

ヴァレリー・ブリューソフ 「不必要な真実（モスクワ芸術座について）」¹⁾

Валерий Брюсов, «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)» (1902)

I

芸術がはじまる瞬間とは、芸術家がおのれの秘められた漠たる感覚を自らにたいして解明しようと試みるときである。この解明がなければ創造はありえない。この秘められた感覚がなければ芸術はありえない。芸術家は創作活動においておのれの魂に光をあてる——ここに創作の快楽がある。芸術作品に接するとき、われわれは芸術家の魂を知る——ここに芸術の快楽、美的快楽がある。芸術の対象とは芸術家の魂であり、感覚であり、ものの見方だ。芸術家の魂は、芸術作品の内容〔強調原文、以下同様〕である。芸術作品の筋や思想は、形式である。そして形象や色彩や音は、素材である。ゲーテの『ファウスト』の内容とはいかなるものか。それはゲーテの魂である。彼がとりあげたファウストの伝説と、劇を統合するさまざまな哲学的・道徳的思想はなにか。それは劇の形式である。ファウストの形象、メフィストフェレス、グレートヒェン、ヘレネーなど、一つ一つの詩篇にひしめくあれこれの形象は、素材であり、そこからゲーテは彫像を彫りあげた。同様にあらゆる彫刻の内容は、作品を構想し創造している瞬間の彫刻家の魂である。彫刻が表現する場面はその彫刻の形式であり、大理石やブロンズや鑲は素材である。

個々の芸術作品が有するこの三つの要素を厳密に区別することが不可欠だ。三つのうちもっとも重要なのは、当然ながら内容である。内容こそが芸術作品に意義を与え、それをその作品たらしめるのである。もし芸術家がおのれの作品に魂を込めなかったならば、彼は単になにも創作しなかったことになる。あらゆる模倣作品、改作とはそのようなものである。芸術家は逆に、素材を変えても、本質は同じ作品を創造することができる。まったく同じ彫像を大理石からもブロンズからもつくることができる。翻訳詩にはしばしば原作と異なる形象が出てくる。D・G・ロセッティはおのれの企図を詩でも絵画でも実現させた。芸術家は形式を変えることもできる。つまり、諸作品のなかであれこれ異なる思想を説いたり、

異なる信念を打ち明けたりしつつも、それらの作品の本質自体は同一のままに保っておくことができる。信念とはつねに外的でうつろいゆくものであり、それが人間の人格を形成することはない。われわれは人生において何度か信念を変えるが、それでもつねに自分自身でありつづける。レフ・トルストイの例にこれをよく見て取ることができるだろう。

芸術作品の本質と形式との関係は、有機的ではなく偶然的なものである。本質と素材との関係はなおさらそうだ。同一の内容をさまざまな形式で、あるいはさまざまな素材の助けを借りて表現しうる。

ピアノが一体何なのか知らない未開人が、演奏するピアニストを窓越しに見たならば、その動きに笑いだすだろう。音楽が聴こえなければ、動きの意味を理解できないだろうから。指の運動は、ピアニストが出したい音とはいかなる関係ももたない。作曲家が生みだそうと望んだメロディーとはなおさら関係ない。楽器の構造がちがえば、演奏者はまったく異なる指の動きを求められる。しかしながら、そうした条件下でもピアニストは創造する。靈感を吹きこまれたかのごとき手で、ピアニストはその芸術的興奮を打鍵のうちに表現する。そして舞台芸術家・演者はもちろん、彼の理解するメロディーをすばやい指のつまびきで伝えるために、おのれの魂にながしかの強制を加えねばならない。

だがそのような強制は、芸術家も同様にのれに課さねばならないものである。彫刻家が自らの想念を具現化しようと渴望するとき、その渴望もまた鑲や粘土をこねる指の動きに表れる。作曲家が、自分の手元にある楽器のために、彼の時代の記譜体系にしたがっておのれの音楽的思考をあれこれの音符で伝えようとするとき、彼も同様の強制を行う。詩人もまた、なんらかの言語の単語によっておのれの魂の抒情を伝えようとするとき、同じように強制を行う。そしてここでは、指の運動ではないにしろ、語を韻律に配したり、詩行の末尾が韻を踏むよう語を選んだり、といった何か特別な詩的能力の技術、運動が必要となる。詩人の抱くイメージと語のあいだ、

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。Валерий Брюсов, *Собрание сочинений*, В 7-ми томах. Т. VI. М., Художественная литература, 1975, pp. 62-73.

