

# 誰が、誰に対して、いかに語るのか

——サラ・ケイン『渴望』に見られる演劇言語の変容に関する一考察——

關 智子

## 0. 序

本論文はサラ・ケイン (Sarah Kane) の『渴望』(Crave, 1998) における言表行為の性質を分析し、この作品の再評価を行うことを目的とする。

ケインは、アレックス・シアーズ (Alexs Sierz) が提唱した「イン・ヤー・フェイス演劇」(In-yer-face theatre) の作家の筆頭に挙げられ、戯曲として実験的な作品を執筆してきたとされている。「イン・ヤー・フェイス」とは、倫理的なタブーを侵犯し、ショックキングな描写を行うことが特徴のひとつとして挙げられる。ケインの作品の中では、ロンドンの演劇界を騒然とさせたデビュー作『爆破され』(Blasted, 1995) から『フェードラの愛』(Phaedra's Love, 1996)、『浄化され』(Cleansed, 1998) が「イン・ヤー・フェイス」的と言える。ここで取り上げる『渴望』<sup>※</sup>さらに遺作となった『448

誰が、誰に対して、いかに語るのか

サイコシス』(448 Psychosis, 1999) 以下『サイコシス』<sup>※注1</sup> に対しては、戯曲というよりもむしろ詩に近いという評価が多く、実験的であるという指摘もテクストの形式あるいは言葉の音楽性に重点が置かれている。本論は『渴望』におけるドラマツルギーを分析し、演劇としての上演が前提とされていることを明らかにした上で、ケインがこの作品において達成したことの意味を問い直すものである。本論文の構成は以下の通りである。まず、分析の前提となる作品の特徴、執筆から初演までの経緯および作品に対する過去の言説を把握する。次に、登場人物の描かれ方に着目し、作品における語り  
の主体、つまり登場人物と俳優について考察する。その後で語りの内容である台詞の性質から、この作品が持つ語りの方向性とその対象における特異性を明らかにする。最後にそれまでの考察を踏まえ、『渴望』における語りが演劇的行為として持つ効果について論じる。なお、本論における英語文献の翻訳は一次資料、二次資料共に拙訳を用いており、引用の後に出典の文献名がないままページ番号のみ

があるものは *Sarah Kane: Complete Plays* からの引用である。

### 0・1. 作品概要

『渴望』は、A、B、C、M という四人の登場人物の台詞によって構成された、四十五ページの比較的短い作品である。それらの台詞は断片化されているか、前後の関係を決定し難く、作品には論理的に展開していくような統一された筋は見られない。また、台詞が発される時と場、およびそれを発する人物の設定に関しても、詳細な情報は一切ない。ト書きは数箇所のみに見られるが、例えば「(A が話すのを止めるまで小声で)」(170、強調および斜体ママ) など、台詞に関する指示だけであり、発話以外の行為を指示したり、状況や登場人物の心理描写を表すものはない。

「渴望」というタイトルについては、何を「渴望」しているのかは明らかではない。「渴望」(crave) という単語が作中において登場するのは以下の引用部分だけである。

- C わたしが渴望するのは白黒の上の白、でもわたしの思考は華々しい極彩色の中を駆け巡る、わたしを突き刺して起こし、いつも不可視性のあたたかい毛布を払いのけて、わたしの精神を無の中で窒息させてやるって喚く。(174)

ここでCが「渴望」しているのは、「極彩色」に彩られた思考と対

比される「白黒の上の白」であり、分節不可能な世界に置かれた登場人物が、単純明快な世界を「渴望」していると解釈することもできる。また、白黒の映画や写真における白のように、これは光の隠喩であるとも考えられる。実際に、作品の最後の部分では「自由落下」「光の中へ」「眩しい白い光」(‘Free-falling’ ‘Into the light’ ‘Bright white light’ 200) という台詞も語られるため、光の隠喩であるという考えはある程度の説得力を持ちうるだろう。過去の批評や先行研究においては、「渴望」されるのは愛や解放であるという指摘も見られる。<sup>(1)</sup> このように「渴望」の対象は明らかではないが、しかしひたすら語り続ける四人の姿は、何かを「渴望」していると呼ぶに相応しいものである。

作品の冒頭部分は以下である。

- C あなたとは終わり。  
B わたしの遺書を読みます、こんなものめっちゃめっちゃにしてやれ、そしてお前のくそつたれな残りの人生の間ずっとつきまとってやる。  
C 彼がついてくる。  
A 何が望みなのか？  
B 死ぬこと。  
C どこか町の外で、わたしはお母さんに言った、あなたとは終わり。

B 違うそうじゃない。

C もしあなたが失うことなくあなたから自由になれたら。

A しばしばそれは不可能だ。(155)

作品の最初の台詞はCの「あなたとは終わり」(You're dead to me、直訳すれば「あなたは私にとって死んでいる」)である。これは、作品冒頭から死と終末を強調し、全体に漂う絶望的な雰囲気と虚無感を喚起させていると考えられる。ここに既に見られるように、台詞の前後の連関は不明瞭である。さらに、「あなたとは終わり」という台詞の「あなた」が、他の登場人物を指すとも、観客を指すとも考えられることから分かるように、台詞の宛先もまた明らかではない。

