

アルトー：シュルレアリスム体験から残酷演劇へ

坂 原 眞 里

序

アントナン・アルトー（1896—1948）についてのこれまでの研究・評価を概観すると、その歴史は、時代の要請や出版事情に多少とも条件付けられた、大きく分けて三種類の言説によって編まれて来ていることがわかる。神話形成の言説、部分的取り込みの言説、そしてアルトー読解の言説である。

アルトーのパリ帰還（1946）から1950年代半ばまでは、「呪われた詩人」、「精神医療の犠牲者」、「演劇を生きた人」等の神話が様々に増幅・流布した。ヴィユー＝コロンビエ座での講演、『神の裁きとけりをつけるために』のラジオ放送禁止などアルトー最晩年の出来事とその恰好のエピソードとなった。次いで、文学、演劇、映画、芸術、民族学、医学、シュルレアリスム、神秘主義……等、アルトーの多様な活動が及んだ分野によるアルトーをそれぞれの世界にいわば属領化しようとする試みが、1970年代まで広範に見られた。一方でこの第二段階ですでに、還元不可能なアルトーを認識するブランショ、デリダらの指摘¹⁾が現われ、それが、1965年に刊行が始まったアルトー全集も最終段階に入った今日へと続く、第三段階の研究方向の基調を形成した。『アルトー：批評の展望²⁾』（1979）の著者が期待を表明していたアプローチの姿勢が、それである。端的に言うなら、アルトーをひとつの範例にするのではなく、アルトーの生とテキストの総体が提出する独自の問題の認識に立ったテキスト読解ということになるだろう。

このような方向での近年の成果に、アルトーのデッサンとポートレートによりアルトーという存在論的問題を論じた、デリダの『基底材を猛り狂わせる³⁾』がある。これは、『エクリチュールと差異』に収められたアルトー論⁴⁾の延長線上にある。また、フランソワーズ・ボナルデルの『アルトー⁵⁾』は、伝記研究も第三段階の研究動向と無縁でないことを示す例である。この最も新しいアルトーの伝記研究は、編年体の記述に解釈を添える従来の類書と大きく異なり、アルトーの「神話のように書かれた生（une bio-graphie mythique）⁶⁾」を描き出そうとしている。ここで神話とは、アルトーから離れて流通したかつてのあれらのレッテルではなく、「厚みのある表意文字のような空間⁷⁾」として現われるアルトーの生涯である。その中に分け入り、それを独自の神話たらしめている要素——いわば神話素——を取り出し、その「分節（articulation）⁸⁾」を明らかにしよう

とするのがボナルデルの意図であり方法である。

我々もまた拙論『アルトーの残酷演劇と分身 double について⁹⁾』で、アルトーの演劇に関わるテキストの読みを試みた。そして、^{アナルシ-}無秩序な星雲のようにテキストを組織するエクリチュールに、残酷演劇の本質とアルトーの生が重なって読み取れることを示した。我々はそのようなエクリチュールをアルトー自身の表現を用いて「組織される無^{アナルシ-}無秩序¹⁰⁾」と呼んだ。デリダが取り出したアルトーの特権的な用語で、主体と作品の境界を揺るがす「基底材」、ボナルデルの関節が繋がると語り始めるアルトーという生＝神話の「分節」、そして「組織される^{アナルシ-}無秩序」——静態的な構造の抽出ではなく動的な読みが、おそらくアルトーのテキストそのものの要請するところなのである。ただし、アルトーの生とテキストの総体を還元できないものとして接近しながらも、我々のアプローチは、アルトーの生きた時代と現実の行動領域やその展開の場への関心をより多く含み持っている。それらの要素が、アルトーのテキストの微妙な変奏を生んでいるからである。

本稿では、演劇関係のテキストに引続き、シュルレアリスム関係のテキストを読む。1961年これらのテキストが集められている全集第二巻の刊行に際し、シュルレアリスト・アルトーへの関心が高まり、それは1968年5月革命当時のシュルレアリスム再評価と相まって再燃した。ところが、それ自体としては、これらのテキストはほとんど読まれて来なかったと言ってよい。

1. シュルレアリスム関係のテキスト

演劇において、これらあらゆる差異に引き裂かれた肉体の元の姿を復元しなければならない。存在を生として、精神を固有の身体として、分離されない思考として、《混沌とした》精神（というのも、《明晰な「精神」は物質に属している》のであるから（第1巻、236頁））として規定する肉体の形而上学、これが『演劇とその分身』を初期作品に、その非能力のテーマに結びつけている、一貫した、しかも人からは気づかれずにいる特徴に他ならない¹¹⁾。

これは、より詳しい検討を呼び起こすことにはならなかったが、アルトーの演劇論とその初期作品の結びつきに早くから光を当てていたデリダの指摘である。『演劇とその分身』に収められたテキストの執筆時期は、1931年から1937年に渡る。一方、初期作品とは『神経秤』や『芸術と死』など、1923年以降1930年までのほぼ7年間に書かれたテキストを指す。この7年間にアルトー研究で注目される出来事としては、その生起順にリヴィエールとの往復書簡、シュルレアリスム運動への参加、アルフレッド・ジャリ劇場の活動がある。非能力のテーマということでは第一の出来事が、演劇ということでは第三の出来事が参照されるのが通例だった。アルフレッド・ジャリ劇場関係のテキストが『演劇とその分身』と通底し、「残酷」という命名を待つ残酷演劇論になっ

