

もうひとつの《地下室の手記》について

— アルトーの『神経の秤』再読 —

高橋 純

アントナン・アルトーがその初期の作品『神経の秤』（1925年）の中で、表現者としての自己を否定するような発言をしていることはよく知られている。

親しい友人たちよ / 君たちが私の作品だとみなしたのは、実は私自身の裁ち屑、尋常な人間には受け入れることなどできない魂の削り屑でしかなかったのだ。¹

文章表現などというものはことごとく豚のやるような仕事だ。 / 曖昧なものから出発して、自分の思考の中に生起するものについてなら何であれ明確にしようとする連中は、すべて豚のような奴らだ。²

自らが文章表現を事としながらこのような捨て台詞じみた発言がどこから出てくるのかと言えば、それは明らかに前年に発表された『ジャック・リヴィエールとの往復書簡』³が生まれるきっかけとなった詩作の経験である。作品としての完成度が不十分であるために雑誌（N.R.F. 誌）に発表するに値しないと判断された自らの詩篇について、当の作品そのものよりもその作品を（不完全なかたちであれ）生み出した思索（詩作）経験の独自性に注目し、「その不十分性の経験についての物語でおぎなわれると、そうであることをやめるのである。それらに欠けているもの、つまりそれらの詩の欠点が、その欠如をおおびらに表現しその欠如の必然性を深くきわめることによって、豊かさとして化し、完成と化すかのようだ」⁴として捉え返された経験である。

アルトーは、通常は書物という形で提示される「作品」をことごとく拒否しているわけではないのだろう。そうではなくて、そこに何が表現されているかを常に問題にしているのだ。

他の連中は作品を差し出すというがいい、私はここに私の精神以外のなにものをも示す気はないのだ。／ 生きるとは、もろもろの問いを燃えあがらせることだ。／ 私は作品を生から遊離してあるものとは考えない。／ 私は遊離した想像は嫌いだ。私はまた、精神がおのれ自身から遊離してあるものだとも考えない。私の作品の一つ一つ、私の内なる魂の氷室の開花の一つ一つが、私に対して悪態をつく。／ 私は、わが内部に生じる狭窄や、わが生の理不尽な去勢について説明するために書く手紙の中にも、また私自身の外部にあって、惰性的なわが精神の妊娠と見えるエッセーの中にも、等しく私そのものを見出す。⁵

自らの「生」あるいは「精神」から遊離したものではない限りにおいてアルトーは自らの表現をこの上なく重要視しているのであり、言葉と生を安易に対立的に捉える一般論に与するわけではない。

彼は、1946年にガリマール社主から全集刊行の企画を提示されるやただちに、刊行契約以前の段階であったが、自らの全集の冒頭に掲げるべく〈Préambule〉(序言)を執筆しており、それは以下のような一節で始まっている。

私の全作品の出版である以上は、ここには当然、私の最初の書物、つまり、出版社主ならびに画商であるわが友カーンワイラーの尽力で1922年〔正しくは1923年——筆者注〕に刊行された刺繍『空の双六』の本文が収録されるべきかもしれない。だが、いろいろと考えてみて、私はそれを断念したほうがいいと思う。この小詩集がいかなるかたちでも私を表現していないからだ。⁶

つまりアルトーは自分のテキストを選別しているのだ。少なくとも自分らしい表現というものにこだわっている。そしてその選別によって、『冥府の臍』も『神経の秤』（いずれも 1925 年）も排除されることはなかった。そこでわれわれは、アルトーが自らの表現であるとして認めた後者の作品の構成を改めて見直すことは表現者アルトーを理解する上で意味のあることだと考える、ただしそこに見えてくるものは当の作品が最初に発表されたときに作者がそこに見ていたものとは違っているかもしれないという留保つきではあるが。

アルトーは、自身の全集刊行企画が生まれた直後のある書簡で次のように述べている。

私は、自分にはまったく何一つ書けないことを語るために何冊かの本を書くことによって文学を始めたのです。なにか言うべきこと、書くべきことがあるようなときにこそ、私の思考は私自身にとって最も拒まれたものなのでした。私は思想など持たためしはなく、二冊ばかりの薄手の本は、いずれも 70 ページほどですが、それらは、深く、根深く、恒常的なこのまったくの思想の不在の上を漂っているのです。それが『冥府の臍』であり『神経の秤』なのです。

[...]20 年が経過した今、それらの本は私には驚愕的とも思えるのですが、それは、私自身にとって成功だというのではなくて、表現しえぬものに対して成功しているからなのです。こんなふうに作品は年をとるものなのですね。そして作家本人に対してはことごとく嘘をつきながら、作品はそれ自身で奇妙な真理を作り上げる、それも、もしもその真理自体が本物だとしたら、決して生が受け入れるはずもなかったような真理を作り上げるのです。— 現状としては瓦礫の山でしかない作品、そして現在は挫折しか知らずにやがては滅する精神の死後まで時が経ると共にはじめて価値を持つようになる作品によって表現された表現不可能なもの、それが何であるか、あなたに言ってみてほしい。⁷

