

モーリス・メーテルランク 「閑話～演劇について～」¹⁾

Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre » (1890)²⁾

いかなる公演においても、着席しようとする私たちにある不安が待ち受けているように思われる。上演に先立つこの幻滅には、私たち自身よりはるか遠くからやってくる警告が含まれている。私たちはみな知らないうちに何かを知っている。そしておそらくはそのことしか知らないのだ。それ以外のことはすべて大いに怪しいと感じられるのだから。私たちが気づくことができないことにしか重要性を与えてはならない。なぜなら、ここでは、私たちのその無知は、私たち自身の最良の部分の、ほとんど触知しえない像を内包しているからである。こうして、私たちのものではない手が、時折私たちの本能の秘密の扉を叩く——しばしば運命の扉とも呼ばれるだろう。それほどこれらの扉は隣り合わせているのだ——私たちにはこれらの扉を開けることはできないが、しかしきちんと耳を傾けなければならない。この居心地の悪さの源には、おそらくとても古くからある誤解があって、その結果、演劇はまさしく群衆の本能の中にあるもの、すなわち夢の神殿となることは決してなかったのである。演劇は、少なくともそうなりつつあるという傾向において、一つの芸術であることを認めるべきである。だがそこに私は他の芸術のしるしを見出さない。むしろ、互いに打ち消し合うように見える二つのしるしを見ている。芸術とはつねに迂回路として感じられ、芸術が正面から話しかけることは決してない。無限の偽善ともいえるだろう。芸術は一時の仮面であり、その仮面の下から、顔なき見知らぬ人が私たちの興味をそそのめるのだ。芸術は、限りなく蒸留し続ける結果として、私たちのうちにもたらされた永遠の本質である。私たちに見えることのない花から絞り出された永遠性の蜜である。詩はひとつの芸術作品で、[様々な角度から見ることによって深

みや複雑さを与える芸術の色々な]線や、見事なしるしを抱えていた。しかし、上演 [= 表象] はそれを打ち消そうとする。上演は池の白鳥を飛び去らせてしまう。真珠を深淵に捨ててしまう。上演は事物を、詩人が到来する以前の状態に正確に戻してしまう。芸術作品の神秘的な濃密さは消えてしまった。上演は、詩との関係においておおそ、人が一枚の絵を実人生の中に広げたときに生じるだろうものを生じさせるだろう。深みを備え、沈黙し、秘密を背負った登場人物たちを、氷河、山々、庭園、列島など、彼らがいそうな場所のただ中に移したなら、そしてそこに彼らの後から観客として入っていったなら、言葉で説明しえない光はただちに消えてしまうだろう。かつて感じられた神秘的な喜びは消えうせ、あなたは突然、海の真ただ中にひとり残された盲人のようになるだろう。

こうして私たちは、人類の偉大な詩の大部分は舞台にふさわしくないことを認めることを余儀なくされる。リア王、ハムレット、オセロ、マクベス、アントニーとクレオパトラは再現されえないし、舞台上に彼らを見ることは危険である。ハムレットの持つ何かは、私たちが舞台上で彼が死ぬのを見たその日に、私たちにっては死んでしまったのである。俳優の亡霊が彼を王座から引きずり降りし、私たちはもはや私たちの夢の篡奪者を遠ざけておくことはできない。扉を開けようと、本を開こうと、以前の王子はもう戻ってこない。時折、彼の影はまだ敷居を超えるが、もはや王子は敢えて入ってこようともせず、入ってくることもできない。私たちの内側で彼を歓呼して迎えたほとんどすべての声も絶えてしまった。私はこの死を覚えている。ハムレットが登場した。彼の見せた視線のうちの僅か一瞥によって、彼がハ

1) [訳注] 翻訳に関しては以下を底本とした。Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre » in *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembre 1890, pp. 331-336. この原稿は1977年にメーテルランク財団の紀要に「アンドロイド演劇」という他の題で発表されている。E. Capiiau-Laureys a publié l'édition critique d'une version manuscrite du même texte : « Un théâtre d'Androïdes », in *les annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t.23, 1977, pp.7-33. 訳者は以下のメーテルランクの随筆集を参照した。Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, Editions Labor, Bruxelles, p. 83-87. 当時の作家の思想は1896年に出版された *LE TRÉSOR DES HUMILES* 『貧者の宝』が参考になるが、同年、『マリオネットのための3作品』というタイトルでアメリカで出版された作家の初期の戯曲3部作（「室内」、「アラディンとパロミード」、「タンタジールの死」）の序文が本内容に酷似している。この原稿は2010年にベルギーで刊行されたメーテルランクの『マリオネットのための3つの小さな劇』に掲載されている。Edition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, 2010, Bruxelles, pp. 7-12.

