

## ドビニャックの演劇論：ミメーシス、記号論、『詩学』

末松, 寿

<https://doi.org/10.15017/2559335>

---

出版情報：文学研究. 97, pp.41-62, 2000-03-31. School of Letters, Kyushu University  
バージョン：  
権利関係：

# ドビニャックの演劇論

## —ミメーシス、記号論、『詩学』—

末 松 壽

### 序

方法論からいえば、この報告は1969年のロラン・バルトの言葉によって導かれる<sup>1)</sup>。文学研究における半世紀以上におよぶ歴史学の支配に対して絶望的な反乱をおこし、実証主義的あるいは心理学的な研究を拒否した人が、その論戦の最中において文学史そのものの別の可能性を示唆した文章である。曰く、「文学の歴史学は文学概念の歴史学として構想されるべきであろう。そしてこの歴史学は今のところ存在していない、と私には思われる。」<sup>2)</sup> この要請を我々は演劇に応用することを試みる。コルネイユ、モリエール、ラシーヌという天才作家の伝記、個性や人格、彼らの戯曲作品に集中しがちであった——特に日本において著しい傾向——17世紀フランスの演劇史を演劇観の方向からふりかえって見るのである。

もっともここで取り上げるのは、聖職者であり学者であったドビニャックの主著だけで、それも基本的な二三箇所に限られる。我々の意図はそこに焦点をあてて、彼の演劇観の基本的な論点を記述することにある。加えて、そこに見られるいわゆるミメーシスの考え方を契機に、17世紀フランスが解釈し応用しようとしたアリストテレスを想起する一方、著者が意識せずして表明している記号の概念を通して現代への橋渡しを試みたいと思う。

ドビニャック『演劇の実践』(1657)

フランソワ・エドラン、ドビニャック修道院長 (F. Hédelin, Abbé d'Aubignac,

1604-1676) の伝記<sup>3)</sup> はここで紹介しない。社交的な恋愛詩、寓意的な小説、戯曲（『オルレアンの乙女』など）を書いたが、大した成功をみることはなかった。その他『イーリアスの歌』に関する考察<sup>4)</sup> でわずかに知られている。晩年（1663-1671）には、ボワロオも一時出入りした<sup>5)</sup> 「文芸アカデミー」なる知的なサークル、いわゆる「文芸サロン」を主宰している。

しかしその前、いくつかの悲劇の上演のあと、1657年に発表した『演劇の実践』<sup>6)</sup> は注目に値する。当時の演劇論は、無作為に挙げればほぼ次のような種類のものではあった。

- 上演される作品の善し悪しを論ずる時評。アカデミー・フランセーズの『意見書』に帰着する「ル・シッド論争」もこれに端を発する。
- 出版に際して作品を弁護する作家たちの多くの序文。
- 文学にたいする演劇の基本的な差異を無視して、もっぱら文学ジャンルとしてこれを扱う議論。ボワロオの『詩法』（1674年）はその一例。
- この頃集団的に確立されていく作劇法に関する規則、後世いわゆる「古典主義」の教義をめぐる論議。またこの観点から古代の作品を検討する論考。
- アリストテレスの『詩学』の解釈。これはしばしばラテン語訳はもちろんイタリアの学者たちによる翻訳や注解を通じて行われた。
- 宗教の規範をもって作品の道徳性を検討し、恋愛を扱うことの多かった演劇（そして小説）の非をあげつらう論戦文書。これに対抗する弁護の文書。

当然、複数の論点にまたがることも頻繁であった。多くの演劇論が以上のような論議に埋没していたのに対して、ドビニャックの書は、列挙したトピックから完全に離れるわけではないが、まず原理的な問題から出発して演劇現象を全体として記述する実践的にして理論的な17世紀には類稀な考察である。ジャック・シュレールもドビニャックを「17世紀の大批評家のなかで最重要の一人」<sup>7)</sup> と呼んでいる。1684年に刊行される英訳本の表題はいみじくも *The Whole Art of the Stage* 『舞台芸術総論』であったという<sup>8)</sup>。そのことは同書の副題がすでに含意している。「劇詩の制作に専念しようとのぞむ人々、こ

れを公に朗誦する人々、上演をみて喜ぶ人々にとって極めて必要な著作」というのである。劇作家、俳優（セリフの産出が〈reciter〉と呼ばれていることに注目しておこう）そして観客が拳がっている。そこでは更に、舞台装置や背景、劇場、ト書きを含むテキストの問題、そして従って読者も話題になる。演劇と文学とを区別するとともにこれら二つを関係性において考察しているのである。ドビニャックのものした著作の中で、これのみが、これに関連づけられるもう一つの短い文書『フランス演劇再建のための構想』<sup>9)</sup>とともに今日でも読まれる所以である。1640年頃に書かれたらしいこの『構想』についてジョルジュ・クートンは「重要なテキストであって、秩序と規制のことに思いを巡らせていた枢機卿の考え方にぴったり呼応するように思われる」と評している<sup>10)</sup>。

実際、これら二つの作品について著者は、既に亡き宰相リシュリウその人の命令ないし要請に従って書いたものであることを誇っている<sup>11)</sup>。リシュリウ、これは、政治上の理由もあって、文芸とりわけ演劇を庇護し、猥雑なものを禁止し、劇場での武器の携帯を禁止し、1641年には新しい劇場「枢機卿館劇場」を建築させた。これは当時パリにあった二つの公共劇場に比べて（小さい方、ブルゴーニュ座の舞台は横幅は5-6メートルにすぎなかったという<sup>12)</sup>、規模の大きな劇場であった。まもなく「王宮劇場」(Palais-Royal)となり、1661年からはモリエール的一座が使用する。自らもいくつかの作品の構想に加わり、これを一幕ずつ割り当てて若きコルネイユやロトルーをふくむ5人の作家たちに作らせた。ジョルジュ・クートンに言わせれば、修辞学の理念にしたがって知性が発案し (inventio)、構成し (dispositio)、最後に職人の手仕事に起草 (elocutio) を任せたのである<sup>13)</sup>。

