論文

詩的身体の生成と消滅

――アルトーとデリダから見る「身体のエクリチュール」

長谷川 祐輔

はじめに――「ショットムービー」という試みと「詩的身体」について

二〇二一年の夏から、筆者は「意味をこえる身体へ：ショットムービープロジェクト」（以下「ショットムービー」）に参加している。はじめにこの試みについて概要を説明しておこう。ショットムービーとは、俳優の蔣雯（ジャン・ウェン）が二〇二〇年に立ち上げた共同映像制作の企画である。「ショットムービー」とは、「ショット（shot）」と「ムービー（movie）」を組み合わせた造語であり、映像作品における断片としての「ショット」と、それらの連なりから物語が生じること、物語を見出してしまうことの関係性について問い直そうという実践である。

ショットムービープロジェクトとはどのような試みなのかを考えるうえで、重要なキーワードがいくつかある。代表的なものとしては、「ショットムービー」という言葉そのものと、映画における「詩的身体」が挙げられる。

例えば批評家の蓮實重彦は、物語とショットの関係について「物語の展開を遥かに超えたショットの力を体験したあとで、映画で物語をたどることと画面を見ることは、まったく別の作業だ」と述べている[1]。優れたショットには、物語的な持続とは異なった観客を惹きつける力がある。そのようなショットの瞬間的な吸引力は、そこで展開されている物語的な意味を超え、観客たちの意識に「不可逆的な変化を導入」する[2]。そこで生じているのは物語や意味の解読といった受容体験ではなく、観客の感性を宙吊りにするような身体的な変容である。また、メルロ＝ポンティ（Maurice Merleau-Ponty, 1908 – 1961）は、「われわれは、一枚の絵画が何であり、ひとつの物が何であるかを知るのにそれを見つめるという以外の仕方をもってはいない」と述べている[3]。ここで二人の言葉に共通しているのは、映像や絵画についての意味や物語を把握することと、ストーリーラインから脱線した対象が備える魅惑的な力を、意味や記号的解釈ではなく、ただ見ることによって身体的に理解することの根本的な違いである。

蓮實やメルロ＝ポンティのこのような発言は、「ショットムービー」のプロジェクト全体のテーマや問題意識と共鳴する。物語の展開や俳優の洗練された演技に変わって、「ショットムービー」では前後のシークエンスからは脱線した瞬間的なショット、記号的解釈に還元されない俳優の身振りの代替不可能性などに価値を置いている。

プロジェクトの名前でもある「ショットムービー」、ならびにショットと物語の関係性についての以上の記述は、蔣の研究テーマである映画における「詩的身体」の定義とも地続きである。まず断っておけば、「詩的身体」の性質は「物語よりも身体性が顕在化した映画」において見出すことができるが[4]、「詩的身体」という言葉自体は、過去にはっきりと存在していたわけではない。蔣による独自の言葉である。詩的身体とは「物語と意味に回収できない俳優の身体」を土壌として生まれ、「制作者と観客の解釈を無限に開いていく多義性を孕んでおり、混沌とした身体」として現れる。それは監督の意図や物語ではなく、演出、演者、カメラアイ、観客の間に無為なものとして現れる映画独自の現象」なのである[5]。

さらに付け加えるならば、詩的身体とは物語ではなく俳優の身体をはじめとする非意味的な要素を推進力とする映画において見出される身体であり、それは監督や脚本家など特定の主体によって生み出されるものではなく、観客を含めた複数の立場の影響作用によって生み出される現象的な身体であると言える。それゆえ、詩的身体は脚本によって事前に準備することはできず、時折現れては消滅する映像の身体なのである。そこでは複数のアクターが関与することによって発生する揺らぎを持った身体の生成と、ひとつのショットの造形がほとんど同時になされる。それゆえ映像に映る身体は確固たる輪郭を持ったものではなく、生成と消滅の反復において刹那的に見出される。

本稿は、「詩的身体」について、映画制作から得られた実践知と、関連する美学的な言説を交差させることでさらに見通しをよくしたうえで、ふたたび制作に生かすことを目的としている。

