

堀切 克洋

ほりきり かつひろ

前口上——アルトーの生涯から

本年が「生誕120周年」ということになりますので、アルトーが生まれたのは1896年、19世紀末のことになりますが、演劇史上で言えば非常に画期的な年でもありました。すなわち「1896年」というのは、アルトーが後になって自身の劇団名にもつけることになるアルフレッド・ジャリという劇作家が、『ユビュ王』という作品を発表した年にあたります。前衛芸術としてはかなり先んじたものですが、時代全体が前衛に向かっていったというわけではなく、むしろ時代としては保守化に向かっていった時代でもありました。おそらく日本でもご覧になったことがある方も多いかと思いますが、エドモン・ロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』という古典的な韻文劇が大当たりをするのが翌97年。『ユビュ王』の翌年にこの『シラノ』が大当たりをするという非常に対極的な現象が、アルトーの生まれた時期には起こっているわけです。

アルトーは幼少期に髄膜炎という病を患って、それから薬の服用と入院を繰り返し、幼い頃から自我の苦しみを受けてきました。1920年にパリに上京してくるわけですが、その後に書かれた文章は、彼の肉体的＝精神的苦痛と切り離せません。初期の作品として有名なものには『ジャック・リヴィエールとの往復書簡』がありますが、これは1923年に『新フランス評論(N.R.F)』という文芸雑誌の編集長であったジャック・リヴィエールに宛てた往復書簡です。自分の詩が掲載に至らなかったのはなぜなのかということを、自分が創作にあたって何を考えているかを説明するなかで、「思考することの不可能性」という苦悩に苦しんでいることを

1 本稿は、アントナン・アルトー生誕120周年企画「抵抗と再生 A・アルトーの映像と身体」(2016年6月25～26日)における講演原稿に若干の加筆を施したものである。また改稿にあたって、講演時のタイトルを副題とし、あらたな題を付した。

リヴィエールに伝える。ここで図らずも露呈することになった自己をめぐる問いが、生涯を通じて様々なかたちで現れてくると言ってもよいかもしれません。

1920年代のアルトーは演劇活動と、親戚が映画関係の仕事をしていたこともあって、映画俳優としての活動も並行して行っていました。最初はシュルレアリスムの運動に参加し、そのなかで先ほどお話したアルフレッド・ジャリ劇場を仲間たちと立ち上げるわけですが、シュルレアリスムの親玉であるアンドレ・ブルトンがそこまで演劇が好きではなかったために——公演にブルトンが怒鳴り込みにきたというエピソードが残されています——、アルトーは最終的にシュルレアリストから除名されてしまう。アルトーは、前衛的な自主公演を数回打つわけですが、必ずしも狭義の演劇の範疇に収まるというわけでもなく、即興的なパフォーマンスであったり、上映禁止になっていた映画の上映を行ったりと、いわば一種の芸術イベントのようなかたちでアルフレッド・ジャリ劇場の活動を数年間行っていました。ところが金銭的な問題などの諍いもあり、ジャリ劇場は1930年頃になると継続が難しくなってしまいます。そこから新しいプロジェクトとして、出資者を募って、自身の構想する「残酷の演劇」を実現するための動きをしていく。これが1930年頃からメキシコに発つ1936年頃までの大雑把な流れです。

1936年の直前には、ジャリ劇場に代わる「残酷の演劇」の第一回公演として『チェンチー族』を——スタンダールも脚色をしていますけども、アルトーが使ったテキストはシェリーが書いた『チェンチー族』を土台にして——上演いたします。ところが興行的に失敗し打ち切りになって、その後アルトーは1936年にメキシコに発つことになりますが、この時期のタラウマラ族におけるペヨトル体験をもとに、幻想的で魅力的なテキストがいくつも書かれることになります。ヨーロッパに戻ってきたのち、1937年9月23日のことですが、彼はアイルランドに行き、アイルランドのダブリンで拘束されてしまう。そこから約10年間の精神病院での幽閉生活を強いられるという苛酷な生涯がはじまります。これ以降は、映画出演も演劇公演も行うことができませんので、いわばテキストという舞台を通じて「残酷の演劇」の達成を試みようとする時期であったと言うことも可能かもしれません。

