



アントナン・アルトーの演劇論における演劇言語と俳優の関係性について : 「残酷の演劇 (第一宣言)」分析

吉水, 佑奈

(Citation)

美学芸術学論集, 18:5-29

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100481715>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100481715>



アントナン・アルトーの演劇論における演劇言語と俳優の関係性について
——「残酷の演劇（第一宣言）」分析

吉水佑奈

Yuna YOSHIMIZU

はじめに

本論文は、フランスの演劇人アントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896 - 1948) の「残酷の演劇（第一宣言）」(« Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », 1932) を分析し、同テキストにおける演劇言語と俳優について考察するものである。両者の関係性に着目することで、アルトーの演劇理論を従来の観念的な理解ではなく、新たに実践の観点から検討・解釈することを試みる。

フランス・マルセイユ出身のアルトーは、一九二〇年にパリに出て以降、リュニエ・ポーやシャルル・デュランなど演出家たちの下で演技を学び、演劇や映画に出演、一九二六年には自ら劇団アルフレッド・ジャリ劇場を立ち上げ

約四年間活動した。一九三〇年代に入ると独自の演劇理論「残酷の演劇 (*Le théâtre de la cruauté*)」を構想しテキストを発表、中でも重要とされるものを『演劇とその分身』(*Le Théâtre et son double*, 1938) にまとめ刊行した。同書は主に一九六〇年代以降、ピーター・ブルックやイエジュイ・グロトフスキ、ジュリアン・ベック、寺山修司など世界中の演劇人とその作品に影響を与えたことで知られる。

ところが、こうした受容に関わらず残酷の演劇は、これまで上演不可能な演劇理論とされてきた。ジャック・デリダは「残酷演劇と再現前化の閉鎖」(一九六六)において、残酷の演劇があらゆる反復と再現前化を禁じていることは、演劇の原理的な性質である上演(反復)の否定であるため、アルトの欲望に応えることのできる演劇は存在しないと論じた¹。またモニク・ポリーが指摘するところでは、スタニスラフスキーやメイエルホリド、ブレヒトなど同時期に独自の演劇の概念を明確な方法とモデルを用いて提示した演劇人とは異なり、アルトはその方法やモデルを明示しておらず、またアルフレッド・ジャリ劇場での活動や『チェンチ一族』(*Les Cenci*, 1935)の実践についてのちに彼自身が満足していないと主張していることから、二〇世紀前半の演劇の中で特殊な位置にあるとされる²。

しかしアルト自身は、失敗とされているものの『チェンチ一族』の上演や、ラジオドラマ『神の裁きと訣別するため』(*Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948)などで実践を試みており、彼が上演を前提にこの演劇理論を構想していた可能性は拭いきれない。また彼が一九二〇年から俳優として演劇活動を行なっていたことを踏まえるならば、残酷の演劇は実践を通じて構想された理論と言えるだろう。

アルトは西洋の演劇が戯曲を最優位としていることを批判し、演劇は独自の言語、すなわち演劇言語³を見出す必要があると主張した。演劇言語は、上演における視覚的・聴覚的要素によって構成されるものであり、またこれら

の要素には声や身振り・叫びなど、俳優によつて生み出されるものが多く含まれる。ここで俳優に求められるのは、役を生きるというようなものとは全く異なつたあり方である。アルトーは俳優に、即興演技などの一切の個人的な行為を禁じ、厳格な規則に基づいて声や身振りを生成することを求めた。

ところが、『演劇とその分身』にも収録されたテキスト「残酷の演劇（第一宣言）」をみると、前述したように俳優を演劇言語の構成要素として扱う記述がある一方で、演劇言語によつて俳優の声や動きが生まれるといった記述も認められる。つまり俳優と演劇言語の関係性は、時に反転するものとして扱われているのである。そこで本論は、残酷の演劇はいかにして実践されることが出来るのかという観点から、この反転について検討する。第一節では同テキスト前半部を取り上げ、俳優によつて演劇言語が構成されるという一方の関係性が、一九二〇年代から続く「思考の不可能性」の問題や、一九三一年にアルトー自身が観たバリ島の演劇を背景に構築されていることを確認する。第二節では同テキスト中盤で認められる関係性の反転について、観客に対する俳優の役割という観点から検討する。最後に第三節では同テキスト後半部を取り上げる。後半部でアルトーは残酷の演劇を構成する要素を列挙し、それぞれについて記述しているが、その中でも重要であるのはスペクタクルと題された項目である。何故ならばこの項目は同箇所にて二度登場しており、二度目の登場箇所での語彙が再定義されているという点で他項目と異なるからである。本論では、この語り直しの背景に、前節までに確認してきた関係性の反転があることを見出す。

1 演劇言語

『残酷の演劇（第一宣言）』は一九三二年一月『新フランス評論』に「宣言」として掲載されたのち、『演劇とその分身』に収録されたテキストである。前半で残酷の演劇の前提となるいくつかの問題が提起されたのちに、後半ではこの演劇に関する重要な項目が列挙されそれぞれ説明される。