2) [訳注] 原文冒頭には「ジュール・デストレに捧ぐ」とある。ジュール・デストレ (1863-1936) はメーテルランクと同年代のベルギーの政治家であり、作家。1912年にベルギー国王に送った公開手紙は有名。

ムレットではないことが私に示された。私にとってハムレットはそこにはいなかった。彼はその外見すら持ち合わせていなかった。彼は考えてもいないことを言おうとしていた。一晚中嘘の中で動き回ろうとしていた。私は彼には素晴らしい運命、彼特有の運命があることをはっきりと見てとった。だが彼がそのとき再現しようとしていた運命は、彼自身のその傍らでは言葉で言いようのないほど私を無関心にさせるものだった。私は彼の健康と習慣、情熱と苦しみを見た。彼は私の前に、そして彼の周りに、自らの誕生と死、報いと罰、地獄と天国、つまり彼が持つ永遠性のすべてを持たらした。彼は自らのものではない永遠性、彼の現前によって素晴らしいものに変えられた永遠性の振動へと、無為に私の関心を向けさせようとした。今や象牙の扉はハムレットには永劫に閉ざされた。そして、私が舞台上に見たすべての傑作についても事情は同じである。

『エリア』の繊細なエッセイストであるチャールズ・ラムは、間接的な原因を挙げるにとどまっているものの、この舞台の不安と幻滅を正確に指摘した。ある夜、彼はシェイクスピアの海に棲むリヴァイアサン、すなわちリア王が目の前に繋がるのを見た。「彼は哀れな年寄りが自分の娘たちに追われ、舞台上でよめいて、すべての観客が彼に仮の住まいを提供したがるのを見た。年老いた王の人物像に関していえば、俳優はミルトンの悪魔やミケランジェロのモーセの方をもっとやすやすと演じただろう。リアの偉大さは身体ではなく、知性の大きさのうちにある。彼の情熱の爆発は火山のようにすさまじく、それはすべての計り知れない宝を備えた彼の精神の海を、その底が見えるまで反転させ、開かせるような嵐である。彼の精神を包む肉と血は、そのことに私たちの思いを至らせるにはまったくとるに足らぬものであるし、そもそも彼自身そのことに気づいていない。舞台上には、肉体的な欠陥と弱さ、激怒の無力さしか見えない。私たちが『リア王』を読むとき、私たちはリアを見るのではない。私たち自身がリアなのだ。私たちは彼の精神のうちにある。娘たちと嵐の悪意に立ち向かおうとする偉大さによって私たちは力を与えられる。理性の錯乱の中にあっても、彼の不規則だが強い論理構成力を発見する。それは生活の普通の用法からは外れているが、嵐が気ままに吹くように、人間性の腐敗と濫用の上にその力を及ぼしている。リアが、天が彼の娘たちと共に謀していると非難し、天に向かって『天だって年をとっている！』と指摘するとき、自分の年齢と天空の年齢のこの崇高な同一化と、俳優の視線、またはイントネーションの間には、一体何の共通点があるのか。これにはいかなる身振りがふさわしいのか。ここで声と目はどんな関

係があるというのか」。オセロについても同じだとラムは言う。「私たちの中の最良の部分にとって、最も高い家柄の若いヴェネツィア人の娘が、愛の力によって、そして愛する男のうちに才能を見てとったがゆえに、血縁、国、肌の色に関していかなる配慮もせずに黒人と結婚する話を読むこと以上に甘美で、快いことなどないだろう。それは偶発事に対する美徳の、身体感覚に対する想像力の完璧な勝利だ。彼女はオセロの肌の色を精神を通して見る。しかし舞台上で、想像力が支配的な能力ではなくなり、よるべなき哀れな身体感覚のみを用いるように仕向けられたとき、オセロが演じられるのを見たすべての人に私は尋ねてみたい。反対に、オセロの精神性がその色に貶められるのを見なかったか。愛のうちにきわめて不快な何かを見なかったか。オセロとデズデモナが抱擁し合うのは正当なことだが、それを実際に目にすることは、私たちが作品を読むときに行っていた美しい妥協を無に帰せしめはしないか。その理由は明白である。ここでは、現実の一部分が私たちの身体感覚に対して示されるが、それは不快な印象を与えるのに丁度充分であるが、内なる動機——目にされないものすべて——を信じ、最初の、当然の思い入れを抑え、調和させるには充分ではない。私たちが舞台上に見るのは、身体と身体による行為であるが、読みながら意識するのは、ほとんど精神とその動きのみである。そしてこのことは、私が思うに、読書の際と上演の際とでドラマが与える喜びの違いを十分に説明している」。

