

ヴァчесラフ・イワノフ

「予感と予兆 新たな有機的時代と未来の演劇」¹⁾

Вячеслав Иванов, «Предчувствия и предвестия новая органическая эпоха и театр будущего» (1906)

I

現代の象徴主義シンボリズムのなかに、われわれは夢と現実の生との間のロマン主義的分裂への回帰の姿を見るべきなのだろうか。それともそこでは新たな生に関する予言的な知らせが聞こえているのだろうか。そして、その夢はただ現実を予告しているだけなのか。このように問題が提起されるならば、ただちに次のような疑念が浮かんでくるだろう。そもそも象徴主義という用語そのものがどのような広がりの中で捉えられているのか、と。最初にはっきりさせておかなければならない。われわれが問題にしようとしているのは、単に芸術それ自体などというものではなく、それよりももっとはるかに広いもの、つまり、この芸術なるものを生み出している現代の精神そのものなのである。それゆえ、その芸術作品は、レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画の中で、その画布の外側にある何かを指し示すように延ばされている人差し指のようなもの、いってみれば、未知の何ものかを指し示す身振りによって徴づけられるのである。したがって、問われているのは、新しい芸術の個々の創造物の予言的な意味とかでも別次元の意味とかでもなく、また新しい思想のさまざまな理論的な裏付けなどというものでなく、そうではなく、問題は精神の風景がどの方向に向けられているのかということであり、また、創造のエネルギーの内部の引力、なかば無意識の引力にはどのような性格があるのかということなのだ。とすると、現代の象徴主義の魂はロマン主義的なものということになるのだろうか、あるいは何か予言的なものであるというのだろうか。

これからなされるべき不可欠の考察は、ここで提示された二者択一ディレンマの根拠がどこにあるかを明らかにすることになるだろう。しかし、なぜ、つねに、ロマン主義か、予言かという二者択一になるのだろうか。なぜ、第三の選択肢がないのか。それはこの創造のふたつの形態の中において唯一はじめて、芸術が、人格とその人格の権利主張の主唱者となることで、そしてまた人生に対する宣

告を下したり、それを押し付けたりすることで、あるいは、少なくとも人生をその掟と対立させたりすることなどによって、その概念の境界のなかに安らかに閉じこめるのをやめ、関係から超絶した美的なるものの境界の外へと歩み出ることができるからである。いずれにせよ、人生の道のりを指示するか、あるいは、別の次元の生の名のもとに、その生を、そのまったき無意識の志向性によって拒絶するかどうかはともかく、芸術は、精神の創造行為のこのふたつの形態の中において、文化から隔離された領域ではなく、今日の流動する形式、過程と生成の形式のなかでうごめいている文化的エネルギー一般の一部であるということを自ら確認するのである。それゆえ、この芸術は、そのなかに未曾有の内容を抱え持ちながら、ある場合は形式の無化へと突き進むのであり、また、たえまなくその形式を作り出そうとするのである。

直接的な知覚の境界の外に、思弁的現象の自然圏の外に横たわるものについての絶え間ない思索が、現代の象徴主義芸術の特徴だとするならば、とりわけまた、われわれの創造行為が、単にある視線によって物を映し出す鏡であるだけでなく、新たな洞察力の変容させる力でもあるとしたら、その芸術が、自足的で内的に均衡のとれた古典主義芸術とは全くちがって、文化的エネルギー論ダイナミックの力動的な形態であるのだということは明らかである。

だが、なぜロマン主義に対して、われわれは予言行為を対置するのだろうか。神秘家にとって予言と見えるものは、じっさい、歴史家によってロマン主義の一形態と定義されえるものではないのだろうか。ここでこのふたつの概念の内的兆候の違いをはっきりさせておくことには意味があるのではないだろうか。

ロマン主義は実現不可能なことへの郷愁であり、一方、予言はというと、それは実現しなかったことへの郷愁なのである。ロマン主義は夕焼けなのであり、予言は朝焼けである。ロマン主義は odium fati [予言嫌悪] であり、予言は amor fati [予言愛] である。ロマン主義は歴史的必然性と論争関係にあるのに対して、予言は

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений*, Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1974, pp. 86-104. この文章は、I から V までが「新しい有機的な時代」というタイトルで、VI から X VI までが「来たるべき未来の演劇」というタイトルで、雑誌『ゾロトール・エ・ルノ (金羊毛)』(1906 年、5、6 号) に発表されたものである。

それとの悲劇的同盟関係の中にある。ロマン主義の気質はメランコリーであるが、予言は怒りっぽい気質である。不可能なもの、不合理なもの、奇跡は、予言にとっては、公準であるが、ロマン主義にとっては、pium desiderium〔吸血虫の熱望〕のだ。過去の《黄金時代》（ギリシアの概念）は、ロマン主義のものであり、未来の《黄金時代》（メシアニズムの概念）は、予言である。

この最後のたとえば、ひとつの用例にすぎない。そして、「しかしながら、黄金時代は到来しなかったではないか」と言うであろう懐疑主義者たちをできるだけ早く心安らかにさせてあげるために説明しておきたいのだが、予言行為という言葉でわれわれが言おうとしていることは、未来を正確に、直接的に予見することではない。それが指し示そうとしているのは、つねに、未来を予告しようとしており、またそれを懐胎している、本質的に革命的な、ある種の創造的エネルギーのことだったのである。一方、ロマン主義は、歴史が生み出すものを期待してもいなかったし、そのようなものでありたいとも思っていなかった。ロマン主義は、あらゆる現実と、とりわけ歴史的なものに近接したなんらかの現実と敵対的な関係にあるのであり、また回帰不可能な過去によりよきものを求めているのである。

II

現代の象徴主義の魂は、ロマン主義的なものなのか、それとも予言的なものなのかという問いに答えを下すことができるのはもちろん未来だけである。われわれとしては、それを判断するための兆候を根拠にして、そしてまた、自己観察を根拠にして、ある結論を出すことが出来るだけである。われわれの心理学は、ロマン主義の心理学とはちがうのである。ロマン主義的な夢、ロマン主義的な陶醉にわれわれが対置しようとするのは、神秘的自己確信の意志的行為である。ロマン主義は、それが単にロマン主義でしかないのであれば、それは、単純に、信仰が浅いと言うにすぎない。なぜ信仰が浅いのかというと、その信仰の重心が、その外にあるからなのだ。しかし、その世界の外にもまた、ロマン主義は、神秘を追及する力を見出すことはないのである。つまり、《ab exterioribus ad interior〔外的なものから内的なものへ〕》、内的経験の深部において、創造の意志が、自らを意識し、自らを生動的原理として決定するために、あらゆる内部を自らのなかに取り込むのである。

ロマン主義と神秘的予言行為とのあいだのひとつの関係を特徴的に示しているのが、シラーの短詩『旅人』である。神秘の《聖所》をその放浪のはてに見出したいと思ったために子供のころ故郷を捨てたさすらい人は、自