ている点については、我々もすでに考察している。これに対し、第二の出来事はこれまで、アルトーの生の探究の連続性に関わる非能力のテーマと演劇のいずれの点についても二義的な扱いを受けて来ている。デリダが「初期作品」と言う時、これらの現実の出来事への関心は含まれていないし、特にアルトーがシュルリアリストとして運動のために書いたテキスト群は、デリダの念頭に上っていない可能性が高い。シュルレアリスム関係のテキスト¹²⁾——アルトーがシュルレアリスム運動との関わりにおいて書き残したテキストを以後こう呼ぶことにする——は、運動の歴史的資料として以上の関心をこれまでほとんど引いて来なかった。これらのテキストのひとつで、アルトーがシュルレアリスムと決着をつけようとした『終止符』に注意を向けたオデット・ヴィルモアの『アルトーとシュルレアリスム¹³⁾』は、文体論的感想を述べるにとどまっている。

ところで、「初期作品」を当時アルトーが生きていた出来事に注意して読むと、ひとつ興味深い発見がある。第一と第二の出来事の間テキストにおいて非能力のテーマに微妙な変化が見られ、それがシュルレアリスム関係のテキスト中に特に顕著に現われているのである。しかも、非能力のテーマのこの第二の変奏の方こそが、そのエクリチュールの類似によりアルフレッド・ジャリ劇場関連テキストを経て『演劇とその分身』へとつながって行くのではないかと考えられる。『演劇とその分身』を「初期作品」に結びつける特徴についてのデリダの指摘には、さらに、アルトーのエクリチュールの変遷におけるシュルレアリスムの磁場の検討を付け加えるべきではないだろうか。シュルレアリスム関係のテキストを、アルトーの生とアルトーが生きた思想の連続性における演劇の必然性を探るために読み直すこと、これが本稿の目的である。

2. シュルレアリスムとの出会い

シュルレアリスム関係のテキストの執筆時期は、アルトーがグループのメンバーであった約2年間（1924年10月—1926年12月）を越えてその前後に渡っているが、すべてシュルレアリスム精神へのアルトーのこだわりを核とした同じ磁場の中に位置している。中でも、アルトーがシュルレアリスム研究所を任せられ、機関誌『シュルレアリスム革命』第3号を責任編集する過程で書いたテキストは、シュルレアリスムの定義づけと、その精神の顕揚の性格を強く帯びている。運動の歴史的資料としての引用をしばしば提供して来たテキストである。確かに、これらはグループのメンバーとしてなされた仕事だった。しかしそこには、アルトー自身の問題が色濃く投影されていた。

シュルレアリスムのメンバーの共産党入党が明らかにされた文書『真昼に』でアルトーのグループからの除名が公表されると、アルトーは『真夜中に、あるいはシュルレアリスムのこけおどし』と『終止符』を、相継いで自費出版する。グループからの批判に対する応酬だった。その論

旨は、シュルレアリストたちこそシュルレアリスムに離反しているというものである。後にアルトー評価の歴史の中で、アルトーこそ真正シュルレアリスムの体現者という主張も現われた。しかし今ここで重要なのは、シュルレアリスムの正しい姿ではなく、アルトーがシュルレアリスムをどうとらえていたかということである。アルトーは、シュルレアリスムとの出会いを思い起こしつつ、その意義を次のように述べる。

シュルレアリスムが私に訪れたのは、生がまったく見事に私を疲れさせ、絶望させてしまっていて、もはや私には狂気か死以外に出口がなかった時期だった。[……]シュルレアリスムは失われた実体を私に返すことはできなかったが、思考の作業において私にとって不可能となっていた連続性をもう求めないようにと教え、私の脳が私の前に引きずっている亡霊のようなもので満足するすべを教えてくれた。そればかりか、これらの亡霊に、それは意味を、確かで新鮮な生を与えてくれていた。それで私は再び自分の思考を信じることを学び直していたのだった。かなり不安定で微妙なバランスではあるが、このような運動にある一切の積極的なことがらが、そして、この運動が思考の作用そのものの中にもたらずこともできた革命が、わかるというものだ。その革命が精神のどの道を通り、どの奥まった場所で果たされ得たか、想像できる。その革命を、シュルレアリストたちは理解できなかった。そしてそのまま、精神の価値を否定するもうひとつの革命に身を投げ出してしまったのだ¹⁴⁾。

1923年5月1日から1924年6月8日までに3期に渡って続いたリヴィエールとの往復書簡で、アルトーは思考の表現の非能力を引き起こす精神の病、その実体の脆弱さをしきりに訴えていた¹⁵⁾。シュルレアリスムのメンバーになる以前のことである。リヴィエールは結局のところアルトーの問題を表現力の不足程度にしかり理解できず、困惑した同情を示すにとどまった。そんな時、アルトーの状態が肯定されるだけでなく、アルトーがその探究に資することのできる運動として現われたのがシュルレアリスムだった。それは夢、狂気、無意識といった、明晰な言葉で語り得ない理性の闇の部分に大きな価値を与えていた。アルトーのシュルレアリスムの定義づけは、このようなコンテクストにおいて見なければならない。アルトーはシュルレアリスムを「ひとつの精神状態であり¹⁶⁾」、「精神の全的解放の手段¹⁷⁾」であると宣言する。

シュルレアリスムはまずなによりもひとつの精神状態であり、処方箋を勧めるものではない。

まず重要なのは精神の中にうまく身を置くことだ。

(Le surréalisme est avant tout un état d'esprit, il ne préconise pas de recettes.

