

## 劇における時間軸の往還

——欧米戯曲の状況と、2000年以降の日本現代戯曲  
(瀬戸山美咲・大西弘記・岩井秀人の作品)における  
複合的時間のナラトロジー——

山下 純 照

はじめに

ナラトロジーは、ナラティブ（語る行為を前提にした物語）の多重性に関する研究である。すべてのナラティブには物語内容（narrative contents、ストーリーの他、テーマやメッセージもここに含める）とそれを伝える言説（discourse）の2重性がある<sup>1)</sup>。言説とは作品の表面構造であり、作品を構成する記号秩序を指す（いわゆる形式はここに属する）。本論文では言説をディスコースと記すことにする。2重性にとどまらず多重性を考える必要があるのは、あるディスコースがその内部でさらに役割分化し、純粋な形式面と、ディスコースでありながら内容の捉え方を方向づける面に分かれ（例えば視点の問題）、後者はテーマやメッセージに繋がるといったことが起こるかもしれないからだ。後者の場合、マクルーハンの有名なテーゼ（メディアとはメッセージである）がディスコースにも当てはまると考えればわかりやすい。

こうした事柄において特異な地位を占める要素に時間がある。先行研究で「語りの時間」と「語られる時間」という差異について言及されてきたが<sup>2)</sup>、その区分は必ずしも有効ではない。なぜならディスコース（戯曲の形式面）の上で複合的な時間構造（語りの時間）をとる劇の場合<sup>3)</sup>、確かにそのストーリーをまとめれば継時的かつ単純な時間構造（語られる時間）で記述できることはあるものの、それでは劇の表現としての趣向が見失われてしまい、何のためにわざわざ複合的な表層構造をとっているのかわからなくなるからだ。むしろ時間的な複合性のな

かに表現内容に繋がる機能があるとみなしなければならないだろう。劇作家は、表現の方法としてあえてそうした構造を用いているのであり、そこには必然性があるはずなのだ。ではそれはいかなる必然性か。本論文の出発点を簡単に言えばそのようなものとなる。

以下、複合的時間構造の劇を定義しよう。演劇の基本的な時間構造は、日常現実のそれと同じく、前に進む時間によって支えられている<sup>4)</sup>。1つの場面の内部もそうであるし、劇の全体構造、つまり冒頭に始まり、場面から場面へと移りゆき、そして結末に至る経過のすべてが、前へと進む時間に沿っている。チャーホフの『桜の園』のように中間に数ヶ月の、さらにはシェイクスピアの『冬物語』やストッパードの『レオポルトシュタット』のように数年ないしそれ以上の時間的飛躍を含む場合も、飛躍は時間の前進に沿ったものであり、時間経過を省略したものに過ぎない。

ここで、時間軸というよく使われる言葉をわれわれの議論のために導入したい。演劇論では頻出するにもかかわらず定義されことなく用いられているこの用語を、ここでは物語世界のクロノロジカル（歴史年表的）な時間直線における「劇のある場面を規定する部分」と定義しよう。基本的な演劇では、物理的に単一場面の内部では、時間軸も単一のものとなり、ある場面が今日でありかつ同時に数年前でもあるなどということはある得ない。さらに、場面転換などによっていくつかの場面が継起することで、ある時間軸は次なる時間軸に移行するが、基本的に時間軸の移動は常に過去から未来の方に向かって生起する。こうして演劇では基本的に、時間は常に過去から未来へと流れ、その意味で単一場面時間構造を持つのである。

複合的な時間構造の劇とは、①同一場面の中で複数の時間軸が出現するか（ある場面が、それぞれ異なる時間に属する複数の空間に分かれたり、異なる時間に属する人物たちの発話が交錯するとき<sup>5)</sup>、または、②場面間での時間軸の移動が過去に向かってなされる（映画用語で言えばフラッシュ・バックの）場合があるような劇である<sup>6)</sup>。①の場合には複合性は明白だろう。②の場合は、基本的な時間軸移動は過去から未来へ向かうし、ある1つの時間軸の上では時間は未来に向かって前進するので、過去へと向かう時間軸移動が加わることで複合性が生じる<sup>7)</sup>。もちろんこれらの両方に属する場合もある。

実証は困難であるものの、複合的な時間構造の劇はグローバルにみても20世紀以降の産物だ。中世宗教劇の同時並列舞台（広場に複数の舞台を並べてそれぞれ異なる聖書の場面を演じたとされる）が①に該当するかどうかは一考に値するが、おそらくそこでは1つの場面の中に複数の時間軸が出現するわけではなかっただろう。それ以前の古代戯曲の中でも、またその後、近代以降19世紀までの戯曲史の中でも①のケースはおそらく存在せず、20世紀にさえ非常に少ない<sup>8)</sup>。②に関して、おそらく映画の出現によって初めてその発生が促されたと考えられる。映画は実演の時間と映写の時間を分離し、その中間にフィルムの編集という段階を挿入することで、表象される時間の編集を可能にした<sup>9)</sup>。これによる表現の自由度の増大に劇作家はしだいに反応していったということだろう。もちろん、映画そのものにおいてフラッシュ・バックやパラレル・モンタージュといった技法がいわば常道であるのに比べれば、演劇においては複合的時間構造の採用率は非常に低い。やはり俳優の身体の現前、つまり「今ここで」行われている演技にジャンルとしてのアイデンティティーを見出しつつ、一方向的にしか進まない時間という制約にこだわる演劇人のほうが圧倒的に多数派なのである。

しかし、時間構造の複合化によって劇的表象の〈語り〉<sup>10)</sup>をより自由なものにしようとする劇作家を特殊な変わり種として軽視すべきではない。本論文はこうした現象の存在を提示し、その諸形態についての比較考察を通じた整理を行うところまでを目的とし、その上で可能な限りこの表現形態の意義についても分析を試みたい。

また、本論文では紙数の関係で②のタイプの複合的時間構造を主として扱うことにし、①のタイプについては必要に応じて触れるにとどめる。さらに、2000年以降のという表題の条件づけは暫定的なものである。日本では2000年前後を境に、複合的時間構造をもつ劇が目立ち始まることは事実であり、さしあたりそれ以降の範囲で考察することにした。ただしそこに何らかの歴史的な説明を加えるところまでは本論文の企てではない。

## 1 章 欧米演劇における状況

### 1-1 研究の視点から

ドイツの文芸学者コアトハルスは、次のように書いている。

[...] heute besteht in der Dramentheorie zumindest für das moderne Drama — und damit für die möglichen Strukturen dramatischer Texte überhaupt — Konsens darüber, dass die Präsentation von Geschehen, “wie im Roman”<sup>(23)</sup> hinsichtlich des Faktors “Zeit” von Beschränkungen gegenüber der Wirklichkeit befreit ist, Verdichtung, Dehnung, Beschleunigung, Verlangsamung, Reversibilität, Rückblende und Vorausschau also zum gewöhnlichen Repertoire der dramatischen Geschehensdarstellung gezählt werden dürfen.<sup>(24)</sup>

[...] 今日少なくとも現代劇については、劇理論において——また劇のテキスト一般で可能な構造に関する——合意が存在する。すなわち出来事の提示の仕方が「小説と同じく」<sup>(23)</sup>、「時間」という要素の観点から現実の制約を免れているということだ。圧縮、延伸、加速、減速、反転、フラッシュ・バック、そしてフラッシュ・フォワードといった提示法が劇における出来事描写の通常のレパートリーに数えられる。(下線部は筆者による)<sup>(24) 11)</sup>

コアトハルスは、下線を引いた2箇所に見るように、「出来事描写」における自在な時間構造が「通常のレパートリーに数えられる」とし、それについての「合意が存在する」とまで述べている。われわれのテーマである複合的時間構造も、コアトハルスがあげている多彩な時間処理法の一部として、現代劇の「出来事描写の通常のレパートリー」に属することになるだろう。

確かに20世紀以降の欧米戯曲史において、複合的な時間構造を採用する劇の存在は既知のものである。コアトハルスは具体的な作品名をあげていないが、彼が依拠するエスリンは該当箇所ではピンターの『背信』

(*Betrayal*, 1978年初演)とエイクボーンの『ノルマンの征服』(*Norman's Conquests*, 1975年初演)をあげている(映画として黒澤明の『羅生門』をもあげている)。筆者はそれら以外に、20世紀に書かれた10余りのこのタイプの欧米戯曲を確認しているが、それらの詳しい検討は別の機会に譲りたい。ここでは初期の5作について簡単に記述しつつ、コアトハルス「通常のレパトリー」という認識を裏づけながら、次章の日本演劇に関する議論を準備したい<sup>12)</sup>。

