

# ジャン＝ルイ・バロー 「アントナン・アルトー」<sup>1)</sup>

Jean-Louis Barrault, « Antonin Artaud » (1949)

シャルル・デュランの屈強な性格のあと、そして気難しいアルセスト役に対するエティエンヌ・ドゥクルーの友情に満ちた要求のあとに、わたしが最も衝撃を受けたのは、アントナン・アルトーの威厳に満ちた性格である。

わたしは、シャルル・デュランと似通ってしまうほど、彼からさまざまなものを“受け取って”いた。アルトーからもまた同じように、まるでみずからを重ね合わせるように、動物が擬態をするようになるまで、影響を受けたのである。

アルトーは、わたしが目の前で彼の真似をすると、とても面白がっていた。いまでも覚えているのは、とある日、そうした真似を披露すると、完全に発狂した状態でその場を逃げ出し、「わたしの人格が盗まれた！ 人格が盗まれた！」と叫びながら通りに出たということである。三日間は、姿を見せなかったように思う。しかし、次に会ったときには、お互いそのことで心から笑っていた。

というのも、アルトーの発狂したような興奮状態の奥底には、ほとんどいつもと言っていいほどに、並外れた明晰さが保たれていたのである。アルトーは長らく、自分自身を守るために、知的なユーモアの可能性を実践していたのだ。

アルトーは、ひきつった笑い方が絶頂にまで達したときでさえ、唇の近くに小さな笑みを保ちつづけていて、親しい仲間たちはそれを見抜いていたのである。

アルトーはおそらく、演劇によって引き起こされる人工的な喜びに満足していなかったために、演劇の可能性をみずからの生へと移し替えてしまった。アルトーは、アルトーという登場人物を正しい仕方と生きて、それとともに燃え尽きたのだ。彼自身が、劇場となったのである。彼の人生は、まさしく悲劇と言うべきものであった。

アルトーは並外れた頭をもっていて、道に明かりを灯すためにいつも前に進んでいるようだった。この偉大な頭からは、髪の毛がごっそりと抜け落ちた。青色の炯眼は、遠くからでもじっくり探ることができるように、顔の奥深くにはまりこんでいた。それは、獐猛な鳥の眼だった——鷲の眼のごとく。鼻はすらりとして細く、い

つも小刻みに震えていた……

アルトーの口は、彼の全身と同じように、みずからに思い悩んでいたが、背筋は、弓のようにびんと引き伸ばされていた。腕は細く、そして長く、まるで二本のねじられて分岐した枝のごとく、自分の腹をひっかいこうとしていたように見えていた。

アルトーの声は、身体の穴の最も深いところから生まれて、頭のほうに向かって放たれていたが、その力は普段はお目にかかれないもので、頭に共鳴するあたりを押しつぶすようであった。それは、外に響きわたると同時に、内にこもるようもあり、力強さをもつと同時に、ただちに何かを破壊してしまうようなものでもあった。アルトーは、本物の貴族階級に属していた。つまり、王子だったのである。

アルトーの思考は、閃光を放つような、明晰なものであった。あたかも、プロメテウス〔ギリシア神話においてゼウスの反対を押し切って、天界の火を盗んで人類に与えた存在〕の子であるかのごとく、燃えるような心をもつ人物だったのである。

「タントラ派のヨーガ」、「古代エジプトの死者の書」、「ウパニシャッド」、ピタゴラスの『黄金の詩』〔1813年刊〕、これらの本は、わたしが読むようにと勧められたものである。アルトーは、麻薬に憎しみを抱いており、わたしにはいつもそれが最悪のものだとしか言っていなかった。わたしに麻薬を試してみるように勧めてくることなどは、断じてなかった。

アルトーは、二面的な人物だったと言えるだろう。一方で、彼は尋常ではないほどの明晰さと、とても面白いユーモアの持ち主であった。いつもと言っていいほど、そして不安を覚えざるをえないほどに、あらゆることを自覚していたのである。自身の周囲で起こることはすべて、右側で起きていること、左側で起きていること、目の前で起きていること、背中の後ろで起きていること、近くで起きていること、遠くで起きていること、こうしたことすべてを同時に意識していたのである。彼は、全方位、全方向の〈いま〉を捉えていた。まるで、蠅の目のような知覚の仕方であった。