さて、『演劇の実践』から演劇と文学の本質にかかわる二三の考察を取り上げよう。

### Ut pictura poesis

劇作品が二通りに考えられることを説明するために、著者はおそらくホラティ

ウスの有名な「詩は絵のごとく」<sup>14)</sup>を思い出しながら絵画を引き合いにだす。これがまた二面性をもつからである。タブローの一つの見方は「これを絵として」見ることであるという。タブローを絵あるいは「塗られたもの」(peinture)として見るとはどういうことか。

すなわち、画家の手になる作り物 (ouvrage) としての限りで見るのである。そこには様々の色彩だけがあって物はない。幻影だけがあって物体はない。人工的な明るみ、偽りの高さ、遠近法による遠ざかり、錯覚としての短縮だけが、そしてそこにはい全てのものの単なる見かけだけがある。(I、第6章、28頁)

最後の「見かけ」/「そこにはい全てのもの」の対比は、列挙全体のまとめであろう。画面にみえる「人工的な明(暗)」(「暗」は筆者の追加。以下同様)にたいして、「そこにはいもの」として自然的にせよ人為的にせよ「現実世界の明暗」を対置することができる。「偽の高(低)」にたいしては物の「実際の高(低)」を。遠近、短縮や拡大についても同様である。色彩については、テキストはこれに「物」(choses)を対比している。色彩はここで物の見かけを構成するものとして理解すべきであって、非具象(non-figurative)絵画におけるが如き色彩とか絵具を考えるのは、いうまでもなく時代錯誤である。

これに対して、著者はもう一つの見方があると言う。

第二の見方は、それが、真実のものであれ真実と仮定されるものであれ、描かれているところのものを含む限りにおいて見るのである。その物の場所は確實であり、その性質は自然的であり、その行為は疑えず、そしてあらゆる状況が秩序と道理にかなっている。(同上)

それゆえ第一の感覚器官によって知覚されるのは自己完結したものではない。それではない他のものに送りがえすという条件でしか、真なるものかあるいは真なると想定されるものを表すという条件でしか意味をもたない。しかしこの

条件のもとではすでに第二の見方が成立している。例えば第一の見方で薄緑のしみにすぎなかったものが林檎だと認知される。第二の見方とは従って、そこにないもの、見えないものを見ることに存するのである。

### ミメーシス、記号論

ドビニャックによる絵画の見方の分析は、パノフスキーの図像学 (iconologie) 研究<sup>15)</sup>の少なくとも出発点をなす部分との比較、あるいは類比をたどってこれを文学に移すならば、一方の美的 (感性的) 対象としてのテキストと他方の認識対象としての作品とを区別するバフティンの初期の論文<sup>16)</sup>、そしてテキストを沈黙にすぎないとするサルトル<sup>17)</sup>などとの比較へと誘うかもしれない。しかしここでは探求の可能性を示唆するにとどめて、著者の時代と文化に密接する、あるいはむしろ著者がそのなかにあったところの「知」に話題を限ることにしよう。

我々が提案する比較は、まず第一にアウエルバッハ<sup>18)</sup>の研究によって有名な芸術模倣説である。見えないものを見るのが成立するのは、幻影とも見かけとも言われるもの、つまり贋物が文字どおり「似せもの」に他ならないという事情によって可能になるからである。ただ、模倣ということで、何か現実、実際の世界や人間をそのまま写すことだと考えるとしたら、それはアリストテレスによるミメーシスの理解としても、ドビニャックの読みとしても誤りであろう。哲学者は、話は一挙に劇に移るが、模倣の対象を論じながら「起こったこと」を語るのは歴史であり、悲劇は「起こるであろうようなこと」を「真実らしさ」(eikós) や「必然性」(anagkaion) に従って模倣する<sup>19)</sup>、と述べている。この場合、真実らしさは真実に劣るのではない。「あったこと」は常にその時にその場所ですその人に起こったという個別性、特定性の限定をうけるのに対して、悲劇の対象はこういういわば「それ性」の刻印を受けない「普遍的なもの」(ta kathólou) を対象とするからである。それゆえ『詩学』は、悲劇は歴史よりも「より哲学的でより優れている」という<sup>20)</sup>。

ドビニャックの方は、今読んだ件で「描かれたもの」について、「真実のものであれ真実と仮定されるものであれ」という表現で、半ば哲学者から離れるとしても芸術が必ずしも現実模写に還元されないことを明言している。この「真実と仮定されるもの」は「真実らしさ」を言い換えたその等価物に他ならない。

第二の比較に移ろう。著者の指摘は、古典的な記号論に基礎をおく思想である。周知のように記号論 (sémiologie) とは、ソスユールがその『講義』において「社会生活のさなかにおける記号の生活を研究する学問」と定義し提唱した新しい学問である<sup>21)</sup>。ただしこの語そのものは「徴候学」の意味をもつ医学用語としてすでに用いられていた<sup>22)</sup>。記号論は具体的には、ドビニャックのテキストでまもなく現れる Représenter (再び表す、代って表す、表象する、上演する)、またその類義語 (ドビニャックには現れない Signifier (記す) など) のしめす事態を考察する。ここでは古典時代で最も纏まりをもつ記述をしていて、19世紀の終わりまで50回ほど印刷され、半世紀にわたる忘却の後チョムスキーやフーコーによる分析<sup>23)</sup> 以来読み直されるようになった『論理学もしくは思考術』の第5版 (1683年) において追加された文章を参照しよう。

