

「演劇，隠喩（メタファー），哲学」

オリビエ・アムール＝マヤール 著
中尾 充良 訳

解 題

本稿は、2004年5月25日(火)に、第一回フランス語圏文化学研究会講演会（愛知大学国際コミュニケーション学会主催）として行われた同名の講演をもととし、その後著者による修正が加えられたものを訳出したものである。著者オリビエ・アムール＝マヤール氏は、ルーヴァン＝ラ＝ヌーヴ大学想像界（イマジネール）研究センター所属のFNRS 研究員であり、アンリ・ボショおよびマルグリット・デュラスに関する著作を2004年に上梓している。（Olivier Ammour-Mayeur, *Les Imaginaires métisses—Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, L'Harmattan, coll. Structures et Pouvoirs des Imaginaires）

哲学から演劇へ向かうのではなく、演劇から哲学へ向かうよう試みることはできないであろうか。
アンリ・グイエ、佐々木健一訳『演劇と存在』（未来社、1990年）、p. 5.

アンリ・グイエを援用して論じられる本稿は、この演劇の哲学者の思想の継承発展を試みるものであり、巻頭言（「哲学から演劇へ向かうのではなく、演劇から哲学へ向かうよう試みることはできないであろうか。」アンリ・グイエ『演劇と実存』）を旗印に、それぞれのやり方で人間の条件についての問いを発しているこの二つの世界を読み解き、つなげようと試みるものである。ここではとりわけ隠喩を媒介にした演劇と哲学との相互作用をたどってゆくことを、もっと正確に言うのならば演劇テキストにおける哲学的なるものの隠喩性について考察してゆくことを提案したい。

それゆえここで問題となるのは、シニフィアンの分析のために舞台上の登場人物の哲学的な言説に全注意を傾けるのではなく（たとえこれらの発話に向けられた注意を完全になくしてしまうことはできないにしても）、舞台上に呼び出された登場人物の行為のマトリクスを通じて、テキストの単なる文学性とは異なる次元で明らかになる演劇実践のシニフィエに焦点をあててみることである。実際、演劇を哲学的なるものを隠喩化する演出の代表的な場としてみなしうるのは（ここでは、私が哲学的な言説について語っているのではないことをよく理解されたい）、アリストテレスによれば、隠喩（メタファー）というものは、眼下にしなければならない、言い換えれば言説をなすだけで満足してはいけないのであり、同時にイメージを作り出さねばならないからである。「もし『言説』がその『対象物』を提示しないのならば、言説はその機能をはたしていない。」¹⁾

したがって、演劇は本質的に詩作行為に発するところの登場人物が（上演の間じゅう彼らを住まわせる身体を所有することによって）生きた肉体となる場であり、実際に、眼下に、言説ではなく言説を支え言説に存在の力を与える身体を第一に置く総合的な隠喩の場なのである。なぜなら、アンリ・グイエが言っているように、「世界観ぬき、世界に生きる人間のイメージぬきには世界はない」²⁾からである。本研究では、演劇の本質を対象とする理論（サルトル、グイエ）の分析、および現代作家（バディウ、シクスー、デュラス）の作品分析をとおして、演劇ジャンルのモザイク化した身体が哲学者生成をなすことの根源に存在する、演劇作品における多元的生成の思想を作り上げるつもりである。多元的生成という言葉は、私は、演劇はおそらくそこで「生成」（すなわち、「存在」とは反対に、永遠に変化し内的移動デフラスマンを続けるもの）が多元的なものを受け入れることの結果としてこの世界のさまざまな側面を有する類稀な場である、という意味において理解する。また、哲学者生成という言葉を通して、すべての象徴的、有意的な荷重をテキストにかけないで、モザイク化した身体デフラスマンのさまざまな要素（テキスト、場面、役者、背景、演出、音楽やこれらの要素がその力を借りることのできるものすべて）を用いる作劇法について語りたと思う。

I 哲学的演劇——「状況」の演劇

最初に、哲学的演劇とでも呼ぶべきものやそのような演劇の特徴を構成する諸要素に足を止めてみる必要がある。実際、演劇というジャンルが人間の条件や人間存在の倫理上の中心問題に関する奇妙な問いが形作られるジャンルであるということは必ずしも自明ではない。すべての演劇作品が直ちにこの世界について問いただし、しばしば見られることではあるが、ある種の人間的なパッションを提示するという立場をおおっぴらに取ろうとす

