

劇における narrative の 2 重性・ 演示と〈語り〉・信頼できない語り(手)

——岩井秀人『ある女』を例として——

山下 純 照

0. はじめに

2000年代それもとりわけ2010年以降、にわかに顕著になってきている日本現代戯曲の一つの傾向がある。それは対話形式と並んで何らかの〈語り〉が多用されているということである。もっともこのことは海外の現代演劇の同様の傾向と同期している。本論文は1つの日本現代演劇作品を例に取るものの「日本演劇史」の枠組みの中で論じるわけではなく、むしろグローバルな現代演劇研究とナラトロジー研究が交差する一環として日本の事例を扱うものである。作品とは岩井秀人の『ある女』であり、問題となるのは語り手人物の信頼できない語りという現象である。この問題を位置づけるのに適した文脈は narrative の理論すなわちナラトロジーであるが、従来小説を対象として生成展開してきたこの理論が劇を対象とすること自体の正当化の手続きが必要であり、本論文前半はそれに費やされる¹⁾。その際、後述する narrative の本質的な2重性が出発点となる。本論文ではこの2重性を演示と〈語り〉という独自の概念対で表現する。先行研究では mimetic narrativity/ diegetic narrativity という概念対が提案されているが、演示と〈語り〉はそれと類縁的ではありながらも一致はしない。

まずは暫定的な〈語り〉の定義を試みよう。狭義の語りを、語り手人物が登場して語る²⁾ 行為およびそれに対応するテキスト部分として定義しよう。しかしながら本論文で扱うのはそのような狭義の語りにとどまるものではない。広義のそれについて論者は既に山下(2020)において「舞台の「語り」」の呼称のもとに論じた。「舞台の「語り」」とは

チャード・アクゼルが「組織と配置 (organization and arrangement)」(Aczel 1998, 492)と呼ぶような、ある種の劇構造や場の配置と転換の特質を指し、それらが、観客³⁾が物語構造を理解するための暗黙のメッセージになっているということの意味する⁴⁾。本論文で付け加えるなら、構造特質を具体的に示す手段として、字幕の投影や特別な照明や音響などで観客に働きかけをすることが考えられるため、その旨を記すト書きも「舞台の「語り」」に入れるべきだろう。山下 (2020) では狭義の語りと「舞台の「語り」」とを併せて〈語り〉と記すことにした。本論文でもそれを踏襲する。

他方、そもそも〈語り〉を何らかの注目すべき現象として考えるにはそれと対比的な、いわば普通の劇の側面を特定しなければならない。これを演示と呼び、暫定的に次のように定義する。演示とは、登場人物間の対話ないし会話 (以下、対話と略す) と身体行動によって物語を演出する表現であり、それに対応するテキスト部分のことである。テキスト上は、演示は物語を再現するような対話の台詞とそれを補助するト書き部分からなる。これがナレーションとも、また「舞台の「語り」」ともひとまず対比的であることは了解されるだろう⁵⁾。ここまでが山下 (2020) でおこなった整理とほぼ同じである。ただし同論文ではト書きについては触れず、上演とテキストの区別についても考慮しなかったため、ここではその点を考慮に加えた定義になっている⁶⁾。

次に両概念の検討を通じて若干の修正を行いつつ、両者は概念として対比的ではあっても対象としては相互に関連して物語を構築するという指摘をしよう。

1. 演示と〈語り〉の理論に向けて——両者の関係性

1-1. 〈語り〉は演示を構造化する

1-1-1. 演示ユニットの定義、および〈語り〉によるその連結

単一の場の中の、時空間的に飛躍⁷⁾を含まない、切れ目のない行為の連続を考え、それに対応する対話と身体表現をここで新たに演示ユニットとして名指すことにしたい。演示ユニットとは、それを上演した場合に虚構としての物語の時空間と舞台上の上演の時空間が一致し得よう

な構成単位である（もちろん演出上意図的に極めて緩慢に動いたり発話したりすれば、両者を乖離させることは可能であるが）。演示ユニットがそのまま延伸して劇行動全体になることは普通はない（それはワンショットで撮影された映画のようなものだ）。むしろ相互に不連続に、すなわち時間的な飛躍を含みつつ連結された数多くの演示ユニットの集合体が劇行動全体＝物語を構成する。その際演示ユニット相互のつながり目そのものは演示ではない。つながり目は演じ出される対象ではなく、何らかの目配せ、記号、約束事の類いとして伝えられ、あるいはナレーションとして語られて、観客はそれを基に演示ユニットが相互にどのように繋がっているのかを理解する。従ってつながり目はむしろ〈語り〉に位置づけられる。

〈語り〉をつなぎ目として相互に連結した複数の演示ユニットの集合が、「はじめに」で暫定的に演示と呼んだものの実態である。いわば関節としての〈語り〉を内包して構成された演示ユニットの集合体という意味で、今後も演示という概念を使用することにする。

実際は、そのようなつながり目ないし関節としての〈語り〉は、古典劇や近代劇では歴史的な様式の一部として約束事化されている。シェイクスピア劇や近代劇で場と場のつながり目、幕と幕のつながり目の存在を観客は——休憩時間という形を取らない限り——まず意識することはないだろう。そこにあるト書きは（先述のように、場の転換や幕割りを示す言葉もト書きに含めている）いわば透明化されている。それに対し岩井秀人の戯曲のような作品ではいまだ約束事化されていないつながり目が用いられていて、その斬新さが問題を投げかけることになる。既に山下（2020）で、そのような〈語り〉による演示ユニット相互の連結という現象を扱った⁸⁾。

1-1-2. 〈語り〉による演示ユニット内部の分節化

次に、ある種の内面的な台詞が演示ユニットの内部に存在することに注意したい。その前に1つだけ整理しておく、語り手人物が観客のために物語の前説（物語の部分的な再現があらかじめなされる）や振り返り、あるいは注釈や解説の台詞を述べるのが通常のナレーションであるが、登場人物の内面の吐露的な独白（小説における内的モノローグに当たる）も——これは実際に発話される独り言とは異なり物語

の現実としてはなされない発話である——特殊なナレーションとして位置づけられる。通常の内レーションは観客を聞き手としており、独白は自分自身を聞き手とする発話であるが、どちらもその発話は物語世界の現実には属さず、その外側のコミュニケーションとして観客に届けられるという意味で、本論文では両方を併せてナレーションとする。これに対し、物語世界内で実際に発話される独り言は、行為の再現の一種であるからナレーションには入れない。

注目に値するのが、佐々木健一『せりふの構造』で指摘されているように、まとまった長さを持つ台詞がナレーション（モノローグ）に近い機能を果たすという点だろう⁹⁾。使者の報告（エウリピデス『メディア』終盤のそれ）や、演説ないし演説調の台詞（チェーホフ『桜の園』第2幕トロフィーモフのそれ）などはナレーション的性格を帯びているが、形式的には対話の一部である。ベケット『ゴドーを待ちながら』のラッキーの支離滅裂な「演説」も、物語世界内の発話行為であることに違いはなく、やはり形式上はナレーションには入らない。

『メディア』の使者の報告について考えると、その内容は別の場所で行った決定的な惨事の再現であって、主人公メディアの仕掛けた行為の結果であるとともに彼女のさらなる行動に繋がっていくことに鑑みれば、物語の構築に組み込まれた発話だと言える。劇的物語の根源的なモデルとも言えるソポクレスの『オイディプス王』にして既にそうであったように、過去の真相が登場人物の内レーション的な台詞（イオカステの回想および隣国からの使者の証言）によって人々にもたらされ、そうしたことがバネになってplotが成立する。それらの語りの発話がなされる前後では流れが変わるのであり、よってそれらは演示ユニットの内部で分節化の機能を果たしている。

それに対してラッキーやトロフィーモフの「演説」は、それによってplotに何らかの弾みが与えられるような機能を果しているのではなく（そもそも『ゴドー』の場合因果関係に基づく出来事の継起という意味でのplotはなく、出来事の単なる継起としてのstoryだけがある）、むしろ物語の主題についての思考（言語そのものの問題化であるとか、労働や進歩についての思考）を観客に促す。観客はこれらのナレーション的な長台詞の後では、そうした主題のパースペクティブから舞台を見つめることになる。よってこの場合もナレーション的な長台詞は観客との

関連で演示ユニットを分節化する。

1-1-1. で述べたような演示ユニット相互の接続の〈語り〉が、演示ユニットをその外側で別の演示ユニットとつなぐ機能を果たしていたのに対し、形式的には対話の一部であるナレーション的な長台詞は、演示ユニットをその内側で分節化することがわかった。後者はナレーションならざる〈語り〉すなわちわれわれの分類では「舞台の「語り」」に位置づけてよいだろう。まとめて言えば、〈語り〉はいずれにしても演示を構造化する機能を果たしている。

1-2. 演示とナレーションの融合

ナレーションとは、語り手人物が登場して語ることであった。その際語る行為をどれほど発話だけでおこなうのか、それともどれほど身体表現が伴うのかについては条件を付けなかった。よってある種のナレーションでは、語りながら身体的な移動や身振り動作を豊かに取り入れ、語りであるとともに演じ出すこと (enactment) にもなっているという場合があり得る。典型的なのは独り芝居＝モノドラマであって、これはまさに全編演示的ナレーションからなる。演示とナレーションは融合し得る。

ただしこれは演示と〈語り〉の融合ではないことに注意したい。演示ユニット間の不連続なつながり目を観客が見て取るためのメッセージとしての〈語り〉＝「舞台の「語り」」は、あくまでも演示（たとえそれがナレーションだけからなるにせよ）内部の異質な部分として残る。

1-3. 演示を下支えする〈語り〉

1-1. では演示の時空間的秩序の中に〈語り〉が介入し、そのいわば関節として機能する様相を記述した。そして1-2. では演示がそのままナレーションでもあるような場合を指摘した。それでは演示と〈語り〉がテキスト部分として重なりつつも、しかし融合することなしにいわば垂直の関係性を結ぶ可能性はないのだろうか。そこで本項では、ドイツの英文学者でナラトロジストであるアンスガー・ニュニングとその弟子ロイ・ゾンマーが2008年の共同執筆論文の中で、narrative 概念の2重性に関して書いている次の提言を参照する。

diegetic narrativity と mimetic narrativity とを区別できるのではな

いかと、提案するのが賢明であるように思われる。mimetic narrativity とは時間的な、そして／または因果関係的な、出来事の継起の再現として定義できるだろう。それがどの程度 narrative と言えるかは、どれほど出来事に満ちているかによって決まる。他方 diegetic narrativity とは視覚やパフォーマンスによるのではなく言語的な narrative 内容の伝達であって、語り手という名の行為者による物語る言語行為 (a speech act of telling a story) の再現のことを言う。(Nünning & Sommer 2008, 338)¹⁰⁾

