視点から捉えるのかによって、まったく異なるものとして認識されうる。だからこそ、ある社会のなかで障害がどのように認識されているのかを明らかにすることは、その社会における価値観や規範を明らかにすることもでもある。

障害をどのように定義し、どのように捉えるのか、という問いは、これまでも度々、様々な当事者活動や研究のなかで議論の俎上に載せられてきた。そのなかでも「障害の医学モデル」（以下、医学モデル）と「障害の社会モデル」（以下、社会モデル）は、障害の定義をめぐるもっとも基本的な理論であるといえる。これら両モデルにおける障害の捉え方の決定的な違いは、障害を障害者個人の問題として理解するのか、はたまた障害者をとりまく社会的環境の問題として理解するのか、ということにある。障害という言葉に対して現在でも強固な結びつきをもっているのは、このうち前者による捉え方だろう。障害とは何らかの原因によって生じた身体的・精神的な欠陥＝インペアメント（impairment）であると捉えることは、おそらく多くの人にとって違和感のないものであると思われる。このような態度は、とくに障害を医療の範疇において位置づけ、それを治療の対象としてみなすという特徴を有することから、医学モデルと呼ばれてきた。この医学モデル的な障害認識は、障害の除去に医療という手立てをもって対処するという点で、一見すれば肯定的なものにみえるかもしれない。しかしながら、障害をある特定の身体が有するインペアメントと捉えるということは、それを障害者個人にのみ帰属させて把握するという点でもある。これは換言すれば、障害とはその障害をもつ人間の問題なのであって、その障害を除去する方法や、障害から派生する様々な困難も、一義的にはすべてその障害をもつ人が負うものである、という閉鎖的な論理を生み出しかねない。さらにいえば、この医学モデル的な障害認識は、人々の身体を「異常／正常」という（恣意的な）基準によって分類するという意味でも、多くの問題をはらんでいる。ある特定の身体的状況を治療すべきものと定めるということは、同時にその身体の本来的なありべき状況として「健常な身体」なるものを暗黙裡のうちに想定するという点でもある。そこでは「健常な身体」という範疇から外れた身体は即座に治療の対象とされるが、そもそも「健常な身体」がいかなるものであるのかということが問い直されることはほとんどない。ようするに、「異常」とはつねに「正常」を基点として成立するのであり、しかもそこで前提とされる「正常」は社会的な信念によって所与のものとされているにすぎないといえる。

付言しておくのであれば、上記のような医学モデル的な障害認識は、リハビリテーション学という学問領域ときわめて親和的な関係にある。なぜならば、リハビリテーションとは身体的・精神的な機能や能力の欠損を「最大限回復させる」ということが目的とされているからである。

そこで目指される「回復」とは「悪い状態になったものをもとの状態に戻す」ことを意味しているが、そこにはインペアメントに対する「善悪」という価値観の付与と「もとの状態」の想定という二つのプロセスが介在している。リハビリテーション学におけるそのような考え方は、医学モデル的な意味での障害の除去と、理念的にも実践的にも共通の指向性を保持してきたといえる。

しかしながら他方では、障害が本当に障害者個人にのみ還元することのできる問題なのだろうか、といった疑義が提起されることになる。その背景には、障害を障害者個人のインペアメントの問題として捉える態度が、同時に、特定の身体に対する医療や治療では解決しえないような社会的な次元における様々な問題を後景化させてしまうことへの危機感や抵抗が存在している。そうしたなかで提起されてきたのが、医学モデルの見解を真っ向から批判する社会モデルであった。社会モデルでは障害を社会的障壁によって引き起こされるディスアビリティ（disability）と捉え、そのような障壁をつくり出している社会の側の問題として位置づけることの必要性が主張される。そのため社会モデルによれば、治療という行為をつうじて障害者個人にのみ変更を迫るのは誤りであり、社会の側の変革こそが求められることになる。この社会の側の変革とは、もちろんバリアフリーやユニバーサルデザインのような物理的なセッティングの改善も含んでいるが、より重要なことは、障害に対する社会的な認識が障壁の生成に加担しているということを指摘する点にある。ようするに、医学モデルではインペアメントそのものを障害として定義する一方で、社会モデルではインペアメントをめぐる社会的障壁やその結果もたらされる不利益を「障害」として定義するのである。

ここで注意しておきたいのは、両モデルがいかんにして枠づけられてきたのかという経緯である。通時的な流れとしてみるのであれば、一般化されていた医学モデル的な捉え方が先にあって、後発的にそれを批判してきたのが社会モデルであるという構図になる。しかし実際には、社会モデル的な捉え方が提起されたことで、はじめて医学モデル的な捉え方（あるいは、その問題点）が輪郭化されることになったという経緯がある。既述のように、医学モデル的な障害認識は重大な問題点を抱えているにもかかわらず、社会モデルの出現以前には、障害といえば一択的にそのような考え方にもとづく定義が意味されてきた。それに対して、従来の障害認識が障害者を一方的に位置づけ、ときに障害者の権利を阻害するものであるという疑義が呈されることで、両モデルの差異が明らかになったり、障害を多角的に定義づける余地が見出されたりするようになったのである。さらにいえば、医学モデルという名称自体も社会モデルがそれを批判的に名指すために与えられたという経緯をもつ。というのも、両モデルの間には、それぞれの主張をおこなう人々が立脚する立場に明確な対立関係があり、医学モデルが医療現場やリハビリテーション学のとりうる立場とされてきたのに対して、社会モデルは障害者運動や障害学のとりうる立場とされてきたからである。そしてこの障害学という学問領域こそが、リハビリテーション学に対する抵抗から生成されたものであることを想起すれば、社会モデルの登場は障害学の登場と表裏一体の関係にあることがよくわかる。

上記に示されるように、巨視的にみれば、障害をめぐる認識のありようは医学モデル的な捉え方から社会モデル的な捉え方へと推移してきたと整理することができる。しかしながら、現代社会において医学モデル的な障害認識が駆逐されたのかといえば、決してそうではなく、む

しろ立場によってはいまだに根強く医学モデル的な考え方が保持されている場合もあるし、それどころか一般的な認識としては依然として医学モデル的な障害定義が優位な状況にあることは否めない。ただし、様々な問題が指摘される医学モデルではあるが、そのような考え方が提示され始めた当初は、少なくともそれが差別や偏見に満ちた障害認識（あるいは障害という概念すら存在しなかった状況）への抵抗として存在しえたという意味で画期的なものであったかもしれない、ということは付言しておくべきだろう。

障害概念の誕生や医学モデルから社会モデルへの転換といった障害認識の変容は、障害をとりまく様々な歴史的な出来事とのかかわりのなかで生じてきた。障害概念のもっとも古い定義がいつ提起されたのかということを確認することはきわめて難しいが、1948年の「障害者の権利宣言」には障害に関する明言が確認される（佐藤，2013：225）。障害概念の発展においてとくに重要な契機となった出来事としては、1953年以降に展開されるノーマライゼーション理念に関する主張や、1980年の「障害者の権利条約」、1981年の「国際障害者年」、1983年の「国連・障害者の10年」などがあげられる。

このような流れのなかでも、とくにノーマライゼーションやインクルージョンといった理念は、馴染みやすく求心力をもちやすいキーワードとして流布してきた。しかし、障害概念がそうであるように、ある理念や概念がいくつかの側面をもち、ときに一枚岩では語ることができない状況をうみだしてきたことには注意が必要である。たとえばノーマライゼーションの理念はその典型的な例であるとえる。もともと知的障害者福祉の取り組みのなかで発展してきたノーマライゼーションは、1953年にバンク・ミケルセンが提唱し、その後、ニリエとヴォルフフェンスベルガーが展開する議論のなかで様々な障害にかかわる理念となった。問題は、河東田博が指摘するように、ノーマライゼーションの理念がときに同化的側面／異化的側面をもつものとして解釈されてきたということである。たとえば、バンク・ミケルセンによる初期のノーマライゼーションの定義は「精神遅滞の人々のために、できるだけノーマルな生活状態に近い生活をつくりだすこと」という同化的側面をもつものであったが、後に、多様性の容認を前提とした障害者の平等や権利獲得という異化的側面をもつものへと変化していく（河東田，2009：44；52）。ニリエによるノーマライゼーション理念においても、「社会の主流となっている規範や形態にできるだけ近い、日常生活の条件を知的障害者が得られるようにすること」という同化的側面は、「選択の自由と自己決定の権利」や「個人が他人とは異なるままであることができる権利」を重視する異化的側面へと変化していく（同書：65-66）。上記のうち「ノーマルな状態」や「主流な規範」を定め、それに近づけることを目指す同化的な意味でのノーマライゼーションが批判されてきたことは想像に難くない。しかし、それが異化的な意味でのノーマライゼーションへ変化したとしても、依然として「ノーマルな状態」や「主流な規範」自体は問い直されることがないままであるならば、それはやはり医学モデル的な障害観の範疇を出るものではない。

ノーマライゼーションのそのような側面は、ある点でリハビリテーションとも重なり合う部分をもつ。既述のとおり、社会モデルが批判の対象として位置づけてきた医学モデルはリハビリテーション学と親和的な関係にあるが、リハビリテーション学的な障害観を見出すことのできる典型的な例が、1980年に「世界保健機構（World Health Organization）」（以下、WHO）

によって定められた「国際障害分類初版」の「機能障害・能力障害・社会的不利の国際分類 (International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps)」(以下、ICIDH)である。ICIDHでは障害を「機能・形態障害 (Impairment)」「能力障害 (Disability)」「社会的不利 (Handicap)」という三つの階層に分類している。ICIDHによれば、疾病等により生じる機能・形態障害は能力障害をもたらし、社会的不利につながるとされる。ここでは障害が何らかの原因の帰結として生じるものと捉えられ、「インペアメント」「ディスアビリティ」「ハンディキャップ」の差異は、その因果関係を土台とした段階的・階層的な関係にもとづくものとみなされている。ここではたしかにインペアメントだけでなくディスアビリティやハンディキャップという障害の側面が想定されてはいる。しかし重要なことは、それが(インペアメントは不変のものであっても)ディスアビリティやハンディキャップについては治療可能であるという認識の反映であり、「能力の低下を改善・回復する」というリハビリテーションの理念にもとづく発想自体は保持されたままだという点である。しかも上記の分類で想定される社会的次元とは、あくまで障害者の日常的な動作に影響する範疇において言及されたものである。それゆえに、ICIDHにおける障害定義は身体の機能的側面しか考慮に入れられていないとして、批判の対象になっていく。

このICIDHにおける障害定義の対抗勢力の一つとなったのが、国際的障害者団体「障害者インターナショナル (Disabled Peoples' International)」(以下、DPI)である³。ICIDHの障害分類を問題視していたDPIは、1981年に社会モデル的観点からインペアメントとディスアビリティを定義している。そのような批判は、1990年代に入るとWHOの国際機能分類を改訂する動きへとつながっていく。さらに遡れば、DPIの障害定義は、1970年代にはイギリスの障害者運動団体である「隔離に反対する身体障害者連盟 (Union of the Physically Impaired Against Segregation)」(以下、UPIAS)がすでにおこなっていたインペアメントとディスアビリティに関する以下の定義にもとづいている。

インペアメント：手足の一部、または全部の欠損、あるいは手足の欠陥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、またはほとんど考慮せず、そのことによって彼らを社会活動の主流から排除する現在の社会組織によって生じる不利益、または活動の制約 (UPIAS, 1976: 3-4; オリバー, 2006: 34)。

ここには明らかに、障害をインペアメントという個人的機能によってのみ捉えるのではなく、ディスアビリティという社会的側面から検討しようという意識が認められる。そして、UPIASとDPIによるこれらの議論は、のちにマイケル・オリバーによって社会モデルとして展開されていく。オリバーはイギリス障害学の創始者であり、その主張は社会モデルの基本的な理論として現在でもしばしば参照されている。現在の障害学では、同じ社会モデル的な障害の捉え方でもイギリス障害学とアメリカ障害学⁴の間には異なる点があるとされているが、オリバーの議論はそのうち前者の領域において中心的な位置を占めている。オリバーの社会モデルに関する主張は、資本主義社会における労働という観点から展開される。そこでは雇用の機会に際

して障害者が正当な扱いを受けられない社会状況が議論の対象となる（オリバー，2006）。

新しいパラダイムが含んでいる中でもっとも根本的な変革は、ある特定の個人の身体的制限から、ある特定のグループやカテゴリーの人々に制約を強いている物理的・社会的環境へと焦点を変えるということである。（中略）それゆえ、社会モデルにおける調整とは社会にとっての問題であり、障害者個人の問題ではない（オリバー・サーペイ，2010：45）。

上記に示されるように、オリバーの主張は社会の側の変革を求めるという点で重要な意味をもつ。しかしその一方で、オリバーの社会モデルに対して批判が呈されてきたこともまた事実である。それらの批判を先導してきたのは、ジェニー・モリスやリズ・クロウといった1990年代におけるフェミニスト障害学の研究者らであった。

障害の社会モデルを新しい視点でとらえ、その複雑な要素すべてを統合することを学んでいかななくてはならない。ディスアビリティとインペアメントがどのように同時に作用しているかを認識することは決定的に重要である。社会モデルは、ディスアビリティでもってすべてが説明できるとも、インペアメントを考慮しないとも言ってこなかった。しかし、そこから端的に受ける印象は、インペアメントによる経験を私的な領域に押し込めて、公的で政治的な分析に統合することに失敗してきたということである（Crow，1996：66）⁵。

モリスやクロウの批判は、オリバーの社会モデルが社会の側の変革を強調するあまり、インペアメントや障害者個人の経験を軽視している、というものである。そこでは、「障害者」であり「女性」であるという状況に立ったときには、むしろ個人的経験やインペアメントは重要な問題として捉えられるべきであり、それを抜きにして社会の変革のみが主張されたとしても解決には結びつかない、ということが提起されてきた（Morris，1991；Crow，1996）。ただしそのような批判は、オリバーの社会モデル的な考え方そのものを否定したり、医学モデル的な思想への回帰を指向したりするものでは決してない。杉野昭博は、フェミニスト障害学による批判を以下のように位置づけている。

1990年代初頭のイギリスにおけるフェミニスト障害学による社会モデル批判は、男性障害者を中心として発展してきたイギリス障害当事者運動と障害学において、はじめて女性障害者たちが運動の「主役」として名乗りをあげた歴史的イベントであり、したがって、その社会モデル批判も、女性障害者という立場から社会モデルに新しい視角を提供し、社会モデルの理論的發展に寄与したものだと言える（杉野，2007）。

このような指摘をふまえれば、フェミニスト障害学の成した仕事は、どちらかといえば当初の社会モデルに欠落していた視点を補うものであると理解することができるだろう。

さらにいえば、社会モデルへの批判は、そもそもインペアメントとディスアビリティを二元化し、固定的なもののみなしてしまう、ということへも向けられてきた。とくに社会モデルが

ディスアビリティについては社会的で変革可能なものであるとする一方で、インペアメントについては生物学的で自明なものであると捉えているのではないかという主張（Shakespeare & Watson 2002）は、その二元化に疑義を呈するものである。しばしば指摘されることであるが、これはフェミニズムにおけるセックスとジェンダーの二元論をめぐる議論と共通点をもつ（後藤，2007；菊池，2013）。というのも、かつてジュディス・バトラーが指摘したとおり、セックスとジェンダーの二元論には、後者の区分を社会的・文化的に構築されたものであると強調するあまり、暗に前者の区分を生物学的な本質としてみなしてしまう、という構造的陥穽に陥る可能性があるからである（バトラー，1999）。そのような議論をふまえたうえで、セックスや身体が社会的・文化的に構築されるものであるのと同様に、昨今の障害学においてはインペアメントやそれをめぐる身体もまた様々な文脈のなかで構築され意味づけられるものであると認識されている。

ともあれ、社会モデルについての議論が発展するなかで、それが各方面に大きなインパクトを与えたことは事実である。その影響は、社会モデルが直接的な批判対象としてきた WHO による国際障害分類にもおよぶ。2001年に「国際生活機能分類（International Classification of Functioning, Disabilities and Health）」（以下、ICF）として改訂された国際障害分類では、そこでの障害定義が対立的な関係にあった社会モデルをも包摂しうるものであると主張される。

障害と生活機能の理解と説明のために、さまざまな概念モデルが提案されてきた。それらは「医学モデル」対「社会モデル」という弁証法で表現されうる。（中略）ICF はこれらの2つの対立するモデルの統合に基づいている。生活機能のさまざまな観点の統合をはかる上で、「生物・心理・社会的」アプローチを用いる。したがって ICF が意図しているのは、1つの統合を成し遂げ、それによって生物学的、個人的、社会的観点における、健康に関する異なる観点の首尾一貫した見方を提供することである（厚生労働省，2002）。

換言すれば、これはリハビリテーション学の領域においてさえ社会モデルが無視できない存在となったことを示しているが、ICF の定義が両モデルの「統合」ではなく「妥協」であり、そこに矛盾が含まれることには留意が必要である（杉野，2007）。

以上に確認してきた障害認識の変遷は、社会における障害者の立場の変化ともゆるやかに一致している。なぜならば、障害者に対していかなる視線が投げかけられてきたのかということは、障害者が社会的にどのような位置づけに置かれてきたのかということと緊密な関係にあるからである。上記に提示してきた「障害認識」「障害定義」の問題を、次節では「障害者観」という切り口へと移行させることによって、もう少し別の角度から障害者をめぐる視線の変遷について議論していく。

第2節 障害者観の変容⁶

本研究のテーマとなる「メディア表象における障害者と笑いの関係性」の問題を論じるうえで、社会のなかで障害がいかなるものとして捉えられてきたのか、また障害者がいかなる存在として位置づけられてきたのか、という点はもっとも重要な要素となる。なぜならば、メディ

ア表象と人々の物事に対する認識は相互に影響しており、それらを切り離して考えることはできないからである。より具体的にいえば、メディアのなかに描かれる障害者像は日常世界における人々の障害者観のあらわれであり、また日常世界における人々の障害者観はメディア表象によって形成される。つまりメディア表象とは現実社会を映し出すと同時に、私たちが物事を見たいように見るための認識枠組みを提供する装置でもありうるのだ。本章では障害認識や障害者観の変遷について、とりわけ人々がそれを「どう見てきたのか」という視線の問題として捉えながら考察していく。

現代の日本社会において、障害者はいかなる存在として位置づけられているのだろうか。多くの人々は学校制度のなかで、「障害者が困っていたら手を差し伸べる」ことを（ごく少ない時間を用いて）教育される。街へ出れば、点字ブロックや車いす用トイレのような「障害者のための設備」を（ごく限定的な形態で）目にすることができる。テレビをつければ、「障害を乗り越えがんばる障害者」の姿に（ごく短絡的に）感動することもできる。現代社会では、少なくとも表向きには、「差別をなくし障害者とともに生きる共生社会を目指そう」という流れが認められる。このような流れが生じてきた背後には、障害者のイメージに対する段階的な変化が存在している。そしてそれらのイメージは、当該社会において人々が障害者を理解可能な存在として位置づけるための枠組みとして機能してきたといえる。

以下には、とりわけ日本社会の文脈において、障害者に対するイメージがいかなる変遷をたどってきたのかという通時的な流れを追っていくことになる。そのためには、まず一般的に障害者観がどのように変容してきたと捉えられているのか、ということ把握しておく必要がある。長谷川潮は『障害者白書』⁷が想定する障害者観の段階的な変化を参照しながら、社会における障害者観が「差別」から「同情」へ、「同情」から「共生」へという方向に変化してきたことを指摘している。その変化は以下の三つの段階として提示されている。

- ①無知と無関心による偏見と差別の障害者観
- ②「かわいそう」「気の毒」という憐れみ、同情の障害者観
- ③障害者は障害のない人と同じ欲求・権利をもつ人間であり、社会のなかで共に生きていく仲間であるという「共生」の障害者観（長谷川，2005：18）。

長谷川が「巨視的に見れば」と前置きしているとおり、上記の区分はごく簡潔な見取り図にすぎないし、その段階化はあくまで政府によって提示された議論だともいえる。しかし、だとしても、ここで「差別」から「同情」へ、「同情」から「共生」へという流れが、前節で確認してきたような障害認識の変容の流れと分かちがたく結びついていることを確認しておくことは重要な作業である。通時的な流れのなかで三つの段階の境界線を明確に示すことは不可能であるが、まず「差別の障害者観」から「同情の障害者観」への転換には、障害者が福祉的制度や教育・医療の現場において「保護されるべき存在」と位置づけられるようになったことが一つの条件としてあげられる。それは障害認識の次元でいえば、障害概念が登場し、「逸脱的差異」や「異常」としてしか認識されえなかったものが「障害」という概念によって意味づけられるようになったこととも一致する。とくに「同情の障害者観」が医学モデル的な障害認識ときわ

めて親和的なものであることには留意が必要である。医療という文脈においてつねに障害者が「治療を施される存在」「庇護される存在」として位置づけられてきたことは、医学モデル的な発想がインペアメントとしての障害を「欠陥」「欠損」として強調することで、障害者を「弱者」という立場に囲い込んできたということでもある。あからさまな差別や偏見が非難の対象となる社会においては、「弱者」としての障害者は人々に「恐れ」ではなく「憐れみ」を抱かせることになるが、そこに恐れが生じない理由の一つには、「障害者」というカテゴリーが彼らを人々にとって理解可能な存在とさせていることが大きいといえる。

障害者にかぎらず、ある人々をある特定のカテゴリーと結びつけるという行為は、利便性が高いゆえに多くの問題をはらんでいる。ハーヴィー・サックスは「成員カテゴリー化装置」の概念によって、カテゴリーというものが人を特徴づけたり、人が周りからどうみられるのかということを決定づけたりするために用いられていることを指摘している。日々、私たちは「性別」や「年齢」や「国籍」などを生成する様々なカテゴリーを使いながら、ある人々をあるカテゴリーの成員として枠づけるといった行為を実践している。とくにサックスの議論をつうじてみえてくることは、それらのカテゴリーが多くの場合にカテゴリー化される人自身によって選択されたり所有されたりするわけではなく、他者によって付与されたり管理されたりするものだという点がある。そのようなことを示す例として、サックスは「ホットロッダー」（ホットロッドと呼ばれる改造車によってドラッグレースをおこなう若者）と「ティーンエイジャー」（支配的な文化に従順で善良な若者）の違いについて言及している。これらのカテゴリーはどちらも若者に対して使用されるカテゴリーであるが、「ティーンエイジャー」が大人（カテゴリー化されるメンバー以外の人々）によって所有されたカテゴリーであるのに対して、「ホットロッダー」は彼ら自身（カテゴリー化されるメンバー）によって所有されたカテゴリーであるという。その意味で、「ホットロッダー」というカテゴリーは支配的な文化に対する「革命」を企図するものになりうるとされる（サックス、1990、1987）。

このような視点は、「障害者」というカテゴリーについても共通の問題提起をおこなう。「障害者」とはいったい誰によって与えられ、所有されたカテゴリーなのだろうか。もちろん「障害者」というカテゴリーによって指呼される人々のなかには、そのカテゴリーを進んで受け入れる人もいれば、それに対して抵抗の意を示す人もいるのだから、それを一面的に捉えることはできない。ただ一つ指摘できることは、「障害者」というカテゴリーによって指呼される人々は、ある側面においてそのようなカテゴリーと結びつけられうるだけであって、つねに「障害者」としてのみ存在しているわけではない、ということである。これはたとえば、「ろう文化宣言」において表明されたろう者の立場に関する主張をみれば明らかである。

「ろう者とは、日本手話という、日本語とは異なる言語を話す、言語的少数者である」——これが、私たちの「ろう者」の定義である。これは、「ろう者」＝「耳の聞こえない者」、つまり「障害者」という病理的視点から、「ろう者」＝「日本手話を日常言語として用いる者」、つまり「言語的少数者」という社会的文化的視点への転換である（木村・市田、2000：8）。

この「ろう文化宣言」には、「障害者」という視点から「日本手話話者」という視点の転換によって、「ろう者」というカテゴリーを自らの手に取り戻そうとする態度が含意されている。つまり、ここでは「ろう者」というカテゴリー自体が放棄されるわけではないが、そこに付随する「障害者」というカテゴリーについては否定的な立場をとり、代わりに「日本手話話者」というカテゴリーが提示されるのである。

これはおそらく、「社会モデル」が「障害」という概念についておこなってきた、インペアメントからディスアビリティへの意味転換とも重なる。オリバーは、医学モデル的な認識と社会モデル的な認識の差異を念頭に置いたうえで、「障害者」をいかに定義するかということが、障害者が置かれる状況にまで影響を与えることを指摘している。

障害の場合も、それが悲劇とされるなら、障害者は悲惨な事故や環境の犠牲者であるかのように扱われるだろう。こうした取扱いは、日常的な相互作用のなかだけに起こるのではなく、悲劇の犠牲者たちにその埋め合わせをしようとする社会政策にも反映される。それに代えて、障害者は社会的な抑圧を受けていると定義されるなら、論理的帰結として、障害者は境遇がうみだす個々の犠牲者というよりは、社会的な配慮を受けずに無視されてきた集団的な犠牲者として見なされうるだろう（オリバー、2006：21）。

これらの議論をふまえると、障害者観の変容の背後には、二つの水準においてある種の圧力が介在していることがみえてくる。すなわち、まず一つには、そもそも彼らに「障害者」というカテゴリーが付与された時点において、もう一つには、そのカテゴリーに特定の価値観やイメージが結びつけられることによって、多くの場合に障害者は一方的に指呼されまなざされてきたといってもよい。

ここでいま一度、冒頭に提示した三つの障害者観に立ち返ってみたい。そこでは社会における障害者観が「差別」から「同情」へ、「同情」から「共生」へと変化してきたことが示されていた。ここで注意すべきは、これまでみてきたような「同情の障害者観」に付随する問題点が、「共生の障害者観」の段階において解決されたのかということ決してそうではない、という点である。

大きな流れとしてこういう展開があることは確かだろうし、それは基本的に肯定すべきものである。（中略）ただし、現在においても、① [差別の障害者観] や② [同情の障害者観] の障害者観がまったくなくなっているわけではない。比率はともかく、これらの障害者観も混在しているのである。しかし共生の障害者観が普遍的になったとしても、それで障害者の問題がなくなるわけではない。実は共生の障害者観も、微妙な思想的問題を抱えている。すなわち、共生の障害者観は、障害者が自分の条件の中で精一杯生きることを肯定しようとするあまり、ときとして、障害自体に何か価値があるかのような観念を導き出すことがある（長谷川、2005：18）⁸。

上記の記述から読み取ることができるのは、「共生の障害者観」なるものが非常に巧妙な構造

をもっているということである。そもそもそれが障害者観であるかぎり、「共生の障害者観」は他者が障害者をいかにまなざし、いかに意味づけるかという次元に置かれた問題となるはずである。それにもかかわらず、「共生の障害者観」には「障害者が自分の条件の中で精一杯生きること」という、それがあたかも障害者自身によって実践されてきた自己呈示であるかのような感覚が包摂されているのである。言い換えれば、そこには「障害者が自分の条件の中で精一杯生きること」と「それを肯定しようとする」という異なる水準の行為が並置されるという構図が存在しているわけだが、これは決して記述のレベルの問題ではない。

ここで考えなければならないことは、「共生」という概念が何を意味しているのかということである。現代社会において、「共生」という言葉はもはや目新しいものではなくなった。「障害者共生」「多文化共生」「自然との共生」など、「共生」というフレーズは多くの場面で親和的でポジティブな指向性をもつものとして、人々から肯定的に受けとられている。しかし、このような共生言説がいったい誰の立場からどのような意図をもって発せられたものであるのかということには留意が必要である。

昨今、流通している共生言説がとりわけ行政や福祉制度と結びつきながら発展してきたものであることを看過することはできない。たとえば内閣府ホームページでは「障害者施策」について「障害の有無にかかわらず、国民誰もが互いに人格と個性を尊重し支え合って共生する社会を目指し、障害者の自立と社会参加の支援等を推進します」（内閣府，2014）と述べられている。この記述は、一見すると非常に寛容な社会のありようを示しているようである。しかし、ここで「共生」と「自立」が表裏一体のもとして語られていることには注意が必要である。ここでの「自立」というのが非常に曖昧であり、それは大まかにいえば障害者が隔離的状况から社会に出て自立生活を送るということを示していると思われるが、そこには経済的自立という側面が含まれていることも事実だろう。そのような側面について、堀正嗣は今日の福祉制度が新自由主義を補完するものとして機能していることを指摘している。

現代日本の障害者を取り巻く状況は、このような新自由主義的な政策と社会の変化に規定されている。たとえば障害者自立支援法における「疑似市場」の導入や「保護から自立」への動きは、反福祉国家を体現したものである。また能力主義・競争主義教育の加速と特別支援教育の導入は、市場原理主義・企業中心主義・反福祉国家を教育に適用したものである。現代の障害者福祉・教育においては「自立」がキーワードとなっている。たとえば障害者福祉は支援費制度から自立支援法に変わり、自立支援給付・自立支援医療・自立支援協議会などの言葉に象徴的なように、自立支援がその中心に置かれた。（中略）ここで採用されているのは、小泉内閣以来歴代政府が採用してきた新自由主義的な経済政策・社会政策にもとづく自立観である（堀，2012：268）。

このような自立観が、一見すると正反対の性質をもつように見える「共生」概念とともに語られる状況は、何をあらわしているのだろうか。そこでは「共生」概念が本来意味していたはずのものから、文脈依存的で解釈の幅をもつ曖昧なものへと変化してきたことがみえてくる。たとえば「多文化共生」についていえば、かつてエスニック・マイノリティによる差別解放運

動との結びつきのなかで用いられてきた「共生」という言葉が昨今では行政用語として流布することで、その批判的意図を失い、無批判・無条件に称賛されるものとなっている（塩原，2010：63；岩渕，2010：16-17）。そして「共生」がスローガン化され、人々の同意を得るための手段として用いられる状況は、「障害者共生」をめぐる状況にも当てはまる（好井，2011：10；長谷川，2005：18）。これらの状況をみると、「共生」というフレーズは「多様な人々が置かれた差異のある状況をそのまま受け入れる」ということを意味するわけではなく、「すでにある社会的状況を維持するために差異を抑圧し組み込む」ということを含意していることが理解できる。

これは現代社会における障害者の立場をとりまく同化と異化の力学とも近似する問題といえる。石川准は社会と障害者の関係について、同化と異化をめぐる四つのパターン（A「同化&統合」、B「異化&統合」、C「異化&排除」、D「同化&排除」）をあげながら、以下のよう

に指摘している。

社会が同化主義であるなら、人々はC「異化&排除」かA「同化&統合」に置かれることになる。社会が差別主義的である場合は、人々はC「異化&排除」とD「同化&排除」のいずれかに置かれることになる。二つの社会特性に共通する場所としてC「異化&排除」があり、社会が差別主義であることを露呈する場所としてD「同化&排除」があり、社会が同化主義的であることを表現する場所としてA「同化&統合」がある。（中略）こうして社会が押し付ける図式に従順に従ってどちらかを選ぶというのではない道、C「異化&排除」にあま

んじずに、またA「同化&統合」を望むのでもない道、D「同化&排除」からB「異化&統合」を目指し続ける道、どちらかに生き方を馴化しないという戦略を考える必要に帰着する（石川，2002：39）。

「共生」というスローガンをういながら「すでにある社会的状況を維持するために差異を抑圧し組み込む」という状況は、上記のうち、まさにA「同化&統合」的な状況を想定して提起されたものであるといえる。あるいは、そのような意味での「共生」においては、障害者の側がどのような態度を選択するかということ自体がなおざりにされている可能性すらある。

このような状況をふまえたとき、はじめから異化という方向性を考慮にいれたうえで「共生」を捉えようとする栗原彬の議論は、重要な視点を含んでいるといえるだろう。

〈共生〉は、コミュニケーションへの疑い、むしろコミュニケーションの不可能性から出発する交りの企て、といえる。〈共生〉は、コミュニケーションがしばしば導く同一化、同質化ということとは逆のベクトルを示している。〈共生〉は、自律したもの同士の、つまり異なるコードをもつものとの間の、〈異交通〉としてしか成り立たない（栗原，1997：25）。

ここで注目したいのは、上記の指摘が同化的な意味での「共生」を批判すると同時に、同化的な意味での「コミュニケーション」を批判しているということである。それは、とくに言説のレベルにおいて、「共生」や「コミュニケーション」がいかに（表面的な）「伝え合い」や「わかり合い」⁹を表明するための都合のよいキーワードとして用いられてきたのかということ、そ

してそれが障害者共生という文脈に適用される際には、そこでの「わかり合い」がいかに一方的なもの（社会が障害者を「わかる」＝理解可能なものとして位置づけるという程度の意味でしかないこと）として想定されているのかということを示唆している。

これまでの議論では、社会における障害者観が「差別」から「同情」へ、「同情」から「共生」へという方向性をもって変容してきたこと、またそれらの各段階にも障害者に対する様々な視線や意味づけが包摂されうることを確認してきた。人々が障害者に対していかなる視線を差し向けるかということ（あるいは、そもそも障害者が一方的に視線を向けられる対象として位置づけられ続けてきたこと）は、ときに社会における障害者の位置づけを規定するほどの力もちうる。しかもそのような視線の効力は、メディア表象という水準に昇華されることによって、より無批判的に保持されることになる。というのも、とくに視覚メディアの受容においては、そもそも「見る」ということがはじめから織り込みずみであり、それがどのような視線であれ許容されているからである。次章では視覚メディアのうち、とくに写真、映画、テレビというメディアウムを取りあげ、そこでの障害者表象とその背後にある障害者への視線のありようを明らかにしていく。

第2章 視覚メディアにおける障害者表象

第1節 写真における障害者表象¹⁰

写真という媒体にとって、古くから障害者の身体は格好の被写体として捉えられてきた。より厳密に言えば、そのような身体は「障害」という範疇において位置づけられる以前から、「異質なもの」「フォトジェニックなもの」として人々のまなざしの対象になってきたといえる。様々なメディアのなかでも、本章においてまず写真というメディアを議論の俎上に載せておくことは、障害者表象の通時的な展開を概観するために適した判断であるといえるだろう。ここでは、写真における障害者表象の変遷とそこに含意される障害認識の変容について考察していくが、その前提としてまず写真というメディアの特性を確認しておく必要がある。

写真とはあるがままの現実を写し取ることのできる媒体である——これは写真が登場して以来、人々にもっとも強く意識されてきた特性であるといえる。ロラン・バルトが「それは＝かつて＝あった」という言葉であらわしたように、写真はそれが撮影された瞬間において、そこに写された被写体がたしかに存在した、ということを証明する力をもつ（と信じられている）。これはしばしば「写真の透明性」と表現されたりもする。バルトは「写真には偶発的なものが見えれば詰まっていた、写真はそれを包んでいる透明な薄い膜にすぎない」（バルト、1985：10）と述べているし、スーザン・ソントグは「絵画や散文で描いたものは取捨選択した解釈以外のものではありえないが、写真は取捨選択した透かし絵として扱うことができる」（ソントグ、1979：13）と指摘している。アンドレ・バザンが指摘するように、この透明性は写真が他のメディアよりも客観性・現実性に優れたメディアであるという感覚をもたらし、その客観性・現実性はそこに写された事物の存在を人々に信じさせる力を写真に与える（バザン、1970）。それは、写真が加工・編集可能なデジタルメディアとしての側面をもつようになった現代においてさえ、人々が写真に「証明」や「記録」といったはたらきを認めていることをみれば明らかだろう。

しかしその一方で、写真に付随する意味や意図は、かならずしも透明なわけではない。これはメディア的な特性における「写真の透明性」とは反対に、「写真の不透明性」として捉えることができる（松本、2007）。すなわち、写真の意味ははじめからそこに存在するのではなく、その写真が置かれた社会的な文脈やそれをとりまく様々な言説のなかで生成されるものなのである。とりわけ言語的なコードが介入することによって写真の意味が決定されるということは、これまでも様々な論者によって指摘されてきた（バルト、1984；フルッサー、1999；Sekula、1984）。とくに写真の場合には、そこにキャプションが付与されたり、それが写真展や写真集、雑誌やウェブサイトといった他メディアのなかに所収されたりすることが、その意味の規定に大きく影響している。このような状況は、ヴィレム・フルッサーによる「流通装置は写真にその需要にとって決定的な意味を授ける」（フルッサー、1999：69-71）という指摘にもつうじる。

以上のような写真の特性を考慮に入れるのであれば、写真における障害者表象は現実社会における障害者の姿を素朴に反映したものであるというよりも、むしろ障害や障害者に対するその社会の価値観を織り込みながら構成されたものであるといえる。さらに言えば、バザンが指

摘するような写真の客観性・現実性によって、写真における障害者表象は（逆説的に）人々の障害者に対する認識枠組みを決定づける（障害者とはこういうものらしいと信じ込ませる）可能性すらはらんでいる。そして、そのような認識枠組みが、現在において「ユニークで普通の身体」という両義的で複雑な障害者の位置づけを派生させていることは看過できない。その意味を検討するには、いくつかの段階における写真における障害者表象の歴史的変遷を確認しておく必要がある。

「障害」という概念が一般的に普及する以前から障害者を被写体とした写真作品は存在してきたが、当時、それらの写真に写された人々が「障害者」とは別の枠組みによってまなざされ、理解されていたということは重要である。そこでの「別の枠組み」とは、かならずしも（障害者表象の一般的な流れが示すような）差別的なまなざしによるものとはかぎらないが、ある種の分類不能性をともなっていたことがうかがわれる。そのような状況を示す格好の事例が、アウグスト・ザンダーによる写真作品である。

ザンダー（1876-1964）はドイツの写真家で、『時代の顔』（1929）や『20世紀の人間たち』（1980）といった写真集は現在でも写真史における重要な位置を占めている。ザンダーの写真の特徴は何よりもまず肖像写真という形式にあり、とくにそれを用いてドイツ国民を分類し、いわば人間の見取り図のようなものを示そうとした点にある。『20世紀の人間たち』はザンダーの死後に取りまとめられ出版された写真集であるが、『時代の顔』がその中間報告として位置づけられるように（塚原，1999）、彼の写真作品は当初からタイポロジーという構想のもとに撮影・構成されてきたものであることがわかる。ザンダーの写真がドイツの「あらゆる人々」の存在を明るみに出そうとしたことは、ナチス政権への抵抗として肯定的に捉えることもできるだろうが、別の側面からみれば、そのタイポロジーにはやはりいくつかの問題が付随している。とりわけザンダーの写真が「疑似科学的中立性」に支えられているという批判（ソントグ，1979）は、そこでのタイポロジーが自然を装いつつ演出されたものであり、「ありのまま」の現実を写し出すかのような写真にも一定の意図が介入していることを示している。

『20世紀の人間たち』には七つの項目（「農民」「労働者」「婦人」「身分、職業」「芸術家」「大都市」「最後の人々」）が設定されており、写真集を構成する個々の写真はそれらのカテゴリーに適合するように配置されている。ザンダーの写真に写る人々は一目で彼らの職業や階級がわかるような格好をしている（たとえば、「農民」の傍らには農具が置かれたり、背景には畑が広がっていたりする）が、それは職業や階級に属する形で人間をステレオタイプ化することにはほかならない。奇妙に感じられるのは、そこに設定されたカテゴリーがあらゆる職業や階級を網羅しているかのような、また、そこに写された人々がそれらのカテゴリーに当てはまる者としてのみ存在しているかのような印象を与えている点である。それにもかかわらず、ザンダーの仕事が（ナチス政権によって抑圧された）ドイツの本当の姿として受容されていたということは、写真の透明性・現実性・客観性への信頼が現実世界の認識にまで影響を与えうるということを示唆している。

しかしザンダーが試みたタイポロジーの限界は、『20世紀の人間たち』のなかで七つめに用意された「最後の人々」というカテゴリーをみれば明らかである。なぜならば、そこには（現在でいうところの）「障害者」を被写体とした写真を含む様々な作品（「目の見えない子供たち」

「小人症の人々」「原発の被害者」「老衰した老人」「死」といったキャプションが付された11枚の写真)が集められ、分類から零れ落ちてしまうものを分類するためのカテゴリーとして機能しているからである。このカテゴリーが用意されることで、そこに写された人々が「農民」や「労働者」であったかもしれない可能性はすでに排除される。付言しておくならば、その写真集では、もともと「盲目であること」や「老いていること」など、ある種の身体的な属性や状態をもつとみなされる被写体が「最後の人々」として一括してカテゴライズされ、またそれが他の様々な職業カテゴリーと並置されるという恣意的な操作により、もともとは「農民」や「労働者」であったかもしれない彼らの職業や立場が隠蔽され、そのかわりに過度に強調されたインペアメントが社会的な次元へと(しかも排他的で周縁的なかたちで)組み込まれる。これは「障害者」や「老人」や「死者」を一般的な職業や階級には属することのできない「異質な存在」とみなすこと自体が社会の認識をよく反映しているともいえるが、それを「最後の人々」というタイトルのもとで認識可能な存在へと変換すること、彼らを(あからさまに切り捨てるのではなく)社会に組み込みつつ周縁化するという巧妙さにはある種の暴力性が認められる。

ザンダーの試みとは対照的に、社会的に周縁化された人々をあえて「他者」として位置づけようとしたのがダイアン・アーバスである。アーバス(1923-1971)はアメリカの写真家で、当時の社会では「フリークス」として認識されていたような人々(小人、芸人、女装者、ヌーディストなど)を好んでポートレートの被写体としていた。ザンダーの写真が「あらゆる人々」をドイツ国民の名のもとに統合・分類することを目的としていたのとは反対に、アーバスははじめから「あなたは他人になり変えることは不可能」という意識のもとに被写体を同化不可能な存在として他者化しようとした。アーバスの作品を写真史的な流れのなかに位置づけるとき、そこには当時流行していた「ヒューマニズムを主張するための写真」への抵抗の意識が認められる。たとえば1955年にエドワード・スタイケンによって開催された「ザ・ファミリー・オブ・マン展」では、「人類は一つの家族である」というスローガンが掲げられ、本来は様々な文脈をもつはずの(各写真家が各国で撮影した)503枚の写真がそのテーマのもとに構成された。このスタイケンの企図はアーバスのタイポロジーにも通底するが、そのような社会的風潮のなかで、アーバスはむしろアメリカ社会が切り捨てようとする影の部分に焦点を当てようとしたのである。

アーバスの写真については、「異常な世界」を描き出すことによって人々が信じている「正常な世界」に揺さぶりをかける、ということがしばしば指摘されてきた(ロジエ, 1993)。アーバスの死後に取りまとめられた写真集である『ダイアン・アーバス作品集』を見ればわかるとおり、写真に写された被写体はリラックスした表情でカメラを見据え、そこにはごく自然に彼らの日常の一部が映し出されているようでもある。鑑賞者に違和感を与えるのは、被写体の表情や写真の構図であるというよりも、どれほどページをめくり進めても「普通の登場人物」に出会うことはない、ということである。そのような構造に鑑賞者が不安を覚えるとすれば、それはアーバスの描く「正常さの尺度が欠落」した世界(鈴木, 1993)が、現実世界における「尺度」もまた絶対的なものではないことを示唆するからだろう。

しかし、アーバスの写真にも限界は生じうる。それを明らかなものとしたのが、アーバスの晩年の仕事となった「アンタイトルド・シリーズ」と呼ばれる作品である。それまでのアーバ

スの写真において、被写体がカメラの（ある種、暴力的な）視線を拒絶することなく、むしろ撮影者であるアーバスやそれを見る鑑賞者を積極的にまなざしているようにみえるのは、アーバスと被写体との間に密接な関係が構築されていたことの証左であろう。その一方で、「アンタイトルド・シリーズ」の作品群に写された被写体は、アーバスの存在を気に留めることもなく、彼らの視線がアーバスや鑑賞者のそれを意識するということもない。アーバスがそのような被写体に対して戸惑いを表明し、やがて創作活動そのものを（それどころか人生を）終えることになるのも、彼らがもはや「他者」としてすら名指すことのできない、想定を超えた存在であったことを示唆している。これらの点からは、アーバスの写真における障害者（をはじめとする）表象が、やはり「他者」という枠組みにおいてのみ理解可能なものであったことがよくわかる。それはザンダーの写真とは別の方法によって、同じ問題点を浮上させている。

そして障害者を理解可能なものにするためのこのような枠組みは、現代社会においても別の形で保持されている。一見するとその枠組みは、アーバスが障害者を「他者」として捉えたのとは対照的に、障害者を「同胞」「共生の対象」として肯定的に位置づけている。しかしそれは人々が積極的に受け入れたいと思うような枠組みであるからこそ、そこに潜在する問題をみえにくくさせ、障害について問いなおすことから人々を遠ざける。

そのもっともわかりやすい例の一つとしてあげられるのが、1998年にグラフ誌『ライフ』に掲載されたアルビノ¹¹の人々の写真である。「美を再定義する」と題されたそれらの写真は、ニューヨークで活動するファッション写真家のリック・グイドッティによって撮影されたもので、彼が1998年に設立した非営利団体「ポジティブ・エクスポージャー」の理念を反映するような内容となっている。当団体は遺伝性疾患の患者や障害者に対する偏見や差別的な認識を変革することを目的とし、写真表現をつうじて彼らの身体的な差異を称揚する試みをおこなっている（Positive Exposure, 2014）。雑誌やウェブサイトに掲載された写真には、病気や障害に付与された既存のイメージを覆す力をもつものとして「笑顔」で「生き生きとした」被写体の姿が提示されている。

それは『ライフ』のなかで写真の被写体となるアルビノの人々にも共通している。誌面にはアルビノの白い肌や白い髪をあえて強調するような写真が並び、そこでファッション雑誌のモデルのようなポーズをとる被写体の姿は読者に積極的な印象を与える。写真の周りに配置されたキャプションには彼らが社会生活のなかで受けてきた差別的な扱いに抵抗するための言明が示され、そこで喚起されるイメージからは明らかに既存のアルビノ認識を変革しようとする企図がうかがわれる。注目すべきは、「美を再定義する」というタイトルが示すとおり、ここで「美」という枠組みが用いられている点である。被写体となる人々は「(アルビノであるにもかかわらず) 美しい」ということによって、読者にとって同化可能な存在として認識される。それは社会における既存の認識枠組みに疑義を呈するというポジティブ・エクスポージャーの理念とは裏腹に、アルビノの人々を「美／醜」という別の価値基準のなかに置きなおす行為でもある。とくにそこでの「美」が容姿の白さを肯定的に捉える白人中心的な基準に基づくものであることが指摘できるが（西倉, 2010）、もう一步踏み込んで考えるのであれば、そもそもなぜ「美しくある」ということが求められているのかを問わなければならない。はたしてそれはある人々に対する「醜い」という価値づけを乗り越える方法になりうるのだろうか。「美し

い」という評価（それがどのような「美」の概念によるものであろうと）もまた「醜い」という評価と同様に、人々を一面的に枠づけるという意味ではある種の暴力性をともなうものではないのか。

『ライフ』の写真が巧妙であるのは、上記のような「美」という基準によるアルビノへの認識が、まるで被写体である彼ら自身によって要求されたものであるかのような構成になっている点である。だからこそ、「彼らは美しい」という言説は社会的にも称賛されるべきこととみなされ、読者はそれを受け入れることでアルビノの「よき理解者」としての地位を得ようとする。しかし、そのような認識枠組みは、キャプションの付与や写真の構図を含めた誌面上のレイアウトや、撮影者の意図、さらには読者の解釈といった、様々な要因のなかで形成され了承されたものである。ガイドッティの写真の巧妙さは、すべてを被写体の存在に帰結させていること、すなわち写真（および、それを組み込んだ雑誌という媒体）の透明性を巧みに利用しつつ、そこで主張されるメッセージの不透明性を隠蔽していることにある。

ガイドッティの写真は、あるいはポジティブ・エクスポージャーの活動は、一方では、「差異は美しい」「ユニークであることはすばらしい」といった異化的な指向性を称揚しつつ、他方では、「私たちはあなたたちと同じである（彼らは私たちと同じである）」といった同化的な指向性を強要する。このいわば「ユニークで普通な身体」（埴，2016）の要請は、あくまでも既存の社会規範に支障のない範囲で多様性を容認するためのレトリックとして、健常者社会に馴染みのよい障害者像を提示する。

このような写真の意図は、まさにバルトがいうところの「スタジオム」につうじるものである。バルトは写真を見るという行為について、「スタジオム」／「プンクトゥム」という二つの対照的な経験のありようを論じている。スタジオムとはその写真に対する「一般的関心」「漠然とした、あたりさわりのない、無責任な関心」（言語化・コード化されているもの）であるのに対して、プンクトゥムとは「スタジオムを破壊しにやって来るもの」「私を突き刺す（中略）偶然」（言語化・コード化されていないもの）である（バルト，1985：40-41）。

「スタジオムの存在を認めるということは、必然的に写真家の意図に出会い、それと強調し、それに賛成したり反対したりするということである」（同書：41）というバルトの指摘に従えば、ガイドッティの写真を見る人々は、「彼らは美しい」ということを、より本質的には「美しいことはよいことである」「彼らは（評価する主体ではなく）評価される対象である」ということを前提とすることで、彼らの存在そのものを言語化・コード化しようとするのである。

上記の議論をふまえるのであれば、写真における障害者表象は、それがザンダーの企図したような「周縁」やアーバスの企図したような「他者」として枠づけられたものであるにせよ、はたまたガイドッティの企図したような「多様性の一部」として枠づけられたものであるにせよ、被写体としての障害者（あるいは異質な身体）が何物でもないわけにはいかないこと、単なる風景にはなれないことをよくあらわしている。そしてこのような過剰な有徴化は、障害者を「障害者」として強調するか、そうでなければ障害者の存在を無視するか、というメディア全般に共通する「1か0か」の表象形態にもつうじている。

第2節 映画における障害者表象¹²

写真と同様に、映画というメディアにおいても障害を扱った作品は古くから存在する。障害を主題とする作品はもちろん、物語を構成するキャラクターの一人として障害者が登場する場合も含めれば、映画における障害者表象は多岐にわたる¹³。他方で、そこでの障害者の描かれ方には、当該作品が制作された時代ごとに一定の指向性がみとめられる。かつては悪役のキャラクターを強調する記号として障害が描かれることもあったが (Norden, 1994)、とりわけ現代的な作品においては、むしろ障害者キャラクターの多くは「純粹」で「いい人」として描かれる割合のほうが圧倒的に多い。その背景には、おそらく社会的な障害認識の変遷や障害者観の変遷がかかわっているといえるだろう。

映画の誕生は1890年代までさかのぼることができるが、1900年代初頭にはすでに映画のなかに障害者が登場していたという。それは、より厳密に言えば、現在なら「障害者」と指呼されるであろう人々が登場していたということである。つまり、それらの映画が製作された当時には福祉概念はおろか、いまのような「障害」という概念自体が存在していなかったため、そこに登場する障害者はかならずしも「障害者」として描かれていたとはいえない¹⁴。そのためそこに描かれる障害者は「片足がない」とか「白痴」とかいった言葉で解釈されるような存在であり、だからこそ障害者がときに悪役を担うことも可能であったわけである¹⁵。

トッド・ブラウニング監督の『フリークス』(1932)は、現在のような障害概念に至るまえの障害者表象の一例としてあげられる。『フリークス』は当時の見世物小屋を舞台とした映画で、登場人物のほとんどは見世物となっていた障害者¹⁶たちである。当作品は、見世物小屋のマドンナであるクレオパトラが財産を目当てに小人のハンスを誘惑したことをめぐる復讐劇を描いたもので、見世物小屋の仲間たちに追われたクレオパトラは最終的に舌を切られた「アヒル女」として見世物にされてしまうという内容から、ホラー映画やカルト映画に分類されている。まだ障害者福祉など存在しなかった当時ですら、『フリークス』は衝撃的な映画として受け取られ、公開後すぐに上映禁止となるなどタブー視される内容・描写を含んでいた。

『フリークス』にはそれ以降の障害者を扱った映画表象とは決定的に異なる二つの特徴があげられる。まず一つには、当作品の描く障害者の登場人物がキャラクター設定の幅をもつという点である。あるいはそれらの登場人物が多面的に描かれているといってもよい。観客の前に提示されるのは、恋愛をしたり、喧嘩をしたり、冗談を言ったり、ときには復讐をしたりする、彼らの姿である。むしろ障害者ばかりで構成される『フリークス』の世界では、ヒロインのクレオパトラのほうが異質な存在であるという印象を与える。いわば「さかさまの世界」を描き出す手法は、アーバスが表現した写真作品にも似ている。もう一つには、当作品では見世物小屋の演者たちを演じているのが障害者自身であるという特徴があげられる。そこには一見すると「障害者を演じる障害者」を認めることができるようであるが、当時の社会が彼らを「障害者」と名指していなかったことを想起すれば、じつはそのようなメタ性は喪失されてしまう。そのメタ性の後退こそが、当作品がタブー視され上演禁止となったゆえんであるともいえる。これは現在の映画作品ではほとんどみられない構図であり、役柄のものとも演じ手のものともいえない宙づりの状態になった身体的有徴性はフィクションの裂け目として観客に認識される。ゆえに、一般的な障害者表象に慣れた現在の視聴者にとってはなおさら、『フリークス』は

「怪奇映画」と評されているのである。

しかし、福祉概念の登場や社会的な障害認識の変化にともなって、映画における障害者表象は文字どおり「障害者」の表象となっていく。映画における障害者表象がストーリーとして、あるいはキャラクターとして「障害者であること」を強調するようになったとして、そこでの障害者は具体的にどのように描かれてきたのだろうか。すでに確認してきた「医学モデル」から「社会モデル」への転換という障害認識の変遷をふまえながら、以下には障害者表象が現実社会における障害認識とどのような連動性をもって変化してきたのかを考察していく。

もっとも一般的な障害者の描き方は、障害を悲劇の根源として捉え、障害者を「かわいそうな存在」「保護すべき存在」として位置づけることで、観客に同情を煽るような表象である。そのような作品の多くは、暗に、障害とは身体的・精神的な欠陥であり本来は治療すべき対象であると解釈しており、いうなればそれを「医学モデル的な障害者表象」と理解することもできる。医学モデル的な障害者表象の事例としては、デヴィッド・リンチ監督の『エレファント・マン』(1980)をあげることができる。当作品の舞台は19世紀末のロンドンで、「奇形」のために「エレファント・マン」と呼ばれた実在の人物メリックの人生が描かれている。興行師バイツに囚われ、長きにわたり見世物にされていた主人公メリックは、医師トリーブスとの出会いによって病院に保護されることとなる。やがてメリックは周囲の人々から受け入れられることで、「人間らしい」生活を手に入れたり、幸福を感じたりすることができるようになる。

『エレファント・マン』が医学モデル的な障害者表象として理解される理由は、メリックをとりまく困難な状況が(社会の無理解によってではなく)メリックの身体的な奇形性によってもたらされたものであるとされている点、すなわち障害が障害者個人のインペアメントのみに還元されて考えられている点にある¹⁷⁾。物語において病院や医師の存在が大きな役割を果たしていることからわかるように、メリックの奇形性は治療(あるいは医学的研究)の対象として、またメリックは保護されるべき患者として位置づけられている。それを見る観客は、「かわいそうな」メリックに救いの手を差し伸べる作品内の人々と同じように、同情的なまなざしをよせるのである。

同様の構図をもった医学モデル的な障害者表象は枚挙にいとまがない。それらのなかには、差別の対象としての障害者を描く作品もあれば、憐れみの対象としての障害者を描く作品もあるが、いずれにせよ障害が治療されるべき欠陥として捉えられ、障害者が悲劇の主人公として描かれる点ではかわりない。たとえば『ノートルダムのせむし男』(1939)、『道』(1954)、『オペラ座の怪人』(2004)といった作品では、そこに描かれる障害者の孤独や苦しみが観客の同情の対象となるし、また『奇跡の人』(1962)、『フォレスト・ガンプ』(1994)といった作品では、純粹無垢な障害者の姿が同情の対象となる。