私がこの部分を引用したのは、この箇所が、地上で最も偉大な詩の上演が私たちを不安と幻滅に巻き込むことをとても貴重なかたちで示しているからだ。イギリス人の作家は自分が何を頼りにすべきかわからないと感じていたのだ。彼は幻滅の理由を偶発的な原因に帰しているが、舞台自体があまりに偶発的なのである。リア王の老いと惨めさ、オセロの顔の黒さは、組織的かつ一般的な不満が顕在化した目印にすぎない。もしこれらの目印が消えたら、もっと意義深く、無数にある他の要素が、詩の地平をすべて覆い隠す山々のように、立ち現れてくるだろう。実際、彼はそのことを認識しており、さらに先にこう書いている。「真実はこうだ。シェイクスピアの登場人物は、彼らの行為に関する興味や好奇心の対象であるよりも瞑想の対象であるので、シェイクスピアの偉大な犯罪者——マクベス、リチャード、イアーゴ——を読むとき、私たちは彼らが犯す犯罪よりも、道徳の壁を超えるまでに彼らを押しやった野望、熱望の精神、知的活動について考える。行為は私たちにほとんど影響しないので、衝動、内的精神のみが、倒錯した偉大さにおいて、現実的なものと思われ、それだけが関心をひくの

に対して比較すれば、犯罪は大したことではない。しかしこれらが上演されるのを見るときは、彼らがなす行為がほとんどすべてであり、その動機はもはやどうでもよくなる。時計がダンカンを殺害すべきことをマクベスに知らせる時を打つまで我を忘れているという荘厳なプレリウド——マクベスが表すこれらの夜と恐怖のイメージによって、私たちの感情は崇高な水準にまで高められる。このことを本の中で読むのではないとき、読書が視覚を支配して抽象化を行いうる、この優位な立場を放棄するとき、一人の男がマクベスの身体というかたちをとって今や殺人を準備しているのを目前にすると、もしも俳優の演技が真に迫り力強いものであるなら、行為に関するつらい不安、事に及んだようには見えない以上、それを未然に防ぎたいと思う自然の欲求、真実の外観は力強すぎ、居心地の悪さや不安を引き起こし、それが本の中で言葉がもたらす喜びを完全に破壊する。本の中においては、人が行う行為は、その現前による苦痛の感覚によって私たちを息苦しくさせることは決してないし、むしろ歴史、つまり過ぎ去った何か、避けることができなかった何かに属しているように思われる」。

舞台は傑作が死ぬ場である。偶発的で人間的な要素を用いて傑作を上演するとは矛盾したことだからである。どんな傑作も象徴であり、象徴は決して人間の能動的な現前に堪えることがない。象徴の力と、そこでせわしく動き回る人間の力の間には、途絶えることのない相違がある。詩の象徴とは、そこから出た光が永遠の中に分散していく、燃え盛る中心なのである。もしその光がここで話題になっている絶対的な傑作から発するのなら、その射程はその光を追う目の力によってしか限定されることはない。だがここでは俳優が象徴の中央を前進する。詩の受動的な主題に対して、一極化の並ならぬ現象がただちに生じる。目はもはや光の分散ではなく収斂を見ている。偶発事が象徴を破壊し、傑作は、自ら現前しその痕跡が残る間に、その本質において死んでしまった。

ギリシャ人はこの矛盾について無知ではなかった。彼らの仮面を私たちはもはや理解しないが、仮面は人間の現前の強度を弱め、象徴を助けるのに役立っていた。演劇は今日のようにただ力動的であるだけでなく、組織的でもある生を持っていた時代には、人間に対する戦いにおいて象徴を助けようとする何らかの偶発事が畏にその事実を負っていた。

エリザベス1世の治世下、朗唱とは歌のことであり、演戯は約束事に即しており、舞台そのものが象徴的であった。それはルイ14世の治世下でも大体同じであった。人間が前に進むにつれて詩は後ろに退く。詩は身体感覚の力から私たちを引き離し、過去と未来を優位に置

