

語りの地平

『ユビュ王』と『室内』に見られる演劇的語りの変奏

近藤美紀

序

演劇において語りは、過去の出来事を言葉で再現する手法である。特に古典演劇では、戦いや死といったものを舞台上で再現することは礼節に反するとされてきたため、その現場を目撃した登場人物が、他の登場人物に話して聞かせることで、戦いや死を物語世界に挿入することが望ましいとされていた。換言すれば、その出来事が起こったことを担保するのは、語りを行う登場人物の単独の目撃証言だけということも充分あり得るということである。P. パヴィスは *Dictionnaire du théâtre* において、語りを次のように定義づけている。

Au sens strict, et dans l'usage de la critique théâtrale, le récit est le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit *hors-scène*. [...] De manière générale, il y a récit lorsque l'action elle-même peut difficilement être mise en scène : [...].¹

語りの例としては、ラシーヌの『フェードル』最終幕におけるテラメヌの語りがしばしば挙げられる。フェードルとその腹心エノヌによってもたらされた誤解から、王テゼーが、息子であるイポリットに制裁を下すようネプチューンに請願し、それが実現されて王子が命を失ってしまうという一連の出来事は、礼節のコードの点から見ても、古典演劇において遵守すべきもう一つの規則である「真実らしさ」に関わる物理的な点から見ても、舞台上で再現するのは困難だが²、それを作品内に組み込むことを可能にしているのが、イポ

1 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 249.

リットの腹心テラメヌの語りである。

テラメヌはイポリットの壮絶な最期の様子を、ネプチューンが現れる前まで遡って仔細に王に語る。イポリットは他の家来たちも引き連れて街を出ようとしていたため、彼が悲劇的な最期を遂げた現場を目の当たりにしていたのは、テラメヌだけではない³。幼い頃からイポリットの世話をしてきた腹心の家来なので、彼の死を王に語る役目をテラメヌが負うのは自然且つ正当なことであるにしても、他の目撃者がこの出来事を証言することも可能である。そしてその時には別な角度で——イポリットを一番理解し、愛情を抱いているテラメヌとは別の視点で——語られることになるだろう。もしかしたら全く違う印象が生まれることになるかもしれない。しかしここでは、テラメヌの証言が全てであり、王を絶望に追いやり、フェードルを自死に至らしめるほどの破壊力を持っている。演劇において言葉は、コミュニケーションの手段として使用されるだけでなく、ある出来事を事実として提示し得る、ある意味で行為を凌駕する力を持っているが、語りはまさにその最たる例と言えよう。

アルフレッド・ジャリの『ユビュ王』では、この言葉の力を逆手にとった語りが見られ、筆者も以前に何度か検討を行っている。すでに舞台上で起こった出来事を敢えて語るといふ、いわば「過剰な」語りなのだが、出来事を明らかに自分に都合よく歪めて語っている点で、古典的な語りの手法を「裏切っている」。つまり、語りで伝えられるのは、語り手の恣意的な選択によって伝えられる主観的な内容に過ぎず、実際の出来事とは異なる可能性や、さらに言えば、その出来事が実は起きてすらいらない可能性があることも示唆しており、語りという演劇手法自体に疑問を呈しているのである。

また、『ユビュ王』では、舞台上で起きていることを同時進行で描写する

2 « À l'époque classique, le dramaturge emploie le récit lorsque l'action rapportée peut difficilement être jouée sur scène pour des raisons de convenance, de vraisemblance ou à cause de difficultés techniques de réalisation. » (*Ibid.*, p. 294.)

3 例えば以下のような台詞から、テラメヌ以外の目撃者の存在が窺える。

« L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux, / Parmi des flots d'écume un monstre furieux. » (V, 6, v. 1515, p. 627), « De nos cris douloureux la plaine retentit. » (V, 6, v. 1551, p. 628), « De son généreux sang la trace nous conduit » (V, 6, v. 1556, p. 628)

(Racine, *Phèdre*, dans *Théâtre complet*, édition critique établie, présentée et annotée par Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Éditions classiques Garnier, 1980.) (以下、下線は全て筆者による。)

語りも見られる。出来事を行為で再現する代わりに言葉で置き換えるのが従来の語りの機能であるが、一つの出来事に対して、行為による再現と言葉による再現の両方を行っているのが特徴的であり、これもまた「過剰な」語りである。しかしこれは、実際に上演する際には、演出の可能性を広げる技法ではないだろうか。

筆者はこれまで、モリエールやラシーヌ、コルネイユといったフランス古典演劇や、『ユビュ王』の筋の下敷きとなっているシェイクスピアの諸作品との比較から『ユビュ王』の語りの独自性を指摘してきた⁴。しかし本稿では、ジャリと同時代に活躍し、その作品が『ユビュ王』と同じく作品座でも上演された M. メーテルランクの戯曲『室内』と比較し、『ユビュ王』における特徴的な語りと、メーテルランクの戯曲のそれとを検討することで、2人の象徴主義作家が語りに付した役割について、演出面も考慮に入れつつ、考察を行いたい。ここでは、とりわけ語りを多用している『室内』を、J. ルメートルらに内容の近似性を指摘されている『闖入者』と『盲人たち』を適宜参照しつつ⁵、扱う。

§

演劇において筋を押し進めていく原動力は台詞である。所作や行為、場面の転換などによる動きも加わるが、多くの場合、言葉の力に拠るところが大きい。登場人物たちの会話だけでなく、独白や傍白のような、単独の登場人物による台詞も重要な役割を占める。

しかし、語りが独白や傍白と大きく異なるのは、語りと通常の会話との判別が困難な点にある。確かにパヴィスが指摘するように、多くの場合、語りは長

4 下記拙稿を参照のこと。

« La Structure du récit dans *Ubu roi* », 『青山フランス文学論集』復刊21号、青山学院大学フランス文学会、2012年、p. 78-96。

『『ユビュ王』における語りについて』、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第22号、日本フランス語フランス文学会関東支部、2013年、p. 111-125。

« Sur la parole et l'action du Père Ubu dans *Ubu roi* », 『フランス語フランス文学研究』107号、日本フランス語フランス文学会、2015年、p. 37-53。

5 « [...] ; et *Intérieur* ne ressemble pas mal à *l'Intruse* et aux *Aveugles*, [...] » (Jules Lemaître, *Impressions de théâtre, Huitième série*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1898, p. 139.)