まずニュニング&ゾンマーの基本的な立場は、小説と劇とを分離するのではなく両方に共通する narrativity を探求するというものだ (338)。この引用に見る2つの narrativity もその一方が小説、他方が劇に対応するというのではなく、両方が小説にも劇にも属すると見なすべきである。次にどちらも「再現として定義できる」「再現のことを言う」とあるが、これはどちらもテキストの水準で考える限り納得できる定義である。小説については自明だが、劇も実際の上演ではなく戯曲における物語の表象＝再現として位置づけられるため、diegetic narrativity が「視覚やパフォーマンスによるのではなく言語的な、narrative の内容の伝達であって」という限定は理解できる。mimetic narrativity は「時間的な、そして／または因果関係的な、出来事の継起の再現」であり、これは小説と劇を問わず plot ないし story の概念と一致する。よって mimetic narrativity は物語と言い換えてよく、それと diegetic narrativity との差異は、後者には「語る言語行為」があり前者にはそれが無いという点だけになる。要するに mimesis を対象として diegesis = 語りが遂行されることが narrative であると考えているわけである。

ニュニング&ゾンマーのこの区分は、われわれの演示／〈語り〉の対比とは一致しない。第1にわれわれの区分では、物語の再現という mimetic narrativity に対応する特定の範囲がないことに気づく。というのも演示は確かに対話とそれに対応する身体行為によって物語を演出するのだが、同様にナレーションにも物語内容を再現する機能があるからだ。ナレーションを持たない劇の場合も、1-1. で述べたように単一の演示ユニットが物語の全体を構成することは極めて稀であり、通常は内部に〈語り〉によるつなぎ目を介在させる複数の演示ユニットの連鎖として

はじめて物語は構成される。つまり mimetic narrativity には演示と〈語り〉の両方が対応するのだ。第2に「物語を語るという言語行為の再現」としての diegetic narrativity についてはどうか。一見すると、ここでは語り手人物の存在が前提されているから（「語り手という名の行為者による」）、これはナレーションに当たるように思われる。しかし、ナレーションの中には物語を再現するのではないタイプも存在している。従ってやはり、diegetic narrativity もわれわれの区分のどちらかに対応するものではない。

ではニュニグ&ゾンマーの上記の提言はわれわれの企図とは無関係なのだろうか？ そうではないと思われる。まず、narrative の2重性を mimetic/diegetic の区分と関係性によって捉えたことが重要である。mimetic は再現すべき物語そのものを言表し、diegetic はその物語を実際に語る行為に対応する¹¹⁾。これらは確かに2つの異なる位相であって、narrative はそれら両方からなっている。従ってもし劇が narrative であって——本論文ではまだこの点は論証しておらず、第2章で行う予定である——それについての理論が立てられるとすれば、いずれにせよここでは narrative のこの2重性が勘案されなければならない。われわれの演示／〈語り〉の関係性の議論にも同じことが言える。ところがわれわれのこれまでの考察ではそうした2重性に対応する秩序は見えていないのである。なぜなら 1-1. で述べた演示と〈語り〉の関係性は時空間の水平な構造に関するものだったから、これを2重性とは言いがたい。1-2. では演示とナレーションが融合する事例を見たが、これも2重性を体現する現象ではない。むしろ両者が融合しない場合における narrative の2重性を説明できなければなるまい。

その場合、語り手人物なしの物語の〈語り〉という、ニュニグ&ゾンマーが想定していない問題領域に踏み込むことになる。彼らの定義では diegetic narrativity には語り手人物の存在が前提であり、ナレーションによって物語を語ること以外は想定されていない。しかし、それは小説と劇をともにナラトロジーの対象として、両者の共通性を探究するという彼らの基本姿勢とは相容れない。劇であるからには演示によって物語を演出するのが主要な表現形態である。ここから導かれるのは、この演出すること(enactment)を、語る行為(speech act)として位置づける解釈が必要だということだろう。そこでわれわれは次章において、劇のナ

ラトロジーの先行研究に遡って(ニュニグ&ゾンマーの別論文も含めて)検討することにより、解決の道を探ることにする¹²⁾。

1-4. 1. のまとめ

劇のテキストは、演示と〈語り〉が相互に多様な関係性を結ぶことで織りなされる複合体である。ナレーションとしての〈語り〉が物語の前説として予め内容の一部を導入することもあれば、ナレーションが物語内容には踏み込まないままメタ的な導入のコメントを行うこともある。いずれにせよモノドラマでない限り——それは演示とナレーションが融合したものだ——ナレーションではなく対話（とそれに伴う身体行動）による演示が物語の主要な表現となる。この演示は通常複数の演示ユニットの連鎖であり、演示ユニットどうしのつなぎ目を内在させる。これらのつなぎ目は物語内の出来事ではなく、観客に物語の秩序を教えるメタ・メッセージとして〈語り〉に属する。つまり演示は通常〈語り〉を内包する。他方、演示ユニットの内部にさえも多様なナレーション的な台詞が含まれ得る。それらは劇行動の時空間的な飛躍は引き起こさないものの時間的停滞を引き起こし、演示ユニット内部を分節化する。いずれにしても〈語り〉は演示を構造化する。

もしも劇が narrative であるとすれば、ニュニグ&ゾンマーが提言するように narrative の 2 重性に着目すべきであるが、彼らの mimetic narrativity / diegetic narrativity によっては劇における演示部分が「語り手という名の行為者による物語の言語行為」の対象になることが適切に説明できず、解決が求められる。

2. 劇はそもそも narrative か

——先行研究に見る劇のナラトロジーへの道のり

2-1. 古典的ナラトロジーにおける劇の排除とその乗り越え、 および 1. からの接続

劇のナラトロジーは事実上 1980 年代に始まる。マルティン・ブルンクホルスト (Brunkhorst 1980; 1984) およびプライアン・リチャードソン (Richardson 1988) は、劇における信頼できない語り手の問題および

point of view といった、ナラトロジーの諸問題を初めて取り上げている。90年代になるとシーモア・チャトマン (Chatman 1991)、次いでリチャード・アクゼル (Aczel 1998) によって基礎的な議論が提起される。2000年代に入るとリチャードソン (Richardson 2001; 2007)、マンフレート・ヤーン (Jahn 2001)、アンスガー・ニュニングとロイ・ゾンマー (Nünning & Sommer 2002; 2008)、モニカ・フルーダニク (Fludernik 2008) らが劇をナラトロジーの不可欠の領域として宣言するに至った。それにもかかわらず、なお多くの未開拓の部分を残す形となっている。本論文では紙幅の関係から、ナラトロジーにおける劇の扱ひのこうした変遷を詳細に跡づけることは断念し、フルーダニクおよびニュニング & ゾンマーに従って研究の大まかな情勢を述べ、かつ本論文の主張との関係で特定の問題点を絞り込むことを目指したい¹³⁾。

フルーダニクはナラトロジーが、演劇を扱ったアリストテレス『詩学』における plot の議論に由来するにもかかわらず、その一方で小説を対象として成立してきたため、劇を排除してきた事情を述べる。

現代のナラトロジーはそれとは対照的に、小説の分析から発生した。小説こそが3世紀にわたってナラティヴの最もポピュラーな形態だったのだ。小説に焦点を当てることで、ナラトロジーは不可避免的に、ナラティヴ・テキストの基本要素としての語り手の機能を強調する結果となった。ゲーテの「叙事詩」「劇詩」「叙情詩」という3つ組においてであれ、後のF.K. シュタンツェルおよびジュエール・ジュネットの理論的提唱においてであれ、劇はナラティヴにとっての他者として扱われた。劇は、行動が（語り手の言葉で再現されるのではなく）直接的に舞台上演じられることを想定したジャンルであって、人格をもった語り手という人物を欠いていたのだ。(Fludernik 2008, 355)

言及されているゲーテの文章は出典が記されていないがおそらく『西東詩集』にある「文学の真正な自然形式は3つしかない……」というテーゼで¹⁴⁾、叙事詩 (Epos)、叙情詩 (Lyrik)、劇 (Drama) の区別立てのモデルとしてしばしば言及されるものだろう。シュタンツェルとジュネットの理論¹⁵⁾ は現代ナラトロジーの古典であり、まさにそこで

劇が「他者として扱われた」とフルーダニクは指摘している。その理由として小説をモデルに発生したナラトロジーでは語り手が問題となるのに対して、劇には語り手としての人物が存在しないからだと述べているが、これはもちろん古典的ナラトロジストにとってはという意味である。上記引用のすぐ後の箇所では彼女自身の書物 *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) に触れて「そこでは、私は舞台上の語り手人物およびト書きの *narrativity* の重要性に注意を喚起し、そして小説と芝居の間に、ミーメシスのポストモダン的な領域侵犯という点で類似性があることを述べた」(356)と書いているように、彼女自身は劇における語り手の存在を重視する立場に立っていることが明らかだ。このようにフルーダニクが重視する語り手人物の存在とト書きは、「はじめに」で述べた本論文の概念道具の1つである〈語り〉に含まれる。

さらにフルーダニクは、劇がナラトロジーの対象となる理由について映画のナラトロジーを支点とする議論をおこなっている。映画と演劇はともに *plot* を受け手に伝えるという性質、媒介性 (*mediacy*) を持つがゆえに¹⁶⁾、*narrative* の定義に合致していると言うのである。「結局、映画では映像のシークエンスと音響 (*soundtrack*) の中で *plot* が伝わるのであり、それは、上演中の舞台で *plot* が演じられること (*enactment*) もまた、媒介性的一种であることを示唆している」(358)。この理解は1-3. で述べた、*mimetic narrativity* (物語) を対象として *diegetic narrativity* が語る、という構図と同じと言ってよい。

ニュニグ & ゾンマー (2002) もまた論文冒頭で、先のフルーダニクと同様に従来の研究における劇と小説の分離について言及した後、劇には実のところ語りの要素が古来少なくないという指摘を行い、20世紀の例としてブレヒトの叙事詩的演劇とピーター・シェーファアの『アマデウス』を挙げる。その上で次のように論じる。

この2つの例から既にわかるように、劇の歴史には語りの表現形式が中心的な働きをしている数多くの作品がある。それらは冒頭で述べた劇テキストと物語りテキストの明晰な区別を覆すものだ。叙事詩化の傾向は、規範的な劇の理論——あるいは諸理論——が確言するところの例外では決してない。むしろ、劇には語りの要素が膨大に存在している。劇のナラトロジーがそれらを体系的に解明する

ことになるだろう。(Nünning & Sommer 2002, 106-7)

これは劇のナラトロジーによる体系的な解明という大胆な目標を掲げている点が新しい以外は、先のフルーダニクの議論と実質的に同じであり、発表順からして後者の先駆けと言える。

