

アルフレッド・ジャリ劇場の演劇

(あるいは、上演されなかったジャリ)

坂 原 眞 里

I. アルフレッド・ジャリ劇場

アルフレッド・ジャリ劇場(以下 T. A. J. と略す)は、アントナン・アルトー、ロジェ・ヴィトラック、ロベール・アロン(アロンは主に事務的役割を担い、第3回の上演活動の事件¹⁾の後、活動から身を退く)の三者によって1926年に創始されて以来、1930年の *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* を最後のマニフェストとして消滅してしまうまでの間に、4回の公演活動を行なった。

アロンは別として、残る二人は共に、T. A. J. の上演活動開始前に相次いでブルトンによって除外された、かつてのシュルレアリスム運動の仲間である。アルトーは後に残酷演劇によって、特に理論面で20世紀演劇に広範なインパクトを与え、ヴィトラックは *Victor ou les Enfants au Pouvoir* 他数多くの劇作品を残した。そのためシュルレアリスム演劇を論ずる場合にも、アルトーあるいはヴィトラックを個々に論ずる場合にも、T. A. J. の活動は必ず言及される項目である。但し、その場合もっぱら取り上げられるのは時事的エピソード(公演にまつわるスキャンダル、ブルトンらシュルレアリストたちによる公演妨害など)と、アルトーあるいはヴィトラックの1920年代後半における活動紹介であり、T. A. J. そのものを独立した対象とする研究は見当たらない²⁾。物質的条件、人間関係の問題など記録に残らないものも含めた、様々な要素に左右される上演活動の性格そのものが記述報告以上の研究をためらわせたということが考えられるが、それ以上にアルトーなりヴィトラックなり、個人単位の関心を超えた視点の欠除がその大きな理由だろう。しかし、例えば T. A. J. の執筆者不明のマニフェストの一部を引いて、アルトーあるいはヴィトラックの演劇観の表われであると指摘したところで、T. A. J. を除いても得られる知識の確認以上の用を果すとは思えず、また、T. A. J. の意義の全体としての把握には不十分である。

ところで、T. A. J. を上演演目とマニフェスト及び準マニフェストとしての資格を持つ手紙から成る一つの演劇空間として眺めるなら、そこに T. A. J. の演劇理論に支えられた演劇像を読み取ることは、十分に可能である。T. A. J. への言及がアルトー、ヴィトラック、そしていわゆるシュルレアリスム演劇の考察に寄与するとすれば、それは、T. A. J. から恣意的に取り出した断片的引用の類いを通じてではなく、その演劇像に基づいてであるはずである。以下で行なおうとするのは、このような視点に立った T. A. J. の意義の検討であり、その糸口は T. A. J. のジャリにある。

I. ジャリ不在のアルフレッド・ジャリ劇場

T. A. J. はその名にもかかわらず、ジャリの作品を一度も上演せず、マニフェストにもほとんどジャリの名が出てこないという一つの不思議がある。ただし、T. A. J. に言及している研究者たちにとって、それは少しも不思議と映らないか、多少奇妙だという印象は受けても、すぐに解決されてしまう問題でしかない。T. A. J. 参加以前にジャリについての記事を雑誌に寄稿しているヴィトラックのジャリへの関心は明白だし³⁾、アルトーはジャリの名に執着を示しており⁴⁾、ジャリも T. A. J. も共に既成演劇の破壊を企てたのだから、この結びつきは当然であり⁵⁾、ジャリは T. A. J. において「常に意識されており⁶⁾」、「上演されなかったのはもっぱら種々の事情による⁷⁾。」要するに、偉大な先人に敬意を表した活動に、先人は不在だがその精神は存在しているという、安心感を与えるが新しい発見はもたらさない結論に落ち着いている。T. A. J. に限らずとも、フランス現代演劇がその幕開けを 1896 年の『ユビュ王』上演に負っているというのは、フランス文学史上の一般常識なのだから。

しかし、T. A. J. の演劇とはどういうものであったかを見極めようとする時、ジャリ精神の存在で安心するよりも、ジャリ不在 — 単なる不在ではなく、楽屋裏に居て結局舞台に上らなかったという意味での不在にこだわる必要がある。ジャリの作品は T. A. J. の上演予定に入っていたが、上演されずに終わった。このことは、上記研究者たちには、T. A. J. が常にジャリを意識していたことの証となるのだが、予定されていながら上演されなかったこと、ジャリが不在にならざるを得なかったという点にこそ、T. A. J. の演劇像読解の鍵がある。

