



タイトル Title	メーテルランクにおける<フランドル>の記憶：『幼児虐殺』と ブリューゲル(Sources chez Maeterlinck : Le Massacre des Innocents et Braneghel)
著者 Author(s)	岩本, 和子
掲載誌・巻号・ページ Citation	国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要,35:1-40
刊行日 Issue date	2010-12
資源タイプ Resource Type	Departmental Bulletin Paper / 紀要論文
版区分 Resource Version	publisher
権利 Rights	
DOI	
JaLDOI	10.24546/81002667
URL	http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81002667

メーテルランクにおける〈フランドル〉の記憶 『幼児虐殺』とブリューゲル

岩本 和子

はじめに

ベルギーのフランス語文学は、19世紀、とりわけ「世紀末」において「絵画的」になった。ベルギー象徴派の作家や画家の親しい交流があり、絵画作品のテーマとしてしばしば文学が使われるのに対して、文学においても絵画がタイトルやテーマとなったり、またテキストそのものが視覚的イメージを強く喚起させるものであったりする。そして現在もフランス語圏の中心（パリ）に対する周縁としてのベルギー文学は、その「絵画的性」をアイデンティティの一つにしているように思われる。特に16-17世紀フランドル絵画の伝統は重要な拠り所となっている。「絵画の伝統に強く刻印された国⁽¹⁾」はたとえば次のようにも説明される。「19世紀のベルギー人作家にとって、フランドル絵画をたえず参照することは、流行とか一時的な親近性によるものではない。それは、アイデンティティ探求という枠組みの中に体系的に刻み込まれており、国民文学という領域の自立と切り離せない。芸術は自らの起源や嫡出性を求める国民に、神話的な表象の鏡を提供してくれるのだ。⁽²⁾」ヴェラーレンは詩集『フランドルの女たち』（1886）でルーベンスの、『修道士』（1886）でメムリンクの象徴的な印の下に書いた。ローデンバックはブリューージュという街を鐘楼、運河、木々の風景や宗教的なイメージの積み重ねで描き、メムリンクの絵画や聖櫃匣へと読者をいざなった。またフランドル派絵画の中でもベルギー文学のオリジナリティ確立に「戦略として」使われた「王者はブリューゲルであり、20世紀に至るまで彼の諸作品は最も想像力と創造性の糧となり続けた⁽³⁾」のである。

メーテルランク（1862-1949）も例外ではなかった。『青い鳥』『ペレアスとメリザンド』など多くの象徴主義演劇で知られるノーベル賞受賞作家だが、彼

の作品群のイメージは、フランドル派絵画の伝統のごく自然な延長とまで言われてきた。このベルギー象徴派を代表する作家の最初の発表テキストが、『幼児虐殺 *Le Massacre des Innocents*』(1886)だったことはしかしあまり知られていない。これはブリューゲル(父)の絵の一枚と同タイトルであり、事実この絵のイメージそのものを言語に移しかえたものと言ってよい。本論では、まずベルギー文学の根底にある民族意識と絵画とのつながりを確認し、その中にメーテルランクを位置づける。次にテキスト分析の前提として、ブリューゲルの『幼児虐殺』の解釈について美術分野における従来の研究を辿りつつ確認しておきたい。そしてこれまで比較的注目度の低かったメーテルランクの処女テキストを紹介しつつ、ブリューゲルとの比較を通して分析し、〈フランドル〉の記憶へのこだわりやベルギー作家としての独自性を示してみたいと思う。