何も語るべきことがないと苦悩する作者から繰り出される言葉が、「作家本人に対してはことごとく嘘をつきながら」、作品自身が作り上げる「奇妙な真理」は、当の作品が存在しなければ存在しない。というよりも、作品が存在することによって初めてその真理は生み出されるのだと考えられる。その作品が、「表現しえぬもの」に対して成功していると見えるとき、口をつぐんでいけばやり過ごせるような「話題の不在」がここで問題となっているのではなく、自らを無としか感じることでできない自意識の苦悩がここに端無くも現われているからではないだろうか。

繰り返しますが、私はかつて生きることも、考えることも、眠ることも、しゃべることも、食べることも、書くこともできたためしはなかった。

そして私はつねに、自分は何一つしたことはないし、何一つすることはできないこと、実際に何かをしていても実は何もしていないこと、そういうことを語るためにのみものを書いてきました。私のすべての作品は無の上にならしか築かれなかったし、今後も築かれえないでしょう。⁸

「思想の不在の上を漂う」作品、「無の上にならしか築かれなかった」作品とは、自らの「不在」を、自らの「無」を自覚する意識（自意識）を「話題」とするしかないのだ。『神経の秤』とはまずもってそのような「話題」に満ちた作品なのである。ただし、その作者が、書くことは豚のやるような仕事と言ひ募り、作品とは「私自身の裁ち屑」、「尋常な人間には受け入れることなどできない魂の削り屑でしかなかったのだ」と吐き捨てるように言っているからといって、その作品が、支離滅裂な断片をランダムに寄せ集めただけの集積であると見ることは許されない。（そのような見方は、作品の自由気ままな我田引水の読みを許容するかに見えるので、好都合と考える読者もいるかもしれないが。）そのことを確認するには、『神経の秤』という作品の執筆と刊行の経緯をたどってみればよい。

現行版の『神経の秤』(Le Pèse-Nerfs suivi des Fragments d'un Journal d'Enfer)の形態は最初の刊行時点でのものとは違っている。初版はルイ・アラゴンの編集する叢書《Pour vos beaux yeux》の一冊として1925年に刊行されたが、そのときには「ある地獄日記の断片」は含まれていなかった。この後者は、1927年にマルセイユのCahiers du Sud社から再版として刊行される際に加えられ、『神経の秤、附・ある地獄日記の断片』という形をとった。こうしてこの作品は、初版では本文と3通の私信という2部構成であったのが、その後「地獄日記の断片」を加えた3部構成となった。そして第二部の3通の私信と「地獄日記の断片」との間に、「鉄格子は、感受性にとっての恐るべき契機だ、つまり、物質^{マチエール}というやつだ」という謎めいた一文が、あたかもこれら2つの部分を繋ぐ(分ける)ハイフンのように挿入された。また、初版『神経の秤』のうちから4ページ相当の文章が再版において削除されている。さらに重要な事実として、3通の私信は当時のアルトーの恋人であったルーマニア出身の女優ジェニカ・アタナジウに宛てて書かれたものであり、⁹そのうちの第二の私信だけは別個に、1926年春季号の雑誌 *Commerce* 誌に発表されているということがある。この1通のみを、あたかも独立したメッセージをもつ文章として別個に発表したことについてアルトー自身の説明は何も残されてはいない。しかしこうした作品とその構成の変化を見るならば、そこに作者の意図や計算が込められているに違いないことは明らかであろう。本論の目的はそうした作者の意図を言い当てようとするものではない。しかし、このような意図された構成の変更はわれわれ読者の側の「作品の読み方」を方向付けるものであるはずだ。本論はその点を考えてみようとするものである。つまり、アルトーの『神経の秤』は無秩序に並べられた「魂の裁ち屑」などではなく、作者が意図して作り上げた秩序のもとに提示していると考えられるその「精神」の見取り図を描き出そうとするものである。3通の手紙は次のように書き始められている。

一通ごとに、君の手紙は、無理解と精神の閉鎖性を増してゆく。あら

ゆる女性と同様、君は、自分の思考によってではなく、自分の性で判断している。一方この僕は、君の理屈を前にして、狼狽しているってわけだから、さぞかしおかしいだろうよ！ だけど、僕がいらいらしていたのは、僕の推論が君を明々白々な事実へ引っぱっていったのに、当の君が、またもや、僕の推論をご破算にしてしまうような理屈にとびつくの眼にしたからだ。(第一の私信)¹⁰

僕には、自分のそばに、素朴で均衡のとれた女性が、不安な乱れた魂によって絶えず僕の絶望をかき立てたりしないような女性がいることが必要だ。このところ、僕はもはや、恐怖と不快の念なしに、君と顔を合わせたことがなかった。僕に関する君のいろいろな不安を作り上げているのが君の愛情にほかならぬことは、僕にもよくわかっている。だが、僕の魂と同様、病におかされ、常軌を逸した君の魂が、この不安をかき立て、君の血をそこなっているわけだ。僕は、もうこれ以上、君のそばで、びくびくしながら生きていたくない。(第二の私信)¹¹

