

「マルクス主義時代のロラン・バルト」(3)

フィリップ・ロジェ／訳・解題＝清水幸大

ブレヒトの援用

それゆえに、文学などなく、あったとしても色あせたものであったがゆえに、50年代のバルトは勢いある演劇で勝負する。ページをめくるごとに、彼は演劇の社会的政治的地位を確立させる。この「内臓的」確信を抜きにして、ブレヒトの位置づけは理解できない。バルトの特異なブレヒト主義は、ブレヒトを盛大に歓待する体系を通して初めて意味を持つ。

バルトがベルリナー・アンサンブルに対して「めまい」⁽⁵⁶⁾を感じたことは、よく引用されてきたが、その言葉の奇怪さは注目されていないように思う。というのも、実のところ、観客がめまいを感じることは極めてブレヒトにそぐわないためだ。さらに、ベルリナー・アンサンブルの『肝っ玉おっ母』の厳密で細部にこだわった演劇作品以上に、めまいから遠いものなどない。「めまいを感じるとは、極言すれば、見たり述べたりできなくなることだ」⁽⁵⁷⁾。ブレヒト効果はこの定義と正反対である。バルトは、1957年の時点で、このことを別の口調で語っている。

1954年、ベルリナー・アンサンブルによる『肝っ玉おっ母』を観たとき、(もちろん、明瞭であるからこそその強烈な美的感動、要するに深い感動が無いというわけではないが)私ははっきりと理解した。演劇様式には責任があることを⁽⁵⁸⁾。

ブレヒトの啓示とは、明瞭ではっきりした観念である。

当時すでに、バルトは演劇という観念に出会い、その観念でもって執筆にも励んでいた。そんなバルトが理想的な演劇を必死に求めたのは、まさにこの観念が間違いなく自分のものとなったことに歓喜したからに他ならない。東ドイツからやってきた俳優に対して、バルトが認識していたのは、自分自身の演劇観である。それを、1942年の最初の論考「文化と悲劇」以来、手探りで探し求めていたのである。それゆえに、めまいよりもむしろ、『肝っ玉おっ母』による啓示や歓喜に震えたユリイカと言った方が良いだろう。バルトは、ブレヒト主義の射程を見誤っていたどころか、最初からブレヒトの偉大な援用を「明瞭に理解していた」のである。最後に、重要な3つの援用を挙げておこう。

まず内的援用。先ほども述べたように、ブレヒトによって、バルトは演劇の理想を自覚できたのみならず、またブレヒトと出会った後、演劇の形式を歴史的に省察する端緒を得ることができた。バルトはつねにブレヒトを崇め、鑄ついた演劇的機能を刷新する再創始者とみなしていた。バルトが強調するのは、断絶ではなく継承的価値であり、彼のブレヒト主義は演劇の永続性⁽⁵⁹⁾を頑なに(ときにうちに秘めて)示すことなのだ。したがって、ブレヒトの第1の援用とは、歴史をつなぎ合わせ、ギリシア時代に始まり、エリザベス朝時代まで続いた、行き詰った試みを賦活させることなのだ。1954年にバルトは書いている。

頻繁に、演劇と都市が結びつくなんて遺憾だと言われている。古いからこそ無害なのに、いたるところで、ギリシア人とエリザベス朝に見られる、この結びつきがありえないものとして敬遠されている。ところが、今や我々は都市と演劇が結びついた演劇を手に行っている。アイスキュロスやシェイクスピアに夢中になるのを少し控えて、もっとブレヒトを見に行こうではないか⁽⁶⁰⁾。

バルト以外に、シェイクスピアやアイスキュロスに「陶醉し」、彼らをリストに加え、民衆演劇⁽⁶¹⁾の理想である「強力な質の演劇」のレパートリーに加える者などいるのだろうか？ 少々冒瀆的な口調なのは虚を突こうとするためだ。それは、本

当のタネから観客の目をそらせる手品師の身振りである。ここでいうタネとは、ブレヒト主義を終着点にするということだ。バルトのブレヒト像は伝統的だが、古典的演劇、とりわけフランス演劇は歪められており、「17世紀の偽悲劇のために本当の悲劇的機能を忘れてしまう」のである。ブレヒト演劇の社会性とは古代の社会性であり、それによってブレヒト演劇は「市民に認められた」。こうして、バルトのブレヒト主義は、古代演劇の不可欠な身振りを現代に移し替え、引き取っているのだ。ブレヒト主義は、「舞台に宿命」を、「ホールに自由」⁽⁶²⁾を置き、それぞれの公演を集团的討論の場とした。それは、『救いを求める女たち』⁽⁴¹⁾や『オレスティア』⁽⁴²⁾、『アンチゴネー』⁽⁴³⁾がパリ全体を前に、「都市の生成、偉大な政治的イニシアティブによって自分の運命を自身で作る能力について議論していたのと同様だ」⁽⁶³⁾。ブレヒトは盲目(戦争の論理に対する肝っ玉おっ母の盲目)に気づかせ、同時に、「気づかない人々を目のあたりにさせる」。そうして「心地よい衝撃を感じさせ、古代のカタルシスを想起させる」⁽⁶⁴⁾のである。バルトによるブレヒト主義とは、刷新し、改修し、過去の遺物とはさせないギリシアの奇跡のことだ。それが認識や政治的討論の場であるカタルシス演劇である。バルトの知的変遷を見ればわかるように、あたかもサイフォンで移すかのように、ブレヒトは1954年以降、その前年(「古代悲劇の力」1953年)までは、ギリシア演劇の特権であった全ての美德を手にしたのである。「社会的演劇」、「純粋な人間的討議」、そして「自らを作り出す政治的歴史」⁽⁶⁵⁾と評されるギリシア演劇の美德を。もっとも、ブレヒトから／への贈与はギリシア演劇に限ったことではなく、ブレヒト主義は徐々に演劇性の具体的形象を帯び始めた。同様に、啓蒙思想家の演劇的省察も取り込んでいった。絵画の美学を通して、バルトはブレヒト主義に、ディドロ的なものとブレヒト自身、そしてともあれグルーズ⁽⁴⁴⁾の擁護者を読み込むのである。

