

# アントナン・アルトーと思考 あるいは象徴のドラマ

——《詩人》アルトーにとっての残酷演劇とは——

大 坪 裕 幸

## 序 思考のドラマ、悲劇のドラマ

「それは演劇だった.」「それは悲劇・喜劇だった.」「それはドラマティックなものだった.」われわれが劇場以外の場所で演劇的なもの、演劇のメタファーで語りうるものを見るとき、「演劇的」という語はしばしば虚構めいたもの、いわゆる芝居臭いものといった意味にもなる。しかしドラマやドラマティックなものは演劇的なものとは真逆のニュアンスを伴い、さまざまな場所で見出される。それは例えば身体の中にも、そして思考の場にもある。

アントナン・アルトーは演劇人だったが、同時に精神分裂病の患者でもあった。アルトーのテキストを文学的にあるいは哲学的に分析しようとする論者は、しばしば彼の思考の病という主題と彼が演劇人だったという事実を、演劇のメタファーを使って結び付ける。例えばカミーユ・デュムリエは、アルトー自身の思考についてそして生涯について叙述するとき一貫してそれらを演劇に、そしてドラマに喩える<sup>1)</sup>。また宇野邦一は晩年のアルトーが「私の思考のドラマティックな幼虫」<sup>2)</sup>と書いていることに注目し、ドゥルーズの『差異と反復』をふまえて「ドゥルーズにとって、アルトーにとって、生殖としての思考は演劇的(dramatique)である」と述べている<sup>3)</sup>。病者アルトーの思考や生涯は、演劇のようなものと見なされる。つまり精神を病んだ人間の心象風景や精神病患者の不幸な境遇が、ドラマや悲劇として語られる。またドゥルーズによると、哲学的な思考の定義そのものは悲劇と喜劇の後に来るドラマであるという<sup>4)</sup>。

しかしそれらと、アルトー自身が思考をドラマティックなものだと言ったということには若干の差異がある。彼の精神病という問題は分裂病患者アルトー自身が膨大な書簡等で緻密に分析しているものであり、病者アルトーのこれらのテキストは病跡学的研究の題材になるだろう<sup>5)</sup>。しかし演劇人アルトーは、この思考という語を肯定的にも使っている。残酷演劇を

実践していた 1933 年にアルトーは、観客に及ぼすカタルシス的な効果について述べたテキストのなかで、演劇と思考との関係を次のように書いている。

音と光のあとに、筋立てがある。筋立てのダイナミズムがある。まさにここにおいて、演劇は生を模倣することを離れて、それが可能な場合、さまざまな純粋な力との交流を始めるだろう (…。無意識にはエネルギー的なイメージを与え、外界では無償の犯罪を生み出すものを、力と呼ぶ言い方がある。

暴力的で集約されたひとつの筋立ては、抒情性と相似形である。それは超自然的なさまざまなイメージ、イメージの血液、イメージの血まみれの噴出を、詩人の頭のなかと同じように観客の頭の中にも呼び起こす。

(…) 多くの暴力的な場面が自らの血をある観客に通わせ、その観客は自分のなかで高度の筋立ての移り変わりを感じ、雷光のように異常な出来事のなかに自らの思考の異常でありかつ本質的な運動を見て——そのとき暴力と血は思考の暴力(性)に使役している——その観客が外に出て、戦争や暴動や偶発的な殺人などという考えに身をまかせるはずはない。(O.C. IV, pp. 79-80)

単純に解釈するならばこの箇所は、悲劇の主人公の行動が社会的規範から逸脱していき破滅に向かう過程と、思考の運動が論理の規範、いわゆる「コギト」の正常な状態から逸脱していく過程との共通点について語っている。しかしアルトーが、ここで唐突に「詩人の頭のなか」と言っている点に注目すべきである。アルトーにとって戯曲の上演はまず詩人が詩を朗読するように戯曲を時間的に展開することであり、同時に詩作において詩人の思考のなかで語とイメージがひとつの「詩」として結実するように、舞台上の様々な要素を舞台空間に的確に配置して彼のいう「空間の詩」を創造することである。つまり戯曲の上演では、詩人が詩を作る過程と作った詩を朗読する過程が同時に行われて、観客は絶えずその過程に巻き込まれる<sup>6)</sup>。ゆえに観客の「思考の異常でありかつ本質的な運動」そして「思考の暴力性」は、もともとは詩人の思考に属していたといえるだろう。

では、どうして詩人の思考は主人公の異様な行動、残酷な宿命に対応していると見なされ、上記のように定義されるのか。冒頭で挙げた晩年のテキストの「私の思考のドラマティックな幼虫」という表現のすぐ後で、アルトーは詩が「純粋状態の、純粋な心的状態のドラマ」であると書いている。思考が詩作に向かうときに、思考のなかの「ドラマティックな幼虫」

が成長を始め、語とイメージに結び付いてひとつの「ドラマ」として完成（＝羽化？）する。語とイメージがドラマ化 (dramatiser) されるそのような過程は、現実社会で複数の力が人間を操り彼らの行動を社会的規範から逸脱させる過程、そしてそれを主題とした残酷演劇の上演のなかで実際に複数の力の闘いが始動して、最終的に人間界の秩序から離れた異様な秩序そして力の均衡に辿り着く過程と同じである。そしておそらく、詩が誕生するプロセスにも力は介在している。力は詩人の思考のなかで語とイメージを結び付け、通常の言語の構造・構成を暴力的に作り変えて「詩」という異様な形態へと導いていく。同時に力は、詩人の思考をコギトとは全く違う異様なものにしてしまうのだ。

アルトーにとって残酷演劇はトーキー以降の映画を超えるものであり、絵画的なものであり、音楽的なものであり、宗教的な儀式であり、秘儀伝授であり、錬金術的な作業であるが、何よりもまず詩であり、そして詩人の思考に関わるドラマでもある。逆にいえば残酷演劇のなかにも詩人の思考のなかにも、このような力に関わるドラマがある。本論は「詩人」アルトーにとっての力の演劇としての残酷演劇を、このような本質的なドラマの時間的かつ空間的展開と見なした上で、残酷演劇のようなものとして喩えられる他の要素との関係を考察することを目的とする<sup>7)</sup>。具体的にいえば残酷演劇と映画（第1章）、錬金術（第2章）、儀礼（第3章）との関係について考え、第4章では映画の誕生以降の現代における演劇の意義を考えるものとする。

## 1. 思考の映画から思考の演劇へ

残酷演劇の活動を開始する以前にアルトーは映画俳優かつ舞台俳優として活動しながら「アルフレッド・ジャリ劇場」を設立し、一方で創成期の映画に積極的に関わっていた。アルトーの思考の病と映画との関係について、ドゥルーズは『シネマ』のなかで「映画が前面に押し出すもの、それは思考の力能ではなくその「無能力」である」<sup>8)</sup>といい、「アルトーはエイゼンシュテインの論法を逆転させる」という<sup>9)</sup>。

アルトーは「魔術と映画」と題されたテキストのなかで、「映画はとりわけ、思考に属する事柄、意識の内側を表現するためにあるように私には思われる」(O.C. III, p. 66) と書いている。これは一見すると登場人物の思考をモンタージュの方法論で表現しようとしたエイゼンシュテインに近いものだが、前者にとって映画で表現しうる思考の流れは、断片化したイ

メージの脈絡のない羅列でしかない。それはドゥルーズが『シネマ』で引用しているアルトーのシナリオ『18秒』を見れば明らかである。「彼は奇妙な病気にかかった。自分の考えに到り着けなくなった。自分の明晰さは完全に保っていた。しかし、どんな考えが浮かんでも、それにひとつの外的な形を与えること、つまり適切な身振りと言葉に翻訳することがもうできない。／必要な言葉が欠けていて、もう彼の呼びかけに應えない。結局はイメージが自分のなかに次々と現れて来るのを見るだけ、ということになってしまい、互いにあまり関係のない矛盾しあったイメージが増えていく。」(O.C. III, pp. 9-10) 同じく1927年に彼がシナリオを書いた映画『貝殻と僧侶』を巡るテキストのなかで、アルトーは「映画に固有の要素は、思考の振動そのものと思の無自覚で深い誕生と似ている」と書き、この要素は「イメージの脈絡を持った論理的な意味からではなくイメージの混合から、それらの振動から、衝突から生まれてくる」と書く。「このシナリオは例えば、実際には夢それ自体ではないが、夢のメカニズムと極めてよく似ているということだ。つまり思考の純粋な働きを、きわめてよく復元しているということだ。」(傍点イタリック体, O.C. III, p. 71)

