

映像と記号のエチカ

——ロラン・バルトの『ジュリアス・シーザー』論をめぐって——

下 澤 和 義

はじめに

現代の表象文化論の地平において記号批判の理論的視野を切り拓くきっかけとなったのは、ロラン・バルトの『現代社会の神話』(Roland Barthes, *Mythologies*, 1957)である。今日では必ずカルチュラル・スタディーズの主要な理論的参照源の一つに挙げられるこのバルトの代表作は、戦後社会における集团的表象を「神話」という概念のもとに捉え、大量消費とメディア支配が浸透しつつあるフランスの文化環境を、ちょうど民族学者が異国の神話体系の採集調査をするように新鮮な眼差しで考察した仕事であると言えよう。

そうした当初のフィールドワーク的な作業を単行本の第一部としてまとめる際に、バルトはその時評的な性質の強い53篇の論稿を記号学の視点から体系化するべく、長編論文「今日における神話」を書き下ろして同書の第二部としているのだが、「もし今日、『現代社会の神話』を読み直し、一見したところ時宜的に書かれているこれらのページ（とはいえじつは見事な体系的本能によって支配されているのだが）のなかで、すでにバルトがいかにして記号論的領野の存在をそのまま全き多様性において描き出していたかを見出そうとするのは、興味深いことだろうと思われる¹⁾」と語るのは、ウンベルト・エーコとイザベルラ・ペッツイーニである。ところで、

このエーコたちの解釈に対し、「その本能がときには誤りを犯すことを認めるなら、これほどまい言い方はないかもしれない²⁾」という留保をつける研究者もいる。ルイ＝ジャン・カルヴェである。カルヴェは「体系的本能」の錯誤の例として、バルトの書物の第一部に収められた『ジュリアス・シーザー』論のことを批判しているのだ。

『ジュリアス・シーザー』は、シェイクスピアの同名の戯曲をもとに、ジョセフ・レオ・マンキウィッツが監督した1953年（米、122分）の作品である。バルトがこの映画を論じているのは『現代社会の神話』のなかの「映画におけるローマ人」という論稿であるが、そこでのバルトは俳優たちの髪型や汗といった見過ごされがちな細部に目をとめ、それらが「ローマ人らしさ」や「道徳性」を意味する「記号」であることを検出している。映像表現の「神話」すなわちステレオタイプを批判するバルトの眼には、「これらの記号は『誠実な』ものではない³⁾」というように映るのだが、それはマンキウィッツ的な「記号」が明かに人為的でありながら同時に自然なものに見せかけるような自己欺瞞をしているからである。

かくしてバルトが『ジュリアス・シーザー』を「墮落したスペクタクル⁴⁾」だと見なしているのに対し、カルヴェの眼には『ジュリアス・シーザー』はむしろ原作の戯曲を忠実に再現するという美德を備えた作品だと映っている。バルトの神話学的な読解は記号学への「体系的本能」に引きずられて細部に眼を奪われ、現実の映画に対する「歪曲⁵⁾」を引き起こしているというのがカルヴェの論旨である。カルヴェはこうしたバルトの批評的視野の変形作用について、「一つの体系が構築されるには、しばしばこうした犠牲が伴うのである⁶⁾」という一般論的な説明を与えている。

「歪曲」という語彙が適切かどうかは、バルトの企てが映画批評の視界にもたらした新たな対象地平の構築をどう捉えるかに拠って違ってくると思われるが、さしあたりここでは「理論負荷性」(theory-ladenness)とといった原理的な科学認識論の概念を持ち出すようなことは敢えてせずにお

く。それよりも、バルトの読み手としては彼自身の批評経験の原点が帯びていた「かたちを歪める秩序より、一貫性のないほうが、私には好ましく見える⁷⁾」という志向性のほうを、議論の出発点に方位磁石として置いてみるべきだろう。その指針のもとにバルト的な映画の神話学を検証することによって、エーコやカルヴェたちが「体系的本能」(instinct de système)と呼んでいるものの働きを、さらには、バルトの批評活動についての記号的な原経験を明るみに出してみたいというのがわれわれの意図である。

1 原作と映画のはざままで

『ジュリアス・シーザー』はシェイクスピア初のローマ史劇である。王位への野心を抱いているシーザー（マンキウィッツの映画での配役はリス・カルハーン）に対して、貴族たちは反感を覚えている。カシアス（ジョン・ギールグッド）はこの状況を利用してシーザーの謀殺をたくらみ、高潔なブルータス（ジェームズ・メイソン）は苦悩しつつも——彼の葛藤の描写には、のちの四大悲劇における人物造形の内面化もすでに見い出されるだろう——、祖国の自由のために計画に加わる。

いっぽう、シーザーが暗殺された後、追悼演説を許されたアントニー（マーロン・ブランド）は巧妙な弁舌で民衆を説得し、共謀者への反抗に立ち上がらせる。シーザーの亡霊がブルータスの前に現れ、フィリッピでの対決を予告し、ブルータスとカシアスはアントニーら三頭政治軍との戦いに敗れて最後は自害する。シェイクスピアの作品としては、主要登場人物が笑う場面は皆無であり、その意味ではブルータスの人物造形はハムレットのような近代的な複雑さには達していないが、単音節語を多用したその語法は簡潔かつ雄渾であり、政治劇としては登場人物たちのあいだの力学構造をあますところなく描いている。

『ジュリアス・シーザー』は戦前から今日までのあいだに何度か映画化されている。具体的に言えば、マンキウィッツの例を除いて以下の4本のフィルムが制作されたことになる。すなわち、1908年のレイナス監督によるヴィタグラフ社の短編映画（米、13分）、1911年のベンソン監督によるコープ・シネマトグラファー社の短編映画（英、10分）、1950年のブラッドリー監督によるエイボン・プロダクション制作の作品（米、90分）、そして1970年のスネル監督によるコモン・ウェルス・ユナイテッド制作の作品（英、117分）である。

本作の監督マンキウィッツはというと、1930年代はダイアローグライターとしてエルンスト・ルビッチやキング・ビダーらの映画の脚本を手がけ、さらにプロデューサーとしてもフリッツ・ラングやジョージ・キューカーの映画の製作に携わっている。彼の初監督作品は病気のルビッチの代わりを務めた『呪われた城』（1946）だが、それに続く『幽霊と未亡人』（1947）でも、都会的な機知とアイロニーを発揮し、しだいにハリウッドの知性派監督として注目を集めるようになった。その演劇的な構成の緻密さと洗練された台詞表現は、『三人の妻への手紙』（1949）と『イヴの総て』（1950）によって、彼に二年連続のアカデミー監督賞と脚本賞をもたらしている。

その後もマンキウィッツは、『裸足の伯爵夫人』（1954）、『静かなアメリカ人』（1956）、『去年の夏突然に』（1959）など多彩な作品を手がけている。膨大な費用をかけて制作されたエリザベス・テラー主演の超大作カラー映画、『クレオパトラ』（1963）は、ハリウッド史上に残る記録的な失敗に終わっているが、『ジュリアス・シーザー』のほうは原作の忠実な翻案としておおむね安定した評価を得ているように見える。

実際シェイクスピアの多彩な戯曲の総体は、今日のピーター・グリナーウェイやケネス・ブラナーに至るまで映画界に原作を供給する一大倉庫のような存在になっている。そのようなシェイクスピアの映画化に絞った研

究活動も、近年はケンブリッジ大学出版局を中心として活発になされている。十数名の研究者の論文を集めて出版された『シェイクスピア映画論集⁸⁾』という論文集や、さらにはテレビドラマ化までカバーしているロズウェルの『スクリーンにおけるシェイクスピアの歴史⁹⁾』がそうである。

例えば、『シェイクスピア映画論集』のなかで、ラッセル・ジャクソンはグリナーウェイの『プロスペローの本』のようなキッチュな現代化路線と対比して、『ジュリアス・シーザー』の演出を「それとわかる率直な翻案¹⁰⁾」の代表例として位置づけている。ニール・テイラーも、外国語圏での映画化の場合として、黒澤明の『蜘蛛巣城』における日本の伝統文化である能との大胆な融合の企てを比較例にとりつつ、ハリウッドを代表するマンキウィッツが敢えて米語の発音を選ばずに、「そのイギリス人とアメリカ人の役者は、主役のマーロン・ブランドに至るまで、すべて完璧な英語のアクセントを話そうと試みた¹¹⁾」ことを指摘している。

