

耳をふさいで劇を「聴く」？

— デイドロが試みた俳優の演技評価の方法 —

末 松 壽

はじめに

『盲人に関する書簡』(1749年)につづいて、耳は聞こえないが目は見える聾啞者はどのように知覚し、認識し、どのような身体記号をどのように用いて自己表現するのかを問い、そしてそれが耳も聞こえ目も見える人における認識の仕方の形成について、あるいは言語の構造やとりわけ語順や言語の起源にかんして何を示唆するのかといった問題について考えながら、『聾啞者に関する書簡』(1751年)¹⁾の著者は、ある劇場での体験というか、むしろ実験とよばれて然るべき自分の振舞いのことを語っている。意表をつくエピソードであるが、上質のその文章はまず文字どおりには分かりやすい。若干の演劇史にかかわる注釈をしながら、その短い—1.5頁の—挿話を手がかりにして演劇の問題を考える。これは「explication de texte」ないし「annotation」の試みである。

文学や演劇の歴史にかかわる具体的な事柄と演劇学ないし演劇理論、場合によっては意識現象にかかわるやや抽象的な観察もまじり、さらには作家研究に属する指摘も介在する「不純な」文章になることを覚悟しなければならない。それを試みるというのは、理論的探求を欠くいわゆる「事実」の考証におちいることも、事実を考慮しない空論に迷走することも、筆者にはひとしく避けなければならないと思われるからである。

問題の挿話は主要な論考であるテキストB²⁾のなかに位置していて、次の文章で始まっている。

「私は我が国の大部分の優れた戯曲をそらで知っていた。」

...かつて私はよく劇場にかよっていた。そして我が国の大部分の優れた戯曲はそらで知っていた。身体の動きと身振りとを検討するつमりの日には、四階のボックス席に行った。というのは俳優たちから離れていればいるほど、その方が良い席なのだったから³⁾。

第二の節：「je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces.」という告白には、むろんまず、第一にドウニの抱いていた関心の強さや途方もないその知性や教養を指摘しなければなるまいが、第二にこの教養の形成を助長したに違いない暗記を重視する教育—フランス近代の学校教育においても一つの伝統となつてゆく—のことを忘れてはなるまい。さらに第三にこの教育を方向づけていた文化状況、端的には文芸理論のうちで、アリストテレス、ホラティウス、ボワローと続いてきた教養の伝統のなかで、演劇が（17世紀までそれと覇をきそつた叙事詩を尻目に）最高の地位を占めていたという事情がある。

しかし、このルネッサンス以来の文化的伝統による大まかな解説だけでは十分ではない。というのは、当時のパリの演劇界の動向、歴史的な具体的な事情を考慮しなければならないからである。パリだけでも100あまりも劇場が存在し⁴⁾、夏の間にも興業がおこなわれるようになった現代とは異なり、当時のパリでは、モリエールの死（1673年）後、一連の再編によって1680年に創設されたコメディ＝フランセーズ（Comédie-Française）が、オペラ座とイタリア喜劇団の劇場を別にすれば、演劇界を独占していたという事情である⁵⁾。

この独占は一世紀の間つづいたあと、革命の時期に廃止される。ドゥヴォーは指摘する：「1789年の初頭、新しい劇団「王弟劇団」が作られた。」さらに「…政令によって、1791年1月には劇団創設の自由と自作戯曲を自由に譲渡できる著者の権利が確立された。演劇の独占権と特権は決定的に終わった。」⁶⁾ こうしてディドロの時代、パリで上演される作品は、もちろん特に選ばれることの多かったモリエールをはじめとする—この劇団・劇場は周知のように「モリエールの家」とも呼ばれる—今日いわゆる「古典」劇を中心とするかなり限られたレパートリーであった。「大部分の我が国の優れた戯曲」を記憶していると言われ得た事情の一端である。

ここで、6～7年後にディドロが書くことになる二つの演劇論、『ドルヴェールとの対話』（1757年）および『劇詩論』（1758年）において、彼が言及し検討する劇作品についての ジャック・シュイエによるまとめを紹介しておこう。フランスの作品のみに限れば、

—17世紀については57回の言及。そのうち21回はラシーヌで、モリエールは25回を占める。

—18世紀については14回、

となっているのである⁷⁾。これらの数字はドウニの知識や関心の傾向を示すものであることは言うまでもないが、同時にそれは当時のコメディ＝フランセーズの上演目録を少なくともかなりの程度反映するものであったと推断することがで

きるだろう。

もう一つ注釈しておけば、書き出しの文章：« Je fréquentais jadis beaucoup des spectacles. » の « jadis » (かつて) は、1751年の『聾啞者に関する書簡』からほぼ10年ほど前までさかのぼることが、ポール・ヴェルニエールの指摘によって分かる。ドゥニは1743年におけるその結婚以来「もはや劇場にかよっていないかった」という。彼が言及している18世紀の作品つまり新作では1741年のランドワ作『シルヴィ』(la *Sylvie* de Landois) が最も新しいものであり、同じく名指している最も若い俳優たち、キノー＝デュプレヌ(Quinault-Dupresne) およびその妹も、同じく1741年に引退しているというのである⁸⁾。

国有の一劇団による支配という事情がなければ、「フランスの優れた戯曲をそらで知っている」という条件のもとになされる一種の遊び、これが俳優の演技を判定する方策でもあるのだが、それは実行困難だったのではないかと思われる。如何なるゲームなのか。それを知ることによって、舞台から離れていればいるほど都合がよかったという奇妙な発言の意味も明らかになる。

ドゥニは耳をふさぐ

…幕があがり、他のすべての観客が聴こう (écouter) と身構える瞬間がくると、私は両耳に指を入れた。私の周りにいる人々は少なからず驚き、私のことが分からないために、私をもっぱら聴くまい (pour ne la pas entendre) として劇場にくるほとんど狂人でもあるかのように見つめるのだった。(Ibid.)