アルトーにとって映画で表される思考は、現実世界では夢においてのみ意識に現れうるものである。ゆえに『貝殻と僧侶』の監督ジェルメヌ・デュラックが、夢にしか現れえない思考の本来の在り方の描写であるべきこの映画をまるで任意の人間の夢、「誰かの」夢のようにアレンジしたことが分かって、アルトーは激怒したのだ<sup>10)</sup>。

ただしドゥルーズのいうアルトーとエイゼンシュテインとの相違に関しては、若干の注釈が必要だろう。この両者の違いは、何よりも二人の演劇観の違いにある。先に挙げた「魔術と映画」を書いた1927年にアルトーは、アルフレッド・ジャリ劇場を旗揚げして既存の演劇のアンチテーゼたろうとしていた。映画について語っているこのテキストのなかで彼は「もし映画が夢や目覚めている生活において夢の領域に類似するあらゆるものを翻訳するようにできていないなら、映画は存在しないことになる。映画と演劇を区別するものは、何もないことになる」(O.C. III, pp. 66-67)と書き、自身のアルフレッド・ジャリ劇場以前の西洋演劇を暗に批判している。また別のテキストでは、商業演劇において観客がスター俳優を目当てに劇場を訪れるという習慣を批判し、映画では「俳優は生きた記号にほかならない(…)。彼らは前面にいるが、誰の邪魔もしていない。それゆえ彼らは存在していないのだ。」(O.C. III, p. 64)と書いている。言うまでも

なく、演劇と違って映画では、俳優と観客とのあいだには映像が介在する。とりわけアルトーが目指した思考そのものを主題とした映画では、断片化したイメージのなかでは俳優が演じる登場人物はフィルムに写された他の全ての事物と等価なものとなる。一言でいうとアルトーは従来の演劇に対する不満から出発してその出口を映画に見つけようとしていたのだが、エイゼンシュテインの場合は逆である。

モスクワ芸術座の演出家かつスター俳優スタニスラフスキーの弟子だったメイエルホリドは、その後独立して、スパイの容疑でスターリンに粛清されるまで精力的に演劇活動を行った。そのメイエルホリドの劇団で演出助手を務めていたのがエイゼンシュテインであり、その経歴からして彼は誰よりも演劇と映画の表現の違いを感じ、そして映画を演劇を超えた芸術にするための方法論を生み出そうとしていた。彼は、演劇と違って映画では俳優は「単調な白黒の影」でしかないと述べる<sup>11)</sup>。ドゥルーズはアルトーの映画観をエイゼンシュテインと比較して、「一方でモンタージュによって思考しうる全体はもはや存在しないし、もう一方で、イメージによって言表しうる内的モノローグはもはや存在しない」という<sup>12)</sup>。しかし後者にとってはあくまでも、複数の俳優たちのアンサンブルによって舞台「全体」を完璧に構成する演劇に対する映画の欠陥・不十分さを補うために、モンタージュ理論や「イメージによって言表しうる内的モノローグ」が必要だった。エイゼンシュテインの映画のなかでは映像とその映画の各々の登場人物の視界が一致し、目のまへの光景を見ている彼ら登場人物の視界のヴィジョンが時間的にかつ空間的に分断される。同時にそのようなヴィジョンが映画そのものの時間としてコラージュ的に集約されることによって、逆説的に彼ら登場人物が立ち会っている状況の「思考しうる全体」、登場人物たちの思考の総体がその映画のなかで完璧に表現される。

一方のアルトーは『貝殻と僧侶』に絶望し、またジャリ劇場が破綻した後の1931年にバリ島演劇に新しい演劇の可能性を感じ、また映画のなか求めていた思考のあり方をここで見つけることになる。

バリ島の演劇の上演において、概念がまず動作に衝突し、視覚的なあるいは聴覚的なイメージの発酵の真っ只中、つまり純粋な状態での思考のうちに足を踏み入れたという感覚を精神は充分に感じる。要するにより明確に言えば、この演出には音楽的状态にかなり類似したなにかが存在していたはずである(…)。(O.C. IV, p. 60)

創成期の映画と同じく言語を介在させることのないバリ島演劇のなかには、言語化・論理化しないままの（現実の事物の）イメージの連関がある。俳優たちは「生きて動きまわる真の象形文字」(O.C. IV, p. 58)であり、ここでは具体的なものが抽象的なものの通り道となる。映画への絶望から再び演劇に戻ってきたアルトーはこの異様な演劇に詩を、舞台空間「全体」に描かれる詩を見ていた。バリ島演劇は強烈な舞台詩 (poésie scénique) であり、「詩の特性である、言い表わせないような不安と苦悩の状態」(O.C. IV, p. 60)である。そしてこの演劇を観た5カ月後にソルボンヌで行われた講演「演出と形而上学」で初めて、「空間の詩」を創造する構想が語られる。

バリ島演劇の俳優たちが「自然の無秩序の形而上学者たち」(O.C. IV, p. 62)であるということをふまえて、「演出と形而上学」のなかでは、詩と形而上学が同意義な語として用いられる。バリ島演劇の「自然の無秩序」は、おそらく劇場の舞台では真の秩序ということになるだろう。アルトーにとって「記号」の演劇である前者に倣って、実際の戯曲の上演においても、俳優が喋る台詞を含めた全ての言葉が身振りや舞台オブジェ・照明・音響といった舞台上のあらゆる要素と結び付いて「空間の詩」を作らなければならない。エイゼンシュテインの映画と比較するならば、アルトーが実現を目指した新しい演劇は俳優たちによって構成される舞台「全体」をより徹底させたものである。またバリ島演劇は、モンタージュによって表現しうる登場人物たちの思考の「全体」とも違い、詩の創造に向かう思考、そして詩を空間的かつ時間的に展開している過程での思考が、最終的に舞台上のひとつの詩「全体」に対応するといえるだろう。

バリ島演劇に出会ってから2年後の1933年にアルトーは「映画の早発性老衰について」のなかで、トーキー映画では言語の秩序が「イメージの自然発生的で無意識的な詩」を阻んでいると批判している。(O.C. III, p. 83)この時期には演劇の実践に専念していた彼にとって、トーキー以降の映画は既に終わった芸術でしかなかったということだろう。ただしこの主張を逆にいえば、言語を介さない映画はイメージによって構成される詩である、ということでもある。演劇が「空間の詩」なら映画もまたイメージのみによる詩の朗読であり、そこには通常の言語そしてそれに対応する正常な思考の運動とは全く違う時間の流れがある。

アルトーにとって演劇も映画も同様に、ある種の「詩」であり真の思考のあり方に対応しているといえる<sup>13)</sup>。ただしバリ島演劇から残酷演劇への



流れには、詩人の思考に対応した演劇の創造以外の、もうひとつの側面が見られる。ここには言うまでもなく、彼が耽溺していた神秘主義が舞台上での「詩」の創造に与えた影響がある。

## 2. 象徴の演劇の時間と空間

フランソワーズ・ボナルデルは著書のなかで主に、アルトーのテキストに見られる神秘主義的な叙述についての考察をしているが、彼女によるとそれはアルトーの演劇論にも見られるという。確かにバリ島演劇を描写するアルトーは、この演劇には「物質の啓示的側面」(*O.C. IV*, p. 57)があるといい、踊り手たちに関して「彼らは自然の絶対的かつ魔術的な象徴学・象徴体系 (symbolisme) についての生来の感覚を持っている」(*O.C. IV*, p. 60) という。さらに「この第5元素 (quintessence) の演劇では、事物は抽象に戻る前に奇妙な半回転を行う」(*O.C. IV*, p. 63) といっている。

ここでいう「第5元素」が、いわゆるマクロコスモスとミクロコスモスを繋ぐ元素という意味で用いられているならば、バリ島演劇は自然そのもので構成された舞台とそこで踊る俳優たち、つまり自然と人間が一体化している演劇ということになるだろう。また「第5元素」がパラケルスス以降の解釈で自然界から抽出される「アルカナ」だとすれば、自然の具体的な事物を俳優たちが自らの身体と関わせることによって抽象化させることを示しているのかもしれない（「抽象化 (abstraction)」は抽出作業でもある）。しかしいづれにせよ、これらの箇所を見るだけでもアルトーのこのような記述がたんなるレトリックではなく、彼の神秘主義についての知識に根差したものであることが分かるだろう。

ボナルデルは「詩と伝統」と題された論考のなかで、アルトーが愛読していたというルネ・ゲノンの彼に対する影響について詳細に分析している。そしてアルトーが演劇のある種の「象徴」と見なしていたことに関して、のちに『イニシエーションについての概要』に収録されたゲノンの論考「演劇の象徴学」を彼が読んでいた可能性を、二度繰り返し主張している<sup>14)</sup>。確かにアルトーがゲノンの著書を手引きにして神秘主義の世界に入ってしまった可能性は大きい、演劇に関する限り、両者の見解には差異がある。ゲノンにとっては演劇そのものが、この世で見られる聖なるものの顕現 (manifestation) のひとつの「象徴」である<sup>15)</sup>。それに対してアルトーの演劇論のなかには、演劇の起源を儀礼や秘儀伝授に近づけて考察するいわば演劇原論と<sup>16)</sup>、そのような考察を実際の上演に際して活用するため