カルヴェもまた、古典的な名作を前にしたマンキウィッツが、「舞台からスクリーンへの移行という問題に対し或るタイプの解答を示してみせた¹²⁾」ことを強調している。このマンキウィッツ的な映画化の「解答」を構成している特徴として、カルヴェが列挙しているのはつぎの三点である。

まず第一点は、映画監督が「いくつものカットをのぞけば、シェイクスピアのテキストを尊重している¹³⁾」ということである。バルトは原作との比較にまったく言及していないが、カルヴェのマンキウィッツ評価の核心にある判断基準は、この「尊重している」(respectant)という語に象徴されるような原作に対する忠実度、つまり起源への忠誠さだと言ってよい。

第二点は、「カラー映画が全盛の時代にモノクロを選択している¹⁴⁾」ということである。例えばバルトの『現代社会の神話』も、1955年度のカヌ国際映画祭で「審査員特別賞」を受賞した『失われた大陸』というカラー映画に関してはその色彩のオリエンタリズムを批判しているのだが、そうしたスペクタクル映画——映画史においてその象徴とされるのは、シネマ

スコープによるヘンリー・コスタ監督の『聖衣』（1953）である——が流行し始めた50年代における白黒映画は、その意味では反時代的とも言うべき選択であろう。

そして最後に第三点は、原作の後半に出てくる戦闘場面を「映像で見せることもできたにもかかわらず、報告で描写している¹⁶⁾」という演出である。おそらくここでもカルヴェは、消費社会的な娯楽性よりは原作の芸術性を優先しようとするマンキウィッツの方針を見出しているはずである。

カルヴェは、当時のバルトが演劇雑誌で盛んに時評を執筆していたこと、とりわけフランスへのプレヒト演劇の紹介を精力的に行っていたことを念頭に置いて、「同作で映画監督が行っていた一連の選択は、『テアトル・ポピュレール』の編集者の関心を惹きつけたはずなのだ¹⁷⁾」と推測している。だが、実際にはバルトの眼差しは前述の三点からなる「一連の選択」を素通りし、貴族たちの額に垂れた卷毛という「ローマ性」の記号や、貴婦人たちの寝乱れた髪という「夜間の驚愕」の記号、さらには被害者のシーザーを除いた暗殺者たちが浮かべている汗という「道徳性」の記号に注がれているのである。

これに対してカルヴェは、「バルトは映画のなかの俳優の垂れ前髪しか見ていない¹⁸⁾」とコメントしている。この「しか」(ne…que)という限定の否定の表現を支えているのは、シェイクスピアの反スペクタクル的な本質をいかに尊重するかというこの映画の中心的な問題に比べると、俳優のヘアスタイルなどたんなる装飾的、付属的、非関与的な要素にすぎないという価値判断である。この判断は、カルヴェ自身の「プレヒトの読者で演劇の理論家でもある彼〔訳注 バルト〕がこの映画の演劇性に疑問を抱いていないということは、『ジュリアス・シーザー』をビューアーで見ると、確かに垂れ前髪も見られるが禿頭も多く見られるし、汗も一目瞭然ではないだけに、なおさら驚かされるのである¹⁹⁾」という観察によってさらにその根拠を補強されている。

かくして、原作の存在を前提にしたカルヴェのバルト批判は、以下のような三つの論点に整理できるだろう。まず何よりも、バルトが注目している髪形や汗は、作品の周縁に配置された副次的要素にすぎないのではないかということ。次に第二点は、バルトが「プレヒトの読者」にして「演劇の理論家」であるにもかかわらず、マンキウィッツの演出の反スペクタクル的な面を無視して、その映画をまるごと「演劇性」(théâtralité)に還元してしまっているのは不自然ではないかということ。そして第三点は、そのようなバルトのマンキウィッツ論は、整合的な記号学を目指す「体系的本能」によって前反省的に引きずられているということである。こうしてカルヴェは、「バルトは大幅に映画をでっちあげて、大部分は先験的であるような分析に映画を還元してしまったように思われる²⁰⁾」と結論づけるのである。

2 記号の「演劇性」

カルヴェによって提出された論点はそれぞれ、記号の「演劇性」、記号の「周縁性」、そして記号学への「体系的本能」という三つのテーマに関するものである。私たちはこれらのテーマとの関連でバルトの『ジュリアス・シーザー』論を検証しつつ、その批評経験の核心にアプローチしていくことにする。

それに先立ってまず明確にしておかなければならないのは、年代的な前後関係である。というのも、バルトの『ジュリアス・シーザー』論について語るにあたり、カルヴェは「プレヒトの読者」という資格を前提にしているが、厳密に言えば、『ジュリアス・シーザー』論の初出が雑誌に発表された段階でのバルトはまだプレヒト演劇と接触していなかったからである。具体的に言うと、初出版のテキストが「映画におけるジュリアス・シーザー」というタイトルで発表されたのは、『レットル・ヌーヴェル』

誌1954年1月号においてのことだが、バルトがパリの国際演劇祭でベルリナー・アンサンブルの『肝っ玉おっ母』を見るのは1954年5月なのである。

「映画におけるジュリアス・シーザー」は1957年1月に出版された単行本の『現代社会の神話』に再録されるが、そこではタイトルは「映画におけるローマ人たち」と変更されている。また、初出版のテキストには、カルヴェが注目していた「演劇性」という語も存在している。それゆえ、私たちは『レットル・ヌーヴェル』誌のテキストをLN版、それから約3年後にスイユ社の「ピエール・ヴィーヴ」叢書に入る単行本のテキストはPV版と呼んで区別し、それら両版の異同に関する分析を考察の軸にしてみたいと思う。²¹⁾

LN版とPV版の間における書き換えは、その内在的な性質から見て、a) 単語単位の文体論的な微調整、b) 方法的な概念レベルの文脈的な修正に大別することができるように思われる。a) のグループに属する書き換えは、この論稿における映像分析の内容に決定的な影響を及ぼすものではなく、個々の修正箇所としても局所的・単発的な変更であって、相互に有機的な関連を持つものではない。²²⁾これに対して、b) のグループは記号学の理論的な位相に関与するものであり、次の箇所もカルヴェの提起していた「演劇性」という概念の関連において注目に値する（太字による強調は引用者）。

On voit donc opérer ici à découvert le ressort capital **de la théâtralité**, qui est le *signe*. (LN, 150)

On voit donc opérer ici à découvert le ressort capital **du spectacle**, qui est le *signe*. (PV, 26)

ここでは初めて映画の神話学の方法論的概念として「記号」(signe) と

いう語が登場しており、そのためこの名詞はイタリック体で強調されている。重要なのは、その「記号」という概念が何と関連付けられているかということである。LN版においては、「記号」は「演劇性」と接続されている。カルヴェはPV版しか論じていないため、バルトの思考体系において「記号」=「スペクタクル」が「記号」=「演劇性」であったことを見落としている。その結果カルヴェはブルジョワ的「演劇性」とプレヒト的な反「演劇性」という二分法を想定して、マンキウィッツの反「演劇性」のほうを強調するという立場を採っているのだが、LN版からPV版へと到るバルトの思考は決してそのような単純なものではない。

では、なぜ「演劇性」は「スペクタクル」に書き換えられたのだろうか。例えば、バルトはボードレールの演劇を論じた1954年の『テアトル・ポピュレール』誌の1954年7-8月合併号に掲載されたテキストにおいて、ボードレールによる小説的な性質の濃厚なシナリオを最もよく展開しうるのは演劇ではなく映画であるとし、その理由を「なぜなら映画が由来するのは演劇からではなく、小説だからである²³⁾」と説明している。バルトは場所の移動、フラッシュ・バック、語りの展開といった意味において、映画のジャンル論的な特性を演劇とは区別しているのであり、そのため『ジュリアス・シーザー』という映画を論じるテキストでも、なるべく「演劇性」という語を回避したかったのかもしれない。

その同じ「ボードレールの劇作」という論稿には、「演劇性とは何か。それは演劇マイナス台本 (texte) である²⁴⁾」という定義もある。その「演劇性」をさらに具体的に説明したのが、「書かれた梗概をもとにして舞台上に打ち建てられる、記号と感覚からなる厚みであり、身振り、口調、距離、実質、光といった官能的技巧によるあの総合的な知覚のようなものであり、これが脚本を外的な言語活動の充実のうちに沈めてしまうのである²⁵⁾」という一節である。これを言い換えると、シェイクスピアならシェイクスピアの悲劇の総体は、台本に書かれた台詞という言語的要素に、現場

での生々しい一回性のうちに経験されるしかない「演劇性」というスペクタクル的諸要素をプラスしたものとして理解されるだろう。こうした直接的な身体性としての「演劇性」は、確かに映画というジャンルには希薄な要素である。