また、このCの台詞を含むいくつかの台詞は作中で繰り返し語られ、それは常に同じ人物によるものとは限らない。事実、反復や韻は作品の随所に見ることができ、ケインはインタビューの中で、「『渴望』は、作品が示す内容以上のものだ。私はとても慎重に異なる形式を探した。いかにして詩がドラマ的であり得るかを見つけたかった。それは意識的な形式と言葉とリズムと音楽の実験だ」と述べており、<sup>(2)</sup>『渴望』をテキストの形式と言葉の音楽性を重視した作品であるとしている。

言葉の音楽性が顕著に見られるのは、長さに違いがつけられた間と「イエス」と「ノー」の反復である。作中には沈黙を指示する、

いわば楽譜における休符にあたるト書きがあり、それらは「拍(A beat)」「間(A pause)」「沈黙(A silence)」の3種類に分けられている。それぞれに関する説明はなされていないが、恐らく沈黙の長さの違いを表していると推測される。この、いくつかの種類に分けられた沈黙を用いる手法はピンター(Harold Pinter)によるものと類似していることがしばしば言及されている。<sup>(3)</sup>また、以下のような「イエス」と「ノー」の反復は何度か作中に現れる。

A イエス。

C ノー。

B ノー。

M イエス。

A イエス。

M イエス。

C (短い一音の叫びを発する。)

拍

C (短い一音の叫びを発する。)

B (短い一音の叫びを発する。)

M (短い一音の叫びを発する。)

B (短い一音の叫びを発する。)

A (短い一音の叫びを発する。)

M (短い一音の叫びを発する。)

C (短く一音の叫びを發する。) (1867)

ここでは「イエス」と「ノー」が、「一音の叫び」にとって代わられることでより音楽性とリズムが強調されている。この「イエス」と「ノー」の並びに関して、ケインは初演前のリーディング公演(後述の0・2。「執筆から初演までの経緯および作品に関する言説」を参照)で思いついたと述べている。

ヴィツキー(フェザーストーン、初演およびリーディング公演の演出家)はリズムを編曲していて、それを聞いて音楽性に関してもっとやれるんじゃないかと気づいた。「イエス、ノー、イエス、ノー」(163)の部分はそのリズムを聞いていて突然閃いて、そして「どうしたらこれで最大限にできるだろう?」と思った。<sup>(4)</sup>

ケインが述べるように、リズムや反復などの音楽性は、作品において「最大限」に生かされており、単に「イエス」、「ノー」と叫びただけではなく韻を用いたものも描かれている。

- B 幻。
- M 喪失。
- C 苦痛。

A 喪失。

B 獲得。

M 喪失。

C 光。(192)

この部分において言葉は、共通の音(「苦痛(pain)」と「獲得(gain)」など)を通じたパラダイグ的な反復で構成されている。論理的展開を失った作品において、反復がそれに代わる作品の構成原理となっているとさえ考えられる。

ところで『渴望』は、必ずしも難解であるわけではない。語られる言葉の一文一文は短く、文構造は単純であり、簡潔で意味をとり易いとさえ言える。この作品を分かり難くしているのは、文脈や統一性の欠落である。四人の台詞の連なりによってテキストは構成されているが、その並びに論理的な前後関係は見られず、また語りかけの対象が明らかでないため、登場人物間でのダイアログか否かということもはっきりしない(この点に関しては本稿第二節で取り上げる)。語りの内容には統一性が欠けている、作品に散見される虚無感や絶望感から、精神的苦痛およびその原因である内的世界における統合不可能な状態を描いた作品だと考えることもできる。先に挙げた「白黒」と「極彩色」の対比にひきつけて言うならば、作品を構成する要素は白黒であるものの、それが全体として「極彩色」の世界を生み出していると言えるのではないだろうか。

## 0・2. 執筆から初演までの経緯および作品に関する言説

『渴望』は最初、ペインズ・プラウ (Paines Plough) という劇作家協会が昼食の時間に開催しているリーディングの為に書かれた。このリーディングはその都度指名された劇作家が小品を発表するというもので、都合が悪くなった別の劇作家の代わりにケインが作品を書くことになり、四人の俳優を選んで二十分程度の作品を発表した。この時ケインは、『爆破され』の暴力描写によって「サラ・ケイン」という名前に対して生じていた偏見を避けるために、あえてマリー・ケルヴェドン (Marie Kelvedon) というペンネームを用いた。好評だったその作品にケインは手を加え、一九九八年八月十三日、ウィッキー・フェザーストーン (Wicky Featherstone) の演出によって、エディンバラ・フェスティバルにおけるフリンジ作品のひとつとして『渴望』が初演された。初演の記録映像は公開されていないが批評や先行研究の記述から、舞台上に机が並べられ、俳優が客席の方を向いて座り、「トークショー形式」で演出されていたことが分かる。<sup>(5)</sup> また、ディレクション・ノートによると全体は四十分程であり、かなりの速さで俳優が話していたことが分かっている。<sup>(6)</sup> 『爆破され』、『フェードラの愛』、『浄化され』が賛否両論を引き起こしたのに対し、『渴望』の初演は概ね好評であった。それは前者の三作品に見られた過激な暴力描写が、この作品にはほとんど見られないことが原因として挙げられる。