の演劇実践マニュアルの両方が見られる。前者にとって演劇がひとつの「象徴」であっても、後者にとって重要なのは劇場や舞台で様々な要素に（錬金術の作業のように）象徴的な意味付けをすることであり、つねに複数の象徴が問題になるのである。「バリ島演劇について」の一年後に書かれた「錬金術的演劇」のなかでアルトーは、錬金術に関する書物が演劇のメタファーを使っていることを指摘している。（*O.C. IV*, p. 47）具体的な文献を挙げるなら17世紀にウルセルで出版された選集『化学の劇場』、エリアス・アシュモールの『英国の化学の劇場』、またハインリッヒ・クンラート（クンラッハ）の『永遠の叡知の円形劇場』などがあるが、「錬金術的演劇」の草稿ではこのなかの『化学の劇場』について言及されている。

「化学の劇場 (*Theatrum Chemicum*)」という題名そのものが示しているのは、アタノール（錬金炉）のただ中で再びかき回され痙攣している物質が、自らに驚くべき上演を与えているということであり、化学的要素のそれぞれが一致して純粋物質の合成に向かい、その物質の諸変化のなかである可視的なリズムに従うということである。この題名はとりわけ、普遍的な意識が芸術的なものであることを示し、また芸術に関する無限に自由で具体的な観念（…）を我々に与える。（*O.C. IV*, pp. 227-228）

アルトーによると「錬金術的な諸原子は、一定の宇宙的律動を意識することを目指す」。そして「錬金術がその操作のなかで、常に同一のいくつかの象徴によって上演される」（*O.C. IV*, p. 228）。その後で彼は、「われわれは、どうして演劇の幻覚的かつ仮想された面において詩的象徴を再び見出さないのかと自問する」「そうでなければイメージは何の役に立つのか？詩は何の役に立つのか？」と書き、次いで錬金術と力との関係を述べる<sup>17)</sup>。アルトーはこの論考で、錬金術を演劇に喩えたのちに演劇を詩に喩えたわけではなく、錬金術と演劇（＝「空間の詩」）に共通するある種のドラマについて述べているといえるだろう。ここで重要なのは、演劇が錬金術のメタファーで語られるときに、「リズム」が問題になっている点である。エリアーデが『鍛冶師と錬金術師』で分析したように、錬金術とは第一に時間を凝縮する作業であり、錬金術師が時間の流れを所有する作業である<sup>18)</sup>。自然界において鉱物が地下（＝大地の子宮）で長い年月をかけて成長していく過程、また別の説では病んだ金属である卑金属が自然治癒に



よって健康な貴金属に戻っていく過程が、錬金術の作業ではアタノールのなかで加熱された物質が急激に変化・変質 (transmutation) していく過程となる。またその作業は秘儀伝授によって人間の肉体が一度死を迎えてから高度の存在として生まれ変わる過程、キリスト教的な解釈ではイエスが一度死んでから復活する過程、また天地創造によってこの世界が作られる過程の時間的な凝縮でもある。

このような特殊な時間が流れる錬金術の作業のなかでは、物質の変化・変質のドラマはアルトーのいう「宇宙的律動」とともになされる。そしてこの過程を演劇のなかに見つけたとき、宇宙的「律動」は詩的「韻律」に姿を変え、彼のいう「詩的象徴」たちのドラマの時間的な展開を支えるだろう。そしてアルトーはそのような象徴たちについてもう一度、「演劇とペスト」のなかで言及している。

(…) 演劇は、我々のうちの眠っているすべての葛藤の力を我々に返し、それらの力に名を与える。それらの名を、我々は象徴として崇めるのである。そしてそこで、我々の目の前で、象徴の間の闘いがおこり、ありえない乱闘のなかでお互いがお互いを襲うのだ。なぜなら演劇は、不可能なことが現実が始まるときからのみ、また舞台で起きる詩が現実化した象徴たちに養分を与え、それらを過熱するときからのみ、存在するからである。(O.C. IV, p. 27)

「錬金術的演劇」が書かれた一年後の1933年に、アルトーの主治医であったルネ・アランディが主宰したパラケルススに関する講演会が行われ、それに参加したアルトーの発表が「演劇とペスト」のもとになっている。『パラケルスス 呪われた医者<sup>19)</sup>』の著者であるアランディについてアルトーは「治療する医学 (O.C. VIII, pp. 6-7)」と題された短いテキストを書き、そこでパラケルススのいう3つの象徴物質、現実の物質かつ「象徴」である〈硫黄〉・〈水銀〉・〈塩〉について触れている。このことをふまえば、引用文のなかの象徴は男性原理たる〈硫黄〉、女性原理たる〈水銀〉、そしてそれらを仲介し均衡を作る〈塩〉と見なすこともできるだろう。

アルトーにとっては、男性原理と女性原理の和合・調和もまた、それらの原理の闘いの結果である。これらの象徴の闘いとペストの比喩は、どのような関係があるのか。錬金術では諸物質の関係の時間的な展開が、その関係を基にした象徴体系を活用することによって、凝縮された時間のなかで再現・反復される。そしてペストでは、自然界の複数の力の差異が一気

に均衡に向かい、もともと自然界の秩序から締め出されていた人間の身体や社会や共同体がそのプロセスに巻き込まれる<sup>20)</sup>。その二つともアルトーにとっては「詩」的なものであり、演出家は、内容面ではそのように自然界に見られる力の闘いそのもののドラマティックな展開を、それに身体レベルで影響を受ける人間の悲劇として上演する。劇場内での力の闘いは、上演の終盤にカタストロフを迎えたときマックスの状態で停止するが、この力の闘いは形式面では、すなわち演出としては象徴の闘いに置き換える必要がある。例えば物質を構成する〈硫黄〉・〈水銀〉・〈塩〉は自然界では最終的にはそれぞれが理想的な配分になることによってその物質を貴金属に変質させるが、同じく舞台の上で錬金術の象徴のように機能する諸要素たちの闘いは、力の闘いと並行して終盤には理想的な配分・配置としてお互いが調和しなければならない。この状態は錬金術での出発点かつ最終目的であり、逆にいえば演出家は舞台空間をそのように設定する必要がある。

アルトーは残酷演劇のマニフェストのなかでこう述べている。「『オブジェー仮面一小道具』マネキンや巨大な仮面や奇妙な比率のオブジェなどが、言葉のイメージと同じ資格で現れ、あらゆるイメージ、あらゆる表現の具体的側面を強調するだろう。」(O.C. IV, p. 94)「奇妙な比率のオブジェ」とは具体的にいえば、20体の5メートル大のマネキンを登場させてその中の一人は凱旋門を担いでいるという演出プラン(O.C. III, p. 268)などがそれに当てはまるだろう。上演の時間軸のなかで力の闘いが均衡に向かうとき、それに並行して舞台上のオブジェの奇妙な配分は自然界における象徴物質の配分のように理想的なそれとなり、それらのオブジェは、人間の目には「奇妙な比率」のままであるにしても真の秩序を構成することになる。これがアルトーにとっての上演の詩的な展開の空間的な終着点であり、ここで創造されるのが、いわば詩的な秩序である。

ここで、言語をあらたに作り直すことで創造される「空間の詩」と、外界で見られる力の闘いの「詩」的なドラマは一つになるだろう。のちにアルトーは「情動の体操」と「セラファンの演劇」のなかで、劇場・舞台で俳優が自らの身体から力を解放して、それが観客の身体をも貫き劇場全体に溢れると書く。このときに観客は身体を通して力の均衡を知覚し、同時に舞台上で実現したこのような詩的な秩序を認識する。ゆえに彼の理論に一貫性を持たせるならば、力の闘いは外界から劇場のなかに召喚されるのではないということになり、また舞台上での象徴たちの闘いも俳優の身体に関係づけられるだろう。俳優は、彼らの演じる登場人物を操る外界の力

を自らの身体の力によって表現し、同じく上演時間のなかで彼らの力が、凝縮された時間のなかの象徴たちの変質を表現する。より正確に言えば、力の闘いとその収束が観客の身体のみならず思考にも影響を与えて、それに対応する象徴たちの闘いとその結果としての変質を認識させているといえるだろう。