このような「演劇性」概念との関連において、もう一つの変更箇所を検証してみることにしよう。それは、LN版の前半において展開されていた髪型の「記号学」に関する結論的な考察の全文削除である。その位置は、LN版の後半に提起されている記号としての「汗」についての議論の直前であり、全体としてかなりの分量にのぼっている（イタリックの強調箇所はバルト自身による）。

これは、マンキウィッツが演劇性そのものの深遠な掟を、厚顔無恥なやりかたで実践しているということである。彼がやっているのは、真なるものをつくるのではなく、意味するもの（*signifiant*）をつくることである。再構成のあらゆる水準を誠実に捉えるといったような内なる信頼性を課すことではなく、真実らしさをそれがその意味作用をあらわにした点で停止させることである。演劇の記号が制定されているのは、真理との関連においてではなく、思惟の働きとの関連においてなのだ。その演劇は何かを模倣するわけではない。理解させるのだ。マンキウィッツは、われわれ観客が正真正銘の混乱とか真正のローマ人らしさをいささかも要求していないと想定している。マンキウィッツは自分の役割が自分の限界自体によって決められていることをよく承知している。彼はわれわれに混乱やローマ人らしさの十分な記号を提供することより先には踏み出そうとしない。このようにして彼は、サイバネティックスのメッセージの法則に少し似た経済法則を適用する。彼の映画のかつらによる巻き髪や編んだ髪は、瞬時の伝達と完璧な読み取り易さとの唯一可能な総合のようなものである。観客

をたえず援助してくれるのは、この毛髪の代数学である。この代数学は、慣例的かつ説得的な性格に応じて選ばれた一義的な記号によって、われわれに一語一語、その語の下で、「彼らはローマ人だ、これは騒然とした陰謀の夜だ」と語りかけ、われわれにアクションのイマココデという性質を記憶に留め置くことをまねがれさせる。われわれは思考させられないまま、理解させられているのだ。(LN, 151-152)

マンキウィッツ的な「演劇性」の実践に対するバルトからの批判は、「その演劇は何かを模倣するわけではない。理解させるのだ」という定式に集約されている。『ジュリアス・シーザー』における「記号」は、観客を手取り足取りして物語世界に同化させ、現実を忘却させる効率的な錯覚装置の集積だからである。バルトはそうようにプログラム化された記号体系のことを「代数学」とか「サイバネティックス」という数学理論との類似性で表現しようとしている。²⁶⁾

「われわれは思考させられないまま、理解させられているのだ」という末尾の文章が意味しているのも、監督の説明過剰な演出が観客自身の自由な批判的思考を抑圧しているということである。『現代社会の神話』の別の論稿において、バルトは決定的瞬間ばかりを収めた報道写真の展覧会を批判しているが、「これらの写真はどれも、あまりに巧みすぎて、われわれを動揺させることがない。それは、こうした写真を前にすると、われわれがそのつど自分の判断を剥奪されてしまうからである」(PV, 119)と語るときの批評家の眼差しも、この『ジュリアス・シーザー』論と同じ倫理性を帯びている。

では、このような分量の段落がまるごと削除されるに至ったのはなぜだろうか。おそらく、2年後のバルトの目から見て問題点になりうる個所の一つは、「真なるもの」と「意味するもの (signifiant)」とが構成する二

分法的な発想だろう。この《signifiant》という語はもちろんソシユールのな言語学の基本用語だが、LN版の文脈ではむしろコード化され、制度化され、形骸化したステレオタイプの演技といった意味に近い。このため、PV版では「今日における神話」で導入されるソシユールのな定義との混同を避けなければならなかったのではなかろうか。

だが、「演劇性」という概念には、さらに重要な問題が折り込まれている。詳しくは後述するが、バルトはもともとLN版において、「記号なしの演劇性」というものは存在しないが、不可欠なるその記号は多かれ少なかれ深く根づくこともできるのだ（LN, 152）とも書いているからである。先に見た「ボードレールの劇作」においても、バルトはすでにこの1954年夏の段階で、「圧倒的な演劇性なしに偉大な劇作はなく、アイスキュロスにあっても、シェイクスピアにあっても、ブレヒトにあっても、書かれた台本はまず、身体、対象物、状況といった外在性によって選び去れるのである²⁷⁾」と記しているのである。

当時から交流のあったベルナール・ドルトも、バルトの抱いていたユートピア的な演劇空間について、「バルトが夢見ていたのは、上演がエクリチュールの厳格さと透明さを持つことだった。[……] 彼が期待していたのは記号となった材料だった。材料というのは、同じだけの表意文字に変換された身体や声のことである²⁸⁾」と語っている。こうしたユートピアの困難さは、「記号」が表面的な「演劇性」と深層的な「真理」に同時に属すべきだという倫理に発している。「記号」は観客に抵抗なく浸透しなければならないが、しかしまた観客の主体的な思考も始動させなければならない。単行本化の段階で問題になるのは、この二重の理念をいかにして批評言語のなかで展開するかということである。

3 記号の「周縁性」

かくして演劇というジャンルの根底的な成立条件は、台本が必ず唯物論的な次元において上演され、可感的な「記号」として現働化されるという「演劇性」である。そのような「記号」に関して、この映画論でのバルトは、LN版とPV版のいずれにおいても、俳優たちの汗は「道徳性 (moralité) の記号」(LN, 152 ; PV, 27) であるとのべた後、「記号の道徳 (morale)」(LN, 153 ; PV, 28) の導入を提起している。つまり、バルト的な記号批判においてアクセントが置かれているのは、記号の意味内容としての倫理ではなく、記号を提示する形式についての倫理であることに留意しなければならない。

前者のレベルの倫理は、登場人物たちの内面における倫理であり、「はたして道徳に基づいて殺人まで行う必要があるのか」という問いとして定式化される。例えばこれを主題としているのは、ジャン＝ジョゼ・リシエルがLN版より一か月ほど早く『カイエ・デュシネマ』誌に掲載している「シーザー事件」という映画批評である。ちなみにリシエルが自分のテキストで「記号」という語をどう使っているかといえ、²⁹⁾「このように『ブルータス事件』そのものは、何よりもシーザーの偉大さというしるし (signe) のもとに置かれた巨大な地平に埋め込まれるのである」という一節に見られるような、《sous le signe de…》というイディオムくらいである。リシエルの議論は原作の理解から出発して、シェイクスピアのドラマ全体を統括するテーマとしてシーザーの偉大さを位置づけ、そこを基点に映画における悲劇の手法を考察しているのである。

こうした同時代の映画批評の例と比較したとき、バルトのマンキウィッツ論の視座——言い換えれば、映像化された前髪や汗のような非言語的な視覚表象を「記号」として定義し、「ローマ性」や「夜間の驚愕」といっ

たその意味体系を分析するという立場——は、きわめて斬新なものである。このバルト的な「記号」の用法は、例えばLN版の数年前にサルトルが語っていたような「記号」概念と比較することによって、さらにその特性を理解することができるように思われる。

『文学とは何か』のサルトルによれば、「音符や色や形は、記号ではない。それらは、おのれの外部にあるものを何も指差してはいないのだ³⁰⁾」とされている。言い換えれば、サルトルにとって、「記号」は「外部の何か」を指差しているものであり、「外部の何か」とはすなわち記号自身とは別なる指向対象である。そして「音符や色や形」のような非言語的な表象は「もの」(chose)である以上、解読不能なものとして「記号」からは峻別される。これは、記号一般についての伝統的な、言い換えればソシュール以前の認識論的布置に属する理解であろう。

例として、サルトルはティントレットの磔刑図における黄色い空のことを、それはものとなった苦悩だと言っている。そこでは、原因としての苦悩にたいし、その結果としての黄色い空があるのではない。苦悩がそのまま黄色い空として存在しているのである。これは文学における詩の場合も同じである。「苦悩の叫びは、この叫びを引き起こす苦悩の記号である。しかし、苦悩の詩は、同時に苦悩そのものであり、また苦悩以外の他のものである³¹⁾」。サルトルの詩の定義、「詩的態度とは、言語を記号としてではなく、ものとして考えることである³²⁾」もここから出てくる。最も純度が高く透明な記号たりうるのは、サルトルにとっては散文であり、「記号の帝国とは、散文のことである³³⁾」とされている。

これに対してバルトの眼には、髪型や汗という非言語的な表象があたかもサルトルにとっての散文のような対象として、言い換えれば解読可能な記号として映っている。ただし冒頭で触れたカルヴェのバルト批判によれば、髪型も汗も決して中心的な要素ではないのであり、反スペクタクル的な原作の存在を無視してスペクタクル的な「記号学的領野」に視線を注ぐ