台詞から成っているため⁶、話し相手の反応から返し台詞が生じてやり取りを行う通常の会話とは異なる。だが、独白は舞台上に他に登場人物がないために独白であることが明白であるし、傍白の場合は「傍白で」というト書きがあるため、容易に判別できるのに対し、語りは通常の対話形式の中に、何の合図もなく組み込まれている。また語りの話者の方だけが知っている目撃証言という点が重要な要素ではあるものの、まとまった長台詞の中でそれを語っているものもあれば、聞き手に請われるか、問答のような形式で少しずつ証言していくこともあるため、語りと語りでない台詞の区別は曖昧である。パヴィスも以下のように指摘している。

La délimitation du récit est difficile puisque la pièce (notamment l'œuvre classique) offre une suite d'échanges souvent longs à l'intérieur desquels les personnages organisent leur discours en faisant allusion à des faits extérieurs à la scène.⁷

確かに、日常会話においても、自分が唯一の目撃者であれ、他にも目撃者がいたのであれ、話し相手の知らない過去の出来事を語ることはあるが、現在や未来に関する会話の中に混ざり込むことが多い。語りは過去に起こった出来事を話すことが前提ではあるが、それが重要な出来事であればあるほど、現在や未来と切り離しがたい。現在や未来に影響を与えているが故に、その出来事が重要だと判断されるからだ。つまり、過去と現在の境界の曖昧さが、そのまま語りとそれ以外の台詞の境界の曖昧さに繋がっていると言えよう。

では、語りの本質は「目撃証言」にあると考えてみたらどうだろうか。2人以上の登場人物が会話を遂行している時に、同時進行でその中の1人だけが何らかの出来事の目撃者になることは通常考えにくい、テラメヌの語りがそうであったように、必ずしも目撃者が単独である必要がないのであれば、これまでは「語り」という枠組みからは漏れていたが、作者の劇作術が反映された語りの変奏のような技法を見出せるのではないだろうか。本論では、3つの特

6 « On parle de récit au sens étroit lorsque le personnage monopolise la parole pour relater des événements dont lui seul a été le témoin et qu'il rapporte aux autres personnages attentifs [...] » (Pavis, *op. cit.*, p. 294.)

7 *Ibid.*, p. 294.

徴的な語りを指摘する。

I. 「過剰な」語り

『ユビュ王』の一部が挿入されている『反キリスト大帝』がメルキユール・ド・フランスより出版される前年の1894年に発表された『室内』は、ある家の一室の様子を庭から覗き見る登場人物たちのやり取りで構成されている。覗き見をする登場人物たちは、後半に老人の孫娘2人が加わるが、前半は老人とよそ者の2人である。覗かれている一家は幸福そうな家庭だが、老人とよそ者はこの一家の3人姉妹のうちの1人の溺死という悲しい知らせを持ってやって来ている。だが、穏やかに夕べを過ごす一家の様子を目の当たりにして、老人は躊躇しており、一家の幸福を壊してしまう非情な宣告をするタイミングを計って室内の様子を垣間見ているのである。

2人は室内の様子を言葉で描出するのだが、戯曲の冒頭のト書きで、一家の様子はすでに事細かに示されている。冒頭に長いト書きが置かれることは、この後触れる『盲人たち』（1891年）など、この作家の他の作品にも見られるが、この戯曲のト書きに特徴的なのは、老人の最初の2つの台詞が、ト書きの内容を補足しつつも、なぞるかのような類似点が見られることである。まずはト書きを見てみる。

*Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sur l'épaule gauche de la mère. Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares, et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres. [...]*⁸

8 Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, dans *Théâtre II*, présentation de Martine de Rougemont, collection ressources, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 175.

éclairées, lampe, lumière といった、光に関する語が散りばめられ、庭の奥の暗闇から浮かび上がるかのような一室の情景は、照明の光に照らされる舞台を想起させる。家族の様子がはっきりと見えることを強調するト書きもまた、暗いながらも観客が役者たちを判別できる劇場さながらである。

また、一家の動きが重々しく、ゆっくりで、頻度が低く、崇高に見える様子は、観客席とは全く別の時間を生きる舞台上の登場人物のようでもあり、操り人形の動きも思わせる⁹。そして、このト書きで示されている内容とほぼ同じことが、老人の台詞の中で繰り返される。

LE VIEILLARD.

Nous voici dans la partie du jardin qui s'étend derrière la maison. Ils n'y viennent jamais. Les portes sont de l'autre côté. — Elles sont fermées et les volets sont clos. Mais il n'y a pas de volets par ici et j'ai vu de la lumière... Oui ; ils veillent encore sous la lampe. Il est heureux qu'ils ne nous aient pas entendus ; [...].¹⁰

この最初の台詞は、老人とよそ者が今いる庭の状況について述べている。確かにト書きには、2人の置かれている状況については、「用心しながら庭に入る」¹¹としか書かれていないが、この台詞はト書きそのもののような説明的な調子である¹²。その中で、室内を照らす光についても2度言及があり、この垣間見を可能にしていると同時に、劇中劇のような効果ももたらしめている光の存在が強調されている¹³。また、演劇において観客は、小説におけるいわゆる

9 実際、この戯曲と『タンタジールの死』、『アラジンとパロミード』は、人形劇を想定して書かれている。Cf. Lemaître, *op. cit.*, p. 140.