まずアルトールは、演劇には「決定的で神聖なものと思なされた台本 [texte] に戻るのではなく、何よりも重要なものは、台本への演劇の従属を断ち切り、そして身振りと思考との途上にある一種の独自の言語の概念を見出すこと」⁴が必要であるとし、戯曲を最も重要なものとする西洋演劇を批判する。アルトールが台本と演劇、すなわち上演の隔たりを強く意識していた背景には、一九二〇年代から継続する「思考の不可能性」の問題がある。これは『神経の秤』（*Le Pèse-nerfs*, 1925）等の初期作品に散見される、人間の思考は始まったときから言語化を免れることが出来ず、言語による剥奪以後のかたちでしか存在することができないという不可能性の問題である。この問題を背景に、彼は既書かれた戯曲や台本を再現前化するという西洋演劇の伝統的なシステムでは、演劇を文学に従属させてしまっていると考えた。さらにアルトールは、台本の大部分を構成する登場人物の話し言葉は、日常における人間の心理的葛藤を表現することにしか役に立たないものであって、それは舞台という空間が元来有する物理的な必然性とその可能性に背を向けていると批判している。⁵つまり彼は、既に書かれたテキストを再現前化するという西洋演劇のシステムそのものと、そのシステムで用いられる話し言葉が、演劇という芸術形式が有する時間的・空間的性質を失わせてしまっていると考えた。スーザン・ソントグの言葉を借りるならば、このような形式自体への懐疑は「ひとつの芸術形

態の徹底的な再検討。」であると言えるだろう。

こうした背景からアルトールは、話し言葉の優位に代わるような、上演空間において常に「途上」として生成され続ける演劇独自の言語を見出すことを求めた。この言語は、視覚的・聴覚的な要素によって構成される。

この言語は、対話形式の言葉〔parole〕による表現の可能性に対立する、動的な表現の可能性および空間における可能性によってしか定義することができない。そして演劇が言葉からまだ奪い取ることができるもの、それは語の外への拡張の、空間における発展の、感受性に対する分離的で振動的な筋立ての可能性である。まさにここに介入するのはひとつの語の抑揚と特殊な発音である。まさにここに介入するのは音の聴覚的言語のほかに、オブジェ、動き、ポーズ、身振りの視覚的言語であるが、ただしその条件は、これらの記号を一種のアルファベットにすることによって、それらの意味、それらの様相、それらの組み合わせを記号にまで延長することである。空間におけるこの言語、音、叫び、光、オノマトペの言語を意識するとき、演劇は登場人物とオブジェによって本物のヒエログリフを作り、あらゆる器官と面に対するその象徴主義とそれらの照応を利用することによって、この言語を組織する義務がある⁷⁾。

アルトールは演劇に台本への従属から脱却することを求めたが、とはいえ台本を用いることを完全に否定していたわけではなく、問題はその扱いにある。右の引用で示されているように、テキストを意味から抑揚や発声などの音へと解体し、それが空間や観客の感受性に対していかに有効であるかという可能性の観点から、それらを組み合わせること

によつて聴覚的言語は生成される。加えて、上演空間では聴覚性のみならず視覚性も重要であるため、彼は舞台上の事物による動きと、俳優による身振りを視覚的言語として挙げる。これらの視覚的・聴覚的要素は一種のアルファベットのよう記号化・体系化され、その組み合わせによつてヒエログリフが作られる。つまり演劇言語は、記号化された視覚的・聴覚的言語の厳密な組み合わせによつて生成される。アルトーは別のテキストでこの記号化について「原則は楽譜のように書きとめまたは暗号化できることであり、これは語によつては叙述されない。」と述べており、この言語は日常的に使用している言葉を用いずとも記録し伝達することが可能なものとして捉えられていることがわかる。つまり演劇言語は、俳優の即興的な動きや声によつて構成されるものではなく、また俳優の個性に依拠するものでもない。

アルトーは、続く箇所演劇は心理主義から自らを引き離すために「言葉、身振り、表現の形而上学を創造しなければならぬ。」と述べる。言葉・身振り・表現が、前引用箇所で解体される対話形式の言葉と、視覚的言語としての身振り、そしてそれらが空間と感受性に対して発揮する表現の可能性として緊密に関係し合っていたことを踏まえるならば、形而上学の創造とは、演劇言語の創造と言い換えることが出来るだろう。形而上学という語に関して、彼はしばしば心理学的な傾向を持つものとして西洋の演劇を、それに対し形而上学的な傾向を持つものとして東洋の演劇を挙げる¹⁰。東洋の演劇のイメージとして考えられるのは、一九三一年にパリ植民地博覧会で目撃したバリ島の演劇である。ニコラ・サバレーゼによれば、アルトーが当時観たとされる演目は、中央で物語を朗読する人物と数人のダンサーを、他複数人のダンサーが四角形を作るようにして取り囲んだ空間において、現地の言葉の歌や踊りと語りが行われるものであったという¹¹。のちにこの観劇経験について、身体的にして言語的ではない演劇の観念を自らに