1) [訳註] 底本には、以下を用いている。Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris: J. Vautrain, 1949, pp. 61-75. 本稿はその第6章に相当する部分の翻訳である。

他方で、アルトーは燃えるような、とても目だつ人物でもあった。あたかも旅行用の自動車に、飛行機のエンジンを積んだような感じである。静まることは一切なく、あちこちに向かってわめきちらしつづける。それはそれは大変結構なことであった。

アルトーは、人目を引きつけてやまない存在なのであった。当然ながら、「演劇とベスト」——「残酷の演劇」——そして『新フランス評論』が、『演劇とその分身』というタイトルの下に集めたその他の文章を、わたし自身も貪るようにして読んだものだ。『演劇とその分身』は疑いようもなく、20世紀の演劇に関して書かれたもののなかで最も重要なテキストである。

今日、わたしが若い演劇人たちに対して、ためらいなく勧める書物は五冊ある。五冊の書物は、互いに不足している部分を補いあい、五冊が一体となることでひとつの輝きを生み出すことだろう。

『詩学』、アリストテレス著

『三つの演劇論』、コルネイユ著

『クロムウェルの序文』(V.ユゴー著)

『演劇という芸術』、ゴードン・クレイグ著

『演劇とその分身』、アルトー著

『演劇とその分身』は一度ならず、繰り返し読まなければならない。

アルトーには、さまざまな魔術的欲望が満ち満ちていた。彼は、演劇の形而上学者だったのである。

わたしは彼がグルニエ [1919. 作家、ジャーナリスト] のところに薔薇の花を二、三本手にして突然やってきたのを目にしたことがある。薔薇の花は、わたしにもってきてくれたのだ。夜中まで一緒になってずっと話し込んでいたうちに、わたしにも同じように気を許し、同じように心優しく、彼が抱えている秘密のうちのいくつかを、そして自身の成功に向けた足がかりのいくつかを教えてくれたのである。

わたしが取り憑かれていた**永遠の沈黙**に関して、あるいはわたしが捉まえたいと願っていた**現在**という絶え間ない知覚に関して打ち明けばなしをしたところ、彼は嬉しそうに自分が発見したこといくつかを打ち明けてくれた。

アルトーは何よもまず、詩人であった。誰もが知っているように、彼は素晴らしい著述家であった。しかし他方で、彼は俳優でもあった。つまり、彼はつねに詩人を演じていたのである。

彼は、アトリエ座の初期にデュランのところで役者をやっていた。とある日、デュランが上演した何らかの作品のなかで、アルトーはシャルルマーニュ皇帝の役を演じるようになったのだが、その稽古のなかで彼は、四本

足で王座へと進もうとしたという。デュランは、アルトーのことを懸念して、彼の反応に用心するようになった。にもかかわらず、そのように四本足で王座にあがるのが、彼には何というか……様式化されすぎていたように映ったのである。そのため、デュランは注意に注意を重ねて、アルトーにこの解釈を諦めさせて、もっと本当らしい様式化のほうへと向かわせようとしたのだが、しかしアルトーは突然起き上がって、そして立ち上がり、片腕を垂直に振り回して、皇帝のようなふるまいで、「嗚呼！ あなたが〈真実〉のなかで仕事をしていたなら！ そういうことなら仕方ない!!! ……」とデュランに向けて言い放ったのである。

アルトーは、朗誦法に潜んでいる問題や、身ぶりをもっての重要性に関しては、実に炯眼なまなざしをもってのめり込んでいた。しかし、彼は錬金術師、ないしは魔術師としてしか、問題に当たることができなかった。そのような錬金術的な精神は、わたしのなかにもいくらかの反響を聞き取ることができていた。