なお邦訳について確認してみたが、西欧文学翻訳が隆盛を極めた明治後期から昭和初期に、メーテルランク作品も『青い鳥』を初め多くの戯曲やエッセーの翻訳が出版された。その中で『幼児虐殺』は6、7回の出版があったようである。⁽⁴⁾当然ながら現在では手にしにくいものなので、拙訳を試みた(拙訳全文を『近代』(神戸大学近代発行会)第104号に掲載)。仏語原文テキストについては、初出は1886年3月にパリで発行された『プレイヤード *Pléiade*』誌である。⁽⁵⁾メーテルランクが友人と創った文芸雑誌だが、6号で廃刊になったという。1916年には短編集『戦争のかけら *Les Débris de la guerre*』に再録されたが、ただし後述するように、冒頭の削除と変更がある。また、本論で使用したのは初出のままのテキストで1989年出版『メーテルランク 夢の心理学序説 (1886-1896) *Maeterlinck : Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*』⁽⁶⁾の冒頭に収められたものである。

Ⅰ メーテルランクと絵画 ベルギー象徴派の民族意識

Ⅰ-1 ベルギー象徴派の背景

ベルギーは1830年の独立後、隣の大国フランスを政治面・文化面で常に意識

しながら、国家体制の整備と並行して芸術文化の独自性確立と自立をめざしていた。自由主義を掲げフランスに先駆けて産業革命も進め、列強に囲まれた新興国家は順調に発展を続けた。1870年の普仏戦争に巻き込まれることもなかった。フランスが疲弊し、また文化的にはドイツ/ゲルマン的なものへの嫌悪と排除に走ったのに対し、ベルギーでは資本主義が確立し、上層ブルジョワ階層を中心に芸術文化への関心も増大しつつあった。

1880年、いわゆる「ベルギー文芸ルネサンス」とも呼ばれる時代の大きな変換期を迎える。この年以降、文芸雑誌の創刊が相次ぎ、詩や戯曲や小説、また美術・音楽評論などが盛んに発表されて、若い芸術家たちの活躍の場となり新しい思想や潮流の形成の場となった。社会的背景としては、上述の資本主義の確立と、それに伴う印刷技術の進歩、教育の普及による識字率の増加や知識人の形成などがある。裕福なブルジョワの子弟は十分な教育を受けて大学に進学する。父親が望むのは医者や弁護士、実業家などであろう。文学青年たちはたいてい法学部に籍を置き、大学の文学サークルで仲間と語り、外部の新進作家も加えて雑誌を発行し、作品を発表する。フランスの書籍はふんだんに流入し⁽⁷⁾、パリに出て見聞を広め芸術作品に触れ、自分たちもまた新時代の自由な芸術を求めるようになる。模範とすべきはフランスの写実主義、自然主義文学・印象派芸術、そして何より象徴主義芸術であり、ヨーロッパ中で一世を風靡していたワーグナーへの興味も高かった。普仏戦争のせいでこのゲルマン民族主義の権化のような作曲家がしばらく敬遠されていた間に、ブリュッセルのオペラハウス「王立モネ劇場」では、とりわけ意識的にワーグナー作品が、フランス語版制作も含めて何度も上演された。結果的にフランスの知識人、芸術家、ジャーナリストたちも呼び寄せることでベルギーがフランス語圏へのワーグナー芸術の橋渡しとなった役割は大きい。

主要な文芸雑誌間の確執や激論を通して、特に象徴主義の理論形成が進み、フランスにおいてよりも明確で時に過激になった。文学においては、フランスのように詩だけでなく、戯曲や小説にまでジャンルを広げ、また1880年代にほぼ終わったフランスに対し、20世紀にかけて長期にわたり象徴主義の傾向は

続いた。ベルギーの場合、幻想文学の伝統と、のちのシュルレアリスムにもそのままつながっているとも言える。また同時期に独自の芸術文化の追求や民族意識がそれまで以上に強くなる。⁽⁸⁾ 目が向けられたのは北方のゲルマン精神であり、さらにイギリスであった。ベルギーの北半分は本来ゲルマン系のオランダ語圏だが、象徴派のフランス語作家の多くはこのフランデレン出身であった。彼ら上層階級の人々は、女中との会話や市中ではオランダ語を使い、両親との会話や教育はフランス語で行われるのが習慣で、さらに高等教育によってドイツ語や英語にも通じていることが多かった。これらの言語圏からの情報や文献も入りやすいのが、フランスとの違いであろう。またオランダや北欧の神秘思想や、霧や闇に閉ざされた幻想性、夢の世界への関心も培われた。抽象概念を音やリズムや形象や色彩で表現しようとする象徴主義の精神は、ベルギーの土壌になじみやすいものだったと思われる。