アルトーの全集はガリマールというフランスの出版社から26巻まで出されていますが、その後半部分を占めるのが『ロデーズからの手紙』と呼ばれる精神病院で書き溜めた手紙と、「カイエ」と言われる大量の散文・詩文です。彼は文学仲

間や友人の助けを借りて1946年になってようやく病院から抜け出しますが、わずか2年足らずでこの世を去ってしまいます。この時期には『神の裁きと訣別するため』というラジオのためのシナリオが執筆されますが、アルトーの生前にはこれが放送されることはありませんでした。最期は、パリ近郊のイヴリー＝シュル＝セヌにある病院でこの世を去ります。アルトーの死に関しては、スリッパを咥えていたという話が土方巽の短いエッセイにあると、松田正隆さんが本日のプログラムに書かれていますけれども、実際にはスリッパを片手に病院で死んでいるのが見つかるという最期を迎えます。1948年3月4日のことでした。

アルトー研究の資料体

日本では、アルトー生誕100周年を迎えた1996年に白水社から『演劇とその分身』を中心とする主要テキストが5巻本で出版されました。これらには先ほど言及した『ロデーズからの手紙』も入っていますが、どちらかといえば、アルトーの生涯の前半部分に書かれたテキストが中心になっています。では後期はどうかといえば、宇野邦一先生と鈴木創士さんが監修された『アルトー後期集成』が河出書房新社から刊行されています。2007年に第1巻および第3巻が出版されましたが、第2巻がようやく今年（2016年）になって刊行され、シリーズが完結したばかりです。ともあれ、この20年のあいだに、アルトーの主要なテキストは日本でもある程度読めるようになったというわけです。

一方、本国フランスではどういう状況かと言うと、先ほど申しあげた全集26巻は、アルトーの友人のひとりであったポール・テヴナンという「遺産相続人」が実質的な編集者となってガリマールから刊行してきたのですが²、1993年にテヴナンが亡くなった後、刊行は完結を目前に道半ばで途絶えたかたちになりました。最近になって、刊行されていなかったものが同じくガリマールから体裁を変えて出版されつつあります。2004年には、エヴリヌ・グロスマン（パリ第7大学）が、2000ページ近くある主要なテキストを一冊にまとめた『著作集』をガリマールから出版しています³。その後『カイエ』という膨大なノートの刊行が2011年に

2 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome I-XXVI, Paris, Gallimard, 1974-1993.

3 Antonin Artaud, *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Collection Quarto, Paris, Gallimard, 2004.

行われています⁴。また2015年には、アルトーの遺族のひとりであるシモーヌ・マロセナの編集により、1937年から1943年に書かれた手紙をまとめてガリマールから出しています⁵。こうして後期に書かれた手紙やカイエを中心に、ある程度まとまった量が出版されています。

もうひとつ重要なこととして、2006年から2007年にかけてフランス国立図書館でアルトー展が開催されまして、彼の領域横断的な活動を紹介するための野心的な図録が刊行されています⁶。また、2014年の夏にはオルセー美術館で「ヴァン・ゴッホ／アルトー展」が開催されました⁷。アルトーは晩年に、ゴッホが正當に評価されていないことを批判するエッセイを書き、オランジュリー美術館での展覧会に協力したという経緯がありまして、そのアルトーの映画やデッサンとゴッホの絵画作品を並べて展示するという面白い企画でした。これについては、私も表象文化論という学会のウェブページに展評を掲載していますので、ご関心ある方はそちらをどうぞご覧ください⁸。

「人間」をいかに定義するか

昨日は4つの作品を上演した後に合評会を行ったのですが、最後に会場から質問を募った時に、「アルトーを研究して飽きないんですか」という質問が出されました。このような問いは、必ずしもアルトーだけに向けられるものではなく、むしろ人文学の研究一般に対して向けられるものかもしれませんし、質問者の方からすれば、昨日登壇されていた先生方への質問であるということも重々承知しておりますが、わたしもアルトー研究者の端くれとして、この質問に応答しておきたいと思います。

この問いには、いろいろな答え方があると思いますが、最終的には人文学が一般的に何に資するかという問題に行き着くように思います。人文学（ヒューマニティーズ）とは人間（ヒューマン）をめぐる学問の総称であり、最終的に「人間と

