

登場人物アルセストの生成

——舞台と観客の相互交渉

大越敏男

[...] tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement, qu'il habille à sa fantaisie, pour réjouir les spectateurs [...]

MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*⁽¹⁾

I. はしがき

演劇は、発信者（舞台）と受信者（観客）の存在を前提としたメッセージの伝達である。では、そのようなコミュニケーションとしての演劇行為を我々はどうのように捉えるべきか。例えば、コード情報（シグナル）とその解釈と考えるか、逆に、コンテキストに依存したモード情報（シンボル）とその解釈と考えるか。あるいは、それらが共に舞台上演以前の意味——作家や作品の唯一の意図——の現前を前提としているのとは反対に、演劇行為を意味生成の過程として捉えるか。言い換えれば、刺戟媒体としての舞台とそれに反応する観客の「相互交渉」transactionとして捉え、舞台上演の意味を実現するものは観客の意識行為であると考えるか。

この最後の考えが、読むこと of 自由を強調するテキスト理論や受容美学に通底する立場であるの言うまでもない。「読書の自由を無限に広げる⁽²⁾」ためロラン・バルトが「作品からテキストへ」を提起した時、それは「作品の危機」と同時に「登場人物の危機」をも意味していた。例えば、今日「行為項」l'actant、「役者」l'acteur、「役柄」le rôle にしばしば細分される登場人物は、記号学的には「諸機能の場であり、もはや存在者の実質的模写ではない⁽³⁾」。上演作業においても、登場人物は「何人もの出演者に分割され、分裂され、分散され、台詞が再検討され、繰り返され、ばらばらにされ、現代の演劇のエクリチュールや演出から受けていない虐待はない⁽⁴⁾」。それでは、概念としての登場人物は、現代の批評や実践の中では、既に古びた瀕死の概念になってしまったのだろうか。

ところで、「舞台上演」representation は、演劇を〈再現=代行=表象〉としての側面から捉えた言葉であるが、その中で生身の役者が戯曲に書き込まれた虚構の世界を生き、自分自身ではない登場人物を代わりに演じて見せる時、我々は舞台上の人物を記号と見做することができる。ただし、ボルヘスの短編「アヴェロエスの探求⁽⁵⁾」の中で、演劇をついに理解できなかったアヴェロエスの例からも

解るように、それは文化的制度としての演劇の約束事を了解して初めて言えるのであり、さらに、厳密には記号というものが存在するのではなく、〈記号機能⁽⁶⁾〉が働くだけである。つまり、観客が「善意」*bonne voloté*⁽⁷⁾によって俳優の変身を受け入れる時、例えば役者モリエールを登場人物アルセストと見做す時、役者と登場人物の相関という記号機能が舞台上に実現するのであり、記号はその際に記号機能の働きを担うものの名称に過ぎない。いずれにせよ、我々は、舞台をそれ自身ではない別の何かを指すものとして、つまり記号として捉えることができよう。

さて本稿では、モリエールの『ル・ミザントロープ』を例に、記号学的視点から主人公アルセストの生成過程を辿り、先に示した登場人物という概念の今日的意義を再検討することにしたい。分析は、観客論の立場から、モリエールのテキストと共にアルセストの歴史的偶像を形成してきたメタ・テキストの典型を、順次解体構築して行くことにする。

II. 記号と意味作用

モリエールにとって、喜劇とは古い金言にあるように、「笑いながら風俗を矯正する」*Castigat ridendo mores* 芸術であり、現実の「模倣的再現」*mimesis* である彼の喜劇は、笑いの効果を武器にした同時代の風俗への〈異議申し立て〉である。そのため、南仏巡業中に俳優術と同時に劇作術も学んだモリエールは、イタリア喜劇やスペイン喜劇、さらには古代ギリシア・ローマの喜劇を底本として、そこに同時代人の姿を味付けして喜劇を創作して行く。その世界はさながら〈引用のモザイク〉の観を呈している。

17世紀前半にプレジューズたちのサロンで行われ、とりわけ1655年から1663年にかけて熱狂的に流行した文学的遊戯ポルトレと、同時代人を舞台上に上せたモリエールの風俗喜劇や性格喜劇に通底する諷刺的基調とが相俟って、観客はしばしばモリエール喜劇の〈引用のモザイク〉を、まるで〈モデル小説〉のように楽しんでいた。例えばアルセストのモデルの一人と見做されているモントージェ公爵に関する『ル・ミザントロープ』初演の際の逸話が、そのことを雄弁に物語っている⁽⁸⁾。同様の出来事は、『ル・ミザントロープ』以前から頻繁に起こっていたようで、モリエール自身『ヴェルサイユの即興劇』の中で、登場人物と実在する人物を重ね合わせるそうした見方に異を唱え、またそれを口実にしてしばしば自分に向けられた誹謗中傷や讒言に対して不快感を露にしている⁽⁹⁾。

古今東西、こうした偏見は絶えないと言えよう。成る程、モリエールは〈自然の模倣〉によって同時代の風俗を舞台上に上せている。しかし、W.G. ムアが指摘しているように、モリエール喜劇の世界は、実生活の法則ではなく理性の法則にしたがって築かれた世界である。例えば『ル・ミザントロープ』冒頭で、アルセストが全き〈誠意〉を主張した直後にオロントが現れて自家撞着に陥ったり、第二幕の終りで、侯爵連より先には絶対に暇怠いをしないとアルセストが明言した途端に貴族裁判所から召喚され退室したり、はたまた第四幕で、フィラントがエリアントに恋の告白をしたその場で、アルセストが二人の恋路に横槍を入れたりする。このような出来事は想像に難くない。しかし、それ