るわけではない。哲学的演劇といわれる演劇は、与えられた問題提起の範囲を小さくすることではなく、むしろこれらの諸問題をよりの絞ったひとつの問題に集中させるというやり方である。もしパッションというものがわれわれに人間の生成について多くの事柄を教えてくれるものとすれば、これらの問題提起を倫理上のより広範な分野に組み入れることは他の諸原則に救いを求めることになるのだ。それは、ある種のやり方で、ジャン＝ポール・サルトルが、「状況の演劇」の実践を擁護したときに提案したことである。この「状況の演劇」は、観客の間に一体感を生み出して、観客の一人一人が自分が見ている作品の中に自分自身を（あるいは自分自身の経験の一部を）見出すことができることを目指している。

（…）われわれは状況の演劇を要求する。われわれの目的は、大方の人生において少なくとも一度は出会うような経験に、人間的経験におおかたの共通項となるあらゆる状況を探求することにある。われわれの劇作品の登場人物たちは、互いに、臆病者がけちな男と、あるいはけちな男が勇敢な男と異なるようにではなく、むしろ、その行為が相異なり互いにぶつかるように、権利が権利と衝突するように異なっている。この点について、われわれがコルネイユの伝統に従っていると指摘するのは正当といえる。³⁾

サルトルが自らをコルネイユの伝統に連なるものとしている点は、この哲学者が言うほどに明白なことではない。実際、彼が「人間的経験におおかたの共通項となるあらゆる状況」を演出しようとすれば、これらの作品の悲劇的なもの（すなわち非人間的なもの）の射程は、消え去ってしまうことはないにしても、薄らいでしまうだけだろう。言い換えれば、われわれはサルトルの作品においては、もはや悲劇の側にいるのではなく、正劇〔悲劇に日常性、写実、喜劇的要素を加味した18～19世紀の演劇〕すなわちドラマの側にいるのだ。というのは、アンリ・グイエの言葉にあるように、「悲劇的なものは地上に降りることはできないし、情念も、それが神々の呪いや贈り物でない場合には、もはや運命の性格を持たなくなる」⁴⁾からだ。ここで、グイエの言おうとしていることは、超越的な形式を取らない演劇はすべて、ジャンルとしての悲劇には属さないということである。「状況の」演劇、実存主義的演劇はこうした場合に相当する。なぜなら、そこでは、演出された登場人物はそれが何であれ何らかの運命とはいかなる関係も持たないからである。彼らは自己一決定をし、厳密に人間的な偶発事にだけ依存している。たとえ、これらの偶発事が決定的なものとなり、死以外の結末がないような状況に陥ることがあろうとも。

かくして、例えば『汚れた手』(1948)を分析してみると、この作品は全編倫理をめぐる道徳的考察⁵⁾を中心に構成されていることがわかる。この世界の変化に直面したとき、イデオロギー的になってもかまわないから政治的行動方針を貫くためには、信念を曲げることを受け入れるべきなのではないか、あるいは否か。作品の言葉はすべてユゴーと彼の

昔の政界の同僚との間に深まる対立と無理解とを表している。ここから、倫理をめぐる考察が、ユゴーの目だけではなく観客の目にも今となっては邪魔者となった人物を片付けるために党の指導者が画策したと思われる計画に対して独特の色合いを帯びることになる。現在正しいとされる政策は、同じ党の指導部が何年か前に扇動者を殺害するようにとユゴーに命令した政策とは相反することをユゴーは知っているのだ。記号論的分析にしたがって、もし党というものをひとつの超越的な形式のようなものとして見ることができたとしても、それは逆に、同じ超越的な力を持つことはできない。例えば、嘘をつくことによってこの擬似-超越性を逃れる可能性があるということは、その力がいかなる場合にも（ギリシャ・ラテンの悲劇や、別の観点から見た17世紀の古典劇の中に見つかる超越性の）神的超越性とは同じ次元にはないことを示している。

この演劇観、芸術の社会参加という政治思想の隠喩的結晶としての演劇観は、奇妙にも、テキストやテキストが日の目を見ることを可能ならしめる演出の詩的射程に負債を負わしめることになる。実際に、事物が明白でなければならないとした時点から、言い換えれば、テキストが言葉とその言葉が生起したものとしての韻律を通してすべてを言い表さねばならないとした時点から、われわれはテキストをその中で事件の生起する完全に独立した場所とみなす世界に入ることになる。演出や役者にとっては、それが何であれいかなる心情をも付加することなくただそのテキストを身にまとうという仕事だけが残されている。