Le premier point est de se bien placer en esprit.¹⁶⁾)

シュルレアリスムは、新しいあるいはより容易な表現方法でも、詩の形而上学でさえもない。

それは、精神と、精神にふさわしい一切のものの全的な解放の手段である。

(Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie;

Il est un moyen de libération totale
de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble.¹⁷⁾)

自らが解放され、同時に他を解放する精神状態であるというのが、生の革命であったはずのシュルレアリスムのアルトーによる理解である。それは同時に、シュルレアリスム以前に病として、欠陥としてとらえられていたアルトーの精神のプラスに転換されたイメージでもあった。そのために、アルトーのシュルレアリスム精神へのこだわりが他のメンバー以上に際だった烈しさを見せることになったとしても不思議ではなかった。リヴィエールへの書簡の一通で、アルトーは精神の対象把握における非力さは時代の病でもありとしながらも、自分の病が異なる点を生理的原因に置いている。一方で当時グループのメンバーであったピエール・ナヴィーユは、アルトーの精神という語への思い入れについて、まさにその語の理解の差のために自分はアルトーから遠ざかったのだと証言している¹⁸⁾。ナヴィーユが後に政治活動に身を投じたこと、アルトーの除名の重要な原因がグループの政治選択にあったことを考えると、精神という語をめぐる齟齬は、当時ナヴィーユとアルトーとの間だけにとどまらなかったのかもしれない。

ともかくもシュルレアリスムとの出会いによって、アルトーにおける非能力のテーマと精神の評価が肯定的な変容を示した。同時に、それらをめぐるエクリチュールも変化する。

3. シュルレアリスムの磁場における精神をめぐるエクリチュール

「最近のあなたの手紙には、《魂 (âme)》という語が、何度も《精神 (esprit)》という語の代わりに現われていて、最初の手紙よりもはるかに深く、けれどももっと困惑した同情を私の中に目覚めさせます。¹⁹⁾」アルトーへの最後の書簡におけるリヴィエールのこの言葉は、アルトーの問題への無理解を告白しながらも、精神という語でおおい尽くせないその問題の広がりにも囚わらずも触れていた。リヴィエールへの手紙において、アルトーが用いる精神という語は一貫して思考および表現の知的原理を指していたが、魂という語による交代に精神の意味場の揺らぎを読むことができるからである。ほぼ一年の隔たりを置いて書かれたアルトーの二通の手紙を較べてみよう。

私は恐ろしい精神の病に苦しんでいます。私の思考は、あらゆる段階で私を見離すのです。そもそも思考するということから、言葉への思考の具体化という外面的なことに到るまで。語、文の形、思考の内的方向、精神の単純な反応、私は絶えず、私の知的存在を追い求めているのです。(1923年6月5日、第一の手紙²⁰⁾)

魂をその最も奥深いところで冒し、その表われを腐敗させる病。存在の毒。真の機能停止。言語も思い出も奪い取り、思考を根こそぎにする病。(1924年5月25日、最後から二通目の手紙²¹⁾)

根本的に同じ症状が先の手紙では「精神の病」について、後の手紙では冒されている「魂」について訴えられている。リヴィエールはここに、アルトーの訴えのパセティックな度合の深化を見たようである。しかし語の選択におけるこの揺らぎは、魂という語の宗教的・倫理的意味場ではなく、肉体と全人格を含む存在論的領野に振幅を広げて行くことになるのであり、そのエクリチュールを誘発しながら、後で見るようにある意味でその枷ともなるのがシュルレアリスムである。「シュルレアリスムは精神の叫びである²²⁾」というアルトーの定義づけには、アルトーの精神の叫びを、そして叫びの形をした肉体の力について語るアルトーの声を²³⁾、重層的に聞き取らねばならない。

それでは病んだ精神がプラスに転換されたイメージであるシュルレアリスム精神はどのように描き出されているだろう。シュルレアリスム関係のテキストは、理性でとらえきれない部分に与し、肉体と不可分で曖昧な精神を描き出している。

科学が永遠に触れ得ない彼方、理性の光の束が雲にぶつかって屈折するところに、その迷路がある。それは、存在のあらゆる力、精神 (l'Esprit) の究極の光脈が集まる中心点である²⁴⁾。

肉の中には精神 (esprit) が、稲妻のように素早い精神 (esprit) がある。そして何と言おうと、肉の振動は、精神 (esprit) の高度な実体の性質を帯びている²⁵⁾。

自分の詩作品の判定者に、少なくとも症例としての価値を認めさせようとする時の、弁護のエクリチュールにおける精神の負性はここにはない。ここで問題になるのは、健全な精神と機能不全の精神の対立図式ではなく、精神という概念の問い直しであり、その概念そのものによって排除されて来た余剰の部分を精神に取り戻すことである。それを仮に全的精神の回復と呼ぶなら、

シュルレアリスムはそれを可能にする作用因と考えられており、また、次の引用でアルトーは、シュルレアリストたちと共に全的精神を生きようとしている。

私たちが裁く者は精神 (l'esprit) に、すなわち私たちが生きたいと願い、私たちにとってあなた方が精神 (l'esprit) と呼ぶものの外にあるこの精神 (cet esprit) に目覚めていないのだ²⁵⁾。

