

Title	アントナン・アルトーにおける「残酷劇」 Le théâtre de la cruautéについて
Sub Title	Le Théâtre de la Crauauté d'Antonin Artaud
Author	永戸, 多喜雄(Eito, Takio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1967
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.23, (1967. 2) ,p.31- 43
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	佐藤朔先生還暦記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00230001-0031

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アントナン・アルトーにおける

「残酷劇」 Le théâtre de la cruauté に ついて

永 戸 多 喜 雄

われわれは今日アントナン・アルトーの叫びに無感無覚でいられようか？

それは、たしかに病める人間の叫びではあるが、その低俗さに我慢のならない世界に投げこまれた頑固一徹な一人の人間の苦痛の表明でもあるのだ。

(J・L・アルマン・ラロシュ、「アントナン・アルトーとその影」⁽¹⁾)

一九四四年秋、雑誌《フォンテーヌ》とは、二号続きでジョルジュ・ルブルトンのジュエール・ド・ネルヴァル論を掲載したが、これをロデスの病舎で読んだアルトーは、翌年の三月七日附で、同紙編集長マックス・ポル・フォーシェウ気付で、ルブルトン宛に手紙を送り彼のネルヴァル論を展開しながら、自分の生涯をネルヴァルの生涯の傍らに感じ続けていることを告白し、さらに「シメール」の詩人が「溢死を遂げたこと、彼が自ら夜明けに街燈にぶら下ったこと、自殺が時間の支配に対する抗議以外のものではあり得ないことを忘れまい」⁽³⁾と述べているが、《残酷劇》の主張を中心とした「演劇とその影」⁽⁴⁾におさめられた彼の文章は、ラシーヌ以来の心理主義的演

劇と、かゝる演劇を存続せしめている西欧文明への抗議であり、審判であり、《残酷劇》は、生きながら社会的自殺者 *Le suicide de la société* であることを自覚していたアルトールから最後まで離れることのなかった予言的な執念である。

註¹ Dr. J.-L. Armand Laroche : Antonin Artaud et son double. Périgueux, Edition Pierre Fanlac, 1964. p. 150.

2 Georges Lebreton : *Le clé des Chimères* : L'Alchimie, Fontaine No. 44, septembre 1945 ; L'Alchimie dans *Aurélia* : 《*Les Mémoires*》, Fontaine, No. 45, octobre 1945.

3 Antonin Artaud : *Sur les Chimères*, Tel Quel, No. 22, été 1965.

4 *LE THEATRE ET SON DOUBLE*, N. R. F. Collection *Metamorphoses*, Paris, Gallimard, 1938. *Œuvres Complètes d'Antonin Artaud*, tome IV, Paris, Gallimard, 1965.

《残酷劇》の第一宣言が発表されたのは一九三二年のことであるが、それまでにアルトールは十余年にわたって演劇活動の体験を重ねた詩作を試み、また短期間ではあったが、シュルレアリスム運動にも積極的に参加し、或る意味では、最も深くシュルレアリスムを生きた稀有の詩人であった。少年の頃から神経の疾病に起因する苦痛に苛なまれながら、ボードレールの影響が顕著にあらわれている詩作の筆をとりはじめた(最も古いものは一九一三年、即ち詩人が十七才の頃の作といわれている)⁽⁶⁾彼は、第一次大戦の勃発により軍隊に送られたが、たちまち夢遊病患者として兵役を免じられ、以後一年余にわたってスイスで療養生活を送った。一九二〇年、生地マルセーユを去ってパリに出ると、演劇に惹かれ、最初はリュネ・ポーの一座(Théâtre de l'Œuvre)に加わって端役を受持ち、次いで面識を得たジェミエにより、アトリエ座を創設したばかりのシャルル・デュランに紹介され(一九二二)アトリエ座の仕事に熱中した。彼はデュランの下で俳優をつとめたのみならず、装置の面でも佳作をのこし(Calderon : *La vie est un songe*)、以後、つねに彼自身の側の障壁(精神障壁や気質)と、相手(社会的現実)の側の障壁とによって、彼が他に求め得なかった社会との接点となった演劇は、このアトリエ座時代に基礎を置いたものである。