他方で「社会モデル的な障害者表象」は存在しないのかといえ、そうではない。とくに近年の映画では、障害そのものよりも、障害をめぐる社会的な障壁に焦点を当てている作品も見受けられる。ハワード・ジーフ監督の『ドリーム・チーム』(1980)は、社会モデル的な障害者表象といえる数少ない作品のうちの一つである。当作品では精神病院を抜け出した4人の主人公たち(ビリー、ジャック、コリー、アルバート)が、事件に巻き込まれた担当医のワイツマンの救出をつうじて、自らの障害と向き合う姿が描かれている。

『ドリーム・チーム』が社会モデル的な障害者表象と位置づけられるのは、主人公をとりまく困難な状況が（障害者個人のインペアメントに由来するというよりも）社会や他社との軋轢のなかで生じる問題として描かれているからである。当作品では（『エレファント・マン』とは対照的に）病院や医師の絶対性が喪失され、むしろ主人公たちは病院の外部世界を体験し、身近な人々との関係を修復することで、自らのアイデンティティを確認することになる。そのとき彼らは「障害者」や「患者」としてのみ見做される存在ではないこと、また一方的に保護される存在ではない（当作品において、主人公たちは医師に助けられるのではなく、医師を助ける）ことを示すのである。

上記の物語をつうじて一つ指摘できることは、社会モデルが提起されはじめた1980年初頭に線を引いてみると、社会モデル的な障害者表象はそれ以前の時期に制作された作品にはほとんど認められないということである。むしろ障害モデルありきで表象を枠づけることは適切ではないだろうが、少なくとも障害認識と障害者表象のありようがゆるやかに対応していることは確かである。一方で、障害モデルによって障害者表象を切り分けることが困難であるのは、それがあくまで障害を把握するための「モデル」であることの限界を示している。あるいは、多くの場面で現実社会における一般的な障害認識が厳密には障害モデルの主張にまで追いついていないことに目を向けるのであれば、かえって障害者表象は現実的な障害認識と呼応しているようにも思われる。その意味で、やはり映画というメディアも現実を映し出す、あるいは現実を生成する装置であるといえるだろう。

これをふまえたうえで、医学モデル的な／社会モデル的な障害者表象を振り分けることの意義をいま一度検討してみると、それは両者の差異を指摘することにあるのではなく、むしろ両者に共通する問題点を指摘することにあることがみえてくる。すなわち、映画における障害者表象が「コミュニケーションの問題」として描かれているという点である（埴, 2015）。医学モデル的な障害者表象であれ、社会モデル的な障害者表象であれ、障害者をめぐる「コミュニケーションの不全」から「コミュニケーションの成立」へという経緯（表現を変えるならば、「理解しあえなかった者たち」が「理解しあえる者たち」へと移行するという経緯）が、物語の展開上、重要な位置を占めているのである。そのような経緯は、映画の登場人物たちが障害を克服したり、障害に対する理解を得たりする契機として機能している。たとえば既述の『エレファント・マン』では、メリックと周囲の人々との間に言葉による意思疎通が可能になることによって、メリックは「人間」として認められ、周囲の人々に受け入れられるようになる¹⁸。また『ドリーム・チーム』では、主人公たちが閉ざされていたコミュニケーションを再開することによって、身近な人々との関係を修復すると同時に、自らの障害を克服することになる。

さらにいえば、このような「コミュニケーションの成立」は、物語において障害者への理解を実現させるだけでなく、映画をみる観客に対しても障害者への理解を実現させるかのような錯覚をもたらす。それは映画のなかで提示されるコミュニケーションが、観客にとって障害者を理解可能なものにするための枠組みとして機能しうるからである。そして、観客が（本来は簡単に置き換えることができないはずの）映画のなかの障害者の置かれた状況に共感できるのは、そこに提示されるコミュニケーションが最終的には「友情」や「恋愛」や「家族の絆」をめぐるコミュニケーションへと収斂していくことにも起因するだろう。多くの障害者表象は、

一見すると「障害の問題」を扱っているかのような装いをもつが、じつはそれが別のテーマやストーリーを成立させるための補助的な要素として組み込まれているにすぎないのである。

留意すべきは、映画における障害者表象をめぐるこれらの構造が、観客にとってごく自然なものとして違和感なく受け入れられているということである。それは人々が表象の次元における障害者を現実の忠実な反映であると考えていることの、あるいは表象の次元における障害者が人々の想定する障害者像と相応するものであることの証左でもあるだろう。そこで注目してみたいのは、障害者表象を見る観客の態度そのものに疑義を呈する作品『リンガー！替え玉★選手権』（2007）である。ファレリー兄弟制作、バリー・ブラウスタイン監督の当作品は、知的障害者のスポーツ競技会であるスペシャル・オリンピックスを舞台に、主人公スティーヴが知的障害者を装って奮闘する姿を描くコメディ作品である。障害者のふりをするスティーヴの演技は知的障害者の仲間たちにはいとも簡単に見破られてしまうが、スペシャル・オリンピックスのチャンピオンであるジミーを打倒するという利害の一致により、スティーヴと仲間たちの間には次第に協調関係が生まれていく。

一般的な障害者表象と比較すると、『リンガー！替え玉★選手権』における障害者表象はかなり異質なものであるといえる。それは当作品がコメディという形式をつうじて、メタ的な次元から従来の障害者像やそれを受容する人々の態度を暗に批判しようとする意図に起因する部分が多い。まず指摘できるのは、当作品の主人公に「障害者を演じる健常者を（映画をつうじて）演じる」という二重構造が付随している点である。主人公のおかれている「障害者を演じる」という状況は、ある意味で従来の映画が実践してきた「健常者の俳優が障害者の役柄を演じる」という状況への揶揄とも受けとることができる。現に、当作品のなかにはスティーヴが『フォレスト・ガンプ』や『アイ・アム・サム』といった映画を参照しながら知的障害者を装うための大げさな演技を練習するシーンが登場する。また当作品では実際の知的障害者のアスリートたちがスペシャル・オリンピックスの選手役を演じていることも注目し得る。しかもその役どころは「困難を克服する障害者」「純粹無垢な障害者」といった一般的な障害者像を打ち破るかのように、意地悪さや小賢しさをも持ち合わせた障害者の多様な側面を映し出している。それは従来の映画における「健常者の俳優が障害者の役柄を演じる」ことへのアンチテーゼを呈するものであるという点で、『フリークス』における障害者俳優の起用とは明らかに別の意図が認められる。さらに興味深いのは、知的障害者を装うスティーヴの演技が仲間たちには通用しない一方で、スペシャル・オリンピックスのスタッフでヒロイン役のリンをはじめとする健常者の人々には見破られることがない、という設定である。そこには、一面的な障害者表象を違和感なく受容する観客としての私たちの姿が、あるいは「障害者とはいかなる存在か」ということに対する障害者と健常者の間の認識の差異が如実に反映されている。

ただし、そのような批判性を保持する当作品もまた、表象という水準においてその効力を発揮するものであるという点を看過することはできない。とくにストーリー展開がスペシャル・オリンピックス選手の仲間たちとの間に交わされる「友情」や、スティーヴとリンの間で育まれる「恋愛」といった結末に帰結してしまうことは、当作品が批判の対象としている従来の映画の筋立てに酷似している。それでもなお、当作品が提起する従来の障害者表象に対する批判は、そして、その批判にすらついてまわる表象という枠組みの存在は、映画というメディ

アを超えて障害者表象の問題を考える際にも大きな示唆を与えうるだろう。

第3節 テレビにおける障害者表象

その性質上、とくにテレビにおける障害者表象は人々にとって最大公約数的に「わかりやすい」障害者像を提示してきた。テレビドラマやドキュメンタリー番組、あるいはバラエティ番組においてさえ、しばしば障害者は「かわいそうな存在」「がんばっている存在」として描かれ、それを見る視聴者が（当たり障りのない範囲で）「手軽に」感動を味わうための要素として消費の対象になってきた。その背景にはテレビというメディアが視聴される状況（オーディエンスの存在）や、それをとりまく産業的な構図（広告スポンサーや視聴率の介入）が大きく関与している。

テレビを視聴するというを議論の俎上に載せる際に、スチュアート・ホールが提起する「エンコーディング／デコーディング」理論を看過することはできない。もともとテレビ研究はマス・コミュニケーション研究の領域と結びつきをもち、そこではテレビの発信する（一元的な）メッセージが（均質な）視聴者にどのような効果をもたらすのかという量的な測定に主眼が置かれていた、という経緯がある。しかしそのような効果研究に対してカルチュラル・スタディーズは、テレビのメッセージは「読み」をつうじて構築されるものであり、その意味の生成過程こそが問題であるとして、テレビ視聴におけるオーディエンスの立場に焦点を当ててきた。ホールのエンコーディング／デコーディング理論はその代表的な研究の一つであり、現在でもオーディエンス研究においては重要な位置を占めている。

エンコーディング／デコーディング理論では、メディアのメッセージがエンコード（記号化）とデコード（記号解読）の双方の過程によって作りだされるものであり、製作者側の意図したメッセージがかならずしもそのとおりに視聴者に受け取られるわけではないこと、むしろその意味はオーディエンスの読みをめぐる態度によって様々に決定されていくことが指摘されている。つまり、そこでのオーディエンスは単なる受容者という受け身の存在ではなく、積極的にメッセージの読み介入する存在として位置づけられている。

多くの場合に、エンコーディングとデコーディングの間には一定の相関関係がなくてはならず、さもないと、効果的なコミュニケーションの交換は成り立たなくなってしまう。しかし、この「対応」は、はじめから決定づけられたものではなく、構築されたものである。それは「自然なもの」として存在するわけではなく、二つの異なる契機の接合によって作りだされる。そして単純にいつて、エンコーディングの過程においてどのデコーディングのコードがもちいられるかを決定したり保証したりすることはできない。そうでなければ、コミュニケーションは完全に均質な回路となり、すべてのメッセージは「完全に透明なコミュニケーション」の実例となるだろう。したがって、エンコーディングとデコーディングの間には様々な接合を想定しなければならない（Hall, 1980 : 136）。

ホールはこのようなオーディエンスのデコーディングについて、「支配的な位置」「交渉的な位置」「対抗的な位置」という三つの立場を提起している。「支配的な位置」とは、エンコーデ

イングの際に意図されたメッセージにそってデコーディングがおこなわれるような状況を指す。「交渉的な位置」とは、メッセージの支配的な意味を認めつつ、それとは別の読みをおこなうことも可能性に含めるような状況指す。「対抗的な位置」とは、メッセージの支配的な意味に抵抗し、対抗的な読みをおこなうような状況を指す（同書：136-138）。これらの議論は、基本的にはオーディエンスの読みの多様性を示唆する方向性をもつが、重要な点は、デコーディングがエンコーディングにおける意図から完全に自由なものでありうるわけではなく、交渉的な読みや対抗的な読みですら支配的な読みとの関係のなかで規定されていく、ということである。

ホールの提起した読みの多様性は、テレビにおける障害者表象についても例外ではないだろうが、その視聴においてはどちらかといえば支配的な読みがなされる場合が多いように思われる。おそらくその理由は、「障害者福祉」や「障害者共生」が（たてまえ上）過度に強調されるようになった現代社会において、障害者表象に対する対抗的な読みの実践が不適切であると思われるからである。そして留意すべきは、ホールが指摘するように、それが製作者側から一方的に押しつけられたものではなく、オーディエンスが選択的に決定したものであるという点である。

ここでテレビにおける障害者表象の問題を考える際に、『24時間テレビ』が格好の題材となりうることは言を俟たない。当番組は1978年に放送が開始された日本テレビのチャリティー番組で、番組内では障害や病気、震災などを取りあげた様々な企画がおこなわれるとともに、放送当日に全国各地で募金活動が実施される。読売テレビの番組サイトでは番組趣旨が以下のように説明されている。

1978年（昭和53年）、日本テレビ開局25周年を記念し、テレビの持つメディアとしての特性を最大限に活用し、高齢者や障がい者、さらには途上国の福祉の実情を視聴者に知らせるとともに、広く募金を集め、思いやりのあふれた世の中を作るために活用する、との企画意図で始まりました。この募金の趣旨に沿った福祉活動を実施するため、非営利の任意団体「24時間テレビ」チャリティー委員会が組織され、現在では公益社団法人に移行し、国内外での活動を行っています。今「24時間テレビ」は、福祉・環境・災害復興の三本柱を援助の対象に掲げています。ともに同じ地球上に生きる人間として、さまざまな理由で苦しんでいる人々をこれからも支援していきます。またテレビメディアとしての機能を遺憾なく発揮し、私たちに何ができるかを訴え続けていきます（読売テレビ、2016）。

上記の文言からもわかるとおり、『24時間テレビ』では融和的・共生的な人間関係を描き出すことが企図されているが、その最大の目的は募金を集めることにある¹⁹。逆にいえば、募金を集めるためには視聴者の同情を得られるような描写が必要であり、視聴者はそれらの描写に同情して募金をする存在として想定されているということがうかがえる。

当番組が障害者を「かわいそうな存在」「純粹無垢な存在」として、また障害を「克服されるべきもの」「治癒されるべきもの」として捉える意識は、様々な描写のなかに認められる。「つなぐ～時を超えて笑顔を～」と題された2015年の放送回では、「野生イルカの力を借りて手足が不自由な少女の夢をつなぐ」「義足の少年に想いをつなぐ障がい者アスリートが夢の記

録に挑戦！」「両脚のない米国人女性が日本の子どもたちに想いをつなぐ奇跡のパフォーマン
ス」といったタイトルの企画が展開された。たとえば二つ目にあげた企画コーナーでは、義足
の少年が「速く走りたい」という願いを達成するために、トレーニングを受け、放送当日のタ
イム測定に挑む。コーナーの展開や構成、キャプションや番組パーソナリティとのやりとり、
といった一つ一つの演出をみればわかるとおり、そこでは「健常者＝サポートする側／障害者
＝サポートを受ける側」という構図がつねに意識されている。それは困難に立ち向かう義足の
少年とそれを応援する番組出演者や視聴者という関係性にとどまらず、当企画における「速く
走る」という目標設定そのものが健常者の身体を基準として成立するものであることにもよく
あらわれている。

付言しておけば、上記のような構図はパラリンピックをはじめとする障害者スポーツとその
テレビ放送にも共通する側面がある。そもそもスポーツという事象そのものがそうであるよう
に、障害者スポーツもまた「身体機能の優劣」という尺度のなかでアスリートの身体を意味づ
ける営為である。とくに競技としての側面が強調される近年の障害者スポーツにおいては、障
害者の身体を「より高度な運動能力を発揮できる身体」へと近づけることが目標とされるが、
その背景にはかならず「基点としての標準的な身体」という前提が維持されている。たしかに、
近年パラリンピックに出場する障害者アスリートを指して用いられる「スーパーヒューマン」
なる言辞は、その身体能力を「普通より優れたもの」として位置づけ、超越性を強調するもの
であるという点で、従来の障害者表象とは異なる側面をもつ。しかしそれは、欠陥としての
インペアメントという捉え方とは逆のベクトルによって、障害を個人の身体や能力に帰属させ
る。そしてその背後には、まず「正常な身体」を規範化し、それとの偏差において障害者の身
体や能力を評価・分類しようとする制度的な構造が見え隠れしている。

さらに『24時間テレビ』と同時に各地で展開される募金活動にも、健常者と障害者の固定
の関係性が認められる。お笑い芸人のホーキング青山は、先天性多発性関節拘縮症である自身
が募金をしようとした際のエピソードを以下のように語っている。

オレみたいに募金してもらおう側の人間が、「募金お願いしま〜す！」って声張り上げてる
人の前に立ったらどういう現象が起こるんだろう？（中略）わざと気づかないフリしてやが
る。だから思い切って、「すいません！オレも恵まれない人に募金しに来たんですけど」って
言ったら、オネエチャン慌てちゃって、「いや、いいですいいです、無理しないで。ごめんな
さい」だって。遠慮されちゃった、ひどいよなあ。オレの“善意”を無にしやがって。「いず
れあなたにも渡るお金ですから」ってことか？車イスに乗ってるだけで勝手に“募金される
側”“救われる側”にされてしまうっていうのはおかしいよ（ホーキング青山、1999：64-65）。

上記のエピソードが示すように、募金活動には「保護されるべき障害者」と「保護する健常者」
という構図があらかじめプログラムされている。だからこそ、障害者が募金者となることはま
ったくの想定外であり、むしろ『24時間テレビ』の企図を支える構図を揺るがしかねない由々
しき事態となる。ここでの募金という行為は、募金者が障害者へのサポートを実践する（とい
う幻想を抱く）ための、あるいは自らが（表面的な）よき理解者であることを表明するための

格好の手段となるのである。

『24時間テレビ』に確認されるような障害者表象は、もとをたどればアメリカの『MDA ショー・オブ・ストレングス』における障害者表象に由来している。1966年に放送が開始された『MDA ショー・オブ・ストレングス』は、コメディアンジェリー・ルイスが司会をつとめるテレソン番組で、筋ジストロフィー患者のためのチャリティーを目的としている²⁰。日本の『24時間テレビ』やフランスの『テレソン』といったチャリティー番組のモデルとなった『MDA ショー・オブ・ストレングス』は、障害者を「かわいそうな存在」「純粹無垢な存在」として描き出すことで、従来の障害者ステレオタイプに加担してきた。そのような障害者表象は番組の目的であるチャリティー活動を成功させてきたと同時に、一面的な障害者イメージを人々に植えつけるとして批判の対象にもなってきた。とりわけアメリカにおける障害者権利運動や障害文化の主張においては、テレソン批判がその原点の一つとして位置づけられるという（杉野、2007）。

『24時間テレビ』についても、一部の視聴者や障害者の間では同様の批判が呈されてきたものの、大多数の（とりわけ健常者の）視聴者がその放送を違和感なく受け取っている可能性は否定できない。先述したホールの理論に従えば、これは障害者による感動物語という支配的な読みの実践ともいえる。あるいはそれを批判的に読解するときさえ、やはり視聴者はそこでの支配的な読みが何たるかや、さらにいえば、一般的な障害者表象がいかなるものであるかを心得ている必要がある。そして一見すると障害者による感動物語という限定的なテーマを扱っているように見える当番組が、じつは人々に社会における「あたりまえ」（すなわち「じつは社会が健常者の身体を基準に構成されている」ということ）を自然に認識させるという点である。それは、番組のテーマに正面から向き合おうというつもりで視聴しているわけではない一定数の人々（タレントを見ることを目的とする人々、感動することを目的とする人々²¹など）が、番組を見終わるころにはいつのまにか「障害」というテーマに関する最小限の視点を獲得している、というような可能性として想定することもできる。

かつてデビッド・モーレーがおこなった『ネーションワイド』に関する研究（Brunsdon & Morley, 1978；Morley, 1980）は、障害というテーマをめぐるテレビ視聴を考える際にも示唆を与えてくれる。『ネーションワイド』は政治的な話題を扱いながらもきわめて「大衆的な」な形をとったニュース番組で、その進行はいくつかのコーナーによって構成される。モーレーによれば、番組の意味はエンコーディングとデコーディングの間の、また三つの読をめぐる立場の間のせめぎ合いのなかで形成され、また視聴者がある読みをおこなった後にも、その読みは他者とのやりとりのなかで調整されていく。後にモーレーは自身の研究における試みを以下のように位置づけている。

常識をつくりだす過程は、このころ「ネーションワイド」のような番組がかかわるもっとも重要な（当然かなり政治的な）イデオロギー過程であった。なぜなら、これらの番組は政治という風変わりな世界を日常のことばに翻案し（「大臣、それは一般の人にとってどういう意味があるのですか？」）、それによって視聴者に政治の世界についての特定の視点をあたえ、両者がある関係にむすびつける。要約すると、このころ議論されていたのは、あきらか

に政治とは無関係なものとして自己規定するメディア商品こそが、実は政治文化の分析にとってとても重要だということである（モーレー，2001：165）。

モーレーが指摘するように、一見すると政治性という言葉と無縁なものに思われるテレビというメディアは、様々な物事に関する基準をソフトな形で付与する。『24時間テレビ』の場合には、そこでの障害者表象が個々の障害をステレオタイプ化すると同時に、「正常／異常」の基準をあたかも自明のものであるかのように提示する。たとえオーディエンスの読みが多様でありえとしても、ホールが指摘するようにそれが支配的な読みからの偏差であること、そして、個別なテレビコンテンツに対する読みの積み重ねがさらなる「普遍的な」価値を形成しうる可能性をもつことを考慮すれば、テレビが潜在的に同期的な指向性をもつことは明らかである。

ここまで議論してきたように、メディアにおける障害者表象には、それが置かれた社会や時代における障害認識との相関関係が認められるだけでなく、それが表象されるメディアの特性が大きく関与している。そして、これらの点は、メディアにおける障害者表象に笑いという要素が介入する場合にも、重要な意味をもつことになるだろう。

第3章 障害者と笑いの関係

第1節 社会的営為としての笑い²²

「笑いとは何か」という問いは、これまで様々な議論を呼び起こしてきた。笑いがきわめて社会的な営為であるとの認識は多くの研究において共通しているが、その役割は「社会秩序や権力に対する異議申し立てをおこなうもの」として位置づけられることがある一方で、「社会秩序を強化するもの」として位置づけられることもある。しかし、ときに笑いがまったく異なる指向性をもつものとして解されるのは、それをどのような立場からながめるのかということに起因するのではないだろうか。だとすれば、様々な様相をもつかのようにみえる笑いにも、その根底には共通する性質を認めることができるのではないか。

笑いに関する研究のなかで、現在でもなお頻繁に参照される研究の一つが、哲学者であるアンリ・ベルクソンによる『笑い』である。ベルクソンが提起した笑いの理論は、笑いが可能となる条件について社会的な次元から考察を加えているという点で、本研究にとっても一定の示唆を与えてくれる。ベルクソンはおもに喜劇を例にあげながら、笑いが生じる状況について「(非)人間性」「客観性」「集団性」という三つの条件を前提としたうえで、以下のように論及している。

おかしみというものは、おもうにグループとなって集まっている人びとが、彼らの感性を沈黙させ、ただ彼らの理智のみを働かせてその全注意を彼らのうちの一人に向けるときに生まれるものであろう (ベルクソン, 2006: 17)。

上記に示されるように、ベルクソンによれば笑いとは何よりもまず集団性を前提として成立する事象である。これはいわば笑いが社会的な営為であることを示す、もっとも基本的な条件であるともいえる。なおかつベルクソンは、笑いの対象をある集団における「不適応」「こわばり」とみなしたうえで、笑いの機能をそれに対する「矯正」として位置づけている。

しなやかなもの、不断に変化するもの、生きているものに対するこわばったもの、出来合いのもの、機械的なもの、注意に対する放心、つまり自由活動に対する自動現象、要するにそれらが笑いの選り出すものであり、矯正しようとするものである (同書: 122)。

笑いが矯正として作用するということは、正しいとされる秩序と不適応であるとされる対象との間に断絶があるということを含意しており、秩序の側に立って笑う人々はその対象に同情したり共鳴したりすることはありえない。つまり何かを笑うためには、笑いの対象に対するある種の客観性や距離が必要であり、共感や好意は捨て去らなければならないのである (同書: 179)。付言しておけば、ここでの不適応やこわばりとは欠点のみを指すものではなく、ときに美点をも含む (同書: 127)。それをふまえれば、笑いとはある基点からの「ずれ」によって生じるものであると捉えることができる。ここからみえてくるのは、笑いとは二つの異なる立場の断絶を前提として、そのどちらかに基点を定めたとうえで、もう一方をずれとみなす営為である、と

いうことである。

ただしベルクソンによる上記の主張には指摘すべき点も含まれている。というのも、ベルクソンは笑いの作用を不適応やこわばりに対する「矯正」として定義していたが、それは一面的には正しくとも、おそらく絶対的なものではないからである。既述のように、笑いの意味や役割をどのように捉えるかという問題については、おおよそ二つの立場——一方はそれをベルクソンのような矯正や法強化として捉える見方であり、もう一方は権威への異議申し立てや転覆を企図したものとして捉える見方である——を認めることができる。

しかしながらよく考えてみれば、笑いを矯正と捉えるか異議申し立てと捉えるかという見方の違いは、じつは「笑う側」と「笑いの対象となる側」の関係性の問題にすぎない。先に確認したベルクソンによる笑いの可能条件に立ち返るのであれば、相反する立場のどちらに基点を置くのかによって、そこからの「ずれ」とみなされるものも変わってくるのである。ベルクソンの場合には、この基点を社会的な秩序の側においていたために、秩序への不適応をずれとみなし、笑いをそれに対する矯正と呼んだわけであるが、秩序とは相反する側に基点をおいた場合には、既存の秩序や権威的なものこそが違和として捉えられ、そこでの笑いは異議申し立ての役割を果たすものとして理解されたりもする。さらにいえば、この矯正や異議申し立てという呼び方自体が恣意的なものなのであって、見方によっては異議申し立てを矯正と呼ぶこともできるし、逆もまた然りである。つまりそういった意味ではいずれの場合にも、笑いを対立する立場に向けられた「批判性」として位置づけることができるのである。

このような笑いの位置づけは、笑いが作用する社会的な構図をメタ的な視点から捉えることで可能になる。逆にいえば、笑いが矯正や異議申し立てのような一面的なはたらきとして捉えられるのは、それを論じる際の立場にある種のメタ性が欠如しているから、あるいはその議論がどのような立場に立脚したものであるのかを不問のままにしているからであるともいえる。そのなかで、ウンベルト・エーコによる笑いの議論は、他の笑いに関する理論を包括するようなメタ的な視点を保持しているという点で示唆に富んでいる（埜，2013）。

まず注意しなければならないのは、エーコの笑いに関する議論においては喜劇とユーモアが区別して論じられているという点である。エーコは喜劇について論じる際に、アリストテレスによる定義を下敷きにしている。アリストテレスによれば、悲劇が「すぐれた人々を再現する」ものであるのとは反対に、喜劇は「劣った人々を再現する」ものであり、この「劣った人々」とは「苦痛もあたえず、危害もくわえない一種の欠陥であり、みにくさ」であるという（アリストテレス，1997：32）。これをふまえながら、エーコは喜劇的な効果が実現される条件について、「われわれの喜びは、一方で規則に対する違反を喜び、同時に、動物さながらの人物の蒙る恥辱を喜ぶという意味で複雑なもの」であり、「それと同時に、われわれとしては規則を擁護するという点に関心もないし、このような劣等な人物に同情せねばならないということもない」と指摘している（エーコ，1987：7-8）。つまり、喜劇的な状況を笑うということは、ある人物や事柄が侵す規範からの逸脱に対して賛同しつつ戒めを与えるという意味で両義的なものである。これに従うのであれば、おそらく笑いとは、「権威や秩序への強制」か「権威や秩序への抵抗」か、という二項対立的で単純な意味に回収できるものではなく、そのどちらをも同時に保持してしまうような高度かつ複雑で、メタ的な営為であると位置づけうる。

付言しておく、笑いの役割が二項対立的に捉えられてきたのは、笑いという言葉が笑うという行為そのものを指しているのか、笑いを誘発する事象を指しているのか、はたまたそれら一連の出来事を指しているのかが曖昧であるからだといえる。エーコは笑いに関する従来の定義を「包括すぎる用語として捉えようとしている」とし、「種々様々で必ずしも均質とは言えないようないくつもの現象が全体としてまとめ上げられ、接する人を戸惑わせる」と批判している(同書:5)。だからこそ、エーコは笑いの作用を「コードとの間に特別な矛盾が生じる結果」(エーコ, 1996:110)としてゆるやかに捉えつつ、そこに付随する意図については文脈によって異なりうる可能性を示唆しているのではないか²³。

これに加えて、エーコの笑いに関する議論のなかでもとりわけ重要な点が、フレームという概念の導入である。エーコは上記のような喜劇の条件をカーニバルにも通底するものとしているが、「カーニバルを現実の解放と見てとろうとする超パフチン的な考え方は、正しくないようである」と述べている。ミハイル・パフチンがカーニバルを「古きものの権威を貶め、新しき者に栄誉を授ける」(パフチン, 2007:280)ものとして位置づけたことはよく知られているが、エーコは喜劇やカーニバルにおけるそのような「自由」があくまで一定のフレーム²⁴(たとえば作品や祝祭といった枠組み)による制限をともなって限定的に実現されるものにすぎないことを指摘している²⁵。ようするに、この限定的な開放は、一時的に破られる規則や法の側によってあらかじめ了承されたものである。それどころか、そのような制限付きの「自由」をあえて与えることはいわば安全弁のようなはたらきを担い、ひいては法強化や社会統制の手段として利用することすら可能であるという。

一方で、このような喜劇やカーニバルの笑いとは差異をもつものとして位置づけられるのがユーモアである。エーコによれば、ユーモアが遂行する違反は、かならずしも開放を実現させるものではない。しかしそれが特異な点は、フレームの存在に意識が向けられるということにある。喜劇やカーニバルの場合、すべてはフレームの内側で起こる出来事であり、人々はそのフレームの存在にすら気づかない可能性もある。しかしユーモアの場合には、そのフレームの一步外側に立つことで、フレームをも思考の対象に含めることが可能になる。

喜劇の場合、われわれは登場人物を笑う。ユーモアの場合は、登場人物とその人物が自らを適応させえないフレーム——この二つの間の矛盾があるからこそ、われわれは微笑むのである。しかし、間違っただけをしているのはその登場人物であるという点に関しては、われわれはもはや自信を持たなくなる。もしかしたらフレームの方が間違っているのではないか。(中略)このようにして、ユーモアの実践は社会批判の一つの形として機能する。ユーモアというものは、常に、メタ言語的とは言えないまでも、メタ記号的なものである。つまり、ユーモアは自然言語、ないしは他の何等かの記号体系を通じて、他の文化的コードに対して疑念を投げかけるのである(エーコ, 1987:21-22)。

ユーモアはフレームの存在そのものを意識にのぼらせ、そのフレームやそこでの文化的コードが絶対的なものではないこと、あるいはそれとは別のフレームや文化的コードが存在することを示唆し、フレームを相対化する力をもつ。エーコはユーモアの機能を喜劇やカーニバルと

区別することで明らかにしているが、それはかならずしもそのような分類によってのみ規定せずとも、その笑いの構造と過程を注意深く紐解こうとするかぎりにおいては（その笑いが誰と誰の関係性のなかで生じ、何に起因し、どのような社会的文脈に支えられているのかを明確にするかぎりにおいては）、より広い笑いの作用として様々な状況と重ね合わせてみることもできる。たとえばバーバラ・A・バブコックは「象徴的逆転」という言葉によって、エーコのユーモアの概念にもつうじる指摘をおこなっている²⁶。

あらゆる象徴的逆転は、文化という秩序の有用性と絶対性に疑問を投げかけると同時に、文化の特徴を明確にする。道化、トリックスター、あるいは女装芸人は、われわれに社会文化的世界の秩序を全面的に拒否せよと要求するものではけっしてない。また、こういった人物がわれわれに与える警告は、もし「現実」世界が永遠のサーカスやお祭りになってしまったら一体どうなるのか考えてみよ、ということでもない（バブコック＝エイブライムズ）。むしろ、彼らはわれわれにこう思い出させてくれるのである——われわれの生きる世界と経験に一つの秩序を押しつけるということは恣意的なことにはすぎない、たとえ彼らがそれをただ裏返しにするだけで秩序の特徴をまえよりはっきり示してくれる場合にさえやはりそうなのだ、と（バブコック、1984：23-24）。

上記に確認してきた議論を整理すると、笑いが可能となるのは、笑う者と笑いの対象となる者（物）の間に何らかの「断絶」ないしは「対立」関係が認められ、笑う者が笑いの対象となる者（物）に共感や同情を抱かないような場合であり、そこでの笑いはある種の「批判性」（ときに「矯正」と呼ばれたり、またときに「異議申し立て」と呼ばれたりする）として作用するといえる。そしてより俯瞰的にみれば、笑いの意味はそれが置かれた状況を支えている社会的なフレームによって規定されるという側面をもっている。

このような笑いの構造は、障害者と笑いの関係を探る際にも応用可能である。笑いをめぐる障害者の位置づけは、障害者に対する社会的なまなざしとのかかわりのなかで変遷してきたといえる。すなわち、障害者が笑いとどのような関係を切り結んできたのかということは、社会において障害者がどのように位置づけられてきたのかということと連動している。かつて障害者が一方的に笑われる存在であった段階においては、彼らは一方的にまなざされる存在であった。他方で、障害者が笑う存在、あるいは笑いを高度に使いこなすことができる存在として位置づけられるときには、彼らは自ら物事をまなざしコントロールする存在であると捉えられる。以下に展開するように、障害者と笑いの関係をめぐっては、「笑いの対象としての障害者」「笑いのオーディエンスとしての障害者」「笑いのパフォーマーとしての障害者」という三つの段階を想定してみることができる。第一の段階においては、障害者に差別的なまなざしが向けられ、笑いは障害者を社会から排除する指向性をもっていた。第二の段階においては、障害者に同情的なまなざしが向けられ、笑いは障害者を社会に組み込もうとする指向性と一致する。第三の段階においては、障害者に共生的なまなざしが向けられ、笑いは障害者にある種の地位を付与する指向性もちうる。そしてこれらの関係性は、「障害者」と「健常者（社会）」との間に一定の隔たりがあることを示してもいる。というのも、「笑う者（笑いの対象）／笑われる者

(笑いのオーディエンス) / 笑いを提起する者 (笑いのパフォーマー)」という関係において、障害者と健常者はつねに対立する項に位置しているようにみえるからである。だからこそ、障害者と笑いの間に新たな関係性を構築することは、健常者社会との間に生じてきた関係性を組み替える (既存の障害者観を瓦解させる) 可能性をもつものとして、彼ら自身にとっても魅力ある試みとして捉えられるのである。それに加えて、「障害者と笑う」という段階が想定されにくいということや、そもそも笑いという営為における障害者と健常者の位置が別々に枠づけられてしまうような状況自体を検討していく必要がある。

第2節 笑いの対象としての障害者

「障害」や「福祉」という概念が発展する以前、現在であれば「障害者」と指呼されるであろう人々は、彼らの心身に付与された差異²⁷のために差別や嘲笑の対象として位置づけられ、しばしば見世物小屋やフリーク・ショーにおいて観衆からの一方的な視線に晒されてきた。ジャン＝ジャック・クルティエヌによれば、当時の社会における「異常なもの」としての障害者は「怪物性」を付与されていたという (クルティエヌ, 2010: 246)。クルティエヌは「怪物性」を「正常化＝規範化の権力」(フーコー, 2002: 29)²⁸との関連のなかで特徴づけようとしたフーコーの議論を引き継ぎ、「規範の領域の拡大は、その逆のものの展示、逆の像の演出の装置の集合を通して実現された」(クルティエヌ, 2010: 250) ことを指摘する。「普遍的な好奇心の焦点、あらゆる身体的奇異の根源、社会的危険性の測定単位として、怪物は集合的不安を凝縮する」(同書: 249) のであり、見世物における「怪物」の展示はある種の法強化や矯正として理解することができる²⁹。そのうえでクルティエヌは、見世物小屋の役割について次のように述べている。

見世物小屋の観客は、怪物を前にして自分の身体の一部を失い、ついで取り戻す。去勢のこの滑稽物的上演は、哄笑による安堵においてしか成就しえないことがわかる。グロテスクな喜劇の爆笑が響き渡るときにも、不安をもたらす異常さは決して遠くにあるわけではない (同書: 263)。

見世物によって喚起される不安が「哄笑」や「爆笑」と表裏一体のものとなって消化されていたという上記の指摘は、きわめて興味深い。というのも、すでに確認してきたように、笑いには法強化や矯正といった側面が認められるのであって、その意味で視覚的好奇心を軸とした不安と笑いは、同一の構造のもとにおかれていたことがわかる。そして、この不安と表裏一体の笑いを「娯楽」として成立させるためには、「異常なもの」の「権化」による「気詰まりの一扫」が必要であったことが指摘される (同書: 261)。つまり見世物にされる人々は蔑みを受ける一方で、ある一面ではその差異や「異常性」ゆえに神聖な存在として権威を与えられるという両義性を抱えていたことがみえてくる。このことは、ヨーロッパにおける宮廷道化師の存在をみれば明らかである。

宮廷道化師とは王によって召し抱えられた道化のことで、とりわけ13世紀のヨーロッパで隆盛を極めた。ジャン・ヴェルドンによれば、道化の職務は「人を楽しませ笑わせること」で

あるが、宮廷道化の場合にはその条件として「身体の奇形と醜さ」をもつことや「精神薄弱」であることが重視されたという（ヴェルドン、2002：118-119）。興味深いのは、イーニッド・ウェルズフォードが指摘するように、「生まれつきの愚者」と「えせ愚者」がしばしば区別され、前者が優位に置かれていたという点である（ウェルズフォード、1979：64：116）。つまり、宮廷道化師という立場においては、身体的・精神的な差異（あるいは現在でいえば「障害」と指呼されるもの）こそが価値あるものとみなされていたのである。

宮廷道化師はその一般的な社会的身分とは反対に、王の前ではときに大胆とも取れるような言動を行うことが許されていた。

宮廷愚者は、（中略）精神的な欠陥または肉体的な奇形によっても、おかしみを引き起こす。そして、この欠陥と奇形のせいで、彼は権利と責任の両方を失い、自分の属す社会集団に全面的に扶養されながら、実質的には法律による保護と権利が無いという矛盾した立場に立たされるのだ（ウェルズフォード、1979：61）。

留意すべきは、このような宮廷道化師の両義的な位置づけが、あくまで王の承認によって可能になるという点である。その意味で、宮廷道化師は特権を保持しているようにみえても、「笑いの対象者」であることは免れえない。人々が「彼を笑い、快い優越感を持つ」と同時に、「彼が自分の分身ではないかと思う」のは（同書：302）、やはり彼らが人々に不安と笑いをもたらすことによって「正常化＝規範化」として作用していたことを示唆している。

見世物小屋や宮廷道化がもたらす笑いをめぐるとこのような状況は、まさにエーコがいうところのフレームに随伴する限定的なものであるといえる。それを笑う人々は、一時的にはその逸脱性や反逆性に魅せられながらも、最終的には見世物や道化となる対象を突き放し、自らとは異なる存在として位置づける。そこでは異様な世界との比較をつうじて自らの世界が正常であることを再確認することはあっても、自らが依拠するフレームや社会的基準が揺さぶられたり相対化されたりすることはない。だからこそ、それは正常化＝規範化として機能するのである。

上記のような障害者を取りまく視線と笑いは、20世紀の初頭頃から徐々に衰退していく。そこには科学的奇形学や医学の発展が「怪物を自然の秩序内の正しい位置へ据え直し」たこと、また博物館が「道徳的、政治的配慮」に矛盾しない施設として見世物小屋を代替するようになったことなど、いくつかの要因が認められる（クルティーンヌ、2010：273-276）。その結果、「視線の取り締まり」が行われるわけであるが、注意しなければならないのは、この取り締まりがおこなわれたからといって、障害者が「他者の視線」から完全に解放されたというわけではないということである。見世物小屋のような形態がなくなった後も、「医学的視線が、異常な身体の展示を独占的に支配する」という状況によって、一方的な視線を投げかけるという行為は継続されることになるのである（同書：281）。

この医学的視線は、第一次世界大戦後、戦争によって障害を負った人々が援助の対象となることによって、福祉の理念にもとづく障害者への同情や共感の意識と共鳴することになる。

怪物性の見世物と商業が真に繁栄しえたのは、観客と展示される主体³⁰との同一性の関係

が、脆弱、さらには存在しない間だけであった。奇形の見世物が著しく問題化したのは、怪物性が人間的なものとして知覚された瞬間、つまり見世物小屋の観客が、展示された身体の奇形の下に同胞を見出しえた瞬間以後である。異常なものの展示の伝統的装置を廃れさせたのは、他なるものの秩序から同じものの秩序への、怪物性の両義的で複合的な歴史的逆転である（クルティエヌ、2010：288-289）[注は筆者による]。

すでに確認した笑いの構造にもとづいて説明するのであれば、これは笑う者が笑いの対象となる者（物）に共感や同情を抱かないでいることがもはやできなくなったということであり、笑う者と笑いの対象となる者（物）の間に断絶や対立として存在していたはずの距離が保てなくなったということでもある。そうなれば、おのずと笑いをめぐる障害者の位置づけは、「笑う者（笑いの対象）／笑われる者（笑いのオーディエンス）／笑いを提起する者（笑いのパフォーマー）」という構図のなかで差し障りのない項へと変更されるか、あるいは笑いという営為から排除されるか、のどちらかである。このような経緯をつうじて、笑いをめぐる障害者の位置づけは新たな方向性、すなわち「笑いのオーディエンスとしての障害者」という立場、そして、まれに「笑いのパフォーマーとしての障害者」という立場へ変化していくことになる。

第3節 笑いのオーディエンスとしての障害者³¹

障害者の存在が福祉や医療の領域のなかで規定されるようになり、もはや障害者を笑うことがタブー視されるようになった社会において一般的に妥当であるとされてきたのは、そもそも障害者を笑いから切断された存在として把握し、それら両者の関係についての言及を避けるという態度を選択することである。その背景には、障害者が一方的に「保護されるべき存在」「かわいそうな存在」として位置づけられ続けることによって、「障害」という深刻なテーマと「笑い」という娯楽的な要素が著しく不相応なものとして捉えられるようになったこと、簡単にいってしまえば、障害のイメージと笑いのイメージが多くの人々にとってあまりにも乖離したものと想定されていることが関与している。もし障害と笑いを関連づけて語ろうとすれば、「障害者を笑うことを許容している」という誤解を受けたり、不適切であると評されたりするなかで、「障害者と笑い」というテーマそのものが繊細な問題として扱われるようになった（あるいは、そういったテーマ自体がまったく扱われなくなった）ともいえる。そのような態度は、当然のことながら日常生活において障害者が笑いという営為とかかわりをもつことを、さらにはいえば、笑いがときに彼らのアイデンティティを支えるための方法になりうるという（あたりまえの）事実を後景化させてしまう。

しかし、このような状況において、障害者と笑いの関係を比較的「無難」に語ることでできる視点が存在している。それが障害者を「笑いのオーディエンス」として位置づける視点である。そこでの笑いは受け手となる障害者を元気づけたり、障害の状況を改善させたりするための手段として捉えられている。このような視点に立つかぎり、それは「障害者を笑う」といった差別的な問題と混同されることなく、障害者と笑いのポジティブな側面についてのみ語る事が可能になる。そのため障害者を「笑いのオーディエンス」として位置づけることは、現代社会において比較的無難で妥当な判断であるとされてきた。とりわけ医療の領域においては、近

年流行している「笑いは健康によい」「笑いは癒しである」といった言説によって、笑いが無条件に称揚されるような状況を引き起こしている。しかし「笑いを享受する障害者」という位置づけの背後には、医学モデル的視点とも相まって、障害者を「治療されるべき存在」「患者」としてのみ捉えるような構図が介在しているともいえる。

1980年頃からアメリカを中心に広がりを見せているホスピタル・クラウンの試みは、そのような障害者の位置づけを如実に反映している。ホスピタル・クラウンとは病院で患者のためにパフォーマンスをおこなう道化師のことで、その目的は患者に直接的な治療を施すことではなく、「人々を予定や不安など頭でする思考活動から解放し、心の活動、つまり遊びに誘い出す」（シュエブカ、2006：61）ことや、「たまたまその場にいた人たちをなごませ、笑わせ、たとえ一瞬でもいいからみんなに日常のことを忘れてもらう」（大棟、2007：18）ことであるとされている。かつて道化師として笑いを操る存在であった障害者は、現代の医療現場において、もはや反転的な立場に置かれている。すなわち障害者はホスピタル・クラウンという職業道化師によって提供される笑いの「純粋な受容者」として位置づけられているのである。言い換えればこれは、障害者の立場が笑いという活動をめぐる「ゲスト」へと転換したということでもある。このような状況には、医学が障害者を視線の対象として捉え続けながら、その視線を隠蔽しつつ、障害者を「見る（笑う）主体」へと昇華させるという巧妙な二重性が認められる。

さらにいえば、笑いのオーディエンスとしての障害者という位置づけは、医療の場や治療における笑いに限定的なものではない。むしろ「障害者のオーディエンス」といったカテゴリーが一定のまとまりとして明確に輪郭化されていないような場合にも、「障害者は笑いを生産する側にはなりえないのだから、必然的に笑いを消費する側にまわるしかない」といった消去法的な認識によって、その位置づけが与えられるという側面もある。とくに笑いが商業化され、「お笑い」というメディア・コンテンツをつうじた消費体系が確立されているような日本の状況についていえば、障害者の存在はその産業システムから完全に排除されている（というよりも、その存在自体がないことにされてしまっている）か、せいぜい消費者の一端に含められる程度であることが多い。

このような意味での障害者の笑いの受容には、少なからず情報アクセシビリティの問題が関与している。障害者が笑いを受容しようとするれば、それが笑えるか否かということ以前に、そもそも笑いという一つの情報にアクセスできるか否かという（私たちにってはきわめて低いが、障害者にとってはきわめて高い）ハードルが設定されてしまっているからである。情報アクセシビリティとは「情報の受け取りやすさ」「情報へのアクセスのしやすさ」を指す言葉であり、とくに高齢者や障害者が近年のメディア環境において困難を強いられている状況を前提に議論がなされている。この情報アクセシビリティの必要性は、日常生活の様々な場面において浮上してくるが、障害者によるお笑い受容といった場面ではひときわ多くの困難が随伴することとなる。

そもそも日本における障害者の情報アクセシビリティは、その必要性が主張され続けてきたにもかかわらず、いまだに十分に実現されているとはいえない。しばしば言及されるように、1993年に成立した障害者基本法では情報アクセスに関するいくつかの記述が認められるが、そこで主張される内容と、それをどのように実行するのかということの間には断絶があり、

とくに必要な対応が講じられなかった際の罰則規定等が明確化されていないことは当法律の問題点として指摘されてきた。

(情報の地用におけるバリアフリー化等)

第22条 国及び地方公共団体は、障害者が円滑に情報を取得し及び利用し、その意思を表示し、並びに他人との意思疎通を図ることができるようにするため、障害者が利用しやすい電子計算機及びその関連装置その他情報通信機器の普及、電気通信及び放送の役務の利用に関する障害者の利便の増進、障害者に対して情報を提供する施設の整備、障害者の意思疎通を仲介する者の養成及び派遣等が図られるよう必要な施策を講じなければならない。

2 国及び地方公共団体は、災害その他非常の事態の場合に障害者に対しその安全を確保するため必要な情報が迅速かつ的確に伝えられるよう必要な施策を講ずるものとするほか、行政の情報化及び公共分野における情報通信技術の活用の推進に当たっては、障害者の利用の便宜が図られるよう特に配慮しなければならない。

3 電気通信及び放送その他の情報の提供に係る役務の提供並びに電子計算機及びその関連装置その他情報通信機器の製造等を行う事業者は、当該役務の提供又は当該機器の製造等に当たっては、障害者の利用の便宜を図るよう努めなければならない〔原文ママ〕。

上記の記述において目立つのは「必要な施策を講じる」「便宜を図る」といった表現である。つまり、ここでは情報アクセシビリティの必要性が主張されていながらも、具体的な方策については曖昧な形でしか示されていないのである。これは1990年に成立した米国のADA法（Americans with Disabilities Act）と大きく異なっている。というのも、障害者差別の禁止を目的とするADA法は、販売されるテレビに字幕番組対応デコーダーを内蔵することや、また番組が字幕対応放送をおこなうことを義務づけるといった、強い影響力の行使を目的とするからである（関川，2002：160-161）。

また、もう一つの問題は情報アクセシビリティの必要性がどのような状況を想定して提起されているのかという点である。たとえば、2006年に国連で採択された障害者権利条約（Convention on the Rights of Persons with Disabilities）では、あらゆる領域における障害者の社会参加の権利を念頭に置いて、多様な状況が想定されている（佐藤，2010：229）。とくに、第9条「施設及びサービス等の利用の容易さ」、第21条「表現及び意見の自由並びに情報の利用の機会」、第30条「文化的な生活、レクリエーション、余暇及びスポーツへの参加」など、その態度は緊急時の情報取得だけに限定的ではないことが見受けられる。

このような視点はきわめて重要である。なぜならば、とりわけ日本において、テレビ番組や映画作品などの映像コンテンツに関するアクセシビリティは、一部の範囲で一部の障害者に対してしか実現されておらず、それがお笑いコンテンツのような娯楽や芸術の領域に関するもの場合には配慮がなされない現状が認められるからである。たとえば聴覚障害者の場合でいえば、テレビのクローズドキャプションや手話通訳の付与、コンテンツへの日本語字幕の付与など、そのアクセシビリティの方法は（実現度は別として）比較的想定されやすいものである。それにもかかわらず、それが十分に実行される割合は低く³²、また実行されたとしても聴覚障

害者にとっては実用的でないことも多いという。当然、お笑いコンテンツへの字幕付与などはほぼ皆無であり、障害者がお笑いというジャンルから排除され、笑いのオーディエンスにすらなることのできない状況にあることが理解できる。

そのような状況において、聴覚障害者のための日本語字幕付与の試みをおこなった稀な作品が『サンドウィッチマンライブツアー2012』である。当作品はお笑い芸人サンドウィッチマンの舞台公演を映像化したもので、その字幕付与には聴覚障害者のアクセシビリティが明確に意図されている。あるインタビューのなかでツッコミ担当の伊達は字幕付与の経緯について、「耳の不自由な知り合いから『お笑いDVDを見たことがない』と聞いたのがきっかけ」であったと説明しており（日本映像翻訳アカデミー）、さらに当作品は発売後も全国60カ所の聴覚障害者団体から字幕に関するフィードバックを得るなどの考慮もなされている。しかし注意深く考えるのであれば、画期的な試みである当作品の字幕付与にもいくつかの問題点が付随していることは明らかである。そしてその問題点は、笑いのオーディエンスとしての障害者がいかなる存在として想定されているのか、ということを考えるための格好の題材となる。

お笑いの字幕化をめぐる問題点は、技術的側面と内容的側面の双方において認められる（埜，2016）。前者については、まず字幕の表示方法に関していくつかの点を指摘することができる。当作品の字幕はセリフを書き起こしたものであるため文字数が膨大であるうえに、その字幕が非常に速い会話のテンポの合わせて切り替わるために、字幕を読む視聴者はそれ以外の部分に目を配ることが難しい。とくにろう者のコミュニケーションの場合には、顔の表情や身振りのような非言語的な要素が重要な役割を担っているが（澁谷，2009）、字幕という形式によって情報を得ようとする際にはそれに困難が生じてしまう。それでは字幕数を読みやすくするために意識が可能かといえ、お笑いというジャンルの性質上それもきわめて難しい。というのも、とくに言葉によって笑いを誘発する漫才の場合には、発話される一語一句がその後に展開されるおかしみに直接的に関与してくるからである。これについては、字幕が文の単位で表示されることも問題をはらんでいる。というのも、音声であれば段階的に伝わってくるはずの情報（たとえばフリとオチの関係）が一文のなかで同時に提示されることで、聴者が笑うタイミングとはずれが生じてしまうからである。また音声には含まれている情報が字幕化されていないことも、聴者によるお笑いの視聴とは大きく異なる点である。ダジャレのような音に起因する笑いは字幕だけでは理解することができないということや、観客の笑い声が字幕化されていないために「他の誰かと一緒に笑う」という感覚をもちづらいということは、その最たる例である³³。これに加えて、映像の構成そのものが字幕理解の弊害となっているような場面も往々にして認められる。たとえば画面に映し出される人物と字幕に表示されるセリフを話している人物が一致しないシーンや、複数の人物が映し出されたときに、そこでの字幕が誰の発言かわかりにくいシーンなどがあげられる。これらのシーンは普段、私たちが音声情報と視覚情報を相互に補完させながらきわめて複雑な情報処理をおこなっているか、ということの証左でもある。しかしそれは裏を返せば、多くの映像作品がいかに聴者を前提とした構成になっているかということのあらわれでもある。

これに加えて、当作品におけるお笑いの字幕化の難しさは、その内容的側面に起因する部分も大きい。たとえば先に言及した発音を前提とした笑い（音の類似や同音異義語をめぐるダジ

ヤレなど)は、音を介さずにコミュニケーションをおこなう聴覚障害者にとっては理解しづらいものであるが、それがすでに作品の内容に含まれてしまっていることは、字幕をいかに付与するかという以前の問題である。また、言葉の意味そのものが聴者とろう者の間で異なる可能性があるということも、字幕付与の技術的側面には回収しきれない問題である。当作品の字幕は発話された言葉を忠実に再編しているが、その言葉が聴覚障害者にとっていかに解釈されるのかということまでは想定されていない。たとえば当作品のなかで相手への呼びかけとして用いられる「すみません」という言葉は、聴者にとっては違和感なく受け取られるが、その言葉を謝罪の意味にしか解さないろう者にとっては違和感が生じるかもしれない。同様の例は枚挙にいとまがないが、程度の差異を意味する「ちょっと」という言葉や、時間にかかわる「いま」という言葉が、聴者には断定を避けるためのあいまいな表現として常用されていることは、ろう者が言葉の意味を明確かつ忠実に受け取る傾向にある(関西手話カレッジ, 2009)ことを考慮してはいない³⁴。さらに当作品で展開されるストーリーの状況設定そのものが理解しづらいという問題もある。たとえば電話でのやりとりを演じたシーンは、日常生活で電話を使用しない聴覚障害者にとってまったく共感できないものであるだろう。それどころか、ろう者にとっては「電話」が「(ろう者に無理解な)聴者」を象徴する記号としてときに批判的に受け取られる可能性すらあるという(ラザフォード, 2001)。内容的側面にかかわるこれらの問題点は、映像編集における字幕付与の段階以前に、そもそも公演の段階において聴覚障害者の存在がまったく想定されていないことに起因している。これらの点をふまえると、笑いへのアクセシビリティをとりまく状況は、単に字幕を付与しさえすれば改善されるわけではない、ということがみえてくる。

これらの事例は、笑いという営為が、またそれに対するアクセシビリティの問題が、「文化」や「コード」といった観点を抜きにしては考えられないものであることを示唆している。かつて「ろう文化宣言」によって提起されたように、ろう者とは日本手話という言語を使用する言語的少数者であり、ろうとは一つの文化である、と考えるのであれば、ろう者と聴者の間の文化的なコードの差異が存在することはごくあたりまえのことである。それにもかかわらず、聴覚障害者が笑いにアクセスする際に様々な問題が浮上してくる背景には、聴覚障害者の文化的なコードの存在を十分に考慮していないという現状が、あるいは聴覚障害者の文化と聴者の文化が非対称的な関係に置かれているという現状が介在している。そもそもアクセシビリティをめぐる議論が障害者の側のアクセスのみを対象とし、その逆ではありえないこと自体、多くの情報が「ともすれば音声言語を中心とする社会からろう者たちのコミュニティの中に一方的に流れ込むだけというような状況」(全日本ろうあ連盟, 2011: 35)をよくあらわしている。これは笑いという営為をめぐる障害者がオーディエンスの側にばかり位置づけられることとも通底している³⁵。