理性の闇の部分に親和性を持つシュルレアリスムの磁場において、混沌とした精神が脳の前に引きずっている亡霊のような思考がそのままに肯定される。『シュルレアリスム宣言』(1924)で、シュルレアリスムは「思考のありのままの働きを、言葉で、文字で、あるいは、他のどんな方法でも、表現するための精神の自動作用²⁶⁾」と定義づけられていなかっただろうか。この宣言は、フロイトの発見に対する感謝と併せて、「精神の深みに隠れている見慣れぬ力²⁷⁾」への関心も表明していた。

このような磁場がさらに、アルトーのシュルレアリスム関係のテキストにおいて、精神へのこだわりにより潜在的自我についての記述を交差させるのである。『シュルレアリスム革命』誌第2号が「自殺はひとつの解決か？」と題し企画したアンケートに答えながら、アルトーは次のように書いている。

私は死の欲求は感じないが、存在しないことへの欲求は感じる。アントナン・アルトーの彼自身よりもっと弱い自我である、この愚行と、放棄と、諦めと、間の抜けた出会いの戯れの中に落ち込まなければよかったのと思う。このさまよう不具の自我は時々その影を差し出しにやって来るのだが、彼自身はその上に、それも随分前に唾を吐きかけたのだった。この松葉杖について足を引きずっている自我、この潜在的で不可能な自我は、それでも現実の中にまたしても見出しされるのだ²⁸⁾。

リヴィエールへの手紙で書かれていた「精神の病によって冒される表現²¹⁾」が、シュルレアリスム関係のテキストにおいて「脳の前に引きずっている亡霊のような¹⁴⁾」、しかし、そのまま意味のあるものとしてとらえ返されていたのに対し、精神に帰されていた脆弱さは、ここではもうひとつの潜在的な自我に認められている。そして、分裂した自我にアナロジックに対応するのが——これもシュルレアリスム関係のテキストで書き分けが始まる——二つの精神 (esprit と Esprit) である。『グライ・ラマへの手紙』の中に、二つの精神が同時に現われる一文がある。

われらに習慣を持たぬ精神を、精神の中に真に氷結したひとつの精神を作りなしたまえ。

さもなくばより純粋な習慣、もしそれが自由にふさわしきものならば、御身の習慣を持つ精神を作りなしたまえ。

(Fais-nous un Esprit sans habitudes, un esprit gelé véritablement dans l'Esprit, ou un Esprit avec des habitudes plus pures, les tiennes, si elles sont bonnes pour la liberté.²⁹⁾)

『シュルレアリスム革命』誌第3号に載った一連の手紙は、西洋の諸制度の批判、東洋への関心、そしてなかんずく、それらを通じてのシュルレアリストたちの立場および願望の表現となっている。そこで精神 (l'Esprit) は『ヨーロッパ諸大学の学長への手紙²⁴⁾』からの引用で見たように、「理性の光の彼方、存在のあらゆる力の集まるところ」に在るものであり、先の引用に「習慣を持たぬ精神を、精神の中に真に氷結したひとつの精神」とあったように、西洋の習慣——その形而上学的伝統に根ざすハビトゥス——から解放された精神を指している。

注目したいのは、リヴィエールとの書簡では現われていなかった二つの精神 (esprit と Esprit) の書き分けと、その合体の運動による前者の后者への変容である。ここには、直接のテーマである東洋精神への呼びかけを越えて、すでに見たアルトーによるシュルレアリスム像——自らが解放されていて、他を解放する精神状態——と同一の構造が見られる。より具体的には、アルトー自身の精神状態の変容が喚起され、さらに、分裂した自我の統合のイメージも重ね合わされている。この変容させる作用因としての精神 (l'Esprit)、二つの精神の統合の動きをめぐるエクリチュールが、演劇論の分身 (double, Double) を核とするエクリチュールに通底して行くのだが、それを検討する前に、まさしく「精神とは何か。私自身とは何か。(Qu'est-ce que l'Esprit? Qu'est-ce que Moi-même?)³⁰⁾」という問いかけで始まるテキストに触れておきたい。

『鳥のポールあるいは愛の場所、および、レモンの頭蓋を持つ男のための散文』は、マルセル・シュオップによる『架空の伝記』の中の、イタリアの画家パオロ・ウッチェロについての物語にヒントを得ているらしい。ウッチェロは余りに現実に無頓着なために、妻のセルヴァッジアを飢えて死なせてしまう。アルトーのテキストでは、セルヴァッジアの死をめぐるウッチェロの友人ブルネレスキとドナテロがウッチェロを責め、あるいは、意見を述べる場面が展開する。アルトーが「精神の詩 (poème mental)³¹⁾」あるいは「精神のドラマ (drame mental)³¹⁾」と称したこのテキストは、極めて複雑な構成を見せている。ウッチェロの神話と、演劇の登場人物としてのウッチェロ、そして、それを演じる俳優アルトーと、自分が演じるウッチェロの登場する場面を頭の中に見ているアルトーの区別が曖昧で、二重・三重にずれながら、かつ重なり合うイメージを作り上げている。ここで興味深いのは、ウッチェロとブルネレスキという登場人物の口を借りた超越的思惟としての精神と生との単純な対立図式ではなく、すでに見て来たアルトーの精神についての問いかけが演劇との関わりにおいて、より具体的には俳優の身体を場として展開されている点である。

私はその神話の中に閉じ込める。

私は本当に鳥のポールだ。

私の精神は、もはや右にも左にも、
わずかなりとずれようとすることはできない。

(Je me cantonne dans le mythe.

