

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」——

山下純照

はじめに

ペーター・ソンディ（『現代戯曲の理論』）は¹⁾、20世紀半ばの西洋系の劇の構造が、物語を現在時制で再現する近代劇の様式を脱し、過去描写の方法である語りの（ないし叙事詩的な）要素を導入したことを肯定的に評価している。その後ブライアン・リチャードソンは、〈語り〉²⁾の現象を扱う学問分野であるナラトロジー（ナラティヴ理論、物語（り）理論）の立場から、語ること（=diegesis. 以下、語り）と、演示すること（=mimesis. 以下、演示）³⁾とが混在する様式が、実際には古代から現代まで幅広く存在してきたのであって、確かにルネッサンスを過ぎる頃からはそうした混在は忌避され、演示のみで劇を構成する様式が主流となったものの、現代劇では再び語り劇の中でしばしば活用されるようになったという様相を明らかにした⁴⁾。この傾向は21世紀の現在まで続いており、しかも劇の中での〈語り〉の形態と

1) Szondi (1956) (シオンディ (1979)) 参照。ただし発音はソンディが正しい。

2) 後に詳しく議論するが、本稿では人物が語り手となっておこなう語りを単に語りとし、そうでない広義のものを「語り」とする。どちらかに特定しない中立的な場合は〈語り〉とする。なお語り手という表記はそのままとする。

3) mimesis は本稿の文脈では俳優の対話と身体による演技的な再現であり、演示と記すことにする。diegesis / mimesis という二項区分自体の歴史については、例えば cf. Herman et al. (ed.) (2005), 19.

4) Cf. Richardson (1988).

機能は多様化してきていると言えよう。

伝統的に叙事詩、昔話、小説を自らの研究対象としてきたナラトロジーは、例えばジュネットにおいてそうであるように、劇を〈語り〉のジャンルとは見なしてこなかった⁵⁾。しかしシーモア・チャトマンが隣接ジャンルである映画をナラトロジーの対象に含めたことによって、その後の劇／演劇のナラトロジーへの流れが促進された⁶⁾。続いてリチャードソン (Richardson (1988, 2001, 2008))、ヤーン (Jahn (2001))、フルダニク (Fludernik (2008))、ニュニングとゾンマー (Nünning/Sommer (2008)) といった人々によって、ようやく劇は20世紀末から今世紀にかけてナラトロジーの対象に組み込まれつつある。その中で語り／演示という区分自体が再考を促され⁷⁾、演劇における〈語り〉とはそもそも何かについて新たな思考が求められていると言える。

本稿ではもとよりこうした大問題そのものを解決することを目的とするわけではない。しかし、それに向けての1歩として、劇団ハイバイの岩井秀人作・演出『おとこたち』を分析する⁸⁾。とりわけこの劇のクラインの壺⁹⁾型の

5) 例えばジュネット『物語のディスクールー方法論の試み』では、劇にはごくわずかしかが言及されていない。

6) Cf. Chatman (1990).

7) Cf. Richardson (2001), 691.

8) 岩井秀人は平田オリザ以降のいわゆる現代口語演劇の系統に属し、作者自身の引きこもり体験や家族の問題をテーマとする諸作で注目を集めた。『ある女』(2013年)で岸田国士戯曲賞を受賞している。劇団HPによれば『おとこたち』は2014年初演。以下の分析と考察には、東京芸術劇場シアターイーストにおける2016年公演の、劇団が制作・販売している上演記録映像を用い、開始時点からの経過時間をタイムブラケットで示すことで該当する上演の箇所への参照をおこなう。戯曲は未出版である。なお、本稿はこの上演の全体的な分析と解釈を目的とするものではなく、演劇における〈語り〉の機能を考える上で必要な部分だけに光を当てる。

9) クラインの壺とはいわばメービウスの帯の「立体」版である。メービウスの帯は、空間内で普通の帯を1度ひねって輪にすれば得られ、「表」面をある仕方では連続的に辿ると「裏」面に到達し、その逆も可である。クラインの壺は4次元以上の空間内の「容器」(チューブ)で、その「内」側

劇構造を浮彫にしつつ、それを可能にしている〈語り〉の特異な様相を明らかにすることで、演劇研究とナラトロジーが交差するところに生じる上記の問い、演劇における〈語り〉とは何かへの1つの答えを提示する。

1 演劇における語り手と〈語り〉——その諸相

語り手、すなわち舞台から客席に語りかける人物、または劇中の他の人物を聞き手として語りかける人物の存在は古来知られている。前者はアリストパネスの喜劇のパラバシスやシェイクスピア『あらし』におけるプロスペローのエピローグが典型であり、後者は使者の報告や演説や1人の長話といった形で、枚挙にいとまがない¹⁰⁾。