という対象領域の設定そのものが「体系的本能」の誤謬ということになるだろう。

この映画をアメリカ MGM 版のビデオで観てみると、確かにカルヴェ³⁴⁾の観察のように、「禿頭」の登場人物は「たくさん」(beaucoup)とは言えないまでも脇役たちのなかに存在しないわけではない。また発汗に関しても——カルヴェが具体的にどれくらい顕著な画面を期待していたのかわからないが——、滴り落ちる汗そのものを明白に主題化するクローズアップのような映像が存在していないのは事実である。

そのいっぽうで、シーザーを始め、ブルータス、アントニウス、カシアスといった物語の主要人物たちは——これはカルヴェが言及していないことだが——、いずれもバルトが記しているような典型的な古代ローマ風の巻き毛をしている。しかも、映画では建物のセットの要所に同じ髪型をした石膏の胸像たちがさりげなく配されており、古代ローマ人と俳優たちの類似性を喚起する装置になっている。研究者のロズウェルは本作品のプロデューサーであるジョン・ハウスマンの言葉を引きながら、「古代ローマの様式で額に梳かしつけられた髪型の高貴な市民たちの胸像が表している失われた世界は、いまや映画の美しい俳優たちの生きている世界において体現されており、彼らに対してハウスマンは『衣装を身に着けた役柄ではなく、服を着た人間たち』に見えることを要求していた³⁵⁾」と語っている。



(左から L.カルハーン, M.ブランド, G.ガースン)

シェイクスピアの戯曲では第二幕第一場の夜明けの場面に登場する貴婦人たちの寝起きの髪型について言えば、いくら乱れているといっても映画ではいわゆる「ざんばら髪」というほど日常の現実に近いではない。本作品でヘアメイクを務めたシドニー・ギラロフ（1907-1997）は、マリリン・モンローの担当など1940-60年代に300本を優に超える映画で活躍したMGMのチーフ・ヘア・スタイリストであり、原則として女優たちはそつなく「美しく」撮影されている。例えば、問題の夜のシーンにおけるデボラ・カー（ポーシャ役）は、ショート・ウェーブのロングをそのまま束ねずに後ろに流すというスタイルで登場する。ローマ時代の貴婦人が公衆の面前で髪を華麗に編んでいる冒頭の昼間のシーンとの対立で考えれば、この夜間のシーンはバルトの言うような意味を持つだろう。また、グリア・ガースン（カルパーニア役）が悪夢にうなされて目を覚まし、その不吉な予感をシーザーに助言する場面も、「ひとつに束ねた髪が首をまわって、右肩から前にきており、非対称という、混乱の伝統的な記号を押しつけようとする」（LN, 151 ; PV, 27）というバルトの記述どおりである。

実際のところ、そもそもこの政治劇の映画における女優たちにまで言及している研究者はさして多くない。ロズウェルの『スクリーンにおけるシェイクスピアの歴史』はその数少ない研究書のひとつだが、そのロズウェルにしても「彼女らは宝石、ネックレス、イヤリング、アップ・セットの髪型といういでたちでまばゆく輝き、驚くほど複雑な髷や折り目やブリーツのある優雅なガウンを身にまとっている³⁶⁾」と記しているだけで、夜の場面との対比には触れていないのである。

では、画面上における発汗の描写のほうはどうか。戯曲の第三幕第一場にあたる元老院議員たちによる独裁者の刺殺場面は映画でも前半のハイライトとなるが、《Et tu, Brute》という有名なせりふの発せられるシーンでのブルータスの額にはありありと汗が浮かんでいる。さらに、映画の後半のハイライトともいえるべきアントニウスによる演説の場面では、それを

演じる若きマーロン・ブランドの額にも首筋にもはっきり汗が滲んでいる。

今日のわれわれは、このマンキウィッツの映画を、カルヴェのように静止画像としてビューアとして見るにせよ、ホームビデオで見るにせよ、小規模の画面で確認する機会にしか恵まれていない。もしバルトと同じように「映画館」の上映形式で、しかも大規模なスクリーンに拡大された映像を見た場合、こうした男優たちの発汗による皮膚の光沢感の印象は、とくに女優たちの乾いた肌と比べたとき、いっそう顕著だったのではなかろうか。

こうした発汗による内面性の可視化は、バルトによれば心理的なものの数量化である。『現代社会の神話』に収録された「若手演劇の二つの神話」という別の論稿でも、ステレオタイプの演技が批判されていることをここで想起しておこう。文字通り身体を駆使した俳優の演技に関して、「どんなブルジョワ観客でもこれほど明白な『犠牲』には抵抗しないと私は考える。また、舞台上で泣いたり汗を流したりできる俳優は、いつも勝利を確信していると思う。彼の労働の明白さは、それ以上の判断を停止させるのである」(PV, 123) とバルトは書いているのである。

カルヴェは「『テアトル・ポピュレール』の編集者」がそうした周縁的な要素にばかり関心を引かれていることに驚いている。とはいえ、同時期のバルトには『テアトル・ポピュレール』誌の1955年3-4月号掲載の論文、つまり「シェリフの顔をしたローマ元老院議員たち³⁷⁾」の不適切さを指摘していた「舞台衣装の病い」というテキストもまた存在している。自らもソルボンヌで古代演劇を上演していた経験を持つ「『テアトル・ポピュレール』の編集者」から見れば、台詞や照明や舞台装置といった伝統的な演出術の要素のみならず、衣装や髪型などの細部もそれに劣らぬ重要性を持ちうるのである。

シェイクスピアの原作についていえば、そのテキストを政治における理

想と現実、支配者と民衆の関係、修辭的弁舌の効用といった文学的な問題意識から読み解くことはつねに可能である。そのため、いわゆる舞台演劇だけでなく映画による翻案をも、そうした不可視の言語テキストを「上演」するという観点から論じる視点が存在するが、それと同時にあくまで瞳のまににフィルムの現象として展開している出来事に対しては、可視的な存在様態として分節化されうる対象から出発するという批評的権利があるだろう。

ただ、バルト的な視線に捉えられた『ジュリアス・シーザー』はもっぱら静止画像として扱われており、映像＝運動としての生成の契機を欠いていることも否定できない。近年の『ロラン・バルト 現代社会の神話』という研究書において、フランソワ＝ドゥネーヴは「興味深いことに、映画に関するバルトの分析は『運動学的』^{シネマティック}ではなく、むしろ諸々のイメージやフィルムの断片を分離することを選んでいるのに気が付く³⁸⁾」と書いている。こうしたフェティッシュな微視学的視線は、いったい何を意味しているのだろうか。

例えば、われわれが絵画を眺めるとき、われわれの眼差しはまずその全体的な印象を捉え、それからしだいに構図や比例や色彩とか、表情とか身振りといった美学的に重要な価値の与えられている特徴へしだいに集中していくのがふつうである。だが、それらの顕著な特徴はいずれもアトリエのなかで考案されるものであり、画家たちは互いにそれを学びあっている以上、結局はどれも特定の作者を示す決め手にはならないことを指摘したのは、19世紀末のイタリア人の医者で王国元老議員だったジョヴァンニ・モレッリ (Giovanni Morelli, 1816–1891) である。モレッリが提唱した理論によれば、絵画の作者を同定するのに決定的な証拠となるのは、むしろ画家が属していた流派の特徴に最も影響を受けていない細部、言い換えれば普通は鑑定家が最も見過ごしやすい耳たぶ、爪、手足などの描写の特徴なのである。

ポッティチェリやコズメ・トゥーラの人物画における細部の形態の詳細な目録を作成することによって画家たちの個別化を目指そうとしたモレッリの方法は、なるほど芸術家の個性がその芸術のなかの最も意味の弱い画像の周縁部に最も純粋なたちで顕現するというかぎりでは、一見するとパラドクサルな認識論的態度である。だが、フロイトもまた有名な「ミケランジェロのモーゼ像」という論文でモレッリの名を挙げたあと、つぎのように書いていた。「私は彼〔モレッリ〕のやり方が医学的精神分析技術にきわめて近いものであると思う。精神分析もまた普通たいして重要視されていないような、あるいはあまりにも注意されていないような諸特徴から、観察の残り滓から、秘密を、隠されたものを判じあてるのが常である³⁹⁾」。これは、フロイト自身が自らの精神分析とモレッリの技法とのあいだに解釈学的な共通性を認めたものとしてすこぶる興味深い。現代ドイツの美術史家エドガー・ウイントによれば、モレッリの著作は当初は批判を招いたが、「その後まもなく、フリッツォーニ、ベレンソン、フリードレンダーその他の学者たちによって利用され、今では美術史研究のあらゆる学派で利用されているこのモレッリの方法というのは、詳細な視覚分離の技術にほかならないものである⁴⁰⁾」。バルトの眼差しも、連続性を持った映像のなかから髪型や発汗という周縁的な対象を析出する「視覚分離 (visual dissociation) の技術」である。さまざまな削除・修正を受けながらも、LN 版から PV 版へと確実に受け継がれているのは、毛髪や汗——ラカンの「対象 a」だと言えよう——に惹きつけられているこの神話学者の眼差しそれ自体なのである。