ジャン・ヴィラルが強調しているように、役者たちは「もし作者の要求する劇のリズムに合わないのならば（…）登場人物であることはできない。なぜなら、意識的であろうとあるまいとにかかわらず、リズムに沿うことは（彼らに与えられた）そこにいる登場人物になりきるひとつのやり方だからだ」⁶⁾などと言うことは、いかに演劇が、1940年代から50年代にかけてもなお、口で言われたテキストだと考えられていたかをよく示している。1920年代から30年代にかけて（とりわけブレヒトとともに）擬似-リアリズム（われわれが創作された人工物の中にいるという理由からそういうものは実際には存在しないのであるが）から舞台表現を引き離すということが問題となっていたのに対し、次の何十年かの間に人々が演劇のテキストそのものについて作り上げていた概念には、まともな演劇作品の制作においては、まだ全構成要素間の真の双方向性といったものが存在していなかった。

これに近接し、より同時代的ではあるが、サルトルの「状況」の演劇の思想の直系の延長上にあるジャンルにおいて、実存と主体の哲学者であり劇作家でもあるアラン・バディウは、その登場人物アーメッドを通してひとつの哲学的考察を作り上げている。バディウは、アーメッドに『哲学者アーメッド』⁷⁾の中で、その他の小品に混じって、そのタイトルからして内容が知れる「無」、「出来事」、「言語」、「死」、「真実」といったさまざまな幕間狂言を演じさせる。これらのタイトルが、哲学教科書の章立てに類似していて、初めから

（厳密な意味での）哲学のレッスンのようなものとして読むことができる点には注意したい。これらの「小品」の作者が何にもまして興味を抱いているのは教育的なねらいなのである。こうしたことから、ここにおいてもまたテキストの詩的な射程は後退している。時折作者が思い切って微妙なやり方で言葉と戯れているとしても、厳密な意味でのテキストの詩学は練り上げられていない。役者の発話はテキストの哲学的な射程に意味を与えることを目指しており、所作の詩学を射程におさめ舞台空間に確かな役割を与える合体の演出を目指しているのではない。例えば、第14場「真実(1)」においてアーメッドは、自分の意見を開陳する際の前置きとして、友人のリュバルブと交わした会話を引いている。

- 私は言う。リュバルブよ。今日の君には昨日君が軽やかな様子をしていたという痕跡がない。君の昨日の様子と君の今日の様子は、私に君が漂流しているように思わせる。君は漂流している人の様子をしている。
- 彼ははっきりと悲しそうに言う。僕は昨日から漂流している。だからこんな様子をしているのさ。
- 私は彼にやさしく言う。で、どうして君は漂流しているんだい、リュバルブ。
- 真実に出会ったからさ。(…)⁸⁾

漂流する、様子、昨日という音の戯れが、ある意味ではコミックな印象を与える目的で用いられ、同様に母音反復 (é/è) や子音反復 (r) の生み出すリズムが結論を述べた一文「真実に出会ったからさ」の影響力を強める一手段となっている。しかしながら、「即自的な」意味を持つ詩的なテキストを練り上げようとする意思はそこには見られない。言葉遊びは主に遊びの目的で用いられ、テキスト外の作劇上の身体を形作る意味あいを持つには至らない。意味は言表行為のデータにとどまっている。したがって、言説はその教育的なねらいの内にとどまっていて、演劇において隠喩的なものとして作用するモザイクと化した身体を構成するには至らない。テキストは自分自身に回帰して外界を巻き込むことはない。舞台空間の配置と／や役者の所作は、われわれにテキストのこちら側や向こう側で伝えることができる他者や、他者性へ移動することを可能にはしないのだ。

II 超—哲学的言語——演劇と隠喩性

サルトルが彼の戯曲や理論的著作を書いていた頃、これとは異なるひとつの演劇ジャンルが発展を遂げた。これらの作家全体（主にベケット、イヨネスコ、アダモフ、しかしジュネもこの中に入る）は「不条理劇」という少々単純化されたラベルのもとに束ねられる。戦後の政治参加の演劇に対して、不条理劇は、すぐさま喜劇性を基調とした、言語の無一