フランスに対する独自性として具体的に志向されたのが、民族の偉大な伝統とも言えるフランドル派の絵画であった。メモリンク、ファン・アイク、ルーベンスらに加えて、民族的起源としてオランダの画家であるレンブラント、フェルメールなども取り込むのはごく自然なことだった。緻密な写実性、静謐な雰囲気、敬虔なカトリック宗教色、豊かな色彩、光と影への関心（明暗法）などが芸術的精神の拠りどころとなるだろう。メーテルランクはまさにその空気の中で「文芸ルネサンス」世代に属す。ヘント大学法学部で文芸雑誌に活躍して名を上げながら、法学博士号を取るが、文学的成功により弁護士への道を捨てて作家になった。そして若い頃にパリに出て生涯の大半をフランスで過ごしながらも、故郷フランデレンへの関心やフランデレン人としてのアイデンティティを持ち続けた人でもあった。⁽⁹⁾ ベルギー象徴派の代表的な作家メーテルランクの、絵画との関係を次に見ていこう。

1-2 メーテルランクと絵画

2007年3月19日から4月30日まで、ベルギーのナミュールにあるフェリシアン・ロプス美術館において、企画展「モーリス・メーテルランクの想像美術館

Musée imaginaire de Maurice Maeterlinck」が開催された。⁽¹⁰⁾それを機に、企画の基となったD.ラウラーの博士論文（ブリュッセル自由大学へ提出）が『モーリス・メーテルランクとイメージのドラマトゥルギー——ベルギーの象徴主義における芸術と文学』⁽¹¹⁾のタイトルで出版された。メーテルランクの作品、特に戯曲と絵画との関係について示唆に富んだ視点を提供してくれるこの浩瀚な著書を本章では大いに参考にしつつ考察を進めていくことにする。

作家と絵画の関わりかたは多様であるが、ここでは大きく3つに分けておきたい。1つは、作家が好んで影響を受けた絵、つまり絵画作品をテーマとするテキストや、テキストの絵画的なものについてである。2つめに、テキストの表紙や挿絵の重要性に注目し、選ばれた同時代の画家の傾向や、テキストの視覚化の諸相を見る。3つめは、そういった絵画的なイメージの集大成とも言える、メーテルランクの考える「象徴派演劇」舞台の視覚的要素の意味についてである。

1-2-1 絵画の影響：絵画作品をテーマとするテキスト、テキストの絵画的性

メーテルランクが生まれ育ったヘントは北部フランデレン地方の中心都市である。実は世紀末ベルギー象徴派のフランス語作家の多くがフランデレン、とりわけこのヘント出身者であることは注目すべきだろう。例えばヴェラーレン、エルスカンはアントウェルペン生まれ、ヴァン・レルベルクとメーテルランクはヘント生まれ、また後者2人はヘントの名門高校である聖バルブ校の同窓生で、その少し先輩がヴェラーレンとローデンバックでもあった。暗く、宗教的、神秘的な閉ざされた同じ空間で青春時代を過ごし、人間の奥深い内面、神秘、超自然的なものに惹かれ、それがベルギー象徴主義へと、さらにはベルギー・シュルレアリスムへと向かう。「フランドル性」を根源的にまとったこの土地こそが、独自の芸術を生み出す土壌であり「象徴主義の揺りかご」⁽¹²⁾となったのである。またその中心に象徴的に君臨するのが聖バーフ大聖堂の『神秘の小羊』であろう。メーテルランクはヘントに戻るたびにこの絵を眺めては感動し、その神秘性に身を委ねていたとも言われる。⁽¹³⁾中世フランドルの記憶、そ