五日前から、僕はもはや生きていない。これは、君のせいだ。君の愚かしい何通かの手紙のせいだ、君の、精神ではなく性で書かれた手紙のせいだ、意識的な推論ではなく、性的な反作用にあふれた手紙のせいだ。僕の神経も理性も、どうかなってしまいそうだ。きみは、僕をいたわる代わりに押しつぶしてしまう。押しつぶすというのは、君が、真実のなかにいないからだ。君は、かつて真実のなかにいたことがない。君はいつだって僕を、女のなかにあるもっとも低級なものに属する感受性というやつで判断してきた。君は、僕が述べるさまざまな理由のどれひとつとして理解しまいとしている。(第三の私信)¹²

これら3通の私信が実在の人物（ジェニカ・アタナジウ）に宛てて書かれたものであり、それがそのまま『神経の秤』の一部として採録されているこ

とは、作品の理解にとっていくつかの問題を提起するものである。

このことと関連して、しばしば作品に添えられる献辞の有無という事実にも触れておきたい。アルトーは1929年にDenoël社から『芸術と死』を刊行したが、書中のほとんどのテキスト（冒頭の無題の1編以外）は1926年頃に書かれ、「シュルレアリスム革命」誌などの雑誌に発表されたものが一書にまとめられている。そのうちの1編「ウッチェロ・ル・ポワル」（「毛のウッチェロ」と訳せる）には雑誌「シュルレアリスム革命」発表時に「ジェニカに」という献辞が添えられていたが、その後『芸術と死』に収められた際にはこの献辞は削除された。理由はその間にアルトーとジェニカの関係が破綻したからだとされている。それに違いはないのだろう。しかし、翻って考えてみるならば、『神経の秤』に収められている3通の私信は、表向きは名宛人（ジェニカ）は示されていないものの、異性の実在の人物に向けて綴られた言葉として見れば、相手の無理解に対する愚痴や非難の羅列とも受け取れるこれらの手紙が、相手との関係の破綻以後もこの作品のなかにとどまり続けるからには、それなりの根拠があるはずだろう。つまるところ、ここで重要なのは、名宛人が実在するか否か、その人物とアルトーとの関係の良し悪しということではないだろう。そうではなくて、当初は2部構成の作品の第二部として、そして最終的には3部構成の第二部を成すテキストとして、つまり作品全体のなかで他のテキストと関連付けて読まれるべきものであるということである。

1922年に情熱的な結びつきで始まった二人の関係は1928年頃まで続き、『神経の秤』中の3通の私信からその実生活を推測するならば、葛藤や衝突（アルトーが麻薬中毒からの脱却に失敗するたびにジェニカが彼を責めるというパターンが繰り返された）を経て終わりを迎えるのだが、両者にとって（少なくともアルトーにとって）相手の存在が自らの生にとってまったく無に帰したわけではなかった。1945年2月から4月にかけてロデーズ精神病院で書かれたテキスト *L'Insurrection des Supêmes Cathares*¹³ にはジェニカの名が登場し、そこでは暗に彼女がアルトーの最初の女性であったことが明かさ

れている。1946年にロデーズから退院したときも、アルトーは彼女を見つけ出そうとしている。そのときジュニカは女優としての人生に完全に失敗して、貧困のうちにクリニャンクール通りに住んでいるということだったが、結局見つけ出すことはできなかった。¹⁴ ジュニカ・アタナジウはアルトーの生涯で最も重要な意味をもった女性だったのである。そのジュニカに宛てて書かれた私信が『神経の秤』の3部構成の第二部として収められたことには、別な意味で同じく重要な意味があったからであるはずなのだ。

冒頭部分を上に引いた3通の手紙は、同じように相手に対する非難がましい繰言で始まっているが、それらのうち一度は単独で雑誌に発表された第二の私信は以下のように結ばれている。

君は、僕の話しかたがひどくあけすけなのをいいことだと思ってくれるだろう。そればかりか、こんなふうを考えて、君の知性を示してくれるだろう。つまり、今僕が言ったことはみな、僕が君に抱いており、これから変わることもなく抱き続けると思われるつよい情愛や、抜き去りえぬ愛情とは、何の関係もないことを、はっきりと見抜いてくれるだろう。だけど、この感情そのものは、人生の通常の流れとは、何の関係もないのだ。ところが、この人生というやつは、生きなければならないのだ。僕を君に結びつけているものがあまりにもたくさんあるから、関係を絶とうなどとは言いはしない。ただ、われわれの関係を換え、それぞれ、別の生活を作りあげてみようと言いたいのだ。そういう生活を作りあげたところで、われわれがばらばらになってしまいはしないだろう。¹⁵

ここでは、書き手に対する相手の無理解は表面的なものであり、本当は変わらぬ情愛に裏付けられたより深い理解が隠されているに違いないという期待が述べられている。アルトーの苦悩する内奥の精神を本当に理解してくれる知性があるならば、互いの違いを尊重しつつ、それぞれの生活を確保しながら、それぞれの生き方を貫けるのではないかという希望にすぎない詩人の譲