## 1-2 欧米の作例

まず北米の劇作家エルマー・ライスの法廷劇『裁判』(*On Trial*, 1914年初演)は、フラッシュ・バックを用いた(現在のところ)最初の劇として先行研究で言及されている<sup>13)</sup>。銀行家のトラスクが自宅で射殺される。容疑者は金を貸した相手であるビジネスマンのストリックランドだ。彼は金をひとまず現金で返したうえで、その夜被害者が自宅金庫に金を保管するのを見越して盗もうとし、見つかって犯行に及んだ嫌疑がかかっている。裁判で、関係者の証言から当夜のトラスク家の有様が再現される。またその数時間前のストリックランド家の様子が、容疑者の9歳の娘の口から証言される。さらに、実はストリックランドの妻メイが10数年前にトラスクとの間にあやうい関わりがあったことが彼女によって証言される。それぞれ証言が始まると場面が変わり、過去が演示され、証言の終わりとともに元の法廷場面に戻る。まさにフラッシュ・バック、フラッシュ・フォワードの反復による現在と過去の往還から構成された劇である<sup>14)</sup>。

このフラッシュ・バックは証言者の回想という枠組を与えられているが、それは作劇上の都合によってそのような流れがリアリスティックに用意されているのであり、その点で、劇全体の構成が特定の語り手の回想からなるいわゆる回想劇(memory play)とは異なると言える。

次いで、フランスの劇作家アルマン・サラクルーは『狂熱家たち』(1929)でフラッシュ・バックを用いたという。さらに『アラスの見知らぬ女』(1935)では、自殺する直前の主人公の意識の世界が描かれ、様々な時間軸から彼の記憶の中の人物たちが現れて相互に絡み、最後には自殺の場面に戻って終わるのだという<sup>15)</sup>。この場合は、人物の意識の中に過去が現れるものの、それは回想ではなく、無意識的に記憶が立ち

現れるパターンとして位置づけられよう。

同時期のイギリスの劇作家 J. B. プリーストリーは、邦訳されてよく知られている『夜の訪問者』(1946)でも珍しい時間経過の趣向を持ち込んでいるが、それはフラッシュ・バックではなく、むしろ数十分間後の「未来」のいわば先取りである。フラッシュ・バックの秀作として先行研究でも指摘されているのはむしろ『時代とコンウェイ家の人々』(*Time and the Conways*, 1937年初演)である。やや詳しく紹介しよう<sup>16)</sup>。第1幕が1919年、第2幕は初演の「現在」である1937年、そして第3幕は再び1919年の第1幕と同じ時間軸に設定されている。第2幕から第3幕への移りがフラッシュ・バックである。この作品は明らかにチェーホフ『桜の園』を多くの点で下敷きにし、第1次世界大戦終了直後から第2次世界大戦直前までの時代の変化に対応できず没落していくイングランド中産階級のコンウェイ家の様相を、ある種の痛みや怖れを読み手に感じさせながらも(その点で悲劇性と無縁ではない)、巧みな時間軸の操作によって、冷静かつ呵責なく描き出す。

第1幕は(第3幕も)、この家の4姉妹(マッジ、ヘイズル、ケイ、キャロル)の1人(ケイ)の21歳の誕生日を祝い、アランとロビンという男の兄弟や、家の友人たちも含め大勢が集まり、ジェスチャー・ゲームなどの余興が行われる場面である。『桜の園』では、第1幕で主人公一家はすでに経済的に破綻に瀕していたが、コンウェイ家は冒頭ではまだもう少しゆとりがあった。『桜の園』のロパーヒンに対応するビジネスマンはこちらでは2名に分解される。その1人ジェラルド・ソントン、姉妹の母であるコンウェイ夫人が持ち株をただちに売却して、その利益を所有する建物のアパートへの改築に当てれば見込みがあると忠告するが、彼女は聞かない(ロパーヒンの忠告をラネーフスカヤが聞かないのと同じ趣向である)。現在すむ家屋敷もいま売ればそこそこの価値があるが、将来は値下がりするだろうと彼は言う。もう1人のビジネスマン、アーネスト・ビーヴァースは、姉妹たちからその名前(Earnest Beevers)を笑いものにされつつ、その中の1人、魅力的なヘイズルに執心している。彼女は相手にしないが、彼はひるまない。現実感覚が乏しいらしい女主人(夫の死去という背景もまた『桜の園』と同じ)に読み手は疑問を抱くが、第1幕は全体として陽気な騒ぎのうちに終わる。

第2幕は、ケイのほぼ20年後の誕生日の集まりに設定されている。家から出て生活している姉妹たちもまた再会する。第1幕で小説家志望だったケイは今、コラムニストとして生計を立てながら創作の夢をまだ追っている。アランも、地味ながら自活できている。第1幕ですでに学校教師だったマッジは、神経病質な人物になっている。ヘイズルはビーヴァースの妻になったものの、夫を恐れている。後者は彼女に冷たく、キャロルの方がずっと素晴らしかったと言う。そのキャロルだけがこの世にいない——彼女は早世した。一家の経済的破綻は、もはや救いの無い状態に至っている。ジェラルドは援助していたが、コンウェイ夫人はどうやらその金を、何をしているかわからないロビンにつき込んで失ってしまったようである。もはや家もろくな値段では売れない。ビーヴァースは支援を断る。第2幕の終わりに、アランとケイは時間の経過の中でみた人生の不思議さ——幸と不幸の縋い合わせ——に思いをいたす。

第3幕は第1幕と同じ時間軸のうえでやや遅めの時間帯に設定され、誕生会もそろそろお開きになる深夜の様子を描いている。第1幕にはなかった特別な事件が新しく起こるでもなく、ただ雰囲気は弛緩し、人々の疲労が感じられ、彼らはそれぞれ帰宅する機会を伺い、やがて実際に櫛の齒の引くようにいなくなる。しかし、読者は既にコンウェイ家が八方塞がりになる20年後を見せられているのであり、その視点から省察の目でもって、20年前をいわば検証することになる。この一家の何が問題だったのか。すると、行き詰まりの最大の原因であるコンウェイ夫人の脳天気さは明白過ぎるほどのものである。その意味で『時間とコンウェイ家の人々』はわかりやすい教訓劇に堕しかねない面を持っている。そうならないのは、コンウェイ家の営みとは関係の無いところで、あり得たかもしれない行き詰まり回避の道が消えてしまう様子が、暗示されているからだ。ビーヴァースは第2幕で、キャロルのほうが素晴らしかったと彼が考えていることを、妻になったヘイズルに冷酷にも言うわけだが、その根拠となる瞬間が第3幕で明かされている。押しの強いビーヴァースであるが、キャロルに対しては、その頭の良さや伝法な話しぶりにひるむ瞬間がある。しかもキャロルはビーヴァースのことが嫌ではないようだ<sup>17)</sup>。もし彼が、もともと自分を嫌っていたヘイズルではなくキャロルの方を選び、両者で力を合わせれば（キャロルが母親

を見捨てなかったとしての話だが) コンウェイ家はもう少し何とかなっていたかもしれないのである。しかしそうはならなかった。読者はそこにアイロニーを、そしてまた『桜の園』にも通じる悲哀の味わいを感じるだろう。またそこがこの劇の魅力にもなっているのである。

『時代とコンウェイ家の人々』における時間軸の往還は、劇作家による作劇上の意図が前面に出たケースである。もちろん人物の回想からなる回想劇や、無意志的な想起が行われる場合もすべては劇作家の意図に基づくものだが、それらの場合、劇作家は登場人物の背後に隠れている。それに対し、この作品のフラッシュ・バックでは劇作家の操作が感じられる度合いが高い。第2幕の末尾で、アランとケイが時間の流れに関する省察をすることが、登場人物による回想という流れを作り出し、第3幕へのフラッシュ・バックの動機づけになっていることは確かなのだが、2人の回想場面として第3幕が設定されているわけではけっしてないので、むしろ読者はそこに劇作家の、過去を振り返って検証させる意図を感じ取り、その観点からケイの約20年前の誕生日を眺めることになる。

1940年代には、テネシー・ウィリアムズの『ガラスの動物園』(*The Glass Menagerie*, 1944年初演)と、アーサー・ミラーの『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*, 1949年初演)という近現代演劇の古典が現れる。2作ともにわれわれの探求する複合的時間構造の例になっており、ただその種類は異なっている。あまりにも有名なこれら2作をあらためて描写する必要はないと思われる。ここでは両者の違いを確認するだけにしたい。もっともそれについては和嶋(1993)が、演劇における過去表現の研究という観点から既に的確な指摘をおこなっている。すなわち『ガラスの動物園』では、主人公トム・ウィングフィールドの語りによって現在が過去へと入り込むのに対して、『セールスマンの死』では、主人公ウィリー・ローマンの現在の不安定な意識の中へと過去が侵入してくるのである。