人はいったい何をしに劇場に行くのだろうか。テキストが « spectateurs » (文字通り「観客」) の行為として、「見る」ではなく二度にわたって「聴く」 « écouter » « entendre » (今はこれら二語のニュアンスは問わない) を挙げていることに注目しよう。「見る」よりは「聴く」ために劇場に行くというのである。聴覚を通して得られる情報の方が、視覚によるそれよりも多いということが前提になっている。すなわち劇作品を構成する要素、記号のうちで最重要のそれは本質的に台詞である、ということに他ならない。そのことは実は、独立したジャンルの意味でのパントマイムを、またベケットの文字通り「無言」劇⁹⁾ —ごく小さなむしろそのタイトルで有名な実験作にすぎないが、まもなく筆者が話題にするフランス演劇のある伝統的な特徴にとっては逆説的な試みであっただろう—のような作品を別にすれば、一般にもかなり広く認められることかもしれない。

ちなみに日本語の習慣では、例えば歌舞伎は映画と同じように「見に」行くと言われるものの、このジャンルはその名が示唆するように、三大要素、すなわち

視覚的記号である身体表現（舞踊・動作）に劣らず、聴覚的記号である音楽（器楽・歌—これはまた言葉でもある）および言葉（台詞、語り）より成ることは言うまでもない。能楽については事情は逆説的に異なる。上演において観客の大多数をしめる半玄人たちが「見る」のは舞台の役者ではなく、テキストである。彼らは言葉を同時に「聴き」かつ「読む」ためにそこに来る。それは同時に、まもなくデイドロが話題にする内的朗誦の修練でもあるが。

ともあれ、「聴く」という要素が重要なことは、わけても古典時代のフランス演劇を特徴づける傾向であった。そしてそれは古典時代の舞台空間の相対的な狭さにあるいは起因し少なくとも相関する、と考えることができる。その上ただでさえ限られた空間に、17世紀からはじまる習慣で、人々が「悪弊」(abus)と呼んではばからないところの特権階級の数人の観客が舞台上に席をしめるという事情もあった。

詳細については必ずしも統一的な記述の見られないこの習慣について、ここでごく大まかな概略を述べておこう。それはコルネイユの『ル・シッド』(初演はおそらく1637年)が例外的な人気を博して観客席が不足したため、これを補うために高い料金と引き換えに数人の客を舞台上に入れたことに端を発するといわれている。この措置は習わしとして定着し一世紀余りにわたって存続した後、ヴォルテールらによる攻撃もあって、コメディ—フランセーズにおいて1759年に廃止された。上演のための空間を狭めることはいうまでもなく、これら特権階級の若い男たちのきらびやかな衣装、また彼らの知ったかぶりの発声、目立つための野次などのために上演は阻害されたが、反面この「悪弊」なしではあり得なかったと思われる奇妙な逸話あるいは「神話」の源ともなっていて¹⁰⁾、それは場合によっては演劇の本質についての考察をそそる類のものであると筆者には思われる。

ところで、ジャック・シェレールは舞台空間の狭隘という物理的な拘束の影響は様ざまの面におよんだことを主張している。その一つは、古典主義理論を象徴する三単一の規則のひとつ、場所 (lieu) の単一性という美学上の理念を、この技術的に避け得なかった条件が支えることに寄与したことであった¹¹⁾。また、『盲人に関する書簡』においてデイドロが主張するように、複数の感覚器官はたがいに助けあって働く。そのために各器官のそれ自体での完成はある程度たがいに妨げられることになる。なぜならば、視覚なら視覚がそれほど鋭くならなくとも、聴覚や触覚の同時的な介在によって人は支障なく生活を実践することができるからである。ということは反対に、抑制の要因として作用し得たある器官が欠損するならば、それは他の器官の成長・発達・練磨を助長することになる¹²⁾。つまり代補である—という逆説的な事態とまさに類比的に、舞台空間の物理的な制約のために、身体の動きの開発よりは、良かれ悪しかれ台詞としての言語の彫琢が推進されることになった、—というのである。シェレールによれば、それがもう一

つの重要な作用であった。

探求は、とシェーラーは書いている、あまりにもやり甲斐のない演出を見捨てて、テキストに集中することになる。作家こそが演劇の本質的な作り手 (artisan) となる。これは古代以来ほとんど見られなかったことである。そして別物である見世物としての要素に対する文学的な内容の重要性は頂点に達する。それはなお今日でも感じられる¹³⁾。

こうしてフランス演劇は、とくに悲劇において、高い品位をそなえたとされた12音綴韻文の使用を必須の条件とする言語の洗練が本質的なこととなり、ラシーヌにその典型的な例を見るように、すぐれて文学ジャンルである「詩」を代表するものとなったのである。もっとも17世紀前半には、筆者の知る限りなかんずくあの理論家としても有名なドビニャックの『オルレアンの処女』¹⁴⁾その他に例を見るように、散文による悲劇作品の実験的試みも見られなかったわけではない。徐々に形成されてゆくいわゆる古典主義がこれを淘汰したのである。ドビニャックの試みはデイドロの散文による「市民悲劇」を先導すると見えるかもしれないが、もっと大きな展望から考えれば、それはかなり表面的で限定的な符合に過ぎなかったことが分かる。というのも、デイドロにおいては、たとえばヴォルテールの場合とは異なり、古典的ジャンルのシステムが根本的にゆらぎ、散文の選択そのものが演劇そして詩学の再編の一齣に他ならなかったからである。

実際、「長い会話」と墮したフランス演劇を批判し、デイドロと同じように「大がかりで感動的な」(grande et pathétique) 行為のスペクタクルを要求していたヴォルテールも、デイドロのテキストとかなり近い時期のものと考えられるある悲劇作品の序文において、詩句への強い執着—それは『ドルヴァルとの対話』の作者においては払拭されるどころか、逆に積極的に散文が主張される—を表明していることは興味深い。一方でホラティウスを支えに、他方ではイギリス演劇およびパリのイタリア劇団を批判しつつ、『セミラミス』(1748年初演)の詩人はきわめて大胆に次のように書いているのである。