映画における詩的身体という概念を研究するにあたっては、いくつかの困難がある。ひとつは、映画研究において演技や身体の視点から「詩的身体」を探求することができる程の十分な議論の蓄積が不在であること。二つ目は、演劇や哲学など映画以外のジャンルを含めても、詩的な身体性について系譜と呼べる程のリニアな歴史があるわけではないこと。三つ目は、俳優の詩的な身体と言ったときに、一体どの視点――演者、撮影者、観客など――から見て詩的なのか、見る主体の立場が不明瞭になりがちであること。視点の複数性に加えて、そこではしばしば話の単位が容易にスライドするということが見受けられる。たとえば映像のなかに映る身体を語っているのか、ライヴ的身体を語っているのかなど、対象や対象を語る視点が揺らぐことが多い[6]。こうした困難は、一回性に満ちたライヴ的身体の時間と空間を扱う演劇と、生を素材として機械的に編集することが可能な映画の、技術的な差異に由来する。一応付け加えておけば、ここで整理した困難は、テクストから得られた論点と、映画制作から得られた実践知の双方によって裏付けられている。

ここまでで述べた本稿の狙い、「詩的身体」について必ず踏まえるべき先行研究の系譜が定まっていないこと、ショットムービーが進行形のプロジェクトであることなど、このような事情から本稿はテクスト研究のみに基づいた論文とは性格が異なることをあらかじめお断りしておく。

さて、ここからは、演劇と映画の技術的断絶に対して葛藤し続けながらも、「生の直接性」と「詩的なもの」を結びつけ、理論的にも実践的にも探求することを止めなかったアントナン・アルトー（Antonin Artaud, 1896 – 1948）の演劇・身体論と、ジャック・デリダ（Jacques Derrida, 1930 – 2004）のアルトー論を導きとして考察を進める。

一、映像の直接性

アルトーの身体論は、映画と演劇を往復し、苦悩することで練り上げられていった。宇野邦一によれば、「アルトーは演劇によっては不可能と思えた何かを映画において実現しようとしたが、映画につきものの商業的な障壁を乗り越えることができ」なかった[7]。アルトーが映画から演劇へと転向した動機にはさまざまな解釈があるかもしれないが、本稿では基本的に宇野がここで述べている解釈に従うことにする。自分自身も映画俳優としてスクリーンに登場した経験は、アルトーのその後の身体論に大きな影響を与えている。アルトーが映像に見出したのは、スクリーンに映るイメージが知覚に訴えかける刺激の直接性である。アルトーにとって映画とは「脳の出来事にじかにふれる装置」であった[8]。

> 抽象的に、あるがままに捕らえられた生の映画は、幾つかの啓示にきわめて好都合なあのトランスの雰囲気を微かに漂わせているものだ。物語や表面的な筋立てを語るために映画を役立てるのは、映画の資源の最良の部分を断念し、映画の最も深い目的に逆らうことになる。こういう理由で、映画は、思考に属する事柄、意識の内部を表現するのにとくに向いているのだと私には思われる。そして、映画はその表現を行うために、イメージの戯れよりもむしろより予測不可能な何か、あいだに何かを置くことも代理表現によることもせず、直接的な素材によって思考に属する事柄を復元する何かを用いるのだ。[9]

アルトーは心理や物語などを代理表現として用いる映画に抵抗し、映像が持つ直接的な知覚の力に潜在的な可能

性を見出した。アルトーは「映画においても〔…〕混乱にみちた無形の力に敏感であり、だからこそ同時に、深い必然性に根ざした秩序の感覚を示す」ことにこだわり続けた[10]。このようなアルトーの関心に基づいて制作された映画『貝殻と牧師』（一九二八）は、物語やフィクションの次元ではなく、断片的なイメージや身体の重層的な絡み合いに直接働きかけ、身体の痙攣的な影響作用そのものを表現する。アルトーによれば『貝殻と牧師』は「物語を語るのではなく、相互に導き出される一連の精神状態を展開している。思考が事実のもっともらしい脈絡を複製するのではなく、思考が思考から導き出されるようなもの」であり、対象と身振りが衝突することで「真の心的状況」を導き出す。そして、すべては――物語やフィクションではなく――「形、ヴォリューム、光、空気」によって存在する[11]。

