

演劇と記号論

——「類像」と「提示」を中心に——

徳 永 哲

1. 類 像 (Icon)

演劇には舞台配置や演技に約束事がある、たとえどんなにリアルな舞台を創造しようとしても、約束事を無視して創り出すことはできない。また、約束事の他にも舞台装置や照明などの物理的効果を持った表現手段を利用して人工的に時間と空間を創造しなければならないのである。そのことから、実生活の断片をそのままリアルに再生することは不可能なことである。したがって、リアルな舞台を創造したければ、実生活に極めて〈類似〉した人工的な虚構の世界を忠実に再現せざるをえないことになる。この類似した人工的虚構の世界から、観客は逆にその類似性をとおして現実を類推せざるをえないのである。こうしたことはリアルな舞台の創造に限ったことではなく、いかなる形式の舞台の創造にも言えることである。演出家は〈類似〉性を通じて人工的に虚構の世界を創造し、観客は同様に〈類似〉性を通じて虚構の背後に実在する世界を類推するのである。演劇は、絵画や彫刻と同様に〈類似〉性が機能することによって成立っている芸術であると言えるのである。

細井雄介は「モリスの記号美学」¹⁾において芸術における〈類似〉性を強調している。細井雄介によると、記号には二種類ある。一つは指示対象に似ている負荷体を有しそれと〈paper〉を共有する類像記号（細井氏には失礼だと思うが論文の都合上、アイコン記号を類像記号と勝手に改めさせていただいた）である。他の一つは指示対象と似ていない負荷体を有する非・類象記号である。そして、芸術は芸術家の想念すなわち「感情(feeling)」

を達えようとするので、それに類似してしかも〈proper〉を共有する負荷体を用いる。したがって、芸術作品は全般に類像記号ということになる、そしてまた、芸術作品は全般に、芸術家の想念と〈類似〉した世界を再現しているのであるが、その再現された世界と芸術家とを結びつけるものは、〈proper〉を共有する類像記号であって、しかも、「芸術は日常世界の具体物を指示しない記号を構成することができるという認識」があり「芸術家を現実界の文字どりの再現から解放する」のである。こうした類像記号の論理は演劇にも当然当嵌ると考える。勿論、細井雄介の「モリスの記号美学」は芸術全般を論じており、特に演劇について論じているわけではないが。

しかし、類像記号について考えるとき、演劇には一つの大きな問題がある。それは俳優という生身の存在である。確かに俳優は「演技」という虚構的手段によって〈類似〉的世界の部分を担当していると考えられなくもないが、純粹に「〈proper〉を共有する負荷体」と言えるかどうか問題がある。俳優の個性は劇作家や演出家の意図を歪めてしまうこともあるからだ。しかしまた、それは演劇というものが、絵画や彫刻などの芸術と比較して特殊な芸術である証拠でもある。その問題を見れば、全体的に演劇は類像記号であると言えると思うのだが。

類像は本来、「記号の表意様式」の一つとしてパース (Charles Sanders Peirce) が取り上げたのが最初だとされている。米盛裕二著『パースの記号学』²⁾によると、パースの「記号の最も基本的な三つの表意様式」³⁾は「類像記号」(同書では類似記号となっているが、論文の都合上改めさせていただいた)、と「指標記号」と「象徴記号」である。ホークス⁴⁾ (Terence Hawkes)によると、それらの記号の運用に基づく三相関関係 (triadic relations of performance) は次のようになっている。

類像 (icon): その対象に類似するというそれ自身の特徴を通じて記号として機能するもの。

(something which functions as sign by means of features of itself which

resemble its object.)

指標 (index); その対象と何らかの種類の事実的ないし因果的關係があるということによって記号として機能するもの
(something which functions as a sign by virtue of some sort of factual or causal connection with its object)

象徴 (symbol); それ自体とその対象との間に存する何らかの慣習的ないし習慣的連想の「規則」に基づいて記号として機能するもの
(something which functions as a sign because of some 'rule' of conventional or habitual association between itself and its object)⁵⁾

それらの一つである類像記号の特性は『パースの記号学』によると、「事物としてそれが有している性質が記号となるのに適わしいものである。かくして何のもでもそれと似ているあらゆるものの代用物となるのに適して」⁶⁾ いて、「ただその記号自体の性格によってその指示対象に言及する記号」⁷⁾ ということである。しかし、類像記号はあらゆる点で類似する必要はないらしい。その問題は次のようなことである。