らが一日の内に相次いで起こることが実生活であり得ようか。これらは全てアルセストの滑稽な自己矛盾をく異化)するための、「喜劇的創作」*invention comique*⁽¹⁰⁾である。

モリエール喜劇の登場人物は、自然すなわち実在する人物の盲従的模倣あるいは忠実な再現ではない。喜劇の仕事は、一般に人間の欠点を描くことであり、世間で出会ったこともないような性格の人物をモリエールは舞台上に上せることは出来ない。それゆえ、モリエールは誰某を目指したものではなく、その身振りや台詞が百人の人間に当て嵌まるような登場人物を作り上げるのである⁽¹¹⁾。例えば、『うるさがた』の狩人ドラントはその典型である。この登場人物は、初日終了直後ルイ14世の命令により宮廷に徘徊するくうるさがた)ソワクール侯爵をモデルにモリエールが急遽喜劇の一景に付け加えた人物である。だが、ソワクール侯爵はモリエール喜劇の単なる「身代わりヤギ」*scapegoat*ではない。狩猟の知識に乏しかったモリエールは、国王の狩猟頭であった当のソワクール侯爵に助言を仰いでいる⁽¹²⁾。こうしてくうるさがた)の典型として舞台上に上せられた登場人物は、観客個々人の内面に巣くうくうるさがた)を示しこそすれ、もはや実在のモデルを指すことはない。要するに、それぞれの登場人物は、実在する個人を指し示しているのではなく、モリエールが人間の一般的弱点を描くために幾人かの実在の人物を一つにまとめ上げたく架空の)人物である。

それでは、アイデアの再現と見做すことができようか。ラ・ブリュイエールが『カクテル』の「人間について」という章の中で行っているく人間嫌い)の人物描写の中には、モリエールの『ル・ミザントロープ』に対する批判が認められる。

Timon, ou le misanthrope, peut avoir l'âme austère et farouche; mais extérieurement il est civil et cérémonieux⁽¹³⁾ [...].

ラ・ブリュイエールがここで提示しているのは、明らかに、完璧な、言うなれば理想的なく人間嫌い)である。彼は全くの人間嫌いで、いかなる人間的弱点も矛盾も持たず、いつも理知的で冷静に行動し、他の人物を寄せつけない。ところで、モリエールはアルセストを通して、ラ・ブリュイエールが考えているような、く人間嫌い)という言葉の辞書的な「意義」*signification*、すなわちこの言葉の既成の概念を舞台にく模写)しようとしたのだろうか。いや、モリエールの舞台は常にく創造的模倣)であった。そして何よりも戯れたのだった。

く人間嫌い)という言葉の完璧な化身に対して、舞台上に上せるための強烈的な喜劇的效果を期待することはできない。そこでモリエールは、主人公アルセストにく両面価値的)な弱点を与えた。副題の「陰鬱で気難しい恋人」*atrabilaire amoureux*、すなわちコケットに恋するやきもち焼き、社交界の虜になったく人間嫌い)、これがアルセストの弁別特徴である。そしてこの両面価値こそが、既成のく人間嫌い)に新たなく価値=意味)を付与することになるのである。

以上をまとめると、次のようになる。舞台上の人物(演劇記号)⁽¹⁴⁾は、舞台上演以前に存在するアイデアや実在の人物をく再現=代行=表象)する代替記号などではなく、それ自身表現と意味とを同時

に兼ね備えた二重の存在である。演劇記号の意味は、その都度〈今、ここで〉、つまり舞台上演の場で生ずるのである。これを舞台上の人物に当て嵌めると次のようになる。

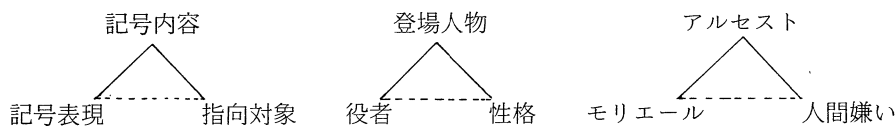
<u>記号内容</u>	<u>登場人物</u>	<u>アルセスト</u>
記号表現	役 者	モリエール

創作のレベルにおいては劇作家の「分身」doubleであった登場人物も、享受のレベルから見れば役者の〈分身〉である。演劇記号は、このように「二重」doubleの存在であるが、〈登場人物／役者〉といった二項対立的な結び付きでは決してない。それは互いの存在を要件とする不可分離の相関関係にある。つまり登場人物を持たぬ裸形の役者がまず観客に認知され、次いでこれに何等かの登場人物が付与されるというようなものではない。そうではなく、この二つは同時発生するのである。例えば、ヴィクトル・ユゴーが、あのロマン派の〈聖なる怪物〉フレデリック・ルメートルを好んで起用した事実が、そのことを如実に物語っている。つまり、『アドレの宿屋』の盗賊ロベール・マッケールのグロテスクな衣装によって有名な、役者フレデリック・ルメートルの 아우라 と、グロテスクな 아우라 に包まれた主人公を理想とするロマン派の要求とが一致したのである。

本質的に〈非在〉でありながら、このような役者の 아우라 (または存在感) によって支えられている登場人物の存在感は、読むことを通しては味わえない。

一般に観客は、演劇記号(舞台上の人物)を、表現と内容、形態と意味とを同時に備えた一体的対象として知覚する。これまでの考察をオグデンソーリチャーズの記号論的三角形を使って図にまとめると次のようになる⁽¹⁵⁾。

[演劇記号]



演劇記号は、それ自身表現と意味を持った二重の存在であり、この両面は演劇記号の画定と共に、つまり役者の登場と共に生まれ、互いの存在を前提としてしか存在しない。舞台上で生じるそうした演劇記号の意味は、舞台外の現実には投影され観客の意識内の世界で指向対象を区切ることになるのである。

