

ロラン・バルトと演劇

永盛 克也

ロラン・バルト Roland Barthes (1915–1980) と演劇 この決して自明ではない関係を問うことにどのような意味があるのだろうか。

確かに、1942年の「文化と悲劇」から1975年の「プレヒトとディスクール」に至るまで、バルトの演劇に関するテキストは94点を数える(これに1963年に単行本として刊行された『ラシーヌについて』を加えることもできよう)¹⁾。これはバルトの演劇に対する強い関心を示すに十分な数字であると言えるかもしれない。しかしながら、これらのテキストの内訳は、1960年までに書かれた記事・エッセーが85本、60年代のものが6本、70年代のものはわずかに3本である。つまり、バルトの演劇論はその量の多さとともに、執筆が50年代に集中していることが特徴だと言える。この「熱狂」と「覚醒」はどう説明されるのか。また、バルトの著作全体を視野に入れた場合に、この現象がもつ意味は何であろうか。

この小論においては、バルトの個人的な演劇体験を同時代の演劇状況との関わりの中に位置付けた後、バルトにとって決定的な演劇体験であったプレヒト Bertolt Brecht (1898–1956) の劇との出会いの意味を問うことにしたい。さらに、プレヒト論を手がかりにして1950年代のバルトの「アンガージュマン(政治参加)」から60年代の文学批評・記号学の実践へとつながっていく問題 観客や読者の主体性と解釈の自由に関わる問題 を見ることで、批評家としてのバルトの一貫した問題意識を跡付けることができるだろう。

バルトの演劇体験

10才の時に母とともにパリに移り住んだバルトは、14才の頃から劇場に足繁く通い、ピトエフ Georges Pitoëff やデュラン Charles Dullin、

ジュヴェ Louis Jouvet などの演出する作品に触れるようになった。バルトはこれらの偉大な演出家を俳優としても好んだらしい。彼らが「役になりきる」のではなく、どんな役を演じるときにも演技のスタイルを変えず、「情熱を秘めた明晰さ」とでも言うべき独特の台詞回しを持っていたからである（同じ資質はヴィラルール Jean Vilar にも見い出されている²⁾）。パンゼラ Charles Panzéra に歌唱の手ほどきを受けていたバルトは、言語の純粋な音楽性に立脚した台詞の朗誦法にも深い関心を持っていたようである。またソルボンヌの学生時代（1936～39年）には仲間とギリシア悲劇を上演するグループを組織している³⁾。その後、戦争やサナトリウムでの療養生活、外国での教員生活などによって演劇から遠ざかっていた時期もあったが、1953年5月、バルトは雑誌『民衆演劇』*Théâtre populaire* の創刊に参加し、活発な演劇批評活動を展開することになる⁴⁾。

第2次大戦後、ヨーロッパ諸国における演劇復興の動き（エジンバラ演劇祭、ピッコロ・テアトロ、ベルリナー・アンサンブル等）と連動するかのようになり、フランスでも演劇の復興・普及活動が始まっていた。アヴィニオン演劇祭（festival d'Avignon、1947年）や国立民衆劇場（Théâtre National Populaire、略称 TNP、1951年）の創設に象徴されるように、当時の演劇界の活力には目覚ましいものがあった。そのような状況の中で、バルトが参加した雑誌『民衆演劇』は、コメディ・フランセーズに代表される旧態依然とした勢力に対し、演劇の民主化と高い芸術的要求の両立を目指すヴィラルールの実践を支持し、前衛と民衆、舞台と客席、俳優と観客が決して乖離することのない演劇を主張して、この時期の演劇界に大きな影響を与えたのであった。さらに『民衆演劇』は1954年5月のベルリナー・アンサンブル Berliner Ensemble⁵⁾のフランス公演（パリにおける『肝っ玉おっ母とその子供たち』*Mère Courage et ses enfants* の上演）以降、ブレヒト劇を積極的に紹介・擁護していくことになる⁶⁾。

ブレヒトの衝撃

バルトは1954年のブレヒト劇との出会いを回想して、それは他の演劇がすべて色褪せてしまうほどの衝撃（あるいは「眩惑」）をもたらした、と語っている⁷⁾。ブレヒト劇においては政治と美学、思想的課題と