与えるものであったと述べているように¹²、彼は大きな感銘を受けた。

『演劇とその分身』に収録された「バリ島の演劇について」(« Sur le théâtre Balinais », 1931) は題目の通り、この観劇経験について記したもののだが、彼は冒頭で「ダンス、歌、パントマイム、音楽によるバリ島の演劇の最初のスペクタクルは——ここヨーロッパでわれわれが理解しているような心理的演劇とは似ても似つかず、幻覚や恐怖という観点から演劇を自立した純粋な創造の次元に戻す¹³」と述べ、この演劇を高く評価すると同時に西洋演劇との差異を強調している。さらに「主題は漠然としていて、抽象的で、非常に概括的である。唯一それら主題に生命を与えるのは、舞台のあらゆる技巧の複雑な豊かさであり、これら技巧が私たちの精神に身振りと声の新しい使用法から引き出されたいわばひとつの形而上学の観念を押しつけるのである¹⁴」と述べており、ここから、前述したような演劇言語と形而上学の関係性が、この観劇経験に影響されていることを確認することが出来る。

また彼はとりわけ俳優の動きやその声に注目していた。「身振りや、ポーズや、空中に放たれた叫びの迷路を通して、舞台空間のどんな部分もつかわれないままにしておかない進展と曲線を通して、言葉ではなく記号に基づく新たな身体言語の方向が現れることである。幾何学的な衣装をまとったこれらの俳優たちは命あるヒエログリフのように見える¹⁵」と述べている箇所からは、バリ島の出演者らの身体から生み出される視覚的・聴覚的要素を一観客としてアルトーが目撃するという過程を通じて、新たな記号体系としての演劇言語が見出されていることが窺える。この新たな記号体系、すなわちアルトーが形而上学と呼ぶものについて、彼はそれを「絶対的な価値観で決めてかかるのではなく、通常の用途とは異なる、より優れたものの使い方を示すもの¹⁶」であるとする。ここでアルトーが用途(destination)を用いているように、やはり重要視されているのは、言葉をいかに俳優の声や身振りに解体し、別の体

系としての演劇言語を構築するのかという点にある。

2 反転

ところが、俳優は演劇言語を構成する一種のアルファベットを作る者である一方で、「残酷演劇（第一宣言）」の続く部分では演劇言語によってその動きが生み出されるという受動的な立場としても記述されている。

しかし表現のまったく東洋的な意味をもってすれば、この客観的で具体的な演劇の言語は諸器官を追い詰め、締め付けるのに役立つ。この言語は感受性のなかを駆ける。言葉の西洋的使用を捨てるなら、この言語は呪文の語をつくりだす。それは声を発する。それは声の振動と特性を利用する。それは狂ったようにリズムを足踏みさせる。それは音を砕く。それは感受性を興奮させ、麻痺させ、魔法にかけ、停止させることを目指す。それは新しい抒情性から感覚を解放するが、その沈黙作用によって、あるいは大気のなかに広がることによって、ついには語の抒情性を凌駕する。最後にそれは言語への知的隷属を断ち切るのだが、新しくより深い知的状態を与えることによってであり、それは特殊な悪魔祓いの尊厳にまで高められた身振りと言号の下に隠れている。〔…〕重要なのは、確かな手段によって、感受性がより深められより繊細な知覚の状態に置かれることであり、そこにこそ魔術と儀式の目的があるのであって、演劇はその反映にすぎないのである¹⁷。

繰り返すが、演劇の言語は既存の台本を使用することを否定していない。前節で確認したように、この言語は従来西洋語圏において用いられていた言葉や身振りを解体し、組み合わせることによって体系化される。つまり右の引用における「言葉の日常的使用を捨てる」とはこうした試みのことを指す。その結果演劇言語は西洋における言語への（西洋演劇における台本への）知的隷属を断ち切ることを可能とする。右の引用におけるこうした記述は、前節で確認した内容と一致する。

しかし「声を発する」「狂ったようにリズムを足踏みさせる」等の記述からは、演劇言語の体系は上演において生成されるものではなく、むしろ既に存在し、俳優の身体を役役するようなものとして考えられる。つまりここで、演劇言語と俳優の関係性は反転していると捉えることが出来るのではないか。そうであるならば、この反転をどのように捉えるべきであろうか。

この問いを考えるためには、アルトーが俳優と同様に重視した観客の役割を確認する必要があるだろう。何故ならば「魔術と儀式」としての残酷の演劇は、観客に観られることによって成立するからだ。儀式の遂行者としての俳優像は、『演劇とその分身』に収録された俳優身体論「情動の運動」（*« Un athlétisme affectif », 1935*）において俳優を「心のアスリート」と称している箇所にも共通する¹⁸。アルトーは「情動の運動」でアスリートの具体例としてレスリングやパンクラティオンなど古代オリンピックの競技を挙げており、このことからアスリートという語は競争者ではなく儀式を行う実技者を意味していると考えられる。では、この儀式を目撃する観客はどのような者として上演空間に存在するのか。彼は続く「技術 (technique)」と題された節において、観客を極めて受動的な存在として扱っ

