

バーリエ・イン克蘭の戯曲

野々山ミナコ

バーリエ・イン克蘭の戯曲は上演困難なものとして、ベナベンテやエチェガライのブルジョワ劇が盛んであった当時のスペインの劇壇にはうけいられなかった。「歌うたう緑の小枝から地上を見下すことのない小夜啼鳥のようであれ」¹⁾ という芸術上の信条に忠実に彼は理解のない観客に焦りを感じながらも孤高を持した。しかし、実際にはスペイン劇に新しい方向を与えたのは彼の功績であり、ロルカやアルベルティの戯曲もその方向を受け継いだのである。最近になってバーリエ・イン克蘭の戯曲は新しく再評価され、フランスなどでもぼつぼつ上演されている。

バーナード・ショーのいったように、彼は妻子を飢えさせるほどの純粋な芸術家であった。「芸術は春だから冬を過すのに役立つ」「芸術は寺院の門で布施を乞うようなものだ」「私は貧しくはいけない、金持になれという声は聞いたことがない。私の聞いたのはただわが道を行けという声だけである」²⁾ 従来の演劇にあきたりなかった彼が、いかに新しい演劇を生み出そうと苦心したかは、その戯曲に野蛮劇、でたらめ、センチメンタルでグロテスクな笑劇、個人の生活のエピソードなどの名称を与えたことにもうかがわれよう。彼の戯曲観はベナベンテの「奥さま」についての次の評に明らかである。「私はこの種の演劇を好まない。劇場の有するトリックによって、それは私たちの面前に現実の断片を投げつける。芸術は観念の丹誠によって生きたモデルを凌駕したときを除いて存在しない。事物は私たちが見たままではなく思い出すままの姿である。文学的創造における言語は世界と人間生活が観念化されるあの平面に移行されねばならない。そうした苦心なくして詩は存在しない」³⁾

彼は演劇に失われた詩を回復しようとした。それはギリシャ悲劇の静的、造形的、アポロ的理念に通じるものである。その人物はギリシャ悲劇のように仮面であり、個性を有する特定の個人ではない。主題は人間の社会と運命との結びつきに求められ、それゆえに集団的性格の人物が主演する。「芸術家は変化する詳細ではなく、全体を包含することができるように高い視点から情景を見なければならぬ。芸術にこの民衆的文学の有する集団観察の様相を保持するなら、事物は遠隔の美を獲得する。したがって、人物は、彼らがかってそうあったことのない何かしらを附加して描かねばならない。それゆえ乞食はヨブに、戦士はアキレスに似なければならぬ」

らない」⁴⁾ 彼自身ギリシャ悲劇の讚美者であった。「悲劇の奥義によれば宿命は神学的思寵で神々の息吹きをいくぶんか有し、人間の情熱に永遠の意味を与える。恐怖と血に掩われた古代の神話の影は、伝説の霧の中で貪婪に苦悩の叫び声をあげながら己を探し、己の姿を認めて震える良心の幽霊のように両腕をあげる。……あらゆる美学の教訓は善を愛するためのものであり、いかなる金言もギリシャ神話の宿命ほどこの教えが成就されるべく私たちの良心を導きはしない」⁵⁾ 「私は歴史家でもないし、現代的でもないが、ギリシャの笛の音を聞けることを原則としている」⁶⁾ こうしてパーリュエ・インクランはあるいは諷刺的笑劇の形をとったエスペルペントの小屋がけに、あるいは崇高な悲劇が演じられる敘事詩的舞台の上に、ギリシャ古典劇にみられるような仮面の巨大な人形を動かした。

更に彼の理想は闘牛の美を戯曲の上で再現することにあつた。「我々の劇が闘牛の祭典のおののきを持つならそれはすばらしいものになるう。あの美学的な激烈さを移入するなら、イリアドのような英雄的劇になるだろう」⁷⁾ 闘牛の祭典の美とは彼にいわせれば、牛と人間の対照の美、牛と人間が一体になりやがてどこから牛がどこから人間が始るのかわからぬ両者の混然一体となった美であり、遂には牛の角に突かれた闘牛士の脇腹から流れる深紅の鮮血の美である。ギリシャ悲劇の理想と彼独自のスペイン的美学の結合、世間とその規範への反逆と美学的秩序における厳格な伝統主義、これが、パーリュエ・インクランの戯曲の特色といえよう。以下、個々の戯曲をとりあげて更にくわしく検討してみたい。

1. 野 蛮 劇

野蛮劇ははじめ小説として書かれるはずであつたものを、戯曲にした方が多くの人々に触れる機会があろうと考えて戯曲の形式をとつたといわれている。したがってポール・ヴァン・チゲームの「近代ヨーロッパ・アメリカ文学史」の中でも「対話体の戯曲小説」とよばれているほどで、上演はきわめて困難な血と力と暴力の敘事詩である。「銀の顔」「紋章の鷲」「狼の詩」の三部にわかれ、滅びゆく地方の大地主とその一族の歴史的記録を提供する作品である。主人公モンテネグロはパーリュエ・インクランの母方の祖父にあたる。彼の父母は貴族の血をひき、父方の城には「El que más vale no vale tanto como vale valle」「最も価値あるものもパーリュエほどの価値はなし」⁸⁾ という言葉が刻まれていたという。彼は幼年時代を偉大だった祖先への漠然とした憧憬と落ちぶれた地方豪族の飢餓の間に過した。したがって、彼は自分の門地の高さを多分に鼻にかけるところがあり、ピオ・バロッハなどはひどく彼を嫌っていたという。牛飼が牛の群を率いてやって来て道のどまん中を悠々と行くパーリュエ・インクランにどいてくれるよう頼むと、「わたしのような血筋の者が何匹かのあさましい牛のためにどくことはしないし、牛飼ごときにどなられるのも我慢がならない」といったという逸話がある。