2-2. 劇のナラトロジーの基礎づけ

——内在する劇作家と隠れた語り手

次に、ニュニング&ゾンマーが、チャトマンおよびヤーンによる劇のナラトロジーの基礎づけを確認していく手順を見てみよう。

劇のための新たな語りの理論 (Erzähltheorie) が必要だとするこうした要請に取り組むのがヤーン (Jahn 2001) であって、劇において語りを司る要素 (dramatische Erzählinstanz) の位置づけと機能を論じている。「私がまさに取り上げる問いとは、劇が叙事詩的な narrative と同じように、語りを司る要素あるいは語りの voice というナラトロジカルな概念を許容するのかどうか、またどの程度許容するのかということである」(Jahn 2001, 660)。ヤーンはチャトマンの〈隠れた語り手〉(covert narrator) というアイディア、語り手が実際に姿を現して登場するかどうかとは関係なく、語りを司る何らかの要素が存在するというアイディアに基づきながら、劇における語りの媒介モデル (Modell der erzählerischen Vermittlung) を支える機能および構成上の根拠を与えている。(Nünning & Sommer 2002, 118)

語り手人物が登場する劇の場合、何らかの語りが行われてるのは自明だが、多くの劇の場合そうした語り手人物は出てこないのであって、それゆえ古典的ナラトロジストたちは劇を考察対象から外したのだった。彼らに反論するためには、従ってニュニング&ゾンマーが言うように、語り手人物の有無にかかわらず何らかの語りを司る要素が存在することを示すしかない。それを担保するのが隠れた語り手の概念なのである。

われわれなりにこの議論の背景を汲み取るならば次のようになろう。チャトマン (Chatman 1991, 151) は小説を論じながら、実在する作者と

は区別される、テキストに内在する作者¹⁷⁾ の概念を用いつつ (図1)、それを隠れた語り手と言い換えているのである¹⁸⁾。

この図式をわれわれなりに消化してみよう。まず例としてカズオ・イシグロの『日の名残り』を用いよう¹⁹⁾。これは語り手人物 (執事のステイーヴンス) が、イギリス執事の世界に一定の理解を持つと推定される聞き手を想定して物語る状況となっている。ステイーヴンスにそのような語りを行わせている隠れた語り手としての内在する作者が考えられ、ステイーヴンスの語りの行為を通じて、内在する読者 (聞き手とは区別される) 宛に暗黙のメッセージを送っている (例えば、ステイーヴンスの語りが信頼できない語りであるというそれである)。

次に語り手人物が登場しない小説を考えよう。その場合は姿を現さない地の文の語り手を表層の語り手として位置づけた上で、深層の隠れた語り手である内在する作者が、内在する読者へのメッセージを送っているという図式となる。例えばヘンリー・ジェイムズ『大使たち』では、主人公のストレーザの視点から物語が進むが、彼は一貫して3人称で描写されており、地の文を語るのは無名の、姿を現さない語り手である。この表層の隠れた語り手の語り、内在する作者という深層のもう1人の隠れた語り手によって操られている。地の文の語り手をストレートに受け止めると、ストレーザがパリからアメリカに連れ帰ろうとしている青年チャド——パリにヴィオネ公爵夫人という愛人がいる——が最終的に夫人と別れて帰国するかどうかは曖昧だ。しかし訳者の青木次生が「追記」で述べるように、チャドは間違いなく帰国するのだ²⁰⁾。この判断を支えるのは地の文の言表ではなく、その背後に読み解ける、内在する作者の暗黙のメッセージである。

図1の劇への適用を考えよう。まず語り手人物が登場するとき、想定された観客を聞き手として語りかける。そのとき語り手の背後には姿を見せない内在する劇作家 (隠れた語り手) がいて、語り手人物の語りを

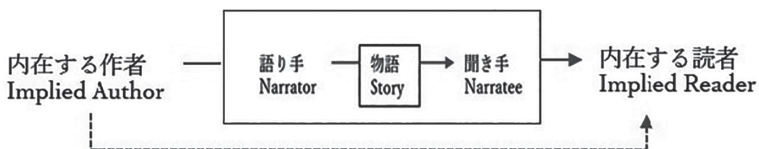


図1

通じ、内在する読者にメッセージを送っているという図式になる。想定された観客と内在する読者がイコールではないことには注意が必要だ（ちなみに小説の場合も劇の場合も、実在の作者と実在の読者のコミュニケーションがこの図のさらに外枠として考えられるが、図1では省略されている。）

次に劇において語り手人物が登場しない場合、すべては演示および（それ以外の）ト書きで構成される。演示にかかわらないト書きが、内在する劇作家の〈語り〉であるのは見やすい²¹⁾。他方、演示の中でもト書きで表される部分がある。その中で最も重要なのは台詞の発話者を現す役名である。役名とその直後の台詞はセットであって、「○○が……と言う」の直接話法（direct narration）の構造を持つ。この直接話法のテキストを〈語り〉ている主体は誰なのだろうか？それは内在する劇作家以外には考えられない。台詞を話すのは役の人物だが、役の人物がその台詞を発話することを〈語る〉のは内在する劇作家なのである。興味深いことに、語り手人物を持たないそのような劇の場合、小説（語り手人物がないそれ）とは異なって、隠れた語り手の2重化は起こらないことがわかる。

回想劇の場合は事情が異なる。想起の主体である語り手人物が前説としてナレーションを行い、次に回想内容が演示されていく。演示の部分では、回想主体は姿を隠す。過去の自己として登場することはできるがその瞬間には語り手の立場を離れている。テネシー・ウィリアムズの『ガラスの動物園』の語り手人物トムを思い浮かべればよい。回想の中で彼自身が（過去の自己として）登場する場面もあれば、登場しない場面もあるが、いずれにしてもそれらは姿を隠した現在のトムの〈語り〉の内容として位置づけられる。よって回想主体は、無名の語り手ではないにもかかわらず、演示の部分ではあたかも小説における無名の語り手であるかのような役割を果たすのだ。さらにその背後に内在する劇作家がいて回想主体の想起の行為を操っている。よってここでは語り手の2重化が起きる。演示部分では隠れた語り手の2重性が生じ、ナレーション部分では姿を現した語り手と隠れた語り手（内在する劇作家）の2重性が生じている。この事実は重要であり、劇において信頼できない語り手が問題になるとき、この2重構造が関与していることが示されるだろう。

以上で、チャットマンに基づくヤーンの議論が「劇における語りの媒介

モデルを支える機能および構成上の根拠を与えている」というニュニグ & ゾンマー(2002, 118)の主張は妥当であることが確かめられた。引いては、劇のナラトロジーは可能であるという先行論者たちの議論を肯定することができる。

2-3. 1-4. の問いへの解決

1. の末尾の課題にここで答えることができる。すなわちニュニグ & ゾンマー(2008)の *mimetic narrativity* / *diegetic narrativity* という区分では、演示が「語り手という名の行為者による物語る言語行為」の対象になることが適切に説明できなかった。しかし彼ら自身の以前の論文(ニュニグ & ゾンマー(2002))の議論を適用すれば、*narrative* としての劇の「語り手」とは、姿を現す語り手の存在にかかわらず、深層における隠れた語り手として考えることができる。後者はチャトマンの言う内在する作者(劇作家)のことである。ただし回想劇では、演示部分で姿を現さない語り手としての回想主体が想定され、この場合は隠れた語り手が2重化する。そしてもちろん回想主体が姿を現して行うナレーション部分では、その語り手と隠れた語り手の2重性が生じている。いずれにせよ隠れた語り手=内在する劇作家は劇の *narrative* の全体を〈語る〉のであり、これによってニュニグ & ゾンマー(2008)の提言にある *mimetic narrativity* / *diegetic narrativity* の関係性が(演示の部分、ナレーションの部分どちらの場合も)説明できる。*narrative* の2重性がこうして確保された。

3. 劇における信頼できない語り(手)の問題への導入

劇のナラトロジーの正当性および *narrative* の2重性が確保されたところからいけば自然に生じる問題が、小説のナラトロジーにおいては既に長く論じられてきている信頼できない語り(手)のそれである。本論文では最終章で岩井秀人『ある女』(2012年初演、2013年刊行)における語り手人物に即してこの問題を掘り下げる。その前に本章では、信頼できない語り(手)概念の導入と基本的な議論を確認した後、劇における信頼できない語り(手)に関する先行研究を確認する。

3-1. 信頼できない語り（手）概念の導入と基本的議論

——ブースとフェーラン

まずはウエイン・ブース『フィクションの修辞学』におけるこの概念の導入から見ていきたい。

この種の、語り手における距離に対するわれわれの用語は、絶望的なまでに不完全なものだ。もっと良い言葉がないので、私は語り手とその作品の規範（つまり、内在する作者の規範）を代弁し、それに従って行動する場合、彼を〈信頼できる〉語り手と呼び、そうでない場合〈信頼できない〉語り手と呼んだのである。（ブース 1991, 206）²²⁾

「語り手における距離」とは、読者を物語の虚構への没入から一時的に遠ざけるような語りの性質のことを意味している。ブースの本は語り手が物語の最中に介入し、解説や自己の見解の披露や読者への語りかけを行う、いわば客観的ではない小説の様式をむしろ正当化しようとする意図で書かれている。本論文の柱概念である〈語り〉との関連性が見て取れよう。そうした語りにおける特定の性質を、信頼しがたさというレトリックとして把握しようとしている。ブースは信頼性の根拠を、内在する作者の規範（norms）に置いている。規範という語は倫理的な響きが勝って聞こえるものの、ブースが実際に考えているのは次のような事態である。

つまり、語り手は間違っていたり、または作者が与えていない性質を自分が持っている信じこんでいたりする。または、『ハックルベリー・フィン』におけるように、語り手が自分は生まれつきたちが悪いと言っているのに、作者が背後で口には出さずに彼の美德を褒めるとする場合もある。（ブース 1991, 207）²³⁾

ブースはここでは語り手の信頼できなさを認識の水準で論じていると言えるだろう。ブースの弟子に当たるナラトロジスト、ジェイムズ・フェーランは著書 *Living to Tell about it* (Phelan 2005) の中で規範に代

わって軸 (axis) という語を用い (ブース自身別の箇所では axis という語を用いているからそれを援用したとも言える) ブースの説明を改善しようとする。

ブースはさらに、語り手は事実に関して (これを私は出来事の軸と呼ぶ) 信頼できないか、または価値に関して (これを私は倫理の軸と呼ぶ) 信頼できないかだろう、と説明し [後略] (Phelan 2005, 33)

すなわちフェーランによればブースの「規範」は「事実」と「価値」からなり、フェーラン自身はそれらを「出来事の軸」と「倫理の軸」と呼ぶ。さらにフェーランはブースが十分論じていなかったもう1つの軸として、イシグロの『日の名残り』の語り手スティーヴンスを例に挙げて「知識と知覚の軸」を提案している。

もし彼の読みが足りないのだとすれば、その信頼しがたさは、倫理の軸に沿ったものでもなければ出来事の軸に沿ったものでもなく、ブースの本にしても様々なその補完の仕事にしても十分に光を当ててこなかった別の軸、すなわち知識と知覚の軸に沿ったものである。(Phelan 2005, 34)