歩の言葉がある。

第三の私信も書き出しは先行の2通と同様ではあるが、非難の口調はさらに激しい。

君は精神について何ひとつ知らぬ。病気について何ひとつ知らぬ。君は一切を外見で判断している。だが僕は、いいかい、僕は自分の内部を知っているのだ。僕が君にむかってこんなことを叫ぶ、「僕のなかには、僕という人間を作っているもののなかには、僕自身に先んじ僕の意志に先んじる或る苦痛の存在によって作られていないものは何ひとつない、僕のもっとも醜い反応のどれをとっても、もっぱら病気に由来していないものは、たとえどのような状態であろうととにかく病気にもとづいていないものは、何ひとつない」。すると君は、君のあのやり切れぬ屁理屈のひとつに立ち戻り、僕自身のなかのごくつまらぬ細部にかかずらわり僕をごくちっぽけな面から判断する例のくだらぬ理屈の店を、またひろげ始めるのだ。だが、僕が、自分の生活をどんなものにしてしまったにせよ、だからといって、僕が、自分の存在のなかにふたたびゆっくり入りこみ、そこで日一日としっかり身を落ちつけることが阻まれたわけではなかった。この存在を、病が僕から奪い去っていたのだが、生の流れが戻ってきて、僕に、少しずつ返してくれるのだ。この耐えがたい分離状態の苦しみを局限し排除するために僕がいかなることに身を委ねていたかを、もし君が知っていれば、君だって、僕という人間の均衡の欠如や、さまざまな衝突や、僕の気分の不安定を、肉体的な点での僕の人格の崩壊や、放心や、打ちくだかれた状態などを、我慢してくれるだろうに。¹⁶

そして、手紙はここで終わるのではなく、相手に対する最後通告にも等しい拒絶の言葉で結ばれることになる。

ところが君は、こういったことは或る物質を使っているせいだ¹⁷と想像して（君はそれを思い描くだけで冷静にものが考えられなくなるのだ）、まさしくそのために、僕を押しつぶし、脅かし、狂乱状態に放り込み、僕を絶望と怒りにおとし入れる。僕はもうくたくただ。もうたくさんだと叫ぶだけだ。性で考えるのはやめてくれ。つまり人生を吸いこむことだ、全人生を。君を人生に対して開くんだ。事物を見、僕を見てくれ。譲るんだ。いくらかは、人生に勝手に僕を見放させてくれ、そして人生を、僕のなかに、僕の前に、静かに広らせてくれ。もう僕を押しつぶすのはやめてくれ。たくさんだ。¹⁸

これらの手紙を、実在の男女の葛藤とその帰結としての関係の破綻を暴露（報告）する証拠としてのみ捉えるならば、なぜこれらがこの作品のなかに収められたかを見誤ることになるだろう。もしもそんな理由から収められたのだとしたら、それはかなり愚かしい男の自己正当化でしかなく、そもそもこの作品の構成要素として意味を成さないのである。また、別のところでは、ジェニカとの関係の変化に応じて、或る作品に彼女への献辞を添えていながら、後年に刊行された同じ作品からはその献辞を削除している事実があることからして、アルトーがこれらの私信を作品化した、つまり『神経の秤』の一部に取り込んだときには、そのテキストの言葉はジェニカ一人に伝える以上のものを含意するものとなることを自覚していたはずであろう。つまりは、ここでアルトーが、実在のひとりの女性を通して呼びかけているのは、アルトーが必死で求めながら見出すことができず、見出したと思ってもついに克服することのできない断絶によって隔てられた「他者」のイメージなのだ。ここにある不均衡な関係性は、男と女の間にとどまるものではなく（そうであっても本質的に違いはないが）、一つの意識（自意識つまり自己）と他者との関係の悲劇的な非対称性にほかならないのである。

おそらく、3通の私信をこのように捉えることによって初めて、『神経の秤』には1925年の初版からこれらの私信が挿入されていたこと、そしてまた、

1927年の再版において「或る地獄日記の断片」が第三部という体裁で付されたことが理解できる。さらに、その再版において、第二部の3通の私信と「地獄日記の断片」との間に、「鉄格子は、感受性にとっての恐るべき契機だ、つまり、物質マテエールというやつだ」という一文が、あたかもこれら二つの部分を繋ぐ蝶番のように、再版で付け加えられた部分が先行の二つの部分と関連付けられるように意図的に投じられたものであることにも得心がいくであろう。

第2部の書簡体のテキストについて以上のことを確認した上で、この作品を通読するならば、箴言風の断片の集合のなかからランダムに拾い出して深読みをするのとは異なる、作者アルトーの精神の見取り図が浮かび上がってくる。そしてそのとき初めて、この作品を一つの完結した全体として読み解くことができるはずである（むろんこの「全体」とは、アルトーの生涯の全行程に照らせば暫定的なものではあるが）。

(第一部)

私は、ただひたすら、魂の時計作りを目指してきた、ただひたすら、組み立てに失敗した苦しみを書き写してきた。

私は、完全な深淵だ。ある人びとは、思い込んでいたものだ、私には、全体としての苦悩を、美しい苦悩を、充実した肉付きのよい苦悶を味わう力がある、と。その苦悶は、事物の混合であり、さまざまな力の泡立つ破碎状態であって、宙に浮かんだ点ではない。