「鍊金術的演劇」と「演劇とペスト」が書かれてから、その後の残酷演劇を巡る一連のテキストのなかではバリ島演劇の俳優を形容した「象形文字」というタームが、語かつイメージとして通常の言語に代わって「空間の詩」を構成する新しい舞台上の言語として用いられるようになり、俳優の身体はそれらの象形文字の中心と見なされる。「象徴」はそのような舞台の言語のひとつの要素として、一方では主に俳優の身振りを形容するために用いられるが、象徴学・象徴体系としての *symbolisme* は「象形文字の象徴学」といった表現で複数の俳優たち、そして彼らが演じる登場人物の舞台上でのあり方を説明するために使われる。たとえば『チェンチ』の上演において、この概念は登場人物の本質的な関係を示す語として用いられる。アルトーはインタビューのなかでこのように述べている。「『チェンチ』は私がシェリーとスタンダールの作品をもとに作った悲劇であり、そのなかで私は中世の聖史劇を復活させることを試みたのだ。登場人物たち、彼らは、運命と象徴体系を表すだろう。」(O.C. V, p. 226)

父親に犯される娘の運命を描いたこの演目は「中世の聖史劇」、フランスの中世演劇でいえばキリストの受難劇のような悲劇であるが、ここではオーソドックスな悲劇の登場人物の宿命（内容）と、俳優の身体をとりまく舞台上の諸要素が象徴的な意味を持つ演出（形式）が並行しているのではなく、俳優が演じる登場人物が既に象徴そのものになっている。「このような正確さ、このような厳密さ、お互いの周りでの俳優のこのような数学的な行き来が、舞台の空気の中で真の幾何学を描く。」(O.C. V, p. 48) ここで俳優たちが作るのは、人間関係の幾何学であり、近親相姦によって壊れた家族構成の異様な図形である。そしてチェンチを中心とするこのような人間関係は、誰が誰とどのように関わるかによって万華鏡のように次々に変わっていく。つまり戯曲に書かれた人間関係は舞台上で作られる幾何学的秩序そのものであり、象徴たちはつねに、その組み合わせに応じて複数の空間的秩序、複数の「空間の詩」を作り続ける。これはある種の内容と形式の融合であり、アルトー自身が書いた戯曲においてのみ実現しうる、彼独自の方法論の極めて徹底したラディカルな実践であったといえ

る。しかしながら上演における「幕」や「場」といった時間の積み重ねのなかで、いかに異様な形態といえども空間的秩序をひとつひとつ重ねていくという方法は、実際の上演ではスタティック（静態的）なものにならないをえない。つまり、このような構成によって悲劇のダイナミズムが損なわれてしまうことは不可避的である。『チェンチ』の興行的な失敗には、このような原因もまたあったといえるだろう。

### 3. ドラマの「起源」あるいは「根源」的ドラマ

前章で引用した「演劇とペスト」のなかでアルトーが「我々のうちの眠っているすべての葛藤の力」と述べていたように、このような力はペストの病原体が潜伏するように通常は身体の中に眠っている。しかしそのような力は、身体のみならずわれわれの夢のなかにも現れる。残酷演劇のマニフェストのなかで彼は、「演劇が自分を取り戻すには、すなわち真のイリュージョンの方法となるためには、観客に夢の真の沈殿物を与えなければならない」と書いている。

演劇が夢と同様に血なまぐさく非人間的であるとすれば（…）、それはいくつかの「寓話」の形而上的観念を、具体的かつアクチュアルな方法で永続化するためである。寓話の持つ残酷さそのものとエネルギーは、寓話がその起源と内容を本質的な諸原理に持っていることを十分に証明している。（*O.C. IV*, p. 89）

彼にとって映画が夢としてしか現れえない思考のあり方を表現するように、演劇もまた夢としてしか現れえない「血なまぐさく非人間的」なものを表現しなければならない。ここではまず演劇と夢との類似性が述べられて次に演劇と寓話との類似性が述べられているが、「血なまぐさく非人間的」な夢と「残酷さとエネルギー」を持つ寓話も、類似したものと思われる。つまりここでいわれている「本質的な諸原理」は、一方では寓話として現在まで伝えられ、他方では全ての人間の夢として現れる（ゆえに「セラファンの演劇」では、夢としての演劇が語られている（*O.C. IV*, p. 145））。そして演劇は、そのような寓話と同じく、原理の闘いを本質的な主題として保っている悲劇の戯曲にアクチュアリティを与えながら、つまり現代の演出の方法論を用いながら上演し続けなければならない。

残酷演劇が破綻した後アルトーはこのような原理を、メキシコという

非ヨーロッパ的な場所で、原住民タラウマラ族と彼らを取り巻く環境のなかに発見する。それは後に『タラウマラ』として出版されるテキストで詳しく書かれている。アルトーによると「タラウマラの山では、すべてが本質的なものについて、いわば諸原理について語るのみであり、自然はこれらの原理に従って形成されたのである」(O.C. IX, p. 64)。そして「彼らは、自分たちが起源的には〈雄〉と〈雌〉である諸力に結ばれた種族であると感じているし、実際にそうである。自然はこれらの諸力とともに作用していたのである」(O.C. IX, p. 68)。自然のなかに、そしてわれわれ文明人と違って自然のごく近くで生活している部族のなかに、原理は現代においてもなお生き続けているが、逆にいうとそれは太古の昔に原理が自然を作り人間を作ったということである。アルトーは原住民の鉢巻きに、そして葉草ペヨトルの両性具有の根にこの二つの原理を見る。「タラウマラの種族の内部には自然の〈雄〉と〈雌〉が同時に存在し、彼らはこれらの結合した力の恩恵に浴している。」(傍点イタリック体, O.C. IX, p. 71) 彼らの哲学は、「二つの相反する力の作用を、ほとんど神格化された均衡において結合している。」(O.C. IX, p. 71)

かつて彼が執筆した歴史小説『ヘリオガバルス』ではローマ皇帝ヘリオガバルスが男性原理と女性原理の闘争を自ら操っていたが<sup>s21)</sup>、ここでアルトーはそれを実際にタラウマラ族の儀式のなかに見る。「いつも同じこれらの音とこのリズムが、われわれの内にある壮大な神話の記憶のようなものを目覚めさせる。彼らは、神秘的かつ錯綜した歴史の感情を呼び起こす(O.C. IX, p. 75)。」本章の冒頭で挙げた引用では諸原理の闘いは寓話のなかに残され夢に現れたが、ここではある種の神話的なドラマが記憶として甦っている。そしてその記憶は、それらの闘いを常に調和させてきた人間たちの伝統、ひとつの民族や共同体に固有のそれではなくルネ・ゲノンのいう形而上(学)的な真理に根ざした普遍的な伝統と一体になっている。ゆえにここでの歴史の感情とは、そのような伝統の歴史を感じている、ということだといえるだろう。

さらにアルトーは、原理の調和かつ始原としてのメキシコの自然について、神秘主義的な考察を行う。彼によると「タラウマラの国は、記号と形態と自然の肖像に満ちている」(O.C. IX, p. 35)。そしてこの国とカバラとの関係が語られる。「カバラのなかには〈数〉の音楽があり、物質の混沌をその諸原理に還元するこの音楽は、一種の壮大な数学によって、自然がいかにもずからを秩序化し、混沌から諸形態を引き出し、諸形態の誕生を

導くかを説明する。」(O.C. IX, p. 37)「タラウマラ族は自分の国の形態を、自らの儀式において、またダンスにおいて反復する。またこれらのダンスは偶然から生まれたものではなく、同じ秘密の数学に従い、もろもろの〈数〉の微妙な作用の同じ配慮に従うのであり、シエラ山脈全体がこの数に従う。」(O.C. IX, p. 38)

アルトーはこのような儀式にかつての残酷演劇の構想を重ね合わせているといえるが、逆にいえば彼のこのような分析によって、残酷演劇の定義がより明確なものになるだろう。神秘主義的な思想では、数学的な空間的秩序はその時間的展開のなかで「天上の音楽」となる。このような秩序の基盤にはマクロコスモスとミクロコスモスとの対応関係があり、天界の数学的秩序は地上にも見出せるが、『タラウマラ』によると「数学」は自然そのものにある。アルトーは演劇論のなかで何度か「宇宙的(cosmique)」という形容詞を使っているが、彼にとっての演劇空間はマクロコスモスに対応するミクロコスモスという意味での宇宙的秩序ではない。彼が創造しようとした「空間の詩」、詩的秩序は、自然そのものとしての秩序でもある。このことはアルトーが(ペストの原因を人間と天界の相互影響だと見なした)パラケルススに関する講演において、ペストは自然の法則のひとつの現れに過ぎないと断じたことから明らかである<sup>22)</sup>。

またここで、「残酷」と芸術との関係も明らかにされるだろう。アルトーは演劇の美的(esthétique)な価値について言及したことはないが、残酷な主題は基盤として自然の数学的な秩序があるからこそ芸術的なものたりうる。逆にいえば、近親相姦という残酷な主題を軸に展開される『チェンチ』の筋立てには、象徴体系としての登場人物の幾何学的構成が必要不可欠だということになる。さらに詩と演劇、絵画と音楽にも芸術的根拠として数学的なものがあり、例えばバリ島演劇には彼のいう「このスペクタクルの驚くべき数学」(O.C. IV, p. 57)と音楽性が同時に見られる<sup>23)</sup>。

