

閉じることで開く

—前川知大『天の敵』における複合的時間構造の効果—

山下純照

はじめに

この論文は、筆者の研究プロジェクトの一環として執筆される。まずはこのプロジェクトの全体に共通する問題意識と目的、そして方法論について確認しておきたい。

戯曲のレベルであれ、上演のレベルであれ、時間という要素が自明なものと思なされるかぎり、あえてそれを論じる必要はない。この研究が目指すのは、現代演劇における、観客＝読者にとって戸惑わされるような——少なくとも筆者にとって初見で「え？これはいったい何だ？」と思わされた——複合的な時間構造の解明である。既に別の論考で言及したように¹、基本的に舞台上の時間は常に前進する。ところが一部の作品では時間軸が現在と過去の間を往還したり、あるいは現在の時間軸と過去の時間軸が同時に存在したりする。こうした事例を複合的時間構造の劇と定義した。同論考では時間軸が現在と過去を往還するタイプのいくつかの作品を論じた。本稿ではそれに対して、異なる時間軸に属する場面が混在するタイプとして、前川知大作の『天の敵』（2017年）を取り上げる²。その分析を通じて、ある種の異時混在する劇の場合に一般化が可能なドラマトゥルギーを明らかにすることが、ここでの目的である。

基本的な方法論としてこの研究プロジェクトが依拠するのは、劇を一種のナラティブと見

1 山下（2023）参照。

2 こうした論文構成において、理論構築に主眼があるのか、作品論が目的なのかといった二者択一は適切ではない。両方に焦点がある楕円軌道型の研究を目指している。前川知大は劇団イキウメを率い、すべての上演で劇作と演出を担当する。2000年代後半から現在に至る日本現代演劇シーンをリードする1人である。作風はしばしばSF的と称され、また語りを多用することでも知られる。核心に哲学的、倫理的問題意識を懐胎している。主要作に『関数ドミノ』（2005年）、『散歩する侵略者』（2005年）、『聖地X』（2015年）、『語る室』（2015年）、『太陽』（2016年）、『獣の柱』（2019年）がある（いずれも初演年。多くの作品は改訂され再演されている）。前川の演劇については、岩城（2011）を参照。また演劇批評における評価については藤原（2014）を参照。『天の敵』は食をテーマとした前川（2010）を前駆体としている。語りの問題については前川（2017c）をも参照。

なした上での³、物語論(ナラトロジー)におけるナラティヴの2つの位相であるディスコースとストーリーという区分である。大雑把な理解を言えば、ディスコースはテキストの表面構造であり、作品全体にとっての形式面であって、劇の場合は筋に当たり、それに対してストーリーはテキストの深層構造であり、筋を通じて伝達される物語内容である⁴。しかし、劇のディスコースとは何かという問題は実はそれほど簡単ではない。筋は内容の展開だから、ディスコースそれ自体が形式面と内容面に重層化される。しかも、劇の内容として観客がさしあたり受け取るのはストーリーよりもむしろディスコースなのである⁵。これらの点について1章において先行研究との折衝の中で、また3章において作品分析の中で議論を練り上げたい。

あらかじめ要点だけ述べるとすれば、『天の敵』では主要人物がインタビューに応じておこなう語りによって筋が進む。その語りの内容が別の俳優たちによって(後半では語り手自身が参加して)演示されるため、劇中劇に似た形式を取ることになる。筆者の定義ではこれらはすべてディスコースに属するのであって、それが語りの層と語られる層に重層化されている。語りの層の時間軸は劇の現在であり(初演の2017年に設定されている)、語られる層の時間軸は過去に属し、約120年間の時間幅を、より遠い過去から現在に向かって近づいてくる。こうしてこの劇のディスコースは語りの時間と語られる時間という、舞台上に存在する2つの時間層からなる⁶。言い換えると、語りの時間と語られる時間が、異時混在を起こしている。この語りの時間と語られる時間という概念そのものはギュンター・ミュラーによって提唱され、マンフレート・プフィスターによっても参照されているものであるが、本稿では彼らの用法とは異なる意味で用いるので、1章ではその点についても説明する。

もっとも、観客の受ける印象からすると2つの層の関係は、かなりの範囲で現在と過去の往還のそれであるということになるだろう。正確には異時混在であるにもかかわらず、現在と過去の往還に見える可能性が強いのである。劇作家がト書きで指定している舞台効果が、そのような印象を助けている。それゆえ、2つの層の関係性を明らかにするという課題が生じる。このことは3章で述べ、語りの時間としての現在と、語られる時間としての過去の距離という観点から論じる。

この距離を本論文では語りの距離と名づける。その上で、語りの距離が『天の敵』という作品においてどのような効果を発揮しているのかを考察する。さらに、そのことがもつ一般的な意義について述べて締めくくりとしたい。プフィスターにおいて、時間の複合性の問題は、彼のいわゆる劇の開かれた時間構造を規定するものだ。それに対して閉じられた劇構造とは、古典劇や近代リアリズム演劇のそのような単純な時間構造のことである。この対比は劇がいかにして終わるか、という観点からも論じられなければならない。古典劇やそれに類する(プフィスター的に言えば)閉じられた劇が、単線的な筋構造の内部で終結を見出すの

3 劇をナラティヴと見なすべきであるということについては山下(2021)で論じた。

4 この定義については、チャトマン(チャットマンとも)(2021)の明快な規定「ストーリー上の出来事は、そのディスコース——提示の方法——によって、1つのプロットの中に組み込まれる」(51)に基づく。

5 この作品のストーリーについては2章で述べる。

6 ディスコースについての詳細な議論は1章および3章でおこなう。

に対して⁷、『天の敵』が実例であるようなある種の開かれた劇では、異なる時間層の間の語りの距離を、劇作家が収束させることで終わりを見出し、筋としては終わることによって主題的な開かれを作り出しているのではないか。

1章 劇の時間構造に関する先行研究との折衝

1977年に初版が出たプフィスターの*Das Drama*は、戯曲研究ではよく引用される文献である。その最終第7章「空間構造および時間構造」には、本論文に関連する分析が見られる。彼はそこで、「演じる時間 (Spielzeit)」と「演じられる時間 (Gespielte Zeit)」という区分を採用している。「演じる時間」は現実の上演時間のことである。それに対して「演じられる時間」のほうは虚構の物語の時間である。後者はディスコースの時間とストーリーの時間をも含むという対応関係になる。

プフィスターは、劇をそれが上演されたと仮定して論じている。ただし、*Das Drama*を上演の理論と捉えるのは誤解である。なぜならそこには上演それ自体についての理論的な考察はなく、また個別の具体的な上演についての議論もまったく含まれてはいないからだ。同書はあくまでも上演されたと仮定した場合の戯曲の理論である。その点では筆者の立場と同じである。筆者は物語論の立場に立ち、あくまでも戯曲テキストを考察の対象とする。もちろん、戯曲テキストは上演されるべきものとして仮定しているし、実際の上演例がある場合は、そこでの具体的な舞台化の仕方を戯曲解釈の手がかりとして参照する。その点でもプフィスターは筆者と同じ立場であるように思われる。プフィスターにおける「現実の」という規定は実のところ抽象としてのそれである。上演されたと仮定した場合に現実となるということであり、演劇史に属する具体的な上演として現実の、という意味ではない。筆者もまた現実の演じる時間という彼の概念を用いる際にはそうした限定のもとで用いることにする。

プフィスターの概念は、さらなる吟味を経た上でなら、物語論では通常見過ごされている、ディスコースの1次的な水準の存在を認識する契機になると思われる。劇において、通常の意味でのディスコースは筋の水準に比定されるから、それは虚構の物語の1つの層であるが——その向こう側にストーリーの層がある——その基底に、プフィスターの現実の演じる時間に対応するような戯曲テキストの層を措定すべきではないだろうか。この層をここではディスコース1と名づけよう。ディスコース1とは戯曲の何らかの構成要素の連なりであって、もしも戯曲が上演された場合には、このディスコース1の経過に要する時間が、プフィスターの意味で現実の演じる時間となる⁸。

プフィスターは彼の概念対を、もう1つの彼の概念対である、劇の閉じた時間構造 vs. 開いた時間構造を定義づけるために用いている。いくつかの箇所を引用したい。

7 誤解のないように付言すれば、単線的な筋構造の内部にも、過去や未来への話題の移動はもちろん含まれている。しかし場面の時間軸は、現在のままである。

8 ディスコース1の定義は、もちろんこれだけでは漠然としたものである。以下の議論である程度の精密化を試みたい。

Mit diesem Hinweis auf den Gegensatz von geschlossener und offener Zeitstruktur greifen wir wieder unsere Erwägungen zum Verhältnis von fiktiver gespielter Zeit und realer Spielzeit auf, (80) denn geschlossene und offene Zeitstruktur definieren sich ja gerade in Hinblick auf dieses Verhältnis. Unter der realen Spielzeit wollen wir dabei die Dauer der Aufführung selbst verstehen, den realen Zeitraum vom Beginn bis zum Ende der Aufführung, abzüglich der Pausen.[...] Die fiktive gespielte Zeit dagegen ist bereits im Textsubstrat mehr oder weniger präzise fixiert und braucht im inszenierten Text nur noch verdeutlicht und sinnfällig gemacht zu werden.