—しかも、荒れ狂った、人を根こぎにするような衝動をともっているが、この衝動は、開かれたあの絶対の深淵と、私の力との対決から生まれたものだ。

(強大な容量をそなえたさまざまな力の対決から生まれたものだ)、

ところが、今やもはや、巨大な深淵と、停止状態と、冷やかかさしかありはしない、—

かくして、その人びとは、私により多くの生命力があると見なし、自己失墜のより少ない段階にいますと考えると、私が、拷問にかけられたような

ざわめきのなかに、激越な暗黒のなかに身を浸して、その暗黒と闘っていると思ったのだ、

— 今やこれらの人々は、人間の作る闇の中に姿を消している。¹⁹

自己の存在をひたすら苦悩・苦悶として感受する自意識の姿がここにある。こうした意識の状態から、生を諸力がぶつかり合う強度の経験の座として捉える〈神経の秤〉という発想が生まれてくるのだと想像されるのである。ただしその自意識は内に閉ざされた孤立状態にあり、他者と切り結ぶ契機をもつことができずにいる。

(第一部)

私に欠けているのは、語と、私の諸状態の毎分時との一致である。

《だけど、それは当然のことだよ、誰にだって、語は欠けているんだ。あなたは、自分に対して気むずかしすぎるんだ。あなたの話を聞いていると、そうは見えないよ、フランス語で、非の打ちどころなく、自分の考えを表現している。あまり語を重要視しすぎるんだよ》

君たちは、馬鹿だ、利口な人もくだらぬ人も、鋭い人もこちこちの人も、どいつもこいつも、みんな馬鹿だ、つまり君たちは、犬っころなのだ、外で吠えまわっているだけで、夢中になって何ひとつ理解しまいとしているのだ。私は、自分を知っている。これで充分だし、当然充分であるはずだ。私が自分を知っているのは、自分に立ち会っているからだ、私はアントナン・アルトーに立ち会っているのだ。

「君は自分を知っている。だが、われわれには、君が見えるんだ、君がしていることがはっきり見えるんだ。」

「それはそうだ。だが、君たちには、私の思考は見えない。」²⁰

他者は私の意識を理解しはしない。その経験の独自性は本質的に言語化されえないものであり、ましてや他者に伝達しうるものではない。「私」と「他

者」との関係はどこまでも非対称的だからである。この私は、他者に理解されず、他者に伝えることのできない自意識の苦悩を「病氣」として捉えるしかない。そして、病氣として捉えられたとき、自意識は「運命」の受苦と等しくなる。なぜならこの私は決して「病氣」の主人となることはできないのであり、その点で病氣は、ひたすら主体が、決して自らが本当の主体となることなく、受苦するだけの運命（というものがあるとして）と同様の経験となるからである。

(第二部)

君は精神について何ひとつ知らぬ。病氣について何ひとつ知らぬ。君は一切を外見で判断している。だが僕は、いいかい、僕は自分の内部を知っているのだ。僕が君にむかってこんなことを叫ぶ、「僕のなかには、僕という人間を作っているもののなかには、僕自身に先んじ僕の意志に先んじる或る苦痛の存在によって作られていないものは何ひとつない、僕のもっとも醜い反応のどれをとっても、もっぱら病氣に由来していないものは、たとえどのような状態であろうととにかく病氣にもとづいていないものは、何ひとつない。」²¹

これが、アルトーが他者（ジェニカ）に向けた言葉の核心である。これは相手に対する非難であるよりも、自らの生についての諦念に近い認識を示していると言えるだろう。だからこそ、非難にも等しい口調で他者に向けられた私信の言葉は、再度内省の言葉でその本質を確認する必然性があったのであろう。そしてそれゆえに、実在の人物との関係が消滅した後にも、3通の私信はそのままで、作品『神経の秤』の中に占めるべき位置を持ち続けたと言えるのである。第三部の「或る地獄日記の断片」に見られるテキストはそのことを確信させるであろう。

(第三部)

私の叫びも私の熱も、私から発するものではない。私の二次的な力の、思考と魂の包み隠されたさまざまな要素の、この崩壊。君はただ、それらの恒常性を心に留めたまえ。²²

私の中に、私のもっとも純粋な現実の中心に、肉体と精神という二つの世界が一つに結ばれるこの感受性という場所に、楔のように打ち込まれたこの苦悩、私は、偽りの暗示をかけることによって、この苦悩をまぎらせるすべを学んだ。

或る嘘の照明が続く一瞬のひろがりのなかで、私は、何か逃亡の思想をでっちあげ、私の血が示す偽りの道へ身を投ずる。私は、知性の眼を閉じ、自分のなかで明確な言葉をなさぬものが語るにまかせ、どういう名辞でできているかつかみかねる或る体系の幻を己にあたえるのだ。だが、この過誤の瞬間から、私には、未知のものから何か現実的なものを奪い取ったような感情が残る。私は、自然発生的な呪法を信じている。己の血に導かれた路上で、いつか或る真理を見出さぬとも限らない。²³