それらのいずれとも区別されるのが、劇の物語 (plot) を動機づけ (「さあこれからその場面です」などと観客に言って、他の俳優によるその場面の演示が始まる)、あたかも場面の編集者のように進行をコントロールしていく語り手である。リチャードソンはこのような語り手を「生成的な語り手」(generative narrator) と呼ぶ¹¹⁾。シェイクスピア『ペリクリーズ』(1608年)の詩人ガワーやワイルダー『わが町』(1938年初演)のステージ・マネージャー、ブレヒト『コーカサスの白墨の輪』(1948年初演)の劇中劇(これが実質的に劇の本体に当たる)を導入する歌手がその例である。

これに対し、劇中人物の誰かが語り手となることがある (homodiegetic narrator)。ウィリアムズ『ガラスの動物園』(1944年初演)のトムやシェ

をある仕方でも連続的に辿っていくと「外」側に達し、その逆も成立する。人文学では「内」と「外」の間を相互に移行可能な構造のメタファーである。

10) 20世紀以前の劇における語りの諸相については、宮下(2001)を参照されたい。同じ年にリチャードソン、フルダニク、ヤーンらの論考が出版され、主としてモダニズム以降の劇における語りに焦点が当てられている。またごく近年の事例研究として、寺尾(2018)がある。

11) Cf. Richardson (1988), 209ff., Ibid. (2001), 685.

ファー『アマデウス』(1789年)のサリエリがそうである。このような場合、作品は回想劇(memory play)となる。テイラー『Good』(1982年)、フリール『ルーナッサで踊ろう』(1990年)が同じタイプである。古川健『治天ノ君』(2013年初演)における大正天皇の妻節子(さだこ)も劇中の語り手で、これらの作品はいずれも回想劇の形式となっている。この場合、語り手の働きは様々である。トムの語りは物語のフレームをなしているという程度のものだが、サリエリや節子の語りはもっと頻繁に介入して劇の進行をつかさどる。その進行は過去と現在の往還を含むことがあり、とりわけ節子の場合は、絶えず往還する時間軸をきわだたせ、わかりやすくする機能を果たしている。

『治天ノ君』では、ところどころ節子の語りによる説明なしに、いわば勝手に時間軸が移動する場面があることは興味深い。照明や演技の切り替えや、台詞の内容によって、時間軸の移動が理解可能になっている。このことは、語り手としての人物なしでも、劇の作り方そのものに「語り」の機能が託されることがあることを例示している¹²⁾。近年では、かつてのパキスタン早大生誘拐事件をメディアの倫理の問題と絡めて描いた瀬戸山美咲『彼らの敵』(2013年初演。戯曲は未刊行)もこの方法を用いている。

語り手なしに「語り」の機能を生み出している別の例として、次のような指摘もある。

12) こうした思考を打ち出したのはチャトマン(Chatmann (1990), 118-119)である。それを踏まえたヤーン(Jahn (2001), 670-671)も参照されたい。本稿の重要な点であり、後に『おとこたち』に即して展開するが、さしあたり演劇においてそのような方法が可能になった理由を考えておきたい。1つには、映画を見る習慣のある演劇の観客は、フラッシュ・バックに慣れているためナレーションによる説明なしに、前後関係と想像力によってその場面を過去に位置づける潜在的な能力がある。もう1つには、今見ている場面では語り手が不在ではあっても、以前の場面では節子の語りによる時間軸の移動が行われた感覚が残っていて、目の前のことが語り手の省略として理解できる可能性が考えられる。いずれにしても観客の中に舞台上の出来事の流れを広義の「語り」として受けとめる感性が育まれていて、それによって明示的な説明なしに時間軸の移動がわかるという暗黙の約束事が成り立っている。

[前略] 俳優の物理的身体が、彼（女）の描き出す登場人物のステイタスを変更することがあり得る：1人の俳優が、『マクベス』の最初の諸公演のように、ダンカン王とマクダフという異なる諸役を演じる劇では、それによって性格描写が影響を受ける。マクベスが自分の置かれた状況にぞっとする理由には、もう1つ身体的な「相同という…筆者注」それがあったことを、われわれは知覚することができるのだ。[中略] 書かれたナラティブの中にはこのユニークな面とぴったり一致するものではなく、これは登場人物の理論に取り入れるに値する¹³⁾。

最後の部分からわかるように、リチャードソンは俳優の身体性そのものが登場人物の性格づけの上で雄弁なナラティブ＝「語り」となって、マクベスは自分がまるであの世から蘇ったダンカン王その人と闘っている感覚に陥っている、とそのように当時の観客には見えただであろうことを指摘しているのである。われわれは同様に、『リア王』のコーディリア役と道化役が同じ役者であったとすれば、道化から様々に皮肉られたときに老王が感じるはずの苦痛について観客が容易に気づくに違いない、と言うことができるだろう。俳優の身体性が、戯曲には書かれていない「語り」となり得るというこの指摘は、後ほど『おとこたち』の分析に生かされることになる。

さらに、語り手は単独とは限らない。管見の限りフレイン『コペンハーゲン』（1998年）から、劇中の複数の人物が、一時的に（極端な場合には、ひとこと言うためにだけ）対話から抜けだして、他の人物の言動や状況について説明なりコメントをし、またすみやかに対話に戻っていくという事例が生まれた。複数の語り手の原点は小説や映画にある。例えば芥川龍之介の『藪の中』および『羅生門』を下敷とする黒沢明の『羅生門』がそれだろう。この映画では巫女の招霊術によって呼び出された死者の霊を含む何人もの人物が各自の視点で見た過去の「真相」を語る。現在の演劇では、舞台そのものが巫女の役割を果たすのであって、その線上に『コペンハーゲン』が生まれる。『コペンハーゲン』は劇として書かれた作品だが、小説からの翻案劇の場合にこのような手法が用いられることは理解しやすい。最近では『チック』がそ

13) Richardson (2001), 143.