様式と品質を捨象して、イデオロギーの動きだけを考慮に入れたとすれば〔……〕、ブレヒトの写真を比較すべき対象はむしろグルーズだろう。グルーズを理論的に擁護したディドロは、ブレヒトと数多くの共通点を持っている⁽⁶⁶⁾。

どれを重要視するかは読者次第だ。結局バルトにとって、ブレヒト演劇が維持され復元されるべきものの「方舟」となろうが、ブレヒトによってこれまでの議論に矛盾をきたそうが関係ないのだ。実際、1958年に、彼はギリシアの「カタルシスの」遺産と「18世紀フランスの」遺産、「幸福」を合理的に探究することとの折り合いに苦勞した。二兎追うもの一兎も得ずとなり、バルトは突然に悲劇を捨て去る決意を固めた。「ブレヒト的人間とブレヒト的世界を対立させる葛藤は〔……〕、悲劇的ではない。経験的なのだ。それは諸価値の葛藤ではなく、諸事実の葛藤である」⁽⁶⁷⁾。つまり、ブレヒトという船は積載オーバーだったのである。

ブレヒトの第2の援用は挑発させることだ。ブレヒト主義は、攻撃のために守られている。この「大きなマネキン」は、案山子であり、「理想的モデル」であり、考え抜かれた拒否の原理である。ここまでするようになるように、ブレヒト主義は、文学的評価のための「客観的文学」に類似した役割を果たす。ところで、バルトが支持するヌーヴォーロマンが、文学拒否を示しているように、ブレヒト主義は、バルトの演劇拒否を表している。バルトは、フランスの「偽古代悲劇」を拒否し、ブルヴァール劇も、「寓喩劇」⁽⁶⁸⁾も「アナーキーな反順応劇」⁽⁶⁹⁾も不条理劇⁽⁷⁰⁾も「ただ反抗的なだけのもの」⁽⁷¹⁾も「進歩主義的なもの」⁽⁷²⁾も(これから見ていくが)正統なマルクスの歴史劇も拒否するのだ。この意味で、バルトのブレヒト主義は「ユートピア的で」、規範とはならない。実際、ベルリナー・アンサンブルの天啓によって、バルトの美的感覚が大きく変わり、多方面への関心が広がったのかは定かではない。ベルリナー・アンサンブルと出会ってから、バルトが支持する人間も方法論も変わることはない。つねにプランションであり、ときにヴィラールであり、またモネやエルマンティエ、その他大勢だ。しかし、ブレヒトに言及することで、バルトは「自らの気質を論じる」ことができるようになった。この意味で、バルトのブレヒト主義はあらゆる作品を評価する基準ではない。バルトは政治的批評を「なんでもかんでも受け入れは」しないのだ。「理想的モデル」をブレヒトの理論書ではなく、ブレヒトの舞台に、ベルリナー・アンサンブルの演技に見出したが故に、なおのことそうであった。この「重要な演劇」は「台本としてではなく、行為として存在する」⁽⁷³⁾と、1954年の最初の論考以来、バルトは一貫して主張し続けている。バルトは1957

年に、フランスにおけるブレヒトの舞台「翻案」についてベルナール・ドルト⁽⁴⁵⁾と共同で執筆し、不可分な身振りについて集中的に検討を加えた。「ブレヒト演劇の舞台演出は、作品の意味そのものに関する、最重要事項である」⁽⁷⁴⁾。したがって、ブレヒトは後ろ盾というよりも、(園芸の言葉で)良質な添え木なのだ。1954年にブレヒトと出会って、バルトは勢いに乗り、多くの作品を生み出していった。「理想のモデル」を2つのスペクタクルにまとめることには、大きな意味がある。というのも、そうすることでバルトのブレヒト主義が幻想に近づくからである。バルトが値として設定しているのはX線透視である。彼のブレヒト主義は脆弱な主観を排した、まさに印象である。それは、啞然とした主体に「永遠に」襲い掛かる、ベルリナー・アンサンブルの公演の衝撃から湧きあがったものだ。このブレヒト主義は、フェティッシュな視線によって、演劇という広大な身体から切り取られたために、欲望と同様に、扱いづらいままなのも当然であろう。しかし、あらゆる独断からブレヒト主義を救い出すのもまた、この原点によってである。ブレヒト主義は同時に、独裁的でもあり(原点を放棄しようがどうでもいい)、また極めて自由(演劇の魅力全体がそこに表現できるはず)でもあると言える。このまばゆいばかりのブレヒト主義に、ブレヒトの著作は必要ない。彼の理論的テキストは、しばしば中心主題というよりも、援用されているだけなのだ。『シュリフテン』や『小思考原理』に敬意を表しているにも関わらず、ベルリナー・アンサンブルの俳優たちが依拠する資料は別のところにある。また、ブレヒトの著作や、その中心概念さえも、幻想が生み出したブレヒト主義を苛んだ。教育劇は、啓蒙志向を忌み嫌うバルトにとって、厄介なものであり、またバルトが「距離化」と翻訳した、例の異化効果もまた例外ではなかった。というのも、バルトは異化効果を、サルトルの現象学⁽⁷⁵⁾へと敷衍したり、また言語と形式の解放という自分自身の思い込みによる演劇解釈へとそれを変換させたりもしたからだ。バルトは、つねに敬意をもって、ブレヒトのテキストに言及するが、それは『テアトル・ポピュレール』誌の巻頭言でやったように、自らが吹っ掛けた論争の真ただ中に、素早くブレヒトの教訓を引っ張り込むためである。そこでバルトは「どうしてブレヒトではなく、我々を非難するのだろうか?」ブレヒトは一度たりとも責任を回避しようとはしなかった。責任は彼に

とってもらおう」⁽⁷⁶⁾と言って、ブレヒトに責任転嫁している。バルトはブレヒトから、明らかにバルト的な、規範からの脱却という「直接的教訓」を引き出そうとした。ブレヒトによって我々は「少しずつ、ブルジョワの病にかかった演劇から自由になる術を」学ぶことができる。「ブレヒトの俳優のように振舞おうではないか、そして原則の背後にある誤謬を発見するべく努めようではないか」。さらにバルトは付け加える。偉大な理説から距離を置いて、「こうしてわずかでも疑うことから、より広範な解放運動が始まるだろう」⁽⁷⁷⁾。

