アンドレイ・ベールイ「演劇と現代のドラマ」[1)]

Андрей Белый, «Театр и современная драма» (1908)

ドラマとは詩的創造の極北である。それ故、その中ではポエジーの最終的な目的が開示され、結晶となっている。ここでの創造の奔流は想像のイメージにはおさまらない。創造の奔流は遠くへ、想像力の彼方へと運んでいく。なぜならそれは、とめどなく生と触れあっており、目に見えるかたちで現実になっているからである。想像力は生と触れあっている。生は想像力になり、想像力は生になる。そのとき芸術の形式は、生にならんと拡大しようとする。字義通りにも、比喩的にも。

そういうわけで、舞台で表現されることが、ドラマという芸術にとって不可欠な条件なのである。ドラマを読んではいけない。一体、ドラマとはどういったものなのだろうか？ 必要なのは、舞台に描き出された芝居を自分の眼で見ること、発音された台詞を聞くことである。**夢の具現化、それが舞台である。**ドラマのポエジーのもつ空想は、ここで、抑えがたい力をもってつきまとう。その空想はあなたの精神に忍び込み、劇場を出たあなたは、空想を生へと移す。さらには、あなたは生を空想で確かめる。生は空想のイメージが棲まっている。空想のイメージは、吸血鬼のように、生の血を吸っている。それは、我々のすぐそばにいるリア王やオフィーリア、ハムレットのことだ！ 役者、つまり、空想によって催眠状態にある生きた人間は、空想に自分の個人的な生を引き渡し、描き出された芝居の人物へと変貌するのだ。ドラマによる空想が、熱病のごとく人々に感染させるのは、高次で重要な生を創造することである。そして、空想の生はその光で、役者の個人的な生を非日常的なものの反照として照らしだす。人々はここで、神話的な存在へと生成していく。神々のように、人々は神話の光の中を昇っていく。神話は、無限回にわたって反復しながら、無限回にわたって高めるのである。どこへ高めるのか？ 生を超えることだろうか？ だが、抜け出す必要があるような生などあるのだろうか？ 空想とは生から逃避するためのものなのだろうか？ 神話によって作り変えられた魂に疑惑が忍び込む。それは、魂が去っていくところが生であり、魂が向かうところが死なのではないかという疑惑だ。ためしにあなたの生からハムレットやリア王、オフィーリアを消し去ってみると、あなたの生は色あせてしまうだろう。**だが、ハムレットもリア王もオフィーリアもただの幻影にすぎないのだ。**創造という考えは、与えられている生よりも、万人にとってより価値のある生となる。なぜそうなるのか？ それは、あなたが深い眠りのうちにあったからではなく、空想があなたを生へと目覚めさせたからなのである。そして、あなたが生の望むままには空想しないのは、空想と共に、数世紀にわたるドラマという出し物が人類に植えつけてきた、生の智慧のようなものが飛び去ってしまうからだ。ドラマのポエジーは、ピントがあわさっているように、**詩的空想の**あらゆる光を集めているのである。もしかしたら、ドラマの最終的な目的とは、人間の変容を促すことにあるのかもしれないが、その結果、人間は自己の生を自ら創造しはじめ、その生を宿命的な出来事として棲まわせるようになるだろう。その場合の人間の生とは、その人に与えられた役であり、その役を理解することや生を創造で輝かせることは、その人次第ではある。しかし、創造に照らされた生とは、素晴らしいものである。従って、創造の中の生は宿命を克服する。だからこそ、ドラマの使命、すなわち、人間と宿命との闘いを描くことは、生の創造へ向けたあらすじであり、この闘いを現実化することなのだ。だが何のために必要なのか？ 生はドラマのもつあらゆる特徴をもっているのではなかろうか？ 我々には生が与えられているのになぜドラマなのか？ そうであるものの、ドラマとは、魂のもつ音楽的パトスによって拡張された生なのである。そうであるものの、魂のもつ音楽的パトスとして生を自覚することが、すでに生を変容し、深化させる第一歩なのである。仮に我々の生にドラマという文化の芽生えが存在していなかったならば、この自覚をかくも明瞭に、かくも誇らしくもつことはなかったろう。ソポクレス、シェイクスピア、カルデロン、コルネイユ、そしてイプセンらの作品が、一瞬のきらめきで我々の生を照らしている。**しかし、このきらめきが消えつつある、消えつつあるのだ。**

1）［訳注］翻訳に際しては、以下を底本とした。Андрей Белый, *Арабески. Книга статей*. М.: Мусагет, 1911, pp. 17–41. 初出は次の通り：Андрей Белый, «Театр и современная драма» // *Театр: Книга о новом театре. Сборник статей*. СПб.: Шиповник, 1908, pp. 261–289. なお、初出の版は、底本とした『アラベスキ』所収の版と比べ、若干の異同がある。

日常の煩瑣にあって魂のみが、このきらめきの記憶をとどめている。そうしてドラマのパトスのもつきらめきが再び照らしだす。こうして、魂に忍び込んでいるのは、生は生ではなく、我々が劇作家として生を創造するのだという漠然とした予感である。従って、宿命とは、宿命ではなく、無為という我々の眠りなのである。そして、我々はいかにも人間らしく、この眠りに対して起ち上がれば、宿命の雷雲が我々の胸を締めつけたとしても、我々の額は輝きに照らされて、異なる生へと昇っていくだろう。生き生きとした生へと。そうして、我々の眠りを取り巻く黒々した宿命の暗雲は、天空のやわらかなシルクである真っ白な雪の波だったということがわかり、その波が我々の胸を浄化してくれるだろう。宿命は、宿命ではない。人類にこのスローガンが露わになって広がるとき、生はドラマの創造となる。

だが、そのときには、生が生になったということや重苦しい眠りから我々は目覚めたということを、語ることはできないのではないだろうか？ 重苦しい眠りは、宿命というキメラや死の夢で我々を取り囲んだ。そうして、生が我々から飛び去り、眠りが具現化した。意思をもたない無数の夢遊病者たちによって機械化された眠りが、我々の中で機械のうなり声をとどろかせている。機械は生を貪り、魂をもっているかのように振るまい、人間はというと、機械に対する機械へ、つまり車輪に対するギアへと変貌しつつある。機械のごとく、人間は必然という鉄の法則に服している。

それが、かわることなき星座の運行であり、また、かわることなき歴史の運行である。空間と時間で我々を押しつぶしたのが、重苦しい宿命であった。しかし、精神の中で我々はあらゆる空間を克服し、精神の中であらゆる時間を克服した。精神が我々に語るのは、我々の中に生の創造的原理があるということだ。時間と空間は、我々の創造を吸収してしまうだけでなく、私たち自身を生の表面へと放りだす。無意味な意味でできている、とるにたらない廃物のような生の表面へ。あらゆる芸術は、無意識的にであれ、人間の精神が、認識に対する創造の優位を宣言したところからはじまる。自由意志は創造の意思である。それがいかなる形式でうちたてられるにせよ、創造のみが、自由意志を孕むのである。ほかのあらゆる創造的でない（打算的ではないかもしれない）意志が無内容な宿命の見せかけにすぎないのは、創造が勝利するところでは宿命は存在ないからである。宿命があるのは、数世紀にわたって従順さが吹き込まれたところなのだ。

そういうわけで、ドラマが宿命を描きながら、空想という創造的な形式で描き出しているのは、我々が隷属しているという秘された原理である。このときドラマにおいて初めて自覚されるのが、芸術的創造を導く隠れた原動力だ。