この指摘をわれわれの議論の中に位置づけるならば、まず『ガラスの動物園』は、劇作家自身が冒頭のト書きで自ら説明しているように回想劇である。劇の「現在」の時間を枠組とし、時折その枠組に立ち戻りながら、語り手の意志的な回想行為によって過去のいくつかの情景を呼び出し、それらが劇の主要場面になっている。ただ厳密に言えば、トムは自分が過去において見捨ててきた家族のことが負い目になっており、ふ



とした自身の日常に彼らの記憶が侵入してくることを述べている<sup>18)</sup>。その意味では『セールスマンの死』と同じく侵入的想起に基づいてはいるのだが、それはしかし舞台上で演じられる劇行動ではなくト書きで述べられているだけである。劇行動そのものはトラウマ的な想起の局面を描いてはいない。トムはむしろ過去を想起しつつ、家を飛び出さずにはいらなかった経緯を再確認しているのだし、この確認行為自体には能動的な性質がある<sup>19)</sup>。

それに対し『セールスマンの死』の主人公ローマンは自殺念慮に取り憑かれた年配者だ。彼の記憶はまさに侵入的であって、予期せぬ瞬間に立ち現れて彼を混乱させ、苦しめる。彼自身がその記憶に対して語りの姿勢をとることはない。従って『セールスマンの死』は回想劇ではなく、トラウマ的記憶劇とでも言うべき種類に属する。記憶が立ち現れる場面では、ト書きによって、過去の象徴である特定の音楽が聞こえたり、舞台空間に過去の場面が混入することが説明されている。こうした劇作家による〈語り〉によって、読者にはフラッシュ・バックの場面であることがわかるようになっていく。従って『セールスマンの死』は、主人公の記憶の劇であるという点では『ガラスの動物園』と同じであるが、過去の現れ方が主人公の語りによってコントロールされるのではなく、劇作家のいわば〈時間軸語り〉によっていくという点では、ライスの『裁判』やプリーストリーの『時代とコンウェイ家の人々』の方にやや寄っていると言えるだろう。

### 1-3 3つの類型

ここまでをまとめてみたい。時間軸が往還する劇の構造には、ここまでの概観から3つの類型が存在するように思われる。

第1に、時間軸の往還が登場人物の意志ではない、何らかの外的なルールによるものであることが前面に出ている場合で、ライス『裁判』とプリーストリー『時代とコンウェイ家の人々』がこれに当たる。まず『時代とコンウェイ家の人々』の第2幕から第3幕への移行が劇作家の意図を感じさせるものであることについては、先に述べたとおりである。これに対し、『裁判』における過去への移行には、証言者の回想という動機づけがなされている。証言がなされる状況を設定しているのは劇の書き手である。ただしこの設定は自然なものであり、読者によってはそ

こに特に作為を感じないことはあり得る。ここにはグラデーションがあり、明確に劇作家の存在が意識される部類と、読者によってはそれをあまり意識しない可能性がある部類に分かれることになる。しかし後者の場合も、作品の造りとして、場面が突然過去に変わることへの了解はすべての読者に共有されるだろう。劇作家は意識されずとも、話の進め方のルールとして時間軸の移動が受容されるに違いない。そこでこれらを併せて〈劇作家・作品による時間軸語り〉と名づけよう<sup>20)</sup>。

第2に、登場人物とりわけ主人公の主導的・意志的な回想によって過去が呼び起こされ、またその回想語りの内容として過去の場面が位置づけられる場合である。『ガラスの動物園』がその典型だ。言うまでもなく主人公の回想は劇作家がそれを行わせているのではあるが、そのことは主人公の発話の間、背後に隠れてしまう。『ガラスの動物園』では、劇作家による長い「プロダクション・ノート」があり<sup>21)</sup>、さらに劇の中にも相当の分量のト書きがあって、劇のスタイルについて、すなわち回想の劇であることについての説明が付されている（それは明らかに劇作家の〈語り〉である）が<sup>22)</sup>、いざ主人公のトム・ウィングフィールドが観客に向かって台詞を話し始めると<sup>23)</sup>、その語りは上記の劇作家の〈語り〉の延長上にあるにもかかわらず、読者にはあくまでもトムの言葉として聞こえ始める。よってこのタイプを〈登場人物による時間軸語り〉としよう。

第3に、登場人物とりわけ主人公の、無意志的想起によって過去の場面が現れる場合である。これは第1のタイプと第2のタイプの中間に位置する。『セールスマンの死』がこのタイプである。主人公ウィリー・ローマンの現在の意識の中に、制御しがたい形で侵入してくる過去の場面が数多く描かれている。時間軸の移動が登場人物の記憶の中で起こるといふ点では第2のタイプと共通している。『セールスマンの死』は北米の心理主義リアリズム演劇の代表格として見なされており、現在の意識の中への過去の想念の侵入もまた、いかにも実際にありそうな調子で描かれてはいる。しかし、過去のある場面の到来を特定の音楽で暗示している点は作為を感じさせるし、舞台空間の一部を過去の場面に変えるような趣向は、リアリスティックなものとは言いがたい。そこはむしろ第1のタイプと共通するのであって、読者は劇作家の意図ないし作品の造りに関する約束事としてそれらを受容するだろう<sup>24)</sup>。そのことを留保

したうえで、この第3のタイプを〈意識に侵入する過去の時間軸〉と呼びたい。

## 2章 2000年前後以降の日本現代戯曲における 時間軸の往還

既に述べたように、2000年以前の日本戯曲において複合的時間構造をとるものが少ないとは言いきれないものの、事実上2000年前後以降にその作例が目立つのは確かである<sup>25)</sup>。現状では18作品を把握しており、順次研究対象にする予定だが、本論文では比較的 analysis が容易な3作品（瀬戸山美咲『彼らの敵』<sup>26)</sup>、大西弘記『東京2012～のぞまれずさずかれずあるもの～』<sup>27)</sup>、岩井秀人『て』<sup>28)</sup>）を取り上げる<sup>29)</sup>。

### 2-1 『彼らの敵』

瀬戸山美咲の『彼らの敵』は、1991年に実際に起きたパキスタンでの早大生誘拐事件と、被害者学生たちが帰国後に（解放前に出されていた）週刊誌の歪曲報道によりバッシングを受けたのみならず、いわゆるパパラッチ（追いかけてメディア）の餌食にされたにもかかわらず、うちの1人が後に自らパパラッチになった、という出来事<sup>30)</sup>をモデルにした作品である。劇の核心は誘拐事件とバッシングではなく、それらを背景にしつつ、むしろ自らパパラッチになった1人（登場人物としては坂本）の生き方に焦点を当てる。

坂本は2000年現在、別の週刊誌の報道カメラマンとして働く中、扇情的な写真を反射的に撮影してしまい、それが使用されれば被写体（女性アスリート）の人生を狂わせてしまうことがわかりながら、掲載を促す職業上の圧力があり、狭間で苦悩する。劇作家のいわば分身であり劇全体の語り手としても登場する同僚女性の川瀬が、坂本との対話の中で彼の良心をとことん追い込む触媒として働き、結局坂本は会社をやめ、「誰も殺さない人生」を求めて去る<sup>31)</sup>。

舞台では、坂本がカメラマンとなった現在の場面が6回、インダス川流域の盗賊団に囚われの身となっている場面が4回、帰国後に非難中傷に曝され、その原因となった週刊誌関係者と会談するも巧みに言い抜けられるという流れの場面が3回あり（さらに帰国から2年後の場面が1

回ある)、それらの間を時間軸が往還する。誘拐中の場面にも川瀬の説明的な、やや長い語りが挿入されるが、それによって場面が変わるわけではないため、そこでは異なる時間軸の混在が生じている。フラッシュ・バックに当たるのは現在の場面から誘拐場面および帰国後の場面への移行である。そのうち後者が、主人公坂本にとってのトラウマ的体験の想起を表している。もっとも坂本は当初、「追われることの痛みを知ってる、そういう人間だから撮れるものがあるのかなって」(瀬戸山、38頁)と言うが、川瀬はこの発言を咎める。

川瀬 坂本さんって、記憶喪失なんですか。

坂本 は？

川瀬 パパラッチに追われた痛みを知っている人間にしか撮れないものがあるって。

坂本 ……。

川瀬 痛みを知っているなら、なんでやるんですか。

(瀬戸山、40頁)