の表象としてのフランドル派の画家たち、それが彼にとっての精神的源泉であり民族的ナショナリズムの拠り所となったのは確かであろう。

すでに1885年、23歳の頃からメーテルランクはラテン的で実証主義的な思想には違和感を覚え、フランデレンの神秘思想家ルイスブルックJan van Ruysbroekを知って感銘を受ける。その仏語訳をしつつ信教的にゲルマン性を標榜するようになり、1888年には日記（「青いノート」と呼ばれる）にもそのことを明記している。「独創的であることは自分自身であること。フランデレン的でありゲルマン的であること。ラテン的精神の対局であること。⁽¹⁴⁾」そこから内面へ視線を向け、見えないものを書くこと、光に対する闇を描くことへ向かったのである。メーテルランクはオランダ人レンブラントの絵にその一つの象徴を見いだす。広い意味でのフランドル派で、とりわけゲルマンの神秘や闇、夢を描く画家として、1886年頃からのノートにも頻繁にその名が出てくるのである。それに対して同じ17世紀の巨匠ルーベンスには全く言及がないことは興味深い。後者はむしろ光とエネルギーに溢れるバロック的、官能的な人物像を描き、メーテルランクにとってはひたすらフランス的、ラテン的な画家だったのだと思われる。ルーベンスや多くのフランドル派の画家が影響を受けたイタリア・ルネサンスについても、ダ・ヴィンチ以外には、ラファエッロはじめほとんど名前が出てこない。やはり「青いノート」によれば、彼にとってラテン文化は、わずかの例外（ボードレール、リラダン、ランボー、マラルメなどのフランス象徴派詩人たち）を除いて衰退の段階にあるという。拠り所となるゲルマン性・原始性を求めるにあたって、未来を約束する具体的な文化はアングロサクソン世界だと考えていたようである。⁽¹⁵⁾

そこでメーテルランクが関心を寄せた同時代の絵画に注目すると、イギリスで19世紀半ばから一世を風靡したラファエル前派 1880年代末に写真やイラストによって知ったらしい⁽¹⁶⁾ が大きく浮上してくる。それは15世紀ルネサンス以前のイタリア芸術からの流れであり、さらにはゴート（ゲルマン）人支配のヨーロッパ文化に繋がるものだったのだ。それに対してラファエッロ以降のルネサンス芸術は、支配者、ブルジョワのものになったとメーテルランクは考

える。ラファエル前派においては死や夢のテーマが支配し、幻想的な風景や無時間的な（中世風の時空を超えた）情景、あるいは塔、花、水、金髪の女性など様々な象徴的モチーフが現れる。1888-1890年のノートにはバーン・ジョーンズ、ロセッティ、クレインへの言及が目立つ。例えばバーン・ジョーンズについて、ラウルーは次のように指摘する。「対象として、ブリュゲル（父）にバーン・ジョーンズが、またフランドルの不毛の大地にロンドンの霧が、取って代わった。それは偶然ではなく、このイギリス人画家はクールベや印象派画家たちの代わりに、前世代とは一線を画した神秘的な憧れを新たな絵画的象徴として与えるのだ。（……）引き延ばされた夢という概念は、メーテルランクが戯曲の中心テーマとした 死の休息 と無関係ではない。バーン・ジョーンズの絵から、メーテルランクの『7人の王女』に至り、文学が絵画の深さを獲得したのである。⁽¹⁷⁾」少し後のことになるが、バーン・ジョーンズは1898年に『ペレアスとメリザンド』のロンドン公演において、コスチュームデザインを担当することにもなる。