Ⅲ. アルフレッド・ジャリ劇場のレパートリー

1927 — *Ventre brûlé ou la Mère folle* (アルトー)

Les Mystères de l'Amour (全5景の内最初の3景, ヴィトラック)

Gigogne (マックス・ロビュール=アロンの偽名)

1928 — *Partage de Midi* (全3景の第3幕, クローデル)

1928 — *Le Songe ou Jeu de Rêves* (ストリンドベリ)

1928, 1929 — *Victor ou les Enfants au Pouvoir* (ヴィトラック)

* () は作者名

以上が T. A. J. によって実現された演劇作品のリストである⁸⁾。テキストが失われたアルトーのものと、未刊のアロンの作品については、要旨を再現した資料などに基づいて⁹⁾、他の作品については注に挙げるテキストによって¹⁰⁾、まず、これらの作品に内在する主要な特徴を検討しよう。テキスト内特徴、それはつまり、T. A. J. の上演意欲をそそったであろう特徴であり、結果として T. A. J. の演劇傾向を構成する要素である。共通項によってくくると、7作品は次の2グループに分類できる。() の中には、やはり同じ分類が可能な、上演予定に上っていたジャリの作品である。

I グループ

- ① *Ventre brûlé ou la Mère folle*
- ② *Gigogne*
- ③ *Victor ou les Enfants au Pouvoir*
- ④ (*Ubu Roi*)¹¹⁾

II グループ

- ① *Les Mystères de l'Amour*
- ② *Partage de Midi*
- ③ *Le Songe ou Jeu de Rêves*
- ④ (*Au Paradis ou le Vieux sur la Montagne*)
- ⑤ (*La Peur chez l'Amour*)¹²⁾

Ventre brûlé ou la Mère folle は、映画を象徴する目が口まで垂れ下がっている

る“ハリウッドの神秘 (Mystère d'Hollywood)”と、“豊穣の角 (Corne d'Abondance)” — 演劇を象徴するのだろうか — が口論する一場と、太鼓の音に合わせて葬列が光のカーテンの後を行進する二場から成っている。

Gigogne は、アポリネール作 *Les Mamelles de Tirésias* の登場人物を連想させる多産な登場人物の独り芝居だが、このシトロエンの息子である偉大な創始者 (Le Grand Fondateur, le fils Citroën) は、生産した子供たちを銃で撃って殺してしまう。「愛の行為と同時に子供を作らねばならないという人間の疎外状況に反対して¹³⁾」だけではなく、自動車産業シトロエンへの言及から、機械文明の非人間的な生産過程一般に対する批判を込めてであっただろうと推測される。

Victor ou les Enfants au Pouvoir では、大人の背丈を持ち、天才的に頭が良いと自認する9才の子供ヴィクトールの行動によって、大人の世界の腐敗が暴かれる。ブルジョワ社会と、その自己満足の上に繁栄していたブルヴァール演劇に対する批判である。

このように、グループⅠに属する作品群は、滑稽なカリカチュアによる風刺とパロディー、それに伴う観客に対する挑発の意図を特徴としている。登場人物はむしろギニョールに近い。*Gigogne* は、スカートから大勢の子供が出てくる人形芝居の登場人物の名前である。

ところで、シェイクスピアは実はユビュ親父であるという壮大な冗談を巻頭言にしている *Ubu Roi* は、ひたすら欲望に駆られてポーランドの王位を奪ったユビュ親父が、やがてポーランド王子の一人に王国を追われるはめになる『マクベス』のパロディーである筋立ての到る所に、伝統演劇のコンベンションのパロディーがちりばめられた作品であったし、怪物ユビュ親父が代表する、ジャリの演劇観に占めるギニョールの位置の大きさは、しばしば指摘されることである。この意味で、Ⅰの作品群にはなるほど、*Ubu Roi* との親近性が認められる。その上で読み直せば、アルトーの作品の登場人物の名 *Corne d'Abondance* に、ユビュ親父得意の罵り言葉 *cornebleu*, *cornegidouille* の反響を聞きとることもできよう。

Ⅱのグループはどうか。ヴィトラックの *Les Mystères de L'Amour* は、全部で5景の内3景までが上演された。劇中劇場の観客である一組のカップル、レアとパトリスの前に、レアの元恋人らしいドヴィックが現われる。劇中劇場はすでに居間になっており、二人の男のけんかが始まる。ドヴィックが去ると、その場は再び劇中劇場となり、老人と子供の寸劇の後、死んだと告げられた作者が血だらけの姿で現われる(一景)。龍騎兵(パトリス)、ロイド・ジョージ(ドヴィック)、亡

