

ロラン・バルト、演劇を巡る愛と幻滅 I

1950年代、距離を巡って

秋元 陽平

はじめに：演劇批評家、ロラン・バルト

すべての作品が行き交う中心に、おそらく、『演劇』がある。実際、彼のテキストのうち、何らかの演劇を扱わないものは存在しないし、見せ物というのは、その諸形式のもとで世界を視るような普遍的なカテゴリーである²¹⁰。

文芸批評家、記号学者と呼ばれ、また恋愛、モード、写真について多くの示唆的なテキストを残した「構造主義者」と見なされ、一方では新批評の扇動者として糾弾され、他方でコレージュ・ド・フランスの教授として称えられもする——統合しがたい多くの側面を備えたロラン・バルトは、きわめて錯綜した自己言及が織りなす自伝的著作『ロラン・バルトによるロラン・バルト』（1975）のうち「演劇」と題された断章で以上のように述べている。たしかに彼は幼いころから演劇を好み、ソルボンヌ大学の学生時代には古代演劇サークルの創立者の一人となって学業以上に演劇に熱中し²¹¹、アイスキュロスの演劇を題材に学位論文を書いた²¹²。著述家としてのキャリアを歩み始めてからも、1953年に「民衆演劇」*Théâtre populaire* 紙の創刊に協力して以来きわめて精力的に累計94編にわたる劇評・演劇論を執筆し、プレヒト演劇の熱心な擁護者として論陣を張った。執筆されたテキストの量から考えても、関わりをもっていた時期の長さから考えても、バルトと演劇の関わりはきわめて深い。それにも拘わらず、バルトについて書かれた多くの研究の中で演劇に焦点を当てたものはそう多くない。なぜだろうか？ 例えばバルトの他の著作と比べて彼の演劇批評（とりわけ1950年代のもの）が「若書き」

²¹⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, (以下 OC), t. IV, textes présentés par Eric Marty, Seuil, 2002, p. 749.

²¹¹ Voir « Réponse », OCIII, p. 1025.

²¹² Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur suivi de Fragment inédits du Roland Barthes par Roland* (以下 LA), Présentation et édition d'Anne Herschberg, Seuil, coll. « traces écrites », 2010, p. 71.

として認知され、その明確な政治性からも一見無視されがちであるという指摘がある²¹³。だがそれ以上に、演劇批評家バルトの存在感の薄さは、ある時期からバルト自身が観劇に赴かなくなってしまったことを明言し、実際に60年代以降は積極的に演劇について言及しなくなったという事実に起因するだろう。演劇批評 94 篇のうち、60年代以降に書かれた劇評・演劇論は、「ラシーヌ論」を除くとわずかに9篇である。1971年の「テル・ケル」紙によるインタビューでは、演劇論集をなぜ出版しないのかと問われたバルトはただ一言「たんに誰もそれを要求しないからです」と、異様な簡潔さでもって応えている²¹⁴、2002年に刊行された演劇論集の編者であるジャン＝ルー・リヴィエールがかつてバルトにこれを提案したとき²¹⁵、バルトは昔の文章に相手を入れなければならないと懸念するなど、彼が自身の演劇批評に対する態度にはつねにある種の消極性がつきまとっている。リヴィエールいわく²¹⁶、バルトにとって演劇はひとつの「通過儀礼」であり、その関心は写真をはじめ多くの対象に昇華されたという。のちに詳しく論じるように、これらの主張は大筋で同意できるものであるが、しかしその際に明らかにせねばならない疑問点を見出すだろう。つまり本稿で問題となるのは、バルトが演劇を称揚し、その理想を語る時、すでに内的な矛盾がきざしているのではないかという点である。バルトが演劇について書くことに消極的になってゆく背景にはたしかに、パリ演劇界の状況の固着、そしてブレヒトの死といった外的な事情や、彼自身のうちに現れた新しい執筆対象（記号学、モード……）への興味の移り変わりといった理由がある。しかしそれ以上に、バルトが掲げていた演劇の理想を巡って、それもとりわけ観客と舞台の対立を巡って抱えこんだ内的矛盾を、もはや抑圧し続けることができなくなったからである、と本稿は主張する。この問題を考えるためには、さしあたって彼が最も旺盛に劇評を執筆していた1950年代のテキストから彼の演劇観を掴む必要があるが、この時期、ブルジョワ的心理主義と財政難で退廃したフランス演劇界を批判する中でバルトが見出した演劇界の英雄は、ドイツの劇作家でありベルリナー・アンサンブルを主宰するドラマトゥルク、ベルトルト・ブレヒト（1898-1956）であった。バルトがブレヒトから影響を受けていたこと自体は、上記の研究者たちも一様に言及しているものの、その影響や批評基準の変遷

²¹³ Michael Moriarty, *Roland Barthes*, Stanford University Press, 1991, p. 44.

²¹⁴ «Simplement parce que personne ne me l'a demandé.» OCIII, p. 1030.

²¹⁵ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Texte réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Seuil, 2002 (以下 ET), p. 11-12.

²¹⁶ ET, p. 15.