ロセッティ、とりわけベアトリーチェ像は、世紀末象徴主義に一つの女性のイメージを与えている。特にその影響を受けつつ、夢や神秘、死、神話の世界を描いたルドン、モロー、シャヴァンヌらはフランスの画家でもメーテルランクの「想像美術館」のコレクションに入る。同時代のベルギーの画家についてはどうだろうか。独立直後の19世紀前半、ナショナリズムを意識したロマン主義的歴史画のワッペルスやガレらがいた。しかしフランスのダヴィッドやグロにもなぞらえられるこれら国民的画家を、メーテルランクは、体制批判や労働党寄りの政治的信条によっても、さらにもはや衰退する美学だという認識によっても敬遠する。そこにはフランドル精神の根源はないというのだ。理性に対する原始性、すなわち中世への回帰、原始フランドル派からの直接の流れを「現代に読み替える」画家として、彼はG.ミンヌを見いだす。バーン・ジョーンズやルドン、モローと並んでミンヌの作品は実際、メーテルランクの書齋に飾られていた。さらにロプス、ヌンク、ドゥードレらが自作品の挿絵画家としてテキストの共同制作者となるであろう。

1-2-2 テキストと挿絵・表紙 テキストの視覚化

1889年に27歳でパリに出たメーテルランクは、同年出版の戯曲『マレーヌ姫』がパリの批評家オクターヴ・ミルヴォーに絶賛されて名声を得、以後弁護士をやめて文学のみの道を歩むことになる。死と運命をテーマとしたこの作品と、1890年出版の第一詩集『温室』に始まり、すでに彼はテキストの視覚化を意識的に実践している。つまり、表紙や挿絵が自らのエクリチュールとそのイメージの重要な一部を成すものと考え、画家との共同作業を進めるのである。それは単なるイラストの挿入ではなく、言葉とイメージの錯綜する重層的な、複数の感覚に訴えるテキストになるべきものであった。まず目をつけた画家はクレインだった。ラファエル前派の画家たちがベルギーのジャーナリズムでもてはやされるようになるのは、実は1890年代になってからで、クレインも1891年から95年までベルギーに滞在している。しかしメーテルランクは1889年にいち早く、イギリスの本の中で彼の挿絵に注目した。それをもとに『マレーヌ姫』の舞台装置を考えたという。また『ペレアスとメリザンド』（1893）のコスチュームモデルとして、演出家のリュネ・ポーにクレインの絵を送ったり、庭園の泉のモチーフのヒントにしたり、さらに『青い鳥』（1908）のト書きにもクレインの挿絵の利用を考えたこともあったらしい。⁽¹⁸⁾ 結局共同作業をすることはなかったようだが、長期にわたってイメージの源泉になり続けていたことがわかる。

実際に組んだのは、まずミンヌだった。さらにロプス、ドネー、スピリアルトらも挿絵提供者となる。絵は前述のように単なるテキストの添え物ではなく、象徴的なイメージであったり、間接的に雰囲気や伝えたり、それ自体が自立した作品としてテキストにより深く多様な意味を担わせたりする。例えば『マレーヌ姫』のミンヌによる表紙で、中央の広い空白は、見えない第三者おそらく神、あるいは<死>を暗示し、また右下の隅に小さく描かれたマレーヌ姫と思われる女性の髪は、あたかもキリストの茨の冠のように尖って散らされており、それが彼女の最後を象徴するのだとも解釈されている。「マリオネット三部作」の挿絵は、いずれも物語の内容と一見無関係だが、子山羊や狼、

崖、井戸などで主人公の運命を暗示したり、室内や廊下にも描かれる渦巻き状の紋様で水のイメージを喚起したりする。⁽¹⁹⁾ ドゥードレは詩集『温室』『12の歌』を、ドナーは戯曲の表紙や挿絵を提供する。スピリアールも不気味な人物や、北国の光景を思わせるモノトーンの絵でメーテルランク的な世界を深めている。さらに、シュワーベ、カルト、そしてクノッフの名も挙げられる。特に『タンタジールの死』の挿絵は死や不可視のものへの恐怖を描く独立した作品と言えるもので、類似の絵画作品も別にある。文字入りのメリザンド像のデッサンは、謎を象徴的に描き込んだ、やはり独自の作品である。