10 Maeterlinck, *op. cit.*, p. 175.

11 « Le vieillard et l'étranger entrent avec précaution dans le jardin. » (*Ibid.*, p. 175.)

12 P. アレクサンドル＝ベルグは、彼らをコーラスに見立てている。

« L'action consiste dès lors dans la contemplation et le commentaire de ces deux personnages, qui assument une fonction chorale, à la fois narrative et explicative. » (Maurice Maeterlinck, *L'Intruse/Intérieur*, présentation de Pascale Alexandre-Bergues, Genève, Éditions Slatkine, 2005, p. 39.)

13 この後に触れる『盲人たち』や『闖入者』にも、薄暗い中に差し込む月明かりやランプの明かりといった、光のモチーフは用いられており、メーテルランクの劇作術において重要な意

「神の視点」と同じく、登場人物によっては知り得ない事実も全て知りうる立場にあるが、『室内』における老人とよそ者は、一家が知らない事実を知っているという優位性において、観客の立場に近い。

さらに、次の台詞では « Je voudrais voir, d'abord, s'ils sont tous dans la salle. Oui, j'aperçois le père assis au coin du feu. Il attend, les mains sur les genoux... la mère s'accoude sur la table. »¹⁴ と、ト書きとほぼ同じ描写が並ぶ。また、続く台詞でも、« Les deux sœurs de la morte sont aussi dans la chambre. Elles brodent lentement ; et le petit enfant s'est endormi. »¹⁵ と重複した記述が見られる。つまり、通常の語りがすでに起きた出来事を描出するのに対し、『室内』のこの台詞は、ト書きですでに提示されていることを語っているのである。

しかし、この「過剰な」台詞が単語レベルでト書きとほぼ同じ内容であると認識できるのは、この戯曲をテキストとして読んだ場合であり、上演の場合は異なる。そもそも、「過剰さ」自体もこの戯曲をテキストとして読む際に感じられるものであり、上演する場合はむしろ演出の可能性を開くものになる。

もちろん、テキストとして読む際は、« *On aperçoit assez distinctement une famille [...]* » という記述がある以上、M. オトランが述べている通り、この一家は我々の眼前にいると考えるのが自然だろう¹⁶。しかし、演出をする際には、室内にいる一家の様子が観客にも見えるようにする配置と、見えないようにする配置の2パターンが想定できる。そして、前者であればト書きに書かれていることを台詞でさらに描写することは過剰になるが、後者であれば、老人の言葉は、観客が室内の様子を想像できるようにするという役割を帯びることになる。ト書きの記述をなぞるような「過剰な」台詞がなければ、後者の演出は難しいだろう。このように、「過剰な」台詞は2つの異なった機能が期待できるのである。

なお、『盲人たち』の冒頭にも、ト書きの内容と重複した台詞があるが、司祭と赤ん坊以外の登場人物たち全員が盲人であり、互いの位置や状況を確認し

味を持っているように思われるが、これについての分析は機会を改めたい。

14 *Ibid.*, p. 176.

15 *Ibid.*, p. 176.

16 « Il va falloir se résoudre à prévenir cette famille qui est là devant nos yeux. » (Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 283.)

合うという合理的な文脈があるため、『室内』の台詞のような機能の多様性は見出せない¹⁷。また、病に伏せる女性の部屋と、その赤ん坊の部屋に挟まれた一室で、女性の家族が、父と叔父の姉の訪れを待つ『闖入者』(1890年)においては、冒頭のト書きはこの2作のような長さはなく、ト書きの内容と重複するような会話もない。ここでも、盲人に対して他の登場人物が部屋の状況を説明する台詞はあるが——これについてはIIIで触れる——、やはり盲人がいるという文脈に基づいており、目が見える者同士で、見ているものを敢えて言葉にしている『室内』の「過剰な」語りが、いかに特殊かが分かる。

また、先に述べたように、室内の様子は光の存在が強調されているため、前者であれば、室内を垣間見る登場人物たちを見る観客、という劇中劇のような入れ子構造が出来上がり、メタ演劇的な効果を生む¹⁸。後者の場合は、言葉の力で情景を喚起することになるが、例えば真っ暗な庭にいる老人とよそ者を、室内から漏れる光で浮かび上がらせるような演出も可能であり、2人の登場人物による「一人芝居」のような演劇性をもたらすこともできる。このように、書物のレベルでは「過剰な」印象を受ける台詞は、上演時には演出の可能性を開いているのである。

17 例えば « À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards. » (p. 249) というト書きに対して、以下のように答えている箇所が例として挙げられる。

PREMIER AVEUGLE-NÉ.

Ah ! les femmes sont en face de nous ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE.

Nous sommes assises en face de vous.

(Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles* dans *Théâtre I*, présentation de Martine de Rougemont, collection ressources, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 251.)

18 アレクサンドル＝ベルグは、この構図に拡大レンズで箱の中の絵を覗き込むような、視覚効果への意識を見出している。

« Le dispositif scénique adopté par le dramaturge reproduit l'effet de ce que l'on appelait alors « l'optique », boîte dans laquelle on regardait des gravures à travers une lentille grossissante. » (Maeterlinck, *L'Intruse/Intérieur*, op. cit., p. 39.)

また、「垣間見る」という状況自体、古典演劇以来、多用されている演劇的モチーフであり、特に17世紀においては、散文にも影響を与えている。Cf. Nobuko Akiyama, « Écouter et voir sans être aperçu : une situation théâtrale dans quelques nouvelles de Mme de Villedieu », *Littératures classiques* 2006/03 (N° 61), p. 191-203.