芸術が息づくのは、創造への呼びかけが、同時に生の創造への呼びかけとなるところなのである。

この生ということで理解しなければならないのは、その表面、すなわち強固な社会形態や、科学的・哲学的諸関係の中で結晶化している生の表面のみではない。それら形態の源泉、すなわち創造も含めなければならない。生は創造なのである。それ以上に、生は創造というカテゴリーの中の一つなのだ。生を創造に従えて、創造的に生を再び作り出さなければならないのだが、そこでは生が鋭く我々の自由へもぐりこんでいる。**芸術とは、生が融解する原理なのだ。**生の氷を自由が融かして、生の水にする。芸術家は、それ故に芸術家であるのだが、生＝創造のアルファからオメガに至るまで洞察しながら、目に見える生に跪くことはない。偶像（形式）を創り出し、芸術家は自己と我々とをこの見える偶像をもって、見えない偶像、すなわち宿命からさえぎる。その宿命は我々の生を、実際には幻にすぎないのに、あたかも鉄のごとく強固であるかのような法則でもって束縛する。見えない幻影への崇拝を、芸術家は、目に見える、自らが生み出した形式への崇拝と対置させる。あらゆる芸術において、偶像（形式）とは手段である。いかなるものであれ、大量の血の生け贄を受け入れる見えない偶像（宿命）への従属においては、そのときの崇拝対象たる偶像は目的としての偶像である。生の創造は、あらゆる偶像を廃絶するのだ。だが、宿命の偶像との闘いの中で、芸術的偶像を生み出すことは避けられない。そこでは、芸術家は、俗な言葉で罵りながら、毒をもって毒を制すのである。

宿命との闘いにおいて芸術家は疲れを知らない。芸術的創造は、死せる形式（芸術作品）の創造として、滅びる定めにある。ドラマにおいて初めて我々に与えられる予兆とは、宿命と共に破滅することや宿命との闘いに関するあらゆる時間的条件である。芸術は滅びるであろう。そこでどうなるのか？ 第一線の戦士たちはたえず滅びに瀕している。人間は、神の似姿へとなりながら、生も、神々の似姿も、それら似姿の似姿、つまりアポロンとディオニュソスの大理石の偶像もひっくり返すだろう。**人々は、自分自身に固有の芸術形式になるのである。**

ドラマははじめて、未来に対してその緞帳をあげつつある。だがドラマには、それ自身に固有のドラマがある。ドラマは、芸術の一形式なのだから。ドラマは芸術創造の生命の水を高め揚げ、太陽の下でまばゆく輝く雲の群れにする。そして、太陽で金に染まった雲が、我々

に新たな街を露わにする。永遠に生を創造するエルサレムだ。ドラマは、芸術の一形式にとどまりながら、諸芸術の道と発展の方向をかえていく。**ドラマは生になろうとするが、その生とは創造の生である。**死した生と死した創造の諸形式は、まさにドラマの中で分解される。

芸術とは時代的な規模の大きさをもつ。それは、宿命と人類の闘いにおける戦略的な方法だ。階級体制を破棄するときに、ある階級（プロレタリア）のある種の独裁が必要であるように、存在しているとはいえない、生気を失った、宿命に支配された生を廃絶するには、生の御旗として死したる形式を認めなければならない。この崇拝をもってはじまりつつあるのが、芸術家の魂における宿命の無意識的な否定なのである。宿命が世界をたんなる我々の身体の牢獄へと変貌させるとき、芸術家は、牢獄で何かあてのない気晴らしに興じながら、牢獄と縁を切る。その気晴らしが、芸術創造なのである。否、それは気晴らしではない。そうではなくて、爆薬の製造だ。時がきて、芸術家は憤怒の弾薬を宿命という牢獄の壁に投げつけるのだ。壁は砕け散る。牢獄は世界になる。

芸術家がダイナマイトとして自分の魂を込めた死した形式を創造することで、芸術は、これら爆弾を牢獄の壁に投げつける。芸術形式の進化や進展とはまさに、創造した手から牢獄の壁までは爆発しない、その爆弾の飛翔のことなのである。ドラマにおいてこの創造の弾丸はその壁に接触するのである。ドラマを越えるところで、爆発があるのだ。芸術形式はとめどなく拡大しようとする。とめどなく、まっしぐらに。芸術はそのとき爆発し、消え去り、なくなるはずである。

だが、なぜわかろうか、宿命の支配下にある我々の生全体も、爆発し、消え去り、なくなってしまうはずはないだろうことが？ いつか新しい創造が新しい生と一つになる。生が生となるのは、死したる形式の創造が生きたる形式の創造になるからである。

ドラマにおいてはじめて意識されたのが、生の創造への呼びかけとしてのひそかな創造への呼びかけである。しかし、この創造へ向かう道程に生成するのが、宿命なのだ。それ故にドラマの中で描かれるのは、宿命に対する闘いと勝利である。そして、ドラマにこの勝利の予感がない場合には、ドラマは悲劇とはならない。悲劇のもたらす覚醒とは、人類のドラマがドラマで終わらないことの予兆なのだ。悲劇のもたらす覚醒は、生へ帰還する原理なのだ。宿命との闘いを描く中で、認識の根源的な二律背反と生そのものの二律背反とが触れあっている。これらの二律背反が無意識的に芸術家の中に呼び起こすのが芸術世界の創造であるが、それは、我々の足から古ぼけた「必然」を振り払うはずの新しい世界である。しかし、生の二律背反は、純粋理性の二律背反にあらかじめ規定されており、一方、純粋理性の規範はというと、必然によってあらかじめ規定されており、価値に立脚せざるをえない。そして、その価値となりうるのは、創造のエネルギーのみなのである。

それ故に、劇作家としての芸術家は、認識に対する創造の優位を宣言し、それと共に自らの芸術を生との接点へ導きながら、新しい生の創造という旗印のもとに立つ。あたかも、悲劇のもたらす覚醒という虹に照らされているかのように。だが、新しい生は、宿命への勝利なくしてはありえない。そして、その先には解放のための闘いがある。闘いの手段はもう、奴隷化された形式の中にある認識でも、生でもない。生の創造自体が目的になるのである。

ドラマによってはじめて、その創造が意識されるのだ。

ドラマとは芸術に創造のエネルギーを伝える原理である。ドラマはジンテーゼの原理を孕んでいる。ドラマの中で触知されるのはあたかも礎となるような幹であり、その幹からあらゆる方向へと、芸術の多様な形式の豊饒とした根がのびていくのである。しかし、ドラマが芸術形式の総合原理としても意識されている場合には、ドラマの生きた意味は凋落している。現在、さかんに言われているのは、秘儀[2]にこそ芸術形式のジンテーゼがあり、現代のドラマは秘儀に近づきつつあるということだ。私にとってこれが、現代のドラマを脅かしている危険な指標である。偶像でできたピラミッドはドラマを圧殺するだろう。ドラマのもつ音楽的な原理が、再び折衷主義にとってかわられる。疑わしきは、我々の時代にみられるこの秘儀へと誘う、あらゆる甘い呼びかけなのである。そうした呼びかけが精神のみなぎりを麻痺させている。だが、そのみなぎりが、英雄たちの戦いが必要であるように、我々には必要なのだ。前方には厳しい戦いが控えているのだから。祈祷のまどろみの中ではなく、この戦いの中で我々は変貌しつつある。ドラマの中にあるのが、宿命との来るべき戦いに向けての戦略である。ドラマという文化こそが、文化なのである。そのように

2）［訳注］「秘儀」と訳出した «мистерия» は、一般的には、古代の「宗教秘儀」や中世ヨーロッパで発達した「神秘劇・聖史劇」を意味する。しかし、世紀転換期からロシア革命直後の時期には、シンボリストに限らず、様々な作家や芸術家、思想家によって、この語は多様なニュアンスで用いられている。このベールイの論考において «мистерия» は、生の変革をもたらす将来の来るべき演劇形態として提起されている。従って、この論考における «мистерия» は、中世の「神秘劇・聖史劇」はもちろん、古代ギリシア「宗教秘儀」を直接的に指すわけではない。