1-2-3 上演舞台での絵画性

象徴派演劇は、前述したようにとくにベルギーで発展したジャンルだった。台詞やト書きのテキストが文学作品として読まれる伝統はフランス語圏の傾向としてあるようだが、戯曲は上演され舞台装置や役者の衣装、声、動き、時には音楽も含めた、複合的な芸術であることを忘れてはならない。メーテルランクは舞台上における絵画性にも非常に意識的だった。コスチュームデザインについては、1898年のロンドン公演でクレインに頼む案があり、実際にはバーン・ジョーンズが担当したことは、ラファエル前派の絵画と文学との融合の実践であった。1907年、ブリュッセルの王立モネ劇場での『ペレアスとメリザンド』上演では、クノッフがデザインを担当した。舞台装置としては、舞台前面に薄布のスクリーンを置くという試みがあった。プロジェクターでスクリーンに光を投射し、背後の書割りをぼんやりと重ねることで、絵画的で幻想的な雰囲気になったという。この時スクリーンは見せると同時に隠すアンビバラントな装置ともなる。観客は逃げ去ろうとするかのような舞台上のイメージに、自らの魂の内奥を投影し重ねることにもなるという。⁽²⁰⁾ 舞台装置は、現実世界の単なる模倣ではなく、まさに象徴的イメージとして呈示されるのである。

このような非現実性の中で登場人物たちが動き、話すのだが、メーテルランクの初期象徴派劇の上演における大きな特徴は、動きが少ないこと、大声で語らないことにある。「静」と「沈黙」を限りなく目指す。戯曲テキストのフラ

ンス語は平易だが、登場人物たちの台詞は暗示に満ち、対話は噛み合あわず、繰り返しが多い。時間と空間は静止し、「伝説や水の世界、青色、薄暗がり、仮面を着けたような（無表情な）顔」⁽²¹⁾が、平面的な絵画のようにそこにある。それによって時空を超えた非現実性、人物の非人称化を図り、人間の普遍的な本質、内面世界を観客それぞれの心の中に喚起させようとするのである。非人称化を突き詰めた結果、メーテルランクはアンドロイドとしての役者という発想から、さらにマリオネット劇へと至る。生身の人間の現実性を完全に消し、ひたすら「象徴」のみによる究極の絵画的世界の実践であった。その世界はフランドルの、ゲルマンの記憶の奥底から出てくるメーテルランクにとっての精神的根源でもあったのである。

II ブリュージュルの『幼児虐殺』について

自己の精神的根源としての中世フランドル絵画の記憶、それはベルギー象徴派に共通する、そしてメーテルランクにおいては特に戯曲テキストの思想とイメージの根底ともなることを確認してきた。それでは処女作の源泉であるブリュージュルの『幼児虐殺』に注目したいが、この絵については<フランドル>との関係において様々な解釈と議論があるので、まずそれを本章では確認しておきたい。

最近のラウルーの研究によるメーテルランク『幼児虐殺』の紹介から出発しよう。「見えるもの le visible と読めるもの le lisible の交差点に位置づけられるこの若い頃の短編は、作者の生前にも何度か再版されたが、ブリュージュル（父）によって1565年頃に描かれた同名の絵の文学への置き換えである。テキストには<Mooris Maeterlinck>と署名されており、ファーストネームの綴りを変えることで、作家は自分の物語に非フランス的な色をつけたかったかのようである。⁽²²⁾」また戯曲『室内』の訳者解説では次の紹介がある。「フランドルのナザレの村で起きたスペイン兵による殺戮を描いたブリュージュルの絵によるとされる散文作品。日常の平穏な生活の中に突如介入して来て、罪なき者たちに襲いかかるという不条理な運命を暗示して」いて、それが「メーテルランク