だが、野蛮劇は決して大地主の盛えた古きよき時代への懐古趣味で書かれたものではなく、人間の中にある神から悪魔までの可能性の極端から極端を大幅に生きた一人の超人的人物の物語である。

第一部「銀の顔」はあまりに美しいので人々が「銀の顔」とよぶ地主ドン・ホアン・マヌエルの息子と父ドン・ホアン・マヌエルのサベリータという娘をめぐる争いと、娘の伯父修道院長に代表される神への挑戦が主題である。ドン・ホアン・マヌエルの人格の力はあまりに強烈なため修道院長の伯父が迎えに来てでもサベリータは呪縛され家へ帰れない。

修道院長 私といっしょにおいで

サベリータ 私、足かせをつけているの、足が私をしばっているの！

修道院長 三つあみをひっぱってでも連れ出すよ

サベリータ ^{おとう} 義父様、私に鎖をつけないで！ 私を捕えているどす黒い磁気を切ってちょうだい、私を自由にして！ 私を解き放って！

ドン・ホアン・マヌエル お前は自由だとも……

修道院長 モンテネグロ、お前は妖術師の力を持っているのだ。お前はそこに庇護を求めているのだ！

サベリータは息子を愛しているが、ドン・ホアン・マヌエルは自己の力を疑わず何ものをも恐れず躊躇せぬため、若く美しい恋敵の息子に勝つのである。彼は欲するものを手に入れるためには、聖女のような妻を踏みにじり、信頼する息子を敵にまわし、自ら悪魔と手をつないで教会に挑戦する。彼はサベリータにいう、「私は悪魔だ。だからお前を破滅させるのだ」と。

ドン・ホアン・マヌエルと修道院長の争いは、ある病人の臨終に立ち会おうと道を急いでいた修道院長に、息子の「銀の顔」がモンテネグロ家の私道の通行を拒んだことに端を発する。

修道院長 あの病人は助けもなく死んだ。さぞかし今頃は地獄で苦しんでいるだろう。

ドン・ホアン・マヌエル 悪魔はうちの息子に感謝せねばなるまい。

ドン・ホアン・マヌエルのサベリータへの情欲は修道院長に代表される教会と、自分の家族との闘争に結びつき、死者に秘跡をもたらす修道院長を通すことを彼自ら拒むとき頂点に達する。彼が辱しめるのはキリストの聖体であり、一連の専横的な彼の態度に冒瀆という暴力をそえる。更に恐るべき彼の力は修道院長をも復讐への情熱のために悪魔に追いやることにある。

修道院長 悪魔よ、私に力をかしておくれ、魂はお前の手に渡そう。すべての悪が可能な地獄の王よ、私を助けておくれ。私は祈りをもってお前を呼ぶのだ……

しかしドン・ホアン・マヌエルは修道院長の一行の前で聖体を瀆した罪をすすんで負おうとする。「私は悪魔ではないかと恐れている」「私は人間の中でも最低の人間だ。私ほどカルタと女と酒におぼれた男はいない。悪魔はいつだって私のパトロンだった。悪徳をすてることなん

てできやしない。私はその中で身を焼きこがすのだ。わが身を処するのにそれ以外の法則を認めたことがない。若い頃賭け事で口論し賭博師を殺した。尼にしてしまおうと姉の意志を踏みじった。百人の女で妻を侮辱した。これが私だ。変ろうとはさらさら思うておらぬ」

この自画像は彼が悪の究極に立ちいたったことを表す。彼を阻むものは何一つない。悪魔の道において彼は敢然として自由を謳歌する。人の可能性の一方の究極に到達した彼にとってただ一つ不可能なことは彼が人間であることだけである。

第二部の「紋章の鷲」は盗賊を装って父の館に侵入し、家畜を売った収益を盗もうとする息子たちを追い出そうとして、ドン・ホアン・マヌエルが深手を負うところから始る。そこへ数々の辱しめをうけながらなお夫を愛することをやめない聖女のような妻ドーニャ・マリアが見舞いにやって来る。第二部は悪魔的人間ドン・ホアン・マヌエルと聖女ドーニャ・マリアを対照的に描く。彼らの関係は次の卜書がよく象徴している。

ードン・ホアン・マヌエルはロマンチックな青年時代に覚えた悲劇的身ぶりで目をおおい、あきらめきった夫人は祖母がいたずらを隠すために嘘をつく子供を見やるようにやさしく夫を見つめるー

サベリータはドーニャ・マリアの許しを求め、ドーニャ・マリアは彼女を許すが、サベリータは死を決意して家出する。暴力においては何ものにもひけをとらぬドン・ホアン・マヌエルも妻に対しては劣等感を禁じ得ない。サベリータのために祈ろうとして彼はいう。「マリア・ソレダ。お前一人で祈りなさい。私の祈りなど何の役に立つわけもないし、天国で聞かれようはずがない。私は大変な罪人だ。至福な人々は私の祈りなど聞かまいとして耳をふさぐのじゃないかと気がかりだ。お前は聖女なんだからお前が祈りなさい！」

また、彼は新しい情婦である粉ひきの妻を妻が入って来るとテーブルの下に隠し犬のようにおずおずとするとき、その偉大さを失う。聖女的女性とドン・ホアンの男性の対比は「春のソナタ」にも見られるが、パーリュ・インクランのねらいは男のエゴイズムが究極的には女の愛による自己犠牲によって征服されるところにある。この戯曲は「銀の顔」の悪魔的人間が「狼の詩」におけるドーニャ・マリアの死を契機とし、彼女への愛をパネにして神的人間に飛躍する前提を作るために書かれたといってもよい。しかし女はまだ二次的な意味しか持たない。女は男の行為の説明者にすぎない。ドーニャ・マリアは偉大なる狂女だとドン・ホアン・マヌエルはいうが、そのあきらめと、夫とサベリータへの寛容さと、悲劇的環境に耐える力と、邪悪な息子たちへの賢明な母性愛ゆえに偉大である。誤った結婚をしたが最後までこれに耐え、辱しめられた女でありながら、夫の激しい悲劇的姿に対し馬鹿げた寛大さと善意を持ち続けるゆえに狂女である。