意味性や狂気と化した言語を前にしたときの存在の不確実性を問題とする演劇とみなされるようになった。『禿の女歌手』(1950)、『授業』(1950)、『黒んぼたち』(1959)といった作品では、言説の習慣的用法からはまったくはずれた会話を聞かせることによって観客の期待に挑戦している。もはや(伝統的な意味においての)詩的エクリチュールの追求はなされず、語彙の一般的用法の真っ只中で、意味の移動や中断が行われる。^{デブラスマン}しかしながら、演劇ジャンルにおいては、こうした唯一の(あるいはさまざま)意味の拡散を通して、新たな詩作の試みが引き継いで現れることになる。言い換えれば、(1. 合理的理性の論理に還元される内的な論理を持つ、2. 全体が語によって定められた思想に還元されるような意味作用を持つようにつながる、という二つの意味合いにおいては)言説はもはや継起しようとはしない。もしこうした演劇がまだ観客に(「ひとつの」意味ではなく)「部分的な」意味を与えてくれるとすれば、それはもはや論理的な意味の力によるものではなく、余剰価値を生み出す、名辞と連辞の接近による類推(非論理)の実践によるものなのである。意味作用によるものではなく、意味形成性によるものなのである。「言語の喜劇」⁹⁾を演じること、あるいはイヨネスコが言い換えているように「言語の悲劇」¹⁰⁾を演じること、それは劇的エクリチュールに支えられた探求から演劇的实践へと一段移行することなのである。実際、言語がもはやそれ自体「決定的な」ひとつの意味のもたらすものではなくなくなった時から、もはやすべての人に共有されることができず何らかの哲学的メッセージを保証するものではなくなった時から、一方では、(紙の上や叫び声の中で類推により生じる言葉の接近を通じて具現化するシュールレアリスムの詩のように)言葉はそれ自身から新しい詩学を生み出すようになり、他方では、役者の身体一化によってなされる演出とテキストの意味の拡散とのぶつかり合いの中で事物が新たな色合いを帯びようになるのである。観客に意味を伝達するのに自分自身しか頼りにできない身体というものを新たな費用を支払って手に入れることにより、テキストを声に出すことが、すなわちテキストを構成する声がある種の哲学的隠喩性への到達を可能にしてくれるのだ。意味はもはや直ちに与えられるものではないので、演出家から役者を経て観客にいたるまで、各人は、ひとつの横断をなさねばならない。運び屋の身体を通して生まれる言葉が各人に上陸するがままにさせなければならない。事実その身体は今度こそはメターフォーラすなわち意味を持ち、運ぶ人となるのであり、ひとつの場所からもうひとつの場所へと意味を通過させることになるのである。

もう少しあとのマルグリット・デュラスの『サガ』(1968)という作品について言えば、この作品は単に読むだけでは多くの要素を宙吊りのままにしてしまう危険を持っている。例えば、女性Bという登場人物が劇の冒頭でサガ語を話し、彼女の言葉が作者によって括弧の中に訳されるとき、われわれは舞台上ではまず発話されることのないこれらの訳をこ

ここで提示しようとして働く意志は何かと問いたずすことができる。したがって、ここで戯曲を読む人は、ある意味では、そこでなされた言説の理解不能性に結びついたひとつの音楽性を失ってしまっているのだ。しかし、一番奇妙なのはサガ語を理解できないと言っている女性Aという登場人物が、Bと男性Hとの間で、理解できるとはされていないこの言語でなされた会話を翻訳することで媒介者の役目を果たしていることである。

A：こんにちは。

B：セナン。

A， Bの言ったことを理解できないで：お元気ですか？

B：ハチ ナ セナン。

A， Bの言ったことをまだ理解できないで，不安にかられて：天気いいわね。

B：ハチ ナ セナン。

間。とても心配になってAはBの近くに寄る。

A， 低い声で：面白いわね。私にはあなたの言っていることがわからないの。

B：メナンバ サガノ。(驚くことじゃないわ。サガ語よ。)