II. 「語り方」をめぐる言説

P. ゴルセイは、『盲人たち』を « L'action y [= *Les Aveugles*] est inexistante[...] » と評しているが¹⁹、『室内』にもほぼ同じことが言える。少女の死という事件がすでに起こっていて、それをどのように伝えるかを巡る話だからである。筋の大半は、家の中の様子、どのように不幸な知らせを伝えるべきか、少女の死体を発見した時の状況などに関する対話を中心に構成されている。どのように事件を話すべきかという言説は、演劇における「語りは過去の出来事をどのように語っているか」という問題に呼応する。老人が自分の意見を述べるのだが、まず、あまり大げさに語るべきではないと主張する²⁰。一家にできるだけショックを与えないようにすることを主眼としているため、悲劇を煽ることは避けようという訳だ。また、語り手の人数は一人ではなく、複数人が交互に、時に本筋から脱線しながら話す方がいいと言う。

LE VIEILLARD.

[...] Et le malheur se perd dans les détails... sans quoi, si j'entre seul, aux premiers mots, tels que je les connais, ce serait effrayant, et Dieu sait ce qui arriverait... Mais si nous parlons tour à tour, ils nous écouteront et ne songeront pas à regarder la mauvaise nouvelle... [...] Il est bon que la première vague se brise sur quelques paroles inutiles... Il faut qu'on parle un peu autour des malheureux et qu'ils soient entourés. [...] ²¹

語るべき出来事をなるべくぼかして語りたい、余計な描写を増やして本質に目が向かないようにしたいという老人の考え方は、親しい一家へ悲しい知らせをもたらさなければならない者としては自然なものであるが、「事件の証言者」としては十分に役割を果たしているとは言えない。しかし、演劇的語りは常に

19 Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, le symbolisme de la différence*, Paris, Eurédit, 2000, p. 125.

20 « Il vaut mieux l'annoncer le plus simplement que l'on peut ; comme si c'était un événement ordinaire ; et ne pas paraître trop triste ; sans quoi, leur douleur veut surpasser la vôtre et ne sait plus que faire... » (Maeterlinck, *Intérieur*, *op. cit.*, p. 177.)

21 *Ibid.*, p. 178.

事実を正確に伝えるものなのだろうか。

例えば「テラメヌの語り」は、イポリットの死を実に劇的に描出することで、むしろ悲劇性や聞き手の悲しみを増幅させるものとなっている。テラメヌは、「あたかも普通の出来事であるかのように」は語っていないし、自らの悲しみを隠すこともしていない²²。また、「不幸は枝葉末節にとらわれる」という指摘にしても、テラメヌの語りの描写は確かに細かく、イポリットが引き連れる護衛の様子まで語っているが、不幸を紛らわせるためではなく、むしろ王子の非業の死の情景をありありと想起させるために、精密な絵画を描く筆のごとく言葉を尽くして丁寧に語っているのであり、真実を隠すために話を脱線させようと企てる老人とは意図が異なっているように思われる。

もしテラメヌが老人の考え方に従ってイポリットの最期を語ったら、同じ出来事でも全く違った印象になるだろう。一つの「語り方」の可能性について述べているこの老人の台詞は、語りは事実を操作できるということを意識させる。さらには、語りのレトリックの裏側にある、実は当たり前でありながら、あまり目の向けられない事実をも示唆している。つまり、語り手は虚偽を語ることもできる、出来事は語り手によって「作られる」ということである。

実際、この日の朝に少女と顔を合わせており、一家とも面識のある老人と違い、少女にも一家にも会ったことのない第一発見者のよそ者の語りは、老人が先に述べた語り方ではなく、自分自身の体験をそのまま伝えている。

L'ÉTRANGER.

[...] J'allais vers le village ; il était déjà tard et la berge devenait obscure. Je marchais, les yeux fixés sur le fleuve parce qu'il était plus clair que la route, lorsque je vois une chose étrange à deux pas d'une touffe de roseaux... Je m'approche et j'aperçois sa chevelure qui s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et qui tournoyait ainsi, selon le courant...²³

22 « Excusez ma douleur. Cette image cruelle / Sera pour moi de pleurs une source éternelle. » (Racine, *op. cit.*, V, 6, v. 1545–1546, p. 628.)

23 Maeterlinck, *Intérieur*, *op. cit.*, p. 179.

ほとんど全て、自身の動作を起点に描かれており、数少ない情景描写の時ですら « les yeux fixés » と、川の方を見ていた自分の視点を元に描写を展開している。この後、姉妹たちが庭の方を見たことに動揺して中断するが、すぐに気を取り直して、« Je suis entré dans l'eau jusqu'à la ceinture et j'ai pu la prendre par la main et l'amener sans efforts sur la rive... Elle était aussi belle que ses sœurs... »²⁴と言言葉を継ぐが、やはり大半が自分の動作に関する描写である。

彼が到着した時点では少女はすでに死んでいたため、彼女に関する動作や言及が少ないのは当然のことである。しかし、少女に関する言及は川に浮いている少女の髪の毛が円を描いて広がり、渦を巻いていたということ、彼女が姉たち同様美しかったことを述べているのみで、特に前者は「近づいてみて気づいた」という行為の延長上で述べられているため、彼自身の衝撃や恐怖が際立つ。この一連の語りは、よそ者がまだパニックに陥っていて出来事を整理して語る心の余裕がないことも窺わせるが、それ以上に、「どのように語るか」というフィルターをかけずに、見たまま、自分が取った行動そのままを述べる、語りのある一つの定型を示しているように思われる。

他方で、老人がこの日の朝に少女に偶然会った時のことを述べる語りは、よそ者のそれとは対照的である。しかも遺族へ向けられるものではないので、先に自分で述べた「語り方」とは逆の、大げさで具体的な語りで、自らの悲しみを煽っているようにすら思える。さらには少女の自殺の可能性まで示唆しつつ、劇的で感情的な語りとなっているのである。

LE VIEILLARD.