魂の歌とブロンズ弦のかなでる音のあいだ、あるいは想念と粘土のあいだに、直接的な結びつきはないし、ありえない²⁾。

芸術作品の内容と形式との結びつきは、それほどに偶然的なものである。内容、形式、素材という三つの要素は、互いに通約不能なものなのだ。半径を基にした比率で円周を完全に正確には表せないように、芸術作品の本質を構成しているもの、つまり芸術家の魂は、いかなる形式や素材によっても最後まで完全に表現することはできない。ここから、チュッチェフの言葉「語られた思考は偽りである」が出てくる。なぜなら芸術家のもつイメージは多様な意味を宿しており、注意深く見入れば、イメージ一つ一つの背後に無限の広がりが開けているからである。抒情詩人は語のイメージ性や音の響きに甘んじる。劇や小説では虚構の人物の性格が利用され、絵画や彫刻では、外的世界は造形あるいは色彩として眼前に立ち現れる。だが芸術家にとり、こうしたものはすべて彼の魂を表現する手段にすぎない。魂が完全に小説の筋やパステル画の風景と一致するなどということは考えられない。芸術の対象はつねに本質世界のなかにある。だが芸術の手段はすべて現象世界にある。この宿命的な矛盾を乗り越えることは不可能だ。ただ芸術を先鋭化させ、洗練し、魂を吹きこむことによって、この矛盾をできるだけ苦痛のないものにしていくことのみが可能なのである。

芸術にとって手段にすぎないものを目的とみなすのは、まったくの過ちである。外的世界は、芸術家がおのれの想念を触知可能にするために利用する助けにすぎない。芸術家は、知人の肖像やテラスから見える山並みを描いたり、小説のなかで自分の同時代人や彼らの生活を描写したりするが、それはただ自分自身の感じることを描きとめるためにしているのである。もし芸術家の感じることに注目し値するならば、作品はすばらしいものとなる。もし感じるものがつまらなければ、たとえ同時代の興味深い特徴が描かれていたとしても、作品はつまらないものとなる。芸術家は、偉人、賢人、聖者でなければならない。これはまず第一に芸術家に求められる点である。それがあつたのちはじめて、大理石や言葉を使って創造する技能の習熟が求められる。周囲のものを写生する能力があるだけでは、決して芸術家になれはしない。

自然の模倣は、芸術における手段であり、目的ではない。現実の複製それ自体にもしなにかの意図がある

とするならば、それはもっぱら学問的な意味である。未来の世代への情報として、なんらかの人物や出来事、自然現象などを写真にとっておくのは有益なことだ。まったく同様に、小説という形式であれ、ある民族や時代の慣習を描きとめておくのは有益である。今のところ、こうしたことはリアリズム小説家が行っているが、そのうち技術的手段によって機械的に行われるようになるだろう。現在、建物を写真に撮っているのと同じように、今後は性格や日常も写真におさめるようになるだろう。そのためには創作などまったく必要ないのだ。「内容」という言葉の語義からも明らかなように、創造物の内容は、自分自身の内部から汲みとられるものであり、素材だけが外部からとってこられる。最も典型的な芸術は抒情詩である。そもそも「芸術」と「抒情詩」は同一概念だ。あらゆる芸術は抒情詩になることを志向している。