しかし、映画は個人で制作できるものではなく、その他の撮影スタッフや体系化された制作システムとの共存を余儀なくされる。観客、俳優、監督、プロデューサー、その他の撮影スタッフは、アルトーが映画を通して探求しようとしていた思考を受け入れることはなかった。アルトーがここで直面したことは、現代においても見出される。認識可能な物語や特定のテーマを持たない映画／映像作品は、しばしば断片的な映像の集積となる。そのような映像作品は一人の作家や哲学者の思考実験の産物と見做され、通常の映画作品とは別物として扱われる。映画と言えばまずは脚本があり、二時間程度の物語という約束事があり、そこから外れるものは研究や思考に付随する二次的な資料、あるいは実験映像と呼ばれたりする。そのような性格の作品は、商業的価値を持ちにくく、周囲の制作に関わる人間からは理解されなかった。

一九三三年に執筆されたエッセイ「映画の早発性老衰」において、アルトーは映画に対する絶望を綴っている。少々長いが引用しよう。

映画の図像は最終的で決定的だということ、イメージを提示する前のふるい分けや選択は許すが、イメージの作用が変化したり乗り越えられたりすることは禁じているということだ。〔…〕ところが人間の身振りが完全だとか、人間の行動や、波動や、伝達には改良の可能性がないなどとは、誰も主張できないだろう。映画の世界は、輪切りにされた、見せかけの、死んだ世界だ。それは事物を取り囲むことなく、生の中心に入ることなく、形からその表皮と、ごく狭い視角が辿り着くことのできるものしかとどめず、そればかりか、いかなる反芻もいかなる反復も禁じてしまう。そして、これこそ感受性を引き裂く魔術的作用の重要な条件の一つなのだ。人は生をやり直すことはない。生きた波動は、永久に固定されたある数の振動のなかに記載され、それ以後は死んだ波動となる。映画の世界は閉ざされた世界であり、実存とは何の関係もない。[12]

アルトーは、映像が人間の身体や知覚に直接引き起こす変容を探求することに強いこだわりを持っていたが、脚本を中心とした映画制作において自身のそのような「身体の思考」を探求することを断念する。結局のところ、映像に映るイメージとしての身体は撮影され編集されたものであり、一度映像に収められればそれ自体が変容を被ることはない。このことは、映像の技術的な特性に由来する根源的な事実でもあり、人間の生の身振りや行動といった、本来可塑的であるものとは相容れない。人間の生きた波動は映像の世界においては永久に固定され、アルトーによれば「死んだ波動」であり実存とは無関係ということになる。

こうしてアルトーは映画の世界において「生の直接性」という関心を深めることを諦め、演劇の世界に向かうことになる。

二、ライヴ的身体と詩的作用

映画制作に求められる商業的・社会的事情に徹底して抵抗するべく、映画と手を切ったアルトーは「生の直接性」という主題を演劇において探求していくことになる。ここで注目したいのは、アルトーが度々使う「詩的（poésie）」という言葉である。アルトーはポエジーという言葉を破壊的なもの、秩序を内破するものとして用いている。演劇的には「形態の倒置」や「意味の移行」がポエジーの特徴となる。アルトーの言葉をいくつか引用しよう。

> 美しい女が耳に心地よい声の持ち主であることは了解済みである。世界が世界となって以来すべての美しい女がラッパのような声でわれわれに呼びかけ、象の雄叫びのような声でわれわれに挨拶するのを聞いていたとしたら、われわれは永久に象の雄叫びの観念を美しい女の観念に結びつけていただろうし、世界についてのわれわれの内的光景の一部はそれによって根本的な変形をこうむっていただろう。
>
> そのことから理解されるのは、ポエジーとは事物と事物の関係、形態と意味とのすべての関係を再び疑う限りにおいて、それはアナーキーであるということだ。その出現がわれわれをカオスに接近させる無秩序の結果であるならば、その場合も同じくポエジーはアナーキーである。[13]

外的な世界とそれに対応するわれわれの内的なイメージの対応関係は、予め与えられているものではない。美しい女が、ラッパや象の雄叫びのような声でわれわれに挨拶を繰り返せば、われわれの内的世界において「象の雄叫び」と「美しい女」という観念がオーバーラップする。象の雄叫びや美しい女の声は、内的世界において根本的変

形をもたらすとき、平面的な記号ではなくありありと迫ってくるひとつのダイナミックな身振りとなっている。アルトーが挙げているのはひとつの例にすぎないが、肝要なのはアルトーのテクストにおける、事物と事物、形態と意味といった秩序を宙吊りにする「ポエジー」の質的な特徴である。

