

想像の空間: 会話のなかの「演技」

西 阪 仰

1. 物語を語ること

この報告書では、日常会話における一つの特殊な環境のなかで用いられる、ある特徴的な身振りについて検討することから始めよう*。その特殊な環境とは、「物語を語ること」であり、特徴的な身振りとは「演技すること」である。この報告書で用いるデータは、三人の男性が、そのうちの一人の家に集まりビールを飲みながら歓談しているときのものである。18分ぐらいのデータのなかから、強い意味で（後述参照）「演技している」と見ることのできる振舞いが四箇所ある。そのうち二箇所における「演技」は、物語が語られた直後に行なわれる。まずは、この二箇所のうちの一つを検討しよう。断片(1)では、Bが、学生のころ、大学の近くの評判のラーメン屋（「タロー」）でラーメンを食べた直後、健康診断に行ったときのことを語っている。健康診断で血圧を測ったらうまく測れずに（「ばくんばくん いっちゃって」）、あとでまた来るように言われた、と。Bは、このラーメン屋に最初に行ったとき、全部食べきれなく、それ以来、寝坊したりしたときに自分を戒めるためにそこのラーメンを食べるようになり、それを自分で「戒めタロー」と呼んでいるという話をしてきた。01行目の「あんどき」は、その大学時代のことを一般的に指している**。

- (1) [KB-3: 22]
- 01 B: .h で あんどき ばくびっくりしたのは 健康診
02 断かなんかで:[:
03 A: [ん
04 B: その前に: たまたま授業また: あの:(.)
05 遅れちゃって:
06 A: ん
07 B: 戒めタ[ロー食 [(つたんですよ.)
08 C: [HAHAHA [HAhhh
09 A: [HEHEhhhhh
10 B: .h ^そうしたら:.h ㄹ健康診断んどきに:ㄹ
11 も(.)k-け:-け:-血圧測ったら.h え-ばくん
12 ばくん[いっちゃって:
13 C: [HE [hahahahaha
14 A: [hahahahaha ha
15 B: ほ(h)んで:あれ(h)す(h)かね(h) .h もう
16 ちょっとたってから来て
17 くださいって[() .h h [.h h
18 C: [eheeHAHAHAHA hhhhh[
19 A: [タロー
20 食いました?って[(とかいって)
21 B: [ehee [.h huhuh .h>だけど<あ:=
22 C: [YA::haha
23 B: =れもけど[不思議なもん-
24 C: [血液こうやってとったら あ- あ(.)タ
25 ロー食ったでしょう[(あなた)
26 A: [ehe [hehehhhhh
27 B: [HAHAHAHahaha[.h h
28 C: [け (h)
29 ん微鏡に(hh)
30 B: (そ(h)れが) .h も- .h もうタロー タロー
31 タロー タロー タローみたいな(h) は::-入っ
32 てるみたいな::: . いや:: あれびっくりしまし
33 たね:[:

Bは、04行目から17行目まで、最初に「戒めタロー」を「食った」ことを述べ、次いで（「そうしたら」）健康診断のときに起きたことを語っている。複数の出来事とその起きた時間順番に従って語られ、しかも、それは「語るに値すること」として語られている。さらに、この一連の発話が一つのユニットになっており、その内側と外側、始まりと終わりがはっきりと認識できる。つまり、このユニットは、「たまたま授業にまた遅れて」というところ（04-05行目）から始まり、「もうちょっとたってから来てください」と言われた、というところ（15-17行目）で終わっている。しかも、この始まりと終わりは、語りの始まりと終わりであるだけでなく、語られた出来事（のユニット）の始まりであり終わりであると聞くことができる。この一連の発話を聞く私たちは、このような理由で、Bはそこで「物語を語っている」と言うことができる。もちろん、私たちは、予め「物語を語ること」の定義をもっているわけではない。それでも、何らかの合理的な理由で、ある一まとまりの発話を「物語を語っている」と認識することができる。まずは、この直観にしたがって、Bの発話を「物語を語ること」と呼んでおこう。

Bは、この短い物語に先立ち、01行目で、「びっくりしたのは」と言っている。この言い方だけでは、必ずしも、次に物語が語られることが予示されてはいないだろう。しかし、次にBが、実際に自分が「びっくりした」ことについて何かを語ろうとしていることを、先行投射する。会話のリアルタイムの展開のなかで「びっくりした」ことの報告として聞くことができるのは、11-12行目の「血压測ったらばくんばくんいっちゃって」というところだろう。07行目で「戒めタロー食った」と言うとき、Bの発話は文として完結しているが、健康診断の前に授