これは最終章「ウェイマスにて」における信頼できない語り (イシグロ 2001, 334) の分析である。ウェイマスはスティーヴンスがミス・ケントン (今はベン夫人) と短い再会を果たす町の名前だ。再会の結果、彼は自分自身の彼女に対する真の感情と、かつての彼女の自分に対する感情を知ることになる。そうした発見の直前の段階で、なお彼は自分が彼女に会いに行った動機をあくまでも職業上の必要性として語る。それが自他の感情に気づかないスティーヴンスの知識と知覚の軸における信頼しがたさを示している。

さらにフェーランは信頼できない語りそれがそれとして暴露 (disclosure) されるメカニズムを考察する。そのために語り手人物に負わされる機能が2つあるとし、それを語り手機能 (narrator functions) と暴露機能 (disclosure functions) と呼ぶ。

語り手機能（スティーヴンスの語りはどのように語りの状況そして聞き手との関係を設定しまたそれらに左右されるか）と暴露機能（イシグロによるスティーヴンスの語りの操り方はどのように想定上の読者（authorial audience）との関係を設定しまたそれに左右されるか）の区別、とりわけ両機能が必ずしも調和的に働くわけではないという認識が、問題部分のロジックを解明する助けとなる。（Phelan 2005, 36）

「問題部分」とは「ウェイマスにて」におけるスティーヴンスの語りを指している。真実の暴露は、会話の中でのベン夫人の発言内容、とりわけかつて彼女はスティーヴンスとの生活を考えたことがあったもの今は夫を愛している、というそれから来る。それを聞いたスティーヴンスは彼女を見送った後でひとり町にたたずみ、たまたま出会った見知らぬ男性と四方山話をしているうち、にわかには落涙する。そのことは彼自身の語りではなく、会話の中での相手の男性の発言からわかる（「おやおや、あんたハンカチがいるかね」（イシグロ 2001, 349）。もっとも、そのときの彼らの話題は女性のことでなく、戦後「気の毒な」運命を辿ったかつてのスティーヴンスの主ダーリントン卿のことではあるのだが、その話をしながらもスティーヴンスは今し方分かれてきた女性のことを考えていたのだと読み取ることができる。こうして『日の名残り』の最終場面で、スティーヴンスは語り手機能の担い手としてではなく、むしろ他者の目に映った彼の様子への言及という形で、暴露機能の対象になっている。

信頼できない語りが行われる場合の語り手機能と暴露機能という概念対を、劇に転用することは容易だろう。語り手人物がいる場合の小説の語りには劇ではナレーションとなり、会話は演示となる。ナレーションによる観客の予期の方向付けと後の演示内容との落差から、前者の信頼できなさが生じる。重要なのは、フェーランの理論では演示は信頼でき、それとの差異によって語りの信頼できなさが判明するという関係性である。これは『日の名残り』のスティーヴンス論としてはひとまず受け入れられよう。

しかし、問題がある。この理論には前章で見たような narrative の 2 重性が十分に反映されていないことである。演示(会話)も内在する劇作

家(内在する作者)の〈語り〉なのであり、ナレーション(語り手人物の語り)の背後にもやはり内在する(劇)作家がいる。上のフェーランの引用では、暴露機能の背後にイシグロがいることは指摘されている。もちろんここでのイシグロは実在のカズオ・イシグロではなく『日の名残り』に内在する作者としてのそれを指している。けれども語り手機能と暴露機能とはテキストの別々の部分に対応させられている。これは疑問だ。実際『日の名残り』を読む者は最終章に至るまでもなく、スティーヴンスの少なからぬ語りそれ自体に胡散臭さを感じよう書かれているのではないだろうか²⁴⁾。narrativeの2重性に鑑みるならば、フェーランの言う語り手機能と暴露機能という区別の有効性は認めつつも、両者はテキストの部分としては重なり合うものと考えべきだろう。この点を念頭に置いて、次に劇における信頼できない語り(手)についての先行研究を見ていくことにしたい。

3-2. 劇における信頼できない語り(手)の先行研究

——ブルンクホルストとリチャードソン²⁵⁾

3-2-1. ブルンクホルスト

演劇研究で信頼できない語り(手)の概念を初めて使用したのは、管見の限りドイツの英文学者ブルンクホルストの論文「劇の語り手：フライ、シェーファー、ストッパードそしてベケットにおける回想劇の諸バージョン」(Brunkhorst 1980)のようである。表題からもわかるように回想劇の諸形態をその語り手に着目して比較するのが目的であって、信頼できない語り(手)の問題は、そのうち主としてトム・ストッパード『トラヴェステイズ』の語り手人物であるカー老人について論じられている。ブルンクホルストのこの論文は後のナトロジスト達によってあまり詳しく参照されていないが²⁶⁾、本論文の2.で確認したチャトマンの図式と本質的に同じの、しかもより詳細化した図式を用いて²⁷⁾信頼できない語り(手)の具体例を説得力をもって解明している。しかも2.でフルーダニクおよびニュニング&ゾンマーの研究に即して述べた、小説と劇の差異よりはむしろ共通性に着目すべきという志向性も論文冒頭の英文要旨で宣言されている(225)。

第一次世界大戦中のチューリッヒで、亡命中のレーニン、『ユリシーズ』を構想中の作家ジョイス、そしてダダイストのツァラと偶然知り

合ったヘンリー・カーなる人物（実在の同名の人物をモデルとしている）が、57年を隔てた劇の現在において、そのまま住み着いたチュエリヒの居宅で当時の回想録を執筆するつもりで、回想に耽っているというのが劇の設定である。ブルクホルストはこのカー老人の回想がいかに信頼しがたいものであり、従って彼が信頼できない語り手であるかを分析している²⁸⁾。

想起の舞台となるのは3人の歴史上の人物が邂逅したという設定のチュエリヒ市立図書館の館内だ。ただ彼らのやりとりよりも、それを想起するカー老人の回想の仕方そのものに劇の関心は置かれている。カーはどのような点に重心を置いて想起したらよいか心が定まらず、彼の回想には繰り返しと不確かさがつきまとう。それが57年間という時間的懸隔に由来することは言うまでもないが、それだけでなくカーの今や脆弱となった記憶力そのものにも起因している。しかもト書きによる、内在する劇作家（ブルクホルストは「抽象的作者」(abstrakter Autor) という語を用いている)の「彼はがんばる」「彼はまた中断する」といった、カーの行為を相対化するようなコメントと、さらに「この場面（いやこの劇のほとんどが）カー老人の間違いやすい記憶力によって司られている」(Brunkhorst 1980, 234; Stoppard 1975, 11)というト書きによって、カーの回想の問題性が暴露されている。カーが懸命に回想に取りかかるほどに、その行為のおぼつかなさが露わになる。こうしてカー老人の回想劇は「トラヴェスティーズ」(滑稽場面集)となる。

本論文の枠組を用いれば、語り手人物の語る行為と、その行為を外側から描き出す内在する劇作家の〈語り〉の2重性があり、後者を基準として前者が信頼しがたいものとして看取されるということだろう。ブルクホルストの理論的な構図はチャトマンの図式に基づくわれわれのnarrative理解と本質的に同じである。さらに、語り手人物の行為と内在する劇作家の意図を対照させ、観客が前者の中に後者を汲み取るという指摘は、フェーランの言う「語り手機能」と「暴露機能」の関係性とも響きあいつつ、3-1.の末尾で述べたフェーランの議論の欠落を補うものである。1980年の時点でこうした仕事が為されていることは注目に値する。

3-2-2. リチャードソン

リチャードソンもブルンクホルストと同じく、小説と劇の差異よりは共通性に注目すべきであると主張する (Richardson 1988, 194)。ギリシア悲劇、シェイクスピア、王政復古期の英国の劇、プレヒト、ベケット、ピンターら 20 世紀の劇作家の作品と西洋演劇史を縦断しつつ、劇の中でいかに語りの要素が豊かに存在してきたかを記述した上で、それらを〈語り〉手の諸相を表す 1 つの図式へとまとめている。その図式はブルンクホルストの図式 (Brunckhorst 1980, 226) と本質的に似通っており、文章化すれば次のような構成を表している。〈語り〉手の水準は、まずは最も外枠の現実の作家 (彼はこれを歴史上の作家 *historical author* と呼ぶ)、次に内在する作者 (*implied author*)、さらに最も内枠の語り手人物へと差異化される。これらのうちより前者がより後者を〈語る〉という関係性にある。そして最後の語り手人物の多様な存在形態 (プロローグ、エピローグ、弁論するコーラス、生成的な語り手²⁹⁾、モノドラマの語り手、物語内部の語り手と独白) が示される (209-10)。このように研究対象の広範さと記述的・帰納的な方法による〈語り〉手の諸相の整理がこの論文の成果である。

こうした記述の中に信頼できない語り(手)の現象への言及が散見される。まずはシェイクスピア『ヘンリー 4 世』第 2 部冒頭の「噂」の語り手が信頼できないそれとして言及される (199)³⁰⁾。次に『ハムレット』第 2 幕第 2 場の独白の台詞が、ハムレットの主観の表現でありながら、伝統的な復讐劇のレトリックに染まったものであり、その意味では個人的な語りであるとともに「ステレオタイプな大言壮語」だと言う (200)³¹⁾。さらに 3 つ目に言及されるのがベケット『わたしじゃない』である。語り手である「口」(“Mouth”) が「彼女」(“she”) について語るうち「彼女」とは語り手自身なのではないかという疑いが生じるものの、「口」は「3 人称による語りの放棄を激しく拒否する」(203)。しかし「この劇の筋は、語り手と語られている者が同一であって、明言されている「彼女」とは語られざる「わたし」であることを次第に暴露する」とリチャードソンは言う (*ibid.*)³²⁾。

『わたしじゃない』はほぼ全体が「口」のナレーションからなっていて、しかもト書きによれば舞台上に口の映像が示されるだけだから演示に当たるものはまずない。そのため語りの信頼しがたさがあるとすれば、

語り自身の内側からそれは析出されなければならないが、リチャードソンはその説明は省く。総じて、リチャードソン論文は劇における多様な語りの諸形態を描き出すことを目的としているため、信頼できない語り(手)という特徴的な現象を把握しているものの、その構造的な説明まではあまり踏み込まない。唯一そうした発想があるのは4番目の例に関してであり、そこでリチャードソンはやはりストッパードの『トラヴェスティーズ』を取り上げる。劇の設定はブルクホルストのところで述べたとおりである。リチャードソンはカー老人の回想の語りと、過去の再現との関係について「芝居は再現される主観性の2つのモード、つまり語られるそれと演示される(enacted)それとの間で揺動する」と述べる(205)。例えば演示される過去場面で、ジョイスが新作に取りかかる中、特定の具体的な言い回しを発話する瞬間が非常に忠実に再現されているが、作家自身ならぬカーがそれを「思い出せるはずがなからう」とリチャードソンは言う(206)³³。上述した〈語り〉手の諸相の図式はリチャードソンの論文でその数頁後に出てくるものだが、それを遡ってこの箇所当てはめるならば、演示もまた内在する劇作家の〈語り〉として位置づけられる。従ってこのあまりにも詳細な想起の信頼しがたさという指摘は、先のブルクホルストにおける、内在する作者の意図と語り手人物の語る行為の関係から信頼しがたさを説明する発想と同じである。