Ⅲ. 関係的存在としての演劇記号

これまで我々は、演劇記号を個として形と意味とを内部に持ち、さらに舞台外部の現実を指し示す自律的存在として考えてきた。しかし、演劇記号の意味は自存的にあるのではなく他の諸記号との相関関係によって決まるのである。例えば、モーリス・デコットは、アルセストを彼自身との内的関係だけで定義できるのは、主人公を他の登場人物と切り離すことのできる読者だけであり、観客にはこの操作は不可能であると指摘している。「というのも、観客は全体を目の前にしているのであって、アルセストの表情は他の劇中人物に照らし出されるからである⁽¹⁶⁾。」

またこれに関してはモリエール自身も『女房学校是非』の中で、台詞が登場人物間の関係を表しているとドラントの口を借りて述べている。

DORANTE: Pour ce qui est des enfants par l'oreille, ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe; et l'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme, et peint d'autant mieux son extravagance, puisqu'il rapporte une sottise triviale qu'a dite Agnès comme la chose la plus belle du monde, et qui lui donne une joie inconcevable⁽¹⁷⁾.

(下線引用者)

演劇記号が個として存在する可能性があるのは、意味が〈通時的〉に、つまり時間軸に沿って〈線条的〉に現れる戯曲読解のレベルだけであり、虚構の世界を構成する諸契機が〈共時的〉に、つまり空間的に共存する舞台上では演劇記号の即自的存在はあり得ない。

ところで、「演劇 theatre であるかぎりの劇 ⁽¹⁸⁾ drama」は、〈対立〉でありまた「対話」 dialogue である。劇行動の展開とは、対話を通してこの対立を止揚しようとする弁証法的な動きである——しかし、結果的には登場人物たちはこの対立をとことん生き抜くことになる。劇の本質が〈対立〉であり〈対話〉である限りにおいて、演劇の世界は関係の世界であり、ソシユールの意味で、関係の世界においては個的存在はあり得ない。

個としての演劇記号は関係の産物に他ならず、それが担う意味は、関係の世界を構成する体系の「価値」 valeur によって決定する。その場合の体系とは、自存的な個々の部分の集合ではなく、ソシユールの考えるように、全体があって初めて個が存在するような、全体との連関と他の要素との相関関係の中で初めて個の意味が生ずるような体系である。演劇は舞台を構成する諸要素の相乗、つまり〈アンサンブル〉であり、決してそれ等の総和でないのは正にこの意味においてである。舞台を構成する諸記号は、その共存自体によって互いに意味を決定しあっている。価値=意味は対立から生じ、〈関係の網の目〉に生まれる。演劇記号は役者とその担う登場人物にとってのみ存在するのではなく、他の演劇記号との体系的相関によって存在するのである。

演劇記号の世界は関係の世界である。関係の世界には二つの領域があり、ソシユールはこれらを「連辞関係」 rapport syntagmatique, 「連合関係」 rapport associatif と呼んだ。今度は、これらの概

念を指標として、アルセスト像を関係的に捉え直してみよう。

連辞関係は、個々の演劇記号が他の演劇記号との比較によって初めて差異化されて意味を持つような対比関係である。この関係は、例えばアルセストの言葉と行為の比較、アルセストと他の登場人物の比較に見られるような、時間的・空間的に顕在的な関係である。

まず空間的な例。『ル・ミザントロープ』の初演を見たドンノー・ド・ヴィゼーに従えば、モリエールは同時代の風俗に対して異議申し立てをするため「人間の敵」ennemi des hommes⁽¹⁹⁾を主人公に選び、さらに分別ある友人を彼に対比させることで、二人の性格を相互に浮き彫りにしている。ルソーの有名な『手紙』の中の解釈から現在の一般的な登場人物のとらえ方、すなわちアルセストが風俗を映す〈鏡〉であると同時に、その〈鏡〉に映った映像に対立するとか、フィラントはこのような彼をテーゼとするアンチテーゼであるという考え方、さらにはモリエールの作品一般についていわれる「均衡」balanceや「対照」contrasteの観念に至るまで、これらは全て連辞関係の中で捉えられている。

次に時間的な例。モリエールはアルセストに〈陰鬱で気難しい恋人〉という、両面価値を賦与した。観客は、これを劇行動の線条的な展開を通して顕現するアルセストの自家撞着として受け取る。典型的な例を引こう。

アルセストは、劇の冒頭で、人におもねるようなフィラントの態度を批難し、個人的・社会的対人関係において、常に〈誠実＝率直〉であれと主張する。

ALCESTE

35 Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur,
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur⁽²⁰⁾.

(下線引用者)

『ル・ミザントロープ』のテーマであるこのアルセストの〈思想〉の実践的価値が、各幕を通して絶えず試される。挿話（社会的レベル）と主筋（個人的レベル）から例を一つずつあげよう。

まず第一幕第二景の有名なソネの場。ここで、アルセストの思想の社会的有効性が測られる。第一景で慣用の名の下に「礼儀」politesse——例えば型に嵌まった挨拶——を擁護するフィラントに対して、アルセストは「誠意」sincéritéの名の下に、そのような実質を伴わない行為を糾弾する。そこへオロントが現われ、自作のソネに対するアルセストの〈腹藏の無い意見〉を求める。アルセストは自説に反し、この場を逃れようとして譬え話を持ち出す⁽²¹⁾。しかし、結局喧嘩別れをした上裁判沙汰にまでなってしまう、アルセストの思想は挫折する。