以下に掲げるいくつかの覚書きは、**演劇の錬金術に関する小論**に役立つかもしれない。ただし、それは本当に演劇の錬金術の概論が、何らかの利益を示す可能性があるならば、である。ただし、これらの放談のうち一体どの部分が、アルトーに責があるものなのか、今となってはわたしにはあまりよくわからない。

## 演劇の錬金術に関する小論のための試論

### 朗誦法

#### A. 一母音

書かれたものには、「ア」「エ」「イ」「オ」「ウ」という5個の母音が含まれている。話されるものには、15個の母音が含まれている。つまり、書きことばに含まれる5個の母音それぞれに対して、

口を大きく開けたもの、

口を半開きにしたもの、

口を閉じたもの、

が対応しているが、声にすると15個の4倍の数の母音が用いられる。つまり、音声化された母音のかたちのそれぞれは、

下唇から発せられるか、

咽喉から発せられるか、

口蓋から発せられるか、

上唇から発せられるかであり、

下唇は、消化の中心と対応し

咽喉は、感覚の中心と対応し

口蓋は、知性の中心と対応し

上唇は、神経の中心と対応する

下唇であれ、咽喉であれ、口蓋であれ、上唇であれ、母音が勢いよく生まれるようになるのは、程度の差こそあれ、横隔膜の素早く振動する度合いによるものなのである。

つまり、母音とは、振動によって音を生み出すような息づかいのことをいう。

『死者の書』に読まれるのは、秘儀への加入者は、神々の前にした裁きに際して、自己紹介をしなければならないということである。そして、このときに声は、適切な仕方では発せられなければならない。この声の出し方の修練は、“OM”という語の調べの発音の仕方に集約される。

まずは、ゆっくりと横隔膜を震わせるところからはじまる。そして少しずつ、スピードを早めていき、腹部を引き締めることによって、振動の強度を強めていく。すると、Oの母音が大気に向かって発せられ、ちょうど上顎の後ろ側の部分に当たる口蓋を、ぎりぎりまで強く叩きつけられるようになる。

両顎をやさしく閉めると、Mの子音が生まれると同時に、頭全体に響きわたるOMの音の振動が広がっていくのである。

声に含まれる4つの円環によって、話しことばの15個の母音を操ることで、わたしたちは音階のような一連の訓練法をつくりだすことができる。このように、母音は呼吸によってもたらされる音のブロックのようなものとなる。これは、〈人間〉の呼吸から生まれ出る発明である。〈人間〉の生の本質的な表れである。〈人間〉の息づかいの音の証である。

## B.一子音

子音は、筋肉の収縮から生まれる。子音は、——彫刻のように、そして検閲のように——造形的な発明である。口の筋肉は、生み出された息=母音を通るときに収縮する。子音を豊かにするのは、口の筋肉なのである。

## C.一音節

音節は、子音と母音の組み合わせからなるため、呼吸と（口やその周辺の）動きから生まれる。

注意点：本物の身体的表現（筋肉の収縮と、やはり筋肉による呼吸とが組み合わせられたもの）と、語あるいは言葉とのあいだに、本質的な違いはない。ただし、その場合は言葉が人間という存在の最も巧緻な肉体的表現として考えられなければならない。

これらの考察に関する記憶がなければ、のちにクロードの言葉を評価することも、彼の「一口で理解できるもの」という〈語〉の定義を愛するようになることも、

なかったことだろう。言葉とは、ただ単に口によって造形されるものなのである。それは、言ってみれば、身体によって造形されるものである動作と同じ種類のものなのだ。〈言葉〉と〈動作〉は、梨とリンゴのようでもないし、犬と猫のようでもない。庭木になっている桃と、強い風に吹かれている桃のように、唯一にして同じ実なのである。

## D.一呼吸

呼吸は、それだけでひとつの魔術的な実験室である。

人間は、呼吸のおかげで存在を維持することができる。人間は、とくにいつもと変わらない状態へと駆り立てられ、覚醒しているあいだには、いわゆる無意識的な呼吸を知覚することができる。