私はロンドンで英国王の戴冠を可能なかぎり正確に再現する作品をみた。全身武装した騎士が馬にのって入場した。私は時として外国人たちがこう言うのを聞いたことがある。「ああ、我々には素晴らしいオペラがある。二百騎をこえる衛兵たちが疾駆してゆくのが見られたものだ」と。これらの人々は、作品においては一連隊の騎兵よりも4行の美しい詩句の方に価値があるということを知らなかったのである¹⁵⁾。

古典精神に徹したこの悲劇詩人においては、言語の洗練への願いは12音綴韻文の擁護へと限定的に特化されているのである。

さらにフランス演劇におけるテキスト重視あるいはセリフ過多の傾向は、シェレールも指摘するように、現代においても感知されている。そのことはたとえば『ドラマ体験』の著者ロジェ・ヴァイヤンの証言によっても確認することができる。彼は、同じ作品を上演するのに、パリでは2時間、モスクワでは2時間ないし2時間半、そしてブダペストでは2時間45分かかったと伝えているのである。著者は、このばらつきは「身振りと言葉の割合における差異 (variation) の結果」であって、それは上演仕方の伝統に由来すると言う。他言語への翻訳の在り方とか台詞表出のスピードのことも考慮しなければなるまいが、少なくとも一面の真実をうかがう解説であろう。そして彼は「フランスの伝統では、重い役割が一般に朗誦 (déclamation) に置かれていた」として、ルイ・ジューヴェの言葉を引用している。すなわち「朗誦は17世紀には俳優の技術 (art) のほとんど全てだった」と¹⁶⁾。

さて、ディドロの振舞いにもどろう。

台詞と行為の調和

...私は人々の判断のことなどまったく意に介さず、役者たちの行動と演技 (l'action et le jeu) とが私の思い出している台詞 (le discours) に整合していると思われるあいだは、頑固に耳をふさいだままでいた。私が聴くのは身振り (gestes) によって戸惑わされるか、またはそう思われるときだけだった。ああこのような試練に耐えられる役者はいかに少ないことでしょう。私が詳しいことを述べるなら、彼らの大部分にとってどれほど恥をかかせることになりましょうか。(ibid.)

視覚的なものと聴覚的なものとはここで、原語を復元した一方の « l'action », « le jeu », « les gestes » と他方の « le discours » とで名指されている。

「私の思い出している台詞」(le discours que je me rappelais) が記憶の謂であることは言うまでもない。他方「行動」および「身振り」が視覚による知覚の対象であることもまた論をまたない。ところで我われの読みつつある作品中には、それらに対比的であると同時に意識において補完的に作動することを明示する件が見出される。それはここで考察している問題を、新たな展望から照射することになるだろう。「あなたは」、とディドロはバトゥー神父について重要な宛人である「... 嬢」と記される(未詳の)人物に話しかける。

私たちがどのようにして同時にいくつもの知覚 (perceptions) をもつのか、とあなたはお訊ねになる。あなたにはそれが理解しにくいのですね。でも、一方が知覚 (perception) によって、他方が記憶 (mémoire) によって現前しているのではないとしたら、私たちには判断したり二つの観念を比較できたりすることがもっと容易に分かるものではないか¹⁷⁾。

いささか否定要素が多いために直訳ではあまり明晰とは言えない文体かもしれないが、これに(ヤーコブソンのいわゆる)言語内での「翻訳」を試みるなら、例えば、人の内に二つの観念が、一方は記憶として他方は感覚的知覚をつうじて同時に現前し得るという事実によって、人は容易にそれらを比較し、判断することができるのではないかと、とでも言い直すことができよう。これを我われの読んでいる件の文脈にあてはめれば、(ディドロのような)観客は台詞を記憶によって現前させつつ同時に視覚によって役者の身体の動きを知覚することができるということになる。こうして二通りの観念を比較し、その整合を判定するのだ、と。さらに一般的に人の意識の在り方へと敷衍するならば、一方が過去の知覚の想起であるがゆえに、人はこうして過去と現在とをおそらく常に同時に生きているのだ、というある意味で自明の事実の仕組みが説明されることにもなる。

さて「le jeu」については、それと同系列の他の二つのパラディグムとの関係を判明に定義することは容易ではない。ここでは無造作に、日本語のこれまたいささか定義することの難しい用語である「演技」と訳しておく他あるまい。ところで二つの回路を通して発出され受容される記号作用の関係について、「整合する」(« être d'accord ») という表現が用いられていることに注目しよう。範疇を異にする台詞と演技の二者は、互いに調和する、一致する、もしくは一致しなければならないということが暗黙に仮定されている。冒頭の引用テキストで見た「身体の動きと身振りを検討する」ということが、じつはそれらと台詞との合致の確認という端的な意味に明確化されているのである。要するに言葉と肉体の動きとはちぐはぐであってはならない、というのである。

そのことをディドロは、『私生児』なるドラマに付けて出版した批評作品—みずから当のドラマを分析し評価し解説し、特に古典ギリシャ・ローマおよび17世紀フランスの作品から多くの箇所を引用し、またしばしば小場面の見本テキストを自ら案出しながら、フランス演劇に関して様々の改革を提言する—のなかでも、台詞なしでの身体の動きのみによる表現という意味でのパントマイムの重要性を主張して、ドラマのメランコリックな主人公でありかつひとりの深遠な思想家でもあるドルヴェルをして、対話者である「私」を相手にこう言わせている。

この技術が台詞に結合されるなら、どんな効果を生みださないことがありましょう。なんで我々は自然が結合したものを分けたのでしょうか。いつだって身振りは言葉に対応するものではありませんか¹⁸⁾。

そしてこれら二種類の記号は、それぞれの受容の回路である視覚と聴覚との問題系につながり、逆にそれらの欠損は盲人ならびに聾啞者のテーマを呼び寄せることになる。ディドロの演劇論はこうして、すでに垣間見てきたようにその認識の哲学に緊密に連繫し、それとの間に一つの体系ないし組織体を構成しているのである。そのことは、我われの注目している件が全体として『聾啞者に関する書簡』のなかに一つの脱線あるいは発展ないし応用として位置している事由を説明するものであった。