類像記号はその対象との類似性の相違によって三つの様式に区別されている⁸⁾。それは、(1)イメージ (image) (2)図式 (diagrams) (3)隠喩 (metaphors) である。そのなかで演劇と特に深い関わりを持つ様式は(3)隠喩であると考える。「隠喩」に属する例文を同書『パースの記号学』から取り出すと、

- 初期キリスト教芸術では、船が教会を象徴していた。
- 地球と火星は多くの点で似ている。これらの点から類推すると火星泰も生物が住んでいる可能性がある。

以上の二例文である。前者の例文を同書は次のように説明している。「このように船が教会を象徴するのは船と教会の機能上のある類似性に基づい

ている。船は船客を水から守り目的地へ運んでくれる。同様に、教会も人間を世の荒波から保護し人間の究極の目的地へ導いてくれる」。この説明から理解できることであるが、「船」が「教会」を象徴していると言えるのは両者の機能が非常に類似しているという理由からである。「船」と「教会」との間には、物理的な因果関係も、各人の観念を連結させる精神的関係も存在しない。両者は機能的にたまたま性質が似ていて、船を使う者の心に「教会と類似の感覚を起させるというだけのことである」⁹⁾。すなわち、類像記号は指標記号や象徴記号と違って機能的に極めて曖昧であり、記号と対象との間には莫然とした類似関係、あるいは比喩的關係しか存在しないのである。これはさらに演劇で考えると、ある動作とそれが示唆する現実には存在しない対象との類似関係へと展開できるように思える。マイムもそうした展開において類像記号と考えることができる。マイムは人間の行為や事物をしぐさによって表わすことができるし、人間の感情さえも表現できる。これらの表現が実際に指示対象を持っていない場合、そして類推によってのみ理解が可能なる場合に限ってマイムは類像記号でありうるように思える。また、小道具を類像記号と考えた場合、暗示的作用でもって何もない空間からある特定の空間を創り出すことも可能である。特に衣裳から類催される空間はいろいろな可能性をもっている。鎧は戦場を、囚人は監獄を、寝間着は寝室を……類推させる。ただし、これはあくまでも可能性であって、純粋な類推だけでなく、多分に約束事が入って来る場合もある。しかも、それは莫然としたある空間を類推させるのであって、それだけでは正確な状況を示す材料とはならない。すなわち、類像記号には自ずと「純粋な類像記号だけではいかなる実証的または事実的情報も伝達できない。というのは類像記号は自然界にそういうものが存在するという確証は何も与えない」¹⁰⁾性格を持っているのである。

演劇において、こうした類像記号はさらに複雑な表現様式となる場合がある。劇の進行の中では意味を表わす台詞一般とは一別されて、台詞によって風景を形のあるものにして劇的場面を創り出そうとする試みが為される場合がある。これはマイムが何か形のあるものを表現するのと同様の働

きを台詞が成すのである。例えばシェイクスピアの『尺には尺を』の第四幕、第一場でアンヂェロとイザベラが落合った場所をイザベラが詳細に叙述する場面である。

公爵 やあ、これはよく見えられた。

例のご名代から何かきかれましたかな？

イザベラ ご名代の所には煉瓦塀で囲まれた庭があり、

その西側のうしろには葡萄畑がございます。

その葡萄畑へ入る所には木戸がございますが、

木戸はここに持っております大鍵で開くことになっております。

葡萄畑から庭へ通ずる小さな戸はこっちの小さな鍵で開きます。

今晚ちょうど人の寝しずまるころその庭であのかたに会う約束をいたしました¹¹⁾。

以上の台詞に関して、イーラム¹²⁾ (Keir Elam) は「この工夫をこらした文句は、それを古典修辞学者たちは〈地形描写も topographia〉と称したのであるが、言葉による再現と描き出された現場との間にあるまぎれもない隠喩的類似性により機能するのである」と隠喩的類似性の非常に高度な劇的機能を有していることを指摘している。このように劇場の状況と劇作家の能力とによっては類像は高度で効果的な機能を有しているといえる。