業に遅刻して「戒めタロー」を食ったこと自体は、会話のこの時点でとくに目新しいことではない。また15-17行目の「もうちょっとたってから来てください」と言われたということも、そう言われたこと自体が驚くべきことなのではなく、むしろ、血压計がうまく機能しなかったということのほうが、驚くべきことではあるはずだ。であるならば、Bの物語の最初の「可能な完了点」は、12行目の後に投射されている（物語の内容だけでなく、物語り方にも注意すべきだろう。「ばくんばくん」というのは、そのときに起きたことを「大げさな形であれ」そのまま実演している。物語の終局において、語り手はしばしば実演を用いて「クライマックス」であることをマークする）。実際には、「ばくんばくん」とBが述べたところで、すでに物語の可能な完了点に近づきつつあること、しかも、その物語の主眼はすでにほとんど語られたことがわかる。聞き手であるAとCは、彼らがBの物語を、適切に受け止めることのできる最も早い時点で、大きく笑い始めている。もちろん、笑いは、「びっくりした」ことに対する適切な反応である。

一方、大きな笑いは、07行目の後にも起きている（08行目と09行目）。この物語り（物語と物語を語ることは異なる現象である一物語は、語り手が構築した会話的オブジェクトのことであるのに対して、物語を語ることは、他の会話参加者ととも会話のなかで物語を実際に語っていくことである一が、ここでは、後者を「物語り」と呼ぶことにしたい）が、より大きな、「戒めタロー」についてのやりとりのなかに埋め込まれていることに注意しよう。先に「戒めタロー」を食ったこと自体は、新しい情報ではないと述べたが、じつはいくらか不正確である。「健康診断」（01行目）という新たな文脈のなかで「戒めタロー」を食ったことが報告されると

き、その報告は、「ふたたび戒めタローを食った」ことの報告として聞くことができるだろう。「戒めタロー」ということ自体が「笑うべき」ことであるとき（初めて、Bが「戒めタロー」の話を持ち出したとき、AとCは大爆笑した）、「またもや戒めタロー」であることは、（それ自体は「びっくりした」こととは聞けないにしても）笑うべきことであるにちがいない。

だから、12行目で物語の可能な完了点が投射されたあと、直ちに大きな笑いが聞き手の側から起こるとしても、これだけでは、Bの物語が適切に受け止められているかどうか、曖昧である。13行目と14行目で笑いだけが十分引き延ばされたあと、Bは15行目で物語の続き（「ほんで」）を補う。17行目の途中でCはふたたび笑い始める（18行目）が、その時点において、ふたたび物語の可能な完了点が直後に投射されている。第一に、Bの15-17行目の発話は、引用の形をとっている。ふたたび実演的に語ることで、クライマックス（の続き）であることをマークしている。第二に、この語られているシーン（血圧を測ったシーン）の外部（あとで来ること）が言及されることで、このシーンからの退却がマークされている。

このあと、Cはふたたび笑うだけだが（18行目）、際立っているのは19-20行目のAの反応である。Aのこの「質問」（「タロー食いました？」）は、もちろん、Aが語り手（B）に対して物語の内容を問うているものではない。15-17行目のBによる、血圧測定者の発言の引用を受けて、その血圧測定者が「言ったかもしれない（しかし、ありそうもない）」ことを「引用」している（よく聞き取れないが、この質問のあとAは「とかいって」と言って、それが「引用」であることをマークしているようにも見える）。つまり、血圧測定者の「ありうるべき」振舞いの演技をしている。これが「演技」であるのは、

もちろん、Aの発話の抑揚のつけ方、さらに、この「質問」と同時にBのほうに鋭く向くという身体の動きによっている（つまり、Bに向かって質問をすることを演じているように振舞う）。このAの発話により、いくつかのことが成し遂げられている。

第一に、Bは、この物語を自分自身が直接経験した自分自身に関する出来事として、すなわち、AもCも知らないはずのこととして語っている。だから、Aによる血圧測定者の「演技」は、本当の発言の引用ではなく「作り事」として聞くことができる。このような「作り事」は、物語の外にあるべきだろう。Aの演技は、Bの物語が終わったというA自身の理解を明らかにしている。第二に、Aの「台詞」の内容は、AがBの物語をどう理解したかを示している。Bの物語の構成としては、「タロー」を食べたこと、そのあと血圧を測ろうとしたけれどうまく測れなかったことが、「そうしたら」（10行目）で結ばれているだけである。Aの台詞は、その前後に配列された二つの報告の関係を明示化している。つまり、血圧が測れなかったのは、「タロー」を食べたがゆえであること、このことが明示化され、それによって、AによるBの物語の理解が示される。

第三に、健康診断の血圧測定者が、血圧がうまく測れなかったからと言って、その原因が「タロー」であることなどわかるはずがない。言うまでもなく、Aの台詞は冗談として構成されている。物語に対する反応を冗談として組み立てることにより、Aは、Bの物語が「可笑しな」話として聞くべきものだという、自らの理解を示している。それだけでない。およそありそうもないことを「演技」として言うことは、Bの物語の主眼点をアップグレードする形になっている。Bの物語がそもそもB自身「びっくりした」話であり、ラーメンを食べただけで血圧