Je suis vraiment Paul les Oiseaux.

Mon esprit ne peut plus tenter le moindre écart à droite.
à gauche^{32).})

ここに述べられていることを、「役になりきる (entrer dans l'esprit d'un rôle)」という慣用的表現に要約される俳優観に還元することはできない。鳥のポールをバネとした考察もやはりアルトーの精神をめぐる問題圏にあり、そのエクリチュールと同様にシュルレアリスムの磁場の内にあるのである。

「神話の中に閉じ込める、右にも左にもずれない精神」は、一方で『グライ・ラマへの手紙²⁹⁾』の「精神 (l'Esprit) の中に真に氷結した精神 (un esprit)」に、また一方で、分裂した自我の統合されたイメージにつながっている。ここで重要なのは、西洋形而上学の根底を揺るがすことになるアルトーの生きられた問題がここで演劇を舞台に考察されていること、そして、まさにその問題を生きることによって、アルトーが再—現前の演劇理念を覆すような形で、生の模倣でも生のメタファーでもない、生のエネルギーとしての演劇観を導き出して行くことになるという点である。俳優論としてはまだ素朴な上記引用箇所は、『演劇とその分身』の「感性の体操」や『熾天使の演劇』に遠くこだましている。また、『鳥のポールあるいは愛の場所』に続く『レモンの頭蓋を持つ男のための散文』には、後の分身 (Double) を思わせる精神 (Esprit) の語の使用が見られる。神話であり、かつ登場人物の資格で精神の被造物であるウッチェロが、《Esprit》と呼ばれている。この《Esprit》と、その中に入り込みそれを動かす私であるアルトーが、向き合って互いに相手を探り合っているという件である。《Moi et l'Esprit nous nous mesurons face à face³³⁾》『演劇とその分身』では、登場人物としての俳優が《Double》と呼ばれているのである。

アルトーは1920年にパリに出て来ると、間もなくトゥールーズ博士の紹介で制作座に入り、演劇活動を開始していた。劇評もこの頃から書いている。しかし、本稿で問題にしている時期以前に、それらのテキストに精神へのこだわりは現われていない³⁴⁾。『鳥のポールあるいは愛の場所』は、アルトーの問題が演劇の場で明白に展開された最初のテキストだった。と同時に、それはシュルレアリスム関係のテキストの中で演劇に触れる唯一のテキストであり、またこの時期では最も早く書かれている点に注目しておく必要がある。シュルレアリスム精神は、アルトーの存在論

的探究を一步前進させた。『鳥のポールあるいは愛の場所』は、その探究が俳優の身体において展開される可能性を示していた。ところがシュルレアリスムのメンバーであった期間、アルトーは演劇活動から遠ざかり、演劇に関わるテキスト³⁵⁾もわずかしか残していない。歴史的シュルレアリスムの唯一の演劇活動であったと言われるアルフレッド・ジャリ劇場の第一回公演が、アルトーの除名後半年を経た後のことだったということも併せて暗示的である。シュルレアリスムによって根柢を与えられた精神へのこだわりが今度は逆にアルトーのエクリチュールを、従って、その生を規制することになったのではないだろうか。シュルレアリスム関係のテキストから残酷演劇論への距離は、精神 (esprit, Esprit) から分身 (double, Double) への距離でもある。

4. 精神から分身へ

まず、アルトーの演劇論において分身 (double, Double) という語に託されていた意義と機能を振り返っておきたい。『演劇とその分身』は直接のテーマを異とする15のテキストからなる論集だが、一群の語が個々のテキストの秩序を越えて結びつき、まさに残酷演劇の「組織される^{アナルシー}無秩序¹⁰⁾」にふさわしいエクリチュールの運動を生み出している。即ち、《cruauté》、《nécessité》、《force》、《double》と、アルトーのテキストにおいてそれらの語と類義的範列を成す語 (énergie, effort, pouvoir, mana, ombre, fantôme, virtualité など) およびそれらの形容詞が互いに意味場を重ね合わせ連動する星雲のようなイメージがそのままに、放射する生のエネルギーである残酷演劇を喚起しつつ、その劇理論の核ともなっている⁹⁾。そのようなエクリチュールの例を示そう。

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。

(Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible³⁶⁾.)

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。(J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, [...] ³⁷⁾.)

心理を捨て、驚異的なことを語り、舞台に自然の葛藤を、自然で微妙な力を乗せる演劇、そして何よりもまず、比類のない誘導力として現われる演劇。

(Un théâtre qui abandonnant la psychologie raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles, et qui se présente d'abord comme une

force exceptionnelle de dérivation³⁸⁾.)

すべて本物の肖像は、その亡霊を持っていて、それが裏打ちしている。[……]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、その亡霊たちを持っている[……]。

(Toute vraie effigie a son ombre qui la double; [...]. Comme toute culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres; [...]³⁹⁾.)