文化を理解したのはニーチェであり、彼は新しいドラマの偉大な理論家である。そして彼は、ワーグナーや、例えば、シュレ[3]よりもそのことを正しく理解した。

ワーグナーの楽劇の中にニーチェが見て取ったのは、人間を解放するための現実的な戦いであった。だが、ニーチェも現代のドラマのもつ宿命的な矛盾を理解しなかった。彼は現代のドラマの中に生への呼びかけを感じて、その呼びかけが鳴り響いている形式から、呼びかけを分離しなかったのである。ドラマの中で新しいやり方で生へと回帰することは、芸術形式としてのドラマそのものを廃れさせている。ドラマにおける生への呼びかけを礼賛してニーチェが規範としたのは、この呼びかけの形式、すなわち舞台である。ここに歪みが生まれた。舞台からの生への呼びかけが、舞台を求める生の呼びかけに変わったのだ。ワーグナーの天才的な仕事とは、この不自然な呼びかけなのである。形式としてのドラマをニーチェが礼賛していたのは、ワーグナーへ心酔していたその初期である。ドラマという形式はニーチェにとって、芸術がそうあらねばならないスローガンとなった。爆裂弾の力を彼は爆弾の上っ面に関連づけたのだ。彼が忘れてしまったのは、爆発のきっかけとなるのは生そのものなのであって、ドラマの出し物ではないことである。その楽劇を、その出来事の予兆を、ニーチェは出来事として礼賛したのである。偶像化したのだ。それ故に彼は、その魂からワーグナーの天才的な音楽を抜きとってしまったのである。ニーチェが魂から天才的な著作『悲劇の誕生』を抜きとったように。そのことについては彼の声明が証している。ツァラトゥストラ、それは、神話創造に我を忘れるドラマの役者であって、舞台上でボール紙の剣を振り回し、折れ曲がった角笛を愚かしくも吹き鳴らす、不格好な勇士ジークフリートではない。ツァラトゥストラは舞台上で生まれ、観客の前で演じはじめた。舞台は「まだら牛の町」を描き出し、高潔なツァラトゥストラは「まだら牛の町」をゆったりと歩き回り、説教をしていた。そのあと、腕をひと振りし、舞台上から生へと降りていった。ツァラトゥストラの第三部と第四部、それは真に生のドラマである。そこでは、ツァラトゥストラの秘された生の体験の本質の中に、爆発の現実的な原理があるのであって、オペラのジークフリートに対峙する見事な理論家の中にあるのではない。

しかし、爆裂弾が炸裂するのは、人類が一つの悲劇の旗印のもとに集まってからである。宿命の真の顔貌が顕れるのは、階級闘争、生に対して真実にふさわしいあらゆる是非をくだすためのこの障害を、人類が克服するときである。商品生産のフェティシズムは、無論、まだ宿命ではなく、宿命の仮面である。経済的平等の諸形態を拒否することや受け入れることの中に、解放のための戦いがあるわけではない。その戦いがはじまるのは社会的平等の新しい諸形態の中でである。宿命からマスクがはがれ落ちるとき、人類全体は生とその幸福のための最後の戦いに向かうのだ。そのときにこそ、爆破された芸術の諸形式から、個人の生の爆破された諸形式からであるような、生の創造の聖なる炎がほとばしるだろう。そのとき飛び出すのが、精神のダイナマイトが詰められたドラマという爆弾なのだ。そのことを、ニーチェは視野に入れなかった。彼は社会的なドラマを理解することとは無縁だった。当初、彼が興じていたのは弾の外殻、すなわちドラマという出し物の現代的な形式での復活であった。その後、芸術形式としてのドラマから生まれた、生の創造というダイナマイトに夢中になり、うっかり弾をだめにしてしまったのだ。弾が炸裂したのはしかるべく場所、すなわち我々の監獄の壁のそばではなく、発明者の手の中であった。そして15年間、爆弾の発明者であるニーチェは、静かな別荘のバルコニーで座して過ごした。その爆破された脳髄で。そして現在、狂ったニーチェが時間を過ごしたバルコニーのある場所が、旅行者に見学されている。

新しいドラマに関する最も偉大な理論家の末路はこうしたものだった。

ドラマに関する最新の理論家たちは特殊な喜びをもってニーチェの間違いを分析している。彼らはドラマに対して自分たちの道を指し示し、天才的な狂人の誤りを正す。彼らは、ニーチェを熱狂へと導いた神秘的な躁状態という病んだ腫瘍から現代のドラマを解放する代わりに、喜んでニーチェの間違いを論証し、流行するワーグナー主義に対するニーチェの健全な抗議を否定している。思い出してほしい、ツァラトゥストラの洞窟には**「最も醜い人間」**もやってきて、そこで憂鬱への頌歌をはじめる。悲劇の役者ツァラトゥストラの健全な歌が鳴り響いていた場所で、今、鳴り響きうるのは、最も醜く最も甘美な歌なのである。

ドラマに関する最新の理論家たちは[4]、もしかしたら、

3)［訳注］エドゥアール・シュレ（Edouard Schuré, 1841–1929）。フランスの作家、哲学者、音楽学者。著書に『楽劇：リヒャルト・ワーグナー、その作品と思想』等がある。

4) 急いで留保しておくが、ドラマの道筋についての最新の見解を分析しながらも、私はВ. И. イワーノフの鋭く深遠な理論を考えにはおいていない。彼の理論の細部に私は賛成しないが、基本的なテーゼには同意している。私にはこの理論を分析する意図はない。そうした分析は、あまりにも多くのスペースを割かねばならないだろう。私が完全に反対するのは、この理論の俗流解釈や、

ドラマの出し物の現代的な条件と古代のドラマの発生条件との間の結びつきを、正しく設定しているのかもしれない（ニーチェ以降、そうした作業は楽に行える)。彼らは我々にとって、深遠で、時に忘れられているドラマのもつ個々の特徴の意味を復興させるのに役立つ。彼らが指摘しているのは、ドラマは、宗教信仰の形式として生け贄の儀式から発展したことであり、彼らが行おうとしているのは、現代のドラマにおける礼拝の復興である。劇場はあたかも、神殿にならなければならないかのようだ。だが、我々には劇場と共に神殿もあるのに、何のために劇場が神殿にならねばならないのか？ 神殿で行われているのは祈祷だ。そこで行われているのは秘蹟である。「劇場でも秘蹟が行われるべきだ」。最新の理論家たちはそのように我々にいう。だが、秘蹟ということで何を考えているのか？ そして祈祷ということで何を考えているか？ 過去に存在した宗教や現に存在している宗教が、我々に与えてくれるこの問いへの回答は、実際的なものであって、比喩的なものではない。この回答を考慮しようとしまいと、我々はその意味を理解している。我々が理解しているのは、古代ギリシアのドラマとディオニュソスの宗教信仰との結びつきである。そこでドラマは、宗教から脇のほうへと逸れて発展していった。宗教からのドラマの解放が成し遂げられた。我々が遺産として受け取ったのは、解放されたドラマなのである。

ヨーロッパ演劇が発展させ、正確に定めたのはこの解放の形式なのである。我々の場合には、舞台とは礼拝であり、役者は祭司であり、ドラマを鑑賞することが我々に秘蹟を授けることであると言われているが、そのとき、「礼拝」、「祭司」、「秘蹟」といった言葉を、我々は、これらの言葉には定まった意味がなく、多義的な意味をもち、ほとんど意味のないものとして理解しているのだ。礼拝とは何なのか？ これは宗教活動なのか？ だとしたらどんな？ 誰に対する礼拝なのだ？ どんな神に対して我々は祈らねばらないのか？ ドラマが発展する起源となった原始的な宗教形態へと戻るように促されているか否かにかかわらず、すべては未知のものというマスクに覆われたままである。

促すのだったら、我々に生け贄の山羊を与えたまえ！ だがシェイクスピアの後の時代にいる我々が、山羊で何をしようというのだ？ 何か新しい礼拝が暗示されているとするならば、我々に新しい神の名を告げてくれ！ 神はどこにいて、誰なのだ？ どこであなた方は見つけたんです、未来の劇場の解釈者たちよ、この新しい神の名をもったドラマを？ この神の名をあなた方がもっていないのなら、そうした神の宗教が存在していないのなら、現代のドラマの方法に関する、神殿としての新しい劇場に関する国内のあらゆる声明は、比喩的な声明のまま止まっているのであって、現代の劇場のなにものも変えることはない。「神殿」はマリインスキー劇場のままだし、レトリックはレトリックのままである。