そのような状況とは反対に、ろう者の文化とアイデンティティを強調するような笑いとして機能するのが「デフ・ユーモア」である。デフ・ユーモアには「聞こえないこと」をテーマにしたジョークが含まれるが、それは聴者が同様のテーマを扱うこととはまったく異なる意味をもつものであり、いわば抑圧への抵抗として捉えることができる(ビエンヴニュ, 2000)。たとえば、ろう者が(聞こえないがために)コンセントが抜けていることに気がつかず掃除機をか

けていたとするジョークは、デフ・ユーモアとはかけ離れたものであるとされる。というのも、ろう者であればモーターの振動を感じないことでそれに気がつくはずであるということには思い至らない点で、「聞く能力に対する過大評価と、音に対する依存」した聴者社会を反映しているからである（同書，197）。他方で、ろう者が電話の受話器に手話で話しかけて聴者を驚かせたとするジョークは、聴者社会による「抑圧に対するろう者の反撃」の企図が読みとることができる点で、デフ・ユーモアであるとされる（同書，198）。

デフ・ユーモアのように笑いが特定のコミュニティの内側で共有される場合、障害者は一方的に笑いのオーディエンスとして位置づけられるだけでなく、日常的なやりとりのなかで笑いの発信者としての役割をも担いうる³⁶。その一方で、笑いのパフォーマーとオーディエンスの関係をめぐる、障害者と健常者の関係が逆転するような場合はないのだろうか。健常者社会において障害者が笑いのパフォーマーとなる時、そこでの笑いはいかなる社会的・文化的構造のなかに置かれ、いかなる意味をもつのだろうか。

第4節 笑いのパフォーマーとしての障害者

既述のように、障害者と笑いの関係をめぐっては、障害者が笑いの対象として位置づけられたり、あるいは笑いというコンテンツを消費する受容者として位置づけられたりする状況が長きにわたって続いてきた。そこからみえてくるのは、障害者が誰かを意図的に笑わせること、すなわち笑いをコントロールするパフォーマーとなることはきわめて難しい（と考えられてきた）ということである。笑いを操ることができないという障害者への評価は、日常生活におけるあらゆる場面のなかで見受けられるが、障害者と笑いの関係に対するそのような解釈はメディア表象のなかにも反映されてきた。

たとえばバリー・レヴィンソン監督の映画『レインマン』（1988）に描写されるいくつかのシーンは、社会のなかで障害者と笑いの関係がいかなるものとして受けとられているのか、ということを描的に示唆するものである。そのシーンというのは、自閉症のレイモンドが繰り返しアメリカのコメディアンであるアボット・コストロのジョーク³⁷を暗唱する、という行動に関するもので、それは彼が不安になったときの口癖として描かれている。しかし彼はジョークを文字通り暗唱しているだけで、そこでのジョークのおもしろみを、さらにいえば、そもそも「ジョーク」が何であるのかということを理解してはいない。弟のチャーリーはそのようなレイモンドの行動に対して、それが「なぞなぞ」ではなく「ジョーク」であり「コメディ」であることを指摘し、「そのギャグが分かりや、お前も少しは進歩する」と述べる。興味深いのは、当作品において障害者がジョークや笑いを理解できない存在として位置づけられているという点である。しかも、おそらくその背景には、ジョークや笑いが人間特有の知的でメタ的な活動であり、映画のなかで「知能は高い」が「能力に欠陥がある」とされている自閉症³⁸とは対極に位置する営為であるという論理が存在している。だからこそ、チャーリーがレイモンドと「心が通じた」と感じるようになる物語の終盤では、（たとえそれが「理解」ではなく「記憶の再生」であったとしても）ジョークに対するレイモンドの態度に変化³⁹がもたらされることで、チャーリーにとってレイモンドが理解可能な存在に変化したことが示される。『レインマン』が描きだすこれらのシーンは、現在でも多くの場面で、そもそも障害者と笑いの関係が不相応で乖

離したものと捉えられ、ましてや障害者が笑いをコントロールすることは不可能であると考えられている、ということを示唆している。

世間が認識する障害者と笑いの関係は上記のようなものであるわけだが、本当に障害者が笑いのパフォーマーになることはできないのかといえば、当然のことながらそうではない。つまり、障害者と笑いの新たな関係を提示しようとする試みが少数ながら存在することもたしかなのである。「笑いのパフォーマーとしての障害者」という位置づけは、障害者を共生の対象として位置づけようとする現代社会のスローガンとも決して相反するものではない。そのような社会的認識のもとで、障害者は自発的に情報を発信し、自らを見せる存在として位置づけることを要請されてきたという側面がある。それは「笑われる存在」から「笑わせる存在」への転換という試みにもつうじている。ようするに、そこでの障害者は笑いのパフォーマーであり、笑いという活動をめぐるホストの立場にあると捉えることもできる。そしてより重要なことは、その場合の笑いをめぐる活動において、むしろ「健常者」のほうが観客やゲストとして位置づけられるという点である。

見せる身体としての障害者を語る際にしばしば取りあげられるのが、かつて隆盛を誇っていた障害者プロレスである。たとえば日本で1960年代初頭に開始された「小人プロレス」は、プロレスという形態をとりつつも、客の笑いをとることが主目的として意識されていた。もともと小人プロレスはアメリカで興業されており、日本で最初におこなわれた興業もアメリカから小人レスラーを招請する形で行われたという（高部，1990）。その後、日本における小人プロレスは女子プロレスとの抱き合わせで興業されることが主だったが、ときには小人プロレス単体での興業がおこなわれるほど人気を博していた時期もあった。小人プロレスを取材してきた高部雨市は、そのパフォーマンスがとりわけ観客の笑いと結びついたものだったことを証言している。また高部のインタビューに対して、小人プロレスのレスラー自身は当時の様子を以下のように話している。

僕にとって小人プロレスっていうのはですネ、お客さんが笑って笑って笑いころげて、一人くらい死ぬのがいれば本望だと思う。ある時なんか、リングで戦っていて聞こえてくるんですヨ、お客さんの声が。「もうイイヨ、もうイイヨ」って、笑い過ぎて腹が痛いって涙流してるんですヨネ。そんな時は一番嬉しいですよ（同書：183）。

しかし小人プロレスの活動へは、当時から反対意見も多く寄せられてきたという。とくにテレビでその姿を放送することに関しては多くのクレームが寄せられ、小人プロレスはテレビというメディアが担う「みせかけのヒューマニズム」（同書：114）と相性の悪いものとみなされるようになっていく。小人プロレスへの批判は、おそらく「笑われること」と「笑わせること」の、あるいは「見られること」と「見せること」の違いをいかに線引きするののかという問題に深くかかわっている。その線引きの基準は何に依拠しているのだろうか。生瀬克己は「ドッグレッグス」という障害者プロレス団体を例にあげ、「見られる」ことと「見せる」ことの相違について以下のように述べている。

他者の「好奇心」や「恐怖」をよりどころに舞台上に上げられるのが「見世物」であるとするなら、障害者が自らの身体の主体者としての地位を回復したうえで、それぞれの障害者が展開する「身体的営み」は、もはや、かつての見世物と同一視するわけにはいかないだろう。それでも、「ドッグレッグス」のような障害者の「身体的営み」の周囲にも、「見世物」的要因が生き残る余地は残されている。というのは、現代の障害者たちの意識状況や達成願望について、すべての「観衆」が理解・共感しているわけではなかろうから、彼ら障害者の「身体的営み」のなかに、かつての見世物的世界を連想してしまう人たちがいるかもしれないからである。このような「複合的」な側面を含みつつであったとしても、障害者自身が、「ひとりの主体者」として、自ら「見せる」立場を明確にしつつあることは確認しておきたい（生瀬，1999：79）。

たしかにプロレスというある種の表現活動をめぐって、あるいはそこに付随する笑いという営為をめぐって、障害者が自らの意志で舞台にあがり、自らの身体を積極的に演出するということは、従来の社会的な障害認識を覆そうとする試みであるといえる。しかし生瀬による上記の主張には疑問も残る。なぜならば、とくに観客がそれを笑えるか笑えないかという問題は、笑いを提供する側が有する「主体性」の意識とは無関係な水準で発生しているように思われるからである。そもそも「主体」なるものを、社会的環境や他者の存在と無関係で自立的なものと想定すること自体が困難であることはいうまでもない。

それでは、笑いの「パフォーマー」としての障害者を可能にするための条件とはいったい何なのか。その一つとして想定されるのが、「プロレスラー」や「芸人」のような、彼らに付与された可読的な記号である。しかもこれらの記号は観客にとって、笑うことが許容される根拠となる「枠組み」を設定してくれるものでなければならない。これは見方を変えれば、ある種の「権化」の形成にかかわる問題でもある。すでに確認したように、クルティーンは「権化」が障害者に視線を向ける人々の気詰まりを一掃する記号的存在になりうることを指摘している。かつて見世物や道化師であったころの障害者は、その心身的な障害を理由に「権化」として利用され、その結果、それをみる人々が障害者を笑うことを可能にしていた。しかし障害そのものを根拠に「権化」を再構成することが不可能となったいま、障害ではない他の何か——すなわち、彼らに「レスラー」や「芸人」といった記号が付与されていること、あるいは、彼らが笑いをめぐる「ホスト」の立場にあるということ——が笑いを許容する基盤として機能しなければならない。小人プロレスのレスラーである天草海坊主の発言は、そのことをよくあらわしている。

たとえばネ、僕らの笑いを屈折した見方する人間はいるんです。「おまえらの笑いは奇形を笑われているんだ」っていうネ。だけど、リングに立って何もしないでお客さん笑いますか。誰も笑いませんヨ。それをこちらが笑わせるようにするんでしょ。それが芸ですヨ。籠に入って籠の中のものを見せてるわけじゃないんだから、動物園じゃないんだから（高部，1990：189）。

しかし結局のところ小人プロレスは、障害者の身体が笑いの対象となる側面を否定することはできず、現代社会における障害を笑うことへの禁忌との齟齬から、1990年代には衰退していく。つまり、現代社会においては、どのような形であれ、障害者の身体が直接的な笑いの対象となることはもはや許されないのである。そのような状況下では、笑いの対象を障害以外のものに見出す必要が生じてくる。たとえ障害者が自らの障害をめぐる状況をネタにするようなときでも、そこで真に笑いの標的となるのは、多くの場合に障害者という自らの立場がおかれた困難な状況や無理解に対する批判であり、それを放置する社会、さらには無関心な健常者なのである。

障害者が提起する笑いにおいて、それが向けられる対象が「障害そのもの」から「障害者を取りまく社会的状況」へと推移したということは、一見すると笑いのパフォーマーとしての障害者という立場を存続させていくための妥当なやり方であるように思われる。しかし、その背景には「笑わせる側／笑う側／笑いの対象となるもの」の関係をめぐる、あるいは「障害者／健常者」の関係をめぐる、非常に複雑な構図が存在している。「笑いのパフォーマーとしての障害者」が提起する笑いを受容する「笑いのオーディエンスとしての健常者」は、まず「笑う側」という立場においては、障害者が批判しようとするもの（既存の社会や、障害者への無理解）を笑うために、「笑わせる側」である障害者との同一化をはかる。その一方で、自らが障害者の批判の対象に含まれているかもしれない（既存の社会のあり方に同意し、障害者に無理解な態度をとっている張本人かもしれない）という点では、「笑いの対象」と同一化されることになる。すなわち、健常者のオーディエンスが障害者の提起する笑いに向き合うときには、それを笑うために自らが笑いの対象となりうる可能性を棚に上げて障害者と共通の立場をとるか、さもなければ、自らが笑いの対象となりうる可能性に意識的であるがためにそれを笑うことが不可能になるか、のどちらかということになる。障害者が提起する笑いの受容が、ある種の隠蔽のうえに成り立つ行為であることは、健常者が障害者に対して抱く同一化の感覚がいかにか表面的で都合のよいものであるかを如実にあらわしている。これはより厳密に言えば、健常者は障害者に対して積極的な感情を抱いているという態度をとるほうが妥当である、という社会的な空気感を意味してもいる。しかしそのような態度が、しばしば障害者への理解を回避することと表裏一体であることはいままでのない。

普段は目を背けていられるそのような事実が笑いという営為によって顕在化するということは、笑いの役割がいかなるものであるかを如実に示している。それはまさに、エーコがいうところのフレームの相対化、ないしは既存のフレームへの揺さぶりと捉えることができる。障害者が既存の社会に異議申し立てをおこなうことは、もちろん他の表現形式によっても可能である。しかし笑いという形式が特異であるのは、それを見る私たちが「笑う」という行為によって、その異議申し立てへの同意を表明することになるという点にある。笑うという行為をつうじてその活動の一端にかかわるかぎり、もはや私たちは障害を取りまく問題と完全に無関係でいることはできなくなる。

オーストラリア出身のコメディアン兼ジャーナリストで骨形成不全症による障害者でもあるステラ・ヤングは、2014年4月のTEDトークに出演した際に、障害者が健常者にとって感動を与えるための存在として捉えられていることを「感動ポルノ (inspiration porn)」と呼び、

批判している。

ご来場の皆さま、残念ですが、皆さんを非常にがっかりさせてしまいます。私は「感動」させに来たんじゃありません。私がここに来たのは、私たちが障害に関して騙されていたとお伝えするためです。そう、私たちは嘘を教え込まれています。障害は完璧に悪いことで、疑いの余地なしという嘘です。障害は悪いこと、だから、障害を持って生活するのは立派な人だということになります。障害は悪いことではないんです。だから、立派ということもあります。(中略) ご覧になったかもしれません。手が無い小さな女の子が口にペンをくわえて絵を描く姿。カーボン・ファイバーの義肢で走る子供。こんなイメージが実に沢山あります。私たちはこれを「感動ポルノ」と名付けました(笑)。あえて「ポルノ」と言っているのは、ある特定の人たちをモノ扱いして、他の人が得するようになってきているからです。ですから、この場合、障害者を健常者のために利用しているのです。これらのイメージの目的は、皆さんを感動させ、やる気を起こさせることです。ですから、皆さんがこれを見ると、「自分の人生は最悪だけど、下には下がいる。彼らよりはマシだ」と(TED.com, 2014)。

上記にあげられた「手が無い小さな女の子が口にペンをくわえて絵を描く姿」「カーボン・ファイバーの義肢で走る子供」がいまだに度々メディアに取り上げられ、それが当然のように感動ストーリーとして消費されている日本社会において、ヤングの主張は相当のインパクトを与えるものであった。前田拓也は「inspiration」という言葉に「感動」という訳語が用いられていることの秀逸性に触れたうえで、以下のように述べている。

日本語圏の者には、「感動」という訳が用いられるだけで、「ああ、あのへんの、あの感じね」と「ピンとくる」ものがある。そうした「あの感じ」の最たるものが、『『24時間テレビ』的なるもの』だと言ってよいのではないのでしょうか。あるいは、「感動をありがとう」という言い回しに居心地の悪さを日々感じている人にとっても、「ピンとくる」ものであるかもしれません(前田, 2016)。

このような日本のメディア状況は、ステレオタイプな障害者表象によって、しかもそれを無自覚的に繰り返すことによって、障害者へある種の差別や侮辱を与え続けているともいえる。日本社会においては、一見すると何の問題もないどころか称賛さえされてしまう「がんばる障害者像」が、差別的描写として問題をはらむことは、BBCのガイドラインにも明確に記述されている。BBCは「制作者のためのガイドライン」における「描写」の項において、「社会集団を描写するときに、ステレオタイプは避けるべきである」としたうえで、障害者表象について以下のようにガイドラインを定めている。

5 障害を持つ人びと

障害を持つ人びとの描写、表現に対する配慮は、特にその障害が何であるかが非常に広範囲に及ぶので複雑な課題となる。英国の人口の4人に1人は障害を持つか、または障害を持

つ人の世話をしている。発展途上国ではさらに障害を持つ人びとが多い。障害を持つ人びとは常に番組内で充分には表現されていない。編集上の統一と力強さを失わないようにしながらも、番組が障害を持つ人びとの権利と尊厳に対して敏感であることは可能である。障害を持つ人びとは庇護されるべきではない。障害を持つ人びとを「勇敢なヒーロー」や「哀れむべき犠牲者」として描くようなステレオタイプの思考は、多くの場合、気分を害させるだけである（BBC Producers' Guidelines）⁴⁰。

上記に示されるステレオタイプへの警鐘は当然の指摘であるともいえるが、それをテレビ制作サイドがガイドラインとして明記していることは重要である。

さらにここで注目したいのは、ヤングによる「感動ポルノ」をめぐる主張が、あくまで芸人という立場をつうじて、観客の笑いをもとなう形で提起されているという点である。ここでヤングの発言が観客の笑いとともに受け止められているのも、おそらく彼女が有する「コメディアン」という肩書きが、観客に気兼ねなく笑える場を設定してくれているからに他ならない⁴¹。それに加えて、ここにはやはり既述したような笑いの構図をめぐるある種のねじれをみてとることができる。「感動ポルノ」というヤングの絶妙な発言をオーディエンスが笑うとき、彼らは自らが「感動ポルノ」の受容者であったかもしれない可能性を（すくなくともその場においては）捨て去らなければならない。あるいは、自らが差別主義者でないことを証明するためには、ヤングの発言に笑いをもって同意しなければならないのである。そして、もし笑うことが障害者への共感を表明するための手段として定着すれば、障害者によって笑いが提示された際にそれを笑わないという選択はありえないことになるだろう。

そのような状況に対して、日本における数少ない障害者芸人の先駆的存在であるホーキング青山が提示する笑いは、それが健常者による障害者への共感に利用されることを巧妙に回避しているように見える。というのも、青山の笑いは既存の社会のありようを批判するだけでなく、ときに「同じ立場」の存在と想定されている障害者をも照射するからである。

これまでも『五体不満足』をはじめ、いろんな身障が本を出してきたけど、どうもこれもオレにとっては何のインパクトも感じられなかった。だって、どれもみんな同じような「自分は障害を持ちながらも、こんな立派に生きてきました！」って感じの、もしこれが健常者が書いてたら何の興味も湧かない、「身障だから出せた」ってだけの本なんだもん。（中略）乙武クンの『五体不満足』が出て以来、みんな急に“身障理解者”になってしまった。『五体不満足』を読んで、障害者の方も私たちとまったく同じ、普通の人間だということがわかりました。」なんていうバカな感想を聞いていると、じゃあそれまで、一体オマエは身障を何だと思ってたんだよ？などと、言ってやりたくなる（ホーキング青山、1999：3-4）。

上記の記述からも見て取れるように、青山の笑いの根底にあるのは、健常者が障害者に示す表面的な共感への疑念や、障害者がみな同じ立場にあるという想定への疑義である。だからこそ、その笑いとはときに（健常者の障害認識に沿った障害者像を提示する）障害者へ向けられることにもなる。そこでは、「笑いを提示する障害者に共感することで、健常者である自らの立ち

位置の安全性を確保する」という構図はもはや成り立たなくなる。「笑わせる側／笑う側／笑いの対象となるもの」の関係がもはや明確に区分できない、あるいは「健常者／障害者」というカテゴリーが均質なものではない、ということに気づかされる時、オーディエンスは自らが同化すべき対象を見失うことになる。その意味で、青山が提起する笑いは、「障害者の提起する笑い」が成立する背景にある様々な利害関係を突きつけるのである。

かつて断絶や不同の状態にあった見世物（障害者）と見世物小屋の観客（健常者）の関係は、障害概念や福祉理念の出現により、同一的・共感的なものへと転換した。それによって障害者を取りまく笑いも、健常者の側を基点として障害者の側へと向けられていた状態から、健常者と障害者が共通の基点に立って別の対象へと向けられる状態へと変化するようになった。しかしその笑いの対象が何であるのかを注意深く読み解いていくと、上記の関係性がじつはある種のねじれをはらんでいることがみえてきた。これまでの議論をふまえると、障害者が提起する笑いを笑えるのか笑えないのかという問題に加えて、それは健常者にとって本当におもしろいものであるといえるのかという疑問が浮上してくる。次章では障害者によって呈される笑いの具体的な事例を分析しながら、そこでの笑いの意味を検討していく。

第4章 『バリバラ』が提起する笑いの意味

第1節 『バリバラ』の企図

現代における笑いのパフォーマーとしての障害者のありよう、あるいはそこでの笑いの企図を探るうえで、NHKが2012年4月から放送している『バリバラ』（バリアフリー・バラエティーの略称とされる）は本研究における格好の題材となる。そのタイトルが示すとおり、また番組に冠された「障害者情報バラエティー」という文言が示すとおり、当番組は「バラエティ番組」という体裁をとっている。ただし、実際には福祉的な要素を色濃くもっており、NHKの公式サイトでも「福祉番組」というカテゴリーに分類されている⁴²。毎週の放送回では障害者の間でアクセシビリティをもって問題視されている様々なテーマが設定され、出演者と視聴者がそれらの問題意識を共有できるような番組づくりが試みられている。

番組はVTRとスタジオトークによって構成されている。VTRはドキュメンタリー形式による短い映像で、各回のテーマに即した問題の実例として、一般の障害者が日常生活のなかで困難を感じる場면을扱う。それらのVTRを受けて、スタジオの出演者が問題提起や意見交換といったトークをおこなう。とくに当番組では出演者のほとんどが障害者であり、扱うテーマの問題設定や語りの主体は障害者の視点から構成されている。また『バリバラ』の番組趣旨については、公式サイトで以下のように説明がなされている。

恋愛、仕事から、スポーツ、アートにいたるまで、日常生活のあらゆるジャンルについて、障害者が「本当に必要な情報」を楽しくお届けする番組。モットーは「No Limits(限界無し)」。これまでタブー視されていた障害者の性やお笑いのジャンルにも果敢に切り込みます。本音をとことんぶつけあい、一緒に笑って、一緒に考えて、本気でバリアフリーな社会を目指します！！（NHKバリバラ）⁴³

上記の記述からもわかるように、当番組では「バリアフリーな社会」を目指すことが一義的な目標として掲げられている。これは裏を返せば、現況の社会が障害者にとっていかに「バリア」で溢れているかということを示唆している。注目すべきは、それらのバリアをめぐる当番組の問題意識が、社会モデル的な考え方にもとづいたものだという点である。すなわち当番組では、障害者が社会生活を送るうえでの困難を除去あるいは軽減するために、障害者の側ではなくバリアを生み出している社会の側へ変革の必要性を問いかけるのである。

そのような問題意識は番組内の様々な企画構成や番組内容のなかにもみとることができる。たとえば「ここが変だよ健常者」と題されたコーナーでは、健常者にとってはあたりまえのこととされている生活環境や立ち振舞いが、障害者にとってはバリアとして認識されるようなケースについて取りあげられる。そこでは視覚障害者誘導用ブロック（点字ブロック）をはじめとする様々な設備や環境を例に、健常者が施したバリアフリーが障害者にとっては使用困難なものであったり無意味なものであったりする体験が語られる。また「バリバナ」と題されたコーナーでは、障害者による投稿をもとに「障害者あるある（障害者のよくある話）」が紹介される。そこでは障害者が健常者との間に生じる認識の食い違いを例に、日常的に起こるコミ

コミュニケーションの齟齬が浮き彫りになる。これらのコーナーが扱う内容には、ともすれば障害者の側に問題や非があるとされたり、障害者の側に一方的な負担が強いられたりするような事柄を、社会全体の問題として提起しなおす企図が認められる。そのような視点は、障害者にとっては当然のことであっても、健常者の視聴者にとっては新鮮なものとして映るかもしれない。

ここで、番組タイトルに込められた意図をより明確にするために、バリアフリーとは何かということであらためて理解しておく必要があるだろう。現代社会においてバリアフリーという言葉は様々な場面で使用されており、その意味はもはや注釈がいらぬほどに広く浸透しているように思われる。その一方で、バリアフリーの理念や、それがしばしば「ユニバーサルデザイン」の理念と対比的に位置づけられていることは、一般的にあまり知られていない。バリアフリーとは、簡単にいってしまえば、高齢者や障害者が社会活動に参加しようとする際に、その妨げとなる「バリア」を解消しようとする考え方を指している。いかにしてバリアを軽減したり除去したりするかというバリアフリーの問題意識は、現行の社会が暗に一部の人々を排除してしまっている状況を明るみに出し、それを改善しようとする点で大きな意味をもつ。しかし裏を返せば、そこで問題とされているのはすでにバリアが生じた後の環境であって、バリアが生じる要因やプロセスについてはあまり焦点化されないという状況がある。つまりバリアフリーでは、もともと多様なニーズに対する配慮がなされていない施設や設備に対して、後付けされた対処方法を用いることで解決が目指されるのであって、そこにはいくつかの問題が付随している。

特別扱いが当たり前の社会では、通義に何か作るときも特別扱いになります。特別扱いのほうが簡単で、特別扱いから脱するには大きな決意が必要になります。(中略)そしてその繰り返しを見ている若い人たちが「ああ、障害のある人はああいうふうに特別扱いすればいいんだ」と思うようになると、彼らがつくる次世代のまちでも「障害の強調」や「障害の隠ぺい」が繰り返されます。私はこれを「バリアの再生産」と読んでいます。つまり、特別な手段でバリアを解決しようとする方法は「バリアの再生産」につながり、決して問題の本質的な解決につながらないわけです。この悪循環を断ち切るには、最初からバリアのない状況を作り出すしかありません(川内, 2001: 29-30)。

川内は上記の議論のなかで、車いすでの移動を例にあげている。たとえば駅構内を移動する際に、車いすでは階段を利用することはできないため、階段横に設置されたリフトや台車を用いることがある。そのような「特殊な」方法を採用する際には、つねに周囲の人々の視線にさらされることになり、過度に障害が強調される状況に置かれることになる。そのような状況下では、「まちの中でごく普通に、目立つこともなく無視されることもなく生きていく」ということは困難である。他方で、車いす用の特別ルートが用意されるような場合には、反対に、障害者はまったく人目に触れることのない状況に追いやられる。そのような状況は障害の隠蔽をもたらすのみならず、「一般乗客なら当然するような体験をする機会」が奪われてしまうということにもつながっている(同書: 27-28)。

他方で、バリアフリーをめぐるこのような状況に対して、ユニバーサルデザインは別の視点

から解答を与えうる。というのも、ユニバーサルデザインの考え方においては、(バリアフリーの考え方において自明のもののみなされていた) バリアが生じる要因やプロセスそのものが焦点化され、はじめからバリアを生みださないような環境を整えることが目標化されているからである。ユニバーサルデザインの概念は、建築家でありノースカロライナ州立大学ユニバーサルデザイン・センターの所長を務めたロナルド・メイスによって提唱された。ユニバーサルデザインは「すべての人々に対し、その年齢や能力の違いにかかわらず、(大きな) 改善をすることなく、また特殊なものでもなく、可能なかぎり最大限に使いやすい製品や環境のデザイン」と定義され、その指針として七つの原則を定めている。

1. Equitable Use (公平性)
 2. Flexibility in Use (自由度)
 3. Simple and Intuitive (単純性)
 4. Perceptible Information (わかりやすさ)
 5. Tolerance for Error (安全性)
 6. Low Physical Effort (身体への負担の少なさ)
 7. Size and Space for Approach and Use (スペースの確保)
- (The Center for Universal Design, 2015)

この定義や原則にも示されているとおり、ユニバーサルデザインは高齢者や障害者だけではない多様な人々のニーズを想定しており、またそれらのニーズを事前に考慮することによって、バリアの発生やそれに対する事後的な対処を極力なくすことを目指すものである。ただし現実的に考えれば、厳密に「すべての人々に使いやすいデザイン」など存在しえないため、ユニバーサルデザインとは最大公約数的に最大限の考慮をともなうデザインということになるだろうし、「いつも出来上がった状態に満足することはできず、既存のものよりもさらに『ユニバーサル』なものへと向かって先に進む過程にある」ともいえる(村田, 2006a: 26)。とりわけ日本において、ユニバーサルデザインはバリアフリーとしばしば混同して捉えられる状況にあるが、上記の議論からも明らかのように、両者の思想は似ているようでまったく異なる前提をもつのである。

バリアフリーとは何かということをふまえたうえで、いま一度『バリバラ』という番組タイトルに目を向けると、様々なことが推察される。バリアフリーという概念が「すでに生じているバリアに対する事後的な対処」という意味合いをもつかぎり、『バリバラ』(「バリアフリーバラエティー」) というタイトルに含まれるバリアフリーという言葉には、やはり既存のバリアに対する解決の試みというニュアンスが含意されているはずである。とくにユニバーサルデザインという概念との対比からバリアフリーという言葉が選ばれていることの意味を考えると、やはりそこでは現行の社会がすでに多くのバリアを有しているという事実が強調されていると考えることもできる。しかし、当番組がおこなう問題提起にはバリアフリーというよりもむしろユニバーサルデザインの思想に合致するような姿勢も認められる。それは当番組のスタンスをみれば明らかである。というのも、そこではバリアを解消するために特別な手段を講じる

ことが提起されるのではなく、むしろバリアの生成につながるような根本的な社会意識を変革することが意識されているからである。たとえば、一つのテーマに対しても、複数の障害者による多角的な意見が提示され、障害の種類や状況によってはときにバリアへの問題意識が異なることもあるということが示されているのも、多様性を考慮に入れること（の難しさ）への意識的な態度であるといえるだろう⁴⁴。

また、2016年に新たに書き換えられた公式サイト番組趣旨の説明には、そのような態度が通時的な流れのなかでより明確化されてきたことが読み取れる。

2012年にスタートした、障害者のための情報バラエティー「バリバラ」。笑いの要素を織り交ぜ、これまでタブー視されてきたテーマにも挑んできました。2016年4月からは、障害のある人にかぎらず「生きづらさを抱えるすべてのマイノリティー」の人たちにとっての“バリア”をなくすために、みんなで考えていきます。多様性のある社会を目指して、バリバラは進化します！（NHK バリバラ）

ここでは、放送開始時から強調されてきた「障害者のための」という位置づけに対して変更が加えられている。番組に冠された「障害者のためのバリアフリー・バラエティー」という文言も、現在では「みんなのためのバリアフリー・バラエティー」へと変更されている。つまり、それまでは障害者という限定的な立場についてなされてきた議論が、より多様な立場の人々を考慮に入れるべきであるとする姿勢が認められるのである。これは多様なニーズを前提として社会生活や環境を捉えようとするユニバーサルデザインの思想にもつうじる⁴⁵。

障害者をとりまく様々なバリアを社会全体の問題として捉え、現況の社会に変革を求めるという視点に加え、『バリバラ』にはこれまでの福祉番組と決定的に異なる画期的な試みが認められる。それが「笑い」という要素を用いた演出である。当番組では障害者の間で共有されている問題意識や異議申し立てを単に主張するだけでなく、それを笑いに変換することによって別の角度から焦点化させようとする企図が随所に認められるのである。とりわけ当番組で笑いの対象となるのは、障害者にとってバリアとなる社会的障壁や、それに対して無関心な健常者の態度である。そしてそのような笑いを提起するのは、障害者を中心に構成された番組出演者である。ようするに、そこでは障害者がいわば「笑いのパフォーマー」として位置づけられているのである。それは、過去の歴史において固定的であった「健常者＝笑う者／障害者＝笑われる者」という構図の、あるいは「健常者＝笑いのパフォーマー／障害者＝笑いのオーディエンス」という構図の逆転ともいえる。

このような『バリバラ』における笑いの企図がより一層強調されているのが、番組内企画として2010年から毎年開催されている「SHOW-1 グランプリ」である。「日本一おもしろい障害者パフォーマー決定戦」と銘打たれたこの企画は、出場者たちが自らの障害をネタにしたお笑いパフォーマンスを披露し、投票によって優勝者を決定する大会である。当企画についてはあらためて詳述するが、たとえば第3回（2012年）、第6回（2016年）の優勝者である万次郎は、性同一性障害である自身の体験や社会からの無理解をネタにしている⁴⁶。そこでは「男子便に入ると怒られる」「女子便に入っても怒られる」「気分的に厄年がいっぱいあるよ

うな気がする」といった「あるある」が披露される。また第4回(2014年3月)、第5回(2014年11月)の優勝者であるTASKEは、高次脳機能障害と難聴という障害をもつ彼が遭遇する困難な状況をネタにしている。ここではバイトの面接という設定のなかで、聞き間違いから生じる店長(健常者)と面接者(障害者)のちぐはぐなやりとりが描写される。いずれにしても留意すべきは、ここでの笑いが障害そのものを対象としているのではなく、障害者と健常者の認識の齟齬を、あるいはそのような認識の齟齬に無頓着な健常者を批判の対象にしているという点である。それは、当番組全体を貫く問題意識とも共通する視点である。

ともすれば厳粛なトーンを運びやすい福祉的なテーマが、バラエティ番組という形式や笑いという要素と結びつけられることの意図を、当番組の元チーフプロデューサーである日比野和雅は以下のように述べている。

初めて「バリバラ」(バリアフリー・バラエティー)をご覧になった視聴者の反応は、「これって笑っていいの?」と戸惑いを感じられる方が大半、それはこの本を手にとってくださった方も同様かもしれません。それも当然、私たちは小さい頃から「障害者を笑ってはいけない」という教育をうけてきたのですから。でも、「障害者と笑う」ことは禁じられていないはず。だから、一緒に笑って、バリバラを観終わる頃には「なるほどお」と思っていただけのような番組作り——それこそがバリバラのコンセプトです(日比野, 2014: 4)。

この文面をみると、『バリバラ』が笑いという要素を積極的に採用してきたのは、障害というテーマにかかわることの少ない健常者を視聴者として巻き込み、そこでの問題意識を共有するためであるように思われる。もちろん、いわゆる福祉番組を視聴することのない層へのアプローチとして、そのような番組スタイルが有効に機能するということは十分に考えられる。しかしそれ以上に、現在の『バリバラ』の趣向が確立する背後には、ステレオタイプ化された障害者表象への障害当事者による不満や批判が存在していたということを見逃すことはできない。だとすれば、『バリバラ』における笑いの意味を考えるためには、『バリバラ』という番組が誕生する背景に目を向ける必要がある。番組形成の通時的な経緯に注目することで、『バリバラ』における笑いの意味をより一層明確に捉えることが可能になるだろう。

第2節 『きらっといきる』から『バリバラ』へ⁴⁷

番組表上、『バリバラ』の第一回目の放送は2012年4月6日ということになるが、『バリバラ』という番組は当放送日を境に突然誕生したわけではない。というのも、当番組はそれまで『きらっといきる』というタイトルで放送されてきた福祉番組を前身としており、その番組が様々な改革を経ることで生み出されることになったからである。この番組改革の根底には、とくに障害当事者である視聴者からよせられた『きらっといきる』に対する不満や批判が大きくかかわっている。しかもより重要なことは、この改革経緯——『きらっといきる』に対する不満の噴出から、その番組づくりに対する様々な問題提起、そして新体制としての『バリバラ』の始動まで——が意図的に番組のなかに組み込まれ、そのまま視聴者の目に見える形で放送されてきたという点である。つまりこの『きらっといきる』から『バリバラ』への移行プロセス

にこそ、『バリバラ』という番組の独自性の萌芽を読み取ることができるのである。本節では、まず時系列的な移行のステップを確認したうえで、各段階にどのような出来事が展開されてきたのかを整理するとともに、その移行プロセスにおいていかなる転向が生じたのかを確認していく。

1999年4月7日に放送が開始された『きらっといきる』は障害者を主人公とした福祉番組であり、毎回一人の人物に焦点を当てながらその人の「輝く姿」「前向きな姿」を描きだすことに主眼が置かれていた。『きらっといきる』の番組サイトには、番組趣旨が以下のように説明されている。

「きらっといきる」は、障害のある人が“主人公”です。いまの世の中、障害のある人が生きていくには、なにかとたいへんなことが多いです。それでもいろいろ工夫して“人生まんざらすてたもんでもない”と毎日を生きている人…、実はたくさんいます。またいろいろな問題をひとつでも解決したいと、希望をすてずに“歩き”つづけている人も多いと思います。そんな人たちに、どんな生き方をしているのかを教えてもらい、ヒントや元気をもらってしまおう！「きらっといきる」は、そんな、ちょっと“あつかましくて”、たのしい番組です（NHK きらっといきる）。

上記の記述には、当番組が当時の社会においてどのような位置づけを担おうとしていたのかということがよく示されている。「希望」や「元気」という言葉が象徴するように、ここでは障害者が前向きに生きていくことこそが一義的な目標とされている。それは同時に、当時の社会が障害者にとって多くの困難や障壁をもたらしていたことを示唆している。そして注目すべきは、当番組の「主人公」となる出演者を理想的な存在として提示し、そのような人たちと視聴者の間に「教える／教えられる」という関係性を想定していることである。

啓発性をめぐるこのような構図は、番組のつくりからもみてとることができる。『きらっといきる』はスタジオトークとVTRから構成されるが、その主眼は主人公となる障害当事者を取材したVTRにある。しかしより重要なことは、当番組が取材VTRによってのみ成り立つのではなく、「案内役」として位置づけられたMC陣を交えたスタジオトークによってある種の方向づけを帯びていくという点である。いわばスタジオトークはVTRに対して意味解釈を付与し、それを提示することによって視聴者の読みを補正する機能を負っていたと考えることができる。

上記の態度にはある種の啓発性が付随していると考えられるが、この啓発性は長らくNHKの福祉番組全体を特徴づけてきた傾向の一つでもあった。社団法人日本放送協会が発足したのは1926年であるが、とくに1959年にNHK教育テレビの放送が開始されて以来、NHKでは様々な福祉番組が制作されてきた。しかしここでまず考慮しておくべきことは、1980年代後半に入るまで、ほとんどの福祉番組が当事者ではなく当事者の家族や支援者を対象とした番組であったという点である。そのため、1964年に開始された『盲人の時間（ラジオ）』（現在は『視覚障害ナビ・ラジオ』として残存）のように放送当時から当事者を対象としていた番組は稀有であり、1962年の『テレビろう学校』（現在は『ろうを生きる難聴を生

きる』として残存)や1966年の『福祉の時間』、1981年の『障害幼児とともに』など、とりわけ(障害者ではなく)障害児をとりまく状況を扱った番組が多かったことから、福祉番組が「障害児教育」という観点から家族や支援者に向けてつくられたものであったことが理解できる。そのような福祉番組の位置づけには、当時のNHKがテレビメディアを「国民教育の手段」と捉え、「テレビ教育というミッション」のもとにテレビ制作おこなっていたということが深く関係している。

しかし、そのような障害児教育という観点からつくられた福祉番組は、国際障害者年の採択や青い芝の会の運動をはじめとする1980年代の当事者運動の流れを受けて、当事者の視聴者を意識した番組づくりへと方向転換されていくことになる。とくに現在では、福祉番組の視聴者には①当事者、②支援者、③家族、④非関係者の四つのパターンが想定されており、番組の切り口も当事者から(各テーマの)初心者まで幅広い層を視野に入れたつくりになっているという⁴⁸。

さらに近年のNHKでは、とくに若年層のテレビ制作者のなかに、福祉番組に携わることを自ら希望する人々が増えているということも興味深い事情である⁴⁹。局内においては総合テレビや報道というジャンルが優位に置かれてきたことも影響して、福祉番組は長らく「ニッチなジャンル」という認識に置かれてきたという。それが近年になって、むしろ積極的に配属が希望されるケースがみられるようになった。その背景には、1960年代の放送開始当初に比べれば、社会全体における福祉や社会保障の問題に対する認識が変化してきたという状況も大きく介在しているが、それと同時に、しばしば福祉番組がNHKの存在意義ともいえる「公共放送らしさ」や「社会還元」といった命題の裏付けとして機能するようになってきているという事情は注目に値するだろう。

とくに2000年以降のNHKをめぐる状況下(番組改ざん問題や組織的不祥事、受信料の未払い問題など)では、公共放送NHKの位置づけや意義が問い直される場面が急増するなかで、NHKがその公共性に自己の存在価値を根拠づけてきたことは明白である。またそれは、人々が一般的にNHKの独自性を民間放送との対比によって、つまり広告収入によらない公共放送であるという特徴によって捉えていることにもみてとることができる。NHKのサイトでは、その公共放送としての位置づけが放送法⁵⁰に依拠する形で以下のように説明されている。

NHKは、全国にあまねく放送を普及させ、豊かで良い番組による放送を行うことなどを目的として、放送法の規定により設立された法人です。いわゆる特殊法人とされていますが、NHKの行っている「公共放送」という仕事は、政府の仕事を代行しているわけではありません。「国営放送」でも、「半官半民」でもありません。放送法は、NHKがその使命を他者、特に政府からの干渉を受けることなく自主的に達成できるよう、基本事項を定めています。その大きな特徴は、NHKの仕事と仕組みについて、NHKの自主性がきわめて入念に保障されていることです。NHKが自主性を保っていくためには、財政の自立を必要としますが、それを実現しているのが受信料制度です。NHKの運営財源は、すべての視聴者のみなさまに公平に負担していただくように放送法で定められています。政府のほか、財界などいかなる団体の出資も受けていません。(政府から支出されているのは、政見放送の実費や国際放送の

一部の実施経費のみです) 受信料制度によって財政面での自主性が保障されているからこそ、NHK は、視聴者のみなさまの要望に応えることを最大の指針として放送を行うことができます (NHK オンライン)。

上記の記述について、とくに強調されているのは四つの点である。一つめには、NHK の放送が「視聴者のみなさま」に向けた「放送のあまねく普及」という普遍性をもつものであるということ。二つめには、そこでの放送が「豊かで良い番組」であるということ。三つめには、その立場が政府や広告事業から自立した「自主性」に支えられているということ。四つめには、その自主性を実現させるための根拠として「受信料制度」という財源が位置づけられているということ。つまり NHK の説明に従うのであれば、ここでの公共放送とは、①あらゆる国民を対象とするものであり、②視聴者によって負担される受信料によって、③政府の意向や視聴率によらない番組づくりを可能にするものである、とされるのである⁵¹。

それでは公共性という観点から見たとき、上記の「豊かで良い番組」という記述はいついどのようなことを指しているのだろうか。そこには当然、福祉番組というジャンルにも含まれるわけであるが、「豊かで良い番組」とは誰にとっての基準によってはかれるものなのだろうか。ここで注意しなければならないのは、「受信料は視聴の対価ではない」という主張である。これは「NHK の番組は見えていない」とか「テレビを見ない」という理由による受信料未払いに対してしばしば NHK が提示してきた常套句でもあるが、その論理はある意味で視聴率を取れないような番組、すなわち多くの人々が興味関心を示さないが一部の人々にとっては重要であると考えられるようなテーマを扱った番組が作られることを許容する。現に NHK 放送ガイドラインでは、「社会的に弱い立場にある人たちの視点を忘れてはならない」ということが「公平・公正」のための要件の一つとして定められている (日本放送協会放送倫理委員会, 2015: 5)。現実的にみれば、福祉番組の多くはそのような論理のなかで存在しているのも一つの事実であるだろう。だからこそ NHK では、テレビ産業の構造上、民放の番組では扱われることのないようなテーマについても積極的に取り組むことが可能になるのである。

しかし上記のような論理によって福祉番組を位置づけることには、ある種の問題も付随している。それは、そこでの福祉的テーマが包摂する「社会的に弱い立場にある人たちの視点」の裏に、「(多くの人々にとっては興味関心がないテーマだけれども、重要だと思われる) 社会的に弱い立場にある人たちの視点」ということを含意してしまう可能性があるのではないかということである。逆説的にも思えるが、NHK における番組の存在意義は視聴率によらない (視聴する人がどれくらいいるのかということによらない) という観点は、社会的に周縁化されてしまうようなテーマを提起することを可能にするが、他方で、その周縁的なテーマをどのように中心化していくのか (そのようなテーマにはじめから興味関心をもっているわけではない層の人々に対してどのようなアプローチをしていくのか) ということを後景化させてしまう可能性をはらんでいるのである。そのような現況は、NHK が放送ガイドラインに示しているような、「社会に対する課題の提起」や「考察の機会の提供」という福祉ジャンルの位置づけとはアンヴィヴァレントな関係にあるとあってよいだろう。

1 1. 暮らしと社会：②福祉

- ・社会的支援を必要とする人への認識を高め、思いやりのある市民社会の成熟を図ることは、福祉の向上のために欠かせない。
- ・障害がある人もない人も、ともに社会の一員として暮らすことができるように環境整備を進めようという考え方が広く浸透してきている。誰もが人格と個性を尊重し支えあう社会の実現のために、さらに社会参加の壁を無くしていくことが求められている。ニュースや番組を通して、すべての人々が「ともに生きる社会」の実現に向けた課題を伝え、ともに考えていく機会とすることが大切である。
- ・取材にあたっては、本人の尊厳や家族の心情を考慮し、人権を損なうことのないように十分配慮する（日本放送協会放送倫理委員会，2015：40）。

この記述を読めば、福祉的テーマの開かれた議論の必要性はなおさら強く意識される。しかしながら、福祉番組というジャンルや、あるいはそこで扱われる各テーマは、自分にかかわる範囲においてしか視聴されないというタコソボ化・閉鎖化と常に表裏一体の状況に置かれている⁵²。はたまた、仮に福祉的問題に関する一定の周知が見込まれたとしても、それが表面的な「思いやり」や「共生」に帰結されてしまえば、やはりそれは開かれた議論には発展しえないだろう。

上記の問題は福祉番組が「誰に向けられたものか」という点に関するものであるが、福祉番組が「誰の視点によるものなのか」という点についても留意しておく必要がある。既述のとおり、たしかに放送ガイドラインには「社会的に弱い立場にある人たちの視点を忘れてはならない」ということが明記されている。しかし、それがどのような形で表象されるのか（誰の言葉によって語られるのか）ということは別の話である。この点については、NHKが提示する言説のなかで想定されている「NHK／視聴者のみなさま（国民・市民）」「製作者／視聴者」「専門家／非専門家」「当事者／第三者」といった様々な水準の二項対立的な構図を念頭に置いたうえで、後段で詳しくみていくこととする。

これまでの議論では、少々の遠回りをすることによって、NHKが掲げる公共放送の意味や福祉番組の位置づけについて確認してきた。このような作業は、本節の議論において重要な視点となる。なぜならば、『きらっといきる』はまさに上記にあげた福祉番組をめぐるいくつかの問題点やそのアンヴィヴァレントな状況を体現する番組であったからである。そして、『きらっといきる』がそのような問題と真正面から向き合うなかで生み出されたのが『バリバラ』であったといえる。先に触れたように、『きらっといきる』という番組は障害者福祉というテーマを前面に押し出した、いわば典型的な福祉番組であったと同時に、逆にその福祉番組というフレームこそが『きらっといきる』という番組の位置づけを決定づけてきたともいえる。ただし注意しておきたいのは、『きらっといきる』では健常者目線の一般的な「がんばる障害者像」が提示されてきたわけではなく、あくまで障害者目線の問題提起が企図されていたということである。その証拠に、『きらっといきる』では放送開始当初から、従来の福祉番組との差異化を明示してきた部分もある。たとえば、VTRや専門家のコメントという従来の形式によらず、各回の主人公となる障害者をスタジオに招いて発言できる場をつくるというのも、そうした工夫

の一つであったことはたしかである。しかしここで注意しなければならないことは、たとえそれが障害者目線であったとしても、そこでの「主人公」となる障害者が「きらっと生きている人」というある種のモデルとして位置づけられ、視聴者がそこから「生き方のヒント」や「元氣」を享受するという、パターン化された構成がトレースされてきたということ、そして、それが視聴者にとってどのように受けとられてきたのかという点である。

興味深いことだが、そのような障害者像が結果的に二つの対極的な反応を呼び起こすことになる。一つは、概ねそのような障害者像を称賛するような反応であり、その多くは主に健常者の視聴者によって示されたものであった。もう一つは、そのような障害者像に違和感や疑義を呈するような反応であり、障害当事者である視聴者によって表明されたものであった⁵³。

前者については、番組に直接寄せられる反響のほとんどが健常者によるものであり、しかもその多くが「感動した」という趣旨の意見であったことにもよくあらわれている⁵⁴。また番組に直接寄せられた意見にかぎらず、たとえば新聞の投書欄などからも、そのことは読みとることができる。以下の表は、読売新聞の投書欄「放送塔」と朝日新聞の投書欄「はがき通信」⁵⁵に掲載された過去の記事から、『きらっといきる』に関連する投書内容をまとめたものである。

表 1：新聞投書における『きらっといきる』への反応⁵⁶

	投書掲載日時	投書内容	投書者
読売新聞 「放送塔」	2006年7月14日	◆介助犬の普及を望む NHK教育8日「きらっといきる」。体の不自由になった人が、介助犬との生活で外に出る機会が増え、生き生きとした生活が戻ってきたと感じました。ご自身で描いた介助犬の絵に、奥さんが書き添えた「縁あってともに生きる」が心に残りました。介助犬の普及を望みます。	埼玉県・主婦・ 56歳
	2006年12月23日	◆西村さんの真摯な姿に感動 NHK教育16日「きらっといきる・いまスタートラインに立つて～視覚障害・西村春香さん」。視力がだんだん弱くなり、今は明るさだけが分かる西村さんの、明るく強く生きている姿に強く感動した。走ることに希望を見だし、伴走者の協力を得て、大会で見事銅メダルを獲得。電車の乗り方を練習し、料理にも挑戦するなど真摯（しんし）な生き方に、学ぶところ大であった。	東京都・無職・ 69歳
	2011年2月10日	◆多くの若者に見てほしい NHK教育金曜夜「きらっといきるは、障害を持ちながらも、社会に出て自分らしく生きるゲストの人々に、毎回見ている私が励まされ、元気づけられる。明るく温かみのある司会者の3人もいい。世の中にはいろいろな生き方、輝き方があると教えられる。多くの若い人に見てもらいたい番組だ。	茨城県・自営業・47歳

	2011年5月5日	◆おしゃれ楽しむ姿すてき NHK教育4月22日「きらっといきる」は「義足ってカッコいい!」。足を切断した方たちが、義足で路上ファッションショーを行った。花柄などかわいい外装があり、おしゃれを楽しんでいる姿がすてきだった。悩みも多かったと思うが、壁を乗り越えた女性の「この義足が好き」という言葉が胸に響いた。	北海道・主婦・ 31歳
	2011年6月20日	◆胸にしみた青年の笑顔 NHKEテレ10日「きらっといきる」は、老人ホームで働く青年が、介護ヘルパーの資格を持ちながら、軽度の知的障害のため掃除や食器洗いしか任されずに悩む。番組キャスターと話し合い、結局、「満足してもらうことが自分の仕事」と言った、晴れ晴れした笑顔が胸にしみた。	茨城県・主婦・ 77歳
朝日新聞「はがき通信」	2008年4月11日	◆心でも勉強して 4日の「きらっといきる」(教育)は、病気で両足と左腕が不自由な西脇正和先生。元気だった頃は熱血で前しか見ていなかったが、車いすに乗ってから目線が子供たちと同じになって横も見られるようになったという。いろいろなことに挑戦する姿を見せたいと実行している。「できることをがんばることを教えたい」という言葉は親にも言えることだ。子供たちは心の勉強をしているのだと思った。	宮城県・無職・ 47歳

これらの投書が健常者によるものであるのか、それとも障害当事者によるものであるのかは判断不可能であるが、ここではそれぞれの投書が非常に似通ったトーンを帯び、「感動した」「励まされ、元気づけられる」「胸にしみた」といった表現によって番組に積極的な評価を与えている。このような反応は、ポジティブに解釈すれば「福祉的テーマをもった番組が(健常者を含む)多くの人々に肯定的に視聴されている」と受けとることができるようにもみえるが、その内実は『バリバラ』が後に批判することになる「感動ポルノ」と大差ない⁵⁷。

さらに、新聞投書のような手法において、ある特定の投書が視聴者全体の意見をどれくらい反映しているのか、逆にそれがどれくらい特異な意見なのかといったことは、極端に言えば大した問題ではない。あるいは仮にそれが投書という形式を装った架空の意見だったとしても構わない。なぜならば、おそらくそれに課せられた重要な機能は、そこに寄せられた個々の投書が読者にとってあたかも全体の傾向にみえる装いをもっているということだからである。その意味で新聞投書のような手法は、まさにあるメディア・メッセージの意味(番組コンテンツの内容)が別のメディア(新聞投書やSNSなど)によって方向づけられる事例の一つである。付言しておけば、昨今NHKが多くの番組で採用している視聴者によるツイート表示の手法も、似たような装置として機能していると考えることができる。従来であれば、あるテレビ番組が新聞や雑誌のような他メディアのなかで評価されるという通時的なプロセスであったものが、

いまでは番組放送と同時的に、しかも番組制作サイドの一定のコントロール下で遂行されうることは、視聴における読みの方向づけを新たな形で可能にしている。

しかしながら上記にみられたような賛同的意見とは裏腹に、『きらっといきる』が描いてきた障害者像には問題点が存在していたのも事実である。というのは、そこでの主人公たちが皆一様に「きらっと生きている人」であるということが、ときに障害当事者の置かれた多様な状況とは大きなずれを生み出すものであったという点である。そのような隔たりが露呈されていくのは、番組が放送10年目を迎えてからであった。逆にいえば、それまで番組には批判的な意見が寄せられることがほとんどなかっただけでなく、障害当事者からの意見が寄せられることがあまりに少なかったということでもある。そのような状況のなかで、『きらっといきる』における障害者表象への疑義や不満が表面化される発端となったのが、2008年6月に番組に寄せられた一通のはがきであった。差出人は匿名で、はがきには番組に対する率直な意見が綴られていた。

この番組は
理想にすぎない
現実はそのもゆかない
この番組は出演する為の
出演する障がい者の基準
レベルがハードルが高い
多くの困難をのり越えても
この番組に取り上げるのは
きれいごとじゃすまされない
全国の障がい者にとって
はげみにはなるけれど、同じ
ようにはゆかない理想と現実が
はばむ。共通の理念と思いを伝え
なくては、ならない。お三人さん、もっと、外へ出て下さい（改行、句読点は原文ママ）。

このたった一枚のはがきは、その後の番組を大きく転換させるきっかけになった⁵⁸。そこには『きらっといきる』に出演する障害者が皆一様に前向きなイメージで描かれ、それを見る人にポジティブな印象を与えるような役割を担ってきたことに対する明確な批判があらわれている。それは当時、制作者自身の間に浮上していた問題意識とも共通するものであった。

このような意見を受けて、『きらっといきる』ではこうした経緯を番組内で紹介するとともに、その後、計4回にわたって「きらっと改革委員会」なる企画を発足させることになる。第1回目は、2008年8月1日に放送された「これがほんまのありのまま！？～“きらっと”改革委員会・発足編～」である。第2回目は、2008年10月10日に放送された「きらっと改革委員会～反響編～」である。第3回目は、2008年12月6日に放送された「こんな福祉番組がみたいねん！～“きらっと”改革委員会・発展編～」である。第4回目は、200

8年12月26日に放送された「きらっと改革委員会～反響編2～」である。これら4回の放送の流れをごく簡単に説明しておくのであれば、第1回目の「発足編」はこれまでの『きらっといきる』のあり方に対する問題提起、第2回目の「反響編」はその「発足編」に対する視聴者からの反響を含めた議論の提示、第3回目の「発展編」は障害者表象のあり方をめぐるさらなる議論の提示、第4回目の「反響編2」は「発展編」に対する視聴者からの反響を含めた議論の提示と捉えることができる。

表2：「きらっと改革委員会」シリーズの流れ

部分け	番組表上のタイトル	放送日	概要
発足編	「きらっといきる 特別編：これがほんまのありのまま!?～“きらっと”改革委員会・発足編～」	2008年8月1日	これまでの『きらっといきる』における障害者表象に対する問題提起と、「ありのまま」という観点にもとづく障害者の密着映像の放送。
反響編	「きらっと改革委員会～反響編～」	2008年10月10日	「発足編」への反響・フィードバックと、「改革」に向けた議論。
発展編	「ETV ワイド とともに生きる：「こんな福祉番組がみたいねん!～“きらっと”改革委員会・発展編～」	2008年12月6日	“明るく前向きな障害者”像に対する批判的考察と、「改革」に向けた議論。 ※ETV ワイド枠で2時間の生放送。
反響編2	「きらっと改革委員会～反響編2～」	2008年12月26日	「発展編」への反響・フィードバックと、「改革」に向けた議論。