「紋章の鷲」におけるもう一つの注目すべき主題は法的秩序への挑戦である。盗賊の一件を

調べに来た警察当局に対し彼は決然としていう。「私は警察など嘲笑する」

書記 私は職務中は国王を代表します。

ドン・ホアン・マヌエル ここでは私が裁判官だ

書記 私は国王を代表する

ドン・ホアン・マヌエル 私が国王だ

書記 あなたは人間じゃない

ドン・ホアン・マヌエル 私はライオンだ！ 虎だ！

ドン・ホアン・マヌエルは近代社会の秩序の外に生きる人間である。彼は都会的小市民的主界の法を拒否する。「それは女、子供、老人」のためのものであり、彼には力の掟しか存在しない。彼は書記に向けて宣言する。ドミニコ会の僧と訴訟を争った祖先の一人は遂に一族を率いて僧院に押し寄せ、七人の僧の首を打ってこれを持ち帰り、わが家の戸口にさらした。自分はこの方法でことを処すると、教会と法に挑み、時代に逆行する彼を支えるのは力の掟に生きぬこうとする情熱である。しかし何といても最高の傑作は「狼の詩」である。これは痛悔者の一大叙事詩であり、痛悔によってすべての情熱を浄化せしめた水晶の詩である。元来彼には大罪人から聖者へ転向した痛悔者への文学的嗜好があり、「春のソナタ」の中でも聖マグダレナのような聖女が好きだとはっきりのべている。

息子たちはドーニャ・マリアの死のしらせを聞くや、母の館に押しかけ遺産を奪おうと互に争う。一方ドン・ホアン・マヌエルは傷心のきわみで、妻が独居していた館に向うが、ある夜乞食の一群に出会い、彼の個人的ドラマは新たな側面を得る。彼らは今後英雄的、愚弄的従者となってドン・キホーテのごとくつっぱしるドン・ホアン・マヌエルを助けるのである。ドーニャ・マリアの死後、ドン・ホアン・マヌエルは自らの中に死を抱いて暮すようになる。彼は全生涯を黒一色にぬりつぶした一つの大罪、聖女だった妻を裏切った罪に懊悩する。「私はただ一つの罪を犯した。ただ一つのその罪が私の生涯をおおった。私は人々の前で告白しよう。召使いどもを呼ぶがいい！……皆来るがいい……私は不信仰によって、ネロ皇帝の時代の従卒長の残忍さによって、あの聖女の邏卒だった……女や酒や賭け事などの道楽は男といっしょに生れたようなものだ……大罪というのはある魂の邏卒となり、地獄の火に燃える鉤をその魂にかけたことだ！ 罪人の肉にサタンがつきさす鉤を！ 今私は許しを得ようと跪く……私を許してくれ、それからあの窓を釘づけにしろ。あの扉を打ちつけろ！ そして私をただ死を待ちうける井戸のようにしてここにおいて行ってくれ」

肉欲のみに生きて来た彼が肉体を否むことはその生そのものを否定することになる。それゆえに彼が求めてはるばるやって来たのは妻の許しよりも先ず、生涯を通じて唯一人の「女」であった妻の肉体に何としても会うことである。「マリア、ソレダ、待っておくれ！ 目をかっ

と見開いてまるで私を見つめているようだ。今私も行くよ。今すぐ行って、永遠にお前の傍で暮そう」

あれほど執拗に追いまわしたサベリータさえ、けっきょくは彼にとっては女ではなかった。「悪魔はお前を呼んでいわく、嘘の声、恩知らずの鳥、偽善の蛇、侮辱の火だと」

彼は食事を拒み、妻が息をひきとった部屋に閉じ込めるが、家人の妨害で果さず、家を出て海辺を逍遙し一人死を待つ。そこで嵐で死んだ水夫の妻とその子供に出会う。遺産をわけ与えたドン・ホアン・マヌエルの息子たちが、この後家と子供に食物を与えることを拒んだことを聞いたドン・ホアン・マヌエルは、息子たちに制裁を加え、遺産を取り戻して乞食たちに与えようと、乞食の大群を率いて館に向う。彼は既に衰えはてていて、強烈な意志の力のみがわずかに彼を支えている。「私は腹がへって気を失いそうだ！……目は見えぬ！……ほとんど歩くこともできぬ！……子供らよ、君らのパンをちょっぴりおくれ」「もう何も残っておりませんよ、旦那、神様、道の途中で旦那が倒れておしまいになることはありませんよう守って下さいまし！」

かつては欲しいものすべてを手に入れたドン・ホアン・マヌエルは今や貧しい子供らにパンを乞い拒まれるのである。断食はここでは転身と浄化のために用いられているが、1910年彼がアルゼンチンで行なった断食に関する講演はこれに関連して興味深い。

「砂漠で、湖畔で、海辺での断食。そこでは目は地平線の描く曲線の中に没し、無限の示唆を感じることができる。それは偉大なる単調、この言葉を最も高い意味において捕えるなら、永遠にあたるわけだが、この大なる単調さの中に存在する愉楽を察しせしめる。たえず飢餓を味わうよう運命づけられた次男坊たちが米大陸を征服したのである……私は断食によるスペインの再生を考えている……僧房にひきこもって行う断食からこそ祈禱、冥想、教化、観想、飢え、恍惚、失神、法悦などの八つの状態を有する至上の興奮が生れる」⁹⁾