だが、問題はそんなに単純ではないのだ。

演劇の舞台が遮っているのは、役者と観客の結びつき、神話的な出し物とそれを観照することの結びつきであり、観客は、作り出されている出し物の輪の中にいるコロスの参加者として加わらねばならない。こういった才気に満ちた見解が、現代のドラマの理論家たちによって語られることに対して注意深く耳を傾けるように強いる。舞台がなくとも我々には神殿はある、という反論に対して彼らは、以下のように重々しく答えるだろう。神殿は宗教信仰の一環である。歴史的な信仰の全ての形式は、その内に深遠で重大な意味を秘めながらも、そのダイナミズムの中で宗教的なスコラ学と教義主義によって抑制されている。教義主義は信仰の自由な発展と分化を麻痺させるのであるが、演劇とは、自らの内に歴史的な宗教的創造の智慧を受け入れて、自由な創造の炎で燃えさかっている炉なのだ。

これら全ては、その考察が現実に依拠したものであるとするならば、受け入れられるかもしれない。だが、こうした考察は、現代の劇作家たちの創造とちょうど反対に進んでいるのだ。現代の劇作家は観客席と舞台を一つにしようなどとは考えてもいなかった。

イプセンのオルケストラはどこにある？ メーテルランクのオルケストラは？ イプセンのドラマの出し物がどう礼拝へと変わっているのか？ 最新の理論の指針に従って『シュトックマン』の素晴らしいワンシーン（そこでは「人民の敵」が演説をする）を演出し、観客席をミーティングと見立てるようなことをしてはいけないのではないか？ 実際に、観客たちのコロスの原理はイプセンのドラマを喜劇へと変えてしまう。もし古代のドラマの形式を復興させようと考えていた人がいるならば、それはシラーであって、イプセンやメーテルランクではない。もっとも、『メッシーナの花嫁』の中でもコロスの原理が導入されているとはいえ、それは、条件的なものであり、それ故に受け入れられる意味のものである。

仮に、現代のドラマが古代のドラマから発展してきた

В. И. イワーノフの基本テーゼから引き出されるあまりに安易な結論に対してである。一方、これら安易な結論と関連せざるをえないのが、モダニストたちのサークルの共鳴である。この重大な思想家を正当に評価しながらも、私は、この思想家の見解が性急に大衆化することの危険性を考慮せざるをえない。

のだとしよう。だとしても、そのことが古代へ回帰するということを意味するのだろうか？ 古代のドラマはドラマのテーゼなのだ、というふうに我々は反論されるだろう。現代のドラマがアンチテーゼを発展させ、そして今、ジンテーゼへと近づきつつあるというわけだ。だが、ジンテーゼはテーゼと一致しない。仮に、ギリシア人たちが悲劇のマスクをまとい、劇場の中に祭壇を立てていたとして、また、我々の文化にはギリシア文化の要素があるとしよう。だが、我々はギリシア人であろうか？ だが、我々はオリーブを食べ、山羊の周りで踊らなければならないのだろうか？ 私が目にするのは、現在、そのようなことが実現される様なのではないか！ しかも、ドラマの最新の解釈者たちは実践がないままだ。ドラマがどうあらねばならないのかについて多くが語られている。だが、どこにドラマが、その**しかるべき**ドラマがあるのだ？ 我々への答えは、「それは、将来、来るだろう」、だ。

だが、そのドラマは生まれないほうがいいだろう。なぜか。

観客である我々がコロスの原理に変貌しているということを前提としよう。さらに、コロスの原理は祈祷の舞踊に身をまかすということにする。

そのとき、まさにとりわけ激しく強調されるのは、祈っているときの我々の状態が、祈りへと変容することのない生から解放してくれるという、そうした性質である。しかも、生が祈りを圧しつぶす。生から逃避するために我々は劇場へ足を運ばなければならないのではない。そこで、死した悲劇の山羊に向かって歌ったり踊ったりして、そのあとで、生に巻き込まれながら、我々のしでかしたことに驚嘆するためではない。そのようにして為されているのは、宿命からの逃避なのである。しかも、宿命は、我々の奥にある演劇の神殿に押し入り、我々に歌と舞踊を繰り広げるだろう。生そのものを、我々はドラマへと変貌させねばならないのだ。我々は神殿＝劇場へ入り、白い衣を身にまとい、バラの花輪をいただきにのせ、秘儀を執り行いながら（そのテーマは常に同じだ。神のごとき人間が宿命と戦うのである）、必要なときには手を取って、踊りはじめる。読者よ、想像してほしい、せめて少しだけ、この役をやっている自分を。我々みなは祭壇の周りを旋回するだろうか？ モダンなスタイルのご婦人、取引所の実業家、労働者、参議院議員が一緒になって？ 私は確信しているが、我々の祈りは一致しない。モダンなスタイルのご婦人が祈るのはディオニュソスの格好で似姿となった詩人に対してだし、労働者が祈るのは労働日の短縮についてであろうし、参議院議員は……彼はどこぞの花形へその眼差しを向けるのだろうか？ いや、愛らしいご令嬢とワルツで踊り回りはじめたほうがいいだろう、二等文官と輪舞を踊るよりは。

このことで我々に申し立てられる異議とは、そのときには我々は民主主義的な未来の劇場にいるのだということ、社会の前提は自由なコミューンに根ざすのであり、そこでの全ては積極的な創造であるということ、オルケストラはこれらコミューンの創造的な中心であるということ、そんなことだ。さらに聞こえてくるのは、我々の懐疑主義的な態度は全て、我々が隠者的で孤独な生の代表者（言い換えればブルジョワ的）であることに由来するということ、民衆の演劇で復活するのは自由な神話創造であるということである。しかし、民衆の演劇とは見世物小屋であり、そこでは昔から盗賊チュルキンが上演されていたのだし、未来の民主主義的な劇場に対して示される役割は、ますますシネマトグラフが担っていくようになっている。実際のところ、神話創造があるのはシネマトグラフの中である。そこでは人間がくしゃみしてよじれるのだが、その人間が宿命の戦いに対する啓発的な生け贄なのだ……風邪ひきであるが。さらに聞こえてくるのは、今度は集団創造について語るならば、それは今も存在しているという声である。どの農村にもある輪舞が、なぜオルケストラではないというのか？ ああ、哀れなロシアよ、昔からオルケストラで覆われているのに、彼らはオルケストラでロシアを覆うと脅かしている。夕方ちかくに表へ出て村を散歩してごらんなさい、あなたはオルケストラの原理にも集団創造にも出会うでしょう……検閲を受けていない言葉による創造です。これこそが、具体的な生の形態を考慮していない理論から導き出された結論が示すものである。ロシアをこれらオルケストラから解放すべきときが来て久しいのに、彼らはロシアをオルケストラで覆おうとしているのだ。

まだ階級闘争が存在しているうちは、美的な民主主義へ訴えるのはおかしいのだ。しかも、ナンセンスであろう、この民主主義的で、協同的な神話創造の神殿＝劇場というのはきわめてナンセンスなのだ（幸い、それはまだ全く存在していない！）。そういう劇場が存在していないうちに、過去へと注意が向けられている。アイスキュロス、ソポクレス、エウリピデスが舞台で復興されている。ときにはアイスキュロスの手法がうまく模倣されている。

しかし、いったいどこに民主主義があるというのだ？ 我々には無縁の民族によるドラマのもつ宗教的な意味を、我々が美的に楽しめるようになる飽食な状態は、貴族主義的でなくはないだろうか。さらに、ディオニュソスへの祭壇は、それが新しい劇場では厳かに掲揚されて

いるにせよ、演劇に対して、我々に対して、芸術に対して、高潔な民族の聖なる信仰に対して、きわめて冒涜的なシンボルに変わらなくはないだろうか？

幸いにも、このディオニュソスへの表徴的な呼びかけは、生からは遠い、新しい演劇の理論家たちの個人的な抒情詩（なんと深く、美しいことか）のままに止まっている。しかし、これら呼びかけは何も破壊しない。神殿は、マリインスキー劇場のままなのだ。