が測れなくなるという、およそありそうもない話だった。「ありそうもなさ」のアップグレードは、物語の主眼点をよく理解したことを明らかにするとともに、Bへの同調を示している。

Aの簡単な演技は、以上述べたことを一挙に行なう性能をもっている。物語に対する理解・態度を示すための最も有効な手段の一つ（は唯一の手段ではないにしても）、Aのように、物語の登場人物の一人になって「演じること」をすることにほかならない。ハーヴィ・サクスマも観察しているように、相手の発話をどう理解したかを明らかにするのに、自分の理解をそのまま表現したりするならば、むしろ、理解が不安定であることを明らかにしてしまう（たとえば、Aが「つまりタローのラーメンの刺激が強く過ぎて血圧が測れなかったんだね」などと言うならば、単に無粋であるだけでなく、相手に対して自分の理解の確認を求めているように聞こえてしまう）。このように、物語の後で「演技を行なうこと」は、きわめて合理的である。

Aのこの「質問」は、答えられることが意図されていない。それは、物語に対する反応として、そのような一つの「演技」として完結している。演技がちょうど完結するところで、BとAは、ふたたび笑いによって、その演技を受け止める。そのあと、Bは「だけどあれも」と次の話題に移行しようとするが、それをさえぎって、今度はCが「演技」を行なう（24-25行目）。

24行目でCは、「こうやって」と言いながら、右手で自分の左腕を突っつく。つまり「血液を採る」しぐさをしたあと、今度は右手を軽く丸めて左腕の上にかざし、丸めた右手を覗き込みながら「タロー食ったでしょう、あなた」という台詞を語る（図1）。この「質問」も、Bに対する質問としては意味をなさない。すでにBが「タロー」を食べたと語ったことを、C自身が受け止めていたのだから（08行目）。これも、

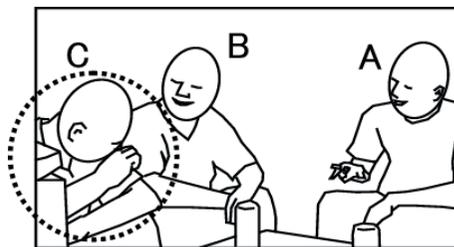


図1 25C：タロー食ったでしょう

19-20行目のAの「質問」と同様、架空の質問を「演じている」と、私たちは聞くことができる。つまり、血液を採って顕微鏡で見てみたら、「タロー」を食べた証拠が見えるかもしれない、というわけである。このCの演技についても、やはりBの物語に対する適切な反応として、上でAの演技について述べたことすべてが当てはまるだろう。物語の理解を示しているとともに、物語に対する同調的態度を示している。

一方、この（24-25行目の）Cの演技は、物語の直後ではなく、Aの演技の直後で行なわれている。Cの演技は、この位置関係に敏感な形で組織されている。この点を見ておこう。第一に、演技の（冗談としての）「ありえなさ」は、Cの演技において、Aの演技におけるよりも、さらにアップグレードされている。血圧測定に際して、血液を採取し、さらにその場で「顕微鏡」（28-29行目）で見るなどということは、もっとありえない。

第二に、血液を調べるまねは、健康診断を実行している人の演技という意味では、たしかに、Aの演技と一貫しているし、さらにBの物語の最後のセグメント（15-17行目）とも一貫している。Cの演技が、このような一貫性を維持することは、その演技がAの演技のあとに行なわれつつも、同じ物語りへの反応ということで一貫していることを明らかにする。しかし、その一方、Cの演技は、Aの演技への反応ではなく、あくまでもBの物語への反応であることを際立

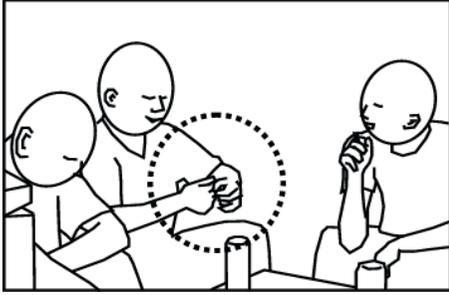


図2 11C: k-け:け:け:血圧測ったら

たせている。すでに示唆したように、Bの物語の主眼点は、血圧測定者たちの反応ではなく、あくまでも「タロー」のラーメンがいかにか強力に刺激であるかという点にある。血圧測定の失敗の話は、あくまでもそのことの例として理解されなければならないだろう。同じ「血」でありながらも、血圧からあえて「血液」に演技の中心をシフトすることで、Cの演技は、Aへの同調を維持しながら、あくまでもBの物語の主眼点への志向をも維持している。血液のなかに「タロー」の証拠が見えるという演技は、単に、血圧測定の失敗という話を引き受けるだけではなく、血液のなかにその特有の（「タロー」だとわかる）痕跡を残す「タロー」のすごさを強調することになるだろう。