Elle vivait ce matin... ! Je l'avais rencontrée au sortir de l'église... Elle m'a dit qu'elle partait ; elle allait voir son aïeule de l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée... Elle ne savait pas quand je la reverrais... Elle doit avoir été sur le point de me demander quelque chose ; puis elle n'a pas osé et elle m'a quitté brusquement. Mais j'y songe à présent... Et je n'avais rien vu ! Elle a souri comme sourient ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas... Elle semblait n'espérer qu'avec peine... ses yeux n'étaient pas clairs et ne

24 *Ibid.*, p. 180.

老人は教会の出口で少女にぼったり会い、言葉を交わしたのだが、その内容に基づくことや、彼女の行動に関する描写は前半のみで、それ以降は老人の推測や想像の域を出ない描写になる。老人に「何かを尋ねようとしたはず（傍点は筆者）」だが、「敢えてしなかった」ことも、彼女の微笑みや瞳の様子も、老人の主観に拠るところが大きい。老人はこの時すでに、少女の運命を予感させるものを見ていたと言いたいのであり——しかし、それは果たして、少女の死を知った「今の主観」の影響を受けていないと言えようか——、暗に彼女の死は自死だったのではないかと仄めかす。

確かに、2人とも「事件」の瞬間は見えていないので真相は語れない。よそ者は、それゆえ、自分の見た範囲のことと、自分の取った行動のみを語っており、中立的な印象を受ける。それに対して老人の語りは、少女の内面を推し量るような描写が多く、外見的な部分にも内面の表徴を見て取ろうとしている傾向があまりに強いため、証言の域を超えている。

この傾向は、『盲人たち』ではさらに明確に表れている。この戯曲は舞台上で台詞を話すのは題名通り盲人たちだけなので、「見る」ことができない者たちの目撃証言になっており、推量からなる証言の度合いが強まっている。盲人たちを置いてどこかに行ったと思われていた司祭が、実は舞台上におり、座ったまま死んでいることに、戯曲の終わりが近づいた頃に気づくという筋のこの戯曲では、司祭がどこに行ったのか、いつ戻ってくるのか、本当に戻ってくるのか、という盲人たちのやり取りでその大半が構成されている。

死んでいることは示されていないものの、司祭が最初から舞台上で微動だにせず座っていることは、冒頭のト書きで明示されているため、盲人たちが待ち続けている人物が実はずっと彼らのすぐそばにいることを、観客（あるいは読者）は知っている²⁶。つまり、盲人たちの憶測混じりの証言には間違った内

25 *Ibid.*, p. 180–181.

26 « La clef du problème est donnée au spectateur, d'entrée au jeu. Celui-ci sait que l'attente des aveugles est vaine, car, dès le lever de rideau, son attention a été dirigée sur la silhouette du prêtre, mortellement immobile [...]. Ce faisant, toute possibilité de changement est écartée. Nous sommes confrontés à un état de fait, d'où il n'est aucune issue. » (Gorceix, *op. cit.*, p. 125.)

容が含まれていることも分かっている。例えば、生まれつきの盲人1は、司祭は自分たちを見失って、道を探しているに違いないと断定する²⁷。それに対して、女性の最長老の盲人は、自分の憶測と、司祭のこれまでの言動を織り交ぜて、もっともらしい「証言」をする。

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE.

Il [=Le prêtre] était fatigué d'avoir marché si longtemps. Je crois qu'il s'est assis un moment au milieu de nous. Il est très triste et très faible depuis quelques jours. Il a peur depuis que le médecin est mort. Il est seul. Il ne parle presque plus. Je ne sais ce qui est arrivé. Il voulait absolument sortir aujourd'hui. Il disait qu'il voulait voir l'Ile, une dernière fois, sous le soleil avant l'hiver. Il paraît que l'hiver sera très long et très froid et que les glaces viennent déjà du Nord. Il était très inquiet ; on dit que les grands orages de ces jours passés ont gonflé le fleuve et que toutes les digues sont ébranlées. Il disait aussi que la mer l'effrayait ; il paraît qu'elle s'agite sans raison, et que les faibles de l'Ile ne sont plus assez hautes. Il voulait voir ; mais il ne nous a pas dit ce qu'il a vu. — Maintenant, je crois qu'il est allé chercher du pain et de l'eau pour la folle. Il a dit qu'il lui faudrait aller très loin... Il faut attendre.²⁸

« Je crois » や « Il paraît » のように、主観性を明確に出している台詞、on dit que の伝聞、そして « Il disait » や « Il voulait », « Il ne parle presque plus », « Il ne nous a pas dit ce qu'il a vu. » のような司祭自身の言動を混じえ、不確かさを示しつつも、下線部のように「司祭は疲れていた」や「非常に悲しんで、弱っている」、「怖がっている」、「独りぼっちだ」、「不安がっていた」といった彼の様子を断定的に述べている。しかしながら、彼女は実際にその様子を見た訳ではない。

確かに、「見る」か「聞く」のいずれか（あるいは両方）のやり方で立ち

27 « Je suis sûr qu'il nous a égarés et qu'il cherche le chemin. » (Maeterlinck, *Les Aveugles*, op. cit., p. 234.)

28 *Ibid.*, p. 235.