ている。

したがって問題となるのは、語の本来の意味において、演劇をひとつの機能〔function〕にすることである。それは動脈のなかの血の循環や、脳のなかの夢のイメージの見かけ上では混沌とした発展と同じように局所化され、同じように正確な何かであるが、このことは注意力の効果的な連鎖や真の隷属化によって為される。／演劇は観客に夢の真正正銘の沈殿物を提供することによってしか再びそれ自身になることはできないであろうし、要するに真の幻想の手段を構成することはできないであろうが、その夢にあつては、観客の犯罪趣味、その性的強迫観念、その粗暴性、その幻想、生と物事についてのそのユートピア感覚、その人食い本能さえもが、仮定的で錯覚じみた面ではなく、内的な面でどつと溢れ出す。／言葉を変えるなら、客観的で説明的な外的世界のすべての様相のみならず、内的な、要するに形而上学的に考えられた人間の世界を再び疑うことを、あらゆる手段によって続行しなければならない¹⁹。

一九三五年のアカデミック・フランセーズ辞典において、fonction とは第一に仕事や役職の義務あるいは職務を果たすための、またはその特権を行使するための行為、あるいは役職や仕事そのものを指し、第二に動物組織において各器官が本来の目的に従って行う作用のことを指すとされている²⁰。すなわちここでアルトーが演劇を機能であると呈していることは、彼の理想とする演劇が、先の引用における「感受性がより深められより繊細な知覚の状態に置かれること」を目的に組織されるべきであるということに他ならない。この知覚の変容は観客に対して行われ、その結果

観客は夢の中にあるような状態に陥り、理性・道徳に反する抑圧されてきた行為への欲望が駆り立てられる。アルトールが続く部分でこの機能が心理的あるいは道徳的機能ではないと強調していることは²¹、この機能の性格を示していると言える。反道徳的な行為への駆立ては「演劇とペスト」(« Le théâtre et la peste », 1933)におけるペストの効用とも共通する²²。ただしここで観客が受動的な存在でありながらも、同時にその存在なしに演劇が自律できないものとして捉えられていることにも注意したい。アルトールにとって観客とは、演劇によって知覚を変容させられるという受動的な存在でありながらも、同時にその存在無くしては、演劇それ自体の成立が不可能であるような、そんな存在とされているのである。

キンベリー・ジャンローンの指摘によれば、アルトールの演劇における観客は、同時代の前衛演劇の観客を刺激し、観客というよりもむしろ参加者を生み出すというものは異なり、ワグナー以来の没入を重視した西洋演劇の価値観のうえに構築されているという²³。これまでみてきたように、演劇言語を生成する者としての俳優には、声や身振りに関して高い技術が必要とされ、それは素人の俳優には到達出来ないものであった²⁴。すなわち俳優と観客を同じ参加者として扱う前衛演劇と異なり、残酷の演劇において両者は隔絶した存在として見做されている。ここでの観客は、演劇空間に巻き込まれ、没入し、その欲望を掻き立てられる。これは前節で述べたように、アルトール自身がバリ島の演劇を観客として目撃し、それをモデルとしたことも影響しているであろう。バリ島の演劇は彼に大きな衝撃を与えたが、しかし彼はそれに参加することは出来ない。なぜならその身振りや声を彼は有していないからだ。同様の事態が、残酷の演劇における俳優と観客の間にも見出される。

しかし、演劇言語が俳優の法的な身振りや声を使役するようなものであり、そしてこの言語が台本や登場人

物などとは全く異なる体系として既に存在しているのであれば、この言語とは果たしてどのようなものかという問いが生じる。

3 スペクタクル

「残酷の演劇（第一宣言）」は、以降でこの演劇を構成するあらゆる要素を項目ごとに列挙し、それぞれについて論じている。その項目とは左の通りである。

スペクタクル (LE SPECTACLE)

演出 (LA MISE EN SCÈNE)

舞台の言語 (LE LANGAGE DE LA SCÈNE)

楽器 (LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE)

光・照明 (L'ALUMIÈRE)

衣装 (LE COSTUME)

舞台・ホール (LA SCÈNE. - LA SALLE)

オブジェ・仮面・道具 (LES OBJETS. - LES MASQUES. - LES ACCESSOIRES)

舞台装置 (LE DÉCOR)
現代性 (L'ACTUALITÉ)
作品 (LES OEUVRES)
スペクタクル (SPECTACLE)
俳優 (L'ACTEUR)
演技 (L'INTERPRÉTATION)
映画 (LE CINÉMA)
残酷 (LA CRUAUTÉ)
観客 (LE PUBLIC)
プログラム (LE PROGRAMME)