創作芸術と上演芸術という区分があるが、この区分は純粹に外的なものである。前者の呼び方は不当である、というのも創作はどちらの芸術にも備わった特質だからだ。創作がなければ芸術はありえない。詩人、彫刻家、画家、作曲家等の活動を恒久的 (permanent) 芸術と呼び、歌手やピアニストや俳優の活動をそのまま上演芸術としておくか、あるいは舞台芸術と呼ぶとよいかもしれない。前者の特性は、その創作物が相対的に長いあいだ人類の財産として残るという点にある。彫像や絵画が崩壊するまでは、詩の印字された本がすべて朽ち果て、その詩を暗記している人々がみな死に絶えるまでは、これらの芸術は残る。他方、舞台芸術の創作物は、まさに創造の瞬間にその場に居合わせた人々にとってのみ存在する。舞台芸術家は、創作物を他者に届けたいと望むとき、その都度くりかえしそれをつくりださねばならない。だがこの二種類の芸術は本質においては同一である。両者とも芸術家の魂を表現するという同じ目的を目指しているのだ。

舞台芸術家もまた創造者である。舞台上の芸術家は、粘土のかたまりを前にした彫刻家と変わるところがない。舞台芸術家は、おのれの魂の昂揚や感情といった、彫刻家が抱くのと同一ような内容を、触知可能な形式に具現化せねばならない。ピアニストにとり素材となるのは、彼が演奏する楽器の音であり、歌手にとっての素材は自分の声であり、俳優にとってのそれは自分自身の身体、発話、顔の表情、身振りである。舞台芸術家が演じる作品は、彼自身の創作物の形式となる。もし舞台芸術

2) 芸術に適した素材を見出す余地は、まだたくさん残されている。新しい芸術が現れるかもしれない。アリストン〔19世紀末から20世紀初頭にかけて製造された、アリストン社製の小型手回しオルガン〕の音盤製作は今のところ工場の職人芸であるが、この仕事が芸術家の手に移ることがあるかもしれない。アリストン自体は、現在のピアノ同様、工場で作られるようになり、音盤のほうは芸術家がつくるようになるのだ。厚紙や金属板のディスク上に長短さまざまな穴が刻まれていくとき、創造力やインスピレーションが、働く者の手を方向づけることになるかもしれない。この穴の大きさや形状の取るに足らぬ微細な差異、肉眼では見えず、理性では制御できないこの差異が、演奏の芸術性を左右することになるかもしれないのだ。(注記：プリューソフ)

家自身が人々に伝えたいことを何ももたず、芸術家の魂をもたないならば、どれほどすぐれた脚本も彼を救いはしない。下手な彫刻家が最高のテーマを与えられ、最上の大理石をつかったとしても、よい彫像をつくれはしないのと同じことだ。われわれが詩人に求めるのと同じくらの偉大さを、舞台芸術家ももたねばならない。われわれには、作家に要求することすべてを俳優にも要求する権利がある。俳優は、その高い職位にふさわしく、教養やまとまった世界観や生の自覚をもちあわせているべきなのだ。

舞台芸術家が、おのれの創作物の形式をできあがったかたちで戯曲の作者から受け取るからといって、それが舞台芸術家の創造の自由を妨げることはない。古代劇の筋書きは万人周知の神話であり、その変更は禁じられていたにもかかわらず、古代の劇作家たちはいたって自由に創造していたのだ。福音書の物語における偉大な瞬間を描く画家たちも、その形式が外部から与えられているにもかかわらず、自由に創造する。インスピレーションは、狂乱や憑依ではない。プーシキン³⁾は述べている。「インスピレーションとは、印象を最も生き生きとしたかたちで受容し、諸概念を判断し、それを説明するのに適した魂の態勢のことである。インスピレーションは、詩と同様、幾何学でも必要とされる」³⁾。インスピレーションは決して意識を排除するものではない。創造に関して理性は無力であるが、それでも創造の見張りをせねばならない。戯曲の作者は、舞台芸術家の創造において理性の役割を担っているのである。