アルトーにとって、意識（自意識）とは苦悩（苦痛）の同義語である。肉体と精神は分離できない。肉体の生理は精神の知性と、それぞれに別物でありつつ、寸分たがわず重なり合っている。彼にとって感受性とは、それら知性と生理の均衡を見つめる〈神経の秤〉と呼ばれる計量器であるとされる。しかしその計量器が「私」の苦悩・苦痛を解消し、苦しみからの治癒を約束してくれるわけではない。苦悩・苦痛は、生理的なものと呼ぼうが心理的なものと呼ぼうが苦しみとして意識が被るものである限りにおいて変わりはない。また、その経験において主体（意識であり肉体である）がそれを生じさせたり消滅させたりするという主導権を持ち得ない以上、つまり、苦悩・苦痛は、外部からは決して見ることでできない主体の内面的な経験でありながら、当の主体にとっては（図り知れない意図によって）外部から襲ってくる

としか思われぬ、どこまでも外在的な経験なのである。頭痛という生理的苦痛を薬物で緩和・解消するという対処は、苦痛の経験それ自体としてみるならば、主体にとっての「偽りの暗示」に等しい「ごまかし」なのだ、むしろ、そうすることが、主体が死んだり、狂気に陥ったりすることから救うためには不可欠な措置であるとしても、である。だから、苦しむ人間は、その苦しみを外からは見ることもできず、その経験を共有することもできない他者の目には、「病氣」を鼻にかけているようにも見えるのだし、苦痛を自己のアイデンティティーとみなしているようにさえ受け取られかねないのである。

彼は私に、それはナルシズムじゃないか、と言う。私は、問題なのは私の生命だ、と反論する。私が心からあがめているのは、自分ではない。肉 (la chair) だ。この肉という語の感覚的な意味における肉だ。あらゆるものは、ただそれらが私の肉に影響を及ぼすものである限りにおいて、私の肉と一致するものである限りにおいて、私にかかわるにすぎない。それらが肉をゆり動かすまさしくその地点でかかわるのであって、それを超えたさきのことではない。直接私の肉に語りかけるもの以外、何もかも私とかかわりがなく、何もかも私の興味をひかない。するとそのとき、彼は、〈自我：Soi〉というやつを持ち出す。私は、次のように反論する。〈自己：Moi〉と〈自我：Soi〉とは、はっきりと異なった、混同すべからざる二つの言葉であって、肉の均衡状態を形作る互いに釣り合った二つの項を、きわめて正確なかたちで示しているのだ、と。²⁴

アルトーはこの「地獄日記」における内省を通じて、ニーチェの身体観と酷似した発見をしているといえよう。彼はそれを「肉：la chair」という言葉で表している。

《自我：Ich》と君は言い、この言葉を誇りとしている。しかし君が信じ

たがらないもつと大いなるもの——それは君の身体であり、その大いなる理性だ。それは「我」を唱えはしない。「我」を行うのである。[…]
 感覚も精神も道具であり玩具である。それらの背後にはなお本物の《自己：Selbst》が存在する。この本物の《自己》は感覚の目によって捜し求めている。精神の耳によって聞きとっている。²⁵

アルトーとニーチェの思想的類縁性はつとに指摘されているところであり、通例としてはアルトー晩年のゴッホ論(1947年)が挙げられるが、²⁶その証拠といえるものは、ほぼ処女作といってもよいこの『神経の秤』にすでに明確に見て取ることができるのである。

確かに、アルトーの〈自我：Soi〉と〈自己：Moi〉は、ニーチェの〈自我：Ich〉と〈自己：Selbst〉ほとんど相似の関係にあり、「自我」と「自己」を媒介するのが両者においてそれぞれ「肉：la chair」であり、「身体：der Körper」であるとなれば、『神経の秤』執筆時点でアルトーはすでにニーチェを読んでいたのではないかと想像できるくらいである。

アルトーにおいても、ニーチェにおいても、互いに異なった実態としての身体と精神(意識)といった二項対立に基づく古典的な人間観は問題にならない。二人が退ける「自我」(アルトーが言うところのSoiとは言わば社会化された精神(その意味では超自我に近いだろう)として、非社会的もしくは反社会的とされる身体を抑圧し支配しようとするものである。これに対して、「自己」(Moi, Selbst)はこうした支配・従属関係が成立する以前の実存と考えられる。であるとすれば、この自己は、即自的身体と対自的身体が総合された(いまだ未分化な状態にある)両義的身体であるということになる。意識はそうした身体に棲みついてこそ存在するのであって、身体を持たない意識は端的に無である。しかしまた意識は身体そのもの(肉そのもの)ではない。意識とは常に、何かについての意識(対象意識)であると同時に、必ずや何かについて意識していることについての自覚(自己意識)である。つまり意識とは常に自意識なのだ。意識とは常に、意識するものと意識されるも

のとの主客関係を構成するものであり、また、意識の生起という出来事は「自己」の身体という場（空間）の中で起こるのであるから、意識する私（主体）と意識される私（客体）という私自身の差異化の中にあらゆる世界認識（自分を含む他者認識）の可能性が生じてくることになる。意識とは、他者性をはらんで差異化する自己同一性であると言われるゆえんである。こうして、アルトーの身体観を踏まえながら（自）意識のあり方を再確認するならば、『神経の秤』のテキストの機制が見えてくる。