デュランと識り合ったころの彼には友人がぞくぞくとふえていった。マックス・ジャコブ、アンドレ・マンソン、ミシェル・レリス、画家ホアン・ミロ、画商のD・H・カンヴェレル、演出家ピトエフらがアルトールの周辺にあって、彼の詩作に注目していたし、彼自身

は映画への出演にも多くの時間を割いた（彼の映画出演は、一九二四年四月ごろにイヴォンヌ・シル嬢―療養先で識った少女画家―に宛てた手紙によると、生活費の獲得が目的のようである）。そのころから、彼は後のアルフレッド・ジャリ劇場創立の夢を抱いていたが、一九二四年には、かねて興味を寄せていたアンドレ・ブルトンと接し、同時にルイ・アラゴン、ロベール・デスノス、ロジェ・ヴィトラックを識った彼は、即刻自発的に彼らの運動に加わり、あたかも機関誌《シュルレアリスム革命》⁽⁷⁾の発足の時期でもあったので、同誌の有力な執筆者の一人となった。例えば《シュルレアリスム革命》第三号は彼の単独編集によっている。しかし、一九二六年、はやくもブルトン・グループと彼の間には険悪な空気が湧き上り、彼がようやく社会との唯一の接点として確保したばかりの演劇の仕事―当時は俳優―が、しばしばグループの批判の対象となり、アルト―にとっては決して譲ることのできないシュルレアリスムの契機としての演劇をめぐり、両者は完全に対立したばかりではなく、アルト―はアラゴン、ブルトン、エリュアールらの共産主義への加担に同調することを拒み、ヴィトラック、フィリップ・スウポーと共にグループから除名されてしまった。この間の経緯はモーリス・ナド―の「シュルレアリスムの歴史」によって明らかにされている⁽⁹⁾。しかし、アルト―とブルトンの友情は生涯を通じて渝ることなく、一九三六年のメキシコ旅行の後、二人は完全に和解したのである。

このシュルレアリスムの運動と、アルフレッド・ジャリ劇場⁽¹⁰⁾の実現、とりわけデュラン一座との協力を経て、アルト―はジャン・ルイ・パロー、ジャン・ヴィラル、ロジェ・ブラン、アダモフその他第二次大戦後に重要な役割を演じる多くの演出家、俳優、青年作家たちと緊密な関係を結ぶにいたった。そしてシュルレアリスムによる劇作家の代表と見られるヴィトラックと共に創立されたジャリ劇場の時代に、来るべき残酷劇の構想がすでに芽生え、演劇におけるシュルレアリスト革命の方向が明らかになろうとしていた。「ヘアルフレッド・ジャリ劇場」以後においては、演劇はもはや舞台の限られた空間に追い込まれたものではなく、環境のあらゆる要請やデフォルマシオンに従い、偶然がそこで権利を回復する真の行為（アクト）となることを目指す。演出や脚本は絶えず信用の上にあぐらをかくことなく、修正の対象となり、数夜の間隔を置いて訪れる観客は決して同じ上演を眼にすることがなくなるであろう。それゆえにジャリ演劇はいわゆる演劇とは絶縁し、その上に、精神が大きな役割を果す内的必然に服従するであろう……そのよ

うな演劇の外側の枠のみならず、その深遠な存在理由もなくなるであろう。ジャリ劇場の演出は勝負のように、すべての観客が参加するトランプの勝負のように熱っぽくなる。ジャリ劇場は人生が忘れたり、匿したり、表現できずにいたりするものを、人生の中にあらわすべく努めるであろう。」⁽¹¹⁾