さらに次の点も注意するべきだ。すでに述べたように、Bの物語の主眼点である「びっくりした」ことは、血圧測定するとき「ばくんばくん」という点にある。じつは、11行目で「血圧測ったら」と言いながら、Bは、自分の左腕を掲げて右手の指を（最初は人差指、ついで親指を）押し当てる（図2）。つまり、血圧を測るときの様子を模したようなしぐさをする。図1に再現した25行目におけるCの身振りが、この、11行目のBの身振りに言及していることは、明らかだろう。そうすることで、Cは、自分の演技を、あくまでもBの物語の主眼点に結び付けている。このように、物語に対す

る反応としての演技は、それがどのような相互行為上（「物語を語ること」が展開していく上で）の位置において産出されるかに、きわめて合理的な形で敏感に組み立てられている。

2. 語り手の演技

物語に対する反応として聞き手が演技をする例は、いま扱っているデータのなかにもう一つあるが、紙幅の都合上、こちらの検討は別の機会に委ねよう。ここでは、逆に、「語り手」の側の演技を検討しよう。ただし、ここで「語り手」といっても、物語の語り手ではない。しかし、あとで明らかになるように「デザイン上語り手である者」である。断片(2)の直前で三人は、死と向かい合うことで人間が変わるということについて話していた。それを受けてCは、自分が死について考えたのは、Aに線路に突き落とされたときだけだと言う（16-17行目）。

(2) [KB-3: 11]

- 01 C: や やっぱね:: あの:: 人- 人間 命か
 02 か[んないと真剣に] [はなら=
 03 B: [そうですね.] [真剣になら=
 04 C: =ない] (hhhhhhhhhhhhhh)
 05 B: =ない] [ね (hhhhhh)
 06 A: [ならないよ (hh)
 07 C: .hh [(hh) .hh eheh .hh eheh]
 08 B: [そういうところだと思うんですよ:]
 09 C: eheheheheh ぜ(hh)っ[対(h)に(hh)=
 10 A: [そ 俺-らなったこと
 11 ないね:ε
 12 C: =[なったことない [(でしょ::) 絶対に.]
 13 B: [そうなんですよ [だ- だから逆に:-]=
 14 A: [ehhhhhhhhh
 15 B: =逆に: だから .h [お-
 16 C: [俺 >お前に線路突き落とさ
 17 れたときくらいだよ 真[剣になった (のは) <
 18 B: [nhahaha [haha] [haha=
 19 C: [hhh [
 20 A: [あん時=

21 B: =ahahahahahaha .hh hh
 22 A: =は(0.4)目が据わってたもん. ↓でめー[殺す(.)]
 23 C: [ghuhu
 24 huhu [huhu
 25 B: [ahahaha hahah *h h h [h*
 26 A: [↓まじ殺す.
 27 [って (hh)
 28 C [nhuhuhu
 29 B: [hahah hhhh .h [hh
 30 A: [俺も殺されるかなと(思っ)て]
 31 C: [でも悲しいかな こ-こ]ろ::す
 32 だけの体力はそのときない[わけよ.]
 33 B: [に(hh)や(hh)]そ
 34 そそそそそもう::酔っ払って
 35 て:[[: [え:
 36 A: [殺[すって言ってた相手に担がれてるか
 37 ら[ね
 38 B: [uhu [huhu: hu
 39 C: [そのあとチャーハン食わされて これ
 40 ちゃら なったって.

ここで焦点を当てたいのは、22行目と25行目のAの発話、もしくは「演技」である。が、その前に、Cが16-17行目の発話で何を行なっているかを見ておこう。Cの16-17行の発話は、01-12行目のやりとりが一般的な事柄（「人間、命がかからないと真剣にならない」）について語っていたのに対して、実際に自分（たち）の体験したこと言及する。より直接的には、Cが自ら12行目で、自分たちは、真剣になったことは「絶対ない」と言ったことの例外として、16-17行目の報告は語られている。

この（16-17行目のCの）発話は、自分たち（CとAと）の経験を述べているが、物語の一部にはなっていない。むしろ、それだけで完結した報告（自分が唯一「真剣になった」機会の報告）と聞くことができる。さらに、この発話が「冗談」としてデザインされていることにも注意しよう。これが冗談だと聞こえるのは、単に、線路に突き落とされるという通常「ありそうもない」ことが語られているからだけではな