の内実、そしてその理由については多くの場合充分に考察されていないように思われる。本稿はまず、この解明を目的としている。

I・舞台を批判する —— ベルトルト・ブレヒト

1954年にパリで行われたベルリナー・アンサンブルの公演がバルトに衝撃を与えたことはよく知られているが²¹⁷、この契機に端を発するバルトのブレヒトに対する情熱は、パリの演劇界の現状に対する深い失望と切り離せない関係にあり、わたしたちは随所に、フランスにおけるブレヒト受容の困難さ²¹⁸、諦念を感じさせる文言を見出すことができる。例えば「学生報知」紙の、「左翼学生の再結集」というテーマで書かれた記事「なぜブレヒトか？」（1955年）でバルトは、後年の『ロラン・バルト』における迂回にみちた文体からはおよびもつかぬほどはっきりと「わたしたちのすべての演劇はブルジョワ的である」と、「壊滅的 *catastrophique*」なパリ演劇を断罪しており²¹⁹、『エクリチュールの零度』出版から2年を経て、彼が巷間の「マルクス主義」そして「サルトル主義²²⁰」のいささか直接的な影響下にあったことが見て取れる。そして若きバルトがブレヒトをある種の救世主として崇拝したのも、こうした危機意識に満ちた演劇時評家の立場からであった。

ブレヒト演劇においてバルトが称賛した美質のなかで最も一般的に知られている文言は、「知性の演劇」「距離化²²¹の演劇」といったもので、これは54年の「肝っ玉おっ母とその子どもたち」のパリ公演以降、60年くらいまでに書かれた無数の批評記事からうかがうことができる。例えば1959年に書かれた写真付きの記事「肝っ玉おっ母の七つのモデル写真」を参照しよう。特大のリヤカーをおして息子と娘たちを従えて戦場を歩き回り必需品を売りさばく強かな「肝っ玉おっ母」は、戦争という状況そのものの悪を認識できな

²¹⁷ バルトは多くの記事でこの衝撃について語っているが、54年の「肝っ玉おっ母」の公演に関する詳細な分析はET «Mère Courage aveugle», 1955, p.183を参照。

²¹⁸ Voir ET, p. 135.

²¹⁹ «Cet état est catastrophique. » « tout notre théâtre est bourgeois... » ET, p. 162

²²⁰ 知られているように「エクリチュールの零度」ではサルトルのアンガージュマン (engagement) 概念を実存主義の体系からマルクス主義の用語に翻案し、著述家が置かれた困難な状況とエクリチュールの選択による政治参加について論じている。

Voir OCIII, p. 1026.

²²¹ ドイツ語で *Verfremdung* (バルトのフランス語訳では *distanciation* ないし *distancement*)。日本語では一般に「異化」と訳されるが、バルトはこの語を距離のニュアンスにおいて理解しているため「距離化」と訳出した。

い無知が原因で次々と自分の子どもたちを失ってゆく。この記事においてバルトはこうした「肝っ玉おっ母とその子供たち」の上演写真をもとに、「距離化」について実例を挙げて解説しているが、とりわけ第五章「守られる子供たち」では、主人公と見做されるおっ母が自分の子供たちを徴募官から守るために立ち向かうときの身振りを問題にしている。後述するように、ここに見られる若きバルトのブレヒト擁護は必ずしも独創的な演劇論になっているとは言いがたいが、まずはバルトのテキストに従って論点を整理しておこう。

肝っ玉おっ母は家族の前に立ちただかるが、それはほとんど和やかな動作によってであり、そこには神話的な、或いは見せ物的な身振りは全くない²²²。

バルトによれば、ここで肝っ玉おっ母が見せるのは雌の虎が仔たちを守るために見せるような勇敢さでは全くなく、むしろ「和やかな *détendu*」身振りであるという。

というのは、肝っ玉おっ母はある論理学者が、わたしたちがあることがらに関して話すときに使うメタ言語と呼ばれる言語に根を下ろしていないのだ。おっ母は事物そのものであるような言語のうちにおり、彼女の身振りは演技であり、それは状況を変えるためのものであり、状況を説明したり、歌い上げたり、或いは正当化したりするためではない²²³。

逆に言えば、「勇敢な」「虎のような」といった形容詞や隠喩で飾られるブルジョワ演劇²²⁴の身振り（例えば、虎のように身を挺して守る勇敢な身振り）は「メタ言語」的なのである。メタ言語は対象言語を説明する。従って、メタ言語的な身振りはほかの身振りの模倣あるいは注釈であり、それは「状況を説明したり、歌い上げたり、或いは正当化したり」する。その点おっ母の身振りは外部に参照点を持たず、彼女は端的に自分が直面している状況、すなわち徴募官が彼女の息子を徴兵しようとしている状況を阻止するために行動するのだ。この動作に、勇敢なあるいは雌の虎のようなといった属性が付

²²² ET, p.259.