アルトーによると、自然そのものに宿る原理はそれが時間軸に移行することで諸原理の闘いとなり、ひいては自然界の力の闘いを生じさせる。またそれは先に見たように血なまぐさい夢となり、神話や寓話の源となり、悲劇の主題になる。そしてその出発点としての自然と原理が一体化している風景は、現代まで人類の記憶として残る。アルトーはメキシコ滞在中にジャン・ポーランに宛てた手紙のなかで、「まさに歴史の想起がそれぞれの岩を、それぞれの草を、それぞれの地平を見るごとに私を訪れたのでした」(O.C. IX, p. 101)と書いている。フランソワーズ・ボナルデルは、ア



ルトーがこのような記憶を人類の遺伝的な記憶と形容したことについて、ここで彼はユングにもっとも近づいていると指摘している<sup>24)</sup>。確かにユングは、個人の無意識を超えた集合無意識を遺伝的な要素として生物学的に解釈しようとしてフロイトと訣別したが、ここでアルトーのいう記憶は遺伝的なものだとしてもユングとは違い、先に挙げたタラウマラ族の儀式に（結果的に）残っている伝統と同じくあくまで普遍的なもの、全人類に共通のものである<sup>25)</sup>。つまり人類の最初の記憶としての原理の記憶は現代まで残り、同時にその闘いは人間のある種のトラウマとして夢に現れる。それらの原理がこの世界全体で、太古の昔から常に根源的なものとして機能しているからこそ、タラウマラ族はその原理を起源と見なしてたんに回帰するのではなく、一種の演劇としての儀式で天地創造以来の男性原理と女性原理の闘いを反復して均衡を保つ。彼らは儀式的場所・空間を作って、それらの原理の秩序・力の均衡を、人間の手で主体的に創造しようとするのだ。

ここで、アルトーの神秘主義に対する見解について考えることができるだろう。タラウマラ族の衣服の刺繍の形を描写する際に、彼は次のように述べる。「私は神の〈光あれ〉を考えていたのです。そしてロバート・フラッドが彼の『永遠の叡知の劇場』で創造の起源的運動のものとしていた形態を考えていたのです<sup>26)</sup>。」(O.C. IX, p. 105) ここでアルトーは、天地創造そのものではなく錬金術によって再現されるそれを例に出している。つまり彼にとっての神秘主義は、タマウマラ族の伝統や儀式のように、あくまで自然の空間的・時間的秩序を再現する人間の側での操作の歴史であり、その意味ではカバラにしても錬金術にしても、演劇における演出家の手による芸術的・詩的創造のために利用されるのであって、それ自体が絶対的な真理ではない。彼のこのような見解は、まさに「詩」そのものを巡る論考のなかで9年後に表明される。

1945年に、ネルヴァルの詩を巡るジョルジュ・ル・ブルトンの画期的な論考が雑誌に発表される。それは後に『ネルヴァル 錬金術的詩人』と題された彼の著書に収録され、ネルヴァルが熟読していたというドン・ペルヌティの『神話＝錬金術辞典』を付録にして出版された。ネルヴァルの詩の「出典」を明らかにするものであり、アルトーの「錬金術的演劇」が引用されたこの論考を読んで憤りを感じたアルトーは著者宛に長い手紙を書くが、それを郵送することはせずに論文として書き直す<sup>27)</sup>。このネルヴァル論のなかでル・ブルトンは「ネルヴァルによる錬金術の象徴体系の使

用は、彼の詩的天性と一致している」と述べ、「アントナン・アルトー氏は、このような象徴体系の意味を深く把握していた」と書く<sup>28)</sup>。しかし象徴を操作する錬金術に残酷演劇との共通点を見つけていたアルトーにとって、演劇がある種の詩であるとしても、それは錬金術の象徴体系をそのまま使って詩を構成するということの意味しない。それはネルヴァルの詩でも同じである。

反論のなかでアルトーは、「これらの詩には (…), 最も奇妙な響きによって前面に押し出された精神の意識のそして心の一つのドラマがある」(*O.C. XI*, p. 192), 「ジュラルール・ド・ネルヴァルの詩は悲劇である」(*O.C. XI*, p. 193) と書き、ネルヴァルの詩が何よりも朗読 (*diction*) のためにあることを強調する<sup>29)</sup>。本質的なドラマはネルヴァルの詩にも内在しており、悲劇の構造を持っているからこそ彼の詩を時間的に展開させて朗読 = 上演することができる。そして彼は、ネルヴァルの詩があくまでオリジナルなものであることを強調する。『キマイラ』の登場人物たちは、神話や歴史から借用してきたものではなく、「新しい存在」であり、「神話や歴史に由来するのではなくて神話や歴史に先行するように思われる。」(傍点イタリック体, *O.C. XI*, p. 190) そして彼は「ジュラルール・ド・ネルヴァルが〈神話学〉や錬金術で説明されるかわりに、錬金術とその神話がジュラルール・ド・ネルヴァルによって説明されるのを私は見てみたい」(*O.C. XI*, p. 191) と書く。「ジュラルール・ド・ネルヴァルの詩は、ネルヴァルによって無から引き出された存在たちであって、それはタロット、錬金術、歴史からではなく彼自身の歴史、古くからの自分の心の生き残り、古い心の永遠性であるあの暗い歴史を通して引き出された。」(*O.C. XI*, p. 195)

アルトーはここで、ネルヴァルの詩の真の起源を明らかにしてはいない。9年前にメキシコで彼のいう「歴史の想起」を経験し、「絵画に描かれる国々は無 (*rien*) から来たのではない」といい、「私は絶対的想像力は信じない」(*O.C. IX*, p. 101) と書いて起源を全く持たない想像の産物を否定したアルトーは、ここではネルヴァルの詩は無 (*néant*) から引き出されたと書いている。ネルヴァルの詩は「彼自身の歴史」を通して引き出されたもので、その起源は人類の記憶にまでさかのぼることはないが、それはアルトーのなかでは決して矛盾するものではない。確かにネルヴァルの詩がドラマであり、また錬金術や神話もまたそうであるならば、その起源はアルトーがメキシコで実際に見た原理の闘いにまで辿ることができるかもしれない。だが演劇実践に関していえば、アルトーのいう「象形文字」に

よって構成される「空間の詩」にとって重要なのは神秘的・宗教的な起源をあらかじめ持っている象形文字を用いることではなく、それらをいかに効果的に機能させて結果的に神秘的な謎めいた意味合いを持たせるか、ということである。ネルヴァルもまた、それと同じ方法で『キマイラ』の登場人物たちを「新しい存在」にしたてあげたといえるだろう。タラウマラ族の伝統には原理の闘いのドラマが、錬金術の歴史には象徴の闘いと変質のドラマが、現代まで残っている様々な寓話や神話には力の闘いのドラマがある。それらを作ってきた人間たちのように、詩によるドラマを作ろうとしてきたネルヴァルはその過程で、過去の歴史における自分と同じ実践としての錬金術やタロットに接近したにすぎない。ゆえにアルトーにとっては、ネルヴァルの詩こそが錬金術やタロットの完成形なのである。だからこそ彼は「ジュラール・ド・ネルヴァルの魂のなかで、錬金術の知識やタロットの恐ろしいほど原始的で直情的な象徴体系の操作に接しているあいだに、恐ろしい爆発が生じたにちがいない」（傍点イタリック体, *O.C.* XI, p. 194）と書き、ただし「発想の源泉をくみ出した」のではなく「神話の象徴やタロットの教条主義に反抗した」（*O.C.* XI, pp. 195-196）と主張するのである。

ここからもう一度、かつての残酷演劇の定義に戻ることができるだろう。

演劇は観客のなかで最も後ろ向きで散漫な部分にとっても、永遠に情熱的感動的な一つの詩の源泉に浸り直す必要があり、それは古い原始的〈神話〉に戻ることで実現される。そこで我々は、それらの古い葛藤をテキストではなく演出が物質化し、そしてとくに現代性を持たせることを要求する。つまりそれらの主題は、言葉のなかに流れ込む前に直接劇場に運ばれ、運動として、表現として、身振りとして物質化されるだろう。（傍点イタリック体, *O.C.* IV, p. 119）