A， 安心して神経質に笑う：あ， そうなの。あなたはサガ語を話しているのね。私じゃなくて…。

B：サガノ サガノ。

A：その方がいいわ…。¹¹⁾

われわれは、ここでは意思疎通の成り立たないコンテキストにいる。言語の話しかけの関係（ヤコブソンの用語）が断ち切られてしまっているように思われる。実際、二人の主演はひとつの言語からもうひとつの言語への翻訳の鍵を見つけられないでいる外国語学習者だと考えてみるができるかもしれない。対話は日常生活の（あるいは外国語の最初の授業の）あらゆる会話のように始まっているが、翻訳が作動しない。理解が成り立つためには、途中のつなぎ目が欠けているのだ。ところが、AはBがサガ語を話しているということを知ったとたんに、Bの言うことがわかるようになる。たとえば、作品のこれに続く部分で、彼女がわからないふりを続けることになるとしてもである。同様に、男性HがBの言っていることを解釈できるという場合が時々起こる。さらには、デュラスは「伝染」^{コンタミネーション}について語っている。しかし、この伝染^{コンタミネーション}というものは、いつも移ろいやすく、不完全で、非一論理的なものである。エクリチュール自身の仕事、すなわちテキストのなかであるいはテキストによって生み出された類推の関係でなければ、いかなる具体的な要素もコミュニケーションの論理的関係を打ち立てることを可能にはしない。したがって、発話された言葉は新たな意味形成性を生む移動^{デプラスマン}を可能にする。登場人物が幸福感に浸っている状態においては、（登場人物Hがそこにギリシャ語を聞き取って以降は）サガ語は意図的にラテン語から引用されている。しかしながら、モザイク的な様相を示すこの言語は、われわれが伝統的ラテン語教育で習うラテン語とは似ても似つかないものであることがわかる。

A, Bに向かって：今何をしているのですか？

B, 大喜びして偉そうに：ユミ ロサ ロサ ロサ ロサム ロサエ。

A, 驚き憤慨して：彼女は裸足で朝露のなかを歩いているんですって！¹²⁾

ここでは、二つの要素を挙げる事ができる。まず、「ユミ」の一語を入れたことが、ラテン語で教えられるごく普通の名詞ロサの第一活用の変化形に新解釈を与えている。すなわち、Bは裸足で朝露のなかを歩いていると言う具合に。このことから、Aの憤慨と驚嘆がBの答えの中でこの語が呼び起こしている意味のずれによるものであるのか、Bが思い切って朝露の中を歩いたためであるのかは知る事ができない。それから、もうひとつの要素がこの憤慨の中には横たわっている。実際、質問は「今何をしているのですか？」であって、まさにこうした形で発せられること自体が奇妙なものと思われる。というのは、登場人物は、今Bがやっていることを見ているものと想定されているからだ。対話をする事の不可能性が同時にあらゆるコミュニケーションの可能性を妨げているとみなされる場合、それがまさにここで起こっていることなのであるが、こうした場合を除いてはこの発問は奇妙である。実際、ここでは視覚的なコミュニケーションさえも阻害されている。AとHは媒介者なしには理解しあう事ができない。Bは、このもうひとつの捉まえることのできないもの、不気味なものであることにより（それを演じることにより）、AとHの間の媒介者となるのだ。同時に、上に引いた個所では、観客（読者）にとっては、名詞の活用を発音することは、可能な参照先を持つことなしにこの言語のリズムや韻律への詩的な固着を引き起こす。言い換えれば、まさにこの点において、演劇的隠喩性はその全的な意味を持つことになるのである。というのは、言語活動はもはや舞台に意味作用を付与せず、役者の身体を通して拡がる発声の空間配置によって言説に意味を与えているのは舞台の側になるからだ。かくして、ここにおいて、隠喩（メタファー）の定義は、逆転によって、その定義として与えられたものを最もよく伝えるところのものとなるのである。「もし『対象物』がその『言説』を提示しないのならば、対象物はその機能をはたしていない。」¹³⁾ここでは、「提示する」は「視線にさらす」、「示す」、「明らかにする」¹⁴⁾といった意味のすべてで使われている。ここでは演劇は、（対話の担い手である以前に自分自身の担い手であるという理由から）舞台演技において全的な意味での「行為」となった所作を、言説の向こう側を見せるべく提供しているのである。

III 演劇——作動する哲学者身体

実際、テキストの書かれた時点から、演劇は世界と関係する特異な場、とりわけ、存在としての登場人物との関係において身体が現象学的に登記される場となる。これらの登場

人物の声が起こるためには（言い換えれば、これらの声が舞台上で発せられた言葉へと進んでゆくためには）、誕生を待つ存在（登場人物）の前で、作者の「我」が沈黙し、消え去る必要がある。従って、演劇は、作家がその中で動き始めている幕が開いた瞬間から、それを取り囲む声を受け入れるために「コーラ」の場、すなわち受け入れるものの形をとる受容器の場となる。（デリダ、「コーラ」）テキストが書かれた時点から、舞台の上で哲学的なるものの身体化が動き出すのは他者の（異人の）身体のおかげなのである。エレヌ・シクスーが以下のように書いている。