この一文にも、やがて明らかになるように、ラシーヌ以来の伝統的演劇、つまり書かれた作品の支配から演劇を解放し、閉ざされた舞台の中で読み上げられる人間心理の葛藤をのぞくといったブルジョワ的のぞき趣味から観客を引はなし、観客を生き活きた演劇行為「Théâtre-acte」に参劃させようとする、アルトの残酷劇がかなりはつきりと予告されている。

医師ルネ・アランデイとイヴォンス・アランデイ夫人の一九二九年十二月十二日附の回状によると、《ジャリ劇場》の初興行は、アルト作「燃える腹または狂った母親」、ロジェ・ヴィトラック作「恋の神秘」、ロベール・アロン作「子沢山」⁽¹²⁾の三本で行われ、かなり好評であったが、収獲として残ったものは財政上の赤字であった。財政難の上に稽古用の劇場にも事欠きながらジャリ劇場はしきりに宣言やプログラムを発行して運動の継続をはかり、一九二八年末から年を越して一月五日までに行なわれた最終公演（ロジェ・ヴィトラック作、「ヴィクトールまたは子供天下」）に至る間に、クロード作「真昼の分割」（一幕のみ）、ストリンドベリ作「夢」⁽¹³⁾、ゴリキーの原作による革命映画、ブドフキン演出の「母」を劇化した脚本の三作を上演した後、主宰者たちの努力もむなしく、《アルフレッド・ジャリ劇場》は姿を消すことになった。

一文なしのアルトは、ルイ・ジュヴェの演出助手をつとめ、あるいはさまざま映画に出演したりして、糊口の資を得ながら、講演を打って歩き、その中で独特の演劇観を展開し、演劇改革論を弘めていった。これらの講演のテキストは、つきつきに《新フランス評論》（N・R・F・）誌に掲載（「演劇とベスト」⁽¹⁴⁾、「演出と形而上学」⁽¹⁵⁾、「鎮金術的演劇」⁽¹⁶⁾）されたが、一九三一年の植民地展覧会の折にバリ島演劇の上演を見るにおよんで、アルトは重要なエッセエ「バリ島劇について」⁽¹⁷⁾を執筆した。いずれにせよ、これらのエッセエが、「二十世紀において演劇に関して書かれた最も重要な著作といわれ、今後もお演劇にひそやかな影響を与えるとおもわれる」⁽¹⁸⁾「演劇とその影」Le Théâtre et son double の中核となったのである。