くことを求める。人間は身体感覚に基づいてしか行動せず、自らが話す〔現在の〕瞬間に占領させることで、この過去と未来の優位性を消し去る限りにおいてしか存在しない。もし人間があらゆる権力を持って、森の中に入るように自由に舞台に上がるなら、もしその声、身振り、姿勢が数多くの統合的な約束事によって覆われていなかったら、もしわずか一瞬でもその人となりに気付くなら、彼を前にして尻込みしないような詩は世界にないだろう。まさにその瞬間、詩の上演は中断され、私たちは街路、川、戦場の場面と同様の、外的な生の場面に立ちあうことになる。外的な生の場面は永遠性との相性は良いのだが、私たちを現在から遠ざけるには無力である。なぜならこの時点で、私たちはこれらの思いがけない、新しい相性の良さを発見し、評価する才能を持たないからである。

生きているものをおそらく完全に舞台から遠ざけなければならないだろう。ギリシャの悲劇の仮面が多分最後の名残をとどめている、とても古い時代の芸術の方へとこうして戻ることがないというわけでもない。ある日、彫刻を用いることになるだろうか。彫刻に関しては私たちはかなり風変りな問いを立て始めつつある。人間は、影、光の反射、象徴的なフォルムの投影に、または命を持たないものが持っている様に見える存在によって置き換えられるのだろうか？ 私にはわからない。しかし人間の不在は私には必要不可欠であるように思われる。人間が詩の中に入ると、その現前の巨大な詩によって彼の周りのすべてが消されてしまう。人間は自らの名においてしか話すことができず、多数の死者の名において話す権利がない。朗唱するのが私に見える詩は、常に嘘である。通常の人生では、私に話しかける男を見る必要がある。彼の言葉の大部分は彼の現前なしには意味を持たないからだ。しかし詩は、反対に、きわめて例外的な言葉の集合であり、詩人の現前はそこに永久に鎖で結ばれている。そして自発的なその捕虜の状態から、中でもとりわけ貴重な魂を自由にし、別の魂のほとんど常に無意味な表現によって置き換えることは許されていない。このとき、これらの表現は同一視できないからだ。

いかなる命なき存在の集合によって舞台上の人間を置き換えるべきかを予測することは難しい。しかし、たとえば蠟人形の陳列室で受ける不思議な印象によって、ずっと以前から、死せる芸術、または新しい芸術の痕跡の上に私たちを位置づけることもできたように思われる。そのとき、命なき存在を舞台上に持つだろうが、その自己同一性は英雄の自己同一性をもはや消すことはない。命を持たないものの命あるような外見を持つすべての存在は、例外的な力を喚起するように思われる。その

力は詩が喚起する力とまさしく同じ性質でないというわけでもない。私たちに似ているが、明らかに死せる魂を持ったこれらの存在が心に吹き込む恐怖は、彼らには絶対的に謎が欠けていることに起因するのか。彼らの周りに永遠性がないことに起因するのか。すべての命あるものの周りにある恐怖の剥奪からまさしく生まれた恐怖ではないのか。この恐怖はあまりに不可避で習慣化したものなので、影のない人間や、武器のない軍隊が人を不安にするように、恐怖の消去が私たちを不安に駆り立てるのだ。命なき身体の上に着せられた私たちの普段着が醸し出す雰囲気だろうか。私たちは自分に似た存在の身振りや言葉に恐怖を抱くのではないか。これらの身振りや言葉が、ぞっとするような例外によって、どこにも鳴り響かないこと、いかなる永遠性の選択をも指し示さない

ことを私たちが知っているからだろうか。彼らが死ぬことができないからか。——私にはわからない。しかし彼らは恐怖の雰囲気の中を動くが、その雰囲気は詩の雰囲気そのものである。結果として、厳かな声で私たちに話しかけるように思われるのは死者たちなのだ。結局、詩人の魂が、彼に差し向けられた場所、彼の魂と同じだけ力強い魂が占めていた場所を見つけられずに——というのもあらゆる魂は正確に同じ力を持っているのだから——詩人、または英雄の魂が、しばしの間、ひとつの存在のうちに降りてゆくのをもはや拒まないこともありえるだろう。嫉妬深い魂が彼にそこに入り込むことを禁じることもないであろう。

モーリス・メーテルランク

(訳：穴澤万里子)