

音は何を生み出すのか

——アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』分析

吉水佑奈

はじめに

本稿はアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896-1948) のラジオ作品『神の裁きと訣別するため』(Pour en finir avec le jugement de dieu, 1948) について、制作過程と音声を対象に分析し、本作における言語と音声の関係を考察した上で、「器官なき身体 (corps sans organes)」との接続を試みるものである。

『神の裁きと訣別するため』はこれまで多くの識者によって取り上げられてきたが、それはテキスト内容に偏重しており、音声作品としての研究は未だ十分でないと考えられる。よって本稿では、アルトーのみならず他の出演者の音声も対象に、朗読部分における言語の扱いと発声を分析することで、言語とその表象を批判したアルトーが音声によっていかにそれを逸脱しようとしていたのか、その実践を明らかにする。

1. 制作過程における変更と「言い直し」

1-1. 問題の位置付け

『神の裁きと訣別するため』は1947年から翌年にかけて制作されたアルトーによるラジオ作品である。作品内で提唱されたアルトー独自の身体論「器官なき身体」が注目され、とりわけジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリによる著書『アンチ・オイディプス』(1972)、『千のプラトー』(1980)などにおいて、有機的な身体サイクルとは別の、欲望する身体として扱われ展開された。

本作において「器官なき身体」が登場するのは作品終盤であり、出版されたテキストにおいて該当する一節は以下のように記される。なお下線で示した部分は、録音音

声⁽¹⁾には収録されているものの、出版されたものでは削除された箇所を筆者が追加したものである⁽²⁾。

dieu. / et avec dieu / ses organes

oui, / ses organes, / tous ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n' y a rien de plus inutile qu' un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes / et rendu à sa véritable liberté⁽³⁾.

神、 /そして神とともに /その器官ども。

そう、 /その器官ども、 /すべてのその器官ども。

私を監禁したいならするがいい、 /しかし器官ほどに無用なものはないのだ。 /人間に器官なき身体を作ってやるなら、 /人間をそのあらゆる自動性から解放して真の自由にもどしてやることになるだろう⁽⁴⁾。

これまでの研究において「器官なき身体」は出版されたテキストに基づき論じられてきた。しかし下線で示した部分を削除していることから明らかであるように、出版されたテキストは録音内容をそのまま書き起こしたものではない。それにも関わらず本作の音声とテキストの差異に関してはこれまで重視されていない。

筆者はこのような状況によって、視覚ではなく聴覚に訴えるラジオ作品として制作された本作の前提が看過され、その結果、本作に関する検討がエクリチュールとそれが示す意味内容に収束してしまっているのではないかと考える。さらにこのような検討は、本作においても主張される言語というひとつの鑄型に音声を落とし込んでおり、アルトーが特に「残酷の演劇 (théâtre de la cruauté)」において重視した、言語化出来ないものとしての音声実践に関する分析が、未だ十分に行われていないと言えるのではないか。

本稿はこのような問いを起点とし、本作の制作過程と録音音声を対象に、テキストと音声の差異、さらには朗読における発声について検討を行うことで、本作における

音声実践を考察する。

先行研究において、音声をダイアグラム化しそのリズム・メロディについて言及しているのはジュリア・クリステヴァである。クリステヴァは『ポリログ』(1977)の中で、本作の導入部におけるアルトーの発声を音節にわけて分析し、テキストの語彙的な構造に対して、声のリズム・メロディ的制約が直接に意味化され、それらが相対的に自律していることを示している⁽⁵⁾。

しかしながら、クリステヴァの分析には二点の問題があると考えられる。第一にクリステヴァがアルトーの声のみを分析の対象としている点であり、第二に彼女が発声の特異性を精神分析の観点に落とし込んでいるという点である。

他の俳優の声を分析対象から外すことによって、アルトーが独自の発声を自身以外の俳優といかに共有し作品を制作したのかという点は検討されていない。同時に、本作をアルトーというひとりの「作家」であり「精神病患者」の名に収斂させている。その結果、本作の全体を分析対象としてはおらず、またラジオ作品として扱っていると断言することは出来ない。筆者は、本作を病の痕跡として扱うのではなく、ひとつの劇作品として検討することが可能であると考えられる。