ここまでの信頼できない語り(手)の概念についての先行研究の検討から、小説の場合にブース／フェーランによって提唱された、内在する作者の基準(価値・事実・知識／認知にかかわるそれ)と語り手人物の語りの内容との差異に基づいて後者の信頼しがたさを説明するという方法は、劇の場合にも基本的に有効だと言えそうである。それとともに『トラヴェスティーズ』の例が示しているように、演示(小説ならば会話)の部分さえも内在する劇作家の〈語り〉なのであって、そこには信頼しがたさのメッセージ、つまり語り手人物の行動が必ずしも信頼できないものであるという意味のそれが伴う場合があることが明らかになった。しかしながらこうしたパターンが実証された例はまだ決して多いとは言えず、その重要性に鑑みてさらなる具体例を発掘する課題が残されている。しかも先行研究はすべて海外の作品を扱っており、日本の劇に関して同様の指摘はいまだになされていない。こうした意味合いから、次に岩井秀人の『ある女』の語り手等々力の人物像に即して、その信頼しがたさ

を分析することにした。

4. 岩井秀人『ある女』における信頼できない語り(手)

この章ではまず『ある女』の詳細な記述を行い、そこでの語りの一般的な機能を確認した上で信頼できない語り(手)に焦点を当てて分析する。その際内在する劇作家が隠れた語り手として、演示と〈語り〉をとともに下支えするという2.で述べた理論を、この作品の分析に即して検証することが目的である。それとともに理論の具体的な妥当性には作品独特の特殊性が伴うはずであり、それをすくい取ることも目指したい。

4-1. 作品記述³⁴⁾

冒頭のト書きに、主人公タカコ役の俳優によって観客への上演前の諸注意が行われるとある。「これよりはじめます」と俳優は言い上演が始まる。この劇の語り手である等々力(ひきこもりらしい若い娘をもつ、年配の男)の声による最初の長い語りが始まる。ト書きに、初演では語りの部分で映像を流したが演出はそれに囚われる必要はないとある³⁵⁾。等々力は、主人公タカコのアパートの隣の部屋で実体のない「定食屋」を営む住人であり、彼女の身の上話の聞き役であり、記録係であり(ノートに書きつけている)、観客への報告者であり、そして最後の数場面では劇行動に加わって彼女のいわば受け止め手となる——劇作家の分身だ³⁶⁾。全部で4回、等々力の比較的長い語り、劇の開始から頁数で6割方の範囲に存在する。はじめの3つはタカコの人生をさかのぼり、まず現在(28歳)から見て近い過去(27歳)の時点、次に5年前の時点、そして18歳の時点についてそれぞれ語るが、4つめだけはタカコではなく彼女の意中の相手である森の現在の心境についての語りである。以下、等々力の4つの語りおよびそれと交互に行われる演示の内容をテキストの順に沿って要約する³⁷⁾。

等々力の語り 1³⁸⁾ (B1「タカコの過去(27歳～)」)

タカコは会社の同僚大久保に振られた後、同じ部署にいたまれず異動させてもらった別会社で、いきなり森(部長で、実は妻がいる)に美術館へと誘われた。彼女は大学時代には平田、会社では大久保という恋

人がいたが、いずれもうまくいかなかった。そのことを彼女は、世界が時に暴力的となり、傷つけてくると受け取っている。ところが森がシャガールの絵を見ながらつぶやく感動の言葉に引き込まれ、世界がシンプルに美しいと思えた。その日のうちに一夜を共にする（ホテルの場面が短く演示される）。その後森の部屋を場所として2人の関係は1年間続く。彼が何かを「美しい」というたびにタカコはそれを自分に関係づける。しかし何らかの約束めいた言葉が出ることはなかった。そのことをタカコはかえって誠実の証と取った。

演示1 (A1「森の部屋」)

1年後、森から妻がいることをほのめかされる（部屋は別宅だった）。タカコは一度は、どちらかを取るように言うが、森がピンクレディーの片割れのリカちゃん人形を渡すと喜び、金も渡すと受け取る。そして2人はずるずる続く。その様子を舞台空間の別の場所から等々力と娘の花子が見ており、花子が辛辣にコメントする。タカコは森の部屋にいたまま花子に反論する³⁹⁾。等々力はタカコの欲望に理解を示す。ところでタカコは森の妻の話以来、身体の関係は許さなかった。森はだんだん冷めてくる。あるときタカコのほうから誘惑し、2人はまた関係をもつがしっくりいかない。金は受け取っており、花子はそれを責め続ける。等々力は森の誠実さかもしれないとコメントする。タカコは別の彼を作る決心をし、ディスコのような場所で「セックス教室」の経営者小林に出会う。

等々力の語り2 (B2「タカコの過去 (23歳～)」)

タカコは会社に入ったものの、充実した人達に囲まれた、役割としての自分に疎外感を抱いていた。そこに現れたのが「地球、もしくは宇宙全体が1つの生き物だ」といった奇妙な世界観を吹聴する大久保だった。タカコから彼に告白し、2年間つきあうが、大久保には新しい彼女ができて別れを告げられる。傷ついたが、それをきっかけに外の世界に溶けとめるようになり、成長を感じ、自分だけの何かを見いだせなくとも、タカコは何気ない日常に充実感を得られるようになった。それでも大久保の近辺では無理で、会社を移って出会ったのが森だった。

演示 2 (A2「セックス教室」、A3「バー」、A4「定食屋」、A5「森の部屋」)

タカコは小林のセックス教室に行く。もう1人の生徒の女性とともにセイヤという若者をモデルにした講習を受け、男性の身体に対する性的技術の効果に目覚める。小林とバーで飲みながら森との行為の悩み（彼が気持ちよがっているのかどうかわからない）を打ち明ける。小林は実践訓練しかないと言う。偶然大久保が来店して、3人で飲み明かすうち、大久保が例のように独特の物語を始めるが、タカコは彼が所詮、自己満足に浸っているだけだと気づき、小林を促して出て行く。定食屋で、タカコは小林から習った秘技の数々を等々力に話す。等々力はそれを面白がりながらノートしていく。森の部屋で、耳に聞こえる小林の声の指示に従いながらタカコは森を満足させる。翌朝、森はいつもより多めの金をタカコに渡す。小林の声が、タカコの価値が増したのだという。

等々力の語り 3 (B3「タカコの過去 (18歳～)」)

タカコは大学時代に、3年間平田とつきあったが彼を失う。唐突に自分が大学の教授に恋をし、平田に別れを告げてから教授のところに行ったが相手にされず、2日後に平田に戻ったらすでに別の彼女がいたのだ。胸に穴が空いた状態のとき、アパートの隣の「定食屋」、つまり等々力が今語っているこの場所に入り浸って身の上話をするようになった（語りの終わりに短い演示で、等々力はタカコに、蛇と蜘蛛とどちらが嫌かという不可解な問いかけをする）。

演示 3 (A6「どこか」、A7「バー」)

小林はタカコに複数の男性会員を引き合わせ、彼女はそれを受け入れて行為する。「セックス教室」は売春斡旋のダミー会社だったのだ。同時に森とも会っている。そして等々力に、以前よりも落ち着いて森と一緒にいられ、彼の妻のことも気にならないと言う。（その後）バーで小林と森が飲んでいる。2人は旧知だった。小林が森に女性を紹介しようとする。リストを見せると「フリーダ・カロ子」という源氏名のタカコがいた。森は深刻な表情をする。

等々力の語り 4 (A7 からの流れで)

森は、はじめてタカコという「ある女」の存在を真剣に考えた。彼女が自分の欲求に答えようときこちなくも絶えず努力し続けてきたことを実感した。そして興奮した。と同時に切なくなった。自分が彼女にしてきたことに対し、懺悔と後悔の念が湧いた。今タカコを失いつつあり、それをとどめることができるのは自分だと思った。覚悟を決めて、タカコのもとに飛び込んでいこうと思った。

演示 4⁴⁰) (A8「どこかの飲み屋」、A9「公園」、A10「定食屋」、A11「老人ホーム前」、A12「セックス教室」、A13「箱根の旅館」、A14「箱根病院の前」、A15「老人ホーム前」、A16「廃墟のどこか」)

会社の飲み会の後、タカコは森に携帯メールを送る。2人は公園で落ち合う。森は、妻と別れたと告げる。「定食屋」の親子は箱根旅行に出かけるつもりである。等々力はタカコを同行に誘う。東京音頭が聞こえてくる(箱根旅行は幸せな家族のトボス、東京音頭は平和な庶民生活の記号だと思われる)。娘の花子が、等々力がいつか老人ホームに入るかもしれないのが嫌だという。タカコは、老人ホームの前に行く⁴¹)。小林のセックス教室で、タカコはこれ以上客を取るのを断る。小林にレイプされる。タカコはいったん受け入れておいて彼の性器を嘔む。これはかつて小林から教えられた護身術だ。箱根の旅館。親子のそばに顔と頭が包帯だらけのタカコがいる。タカコは花子から、等々力が実はタカコのこと好きなのだがじらされている、もう会わないで欲しいと言われる。等々力は滝を見に行っている。タカコが様子を見に行くと、みたらし団子を食べながら眺めると滝はゆっくり落ちると言ってタカコに団子を分け与える。タカコは等々力のために何もしてこなかったことを謝る。手すり割けて等々力が滝壺に落ちる。場面は病院の前となる。等々力は昏睡している。花子が、さきほどの父のことは嘘だったと言う。そこへ、森が妻を伴って現れる。呆然とするタカコに、森の妻が自分たちの写真を撮って欲しいと言う。タカコはその後、老人ホームの前で旅行鞆を持ってたたずんでいるところを小林たちに拉致される。廃屋のようなスペースにタカコが閉じ込められ縛られている。隣室では小林と仲間たちが、タカコをレイプした後解体する相談をしている。等々力の声が(タカコだけに)聞こえて来る。蛇と蜘蛛とどちらが嫌いかといったやりと

りをしていると、タカコの束縛が解け、彼女は等々力の言うとおりに脱出する。そこは別空間だった。タカコは等々力（の声）と猥談を交わしながら進む。

4-2. 等々力の語り／〈語り〉・内在する劇作家の〈語り〉

4-2-1. 分布・設定・様式

既に述べたように等々力の語り＝ナレーションは頁数で言って全体のほぼ前半、6割方の範囲の4箇所分布している。この冒頭から6割方の範囲は、4箇所のナレーション部分だけでなく、演示の部分もその内容は等々力の〈語り〉のそれとして設定されている。そして演示3のほぼ終わりまでは、冒頭における物語の現在⁴²⁾から振り返って「定食屋」と称する等々力の自室でタカコから聞き取った身の上話を再現している。正確を期するならば、演示3の終わりにはタカコが見聞していない場面の再現が見られる（バーでの小林と森の会話）。よってこの部分は彼女から聞き取った内容の〈語り〉ではなく、演示4に先駆けて内在する劇作家が直接（等々力を介さずに）〈語つ〉ていることになる。そして頁数ベースで残りの4割の範囲（演示4）はもっぱら内在する劇作家の〈語り〉によるものであり、等々力自身も語り手ではない登場人物になる。この範囲では舞台上の「現在」の時間は前進している。結末では等々力が姿を現さず声だけでタカコと対話するが、そこでの等々力の台詞はあくまでも対話の台詞であり語りにはなっていない。