ここでアルトーにとっての「詩（poème）」と「ポエジー（poésie）」の違いを指摘しておこう。まずアルトーにとって詩とは一般言語とは異なる言語的秩序において、「各々の語が、ある種の照応関係」を成しており、日常のコミュニケーションとは異なる言語的な網の目のなかで作用している[14]。つまりそれは言語的な結びつきという閉域において作動している。他方アルトーにとってポエジーは言語のみならずダンス、演劇、さらには身体そのものにおいても見出される。それは特定の秩序から逸脱する動態のようなものでもあり、空間的な広がりを持っている。

しかし言語とは異なる次元のポエジーとは、いかなる次元において見出すことができるのか。アルトーはそれをダンス、演劇に見出すわけだが、そこで鍵になるのはバリ島をはじめとする東洋の演劇について書かれたテクストである。

アルトーは徹底して「生の直接性」に拘った。映像表現が人間にもたらす知覚的な直接性に可能性を見出したが、映画制作についてまわる商業性、社会性に失望し、演劇に舵を切った。そのなかでとりわけアルトーの関心を引いたのは、バリ島の演劇である。この先は、アルトーが東洋演劇から着想を得た、俳優が体現する「ヒエログリフ」についての記述を追っていくことにする。

二―一、詩的空間

ここまでアルトーは「生の直接性」を探求していると書いてきたが、その姿は抽象的な次元にとどまっている。役を演じるのではない、直接的な身体性、言語化される以前の身振りとはいかなる姿をしているのか。このことを詳らかにするために、アルトーが持ち出す「ヒエログリフ」のモチーフに注目したい。アルトーのテクストにおいて、ヒエログリフは俳優の身体や複数のアクターが影響作用を与え合うことによって生じる詩的空間などの隠喩として機能している。「バリ島の演劇について」（一九三一）のなかでアルトーは次のように述べる。

> 衣装をまとった俳優たちは生きて動くほんものの象形文字を構成する。そしてこれら三次元の象形文字は、今度はいくつかの身振りや、神秘的記号に裏縫いされているのだが、それらの記号は何かわからぬ架空の謎めいた現実に対応していて、われわれ西洋の人々はそれを決定的に抑圧してしまったのである。[15]

「生きた象形文字」を構成するバリ島の俳優たちは、アルトーによれば西洋にはない詩的な身体として現前する。そして、このような俳優の身体は分身を表象することに満足せず、空間におけるその他の要素と関係し合うことによって、「舞台のポエジーを、あの空間的で色鮮やかな言語」を産み出す[16]。

> ひとつの色彩からひとつの身振りへ、そしてひとつの叫びからひとつの動きへと向かうあの永遠の鏡の戯れは、絶えずわれわれを精神にとって険しく辛い道に連れてゆき、ポエジーに固有のものであるあの不確実と不安の

状態のなかにわれわれを沈ませる。[17]

ヒエログリフは俳優の身体のみならず、衣装をはじめとする空間におけるその他の事物と混ざり合うことで、色彩と身振り、動きと叫びの間で永遠の鏡像的な戯れを構成する。

生きて動く象形文字としての俳優について、別の箇所でアルトーは次のようにも述べている。

目印に満ちていて、時には不思議に秩序づけられる混沌とした沸騰は、描かれたリズムのあの興奮状態のなかでぱちぱちはぜているが、そこでは休止符号が絶えず戯れ、よく計算された沈黙のように介入する。[18]

生きたヒエログリフを体現する俳優の身体には、エクリチュールのリズムが働いている。そこには休止符号の絶えざる戯れが、あたかも計算されたかのような沈黙として作動する。

西洋的な対話形式の戯曲によって展開する舞台とは異なり、バリ島の俳優はまったく新しい言語を発明する。それは「生きて動くほんもののヒエログリフ」としての俳優の身体でもあり、身体を含めたその他の事物とも混ざり合うことで、詩的空間を作り出す。そこには空間に描き込まれたいくつかのエクリチュール——色彩と身振り、動きと叫び——の間における「永遠の鏡の戯れ」が明滅している。

ここまでで明らかになったことは、アルトーにとって、俳優の身体や詩的空間が構成するヒエログリフは、演劇において生の直接性へ接近するための鍵概念になっているということだ。