したがって、最初の大きな誘惑は、無意識的な呼吸を意識のなかに組み入れることである。そのためには、極度に困難な訓練が必要である。このような呼吸の意識が現れれば、そのときから呼吸は無意識的ではなくなり、それを変えないようにすることができるようになる。神経システムをすぐに疲弊させてしまう訓練である。極度にバランス感覚のある人間だけが、少なくとも確実な仕方では、無意識的な呼吸を変えてしまうことなく、意識のなかに組み入れることができるようになる。このように、無意識的な呼吸と、意識的な呼吸は、それほどはっきりとした境界線をもっていない。かんたんに、両者は混ざりあってしまうのである。そしてここから、二つ目の大きな誘惑が生まれる。すなわち、意識的な呼吸の訓練を通じて、無意識に到達するように努力し、そうすることで今度は魂、つまり魂の状態にまで到達し、それを調整しようという試みである。

## 二種類の意識的な呼吸

呼吸には二種類ある。わたしたちが**第一の**と呼んでいる〈呼吸〉と、**第二の**〈呼吸〉である。

**第一**は、生命に役立つもので、演劇に役に立てることは決してできない。

**第二**は、利用可能な唯一のものである——

## 第二の呼吸だけに役立つ方法

あらゆる呼吸の奥義は、「息を吐くこと」<sup>エクスピラシオン</sup>のなかにある。息を吸うこと<sup>インスピラシオン</sup>については決して考えなくてもよい（これは、比喩的な意味や、道徳的な意味においても変化してしまうものであるから、息を吸うことについては決して考えなくてもよいのだ！<sup>トランスピラシオン</sup>汗を出すこと<sup>トランスピラシオン</sup>についてだけ考えていけばよいのである。パスカルの言葉にあるように、「わたしは、苦しみながら求める者たちしか愛することができない」）。

胸郭の筋肉の膨張、そして横隔膜の萎縮によって、空

気が入れられる。

唾を飲み込んで、息を吐いているあいだは咽頭の力をしっかりと緩めておく。

このとき、横隔膜（これは呼吸に関わる組織のなかで最も敏感な筋肉でもあり、これだけが朗誦法の技術におけるディミヌエンドやピアノッシモを可能にしてくれる）だけを使ってゆっくりと息を吐いて、今度は逆に胸郭の残りの部分をすべて、できるだけ膨張した状態を保ちながら、あたかも乳頭が前方に引っぱられたままになるようにするようにする。横隔膜が注射器のピストンのように完全に戻り、もう息が残っていないと感じられたら、演劇においてただひとつ利用可能な呼吸が使われたことになる。これが、第二の呼吸なのである……

すべての力を抜いてみて、まだ息が残っていることがわかれば、それは第一の呼吸のものであり、つまりところ「俳優の息」だったということになる。

第二の呼吸は、ただひとつの「登場人物の息」なのである（「驚くべきことは、多くの思考の真ただ中にしかないため、わたしは芝居を演じることにひどく居心地の悪さを感じる!!!」）。

それはなぜかという、演じるときにわたしたちは、「俳優」と「登場人物」という二つのものとなっているからである。そのために、わたしたちは呼吸を二つもっているということになる。第一の呼吸は俳優のためのものであり、俳優がみずからの生命力を維持するためのものであるのに対して、第二の呼吸は登場人物のためのものである。これは横隔膜の呼吸であり、感じることでできる呼吸である。したがって、以下につづくものは一切が、第二の呼吸にしか関係しない。

#### 呼吸のソルフェージュ

呼吸に関する適切な訓練法を通じて、わたしたちは無意識に到達することができ、また俳優をふさわしい状態に導くことができるようになる。

**三要素。**それは、身体と、魂と、精神である。別の言い方をすれば、感性と、感覚と、観照である。あるいは、本能と、悟性と、知性。あるいは、大地と、月と、太陽。または、純粹性と、徳と、真実。受動と、中性と、能動。カバラ的な三要素でも、三位一体のそれでもよい。あるいは、ピタゴラスからすでに三要素の永続的な存在を見出だすことができる。