著者アルノオとニコルは「事物の観念と記号の観念」の章の冒頭で記号を定義する。事物の観念とは、ある物がそれ自体でみられるのみで他の何かをあらわすことがない場合に人の抱く観念である。それに対して、

ある対象を何か別の対象を表わすものとして見る時、と彼らは書いている、それについて人のもつ観念は記号の観念であり、この最初の対象は記号と呼ばれる。普通そのようにして人は地図とかタブローとかを眺める<sup>24)</sup>。

真先に上がる例が地図とともにタブローなのである。『論理学』は続ける。「こうして記号は二つの観念を含んでいる。一つは表わすものの観念であり、もう一つは表わされるもののそれである。記号の本性は前者によって後者を喚起す

ることにある」(同上)。ここには、先に予告した用語「表す」(Représenter)とその受動形とが対になって現れている。これに同じ章にみえるパラダイグムをくわえて図示すれば次のようになる。

記号作用 (signification) : signe → chose  
 = [Idée de la chose qui représente → Idée de la chose qui est représentée]  
 la chose représentante 「表すもの」→ la chose représentée 「表されるもの」  
 la chose figurante 「かたどるもの」→ la chose figurée 「かたどられるもの」  
 (la chose signifiante) (記すもの) → la chose signifiée 「記されるもの」<sup>25)</sup>

ソスュールは最後のパラダイグムを現代風に言い換えてその術語を作った。すなわち (le signifiant) (能記) および (le signifié) (所記) である。もっとも彼は語の慣用にさからって、前者のみでなくこれら二つの統合体を「記号」と命名し直したことは注意を要する。『論理学』の記述はこの点についてやや曖昧である。一方で「最初の対象」を記号と命名しながら、他方では「記号は二つの観念」を含むと書いているからである。ただそのことは我々の今の議論には関与しない。

ドビニャックのいわゆる「第二の見方」はいうまでもなく同じ二重性を示している。色や形の集合であるタブローをそれらによって「描かれている」対象を「含むもの」として見る、というのである。このプロセスは『論理学』の言語に翻訳することができる。すなわち「絵の本性とは、そこにある前者によってそこに無い後者を喚起することに存する」、と。絵は優れて記号である。

我々がドビニャックの語るタブローの見方を契機として古典記号論を参照したのは、それらが同じ知を踏まえている事実を観察したかったからであるが、これを換言すれば、ミメシスは記号論によって説明できるというに等しい。古典記号論とはミメシスの諸現象を対象とする解釈学であったといえる。もう一つは展望の拡大によって、同じ方法が人間の様々の営みに適用できること



を示唆するためである。言語記号を用いる諸活動はもちろん、言語以外の記号をも使用する演劇はその一つである。

### 物語を見る

ドビニャックは、二重の有り方をもつ絵画との類比で演劇作品を解説していく。まず「スペクタクル」、「単なる上演」(Représentation, 『論理学』では一つの術語であった)が知覚される。そこには「事物の似姿」(images)しか見えない。俳優たちは「彼らが表象する者たちの特徴 (marques)」を具えている。背景・装置は「彼らがいると仮定される場所の似姿」である。これら (marque) や (image) は、古典記号論においていずれも (signe) のパラダイグムである。役者たちは「民衆語で話させられる」。つまり、ギリシア・ローマに想を汲む作品においても真の言語の似姿としての近代語が話されるのである<sup>26)</sup>。

では、所記を含む第二の見方とはどういうものか。著者は書いている。

もしくはこれらの劇詩には、そのあらゆる事件が我々に現れてくる場所のその順序で、その時に、その場所で、かつその筋立てにしたがって実際におこった本当の物語、もしくは本当と仮定される物語が見られる。(同書、29頁)

今度は俳優ではなく登場人物が「その身分、年齢、性別の特徴」に応じて現れ、「その言葉は発せられたものとして、行為は成されたものとして」了解されるのである。

作品の受容のプロセスを、著者は次のようにまとめている。

それゆえ私は、劇詩の物語が真実と見られる限りにおいて、そこで起こる全ての事柄が実際に起こったかもしくは起こったはずとみられる限りにおいて、これを劇行為の真実とよぶ。他方私は、劇詩を表象 [=上演] することに役立つ全てのもの、そこに見出されねばならない全てのものの寄せ集めを、それ自体においてその本性に

したがって眺めて、これを上演とよぶ。例えば役者たち (Comédiens)、舞台装置家たち、背景画、ヴィオロン奏者たち、観客などなどである。(I、第7章、35-36頁)

二三の注釈が必要であろう。

1° 舞台装置家 (Décorateurs) は厳密に言えば「能記」とはいえないが、能記としての装置 (décors) を制作することで上演に寄与する。チョムスキーの用語を転用あるいは乱用して、能記の深層をなすといっておこう。

2° ヴィオロン奏者たち (les Violons) は、当時の劇場においては音響よりはむしろ別の役割をもっていた。題材としての幕が使用されるにせよされないにせよ、幕間に奏でることによって上演の分節を記していたのである<sup>27)</sup>。

3° 最後に、「実際に起こったはず」(aient dû arriver) は、絵画についての「真実と仮定されるもの」、また演劇についての直前に出会った「本当と仮定される物語」に対応するのだが、まもなく著者はこれを「真実らしさ」(la vraisemblance) という術語、彼にとって最重要の理念をあらわすと共に、古典時代の合い言葉となっていく語、勿論「エイコス」の訳語、で表現することになる<sup>28)</sup>。その際「必然性」は主観化されることによって「もっともなこと」に収斂する。