芸術的快楽が総合されており、西洋には存在しなかった「ヒステリーなしの演劇」を作り出していた。善良なプロレタリアと邪悪なブルジョアを安易に対比させるような教訓的・二元論に陥ることは決してなく、紋切り型の社会批判の代わりに発見の喜びに満ちた演劇、つまり革命的であると同時に、豊かな意味があり、快楽でもある演劇「これに優るものがあるだろうか？」⁸⁾ 個人的にはプレヒト劇の洗練された趣味に惹かれた、とバルトは1965年に告白しているが、ここで言う「洗練」*distinction*とはプレヒト劇に魅力と緊張感を与えている簡潔にして明解な「コード」のことであり、逆に「俗悪さ」*vulgarité*とは記号の混乱、機能不全として理解されている⁹⁾。

プレヒト劇に対する上述のような評価と同時に、バルトはベルリナー・アンサンブルの活動を可能にしている物質的基盤にも言及している。フランスにはコポー Jacques Copeau に代表される精神主義的伝統があり、お金がなくても優れた劇はできる、という確信が支配的であった。一方、プレヒトの劇団は舞台装置や衣装に莫大な金をかけ、入念なリハーサルを行い、俳優の生活も保証しているのであるが、商業演劇がこれらのことを実現するのは当然不可能である。フランスの劇団を取り巻く環境のこの決定的な貧しさにバルトは幻滅を覚え、それが彼を演劇から遠ざけていく原因の1つにもなったようだ¹⁰⁾。

バルトがなぜ演劇に対する関心を失っていったのか、より正確に言えば、なぜ劇場に足を運ぶこと、演劇について書くことを止めたのか、という問題について確とした答えを出すことはできない。バルト自身はプレヒト劇から受けた衝撃によって他の演劇に興味を持てなくなってしまった、と告白している。「とっつきやすいと同時に難解な芸術¹¹⁾」という一見両立不可能な、ユートピア的とも言える課題をプレヒト劇が一瞬たりとも実現したことによって、他の全ての劇が不完全なものに見えるようになってしまった、ということなのであろう。この不完全性の認識にバルト自身の学生時代の演劇体験を重ねて解釈する向きもあれば、「演劇性」という中心的概念の有効性がプレヒト劇によって証明された以上、現実の上演はもはや必要なものではなくなったのだ、とバルト批評の内的論理の展開によって説明する者もいる。またバルトの著作中に自伝的形式への傾倒が徐々に現れ、歴史的・政治的思考から記憶や主観性、想像上のものに関わる仕事への転換が進む過程の中に、演劇的なも

のからロマネスクなものへの移行を位置付けようとする者もいる。さらには1959年にド・ゴール Charles de Gaulle 政権の下で文化相に就任したマルロー André Malraux が行った国立劇場の改革がバルトの憤激と失望を招き、演劇と距離を置く契機になったのではないかとする説もある¹²⁾。

同一化の拒否

実際のところ、バルトはプレヒト劇の中に具体的には何を見出し、そこから何を学んだのであろうか。

バルトは観客と登場人物の感情同化を前提とする「ブルジョア的心理劇」にかねてから批判的で、そこにブルジョア社会の神話（批判的精神によって吟味されることなく、同語反復的に了解され、美化され、受容され、理論化・明示化されていないイデオロギー）の一例を見ていた。この神話から派生的に俳優と登場人物の同一化という命題が導き出される。バルトによれば、伝統的（ロマン主義、ブルジョア、リアリズム）演劇は、俳優に対して彼が「体現する」登場人物の「心理的」真実を可能な限り正確に模倣することを要求する。そこでは、俳優と観客の双方が、演じられる役について同じ心理的ヴィジョンの中で「身動きのとれない」empoissé 状態にされること、登場人物とその解釈者、そしてその観察者の間に一切距離が介在しないことが理想なのである¹³⁾。ここでバルトが頻繁に用いる「松やに」(poix, 動詞 empoisser) や「鳥もち」(glu, 動詞 engluer) の比喩に注意しておこう。いずれも粘着性の物質によって身動きの円滑さや自由を奪う作用を指しており、自由で主体的な行為であるべき観客の体験に対して仕掛けられた罠として機能するものである。