避けがたい矛盾の中で最新の演劇理論家たちは身動きがとれなくなっているのだが、その矛盾とは、理論家たちは神殿としての劇場に招待しながらも、神殿が信仰を前提とし、信仰は神の名を、すなわち宗教の名を前提としていることを忘れていたことである。だが、その名が彼らの中に存在しないうちは、新たに宗教的な創造をするという彼らの試みは、根づく場のないものだ。舞台上で生まれた新しい信仰については語りえないし、何よりも、神殿としての劇場について、礼拝としてのドラマについては語りえない。礼拝とは、いまだその目的がなく形式もない場合には、生の創造への希望に燃えている精神の聖なる領域へ、**役者のような格好を持ち込むこと**である。現代の演劇や劇場でこそ役者は役者でしかないとするならば、そこでは役者の役割が減ぜられる中で、もしかしたら、その役を演じる創造者としての役者にとって、大きな自由が開かれているのかもしれない。祭司の冠は役者を圧し殺すだろう、役者がその冠を愚者の三角帽に変える勇気がないのならば。さて、役者は役に没頭しながら、生の創造の見本に触れている。その生の見本が劇作家をも漠然と興奮させていたのだ。我々にとっては役者のままでありながらも、その役者自身は、他者の、生きた何らかの前触れなのである。そうして我々はその役者を悲劇の生け贄という高みへとあげる。すると、未来の生の見本へと自らを捧げる生け贄という性質そのものが、彼の中で見せかけへと変わるだろう。そうしてその人は役者として、自らを汚すのである。

新しいドラマの諸方法を述べる理論家たちのいう悲劇性は、彼らが、ニーチェの間違いを指摘しながら（ニーチェはドラマの秘された炎とその形式とを混同した）、演劇の範囲内での（その形式を作り替えながら）爆裂弾の炸裂を約束し、その爆発が生と創造の死した形式を粉々に打ち砕くということにある。そこで発生するのは、舞台上の五色花火の小道具の爆発だ。だから、生は生のままでとどまり、演劇は演劇のままにとどまるのである。

現代の芸術は、自身をシンボル的な芸術と定義している。芸術におけるシンボリズムとは、体験という生きた総体を、イメージを配置する原理として確立することである。イメージによって体験を表現することに芸術の力があるのであって、体験が用いたさまざまなイメージの体系の中に芸術の力があるのではない。シンボリズムとは、イメージによって体験を表現する方法なのである。その意味で、明示的であれ暗示的であれ、あらゆる芸術はシンボル的なのである。しかし、目的として捉えられている体験は、イメージを手段として従えながら、芸術家にイメージの創造者たらんとする権利を付与する。現代の芸術は、この個人の権利を、いわば芸術綱領の条項へとかえる。十九世紀後半の文学流派としてのシンボリズムは、多かれ少なかれ、心理学と認識論の資料に基づいている。認識論に関するいくつかの理論的流派が認識そのものを創造としてあらかじめ定義しているほどに、シンボリズムの革命的な力は、創造を、生を創り出す唯一の原理として宣言することにある。創造の中に生の意味があるのであって、生の認識の中に意味があるのではないのだ。生は創造の形式である。芸術の使命は創造活動へ駆り立てることにある。この芸術の使命は、ショーペンハウアーの考えているように、美的現象を観照することではない。シンボリズムは創造のダイナミズムを強調する。そういうわけで、シンボリズムは、芸術におけるスタティックな原理としての流派的な衒学趣味には否という。シンボリズムは、存在している芸術流派を独自の眼差しで照らしている。創造活動の結果として、存在している多種多様な流派の正しさを認めながらも、シンボリズムがそれらに対立するのは、これら流派が自らを、創造を規則化する規範として見せかける点である。芸術の静態は、シンボリズムの観点からすれば、芸術のダイナミズムの特殊な一つの状態として捉えられるのだ。

芸術そのものは、宿命に対する勝利の予感のよろこびだが、それは、避けがたい精神と形式との戦いのときである。シンボリズムによる創造は、永遠に運動する生の原理として基礎づけられるのであるが、それは、もっとも強固な基礎づけである。芸術はここで、人類解放のための戦いの手段として確立されいている。この点に、芸術の宗教的な聖化があるのだ。

特別な激しさと特別な悲劇性を伴って、こうした考えが、形式としての現代の演劇のイデオロギーとぶつかった。シンボリズムのドラマは、その形式をとろうとしながら、とれてはいないのだ、ああ！ 現代の芸術の強さのすべてと弱さのすべてを我々に露わにしてくれるのは、ドラマなのだ。そうして、我々に明らかになってきているのは、現代の芸術が頽廃芸術であるということである。というのは、現代のドラマが演劇の枠内には存在できないことが、我々にますます明らかになってきたか

らである。
なぜそうなのか？
シンボルとは、二つの連続列の統合である。イメージの連続と、イメージを喚起する体験の連続だ。ここで、その力全体は体験の連続性の中にある。イメージとは、体験の表徴的な図式なのであって、それ以上ではない。体験はイメージによって輝く。**シンボリズムにおいては、真実在の結びつきは見えるものを超えたところにあるのだ。**我々が体験によって外界を自らに従わせることができ、その結果、見えるものの流れが我々の魂に刻み込まれて不調和を起こすことがないとき、あるいは反対に、魂が見えるものをイメージと魂の似姿に従って変貌させうるようなとき、宿命に対する勝利が完遂されるのだろう。認識論は、認識の主体を時代や時期から理論的には解放している。実践的にこの自由を実現するという人類の課題、それが実現されるのは、価値の創造の原理においてである。**しかし、価値の理論とは創造の理論なのである。これこそがシンボリズムの理論なのだ。**
芸術という領域にある魂のもつ解放への抑えがたい志向を指摘しながら、シンボリズムの理論はこの昂揚を**義務として**意識している。シンボリズムの理論はこの自由の義務を実行させて、生を創造の対象へとかえる。それ故に、シンボリズムはもっとも自覚的な芸術流派なのであり、芸術そのものを、まさに解放への生の方法の原理として見なしている。ポエジーが我々に語っている。「曙だ。暁を賛美して詠ってください」、と。シンボリズムは詩人のために曙のいぶきを現実的な呼びかけにかえる。「曙が呼んでいる。曙へ向かえ！」ヨーン・ガブリエル・ボルクマンは杖を手に持ち、オーバーシューズをはいて、生との戦いに向かう。ソレネスは塔をのぼる。ブランは民衆を氷河へと導く。ルーベックは、イレーネと共に死に対して蜂起して、山へ向かうのだが、それはあたかも、死に勝利するには数百サージェンも上っていく必要があるかのようである。彼ら全員が行っているのは何なのだろうか、これら主人公たちは、黙示録の中で我々が来たるべき神殿を測るかのように、永遠をサージェン尺で測っているのではないだろうか？
この近年のドラマの先達、イプセンによるシンボリズムのドラマは、いたるところで意識的に見えるものからそのおおいを取り除いている。見えるものは見えるもののままでありながら、ガラスのように光を通すものとなり、その中で起こっていることのもつ途方もない意味を洩らしている。イプセンのドラマのもつ途方もない意味の中に、その大胆な力がある。ここでシンボリズムは、本質的には到達できないものに止まりながらも、ルーベック、ボルクマン、ソレネスら全員は、さらに何か黙示録的な生の方程式の代数記号でもあるのだ。
シェイクスピアのドラマではそうではない。そこでのシンボリズムは、意志とは無縁のものか、あるいは、『テンペスト』にみられるようにきわめてアレゴリー的なものである。シェイクスピアのドラマが作り出しているのは、情熱や嫉妬に関する深遠で真実在の出来事である。そこでのシンボリズムとは、真実在の滝の上にかかる意志とは無縁の虹なのだ。シンボリズムは虹を太陽の光にかえ、太陽の光を太陽へ、すなわち、大地も滝も創りだすような真実在へと導く。真実在のドラマは、シンボリズムの光を真実在の滝へ導く。シンボリズムのドラマは、滝を生み出すための必要不可欠な条件へと光を変える。曙として予感された自由への志向を、シンボリズムのドラマは義務へと変える。「光を見て、君も太陽になれ」。そして、「太陽、太陽」とつぶやくのはオズワルド。イプセンのドラマの力は、ルーベックが氷河の上で起ち上がることにあるのではない。なぜならそれは、彼が、この行動によってふと心に浮かんだその考えに対して、彼が外面的な表徴を生み出そうとしているからである。そうではなくて、死に対する勝利を目指すことが完全に真実在の意味を持たねばならないということの中に、イプセンのドラマの力が余すことなく含まれている。現実主義的なドラマにおいて可能なのがアレゴリーであるのに対し（例えば、愛を頂に上げる）、シンボリズムのドラマにおけるこのアレゴリーは真実在として確立されている。一方、その真実在（愛）は表徴の条件となっていくのだが、それは、数百サージェンを誰かしらの体験に同化して上ることで実際に死を克服するということの表徴である。
しかし、深淵の上を歩むことができるのは、生を創造のための台座に変えた人である。これが可能なのは太陽に照らされた、早暁の子どもたちのような人だろう。新しい生の太陽の都、Civitas solis。それは巨大な、生き生きしたシンボルである。黙示録も、社会民主主義の炎も、ニーチェも全ての宗教も、それぞれ様々なやり方で、この約束の地へと近づいていった。芸術は、人間の志向の中心へと近づきながら、予期せぬ権威を獲得する。芸術が生み出し始めているのはリューベックのようなものたちであるが、彼らは何年も、もしかしたら、硬直した顔つきでビールジョッキを手にテーブルにつき、その後、唐突に頂上を目指すために歩みを踏み出すのだが、それだから、彼らそれぞれの一歩一歩のあいだには数百万のヴェルスターと日数がある。明らかなのは、彼らが時間と空間を越えて歩んでいることであり、彼らがその歩みの中でまとっているのは、ギリシアのキトーンではなく、フロックコートとシルクハットだということ