「きらっと改革委員会」シリーズの第1回目となる2008年8月1日の「発足編」では画期的な試みがおこなわれた。それはこれまでの『きらっといきる』であれば編集の対象になっていたであろう障害者の生活シーンを、あえてカットせずに放送するという試みである。実際に出来上がったVTRには、これまでの理想的な障害者像ではなく、仕事があまくいかず自暴自棄になったり、約束に遅刻したり、酒やたばこを嗜んだりする障害者の姿が描かれていた。さらに当放送回では、このVTRを複数人の障害当事者が鑑賞し、それについて制作者と議論するという段階までが組み込まれている。これは本来であれば視聴者の目にはみえないプロセスであるが、そこで障害者が（健常者が描いた）障害者表象について批判的な観点から評価を下すということは、その表象の内側だけでなくその外側にある番組づくりという作業の次元にまで「改革」の視点をめぐるものであったといえるだろう。これに加えて重要な点は、その後の「反響編」や「発展編」での展開において、この第1回目の試みに対する視聴者の意見を番組内で紹介しながら、「改革委員会」の扱うテーマがつねに賛否両論のなかに置かれることを可視的な形で示そうとしてきたことである。なかでも第4回目の「反響編2」では、制作者サイドに対する反対派の辛辣な意見が紹介されている。それは以前『きらっといきる』に出演したという当事者の家族から寄せられたもので、そこには「不愉快で怒っている。すべてを否定されたようだ」という言葉が綴られていた。ここでの議論の焦点は、「改革委員会」がこ

れまでの自らの態度（番組の描き方や障害者への向き合い方）を批判するということが、そこに出演した人々の存在をも射程に含めてしまうことの難しさへと移っていく。それはもはや福祉番組や障害者表象といった限定的な問題を照射するにとどまらず、そのような議論をそのままテレビに映してしまうことによって、テレビというメディアをめぐる「表象する側」と「表象される側」の関係を積極的に問い直そうとするものであったように思われる。

このような「きらっと改革委員会」シリーズの放送を経て、番組が2009年4月からの放送に向けた新たな姿勢として提示したものが『きらっと』のやくそくである。

1. “きらっと”を、これまでより、広くとらえます。

たとえば、「前むきで、目標にむかってがんばってる！」というように、わたしたちは“きらっといきる すがた”を型にはめてとらえがちだったことに気がつきました。なやみだらけでも、失敗ばかりでも、暗くても、後ろむきでも……ええやん！いろいろな“きらっと”を見つける努力をします。

2. “きらっと”をささえている部分も、見つめます。

主人公がとくべつな人に見えてしまうのは、“舞台裏”をあまり紹介してこなかったからではないか。そんなふうにも考えました。お金はどうしている？制度を使ってる？仲間がいる？それともちょっとした工夫？などなど、その人の“きらっと”に理由がある時には、できるかぎり、お伝えします。

3. 主人公が感じている問題についても、取りあげます。

「こんなふうに“きらっと”したいけど、なかなかむずかしい」。主人公がそう感じているところがあれば、なぜむずかしいのか、時にはいっしょに考えます。そして、その理由が、はっきりと、社会のしくみや、まわりの人のたいどにある場合には、＜変えよう！＞と呼びかけたいと思います（NHK きらっといきる）。

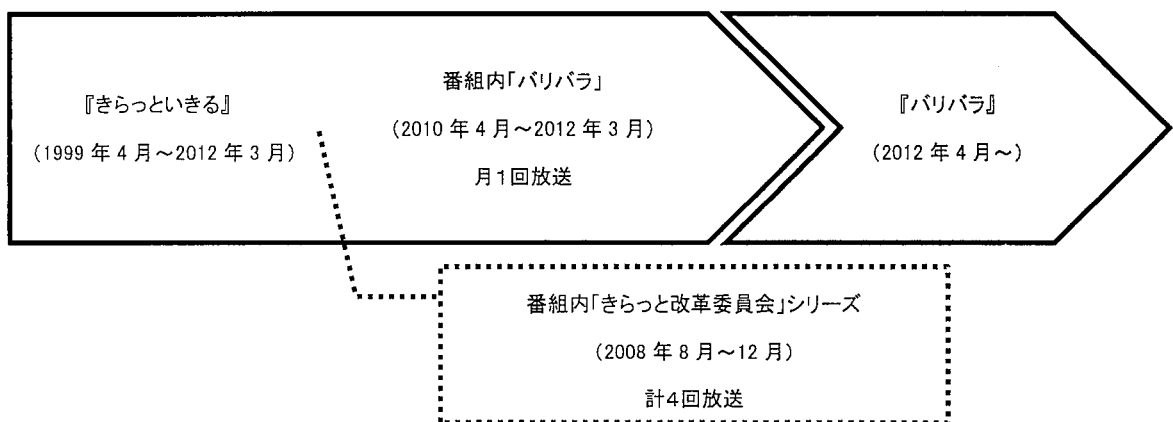
「きらっと改革委員会」シリーズの議論は、これまでの障害者表象のありようや福祉番組のありように付随する問題に対して、かならずしも十分な回答や改革案を与えるものではなかったという見方もあるだろう。しかし、重要な点は自らに対する批判や問題提起を放送という形をとって提示してきたこと、そして議論の過程そのものを視聴者に開示する姿勢をとってきたことにある、といえる。また、「きらっと改革委員会」シリーズの放送後には、番組に対する反響の9割が障害者からのものになったという実質的な変化もあらわれるようになる（京都新聞2009年7月7日）。

その後、『きらっといきる』は『きらっと』のやくそくを目標としながら放送を続けることになるが、「きらっと改革委員会」に継ぐ二つ目の重要なステップが、2010年4月から月1回放送されるようになる番組内「バリバラ」である⁵⁹。この月1回の「バリバラ」は模索段階であったとはいえ、十分に現在の『バリバラ』と共通するスタンスを保持していた。とくにそれは、番組におけるバラエティ色と積極的に笑いの要素を組み込もうとする態度に読み取ることができる。たとえば、番組内「バリバラ」の1回目となる2010年4月30日の放送では「最強ヘルパー養成塾」なる企画が開始され、重い言語障害のある人の言葉を聞きとること

ができるのかという体験を、クイズ形式で提示している。従来の障害者表象のパターンからすれば不謹慎に感じられるかもしれない当企画は、言語障害に接触したことのない人にとってそれを聞きとることがいかに難しいかということ、それと同時に、その言葉を聞きとろうとする態度がその人やその障害のことを知ろうとする態度の一端を成すということ、クイズという参加形式をつうじて視聴者に示唆しようとするものであるといえるだろう。その後も、精神障害者の体験をかるたにした「幻聴妄想かるた」や、名ばかりのバリアフリー設備に対して笑いを交えながらツッコミを入れる「バリバラ珍百景」、障害者をとりまく日常的な問題を当事者がお笑いのネタにして披露する「お笑い研究部」など、様々な企画がおこなわれていく。このような番組内「バリバラ」は、新番組『バリバラ』がスタートするまで継続的に放送された。

上記に確認された『きらっといきる』から『バリバラ』への移行プロセスを整理すると、その時系列的配置について図1のように示すことができる。正確に言えば、番組表上の『きらっといきる』から新番組『バリバラ』への切り替わりは2012年4月ということになるが、『きらっといきる』の晩期にはすでに「バリバラ」というタイトルの番組内企画が現れ、その放送内容には現在の『バリバラ』を生成するエッセンスが認められたことから、両番組間の移行は『きらっといきる』の放送のなかで時間をかけて実行されてきたと考えることができる。

図1：『きらっといきる』から『バリバラ』への移行イメージ



こうした経緯を経て、2012年4月からは新番組『バリバラ』が放送されることになる。『バリバラ』の企画や特徴については前節で述べたため、ここでの繰り返しは避けるが、それが福祉番組というフレームからこれまでとは異なる距離の取り方を意識してきたことはたしかである。『バリバラ』を立ち上げた元チーフプロデューサーの日比野はあるインタビューのなかで次のように述べている

「福祉臭」っていうのは、笑いが排除されて、基本、困難克服の感動というものがあり、理想的なあるべき共生社会とは、みたいなことがキーワードでくるまっている感じですかね。どこからも批判をしてはいけないうんじやないかと、腫れ物に触るような感じ。だから、誰も寄り付きたくなくなってしまう。福祉番組ってそういう起承転結を作って最後に専門家が理想を述べて「今は無理だけど、将来的にはこうあってほしい」「こういうことを考えていきま

しょう」みたいな作りがほとんどだったんです。「でも、今困っているこの人にとって、それを言たって何の役にも立ちませんよね」という思いがずっとあった。障害者を取り巻く課題は、もっと地べたに下ろして、もっと違う感覚で、本当の話ができる人が必要でした。それが玉木さんだったんです（文春オンライン）⁶⁰。

上記の発言からもわかるように、現在の『バリバラ』の番組スタイルが確立されるまでの背景に、従来の福祉番組の限界に対する変革意識があったことは、もはや否定できない。『バリバラ』という番組は、その前身番組である『きらっといきる』への批判的観点から誕生したということ、その批判的観点とは福祉番組における従来の障害者表象——「がんばる障害者の輝くストーリー」といった筋書き——の限界や問題点を表面化させるものであったこと、それに対して『バリバラ』はバラエティ番組という形式や笑いという要素を採用する方法でオルタナティブな番組のありようを提起してきたということは、すでに確認してきたとおりである。そして何よりも重要な点は、『きらっといきる』から『バリバラ』への移行期間に際して、番組が上記のような経緯をまるごとテーマ化し番組内容に組み込んできたという点であった。

これらの試みが福祉番組というジャンルにおいてはまったく画期的なものであったことから、一見すると当番組のスタンスは既存の福祉番組に対して対立的な、あるいは一定の距離をとる立場にあるようにも思える。しかし興味深いのは、そのような問いに対して、番組サイドが他番組に対する対立的構図や批判的態度を明確に表明しているわけではなく、「『バリバラ』のようなスタンスも選択肢の一つとして位置づけられるべきである」という考え方を提示している、という点である⁶¹。この「選択肢の一つ」という位置づけは、テレビ番組のありようという次元を超えて、より高次な障害というテーマにかかわる視点においても重要な意味をもっている。なぜならば、社会において健常者にとっては複数の選択肢が用意されている事象も、障害者にとっては選択の余地がないというケースは非常に多いからである。ただし、『バリバラ』という選択肢があくまで「バリアフリー社会を考えるため」に用意されたものであることには留意が必要である。だからこそ、番組司会者の玉木が当番組の究極的理想を「こんな番組がなくなること」と語っていることは、様々な示唆に富むと同時に、障害者をめぐる現況が（アカデミックな議論の展開とは不一致に）いかに途上段階にあるのかということをよくあらわしている。

『バリバラ』という番組の背景や位置づけが明らかになったいま、もう少し焦点を絞って、そこでのバラエティ番組という形式がいかに作用しているのかを検討してみる余地が出てきた。そのためには、そもそも現代社会におけるバラエティ番組というジャンルがいかなる位置にあるのかを確認しておく必要があるだろう。以下では、一度『バリバラ』という特定の番組から離れ、現代的なバラエティ番組の特性について（あるいは、現代的なテレビの特性について）論じたうえで、再度そのような状況のなかで『バリバラ』の試みを解釈していくことになる。

第3節 現代社会におけるバラエティ番組の位置⁶²

すでに確認してきたように、『バリバラ』の番組構成において、その中心に笑いという要素が

据えられていることは重要な意味をもっている。さらに議論を進めるのであれば、『バリバラ』の視聴のあり方や番組の位置づけを検討するためには、それが「バラエティ番組」という名のもとに制作されたものであるということに目を向ける必要がある。そのためには、『バリバラ』が他のバラエティ番組との関係のなかでいかに視聴されうるのか、そもそも現代社会においてバラエティ番組とはどのように位置づけにあるのか、ということを確認しておかなくてはならない。なぜならば、テレビを視聴するという行為はその番組の置かれた社会的文脈のみならず、視聴者が様々な番組を視聴するなかでおこなう読みの実践や、そのなかで身につける視聴に対する一定の態度とも関係しているからである。

テレビというメディアをめぐるバラエティという言葉が使われるとき、それは一般的にテレビ番組の一ジャンルとして理解される。元来、その言葉が歌や踊りや劇といった様々な要素をあわせもつ「バラエティーショー」を意味するものであるとおり、バラエティ番組とはトークやクイズや笑いといった複合的な要素によって構成された娯楽番組を指している。しかし昨今では、多くのニュース番組がよりバラエティ番組に近いワイドショーのような形式を採用するなど、バラエティと他ジャンルの境界線が曖昧になってきている、あるいは、他ジャンルの番組がバラエティ番組化しつつある、といった状況が認められる。

そのようなバラエティ番組のありよう、あるいは近年における全般的なテレビ状況の特性を、ウンベルト・エーコは「パレオ TV / ネオ TV」という概念によって説明している。エーコによれば、近年のテレビ状況がパレオ TV と呼ばれるものからネオ TV と呼ばれるものへと移行しつつあるというが、その間にはどのような差異があるのだろうか。

ネオ TV の主要な特徴は、外部世界について語るこがますます少なくなっているということである（パレオ TV はそうしていた、あるいはそうしている振りをしていた）。それが語るののはテレビ自身、人々とまさに築きつつある接触（コンタクト）である。それが語る内容や対象はさして重要でない（というのも、リモコンを手にした視聴者こそがテレビが語ることのできる時間やチャンネルを変える時間を決めることができるからである）。テレビは、人々が手に入れたこの力に勝るために、「私はここにいる、私は私だ、私はきみだ」と語りかけることで視聴者を引き留めようとする（エーコ、2008：2）。

かつてのテレビはパレオ TV 的な状況、すなわち外部世界を映し出す透明性が確保されていると想定される、いわば「閉じられた世界に開かれた窓」として機能しうるような状況にあった。しかし近年のテレビはネオ TV 的な状況、すなわち「自らについてしか語らず、透明性の権利、つまり外部世界との関係性を奪われた」状況にあるという（同書：18）。ようするに、テレビというものが視聴者に習熟されることによって、「テレビのためのテレビ」というような自己言及的で閉鎖的な回路が登場してきたというのである。

エーコがいうところのネオ TV 的な状況は、近年の日本におけるバラエティ番組をめぐるいくつかの議論においても意識されている。たとえば北田暁大は1985年に放送開始された『元気が出るテレビ』に登場する素人たちの振舞いを例にあげ、テレビが「お約束」で埋め尽くされ、「テレビのパロディ」という自己言及的な状況を作り上げる過程について、「純粹テレ

ビ」という概念を用いて説明している。

『元気が出るテレビ』の送り手／受け手において掛金となっているのは、テレビそのもの（「テレビ的お約束」と「お約束の外部」）である。送り手は、テレビ的な「お約束」を顕在化させることによってテレビそのもののパロディを作り出し、受け手はそうした送り手の意図を正確に読みとったうえで、「お約束」の外部を指し示す素人たちの振舞いに——タレントと同じく——ツッこみを入れる。視聴者は「テレビを主題化したテレビ番組を視聴する視聴者を視聴する」わけで、どこにもテレビの真の《外部》は存在していない（純粹テレビ）（北田，2005：157-158）。

ようするにそこでは、テレビ的な「お約束」を理解するリテラシーが前提とされたうえで、「お約束」からのずれを楽しむことが志向されており、外部と思われたものも「お約束」として回収されていくことで、テレビは外部をもたなくなる。

また、荻上チキは『めっちゃ×2イケてるッ!』内の「どっきりのどっきり」企画を例にあげ、テレビの自己言及性について論じている。当企画は「どっきり番組」のパロディであり、「カメラの存在がバレてしまう」という本来であればあってはならない状況のなかで、それに気づかない振りをして「どっきり」に騙された演技をする、という構成になっている。

もちろん私たちにはすぐさま、この企画自体が「どっきりにひっかかった振りをして演技をする様を演じるもの」であるという疑念もわくだろう。つまりこのどっきりは、そのようにテレビを見るまなざしへの疑いも、テレビ自身が提示しつつ、すぐさま笑いに変換してしまうという自己言及性＝セルフパロディの、一つの飽和点を提示したものだ。こうした番組は、多くの人がすでにテレビを見慣れていることを想定した状態でないと作られることはない。既存のテレビコンテンツや、テレビの受け入れられている文脈・歴史を意識したうえで、テレビ自身が再度、自身を演じ直すような行為だからだ（荻上，2009：136-137）。

ここで荻上が指摘しているのは、視聴者がこの企画自体がまるごと演技として行われたものなのではないかという疑念をも抱きうる、ということである。それは、「どっきりのどっきりのどっきりの……」といった構成が、あるいは「テレビのパロディのパロディのパロディの……」といった構成が可能になるように、テレビがどこまでいってもテレビの外部世界に到達できない自己言及的な重層構造のなかで成立していることを示唆している。

昨今のバラエティ番組がもつ上記の特徴は、まさにエーコが指摘するようなネオTVの性質と重なる。ここでオーディエンスの読みということに視点を移してみるならば、このようなバラエティ番組に対して視聴者はいったいどのような読みを実践しうるのだろうか。とりわけ、そこに笑うという行為が介在するとき、テレビ視聴における読みの多様性はいかなる制約を受けうるのだろうか。すでに論及したように、ホールはエンコーディング／デコーディング理論によって「支配的な読み」「交渉的な読み」「対抗的な読み」という三つの立場をあげながら、視聴者の読みがかならずしも制作者の意図どおりにおこなわれるわけではないことを指摘し

た。しかしバラエティ番組を見て笑うという状況を考えるのであれば、ホールの提起したオーディエンスにおける三つの立場には新たな検討を加える必要があるだろう。というのも、テレビ視聴に笑うという行為が付随するとき、そこには重層的で錯綜した読みのプロセスが認められるからである。

まず考えてみたいのは、テレビのメッセージに対する「読み」や「意味解釈」を前提として、オーディエンスの笑うという行為が成り立っているような場合である⁶³。たとえば漫才やコントのように形式化されたお笑いのネタなどは、ある程度のテキスト性を備えていることから、読みを前提とした笑いとして捉えることができる。ここで確認しておきたいのは、「お笑いを正當に読む」ということが何を意味しているのか、ということである。お笑いというコンテンツはそれが既存のコードへの裏切り（逸脱的な言動や批判的態度）を提示するという側面をもつという点で、一見すると視聴者に支配的なコードへの抵抗や自由を提起するように思われる。しかし実際には、その「支配的なコードへの抵抗」こそがお笑いを正當に読むための支配的なコードとして機能しているのである。その意味で、お笑いを読むという作業には、二つの段階——すなわち、一つには「テキスト（ネタの筋）を理解する」という段階、もう一つには「それを理解したうえで笑う」という段階——において「支配的なコード」や「支配的な読み」からどうしても逃れられない状況がある。

まず一つ目の「ネタの筋を理解する」という段階についていえば、そこで展開される話題の趣旨を支配的なコードに沿って「無難に」理解しておくということは、その後「それを笑う」ために不可欠な作業である。なぜならば、お笑いが提示する逸脱的な言動におもしろみを感じるためには、それをある種の「ずれ」として位置づける判断が求められるが、そこでそれを「ずれ」としてみなすためには支配的なコードが何たるかを共有している必要があるからである。であるからには、オーディエンスはこの第一の段階で「支配的なコード」に沿って話題を理解しておかなければ、「ずれ」を確定することができなくなり、したがって第二の段階における「笑う」という行為を実現することもできなくなってしまう。これらの構造を意識せずとも、「正當にお笑いを読む」ために逆算的に上記の態度を選択できるということは、昨今のオーディエンスがいかにお笑いを視聴するためのリテラシーを心得ているかということの証左にもなる。

これに加えて、二つ目の「テキストを理解したうえで笑う」という段階では、オーディエンスはさらに制約的な読みを迫られることになる。というのも、それを見て笑うという行為こそが「お笑いを正當に読む」ということであるからには、オーディエンスがお笑いを「正しく」視聴しようとするれば、どうしても笑うという行為を達成するための「支配的な読み」を選択することになるからである。逆にいえば、お笑いの視聴において「支配的な読み」以外の読みを選択することは非常に稀であるように思われる。もしオーディエンスが「交渉的な読み」や「対抗的な読み」を実行しようとするのであれば、それを無条件に笑ったり、気楽に楽しんだりすることはできなくなるだろう。しかし実際のところ、目の前で次々と展開されるお笑いのテキストを瞬時に処理するなかで、オーディエンスがそれを批判的に検討したり、立ち止まって考えたりすることは困難である。そのような読みを実践しようとするれば、もはやそれは「お笑いを正當に読む」ということとはかけ離れたものになる。あるいは、笑いつつ同時にそれを反省

的に捉えなおすような読みをおこなうことが可能であるならば、それはお笑いを読むという自らの行為をもう一步、俯瞰的な位置から読みの範疇に含めるようなメタ的な行為であり、それはもはやホールが想定した三つの読みには回収できないものになるだろう。これらの点を勘案すると、お笑いを見て笑うという行為がいかにか「支配的な読み」の帰結として達成されるかということが、さらにいえば、オーディエンスにとってその読みがいかにか労力をかけずに実行可能かということが明らかになってくる。

このように、一見すると単純に見えるお笑いの視聴には、多層化された読みのプロセス（支配的な読みの二重化）がかかっている。しかしこれに加えて、昨今のバラエティ番組をめぐる状況には、上記のような読みのプロセスからは説明できないような視聴のあり方が認められる。昨今のバラエティ番組が「テレビのパロディ」といった自己言及的な回路をもつことはすでに確認したとおりであるが、そのようなネオTV的状況下においては、漫才やコントのような形式化・テキスト化された笑いとは別のタイプの視聴スタイルが存在している。すなわち、昨今のバラエティ番組が提示する笑いは、読みを前提として成立していた笑いとは異なり、テレビが「読まれる」ものであるという枠組み自体を瓦解させてしまう可能性を示唆しているのである。

付言しておけば、現在でも形式化・テキスト化された笑いはもちろん存在する。しかし、そのような笑いはいまやパロディの対象として位置づけられることも多い。たとえば、『アムトーク！』や『ロンドンハーツ』といったバラエティ番組のなかで登場してきた「パクリ芸」なるものは、形式化・テキスト化された笑いの現在の位置づけをよくあらわしている。「パクリ芸」とは、その名のとおり他人のネタをパクって笑いをとることを意味しているが、それは一般的に考えればテレビのお約束的に「NG」とされる行為でもある。しかしそれが何度も繰り返されたり、「パクリ芸」というフレームが与えられたりすることによって、むしろ「パクリ芸」はお約束的な流れにさえなりつつある。さらにいえば、はじめは単にネタをパクるという行為にすぎなかった「パクリ芸」は、次第にパクる側のアレンジが加えられることで、「正しくパクらないパクリ芸」こそが正しいパクリ芸の方法としてお約束化していく。このように、テレビのお約束はつねに新しくつくられたり変更されたりする可能性にさらされていると同時に、オーディエンスのテレビ視聴に関する予備知識もつねに更新されていかなければ、そのような場面に瞬時に反応することは難しいだろう。

それでは、読むという行為が介在しないような笑いの視聴とはいったいどのようなものなのだろうか。「テレビのパロディ」や「テレビのお約束」が幾重にも連鎖するという点では、北田や荻上が言及していたような「素人企画」や「どっきり企画」はまさにネオTV的な特性もっていた。しかし、昨今のバラエティ番組ではそのような最小限の企画枠組みすらもたないような方法で、テレビのパロディやお約束にまつわる笑いがトークの流れのなかで生じてくる。そこでは一つの笑いをめぐるやりとりが、漫才やコントのネタのように明確な始まりと終わりをもたず、一連のトークのなかに突然あらわれてはいつのまにか消えていくような、瞬間的で深い意味をもたないものとして位置づけられる。そのような状況において、笑いはいわば「見ることによって得られる快感」「感覚的な悦び」（水島, 2008b: 84）として存在するのであって、読みの結果として導き出される意味をもった反応としての笑いとはまったく別のものとして

捉える必要がある。そして、このような笑いが生じる背景には、バラエティ的なやりとりが高速のスピードで展開され、オーディエンスはそのやりとりを瞬時に、そして断片的に処理しなければついていけないという状況が関係している。水島はそこでの笑いをテレビ視聴における意味解釈からの離脱を取りもつもの、すなわち「シークエンスの接続項」(水島・西, 2008: 59)として位置づけている。

「ここ」と「あそこ」という距離的な隔たりを結ぶダイクシスを形成することによって、時間的構成に複雑さを極めることになったテレビジョン的空間。そんな場において、たとえ「意味解釈」が追いつかなくても「見ることができる」——こうしたテレビ視聴を支える本質的メカニズムは、実は「笑い」「驚き」「感動」といった感覚レベルの前意味的解釈項を動員することで成立させられていたのだ(水島, 2008b: 105)。

水島によれば、シーン展開の加速化の結果として「解釈の遅延」および「意味の断片化」が生じるが、その断片化の「スキマをつないでいく」ものが『『笑い』や『驚き』という感覚的な『心地よさ』』であることが指摘される(同上: 85)。これはいわば刺激に対する感覚的反応のようなものであり、もはやホールが想定していたようなデコーディングの過程とはまったく別の回路をもっておこなわれる視聴の一形態であると考えたべきではないだろうか。なぜならば、そこでの笑いは「テレビのメッセージを読んで意味あるものとして解釈する」という段階が抜け落ちているからである。しいていえば、そこで実践されるのは「読まないという読み」(視聴+反読解)である。そのときオーディエンスはテレビのメッセージの意味について深く考えることを回避するだけでなく、自らがそのようにテレビを視聴しているということに意識を傾けることは放棄することになるだろう。

このようなテレビ視聴のあり方は、その視聴に際してオーディエンスがどのような環境におかれているのかという問題とも少なからず関係している。とくに、昨今のテレビ視聴の状況が、他のメディア・テクノロジーとの関係のなかでいかなる影響を受けるのかという点には注意が必要である。まず、テレビの視聴をオーディエンスの身体がおかれた空間性という観点から把握する議論として、レイモンド・ウィリアムズによる「フロー」概念を援用することができる。ウィリアムズはテレビの視聴空間が家庭の場であることに注目し、オーディエンスは日常生活のなかでの一連の「流れ」としてテレビをみるのであって、そこでは映画作品のようにテレビ視聴の始まりと終わりが明確に意識されることはない、と述べている(Williams, 1974)。そのような空間性を前提としたときに、「テレビは凝視されるよりも、一瞥の眼差しによって見られる」(小林, 2007: 52)、つまり「ながら視聴」されるということがたびたび指摘されてきた。さらにデビッド・モーレーとロジャー・シルバーストーンは、このような家庭空間に加え、テレビが他のメディア・テクノロジーとの関係を前提として接触されることに着眼している(モーレー・シルバーストーン, 1990)。

とりわけ現在のインターネットとテレビの関係においては、家庭という日常生活の場における「ながら視聴」とは別の観点から「ながら視聴」が提起され、「二つのメディア接触が重なりあった特異な現象」(水島, 2008: 152)として認識されてきたという。しかし水島が指摘する

ように、インターネットとテレビの「それぞれの情報の流れは自律し、ぶつかり合っていない」のであって、しかも両者がともに有する「必ずしも主体性の発現とは言えない、“閉じこもる”ことに向かう『選択性』は、実は『安索性』と根っここの部分では同じ感覚的な動きに支えられている」という（同書：151-152）。

たとえばリアルタイムで進行するツイッターをはじめとする SNS や、番組放送の前後に立てられるスレッドなどを確認してみると、そこでは（ときに一般的な読みとはまったく異なる視点から）番組のコアな部分に論及している、という事態が散見される。そこでは番組における特定の要素がクローズアップされることによって、番組をみるためのフレームやリテラシーが再構築される。そのもとで一定のメッセージとして解釈されえたはずの番組内容は断片化され、断片化された各要素はまったく別の角度からあらたな枠のなかに位置づけなおされることが可能になる。たとえばスタジオジブリの映画作品『天空の城ラピュタ』のテレビ放送に際して多くの人々が「バルス！」とツイートすることで有名な「バルス祭り」と称される現象は、テレビ視聴のあり方がツイッターという別の媒体の介入によって変更されつつある状況をよくあらわしている。これは、映画のなかで主人公が「バルス」というラピュタ崩壊の呪文を唱えるタイミングに合わせて、多くの人々が一斉に「バルス！」というセリフをツイッターや掲示板に書き込むことが恒例化した現象であるが、そこでは映画のストーリーを読解することは求められず、ツイートする人々（もはや彼らは「オーディエンス」である必要はない）はその一瞬を心待ちにしているなのであって、番組全体を通して視聴しようとは思っていない。2016年の放送時には、番組公式ツイッターが「バルス祭り」を煽ったり、NTT データがツイート量を実況中継したりするような状況にまで発展した。これは、「バルス祭り」という「支配的な読み」とは異なる視聴のあり方の存在を示すだけでなく、そのような読みがやがて「支配的な読み」（あるいは「支配的な何か」として想定されうる可能性をもつことも示している。

上記のような事例は、見方によっては、ウィリアムズが提起したフローとしてのテレビ視聴には収まりきらないような視聴のあり方であり、より重要なことは、そのような形態がインターネットのような他のメディアとの関係のなかで規定されていくという点だろう（ここでは「交渉的な読み」「対抗的な読み」を回収する回路として、SNS など別のメディアが介在していると理解することができるのである）。既述のようにホールは「支配的な読み」「交渉的な読み」「対抗的な読み」という三つの立場を提起したが、これはいずれにしても「支配的な読み」との関係性において捉えることのできる立場である。しかし上記のような場合には、むしろオーディエンスにとってそれが支配的な読みであるか否かという問題はどうでもいいことなのであって、さらにいえば支配的な読みなどはじめから念頭になく、新たに設定されたフレームこそが優位なものとなりうる、というプロセスが認められるのではないだろうか。上記の指摘は、バラエティ番組にかぎらずあらゆるテレビ視聴についていえることかもしれないが、昨今のバラエティ番組における笑いの問題に立ち返るのであれば、そのような状況はますます快樂としての笑いを増幅させる方向性をもつように思われる。

人々の快樂に作用するテレビ視聴のあり方は、ベルナルド・スティグレルが提起する「象徴の貧困」に関する議論とも重なる。スティグレルはテレビをはじめとした文化産業のシステムが個々人の意識を貧困化させる状況について以下のように述べている。

文化産業、特にテレビは、並はずれた規模で人々をシンクロさせる機械なのです。人々が同じ出来事を同時にテレビで生放送で見るとき何が起るかという、何千万ひいては何億人という単位での世界中の意識が、同じ時間的なものを同時に自分のものとし、それを取り入れ、体験することになるのです。これらの意識が毎日同じオーディオビジュアルな消費活動を繰り返し、同じテレビ番組を同じ時間に見て、それが完全に規則的になされたら（すべてはそのために作られているのですから）、そのときこれらの「意識たち」は一人の同じ人間の意識になってしまい、ということは「誰でもない者」の意識になってしまう、つまり誰の意識でもなくなってしまうのです（スティグラー、2006：61）。

上記の指摘におけるテレビ視聴がどの程度の「読み」を前提としたものであるのかは定かではないが、昨今のバラエティ番組における笑いがもたらすような感覚的反応がソフトな形で人々の意識をゆるやかに方向づけていることはたしかであろう。

このようなテレビ視聴に付随する快樂としての笑いは、人々が笑いに対して抱くイメージの曖昧さや散漫さにもつうじている。昨今のテレビにはこれほどまでに笑いという記号が氾濫し、しかも重要な位置づけを担うものとして認識されているにもかかわらず、それがいったい何なのかということが明確に語られることはほとんどない。テレビのなかで笑いという記号が前景化される時（たとえば番組タイトルやコーナータイトルが「笑い」という言葉によって枠づけられるようなとき）にさえ、視聴者は笑いという言葉によって漠然としたイメージを受け取るにすぎない。多くの場合にそのイメージとは、笑いが人々にとって心地よいものであって歓迎されるべきものである、ということ以上の意味はもたないが、その単純明快さこそ、まさに昨今のバラエティ番組における笑いがひたすら人々の快樂にはたらきかけるものとして訴求力をもつということと一致している。

たとえば2013年4月に放送されたバラエティ番組『どうして笑っていたんですか？』における「笑い」のイメージは現代社会におけるその位置づけをよくあらわしている。番組のタイトルが示すとおり、当番組は「街中で笑っている人に理由を聞くだけの番組」で、日本各地で行われた「あなたは今どうして笑っていたんですか？」という質問にもとづく街頭インタビューに対して、「笑っていた」人々がその理由を答える内容になっている。番組はこの街頭インタビューの様子と、それをモニターするタレントのコメントから構成されており、ほとんどのシーンは街頭インタビューの映像の片隅にタレントを映し出したワイプが配置される、という構図からなる。当番組が興味深いのは、スタジオにいるタレントの笑うポイント、あるいはテレビの前のオーディエンス（視聴者）の笑うポイントが、画面のなかのインタビューの笑っていた理由と微妙にずれている可能性がある、という点である。インタビューの様子をみながら発言を挿入するタレントの振舞い——「平和だな」「そんなにおもしろくない」「それだけで笑えるってすごい」「いいな、楽しそうで」と発言しながら笑う様子——はそのことを顕著にあらわしている。つまり笑う人々を視聴するタレント、さらに「笑う人々を視聴するタレント」を視聴するオーディエンスは、決して表象される街頭の人々に共鳴して笑うのではなく、ややもすると彼らの内輪ノリに白けそうになる気持ちを、タレントの発話に誘導された「笑い」と

いう要素を用いることで緩和させているようにも思えてくる。そのような感覚と呼応するかのよう、番組のエンディングに提示された「人はどんな事でも笑顔になる事がわかりました」というテロップや、番組サイトに掲載された「見ているとなんだか暖かい気持ちになれる日本で一番笑顔の多い番組」というフレーズは、じつは当番組が「笑いについての笑い」といった高度なテーマを扱うわけではないこと、また、近年のバラエティ番組における笑いの意味が散漫で、混同的に捉えられていることを露呈させている。その一方で、そこでの笑いは「(何だかよくわからないが)心地よいもの」であるというゆるやかな共通認識に支えられることで、テレビのなかで提示されるコミュニケーションのずれを、あるいはテレビと視聴者との間に生じるコミュニケーションのずれを埋めるための緩衝材として機能しているともいえる。

ここで近年のバラエティ番組における笑いの位置づけをコミュニケーションという観点から見つめなおしてみることは重要な意味をもつ。すでに確認してきたように、ネオTV的な状況下にあるバラエティ番組は、「テレビをパロディするテレビ」であるかぎりにおいて自己言及的な側面をはらんでいたが、そこで提示されるやりとりが「コミュニケーションについてのコミュニケーション」であるという意味においても自己言及的でメタ的な側面をもっているといえる。とくに注目すべきは、そこで提示されるやりとりの多くが、どのような形であれ最終的に「コミュニケーションの成立」を目指すものであるという点である。しかもその「成立」は、多くの場合に「コミュニケーションの不全」「コミュニケーションの断絶」を経由することで達成されるという構図をもっている。既述のとおり、漫才やコントのようなテキスト化された笑いは、そもそも「コードからの逸脱」と「コードへの矯正」の往還運動、あるいは「コミュニケーションの断絶からコミュニケーションの成立へ」という方向性が織りこまれていた。すなわち、芸人はあえて突飛な言動をとることによって一旦はコミュニケーションが「断絶」してしまうような状況を提示するが、お笑いの的にはそれも含めてきわめて「正しい」コミュニケーションとして成り立っているのであった。しかし、テキスト化された笑いとは一線を画する昨今のバラエティ番組を見ていると、「コミュニケーションの断絶からコミュニケーションの成立へ」と向かうやりとりは、笑いを成立させるためにお膳立てされた仕掛けであるというよりも、それを結果として笑うことによって何だかわからないけれど「許容できる」ものに変換してしまうという意味合いのほうが強いような印象を受ける。

たとえば2013年4月からフジテレビで放送されているトークバラエティ番組『アウト×デラックス』は、「コミュニケーションの断絶からコミュニケーションの成立へ」という指向性をもつ典型的な例といえる。当番組では「アウトな人々」(恣意的に想定された「普通」という基準から逸脱した人々)を迎えてトークが展開されるなかで、司会者がゲストである「アウトな人々」——そこにはタレントと素人の両方が含まれ、両者の地位は「アウト」という評価のもとに並列化される——に対して「アウト」という判定を下す。たいていの場合、「アウト」評価の契機となるのは、アウトな人々との間に「普通の」コミュニケーションが成り立たないという事態であるが、そこに笑いという要素がくわわることによって、被判定者の「異様な」言動や不協和なコミュニケーションが完全に「なし」なものではなく、テレビ的に「あり」なものへと転換されていくのである。そこでは被判定者が(被判定者が対峙する)判定者たちにとって理解可能な存在になったことを契機に笑いが起こるのではなく、むしろ笑いによって被判

定者を何となく「許容できる」存在とみなすといった、感覚的な合図のようなものとして笑いが機能している。このような構図が毎週くりかえし反復されることによって、「コミュニケーションの不全、断絶」は、もはやテレビ的にきわめて「正しい」コミュニケーションとして位置づけられるようになる。

ここからさらに議論を進めるのであれば、このようなテレビのメタ・コミュニケーションが、それをみるオーディエンスにとってどのような意味をもつのかという問題を検討しなければならない。水島は「たとえばある日突然カメラを向けられても“テレビ映りを想定したリアクション”をとれる、テレビ的コミュニケーション行為を、既に人々が身につけているといったこと（中略）つまり、それだけ『われわれ』の日常のコミュニケーションが、テレビに媒介された社会的編成、社会的パロールの回路の中に組み込まれている」ことを指摘している（水島，2008a：135）。また近森は、若者世代の視聴者がお笑いの語彙を用いて自らのコミュニケーションを反省・確認し、「バラエティ的コミュニケーションを日常の準規範として生きている」ことに論及している（近森，2010：290）。たしかにテレビをみるオーディエンスとしての私たちは、日常生活における行為や振舞いのなかにテレビ的なやりとりを流入させつつコミュニケーションをおこなっている。しかしコミュニケーションが他者との関係を切り結ぶ切実な問題として認識されるような場面についてはどうだろうか。

先に参照した『アウト×デラックス』のような番組では、「コミュニケーションの不全、断絶」を笑いよって「許容できる」ものへと変換し、テレビ的な「コミュニケーションの成立」へと向かわせるようなコミュニケーションの流れが認められた。補足しておけば、当番組では「アウト」と評される「アウトな人々」が次の週になるとなぜかスタジオのひな壇に座っていたり、ときには「アウト」か否かを評価する立場になっていたりする光景がしばしば見受けられる。そこには笑いによって異なるコミュニティに生きる「他者」「よそ者」を自らのコミュニティに「身内」として招き入れる、あるいは吸収するような越境性が、いとも安易に描き出される。しかしそれが可能なのはテレビだからなのであって、多くの人々は日常生活においてそのようなコミュニケーションを断片的には参照しても（他者を「アウト」と評価することはあっても）、トレースするには至らない（わざわざ「アウトな人々」と関係を結ぼうとはしない）だろう。その代わりに、テレビを観るというもう少しメタ的な水準の行為（すべてはテレビのなかの出来事であって、テレビを消せばそれまでである、という閉じた「選択性」）を日常のコミュニケーションに流入させつつ、「他者との関係性を遮断する」という選択をするのかもしれない。荻上はツイッターやニコニコ動画に言及しながら、現代の人々が選択的に他者とかかわろうとすることを「選択同期」「擬似同期」と呼び、そのような状況は「一見すると『コミュニケーションからの撤退』にも見受けられるが、それは同時に『コミュニケーションへの渴望』としても捉えられる」ことを指摘している（荻上，2009）。そのような欲望を「反転」させたものがテレビであるのなら、ネオTVが「窓」ではなく「鏡」として捉えられるとおり（エーコ，2008；水島，2008b）、テレビが提示するコミュニケーションはまさしく鏡としての役割を担っているといえるだろう。

第4節 「自己改革」という視点⁶⁴

前節では『バリバラ』という限定的な文脈から一度離れ、当番組におけるバラエティというフレームがいかなる機能を担っているのかということを確認してきた。そこでは、現代社会におけるバラエティ番組がまさにネオTV的な閉鎖性や自己言及性に支えられたものであり、そのなかに散見される笑いの多くが意味解釈からは離れた「心地よさ」や「快樂」と結びついたものであることが指摘された。紙幅を割いてそのようなバラエティ番組の位置づけを確認してきたのは、『バリバラ』という番組が福祉番組の領域に位置しながらもバラエティ番組という形式を用いてきたからであり、より厳密に言えば、そこでバラエティ番組という形式を用いることがなぜ希求されてきたのかを探るためであった。

ここでいまいちど議論の主軸を『バリバラ』という番組に戻し、そのバラエティ番組という形式が上記に示されたような一般的なバラエティ番組とどのような相違点をもつのか確認していく必要がある。ここでまず留意しなければいけないのは、そもそもネオTV的な演出はバラエティ番組だけに特有のものではないし、現代のテレビにおいてはあらゆるジャンルの番組が何のためらいもなくバラエティ番組の手法を引用するということである。それでもなお、『バリバラ』において「バラエティ番組」ということが強調されるのは、福祉番組というジャンルがあまりにも高尚なものとして扱われてきたことのあらわれでもある。つまり、『バリバラ』は福祉番組にしては明らかにバラエティ番組的であるが、諸手をあげてバラエティ番組であると言いきれるほどにはバラエティ番組的でないようにも思われるのである。

そのような括弧付きの状況、つまり『バリバラ』をいわゆる現代的なバラエティ番組と同一視することが躊躇される状況は、そこでの笑いをみればとくに顕著である。すでに確認されたように、現代的なバラエティ番組では笑いが（「感動」や「涙」といった要素と並置される形で）視聴者に感覚的な心地よさをもたらしてくれるもの、別の言い方をすれば、考えたり意味解釈したりする作業から解放してくれるものとして位置づけられていた。しかしいてみれば、『バリバラ』の笑いはそれとは正反対の位置を担っている。なぜならば、そこでの笑いは「社会的なバリアに対して問題提起する」という明確な企図に支えられており、いわば意味解釈されることを前提に配置されているからである。もし『バリバラ』における笑いが心地よさや快樂としてのみ消費されることになれば、番組の趣旨をなおざりにすることになるかもしれないし、そのような場合には慎重に説明がなされなければ、番組が強い態度で批判してきた「感動ポルノ」に抵触するものと解釈される余地すらはらんでいる。それは、番組説明においてしばしば用いられてきた「バラエティ番組をとおしてバリアフリーを考える」という表現にもあらわれているように、手段と目的の関係のなかで、決して「バラエティ番組であること」が目的にはならないということでもあるだろう。

このバラエティ番組という形式をめぐるアンヴィヴァレントな状況を検討する際に一つの示唆を与えてくれるのが、『バリバラ』がこれまでに何度も提起してきた「自己改革」という視点である。簡単にいってしまえば、この自己改革とは『バリバラ』が自らの位置づけ（あるいは、より遡れば『きらっといきる』時代の番組内容をも含む）に対して、過去の放送内容や番組のありようをときに自己批判的に検証するようなスタンスのことであるが、そこにはある種の自己批判性が包摂されている。ここで整理しておきたいのは、『バリバラ』が実行しうる自己

改革というスタンスが、どのような意味での自己改革なのかということである。その際に考えなければならないのは、やはり『バリバラ』における手段と目的の関係が「バラエティ番組をとおしてバリアフリーを考える」というものであり、その逆ではないということである。ようするに、『バリバラ』の自己の核心が「バリアフリーを考える」という福祉的なテーマにあるのであれば、そこでの自己批判とは「福祉番組としての自己」を批判的にまなざそうとする視点であり、自らがおこなってきた「障害者表象」をつねに問い直そうとする態度であるといえる。このことは、ある程度の期間にわたって『バリバラ』を視聴してきた視聴者にとっては、比較的容易に理解できるだろう。というのも、そもそも『バリバラ』のスタンス自体が従来の福祉番組からの脱却を包含するものであるし、実際に『きらっといきる』のなかで実践された「きらっと改革委員会」などの試みは、まさに自己改革そのものであったからである。

『バリバラ』が有する自己改革・自己批判の姿勢がもっとも顕著にあらわれている放送回の一つが、2016年8月26日に生放送された「検証!『障害者×感動』の方程式」である。当放送回は、それまでの『バリバラ』において視聴者からの反響がもっとも大きかった回の一つであるといわれている。それに呼応するように、新聞や雑誌における『バリバラ』関連の記事のなかでも、当放送回に関する言及は圧倒的に多い。その理由は、当放送回で扱われたテーマとその演出方法にある。「検証!『障害者×感動』の方程式」は「障害者の描き方」をテーマに掲げた回であるが、とくに注目すべきは、障害者を感動的に描くことで知られるチャリティー番組『24時間テレビ』が暗にそこでの批判対象として位置づけられた、ということである。通常は録画放送である『バリバラ』が当企画を生放送した背景には、同日の同時間帯に本家の『24時間テレビ』が生放送されており、その裏であえて「24時間テレビ批判」をおこなうという、ある意味で挑戦的な試みをおこなうためであった。当企画が『24時間テレビ』を強く意識してつくられたものであることは、様々な演出からもみてとることができる。たとえばスタジオセットにあしらわれたロゴや出演者が着用したTシャツが本家のデザインを模したものであること、また当企画に冠された「笑いは地球を救う」という文言が『24時間テレビ』のサブタイトルである「愛は地球を救う」という文言をもじったものであることは、一目瞭然である。さらにオープニングトークでは『24時間テレビ』の存在についても言及がなされ、当企画が「(本家に対する)アンチではなく、一緒に考える」ことを目的にしたものであることが前置きされている。これらの点から、一言でいえば、当放送回の軸には『24時間テレビ』のパロディ的な演出があったことが確認できる⁶⁵。

ここでのパロディがどのような意味をもちうるのかということを検討するためには、まずパロディとは何なのかということを整理しておく必要があるだろう。あるいは、パロディの手法が一般的な(ネオTV的な)バラエティ番組において用いられるとき、そこでの「テレビがテレビをパロディする」「バラエティ番組がバラエティ番組をパロディする」ということの意味を再度確認しておく必要があるだろう。またそのうえで、一般的なバラエティ番組におけるパロディのネオTV的な意味での自己言及性と、『バリバラ』におけるパロディの自己批判性が、どのように異なるのかを明らかにする必要があるだろう。

パロディとは、一般的に言えば、「ある対象をまねることで、それを面白おかしく表現し、しばしば揶揄や嘲笑を誘発すること」と定義される。とりわけ現代のメディア文化は様々な場面

でパロディの手法を用いているが、私たちはパロディという言葉の意味を非常にあいまいに捉えており、ときには単に「まねる」という程度の意味でその言葉が使われることも多い。しかしリンダ・ハッチオンによれば、パロディは、引用や模倣、パステーシュ、風刺といった事柄とは区別されるべきものとして、もう少し厳密に定義されている。

パロディは、作用や形式においては対象作品と一体化するが、機能としてはむしろ対象作品からの分離あるいは対照をめざすものである。模倣や引用、隠喩とも違い、パロディはあの批評的かつ皮肉な距離を必要とする。たしかに解読者は意図された言及や引用に気付かなければ、あるいはそれと認識できなければ、作品全体の文脈にそれを馴化し適応させて読もうとしてしまうだろう。(中略) テクストがパロディとして構造的に成り立つかどうかは、戦略的にみれば、コード化と解読(認識と解釈)が一致するかどうかにかかっているのだ(ハッチオン, 1993: 81-82)。

上記のハッチオンによるパロディの定義には、二つのポイントがある。一つは、その性質を「パロディの対象となる作品」と「パロディ作品」との関係性によって捉えようとする視点であり、もう一つは、その性質を「読み」の側面から捉えようとする視点である。一つめの点についていえば、パロディは模倣の一種ではあるが、それが他の類の模倣と区別されるのは、模倣の対象を批判的にまなごそうとする姿勢にあるとされる。この点についてハッチオンは「パロディとは、別の定義をすれば、類似よりも差異を際立たせる批判的距離を置いた反復である」と簡潔に述べている(同書: 16)。二つめの点についていえば、パロディはそれが「パロディである」ということを理解したうえで読まれなければ、そもそもパロディとしての意味をもつことができないとされる。これは、パロディにおけるメタ性(それが「あえて」「意図的に」なされた模倣であるということ)が制作する側と受け取る側の双方に了承されていなければならないということ、その意味では、コード化された意図に沿った「支配的な読み」が求められるということである。

上記の指摘に加えて、ハッチオンはパロディを風刺との違いから論じてもいる。ハッチオンによれば、パロディと風刺の差異は、その「標的」とされるものが境界の内にあるか外にあるかという違いにあるという。

パロディのテキストは約束事の境界線を侵犯する特別許可が与えられているが、カーニバルと同様、それは一時的に許可されているだけであり、パロディ化されたテキストによって承認され管理された範囲内でのみ許可されているのだ。つまり、端的に言えば、「承認可能性」により指定された範囲内ということだ(同書: 172-173)。

これらの議論のなかで、ハッチオンはパロディを「お墨付きの侵犯」と表現している。ようするにパロディにおける批判や侵犯は、あくまで一定のコードや枠組みの範疇においてのみ成立するものであり、そのコードや枠組みの境界そのものを瓦解させるものではなく、反対にその境界自体を肯定しうる、というのである⁶⁶。他方の風刺は社会的・道徳的に境界外にあるもの

を標的にするという。パロディ／風刺という対比による区別はかならずしも絶対的なものではないだろうが、フレームの介入の有無という視点を導入することは有用である。パロディにおける侵犯の限定性は、パロディのメタ性（パロディがそれとして存在するためには、それが「あえて」「意図的に」なされた模倣であるということが、エンコーディング／デコーディングの双方において了解されていなければならないということ）ともかかわりをもつ。パロディが真に境界の侵犯を実現するわけではないということは、それがパロディとして実行される以上、はじめから織り込みずみなのであり、パロディを受容するということはそれをまるごと含めてたのしむメタ的な行為だということでもある。その意味で、「お墨付きの侵犯」とは、エンコーディングの過程において与えられる承認ということだけを意味するのではなく、デコーディングの過程においてなされる承認ということをも含意するだろう。

このようなパロディの位置づけをふまえると、近年のバラエティ番組にみられる「テレビがテレビをパロディする」「バラエティ番組がバラエティ番組をパロディする」という特徴が、二つの意味でメタ的であることがわかる。というのも、そこにはパロディそのものが有するメタ性（お墨付きの侵犯）に加え、「テレビ（バラエティ番組）がテレビ（バラエティ番組）について語る」（自らをパロディの対象にする）というメタ性が存在するからである。先の定義に従えば、パロディにはパロディする側とパロディされる側に批判的距離が認められるはずであるが、そのどちらにも同時に身を置くということは、自己言及的であるとともに分裂的でもある。自らをパロディする（すなわち、自ら批判し批判される）というその行為は、境界内に標的をさだめるパロディの究極的な形ともとれる。そこではもはや、「何をパロディ（批判）するか」ということよりも、「パロディする」という行為自体が、あるいはそのパロディすらパロディの対象になるような「パロディし続ける」というサイクルこそが重視される。テレビにおけるこのようなパロディのありようは、すべてがテレビのなかの出来事として存在するという点で、テレビというフレームの存在を強化し、外部指向性をもたないネオ TV 的状况に加担する。

しかし、ここではいま一度、『バリバラ』の「検証！『障害者×感動』の方程式」という放送回がネオ TV 的なバラエティ番組におけるパロディのありようとは差異をもつ可能性を想起する必要がある。だとすれば、『バリバラ』が当放送回でパロディという形式を採用したことにはどのような意味があるのだろうか。以下には、まず当放送回の番組構成とその内容を整理しておく。

当放送回は他の放送回と同様にスタジオトークと VTR から構成され、全体を貫く「従来の障害者表象の批判」という大きなテーマ設定のもと、四つの展開（①「感動ポルノ」とは何か⁶⁷、②「感動ポルノ」のつくられ方、③障害者表象の歴史、④企画プレゼン）によって進行されていく。このうち、とくにパロディという文脈から注目すべき部分は②の展開である。②では、番組レギュラーの一人である大橋グレース愛喜恵が出演し、多発性硬化症をはじめ三つの難病を抱える彼女の生活を題材にした、よくある感動ドキュメンタリー調の映像が流される。重要な点は、それがいわゆる感動ドキュメンタリーをあえてパロディ的に提示した「フェイク・ドキュメンタリー」であり、感動ポルノを批判する企図のもとに制作されたものだという点である。そこでは、一般的に感動ドキュメンタリーがつくられるプロセスをみせるために、スタッフがグレースの発言を制御したり、演出にそぐわない部分をカットしたりする場面が挿入さ

れるが、この「裏側」の表象自体が「画面に映らないドキュメンタリーの裏側をパロディ的に演じたもの」であるという意味で、ここには演出の多重化という複雑な構図が介在している。

②の展開が興味深いのは、パロディという形をつうじて「テレビが『テレビのつくられ方』を語る」というある意味での自己言及的な回路が映しだされるからである。そこには、本来であればテレビに映ることのない「テレビの裏側（とされるもの）」があえて提示されるということに加え、『バリバラ』のような障害にまつわる番組が同ジャンルの番組を批判的に議論するという意味での自己言及性がみとめられる。それは上記の展開③にもかかわる。というのも③では、「かわいそうな障害者」「がんばる障害者」といった偏った障害者表象が描かれてきた歴史の変遷を探るために、(NHK アーカイブスの映像を紐解くという方法によって) 自らがそのような表象をおこなってきた当事者であることを明示しているからである。これは本来であれば避けられるべき自己矛盾をあえて露呈させるという点で、『バリバラ』にある種のメタ的な視点を付随させている。

しかしながら、②の展開を注意深くみていくと、そこでのパロディがじつは一般的なパロディとは大きく異なっている点に気づくことになる。すなわち、当放送回で提示されるパロディにおいては、「パロディである」ということが視聴者に対して事あるごとに非常に説明的に明示されているのである。たしかにパロディの一つの特徴は、「お墨付きの侵犯」というメタ性（パロディがそれとして存在するためには、それが「あえて」「意図的に」なされた模倣であるということ）にあった。しかし、おそらくそのメタ性とは、製作者側と視聴者側の双方による「暗黙の了解」によって成立するものであって、それが（「あえて」「意図的に」演出されたものであると理解しつつ）あたかも「ガチで」おこなわれているような体をとるといった経路をいったん通るからこそ、パロディのおもしろみが生じるのではないか。それに対して『バリバラ』は、むしろ反対の方向性をもっている。当放送回では冒頭から『24時間テレビ』への参照性が明言されているし、パロディ映像についても視聴者はそれがパロディであることをはっきりと前置きされたうえで視聴することになる。これはそこで提示された「パロディ映像」のつくりにもみてとれる。たとえば出演者のグレースが感動ドキュメンタリーに適さない言動をしている場面では、画面端に「放送しない部分」というタブが表示されたり、サイレントマーク（スピーカーを示す記号に斜線がかけられた「消音」を意味するマーク）が表示されたりする。これは感動ドキュメンタリーの制作過程において、不適切だと判断された場面が容赦なくカットされていく経緯を示すための演出であると理解することができる。しかしよく考えてみれば、このような場面はもはやパロディの範疇を越えている。もし当該映像が『感動ドキュメンタリーのつくられ方』のパロディであるならば、このような場面もパロディの内側に取り込まれる事柄となるだろう。しかし、当該映像の趣旨があくまで『感動ドキュメンタリー』のパロディであるからには、上記のような明示的な説明はパロディの外部に位置することになり、それを現前させることは「暗黙の了解」というパロディのメタ性を瓦解させることにもなりかねない。ここでこのような点を指摘するのは、パロディがパロディを自称することの是非を問うためではなく、明示的な説明がなければ製作者側と視聴者側の間の了解が成り立たないと想定されている状況の意味を考えるためである。すなわち、障害者と健常者の間には感動ドキュメンタリーに対する認識の差異（前者はそれを批判的に受け取る傾向にあるが、後者はそうと