『現代社会の神話』につけられた序文の中で、バルトは第一部の多彩な「神話研究」は有機的發展を要請するものではないとして、「それらを結びつけているものは、こだわりであり、繰り返しである。なぜなら私には、諺にあるように、繰り返されたものは人の気に入る、といえるかどうかかわからないが、少なくとも、繰り返されたものは何かを意味していると

信じている」(PV, 8)と書きつけている。言い換えれば、時評的エッセイによって採取された一見多彩でばらばらな「記号」の群れの中に浮かび上がる反復性には、「記号学」によって論理的に総合化・体系化されるのとは別の次元での統一性がありうるとバルトは言っているのだ。それは神話学者自身の「身体」のことである。古代ローマという物語世界の現実感そのものを構築している前髪41)の「現実効果」(l'effet de réel)や、加害者たちと被害者の立場の差異化をを通じて映画の主題そのものを具現化している発汗の演出効果は、無意識的に回帰する「現実的なもの」(le réel)を包摂するような批評的地平においてはじめて語りうるものとなる。不可視の起源を可視化する代理＝表象としての映画という構図を離れ、神話学者はここではあくまで眼前の出来事として画面に生起する微細な「記号」、つまり彼の「身体」に到来した意味生産の新たな単位の分節化から出発して批判理論を展開しようとしているのである。

4 記号学への「体系的本能」

エーコたちにせよカルヴェにせよ、バルトが個々の「記号」の観察という水準から「記号」の総体の関係性に関わる体系的水準を志向していたという意味では、議論の前提を共有している。だが、LN版からPV版への生成過程を見るかぎり、そこには「体系的本能」という秩序化に抵抗するような修正が認められる。女優たちの髪型に関する議論のなかの、以下の変更箇所を比較されたい(太字による強調は引用者)。

Dans l'ordre **de la sémiologie** capillaire, voici un sous-signé, celui des surprises nocturnes. (LN, 151)

Dans l'ordre **des significations** capillaire, voici un sous-signé, celui des surprises nocturnes. (PV, 27)

驚くべきことに、バルトは初出の段階では、「記号学」(la sémiologie) という語を使っている。この語はソシュールがギリシャ語の「記号」(sêmeion) から提唱した学問の名称であるが、バルトがこの専門的な語を知っていたということは、1954年の年明けまでに彼はすでにソシュールの『一般言語学講義』⁴²⁾を読んでいたことになるだろう。バルトにおける記号学的な原経験について考えるために要請されるのは、こうした分子レベルにおけるバルトのエクリチュールに対する動態視力なのである。

かりにエーコやカルヴェたちが言うように、バルトのなかで諸々の記号のアドホックな観察記録を体系化しようとする「体系的本能」が働いていたとするならば、この「記号学」というタームは、PV 版においては存続していなければならないはずである。だが、この語は PV 版の段階では、「意義」(signification) というやや非専門的な単語に切り替えられている。カルヴェはこうした変更についていっさい触れていないのだが、PV 版に結実しているバルトの思考を「体系的本能」で説明することはいささか牽強附会と言わねばなるまい。

もちろん、ここでのバルトの問題意識には、例えば映画には言語体系と個人言語^{パーソナル}の区別はあるのかとか、映画の記号には言語のような二重分節の原理にあたるものは存在するのかといった、体系的な記号学の一般理論を志向する問いは認められない。そのかわり、『ジュリアス・シーザー』論の後半部になると、バルトは発汗というもう一つの記号を取り上げて考察を試みている。その議論においては、すでに述べたような「道徳性の記号」から「記号の道徳」へという理論的転回が重要な論点を構成している。まず LN 版から該当箇所を全文引いてみよう。

そのうえここでもまた、記号は表面的である。記号はその知的な、挿話的な内容を表明した地点を越えて機能することはないのだ。汗は

道徳性への適性さを示す十分な記号になっているので、その汗が本当に動転した生理的状态から発しているかどうかはあまり重要ではないのである。ここでは汗はそれを浮かべている肉体とは明かに無関係な化学的液体にすぎない。道化のしかめ面のように、それは分泌物というよりも絶縁体なのである。監督の軽率さからか、それとも、さらにありそうなことだが、観客の軽率さと、その結果としての、消費者たちに対する精神的なレベルでの監督の巧みな追従のせい、『ジュリアス・シーザー』は粗野な映画であり、諸記号の表面的な定着しか提起していない。もしかすると記号の道徳が導入されうるかもしれないのはまさにこの点だろう。記号なしの演劇性というものは存在しないが、不可欠なるその記号は多かれ少なかれ深く根づくこともできるのだ。それは肌の表面にとどまることもできるが、最良の場合、内部にある秘密としての面をわれわれに示すこともできるのであり、その意味形成性（signifiante）をまったく失わないまま、それが真実のかすかな影に向かって引き寄せられているとわれわれに思わせることができる。例えば、ヴィラルルの『ドン・ファン』では、われわれはソラノがわれわれにつぎのような恐怖のイメージを与えていると考える、すなわち、それは読み取りやすいと同時に肉体的な恐怖であり、彼はその恐怖を振戦の古典的で慣例的な記号に結びつけるすべを知っていたのである。つまり、あの肉体の蒼白なうっ血のようなもの、あの瞳の沈水である。それによってわれわれはもっと優れた演劇性のレベルに接近するのであり、そのレベルにおいては、記号はそのメッセージの明白さによるとともに、その内容の根づきによっても指揮されているであろう。（LN, 152-153）

この LN 版の段落には、明らかにバルトの前作のミシュレ論で見られたようなバシュラル的な主題論批評、すなわち、「神話的な対象の実体的

精神分析」(PV, 267)の成分が濃密に含まれているが、それと同時にやはり或種の二分法が文脈を統禦している。その第一の系列を形成しているのは、「表面的」、「軽率さ」、「粗野な」、「古典的」、「慣例的」という語群であり、第二の系列を形成しているのは、「肉体」、「内部にある」、「秘密」、「真実」という語群である。二種類の系列のなかで高い価値が与えられているのは、「最良の場合」とか「もっと優れた演劇性のレベル」といった表現が示すように後者の概念系列のほうである。

だが、バルトは第一の系列に属するタイプの「記号」を完全に廃棄しようとしているわけではない。前述したように、「記号なしの演劇性というもの」は存在しないが、不可欠なるその記号は多かれ少なかれ深く根づくこともできるのだ」という一節が、そうしたバルト的な倫理をよく示している。浅さと深さを同時に体現するこの記号の存在様態を説明するモデルとしてバルトが提起しているのは、当時 TNP で上演されていたジャン・ヴィラルールによる『ドン・ジュアン』の演出である。その詳細に関しては、『テアトル・ポピュレール』誌の1954年1-2月号にバルトが寄稿している『ドン・ジュアン』論を参照するべきだろう。

マンキウィッツ論とほとんど同時期に発表されたこの演劇時評において取り上げられているのは、ドン・ジュアン役のヴィラルール本人と、その従者スガナレル役のダニエル・ソラノとの二重の対立関係である。まず、身体の可視的な次元において、「乾いていて、寡黙で、豪胆な」ヴィラルールにたいし、「湿っていて、饒舌で、怖がりの」ソラノは、「身体的対応物」だと形容されている⁴³⁾。だが、この二人の俳優たちは「気質という次元、深い人格の次元⁴⁴⁾」においても対立しあっている。つまり、『ドン・ジュアン』における記号は、俳優の肌の表面における可視的な存在であると同時に、その内面にある不可視の主観性をも示しているのである。