批評の多くは作品における詩的傾向や音楽性を評価している。だ

誰が、誰に対して、いかに語るのか

が、『渴望』に対する詳細な分析・考察を行った先行研究は少なく、その中には遺作となった『サイコシス』との共通点を指摘するものが散見される。ソーンダース (Graham Saunders) は、『渴望』における登場人物がAとC、BとMという2組のペアを構成していること、また台詞に韻が多く用いられていること、ストーリーが論理的展開を失っていることを、ベケット (Samuel Beckett) の『ゴドーを待ちながら』 (waiting for godot, 1952)<sup>※社</sup>との共通点として指摘している。シアーズは『渴望』についてテキストの内容と初演の概要を説明した後、「しかし、『渴望』が戯曲というよりも詩ではないかという問題は残る。どんなに初演の舞台―四つの回転椅子に座る四人の登場人物―を絵としてうまく描写しようと、それは言葉に比べたら瑣末なことに思われる」と述べている。<sup>(7)</sup> この「戯曲よりも詩である」という指摘は、『サイコシス』の分析においてもしばしば見られるものである。

『渴望』が演劇的か否かという問題に関しては、以下のソーンダースとエージェントのケニヨン (Mel Kenyon) の対話が示唆的である (MK) がケニヨン、「GS」がソーンダースである)。

MK (略) また同時にサラは、どの戯曲も、「演劇以外の」他のいかなるメディアによって再生産 (複製) されてはならないことを明らかにしていた。そのことがサラ自身と彼女が他のメディアに対してとった関係について物語っ

ていると思う。

G S ラジオも？

M K ダメだった。ラジオ作品として『渴望』をやりがあって  
いる人もいたけど、彼女は頑なで、態度はほとんどはっ  
きりしていた。

G S それは残念だ、『渴望』はラジオドラマとしても完璧に  
機能すると思ったのに。

M K 私もそう思う、けれど不思議な意味で、サラがそれを許  
さなかった態度をとっても気に入ってもある。登場人物の  
身体的な存在があまりに全面的に必要なだから。<sup>(8)</sup>

ここでケニヨンは登場人物の身体的な存在が必要だと言っているが、  
その理由は明らかにされていない。また、初演の演出を務めたフェ  
ザーストーンもインタビュの中で、以下のようにラジオドラマの  
可能性を否定している。

これ（『渴望』）を声に関する作品だと言った時、人々が互いに  
行う身体的な動きを見せる必要はない―立ち現れるのは感情的  
な動きだ。だからこれはラジオドラマではありえない―絶対に、  
箱から出てくる声で作られるラジオドラマではない。これは、  
劇場で目の前から聞こえる声に関する作品だから。劇場内が暗  
闇であることは可能だけど、観客はそこにいなければならぬ、

そして人々はその間にいるためだけにいなければならない。<sup>(9)</sup>

フェザーストーンは、声を持って語る人間が現前し、観客と相対す  
る必要性ゆえに、この作品がラジオドラマではなく演劇であるとし  
ている。また、同じインタビュの中で「私は『渴望』が身体的な  
側面も備えるべき一篇の詩だとは思わない―彼らは闇の中の四つの  
声であって―そして彼らはただ語るために存在しているが、そ  
れは人々が聞き、悲しむからだ」とも語っている。<sup>(10)</sup>ここでフェザ  
ーストーンが、登場人物たちを「ただ語るためだけ」の存在であると  
していることは示唆的であるが、しかしやはりその具体的な理由は  
述べられていない。以上のことを踏まえ、本論ではまず、なぜこの  
作品の登場人物に身体、すなわち俳優が必要とされるのか、という  
問題から考察する。

### 1. 俳優の必要性

『渴望』における登場人物の身体性は希薄である。性別、年齢、  
外見の特徴や動きなど、従来の戯曲において、特に自然主義的な戯  
曲作品において細かく指示されていたこれらの描写はほとんど見ら  
れない。戯曲の中では語ることしか行わない登場人物たちは、身体  
的存在というよりもむしろ声のみの存在に近く、ソーンダースを筆  
頭に批評家たちがベケットのラジオドラマや『わたしじゃない』

(Not I, 1972<sup>2</sup> 初演1973年)を連想することは当然だと言える。しかし、先にも述べたようにケニヨンとフェザーストーンはラジオドラマとしての可能性を否定し、俳優の身体が必要だと語っている。これはなぜなのか。ここでは、登場人物の身体性を担う俳優の必要性について考察し、『渴望』が上演を拒んでいる作品名ではなく、むしろ上演を前提として書かれている作品であることを明らかにする。

『渴望』の台詞はA、B、C、Mの四人にある程度均等に配分されている。登場人物たちはアルファベット一文字のみで示される名前しか持たないが、各々がどういう人物であるかを推測することは可能である。ケイン自身も以下のように語っている。

私にとってAは常に老いた男性、Mは老いた女性、Bは若い男性で、Cは女性。明記はしないことにした。登場人物たちが言うことがとてもはつきりさせていると思ったから。例えば、男の人が「起きた時、生理が始まったんじゃないかと思う」(159)という台詞を言うのは変でしょう。しかも男の人が、子どもが欲しいかをずっと語り続けるのはとても変だと思う。でも他方では、もちろん、それはあり得ることだ。<sup>11</sup>