ここで問題になっているのはメディア人の当事者性である。カメラマンに当事者性を持たせるために劇作家は彼を、かつて機会主義や営利主義のメディアの犠牲者となった過去の持ち主に設定した。これに対して誘拐事件のほうは、苦難の体験であったことには違いないが、その間拷問や飢えに苦しめられたわけではなく<sup>32)</sup>、帰国後のバッシング地獄との対照で、逆説的にも坂本にとっては「解放」の意味を帯びているように見える。というのも、同じく囚われの身となっていた正規軍の軍人と坂本は英語で会話する間柄だったのだが、軍人は立場上、間違いなく殺されることを自覚しながら(実際殺された)、若い坂本に対して常に朗らかに接し、「アサンケアザードカヨ」(私を解放してください)という言葉で村人に伝えるよう教えたのだ。

過去の場面への移行は、形式上は坂本の回想として設定されているわけではない<sup>33)</sup>。しかし、坂本が川瀬に問い詰められて自分の矛盾を自覚した直後に、まずは帰国から2年後の場面に移行し、そこでは誘拐された仲間の後藤が、やはりマスコミ志望者だったがその世界に絶望して医学の道を志すという会話になる。その後、「アサンケアザードカヨ」の

言葉を坂本が呟くと、最後の誘拐場面に移行する。この流れからは、少なくともこの誘拐場面は坂本の回想だと解釈するのが自然である。軍人が（握った手は震えていたものの）坂本に向かって微笑んで去った様子を想起することで、次に現代の場面に戻ったとき彼は週刊誌をやめる決心がつく。このように、時間軸の往還は、主人公の現在の葛藤の原因を明らかにするとともに（バッシングの体験がなければ、葛藤なきカメラマンになっていたかもしれない）、その解決の道も暗示する（「私を解放してください」）ものとなっている。

## 2-2 『東京 2012 ～のぞまれずさずかれずあるもの～』

大西弘記『東京 2012 ～のぞまれずさずかれずあるもの～』は、かつて宮城県で開院していた実在の産婦人科医・菊田昇による「赤ちゃん斃命」事件<sup>34)</sup>に取材した作品である。菊田医師の活動それじたいに重心を置いたのが『宮城 1973』で、『東京 2012』のほうは都内に住む夫婦（道幸家）に引き取られて成長した、いま 20 代から 40 代の 5 人のきょうだい（年長の順に、沙織（既婚）、泰介（既婚）、真子（話の途中で結婚する）、良介、茜）とその結婚相手たちの物語である。養父は既に亡い。養母は奥の部屋で養生しているという設定だが話の途中で亡くなる。何度か現れる過去の場面では、中年の頃のふた親、医師、看護師、赤ん坊を産めず中絶するためにやってくる男女に加え、かつて自身の母がその医院で看護師をしていた光という女性が登場する。

全体は「プロローグ」と題された短い場面が続いて、ナンバリングされ小見出しが付された 10 の場からなるが、「6（糸）ある日の昼下がり。」と題された場（時間は「現在」に属する）の途中に過去の場面（夫妻がまだ小さい真子に、血の繋がりが無いことを告げた日の夜、妻は真子のためにリビングでマフラーを編む）が挿入される。同様に「8（記憶にいる貴女）」と題された場は、次男の良介がリビングにいる「現在」の場であるが、開始まもなく過去の場面（茜を引き取りに行った日、他の子らも同行し、聞きつけた良介の産みの母親が彼を一目見るために会いに来るところ）が挿入される<sup>35)</sup>。これらをカウントすれば場面の数は 13 となる。「プロローグ、4、8 の中盤、10 のみ、宮城県石巻市にある某産婦人科の個室」と、冒頭の「場所」と題されたト書きに説明されている（大西、86 頁）。過去の場面はこれらの他に、上述の「6」の挿入

場面（ただし場所は「現在」と同じ家のリビング）がある。

物語は、真子が婚約者の優一を家族に紹介するために連れてくるところから始まる（これ以降の物語経過の数ヶ月間を、便宜上「現在」と呼ぶことにする）。優一は入籍して、空いている部屋に同居する。おっちょこちょいだが、優しくてまめな性格の彼は自然に一家に溶け込むが、きょうだいたちの会話の端々に不思議な感じを受ける。やがて、きょうだいに血の繋がりがなくなることが明かされる<sup>36)</sup>。仲の良いきょうだいたちであるが、実はそれぞれが抱えている不安や悩みがある。

まもなく真子は妊娠するのだが、数ヶ月がたち、胎内の子が大きくなってくると「自分の子どもなのに、私を産んだ人のお腹の中にいる頃の私に思えてきて。そしたら今度は、今の私が、私を産んだ人に思えてきて……」（大西、121頁）「ちゃんと育てられるかな」（同、122頁）と、つらさや不安が募る。それを長男の泰介の妻、由美子が受けとめる。その由美子がかつて流産したことがあり、よって泰介夫妻には子どもがないのだが、事情を知らない茜が、真子の妊娠にかこつけて、泰介は子どもを作ろうとしないと責める。子どもができない悩みは長女の沙織をも苦しめていた。本来彼女は自分の家があるのだが、夫との関係が難しくなり最近はお実家に入り浸っている。やがて離婚話になるが、理由は夫がどうしても血の繋がった子が欲しいというものだった。そんな展開をよそに、奥で伏せていた母が亡くなる。

真子のすぐ下の弟、良介は気になることがあり、リサイクルショップをいちど退職して石巻に過去を調べに行く。その傍ら震災ボランティアにも携わり、そこで出会った女性、光が、実は茜と2卵性双生児のきょうだいだったことがわかる。光の母は震災で行方不明になっているが、その母から、かつて良介たちが産まれた産婦人科医院で看護師をしていたときの話を聞かされていたのだ。

光 妹さん、いますよね？

良介 はい、茜と言います。どうしてそれを？

光 良介さんのご両親が茜さんを引き取りに来られたとき、良介さんを産んだ方が、先生に無理を言って良介さんに会いに来られたそうです。覚えてますか？

良介 え……

光 母は当時の良介さんがまだ小さかったから覚えていないと思  
うって言ってました。

良介 はい……

(大西、124頁)

実際にはしかし、良介にはおぼろげな記憶があった。光とのこの会話の後、東京の家に帰ってその場面を想起するのが「8（記憶にいる貴女）」である。貴女とはもちろん実の母のことである。この回想場面が消えると沙織が立っており、良介は沙織に「何で生まれてきたんだろう」「母さんのお腹から生まれてきた子どもじゃないって意味をちゃんと考えるようになってから、ずっとそう思ってた」と悩みを打ち明ける。姉は、「(間) お姉ちゃんもよ」(大西、129頁)と答え、しかし今はそれよりも、両親に、そして良介に出会えたことのほうが良かったと思っていると言って弟を励ます(同所)。やがて真子は陣痛が始まり、破水する。暗転し、中年の道幸夫妻と思われる男女が、沙織と名づけることになる赤子を引き取りに来た晩秋の、嵐の夜の場面で舞台は終わる。

『東京2012』における「現在」と過去の往還は、物語の原風景を読者＝観客に共有させ、それによってきょうだいの抱える問題を実感とともに受けとめさせるための有効な方法になっている。舞台上の時間軸が往還するという作劇法は、19世紀までなら(仮に作例があったとしても)リアリスティックなものとは考えられなかったであろう。当時は主人公が単独であることがほとんどであって、脇役たちの証言や本人の独白といった形式で過去を暴露する方法で事足りた。上演時間も現代に比べればゆったりとることができた。しかし現代において、『東京2012』に典型的にみられるように、複数の主要登場人物の抱える複雑に絡み合った問題の背景を——限られた上演時間内で——開示するためには、時間軸の往還というこの方法は、唯一のものではないにせよ<sup>37)</sup>、少なくとも適切なものに思われる。

### 2-3 『て』

岩井秀人の『て』は、父親による家庭内暴力の問題をモチーフに取り入れた代表作の1つである(他に『夫婦』『おとこたち』)。『て』はその中で最も早く書かれた。岩井自身がそのような家庭環境に育った(岩井

(2018)「あとがきにかえて」)。その意味で本作はまさに当事者演劇である。もっとも、暴力それ自体が直接のテーマになっているわけではない。『て』は、過去に父親から受けた暴力ゆえにそれぞれの歪みや傷を負って成長せざるを得なかった4人のきょうだいが、成人した今、祖母の看取りという機会に実家に集まり、家族のつかの間のやり直しを試みるものの無残に失敗するという物語だ。しかし、この劇の世界は自己譚話と戯画化の調子に包まれている。話の中身はいたたまれないほどのディスコミュニケーションに満ちているものの、そのこと自体を様々な細部における身振りによって哄笑の対象にしている。その際もちろん、哄笑するのは登場人物ではなく、彼らの姿を見た読者＝観客である<sup>38)</sup>。またそれによって劇作家は、自身の体験に類似するネガティブな世界に距離をとることができるのであろう。