- 註5 Le Théâtre de la Cruauté, Premier Manifeste. La Nouvelle Revue Française (No. 229, 1^{er} octobre 1932.) この宣言の書き出しとして、アルトールは最大の配慮を傾け、ジャン・ポーラン、アンドレ・ロランド、ルネヴィルらに何度も意見を問ひ、推敲に推敲を重ねた。なお現在タイプライターによる数種のコピーの存在が確認されている。目下刊行中のN・R・F・版全集では、この宣言が「演劇とその影」の一部として、第四巻に収録されている。
- 6 Paule Thévenin : 1896—1848, in Cahiers de la Compagnie Madeline Renaud/Jean-Louis Barrault, nos 22-23 : «Antonin Artaud et le notre temps», (以下C. R. B. へ略記)
- 7 La Révolution Surréaliste (Directeurs : Pierre Naville et Benjamin Péret). 一九二四年十二月一日創刊、一九二九年十二月十五日附、第十二号(ブルトンの「シュルレアリスム第三宣言」掲載)で終刊。
- 8 アルトールはこの号に La lettre aux Recteurs des Universités Européennes, l'Adresse au Pape, l'Adresse au Dalai-Lama, la Lettre aux Ecoles du Bouddha, la Lettre aux Médecins-chefs des Asiles de Fous などを書いたが、グループの承諾を経て発表されたので、全集第一巻におおめられたこれらの文章は結局共同執筆と見なければならぬであろう。
- 9 Maurice Nadeau : Histoire du Surréalisme. Paris, Cercle Français du Livre (Editions du Seuil), 1964. p. 260—p. 280. なおブルトンの「シュルレアリスム宣言」を参照のこと。
- 10 Théâtre Alfred Jarry に関する宣言その他のアルトールによる文章については、ガリマール版全集第二巻を参照。
- 11 Théâtre Alfred Jarry, Saison 1928.
- 12 D^r René Allendy : Mme Yvonne Allendy. この二人はヘルフレッド・ジャリ劇場の資金確保のために奔走した。
- 13 一九二八年六月二日、「夢」初演当日、アルトールの政治的腐敗をなじるシュルレアリスト・グループが妨害行動に出て、大混乱に陥り、遂に警察の介入を招いて、ブルトン、ジョルジュ・サドウールその他数名のシュルレアリストが逮捕された。彼らは警察による逮捕はアルトールの予謀が原因であるとアルトールを非難したが、この事件を契機に彼とシュルレアリストたちは決定的に袂を分つことになった。(Paule Thévenin : 1896—1948, C. R. B. 465)
- 14 Le Théâtre et la Peste は、一九三三年四月にソルボンヌで行った講演のテクスト。La Nouvelle Revue Française (No. 253, octobre 1934) に掲載。
- 15 La mise en scène et la Métaphysique もまたソルボンヌにおける講演(一九三一年十月)。La N. R. F. No. 221, 1^{er} février 1932 に掲載。
- 16 Le Théâtre Alchimique. エッセイに語に翻訳 El Teatro Alquimico と題してエッセイ・ブエノス・アイレスの雑誌 Sur (No. 6, otoño 1932. Año II) に発表された。

17 Sur le Théâtre Balnais 〇種半々 Théâtre Balnais, à l'exposition Coloniale 〇種〇〇 La N. R. F. No. 217, 1^{er} octobre 1931 に発表され
た。Théâtre de l'absurde, Paris, Buchet-Chastel, 1963 〇著者トーマン・エスリンは「アルトの『残酷劇』理論はバリ島演劇によって結晶し
た。」と云う。

18 Jean-Louis Barrault : L'homme théâtre....., in les C. R. B., Paris, mai 1958.

— 二 —

さきに、アルトが他に求めて得られない社会的現実とのたゞ一つの接点としての演劇という表現を用いたが、精神障りに悩まされ続け、常にゴッホやネルヴァルを兄弟と感じながら、苦渋に満ちた生涯を送り、西欧文明の墮落の意識に追いまわされていた彼にとつて、生を追及する道は、彼の『残酷劇』しかなかったのである。従つて、われわれがアルトの残酷劇を問題にする場合に、常に念頭に置かなければならないことは、彼が生を追及を続けるために設定した目標としての残酷劇とその分身として、つまり演劇理念としての残酷劇の交錯共存の認識である。残酷劇をアルトの演劇理論としてのみ取扱うならば、残酷劇の実現性は、今後久しく望むべくもなく、理論というよりは夢として片附け去られるに違いない。また、そこに彼の生と密接不可分なものがある故に、演劇技術論を超えた現代文明批判の性格が強くあらわれてくるのである。

「残酷の演劇は、現代の特徴を示す動揺と不安に呼応する素材や主題を選ぶであろう。残酷の演劇は、固有の方式によつて、つまり世界の経済的、効用第一主義的、技術的な方向への地すべりに反対することによつて、現代演劇が、偽りの文明人の仮面の下にかくしてしまつた本質的で偉大な関心事を、偉大な情熱を再びさかんにする……性格も感情もすっかり割切られてしまふ心理的人間を捨て、法律に従い、宗教と道德的規律によつて変形されてしまつた社会的人間にでもなく、残酷の演劇は、全体的人間 (l'homme total) に話しかける。」(『残酷の演劇』(第二宣言)⁽¹⁹⁾)

