

演劇の人、アルトー

ジャン・チボードー
訳・及川広信

アントナン・アルトーが没して、十七年経つ。が、彼の作品の半数は、まだ埋もれたままである。¹アルトー全集の第四、五巻は、1932年から1937年までの彼の作品を収録している——『演劇とその二重性』と『チェンチ一族』。それに、これまで発見された小品、インタヴュー、書簡類、異文、草稿、情報記事など、インテリジェンスに富んだ、効果的な方法で編集されている。なかでも、批評文は一段と精彩を放ち、彼の行動としての、日一日の思考の歩みを、とらえ易く再現してみせてくれる。

『演劇とその二重性』は、べつに、戯曲「チェンチ一族」が適用した演劇論というわけではない。アルトーがその中で述べていることは、芸術の革新ということだけではない。一九二二年、マルセーユの一人の清新な、ぽっと出の詩人がパリに現わ

れ、デュランのところに入門する。彼は当時、一人の女友達に次のような手紙を送っている——

△最初の演し物は、激しい狂乱の、錯乱する、峻烈な作品となるだろう。デュラン自身は、知っての通りの激しさで主役を演じるだろう。最近の私について、少し興味あることといえ、趣味のことがメンタリテイに関係する大きな問題となっている。▽

それより十三年後のチェンチ一族の場合にも、彼の△メンタリテイ▽と△趣味▽のことは、それほど変わっていない。簡単にいうと、チェンチの主役を激高したかたちで演じているのは、今度アルトー自身なのである。演劇の形態も変わっていない。もちろん、彼はテキストを自分自身で書いた（シェリイとスタンダールに依って）——だが、エリザベス朝の、狂乱した一種の混成演劇となっている。結果、観客は会話に従属した△西洋



演劇の真直中に居合わせることになる。声、身振り、デコール、光、音楽が、語られる会話の上に迫り上げられている。アルトーが観、熟考したバリ島の演劇と、それは相反するものである。

演劇の形態は変わっていない。が、アルトーはデュランとは異なる。特別な内的要望が彼を活気づけ、耐えられぬほどの激発に追いやっている——俳優の演技が芝居の常識的限界を超越している（1922年、マルセル・アッシュャールは、アトリエ座の演し物について書いている。《アルトーは、滑稽なほどむごたらしく、不協和なある種の偉大さに達している》）。というのは、東洋演劇の基礎を成す《身振りのメタフィジック》なやり方では俳優が演じることが出来なかつたからである。——テクニストは現代の《感覚》で書かれ、その時代の文化に適合させることなく、わざとのように、熟練と不器用さを混合させている。一方、人物たちは心理——歴史的なカリカチュアによって、神話の様相を帯びる——主人公のチェンチは、自分の子供を痛めつけることだけを考え、近親相姦は無邪気に行なわれ、社会は残忍で神を畏れぬ教皇に支配されている（なぜなら、彼は神々を創り、自分自身も、息子たちも創り出しているから）。

このように、チェンチ一族は、直接的な過激への嗜好によって、『演劇とその二重性』のテクニストが主張する一部を証明している。

《歴史上の名作と縁を切るべきだ》。美術館は《維持する》よりも、破壊すべきだ——《ブレヒトやブレヒチャンが行っているような》レパートリーの進歩的改良は、すべきでない

《……私は主張する。社会の現状は不正であり、破壊されるべきである。演劇の成すべきことは、社会に埋没するよりも、社会を銃撃することである。われわれの演劇は、それに

必要な、熾烈な、有効な手段を問題として提示することは出来ない。が、私にとって更に上位の、神秘的なオブジェから発生するものを、問題として提示する。》

歴史劇

歴史についてのマルクス主義的還元の方法とは異なるが、このアルトーの《オブジェ》は、歴史的な考え方である——《ベクトルによって、社会とモラルの巨大な膿がすべて取り除けられると思われる。そして、ベストと同じように、すべての膿を取り除くために、演劇は実行される。》現実に密着したこの演劇は、ミシュレ²が《フランス史》の中で描いてみせたものであるし、ミシェル・フーコーが《狂気の内奥》から、理性の世紀の終り頃、シャラントンの精神療養所の患者たちが観客に観せた演劇や、精神病者が精神分析医に対して無限に語り続けるモノログまで、《狂気の歴史》にそって、つぎつぎに思い起こさせてくれたものである。社会の隠された限界の歴史、社会の記録に残された矛盾とは違う歴史、それはクロードル（カソリックのバタフィジック以前の）の演劇と、ジュネの演劇の中のみ意識されていたものである。