（私よりも）小さくなったり、大きくなったりしながら、遠ざかってゆき、ついには消える。喧しい動きをしていたところに巨大な何もない場ができ、それがついに異人の客に、私でない者、通りがかりの者、人類に返される。こうして「他者」が入場する！ 私は光栄にも他人の舞台にいる。

世阿弥は、能の役者に、客人のための場になるようにと教えている。（…）

演劇は他者の宮殿である。それは他人の、あらゆる他人の欲望で生きている。他人の欲望を求める欲望、すなわち公衆や役者の欲望で生きている。¹⁵⁾

しかしながら、演劇が、演劇に住みつき演劇に出入りするあらゆる可能性を試みるためには、テキストがすべてであるというわけにはゆかない。「一であり全体であろうとする」わけにはゆかない。言い換えると、演出家や役者たちがそこにテキスト自体と可能な相互作用を持つことなく付け加わってゆくにとどまる自己完結的な流民になるわけにはゆかないのである。演劇理論家のロジェ＝ダニエル・ベンスキーが書いているように、「前もって未来に与えるショックを無力化する形で、テキストがうっかり崇拜の対象として立ち上がるなどということが決してない」¹⁶⁾ことが必要だ。未来にショックを与える可能性があるためには、古典的なテキストの場合ですら、役者、演出家、テキストが絶え間ない相互作用を構築し、あるいは絶え間ない相互作用によって自らを構築しなければならないのである。と言うのは、演劇作品は多くの入力や出力を備えた全体として考察せねばならないからである。このことをアリアヌ・ムヌシュキンは、きわめて的確なやり方で、エレヌ・シクスーの考えに沿って、「書かれたものは作品の半分である。残りは舞台の上で書かれる」¹⁷⁾と述べている。言い換えれば、劇作品の文字身体はもっと大きなモザイク身体、すなわち（役者の身体による）発話の身体、（演出家の手による）舞台の身体、不在あるいは顕在の観客の多様な身体の半身にしか過ぎないのであり、この中でも観客の身体は上演の場所に出没し、そこにいること（だけ）によって積極的な役割を演じているのだ。もし、演劇というものを、世界の隠喩性をより充実した形で演技の中を含めることを可能にするこれらの原理から考察するのならば、劇的エクリチュールの息吹は、人間性についての問いを発

するために用いられる語彙や哲学的原理によって必ずしも疲弊してしまうのではなく、助けとなり対応するものとなるこれらの身体を通して、絶対的、一方的ではないしかしかの世界の受容の仕方の提案や問いかけを行うものとなる。実際に、作家がもはやテキストのシニフィアンに付帯するある種の絶対的な「真実」を握ってはず、それとは逆にその構成要素となる様々な視覚フィルターを通過したおかげでテキスト自身が生きていると考えるその瞬間から、文や所作や独特の発声や演技の中断等によって、作品の「多様な」真実が無制限に出現することになるのだ。

例えば、「役者によって演じられる古典人形劇のための作品」であるエレヌ・シクスーの『堤防の上の鼓手』は、人形が役者によって演じられるのではなく彼ら自身は役者ではない後見（文楽の人形遣い）によって演じられるとすれば、どのようにこの人形劇の隠喩的射程を理解したらよいのだろうか。悲劇的「運命」がここで全的に作動しているということは、登場人物たちによって発せられた警告が不可避になるかもしれない事実（未来の洪水）に対する要求の戦いであるということを示唆し、少しも妨げないのだ。未来の洪水に対する戦いを拒否することは、「法」を代表する者たちの、彼らは土地の人たちを救うことよりも海辺のお店や作業場、現場を救うことで短期の採算性を優先しているという点で、もはや少しも「法」代表してはいないのであるが、この「法」代表するものたちの嘘やごまかしに対する戦いを拒否することになるだろう。悲劇は不可避になること（未来の洪水）を予告してはいない。しかし、事態をそのままにしておく可能性に対する注意、警告のサインとなっている。ところで、この作品においては、観客にこのような意識化を引き起こすのは、主に登場人物の会話ではなく、ある種の演出の方法、事象のリアリズムを避けて言葉の詩学や所作の詩学に特別な注意を向けさせる役者たちの独特な発声法である。いくつもある場面の中で「太鼓」という題のついた場面はその実例を示しているが、そこでは女戦士デュアンが、洪水に備える農民たちを鼓舞する様々な太鼓の音を説明している。場面のテキストは短いものであるが、その場面では太鼓の音が大音量で鳴り響くので観客たちはどぎまぎさせられる。その太鼓は臨時の衛兵たちをたずねてきた大法官に向けられ、観客たちがこれを受け取る仕組みになっている。（日本式あるいは朝鮮式の）太鼓のリズムに加勢するように綿密に計算された所作が高まると、そのとき、観客は中国の農民に変身する。それは、観客の登場人物への一体化ではなく、この場面の非常に綿密に計算された時間、音楽、所作が、その戦いについての特別な言葉を何一つ発することなく、政治的戦略に対するひとつの倫理的戦いの隠喩（メタファー）になっているということである。デュアンは不安になった大法官に向けて次のように言う。