最も意外な第3の援用は、それによって、バルトが長きに渡って進歩することができたものだ。それを、ブレヒトの反マルクス主義的援用と呼んでおこう。事実、バルトは「歴史的演劇」というマルクス主義的着想に対してのみならず(これはそれほど大したことではないだろう)、大胆にも歴史というマルクス主義的概念に対する唐突な後ろ盾をブレヒトに求めることになる。ブレヒトを経由して、バルトがマルクスを二重に批判する様は、1957年の論考「ブレヒト、マルクス、歴史」に現れる。最初の批判は歴史的演劇についてだ。マルクスとエンゲルスが『フランツ・フォン・ジッキンゲン』について、ラサールに送った(分散した)書簡にそのあらましがある。バルトが「むしろ未消化」だとする、この「歴史的悲劇」は、農民戦争の2年前に王侯に対して、ドイツ騎士団が蜂起する様を舞台化している。マルクスとエンゲルスが言うには、構想、趣旨ともに良いが、歴史的理解が甘かったという。当時の様々な社会的諸勢力が分かりやすく描かれていないのだ。バルトが言うには、マルクスとエンゲルスにとって、「バルザックが小説において示したような根源的リアリズム、迫真性をもって社会関係を舞台上で説明しなければならない」⁽⁷⁸⁾のだ。ところで、ブレヒトは、マルクス主義者ではあったが、マルクス・エンゲルスの教えや方途に決して従わなかった。バルト曰く、ブレヒトの演劇は「歴史的」とは言い難い。というのも、「ブレヒトには歴史が偏在しているが、基盤としてであり、主題としてではない」からだ。我々の時代の歴史的な大事件、あるいは三十年戦争という事件はブレヒトにおいて「決して説明対象にはならない」。したがって、ブレヒトは劇作家として、歴史的演劇に対してマルクス・エンゲルスが取った立場を否定する。そうして、第1の批判の背後に潜む、第2の批判が生じてくる。それ

ならば、ブレヒトの歴史とは、どんな歴史なのだろうか。そして、どこから現れたのか。「ブレヒトはマルクス主義者であったが、マルクスから歴史観を借りてきたのだろうか?」。こうして、ドラマツルギーに関する易しい疑問から離れる。事実それほどに、ブレヒトが歴史的因果性を問うにあたって、「歴史劇についてのマルクスの考えを明瞭には実現していない」ことは明らかなのだ。今後は、(かつてのマルクス主義的要請に従って)演劇に歴史を表現すべきか、またはそうと「明示すること」なく、歴史を「滑り込ませる」べきなのかを追究することなど、もはやどうでもよくなる。バルトが、ブレヒトを後ろ盾にして、その概念を修正しようとした、歴史そのものが問題となるのだ。

歴史を単なる因果関係であると思いついてはいけない。[……]実際には、とくにブレヒトにおいては、歴史は全体的なカテゴリーである。歴史は偏在する。ただし、分散しており、分析することはできない⁽⁷⁹⁾。

実際、ブレヒトは「マルクスがラサール⁽⁴⁶⁾に求めていたような、ただ過去のありのままの構造を示すことを拒否し」ていた以上、自らの演劇を別の歴史に基礎づけている。ブレヒトは、「歴史を専制的でさえあるものとするのではなく、思考を促すものとするのだ」。こうして、バルトはブレヒトの後ろ盾を得て、史的唯物論の、知的で社会批判的な読みをほのめかすことができた。そこでもなお、「理論的」、哲学的意思決定(唯物論者にとって歴史とは何なのだろう)を行うのは、正当と評された「形式」(距離化の演劇)に与することだ。というのも、歴史一対象を放棄し、芸術一反映、あるいは現実の直接の「表現」を捨てることは、ジダーノフ批判⁽⁴⁷⁾にブレヒト主義を対置させ、より高次のマルクス主義的歴史の庇護のもと、社会主義的リアリズムの過剰な要請を明らかに却下するものだからである。故に、「分散した」歴史というブレヒトの奇怪な教えは、芸術における正統性偏重に対する体の良い反論となる。しかし、同時にバルトは、1951年時点で「ジレンマ」への答えも示している。歴史と「不可逆的運動」とのジレンマであり、その「組織原則(階級闘争)は、それぞれの逸話の譲渡不可能な内実は一切危害を加えることはない」⁽⁸⁰⁾。このジ

レンマを、「マルクスはよく理解していたように思う」と、バルトは1951年に書いている。さらに、マルクス以上に、ブレヒトの方が理解していたと、1957年に付け加えている。この間、変わってしまったのはバルトだ。1951年、バルトは、伝統的な説明方法にのっとって、知的役割を遂行した（「歴史は侵犯不可能だが、説明は可能だ」）。一方、『現代社会の神話』が出版された1957年、バルトは、作家の求めに、より順応する介在方式を作り上げ、それからブレヒトのように、歴史を脱神話化し、問題化し、「前景化させ」ようとしたのである。「大部分、とりわけ基底部において、主観的、精神分析的であり、黙示録的、脱神話的演劇である」⁽⁸¹⁾ブレヒトの企図に極めて接近していたと、バルトは間違いなく確信していた。ラサールとも違い、ましてや「社会主義的リアリズム」とも違う。バルトの関心に極めて近かったのだ。