ところで、論稿全体の結論を成していた先の LN 版の段落は、PV 版ではまったく別のつぎのような叙述によって置き換えられている。

ここでもまた記号は両義的である。汗という記号は表面にとどまっているが、だからといって深さとして見なされることを諦めたわけではない。その記号は観客に理解してもらおうとする（これは賞賛に値する）。だが同時に、自然に発生したようなふりをしている（これはごまかしだ）。それは自らのことを、意図的であると同時に抑えきれないもの、人工的であると同時に自然なもの、生産されたものであると同時に発見されたものだと表明している。以上のことは、われわれを記号のモラルというものへ導きうる。記号は極端な二つの形式でしか、自らを示すべきではないだろう。すなわち、まったく知的な記号、一つの旗が一個の連隊を意味している、中国の演劇のように、その距離によって代数学に還元される記号としてか、あるいは、根深いところから発して、いわばそのつど作り出され、内的な秘められた面を明かすような記号、一つ概念ではなく、一つの瞬間の信号としてである（それが、例えば、スタニスラフスキーの芸術である）。しかし、その中間にあるような記号（ローマらしさとしての前髪や、思考としての発汗）は、素朴な真理にも全面的な技巧にも怯えているような、墮落したスペクタクルを露呈している。なぜなら、スペクタクルが世界をより分かりやすくするために制作されるのはよいことだとしても、記号と意味されるものとを混同するという罪を犯した二重性が存在するからだ。しかもこれは、ブルジョワ的なスペクタクルに固有の二重性である。知的な記号と内奥からの記号のあいだに、その芸術は偽善的にも、省略が多いと同時に要求も多い折衷的な記号を配置して、それに「自然らしさ」という、大げさな名を授けているのである。

(PV, 28)

体系化への志向という点では、同時代になじみの薄い「意味形成性 (sig-

nifiance)」という理論的用語は保存されていないし、「記号と意味されるもの (le signifié)」という語句にしても、この文脈ではソシユール的な「記号」概念よりも伝統的な思想における「記号」とその指向対象という発想に近いだろう。いっぽう、この単行本版でも「記号の道德」の導入が批評的課題として主張されていることに変わりはないが、マンキウィッツ的な映像芸術に関する LN 版の「記号は表面的である」という規定と、PV 版での「記号は両義的である」という規定とは、互いの理論的位相に明らかになずれがある。これはきわめて興味深い変化である。

LN 版においては、表面と内面という二重の次元に関わる存在様態が倫理的な「記号」の理念とされており、ハリウッド的な「記号」は表面性しか備えていない「代数学」的なものであるがゆえに批判の対象とされていた。ところが、PV 版においてハリウッド的な「記号」が批判されているのは、それが表面の次元にも深層の次元にも完全に帰属しきれていないからだとされているのだ。この倫理的な純粹化は何によって引き起こされたのだろうか。

PV 版では、「表面的」な記号、つまり「代数学」的な説明モデルとして、中国演劇における一義的な記号としての「旗」(drapeau) の例が称揚されている。もちろんこれは、このテキストの文脈においては、マンキウィッツの演出したローマ人の髪型をバルトが指して言っていた「額の上のあの小さな旗」(LN, 150 ; PV, 26) と連絡している語である。だが、それだけではない。この中国演劇における「旗」の例は、1936年にロンドンで雑誌に英語版が掲載された「中国の演劇芸術における異化効果」というバルトルト・ブレヒトの演劇論に紹介されているものである。

中国の演劇がたくさんのシンボルを使うことはよく知られている。將軍は、自分が指揮している連隊と同数の軍旗を肩にかついでいる。貧乏を暗示するには、絹の服の上のあちこちに継ぎはぎを縫い付ける

のであり、それは別の色をしているとはいえ、同じ絹の布切れなのである。人物の性格は、特定のマスク、つまり色分けによってのみ指示される。⁴⁵⁾

ちなみにこの中国演劇論の初稿は、もともと1935年秋に執筆された「中国の演劇芸術に関する考察」というテキストであり、1949年に『世界の演劇・年鑑』に発表されたそのテキストにも、上に引用した中国演劇の叙述はすでに含まれている。ただし、バルトが挙げている「内面的」な記号、「ある瞬間の信号」のモデルと思われるような、以下の「スタニスラフスキー・システム」に関する記述は、初稿の増補改訂版である「中国の演劇芸術における異化効果」のほうにしか存在していない。

スタニスラフスキーは、彼が創造的気分と名づけていたものを、上演のつどいつもあらたにつくり出せるような一連の技法（ひとつの体系そのもの）⁴⁶⁾を教えている。

「中国の演劇芸術における異化効果」は、ブレヒトが初めてあの有名な「異化効果」(Verfremdungseffekt)という概念を使った論稿である。ブレヒトは梅蘭芳(1894-1961)の演技を念頭に置きつつ、中国の俳優術が自らのスペクタクル性についての明晰な自己意識を持っており、自分が人から見られているというその意識を示して、それを観客にも意識化させると語っている。そこには、俳優の感情に観客を同化させようとする西洋演劇とは異質な距離化の効果が働いているのである。

バルトのブレヒト演劇との接触は1954年初夏のことだったが、このブレヒトの概念がバルトの神話学に登場するのは、『レットル・ヌーヴェル』誌の1955年3月号に掲載された「いかにして欺瞞を脱するか」という論稿である。そこではバルトは、エリア・カザンの映画『波止場』におけるマー

ロン・ブランドの演技が、主人公との同一化を誘導する「観客参加」(participation)の危険を持っていることを指摘して、「周知のとおり、ブレヒトが役割の異化(Verfremdungseffekt ou distancing)という彼の方法を提起したのは、まさしく以上のようなメカニズムの危険に対してなのである⁴⁷⁾」と書いている。

それからさらに二年あまり後のPV版の段階ではさらにバルトのうちでブレヒト理解が進んでおり、それが『ジュリアス・シーザー』論の記号批判にも浸透している。例えば、先のPV版の結論部では、「省略が多いと同時に要求も多い折衷的な記号」の存在様態のうちに記号の自己欺瞞的な様態が指摘されているが、それはこの汗という記号が故意の演出であることを隠さずにいながら、それを同時に打ち消すかのごとく、抑制不能な生理的作用に見せかけているからである。中国演劇は自らがスペクタクルであることを表面化しようとし、またスタニスラフスキーの厳しい訓練が意識下におけるまで役に同化しようとするのに対し、マンキウィッツの映画は人工的であると同時に自然発生的であろうとする不純な記号なのだ。

《自らがスペクタクルであることを隠蔽するスペクタクル》、と言ってもよいだろう。

すでに見たように、LN版にあっては、浅さと深さの二分法は、その両極の統合を想定するような倫理に支えられていたのだが、このようにPV版における二分法は、その両極の純粹化、完全な二極分化を志向するように変動している。明らかにそこに介入したのは、ブレヒト的な「異化効果」の視点である。その論理的帰結として、「代数学」というモデルの評価も変動している。すなわち、LN版の「観客をたえず援助してくれるのは、この毛髪の代数学である」という記述は削除され、かわってPV版での「代数学」という語は、徹底した表面性を貫く「記号」の体系を指すものとして肯定的に使用されている。

そうした毛髪の記号体系に関する理論的変更として、つぎの修正例を見

てみることにしよう。バルトは、シーザーの妻であるカルパーニアが、予言めいた悪夢から目覚めたときの髪型について記述した後、もともと LN 版ではつぎのように記していた。

「……」これらの記号の「自然さ」はいささかも気にかけていないということに注意していただきたい。これらの頭髮の付属物は、夜間の混乱を表していようと、ローマ風の雄々しさを表していようと、いったんその形と位置が選ばれば、完全に人工的なままであり続けている。それは本物のヘアー・ピースである——しかもそれを隠していないのだ。(LN, 151)

PV 版では、第二の修正例における理論的シフトと連携して、その偽善的な二重性を非難する議論へと変更されている。

「……」だが、これらの記号は過剰であると同時に過少でもある。そうした記号は、最後まで名誉をかけて守りぬく勇気すらなくせに、「自然らしさ」を公準として設立している。これらの記号は「誠実な」ものではないのだ。(PV, 27)

バルトはここで「誠実な」という語を引用符で強調しているが、それは物語世界内の貴婦人たちが内面化している道徳性とは無関係である。問われているのは、乱れた髪という記号を観客に提示するという可視性の倫理であり、それゆえにこそ PV 版の結論部では、先ほど第二の修正例でも見たとおり、「スペクタクルが世界をより分かりやすくするために制作されるのはよいことだとしても、記号と意味されるものとを混同するという罪を犯した二重性が存在する」(PV, 28)とされていたのだ。かくして、これらの修正箇所は互いに有機的な文脈上の連関性を保ちながら、政治批