²²³ *Idem.*

²²⁴ 1950年代のバルトは、ここで言う「メタ言語」すなわち「すでに演劇化された」演技を用いているにも関わらず「自然なもの」を装って観客を思考停止させる演劇を、とりわけ「ブルジョワ演劇」と名指して激しく批判していた。自然を装うものへの批判は「神話学」にも共通して見られる論点であるが、とりわけ演劇における「自然なもの」の僭称に対するバルトの批判については、例えば「粗忽者、或いは不測の事態」OC I, p. 629-634.を参照。

与された瞬間、おっ母は心理的な悲劇の主人公に成り代わる。ここでバルトが「言語オブジェ langage-objet」と呼称するおっ母の「和やかな」身振りとメタ言語の関係を整理しておこう。

Fig.1

	ブルジョワ演劇	ブレヒト演劇
メタ言語	ニオベ ²²⁵ の苦しみ	∅
言語オブジェ	おっ母の苦しみ	おっ母の身振り

Fig.1 に示したとおり、「わたしたちが慣れ親しんだ演劇」、すなわち心理的ブルジョワ演劇であったならば、おっ母の演技は他の演技を模倣する。しかしその模倣、例えばニオベのような苦しみとは「すでに演劇化された」苦しみであり、従ってメタ言語は言語オブジェの模倣である。「わたしたちが慣れ親しんだ演劇は第二度の演劇である」とはこの図式から説明できる。しかし図の右側に示されたブレヒト演劇では、おっ母はいかなる先行言語に依存することもなく、ただ言語1の中の状況（やってきた徴募官から息子を守る）においてのみ意味付けが行われている。従ってこの言語そのものは第一度の言語、すなわち対象言語であると言える。以上が「メタ言語」と「対象言語」の基本的な関係であるが、しかしバルトはさらに「ブレヒトのパラドックス」を以下のように説明する。

おそらくこの言語オブジェはわたしたちにとってはメタ言語となるだろう、というのも再生産された形式（演劇）のもとにわたしたちはその言語を消費しているのだから。しかしブレヒトのパラドックスの中心自体が、ここにあるのだ²²⁶。

²²⁵ ギリシア神話に登場するテーバイ王の妃ニオベは、多産を誇ったことでアポロンとアルテミスの反感を買い、子どもを皆殺しにされてしまう。悲嘆にくれたニオベは石に変化してもなお泣き続けたという。ここでは子を失って悲嘆をあらわにする母の形象を指している。なお、チューリヒ初演の際に批評家たちが不当にもこの作品を「ニオベ的悲劇」と評した、とブレヒト自身が述懐している。『肝っ玉おっ母』とニオベに関する詳細な日本語文献については、三上雅子「『肝っ玉おっ母とその子供たち』をめぐって」、『人文研究』、39巻、1987年、p. 387-412を参照。

²²⁶ *Idem.*

「言語オブジェ」とはむしろそれ自体においては第一度の言語であるが、「わたしたちにとっては」すなわち観客がその第一度の言語を解釈しようと考えたときにはメタ言語になるということだ。第一度の言語が「演劇」で発話されたときにはメタ言語になるというパラドックスは、すなわちこのメタ言語の使用者がわたしたち観客であるということを示している。対してわたしたちが慣れ親しんだ演劇では、メタ言語の使用者は舞台上の登場人物であり、わたしたちはそれをただ享受することになる。メタ言語の使用者とはすなわち批評し、解釈する人間のことである。ブレヒトは観客に知性を要求するが、それは観客が批評者、解釈者にならねばならないという意味においてなのである。

「見せ物から観客を遠く引き離す²²⁷」距離を生み出す知性にブレヒト演劇の可能性を見出したバルトは、すでに述べたとおり、この知性が同時に「批評」と「創作」の一体となったものを生み出す、と要約する。

まず演劇創造の問題を知的に考えることを怖れてはならない。それは方法の問題に過ぎない。しかし知性と芸術との、心情と理性との、快楽とモラルとの、創造と批評とのいわゆる両立不可能性がわたしたちを悩ませるかぎりにおいては重要である [...]。芸術は批評と一体でなければならない²²⁸。

ブレヒト演劇の美質としてバルトが称揚するこの「創造と批評」の一体性という理想は、さきほどの議論に即して言い換えれば対象言語とメタ言語の一体性であり、同じものではないこの言語が何らかの形で同一の次元で処理されるということをバルトは示したかったのではないか。わたしたちはこのことを Fig.2 に従って説明することができる。

Fig.2

	ブルジョワ演劇	ブレヒト演劇
受動的享受者	観客	∅
メタ言語の使用者	俳優	観客
言語オブジェ	登場人物	俳優

²²⁷ « détacher le spectateur loin du spectacle », ET, p. 93.

²²⁸ ET, p. 163.

Fig 1 では二種類の演劇の対象言語とメタ言語の関係のみを提示したが、この図はさらに、二つの言語を俳優と観客の關係に着目して再構成したものである。縦二列目の「ブルジョワ演劇」をみると、「おっ母」という登場人物の言語オブジェを俳優が聴き取り、それをメタ言語に翻案する(演技する)が、観客はメタ言語を聴き取るのみである。その点ブレヒト演劇においては、観客は俳優が用いる言語オブジェを能動的に解釈する、すなわちメタ言語を自ら用いる。このように整理し直したとき、言語オブジェでもありメタ言語である、すなわち批評であり創造であるブレヒト芸術のパラドックスは、実際にはあきらかにパラドックスとは呼べない。言語オブジェとメタ言語はこの場合それぞれ役者と観客が別々に担うのであり、ブレヒトの「劇場」は舞台と観客席の両方を欠くことなくしてはじめて成立するからである。