分が捨てたすべてのものをふたたびその《聖所》で見出すのだけれども、《天上の不朽性》のなかにもあるわれわれの心になじみある地上的なものは、信仰にたいする自らの《道案内人》を所有しているのである。そして、希望は、それを果てしない、そしておそらくは、無意味なその道を軽やかで、魅惑的なものにしようとしているのである。詩というのは、神秘的な《Pilgrim's Progress〔巡礼の道行〕》のようであり、すべてが、最後の^{ストロファー}歌唱であり、そこでは偽りの仮面は、突如、脱ぎ捨てられ、われわれはロマン主義者の最後の言葉を聞くことになるのである。

幾世紀にもわたり、わが頭上で、
明るい空が、今日にいたるまで、
大地とひとつになることはなかった。
ここでは永遠にないだろう。

この詩とのつながりが感じられるヴラジーミル・ソロヴィヨフの詩『夜半まで、大胆な足取りで』という難解な詩についてのこのため息は別の形で理解されなければならない。旅人は神秘と奇跡の岸辺へと向かうだろう、そしてそのことを彼は理解しているのだ、彼を待ち受けているのは、あるいは、炎をちらちらさせながら辛抱強く待ち受けているのは、約束の宮殿である。

ロマン主義は、その夢の対象を熱望している。ところが、われわれは、おそらく何か悲劇的なものとしてわれわれが予感しているものを呼び寄せようとしているのだ。来たるべきものにたいするわれわれの愛は、そのなかに異次元のものに対する犠牲的な関係を内包しているし、その異次元のものと、われわれは繊細で、有機的な糸によって、つまり、心に秘めた思いでつながれているのである。ロマン主義にはただ一つの魂しかない。しかし、予言には、きわめてしばしば、ふたつの魂があるのである。ひとつは、反発しあう魂であり、もうひとつは、有無を言わせぬ形で引きつけ合う魂である。予言は、本質的に、悲劇的なものである。ロマン主義者は、彼らの実現不可能なものが実現不可能であるということを、ひじょうにしばしば思い浮かべる。その理念のなかには、悲劇的な闘争にとって欠かすことのできない支柱も対立も存在していない。ロマン主義者の世界観のなかでは、新たな未知の生が現実の生に対比されているのではなく、生が夢見に対比されているのである、つまり《simulacra inania〔空虚の^{シミュラクラ}幻影〕》なのである。ロマン主義は、本質的に、悲劇主義^{トラジズム}とは異質なものである。というのは、（芸術における自然主義もこの点では同じなのだが）、最終的に現実への屈服に終わるその前まで

は、情念の悲劇的華麗さと外面的な無秩序をこよなく愛しているからである。鋭敏な予言の魂は、しばしば、胎動しつつあるカオスの眠れる嵐を起こすことを恐れており、その覚醒を遅延させようとしているのである。

ロマン主義者は、彼らの死者たちの影の名を呼び、彼らの墓の中での安らぎを乱そうとするのだが、われわれは、知られざる精霊^{シンボル}を呼び寄せようとしているのである。われわれの象徴は、名ではない。われわれの象徴は、われわれの沈黙なのである。われわれのなかで名を口にする者たちでさえもまた、遠い水平線の彼方から、漂うように見えてきた大陸をインドと呼んだコロンブスとその航海士たちに似ているのである。

III

われわれが《予言しようとしている》ものは、ある観点から見れば、新たな有機的な時代の予感へと帰着するのである。そう遠くない過去に勝利を収めた実証主義^{ポジティヴィズム}にとっては、《有機的・構築的^{オーガニックス}》な時代と《危機的・批判的^{クリティカル}》な時代との循環的交代の終焉はおそらく疑う余地のないことなのであろうし、人類が批判哲学の位相と文化的差異の位相へと最終的に入り込んだのだということも彼らには当然のことのようだ。一方、十九世紀には、こうした一連の兆候は、あきらかに、さまざまな文化的な力をあらたに集結していくための、さらにそれらの力を再統合し、総合していくための牽引力を明確に示しているのである。

こうした兆候のひとつが、ロシアのロマン主義者たちの世界的舞台への登壇である。目前に迫りつつある有機的な時代への回帰についての叫び声（またしても、そして新たなプリミティヴィズムか）が、よそ者の野蛮人の口から発せられる。ジャン＝ジャック・ルソーは、その精神において、半分だけ野蛮人であった。しかしながら、西欧においても、そうしたアナログカルな志向を受け継ぐことが出来た。このように、野蛮人たちからなるわれらが古き兄弟たちの文化圏のなかで、つまり、ドイツで、まず、ワグナーが、そして彼に続いて、ニーチェが出現した。そのときワグナーは、芸術のエネルギーを、民族の精神的な自己定義のすべてをその焦点のなかに摂取しようとする総合芸術のなかでの融合を呼びかけたのであり、ニーチェは、新たな全面的な魂を唱道したのである。その魂にとって（それは“理論的人間”の魂、批判的時代の子らの魂に対置される）、意志はすでに認識であり、認識は（確信しているという意味で）、生であ

り、生は、《大地への信仰》である。ニーチェとはまったく無関係に、イブセンが、われわれ《死者たち》に、《復活》を約束した。つまり、芸術性へと昇華される美、閉じられ、特化された個々の芸術作品へと展開していく美に反乱を企て、美はことごとく生になるのであり、生もまたすべて美になるのだということを予言したのである。

階級闘争の新たな形式に条件づけられた社会的変革の理念は、有機的時代の要請を自らのなかに、implicite〔暗示的〕に、抱え持っていたし、文化的統合の新たな可能性を提示もしていた。それらと並んで、道徳的意識の進化は、倫理^{エチカ}の滅亡に随伴され、外部的基準の多様な顔をもつ体系へと流れ込んでいくのであり、また、それは必然性という理念そのものを疑いはじめ、義務というこれまでの古い相貌たちが存在していたところに、道徳的な無定形性と反教義性を連れ出してきたのである。

こうして、道徳的命令の危機の訪れとともに、個の中での超人的意志の自由な自己確認として理解されうる神秘主義というものの広大な地平が開かれたのである。個人主義は、その体験のなかで、人格の統合へと向かうのであり、それと同時に、社会的な位相においては、人格を孤立化させ、細片化するのである。しかし、神秘主義の超個人主義は、個人主義と全宇宙的な共同性^{ソボルノスチ}の原理とのあいだに橋を架けるのであり、それは社会的な位相においては無政府状態^{アナキ}の定式と合致し、そのことによって、全宇宙的な共同性は、その純粋な理念において、個人の無条件の自由と共同体の団結の原理との総合を提示するのである。

宗教的未分化の試み、キリスト教的意識のなかへ、その環境の中で、独特の形で屈折していった汎神論^{パンテイイズム}の諸要素を導入しようとする試み、また神学的な理念の新たな、より精神的な啓示、こうした多様な現象のすべてが、宗教的な領野で起こりつつある統合の兆候なのである。そして最後に、哲学の領域において、批判的時代に特徴的な思考の習性と方法に対する反動が、観念論そのものの克服や原始主義的なリアリズムへの傾斜のなかに反映されるのである。プラトンよりもヘラクレイトス²⁾の方に親近感を覚えたのはニーチェだけではない。近い将来、ニーチェがヘレニズムにおける《悲劇の時代》と名づけたソクラテス以前の時代、批評以前の時代の哲学の形態に近い哲学的な創造の形態が創造されるだろうという推測にも、確率的に可能性がないわけではない。