さて、上の引用文における名前の定義に注目しなければならない。著者は劇詩の物語を「劇行為の真実」と名づける。表象される所記を真実と見なすのである。それにたいして上演、能記の方は、絵画について言われた言葉を利用するなら、「人為的」「偽りの」「錯覚の」「単なる」行為ということになるだろう。更に、所記である物語——『詩学』のミュートス——が卓越した位置をしめることを確認しよう。ひいてはそこから、劇詩の物語を構成する様々の要素も「真実の」とよばれることになる。すなわち登場人物、物語の枠となる時期や場所などである。

上演は物語の形成に奉仕し、それを「再現」(Re-présenter) すべきである。

それは「劇詩を représenter するために役立ちうる全てのものの寄せ集め」なのであるから。手段が目的に奉仕しないことは許されない。それゆえ例えば、モリエールがこの頃から時に用いた手法、『亭主学校』や『守銭奴』においてのように登場人物がいきなり観客に話しかける手法<sup>29)</sup>、三世紀後にプレヒトが体系化する異常化ないし異化の技術の一つはドビニャックにとっては上演と劇行為との「混同」であり前者の后者への侵犯、「乱脈」「無秩序」「腐敗」に他ならない。彼はこれをローマ時代の喜劇作家プラウトゥスを例にとって長々と非難している（Ⅰ、第7章、40-44頁）。

こうして上演によって表象されるものこそが作品の現実性であるということになる。俳優がかたどる人物が、舞台が記す空間と時間のなかで成してみせる行為の全体、要するに、叙事詩におけるように全体を統べる語り手はいないので、結局は語られてしまう物語、そこに作品は存するのである。

### 物語を読む

しかし著者はテキストについても語っている。著者の第二の基本的な論点であるが、そこで我々はもう一つ異なるレベルでの演劇の二重性に、あるいはむしろ演劇と文学の二重性に会うであろう。テキストをあまり語らなかったアリストテレス理論<sup>30)</sup>への重要な追加、正確には文化の歴史がもたらした一つの新たなテーマの出現である。

けれども著者は、テキストを話題にする際に身構えたり特別な配慮をはらうことはない。むしろ無造作に、古代人の劇詩を読む必要を説き（Ⅰ、第5章、26頁）、演劇のことを知らずして見様見真似で書いたものをサロンで読み上げまくる若者を批判する（同25頁）。演劇の営みにとってエクリテュールが関わってくるというのはもはや異様な現象ではないのである。我々はすでに久しく印刷の時代に入っている。しかし後に指摘するが、現代人にとってはここに一つの落とし穴があるかもしれない。

我々が問うのは、一方のテキストと他方の上演あるいは劇詩の「真の物語」

との関係である。ドビニャックは書く。「劇詩は主として [...] 上演されるために、そしてまた読まれるために作られる」(I、第8章、46頁。強調筆者)。これらの副詞「主として」(principalement) / 「そしてまた」(et aussi) の対比によって、口頭コミュニケーションに与する上演こそが主要な位置を占め、文字は日常的な媒体になっているとはいえ、読みは副次的な位置しか占めないことが分かる。けれどもテキストを軽視することはできない。というのも、著者はこれらの営みの間に一つの序列を設けながらも、ほぼ厳格な二項対比の文章を同じ段落で展開していくのである。引用の続きを読もう。

ところで、劇作品 (Comédie) が舞台で見られるにせよ、あるいはただ [ou seulement. この語は再び二つの伝達回路の間の序列を明示する] 紙の上で見られるにせよ、それは観客によってまた読む人々によって知られねばならない。観客によって知られるのはただ俳優が話すことによってそれを知らせる限りにおいてであり、そして読む人々は、ただ詩句がそれを彼らに与える限りにおいてのみ知りうるのである。(同上。強調筆者)

お分かりのとおり、二つのコミュニケーション回路 (音声 / 文字) はあたかも等価でもあるかのように、等位接続詞で区別されかつ結合される。それぞれを説明する文章の構造も同じである。二つの伝達方式は、美学的価値の違いはありながらも、それぞれの重要性をもって並びたつというのであろう。

しかし、劇の二つの存在様式への分化、それらの併存とはどういうことか。それは次のことを意味する。第一に、それらの間に著者はある関係の有り方を要請している。つまりテキストと上演の間にズレがあってはならないのである。観客は役者たちが発する台詞を聞くことで、読者は紙の上に詩句を読むことで作品を知る、と彼は言う。勿論、役者が発するのは同じ詩句に他ならない。奇妙な指摘ではないだろうか。本質的に見られるものである絵画との比較をもって演劇を説明していた著者が、観客における認識の形成にとっての視覚の機能を実は否認しているのである。観客はまるで盲目であるかのような、読者は台

詞以外の文字を目にしないかのような言表である。この議論には後でもどることにして、今は聞かれるものと読まれるものとの完全な対応、いわば同一性の要請を確認しておこう。それらは互いにヤコブソンのいう記号体系間翻訳<sup>31)</sup>、それもいわば逐語訳の関係にあるのである。

伝達回路を異にした同一のものであるとすれば第二に、上演と同様の資格で能記としてのテキストもまた所記としての物語（劇行為）の真実を表象することは必然である。作品の現実性はテキストの読みによっても開示される。戯曲もまた作品の契機である。上演／戯曲という二つの存在様式への分化とは、アンリ・グイエの表現に従えば、演劇が絵画などとは異なり、むしろ音楽に似て「二回性の芸術」(arts à deux temps)<sup>32)</sup>の一つであることを意味する。それは上演の二重構造のモデル、