会ったことによる情報があれば証言はできる。実際、司祭の言動や他の人々の発言が、彼女の憶測の根拠になっている。しかし、ここで断定的に述べられていることは、むしろ司祭の内面に及ぶことである。彼女は、視覚的情報がないにもかかわらず、しかも彼女自身、「彼に何が起こったかは知らない」と認めてさえいるのに、司祭の内面の変化を断定している。

このように、この年老いた盲人女性の台詞は、「証言」にかなり近い言説ではあるものの、そう呼ぶには主観性が強すぎる。そして、この主観性の強さは、『室内』の老人が、溺死した少女に会った時のことを「証言」する際に、自死であるとの推測、つまり彼の主観を交えて語る台詞と重なる。老人もやはり、「On ne sait pas... Et qu'est-ce que l'on sait ? ...」²⁹と、彼女の心のうちに何が起きているのかは誰も分らないと述べており、盲人の老婆同様、核心の部分は「知らない」のだ。老人は、決定的なことは何も話さなかった少女の瞳や表情という視覚的情報だけで、盲人の老婆は司祭の言動などの聴覚的情報だけで、それぞれ死者の内面を断定しているのである。

しかしながら、特に『盲人たち』では顕著だが、盲人たちそれぞれが司祭の不在に対して、そして司祭自身に対して、異なる考えや印象を抱いているため、結局のところ、司祭の実像や不在（実際には死）の理由は不明瞭のままである。ゴルセイも、これらの情報の不確かさを指摘している。

Lesquelles [=informations essentielles à la situation] au lieu d'être regroupées dans une exposition rigoureusement construite, sont glissées dans un dialogue, calqué sur une conversation insignifiante où l'interlocuteur n'apprend jamais les choses qu'indirectement, par déduction, ou à partir d'allusions évasives.³⁰

ここで、情報が「無意味な会話に似せた対話に滑り込まされている」と表現されているが、これはまさに、語りが通常の会話の中に紛れ得るため、確定が困難であることに通じるのではないだろうか。盲人たちは、それぞれが司祭に接した時のこと（過去の出来事）や、それによって受けた印象を「証言」して

29 Maeterlinck, *Intérieur*, *op. cit.*, p. 181.

30 Gorceix, *op. cit.*, p. 126.

いる³¹。だが、結局のところ、司祭がいつ死んだか（すなわち「事件」の瞬間）すら、はっきりしない。冒頭のト書きで、すでに司祭が動かなくなっていることは明示されており、情景描写も含めて、死を思わせる言葉が並んでいるが³²、直接的な描写はなく、幕が開いた時点で死んでいたのか、筋の途中で死んだのかは不明である。そして、内容に共通している部分のあるにせよ、同じ人間のことは思えないほどに、一つの事象をどのように捉えるかによって揺らいでしまう、「証言」というものの不安定性をも浮かび上がらせる。

『ユビュ王』においても、舞台上で提示された出来事を、ユビュやユビュおっかあが美化して語る台詞がある³³。ただし、『室内』の老人も、『盲人たち』の盲人も、意図的に事実をねじ曲げようとしている訳ではないという点で、ユビュやユビュおっかあとは異なる。老人にしても、事実をねじ曲げようとしているのではなく、何をどこまで語り、何を隠すかを問題にしている。それにもかかわらず、事象の把握に差が出てしまうところに、語りは本当に事実を語っているのか、という同じ問題提起が見て取れるのである。

『室内』の最後に、老人が意を決して家に入り、一家に娘の死を伝えるのだが、実際にどのように事の顛末を語ったのかは描かれていない。視点は庭のままで、あくまでも話している老人とそれを聞く一家の見た目しか描写されない。老人は、当初の意図通り、話を脱線させ、ぼかして話したのか。知らせを聞いてショックを受ける一家の様子が描かれるが、老人が当初の計画を止め

31 ゴルセイは、盲人たちが誰一人、集団から離れないことも指摘しているが、これもまた単独の証言者でなくても語りは成り立つことを裏付けているのではないだろうか。

« Aucun [sic.] individualité ne se détache du groupe des douze aveugles, qui forment une sorte de collectivité anonyme. » (Gorceix, *op. cit.*, p. 127.)

32 例えば以下のような描写が挙げられる。

« Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel [...] »

« Le buste et la tête, légèrement renversées et mortellement immobiles, [...] »

« Les yeux muets et fixés ne regardent plus du côté visible de l'éternité, [...] »

« Les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses. »

« De grands arbres funéraires, [...] »

« Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, [...] »

« Il fait extraordinairement sombre, malgré le claire de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages. » (Maeterlinck, *Les Aveugles*, *op. cit.*, p. 249.)

33 前掲の拙稿 « Sur la parole et l'action du Père Ubu dans *Ubu roi* » を参照のこと。

て、出来事のありのままの内容を伝え、さらには先の老人の語りのように自死の可能性も仄めかしつつ語ったということなのか。室内にいる人物たち以外、知り得ない。演出の余地なく、観客には（無論、読者にも）知り得ないのである。

一方、『盲人たち』の最後に、盲人たちに近づいてきて、すぐそばで立ち止まる謎の足音の正体はどうだろうか。もし、実際にその人物を舞台上に出せば、正体までは分からないにしても、観客はその姿を見ることはできる。しかし、姿が見えてしまえば、それが見えない盲人たちの恐怖と期待が入り混じった混乱を共有することは難しくなる。目が見えない登場人物たちと、見える観客のどちらに合わせるかによって、演出は大きく異なるだろう。