ここで目を向けておきたいのは、演技のマニュアルとして執筆された「感情の競技」（一九三八）における「息

吹のヒエログリフ」という言葉である[19]。

> 触れなければならない身体の部位をあらかじめ知ることは、観客を魔術的なトランス状態のなかに投げ込むことである。そしてこの種の貴重な科学の習慣を演劇のポエジーはずっと前から失くしてしまったのだ。身体の位置決定を知ることは、したがって魔術的な連鎖をつくり直すことである。そして私は息吹のヒエログリフによって聖なる演劇の観念を取り戻したいと思っている。[20]

アルトーはこのテクストにおいて、俳優にとっての息のリズムについて論じている。ヒエログリフは、アルトーにとって文字言語のみならず俳優の身体を含めたより広い意味での視聴覚的な言語だった。アルトーは、「息吹のヒエログリフ」を俳優にとってひとつの根源的な技術と見做すことで、「聖なる演劇の観念」を取り戻すことを試みていた。

ここまでみてきたアルトーの演劇論における「身体に吹き込まれる息吹」について、デリダはさらにラディカルな次元で脱構築的な読みを展開している。

三、息吹のヒエログリフ、身体のエクリチュール

デリダのアルトー論としては、『エクリチュールと差異』（一九六七）に収められた二本の論文と「基底材を猛り狂わせる」（一九八五）がある。ここではアルトーのテクストにおける「息吹」についてその哲学的なポテンシャ

ルに一定の輪郭を与えることを試みる。

デリダがアルトーを精読しながら「息吹」について論じたテクストとして「吹き込まれ掠め取られる言葉」（一九六五）がある。このテクストのフランス語のタイトルは《La parole soufflée》である。《souffler》には、息を「与える・吹き込む」と「奪う」の両方の意味がある[21]。この両義性についてデリダは次のように述べる。

> soufflêeとは、註解者になるかもしれぬ者によって窃取されるという意味である。その人物は、アルトーの言葉を聞き取って、それをある秩序――本質的真理の秩序とか、実在的な構造、心理学的な構造あるいはそれ以外の構造の秩序とか――のなかに整理してしまうだろう。ここでは最初の註解者とは、残酷演劇の「観衆」であればもはやそのようなものであるはずがないような、聞く人、読む人、受け取る人のことである。アルトーは承知していたのだが、身体からこぼれ落ちたあらゆる言葉は、聞かれ受け取られるためにおのれを差し出し、スペクタクルのなかにおのれを差し出すことによって、すぐさま盗まれた言葉になってしまう。[22]
>
> soufflêeとは、同時にまた、ある他の声から吹き込まれる〔inspirée〕ことでもある。その声のほうは、私の身体からなる詩にも、私の身振りからなる演劇にも先立つテクストを読み上げる。吹き込まれること〔inspiration〕とは、複数の人物が登場する盗みのドラマであり、古典的演劇の構造である。[23]

簡単に言い換えておこう。言葉が奪われるとは、舞台で発せられた言葉が、観客によって聞かれたり読まれたりすることによってスペクタクルのなかに回収されることを指す。他方、言葉を吹き込まれるとは、身体から生成す

る詩や身振りの集積によって生まれる演劇とは別に、与えられたテクストを読み上げることであると言える。

デリダによれば、アルトーは言葉を「吹き込む／盗む」の構造自体を破壊することを望んでいた。すなわち「盗みの構造が粉々に砕け散ること。そのためには、たったひとつの同じ身振りで、詩的インスピレーションを破壊するとともに、古典芸術の、とりわけ演劇の経済をも破壊し」、「それらを支えている形而上学、宗教、美学等々を一挙に破壊」することを望んでいた。ここで念頭に置かれている西洋演劇を支えている形而上学とは、「作者―テクスト」や「舞台―演出家―俳優」という関係性のことである。

アルトーは「吹き込む／盗む」という言語的な従属関係から逃れることを試みていた。そこで浮かび上がってくるのが前節でも見た通り、「声の制度に統率されない記号のシステム」としての「ヒエログリフの規則」である。ヒエログリフから産出されるエクリチュールは、言葉ではなく「身体のエクリチュール」となる。

> ヨーロッパの外、たとえばバリ島の演劇や、メキシコ、ヒンドゥー、イラン、エジプト等々の古い宇宙開闢説のなかにおそらくさまざまな主題が探し求められることになるが、ときにそこではエクリチュールのモデルも探し求められるだろう。今度は、エクリチュールはもはや言葉の転写ではなくなり、身体自身のエクリチュールになる。[24]