霊（レアの父親）も交えた食事の最中、ドヴィックによるパトリスの殺害が行なわれる（二景）、ホテルの一室、パトリスはこの劇の作者を呼び出し、助言を求める。無関心な返答をして作者が去った後、パトリスは部屋中の物を壊し、ドヴィックとレアの母を殺す。その間にレアは子供を産むが、子供は暖炉の上から落ちて死んでしまう（三景）。

セリフのすれ違い、意外な行動、登場人物のアイデンティティの不確かさ、異様なイメージ群（たんすの上のパトリスの首、ベッドから伸びてくる枯木のような二本の腕など）が、この作品に不安な夢の性格を与える。劇中劇の観客がさらにもう一つの劇の登場人物であり、実際にこの作品の上演に立ち合う観客は、その登場人物と一緒に劇中劇を観劇し、そして、一景から三景が、プロローグで長い髪の女の顔を描いているパトリスの夢という体裁を採っている複雑な劇構造が、現実の生に浸潤しかねない夢としての作品を支えている。伝統演劇のコンベンション崩しは、破壊そのものに力点があった「グループ」に対して、ここでは、合理的な説明で捕えきれない領域に迫り、同時に、舞台と客席、非現実の境界かく乱をねらう意図の実現にポジティブに働いている。

*Partage de Midi*の三幕は、暴動のさ中にある中国の港町を舞台にしている。夫と子供そして愛人メザを捨てて来たイゼが、アマリックと共に囲いを突破して脱出しようとしている時、メザが現われる。アマリックと格闘の揚句、気絶したメザは二人に置き去りにされる。メザが意識を取り戻すと誰もいない。“メザの頌歌（*Cantique de Mesa*）”と題された長いモノローグの後、夢遊状態にあるように、イゼが雲が漂うように部屋の中に入ってくる。三幕の後半部を占めるこの場面は、他の部分とはトーンの異なる夢想的で異様な雰囲気の中で展開される。やがて建物の下に仕掛けられた爆弾が一切を破壊するのを知っている二人の救済を巡る対話は、死の影を帯びた強烈なエロチスムを感じさせる。

*Le Songe ou Jeu de Rêves*は、インドラの娘の地上遍歴である。人間世界の苦しみ、汚辱、不幸の数々を、インドラの娘が次々に体験してゆく。それらの体験の一コマコマが夢のようであり（すでに起こった場面が繰り返され、複雑な入れ子構造となって、インドラの娘の体験“現実”が順次“夢”に変貌し）、やがては、世界、生そのものが夢であるというテーマにたどり着く。この作品を体験した観客が、インドラの娘と詩人（登場人物の一人）のように、「これは前に経験したような気がする¹⁴⁾」「たぶん夢で見たのかもしれない¹⁴⁾」と話し合うことがあるかもしれない。「非現実、しかし現実より現実…夢ではないが、さめた夢…¹⁵⁾」インドラ

の娘が詩を評して言うこの言葉は、正に *Le Songe* そのものを指している。

Ⅱグループに共通する大きな特徴は従って、生、愛、死といった人間の根本的問題に関わるテーマを、論理的・説明的レベルを越えた劇行動において具体化する夢あるいは夢幻的雰囲気であり、特にそれが劇中劇の構造と結びつく場合には、夢と覚醒、非現実、舞台と客席の境界侵犯を図る劇作法上の重要な問題に発展することである。

ジャリの二作品 *Au Paradis ou le Vieux sur la Montagne* と *La Peur chez l'Amour* にも、ファンタスティックなイメージの奔放な展開に圧倒されて、劇構造に占める役割はむしろ小さいとはいえ、夢あるいは夢幻的雰囲気が認められる。

前者は、青春の泉をたたえた楽園を巡って、世にもまれな美女の奪回、眼球を貪り食う豹のような怪物の登場、絞首刑にされた者の精液で作った飲み物の力で眼前に現われる光景などが繰り返される、エキゾチックでありエキセントリックでもある神話的冒険奇談である。奇妙な飲み物の力で楽園の泉が現出するが、最後に楽園を守っていた城の壁が崩れ落ち、楽園も城も存在しなかったのだと語られる。起こった出来事の一切がいわば夢であったかのように。