A. 見せ物、単なる上演 → 真実のあるいは真実と仮定される物語

に戯曲もまた則っているということに他ならない。すなわち、

B. 書かれたもの、単なる文字 → 真実のあるいは真実と仮定される物語

という記号作用が成立する。Aが〈Corps〉(物体・肉体)による上演とその対象(所記)の関係であれば、Bは文字による表象と意味の関係である。いずれも古典記号論の展開である。他方AとB、上演とテキストとの関係については、それらが「物語」を所記とする二つの併存する能記システムであることを今は確認しておこう。

### 二三の事実と仮設

さて、最後の引用文で出会った異様な言表が残っている。著者によれば、読者は台詞を読み、観客は台詞を聞くことによつてのみ作品を知るといふ。そ

れ以外を記す全ての種類のテキスト、ト書きを始めとして最近の言葉でいう Didascalies（教示テキスト）が考慮されていないのである<sup>33)</sup>。観客については、教示テキストが事物化（réa-liser）されることによって視覚を媒介とする伝達も行われることが無視されている。なぜこれらの記号作用による認識の形成を考慮しないのか。この発言の謎を解かなければならない。

いくつかの事実から述べよう。まず最初はいわゆるト書きの身分について。1° 「いわゆる」という理由はフランスの17世紀には、いやずっと遅れて19世紀の半ば——例えばプロスペル・メリメ<sup>34)</sup>——まで、これを意味する専門用語は存在せず、それは注釈（note）と呼ばれていたからである。ドビニャックの証言を見よう。

我が詩人たちのうちには、作品の印刷に際して、読者の理解を助けるために詩句のいわないことを教えるノートをつけた人たちが何人もいることをもちろん私も知っている。例えば、「ここで扉の開いた神殿があらわれる。」[...]「ここで王は怒って退場する。」その他詩人が主題にとって必要とする非常に多くの指摘であって、それらは作品のどこかで読まれることはない。（I、第8章、47-48頁）

最後の文章が先の謎を繰り返すものであることは言うまでもない。

2° 「作品の印刷に際して」という指摘から、今日では逆転した習慣を思いださなければならない。戯曲の出版は上演のあと、ある程度の成功を収めた作品について成されていたという事実である。上演とテキストとの関係についての先の議論を補足すれば、上演がテキストの事物化・再現なのではなく、反対にラテンの金言〈Verba (et Facta) volant, Scripta manent〉に従って、テキストの方が上演を表象する記録であった。

3° しかし容易に想像できるように、上演の準備をする劇団にとって何らかの形のテキストは必要になる。事実、劇団所属の写本係が作家の草稿に基づいて写本を作成し、各役者に担当部分（rôle）を配っていた<sup>35)</sup>。そこには恐らくト

書きはなかったのである。

4° 更に、こういうノートを戯曲に書き込む習慣はそれほど古いものではなく、あらゆる戯曲がこれを含むわけではなかったことも推測できる。ちなみに、『オルレアンの乙女』などの戯曲にかなりのノートを書き込んだドビニャックは、『演劇の実践』においてはこれの使用を容認しない。

5° しかしそれが「作品のなかで読まれることはない」とはどういうことか。おそらく著者は対話組織のみを「作品」(Piece)と呼んでいるのである。この限定された意味での作品に属さず、作品の「余白」を占めるに過ぎないという理由で注釈を排除するのである。実際、現代の版では校訂版であっても分からないことだが、17世紀の刊本では、初期のものは勿論、世紀末のラシーヌの場合ですら、ト書きはしばしば、ページの右か左の余白に小さな文字でセリフとは字体を変えて印刷されている<sup>36)</sup>。作家が台詞につけることのある出典とか意味の説明のための注釈と同じ扱いである。名は体を表していたのである。

そして第二に、「読む」という語の現代人が忘れがちな意味がある。先に言及した、自分の書いた作品をサロンで披露したがる若者への批判の中の動詞〈débitier〉を我々は「読み上げまくる」と訳した。文脈によって明らかなように、それはたった一人で陰気におこなう、とりわけ今日の日本ではそれ以外に考えられないほど当たり前になっている黙読ではなく、朗読、それも複数の他人を前にしてその人達に聞かせる読み、いわば上演に準ずる行為だった。そしてドビニャックのいう「読み」とはもしかしたら、たとえ一人の行為であったとしても全て「朗読」なのではないか、というのが我々の仮設である。二通りの読みの美学的な差異についての考察は18世紀の碩学デュボス神父をまたねばならないと思われる<sup>37)</sup>。ドビニャックでは黙読はまだ問題化していない。このような事情が、ト書きが読まれないということを説明するのではないだろうか。朗読のパフォーマンスをおこなう人は出典に関わる注釈など読みはしないように、類似の身分しかもたないノートを「読む」こともなかったのである。

しかし以上の議論では、もう一方の問題、観客における作品の認識が俳優の

台詞のみに依存するという命題はまだ説明できない。これを解き、ト書きの位置をさらに明確にする理論上の解釈を最後に述べよう。それは実は簡単なことで、著者の主張をそのまま認めることである。つまり彼にとって作品の真実であるミュートスを背負うのは台詞であった、もしくは台詞であるべきであった、ということである。台詞以外の、ト書きを含むあらゆる教示テキストはこれに参与しない、もしくは参与する必要がなかった。というのも彼にとって、ト書きが受けもつ、したがって舞台上で事物化され肉体化されるような指示は本来セリフそのものの中に書きこまれて然るべきなのである。彼はこう書いている。

主題の理解にとって必要な背景装置についてであれ、登場人物たちの動作、衣装や身振りについてであれ、詩人のあらゆる思想は彼が朗誦させるところの詩句によって表現されなければならない。(I、第8章、46頁)