しかし、実際問題として演劇の場合、純粋に類像の機能だけでは十分な働きをしない。多くの場合、それは「指標」と協同していると考えられる。指標記号とは「記号とその対象の関係において、『その対象によって実際に影響せられ、そのことによって、その対象の記号として機能するもの』を言う」¹³⁾のであり、「指標記号はその対象と物理的につながっている。それらは有機的な対を形成しているが、その場合それを解釈する人間はその連結がすでに確立された後にそれに注目するということのほかにはこの連結に何ら関係しない」¹⁴⁾。実際にこうした指標の機能を演劇に目を向けた場合、多くの具体例をみいだすことができる。例えば荒野のあらし吹きさぶ中一角に立った白髪のリア王、あらしはリアに扮する俳優のマイムが実際に扇風機で風を起こすか、マイムに音響効果、映像効果を加えるかな

どの指標によって伝えられる。また『桜の園』の幕開きの春をむかえた夜明けとその時間、気温などを観客に伝えるために数々の指標が照明、身振り、動作、服装、音響とその時間、気温など台詞に周到にばらまかれている。指標の特異な例はベケットの劇『芝居』¹⁵⁾である。男と女2人の対話が顔だけを照し出す「スポットライト」の移動に触発されるかのように交互になされていくという、顔の表情以外はまったく動作を持たない特殊な劇である。

イーラムはこのベケットの『芝居』を例にとって、「スポットライト」は劇場が有している技術的「指示」のきわめて直接的な方法であるが、独自の主体を指し示すことに役立つばかりでなく、各話者に動機を与え、話者の心をかきたたせて喋らせることにも役立つ、と述べている。¹⁶⁾ すなわち、スポットライトは喋るという行為と物理的に密接に結びついていて、同時にまた観客の心を集中させる一般的機能を有しているのである。このようにスポットライトは指標として働くことによって類像の機能を補っているのである。

2. 提示 (Ostension)

エーコ¹⁷⁾ (Umberto Eco) は類像には批判的である。彼は、現実の身振りと舞台上で俳優が演じる身振りには明らかに類似性はあるが、その類似した身振りに共通する特性とは何か、と疑問を投げかけている。例えば「酔っぱらい」が舞台上の上に置かれ、観客にその姿をさらされたたすると、たちまち彼が現実には有していた性質を失い、彼は「酔っぱらい」を表現する者になるのである。彼は「酔っぱらい」を代表して観客の関心を集めるのである。そこで、その舞台上の上の「酔っぱらい」を考えてみると、「酔っぱらい」という指示対象が現実にはさまざまな形態をとっているとしても、舞台上ではその指示対象間のその差は関与される事柄ではなく、彼には観客に対して主要な関与の特徴のみが舞台上に保持されておればそれで十分なのである。その時「酔っぱらい」は記号として機能することになる。エー

コによる次のようになる。

ある一つの対象が全体として選ばれてそれが属する部類を表わすのに用いられる場合は、実例が選ばれたことになる。この場合の選択と意味作用の相関関係を支配している仕組みは「所属項をそれが所属する部類の代りに用いる」という種の提喩に基いている。ある対象の一部が対象全体（そして、ひいてはそれが属する部類）を表わすのに選ばれる場合は、サンプルが選ばれたということになる。¹⁸⁾

その「酔っぱらい」は酔っぱらいというものの特性を代表しているのではないし、酔っぱらいというものを類推させるわけでもない。彼は酔っぱらいというものの部類あるいは全体を代表して一実例として〈提示〉されているのである。このようにして、演劇の身振りの隠喩的な類像性を否定して、提喩的な〈提示〉を主張するのである。

〈提示 (Ostension)〉とはエーコによると、

自然あるいは人間の行動（意図的なものも含み、事実よりなる世界の中で一個の事実として存在しているもの）によって引き起こされたある特定の対象や出来事が誰かによって「取り上げられ」、それが自らの属する部類を表現するものとして示されるという場合¹⁹⁾

ということである。すなわち提示物は類像が類似物として存在するのに対して、分離実現された記号なのである。こうしたエーコの理論から演劇を推論すると、演劇の記号化とは観客に対して諸事物や出来事を叙述したり、説明したり、明確にしたりすることよりも、そうしたもの連続体として提示することを意味することになるようである。

