

論文

「残酷演劇」試論
——その上演に向けて——

中里昌平

はじめに

フランスの詩人・演劇人であるアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896–1948) が提唱し実践した「残酷演劇 (Théâtre de la cruauté)」とそれにかんする彼の思考は、国内外を問わず多くの舞台芸術家たちにきわめて触発的な靈感をあたえ、1960年代における進歩的かつ実験的な演劇やパフォーマンスのいわば発火点のひとつであるとみなされてきた。けれど他方で、残酷演劇の上演それ自体は、アルトーの要求があまりに高度かつ徹底していたことから、このあと詳しくみるように長く等閑視されてきた。

しかし、残酷演劇とはじつは上演行為によって深く動機づけられ、また根拠づけられた演劇なのではないか。これをあきらかにするために、本稿は、残酷演劇の上演をほとんど顧みない先行研究を批判的に検証し、そして残酷概念についての一般的な理解と筆者の理解をそれぞれ示すことで、多くの先行研究が当然視してきたアルトーの二元論的性格とは異なる、その一元論的性格を指摘する。これは、抽象的な原理論と思われてきた残酷演劇が、そのじつ上演そのものと切り離せぬことを意味しているだろう。

つぎに本稿は、アルトーの主著『演劇とその分身』(*Le Théâtre et son Double*, 1938) に収録されているエッセイ「情動の訓練」(*Un athlétisme affectif*) と、その表題にも含まれる「情動的 (*affectif*)」という形容詞、もしくはその名詞形である「情動性 (*affectivité*)」といった語に着目し、またスピノザ (Baruch de Spinoza, 1632–1677) の身体の哲学にまで遡って論じることで、残酷演劇の上演手段についての検討を行なう。このとき本稿が重視するのは、残酷演劇における俳優の身体であり、そして〈*affectif*〉や〈*affectivité*〉といった語が含意し示唆している身体の生理学的なメカニズムである。

1. 残酷演劇の上演不可能性

アルトーおよび残酷演劇にかんする先行研究の多くが、この演劇の上演、あるいはその可能性に否定的であった。たとえば、イエジー・グロトフスキ (Jerzy Grotowski, 1933–1999) は、1960年代の前衛演劇に先鞭をつけたきたるべき演劇の幻視者としてアルトーを評価する一方で、こと実践の観点からみれば、彼の理論は方法論的な意義や重要性に乏しく、また長期におよぶ実践的探究の成果ではないために、それは優れて予言的であるものの、指導要項や実践上のプログラムではないとしている(グロトフスキ 54)。ピーター・ブルック (Peter Brook, 1925–) もまた、アルトーの残酷演劇は、彼自身にとってさえ「鼻のまえにぶら下げられた人参」、つまり絶対に到達不可能なものであり、それゆえにこそ幻視や予言たりうると同時に、その理論を実際にもちいることは彼を裏切ることにはかならないとしている(ブルック 76)。ブルックのこの主張が、残酷演劇とは、いわゆるレーゼドラマ (Lesedrama) やクローゼット・ドラマ (closet drama) ふうの上演を目的としない、あるいは上演困難な戯曲にもとづく演劇であるといったものではないことはあきらかだ。そうではなく、彼にとってそれは、上演＝再現＝表象 (représentation) の真に不可能な演劇にとどまるがゆえに残酷演劇なのであり、したがってその上演は厳に戒められるべきなのだ。だがこれは、逆にいえば、残酷演劇の上演可能性を切り縮め、また上演の遂行を押しとどめるといったある種の検閲を行なっているといえるのではないか。

残酷演劇はそもそも上演不可能であるとの理解を結果的に流布し、そのため上演を妨げるような検閲としても働いた代表的な論文が、ジャック・デリダ (Jacques Derrida, 1930–2004) のそれである。とりわけ「残酷演劇は上演＝再現＝表象ではない。それは上演不可能なその部分によってまさに生それ自体なのだ」(Derrida 343) という直截的な言辞をはじめとする彼の言説は、それを支持するにせよ反発するにせよ、特権的な批評装置としての影響ひいては偏向を先行研究にもたらしてきた(堀切 [2010a] 73)。実際、アンリ・グイエ (Henri Gouhier, 1898–1994) は、残酷演劇は上演不可能であるとの言説へ批判を試みるにもかかわらず、たとえばアルトーが書いた「演劇は、みずからを生のなかにふたたび投げ入れるべきなのだ」(Artaud [t. II] 10)¹という一節を、彼と同時代のほかの演劇改革者にとり範となった決定的瞬間と評し(Gouhier 46)、生との一致において演劇はもはや問題ではなくなるのだと指摘することで、残酷演劇の実際の上演にかかわる技術や方法論を極小化しており、結局のところ、デリダの主張とあまり変わらぬ結論を導いてしまっている。

アルトー研究においてデリダの仕事のみを特権化し、それによって残酷演劇を上演することにたいする等閑視を決定づけたのが、ポール・テヴナン (Paule Thévenin, 1918–1993) であろう。晩年のアルトーと深い親交をもち、彼の遺産相続人を務めた彼女は、30 年余という長きにわたってアルトー全集を編集する過程で、アルトーのテキスト解釈をいわば陰に陽に左右しつづけてきたことが近年の研究であきらかになりつつある。それらによれば、テヴナンは編集者ないしは注釈者という立場を超えて、全集を刊行してきたガリマル社 (Éditions Gallimard) とともに、アルトー解釈における言論統制を行ってきたのだという (Mèredieu 40; 堀切 [2010a] 78)。そして他方で、テヴナンは、残酷演劇とは生それ自体としての演劇であるという上にみたデリダらの解釈をアルトー本人と結びつけ、彼の言葉や身ぶりこそが残酷演劇であり、つまりアルトーだけがそれを体現する唯一者であると理解し主張することで (Thévenin 126)、彼の残酷演劇論をその上演や実践に向けた演劇論として読解する可能性をほとんど否定しているといっている。