彼の思想は、また恋愛（個人的レベル）の試練に掛けられる。アルセストの自家撞着は、第四幕に集約的に現われる。アルシノエの策略により、セリメヌの裏切りを知って逆上したアルセストは、エリアントに結婚を申し出て復讐の道具にしようとする⁽²²⁾。他人に対して〈誠意〉を求めながら、エ

リアントに対しその欠片も示さないアルセストは、正しくエゴイストの権化であり、〈憎むべき自我〉の塊である。

ところが一旦セリメーヌの前に出ると、アルセストは彼女の裏切りの確たる証拠を手にしながらまんまと丸め込まれてしまう。「仮面」masque (=偽善)を憎んでいたはずの正義漢アルセストは、〈愛されたい⁽²³⁾〉という一心から、恋人の〈仮面〉を付け外見を取り繕うようセリメーヌに哀願する。そうして嘘を承知で恋愛関係を維持しようとするのである。

ALCESTE

1385 Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable;
Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent:
À vous prêter les mains ma tendresse consent;
Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
1390 Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle⁽²⁴⁾.

(下線引用者)

『ル・ミザントロープ』中で最も美しく、最も詩的で悲愴的なこの場面に、〈陰鬱で気難しい恋人〉という両面価値を具現するアルセストの実存的矛盾が露呈する。

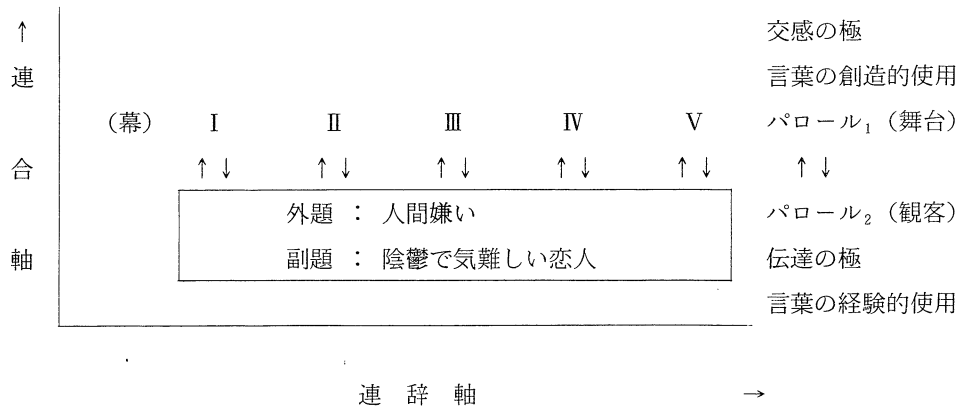
以上のように、観客は、アルセストの両面価値に起因し、社会的・個人的レベルの劇行動に顕現する自家撞着を連辞関係の中で捉える。こうして観客によって認識されたアルセストの〈矛盾的諸属性の共存⁽²⁵⁾〉が、主人公をこの喜劇の他の登場人物とは違った「厚みのある」*épais* 登場人物にしていると言えよう。

連辞関係が個々の演劇記号間の対比によって顕現する関係であるのに対し、連合関係は、個々の演劇記号と体系全体つまり舞台のアンサンブルとの関係で、舞台上に現れる可能性をもちながら、たまたま劇作家が別の演劇記号を選んだために顕在化しない演劇記号群との潜在的な対立関係である。例えば、アルセスト以外の登場人物が劇中で果たす機能の捉え方、すなわちアルセストの身に起こる出来事や彼の取り巻きは、全て主人公を浮き彫りにし、彼をその都度新たな光の下に提示するためにある、という現在一般化している考えがこれにあたる⁽²⁶⁾。

また、依存関係や因果関係を殆ど持たず不連続的に連鎖している各幕の全体的連関も、同じ連合関係の中で捉えることができる。例えば、『ル・ミザントロープ』の「並置構成」*composition juxtaposée* は、同一行動を繰り返す幕の単なる反復ではない。舞台上の出来事や他の登場人物が、新たな観点から次々と明らかにするアルセストの性格は、潜在的可能態としてある〈人間嫌い〉——むしろ〈陰鬱で気難しい恋人〉と言ふべきかもしれない——という〈類〉の中から、モリエールが取捨選択して舞台上に顕在化した〈種〉に相当すると見做すことができる。したがって、アルセストの〈性格〉

に限って言えば、各幕は〈人間嫌い〉という性格から派生した〈概念的差異〉として捉えることができる。ここから、『ル・ミザントロープ』の並置構成は、〈差異の反復〉により〈人間嫌い〉という同一観念を開示する〈モザイク的構成〉によってできていると言えよう。これを図示すると次のようになる²⁷⁾。

[解釈的円環] 舞台と観客の相互交渉による〈人間嫌い〉の生成



- ※ 個人の言行為 パロール₁：既成の関係の物象化（形相の実質化）
 パロール₂：新しい関係の樹立（実質の形相化）

モリエールは、〈人間嫌い〉という〈類〉を指し示すような、その〈種〉とも言うべきさまざまな性格を連合軸から選び取ってそれ等を連辞化し、既成の関係をいながらもそれまで存在しなかった新たな関係を樹立しようとする。こうした〈実質の形相化〉とも言うべき言葉の「創造的使用」usage créateurによって、モリエールは、既成の〈人間嫌い〉という言葉に、それまでになかった新たな意味を付け加えようとする。

それに対し、観客はコード内関係態の下で機能する〈伝達の極〉と、舞台上演の〈交感の極〉に同時に身を置き、両者を往復する。それによって、観客は意識内で既成の言葉の体系を組み替えるのである。『ル・ミザントロープ』を通して我々が見た〈意味生成の過程〉としての演劇行為は、このような舞台と観客の相互作用による〈創造的行為〉である。