残酷演劇もまた神話に帰るが、それはたんなるアナクロニズムではない。タラウマラ族の儀式と同じく、現代においても演劇人の手で劇場内・舞台上で力を均衡させる必要があるからこそ、それまでの歴史のなかでさまざまな寓話・神話そして悲劇として語られてきた本質的なドラマを、ひとつの神話、ひとつの悲劇、始原的かつ典型的な悲劇として上演しなければならない。各々の時代において神話や寓話や悲劇を反復することは、それらのドラマとそのなかに宿り続けている始原的な記憶・トラウマを、アルトーのいう「新しい存在」としてその都度その時代のなかで甦らせるこ

とである。ゆえに「古い葛藤」に現代性を持たせることは、演出上の技巧というだけではなく上演にとって必要不可欠なものでもあったといえるだろう。

#### 4. アルトー以降の「思考の演劇」——断片化する演劇時間——

1935年、『チェンチ』の公演が失敗に終わった一カ月後に、アルトーは盟友ジャン＝ルイ・バローの pantomime 一人芝居『母をめぐる』を観劇する。そしてその書評を『N.R.F.』誌に書き、バローの pantomime とバリ島演劇の舞踊を比較する。「これまでバリ島の演劇のみが、このような失われた精神の名残を守ってきたと思われていた。／（…）／確かにジャン＝ルイ・バローのスペクタクルには、象徴がない。彼の身振りを非難することが出来るとしたら、それらが我々に象徴の幻影を与えながらも、現実のみをなぞっていることだろう。」(O.C. IV, p. 137) 先に述べたように、アルトーの演劇論では「象徴」は舞台上で作られる新しい言語のひとつの要素として、主に俳優の身振りや動作について言及するために用いられるが、ここではバローの pantomime の身振りが「象徴的」でないことが批判されている。では何故そのような新しい言語の「象徴体系」として、pantomime の身振りを認めるべきではないのか。ジャン・ポーラン宛ての書簡のなかで、アルトーは次のように述べている。

この言語はそれゆえ延長を、つまり空間を開き込み活用することを目標とし、それをを用いることによって空間に語らせることを目標とします。つまり延長に属するオブジェや事物をイメージや語として取りあげ、それを集めて象徴体系と生き生きとした類推の法則に沿って、互いに呼応させるのです。(O.C. IV, p. 107)

舞台上の諸要素は、象徴体系として「互いに呼応する」。ソシユールを例に出すまでもなく、そこで見られるのは舞台という閉じられた空間のなかでの、類似によって集められた中心のない差異の体系であり、ひとつひとつの象徴は他の全てのそれとの関係・対立のなかでのみ意味が定められる。しかもその意味は、戯曲『チェンチ』の人間関係のように、上演の各々の時間的段階のなかでの象徴たちの組み合わせによって刻々変わっていき、ひとつの象徴が時間のなかでそれ自体と差異化して対立することになる。『母をめぐる』の書評の草稿のなかでアルトーは、そのような象徴

たちが変化していく時間に対応する力の闘いの時間性について、このように書いている。「演劇が多く的人身振りや言葉や動きや音の葛藤であるにせよ、演劇は何よりもまず、対立する多くの力の衝突の葛藤、呼びかけであり、それらは空間よりも、時間によって展開される。」(O.C. IV, p. 255)

一方でバローにとって、パントマイムは俳優の身体を完全に楽器にするための方法論であり、さまざまな個性を持った俳優たちが、さまざまな楽器としてオーケストラになることもできるというのが<sup>30)</sup>、おそらくアルトーはそこに方法論的な限界を見ている。「しかし彼は、諸情念の身振りを描いてはいない。それに魂と呼ばれるものが、そこには介在していない。身振りの象徴的なヴィジョンは、何よりも魂に関する事柄に応用されるのだ(…)。」(O.C. IV, p. 255) 俳優の身体を楽器と見なした場合それぞれの身振りに対応する音は、彼らの個性(=それぞれの楽器)によって音色は違うにせよ、常に一定のものでしかない。また俳優の身体がなんらかの曲を演奏する時、ひとつひとつの身振りは他の身振りと明確な差異がある、つまり観客にとって極めて分かりやすい「音階」でなければならない。一方で、身振りを差異の体系としての象徴体系のなかで機能させた場合、他の身振りととの差異が明確でないもの、例えばアルトーのいう「諸情念の身振り」、魂に関する象徴は結果的により深い意味を持ち、神秘的なものになる。

おそらくここに、アルトーにとっての音楽性・時間性とバローにとってのそれとの違い、そして前者の残酷演劇が実現不可能で後者のパントマイムが可能だったことの理由がある。バローにとって、演劇の上演では時間そのものが先にあるのではなく俳優の身体が演奏する音楽が演劇の時間を構成する。しかしアルトーにとって演劇の時間は、認識論でいう「形式」ではなく力の闘いの展開として既に「存在」しており、また空間的秩序の時間的展開そのものに、ある種の音楽性がある(だからこそ彼にとって詩は必然的に朗読されるものであり、また絵画からも音楽が鳴り響くのである)。ゆえにこのような時間のなかでの、舞台上の全ての象徴の機能の変化を緻密に計算すること、(あくまでアルトーが解釈した)バリ島演劇のように「厳密な数学」によって操作することは、身振りのみを象徴と見なしうるパントマイム劇においてでさえ困難である以上、台詞を中心とした全ての要素を機能させなくてはならない通常の戯曲ではなおさら不可能である。任意の空間を流れる「時間」を分割して全ての「瞬間」における空間内の諸要素を操作することは不可能であり、だからといって「瞬間」をどれだけ積み重ねていっても、その空間のなかで連続する「時間」を作る

ことはできない。つまり演劇の時間を限りなく分断することが不可能である以上、現実的には空間的な秩序、ボードレール的な空間的コレスポンドンスをまず作り、それを積み重ねることによって、力の闘いが持続していく演劇の時間をいわば「捏造」するしかない。

アルトーはバローのパントマイムを批判することによって、また自作の戯曲の上演である『チェンチ』の失敗によって、戯曲を介した西洋演劇をバリ島演劇のような象徴的なものにすることが不可能であることを計らずしも示したといえる。ここには上記のように、空間的秩序から展開される時間性を巡る問題が関わっている。しかしながらこの時間性という観点から、演劇史のなかで異端とされてきたアルトーの位置付けを再び考えることもできるのではないだろうか。先に述べたように舞台は一つの閉じられた空間であり、残酷演劇の構想のようにその空間を舞台から劇場全体に拡大したとしても、演劇の上演はそこから外に出ることはできない。その限界を超えるために、映画の発明以降の20世紀以降の現代演劇において、映画のように時間を分断していく試みがなされてきた。ジョゼフ・ダナンは『思考の演劇』のなかで、エイゼンシュテインのモンタージュ理論以降の演劇の流れを幅広く紹介している<sup>31)</sup>。彼は演出方法のみならず「幕」や「場」といった戯曲の構成そのものがそれ以前の演劇と違い断片化する時間、思考の時間の表現に近づいていることを詳細に分析し、アルトーもまたその流れのなかに入るものと見なしている。

ダナンはドゥルーズの『シネマ』におけるアルトーとエイゼンシュテインとの比較を引用しながら、前者の（映画ではなく）演劇に関していえば、それは古典的なモンタージュではなくある種のアニメーション的なものだといっている<sup>32)</sup>。確かに空間的な差異の体系を積み重ねていくアルトーの構想はアニメーション的だといえるし、（時間を分割して再び繋ぎ合わせる）映画の方法論の発明以降の演劇の試みのひとつだといえるだろう。ただし映画から再び演劇に戻ってきたアルトーと、ダナンのいうモンタージュ理論以降の演劇とは根本的な差異がある。

例えばブレヒトは、戯曲に書かれている主人公の行動や性格の一貫性をなくすために意図的に時間の流れを脈絡のないものとして分断し、主人公を取り巻くその時その時の状況に対する反応（これはまさに「生理的反応」である）に変化をもたせる。これはマルクス主義という「人間は社会的な諸関係の総体である」というテーゼを反映したものであり、戯曲のそれぞれの幕や場によって一人の人間の他の人間に対するあり方を変えるこ



とでアリストテレス的な演劇における観客の登場人物への一体化が否定されて、「異化作用」が生まれる。つまりプレヒトの人間関係は、アルトーの象徴体系のように中心のない差異の体系であり（ただしアルトーの場合は、観客が主人公ではなくスペクタクル全体に一体化することによってプレヒト劇と同じく反アリストテレス的な演劇となる）、さまざまな人間関係の体系を断片化した上演時間のなかで積み重ねて、結果的にひとりの登場人物に一貫性のない同一性を与えて主人公にしているといえる。ではこのような方法論を徹底化して、思考そのものの表現に応用するとどうなるだろうか。