い（ありそうもないことを語れば、いつも冗談になるわけではない）。実際、16-17行目の発話だけ見ても、それは冗談に見えるだろうか。それが冗談であるのは、とくに断片（2）に先立つやりとりと関連づけて聞かれるからにはかならない。断片（2）の直前に語られているのは、次のことである。韓国の若者が政治に関心を持つのは、軍隊に入り実際に前線に行く可能性のあることと関係あるのではないかということ、実際、哲学者で、従軍をきっかけに思想がまったく変わってしまった人たちもいること。断片（2）の01-08行目は、そのまとめとしてデザインされている。この一連のやりとりを通して聞くならば、10行目で、Aが「俺ら」と言っているのは、とくに「韓国の若者」と比較した「日本の若者」のことであることがわかる。16-17行目のCの発話は、韓国の若者と比較された「日本の若者」の事例として聞くべくデザインされている。この発話が「可笑的」のは、死と直面する可能性に関する、韓国の若者と日本の若者の落差に言及しているからである。彼らは前線に駆り出されるのに対し、自分らは、せいぜい線路に落ちるとき、というわけである。「前線に行く」と「線路に落ちる」と自己、カテゴリー上の「重大さ」（個人に降りかかる出来事には、私個人の意見としてではなく、その「出来事カテゴリー」に結びついた規範的な期待として、異なる「重大さ」が配分されている）の落差もあるだろう。同時に、必然性（徴兵制のゆえに必ず軍隊に入ること）と「ありそうもない」ことの偶然性の落差もあるだろう。

実際、16-17行目の発話の最初の区切り（「くらいだよ」）の直後、聞き手であるBは大きく笑うことで、その発話を冗談として受け止めている。16-17行目のCの発話は、内容的にも（例外を述べることで、いかにそういう機会、

つまり真剣になる機会が少ないかを述べている)、行為としても(つまり「冗談を言う」という行為を構成している)、完結している。

そのあと20-21行目にかけて、Aは、まず、Cが語った出来事のもう一人の当事者(Cを突き落とした本人)としてそのときの様子、つまりいかにCが真剣だったかを「証言」する(「目が据わってた」)。ついで、Cのそのときの様子を「演技」によって示す。これが演技であることは、たとえば、声の調子を急に低くすることにより、また「目が据わっている」かのように、伏せ目で語ることによって示されている。ここで演じられているのは、断片(1)の場合と異なり、架空のことではない。あくまでもAが実際に目撃したこととして語られている(もちろん、私にはそれが本当にAが目撃したことかどうかを確かめる術はない。重要なことは、その演技がそのようにデザインされていることである)。一方、この演技は、先立つCの冗談のなかで述べられたこと、すなわち「真剣になった」ということを強調された形で実演することで、その冗談に同調している。この点では、断片(1)の演技と同じである。と同時に、次の点にも注意するべきだ。要点は二つある。一つには、たしかに、いま語られていることは物語的な展開にはなっていないものの、報告されている出来事において、Cがいかに真剣だったかは、その出来事の「クライマックス」である。その部分を演じることは、それがまさに「クライマックス」であることをマークしている。もう一つ注目すべき点は、すでに示唆されているように、この演技がAの「目撃証言」としてデザインされている点である。この演技は、Aが目撃したままを演じているものとして聞く(見る)ことができる。つまり、いま報告するに値する出来事は、自分が実際に目撃したものであることを、演じることによって際立たせて

ている。自分が実際に経験したことを際立たせることは、とりまなおさず、その出来事について語る優先権を自ら要求することでもある。しかも、この優先権は、演じられている本人であるCに対しても主張されている。とくに演技が視覚に訴えるものである以上、そこに再現されている出来事について語る優先権は、C本人以上に、Cの振舞いを見ることのできる位置にあったAにこそ、帰属されるべきである。言い換えれば、Aは単に事実としてそのときのCの様子について語っているだけではない。Aは、まさにその出来事についても「最もよく語りうる者」として語っているのである。そのような意味で、Aの演技は「語る者の演技」として組織されている。

こうしてAは、強調された形でCの「真剣さ」を報告することによりCの冗談に同調するとともに、その出来事について独立に語る者であることを通しても、Cに同調している。さらに、このような形で強調されたCの冗談への同調は、Cへの「からかい」にもなっている。とくにC自身に近づきえない(C自身がそのとき他人にどう映っていたかという)ことを、まさに目撃者として証言すること、しかも、Cの冗談に同調しながら、それを「可笑しいこと」「笑うべきこと」として提示することは、Cへのからかいになるだろう。実際、このAの演技のあと、31-32行目でCが行なっていることは、自分を引き下げながら(自嘲的に)当時の自分の状態に言及することである(「でも悲しいかな 殺すだけの体力はそのときない」)。Cは、これにより、Aの冗談に同調している。

断片(2)におけるAの演技は、デザイン上「語る者」の演技にほかならない。また、演技をすることによって、たとえば「お前はそのとき、殺すと繰り返し言っていた」と言うだけでは成し遂げられないこと(クライマックスの標

示、目撃者であることをすること、語る優先権の主張、など)が、成し遂げられている。こうして、「語り手」の演技にも、その相互行為上の位置において合理的な理由があることがわかるだろう。語り手の演技は、バナキュラーな言い方では、たとえば臨場感を作り出すなどと言われるかもしれない。それ自体は、決して間違いいではない。しかし、相互行為の展開に即して見たとき、「臨場感を作り出す」というのが、実のところ何をしているのか。この点について、記述を厚くしていくこと。いま試みたのはこのことにほかならない。