バルト (Roland Barthes) の演劇観はエーコの〈提示〉の理論に近い位置にあるように思える。

演劇とは何でしょうか？ サイバネティックスの機械のようなものです。休憩中、この機械は幕のうしろに隠れています。ところが幕を開けるや否や、それはあなた宛に一定数のメッセージを送り始めます。これらのメッセージには独特な点があるのですが、それはこれらのメッセージが同時に発せられるものでありながら、しかしそのリズムはたがいに異なっているということです。芝居の任意の時点でああなたは同時に六ないし七の情報を受けている（装置、衣裳、照明、俳優の身振り、位置、その表情台詞からそれぞれ来るもの）、しかしこれらの情報のうちのいくつかは、他のものが進行する（台詞、身振り）あいだ、止まっている（装置）のです。したがって観客はまったくの情報の多声音楽^{ポリフォニー}を相手にしているわけで、そしてそれが演劇というものなのです。つまり一つの厚みを持った記号群です。²⁰⁾

エーコの伝達モデルによると、「メッセージ」とは送信器が発した信号を受信器が受け取り、その受信器が着信点へ向けて送る「一連の機械的な指令」²¹⁾である。バルトでは俳優の演劇も含めてバルトの演劇論ではいわゆる舞台上のもの一切が「メッセージ」なのである。しかも、それはそれぞれに異なったリズムを有し、「進行する」と「止まっている」といった具合に動と静の対照も加わって舞台から発せられる総合的「メッセージ」である。このように、バルトが演劇を一つの記号群と言うとき、それは記号体系であって、各メッセージは分担化された記号である。バルトにとって舞台上から観客に向って発せられるもの総てがメッセージであり、記号なのである。これはやや安易な感じがしないわけではないが、ただ演劇を全体を一つのメッセージとしてとらえ、演劇を全体芸術として評価する道を開いてくれたような気がするのだ。バルトはさらにブレヒト (Bertolt Brecht) の演劇理論を例に引きながら、演劇の記号は一人立ちしているのではない、と強調する。バルトは、その「俳優の自然さ」「演技の迫真力」といったものも、要するに「言語の一つに他ならず」、伝達という機能を効果的に果すにすぎないのである。すなわち、俳優の演技も一つ

の記号にすぎず、他の記号と協同して記号群の中の一記号となることによってのみ演劇は可能なのである。

さらにバルトは、演劇を「能記の体系」であるとして、この体系の役割は、「一つの種極的なメッセージを伝達することではなく（所記の演劇ではなく）、世界が一つの解読さるべき対象であることを理解させること…（能記の演劇）」²²⁾なのである。すなわち、演劇は記号内容を伝達するべく積極的なメッセージを観客へ送るのではなく、記号表現を時間的、空間的に配列、配置して、知的体系化させ、そこから一つの世界を観客が解読することを可能に成らしめるのである。この点を図式的に表わすと、まず作家が観客の意識を覚醒したい世界の問題（人種差別、ファシズム、歴史戦争）がある。それらの一つの問題の内容を直接観客へメッセージとして送るのではなく、その問題を指示する記号（照明、歌、字幕、衣裳、俳優の口調）に美学、感動の心理学を加えて、能記の知的体系と成し、観客へ記号作用を及ぼす。それに対して観客は舞台上の対象から世界の一つの問題を解読するということになる。

バルトが演劇論をすすめる上で常に念頭においているのはブレヒトの演劇理論である。そのブレヒトの演劇理論は、演劇の記号論を考える上で無視できない理論である。ブレヒトは「非アリストテレス的演劇」の創造を目指し従来古い「アリストテレス的演劇」に慣らされた観客及び俳優を教育してなんとか自覚させ、そこから脱却させたいと考えていたようである。ブレヒトによると、アリストテレス的演劇とは、「俳優は自己を暗示にかけると同時に（他者をも）暗示にかける。自分には自分が別の誰かだと暗示をかけ、観客にも別の誰かだと思いこませる。俳優はそう思いこませるように模倣行為を行なう、つまりこの模倣行為に加担するように観客に強いる」²³⁾よう演劇である。ブレヒトはそうした「暗示」的演劇に真向うから対立する。

ブレヒトの演劇論の中心を成すものは「異化効果 (alienation effect)」である。「異化効果」はアリストテレス的演劇体験、すなわち暗示による感情同化の行為に対して、「現実の出来事の模写を芸術の課題にし、同時に、