ことほどさように、残酷演劇を上演することは過度に、あるいは不当に低く見積もられ、なかでもブルックやテヴナンの議論は、その上演行為の否定にとどまらず、上演の意志や実践をややもすると禁じるものであったとすらいえる。あまつさえ後者は、デリダの表象不可能性の議論に依拠し、またそれをただひとつ読むに値するアルトー論として承認してきたことから (渡邊 [2009] 466)、残酷演劇の上演は考慮するに値しないとの理解を長らく支配的なものとしてきた。しかしながら、フランス語の名詞〈représentation〉の接頭辞〈re-〉が含有する多様な意味のうち、その反復性ばかりを強調するデリダの表象概念は、フランスの知的伝統においてはさほど古い歴史をもってはおらず、たとえばアルトーが演劇活動を開始した時期に刊行された『哲学用語考証辞典』 (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1926) のなかで、「現前 (présentation)」という語を執筆したアンリ・ベルクソン (Henri Bergson, 1859–1941) でさえ、〈représentation〉の接頭辞の反復性には懐疑的な態度を示していた (星野 124; 堀切 [2010a] 82)。よって反復性はもとより再現性や代理性も含意する「表象」と、演劇の実際的な「上演」とを同一視することはじつは自明ではなく、それゆえまた、アルトーがこだわった残酷演劇の上演を顧みる必要はないとすることにはいささかの留保をつけざるをえないのだ。

2. 残酷と／の演劇

アルトーの演劇論を検討するにあたって、とりわけ注意を払うべきは、演劇についての彼の思考が著しく変転してきたことである。それは、大別すれば、1920年代の——つまり残酷という概念がいまだ登場せざる——「アルフレッド・ジャリ劇場 (Théâtre Alfred Jarry)」の時代、つづく1930年代の、『演劇とその分身』において残酷概念を提示し、「残酷演劇」第1回公演として『チェンチー族』(Les Cenci, 1935)を上演するものの、興行的にも批評的にも失敗に終わった時代、そして1940年代の——1947年にパリのヴィユ＝コロンビエ座 (Théâtre du Vieux-Colombier) でアルトーが行なった講演、ならびにラジオドラマ『神の裁きと訣別するために』(Pour en finir avec le jugement de Dieu, 1947)をアルトーなりの演劇の試みとみなさなければ²——一般的な意味での演劇はひとつとして手がけていないにもかかわらず、演劇そして残酷についてなお語った時代というふうに3つに分けることができる。

このように、つねに激しく変化してきたアルトーの演劇論を、テキストが書かれた年代やその時間の懸隔を無視して十把一絡げに論じることはできない。そのため本稿は、おもに1930年代前半に書かれ、またアルトーの自選によって『演劇とその分身』に収録された、演劇および残酷概念にかんするテキストに極力限定して論じる。なぜなら、いま述べたように、1920年代のアルトーはいまだ残酷という言葉の口にはしておらず、1940年代のアルトーが書いた演劇と残酷についてのテキストはそれ以前に比べると遙かに少なく、また字義どおりの演劇公演を実際には行っていないからである。そして何より、『演劇とその分身』所収のテキストをアルトーが執筆していた時期は、まさに彼が、残酷演劇の上演を——たとえ失敗に終わったといえども——計画していた時期と重なり、それゆえ自身の演劇構想をきわめて具体的に意識しつつ、それらのテキストを書いたであろうと推測しうるからだ。

さて、アルトーとは何者であり、また彼が構想した残酷演劇とは何であったか。その核心的な部分をごく簡単に振りかえっておけば、私たちは今日、人間の行動の模倣を台詞中心に行なう心理主義と、戯曲を何よりも重視し演出その他をあくまで二次的なものと考えるといった階層秩序、そしてそれらが無批判に前提とする西洋の伝統的な演劇観を否定した者として (Artaud [t. IV] 106)、アルトーの名を記憶しているといつてよい。なぜなら、アルトーは、演劇とは認識済みの世界を再現することであるといった考えや、「分節言語 (langage articulé)」の無根拠な使用とそれによる反復などを批判することで (Artaud [t. IV] 102)、演劇の成立条件そのものを根底から問いなおしたからだ。そのような演劇にたいする私たちの観念を大胆に拡張するなかで構想されたのが、アルトーの残酷演劇だといえるだろう。

ならば、そもそもアルトーのいう「残酷 (cruauté)」とは、いったいどういう意味なのか。アルトーによれば、「残酷」はもとより、「ペスト (peste)」や「形而上学 (métaphysique)」は、演劇の「分身 (double)」であるという (Artaud [t. V] 196)。残酷演劇の上演という本稿の関心に従って、ここでは、なぜ残酷が演劇の分身たりうるのかをまず確認し、それによって残酷概念の把握に努めよう。