ダナンが紹介する「思考の演劇」の系譜にある戯曲や演出の時間処理を突き詰めると、かつてアルトーが映画で表現したように、断片化した脈絡のないシーンの羅列のみが展開されるということになるだろう。そのなかでは主人公が他の登場人物と等価であるのみならず、（映画のフィルムに関してアルトーがいうように）俳優もまた他の要素と等価であるということになり、場合によっては俳優が全く登場しないシーンを挿入することも方法論的には可能となる。しかしそのような断片的な時間の表現は、逆説的にそのような状況全体を思考する「主体」そのものを表現することになる。そもそもモンタージュ理論とは、俳優が彼の演じる登場人物に一体化するマニュアルであるスタニスラフスキー・システムの応用であり、映画の観客が登場人物と一体化して思考を共有するための方法論だった<sup>33)</sup>。つまり思考の演劇は、アルトーにとって夢にしか現れえない思考の表現であるはずの『貝殻と僧侶』が「誰かの」夢のひとつの描写になってしまったように、「誰かの」思考のひとつ、「誰かの」意識の流れのひとつとならざるをえない。われわれがこれまでに見てきたように、登場人物の主体を超えて身体を操る外界の力を表現する一方で詩の生成へと向かう思考の場そのものでもある残酷演劇、力の源としての俳優の身体が舞台上の諸要素を繋げていく残酷演劇が、そのようなものでないことは明白である。

本論の冒頭で示したように、アルトーにとっての「思考の演劇」つまり演劇によって表現される思考のあり方と、演劇のように展開される思考そのもののあり方は、詩に関わるひとつのドラマである、という点では同じものだといえる。それゆえ、例えばドゥルーズのテキストにおけるアルトーへの言及に倣って後者にとっての思考を演劇的なものと見なすにしても、また逆に残酷演劇を思考の演劇と見なすにしても、これまでに示してきたような「詩」に関する事柄をふまえなければならない。その一方で、

アルトーの思考と演劇に関して、ドゥルーズが著書のなかで全く言及していない事柄についても考える必要があるだろう。ドゥルーズは著書のなかで、演劇とペストの比喻についても、「力の均衡」という概念についても、アルトーの神秘主義の素養についても言及していない。もちろん、ドゥルーズがそれらの主題に触れていないのには理由があるだろう。「演劇とペスト」における、社会から締め出された自然の力の人間に対する復讐という主題は、彼の演劇論をマルクス主義的な疎外論に退行させてしまうおそれがある。また「力の均衡」はもともとフランス革命後のナポレオン政権に対する対仏同盟によって提出された概念であり、戦争によって回復すべきパワーバランスを指していた。そしてアルトーと神秘主義との関係については、まさにジョルジュ・ル・ブルトンのネルヴァル解釈のように、アルトーが読んだ書物を明らかにしてその出典・起源に帰することで解釈を終わりにしてしまう可能性がある<sup>34)</sup>。

しかしわれわれがこれまで見てきたように、アルトーが歴史や神話や非ヨーロッパ的な空間や古代の儀礼や神秘主義のなかに潜って演劇の本質・起源を求めていたとしても、彼はそこから取り出した諸観念を極めて現実的なものとして、根源的なものとして現代のヨーロッパにおいて機能させようとしていた。例えばアルトーが執着していた「力」という概念自体は実際には非現実的なものだとしても、彼はそれをいわゆる「マナ」や中国でいう「気」のなかに見出したうえで上演のなかで活用することを目指していた。詩人として出発したアルトーは、力によって言語の構造を作り変えて詩にするドラマ、力によって「精神」から新しい思考を作るドラマを、実現できないまま絶えず求めていた。その後は演劇実践家として、力によって人間の有機体を作り変えるドラマ、力によって戯曲の上演を「空間の詩」にするドラマ、力によって社会の秩序を作り変えるドラマを劇場で生み出す方法論を模索し続けたといえるだろう。

アンリ・グイエは『アントナン・アルトーと演劇の本質』のなかでひとつの章をアルトーとブレヒトの比較に割り、前者を宗教的で後者を（当時の最先端の生理学を応用していたという理由で）科学的と形容するが<sup>35)</sup>、アルトー自身は一貫して演劇をあくまで「科学」と見なしていた。「セラファンの演劇」で彼は「演劇において、詩と科学はこれからはひとつにならなければならない」（*O.C. IV*, p. 145）と書き、舞台上で身体を作り直すこと、そして詩的な秩序を創造することが演劇における同じ目的の二つの側面になるべきであると主張している。そして1947年には、「演劇と科学」

と題されたテキストを朗読している。このテキストの冒頭で彼は「真の演劇は、私にとってつねに危険で恐ろしい行為の実践として現れた」<sup>36)</sup>と書き、そこでは（通常の）演劇とスペクタクル、またあらゆる科学や宗教や芸術の観念が取り除かれると書いている。「私のいう行為とは、人体の真の有機的かつ物理的な変化を目指すものである。」晩年の他のテキストではかつて残酷演劇が精神医療や秘儀伝授に比されていたことが否定され、残酷演劇こそが医療であり秘儀伝授であると断言されていた<sup>37)</sup>。このテキストではアルトーはそれと同じく、「人体の真の有機的かつ物理的な変化を目指す」残酷演劇こそが科学であり、宗教であり、芸術であるといっている。そのような意味で、演劇実践者としてのアルトーは常に「いま、ここ」で演劇を行う、そしてそれが他のあらゆる分野に対して身体を作り変える唯一のものである以上、演劇を行わざるをえない異様な「詩人」であり続けたのである。

#### 注

- 1) Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Seuil, 1996.
- 2) Antonin Artaud, *Œuvres Complètes* (以下 O.C. と略), XV, Gallimard, 1981, p. 11.
- 3) 宇野邦一「アルトー 思考の死または生殖性」、『ドゥルーズ 千の文学』、せりか書房、2011 年、53 頁。
- 4) 「ドラマは、悲劇が喜ばしいものになり、喜劇が超人の喜劇になるとき、明示される。」(Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, p. 383)
- 5) アルトーの精神病に関する病跡学的な研究としては、森島章仁『アントナン・アルトーと精神分裂病 存在のブラックホールに向かって』、関西学院大学出版会、1991 年がある。
- 6) 残酷演劇の上演が観客に与える効果については、大坪裕幸「アントナン・アルトーと演劇のカタルシス」、『立教大学フランス文学』、第 40 号、2011 年、125–148 頁を参照されたい。
- 7) 以下本論では、アルトーの残酷演劇と彼の思考のあり方に共通する空間的かつ時間的展開を示すものとして、「演劇」や「悲劇」といった語に先行しかつそれらを含んでいる概念としての「ドラマ」という語を使う。
- 8) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 216.
- 9) Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 218.
- 10) 「貝殻と僧侶」に関するエピソードに関しては、次の論考が詳しい。四方田犬彦「思考の不能と映像体験——アルトーが映画を信じていたころ」、『ユリイカ』、青土社、1996 年 10 月号、208–225 頁。

- 11) 「たとえば演劇の舞台では、約束事であれ、相対的な形であれ、「事実」、つまり観客の眼前で物理的に実際にそこに存在する疑似の出来事が展開される。それはすべて生きている人間であり、影ではない。表現されている登場人物の声を作る俳優の声であれ、それは生きた声である。動作は生きた動作である。／映画ではそうではない……そこに存在するのは物理的な実在でなく、物理的な実在の映像である単調な白黒の影である。／舞台の人間と観客席の人間との、重要な生きた直接的コミュニケーションは不在である。その不在を償うためには、演劇とは違う別の方法、別の手段を探索しなければならない。明らかに「演劇的」に撮影された出来事は、スクリーン上では無力である。」(傍点引用書、セルゲイ・M・エイゼンシュテイン、『エイゼンシュテイン全集』第7巻、エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、1981年、120-121頁)
- 12) Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 218.
- 13) 厳密にいうと、映画－詩－思考と、演劇－詩－思考とのあいだには微妙な差異がある。アルトールにとって言語の構造を解体して詩を作ること、そして「精神」の機能を別の思考の運動に変えることは、ともに偽りの秩序が力の介在によって真のそれへと作り変えられるというひとつのドラマの二つの現れだった。そして演劇の目的が「空間の詩」の創造になってからは、本文で示したように上演における時間的な展開は、空間的な秩序としての詩が生成される、あるいは朗読される時間的なプロセスと見なされるようになる。つまり演劇においてはまず演出家が創造すべき演劇「空間」があり、そのなかでの詩の生成とともに、力の作用によって観客の思考や身体もまた変わっていく(ゆえにそこにはひとつの詩「全体」がある)。それに対して、おそらく映画ではまず「時間」的なプロセスとしての思考の運動かつ詩の生成が先にあり、映画によって作られる「イメージの詩」はそれに対応する表現だということになるだろう(ゆえにそこにはまとまりのないイメージの断片のみがある)。
- 14) Françoise Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Balland, 1987, p. 133, また Françoise Bonardel, « *Poésie et tradition : Artaud lecteur de Guenon* », in *Antonin Artaud I, « Modernités d'Antonin Artaud »*, Lettres Modernes Minard, 2000, p. 142. なおボナルデルには、様々な文学作品における錬金術に関する記述を分析した大著『錬金術の哲学』もあり、このなかでもアルトールについて17頁にわたって論じている。Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie — Grande œuvre et modernité*, PUF, 1993, pp. 559-576.
- 15) René Guenon, *Aperçus sur l'initiation*, Éditions traditionnelles, 2005, p. 188.
- 16) アルトールの演劇論を文化人類学的に考察した研究として、Monique Borie, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989がある。