だ。ルーベックはレストランのテーブルにつきながら、新しい天に向かって、新しい地に向かって一歩を踏み出した。だが、またぎ切れずに転落した。その大胆さそのものが示しているのは、イプセンのドラマがそのシンボルによって我々に、魂による肉体の変容について語っているということである。人間の身体の黙示録とは、まさにイプセンのドラマのシンボリズムなのである。シンボリズムのドラマができるのは、同じ一つのことを作り出すことだけである。それは、世界を知覚する器官の変容と、それを通して必然の世界を自由の世界へと生まれ変わらせることである。そのとき宿命とは、超人の有機体へと精神物理学的に変化させる痙攣の中で人間の有機体を脅かす危険なのである。それ故に、ルーベックたち、ソレネスたち、ブランたちは、イプセンにおいては多くの健常者ではない人たちに囲まれているのであり、だから我々には、ルーベックたちも健常者でははないように思われはじめるのだ。

芸術家はここでその月桂樹の冠を少し持ち上げているのだが、予言者風のミトラ帽の光で輝きはじめる。ドラマの中に自由のかたちをしたシンボルが実在しているのを認めながら、シンボリズムが主人公たちに指示するのは、断固とした決意をもってして、自明性（「一切か無か」）を無視して、シンボルの実在を実現することである。例えば、創造的でないモラルを粉砕しながら、シンボリズムのドラマは主人公たちを、定言命法のかたちをした反モラルであると考えている。シンボリズムのドラマは我々に語りかける。「もしあなたルーベックが最後のまばゆさを目にしたならば、あなた自身もまばゆいものとなりなさい、ユダヤの民を盲目にすることなったのが神と対話したモーゼという個人であったように」、と。ルーベック氏は、朝、自分のホテルでいつも通り目を覚まし、いつも通り身支度を済まし、朝食か午餐のあとに、食事のときの知り合いのご婦人たちに会釈をして、そして、自分のばかげたことを行いに向かう。一瞬のうちにティターンに変化して、死に対して蜂起するのだ。レストランにいるティターン、古代ギリシア人たちはそんな夢を見なかっただろう！ ここで神話的なシンボリズムが終末論的なシンボリズムにかわっているのである。そのときイプセンは、その志向の点で十人のソポクレスよりも我々にとっては必要であるものの、但し、舞台の上のこの奇形な演劇現象をどう扱うべきなのかは、現在の我々にはわからないように、これからもわかることはないだろう。その現象とは現代性をもつシンボリズムのドラマであるが、それは、イプセンにおいてこそ結晶化して、現在に至るまで我々には知られていない、何か完全に新しいものになっているのである。

ルーベック、ソレネス、彼らは現実的な人類解放のほんの最初の闘士たちであるにすぎない。彼らは宿命との戦いの犠牲者であるのだが、勝利の凱歌があがるのは、全人類が深淵を越えて死を通り抜け、子どもたちの島へと向かうときのみだからである。その子どもたちの島とは、瑠璃で洗い流され、太古の遠くから黙示録的な予言によって約束されているのと同じく、無神論的なニーチェの大胆さによっても約束されているものだ。だが、今のところはどうだ！ 今のところ、ソレネスは塔から転落しているし、エイヨルフは塩からい海の波でむせていて、その上に彼の杖が漂っていて、「見知らぬ男」はエリーダの人生から消えていくところだ。「見知らぬ男」、彼が招いているのは我々ではないだろうか、しかも、彼の後についていく術を我々は知らないのではないだろうか？ エリーダも、「見知らぬ男」が自分をどこへ招いているのかわからない。彼女が恐れているのは、汽船で自分が彼のところへ到着するとき、彼女を呼んでいた訴えるような呼び声が消え去ってしまうことだ。彼女は理解していないのだが、「見知らぬ男」が彼女を呼ぶのは彼自身のためでも、彼女のためでもなく、我々みなをおおっているその呼び声のためなのである。彼女が忘れているのは、自分が海の女〔セイレーン〕であること、そして、汽船は浅瀬には止まってはおらず、海に出て新しい大地へ、変容された肉体へと向かうということだ。死の向こうへ航行していくのである。また、ブランは疑念にうなだれる。彼が氷河に一人で残ったとき、彼は自らにいう。「いったい何が起こったんだ？ なぜ私はここにいるんだ？」彼の中で昂揚は涸れつつあり、すべてに逆らいながら歓喜を増していこうという勇気はない。想念（「なぜ私はここにいるんだ？」）から雪崩が起こるのであって、狂った女の発砲から起こるのではない。「神は愛なり」が響いていたのは雪崩の轟音の中ではなく、死につつあり狂いつつあったブランの脳髄の中で響いていたのだ。ソレネスはといえば、塔に上りながら、神との邂逅はすでに、現在、不可避に起こっているはずだということを突如として認識するのだが、彼には、神にいうべきことがわからない。**言葉**〔台詞〕をソレネスは知らないのだ。イプセンも、現代のシンボルのドラマもそれを知らないように。現代のシンボルのドラマは、再臨のない黙示録であることを運命づけられている。言葉があたえられるのは、肉体が新しい創造の形式にまで洗練されたときのみである。現代芸術の形式は、まだ土器にすぎない。

我々自身も、我々が彫像へと彫琢せねばならない大理石の塊である。アポロンやディオニュソス、ヴィーナスの彫像がシンボルなのではない。我々が、アポロンや

ヴィーナスのシンボルなのである。我々はまだ自分自身を受け入れたくはないし、我々の中ですでにうごめいていることを意識したくはない。偶像（芸術）を崇拝しながら、我々が見逃しているのは、我々の魂の深奥ですでに化身が行われていることであり、そこでは、古い芸術や新しい芸術のあらゆる形式よりも、我々は美しいということである。ある限界まで芸術は我々を高め、美の中を不確かな足どりで歩みことを教え込む。しかし、我々は成長し、歩みはより確かなものになっていく。芸術は、生を変容するという我々のもつ志向の母なのだ。芸術は、我々赤子を育て上げた。だが、赤子が赤子であることを止めつつ、母の胸で養われ続けるときには、我々には、自分でこの習慣をやめる権利がある。

我々のうちのより良き者、より洗練された者は、芸術と訣別するときなのである。もし、ひとたび選ばれた道を自分たちが信じているのならば。すでに芸術という名のアーチを通り過ぎ、生を創造するという開けた空間にやってきたということを、果たして彼らは知らないというのだろうか？ 鍛冶屋のふいごに感嘆することで満足し、そのふいごを手にとり、息吹が溶け込んでいる炎をおこすべき時である。

舞台上のシンボリズムのドラマは、まれに見る無残な現象である。シンボリズムのドラマが舞台にあげるのは、我々の中で起こっている舞台を越えたことなのだ。そのドラマが我々のうちのより良き者に教え込むのは、欺くことである。我々の中で客体化している、つまり、簡単にいえば、我々から投げ出されているのは、我々の中で密やかに強められねばならないものである。シンボリズムのドラマは、音楽と同様に、ヒロイズムの避雷針なのだ。