坂原眞里によれば、フランス語の名詞〈double〉は、「分身」を意味するとともに何かの「二倍」ないし「複製」というように、もととなる何かがあり、それと姿形において重複の関係にあるものを指す (坂原 [1986] 16)。しかしアルトーは、これについて、「偉大な魔術的作用因 (le grand agent magique)」 (Artaud [t. V] 196–197) であるといいまわし、形態の類似よりもむしろその派生的性格、つまり動詞〈doubler〉の語義としてある「裏づける」「重なる・二重化する」といった分身間の関係性を重視するとともに、それが演劇においては魔術的に作用するというのである。さらにアルトーは、いわば異なる項どうしを結びつけ、あらたな関係性を作りだすこの分身の働きに加え、変容 (transfiguration) の働きも重視しており、その意味で〈double〉とは、重なり裏づけることによって演劇を真の演劇または残酷演劇に変容させる運動そのものだといえる。また、別のテキストでは、「変容は残酷である (la transfiguration est cruauté)」 (Artaud [t. IV] 123) ともいわれることから、〈double〉は「“残酷”を誘引するもの」、いいかえれば、残酷を導く運動を促すものとして考えることもできるだろう (坂原 [1986] 16)。ところが、その「残酷」が、難解をもって鳴る概念であることはよく知られるとおりだ。アルトーが残酷について述べている他の箇所を以下に引用してみよう。

それに哲学的にいえば、残酷とはいったい何か。精神の観点からは、残酷は厳格を、容赦のない執行と決定を、不可逆で絶対的な決定を意味する。[中略] 残酷は何よりもまず明快であり、ある種の厳格な方針であり、必然への服従である。(Artaud [t. IV] 121) ³

[前略] それ [引用者註：悪徳としての残酷] とは反対に、それ [引用者註：アルトーのいう残酷] は、切り離されて純粋な感覚であり、精神の真の活動であり、生それ自体の動作から引き写されたものである。[中略] この厳格さ、そしてそれを無視してすべてを拷問し踏みつけて営まれる生、この容赦のない純粋な感覚、それこそが残酷である。(Artaud [t. IV] 136–137) ⁴

つまり、「生」とか「必然」というように、私は「残酷」といつている。なぜなら、私にとって演劇は、行為であるとともに絶えざる発露であることを、そこには凝固したものは何もないことを、また、真に生き生きとした、魔術的な行為と同等に扱うつもりだということをとくに示したいのである。(Artaud [t. IV] 137)⁵

このようなアルトーの残酷概念をめぐるには、ロゴスの否定としての「父殺し (parricide)」(Derrida 350)、「血と生のエクリチュール (écriture de sang et de vie)」(Deleuze [1993] 160)、「詩情 (poésie)」(Rey 49) など、その解釈がさまざまに試みられてきた。これらの引用から少なからずいえることは、アルトーにとって残酷とは、その語から連想される「悪徳 (vice)」や「血 (sang)」、すなわち拷問や虐待や流血といった事象をかならずしも意味せず (Artaud [t. IV] 120)、「容赦のない執行と決定 (application et décision implacable)」や「不可逆で絶対的な決定 (determination irréversible, absolue)」などと上記の引用でいわれるように、むしろ定言的な命令としてあらわれる形而上学的な決定性を含意しているということだ。

しかし他方で、アルトーは、残酷とは「純粋な感覚 (sentiment pur)」であるともいうように、この概念は彼の生理学 (physiologie) への関心や傾斜もまた反映し示唆している。したがってアルトーが「残酷」という語をもちいるときには、形而上学的な決定性と、生理学的でそれゆえ唯物論的な決定性とを同時に指示しているのだ。実際、「精神から身体、知性から感覚を切り離すことはできない [後略]」(Artaud [t. IV] 104)⁶と述べられていることから、多くの先行研究における二元論的理解⁷に反して、アルトーには一元論への志向が明確に認められる。これらはつまり、上に述べた〈double〉の魔術的作用をつうじて残酷をはじめとする形而上学的な観念を形而下に導くべきであることを指示していると同時に、ようするに残酷演劇とは形而上学的な観念を物理的に表現する手段であり、そのプロジェクトであったことを意味しているのではないか。それゆえアルトーに従うならば、たとえば残酷演劇を上演することは彼への裏切りであるとしたブルックに反して、残酷演劇はみずからの上演をつねに意識し展望しなければならず、そのかぎりにおいてのみ裏切りは免れうるのである。ならば、アルトー本人はいかにしてプロジェクトのいわば完遂をめざしたのか。いいかえれば、残酷演劇において、形而上学的な事象と唯物論的な事象、すなわち魂と肉体、精神と物質は、はたして何に一致をみるのか。ここに、「情動的 (affectif)」や「情動性 (affectivité)」といった語が開示する俳優の生理学が関与する。

3. 情動としての俳優

よってつぎに、俳優にとって必要な作業を擬似生理学的に論じたアルトーの「情動の訓練」⁸をみてみよう。このエッセイは、当時フランスで流通していた東洋思想やオカルト、とりわけ四書五経のひとつである『易経』やユダヤ神秘思想の「カバラ (Kabbale)」を援用しつつ、物理的＝生理的 (physique) な現象を形而上学的に、形而上学的な形象を物理的＝生理的に記述するテキスト戦略を採用し、あらゆる内的感覚があたかも物質として存在するかのように考えるべきだとの主張がなされる文章である。

ところで、アルトーのテキストには「事物 (les choses)」という言葉が散見される。アルトーに固有のこの観念は、残酷演劇における俳優の身体を考えるうえで欠かせないことから、ここですこしふれておきたい。アルトーのいう「事物」とは、物理学的な事実から社会的な常識や道徳に至るまで、変化を被ることがないと一般に考えられているあらゆる事象を指し示すものとしてある。アルトーは、この事物どうしの関係性の固定化こそが人間の思考を凝固させていると考え、ゆえにその事物の関係性を自由化することで思考を再活性化しようともくろむ (堀切 [2010b] 83 ; [2015] 20)。