身体のエクリチュールは、作者とテクスト、演出家と俳優といった西洋演劇における形而上学的枠組みからは産出されない。そうではなく、前節で見たようにアルトーがバリ島の演劇に見出した、俳優の身体や詩的空間が体現するヒエログリフからこそ産出される。それはデリダの言葉で言えば、もはや「吹き込む／盗む」といった「声の

制度に統率されない記号のシステム」としてのヒエログリフの規則なのである[25]。

声のシステムに制御されないヒエログリフの規則は、身体のエクリチュールを産出する。ヒエログリフの規則において、声は命令を下さないというだけでは十分ではなく、そこで声はリズムを持たなければならない。アルトーを論じた前節でも見たように、それは「描かれたリズム」、すなわち詩的空間におけるエクリチュールのリズムである。このリズムを持つことによって、身体は吹き込まれ掠め取られる言葉への従属関係から逃れることが可能になる。

> 声が今後はもはや命令を与えないというだけでは十分ではない。この演劇のエクリチュールの法則に従って、声がリズムをもつものにならねばならないのだ。インスピレーションの自由や、吹き込まれ掠め取られる言葉と手を切るための唯一の方法は、非音声的エクリチュールのシステムのなかで息吹の絶対的制御を作り出すことである。[26]

「息吹のヒエログリフ」を構想することによってアルトーが練り上げようとしていたのは、発話ではなく「叫びに関する厳密なエクリチュールであり、擬音語と表情と身振りのコード化されたシステムであり、経験的諸言語の彼方へ向かう演劇的な真の普遍的記述法」なのである。

ここまでの議論を整理しよう。アルトーは、西洋の古典的演劇における声・言葉を「与える／盗む」という構造から逃れるために、バリ島をはじめとする東洋の演劇において別の規則を見出そうとしていた。別の規則とは、声に統御されない非音声的エクリチュールのシステムであり、それはアルトーの言葉で言えば「息吹のヒエログリフ」

として、デリダのテクストにおいては「身体のエクリチュール」として登場していた。身体のエクリチュールは二重化された存在＝分身を破壊することで、生そのものの表出となる。

結論

ショットムービーにおいて、「詩的身体」とは物語から逸脱する身体、あるいは物語のなかにおける俳優個人の役以前の身体性のことであり、物語的なフィクションを超えたショットの力を構成するものであった。本稿の目的は、「詩的身体」について映画制作から導き出された特徴をさらに練り上げることにあった。アルトーは、映像の技術的特性が持つ知覚の直接性に可能性を見出したが、映画制作のシステムに要請される商業性や社会性に挫折し、バリ島の演劇に可能性を見た。そこで特権的な位置を占めていたのは俳優の身体が体現する「息吹のヒエログリフ」のモチーフである。俳優の身体を起点として舞台では「色彩と身振り」、「動きと叫び」の間での「鏡の戯れ」が生じ、それらが明滅することによって詩的空間を構成する。

デリダは、アルトーのテクストを読むことで西洋の古典演劇に潜む「与える／盗む」言葉の構造を抽出した。それは、身振りの集積から生じる詩に先立つテクストを読むことや、観客によってスペクタクルに巻き込まれるのでもないシステムである。それに対するオルタナティブとして示されるのは、非音声的エクリチュールのシステム、すなわち詩的空間を構成する身体のエクリチュールであった。

アルトーとデリダの議論は演劇論ではある。しかし「詩的空間を構成する身体的エクリチュール」とは、ショッ

トムービーにおいて探求していた、複数のアクター――俳優、カメラ、観客、演出など――が関与することによって生成される「詩的身体」の特徴と重なるものとして読むことができる。

本稿では、ショットムービーから得られた実践知を、テクストを読むことでさらに練り上げることを目的としていた。アルトー／デリダを読むことで、「詩的空間」、「息吹のヒエログリフ」、「身体のエクリチュール」などのキーワードと「詩的身体」の親和性を示すことができたとすれば、本稿の役割は達成されたと言える。