現代の特徴を示す動揺と不安とに最も敏感な人間とは、アントナン・アルトその人であり、生の残酷を十分に生きようとするのが彼ならば、残酷の演劇を媒介として人生の現実自己挿入をはかる全的人間を目指しているのも彼である。ジャック・デリダは、その

注目すべき論文「へ残酷劇」と上^{ルベツクシヤク} 演の閉鎖⁽²⁰⁾」の中で「残酷劇は上演ではない。人生の上演不可能なものの中にある人生そのものである。人生は上演の上演不可能な起源なのだ」といい、アルトー自身は「ですからへ生」というかわりに、さまなければ《必然》というかわりに、《残酷》といたたのです。」(全集第四卷、言葉に関する手紙(ジャン・ポーラン宛の第三の手紙、一三七ページ)と述べているが、この残酷劇―アルトーと人生との接点―はまた、演劇史の新たなエポックを予告しているといえよう。

生に触れるために、言語(文字に書かれ、固定化された言語)を破壊し、演劇を創ること、または古代大衆の祝祭的演劇のような形西欧の演劇をアルトーが受けとった形でのバリ島の演劇Ⅱ東洋の演劇のような形に作り直すことこそ、人間と人間の可能性との習慣的な限界を撤廃し、現実と人間の境界を無限に拡張、演劇を喪失から救出し、不断の創造に変えるといった主張が、「演劇とその影」の序文《演劇と文化》の中に認められるが、これらの主張の前提には、演劇喪失の意識がますますその像を拡大して行く。そこで、演劇の回復はいかにすれば可能かという問題に移れば、われわれはこの問題に対する答は、アルトー自身の信条であるという他はない。なぜなら、われわれは残酷劇上演に関しては、一九三五年、彼自身がシェリーおよびスタンダールから取材した「チエンチ一族」⁽²¹⁾(これは残酷劇の前段階である)に関する記録しか持っていないからである。

「演劇の目的は、社会的、心理的な葛藤を解決したり、道徳的な情熱に戦場を提供したりすることではなく、隠れた真実を客観的に表現し、積極的な動作によって、生成とめぐり合う諸形態の中に埋もれている真実のひそやかなその部分を、明るみに出すことである」⁽²²⁾

生成とめぐり合う諸形態云々は、換言すれば、演劇をその原初的な使命に戻し、心理や道徳の側ではなく、宗教的、形而上学的な面に置きかえ、演劇を宇宙の神秘と融合させることである。かくて演出家は、妖術や魔術の利用をつねに心がけ、神話を創造することによって観客に真実を開示し、観客の内部において、生の基底にある混沌の意識をめざめさせることができるのである。

「われわれは自由ではない。大空はいつわれわれの頭上に落ちてくるかも知れぬ。演劇は先づそれをわれわれに教えてくれるためにあるのだ。問題は、果してわれわれが近代的、今日的な手段で、古代の偉大な悲劇作家たちが物語った神話の背後にある詩および演劇

による詩に関する高い観念に戻れるかどうかである……」⁽²³⁾

「そこで、私が演劇において提唱するのは、現代の精神分析学で再び取上げられたあの魔術的な基本観念に戻ることである……」⁽²⁴⁾
アルトの脳裡では、演劇のつとめは、旧態依然たる出来合いの道徳的、心理的、社会的な限界を遙かに越えた形而上学的なつとめなのであって、彼が「演劇とその影」の中で、何度となく繰返して残酷劇を提唱するのもそのためであって、残酷劇こそは人間の条件の不安定と無意識の秘密を明かにしてくれるものなのだ。

「あらゆる上^{スベクトル} 演^{パフォーマンス}の基底に残酷の要素がなければ、演劇は不可能である。われわれが今日のように墮落した状態にあるときには、肌をとおして形而上学を精神の中に達せしめる他はない。」⁽²⁵⁾

このような演劇形而上学説は、常に神話、妖術、魔法、呪術と絡みあいながら、アルトの詩学を組みあげて行く。しかし、アルトはこのようなして構成された詩学によって何を謳いあげようというのか？ 彼は何も謳おうとは思わない。黒い力が勝ち誇る悪の季節 *le temps du mal* — 彼の肉体にまつわるドラマを知る者にとっては、彼の生涯は悪の季節以外の何であらう——に、奇怪な太陽の光を浴びて、演劇への省察をめぐらしながら、不毛の大地に影を落すアントナン・アルト自身を見据えようとするのである。⁽²⁶⁾ その辺にまた、彼が演劇とペストを対比し、激しい調子で演劇ペスト論を展開する理由がひそんでいるようだ。

Il y a en lui [*Le théâtre*] comme dans la peste une sorte d'étrange lumière d'une intense anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal. (*Le Théâtre et la Peste.*)

(演劇の中にはペストと同じように一種異様な光が輝いている。それは異常に強烈で、困難なこと、いや不可能なことでさえ、急にわれわれの正常な要素になる) [「演劇とペスト」]。

「演劇とその影」の中核になる残酷劇には、以上で触れた魔術(神話、呪術)と形而上学のほかに、演出という問題も加わっている。

大抵の場合、アントナン・アルトールは、演劇における分節言語や対話を排除する。つまり分節言語や書かれた対話の優位は、文学による演劇の支配を意味するからである。別のいい方をすれば、対話とは——書かれ、話されるものであって——特に舞台に属してはしない。それは本 *Livre* の言語なのだ。彼が残酷劇の条件とするのは、舞台とは、物理的、具体的な場所であって、その場所を一杯にし、それに具体的な言語を語らせることである。ならにこの具体的言語は、言葉に従属せず、五官に訴えるように作られていて、まづ感覚を満足させるべきだ、といいたいのである。この言語は（感覚に直接訴える）、分節言語の詩を、空間の詩に置きかえることを可能ならしめるし、空間の詩も、語のイメージに相当するさまざまな種類のイメージを創造しうるとアルトールは主張する。線や、形や、色やなまのままの状態にあるオブジェ（もの）などの結合によって創られる形態のほかに、記号による言語に属する空間の詩の一形態が存在する。この記号による言語、身振りや態度による言語は、単語や文章の役割を果すのみならず、思想、精神の姿勢、自然の様態をあらわし、結局は人間が象形文字化する場合がある。そして人間を他の事物と同様に形態化し、象形文字として空間の詩を語らせるのも演出家の役割である。ところで分節言語も、すべて排除されるわけではない。

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique ; c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée ; c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'INCANTATION. (La mise en scène et la métaphysique, Œuvres complètes, t. IV, p. 56)

「フランス実験劇」The experimental theatre in France, University of California Press, 1963. ①著者 L. C. Prento は、この一節をマラルメのそれに比しているが、演劇においてはすべてが呪術の力、魔術の力を持たなければならず、また作家の言葉や論理の独占支配から免れるものを、喚起し、暗示しなければならぬとすれば、神なる支配者＝劇作家を追放した演劇で上演の責任を負うものは、演出にはかならない。（但しここで言う上演とは réalisation であって représentation ではないのである。アルトールにあっては

真の演劇とは生きている演劇であり、そこではつねに秤にかけられているものは生であって、俳優も二度と同じ動作をしない。生きているもの *le présent* を *re-présenter* することは不可能であり、これは *répétition* についてもらえないことなのだ。(演出こそ、文字に書かれ、語られる戯曲よりもはるかに演劇なのであって、演出と上演^{レ・エ・シヤン}、演劇の中で特に演劇であるものを、脚本に従属させるような演劇は、白痴の演劇、狂人の、性倒錯者の、文学者の、反詩人の、実証主義者の演劇、つまりは西欧的な演劇、言語に隸属する演劇⁽²⁷⁾であると彼は極論するのである。戯曲への迷信と作家の専制を拒否することによって、そこに古い民衆的上演 *le spectacle populaire* を見出すために、感受性をとらえる古く試練を経た魔術的な手段 *les vieux moyens éprouvés et magiques* をとりもつて、強烈な色彩、光、音、振動、痙攣、三次元の象形文字である俳優を駆使し、物質的に観客を包み、光と映像と運動と騒音^{ブレイズ}の不断のゆあみの中にひき止めておくこと、それが残酷劇の演出なのである。そして、

De même qu'il n'y aura pas de place innocupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. (*Oeuvres complètes*, t. IV, p. 151.)

人生と演劇との間に、歴然とした断絶や分離的でない演出を、バリ島の儀式的でしかも宗教的でない民衆劇〔Ce〕*théâtre populaire, et non sacré*〕の中に見出したアルト⁽²⁸⁾は、それに純粹演劇 *Le théâtre pur* の名を冠した。しかし、ここでいわれている純粹演劇は、民衆劇であるとともに、舞台芸術に独特の言葉でない言語、動きと、身振りと、衣裳と、装飾と、音楽および光などから成る儀式の言語を語り、その俳優と踊子は明確な精神的な意味——この意味は語られる言語には翻譯不可能である——が、高度の水準において人間に傷痕を残すほどに強い衝撃を加える祝祭でもあるのだ。そして、これが祝祭であるかぎり、その演劇は政治的な意味をおびてくる。従って神聖(神なき神聖)でない演劇、言葉に特権的地位を与える演劇、演劇創造から観客を締め出す演劇、政治的行為としての側面を持たない演劇もまた、残酷劇となる資格を喪失するのである。

註91 *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, in *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*, tome IV, Paris, Gallimard.

20 Jacques Derrida : *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. Critique, No. 230, juillet 1966.

- 21 Les Cenci, Œuvres complètes, tome V. Paris, Gallimard. 初演当時の新聞による「上演プログラムに折込で八ページのアルトローの文章が配布された」と伝えられているが、実物は保存されておらず、今日では内容不明。
- 22 Théâtre oriental et théâtre occidental, Œuvres complètes, t. IV, p. 84.
- 23 En finir avec les chefs-d'œuvre in Le théâtre et son double Œuvres complètes, t. IV, pp. 95, 96.
- 24 *ibid.*, p. 96.
- 25 Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste), in Œuvres complètes, t. IV, p. 118.
- 26 Dr J.-L. Armand-Laroche : Antonin Artaud et son double, p. 138.
- 27 Théâtre et la métaphysique, in Œuvres complètes, t. IV, p. 50.
- 28 1. Le Théâtre Balinais nous propose et nous apporte tout montés des thèmes de *théâtre pur*.
2. les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du *théâtre pur*. (Sur le théâtre Balinais, in Œuvres complètes, t. IV)

— 三 —

一九三三年、第一宣言の具体化を目指して株式会社残酷劇場 Société Anonyme du Théâtre ole la Cruauté を設立したアルトローは、第一宣言において、残酷劇のレパートリーを披露してあったものの、過渡的な上演の必要を痛感し、「チェーンチ家の人びと」を準備した。彼はこの台本を専ら演出の目的のために書いたのであって、「少くとも、ここフランスでは、これは演出のために書かれた最初の台本であろう」といい、また本格的残酷劇との差違については、「チェーンチ家の人びと」にはマネキン人形が参加する。このようにして私は脇に外れてはいるが象徴的なコースを経て、残酷劇に合流するのだ」とつけ足している。フォリー・ワグラム劇場で一九三五年五月六日から十六回の上演を行ったのち「チェーンチ家」は舞台から消え去り、アルトローの躓きがまた一つ重なった。真の演劇は常に危険 *le danger* をともなわなければならない。演劇とは即時的無償性 *la gratuité immédiate* であるという彼も、彼が生 *la vie* を創ろうとしたところに芸術 *l'art* を認めたがる燕尾服の男たちには抗すべくもなかった。「単純と秩序とが支配しているところでは、演劇も劇

もあり得ないと思われる。本當の演劇は、質を異にしている、詩と同様に、哲学的な斗争の後に、形成される一つのアナルシーから生れる⁽¹³⁾」にも拘らず、アルトーの観客は沸騰する力や、痙攣の表象には無縁だったのである。

「チェンチ家の人びと」上演最終回の夜、アルトーは、健康な人間たちのエゴイズムと無理解のただ中で、全力を傾け尽したが、何も得られないところがなかった。残酷劇の実現は遠い未来に引のばされ、「人間」、「社会」、「自然」、そして「事物」の熱狂的な方程式 Une sortie d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et Objets (Le Théâtre de la Cruauté, 1^{er} manifeste, in Œuvres complètes, t. IV, p. 107) の解決は容易に得べくもなかった。久しい以前からタラウマラ Tarahumaras の呪^{マジカ}術^{マジツ}に惹かれていたアルトーは、一九三六年は、純血種の間人たちと識り合い、赤い大地と接するためにメキシコに渡った。待望の奥地訪問の見透しを得た彼は友人宛の手紙に「ぼくは近く奥地に行くためメキシコ市を離れる積りだ。ぼくは不可能 l'impossible を求めて出発する⁽³²⁾」と書いた。メキシコ滞在中の動静については、今日なお詳らかではないが、この旅行は Au pays des Tarahumaras (L'Age d'or, 1945) の素材を彼に提供した。無一文でフランスに帰ったアルトーは一九三七年、占星術に憑かれた狂乱の態でアイルランドに渡ったものの、帰路誤解による事故で精神異常者と判定され、以後九年間にわたる精神病院生活がはじまった。戦争が終って一九四六年の五月、友情に支えられてパリに戻った彼は、真正な残酷劇の上演を考え、叫びと粗粗しい力のスペクトルの計画を立てたが、そのころの彼の演劇は、自由であり生であった Le théâtre, c'est la vie, la liberté (Paul Thévenin : 1896—1948 in C. R. B.)

一九四七年、苦難と貧窮の生涯の終りに近く、凄じい形相のアルトーが、飾りのないヴェー・コロンビエ座の舞台にのぼって講演を行うことになった。⁽³³⁾それは彼の根元的世界である地の底の魔術、幻覚に操られる彼の独演であったが、それこそが残酷劇唯一無二の上演であり、残酷劇は彼によってのように演じられるはかなかったのである。

今日、残酷劇の書「演劇とその影」は、不条理劇の作家と呼ばれる作者たちの上に影をのばし、何人かの傑れた前衛劇演出家に影響を及ぼしている。モーリス・ブランショがいつているように、「アルトーは重要な資料をのこしていった、それは詩学以外の何ものでもなく」 Artaud nous a laissé un document majeur, qui n'est rien d'autre qu'un Art poétique (Maurice Blanchot : La Cruelle Raison

Poétique, in C. R. B) のである。残酷劇は実現不可能だと多くの人々はいう。また、ジャン・ヴィラー⁽³⁴⁾のように、残酷劇はユートピックではないという演出家⁽³⁴⁾もある。いずれにしても残酷劇の主張を盛り込んだ「演劇とその影」は、一つの詩学、空間の詩学として残るであろう。しかし、残酷はなによりまず明晰であり、一つの厳格な指示であり、必然への服従である(アルトー)にせよ、残酷の呪縛に斃れたアントナン・アルトーの生涯ほど創造者 *demiurge* のみじめさを物語っているものはない。

註30 ホール・テヴナンの引用による。

31 「練金術的演劇」Le Théâtre alchimique, Œuvres complètes, t. IV, pp. 61—62.

32 Lettre à René Thomas, datée du 2 avril 1936.

33 Conférence intitulée : Tête-à-tête, par Antonin Artaud, faite le 13 Janvier 1947.

34 Jean Vilar : De la tradition théâtrale, L'Arche Éditeur, Paris, 1955, p. 85.