生理学的には魂もひとかせの震動に帰することができる。[中略] 魂が流体の物質性をもっていると信じることは、俳優の職業にとって欠かすことができない。情念が物質であり、物質の可塑的な波動に左右されることを知れば、種々の情念に領土をあたえ、われわれの主権を拡げることができる。(Artaud [t. IV] 156-157 ; アルトー [1996] 219)⁹

「ひとかせの震動 (un écheveau de vibrations)」や「物質の可塑的な波動 (fluctuations plastiques de la matière)」とここでいわれるように、アルトーは、「震動 (vibration / tremblement)」「波動 (fluctuation)」「揺動 (ébranlement)」といった、たとえば物理学でいわれるところのゆらぎにも多分に類する震えや揺れを重視する (宇野 67-70)。またそれらは「可塑的 (plastique)」であるとされていることから、アルトーにとって震えや揺れは、上にいわれる魂や情念はもとより、凝固した思考、いちどは分節された言語の意味や形態、そして物象化された諸関係としての事物などに変動可能性をもたらすものであるといえる。さらにここで、魂の流体的な物質性にたいする信仰が俳優の仕事には欠かせないといわれることから、アルトーは、魂や情念などを固定的なものとして捉えず、震えや揺れとそれが導く可塑性や変動可能性によって、むしろ無限に変化可能な

流れのようなものとして捉えることを俳優に指南しているといえよう。だからこそ、それらを知る俳優は、「種々の情念に領土をあたえ、われわれの主権を拡げることができる」とされるのだ。が、そうであるならば、このきわめて抽象的な原理を、俳優はいかにして会得し実現しうるのか。

つまり、演劇ではほかのどこよりも、俳優が情動の世界を意識しなければならないということである。ただし、この世界にイメージの効力ではなく物質的な感覚を含んだ効力をもたせなくてはならない。(Artaud [t. IV] 156; アルトー [1996] 218)¹⁰

アルトーによれば、俳優は「情動の世界 (monde affectif)」を意識すべきであり、この情動的世界は「物質的な感覚 (sens matériel)」をもつべきだという。このとき重要なのは、この物質的な感覚が「イメージ (image)」つまり心的表象と区別されていることである。いいかえれば、アルトーにとって俳優が意識すべき情動的世界とは、いっさいの心的な働きに拠ることのない物質的・唯物的な感覚をもつ一方で、上にみた震えや揺れが導く可塑性や変動可能性を許容する世界として考えられていたといえるだろう。事実、アルトーは、カール・マルクス (Karl Marx, 1818-1883) について言及しながら、彼は「事実の形而上学 (métaphysique d'un fait)」には達したが、「〈自然〉の形而上学 (métaphysique de la Nature)」までには達しなかったと述べている (Artaud [t. XIII] 149)。このときアルトーは、自然をたんに物質としてだけ捉えるのではなく、精神をはじめとする形而上学的な観念を含みこんだ潜勢的な運動それ自体として捉えており (宇野 79)、よって上記の引用には、心理主義を攻撃するアルトーがそれに代わって導入した〈affectif〉という語の使用に認められる、物質性ばかりか普遍性や決定性なども志向する彼の——きわめて独自のものではあるにせよ——唯物論への傾斜がみられるといっ

てよい。

生理学——アルト一流に解釈されているといった留保はつくが——を援用した彼の俳優訓練術をより仔細に検討するため、科学用語としての情動 (affect)¹¹の意味をひとまず確認しよう。情動とは、アルトーがつよい関心を示した生理学を含む情動科学 (sciences affectives) とよばれる領域においては、前意識的な不安や快不快といった微細な興奮を伴う身体的な刺激とその反射反応に由来する生理学的な事象を指す語としてもちいられる (野澤ほか 4-7)。より具体的にいえば、感覚や表出にかかわる社会的に分節化された感情とは異なり、情動は、前意識的な生理現象であるために個人差を原

則として考慮せず、それゆえ人間のきわめて即時的かつ即物的な身体的メカニズムのその物理性・物質性の謂であると同時に、外的刺激によって惹起されるつねにアモルファスな対象としてある（堀切 [2010b] 85–86）。したがって、情動という語には唯物論的な含意さえ認められ、しかもそれは、刺激とその反射反応に由来し、また個人の身体的レベルにとどまるものではないことから、個人の感情はもとより意識や主体を超えて、いわば共存する身体が互いに影響しあうことで生みだされる反響的な関係性を焦点化しているといえよう。

これら情動の特徴は、ただちにアルトーの残酷演劇論に即して読みかえられるのではない。たとえば、先にも述べたように、アルトーは残酷のほかに「ペスト」もまた、演劇の分身であるとしているが（Artaud [t. V] 196）、この語をアルトーがもちいるとき、そこには、電撃的な感染性や伝染性の示唆はむろんのこと、「意識 (conscience)」や「意志 (volonté)」のいわば廃滅も含意している（熊木 160–161）。というのも、アルトーは、それらを心理主義の産物、もしくはその源泉と考えるからである。よってペストという語が指示しているのは、意識・意志と行為 (acte) をめぐる一般的関係——行為とは先立つ出来事にたいする反応であると同時に、それは短慮あるいは熟慮を問わず、意識を通過し、また何らかの意志のもとになされると一般に考えられているところの関係——あるいは行為の生産にかかわる心的な制度それ自体の否定、もっといえば、その破壊であるといえる。ようするに残酷演劇とそれを上演する俳優は、ペストと重なり、またそれに裏づけられるといった分身の働きにより、意識や意志を経由することのない行為の即時的かつ即物的な生産を可能とし、その行為は伝播し共振しあうことでもって空間を情動化するのだ。