プレヒト劇においてはまさにこの罠が暴かれ、俳優と登場人物の同一化および登場人物と観客の同一化が否定される（「異化効果」¹⁴⁾）。プレヒトは俳優に対し、役になりきるのではなく、役を説明することを求めた。台詞の前に「私は観客に自分の演じている人物はこう答えた、と語る」と付け加えるつもりで演技することを勧めたのである。その結果、俳優は登場人物の性格の内に迷い込むこともなく、そこから距離をとり、役の明瞭なアイデアを正確に再現することができるようになる¹⁵⁾。一方、この俳優の努力に呼応するように、観客もまた主人公に同化するのでは

なく、主人公を批判的に見る視線を獲得することになるのである。ペルリナー・アンサンプルのフランス公演の際に上演された『肝っ玉おっ母とその子供たち』についてバルトはこう書く。

ブレヒトはわれわれの前に、蔓延する三十年戦争を置く。この容赦ない時間に押し流され、すべては荒廃し（物、顔、愛情）、すべては破壊される（一人ずつ殺されていく肝っ玉おっ母の子供たち）。肝っ玉おっ母（酒保の女将、その商売と生活は戦争のもたらす粗末な実りなのだが）は戦争の中にいる。そのため戦争が見えない、と言ってよいほどである（第一部の終りがかすかな光がかるうじて見える程度だ）。彼女は盲目であり、理解しないまま事態を受け入れる。彼女にとって、戦争は議論の余地のない宿命である。

彼女にとってはそうだが、われわれにとってはそうではない。われわれは盲目の肝っ玉おっ母を見るからこそ、彼女の見ないものを見るのだ。（…）こうしてブレヒト劇はわれわれ観客のうちに決定的な分裂をもたらす。われわれは肝っ玉おっ母であると同時にそれを説明する者でもある。われわれは肝っ玉おっ母の頑迷さ（aveuglement）に加担するとともに、その頑迷さを見る。われわれは戦争の宿命にからめとられた（empoissés）受け身の俳優であるとともに、この宿命の迷信を打破することになる自由な観客なのである。（…）

ゆえに、この演劇が決してスペクタクルの中へ観客を完全に巻き込まないことが肝要なのである。もし観客が必要なこのわずかの距離を保たずに、自らが苦しみ、だまされることになれば、すべてはおしまいだ。観客は部分的にのみ肝っ玉おっ母へ同一化するべきであり、彼女の頑迷さに寄り添うとしても、それはただそこからタイミングよく身を引いて、その頑迷さを裁くためなのだ。ブレヒトの劇作術のすべては距離の必然性に従属しており、この距離の成就に劇の本質が賭けられているのである¹⁶⁾。

多分に「啓蒙的」とも言えるテキストであるが、ブレヒト劇が観客にも

たらず自由の意識を簡潔かつ生き生きと描写してバルトの面目躍如たる文章である。こうして観客の明晰な知性と批判的意識に訴える点にプレヒト劇の革新性が見い出される。さらには、因果関係に立脚し、連続性と統一性を持った筋（アリストテレス詩学におけるミュートス）が否定され、非連続的場面が併置される手法（「叙事詩的演劇」）も観客が登場人物に同化するのを妨げる効果をもつと考えられる（この「タブロー」の手法はバルトの偏愛した断章形式に比較しうるかもしれない）。ただ、ここで付け加えておかなければならないが、フランスにおける熱狂的なプレヒト擁護にはやや正確さを欠く面もあったようである（逆に東ドイツにおけるプレヒトへの反応は、しばしば敵意を含んだものであり、決して熱狂的なものではなかったらしい）。例えば、バルトは「プレヒト革命」と題された『民衆演劇』誌 11号（1955年1-2月、プレヒト特集号）掲載の論説で、24世紀の間アリストテレス的だったヨーロッパ演劇の伝統がプレヒトの出現によって破られた、と述べているが、このような言い方には誇張と単純化が含まれている、と言えるだろう¹⁷⁾。