山田家では、通子(母)とその夫(父)が暮らす母屋の隣に、通子の母・菊枝が寝たきりで養生している離れがある<sup>39)</sup>。子どもたちは既に独立している。認知症が進んだ菊枝の容態は思わしくなく、長女のよしこは久しぶりに一家全員が集まって祖母を励まそうと声を掛ける。こうしてきょうだいたち(長男の太郎、長女のよしこ、次郎、かなこ)に加え、母と父、さらによしこの夫の和夫、次郎の友人の前田もこの離れにやってくる。最初は菊枝をかこんで和やかな会話が行われる。しかしまもなく不協和音が生じ、最後は口論の応酬となって集まりはお開きになる。その中で菊枝が臨終を迎える。翌朝、葬儀屋がやってくる。さらに翌々日、かねて菊枝が望んでいた近所の教会で葬儀となる。しかし牧師の談話は奇妙だ。家族が棺を火葬場に運ぶが、そこでも牧師は賛美歌を歌うよう促す。火葬場で賛美歌はおかしいのではないかと不平を言いながらも家族は歌う。だが棺を運び入れようとする焼き場の穴が狭く、なかなか収納できない。皆で焦る中、舞台は暗くなる。

概括すれば以上のようになる本作の物語は、舞台上の進行としては、時間軸の頻繁な往還と場面の反復からなる。劇作家が冒頭のト書きで与えている説明は(図1)のとおりである。物語としては終盤に当たる葬儀の場面から開始し(プロローグ)、次に山田家での集まりの場面が2度演じられ(場面A1-3とB1-3)、火葬場の場面で終わる(エピローグ)。

しかし戯曲に即して分析すると、舞台上の進行はもっと複雑なものであることがわかる。それをまとめたものを(図2)とした。上部にまず



クロノジカルな、つまり出来事の物理的な時間順序に従った場面構成を掲げ、各部分に説明の都合上、(a) ~ (i) という名称を付した。そのうえで下部に舞台上での進行を整理した。こうして(図1)では見えないところが可視化される。まず、プロローグの内部が何段階か(( $\delta$ ), ( $\varepsilon$ ), ( $\iota$ ))に分かれること、このうち( $\varepsilon$ )と( $\iota$ )の間に、クロノジカルには( $\zeta$ )がくるはずなのがスキップされ、エピローグに置かれていること、さらに場面AとBそれぞれの末尾にも( $\iota$ )が挿入されていることである。また( $\delta$ ) → ( $\varepsilon$ )の矢印が長めに引かれ、その途中から下段で( $\iota$ )への移行が始まっているのは、その部分で異なる時間軸(教会での会葬～出棺と、火葬後のそれという2つ)の混在

プロローグ 教会での葬儀		
A1	次郎の目線による山田家	18 時頃～19 時頃
A2	次郎の目線による山田家	19 時頃～20 時頃
A3	次郎の目線による山田家	翌朝
B1	母の目線による山田家	18 時頃～19 時頃
B2	母の目線による山田家	19 時頃～20 時頃
B3	母の目線による山田家	翌朝
エピローグ 火葬場		

(図 1)

クロノジカルな順序 (a) → (i)		
(a)	(A1, B1)	菊枝が亡くなる晩 18 時頃～19 時頃
( $\beta$ )	(A2, B2)	同 19 時頃～20 時頃 (臨終)
( $\gamma$ )	(A3, B3)	その翌朝
( $\delta$ )	葬式の日	教会での会葬
( $\varepsilon$ )	同	会葬後、出棺
( $\zeta$ )	同	火葬場で
(i)	同	火葬から帰ってきた後
舞台進行		
( $\delta$ )	→( $\varepsilon$ )	
	→( $\iota$ )→(a)→( $\beta$ )→( $\gamma$ )→( $\iota$ )→(a)→( $\beta$ )→( $\gamma$ )→( $\iota$ )→( $\zeta$ )	
プロローグ	A1-3	B1-3 エピローグ

(図 2)

が行われていることを示している<sup>40)</sup>。

この舞台進行は、様々な問題を考えさせる。全体を俯瞰的に語る語り手人物（『彼らの敵』の川瀬のような）が存在しているわけでもなく、また劇作家によって明示的にそこから過去が回顧されているような語りの「現在」が設定されているわけでもないからである。しかし、冒頭のト書きで場面構成を説明していること（たとえそれが修正を要するとしても）、また話の流れからの必然性を伴わずに3度も現れる（*ι*）の存在感からして、『て』はやはり第1章で得た第1のタイプ（劇作家と作品の時間軸語り）に属するのであって、出来事がすべて終了している（*ι*）の水準から全体を緩やかに回顧してしている劇だと解釈できる。いつどの段階から回顧しているのかという枠組みが明示されていることが、これまで見てきた時間軸の往還を（要するにフラッシュ・バックを）含む劇に共通する性質であった。それに対して『て』は、あえて回顧の枠組みをずらし、緩やか、ないし曖昧なものにしている。

回顧の枠組みのずれというのは、冒頭が（*ι*）ではなく（*δ*）で始まり、結末がまた（*ι*）ではなく（*ζ*）で終わっていることを指す。これらにより、話が現在形で動いているかのような開始と結末になっているのだ。もっとも、『彼らの敵』や『東京 2012』の結末も、物語が未来の方向を向いた印象を残して終わっており、完結した過去の話ではないという余韻を与える点では同じだが、『て』では、失敗に終わった家族の再集合と祖母の死の重なりというストレスの嵐はいまや一段落したばかりである。それは確かに何とか乗り越えられはしたものの、「現在」であるかのごとき生々しさを残しているという印象を与える。

回顧の枠組みの緩やかさ、ないし曖昧さとは、AやBの流れの中で突然前後と流れが合わない台詞が述べられ、それによって時間軸が移動したのだと解釈せざるを得ないという手法である。A3の（*γ*）から（*ι*）への移りを見てみよう。

葬儀屋② 棺を傾けますと持ちやすいです。

皆で棺を持ち上げる。

母は4人のきょうだいが棺を持った姿を眺めている。

母 …

太郎（激怒）お前ちゃんと持てよ！

かなこ 持ってるよ。

太郎 ふざけんな！なんかおかしいだろバランス、お前んとこと俺  
んとこの！

よしこ やめなよ

棺、移動開始。

次郎 お兄ちゃん、いきなり激怒してたね。

母 ええ？怒ってたっけ？

次郎 うん

母 怒ってた？そうだったっけ

次郎 や、すごい怒ってたじゃん

母 …

よしこ でも教会着いてから、お兄ちゃんあんなに泣くとは思わな  
かったけどね。

次郎 ねー

母 え、教会行く前からずっと泣いてたよ太郎

かなこ や、教会着いてからだよ。

母 ええ？

次郎 教会からだったよねえ

よしこ うん、そうだと思うけど

母 そうだったっけ

（岩井（2018）、45頁）

この一連の台詞は、舞台上では連続した行動の流れの中で述べられるはずである。誰も登退場しないし、場面転換は指示されていない。ところが台詞の内容からは、「棺、移動開始」のト書きの前後で場面が変わったと解釈せざるを得ないのである。その際、太郎役俳優はずっと棺を運ぶ動作を続けるはずなので、戯曲を読んだだけではどうやって時間軸の移動を表現するのかわからない。記録映像で確認すると、ト書きの後で太郎役俳優はうつむき、彼の不在を表している。これは舞台の

約束事の一つである。それは作り手と読者＝観客の間であらかじめ合意されたルールなどではなく、作品全体の作り方と前後の流れとから、読者＝観客がそのつど帰納しなければならない表現意図なのである<sup>41)</sup>。

上の引用においてははっきり現れているもう1つの問題点は、想起主体による記憶の多様性であろう。次郎とよしこ、かなこが、太郎が泣いたのは教会に着いてからだと言うのに対し、母だけが太郎は「教会に行く前からずっと泣いていた」と言う。ここに現れているのは視点の違いであり、それが想起される内容の違いを産みだしている。家族でも、見えているものが異なる。棺を運ぶときの太郎についてだけでなく、祖母が亡くなった晩の出来事の多くについても記憶は分かれるのだ。まさにそのことが、劇作家がこの劇で同じ場面を反復しなければならなかった理由である。ほぼ同じ時間帯の反復という手法は、第1章で見たようにブリストリーが『時代とコンウェイ家の人々』でおこなっていたことだが、岩井は「ほぼ」ではなく全く同一の時間帯の出来事を、まずは次郎の視点で、そして再び母の視点で描き出す<sup>42)</sup>。