そもそも <affectif> および <affectivité> は、前者は「感情的」や「情意的」、後者は「感受性」と訳出されるなど¹²、やはり「感情 (emotion)」や「情念 (passion)」ときわめて近い語彙——時代によって使用頻度は異なるものの——としてある（Dixon 62）。事実、「悲しいから泣くのではなく、泣くから悲しい」といういいかたで人口にも膾炙しているジェームズ＝ランゲ説 (James-Lange theory) や、20 世紀のモダニズム文学に大きな影響をあたえた「意識の流れ (courant de conscience)」を提唱したことで知られる心理学者ウィリアム・ジェームズ (William James, 1842–1910) の『心理学の諸原則』(*The Principles of Psychology*, 1890) ——1913 年にフランス語版が出版されたが、当時アルトーも本書を読んだという (Chazaud IX) ——においてさえも、<emotion> と <passion>、そしてこのあとみる <affection> といった語は、使いわけられているとはいいがたいとの指摘がある（宇津木 80）。

にもかかわらず、たとえば〈affectif〉の語義には、いままで述べてきたアルトーの思想あるいは残酷演劇論と深くかかわるかのような意味が認められることから、ここでその語義を確認することには一定の意義があるといえるだろう。そしてまた、その意味が現代では狭められているであろうことを考慮して、ここでは19世紀末に刊行された『リトレ』を繙くとする。それによれば、〈affectif〉は、その第一義で「〈affection〉を生じさせる、動揺させる、魂にふれる (Qui inspire de l'affection, qui émeut, qui touche l'âme)」とされる¹³。同じく『リトレ』でこの〈affection〉をひくと、その第一義は「とりわけ病気に際して身体が被るところのもの。冷たく湿った空気の印象によって引き起こされる諸疾患 (Ce que le corps éprouve, surtout en fait de maladie. Les affections causées par l'impression d'un air froid et humide)」とされ、第二義ならびに第三義は魂 (âme) とかかかわるとされる。とりわけ第三義は「より狭い哲学的な意味における魂の受動的なすべての状況 (En un sens philosophique plus restreint, toute situation passive de l'âme)」とされており¹⁴、ことによると20世紀前半を生きたアルトーが意識していたかもしれない〈affection〉のその受動的な性格をここに指摘することができる。というのも、アルトーは、残酷演劇の俳優に個人の自発性を認めず、「ある種の受動的な要素 (une sorte d'élément passif)」であるとしていたからである (Artaud [t. IV] 117)。

いずれにせよ、注目すべきは、〈affection〉の第一義でいわれる病の含意であり——上にみたアルトー的なペストとの共振をここにみいだすことはあながち的外れではないはずだ——しかもそれは寒く湿り気のある外的な刺激によって惹起されるのだという。これらの語義からしても、残酷演劇における俳優とその身体は、ひたすら外的刺激にたいし受動的であり、その反射反応として震え揺れる身体なのだ。あるいはまた、「情念が物質であり、物質の可塑的な波動に左右されることを知れば、種々の情念に領土をあたえ、われわれの主権を拡げることができる」という先の引用を思い起こせば、ここでいわれる「情念」、つまり〈passion〉が、キリストの「受難」も意味することから考えても、アルトーにとって残酷演劇の俳優は、もはや受動的であることを超えて、きわめて受苦的なものとして考えられていたともいえるかもしれない。

4. スピノザからアルトーへ

身体と情動のかかわりについてより詳細に論じるためには——アルトーはかならずしも言及していないにもかかわらず——スピノザの身体をめぐる議論にふれねばならない。なぜなら、スピノザはその主著『エチカ』(Ethica)のなかで、〈affectif〉および

〈affectivité〉に繋がる語源となったラテン語の「情動(affectus)」、そして「変状(affectio)」といった語をもちいるからである。

アルトールとスピノザの思想的連関についてはすでにいくつかの指摘がなされている。たとえば、大坪裕幸は、アルトールとスピノザの哲学的連続性について指摘しているが、それはあくまでも彼らの思想的な共鳴を述べるにとどまり（大坪 176）、他方で、江川隆男は、残酷概念をフリードリヒ・ニーチェ（Friedrich Nietzsche, 1844–1900）ふうの「力（独:macht、仏:puissance）」の思想に読みかえるカミーユ・デュムリエ（Camille Dumoulié, 1955–）の仕事（Dumoulié [1992]）のいわば延長のようなかたちで、そして何より、ジル・ドゥルーズ（Gilles Deleuze, 1925–1995）とフェリックス・ガタリ（Félix Guattari, 1930–1992）の『千のプラトー』（*Mille Plateaux*, 1980）における言及をつうじて（Deleuze / Guattari 196）、アルトールをスピノザ以来の哲学的身体論の系譜に位置づけて論じるとともに（江川 [2005]；[2014]）、アルトールの残酷とはつまるところ情動であると指摘するなど（江川 [2017] 110）、きわめて興味深い仕事をしている。だが、それもまた、スピノザの身体論を残酷演劇に接続し、その文脈から読みなおすものではなかった。ならば、スピノザの議論は、本稿の関心にいかなる知見をもたらすのか。まずはスピノザにおける情動の定義をみてみよう。

一 欲望とは、人間の本質が、与えられたそのおのおのの変状によってあることをなすように決定されると考えられる限りにおいて、人間の本質そのものである。（スピノザ 236）