うであるし¹⁴⁾、シャウビューネ（ベルリン）のオスターマイター演出『暴力の歴史』もそうだ¹⁵⁾。語り手の複数性もまた、『おとこたち』において重要な役割を果たしている。

2 『おとこたち』の上演記述

演技空間は3つの部分からなる。うち1つは観客席の最前列の目の前で、客席側から舞台を見て中央やや右寄りの、舞台から下がった一角に当たる。ここはカラオケボックスを表している。分厚い収録曲カタログやハンドマイクが置かれた小ぶりのテーブルの周囲にソファが配置されている。4人の男たちの全員またはその一部が、人生のいくつかの時期に集まり、歌い、互いの近況報告をする空間だ（ただし劇の終わり近くでは1人の登場人物（森田）の家のリビングを表す）。舞台は2つの平面に分割されており、両者の間には段差がある。便宜上客席から見て左側を舞台スペースⅠ、右側を舞台スペースⅡと名づけよう。舞台スペースⅡの方がⅠよりも高くなっている。Ⅰの上に装置は何もない。Ⅱでは奥の方に矩形の石材模様が入った白い壁が立っていて、その手前にテーブルと何脚かの椅子がある。壁には必要に応じて映像が投射される。

14) ヘレンドルフの小説（Wolfgang Herrndorf (2010), *Tschick*）を翻案した舞台で、ドイツで上演されて成功を収め、日本でも2017年および2019年に世田谷パブリックシアター（シアター・トラム）で小山ゆうな演出により上演された。『チック』では主として主人公の少年チックの語りによって劇は進行するが、末尾に近い一部では相棒の少年が語り手となる。後述するように『おとこたち』もそのタイプである。

15) ルイの自伝的な小説（Édouard Louis, *Histoire de la violence*, 2016）を翻案したものでドイツ語題は *Im Herzen der Gewalt*。2019年10月に東京芸術祭に招かれ東京芸術劇場で上演された。オスターマイヤー演出では主人公の青年のトラウマをめぐる自伝的な記憶語りを軸としつつ、絶えずその姉のコメントが挿入される。

冒頭場面は、中心的な登場人物である山田の語りで始まる①¹⁶⁾。82という年齢表示が出る②¹⁷⁾。自分は近所の老人ホームにボランティアで手伝いに来ていると言う。仕事を終え、昼食を出されて帰る約束のはずが、その食事が出ないそうである。ホームのスタッフA(後の森田役の俳優)とスタッフB(後の津川役の俳優。AやBという名称はここでの便宜上のもの。)が出てきて「食べてはいらっしゃいました」と応対する(演示に移行している③)。Aに年齢を問われるが山田は答えられない。82才だと指摘されて戸惑う。ふと山田は、Bを誰か(津川)と思い込んで話しかける。AがBに、相手をするように指示すると、山田は、津川がどこやらへ行ったときの話をしているらしい(次の場面で、若者時代の山田たちがファッションヘルスに行ったときの話だとわかる)。Bは適当に相槌を打つ。共通の友人らしい鈴木の名が出ると、背後からその鈴木役らしい俳優が登場する④(これが意味することはさしあたり不明で、観客にとって設定があやふやだ)。山田は「何だこの匂いは」と意味不明の言葉を発したり、Aにアルコールを注文してはその勘違いに自分で気づいたりする⑤。やがてA以外の3人は舞台前のテーブルの周りに移動する⑥。

カラオケ店(劇中に何度かあり、ここでは最初のを記述する)。舞台前のテーブルを囲んで坐った山田、津川、鈴木はファッションヘルス店に行った体験談で盛りあがる。24という年齢表示が出る。しばらくの間、まだその様子をホームのスタッフAが舞台スペースIの上から見つめている⑦。鈴木がマイクを取って「ぴのこ」という女性に会ったことを嬉しそうに語り、さらに山田の2年遅れでの大学卒業への祝いを述べると、A役の俳優もテーブルの方に移動し、森田となる⑧。

ここからは彼らの人生のエピソード群が演示されていく(6:06)。エピソード

-
- 16) 後の分析の典拠となる箇所をこのように番号付きの下線で強調する。その多くは年齢表示の他、一瞬戸惑わせるような場面の転換が起こる箇所であり、それについて後述する。ただしそれほど不自然ではない場面転換であっても必要上、下線を引いたところがある。
- 17) 分析に用いたDVD映像ではこの数字は画面右上方に出るが、実際の上演では同じ数字が舞台スペースII上の壁に投影されていた。