ここで、最初と一二番目の項目にスペクタクルが登場していることに注目しながら、前節末尾で確認した問いを考えるために、これらの項目をそれぞれ検討していきたい。最初の項目「スペクタクル (LE SPECTACLE)」では、これまで確認してきたような、演劇言語の聴覚的・視覚的要素が列挙されている。

スペクタクル [LE SPECTACLE] —— どんなスペクタクルも誰にでも感じ取れる物理的で客観的なひとつの要素を含んでいるだろう。叫び、呻き、出現、不意打ち、あらゆる種類のどんでん返し、いくつかの儀式モデ

ルから取られた衣装の魔術的な美しさ、光の輝き、声の呪文的な美しさ、ハーモニーの魅力、音楽の珍しい音色、オブジェの色彩、その強弱が誰にでも馴染みの運動の拍動に共鳴する運動の物理的リズム、新しくて思いがけないオブジェの具体的出現、仮面、何メートルもあるマネキン人形、光の突然の変化、寒暖を呼び覚ます光の物理的作用、等々²⁵。

これらの要素が誰にでも、つまりこのスペクタクルを観るあらゆる人々にとつて感じ取ることのできるものであることに留意しておきたい。すなわちアルトーは、とりわけ観客への伝達可能性を重視している。続く「舞台の言語 (LE LANGAGE DE LA SCÈNE)」では、演劇言語が台本の完全な否定ではなく、またこれが厳密な法則によるものであることが改めて強調されている。

舞台の言語 [LE LANGAGE DE LA SCÈNE] —— 問題となっているのは、分節された話し言葉を廃止することではなく、語が夢のなかで持つている重要性とほぼ同じものをそれに与えることである。／それ以外のものについては、この言語を書き留める新しい手段を見つけないといけない、これらの手段が音譜の表記法に類似しているにせよ、暗号の言語を使うにせよ。／記号の地位にまで高められた通常のオブジェあるいは人間の身体に関しては、ヒエログリフから発想を得ることができるのは明らかであるが、それは、これらの記号を読解可能にして、好きなきときに再現しそれを書きとめるためだけではなく、正確で直接読み取ることができる象徴を舞台の上で構成するためである。／他方では、この暗号言語とこの音楽的表記法は声を転写する手段として貴

重である「…」²⁶。

演劇言語は、声や身振り、リズム、色彩といったそのあらゆる構成要素が、記号として体系化され、読解可能なものとして観客へ伝達されなければならない。観客はこれらの記号を別の体系に置き換えて理解するのではなく、直接それを見聞きすることによって自らの感受性を深めることが可能となる。この読み取りに関する補助的役割として、アルトーは他の空間的要素にも言及し「絶対に常ならぬ音の特性の振動²⁷」や「精神に対する光の特殊な作用²⁸」、

「伝統と近いがために啓示的な美と概観を保持している」儀式用衣装²⁹ など、音楽や照明・衣装に、少なくとも執筆当時に存在しない技術や日常とは異なる使用を求める。さらに彼は、このスペクタクルの観客は劇場やホールではなく、仕切りや柵のない場所で、直接的交流に包まれることが必要であるとする³⁰。とはいえそれは前節でのジャナローンの指摘や、「舞台の言語 (LE LANGAGE DE LA SCÈNE)」の項目からも明らかなように、観客が参加者となることを意味しておらず、俳優と観客、あるいはスペクタクルと観客は隔絶されている。観客の位置についてアルトーは、観客は中央で可動式の椅子に座り、その全周囲で起こるスペクタクルを追うことができると述べる³¹。こうした記述からも、観客が受動的な存在として扱われていることがわかる。

ところが、演劇言語によって構成されるスペクタクルと、それぞれの構成要素について記述したうえで、アルトーは改めて「スペクタクル (SPECTACLE)」なる項目を設けているのである。

スペクタクル [SPECTACLE] —— 蘇らせなければならない完全なスペクタクルの観念がある。問題とは、語ら

せること、空間を肉づけし豊かにすることである。それは平らな岩の壁に押し込まれた坑道のように、それは間歌泉と花束を突然生み出すだろう³²。

最初の項目であった「スペクタクル (LE SPECTACLE)」とは、テキスト前半部で論じられた演劇言語によって構成されるものであった。しかし右の引用の「スペクタクル (SPECTACLE)」では、その構成要素について全く言及がされていない。そればかりかこの箇所でのスペクタクルは、何かによって構成されているものではなく、むしろこのスペクタクル自体が何かしらを生成し噴出させるものであるかのように扱われている。最初の項目「スペクタクル (LE SPECTACLE)」とそれに続く項目では、どのような要素を含めることによって、演劇は自らの言語を獲得し、観客に伝達できるのかという観点からそれぞれの要素が論じられていた。それに対して右の「スペクタクル (SPECTACLE)」では、これまでの議論の前提が覆され、スペクタクルというものの自体の再定義が試みられている。