男性的——女性的——中性的

あらゆる三要素に対して、原理的に6つの組み合わせが可能である。

男性的——女性的——中性的

男性的——中性的——女性的

女性的——男性的——中性的

女性的——中性的——男性的

中性的——男性的——女性的

中性的——女性的——男性的

三つの要素を呼吸に当てはめると次のようになる。息を吐く——息を吸う——息を止める。

もし、さらにわたしたちが生のなかに意志の存在を認めるとするならば、つまり意志が自分自身のなかから生まれるものであり、黒い意志もまたわたしたち自身のなかから出てくるものであるとするならば、たとえそれが押しつけられたものであっても、どうか呼吸の組み合わせを無限につくって楽しむことができるようになり、わたしたちはしばらくたってからそれらを通じて決められた魂の状態に身を置くことができる——これが、真の「呼吸のソルフェージュ」である。

あらゆる技術は、それ自体によって変化することができる。

このことをよりよく理解してもらうためには、絵画と比較して考えてみるのがよいだろう。絵画には、三つの重要な色がある。やはりまた三要素である。すなわち、青——赤——黄、であり、それぞれの色には、ほかの二色と組み合わせることによって生まれるいわゆる補色というものが対応する。

赤色の補色は、青と黄を組み合わせせた緑色。

青色の補色は、赤と黄を組み合わせせた橙色。

黄色の補色は、青と赤を組み合わせせた紫色。

これら三つの色と、原則的な6つの組み合わせと、補色によって三色にもたらされるさまざまな補色に対して、二つの作用が加わることになる。つまり、ひとつは白色で、もうひとつは黒色である。白色と黒色という二つの作用が介入してくることによって、三色からはじまった組み合わせの数は無限にまで引きあげられることになり、「色合い」の数には際限がなくなるのである。

これが、絵画という技術なのである。

呼吸の技術は、動作の技術とも同じように、以下に掲げる二つのものからはじまる。1. 呼吸の三要素。2. 内的か外的かにかかわらず、意志の黒色ないしは白色という作用。これは絵画の技術と比べると精度を欠くものではあるが、しかし同様のものである。

男性的——女性的——中性的

は呼吸で言えば、息を吐く——息を吸う——息を止める、と同じであり、

動作で言えば、押す——引く——縮める、と同じである。

こうしたことはすべて、

与える——受け取る——置いておく

とも同じことであり、つまり与える・受け取る = 交換す

る、であるから、交換することは、置いておくことの補完となっている。

受け取る・置いておく＝とっておく、であるから、とっておくことは、与えることの補完となっている。

与える・置いておく＝差し戻す、であるから、差し戻すことは、受け取ることの補完となっている。

このような三要素の原則的な組み合わせ方と補完的な組み合わせを通じてつくりあげることができる組み合わせの数々は、いくつかの作用が介入しなければ、限定されたものになってしまう。〈自己〉が外部に対して働きかけようとする作用＝黒い力であれ、外部のものが自己に働きかけようとしてくる作用＝白い力であれ。

ひとつの例を挙げてみよう。

わたしが吐く息は、「働きかけ」を受けている。別の言い方をすれば、わたしは意志の外側にある作用によって、息を吐くように働きかけられているのである。その途端に、わたしは空気をつかまえようとする意志を結集させる。息を吸おうとして、そしてできる限りたくさん空気肺を満たそうとする。しかし、この外部からの作用を前にしたとき、私の意志は貧弱なものとなり、なかなか息を吐くことができない。このとき、わたしはみずからの呼吸を次のように分解している。

働きかけによって吐かれる息——意志によって吸われ、そして維持される息。これは、病氣のように弱々しく、衰弱してしまった呼吸である。

逆に、働きかけによって息を吸い込むときには、まるで驚いたときのようになる。もし、このように働きかけられて吸う息が、恐怖しているときと同じように、災いを及ぼすものなのだとしたら、わたしはただちに意志を結集させ、できるだけ強く息を吐き、自分を閉ざしてしまうことだろう。しかし、外部のものがわたしにまた息を吸わせようと働きかけたりするのである。恐怖である。