ドの内容は主に舞台スペースⅠとⅡの上で演示される。各エピソードの主人公となる人物は必ず舞台に登り、それに絡む役を演じる俳優も同様に舞台上に上る。手前のテーブルのところにいる山田が語り手として、しばしば話の流れを要約したり、コメントを挿入する⑨（例えば8:02-）。ただし山田自身のエピソードの時は彼も舞台上で演じる。一部だが最後の方で森田も語り手になる。さらに鈴木も自らのエピソードのごく一部で語り口調になるところがある。各人のエピソードは約半分ずつ、スイッチしながら語られ、互いにあまり内容的に絡み合うことはない4本の糸のように進む。

まずは山田（菅原永演じる）のエピソードである。鈴木と森田に2年遅れて大学を卒業した彼は、最初に就職した会社からドロップアウトし、次に意に染まぬ形ながら、別の会社のクレーム電話担当の仕事に就く。しばらくすると同部署の教育係を任される。山田は退職までその仕事を勤め上げる。

森田（松井周）の——この人物の定職ははっきりしない——エピソードは彼の女性関係をめぐるものだ。内気な女性良子（よしこ・永井若葉）を妻としながら（舞台スペースⅡが森田の家で彼女の居場所となる）、アルバイト先で知り合った純子（安藤聖）の部屋（舞台スペースⅠ）に入り浸り情交を繁くしている（そのことは演示の途中で、森田が自慢そうに語りの口調で言う⑩）。気がついた良子は実家に帰るが、なぜかまた戻ってくる。純子は妻宛に直接携帯電話を掛け、「戻ってきてから（森田と）セックスしたんですか」と尋ね、「しました」という答えを返される。次第に森田と純子は冷えていく。彼女が鞍替えした仕事先が風俗関係であることに森田は気づかない。3人で会って離婚話となるが、なぜか良子は離婚しなかった。後半生、彼女は癌を患う。

津川（用松亮）のエピソードは中年期を迎える前に終わってしまう。若い頃、芝居や映画の世界で一時はかなりの人気者だった彼だが、重度のアルコール依存症であり、酒の上の失敗を繰り返したあげく（その様子はひどく戯画化され、お笑い番組のタッチで演じられるが）大やけどを負う。その後新興宗教にはまって教祖的な存在にまでなるが、結局早死にしてしまう。

4人の中で社会通念的にもっとも安定した軌道を歩んだのが鈴木（平原テツ）だ。大学を出るとすぐに製薬会社に就職し、結婚して一児・太郎にも恵

まれる。時がたち、鈴木は定年退職する。家庭に居場所がない。ゲーセン通いに目覚め、入り浸るようになり、そのうち若者たちに喧嘩を売って逆に撲殺されるというのが鈴木 of 最期だった。葬式に現れた、いまは成人した太郎は驚いたことに寝間着姿だった。咎める森田たちに対し、鈴木 of 妻・花子（森田 of エピソードで純子を演じた安藤聖 of 2 役）はある録音を再生して聞かせる。そこにはティーン時代と思われる太郎 of うまく行っていない状態に何かと苛立ち、息子が謝罪 of 言葉を口にするにもかかわらず罵り、暴力を振るう鈴木 of 様子が録音されていた。ここから最後までは多少 of 重複を怖れず詳しく述べてみたい。

鈴木 of 妻が、彼の家庭内暴力 of 証拠を森田と山田に聞かせたところである。次の瞬間、彼女 of 台詞が前触れもなく森田 of エピソードに横滑りする。「だからあたくし、聞いちゃったんです。奥さんに。だんなさんとセックスしてるんですかって。直接。うふふふ」(1:48:00)。女優 of 表情はさきほどの沈鬱なそれではなく笑みを浮かべている。そして女優は退場。山田が「あれ？」と言って苦しそうな表情を浮かべる^⑪。森田 of 「どうした？」を山田がやり過ごす。

奥から、頭に布を巻いた、癌を病む森田 of 妻良子が登場して来て、75才 of 表示が出る^⑫ (1:48:41)。彼女は手前 of テーブル周り of ソファに倒れ込み、そこは森田家 of 居間になる。良子はうなされ、実家 of 親族を呼び続ける。山田が「全員か」「全員呼ばれたのなら森田も呼ばれたのだろう」と言う^⑬。しかし森田は呼ばれなかった。自分 of 名が出てこないことに彼は苛立ち「俺もいるよ？」と妻 of 体を揺するが、少し覚醒した良子 of 答えは「え？いや。怖い」であった。山田は退場。

良子が起き上がる (1:53:10)。別の女性（純子および鈴木 of 妻花子を演じたのと同じ女優）が登場して、歌 of サークル of 話で2人は盛りあがる。傍らで相槌を打つ森田はスルーされている。良子は自分もサークルに参加する気になり、彼女と出かける。森田 of 語りとなり、妻がいろいろな外 of 活動をするようになった、その頃から山田 of 様子がおかしくなったと言う^⑭ (1:52:34)。