内的独白と自己観察（第一部）、二人称での語りかけを通じての愚痴や妥協や非難（だがそうする自分にも自信があるわけではない）（第二部）、さらに深められる自省（第三部）の全体を通じて、その言葉は、私（僕）／君、私／おまえ、私／きみら、私／彼、という関係を仮構しながら繰り返されるが、それらの関係はすべて「私／（差異化された）私」の関係のバリエーション、つまりアルトーの自意識の構えを表わしているのに他ならない。「私（僕）」以外の人称もつまるところは私の意識のなかで対象化された私にほかならず、つまりはそれぞれに断片化された「自我：Soi」であり、個が社会に対するときには被る仮面に等しい。さらには、言葉で名指された「私」さえ同じことなのだ。それらはすべて、ニーチェの言う、「我」を唱える自我でしかない。では、自分が本当に求めている「自己：Moi, Selbst」はといえば、それは意識の対象としては決して見出されることはない。それは、「我」を唱えるのではなく、「我」を行うものであることからして、原理的に客体化が不可能なのだ。自意識とは、「我」を対象化して際限なく映し返す鏡面の無間地獄と化す運命にあるとも言えるだろう。だから、アルトーの苦悩する意識は「地獄日記」を記すことになる。

意識を持つことはなぜ苦悩・苦痛として経験されねばならないのか。「なにしろ、苦しみといえば、これこそが意識の唯一の根拠なのだから」と、『地下室の手記』の語り手に言わせたのはドストエフスキーである。²⁷ 喜びの情動は、それがどこからやってくるものであろうと歓迎される。対するに苦痛・苦悩の情動は、どこから来ようと、どんな原因によるものであろうと、可及

的速やかに消滅させることこそが望まれる。苦しみはひたすら意識の経験であり、身体的な痛みといえども、実はその痛みを経験しているのは意識にほかならず、意識のみが経験しているのである。だから、苦しみを一挙に、そして一切消し去るには意識をなくせばよい。これを逆に見れば、意識の存在こそ苦しみの出現とイコールなのだ。ただし、意識にとっては自らが苦しみの原因であるはずもないから、苦しみというのは意識主体にとっては常に自己の外部から襲ってくるものとして経験される。苦しみの経験は意識の内部にしかない（外からは見えない）のに、苦しみそのものは主体にとってどこまでも外在的なのだ。だから苦しみという情動の経験それ自体を見るならば、経験主体の意識の外部には原因は存在せず、そうでありながらもそれは主体にとって外から降りかかる運命か災厄のように感じられざるをえないのである。だからアルトーは言わずにいられないのだ、「僕のなかには、僕という人間を作っているもののなかには、僕自身に先んじ僕の意志に先んじる或る苦痛の存在によって作られていないものは何ひとつない、」と。そしてこれが、『神経の秤』を確かな意図に基づいて構成された作品として読み解くときに見えてくる、アルトーの「精神」の見取り図なのである。

今後も生活は行われ、さまざまな事件が起こり、精神上のたたかひが解決されるだろう。そして私は、そのようなことには加わらないだろう。[……] 私は、叫ぶための声を持っていない。[……] 精神上の季節も感覚上の季節も、どれひとつとしてなんの作用も及ぼさぬこの不感の肉体から遠く離れて、君たちの富を浪費するがよい。[……] 私は、苦悩と闇の領域を選んだ、他の人びとが、物質の輝きと堆積の領域を選んだように。²⁸

こうしてアルトーの『神経の秤』という作品はほぼ終わるのだが、最終の二文が次のように加わるのだ、「私は、何かあるひとつの領域で仕事をするのではない。私は、唯一の持続のなかで仕事をするのだ」。²⁹「作品」は、完結であれ中断であれ、ひとまずは閉じられることになるが、そこに表わされた「精

神」はそれを担う「肉体」とともに「作品」の後にまで生きながらえることになる。そしてそれは変貌や発展や停滞や沈滞といった変化を伴わずにはいないのである。そしてここにもまた、ドストエフスキーが描くところの、世界との妥協や従属を拒んで自意識という地下室にとどまり続けたあの闇の住人の言葉がこだまする。

とどのつまりは、君たち、何もしないほうがいいのさ！ 意識的な無気力のほうがマシだ！ だから、地下室、万歳！というわけである。確かに俺は、正常な人間が、腸が煮えくり返るほど羨ましいとは言ったが、今、目にしているようなありさまなら、正常な人間になぞなりたいとは思わないね（とは言うものの、やはり羨ましいことには変わりはない。いや、いや、地下室は、いずれにしてもいちばんなのさ！）。地下室なら少なくとも……ああ！俺はここでもまた嘘をついているじゃないか！なぜ嘘かと言えば、地下室のほうがマシだなどということは決してなくて、なにかもっと全然別のもののほうが良いに決まっているし、それを俺は渴望しているのだが、どうしてもみつけれないということぐらい、自分でも二、二が四と同じくらいよくわかっているからだ。地下室なんて、糞喰らえだ！³⁰