紙数の関係上、詳細な分析は他の機会に回し、ここでは両者の違いを簡単にまとめた。次郎の視点からのA1-3では、家族の再集合の場面で太郎と次郎の緊張関係が浮彫になる。次郎が、菊枝に調子を合わせていると太郎が菊枝の認知症状について冷笑的なコメントをする（岩井、18頁）。さらに太郎が離れの応接間に私物を並べていることを次郎が非難したこと、激しい諍いになる（同、18-20頁）。その後また太郎と次郎（同、32-33頁）、次郎と父の間でも壮絶な喧嘩になる（同、34-38頁）。これらの瞬間には母の通子はほとんど居合わせなかったこともあり、B1-3ではこれらは軽くしか描かれない。

母の視点からのB1-3では、太郎は菊枝に対して優しく接している（同、47-50頁）。太郎は母に、このような集まりは無駄だとは言いつつも、穏やかな調子で話す（同、59-60頁）。宴会の最中に母に同窓生から電話があり、携帯で長電話をしている（同、65頁）。よしこにカラオケを歌うよう強制されたかなこが泣き出し、母はかなこを慰め、自らマイクを握って歌う（同、65-67）。その間に次郎が父を罵る台詞が断片的に入る（同所）。よしこが母に、なぜ離婚しないのかと問い、母は別れるのも怖かったのだと答える（同、70頁）。最後に母は父と対峙し、「離婚しない？」と切り出す、父が「そうするか」と答えると逆に激高し、

「別々になったら、今までのそういうのは全部なくなったことになるの？」と問い詰める（同、71-72頁）。そのやりとりの最中に、傍らの菊枝が死ぬ。ト書きに「突如菊枝が起き上がり」「ゆっくりと部屋を横切って歩いて行く」とあり、母はそれを見て絶句するが、父には相変わらず菊枝がベッドに横たわっているように見えている（同、72頁）。

菊枝が舞台を横切って歩いて行く様子はト書きで指定されているため、読者＝観客にも可視化されるはずである（記録映像では、母と父が向かいあっていたテーブルの上を歩いて横切る<sup>43)</sup>）。それが意味するのは、この場面で読者＝観客は母の視点を共有させられているということである。このようにある登場人物の視点から、読者＝観客に場面を見せたいという意図は、いま述べた場面に典型的に現れているとはいえ、実はA1-3とB1-3の全体を通じて言えるだろう。つまり、劇作家は同一の時間帯にあった出来事を単一のものとして提示する代わりに、極端に異なる2つの視点から見せることによって<sup>44)</sup>、真実そのものが単一ではない、という〈語り〉をおこなっているのである。岩井秀人の『て』では、複合的な時間構造それじたいが単なる形式を超えて、テーマでもあり、メッセージにもなっている。

## おわりに

はじめにで述べたように、複合的な時間構造を持つ劇において、その構造の持つ意義は何なのか。この問題関心から出発し、ここまで20世紀欧米のいくつかの戯曲、および2000年以降の3つの日本現代戯曲を考察した。

まず1章では欧米戯曲における複合的な時間構造の比較的初期の例を5つとりあげて概観し、時間軸の往還の基本的なパターンという観点から特徴を考えることにより、3つの場合に分かれることがわかった。第1の類型は〈劇作家・作品による時間軸語り〉であり、登場人物の意志や状態以前に、劇作家の意図や作品の組み立て方の問題として時間軸の往還が設定される場合である。第2の類型は〈登場人物による時間軸語り〉であって、劇作家による設定でありながらそのことは背景に退き、登場人物とりわけ主人公が回想主体となって過去の場면을語る場合である。第3の類型は〈意識に侵入する過去の時間軸〉であって、これは第

1の類型と第2の類型の中間形態である。登場人物とりわけ主人公が何らかの特殊な精神状態になっており、そのためリアスティックに説明可能な仕方、彼（女）の意志とは無関係に過去が侵入する。登場人物に想起の内因がある点でこれは第2の類型と共通するが、意志的なものではない点ではそれと異なる。さらにこの場合、過去の再現を舞台上で可視化するためには音楽や照明の利用といった劇作家による介入が必要になるため、第1の類型とも共通する面がある。

2章では瀬戸山美咲『彼らの敵』、大西弘記『東京2012』、岩井秀人『て』の3作品を、時間軸の往還に着目して分析した。それを1章で帰納した3つの類型という観点から振り返ると、次のように言いうるだろう。

『東京2012』と『て』は、基本的には第1の類型に属している。どちらの作品でも、登場人物が時間軸の往還をあやつる第2の類型と、登場人物の意識の中に過去が侵入するという第3の類型に関しては、作品の全体構造には見られない。ただし、『東京2012』では部分的に第3の類型に接近する場面も含まれていた。良介はもともと気になる過去の記憶が漠然とあったらしい。そのうえで、光との出会いにより実母との対面という事実が過去にあったことを知り、その影響でそのときの情景が蘇る。このような流れを用意しているのは劇作家であるとはいえ、そのことは、良介の意識にゆくりなく過去が出現するのだという理解を妨げない。侵入というほど荒々しいものではないにせよ、パターンとしては第3の類型に近い。もう1つ問題になるのは、『て』の場合は当事者演劇であるため、劇作家の存在と登場人物のそれが重ね合わされるかもしれないという論点だ。劇作家による操作という第1の類型それ自体が、登場人物の回想語りという第2の類型に接近すると言えるだろうか？ しかし、筆者はこの点については否定的である。そもそも第2の類型の元になった『ガラスの動物園』自体が、作者のテネシー・ウィリアムズにとって当事者演劇と言えるものだった。そのうえで主人公トムの回想語りを劇作家による時間軸の操作と区別した以上、『て』の場合も、劇作家岩井による時間軸の操作を、登場人物の回想語りとして読み替えるのは不適切に思われる。

『彼らの敵』は、大枠としては第2の類型に当てはまる。この作品についても当事者性の観点が示唆的となる。瀬戸山美咲は事件そのものの

当事者ではないが、モデルとなった若者たちが彼女自身の出身校である早稲田大学の学生である。ある種の当事者意識のもとで坂本の同僚であるジャーナリストの川瀬という女性を登場させ、語り手にしたのだろう。そこには『ガラスの動物園』のトムのように読者＝観客に向かって語りかけ、この劇の内容は自分の回想である、と述べるような台詞はないものの、川瀬が「ノートパソコンを開く」（瀬戸山、2頁）動作がそれに該当する。彼女が書いている内容がこの劇なのだ。ただし、既に述べたように坂本の捕囚体験の最後の場面への移行は、川瀬に問詰された坂本が苦悩の中で回想するという解釈が可能なので、ここは第3の類型に接近している。

こうして欧米戯曲の概観から帰納した時間軸の往還の3つの類型は、2000年以降の現代日本戯曲でしばしば見られる同様の現象の分析と相互比較のためにも、有効であると言えそうだ。

最後に、複合的な時間構造の意義を考えてみたい。そもそも3つの類型が——しかも、今後の研究によっては類型がさらに増える可能性もある——存在するのはなぜなのか。どのパターンの場合も根底に劇作家による時間軸操作がある点は同じだが、そのことを隠さない第1の類型、逆にそのことが背後に退く第2の類型、そして中間の第3の類型という多様性があるのは、作品ごとの個性的な実質の違いが要請するからだ、と考えるのが妥当であろう。時間軸の往還は、現在の問題の背景が過去に存在することを読者＝観客に開示するための強力な方法であるからこそ、その使用に当たっては、お定まりの型に堕さないために作品ごとの繊細な使い分けやヴァリエーションが求められるのであろう。第1の類型は、法廷での証言であったり、成人した「もらわれ子」が自身の原風景を確認したりと、時間軸の往還がリアリスティックに納得しやすいときに用いられる。第2の類型は、多かれ少なかれ当事者性を持つ劇作家（ウィリアムズ、瀬戸山）が、分身を登場させて物語世界にコミットしつつ、それとの距離を取って読者＝観客と共有する場合に用いられる。第3の類型は、まだあまり作例を検討していないので仮説であるが、劇作家が主人公に自己移入し、制御し得ない記憶の暴発を疑似体験しながらも、読者＝観客にそれを客観視させるという矛盾した課題を解決するときに用いられるのかも知れない。

こうしてみたときに例外となるのが『て』である。上述のように第1

の類型に属しながら、その劇世界はおよそリアリスティックなものとは言い難い。しかも、時間軸の所在が合理的な流れから逸脱して何度も葬儀終了後の時間軸へと立ち戻る。これはおそらく、上記の諸作品における時間軸の往還が、作品の内容を表現するための適切な形式としてのそれであるのに対して、『T』の場合には、第2章の末尾で述べたようにこの往還形式それ自体がテーマであり、メッセージなのだと思う。嵐のような家族再集合の失敗体験と、おかしな要素に満ちた祖母の葬儀は過ぎ去った。しかし同時に、それはまだ過ぎ去っていないのだ。こうした矛盾した状態に加えて、家族それぞれの視点によって過去の像もまた異なっている。この両方を、時間軸の所在が絶えず変移する独特の構造はまさに体现しているのである。