こうした解釈作業を観客が引き受けるということは、バルトの考えるブルジョワ演劇——すなわち舞台をただ眺めるだけの受動的な存在²²⁹と異なり、解釈作業を通じて観客が舞台に参加、合一するということであり、観客が能動的に俳優の演技(言語)を批評的に解釈することによって俳優が機能的に区別できなくなるということでもある²³⁰。つまりバルトがブレヒトにみた理想の演劇においては、観客は知性において舞台に参加(合一)し、感情において舞台から引き離される(観客席に留まる)。少なくとも1950年代の段階においてバルトは演劇に対する二つの、相互に抵触しかねない要求——「舞台への参加」と「舞台からの距離」を、このような分離において可能であるとした。この点でブレヒト演劇はバルトにとって理想の演劇だったのである。

バルトがブレヒト論で図式化した知性の演劇という概念は、「神話学」(1957年)所収の『アダモフと言語』においても転用されており、いささか図式的

229 この時期のバルトは演劇における観客の受動性をしばしば断罪している。例えば野外劇場を論じた『アヴィニョン、冬』において「すべての演劇において、観客はよく想像する必要がなく、すべては調理されて出てくるので、彼らはそれを摂取するだけでよい。見えない職人たち、衣装係、装飾美術家、かつら師、そして過度に肉感的な身体たち(俳優たち)が、観客のために読解の必要物をすべて噛み砕いてくれるのである」と記している(ET, p. 68.) これに対してバルトの考える観客の能動性は、後述するように観劇しながらの食事といった形で構想されていることは興味深い。

²³⁰ ベンヤミンもまた、ブレヒトの教訓劇が「公衆と俳優の、そして俳優と公衆の配置換えを単純化し、暗示する」と表現した。Voir Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Nouvelle Édition augmentée, traduit par Rolf Tiedemann et Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique édition, 2003, p. 44.

の感は免れない。しかしブレヒト自身も舞台の両脇と背景に加えて、観客と舞台の間を隔てる不可視の「第四の壁」を距離化の演技によって取り払うことを念頭に置いていた²³¹ことを考えれば、バルトはブレヒトの試みが理想的な形で成功していると判断したことになろう。ともあれ、バルトが演劇に要求したものはそれだけではない。この時期のバルトにとって、演劇の理想はもう一つ、模範をもっていた。それは古代ギリシャ演劇である。

II・舞台に熱狂する —— 古代ギリシャ演劇

バルトの理想の演劇観を把握するために、「古代演劇の力²³²」という1953年の記事、ならびに古代ギリシア演劇について解説した『プレイヤー百科事典』内の記事(1965年)に着目したい。二つの記事の執筆の間には10年の隔りがあるにも拘わらず、ギリシア演劇に求められている理想の内容はほとんど変わっていない。はじめに述べたように、ギリシア演劇に関する論文で学位を取得し、自身も古代演劇サークルの立ち上げと運営に入れ込んだバルトにとって、ギリシア演劇はつねにある種の理想を提供している。後に詳述することになるが、バルトがブレヒトに見出す美質が年代によってさまざまに変化するに対し、ギリシア演劇に対する観点の変化がみられないのは、バルトに通底する欲望がそこに根付いているからである。とはいえバルトが古代ギリシア演劇に見出した基本的な美質はブレヒトと同型のもの、すなわちブルジョワ心理主義的リアリズム演劇に対するアンチテーゼである。それを集約する道具立てが「仮面」であり、後者(1965年)の記事の中でバルトは仮面について以下のように書いている。

ディテュランボス(酒神賛歌)のときをのぞいて、すべての演奏家、合唱隊と俳優は、仮面をかぶっていた。[...] これらの仮面の表現は歴史をもっており、この歴史は古代のリアリズムの歴史そのものなのだ。[...] 仮面は何の役に立っていたのか? [...] しかし仮面の奥深い機能は、おそらく時代によって変化した。ヘレニズム演劇においては、その類型によって、仮面は心理的本質の形而上学に資する。仮面は隠すことなく、誇示するのだ。それはまさしく、現在の化粧の祖先である。しかしそれ以前、古典時代には、その機能は全く反対であ

²³¹ Voir Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 214.

²³² « Pouvoirs de la tragédie antique », ET, p. 35-45.

ったように思われる。それは違和感を起こさせるのだ——何よりも、顔の可動性、つまりニュアンス、微笑、涙を断罪し、かといって、いかなる記号、一般的な記号をも代置しないことで、また、声を深く籠もった、他の世界から来たような、奇妙な声に変化させることで、それを行なう。非人間性と、誇張された人間性の混ぜものである仮面は、悲劇的幻想の第一の機能であり、その任務は人間と神との交信を解説させることである²³³。

ここで挙げられた仮面には二つの類型、すなわち古典時代の「中性」の仮面とヘレニズム時代の「心理的本質の形而上学」は、或いは「非人間性」と「誇張された人間性」、無いし「非現実」「現実」と言い換えられ、古代のリアリズムという問題に行き着く。バルトが重視するのは明らかに「中性」「非人間性」「非現実性」であり、後者の「誇張された人間性」の系譜はやがて「心理的」なブルジョワ演劇に繋がるものであることが指摘される。つまり、バルトはリアリズムが言及すべき「現実」とは、逆説的にも「非現実性」であり、現実自身の構築性を自ら明らかにするような仮面、仮面の存在を自らの指で指し示すような演劇こそが本来の悲劇なのだという。この記事を通してバルトは、ギリシア演劇の、前者から後者への零落を指摘するのである。