さて、彼は乞食たちの十字軍を編成して館に向い、息子たちに与えた財産を乞食にやろうと決意するとき、再び過去の偉大さを取り戻すが、それはもはや意志の領域にとどまり肉体の領域には及ばない。息子たちが乞食を追い出そうとする前に立ちはだかる彼の姿は「面には王の尊大とキリストの青白さ」があり、目は「憤怒と狂気に」らんらんと輝いている。彼は遂に息子の一人からうけた殴打で絶息するが、一切の富を失い乞食の一員として自分の生んだ息子の手にかかって死ぬという悲劇は、色恋や暴力よりも彼を偉大にするのである。誇り、専横、暴力、門地の高さなどは彼を超人とはしなかった。失意と死によって自らに打ち克ったとき、はじめて彼は真の超人となったのである。ブラドミン侯爵と同じように、ドン・ホアン・マヌエルはドン・ホアンの系図をひく人間である。パーリュ・イン克蘭のドン・ホアンの定義はそのまま、この野蛮劇の主人公の性格の本質であろう。

「ドン・ホアンは永遠の国家的テーマである。しかしドン・ホアンは本質的には女性の征服者ではない。不信仰と、法と人間への尊敬の欠如によって特色づけられる。ドン・ホアンにおいては三つのテーマが展開されねばならぬ。まず、この二つは同じことであるが、死者と信仰に対する尊敬心の欠除、第二に他人の権利を侵害してその情欲を満たすこと、第三に女の征服である。すなわち各々、悪魔、世間、肉体を表す。ドン・ホアンは反逆の天使である。怪物であり何も生み出さぬ、永遠であり再現されぬ、あらゆる怪物的なもの、永遠なるものがそうであるように、ドン・ホアンは男にとって理想である」¹⁰⁾

しかしドン・ホアンの最後の転身はカトリック的救済を意味し、作者のカトリック的な面を強烈に見せている。

2. 食欲と肉欲と死の絵巻

自己愛の貪欲と肉のエゴイズムを表す肉欲は死が司り、死にいたる。仄暗い本能の世界で誰一人自分が何をしているのか、何をしでかしたのかわからぬまま、死と裁きの周囲をまわりつつ人々は地獄のロンドを踊る。「日ごとわれわれは魂の中に、人の声がこだますらとどいたことのない感動と直感の深淵のふたを開けねばならない」¹¹⁾ それはある瞬時における人間の中の地獄の形相をとらえたものであり、人物はほとんど影絵や人形芝居の人形の形をとり、個人ではない。

「仮そめのものとは、時間の中で最も軽やかに飛び去るものではなく、ゆるやかに過ぎ去っても記憶の中にほとんど溝を作ることのないものである。火花は火打石の上にはかなく輝くが形体よりもよくそれを定義する。それはあらゆる変化と結びつき、またいついかなるときでも生じ得るからである。動きのめまぐるしさの中に静寂への至上の切望を見出すことは美学の秘密である」¹²⁾

「結合」や「紙のバラ」「洗者の首」「冒瀆」などの一幕ものはこのような彼の美学によって創られたものであるが、その太い一本の直線によって運命の成就に導かれるすさまじい迫力のゆえに彼の戯曲の中では最も成功したものといえよう。

「結合」は金ゆえに金持の老人に娘をおしつけようとする母親にあくまで抗う娘が、研師の若者を愛するようになり、恋人の肩にかみついてその血をすすり、自分の手に鉄をつきさしてその血を相手にすすらせ「結合」の儀式を行なったあとで老人を殺すという血なまぐさい劇だが、そこには貪欲と肉欲に打ち克つ愛の純潔があり、残虐さと清純さの混りあった一種新鮮な魅力がある。

「紙のバラ」は酒のみの夫を持つ貧しい人妻が死に際して今まで貯めて来た大金を残すが、子供のためにその金を夫から隠して死に、一方金を見つけようとやっきになる夫は妻の屍の傍

でおくやみに訪れた近所の女たちを泥棒扱いにして殺そうと追いまわすが、一旦金が見つかるや妻を貞女の鑑として賞めたたえ屍を狂気のように愛撫するという戯曲である。その題名の「紙のバラ」は亡骸の手に誰かが持たせたものだが、騒動の最中に枕元に飾ったろうそくが倒れてこの紙のバラに燃え移り、死者の着物も棺も燃え上り、深紅の焰の中で夫が妻の屍を狂ったように抱擁して叫ぶところで幕になる。センドルにいわせると「屍というものがこれほど滑稽な意味を持つ芝居はない」¹³⁾ 死者は生者の貪欲に思うさま愚弄される。最後の舞台が焰に包まれる幕ぎれは凄絶な美を創造し、戯曲は色彩の塊であるとした作者のヒット作であろう。

「洗者の首」は愛人に仇敵を殺させるために仇敵をおびきよせ色仕掛けにかけようとするが、その間にこの男を真剣に愛するようになり、愛人が計画どおりこの男を殺すと屍をひしと抱いて悲嘆にくれる女の悲劇を描いたものである。裏庭に仇敵の屍を埋める穴を掘る不吉な音を伴奏にやりとりさせる男女の会話は、凄惨な緊迫感を帯びパーリュ・イン克蘭のいう闘牛の美を感じさせる傑作である。この場合金銭を間に成立した愛人との関係が束の間に燃えた真実の恋の前に一挙に崩れ落ちるわけだが、道の彼方に死が待ちかまえていることを女が知っているゆえに悲劇は密度を増す。パーリュ・イン克蘭の戯曲の中で最も正統的な悲劇といえよう。

「冒瀆」は盗賊の間にまぎれこんだ昔神父だった男が、盗賊の仲間の死に際して最後の告白を聞いてやろうと急ごしらえに神父になってその真率な告白を聞くが、それを聞いていた盗賊の首領が奴の口を封じなきゃおれたちの心まで奪われてしまうとつぶやきながら告白の途中で銃殺してしまうという戯曲である。盗賊の良心を映す鏡のような水たまりを中心に二つの冒瀆が行なわれる。まず最後の告白をさくという神聖な勤めを自らの良心を洗っていない元神父の盗賊が引き受けたことであり、第二に告白の途中で首領が告白者を殺すことである。悪魔的なものを追求して来た作者の一連の作品の系列に入る小品である。