結

まだブレヒトがその責務を十分に発揮していないかのように、1965年、バルトは究極の責任をブレヒトに担わせる。すなわち、演劇に嫌気がさし、そこから離れたのだ。「私は常に演劇が大好きだった。だが、もうほとんど劇場には行かない。自分でも不思議なほどの心変わりなのだ」⁽⁸²⁾。その原因はすぐに突き止められた。「ブレヒトのめまい」である。「矛盾するようだが、私を演劇から遠ざけたのは、ブレヒトに他ならないように思う」。あまりにも完全な演劇である。というのもブレヒトは、「民衆演劇」という観念と「記号を厳格に監視する芸術」という観念を結び付けているからである。同様に、あまりにも要求の多い演劇だ。「プチブルジョワ的」でなく、バルトが奇妙にも「気品」と呼ぶものを保証するような政治的教養を、前もって要求するためだ。ブレヒト以後、彼と比較すると、すべてが決定的につまらなく、不完全で、物足りないものに思えた。「ブレヒトによって、私は不完全な演劇を好まなくなった」。演劇批評をするにしても、バルトはただ「不満を繰り返すこと」しかできなくなっていたのだ。

明言はしていないが、バルトが演劇から離れたのには別の理由もある。極めて歴史的な理由でもあり、演劇に対して抱いているように政治的な理由でもある。

それは、国立劇場の再編と地方演劇センター創設と共に1959年から始まった、ド・ゴール政権による民衆劇場計画の再開である。この意味で、バルトが演劇や演劇的闘争から離れたのは、ブレヒトではなく、文化大臣アンドレ・マルロー^[48]が原因だ。ブルジェにおいて文化会館を開き、バルトも何度か「擁護している」ガブリエル・モネ^[49]にそれを任せた男だ。マルローの文化政策は、価値転覆的楽しみのある演劇の終焉を間違いなく告げるものであった。バルトは「今月の小さな神話」の中で、この改革を揶揄している。さらに、物珍しさを打ち破るかのように、再び取り上げる。この改革はただ「何にもまして滑稽である」^[83]というだけではない。この改革は、バルトが演劇に託していた「責務」を奪い去り、民衆演劇という夢を途絶えさせるものだったのだ。様々な理由から、これは明らかに一時代の終わりである。「悲劇と高尚さ」と題された、少々手厳しいこのテキストは「今月の小さな神話」の末尾を飾るものである。活動家としても、市民としても同時に幕が下りる。また、10年間幸福に格闘した、演劇批評も神話的「介在」も終わりを迎えた。そうして、バルトはもはや劇場に足を運ばなくなった。しかし、知識人の舞台では、マルクス主義時代に見出した表現姿勢をなお愛し続ける。そのさまは、あたかも「偉大なシステム」を後ろ盾に、重力場を動き回れば回るほど自由になる電子そのものなのだ。

原註

(56) 「めまい」とは、『ル・モンド』紙(1971年3月11日付)の記事のタイトルである(その後2度、再録されている)。1954年のベルリナー・アンサンブルの発見について言及している(『ロラン・バルト全集2』に再録、1181頁)。この語が最初に現れるのは、1965年「演劇についての証言」(『エスプリ』誌、1965年5月、『ロラン・バルト全集1』に再録、1531頁)であるように思われる。

(57) ロラン・バルト『恋愛の断章』1977年、25頁。

(58) ロラン・バルト「出会いはまた闘いである」『ランデブー・デ・テアトル・デュ・モン

- ド』誌、1957年4月、『ロラン・バルト全集1』に再録、728頁。
- (59) 『トリビュヌ・エチュディアント』誌、1955年4月号では、例外的にブレヒトにおける「演劇的素材」の「完全に新たな位置づけ」を主題としている。歴史的脈絡の中にブレヒトを位置づけてはいないのである（「なぜブレヒトか？」、前掲、482頁）。
- (60) ロラン・バルト「重要な演劇」、前掲、419頁。
- (61) ロラン・バルト「今日の民衆演劇」、前掲、443頁。付け加えると、バルトは「問題」を変質させてしまうあらゆる翻案に反対しており、「ソフォクレスをブルジョア悲劇として演じたり」、「アイスキュロスを黒人の祭りのようなものとして演じたり」、さらに言えば「間違った異国情緒を作り出そうという点、是が非でもギリシア悲劇におけるギリシア的性格を回避しようという近代の欲望・変質」に反対しているのである。『テアトル・ポピュレール』誌、1955年5-6月号、『ロラン・バルト全集1』に再録、498頁。
- (62) ロラン・バルト「カトリックのアルルの女」、前掲、38頁。
- (63) ロラン・バルト「古代悲劇の力」『テアトル・ポピュレール』誌、1953年7-8月号、『ロラン・バルト全集1』に再録、221頁。
- (64) ロラン・バルト「ブレヒトとわれわれの時代」『アクション・ライック』誌、1958年3月号、『ロラン・バルト全集1』に再録、768頁。
- (65) ロラン・バルト「古代悲劇の力」、前掲、221-222頁。演劇論をあまり書かなくなっていたが、1965年にもバルトは、ギリシア悲劇の世俗的、政治的性質や「市民的性質」にこだわっている。「ギリシア演劇」『演劇史』（プレイヤー百科事典）、1967年⁽⁵⁰⁾、『ロラン・バルト全集1』に再録、1547頁参照のこと。
- (66) ロラン・バルト「ブレヒト『肝っ玉おっ母とその子供たち』への序文」ラルシュ社、1960年、『ロラン・バルト全集1』に再録、900頁。別の個所でバルトは、過去行われた議論をあからさまに捨てようとしつつも、関係は示そうとしている。「幸運にも、俳優術は恒久不変ではない。ディドロがいた。スタニスラフスキーがいた。ブレヒトがいる」（「マクベス」『テアトル・ポピュレール』誌、1955年1-2月号、『ロラン・バルト全集1』に再録、473頁）。
- (67) ロラン・バルト「ブレヒトとわれわれの時代」、前掲、768頁。
- (68) ロラン・バルト「大人になったゴドー」『フランス・オブセルヴァトゥール』誌、1954年、6月号、『ロラン・バルト全集1』に再録、414頁。
- (69) ロラン・バルト「TNPの『ホンブルクの公子』」、前掲、208頁。