演技という論点についていえば、バルトは「仮面」の比喻を通して、象徴的な方法で処理された非人間的な身体を示すということ、そしてこの身体は神的交流を行うものであるよりも市民的な、すなわち記号的な身体であることが望ましい、とも考えている。この「神的な交流」（象徴性）と「市民性」（記号性）は果たして対立しているのだろうか。

ヘレニズム以前の演劇、すなわち象徴的 *symbolique* という形容をともなった演劇は、さきほどの引用から考えると、例えば中性の仮面と奇妙な声色が神的性質を表示するといった、劇場の内部を聖化し、「神との交流」を担う（劇場内に独自の象徴秩序をつくる）たぐいの演劇を想定していると考えられる。これに対して記号的な秩序（リュミエール映画のごとき、コロスのばらばらの入場²³⁴）はそれに比して宗教的含意なしに理解することが可能な秩序であり、それは「市民的」ということができるだろう。

例えばバルトは古代ギリシア悲劇が、ディオニュソスの神事に端を発するにも拘わらず既に世俗化を遂げていることをこのように指摘している。

²³³ ET, p. 324-325.

²³⁴ ET, p. 327.

ディオニュソスは複合的な、弁証法的ともいえるような神である。同時に地獄の（死者の世界の）神であり、再生の神でもある。つまり、かような矛盾の神そのものなのだ。確かに、世俗化が進み、すなわち民間の制度と同じ扱いを受けるようになり、神の不気味な性格はディオニュソスのジャンル（ディテュランボス、サテュロス劇と喜劇）によって除去され、単純化され、和らげられた。強調の度合いが問題であった。しかし悲劇については、〔ディオニュソスの性格からの〕自律性は明白である。悲劇においては、悪魔的であろうとグロテスクなものであろうと、ディオニュソスの非理性からは何も生起し得ないのだ。このこと全てが、とりわけ悲劇に関して、ギリシア演劇の市民的性質をつよく喚起する。演劇にその本質を与えたのは都市なのである²³⁵。

バルトは演劇のディオニュソスの、すなわち宗教的性格に一定の評価を与えつつも、「市民的」性格を改めて称揚する。象徴的な性格から記号的、すなわち市民的な性格への変化は、世俗化、すなわち都市の誕生によって準備されるのである。そして彼が「市民性²³⁶」を、ディテュランボスから引き継がれたある種の熱狂と結びつけるということである。

客席を覆う観衆に関しては —— こんにちスポーツ観戦においてよく知られている事実であるが —— 観衆自身がその集団性によって変容するのだ。〔…〕こうして二重の結合が成立した。劇場全体の規模としては大量の結合、年齢、性別、機能が同質な集団の規模においては個別な結合である。そしてわたしたちは、集団を統合するとどれほど反応が強化され、情動性が組織化されるかを知っている。劇場への観客の真なる「定着」が存在したのだ。そこに、憑依の儀礼の最終段階を加えねばならない。食事である。人々は劇場で飲食をし、寛容な合唱隊の出資者たちはワインとケーキを「配給」したのだ²³⁷。

席を区分された観客は、同質な集団ごとに熱狂する。この区分そのものは、社会的な所属を忘れ去るディオニュソス的なものと対立するようにも考えられるが、むしろここでは「情動性を組織化する」ための装置と考えられるだろう。社会階層という差異そのものを撤廃するのではなく、差異を観客の能動性を引き出すための形式として使用するのだ。さらに古代において演劇は、観客自身の欲望が、とりわけ食事という直接的な形で満たされる場所

²³⁵ ET, p. 315.

²³⁶ 演劇における「民主制」の理想を、バルトがギリシア演劇の美質と考えていたことは確実であろう。実際にバルトは『民衆演劇の定義のために』において、現代フランスにおいても、劇場の入場料の割引をはじめとする民主化政策が必要であると論じている。（ET, p. 99）

²³⁷ ET, p. 321.

でもあったということも留意しておく必要があるだろう（とはいえ、スポーツは「余暇の社会学」に終始してしまい、余暇をつぶすための麻薬や夢など一過性の娯楽に喩えられ、「人間の条件への知」へと至らない点において民衆演劇とは異なる）。

このように、観客の「参加」、観客の能動性を引き出すことは、観客自身の身体的欲望の充足にかかわることであることが判明した。ここで熱狂や欲望の充足としてあらわされた能動性について、知的なもの、観客の批評的アンガージュマンとして理解されたプレヒトの能動性とは全く異なるものであるという点を留意したい。問題は単なる観客の能動性と受動性の二分法ではなく、能動性のあいだのこの質的な差異こそが年代を経てバルトにとって決定的なものに成長するという点にあるからだ。

そしてこの「熱狂」を、バルトは別の場所で憑依 *possession* と呼んでいる。例えば1958年に「今日の演劇」紙 (*Théâtre d'aujourd'hui*) に掲載された記事「憑依された俳優という神話」においては、憑依とは取り憑かれたような俳優の迫真の演技、という定義がなされている。この記事ではさらに、こうした俳優の演技が宗教的な起源と結びつけられている。ブルジョワ社会において俳優という職業が、聖職という口実のもとに低賃金に抑えられていることの告発からはじまるこのテキストは、俳優が自身を犠牲にして彼の「分身」(役柄)を養うが、観客は危険を冒さずに感情移入を楽しむのみであるという、観客と俳優の分離が批判される。