戯曲を研究するときの舞台芸術家は、聞き手や読者として、作者への親近感をあじわう。だがその同じ戯曲を舞台上で演じるとき、舞台芸術家は創造する。一つ一つの芸術作品が無数の理解を許容する。しばしば作者自身かと思ってもみなかった理解でありながら、作者の企図と矛盾しない真の理解というものが、無数にありうるのだ。同じ詩でも、読者一人一人がそれぞれ異なった独自の理解をするだろう。舞台上で戯曲を演じる舞台芸術家は、まさにこの、彼固有のものとしての戯曲理解を具現化する。そしてこの点だけが貴重なのである。われわれの眼前で舞台芸術家の魂が開示され、われわれの拍手は、作者にではなく（作者には反射がはねかえってくるにすぎない）、舞台芸術家に送られるのだ！ どうしようもなくつまらない戯曲からでも舞台芸術家が偉大な創作物をつくりだすことができるのは、そういうわけである。しかしだからといって、舞台芸術家に戯曲の良し悪しが存在

しないというわけではむろんない。ある戯曲は、そこに内容を注ぎこむのにより都合のよい、より美しい形式を備えている。それは申し分のないアンフォラ⁴⁾だ。だがまた別の戯曲は、なにやら浅くてしかも少々ひびの入った皿かもしれない。

われわれは劇場で、戯曲からではなく演者から芸術的・美的快楽を受け取る。作者は俳優たちの僕にすぎない。もしそうでないならば、演劇は存在理由を失い、人々の想像力が作者の書いたことをはっきり思い浮かべられるよう手助けするものにすぎなくなったであろう。想像力豊かな人々ならば、脚本を読むだけで満足し、劇場に向かう理由をなくしたことであろう。劇場は、想像力に乏しい人々の養護院となり、テキストの挿絵となったであろう。シェイクスピアを知りたい者は、シェイクスピアを読まねばならない。一方、劇場は俳優を知る場なのである。ベートーヴェンに耽溺したい者は、自身がベートーヴェンの曲を演奏できねばならない。

俳優の活動を、芸術批評に——まさに芸術批評であって、それ以外の批評ではない——たとえることができる。厳密に学問的な文学作品研究というものがあり、それはその作品を生み出した一連の人々や彼らの知覚を解明するものである。だがそれとは異なり、独自の作家像をつくりだす創造的批評というものがある。この作家像は客観的には不正確かもしれないが、芸術の創作物が真正であるのと同程度に真正な作家像なのである。ロシアではV・S・ソロヴィヨフが詩人についてそのような書き方をしている。そのような意味で、俳優は自分の演じる役割を解釈しているのだと言える。だがそれは理性的な解釈ではなく、創造的な解釈だ。学問的説明は、後世の研究者みなに通用する真理を究明する。だが創造的解釈のほうは、その都度新しい解釈によって更新されていかねばならない。学者は、オセロという典型がいったい何なのか、一度きりで完全に規定しようとする。だが個々の俳優は、もし真の芸術家であれば、オセロの新しい形象をその都度つくりだしていかなければならない。

劇場の課題とは、俳優の創造力をもっとも自由に発揮され、観客がそれをもっとも完全なかたちで受容するよう、あらゆる条件を提供することである。俳優がおのれの魂を観客の前で開示できるよう手助けすること——劇場の使命はこれにつきる。

II

モスクワに「芸術座」ができて3年になる。これはど

3) [訳注] プーシキン「書簡、思考と所見からの断片」より。

4) [訳注] 古代ギリシア・ローマなどで用いられた壺。

ういうわけか、たちまちみな気に入った。聴衆も新聞も、新しい芸術の支持者も古い芸術の擁護者も気に入ったのである。つい最近までは、慣例的にモスクワ・マールイ劇場が模範的なロシアの舞台と評されていたが、今ではその旧套墨守が笑われるばかりである。そしてまさにこのマールイ劇場と、さらに別のモスクワのドラマ劇場——コルシュ座——が、新しい舞台の手法をまねはじめたのである。モスクワっ子にとって芸術座は何やら偶像的なものとなった。彼らは芸術座を誇りにし、よそからやってきた者には真っ先に芸術座を見せようと急ぐ。芸術座はメンバー全員をしたがえてペテルブルグでの巡業公演を行い、衆目の関心を集めた。また他の劇場ができなかった演目、たとえばチェーホフの『かもめ』を舞台にかけるとを決め、成功させた。何よりも驚くべきは、芸術座が、まさにその革新的試み、舞台装置や俳優の演技における新機軸、大胆な脚本選択によって、群衆の共感を勝ちとったということである。