ところでこの整合は、台詞と身振りの双方が同時に表出される場合にはいうまでもなく肯定される。この時には「言う」ことを同時に「見せ」、「見せる」ことを同時に「言う」ことになって、曖昧の余地なく十分にかつ正確にその伝達の機能を果たすことになる。これら二項の間には、ヤーコブソンのいわゆる記号体系間翻訳 (intersemiotic translation or transmutation)¹⁹⁾の關係すら成立するだろう。そしてそれらが同時に作動するのである。さらには、様々の変革をもって演劇におけるより強い同一化作用の実現をめざすドルヴェアルが、上の引用文で分かるように、いささか単純素朴に（と筆者には思われる）期待しているように、ドラマティックな相乗が起るかもしれない。というのも、相乗効果の生起は何らかの意味で冗長的な記号作用による他はなく、そして冗長はかえって深い意味での伝達を害することもあり得るのではないだろうか。

一方による記号の発信が暗示的であるにすぎないとか、不完全であるとか、それが全く不在の場合もあるだろう。そのような事態にも、ディドロの思想は拡大解釈することができる。台詞が必ずしも体の動きを必要としないこともこれを許さないこともあるように、逆に役者は黙ったままで身体を動かすこともある。狭い意味でのパントマイム、すなわち « mimiques » の場合である。この時にも、他方は一方の可能的で潜在的でしかない意味作用を、まさに事物化 (réaliser) して告知知らせることができなければならない。つまり代わって補う、代補し (suppléer)、もしくは代わり (substitut) を務める、代替するのである。

ここで別の観点からひとこと注釈する必要がある。「整合」が実現されないとしたら、それは役者の演技の不適切さ、理解力や力量の不足であって、要するに演技者自身の責任であるとディドロは断じている。だがどうであろうか。人は異論を唱えるのではないだろうか。いや、責任は役者だけに帰せられるのではなく、根本的にはむしろ演出の、したがって演出者の落度ではないか、と。しかし実はこの異論は成立しない。アナクロニクな発言だからである。これまた演劇

史からの説明になるが、なかんずく前世紀の三大詩人・大演劇人の役者たちに対する振舞い、ことに台詞回しの指導をおそらく稀有なしかし周知の例外として、上演の全体的な責任者、いわゆる演出家なるものはこの時代に存在していなかったことを思い出さなければならない。

ここで少なくとも17世紀のフランス演劇において、詩人の担当した可能性もあるこの役割の問題をめぐって、コルネイユおよびラシーヌの両詩人に同時にかかわるかなり珍しい証言を紹介しておきたい。レトリックの一部として朗誦を位置づけるグリマレなる文人—『モリエール伝』の著者でもある—の書いた18世紀初めのテキストである。先ずその第7章には「朗誦」について「朗誦には二つの部分、声と身振りとがある」²⁰⁾とする命題が見出されることを指摘しておく。これはもちろん我われがデイドロで見てきた俳優の仕事の二重性に呼応する定義である。ところでこの著作は事実上の演出を語るのものであるが、にもかかわらず作家＝詩人から独立した特定の職能を有するとされる「演出者」の概念はそこにまったく不在なのであって、著者は当の職能をできることなら詩人に与えるがよい、と望んでいるのである。

私は役者には、とグリマレは言う、もし戯曲の作者が存命で役立つくれるなら、彼らに指導してもらおうよう (*se laisser conduire*) 勧める。作者は常に役者より役の選択およびその実現 (*exécuter*) の仕方についてより多く知っているだろうから。コルネイユ氏はそのノルマンディ訛を失うことはなかったとはいえ、彼の作品を上演する俳優たちを確実に指導していた (*dirigeoit*)。そしてラシーヌ氏は最もうまく朗誦する人だったが、彼の役者たちを余すところなく精密な演技に導きこむのだった (*mettoit...dans toute la délicatesse de l'action*)²¹⁾。

二大詩人による台詞の言い方の指導は明確に語られているが、著者の文章はそれだけに限られない意味の幅をもつことに注目しよう。アリストテレスの言葉を援用すれば、両者は少なくともまさに « *tragôdodidaskaloi* » なのであった²²⁾。しかし他方、この件には詩人による演出の事実性を、したがって証言自体の意義を差し引いて評価せざるを得ない二通りの記載があることをも見逃してはなるまい。まず有名な二大詩人の行為はここで、すでに過去のしかも例外的な事例であると理解できることである。というのも不確定を暗示する半過去の使用はいうまでもなく、著者は他の作者たちについてはいかなる言及もしないのである。他方相関的に著者は、すでに指摘したようにこの種の実践を一つの希望として勧めている。つまり、当時このような詩人による教えは少なくとももはや実行されていなかったのである。

この問題は、言うまでもなくモリエールの場合を含めて17世紀のフランス演劇の黄金時代について—例えば理論家ドビニャックの観察を通して—、またさらに18世紀半ばの状況について—芸術学者デュボス神父の考察があるし、これに加えて父親ジャンの弁護に熱心なルイ・ラシーヌの証言もある—、より仔細な調査に値するテーマであろうが、今は端緒をひらくだけにとどめたい。ディドロのテキストへの注釈としてはすでに十分であろう。

演出者が詩人と別の明確なステイタスをもつ専門家として上演全体を取りしきるようになるのは、19世紀も後半になってからである。「metteur en scène」なる語の出現が1873年に確認されているにすぎないこと²³⁾は象徴的である。台詞まわしも演技もいずれも基本的には俳優の「métier」（仕事、職能）の領分に属していた。それゆえ、演技の適切さもしくは不適切さはそのまま役者本人の評価につながるのである。