閉じた時間構造と開いた時間構造の対置について述べることで、虚構の演じられる時間と現実の演じる時間の関係についての考察を再び取り上げよう(注80)。閉じた時間構造と開いた時間構造は、まさにこの関係によって定義されるからだ。現実の上演時間とは、上演の持続そのもの、つまり休憩を除いて上演の開始から終結まで持続する現実の時間である、と理解しよう。[...] 虚構の演じられる時間はそれに対して、テキストという基盤の中であらかじめ多少ともきっちり固定されていて、演出されたテキストの中で明瞭化され、感覚化されるだけのものである。(Pfister, 369)

この箇所では現実の演じる時間と虚構の演じられる時間の関係が定義されている。虚構の演じられる時間は、戯曲テキストによって規定される。では現実の演じる時間はどうか。現実の演じる時間(=上演時間)は戯曲テキストとは無関係に、上演それ自体の都合だけで決まるのだろうか? プフィスターはしかし、そうは言っていない。もちろん、歴史的な現実の意味での上演時間はその公演ごとの演出によってかなり弾力的に変化するものだが、ここはそれ以前に、戯曲テキストによって決まる時間経過が問題になっている。

一般的に言って、時間概念には経過する時間の量、すなわち開始から終結までに要する時間の量という側面と、その経過の個々の部分の順序という側面があり、プフィスターの概念もまた、彼自身によって突き詰めて考えられていないとはいえ、この両面を含むはずである。後者に関しては戯曲テキストとの相関が問題になるはずなのだ⁹。実際にそのことが読み取れるのは、次の箇所からである。

Noch stärker ist dieses Prinzip der Korrelation des chronologischen Nacheinanders auf den Ebenen von Darstellung und Dargestelltem gestört, wenn in einer Szene oder einem Akt Situationen präsentiert werden, die auf der fiktiven Zeitachse noch vor denen der vorausgehenden Szene oder des vorausgehenden Akts liegen. Ein bekanntes Beispiel dafür ist J.B. Priestleys *Time and the Conways* (1937). Hier verweist schon der Titel auf die thematische Zentralität der Zeit, und auch die radikale Durchbrechung des konventionellen Sukzessionsprinzips dient der entautomatisierenden Bewußtmachung der Zeit.

ある場面や幕の中で、虚構の時間軸の上で直前の場面や幕の状況よりさらに以前の状況

9 本稿では、演出によって戯曲テキストの諸部分の順序をがらっと組み替えたり、ある部分を大幅に削除したり書き換えてしまうタイプの、いわゆる演出は度外視する。

が提示される場合、上演と上演されたものの時系列上の前後関係の相関という原理は、いっそう強く妨げられる。よく知られた例はJ.B.プリーストリーの『時代とコンウェイ家の人々』(1937年)である。この作品では表題からして、時代(時間)こそが主題の中心であることを示している。また慣習的な筋展開の原則がラディカルに打破され、時間意識の非自動化を促している。(Pfister, 363)

ここでプフィスターが述べているのは、「はじめに」で言及した、時間軸が現在と過去を往還するような劇の、時間軸が過去に移動する場面についてである。彼はこの現象を、「上演」と「上演されたもの」の時系列上の前後関係の相関が破られること、として把握する。時系列上の前後関係の相関が問題である以上、まずもって「上演」の内部で各部分の前後関係が想定されていると考えられる。そしてこの引用での「上演」は、先の引用での現実の演じる時間に対応するものである。そのことは先の369頁の引用に付された第7章の注80からわかる。

Synonyme Formulierungen dieses Gegensatzes sind Handlungsdauer/Handlungszeit vs. Aufführungszeit/Darbietungszeit. Unsere Formulierung ist analog zur eingeführten Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit in der Narrativik geprägt.

この対置(虚構の演じられる時間 vs. 現実の上演時間—筆者注)と同義な言い方として、筋の持続ないし筋の時間 vs. 上演時間、がある。これらは先述した物語論における、語られる時間と語りの時間という区別と類比的に考えられている。(Pfister, 418)

ここまでの引用からわかるようにプフィスターにおいて、演劇は上演(Darstellung)と上演されるもの(Dargestelltes)という2つの層からなり、これらの対概念は様々に言い換えられる。時間との関わりで、前者は現実の演じる時間(reale Spielzeit)、また上演時間(Aufführungszeit, Darbietungszeit)に対応する。そして後者は虚構の演じられる時間(fiktive gespielte Zeit)、注80では筋の持続(Handlungsdauer)ないし筋の時間(Handlungszeit)に対応させられている。

以上のことから、現実の演じる時間つまり上演時間は、時間量であるとともに、時系列上の前後関係(以下、単に前後関係とする)を含むものだと言えて、だからこそ虚構の演じる時間における前後関係との相関が問題になるのである。ここで考えなければならないのは、現実の演じる時間が虚構の時間と対置されている点である(Pfister, 369)。前後関係が生じるためには、時間の各部分はそれぞれ互いに区別されなければならない。虚構の水準であれば、物語を構成する出来事の区別にもとづいて、前後関係が成立する。では現実の演じる時間の前後関係は何に基づいているのだろうか。言い換えると、現実の演じる時間に対応する戯曲の構成層としてのディスクース1とは何であるのか。

有力な補助線は、演劇記号論における記号の2重性である。フィッシャー＝リヒテは、演劇記号を日常文化における意味生産に属する1次記号と、1次記号に対して上演の文脈の中

で独自に意味付与される「記号の記号」に分けた¹⁰。舞台上の置き道具であるテーブル（1次記号としての意味）は、ある場面の俳優の演技ないし発話との関係で高原にも、舟（演劇的記号としての意味）にもなりうる。「高原」や「舟」は虚構に属し、「テーブル」は現実には属する。フィッシャー＝リヒテは上演について論じているが、同じことは戯曲レベルでも成立するだろう。戯曲に書かれている台詞は、俳優が現実にはその言葉を発話するという意味でディスコース1を構成するのであり、その上で、様々な約束事や他の台詞との関係で、その言葉は特定の虚構の意味をなす¹¹。後者が通常物語論が扱うディスコースの水準であり、ここではディスコース2と名づけよう。現実の演じる時間は、ディスコース1の水準で規定され、そこには1次記号の相互の差異によって確かに前後関係が生じると言える。プフィスターが省いている考察を埋めるなら、以上のような議論が1つの可能な筋道だろうと思われる。

ディスクール1の時間＝プフィスターの言う現実の演じる時間は、確かに前へ前へと進むのみで、決して後戻りしない。それに対して虚構レベルでは、ある種の劇では時間軸が過去に移行するため、両者の間で前後関係の相関が破られる。このようなタイプの劇をプフィスターは開いた時間構造という概念で定義しているのである。彼がその際比較対象としているのは、閉じた時間構造の劇であって、古典劇や近代リアリズムといった、虚構の水準でも時間が絶えず前進して終わる、いわば通常タイプの劇である。開いた時間構造の劇とは、例えば先の引用で上げられていたプリーストリーの『時代とコンウエイ家の人々』がそうであるように、クロノロジカルには中途の時点に戻って筋が終わり、結末が宙づりにされているようなタイプがその1つである。同作については筆者の前論文¹²でやや詳しく紹介したように、第2幕で一家の運命は既に終点まで描かれていて、その上で第3幕では以前の時点に後戻りして終わっている。後の運命を知っている観客が省察の眼差しでコンウエイ家の人々の振る舞いを眺めることができるという、叙事詩劇的な作品である。