現実の出来事に対する観客の批判的姿勢を一つの芸術的姿勢とすることは不可能かどうか」という問題を自ずから提起し、その結果「実生活の出来事の因果関係が特にはっきりあらわされ、観客がそれを考えずにはいられないようにする」²⁴⁾効果として異化効果がブレヒトによって明らかにされたのである。異化効果が演ずる人物に完全になりかわることが許されないものであり、あくまでも演じているということは忘れてはならないのである。言い廻しも引用句調でなくてはならないのである。また演出に関してはピーター・ブルック (Peter Brook) が述べているようなことであろう。「分断することであり、介入することであり、何かに光を当てることであり、わたしたちの注目を改めて求めることである。……何よりもまず、観客が自分の頭を働かすように訴えることである」²⁵⁾。では具体的にはどういう効果であるのか、ブルックは演出的効果の実例をあげて次のように説明している。「……たとえば、強姦された娘が涙を流しながら登場するとしよう。この場合、彼女の演技が十分に感動的なものであれば、わたしたちは、彼女が犠牲者であり不運な人間であるという暗に語られている結論を自動的に受け入れてしまう。しかし、かりに道化が彼女の後からついて出て来て、彼女のしぐさを真似、その才能によってうまくわたしたちを笑わせるとする。道化による愚弄はわたしたちの最初の反応を打ち砕くのだ。そうなれば、観客の共感はどこへ向かうだろうか。彼女の性格の真実も、彼女の状況の本当らしさも、道化によって改めて問われ、同時にわたしたち自身の安易な感傷性もあばかれるのである。もしもこういうことが徹底的に行なわれたら、やがてわたしたちは、みずから抱えている正邪についての見方が頼りないことに、突如として目を開かれるであろう……」²⁶⁾。このブルックの説明から解るように、「異化」とはそもそも「前景化 (Foregrounding)」を言語表現という狭義の領域から演劇の表現領域へと転化、応用された手法であるようだ。通常、演劇が舞台で取る手法は「暗示」であり「自動化」である。舞台上の人物の台詞や動作をつうじて、その人物の理性や感性、あるいは苦悩や喜びの理由、あるいは、人物の人間性、性格といったものを知ることへ観客の関心は向けられており、人物へ

の共鳴・共感の度合いがそのままその劇のの評価へと繋っているのである。それに対して、「異化効果」はそうした通常の演劇では背景に退いてしまっている、いわば舞台の背後にあるものを、通常の演劇表現では考えられないような通常の基準から逸脱した存在もしくは効果をつうじて前景へと引き出すのである。観客の関心が特定の人物の内容へと集中されていくのを意図的に妨害あるいは阻止するのである。そして共鳴、共感よりも客観的な批判的態度を観客に維持させ、舞台が提起する問題に対して冷静な解決が観客自からの目で得られるように仕向けるのである。バルト言葉を借りて言えば、「プレヒトの戯曲は、すべて暗に観客に向って発せられる、解説を強いる《解答を求めよ》で終り、この解説には芝居の物質性が観客を導く」²⁷⁾ということになるのである。これは飛躍になるかもしれないがエーコの「提示」の理論に近い演劇であるように思えるのだ。

プレヒトが提起した「異化効果」は「暗示」を排除しようとしたことから、類型的な記号機能を演劇が有することは好まなかったかもしれない。物質性に富んだプレヒトの演劇はエーコの言う〈提示〉に共通したものがその根幹にあったのではないかと考えるのである。このプレヒトの理論は今日では、「演劇は、自らの言語の中に閉じ籠ったまま度々いる程度に
応じて、言語との相関関係にある程度に
^{アクトニアリテ}応じて、時事性と袂をわきたなければならず、演劇の目的は、社会的、あるいは心理的葛藤を解決したり、
道徳的情熱に戦いの場を提供したりすることではなく、隠れた^{オブジェクテ}真実を客観
^{イザマン}的に表現し、^{アクティブ}行動的な動作によって、諸形態が生成とのめぐり合いのうち
に秘めている真実の部分^を明るみに出すことだ」²⁸⁾。とするアルトーに受け継がれている。