2) [訳注] ソクラテス以前の哲学者、紀元前 500 年頃。ヘラクレイトスの魂観の新しさは、なによりも魂を思考・感覚・意識の座として、つまり知的な働きとしてとらえたことにあると言われている。

IV

象徴主義芸術の圏域において、象徴は、神話の潜在力、その胚珠として、ごく自然に開示されてくる。その展開の有機的な歩みは、象徴主義を神話創造へと変容させるのである。象徴主義の内的で必然的な道は、(ワグナーによって)、あらかじめ定められていたし、すでに予告されていたのである。だが、神話は好き勝手な虚構^{フィクション}なのではない。真の神話は、集合的な自己決定の公準なのであり、それゆえ、単なる虚構などというのではまったくなく、アレゴリーでも何かの人格化でもぜんぜんない。あるものの本質、あるいはエネルギーの位格〔三位一体における位格、分身〕なのである。まさに個人主義的なものにほかならない神話など、あるいは万人が守る必要のないような神話などは存在しえない、それは *contradictio in adiecto*〔形容矛盾〕なのである。なぜなら、象徴というものは、その本性上、個を超えたものだからであり、それゆえに、神秘主義的な個の魂の内密的な沈黙を、言葉にも似た、そして普通の言葉よりもはるかに強力な全宇宙的な思考の単一性(見解の一致)、感覚の単一性の器官へと変容させる力を持っているのである。このようにして芸術は、自ら神話創造に引きずりこまれながらも、より大きな、全民衆的な形態へと惹かれていくのである。

われわれは自分たちの批判的時代、自分たちの差異化の時代、つまりわれわれの芸術が《親密》なものであったあの圏域を経験してきた。われわれが入り込んだのは、《僧坊》芸術、隠者芸術の圏域である。そうした芸術は、古い個人主義を原理的に克服した超個人主義者たち、世界と外部的には孤立しているが、内的にはつながっている人々の芸術であり、個人の自由という領域において、個人的ではなく、全宇宙的な意志と思考を持った人々の芸術なのである。隠者芸術はすでに広範にゆきわたっている芸術であるが、ただ秘められたエネルギーという形式を取っており、また潜在的なものなのである。彼らは神話創造の器官、すなわち、全民衆の芸術の創造者、もしくは職人になるのだろうか。この可能性を現実のものにすることこそ、芸術における有機的な時代の到来を示しているのではないか。もし、芸術的なエネルギーのそうした統合が現実の世界で実現するならば、それは、その展開の内的論理によって、全民衆的な劇行動とコロスのドラマを総合する芸術のなかに出現してくるであろうし、体现されたであろう。

V

だが、コロスの劇行動の特質の研究へと移る前に、建

築学の問題を、新たな有機的な時代の到来の可能性についての問題との関連において考察しておかなければならない。

まぎれもなく正しい帰納法によるならば、歴史上、有機的な時代はどれも、本質的に新しい建築様式の出現によって徴づけられているということをわれわれに確信させる。もっとも、有機的な時代というのが、芸術的なエネルギーの完全な統合によって特徴づけられる以上、それ以外ではありえないだろう。それらの総合的な統一性は、時代の統一的な様式のなかに刻印されるのであり、その様式をあらわす芸術こそ何よりもまず建築なのだ。

しかしながら、遠い未来において、遅かれ早かれ、独自の建築様式が出現してくるであろうと想定することはできるだろうか。実際、文化的に絶対的に新しい時代を想定することは、まさしく絶対的に新しい文化的要請を想定することによって条件づけられているのであり、それらの刻印は、その建築学的構造の形式のなかにおいて、深刻な変化を引き起こさないわけにはいかない。ここでは、神話と劇^{ドラマ}の展開過程において想定されるコロスと輪舞^{ホロヴォード}、つまり、建築に円形のモチーフ、円形列柱のような円形配列の形態をとっている囲いというモチーフを命じている音楽的、かつ詩的な要素を指し示せば十分だろう。

にもかかわらず、われわれは台頭しつつある有機的な時代を指し示すのは、静態論的な建築ではないと考えがちである。その有機的な時代は、その歴史的な先行者がプリミティヴであるという意味においては、もはやプリミティヴではありえない。——だが、その動態論的で流動的な建築は、その名を《音楽》というのである。動態論的で流動的なわれわれの文化の諸芸術の輪舞のなかで、音楽こそが、圧倒的な形で、新しいわれわれの芸術であるのだということに意味がないわけではない。そして、あの原始的な時代と同様、すべての創造は、単一の建築様式によって刻印されていたのである。当時、すべてのその流れが宮殿の聖所へと流れ込んでいたように、未来のすべての創造は、《音楽の精髓》から誕生し、すべてを包み込むその臥所へと流れ込んでいくであろう。

原始芸術が、その本質において、宗教的なものであったのと同じように、建築は神官職にかかわるものなのであった。建築は、呪物のように、神殿の崩壊とともに崩壊した。未来の有機的な時代は、それに先行する時代以上には靈感に満ちたものではないなどということはいえない。呪物崇拜、この永遠に生命を失うことのない、生きた文化的な要素^{ファクター}は、消え去ることなどなく、逆に、おそらく、もっとも洗練された位相のなかに出現するであろう。おそらく、旋律としての呪物、あるいは、音楽

的な暗示として。

いずれにせよ、音楽は、ベートーベンとワグナーとのあいだの論争以来、われわれの美学的な意識のなかでは、来たるべき未来のあらゆる総合的な劇行動と芸術の女性創始者、女性指導者として、それにふさわしい位置を占めていたのであり、来たるべき有機的時代の展望のなかにおいても、芸術創造のあらゆる領域における主権と支配権を運命づけられているのである。以下に述べるコロスの劇行動の問題についての研究にとって、このことが何に帰着したのかを究明することはきわめて重要である。

VI

その名を《芸術》と呼ぶエネルギーというものはわれわれの前に、ひとつには、われわれが美学的に知覚しているその客観化作用の確固たる既成の諸形態において、凝縮したもの、あるいは結晶化したものとして、あたかもわれわれの意識のなかでそれら諸形態を溶解し、改めて再建するようなかたちで現れるのであり、あるいは、われわれの前を流れていきながら、成長していき、われわれの知覚の中で、はじめて客観的なものになるのである。芸術における静力学の極は建築であり、その動力学は、音楽である。それ以外の芸術のなかで、この極限点になによりも近いものは、彫刻と舞踊である。彫刻は静力学的な平穩の極地に近いところにいるのに対して、舞踊は動力的な動きの極地の近くに存在しているのである。

だが、舞踊も無数の彫刻的な瞬間の継承者にすぎない。そして、まさに音楽のなかにおいてこそ、うららかに彩られた旋律の造形的な形式が、調和の波間から出現してくるのである。そしてその形式は、オルギアのさざ波の暗赤紫色の深みの上のアポロンの幻影として立ち上るのである。音楽のなかには静力学があり、造形のなかには動力学が存在する。