はかぎらない)⁶⁸があるという前提が、明示的な説明の付与に結びついていると理解することができるのである⁶⁹。

さらに別の視点から論じるのであれば、パロディの標的が何なのかということに注目してみることもできる。既述のように、感動ドキュメンタリーのパロディの意図が「一面的な障害者表象を生産し続けてきたメディア」への批判であるという意味では、そのパロディの標的はテレビやメディアということになり、そこでは「テレビがテレビを批判する」という自己言及性が保たれた状態にあるようにみえる。しかし当企画の構造を読み解いていくと、その批判対象となるメディア(テレビ)とは、(無理解な)健常者と同一的立場に置かれていることがみえてくる。ようするに当パロディはテレビ表象のありようのみを批判することにとどまらず、拡大的に健常者社会を批判することを真の目的としているのである。そこでは、「従来のテレビ＝批判対象＝健常者の側」／『バリバラ』＝批判をする側(パロディの制作者)＝障害者の側」という構図が設定されている。つまり、当放送回にみられる「テレビをパロディするテレビ」という構造は一見するとメタ的にみえるが、じつはそこでのパロディする側(『バリバラ』)とパロディされる側(一般的なテレビ番組)は同一の立場にはない。そのため、「健常者(の社会・意識)をパロディする障害者」という企画が焦点化されるにしたがって、「テレビをパロディするテレビ」という意味でのメタ性は後景化されていくのである。

このような『バリバラ』におけるパロディの企画は、『バリバラ』とは異なる趣向をもつネオTV 的パロディの事例との比較によってより一層はっきりと浮かび上がってくる。ここで比較対象となるのはフジテレビが毎年放送しているバラエティ番組『27時間テレビ』である。当番組をあげる理由は、それが『バリバラ』の「検証!『障害者×感動』の方程式」におけるパロディと同様に、『24時間テレビ』をパロディした企画であるにもかかわらず、前者と後者ではそのパロディの標的となるものが異なっているからである。『27時間テレビ』は『24時間テレビ』のパロディとしての側面をもつが⁷⁰、『バリバラ』におけるそれと比べ、よりバラエティ色を意識した構成になっている。たとえば、『24時間テレビ』の目玉企画であるチャリティーマラソンをパロディしたマラソン企画は、『27時間テレビ』におけるパロディの企画を映し出すもっともわかりやすい事例である。これは『24時間テレビ』におけるマラソン中継の形式を借用したものであるが、パロディとなるマラソン企画ではランナーが走行中に他番組へ出演したり、様々な妨害行為にあったり、放送中にゴールできなかつたりする。言うまでもなく、これらのハプニングはすべて演出であり、当企画が成し遂げようとするいわば「マラソンコント」を成立させるために配置された周到な「フリ」であることが理解できる。視聴者はこのマラソンが「ガチ」ではないことをはじめから承知しているが、そのパロディとしての位置づけは明示的な説明によって前置きされるわけではなく、当番組の様々な振舞いから暗黙裡に了解されるものである。逆にいえば、当番組はあえてそれを「ガチ」でおこなっているような体を保つことで、また視聴者はそれが『ガチ』を装ったパロディであることを了解することで、さらにいえば当番組はそのような視聴者のリテラシーをも先取りすることによって、本家のマラソンとのずれが焦点化され、それがおもしろみに変換されることになる。その意味で、当番組におけるパロディはまさに「お墨付きの侵犯」であるといえる。

さらに、何を標的としているのかという点についても、『27時間テレビ』におけるパロディ

と『バリバラ』におけるそれとの間には差がある。既述のように、『バリバラ』におけるパロディは、一見すると（障害者を感動的に表象してきた）テレビメディアを標的としているようであって、実際のところは（そのようなメディアのありようを容認してきた）社会を標的とするものであった。他方で『27時間テレビ』におけるパロディは、単純にテレビの形式的側面やテレビのルールをパロディの対象としている。『27時間テレビ』には少なからず『24時間テレビ』のような感動的表象を揶揄する側面もあるものの、そこで前景化されるのは社会批判ではなく、「テレビのコード」「バラエティ番組のコード」である。それは『27時間テレビ』のタイトルにもあらわれており、放送開始年の「FNSスーパースペシャルー億人のテレビ夢列島」（1987）をはじめ、「武器はテレビ。SMAP×FNS 27時間テレビ」（2014）、「FNS 27時間テレビめっちゃ²ピンチってるッ! 1億2500万人の本気になれなきゃテレビじゃないじゃ〜ん!!」（2015）など、とりわけバラエティ番組としてのテレビの位置づけを象徴するような「おもしろい」「笑顔」「楽しい」といったキーワードが多用されている。先のマラソン企画を例にあげれば、妨害行為という本来映ってはいけないシーンを（あえて演出として）組み込むことがおもしろみにつながるのは、「テレビとはかくあるべき」というお約束が視聴者にとっても共有されているからである。さらに当企画が回を重ねるにしたがって、本家のマラソンをネタにするだけでなく、同番組の過去の場面をもネタにしているという点は注目に値する。自らをもパロディの範疇に位置づけるようなその試みは、パロディ（批判）する側に位置していたものが即座にパロディ（批判）される側に反転してしまうようなテレビの自己言及的で閉鎖的な回路をよくあらわしている。ひたすら自らを参照し続けるというネオTV的状况下においては、むしろ何を標的とするかということよりも、パロディするという行為自体が意味をもつといえる。それは昨今のバラエティ番組が大きなテーマよりも細部への形式的な執着を特徴としていることをよくあらわしている⁷¹。そこでのテレビのメッセージはもはや意味に支えられたものではなく、視聴者に「読み解く」「考える」ということを要求することもない。そのようなメタ的な「あそび」は、『バリバラ』におけるパロディの企図とは根本的に異なるのである。

上記の議論からみえてくるのは、『バリバラ』が一方では昨今のバラエティ番組を形式的に参照しつつ、他方では内容的にそれとはまったく逆のベクトルをもっているということである。ようするに、ある側面においてネオTV的状况を積極的に取り入れようとしながらも、その本意はパレオTV的な構造によって支えられている、という両義性が『バリバラ』には認められるのである。そしてそのような両義性はパロディを用いた演出にかぎらず、『バリバラ』が提示する笑い全般に通底する特徴でもある。そして『バリバラ』におけるこのような特徴は、そこで提示される笑いが昨今のバラエティ番組におけるそれとは目的を異にするということにもつうじる。

上記の議論ではパロディという要素に焦点を当てながら、『バリバラ』における「福祉番組として」「障害者表象としての」自己批判的な側面について検討を加えてきた。それはパロディという演出手法にかぎらず、つねに自らの番組のあり方を批判的に検証しようとする『バリバラ』の態度全体に通底する指向性であるといえる。実際にそれは番組づくりに対する制作者の姿勢からも読み取ることができる。

テレビマンとして、テレビのこれまでのやり方は面白くないんじゃないかっていう思いがあったんです。生身の人間を扱っているドキュメンタリーをやろうとしたら、起承転結のあるものってリアリティーがない。こちらの想定内のものを提示したって誰も見てくれないし、自分たちもワクワクしない。どれぐらいいい意味で裏切れるか、壊せるか、というところは、やっぱりみんなどうにかしてやろうと思っていて。それは『バリバラ』ではある意味やりやすい。なぜなら、これまで福祉のがんじがらめの作りがあまりにも大きすぎたので、そこはやっぱり突き崩しがいいがある。そして、とくにそれがメディアのこともそうだし、社会全体がやっぱりそういう障害者像というのをもち続けているわけだから、それをいかに崩していくかということ、とりもなおさずテレビ的なこと。これまでのイメージを崩していく、そしてそこに新しい価値を見いだして、新しいものを生みだしたりしていくということだと思うんですね（文春オンライン）。

すでに提起した『バリバラ』の自己改革的な視点とすりあわせたときに、上記の発言は理解しやすい。ただし、上記に示される「これまでのイメージを崩して、新しい価値を生み出す」ということが「テレビとして」効力を果たしうるかどうかは、微妙な問題である。というのも、それがたとえ「テレビのありようを照射する」という側面においてテレビメディアの次元にかかるものであったとしても、『バリバラ』自身の「テレビとして」の立ち位置は他のテレビ番組が置かれた制約的状況とあまりにかけ離れているようにみえるからである。

そこにはやはり『バリバラ』が公共放送 NHK という独自の放送システムのうえに制作されていることが大きく関係している。一般的に考えれば、自らの番組における過去の放送内容の問題点をわざわざむしかえしたり、それを批判したりすることは、つじつまの合わないこととして番組批判を呼び起こしかねないため忌避される。しかし、『バリバラ』においてそのような作業が可能になりえるのは、結局のところそれが公共放送という立場によって広告スポンサーや視聴率の介入を受けることなく番組制作をおこなえる環境にある、ということに大きく依存するからである。

これらのことを勘案するのであれば、『バリバラ』における自己改革的な視点は、従来の福祉番組や従来の障害者表象を批判するものでありながら、福祉的な領域そのものから出られるものでも、また出ようとするものでもないことがうかがえる。だとすれば、そこでのバラエティ番組という形式や笑いという要素は、「バラエティ番組をとおしてバリアフリーを考える」という手段やレトリックとしては有効に機能するかもしれないが、それを目的化することにはやはり困難が生じうる。しかしながら他方で、『バリバラ』は視聴者から「(障害者だから) おもしろくなくても笑ってあげよう」と思われることに危機感を示し、しばしば「笑わせる」「お笑いとして見せる」ということにこだわりをみせてきたのも事実である。この両義的な状況を折衷する方法は存在するのだろうか。あるとすれば、おそらくそこには、「福祉番組」という枠組みとはまた別の、何らかのフレームが設定される必要があるのではないか。笑いとその営為に付随するフレームの問題を論じるために、次章では「パフォーマンス」や「演技」、そして「コミュニケーション」という新たな視座を導入することになる。

第5章 障害者パフォーマンスと身体・行為・コミュニケーション

第1節 演じる身体／演じられる身体の虚構性

「演技をする」ということを考えるにあたって、まず演劇のような舞台パフォーマンスを想起してみたい。そこでは演者という「演技をする人」と観客という「それを見る人」が明確に線引きされ、舞台上でおこなわれるパフォーマンスは台本に従った「つくりもの」「フィクション」として進行されていく。たいていの場合、演者も観客もそれが「つくりもの」「フィクション」だということを了承しており、その作品が演者や観客をどれほど昂揚させたとしても、上演時間が終われば皆また普段通りの生活、すなわち「現実」の世界へと帰っていかなければならない。それがわかっている観客がときに高額なチケット代を支払って劇場に足を運ぶということは、演劇のようなパフォーマンスが束の間でも現実とは「別の世界」を見せてくれるからなのかもしれない。

このような感覚はおそらく多くの人にとって違和感なく受け入れられるだろう。しかし本章の試みは、上記のような感覚を一度たどったうえで、さらにその一步先を検討していくことにある。つまり、「パフォーマンスをする／見る」という行為において、私たちはしばしば「フィクション」と「現実」が相対するものであると想定しているが、その「現実」の側にもパフォーマンス性や演技性はつねに介在しているのではないかということである。たとえば日常的な場面のなかでは、その場に応じた振舞いを選び取ったり、相手にどう見られるかを計算したりすることが、しばしば起こりうる。だとすれば、「演技をする」という行為の前提にある「虚構／現実」は、何を根拠に線引きされているのだろうか。

まずここで具体的な分析題材として取りあげたいのは、『バリバラ』のなかで実施されてきた「SHOW-1 グランプリ」というお笑いパフォーマンスである。『バリバラ』という番組の社会的な位置づけやそこでの試みの意味についてはすでに論じてきたとおりだが、そのなかでも「SHOW-1 グランプリ」は笑いという要素をつうじて障害者が「パフォーマンスをする」「演じる」という珍しい企画である。以下には「SHOW-1 グランプリ」の試みについて概観したうえで、障害者パフォーマンスにおける虚構性の問題や、そこに介在する身体の可視性の問題について考察していく。

「SHOW-1 グランプリ」は「日本一おもしろい障害者パフォーマー決定戦」と冠された障害者によるお笑いパフォーマンスの大会で、2010年に開始されて以来ほぼ毎年開催されている⁷²。当大会はもともと『きらっといきる』内で隔週放送されていた「バリバラ」において誕生した企画であったが、当時の「バリバラ」がそれまでの『きらっといきる』に対する自己改革的な視点を包摂するものであったことを想起すれば、この「SHOW-1 グランプリ」もまた従来の障害者像を瓦解させるような企図をはらんでいたことは確かである。

「SHOW-1 グランプリ」を取りあげるにあたって、いくつかの点に着目しておく必要がある。一つ目には、何よりもそれが「障害者パフォーマンス」として位置づけられてきたということである。たとえば、事前に番組内で出場者募集をおこなうようになった「SHOW-1 グランプリ 2012」では、参加規程として「ネタに必ず『障害』または『バリアフリー』の要素を加える」という一文が明記されている。これは、当大会を一般的なお笑いとは区別する最大の特徴と

いってよい。「バラエティをとおして、バリアフリーを考える」という番組全体の意図が示すように、ここでのパフォーマンスの目的は笑いという形式を用いて障害者をとりまく問題を提起することにある。それと同時に着眼すべき二つ目の点は、そこでのお笑いが「障害者パフォーマンス」として遂行されていく、ということである。これは、このパフォーマンスの意味を考察するにあたって極めて重要な点である。というのも、それが「パフォーマンス」という明確なフレームをともなつて提示されることは、オーディエンスがそれをどのように解釈するのかということに大きく影響するからである。そして三つ目に、「SHOW-1 グランプリ」が一般的に「お笑い」として流通しているようなパフォーマンスを参照したものであるという点にも留意する必要があるだろう。とくに当大会がお笑いショーレースを模倣する形で構成されていることは注目に値する。なぜならば、そこには個々のパフォーマンスを順位づけ、優勝者を決定するというプロセスが組み込まれているからである。このような構成はある意味で当大会が「おもしろさ」を競うものであることを強調するが、それはときに一つ目の点と齟齬をきたすようにも思われる。だとすれば、ここでのお笑いは、ある側面では問題提起のために笑いを手段として用いながら、また別の側面ではおもしろさを競うために笑いを目的化するという、両義的な状況に置かれたものであるといえる。

付言しておくのであれば、「SHOW-1 グランプリ」はそのパフォーマンスの内部に社会批判的な内容を保持していることに加えて、そもそも「障害者がパフォーマンスをする」という構図自体にある種の画期性を内包している。なぜならば、「SHOW-1 グランプリ」に認められる「障害者＝笑いをコントロールするパフォーマー／健常者＝それを享受するオーディエンス」という関係は、従来の維持されてきた「障害者＝笑われる側／健常者＝笑う側」という関係性を、あるいは「障害者＝笑いのオーディエンス／健常者＝笑いのパフォーマー」という関係性を意図的に攪乱させるからである。笑いという要素を抜きにしても、障害者がパフォーマンスを「見せる」という行為自体が、「障害者＝見られる存在／健常者＝見る存在」という構図を逆転させるものであるといえるだろう。「SHOW-1 グランプリ」の「SHOW」は「笑」を意味するとされているが、上記の構図を想起するのであれば、障害者が「見せる」主体として存在していることを示唆するようにも受けとることができる。

「SHOW-1 グランプリ」におけるパフォーマンスをもう少し具体的に検討していくために、ここで2016年におこなわれた第6回大会のパフォーマンス内容に議論を移したい⁷³。以下の表3は、当該大会の出場者とそのパフォーマンス構成をごく大まかに示したものである。

表3：「第6回「SHOW-1 グランプリ」」の出場者とパフォーマンス構成

芸名	グループ構成	形式	障害者の位置	演じる対象	笑いの前提となるコードの差異
①あそどっぐ	単独	コント	ボケ	障害者(の婚約者)	障害者／健常者
②鈴木ちえ	単独	コント	ボケ	障害者(の高校生)	障害者／健常者
③あずまっとな	コンビ(障害者+健常者)	漫才	ツッコミ	障害者(としての自身)	障害者／健常者
④月乃光司	単独	漫談	ボケ	障害者(としての自身)	障害者／健常者

⑤万次郎	単独	コント	ツッコミ	障害者(としての自身)	障害者／健常者
⑥ゆっくりズム	コンビ(障害者+障害者)	コント	ボケ／ツッコミ	障害者(のヘルパーと利用者)	視覚障害／ダウン症
⑦鈴木凜子	単独	コント	ボケ	障害者(の被面接者)	障害者／健常者
⑧エズムズトリック	トリオ(障害者+障害者+障害者)	コント	ボケ／ツッコミ	障害者(の被面接者と面接官)+健常者(の面接官)	障害者／健常者
⑨TASKE	単独	漫談	ボケ	障害者(としての自身)	障害者／健常者

ここで注目したいのは、個々のパフォーマンス内容の形式的差異ではなく、むしろ個々のパフォーマンスに企図されるメッセージの共通性である。たとえば表3-①では、「結婚の挨拶」をテーマとするコントとして、障害者が婚約相手(健常者)の両親(健常者)に挨拶に行く場面が描かれている。コントの登場人物である「寝たきりの障害者」はあくまで役柄として演じられたものであるが、その身体的状況が演じるパフォーマーのそれと乖離不能であるために、ここでの「演じる身体」と「演じられる身体」が非常に近接的だということは注目に値する。この点は、しばしば他のパフォーマンスにおいても見受けられる。当コントでは「寝たきり障害者」の登場人物が様々なアプローチで婚約相手の両親を説得しようとするが、そこで彼はあえて「かわいそうな障害者」「健気な障害者」を演出することによって、いかにも健常者が抱きそうな「障害者への同情」を逆手にとろうとする。ここでさらに興味深いのは、「寝たきり障害者」が演じる「寝たきり障害者」がさらに劇中で「かわいそうな障害者」を演じるという重層化された構造である。これは見方を変えれば、演じるという行為をめぐる「始点」として想定されるパフォーマーその人が、劇中の登場人物と同じように「パフォーマーとしての自身」を演じている可能性を示唆してもいるのだが、その点については後述することにした。ともかくここでは、コントの登場人物が表出する「計算高さ」「悪賢さ」「卑屈さ」が、一般的にイメージされるような障害者像(「障害者≠純粋無垢な善人」とあまりにも乖離している点がある種のおかしみへと転換されることになる。しかしそのような展開が成立するのは、そもそも、その前提に固定的な障害者イメージや障害者をそのように位置づけようとする健常者の態度が存在するからであって、当コントではそのことが登場人物の振舞いによって暗示的に提示されるのである。このような構造をみれば、上記のパフォーマンスが登場人物のキャラクターを笑うものであるかのように見えて、じつはその術中にはまる健常者の態度を痛烈に批判するものであることは言を俟たない。

また表3-⑤では、性同一性障害のパフォーマーと音声アシスタントシステム「MAN・SIRI」⁷⁴とのやりとりが描写される。新型パソコンに搭載された音声アシスタント「MAN・SIRI」は、パフォーマーとの会話のなかで彼が困惑するようなジェンダーバイアスによった発言を繰り返す。付言しておけば、当コントの登場人物は一見するとパフォーマー自身であるようにみえるが、それがコントである限りにおいて、やはり演じられた役柄であると把握するのが妥当であろう。コントの序盤には、このちぐはぐなやりとりが「MAN・SIRI」に付随する機械特有の「融通の利かなさ」に起因するようにみえるが、会話が展開されていくうちに、それがじつは

健全者社会の「性」の理解に対する「融通の利かなさ」に起因するということが明らかにされていく。その意味で、「MAN・SIRI」は健全者社会の象徴として捉えることができる。

これらのパフォーマンスとはやや異なる構図をもっているのが表3-⑥である。当パフォーマンスでは「もしも視覚障害者のガイドヘルパーがダウン症だったら」という設定のもとでコントが展開され、ガイドヘルパーの破天荒な言動に全盲の利用者が困惑する状況が描かれている。ここで注目すべきは、ボケとツッコミの双方を障害者が担うという構図である。というのも、一般的に言えばツッコミの役割はボケの逸脱的行為を矯正し、それを「普通」の領域へと戻してやることにあるが、ここではその役割を視覚障害者が担っているからである。当コントでは障害者がある種の異質性・逸脱性として描かれてはいるのだが、その言動を修正する「基点」の位置を担うのもまた障害者なのである。このような構図が成立するのは、行為の逸脱性が「障害者／健全者」という視点ではなく、「ヘルパー／利用者」という視点に準拠しているからだ、といってもよいだろう。しかし、ここで一つの疑念が浮上してくる。それは、当コントにも障害者を異化する指向性がなお潜在しているのではないか、ということである。つまりここでは、ダウン症に由来するとされる言動の破天荒さが、「常識的な」利用者役のツッコミによって浮き彫りになるのである。それは「健全者の目」をとおした異化ではないにしろ、その言動を逸脱的なものとしてまなざすためには、やはり「常識的な規範とは何か」ということを共有することでそこから外れるものを異化するという構造が保持されたままになることは指摘しておかなければならない。

上記にあげたパフォーマンスに示されるような社会批判や問題提起は、「SHOW-1 グランプリ」のパフォーマンスに通底する一つの特徴といつてよい。しかし多くのパフォーマンスではそのような問題意識や批判意識があからさまに提示されるわけではない、という点には注意が必要である。それらの問題意識や批判意識は、あくまで「笑い」というオブラートに包まれる形で提示されるのである。これは巧妙な手段である。なぜならば、それを見るオーディエンスは「笑う」という行為を選択するにせよ、あるいはときに「笑えない」という判断を下すにせよ、そこでの問題意識や批判意識に接触しないわけにはいかないからである。「SHOW-1 グランプリ」におけるパフォーマンスには、一見すると「自虐ネタ」と呼ばれるような、自らの障害をネタにすることによってその人物の異質性や逸脱性を笑いに変えるものが多いようにみえる。しかし、より注意深くそれらを読み解くのであれば、そこでの異質性や逸脱性がじつは社会的な規範を前提として成立するものであることに思い至ることになる。また、それらのパフォーマンスにおいてしばしば提示される（障害者と健全者の間の）「コミュニケーションの齟齬」が、じつはパフォーマー個人に還元されるものではないことに思い至ることになる。

「SHOW-1 グランプリ」におけるこのような企図は、おそらく多くのオーディエンスにとって理解可能なものである。しかし、だからといってそこでのパフォーマンスが誰にとっても笑えるものであるかといえば、かならずしもそうではない。つまり、「パフォーマンスの企図を理解できる／できない」ということと「それを笑うことができる／できない」ということは、別の水準の問題として考えなければならない。そして「それを笑うことができる／できない」という次元について考える際には、とくにオーディエンスが「障害者／健全者」のどちらの立場からそれを眺めるのかということを見捨てることはできない。というのもそこでの笑いが「障

害者」と「健常者」の間に生じる齟齬をテーマとしている以上、それを見るオーディエンスもまた、自らの立場を「障害者／健常者」という枠組みによって位置づけざるをえないからである。

既述のとおり、「SHOW-1 グランプリ」におけるパフォーマンスの特徴は、障害者を取りまく社会的なバリアやそれに無自覚な健常者を批判する視座にあった。それに応じて、そこでの笑いは障害者の側から健常者社会の側へと向けられたものであった。そのようなパフォーマンスに対して「健常者」のオーディエンスが「笑えない」と感じることがあるとすれば、それはなぜなのだろうか。一つには、多くのオーディエンスが単純に障害者のパフォーマンスやお笑いを見慣れていないという問題がある。あるいはそのようなパフォーマンスを目にしたことはあっても、「障害者を笑ってはいけない」という反射的な感覚から、障害者のお笑いに否定的な態度をとる場合もありうる。これは『バリバラ』という番組全体に対して表明されるオーディエンスの反応とも共通する問題であるが、そのような反応の背後には大きな誤解が存在しているように思われる。そこではまず「障害者＝笑いの対象」という従来のな構図が想定されることによって「障害者を笑い者にするなど、とんでもないことだ」という反応が示されるわけだが、そもそも「SHOW-1 グランプリ」における障害者パフォーマンスが「笑われる」のではなく「笑わせる」ということを企図するものであることを想起すれば、そうした誤解は「SHOW-1 グランプリ」における笑いの構図を正しく把握していないことに起因していることがわかる。逆にいえば、このような意味での「笑えない」という反応は、その誤解が解消されれば「笑える」という反応へ転じる可能性もある。

ただし「笑えない」という反応は、そうした単純な誤解にのみ起因するわけではない。そこで考えなければならないのが、障害者が提起する笑いにおける「健常者」の立場の不確定さという問題である。「健常者」のオーディエンスはそこで提起される「健常者批判」に共感を示しつつも、同時に、じつは自らがそこでの批判の対象とされている「健常者」本人であるということ突きつけられる。一方では障害者に同意したいと思いつつも、他方では「障害者／健常者」という決定的な立場の差異に対峙する。そのような状況のなかでパフォーマンスを笑おうとするならば、自らが「健常者」という立場によって問題に加担しているかもしれない可能性を棚上げするか、その時々で自らの立場を都合よくスイッチングする必要があるだろう。しかし「SHOW-1 グランプリ」が一般的なお笑いとは異なり、「障害やバリアフリーに関する問題提起をおこなう」という明確な目的のもとに実施されていることを心得ているオーディエンスであれば、その問題意識において自らの立場だけを棚上げすることは容易ではない。そのような葛藤こそがときに「笑えない」という判断をもたらすのである。だとすれば、この場合の「笑えない」という反応は、障害者パフォーマンスを否定的に捉えた結果として生じるものではなく、むしろそのパフォーマンスを肯定的に捉えているにもかかわらず、それを見るという行為において自らの立場や解釈が不確定であることの帰結としてあらわれるものとも考えることもできる。

上記の議論はある程度納得のいくものだろう。しかしここでさらにもう一つ別の観点から、パフォーマンスを「笑えない」という状況について考えてみたい。それは障害者パフォーマンスにおける「演技性」「虚構性」という観点である。「SHOW-1 グランプリ」における障害者パ

パフォーマンスは、「SHOW-1 グランプリ」という明確なフレームのもとで演じられたものであり、そのことはパフォーマーにとってもオーディエンスにとっても自明である。それにもかかわらず、そこでのパフォーマンスには、しばしば「キャラなのか本当なのかわからない」「ネタなのかリアルなのかわからない」「笑っていいのかわからない」といった反応が示されることがある⁷⁵。言い換えれば、これは障害者パフォーマンスにおける「虚構」と「現実」の近接性、「演技内のパフォーマンス」と「演技外のリアリティ」の近接性を示唆している。ただし注意しなければならないのは、ここでの近接性が「リアルな演技」「迫真の演技」という意味合いではなく、「演技の裂け目」「虚構性の後退」という意味合いとして指摘されているらしい、という点である。それではなぜ、通常であれば「虚構」と認識されるはずのパフォーマンスに「現実」の片鱗が顔を覗かせるという事態が生じるのだろうか。こうしたパフォーマンスにおける「虚構／現実」の問題を考えるにあたっては、まず「フィクションとは何か」「演じるとはいかなる行為なのか」といったことを確認しておく必要がある。以下では、パフォーマンスにおける「虚構」の生成過程や成立条件を明らかにするために、とくに「ごっこ遊び」や「演技」に関するいくつかの議論を概観しておきたい。

「遊び」という視点についてはこれまで多領域において広汎な議論が提示されてきたが、そのなかでも「ごっこ遊び」はとくに「演技」と近い関係にあると捉えることができる。この「ごっこ遊び」（あるいは「遊び」）は、フィクションとは何かということを論じる際にもしばしば参照されてきた。それは「ごっこ遊び」があらゆるフィクションと同様に、「それが遊び＝フィクションである」という了解のもとで成り立つことに起因している。グレゴリー・ベイトソンが「これは遊びだ (This is play)」という簡潔なフレーズによってあらわしたように、遊びは参加者同士がそれを遊びとして了承するというメタ・メッセージのやりとり、すなわちメタ・コミュニケーションの実践として成立するのである（ベイトソン、2000：261）。これはロジェ・カイヨワが指摘するように、「何が遊びであり何が遊びでないか、すなわち、許されるものと禁じられるものとを決定する」という遊びの規則とも一致する（カイヨワ、1990：38）。そのうえでカイヨワは、とくに「ごっこ遊び」の場合には、「虚構性」が遊びの規則を代替すると指摘している。

これらの遊びの主な魅力は、役を演じる楽しみ、あたかも他の誰か、他の何物か、たとえば機械になったかのようになぞらえてふるまう楽しみにある。〔規則はないということと〕矛盾して聞こえるかも知れないが、ここでは虚構が、なぞらえる感情が規則に取ってかわり、正確にそれと同じ機能を果たしているといえるだろう。（中略）生活をまねる遊びでは、遊戯者が現実にはない規則を考え出したり、これに従ったりすることはむろんできないだろうが、他方、その遊びはつねに、行なっている振舞いが見せかけであり、物真似にすぎぬという意識が伴う。他の遊びを規定する任意の規則設定にかわって、ここでは、採られる行動の根底にあるこの非現実の意識が、人を日常生活から引き離すのである。規則と非現実の意識は正確に等価であり、したがって、さきほどは規則の不条理性を告発する者が遊びの破壊者であったが、今度は〔演技の〕魔力を破る者が、遊びの破壊者になる（同書：38）。

カイヨワに従えば、「これは遊びである」というメタ・コミュニケーションはある種の規則として作用する。「ごっこ」に興じることができるのはその虚構性が維持されていることの証であり、だからこそ、その虚構性をよりメタ的な視点から指摘することは「ごっこ遊び」の終焉を意味する。ジャック・アンリオはより明確に「遊び」と「演技」を重ね合わせながら、「自分が遊んでいることを承知している遊び手の二重性の基盤となっているのは、役者をその演戯行為からへだてる間隔である」と述べている（アンリオ、1974：125）。この「間隔」とは「遊びにすぎないのだという確信のもとに、自分の現にしていることをおこないつつある自分を、自分で眺めている」（同書：同頁）という意識の二重化を意味するが、それが意識の二重化という範疇を超えて肥大化すれば、行為者自らが「遊びの破壊者」になることもありうるだろう。

他方で、「演技をする」という行為から「フィクションとは何か」を論じようとする議論にも、「遊び」におけるそれと共通の問題意識が含意されている。とくに「ごっこ遊び」の虚構性が参加者同士の「これは遊びである」という了解によって成立するという側面は、「演技」の場合、演者と観客の間でなされる「これは演技である」という了解によって維持される。渡辺守章は「演劇とは何か」を論じるなかで、その点を明確に論じている。

現代イギリスの演出家で1960年代末から主としてフランスで活躍しているピーター・ブルックは、その『何もない空間』の中で次のような趣旨のことを述べている。「どこでもいい、なにもない空間。そこを一人の人間が歩いて横切る、もう一人の人間がそれを見つめる。演劇行為が成り立つためにはこれだけで足りるはずだ」と。一つの根源的な演劇体験としていかにも魅力的な情景だが、しかしこの状況が演劇として成り立つためには、「行動する者」は「見せる者」であり、しかもそのように「見せている者」の現実とは何らかの形で距離のある行動を——その意味では非現実であり、虚偽ではないにせよその状況においては虚構^{フィクション}の行動を——そのようになものとして両者が了解したうえで、なおかつ「見る者」はそれを信じて見る、という関係が成立していなければならない（渡辺、1990：16）。

さらに渡辺は「そもそもこの〈演じる者〉と〈見る者〉の関係自体が一つの遊戯なのである」（同書：同頁）と指摘しているが、その意味で、「演技」とは広くみれば「遊び」の一端に包摂されうる事象であるとも考えることもできる。ただし、「演劇」のような行為を含む多くの作品鑑賞は、いかなる状況においても完全に「ごっこ遊び」と同一視できるわけではない。ケンダル・ウォルトンは作品鑑賞における鑑賞者が、「ごっこ遊び」における参加者ほどには、虚構の生成に直接的に関与しえないと論じている。

絵画を見ている人物によって行なわれるごっこ遊びは、子どもたちの遊びと比べると、二つの仕方で制約を受けている。見ている人が行かない、それが虚構として成り立つような行為は、より少ない種類しか存在しない。また、見ている人が現実に行なったときに、ごっこ遊びに貢献して虚構的真理を生み出すものとして容易に解釈できるような行為も、より少ないのである。演劇や詩や小説その他の作品の鑑賞者が行なう遊びも似た仕方で制約を受けている（ウォルトン、2016：227）。

ウォルトンはここで人形遊びのような「ごっこ遊び」と絵画をみるという鑑賞行為を比較しながら、前者では参加者自身が人形を操作するという形で直接的に虚構の形成に関与するが、後者では鑑賞者が絵画そのものを動かしたり絵画の内容を操作したりすることなしに虚構が成り立つことを示している。上記には演者と観客の了解という側面から虚構の生成が論じられているが、大浦康介はもう少し別の視点から、演技それ自体がすでに「真」と「偽」の二つの側面をはらむ両義性を保持している、ということを描いている。

舞台上で演ずる役者は劇中人物であるふりをするわけだが、役者の演技はフィクションに特有の二重性を刻印されている。すなわち、一方でそれは日常の所作や話し方とは異なっている。それはあくまで「芝居」である。声の大きさひとつとってもみてもそのことは明白だ（舞台上のように大きな声で話すことは日常生活ではまずない）。演技はやはり演技なのである。しかしこの演技は、もう一方で、わざとらしくてはならない。本当らしくなければならぬ。「迫真の演技」という言い方にあるように、観客を虚構世界に引き込み、そこに「没入」させるには、役者の演技はまさに「真に迫った」ものでなければならない。このように、フィクションは一見相反する二つのベクトルをかかえている。それは誤解を恐れずにいえば、〈偽〉の側面と〈真〉の側面、人工性と自然性の共存である（大浦，2013：22）。

上記にあげたいいくつかの議論をふまえるのであれば、「演じる」という行為にまつわるフィクション性は、演者とオーディエンスの間に「それがフィクションである」という合意・了解がなされることによって維持される。言い換えればそこには、ある限定的な範囲ではフィクション内の振舞いをあたかも「現実」の振舞いであるかのように認めつつ、より高次の水準では、「現実」から「それがフィクションである」ということを見下ろすという、重層的でメタ的なプロセスが介在していることがみえてくる。

「演じる」という行為における「虚構／現実」の関係を確認したところで、いま一度、「SHOW-1 グランプリ」のパフォーマンスをめぐる虚構性について考えていきたい。既述のとおり、「SHOW-1 グランプリ」のパフォーマンスについては、しばしば「キャラなのか本当なのかかわからない」「ネタなのかリアルなのかかわからない」「笑っていいのかかわからない」といった発言が呈されてきた。それがパフォーマンスであるかぎり当然了解されているはずの虚構性が、なぜ「パフォーマンスを評価する」という段階においては後退化させられてしまうのだろうか。この「虚構性の後退」という問題を考えるにあたっては、おそらく三つの点に注目する必要がある。すなわち、一つ目にはお笑いという表現形式における「虚構／現実」の曖昧性の問題、二つ目には社会批判を企図した笑いにおける「虚構／現実」の越境性の問題、三つめには障害者パフォーマーの身体をめぐる「虚構／現実」の非分離性の問題である。

まず、第一の点については、お笑いというパフォーマンスが「演じていないように演じる」という、よりアドリブ的な演技を好むジャンルだということに留意しなければならない。たとえば映画やドラマなどの作品であれば、基本的に演者は台本にそって芝居をするし、何よりもオーディエンスにとってそれがそういうものとして了承されている。だから、もしそれらのジ

ジャンルにおいて「演じられた役柄」の背後に「演じる人」の片鱗がみえてしまうような場合には、「演技のクオリティ」の低さが問われることになるだろう。少なくとも建前上は、物語の虚構世界が完全に遂行されるほどよいとされているのである。他方でお笑いの場合、その演技手である芸人はネタを演じるときにも、ネタ以外のトークをおこなうときにも、あるいはプライベート（とされる領域）でドッキリにかけられるときにも、一貫して「芸人その人」としてオーディエンスに認識されている。ただしそれは、フリートークを装った台本どおりの進行のように「演じていないようにみえて演じている」場合もあるし、その逆の場合もあるだろうから、「虚構／現実」の想定として厳密な境界線を引くことは難しい。それは、コントのような「演技」のフレームが明確な場合にさえ、主軸は演じられる役柄や物語そのものにあるのではなく、それを演じる芸人のほうにあることから理解できる。さらに映画やドラマでは考えられないことだが、お笑いというジャンルにおいてはコントが終わった瞬間に「素」に戻る芸人の姿がカメラのフレームに収められることも全然タブーとされていない。それは「あるネタがおもしろい／おもしろくない」という評価が「その芸人がおもしろい／おもしろくない」という評価と同等のものと考えられていることにもよくあらわれている。ともかくここで重要なことは、その境界線の曖昧さがオーディエンスにとってそういうものとして了承されているということである。つまりお笑いにおいては「演じられた役柄」と「演じる人」が極端に接近した関係にあるといってもよい。

これは渡辺が「演戯」における二つのタイプとして提起している、「純粹演戯」（「演者が彼自身を表している場合」と「代行型演戯」（「彼以外の人間を、それになり代わって、再現＝表象している場合」）の差にもつうじる（渡辺、1990：27）。

言い換えれば、〈純粹演戯〉においてすら、演戯者は彼自身でないのであり、さらには、純粹演戯においてこそ、このような〈虚構の身体〉を作ることが不可欠の前提となっている。この位相は、実は〈代行型演戯〉の場合にも、役あるいは登場人物によって覆い隠されることが多いとはいえ、存在している。初めに〈何某の演ずるハムレット〉と言い、演技者と登場人物とをともに見ているのだと述べたが、その演技者は、すでに現実の何某ではないので、現実生活の一市民でもなくまた登場人物でもないこのレベルを、観客は演戯的存在の現象する場として見ている。演戯する存在としての彼自身こそが、逆説的に、役者の〈自己〉なのである（同書：33）。

ここでの分類に従うのであれば、お笑いは明らかに「純粹演戯」のほうにあてはまるだろう。ただし上記に指摘されるように、「純粹演戯」の場合にもそれが「演じる」という行為であることにはかわりない。その点で、お笑いというパフォーマンス形式は「演じていないようなふりをして演じる」という二重化された構造によって支えられている。あえて虚構性を前景化させないような仕組みをはじめから内包することで、オーディエンスの側もその不確定さをそのまま受け入れるだけの準備を整えることができるわけである。

しかしここでは、上記に示したお笑いという形式的な側面だけでなく、そこでの笑いの意味解釈の側面にも目を向けなくてはならない。すなわち、二つ目にあげた社会批判を企図した笑

いにおける「虚構／現実」の越境性という観点である。そのためには、ここで再度、『バリバラ』における笑いの意味について想起しておく必要がある。既述のとおり、「SHOW-1 グランプリ」をはじめとする『バリバラ』が提起する笑いは障害者を取りまく問題提起や社会批判といった明確な企図をもつものあり、それは「意味解釈」によって可能になるものであった。とくに昨今のバラエティ番組における笑いが「意味解釈」とは無縁の「感覚的な笑い」へとシフトしてきたことを考慮するのであれば、『バリバラ』におけるそれは「意味の過剰性」に支えられた笑いといっても過言ではない。ここで注目したいのは、この「意味の過剰性」が単にメッセージ性の強度として捉えられるばかりでなく、パフォーマンスという「虚構」の領域からオーディエンスがいる「現実」的な領域へ向けられたものだという点である。パフォーマンスを見るオーディエンスは、一方でそこでの笑いの批判性がパフォーマンスの内部で提起されたものであることを理解しながら、他方でその批判性がもしかしたら自らの日常生活や振舞いにかかわるものであるかもしれないということを意識せずにはいられない。そしてそのような意識が介在した瞬間に、パフォーマンスという形で担保されていた非現実性には綻びが生じはじめる。ようするにここでは、笑いがパフォーマンスの範疇から現実世界へ流入する可能性、笑いによる「虚構」と「現実」の越境が認められるのである。

そのような越境性が鑑賞行為においてパフォーマンスのフィクション性をときに瓦解させうるということは想像に難くない。ここでいま一度、「演技」と「遊び」の共通性に目を向けながらカイヨワの議論を参照すると、意味としての「生産性」や「現実性」がいかにか「遊び」というフレームにとって危機をもたらすのかということがみえてくる。

遊びは建設も生産もしないように定められている。なぜなら、その結果を御破算にするのが遊びの本質だからだ。それに反し、労働と科学とは自分の生む結果を資本蓄積し、多少とも世界を変革するのである（カイヨワ、2011：27）。

遊びは「遊び」であるかぎりにおいて、またパフォーマンスは「パフォーマンス」であるかぎりにおいて存在しうる。これは、よく考えれば当たり前のことであるが、それを破綻させる要因は案外様々なところに潜在している。とくに「虚構世界と現実世界の分離」がフィクションの基本的な条件となることは、ウォルトンが述べるとおりである。

虚構世界で起こること——虚構的に事実であること——は、確かに現実世界で起こることによって影響を蒙る。だが、ある人物がもう一人の人物を救う⁷⁶ことができるのは、どちらも同じ世界に生きている場合だけである。世界を跨いで救うことは排除される。同様の理由で、世界を跨ぐ殺人も、祝福も、握手も、その他のいろいろな活動も排除される（ウォルトン、2016：194）[注は筆者による]。

ここにはある一つの重要な指摘が示されている。つまり、「虚構」の成立にはそのフレームが閉じたものとして保持されることが必要になるが、その意識の背後にはかならず「虚構」と「現実」が別のものであるという前提が存在しているということである。それはあまりに自明のこ

とであるため、明確に意識化されることは少ないかもしれない。しかし、この「虚構」と「現実」の境目は自明性によって隔てられているにすぎず、だからこそ、もし二つの世界を跨いだり、世界の裂け目となりうるようなことが生じたりすれば、「現実」が直ちに「虚構」へと流入しうるのである。

この「虚構と現実の分離」という前提条件は、パフォーマーの「演じる身体／演じられる身体」という次元にも作用している。とくに障害者パフォーマンスの文脈をめぐっては、それが「障害の可視化」という視覚的な水準における「演じる身体／演じられる身体」の非分離性という形で浮上してくる。「SHOW-1 グランプリ」ではそのパフォーマンスが「障害者」によってなされたものであるということが大々的に喧伝されており、その枠組み自体がさらに「障害者」としてのパフォーマーの立ち位置を強調することになる。しかもそれがテレビという視覚メディアをつうじて表象されるものである以上、そこでの障害はどのような形であれ可視的・可読的な記号として提示されなければならない。それは身体障害のような直接的な形での可視化でなくとも、たとえば障害特性を振舞いや容姿に反映させることによって、「見えない障害」を「見える」ようにする工夫がなされることになる。そこには、それを見るオーディエンスが表面化された記号を「障害のあらわれ」として積極的に読みとる姿勢も少なからず介在している。この「障害の可視化」はパフォーマーの障害をインペアメントとして強調するということでもある。そしてそれこそが「演じる身体」と「演じられる身体」の非分離性を促進することになるのである。というのも、その可視化されたインペアメントは「演じる身体（パフォーマー自身の身体）」にかかるものなのか「演じられる身体（役柄としての身体）」にかかるものなのか、明確に区分することができず、身体というものが「虚構」と「現実」の世界を跨いで地続きになっていることを示唆するからである。

しかもそのような「障害の可視化」は、「パフォーマンスする」という行為をつうじてますます強化されていく。これについてはパフォーマンス論の領域におけるパフォーマティヴ概念の応用過程を参照することもできるだろう（フィッシャー＝リヒテ、2009）。パフォーマティヴ（行為遂行的）という概念は、もともとジョン・L・オースティンが言語哲学の領域において提起した行為遂行文についての議論に端を発する。オースティンはパフォーマティヴな発話について、「発言を行なうことがとりもなおさず、何らかの行為を遂行することであり、それは単に何ごとかを言うというだけのこととは考えられないということを明示する」（オースティン、1978：12）と説明している。そして、このような行為遂行性を発話行為のみならず身体構築の次元において適用させたものが、ジュディス・バトラーのパフォーマティヴ概念であった。

行為や身ぶりや欲望によって内なる核とか実体という結果が生みだされるが、生みだされる場所は、身体の表面のうえであり、しかもそれがなされるのは、アイデンティティを原因とみなす組織化原理を暗示しつつも顕在化させない意味作用の被材の戯れをつうじてである。一般的に解釈すれば、そのような行為や身ぶりや演技は、それらが表出しているはずの本質やアイデンティティが、じつは身体的記号といった言説手段によってねつ造され保持されている偽造物に過ぎないという意味で、パフォーマティヴなものである。ジェンダー化された身体がパフォーマティヴだということは、身体が、身体の現実をつくりだしている多様

な行為と無関係な存在論的な位置をもつものではないということである（バトラー、1999：239-240）。

バトラーの議論は身体をめぐるアイデンティティが所与のものとして存在するのではなく、パフォーマンスな行為によって生成されていくものであることを指摘するものであったが（バトラー、1995；1999）、それは障害者パフォーマンスという領域を超えて障害と身体の間を考える際にも重要な意味をもつ。なぜならば、「SHOW-1 グランプリ」のようなパフォーマンスにおいて実行される振舞いが、「現実」の領域における「障害の特性」や「障害者らしさ」を形成していくことになりうるからである。あるいは、パフォーマンスをつうじて表象される個別的な障害の状況が、あたかも当該する障害の全体的な特徴として固定化されていく可能性もある。それを危惧するかのように、『バリバラ』においてはそこでのパフォーマンスがあくまで限定的な範疇において発揮されるものであり、「障害者すべての人がそうではないということに注意してほしい」といった趣旨の発言がなされてきた。そのような状況は、『バリバラ』が放送開始以来、障害をディスアビリティとして捉え、その問題の社会的な側面を照射することを企図してきたにもかかわらず、それが視覚表象であるかぎりにおいてどうしても身体的インペアメントという側面を抜きにして考えることはできない、ということを示している。この「障害の可視化」をめぐる問題は、「演じる身体／演じられる身体」が連続的・重層的な関係にあること、そしてそれがときに「虚構性の後退」に転じうることを示す一つの視座を与えてくれる。

これまで論じてきたように、障害者パフォーマンスにおける「虚構性の後退」は、「虚構／現実」の分離とそれに対する暗黙の了解が破られることに起因する。しかしここであえて、そのような論理をなし崩しにしてしまうかもしれない、ある種の発想の転換をはかりたい。すなわち、上記の議論で前提とされてきた「虚構／現実」「フィクション／リアル」という線引き自体が、じつは非常に恣意的なものなのではないか、ということである。この「虚構／現実」「フィクション／リアル」という区分は、単にそれらを並置的に境界づけるわけではなく、「虚構」を仮初めの世界として位置づけることで、その背後にゆるぎない「現実」を想定するという構図をもつ。これはしばしば「演技すること」が「仮面を被る」という行為に例えられることにもみえてとれる。つまりそこでの「仮面」と「素顔」の関係は、「仮面を脱げば素顔に戻る」という重層的な構図を含意しているのである。しかし、その「素顔」は本当に疑いようのない「素顔」なのだろうか。その「現実」は本当に確固たる「現実」なのだろうか。じつはそこで想定される「素顔」や「現実」は最終的な到達点として位置づけることはできないのではないだろうか。なぜならば、その「素顔」もまた一つの「仮面」である可能性や、その「現実」もまた一つの「虚構」である可能性を、捨ててくることはできないからである。そのような発想に至るとき、「虚構／現実」は終わりのない回路として提示される。

このような構造を明らかにするために、アーヴィング・ゴッフマンが論じる日常的なパフォーマンスについての議論は非常に有効な視座を与えてくれる。ゴッフマンによれば「パフォーマンス」とは「ある特定の機会にある特定の参加者がなんらかの仕方で他の参加者のだれかに影響を及ぼす挙動の一切」（ゴッフマン、1995：18）と定義されるが、そのようなパフォーマンス

スは演劇のような舞台上の演出だけでなく、日常的な相互作用においても散見される事象である。ゴッフマンが「通常の社交自体が、ある舞台の場面がつくり上げられているように、劇的に誇張された挙措・応対・話にけりをつける応答などの交換によってつくり上げられている」（同書：83）と指摘するように、人々は日常世界においても絶えず自己演出や印象操作をおこなっているわけである。

なかでも注目すべきは、ゴッフマンが演劇論的アプローチを適用しながら提起する「表局域／裏局域」という概念である。「表局域」とはあるパフォーマンスがおこなわれる表向きの場であるのに対して、「裏局域」とは表局域に隠された場であるとされる。これは演劇のようなパフォーマンスを想起すれば、比較的容易に理解することができる。「表局域」とはパフォーマンスの場として用意された舞台上を指しており、一方の「裏局域」とはオーディエンスの目が届かない「舞台裏」の領域を指すわけである。しかしここで留意しなければならないのは、ゴッフマンの議論が日常的な相互行為を対象としている点である。つまりゴッフマンの議論における「表局域／裏局域」とは、通常の演劇的パフォーマンスにおいては「裏局域」（「舞台裏」）とされているような領域がもっぱら対象とされるのであって、それ自体が「表局域」と「裏局域」の、換言すれば「虚構」と「現実」の重層性を示唆しているようでもある。さらにいえば、「表局域」の想定が必然的に「裏局域」の想定をとまなうということもまた、私たちがいかに「表」と「裏」をまさしく表裏一体のものとして捉えているのかということであらわしている。

ここで、ゴッフマンによる「表局域／裏局域」の概念を用いながら、その関係の重層性をより明示的に指摘しているディーン・マキャーネルの「真正性」をめぐる議論を参照することは有益だろう。マキャーネルの場合には、その「真正性」の議論をとくに観光という事象について展開しているのだが、これは観光以外の日常的な相互作用にも通底する問題として捉えることができる。

観光的意识は、真正な経験を求める願望によって喚起され、観光客は自らがそうした方向性で動いていると信じているようだが、その経験が実際に真正かどうかは、たいてい分からないのが確実なところである。常に起こりうるのは、裏舞台の入り口に連れて行かれたのが、実は観光客の訪問用に予め設定された表舞台の入り口である、ということだ（マキャーネル、2012：121）

もはや観光客は「表舞台」をみることにあきらめず「舞台裏」を覗き見たいという欲求を抱いているわけだが、たとえ観光客が「舞台裏」に接触できたと感じられるような瞬間に出会ったとしても、そこで見ているものもまた「演出された舞台裏＝別の表舞台」にすぎないかもしれない。これは「見る」という行為をめぐるあらゆる事象において共通する視点ともいえる。テレビ視聴という行為もまたその一端に位置づけることができるだろう。ただしそれは、ゴッフマンが「この種の状況では、裏 - 局域とはその時点でカメラが焦点を合わせない場所すべて、ないしは<作動中の>マイクの範囲外の場所すべて、と普通定義される」（ゴッフマン、1995：138）と指摘するほど単純な状況にはない。なぜならば、現代の自己言及的なテレビ状況においては、もはやマイクやカメラが画面に映りこむことなど珍しいことではないし、スタジオの観

客の拍手が合図に促されて生じたものであることを隠すこともないからである(エーコ, 2008: 11-13)。

このような点をふまえるのであれば、一見すると興味深い視点となる「キャラなのか本当なのかかわからない」「ネタなのかリアルなのかかわからない」「笑っていいのかかわからない」といった障害者パフォーマンスについての発言も、それが何の疑いもなく「虚構/現実」という区分を前提としていることには注意が必要である。厳密に考えるのであれば、どこまでが「演技」「演出」でどこからが「素顔」「本当」なのかを判断することはできない。逆にいえば、無意識のうちにその境界線を想定したり、連続的であるはずの「演じる身体/演じられる身体」に終点を見定めようとしたりすること自体が、何をどのように見ようとするのかという私たちの態度を如実に反映しているともいえる。その点をより掘り下げていくためには、パフォーマーの行為という側面だけではなく、パフォーマンスにおけるオーディエンスの行為という側面についても検討していく必要があるだろう。

第2節 「よきオーディエンス」を演じるということ

これまでの議論では、『バリバラ』における障害者パフォーマンス「SHOW-1 グランプリ」を取りあげ、パフォーマーの身体をめぐる演技性・虚構性がパフォーマンス外の身体性と連続性をもつ可能性を指摘してきた。その論点はあくまでパフォーマーの身体にあったわけだが、ここでもう一つの視座を導入してみたい。それは、観客の身体がパフォーマンスという事象とどのように関係づけられているのか、あるいはより明確に言えば、観客の身体のほうにも演技性・虚構性が生じる可能性はないのか、という視座である。一般的に言えば、観客とはパフォーマンスと対置的な場所におかれた存在として想定されることが多い。しかし、そこで観客と位置づけられる人々をはじめから観客として存在するのではなく、パフォーマンスとの関係性のなかで「観客になる」と考えてみることもできるだろう。とりわけ日常的な相互行為には広くパフォーマンスや演技性がかかわるというゴッフマン的な視点に立つのであれば、観客という立場についてだけその点を考慮しないわけにはいかない。

たしかに、フィクション論や演技論の領域においては、これまでも「観客」という存在に着目したアプローチがしばしばおこなわれてきた。そこで示される議論の大半は、観客の見るという行為が演者の演技やそのフィクション性にいかに介在するのか、といった視点にもとづくものである。そして、そのような視点は「演者=演じる人」「観客=見る人」という明確な二項対立の前提を前提として成り立っている。しかし、ここで考えなければならないのは、観客として位置づけられる人々が意識的に、あるいは無意識的に、「(よき) オーディエンスであること」を演じている可能性があるのではないかということである。一見すると演技の受容者としてのみ位置づけられてしまいがちな観客が、自らの振舞いを観客らしいものとして遂行・修正していくというのはなぜなのだろうか。以下にはパフォーマンスを見るという行為において観客が自らの身体行為や振舞いを方向づけながら「よきオーディエンス」を演じることについて考察していく。またその議論の延長線上で、「SHOW-1 グランプリ」のようなパフォーマンスを見ることが、観客にとっていかなる身体的・社会的行為として意味づけられうるのかを論じる。

観客が「よきオーディエンス」を演じること、すなわち、あるパフォーマンスのオーディエンスとして自らの行為を統制していくことを明確に指摘する議論はきわめて少ないが、ゴッフマンが提示するオーディエンスの「察し」に関する指摘は参照に値する。既述のとおりゴッフマンは、日常的な相互行為において人々が自己呈示のために演出や印象操作をおこなっていることを明らかにした。しかし、それらのパフォーマンスはいつも完全な状態で遂行されるわけではなく、ときに危機的状況（パフォーマンスに予期せぬ出来事や矛盾が生じること）にさらされることがある。そのような場合にオーディエンスが「察し」を働かせることが、パフォーマンスへの保護的措置として機能するというのである。

もしチームが安全にパフォーマンスを遂行しようとするならば、チーム構成がもたねばならぬ属性が三つ、すなわち忠誠心・節度・周到さの三つがある、と私はすでに指摘した。これら三つの脳筋はそれぞれ、一組のパフォーマーが自分たち自身のショーを救済する場合に用いる多くの標準的な防衛的技法に表現されていた。（中略）この項で私の指摘したいことは、これらの印象操作の防衛的技法の大方は、オーディエンスや局外者が保護的に行為して、パフォーマーがショーを救えるように援助するという察しのよい tactful 傾向に補完的部分をもっている、という事実である（ゴッフマン、2002：268-269）。