- 17) 「というのは、もしも演劇の始原的な観念によって、我々が錬金術で試みられたそれと類似した心理的操作を試みることができないなら、すなわち我々が収縮を強いている力を、規模を小さくして（引用者注——舞台・劇場の規模で）解放することができないならば、演劇に存在理由はないからだ。」(*O.C. IV*, p. 228)
- 18) 「自然を変化させる責任を負うことによって、人間は時間にとって代わったのである。地底の奥では『成熟する』ために数千年か永劫を要したであろうことを、冶金師と、とりわけ錬金術師は、数週間で成し遂げることができると思積もっているのだ。」(Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion, 1977, p. 145) 「『火の親方』、錬金術師と、同じく溶鉱師と鍛冶師もまた、そうであった。そして皆が、自然の作業を援助することによって時間のリズムを速め、最終的に、時間にとって代わったのである。」(*Ibid.*, p. 146)
- 19) Dr. René Allendy, *Paracelse : le médecin maudit*, Dervy-Livres, coll. « Médecines traditionnelles », 1987.
- 20) 「演劇とペスト」における力の概念に関しては大坪裕幸「秩序と均衡を求めて——アントナン・アルトーと力の演劇——」、『立教大学フランス文学』、第39号、2010年、7-10頁を参照されたい。
- 21) 「確かに聖アウグスティヌスが言ったように、社会体に投げ入れられた演劇の毒はそれを解体するかもしれないが、演劇はそのときにペストのような、復讐としての災害のような、救いの手としての疫病のようなやり方で、それを行う。この疫病のなかに迷信的な時代は神の指を見ることを望んだが、この疫病は自然のある法則の適用でしかないものであり、そこではあらゆる身ぶりはひとつの身ぶりによってつり合わされ、あらゆる行動はその反動によってつり合わされる」(*O.C. IV*, pp. 30-31).
- 22) 『ヘリオガバルス』については大坪裕幸「秩序と均衡を求めて」、前掲論文、2010年、5-7頁を参照されたい。
- 23) アルトーにとって、絵画に見られる秩序もまた音楽的なものを秘めている。例えばアステカ神話の蛇神ケツァルコアトルの絵にもまた、力の均衡とその時間的な展開としての音楽がある。「蛇神ケツァルコアトルの幾重にも巻いたとぐろが調和的なのは、それが眠っている力の均衡と迂回の表現であるからだ。形式の激しさは、ひとつの力を誘い捕えるためにのみそこにある。そしてその力は、音楽のなかで引き裂くような調子を呼び覚ます。」(*O.C. IV*, p. 12)
- 24) Françoise Bonardel, « *Poésie et tradition : Artaud lecteur de Guenon* », *art. cit.*, p. 138.
- 25) ユングにとっての「元型」は人類の無意識にある形相（エイドス）であり、それは個人の夢においても各自によって異なる形相を与えられて出現し、さらに神話のなかでは各民族により異なる形式を与えられて様々な神や英雄として

描かれる。例えばユングは自伝のなかで、第1次世界大戦の直後に自分が「英雄」ジークフリートを殺す夢を見たと言っている。ユングによると「我々ドイツ人は疾しさから（彼を）殺した」のであり、ジークフリートは集合無意識のなかにある元型としてのシャドウ、「我々ドイツ人の」影であると同時に、「私にとっての」影でもある。Carl Gustave Jung, *La réalité de l'âme*, Tome 1 : *Structure et dynamique de l'inconscient*, traduit de l'allemand, Pochothèque, 1998, p. 36.

- 26) ただしロバート・フラッドの著書の題名は、『永遠の叡知の劇場』ではない。おそらくアルトーはここでハインリッヒ・クンラート（クンラッハ）の『永遠の叡知の円形劇場 (amphithéâtre)』と、ロバート・フラッドのいわゆる「記憶の劇場」を混同している。ロバート・フラッドに関してはフランセス・イエイツ『世界劇場』、藤田実訳、晶文社、1980年、と同じくフランセス・A・イエイツ『記憶術』、玉泉八州男監訳、水声社、1993年を参照されたい。イエイツによるとフラッドにとっての「記憶の劇場」は、劇場全体ではなく舞台を意味しているという。フラッドは記憶術において、記憶すべき教養の体系を常に再現＝上演できる舞台を想定していた。そこにはマクロコスモスとしての宇宙的秩序が反映されており、この発想はアルトーにも影響を与えていたと思われる（ただし本文で示したように、アルトーにとって舞台で創造すべきなのは大宇宙の反映ではなくこの地上の自然の秩序である）。
- 27) これらのいきさつに関しては、田村毅「ネルヴァルを読むアルトー」、『カイエ』、冬樹社、1979年6月号、206–215頁が詳しい。
- 28) Georges Le Breton, *Nerval : Poète alchimique*, Curandera, 1982, p. 83.
- 29) アルトーとネルヴァルの詩の *diction* に関しては、佐々木泰幸「空間の詩学——アントナン・アルトーにおける *diction* の問題」、『立教大学フランス文学』、第30号、53–67頁を参照されたい。
- 30) バローによると、パントマイムは「いかなる音響もいかなる音も伴わずにやるべきだ。その要素は沈黙それ自体であり、その音楽性は視覚的なものであるから。」(Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Levant, 1996, p. 37) 「「空間」のなかで考慮される人間存在から出発することで、そして劇的な芸術の本質的な楽器と見なされる人間存在について語ることで、いつの日か「人間」のためのコンチェルトを描く可能性を、容易に思い描くことができるだろう。」(Jean-Louis Barrault, *ibid.*, p. 74) ただし俳優の身体を楽器と見なす発想は、バローが最初ではない。19世紀後半の西洋演劇史のなかでのいわゆる「演出家」の誕生以降、俳優の定義に関してクラシック音楽の比喩が使われていたが（稽古での「エチュード」が音楽と演劇とで共有されていた）、自然主義演劇では俳優は「作家が弾くピアノ」（アントワヌ）であり自主性はなかった。その後クラシック音楽の「即興」と同じものとして、俳優の「アドリブ」



が重視されるようになった。そしてクロードルのいう「diction と対話によるコンチェルト」やバローの「人間（という楽器）のためのコンチェルト」といった表現からも分かるように、俳優という楽器の複数性そして演劇の集団芸術としての側面が語られるようになった。

- 31) Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Médiannes, coll. « villégiaturer / essais », 1995.
- 32) Joseph Danan, *ibid.*, p. 246.
- 33) 「俳優の演技的方法のこのシステムは、どういう課題を提起するのだろうか？／それは、状況について求められる劇的な心理体験の、完全なありのままを感覚に喚起する課題である。」「演技創造行為で俳優に一貫して存在しなければならない最も重要な、最も主要な基本的方法は何だろうか？ 映画のモンタージュは、描写的次元の諸要素から、それらの諸要素では直接表現できない別のより高度な新次元の現象を生み出し、実現する。もちろん、演技におけるそのような基本的方法は、この映画のモンタージュが使用している方法と完全に同じである。」（傍点引用書、セルゲイ・M・エイゼンシュテイン、同掲書、126 頁）「どちらの場合にも、非実在的な具象的事物から——実在的な感情的心理体験を創造しなければならない、映画では観客の心理体験であり、演劇では、観客の感情的な充電にいたる過程としての俳優の心理体験である。」（傍点引用書、セルゲイ・M・エイゼンシュテイン、同掲書、127 頁）
- 34) このような理由からも、アルトーに言及する論者に時おり見られることだが、アルトーに関してドゥルーズまたはドゥルーズ＝ガタリがあえて論じていない事柄に関して、強引にドゥルーズ風にあるいはドゥルーズ＝ガタリ風に解釈することには大きな問題がある。それはアルトーのテキストを本来のそれと引き離してしまう結果になり、またアルトーのみならずドゥルーズの理解にも悪影響を及ぼすといわざるをえないだろう。
- 35) Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du Théâtre*, Paris, J. Vrin, 1974, pp. 191-204.
- 36) Antonin Artaud, *Œuvres*, Gallimard, 2004, p. 1544.
- 37) これに関しては大坪裕幸、2011 年、138–140 頁を参照されたい。