さらにアルトーは、1936年1月25日付ジャン・ポーラン宛の手紙で、doubleに読み込んだ動詞派生的性格を表明しつつ、それを次のように定義づけていた。

[……]というのは、演劇が生に重なる(doubler)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来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過ぎないのです。それによって変容されるまでは⁴⁰⁾。

残酷演劇とは、生のエネルギーの貯蔵所に接続していることにより、上演の今・ここで働きかける力として実現している演劇である。そして、分身とは重なる動きであり、重な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、演劇に重なることによって演劇を変容させる生のエネルギーであり、またさらに、こうして実現される演劇言語であり俳優であり演劇そのものであることになる。大文字で始まるDoubleは、主に俳優・演劇を指して使われている。つまりアルトーの演劇をめぐるエクリチュールの動的な読み取りを可能にし、残酷演劇像を浮かび上がらせているのが、この分身という概念なのである。

ここで気づかないわけに行かないのが、前章で見た精神をめぐるエクリチュールと残酷演劇のそれとのアナログな特徴、および、それぞれにおける精神・分身の各語の属性と働きである。潜在的なものを表現しようとする精神に対するに、潜在的エネルギーを誘導する分身。明晰さという軛から解放され、身体性を取り返した精神が大文字で始められていた(Esprit)のに対し、俳優が大文字で始まるDoubleと呼ばれていること。espritを変容させる作用因としてのEsprit(この書き分けは、常に截然としているわけではないが)と、偉大な魔術的作用因である分身。そして、二つの精神(espritとEsprit)を合体させるエクリチュールと、重ね合わせるという意味を持った分身(double)によってテキストの動的回路を読み込ませるエクリチュールとの照応関係な

どである。アルトーを論じる多くの研究者は、全体的な視点を重視するあまり精神という語に頭から負性の評価を与えてしまうために、こうしたテキストの詳細を考慮していない。

さらに付け加えておきたいのは、『演劇とその分身』での使用を予告するような Double の語が、シュルレアリスム関係のテキストに一度だがすでに現われていることである。一方が他方の影のように重なり、力の光の中に浸っている二重の馬を描いているテキスト『力の鉄床』は、シュルレアリストによる絵画に着想を得たものだろうと考えられている。

空の上に、二重一馬がいる。霊のような馬は、力の光の中に浸っている、綱のところまで迫っているごく薄い壁を背景に。馬の二重の胸先の綱だ。二重一馬では、二つの内最初のものの方がもう一方よりはるかに奇妙だ。それが輝きを集め、二つ目の方はその輝きの重い影に過ぎない。

(Mais au-dessus du ciel est le Double-Cheval. L'évocation du Cheval trempe dans la lumière de la force, sur un fond de mur élimé et pressé jusqu'à la corde. La corde de son double poitrail. Et en lui le premier des deux est beaucoup plus étrange que l'autre. C'est lui qui ramasse l'éclat dont le deuxième n'est que l'ombre lourde⁴¹.)

1926年12月シュルレアリスムから除名されたアルトーは、ロジェ・ヴィトラック、ロベール・アロンとアルフレッド・ジャリ劇場を興し、1927、28年に合計4回の上演活動を行う。アルトーは、演出を始め、パンフレットの作成、宣言の起草を主に一手に引き受けた。最後の冊子『アルフレッド・ジャリ劇場と公の敵意』が出たのは、1930年3月のことだった。アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストでは精神の書き分けは見られず、分身 (double) の語はただ一度、それもありきたりの意味で使われているに過ぎない。ただし、そこにはすでに、ただ単に「残酷な (cruel)」という語が使われているというだけでなく、『演劇とその分身』に通じる演劇観が現われていた。

観客は眼前で展開するスペクトルの内的ダイナミズムによって揺さぶられ、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、スペクトルはこの宿命 (fatalité) そのものとなる⁴²。

「宿命 (fatalité)」は、『演劇とその分身』では「必然 (nécessité)」と「残酷 (cruauté)」に吸収されて行く概念である。アルフレッド・ジャリ劇場関係のテキストは、まだその名を持たない残酷演劇論なのである。さらに、本稿で問題としている分身 (double) へと展開する精神 (esprit) の視点からすれば、前述の『力の鉄床』が分身 (Double) を先取りしたシュルレアリスム関係の

テキストであったのに対し、アルフレッド・ジャリ劇場関係のテキストは、分身 (double) を予見しながらなお精神 (esprit) の磁場で語っているテキストと言ってよい。

我々が演劇をするのは、戯曲を演じるためではなく、精神 (l'esprit) の中の暗く、隠されていて、明らかにされていないものが、現実の一種の物質でできた投影として現われるようにするためである⁴³⁾。

1章で、シュルレアリスム関係テキストのエクリチュールが、アルフレッド・ジャリ劇場関連テキストを経て『演劇とその分身』へとつながって行くと言ったのは、この意味においてである。

『演劇とその分身』に到って、分身の概念が中心的役割を担う。変容を促す作用因の役割を分身 (double) が果たす以上、それを精神の書き分けという離れ業に託して描き出す必要はもはやない。またここでは、精神の意味場の拡張のため、擁護すべき精神のため、論を張るのが目的でもない。演劇を語るこれらのテキストにおいて、精神がデカルト的コギトを担う原理に還元されるものでないことは、すでに了解事項になっている。