『聾啞者に関する書簡』のテキストにもどる。

真似をする若者たちの失敗

...しかし私は、まわりの人々がまた新たに驚かざるを得なかったことをむしろあなたにお話ししたいです。それは人々が、感動的な箇所ではいぜんとして両耳をふさいだまま私が涙をながすのを見たときです。そうなると彼らはもう我慢できません。少しでも知りたがる人々が思い切って私に質問するのです。それに対して私は、「誰にだって自分の聴き方 (sa façon d'écouter) というものがあります。で、私の聴き方はといえば、よりよく聴く (entendre) ために自分の耳をふさぐことなのです」と冷たく答えるのでした。私の見かけ上あるいは実際の奇妙な振舞いが切っ掛けとなった人々の言葉を心の中で笑いながら、さらには私のやり方で聴く (entendre) ために両耳に指を入れるけれども、それでうまくいかないことに驚いている数人の若者たちの単純さをもととずっと笑いながら。(pp. 148-149)

作品との対面に、なおも「écouter」および「entendre」が用いられている。後者にはむろん分かるの意味もある。二義性にもとづく地口の遊びである。そしてこの文字通りでの「観劇」を行いつつ、感動的な箇所では涙を流したと著者は書いている。他の芸術ジャンルにも敷衍できる演劇体験の二重性である。判定者は同時にまた享受者である。人は楽しみながらまたもう一つの意識—批判的な意識—によって距離をとり、評価をする。自己の自己との分離あるいは自己の重複化を語ることができる。また演劇体験にはもう一つ、他のジャンルではあまり顕著で

はない享受の側面があることを確認することもできよう。すなわち観客相互の現場での即時の (hic et nunc) 直接的なコミュニケーションという集団的な享受の一側面である。

むろん、より本質的な側面である舞台と客席との相互作用を忘れてはならない。観客と芸人たちとの間の「友好的な抗争」について、ロジェ・ヴァイヤンの多様な経験と観察にもとづくその弁証法的な分析のエッセーをあげておこう²⁴⁾。特にスペインのキャバレの観察 (pp. 24-28)、『俳優に関する逆説』の考察、その思想のスタニスラフスキとの比較 (pp. 95-99)、一方の演劇と他方の映画や小説との差異 (pp. 134-138)、古典劇の演出における「遠隔のなかでの接近」の手法 (pp. 164-165)、そしてこの抗争の不全ないし逸脱の数々の事例をめぐる考察は、いずれも同じ関心から展開されているのである。

さて、我われの間うている主題にとって注目すべきは、ここでデイドロがドゥニによる実験の一種の「変異態」というか、これを補足するもう一つのケースを紹介していることである。すなわち彼の涙を見た数人の若者たちが真似をして耳をふさいだという。無論うまくいかない。今はこれら二つの場合を、完全な知識を有する場合とこれをまったく欠く場合とみなして、それぞれ実験Ⅰの1/Ⅰの2と名付けておこう。というのも古典作品の場合には、またジャーナリズムの発達した時代にも、教育や教養もしくは情報のおかげで、ほぼ中間の段階—パスカルの言葉を転用すれば « demi-habiles » 「一半の物知り」の大群—を考へることができるからである。これを実験Ⅰの3と呼ぼう。これについてはまもなく触れることにする。

さて、続く部分でデイドロは、もう一方の記号の発信である台詞まわしについてもう一つ別の実験に言及している。これは実験Ⅱと呼ぶことになる。

イントネーションの評価の方法：実験Ⅱ

あなたが私の方便をどうお考えになるにせよ、もし健全にイントネーションを判定するために俳優を見ずして台詞 (discours) を聴かなければならないとしたら、身振り (geste) や動き (mouvements) を健全に判定するためには、台詞を聴かずして、俳優を注視しなければならないのはまったく当然であるとお考えになって戴きたいのです。(p. 149)

もちろんこれまでに見たのと同じ術語が現れている。すなわち一方に « geste » および « mouvements »、他方には « discours » である。しかし後者に関連する概念としてもう一つ « intonation » というのが出現していることを見落としては

ならない。

注解者は、これはひとつの記号システムとして新たに設定しなければならないと考える。というのもイントネーションは特殊な独特の逆説的な「記号」だからである。そのみで存立し得るといふ純粋性や独立性をもたず、パロル・台詞に同伴しなければ存立しえない。ではそれは台詞の部分かというところではなく、パロルの従属物にすぎないのかというところでもない。なぜなら逆に台詞もパロルもまた必然的にイントネーションを必要とするのであって、これが相伴って初めて音声はパロルとなり台詞として実現されるからである。あれこれの意味（疑問、感動、喜怒哀楽、反語、強調、皮肉などなど）の表現をつかさどる事実はいうまでもないが、それはより根本的に語を発する声がそもそも有意味の言語活動となるための必須のというより避けようのないまさに sine qua non の要因なのである。グレマス／クルテスの言い方では、イントネーションとは、「言表を構成するもの、すなわち言表の創設要素」であり、この考え方にもとづいて「例えば演劇記号論は韻律の位相を演劇テキストの言語的能記とは異なる自律的能記と考えるべく促される」と説明している²⁵⁾。

実際、イントネーション・ゼロとでも呼べるものがあり得るとして、それが選ばれたとしたら（事実デュラスの『インディア・ソング』（1974年）には抑揚ゼロを試みるオフの台詞が部分的に聞かれる。それはしかしブレヒトが示唆したことのある教科書を読むようなセリフ回しとは意図において異なると思われる）、これもまた一つの有意味のイントネーションと看做されざるを得ないのではないだろうか。あたかも、音楽の演奏において声・音の欠如を選びこれを実現するならば、沈黙あるいは静寂の模倣であるか否かは別として、それは一つの意図された表現とされ一種の「音響」とさえ見做されるのにも似ていよう。台詞なしのイントネーションは無く、イントネーションなしの台詞も無い。両者の結合は必然である。演者の台詞を聴かなければそのイントネーションを評価することが出来ない所以である。

なおこの段階では、知性の内に書き込まれていた「discours」を、哲学者は役者の台詞の発声に敬意をはらってむしろ遠慮深く黙らせている、とでも考えるべきであろう。それは意識の努力にとって不可能事ではあるまい。でなければ、逆に想起される台詞が高らかに響きつづけるとすれば、これは役者の台詞回しの聴取にとって雑音となってこれを聞こえ難くしてしまうか、極端な場合には侵略となって聴覚回路をいわば乗っ取ってしまいかねないからである。