La Peur chez l'Amour は、“愛”と“恐怖”の対話から成っている。“恐怖”が“愛”の家で目にしてある光景を描写して述べる。空に向かって成長する壁、足のある蛇がへばりついたドア、窓につるされた隠し鏡に映る雲や青ざめた女など、要約不可能な奇妙で死の臭いのするイメージ群。“恐怖”を脅かすこれらのイメージはしかし、三本針のついた時計を背にした“愛”にはたわ言に過ぎない。「悪い夢の中をさ迷っている人¹⁶⁾」であった“恐怖”は、やがてついに、時計の三本目の針が示す“愛”の無関心に気づかされる。

以上のように、T. A. J. の上演レパートリーには二つの傾向があり、ジャリレビューの図式で捕えられるのはその一傾向に過ぎない。二グループに分けた作品群の共通項を整理すると次のようになる。

Ⅰグループ	Ⅱグループ
パロディ カリカチュア (ギニョール) <観客に対して> 挑発	夢、夢幻的雰囲気 (劇中劇) <観客を> 取り込む

次に演出の問題に触れておかねばならない。演劇作品とその上演の間には、二番目のテキストとも言える演出作業が介在し、その作業には、テキストに忠実であろうとするものからテキストの解体を試みるものまで、いくつものレベルがある。T. A. J. のテキストに対する態度は、「テキストに奉仕するのではなく、テキストを利用する¹⁷⁾」と明白である。それだけに T. A. J. の演劇像を探るためには、演出の問題を避けて通ることはできない。一般的レベルでの演出ヴィジョンについては演劇論を扱う次章に譲るとして、ここでは、上演された個々の作品についての T. A. J. の上演（演出）意図を上述したテキストの諸特徴と照らし合わせ、T. A. J. が実現した演劇の傾向としてまとめることにする。

7作品の上演意図は、*Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique* に簡潔に記述されている。いわく、Ⅰグループの *Ventre brûlé ou la Mère folle* は「映画と演劇の対立をユーモラスに暴き」、*Gigogne* では「組織的に挑発を意図し」、*Victor ou les Enfants au Pouvoir* は「時にアイロニカル、時に直接的な〔…〕ブルジョワ家庭批判」として上演したとある。また、Ⅱグループの *Les Mystères de l'Amour* では「演劇において初めて本当の夢が実現され」*Le Songe ou Jeu de Rêves* は「夢幻状態が最も大きな役割を果しているために¹⁸⁾」上演されたとある。つまりⅠグループの作品およびⅡグループの①、③については（Ⅰグループの①、②について先に行なった検討は、実際の上演の要約に基づいていたのだから当然だが）、テキスト内特徴を生かす演出が行なわれ、従って上演においても、上述した T. A. J. の演劇の二傾向が保たれていたと言える。

演出が特に注目を引くのは、「印刷された作品は万人のものであるという自明の理により上演¹⁸⁾」された *Partage de Midi* と、T. A. J. の演出のモデルケースと考えられていた *Le Songe ou Jeu de Rêves* の場合である。

特に宗教的側面が T. A. J. のレパトリーとして違和感を与えるクローデルの作品の上演については、作者の同意も得ず、作者名も伏せて、原作の印象を裏切るような上演を行なったこと¹⁹⁾、しかも上演後にアルトーがクローデルをののしったことに起因するスキャンダラスな面ばかりが強調されてきたが、果して挑発だけが目的だったのだろうか。そう言い切れるような資料は見当らない。演出家アルトーが手紙の中で述べているのは、「私はテキストを正しく自分の気に入るようなものにする。〔…〕叫びや誇張した仕種を付け加えるのだ²⁰⁾」ということである。ここから読み取れるのは、*Partage de Midi* の上演に大胆な演出処理が行なわれたとすれば、それは演出家アルトーの、引いては T. A. J. の活動の意に適った上演を実現するた

めだったということであり、クローデルの作品的一幕は、演出を通じて T. A. J. の作品になったということではないだろうか。テキスト内特徴がすでに T. A. J. レポートリーの傾向の一つに属していた *Partage de Midi* の第三幕を、テキストの選定において、それが表わす「精神」ではなく「それを言表することによって引き起こされる大気の移動²¹⁾」に注目する T. A. J. が取り上げ、上演した。叫びや誇張した仕種は、T. A. J. の演出法の実践例の一つであったと言える。