以上を踏まえ、まずはその制作過程に着目し、先ほど取り上げた箇所のようなテキストと録音の差異を検討する。

1-2. 書くこと／読むことの差異と変更

本作にはアルトー以外に三人(マリア・カザーレス、ロジェ・ブラン、ポール・テヴナン)が出演し、音響効果のセクションはアルトーとロジェ・ブランによって叫び声や歌、楽器が録音された。

しかし事前に放送局長により内容の過激さを咎められ放送禁止処分が下されたため、音声が実際に公開されたのは1986年11月であった。1948年4月に出版されたテキストに対して大幅な遅れをとっている。制作経緯については【表1】、作品音声の構成については【表2】を参考されたい。

音は何を生み出すのか

表1 『神の裁きと訣別するため』制作過程

日付	出来事
1947/11/22-29	朗読部分の録音（アルトー、ブラン、テヴナン、カザーレス）
1948/01/16	音響効果ならびに結論部の録音（アルトー、ブラン）
1948/02/01	放送禁止処分
1948/02/05	処分を覆すための公聴会（1回目）
1948/02/23	公聴会（2回目）
1948/03/04	アルトー死去
1948/4	K出版社からテキスト出版

表2 『神の裁きと訣別するため』作品構成

セクション (分数)	タイトル	内容
1 (10:05)	イントロダクション	アントナン・アルトーによる朗読
2 (0:30)	音響効果1	声・太鼓（アルトー、ブラン）
3 (3:38)	トゥトゥグリ——黒い太陽の儀式	マリア・カザーレスによる朗読
4 (0:25)	音響効果2	シロフォン（アルトー、ブラン）
5 (4:34)	糞便性の探究	ロジェ・ブランによる朗読
6 (2:14)	音響効果3	声・太鼓・シロフォン（アルトー、ブラン）
7 (5:55)	問いが提出される……	ポール・テヴナンによる朗読
8 (1:43)	音響効果4	声・太鼓（アルトーによる）
9 (9:28)	結論	アルトーによる朗読
10 (1:30)	音響効果5	太鼓（アルトー）

原稿の執筆は1947年11月上旬から行われたが、最後の録音までの約3ヶ月間、前項で述べたように、いくつかのテキスト内容の変更がなされている。しかし変更はアルトーの担当したセクション1「イントロダクション」とセクション9「結論」においてのみ行われ、他の俳優は原稿の内容を改変せずあくまで忠実に朗読を行なっている。

アルトーによる収録時における変更には、彼が故意に行ったものと、原稿を読み間違えたものが存在し、その判別は不可能である⁽⁶⁾。出版されたテキストには基本的に原稿が用いられ、いくつかの重要な変更箇所に関しては適宜録音されたものを取り入れ編集された。アルトーが行なった録音時の変更（それはテキストと音声の差異として認められる）は「イントロダクション」で15箇所、「結論」では13箇所にも及んでおり、原稿への忠実性よりも録音時の状況と即興性が重視された音声となっている。

また、出版においては冒頭1頁目にテキストの追加がなされている。この際フランス語で書かれた五行の文章と、その左右にアルトーがロデーズの精神病院で入院していた1943年頃に発明した独自の舌語（glossolalie）が追加された。該当箇所は以下の引用のとおりである。アルトーの舌語は、意味内容を理解することが不可能な文字の羅列であり、よって邦訳においてもそのまま表記されている。ただしそれらは以下の引用からも明らかであるように、アルファベットで表記され、子音と母音の配列からその発音について想像することは可能である。この追加箇所から、視覚にのみ作用する印刷物において、とりわけその音を視覚的に「聴かせ」ていることがわかる。

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puc te
pek	à un poil prêt	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant.	kruk
pte		⁽⁷⁾