ゴッフマンはオーディエンスが「察し」を働かせる具体的な状況についていくつかの場面（たとえば、パフォーマーが「仕損じ」をした際に、オーディエンスがそれを「見ない」ふりをする場合など）を提示しているが、以下の記述はわかりやすい一つの例として把握することができる。

パフォーマーが初心者であり、そうではない人よりも当惑を感じさせるような失敗を犯しやすいことがわかっているとき、オーディエンスはしばしば特別な配慮をして相手が初心者でなければ与えるような面倒をおこすのを控えるのである。パフォーマーと身近な一体感をもっている、あるいは騒ぎをおこしたくない、あるいは〔のちに〕利用するためにパフォーマーのきげんをとっておく、といった理由は、オーディエンスが察しよく行為する動機である（ゴッフマン、1995：272-273）。

付言しておく、上記の議論において使用される「パフォーマー」「オーディエンス」「ショー」といった演劇論的な用語は、あくまで日常的な相互作用を考察するために補助的・比喩的に用いられたものであるが、そのような記述は本論が問題とする狭義の意味でのパフォーマンス状況を考察するために、文字通りの意味として読み直すこともできるだろう。ともかくここで重要なことは、パフォーマンスを見るという行為において、オーディエンスは単にその成り行きを傍観しているわけではなく、ときに「察し」をはじめとする様々な選択によって、積極的に（パフォーマンスにとって、あるいはパフォーマーにとっての）「よきオーディエンス」であろうと振舞う可能性をもつということである。

そのように考えてみると、観客が「よきオーディエンス」を演じるような例は様々な場面に

見受けられる。しかも多くの場合に、観客が「よきオーディエンス」を演じるという行為は観客側の「察し」によってのみ成し遂げられるわけではなく、パフォーマンスをおこなう側があらかじめ提示する「よきオーディエンス」像を踏襲する形で遂行される場合も多い。たとえば、映画館における観客の鑑賞態度を統制するために導入されるようになった「マナームービー」は、その最たる例ともいえる。マナームービーとは映画作品の上演前に観客に対して鑑賞マナーを呼びかけるための短い映像のことで、「マナーCM」などと呼ばれることもある。このマナームービーの登場は、シネマコンプレックスの誕生と携帯電話の普及といった出来事の重なり合う1990年代半ばに位置するが、2001年にTOHOシネマズがスライド形式のマナー周知をおこなって以来、現在では各館が様々な趣向を凝らしたマナームービーを制作している(TOKYO GOOD MUSEUM, 2017)。

マナームービーの趣旨は観客に対するマナー喚起にあるが、その内容のほとんどは「～はやめましょう」「～しないでください」という禁止の論理によって成立している。たとえば、TOHOシネマズが2009年に制作したマナームービー「秘密結社鷹の爪」シリーズは、人気ギャグアニメの「秘密結社鷹の爪」の登場人物が迷惑行為をおこなったりそれを正したりする姿を描くことによって、「携帯電話の使用禁止」「私語の禁止」「禁煙」「撮影禁止」といった鑑賞マナーの啓発がなされる。さらに当ムービーでは禁止事項に加えて、「飲食物の販売案内」「上映作品グッズの販売案内」「プレミアム・スクリーン(特別シートでの鑑賞)の紹介」「ネットでのチケット購入方法の案内」といった推奨行為も示されている。事前予約という「賢い方法」で座席を確保し、迷惑行為を慎みながら、ジュースとポップコーンを傍らに「快適に」映画を鑑賞するという(映画館サイドにとっての)「よきオーディエンス」像は、マナームービーが提示する視覚的なイメージとも相まって、誰にとっても比較的容易に受け入れられる。

マナームービーのなかでも、2007年に「映画館に行こう！」実行委員会によって制作された「NO MORE 映画泥棒」は、よく知られた作品の一つである。当ムービーでは映画を盗撮する人物(「カメラ男」)の逮捕シーンが描かれ、映画館における撮影・録音が違法行為であることが警告される。注目したいのは、ムービーの最後に表示される「不審な行為を見かけたら／劇場スタッフまで／お知らせください。／ただちに警察へ通報します」というメッセージである。つまりここでは、単に盗撮防止を呼びかけるだけでなく、「不審な行為を見かけたら」という一文をとおして、そのような行為が観客同士の間で互いに監視し監視されるべき事柄として提示されているのである。マナームービーは不特定多数の誰かに見られているかもしれないという視線の内面化として作用し、観客一人一人に進んで自己の行動を抑制させるという意味で、ある種の規律型権力を作動させる。ただし、それらのマナームービーもまた観客の見るという行為をつうじてはじめて有効に機能するものであり、そこで提示される禁止事項がマナームービーをみる段階ですでに守られているということを想起すれば、「よきオーディエンス」としての振舞いは単発的に習得・発揮されるわけではなく、類似・連動する複数の経験のなかで継続的に培われるものであると推察される。

マナームービーにみられるような禁止や相互監視ほど厳しい統制でなくとも、観客同士のゆるやかな相互参照によってオーディエンスの振舞いが積極的に修正されていくような場面は他の事例にも認められる。とくに興味深いのが、昨今、テーマパークに登場し注目を集めてい

る「インタラクティブ・アトラクション」「参加型アトラクション」と呼ばれるシアター・アトラクションである。このタイプのアトラクションは、シアターのスクリーンに映し出されたキャラクターと客席にいる観客がリアルタイムでインタラクティブな会話を体験できるかのような仕組みになっている。たとえば、東京ディズニーランドの「タートル・トーク」や「スティッチ・エンカウンター」はその典型的な例である。「タートル・トーク」では映画『ファインディング・ニモ』に登場するクラッシュが、「スティッチ・エンカウンター」では映画『リロ・アンド・スティッチ』に登場するスティッチがシアターの画面上に登場し、彼らが指名した観客との間で質問形式のやりとりを交わしながら、ストーリーを展開していく。このキャラクターの発話は実際にシアターに待機する（あるいは遠隔でシアターをモニターする）キャストの声によって操作されているため、ストーリーの進行はそれを操作するキャストと、シアター上に位置するもう一人の進行役キャストの話術に大きく委ねられている。ここで重要なことは、キャラクターとして受け答えするキャストの姿が観客からは見えない位置に置かれているということ、そしてそのような構造に対して観客が自覚的だということである。

もう少し具体的な場面に言及するにあたって、同様の構造をもつアトラクション「ぐでたま・ザ・ム〜ビ〜ショ〜」は興味深いいくつかの場面を提供してくれる。当アトラクションはサンリオが運営するテーマパーク「サンリオピューロランド」において、「ぐでたま」（「ぐでぐでやる気のないたまご」）なるキャラクターと会話ができる参加型アトラクションとして2016年に新設された。劇場型の施設で公演される当アトラクションは、スクリーン上のぐでたまと舞台上に位置する進行役キャストによって進行されるが、その進行には指名された（カメラに抜かれた）数名の観客による返答や会場のリアクションが反映される。アトラクション名から予測される内容とは裏腹に、当アトラクションはぐでたまが登場する「ムービーショー」を観客が鑑賞するという構図ではなく、監督に扮するぐでたまと観客と一緒に一つの映画を作り上げるというストーリーに沿って展開されていく。一点補足しておくのであれば、当アトラクションは「やる気がなく、ときに遠慮のない質問を観客にぶつける存在」として設定されたぐでたまのキャラクター性に大きく帰依しており、ぐでたまの質問や切り返しに「筋書きどおり」に翻弄される観客の姿が会場全体の笑いを誘う構造になっている。それを証明するように、当アトラクションに参加する人々には、ぐでたまと観客との間に繰り広げられるやりとりを見て楽しむというミクロな次元こそが目的化され、ストーリー構成として前置きされていたはずの「映画を作る」というマクロな次元の結末はほとんど宙づりになったまま終了する。現に、そこで出来上がった映画はぐでたまと観客のやりとりを脈絡なくつなぎ合わせた映像にすぎず、最終的にはそれが「映画の完成は2020年」というオチに回収されてしまうにもかかわらず、会場のあちらこちらで「おもしろかった」と感想を漏らしながら会場を出る観客の姿は、ショーの重点がミクロな次元に置かれていることの証左となりうるだろう。

まずアトラクションに参加する観客は、ショーの開始早々に「拍手をする」「手を振る」といったごく単純な動作の実行を促される。さらには進行役のキャストがことあるごとに発する「はい、拍手！」という合図が繰り返されることによって、観客が次第にフライングぎみに合図に応じるようになっていたり、誘導されなくても拍手をするようになっていたりする様子は非常に興味深い。そして、このような「先読み」による自らの振舞いの方向づけは、より高度な水準で

も実行されることになる。たとえば、ぐでたまに指名された観客は名前を名乗るように促されるが、この「名前を答える」というやりとりはその典型的な例といえる。

ぐでたま：名前なんていうの？

観客 A：たつやです。

ぐでたま：下の名前は？

観客 A：たつやです。

ぐでたま：じゃあ、たつやたつやは、……（会話を続ける）。

会場全体：（笑）

ここでは、「姓」を答えるべき質問に対して「名」を答えてしまった観客が、「姓+名」ではなく「名+名」をフルネームとして読み替えられてしまう（その後も観客 A はことあるごとに指名され、ショーが終わるまで同じ呼び名で呼び続けられる）ことで、会場の笑いが起こるといふ流れが認められる。ただし、この一つ目の質問が「姓を答えるべき質問」であったということが判明するのは、二つ目の質問がなされる段階においてであり、観客 A にはその失敗を取り返す機会がはじめから与えられていないのである。また、このやりとりがほぼ毎回の公演でおこなわれる「鉄板ネタ」であることを勘案すれば、当アトラクションにおける会話がアドリブの装いをもちつつ、ある程度予想の範囲内で進行されたものであることがよくわかる。

さておき、重要なことはその先の展開である。ショーにおいてはこの観客 A の他にも数名の観客が指名の対象となり会話に参加するが、二人目以降の観客は「名前は？」という質問に対して先の観客 A のやりとりを想起して、自分は同じ失敗を繰り返さないようにとフルネームを答える場合が多々見られるのである。実際には二人目以降の観客に対して同じやりとり（姓と名の混乱）が反復されることはないし、たとえ反復されたとしても問題はない。それにもかかわらず観客が積極的にそれを回避しようとする姿は、自らが笑いの対象になることを避けるためであると同時に、おなじ「ボケ」を二回繰り返すことが退屈な展開につながることを事前に予期しているからであるとも考えられる。

とくに後者の動機は「何がおもしろく、何がおもしろくないのか」という判断が観客の間であらかじめ共有されていなければ生じえないことでもあるが、そのような笑いをめぐるリテラシーは別のやりとりにもみてとれる。たとえばショーでは多くの場合に、二番目に指名される観客に家族連れが選ばれるが、それは以下のやりとりを成立させるためである。

ぐでたま：（家族連れのうち、まず小さい子どもに年齢を聞いた後に、母親に対して）じゃあ、おねえさんの年はいくつ？

観客 B：16歳です。

会場全体：（笑）

ぐでたま：「違うよ、って聞こえたけど？」

会場全体：（笑）

このやりとりも当アトラクションでよくみられるパターンの一つであるが、これは上記にあげた一つ目の例よりもさらに高度な振舞いとして位置づけることができる。というのも、このやりとりではぐでたまの質問に対して「正確な」答えを返すのではなく、その場の文脈や空気を読み取ってより「適切な」答えを返すことが観客自身によって自発的に試みられているからである。さらにいえば、このようなやりとりは、同型の会話が日常における他の場面においても、とくに冗談めかしたやりとりや実年齢を答えたくないときの常套的な返しとして使用されることを参照することで、実行可能になるとも考えられる。

これはこの種のアトラクション全般に共通して言えることであるが、上記にあげたような会話はお笑いでいうところの「客いじり」（笑いを誘発する目的で、舞台上の芸人が目の前にいる観客の存在に言及したり、観客に話を振ったりすること）と同じ構図によって成り立っている。現に、当アトラクションの脚本をお笑い芸人が担当していることは示唆的である。たとえば、芸人がその日の観客の容姿を指して「端から、べっぴんさん、べっぴんさん、一つとばして、べっぴんさん」と、3人目の客を笑いの的にするというやりとりは、もっとも典型化された「客いじり」の一つであるが、そこでの客は一見すると芸人の対話相手に選ばれたようにみえて、じつは客には芸人からの一方的な「いじり」を受けとめるという反応以外の選択肢が用意されていないことに注目する必要がある。つまり、たとえその客がどのような反応や返答をしたとしても、それが笑いの対象とされることははじめから決定済みなのであり、そこでは「おもしろいからいじる」のではなく「いじることでおもしろくする」という論理が設定されているのである。そのような論理のもとでは、演者と観客は明らかに非対称的な位置に置かれているといってもよい。それをふまえるのであれば、ぐでたまと観客 B のやりとりは、観客 B 自身が「客いじり」であることをあらかじめ了解しており、なおかつより「客いじり」として適切な回答を選択しているという点で、高度な変種として位置づけることができるだろう。

最後にもう一つ、当アトラクションにおける決定的な例をあげておきたい。それは、3人目に指名される観客 C に対して、ぐでたまが早口言葉の実践を要求する場面である。この場面で要求される早口言葉は意味不明なカタカナの羅列であり、当然のことながら観客 C はそれを成功させることができない。というよりも、むしろここではそれが成功してしまっただけで、かえって予想外の展開となり、進行の妨げにすらなりうる。問題はこの早口言葉の失敗に対する会場全体の反応、すなわち、それを「笑ってあげる」という協調的空気感である。もちろん、観客 C が早口言葉に悪戦苦闘したり言葉を噛んだりする様が、周りの観客にとって純粹に笑える状況となる可能性は十分に考えられる。しかしそれ以上に、この早口言葉の失敗がはじめから予測済みのものであり、そのオチがはじめからわかっているにもかかわらず、周りの観客はいわばそこでの「客いじり」がスムーズに進行されるように「笑う」という適切な反応を選び取っているようにもみえる。あるいは、この早口言葉の失敗に対して醒めた反応が呈されたり、会場全体がしらけてしまったりすることがないのは、なぜなのだろうか。ここで、少なからず当アトラクションに参加した観客が「もし自分が指名されたら」という仮定を立てるだろうことを考慮すれば、その協調的空気は自分が指名された場合に備えてある種の「保険」をかける行為とも読みとることができる。

このような様子からは、なごやかな協調的空気感の背後で、観客がつねに「もし自分が指名

されたら」という緊張感を漂わせていることがうかがえる。そしてそのような緊張感の背景には、観客の姿が当アトラクションに設置されたカメラによって把握されている一方で、そのカメラの存在や会話を操作するキャストの姿が観客からは見えないという構造が深くかかわっている。より厳密に言えば、観客の会話相手となるぐでたまの姿はスクリーン中央上部に映されているが、当アトラクションに参加する人々の多くはぐでたまとぐでたまの声を担当するアクターの二重関係を理解している。そのことは、時折カメラを探したり吹き替えブースを探したりする観客の態度や、ネットやSNS上に散見されるインタラクティブ・アトラクションのからくりへの言及からもわかる。

ここで、「ゆるキャラ」と「中のヒト」の関係性を論じた遠藤英樹の議論は、本研究にもいくつかの示唆を与えてくれる。

東京ディズニーリゾートのミッキーマウスもまた、「シミュレーション」による記号的存在なのであって、メディアが想像した「ファンタジーの存在」だからこそ、「中のヒト」がいることなどあり得なかったのである。(中略) しかしながら、「ふなっしー」を一つのきっかけに、事態は大きく変わり始める。「ふなっしー」は「ゆるキャラ」のあり方を問う再帰的「ゆるキャラ」として、なかば意図的に、着ぐるみに破れ目をつくり、そこから「中のヒト」の髪の毛や足先を見せていく。そうすることで、一層の存在感を生きだすことに成功しているのである。人々もそうした「ふなっしー」を見て、「カワイイ」と楽しむようになっている。ただし、「中のヒト」が独立して単体で現れることは決してない。着ぐるみの動きにくさが「中のヒト」の動きをつくりあげていくうえで不可欠なのである(遠藤, 2016: 240)。

ここでの議論を要約すれば、「着ぐるみの破れ目」は(通常はファンタジー世界の存在者であるはずの)キャラクターが「着ぐるみ」と「中のヒト」の二重関係にあることを露呈させる契機になりうるということが示されている。しかしこの「破れ目」とは、なにもキャラクターの外見を対象とした字義どおりの可視的な「破れ目」だけに限定される問題ではないだろう。現に、インタラクティブ・アトラクションにおいて、観客がキャラクターの声を担当するアクター(すなわち、中のヒト)の存在を気にかけるのは、スクリーン上のキャラクターに可視的な「破れ目」がみえるからではない。では何が「破れ目」になるのかといえば、それはおそらくファンタジーという閉じた世界に位置していたはずのキャラクターとコミュニケーションをとることができる(ようにみえる)というシステムに起因する。つまり、本来であれば行き来することができないはずのキャラクターが住むフィクション世界と観客が住む現実世界の境界が、当該アトラクションのシアターにおいてはスクリーンのあちら側とこちら側で会話が成立することによって、越境可能になってしまうわけである。その構造は「夢が現実に」といえば聞こえはよいが、実際にはアクターによるキャラクター操作というからくりを見破ることによって、観客は「夢の世界」を「現実」の次元へと引きよせながら、フィクション／現実の混乱を解消しているのである。そして、それらのアトラクションに対する観客たちによる様々な言説のなかで、今度は「中のヒト」の振舞いが一貫性をもつものとして特徴づけられていくという点、すなわち見えない「中のヒト」が見えるものとして解釈されていくという点では、それが新た

なフィクションを想像する基点となるとも考えられるだろう。

ともかく、当アトラクションにおけるぐでたまと観客の関係はフーコーが規律型権力の典型として示したパノプティコンのようでもあるが、それがパノプティコンと異なるのは個々の観客が独房のような閉鎖状況に置かれているのではなく、他の観客の視線や反応を確認し合える状況にあるということである。それは、先に言及した映画館のマナームービーをめぐる構図にも通底する。この観客同士が互いの反応を参照し合うことで自らの振舞いを修正していく様は、ニコニコ動画の視聴システムにもよく似ている。しかも、その修正が上からの「統制」という形でおこなわれるのではなく、そこには観客自身による参入というプロセスが関与している点は、荻上がその同期性を「欲望」と位置づけるとおりである。

「ニコニコ動画」やお笑い番組が示唆するのは、私たちは常に「他者の反応」をうかがい続けるということだ。確認しておく、これはテレビやウェブサービスに限った「新しい」現象というわけではない。例えば小説を黙読するという体験は、(音読と異なり)ウェブブラウジング以上にかぎりなく個人的な体験である。しかし、小説という共通のメディアを通じては、友人と意見を交換したり、現代の読者がすでに死去した評論家の意見に疑問を投げかけたりすることも可能にしている。そうした作業を通じて、私たちは解釈をめぐる議論の場を共有しようと試みてきた。もちろん、言語(あるいは「国語」というメディアそのものが、様々な条件を越えて人々を同期するための装置であり、そうした装置によって「国民国家」という「想像の共同体」が構築されてきたと説明することもまた、人々がメディアに対して持つ「同期の欲望」の一つの例証であったはずだ。そうした「同期の欲望」に見合った形で、私たちはコミュニケーションの方法を組み替え、身体に取り込んでいく(荻上, 2009: 158-159)。

インタラクティブ・アトラクションやニコニコ動画のようにならざるも顕在的な形で観客の参加がなされなくとも、じつは観客の振舞いに対する同種の修正、すなわち観客自らが「よきオーディエンス」を演じる可能性は生じうる。上記の議論をふまえたうえで、以下にはとくにお笑いを見るという行為に留意しながら、「SHOW-1 グランプリ」のような障害者パフォーマンスにおける「よきオーディエンス」を演じることの意味について考察していきたい。ここでまず指摘しておかなければいけないことは、障害者パフォーマンスにおいて想定される「よきオーディエンス」が二つの水準にかかわるものであるという点である。すなわち、一つには笑いという行為をめぐる観客の位置、もう一つには障害者に対する振舞いをめぐる観客の位置によって、「よきオーディエンス」が生成されていく可能性があると考えてみることができる。

まず一つ目の点については、たとえば「お笑い」のように、笑いという行為が明確に目的化されたパフォーマンスにおいて観客がどのような反応を示すのか、あるいは観客がどのような反応を示すことが妥当だと心得ているのか、ということを考えてみるとわかりやすいだろう。お笑いを見るという行為における「読み」の制約についてはすでに指摘したとおりであるが、そこではエンコーディングの過程のみならずデコーディングの過程においても「笑う」ということが積極的に目的化されていることから、オーディエンスがそれをお笑いとして楽しもうと

するかぎり、その「読み」がどうしても「支配的な読み」に沿った一定の制約を受けることが確認された。しかし、ここでもう少し別の角度から指摘したいのは、お笑いをめぐるそのような「読み」がそれを楽しむという範疇を超えて、お笑いの「よきオーディエンス」であるためのリテラシーとして汎用している、ということである。その背後には、お笑いの提示する高度なコミュニケーションが日常生活においても応用可能であるという意識や、少なくとも「自分はお笑いのコミュニケーションに関する一定のリテラシーを保持している」ということを示すことがコミュニケーションにおいて有効に機能する、という合意が存在している⁷⁷。そして、そのようなリテラシーの保持に対する執着が過度のものとなれば、笑うという振舞いがその内容を楽しむということに先行して意義をもちうるということも十分に考えられる。あるいは、オーディエンスが笑うという振舞いにそこまでの積極性を見出さないとしても、笑わないという振舞いの選択によって「笑いが理解できない」というレッテルを貼られるよりは、「笑っておく」ということを選択するほうが自らの立場をよりよくみせることができるということを得ている可能性は高い。

笑うという振舞いの選択に対する肯定的な感覚は、ときに笑いのパフォーマンスをめぐるホストとゲストの関係にねじれを生じさせる。そのもっともわかりやすい例は、お笑い番組やバラエティ番組の多くが、収録の際に「観覧客を入れる」ようになったという状況にも示される。ある番組制作者によれば、昨今のテレビ番組の多くは（たとえテレビ画面にそれが映らなくとも）スタジオに観客を入れることに大きな意味を見出しているという。その理由は、「観覧客がいるのといないのでは出演者のモチベーションに大きな差が生まれる」からだという。この観覧客の存在がいわゆる劇場のような空間を参照して配置されていることは明らかであり、それはテレビの初期から見られた公開収録の形式にもつうじている。とくにNHKの場合には積極的にその形式を採用することによって、それを「ある種の民主主義を実感させる参加形態とみなす」ことが企図されていたという（水島，2008b：90-91）。しかし、現在のスタジオにおける観覧客の役目は、そのような民主主義の装いとは異なるものである。ましてや、劇場における観客のように、単に舞台上のパフォーマンスを享受する存在ではありえない。そのことは、スタジオに入った観覧客がまず「前説」（収録にあたっての事前説明）において、拍手や声出しなどの練習をさせられるといった段取りにもよくあらわれている。なぜ事前にそのようなことをしておかなければならないのかといえば、本番がはじまって観覧客のリアクションや盛り上がりが悪いようでは収録の雰囲気差に障りが生じるからである。つまり、そこでの観覧客はパフォーマンスによってもてなされるゲストではなく、むしろ演者が「気持ちよく」パフォーマンスできるような場をつくるためのホスト的な位置づけにあるともいえる。しばしば聞かれる「今日のお客さんは反応がよい／わるい」といった出演者による発言は、観客がそのような存在として想定されていることを示唆している。そして、テレビの前の視聴者がしばしば観覧客ごしにスタジオのやりとりを見ることになるという点を想起すれば、視聴者と演者の関係もまたその延長線上に置かれていると理解することもできる。

しかし、じつはこの演者と観覧客（視聴者）をめぐるゲスト／ホストの構図はそれほど単純なものではない。というのも、ホストとしての観覧客（視聴者）の方向づけはかならずしも前説のような段取りによってのみ実行されるのではなく、ときに出演者自身によって牽引されて

いくからである。たとえば、番組内で流される VTR を出演者と観覧客が一緒になって眺める、そしてその出演者の「見る」姿がワイプなどをつうじて視聴者に提示されるといった場面は、その典型ともいえる。

ここに我々は、テレビジョン空間と日常の究極の一致を見ることができる。そこでは、「ボケ」る「しろと」のスタジオ空間への濫入と、スタジオで生産されるギャグの日常への浸透という相互関係を越えた同質化が起こっていると言える。第一にそれは、タレントはもはや視聴者（自分たち）自身以外の何物でもないということである。普段自分たちがやっていることと同じような、「遠い目」でモニターを眺める表情が映され、それについて語り、それに対して「ボケ」「ツッコミ」「笑う」。テレビジョンとともに暮らす自分を見るのが最大の目的となる（同書：102）。

ここで指摘されるように、昨今のテレビ空間においてはそもそも出演者と視聴者の線引き自体が曖昧なものになったという側面が認められる。ただもう少し別の角度からみるのであれば、演者の側に位置しているはずの出演者が積極的に視聴者の先頭に立ってその振舞いを牽引するというある種の両義性は、やはり現代のテレビにおける自作自演感や協調的空気感をあらわしているようにも思う。

もう一つ言及しておかなければならないのは、そのような演者や観覧客の舵取りをおこなうフロアスタッフの存在である。カンペによる指示書きや、演者の進行を見守るスタッフの姿がカメラに映ることは、昨今のバラエティ番組において決して珍しいことではなくなった。とくにスタッフが場を盛り上げるためにあげる扇動的な笑い声は、「よきオーディエンス」のもっとも基本的な振舞いとして位置づけることもできる。そのような位置づけは、ゴッフマンが「さくら」として指呼する役割とも重なる。

さくらとは、オーディエンスのなかの平凡な一員であるかのように振舞うが、実はパフォーマーと気脈を通じている者のことである。典型的には、さくらは、オーディエンスにパフォーマーが求めているような型の反応の人目をひくモデルを示すか、あるいはその時点でパフォーマンスの展開に必要な型のオーディエンス側の反応を供給するものである。<さくら skill>とか<さくら claque>は、興行会で用いられた名称であるが、すでに一般化している。

（中略）さくらの登場するのはまともではないパフォーマンスだけだと考えてはならない（もっとも自分の役割を計画的にしかも醒めて演ずるのは、おそらくまともではないさくらだけではあるが）。たとえば打ち解けた会話に集まった人々のいるところで、夫がある挿話を話し始めると、実際にはその挿話は何回も聞いていて、この話をするのは初めてのことだという夫の様子も見せかけにすぎないことを知っていても、妻は、興味がありそうな様子を見せ、彼に話を進める適当なきっかけを与え、相槌を打つものである。したがって、さくらとはオーディエンスのなかの何も知らない一員にすぎないように見せかけて、パフォーマンスをしているチームの利益のために、外にはあらわにならない巧妙な立ち回りをする者のことである（ゴッフマン、1995：170-171）。

画面内に映り込んだ演者や観覧客やスタッフによるそのような模範的反応は、さらにテレビ画面の向こう側で視聴するオーディエンスが「よきオーディエンス」としてテレビを見るための参照点として機能するともいえる。付言しておけば、見ることをめぐるこのような同調的構図は、芸人とオーディエンス間の関係においてだけでなく、むしろお笑いをつくりあげる芸人同士のやりとりにおいても顕著に認められる。

二つめの点——障害者に対する振舞いの規範によって「よきオーディエンス」が生成されていくという点——については、現代社会において妥当なものとされている障害者に対する配慮や気遣いといった感覚が、その社会における規範意識と深く結びついているということに留意しなければならない。たとえばノルベルト・エリアスは文明化の過程を「人間の行動や感情のある特定の方向への変化」（エリアス、1977b：333）として、とくにそれが自己抑制として人々の社会的身振りに影響をもたらす場合を含めて論じているが、ここで参照しておきたいのは、現代社会を「高度に文明化された社会」として提起する石川の議論である。

しかし、エリアスの議論の先を考えることが大切だと思う。〈文明化された社会〉の先に〈高度に文明化された社会〉があるはずだ。この社会では、もっと感情管理のレベルが高度化する。好き嫌いは依然としてあり、けっして鈍感になったり無神経になったりするわけでもなく、一人ひとり自分なりの好みや好き嫌いや美意識はしっかりもちつつ、それでいて、自分と違う振る舞い方をすると出会っても、動揺したり、不快になったり、いきなりキレたりしないように自分の感情を管理できる、高度な感情管理能力を身につけることが要請される社会である。（中略）〈高度に文明化された社会〉では、他者の神経を配慮すべしというタイプの感情規則は緩和されるかわりに、多様な他者性を尊重すべしという規則、つまり、自分の価値観や行動原理や礼儀作法や美意識から、たとえ他者が逸脱したとしても不快に感じてはならないという感情規則が構築されていく。つまり私のいう〈高度に文明化された社会〉とは、大人の多文化主義の社会のことである。多様性や異質性を尊重する「身振り＝表層演技」ひいては「感情＝深層演技」がこの社会では必要となる。そして、自分の感情規則の厳格さのレベルと感情センサーの感度を状況に応じて自由に上げ下げできるような能力が求められる（石川、2004：90）。

これはようするに、現代社会においてはたとえ「逸脱的」であるとされるような振舞いに対峙しても、否定的な態度をとったりせずに、それを認めて受け入れるような「寛容さ（の身ぶり）」が求められるということでもある。そしてそのような感覚は、昨今、様々な場面で散見される障害者に対する共生的態度とその称揚にもはっきりとあらわれている。この「高度に文明化された社会」という観点と非常に近いものとして、ゴッフマンは面目をめぐる行為について以下のように指摘している。

そして、人が自分の面目を保つことができないと自覚するときには、他の人たちがその人の面目を保ってやらなければならないのは道理であろう。たとえば、礼儀を重んじる社会で

は、本来握手などすべきではない状況であっても、握手を求められればむげに断るわけにはいかない。高い身分の者が低い身分のものたちを困らせないように配慮しなければならないとされるノーブレス・オブリージュ〔nobless oblige〕がそれにあたる。身体の不自由な人たちが、ありがた迷惑なほどいろいろと親切にされるのもノーブレス・オブリージュのせいである（ゴッフマン、2002：26-27）。

ただし、上記の議論には少々の補足が必要だろう。ゴッフマンはここである人の面目を保つために他人の協力が必要となることを指摘しているが、それは同時に協力的態度を示した人々の面目を保つことにもなるだろうし、そもそもそのような状況が起こるのは「人が自分の面目を保つことができないと自覚するとき」であるというよりも、社会的にそう判断されたときである、ともいえる。

さらに石川は、「高度に文明化された社会」における笑いの意味についても興味深い考察をおこなっている。以下の議論では、芥川龍之介の『鼻』における内供と弟子のやりとりについて、それがもし「高度に文明化された社会」であったらどうなるかが論じられている。

それではもし弟子たちが文明化された社会の感情管理を見につけていたならばどう反応したのだろうか。みなで祝っただろうという想像はあまりにナイーブだ。それは内供の自尊心をいたく傷つけたことだろう。鼻を短くしたことを指摘されるのは、長年鼻にこだわってきたことを侮辱されているようで、内供には屈辱的なことだったにちがいない。弟子たちは、おそらく内供の鼻が短くなっても、何事もなかったかのように振る舞ったはずだ。それがもっとも無難な対応だからである。想像ついでにもし内供も弟子たちも「高度に文明化」されていたとしたらどう反応したのだろうか。弟子たちはちゃかしてあげないと悪いと考えて、明るく吹き出したかもしれない。内供も照れくさそうに笑ったかもしれない。この場合の笑いは、積極的なサービス精神の発露である。相手が傷つきやすい自尊心の高い人であれば、裏目に出る可能性のあるサービスだが、弟子たちは内供を不快にさせないことより、心地よくさせるための最善の努力を払うのだ。弟子たちは難関に挑むということだ。あるいはもっとフォーマルな対応も考えられるそれはたとえば「お顔立ちが変わられましたね」と変化を認知したということだけを伝える身振りとなるだろう。良かったといえば、いままでは悪かったとなり、寂しいといえば内供を悲しい気持ちにさせることになる。だから、評価を含めず、他者への関心だけを伝える礼儀作法を選ぶのではないかということだ（石川、2004：116-117）。

ここでの議論からみえてくるのは、現代的なコミュニケーションにおける「笑い」というリアクションの意味である。笑いが「積極的なサービス精神の発露」になるとはどのようなことなのか。これこそまさに、もはや笑いが何らかの帰結として導き出される純粋な反応としてのみ存在するわけではなく、それが帰結であるかのような装いをもつことによって逆に原因や理由のほうを捏造してしまうほどの力をもつ、という状況をよくあらわしているのではないだろうか。おもしろいから笑うのではなく、笑うことでおもしろくする、という構造が成り立つのであれば、やはり笑うという行為は「よきオーディエンス」であるための振舞いとして機能する

ということを示してもいる。

しかし、『バリバラ』における障害者パフォーマンスの場合には、事態はより複雑である。というのも、障害者がお笑いのようなパフォーマンスをおこなう際に、そこでは笑いのハードルが低く設定されがちなこと、つまり、たとえ一般的なお笑いほどおもしろくなくてもそれを見る人たちに「障害者が頑張っているから笑ってあげよう」という感情がはたらくということが、否定されるべきこととして問題視されてきたからである。その点については、番組のなかでも「同情するのではなく、お笑いとして見てほしい」「笑ってあげるのではなく、本当に笑えるのかどうか判断してほしい」、あるいは「(パフォーマーは) 笑ってもらうのではなく、笑わせるという意識が必要」といった趣旨の発言によって、繰り返し指摘されてきた。ただし、このような発言によって障害者パフォーマンスが「おもしろい／おもしろくない」という基準によってのみ判断されるように修正されていくと考えるのは、単純すぎるのではないだろうか。

上記のような発言を聞いたとき、まずオーディエンスの多くは、一見すると「親切」であるかのように思われる「笑ってあげる」という行為が、じつは「失礼」な態度であることに気づかされる。その次の振舞いをどのように選択するのかは、厳密には個々のオーディエンスによって異なるわけだが、ここでは石川のいうような「高度に文明化された社会」としての反応を仮定するという作業によっていくつかの可能性を提示してみたい。「笑ってあげる」ことは「失礼」である、それでは、だからといって障害者パフォーマンスを笑わずに（「正直に」）見ることが「高度に文明化された社会」の適切な反応といえるのだろうか。振舞いの選択肢の一つとして、そこまで面倒なことを要求されるのであれば、いっそのこと見ることをやめるという判断も可能である。しかし、「笑ってあげる」ことが「失礼」であるという見解に同意するほどのリテラシーをもつオーディエンスにとっては、「見ない」（かかわりを絶つ）という判断をすることのほうがもっと「失礼」であると感じられる可能性は高いだろう。そこでもう一つの選択肢として浮上してくるのが、そうではなく、それでもなお「笑う」という反応を示すことによって「よきオーディエンス」を演じるという判断である。そこでの笑うという態度が一度「笑ってあげる」という反応を制御したうえで示されたものである以上、それは「自発的な笑い」としてパフォーマンスに説得力をもたらす効果的な振舞いにすらなる可能性を秘めている。つまり、「よきオーディエンス」としての表層的反応を制御するために呈されたはずの発言が、かえって別の「よきオーディエンス」を演じるためのヒントとして回収されてしまうという、ある意味で閉鎖的な回路が見出されるのである。

このような観点から、ここでいま一度、「SHOW-1 グランプリ」のパフォーマンスに対して呈された「キャラなのか本当なのかかわからない」「ネタなのかリアルなのかかわからない」「笑っていいのかかわからない」という発言を捉えなおしてみることもできる。パフォーマンスの虚構性という観点において、これらの発言がそれを揺るがす裂け目や瓦解性を示唆するものであったことは、先に指摘したとおりである。しかし、これらの発言をもう少し別の観点からみるのであれば、それは観客の態度を方向づける一要素として把握することも可能である。虚構性の裂け目はオーディエンスがそれをパフォーマンスとして見ることを破綻させてしまいかねないわけだが、「ネタなのかリアルなのかかわからない」という発言が宙づりになったパフォーマンスを「現実性」のほうへ引き戻す指向性をもつと同時に、もう一度それを「虚構性」のほう

へ押しやる指向性をもはらんでいることを想起すれば、それが後者の意味ではたらくということも考えられる。つまりここで指摘したいのは、そのような発言が虚構性の綻びを指摘するものであることを十分に承知したうえで、逆にそのような状況に追い込まれたパフォーマンスを救済し、オーディエンスがそれをパフォーマンスとして見るためのガイドラインを再度提示するような機能を帯びうるのではないか、ということである。そして、この発言がオーディエンスの代弁者ともいえる審査員という立場から発せられたものであることも注目に値する。

同様の指摘は、「笑っていいのかわからない」という発言に対しても呈することができる。「笑っていいのかわからない」という発言は「判断としてはわからないが、選択肢としては笑うことも許容されている（笑ってもよい）」ということを含意している。それがわざわざ提示されること自体、笑いが起こらない（ウケない）場合の想定やそれに対するある種の危惧のあらわれであり、またそのような発言をしておくことが、笑いが起こらなかった場合への弁解や保険として機能する可能性はないだろうか。そして、そうした解釈によってオーディエンスが自らの振舞いを補正する場合もありうるのではないだろうか。とりわけ「高度に文明化された社会」における障害者への態度を想起すれば、そのような気の利いた解釈のうえに、気の利いた身振りを示すこと（障害者パフォーマンスに対して笑いという反応を提示すること）は、やはり「よきオーディエンス」を演じる過程の一環として位置づけることができるだろう。さらにいえば、「笑っていいのかわからない」という発言をしたり、それに同意したりすること自体が、障害者パフォーマンスがなし崩しにならないための一つの着地点を用意することになるとも考えられる。しかもそういった一連の構造が巧妙なのは、「笑っていいのかわからない」という発言自体が笑いを誘うような含みをもっているという点である。パフォーマンスやネタという水準に対する「おもしろい／おもしろくない」「笑える／笑えない」という評価を、そのもう一歩外側に置かれた「笑っていいのかわからない」という発言によって笑うことは、そのパフォーマンスやネタの水準における実際の評価や、オーディエンスが感じるかもしれないある種の葛藤や不安を御破算にするようにもみえる。そして、そこでの笑いもまた、オーディエンスが自身にとってきわめて適切な身振りとして選択したものである可能性から排除できるものではない。

最後に付言しておけば、このような「高度に文明化された社会」による統制は、障害者という相手に対してどのように振舞うことが適切か、という問題だけに限定されるものではない。たとえばそれは、そもそもパフォーマンスをめぐる演者と観客の視線において、より複雑な形であらわれている。別の言い方をすれば、「高度に文明化された社会」では相手に対する視線の向け方のありようについて、従来のように単純な意味解釈を与えることが不可能になりつつある、ということでもある。それを検討する際に、三浦雅士が提示する以下の議論は興味深い。

視線が力を意味することは、一般に、支配するものの位置が、上下、すなわち高さによって計られることからたやすく推察できる。上から下をみること、見下ろすことは、支配を意味する。生殺与奪が容易だからだ。これに対して、目を伏せることも、見上げることも、服従を意味する。戦闘場面を想像すればすぐにわかるが、その姿勢は生殺与奪の権を相手にあたえているからである。目を伏せることは、うなだれること、うなじを差し出すことであ

り、見上げることは、喉を見せること、喉を差し出すことである。したがっていずれも、主ではなく従の位置に身を置くことである。視線は力の関係、支配と被支配の関係を意味する、それは、直立歩行する動物である人間の身体的条件にもとづいているといっている。「個人は相互に完全に独立しながら決定し行動し存在する」という観念に立脚するのならば、従の位置に身を置くというこの行為は、むしろ卑屈にさえ思える。だが、互いに互いが従の位置に立って語り合うことが、平穩を保つためにもっとも効果的な行為であることは疑いない。互いにへりくだることもまた、かりに上下にはあっても、距離を保つ行為、文明の行為であることに変わりはないのである（三浦，1994：94-95）。

ここではまず視線のありように付随する従来の意味、すなわち視線の上下方向が主従関係を意味することが示されているが、注目したいのは後段の「互いに互いが従の位置に立って語り合うことが、平穩を保つためにもっとも効果的な行為である」という記述である。これをもう少し拡大的に解釈してみるのであれば、とりわけ現代社会においては人々があえて従の視点に立つことを選択することで可能になるようなコミュニケーションが存在している、と考えることもできるだろう。たとえば、観客が「よきオーディエンス」を演じるという行為においても、そのような視線の選択を発見することができる。

あるいは、舞台上のパフォーマンスのように、あらかじめ「見る／見られる」ことが前提とされた状況における視線のありようを考える際には、劇場という空間の構造に目を向けてみることも一つの手がかりとなるだろう。本杉省三は建築設計という観点から、劇場空間における観客と演者の視線のありようについて以下のように論じている。

近代は意外なほど出演者のサイトラインを配慮せずに来た。スクリーンにいる俳優は生身の出演者でないし、劇場人の声は観客よりも少ない。しかし、出演者の視点無しに劇場を考えるとしたら、明らかに片手落ちである。出演者にとって客席空間は建築でなく人である。人のいない劇場はただの練習施設にすぎない。鈴なりの人また人が一番の肥やしであり、演劇はその一人一人と向かい合いコミュニケーションを持つことで成立しているのだ。俳優はその演技によって観客を魅了することを喜びとして舞台に立っている。自分の力で多くの人びとをねじ伏せているような感覚、自分の支配下に全てがコントロールされている雰囲気の中で観客とのコミュニケーションを楽しんでいる。自分が中心にいること、観客の視線を釘付けにし、自分が焦点になる快感を追及している。例えプロセニウムによって領域が隔てられていようとも、観客に包まれている劇場デザインの必要性を出演者のサイトラインは主張している。（中略）ところが、舞台正面にできるだけ多くの客席を配置しようという観客のサイトラインは、正面席を優先した客席作りを要求してきた（本杉，2015：182-183）。

本杉の議論の真意とは少々異なるかもしれないが、ここで着目したいのは以下の2点、すなわち、「サイトライン」という発想と、「視線を釘付けにする」という発想である。まず前者について、上記の議論では近代以降の劇場における「観客のサイトライン」が「出演者のサイトライン」をふまえていないことが問題化されているが、そもそも「サイトライン」という発想

自体が劇場における視線のありようをよくあらわしている。なぜならば、サイトライン（観客の目とステージを結ぶ視線）の確保が重大な関心事になるということは、劇場という場においては客席への拘束という状態によって観客の視線が制約的にしか作動しえないことを示しているからである。見る者と見られる者の関係については、しばしば「見る」という行為がその対象物を「所有する」と同型の構図に置かれていることを論拠に、そこに「見る者>見られる者」という権力関係が生じることが指摘されてきた。たしかに劇場における「見る」という行為にも、対象物を所有したいという欲求を垣間見ることはできるかもしれない。しかし上記のような客席の物理的制約を考えれば、それは「見えるように（所有できるように）してもらう」ことによってしか成立しないのである。だからこそ観客は高額な席代を払ってまで、「よい席」を確保することに躍起になるともいえる。その意味で劇場という場においては、所有という観点から「見る側」の積極性や優位性を裏付けることはできないし、たとえそこにある種の積極性や優位性が認められたとしても、それははじめから劇場空間のなかに組み込まれた想定済みのものにすぎないのではないだろうか。

それどころか、ここではしばしば観客と演者の間に想定される「見る／見られる」という一般的な構図を問い直す必要すらある。それが後者の点、すなわち「視線を釘付けにする」という発想であるが、これは「出演者のサイトライン」という発想にも通じるものである。「釘付けにする」とは「その場から動けないようにすること」を意味するならば、「視線を釘付けにする」ということはある意味で「視線を固定してしまう」「視線の自由を奪う」ということでもある。しかもこの場合には、「見えなくする」ことによって視線のコントロールがおこなわれるのではなく、「見えるようにする」ことによって視線のコントロールがおこなわれるという点で、非常に巧妙な構図がひかれているといつてよい。さらに深読みをすれば、「釘付けになる」のではなく「釘付けにする（される）」という視点は、パフォーマンスにおける観客－演者間の単純な視線の交差を意味するのではなく、それをもう一歩外側の次元から眺める意識、「演者を見る観客を見る演者（を見る……）」といった視線の重層性を投影しているようにも思われる。

このような議論を突きつめていけば、その先にはかならず行為の意味を規定する様々な次元のフレームの問題に対峙しなければいけなくなる。本節で検討されてきた「よきオーディエンス」を演じるという行為もまた、「パフォーマンス」というフレームの範疇において発揮されるものであった。そのようなフレームの存在は、パフォーマンスをする／見るという行為を超えて、コミュニケーション全般にかかわる問題でもある。とりわけ現代社会においては「よきコミュニケーション」を想定し、それに向かって動くことが人々の意識のなかで常態化しているようにも感じられる。次節では、現代社会において想定される「よきコミュニケーション」なるものが、その背後にある様々なフレームとの関係のなかでどのように形成され、いかに人々の態度や行為を規定しうるのかという視座から、障害者と笑いの関係をあらためて検討していく。

第3節 「よきコミュニケーション」を想定するということ⁷⁸

これまでの議論では、あるパフォーマンスの遂行をめぐるパフォーマンスやそれを見るオーディエンスの振舞いがいかに演じられうるのか、という側面に焦点を当ててきた。とくに一見

すると見逃してしまいがちな「よきオーディエンス」を演じるという行為は、人々がその場で求められる役割をいかにそつなく選びとりながら実行しているかということの証左にもなりうるが、より広い視点に立てば、そのような態度はコミュニケーション全般にかかわる問題として捉えることも可能である。つまり「よきオーディエンス」を演じるという行為は、「よきコミュニケーション」を想定するという行為の一端に位置づけられる現象であり、後者の観点に立つことは、本研究が扱う諸問題を「コミュニケーション」という包括的なテーマから捉え直す契機にもなりうるだろう。

日常生活を営んだり他者と社会的な関係を築いたりするにあたって、現代社会ではことあるごとに「コミュニケーション」が意識化されている。「コミュニケーション能力」といった言葉に集約されるように、私たちはつねに「円滑なコミュニケーション」や「正しいコミュニケーション」を欲求し、また要求され続けている。そのような風潮はときに、もし「円滑なコミュニケーション」や「正しいコミュニケーション」がとれなければ、それが「人生の失敗」「人生の終わり」に直結してしまうと感じられるほど脅迫めいた力となって私たちに作用している。

これは昨今取り沙汰されている「コミュニケーション」という言葉自体がすでに「円滑なコミュニケーション」「正しいコミュニケーション」への指向性を含意したものとして捉えられていることからよく理解できる。実際に「コミュニケーション」がいかなるものとして人々に捉えられているのかを知りたいければ、そのとおりの質問を試してみればよいだろう。そうすればたいいていの場合には、驚くほど明快で、しかも一様な答えが返ってくるはずである。経験的にいえば⁷⁹、「あなたなりにコミュニケーションを定義してみてください」という問いに対するもっとも多い回答は「相手と理解し合うこと」「自分の思っていることを相手にうまく伝えること」「相手とよい関係を結ぶこと」といった類のものであり、次いで多い回答が「英語をうまくしゃべれること」「語学力が高いこと」といった類のものである。これは人々がコミュニケーションをいかに「円滑さ」や「スムーズさ」と結びつけて捉えており、しかもそれを「よいこと」「正しいこと」として価値づけているのか、ということのあらわれでもある。しかし、「円滑なやりとり」こそを「よきコミュニケーション」として位置づける認識は、同時に「円滑でないやりとり」や「やりとりにおける滞り」を「コミュニケーションの失敗」として位置づけることと表裏一体の関係にある。そして、「よきコミュニケーション」を想定することとは、そこでの「害」や「ノイズ」になりうるものをできるだけ事前に回避しておくという思考とも連動している。

そのような状況は、近年とくに若年層の間で使用されている「コミュカ」「コミュ障」という言葉が、決して明確ではない尺度を用いてコミュニケーションの「よしあし」をはかろうとするものであることにも示唆されている。

最近よく聞かれる言葉に「コミュカ」とか「コミュ障」というのがある。「コミュニケーション能力」と「コミュニケーション障害」を略したものだが、両者には共通点がある。それは、コミュニケーションを個人の能力に還元していることである。そしてさらに私たちが考えなければならない大きな問題点が、そこには隠されている。それは、いったい誰が何のために「コミュカ」の高い／低いを決めるのかということである。「コミュカ」や「コミュ障」

の中身を見てみると、たとえば自分の考えを的確にかつ要領よく相手に伝えられる人は「コミュ力」が高く、そうでない人は「コミュ力」が低い、あるいは極端に低いだけではなく、相手と向き合うことすら困難な人は「コミュ障」だといわれる。したがって、「コミュ力」が低い人は高めるためのスキルを身に付けなければならないし、「コミュ障」の人は何とかしてそれを克服しなければならないといった語られ方がなされる。そして「コミュ力」の高さは人生における成功の秘訣といわれたりもするのである（池田、2015：20）⁸⁰。

ここで考えなければならないのは、「コミュ力」や「コミュ障」について語るという行為自体が人々のコミュニケーションを「円滑さ」や「スムーズさ」から外れることのないように監視し制御する力としてはたらいっているということであり、その曖昧で恣意的な線引きを自明なものとして語らなければならないこと自体に「コミュ力」が試されてしまうという状況である。

この「コミュ力」「コミュ障」と共通して、人々の振舞いを制御しようとする身近な表現に「空気を読む」「空気を読めない」という言い方がある。ここでの「空気」とは「その場の雰囲気」といった程度に解され、そこに「読む」という動詞が連なる場合には「その場の雰囲気を暗に察する」ということを含意する。この表現がある意味で周到なのは、文脈依存的で断定不可能な「空気」というものが、本当には「読む」という行為をつうじてしか存在しえないことを巧妙に隠蔽するからである。「空気」とはその場にかかわる人がそれをどういふものとして想定しようとするのかということ次第で千変万化するものであるにもかかわらず、「読めない」という否定形をとまなうときにはなおさら、それが所与のものであるかのような印象を与えるのである。さらにうがった見方をすれば、あえて「空気を読まない」という選択をするようなことがあったとしても、それだけでは「空気」を無効にすることはできず、逆に「そこには基点となる空気が存在する」という想定や、「読まないこと」の逸脱性が反転的に示す「読むこと」の正しさを、かえって補強する結果をもたらすかもしれない⁸¹。だから厳密に言えば、私たちは誰もその「空気」の正体に到達することはできないはずなのであり、そのことを暴こうとすれば、そこにもまた「空気を読め」という統制力がかざされることになるだろう。そうしているうちに、「空気を読み合う」という閉鎖的な回路に閉じ込められてしまうという状況はよくあることである。

つまりは、読む対象の「空気」が、読むだけの内容と持続がないまま、次々を変わり続けるのです。そんな時に、「空気を読め！」と言えないはずがないのです。いえ、そもそも、そんな不安定な「空気」を読むこと自体が不毛なことだと言えるのです。だって、読んだ次の瞬間に変わる可能性が高い「空気」なのです。「空気を読め！」と発言した瞬間に、その言葉によって「空気」が変わる可能性だってあるのです。それはまるで、しゃぼん玉ひとつひとつの漂う方向を調べ、予測するようなものです。移動距離を調べようと定規を近づけた途端、しゃぼん玉は、定規と手が起こす微妙な風を受けて、ふわりと方向を変えるのです（鴻上、2009：17-18）。

鴻上尚史は上記の議論に関連して、「空気」を構成するルールと「世間」を構成するルールが類

似的な関係にあることを指摘している。「空気」は「世間」が流動化したものであって、差別的で排他的なものとして強固に保持されていた「世間」が「カジュアル化し、簡単に出現するようになった」状態であるという（同上：32）。

言い換えればそこには、かつて「世間」という形で人々が取り結ぼうとしてきた関係が強制力を失ったことで、人間関係がよりソフトな装いへと移行してきたことがみえてくる。とはいえ、「空気」という形で保持されたコミュニケーション状況に身を置くことによって安心感を得るという意味では、人々は相変わらず閉鎖的な関係を希求し続けているということが垣間見られる。土井隆義はそのような状況の背後に、現代の若年層が執着する「優しい関係」（対立の回避を最優先し、過度な介入によって相手や自分が傷つくことがないように細心の注意を払った人間関係）の維持という課題が存在することを指摘している。

現代の若者たちは、自分の対人レーダーがまちがいでなく作動しているかどうか、つねに確認しあいながら人間関係を営んでいる。周囲の人間と衝突することは、彼らにとってきわめて異常な事態であり、相手から反感を買わないようにつねに心がけることが、学校での日々を生き抜く知恵として強く要求されている。その様子は、大人たちの目には人間関係が希薄化していると映るかもしれないが、見方を変えれば、かつてよりもはるかに高度で繊細な気くばりを伴った人間関係を営んでいるともいえる。このような「優しい関係」を取り結ぶ人びとは、自分の身近にいる他人の言動に対して、つねに敏感でなければならない。そのため「優しい関係」は、親密な人間関係が成立する範囲を狭め、他の人間関係への乗り換えも困難にさせる。互いに感覚を研ぎ澄ませ、つねに神経を張りつめておかなければ維持されえない緊張に満ちた関係の下では、対人エネルギーのほとんどを身近な関係だけで使い果たしてしまうからである。その関係の維持だけで疲れきってしまい、外部の関係にまで気を回す余力など残っていないからである（土井、2008：16-17）。

ここで興味深いのは、この「優しい関係」がコミュニケーションの希薄化の帰結ではなく、コミュニケーションへの過度な没入によって支えられたものだという点である。これは前節で言及した「高度に文明化された社会」の構造とも非常によく似ている。そしてこの「優しい関係」が脅かされるとして危惧されることの一つが、まさに「空気を読めない」と指呼されるような状況なのである。

「空気を読めない」というレッテルはコミュニケーションにおいて「不和」をもたらすような因子全般に対して用いられるが、そこには「コミュニケーションの障害」と認識されうるようなインペアメント／ディスアビリティとしての障害の問題までもが含まれてしまうということには、一考を要するだろう。そのなかでも自閉症スペクトラムをめぐるコミュニケーション状況の困難さ⁸²は、「空気を読む／読めない」という観点から論じられることも多い。「空気」や「コミュニケーション」という観点から自閉症スペクトラムを考えるにあたって、ここで当該テーマを扱ったある番組に言及しておきたい。それは、2009年10月に放送された『きらっといきる』⁸³の番組内容である。「僕、空気読めないんです」と題された当放送回では、知的障害をとみなわない自閉症の「主人公」に密着取材をするなかで、一般的にいえば「空気を

読めない」と解されかねないやりとりや状況に焦点を当て、自閉症スペクトラム特有のコミュニケーションの困難さを描いている。たとえば VTR では、相手の反応を気にせずに自分の関心事を話し続けたり、相手からすれば「ムチャぶり」ともいえるような話題を投げかけたりする「主人公」の様子が、「空気を読めない」コミュニケーション状況として映しだされている。しかし、放送における本人の発言を注意深く見ていくと、その言動がかならずしも「相手の反応を気にしない」ということに由来するのではなく、「相手の反応を気にしないわけではないが、それをどう解釈するのか」ということに由来することがみえてくる。その意味で、友人との待ち合わせをめぐる次のシーンのやりとりは興味深い。