これら四つ的一幕物の影絵、あるいは人形芝居は明解で単純であるが、「ばかされた男」は三幕物でスリラーめいた興味も感じさせ、筋立てはやや複雑である。大地主ドン・ペドロの死んだ息子ミゲリートと自分の間にできた子供だと称して、村の女ロサ・ラ・ガラーナは一人の赤子をドン・ペドロに売りつけようとする。ドン・ペドロはその赤子にひどく執着しているが、彼女のいうことも信じかね苦しんでいる。ラ・ガラーナは新しい情人パレリオ、実際には彼女に子供をませミゲリートを殺した犯人である昔の情人アンジェーロと、彼の新しい情婦マウリーニャとぐるんでいる。赤子をはさんで二つの階級の間に関争が生じる。ラ・ガラーナを中心にする貧しい者たちの貪欲とドン・ペドロの子供に対する執着との関争である。しかしこの争いの中から、アンジェーロは痛悔によってまず脱落する。「おれは真実を宣言しおれの魂を救おう」だがラ・ガラーナは許さない。そうこうするうちに赤子はドン・ペドロのまわしものメルビンに盗まれ、それを追った銃弾は誤って赤子にあたり殺してしまう。ドン・ペドロ

は金を惜しんで赤子をひきとらなかったことを後悔する。「貪欲が私の心をかたくなにしたの
 だろうか？ 主よ、幼な子を私の腕に返し給え、子供のために布施を乞うほど私を貧しくなし
 給え」。だが赤子の死を知ったラ・ガラーナがまず問題にするのは子供の養育に用いた金子で
 ある。「薬草と水にとかした蜂蜜のために七フェラードの小麦を使い果しました。ドン・ペドロ、
 私を見ずで下さいませ」一方、アンシェーロは皆の前で罪を懺悔する。「ここに跪い
 ておれは自分の罪をすっかり申しあげましょう。おれの言葉は紋首索の太麻をつむぐのに役立
 ちましょう！ 高貴な旦那よ、斧を手にとっておれの首を打ち落して下され！……悩める心よ、
 殺人者を罰しなされ！……」遂に罪の発覚したことを知ったラ・ガラーナはマウリーヤとア
 ンシェーロを罪の共犯者として地獄に同行するよう命ずる。

ラ・ガラーナは死を身体の中に持ち、死と一体になっている。死を表す白い犬と彼女との間
 には緊密な関係がある。彼女の行くところに白い犬がおり、白い犬のいるところに死がある。
 子供を盗み出したメルビンは「白い犬が私の後からやって来た」といい、アンシェーロは罪の
 告白をしながらもたえず「犬が吠えている」と叫ぶ。そしてラ・ガラーナとアンシェーロとマ
 ウリーヤが去ったのち幕を閉めるのは最後に戸口で高らかに吠える三匹の白い犬である。ア
 ンシェーロが殺人にかりたてられたのもラ・ガラーナの魔力ゆえであり、それゆえにアンシェ
 ーロは「ばかされた男」である。ラ・ガラーナもドン・ペドロも死に勝てず、勝利を誇るのは
 ただ死のみである。人々を行動に追いやるのはすべて死の仮面であり、勝利を確信したときは
 じめて死はその仮面をとり去る。死に勝てるのは愛だけなのだが、ここには「結合」や「洗者
 の首」のような貪欲に勝つ愛がない。「愛の最も短い瞬間も永遠である。すべての愛の至上の
 形態は水晶の永遠の鋳型である」¹⁴⁾ 人々はここでは貪欲と肉欲を司る悪魔の手にまかされ、死
 の破滅の道具となる。ドン・ペドロが子供への愛ゆえに金を出していたなら、ラ・ガラーナが
 子供を真に愛していたなら、一切は救われていたであろう。エゴイズムは最大の殺人の武器で
 ある。彼らの人生はもはやゆるやかな死にすぎない。

3. エスペルペント

エスペルペント（でたらめ）の動機は社会的な怒りと憎悪と嘲弄であった。その魅力は「グ
 ロテスクなもの、醜怪なもの、厚顔無恥なものを積み重ねることによって得もいわれぬリカ
 ルな美を創造したことにある」¹⁵⁾ 社会のゆがみ、その不道徳で醜聞に満ちた愚昧で非論理的な
 世界を見せつけることによって、調和と愛と知性と論理に基いた社会を逆に観客に訴えること
 が彼のねらいであったのだろう。この意味で彼の文学は社会性を欠くという定説は当を得てい
 ない。内乱への危機をはらんだ当時のスペインの社会的様相はいたるところグロテスクであっ
 たにちがいない。誠実と真実をもってものを見ようとする作家がエスペルペントの悪魔的世界

を描かねばならなかった理由も首肯できよう。エスペルペントにおけるパーリュ・インクランは完全なリアリストである。

1914年彼は第一次世界大戦の際、戦争を目のあたりに見るべくフランスに招かれた。「時間と空間を超え星から戦争を見なければならぬ」といってはりきってフランスに赴いた彼は悲嘆にくれて帰国した。戦争は「敘事詩」ではなく、何かしら単調で醜いものであった。これ以後彼は左傾し、カルロス党员であったことを恥じるようになった。彼は英雄を忘れようと決心した。「もはや征服者、神学者の時代ではない……印度にいたる道はもはやわれわれのものではなく、スペイン人は教皇ではない」¹⁶⁾ 当時彼は貧困のさ中にあり、生活のためにもたえず書かねばならなかった。「芸術は待つことを要求する。訣別の言葉、真実の単純素朴なさよならの一語を得るため一生待つこともあり得る」¹⁷⁾ と語った精巧な細工師パーリュ・インクランは金銀細工を止め、混乱と無秩序に飛び込んだ。彼は奔放になり、芸術を容易なものと思うようになった。「私はもう疲れた。今度はお祭とバラックと紙芝居の芸術だ」¹⁸⁾ それはあたかも象牙の塔に住む人が巷に出て暴動に加わったかの観があった。ブラドミン侯爵は爵位をすて、羊皮紙も十字架も紋章も捨てた。貴族的芸術は貴族の嘲弄へ転向した。マエツによればパーリュ・インクランの浮沈の多い不規則な生活は悪者の^{ビカロ}絵画的で大胆不敵な観念をうえつけ。その完全な公式をエスペルペントに見出したという。「それは世界の否定的様相、つんぼの見た舞踏、懷疑主義者の調べた宗教である」¹⁹⁾ 当時彼は過去の作品についてたずねる人々に「あれはバイオリンの小曲さ」と答えたという。彼はその頃悲劇的かつ喜劇的であった。妻と別れ、病に侵され、貧しく、精神的にも肉体的にも破局にあった自分自身の状態を反映したエスペルペントに夢中だった。それはまた理解されなかった作者の民衆に対する復讐でもあった。