もちろんこの要請が実現される限り、たとえ舞台を見なくともセリフを聞けば、作品の真実は観客に開示される。同じことが戯曲の読み手についてもいえる。ト書きは必要ではない。あったとしても、それはせいぜい冗長的な情報を与えるに過ぎない。むしろ有害であるとの理由で、これを欄外に弾き出す印刷本があったのである。

物語をになうのは台詞のみであるという思想は、著者が沈黙しているために我々は「仮設」として提示するのだが、実は基本的にはアリストテレスに由来する。『詩学』は悲劇を構成する部分は6つあるという。模倣の対象が3つ。物語、思惟、性格である。模倣の手段は2つ。合唱およびセリフである。他方の「見えるもの」スペクタクルは模倣の手段ではなく様態であって、ドラマを叙事詩から分かつジャンル区分の基準であった<sup>39)</sup>。これは従って何かを模倣するわけではない。テキスト化される合唱とセリフとが模倣するのである。先にあげた読みの有効性に関する『詩学』の二つの件もこの意味で理解すべきである<sup>39)</sup>。ところで17世紀フランスの演劇において(台詞とは詩形を異にする)合



唱はほとんど消滅していた。我々が経験によって知っている合唱「追放」の事実を、反演劇の宗教家も証言している<sup>40)</sup>。ラシーヌの最後の試みにおいてのように介在する場合でも、その機能は美的な飾りであって、もはや物語を形成するものではない。それゆえ、残る台詞が専らミュートスを語らざるを得ないのである。我々にとって異様なパラドクスと見えた言葉——現代の演劇の記号論は視覚回路に属する能記（舞台の外観、俳優の外観や肉体表現）を聴覚回路のそれ（言葉、非分節音）に劣らず認めている<sup>41)</sup>——は、ドビニャックにとってはドクサに他ならなかった。

## 結

文学の歴史学の新たな可能性に関するバルトの示唆を、我々は17世紀のフランス演劇に応用した。終えるにあたって反省の弁を一言述べておこう。

戯曲の読みは本質的に文学に属する。それに対して、演劇の「演劇性」は基本的に上演というイヴェントに存する<sup>42)</sup>。それはここ・いまの集団的創造であり、社会的実践である。演劇現象の把握のためには、上演を可能にしこれを構成する必須の要件を認識することが必要になる。修辞学の教えるトポスに従って挙げれば<sup>43)</sup>、

——誰が上演するのか（役者、劇団の構成、団員の相互的な関係の在り方、そして役者の外部との関係つまり社会的ステータス）、

——誰に（観客、その教養や関心）<sup>44)</sup>、

——いつ（一日の中での時間。一年の中での時期、気候や宗教上の暦との関係）、

——どこで（野外／屋内。劇場や舞台の規模や形。舞台と観客席の区切り。観客席の男女や階級による区分。これは物理的に時代のイデオロギーを表明する）<sup>45)</sup>、

——何を（作品。テキストの提供者と劇団との関係）、

——どのように（演出。時代の与えうる装置・照明などの技術）、

——なぜ（生産と消費、特殊的に庇護者との関係）、

などがある。そしてこれらは社会的・文化的・経済的・政治的・宗教的……文脈の中で複雑に相関し合っている。文学作品としての戯曲を研究するだけで十分であろうか。突飛なと思われかねない一つの間を考えよう。例えば、ラシーヌが代表する古典悲劇はなぜ本質的に台詞劇であり——18世紀に新しいジャンルとしてのドラマ（Drame）を提唱するデイドロの解釈<sup>6)</sup>——、詩的な劇であったのか。舞台が矮小であれば役者の肉体表現は限られ、表情や視線といった微妙な演技が発達せざるを得ない。と同時に、ジャック・シュレールも言うように<sup>7)</sup>、それは作品テキストの在り方を条件づけずにはおかない。セリフが重要になり、とりわけ悲劇においてこれが可能な限りの洗練をみることになる。ト書きや、従って視覚的な要素は制限されざるを得ない。このことが少なくともある意味で古典時代に起きたのである。

演劇観といっても、それが演劇の営みに関する言葉である限り、著者が状況の中で書く限り、純粋に抽象的な思弁であることは不可能である。純理論的にもみえる命題を理解するためにも、いくつかの例をあげたように事実を参照せざるを得ないのである。テキスト上で実現される手法へと集中させる文学性の場合とは反対に、演劇性の概念は、舞台を通して、人間たちに向けて世界の現実に向けて我々を開放する。要するに、文化状況の中で営まれる「演劇の実践」を全体的に知るのだから、演劇観の歴史といえども書かれ得ないであろう。

#### 注釈

- 1) 本稿は平成10年度日本比較文学会秋季九州大会（12月5日、筑紫女学園大学）における特別講演を基にしている。
- 2) R. Barthes, (Réflexions sur un manuel) (1969), in *Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 52; *Œuvres Complètes*, t. II, Seuil, 1994, p. 1243.
- 3) ドビニャックの簡単な紹介は P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel*, 1865, t. I, p. 916; J. Demougin, dir., *Dictionnaire des Littératures*, Larousse, 1985, t. I, p. 117; F. Bluche, *Dictionnaire du Grand Siècle*, Fayard, 1990, p. 134 参照。