- (70) ロラン・バルト「いかにして、なしで済みますか」、前掲、432 頁。
- (71) ロラン・バルト「ジャン・デュヴィニョーの『干潮』について」『テアトル・ポピュレール』誌、1956 年 3 月号、『ロラン・バルト著作集 1』に再録、539 頁。
- (72) ロラン・バルト「重要な演劇」、前掲、419 頁。
- (73) 前掲、420 頁。
- (74) ロラン・バルト(とベルナール・ドルト)「ブレヒトの「翻案」」『テアトル・ポピュレール』誌、1957 年 3 月号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、730 頁。
- (75) 例えばバルトはブレヒトに関して「内臓的明証性とは、見ているものと見られているものとの対立から生まれ、演劇を構成する機能である」と述べている(「重要な演劇」、前掲、420 頁)。
- (76) ロラン・バルト『テアトル・ポピュレール』誌、無署名、1955 年 3-4 月号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、485 頁。
- (77) ロラン・バルト「なぜブレヒトか?」、前掲、483 頁。
- (78) ロラン・バルト「ブレヒト、マルクス、歴史」『カイエ・ルノー・バロー』誌、1957 年 12 月号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、754 頁。
- (79) 前掲、755 頁(傍点：ロジェ)。
- (80) ロラン・バルト「隠喩について(マルクス主義は「教会」か?)」『エスプリ』誌、1951 年 11 月号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、112 頁。
- (81) ロラン・バルト『「今日」についてのノート』『テアトル・ポピュレール』誌、1956 年 4 月号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、542 頁。
- (82) ロラン・バルト「演劇についての証言」『エスプリ』誌、1965 年 5 月号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、1530 頁。
- (83) ロラン・バルト「悲劇と高尚さ」『レットル・ヌーヴェル』誌、1959 年 4 月 22 日号、『ロラン・バルト全集 1』に再録、814 頁。

訳註

- [41] アイスキュロス作のギリシア悲劇。失われた『エジプト人』『ダナオスの娘たち』とともに三部作をなした。

- [42] アイスキュロス作のギリシア悲劇。トロイア戦争におけるギリシア側アガ멤ノン一族についての三部作。
- [43] ソフォクレス作のギリシア悲劇。国法を犯して兄の遺体を葬ったために生き埋めにされたオイディプス王の娘アンチゴネーの生涯を描く。
- [44] Jean-Baptiste Greuze(1725-1805)。フランスの画家。1761年にサロンに出品した『村の花嫁』や『こわれた瓶』は、教訓性を帯びた主題のもとに描かれており、当時「道德絵画」を求めているディドロらの称賛を受け、多大な人気を得た。
- [45] Bernard Dort(1929-1994)。フランスの批評家。『テアトル・ポピュレール』誌でバルトとともに編集委員を務めた。バルトとドルトは「来る夜も来る夜も一緒に戯曲の発掘にあたる」(カルヴェ 1993: 219)ような日々を過ごしたという。
- [46] Ferdinand Johann Gottlieb Lassalle(1825-1864)。プロイセンの労働運動指導者、社会思想家。1848年ライン地方で革命に参加、同じ頃マルクスと知り合う。63年ドイツ労働者協会の会長となる。
- [47] 第二次世界大戦後のソ連邦で、ジダーノフらを中心とする共産党中央委員会が行った芸術や文化の諸分野に対するイデオロギーの統制、強化の動き。冷戦下において自主性を高めた民衆・知識人を再統合し体制のゆるみを引き締めるため、厳しい知識人統制が行われた。
- [48] André Malraux(1901-1976)。フランスの作家、政治家。インドシナ・中国の革命運動、スペイン内戦、第二次世界大戦中の対独抵抗運動に参加。戦後はド・ゴール政権の情報相・文化相を歴任。
- [49] Jean Omer Marie Gabriel Monnet(1888-1979)。フランスの実業家、政治家。
- [50] 2002年に刊行されたフランス語版『ロラン・バルト全集 1』では、本書は1965年刊行とされている。

凡例

- 本稿は、Philippe Roger, «Barthes dans les années Marx», *Communications*, 1996, n°63, pp. 39-65, Éditions du Seuil の抄訳である。
- イタリック体になっている箇所には傍点を付した。

- 大文字から始まっている語(慣習的に使用されるものは除く)は、太字で記した。
- 原註の頁数は、ロジェが参照したフランス語版の頁数を示した。

訳者解題(3)

1. ロラン・バルトのマルクス主義と、「演劇による社会変革」まで

ロジェの本稿は、『コミュニケーション』誌、第63号(スイユ社、1996年)に掲載されたものである。「序」「指標」「『私はマルクス主義者であるか?』」「演劇と政治——7年の省察」「ブレヒトの援用」「結」(「序」と「結」は訳者が補ったものである)で構成されている。このうち「序」「指標」「『私はマルクス主義者であるか?』」は「マルクス主義時代のロラン・バルト(1)」(ロジェ 2021)で、「演劇と政治——7年の省察」は「マルクス主義時代のロラン・バルト(2)」(ロジェ 2022)で既に訳出した。今回訳出した「ブレヒトの援用」「結」をもって全訳となる。

なお、本解題における考察は、今回の訳出範囲を中心としながらも、原文全体に関わるものである。また、原文・本解題で言及されているバルトのテキストには、複数の版がある。雑誌等での初出、1993年版全集、2002年版全集である。翻訳の原註ではロジェが記した雑誌等での初出あるいは1993年版の頁数を、翻訳の訳註及び本解題では筆者が参照した2002年版全集の頁数を示した。日本語版の頁数も示したが、訳文は適宜変更してある。

まず、今回訳出した「ブレヒトの援用」「結」の考察に先立って、本稿全体の内容を簡単に振り返っておきたい。

「序」でロジェは、バルトのマルクス主義時代は演劇の時代であり、「美学的衝動と闘争的激情を併せ持つことができた」とする。それが可能となったのは、本論で検討されているように、演劇、とりわけブレヒトを中継したことと関係する。また、バルトが独特の仕方でマルクス主義と関わった点も指摘されている。ロジェは、マルクス主義がバルトに及ぼした影響については課題としていない。そうではなくて、バルトがマルクス主義を「極めて個人的に、また奇妙なほど幸福に利用しえた」(傍点：ロジェ)こと、「歌手が演奏者を道連れにするように」バルトがマルクス主義を道連れにしたとしている。