判的な倫理性を精錬しようとしていることがわかる。つまりそこに働いているのは、「体系的本能」という秩序構築への志向性よりも、バルトの批評経験における《記号のエチカ》にはかならないのである。

こうしたバルト的な倫理に対して、例えばカルヴェはカラー映画全盛期における白黒映画の慎ましさを根拠に反論するかもしれない。だが、その色彩数の慎ましさはシェイクスピアへの倫理というよりも、映画産業におけるエコノミーという至上命題とも直結していることは明記しておかねばならないだろう。

『三人の妻への手紙』や『イヴの総て』といった現代劇や家庭劇とちがって、ローマの街や建物を巨大なセットに組み、多数の群集を配した史劇においては制作費用という資本主義的な問題がいつそう巨大化せざるをえない。研究者のニール・テイラーによれば、「そこでマンキウィッツの『ジュリアス・シーザー』は白黒で撮影され、当時公開されたばかりの『クオ・ヴァディス』(1951年)で使われた背景や衣装を使うことで、経費をおさえた⁴⁸¹」のである。プロデューサーのハウスマンは、ニコラス・レイのデビュー作『夜の人々』などを製作した人物だが、歴史大作は今回が初めての経験であった。費用と効果の妥協点を探ろうとする『ジュリアス・シーザー』は「演劇性」の効率を高めこそすれ、その経済原則に本質的な批判を試みる作品ではなかったのである。

このように見てきたとき、「体系的本能」という前提は、読者がバルトとソシュールの関係を考えるとき、いかなる機能を果たしているのだろうか。確かに『零度のエクリチュール』や『彼自身によるミシュレ』といった仕事から60年代にかけてのバルトの批評活動の歩みを振り返ったとき、そこに見い出される一つの大きな傾向は、ソシュールをモデルにしながら「文学の科学」へと向かう動きであろう。これはバルトの著作でいえば、『現代社会の神話』から『記号学要理』や『モードの体系』へと向かうものであり、20世紀フランス思想史に関していえば、構造主義へと向かう地

殻変動に対応している。

ただしソシュールの仕事にも、よく知られているように複数の多様な面がある。比較文法学者としてのソシュール、構造言語学の創始者としてのソシュール、そしてアナグラムやゲルマン神話の研究者としてのソシュール……。

もちろんバルトは、ソシュールのこれらの多面的な仕事の総体と一挙に接触したわけではない。『ジュリアス・シーザー』論の時期のバルトが接していたソシュールについて言えば、これは記号学という知を提唱した『一般言語学講義』(*Cours de linguistique générale*)の著者としてのソシュールである。言い換えれば、ゴデルによって1957年以降に公表される『原資料』(*Les Sources manuscrites du Cours de linguistique générale*)をバルトはまだ読んではいないわけである。

いっぽう、『原資料』にも目を通して1965年の『記号学要理』では、バルトはソシュールの提起した記号学と言語学の包括関係の転倒を提案するに到っている。また、それから2年後にまとめられる『モードの体系』という最も体系的な仕事は、同じようにこの時期におけるバルトによるソシュール読解の深化を示していると言えよう。

また、現代思想に多大な影響を与えたソシュールのアナグラム研究に関しては、これは1971年にスタロピンスキーによって紹介されて初めてフランスの言説環境に浸透していったものである。バルトの批評理論においても、この現象の構造攪乱的な意味がようやく70年代半ばから示唆的な役割を果たすようになっていく。したがって、バルトは同時代のソシュール研究の進展につれて、そしてまた彼自身の批評的重心の転位とともに、ソシュールという名の巨大な《多面体》の側面にそのつど触れていったのだと考えねばならない。

そもそも原理的な次元では、ソシュールの著作の読解可能性は終わりのなき解釈行為としてつねに開かれているのであり、性急な年代画定の畏には

陥らないよう注意すべきであろう。というのも、バルトとソシュールの出会いに関して言われている年代をめぐることは、数年のずれが認められるからである。

例えば、バルトと交流のあった A・J・グレマスと Ch・サンジュヴァンから、カルヴェが得た証言によれば、バルトがソシュールのことを知ったのは1949年から50年にかけてのエジプト滞在時代だ⁴⁹⁾という。のちに構造意味論の大家となるグレマスからの知的刺激については、バルト本人も1971年の対談で以下のように回想している。「私の場合、記号学への推進力は、1956年に読んだソシュールから来ているし（[……]）、1950年以降アレクサンドリアで一緒だったグレマスとの会話に多くを負っている⁵⁰⁾」。

ただし、バルトの自伝的な記憶のなかでは、1956年という年代も強調されていることを忘れてはならないだろう。この年代画定は、1974年にバルトがイタリアで行った講演でも踏襲されている。「1956年、私はそれまでモーリス・ナドーの雑誌、『レ・レットル・ヌーヴェル』に発表してきた、消費社会の神話分析の資料といったものを、『現代社会の神話』という書名のもとにまとめていました。私が初めてソシュールを読んだのはそのころのことです。ソシュールを読んで私が目のくらむ思いがしたのは、つぎのような希望を抱いたからです。つまり、これまでプチ・ブルジョワジーの神話の告発は、いわば場あたりの言明されるだけでしたが、とうとう科学的に展開する手段をそれに与えることができるという希望です⁵¹⁾」。

それにしても、これらの年代の揺らぎかたは何を意味しているのだろうか。ここで「体系的本能」という概念について言えば、エーコたちにもカルヴェにも共有されているその発想の根底には、優れた思想家は一般に断片的・分散的な諸々の思考に秩序を与えて体系を構築するという、いわば定向進化的なヴィジョンが存在しているように思われる。彼らのバルト読解は単行本としての『現代社会の神話』を読んでいるだけなので、もっぱら同書の第一部と第二部との関係がモデルとされているのだろう。

だが、この『ジュリアス・シーザー』論にも、バルトの思考が「記号学」という体系を目指して機械的に邁進しているという構図を無条件に嵌めこんでしまってよいのだろうか。むしろ、われわれはバルト本人によるつぎのような自伝的言明を思い起こしておく必要がある。それはコレージュ・ド・フランスで「記号学」の講座が開設されたおり、バルトが語った就任演説のことである。

さて私に関して言えば、記号学は、まさしく情熱の動きから出発しました。私には、記号の科学が社会批判を活性化することは可能であり、この企てにおいてサルトルとブレヒトとソシュールが合流することは可能であると(1954年頃には)⁵²⁾思われたのです。

「イデオロギー批判」と「初めての記号学的な分解作業」という「二つの身振り」の協働化が認識されていた時期として、ここで指定されている1954年という年代は、われわれがすでに通過してきた重要な時期といみじくも合致している。1954年1月は『ジュリアス・シーザー』論の雑誌論文版が発表された時期であり、1954年7月はベルリナー・アンサンブルによるブレヒトの『肝っ玉おっ母』についての時評が発表される時期なのである。

例えば、われわれが見てきた1954年のLN版には、バルトが早くも記号学的な理論化を志向していたと思われる地点が標定可能である。それは、髪型の神話体系を批判対象として措定するために「記号学」(la sémiologie)という語彙などが使用されていることである。

おそらくこれらの概念は、1954年当時の人文科学的環境に溶け込むには未だかなり濃い輪郭線を保っていたはずであり、そうした語法上の偏愛にバルトの固有体質を見い出すこともできないわけではない。しかし、『現代社会の神話』の総体で言うところ、このタイプの修正箇所の中なかで最も典型

的なのは、「アダモフと言語」という演劇論の初出時に、本文中の「台詞」という語への脚注としてつけられていた以下の文章が完全に削除されている例である。

「^{パロール}台詞」という語のソシユールの意味（^{ラング}言語という集団的な基底の上に浮かびあがっている個人的行為）との関連において、アダモフの演劇的な努力全体はまさしく、舞台上で台詞を言語のほうへと後退させること、そしてこの後退の悲劇的な効果を観察することなのである。⁵³⁾

この一節には、個人的次元に属する「^{パロール}発話」から社会的次元に属する「^{ラング}言語」を区別するという、ソシユールの言語学における基本的な枠組みが明白に念頭に置かれており、単なる新造語好きにはとどまらない、ソシユールの読み取り作業が開始されつつある。なぜならバルトが語っている「個人的行為」(acte individuel)としての「^{パロール}台詞=発話」の定義は、ソシユールの『講義』に見られる、「その反対に、^{パロール}発話というのは意志と知性とからなる個人的行為 (acte individuel) ⁵⁴⁾である」という一節に存在するからである。