しかし、同作のようなタイプだけがプフィスターの言う開いた時間構造の劇ではないだろう。次章以下で論じるように、前川知大の『天の敵』は、まったく別の様式をもつ開いた時間構造の劇の例である。とともに、開いた時間構造の劇はいかにして終わるのか、という問題関心への特徴的な応答を与えるような事例である。閉じた時間構造の劇では、単線的な時間軸をもつディスコースの上で¹³、因果関係に基づいて結末が用意される。開いた時間構造の劇では、時間構造の複合性のゆえに結末への向かい方が多様なものとなることが予想される。

先行研究との折衝の最後に、語りの時間と語られる時間という概念対について短く論じておきたい。これはギュンター・ミュラーが最初に提出したアイデアであり、プフィスターも同じ概念対を用いている。ただ、プフィスターはどういうわけかこの概念対に関して、ミュ

10 Vgl. Fischer=Lichte(1983), 19.

11 従ってディスコース1とは、ロマン・インガルデンのよく知られた主要テキスト (Haupttext) の概念に対応するものと言ってよい。Vgl., Ingarden(1972), 220, 403. 邦訳では177-178頁および325頁。ト書きがどのディスコースに属するかについては、注20を参照されたい。

12 山下 (2023) 参照。

13 単線的な時間軸ということは、筋が単線的ということとは異なる。筋が複線的である場合にも、異なる筋の間の交替が、時間軸を遡って行われることはないという意味である。

ラーの論文に言及せずに論じている（別の箇所で、ミュラーの別の論文への言及はあるのだが）。もっとも当該のミュラーの論文を見ると、そこでの定義はプフィスターのものと同じである¹⁴。

ミュラーにおいてこの概念対は、フォーマリスティックな分析道具に留まるものではなく、作品の内容との結びつきで用いられるべきものである。作品の形態を内容との関係で研究するこうした姿勢を、ミュラーはゲーテの影響のもとで形態学 (Morphologie) と呼ぶ¹⁵。その姿勢は筆者も共有するものであり、本稿第4章では『天の敵』における倫理的なメッセージ性についても論じる。

プフィスターおよびミュラーと筆者の立場が異なるのは次の点である。語りの時間と語られる時間を、プフィスターは現実の演じる時間と虚構の演じられる時間に対応させている（彼の第7章注80）。この対応は、ミュラーにおいても、語りの時間が、実際に音声的に作品を発話するのに要する時間として考えられている、という点で同様である。それに対し筆者は本稿で、敢えて違った仕方で両概念を用いることにしたい。すなわち、語りの時間および語られる時間を、ともにディスコース2の時間、つまり筋の時間を含めることにしたい。それには理由がある。『天の敵』では、筋のかなりの範囲が主要人物の語りと、その語りによって再現される内容が演じ出される部分の2つからなっているのである（このややこしい言い方の意味は3章で明らかになる）。前者に対応する時間を語りの時間、後者に対応する時間を語られる時間として位置づけることで、この劇の開かれた時間構造の個性が論じやすくなるだろう。

その前に、まずは劇のストーリーを示しておこう。

2章 『天の敵』のストーリー

ここでは前川の戯曲『天の敵』を、戯曲のディスコース¹⁶とは異なる内容上の時系列に沿って再構成しつつ、因果関係や主題的要素が浮かび上がるように記述する¹⁷。それを本校では同作のストーリーと定義する。

1919年、医師の長谷川卯太郎（23歳）は衛生士官としてシベリア出兵に従軍する。部隊は壊滅し、彼は山野に逃れるが飢えに苦しむ。そこへ完全食の探求者時枝が現れ、豆粥を振る

14 Vgl., Müller (1974a), 257.

15 Vgl., Müller (1974b), 270-275.

16 ディスコースについては次章で分析する。なお前川 (2017a) をもとにした。

17 前川によると『天の敵』の構成のモデルにしたのは1994年製作の映画『インタビュー・ウィズ・ヴァンパイア』（監督はニール・ジョーダン、原作および脚本はアラン・ライス）である（前川 (2017b), 132）。とともに以下の記述から明らかなように、『天の敵』のディスコースとストーリーの関係は、ソポクレスの『オイディプス王』におけるそれと酷似しており、ストーリー上の結末の寸前からディスコースは始まる。ディスコースの中にストーリーはいわば折りたたまれていて、前者の展開の中で後者も浮かび上がってくる。『天の敵』のディスコースの構造は『オイディプス王』よりも複雑であり、結末にもっていく機序も解明を要するため、本稿では先にストーリーについて述べる。なお、本稿では言及に留めざるを得ないが、語りを用いて過去の長い時間を上演時間の中に折りたたむこうした手法は、ハルトムート・ローザの「加速する社会」への上演芸術からの応答なのではないかと思われる。ローザ (2022) 参照。

舞って卯太郎を救う。1926年、八王子で医師として働いていた卯太郎は、行き倒れになっていた時枝を介抱する。時枝は単一食の実験で栄養バランスを崩していた。いさめる卯太郎に対し、時枝は人口増と食糧問題を口にして反論し、去る。昭和の時代となり、不景気と失業者の増加、そして食糧難が実際に起こった。1937年、卯太郎は秩父の山奥に時枝を訪ねる。時枝は救荒植物に詳しくあったからである。ところが時枝は仙人のように不食の実践をしており、もはや人助けには興味を失っていた。

1951年、卯太郎は55歳。戦中戦後の彼は疎開地や病院を巡り、限られた食材で健康を維持するための食事の処方箋を広め、1947年には後に有名となる『食い養生読本』を出版した。時枝の思想の影響を受けた彼は、野菜と穀物だけの献立を用い、ときに絶食も組み合わせることで体質が変化し、自己治癒力が引き出されると考えている。やがて卯太郎は、飲血だけで体重を維持し、若返り効果が得られることを発見する。ただしそれには日光に当たると死の危険があるという副作用が伴っていた。血液は、卯太郎が病院から持ち出すか、売血を利用したものだった。

1952年、卯太郎は医局の先輩医師糸魚川典明に疑われ飲血を告白するも、糸魚川は飲血の若返り効果に対する科学上の興味に負け、卯太郎を研究対象にするとともに血液の供給を支援していく。1956年、卯太郎は妻のトミにも飲血をさせていることを糸魚川に知らせる。糸魚川は若返ったトミの魅力に驚嘆する。しかしこの夫婦が子孫を残す能力はないことがわかる。トミは体をもてあまし、浮気をし、美食をする。老化の過程が急速にあらわれて彼女は死ぬ。

1975年、豊かになった日本社会を尻目に、糸魚川にもらった日光過敏症の診断と、偽の身分証を使いながら、卯太郎は職を転々としている。売血は禁止され、血の入手は難しくなってきた。85歳の糸魚川は癌で余命が短い。卯太郎は彼に飲血を勧める。糸魚川は拒否し、孤独をかこつ卯太郎に対し、妻に飲血させたのもそのためだったのではないかと指摘する。糸魚川はやがて死ぬ。彼が卯太郎に対する検査から何らかの科学的知見を得ることはなかった。糸魚川の通夜で、卯太郎は彼の孫医弘明に会う。弘明は祖父から事情を聞かされており、研究を引き継ぐ形で卯太郎の支援をすることになる。

しかしまだ研修医の身の弘明は、自らの血液を提供していた。不足分を補うため、卯太郎は繁華街で困窮者に闇の売血を持ちかける。するとヤクザに絡まれるが、手下の欣司の血を飲んでみせると気に入られ、欣司とつるむようになる。『ポーの一族』を読む一面もあるこの若者は、卯太郎にポーリングを教える。飲血の効果でたちまちプロ級の腕前を發揮した卯太郎は、大会で賞金を荒稼ぎする。その一方で欣司は、ヤクザどうしの抗争で命を落とす。

80年代、卯太郎の孤独は増していく。初めてテレビを買い、飽食の時代を知る。1985年、卯太郎は90歳。弘明が婚約者の佐和子を連れてくる。アンチエイジングの研究者である彼女は、卯太郎の秘密を知らされており、自分の血液をプレゼントする。佐和子は飲血に肯定的で、自分もいつか飲血を行いたいと言う。

1989年のベルリンの壁の崩壊、90年代から2000年代の激しく動いた社会を経て、時は2010年となる。卯太郎が前触れもなく、今は院長となった弘明を訪れ、最近もらった血の提供者について尋ねる。その血は何かが決定的に優れていたのだ。弘明は情報を教えようと