もちろん、公然と聖性をまもっていた古代社会においては、観客はそれほど慎重ではなかった。観客はごまかすことなく、彼等自身で憑依を被り、誰にも委託しなかった。これらの社会の演劇においてはプレトライト、つまり俳優と観客の固定された分離は存在しなかった。だから最初期の古代合唱隊であるディテランボス(酒神賛歌)におけるように、観客は彼等自身俳優であったのだ。俳優の憑依——そしてそれは観客の憑依ではない——はだから、神聖化の恥ずべき形式なのである²³⁸。

すでに検討してきたように、古代ギリシア演劇——とりわけエウリピデス以前のもの——はバルトにとってプレヒトと並んで一種の理想の演劇を描き出すものである。だからここで再度確認すべきは、彼の批判の矛先が、俳優が取り憑かれることそのものというよりは、観客と俳優の非対称な関係性に向けられているということだ。ギリシア演劇においても俳優は憑依を体

²³⁸ ET, p. 234-235.

験したが、しかしそこでは「観客は彼等自身俳優であった」のだ。先述のスポーツ観戦とほぼ同じ構図である。しかしこの熱狂がどのような性質を持つのか、子細に検討する必要があるだろう。「ギリシア演劇」の記事においてバルトはディテュランボスを「集団ヒステリー」と形容している。

このヒステリーという語はバルトによってしばしば抑圧的な言説や、過度の攻撃性など否定的な意味で使われることが多い²³⁹ものの、この文脈を検討する限り、単に忌避すべき病理ではなく、演劇の効果として用いられていることが判る。

ディオニュソス信仰をこれら三つのジャンル〔サテュロス劇、喜劇、ディテュランボス〕に結びつけるものは、言ってみれば肉体的な次元のものであろう。それは遷依であり、あるいはより正確にはヒステリーである（ヒステリーと演劇的振る舞いの本性的な関係は知られている）。舞踊は同時にヒステリーの充足であり、それからの解放である。おそらくこの文脈のもとに、演劇の『カタルシス』の観念を理解しなければならないのだ²⁴⁰。

ヒステリーは高揚した感情に囚われることではなく、むしろ解放であるという。理性によって造形的に舞台をつくるアポロンの芸術に、ディテュランボスの歌い手（演じ手）たちが陥る熱狂的なディオニュソスの芸術を対置し、後者をより本源的なものであるとしたニーチェの主張をバルトが変形を加えつつ継承していることを確認できるだろう。すでに述べたとおり、バルトにとってのヒステリーは通常抑圧を意味するが、バルトはここでこの抑圧の質を解放の契機になるようなものと考えている。仮面や単調な音楽がもたらす抑圧は、市民的状态における個々人の差異を抹消するという点では抑圧であるが、それこそが個々人を神的状態へと解放するのである。

以上のような考え方が、舞踊がヒステリーの充足であると同時に解放であるという反語的表現を支えていると考えられる。この主張を補強するため、バルトは、アリストテレスのカタルシス概念を、換骨奪胎しながら導入している。ここでアリストテレスの悲劇論に詳しく立ち入ることは手に余るが、ニーチェとバルトの悲劇観に関連する部分についてのみ補足しておきたい。アリストテレスは「詩学」のなかで「悲劇の定義」を、「ある程度の拡がりを持ち、完結した高貴な性格の行為」の模倣であるとし、「叙述によってでは

²³⁹ Voir LA, p. 175.

²⁴⁰ OCL, p. 314.

なく行為する人間たちによってなされ、憐憫とおそれを引き起こし、そのような感情に固有の浄化を引き起こす模倣である²⁴¹」と述べている。「詩学」をつうじてアリストテレスがカタルシスについて詳述している箇所はこの一箇所のみであり、「憐憫とおそれ」を通じて「快い」感情へと浄化されるという記述からはたしかに、バルトの言う解放のニュアンスを読み取ることができ、アリストテレスは「政治学」でも音楽にカタルシス的効果を認めている（1341b）。しかし悲劇の定義に関しては、引用箇所にあるように「ある程度の拡がりを持ち、完結した高貴な行為の再現」であり、目的論に裏打ちされた行為は悲劇の「筋」において最も良く現れるものであるとされるのだから、必ずしも舞踊や音楽が最も重要な要素として考えられてはいない。

一方バルトはここで、集団的、身体的な熱狂にカタルシスという語を当てており、そこにはむしろ本人も名を挙げているニーチェの解釈の影響を読み取ることができる。ニーチェは「悲劇の誕生」でカタルシスという語について直接触れていないが、悲劇の根源に音楽を据え、合唱隊の熱狂的な没入状態に肉体的な高揚を見いだすニーチェの悲劇観²⁴²はこの後引用する箇所から読み取ることができ、バルトの定義により近いものと考えることができる。一方でよく知られているように、ブレヒトは叙事的演劇を反アリストテレス的であると特徴づけた。すなわち、感情の排出路として悲劇をとらえカタルシスを悲劇の中心的機能と見做すアリストテレスの悲劇観に反対したのである。ここから、ブレヒトとギリシア演劇は対立すると考える批評家もいる。たとえばベンヤミンは、ブレヒト演劇に登場する英雄は「悲劇的でない英雄」であるとし、ブレヒトをギリシア悲劇からの脱出を試みた戯曲家の系譜に位置付けている²⁴³。しかし、バルトがブレヒトとギリシア演劇を同時に称揚するのは、ひとえにギリシア悲劇を（ブレヒトの考える限りにおいての）アリストテレス的解釈によって捉えていないことによる。つまりバルトにとってカタルシスとは内的感情の救済というよりも肉体的な没入であり、これとブレヒトの明晰さは表面的には矛盾しないのである。しかし、のちに触れるように、観客と俳優の肉体的な等価性は、ギリシア演劇にあってブレヒト演劇にない決定的な要素である。

²⁴¹ Aristote, *Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 36, ch.6 (1449b) .