働きかけによって吸う息——意志によって吐かれる息——意志によって保たれる息

もし逆に、このように働きかけによって吸われる息が、自己によって心地のいいものであるならば、わたしはまず意志を結集して息を逃さないようにするだろうし、以下のような組み合わせがつくりだされることだろう。

働きかけによって吸う息——意志によって保たれる息、もちろんこの快楽は一定の時間しかつづかないのだとしても。意志によって吐かれる息、もちろんこの快楽は自身の力では受け入れることができないのだとしても。働きかけによって吐かれる息——この状態が喜びに呼応する。

組み合わせは無限である。

どの点において、これが芝居を演じることに役立つかを知ることは、それはまた別の問題である。

とにかく、疑いようもないこととして、ソルフェージュの基礎は決められていて、呼吸の力を深めていくことを可能にしてくれると同時に、身体の可塑的な能力を深めることを可能にしてくれる。

このソルフェージュは、劇場芸術にとってみても価値があるものであり、それはいわゆるソルフェージュが音楽にとって価値があるとの同様である。

途中でも見てきたように、この呼吸のソルフェージュと並行して、身体のソルフェージュというものが存在していた可能性がある。この「ソルフェージュ」という言葉をわざとらしく用いているのは、これらの考察や訓練法がもつぱら魅惑的な効果をもっているからである。これは、真の技術的な魅惑の仕方の出発点なのだ。ラシーヌのアレクサンドラン〔十二音綴〕やコルネイユのスタンス〔同型の詩節からなる悲劇的叙情詩〕を何年間もかけて時間を無駄づかいするよりは、この訓練をすることによって、肉体的に自己を自由なものにして深めていくほうがよい。とにかく、ポール・ヴァレリーが言ったように、「知っているものを使って知らないものなかを歩き回ること、それは素晴らしいことである！」

もし当時、演劇とは何かと訊かれたとするならば、いつものように、「演劇とは人間存在の技術＝芸術である」と返答するかもしれない。そして「空間のなかでの」というふうにつけ加えるかもしれない。

〈生〉が何によって支えられているのかについて、〈沈黙〉によって打ちのめされ、そしてこの数えきれない「どこまでもつづいていく現在」から生まれる〈生〉の歩みによって打ちのめされたあとでは、〈人間という存在存在〉とその〈空間〉のあいだで反目しあう意志のぶつかり合いが、私の全身を打ちのめしたのである。

外部にあるものと〈自己〉。

外部にある意志は、自分自身の意志と一致することがあれば、噛み合わないこともある。いまや人間を空間から独立させて考えることはできない。〈人間という存在〉と〈空間〉の対立こそが、演劇の基礎なのである。

指摘しておかなければならないのは、あらゆる芸術は二つの要素の対立から生まれ出るということである。言い換えれば、二つの要素の葛藤から沸き上がる歌のようなものである。

ブラシは、布をこすりあげる。

筆は、紙を削りあげる。

エッチング用の鉄筆は、金属板を削り取る。

彫刻用の鑿は、石を削りあげる。

弓は、弦をこすりあげる。

ピアノのハンマーは、弦をたたく、などなど。

演劇ではどうだろうか。〈人間という存在〉が、空間とぶつかりあうのである。そこからどのような歌が生まれ出るのであろうか。この生は、とりわけ色彩という角度からでもなければ、形という角度からでもなく、とりわけ音という角度からでもなく、主として運動しつつある〈現在〉という角度から考えられる。別の言い方をすれば、〈交換〉、いわゆる〈運動〉、そして隠された〈リズム〉という角度から考えられる生。この〈生〉は、〈生成〉のなかにある。過ぎ去っていく現在と、向かってくる現在のあいだの針穴のような一点として捉えられる生。そして、このあまりに細い角において、あらゆる現在の対立がどこまでも無限に同時生起するのである。交換、調和、敵意、誘惑、拒絶、偽り、観察、決算などが。