3. 手振りの演技

二つの演技の例について、上でいくつか特徴づけを試みた。この特徴づけから、すでに演技の多様性が予想できる。たとえば、架空の振舞いの演技があれば、実際の振舞いの演技もある。物語りの環境において、物語の聞き手が演技する場合はあれば、語り手が演技する場合もあるだろう。目撃したことの演技があれば、一般的なことを演じてみせることもあるだろう(以下の断片(3)と(4)のCの「演技」は、ある時ある場所で具体的に起きたことではなく、一般的なことを演じたものである)。

断片(1)と(2)で見てきた演技は、文字通りの(強い意味での)演技、すなわち、身体(全体ではなくても)かなりの部分を用い、かつ(声色を用いながら)演技対象者の「台詞」を語るような、いわば「全面的」演技である。それに対して、身体の一部だけを動員して何かを「演じる」こともある。たとえば、次の断片(3)の10行目でCはそのような演技を行なう。Cは「スープ足してね」と言いながら、何かを握るように右手を軽く丸め、右腕を前に伸ばして右側に捻る。つまり、いかにもスープを足す

ような演技をする。このとき、右手右腕の動きはラーメン屋の店主のしぐさであっても、発話は、ラーメン屋の店主の台詞ではない(ラーメン屋の店主が「スープ足して」と言いながら、スープを足すわけではない)。このような(弱い意味での)演技が、相互行為上のこの位置で行なわれることに、やはり合理的な理由はあるのだろうか。

(3) [KB-3: 16]

01 B: 僕やっぱ麺屋土蔵の奥深さを知ったのは::

02 (0.6)

03 B: [最後の:, 汁を:, お-ご:- 本来 つ-

04 (C): [()

05 B: あの: めん- つけ麺の汁って濃いじゃない

06 です[か:

07 C: [ん ん んん

08 B: あれって飲めないじゃないですか.=>けど<

09 あの [()

10 C: [あれ[スープ足してね]

11 A: [スープ(足して)] んん

12 (.)

13 C: いやそれは め- あの:: わりとつけ麺やってく

14 れるところは:: わりとやって[くれるよ

15 A: [くれる(ね)

16 B: .hhh それでそれ飲んだときに: (0.8) *やばい*

17 (.) 癖になるかも[って][yahahahaha ha ha ha

18 C: [gha [huhuhuhuhu

19 A: [hahahahaha hhhhhh

断片(3)先立って、彼らは「麺屋土蔵」(ラーメン屋)の話をしていて。断片(3)では、Bが、そのラーメン屋の「奥深さ」をいかに知ったかを報告している。つけ麺の麺を食べているときではなく、最後に汁にスープを足してもらって飲んだときだ、と(ちなみに、16-17行目でBは、そのときの自分の様子を「演じている」。声をひそめながら「やばい、癖になるかも」と言う。つまり、そのとき自分が思ったことを「台詞」として語っている。もちろん、本当にそういう表現をそのとき念じたかどうか問題

なのではない。重要なのは、そのときに念じたことの再現として、その「台詞」がデザインされているということである。この演技は、ふたび報告のクライマックスをマークしている。

このように、発話は、行為を記述しつつも、手振りだけが、その行為を「演じている」ような（弱い意味の）「演技」を、「手振りの演技」と呼んでおこう。いま見ているデータ（KB-3）のなかに手振りの演技は、少なくとも7つ見出すことができた。そのうちいくつかは、明らかに、発話が記述していない事柄を、手振りが表わしている。たとえば、次のような具合である。

- ある芸能事務所が銃撃されたときのことを話しているところで、Bは「あの: ガラスに二二発ぐらい割られるんですね。」(01: 03-04)と言う。そして、(少し言いよどみながら)「二二発ぐらい」と言うとき、右手でピストルの形を作って上体の前に掲げる。
- 「こうやって、そう、つけ-つけ_n-て食うと楽しいし」(24: 02-03)と言いながら、Cはつけ麺を汁につけるしぐさをする。つまり「こうやって」という指示表現とともにそのしぐさをすることで、麺を汁につけることの実演をしている。

それに対して、手振りが、発話の記述と同じことを表現しているような場合もある。つまり、一見、手振りが、発話に対してなんら新たな情報を付加していないように見える手振りがある。たとえば、断片(1)の12行目でBが「血圧測ったら」と言いながら、右手を左腕にあてるしぐさをするのも、そのような例である(図2)。断片(3)の10行目のCの「スープを足す」しぐさも、もう一つの例である。

もちろん、一見情報を付加していないように見えるとしても、それでも何らかの情報は付加されている。断片(3)の場合であれば、つけ麺で有名な(おそらく「麺屋土蔵」を含めた)