いずれにしろ、これら2つの戯曲は、結局のところ誰も核心を知り得ない状況に終始する。自死の現場は提示されず、死体の発見者2人も出来事自体は目撃していないので明確な証言はできず、そして遺族に説明する語りも提示されない『室内』も、司祭の死の原因が（いつ死んだかも含め）やはり示されず、盲人たちを迎えに来る人が現れたのか、それが誰のかも示されない『盲人たち』も、「語り」をするために求められている情報や、「語り」が伝える内容の真実性についての問題をはらんでいる。そしてこの問題は、『ユビュ王』だけでなく、待ち人が誰なのか、来るのかも分からず待ち続けるベケットの『ゴドーを待ちながら』にも見て取れるように思われるが³⁴、この比較については、次の機会に譲りたい。

III. 「実況中継的」語り

Iで見たように、この戯曲は、登場人物が自分の目にした光景をそのまま言葉で表す台詞が大半を占めているが、描写されるのは少女を発見した現場だけに限らず、むしろ室内の一家の様子がほとんどである。老人が少女の死に思いを巡らせた後、それは始まる。

34 アレクサンドル＝ベルグは、「待つ」という点において『闖入者』と『ゴドー』に類似性を見出している。(Maurice Maeterlinck, *L'Intruse/Intérieur*, op. cit., p. 38.)

L'ÉTRANGER.

Ils sourient sans bouger...mais voici que le père met un doigt sur les lèvres...

LE VIEILLARD.

Il désigne l'enfant endormi sur le cœur de la mère...

L'ÉTRANGER.

Elle n'ose pas lever les yeux, de peur de troubler son sommeil...

LE VIEILLARD.

Elles ne travaillent plus... Il règne un grand silence.

L'ÉTRANGER.

Elles ont laissé tomber l'écheveau de soie blanche...³⁵

室内の様子は、2人の言葉で逐一描写される。お互いに同じ光景を見ているのだから、報告する必要がある訳ではないのに、2人はそれを敢えて語る。こういった台詞からも、1章で述べた、室内の様子を観客に提示しないという演出の選択が可能になる。また、「LE VIEILLARD : Ils regardent l'enfant... / L'ÉTRANGER : Ils ne savent pas que d'autres les regardent... / LE VIEILLARD : On nous regarde aussi...」³⁶という台詞によって、幼子を見つめる一家もまた、老人とよそ者に見つめられているという、見る者と見られる者の入れ子的な構図、観客と役者の関係に重なる構図が強調されている。

『ユビュ王』においても、目の前で繰り広げられる行為を逐一言葉で描写する場面がある。前述した拙論で、筆者はこの描出を「実況中継的な語り」と名付け、古典作品における語りとは異なる、『ユビュ王』独自の語りの手法として論じた。該当の場面は2つあるが、今回はそのうちの第二幕第三場の方を取り上げたい。

ポーランド王ヴァンセスラスは、ユビュを高く評価しており、サンドミール伯爵の位を与え、翌日の閲兵式への参列を命じる。そして、ユビュの愚かさや危険さに感じているブーグルラスと王妃の反対を押し切り、丸腰で閲兵式に臨むと言い張る。不安に駆られた2人は、王や、ともに参列しているラディス

³⁵ *Les Aveugles, op. cit.*, p. 182-183.

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

ラス王子とボレスラス王子の無事を祈るために礼拝堂に行くのだが、帰ってきた途端、まさにユビュとボルデュール、その手下たちが王と王子を襲撃する場面にいくわしてしまう。

Une effroyable clameur se fait entendre au-dehors.

BOUGRELAS.

Ah ! que vois-je ? Mes deux frères poursuivis par le Père Ubu et ses hommes.

LA REINE.

Ô mon Dieu ! Sainte Vierge, ils perdent, ils perdent du terrain !

BOUGRELAS.

Toute l'armée suit le Père Ubu. Le Roi n'est plus là. Horreur ! Au secours !

LA REINE.

Voilà Boleslas mort ! Il a reçu une balle.

BOUGRELAS.

Eh ! (*Ladislas se retourne.*) Défends-toi ! Hurrah, Ladislas.

LA REINE.

Oh ! il est entouré.

BOUGRELAS.

C'en est fait de lui. Bordure vient de le couper en deux comme une saucisse.

LA REINE.

Ah ! Hélas ! Ces furieux pénètrent dans le palais, ils montent l'escalier.

*La clameur augmente.*³⁷

祈りを捧げて安心したところに怒号が聞こえてきて、2人は目を疑う。「私は何を見ているのだ？」というブーグルラスの嘆きが、見る者と見られている者の構図を強調する。そして次々と繰り広げられる闘争の光景を、代わる代わる言葉で描写し始める。戦いを繰り広げるユビュ、ボルデュールとその手下、ラディスラスとボレスラスたちと、それを垣間見る王妃とブーグルラスの関係

37 Alfred Jarry, *Ubu roi*, dans *Œuvres complètes* tome I, textes établies, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, (II, 3), p. 363.

は、舞台上で芝居を繰り広げる役者たちと、それを観る観客たちとの関係にも似ており、まさに『室内』における、家の中にいる一家とそれを覗き見る老人やよそ者たちの構図とも重なる。

この「実況中継的」語りが『室内』における語りと異なる点としては、語っている側の登場人物たちが、「助けて！」と言ったり、「防御して！」と呼びかけたり、「ラディスラス！」と名前を叫んだりし、語られている側の登場人物側にいるかのような立場で語っている点が挙げられる。この点で、『ユビュ王』の語りの方が『室内』のそれよりも、実際のスポーツの実況中継に近い印象を与える。

スポーツの実況中継においては、見る側（実況中継する側）と見られている側（スポーツ選手など）の間には、距離的あるいは空間的な隔たりがあるため、見る側の声は聞こえないことがほとんどだが、それでも実況中継においては「危ない！」や「行け！」などの呼びかけが行われることは、よくある。『ユビュ王』の実況中継的語りは、この形式にかなり近い。実際、プーグルラスと王妃が垣間見していることを、見られている側は誰も気づいておらず、次の場面でユビュたちが2人のいる場所のドアを突き破って押しかけてきた時に初めて見る側と見られる側が対峙する。