大法官：おまえは恐怖を流布しようとも言うのか！

「演劇、隠喩（メタファー）、哲学」

デュアン：その反対です、大法官様。そうすれば、人々には私たちがしっかりと番をしているということわかり、だまし討ちに会う住人はもういなくなります。村々は大急ぎで荷物をまとめ、われ先に町へと避難することでしょう。

（突然デュアンに向けて太鼓がたたかれる）

そのとおりだ。私たちは、私たちが元気づけ陽気にしてくれる、私たちに両足や想像力を与えてくれるリズムも持ち合わせているのだ。¹⁸⁾

これらの太鼓は、士気が下がってきたときに降伏しないよう各自が肝に銘じておくべき内的信号の隠喩（メタファー）なのである。つまり、抵抗運動に太鼓をたたき、舞台上で演じるといった芸術的行為を経由して入るわけである。「私たちが元気づけ陽気にしてくれる、私たちに両足や」とりわけ「想像力を与えてくれるリズム」を持つようにすることは、為政者の政策に対する政治的行為となるのだ。従って、この場面においては、ほとんどなきに等しい会話ではなく、太鼓のリズムが我々に希望と反逆のメッセージを伝えているのだ。

結論として言えることは、数年間のうちに、演劇とその原理である哲学的隠喩性は（デリダの用語における）ディコンストラクションとそこで倫理的に賭けられているものの内的再構築によって大きな変貌を遂げたということだ。戦後の第一期においては、古典的原理を一新し、（役者の演技に基づく擬似リアリズムから脱出するために）演出による変貌に重点を置いた演劇が考えられていたのに反して、ミシェル・コルヴァンの言を借りるのなら、それでもなお「（この新しい作劇法の）内容は、容器が習慣的に保持していたものに覆いかぶせていた¹⁹⁾」というのが真実のところである。言い換えれば、ジャンルの刷新にもかかわらず、舞台芸術を創造する可能性を含んだ空^{から}の空間がまだ残っていたのである。しかしながら、初めはごく些細なものであったこれらの変容とその強制収容所を思わせるような卑劣さの重要性は、不条理劇の社会的権利の要求の流れにおいては看過されてはならないものである。不条理劇は、言語活動の空無化や社会との関係によって得られた、役者の身体よりもいっそうの使用や演技空間の自由といった新たな舞台装置を活用しようと試みたのである。最後に、劇芸術の過去の遺産を再構築し、演劇の西洋的原理を今日まではあまり知られることのなかった極東の演劇の原理に開くことになったのは、一種の哲学的世界観の隠喩性化によって新たな原則が日の目を見ることができるようになったのは、ようやく最近になってからである。言語が狂気と化し、舞台上に言説と身体表現と空間構成との間の新たな結びつきを生み出すことは、新たな意味の産出を可能にする。人間性というものが相対的に理解不能であるということの隠喩化が、演劇ジャンルに再び新たな活気を与える。多様性と文化的混血へと開かれた思想に再備給されて、演劇表現（表現という語はここではあらゆる意味で解釈される）は、不安定要因であるニヒリズムに陥る危険か

ら脱したヴィジョンを、かといって演劇体の隠喩性についての政治的、倫理的衝撃を否定することなく可能にする。言い換えれば、近年の演劇の冒険は、人間とその未来についての新たな考察に取り組みながらジャンルの刷新を可能にしているのだ。そして、それは演劇テキストの詩的射程を背後に押しやることなく達成されているのである。