しないが、卯太郎は隙を見てカルテを盗み出す。血液は五味沢恵のものだった。卯太郎は恵に会い、彼女が菜食主義者であることを知る。その血が飲みたい欲求に駆られた卯太郎は、宗教上の理由で菜食主義者の血液を必要としている人を助けるという理由で、彼女を病院に誘う。

採血が済んだあと、卯太郎は欲求を抑えられず血を飲んでいるところを恵に目撃される。恐怖に駆られて逃げようとする彼女を捉え、押さえると彼女は失神する。卯太郎は弘明夫婦を電話で呼び出す。彼らは資料を用意し、目を覚ました恵に、過去の卯太郎の写真と現在の彼を見比べさせる。

実は恵は管理栄養士の資格を取ったところで、卯太郎の著書『食い養生読本』の読者でもあった。しかもフードコーディネーターを志しており、ベジタリアン専門のレシピをブログで公開している。今後はマクロビ¹⁸の方向で活動を拡大していくことを目論んでいた。恵は卯太郎に対し、秘密を守ることを条件としてアドバイザーとなることを要請する。半年後、卯太郎と恵は同棲する。いまや卯太郎の飲血は恵の血に依存しているため、彼女の健康がリスクに曝される。ある日、ふとしたことから日光を浴びた卯太郎は、今や日光が致命的な打撃にならないことに気づく。ベジタリアンの血液の力だった。

2013年、彼らは菜食主義専門の料理教室を開く。ベジタリアンの血液を確保するためであった。彼らのマクロビは社会的にも注目を集め、雑誌に紹介される。弘明は卯太郎の血液の入手法を見抜いており、彼に警告する。

2015年、卯太郎は今や孤独から解放された。それにもかかわらず、何かに返しような借りを作っているような気がしてならない。恵が、テレビのクッキング番組への出演の話を持ちかける。そんなとき、卯太郎は時枝の気配を感じる。幽霊となって現れた時枝は、食物連鎖の外に出た自分は時間とも関係がないと言う。そして卯太郎を自分の側に誘うと、卯太郎はそれを拒まない。

2016年、しばらく疎遠になっていた弘明夫妻が卯太郎のところに若返った姿でやってくる。彼らは飲血を始めたのであった。病院は他者に任せている。その他者もいずれは飲血を望むだろう。卯太郎は、健康になりたいという病気が感染拡大していくこと、そのとき倫理は無力であり、経済力の有無が飲血者と血液提供者を分けるだろうことを悟る。

2017年、料理教室のテレビ収録が行われている。それが終わった後、生徒の1人の夫でジャーナリストの寺泊が、卯太郎（橋本和夫と名乗っている）にインタビューを行う。寺泊は、過去の有名な料理研究家長谷川卯太郎と橋本の酷似に気づき、孫かも知れないと思っている。さらに彼自身が不治の難病ALSに罹っている。卯太郎は1919年以来の自分の物語を語り始める。寺泊にとって、卯太郎と橋本が同一人物であることを納得するのは容易ではなかった。卯太郎は話の結末に、彼を対象とする研究は何の成果ももたらさなかったことを述べ、飲血をやめ、自身と弘明達の命を奪うつもりであることをほのめかす。そして寺泊に飲血するかと問いかける。寺泊は飲血への誘惑と戦う。

18 マクロビとは macrobiotics の略称。Macrobiotics は「正しい食物をとることも含めた宇宙の生命観に基づく生活法[理論]」（『研究社新英和中辞典』）。

3章 『天の敵』のディスコース2

まずは『天の敵』における前川の劇作の要諦をうかがわせる、次のインタビュー記事を見てみよう。

—これまでの作品同様、現在の登場人物が過去の人物に入れ替わったり、現在の場面のすぐ横で回想場面が演じられたりと、舞台ならではの表現が巧みに描きこまれていきます。こういった場面は稽古場でどのように立体化しているのでしょうか。

ベースとなっている場や状況から考えます。語り手と聞き手（現在）がいて、その内容（過去）が視覚化されている、として、現在から過去への視線はあるがその逆は無いとか、現在は過去に影響を与えることはできないが、過去は現在に影響を与えることができるなど、心理的なものを行動に変換したりします。そのようにルールを決めて作り、時にそれを破ることで演劇的な驚きをドラマの力にします。¹⁹

引用中、「現在の場面のすぐ横で回想場面が演じられたり」とインタビューアーが述べているのが異時混在に当たる。前川が述べている「ルール」を「時に破ることで演劇的な驚きをドラマの力にする」とはどういうことであろうか。以下、これらについて詳しく見ていこう。

3-1 ディスコース2の重層化

戯曲テキストを構成する、1次的で辞書的な意味の層（ディスコース1であり、フィッシャー＝リヒテが上演に関して言う1次的演劇記号に対応する）と、2次的な虚構の層（ディスコース2であり、同じく2次的演劇記号に対応する）という第1段階の重層化に加えて、後者をさらに重層化し、次のようにディスコース2aとディスコース2bに分ける²⁰。

劇の現在は2017年に設定されており、橋本和夫（長谷川卯太郎）と五味沢恵が運営する料理教室がテレビの取材を受けるところから筋は始まる。この筋の水準がディスコース2aのそれであり、その同じ水準で、料理教室の生徒である寺泊優子の夫であるジャーナリスト寺泊満が、橋本にインタビューする。橋本がそれに応える形で自身の来歴を語っていくのも、このディスコース2aとなる。従ってまたディスコース2aの時間が、語りの時間であり、それは現在に属する。比較対象のために言えば、『オイディプス王』では、登場人物が語る過去の話はあくまでも発話内容として聞き取られるだけであり、その過去の話をしている間に流れる時間は、あくまでも語りの時間である。ところが『天の敵』では、先述の前川へのインタビューでも話題にされているように、語りの傍らでその内容が視覚化される、つまり実

19 前川（2017b）33.

20 ト書きは発話されないため、ディスコース1の水準を持たず、ディスコース2だけからなる構成要素である。ト書きは現実の指示なのではないかという疑問を抱かせるかも知れないが、そうではなく、ト書きも虚構に属する。そのことは『天の敵』の結末で寺泊が「死への恐怖と、生への執着と、飲血への誘惑と戦う」（前川（2017a）, 176）と記述するト書きによく現れている。

際に俳優によって演示される。よって演示されている部分は劇中劇に似た形になるのである²¹、その中では語られている過去の時間が流れる。これがディスクコース2bとその時間である。このようなことが可能なのは、2つの層がともに虚構に属するからであり、そして虚構が観客の想像力に基づいているからである²²。

3-2 語りの時間と語られる時間の混在・語りの距離

先の前川インタビューにもあったように、現在の場面（ディスクコース2a）のすぐ横で回想場面（ディスクコース2b）が演じられる。ここで問題になるのが、両者の混在の仕方である。人生の各時期についての出だしは橋本自身の言葉で述べられ、しばらくすると過去の演示が始まり、すると橋本の発話はいったんなくなるというパターンや、かなり長く橋本と寺泊の間答が交わされ、途中から演示が始まるというパターン、さらには過去の演示が始まってすぐに現在の立場からの発言が差しはさまれるパターンがある。最初の2つの場合も、橋本と寺泊は退場するわけではなく、過去の演示を劇中劇の観客のように見つめている（これが前川がインタビューで言う、現在から過去への視線はあり、ということだ）。ここで理論的に重要なのは、その間ディスクコース2aは、台詞がない状態で俳優の身体的存在および視線の演技によって構成されるということである。確かに戯曲テキストの構成要素は台詞とト書きだけである。しかしト書き（次ページの引用①を参照）により、それに続く部分では登場人物がその場において、ある行為（視線を特定の対象に向けていること）を指定しているのだから、この身体的存在と視線の行為もやはり戯曲のディスクコース2aに属すると考えなければならない。いずれのパターンの場合も両ディスクコースは同時に存在し、語りの時間と語られる時間の混在が起きている。

ただいずれの場合も、観客は少なくとも一瞬、現在から過去へと時間軸が移行したかのような印象を受けるはずである。というのも劇作家は、過去場面が開始する合図としてそのつど「ストロボの閃光が輝く」というト書きを書き入れているからだ。これがあたかも過去へのフラッシュバックの印象を与える。このストロボは寺泊がシャッターを切る動作に対応するもので、その最初の何回かはまだ回想が始まる前の導入的な会話の中で示される。いよいよ回想が始まると、寺泊による撮影という指示は省略され、ストロボが焚かれるというト書きだけになる²³。こうした〈舞台の語り〉²⁴によって過去へと引き込む身振りがなされるのである。