ケインが作品の中で明示しなかったために、登場人物たちの性別や年齢の決定は受容者に委ねられている。『浄化され』のカー

誰が、誰に対して、いかに語るのか

(Carl)とグレイス(Grace)のように性別が入れ替わる例もあるため、登場人物たちの性別を断定することは容易ではなく、またその断定は本論の意図するところではない。むしろ重要なのは、性別や年齢を、断定ではなく推測する程度には登場人物たちのそれぞれの個性が提示されているという点である。<sup>13</sup>

この個性の提示は特に作品の前半に顕著である。Mは子どもを欲しがり、「デイヴィッド」という個人名を挙げて、誰かに呼びかけている。Bは母親を欲しがり、自分の鼻が折れ曲がっておりそれが父親からの遺伝であることを語る。また、MとBのダイアローグから、MはBより年齢が年上であることが分かる。Aは自称小児愛者であり、他の登場人物よりは比較的長い台詞が多い。

A　そしてかくれんぼをしてあなたにわたしの服をあげてあなたの靴が好きだと言ってあなたがお風呂に入っている間階段に座ってあなたの首をマッサージしてあなたの足にキスしてあなたと手をつないでご飯を食べに出てあなたがわたしのご飯を食べてもわたしは気にしないでルデイの店であなたと待ち合わせしてその日の出来事について話してあなたの手紙をタイプしてあなたの箱を運んであなたの被害妄想を笑ってあなたが聞かないような音楽のテープを渡して映画の名作を見て駄作を見てラジオの内容に文句つけてあなたが寝ている時に写真を撮って(略)

この引用部分は一部であり、実際にはこのようなややヒステリック気味の「あなた」への愛の言葉がずっと続いている。Cは、他の人物と比べると、最初から個人性が希薄だと言え、<sup>(14)</sup>「起きた時、生理が始まったんじゃないかと思う」という先の台詞はCのものであるため、女性であることが推測される。このようにそれぞれの登場人物は他の登場人物とはある程度区別された個人性を持っていると考えられる。

しかし、作品の後半になると個人の属性を示す台詞は少なくなる。と同時に、登場人物によらず台詞が反復されるようになり（例えば、CはMのように「デイヴィッド」と誰かに呼びかけ、MはCの台詞であった「わたしはあなたのお母さんじゃない」という台詞を言う）ダイアログとみなし得るやりとりも少なくなる。また四人とも不在の「彼女」に対する想いを語るようになる。<sup>(14)</sup>さらに、句読法も独特のものとなり（台詞の終わりにピリオドではなくコンマがつけられたり、何も付けられなかったりする）、まるで一つの台詞を複数的人物が分担しているように表される場合もある。

- A わたしはいるはずの場所にいなければ。
- B わたしを
- C 行か
- M せて (189)

ケインが「句読法は話し方を指示するために用いており、文法に準じてはいない」<sup>(15)</sup>と自ら注記しているように、この引用部分では明らかに「わたしを行かせて」(LET ME GO)という一文をB、C、Mの三人で分担しており、登場人物たちの個人性の境界が自明ではなくなり、ある全体の一部をなしていることがうかがえる。

このような、(辛うじてではあるが)各々が個人性を持った状態からそれを喪失してゆく過程は、『渴望』と共通点の多いケインの最初期のモノログ作品および『サイコシス』には見られない点である。モノログ作品である『コミック・モノログ』(Comic Monologue, 1991)、『彼女が言ったこと』(What She Said, 1991)、『飢え』(Starved, 1992)に描かれているいくつかのエピソードや言葉は『渴望』にも見られ、扱われているテーマにも共通点が多い。<sup>(15)</sup>しかし、全て最初から最後まで女性の一人語りであり、その形式に変化はない。『サイコシス』ではダイアログパートとそれ以外のパートが大まかにではあるが分かれており、そもそも作品の最初から登場人物(と呼びうる存在)の個人性が曖昧であるため、『渴望』のように登場人物たちが存在として変質する経過が表現されているわけではない。

したがって、Cの「わたしの個性はどこへ行ったの?」(194)という台詞が象徴するように、『渴望』における四人の登場人物の存在は、そもそも明らかではなかった個人性がさらに希薄になり、個々の人格としての統一性を失っていく。このような個人性の喪失



の過程は抽象的であり、演劇という必然的に具体性を帯びた表象形式では表現が不可能であるかのようにも感じられる。しかし、逆説的ではあるが、むしろ俳優の存在をもってのみ、この過程は表現され得るのではないだろうか。

作品前半で登場人物たちがまだ個人性を持っている時、俳優は登場人物として舞台上にいる、すなわちその身体を登場人物のものとして提示することが許されている。例えば初演でAを演じたアラン・ウィリアムズ (Alan Williams) は、彼の身体性をAの個人性の一部として提示し、観客は彼とAを同一視するように促される。しかし、作品後半になりAが個人性を喪失しても、ウィリアムズはウィリアムズの身体が持っている個人性を喪失することはできない。したがって、俳優の身体と声は分離していくと考えられる。全集の序文で、デイヴィッド・グレイグ (David Greig) は『渴望』における声と身体について以下のように述べている。

四つの声はひとつになる。この効果は舞台のイメージにおいても複製される。圧倒的なイメージを作り出す四つの声は、実は、ひとつの個体の人生の内から、また外から発せられる声であるのだが、しかし舞台は四つの物理的に現実の身体に占められている。<sup>16)</sup>