芸術座とはいったい何なのか。一部で言われるように、これは本当に未来の舞台なのか。この劇場は、芸術に魂を吹きこみ、芸術の本質と外面のあいだの宿命的な矛盾に打ち勝つ道へと、第一歩を踏み出したのであろうか。単純な公算からして、それはありえない。もし芸術座がそのような課題を自らに課していたならば、これほど早く世間に広く認められはしなかっただろう。芸術座の成功が証し立てているのは、この劇場が観客に提供しているのが、真に新しいものではなく、新たな装いをまとった古いものであり、芝居好きの人々のあいだに定着した習慣に挑んでいるわけではない、ということである。芸術座は単に、他の劇場や当の競争相手であるモスクワ・マールイ劇場が目指してきたことを、より完璧に実行しているだけなのだ。ごくわずかの例外をのぞくヨーロッパのすべての劇場と同様、芸術座は間違っただ道を歩んでいる。

現代演劇は、生をできるだけ真実らしく再現することを目指している。そして、現実と同じものがすべて舞台にそろっていれば、それで立派に任務を果たしたことになると思っている。俳優は客間でしゃべるようにしゃべり、美術担当は自然の風景を写生し、衣裳係は該当する時代考証にしたがい衣裳を裁断する。にもかかわらず、こうした演劇が偽造しきれなかったことが、かなりの量残る。芸術座もまた、この残された部分を減らすという

課題を負ったのだ。芸術座の俳優たちは観客に背を向けてのびのびと座り、「聴衆」に向かってではなく、互いのあいだで会話するようになった。舞台には、三方を壁に囲まれた「舞台セット」に替えて、部屋がななめの角度に設置されている。開けはなたれたドアからは別の部屋部屋が見え、観客は住居全体を目の前にしている格好だ。家具は、家庭で通常置かれるように配置され、森や庭を表現するために、木々が何本かエプロンステージに立てられる。台本で雨が降ることになっていれば、観客には雨音が聞かされる。台本が冬の場面ならば、舞台装置の窓から雪の降るところが見え、風が吹く場面ならば、窓際のカーテンがそよぐ等々。

まず言うっておかねばならないのは、こうした新機軸はたいへん遠慮がちなものだという事だ。それがかわるのは二次的なことであり、舞台の主要な伝統には手がつけれぬままなのだ。舞台演出の本質をなす伝統が変わらぬかぎり、いかに細部の変更があっても、演劇は現実に近い。芸術座を含めたすべての劇場は、舞台で起こることすべてを視聴可能にしようと努めている。舞台は上からも下からもフットライトをあてられているが、現実において光は、空から降りそそぐか、窓から射すか、あるいはランプやろうそくからやってくる。芸術座にはランプだけで舞台を照明する思い切りのよさはなかった。台本が夜のとき、通常なされるように、芸術座も大胆に舞台をほぼ闇にしはするものの、劇場の灯りをすべて消すだけの勇氣はなかった。もし舞台が本当の夜になったならば、観客席からはもちろん何も見えなくなったであろう。まったく同じように芸術座は、舞台上のすべての会話が観客に聞こえるよう気遣う。大集団が描かれるときでさえ、たった一人の俳優がしゃべっている。別のグループが話しはじめると、前のグループは「舞台奥にしりぞき」、懸命な身振り手振りを開始する。そしてこういったことが、ヴィリエ・ド・リラダンが戯曲『新世界』で2ページほどの会話を括弧に入れて強調し、「全員一斉に話す」とト書きをつけてからすでに四半世紀すぎたのちに起こっているのである！