主人公：「約束したけど来ない。昨日メールした」

スタッフ：「返事は？」

主人公：「ない」

スタッフ：「それ約束したことにならないでしょ。相手はいいよと言ってないでしょ？」

主人公：「言ってないけど、無理とも言ってないです。暗黙の了解だから」

ナレーション「〇〇さん（友人）から返事がなくても来てくれると思いきんでいました」⁸⁴

ここで注目したいのは、「メールの返事はなかったが、友人は来る」という解釈について、本人はそれを「暗黙の了解」という表現によって根拠づけようとしているのに対して、ナレーションではそれを「思いこみ」と言いあらわしている点である。たしかに、約束を取り付けようとするメールに返信がなかった場合、多くの人はその約束が不成立の状態であると考えよう。なぜならば、一般的にはそう考えることが「暗黙の了解」とであるとされているからである。しかしここまで考えたとき、ある一つの可能性に思い至る。それは、「暗黙の了解」によって「約束の不成立」を根拠づける一般的な感覚と、「暗黙の了解」によって「約束の成立」を根拠づける「主人公」の感覚は、じつはどちらも「それをそういうものとして想定する」という曖昧な認識によって成り立っているという点で共通するのではないか、という可能性である。だとすれば、なぜ一方（約束が不成立だと考えること）は妥当な解釈とされ、もう一方（約束が成立していると考えよう）は妥当ではない解釈とされるのだろうか。なぜ一方は「空気をよめている」と評され、もう一方は「空気を読めていない」と評されるのだろうか。このような忖意や不安定さは、まさに「空気」がいかなるものであるのかをよくあらわしている。そしてそれに対する自閉症スペクトラムの言動は、人々のコミュニケーションがいかに「暗黙の了解」に支えられたものであるのかを逆照射する。

ところで自閉症者の場合、自らの役割から距離を保つことに困難を感じる人が多いようです。それはたしかに真面目で真摯な姿勢なのですが、「複数の役割を同時にこなす必要の多い現代社会」においては必ずしも肯定的に評価されません。しかし、まわりの定型発達者から「真面目過ぎはよくないよ」とアドバイスされたとしても、なぜ真面目がいけないのか、適切と「～過ぎ」との境界線が具体的にどこなのか、理解しにくいでしょう。何より、定型発達者自身が、真面目過ぎがよくない理由を理路整然と言語化して説明できないはずで

にもかかわらず、社会の中ではやはり真面目過ぎはよくないという現実があります（竹中、2016：49）。

竹中均が指摘するように、なぜその振舞いが適切であるとされるのかは、たいていの場合、言語化して説明されることはない。あるいは、近年の「空気を読む」ことが重視されるコミュニケーション状況を考えると、人々がそのときその振舞いを選びとるのは、「そういう空気だから」「そうしなければ空気を読めないとされかねないから」としか説明できないように思われる。そこでは目的と理由が互いに参照し合うような関係にあるともいえる。さらに留意しておきたいのは、「空気を読む／読めない」という尺度によって何かを振り分けるという行為もまた、「空気を読む／読めない」という評価の対象になるかもしれないということである。それはときに、「空気を読めない」と指呼すること自体が「空気を読めない」行為になりうるような可能性を示唆している。このように考えると、「空気を読む」というコミュニケーションが途方もなく自己言及的で、どこにも出口のない閉鎖的なものに思えてくる。それはそうなのだが、しかし人々がそのような状況をすべて承知したうえでそこに参与し続けているという意味では、「空気を読む」というコミュニケーションにはある種の俯瞰性のようなもの、「空気」に巻き込まれる自分を離れた場所から眺める視点が包摂されているという側面もあるのではないか。

この「空気を読む」というコミュニケーションにおける俯瞰的な視点は、本来であれば潜在的で暗示的なものとなるはずである。しかしここでは、その俯瞰的な視点をあえて明示化しつつ、「空気を読む」というコミュニケーションのありようを私たちに直接問いかけるような一つの試みを取りあげ、そこにいくつかの考察を加えてみたい。その試みとは、2010年12月4日に「バリバラ」（当時は『きらっといきる』内で「バリバラ」が隔週放送されていた時期にあたる）の特別番組として放送された『ETVワイド ともに生きる 笑っていいかも！？』の「障害者ドッキリ」なる企画である。この「障害者ドッキリ」は障害者が仕掛け人となって健常者をドッキリにかけるという企画で、その構図の目新しさや、そこで浮き彫りになるテーマの難しさに加え、放送作家である鈴木おさむが構成を手掛けたということもあり、当時かなり話題になった。当企画はドッキリという様相をもつものの、その真意は単に誰かがだまされる様子をおもしろがるということにあるのではなく、ドッキリをとおして障害者と健常者の関係を明るみに出すということ、そして障害をめぐる笑いの許容範囲について検討することにあるといえる。文字媒体やネットではしばしば当企画が「ありか、なしか」といった観点から議論が展開されてきたが、本研究がここで当企画を取りあげる目的はそのような番組批評をおこなうためではなく、あくまでそれをコミュニケーションという視点から検討することにある。

このドッキリでは、ターゲットとなるお笑い芸人ザブングルの加藤歩が、仕掛け人となる脳性マヒで重い言語障害のある坂出先生（この「先生」とは「当該人物が障害者界の偉い人である」という設定上の立場を指す）とのやりとりのなかで、どのように振舞うのかということに焦点が当てられている。ドッキリの舞台はニセ企画撮影の楽屋裏で、視聴者は5台の隠しカメラが捉えるターゲットの姿に「素」の状態を読み取りながら、そこで示されるコミュニケーションを意味づけていくことになる。このドッキリの設定上もっとも重要なことは、ターゲット

の加藤が「健常者」の代表者として位置づけられ、坂出先生を含む「障害者」と対置的な関係に置かれているという点である。そして、そこでの加藤の振舞いはつねに「障害者と向き合う健常者の態度としてどうなのか」という基準に照らし合わせて評価されていくことになる。また、それに加えて確認しておきたいことは、当企画が「一般的なドッキリ番組」をなぞる形で構成されたものであり、さらに、それが「バラエティ的なノリ」によって成立している（結果的に成立させられている）、という点だ。それは、ドッキリの進行と並行して別室でそれをモニターする仕掛け人たちの様子が随所に挿入されていたり、ドッキリのネタばらしが定番のフレーズである「大成功！」によって締められていたりすることからも明らかである。

上記の設定をふまえると、ここでのターゲットの振舞いがじつは二つの水準で試されていることがみえてくる。一つには、先に言及したように、「(障害者に向き合う) 健常者として正しいコミュニケーションをとれるか」という水準であり、もう一つには、「(視聴者がそれを笑えるものとして見るために) バラエティとして正しいコミュニケーションをとれるか」という水準である。前者の点については比較的明確なテーマとして提示されているが、後者の点は前者の点をも包摂しているという点で非常に重要な意味をもっている。それはターゲットの振舞いが「バラエティ的に正しいもの」でなければ、内容以前に企画自体がなし崩しになる可能性が生じるからであるが、これはターゲットが「芸人」であることによってある程度担保されているともいえる。より重要なのは、このどちらの水準においても「空気を読む」というコミュニケーションが過剰なまでに要求されているという点である。視聴者はそこで提示されるコミュニケーションから、障害者に向き合う際の「よきコミュニケーション」とはいかなるものなのか、あるいはドッキリの設定が示すような「気まずい状況」における「よきコミュニケーション」とはいかなるものなのか、といったことを積極的に読みとることになるだろう。より厳密に言えば、そこで問題となるのは「よきコミュニケーション」「正しいコミュニケーション」の内実であるというよりも、むしろ私たちがつねに「よきコミュニケーション」「正しいコミュニケーション」を参照し続けなければならないという脅迫めいた意識そのものである。

当企画におけるドッキリの内容は、以下のパートによって展開されていく。すなわち、「初級編ドッキリその1：コミュニケーション」「中級編ドッキリその2：食事介助」「上級編ドッキリその3：障害者と健常者の垣根を取っ払え」と題された三つのパートである。まず「初級編ドッキリその1：コミュニケーション」では、「重い言語障害を聞き取ることができるか」ということがテーマとなるが、それ以上に重要なことは、そこで話題になる会話の内容とそれに対するターゲットの振舞いである。

〈シーン：楽屋〉

先生：「加藤何年目？」⁸⁵

加藤：「……？」

先生：「何年目？」

加藤：「13年目くらいです」

先生：「年収教えて」

加藤：「何……言ってる？」

先生：「いまいくら？」

加藤：「年収？先生結構聞きますね（笑）」

（貧乏ゆすりをする加藤と、「貧乏ゆすり中」のテロップ）

加藤：「それなかなか言わないですよ、普通。年収ってやっぱ言いづらいじゃないですか。どうしても聞きたいならいいですよ。本当にどうしても聞きたいですか？」

先生：「はい聞きたいです。教えて」

周囲の人：（笑）

加藤：「ものすごい言いづらいんですけど言いますよ、先生。これ言わないで下さいよ、他に。それ約束してくださいよ。去年が××くらいです」（ピー音の挿入）

〈シーン：モニター室〉

鈴木：「加藤すごいです（笑）」

ナレーション：「周りのサポートもあって坂出先生の言葉を聞きとり無茶な質問にも答えることができた加藤。ひとまず初級編修了。今度はレベルをあげて二人きりにしてみる。部屋に残されたのは坂出先生と加藤二人のみ。不安が高まる」

ここで注目したいのは、「初級編修了」という判定の基準が、「先生の言葉を聞きとる」という行為と「無茶な質問に答える」という行為の二層構造によって成立しているということに加え、そのまったく異なる水準の問題とされるべき二つの行為が、「ヘルパー養成塾」というテーマのもとに並置的に配列されているということである。前者については言語障害という状況に対して「スムーズな聞き取りができる」ということがここでの「よきコミュニケーション」とされる一方で、後者については「答えづらい質問に対しても嫌な顔をせずに答える」ということがここでの「よきコミュニケーション」とされている。ただしここでは「否定的な態度を回避した」理由が、相手が「障害者」であるからなのか、相手が障害者界の「権威」とされているからなのか、はたまた相手の立場にかかわらず「その場をシラけさせない」ためなのか、厳密に判別することはできない。

つづく「中級編ドッキリその2：食事介助」では、「上手に食事介助ができるか」ということがテーマとされているが、ここでも初級編と同様に、「ハプニングにうまく対処できるか」というもう一つのテーマが設定されている。少し長いですが、以下にそのやりとりを引用しておく。

〈シーン：楽屋〉

先生：「お茶。お茶飲ませて」

加藤：「ぼ……ぼくの？ぼくのなんですか？傘？」

〈シーン：モニター室〉

松尾（加藤の相方）「あいつ、聞き取るのへたくそなんですよ、ほんとに」

〈シーン：楽屋〉

先生：「ここにある。ここ」

加藤：「ここ？」

ナレーション：「まったく聞き取れない加藤。坂出先生お茶をあきらめ次の指示」

先生：「ケーキ」

加藤：「せい？」

先生：「ケーキ」

加藤：「政治？」

先生：「ケーキ」

加藤：「刑事？」

先生：「ケーキ」

加藤：「提示？……ケーキケーキケーキ」

先生：「食べたい」

加藤：「ちゃうわ」

先生：「ケーキ食べたい」

加藤：「ケーキ食べる？」

先生：「はい」

加藤：「ケーキ食べますか？」

先生：「はい」

加藤：「あ、なるほどなるほど」

〈シーン：モニター室〉

松尾「あー、わかった。よかった」(拍手)

鈴木：「こいつ、もう」

〈シーン：楽屋〉

ナレーション：「やっと指示が聞き取れたところで本題の食事介助へ。加藤は坂出先生にちゃんとケーキを食べさせることができるのか？」

加藤：「じゃ、先生、いきますよ。先生、はい。多いですか？はい」(ケーキを食べさせる加藤)

〈シーン：モニター室〉

鈴木：「こういうのやっぱ難しいんですね」

玉木：「かなり難しい」

鈴木：「どうやってあげるのがいいんですか？」

玉木：「普通は皿ごともっていく」

鈴木：「あ、お皿ごと、こうもっていくのが正しいんですね」

玉木：「落ちたら困るでしょ」

ナレーション：「続いては食事介助によくあるハプニングを体験してもらおう。ヘルパーに求められるのは冷静な対応。加藤にできるのか？」

(「坂出さんの手に注目」のテロップ)

〈シーン：楽屋〉

加藤：「はいはいはいはい。わー」

ナレーション：「坂出先生の手があたり、お茶がこぼれた。これは筋書き通り」

加藤：「ちょっとティッシュかなんかありますか？」

〈シーン：モニター室〉

松尾「これはテンパる」

玉木・鈴木：（うなづく）（笑）

〈シーン：楽屋〉

ナレーション：「呆然と立ち尽くす加藤。スタッフが見かねてフォローに入る。ヘルパーの心得、常に冷静に対処すべし」

ここで、「上手に食事介助ができるか」というテーマに対しては、モニター室の玉木による解説を挿入することによって「介助における正しい振舞い」が示される。他方の「ハプニングにうまく対処できるか」というテーマについては、戸惑うターゲットの振舞いが「正しい対処方法ではない」ということを暗に示しつつ、「つねに冷静に対処する」という「心得」が示されている。この「心得」は漠然としすぎているように思われるが、ターゲットの振舞いが「正しくない」ということを示すという目的を果たすという点では、十分に有用な情報提示となりうるだろう。

最後の「上級編ドッキリその3：障害者と健常者の垣根を取っ払え」では、「障害者と垣根無しに付き合えるか」という当番組にとって核心的なテーマが設定されているが、それを試すために用意された場面は「(演出上の指示どおり) 障害者に水をかけることができるか」という複数の着眼点をはらむものである。

〈シーン：楽屋〉

ナレーション：「そして休憩時間。楽屋には重苦しい空気が。ここから裏ヘルパー養成塾は最上級レベルに突入。障害者と健常者の垣根を取っ払え。加藤が障害者と垣根無しに付き合えるかが試される。そしてこの後、衝撃の展開が」

玉木：「先生今日どう？」

先生：「だめ」

玉木：「全然だめって。おもんない？」

加藤：「だめですか？」

先生：「水かけようよ」

玉木：「水？水かける？誰に」

先生：「畑（教官役で出演している脳性マヒ者）に」

ナレーション：「番組を盛り上げるために教官の畑に次の本番で水をかけろという坂出先生の提案。通常のバラエティならあってもおかしくない演出だが加藤はかなり戸惑っている様子。さらに」

玉木：「誰がかけるの？」

先生：「加藤さん」

スタッフ：「加藤さんがかけるんですか、先生？」

先生：「はい」

加藤：「僕が水を？誰にですか？それ、先生、言い方ちょっとあれかもしれないですけど、そ

れ、ちょっと意味わからなくないですか？」

先生「わかるわかるわかる」

〈シーン：モニター室〉

鈴木：「これすごいですよ。畑さんに加藤君かけろと。かなりのムチャぶりですね」

玉木：「まあでも一回試しに、どうなるかやってみんとわからへんから」

〈シーン：楽屋〉

加藤：「畑さんもびっくりしませんか、それ、水」

ナレーション：「実は次の問題は『戸じまり用心、火の用心』。それにひっかけて正解が出た瞬間、水をかけてオチにするねらいなのだ。番組をおもしろくするためなら障害に関係なく水をかけられるはずだが」

〈シーン：ニセ番組収録〉

玉木：「最後の問題は『冬の安全対策』」

先生：「戸じまり用心、火の用心」

こゆき：「後半『火の用心』」

ナレーション：「答えを知っているこゆきちゃんが正解に導いていく」

玉木：「もうここまでいう。『〇〇用心、火の用心』」

ナレーション：「玉木のわかりやすいヒントに答えがわかってしまった加藤。しかし正解を出すと水をかけなければいけない。どうする、加藤」

加藤：「つまようじ用心、火の用心。4時に用心、火の用心」

ナレーション：「水をかけたくない加藤。わざと間違え始めた」

〈シーン：モニター室〉

鈴木：「これ正解出たら水かけなきゃいけないですからね」

〈シーン：ニセ番組収録〉

ナレーション：「しかしその流れをこゆきちゃんがとめる」

こゆき：「戸じまり用心、火の用心」

玉木：「正解」

ナレーション：「はたして加藤は障害者に水をかけることができるのか？」

加藤：「戸じまり用心、火の用心。だー」（水をかける加藤）

玉木：「以上、最強ヘルパー養成塾でした！」

加藤：「イエーイ」

ナレーション：「加藤見事クリア！最強ヘルパー合格！が、しかし、ここで終わらないのが裏ヘルパー養成塾」

ここで最終的にターゲットは指示どおりに「水をかける」という行為を実行することになる。しかしそれを見る視聴者にとって、ターゲットがその行為を選択した本当の理由は依然として不確定なままである。なぜならば、「初級編」での選択がそうであったように、ターゲットが「水をかける」という行為を実行した背後には、「先生」という相手との関係性や、「障害」をめぐる社会的規範や、「バラエティ」的なリテラシーといった複数の要素が介在しており、どの

要素がどの程度作用した結果としてその行為が立ち現れることになったのかは、視聴者にとっては可視化されていない問題だからである。しかし、少なくともターゲットが「水をかける」という指示に難色を示していることは明らかである。「水をかける」という行為を実行した理由が不確定であるのと同様に、ターゲットがそれをしぶっていた理由もまた確定することはできない。

ここで、上記の二つの段階、すなわち、①ターゲットが難色を示していた理由と、②それにもかかわらず「水をかける」という行為を実行した理由について、いくつかの推察をしてみることができる。①については、相手が「障害者」であることによって躊躇いを感じた可能性や、相手がバラエティという構図のなかで「水をかけられる」に相応しい要員でないことによって躊躇いを感じた可能性（この場合、かならずしも相手が「障害者」であることにのみ起因するわけではなく、たとえば「大物俳優」や「人気歌手」など、ようは相手が「バラエティ要員」でないということに起因する）、あるいは、「水をかける」という行為自体に何らかの抵抗を感じた可能性、さらには、バラエティ的な演出方法として「水をかける」という展開に抵抗を感じた可能性などがあげられる。②については、上記のような躊躇いや抵抗を感じつつも、演出上の指示に逆らうべきではないと判断した可能性、指示者である「先生」（社会的権威であること、あるいは「障害者」であること）の立場に配慮した可能性、バラエティ的に「水をかける」ことが着地点であると解釈した可能性、そして、「健常者」として「障害者だから水をかけない」という選択をすることが（「高度に文明化された社会」的な振舞いとして）妥当ではないと判断した可能性などがあげられる。

ここまで推察した時点で、気がつくことが一つある。それは、上記の推察が「ターゲットの行為」についての解釈であると同時に、「視聴者の『ターゲットの行為』への解釈可能性」についての解釈であるということ、つまりそれは、この非常に難解な企画を「このように読むこともできる」という「余地」の模索、あるいは逆にいえば、「余地」を設定することによってこの企画を「あり」なものとして落としこむための方策であるともいえる。そこには重層的に「空気を読む」というコミュニケーションが介在しているようにも思われる。これは当企画全体につうじることでもあるが、「空気」という観点からみれば、ターゲットの振舞いはつねに「権威者／非権威者という関係における空気」「健常者／障害者という関係における空気」「バラエティ的な空気」といった複数の「空気」によって抑制されているのであり、それぞれの空気を「うまく読めるか」ということが試され続けるのである。しかもそれが VTR という形で番組に組み込まれる段階では、ターゲットをモニターする仕掛け人やスタジオの出演者たちのコメントによって、その行為が「よいか、わるいか」「適切であるか、不適切であるか」、ということがより明確に評価されていくことになる。そして、それをもう一段階外側からながめる視聴者は、ドッキリ内でターゲットがそのような行為を選択したということ、あるいは別の行為を選択しなかったということ、またそれがドッキリであるという次元においてそれらの行為がどのような評価を与えられるのかということ、つまりある行為の選択が行き着く結果や評価をすべて把握できる視点に立つことによって、「よきコミュニケーション」をテンプレート化していく。それは同時に、「よきコミュニケーション」から外れる行為を人々が自粛するプロセスであるともいえる。

ただし、これらの行為選択や行為解釈の「余地」は、かならずしもフェアな状態で並置されているわけではない。「その行為の理由は、こうでありえたかもしれない」という推察可能性は、ドッキリ後のスタジオトークのなかで限定され、企画の意図にそって少しずつ方向づけられていく。たとえばスタジオの議論において、ターゲットの振舞いは「相手が障害者だから」という動機に起因するものであった、という指摘が出演者らから呈されている。たしかに当企画の意義が、「健常者／障害者」という関係性の間に生じる段差や、「健常者」による「障害者」への無理解さを明るみに出すことにあるのは事実だろう。しかもそれが、「空気を読む」というコミュニケーションや「高度に文明化された社会」の振舞いとして、「障害者」を「他者」化したうえでなおかつ「あえて障害者に水をかける」という行為によって、その「他者化」を巧妙に「非他者化」の装いに回収していく様子のなかに認められたということは、相手を同化させるにせよ異化させるにせよ、現代のコミュニケーション状況がまさに「優しい関係」によって支えられていることを示す鋭い視点であった。他方で、番組内で語られる当企画に対する解説や意義の提示が、ある意味で視聴者の解釈を限定させるような、つまり視聴者が「よきオーディエンス」を演じるための手がかりとして、あるいは視聴者に特定の読みを強調すること自体が一つの「空気を読む」というコミュニケーションとして機能しうることには留意が必要である。従来の障害者表象を瓦解させるような当企画に対して、その「支配的な読み」を追従することはある意味で摩擦を生みださないための妥当な選択であるかもしれない。しかし、「障害者の多用な側面を提起する」という企画の意図に本当の意味で応えるためには、視聴者の側にも「多様な読み」の実践を試みる必要がある。当企画におけるターゲットの振舞いが「障害者／健常者」というカテゴライズをめぐる社会規範だけではない様々な要素に起因していたかもしれないこと、相手が「障害者」でなくても「水をかける」という行為に躊躇いや戸惑いが生じる可能性はなかったのか、仕掛け人やターゲットの振舞いが「障害者／健常者」という立場の差異に収斂されることに問題はないのか、ときに「対抗的な読み」の視点を保持することが一面的ではない物事の捉え方につながるのであれば、そのような「余地」の必要性はなおさらのことである。

さらに付言しておけば、そもそもまずドッキリというジャンル自体が「空気」に支えられた構造をもっていることを自覚しなければならない。ドッキリというのは、まさにゴッフマンのいう「表舞台」と「舞台裏」の二重構造を活用しながら、それをドッキリという形でまるごと画面に映してしまう、つまり「表舞台」にあげてしまうという試みであるといえる。たとえば、「こわいおじさん」に絡まれたり、「きれいなお姉さん」に誘われたり、「無邪気な子ども」に困らされたりするドッキリの場面では、日常的なコミュニケーションとしてどのように対処するのか、「適切な振舞い」を選択できるのかといったことが、ターゲットの「空気を読むコミュニケーション能力」に還元される。それに加えて、とくに芸能人やタレントをドッキリにかけるような場合には、テレビカメラの前でバラエティ的に「適切な振舞い」をしている彼らが、その舞台裏ではどのような態度をとっているのかということが関心事になるわけである。つまりそこには、「日常的なコミュニケーションとしての適切な振舞い」と「バラエティとしての適切な振舞い」という二重のフィルターが設定されているのである。ドッキリは「適切さ」とそこからの「ずれ」を往還する行為を提示することによって、視聴者にある種のスリルを感じさ

せてくれる。しかしそのスリルはあくまで一瞬の限定的なスリルである。視聴者は予測できないターゲットの行為に笑ったり、感動したり、ときにはドキドキハラハラしたりするが、どのような展開になろうともそれを「安心して」見ていられるのは、視聴者にとってはそれがドッキリであることがはじめからバラされているからである。視聴者は舞台裏を覗き見る快感に接触しつつも、結局のところそれがドッキリ番組として放送可能な状況にある以上、バラエティ的に「あり」だということを踏まえたうえでそれを視聴することになる。その意味では、このドッキリというフレームこそが、そこでのコミュニケーションの意味や位置づけを規定するためにいかに有用に機能しているのかが理解できるだろう。そしてこのようなフレームの存在は、日常的なコミュニケーション、とくに「空気を読む」というコミュニケーションにおいても非常に重要な役割を負っている。

ある特定のフレームのもとでは何が「適切」であり、何が「不適切」なのか。それを理解し、共有したうえで繰り広げられる「空気を読む」というコミュニケーションは、しばしば「プロレス的」という言葉によって表現されるコミュニケーション状況とも大きな重なりをもつ。

そもそも、空気を読んだコミュニケーションの基本原則とは何かを考えてみましょう。それは言うなればプロレスです。プロレスというのはお互いの信頼関係のもと、相手が受身をとれるように技をしかけ、逆に相手の攻撃を上手く受けてあげる世界です。いきなりマウントポジションからパンチをしかけたり、相手がブレーンバスターをかけようとしているのを本気で嫌がったりしたら、その選手は完全にKYです。コミュニケーションも一緒です。相手のリアクションもワンセットで「発言」なのです。(中略) 触れちゃいけない話題に触れてしまう、相手が返答に困る発言をしてしまうなど。プロレス的コミュニケーションを心掛せず、相手のリアクションを無視した温度の高い発言ばかりしていると、KYのレッテルが貼られてしまいます(田中, 2008: 34-35)。

放送作家である田中大祐による上記の議論が、「空気」を批判的に考察するというより、むしろ肯定的に活用していこうという啓発的指向に支えられたものであるという点には注意が必要であるが、ここで「空気を読む」というコミュニケーションをプロレスとの同型性によって論じることは一定の意義をもつように思われる。というのも、プロレスという事象に付随するフレームの存在やそこに付随するパフォーマンス性の問題は、一定のフレームのもとで「空気を読み合う」という行為をある種のメタ的な視点から実践しようとする現代的なコミュニケーション状況を検討する際に、多くの有用な視座を与えうると考えられるからである。のみならず、プロレスが提示するコミュニケーションは、お笑いが提示するコミュニケーションに対しても、障害者パフォーマンスが提示するコミュニケーションに対しても、その多層的構造をどう捉えるのかという観点において示唆に富んでいる。以下には、プロレスに関する先行研究においてしばしば適用されているゴッフマンのフレーム理論を確認しながら、プロレスにおけるフレーム変形の問題を把握したうえで、フレームという観点から一般的なお笑いや、いわゆるバラエティ的コミュニケーションと障害者パフォーマンスの構造的差異を考察し、またそれが現代的なコミュニケーション状況といかなる重なりをもつのかを論じていく。

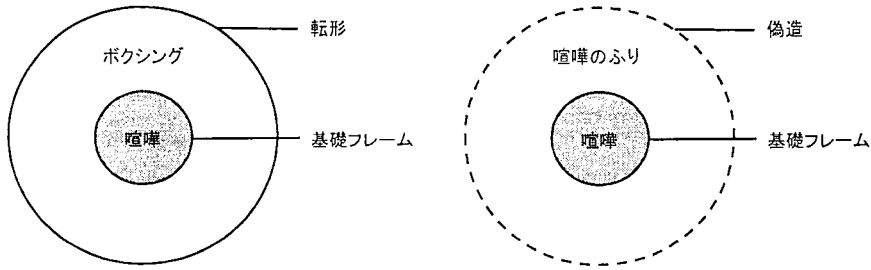
プロレスを学問的視点から論じた研究は複数存在するが、ここではとくにゴッフマンのフレーム理論とのかかわりのなかでプロレスを考察しようとするいくつかの研究に限定して、それらのプロレス分析の焦点を整理していく。そのためには、まずゴッフマンのフレーム理論を確認したうえで、それをはじめてプロレスに適用したリー・トンプソンの分析を引用し、さらにトンプソンの提起したプロレス観に対して批判的考察をおこなっている岡村正史（1991）、入不二基義（2009）、師茂樹（2013）らの議論を概観する、という流れをとることになる。このような流れは、フレーム理論からプロレスを考察しようとする研究の多くにみられる常套的展開となるが、先行研究を遡るためには必然的なプロセスであることを断っておく。ただし、本節で上記の流れを辿るのはあくまでフレームという観点からプロレスという事象とも重なりをもつバラエティ的コミュニケーションや障害者パフォーマンスの問題を考察するためであることは再度留意しておきたい。

ゴッフマンのフレーム・アナリシスは人々の振舞いや行為がその場を規定しているフレームを参照することによって選択され実行されることを論じたものであるが、トンプソンはそれを以下のような簡潔な文章で説明している。

ゴッフマンによると人々はフレームによって状況を理解し、その状況に適合した行為を取る。ある社会的場において何が行なわれているかということ、フレームによって認知しようとするのである。ゴッフマンはこういうフレームをまず「基礎フレーム」(primary frameworks) とその変形されたもの (transformations) に分けている。そして変形には二種類、つまり転形されたもの (keys) と偽造されたもの (fabrications)、があるという。(中略) 転形と偽造の違いは、転形においてはすべての参加者がその変形を認めているのに対して、偽造においては一部の参加者しかその変形を認めていない、という所にある(トンプソン, 1991: 34-35)。

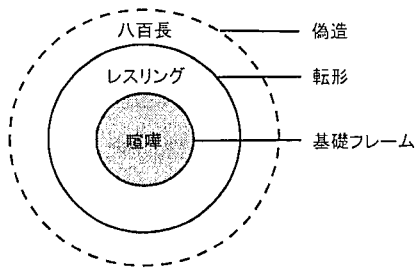
トンプソンはたとえば「喧嘩」という同じ基礎フレームが転形される場合と偽造される場合の例として、ボクシングと「喧嘩のふり」という二つの事例をあげている。ボクシングの場合には「ルールによる統制」がなされているため、それが変形であること(それが基礎フレームであるところの喧嘩とは異なること)がすべての参加者にとって明確に提示されているという点で転形となる。他方で「喧嘩のふり」の場合(たとえば好意を寄せる相手の前で自分の強さを提示するために、仕組まれた喧嘩を演じるような場合)には、共謀して喧嘩を演じる者たちの間ではそれが喧嘩の変形であると認知されているが、それを見せる相手には変形としては認知されない(本当の喧嘩として認知される)可能性があるという点で偽造となる(同書: 同頁)。

図2：転形としてのボクシングと偽造としての「喧嘩のふり」



このような構図を原型に置きながら、トンプソンはプロレスの構造を以下のような図によって示している。その背後には、プロレスとは「真剣勝負」を偽造したものである、つまりプロレスとは表向きのルールだけでなく、その裏に隠された（一部の人にしか知りえない）台本によって成立するものである、というトンプソンの解釈がある。

図3：トンプソンによって示されたプロレスの構造



ただし、トンプソンがプロレスの構造を図3のように想定したことは、しばしば批判の対象とされてきた。一見してわかるとおり、そもそもこの図がプロレスをあらわすものではないからである。正確にはこの図は「レスリングの八百長試合」をあらわしており、それはプロレスとまったく別の事象である。トンプソンの議論が八百長という表現によって混乱をきたしていることについて、岡村は以下のように指摘している。

プロレスの現象を問題にするのに八百長という言葉は不適切ではないかということをお願いするのである。かりに、百歩譲って、プロレスで生起する現象を八百長と呼ぶことに同意したとしても、「プロレスの八百長試合」なるものは存在するのだろうか。というのは、プロレスそのものが八百長、つまり偽造されたものなのであって、その八百長、すなわち偽造されたものの偽造とは一体何なのだろうか。私がいいたいのは少なくとも「ボクシングの八百長」と「プロレスの八百長」が同列なのはおかしいのではないかということなのである（岡村、1991：63-64）。

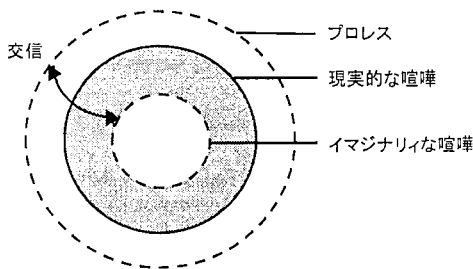
トンプソンの議論に対しては、別の視点からの批判的見解も呈されている。入不二の指摘は、そもそもトンプソンが基礎フレームとして想定する「喧嘩」が厳密に何を指しているのかを組上に載せているという点で、重要な意味をもつ。それを明らかにするために、入不二は「変形

の逆操作」という作業からプロレスという事象に切り込んでいる。

トンプソン流に言えば、この「つねにすでに限定された現実の喧嘩」にスポーツ的な枠をはめることで、各種の格闘技が成立する。つまり、「喧嘩の変形としての格闘技」である。ということは、各種格闘技に「変形の逆操作」を施せば、「限定された現実の喧嘩」を導出することができるはずである。ボクシングから、グローブを消去し、ラウンド制を消去し……という逆操作を施せば、殴り合いの喧嘩が見えてくることになる。では、プロレスの場合はどうか。プロレスに「逆操作」を施すことは、「現実的な限定された喧嘩」の導出ではなくて、「想像力」による「無限定な喧嘩」への限りなき接近となる。言い換えれば、それは「ほんとうに喧嘩が強いこと」とは何であるかを、プロレスという暗号から解読しようとすることである。その逆操作＝解読とは、たとえば、プロレス特有の協力関係・暗黙の了解をカッコに入れたり、除去したりして試みることである。そして、その読解・解釈の運動は、原理的に終わりのない永久運動であり、視点を変えて言えば、「ほんとうに強いこと」がつねにすでに隠されていることでもある（入不二，2009：205）。

入不二によれば、この「逆操作」がボクシングにとっては外的なことであるのに対して、プロレスにとっては内的なことであるという。プロレスは「無限定の喧嘩そのもの」というイマジナリな外部と交信することによって自らを位置づけていくというのである。入不二はそのようなプロレスの構造を図4の形で示しながら、基礎フレームと変形の関係について以下のように説明している。

図4：入不二によって示されたプロレスの構造



ボクシングなどの格闘技は、変形とその逆操作を通路として、「現実的な喧嘩」としっかりと結びついているが、プロレスは、そのような形で「現実」＝「プロレスの外」とは直接結びついていない。むしろ、プロレスの中で、「イマジナリな無限定の喧嘩」＝「プロレスの外」が醸成される。あるいは、醸成し続けることでプロレスはプロレスとして存続する。そこで、プロレスの基礎フレームがたとえ「喧嘩」であるとしても、その「喧嘩」は、「現実的な喧嘩を超える想像的な喧嘩」であると言ふべきなのである。その「超 - 喧嘩」は、プロレスの内部でのみプロレスを超えるものとして指し示されるのであり、プロレスは、そのいまここにはない「超 - 喧嘩」によって、運動エネルギーを得る。（中略）ここまでくると、「ほんとうの」という言葉は、一番外側の輪と「現実」の対応を表すのではなく、「現実」以上の

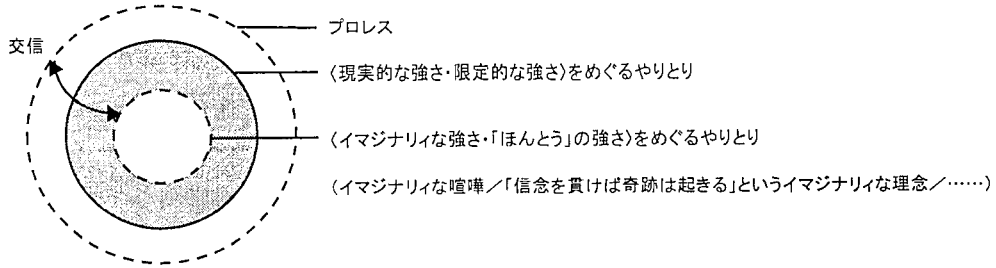
「真実」を生み出す〈力〉の実演となる（同書：209-210）。

基礎フレームである「喧嘩」が「現実的な喧嘩」ではなく「イマジナリイな喧嘩」として想定される、そしてプロレスはつねにその「イマジナリイな喧嘩」の交信によって存在する、というこの入不二の議論を、師はさらに一步先へ展開させている。師の指摘が重要であるのは、入不二が提起するプロレスの構造に立脚しながら、そこで指向されるものがかならずしも「喧嘩」というフレームに限定されるわけではないことを明らかにしている点にある。師は2006年6月におこなわれた DDT プロレスリングの興行“Audience 6”における高木三四郎・ポインズ 沢田 JULIE (PSJ) と後藤達俊・長井満也組との試合をあげながら、プロレスが「無限定の喧嘩」とは別の「ほんとうの強さ」を表現しうるような事例に言及している。ここで議論の中核を成すのは、ファンタジー性を重視する PSJ サイドが繰り広げる「呪文」（師によれば、相手の動きを抑制するこの技は「プロレス特有の協力関係」によって成立する）が、そのようなファンタジー性とは相容れないと考えられていたストロングスタイルの後藤・長井サイドに通用し、PSJ サイドが最終的に勝利するという試合展開である。

ところで、この入不二の視点は、プロレスの持つ「無限定の喧嘩」以外の面白さにも通じるのではないと思われる。もちろん、プロレスが主に肉体的な闘争を観客に見せるものであることは間違いないし、そこでは常に腕力的な「強さ」が問われるのも間違いない。しかしながら、プロレスの観客の全員が「無限定の喧嘩」だけを求めているわけでもない。（中略）この試合で表現されたのは、「信念を貫けば奇跡はきっと起きる」とでもいうような、まさに「イマジナリイな」理念であって、「無限定の喧嘩」ではない。しかしそれは、PSJ の「執念」が後藤達俊（実は練習生時代に PSJ と同期）の「素の」心を動かすという、ディズニー映画にでも出てきそうなファンタジックかつ倫理的な「ほんとうの強さ」だったのである（師、2013：159-161）。

師自身は上記の議論を図化してはいないが、その議論をふまえて入不二によって示されたプロレスの構造をあらわす図をいま一度解釈しなおしてみるのであれば、「喧嘩」という形にのみ限定されないような「強さ」をめぐる問題として、プロレスを以下の図5ようにあらわすことも可能だろう。そこで問われる「ほんとうの強さ」とは、ときにはイマジナリイな喧嘩という形で想定されることもあれば、またときには師が言及しているような「信念を貫けば奇跡は起きる」というイマジナリイな理念という形で想定されることもある、ということである。

図5：師によって示されたプロレスの構造



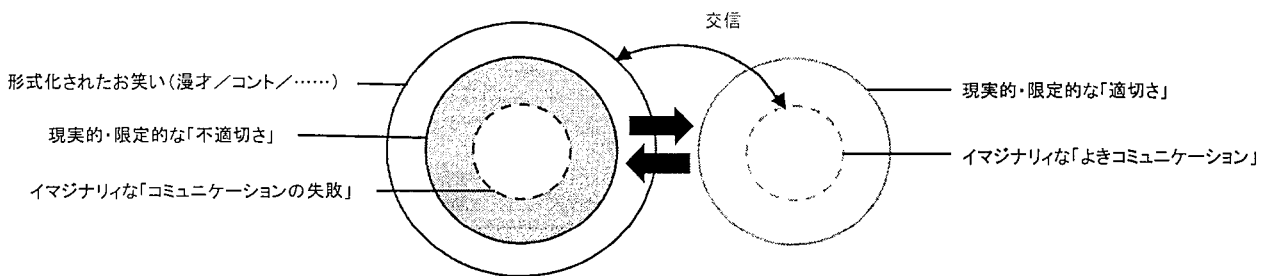
ここまで一定の紙幅を割いて、プロレスにおけるフレーム構造について確認してきたが、以下にはお笑いという事象、そしてお笑いを参照した障害者パフォーマンスの場合について、プロレスとの相違点に目を向けながら検討していきたい。入不二や師の議論によって示されてきたように、プロレスの構造において問題化されるのは、それが何らかの「強さ」をめぐる事象であるということであった。では、お笑いの場合にはどのように考えることができるのか。シンプルに言ってしまうえば、お笑いの構造において問題化されるのは、それが「コミュニケーション」をめぐる事象だということである。ここで「コミュニケーション」という切り口を提示することについては、とくにプロレスにおける「強さ」という観点と比べると、それがあまりにも広汎で包括的すぎるのではないかと、という疑義が呈されるかもしれない。というのは、プロレスにおける「強さ」の問題も見方によってはそうであるように、あらゆる事象は「コミュニケーション」という観点をすでに内包しているからである。しかし、それでもここであえて「コミュニケーション」という観点到こだわりたいのは、他の事象以上にお笑いが「狭義の意味でのコミュニケーション」、すなわち「空気を読む」というコミュニケーションをはじめとする「コミュニケーション能力」や「コミュニケーションにおける適切さ」、あるいはそれと表裏一体の関係にある「空気を読めない」という状況や「コミュニケーションにおける不適切さ」への高い指向性をもち、またそのような基準を生みだしていく力すらはらんでいるからである。

お笑いという事象は、普段私たちが学校や職場や家庭でおこなっている日常的なやりとりをパフォーマンスとして提示したものである。もっともわかりやすい例としては、コントや漫才のような形式化されたお笑いを想像してみればよいだろう。コントでは「教室」や「コンビニ」や「喫茶店」といった特定の文脈が再現され、芸人はそこに登場する人物を演じる形で何らかのやりとりをおこなう。漫才の場合にはもう少し複層的な構造をもっており、芸人は彼ら自身を演じつつ何らかのやりとりをおこなうが、しばしば「(漫才のなかで) コントに入る」という表現が用いられるように、その会話内容のなかで特定の文脈が演じられることもある。このように言ってしまうと、形式化されたお笑いは「演じる」という形式によって特定のシーンを転形させているという点で、演劇や映画と同型性をもつと思われるかもしれない。しかしその決定的な違いは、お笑いの場合にはそれが笑いを目的とするかぎりにおいて、何らかのコミュニケーション的な「ずれ」を包摂しながら、「逸脱」と「矯正」を往還する形でパフォーマンスが遂行されるということである。既述のとおり、その往還的やりとりは結局のところ「矯正」のほうへ引き戻される形で終結するわけであるが、フレーム変形という観点からいえば、その基礎フレームにはかならず「逸脱」という要素が含まれていなければならない。もし、そこで

再現されるものが「適切なコミュニケーション」であったならば、それは芝居にはなりえても、お笑いにはなりえないだろう。

これらをふまえると、形式化されたお笑いとは「コミュニケーション」の転形であるが、そこで基礎フレームとなるのはとくに「不適切さ」や「逸脱」としてのコミュニケーションである。厳密に言えば、(たとえばプロレスの基礎フレームが「喧嘩」という具体的な状況として設定されるように) その基礎フレームはもっと具体的な場面や文脈として想起されるべきであるが、お笑いの転形しようとする場面は千差万別で現段階の抽象的な議論においてはそのどれかを選ぶことは難しい。そのためここではとりあえず「不適切さ」や「逸脱」といった指向性を提示するにとどまりたい。前述のプロレスにおけるフレーム構造を参照しながら、形式化されたお笑いの構造を図化してみるのであれば、図6のように示すことができるだろう。

図6：形式化されたお笑いの構造

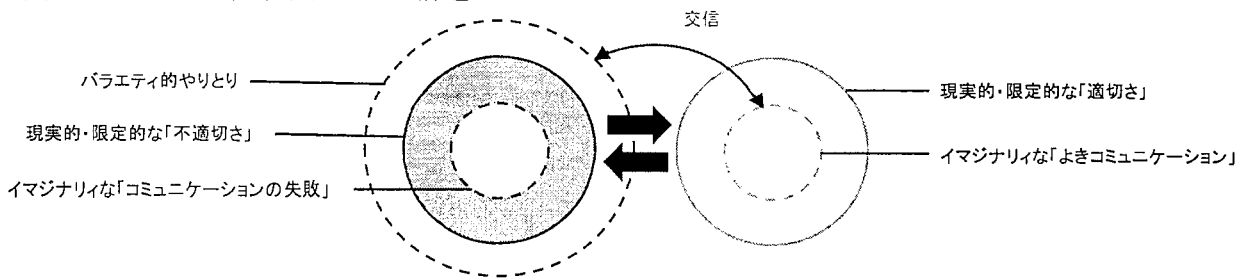


ここで注意したいのは、お笑いという事象において「真に」問題化されるもの、「ほんとうに」問われているものが何かという点である。プロレスの逆操作によってみえてくるものが「限定された現実の喧嘩」との結びつきではなく「想像力による無限定な喧嘩」「ほんとうの強さ」への追求であったように、お笑いの場合にもそれは「現実的・限定的な『不適切さ』」との結びつきだけによって存在しているわけではない。そこで問われているのは「現実的・限定的なコミュニケーション」ではなく、より「イマジナリな水準におけるコミュニケーションの問題」であることは明らかである。というのも、お笑いを見るという行為によって喚起されるものは、特定の状況における「コミュニケーションのスキル」「コミュニケーションの対処法」うんぬんということではなく、よりメタ的な意味での「コミュニケーションとはいかなるものか」「いかなるべきか」ということへの「想像力」だからである。ただし、ここで「ほんとうのコミュニケーション」として追求されるものが、「不適切さ」への深化という方向性ではなく、むしろ「適切さ」への深化という方向性を保持していることには留意が必要である。たしかにお笑いの根底にある基礎フレームは「不適切さ」という方向性をもつものであるが、結果的にお笑いが指向するのはその「不適切さ」が翻って示唆する「適切さ」の問題であり、「よきコミュニケーション」を想定するということなのである。それを奥行きのない図で示すことには限界があるが、少なくとも図6における「不適切さ」をめぐるフレームと「適切さ」をめぐるフレームは相互に交通し合うものであって、排他的に並置されるような関係にあるのではないことを付言しておく。

図6についてもう一点補足しておくべきことがある。すなわち、形式化されたお笑いを示す

一番外側のフレームが転形を意味する実線で描かれているということについてである。それは図6が示す事象をわざわざ「形式化されたお笑い」と前置きしていることとも関係している。ようするに、お笑いがコントや漫才のような「お笑い」として「形式化」されている限りにおいて、当該パフォーマンスは誰にとってもパフォーマンスとして認識されるという意味で、これは偽造ではなく転形として捉えることができるということである。しかし、コントや漫才の外側に置かれた芸人のやりとりや、バラエティ番組のトークシーンのような場合についてはどうだろうか。そういった場面では、コントであることを規定するセットもなければ、漫才であることを規定するスタンドマイクもない。視聴者に与えられているのは、そのやりとりがバラエティというジャンルにもとづくものらしいということや、そこにお笑い芸人がかかわっているという程度の情報であり、それはコントや漫才ほど厳密な形式をもっていたり、閉じた輪郭をもっていたりするわけではない。だとすれば、形式化されていない「バラエティ的やりとり」については、図7に示されるような点線によって、それを偽造として捉えるほうが妥当である。

図7：バラエティ的やりとりの構造

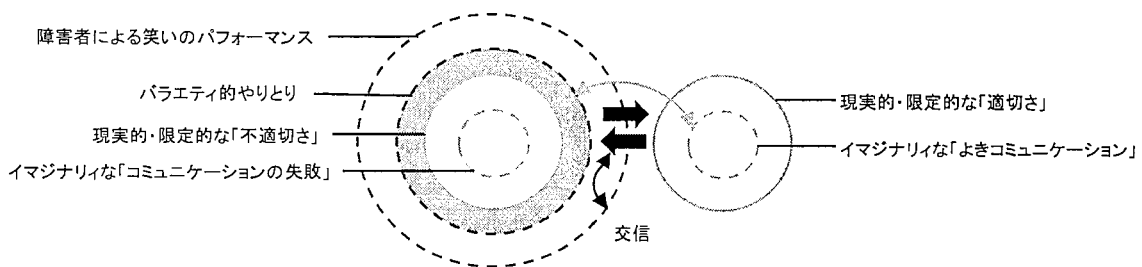


このバラエティ的やりとりこそ、しばしば「プロレス的コミュニケーション」と称されるような現代的なコミュニケーションの最たる例であるといえる。それが「プロレス的」と称されるのは、既述のように、これらのやりとりが暗黙の了解によって維持され、まさしく偽造としての側面をもつからであった。ただし、昨今の日常的なコミュニケーションがむしろバラエティ的なコミュニケーションを積極的に模倣するものであることを想起すれば、図7のような基礎フレームと変形フレームの関係は決して固定的なものとはいえず、それが反転的な関係に至ることも十分に考えられる。それはたとえば、日常的なコミュニケーションにおいて散見されるやりとりがしばしばお笑いという基礎フレームを変形することによって立ち現れたものであることから容易に理解できる。そのように考えると、バラエティ的コミュニケーションをめぐるフレーム変形に明確な始点と終点を定めることは困難であり、もはやお笑いなコミュニケーションとその基礎／変形として想定される「よきコミュニケーション」は、幾重にも連なりながら増幅していくようにも思われる。

これまでの考察から、バラエティ的やりとりを含むお笑いという事象は、コミュニケーションにおける「不適切さ」を装いながらも、「よきコミュニケーション」をつねに想定し、それを追求するような指向性に支えられたものであることがみえてきた。このような構造をふまえたうえで、本節のおわりにいま一度、障害者パフォーマンスをフレーム変形という観点から捉えなおしてみたい。ここでいう障害者パフォーマンスとは、とくに本研究の中心的な分析題材で

あった『バリバラ』におけるいくつかの試み、すなわち「SHOW-1 グランプリ」のような障害者によるお笑いパフォーマンスや、「障害者ドッキリ」のような障害者によるバラエティ的企画のような、笑いという要素に支えられたパフォーマンスを指している。「障害者パフォーマンス」といえば笑いという要素を含まないあらゆるパフォーマンスを含んでしまい、「お笑いのパフォーマンス」「バラエティ的パフォーマンス」という言葉を使用すればパフォーマンスが形式化された／されていないという部分が焦点化されすぎるため、ここでは仮にそれを「障害者による笑いのパフォーマンス」と呼んでおこう。そのような障害者パフォーマンスが一般的なお笑いが提示するコミュニケーションを基礎フレームに置いていることはもはやいうまでもないが、図式化するのであれば図8のように示すことができるだろう。

図8：障害者による笑いのパフォーマンスの構造



この図についてはいくつかの説明が必要である。まず一番外側に置かれた「障害者による笑いのパフォーマンス」が実践ではなく点線で示されていること、すなわち転形ではなく偽造であるということについてだが、これは前節までに説明された障害者パフォーマンスにおける虚構／現実の曖昧性が関係している。この図においても「障害者による笑いのパフォーマンス」という言葉が使用されているように、たしかにそれは何らかの「パフォーマンス」や何らかの「企画」であることがあらかじめ示されている。しかし問題は、オーディエンスにとってそのパフォーマンスのフレームがしばしば不安定なものとみなされうるということである。それは転形フレームをもつ他の事象ほど、万人にとって明確で共通な認知を得られていないということでもある。加えてこの偽造の基礎フレームとされるものが、図6のような「形式化されたお笑い」ではなく、図7のような「バラエティ的やりとり」であることに注意したい。ここで前者ではなく後者が前提とされるのは、「障害者による笑いのパフォーマンス」がかならずしもコントや漫才のような「形式化」された形でのみ提示されるわけではないからである。たしかになかには「SHOW-1 グランプリ」のような形式化されたお笑いを参照したパフォーマンスも存在するが、『バリバラ』という番組の通時的な変遷や企画を想起すればわかるとおり、むしろそこには積極的にバラエティ的な流れやノリを参照しようとする態度が認められた。このような状況をふまえると、「障害者による笑いのパフォーマンス」は「偽造の偽造」というきわめて不確定なフレームをもつことになる。既述のとおり、岡村はトンプソンの議論を批判するなかで「偽造されたものの偽造とは一体何なのだろうか」という疑念を表明している。しかしやはり「障害者による笑いのパフォーマンス」の実態を考えると、そこに「偽造の偽造」という側

面が保持されていることは無視できない。逆にいえば、そのフレーム変形における不確定さや不安定さこそが、オーディエンスの視聴行為における戸惑いや躊躇い、あるいは理解のしにくさや難解さの要因をなしているとも考えることもできる。

このような「偽造の偽造」という構造、あるいは「変形の変形」という構造が、この図をわかりづらいものにしていくことは否めない。しかし、「障害者による笑いのパフォーマンス」という変形フレームが、そのなかにもう一つの変形段階を含んでしまっていることこそが、その存在意義の複雑さと二重性を説明するための核になる。まず確認しておくが、「障害者による笑いのパフォーマンス」は単に「バラエティ的やりとり」との関係において規定されているわけではない。たとえばその変形に逆操作を施したとして、そこで導出されるのが「バラエティ的なやりとりとしてのよしあし」ではないことは明らかである。それが「ほんとうに」問題とするのは、やはり「イマジナリイなコミュニケーションのありよう」なのではないだろうか。ただしここで問われる「コミュニケーション」の問題は、「バラエティ的なやりとり」の構造において示されたような「よきコミュニケーション」を想定することと同じではないはずである。すなわち、そこで問われているのは「適切さ」を追求するような「イマジナリイなよきコミュニケーション」ではなく、その「不適切さ／適切さ」や「コミュニケーションの失敗／よきコミュニケーション」を所与のものとして境界づけようとする力そのものではないのか。それは『バリバラ』の試みが従来の社会規範や既存の認識枠組みを問い直そうという企図に支えられたものであることとも通底する。

しかし他方で、それが「バラエティ的なやりとり」を参照したものであるかぎりにおいては、一段階手前で保持されていた「イマジナリイな『よきコミュニケーション』」への追求といった指向性がどうしてもそこに残存してしまう。それは先述の「障害者ドッキリ」の企画が示唆するように、「障害者による笑いのパフォーマンス」が「コミュニケーションのよしあし」をめぐる価値基準そのものを問い直そうとする企図をもちながら、「障害者に対するよきコミュニケーション」や「テレビ表象におけるよきコミュニケーション」といった想定を完全に放棄しえないということでもある。あるいは、抵抗として提示される障害者のコミュニケーションがその「読み」をめぐるオーディエンスに一つの「適切さ」を提示してしまうような可能性もあるだろう。だからといってこのフレーム構造に包摂される指向の両義性は単純に否定されるべきものではない。それは「よきコミュニケーション」の想定から完全には逃れられない「どうしようもなさ」を私たちに突きつけることを含めた問題提起であるのかもしれない。

終章

本研究では、メディアにおける障害者表象を取りあげ、そこに描かれてきた障害者の存在が、社会における障害認識や障害者の位置づけといかなる連動性をもつのか、またその通時的変遷をふまえたうえで現代における障害者表象がいかなるものとして意味づけられうるのかを考察してきた。またこの障害者表象の問題を扱うにあたって、本研究ではとくに笑いという観点から議論をおこなってきた。というのは、笑いがきわめて社会的な事象であり、そしてその営為からしばしば排除されてきた存在が障害者だったからである。

本研究の目的にも示されたように、その出発点においては、障害者表象やそれと表裏一体の関係にある障害観や障害者像を分析・考察することに主眼が置かれていた。しかし考察を進めるにつれ、メディアや社会における障害者の位置づけを論じることは、それをまなざすオーディエンスや健常者の態度を照射することにほかならないのだということ、そしてそうした態度を考察の俎上に載せるということは、まさに現代社会におけるコミュニケーションのありようを議論することにほかならないのだということが明らかにされることとなった。

本研究では『バリバラ』の番組分析にかなりの紙幅を割いてきた。それは『バリバラ』という番組が現在の日本社会において、従来の障害者ステレオタイプに対する明確な抵抗や既存の社会に対する異議申し立てを、笑いという要素をもって提起する画期的な番組だからである。本稿では『バリバラ』を題材としながら、そこに含まれる議論の余地にも目を向けてきた。それは「視点をずらす」ということが、そこで扱われる様々な問題と積極的なかわりをもつための一つの方法になりうるからである。