\* 本論文は、2020～2021年度成城大学特別研究助成による研究課題「2000年代以降の日本現代戯曲における複合的時間のナラトロジーに関する比較研究」の成果の一部である。

#### 注

- 1) ナラトロジーでは通常、ストーリーとディスコースという区分を行う。これについては Chatman (1978) 参照。本稿ではストーリーという言葉例えば「ハムレットの物語」と言うときの「物語」に限定して用いたい。テーマやメッセージはそれに対するメタな水準にあり、それらも含めて「物語内容」とする。
- 2) Vgl. Müller (1948).
- 3) 劇と戯曲の関係について確認しておこう。劇は演劇の物語内容面であり、戯曲はその現出形態である。両者は一体のものであり、しばしば言い換え可能である(ただし常にではない)。
- 4) そもそも時間が前に進むとはどういうことなのか、時間が過去から未来へ向かって流れるとはどういうことなのか(そもそも時間は流れるものではないのではないか)といった哲学的問いは、本論文では保留したい。
- 5) このような場合、そもそも場面とは何かという疑問が湧く。上演を考えると、舞台空間を1つのものと考え、それが「複数の場面」に分割されると考えることもできるが、ここではむしろある瞬間に舞台空間の全体が1場面であり、それが異なるいくつかの部分に分かれるという立場をとることにする。
- 6) フラッシュ・バック (flashback) は本来心理学用語で侵入的再体験(あるいは侵入的回想)を意味するが、すでに映画・小説・演劇といった芸



術・文芸の分野では、より広く「突然過去の場面になること」として定着している。本論文でもその意味で用いる。

- 7) この種の議論で、先行研究ではしばしば「時間の反転」とか「時間の逆行」という表現が用いられるが、本論文では、逆行するのはあくまでも時間軸だという立場を取る。1つの時間軸の中で、時間そのものは常に未来に向かう。文字通りの「反転」や「逆行」は、映像の逆回しでしか表現し得ない。
- 8) 20世紀に関しては、本論文で言及するもの以外にも今後さらに見つかる可能性がある。
- 9) この点については和嶋（1993）が既に論じている。
- 10) ナレーションという文字どおりの語りを超えて、戯曲の多様なディスクールを広義の〈語り〉として把握できる、という議論に関しては山下（2021）を参照。
- 11) Korthals（2003）, 191. なおこの引用中の注（23）は Esslin（1987）の独訳 *Die Zeichen des Dramas* の41頁を、注（24）は同じく40-42頁を参照指示している。これらは Esslin の英語の原書のそれぞれ41頁と40-41頁に該当する。Esslin 自身の議論も、コアトハルスのものとはほぼ同じである。ちなみにコアトハルスの本に続き、Muny（2008）、Weber（2017）、Horstmann（2018）、Becker（2022）といった劇のナラトロジーに関するドイツ語圏の研究が出ている。複合的な時間構造を持つ戯曲は以下で述べるように英語圏で多く書かれてきた。また劇のナラトロジーも20世紀末に英語圏で始まった（山下（2020, 2021）を参照されたい）。しかし21世紀になってからはむしろドイツ語圏に研究の中心が移行した観がある（ドイツやオーストリア出身の研究者がドイツ語圏の出版社から出した英語の本もドイツ語圏にカウントする）。ただし上記の研究中、本論文のテーマに直結する議論は見当たらないのは、コアトハルスがそうであるように、「通常のレパトリー」という認識だからだろうか。
- 12) 本論文で扱うものの他、マックス・フリッシュ『中国の壁』（1946年初演、55・65・72年改訂版）、同『サンタ・クルーズ』（1946年初演）、同『伝記』（1968年初演、1984年改訂版）、アルフォンソ・サストレ『アナ・クライバー』（1953年初演。これについては岡本（2020）参照）、トム・ストッパード『トラヴェステイズ』（1974年初演）、同『アルカディア』（1993年初演）、ハロルド・ピンター『背信』（1978年初演）、ピーター・シェーファー『アマデウス』（1979年初演）、ジョージ・タボリ『記念日』（1983年初演）、ブライアン・フリール『ルーナサで踊る』（1990年初演）、マイケル・フレイン『コペンハーゲン』（1998年初演）、ローラント・シンメルプフェニヒ『昔の女』（2004年初演）、ワジディ・ムワワド『フォレ／森』（2006年初演）、がある。ただし『コペンハーゲン』、『フォレ／

森』は、時間軸の往還に加え、同一場面での異なる時間軸の混在を含む例である。

- 13) 和嶋、56頁（ただし『公判中』として紹介）、小田中、110、118頁。
- 14) 実はこの作品では回想劇とも共通する大きな問題が浮上している。証言（回想）は時に不完全なものとならざるを得ないので、証言者が知り得ない事実をも含めて観客のために過去場面で演示しているのだ。回想という枠組をとりつつも、それを逸脱する内容が再現される。よってこの劇の観客には、劇中の法廷に共有される以上の知識が注入され、いわゆる劇的アイロニーを生み出している（推理劇としてのヒントにもなっている）。後述の『ガラスの動物園』でも、回想主体である主人公の知り得ない場面が実は劇の山場になっている。
- 15) サラクルーに関するこの記述は、小田中、118-121頁に依拠している。
- 16) 『時代とコンウェイ家の人々』の内容については、小田中（2014）にも詳しい解説がある。参照されたい。
- 17) Priestley (1987), p. 68.
- 18) Williams (2000), p. 465. (松岡訳、111頁)
- 19) もっともそのことは、ライスの『裁判』のところで述べた劇的アイロニーの問題を説明するものではない。トムは劇作家ウィリアムズの分身ではあるが、両者は言うまでもなく同じではない。トムの回想劇であるにもかかわらず、彼が知り得ない重要場面が存在することから、劇作家の立場はトムのそれとは区別される。
- 20) 劇作家と作品が並列されるのは、ここでの劇作家が実在の作家と同一ではなく、あくまでも作品の書き手として、むしろ作品から帰納される存在、すなわち作品に内在する作者だからである。このあたりの議論は山下（2021）を参照。
- 21) 松岡訳、1-4頁。
- 22) 同上、9-11頁。
- 23) 同上、11頁以下。
- 24) サラクルー『アラスの見知らぬ女』も、小田中（2014）の解説に従えばこの第3のタイプである可能性が高いが、この作品に関しては原書をじゅうぶん読み込めていないためここでは判断を保留しておきたい。
- 25) その原因は本論文では扱えないが、倉持裕は『ワンマン・ショー』の後書きで、時間が前後する構造はタランティーノの映画『パルプ・フィクション』（1994年日本公開）やデヴィッド・リンチの『ロスト・ハイウェイ』（1997年日本公開）などを参考にしたと書いていることから（倉持（2004）、152頁）、異なる視点からの同一場面の反復を含むこれらの映画の影響が引き金になった可能性はある。ただ、時間軸の往還を含む劇も多様であり、そのすべてが『パルプ・フィクション』あるいは『ロスト・ハ

イウェイ』と類似しているわけではない。いずれにしても、このような小手先の言及だけでは、なぜ2000年前後を境にして日本現代戯曲に複合的な時間構造の劇がにわかに見えてくるのか——少なくとも、そう見えるのはなぜか——という疑問に対し弥縫策にもならない。同じ事が1章と2章の関係についても言える。1章で導き出したことに基づき、2章の分析を「おわりに」でまとめることになるのだが、それとは別に、欧米での状況と日本現代戯曲の状況の歴史的な関係性が問われなければならないだろう。ただこうした疑問の解明は、本論文とはおそらくまったく異なる角度からの論考を必要とするだろう。