ところで、俳優と登場人物の同一化を拒否する、ということは、シニフィアン（signifiant 意味するもの）とシニフィエ（signifié 意味されるもの）との混同を拒否すること、記号とその意味の区別について意識的になること、として敷衍することができるだろう。実際、バルトは既に1956年時点で、プレヒト劇を記号論的視点から論じ始めている。「プレヒトの劇作術が前提とするのは、少なくとも今日において、劇芸術は現実を表現するというよりも、現実を意味しなければならない、ということである。ゆえに、意味されるものとそれを意味するものとの間にはある距離があることが必要なのである。（…）記号は部分的に恣意的でなければならない。さもなくば、人はまた表現の芸術へ、本質主義的幻想の芸術へ陥ってしまう¹⁸⁾。」

この同一化（シニフィアンとシニフィエの混同）の拒否の延長線上に、古典劇の朗誦 diction に関するバルトのやはり明確な態度があると言うことができよう。バルトによれば、アレクサンドラン alexandrin は機能的に言語の音楽性を担っているのであるから、俳優はそこにさらなる音楽性を付け加えようとする必要はない。古典劇においては、主観性の代わりに規則があり、表現の代わりに技術があるのである。アレクサン

ドランはシニフィアンとシニフィエを意識的に分離させたものである点で、距離化の技術であると言うことができる。その意味で、アレクサンドランの詩句を努めて自然な言語にしようとする　つまりこの距離をなくそうとしている　俳優たちの考えは誤解に基づいている、としか言いようがない。ラシーヌ劇の俳優に要求される才能はこの技術に関する完全な知識とその目的と境界の自覚なのである、とバルトは結論する¹⁹⁾。

「ヌーヴェル・クリティック」論争の火付け役となった『ラシーヌについて』（1963年刊行、主要部分を成す「ラシーヌ的人間」は1960年に『ラシーヌ戯曲集』の解説として出版されたもの）もまた上に述べてきた1950年代のバルトの演劇を巡る思索　ブルジョア心理劇の否定、意味するものと意味されるものとの区別　の延長線上に位置すると言えよう。バルトはここで学校教育における古典であり、フランス文学の規範とも目されるラシーヌの作品を「テキスト」の次元に還元し²⁰⁾、自由な（つまり恣意的、主観的な）読解を行っている。（因に、制度化された作家としてのラシーヌが体現していたプチ・ブルの権威主義、反知性主義は既に『神話作用』において批判の俎上に載せられていた²¹⁾。）つまり、バルトのラシーヌ論はブルジョア的心理劇の拒否と伝統的な文学史の拒否という二つの拒否を実践したものであったのである²²⁾。さらに言えば、人間の思索や行動の不変性ではなく、歴史性を強調するプレヒト劇との接触によって、バルトは古典的作品をそれが書かれた時代の言葉に照らして読み、理解することに固執することをやめ、読者の生きている時代の言葉によって語ろうとしたのではないだろうか。すなわち、ここではラシーヌという「空虚なテキスト」を同時代の提供する言語（精神分析、マルクス主義、言語学）を用いて埋めようとする試みがなされているのであり、自らのイデオロギー性を認めようとしない伝統的な文学史に対して、バルトは自身の批評言語の恣意性とイデオロギー性をあからさまに示してみせたのである。

結びに代えて

死の直前、かつて演劇について書いた文章を本にまとめてはどうかという提案に対し、バルトは消極的な態度を見せたという。1950年代の自らの文章の「戦闘」的・イデオロギー的性格（サルトルやマルクス主義への傾倒、「ブルジョア」という強迫観念の反復）を否定的に評価し

ていたらしい。加えて、四半世紀前の演劇状況についてほとんど知るところのない読者にとって、これらの文章が依然として意味をもつかどうかについても懐疑的であったらしい²³⁾。そもそも戦争中サナトリウムで療養生活を送ることを余儀無くされたバルトにとって、サルトル思想の影響が強かった50年代における民衆演劇擁護活動という形をとった「アンガージュマン」が代償行為という側面をもっていたことは否定できないかもしれない。