²⁴² Voir Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, 1977, p. 51-52.

²⁴³ Benjamin, *op.cit.*, p. 41-42.

ひとまずここでもう一度、バルトのカタルシス概念を概括しておこう。彼はこの概念について、初期の論考「古代演劇の力」においてエウリピデス批判を通じてより子細に論じている。

悲劇の浄化作用についてのアリストテレスの語は、そのような計画のもつ困難さのすべてを測ることもなくあまりにも反復されてきた。古代悲劇で問題になっているのは、全くもって一般的な議論のたすけをかりて、すなわち、おのおのの観客が悲劇的な動機のうちに見つけることのできる個人的な類推におもねることなく、肉体の真の変貌を獲得することである。わたしはここで、アイスキュロスとソフォクレスの演劇のことを言っている——そこでは作り話が、人間初の法廷の設立(エウメニデス)のような、道徳的、市民的な偉大な理念を問題にしているのだ。エウリピデスについては既に心理的であり、きわめて反悲劇的な力である。この力は演劇を侵略し、観衆に、もはや道徳的ではなく熱情的な類のある種の情動に訴える。われわれはのちになってこれを、知られているようにエウリピデスを主要なモデルとしている17世紀のにせ悲劇に再発見するだろう²⁴⁴。

「アリストテレスの語」とは先述の「カタルシス」である。カタルシスの困難さはここでも「個人的なアナロジー」に媚びない「肉体的な真の変化」を得ることの困難さとして説明されている。これを可能にしたアイスキュロス、ソフォクレスの「市民的」「道徳的」な規模をもった演劇に対し、エウリピデスの「心理的」演劇は「個人的なアナロジー」に墮落したという構図である。この記事の中でも直接バルトがその名を挙げているニーチェは、ギリシア演劇に関する著作「悲劇の誕生」において、カタルシスと憑依という同じ問題系について考察している。彼はディテュランボスの熱狂の効果を、ディオニュソスの人間にとっての慰めとみなしていた。すなわちニーチェにおいても、この熱狂は病理的な特殊状態としてよりも、癒しの効果として解釈されている²⁴⁵。またニーチェにとって憑依は劇芸術の根本的事象であり、社会的地位や市民としての過去を背負った個人の状態から解放され、神に対する「無時間的な奉仕者」となった「ディオニュソスの熱狂者」は、自身の変貌を通じてそれをアポロ的な、すなわち舞台の造形として表現する²⁴⁶。ここにニーチェは悲劇の誕生を見るのだ。ニーチェの悲劇には、悲劇がもたらす熱狂的な解放感と、神的体験による充足という二つの状態が存在している。

²⁴⁴ ET p. 36.

²⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *op.cit.*, p. 51-52.

²⁴⁶ Nietzsche, *op.cit.*, p. 57.

確かにこの悲劇の二つの効用に関する見方は、先に引用した、舞踊がヒステリーの充足であると同時に満足であるというバルトの言明に共通している。バルトもまた、「矛盾した状態」を縮約する混沌の神ディオニュソスの力能、つまりヒステリーの効能が解放であると同時にヒステリーの充足であるという両義性をギリシア演劇の特徴と考えている。しかしこの両義性とはいったいバルトにとって、具体的にどのようなものとしてイメージされていたというのか。ここでの「解放」とは、どのような抑圧からの解放を指すのか。バルトは以下のように言う。

ただ本当に民衆的な演劇だけが古代悲劇の二重の機能を再発見できるかもしれない。すなわち「祝祭」にして「知」であり、労働の時の荘厳なる解消にして諸意識の激発²⁴⁷。

この二重の機能こそが、先ほどの「ヒステリーの充足とヒステリーからの解放」という反語的表現を説明するだろう。民衆演劇の理想はここで、古代悲劇の二つの機能に準拠している。集団的な熱狂という祝祭性については幾度か触れてきたが、ここで言う、人間の条件をあきらかにするような「知 *connaissance*」が何を指しているのかを明らかにする必要があるだろう。それはブルジョワ的な夢や麻薬の曖昧さ、心理的な曖昧さに対立する、読み取り可能な明晰さのために要請されるのだ。現代のスポーツと古代悲劇が共通して持つこの明晰さを、この「古代演劇の力」という記事においてバルトは「記号の外在性」と呼んでいる。バルトがこうしたスポーツの代表例として挙げているのは「プロレス」であり、この部分はのちの「神話学」の同名項目の原型を成していると考えてもよいだろう。プロレスの選手たちは身体を通じて、苦痛や怒りなどを明確に表示してみせるが、このことが理想の演劇になぜ必要であるのか。それはブルジョワ心理学が登場人物の内面を読み取ろうとするのに対し、バルト的演劇——ここでは古代演劇とプロレス——は読み取るべき内面を廃してしまうからである²⁴⁸。つまり、もはやそれは肉体の表面に表示されてしまうので内面とは呼べず、その関係性は観客にとって明確でなければならないのである。バルトによれば、古代演劇における仮面や音楽においては、場面に応じて選択される仮面（調性）が伝統によって規定され、これが感情の記号表現を支えていた。ゆえに音楽もまた奔放な感情

²⁴⁷ ET, p. 39.