- 26) 瀬戸山が主催するミナモザにより2013年初演（こまばアゴラ劇場）、2015年再演（同前）、2016年再演（KAAT 神奈川芸術劇場大スタジオ）。本作は2016年、第24回読売演劇大賞優秀作品賞を受賞した。ミナモザHP、こまばアゴラ劇場HP、KAAT 神奈川芸術劇場HP:「イベントを探す」を参照。
- 27) 大西が主催するTokyoハンバーグにより2010年に『のぞまれずさずかれずあるもの』として初演（千本桜ホール）、2016年再演（アトリエベルン）、2019年に『のぞまれずさずかれずあるもの 宮城1973』との2本立てとなり『のぞまれずさずかれずあるもの 東京2012』として再演（新宿サンモールスタジオ）。2022年再演（同前）。2020年、『東京2012…』は第32回テアトロ新人戯曲賞を受賞した。2019年以降、公演時のタイトルは『のぞまれずさずかれずあるもの 東京2012／宮城1973』であるが、本論文では刊行された戯曲の表記に従う。TokyoハンバーグHPを参照。
- 28) 岩井が主催するハイバイにより2008年初演（駅前劇場）、2009年（東京芸術劇場小ホール1）・2013年（同前＝東京芸術劇場シアターイースト）・2018年（同前）再演。岩井（2018）を参照。
- 29) 欧米戯曲の場合と同様に、複合的時間構造の①、すなわち同一場面での異なる時間軸の混在も起きているケースが多々見られるものの、その点についてはここでは論じない。本論文で扱う以外に、以下の日本現代戯曲（2000年前後以降）で時間軸の往還があることを確認している：野田秀樹『赤鬼』、同『ザ・ダイバー』、同『ザ・キャラクター』、同『Q: A Night at the Kabuki』、倉持裕『ワンマン・ショー』、成井豊＋隈部雅則『きみがいた時間ばくの行く時間』、大西弘記『宮城1973～のぞまれずさずかれずあるもの～』、古川健『治天ノ君』、同『追憶のアリラン』、同『帰還不能点』、長田育恵『風紋』、同『海越えの花たち』、山本卓卓『その夜と友だち』、前川知大『語る室』。この他、岡田利規の劇（例えば『三月の5日間』）は語りによって自在に場面の時間軸を操ることから、このリストに加わる可能性があるが、語っている場面はそのまま、語られる内容の場面が自在に動いている可能性があるため、ここでは保留しておきたい。

- 30) 『週刊朝日』のコラム (Anonym (2000)) を参照した。
- 31) 『週刊朝日』のコラムでは、モデルとなった早大卒カメラマンが劇の主人公坂本のように仕事を辞めたとは報じられていない。あくまでも瀬戸山によるドラマタイズかもしれない。
- 32) 『週刊朝日』のコラム (同上) では、モデルとなった男性は囚われの期間について、盗賊団のボスに気を遣い非常に厳しかったと述べているから、ここも脚色が入っているかもしれない。
- 33) 語り手の川瀬が劇作家の分身であり、劇作家は川瀬の背後に隠れて時間軸の移動をおこなっているため、1章の類型では2番目のパターンになる。この点は「おわりに」で再論する。
- 34) 事件については、戯曲の参考文献にも挙げられている菊田医師の著作 (菊田 (1973, 1979, 1979)), および石井 (2020) を参照した。
- 35) この「8」での過去場面は良介の回想と解釈される。回想主体である良介がそこに登場している (彼はリビングにいる) ことから、ここでは2つの時間軸が混在している。
- 36) 優一はさしあたり一家の中の他者なのであり、彼に対して一家の希有な真実が知らされることが、読者=観客への巧みな開示 (exposition) になっている。
- 37) 例えば、プレヒトがやったように字幕の投射によって問題背景を説明してしまうという方法もある。
- 38) 実際に上演の記録映像を見ると、観客は登場人物が見舞われる数々の蹉跎の場面で大いに笑っている。
- 39) 菊枝は、物を取るのに医療器具のマジックハンドのような「手」を使っており、おそらくそれが作品名の由来である。
- 40) 岩井 (2018)、7-11 頁。
- 41) 『て』DVD, [54:29]. 約束事の中には、古典芸能のそのようにジャンル特有のものもあり、その場合は予備知識として学習可能だが、ここでの例は現代演劇には珍しくないこのとき限りの約束事になる。もちろん批評の観点からは、このような微妙な表現では流れがくみ取れないという評価はありうる。
- 42) 2度演じられる (a) の場面の冒頭で、「ギァア」という鳥の鳴き声とともに、通子の頭に鳥の糞が落ちてくる (ト書き)。これは (a) の出だしをマークするとともに、自己諧謔の要素でもあるだろう。劇全体がいわば鳥の目で俯瞰されているという暗示にも読める。その距離感がこの作品に深刻さとのバランスを与えている。
- 43) DVD, [1:31:55-].
- 44) 差異がきわめて大きいゆえに、次郎と母という2人の視点が選択されたのだと思われる。ちなみに、岩井秀人は劇作家として複数の視点を採用

しつつも、当事者としては母・通子に寄った視点を持っていたのではない。2008年および2013年公演で、岩井自身が通子の役を演じているからである（岩井、168-170頁）。

- 45) 作品と研究に分け、それぞれ洋文献・和文献に分ける。ただし翻訳のある洋書は、原書を主として用いた場合は、それを先にあげたうえで括弧内に邦訳を記す。邦訳を主として用いた場合は、それを和文献に著者名の50音順で挙げ、その上で原書も参照した場合はそれを括弧内に記すが、翻訳の底本とは限らない。

#### 文献一覧<sup>45)</sup>

##### [作品]

Miller, Arthur (1987) *Death of a Salesman*, Penguin Books, premiered and first published in 1949. (アーサー・ミラー (2006) 『アーサー・ミラー』 I、倉橋健訳、早川書房)

Priestley, J. B. (1987) *Time and the Conways*, in: *Time and the Conways, I have been here before, The Linden Tree, An inspector calls*, Penguin Books, premiered and first published in 1937.

Williams, Tennessee (2000) *The Glass Menagerie*, in: *Plays 1937-1955*, The Library of America, premiered in 1944 and first published in 1945. (テネシー・ウィリアムズ (1993) 『ガラスの動物園』 松岡和子訳、劇書房)

岩井秀人 (unknown) 『おとこたち』 (2016年上演台本か。劇団ハイバイの販売部門「我商店」HPより。https://hibye.thebase.in/p/00006 2023年1月25日最終アクセス)

岩井秀人 (2018) 『て 夫婦』 白水社

大西弘記 (2020) 『東京 2012 ~のぞまれずさずかれずあるもの~』 (『シアトロ』 972、2020年4月号所収)

倉持裕 (2004) 『ワンマン・ショー』 白水社

瀬戸山美咲 (2013) 『彼らの敵』 (上演台本、日本劇作家協会「戯曲デジタルアーカイブ」所収: https://playtextdigitalarchive.com/drama/search?s\_name=%E7%80%AC%E6%88%B8%E5%B1%B1%E7%BE%8E%E5%92%B2&s\_time=&s\_num= 2023年1月25日最終アクセス)

ライス、エルマー (2012) 『裁判』 林清俊訳、(Project Gutenberg, https://www.gutenberg.org/files/36976/36976-h/36976-h.htm 2023年1月6日最終アクセス) (Elmer Rice (1914), *On Trial*.)

##### [研究・参考文献]

Becker, Annika (2022) *Täuschungsspiele. Unzuverlässiges Erzählen auf der*

- Theaterbühne*, transcript Verlag.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press.
- Esslin, Martin (1987) *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage & Screen*, Methuen.
- Müller, Günther (1948) „Erzählzeit und erzählte Zeit“ In: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Hrsg. von ihren Tübingen Schülern, Tübingen, 195-212.
- Horstmann, Jan (2018) *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Walter de Gruyter.
- Korthals, Holger (2003) *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Erich Schmidt Verlag.
- Muny, Eike (2008) *Erzählperspektive im Drama*, iudicium Verlag.
- Weber, Alexander (2017) *Episierung im Drama*, Walter de Gruyter.
- Anonym (2000) 「パキスタン川下り誘拐早大生「いまパパラッチ」」(『週刊朝日』2000年105(56), 147-148)
- 石井光太 (2020) 『赤ちゃんをわが子として育てる方を求む』小学館
- 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ー——」(『演劇学論集』70、1-18)
- 小田中章浩 (2014) 『モダンドラマの冒険』(大阪市立大学人文選書)和泉書院
- 菊田昇 (1973) 『私には殺せない—赤ちゃん斡旋事件の証言』現代企画室
- 菊田昇 (1979) 『この赤ちゃんにもしあわせを—手記—』人間と歴史社
- 菊田昇 (1979) 『天使よ大空へ翔べ——産婦人科医の闘い——』恒友出版
- 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))
- 山下純照 (2021) 「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——」(『成城文藝』257、106(35)-68(73))
- 和嶋忠司 (1993) 「「過去」の劇的表現とメディア」(『演劇学論集』31、51-66)
- [参考サイト]
- イキウメ HP：上演記録 <https://www.ikiume.jp/koremade.html> (2023年1月25日最終アクセス)
- KAAT 神奈川芸術劇場 HP：「イベントを探す」 <https://www.kaat.jp/d/kt> (同上)
- 劇団チョコレートケーキ HP：過去公演 <http://www.geki-choco.com/past/> (同上)
- Tokyo ハンバーク HP：過去公演 <http://tokyohamburg.com/past/> (同上)
- ミナモザ HP <http://minamoza.com/member.html> (同上)

[参考映像]

岩井秀人『て』2013年公演DVD。劇団ハイバイの販売部門「我商店」HPより。

<https://hibye.thebase.in/>（同上）