次に注意を払うべきは語りの様式であり、それが独白であるのか、観客への語りかけか、それ以外かということだろう。等々力の語り1～3は、文体から見て実際に観客に話しかけているというよりは、誰かに話しかける調子で行われている一種の独白であり、本論文ではそれもナレーションに含めている。ここでの等々力は姿を現さず声だけの存在にすることも演出上可能であり、先述のように初演では実際そのようにしている。等々力の語り3にいたってはじめて、彼がノートを読み上げている様子がト書きに指定され、これまでの語りもそういう性質のものだったことが明かされる。同時に語り手としての等々力がここで肉体化されたとも言えて、後の展開への橋渡しになっている。

等々力の語りの1から3が、（ほぼ）タカコの身の上話の再現であったのに対し、等々力の語り4はそうではなく、森の心理的变化を語る。

タカコをはじめ真剣に考えた森の内面は、演示3の末尾で一瞬視覚的に示唆されるのと、演示4の冒頭で妻と別れたことをタカコに告げる行為で表現される以外には、彼の行動を通じて示されるわけでも彼の口から告白されるわけでもない。それを詳しく描写する特権をもっているのは内在する劇作家と、(リチャードソンの用語で言えば)生成的な語り手である等々力だけである。では等々力は内在する劇作家の分身として、後者の〈語り〉を代弁して語っているのだろうか。

気になるのは、語り4での等々力の語りには、森の心理的変化の単なる客観的報告というのではなく、むしろその変化に思い入れし、熱を帯びて語り上げる講談者の調子さえ感じられることだ。もっとも、その目で振り返って見れば、等々力の語り1および2にしても、けっしてタカコから聞き取った身の上話の忠実な報告というスタイルでは書かれておらず、むしろそれをもとに文飾豊かに描写した、「作家・等々力」によるノンフィクションの様式をまとっていたことに気づかされる。

4-2-2. 信頼できない語り

語り4で描写される森のタカコに対する心理の変化は、さしあたり真正なものに聞こえる。事実、演示3の終わりでは上述のように森の表情で彼の内面の変化が示唆されていたし、演示4に入ってしばらくした場面では、森は妻と別れたとタカコに告げている。等々力の語り4はこれらと符合しており、一見したところ流れとして違和感のないものに思われる。

しかし詳しく見てみよう⁴³⁾。演示4に入って最初の場面では会社の同僚たち(森、吉本(男)、村田(女)、タカコ)の飲み会となる。結婚することになった吉本のための祝賀会だ。会がはねたあと吉本と2人になった森は、相手の女性のことだけを一心に思うことが大事だという説教を垂れる。吉本にはその相手というのが結婚相手という意味で聞こえているはずである。ところが、直後にタカコから呼び出された森は公園で彼女と落ち合い、妻と別れて来たと言明する。

これらを考え合わせると、森の露骨に演技的な人格が推測されるだろう。さらに後の場面で、タカコが等々力の入院している病院前で偶然に出会った森は妻を伴っていて、少なくとも妻の様子からは2人の間に別れ話があった気配は感じられない。この流れは辻褄が合っていない。森

が一度は真剣にタカコを考えるようになり、実際に妻と分かれてそのことをタカコに告げたものの、その後再度心変わりして妻とよりを戻した可能性は考えられる。再婚したからこそ妻は過剰に楽しげに振る舞っていたのかもしれない。しかしそれを裏付けるテキスト上の根拠はどこにもなく、この解釈は思い為しの域を出ない。むしろ妻と一緒に行動する場面が真実を告げており、森が公園でタカコに告げた妻との別れ話は信用できないとする解釈が妥当だろう。なにしろ森は、タカコの存在がありながら会社の若手に結婚相手のことを一途に思うことの大切さを説く男であり、それ以前に妻がありながらそのことを長くタカコに伏せていた男なのだ。確かに演示3の終わりでは一瞬タカコのことを深刻に考えたかも知れない。ただ、その後森が実際に変化したとは言えない。

従って、等々力の語り4の信頼性が問題になる。そもそも劇における語りは、基本的には観客に真実の情報を与えることによって劇行動への適切な予期を与える。とりわけ語り手人物が等々力のような生成的な語り手の場合、第一義的にはその語りは信じて良いものとして理解される。実際等々力の語り1から3の内容を観客が疑ってかかったとすると物語を受容する基盤が失われてしまう。語り1～3はストレートに受け入れるべきだろう。しかし等々力の語り4には上記の理由で、むしろ信頼できない語りの概念を適用すべきだろう。

すると問題になるのが、内在する劇作家と語り手人物の関係である。前項で、等々力は内在する劇作家の分身としてその〈語り〉を代弁して語っているのか——という問いを投げかけた。仮に等々力という分身が内在する劇作家を代弁しているのだとすると、語り4が信頼できない語りであることは、内在する劇作家自身の信頼性を裏切ることになる。しかしブース以来、内在する劇作家は語りの信頼性の根拠とされてきたものである(もちろんブースの定義それ自体はフェーランによって修正されたようにそのまま継承されているわけではないにしても)。こうした自己撞着を避けるには、内在する劇作家と信頼できない語り手の差異に注意すべきだろう。2-2.で論じたことをここに当てはめれば、語り手人物の背後に隠れて〈語る〉のが内在する劇作家である。背後からのそうした〈語り〉と語り手人物の語りには差異がある。内在する劇作家は語り4から演示4への流れを通じ、森の信用できなさを観客に〈語っ〉ているのであって、森の内面の変化を熱く語る等々力の語り4はそこからズレて

いるのだ。

こうした分析は、ブルンクホルストとリチャードソンが『トラヴェスティーズ』のカー老人に対してそれぞれおこなった分析と同様のパターンである。カーの想起の行為と、彼の想起の仕方を「トラヴェスティーズ」(滑稽場面集)として描写する内在する劇作家の意図はズレている。ただ『ある女』の等々力(老人と言ってよい年齢だ)がカー老人と異なるのは、後者の信頼できなさの理由が彼の記憶力の衰えおよび、想起しようとしている対象と劇の現在との時間的懸隔にあったのに対し、等々力の信頼できなさの原因はそうではないということである。では後者の原因はどこにあるのか？

演示4で描かれる登場人物としての等々力は、どうやらタカコに対して好意を抱いているらしい。このことが語り手としての等々力のありように作用しているのではないか。語り4の信頼できなさは、語り手が登場人物の1人として、主人公に対して抱く特殊な好意のバイアスによるのであろう。等々力はタカコを所有する欲望をおそらく持たないが、彼女の身の上を物語化しようとする欲望をもつ。それゆえに彼の語りはある瞬間、主人公への過度の共感を帯び、主人公の視点から状況を誤読してしまったのであろう。このような物語化への欲望は、実在の劇作家岩井秀人に由来するのではないだろうか。分身という比喻を用いるならば、内在する劇作家の分身が語り手人物なのではなく、実在の劇作家の異なる2つの分身がそれぞれ(生成的な)語り手と内在する劇作家なのであって、前者は実在する劇作家に由来する物語化の欲望を引き受けることで、そもそも主人公の運命にコミットする動機を与えられ、後者はそうした前者の語りを信頼できない語りとして〈語る〉ことで、まさにその欲望をアイロニカルに表現している、と結論できる⁴⁴⁾。

5. まとめ

ベアトリス・ヘッセは、劇のナラトロジーにおいて言及される対象が、1960年代以前のものでは「指折り数えられるほどの同じ作品」(the same handful of plays)だったとし、60年代になってやっと回想劇の発展が見られ、「80年代以降になると観客たちは劇行動が自由に時空間を動き回るような裸舞台にすっかり慣れた」と述べている(Hesse 2009,

27)。ハッセの論文は1979年初演のシェーファー『アマデウス』のサリエリを論じたものだが、この信頼できない語り手の趣向は観客にとっても批評家にとってもそれとして認識しにくいものだったと言う (ibid.)。裸舞台で劇行動が時空間を自由に動き回るような劇に、21世紀の観客はおそらく一層なじんでているが、信頼できない語り(手)に関してはその認識しにくさはあまり変わっていないのではないだろうか。ニュニング&シュヴァーネケはハッセの上記の指摘に反論して、劇における信頼できない語り(手)という現象が実は普遍的なものだと述べるが (Nünning & Schwanecke 2015, 203-4)、作例がより普遍的に見られるとしても、当該概念のもとで実際にそう把握されるかどうかは別の問題である。従って信頼できない語り(手)の作例を新たに見だし、それとして名指すことは、今後もしばらくはやるだけの価値があるだろう。

いずれにせよ争う余地がないのは、日本現代演劇の研究に関するかぎり、信頼できない語り(手)の問題との取り組みは、管見の限り(山下(2020)における短い言及を除けば)これまでなかったということである。その理由はおそらく劇のナラトロジーそのものが日本ではほぼ未開拓であるためだ⁴⁵⁾。本論文は従って、岩井秀人『ある女』に即して信頼できない語り(手)の例を明らかにしたことで、実質的に劇のナラトロジーの本邦初の試みになったと思われる。その際、内在する作者(劇作家)の存在を仮定し、それを基礎に narrative の2重性に着眼しつつ信頼できない語り(手)の構造を明らかにするという先行研究における方法論の有効性が、『ある女』の場合にも確認された。それとともに『ある女』の場合は、内在する劇作家と語り手人物の2重性だけでなく、両者が実在する劇作家の2つの分身として互いに異なる機能を負っているという特徴も指摘した。

* 本論文は西洋比較演劇研究会2020年6月例会における研究発表にもとづく。ただし同研究会2021年7月例会におけるシンポジウムでの筆者報告の内容をも一部加味した。

文献一覧⁴⁶⁾

[洋文献]

Aczel, Richard (1998) "Hearing Voices in Narrative Texts," *New Literary History*,

29, 467-500.