しかし同時に、デリダの他のアルトー論（「残酷演劇と再現前化の閉鎖」、「基底材を猛り狂わせる」）、またアルトーの「残酷」という鍵概念などについて触れることができず、関連するテクスト研究には手が及んでいない。さらに、ここで展開された議論は現代において哲学に閉じられていいものではない。パフォーマンスアートやコンテンポラリーアートにおける演劇的な諸実践などの隣接領域と接点を持っている議論でもある。

アルトーが俳優として映像に登場したり、バリ島の演劇に触発されることでテクストを残したように、本稿の議論はテクスト研究のみに終始するものではない。ここで展開したテーマについて、今後もさらなるテクスト研究と制作の実践を通して研究を続けていきたい。

※本稿は、第四三回新潟哲学思想セミナー（NiiPhis）での研究発表に大幅な校正・編集を加え、再構成したものである。

註

1 蓮實重彦『ショットとは何か』講談社、二〇二二年、一〇四―一〇五頁。

2 蓮實、同書、二六四頁。

3 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Galimard, p.491.（『知覚の現象学』二巻、みすず書房、三三五頁）。

4 蔣雯「映画における詩的身体にアプローチする俳優の身体」博士論文、東京藝術大学大学院映像研究科、四二頁、二〇二二年。

5 蔣、同書、四二―四三頁。

6 たとえば映像における身体についてのまとまった研究として宇野邦一の『映像身体論』が挙げられる。しかしそこでは話の単位が「身体」なのか「映像における身体」なのかということが判明ではないことが見受けられる。「身体」についての参照元としてメルロ＝ポンティが挙げられるが、メルロ＝ポンティが力点を置いていた身体とは映像や舞台といった枠組み以前にそもそも世界に存在するしかたとしての根源的な身体のことである。「映像身体論」と銘打ちながらも、身体に関しての考察がメルロ＝ポンティの身体論に落ち着くのであれば、そこに美学的な更新があるとは言い難い。

7 宇野邦一『アルトー　思考と身体』白水社、二〇一一年、八四頁。

8 宇野、同書、八八頁。

9 「魔術と映画」（アントナン・アルトー『貝殻と牧師――映画・演劇論集』坂原眞里訳、『アントナン・アルトー著作集Ⅲ』、白水社、一九九六年、一五―一六頁）

10 宇野、前掲書、八九頁。

11 「映画と抽象」（アントナン・アルトー『貝殻と牧師――映画・演劇論集』坂原眞里訳、『アントナン・アルトー著作集Ⅲ』、白水社、一九九六年、一八―一九頁）

12 「映画の早発性老衰」（アントナン・アルトー『貝殻と牧師――映画・演劇論集』坂原眞里訳、『アントナン・アルトー著作集Ⅲ』、白水社、一九九六年、三三―三四頁）

13 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, folio essais, 1985, p.64.（『演劇とその分身』鈴木創士訳、河出文庫、二〇一九年、六六頁）

14 大坪裕幸「『表現者』アントナン・アルトーにおけるリズムとヒエログリフについて」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』、二〇一五年、一〇四頁。

15 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Books on Demand, 2019, epub版、pp.184 - 5.（『演劇とその分身』鈴木創士訳、河出文庫、二〇一九年、九八頁）

16 *Ibid.*, p.188.（アルトー、同書、一〇一頁）

17 *Ibid.*, p.188.（アルトー、同書、一〇一頁）

18 *Ibid.*, p.185.（アルトー、同書、九八頁）

19 *Ibid.*, p.355.（アルトー、同書、二二六頁）

20 *Ibid.*, pp.354-5.（アルトー、同書、二二五―二二六頁）

21 « souffler »という言葉の多義性については、以下の訳注が参考になる。ジャック・デリダ『エクリチュールと差異』谷口博史訳、法政大学出版局、二〇二二年、三七五―七頁。

22 Jacques Derrida « La parole soufflée » dans *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967, p.261.（『エクリチュールと差異』谷口博史訳、法政大学出版局、二〇二二年、三七六頁）

23 *Ibid.*, p.262.（デリダ、同書、三七八頁）

24 *Ibid.*, p.286 - 7.（デリダ、同書、四一三―四一四頁）

25 *Ibid.*, p.287.（デリダ、同書、四一三―四一四頁）

26 *Ibid.*, p.287.（デリダ、同書、四一四頁）

長谷川 祐輔（はせがわ・ゆうすけ／一般社団法人哲学のテーブル 代表理事）