ラーメン屋で典型的な「スープの足し方」を実演することで、Bがいま何を言おうとしていたかを理解していることを実演的に示すだけでなく、「スープ」をそのようなやり方で「足す」ことが「麺屋土蔵」の「奥深さ」に結び付けられているという理解も示している。もう少し補っておこう。最初にBは「麺屋土蔵の奥深さ」について語り出す。03行目で「最後の汁を」と言ったあと、つけ麺の汁の一般的な条件についての解説を「挿入する」。これが「挿入」であるのは、16行目で、Bは、この「挿入的な」やりとりのあと、「それで」という継続の標識を用い、かつ「それ」とふたび「最後の汁」を受けることで(「それでそれを」)、「元に戻ることをしていることから、わかる。すなわち、Bは、その間に差し挟まれたやりとりを「挿入」として構成している。それだけでない。リアルタイムにも、文法的につながらない表現が、03-04行目にかけて用いられるだけでなく、「お-ご-本来」と言うとき、音の高さが際立って高められることによって、直前の表現との「乖離」がマークされている。しかし、リアルタイムには、次のような曖昧さが残ることも、確かだろう。03行目の「汁を」のあと「を」の音が引き延ばされ、ついで言いよどみがあり、音調の変化が産出されることで、何らかの修復が開始されていることは、わかる。しかし、それが「挿入」であるかどうかは、必ずしも、判然としてはいない。単に、「言い直し」を試みているようにも聞こえるかもしれない。Bの報告を聞いているC(とA)の立場からは、Bにとっての「麺屋土蔵の奥深さ」は、汁を飲めるようにしてくれること、そのことであると聞くことも可能である。実際、C(とA)が「スープ足して」と言うのは、Bの報告の、この「可能なおち」が十分予測可能な場所においてにほかならない。B自身がその「可能なおち」を言う前に聞き手

がそれを先取的に言うことにより、C（とA）は、自分たちがBの報告をよく理解していることを実演的に示すことができる。このことを行なうためには、聞き手は、できるかぎり簡潔に主眼点を（B自身がそれを言い出す前に）述べなければならない。つまり、「麵屋土蔵では、店主が手を延ばしてスープを足してくれる」と言うよりは、発話としては「スープを足して」だけ産出し、麵屋土蔵（等）で実際に行なわれていることは、実演してしまうのが手っ取り早い。Cが行なっているのはこのことにほかならない。

ちなみに、Cは、そのような理解を示したあと、それを麵屋土蔵の「可能な奥深さ」とみなすことに対して、すぐに反論を試みる。つまり、スープを足してくれるのは、別に麵屋土蔵だけではない、という具合に（13-14行目。Cは「いや」ということで、以下に続く発言が「挑戦」であることをマークしている）。しかしながら、Bにとっての「奥深さ」は、スープを足してくれること自体ではなく、「最後の汁」の味わいだった。Bはたしかに、Cの挑戦にとくに対抗的な発言はしていない。が、16行目で「それで」や「それ」という継続を示すやり方を用いることで、Cの発言を「連鎖上削除」してしまっている。

いずれにせよ、Cの手振りの演技は、それなりの情報をやはり付加している。それには合理的な理由がある。しかし、私がこのような「演技」に注目するのは、別の（その産出の合理性だけでない）理由がある。ある演技が行なわれるならば、その演技は、相互行為の以降の展開において利用可能になる。断片（1）のBの演技（「血圧測りながら」と言いながら右手を左腕にあて、血圧を測るようなしぐさをする）は、Cの演技（25行目）のための前提であり、Cの演技のために利用可能だった。もちろん、

Bの演技そのものがその時点において、B自身の物語の主眼をマークしていたからこそ、Cはそれを「引用」したのだが。同様に、断片（3）のCの「手振りの演技」も、後続する相互行為の展開において利用可能であったかもしれない。ただ実際にそれを利用する機会は、その演技を含めたやりとりが「連鎖上削除」されたがゆえに、相互行為の実際の展開のなかで与えられることはなかったのだが。

4. 演技の空間

断片（1）の25行目のCの「演技」（図1参照）には、いくつ特徴的な点がある。第一に、自身の三つの身体部位がそれぞれの振舞いのための環境的条件となっている。右手を覗き込むしぐさは、そのしぐさ自体が左腕に近接されることで初めて、その意味が明らかになる。一方、左腕が、Bの左腕を代表するものであることは、とりわけ直前のAの発話（「タロー食いました？」）と表現上直接連なる台詞（「タロー食ったでしょ」）、および「血液こうやってとったら」という記述（ここでは、「血液」とBの「血圧」測定とが関係づけられる）とともに、覗き込むしぐさが左腕に近接されることに依存している（その左腕は、「検査」「吟味」の対象として構成される）。こうして、Cの身体は、Bの身体および検査者の身体へと分散したものとして構造化される。