- Bal, Mieke (1997), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd edition, University of Toronto Press. (First edition: 1985)
- Brunkhorst, Martin (1980) "Der Erzähler in Drama. Versionen des *memory play* bei Fry, Shaffer, Stoppard und Beckett," *AAA* (Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik), 5(2), 225-240.
- Brunkhorst, Martin (1984) "Die Rekonstruktion der Vergangenheit bei Heinar Kipphardt und Peter Shaffer," *Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*, 36(3), 51-59.
- Carlson, Marvin (1991) "The Status of Stage Directions," *Studies in the Literary Imagination*, 24, 1991, 37-47.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press. (シーモア・チャトマン (1998) 『小説と映画の修辞学』 田中秀人訳、水声社)
- Fludernik, Monika (2008) "Narrative and Drama," in: John Pier, José Ángel García Landa (ed.), *Theorizing Narrativity*, Walter de Gruyter, 355-83.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tr. by Jane E. Lewin, Cornell University Press, 1980. (*Discours du récit, Figure III*, Editions due Seuil, 1972.) (ジェラール・ジュネット (1985) 『物語のディスクール—方法論の試み』 花輪光・和泉涼一訳、水声社)
- Genette, Gérard (1988) *Narrative Discourse Revisited*, tr. By Jane E. Lewin, Cornell University Press, 1988. (*Nouveau Discours du récit*, Editions due Seuil, 1983.)
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981) *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans*, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd.2, 187-9. (初版は 1819)
- Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds) (2008) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge. (First published in 2005)
- Hesse, Beatrix (2009) "Amadeus and Narrative Unreliability," in: Sabine Coelsch-Foisner, Dorothea Flothow and Wolfgang Gortschacher (ed.) *Mozart in Anglophone Cultures*, Peter Lang, 25-36.
- Ingarden, Roman (1972) *Das Literarische Kunstwerk*, vierte, unveränderte Auflage, Max Niemeyer.
- Jahn, Manfred (2001) "Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of Narratology of Drama," *New Literary History*, 32, 659-79.
- Nünning, Ansgar & Roy Sommer (2002) "Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse," in: Vera Nünning & Ansgar Nünning (hg.) *Erzähltheorie*

transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 105-28.

- Nünning, Ansgar & Christine Schwanecke (2015) "The Performative Power of Unreliable Narration and Focalisation in Drama and Theatre: Conceptualising the Specificity of Dramatic Unreliability," in: Vera Nünning (ed.) *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermediate and Interdisciplinary Perspectives*, de Gruyter, 189-219.
- Nünning, Ansgar & Roy Sommer (2008) "Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama," in: John Pier and José Ángel García Landa (ed.) *Theorizing Narrativity*, Walter de Gruyter, 331-354.
- Phelan, James (2005) *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Cornell University Press.
- Richardson, Brian (1988) "Point of View in Drama, Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Authors Voice on Stage," *Comparative Drama*, 22 (3).
- Richardson, Brian (2001) "Voice and Narration in Postmodern Drama," *New Literary History*, 32, 681-694.
- Richardson, Brian (2007) "Drama and Narrative," in: David Herman (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, 142-155.
- Stanzel, Franz K. (1991) *Theorie des Erzählens*, 5., unveränderte Auflage, Vandenhoeck und Ruprecht, (Erste Ausgabe: 1979) (F. シュタンツェル (1989) 『物語の構造 〈語り〉の理論とテキスト分析』前田彰一訳, 岩波書店)
- Stoppard, Tom (1975) *Travesties*, Grove Press. (First staged in 1974)
- Suchy, Patricia A. (1991) "When Words Collide: The Stage Directions as Utterance," *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1991 Fall, 69-82.

[和文献]

- イシグロ, カズオ (2001) 『日の名残り』土屋政雄訳, 早川書房 (Kazuo Ishiguro (1989) *The Remains of the Day*, Faber and Faber.)
- 岩井秀人 (2013) 『ある女』白水社
- 大塚直 (2019) 「ローラント・シンメルプフェニヒの戯曲における「語り」と「状況」——ポストドラマ時代の演劇テキストをめぐって——」(『愛知県立芸術大学紀要』48, 223-239)
- 岡本淳子 (2020) 「アルフォンソ・サストレの実験的演劇『アナ・クライバー』——語り、時空間の飛躍とメタシアタ——」(『演劇学論集』70, 1-18)
- シェイクスピア, ウィリアム (1988) 『ヘンリー四世 第二部』小田島雄志訳, 白水社
- シェイクスピア, ウィリアム (2003) 『新訳 ハムレット』河合祥一郎訳, 角川

文庫

- シェーファー, ピーター (2020) 『ピサロ／アマデウス』 倉橋健・甲斐真理江訳, 早川書房 (Peter Shaffer (1980/1981/2001) *Amadeus*. First published in 1980 by André Deutsch, first Perennial Library edition in 1981, and the Perennial edition in 2001.)
- 佐々木健一 (1994) 『せりふの構造』 講談社学術文庫 (初版: 筑摩書房 1982)
- ジェイムズ, ヘンリー (2007) 『大使たち』 上下 青木次生訳, 岩波文庫
- 中央大学人文科学研究所 (編) (2009) 『「語り」の諸相 演劇・小説・文化とナラティブ』 中央大学出版部
- 永田彰三 (1992) 「形式の諸相: 現代演劇における語りと台詞」(『人文論究』 42 (1), 16-26)
- ブース, ウェイン (1991) 『フィクションの修辞学』 米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳, 水声社 (Wayne C. Booth (1983) *The Rhetoric of Fiction*, second edition, The University of Chicago Press. First published in 1961)
- ベケット (1986) 『ベケット戯曲全集 3』 高橋康也訳, 白水社
- 毛利三彌 (2010) 「演劇の物語論覚え書——戯曲上演——」(『演劇学論集』 50, 19-38)
- 山崎正和 (1982) 「「ト書き」の言葉について——あとがきの代わりに」『実朝出帆』(『山崎正和著作集 2 戯曲 (2)』, 中央公論社)
- 山下純照 (2020) 「壊れていくクラインの壺——岩井秀人『おとこたち』にみる「舞台の語り」——」(『美学美術史論集』 22, 202 (25) -185 (42))

参考映像

『ある女』2012年公演(駒場アゴラ劇場, 岩井秀人演出)記録DVD(撮影・編集トーキョスタイル)。このDVDは岩井が主宰する劇団の公式通販サイト「我商店」から入手可能である(<https://hibye.thebase.in/p/00006> 2021年10月20日最終アクセス)。

注

- 1) 本論文では劇作品(以下、劇と略す)を戯曲という存在レベルで扱う。言うまでもなく戯曲は上演を想定して書かれたテキストだから、想像上の上演可能性までを含めて戯曲として定義する。そのかぎりでは戯曲と劇は同じものであり、互いの言い換えに過ぎない(劇は、「ここにはドラマがある」といった体験の質の意味では用いないことにする。あくまでもテキストの種類として言う)。これに対し、実際の上演を対象とした研究である上演のナラトロジーは、それが可能だとしてもまったく別物であり(映像記録なしには可能だとは思えないし、映像記録がある場合も映像のナラティブをどう上演それ自体のナラティブから差異化するかという難しい問

- 題を処理しなければならないだろう)、本論文ではそこまで踏み込まない。
- 2) 山下 (2020) および本論文のもとになった口頭発表では、狭義の語りは観客へのナレーションであるとしたが、本論文では登場人物が自分自身に語りかける独白もナレーションに含めることにする。それについては1.で論じる。なお、本論文では本文および注で文献を名指すのに、日本語表記の場合は著者名に続いて刊行年および必要に応じて頁数を半角丸括弧に入れて示し、欧語表記の場合は著者名をカタカナで記した後で半角丸括弧にアルファベットの筆名、刊行年、そして必要に応じて頁数を入れて示すことにする。ただしアルファベットの表記は省略することもある。文脈上どの文献が明らかな場合は頁数だけを半角丸括弧で示すこともある。本文中の補足は和文の場合は全角丸括弧、欧文の場合は半角丸括弧とする。
 - 3) 本論文では観客とは、現実の劇場で観劇するリアルな観客以前に、戯曲のなかで想定され、読者が想像上その位置に身を置く仮説的な観客を意味する。
 - 4) そうした構造上の特質が戯曲から読み取れるというのがここでの前提である。なお山下 (2020) で扱った岩井秀人『おとこたち』の戯曲は未刊であり、上演のDVD 動画を対象として分析したため、構造上の特質をどのようなテキスト部分から読み取るかという議論にはならなかった。本論文では明確に戯曲を対象とするためその点を問題にする。
 - 5) 第1章ですぐに検討するように、この対比関係は絶対的なものではなく、両者はある程度相互侵蝕することをあらかじめ示唆しておきたい。
 - 6) ト書きという言葉はインガルデンの言う副次テキスト (Nebentext) の意味で、ただシインガルデン自身が挙げている (Ingarden 1972, 220-3) よりも十全な範囲をカバーして用いる。すなわち役名、幕/場割、冒頭の人物表や時と場所の情報、そしてもちろん人物の発話の仕方や表情、動作、動きへの情報といった、台詞以外の言表をすべてト書きに含める。ト書きの種類分けについてはカールソン (Carlson 1991) を参照。カールソンも同論文で言うように (41-2)、ト書きは現実の作者から俳優や演出家への指示ではない。ト書きは劇のフィクションの一部であり、想像上の上演を一定程度規定するものに過ぎず、けっしてそれを決定づけるものではない。いわんや実際の上演について何かを指示するものではない。
 - 7) 飛躍とは、時間を前に進めるそのみならず、時間を遡る方向のそれ、つまりフラッシュバックも含めて言うことにする。
 - 8) 関連して、過去の演劇史の中でも例えば不条理劇のように、演示と〈語り〉の相互関係が大いに問題となる場合は存在するだろう。そうした一般化の課題が控えているが、本論文はそこにむけての1歩として位置づけられる。
 - 9) 佐々木 (1994, 98-9, 118ff.)

- 10) 以下、訳文は既訳からの引用以外は筆者による。
- 11) *diegesis* は語られる物語ないし物語世界のことであるが、語られるという部分よりも物語の方に重点を置く用法があるので要注意だ。例えば物語世界の外部に位置しつつその物語世界についてコメントする語り手のことを *extradiegetic narrator* と称したり (Herman et al. 2008, 156)、物語世界に重層構造があるときに、物語世界の内部に位置しつつ自分が属していない物語世界領域についてコメントする語りのことを *heterodiegetic narration* と呼ぶ (213, 341)。こうした *diegetic* に語られるという意味合いはほぼない。それに対しニュニングらの用語法では語る行為に重点がある。ちなみにそのような *diegetic/diegesis* の用法は既にリチャードソン (Richardson 1988, 193-4) に見られる。
- 12) この1-3における思考は、佐々木健一 (1994) で述べられている演劇のコミュニケーションの2重性の図式そのものではないにせよ、そこでの発想に助けられていることを記しておきたい。佐々木は、舞台上の「内世界的コミュニケーション」(横軸のコミュニケーション)が、劇場において観客との「芸術的コミュニケーション」(縦軸のコミュニケーション)の対象となると考えている (25-8)。
- 13) ブルンクホルストの論 (Brunkhorst 1980) は回想劇の語り手の分析に特化した研究であり、信頼できない語り(手)の先行研究として特に参照に値するため3-2.で取り上げたい。またリチャードソンの論文のパイオニア性は後の研究者からしばしば言及される場所であるが、ここではむしろ同論文の帰納的な研究を踏まえつつ、より演繹的な理論枠組を志向する論者(フルーダニク、ニュニング&ゾンマー)に基づいて記述したい。さらにフルーダニクはミーケ・バル (Bal 1985/1997) について「plotを基にした *narrative* の定義が必然的に、映画・バレエ・漫画(中略)と並んで劇を含めることになる」と認識した最初のナラトロジストだった (Fludernik 2008, 356) と述べているが、Bal (1985/1997) を参照すると *film, cartoon, drama* への言及はあるが *ballet* の語は見あたらない。同書の *introduction* ではむしろその立場は曖昧だ (Bal 1997, 8-9)。バルは *narrative text* の3特質を挙げ、「これらが見いだされるであろう (may be found)」ことが *narrative text* の定義だと述べた後、「例えば3番目の特質は劇テキストにも当てはまる」とする (9)。3特質すべての存在が条件なのか、1つでも当てはまれば良いのかははっきりしない。バルは劇テキストも *narrative text* だとおそらく考えていた、としか言えない。
- 14) ゲーテ (Goethe, 1981, 187-9)
- 15) Stanzel (1991 [1979]) (シュタンツェル (1989)), Genette (1980 [1972]) (ジュネット (1985)), Gennete (1988 [1983]) を指す。
- 16) ここで背景にあるのはシュタンツェルによる、物語り (das Erzählen,