IV. 演劇記号の非実体性

我々は、これまで次のことを確認して来た。すなわち、演劇記号は個として即自的に存在するのではなく、他の演劇記号と関係付けられて初めて存在するのであり、演劇記号の〈価値=意味〉は他の

演劇記号群が顕在的または潜在的に形成する体系的全体との相関によって、〈関係の網の目〉に生じるのである。ところで、そこには多面的性格を内に秘めたアルセストという、登場人物の実体的存在を前提とする考えが認められる。しかし、アルセストの性格は、言い換えれば演劇記号の〈価値＝意味〉は、恒常的な不易の〈価値＝意味〉として実在するのだろうか。戯曲を読むことと、芝居を観ることとの相違に触れながら、デコットは、演劇記号の意味の不確定性を次のように示唆している。すなわち、女優がセリメヌを正に冷酷なコケットに仕立て上げれば、アルセストは観客の同情的になる。逆に、彼女をまだかなり若く、軽佻浮薄で罪の意識の無い婦人に仕立て上げれば、アルセストは観客の心をそれ程揺り動かさなくなる。つまり、楽しむことしか頭に無い女性に謹厳実直を説くという、お門違いな盲目的人物に過ぎなくなると言うのである⁽²⁸⁾。

演劇記号は、例えば三角柱が視点の移動により三角形に見えたり四角形に見えたりするような、観客の視点の取り方により様々な様相を呈する実体的存在ではない。それは、他の演劇記号との共存それ自体によりお互いの意味を決定しあうという相互依存関係にある。演劇記号は、観客の視点があって初めて存在する関係の世界に、図と地の反転が絶えず起こり得る〈ゲシュタルトの世界⁽²⁹⁾〉に生じる非実体的存在である。したがって、アルセストの性格を浮き彫りにする周りの登場人物に対する見方が変われば、アルセストに対する見方も自と変化するのである。観客が相関的に把握する演劇記号の意味は、不確定で非実体的なものであり、本質的に〈非在〉である。

観客は、演劇記号の意味、例えばアルセストの性格を〈今、ここで〉関係的に認識する。ところで、独立性を保った各幕の劇行動の展開によって顕現する、テキストの複数性としてのアルセストの様々な性格は、それ自体では相互の連関はない。登場人物アルセストの〈自己同一性〉を支えるのは役者モリエールの〈身体⁽³⁰⁾〉である。コンメディア・デラルテの仮面が形の固定によって意味を生じるように、観客は、〈今、ここで〉生じる意味を、固定された役者モリエールの身体にその都度張り付けて統一的なアルセスト像を形成する。演劇記号の意味としての登場人物アルセストは、本質的に〈非在〉であり、〈中空〉の存在である。『ル・ミザントロープ』の〈人間嫌い〉は、モリエールが現実の世界から切り取って一つにまとめた〈架空の人物〉であり、観客が、舞台という現実を映す〈鏡〉の中に観るただの〈幻〉に過ぎない。

これまで我々は、観客が演劇記号を関係として捉えることを見てきた。しかし、厳密に言えば、舞台上にあるのは演劇記号ではなく、演劇記号間の〈差異〉があるだけである。すなわち、『ル・ミザントロープ』の観客が舞台上に見ているのは、演劇記号自体ではなく、その〈差異〉、言い換えればアルセストやフィラントそのものではなく、アルセストとフィラントの間に在る〈差異〉である。

「提示」expositionを例に取ろう。『ル・ミザントロープ』の全ての劇行動は、アルセストを発条として展開する。とはいえ、主人公アルセスト自身は本質的に動かず、先に見たように、彼の性格は周りの登場人物の動きによって浮き彫りにされる。モリエールは、この喜劇では〈対立＝劇〉を軽視し心理の葛藤を強調して、その帰結である〈情念〉に力を入れている。舞台上では出来事は速やかに展開し、その後の〈状況〉が関心の的になっている。この状況は次の劇行動を惹起するという性格に

乏しく、舞台上の世界は本質的に〈力動性〉を欠いている。モリエールが重きを置いているのは〈劇〉そのものではなくて〈状況〉である。この喜劇に認められるこのような受動的・静的な傾向は、戯曲の討論形式につながっている。喜劇は、〈友情〉と〈誠意〉についての、アルセストとフィラントの相互規定的議論によって幕を開ける。

劇の冒頭で、まずアルセストの常軌を逸した行動が示され、それに対立する形でフィラントの思想が措定される。

PHILINTE

Mais on entend les gens, au moins, sans se fâcher⁽³¹⁾. (v.4)

Lorsqu'un homme vous vient embrasser avec joie,

Il faut bien le payer de la même monnaie⁽³²⁾, (vv.37-38)

Mais quand on est du monde, il faut bien que l'on rende

Quelques dehors civils que l'usage demande⁽³³⁾. (vv.65-66)

Il est bon de cacher ce qu'on a dans le cœur⁽³⁴⁾. (v.76)

Il faut, parmi le monde, une vertu traitable;

À force de sagesse, on peut être blâmable;

La parfaite raison fuit toute extrémité,

Et veut que l'on soit sage avec sobriété⁽³⁵⁾. (vv.149-152)

Il faut fléchir au temps sans obstination⁽³⁶⁾; (v.156)

(下線引用者)

フィラントの台詞を一見してすぐ気付くのは、《on》と《il faut》の使用に見られる〈非人称的〉文体である。ここに現れる彼の思想は、当時の「格率」maxime、すなわち行動の準則であり、オネットムの倫理規範に符合する。