4 Antonin Artaud, *Cahiers d'Ivry*, I, II, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2011.

5 Antonin Artaud, *Lettres (1937-1943)*, Éd. Simone Malausséna, Paris, Gallimard, 2015.

6 Antonin Artaud, dir. Guillaume Fau, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2006.

7 Van Gogh / Artaud. *Le suicide de la société*, Paris, Musée d'Orsay / Skira, 2014.

8 堀切克洋「ディスコールとしての絵画——『ヴァン・ゴッホ／アルトー展』(オルセー美術館)から」表象文化論学会 ニュースレター「REPRE」第21号、2014年5月 (<http://repre.org/repre/vol21/note/03/>)。

は何か」という途方もない問いに何らかのかたちで応答することが使命としてある。そういう意味でいうと、アルトーは人間なるものの定義に対して徹底的にラディカルに考え抜いた、しかも自分の命を賭してまで考え抜いた、そういう人なんですね。「人間とは何か」という途方もない問いには様々な答え方があると思いますし、じっさいにアルトーもいろいろな答え方をしています。たとえば、『神の裁きと訣別するため』という晩年に書かれたラジオシナリオのなかに、「糞便性の探求」というタイトルの文章があります。このテキストは、こんなテーゼからはじまるのです。

糞の臭うところには存在が臭う。人間は糞をしないことだってできたかもしれぬ、肛門の袋を開かぬこともできた、しかし彼は糞をするを選んだ。死んだまま生きることには同意せず生きることを選んだからであろう。⁹

ここでの「人間の定義」とは、「肛門と口が開いている」ということです。これを初めて読んだとき、わたしはなるほど唸りました。口がなかったら人間は食べるものを吸収できませんし、肛門がなかったらそれを排出することができないわけですからね。しかも、アルトーが亡くなった理由は大腸ガンの一種である直腸ガンで、まさしく腸の病気で亡くなるというのが非常に象徴的なわけですが、このように「人間の定義」に身体を賭けてまで挑んだという人は世界史的に見てもなかなか見つけることは困難だと思います。

もうひとつ別の「人間の定義」の例を見ておきましょう。『ロデーズからの手紙』に含まれる1946年のテキストですが、ピエール・ブスケに宛てた手紙の中でアルトーはこんなふうに書いています。

子供の記憶は、普通十八か月あるいは二年目ぐらいに始まりますが、その前に自分がどこにいたか、われわれは知りません。私の場合、最初の私の記憶は、一八か月目ぐらいに始まりますが、その前に自分がどこにいたか知っており、記憶の中でも知っているとすれば、人はまた私を気違い扱いするでしょう。しかし私の個人的記憶は、私の戸籍のそれとは一致しない

9 アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』宇野邦一・鈴木創士訳、河出書房新社、2006年、19頁。

のです。また社会が作る子供は、自然が作る子供とはちがうのです。¹⁰

アルトーが記憶を社会的記憶と個人的記憶に分けて、個人的な記憶の存在の意義を語っている箇所です。これも「糞便性の探求」と同じく一般的には理解されがたいものですが、それを取り去ってしまったら人間が人間でなくなってしまうのではないかとこのところまで、彼は突き詰めている。われわれ人間が人間でありながら、常に非人間的なことを考え、じっさいに非人間的な行動を起こしてしまうということが、とりわけ20世紀には何度も繰り返されて来たことを考えれば、「人間とは何か」という問いは、わたしたちにとって、いまなお重要な問題としてあるのではないかと考えております。

アルトーと舞台芸術

昨日は4組の方々がアルトーを何らかのかたちで素材としたショートピースを見せてくださいましたが、興味深かったのは、すべての作品がアルトーの理論的側面というよりは彼の発した言葉自体に触発されて創作したというプロセスが前面に出ていたという点でした。