ではもう一つ、この場合に俳優を見てはならないというのはいかなる理由によるのだろうか。思うにそれは、俳優が台詞以上にあるいは台詞以外で、つまり身体でまたそれに付随するもの（衣装、髪形、化粧、小道具など）²⁶⁾ によってあたえる情報や惹きおこす情念の介入が観客の注意をそらし、あるいはそれが逆に観

客の知覚・感情を方向づけて、いわば馴れ合いの形成を助長し、批判的な意識を眠らせかねないからであると答えることができるだろう。というのも、すでにみたように、台詞と身体表現とは相伴って見せるべきことを聴かせ、聴かせるべきことを見せることが容易にできるからである。そのことをドルヴェアルもまた断定している。「イントネーションと身ぶりとは相互に決定し合う」²⁷⁾、と。要するにラジオ・ドラマを聴く人のように台詞だけを聴取してそのイントネーションを評定するのである。もしくは無論いわば盲人による審査のための「観劇」、これが実験第Ⅱである。

しかし以上は引用文のいわゆるプロターズ部分のみに関する検討である。

実験Ⅰの再検討

ディドロはアポドーズにおいて結論してゆく。以上が正しければ、以下も同様である、と。すなわち「身振りや動作を健全に判定するためには、台詞を聴かずして俳優を注視しなければならない...」、と。実はこれが、ディドロの試みたという俳優評価の方法として紹介してきた件の結論なのである。この位置づけは、1751年4月の *Mémoires de Trévoux* に発表された『聾啞者に関する書簡』についての記事—ディドロはこれを « *extrait* » と称している (p. 209)— に反応して、彼が説明し反駁する「所見」によっても確認することができる。というのはその中でディドロは、次の文章を『書簡』全体をまとめる全18条の命題ないし条文の第6に記載しているのである。細部の省略を別にすれば、すでに拙訳で紹介した文章のほとんど反復になるが、ここに二つのヴァージョンを併記する。

...Que, si pour juger sainement de l'intonation, il faut écouter le discours sans voir l'acteur; il est tout naturel de croire que pour juger sainement du geste et des mouvements, il faut considérer l'acteur sans entendre le discours.
(*op. cit.*, p. 149)

6° Que, si pour juger de l'intonation d'un acteur il faut écouter sans voir, il faut regarder sans entendre, pour bien juger de son geste.
(« *Observations* », *op. cit.*, p. 210)

ちなみにもう一つ『書簡』本文つまりテキストBの終わり近くにも論旨は要約されていて、そこにも劇場でのこの挿話に対応しこれを思い出させる文章は見られることを指摘しておく (*op. cit.*, p. 188)。

提言の検討に入る。先ず著者が、二つの回路—聴覚および視覚—に属する記号作用のあいだに一種の比例関係を立てていることを見落としてはならない。これは次の数式で表すことができる：

$$\begin{array}{l} \text{(l'intonation)} \quad \text{(le discours)} \ll \text{sans voir l'acteur} \gg \\ \text{イントネーション} \quad : \quad \text{台詞} = \text{身振り} : \text{俳優} \\ \text{(le geste)} \quad \text{(l'acteur)} \ll \text{sans entendre} \\ \text{le discours} \gg \end{array}$$

ということは、先にイントネーションと台詞とのあいだに指摘したそれに類比する関係が、身ぶりと役者との間にもあるということに他ならない。即ち記号としての身ぶりは、俳優の現前なしには存立しえず、逆にまた俳優の現前は、立居の姿勢や視線をふくめて何らかの身振り、動きなしにはあり得ないということである。

ここでアルトー (A. Artaud, 1896-1948) にかかわる知る人ぞ知る事件をバローの思い出にしたがってお伝えするのも一興であろう。アルトーが一時期デュラン (Ch. Dullin, 1885-1949) の主宰するアトリエ座 (1923年創設) の準座員であったころ、*Huon de Bordeaux* なる作品においてシャルルマーニュ役を演じる彼は「四つん這いで (à quatre pattes) 登場した」というのである。この異色の青年を恐れていたデュランは「彼の解釈が突飛である」むね「細心の注意を払って彼に説明しようと試みた」²⁸⁾、という。歩行も立ち姿も椅子にかけることも、舞台上ではけっして「自然な」したがって「当然の」姿勢ではなく、実際にはいずれも意図的な選択なのである。身振りゼロということがもし万が一可能だとしても、それはイントネーション・ゼロにも似て、それ自体一つの決定・実現であり特定の記号の発出 (signification) であると見なされざるを得ないのである。

さてしかし問題になるのは、身ぶりの判定においては台詞を聴いてはならないという聾啞者にならう条件であろうか。しかし実を言えばこの禁止は、筆者が実験第Ⅰと呼んだもの、そもそも著者が体験として語っていたあの振舞いの条件に他ならないことに思いいたる。そしてテキストが、今や挿話の終わりに至って、個別的で偶有的であり得る個人の体験を超えて、ある一般性をもつ命題の調子で俳優の演技評価の方法を提案しているとすれば、再度この実験はより批判的に検討する必要があるし、またそれは可能でもあるだろう。というのは、我われはすでに実験Ⅰについて、それが三つのケースに識別されることを示唆してきた。すなわち、