我々の多くがすでに宿命的な境界線へと近づいており、それを越えると形式の創造が生の創造にとってかわる。創造を生へと具体化することを学ぶ代わりに、我々はそれを舞台へと追いやっている。まだ詩においては、絵画においては、それが可能である。「そのように私は体験した」と語ることは可能だ。語ることと生の中で体験のための形式を模索することはできる。個々に採り上げられたシンボルのイメージではなく、シンボルの**イメージの結合**が、ドラマの本質なのである。このシンボルの結合が、新しい生の諸関係として、ドラマにおいて現実化している。生においてはまだ、これら諸関係は予感に芽吹いているにすぎない。それらは現実化していない。シンボリズムのドラマとは、未来を覗き込むことなのである。そして、一連のドラマの出し物に導入されている諸イメージは、**舞台上の現実ではないし、客観的な現実でもない**。それは、未来についての伝道であって、それ以上ではない。伝道として、現代ドラマは舞台の上で受け入れられる。新しい生の秘儀としてでは決してない。

イプセンが自分のルーベックたちを示すときに彼がいうのは、わかっていること、つまり、その日が来て、死者たちが目覚める、ということだ。だが、**いかに**それが到来するのか、それをイプセンは知らない。そこで彼がもし自分の生を経験へと変えて、全生涯をかけて現実的、具体的に上昇する形式を探求したとするならば、彼は、自らを変容させながら、もしかしたら、表徴の氷河やジョン・ガブリエル・ボルクマン以外の何かを知ったかもしれない。ボルクマンは、オーバーシューズをはいて急いで生と戦いに行き、そこでは氷の腕が彼の心臓を掴む。宿命の氷の腕が。それが我々をも掴むのだ。創造の課題は、舞台上にあるのでもないし、いかに氷の腕が心臓を掴むかを表現することにあるのでもない。自分の身体も魂も、生を溶かす創造の炉に投げ込まれねばならない。もし、イプセン＝ボルクマンがドラマを書くのではなく、変容のための戦いのドラマを生きていたとしたら、もしかしたら、その心臓を掴んでいる氷の腕は消えてなくなり、春の小川のごとく休らっていたかもしれない。イプセンは新しい生の祭司となり、ドラマは書かなかっただろう。しかし、イプセンも、他のすべてのシンボリストの劇作家と同じように、まだ目下のところ、太陽のような自分の長子権を、名誉というレンズ豆のスープと交換するよう急いでいるのだ。

シンボリズムのドラマ、シンボリズムの出し物、それは人々の結びつき、合意であり、その人々が自身の魂と身体を試みるのは、新しい愛のため、新しい創造的生のためである。シンボリズムの結びつき、それは幸福へと向かう共同の道の宗教である。ここでは、みなが参加者であり、みなが創造者であり、みながシンボルなのだ。ここには役者も、劇作家も、演出家も、観客もいない。ここにあるドラマは、生に対する創造的関係であり、だからこそ、シンボリズムの演劇は本当に誰にも必要でないのだ。ある人たちにとって必要でないのは、その人たちが、舞台のシンボリズムのイメージの中に生を覗き込むための誘いしか認めていないからである。それらのことがよりよくわかったというわけだ。彼らが演劇に行くとしたら、イプセンではなく、自分の過去へと向かうだろう。かつて芸術が彼らの目を見開かせた様を思い出すために。実際に、探求者たち、新しい改宗者たちが好むのは、イプセンを読むことであって、舞台上でそれを見ることではない。劇場にやってくる中で、芸術を生の創造から切り離すという宿命的な特徴に近づかないものたちもいる。やってきて上演という矛盾で狼狽する。結局、

大多数にとってイプセンのドラマは全く必要ないのであって、必要なのはそのイデオロギーであるのだが、イデオロギーを任意のシンボルから引き出すのはたいして難しくない。一定の修練があればそれは困難でない。

シンボリズムのドラマはドラマではなく、偉大な、全面的に成長している人類のドラマの伝道なのである。それは、宿命的な終局が近づいてきていることに関する伝道だ。そして、シンボリズムのドラマのより良い手本を読むことが必要なのであって、舞台にあがったものを見る必要はない。劇場は、シンボリズムのドラマの場所ではない。ヨーロッパ式の劇場は、極度に技術的に完成した何かである。それを壊す必要は全くない。劇場が劇場であるのは、我々がシェイクスピアやソポクレス、コルネイユを見るときである。そして、劇場が劇場であることを止めるのは、我々がイプセンやメーテルランクを見に行くときである。だが、それは神殿になるのではなく、伝道者の説教台になるのである。

書物は、いっそう良い説教台である。

我々は反論されるだろう。現代の劇作家たちに魂を吹き込んでいたイメージを具体的に表現することが、これらイメージを我々に近づけるのだ、と。ああ、もしそうだったらいいのだが。実際にはいつも遠ざけることになるのだ。そこに、シンボリズムのドラマの上演に関する宿命的な問題が発生するのである。

現実的なドラマを上演するにあたっては、この問題は存在しない。できる限り、情熱を描き出すがいい、主人公の心理を描き出すがいい。描写の対象は、ドラマにまで深められた生なのである。芸術にとって本質的な無意志的なシンボリズムは、自ずから明らかになるのだ。だが、手に花輪をもって塔へ向かい神と対話するソレネスに、役者はどう向き合うのか？ どうやって、非現実的な行為の内にある真実在の人間を表現するのか？ どうやって狂人を？ だがイプセンにとってソレネスはまったく狂人ではない。ということはつまり、イプセンが狂人なのか？ だが、だとしたら、なぜ精神病者のドラマを舞台にかけるのか？ 観客が気付かぬうちにシンボリズムの錠剤を飲み下すよう努力され、日常生活が表現されることでドラマの中心部がぼやかされるのであるが、それは、我々がモスクワ芸術座の『野鴨』の演出にみたようなものである。

だがこれは、イプセンを歪曲することである。新しい演劇の役者の真の課題は、ほとんど実現不可能なのだ。それは、変容される精神と肉体をした主人公の心理を描き出すこと、生まれ変わりに付随するあらゆる精神物理学的な痙攣をともなった主人公の心理を描き出すことである。まさにそれに必要なのは、言葉ではなく実際に新しい人間になることだ。我々のところのどこに、そんな演者がいるというのだ？ そういった演者はいないし、いるはずもない。新しいワインは古い皮袋に流れ込んでいく。

より良いシンボリズムのドラマの中で我々が目にする新しい生の諸関係についての説教は、この諸関係の集団創造を呼びかける。集団創造の参加者は、新しい個人的特徴を有していなければならない。役者は、劇作家によってあらかじめ定められた道を実現し、完全に現実的に、新しい人間をその束の間の動きにおいてわかっていなければならない。そして、これらの動きは、新しい人間のもとでは些末な日常の下に隠されているので、その新しい人間に、それが誰で、どこにいるのかということに気付かないほどである。役者自身が新しい人間でなければならないのだ。次に、新しい人間の動きは一つの結びついた全体へ、シンボルの結びつきへと接続されねばならない。創造の自由を破壊せずにおきながらも、シンボル全体の結びつきとは、やはり規範である。どう自由と必然を合致させるべきなのか？ そこに更に躓きの石がある。現代の役者はこれらの石にぶつかって打ち砕かれている。だが、役者がこれらの石を回避することができたなら、イプセンはオストロフスキーのごとくになり、オストロフスキーはイプセンのごとくになるだろう。

だからこそ、もしかしたら全く無意思的に、演劇は新しい方法によって自らの長所を保持しようとしているのかもしれない。それは、役者の個人的特徴を演出家が抑えるという方法だ。この方法は、シンボリズムのドラマを上演することの必然性と、そのために必要な演者を探し出すことの不可能性との妥協である。この妥協はないほうがいいし、舞台からイプセンやメーテルランクは除かれたほうがいいだろう。両者は、詩人として、舞台に忘れられることで得をするのだ。