これに続く項目が「俳優 (L'ACTEUR)」であることは、「スペクタクル (SPECTACLE)」において俳優が最も重要とされていることの現れであろう。

俳優 (L'ACTEUR) —— 俳優は、スペクタクルの成功が彼の演技 [au] の有効性にかかっているため、最も重要な要素であると同時に、どんな個人的な主導権も彼には厳しく禁じられているため、一種の受動的で中立的な要素でもある。もっともこれは正確な規則のない領域であるが、単に啜り泣きの資質を求められる俳優と、

個人的な説得力の資質をもって演説を行わねばならない俳優の間には、人間を道具〔instrument〕から隔てる余白のすべてがある³³。

これまで確認してきたように、俳優は演劇言語としてその声や身振り・叫びを記号にして解体・再編する者であった。そのために彼らは個人的な主導権も禁じられている。同様の禁止は『演劇とその分身』に関連するテキストにおいても共通している。

俳優の個性と呼ばれるものは絶対に消えなければならない。〔…〕演劇において俳優は、もはやいかなる種類の主導権も許されない。〔…〕われわれのスペクタクルの方向性には、強力な俳優が必要である。彼らは、才能によってではなく、信念よりも強いある種の非常に重要な誠実さによって選ばれるだろう。それは、才能の問題ではなく、ある才能の特別な方向性、神聖な対抗意識の感覚の問題である³⁴。

残酷の演劇において、俳優とは誠実さを一番に求められ、即興的な演技などの個人的な主導権を禁止される。この要求は、最初の項目の「スペクタクル (LE SPECTACLE)」に声や叫び、身振り、動きなどの俳優によって作り上げられる要素が列挙されていたことを踏まえるならば、スペクタクルを作り出す演劇言語の構成要素を、その厳格な規則に従って生成するために必要な誠実さとして捉えることが出来る。しかしそれは、俳優を道具にすることではない。何故ならば直前の項目「スペクタクル (SPECTACLE)」における、空間から間歇泉のように噴き出すようなスペク

タクルとは、個人的な説得力をもって語ることでできる俳優によって成されるのであって、アルトーはそうした俳優を理想としているからだ。では理想の俳優はどのような演技を行うのか。続く「演技 (L'INTERPRÉTATION)」において、アルトーは左のように述べる。

演技 (L'INTERPRÉTATION) —— スペクタクルはひとつの言語としてことごとく暗号化されるだろう。かくして無駄な動きはなく、すべての動きがひとつのリズムに従うだろう。そしてそれぞれの登場人物は極端に典型化されているので、その身振り手振り、その表情、その衣装は、どれもが一筋の光のように見えるだろう³⁵。

直前の項目「俳優 (L'ACTEUR)」で演技にはjeuが用いられていたが、ここでは解釈や演奏をも意味するinterprétationが用いられている。なおガリマール版全集第四巻に収録された『演劇とその分身』ならびに関連テキストのなかで、interprétationが登場するのはこの箇所のみであり、「バリ島の演劇」や「情動の運動」等の、俳優が演劇言語の構成要素として論じられる部分においては、jeuが充てられている。ゆえに『演劇とその分身』においてjeuとinterprétationが厳密な区分のうえで使用されていると判断することは、特に後者の使用が一箇所に限られるため困難である。実際に右の引用において、前半では最初の項目「スペクタクル (LE SPECTACLE)」で取り上げられたような、演劇言語を構成する俳優の動きの厳密さが触れられている。これは他の箇所でのjeuと同義である。しかし後半、俳優の身振りや表情などが一筋の光のように見えるという部分は、十二番目の項目「スペクタクル (SPECTACLE)」の間歇泉を思わせる。このようなjeuとinterprétationの混在から、俳優は厳密な規則に基づいて演

劇言語を再現前化させるという役割を持つと同時に、決して道具ではない彼らの身体による再現前化が、規則に基づきながらも創造性を帯びているものとして捉えられていると考えられるのではないか。このとき、前節までで確認した関係性の反転は、同時に起こりうるものとして解釈出来るのではないだろうか。

さらにアルトーは、続く項目に「残酷 (LACRUaute)」を挙げ、スペクタクルは残酷に基づいているのと述べる。

残酷 (LACRUaute) —— どんなスペクタクルの基盤にもある残酷の要素なしには、演劇は可能ではない。われわれのいる退廃の状態にあつては、皮膚によつてこそ形而上学は精神に戻されるだろう³⁶。

残酷についてアルトーは「残酷についての手紙」(« Lettres sur la cruauté », 1932) において、それが語からイメージされるような流血やサディズムを指すのではなく「何よりもまず明晰なものであり、一種の厳格な方針であり、必然性への従属³⁷」であると述べている。必然性 (nécessité) は『演劇とその分身』で頻出する語だが、これは演劇言語について書かれた「言語についての手紙」(« Lettres sur le langage », 1932) においても登場している。

この新しい言語〔演劇言語〕の文法はこれから見つけなければなりません。身振りはその素材であり、頭です。そしてなんならアルファとオメガです。この言語はすでに形をなした話し言葉よりはるかにずっと話し言葉の「必然性」〔NÉCESSITÉ〕から発しています。しかし話し言葉のなかに行き詰まりを見つけると、それは