ここで情動を定義するにあたり、なぜスピノザは欲望（*cupiditas*）について語るのか。というのも、スピノザは、欲望を基本的あるいは根本的な情動のひとつに数えるからだ。また、ここでいう変状とは、反応、すなわち刺激による変化のことであり、ひらたくいえば、ある個物が何らかの刺激を受け、一定の形態や性質を帯びることを指す（上野 121–122）。たとえば、暑さという刺激を受けると、発汗という変状が身体に起きるが、これはむろん熱を冷ますことによって自身の存在を維持するための反応である。しかしそれ以上に、変状はスピノザにとって世界認識にかかわる重要な概念でもある。どういうことか。

スピノザは汎神論（*panthéisme*）を唱えたことで知られるが、彼のそれは、たとえば日本における八百万の神といったアニミズムを意味するものではなく、じつに合理的な論証によって神それ自体が世界であること——「神即自然（*Deus seu Natura*）」——をあ

きらかにするものであった。ごく簡単にいうと、神というからには無限でなければならないが、無限であるとはつまり外部をもたない——もし外部があるなら、それは有限である——ということであり、外部がないということはこの世界はすべて神のうちにあり、逆にいえば、神はこの世界に内在している。したがって、神はすなわち自然（＝世界）であり、いいかえれば、神とは唯一の「実体 (substantia)」だが、そのように唯一の実体である神は、しかし多くの「属性 (attributes)」から成っており、そしてこの世界のうちにある人間を含めたすべての個物は、神のさまざまな属性を表現する「様態 (modus)」としてあると同時に、この様態はかくして実体の変状だと理解される（上野 80-103）。

これら属性や様態にかんする概念は、ルネ・デカルト (René Descartes, 1596-1650) の心身二元論への批判としても読むことができる。なぜなら、物体＝身体 (corps) にたいする精神の優位といったデカルト的二元論をスピノザは認めず、精神に対応する思惟 (res cogitans) と物体に対応する延長 (res extensa) というふたつの属性が、人間という様態のなかで同時に発生していると考えるからだ。これがいわゆる心身並行論 (parallélisme) である（市田 153-158）。

しかし、これを素朴に、精神と物体のあいだには上下も優劣もないといった通俗的な理解で済ますことはできない。なぜなら、このとき並行しているのは、あくまでも神の本質を構成する属性であり、その様態である精神や物体の並行は、つまるところ変状という反応の結果にすぎないからだ。さらに、神即自然であるからには、いっさいは神の本性に従うため、自然のなかに偶然は存在しない。これがスピノザにおける決定論である。したがって、人間の本質は「与えられたそのおのおの変状によってあることをなすように決定される」とする先の引用は、刺激とその反射反応をはじめとする生理的な諸現象の決定性ばかりを意味しているのではなく、属性による様態の決定をも意味しているといえるだろう。よって先にみたアルトーの残酷概念が含意していた形而上学的な決定性と唯物論的な決定性のその二重性は、少なくともスピノザ的には正しいといえると考えられ、このことから、スピノザの議論をつうじて残酷演劇を考えることには正当性があると考えられるのではないか。

アルトーの残酷演劇とは、上演や舞台のレヴェルにあっては意識化されていない現実を捉えようとする意志であり (Artaud [t. V] 196)、俳優や観客のレヴェルにあっては身体それ自体において生きられる思考の現在としての演劇の探求であるといえる。さらに、残酷演劇は、隠蔽や排除といった抑圧を伴う自然・社会・文化による決定性とは別の位相を開示し (Artaud [t. IV] 121)、もってあらたな舞台言語を探る (Artaud [t. IV])

131)。表現の革新をめざす 1960 年代の前衛に、あるいは近代的主体について再考を促した 19 世紀末から 20 世紀にかけての人文諸科学に、アルトーと残酷演劇が深い関係をもつのもこれゆえであった（坂原 [1996] 111-112）。このような理解に加えて、私たちはいまや残酷演劇について以下のように理解すべきときがきたといえる。すなわち、残酷演劇とは、情動化された演劇の別名にほかならず、それはつまり、一方で、アモルファスな対象としてある情動をつうじて意識化されていない現実としての形而上学的な観念群を捕捉し、他方で、それを形而下化、つまり俳優の身体によって物理的＝生理的に物質化する唯物論的で、そして何より、生理学的な知見の援用にもとづく決定論的な演劇の名としてあるということである。

おわりに

あらためて整理しよう。残酷演劇の上演を等閑視する言説は、グロトフスキやブルックなどの演劇人によるものと、デリダやテヴナンをはじめとする哲学者や批評家によるもののふたつに大別できる。前者がいわば具体性や実践性の観点から、残酷演劇にはそれらが乏しく、またこの演劇はあくまでもきたるべき演劇の幻視や予言にとどまると指摘するのにたいし、後者は上演＝再現＝表象（*représentation*）の原理的性格から上演不可能だと判断していると考えられてきた。しかし、前者の場合、グロトフスキはともかくとしても、具体性や実践性の観点からの価値判断を超えて、残酷演劇は上演されるべきではないといったある種の検閲を行なっていたことは、ブルックの議論にみたとおりで。そして、後者の場合、「表象」と「上演」の同一視はかならずしも自明ではなく、ゆえに残酷演劇の上演を顧みる必要はないといった結論は性急にすぎるだろう。