しかしながら、1箇所だけ、この見る側と見られる側との間にある隔たりが取り払われたかのように、両者の台詞と動きが呼応する部分がある。引用した箇所は、ト書きの代わりに語りが使われているが、唯一、「ラディスラスが振り返る」というト書きのみが、戦いに参加している登場人物の行為を描写している。そして、このト書きと、「防御して！」というプーグルラスの台詞によって、傍観者だった彼と、彼が見ている光景の中の人物との間に、一瞬、繋がりができる。しかし、次の瞬間、ラディスラスは囲まれてしまい、あたかも見る側と見られる側の隔たりのコードを破ったが故に罰せられるかのように、ボルデュールに殺されてしまうのである。

メーテルランクの3作品においては、見る者と見られる者がこのようなやり方で壁を越えることはない。『室内』は、題名通り室内と屋外とで明確に隔てられており、少女の死を知らせに老人が室内に入ることはあっても、構図は変わらない。見られる側が見る側のゾーンに侵入し、自らが見られる側になる、という立場の移行があるのみだ。また、『盲人たち』においては、台詞を喋る

登場人物たちは盲人だけなので、そもそも視覚を巡るこの構図自体が成り立ち得ない。

『闖入者』の場合は少し特殊で、見る側と見られる側という構図自体はないのだが、見るということが特殊な意味を持っている。盲目である老人だけが、ある瞬間から「見る」側になるのである。途中で、召使いがやってくるが、部屋には入らずに下がる。だが老人は、誰かが入ってきてテーブルの周りに座ったと信じて疑わない。他の登場人物には見えていない何かが、目が見えないはずの老人には、——しかも室内の暗さが増したとも主張しているのに³⁸——、見えているということになる³⁹。

この見えない何かが死の暗示であることはすでに多く指摘されている通りで、老人の視覚はいわば象徴的な感覚であろう。目の見える登場人物に見えていないのだから、当然、観客にも見えない。『盲人たち』のような、何者かを舞台上に出すか否かという演出の余地もない。そのため、見る側と見られる側という構図とは異なる。だが、見えない何かの存在を疑わず、過敏になっている老人の問いかけが契機となって、『盲人たち』と同様、周囲の状況を言葉にする台詞が生み出される。

L'ÂËUL.

Vous êtes là, Paul ?

LE PÈRE.

Oui.

L'ÂËUL.

Vous êtes là, Olivier ?

38 « Il me semble qu'il fait noir tout à coup. » (*Ibid.*, p. 225.)

« Il me semble que la lampe a baissé. » (*Ibid.*, p. 229.)

39 この老人の主張は、痛烈な皮肉で返される。

L'ÂËUL.

Vous ne voulez pas me le dire !... Je vois bien qu'il y a quelque chose !...

L'ONCLE.

En ce cas, vous voyez mieux que nous.

(Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 227.)

L'ONCLE.

Mais oui ; mais oui ; je suis ici, à ma place ordinaire. Ce n'est pas sérieux, n'est-ce pas ?

[...]

L'AÏEUL.

Et qui est-ce qui est assis là ?

LA FILLE.

Où donc, grand-père ? — Il n'y a personne.

L'AÏEUL.

Là, là, au milieu de nous ?

LA FILLE.

Mais il n'y a personne, grand-père !⁴⁰

他の登場人物がどこにいるかという情報も、座っている誰かはいないという情報も、観客にとっては自明のことである。ト書きの内容をなぞっている訳ではないという点において、『盲人たち』におけるト書きと重複する台詞とも異なり、また、それぞれが自分自身の状態を言葉にしているという意味で、実況中継的語りとも異なるが、見えないはずの盲人に「見る」能力を与えることが、描写的な台詞をもたらし装置のような役割を果たしていることは興味深い。これは、ここまで見てきたように、現在時の状況や行為を重複的に台詞でも提示するメーテルランクの台詞の劇作術を象徴する展開と言えるのではないだろうか。

結び

以上、『ユビュ王』における語りの考察を適宜踏まえつつ、メーテルランクの3作品の台詞を分析した。本稿で語りとして提示した台詞は、古典的なそれと異なっているものの、同じ地平上にあるように思われる。

まず、本稿で見た語りは、現在進行形の出来事を語っているため、古典的語

40 *Ibid.*, p. 230–231.

りの時間的範疇を逸脱しているが、出来事を言葉で置換的に提示するという点で、古典的語りの変奏と言えよう。

また、現在を語ることで、出来事を知らない相手に話して聞かせるという報告の性質が薄まっていることも特徴的だが、このように、報告する相手をもはや舞台上には持たず、目に映る状況を各々がただ逐一言葉にしていく台詞は、それが誰に差し向けられているのかという問題を提起している。口に出す必要のない台詞は、放たれた言葉が互いに虚しく空を彷徨うような、聞き手の死、あるいは対話の死を想起させるものなのか。その場合、言葉はもはや役割を持たないのだろうか。またあるいは、独白のように、自分自身、または観客に向けられているのだろうか。この解釈によって、演出面の可能性が開かれることにもなり得るだろう。

しかし、最も特徴的なのは、内容の真実性が前提にある古典的語りに対して、語られる内容を疑うという問題を導入している点ではないだろうか。『ユビュ王』では偽りの語りによって、『室内』や『盲人たち』では、何をどう語るかをメタ的に示唆したり、主観的傾向の強い語りを織り交ぜたりすることによって、暗示されているこの現代的な問題意識が、ジャリとメーテルランクだけに共通しているものなのか、この時代に共有されていたものなのかについては、今後、研究を深めたい。