アルトーは今まで様々な演劇人に影響を与えてきたわけですが、特に60年代の日本であれば寺山修司、唐十郎、鈴木忠志、佐藤信や津野海太郎といった演劇人に影響を与えてきたし、世界に目を向ければ、ジョン・ケージ、リヴィング・シアター、ピーター・ブルック、イエジィ・グロトフスキー、アリアヌ・ムヌーシュキン、カルメロ・ペーネ、最近で言えばヤン・ファープルやロメオ・カステルッチといった演劇人に影響を与えています。そういった演劇人がどこに影響を受けるのか。もちろんアルトーの言葉という部分も否定できないのですが、やはり『演劇とその分身』に書かれている演劇論に影響を受けて、自分なりの言葉で噛み砕いて、それを生の舞台にするという作業が行われてきたという部分が否めません。そのような意味で、昨日の作品を作られた方々に質問する機会があるなら、『演劇とその分身』をどのように読んだのか、あるいは読まなかったのかという点をぜひ伺いしたいと思います。

10 アントナン・アルトー『ロデーズからの手紙』宇野邦一・鈴木創士訳、白水社、1998年、242頁。

アルトーが世界的に流行した60年代には、特にヨーロッパの演劇文化において、当時のメインストリームだった「言葉の演劇」——つまり劇作家によって書かれた台詞が第一に存在し、それを役者が再現＝代行的に演ずるというタイプの舞台作品——に対する抵抗感が大きな文脈としてありました。狭い意味では、新劇などの日本における演劇文化にも当てはまりますが、伝統芸能まで視野を広げると、むしろ日本には「言葉の演劇」以外の文化も多く残っています。たとえば、ロラン・バルトの『表徴の帝国』というエッセイのなかに文楽についての言及があります。その一節はまさしく「言葉の演劇」と全く違う演劇が日本にはあると、つまり「言葉の演劇」もしくはヨーロッパ型の演劇は、役者の身体が後ろに隠れて役が前に出るということが原則としてあるにもかかわらず、文楽は仕掛けが全部見えていると指摘した。ヨーロッパ近代の演劇の概念が相対化され、世界中の演劇が交流しあっていくなかで、演劇の観念が多様化していく引き金として、アルトーは機能したわけです。

当時は、「言葉」に対置されるものは「身体」(肉体)でしたが、この図式は再現的な「表象」に対して、一回限りの「現前」が対置されるという図式と重なりあっています。しかし、演劇の概念が多様化した現在もなお、このようなシンプルな概念装置が有効なのかどうかは疑問が残ります。舞台芸術において、言葉と身体はもっと複雑に絡まりあっているはずです。したがって、アルトーの読み方も半世紀前と現在では変わってきていい。そういう意味で、作品創造にたずさわる現場の方々が、『演劇とその分身』をどのように読むのか、たとえばアルトーの誇張を文字通り受け取ってしまうような寺山修司の読み方とどう違っているのかということに、わたしはアルトー研究者としても演劇批評家としても大きな関心があります。

テキストの現代性

前置きが長くなりましたが、ここからが本題です。後半は「アルトーの魅力と難しさ」について、三つに分けて説明したいと思います。これからお話する「魅力」と「難しさ」——いずれも凡庸な言葉であることをお許しいただきたいのですが——は表裏一体であり、わたしたちはこれからアルトーの三つの魅力を再確認すると同時に、その難しさを知るという手順になるという感じでしょうか。

さてまず、ひとつはいま見てきたように、アルトーはなぜかわからないけれど、いろいろな人が自分の「読み」を提示する対象になっているという点が挙げられます。つまり、アルトーの明確な正しい読みがひとつ存在するというよりは、それぞれの人がそれぞれの仕方アルトーを読む、どういうわけか自分で解読したくなる対象になっている。これがアルトーの非常に不思議な魅力だと思います。その要因のひとつには彼のテキスト自体の難解さ、これは否定しがたいでしょう。アルトーの言葉は非常に主観的な部分もあるし、言葉だけを切り取ってきたら一見矛盾していると思われる言い方も少なくない。たとえば、同じ言葉がまったく逆の概念で使われていたりもする。彼自身、読み手を混乱に陥れるように、戦略的にテキストを書いているので、一筋縄ではいきません。主観的という点で言えば、アルトーは自分の苦しみを前面に出しますから、テキスト自体が情動性を帯びているとも言える。いかなる手紙であっても、理論であっても、非常にポエティックな情動を帯びているテキストで、それが魅力のひとつになっていると思います。