その1. 台詞をそらで知っている人の場合

その2. これを全く知らない人の場合

その3. 中間の状態にある人の場合

である。それぞれのケースについて、この実験の可能性、妥当性そして / または効果について考えるとところに我われは至っているのである。

まず「その2」については、真似をする若者たちに例をとって実験は全く無効である旨の判定をテキストが与えていた。台詞を知らずこれを聴きもしない時、それと身振りとの整合を判定することは定義上不可能だからである。それどころかこのケースでは、例えば、我われが飛行機の中で知らない言語の映画を字幕なしに見る場合の状況にある程度まで似て、一じっさいには登場人物の行動や身振りなどは言うに及ばず、対話のイントネーションもまた何かを示唆することは否めないとはいえ、観劇そのものが満足すべきものとはなり得ない。「その3」についてはどうか。作品の物語は大体のところは知っている、台詞については場合によっては有名な箇所を所々は覚えている人を想定しようか。身振りや動きの意味は、幸いな偶然によってある個所については、またある程度は分かるかと推測できる。台詞との関係で動作の妥当性を判断することについては、知識の程度に応じてたまには例外的に可能かもしれないが、それ以上ではあり得ないと言う他あるまい。

最後に残るのがIの1、すなわちデイドロのような、そして我われが間もなくその故事を知ることになる稀有の人物のように絶大な知識を有する人の場合である。耳を塞がなければどうなるか。役者が自分の「*métier*」を駆使して「解釈」として、すなわち表現、演技、上演として発する台詞のイムパクトのもとに、(記憶された台詞はこのとき潜勢的 (*en puissance*) なものにとどまると想定しよう) 聴覚を支配する言葉の響きに誘われてそれに同調しさらにはそれと癒着した状態で彼の身ぶりを受容するために、容易にその「合致」を体感してしまい、「健全に」判断することはできなくなる、というのであった。

この「健全に「*sainement*」判断する」(p. 149) ないし「よく「*bien*」判断する」(p. 210) ということに、我々が逆に (*ex contrario*) 暗黙に示唆しているように馴れ合いや癒着を拒み、ある距離をとるという意味を読みこむことができるのであれば、そこにはすでに後に『俳優に関する逆説』(1870年公刊)において、文芸および演劇の歴史上もしかしたら初めて理論的に積極的に開発される異化の思想が萌芽しているとも考えることもできよう。

ところでしかし、私の心の中に流れている内面化された台詞まわしを選び、それを無反省に基準として判定することは、果たして「健全な」判定の方法であると言えるのだろうか。なぜなら、これとても実は、その形成の起源が自己に帰せられるにせよ他人に帰せられるにせよ、もしくはまた合成による雑種のものであるにせよ、ある構築された、個別的なものであるという規定すなわち限界を免れ

ることはできないからである。内的でしたがって無声であるにしても、一種「事物化」されたものでありしたがって特定のものの、要するにあれこれであることに変わりはない。言い換えれば先に指摘した意味における一つの選ばれた解釈にすぎないのである。それとの対応で舞台上の身ぶりを観察することがより健全な方法であるという保証はない。

台詞実現の絶対的な模範は、人がたとえ現代におけるように陰気に黙読する場合であっても、仮定することは出来ても実現することは不可能である。というより、そのような考えはそれ自体異論にさらされざるを得ない。というのも理論的に作品の可能的な多意味性を考えるとき、あるいは事実に劇の台詞のみならず詩や散文の朗誦、あるいは歌や楽曲の心中での響きを思い出すならば誰でも気付くように、いかなる特徴もすなわちいかなる限定も持たず、そしてその限りで唯一無二の規範たり得ると想定されかねないいわば「零度」の台詞まわしを実現することは、人の声帯によっても内的な声によっても機械的な合成によっても不可能だからである。というよりそのように絶対的な手本などはあり得ないのである。自己の内なる台詞回しを無批判に模範と信じるディドロの審査に耐えることのできない俳優が多くいたとしても、じつは驚くべきことでも嘆かわしいことでもなかったのではないだろうか。

結 論

逸話はこうして、じつは演劇のレヴェルを超えて「*poésie*」—これは詩人が担当する—の解釈（これまで問題にした「*interprétation*」とは逆方向の、つまりテキストからその意味や形態や個性の析出へとむかう最も頻繁に使われる意味での解釈）という一般的な問題へと導いてきた。テキストの正しいあるいはむしろ「容認可能な」(acceptable, susceptible) 解釈にもとづいて、この知的な理解にもとづいて俳優は身体をもちいてこれを実現するのであるから、俳優の「*métier*」による「解釈」としての台詞と身体表現との適合の問題は、二次的な応用のレヴェルの問題であることが分かる。より根本的に、哲学者や若者や古い観客にとっても、俳優やさらには演出者にとっても等し並みに、たとえそれでもって為す事柄の順序や方法や目的は異なっているとしても、全ては作品テキストをいかに読み理解するかという問題から始めざるを得ないのである。

エピローグ：耳の聞こえない「賢者」の観劇

ディドロのこの2頁の件は一つの話によって閉じられている。年をとって耳の聞こえなくなったある作家が、自分のかつて書いた作品の上演に観客として喜んで参加していた、というエピソードである。それは、哲学者によるこの「賢者」への一つのおマージュであるのみならず、彼自身による実験の一たとえ模範の考えの思いこみに問題はあるとしても—傍証であり、そしてもしかしたら（最後の文からそうように推測することはできないであろうか）、彼の発想の起源、ないしモデル・ケースであったのかも知れない。ディドロは語る。注解者はもはや沈黙してゆかなければならない。

...なお、『びつこの悪魔』『サラマンカの学士』『ジルブラス』『テュルカレ』、数多くの戯曲にオペラ・コミック、さらにはその御子息である比類なきモンメニ²⁹⁾によって名高いあの作家ル・サージュ氏は、その老年期ひどく耳が遠くなっていたので、聞いてもらうためには彼の聾者用の耳ラップに口をつけて力いっぱい叫ばなければならなかった。けれども彼は自分の戯曲の上演には出向き、ほとんど一語とて逃すことはなかった (Il n'en perdait presque pas un mot)。彼はこう言ってさえた。俳優の聲が聞こえなくなって以来より以上に、自分は演技と自分の戯曲をよく判定したことはけっしてなかった、と。そして私は、彼の言葉が真実であることを経験によって確信した。
(*op. cit.*, p. 149)

(すえまつひさし 九州大学名誉教授)