- 4) D'Aubignac, *Ciminde ou les deux victimes*, 1642; *La Pucelle d'Orléans*, 1642; *Zénobie*, 1647; *Le martyre de Sainte Catherine*, 1649; *Conjectures académiques sur l'Iliade*, publ. 1715.
- 5) Voir F. Escal, 〈Notes et Variantes〉 des *Œuvres Complètes* de Boileau, La Pléiade, Gallimard, 1966, p. 10, n. 7 (p. 865).
- 6) D'Aubignac, *La pratique du theatre*, 4 livres, 1657.  
-- en deux volumes, Amsterdam: J. F. Bernard, 1715. 我々はこの版を参照する。副題は次の通り: 〈*Ouvrage très-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui les recitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les representations.*〉  
-- Ed. Martino, Alger: J. Carbonel / Paris: E. Champion et les Belles Lettres, 1927. この版の副題: 〈*Œuvre tres-necessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui font profession de les reciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Representations.*〉(斜字体筆者)  
-- Slatkine Reprints, 1971. (筆者はこの版を見ていない)
- 7) J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, imp. 1977, p. 10.
- 8) 戸張智雄「オービニャック師〈演劇作法〉注解(1)」、中央大学「仏語仏文学研究」No 18、1986年2月、p. 80による。
- 9) D'Aubignac, *Projet pour le Rétablissement du theatre François*, in *La pratique du theatre*, Amsterdam, 1715, *op. cit.*, t. I, pp. 347-357.
- 10) G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 14.
- 11) D'Aubignac, *La pratique du theatre*, *op. cit.*, t. I, ch. i, p. 13.
- 12) J. Scherer, 〈Introduction〉 au *Théâtre du XVIIe siècle*, t. I, La Pléiade, Gallimard, 1975, p. xii. もっとも学者は後にもう少し大きな数字「舞台の幅は5ないし8メートル、奥行きは6ないし7メートル」を与え、後に創建される劇場は「もっとずっと大きい」という。(Id., 〈*Métamorphoses de l'espace scénique*〉 in J. de Jomaron, dir., *Le Théâtre en France, du Moyen Age à nos jours*, A. Colin, 1992, p. 155)
- 13) *La Comédie des Tuileries*, 1635; *La Grande Pastorale*, 1637; *L'Aveugle de Smyrne*, 1637. Cf. G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, *op. cit.*, pp. 21-34.
- 14) Horace, *Ars poetica*, v. 361.

- 15) Cf. B. Teyssèdre, (Avant-propos) de la traduction fr. de E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts / The Renaissance: Artist, Scientist, Genius* (1955): *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969, pp. 10-14.
- 16) M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), tr. fr. par D. Olivier, Gallimard, 1978, pp. 32-34.
- 17) J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (*Situations II*), Gallimard, 1948, p. 94.
- 18) E. Auerbach, *Mimesis, the Representation of the Reality in Western Literature* (1946), trad. anglaise par W. Trask, New York: Anchor Books, 1957. この書のいわゆる「現実」は曖昧である。第1章のホメロス論においてはそれは「物語」内部の細部描写（これを『創世記』は欠く）を意味するのに対して、第15章の『タルテュフ』論では宮廷とパリ、階級などを意味している。遺憾なことにこの書には、当然冒頭に置くべきであろうギリシアの哲学者たちに基づくミメシスの定義がない。
- 19) Aristote, *Ars poetica*, ch. ix, 1451 a 36-38.
- 20) Aristote, *op. cit.*, 1451 b 4-5. 17世紀のもう一人の理論家ラバン師は模倣の対象のもつべき可能性と普遍性をプラトンのアイデアを思わせる「理想的な完全性」と解釈する。「真実らしさは、真実の写しにすぎないとはいえ、詩人が述べる事柄に真実そのものが成しうる以上の完成の気品 (*un plus grand air de perfection*) を与えることに役立つ。真実は事柄があるがままにしか作らないが、真実らしさは有るべきであろうように作るからである。真実は、それを構成する個別的な条件の混合のためにほとんど常に欠陥をもつ……」(R. Rapin, *Reflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, (En général), ch. xxiv, F. Muguet, 1674, pp. 56-57)
- 21) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1915), éd. critique par T. de Mauro, Payot, 1972, p. 33.
- 22) Voir l'article (Semeiotique ou Semeiologie) de l'*Encyclopédie*, t. XIV (1765), pp. 937-938. その前ロックはより一般的に学問の一種として「記号の認識」を立て、これをギリシア語で “sêmeiôtikê” と命名していた。(J. Locke, *Essai Philosophique concernant l'Entendement Humain*, trad. Coste (1700), J. Vrin, 1972, pp. 602-603.
- 23) N. Chomsky, *La linguistique cartésienne* (1966), trad. fr. par N. Delanoë et D. Sperber, Seuil, 1969; M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966 et (Introduction) à *la Grammaire générale et raisonnée* (1969), in *Dits et Écrits*, Gallimard, t. I (1994), pp. 732-752.