二つ目は、「現代性」です。現代であるというのは、それぞれの時代の人を読んでもまさしく今の時代のことを言っているのではないかと思ってしまうくらい賞味期限が長い、要するに賞味期限が切れにくいテキストだということです。常に時代によってアップデートされていく。そういう意味で、アルトーは「過去を生きた」というよりは、むしろ常に「未来を生きている」のかもしれませんが。しかしながら、この奇妙な事態は、演劇研究の現場で言うと非常に厄介なわけですね。つまりアルトーに関わる言説を、事実の集積として解剖していくことが非常にやりにくい。というのも、現在進行形の舞台芸術、特にヤン・ファールやロメオ・カステルッチなど、アルトーに少なからぬ影響を受けている演劇人たちの作品から受けた自分の衝撃が研究にフィードバックされていくということが起こります。研究と批評が完全には分離できないと言ってもいいかもしれませんが、時代や環境によって評価軸がぶれるということが起こりうるために、アルトーに対する見方や捉え方が世代によって変わるという事態が起こるのです。

世界への抵抗

アルトーの魅力の三つ目は、徹底的に抵抗をしつづけたという点が挙げられま

す。われわれが生まれた時から既に抜けられないような世界の仕組みに、徹底的に抵抗した。たとえば、社会、道德、家族という制度……そもそもこの世に生まれるということ自体、われわれが誰かに頼んだわけではありません。みずからの意思によって獲得したのではない環境に対して、受動的でいつづけるのではなく、それを彼は「作り直す」「生き直す」という表現でなんとか変えようとした。そのような圧倒的な「負け戦」がアルトーの生涯だとも言えるわけですが、われわれの誰もが社会生活に当然必要だと思い込んでいるものを、本当に必要なのか、必要だと思っているものがわれわれの足枷になっているのではないかという問題の立て方をするのが面白いところです。

我々は窒息しそうな雰囲気の中に生きていて、抜け出せそうな逃げ場も救援の望みもない。しかもわれわれは、最も革命的な連中まで含めて、ひとり残らずそれを醸し出すのに加担している。この雰囲気の原因のひとつは、書かれたもの、言われたもの、あるいは描かれたもの、つまり形態をとったものに対する尊敬にある。すべての表現がすでに行き詰まっていて、一度何もかも帳消しにして振り出しに戻って出直さなければならないところまで来ていることがまるでわかっていないためだ。¹¹

これはおそらく様々な世代の、演劇に変革をもたらしたいと願う演劇人が投げどころにする部分かもしれませんが、非常にラディカルな言い方です。あらゆる形態をとったもの、言われたもの、書かれたもの、描かれたものすべては一回外に出されたら流されなければならないのだと。クリシェを知らずのうちに踏襲してしまっている書物や論文を読むと、同じようなことを思うわけですが、ここでの問題はいかにして創造的でいつづけるかということでもあります。その意味では、アルトーはダダイズムからは一歩進んでいて、破壊ではなく創造こそが目的であると考えています。しかし、一度創造されたものは、たえず破壊されなければならないわけです。そこが難しい。

これはもうひとつの世界観を提示していると同時に、最終的なゴールが常に宙づりにされてしまうというパラドックスの指摘にもなっています。たとえば、アルトーは晩年、デッサンについてもこんな風に言っています。

11 アントナン・アルトー『演劇とその分身』安堂信也訳、白水社、1996年、121頁。

これらのデッサンを芸術作品だと、現実の美学的偽装の作品だとみなすものたちに不幸あれ、と言いたい。／どれも厳密には作品ではない。／すべては下書きだ。偶然の、可能性の、運の、宿命のあらゆる意味のなかに向けられた探り、あるいは攻撃ということだ。¹²

デッサンは作品に至るまでのプロセスであって、可能性や偶然性や運がひしめいている。自分はそれを筆に落としているのであって、ゴールではない。つまり「作品」という考え方自体が否定されているわけですね。最近はワークインプログレスという言い方がメジャーになってきましたが、作品自体を最初から提示するのではなく、そこまでのプロセスに重きを置くというのが近年の演劇やダンスの世界では常識になってきています。同じ作品の再演であっても、完成された作品をもう一回やるのではなく、常に再創造される。そもそも、毎回違うはずの舞台作品を「作品」と固定化した言い方で呼ぶのはどうなのか。フレデリック・ブイヨードという美学の研究者が20世紀のダンス作品を取り上げて「脱作品」という概念を提示し、完成された作品と見なすのではなく、常にいろいろな可能性のなかの一部としてしか作品はないというテーゼを書いています¹³、演劇における「作品」という概念もまた問い直される時期に来ているのかもしれない。