「指標」では、バルトとマルクス主義との出会い、そして離反者としての立ち位置について述べられている。トロツキストのフルニエという反体制派のもとでマルクス主義に出会ったバルトは、スターリン信奉者にはならなかった。バルトはマルクス主義に対して、「諸々の思想を受け入れ、個人に偏見を持たず、組織には慎重で、あらゆる信奉には敵意を向けていた」のである。

『私はマルクス主義者であるか?』では、1955年の3つのエピソードを通してバルトのマルクス主義の実像が描かれている。

そもそもバルトは、ルイ＝ジャン・カルヴェが「彼がこの世でもっとも嫌っていたのは、自己顕示である」(カルヴェ 1993: 242)と述べていたことから明らかのように、自分の思想を明示的には主張しない。しかしそのバルトが、カミュとの論争の中で、極めて稀有なことに、自らの立場を明示した。『ペスト』を批判したことで、どのような「社会批判性」で断罪しているかカミュから問われ、「史的唯物論」の名の下で話していると明言したのである。

次のエピソードは、ジャン・ポーランとの「小競り合い」である。バルトはカミュに対し返答を避けるようなことはしなかったが、ポーランの「レッテル貼り」には怯え、史的唯物論者であるという自白の撤回を正当化した。バルトは、レッテル貼りや「単純化」に対して個人的な怒りを持ったのである。

最後に、サルトルの『ネクラソフ』擁護である。右派からはプロパガンダと受け取られ、左派からは退屈な茶番劇とされた『ネクラソフ』をバルトは絶賛し「時としてポーマルシェと同じくらい素晴らしい」文体であると評した。

これらの3つのエピソードから、バルトが「過激化」していくことが見て取れる。と同時に、バルトが夢見、司る演劇の像が予告されている。

ロジェの論考では、バルトのマルクス主義への立ち位置を踏まえたうえで、バルトが理想とした演劇についての検討が行われていく。「演劇と政治——7年の省察」である。

バルトはブレヒト支持者と誤解されがちであるが、バルトの演劇論はブレヒト劇に留まるものではない。1942年の「文化と悲劇」から執筆を始め、『テアトル・ポピュレール』にたびたび登場し、フランス演劇の変革を目指していた。その証拠に

バルトは、「全ての演劇に、劇場における全ての事柄に註釈を加えていた」(傍点：ロジェ)。

バルトは演劇に快樂と意味を期待していた。それは「ブレヒトの教訓」が照らし出してくれるものであったとはいえ、バルトには、それに留まらない広大な野心があった。「バルトが擁護し、夢見、打ち立てた演劇性は本質的に政治的かつ市民的であった」。バルトは、古代ギリシア劇からブレヒトを經由して学びつつ、古代ギリシア劇を超えた民衆劇を構想していた。この点においてもブレヒトというマルクス主義は、バルトという歌手の「道連れ」であったと言えるだろう。

そして、今回訳出した「ブレヒトの援用」と「結」では、バルトがブレヒトから学びつつ、マルクス主義と独自の関係を構築していたことが語られている。それは、「援用」という表現に象徴的に表れている。

2. 「ブレヒトの援用」

演劇に社会的変革を求めたバルトにとって、美学的衝動と闘争的激情を併せ持ったブレヒト劇は衝撃的なものであった。この衝撃をバルトは、「イデオロギーと美学」(Barthes2002d: 680=バルト 1979: 157)⁽²²⁾と表現している。

バルトをして「政治的演劇の完璧な見本」(Barthes2002: 654=バルト 2005: 184)⁽²³⁾と言わしめたブレヒト演劇であるが、ブレヒトの「政治性」は特定の思想を強要するものとはなっていない。それを可能としたのが「美学」である。

ブレヒトは、直接的にイデオロギー批判を行うのではなくて、美的な中継を経ている。バルトは、『彼自身によるロラン・バルト』(1975年)の「イデオロギーと美学」の項で、この美的な中継について述べている。イデオロギーを同義反復的なものとしなないためには、リアリズムの虚構ではなく、《適正な》虚構に頼ることが必要であり、反イデオロギーが虚構の下に身を潜めること、そして、このような虚構において《美的なもの、美学》の演ずるべき役割があるとする(Barthes2002d: 680-681=バルト 1979: 157-158)⁽²⁴⁾。このような美的な中継を経ていたからこそ、ブレヒト劇では、「美学的衝動と闘争的激情」を併せ持つことが可能となった。このと

きに重要な役割を果たすのが、演劇性^{テアトラリテ}である。

ボードレールの演劇を批評したテキスト^{テキスト}では、演劇性^{テアトラリテ}には「演劇から台本を引いたもの」(Barthes2002b: 304=バルト 2005c: 59)⁽²⁵⁾とある。書かれた筋書きをもとにして、舞台の上で構築される記号と感覚の厚み全てを指すのである。バルトはソシュールを学んで以降、ブレヒト劇を記号とその意味作用によって解釈することを試みている。細部は意味作用の場であり、舞台装置、俳優の演技、衣装、照明、その他舞台上で起こるすべてのことが意味論的思考の対象である。そしてバルトはブレヒトのことを「記号の効果について熟考したマルクス主義者だった」(Barthes2002c: 1030=バルト 2017: 37-38)⁽²⁶⁾とした。ブレヒト劇では、直接的にイデオロギーを語らない。まずは虚構をもって、そして、細部における記号の意味作用によって語られていく。この意味作用によって、美学的衝動と闘争的激情との微妙な均衡に到達し得たのである。

このようにバルトは、ブレヒト劇から非常に大きな衝撃を受けた。しかしそれは、未知のものに触れたがゆえの衝撃ではない。「バルトは、ブレヒト主義の射程を見誤っていたどころか、最初からブレヒトの偉大な機能を「明瞭に理解していた」とロジェは述べる。バルトが受けた衝撃は、それまで彼が試行錯誤し、手探りで形にしようとしていた自らの演劇観が明確になった瞬間だったがゆえに生じたものである。まさに「わかった」という感覚であり、それゆえ歓喜に震えたのだらう。