エスペルペントという言葉がはじめて登場するのは「ボヘミヤの灯」においてである。

—われわれの悲劇は悲劇じゃない

—何かしらでしょうがね

—エスペルペントさ

—エスペルペンティズモはゴヤが考え出した

—凹面鏡に映された英雄がエスペルペントを生むんだ。スペイン的生の悲劇的意味は組織的に畸形化された美学によってのみ生れよう。

—スペインはヨーロッパ文明のグロテスクに畸形化されたものだ

—凹面鏡の最も美しい映像もばかげているよ

—畸形化は完全な数学に従うとき畸形化ではなくなる。私の現在の美学は古典的規範を凹面鏡の数学で変容することだ。

上記のエスペルペントの定義はやや難解であるが、それは事象の戯画的ヴィジョンであり、

いやしいもの、あさましいものを社会批評家の目で嘲笑するために拡大して見せることであろうと思われる。センデルによればパーリュ・インクランはしばしば人間が小さく衰れでかすかに見え、不謹慎にもあそばざるを得ないといったという。彼は人間を蔑視する。文学における人間蔑視はスペイン独自のもので、ケベード、ティルソ・デ・モリーナ、セルバンテスも人間を蔑視した。ベラスケスは好んで小人や馬鹿を描き、ゴヤは人をいやしい動物の姿に描いた。パーリュ・インクランの次の言葉はそれを裏付けする。「スペイン人は常にその人物たちの上にある。それは最も慈愛深い場合に、優越者としての慈悲をもって息子たちを見つける宇宙神^{デミウルク}である。息子たちに慈愛を感じる時もそれを表示しまいと努め、その表現に嘲笑的な調子をそえる。もしフランス人がドン・キホーテを書いたとしたなら、終始おお、わが英雄よ、わが英雄よとその壮挙の前に陶然として叫んだであろう。セルバンテスは心の底ではドン・キホーテを賞讃しながら、彼に大きな愛をいただいているが、そうした感情を取じそれをあらわに見せない。苦悩を前にしての残酷さ、無関心はスペイン的資質である……スペイン人は懷疑主義ゆえに残忍である。万人の上に太陽が上るごとく、苦悩はたえず存在し、また今後も存在するであろうことを彼は知っている。したがって激しい態度をとることもなく肩をすくめてやり過す」²⁰

更に、苦悩に対する残酷な反応は死者の目で見たいという彼の独自の創作態度に結びつく。「ドン・フリオレラの角」のプロローグの中に次のような対話がある。

- 一涙と笑いはわれわれに似たものを眺めることから生れるのです。
- 一闘牛で馬の瀕死の苦悶を哀れに思う感傷家は闘牛の審美的感動を味わえぬ人々です。その感受性は馬のそれと同じで、無意識的思考によって、臓物を出した馬と同じ運命を自らの上に想定するようになるのです……穿孔器が石切り場を蹂躪したとき彼らが泣いたのを見たことがありますか
- 一感情的に馬より石からわれわれは遠いので感動しないのだと思いますが
- 一そうです。同様にわれわれを喜ばせるものについても同じことがいえます。われわれはわれわれに似たものに嘲笑をとっておくのです。
- 一愛さなければいけません。笑いとは涙は神の道だ。これがあなたと私の美学です。
- 一私のはちがう。私の美学は生者の話をするときの死者の会話がそうであるにちがいないように、苦悩と笑いを超越したものです。
- 一なぜ死者の記憶はそうしたものだと思うのです？
- 一もう死ぬ事がないからです。われわれの芸術はいつかは死ぬことを知っている事から生れます。この知識はフランス革命よりはるかに人間にふさわしい。
- 一あなたは神になりたいのだ
- 一私はあの世の遠近法でこの世を見たい。私はあなたも知ってのとおり、インディオの尊長

に何になりたいかと尋ねられて死者になりたい答えた親戚の者のようなものです。

パーリュ・イン克蘭の痛烈な社会批評は「謝肉祭の火曜日」という題名のもとに集められた三篇の戯曲「死者の盛装」「大尉の娘」「ドン・フリオレラの角」に於て悲劇的要素とかたく結合した。

「死者の盛装」はキューバ戦争から帰った下級兵士と売春婦との恋を描き、下層の人々の貧困をグロテスクな形で浮彫りした。売春婦は金持の薬屋の娘だが勘当されて身をもちくずしている。兵士はたまたまくだんの薬屋に下宿しているが、ある夜主人は急死する。兵士は仲間と深夜墓地にしるび込んで主人の死体を掘り出し金を盗み死者のつけていた着物を着て、女をうけ出しに行く。二人は皮肉なめぐりあわせで、薬屋の遺産を相続する。

「大尉の娘」はブルジョワ階級の腐敗と空しさ、軍事革命などの美名のかげにある愚劣な動機をあばきたてる。父の大尉の出世欲のために將軍の愛人にされた娘の恋人のオルガン弾きは、將軍を殺すつもりで誤って他の男を殺してしまう。娘は家出しオルガン弾きのもとに走るが、新聞は將軍と殺された男は大尉の娘を競いあって決闘したと書きため、憤慨した將軍はジャーナリズムの横暴を許している政府を軍によって改革しようとする。