Le Songe ou Jeu de Rêves については、「夢幻状態が最も重要な役割を果しているために」選ばれ、「T. A. J. 固有の演出方法を大規模に応用、発展させるために²²⁾」上演されたとある。ここから導き出せる仮説は、T. A. J. は重層的な夢の構造 (*Le Songe* や *Les Mystères de l'Amour* の検討に際して見たような) を持ったテキストに、理想の演劇を実現させる素材を見ていたのではないかということ、そして、T. A. J. の演劇傾向の主流は上述のⅡグループの方に求められるのではないかということである。

ここで、上演されなかったジャリの作品に戻ろう。予定されていたジャリの三作品も、すでに見たように、T. A. J. レポートリーの二つのグループのいずれかに分類可能なテキスト内特徴を持っていた。それではなぜ上演されなかったか。まず演出の問題がある。

Ubu Roi の上演予定には、「今日の諸状況にふさわしい、様式化しないユビュ王²³⁾」を上演するつもりだとある。様式化という表現が具体的に指す内容は定かでないが、ジャリは *Ubu Roi* がギニョールのスタイル (様式) で上演されることを望んでいたのを思い起こすと²⁴⁾、T. A. J. の演出構想とジャリのそれとの間にズレが見える。*Ubu Roi* を T. A. J. が上演するなら、T. A. J. の *Ubu Roi* にする必要があった。それは、上演予定以外何のコメントも残されていない他の二作品についても同じことだったのではないか。*Partage de Midi* の上演に、特に T. A. J. の演出処理が強調されねばならなかったように。そして、上演された作品群は、ジャリの三作品よりも T. A. J. の演劇実現に適していたということではないか。

演出の問題を別にしても、*Ubu Roi* がⅠグループに属していたことはすでに、フランス演劇史上の常識が支えるジャリユビュの反応回路による T. A. J. の評価が不的確であることを示している。T. A. J. の演劇観がⅡグループにより良く反映されていたことは、次章で行なうマニフェスト類の検討によってさらに確認されるのである。

Ⅳ. ジャリとT.A.J.の演劇観

演劇論が展開される資料として、ジャリには *De l'inutilité de théâtre au théâtre, Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique, Questions de théâtre*, リュニエ・ポーへの手紙(1896年1月8日)があり²⁵⁾、T.A.J.にはマニフェスト類(T.A.J.というタイトルのも4種と、*Manifeste pour un Théâtre avorté, Le Songe de Strindberg, Lettre à Ida Mortemart, Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique*)および、アルトーのジャン・ポーランへの手紙(1928年2月)²⁶⁾がある。T.A.J.にジャリの精神を認めた研究者たちは両者の類似点を手短かに述べるだけで済ませているが、その場合両者の比較は往々にして、T.A.J.の活動を越えてジャリとアルトーの演劇論の比較へと移行している²⁷⁾。T.A.J.の演劇論はその多くを演出を担当したアルトーに負っており、その署名のある *Manifeste pour un Théâtre avorté, Lettre à Ida Mortemart* 以外のマニフェストにも、もっぱらアルトーの意見が反映されているという考え方である。ヴィトラックの傾向は、彼が執筆を依頼された *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* に散見されるというのが大方の意見である。が、ここでは、執筆者の問題には立ち入らず、T.A.J.の演劇論として資料を扱う。

上述したジャリの三つのテキストは、その大半がすでにリュニエ・ポーへの手紙の中で『ユビュ王』演出について述べた部分の繰り返しであり、『ユビュ王』という具体的な作品を念頭に置いた上演構想に近い。ポイントはやはり、ギニョールがジャリの演劇観のモデルになっていることである。舞台、俳優、演技、作劇、観客について、ジャリとT.A.J.の主要な意見を対照させて書き出すと次のようになる。()内はジャリの意見。

舞台：(全体を一つのトーンでまとめる。場所の変化は揭示で行なう。照明の重視²⁸⁾。)照明、音響効果など演劇のあらゆる手段を駆使したアクチュアルな全体演劇。舞台空間という枠組に捕われない²⁹⁾。

俳優、演技：(発声はモノトーン。性格を表わすマスクの使用。6つの基本ポーズ³⁰⁾。)類型的な登場人物。自然な口調から技巧をこらしたものまで様々な変化を持った発声法。人物の性格を囚わずもあらわにするような新しいパントマイム³¹⁾。T.A.J.の演出は、精神の深部に隠れているものを現実の物的投影として表わし、夢と現実の間にある思考、仕種、出来事の関連によって構成される演劇的現実をよみがえらせようとする³²⁾。