アルセストの思想は、フィラントが定立した思想の反定立として現れる。フィラントの定立した思想が、初演当時の格率やオネットムの理念に一致するとしても、それは行為の目的や結果と関係無く行為自体に価値がある無条件的なく定言的命令⁽³⁷⁾ではなく、条件付きの——ここでは人に笑われないための、あるいは社交界で成功するための——〈仮言的命令〉である。したがって、この条件を受け入れないアルセストは、自己の思想を反定立として主張することになる。このようなフィラントとアルセストの思想の相違は、〈文体的差異〉の中に二様に現れる。

まず、フィラントの台詞が〈非人称的〉であるのに対して、アルセストの台詞は〈人称的〉である。

ALCESTE

Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre⁽³⁸⁾. (v.5)

Et (je) ne veux nulle place en des cœurs corrompus⁽³⁹⁾. (v.12)

Je veux qu'on soit sincère⁽⁴⁰⁾, [...] (v.35)

Je veux qu'on me distingue⁽⁴¹⁾; [...] (v.63)

Je veux que l'on soit homme⁽⁴²⁾, [...] (v.69)

(下線引用者)

アルセストとフィラントの、このようなく人称的)対く非人称的)という対比的関係は、登場人物の(命名行為)の中に象徴的に現れる。命名されるということは存在を与えられることである。アルセストは、劇の冒頭で早々と名を呼ばれ、観客の認識対象として措定される。

PHILINTE

Je suis donc bien coupable, Alceste, à votre compte?⁽⁴³⁾ (v.13)

(下線引用者)

これに対し、フィラントの名は第四幕第一景の終りになって初めて観客に知らされる。

ÉLIANTE

Vous vous divertissez, Philinte⁽⁴⁴⁾. (v.1213)

(下線引用者)

この命名行為が、エリアントに対するフィラントの恋の告白の場で行われたことは、フィラントの役柄を見るうえで、極めて示唆的である。それ以前のフィラントは、アルセストが演じる劇中劇の観客となって、舞台と客席をつなぐ美的媒体としての機能を果たしていた。つまり、観客が虚構の世界を理解するうえで必要な情報を「腹心の友」confident としてアルセストから引き出したり、また虚構の世界を築くために必要不可欠な価値基準を「レゾヌール」raisonneur として与えたり、さらにアルセストに対する喜劇的視野を観客に開いたりしていた。それまでのフィラントは、(ペルソナ⁽⁴⁵⁾)、つまり社会的・表面的なく仮面)を付けたパーソナリティであった。しかし、結婚の申し出以後は、フィラントの役柄は一変する⁽⁴⁶⁾。

命名行為は、それまでのフィラントの劇行動を概念化してまとめ上げ⁽⁴⁷⁾、以後のフィラントに対する観客の(期待の地平)を形成する。その中で、フィラントは社会的なく仮面)を外して、(人格)、つまり個人的・内面的なパーソナリティとして観客の目の前に現れる。こうして(自我)を社会的な危険に晒すことによって、フィラントはモリエールの(非人称的)な「操り人形」marionnette であることを止め、(人称的)な一個の人格として観客の認識の対象に変貌するのである。

アルセストの台詞のもう1つの特徴は、《non》の使用である。アルセストの思想は、フィラントの

思想の否定による〈非実体的差異〉として現れる。

ALCESTE

Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode⁽⁴⁸⁾ (v.41)

Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située⁽⁴⁹⁾ (v.53)

Non, vous dis-je, on devrait châtier, sans pitié⁽⁵⁰⁾, (v.67)

Non: elle est générale, et je hais tous les hommes⁽⁵¹⁾: (v.118)

Non. Est-ce que ma cause est injuste ou douteuse?⁽⁵²⁾ (v.189)

Non; j'ai résolu de n'en pas faire un pas⁽⁵³⁾. (v.191)

Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve⁽⁵⁴⁾ (v.225)

(下線引用者)

二人の思想は、このように否定の形を通して初めて明らかになる〈ネガティブな差異〉として互いに規定される。つまり、舞台上に現れるのはアルセストやフィラントそのものではなく、二人の間にある相互規定的差異である。つまるところ、観客は演劇記号自体を捉えるのではなく、本質的に〈非在〉である演劇記号間の〈ネガティブな差異〉を捉えていると言えよう。

V. 舞台と観客の相互交渉

我々は、『ル・ミザントロープ』を例に、これまで次のことを確認してきた。すなわち、演劇記号（舞台上の人物）は、舞台外の現実の世界に既に存在する意味を直接指し示すのではなく、それ自体が舞台の〈今、ここで〉意味を生むこと。とはいえ、演劇記号の意味は、個として自律的に存するのではなく、他の演劇記号群との相関によって関係的に生ずること。また、舞台上の関係の世界は、観客が様々な視点から見ると様相を異にする実体的な世界ではなく、観客の視点があって初めて対象が生み出される不確定な非実体的世界、図と地の反転が絶えず起こり得る〈ゲシュタルト〉の世界であること。要するに、演劇記号の意味は、劇作家（役者）によって舞台に関与させられた観客の意識形態として実現する、つまり、観客と舞台の相互作用によって実現することである。

しかし、〈良い形態〉の概念に立脚するゲシュタルト心理学に従うことは、形而上学的な二重の拘束に囚われることになりはしないだろうか。つまり、舞台表現の確定的構造を認めることで、観劇を規定的な意味の再認行為と見做すようになり、それが演劇記号の意味のア・プリオリという考えを蘇らせることになりはしないか。ひいては、劇の唯一の意味、すなわち規範の観念を招き、それが今度は観客を単一体と仮定することにならないか。