山田が登場、やや腰が曲がり、歩き方がよたよたしている。話すことも奇矯だ。78才まで年金受給を引き延ばす契約をした人々がその年になる前に殺

されている、国家の陰謀だから森田も気をつけろと言うのである。そのうち相手が森田だということもわからなくなり、この時点で死んでいる津川や鈴木と取り違える。山田は一度退場。森田の語りとなり⑮ (1:54:07)、しばらくはそんな山田につきあって行動していたが、そのうちひどくなったと言う。森田の「やがて…」とともに山田がよろけながら登場し (演示に移行⑯)、「異臭異臭、どこに行っても異臭」と言うが、異臭は彼自身が排泄をしくじった結果だった。ここでも山田は森田を津川だと思っている。さらに異臭と年金問題がごっちゃになり、言っていることが支離滅裂になる。森田の語りとなり⑰、妻の痛が再発したこともあり、山田を老人ホームに預けることにしたと述べる。森田も退場。82才の表示⑱。

山田の語り⑲。家の近所の老人ホームに来ていると言う。手伝いを終えて昼食を出されて変える約束のはずが、食事が出ないと苦情を言う。スタッフA (森田役の俳優) とスタッフB (津川役の俳優) が出てきて相手をする (演示に移行している⑳)。Aに年齢を問われると、山田は答えられない。このころから山田はよぼよぼの状態となる。Bを誰かと思いつんで話しかける。Aが相手をするようにBに指示すると、山田はどうやら若いときに出かけたファッションヘルスの話をしているらしい。Bは適当に相槌を打つ。背後から鈴木役の俳優が登場する㉑ (1:57:49)。

山田および、津川、鈴木となった2人の計3人は手前に移動してテーブルを囲み、カラオケ店の場面となる。スタッフAがその様子を背後から見ている。マイクを手に自分の来し方を晴れやかに話し始める山田だが (1:58:38)、語る内容がおかしい。ファッションヘルスで「ぴのこ」という女性に会ったことを言うが、これは先のカラオケ店の場面では鈴木が嬉しそうに話題にしていた女性の名だ。さらに彼の歌がいくぶん下手になり、そして最初の会社をドロップアウトして2番目に勤めたのがどんな会社だったか思い出せない。苦しそうにすると、聞いていた他の者たちが助け船を出す。それでも、やがてまた彼の想起は停止する。のみならず自分の身に起こったことと、友人達の身に起こったことが混在し、すべてが自分の記憶になってしまう。動作もよぼよぼになってくる。やがて友人達を演じていた俳優は施設のスタッフに戻り、山田を抱えて退場する㉒。舞台は暗くなる。(2:01:30)

3 理論的省察

3-1 「舞台の語り」

本作の上演を1度目に見た観客は、全体の構造・場面どうしの接続・場面の中の行為や発話の流れについて、漠然とした「つかみ」を得ることはできる（そして感興や感動を覚えることは十分可能だ）としても、それらの明確な把握にまでは到らない可能性が高い。というのもこの作品はそうした把握や認識がしにくい箇所を様々に孕んでいるからである。上演の記述で、下線部で示した部分がそれである。同時にそうした困難のありかは、本稿の問題設定である、演劇における〈語り〉とはいかなるものかという主題に結びついている。従って、『おとこたち』の把握が困難な諸点を解明することは、演劇における〈語り〉の考察を1歩進めることにつながるだろう。

まず、演劇における2種類の〈語り〉を区別しておくべきだろう。1つは通常のそれであり、劇中人物であれ劇外人物であれ（録音された声によるものも含む）、誰かが明白に語り手となっておこなう語りである。これを単に語り、と記す。冒頭でも述べた *diegesis* はこの意味での語りである。これに対しリチャードソンは、先述のように俳優の身体性も一種のナラティブだと考えていた。こちらは、必ずしも語り手を必要としない諸々の演劇的記号によるナラティブ＝「語り」として位置づけられる。これを「語り」と記す¹⁸⁾。語りと「語り」を合わせたものが〈語り〉ということになる。

この定義に関して浮上してくる問題は次のものである。語りは *diegesis* と一致すると考えて差しつかえないだろうが、では「語り」と *mimesis*＝演示の関係はどうなるのだろうか。演示は、俳優の身体演技と台詞のやりとりによる物語の再現を意味する。それは伝統的に *diegesis*＝語りとは対置されてきたが、「語り」には含まれると考えてよいのだろうか。

18) ヤーンもまた、チャトマンに基づきながら、劇を含むパフォーマンスのジャンルでは、語り手がない場合にも何らかの語りの「エージェント」を考慮することができるという見解を表明している。Cf. Jahn (2001), 670.