自発的に身振りに戻ります。それは人間の物質的表現の法則のいくつかを通りすがりにかすめます。それは必然性のなかに飛び込みます。それは言語の創造に至った行程を詩的にやり直すのです。しかしそれは話し言葉による言語が動かしだした諸世界についての増加した意識をとまなうのですが、それらすべての局面においてこの新しい言葉がそれを生き返らせるのです³⁸。

演劇言語は、西洋演劇における戯曲優位によって失われた必然性を抛りどころに、身振りを最も重要なものとする。そしてこの言語は、聴覚的・視覚的要素を組み合わせるといって過程を通じて創造されるが、その過程とは必然性の元に存在する文法を探り当てる行為でありながら、同時に新たな文法を生成する行為でもある。よって俳優は、探るという行為を通じてこの文法が生き返るために奉仕し、同時に要素の組み合わせを行うことを通じてこの文法を創造する。すなわち演劇言語と俳優の関係性は、この言語を俳優がその身体をもって生成するというものだけではなく、すでに存在するこの言語を俳優は探し当てるといっても成立しているのである。とはいえ、右の引用にあるように、アルトはこれらの行為のすべては残酷や必然性によって機能していると述べる。それゆえに、残酷の演劇とは何か、あるいはそれはいかにして始めることが可能かという問いを明らかにするためには、残酷あるいは必然性なる概念を改めて検討しなければならない。

おわりに

本論文では「残酷の演劇（第一宣言）」を演劇言語と俳優の関係性という観点から分析した。まずは同テキストの前半部で扱われる演劇言語が、俳優と舞台上のオブジェによる視覚的・聴覚的要素によつて生成されるものであり、そこには厳密な規則があることを確認した。次に、演劇言語が俳優を役とするものであるように論じられている箇所を検討した。そして、同テキスト後半におけるスペクタクルの再定義について検討し、俳優が演劇言語を生成するものでありながらも、その文法を探り当てるといふ行為をつうじて、それに使役されているような者として捉えられていることを明らかにした。

最後に本論文でおこなった分析がもたらす展望を記しておきたい。前節末尾で述べたように、残酷の演劇を実践的な観点から検討するためには、残酷あるいは必然性という観念を明らかにしなければならないが、そのひとつのプロセスとして、『演劇とその分身』におけるスペクタクルという語について改めて検討する必要がある。従来の研究においてスペクタクルは、台本を再現前化するのではなく、視覚的・聴覚的要素によつて構成される演劇として捉えられていた。しかし「残酷の演劇（第一宣言）」後半部における再定義と、演劇言語と俳優の関係性を踏まえるならば、この語にはアルトー独自の定義がなされていると考えられる。これについて検討することは、演劇が何から始まるものであるのかという「芸術形態の徹底的な検討」を行なったアルトーの試みを解明する契機のひとつとなりうるのではないか。

本研究は、JST次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2148 の支援を受けたものである。

註

- 1 ジャック・デリダ「残酷演劇と再現前化の閉鎖」『エクリチュールと差異』、五二二頁。
- 2 Monique Borie, « Avant-propos », *Écrits sur le théâtre*, p. 9.
- 3 演劇言語とつづに語につづ「アルトーは『演劇』その分身」のなかで le langage théâtral (« Théâtre oriental et théâtre occidental ») と le langage de la scène (« Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », « Lettres sur le langage ») とつづいたこの単語を計三回用いている。本稿ではこのふたつを包括し、演劇言語とつづに扱った。ただし「Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) 」とつづいた le langage de la scène は既訳において「舞台の言語」とされているため、本稿第三節においても同様の訳語を使用した。
- 4 Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », (*Œuvres Complètes*, tome IV, p. 86. (アントナン・アルトー「残酷の演劇 (第一宣言)」『演劇』の分巻) 一四四頁)。ただし本論文における回書の日本語訳には、引用に際して訳を改めた箇所がある。
- 5 Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », p. 68. (アルトー「東洋の演劇と西洋の演劇」『演劇とその分身』、一一四-一一五頁)
- 6 スーザン・ハンタグ「アルトーのアプローチ」、五二頁。
- 7 Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », p. 86. (アルトー「残酷の演劇 (第一宣言)」、一四四-一四五頁)
- 8 Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Second manifeste) », p. 124. (アルトー「残酷の演劇 (第二宣言)」、一一〇-一一一頁)
- 9 Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », p. 87. (アルトー「残酷の演劇 (第一宣言)」、一四五頁)
- 10 Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », p. 66. (アルトー「東洋の演劇と西洋の演劇」、一一〇頁)
- 11 Nicola Savarese, "1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition," *TDR*, p. 68.
- 12 Artaud, *ibid.*, p. 51. (アルトー「一〇頁」)
- 13 Artaud, « Sur le théâtre Balinais », p. 51. (アルトー「バリ島の演劇につづ」、八四頁)
- 14 Artaud, pp. 51-52. (アルトー「八五頁」)
- 15 Artaud, p. 52. (アルトー「八六頁」)
- 16 Artaud, « Dossier du théâtre et son double », p. 226.