グレイグが指摘しているのは、テキストにおける声が単数でも複

誰が、誰に対して、いかに語るのか

数でもあり得るのに対して、それぞれの俳優の生身の身体は個々にひとつでしかあり得ないということである。すなわちテキストに描かれている声と俳優の身体をイコールで結ぶことはできず、舞台上にいる俳優は自分が演じるべき登場人物に対して統一のとれない、不安定な状態になるのである。そして、そもそも登場人物たちも個人としての統一性を失い、他の人物たちと半ば融合するような不安定な状態になっている。したがって、自己同一性を保つことができないう不安定な状態という内容が、俳優と登場人物の同一化を妨げることによって表象され得るのであり、これは演劇における俳優と登場人物の関係性を前提としていると言える。

## 2. 発話の対象

前節で論じたのはいわば作品における発話の主体に関する問題である。不安定な状態の主体による語りは、その向かう先も曖昧で断定することが難しい。このことは「あなたとは終わり」という作品冒頭の台詞から既に明らかである。「あなた」が他の登場人物であるのか観客であるのかは決定が難しく、むしろ多義性が意図されているとさえ考えられるだろう。本節では、このような語りにおける対象の問題を取り上げ、形式的な側面から作品について論じる。

『サイコシス』はダイアログパートとそれ以外のパートが大まかに分けられており、モノログ作品は全てが一人の語りであるの<sup>17)</sup>

に対し、『渴望』における発話は、通常の戯曲のありかたと変わる  
 ところなくダイアローグの形式をとりながらも、内容においてはし  
 ばしばダイアローグの不可能性を逆に強調するものになっている。  
 以下はその具体例である。

- M ヒートが出て行く。  
 C ハートが出て行く。  
 B なにも感じない、なにも。  
 M それって可能なの？  
 B え？  
 A わたしはレイピストじゃない。  
 M デイヴィッド？  
 問。  
 B ああ。  
 A わたしはペドフィリアだ。  
 M わたしを覚えてる？  
 問。  
 B ああ。(156)

ここではMの台詞をCがパラディグマ的に変換しつつ反復した後、  
 BとMのダイアローグが成立しているようにも読める（MがBを

「デイヴィッド」と呼び、Bがそれを肯定するなど）が、Aによる  
 無関係な台詞が挟まれているためにそれぞれが独立した台詞であり、  
 やりとりは生じていないようにも読める。正しくフェザーストーン  
 が「そこには常に、人が誰に向かって話しているのかということに  
 関して多くの可能性があった」と述べている通りである。<sup>(18)</sup> 作品全体  
 を通してこのような「多くの可能性」を含む発話が見られ、特に作  
 品前半にダイアローグとも読める台詞の並びが多い。

佐々木健一は『せりふの構造』の中で演劇における台詞の類型化  
 を試み、その中でその対象に関して興味深い指摘を行っている。<sup>(19)</sup>  
 佐々木は、台詞が向けられた対象が劇中人物に向いているか観客  
 （あるいは観客が代わる存在、神など）に向いているかで台詞を大  
 きく二分できるとしている。『渴望』における言葉の多くはこの対  
 象を一義的に決定することが困難である。先に挙げた引用部分がダ  
 イアローグともそうでないとも読めるのは、発話の対象が他の登場  
 人物かそれともそれ以外かという判断が容易にはできないためであ  
 る。

このような宛先が不明確な台詞を用いた戯曲は、近年では特に珍  
 しくない。『渴望』が特異なのは、他の登場人物と観客の両方に向  
 けられうるという可能性を提示することで、演劇におけるコミュニ  
 ケーションが常に観客の存在を前提にしていることを自己言及的に  
 表している点である。佐々木によれば台詞が向けられた対象は、直  
 接的には登場人物であるとされていても、最終的には観客に言葉が

届くことが前提となっている。<sup>(20)</sup>『渴望』は、発話の対象をテキストの中では固定せずにその可能性を開くことで、時に不意に観客に語りかけ、聞き手としての観客の存在を観客自身に意識させ、従来の戯曲においてはいわば隠されていた演劇の場における舞台と観客の間のコミュニケーションを前景化していると言える。

しかし同時に、発話の対象の可能性が開かれすぎていることは、逆に上演に対する挑戦ともなり得る。テキストは同時に様々な読みを行うことが許されるのに対して、上演はその具体性ゆえにあらゆる可能性の中から選択をせざるを得ない。したがって指向の対象における複数の可能性から選択を強いられる。すなわちこの作品は、語りにおける対象が曖昧で、多くの可能性を含んでいるために、上演に困難をもたらすと考えられる。このことが『渴望』や『サイコシス』を戯曲よりも詩に近いと読者に印象づける原因の一つとなっているのだろう。

従来の戯曲においては、台詞が向けられた対象はほぼ限定されて提示されているのに対し、『渴望』はほとんど非限定的にその対象の可能性を広げている。このことは、演劇における複雑なコミュニケーションを前提としている。しかし同時に作品は、反演劇的と言ええる性質も持っている。このように、語りの対象を分析することで、この作品が「演劇のためのテキスト」としてパラドキシカルな特徴を持っていることが明らかになる。

### 3. 語りという仕掛け

これまでは『渴望』における発話の主体と対象について論じてきた。それはこの作品がむしろ語る行為以外にはほとんど何も要求していないとすら言えるほどに、語りに焦点を当てた作品だからである。初期のモノローグ作品やこの後に書かれた『サイコシス』も、性質や形式は異なるがしかし、台詞を通じた語りによる作品であり、ケインは演劇的発話にこだわり続けていたと推測される。