narrative) とは「語りの言説を通じて出来事が伝えられること」という定義である (Stanzel 1991, 15ff)。

- 17) 本論文では小説の場合には内在する作者、劇の場合には内在する劇作家と呼ぶことにする。
- 18) 「語り手」の諸段階の差異化と包含関係それ自体はジュネットにも見られるが、差異化の仕方が異なる。何より、内在する作者の概念は用いられていない (Genette 1988, 85-6)。
- 19) 以下の事例は本論文でのものである。チャトマンは『ボヴァリー夫人』の例を用いている。
- 20) ジェイムズ (2007) 下、427 頁。
- 21) 先述のように、ト書きはリアルな劇作家による実践者への指示なのではなく、narrative であるというこの立場は、カールソン (Carlson 1991) およびスーチャー (Suchy 1991) による。内在する劇作家とリアルな劇作家の区別がここで効果を発揮していることに注意しよう。なぜならとりわけ古典作品の場合、ト書きは往々にして初演時の演出や学者の研究を参考に後の編集者の手で加えられたものだからだ。そこにはリアルな劇作家は関与していない。これらの事情についてもカールソン (1991) を参照。なお、山崎正和はその劇『実朝出帆』への「あと書き」でそれとは異なるト書き論——ト書きは劇作家からの指示である——を表明している (山崎 1982, 339-43)。山崎における 1 つの問題は、劇作家であり、演劇美学者でもあった彼がいったいどの立場で書いているかだろう。劇作家としてはこの表明は理解できる。しかしながらカールソンが上記論文で指摘するように、実際の制作現場ではト書きは俳優や演出家を拘束するものではない、というのが現実の大勢である。
- 22) Our terminology for this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate. For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not. (Booth 1983, 158-159)
- 23) …the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him. Or, as in *Huckleberry Finn*, the narrator claims to be naturally wicked while the author silently praises his virtues behind his back. (Booth 1961, 159)
- 24) 本論文は小説論ではないのでここであまり詳しくはこの点に立ち入らないが、執事の職業にとって「品格」の重要性をこの上なく強調することや「ユーモア」の価値を高く位置づけすぎる点への違和感は、多くの論者が指摘するところだ。ミス・ケントンに対する彼の関心も最終章に至るまでもなく、途中部分の彼の語り方から漏れ出るように書かれている。

- 25) 信頼できない語り(手)の問題に関する先行研究としてはここでとりあげる2つの他に、ヘッセ (Hesse 2009) およびニュニング&シュヴァーネケ (Nünning & Schwanecke 2015) があるがここでは扱わない。ヘッセの論文については結論で触れる。また本論文はブース、チャトマン、ヤーンの路線、すなわちテキストに内在する作者の存在を認めた上で、それをチャトマンの言う隠れた語り手として位置づける路線を取っているが(ニュニング&ゾンマー (2002) もまたそれに接続可能な議論であることをわれわれは2. で見た)、しかしニュニング&シュヴァーネケ (2015) では彼らが認知的 (cognitive) と呼ぶ、別のアプローチを大きく取り入れている。つまり基本的な発想が異なっているため、それを検討し本論文の路線と折衝させるにはさらになりのスペースが必要となる。そのため同研究の検討には別の機会を設けたい。
- 26) ニュニング&ゾンマー (2002) は20世紀の劇作家における narrative の技法の研究という文脈で注で短く触れるのみ、ニュニング&ゾンマー (2008) は文献表に挙げるのみ、ニュニング&シュヴァーネケ (2015) は本文中で「回想劇」研究の事例として短く触れるだけである。ヘッセによるシェーファー『アマデウス』論 (Hesse 2009) はブルクホルストの別論文 (Brunkhorst 1984) における信頼できない語り(手)の議論をやや立ち入って踏まえている。両論文ともドイツ語で書かれているためか英語圏のナラトロジストからは看過されているのではないかと思われる。
- 27) チャトマンの図1では実在する作者と現実の観客／読者のコミュニケーションは描かれている範囲のさらに外枠に当たると述べたが、ブルクホルストはその部分を描き込んでいるのと、語り手から聞き手に届けられる物語の中に劇中劇のようなさらに内枠の構造が生じ得ることを視覚化している点がより詳しい。Brunkhorst 1980, 226 を参照。
- 28) 以下の記述は Brunkhorst 1980, 232-5 のまとめである。
- 29) 生成的な語り手 (generative narrator) はリチャードソンがこの1988年の論文の中でさりげなく用い、後の論文で詳細に説明している概念であり、後の研究者によってしばしば参照される。生成的な語り手とはブレイトの『コーカサスの白墨の輪』に登場する、フレーム内の物語を歌に乗せて語る楽人のような存在を指す。「彼は全知の語り手と同様の流儀で虚構世界を生成する(そうした行為のため私はこう命名した) (he generates a fictional world (hence my name for this practice) in a manner similar of an omniscient narrator)」(Richardson 2001, 685)
- 30) ただ、いかなる意味でそれが信頼できない語りであるのかは述べられていない。「噂」は「人々の耳に偽情報を詰め込むのが俺の商売だ」(シェイクスピア 1988, 9) と言う。自身の虚偽性を証言するこのような語りは、ではいかなる意味で信頼できない語りなのかという疑問は残る。

- 31) 「忌まわしい、いやらしい悪党！／恥知らず、恩知らず、女たらし、人でなしの悪党め！／おお、復讐だ！」(シェイクスピア 2003, 93)
- 32) 「これまでのところは……そういうのをすべて……つづける……わからないまま……彼女は自分がなんの……え？……だれですって？……ちがうわ！……彼女よ！……彼女よ！……」(ベケット 1986, 151)。ここでもやはり、なぜ「彼女」が実は「わたし」だと推測されるのか(つまり「口」はなぜ信頼できない語り手であるのか)という点は、特段の説明を要しないかのように書かれている。
- 33) 回想劇におけるこの種の信頼しがたさは 1. で『ガラスの動物園』の語り手人物トムの回想について述べたものと同じ種類と言ってよいだろう。
- 34) 岩井(2013)に基づく。2012年公演の記録DVDを参照した(参考映像)。この映像はDVD作成段階で一部加工されているが、以下の所論には影響しない。
- 35) DVDを参照すると、等々力の語りの内容が俳優によって(台詞なしに)身体行動で演示され、それを撮影して映画のように舞台上に投射したのだと思われる。等々力の語り映像に対してヴォイスオーバーとして行われる。なお本論文は戯曲テキストの分析が目的であることと、岩井自らが映像化に囚われる必要はないと明記していることから、ここでは映像による〈語り〉の問題は扱わない。
- 36) ここで劇作家の分身という表現を用いたが、それと実在する岩井秀人およびテキストに内在する劇作家との関係は問われなければならないだろう。
- 37) 上演する場合も以下の順番で場面は進行するはずである。もちろん物語世界の時間進行はそれとは別で、後に見るように、舞台上の「現在」は物語世界の時間軸をかなり自在に往還する。
- 38) 語りと演示のナンバリングは本論文のための便宜上のものである。各場面は、戯曲ではA1, B1などと記されている。それを各見出しに付与する。
- 39) このやりとりは演示の内容が等々力によって〈語られ〉ているという設定を示唆する。つまり等々力はナレーションをおこなっている時だけでなく、演示の最中もその内容を〈語っ〉ているのであり、これは『ガラスの動物園』のような回想劇において、演示の部分でも語り手人物が姿を現さずに回想内容を〈語っ〉ているという、2-2.で述べた事態とほぼ同じである。この構図を可視化するために演示の舞台の一角に語り手人物が姿を見せている。いささか変わっているのは等々力の傍らにいる花子と森の部屋にいるタカコが言葉を交わしてしまうことであるが、これは等々力が花子の身の上話を聞き取ったときに花子が同席して、実際にそうしたやりとりがあったことを等々力が想起したというのが1つの解釈だろう。
- 40) ここまでが頁数で約6割、このあとはすべて演示である。複数の場所を移動しながらアクションが進み、最後は幻想シーンとなる。

- 41) この行動の意味は不明だが、いつか等々力の面倒をみてやるという考えが浮かんだのかもしれない。あるいはナラトロジーで言うところの前説法で、A15と同じ場面を一瞬先取りしたとも考えられる。
- 42) 冒頭における現在と断るのは、演示4以降では舞台上の時間が進行するから「現在」も移り変わるためである。
- 43) A8-9の内容を改めて記述する。
- 44) 劇的アイロニーの概念を信頼できない語り(手)の問題に結びつけたのはニュニング & シュヴァーネケ (2015) である。先にも述べたようにこの論文との折衝には多くの紙数が必要であり、その段階でアイロニーの問題を掘り下げたいと思う。
- 45) そもそも演劇に関するナラトロジーの可能性を論じること自体、毛利 (2009) 以外には見当たらなかった。もちろんこれは劇をナラティヴの観点から考察した論文が皆無だということを意味してはいない。中央大学人文科学研究所 (編) 『「語り」の諸相 演劇・小説・文化とナラティヴ』には戯曲を論じた何本かの論文が収められている。その中にはナラティヴの概念を表題に含めたものもある。しかし内容はナラトロジーの先行研究を踏まえておらず、劇のナラトロジーを企てたとは言いがたい。注目に値するのが、スペインの現代劇作家サストレの『アナ・クライバー』を論じた岡本 (2020) である。これはジュネットのナラトロジー概念のいくつかを援用していること、また語りが時空の飛躍におけるつなぎ目の機能を果たしていることの指摘において、本論文と響き合うところの多い論考である。しかしやはり劇のナラトロジーを目指しているというよりは、個別作品の分析を目的とする論文である。
- 46) 原書と翻訳ともに参照した場合、引用または主に参照した方を先に掲げ、他方を括弧に入れ後置する。