²⁴⁸ ET, p. 37.

表現であってはならず、この点においてバルトは、自身の悲劇観をニーチェと対立したものであると考えており、しかもその対立は根底的なものである。

その美しさにも拘わらず、ニーチェによるディオニソス的なものとアポロ的なものの対立ほど疑わしいものはない。ニーチェの考える悲劇はアイスキュロスのそれではないし、それはむしろワグナーのものである。すなわち、悲劇というものの対立物である。なぜなら、ニーチェの悲劇においては音楽的要素が他の全ての記号に勝ち誇らんばかりに浸透しているのだが、異種の（次元の異なる）パトスの均質な融合を信じることほど大きな幻想はないからである²⁴⁹。

以上のことから、バルトのいう「熱狂」——あるいは憑依を考えるときに、ディオニソス的なものと同一視するわけには行かないことが分かる。それはあくまで知性によって読み取り可能なものでなくてはならない。バルトは情熱的という形容詞に倫理的という形容詞を対立させる。悲劇で扱われる問題がつねに市民的、政治的地平におかれる以上、記号化不可能な心理や情熱ではなく、肉体に表示される情動こそが倫理であり、責任ある市民の演劇だということになる。以下の引用からもそれをうかがうことができる。

かように、ギリシア悲劇はおおかた、現に生成しつつあるひとつの政治史であったが、それを人間たちは完全に制御している。というのも、彼らはいかなる瞬間にも、批評的な行為によって、まずもって実効力（現実的効力）を備えた判断に他ならぬこの「叡智」によって、この歴史を断ち切り、方向転換させ、より人間的で、復古的なタブーや人間の埒外で編まれた脅迫的な「諸法」に従来ほど絡め取られていないものにすることができるからである²⁵⁰。

単一的、ブルジョワ的な偽・自然、つまり規範的な「神話」が、心理的な曖昧さの読解に対して反証や批判の可能性を奪うことによってその正当性を確保しているとすれば、解読すべき内面を全て表面に押し出してしまい、記号の恣意性、すなわち、しかじかの音楽、演技、仮面がしかじかの感情的表出に対応する、という恣意性を誰の目にも明らかなものによって、人間は脱神話化に成功するのである。1950年代のバルトにとって知性とは倫理であり、必要な抑圧であり、同時にヒステリーでもある。要約すれば、記号化され、読み取り可能な「熱狂」という夢を、バルトは遠い古代のギリシア演劇に投影している。それはデュオニソス的な混沌や恍惚などではなく、

²⁴⁹ ET, p. 42.

²⁵⁰ ET, p. 43.

市民の倫理と祝祭的充足の両立するユートピアなのだ。しかしそんなことが可能だろうか？ すでに述べてきたように、バルトの称揚する古代ギリシアの悲劇においては、合唱隊と観客の熱狂的な合一が行われ、「解釈」を託された観客などいなかった。このことは、さきに論じたブレヒトの要請する観客像とどのように調停されうるといえるのか。この疑問に突き当たったとき、バルトがソルボンヌの古代演劇サークルに没頭し、自ら役者を経験した時期について、「そしておそらく、この時期が最もわたしが演劇のことを考えていなかった時期だ²⁵¹」と述べていることは興味深い。

ここでバルトは「集団的な友情の経験」が演劇の経験を圧倒していたと往時を分析しているが、それ以上に、彼が演劇のことを考えなかったのは、彼がまさしく観客ではなく俳優の位置にいたからではないか。彼は闇に沈む観客ではなく、俳優として舞台の上でまさしく身体を伴った「参加」を経験していた。「演劇」について、客席から懸隔を保って考え続けることと、俳優として没入することが両立していないことは明らかではないだろうか²⁵²。

次稿でわたしたちは、バルトが日本旅行で出会った演劇における最後の理想としての文楽について記した「記号の帝国」（1970）を主に検討しながら、後年のブレヒト批評が決定的に変質してゆく過程を辿る。

²⁵¹ ET, p. 19.

²⁵² 例えば Timothy Scheie は、バルトの演劇論に関するもっとも包括的な研究書の一つである *Performance degree zero*, University of Toronto Press, 2006 において、1950 年代からバルトを悩ませ続けたこうした俳優の舞台上の直接経験と言語的反省の両立の困難を、クライストの人形論に端を発し、アルトーの残酷劇の背景を成した「現前の不安 anxiety of presence」と結びつけ、最終的にテキストの地平に回収されないバルト自身の身体やセクシュアリティへの抑圧を見出している。Scheie によるこの論考は本稿でブレヒトに焦点を当てて行ったパラドックスを巡る議論に大筋で一致するが、わたしたちは稿を改めて、前掲書である種の抑圧の産物として扱われた 70 年代のテキスト実践に、バルトの演劇的抑圧に対する「自伝的」方法の積極的可能性を見出していく。