地下室の住人の手記も実はまだまだ続くことになる（むろんドストエフスキーの作品としても）。その予感は、『神経の秤』の末尾に記されているだけではない。『地下室の手記』の末尾においても、住人自身は、「もうこれ以上、《地下室から》書き続けたくはない……」と言いながら、その報告者は、「彼は、抑え切れず、先を書き続けたのだ」と打ち明けるのである。³¹

アルトーは明確にニーチェへの共感を述べており、ニーチェはドストエフスキーの作品（『地下室の手記』も含まれている）に触れて、「ドストエフスキーこそ、私が何ものかを学びえた唯一の心理学者である」とまで述べている。³² そうであれば、アルトーとドストエフスキーの間に、何らかの共通項が

あっても不思議はない。従来、完結した作品として読まれることが稀で、その構成の意図と経緯を省みられなかったアルトーの作品『神経の秤』を、主体における「自意識＝苦悩」の経験の外在性という観点から読み直すことを通じて、この作品が《もうひとつの地下室の手記》であったと確信できるのである。

「地下室」とは、苦悩に満ちた、窓もない自意識の地獄とすることになるのだろうか。そうかもしれないが、いずれにしてもそれは心地よい避難所でもなければ、終の棲家にもなりえない。その住人（アルトーもそうである）が予感しているように、いずれは、義務として、また願望として、そこから外部に出て行くことになる。ドストエフスキーとアルトーとの比較において、いわば出発点が共通であったとすることができたとしても、それならばなぜその後の展開がこれほどまでに異なって見えるのかと問うならば、おそらくそれは大きくは時代のせいであり、ニーチェ以前または同時代のドストエフスキーと、ニーチェ以後のアルトーとの違いとして表われているときしあたりは答えられるのではないだろうか。

注

¹ *I**, p.94. 粟津則雄訳。引用について。イタリック・ローマ数字は (*Œuvres complètes I-XXVI* (Gallimard, 1984-1994) の巻数を示す。邦訳のあるものは基本的に使わせていただいたが、それでも一部訳語を変えたところがある。訳者名が示していないものは筆者の拙訳である。

² *I**, p.100. 粟津訳。

³ *I**, pp.21-46.

⁴ M.ブランショ、『来るべき書物』、現代思潮社、1968年、粟津則雄訳、pp.51-52.

⁵ *I**, p.49. 大岡信訳。

⁶ *I**, p.7. 清水徹訳。

⁷ *XII*, pp.230-231.

⁸ *XII*, p.236.

⁹ ジェニカ・アタナジウはルーマニア生まれ、演劇を志して1919年にパリに来て、翌1920年にデュラン一座に入った。アルトーが彼女を知ったのは、おそらく、アトリエ座がデュランによって創設されて間もない1921年秋のころ、アルトーがアトリエ座に加わったときである。その後少なくとも1927年から28年ころま

で二人の関係は続いた。アルトーがジェニカに送った手紙は1巻にまとめられている。Cf. *Lettres à Génica Athanasiou*, Gallimard, 1969.

¹⁰ *I**, p.102. 粟津訳。

¹¹ *I**, p.103. 粟津訳。

¹² *I**, p.108. 粟津訳。

¹³ XV, p.164.

¹⁴ スティーヴン・バーバー『アントナン・アルトー伝、打撃と破碎』内野儀訳、白水社、1996年参照

¹⁵ *I**, pp.105-106. 粟津訳。

¹⁶ *I**, p.107-108. 粟津訳。

¹⁷ アルトーが、おそらくは幼少期に患った脳髄膜炎の後遺症と推測される頭痛を逃れるために常用していた麻薬の服用を指している。

¹⁸ *I**, p.108. 粟津訳。

¹⁹ *I**, p.84. 粟津訳。

²⁰ *I**, p.98. 粟津訳。

²¹ *I**, p.107. 粟津訳。

²² *I**, p.113. 粟津訳。

²³ *I**, p.114. 粟津訳。

²⁴ *I**, p.116. 粟津訳。

²⁵ ニーチェ『ツアラトウストラ』手塚富雄訳、中央公論社、1966年、pp.89-90.

²⁶ Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, (XIII, pp.8-64) および Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, PUF, 1992 参照。アルトーのゴッホ論においては、アルトー自身が、ある広大な殉教史の一部としての狂人の系譜の中に、ゴッホとニーチェを同等に位置づけ、両者への理解と共感を語っているわけであり、両者の類縁性が目に入るのは当然すぎるほどである。

²⁷ ドストエフスキー『地下室の手記』安岡治子訳、光文社、2007年、p.70.

²⁸ *I**, pp.119-120. 粟津訳。

²⁹ *I**, p.120. 粟津訳。

³⁰ ドストエフスキー『地下室の手記』安岡治子訳、光文社、2007年、pp.75-76.

³¹ 同書、p.261.

³² ニーチェ『偶像の黄昏』、ニーチェ全集第13巻、理想社、1967年、p.120.