しかし、時間軸が過去に移行したという印象は、どのパターンの場合もまもなく破られる。1つには、過去の演示場면을眺めている橋本と寺泊が、その過去場面の内容についてコメントし、解説したり（橋本）、感想を述べたり（寺泊）するからである。最初の回想からそうした事象を引用して以上の主張を跡づけたい。

21 芝居として演じられるわけではないため劇中劇そのものではない。

22 虚構が観客の想像力に基づいているという点については、例えば清塚（2017）を参照。

23 イキウメの実際の上演では、ストロボめいた強烈な照明とともに「ズンッ！」という重量感のある効果音が用いられ、フラッシュバック感が醸し出された（DVD参照）。こうした、フラッシュバックの概念と写真の閃光との興味深い連想関係については、Turim（1989）を参照。Turimの研究は映画におけるフラッシュバックを論じているが、『天の敵』のモデルが映画であることから、ここでの参照は意味がある。

24 〈舞台の語り〉の概念については、山下（2021）を参照（ただし同論考では「舞台の「語り」」と記している）。

引用① (142-143)²⁵

ストロボ閃光が輝く。同²⁶、キッチンアトリエ。

橋本 1919年、大正8年。私は衛生下士官として第1次世界大戦末期のシベリア出兵に従軍しました。(後略)

どこからともなく軍服姿の長谷川卯太郎がさまよってくる。

ここから橋本の話が劇中で再現される。橋本と寺泊はそれを見ながら会話する。

卯太郎 誰かああああ！

寺泊 卯太郎さんの話ですよ。

橋本 もちろん。

寺泊 その飢えが、彼の原体験？

卯太郎 おおおい！（引用終わり）

この引用①では、ディスコース2aの台詞とディスコース2bの台詞が交錯して発話されているものの、両ディスコースのコミュニケーションが交錯しているわけではない。前川がインタビューで述べているように、ディスコース2aからディスコース2bへの眼差しは（そして言及も）一方的であり、両者が交わってはいない。両者の間には距離が保たれていると言える。この距離——語りの時間と語られる時間との距離——を、本稿では語りの距離と定義しよう。語りの距離は、語りの聞き手である寺泊にとって決定的な意味がある。過去と現在とが交わらない限り、彼は卯太郎（橋本とは別の俳優が演じている）と目の前の橋本との同一性に、橋本自身がそれを隠そうとはしていないにもかかわらず気づくことができない。

3-3 語りの距離のドラマトゥルギー

語りの距離の存在こそが、先のインタビューで劇作家が述べていた「ルール」に他ならない。逆に言えば、そこで言う「時にそれを破ることで演劇的な驚きをドラマの力に」するとは、時として語りの距離を無化すること、つまり語りの時間である現在と、語られる時間である過去を交錯させるという、〈劇中劇〉の枠組の越境によって、見ている観客に一瞬の驚きを与え、その動揺をバネにして劇のディスコースを焦点へと誘導していくこと、と解釈できる。それを証拠づけるため、以下いくつかの引用をおこないたい。

次の引用は1951年、55歳の卯太郎が完全食の食材を探求している場面から始まる。まだ竈の時代、火をおこすところから料理を始めるといったストイックなやり方は行き詰まっていた。なお以下の引用中、下線は筆者が施したもので、そのうち波線は過去、直線は現在、二重線は両方にまたがる部分を選択的に表している。

25 このように前川(2017a)のページ数で引用範囲を示す。戯曲は1から12までの場面に分けられ、各場面の頭にその数字が打たれているが、引用では省略する。

26 「同」は前の部分と場面が連続していることを意味している。

引用② (147)

橋本の語りの中、卯太郎は台所から、目についた食材や、得体の知れない物をテーブルに並べ、考え込んでいる。

卯太郎 (咳き込む) はあ。ん～、食いもん、食いもん。(と瓶の蓋を開けて、漬物のようなものをつまみ、ポリポリと食べる)

橋本 患者に厳しい食箋を出しても、自分はこの有様です。

卯太郎 完全食かあ。(と、とても食べ物とは思えないような代物を手にとって見つめる)。

寺泊 冷静さを失いつつありますね。

橋本 まったく。

卯太郎 (突然、寺泊に話しかける) 試してみようと思った。

寺泊 え？

卯太郎 時枝がやっていたことを。

寺泊 それは、単一食？

卯太郎 そう。単一の完全食とは、食材そのものが「生きて」いなければならない。(後略)

(中略)

卯太郎 (前略) でもね、ふと思いついたんだ。時枝が試していないものを。

卯太郎は急いでテーブルの上を片付け、部屋の片隅から鞆を持ってきて風呂敷で何重にも包まれた箱を出して開く。

寺泊 なんですか？

橋本 血液です。

寺泊 血？

卯太郎 そう人間の血。(引用終わり)

この引用部分での会話状況はまさにルール破りである。1951年の卯太郎の発言と、2017年現在の橋本 (=卯太郎) および寺泊の発言が交互に交わされるが、橋本の「まったく」までは、両者の間に語りの距離が保たれている。ところが次の瞬間、1951年の卯太郎が2017年の寺泊に話しかけ、寺泊はそれに反応するのだ。観客 = 読者としては謎を掛けられた気分になる。寺泊は明らかに現在の彼のままだから、ここは卯太郎が過去から現在へと越境してきたという現象なのである。ではそのとき現在の時間の中には橋本、卯太郎、寺泊という3人がいるのか。そうではないだろう。もともと卯太郎と橋本は同一人物である。卯太郎が現在へとやってくれば、橋本になるのだ。つまり、ここで卯太郎の発言として書かれている「試してみようと思った」以下の台詞は、本来は橋本に属するものなのである。それを敢えて卯太郎の台詞にしている、しかも橋本には橋本で「血液です」という自身の言葉を述べさせて

いる。考えてみると寺泊は、長谷川卯太郎と自分が同一人物であるという橋本の示唆を、最初はまったく受け入れられなかった。そこでドッペルゲンガーの双対がだんだんと正しい1人の人物像へと収束していくかのように、両者の同一性へと寺泊の理解が導かれていくプロセスがこうして用意されているのであろう。その上で、次の引用箇所にもるように寺泊の気づきが訪れる。卯太郎の妻のトミが亡くなる場面である。

引用③ (152)

トミは卯太郎の腕の中で崩れ落ち、絶命する。

橋本 私は既に長谷川卯太郎ではなくなっていたので、妻の葬式にすら出ることができなかった。

寺泊 ……じゃあ本当にあなたが、長谷川卯太郎。

橋本 最初からそう言っています。

寺泊 吸血鬼。

橋本 いいえ、ただの飲血者です。私は誰も殺さない。

寺泊 百二十二歳。……すいません、信じられない。(引用終わり)

次の引用は1975年、卯太郎（橋本）の妻の死後20年がたった頃、飲血を支えてくれた糸魚川との会話である。

引用④ (152)

糸魚川（八十五歳）がいる。今後は橋本が再現の卯太郎を演じる。寺泊も話にのめり込んでいくように、再現の世界で自由度を増していく。

橋本 出歩いて大丈夫なんですか。

糸魚川（喉を鳴らし）ああ、排ガスってのはどうにかならんのかね。(引用終わり)

この「橋本が再現の卯太郎を演じる」というのは、もはや卯太郎という本名に変わることもなく、そして別の俳優が卯太郎を演じることもなく、橋本のままで過去の自分を演じるということであり、これ以降、語る時間に属する橋本と語られる時間に属する橋本の区別は、発話内容と前後関係だけから判断される。このことは語りの距離が以前よりも縮小していると感じさせる効果をもたらしている。

その例として、糸魚川の孫の弘明が、祖父の意志を継承して卯太郎の飲血を支えるが、当初は彼自身の血液を用いるという箇所から引用する。橋本は糸魚川（祖父）の通夜からの帰りである。彼は孤独感にさいなまれ、失踪するつもりで旅行鞆を持っている。

引用⑤ (153)

弘明 自分で採血しました。

橋本 お前何やってんだ。

弘明 大丈夫です。まだ若いんで。それより先生、どうしたんですか、こんな大きな荷物持って。(と橋本の鞆を持つ) さ、行きましょう。送りますよ。

弘明は橋本の旅行鞆を持って去る。橋本は血の包を握りしめる。

橋本 私はただの寄生虫だ。

寺泊 それからは彼の血で？

橋本 私のペースに合わせたら弘明が死ぬ。あいつはまだ若かったし、迷惑かけたくなかった。自分でも手に入れたよ。(引用終わり)