「ドン・フリオレラの角」は妻君を寝とられた将校を軍の名誉を辱しめたという理由でくびにしようとする軍隊の規律を愚弄する。将校は妻を殺して名誉を回復しようとするが妻を撃つつもりで愛児を撃っていた。しかし将校はこの行為で人々から勇氣ある男として喝采される。

他に「ボヘミヤの灯」というエスペルペントがあるが、これは前述の三篇ほど愛も憎悪も皮肉も嘲笑もそれほど激しくない、いわば中間地帯にあり、しとげようとするをしとげられなかった挫折の憂鬱がみなぎっている。その中心人物は書くという事以外にとりえのない、殉教者で英雄で予言者である作家である。伝統への愛着が頂点に達した野蛮劇からエスペルペントの悪魔的笑いへのかけ橋となった作品である。

主人公はスペイン最大の詩人マキンモ・エストレーリャである。これはナザレ生れの詩人アレハンドロ・サバをモデルにしたものであるが、同時に彼の分身でもあった。ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナのパーリュ・イン克蘭の伝記によれば、アレハンドロ・サバは19世紀の終りから20世紀の初めにかけてマドリッドのカフェを飾った偉大なる文学者群の一人であった。ブルードンからヴェルレーヌにいたるフランスの作家たちと親交があり、ヴィクトル・ユーゴに接吻された箇所は洗わぬようにしているという伝説の持ち主でもあった。たえず貧窮し、飢餓に悩まされていた。人はどれほど耐える力があるかの証人としてパーリュ・イン克蘭はこの人を見ていた。パーリュ・イン克蘭はアレハンドロ・サバと共にいると、たえずクリスマス・イヴのような気がするといっていたという。彼ら二人はあまりによく似ていて、しばしば見わけがつかぬことすらあったともいわれている。

戯曲は 15 景にわかれ、大詩人の最後の日々を描く。詩人は新聞社を止め生活に疲れ一家心中さえ考えている。しかし彼はまだ生きることにはひかれ、まったく希望を失っているわけではない。彼は杖とも頼む友人ドン・ラティーノに本屋に何冊かの本を売ることを依頼したが、本屋とドン・ラティーノは共謀して売上げ金をびんはねしていた。何も知らぬ詩人はドン・ラティーノを伴って本屋に余りに安すぎると不満を訴えに行くが、とりあってもらえない。こうして観客が最初に出会うのは大詩人の恐るべき貧窮ぶりと金の心配である。しかし劇は困窮ゆえの賤しさ、惨めさの中に絶望して沈んでゆきはしない。そこへもう一人の作家ドン・ペレブリーノ・ガイが現れ彼らの間に議論が展開するが、注目すべきは、彼らが不運を客観視しあかかも他人事のように語ることである。

「スペインの民衆の惨めさ、偉大なる道徳的惨めさは、生と死の謎の前に下卑た感受性にある。生は脂肪分のない粗食、死は歯をむきだしシーツをかぶった醜怪なる仮面だ……この惨めな民衆はあらゆる偉大な観念を幸いな裁縫女の物語に変容させてしまう」

やがて彼らは酒場に赴くが、ここでまた本屋におけるよりはやや低い平面ではあっても、同じような光景が展開される。現実と夢の間の遊戯はそこに現れる人物たちの名前、タンゴ侯爵夫人、一文の役にもたぬことを意味するポルトガルの王様などの浮浪者、特権ある頭蓋骨よと叫ぶ酔漢などにあらわれる。酒場を出たマックスはモデルニスタたちの騒ぎにまきこまれ騒擾罪で逮捕され、牢の中で近く殺されることになっているカタロニヤの囚人に出会う。

囚人 おれは自分を待っている運命を知っている。逃亡を企てたかどで四発の銃弾がそれよ。それだけならまだしもだが……

マックス じゃ何を恐れているんだね？

囚人 おれを拷問にかけて奴らが喜ぶことだ。

マックス 野蛮人奴が！

囚人 あんたは奴らを知る必要があるね。

マックス 畜生！ 法の暗黒について文句をいっているのは奴らなのに！

囚人 セベセータで人気の絶えたところを横切る際に、町の守備を任務とする連中がおれの生命をとるのさ、金持はそいつを正義とぬかすんだ。

マックス 金持も貧乏人もイベリヤ的野蛮さについては同じことだ。

彼ら二人はどこかに接点を持ちながら本質的には異質である。知識人であるマックスには革命家は理解できない。

囚人 泣いているんですかい？

マックス 無能と怒りゆえにね。兄弟、抱擁しようじゃないか。

牢を出たマックスは法務大臣をしている昔の友人に会いに行く。大臣は貧しい旧友にわずか

の月給を提供しようとする。別れしなにマックスはいう。「私は私の尊厳に対する補償と、畜生どもに対する処罰を乞いに来たことをはっきりさせておこう。それからまた、二つのいずれも果さなかったことと、君は私に金をくれ、私はさもしい男だからそれをうけとるのだということ」

マックスは死に赴いた男の思い出に心を奪われているが、アナーキストの暴動の鎖匠の犠牲となった死児を抱いた母親に出会い再び無力感に襲われる。「もはや私は叫ぶことはできない……私は死にそうに腹が立つ……あの死んだ男は自分の最後を知っていた……こわがってはいなかったが拷問を恐れていた……愚劣さに満ちた今日この頃、暗黒の伝説がスペインの歴史だ。われわれの生活はダンテ的な円舞だ。怒りと恥の。私は悲しい仮装会に哀れなるうそくを手にしなかったことに満足して飢え死するよ」

民衆はその不幸と闘争においてマックスとは異った世界にある。マックスはこの孤立の解決として死を選ぼうとする。「ラティーノ、陸橋に連れてってくれよ。ひととび飛んで再生する道に君を招待するよ」