しかし実は、本稿にとってこの問いは一種の擬似問題である。なぜなら、ナラトロジーの対象として演劇を扱うという方向性から、演示も「語り」に含まれると考えるべきであるのは自明だからだ。演示は、〈語り〉のうち語りではない範囲つまり「語り」に含まれるのである。その上で、「語り」としての演示の様態（＝ナラティヴィティー）がいかなるものかは興味深い問題であるが、本稿の目的からは逸れるためここでは追究しない。というのも『おとこたち』では演示それ自体にこれといって特異なナラティヴィティーはないからだ。一般に、例えばリアリズム演技の場合と、歌舞伎や宝塚などのシアトリカリズムの演技の場合では両者の「語り」の様態は大きく異なる。こうして演示のナラティヴィティーの多様性が示唆されるとだけ述べておこう。

むしろここでの論点は、「語り」は、それでは演示（それが「語り」の範囲に収まることを今述べたわけだが）と一致するのだろうかということである。これについては、演示の概念をわれわれは「俳優の身体演技と台詞のやりとりによる物語の再現」と定義している一方で、例えば、リチャードソンの言う俳優の身体性などは物語の再現という概念に収まらないことを考え合わせれば、答えは否定的だろう。

では、演示ではないような「語り」とはいかなるものなのだろうか。本稿では以下、演劇における非 *diegetic*（つまり語りではなく）かつ非 *mimetic* な（つまり演示でもない）「語り」の要素を「舞台の語り」と名づけよう。それはいかなるものか。

まず、リチャードソンの言うような俳優の身体性とその例であるような、物語の再現には属さない演劇的コード（＝観客にとっての了解の回路）によるものがある。『おとこたち』の場合には何人かの演技者が1人で複数役を演じるため、異なる場面の間で一種のスリップと重ね合わせが起きているのがそれに当たるだろう。上演記述の下線部①を見てもよい。女優の安藤聖が、森田の愛人純子と鈴木の未亡人花子とともに演じているため、鈴木の実家庭内暴力の話から森田の浮気の話にスリップしたとき、観客は一瞬戸惑うが、やがてそれが場面のスリップであることが了解される。さらに、両方がそれぞれのエピソードの「主」である男性にとって面目の潰れるような瞬間であるという点で重ね合わされることがわかるだろう。安藤聖と花子、および安藤

聖と純子の関係はそれぞれ演示であり再現だが、安藤が純子を演じていることから、安藤が花子を演じていることへの移行という現象は、安藤による再現ではなく、舞台と観客の間の暗黙の了解によって起こることであって、演劇的なコミュニケーションに属する¹⁹⁾。これが「舞台の語り」である。

より単純な事例としては、舞台上に投射される数字による年齢表示がある(下線部②⑦⑫⑱)。「今彼らは～才になった」ということは、人物の誰かが語るのではなく舞台が「語る」。

しかしもっとも重要な「舞台の語り」は諸要素のつなげ方に関わるものである。ヤーンはリチャード・アクゼルの先行研究に言及しつつ次のように述べている。

アクゼルが〔中略〕指摘しているように、(明示的な言語的表白よりはむしろ〔挿入はヤーン原文〕)「組織と配置」のような構造的要素こそが「それ自身を語る行為にとって本質的である」²⁰⁾

明示的な言語的表白とは、演劇では語り、および演示における台詞の発話に当たるだろう。従ってこの引用では、それらと「〔組織と配置〕(“organization and arrangement”)のような構造的要素」とを差異化した上で、後者のほうが「それ自身を語る行為」にとって本質的だと述べている。「〔組織と配置〕のような構造的要素」とは、かみ砕いて言うならば作品の諸要素のつなげ方、並べ方のことであり、われわれの言う「舞台の語り」に属すると見てよい。この観点から次節では、『おとこたち』の先述の記述のうち下線を引いた箇所と言及しつつ「舞台の語り」を明らかにしよう。

3-2 壊れていくクラインの壺

前節で既に述べた場面のスリップという論点を一般化してみよう。『おとこ

19) この現象が山田の認知症の勃発という出来事をやはり再現しているのだという解釈は可能であるが、それは次の瞬間に山田が「あれっ」と言い、苦しそうな表情をする演示との組み合わせではじめてそうなるのであって、安藤の身体性に関してはそうは言えない。

20) Jahn (2001), 670.

たち』では演示と語りの間、また演示と演示の間に、少なくとも1度目に見た瞬間には戸惑わせる多数の縫い目がある。観客はそこに「語り」の水準転換²¹⁾を読み取ろうと努めるだろう。それがうまく行った場合、観客はこの水準転換それじたいを「舞台の語り」として認知するのである。「舞台の語り」は、場面に生じた亀裂であったり、別の場面へのスリップであったり、要するに場面間の縫い目であって、それがメタレベルでの「語り」となる。個々の語りや演示のほとんどは、実は山田の頭の中で起こっていること、彼の回想であり、彼が自分の内面世界の中で語っている事柄である、というのがこのメタレベルの「語り」の内容である。通常の回想劇では語り手は観客に向かって語るものであり、その内容が演示されるのだが、ここでは山田の語りとそれに対応する演示は彼の内面の劇場におけるそれであって、その全体が、外部からの「舞台の語り」によって観客に届けられるという構図になっている。