システィナの聖母が歩みゆく。その衣服のひだは、歩みのリズムを伝えてくる。われわれはその雲間で聖母に同伴するのだ。聖母を取り巻く環境は、生き生きとうごめく生の集積である。大気全体が、天使たちの貌で満たされている。すべてが生命を持ち、聖母を身の中に携えている。われわれの前に横たわるのは、天上的な力の調和である。そして、その中に、それを突き動かす旋律として、聖母自身がいるのだ。そして、その聖母の手には、意志と天才的な決意をあらわしたまなざしを世界に差し向けている幼子が抱かれている。聖母が世界に差し向けている幼子^{わきなこ}、というよりもむしろ、幼子自身が聖母と自らの肉体を世界に差し出していると言ふべきだろう。そ

して、幼子は、聖母とともに、聖母がさまよい歩く領野全体をさすらうのである。

芸術の個々の作品には、造形芸術でさえも、秘められた音楽が存在している。そしてそれは、芸術において、リズムと内的動きが必然的に本質的だからというのでは必ずしもない。芸術の精神そのものが音楽的だからである。芸術的な描写の真の内容は、つねに、その対象よりもはるかに広大なのである。天才の芸術がわれわれに語るものは、それが直接的に描写しているものとは別の次元のものであり、より深いもの、より美しいもの、より悲劇的なもの、より神聖なものなのである。この意味で、創造はつねに象徴的なものである。しかし、それがその象徴に包まれているということは、それが知力によっては捉えがたいものだということであり、人間の言語によっては語ることでできないものでもあるということなのである。芸術作品が完全に美学的な動きを露わにするためには、その終局的な意味の補足不可能性と計測不能性を感じられなければならない。ここから、美学的な享樂の精神と生命を構成する測りがたきものへの志向が出現するのである。そして、この意志、この感情の高まりこそが、音楽なのである。

VII

芸術的エネルギーの静力学的形式と動力学的形式についてのこれらの予備的考察を終えたいま、われわれが取り掛からなければならないのは、どのような道が演劇の前に横たわっているのかという問題である。その際、現代芸術の運命は、細分化化されてしまったエネルギーの収集と統合への普遍文化的な牽引力によって全面的に決定されているというあらかじめ条件づけられている仮説をまずは認めなければならないだろう。

もっともこうした仮説を立てつつも、これまでとは別の、だがいまだ開示されていない演劇への渴望、定義しがたく定かならぬ渴望、そして現存する演劇に対するまたしても定義しがたく定かならぬ不満は、いまやごく普通の現象として存在するようになっているということを指摘しておかないわけにはいかない。芸術の他のジャンルにおいては、芸術家たちは社会からの要求を凌駕していくのだし、その新たな創造のためばかりではなく、変化と新しい試みの原理そのもの^{ミューズ}のために、伝説と戦っていかなければならないのだが、舞台の詩神の圏域において、《探求が望まれるものだ」という思想は、ときに直接的に、ときに兆候的に表現された、おそらく普遍的なものである物言わぬ認知に出会うのである。》³⁾

3) 拙論『新しい仮面』（『環』、1904年、所収）参照。〔この論文は未邦訳である。〕

ドラマ
劇はわれわれの面前で時間的に展開していくのであってみれば、舞台芸術が、形式的には、芸術の力動的な形式であるということ⁴⁾を疑うことはできない^{ダイナミック}。同じように、その内的属性において、舞台芸術は、行動的なエネルギーを提示しているのである。優柔不断な観照の対象としての美の新たな形象^{イメージ}をそのなかに吹き込むことでわれわれの意識を豊かにするという方向に向けようとするだけでなく、われわれの精神生活の能動的な要素となり、ある内的な事件をそのなかで引き起こそうとすることこそが重要なのである。実際、すでに古代ギリシアの人たちは、真の悲劇によって追及され、そして到達された目的としての観客の魂の《浄化》（《カタルシス》）について語っていた。

一方、演劇の全世界的、かつ歴史的な展開は、舞台のミューズのこの太古からの自己定義からすると、造形的な静力学の極への目に見える衰退を表している。劇は、ニーチェの言葉によれば、《音楽の精髓から》、より正確な言葉を使うならば、コロスのディーテュランボスから生まれてきた。このディーテュランボスのなかでは、すべてが力動的である。儀礼的な円形状のコロスの参加者はみな、ディオニューソスの身体とその宗教的な共同性のオルギア的な生の積極的な分子なのである。犠牲にされた者たちの恍惚をとまなう奉仕のなかから、コロスの劇のディオニューソス的な芸術が生まれたのである。以前の現実の犠牲、そしてその後の虚構の犠牲、これがやがてギリシア劇の主演になるのであり、オルギアの神そのものの位格なのである。そして、その位格こそが、滅びることを運命づけられた英雄の苦悩する宿命をその円環の内部において描写しているのである。ホロヴォード
輪舞は、原初的には、犠牲の神秘において、犠牲に供せられる者とその儀式的参加者たちの作りなす共同体を表しているのである。

ディオニューソス的な芸術のその後の運命は、その原初的な構成体の各部分が細分化されているということによって決定されている。つまり、ディーテュランボスは、抒情詩の自立的ジャンルとして、孤立化させられることになるのである。劇において、悲劇の主人公の行動とその受難は、特別の意味を獲得しているのであり、聖なる行動のかつての共犯者から、あるいは儀礼の遂行者から、祝祭的な見世物の観客へと彼らを変換しながら、そこに臨在するものたちの全身を捉えて離さない関心を引き付けるのである。とおの昔に共同体から離脱したコロスは、主人公からも遠ざかっていく。コロスはも

ペリペチーア
はや、英雄的な宿命の急変を再現する中心的な出来事に随伴する要素でしかないとはいえ、いまのところ、最終的に不必要なものにはなっておらず、また身動きの取れないものにもなっていないのである。このようにして《演劇》が、つまり、《見世物》（スペクタクル、シャオシュピール）が、単なる見世物が成長してきたのである。俳優の《仮面》は、より固定化されたものになっていくので、その仮面を通してはもはや、オルギアの神の貌を見ることはできない。その位格が、かつて悲劇の主人公だったとしても。なぜなら、《仮面》は、《性格》へと縮減してしまったからだ。

シェイクスピアの時代には、すべてがこの《性格》の再現に向けられていた。そして、17世紀のフランス演劇、それは実際、舞台が造形芸術へと接近した、その頂点ではなかったか。自然の流れゆく音楽を、ヴェルサイユの庭の微動だにしない建築的な形式の中に閉じ込めていく時代、それはメルボメネー⁵⁾の貌をもあれほどまでに静的なものにしてしまったものではなかったか。われわれは劇的創造のこの偉大な時代の偉大な作品に魅了されているが、それはまるで造形芸術の作品に魅了されるがごとくなのである。彫像と同じように、主人公は筋肉の生きたメカニズムとしてわれわれの前に立つ。その筋肉のひとつひとつが、その緊張によってそれ以外のものたちの構造と意図を開示するのである。唯一われわれを魅了する運命の論理性は、すべてがすべてによって条件づけられているというようなものであり、実証的な鎖のひとつの環がこわれるとすべてが崩れてしまうというものであった。かくして、劇の展開は数学理論の提示になり、舞台は、情念と運命の剣闘士たちが登場する競技場に変容した。群衆は、戦いの見世物に満足し、殺害場面を満喫しながら、しかも犠牲者の血を浴びることなく、三々五々帰っていった。