現実の世界に直面したとき詩人は個人的責任をとることはできない。それは社会的関心を持ちながら行動に出られなかった作者の告白でもある。彼は僅かな月給で貧困から救われても自殺しか道がない。だが自殺は彼には拒まれ、自宅の入口で飢死する。彼は生の不可能に受動的に対し、この世を惨めさの中に残したままひっそりと死ぬ。しかし彼はその不在において再生する。つまり彼なきあと世界は更に空虚に更に苛酷になる。彼の妻と娘は自殺する。ルベン・ダリオとブラドミン侯爵がマックスの墓の上で語りあうが、ブラドミンは作者であり、ルベン・ダリオはマックスの文学的后継者である。つまりマックスなきあと完全なる詩人はもはや断片としてしか存在しない。劇は「人生はエスペルベントだ」というドン・ラティーノのブルレスクな言葉で終る。

バーリュ・イン克蘭の戯曲は上演しにくいといわれているが、その一つの原因は現代劇が舞台装置の簡略化に進む傾向があるのに反して、彼の戯曲ではあまりにもそれが重大視されている点にある。彼は「従来のドン・ホアンには自然が欠けていたが近代的ドン・ホアンであるブラドミン侯爵は風景に対して反応する」²¹⁾と語っているように、自然は人間と一体となり、人間の心理の反写鏡となる。その結果「狼の詩」におけるように「地主は風の笑い声が鳴っている煙突の黒々として妖怪めいた底の方に向かって金の焰をあげるぶどうづるの火に目を注ぎ」などといった細かすぎる卜書があり、戯曲の上演の際にどこまで火の役割を強調できるか疑問である。また「銀の顔」では鯛の焼ける匂いが舞台に漂うという箇所があるが、これなども外的状況を重視しすぎた難点であろう。

第二に悲劇の中に喜劇の要素を用いる彼の方法は、しばしば互にその効果を殺し観客をとまどわせる。「紋章の鷲」の中で「銀の顔」を医者に売りつけるため墓場から掘り出した死体を袋に入れて愛人を訪れ、死体を大釜の中にぶち込んで消毒しながら、その傍で情交する場面などはあまりにグロテスクすぎて戯曲の本来の意味を見失わせる。「ホーマーは跪いて書き、英雄を崇め、最高の賞讃の念をこめてその偉業を注釈する事にとどまった。シェークスピアは立って書き人間や彼らの問題を自分の前にすえてそれらを論じ、最良と思われる方法で解決した。セルバンテスは空中に書き、空気と風の中に人物たちを理想化し空からつるさげた」²²⁾ とパーリュ・インクランは三人の大作家を評したが、彼は跪いても立っても書かず、むしろ人物たちの上に馬乗りになって彼らをさいなみ、グロテスクな平面に悲劇を落とした感がある。観客はこのグロテスクな世界を前にしばしば人間であることを恥じなければならなくなる。その辺もまた彼の戯曲が観客を動員できなかった一因ではなかろうか。

しかし彼の戯曲の価値を論ずるにあたって成功、不成功を問題にすべきではない。彼の戯曲はひょっとすると偉大なる失敗であったかもしれない。「冒険家の隊長たちの激しい残忍な物語は詩人の陰気な悲哀より深い感動を私に与えた」²³⁾ と語っているように、本質的には冒険家であった彼は、成功の冠をいただくドラマ、コメディア、サイネーテなどをその安易さと陳腐さのゆえに避け新しい道を求めた。

政治的社会的にはスペインを信じていなかったとしても、彼は芸術的にはスペインを信じていた。そして彼は吟遊詩人の鋭いリアリズムで悪魔的、カトリック的、武人的スペインの民衆の本質をえぐり出した。この点で彼は正統的なロルカの先達であったといえよう。

(注)

- 1) La Lampara Maravillosa: Obras escogidas p. 689.
- 2) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 91.
- 3) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 110.
- 4) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 113.
- 5) La Lampara Maravillosa: Obras escogidas p. 648.
- 6) La Lampara Maravillosa: Obras escogidas p. 641.
- 7) Los cuernos de Don Friolera: Obras escogidas p. 1103.
- 8) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 21.
- 9) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 112.
- 10) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 66.
- 11) La Lámpara Maravillosa: Obras escogidas p. 690.
- 12) La Lámpara Maravillosa: Obras escogidas p. 666.
- 13) Ramon J. Sender: Valle Inclan y la dificultad de la tragedia.
- 14) La Lámpara Maravillosa: Obras escogidas p. 642.
- 15) Ramon J. Sender: Valle Inclan y la dificultad de la tragedia p. 10.

- 16) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 143.
- 17) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 140.
- 18) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 150.
- 19) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 155.
- 20) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 143.
- 21) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 66.
- 22) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 89.
- 23) Ramon Gomez de la Serna: Don Ramon Maria del Valle Inclan p. 25.

The Plays of Valle Inclan

Minako Nonoyama

Being a great adventurer by nature, Valle Inclan wanted to exploit the new field in the theatrical world. His efforts could be seen in the fact that he called his plays barbarous comedies episodes of intimate life, sentimental and grotesque farce and nonsense. The barbarous comedies which consist of three parts "Silver face" "The crest of eagle" and "The ballads of wolves" describe a Spanish landowner who after challenging God with all sorts of blasphemies repents in the end, purified by the love of his saint-like wife. "The picture scroll of death, avarice and desire" containing five tragedies mock the stupid human beings who are involved in the struggles of the hell for their greediness and are led to death. "Esperpento" which means nonsense is the word invented by Goya and retaken by Valle Inclan. It signified the deformation of things through the eyes of a social critic. He violently attacks the ugly and unjust aspects of the society in the beginning of this century by this form of dramas.

The characters of his plays are not individuals but symbols like those of the Greek tragedies and eternize the human passions. The Greek tragedy and the Bull Fight which were his aesthetic ideals gave a new direction to his plays. Such direction was succeeded by Garcia Lorca.