舞台芸術のみならず、テキストを主な分析対象とする文学研究においても同じようなことは言えます。松浦寿輝さんが『官能の哲学』に所収の「表象と確率」という論文のなかで、作品を冷たい完成体として見るのではなくて、今まさにクリエイティブなものとして立ち上がってくる熱いプロセスを対象にするというアプローチについてわかりやすく書かれています。たとえば今、イギリスがEUから離脱して経済が大変なことになっていて、経済学者もエコノミストも常に一定のことは言うけれど、一向に的中しないわけですね。というのも、あまりに要素が複雑すぎて誰も予測ができない状態になっている。こうした事態に似ていて、ひとつの芸術作品ができるまでのプロセスのなかにも、夥しい数の選択肢があり、偶然性があり、とにかくいろいろなものが絡み合った複雑な結果としてひとつの作品が生み出される。最終形態が最良のものかどうかは別として、プロセスに重

12 アントナン・アルトール『アルトール後期集成Ⅲ』宇野邦一監修、鈴木創士監訳、荒井潔・佐々木泰幸訳、河出書房新社、2007年、389頁。

13 Frederic Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

きを置くというのは最近の研究の傾向にもなっているとも言えるかもしれません。

アルトーを立体的に読む

しかもアルトーという人は、実にいろいろなジャンルを横断しつづけた人物です。詩、絵画、演劇、映画、ラジオ……と、本当にいろいろな分野に顔を出すので、研究対象とするには実に厄介です。わたしは舞台芸術論が専門だと言っていますが、絵画のことも映画のことも勉強しなければなりません。もちろん美術史や映画史の研究者は別にいるわけです。とはいえ、アルトー研究を演劇のみ、詩のみ、映画のみ……と既存の学問的なディシプリンによって分断してしまうと、彼の魅力は3分の1、4分の1となってしまう。ここがアルトー研究の非常に難しいところです。ある意味では、現行の大学制度とアルトー研究というのは折り合わない。比較的新しいタイプの大学の制度——東京大学の表象文化論や立教の映像身体学科など——では、他の分野に横滑りしていく体制がある程度確保されてきているかもしれませんが、最終的には研究者本人の問題意識しだいです。

最後にひとつ具体例として、アルトーにおける映画と演劇の関わりについて触れておきたいと思います。通例の研究では、演劇史を記述する際に映画史が関与してくることはあまりありません。しかし、アルトーの試みた演劇を振り返る時、そこには明らかに映画における思考が背景にあることは否定できない。冒頭に紹介したアルトーの生涯の前半には、必ずと言っていいほど演劇と映画の活動が並行関係にあります。しかも、この時期はサイレントからトーキーへの移行期です。アルトーにおいて、映画と演劇はどのような具体的連関をもっているのか、それ自体として興味深いテーマになっています。わたしもこの点においては、まだみなさんにきちんとお伝えできるような成果を持ち合わせていませんが、アルトーをいわば「立体的に読む」が必要になってくる局面の一例として少しだけお話ししたいと思います。

ご存知のとおり、立教大学は、フランス文学者でありかつ映画批評家である蓮實重彦先生がかつて教壇に立たれていた、非常に希有な大学です。蓮實先生の授業から周防正行監督や黒沢清監督といった独創的な若手の映画監督が輩出されたということは「映像身体学科」の起源とも関わっていますし、ここで改めて繰り返すのは無粋でしょうから割愛することにいたします。さて、その蓮實先生が東

京大学の情報学環から刊行された『デジタル・スタディーズ』の巻頭に「フィクションと『表象不可能なもの』」という論文を寄せ、そこでひとつの大きな仮説を提示されております。もともとは2007年に行われた国際会議における講演録ですが、20世紀の「表象」の問題を考えるにあたって無視できない議論だと思いますので、少し紹介してみましょう。