ヤン・コット (Yan Kott) の小論文『類像と不条理 (The Icon and the Absurd)²⁹⁾』は特殊である。それにおいて、演劇を記号論によって分析、研究することに批判的である。バルトは記号の内的関係として、「その記号の〔能記〕記号能力をもつもの」を、その記号の所記〔記号能力の対象〕に結びつけている関係」³⁰⁾をあげ、それは「象徴」の中にその関係をみいだすことができることを明らかにしているが、コットはそれをまるで論拠

にでもしているかのように論を始める。「あらゆる象徴において、我々は、『内容明示』と『内容暗示』、『所記』と『記能』、外観と意味、『類像』と『内容』を区別する。意味論のもっとも簡単な理論によると、記号は文字通りの記号、模倣の記号、象徴の記号に分割される。文字通りの記号において、類像と意味は同一である。象徴記号において『コード』は類像の意味を強調する……」³¹⁾と記号論について深い関心を示しているかのように象徴記号、模倣記号について、照明や小道具などの具体例をあげて論じている。彼はそうして演劇の記号をこまかく論じるのであるが途中で突然「自然主義演劇において、身振りは現実のしぐさのまねであるが、しかし、これらの現実のしぐさもまた文字通りの記号、模倣の記号、象徴的記号なのである。演劇の記号のこうした記号論は体系的に表わされるのであるが、そうした試みはすでに数度にわたって成されてきた。しかしながら、それらは興味ある結果をもたらさなかった。むしろそれらはまったくの知的遊びであることがわかった。ただし次の点は重要である。すなわち、類像間のあるいは、諸像類とそれらの有するの意味との間にあるもろもろの関係の分析をすれば演劇の諸様式が明らかになるのである」³²⁾と記号論的分析を否定するなかで顔似のみが注目に値すると決めつけてしまう。さらにコットはブレヒトの理論を引き合いに出して類像を論じるのであるがその論は曖昧であり、特殊である。

コットは記号論による演劇の分析をすべて知的遊戯であったと決めつけながら、類像だけは認めているのである。コットはその後、演劇において、「基本的類像は俳優の肉体と声」であると述べていることから、コットの言う類像とは俳優の表情であり、物言いであり、演技であり身体であることがわかるのである。類像は俳優の演技そのものを指しており、記号ではない。コットにとって類像とは様式化されたものであり、現実の実像から掛け離れた形象を指しているのである。すなわち、様式化された身のこなし、顔の表情、すなわち様式化された形象すなわち類像こそが不条理の演劇、言い換えれば演劇の現実性を徹底して否定しようとする演劇には相応しいということになるのであろう。

注

- 1) 「講座＝美学新思潮，芸術記号論」（美術出版社）pp. 165-208.
- 2) 勁草書房，「パースの記号学」
- 3) 同上。p. 143.
- 4) 紀伊國屋書店，「構造主義と記号論」（池上嘉彦訳）
- 5) 同上。pp. 176-177.
- 6) 「パースの記号学」p. 146.
- 7) 同上。p. 146.
- 8) 同上。p. 148.
- 9) 同上。pp. 150-151.
- 10) 同上。p. 151.
- 11) シェイクスピア全集 3，筑摩書房
- 12) 'The Semiotics of Theatre and Drama' (Methuen) p.39.
- 13) 「パースの記号論」p. 152.
- 14) 同上。p. 152.
- 15) 白水社，「ベケット全集Ⅱ」
- 16) Elam: 'The Semiotics of Theatre and Drama' (Methuen) p. 26.
- 17) Eco; 'Semiotics of Theatrical Performance'
- 18) 岩波現代選集「記号論Ⅱ」p. 134.
- 19) 同上。pp. 130-131.
- 20) 晶文全書，「エッセ・クリティック」p. 350.
- 21) 「記号論Ⅰ」p. 53.
- 22) 「エッセ・クリティック」p. 357.
- 23) 河出書房新社，「ブレヒト作業日誌Ⅰ」p. 153.
- 24) 同上。p. 96.
- 25) 晶文選集，「なにもない空間」p. 103.
- 26) 同上。p. 104.
- 27) 「エッセ・クリティック」p. 359.
- 28) 白水社，「演劇とその形而上学」p. 116.
- 29) 'The Drama Review' T45, pp. 17-24.
- 30) 「エッセ・クリティック」p. 279.
- 31) 同上。p. 18.
- 32) 同上。p. 19.