なにももの内にもなく、しかもあらゆる言語、つまり仕草、音、言葉、火、叫びなどを用いる演劇は、精神 (l'esprit) が自らの表現を生み出すためにひとつの言語を必要とする点に、まさしく自らを見出すのである⁴⁴⁾。

精神は言葉と一対一の対応ができる明晰な思考の原理ではなく、曖昧さと余剰を孕むものとしてとらえられており、そして「言語の中に、形の中に固定されない演劇⁴⁵⁾」こそが、そのような精神に必要な「言語」を提供するだろう。だからこそアルトーは、演劇において考え、書き続け、アルトーその人が演劇だとまで言われるようになったのではないだろうか。シュルレアリスム関係のテキストから『演劇とその分身』へ、精神 (esprit, Esprit) から分身 (double, Double) への連続性は以上のように読み取ることができる。

5. シュルレアリスム体験と残酷演劇

シュルレアリスムの磁場は、精神の病として生きられていたアルトーの問題の肯定的とらえ直しの契機を与え、アルトーの存在論的探究を一步前進させた。それは、明晰な精神からは不具として切り捨てられる曖昧な余剰の意味・肉体の闇を精神に奪回する試みであり、アルトーはそれを精神の解放と呼び、シュルレアリスム精神にその望みを託し、解放された精神の像をそこに投

影した。そこから、シュルレアリスム関係のテキストに見られる精神へのこだわり——それは、シュルレアリスム精神へのこだわりという形をとる——が生じる。「精神」という語を保存しつつ、その概念の破綻と精神の変容を説く強引なエクリチュールは、精神／肉体の二分法からの脱却という作業の困難さを示している。まさに取り返そうとしていた身体を考察の場として提供し得たはずの演劇は、シュルレアリスム関係のテキストでは、一度、それも最初のテキスト『鳥のポールあるいは愛の場所』にテーマとして現われるのみだった。シュルレアリストたち、とりわけブルトン、演劇を理解しなかったと言われる。少なくとも『シュルレアリスム宣言』（1924）に見る限りでは、理性の闇に目を向けながら——理性が闇を作っているのかもしれないことは問わずに——その成果を理性の管理下に置くと言ってしまおうオプティミズムが、その一因であるかもしれない。

もし我々の精神の深部が、表層の諸力を増加させるか、あるいは、それらに打ち勝つことのできる不思議な力を隠し持っているのなら、得策はそれらを捕らえること、まずそれらを捕らえて、そして必要ならば我々の理性の管理下に置くことである⁴⁶⁾。

アルトーのシュルレアリスム関係のテキストの中に、ブルトンのこの言葉とこだまする次のような一文を読む時、ある運動の磁場の力を——ひいては時代のコンテキストの力をも——あらためて認識させられる思いがする。

私につきまとう言葉に表わされないこれらの力、いつか、私の理性がそれらを迎え、それら、外から見ると叫びの形をしている力が、高次の思考の場所に就くようにしなければならない⁴⁷⁾。

しかし、アルトーにおいては叫びと、身体と不可分の精神の問題は、必然的にアルトーを演劇に向かわせる。精神／肉体の二分法を脱却した精神にとって、最も有効な言語である演劇を今度は磁場として、精神をめぐるエクリチュールは残酷演劇のエクリチュールへと変容し、そこでは変容されるもの、変容するもの、変容する力のすべてを表わす分身（double）の概念が、二分法の超克の要になっていた。生に接続していると同時に、生に働きかける力である残酷演劇における俳優（Double）は、その時、肉体としての精神、あるいは精神としての肉体とでも言える姿を示すことが期待されている。

「演出を、演劇を無視すべきだ。あらゆる偉大な劇作家、模範的な劇作家は、演劇の外で考えて来た⁴⁸⁾」と、アルトーは書いているが、西洋演劇の伝統を揺るがす残酷演劇に、アルトーは演劇の外部での、肉体を外部とした精神の苦悩に発する存在論的探究を通じて到達した。そして、そ

の探究の場となり、それを促すひとつの行程を提供したのが、シュルレアリスム体験だったのである。

註

アルトーからの引用は、Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Gallimard, *OC I ** (1976), *OC I *** (1976), *OC II* (1961 et 1980), *OC IV* (1978), *OC V* (1964 et 1979)。本文中の引用は、日本語訳を用いることにし、必要と思われる場合は()の中に原文を示した。日本語訳については、翻訳のあるものは参考にさせていただき、そのまま使わせていただいたものもあるが、原則として拙訳である。