VIII

新しい演劇はふたたび力動的な原理を志向している。イプセンの演劇はそのようなものではないだろうか。ここでは単調な息苦しさの中で蓄積されていったエネルギーの、電気が凝縮しているのであり、また、悪魔的な偉大さのなかで、罪を清めるための衝突や軋轢が次々と起こるにもかかわらず、その恐るべき緊張状態から雰囲気解放されることがない。あるいは、神秘の迷宮へとわれわれを連れ込み、閉ざされた鉄の扉の前にわれわれを遺棄しようとするメーテルリンクの演劇はどうだろう

4) [訳注] ドラマは draō（行動する）という動詞から派生した名詞で、そもそも“為され事”を意味したが、やがて“舞台上で表現される行動”の意味で使われるようになる。

5) [訳注] 九人のムーサたちの一人で、悲劇を宰領し、コトゥルノスと称する悲劇の靴をはき、仮面、葡萄の冠をいただいていた。

か。あるいは、群衆自身が主人公になるヴェルハーレンの演劇はどうだろうか。あるいは、トリスタンとイゾルデについてのワグナーの劇は。そこでは、愛する者たちの貌が、悲劇的情念の痙攣の中で、暗いカオス、全世界的なメオンの波間から出現してくるのだが、ふたたびそのカオスのなかで自己を放棄し、そのなかに溶解していくのだ。そして、古代ギリシアのアナクシマン드로スのことばを使えば、個々人がその出現それ自体に対する贖罪としての復讐にたいして、自らの滅亡によって、報いるのである。かくして、彼らの運命の観察者の失われたまなざしの前には、不安な世界《意志》と尽きることのない世界的な《苦痛》の際限のない赤紫色の大海以外には、もはや何も残らないのである。

その結果、もっとも目につくのは、おそらく、いわゆるリアリズム演劇における力動性の原理の出現なのである。リアリズム演劇は、明らかに、テールアテル〔地に足の着いたもの〕でありたいと思っているのであり、それゆえ、ギリシア的な《英雄》を追放し、流動的な生成であり、決して終わることのない過程である《生》そのものをドラマの中心人物にしているのである。日常性のこうした映画の再現を思索の対象にしようとしている人々は、あらかじめ、彼らの目の前で、生の力の新たな結び目が最初に作られることも、《大団円》を見ることもないだろうということを知っているのである。なぜなら、彼らにとって、《生》そのものが、その断片が舞台上で演じられはするが、その大団円は現実によってはまだ与えられていないあの全面的なドラマの唯一の結節点だからである。彼らは、ドラマトウルクがこの人生についての固有の問題を提示すれば満足するし、社会的意見を話し合う会合で審議すべき問題を提示するのである。だが、ドラマの力動的な原理は、ここでは完全に確立している。見世物としての演劇の目的は美学的というよりも、むしろ心理学的なのである。つまり、誰もによって経験される内的な出来事、それが《生》なのであるが、それを凝縮しようとするのであり、また、自らの分身を識別し、認知することで恐怖に襲われ、さらにその底なしの測りがたさを束の間の光で照らしだすために、その足元で大きな口を開けているわれわれ皆にとっての黒い深淵のなかに松明を投げ込もうとするのである。だが、これはすでにほとんどディオニューソス的な震え、《暗い底の際における陶醉》のようなものではないだろうか。

もしも、新しい演劇がふたたび力動的なものであるのなら、それが最後までそうあって欲しいものである。恍惚の音楽と覚醒のリズムによって狂乱状態を治療しよ

うとしていた古代ギリシアの舞踊の例に倣うならば⁶⁾、われわれがしなければならないことは、治療の手段としての音楽の力の効果を探求することである。演劇は、最終的には、自らの力動的な本質を開示しなければならない。それゆえ、演劇は、《見る場所》という意味だけにおける《劇場^{テアトロ}》であることをやめなければならない。ズレーリシュはもうたくさんだし、circenses〔円形競技場〕も必要ではない。われわれは、共同で創造し、《行動する》ために集まりたいのであり、思弁するだけでは足りないのである。《zuschaffen, nichtzuschauen〔見るのではなく、作り出す〕》なのだ。リツェデエイストヴォ〔偽りの行動・演技〕はいらない。われわれが望んでいるのはデエイストヴォ〔真の行動〕なのだ。観客の集合体は、太古からある《オルギア》と《ミステリア》の神秘的な共同性に似たコロスのな身体と融合しなければならない。

IX

演劇のもっとも古い起源であるディオニューソス的なオルギアにおいて、それらの参加者たちは、オルギアの行動に加わること（συμβαλλεῖν スムバククセウエイン）とオルギアにおいて浄化されること（καθαρίζεσθαι カタリクセスタイ）、聖化することと聖化されること、神聖なる到来を引き寄せることと至福の賜物を受け取ること、つまり、魔術的で能動的な（ιερούργειν ヒエールゲイン）目的と熱情的で受動的な目的という、二重の相反する目的をもっていたのである。

原初的な劇行動における諸要素のこうした分離は、やがて共同体の内的経験の広がり限定することになった。この共同体に許されていたのは、ディオニューソスの杯を《味わう》（πάσχειν パスクセイン）ことだけであった。それゆえ、古代ギリシアのドラマの理論家アリストテレスは、観客の受動的体験（πάθη パテー）についてだけ語っているのである。劇行動そのものが、馬蹄状の座席の中央にある円形舞台オルケストラから離れて、オルケストラの高さよりも上に聳えるプロセニウムへと移っていくということは驚くにはあたらないのである。俳優と観客のあいだに、今日にいたるまで、フットライトというかたちで、劇場を、行動するだけの世界と知覚するだけの世界という、ふたつのまったく異なった世界へと分かたあ魔術的な分界線が引かれるのである。しかも、創造的エネルギーの全般的な血液循環によって、このふたつに分離された肉体を結合させることができるような静脈は存在しない。

劇場のフットライトは、もはや自らをそれ自体として

6) [訳注] こうした治療は、古代ギリシアの円形劇場がもっとも完全な形で残されていることで有名なエピダウロスのアスクレーピオスの神殿＝病院で行われていた。

意識することのない共同体を、自らを《^{リツェデェイ}振る舞う者》としてのみ意識している人々から分離したのである。本当は舞台はフットライトを跨ぎ越し、自らのなかに共同体を包含しなければならない。あるいは、共同体が自らのうちに舞台を飲み込まなければならないのだ。このようなことが、すでに何人かの人たちによって意識されている目的なのである。だが、それを実現する道はどこにあるのだろうか。