橋本の「私はただの寄生虫だ」は、1975年時点での自意識であるとともに、2017年から振り返ったときにもやはり同じことを感じたを受け取ってもよいだろう。つまりこの発言は過去と現在の両方に属し、語りの距離が一瞬ゼロになったものと解釈できる。

次の引用箇所では、先ほどの引用④のト書きでの「寺泊も話にのめりこんでいくように、再現の世界で自由度を増していく」という指示が実現されている。

引用⑥ (159)

恵は、先に喫茶店の席に座る。

寺泊 いいんですか、むやみに人と関係を持って。

橋本 驚いた。

寺泊 何が。

橋本 死んだ妻にそっくりだった。

寺泊 血を追っていったら、奥さんの生き写しに出会った？ロマンチックですねえ。

橋本 でも事実だ。

寺泊は恵を見る。恵は店員を呼ぶ。

恵 あ、いいですか？

寺泊 はい？

恵 この、温かい麦茶ください。

寺泊 あ、はい、麦茶ですね。これミルクティーにすると美味しいですよ。

恵 あ、それ豆乳に出来ますか？

寺泊 出来ますね。

恵 どうします？

橋本 ミネラル・ウォーターで。

寺泊 トマトジュースじゃないんだ。それかブラッドオレンジ。

橋本 君の血で、て言えば良かったかな。

寺泊 変化球のプロポーズと思われますよ。

橋本 彼女の血が他と違ったのは、彼女が妻に似ているからじゃない。その秘密はあ
っけなく解けた。ベジタリアン？

恵 はい。(引用終わり)

ここでは、現在と過去の交錯と交替が様々なスタンスで起こっている。まずト書きで寺泊が「恵を見る」という行為は、どちらの時間軸でなされるのか曖昧だが、一応、語りの距離が守られているとして現在から過去への一方的な眼差しと取ることができる。ただここでの寺泊はかなり過去に「のめりこんで」いるため、彼の立ち位置は変化していく。俳優の演技のレベルで言えば、明らかに寺泊役の俳優の「見る」行為に反応して、恵役の俳優が、彼(俳優)に話しかける(「あ、いいですか」)。それを受ける寺泊役は曖昧に反応するが(「はい?」)、この曖昧さの中で現在と過去が交錯し、次のやりとりは明白に過去の時間軸に属するものとしてなされる(「この、温かい…」「あ、はい、麦茶ですね。…」)。そのまま会話のキャッチボールは橋本へと渡され、彼は過去の時間軸のままでそれに応答するが(「ミネラル・ウォーターで。」)、次の瞬間、寺泊が皮肉を言ってにわかに話を現在に戻す(「トマトジュースじゃないんだ…」)。こうして過去から現在への交替が起こる。橋本は現在の水準で応じる(「君の血で、て言えば良かったかな。」)。まるで2つの時間軸が舞っているかのようだが、会話はまだ続く。引用中の橋本の最後の台詞は前半が現在、後半は過去に属している(よって台詞全体としては両方に属するという意味で名前に2重下線を施した)。前川のインタビューで聞き手が言っている「舞台ならではの」表現が遺憾なく発揮されていると言えよう。映画であればおそらくカメラワークとカット割りを駆使することで類似の表現が可能となるだろうが、ここでは俳優の演技力、とりわけ「誰に向かって台詞を言うか」が着実にできることによって、時間軸の交錯と交替が成し遂げられている。

以上のように、前川における語りの距離のドラマトゥルギーは、2つの時間軸の心理的な距離を縮小傾向にもたらし、あるいは両者を交錯ないし交替させること(つまり、距離の瞬間的あるいは暫時のゼロ化)を通じて、語りの聞き手である寺泊の役割へと観客の意識を誘導している。寺泊は能におけるワキにも似て、シテに当たる主人公(卯太郎=橋本)との問答を通じ、後者の過去と現在を明らかにする。しかしワキとは異なり、自身が不治の難病に冒されていて、そのため不老長寿の方法に無関心ではいけないという設定の寺泊は、主人公が直面した飲血への誘惑をいわば投げ返され(橋本「飲血しますか?」(176))、彼の迷いの宙づりのまま劇は終わる。飲血による長寿という怪奇小説めいた設定の本作は、寺泊をこうした迷いの主体にすることによって、問題の普遍化に成功している。

4章 主題と構造

1950~60年代の前衛的な劇を名指すのに用いられ、その後演劇史に定着した不条理劇という概念が、前川の作品群を批評する際に用いられるのを寡聞にして聞かない。しかし以上

の分析を踏まえて言うならば、少なくとも『天の敵』に関する限り、不条理劇に位置づけられよう。なぜなら不条理劇のかなりの部分は、単に非現実的な設定と出来事が軸となるような劇のことではなく（神の予言をめぐる劇である『オイディプス王』や、父の亡霊が主人公の行動を動機づける『ハムレット』を不条理劇とは言わない）、近代リアリズム劇というジャンルを前提とし、劇世界の多かれ少なかれベースとなる枠組がリアリスティックであって、そこでは合理性ないし日常性をベースに会話が交わされ筋が展開するにもかかわらず、肝心の部分で現実にはあり得ない契機を——しばしば滑稽の味付けとともに——導入し、そのことを通じて現実世界の問題を逆照射し、その世界観に揺さぶりをかける作品群だからである²⁷。

『天の敵』の主題は、健康と長寿への欲望だろう。加えて、人並み優れた心身の能力への希求をあげることも可能だ。それを象徴するものとして飲血がある。飲血が不老長寿のみならず一種の超能力をもたらすという非現実的な設定が、この劇でおそらく抵抗感なく観客に——もちろん、あくまでも虚構として——受け入れられる背景には、作中に登場する『ポーの一族』もその1つだが、吸血鬼ものというジャンルの存在がある。それは表象の歴史における定番なのであり、観客はあの路線か、とまずは受けとめるのだ。

しかし、『天の敵』は吸血鬼ものを踏まえつつも吸血鬼ものではない。そしてまさにその点にこそ作品の問いかけがある。そのことは次の引用から汲み取ることができる。

引用⑦ (175)

橋本 健康になりたいという病気は、感染する。

寺泊 でも健康のために、吸血鬼が増えますか？

橋本 増えるよ。みんな歳をとったら気づく。その内、金持ちが貧乏人の血を吸う時代がくる。

寺泊 そんな。

橋本 飲血者は人間の天敵だ。

寺泊 社会が許すはずがないでしょう。

橋本 許す許さないじゃない。多少の不都合があろうともね、人間にとって魅力的なものが、世の中を席卷していく。倫理なんて関係ない。この百年間、経済を見てきたからよく分かる。吸血鬼の牙よりも、思想の方が感染力があるね。

ここで劇作家はこの上なくストレートに問題の方向性を示している。人間の避けがたいエゴイズムの結果、飲血が自らの健康を高め、寿命を延ばす「合理的」な手段だということになれば、格差社会の「上位者」は持てる能力、なかんづく経済力に物を言わせ、「下位者」からの血液搾取に走るだろう。引用中の台詞の内容に問題があるとすれば、それを抑止するのは倫理ではあり得ないと断言している点である。もちろん、橋本はそうした悲観主義をもつからこそ、自死を選ぶのだし、吸血の「感染」拡大を防ぐためには今や飲血者となった弘明夫婦を滅ぼすことも敢えて辞さない。社会を救う正義漢とも見える橋本だが、それは一面

27 もちろんそうでない不条理劇も存在する。ベケットの作品は設定そのものが不合理で非日常的だ。

に過ぎず、そもそも彼の飲血自体が様々な不正行為（病院からの流用、売血の利用、料理教室の生徒からの詐取）によって成り立っていた上に、他者の命を奪おうとしているからには、橋本の人物類型はアンチ・ヒーロー以外の何ものでもない。

もっとも、『天の敵』を吸血鬼ものから区別するポイントはそこではない。むしろ、橋本が「倫理なんて関係ない」と言いながら、「吸血鬼の牙よりも、思想の方が感染力があるね」と観察している点に着目すべきだろう。ここで劇作家は、猟奇の次元から思想の次元へと問題を引き上げている。もちろん倫理もまた、言うまでもなく思想の次元に属している。倫理を否定しつつ思想の力を評価しているのは、橋本における矛盾である。おそらくここでは、倫理という言葉が否定形であれ口にされることによって、逆説的にそれが問題にされていると解釈したい。