1960年代半ば以降、バルトは演劇に対して徐々に距離をとっていくことになるが、作家ではなく批評家、書き手ではなく読み手として自己を規定した初期のバルトにとって、プレヒト劇が観客に与える自由と主体性 後にバルトが強調することになる読者の主体性に比することができる。そしてそこから生まれる批判的な視点と意識は大きな意味をもっていたと考えられる。「松やに」や「鳥もち」によって自由を奪われること、つまりスペクタクルに服従し、対象への距離を放棄し、同化において自己を失うこと それは批評家にとって敗北なのである。1950年代から60年代にかけて、バルトは批評(批判)、すなわちメタディスクールの役割に意識的になり、直接的には社会に対して働きかけることのできない文学作品に代わってイデオロギー批判を行った、と行うことができよう。つまりサルトルにおいて「参加」の主体であった作家に代わって、批評家の参加の必要性が認識されていたのである。

ところで、演劇への直接的な関心が失われてしまったかに見える70年代半ば、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』中の「演劇」という項目で、バルトは「(自らの)全作品の交差点に、おそらく演劇がある」と書いている²⁴⁾。これはいかなる意味においてであろうか。バルトにおいて「スペクタクル」とは普遍的カテゴリーであり、その様々な相の下に世界が観察されるという意味において、彼のテキストは全て「ある種の演劇」を扱っているのだと言える。つまり、彼の著作に現れる一見特殊なテーマ 暗示的意味、ヒステリー、フィクション、イマジネール、場面、艶美、タブロー、オリエント、暴力、イデオロギー の全てに演劇が関わっている、というのである。バルトはまた、「意味」の伝達の失敗を恐れるがゆえに感情を「表現」することが苦手であった自分を演技の失敗を恐れて舞台に出ようとしぬい役者に喩えている。さらに、俳優に要求されるのは真の感情ではなく、確信をもった身体を提示する

ことであると述べ、ベルギーの食堂車で出会った税官吏や警官たちの食事風景（彼らの旺盛な食欲と食物への細心の注意がその「確信」に満ちた身振りによって空間を変質させ、「観客」バルトを魅了したのだが）こそが彼の見た最高の演劇的場面であったと書いている。ブレヒト劇を通して批判（批評）的態度を身につけたバルトにとって、批判的視線によって観察される現象、解釈される記号は演劇的な対象となるのであり、ありふれた光景に全く新しい意味が与えられ、発見がもたらされるような瞬間こそが重要なのであって、それが実際の劇場においてであるかどうかは二次的な問題になったのである。

註

- 1) Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Seuil (Points/essais), 2002, p.355-358. 以下、バルトのテキストの引用については、この Rivière 版ならびに下記の全集版を参照することとする。Roland Barthes, *Œuvres complètes*, éd. Eric Marty, Seuil, nouv. éd., 2002, 5vol.
- 2) «Témoignage sur le théâtre (J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre...)» [1965], éd. Rivière, p.19 ; éd. Marty, II, p.711.
- 3) ソルボンヌの中庭におけるアイスキュロスの『ペルシャ人』の上演でダレイオスの亡霊役を演じるバルトの写真が『ロラン・バルトによるロラン・バルト』中に掲載されている。(Roland Barthes par Roland Barthes [1975], éd. Marty, IV, p.613.)
- 4) 1953年から1960年までにバルトが『民衆演劇』に執筆した記事・論説は41本を数える。
- 5) 米国亡命から帰還したブレヒトとその妻ヘレーネ・ヴァイゲルが1949年に東ベルリンに旗揚げした劇団。1956年のブレヒトの死後はヴァイゲルが1971年の死まで率いた。1954年のパリ上演は劇団初の外国公演であった。
- 6) ブレヒトのフランスにおける受容については下記の研究を参照のこと。D. Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la Réception de Brecht en France (1945-1956)*, Genève, Slatkine, 1986. (Ce titre est cité par Jean-Marie Valentin dans sa «Notice» pour *Petit organon pour le théâtre*, dans son édition de Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p.1205.)