注 釈

- 1) 著者のあたえる副題は以下の通り：「そこでは、倒置の起源、文体の調和、崇高な状況、大部分の古代・近代の言語にたいするフランス語の若干の利点が、さらに場合によっては諸芸術に特有の表現のことが論じられる。」(Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), dans les *Œuvres Complètes*, t. IV, Hermann, 1978, p. 134). なおこの版におけるテキストの綴り字は現代化されている。
- 2) 作品は複数の宛人をふくむ大小様々のいわば「雑多な」テキストの寄せ集めである。即ち、
A : Lettre de l'auteur à M. B. son libraire (p. 131-133) (この送り状で著

者は、次に来る B がバトウ師に宛てられるむね明言している)

B : Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent (p. 134-191)

C : L'auteur de la Lettre précédente à M. B... son libraire (p. 192-193)

D : Avis à plusieurs hommes (p. 193)

E : Lettre à Mademoiselle (p. 194-208)

F : Observations (p. 209-228)

G : Table des matières (p. 229-231) (テクスト B の用語索引)

なお宛人 L'abbé Charles Batteux (1713-1780) は *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) の著者で、1750年10月コレージュ・ド・フランスのギリシア・ラテン哲学の教授に任命された。

- 3) Diderot, *op. cit.*, p. 148.
- 4) 無造作に *Pariscopes*, M 06310 n° 2261 (du 21 au 27 sept. 2011) が、パリ市内に102カ所の劇場を挙げ、さらに 40 ちかくの小劇場を追加していることを指摘しておく。
- 5) Voir J. de Jomaron, « La raison d'État », in J. de Jomaron, dir., *Le Théâtre en France*, A. Colin, 1992, pp. 177-178, 200.
- 6) P. Devaux, *La Comédie-Française* (1993), 伊藤洋訳『コメディ＝フランセーズ』、白水社、「文庫クセジュ」、1995年、33-34頁。
- 7) J. Chouillet, « Introduction » au *Drame bourgeois* de Diderot, dans les *Œuvres Compl.*, t. X, Hermann, 1980, p. xvii.
- 8) P. Vernière, « Introduction » aux *Entretiens sur le Fils naturel*, dans les *Œuvres Esthétiques* de Diderot, Garnier Frères, 1968, p. 71.
- 9) Beckett, *Acte sans paroles, I*, précédé de *Fin de partie*, Minuit, 1957; *Acte sans paroles, II* (1959).
- 10) この習慣を紹介する批評文献は多いが、ここでは同時代の証言を一点だけあげておこう。
—Voltaire, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne à Son É. M^{gr} Le Cardinal Quirini », suivi de *Sémiramis*, dans les *Œuvres Complètes*, éd. É. de La Bédollière et G. Avenel, t. III, Paris : Aux Bureaux du Siècle, 1868, p. 418 A ; *Œuvres Compl.* nouvelle éd. conforme pour le texte à l'éd. Beuchot, *Théâtre*, t. III, Garnier Frères, 1877, pp. 499-500. なおこの版の読みは鷺見洋一教授のご配慮により実現した。記して御礼申し上げる。
- 11) J. Scherer, « Introduction » au *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. xii-xiii.

- 12) デイドロは、ある盲人における目明きのそれをはるかにしのぐ音の記憶の微細さや触覚の鋭さなど多くの事例を挙げている。Diderot, *Lettre sur les aveugles*, dans les *Œuvres Complètes*, t. IV, *op. cit.*, pp. 22, 24, 26... , p. 79, n. 19 (シュイエはそこでラ・メットリの *L'Homme-machine* (1747) から明示的な命題を引用している)。
- 13) J. Scherer, *op. cit.*, p. xiii.
- 14) D'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose...*, Paris, Chez François Targa, 1642. おなじ著者の散文による悲劇作品としては他にも *Cyminde ou les deux victimes* (1642) および *Zénobie* (1647) がある。
- 15) Voltaire, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne... », *O. C.* (1868), *op. cit.*, p. 418 B ; *O. C.* (1877), *op. cit.*, p. 500. Voir aussi « Discours sur la tragédie », suivi de *Brutus* (1730), dans les *O. C.* (1868), *op. cit.*, p. 139 A et B.
- 16) R. Vailland, *Expérience du drame*, Paris, Corrèa, 1953, pp. 114-115.
- 17) Diderot, *Lettre sur les sourds et muets...*, *op. cit.*, p. 197. またおなじく同書 162-163 頁参照。
- 18) Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), dans le *Drame bourgeois*, *O. C.*, t. X, *op. cit.*, p. 101.
- 19) R. Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation” (1959), dans *Language in Literature*, The Jakobson Trust, 1987, p. 429; trad. fr. par N. Ruwet : « Aspects linguistiques de la traduction », dans les *Essais de linguistique générale*, t. I, Minuit, 1963, p. 79.
- 20) J. L. Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, Paris : J. le Fevre / P. Ribou, M. DCC. VII, chap. VII « De la déclamation », p. 122.
- 21) J. L. Le Gallois, sieur de Grimarest, *op. cit.*, p. 130.
- 22) Aristote, *La Poétique*, 1449 a 5. 文字通り演者に「悲劇を教える人」の義。
- 23) *Le Petit Robert*, l'éd. 1979, p. 1193.
- 24) R. Vailland, *Expérience du drame*, *op. cit.*
- 25) A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, pp. 194-195.
- 26) 演劇における記号の列挙・分析についてはパヴィス (P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 10 sv.) 参照。著者はコフザン (T. Kowzan) を参照して、ほかにも大道具、照明、音楽、音響を列挙している。イントネーションも挙げられているが、その理由の説明はない。
- 27) Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 104.

- 28) J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, Seuil, 1972, p. 67, n. 1.
- 29) Lesage de Montménil (1695-1743) (デイドロによる表記: Montmeni)。ルサージュの長男。1726年にコメディ＝フランセーズでデビュー。デイドロの別の証言: 「私は彼と知り合った。私はその父親と知り合った。この人はまた時にはその聾者用ラッパで私に意見を述べるよう誘ってくれた (*Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 149, n. 51)。« Gilblas » も著者の表記。