こうして『天の敵』では不条理劇の様式によって、主題が思想のレベルにまで普遍化される。では、それはどのようなドラマツルギー（劇作術）によって可能とされているのだろうか。結論から言えば、3章3-3の考察が既に半ば示しているように、語りの時間と語られる時間の距離にその鍵がある。それには2つのポイントがある。1つには、橋本が語りの距離を放棄し、語られる時間へと越境する、ないし卯太郎が語られる時間から語りの時間へと越境することで、過去と現在がつながる。実際のところ、語り手が語っているうちに語っている対象の世界にのめり込んでしまい、語られている人物に心情的に合一してしまうという現象は、能『井筒』をはじめ、演劇における語りにおいて数ある事象である。つまりそれは語りの距離のドラマツルギーにおいてそう珍しくはない。

もう1つの点は本作において特徴的である。それは聞き手である寺泊の位置どりの変化である。出だしを思い出そう。それは罪のない料理番組のテレビ収録からはじまっていた。出演者である料理教室の主宰者・橋本が時折エキセントリックな発言をするものの、それはすぐに司会者・二階堂桜によって受け流される（前川（2017a）, 36）。収録後に料理教室の生徒・優子の夫であるジャーナリスト寺泊によるインタビューが始まり、橋本が料理教室を開くにいたった経緯などを尋ねる（同, 142）という流れになる。ここまでの過程が、刊行された戯曲で全体（35頁）の5分の1強に当たる。劇作家は現代社会の日常的な風景の中にこの劇を設定することに意を用いていると言えよう。この範囲で、芝居慣れした観客の注意のアンテナにかかると思われる要素があるとすれば、橋本の尖ったコメントの他には、優子が夫を紹介するときに見せる涙である。彼が不治の難病ALSに犯されていることをさりげなく言ってしまう優子の様子に、観客は寺泊の運命へと注意を喚起される。しかも、優子によれば、そもそも彼女は、橋本の食事療法が難病の患者を救ったことがあるという話を聞き、夫のいわば治療のために彼の教室に入っていた（同, 140）。このように、『天の敵』のディスクコース2＝筋を展開させる動因として、寺泊の存在は最初から確実に組み込まれている。

しかし、寺泊自身の食事療法に対する関心は極めて希薄であり、ジャーナリストとしての彼の動機はむしろ先述のように長谷川卯太郎と橋本和夫の関係性——祖父と孫ではないかと思っている——を聞き出すことにあった。橋本が最初から自分が長谷川であり、年齢は百二十二歳だと言うにもかかわらず、寺泊は当初、当然ではあるがまったく信じようとしな。彼が両者の同一性に気づくのは劇のちょうど半ばであり、それは過去の時間の中で卯太郎の

妻トミが死に、そのときの卯太郎の茫然自失と現在の橋本の悲痛がつながっていることを理解したときだった(前川(2017a), 151-152)。その場面に先立って、3-3で論じたように(引用②)卯太郎による過去から現在への越境があり、語りの距離は縮小モードに入っていたこともそこに作用しているだろう。寺泊は次第に語られる時間の中に身を入れていき、やがて彼もまた過去の世界でつかの間ではあるが、ひと役演じる(引用⑥)。語りの距離はこの時点で一時的にゼロとなる。その後は語りの距離がひとまず再生するとはいえ、橋本と恵がパートナーどうしとなって料理教室を運営するという、現在と同じ状況がまもなく形作られるため、その距離自体が小さなものなのだ。寺泊はそのあたりの話を、現在に直結するものとして聞いているはずである。

こうして着実に構築された流れの最後に、寺泊に対する橋本の問いかけが来る。

引用⑧ (176)

橋本 飲血しますか？

寺泊 ……。

橋本の問いに対する寺泊の答えはない。答えられなかった問いは、観客に向けて開かれていると見るべきだろう。

おわりに

プフィスターは、劇において現実の演じる時間と虚構の演じられる時間の相関が破れるような構造を開いた時間構造と定義した。しかし、劇における開いた時間構造のありようはプフィスターが考えているよりも多様である。また、彼は開いた時間構造の劇がどのように終結へと向かうのかを考察していない。閉じた時間構造の劇の場合には、事実上古典劇や18世紀から19世紀のリアリスティックな劇と一致するため、筋の上で終結へと向かう仕組みが既知のものとしてある。それに対して、開いた時間構造の劇の場合にはその多様性に応じて、そのつどの終結のダイナミズムが解明されなければならない。本稿は『天の敵』という例に基づいて、プフィスターの開いた時間構造の概念を拡大しつつ、その筋がどう終結するかの問題に答えるものである²⁸。

プフィスターの言う現実の演じる時間は、筆者の理論的枠組ではディスクコース1の時間に対応する。プフィスターは(彼自身はそう述べていないとはいえ)あくまでも仮想的な上演時間を考えている。ディスクコース1は、戯曲テキストの台詞の部分からなる構成層である

28 虚構作品一般における「終わり」の問題を論じたカーモードの重要な本(カーモード(1991))にも、ここでの問いとの関連性は見られない。研究においてプフィスターほど参照されないものの、時間を論じた戯曲論には他にPütz(1977)およびLink(1977)があるが、ともにやはり開いた時間構造の劇がいかにして終わるかという問題は論じていない。

(そこにはト書きは含まれない)。それに対してプフィスターの言う虚構の演じられる時間は、筆者の枠組では筋=ディスコース2の時間となる(ここにはト書きが含まれる)。プフィスターはこれ以上の多層化を考えていない。しかし、『天の敵』がそうであるように劇中劇ないしそれに類似の形式を取る劇の場合は、虚構の層がさらに分化するはずである。『天の敵』は主人公の語りの層=2017年に設定された現在の時間の層と、その中で語られる過去の時間の層に分かれる。それをディスコース2aとディスコース2bとした。

プフィスターは、ディスコース1とディスコース2の相関が成立しているかどうか、劇の時間構造が閉じているか開いているかの判断基準とした。筆者の枠組で言うなら、ディスコース1の時間とディスコース2の時間が相関しているかどうかである。しかし、この定義は狭すぎると思われる。というのも『天の敵』では、やはりディスコース1とディスコース2は相関しているにもかかわらず、時間構造のある種の開かれが生じているからだ。詳しく見てみよう。

橋本に対する寺泊のインタビューの時間は常に前進するから、ディスコース2aはディスコース1と相関している。ディスコース1とディスコース2bはどうか。ここでもある意味で両者の相関が保たれているものの、観客の受ける印象としては(そして、それは劇作家の狙いでもあるのだが)相関は破れているのだ。その理由を次のように考えたい。そのつどの過去の時期の内部では、確かに時間は未来に向かって流れるわけだが、ある時期の過去の再現が終わると、ひとまず現在の橋本と寺泊の会話に移り、それがしばらく進むと今度は先ほどよりも現在に近い時期の過去に話題が移る、という形式になっている。つまり、ディスコース2bは断続的なのである。そのため、話題が現在から次の過去の時期に移る瞬間に、観客の受ける印象としては過去への移行という感じがするのだ。ト書きに指定されているストロボ撮影がその印象を強める。関心の焦点がディスコース2aとディスコース2bの間を往還する結果として、観客がそのつど依拠する時間軸は現在と過去の間を往還し、その意味においてディスコース1(および2a)とディスコース2bの時系列的な相関は破れている。

さらに、劇構造の開かれの問題は、単に時間秩序の相関の破れだけでは決定されないのではないか。2つのポイントがあるように思われる。1つは、語りの距離の問題である。もしも終始語りの距離が保たれ、語る時間と語られる時間が交錯することなく続いたとしよう。その場合でも、語り物としては内容が完結した時点で終わりにすることは可能だ。しかしそれだけでは劇にはならない。語りの劇としての『天の敵』が、まさに劇として終結へと向かうために依拠しているのが、3章で分析した語りの距離のドラマトゥルギーであった。すなわちディスコース2を重層化した上で、2つの層の距離を次第に縮小し、時に交錯させることで、観客の注意を現在の問題へと収束させるダイナミズムが存在していた。