このようなゲシュタルト心理学に対する批判から生まれたのが、相互交渉心理学である。それに従えば、文化的に規定され、舞台と客席をつなぐ共通のコードとして機能する観客の「心的構造」mental

set⁽⁵⁵⁾が、期待として舞台上に投影され、それが部分的に満たされたり修正されたりする——期待の地平の変化を伴う——過程で照らし出されたものが演劇の意味である。したがって、舞台上演の過程で実現される意味が、観客によって全て汲み尽くされるようなことにはならない。要するに「人間の存在としての我々は、人間の存在としての我々にとってある意味を持つ諸々の〈集合＝総体〉だけを把握する⁽⁵⁶⁾」のである。

さて、演劇記号は本質的に非実体的なく中空の存在であり、登場人物アルセストは、役者モリエールの身体に観客がイメージを張り付けたただの〈幻〉であった。このように、主人公は実体性を喪失しているが、観客はそのような人物に自己を投影して空虚な穴を埋め、さらにそれ等を〈差異の反復〉という連続性の中で重ね合わせることにより、アルセストを審美的に「密度の高まり、強まり⁽⁵⁷⁾」として感じるようになり、主人公は強烈な個性を獲得することになる。〈テキストの複数性〉、〈間テキスト性〉の舞台で、劇作家と観客をつなぐ演劇的媒体としての登場人物は、このように舞台と観客の〈対話〉の所産である。

言葉の演劇としての劇は〈対立〉であり〈対話〉であったが、上演芸術としての演劇もまた舞台と観客の〈対立〉でありまた〈対話〉である。すなわち、同時代の〈集団的な想像力〉さらには〈文化の枠組〉を前提とし、偉大な劇作家の経験に基づいた〈個人的スタイル〉というよりも、集団に共有された潜在的なく演劇的エクリチュールの中から〈対立的〉に選び取られて顕在化した〈記憶の集積庫〉としての舞台と、それを刺戟媒体として観客の潜在的記憶の中から〈対立的〉に浮かび上がった意識・無意識との〈対比〉、突き合わせである。このようにして、舞台上演が観客の意識に〈転移〉され浮かび上がったテキストが舞台上演の意味であり、舞台は役者と観客の相互交渉によって成立するテキスト生成の場である。

これまで我々は、演劇記号を方法論的に舞台上の人物に限定し、演戯や衣装や舞台装置等⁽⁵⁸⁾といった、それぞれに記号論的体系を有する要素を捨象してきた。しかし、実際の舞台はそうした様々な記号の錯綜する場であり、演劇記号の意味は、諸記号の「変化する関係からなる高度に複雑なネットワーク⁽⁵⁹⁾」の中に生まれる。とはいえ、本質的に線条的ではなく平面的である演劇において、連合軸が連辞軸に交差あるいは投影する場としての登場人物は、舞台上に共時的に散在する演劇記号群が抽象化作用によって統一性を獲得する〈磁場〉、隠喩と換喩とが重なり詩的機能が働く場であり、諸記号体系の中でも第一の契機である⁽⁶⁰⁾。

註

本稿は、昭和62年度筑波大学修士論文「関係から類型へ——『ル・ミザントロープ』の意味形成性」第Ⅱ章の一部を加筆訂正したものである。尚、『ル・ミザントロープ』の構成に関しては、拙稿『ル・ミザントロープ』の開かれた形式』『筑波大学フランス語・フランス文学論集』（第5号 1988. 4）を参照されたい。

モリエールの作品からの引用は、全て MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971, 2 vols (Bibliothèque de la Pléiade) による。以下 O.C., t. I, O.C., t. II と略記する。

- (1) MOLIÈRE, O.C., t. I, p.687.
- (2) ロラン・バルト「テキストその理論」花輪光訳『現代思想』（1981. 7）88頁。
- (3) UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, pp.109–110.
- (4) *ibid.*, p.109.
- (5) 『筑摩世界文学大系81 ボルヘス／ナボコフ』（篠田一士他訳 筑摩書房 1984）所収。
- (6) ウンベルト・エーコ『記号論 I』（池上嘉彦訳 岩波書店 1980）77–80頁を参照。
- (7) アンリ・グイエの言葉。佐々木健一『作品の哲学』（東京大学出版会 1985）186頁に引用。
- (8) cf. Dangeau, *Journal*(17 mai 1690), addition de Saint-Simon, 1854, III, 126, in: MONGRÉDIEN Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, C.N. R.S., 1973, t. I, pp.260–261.
- (9) MOLIÈRE, *loc. cit.*.
- (10) MOORE Will Grayburn, 《Raison et structure dans la comédie de Molière》, *RHLR*, N°5–6 (septembre-décembre 1972), p.801.
- (11) cf. MOLIÈRE, *loc. cit.*.
- (12) cf. MOLIÈRE, *ibid.*, p.481; note I (p.1253).
- (13) LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, éd. GARAPON Robert, Paris, Garnier Frère, 1962, p.347.
- (14) 〈役者＝登場人物〉という両義的存在としての舞台上の人物を、以後演劇記号と呼ぶことにする。
- (15) 役者モリエールが演ずる登場人物アルセストは、先のソワクール侯爵の例で見たように、実在の人間嫌いではない。モリエール＝アルセストは、ある一人の人間嫌いであり、後に見るように、彼が属する〈類〉としての〈人間嫌い〉へと観客を差し向けるのである。
- (16) DESCOTES Maurice, *Les Grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960, pp.95–96.
- (17) MOLIÈRE, *op. cit.*, p.666.
- (18) 上演芸術としての、すなわち我々が演劇行為と呼ぶ劇場内部での劇。だが、劇は劇場にある前に現実の世界にある。逆に「劇であるかぎりの演劇」と言えば、演劇をモデルとした形而上学のことである。グイエ『演劇の本質』（佐々木健一訳 TBSブリタニカ 1976）22頁。
- (19) DONNEAU DE VISÉ, *Lettre écrite sur la comédie du《Misanthrope》* in: MOLIÈRE, O.C., t. II, p.132.
- (20) MOLIÈRE, *op. cit.*, p.143.
- (21) *ibid.*, pp.156–157.
- (22) *ibid.*, p.195.