そして、精神や魂、また演劇の分身であるとされた残酷やベストといった形而上学的な観念とその決定性は、形而下の事象、わけても残酷演劇の文脈においては俳優の身体とその唯物論的な決定性にいわば折り重なることで、アルトーにはきわめて独自の一元論的な志向が認められた。より具体的にいえば、震えや揺れといった広義の振動に着目することで、アルトーは、あらゆる物質に秘められている可塑性や変動可能性を取りだすと同時に、それをつうじて形而上学的な観念の数々を形而下に導きいれようとする。このとき、それらを形而下的に表現する術をもたねば意味がないと考えるアルトーにとって、バリ島演劇との出会いが残酷演劇の構想にもっとも寄与した出来事だったことは、つとに指摘されてきたとおりである。アルトーがバリ島演劇に豊富な音響性、つまり震えや揺れをみだし、また、そのダンサーたちを「行動する形而上学（*métaphysique*

en activité)」(Artaud [t. IV] 54) とよんだのはそのような文脈においてだ。

このようにまとめられるアルトーの思想を残酷演劇において実現するものこそが、アルトーのテキストにおける〈affectif〉や〈affectivité〉といった語の使用に認められる残酷演劇の俳優とその身体の情動性である。先にも述べたように、残酷演劇の俳優とその身体は、ひたすら外的刺激にたいし受動的であり、その反射反応として震え揺れる身体なのだが、スピノザ的にいえば、その震えや揺れのなかで俳優の身体は、実体(=神)の変状である様態として、そのさまざまな属性を表現するのだ。いいかえれば、残酷演劇の情動化された俳優は、折り重なった決定性のなかで演劇を残酷なものとするのである。このような情動にかんする議論をアルトー研究に導き入れることで、本稿は残酷演劇の上演とその手段を理論的に展望することとなったが、しかしなお具体性や実践性の観点からみれば、その上演はやはり容易ならざる困難を抱えているといわざるをえない。その本格的な検討を今後の課題としたい。

註

* 本稿は、2018年7月7日に行なわれた第2回学習院大学身体表象文化学会大会にて発表した「アントナン・アルトーにおける方法意識」、および2019年度に学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化専攻に提出した修士学位論文「アントナン・アルトーの方法意識」の内容をもとに、大幅な加筆修正を施したものである。

¹ 原文は以下。「Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie.」拙訳。なお本稿におけるアルトーのテキストの引用は全集版(Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956–1994, 26 vols.)に依拠し、本文中に巻数および頁数をローマ数字とアラビア数字でそれぞれ略記するとともに原文も併記する。邦訳を参照した場合には適宜示し、また訳文を一部改めるが、それ以外はすべて拙訳である。

² ヴィユ＝コロンビエ座での講演時におけるアルトーは、彼自身まるで知らないうちに変容する身体としての残酷演劇を実現していたとの指摘がある(Charbonnier 196–197)。さらにアルトーは、亡くなる一ヶ月前に放送禁止となった『神の裁きと訣別するために』を「残酷演劇の縮小モデル(modèle en réduction de ce que je veux faire dans le *Théâtre de la cruauté*)」とみなしていた(XIII 127)。

³ « Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue (...). La cruauté

est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. »

⁴ « (...) ; mais au contraire d'un sentiment détaché et pur, d'un véritable mouvement d'esprit, lequel serait calqué sur le geste de la vie même (...). ; mais cette rigueur, et cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable et pur, c'est cela qui est la cruauté. »

⁵ « J'ai donc dit « cruauté » comme j'aurais dit « vie » ou comme j'aurais dit « nécessité », parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique. »

⁶ « On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence (...). »

⁷ ここでいう二元論的理解とは、デカルト以来の心身二元論に端を発する精神の優位とそれによって貶められてきた肉体のその復権を唱え、また表象＝再現前の虚偽性や欺瞞性を鋭く告発するとともにそれらに現前性を対置することで、西洋という抑圧的な制度それ自体を苛烈に批判したとするアルトー理解である（渡邊 [1984] 9；レーマン 41）。かりにアルトーが、身体にたいする精神の優位といった心身二元論に変更を迫り、その転覆を図るような概念操作を試みるとともに、つまるところ精神にたいして身体こそ優位なのだといった主張を行なっている場合があるとしても、それは西洋における思考体系があまりに長く精神の優位を説きつづけてきただけに、いままで劣位に置かれてきた身体とその重要性をいわば口を酸っぱくして語る必要があったというにすぎない。ところで、エリカ・フィッシャー＝リヒテ（Erika Fischer-Lichte, 1943-）によれば、1960年代の前衛的な演劇やパフォーマンスの試みは、たんに現前と表象＝再現前を対立させたばかりか、そこに肉体と精神の二項対立も重ねあわせていたという（フィッシャー＝リヒテ 114-151）。だとすれば、このようなアルトーの二元論的理解は、むしろ実際には1960年代的な問題系をアルトーに照射し、その問題系のもとでアルトーを読解したことが生んだ理解といえるのではないだろうか。いずれにせよ、堀切克洋も指摘するように、このアルトー理解にみられる単純化された問題構成や概念装置は、いまだ批判的に検討する余地を大きく残している（堀切 [2015] 19）。

⁸ 安堂信也訳では「感性の体操」、鈴木創士訳では「感情の競技」と訳出されている。

⁹ « On peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations (...). / La croyance en une matérialité fluide de l'âme est indispensable au métier de l'acteur. Savoir qu'une passion est de la matière, qu'elle est sujette aux fluctuations plastiques de la matière, donne sur les passions un empire qui étend notre souveraineté. »

¹⁰ « Ce qui veut dire qu'au théâtre plus que partout ailleurs c'est du monde affectif que l'acteur doit prendre conscience, mais en attribuant à ce monde des vertus qui ne sont pas celles d'une image, et comportent un sens matériel. »

- ¹¹ フランス語の〈affect〉は、もとはドイツの心理学・精神分析学用語である〈affekt〉に由来し、フランス語には20世紀初頭に入ったとされる。以下を参照。「affect」, *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Le Robert, 2010, p. 42.
- ¹² 〈affectif〉〈affectivité〉、『仏和大辞典』、白水社、1981年、45頁。
- ¹³ « affectif », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. I, Librairie Hachette et C^{ie}, 1873, p. 66.
- ¹⁴ « affection », Littré, t. I, pp. 66–67.