望まれる新たなドラマの内容をあらかじめ決めることによってこの目的へと接近していくなどということは虚しいことだろう。求められている演劇は、《若さと美の演劇》だろうか、それとも、(理論家のメーテルリンクが最近言明したように)《涙なしの人類の幸福》についての見世物なのだろうか。禁じられた回想の演劇なのか、それとも予言的な予感の演劇なのか。馥郁たる演劇なのか、聖なる戦慄の演劇なのか。認識秩序の教訓劇なのか、それとも教育劇なのか。《政治綱領》演劇なのか、それとも論壇演劇なのか。これらの綱領のどれひとつとして劇場のフットライトの妖術を解くための手段を提示していない。観衆が上演の歩みのなかへと入っていくことを容易にさせるための術策はいろいろと可能である。観客たちのなかからつばやきを呼び起こさせることもできる(イタリアやフランスのメロドラマの上演においてはそういうことがしばしばあるではないか)。事態が政治的問題に触れさえすれば、ホールを公衆の集会に変えてしまうことは難しくはない。だが、こうしたことはもちろん、提起された問題の美学的な解決にはならない。同じように、純粹に外的なもの、舞台装置だけにかかわるものは、新機軸といった事柄の助けにはそれほどならない。あるいは、観客の頭上に青い空が広がろうとも、舞台の向こうに、とても美しいアルバーノ湖の岸辺の火山の姿が浮かび上がろうと、現代の演劇は、その精神においては同じままだと言わないわけにはいかない。

フットライト(分界線)の問題と来たるべきドラマの対象はどのようなものであるべきかという問い、このふたつの問いを結びつけようとする試みが実りをもたらすことはないのではないのか。なぜなら、そのなかには、トラゲディアとコメディア、ミステリア〔神秘劇〕とルボーク〔民衆版画〕のおとぎ話、神話と社会という広大な広がりがあり、あらゆる人たちに対して存在していなければならないからだ。問題はすべて、《何を》ではなく、《どのように》のなかにあるのである。この《どのように》は、音楽的、かつ心理的な意味においてだけでなく、来たるべき演劇の力動的なエネルギーを内的に担うことが出来る形式の創出がどのようにして可能かという意味においても理解されていなくてはならない。われわれは

舞台と観客席とを融合する手段を、オーケストラのシンフォニーとコロスの自立した音楽的、造形的な生のなかに体现されている劇行動がもっている、秘められ、呪縛されたディオニューソス的な根源的力を解き放そうとすることと無関係に考えることはできない。

X

現代においては、一方において劇^{ドラマ}が、もう一方においていわゆる《音楽劇》が、それぞれ自らの生を生きているのであり、それらはふたつの別々の河床の上を流れている。そしてそれらふたつのものを分かつ分水嶺は越えることが出来ないように思われる。この平行線上にあるふたつの流れを育むのは、ひとつの単一のエネルギーなのであるが、そのエネルギーがいまや縮減させられ、また弱められていくのである。だが、幸いなことに、こうした分裂が長くは続かないこと、そしてこれらふたつの潮流が融合点へと向かっているということの兆候がいくつも存在しているのである。

例をひとつに限定することにしよう。たとえば、メーテルリンクの戯曲『ペレアスとメリザンド』は音楽的な解釈を必要としていた。そしてドビュッシーの音楽のなかに、それがまさにそのような音楽的な解釈を見出すということにわれわれは注目しなければならないのではないだろうか。だが、『ペレアス』へ付けたドビュッシーの音楽が、《永遠のメロディー》というワグナーの原理の不条理、あるいは、おそらく、どのようなものであれ、音楽の王国の魔法の圏域において、生きた語りに対して、そして生きた劇的な演技に対して道を開こうとしているレチタティーヴの不条理へと、戯曲『ペレアス』を引きずり下ろすことでないとしたら、それはいったい何なのであろうか。それを理解するためにはもう一歩乗り出せばいい。つまり、いまや歌の様式的な強制力は、レチタティーヴの死んだ朗誦法のように精彩を欠いているのだから、セリフはただそれに打ち勝つだけでいいのである。

だが確かなことは、音楽劇が純粹な劇にならなければならないということである。なぜなら、音楽の方は、交響曲と合唱のなかで、その集団的な感情の爆発とそのさまざまな配置、あるいは、ポリフォニー、メロディー、そしてソロによって、踊りのための舞台、あるいは、個人の役割が劇を演じる俳優たちによって演じられる単一の総合的な劇行動のためのオーケストラにおいても、その支配力を維持していくだろうし、またその支配力を確立してもいくだろうからだ。

実際、劇は音楽に引きつけられることになるだろう。なぜなら、唯一、音楽の助けを借りて、劇は自らの音楽的な属性を、つまり、ディオニューソスの本源的力を徹

底的に開示することが出来るからであり、また音楽は、劇に壮麗な様式を与えることが出来るからである。そして劇は、音楽を、親和的で洗練された自閉性からより広がりのある路線と多くのものを包摂する形式へ、また細密画と絵画から、al-fresco〔フレスコ画〕へと突き進もうとすることをあらかじめ決められている時代の中で、それ以外の芸術の後を追うのではなく、むしろそれらを統率するにちがいない音楽というものを全民衆的な芸術の担い手にするのである。音楽こそが言語的な劇を自らのうちに取り込まなければならないのである。なぜなら、音楽だけでは総合的な演劇の課題を解決することはできないからである。

XI

総合の原理と明らかに矛盾するにもかかわらず、自らの《芸術の輪舞》からドラマ俳優の演技を排除しただけでなく、歌とオルケストラでの演技からも現実の合唱隊を排除しようとするワグナーの芸術創造の内的異常性は、すでに定着している伝統を克服しようとするとき、歩みは遅々としたものにならざるをえないという文化的・歴史的軌轢によってのみ説明されうと思われる。実際、合唱隊との関係においては、ワグナーの定式は、ワグナーが合唱隊の理念を採用しているばかりでなく、英雄の相貌の中に出現してくる悲劇の真の担い手としてコロスを捉えていたということを思うならば、その批評そのものがすでにワグナー自身によって手ぬるいものになってはいるが、ある論理的正当性に依拠してはいる。

ワグナーにとって、コロスはドラマの内容そのものであり、ドラマを創造するディオニューソスの本源的な力そのものなのである、とわれわれは言いたいのだが、しかし、このワグナーのコロスは、ひそかな、物言わぬコロスのものだ。それは存在の力動的な基礎を意味するオーケストラの交響曲なのである。この象徴的で、言葉を持たないコロスは、絶え間なく寄せくる波によって、アポローンの夢の透明な島に、人間の貌と《永遠のメロディー》の声を投げかけている、物言わぬ《意志》なのだ。《芸術祭》^{フェストシュビール}に集まってきた人たちは、オルケストラのオルギア的な生の分子とみなされるのである。彼らは劇行動に参加しているのではあるが、しかし、その参加のしかたは、潜在的であり、象徴的なものでしかない。聖職者ワグナーが、共同体にコロスの声と言葉を与えているわけではない。なぜか。共同体はこの声に対する権利を持っているからだ。なぜなら、それは観客という群衆ではなく、オルギアの参加者たちの集まりとみな

されているからである。

だが、オルケストラは、世界《意志》の形而上学コロスを描写している。コロス構成員は神秘的な集合体ではあるが、それでもやはりきわめて人間的な意識の声であるだろう。この異議申し立ては成り立たない。なぜなら、コロスの歌は交響曲へと変容することはありえず、ただ、その一部として、交響曲のなかへと溶け込んだだけだからである。コロスの言葉の象徴は、宇宙的恍惚の無限性のなかで、人類のディオニューソスの魂を、人類の意識的、かつ行動的な担い手として、また生まれたばかりのバックスを無数の蛇が巻きついている揺りかごのなかに受け取った神話上のヒップとして、思いぞんぶん提示してきた。そして、それ以外にも、なにやら神秘的な美学の法則が、芸術家に、あらゆる点において、神人同形論を要求しているのであり、それを遠ざけようとする行いに対しては、不定型と渴きと単調さという呪いによって復讐しようとするのである。