アダモフの戯曲『ピン・ポン』についてのこの神話学的考察が発表されたのは、『レットル・ヌーヴェル』誌の1955年5月号であるから、「映画におけるジュリアス・シーザー」から1年余り後ということになる。LN版における「ソシユールの」(saussurien)という形容詞は、『講義』の著書の理論的な《署名》だと言ってよいだろう。

これらの諸地点がPV版の局面でこうむることになる方法論的な変動は、「体系的本能」というヴィジョンに反するとしか思えないものである。言い換えれば、それらの局所的な逆流は、カルヴェのような立場を採るかぎり、バルトのソシユール読解における未成熟な地点、あるいは放置され

た価値の低い地点として切り捨てられるしかないだろう。だが、これらの一連の修正を導いているのは「体系的本能」というよりもむしろその逆向きのベクトルを持った力学系であり、それはバルト的な細部への志向に根ざした倫理学の練成という自己更新の試みとして位置づけられうるはずである。

『現代社会の神話』の魅力は、「エッセイスト」としてのバルトの批評的な試行の多様さ、敏捷さ、柔軟さにあるのだが、映像論におけるこうした「記号学的領野」の導入の試みを否定することは、『現代社会の神話』という書物の革新性、実験性、つまり「エッセイ」的本質を否認することにもなりかねない。なるほど、第一部の「諸々の神話研究」を各論とすると、同書の第二部にはいわば総論とも言うべき長編論文「今日における神話」が「後書き」として尾錠を嵌めるかたちで控えており、それが断片から体系へ、観察から理論へ、神話学から記号学へという構図を読み手に折り込むことになりやすい。そのためバルト的な映画の神話学もまた、先験的な方法論の体系化という単線的な収束の構図で捉えられやすい。だが、「本能」という名のもとに「天才」という文学的な「神話」を生き延びさせてしまうよりも、むしろバルトの批評経験を多彩なトライ・アンド・エラーからなる立体的な「知」の作業場として考えるべきであろう。そのような知的緊張のみなぎっている空間であるからこそ、記号の生態系を批評してきた「モラリスト」としてのバルトの仕事は、今日の読者にたいしてものなお貴重な刺戟を与え続けているのである。

注

*バルトの全集版からの引用はスイユ社の五巻本に準拠している(Roland Barthes, *Œuvres complètes*, vol. 5, Seuil, 2002)。出典はOCという略記号のあとに、ローマ数字で巻数を示し、アラビア数字でページ数を記す。『ジュリアス・シーザー』論からの引用については注の21)を参照のこと。

- 1) Umberto Eco et Isabella Pezzini, 《La sémiologie des Mythologies》, trad. de M.-L. Lantengre, *Communications*, No. 36, 1982, p.25.
- 2) Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Flammarion, 1990, p. 159.
- 3) OC, I, 692.
- 4) OC, I, 693.
- 5) Calvet, *op. cit.*, p. 160.
- 6) *Ibid.*
- 7) OC, I, 33.
- 8) Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, 2000.
- 9) Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen : A century of Film and Television*, Cambridge University Press, 1999.
- 10) Russell Jackson, “From play-script to screenplay”, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, p.16.
- 11) Neil Taylor, “National and racial stereotypes in Shakespeare films”, Russell Jackson (ed.), *op. cit.*, p 262.
- 12) Calvet, *op. cit.*, p. 159.
- 13) *Ibid.*
- 14) *Ibid.*
- 15) バルトはこのドキュメンタリー映画の極彩色に溢れた「東洋」の描写に対し、「世界に着色することは、いつでも世界を否定する方法である（ことによったら、ここではカラー映画に対する訴訟を起さなければならないかもしれない）。どんな実質も奪われて、色彩のなかに押し込められ、『イメージ』の豪華さ自体によって現実から遊離した東洋は、映画が用意してくれるごまかしの操作にいつでも思いのままになる」(OC, I, 798) というオリエンタリズム批判を提起している。
- 16) Calvet, *op. cit.*, p. 159.
- 17) *Ibid.*
- 18) *Ibid.*
- 19) *Op. cit.*, p. 160.
- 20) *Ibid.*
- 21) 初出時と単行本化のテキストはそれぞれ下記の通りである。
LN : 《Jules César au cinéma》, *Les Lettres nouvelles*, janvier 1954, p. 150–153.
PV : 《Les Romains au cinéma》, *Mythologies*, Seuil, 1957, coll. “Pierres vives”, p. 26–28.
- 22) この a) のグループに属する修正例は、いずれも形容詞に関わるもので、以下

の三個所が存在している。一つ目は映画のなかで古代ローマ人を演じている男優たちの顔についての形容の適正化である。

[……] dont la minceur a de tous temps signalé un mélange spécifique de droit, de vertu et de conquête. (LN, 150)

[……] dont l'exiguïté a de tous temps signalé un mélange spécifique de droit, de vertu et de conquête. (PV, 26)

次は《universelle》という形容詞のニュアンスを文体論的に微調整している例である。

[……] questions somme toute universelles, [……]. (LN, 150)

[……] questions 《universelles》, [……]. (PV, 26)

同じような形容詞の修正例がもう一つある。シーザー役俳優ルイス・カルハーンに関して、古代ローマの将軍という配役には不適切だと指摘している箇所である。

Jules César est incroyable, [……]. (LN, 151)

Jules César est incroyable, [……]. (PV, 27)

23) OC, II, p. 308.

24) OC, II, p. 304.

25) OC, II, p. 304–305.

26) 1947年にノバート・ウィナー（1894–1964）が提唱したこの学問は、対象が生物の場合でも機械の場合でも、通信・制御・情報処理という本質的な問題は同一であり、統一的な立場から研究すべきだとする立場であり、彼の『サイバネティックスと社会』の仏訳が1952年に紹介されている（Wiener, Norbert, *Cybernétique et société*, traduit de l'anglais, Deux-Rives, 1952）。

27) OC, II, p. 305.

28) Bernard Dort, 《Barthes, un défi au théâtre》, *Magazine littéraire*, No. 97, février 1975.

29) Jean-José Richer, 《L'affaire César》, *Cahiers du cinéma*, No. 29, décembre 1953, p. 46.

30) Jean-Paul Sartre, 《Qu'est-ce que la littérature ?》, *Situations*, II, Gallimard, 1948, p. 60

31) Sartre, *op. cit.*, p. 62.

32) Sartre, *op. cit.*, p. 64.

33) Sartre, *op. cit.*, p. 63. この《l'empire des signes》という表現はバルトの著名な日本論のタイトルと同じものである。

34) Joseph L. Mankiewicz, *Julius Caesar*, (M 200274), 1989, 122 minutes.

35) Rothwell, *op. cit.*, p. 46.

36) *Op. cit.*, p. 47.

- 37) OC, II, 323. この舞台衣装論のなかで言及されているアメリカ西部劇的な顔貌は、『ジュリアス・シーザー』論における「フランス人には、アメリカ人の顔にまだ何かエキゾチックなところがあるように見えるので、あの悪党—保安官の相貌とローマ風の髪を組み合わせは滑稽だと判断する」(LN, 151 ; PV, 691)という個所と対応している。
- 38) Corinne François-Denève, *Roland Barthes : Mythologies*, BRÉAL, 2002, p. 66.
- 39) *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tr. by James Strachey, v. XIII, London, The Hogarth Press, 1953, p. 222.
- 40) Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Northwestern University Press, 1985 (1963), p 32.
- 41) 「現実効果」はバルトが「歴史のディスクール」(OC, II, p. 1261–1262)および「現実効果」(OC, III, p. 30–32)という論稿で定義した写実主義的な細部描写による物質的存在感の喚起である。俳優たちの髪型がこの「現実効果」を発揮していることは、以下のバルト研究にも指摘されている (Éric Cobast, *Mythologies de R. Barthes. Premières leçons*, PUF, 2002, p. 47)
- 42) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1964, p. 33.
- 43) OC, I, 462.
- 44) OC, I, 462.
- 45) Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2000, p. 818.
- 46) Brecht, *op. cit.*, p. 821.
- 47) Barthes, 《Petite mythologie du mois》, *Les Lettres nouvelles*, mars 1955, p. 480.
- 48) Taylor, *op. cit.*, p. 266.
- 49) Calvet, *op. cit.*, p. 124.
- 50) OC, III, p. 1033.
- 51) OC, IV, p. 522.
- 52) OC, V, p. 440.
- 53) Barthes, 《Petite mythologie du mois》, *Les Lettres nouvelles*, mai 1955, p. 798.
- 54) Saussure, *op. cit.*, p. 30.