以上のことは多数の箇所を確認できる。下線部①～⑧を見てみよう。①の山田の語りの内容が次の瞬間に演示されるのであれば自然なパターンであるが、③で示される演示の内容は山田の語りとは矛盾している。④は観客にとって一瞬意味不明で、後にこれは鈴木という友人の記憶が山田の脳裏に出現したのだろうとわかる。②と⑥～⑧の流れによって、認知症を患っているらしい山田がホームの職員を相手に生涯の回想を始め、その内容が演示されていくのだという「舞台の語り」となるものの、観客がそれを1度目で了解するのは容易ではなく、後の⑱～㉔における反復ではじめて多くの観客は明確な理解を得るだろう。

下線部⑨と⑩が興味深いのは、山田の回想の演示であるはずのこの範囲で、山田と森田の語りが入り込んでいるからである。これは回想の演示の対象である生涯の各場面でのエピソードそれじたいが、おとこたち相互の語りによっ

21) この水準転換を適切に言い表すナラトロジーの概念について筆者は探求の途上にある。ある「語り」の水準の内部にとどまりながら別の水準に属することに言及する手法はメタレプシスと呼ばれるが、ここでは水準そのものが転換してしまうので、トランスレプシスとでも言うべきかもしれない。

て構成されていたことを示しているのであろう。彼らは生涯の中で何度かカラオケ店に集い、各自のエピソードを語り合ったのであって、山田が自分以外のおとこたちの事情に通じている理由はここから来ている。従って回想の演示の場面であるにもかかわらず、ところどころで語りが入り込んでいるわけである。その意味では、これらの下線部では、戸惑わせる「語り」の水準転換があるとは言えない。回想の演示の中で語りが入っていたということとの関連で、一瞬戸惑わせるのはむしろ下線部⑬である。森田の妻がうなされて家族の名を呼ぶことの演示に続いて、突然その場にいる山田が森田に向かって「全員か」と、森田も呼ばれた中に入っていたのだらうという意味で問いかけるのは、この演示が実は森田の語りの内容であったことを示す「舞台の語り」になっている。

下線部⑭～⑰からは、語りの主体が森田に転換していくことがわかる。その契機となる山田の認知症の最初の発作は下線部⑪のなかで示唆されていた。それを踏まえて下線部⑭からは、それまでの山田の内面の演示から、森田の目を見た山田のエピソードの演示へと、パースペクティブの転換がなされている。しかも、この転換が起きていることに多くの観客は気づかない可能性がある。山田の目線から森田の目線へと、いわば「ぬるり」と縫い目が越えられているからだ。

そして下線部⑱以降、冒頭と相似の老人ホームの場面へと回帰していく。ここでは山田の身の上で起きていることが寸描されつつ、これまでの進行がもう一度再開・反復されるかに見えるが（下線部㉑まで）、下線部㉒はその反復が不完全なものとなること、この構造は反復されるごとに崩壊して行くであろうことを「語っ」ている。

最後に述べたことから言えるのは、作品の全体構造がいわば壊れていくクラインの壺型をしているということである。最終場面まで見た観客には、この作品のすべては結局、老境の山田がホームで、スタッフを旧友と思い込んで回想にのめり込む、その内容に当たることが了解される。その意味では『おとこたち』は山田の回想劇である。しかし、通常の回想劇では主人公が語り手として現在の枠組みに立ち、過去を振り返る。現在という「外」と、過去という「内」の境界が明白で、その境界を越える往還は主人公の語りに

よって統制される。そしてたいてい最後には現在に戻って終わる。『おとこたち』はそうではない。そこでは「内」（山田の過去の場面）と「外」（森田が山田の世話をし、山田が老人ホームにいる現在の場面）の境界越えは、語り手による統制によってではなく、語り手の記憶異常のため語りの統制がきかなくなることによって引き起こされる。冒頭場面（「外」）からカラオケ店場面（「内」）への移行は、空間的な位置の変化、照明の変化、年齢表示、そして演示内容の飛躍といった「舞台の語り」によって、また、山田の記憶異常の最初の現れ（下線部⑩＝「内」）から彼が老人ホームに入る場面（「外」）への移行は、語りのパースペクティブの切り替えおよび年齢表示という、個々の語りには帰すことのできない「舞台の語り」によって引き起こされるのだ。ホームに入った山田が回想に耽る「第2ラウンド」では、彼の記憶の崩壊によって内面世界が維持できなくなり、外なる世界に戻って芝居は終わっている。この「第2ラウンド」は「第1ラウンド」（下線部①から⑱まで）に比べて大幅に縮小している。このような「内」と「外」の往還は繰り返され、次第にこの往還構造そのものも崩壊していくことが暗示されている。