演劇に関しては、アルトーはあらゆる美学を投げ棄てている

《……現在、地獄の真に呪われるべきものがあるとするなら、それは、演劇が死刑の宣告を受けて火炙り台上のサイン（記号）となるよりも、フォルムの上に、芸術的に自分の生命を引き延ばしていることである。》

しかしアルトーは誰よりもよく、《フォルム》がなくては《サイン》は存在しないということを知っていた。そして彼はつぎのようにもいっている。

△演劇において、ことばの運命を変えようということは、空間の具象的な感覚の中でことばを使うということである……このフォルムを持って延長する表示のあらゆる可能性と、演劇のオブジェとを同一化することは、空間のなかにある種のポエジーの観念を生じさせる……▽

——成功の見込みのないシュールナチュールなドラマを創ろうと、懸命に下書きをしていたボードレルの△演劇▽を思い起こさせる（それはチェンチ一族の場合と相似している）。アルトーは、真実、次のように手帳に書いている——

△子供の頃も現在もなお、劇場の中に美しいものとして見出すもの、それはシャンデリアという、光り輝き、水晶のように透明で、複雑な、円形の、シンメトリックな、美しい一つの物体である。▽

空間の中のポエジー

たしかに△呪われた詩人▽という、うさんくさい神話がつきまとはいるものの、この演劇への夢は、アルトーへの偉大さを示している。そしてまた、演出面においても、人々は彼の△教え▽を乞うている。というのは、演劇が△文学のジャンル▽の中にあることを拒みつづけている現在でもなお、文学が問題だからである。アルトーから見ると、若者の詩の弱さは△生存のエッセンスと表現の中心的な可能性に関係のある、また人生そのものにまといつく病気▽を表わしている。詩人はコメディアンまたは演劇俳優でもある。

なぜなら、疑いもなく△われわれの現在の退化の状態では、精神の中に形而上学を呼び戻すことが出来るのは、皮膚によってである▽。からだは、言語の危機の場となっている。

今世紀最高の激越さを持ち、より良く分節されたものの一つであるアルトーの作品は、事実、オリエンテーションの一覧表としての機能を持っている——その中に、作家の土壌（ジョベール、ボードレル、マラルメ、ルーセル）に新しい△文学の種▽（ブランショ）を発掘、補足している一種のシンメトリーを見い出すことが出来る（ブルヴァールの、不条理の、アンガージュマンの演劇が、台本が書かれて後演じられ、年老いた文学の本質的でない様相を永続させているのに）。それは、舞台上の発明の末、テキストを廃止していこうとする種類の戯曲である——アッピア、ゴールドン・クレীগ、シュヴィッターズ、カンジンスキイなど。

このようにして、演劇においては△残酷性▽のみを、詩においては△文体の破壊▽のみを、人々が問題としてとらえているのだが、実際には、アルトーという人間はより深い問題を提起し、止まることのない、驚嘆すべき、明瞭なムーブメントを見せている。一見したところ、部分的で根拠がなく、常軌を逸しているかのように見えるが、多くの試みが目的にそって継続的になされているのである。

註1

「ルノーリバロ劇団ノート」第二一三号の特集△アントナン・アルトーと現代演劇▽を参照のこと（とくに、ポール・テブナンのアルトーの経歴と、マルト・ロベールとモリス・ブランショのエッセーを）。同じく、雑誌「今日」の第一七号の特集△スペクトル、その五〇年間の模索▽も（ジャック・ポリーエの収集したテキストとドキュメント）。

註2

クロード・メトラが要約した「フランス史」を参照のこと（双書のポケットブック）。アルトーの「演劇とベスト」は、一七二〇年に発生したマルセーユのベストについて書いたミシュレの文章にちょうど相応する。

（一九六四年七月）