〈人間という存在〉が、〈空間〉のなかで、〈交換〉、〈運動〉、〈リズム〉といった角度から捉えられるような、この〈生〉の讃歌をつくりあげることができる要素なのかどうかと自問してみるならば、〈人間という存在〉だけがただひとつふさわしい要素なのであると答えるかもしれない。なぜなら、〈現在〉には、〈同時〉にこれらが集められることになるのだから。

〈交換〉の中核としての、脈打つ呼吸

〈運動〉の中核としての、脊柱

リズム——心収縮と心拡張——短時間と長時間——  
イアンブ〔短長脚詩、古典劇の対話や風刺詩に用いられた〕——を基礎とした拍動を打つ心臓

さらに私は、いわゆる身体表現と呼ばれるものと言葉を創造するこのような洗練された口のメカニズムのあいだに、つまり「動作の技術」と「〈言葉〉の技術」のあいだに、もはや違いは見出だせないと答えるかもしれない。そして、私はありうべき二つの表現形態の婚姻のことを考えていると付け加えるだろう。というのも、これらの二種類の表現は、ひとつの同じ起源から生まれてきたものなのであり、一方から他方への、すなわち〈動作〉から〈言葉〉への移行や、一方による他方のサポート、両者の調和、そして合体は、現在もなお可能なものとして考えているからなのである。

そうしたとき、完全演劇へと向かう欲望が渦巻きはじめたのである。

## 全体演劇について 人間のためのコンチェルト

〈空間〉の内部にあるものとして考えられた〈人間という存在〉を出発として、〈劇芸術〉に欠かすことのできない楽器として考えられた〈人間という存在〉につい

て話をするならば、いつの日かきっと〈人間〉のためのコンチェルトが書かれるという可能性が容易に想像されることになるはずだ。

人間が楽器であるのに、どうして人間にとってのコンチェルトがこれまで一度として書かれてこなかったのだろうか。ピアノのためにも、ヴァイオリンのためにも、オルガンのためにも、サクソフーンのためにもコンチェルトが書かれているというのに。もし、こうしたことが試みられたとすれば、その筋の展開はどのようなものになるのだろうか。

階段状の半円形の劇場をイメージしてみたい。劇場の中央は、アリーナを半分に切断したようになっている。

半円形の劇場の階段席は、オーケストラが占めている。半円のいちばん右側には、指揮者がいる。いちばん左側には、人間という存在のコロスたちがいる。なぜなら、楽器としての人間存在は、オーケストラのなかで表象されるのがよいからである。

アリーナに、人間が登場する。

このコンチェルトは、空間のなかの人間の問題へと、つまり世界のなかの人間の問題へと容易に成りかわる。

オーケストラは、至るところに存在している。問うべき命題は、無限にある。多数の人間たちを服従させる人間によって何度も繰り返される。オーケストラによって繰り返され、そして拒絶される。

合意—調和—不調和—闘争、など。

動作は、可能性の限界まで押し進められる——たとえば、

呼吸、

叫び、

発音、

そして〈言葉〉。

いつの日か、劇詩人はこうした主題によって誘惑されることになるかもしれないのである。

\*  
\*   \*  
\*

アルトーは、これからはばらくしてメキシコへと旅立ってしまった。わたしは、“自己客観化する”（ラフォオルグの言葉）ことへの激しい欲求を感じた。抽象へと向かう悪魔のような逃走は、モーターを不必要なまでに加熱してしまう危険性を含んでいたからである。そのため、私はクラッチペダルを離して、仕事に取りかからなければならなかったのだ。

ちょうどその頃、スペインから戻ってきたばかりのア

ンドレ・マッソンが、『ヌマンティアの包囲戦』というセルバンテスの悲劇のことを話してくれた。

アドリアヌ・モニエが、昔になされた翻訳を貸して

くれた。わたしは、一所懸命に『ヌマンティアの包囲戦』に打ち込んだのである。

(訳：堀切克洋)