- (23) cf. 《Aimer sans être aimé, voilà le drame le plus cruel et le plus constant que propose le théâtre classique.》 in: SCHÉRER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s. d., p.66.
- (24) *ibid.*, p.200.
- (25) デュクロ, トドロフ『言語理論小事典』(滝田文彦他訳 朝日出版社) 355頁。
- (26) cf. LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1980, t. IV, p.579.
- (27) 丸山圭三郎『文化のフェティシズム』(勁草書房 1984) 225-226頁参照。
- (28) DESCOTES, *op. cit.*, p.96.
- (29) 本稿では演劇記号の内, 物(舞台装置)を考察対象から除いたが, 例えば照明一つで, 同じ場面が喜劇的になったり悲劇的になったりするの言うまでもないだろう。
- (30) 戯曲のレベルでは, 登場人物の名前が役者の身体に代わり統一の契機となる。
- (31) MOLIERE, O. C., t. II, p.142.
- (32) *ibid.*, p.143.
- (33) *ibid.*, p.144.
- (34) *loc. cit.*
- (35) *ibid.*, p.147.
- (36) *loc. cit.*
- (37) 栗田賢三・古在由重編『岩波小辞典 哲学』(岩波書店 1958) 134頁。
- (38) MOLIERE, *op. cit.*, p.142.
- (39) *loc. cit.*,
- (40) *ibid.*, p.143.
- (41) *ibid.*, p.144.
- (42) *loc. cit.*
- (43) *op. cit.*, p.142.
- (44) *ibid.*, p.193.
- (45) 宮城音弥編『岩波小辞典 心理学 第3版』(岩波書店 1973)
- (46) cf. 《A propos du mariage, la persona et la personne du personnage moliéresque sont carrément engagées, il y va non seulement de sa réputation mais aussi de lui-même.》, in: McBRIDE Robert, 《La Question du raisonneur dans les Écoles de Molière》, *XVII^e siècle*, N° .113(1976), p.66. 役柄の変化は〈行為項モデル〉にも現れる。すなわち, それまで〈主体〉の〈補助者〉あるいは〈反対者〉という二義的な位置にとどまっていたフィラントが, ここで初めて〈主体〉の位置を占めることが可能になる。
- (47) モリエールの劇作術が〈普遍から個別へ〉の方向を取ったのか, あるいは逆に〈個別から普遍へ〉

という過程を辿ったのか意見が分かれるところである。『ル・ミザントロープ』に限れば、命名行為から見た劇行動は常に〈個別から普遍〉へと向かっていると言えよう。例えば、フィラントが劇の冒頭で異常な興奮状態にあるアルセストを、病理的用語——《Atrabilaire》(sous-titre), 《bizarrerie》(v.2), 《brusques chagrins》(v.6) ——によって規定し、その後、それ等を《cette maladie》(v.105)という言葉で概念化しているのも同様の過程として捉えられよう。

- (48) MOLIÈRE, *op. cit.*, p.143.
- (49) *loc. cit.*.
- (50) *ibid.*, p.144.
- (51) *ibid.*, p.146.
- (52) *ibid.*, p.148.
- (53) *ibid.*, p.149.
- (54) *ibid.*, p.150.
- (55) ゴンブリッチの言葉。笹山隆『ドラマと観客 観客反応の構造と戯曲の意味』(研究社 1982) 296頁に引用。
- (56) エーコ『開かれた作品』(篠原資明他訳 青士社 1984) 161頁。
- (57) ジャン・ルッセ「作品の形式的現実」 ジョルジュ・プーレ編『現代批評の方法』(弓削三男他訳 理想社 1974) 102頁。
- (58) 例えば、タデウシ・コフザンは、『文学とスペクタクル』(渡辺淳訳 未来社 1984) の中で、演劇の記号体系を13数えている。すなわち、1. 言葉 2. 調子 3. ミミック 4. 身振り 5. 動き 6. メーキャップ 7. 理髪 8. 衣装 9. 小道具 10. 装置 11. 照明 12. 音楽 13. 音響効果である。
- (59) エーコ『記号論 I』79頁。我々がここでいうネットワークとは、同一の価値観を共有する均質なメンバーから成る既成の排他的組織ではなく、異質なメンバーが相互依存関係を保ちながら結びつき、個と個の、個と全体のある種の緊張関係の中で価値=意味を作り出すことを可能にするシステムのことである。このような視点から、我々は『ル・ミザントロープ』におけるモリエールの〈創造的模倣〉を、ネットワークング、すなわち差異の組み合わせによるネットワーク形成過程と見做すことができよう。
- (60) 演劇以外のジャンル——例えば小説——で、ややもすれば無味乾燥な静態的統辞構造として受け取られがちなく行為項モデルが、演劇ジャンルでは、逆に舞台上演の共時的エネルギーを全体的に把握する力学的構造モデルとなり得る可能性があることを示唆しておきたい。本稿では詳細に述べる余裕はないが、例えばこのモデルは、舞台上演以前には潜在的仮説モデルとして観客の〈期待の地平〉を形成し、舞台上演過程では、観客の〈解釈的円環〉を開く全体的構造として機能しているのではないだろうか。