そもそもケインが、彼女の作品における特徴の一つとして挙げられる、暴力的な行為を舞台上で実際に再現<sup>11</sup>表象することを要求するようになったのは『爆破され』以降であり、それ以前のモノローグ作品においてタブーを侵犯する行為は全て語りによって表されていた。すなわち、『渴望』は彼女の作風の転機ではあるが、新たな展開を見せたというよりはむしろ原点に立ち返ったとさえ言える。<sup>(21)</sup>『渴望』における暴力的、あるいは不快な行為や光景も（もちろん演出によって見せることは可能だが）まず語りによっている。

A 街から出る、あるいは街に入る方かもしれない、どっちかは見る方によるが、その高速道路のすれ違い車線で、小さな黒い女の子がそこに停めてあった車の助手席に座っている。彼女の年老いた祖父がズボンで脱ぐと、アレが下着か

ら出る、大きくて紫の。

C なにも感じない、なにも。

なにも感じない。

A そして彼女が泣き叫んだ時、彼女の父親が後部座席から言

う、ごめん、この子いつもはこうじゃないんだけど。

M 以前ここに来たことない？

A そして彼女は覚えていられないのに忘れられない。(188)

ここに描かれる内容は、モノローグ作品以降『渴望』以前であれば恐らく登場人物の身に、劇世界の中で起きたであろうことが推測されるが、しかしここでは他の登場人物によって、つまり他人の身に起きたこととして伝聞の形式によって語られる。作品の終盤でCは「わたしは感情の剽窃者、他の人の苦痛を盗んで、わたし自身のものとして包み込むその時まで」(195)と言う。この台詞から、Aを筆頭に登場人物たちは他人の苦痛を語ることで自分のものにしてしようと試みており、また自分のものとして語っている苦痛や感情も本来は他人のものであったことが示唆されていると考えられる。作中では、理性的にはありえないことが現実となってしまうことも語られている。

B 見て。

C 聞いて。

B 見て。この鼻。

M どうしたの。

B どう思う？

C 折れてる。

B 骨折したことはない。

A キリストみたい。

B でもパパはある。十八の時に交通事故で鼻を粉砕した。それで僕はこの鼻だ。遺伝的には不可能だけど、でもそうなんだ。僕たちはこういうメッセージを思ったより速く、可能だと思わない方法で伝える。(192)

ここでBは、本来遺伝するはずのない、父の体に起きた骨折が自分に遺伝したと述べ、登場人物たちにとっては、現実には論理的におよそ不可能な出来事も可能なのであり、「メッセージ」という言葉を用いて、それを「可能だと思わない方法」で伝えることが彼らの役割だと語っている。作中ではこの他にも、Mが母親の体験を自分の体験だと錯覚したことを述べた後に「わたしたちはこういうメッセージを伝える」(C, 196)という台詞が語られている。登場人物たちは、本来、重ね合わせる事が難しい他者の経験を自らの経験と結びつけ、そのことを「メッセージ」として、別の誰かへと「伝え」ることを自らの役割だと自覚しているのである。このCの台詞における「あなた」も、誰を指しているのかは明確ではなく、

すでに述べたように読者や観客などの受容者もそこに含まれている。すなわち、登場人物たちは、自らが不可能な出来事を経験したことを語り、受容者との間にも、そうした不可能な経験の共有が可能であることを示唆しているのだと考えられる。

だが作品における語る行為は、必ずしも全て成功しているわけでもないし、そもそも成功が目指されているわけでもないと言えらるだろう。Cの「あなたが混乱したメッセージを受け取るのはわたしの気持ちに混乱しているから」(199)という台詞にあるように、そうしたメッセージは、その発信源も宛先も不明確であり、コミュニケーションの成立可能性の極限に置かれているのである。また、内容は論理的整合性や統一が欠落しており、断片的で無意味に反復される。つまり、登場人物の声は互いに理解し、議論を共有し、発展させることができない状態にある。しかしそれでも登場人物はひたすらに語り続け、語りが止むことはない。それは、語りによって語りの不可能性を表現しているようにも思われる。登場人物の声は、筋のレベルにおいても、また個性のレベルにおいても、統一性をもって語ることができないことを明らかにするために語り続ける。すでに述べたように、俳優もまた登場人物との整合的な関係を保つたまま語ることができなくなっていく。『渴望』とは、現実にはありえないことを経験し、不可能なコミュニケーションを試みる登場人物の姿が、俳優を通して受容者に提示され、受容者がそのようなおそ自分のものとして考え得ない状況をしかし自分のものとする

ことを「渴望」していると言えるのではないだろうか。

ケインは『渴望』に関して次のように述べている。

ますます、私は演技よりもパフォーマンスの方が面白く、戯曲よりも演劇の方が魅力的に思えてきている。私にしては珍しいことに、友人には『渴望』は読む前に観るように勧めた、というのも私はこの作品を戯曲というよりもパフォーマンスのためのテキストだと思っているから。<sup>(22)</sup>