その焦点に位置しているのが語りの聞き手である。『天の敵』における語りの聞き手寺泊は、自身の健康上の問題を抱えているが、4章で見たようにインタビューの始まりではそのことは彼自身の中で副次的なものとして位置づけられている。それが筋の展開を通じて最後には焦点化され、彼自身が問いと迷いの主体となる。その問いに対する答えが沈黙——つまり空白——であることによって、筋は未来へと開かれた形で終わる。ここには明らかに劇的なものがあり、そしてそれは、開かれた形と一致している。

この未来への問いの開かれは、時間構造の開かれであるとともに、コミュニケーション構造の開かれでもある。これが広義の開かれの2つ目のポイントである。前川がインタビューで述べていたように、現在に属する人物からは過去の場面に対して一方的に眼差しを送ることができる。劇作家はそれを「ルール」と呼び（そして筆者はそれを語りの距離と呼んだ）、その「ルール」が破られることでドラマの力が得られると述べていた。しかし、そもそもこの「ルール」の構造それ自体がある種の越境であることに注意しよう。語りは聞くものであって、一義的には見るものではない。語りの内容を可視化すること自体が、ことさらな表現なのだ。しかも、『天の敵』では語りの内容の演示は、語り手と聞き手の申し合わせによるものではない。もし申し合わせによるのであれば、それは字義通りの劇中劇だが、そうではないので、あくまでも劇中劇的な再現に留まる。この劇中劇的な再現は、劇作家によるものであって、筆者の用語で言うならば〈舞台の語り〉に属する。〈舞台の語り〉は観客に対するメッセージである。語りの聞き手である寺泊が過去場面を見るのは——語り手である橋本もともに過去の場面を見るので、語り手もまた自分自身の聞き手として振る舞っているのだが——観客の立場に立っていることを意味するのである。寺泊は、観客の代表である。寺泊への最後の問いかけは、構造的に観客へと開かれていることになる。

以上のような『天の敵』の分析が明らかにするのは、ディスコース2の多層化と、その内部での語りの距離のダイナミズムによって、筋の終結が用意されるという一般的な命題である。それに加えて、終結の内容がコミュニケーション構造として観客へと開かれて得ることもわかった。このタイプの劇は、閉じられることによって開かれる。

引用・参照資料

[作品]

前川知大 (2010) 「図書館的人生 vol.3 食べもの連鎖 ～食についての短編集～」『シアターアーツ』45, 2010年冬, 111-170.

前川知大 (2017a) 『天の敵』(『悲劇喜劇』2017年7月号, 134-176)

[2次文献]²⁹

岩城京子 (2011) 『東京演劇現在形 八人の新進劇作家との対話』, Hublet Publishing, 148-177.

カーモード, フランク (1991) 『終りの意識 虚構理論の研究』, 岡本靖正訳, 国文社. (原書は1967年刊)

清塚邦彦 (2017) 『フィクションの哲学 改訂版』, 勁草書房.

チャットマン, シーモア (2021) 『ストーリーとディスコース』, 玉井暁訳, 水声社. (Seymour Chatman (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press)

藤原央登 (2014) 「無双モードに突入中の前川知大 (小劇場時評)」(『シアターアーツ』57, 2014冬, 96-101)

前川知大 (2017b) 「演劇的な驚きを力にする (『天の敵』掲載に寄せて)」(『悲劇喜劇』2017年7月号, 132-133)

前川知大 (2017c) 「鼎談 落語と演劇それぞれの語り」(柳家三三, 安井順平と)『悲劇喜劇』2017年1月号, 58-63.

前川知大 (2019) 「SFと演劇」(『悲劇喜劇』2019年7月号, 31-33)

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

29 原書も参照した場合は末尾に () に入れて示す。

- る女』を例として——」(『成城文藝』第257号, 2021年12月, (35)106-(73)68)
- 山下純照 (2023)「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」(『成城文藝』第261号, 2023年4月, (1)130-(31)100)
- ローザ, ハルトムート (2022)『加速する社会 近代における時間構造の変容』出口剛司他訳, 福村出版
(Hartmut Rosa (2005), *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp Verlag)
- Esslin, Martin (2004) *The Theatre of the Absurd*, third edition, Vintage Books: a branch of Random House, Inc. (1st edition: 1961)
- Fischer=Lichte, Erika (1983) *Semiotik des Theaters Bd. 1. Das System der Theatralischen Zeichen*, Gunter Narr Verlag.
- Ingarden, Roman(1972) *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag. (1. Auflage:1931) (ロマン・インガールデン (1982)『文学的芸術作品』, 瀧内静夫・細井雄一訳, 勁草書房)
- Link, Franz H. (1977) *Dramaturgie der Zeit*, Verlag Rombach.
- Müller, Günther (1974a) “Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst (Bonner Antrittsvorlesung 1946. Bonn 1947), “ in: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, herausgegeben von Elena Müller in Verbindung mit Helga Egner, 2. Auflage, Max Niemeyer Verlag (1968 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 247-268.
- Müller, Günther (1974b) “Erzählzeit und erzählte Zeit (Festschrift Paul Kluckhohn und Herman Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet. 1948, 195-212), “ in: ders. *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, 269-286.
- Pfister, Manfred (1994) *Das Drama*, 8. Auflage, Wilhelm Fink Verlag. (1. Auflage: 1977)
- Pütz, Peter (1977) *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, 2. Auflage, Vandenhoeck Ruprecht.
- Turim, Maureen (1989) *Flashbacks in Film. Memory & History*, Routledge.

[映像]

- 前川知大『天の敵』2017年公演(東京芸術劇場シアターイースト)DVD(製作・著作・発売元:イキウメHB Inc.)
- 前川知大『天の敵』2022年公演(本多劇場)DVD(製作・著作・発売元:イキウメHB Inc.)

Closing Toward Opening: The Effects of the Complex Time Structure in Maekawa Tomohiro's Play
The Enemy of the Heaven (tenno teki)¹

YAMASHITA, Yoshiteru

As part of the author's research project on complex time structures in drama, this study aims to expand the notion of the open time structure introduced by the German literature scholar Manfred Pfister (*Das Drama*, 1977), thereby investigating how the plot of a drama with an open time structure is capable of a "closed" ending. For this purpose, Maekawa Tomohiro's *The Enemy of the Heaven* (first staged in 2017) should be analyzed. Maekawa is a leading theater maker in 21st century Japan, known for his SF-like settings, philosophical or ethical themes, frequent usage of narration embedded between dialogues, and more importantly, complex time structures. *The Enemy of the Heaven* embodies these characteristics.

Pfister establishes the dichotomy of real representation time (reale Spielzeit) vs. fictitious represented time (fiktive gespielte Zeit). He defined the closed time structure of a drama as one in which these two time layers are correlated chronologically. In contrast, the open time structure is defined as the one in which the correlation between them is disturbed.

Corresponding to Pfister's real representation time, there must be a certain discourse level in the narrative of a drama, the fact that the narratology of drama hitherto has almost overseen (except R. Ingarden). In this study, this primary discourse level is defined as discourse1 composed of words of text to be spoken on the stage (i.e., stage directions are excluded). Discourse2, then, is the secondary discourse level of the narrative of a drama that corresponds to the fictitious content imagined by the reader-audience based on discourse1, thereby also taking stage directions into consideration. The time axis of discourse1 belongs to the present, whereas that of discourse2 may vary.

In *The Enemy of the Heaven*, Pfister's fictitious represented time should be further articulated on two levels: the time layer of discourse2a and discourse2b. The former is the present set of 2017 and forms the framework of the narration of the main character, Hashimoto. In his interview with Teradomari, a journalist and an ALS patient, Hashimoto tells us how he drank human blood and became immortal. The play's individuality exists in that the contents of Hashimoto's narration—which should be defined as discourse2b—are simultaneously acted out by other casts in a play-in-a-play manner so that the two in the present (discourse2a) can reflect upon the represented past (discourse2b). Between discourse 2a and discourse 2b lies a certain narrative distance. This type of complex time structure should also be understood as the open time structure of a play.

As the play progresses, the playwright gradually reduces this narrative distance by, for instance, letting Hashimoto and Teradomari break the boundaries of the framed play and intervene in past conversations. The present crosses the past; Hashimoto's fatal problems—he implies to commit suicide to prevent the society from being infected by the desire of blood drinking—are taken as "his own" by Teradomari. Hashimoto casts his final question, if he, Teradomari, would also like to drink human blood, to which the latter responds with silence. As Teradomari can be interpreted as a representation of the reader-audience, Hashimoto's question about Teradomari becomes universal. Closed in terms of identification, the plot is open to the world.

1 The translation of the title is my own.