注

- 1) アリストテレス, M. デュフル & A. ワルテル訳『修辞学』, 第三の書, 1404b–1405b (パリ, レ・ベル・レットル, 1980年。ガリマール社より再版, 《TEL》, 1998年) p. 208. (Aristote, *La Rhétorique*, Livre III, 1404b–1405b, (trad. M. Dufour et A. Wartelle), Paris, Les Belles Lettres, 1980, rééd. Gallimard, « TEL », 1998, p. 208.)
- 2) アンリ・グイエ, 佐々木健一訳『演劇と存在』(未来社, 1990年), p. 32. (H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, rééd. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1997, p. 29.)
- 3) J. -P. サルトル, 『状況の演劇』(パリ, ガリマール社, 1973年。再版《フォリオエッセ》, 1992年) p. 61. (J. -P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, rééd. « Folio-Essais », 1992, p. 61.)
- 4) H. グイエ, 前掲書, p. 58. (H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, op. cit., p. 50.)
- 5) ここでは、「道徳的」という語は「公序良俗に合致している」ことを、「倫理」は「行動を導く術」の意味で理解されている。『プチ・ロベール』(プチ・ロベール出版, 2001年)のp. 1614およびp. 930を参照のこと。(Le Petit Robert, Éditions du Petit Robert, 2001, p. 1614 et p. 930.)
- 6) J. -P. サルトル『状況の演劇』の中のJ. ヴィラルールの言葉, 前掲書, p. 39. (J. -P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, op. cit., p. 39)
- 7) A. バディウ『哲学者アーメッドー子供たちとその他の人たちのための22の小品』(アルル, アクト・シュッドーパピエ, 1997年)(A. Badiou, *Ahmed philosophe—Vingt-deux petites pièces pour les enfants et pour les autres*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997.)
- 8) 同書, p. 62.
- 9) 「言語の喜劇」(*La Comédie du langage*)は, ジャン・タルデューの作品のタイトルである。
- 10) E. イヨネスコは『ノートおよび反ノート』(*Notes et contres-notes*)に『禿の女歌手』(*de La Cantatrice chauve*)について次のように書いている。「私にとっては, それは一種の現実の崩壊なのだ…。私は何か『言語の悲劇』のようなものを書いたのだとっていた!」(ガリマール社, 1962年。再版« Folio-Essais ») p. 248, 強調は原文。
- 11) M. デュラス「サガ」, 『演劇II』(パリ, ガリマール社, 1968年) pp. 187–188. (M. Duras, *Le Shaga*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 187–188.)
- 12) 同書, p. 203.
- 13) これは序章で示したアリストテレスによるメタファーの定義の反転した形である。
- 14) さらに多くの意味については『フランス語史辞典』(パリ, ロベール社, 1992年。再版, ポケット版, 1998年, p. 2281) (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, rééd. format poche, 1998, p. 2281.)を参照のこと。
- 15) H. シクスー「演劇についての断章」, 『インディアードあるいは彼らの夢の中のインド』(パ

- リ, 太陽劇団出版部, 1987年) p. 260. (H. Cixous, « Écrits sur le théâtre », in *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Paris, Éditions du Théâtre du Soleil, 1987, p. 260.)
- 16) R. -D. ベンスキー 「女性—神ディオニソス：父の母胎」, 『演劇に, 映画に, 女性性に』 (M. カル—グリュベール, H. シクスー編, パリ, ラルマタン社, 《トウレ・デュニオン》, 2001年) p. 23. (R. -D. Bensky, « Dionysos Dieu-femme : la matrice du père », in *Au Théâtre, au cinéma, au féminin* (M. Calle-Gruber et H. Cixous éd.), Paris, L'Harmattan, « Trait d'union », 2001, p. 57.)
- 17) A. ムシュキン 「A. ムシュキンとの出会い」 同書, p. 23. (A. Mnouchkine, « Rencontre avec A. Mnouchkine », in *ibid.*, p. 23.)
- 18) H. シクスー 『堤防の上の鼓手』 (パリ, 太陽劇団出版部, 1999年) p. 38. (H. Cixous, *Tambours sur la digue*, Paris, Éditions du Théâtre du Soleil, 1999, p. 38.)
- 19) M. コルヴァン 「多重的なエクリチュール」, ジャクリーヌ・ド＝ジョマロン監修 『フランスの演劇』 (アルマン・コラン社, 1992年. 再版, ル・リーブル・ドゥ・ポッシュ, 《ラ・ポシヨテーク》, 1998年) p. 914. (M. Corvin, « Une écriture plurielle », in *Le Théâtre en France* (Jacqueline de Jomaron dir.), Armand Colin, 1992, rééd. Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1998, p. 914.)