- 7) «L'éblouissement» [1971], éd. Rivière, p.330-331 ; éd. Marty, III, p.871-872.
- 8) *Ibid.*, éd. Rivière, p.331 ; éd. Marty, III, p.871.
- 9) «Témoignage sur le théâtre», éd. Rivière, p.21-22 ; éd. Marty, II, p.712-713.
 1971年の『テル・ケル』誌インタビューの中で、バルトはブレヒトが「記号の効果について思索したマルクス主義者」である点で稀な存在だと述べている。(«Réponses» [1971], éd. Marty, III, p.1030.) Cf. 「ブレヒト劇は考えられた演劇、唯物論ならびに記号論という明示的理論を出発点に作り上げられた実践である。マルクス主義によって啓発された政治的演劇と記号に対し厳格な注意を向ける芸術とを望んでいた者がベルリナーの仕事に魅惑されないはずがあるか。」(«L'éblouissement», éd. Rivière, p.330 ; éd. Marty, III, p.871.)
- 10) «Témoignage sur le théâtre», éd. Rivière, p.20 ; éd. Marty, II, p.712 ; «L'éblouissement», éd. Rivière, p.331 ; éd. Marty, III, p.872.
- 11) «Témoignage sur le théâtre», éd. Rivière, p.22 ; éd. Marty, II, p.714.
- 12) Rivière, «Préface», éd. cit., p.12-14.
- 13) «Le comédien sans paradoxe» [1954], éd. Rivière, p.96 ; éd. Marty, I, p.513. Cf. «Le mythe de l'acteur possédé» [1958], éd. Rivière, p.234-237 ; éd. Marty, I, p.924-926.
- 14) Brecht, *Petit organon pour le théâtre* [1948], éd. cit., p.368 sq.
- 15) Barthes, «Le comédien sans paradoxe», éd. Rivière, p.97 ; éd. Marty, I, p.513.
- 16) «Mère Courage aveugle» [1955], repris dans *Essais critiques* [1964] ; éd. Rivière, p.183-184 ; éd. Marty, II, p.311-312.
- 17) «La révolution brechtienne» [1955], repris dans *Essais critiques* ; éd. Rivière, p.134 ; éd. Marty, II, p.314. Voir J.-M. Valentin, «Notice» pour *Petit organon pour le théâtre*, éd. cit., p.1205. Cf. Jean-Paul Sartre, «Brecht et les classiques» [1957], repris dans *Un théâtre de situations*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard (folio/essais), nouv. éd., 1992, p.88-92.
- 18) «Les tâches de la critique brechtienne» [1956], repris dans *Essais critiques* ; éd. Rivière, p.209-210 ; éd. Marty, II, p.346.
- 19) «Dire Racine» [1958], repris dans *Sur Racine* [1963] ; éd. Marty, II, p.169-170.
- 20) ラシーヌの戯曲の演劇性を捨象し、テキストとして読解の対象にするという選択は、既に1954年の小論「ボードレールの演劇」における戯曲と上演、テキストとパフォーマンスのいわば記号学的な区別にその萌芽があ

るのではないだろうか。「演劇性とは何か？それは演劇からテキストを除いたもの、梗概を基に舞台の上で組み上げられていく記号と感覚の厚み、テキストをその外部の言語の十全さの下に沈めてしまうような類いの、様々な感覚的仕掛け、身振り、声の調子、距離、物質、光の合同の知覚のことである。」（「Le théâtre de Baudelaire」 [1954], repris dans *Essais critiques* ; éd. Marty, II, p.304-305.）

- 21) «Racine est Racine» dans *Mythologies* [1957] ; éd. Marty, I, p.745-746.
- 22) «Histoire ou littérature?» [1960], repris dans *Sur Racine* ; éd. Marty, II, p.175-194. Cf. «Les deux critiques» [1963], éd. Marty, II, p.496-501 ; «Qu'est-ce que la critique?» [1963], éd. Marty, II, p.502-507.
- 23) 演劇論に再録すべき文章の選択は、バルトが当時執筆中だった『明るい部屋』の刊行後に行うこととなったのだが、バルトの事故死によって計画は中断された。（«Préface» de Rivière, éd. cit., p.11-12.）
- 24) «Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre.» (*Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], éd. Marty, IV, p.749.) Voir Jean-Loup Rivière, «Peut-être le Théâtre... Variations sur une coquille», dans *R/B Roland Barthes*, éd. Marianne Alphant et Nathalie Léger, Seuil/Ed. du Centre Pompidou/IMEC, 2002, p.72-74.

（京都大学大学院文学研究科助教授）