そこでまず私の仮説がどんなものであるか簡潔に述べておきます。それは一般に映画という語彙で知られている視聴覚的な表象形式が娯楽としてであれ、芸術としてであれ、その消費形態の如何に関わらず、100年を超える歴史を通じて、音声を実質的な要素として持つことはなかった、というものであります。所謂トーキーと呼ばれているものはサイレントの一形式に過ぎず、サイレントからトーキーへの移行をテクノロジーの進化という視点から捉えるべきではない、と要約しても構いません。¹⁴

つまり「トーキー映画はサイレント映画の一形式である」という認識論的転倒を行っているわけです。論文では、9.11の映像から音声脱落していることが例に挙げられていますが、われわれはちょうど5年前の津波の映像もまた、徹底的に音を欠いている——まさにサイレント映画として津波の映像を見ている——という事実を思い起こさずにいられません。21世紀になってもなお、映像はサイレントの範疇にあるのではないか、そんなことを思わせるわけです。同じ論文のなかでは、映像の場合は、素人でもカメラをまわすということが映画の創成期から行われてきたのに対し、音声の場合はまるで逆であるという指摘もされています。徹底的にプロフェッショナルの仕事に任されていて、アマチュアが参入する余地がなかったという対比ですね。マラルメの時代には既に録音技術があったにもかかわらず、なぜわれわれはマラルメの声が聞けないのかという問いもまた提出されています。

アルトーは、まさしくサイレントからトーキーに変わる時代に演劇および映画の現場にいたという意味で、文字どおりの画期的な時期に活動していました。じっさい、彼は「声」の問題、たとえばラジオの問題に、晩年ではなく1920年代

14 蓮實重彦「フィクションと『表象不可能なもの』」『メディア哲学』（デジタル・スタディーズ第1巻）石田英敬・吉見俊哉・マイク・フェザーストン編、東京大学出版会、2015年。

から既に関心を向けていた。マラルメたちの世代とは技術的にもイデオロギーに対しても明らかに徹底的な断絶があるわけです。こうした問題は、ジャック・デリダがかつて「現前の形而上学」としてパロールを特権視したということと切り離せません。なぜなら、音声を録音するということは、「声」は現前である、一回限りのプレゼンスであるということに真っ向から歯向かう態度になるからです。これはプラトン以来ずっとヨーロッパを支配してきたイデオロギーで、このことが19世紀、録音技術ができてもおお重くのしかかっていたのではないかというのが蓮實論文の「見立て」です。この点においてアルトーは、まさしくデリダが彼をひとつの歴史の転機であると描き出したように、プラトン以来ヨーロッパにあった「声」の問題に対して、それまでとは違うかたちで向き合おうとしたのではないか。そうしたことを考えずして、彼が演劇やラジオを通じて「声」をどのように考えていたかはおそらく見えてこないはずです。

アルトーは1920年代後半から30年代前半にかけて多くの映画論を書いていますが、最終的に「映画の早発性老衰」というテキストを書くに至ります。しかし、「トーキーはサイレントの一形式である」と見るならば、トーキーの流行が彼を演劇に向かわせたという単純な図式は控えるべきでしょう。トーキーとサイレントの関係は、必ずしも21世紀になってデジタル技術が発達してもなお自明なものではない。そういう状況に生きていることを、アルトー研究をするうえでも、おおいに自覚する必要があると思います。

演劇研究・批評としてアルトーを扱う際に、狭い意味での演劇だけを研究していてもアルトーがやりたかったことは見えてこない。当然ながらアルトーの視野はもっとずっと広範なもののなので、演劇と映画の絡みや、ラジオとの絡みを理論武装しながら読んでいかないと、彼が1920年代という特異なメディア環境のなかで苦悩したということがなかなか見えてきません。以上は、わたしがアルトーのテキストと向き合う時の問題の在処にすぎませんが、ここには絵画表象をめぐる一連の問いや、写真の問題などがごっそりと抜け落ちています。まるで総合芸術のようなアルトーをどのように平面化せずに読み解くか、ということが問題となるわけですが、アルトー自身が注意喚起したように、アルトーのテキストの「読み」もまた破壊＝創造的でなければならないでしょう。まだまだ課題は多く残されているという結論が見えたところで、時間となってしまいましたので、わたしの話はここらへんでおしまいにしたいと思います。ご静聴ありがとうございます。