- 17 Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », p. 88. (アルトール「残酷の演劇（第一宣言）」、一四六・一四七頁）
- 18 同テキストにおける「アスリート」という語について、ナターシャ・アレはアルトールが小説『ヘリオガバルス あるいは戴冠せるアナキスト』『Tellegabale ou l'Anarchiste couronne, 1934』執筆に際し、古代ギリシアの著述家フィロストラトスの体育論を読み、古代オリンピックにおける儀式としてのスポーツやアスリートに注目したことが、この語に反映されている（Natacha Allet, « L'athlète du coeur, et la mirages de l'origine (Artaud) »）。
- 19 Artaud, pp. 88-89. (アルトール「一四八頁」)。
- 20 Dictionnaire de l'Académie Française, 8e édition, tome 1, p. 555.
- 21 Artaud, p. 89. (アルトール「一四九頁」)
- 22 アルトールは「演劇とベスト」（「演劇とその分身」に収録されたテキスト）において、一七二〇年のマルセイユにおけるベストが、侵された人々を強姦や略奪・殺人と行った、通常理性や道徳に抑圧されている行動に駆り立てたとし、同様の力が演劇にも備わっていると述べ、演劇のメタファーとしてベストを用いている（Artaud, « Le théâtre et la peste », *ibid.*, pp. 15-31. (アルトール「演劇とベスト」、一九・四八頁)）。
- 23 Kimberly Jannarone, *Artaud and His Doubles*, p. 85.
- 24 堀切克洋は一九二〇年代のアルトールが、当時の映画界において素人俳優が積極的に起用されていたことについて、映画は「生活の断片」ではなく俳優は人工的な作業を担う職業であるとの考えから反対の立場にあったことを指摘している（堀切克洋「純粹イメージから感覚の交歓へ…アントナン・アルトールの映画における視覚性と聴覚性」、二二頁）。このような俳優観は残酷の演劇を構想した一九三〇年代においても継続していると言える。
- 25 Artaud, p. 90. (アルトール「一五一頁」)
- 26 Artaud, p. 91. (アルトール「一五一・一五二頁」)
- 27 Artaud, p. 92. (アルトール「一五四頁」)
- 28 Artaud, p. 92. (アルトール「一五四頁」)
- 29 Artaud, p. 92. (アルトール「一五五頁」)
- 30 Artaud, p. 93. (アルトール「一五五頁」)
- 31 Artaud, p. 93. (アルトール「一五六頁」)
- 32 Artaud, p. 94. (アルトール「一五九頁」)
- 33 Artaud, p. 95. (アルトール「一五九頁」)
- 34 Artaud, « Dossier du théâtre et son double », p. 250.

- 35 Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », p. 95. (「アルトール」『残酷の演劇 (第一宣言)』、一六〇頁)
- 36 Artaud, *ibid.*, p. 95. (「アルトール」、一六〇頁)
- 37 Artaud, « Lettres sur la cruauté », *Œuvres Complètes* IV, p. 99 (アルトール「残酷についての手紙」、一六五頁)
- 38 Artaud, « Lettres sur le langage », p. 106. (アルトール「言語についての手紙」、一七九-一八〇頁)

参考文献

- ・アントナン・アルトール『演劇とその分身』鈴木創士訳、河出書房新社、二〇一九年。
- ・スーザン・ソントグ『アルトールへのアプローチ』岩崎力訳、みすず書房、一九九八年。
- ・ジャック・デリダ「残酷演劇と再現前化の閉鎖」、『エクリチュールと差異 (改訂版)』谷口博史訳、法政大学出版局、二〇二二年、四八九-五二七頁。
- ・堀切克洋「純粹イメージから感覚の交歓へ：アントナン・アルトールの映画における視覚性と聴覚性」、『レゾナンス：東京大学大学院総合文化研究科フランス語系学生論文集 9』、東京大学教養学部フランス語・イタリア語部会「Résonances」編集委員会、二〇一五年、一八-二七頁。
- ・Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978.
- ・Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979.
- ・Antonin Artaud, *Écrits sur le théâtre*, ed. Monique Borel, Paris, Bessançon, Les Solitaires Intempestifs, 2022.
- ・Natacha Allet, « L'« athlète du cœur », et la mirages de l'origine (Artaud) », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, Numéro 3 [en ligne] <https://snt.asso.fr/8309-2/>, (二〇二二年一月四日) (最終閲覧) .
- ・kimberly Jananone, *Artaud and His Doubles*, Michigan: The University of Michigan Press, 2010.

・ Nicola Savarese, "1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition," *TDR*, vol. 45, No. 3 (Autumn, 2001), pp. 51-77.

・ *Dictionnaire de l'Académie Française*, 8e édition (1935) <https://www.dictionnaire-academie.fr/>, (1 | 0 | 1 | 1 | 井 | 1 | 四 | 1 | 田 | 尊 | 繁 | 監 | 編) .