ワグナーは道のなかばに留まり、最後の言葉を口にすることはついになかった。彼の芸術の総合は、調和的なものでも完全なものでもない。全体性の構想とは合致しない一面性の理論によって、ワグナーは、ソロの歌手を追放し、セリフと舞踊、歌唱の多声性と象徴の集合性を軽視してきたのだ。ワグナーの音楽劇においては、「ベートーベンの第9交響曲におけるように、語らぬ楽器が語りはじめることを強要され、太古の語られざるものを口にすることを強いられるのである。第9交響曲におけるように、人間の声だけが《ことば》を語るだろう。コロスは、古代ギリシア時代のその完全な状態で、全面的に再生されなければならない。それなくしては、全体的な劇行動はないし、ただ、見世物が支配するだけである」⁷⁾。

XII

かくして、われわれが導き出してきた総合的ドラマの定式は、第一に、舞台の行動はオルケストラの交響曲^{シンフォニー}から発生し、それによって終わることを、また同じその交響曲がその行動の力動的基礎になることを、じつはその行動こそが内的に閉じられているドラマ的演技のエピソードによってその交響曲を切断しているのだが、要請しているということなのである。なぜなら、オルギアの波が渦巻くディオニューソスの海から神話のアポロンの幻影が立ち上ってくるからであり、また、同じ情念の深みの中で音楽の《浄化》の圏域が閉じられたとき、恍惚^{エクスタース}が、その奇跡によって、それらを明るく照らしながら、消滅していくからである。そして、第二に、この

7) 拙論「ワグナーとディオニューソス」(『導きの星』(1909年)所収)より。

定式は現実のコロスが交響曲の一部と行動の一部になることを要請し、そして、第三に、俳優が舞台から歌うのではなく、語ることを要請するのである。

第二の要請に対して補足しなければならないことは、その実現の条件、つまり、オーケストラを再生するための要請とはどのようなものかということである。平土間はコロスの踊りとコロスの演技のために清められていなければならない。また、それは、最初は舞台によって、それからそれ以外の側から包囲されることになる観客のための座席の階段によって占められている、あらゆるところから到達可能な丘の斜面の麓の火口という、起伏のない底の類似物を提示していなければならないのである。オーケストラは、ワグナーの演劇において、オーケストラに下された定義としてのその空洞において、不可知のままである。あるいは、オーケストラは、それとは別の場所に配置されなければならないのであろう。オルギアのオーケストラの合唱隊指揮者は、コロスと同じ格好をしており、また魔術的な杖を手にし、全能の妖術使いとミステリアを先導するもののリズミカルな身振りをしているが、われわれの美学的な感覚を愚弄することはない。それはわれわれの共同体全体の面前に佇むことができるのである。

コロスはなによりも軽やかに、われわれによって、両義的存在として思考される。つまり、一方において、アイスキュロスの悲劇におけるように、行動と直接的につながっている小さなコロスがあるが、他方、共同体全体を象徴し、新たな参加者たちによって自然と増殖していく力をもつコロス、つまり、ディオニューソスのエネルギーの最高度の高揚と完全な解放の瞬間にのみ、行動へと介入してくる多人数のコロスとがあるのである。その具体例こそ、ベートーベンの『第9交響曲』のディーティランボスの合唱なのである。第一のコロスは、大袈裟な演技やオーケステラを、自然と、総合的な劇行動のなかに連れ込むのだが、第二のコロスは、さらに大きく靈感に満たされているという、より重要なリズムによって制限されていて、行列を構成し、彼らに提示された共同体のその巨大な華麗さと集合的権威によって行動するのである。コロスは、その収蔵庫として共同体のオルギアの意識の絶え間ない創造に仕えるために、その自立した生のなかで、音楽的な差異化のあらゆる形式に対して、またコロスのインテルメッツォのプログラムのなかでの絶え間ない新機軸に対しても、広大な領域を開いているのである。

こうした変化は、疑いもなく、舞台の日常的リアリズムからの隔絶と、かなりのレベルでの、演劇的な《幻影》の熱望からの離脱を前提にしている。このふた

つの喪失は、しかしながら、おそらく、現代人たちを威嚇しているであろうし、もちろん、理想的な様式への彼らの太古からの執着がある以上、来たるべき民衆たちをも少なからず脅かすことになるであろう。おそらく、日常的リアリズムも、舞台の幻影もすでにその最後のことを語り終えており、それらの手段は、現代性によって完全に燃えつくされてしまっている。いずれにせよ、演劇の新しいタイプを予見しようとするとき、われわれは、すでに知られており、われわれに利用もされている、あるいは、寂れてしまった、あるいは古臭くなった形式の中からでてきて、いまだ発展を遂げてはいないそれ以外のタイプの存在の可能性を否定しはしないし、そうしたものを望まないわけでもない。

XIII

疑いもなく、未来の演劇は、それがわれわれにどのようなものとして提示されるにせよ、真に象徴主義的な芸術から、その内的必然性において出現してくるあの神話創造に忠実な手段として現われてくるであろう。もちろん、それは、象徴主義が孤立させられた者たちの所有物であることをやめ、民衆の魂の自己決定性とのあいだに調和のとれた響きを見出すことができるならばである。それゆえ、古代ギリシアの悲劇のように、神々しく英雄的な現代の悲劇と、多かれ少なかれ、中世の神秘劇に似た現代の神秘劇は、なによりも、総合的な劇行動に必要とされる形式に込められているのである。

しかし、これらの形式は、一見して思われるよりもずっと柔軟なものである。政治劇はこれらの形式の中に全面的に流れ込んでいく。そして、そもそものはじめから、それらの形式を通して、コロス的な、つまり象徴において全民衆的な反響を獲得しているのである。古代ギリシア人たちの神話創造的な悲劇がしばしば同時に政治劇でもあったということ、そして、劇場でディオニューシア祭を祝っている共同体が、民会や長老評議会という国家的権威に対してその歓喜や憎悪を投げつけながら、村の寄合へと自然に変貌していたといったことをわれわれは忘れていない。おなじような影響を、しかしさらに強力なかたちで社会に対して与えていたのは、格調の高い文体で書かれた喜劇、アリストパネスの喜劇である。

喜劇は、長い間、風俗と日常性に鎖で縛られてきたので、音楽的な劇行動のコロス的な形式のなかでのみ、新しい時代の喜劇は自由な飛翔の大胆さを手にすることができるだろう。その中でのみ喜劇は、人を笑わすことをやめることなく、逆に、笑いの神的なオルギア性を蘇えらせつつ、じつに風変わりな自由奔放なファンタジーの