しかしたとえ芸術座がもっと大胆であったとしても、おのれの企図を完遂することはできなかったであろう。舞台上で生を真実らしく再現することは不可能なのだ。舞台とは本質上、^{ウスローヴノスチ⁵⁾}約束事⁵⁾的なものである。ある約束事を別の約束事に置き換えることができるにすぎない。

5) [訳注] 条件 という語から派生したウスローヴノスチは、物事の条件性、仮構性、暫定性を意味し、芸術に関しては、ある芸術を成り立たせるために一般に受け入れられている諸々の約束事、またそのような約束事に条件づけられていること（約束事性）を指す。この概念を創作原理に取り入れたロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちは、ふだん意識されずに受け入れられている約束事を意識化して、彼らの創作物の前面に押し出した。プリューソフのここでの指摘は、そうしたアヴァンギャルド的潮流の先駆と見なせよう。

シェイクスピアの時代には、「森」と説明書きされた板を立てていた。ごく最近までわれわれも、森を描いた後景画を使っていた。舞台袖に描かれた木々の枝は、空を背景に不可解な絡まり合いを見せていたものである。時代が下ると、葉っぱのついた丸い幹の人工樹、あるいは本物の樹木さえ使って——根を舞台下の桶に植えこんで——森を設えるようになる……。だがこうした舞台技術の最新の成果も、シェイクスピアの説明書きと同様、観客にとっては単なる通達、単なる森のシンボルにすぎなからう。現代の観客は、描かれた木によって幻想に招き入れられたりはしないが、網目の描かれた画布から木を想起せねばならない、ということは承知している。まったく同じように、エリザベス朝演劇の観客は説明書きを見て森を思い浮かべた。だが未来の観客は、舞台に並んだ木から、自然に生えている木を思い浮かべねばならないのだ。舞台装置は、想像力がどの方向で働くべきかを指示するものにすぎない。古代劇においては、異郷からやってきた者を演じる俳優は、左から登場した。芸術座では、遠くからやってきたことを示すために、俳優はせまい玄関に通され、そこで毛皮外套とブーツをぬぐ。だがそれでいったいどんな観客が、彼が楽屋からやってきたことを忘れるというのか！ 左手から俳優が登場することで異郷からの到来を示す約束事と比べて、毛皮外套をぬぐという約束事がいかなる点でより洗練されているというのだろうか。

舞台芸術にかぎらず他のいかなる芸術であれ、形式の約束事を避けて通ることはできないし、現実を再現することなどできない。傑出したリアリズム画家の絵をながめるとき、われわれはゼウクシスの小鳥のような過ちをおかして⁶⁾、眼前に木の実がなっているとか、遠くを見渡せる窓が開いているなどと思うことは決してない。目は、ほんのわずかな影の変化やきわめて捉えがたい兆候から、現実と絵を区別することができる。われわれは決して大理石でできた知人の胸像に会釈したりしない。作者が自殺するまでの経緯を一人称で語る、そんな短篇を読んだ人が、この作者の冥福を祈るために葬儀を頼んだなどという話はきいたこともない。そしてもし、パノラマに描かれた、本物と見まがうほどの橋や、こどもたちをおどかすほどうまくできたマネキン人形のように、現実の事物や人物の再現が人の目を欺くものであった場合、われわれはそのような創作物を芸術作品と認めることに困難をおぼえる。そして3、4ルーブル払って平土間に席をとる観客の誰一人として、本物のデンマーク王子ハムレットを目の前にしているとか、最後のシーンで彼