ここでケインが「パフォーマンス」(performance)という言葉を用いるのは、どのような意味で用いているのか、戯曲の「上演」のことであるのか身体芸術としての「パフォーマンス・アート」のことであるのかは、定かではない。最初の「パフォーマンス」は「演技」(acting)に対するものとして語られており、つまり模倣的演技ではなく、(今、ここ)で行われる出来事としての側面に重きが置かれていると考えられる。だが、最後の「パフォーマンス」は上演とパフォーマンスのどちらでも意味が通じるため、断定は難しい。しかし「パフォーマンス」の意味がどちらであれ、重要なのは、ケインが戯曲よりも演劇に惹かれており、『渴望』を読むよりも前に観るべき対象としてとらえているという点である。すなわちケインは、戯曲ではなく演劇の上演にある、作品と受容者の直接的なコミュニケーションや(今、ここ)で起こるとい性質に重きを置いてこの作品を書いて

いるのである。それは「パフォーマンス」の意味が「上演」であっても「パフォーマンス・アート」であつても変わらない。

したがつて、これまで見てきたように『渴望』は、演劇としての上演を前提とした仕掛けを用いて書かれていると考えられる。この仕掛けは、具体性を欠くために上演に対する挑戦ともなり得るが、しかし同時に演劇における語りが複雑なコミュニケーションを介して行われることを自己言及的に表し、また語りによって受容者に直接働きかけようとする試みだと考えられる。

#### 4. 結論にかえて

『渴望』はこれまで、その詩的特徴が主に取り上げられ、演劇のためのテキストとしての性質はほとんど見過ごされてきた、あるいは、戯曲としては実験的であるという点ばかりが指摘されてきた。この偏りは、既に述べたようにケイン自身がこの作品を「いかにして詩がドラマ的 (dramatic) であり得るかを見つけ」るために書き、「意識的な形式と言葉とリズムと音楽の実験」を行ったと述べたことも原因の一つだろう。

しかし本稿において論じてきたように、『渴望』における語りのあり方を詳細に分析すると、そこで行なわれているのはドラマ的という以上に、いかに演劇的 (theatrical) であり得るかという実験であるように思われる。語りの主体である登場人物たちが、個人性

を喪失して存在として曖昧になってゆく様は、登場人物に同一化するものが次第に困難となり、何者であるのかが不鮮明になっていく俳優を媒介とすることで描き出される。また発話の対象を限定しないことで、演劇における発話は複雑なコミュニケーションを介して行われることを前景化している。このような語りの主体と対象における特異な性質は、演劇として上演された際に観客を作品に取り込み、他人の体験が自分の体験になるというおおよそ不可能だと思われることが、しかし実際に起きてしまうことを観客に体験させようとする試みのために用いられていると考えられる。

ケインは、詩的な言語のみを用いながら、しかし演劇ならではのコミュニケーションのあり方を前提として、その結果、おおよそ不可能な体験の伝播と呼び得る現象を試みたのであり、『渴望』はいわば演劇における語りを持つ力を最大限に生かした作品だと言える。本稿ははじめに「渴望」というタイトルが何を渴望するのかは定かではないと述べた。だが、以上のことを踏まえると、作品に描かれる登場人物たちが語ることが不可能になりながら尚も語り続けるのは、自分たちの不可能な体験、統一されない思考、成立しないダイアログが、受容者自身の不可能な体験として逆説的に共有されることを「渴望」しているのだと考えられるのではないだろうか。

このように、演劇的な発話を焦点化したテキスト作品は、特に二十世紀末以降のヨーロッパ演劇において増えている。ケインの『渴望』はその代表例と言えるだろう。本論では『渴望』のテキスト分

析に留まったが、ゲルダ・ポシュマン (Gerda Poschmann) が呼ぶところの「もはや劇的ではない演劇テクスト」(der nicht mehr dramatisch theatertext) の文脈に<sup>(23)</sup>、ケインの後期作品の位置づけを行うことは、今後の課題としたい。また、戯曲においても上演作品においても近年、語りの形式やその効果に重点を置いた作品が増加している。現代演劇における語りの質の変容と、ケインが演劇的な発話とコミュニケーションに見ていた可能性には少なからず関係があるはずであり、それを明らかにすることも今後必要とされる研究課題である。

注

- (1) 概論的に『渴望』を論じているシアーズとソーンダース以外に、この作品における愛について論じたものとして代表的なのはエーレン・フォアダイス (Ehren Fordyce) であり、登場人物間にも『渴望』の主体と対象となるやりとりがあると論じている (Sarah Kane in Context, 107)。
- (2) *About Kane*, 94.
- (3) ケインの作品に見られるピントラーの作品がもたらした影響に関しては多くの研究者が指摘しているが、沈黙に関しては、W. B. ワーゼン (W. B. Worthen) が『サイコシス』を中心に分析を行なっている。
- (4) *About Kane*, 78.
- (5) 映像資料が公開されていないために、机の並べ方は正確にはわからない。ディレクション・ノートには左から A、C、M、B という文字が四角に囲まれ、横一列に並んでいるメモがあったが、舞台上にこのように机が並べられていたものを示すかどうかは定かではない。
- (6) デイレクション・ノートはブリストル大学 (Bristol University) の演劇