演技というのは、何らかの身体の構造化を伴う。そうでなければ、「演技」ではないだろう。断片（1）の19-20行目のAの演技（「タロー食いました？」）は、Aの身体を血圧測定者の（可能な）身体として構造化するし、断片（2）の22行目と26行目のAの演技（「てめー殺す、まじ殺す」）は、Aの身体をCの身体として構造化する。この演技者の身体の構造化は、さらに、

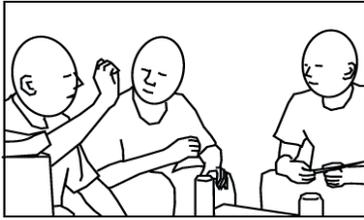


図 3 a
04行目。書くしぐさを行なう。

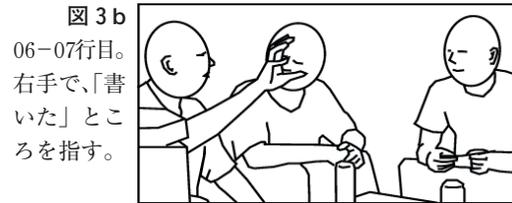


図 3 b
06-07行目。右手で、「書いた」ところを指す。

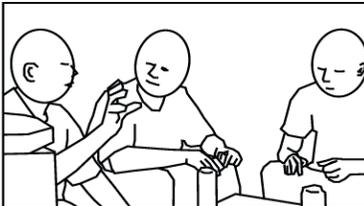


図 3 c
19行目。右手をすほめながら「集める」しぐさを行なう。

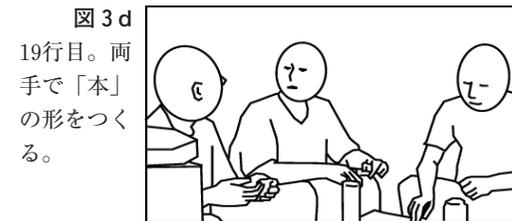


図 3 d
19行目。両手で「本」の形をつくる。

えその演技が産出された時点でなんら付加的情報を持たないにしても（すでに見たように、実際には何の付加的情報もないなどということはあるにないのだが）、それは相互行為の展開のうえで「可能な資源」となりうる。

まとめ

物語を語るという相互行為的な環境のなかで産出される架空の出来事の演技から出発して、相互行為における演技のいくつかのあり方を概観してきた。演技がなされるのは、たとえば一般的に臨場感を盛り上げるためとか、説明を補うためとか言われるような理由だけによるので

はない。それは、その時々相互行為の展開のなかで、その展開におけるどのような位置でそれが産出されるかに応じて、それにふさわしい合理的な理由がある。また、演技の場合、参加者の身体間の空間が「想像の空間」として組織化されること、そのことの相互行為上の意味も、確認できたと思う。昨年度の報告書にも述べたように、C. Goodwinが「共生的身振り」もしくは「環境に接続された身振り」と呼ぶものがある。もちろん、演技の多くは「共生的身振り」ではない。しかし、それを「共生的身振り」の延長上で考えてみるのもよいだろう。「共生的身振り」とは、環境の構造（および発話の内容）に依存する身振りである。共生的身振りの依存する環境の構造として、自分自身の身体が利用されることもある。たとえば、断片（1）における24-25行目のCの「演技」（「タロー食ったでしょう」）において、右手をまるめてそれを覗き込む身振りは、自身の「く」の字に曲げられた左腕の構造に依存している。つまり、そのように構造化された左腕に近接されることで、その身振りの意味は明らかになる。一方、すでに述べたように、この共生的身振りにより、その左腕のほうも、「Bの腕」の代理として構造化される、つまり新たな意味を得る。共生的身振りは、環境の構造に依存するだけでなく、しばしば環境を新たに構造化する。本報告書において検討してきた演技の多くは「共生的」ではない。しかし、それは、一方で、特定の参加の構造、つまり参加者たちの身体（目、顔、手、腕、上体、腰など）の向きにより与えられた身体配置の構造に依存している。極端なことを言えば、たとえば、誰も見ていないところで行なう「演技」はもはや演技としての意味をもちえない。他方で、すでに示したように、演技は、身体配置の構造に依存しながら、身体間の空間を新たに構造化する。この小さな報告が指し示

しているのは、会話が時間的展開において組織されていくなかで、身体配置が空間的にどう組織されていくか、にほかならない。

* 2003年度の一般プロジェクト「会話分析の展開の可能性」では、カリフォルニア大学サンタ・バーバラ校の Gene Lerner 博士を招いて、会話分析の分析技術向上のための集中セミナーを開催した。そのときの一つのトピックは、会話における「物語を語ること」の組織をどのように見分け解明するか、だった。本報告は、このセミナーの成果を、分析技術のデモンストレーションとして提示するものである。なお、このセミナーそのものについては、次の URL を参照されたい。<http://www.meijigakuin.ac.jp/~aug>

**本報告の諸断片で用いられている記号についても、前注の URL を参照されたい。