しかしながら、とくにこの番組分析の部分については、本研究で十分になしえなかった課題も多い。まず番組の視聴者やオーディエンスという立場についてだが、本稿においてそれはどうしても抽象的・理論的な次元における言及にとどまらざるをえなかった。その立場にある人々に具体的な次元で接触し、実際にその人たちにとって番組を見るという行為がいかなるものであるのかを知る機会があれば、本稿が一つの傾向として論じたことにも微妙な差異や異なる視点を導入することが可能になるだろう。また本稿は『バリバラ』のように「障害について語る」という行為に積極的な意義を見出そうとしてきた側面がある。しかしその他方で「語らない」「語れない」という行為の意味についても検討する必要があることは事実である。さらに本研究では障害者表象の問題を明らかにするうえで、表象される障害の違いによってどのような問題が生じるのかという個別的な視点よりも、そこには障害の違いにかかわらず共通した問題を認めることができるという包括的な視点を優先してきた。しかし本研究をさらに詳細なものにしていくためには、「健常者／障害者」という構図だけでなく「障害者／障害者」といった障害間格差の問題を含めた、個別的な部分に焦点を当てていく必要があるだろう。これらの点については今後の課題とし、考察のために別の機会を設けたい。

本研究におけるもっとも重要な主張は、第5章に集約されているといってもよい。それは当該箇所が、それまでの障害者表象の問題に関する議論をふまえながら、より社会的な次元の問題へ、すなわち障害者をまなざす人々の存在やその根底に流れる社会のありようの問題へと視点を拡大しているからである。もちろん第5章で提起した問題を論じるためには、その背後に

ある障害やメディアに対する基本的な考察や、その歴史的な流れに目を向けることが不可欠であったことはいうまでもない。そのうえで、障害者表象の問題がじつは現代的なコミュニケーションのありようとの関連のなかで浮上してきたものであるという点を示すことは、本研究が扱ってきた問題を「社会」や「コミュニケーション」というより大きなテーマとのかかわりのなかで捉えていく可能性にもつながるだろう。

本稿のはじめに示された一つの問い、すなわち「なぜ笑えないのか」という問題についても、このコミュニケーションという視点をを用いることは有効である。その答えはすでに本論中で示した議論を確認すればわかることであるが、そこにはやはり「よきコミュニケーション」の呪縛が存在しているといえる。つまり「笑えない」ということは、その対象に起因するのではなく、笑う側のコミュニケーション状況に起因するということである。もちろん、それが「おもしろくない」から「笑うことができない」という状況に陥ることもあるだろう。しかし、現代的なコミュニケーションが極端に「不安」や「リスク」を恐れ、それを極力排除しようとするものであることをふまえるのであれば、「笑えない」ということは一つのリスク回避の方法として選択されている可能性が高い。矛盾するように聞こえるかもしれないが、こうしたリスク回避はときに「笑う」という行為の選択によってなしえることもある。いずれにせよ、これは笑いという行為が現代的なコミュニケーションにおいては完全に単純な「発散」にはなりえない可能性を示唆している。もし「心から」笑うようなことがあったとしても、それはつねに「よき／あしきコミュニケーション」という尺度に晒されている。

これは一見すると、現代的なテレビ状況における笑いの位置づけとして示された「感覚的な笑い」と正反対のことに思えるかもしれない。なぜならば、ネオTV的状況下における「感覚的な笑い」は、意味として読解されることを避け、人々に単純な「心地よさ」を与えてくれるものとして機能するからである。既述のように、現実のコミュニケーションにおいて指向されているのは、いうなれば「できるだけ感情を揺さぶらないようにする」ということであった。それにもかかわらず、なぜテレビを見るという行為においては「感情の揺さぶり」を心地よく感じるのか。この二つの事柄は、おそらく同じことを示しているにすぎない。つまり、現代的なコミュニケーション感覚としては、感情に動きが生じるような場合にも、それは自らの立場が変動する危険のない安全な範疇において括弧つきで許容されるものなのではないか、ということである。たとえば相手も自分も傷つくことのないように配慮をめぐらせた「優しい関係」や、あらかじめ着地点を設定したうえで互いを承認しあうための「空気を読む」というコミュニケーションをみれば、それは容易に理解できる。だからこそ、ネオTV的な意味でのテレビ視聴という限定的で気楽な行為の範疇においては、いくらでも感情的な心地よさを欲求できるともいえる。

最後に、本研究が障害やメディアという分析題材をつうじて論じてきたことは、個別具体的な文脈に依拠しながらさらなる深化をさせていく必要性がある他方で、「コミュニケーションとは何か」「社会とは何か」というより大きな問いへ発展させていくことも可能である。とくに現代社会や現代的なコミュニケーションが限定性や閉鎖性を好むような側面をもちながら、同時に多様性や開放性を称賛する装いをもっていることは慎重に議論していく必要があるだろう。障害の問題に対しても、コミュニケーションの問題に対しても、「多様性」という言葉はあ

る種の万能感を有している。当然、それを理念や理想として維持していこうとすることには意義がある。しかし考えなければいけないのは、その多様性や多様な選択肢が完全に同列的で公平なものとして私たちのまえに開かれているわけではないという点である。秩序や規範がかつての社会ほど絶対性をもたなくなった状況においては、たとえば「空気を読む」というコミュニケーションがそうであるように、コミュニケーションという実践的な水準において互いを監視し統制し合うことが要求されているようにもみえる。「縛るコミュニケーション」に心地よさや安心感を求める状況のなかで、私たちは「そうではない可能性」についてどれくらい寛容になることができるのだろうか。

謝辞

本研究は日本学術振興会特別研究員奨励費の助成を受けた。また本研究には NHK アーカイブス学術利用トライアルに関する研究内容の一部を含む。

注

- 1 本稿では「障害がどのように捉えられてきたのか」ということを「障害認識」という言葉によって、また「障害者がどのような存在として位置づけられてきたのか」ということを「障害者観」という言葉によって表現する。これらのいずれにおいても、障害や障害者が「どうであったのか」ではなく、それが「どうまなざされてきたのか」ということに重点が置かれることを断っておく。
- 2 この表現は同書の翻訳の引用として使用するものである。偻偻とは背骨が湾曲し前かがみになることを意味する表現で、それが「せむし」と呼ばれたのは背中に虫がいるためだという誤信に由来する。主にくる病の症状を指して使用されることが多かったが、現代では差別的な表現と捉えられている。
- 3 ちなみに日本では、この DPI の国内組織として 1968 年に「DPI 日本会議」が発足している。DPI と同様、当組織の活動では当事者という立場から政策への提言がおこなわれてきた。しかし、渡辺克典はこの DPI の取り組みにある種の矛盾が包摂されていることを指摘している。というのは、そこに含まれる「政府への政策要求」（普遍性の志向）と「当事者性」（個別性の志向）という二つの要素は、互いに両立不可能な側面をはらんでいるからである（渡辺，2010）。また日本の障害者運動という文脈についていえば、「青い芝の会」の活動に言及しておく必要があるだろう。青い芝の会は 1957 年に発足しているが、その活動を社会に広く示すことになるのは 1970 年に横浜市で起きた母親による脳性マヒ児殺害事件をめぐってであった。このとき母親に同情する地域住民が減刑嘆願運動をおこなうが、「青い芝の会神奈川県連合会」はこれに対して抗議運動を起こす。それは脳性マヒ者の生存権を主張するためであり、また母親に同情的な立場をとる人々が実際には障害児殺しという状況を生み出す社会に加担していたかもしれない可能性を問うためでもあった。その後もドキュメンタリー映画『さよなら CP』の上映、優生保護法改定案への反対、車椅子バス乗車拒否への抵抗など、青い芝の会の運動は 1970 年代に大きな求心力をもって展開されていくことになる。
- 4 アメリカ障害学は、1982 年にアーヴィング・ケネス・ゾラらによって創始された。
- 5 当箇所のクロウによる議論は、オリバー自身によってもフェミニスト障害学による代表的批判として意識的に言及されている（オリバー&サーペイ，2010：50）。
- 6 本節には、塙幸枝（2016a）「情報アクセシビリティの観点からみる『共生』——聴覚障害者のためのお笑いの字幕化をめぐって——」の一部を大幅に加筆修正した内容を含む。
- 7 ここでは平成 7 年度版が参照されている。
- 8 [] 内は筆者による補足。
- 9 板場良久は「伝え合い」「わかりあい」としてのみコミュニケーションを想定することが、「伝え合えないこと」や「ノイズ」に潜在するコミュニケーションの可能性を排除、抑圧しうることを指摘している（板場，2011：7）。
- 10 本節は、塙幸枝（2016b）「『ユニークで普通な身体』の意味——写真における障害者表象をめぐって」を大幅に加筆修正したものである。
- 11 メラニンの欠乏によって引き起こされる先天的な遺伝疾患で、皮膚や体毛が白くなるという特徴がある。
- 12 本節は、塙幸枝（2015）「映画における障害表象——コミュニケーションの問題として描写される障害」を大幅に加筆修正したものである。
- 13 ここでそのすべての作品に言及することは不可能であるため、本研究では障害を扱った主要な映画を参照するにあたって、イメージ・サテライトが作成した「映画作品リスト」（2010）を参考にした。
- 14 そう考えると、「障害者表象」とは（あるいはあらゆる表象とは）、「何が描かれているか」ということよりも、「何が描かれているようにみえるか」ということにかかわる問題である。
- 15 より興味深いのは、初期の映画に登場した障害者が事故による身体の切断を描くため配置されるなど、ときに「健常者を演じる障害者」という構図を成立させていたということであ

る (Norden, 1994)。これが観客にとってトリックとしてしか作用していないのであれば、それはもはや障害者表象と呼べるものではないが、見世物小屋の人体切断マジックなどでも障害者の身体はトリックとして利用されていたという。

16 これはあくまで「現在でいうところの障害者」であり、当時の社会においてはおそらく「異質な身体」「異形の人々」といった認識のなかに置かれていたものと考えられる。

17 『エレファント・マン』が描く19世紀末という時代は障害という概念が存在する以前であるが、映画作品が制作時期における社会的認識を反映したものであることを勘案すると、当作品に描かれているのは明らかに「障害」（あるいは「病」）と指呼されるものであるといえるだろう。

18 物語の前段においてメリックは（精神的な抑圧によって）言葉を発さない存在として描かれている。興味深いのは、そのようなメリックの態度が周囲の人々に彼を理解不能な存在として捉えるだけでなく、彼の身体的な障害を「頭が弱い」と評させているということである。

19 ただし、『24時間テレビ』がチャリティーの理念を謳いながら、出演者に多額の出演料など支払っていることについては批判が集まっている。海外のチャリティー番組の場合には、出演者がボランティアで出演するほうが一般的である。

20 「テレソン」とは「テレビジョン」と「マラソン」を融合した言葉で、長時間放送されるテレビ番組のことをあらわす。『MDA ショー・オブ・ストレングス』は「レイバーデイ・テレソン」として、毎年レイバーデイにおこなわれている。

21 水島久光は、昨今のテレビ番組の視聴がかならずしも意味解釈をとまなうわけではなく、それが「笑い」「驚き」「感動」といった「感覚レベルの前意味的解釈項」によって肩代わりされうることを指摘している (水島, 2008b: 105)。そのなかでも「笑い」という要素が番組視聴において重要な位置を占めていることについては、後章で詳述する。

22 本節の一部には、塙幸枝 (2013) 「ウンベルト・エーコの笑いに関する思想の射程」を大幅に加筆修正した内容を含む。

23 エーコが笑いについて論じた複数のテキスト（「フランティ礼賛」『薔薇の名前』「喜劇的『自由』のフレーム」）を勘案すると、どのような立場から捉えるのかによって笑いが善にも悪にもなりうること、そしてそのような認識は笑いという事象を一步外側からメタ的な視点に立ってながめることによってはじめて可能になるということがみえてくる (塙, 2013)。

24 このフレームとは、『物語における読者』のなかでエーコがファン・ダイクを引用しながら述べている「知覚、言語理解、行動といった基本的認知行為を実現できるようにする〈世界〉表象」(エーコ, 1993: 124) として理解することができる (池上・唐須, 1987: 296)。

25 カルニバルにおけるフレームは、かつては期間的な制限として存在していたが、現代では空間的な制限 (たとえば特定の場所、特定の街路、テレビの画面など) として立ち現れるという (エーコ, 1987)。

26 ただし、このような指摘が考察者として俯瞰的な視点に立つことによってはじめて可能になる、ということには、やはり留意が必要である。

27 可視性が重視される見世物小屋の特性上、見世物とされていた人々の大半は身体障害者であったことが推察されるが、なかには知的障害者や精神障害者も含まれていたという (北村, 1999: 282)。

28 フーコーは精神鑑定を例にあげながら、この「正常化＝規範化の権力」を「司法的権力でも医学的権力でもない別のタイプの権力」として説明している。フーコーによれば「精神鑑定は、異常者にかかわり、ある種の正常化＝規範化の権力を介入させて、少しずつ、その固有の力と、それが医学的なものと司法的なものとに保証する接合の効果とによって、司法的権力と精神医学的な知をともに変容させ、異常なものを管理する審級」になるとされる (フーコー, 2002: 46-47)。

29 なお日本の場合には、仏教の業罰思想と因果応報思想という背景によって、障害を悪業の報いとする見方が根付いていたことがしばしば指摘されている (生瀬, 1999: 67; 長谷川, 2005: 49)。やはりそこには、因果応報としての障害を戒めとすることで人々に「正常化＝規範化」をもたらす力を認めることができる。

30 ここでの「展示される主体」とは、わかりやすくいえば「笑いの対象」として捉えることができる。

31 本節の一部には、塙幸枝 (2016) 「情報アクセシビリティの観点からみる『共生』——聴覚障害者のためのお笑いの字幕化をめぐる——」を大幅に加筆修正した内容を含む。

32 2006年12月の日本図書館協会の調査によれば、VHSへの字幕付与率は0.66パーセント(2万956タイトル中139タイトル)、DVDへの字幕付与率は7.1パーセント(1万4000タイトル中1000タイトル)にしか満たないことが指摘されている(全難聴, 2015)。

33 これらの点については、演者である伊達自身が「書き方によって字幕でオチが分かってしまう場合がある」「言い間違いが笑いにつながっている(中略)面白さを伝えるためには漢字で書くのか、それともカタカナやひらがなを使ったほうがいいのかを考える必要がある」(日本映像翻訳アカデミー)と指摘している。

34 「ちょっと わからない」というセリフは、「少しわからない部分があっても大部分はわかる」と解される可能性がある。また「いま 救急車 呼びます」というセリフは、「いま」という現在の時制にかかわる言葉と「(これから) 呼びます」という未来の時制にかかわる言葉が混在しているために違和感を生じさせる可能性がある。

35 本節では主に聴覚障害者をめぐるアクセシビリティの問題について言及してきたが、そこで明らかにされた問題点は他の障害をめぐるのアクセシビリティの状況にも通底する。たとえば、視覚障害者のためのテレビ放送におけるアクセシビリティの問題をあげることができる。地上デジタル放送ではアナログ放送に比べて視覚障害者のための副音声(音声解説)の充実が期待されるが、他方でそのチャンネル数が膨大な数になったり、操作項目が複雑化したりするにもかかわらず、操作に関する読みあげ機能が整備されていないことでそもそもテレビを見ること自体が難しくなったりするという問題が生じているという(田中, 2008)。加えて、お笑いにおける字幕付与の場合と同様に、副音声の内容的側面にかかわる問題が存在する。視覚メディアのコンテンツには非言語的なメッセージによって視聴者に何らかの意味解釈を促すようなシーンが溢れている。たとえば、沈黙自体が何かを意味しているような場合、それを「沈黙」という言葉によって言語化することが適切な解説といえるのか、あるいは、そのシーンの理解に必要な情報と不必要な情報の判断は何にもとづいてなされるのか、といった問題はその最たる例といえるだろう。全盲の落語家である桂福点は、ドラマのベッドシーンのような場面に対するテレビの副音声を笑いのネタにしなから、そのような情報の取捨選択の恣意性について問題提起をおこなっている。

36 ただし付言しておけば、笑うという行為は障害者にとっていつでも抵抗のしるしになるとはかぎらない。たとえば難聴は、しばしば「ほほえみの障害」と表現されたりするが、それはろう者のように強固なコミュニティをもつわけではない難聴者が、聴者社会のなかで生きていくための同化の手段としてほほえみを絶やすことができないからである。まさにこれは笑いのオーディエンスとしての障害者という立場とも重なる。

37 映画のなかで取りあげられるのは、アボット・コステロによる「Who's On First? (一塁手は誰?)」というジョークで、「誰(Who)」という一塁手の名前と、「何(What)」という二塁手の名前によって生じる、質問と回答の混乱がおかしみとして描写される。

38 作品中ではこれらの説明に加え、自閉症を「意思の疎通と学習能力に障害があり、感情の表現と理解ができない」と説明している。

39 レイモンドに対してチャーリーが発する「ジョーク効いてたぜ」というセリフや、レイモンドによる「『Who's On First』はおもしろい」というセリフは、ジョークにかかわるレイモンドの態度が「進歩」したことをあらわしている。ただし、これらがチャーリーの読み取りに依存するものであることには注意が必要である。

40 ここでの日本語訳については、『fctGAZETTE』No.85(2005)に掲載された宮崎寿子訳「BBC『制作者のためのガイドライン』第9章 描写」の個所を引用した。

41 その他にも笑いのパフォーマーとしての障害者の事例は、アメリカにおけるスタンダップ・コメディの世界ではしばしば見受けられる(TAMAYO, 1994)。昨今では、日本において

も障害者のお笑いを目にすることがあるが、障害者芸人の存在が一般的に認知されているものであるとはいいがたい。

42 『バリバラ』の前身番組である『きらっといきる』（1999年4月から2012年3月まで放送）では、バラエティ色は薄く、福祉番組の体裁をとっていた。

43 後述するように、この番組趣旨は2015年まで掲載されていたものであり、2016年には新たな説明に書き換えられている。ここであえて過去の趣旨説明を引用しているのは、その文言が当初の『バリバラ』の指向性を知るために有用であると判断したためである。

44 ただし、『バリバラ』においてバリアフリーがどのようなものとして捉えられているのかについては、明確な記載や発言があるわけではない。そこでの「バリアをなくす」ということの意味が暗にバリアの発生自体を自明なものみなしていることのあらわれなのか、あるいはそのような社会のあり方を明確化するための表現なのか、はたまたバリアの発生自体をなくすことを目指すものなのか、確定することは難しい。またバリアフリーという言葉は、その概念的な位置づけを汲んで選択されているということ以上に、「バリアを解消する」というフレーズが一般的に馴染みのよいものであるということも考慮に入れておく必要はあるだろう。

45 しかし厳密に言えば、ここで採用されている「マイノリティー」というカテゴリーにまったく問題がないわけではない。いかなるカテゴリーでも、その内にある多様性を後景化させる可能性をはらんでいることには注意が必要である。

46 性同一性障害が「障害」という括りで語られることについては議論の余地がある。当番組もその点については自覚的であり、番組中のナレーションが「性同一性障害の人はいわゆる障害ではないが、『バリバラ』は万次郎を歓迎」と説明したり、また万次郎自身が「たしかに障害者じゃないですよ、僕は。障害者じゃないですけど、バリアを感じてるっていう面では一緒だと思うんで」とコメントしたりしている。ただしそれでもなお、一定数の視聴者にとっては性同一性障害が「障害」として認識される可能性は残存したままであることを指摘しておく。

47 本節の議論、とりわけ『バリバラ』という番組が生まれる背景を含めた歴史的経緯については、NHKの番組制作関係者へのインタビューによって様々な示唆を得た。また本節には、NHKアーカイブス学術利用トライアルに採択された研究内容の一部を含む。

48 ただし、現在でも視聴者全体における当事者の占めるパーセンテージは決して高くないという。統計的には60代女性が多く、番組制作関係者はその理由について、当該層は介護や子育てなどに接する機会が比較的高い層であるため興味関心が高まるのではないかと指摘していた。

49 近年における局内のこうした状況については、NHKの番組制作関係者へのインタビューから情報を得た。

50 ここで参照されている放送法とは、以下の部分についてである。「第1章 総則：第1条：この法律は、次に掲げる原則に従つて、放送を公共の福祉に適合するように規律し、その健全な発達を図ることを目的とする。一：放送が国民に最大限に普及されて、その効用をもたらすことを保障すること。二：放送の不偏不党、真実及び自律を保障することによつて、放送による表現の自由を確保すること。三：放送に携わる者の職責を明らかにすることによつて、放送が健全な民主主義の発達に資するようにすること」「第15条 目的：協会は、公共の福祉のために、あまねく日本全国において受信できるように豊かで、かつ、良い放送番組による国内基幹放送を行うとともに、放送及びその受信の進歩発達に必要な業務を行い、あわせて国際放送及び協会国際衛星放送を行うことを目的とする」「第16条 法人格：協会は、前条の目的を達成するためにこの法律の規定に基づき設立される法人とする」。

51 これらの点の強調については、経営委員が開催している「キャンパス・ミーティング：視聴者のみなさまと語る会」に参加するなかでも確認された。

52 実際に、「キャンパス・ミーティング：視聴者のみなさまと語る会」における分科会のディスカッションでは、普段よく見る番組として福祉番組をあげた人はほとんどいなかった。

53 これら二つの対極的な反応と、それが誰によって示されたものであったのかということ

は、厳密に言えば傾向でしかない。当然のことであるが、この対極的な反応の間には複数のヴァリエーションが存在しうるし、健常者の視聴者間や障害者の視聴者間でも多様な反応が存在しうる。

54 付言しておけば、このような反響が制作段階における想定とは異なるものであったということは注意すべきである。制作者サイドはつねに当事者と一般視聴者の双方を意識して番組をつくっていたが、そもそもほとんどの場合に健常者の視聴者からしか反応が寄せられないという状況があったという。制作関係者によれば、それは『きらっといきる』という番組に限定的な状況ではなく、障害というテーマがしばしば健常者からは「感動的なもの」と捉えられやすいという事情が介在しているという。

55 これらの投書欄はともに番組の感想を投稿できるコーナーとして設けられている。

56 投書者の氏名は削除。

57 「感動ポルノ」については前章で言及したとおりである。また、『バリバラ』における感動ポルノ批判については、第4節で詳述する。

58 この出来事が『きらっといきる』においてどれほど大きな影響力をもつものだったのかということは、それが新聞記事や雑誌記事で『バリバラ』誕生期に話が及ぶたびに度々持ち出されるエピソードとなっていることから、明らかである。

59 本節では、2012年3月までの『きらっといきる』内における放送を「バリバラ」と表記し、2012年4月からの現在まで放送されている番組名としての『バリバラ』と区別する。

60 当該箇所は、『バリバラ』司会者の玉木幸則について語られた内容である。

61 これは番組制作関係者へのインタビュー調査をおこなう中で明らかになった。

62 本節の一部には、塙幸枝(2016)「お笑いの視聴における『(多様な)読み』は可能なか：スチュアート・ホルのエンコーディング/デコーディング理論から」を大幅に加筆修正した内容を含む。

63 このような前置きをするのは、昨今のテレビにおいては、もはや「読み」や「意味解釈」を置き去りにした「快樂」的な笑いが散見されるからである。

64 本節の一部には、塙幸枝(2014)「森村泰昌の『独裁者を笑え』におけるパロディの意図」を大幅に加筆修正した内容を含む。

65 ただし、『バリバラ』サイドがそれを批判とは異なるものとして位置づけようとしていることには注意が必要である。たとえば、2017年1月におこなわれたBPO主催の「在京局担当者との意見交換会・勉強会」におけるやりとりはそのことを端的に示している。当意見交換会の概要報告では、『バリバラ』を視聴したモニター(中高生)からの「裏番組を批判しているようだ」という意見に対して、NHKからの出席者は「そのような意図はない。かつての自分を思い、自戒の念を込めて作ったものだ」と答える一幕が記されている(BPO意見交換会, 2017)。

66 パロディにおける侵犯の限定性は、ハッチオンも言及しているとおりにカーニバルの位置づけと重なり合う。すでに前章で確認したように、バフチンによるカーニバルの理論や、エーコによる喜劇の理論によれば、そこでもたらされる「自由」とは時間的・空間的に定められた一定のフレームをとともなうものであり、そこでの違反は法や秩序の側から承認されたものであった。

67 「感動ポルノ」については、すでに第3章第4節で確認したとおりである。なお、『バリバラ』内では「感動ポルノ」を「健常者に勇気や感動を与えるための道具」と記述している。

68 番組ではその前段で、障害者と健常者それぞれに対する意識調査の結果をグラフで示している。

69 このような「認識のずれ」に対する想定は、『バリバラ』が提示する笑いの問題にもつうじるが、それについては後述する。

70 ただし近年では『24時間テレビ』のパロディとしての側面は薄れている。『FNS27時間テレビフェスティバル!』と銘打たれた2016年には、具体的なパロディとして認識でき

るような企画はほとんど盛り込まれていない。

71 そういった特徴はいまやバラエティ番組だけに特有のものではない。『逃げるは恥だが役に立つ』(TBS, 2016)、『潜入捜査アイドル・刑事ダンス』(テレビ東京, 2016)といった近年のドラマには、特定のテレビ番組やテレビ業界のルールをネタにしたパロディが散見される。テレビに習熟した視聴者であれば、そこに見慣れたテレビの風景が踏襲されることに、ある種の心地よさを覚えることができるだろう。

72 ただし、2013年には開催されていない。

73 本稿では執筆時点からもっとも近い第6回大会を分析対象とする。

74 これは iPhone の音声アシスタントシステム Siri を模したものである。

75 これらの発言は、パフォーマンスの審査に際してゲスト審査員たちが発したコメントや、パフォーマー紹介のナレーションなどに散見される。とくに前者については、いくつかの補足が必要になるだろう。第6回大会では二組(4人)のお笑い芸人がゲスト審査員を務めているが、彼らが「プロ」のお笑い芸人として各パフォーマンスに個別的な意見・評価を述べる特権を保持していることや、観客票が5点/人であるのに対して審査員票が50点/人であることから、ゲスト審査員はパフォーマンス評価に際してある程度、代理的・主導的な立場にあるといえる。

76 ウォルトンはこの前段で一つの事例——「ヘンリーは辺鄙な山奥の住人で、いま演劇の公演を観ているのだが、悪漢に捕らえられたヒロインを怖ろしい死から救うために舞台上に駆け上がる。(中略)ヘンリーはその世界で生きてはいないのだが、その人物を救うことができるのだろうか」(ウォルトン, 2016: 191)——を持ち出している。引用部の「救う」とはその事例の状況を、また「世界」とは「虚構世界/現実世界」のことを指している。

77 たとえば、若者を中心に使用されていた「ギャグセン(ギャグセンス)高い」といった表現は、コミュニケーションにおいて笑いのセンスが高いことを称賛する意味合いをもつ。しかも、そこでの「ギャグ」という言葉が冗談や洒落のような限定的なケースに留まらず、お笑いのコミュニケーションを広く実践できる能力を指すものとして適用されてきたことは興味深い。

78 本節には、NHK アーカイブス学術利用トライアルに採択された研究内容の一部を含む。

79 ここでの経験とは、複数の大学の授業において受講生らに当該するテーマを投げかけた際のやりとりを指している。

80 付言しておくのであれば、この「コミュ障」という言葉における「障害」という表現には、ディスアビリティやインペアメントといった意味合いはなく、単にコミュニケーション能力の低さを揶揄的にあらわすために「障害」という表現が用いられているにすぎない。その意味で、「コミュ障」という言葉は「コミュニケーション」がいかなるものとして捉えられているのかを示すものであると同時に、「障害」に対する人々の間違っただ認識を反映してもいる。

81 これは笑いをともなう逸脱性が一見すると秩序を破壊するようにみえて、それが逸脱をとおして秩序が何たるかを知らしめるという点では、かえって秩序を強化してしまうという構造とよく似ている。

82 当然のことながら、このコミュニケーションの困難さはスペクトラムにおける位置の違いによって差異をもつ。

83 『きらっといきる』の概要については第4章第2節を参照のこと。

84 当放送に登場する個人名については「主人公」(番組においてそのように位置づけられている)や「友人」などの表記に書き換えた。

85 ここではテロップを参考に話されている内容を表記上このように記載したが、重い言語障害のある先生の発話部分は実際には明瞭に発音されているわけではない。

参考文献

- 新井孝昭 (2000) 『『言語エリート主義』を問う：『ろう文化宣言』批判を通して』現代思想編集部編『ろう文化』青土社、64-68。
- アリストテレス (1997) 『詩学』松本仁助・岡道男訳、岩波書店。
- アンリオ, J. (1974) 『遊び』佐藤信夫訳、白水社。
- 池田理知子 (2015) 『日常から考えるコミュニケーション学：メディアを通して学ぶ』ナカニシヤ出版
- 石川准 (2002) 「ディスアビリティの削減、インペアメントの変換」石川准・倉本智明編『障害学の主張』明石書店、17-46。
- 石川准 (2004) 『見えないものと見えるもの：社交とアシストの障害学』医学書院。
- 板場良久 (2011) 「本当に伝え合えているのか」板場良久・池田理知子編『よくわかるコミュニケーション学』ミネルヴァ書房、6-7。
- 井山弘幸 (2005) 『お笑い進化論』青弓社。
- イメージ・サテライト (2010) 「映画作品リスト」『ノーマライゼーション：障害者の福祉』第30巻第5号、30-43。
- 入谷仙介・林瓢介 (1975) 『音から隔てられて——難聴者の声』岩波書店。
- 入不二基義 (2009) 『足の裏に影はあるか？ないか？：哲学随想』朝日出版社。
- 岩田正美 (2013) 「どこまでどのように福祉がかかわるか」岩田正美・上野谷加代子・藤村正之著『社会福祉入門 (改訂版)』有斐閣、95-121。
- 岩淵功一 (2010) 「多文化社会・日本における〈文化〉の問い」岩淵功一編『多文化社会の〈文化〉を問う：共生／コミュニティ／メディア』青弓社、9-34。
- ウィルコックス, S.編 (2001) 『アメリカのろう文化』鈴木清史・酒井信雄・太田憲男訳、明石書店。
- 上農正剛 (2000) 「ろう・中途失聴・難聴：その差異と基本的問題」現代思想編集部編『ろう文化』青土社、52-57。
- ウェルズフォード, E. (1979) 『道化』内藤健二訳、晶文社。
- ヴェルドン, J. (2002) 『笑いの中世史』池上俊一監修・吉田春美訳、原書房。
- ウォルトン, K. (2016) 『フィクションとは何か：ごっこ遊びと芸術』田中均訳、名古屋大学出版会。
- 鵜飼正樹・北村皆雄・上島敏昭編著 (1999) 『見世物小屋の文化誌』新宿書房。
- 内野博子 (2009) 「アンドレ・バザンからケンドール・ウォルトンへ：写真的リアリズムの系譜」青弓社編集部編『写真空間3：特集レクチャー写真論！』青弓社、33-46。
- エーコ, U. (1984) 「偶然と筋：テレビ経験と美学」『開かれた作品』篠原資明・和田忠彦訳、青土社、233-266。
- エーコ, U. (1987) 「喜劇的『自由』のフレーム」『カーニバル！』池上嘉彦・唐須教光訳、岩波書店、3-23。

- エーコ, U. (2008) 「失われた透明性」西兼志訳、水島久光・西兼志編著『窓あるいは鏡：ネオTV 的日常生活批判』慶応義塾大学出版会、1-22。
- エリアス, N. (1977a) 『文明化の過程 (上)』法政大学出版局。
- エリアス, N. (1977b) 『文明化の過程 (下)』法政大学出版局。
- 遠藤英樹 (2016) 「ヒトとモノのハイブリッドなネットワーク——『ゆるキャラ』を事例に」松本健太郎編『理論で読むメディア文化：「今」を理解するためのリテラシー』新曜社、pp.227-243。
- 大浦康介編 (2013) 『フィクション論への誘い：文学・歴史・遊び・人間』世界思想社。
- 太田省一 (2002) 『社会は笑う：ボケとツッコミの人間関係』青弓社。
- 荻上チキ (2009) 『社会的な身体：振る舞い・運動・お笑い・ゲーム』講談社。
- 大棟耕介 (2007) 『ホスピタルクラウン：病院に笑いを届ける道化師』サンクチュアリ出版。
- 岡村正史 (1991) 「トンプソン論文に関する二、三の考察」岡村正史編『日本プロレス学宣言』現代書館。
- 小澤温 (2009) 「障害者基本法：その意義と課題」小澤温編『よくわかる障害者福祉 (第4版)』ミネルヴァ書房、182-183。
- オースティン, J. L. (1978) 『言語と行為』坂本百大訳、大修館書店。
- オリバー, M. (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、明石書店。
- オリバー, M.・サーペイ, B. (2010) 『障害学にもとづくソーシャルワーク：障害の社会モデル』野中猛監訳・河口尚子訳、金剛出版。
- カイヨワ, R. (1990) 『遊びと人間』多田道太郎・塚崎幹夫訳、講談社。
- 門部昌志 (2006) 「『透明なコミュニケーション』をこえて」『県立長崎シーボルト大学国際情報学部紀要7』115-129。
- 河東田博 (2009) 『ノーマライゼーション原理とは何か：人権と共生の原理の探究』現代書館。
- 川内美彦 (2001) 『ユニバーサル・デザイン：バリアフリーへの問いかけ』学芸出版社。
- 川内美彦 (2006) 「ユニバーサル・デザインについて」村田純一編『共生のための技術哲学：「ユニバーサルデザイン」という思想』未来社、96-109。
- 川越敏司・川島聡・星加良司編著 (2013) 『障害学のリハビリテーション——障害の社会モデルその射程と限界』生活書院。
- 関西手話カレッジ編著 (2009) 『ろう者のトリセツ聴者のトリセツ：ろう者と聴者の言葉のズレ』星湖舎。
- 菊池夏野 (2013) 「障害学とジェンダー論と」川越敏司・川島聡・星加良司編著『障害学のリハビリテーション——障害の社会モデルその射程と限界』生活書院、41-51。
- 北田暁大 (2005) 『嗤う日本の「ナショナリズム」』日本放送出版協会。
- 北村皆雄 (1999) 「見世物小屋：旅の芸人 人間ポンプ一座」鶴飼正樹・北村皆雄・上島敏昭編著『見世物小屋の文化誌』新宿書房、282-323。
- 木原英逸 (2006) 「社会批判としてのユニバーサルデザイン：または福祉社会のための科学技術批判について」村田純一編『共生のための技術哲学：「ユニバーサルデザイン」という思

- 想』未來社、110-123。
- 木村晴美・市田泰弘（2000）「ろう文化宣言：言語的少数者としてのろう者（再録）」現代思想編集部編『ろう文化』青土社、8-17。
- 久保哲司（1998）「訳者あとがき」ベンヤミン，W.著『図説写真小史』筑摩書房、258-272。
- 栗原彬（1997）「共生ということ」栗原彬編「講座 差別の社会学：第4巻 共生の方へ」弘文堂、11-27。
- クルティエヌ，J-J.（2010）「異常な身体：奇形の文化史と文化人類学」三浦直希訳、クルティエヌ，J-J.編『身体の歴史Ⅲ：20世紀 まなざしの変容』藤原書店、243-308。
- 鴻上尚史（2009）『「空気」と「世間」』講談社。
- ゴッフマン，E.（1974）『行為と演技：日常生活における自己呈示』石黒毅訳、誠信書房。
- ゴッフマン，E.（2002）『儀礼としての相互行為（新訳版）』浅野敏夫訳、法政大学出版局。
- 後藤吉彦（2007）『身体の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』生活書院。
- 小林直毅（2007）「日本におけるテレビ分析の試みと課題」日本記号学会編『テレビジョン解体』慶応義塾大学出版会、45-53。
- サックス，H.（1987）「ホットロッダー：革命的カテゴリー」山田富秋・好井裕明・山崎敬一編訳『エスノメソドロジー：社会学的思考の解体』せりか書房、19-37。
- サックス，H.（1990）「会話データの利用法：会話分析事始め」北澤裕・西阪仰訳、サーサス，G.・ガーフィンケル，H.・サックス，H.・シェグロフ，E.『日常性の解剖学：知の会話』マルジュ社、93-173。
- 定藤丈弘（1996）「序章 障害者福祉の基本的思想」定藤丈弘・佐藤久夫・北野誠一編『現代の障害者福祉』有斐閣、1-28。
- 佐藤久夫（2010）「障害者福祉の国際的動向：『みんなのための1つの社会』をめざして」佐藤久夫・小澤温編『障害者福祉の世界（第4版）』有斐閣、209-251。
- ザンダー，A.編（1991）山口知三訳『アウグスト・ザンダー20世紀の人間たち：肖像写真集：1892-1952』リプロポート。
- 椎名達人（2006）『エンコーディング／デコーディング』論の理論的背景及び批判的潜在力の所在』『マス・コミュニケーション研究』第68号、115-130。
- 塩原良和（2010）『「連帯としての多文化共生」は可能か？』岩淵功一編『多文化社会の〈文化〉を問う：共生／コミュニティ／メディア』青弓社、63-85。
- 澁谷智子（2009）『コードの世界：手話の文化と声の文化』医学書院。
- シュエブカ，S.（2006）『ケアリングクラウン1 病院編』高田佳子訳、晩成出版。
- 鈴村和成（1993）「ダイアン・アーバス：人間のサイズと数をめぐる考察』『ユリイカ：詩と批評』vol.25-10：158-168
- 杉野昭博（2007）『障害学：理論形成と射程』東京大学出版会。
- スティグレール，B.（2006）『象徴の貧困：1. ハイパーインダストリアル時代』メランベルジェ，G.他訳、新評論。
- 関川芳孝（2002）「情報アクセスの権利と政策」河野正輝・関川芳孝編『講座 障害をもつ人の

人権①』有斐閣、158-168。

全日本難聴者・中途失聴者団体連合（2011）「日本の文化芸術のバリアフリー化要望」。

全日本ろうあ連盟（2011）「聴覚障害者の情報アクセスに関するガイドライン」。

ソントグ, S. (1979) 近藤耕人訳『写真論』晶文社。

高部雨市（1990）『異端の笑国』現代書館。

竹中均（2008）『自閉症の障害学：もう一つのコミュニケーション論』世界思想社。

竹中均（2016）『自閉症とラノベの社会学』晃洋書房。

ターナー, G. (2003) 『カルチュラル・スタディーズ入門：理論と英国での発展』溝上由紀・毛利嘉孝・鶴本花織・大熊高明・成美弘至・野村明宏・金智子訳、作品社。

田中大祐（2008）『空気を読む力：急場を凌ぐコミュニケーションの極意』アスキー。

田中徹二（2008）「一人で操作できないデジタルテレビ：視覚障害の立場から」『ノーマライゼーション：障害者の福祉』第28巻。

ダノン=ボワロー, L. (2007) 『子どものコミュニケーション障害』加藤義信・井川真由美訳、白水社。

近森高明（2010）「テレビ的『お笑い』の現在」遠藤知巳『フラット・カルチャー：現代日本の社会学』せりか書房、284-291。

塚原史（1999）「アウグスト・ザンダーとベンヤミン」『国文学：解釈と教材の研究』vol.44-10：41-45。

鶴見俊輔（1999）『限界芸術論』筑摩書房。

デーブリン, A. (1998) 久保哲司訳「顔、映像、それらの真実について」ベンヤミン, W.著『図説写真小史』筑摩書房、209-235。

土井隆義（2008）『友だち地獄：「空気を読む」世代のサバイバル』筑摩書房。

トンプソン, L. (1991) 「プロレスのフレーム分析」岡村正史編『日本プロレス学宣言』現代書館。

中邑賢龍・福島智編著（2012）『バリアフリー・コンフリクト：争われる身体と共生のゆくえ』東京大学出版会。

生瀬克己（1999）「見世物芸と障害者：『見られる』存在と「見せる」存在をめぐって」鶴飼正樹・北村皆雄・上島敏昭編著『見世物小屋の文化誌』新宿書房、62-81。

生瀬克己（2010）『共生社会の実現と障害者：二一世紀を生きる障害者のために』明石書店。

西倉実季（2010）「『異形』から『美』へ：ポジティブ・エクスポージャーの試み」倉本智明編『手招くフリーク：文化と表現の障害学』生活書院、77-101。

西倉実季（2011）「顔の異形は『障害』である——障害差別禁止法の制定に向けて」松井彰彦・川島聡・長瀬修編著『障害を問い直す』東洋経済新報社、25-54。

二通論（2011）『映画で学ぶ特別支援教育』全国障害者問題研究会出版部。

日本放送協会放送倫理委員会（2015）『放送ガイドライン』日本放送協会。

バザン, A. (1970) 『映画とは何かⅡ：映像言語の問題』美術出版社。

長谷川潮（2005）『児童文学のなかの障害者』ぶどう社。

バトラー, J. (1995) 『パフォーマティヴ・アクトとジェンダーの構成：現象学とフェミニズム

- 理論』吉川純子訳『シアターアーツ』第3号、58-73。
- バトラー, J. (1999)『ジェンダートラブル：フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社。
- バブコック, B. A. (1984)『さかさまの世界：芸術と社会における象徴的逆転』岩崎宗治・井上兼行訳、岩波書店。
- バフチン, M. (2007)『「フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネサンスの民衆文化」他』杉里直人訳、水声社。
- バルト, R. (1985) 花輪光訳『明るい部屋：写真についての覚書』みすず書房
- バルト, R. (1984) 沢崎浩平訳『第三の意味：映像と演劇と音楽と』みすず書房。
- 塙幸枝 (2013)「ウンベルト・エーコの笑いに関する思想の射程」『二松学舎人文論叢』第90輯、181-202。
- 塙幸枝 (2014)「森村泰昌の『独裁者を笑え』におけるパロディの意図」『二松学舎人文論叢』第92輯、149-173。
- 塙幸枝 (2015)「映画における障害表象——コミュニケーションの問題として描写される障害」『日本コミュニケーション研究』第43巻第2号、109-124。
- 塙幸枝 (2016a)「情報アクセシビリティの観点からみる『共生』——聴覚障害者のためのお笑いの字幕化をめぐる——」『日本コミュニケーション研究』第44巻第2号、151-164。
- 塙幸枝 (2016b)「『ユニークで普通な身体』の意味——写真における障害者表象をめぐる——」『年報カルチュラル・スタディーズ』Vol.4、207-22。
- 塙幸枝 (2016c)「お笑いの視聴における「(多様な)読み」は可能なのか：ホールのエンコーディング／デコーディング理論から」松本健太郎編『理論で読むメディア文化：「今」を理解するためのリテラシー』新曜社、pp.211-226。
- 塙幸枝 (2016d)「ショッピングモールにおける記号としてのユニバーサルデザイン——『すべての人々』をめぐる同化と異化の装置』井尻昭夫・江藤茂博・大崎紘一・松本健太郎編著『ショッピングモールと地域——地域社会と現代文化』ナカニシヤ出版、124-136。
- 塙幸枝 (2016e)「『障害』の表象」池田理知子・五十嵐紀子編著『よくわかるヘルスコミュニケーション』94-95。
- ビエンヴニュ, M. J. (2000)「デフ・ユーモア」鵜野ひろ子訳、現代思想編集部編『ろう文化』青土社、195-199。
- 日比野和雅 (2014)「笑いが縮める距離」NHK バリバラ制作班編・河崎芽衣漫画『「すべらないバリアフリー」のススメ！！：マンガでわかる障害者のホンネ』竹書房、4-5。
- フィッシャー＝リヒテ, E. (2009)『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳、論創社。
- 福島智 (2011)「盲ろう者と障害学」松井彰彦・川島聡・長瀬修編『障害を問い直す』東洋経済新報社、398-399。
- フーコー, M. (2002)『コレージュ・ド・フランス講義：1974-1975年度 異常者たち』慎改康之訳、筑摩書房。
- 藤田真文 (2010)「中間項としての『受容/読解すること』の再考察に向けて」『社会志林』第56巻第4号、177-192。

- 藤村正之 (2013) 「福祉と共生への新たな視点」岩田正美・上野谷加代子・藤村正之著『社会福祉入門 (改訂版)』有斐閣、221-243。
- フルッサー, V. (1999) 深川雅文訳『写真の哲学のために：テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』勁草書房。
- ベイトソン, G. (2000) 『精神の生態学』佐藤良明訳、新思索社。
- ベルクソン, H. (2006) 『笑い』林達夫訳、岩波書店。
- ホーキング青山 (1999) 『笑え！五体不満足』星雲社。
- 堀正嗣 (2012) 『共生の障害学：排除と隔離を超えて』明石書店。
- 堀正嗣 (1992) 「教育におけるノーマライゼーションの可能性」ノーマライゼーション研究会編『ノーマライゼーション研究1992年年報』58-78。
- 前川修 (2009) 「アラン・セクーラの写真論：写真を逆撫ですること」青弓社編集部編『写真空間3：特集レクチャー写真論！』青弓社、101-113。
- マキアーネル, D. (2012) 『ザ・ツーリスト：高度近代社会の構造分析』安村克己他訳、学文社。
- 松井彰彦 (2011) 「社会の中の障害者：なぜ、『障害』を問い直さなければならないのか？」松井彰彦・川島聡・長瀬修編著『障がいを問い直す』東洋経済新報社、1-24。
- 松本健太郎 (2007) 「写真：モノを透かしみる機械の眼」『知のリテラシー 文化』ナカニシヤ出版、109-130。
- 松本健太郎 (2014) 『ロラン・バルトにとって写真とは何か』ナカニシヤ出版。
- 三浦雅士 (1994) 『身体の零度』講談社。
- 水島久光 (2008a) 『テレビジョン・クライシス：視聴率・デジタル化・公共圏』せりか書房。
- 水島久光 (2008b) 「バラエティと空間の地層」水島久光・西兼志編著『窓あるいは鏡：ネオTV的日常生活批判』慶応義塾大学出版会、66-109。
- 水島久光・西兼志 (2008) 「日常生活空間とテレビを媒介する理論」水島久光・西兼志編著『窓あるいは鏡：ネオTV的日常生活批判』慶応義塾大学出版会、36-64。
- 宮崎寿子訳 (2005) 「BBC『制作者のためのガイドライン』」『fctGAZETTE』No.85。
- 村田純一 (2006a) 「共生のための技術哲学」村田純一編『共生のための技術哲学：「ユニバーサルデザイン」という思想』未来社、15-28。
- 村田純一 (2006b) 「ユニバーサルデザインの射程」村田純一編『共生のための技術哲学：「ユニバーサルデザイン」という思想』未来社、207-216。
- 本杉省三 (2015) 『劇場空間の源流』鹿島出版会。
- モーレー, D. (2001) 「テレビジョン、オーディエンス、カルチュラル・スタディーズ」成実弘至訳、吉見俊哉編『メディア・スタディーズ』せりか書房、158-202。
- 師茂樹 (2013) 「プロレス、あるいは虚実の間」大浦康介編『フィクション論への誘い：文学・歴史・遊び・人間』世界思想社。
- 柳下毅一郎 (2003) 『興行師たちの映画史：エクスプロイテーション・フィルム全史』青土社。
- 矢吹康夫 (2010) 「アルビノ萌えの『後ろめたさ』からの逃走」倉本智明編『手招くフリーク：文化と表現の障害学』生活書院、44-76。
- 山口誠 (2001) 「メディア (オーディエンス)」吉見俊哉編『カルチュラル・スタディーズ』講

談社、52-92。

好井裕明 (2002) 「障害者を嫌がり、嫌い、恐れるということ」石川准・蔵元智明編著『障害学の主張』明石書店、89-117。

好井裕明 (2011) 「排除と差別の社会学を考える基本をめぐって」好井裕明編『排除と差別の社会学』有斐閣、3-22。

四方田犬彦 (2006) 「みずからなった盲目」齊藤綾子編『映画と身体／性』森話社、197-219。

米山リサ (2002) 「娯楽・ユーモア・近代：『モダン漫才』の笑い」と暴力」小森陽一編『岩波講座近代日本の文化史6：拡大するモダニティ：1920-30年代 2』岩波書店、147-181。

ラザフォード, S.D. (2001) 「〈ろう〉者には面白くても、聴者には面白くない」ウィルコックス, S. 編、鈴木清史・酒井信雄・太田憲男訳『アメリカのろう文化』明石書店、103-133。

ロジエ, P.(1993) 堀江敏幸訳「ルポルタージュのリアリズム」『ユリイカ：詩と批評』vol.25-10、90-107。

鷲田清一 (1993) 「垂直に下りる：ダイアン・アーバスと《他者の肖像》」『ユリイカ：詩と批評』vol.25-10、78-83。

渡辺克典 (2010) 「障害者運動の歴史と隘路」藤木秀朗・坪井秀人編『反乱する若者たち：1960年代の以降の運動・文化』日本近現代文化研究センター、97-101。

渡辺守章 (1990) 『演劇とは何か』講談社。

TAMAYO (1994) 『コメディ+LOVE：TAMAYO 的差別の乗り越え方』解放出版社。

WHO (2002) WHO『国際障害分類第2版：生活機能と障害の国際分類ベータ2案完全版』、WHO 国際障害分類日本協力センター。

朝日新聞 2009年5月13日

朝日新聞 2008年11月30日

京都新聞 2009年7月7日

読売新聞 2008年11月30日

Brunsdon, C. & Morley, D. (1978). *Everyday Television: Nationwide*, British Film Institute.

Crow, L. (1992). *Renewing the Social Model of Disability*. Coalition, July, 5-9.

Crow, L. (1996). "Including All our Lives: Renewing the Social Model of Disability", Morris, J. ed., *Encounters with Strangers: Feminism and Disability*, Women's Press, 206-226.

Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard University Press.

Guidotti, R. (1998). "Redefining Beauty", *Life*, 1998 (6): 65-69.

Hall, S. (1980). "Encoding/Decoding", *Culture, Media, Language*, Routledge: 128-138.

Hahn, H. (1985). "Disability Policy and the Problem of Discrimination", *American Behavioral Scientist*, 28(3): 293-318.

Israel, M., Doon Arbus (Eds.) & Diane Arbus (2012). *Diane Arbus.: An Aperture Monograph: Fortieth Anniversary Edition*. Aperture.

Morley, D. (1980). *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*, British Film Institute.

- Morris, J. (1991). *Pride Against Prejudice: Transforming Attitudes to Disability*. London: Women's Press.
- Norden, M. F. (1994). *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Oliver, M. (1983). *Social Work with Disabled People*. London: Macmillan.
- Oliver, M. (1996). *Understanding Disability: From Theory to Practice*, London : Macmillan
- Roy, Archie W.N., Robin Mackenzie Spinks (Eds.) & Rick Guidotti (2005). *Real Lives: Personal and Photographic Perspectives on Albinism*, London: Albinism Fellowship.
- Sekula, A. (1984). "Photography against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983", The Steichen, Edward & Sandburg, Carl (Eds.) (1955). *The Family of Man*, New York: Museum of Modern Art.
- Shakespeare, T. & Watson, N. (1997) . "Defending the Social Model," *Disability & Society*, vol. 12, no. 2, 293-300.
- Silverstone, R. and Morley, D. (1990). "Domestic Communication – Technologies and Meanings", *Media, Culture and Society*, (12): 31-55.
- Stone, S. D. (1995). "The Myth of Bodily perfection", *Disability & Society*, vol.10 (4): 413-424.
- UPIAS (1976). *Fundamental Principles of Disability*, Union of the Physically Impaired Against Segregation.
- Walton, K. L. (2008). *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford University Press.
- Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*, Fontana.
- Woodburn, D. & Kopic, K. (2016). *The Ruderman White Paper: Employment of Actors with Disabilities in Television*, Ruderman Family Foundation.
- Zola, I. K. (1982). *Missing Pieces: A Chronicle of Living with a Disability*. Philadelphia: Temple University Press.

参考 URL

- 外務省「障害者の権利に関する条約」 <http://www.mofa.go.jp/mofaj/files/000018093.pdf> (2015/01/28)。
- 経済産業省「高齢者・障害者に配慮した規格の開発・普及促進について」 <http://www.meti.go.jp/policy/economy/hyojun/koreisha.html> (2015/08/13)。
- 厚生労働省「『国際生活機能分類——国際障害分類改訂版——』（日本語版）」 <http://www.mhlw.go.jp/houdou/2002/08/h0805-1.html> (2016/11/4)。
- 国土交通省「高齢者、障害者等の移動等の円滑化の促進に関する法律」 <http://www.mlit.go.jp/jutakukentiku/build/barrier-free.files/01houritu.pdf> (2015/08/13)
- 障害保健福祉研究情報システム「知的障害者に向けたアクセシブル・ライティングガイドライン」 <http://www.dinf.ne.jp/doc/japanese/access/easy/mencap/> (2015/01/28)。
- 全難聴「日本の文化芸術のバリアフリー化要望」 <http://www.zennancho.or.jp/special/culture20110715.html> (2015/01/28)。
- テレビ東京「どうして笑っていたんですか？」 <http://www.TV-tokyo.co.jp/official/doushite/>

(2015/01/14)。

内閣府「障害者基本法」 <http://www8.cao.go.jp/shougai/suishin/kihonhou/s45-84.html>

(2015/01/28)。

内閣府「障害者施策」 <http://www8.cao.go.jp/shougai/> (2015/01/28)。

日本映像翻訳アカデミー「『聴覚障害者向け字幕をつけるチャレンジはカッコいい』：サンドウィッチマン・伊達みきおさん独占インタビュー」 <http://jvtacademy.com/news/?id=820>

(2015/01/28)。

フジテレビ「アウト×デラックス」 <http://www.fujiTV.co.jp/outdx/index.html> (2015/01/14)。

前田拓也「『感動』するわたしたち——『24時間テレビ』と『感動ポルノ』批判をめぐって」 <http://synodos.jp/info/17888> (2016/09/14)。

読売テレビ「24時間テレビの意義と目的」 http://www.yTV.co.jp/24h/igi_mokuteki.html (2016/11/4)。

BPO「在京局担当者との意見交換会・勉強会概要」 <https://www.bpo.gr.jp/?p=8957> (2017/08/26)。

NHK オンライン「放送法と公共放送」 <https://www.NHK.or.jp/info/about/intro/broadcast-law.html> (2017/08/26)。

NHK きらっといきる「『きらっといきる』について」

<https://web.archive.org/web/20111229224211/http://www.NHK.or.jp:80/kira/introduction/index.html> (2017/08/26)。

NHK きらっといきる「『きらっと』のやくそく」

<https://web.archive.org/web/20111229224432/http://www.NHK.or.jp:80/kira/introduction/promise.html> (2017/08/26)。

NHK 福祉ポータル・ハートネット「ろうを生きる難聴を生きる：手話漫才『ふ〜&み〜企画』」 <http://www.NHK.or.jp/heart-net/rounan/backnumber/2014/04/0406.html> (2015/01/28)。

NHK バリバラ「バリバラとは」 <https://www6.NHK.or.jp/baribara/> (2015/05/11)。

TOKYO GOOD MUSEUM「1,000人が一緒に楽しむ映画館」

<http://goodmanners.tokyo/museum/september-8-2017/> (2017/09/11)。

BBC. Producers' Guidelines. <http://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/guidelines> (2017/08/19)。

Positive Exposure. *About the Program*. <http://positiveexposure.org/about-the-program-2/> (2015/10/18)。

TED.com. *Talk Video: Stella Young: I ' m not your inspiration, thank you very much*. http://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much (2015/03/16)。

The Center for Universal Design. *About UD*.

http://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_ud/about_ud.htm (2015/08/13)。

参考 DVD

サンドウィッチマン (2013)『サンドウィッチマン ライブツアー2012』エイベックス・マーケティング。

- ジーフ, H. (2007) 『ドリーム・チーム』ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン。
- ブラウスタイン, B. (2008) 『リンガー！替え玉 選手権』20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン。
- ホルツェマー, R. (2005) 『アウグスト・ザンダー』IMAGICA。
- リンチ, D. (2002) 『エレファント・マン』パイオニアLDC。
- レヴィンソン, B. (2001) 『レインマン』20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン。