

アルトーの残酷演劇と分身doubleについて

坂原真里

アルトーの演劇論

アントナン・アルトーは演劇史上極めて重要な人物の一人であり、その残酷演劇は、必ずしも常に内容が了解されているとは限らないままに、広く劇評の用語として使用されてしまうほど、20世紀演劇に大きな影響力を持った。ところがアルトーの演劇史上のこの栄光の説明を、その演劇論について行なわれてきた研究・評価に求める時、奇妙な現象にぶつかる。数多くの演劇作品、劇作家、上演がアルトーを指標に語られてきたにもかかわらず、アルトーの演劇論には演劇形式に関して独創性がなく、その論旨は一貫性を欠き、観客が考慮されていない、等の批判や、さらには非現実性の指摘までが認められる。

一方でデリダのアルトー論のように、残酷演劇の意義を具体的な形式論を越えたところに見出すものがある。デリダは、残酷演劇の問題が歴史的である理由を次のように述べる。「歴史的だというのは、この問題が演劇史と呼ばれるものの中に記されることになりそうだからではなく、また、この問題が演劇形式の進展の中に一時期を画するものだとか、演劇上演の型の変遷の中で一つの場所を占めることになりそうだから、というでもない。この問題は、絶対的かつ根源的な意味で歴史的なのだ。つまりそれは上演の極限を示しているからである¹⁾。」アルトーにおける演劇の必然性を鋭い洞察をもって示したデリダにとって、アルトーの演劇論の実践的性格は軽視されることはないが、残酷演劇それ自体は、演劇を越える広がりを持った批判の契機でこそあれ、「差異のない生」と同様、到達不可能であらねばならない。『演劇とその分身』は「一つの演劇実践論である以上に、西欧史のすべてをゆるがす批評の一集成なのだ²⁾。」

また一方で、トドロフの『アルトーによる芸術³⁾』のような、アルトーの演劇論に密着した読解がある。この読解は、『アルトー、批評の展望⁴⁾』のヴィルモーによって、数少ないこの種のアプローチでは代表的なものと思われている。ここでトドロフは、『演劇とその分身』およびその関連テキストを対象を限った上で、アルトーによる演劇を象徴言語として考察している。象徴言語の性格とアルトーのテキストに現われる修辞上の特徴（類似-アナロジー、隣接性-シネクドック）との関連についての指摘は、アルトーの演劇理論とその文体との関係への視点を促し、本稿で扱おうとする問題とも絡んで興味深い。しかしトドロフは、象徴言語としての演劇の考察から、アルトーの演劇論を芸術の本質論へと還元してしまう。「芸術は完全な自立に、その本質との同一

化に向かうべきだ。しかし限界に達するや否や、この本質そのものが消え去ってしまう。そして、芸術という語はもはや意味をなさなくなる。[……]象徴体系としての芸術は、安定した、従って死んでいる本質という考えそのものを拒否する。固定されるや、この本質は芸術に無縁のものとなる。というのは、芸術は休息の諦めと定義されるからだ。「明晰な思考とは死んだ思考のことだ。」芸術とは、自らの定義づけの絶えざる問い直しである。あるいはこうも言える。芸術はその本質の絶望的な探究に他ならない、と⁵⁾。」アルトーのテキストに関してのこの芸術による演劇の置き換えには、先例としてブランシヨの詩法による演劇の吸収があったことを思い起こしておこう⁶⁾。

アルトーの演劇論の奇妙な栄光とは、つまりこういうことである。その影響力と演劇史上の評価の間に不均衡が認められること。その演劇論がしばしば、形而上的考察を誘う非現実的演劇構想であると見なされること。そして、アルトーの演劇論が要求するような読解が、まだ十分に行なわれていないことである。

言葉と思考、言葉と身体のずれに苦しみ続けたアルトー、まるで生をしぼり出すように言葉を探るアルトーの姿は、リヴィエールとの書簡を始めとして随所にうかがえる。アルトーのテキストは、表現がすなわち身体であるように書かれている。とすれば、その演劇論の身体は、その時代と演劇、つまり広い意味での現場の生を生きているアルトーだと言えるだろう。アルトーにとって演劇が必然であったのと同様、アルトーの演劇論は、一貫性の欠除等の批判の原因を含むそのような形に書かれねばならなかったのであり、その読解作業はこの必然性（これはアルトーにおいて重要な語でもある）の読み取りでなければならない。

アルトーの演劇論の実践的提案のみを分離して評価するのではなく、また、形而上レベルの考察に流れ込むのでもなく、演劇のうちに止まりつつ、両者を総合し、なおかつ、アルトーが「時代全体が、この非力さを病んでいる⁷⁾」と述べたことがらまでを含む現場の生をも読むこと、これが、アルトーの演劇論を巡って本稿で行なおうとする試みである。ここで主に取り上げるのは、1926年から1937年のほぼ10年間のうちに書かれた、ガリマール社から刊行中の全集の第2巻と第4巻に納められているアルフレッド・ジャリ劇場関連テキストおよび『演劇とその分身』その他のテキストである⁸⁾。この約10年間は、アルフレッド・ジャリ劇場の活動（1926～1930）と『チェンチー族』の上演（1935）を含み、現実の舞台との関わりの中で、アルトーが最も活発に演劇活動を展開していた時期に当たる。

残酷演劇と運動体としてのテキスト

テキストの表題に“残酷 *cruauté*”の語が現われるのは、1938年に出版され、全集第4巻所収の『演劇とその分身』のうち「演劇と残酷」、「残酷の演劇」第一宣言および第二宣言、そして「残

酷についての手紙」三通だが、アルトーにとっての真の演劇を残酷演劇、その演劇論を残酷演劇論と呼ぶことができる。「どんな上演でも、その基盤に残酷の要素がなければ、演劇は不可能である⁹⁾。」また、この“残酷”は、血や暴力沙汰ではなく生であり、“必然 *nécessité*”であることを確認しておこう。「私は残酷という語を、生の欲望、宇宙の苛酷、仮借のない必然〔……〕という意味で使っている¹⁰⁾。」

それがなければ「演劇は不可能である⁹⁾」この“残酷”に注目しながらアルトーのテキストを読むと、それとの関係で浮かび上がってくるダイナミックで、しかもある安定した布置にある語が目につく。“残酷”とほぼ等価値を持つ“必然”とその変奏の“宿命 *fatalité*”，および形容詞“必然の *nécessaire*”，残酷演劇が呼び起こし観客を捕えるべき“力 *force*”と、その変奏としての“エネルギー *énergie*”，“努力 *effort*”，“能力 *pouvoir*”，“ダイナミズム *dynamisme*”，“マナ *mana*”，そして、時には“力”の背後にあるものであり、また時には俳優そのものであったりする“分身 *double*”と、その変奏“亡霊 *ombre*”，“幽霊 *fantôme*”，“潜在性 *virtualité*”と形容詞“潜在的な *virtuel*”，“目に見えない *invisible*”などである。(表1参照)

表1

項目	変奏
<i>cruauté</i>	<i>cruel, cruellement, (fatalité)</i>
<i>nécessité</i>	<i>fatalité, nécessaire</i>
<i>force</i>	<i>énergie, effort, pouvoir, dynamisme, mana, (virtualité)</i>
<i>double</i>	<i>ombre, fantôme, virtualité, virtuel, invisible, etc.</i>

これらの語は以下で見ると多義的で、しかも、たとえば同一語が同時にそれ自身と反対物をも指すような特異な用いられ方をする。「ところで象徴言語にとっては、“これ”と“その反対物”はもはや関与的でなく、同一律と排中律の法則は機能しない¹¹⁾」と、このような語の使用が、アルトーのテキストの注目すべき特徴である点は、トドロフが指摘している。

アルトーのテキストの執筆時期を問題にするなら、ここに取り上げる4項目に関して、アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストと『演劇とその分身』および関連テキストとの間に、ほぼ共通した使用頻度の変化が見られる。前者においては、項目として挙げた語の使用は少なく、主に変奏の方が用いられている。このことから、アルトーの演劇論における進化や深化について論じることできるが、それについては詳しく立ち入らない。これらの用語の変化は、アルトーのうちに残酷演劇のイメージが次第に明確化してくる証ではあっても、アルトーの演劇論に何らかの断絶を導き入れるものではないからである。そして、本稿で注目したいのは、個々の語いの頻度や価値ではなく、これらの語の相互関連を読み取り、個々のテキストの枠を越えてつながり合う回

路を探ってゆくと、アルトーの演劇論が運動体としての様相を帯びてくることなのである。

分 身

『演劇とその分身』に演劇と対をなして用いられたこの語について、アルトーは、メキシコに向けて出発した後の1936年1月25日付ジャン・ポーラン宛の手紙で、次のように説明している。「私の本にふさわしい表題が見つかったと思います。それは『演劇とその分身 double』です。というのは、演劇が生に重なる double とすれば、生は真の演劇に重なる double からです。[……]この表題は、何年も前から見つけたと思ってきた演劇のすべての分身 doubles, つまり、形而上学、ペスト、残酷、神話が構成し、人々はもはや体現しないが、演劇が体現するエネルギーの貯蔵所に当てはまるでしょう。分身 double とは、偉大な魔術的作用因という意味です。演劇はその形態によっては、この作用因の表象にすぎないのです、それによって変容されるまでは¹²⁾。」

通常、名詞の double は、何かの二倍、何かの複製、ある人物の分身というように、一般に、元となる何かがあり、それと姿形において重複の関係にあるものを指す。しかしアルトーにおいては、形態の類似よりもむしろ、動詞 doubler の語義としてある、重なる、裏をつけるという関係性が大きな意義を持つようになる。引用の手紙の中にある分身（形而上学など）と演劇との間に形態上の類似性を見つけるのは難しい。さらに、この重なるという関係性には、魔術的な、つまり変容させる働きがつけ加えられる。ジャン・ポーランへの手紙におけるアルトーの解説による double とは、重なることによって演劇を真の演劇、つまり残酷演劇に変容させる重なる動き、運動を誘発するエネルギーなのである。また、別のテキストで「変容は残酷である¹³⁾」と言われていることから、double は“残酷”を誘引するものと言い変えることもできる。

重なる動きである double は、二つの項を結びつける。その一項はたいていの場合、見えないもの、隠れているものである。「我々が演劇をするのは、戯曲を演じるためではなく、精神の中の暗く obscur, 隠されていて enfoui, 現われていない irrévélé ものが、一種の物質でできた現実の投影として現わされるようにするためである¹⁴⁾。」「演出、いわゆる俳優の移動は、まさに、目に見えない invisible, あるいは秘密の言葉の目に見える記号として考察されねばならない¹⁵⁾。」ここで、投影あるいは目に見える記号は、隠されている目に見えないものに形の与えられた double である。この隠れているものが“力”と名指される時、目に見える記号としての double は“力 force”の項に重なることに注目しておこう。「ペストと同様に、演劇は、あるものと、ないものとの間を、可能性の力 virtualité du possible と物質化された自然の中に存在するものとの間を、ふたたび鎖で結びつける¹⁶⁾。」

重なるものの一項はまた、エジプトの宗教で死者のかたわらに止まっていると考えられていた

霊(フランス語で double)のイメージを与えられ、亡霊 ombre や幽霊 fantôme と呼ばれる。「すべて、本物の肖像^{エフィジイ}は、その亡霊 ombre を持っていて、それが裏打ち double している。〔……〕適切な象形文字の数々から溢れ出す魔術的文化のすべてと同様に、真の演劇もまた、その亡霊 ombres たちを持っている¹⁷⁾。」アルトーにおいて、通常対立する関係がしばしば無効になることはすでに注目しておいたが、ここでも、それが起こっている。double は先ほどとは逆に、目に見えるものに対して見えないものを指して使われている。double は、肖像であると同時に亡霊であり、かつまた、それらを重ねる動きであるということにもなり、論理的思考に対して挑戦的な意味場の広がりを示す。

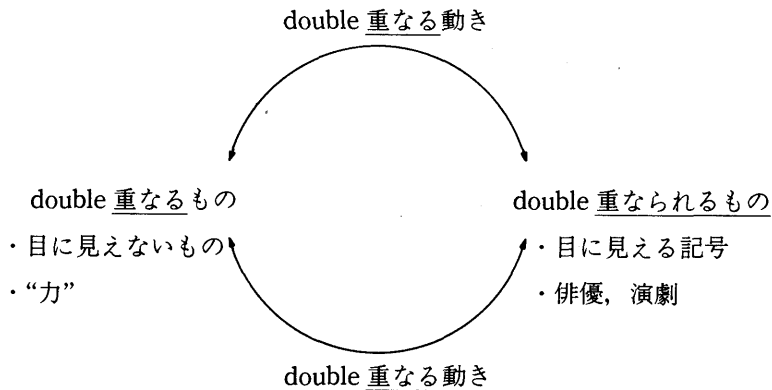
double はこれまでのところ、演劇を変容させる要因として、演劇記号であり、演劇記号に変わる目に見えないものであり、寄り馮く霊として、『演劇とその分身』の表題に添うようなものであった。ところが、ここでもまた二項関係の反転が起こり、演劇そのものが double と呼ばれるに至る。「錬金術が、その象徴の数々によって、現実の物質の次元でしか効力を持たないある一つの操作の精神的な影 Double であるように、演劇もまた、ある一つの危険で典型的な現実の影 Double として考えられねばならない。演劇は、少しずつ、日常的で直接的な現実の無気力な模写にすぎなくなってきてはいるが、ここで言うのは、もう一つの現実であって、そこでは、数々の原理が、まるでイルカのように、ちょっと顔を出しては、たちまち、海の暗闇の中に帰って行く¹⁸⁾。」

また一方で、double は舞台上の俳優を指す。「彼岸からあらわれる幽霊 apparitions におどろく俳優 Double の素晴らしくリアルな演技が残されている¹⁹⁾。」また、登場人物の分身や、衣裳そのものを指すこともある。「一つの衣裳の形にさえ神秘的な意味を与えるような人々、人間のそばにその分身 Double を置くことだけで満足せず、服を着たひとりひとりの人間に、衣裳の分身 double をも割り当てる人々²⁰⁾。」

そして最後には、double は俳優その人のことでもある。俳優が「レスリングの選手がその筋肉を使うように自分の感性を利用するには、人間存在を一つの霊 Double と見なければならぬ。エジプトのミイラたちの霊 Kha のような、感性の力に輝く永遠の幽霊 spectre のようなものとして見なければならぬ²¹⁾。」この引用は『演劇とその分身』中の俳優論である「感性の体操」から取ったものである。

残酷演劇における double とは従って、重ねる動きであり、重ねることによって、変容を起こす、つまり残酷を誘発する動きであり、また、霊のように演劇に寄り添うもの、演劇に重ねることによって演劇を変容させる神話のエネルギーなどであり、さらに、この一種の霊に重ねられる演劇であり演劇言語であるということになる。ここで重ねる動きの方向性は重要ではない。演劇は霊に重ねられることによって霊に重ねるのであり、その逆も同じように言える。重ねる動き自体が二重 double の方向性を持っているのだと言える。(図1参照)

図 1



アルトーの演劇論における double の働きは、極めて重要である。double は、トドロフが目じたアルトーにおける修辞上の二つの特徴、類縁性と近接性を合わせもつ。それは二つの項に関連をつけ、接近させる。その上 double は、それら二つの項をも指すのみでなく、両者を結びつける関係に動きを与える。double は、アルトーのテキストに運動を引き起こす要因なのである。

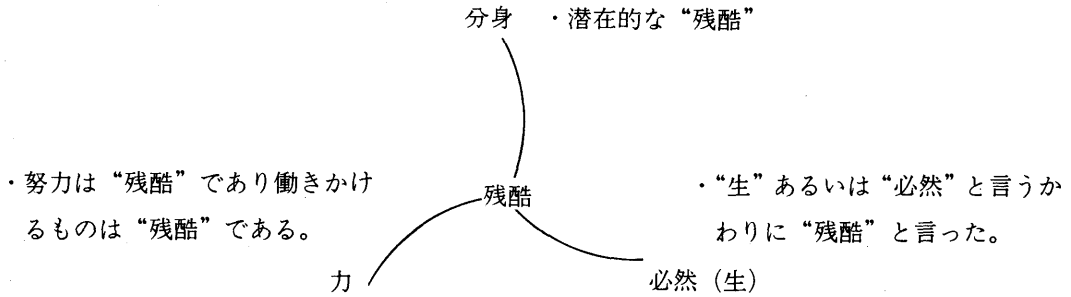
残酷

「この残酷においては、サディズムも血も問題ではない、少なくとも、それらだけが問題なのではない²²⁾。」アルトーは「つまり“生”と言うかわりに、あるいは“必然”と言うかわりに、“残酷”と言った²³⁾」のである。「残酷」は“生”であり、“必然”であり、「ある種の厳密さ²⁴⁾」である。「残酷」はこうして“必然”の項に重なる。さらに残酷は、演劇が啓示する「潜在的な残酷²⁵⁾」と言われることによって、目に見えない隠れているものとしての double に結びつく。また一方で、「努力とは残酷です。[……] エロスの欲望は一つの残酷です、偶発性を焼きつくすからです。死は残酷です。復活は残酷です。変容は残酷です²⁶⁾」と言われ、「すべて働きかけるものは残酷です²⁷⁾」と言われる時、残酷は、働きかけ変容を促す“力”に重なる。(図2参照)

必然

「“必然”と言うかわりに、“残酷”と言った²³⁾。」“必然”は従って“残酷”に重なるが、全く同義というわけではない。両者の間には微妙な使い分けがあり、それは、アルフレッド・ジャリ劇

図 2



場関連テキストと『演劇とその分身』およびその関連テキストの間の、これらの語の意味場の揺れ、そして、語の交代を示している。

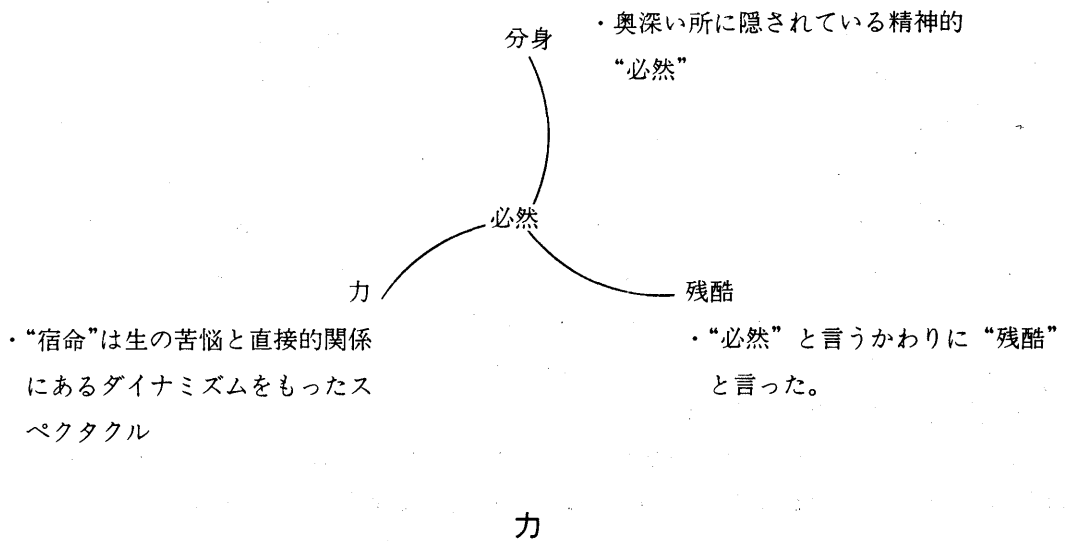
『演劇とその分身』およびその関連テキストにおいて、“必然”は主に演劇言語、つまり舞台において用いられる記号の総体と演出のあり方に関わっている。「分節言語のかわりに、[……] 思考のさらに奥深く隠れた点にその源があるような²⁸⁾」新しい言語が求められるが、それは「既成の言葉よりはるかに言葉の必然性から出発する²⁸⁾。」アルトーは、分節言語によるダイアローグを抹消しようと言うのではない。「言葉の必然性から出発した²⁸⁾」新しい言語とダイアローグの関係もまた、必然でなければならないと言うのである。「ダイアローグは、もう一つの言語、つまり態度、記号、運動、事物の必然性との相関関係の内に、舞台の上でつくられ舞台の上で創造されていくのです²⁹⁾。」さらに、こうして個別に必然性に裏打ち double され、相互に必然関係で結びついた演劇の言語の総体は、「様々な要素の深い理解、必然性に由来する深遠な形式化を受けるのである³⁰⁾。」ここで“必然”は、目に見えないものと目に見える記号との、そして、目に見える記号同士の重なる関係の性格を示している。

一方、アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストでは、“必然”の他に、それとほぼ同等の資格で“宿命 fatalité”の語が使われている。アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストでは、まだ“残酷”は現われておらず、『演劇とその分身』その他では“宿命”が見られないことから、アルトーの演劇論が深化し、“残酷”によってその理想の演劇像が描き出されるようになる過程に、“宿命”の消失と、『演劇とその分身』その他のテキストに見られる“残酷”と“必然”の上述のようなある種の使い分けの現われを関連づけることもできる。“宿命 fatalité”の消失は、その語がどうしても呼び起こしてしまう悲劇および古典主義演劇のドラマトゥルギーへの連想の回避にも関わるに違いない。「名作と縁を切ること」の中に、「オイディプス王」が今日の大衆に理解されない原因は、大衆にではなく、ソポクレスにあるのだと断じた件りがあるが、アルトーはそこで、運命 destin などと呼ばれているものは“力 forces”のことだと述べている³¹⁾。

アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストにおける“宿命”、“必然”は以下に見るように、“残酷”

と置き換え可能である。「観客は、眼前で展開するスペクタクルの内的ダイナミズムによって揺すぶられ、神経を逆なでされる。そしてこのダイナミズムは、観客の生全体の苦悩や気がかりと直接的関係にある。我々が喚起する宿命 fatalité とはこのようなものであり、スペクタクルはこの宿命 fatalité そのものとなる³²⁾。」「アルフレッド・ジャリ劇場は、観客が自分の最も奥深い所に隠されていると感じている、精神的必然 nécessité に従うのだ³³⁾。」これらの件りは『演劇とその分身』では、「生の欲望¹⁰⁾」という意味での“残酷”に、そしてまた、「それによって、精神のあらゆるよこしまな可能性が、個人や一国民に局所化する潜在的な残酷²⁵⁾」と言われたものにほぼ匹敵している。これらの引用からは、“必然”の項目がダイナミズムによって“力”の項目に、奥底に隠されているものの外在化であるスペクタクルによって“分身”の項目につながることに注目しておきたい。(図3参照)

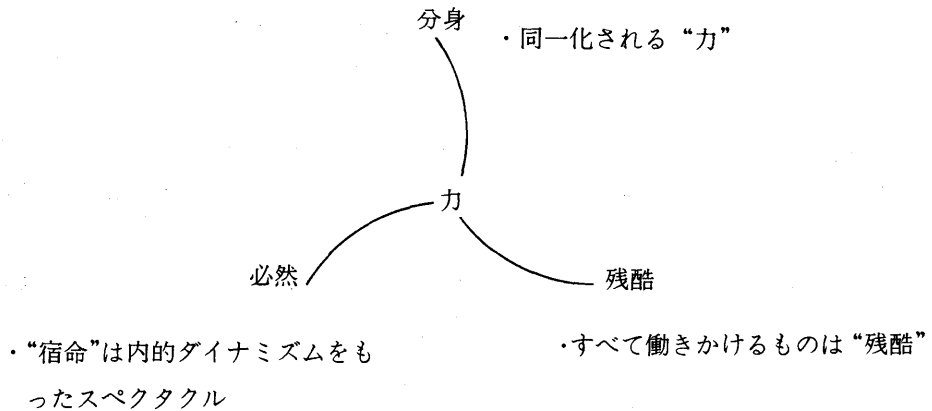
図 3



“残酷”の章で、「すべて働きかけるものは残酷である²⁷⁾」ことから、“残酷”は“力”に結びつくことに注目しておいた。“力”はまた一方で“分身”に、一方で“必然”につながる。「マナ Manas とは、あらゆる形態を取って眠っている種々の力のことであって……³⁴⁾」、「演劇は、このように数々の力への一つの呼かけであり……³⁵⁾」、「それらの力は、形態を形態そのものとして観照することによっては現われ出ない。それらの形態との魔術的な同一化によってはじめて引き出される³⁴⁾。」眠っている、つまり潜在的な“力”を同一化することによって、つまり、それと重なり合う double ことによって呼び起こす、それが残酷演劇であり、「比類のない誘導力として現われる

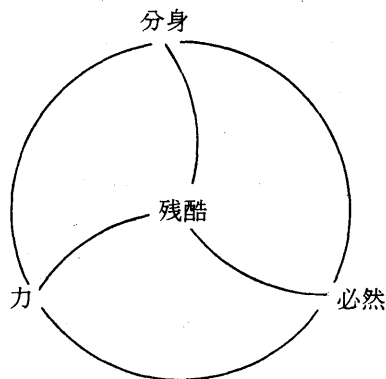
演劇³⁶⁾」である。そして、この内的ダイナリズムをもったスペクタクルが“宿命 fatalité”そのものとなる³²⁾と言われることによって、“力”は“必然”に重なるのである。(図4参照)

図 4



以上で見てきたように、アルトーの演劇テキストで注目すべき働きをしている語は、それぞれが一つの明確な概念として独立しているのではなく、それぞれの輪郭に余韻を残したまま、絶えず他の語に送られ、他の語と重なり合いながら、一種の星雲状のダイナミックな運動体を成していることがわかる。(図5参照)

図 5



これらの項目を個別に、しかも一義的に定義づけようとすることや、それらの関係を観念的で静態的なアナロジーに還元することは、アルトーを裏切ることになる。というのは、これらのどの点に入力しても全体が作動するような運動体、これが残酷演劇の正体であり、残酷演劇を巡る

テキストのいわば「組織される無秩序^{アナルシー³⁷⁾}」だからである。そして、それを律するのが、重ね合わせる動きによって運動体の回路を作り、運動を引き起こし、具体的な記号を産出するエネルギーとしての分身 double なのである。

残酷演劇のための実践的提案

残酷演劇が非現実的な構想と言われ、到達不可能な上演の極北と宣言されながらも、数多くの戯曲、劇作家、上演が、残酷演劇とアルトーの名によって語られている矛盾は、ある意味では、力を放射する運動体である残酷演劇の本質そのものに由来していると言える。アルトーの演劇論は何よりもこの本質に捧げられているのであり、単なる技術論ではない。残酷演劇の実現は、テーマや形式上の客観的特徴で判断されるものではない。それは、厳密に言えば、まさに上演の本質である今・ここという時間と場所の制約の上で、観客の感受性に響き渡る力を持ったかどうかというはなはだ主観的な基準でしか測れないものなのである。デリダが、残酷演劇の問題が歴史的であるのは、それが示す演劇形式や上演形態によるのではないと述べたのは当たっている。残酷体験は、最終的には証明不能のものなのである。ただし、必ずしも不可能ではない。

アルトーのテキストは机上の本質論ではなく、残酷演劇の実現を目指した実践的提案に満ちている。劇評等における残酷演劇への頻繁な参照は、これによって説明される。実践的提案の詳しい検討は本稿の目的ではないが、たとえば、残酷演劇の題材として好ましいものとして、潜在的“力”の貯蔵庫とも言える「有名な人物、残酷な犯罪、超人間的な献身³⁸⁾」などが挙げられている。劇作家に対する助言にも欠けてはいない。「舞台の素材を直接造型せず、舞台の上で自分の方向をきめ、その方向の力を上演に盛り込まないような作家は実際、自分の使命を裏切ったことになる³⁹⁾。」

そして演劇そのものの性格上、実践的示唆の大半は演出に関わる。マネキンや仮面の使用などの具体的な演劇記号の提案に加えて、残酷演劇の本質に演出家の注意を喚起する助言がある。演出家は「心理的な次元でのもっとも絶対的な、もっとも全体的な道徳的厳格さと、また宇宙の次元での、ある種の盲目的な力、活気づけるべきものは活気づけ、砕き焼きつくすべきものは砕き焼きつくす力の解放と同等な⁴⁰⁾」運動や動作を開拓しなければならない。

さらに、アルトーの実践的提案を総合するとも言える重要な指示として、ずれの創出がある。「空間における演劇の秘密、それは不協和音であり、音色のずれであり、表現の鎖を弁証法的に断ち切ることです⁴¹⁾。」別の箇所では「調和の魅力^{ハーモニー⁴²⁾}」についても語るアルトーだが、すでに見たように、アルトーはしばしば対立概念の関係を崩す。不協和音は別の調和を生み、ずれは重なりと矛盾しない。アルトーの演劇論、そして残酷演劇の本質において認められた double の重なる動き

は、あえてずれを作り出すことによって可能になるのである。思考と言葉の、言葉と身体すなわちの差異がアルトーの苦痛であり、我々の日常であり、その解消が残酷演劇の使命であれば、人為的なずれの導入は否定の否定による差異の解消策と言えるだろう。また、このずれはもちろん既製の演劇形式・上演形態から、残酷演劇を絶えずずれさせるドラマトゥルギーの戦略となる。残酷演劇とは、実現されるかもしれない一回性の、ずれの重なりの絶えざる試みとしての、永遠の前衛劇なのである。

残酷演劇とその観客

アルトーの演劇論において観客は軽視されているどころか、残酷演劇が変えるべき対象として絶えず視野に含まれている。「観客は、眼前で展開するスペクタクルの内的ダイナミズムによって揺すぶられ、神経を逆なでされる³¹⁾。」確かにアルトーは、観客の無理解をなじったり、観客に想像力の動員や知的参加を要請したりはしない。アルトーにとって、そのようなことは、自分の意に適った理想的観客の不在を嘆く、創造者側の傲慢に他ならないからである。観客を変えるには、演劇が変わらねばならず、観客そのものをその重要なファクターとして取り入れた演劇に変わらねばならない。そして残酷演劇はまさにそのように仕組まれている。

残酷演劇が観客を揺さぶることになる力、演劇言語に変わる分身 double は、生の中、観客の内部から汲み出されるのだから、残酷演劇と観客は double の重なる関係でつながる。「演劇が自分を取りもどすためには、つまり、真のイリュージョンの方法となるためには、観客に夢の中にある正真正銘の沈澱物を与えなければならない⁴³⁾。」そして残酷演劇は「人生と演劇との間に、はっきりした分離、断絶が認められない⁴⁴⁾」ような演劇とならねばならない。円形劇場の構想はそのための技術的提案である。「残酷演劇では、観客が中央にいて、舞台がそれを取り囲む⁴⁵⁾」、そして観客は「すぐれた力の渦巻に捕えられたように演劇の中に取り込まれる⁴⁶⁾。」こうして残酷演劇では「観客と上演との間に、観客と俳優との間に、直接的な交流が再び作り上げられる⁴⁷⁾。」

アルトーはこのように、観客を語るために演劇を語る。それは、観客が残酷演劇と重なる関係で捕えられ、その力を放射する運動体に組み込まれているので、観客論はそのまま演劇論の反復になるからである。アルトーは『残酷の演劇（第一宣言）』で、〈Le Public: Il faut d'abord que ce théâtre soit⁴⁸⁾.〉と観客の問題を一行で片づけている。この一行は、「まず、この演劇が存在しなければならぬ」、観客はそれについてくる、と理解されている。この理解は、上に述べた、観客論は演劇論の反復となるという点に妥当であり、また、『演劇とその分身』関連ノートに見つかる該当箇所についての記述も、この理解を承認するものである。〈Qu'il y ait ou non un public pour un pareil théâtre, la question est d'abord de le faire⁴⁹⁾.〉「このような演劇のための観客

が存在しようとしまいと、問題はまずその演劇をつくることだ。」とは言え、観客と演劇の間の重なる関係がある以上、この演劇を観客そのものと読むことに対する誘惑もまた極めて大きい。観客がいなければ、残酷演劇もまた存在しないのである。

アルトーはこのように、演劇を語ることによって観客を語るが、残酷演劇において観客の身体に起こる反応について言及した件りはある。「観客が息のひとつひとつ、拍子のひとつひとつに合わせて、上演と同化できるようにしなければならない⁵⁰⁾。」「観客が、たいしてこみ入った作業なしに、俳優がすることをできるような気持ちになるようでないといけない⁵¹⁾。」ここで観客は、今度は俳優と重なるのである。

残酷演劇とその俳優

残酷演劇において俳優は、演劇言語の一つとして、神話や個人の生の奥深くに潜在している“必然的”な“力”を重なることによって呼び起こし、それを観客につたえる分身 Double²¹⁾であるが、他の演劇言語に増して注目すべき点は、それが観客と同じ身体器官を備えていること、そして、前章で述べた観客の側（つまり生の側）から出て、舞台を経て観客の側に循環し重なり完遂する“力”の動きを、その身体内部で実現することである。

『演劇とその分身』に納められた「感性の体操」は残酷演劇の俳優論であるが、これは、仕種や発声などの分類目録でも、具体的な訓練法の列挙でもない。俳優の身体の内面の動きが、呼吸とそれに伴う努力 effort によって説かれている。アルトーが一貫して採る反心理主義の立場にとって、感情の模倣が感情の表出を生むという考えは、縁遠いものである。俳優を感性の力で輝かせるのは、生理的な器官の働きだと考えられる。「才能に恵まれた俳優は、自分の本能の中にある種の力 forces を捕え、輝かせる手段を見い出す。しかし、これらの力 forces が身体のいろいろな器官を通じる物質的な軌跡を、しかも諸器官の中に持っていて、実際に存在するのだということを明らかにしてやったら、さぞびっくりするだろう。[……]レスリングの選手がその筋肉を使うように自分の感性を利用するには、人間存在を一つの霊 Double と見なければならぬ。エジプトのミイラたちの霊 Kha のような、感性の力 forces に輝く永遠の幽霊^{スベクトル}のようなものとして見なければならぬ²¹⁾。」

さらにアルトーは、この力 forces は、身体の諸器官の中に人為的な力、つまり努力 effort (<efforceur < é + force 力を引き出すこと)をつくり出すことによって誘発されると考える。努力 effort とは、力 force の分身 double なのである。そして、この努力の発生は、呼吸の状態と不可分の関係にある。「もし呼吸が努力 effort に伴っているなら、呼吸を機械的にしてやれば、働いている器官の中に、それに見合った量の努力 effort が生まれるということは確かだ。努力 effort

は、人工的につくり出された呼吸の色合いとリズムを持つことになるだろう。共感による努力 effort が呼吸に伴って生まれ、生じさせようとする努力 effort の分量に応じた、呼吸の準備的な発散は、その努力 effort を容易に、かつ自発的にするだろう⁵²⁾。」

俳優が、潜んでいる力 force の分身 double である力 effort をつくり出し、力 force を生きる分身 double となるためには、適度な、つまりそのために“必然的な”呼吸の実践が要求される。呼吸は努力 effort に、努力 effort は力 force に、“必然”によって重ね合わされる。この時俳優の身体には、力を放射する運動体が生まれ、俳優は残酷演劇を生きる。そして、俳優の分身 double である残酷演劇の観客もまた、この時、残酷演劇を生きているはずである。だからこそアルトーは、「努力 effort とは残酷です。努力 effort による存在とは、一つの残酷です⁵³⁾」と言うのである。「努力による存在⁵³⁾」とは従って、まず俳優を指すと考えられる。しかもそれは、「“残酷演劇”とは第一に私にとって、残酷で困難な演劇という意味です⁵⁴⁾」という件りに結びついて、俳優アルトーの姿を浮かび上がらせる。(アルトーには俳優と観客が同居していたとか、アルトーその人が演劇だというようなアルトーを直接知る人々の証言⁵⁵⁾は、アルトーの行動、性格についての直観的印象を出ないとは言え、演劇・観客・俳優が一体となる残酷演劇に照応して興味深い。) こうして、残酷演劇の正体であり、そのようにアルトーの演劇論が書かれていた、力を放射する運動体は、俳優 Double の身体の中に集約的な像を結ぶ。本稿の序論において「アルトーのテキストは、表現がすなわち身体であるように書かれているのである。とすれば、その演劇論は、その時代と演劇を、つまり広い意味での現場の生を生きているアルトーだと言えるだろう」と書いたのは、このためである。

「生活している時、私は生きている気がしない。だが演じている時、その時こそ私は存在している気がする⁵⁶⁾」とアルトーは書いている。また、困難であり、残酷だが、“必然”に裏打ちされた呼吸を実践し、感性の力に輝く分身 Double となる時の俳優の残酷体験は、至福の体験として描かれている。「そして、ここで滝が始まる。今投げつけたばかりの叫びは夢だ。だが、夢を食う夢なのだ。私はまさに地下にいる。私は呼吸する、適度な呼吸で、ああ、すばらしい、俳優は私だ⁵⁷⁾。」運動体である残酷演劇とアルトーの演劇論の真髄は、俳優アルトーの現場の生と重なり合うのである。

残酷演劇とその分身の時代

ここで扱ったアルトーのテキストは、1926年から1937年の約10年間に書かれたものであった。これは、二つの世界大戦にはさまれ、資本主義の危機の時代と呼ばれる期間に含まれる10年間である。それはまた、西欧社会を揺るがす諸価値の転換が進行し、生活環境や人間存在の認識

のあり方にも重大な変動が現われていた時代である。産業界における流れ作業や飛行機、無線電信の発達などは、人間の生活行動や身体感覚に徐々に変化をもたらしていただろう。また、自然科学におけるアインシュタインの相対性原理や、思想界におけるフッサールの現象学、心理学におけるフロイトやユングの活動を始めとする革新的業績は、時代の知の地平における変化を示している。

1924年5月25日付リヴィエール宛の手紙で、アルトーが言及している時代全体が病んでいる非力さ⁷⁾とは、このような激変の時代における、表現者の対象に対する不適応感に他ならない。「時代全体が、この非力さを病んでいるのです。たとえば、トリスタン・ツァラ、アンドレ・ブルトン、ピエール・ルヴェルディ。〔……〕とは言っても、彼らは苦しんではいませんが、私は知力においてだけでなく、肉体においても、日々の精神活動においても、苦しんでいます。文学全体を特徴づける対象へのこの不適応は、私においては、生への不適応なのです⁷⁾。」

確かにここでアルトーは、自身の非力さの特殊な点を告げている。しかし、ずれは、アルトーのみに固有な、精神疾患のみを原因とするものではなく、時代の病でもあった。そして、ダダやシュルレアリスム他、いわゆる芸術運動と呼ばれる種々の動きがこの時代に見られたが、それらは、このずれに対するさまざまな異なった対応であったとすることもできるだろう。また、そのような対応の中に、モダン・ダンスの誕生やメイエルホリドのバイオメカがあることに注目すると、ずれの時代の身体ともいべきものが浮かび上がってくる。残酷演劇は、力を産む重なる動きによって生に重なる演劇であり、しかも、力を産むために常にずれを人為的に作り出す永遠の前衛劇であるが、一方で、それを生んだ時代とも無縁ではない。アルトーのテキストの身体は、その時代の身体とも重なり合うのである。

註

アルトーの引用は、Antonin Artaud, *Œuvres Complètes (nouvelle édition revue et augmentée)*, I (1976), II (1961 et 1980), IV (1978), V (1964 et 1979), Gallimard による。以下の註では、それぞれ O. C. I, O. C. II, O. C. IV, O. C. V と略す。引用は、議論の展開上、和文で統一した。翻訳のあるものについては参考にさせて頂き、そのまま使わせて頂いた部分も多い。なお、フランス語で表記したものは、テキスト通りである。

- 1) Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, (Points), 1967, p. 343. 邦訳『エクリチュールと差異 (下)』, 法政大学出版局, (ユニベルシタス), 1983.
- 2) *Ibid.*, p. 345.
- 3) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, (collection Poétique), 1971
- 4) Alain et Odette Virmaux, *Artaud-un bilan critique*, Pierre Belfond (Collection Textes et Critique), 1979. 本書には、過去のアルトー研究・評価の主なものが紹介されている。
- 5) *Op. cit.*, pp. 223-224.

- 6) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, p. 435.
- 7) O. C. I, p. 41.
- 8) 2巻には、アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストの他、〈L'Evolution du Décor〉、舞台用の作品、演出計画などが、4巻には、〈Le Théâtre et son Double〉の他、〈Le Théâtre de Séraphin〉、〈Les Cenci〉、『演劇とその分身』および『チェンチー族』についての資料がある。
- 9) O. C. IV, p. 95〈Le Théâtre et son Double〉については、次の邦訳を参照した。安堂信也訳、『演劇とその形而上学』、白水社、1965。
- 10) O. C. IV, p. 98.
- 11) Op. cit., p. 222.
- 12) O. C. V, pp. 196-197.
- 13) O. C. IV, p. 100.
- 14) O. C. II, p. 23.
- 15) Ibid.
- 16) O. C. IV, p. 27.
- 17) Ibid., p. 13.
- 18) Ibid., p. 46.
- 19) Ibid., p. 52.
- 20) Ibid., p. 60.
- 21) Ibid., p. 126.
- 22) Ibid., p. 97.
- 23) Ibid., p. 110.
- 24) Ibid., p. 99.
- 25) Ibid., p. 29.
- 26) Ibid., p. 99-100.
- 27) Ibid., p. 82.
- 28) Ibid., p. 106.
- 29) Ibid., p. 107.
- 30) Ibid., p. 235.
- 31) Ibid., p. 73.
- 32) O. C. II, p. 18.
- 33) Ibid., p. 27.
- 34) O. C. IV, p. 13.
- 35) Ibid., p. 29.
- 36) Ibid., p. 80.
- 37) Ibid., p. 49.
- 38) Ibid., p. 83.
- 39) Ibid., p. 108.
- 40) Ibid., p. 111.
- 41) Ibid., p. 109.
- 42) Ibid., p. 90.
- 43) Ibid., p. 89.
- 44) Ibid., p. 122.
- 45) Ibid., p. 79.

- 46) Ibid., p. 80.
- 47) Ibid., p. 93.
- 48) Ibid., p. 95.
- 49) Ibid., p. 251.
- 50) Ibid., p. 145.
- 51) O. C. II, p. 12.
- 52) O. C. IV, p. 128.
- 53) Ibid., p. 99.
- 54) Ibid., p. 77.
- 55) <Conversation avec André Masson> et <L'homme théâtre... par Jean-Louis Barrault> in Cahiers Renaud Barrault, Gallimard, premier trimestre 1969 (1^{ère} édition mai 1957), p. 9 et p. 18.
- 56) O. C. IV, p. 145.
- 57) Ibid., p. 144.