が死して横たわっているなどと信じるわけではないのだ。

舞台芸術でも他の芸術においても、あらゆる新しい技術的トリックは好奇心をかきたて、とりわけ猜疑心を呼び起こす。ある現代画家の一連の新作において、月光の効果が並外れてうまく再現されている、と言われているとする。作品を見るときにわれわれが真っ先に考えるのは、彼はどうやってこれを描いたのだらうということであり、次にわれわれは、現実と一致しないあらゆる点を見つけ出そうとあらさがしをはじめめる。こうして好奇心を満たした後でようやくわれわれは、絵を芸術作品として見はじめるだろう。舞台に綿でできた雪崩が押し寄せてきたら、観客は互いに尋ねる。どうやってつくったのだらう、と。もしルーベックとイレネ⁷⁾があっさり舞台裏に消えたならば、わら人形が一抱えの綿とともに板を転がってきた場合よりは比較的容易に、観客は彼らの死を確信できたであろう。『ハムレット』では、亡霊が現れ、「雄鶏が鳴きはじめたときに消えた」と語られるが、観客が雄鶏の鳴き声を思い浮かべるにはその語りだけで十分なのである。しかし芸術座は、『ワーニャ伯父さん』の舞台でコオロギを鳴かせている。観客は誰一人としてこれを本物のコオロギだとは思わないし、鳴き声が本物らしければそれだけ、幻想性は減じるのである。そのうち観客は、今新しいと思われる仕掛けに慣れ、気にとめなくなるだろう。だがそれは、観客が綿を雪だとまじめに受けとめはじめるからでも、カーテンを引っ張って揺らす紐を風と受けとめはじめるからでもなく、観客にとってこうした仕掛けがお芝居のありふれた約束事へと後退してしまうからなのだ。だとすれば、新たな力を得て無限に立ち現れる舞台の約束事との勝ち目のない無意味で無益な闘争をやめにしてはどうか。約束事の根絶を試みるのではなく、それを馴致し、手なづけ、銜をかませ、鞍をつけて制御するよう努めるべきではないか。

2種類の約束事がある。一つは、真に望むものを作りだせないところから発生する約束事である。へば詩人は美人のことを「彼女は薔薇のように鮮やかだ」という。もしかするとこの詩人は、実際にはこの女性の春のごとく鮮やかな心をすっかり解き明かしたものの、おのれの感覚を表現することができず、真の表現のかわりに紋切り型、約束事を使ってしまったのかもしれない。同様に舞台でも、現実の生と同じように話したいがうまくいかないので、わざとらしく言葉を強調し、過剰なまでにすべてを最後まで言い切ってしまうといったことが起こる。だが別種の約束事——意識的な約束事もある。約束

6) [訳注] 古代ギリシャの画家ゼウクシスの描いた葡萄は本物そっくりだったため、小鳥がついばみにやってきたという。

7) [訳注] イブセン『わたしたち死んだものが目覚めたら』の登場人物。この戯曲は1900年に芸術座上演された。

事として、大理石やブロンズの彫像には色がついていない。色づけは可能だし、実際そうされたこともあるが、それは不必要なことだ。彫刻で重要なのは色ではなく形だからだ。黒い葉に縞模様の空が描かれた版画は、約束事的ではあるが、その版画からは純粋に美的な快樂を得ることができる。芸術のあるところには必ず約束事がある。それと闘うことは、学問に論理を使うな、因果関係ぬきで世界の現象を説明せよ、と要求するくらいにばかりだ。

劇場は現実の偽造をやめるべきときである。絵に描かれた雲は平板で、動かず、形や明るさを変えることもない。だがそこには、空に浮かぶ本物の雲がもたらすのと同じ感覚を呼び起こす何かがある。戯曲の筋が要請する状況を観客が想像のなかでできるだけ容易に再現できるよう、舞台は手を尽くすべきである。会戦のシーンがぜひとも必要という場合、小道具の刀をにぎった端役を20人ばかり舞台に送り込むのは愚劣だし、それを千人にしたところでやはりばかげている。もしかするとオーケストラを使って音楽的に情景をつくりだせば、観客に一番役立つかもしれない。風を演出したいならば、舞台袖で小笛を吹いたり紐でカーテンを引っ張ったりする必要はない。嵐は俳優自身が表現せねばならないのだ。強風するとき人々がいつもやるようにふるまえばよい。舞台装置を撤去する必要はないが、装置は意識的な約束事とならねばならない。いわば様式化されねばならないのだ。あらゆる一般的な言語が理解可能であるように、また白い彫像や、平面の絵画や、黒い版画が理解可能であるのと同じように、みなに理解可能な舞台装置のモデルが作りあげられねばならない。舞台装置の簡潔さは、陳腐や単調とは異なる。原則は変わるだろうが、そののちには、個々のケースにおいて美術担当・舞台装置係諸氏のファンタジーの発揮されうる余地がまだ相当残るであろう。