もちろん、逆のことも考えられる。漠然としたものであったとしても、1942年以來、バルトが温めてきた演劇観があったからこそ、「ブレヒトのめまい」を感じることができたのではないか。この部分からでも、バルトが歌手としてブレヒトを「道連れ」にしたと考えられる。

このことが、ロジェが指摘する「ブレヒトの偉大な援用」の第1の点である。バルトはブレヒト劇に出会ったことで、「演劇の形式を歴史的に省察する端緒を得ることができた」。そして、古代ギリシア劇に始まり、エリザベス朝時代を通じて現代にまで通ずる形で古代ギリシア劇を引き受けた。ブレヒトはギリシア演劇からの贈与を受け作品を翻案しつつ、そのことによってギリシア演劇の今日的価値を

見出したという点でギリシア演劇への贈与を果たしているとバルトは考えた。このような相互の贈与関係はバルトにおいては他の諸潮流とにおいても見られるものである。

ブレヒトの偉大な援用の第2の点は、挑発させることである。その前提として、バルトのブレヒト主義は「ユートピア的」ではあるが「規範」とはならない点がある。実際、ベルリナー・アンサンブルの天啓を受けた後もバルトの美的感覚は大きく変容していない。バルトはブレヒトを規範として演劇を評価したわけではない。「ブレヒトに言及することで、バルトは「自らの気質を論じる」ことができるようになった」のである。「ブレヒトは後ろ盾というよりも、(園芸の言葉で)良質な添え木」なのである。

ブレヒトの第3の援用は、「反マルクス主義的援用」と呼べるようなものである。バルトはブレヒトを援用しつつ、マルクス主義的な「歴史的演劇」について論じていく。ブレヒトの演劇はマルクス主義的な歴史を持たない。バルトは「ブレヒトにおいては、歴史は全体的なカテゴリーである。歴史は偏在する。ただし、分散しており、分析することはできない」(強調：バルト)(Barthes2002: 910=バルト2005: 257)⁽²⁷⁾と述べる。バルトは、「ブレヒトの後ろ盾を得て、史的唯物論の、知的で社会批判的な読みをほのめかすことができた」。歴史を因果論的決定で捉えるのではなく、「ほのめかす」という表現に示されるような兆候的読解が想定されているのである。

このようにバルトは、ブレヒトを経由しつつもブレヒトを援用することで、自らの演劇論を深めていった。「影響」ではなく、まさに「援用」しているのである。

3. バルトの演劇からの「撤退」

バルトは、ブレヒト劇の天啓によって、自らの演劇論に形が与えられ、深めることができた。にもかかわらず、ブレヒト劇に出会ったことが、バルトに演劇からの「撤退」を迫ることになる。

バルトの演劇からの「撤退」についてバルトのテキストでまず言及されるのが、

「演劇についての証言」(1965年)からの次の一節である。

私は常に演劇が大好きだった。だが、もうほとんど劇場には行かない。自分でも不思議なほどの心変わりなのだ。いったい何があったのだろうか。いつそれが起こってしまったのか。私が変わってしまったのか、それとも演劇が変わったのか。もう好きでなくなったのか、それとも演劇を愛しすぎているのだろうか。(Barthes2002b: 711=バルト 2006: 12)

「ブレヒトのめまい」以後、ブレヒト劇は「あまりにも完全な演劇」であるがゆえに、ブレヒトの死後、他の演劇を観ることができなくなっていった。また、「私はブレヒトの演劇から受けた衝撃について、そしてこの演劇がひとたび確認されてから、他の演劇を愛することが、そしてそれを観に通うことさえもが、困難になった」(Barthes2002c: 711=バルト 2006: 12)⁽²⁸⁾とも述べられている。

他の「撤退」理由について、バルトの死後、『演劇論集』をまとめたジャン＝ルー・リヴィエールが、その「序文」の最後で検討している。リヴィエールは、「撤退」について論じた論者としてベルナール・ドルト、ジャン＝ピエール・サラザック⁽²⁹⁾、そしてロジェの本稿をあげている。

ドルトの説明は、先に述べたバルト自身の説明の延長線上に位置づけられる。ブレヒトの上演がつかのまの「ユートピア演劇」であり、その理想の演劇と現実の演劇との間に齟齬があったからだとする(Rivière2002: 13)。

サラザックは、バルトの作品に内在する論理を辿っている。バルトの関心が叙事詩的なもの、つまり「演劇なるもの」からロマネスクに、ブレヒトからプルーストに移り、演劇から「撤退」とされる(Sarrazac1996)。

これらの指摘に対してロジェは、マルローの文化政策との関わりで説明している。

バルトは、『テアトル・ポピュレール』誌の編集委員を務め、演劇の民主化に没頭していた。それは、古代ギリシアの市民劇を批判的に乗り越えた民衆劇を目指すものであった。バルトの活字になった最初の論文は1942年に執筆された「文化と

悲劇」であり、ブレヒト以前からバルトは「悲劇」を根拠としてブルジョワ演劇を批判しようとしていた。バルトは、演劇による社会変革を目指していたのである。

しかし、その「演劇による社会変革」は実現できなかった。バルトはブレヒトに演劇による社会変革を夢見た。しかし、ブレヒトでさえも失敗したことを認めている(Barthes2002d: 565=バルト 2018: 270)⁽³⁰⁾。

そのような時代に、ド・ゴール政権が樹立し、文化相アンドレ・マルローによる文化政策が進められた。マルローの計画には社会性が欠けているわけではないが、「現在のさまざまな神話のなかでももっともやりきれない神話、若さの神話によって、社会性をごまかそうとしている」(強調：バルト)(Barthes2002: 975-976=バルト 2005b: 89)⁽³¹⁾という。このような神話に基づく劇場では、若者の観客があてがわれる。若者という表現でバルトが意味しているのは、極度に抽象的な人間、社会階級の零度である。彼らによっては、現実中存在する疎外についての考察は不可能だろう。それゆえに、マルローの体制ではブレヒトの異化効果は期待できない。同時代に生きるバルトにとって、マルローの文化政策は、今回ロジェが指摘したような「価値転覆的な楽しみのある場である演劇の終焉」を告げるものとなったのである。