引用文献

- アルトー、アントナン『演劇とその分身』安堂信也訳、アントナン・アルトー著作集I、白水社、1996年（Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1964）。
- 市田良彦『ルイ・アルチュセール——行方不明者の哲学』岩波新書、2018年。
- 上野修『スピノザの世界——神あるいは自然』講談社現代新書、2005年。
- 宇津木成介「感情の概念を巡って——用語の歴史的検討の試み」、日本感情心理学会『感情心理学研究』第22巻第2号、2015年、75–82頁。
- 宇野邦一『アルトー——思考と身体』白水社、2011年。
- 江川隆男『死の哲学』河出書房新社、2005年。
- 『アンチ・モラリア——〈器官なき身体〉の哲学』河出書房新社、2014年。
- 「骨と血からなる〈非—存在〉」、立教大学映像身体学科学会『立教映像身体学研究』第5号、2017年、108–117頁。
- 大坪裕幸「アントナン・アルトーにとっての悲劇について」、日本フランス語フランス文学会『フランス語フランス文学研究』第115巻、2019年、175–189頁。
- 熊木淳『アントナン・アルトー 自我の変容——〈思考の不可能性〉から〈詩の反抗〉へ』水声社、2014年。
- グロトフスキ、イエジュイ『実験演劇論——持たざる演劇めざして』大島勉訳、テアトロ、1971年（Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre*, Odin Theatrets Forlag, 1968）。
- 坂原眞里「アルトーの残酷演劇と分身 double について」、京都大学フランス語学フランス文学研究会『仏文研究』第16号、1986年、13–28頁。
- 「残酷演劇は私たちの言葉を発動させる——「アルトー＝モモの体験談」」、『ユリイカ』12月号、青土社、1996年、110–118頁。
- スピノザ『エチカ——倫理学（上）』畠中尚志訳、岩波文庫、1975年（初版1951年）

- (*Spinoza Opera : Im Auftrage der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, herausgegeben von Carl Gebhardt, Carl Winter, 1924)。
- 竹内勝徳／高橋勤編『身体と情動——アフェクトで読むアメリカン・ルネサンス』彩流社、2016年。
- 野澤俊介／難波阿丹／難波純也／仁和田千絵／近藤和都「情動の出来事性——インターフェイス・ライブ性・交感」、東京大学大学院情報学環紀要『情報学研究・調査研究編』第33号、2017年、1-30頁。
- フィッシャー＝リヒテ、エリカ『パフォーマンスの美学』中島裕昭／平田栄一郎／寺尾格／三輪玲子／四ツ谷亮子／萩原健訳、論創社、2009年(Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, 2004)。
- ブルック、ピーター『なにもない空間』高橋康也／喜志哲雄訳、晶文社、1971年(Peter Brook, *The Empty Space*, MacGibbon & Kee, 1968)。
- 星野太「表象と再現前化——『哲学辞典』におけるベルクソンの「表象」概念再考」、『表象』第3号、月曜社、2009年、122-137頁。
- 堀切克洋「上演不可能性という「伝統」——「アルトー事件」をめぐる」、早稲田大学演劇博物館グローバルCOE『演劇映像学2009』第3集、2010年(a)、73-86頁。
- 「感覚、感性、感受性——『演劇とその分身』における俳優の生理学をめぐる」、早稲田大学演劇博物館『演劇研究』第34号、2010年(b)、77-89頁。
- 「純粹イメージから感覚の交歓へ——アントナン・アルトーの映画における視覚性と聴覚性」、東京大学大学院総合文化研究科『レゾナンス』第9号、2015年、18-27頁。
- レーマン、ハンス＝ティース『ポストドラマ演劇』谷川道子／新野守広／本田雅也／三輪玲子／四ツ谷亮子／平田栄一郎訳、同学社、2002年(Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999)。
- 渡邊守章『劇場の思考』岩波書店、1984年。
- 『越境する伝統——渡邊守章評論集』ダイヤモンド社、2009年。
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1956-1994, 26 vols.
- Charbonnier, Georges, *Antonin Artaud*, Seghers, 1970.
- Chazaud, Jacques, « Avant-propos », *La théorie de l'émotion* by William James, L'harmattan, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, 1993 (ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』守中高

- 明／谷昌親訳、河出書房新社、2002年).
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980 (ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一／小沢秋広／田中敏彦／豊崎光一／宮林寛／守中高明訳、河出書房新社、1994年).
- Derrida, Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, coll. « Points », Seuil, 1967, pp. 341–368 (ジャック・デリダ「残酷劇と上演の封鎖」、『エクリチュールと差異 (下)』若桑毅／野村英夫／阪上脩／川久保輝興訳、法政大学出版局、1983年、119–154頁).
- Dixon, Thomas, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, 2003.
- Dumoulié, Camille, *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, P.U.F., 1992.
- Gouhier, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Librairie philosophique J. Vrin, 1974.
- Méredieu, Florence de, *L'Affaire Artaud: journal ethnographique*, Fayard, 2009.
- Rey, Jean-Michel, « Les paradoxes de la poésie », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, n°434, 2004, pp. 48–50.
- Thévenin, Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, 1993.