おわりに

本稿では、近年のナラトロジーの立場からの劇の考察の中で、明示的な語り手による語り以外に演劇としての広義のナラティヴィティーがあるのではないか、という研究関心の流れを受けて、それに該当する実例を岩井秀人『おとこたち』にみる「舞台の語り」という形で提示した。ヤーンがアクゼルを引用して述べていたように、言語的表白以外に、様々な構造要素の「組織と配置」が演劇の「語り」として機能する。しかしヤーンらの議論では、「組織と配置」の具体的な有り様は解明されていなかった。「組織と配置」としては、演示だけからなる古典劇における伝統的な「幕一場」構造もそれに数えることができはするが、そこでの場面どうしは、これと違って戸惑わせることのない自明な縫い目によって接続しており、縫い目は何らかの特別な「語り」を喚起しはしない。それに対して『おとこたち』では、語りと演示の間、

および演示と演示の間に戸惑わせるような縫い目があり、そこで「語り」の水準転換が生じて、それによってメタレヴェルの「舞台の語り」が発生することを本稿では明らかにした。

『おとこたち』の中心的な語り手である山田の場合、その語りじたいが彼の記憶の病によって崩壊していく。従ってこの人物像については、ナラトロジーでいう〈信用できない語り手〉(unreliable narrator)の系譜との比較でその位置づけを考えるという課題が残されている。演劇では、ベケットの『わたしじゃない』(*Not I*)における語り手である「口」が〈信用できない語り手〉の1つの典型である。ここでは「口」が「彼女」について語ることを聞くうちに、聞き手(観客)には「彼女」とは語っている「口」自身のことであるように思えてくるのだが、「口」は「わたしじゃない」と主張する。あるいはストッパードの『トラヴェステーズ』(*Travesties*)の語り手である老人ヘンリー・カーは、トリスタン・ツァラやジェイムズ・ジョイスといった人々についての回想をおこなうが、その記憶はどうかやたら歪み、間違っていることがわかる。『おとこたち』の山田は、意図的に何らかの偽りを述べ立てるわけではない点で、ベケットの「口」ほど典型的な〈信用できない語り手〉とは言えないだろう。しかし、ストッパードのヘンリー・カーのような歪曲された記憶の持ち主に連なるという位置づけは十分可能だと思われる。こうした比較の作業へと開かれた形で、本稿をひとまず閉じる。

文献表

一次資料

劇団ハイバイ『おとこたち』DVD(岩井秀人作・演出、東京芸術劇場シアターイースト公演、2016年4月8日収録、記録・編集トーキョースタイル)

参考文献

Chatman, Seymour (1990) *Coming to Words. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press.

Fludernik, Monika (2008) "Narrative and Drama", in: John Pier, José Angel Garcia Landa (ed.), *Theorizing Narrativity*, Berlin/New York: de Gruyter, 355-383.

Friel, Brian (1999) *Dancing at Lughnasa*, in: Brian Friel, *Plays2*, London: faber and

- faber (first published in 1990).
- Herman, David; Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (Ed.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.
- Jahn, Manfred (2001) "Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of Narratology of Drama", *New Literary History*, 32, 659-679.
- Nünning, Ansgar and Roy Sommer (2008) "Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama", in: John Pier, José Angel Garcia Landa (ed.), *Theorizing Narrativity*, Berlin/New York: de Gruyter, 331-354.
- 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.
- Stoppard, Tom (1975) *Travesties*, London: Faber and Faber.
- Szondi, Peter (1956) *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
(シヨンデイ (1979) 『現代戯曲の理論』市村仁・丸山匠訳、法政大学出版社)
- Taylor, Cecil P. (1982) *Good*, London: Methuen.
- 岩井秀人 (2013) 『ある女』白水社。
- 岩井秀人 (2018) 『て／夫婦』白水社。
- 寺尾恵仁 (2018) 「語りのドラマトゥルギー」(特集 ドラマトゥルクとドラマトゥルギーとめぐって) 『演劇学論集 日本演劇学会紀要』66, 45-67.
- ピーター・シェファー (1984) 『アマデウス』江守徹訳、劇書房 (原書1979年)。
- ジェラルド・ジュネット (1985) 『物語のディスクールー—方法論の試み』花輪光・和泉涼一訳、水声社 (原書1972年)。
- 古川健 (2019) 『治天ノ君 追憶のアリラン』ハヤカワ演劇文庫 (2013年初演)。
- ジェラルド・プリンス (1991) 『物語論辞典』遠藤健一訳、松柏社 (原書1987年)。
- マイケル・フレイン (2001) 『コペンハーゲン』小田島恒志訳、劇書房 (原書1998年)。
- サミュエル・ベケット (1986) 『わたしじゃない』高橋康也訳、『ベケット戯曲全集 3』白水社所収 (原書1973年)。
- 宮下啓三 (2001) 「西洋演劇における「語り」の位置づけ」(特集 語りと演劇) 『演劇学論集 日本演劇学会紀要』39, 7-17.

謝辞 筆者が『おとこたち』という作品を知ったのは、成城大学文芸学部における2019年度演劇学演習の授業で発表をおこなった田中遙さんを通じてである。ここに記して感謝する。