- 24) A. Arnauld et P. Nicole, *La logique ou l'art de penser* (1662), 5e éd. 1683, éd. critique par P. Clair et F. Girbal, I, ch. iv, P.U.F., 1965, p. 53.
- 25) Arnauld et Nicole, *op. cit.*, pp. 53-54による。なお (la chose signifiante) はテキストに出現しない。
- 26) 段落における「括弧」内の語句はいずれも D'Aubignac, *La pratique du theatre*, *op. cit.*, I, ch. vi, p. 28からの引用。
- 27) Voir D'Aubignac, *op. cit.*, I, iv, p. 18; I, vii, p. 37; II, vi, p. 87; III, i, p. 151; III, ii, p. 165; III, iv, p. 192; III, v, p. 203...
- 28) D'Aubignac, *op. cit.*, II, ch. ii, pp. 65-71.
- 29) Molière, *L'École des maris* (1661), Acte III, sc. 9 fin; *L'Avare* (1668), Acte IV, sc. 7.
- 30) もっとも『詩学』最終章は悲劇と叙事詩の優劣を論じながら二度にわたって「読み」(anaginôskein, anaginôsis)を語っている。「さらに、悲劇は、たとえ身ぶり動作によって演じられることがなくても、それ自身が本来はたすべき効果を達成することができるのであって、その点叙事詩の場合とかわりはない。なぜなら、ある悲劇作品がどのようなものであるかは、それを読むだけでははっきりとわかるからである。」(1462 a 10-12. 藤沢令夫訳、世界の名著、357頁)、「そのうえ、一般にこの明確な効果ということは、作品が読まれる場合にも実際に上演される場合にもかわりがない。」(1462 a 17-18. 同上)
- 31) R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. par N. Ruwet, t. I, Minuit, 1963, p. 79.
- 32) Henri Gouhier, (Les arts à deux temps (Esquisse)), in *Æsthetica, Journal of the Faculty of Letters*, vol. 12, Université de Tokyo, 1987, p. 1-4.
- 33) ギリシア語の (didascaliai) は上演された劇作品のカatalogで、作家の名や作品の特殊性も記載していた。今日のフランス語ではそれが戯曲テキストのうち台詞を除く全ての文字言語の記載を意味する語として用いられている。
- 34) 問題を西欧における芸術観の歴史的展望のうちに位置づけるメリメは、ト書きを素朴な約束事の通用しなくなった近代の産物として、1° セルバンテスの『ヌマンシアの包囲陣』冒頭の「ノート」にこの種の記載の「最初の一つ」を推測し、2° それは「細部の模倣」による「演出の真実味」を目的として、3° 恐らく「劇場の支配人」に宛てられた、と書いている。(P. Mérimée, *L'église de Saint-Savin et ses peintures murales* (1848), in *Études sur les arts du moyen âge*, Flammarion, 1967, p. 110, n. 1)

- 35) Voir S. Chappuzeau, *Le Théâtre François* (1674), éd. G. Monval, J. Bonnassies, 1876, pp. 145-146. コピストはプロンプターも兼ねていたという。
- 36) フランス国立図書館での調査から、この方式によってト書きを記載する（我々が気づいた）若干の刊本を列挙する。
- Mairet, *Chriseide et Arimand*, I. Besongne, 1630.
  - Mairet, *La Silvanire ou la morte-vive*, F. Targa, 1631.
  - Scudery, *La comédie des comédiens*, Augustin Courbé, 1635.
  - Scudery, *L'amour caché par l'amour*, Augustin courbé, 1635.
  - Scudery, *La mort de Caesar*, A. Courbé, 1636.
  - Mairet, *Les galanteries du Duc d'Ossonne*, P. Rocolet, 1636.
  - D'Aubignac, *La Pucelle d'Orleans*, F. Targa, 1642.
  - Racine, *Alexandre le Grand*, Th. Girard, 1666.
  - Racine, *Esther*, D. Thierry, 1689.
  - Racine, *Athalie*, D. Thierry, 1691.
  - Racine, *Esther et Athalie* in *Œuvres de Racine*, t. I, C. Barbin, 1697.
- 37) Abbé J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), 7e éd. 1770, I, Sect. xli, pp. 427-438; Slatkine Reprints, 1982, pp. 114-117. 著者は、黙読に比べて朗読のもつ準上演とも言うべき美学的価値を説いている。
- 38) Aristote, *op. cit.*, 1449 b 31-1450 a 7. 拙論「『詩学』における悲劇の二重性」、九州大学哲学会「哲学論文集」第28輯、1992年、21-38頁参照。
- 39) 注釈30参照。「潜在的には見えるものに現れうる全て（もしくはほとんど全て）がすでにテキストの内にある。」(R. Dupont-Roc et J. Lallot, 〈Notes〉 de *La Poétique*, Seuil, 1980, p.408)
- 40) B. Lamy, *Nouvelles Reflexions sur l'art poétique*, A. Pralard, 1678 (Slatkine Reprints, 1973), p. 143.
- 41) Voir P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1976, pp. 10-11. パヴィスはコフザン (T. Kowzan, 〈The Sign in the Theatre〉, *Diogenes* 61, 1968, pp. 52-80) を参照している。
- 42) Cf. Arthaud, *Le Théâtre et son double* (1938), in *Œuvres Complètes*, t. IV, pp. 35-36, 39-40 et Barthes, 〈Le Théâtre de Baudelaire〉, *Essais critiques I*, Seuil, 1964, p. 41; in *Œuvres Complètes*, t. I, Seuil, 1993, p. 1194.
- 43) マレ師 (Abbé Mallet)、 「...Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur,

quomodo, quando. 修辞学においては、adjoints はトポイ (lieux communs) を形成している...] (Art. 〈Adjoint〉 (signé G), *Encyclopédie*, t. I (1751), p. 138 a-b.

44) Cf. Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, p. 152.

45) ドビニャックは平土間に座席を設置することを要請し (『フランス演劇再建のための構想』、上掲書、356頁) ——歴史は一世紀以上も後にその方向をたどる——、「身分の高い人」と「細民」の席を区別することを勧める (同上、357頁) ——1640年頃の平土間の規律のなさの故である。席区分のイデオロギー的性格については R. Vailland, *Expériences du drame*, Corrèa, 1953, pp. 24-26 参照。

46) Diderot, 〈Entretiens sur le *Fils naturel*〉, précédés du *Fils Naturel* (1757), in *Œuvres Complètes*, t. X, Hermann, 1980, pp. 83-162.

47) J. Scherer, 〈Introduction〉 au *Théâtre du XVIIe siècle*, t. I, op. cit., p. xiii.