以上をまとめると、本作の制作過程は大きく「原稿 - 録音 - 出版」の三段階に分ける

ことが出来、アルトーによってそれぞれの間で内容の変更がなされている。なお彼は本作で執筆・出演・演出を行なっているものの、録音の編集には関わっていない。よって変更は、彼が直接的に関わる「原稿を書く」「朗読する」「追記する」といった行為において行われている。

さらに変更は、それぞれ文字と音声というメディアに即して行われている。「原稿 - 録音」においては、録音時の自身の状態（原稿がうまく読めない状態）や即興性（「言い直し」）が重視され、それが音声として記録されている。一方で「録音 - 出版」においては、文字では表すことのできない音声の存在を、舌語を追加することで示唆し、読者に「聴かせ」ようとしている。このように変更はそれぞれのメディアを利用して行われているが、一貫して重視されていることはその音声にある。

このような音声を重視する態度には、「残酷の演劇」提唱者としてのアルトーの演劇理念が如実にあらわれている。彼は主に『演劇とその分身』（1938）において、言語表現が中心となる西洋演劇が文学の従属に過ぎないと批判し、再現すべきとされる言語表現と、それに基づく物語の優位性を否定した。その上で視覚的要素（舞台装置・俳優の身振り・照明効果）と聴覚的要素（音楽・音響・声）によってもたらされる包括的なスペクタクルの必要性を述べ、舞台空間そのものに作品の意味的源泉を求めた。

「残酷の演劇」における意味的源泉である舞台空間そのものは、本作においては音声そのものであると考えられる。では実際にいかにして音声そのものが録音され、意味的源泉として成立しているのか。次節では具体的に音声を分析することをつうじて、その扱いと言語との関係性について検討を行う。

2. 意味からの逃走

まずはアルトーの音声を取り上げたい。本稿冒頭で引用した削除部分を含む一節では「ses organes(その器官ども)」が三度繰り返されているが、一度目の「ses(その)」と「tous(すべての)」が張り上げるような声によって発され、強調されている（セクション9「結論」、08:38-08:48）。意味内容の側面では「その器官」なる指示語を含ませた特定の器官が、

「すべて」である有機体の一部として位置付けられている。ところが、「tous」と「oui」以降の二度の言い直しは出版において削除されている。つまりこの反復がテキスト上では重要な強調として扱われず、録音時における単なる「言い直し」として、すなわちテキスト上では不要なものとして扱われているのである。

この強調が「言い直し」として処理されたことは、エクリチュールとして表すことの出来ない「音声そのもの」が本作の音声には含まれていることを明らかにする。すなわち「録音 - 出版」という作業は「音声そのもの」をアルトーの批判する言語という鑄型に落とし込む作業に他ならない。

しかし一方で「原稿 - 録音」ではエクリチュールから音声への変換作業が行われており、そして変換とは音声によって言語をその意味から逃すことである。その方法は、前述したようにアルトーにおいては「言い直し」を含むテキスト内容の変更がひとつの手段としてあげられる。しかし他の俳優とは異なり、その内容を変更せずに朗読を行なっている。では彼らはいかにしてエクリチュールを「音声そのもの」に変換しているのか。

ここで、もうひとりの男性出演者ロジェ・ブランの朗読を取り上げたい。ブランは他3人の出演者とは異なり、出版において追加された1頁目のような舌語の朗読を行った（セクション5「糞便性の探究」、01:52-02:04）。その一文は「o reche modo / to edire / di za / tau dari / do padera coco」⁽⁸⁾と表記されており、1頁目の舌語部分と同様に、その意味を検討することは不可能である。

ここで彼は単語と思しき羅列それぞれを区切り、改行ごとに間隔をあけ読み上げを行なっている。特に「tau dari」が最も音が高く、「di za」「do padera coco」は母音を長く発声している。このような読み上げは舌語だけではなく、それ以外のテキスト部分においても確認することが出来る。