役者の個人的特徴に抑えをかけながら、演出家が本能的に隠そうとしている許すまじき事実とは、逐語的にドラマのテクストの台詞を発しながらも、現代の役者が話しているのは、全く作者のものではないという事実である。この混乱を取り繕うために、役者は凝り固まった人形へと変えられる。だが、許すまじき事実は許すまじき事実のままである。役者はときには自分が人形であることを忘れる。例えば、ドラマの台詞に夢中になり、しかも過剰な感覚で心理学に没頭するものの、ほとんどいつも、シンボリズム的な結びつきを扱うリズムにおいて、馬脚をあらわす。演出家はというと、役者の個人的特徴の中には本質はなく、全体的な結びつきの中にあるのだと急いで宣言する。

そうやって、シンボリズムのドラマを上演する範囲で

演出家の創造が起こっている。**演出家は、現在、劇場の専制君主である。**演出家が現れるのは、役者と観客、劇作家の間である。演出家は、それらを互いに別々に分断しているのだ。そうやって彼は作者の権利を簒奪し、創造に介入している。だからこそ演出家は、劇作家より賢しくなければならない。劇作家の秘された体験をわかることのみならず、この体験をしかるべく枠で縁取りしなければならないのだ。この枠の中で、演出家は作者を客席へと連れて行く。それと同時に役者と争い、演出によって役者の間違いを正し、客席に新しい生を教え込む。現代の演出家の課題とは、こうしたことである。もちろん、この課題は遂行不可能である。そこで演出家は、**祭司**になることが義務づけられているのだ。

さらには、作者自身が演出家になろうとする。

演出家の影響が、実際に、シンボリズムのドラマの意味を新たに歪めることになるのだが、そのドラマは役者によって不可避に歪められたものである。演出家がこの歪みに全体性を与えるのだが、つまり、ドラマの中心を決定的にシフトするのである。舞台上のシンボリズムのドラマは、全体的に妥協の産物となって、二重に歪んだかたちで現れる。もちろん、我々にはすでに、舞台上に真のルーベックたちも、ソレネスたちも、メリザンドも目にすることはできない。ルーベックを描き出すために、ルーベックになる必要がある。もうイプセン自身がルーベックになってしまえばいいのだ、田舎者のイワン・イワノヴィチではなく。舞台でイプセンを知っている人は、決して真のイプセンを知ることはなかった。

作者は自分自身が演出家にならなければならない。作者の真の創造は、ドラマを書き上げるときではなく、演出するときにあるのだ。実際的にそれが不可能ならば、厳密に練り上げられた上演のテンプレートを与えるのがいい。もし作者がルーベックを人形に演じられるのが嫌ならば、作者は、いかにルーベックが食べ、眠り、シルクハットを掃除するかを我々に叙述しなければならない。そうやって、実際に、演出家と役者、観衆による個人的な創造が交錯するだろう。現実的にそれは、マリオネット劇場で実現されるかもしれない。人間をマリオネットに変える方法は、技術的な様式化の方法でもある。様式化は、観客の前でシンボリズムのドラマのイメージの**結びつき**を、**イメージ**そのものを可能な限りの多く除くことで、条件的に明らかにする方法である。イメージのシンボリズムは、出し物のシンボリズムに服するのだ。

だが、そうした様式化は観客席から舞台を完全に孤立させる。舞台は読まれたドラマへの挿絵となる。集団創造の夢想は舞台の範囲内で観客をコーラスの原理へと変化させるのだが、それは、明らかにナンセンスで醜いものであるだろう。マシなケースでは、観客が舞台に賞賛か非難かの叫びを持ち込むのだが、その叫びは図書館の古い本をいっぱいに満たしている署名に似ている。「この本を喜んで読んだ。イワン・アンドロノフ」や、「でも私は、否。マリヤ・トヴォロシコワ」。

しかも、現代のシンボルのドラマは、舞台の上ではドラマではなく、ただのあり得べくドラマの伝道なのである。これは全く礼拝ではなく、何よりも礼拝の代用品、すなわち、宗教的な構えなのだ。一方が他方を打ちのめしつつあるのだが、しかしみなが一緒にドラマを台無しにしつつあるのだ。いや、率直かつ素直に認めたほうがいいのは、原則としてシンボリズムの演劇は舞台の上では無力であることだ。暗闇の中で彷徨うことにきっぱりと終止符を打てるように、それを認めたほうがいい。

不幸なのは、演出家や役者、作者でさえも、ドラマのシンボリズムを生の秘儀への訴えと意識しながら、舞台そのものを秘儀に近づけようとしはじめる場合である。舞台は分解され、生の秘儀という夢想は冒涜される。魂へと深く浸透した夢想が。この夢想が我々の前で復興させるのが、供物台とコーラスの原理を伴う古代の演劇の形式だ。しかし、そこにあるのは、偽のセンチメンタリズムである。ツァラトゥストラを思い出そう。彼は蜜のように甘い憂愁に誘惑されたはずだろう。人間が近づきつつある秘儀は、決して古代ギリシア人が夢見ることのなかったものだ。過去へ回帰することは、その、我々の秘儀を拒否することである。

そうならないように！

ドラマがあらわれるだろうが、そこでは観客が舞台へと入っていき、役者は大神官であり、供物台の前で大きく手を広げ、みなに祈りを呼びかけている。だが、そうしたドラマは、冒涜以外の何も魂には残さないだろう。

こうしたことの全ては、もっと完全であったし、もっと生き生きとしていた。エレウシスの秘儀は、きわめて大きな啓蒙的な役割を担った。だが、秘儀はあらかじめ整えられ、純化されていった。そこでは祈りが捧げられたし、そこでは叙聖の段階があった。みなが聖なる観照の夜を味わうことができるわけではなかった。黄金のデーメーテール像の前で、大神官は太陽、秘教女官は月、観照者たちは星々であった。そこには世界があったのだ、創造的な体験によって変化したこれらの魂の中に。いかなる教説もそこでは教えられえなかった。そこにはいかなる不足もなかった。そのことを主張したロベックは正しい。だが、そこでは、自分の魂と身体をわずかな瞬間で変化させることが理解されており、その能力があり、それが可能であったのだ。エレウシスの秘儀は、過

去へと退いた。それを舞台へ戻してはいけない。まったくもって、それは侮辱である。

そして、舞台の上で我々に偉大な観照の夜がやって来るわけではない。この夜は、現在、人類の生の上に降りてきているのだ。我々の生の近年の眼力の中で、我々は生の境界を越えつつある。我々が試練から救われるのは、生によってでも、芸術の形式によってでもない。我々はすでに、ときには目に見える生を越えて、芸術を越えて、宗教を越えて存在しているのであり、最後の大船に乗って宿命の闘いへと向かっているのだ。我々の身体は生まれ変わりつつある。我々は変わりつつあるか、死につつあるのだ。観者として叙聖される前に、閉ざされた者たち〔観者より低い位階にあたる〕は神殿のそばに立っていた。神殿の中から稲妻がきらめいた。門が開いて、雄犬の頭をした幻影たちが捧げものへ向かって歩んできた。我々は、自らを新しい生に捧げており、生の門は開かれつつあるが、門から出てくるのは雄犬の頭をした幻影たちである。これは、恐怖と頽廃の幻影だ。だが、この偉大な夜の沈黙に捧げられた我々のうちの何人かは手を取り、そして雄犬の頭をした幻影たちは、吠えだして、夜と一体になる。

そういうわけで現代性をもつなシンボリズムの演劇は、深くアナクロニックなのである。生の革新者たちは、舞台の改革に関して声高に述べられる批評を蔑む。真逆なのだ。つまり、反対の方向、すなわちシェイクスピアの英雄的な演劇へと向かう現代演劇の改革が、彼らの完全な賛同を得るだろう。演劇は演劇のままに、秘儀は秘儀のままにしておくべきである。両者を混合することは、破壊しながら創造すること、創造しながら破壊することである。それは、空虚とのたわむれである。

非在の空虚さは、すぐ、もうすぐ現代演劇の中に醜い凋落のかたちをして入っていく。沈黙するのは、舞台の上の革命に関する言葉である。慎ましいその長所の中で復興するのは、伝統的な演劇である。

現代演劇は、シェイクスピアの演劇というスキュラか、映画というカリブディスにぶつかって砕けるだろう。

はやくそうならんことを！

（訳：八木君人）