- 1) Maurice Blanchot, 《Artaud》, in *NRF*, nov. 1956 (*Le Livre à venir*, Gallimard, 1959 に収録), および《La Cruelle Raison poétique》, in *Cahiers Renaud-Barrault*, numéro spécial, 1958 (*L'Entretien infini*, Gallimard, 1969 に収録)。Jacques Derrida, 《La Parole soufflée》, in *Tel Quel*, 1965, および《Le Théâtre de la Cruauté et la Clôture de la Représentation》, in *Critique*, 1965 (いずれも *L'Écriture et la Différence*, Seuil, 1967 に収録)。
- 2) Alain et Odette Virmaux, *Artaud : un bilan critique*, Belfond, 1979。
- 3) Jacques Derrida, 《Forcener le subjectile》, in *Antonin Artaud : Dessins et Portraits*, Gallimard, 1986。表題の日本語は『ユリイカ』アントナン・アルトー特集号, 第20巻第2号, 1988 掲載の松浦寿輝氏による抄訳のもの。
- 4) 註1) 参照。
- 5) Françoise Bonardel, *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*, Balland, 1987。
- 6) *Ibid.*, 序論の表題。
- 7) *Ibid.*, p. 20。
- 8) *Ibid.*, p. 36。
- 9) 坂原真里「アルトーの残酷演劇と分身 double について」『仏文研究』XVI号, 1986, pp. 13-28。
- 10) *OC IV*, p. 49, (《Le Théâtre alchimique》)。
- 11) *Op. cit.*, p. 267。邦訳『エクリチュールと差異 (下)』法政大学出版局 (叢書ユニベルシタス), 1983, p. 22。
- 12) 本稿でシュルレアリスム関係のテキストと呼ぶのは, *OC I *** に「シュルレアリスムのテキスト」というカテゴリーでまとめられているものに, *OC I ** の4つのテキスト《Lettre à la Voyante》, 《Uccello, le Poil》, 《L'Enclume des Forces》, 《Invocation à la Momie》を含めたものである。これら4つのテキストの内最初の3つのものは, 1929年に文集『芸術と死』に収録されたことにより, また残るひとつは詩であるので, 「シュルレアリスムのテキスト」から外されたのだろうと想像されるが, すべて『シュルレアリスム革命』誌に初出しており, アルトーのシュルレアリスム体験を考える上で注目すべき点を含んでいる。なお, 「亡霊のようなもの」と訳した *larves* は「幼虫のようなもの」とも訳せる。
- 13) Odette Virmaux, 《Artaud et le surréalisme》, in *Europe*, n°s 667/668, nov.-déc. 1984。
- 14) *OC I ***, pp. 67-68, (《Point final》)。
- 15) *OC I **, (《Correspondance avec Jacques Rivière》)。
- 16) *OC I ***, p. 46, (《L'Activité du Bureau de Recherches surréalistes》)。
- 17) *Ibid.*, p. 29, (《Déclaration du 27 janvier 1925》)。

- 18) Pierre Naville, *Le Temps du Surréal*, tome I, Galilée, 1977, p. 315.
- 19) *OC I **, p. 44, (《Correspondance avec Jacques Rivière》).
- 20) *Ibid.*, p. 24.
- 21) *Ibid.*, p. 41.上点をふった部分は原文ではイタリック。
- 22) *OC I ***, p. 30, (《Déclaration du 27 janvier 1925》).
- 23) 特に, *Ibid.*, pp. 50-51, (《Position de la Chair》).
- 24) *Ibid.*, p. 38, (《Lettre aux Recteurs des Universités européennes》).
- 25) *Ibid.*, p. 32, (《A Table》).
- 26) André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard (folio), 1985, p. 36.
- 27) *Ibid.*, p. 20.
- 28) *OC I ***, p. 21, (《Enquête》).上点をふった部分は原文ではイタリック。
- 29) *Ibid.*, p. 42, (《Adresse au Dalaï-Lama》).
- 30) *Ibid.*, p. 9, (《Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour, suivi d'une Prose pour l'Homme au Crâne en Citron》).
- 31) 同テキストおよび全集中の(註)参照。
- 32) *OC I ***, p. 12.上点は筆者。
- 33) *Ibid.*, p. 14.
- 34) これに反して、『NRF』誌144号(1925年9月1日)に掲載されたロジェ・ヴィトラックの劇作品について書いた評では、「彼(ヴィトラック)は、精神の配分を本当に知っている」と褒めている。*OC II*, p. 144, 《Les Mystères de l'Amour par Roger Vitrac》参照。また、シュルレアリスム期の映画のシナリオにも、人格の分裂、精神の問題が色濃く出ているもの(*OC III* (1978); 《Les Dix-Huit Secondes》)がある。
- 35) *OC II*, 《Samouraï ou le Drame du Sentiment》(1923—25執筆, 脚本)《L'Evolution du Décor》, in *Comœdia*, 1924. 4. 19.後者の「テキストの文字ではなく精神」が大事だというような件は、もちろん、アルトーにおける「精神」の語の意味の広がりや厚みを考慮して読むべきだろう。
- 36) *OC IV*, p. 95, (《Le Théâtre de la Cruauté(Premier Manifeste)》).
- 37) *Ibid.*, p. 98, (《Lettres sur la Cruauté (Deuxième Lettre)》).
- 38) *Ibid.*, p. 80, (《En finir avec les Chefs-d'œuvre》).
- 39) *Ibid.*, p. 13, (《Le Théâtre et la Culture》).
- 40) *OC V*, pp. 196-197, (《Lettre à Jean Paulhan》).
- 41) *OC I **, p. 144, (《L'Enclume des Forces》).
- 42) *OC II*, p. 18, (《Théâtre Alfred Jarry, Première Année-Saison 1926-1927》).
- 43) *Ibid.*, p. 23, (《Manifeste pour un Théâtre avorté》).
- 44) *Ibid.*, p. 13, (《Le Théâtre et la Culture》).
- 45) *Ibid.*, p. 14, (《Le Théâtre et la Culture》).
- 46) *Op. cit.*, p. 20.
- 47) *OC I ***, p. 50, (《Position de la Chair》).
- 48) *OC II*, p. 9, (《L'Evolution du Décor》).