舌語の部分の直後の一文「Là, l'homme s'est retiré et il a fui. (そこで人間は退却し逃亡したのだ)」⁽⁹⁾においてブランは一度声量を落としたあと、次の一文「Alors les bêtes l'ont mangé. (だから獣たちが人間を食べてしまった)」⁽¹⁰⁾では特有のリズムの発声を行なっている（セクション5「糞便性の探究」、02:06-02:18）。ここでは舌語の部分のように、一つひとつの単語が区切られ強調されているわけではないが、音の高低やリ

ズムが一定ではない点は舌語の部分と共通している。

すなわち、意味伝達不可能なアルファベットの羅列を読み上げる行為と、テキストを読み上げる行為において、ブランは一貫してリズムと音の高さ、長さを重視した発声を行なっている。さらには音声から確認されるように、それはテキストの意味内容を「再現」するのではなく、一般的な発声とは異なった音自体が重視されたものであり、その結果、声は言語を意味内容から引き離す役割を担っている。

さらに、朗読セッションだけではなく音響効果のセッションにおける声を取り上げると、録音された声はこれまで取り上げた朗読部に比べ単語ごとの区切りやそれによるリズムが不明瞭である。よって先ほどの舌語の朗読とは異なる、分節化されない声、叫び声として捉えることが出来る（セッション2「音響効果1」、00:00-00:13）。

このように、本作における独特の発声はアルトーのみならず他の俳優においても行われる。しかしそのなかでも言語（特に舌語）と叫び声は、朗読と音響効果のセッションが分かれていることと同様に、明確に区別されている。また叫び声が含まれる音響効果に関して、出版されたテキストにはその情報が記されていないことから、言語の読み上げと効果としての叫び声、すなわち意味内容を伴うものとそうでないものは、録音ならびに出版において区別されている。

朗読部と音響効果、言語と叫び声のこのような対比によって、ブランの朗読で確認した意味内容を逸脱するような発声は、言語の意味伝達の臨界を示そうとしている。この試みはエクリチュールでは示されず、音声においてのみあらわすことができるものである。

次節では、このような音声実践と身体論の結びつきについて考察する。

3. 音声による身体のあらわれ

これまで述べてきたように、本作における声は大きく三つに区分される。第一に言語の発声における音を攪乱することによって意味伝達の臨界を確かめるような声であり、第二に伝達不可能な舌語の発声、そして第三に意味をもたない叫び声である。こ

れらはそれぞれ意味内容ではなく「声そのもの」の現前を促している。また、これら三つの声は、アルトーとアルトー以外、すなわち病と健全、演出家と俳優などで分けられるのではなく、「言語／舌語／叫び」の三つによって分けられ、この三つによってアルトーの批判した言語の持つ鑄型のような体系を明らかにする。

言語に対する批判は「残酷の演劇」における戯曲・物語批判において見受けられるものだが、1946年7月の書簡においては演劇に集中した時期より前の、詩作を中心とした時期を振り返って「私が文学を始めたのは、自分は何一つ書くことができない、言うべきことや書くべきことがあるときに自分の思考はまったく拒絶されたものだった、と言うために本を著すことによってでした」⁽¹¹⁾と述べた。この感覚に関して、ジャック・デリダは『エクリチュールと差異』に収録された「吹きこまれ掠め取られる言葉」の中で、「私が語り始めるやいなや、私が見出した語は、それが語である以上、もはや私に属するものではなく、その起源のときから反復されている」⁽¹²⁾とまとめている。

すなわちアルトーにとって言語は、自身の言葉が「押し込まれ」「掠め取られる」鑄型として捉えられている。このような体系に対して自身を取り込まれてしまうという問題は、本作における「神(dieu)」にも共通している。

彼は本作のテキストにおいて「神」「秩序」「キリスト」「言語」といった言葉で体系を示し、結論部ではそれらから訣別した「器官なき身体」の必要性を述べている。これまで論じてきたように音声においては、それらの内容は意味を攪乱するような発声によって伝達される。しかしこの伝達は同時にその意味を内側から破壊するものでもあり、攪乱する発声によって伝達と破壊が同時に行われている。その結果生み出されるのは「音声そのもの」の現前であり、言語の臨界を示す探究に他ならない。