誰が、誰に対して、いかに語るのか

資料館 (Theatre Collection) に所蔵されているものを参照。

- (7) *In-yer-face Theatre*, 118.
- (8) *Love me*, 150.
- (9) *Ibid.*, 132.
- (10) *Ibid.*, 132.
- (11) 'Drama with Balls'
- (12) 『浄化され』の第18場において、グレイスは自称医者 of ティンカー (Tinker) の移植手術によりカールの性器を付けられる (149-6)。この他にも『浄化され』においては、男性であるはずのロビン (Robin) がグレイスの服を着させられ、ティンカーに「女」と呼ばれる場面 (Scene 15, 141) や、男性器を失ったカールがグレイスの服を着ている場面 (149) などがある。
- (13) 本論における「個人性」とは、一般的な意味での人格としての個別性のことである。
- (14) この不在の「彼女」の存在は『飢え』と『サイコシス』にも描かれている。
- (15) 例えば『渴望』にある虫のエピソード (175) は『飢え』でも語られるものである。『渴望』とモノローグ作品の共通点に関しては、レベラト (Dan Rebellato) が「サラ・ケイン・イン・コンテクスト」の中で詳細に述べている。
- (16) 'Introduction', *Complete Plays*, xiv.
- (17) 『サイコシス』の全てのパートがダイアローグかそうでないかの断定を可能にしているとは言い難い。例えばダイアローグパートの形式を持ちながらも、恐らく一人の人物による語りが続いていると推測されるパートもある (214-15) が、その部分に焦点を当てることは論点から外れるために、本論ではここで指摘しておくに留める。
- (18) *Love me*, 130.
- (19) 劇中人物間で交わされ、詩的でひとつの台詞を分かち合っているかのよ

うに対立のない相互的コミュニケーションである「デュオ」は作中に散見される。登場人物から観客あるいは観客が代わる存在に対して一方的に行われる「モノローグ」「傍白」は（どちらであるかという判断が詩情の有無によるために『渴望』においては区別し難いが）作品における言葉の大半がこれにあたると思われる。これ以外で考えられるのは「ディアドローグ」（劇中人物間で行われる相互的コミュニケーションであり、劇的效果を持つ）と「事件報告」（劇中人物間で行われる一方的コミュニケーション）であり、詩情効果を持つ（だが、登場人物間のコミュニケーションによりストーリーが展開することがない作品であるために「劇的效果」があるとは言い難く、また「事件報告」に近い台詞は見られるが、登場人物間のコミュニケーションとは断定できず、詩情効果に関してものはっきりとは言えないためにこの二つの類型に関しては疑問が残る。

- (20) このことは佐々木も前提として述べている（「序論」「せりふの構造」）。最近のものでは、ユベルスフェルト (Anne Ubersfeld) が演劇における二層のコミュニケーションについて論じている。(Reading Theatre, 162)
- (21) ケインが『渴望』においてモノローグ作品へ立ち返ったという指摘はインタビューを行っている (Sarah Kane in Context, 38)
- (22) 'Drama with Balls'
- (23) ホジューマンはハイナー・ミュラー (Heiner Müller) を筆頭に、ドイツ現代戯曲の中で新たに登場してきた潮流について論じており、その中には演劇のために書かれてはいるがもはや戯曲の形式によらず、また劇的とも言えないテキストを「演劇テキスト」と読んでいく。

#### 引用文献

Featherstone, Vicky. Interview by Graham Saunders. 'Conversation with Vicky Featherstone.' 12 December 2000. 'Love me or kill me'. Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester University Press, 2002.

128-133. Print.

Fordece, Ehren. 'The voice of Kane.' *Sarah Kane in Context*. Manchester University Press, 2010. 103-114. Print.

Graig, David. Introduction. *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001. iv-xviii. Print.

Kane, Sarah. *Sarah Kane: Complete Plays*. Introd. David Graig. London: Methuen, 2001. Print. (未出版のキローン作品『Comic Monologue' Sick' What She Said』は Bristol University の Theatre Collection に Sick として纏められ保存されている。\*)

--- 'Drama with Balls'. *Guardian* 20 August 1998. Print.

---. Interview by Johan Thielemans. 'Sarah Kane and Vicky Featherstone.' Ed. Andrew McKinnon. *Rehearsing the Future: 4th European Directors Forum - Strategies for the emerging Director in Europe*. London: Directors Guild of Great Britain et al, 1999. 6-15. Print. qtd. About Kane: the Playwright & the Work. London: Faber and Faber Ltd, 2009. 37-109. Print.

Kenyon, Mel. Interview by Graham Saunders. 'Conversation with Mel Kenyon.' 13 November 2000. 'Love me or kill me'. *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002. 143-53. Print.

Poschmann, Gerda. *Der Nicht Mehr Dramatisch Theater: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: M. Niemeyer, 1997. Print.

Rebellato, Dan. 'Sarah Kane before *Blasted*: The Monologues.' *Sarah Kane in Context*. Manchester University Press, 2010. 28-44. Print.

Saunders, Graham. *About Kane: the Playwright & the Work*. London: Faber and Faber Ltd, 2009. Print.

---. 'Love me or kill me'. *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002. Print.



Sierz, Aleks. *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber Ltd, 2000. Print.

Ubersfeld, Anne. *Theatre Reading*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. Print.

Worthen, W. B. *Print and the Poetics of Modern Drama*. Cambridge University Press, 2005. Print.

佐々木健一、『せりふの構造』、講談社、一九九四年。

※注1 初演は二〇〇〇年

※注2 初演は一九五三年