またバルトは、『7月14日』誌のアンケートに答えて、ド・ゴール将軍の出現は、政治的というよりはむしろ、イデオロギー的な変化を生じさせたとも指摘している。ド・ゴール政権下においては、「諸事象の政治的解釈(軍隊の役割、国家資本主義の影響力、左派の弱さ)は一人の父の手に息子たちすべてが身を委ねるといって、言ってみれば神話的解釈によって、すべて説明できる」(強調：バルト)(Barthes2002: 985=バルト 2005b: 103-104)⁽³²⁾とする。ド・ゴール主義は、「大統領がフランスを代表する体制から、大統領がフランスを体現する体制」(傍点：カルヴェ)(カルヴェ 1993: 512)への変化であった。一人の父がフランスを「体現」し、それに身を委ねた若者が、マルローの文化政策下では想定されている。

このような文化政策の下では、バルトの夢見た、成熟した大人の演劇、民衆劇は期待できない。バルトはかつて「冬のアヴィニオン」(1954年)で、アヴィニオンが要求したのは、「人間を、食べ物を咀嚼して与えられる発達の遅れた子どもではなく、作るべき芝居スペクタクルが与えられている大人として扱うことであった」

(Barthes2002: 474=バルト 2004: 317)と述べていた。バルトは、観客を巻き込むドラマツルギーを好んでいた。この「大人」というのは、「責任ある」観客のことを意味していよう。バルトは、このような観客が主導する、成熟した大人が演劇を担っていく民衆劇を夢見ていた。しかし、ド・ゴール政権下の若者にそれは期待できない。

同時に、バルトがブレヒトに熱狂し、演劇論を展開していた50年代は、大衆が主導する消費社会に移行しつつある時代であった。1957年に刊行された『現代社会の神話』では、日常生活で隠蔽されているブルジョワ・イデオロギー、自然らしさを押しつけてくる大衆文化の言葉づかいが批判的に検討されている。現代社会では、あらゆるものが消費の事実となる。この消費にまみれた存在は、成熟した大人ではない。大衆なのだ。そして、このような大衆が主導する消費社会において、演劇の民主化は期待できない。結果バルトは、演劇から「撤退」したのではないだろうか。

バルト自身が明示的に示した「撤退」理由は、ブレヒトの死によって、あまりにも完全な演劇を失ったということであった。しかしその理由は、それにとどまらない。ブレヒトを援用しつつ、バルトは成熟した大人による民衆劇を夢見た。しかし、ド・ゴール大統領がフランスを体現する体制と消費社会の浸透により、その終焉を知った。まさにブレヒトを援用することで、演劇から「撤退」したのである。

訳者解題 註

- (22) 『彼自身によるロラン・バルト』(1975年)。
- (23) 「リヨンのベルトルト・ブレヒト」(1956年)。
- (24) 『彼自身によるロラン・バルト』(1975年)。
- (25) 「ボードレールの演劇」(1954年)。
- (26) 「返答」(1971年)。

- (27) 「ブレヒト、マルクス、歴史」(1957年)。
 (28) 「返答」(1971年)。
 (29) Jean-Pierre Sarrazac(1949-)。フランスの劇作家・演出家。国立高等研究院でバルトのゼミを、同時に演劇研究所でドルトの講義も受講していた。
 (30) 「ロラン・バルトは紋切り型を論駁する」(1974年)。
 (31) 「悲劇と高尚さ」(1959年)。
 (32) 「ド・ゴール將軍の体制について」(1959年)。

引用・参考文献

- バルト、佐藤信夫訳、1979『彼自身によるロラン・バルト』みすず書房
 Barthes, Roland, 2002, *Œuvres Complètes Tome I 1942-1961*, Seuil
 ——, 2002b, *Œuvres Complètes Tome II 1962-1967*, Seuil
 ——, 2002c, *Œuvres Complètes Tome III 1968-1971*, Seuil
 ——, 2002d, *Œuvres Complètes Tome IV 1972-1976*, Seuil
 ——, 2002e, *Œuvres Complètes Tome V 1977-1980*, Seuil
 ——, 2002f, *Écrits sur le théâtre*, Seuil
 バルト、渡辺諒訳、2004『文学のユートピア 1942-1954』(ロラン・バルト著作集1)みすず書房
 ——、大野多加志訳、2005『演劇のエクリチュール 1955-1957』(ロラン・バルト著作集2)みすず書房
 ——、塚本昌則訳、2005b『記号学への夢 1958-1964』(ロラン・バルト著作集4)みすず書房
 ——、吉村和明訳、2005c『批評をめぐる試み 1964』(ロラン・バルト著作集5)みすず書房
 ——、野村正人訳、2006『テキスト理論の愉しみ 1965-1970』(ロラン・バルト著作集6)みすず書房
 ——、吉村和明訳、2017『断章としての身体 1971-1974』(ロラン・バルト著作集8)みすず書房

- 、松島征／大野多加志訳、2018『ロラン・バルト 声のきめ——インタビュー集 1962-1980』みすず書房
- カルヴェ、花輪光訳、1993『ロラン・バルト伝』みすず書房
- Rivière, Jean-Loup, 2002, «Préface», Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Seuil, in pp. 7-16.
- Roger, Philippe, 1997, “Barthes with Marx” J.-M. Rabaté ed., *Writing the Image After Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, pp. 174-186.
- ロジェ、清水幸大訳、2021「マルクス主義時代のロラン・バルト(1)」『言語社会』第15号、pp. 332-313.
- ロジェ、清水幸大訳、2022「マルクス主義時代のロラン・バルト(2)」『言語社会』第16号、pp. 358-334.
- Sarrazac, Jean-Pierre, 1996, «Le Retour au theater», in *Parcours de Barthes*, *Communications* n°63, Éd. du Seuil, pp. 11-23.

(付記：本稿拙訳の公表を快く許諾してくれたフィリップ・ロジェ氏及びスイユ社に、厚くお礼申し上げます。)

(しみず ゆきひろ／博士後期課程)