「原稿 - 録音 - 出版」の中で、特に「録音 - 出版」において「音声そのもの」とその痕跡(言い直しなど)は、言語というひとつの鑄型に落とし込まれる作業によって失われる。すなわち、本作の音声とテキストにまつわる過程自体が、ひとつの体系に落とし込まれ、失われる「音声そのもの」、身体そのものの存在を明示している。

つまり意味的源泉としての声は、音声においては言語という鑄型に対して、その発声によって抗しているが、その痕跡が削除、あるいは文字として追記される作業の中

音は何を生み出すのか

で、その存在がテキスト上でも示唆されるつくりとなっている。この示唆は、本作でアルトーが主張した有機的なものに対しそれと訣別する「器官なき身体」をテキストには出来ないかたちであらわしているのである。

おわりに

ここまで『神の裁きと訣別するため』の音声を分析対象に、本作における音声の機能と、示唆される身体性との関係について検討してきた。これまでで明らかになったことは以下三点である。①アルトーが「原稿-録音-出版」の過程において変更を行い、そこでは音声最も重視されている。②出演者による朗読は声の高低やリズムによって、言語の意味伝達の臨界を試すものである。③「言語／舌語／叫び」を明確に区別し、その結果、言語の制約を音声上で示すこと、さらに出版までの変更において、テキスト上ではあらわすことのできない声の存在を示唆している。以上から、本作の音声は言語という体系に抗しており、それゆえ身体論と深く関わることが明らかとなった。今後は音声を聴く観客において、これらの音がいかに作用するのかを明らかにすること、そして身体と音声の関係が、朗読以外の箇所においていかにあらわされているのかについて検討し、音声実践の機能についてさらに議論を進めることが課題とされる。

註

- (1) 本稿の分析において扱う音声は以下である。Artaud, Antonin, *《Pour en finir avec le jugement de dieu》*, Sub Rosa, CD, 1996. なお取り上げた音声の箇所に関しては、本文中では括弧内にセクション（トラック）番号と分数を記載した。
- (2) 『神の裁きと訣別するため』が収録されたガリマール版全集第13巻では脚註で音声とテキストの違いが記されており、テキスト上では削除されたが音声では読み上げられている部分は脚註に書き起こされている。下線で記した部分についても同様である。
- (3) Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome 13, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. 下線部は筆者による追記箇所である。

音は何を生み出すのか

- (4) アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』宇野邦一＋鈴木創士訳、河出書房新社、2006年、45頁。下線部は拙訳である。
- (5) ジュリア・クリステヴァ「リズム的制約と詩的言語」『ポリログ』赤羽研三＋足立和浩＋北山研二＋佐々木滋子＋沢崎浩平＋高橋純＋西川直子訳、白水社、1999年、323-330頁。
- (6) ガリマール版全集註釈によれば、録音時アルトーは視力に合わない眼鏡を使用したため、一部原稿を読み間違えていたという。(Artaud, *op. cit.*, p. 341-342.)
- (7) *ibid.*, p. 69. なお文字のレイアウトは全集に準拠し記した。中央に配置された仏文の和訳は以下の通りである。「一本の毛に至るまで／すべてが／炸裂する秩序のうちに／整えられなくては／ならぬ」(アルトー、前掲書、8頁)
- (8) *Ibid.*, p. 84.
- (9) *Ibid.* (アルトー、前掲書、22頁)
- (10) *Ibid.* (同上)
- (11) アントナン・アルトー「ピーター・ワトソンへの手紙」『後期集成1』宇野邦一＋鈴木創士＋岡本健訳、河出書房新社、2007年、340頁。
- (12) ジャック・デリダ「吹きこまれ掠め取られる言葉」『エクリチュールと差異』合田正人＋谷口博史訳、法政大学出版局、2013年、357頁。