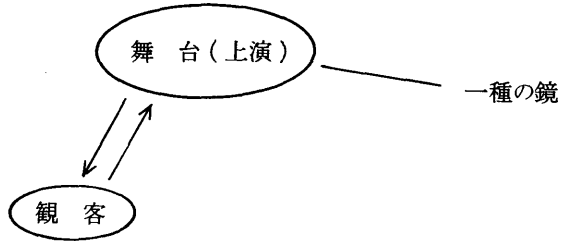
作劇：（中心となる登場人物の創造が最も重要³³⁾。）エスプリのためではなく、それを言表することによって引き起こされる大気の移動のために、一つの現実と言えるテキストこそ真のテキストである³⁴⁾。

観客：（受け身の観客批判。観客を時には驚かせる必要がある³⁵⁾。『ユビュ王』の場合、観客が鏡に映ったおぞましい我が身の姿を見るようにしたかった³⁶⁾。）観客は T. A. J. が現出させた演劇という世界で、精神的、身体的に変化を受けるのでなければならない³⁷⁾。

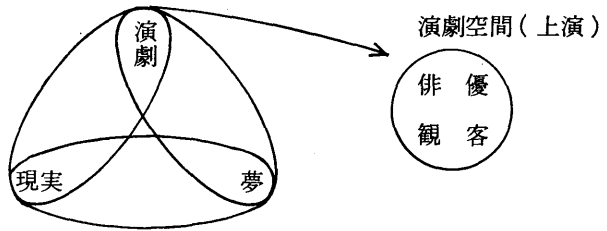
以上の比較で注目される両者の違いは、T. A. J. の演劇論には、①ジャリの演劇観で中心的な位置を占めていたギニョールへの言及が見られない。ジャリのギニョールとも言えるユビュ王が典型であるような、中心となる一人の登場人物を重視することもない。②テーマ、演出方法は、夢と現実との関連を指標に考察され、演劇そのものが夢と現実の中間に位置づけられていること³⁸⁾。③観客の位置が大きいこと。— T. A. J. は観客の内部に隠れているものを掘り起こし、観客を変えようとする。その意味で、観客に始まり観客に到達する運動を理想として持っていると言える。演劇がアクチュアルでなければならないとする由縁もそこにある。一方ジャリは観客に対して、想像力による能動的参加を期待するに止まる。リアリズムに対立する舞台作りの提案は、想像力の発動を規制してしまわないという目的を持つ。演劇空間という特殊な場、およびそこにおける観客の存在についての考察は希薄である。④ T. A. J. でテキストは、演劇空間で言表される（言葉以外、例えば身体表現などもその媒体である）点に比重を置いて評価される。

これら①から④の項目が際立たせる T. A. J. の特徴は、「生を継続させる³⁹⁾」演劇という大目標に収斂する。観客に現実を忘れさせる娯楽でも、観客に知識の一片を授ける教養番組でもなく、観客に普段はつきりと意識していない精神的要求を気づかせ⁴⁰⁾、揺さ振り、変化させ、そのようにして観客の「生を継続させる」場としての演劇、これが T. A. J. の理想の演劇像である。だからこそ、現実—夢に対応する現実—演劇のアナロジーがこの演劇像を支えているのであり⁴¹⁾（夢の生が現実の生と異質であって、その延長であるように、演劇の生は特殊であり、強度において優る、現実の生の延長である）、普段目に見えない言語⁴²⁾を現前させる演劇記号に、コミュニケーションの力が求められるのである。

俳優—ギニョールによる人形芝居の世界の創造を望んだジャリにとっての演劇が、次のように図式化できるとすれば、



T. A. J. の場合は次のようになる。



Ⅲ章で2グループに分けた T. A. J. のレパートリーの内、T. A. J. の演劇論を代表しているのがⅡグループの作品群であることは、以上の考察から明らかである。そして、「生を継続する」には寓話的、抽象的過ぎるⅡグループのジャリの二作品とⅠグループの『ユビュ王』は、T. A. J. の演劇観の中心には位置していない。

V. T. A. J. を手掛かりに

Ⅰ章において、T. A. J. はこれまで主に断片的取り扱いを受けるに止まっていたと書いた。T. A. J. の活動が夢と現実、演劇と現実との関係のアナロジーを理論的実践的核とする、人間の生の変革の企てであることが明らかになった今、アルトー、ヴィトラックの個々の活動、シュルレアリスム演劇を問題にする場合に、T. A. J. の演劇像が新たな視点を提供できるだろう。ヴィトラックの映像による演出効果を強調した“火災の演劇”構想は、T. A. J. の演劇像の一種のヴァリエントであり、この構想の中核になったのは正に、T. A. J. レパートリー第Ⅱグループの *Les*