劇作家もまた、ある程度おのれの芸術手法を改良せねばならない。戯曲が読まれているあいだは、劇作家が絶対的権限をもった芸術家であるが、舞台にかけられた戯曲は、舞台芸術家によって内容を注ぎこまれる形式にすぎない。劇作家は、不必要で余計な、そしてなんとんでもどっちみち到達不可能な生のコピーというものを拒絶せねばならない。外的なものはすべて最小限までそぎ落とされねばならない。なぜなら外的なものは劇の管轄外にあるも同然だからである。劇は間接的にのみ、登場人物の魂を通じてのみ、外的なものについて伝えることができる。彫刻家は魂や感情を彫塑することはできな

い。彫刻家は精神的なものを身体的なものへと具現化せねばならない。だが劇作家は逆に、身体的なものすべてを精神的なものにおいて表現する可能性を俳優に与えねばならない。新しい劇の創出に向け、こうした方向ですでになにがしかがなされている。もっとも優れたその種の試みは、メーテルランクの戯曲とイブセンのいくつかの近作である。まさにこれらを上演するとき、現代演劇がその無力をとりわけ鮮やかに露呈したということは注目値する。

古代劇においては、舞台装置はただ一つ、宮殿だけが劇中ずっと舞台に置かれていた。ほんのわずかな変更を加えるだけで、この舞台装置が建物の内部や広場や海岸を表した。俳優たちは仮面をつけコトルノス⁸⁾を履くので、人々のありふれた生を模倣しようとする欲望はただちに断念させられた。祭壇で讃歌を歌うコロスは、筋の運びに介入した。すべては徹底して約束事的であり、徹底して現実的であった。観客は舞台装置ではなく行為を追った。アリストテレスが言うように、「なぜならば、悲劇は人々の模倣ではなく、行為の模倣なのだから」⁹⁾。現代においてそのような簡素な舞台装置の姿をとどめているのは、民衆劇である。わたしは工場労働者が上演した戯曲『皇帝マクシミリアン』¹⁰⁾を見る機会があった。舞台装置は、二脚の椅子と、紙でできた皇帝の王冠、そして反抗的な息子アドルフをつなぐための同じく紙でできた鎖、これだけである。上演を見てわたしが悟ったのは、演劇が本来いかに力強い手段を有しているかということ、しかしまたそれが画家や舞台装置係の助けを求めていかに無駄な努力を払っているかということである。

創造的感情は、この世で唯一のリアリティ、唯一の現実である。外的なものはすべて、詩人の言葉を借りるならば「夢にすぎぬ、はかない夢にすぎぬ」¹¹⁾。劇場ではわれわれに、最高次の真理、最深のリアリティにかかわらせてほしい。俳優には彼の居場所を与えてほしい。俳優が芸術家として舞台をわがものに支配できるよう、彼を舞台の高位に据えてほしい。俳優は、彼自身が創造することによって、劇の上演に内容を与えてくれるだろう。舞台装置においては、真実ではなく、真実らしきだけを目指していただきたい。現代演劇の不必要な真実から、古代劇の意識的な約束事へと向かうよう、わたしは呼びかける。

1902年

(訳：平松潤奈)

8) [訳注] ギリシア悲劇で役者が履く厚底の靴。

9) [訳注] アリストテレス『詩学』より。

10) [訳注] ロシアの代表的な民衆劇。

11) [訳注] 19世紀ロシアの詩人A・フェートの詩「生活に、まぼろしの希望に疲れ果て……」より。