世界へと群衆を連れ去っていくと同時に、社会の自決・独立のための機関にもなるということになるだろう。

XIV

われわれの理論に対して対置されうるさまざまな反対意見の中から、そのうちの二つを検討しておくことにしよう。それらの意見へのわれわれの反駁は来たるべきコロスの劇行動に関するわれわれの概要を本質的な特質をもって補強することになるだろう。反対意見のひとつは形式的なもので、わかりやすい美学的な困惑に基づいているが、もうひとつはわれわれのテーマに触れるものであり、いささか深く検討することを要求している。

音楽と歌を語りと結合させることは、通常、われわれには美学的には受け入れられないように思える。たとえば、オペレッタのように、われわれはそのことを知っているし、好きにもなれない。しかしながら、この否定的な印象はなによりもこの形態の演劇的な表象の特質を構成する特別の原理によって条件づけられているのだということを見過すわけにはいかない。決してリズムカルではなく、自分の日常性のスタイルを強調してさえいた、いまのいままで普通の会話に没頭していた俳優がロマンスや小唄を歌いだしたらそれは耐え難いことだろう。幻影という目的を追求しているがそれでも真実らしくない同じ舞台の上で会話と歌が同時進行するのもまた心地よくない。

古代ギリシアの悲劇におけるコロスの登場をわれわれはそれとは別の形で理解しているのである。それは、コロスが実際に歌うのを聞くというあの稀な、そして幸運な事例であったのだ！ われわれの前で繰り広げられるコロスの行動において、音楽の領域とリズムカルな語りの領域が、ほとんどの場合、場所的に分けられているばかりでなく、劇の演技の様式のすべてが、それが出来事の本質から出てきているように、現代の様式からかけ離れているので、どのようにしても、音楽的な要素とドラマの要素との不可避的な不調和をあらかじめ確信させることはできないのである。

そしてもしも現代のフットライトが、その前で話したり、身振りをしていたりしている人々を識別不可能なものにしているならば、われわれを導く来たるべきコロス

的ドラマの視覚的、音響的な諸条件に満足すべき評価を加えることは可能だろうか。もしも野外の空の下でもなく、昼間の明かりの中でもないならば、そのときは、いずれにせよ、今日の劇場のホール、この拡大されたサロンの壁から外へ出て、それとは別の建築的装置のなかへ、そしてまったく別の空間のパースペクティブの中へと入っていかなければならないのではないか。もちろん、幻想のすべての神秘、上演のすべての技術が、俳優の出現を壮麗なものに見せるために利用されるだろう。音響効果のすべての手段が、彼らの話声を強く高めるために使われるだろう。そして基本的な課題がそれを解くよう要求しているのは、なによりも新しい要請に応じた演技と発声の様式の確立である。

おそらく、別の側面からみると、ドラマの新しい諸条件は、その実用的な内容を、より複雑でないものに、行動をより展開の少ないものにするようになるだろう。これがわれわれが古代ギリシアの劇に見るものである。そして最後に、登場人物のことは冗漫なものではなくなっていくだろう。

XV

最後の指摘はすでに見たもうひとつの反対意見へとわれわれを導いていく。最新のドラマは内的なものになろうと邁進している。それは「現象から解放され、見かけに背を向けている」。悲劇的なものの内的な極へのこの引力の数学的な極限は、沈黙である⁸⁾。

ドラマを無言性へと邁進させようとする思想と、コロスのかつ宗教共同体の原理の主張とは合致するものなのだろうかと問われるかもしれない。

否、というわれわれの答えはパラドクスに見えるかもしれない。だが、われわれは超個人主義のなかでこそ個人主義はその解放を見出すということを知っている。もしわれわれの目の前で孤立した英雄が戦い、破滅していくなれば、英雄とわれわれのあいだのディオニューソスの、オルギア的共同体の流れはどこにあるのだろうか、それは、潜在的な、もしくは現実のコロスの意識や一体感の外にあるのだろうか。そして、英雄の沈黙がより孤立したものになるとき、コロスはより強く必要とされるのである。このように、アイスキュロスの悲劇『二オペ』

8) この考えを展開する代わりに、ここでは拙著『導きの星』(260頁)からの次の詩句を引用しておくことにしよう。

悲劇の仮面を付けしわれらは慣れた　ともに思索することに
受苦の言葉の嵐について　刀についた血について　きざはし
メリポベネーの古代の集会　よそ者たちへのキマイラの階
与えよ！　英雄は立ち上り、透視するように見つめる
語ることなく苦悩する雄弁な唇は閉じられる
刻印された心の中で　秘められた運命は成就する
きつい胸の時間は　重い力を　タイタンを
はげしい戦いのなかで吐露する

において、ヒロインは行動の最後の急転まで沈黙しつづけたのである。だが、観客はコロスとともに彼女の運命を生きたのであり、コロスの中で彼女の内的生を生きたのである。

英雄の扉を叩く《運命》との長い熾烈な闘争のあとで、ベートーベンの第5交響曲の運命と戦った英雄は、打ち負かされたように思われる。彼の悲劇的な運命、つまりわれわれの運命の中で、何がわれわれを慰めてくれるのだろう。コロス、つまりわれわれの共同体的《私》によるのでないのだとしたら、ディオニューソスの恍惚と暗示によるのだろうか。そして、見えざる大群が、われわれには聞こえるのだが、英雄の頭に冠をのせ、その勝利を、おそらくそれは観念的な勝利にすぎないだろうし、もしかしたら敗北したものの勝利でしかないのだけれども、その勝利を称賛するために、はるか遠くからの誰かの呼び掛けに応じて集まってくるのである。

《je crache sur toi, monster ! [君に唾を吐く、怪物よ！]》というメーテルリンクの見方からすれば、美学におけるわれわれの知覚の鈍化だけが、《解放》の神のオルギア的魅力の中で、この分裂を助長する不協和音の苦痛からの治癒の終了と浄化を探究することなく、われわれに悲劇の終わりを耐えさせることができるのである。

XVI

こうした考えは、コロスの劇行動の神秘的な属性の考

察へとわれわれを導いていく。だがこの対象は方法的に独立した別の研究を要求している。この議論の連関はわれわれにただ、来たるべき未来のコロスの劇行動の組織化は全民衆的な芸術の組織化であり、そして、この全民衆的な芸術の組織化は、民族の魂の組織化なのだということに言及することを強いるのである。

悲劇、喜劇、神秘劇というこれらのコロスの演劇は、民族の創造的、もしくは予言的な自己決定のかまどにならない。そして、コロスという生きた創造的な助けによって、ドラマが、外部から提示された見世物ではなく、民族共同体（私はこのオブシーナを、条件づけられた用語によって、市民的なものの構築を実現しようとしている別のオブシーナに敵対する《予言的なもの》、ミール共同体的なもの、もしくは《王国的なもの》と名づけている。そして、教會的・宗教的な生を、自由教区的、あるいは《司祭的なもの》と名づけているのである）、自らの中心人物によって所与のオルケストラを選択したあの共同体の内的な事績になるとき、そのときはじめて、単一のオルギア的身体へ向けて俳優と観客が融合していくにはどうすればいいのかという問題は最終的な決着を見るであろう。

そして、最後につけ加えておくと、このような共同体のコロスの声が真の民族的な意志の国民的な制度となるとき初めて、現実の政治的な自由が実現されるのだ。

（訳：鴻英良）