Mystères de l'Amour であった。アルトーの“残酷演劇”は、T. A. J. の演劇像においてアナロジーが成立していた関係の距離を、より直接的に physique に埋めてゆく演劇記号の模索が生み出したものではなかったか。T. A. J. ですでに根本的な位置にあった観客は、“残酷演劇”においていわば俳優の分身 double となっており、後にアルトーその人が演劇であると言われるように、観客が演劇と呼ばれるのである⁴³⁾。シュルレアリスムについては、その夢や人間存在の深部に対する関心⁴⁴⁾を T. A. J. は分かち持っており、現実の生を組み込んだ演劇像もシュルレアリスムの名に反しない。正に演劇であることによってブルトンの不興を買った T. A. J. だが、ブルトンらがそのために政治の領域に入り込んだ、現実の生の変革という目標を T. A. J. は演劇において追求していたのだった。

注

- 1) ストリンドベリ作『夢の劇』の第2回上演(1928年6月9日)のブルトンらによる妨害企てに対処するため、警察権力に訴えた事件。
- 2) この稿で参照した文献(以下の注では下線を施した略号を用いる): Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Idées / Gallimard, 1979, Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Idées / Gallimard, 1979, T. D. S. Roger Vitrac — Un réprouvé du Surréalisme, Nizet, 1966, *Jarry périence du Théâtre Alfred Jarry* », R. V. E. Roger Vitrac, *Le Destin change de chevaux*, Rougerie, 1980の序文。Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers 10/18, 1970, A. A. T.
- 3) ヴィトラックはジャリについて次の記事を發表している。◀ *La Pataphysique* ▶ in *Le Journal du Peuple*, 13 octobre 1923, ◀ *Mort d'Alfred Jarry* ▶ in *Le Journal du Peuple*, 3 novembre 1923.
- 4) Antonin Artaud, *Oeuvres complètes III* (以下O. C. IIIと略す), Gallimard, 1978, p. 207 ◀ *J'ajouterai que le titre de "Théâtre Alfred Jarry", fourni par moi, demeure ma propriété personnelle.* ▶ (1931年6月2日付イヴォンヌ・アランディ夫人への手紙)
- 5) *R. V. E.* p. 17 ◀ *Rien d'étonnant si la seule tentative de théâtre surréaliste s'est faite sous la bannière d'Alfred Jarry.* ▶

- 6) *J. D.* p. 207 « S'il est paradoxal qu'un groupement dramatique prenant Jarry pour emblème n'ait joué aucune de ses œuvres, convenons cependant qu'il est resté constamment présent à l'esprit des animateurs. »
- 7) *A. A. T.* p. 188 « Il faut admettre que les circonstances seules ont pu détourner Artaud de l'œuvre d'Alfred Jarry. »
- 8) Artaud, *O. C. II*, Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée, 1980 (1^{ère} édition, 1961) p. 39 (注のアルトーのO. C.で手紙以外のものは全てT. A. J.のマニフェスト類)
- 9) *T. D. S.* p. 284, p. 287また、Odette et Alain Virmaux編の *Artaud Vivant*, Nouvelles éditions Oswald, 1980, p. 184 に、アロンによるこれらの作品の上演についての記述がある。
- 10) Roger Vitrac, *Les Mystères de l'Amour in Théâtre II*, Gallimard, 1948, *Victor ou les Enfants au Pouvoir in Théâtre I*, 1946, Paul Claudel, *Partage de midi*, Gallimard folio, 1949 ヨハン=アウグスト・ストリンドベリ, 『夢の劇』, 現代世界演劇3, 白水社, 1971
- 11) Artaud, *O. C. II* p. 35 に上演予定がある。
- 12) *Ibid.*, p. 21 に上演予定。④, ⑤の作品は *L'Amour en visites* の8章と10章に当たる。Alfred Jarry, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1976.
- 13) *T. D. S.* p. 288
- 14) ストリンドベリ, 前掲書p. 56
- 15) 同上, p. 51
- 16) Jarry, *Op. cit.*, p. 883 « Mais je commence à croire que je deviens l'errante d'un mauvais rêve. »
- 17) Artaud, *O. C. II*, p. 29
- 18) *Ibid.*, pp. 39–40 « Œuvre lyrique qui dénonçait humoristiquement le conflit entre le cinéma et le théâtre. » « Ecrit et représenté dans un but systématique de provocation. » « Ce drame tantôt lyrique, tantôt ironique, tantôt direct, était dirigé contre la famille bourgeoise, [...] » « Pour la première fois un *rêve réel* fut réalisé sur le théâtre; » « [...] , parce que l'onirisme y joue le plus grand rôle, » « Cet acte fut joué en vertu de cet axiome qu'une œuvre imprimée appartient à tout le monde. »

- 19) *Ibid.*, pp. 286–87 *La Nouvelle Revue Française* n° 173 (1928年2月1日) に載った Jean Prévost の劇評。
- 20) Artaud, *O. C. III*, p. 132 (ジャン・ポーランへの手紙) « Je fais d'un texte exactement ce qu'il me plaît. » この手紙の話題は *Partage de midi* の上演である。
- 21) Artaud, *O. C. II* p. 20 « Mais le texte en tant que réalité distincte, existant par elle-même, se suffisant à elle-même, non quant à son esprit que nous sommes aussi peu que possible disposés à respecter, mais simplement quant au déplacement d'air que son énonciation provoque. »
- 22) *Ibid.*, p. 40 « [. . .] , et enfin pour appliquer et développer sur une grande échelle les méthodes de mise en scène qui sont propres au Théâtre Alfred Jarry. »
- 23) *Ibid.*, p. 35 « [. . .] , un *Ubu Roi* adapté aux circonstances présentes et joué sans stylisation. »
- 24) Jarry, *Op. cit.*, p. 1043 « [. . .] , puisque j'ai voulu faire un "Guignol". »
- 25) *Ibid.*,
- 26) Artaud, *O. C. II*, T. A. J. 関係のアルトーの手紙は主に *O. C. III* にある。
- 27) 例えば、ジャリもアルトーも共に形骸化したコンベンションにのみ従う演劇を攻撃したとして、ベアールがジャリの *De l'inutilité du théâtre au théâtre* に比べるアルトーの *L'Evolution du Décor* は T. A. J. 以前に書かれたものであり、ジャリの *pataphysique* に比べるアルトーの *métaphysique* は T. A. J. 以後明確に出てくる概念である。J. D. p. 207
- 28) Jarry, *Op. cit.*, p. 407
- 29) Artaud, *O. C. II*, pp. 26, 35, 39.
- 30) Jarry, *Op. cit.*, pp. 407–10
- 31) Artaud, *O. C. II*, p. 46.
- 32) *Ibid.*, p. 23 « Si nous faisons un théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. »
« La mise en scène, proprement dite, les évolutions des acteurs ne devront être considérées que comme les signes visibles d'un langage invisible ou secret. » p. 30 « Entre la vie réelle et la vie de rêve il existe un certain

jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d'événements traduisibles en actes et qui constituent très exactement cette réalité théâtrale que le Théâtre Jarry s'est mis en tête de ressusciter. >

33) Jarry, *Op. cit.*, p. 415.

34) 注 21) 参照。

35) Jarry, *Op. cit.*, p. 417.

36) *Ibid.*, p. 416 « J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, >

37) Artaud, *O. C. II*, p. 16 « C'est cela qui est grave: la formation d'une réalité, l'irruption d'un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel. > p. 17 « Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. >

38) *Ibid.*, p. 30 « La notion de théâtre est effacée des cervelles humaines. Elle existe pourtant à mi-chemin entre la réalité et le rêve. >

39) *Ibid.*, p. 27 « Le Théâtre Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer, >

40) *Ibid.*, p. 27 « [. . .] une nécessité spirituelle que le spectateur sent cachée au plus profond de lui-même. >

41) T. A. J. の演劇像のこのアナロジーとバロック演劇における“人生は夢, 世界は劇場”というテーゼとの相違は, 前者が観客の現実に触れ, それと交流するインパクトを持った「生の継続」としての *physique* な演劇記号を産出するのに対し, 後者は世界観の寓話としての演劇を支えるということにある。両演劇にある劇中劇が, バロックにおいて見る者と見られる者との間の精神的距離の現われである(George Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Librairie Droz, Genève, 1981) とすれば, T. A. J. ではこの距離を取り払うために用いられている。

42) 注 32) 参照。

43) Artaud, *O. C. IV*, p. 95 « Le Public: Il faut d'abord que ce théâtre soit. >

44) André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, Sagittaire, 1947, p. 95
« [...] cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous. »