の重要な主題のひとつ」になるという。⁽²³⁾

メーテルランクのテキストを読む限り、それが16世紀半ばのフェリペ二世の専制と宗教弾圧下にあるフランドルの村が舞台で、王の命によりアルバ公がスペイン兵を率いて殺戮にやってきた事件をテーマとすること、そしてブリューゲルの絵の描写とも重なることは明らかである。しかし、そのブリューゲルの『幼児虐殺』は、本来新約聖書「マタイ伝」第二章、ヘロデ王によるベツレヘムの村の幼児虐殺に題材をとったものとされる。聖書の話はこうである。イエスが誕生した時に、東方の三博士がエルサレムに来て「ユダヤの王として生まれた方はどこにおられるのか。わたしたちはその印の星が昇るのを見て、拝みにきました」と言う。これを聞いたヘロデ王はうろたえて、三博士にその子供を殺すように命じる。博士たちは星に導かれて、ベツレヘムでマリアとイエスを見だし贈り物で祝福した。しかし夢のお告げに従いヘロデ王のもとには帰らなかった。これを知った王は怒り、兵士たちに命じてベツレヘムとその地全体にいる2歳以下の男の子すべてを殺させた。

ブリューゲル（父）は同時期にやはり聖書のエピソードから『ベツレヘムの人口調査』（1566）も描いている。そしていずれもベツレヘムの代わりに舞台をフランドルの冬の農村風景とし、雪の積もった民家や大きな居酒屋、大勢の人々が描き込まれている。1564年から65年の冬にこの地方は例外的な厳冬に見舞われたので、ブリューゲルはとくにその冬の情景に興味を持ったのだとも考証されている。⁽²⁴⁾ 聖書に題材を取った絵が、画家の土地や時代の風景、風俗、人物とともに描かれること自体は珍しいことではない。ただ『幼児虐殺』の場合、ちょうどフェリペ二世によるプロテスタント弾圧の激化、スペインからのアルバ公とその兵士1万数千人のフランドルへの派遣、その後の虐殺、火刑、諸侯の処刑といった血腥い時代の始まりとほぼ重なることから、ベルギー人にとっては祖国愛を刺激する重要な出来事として認識されたのだと思われる。そのためか、この絵は従来聖書にテーマを借りた、実は（ローマ兵でなく）16世紀のスペイン兵による虐殺を描いたのだという解釈が広まったのである。

森洋子氏によれば（彼女自身の反証は後述する）、1891年にH.ハイマンズが、

甲冑姿の騎士隊の中央に立つ人物がアルバ公（ただし1567年8月にブリュッセル入りした）であると提唱し、1908年にCh.ベルナルが画面に「ドイツ、ワロンないしスペインの兵士がいる」とした。⁽²⁵⁾1960年代にはとくに「ブリューゲルの作品に政治的暗喩、つまりスペイン政府の専制政治に対するブリューゲルの抵抗を読むことがひとつの流行的な解釈となっていた。⁽²⁶⁾」とする。それは他の宗教的テーマの作品、例えば『十字架を担うキリスト』や『足萎えたち』にもスペイン兵士や抵抗するネーデルラント人たちを見て、当時の事件の暗喩とする主張も伴っていた。これらの説を受けてであろう、ギブソンは他の作品については16世紀の時事問題への暗示は曖昧であると慎重な態度を示しつつ、しかし「ひとつの例外が『ベツレヘムの嬰兒虐殺』[翻訳ママ]であろう。批評家たちがたびたび観察するように、画面中央の冷酷な司令官は、おそらくアルバ公をほのめかしている。この作品はおそらく、早ければ1566年に制作されたと思われるが、アルバ公の過酷な遠征の噂はフェリペ二世が実際に公を派遣する数年前に、ネーデルラントに広まっていた。⁽²⁷⁾」と辻褃を合わせる。

日本の一般向けガイドブックでもこの説を当然のこととして紹介している。それも少し長いが引用紹介しておこう。「ブリューゲルは『幼児虐殺』という、やはり[『ベツレヘムの人口調査』と同じく]新約聖書(マタイ福音書)に題材を採った凄惨な子供殺しの作品を制作している。舞台はやはりブラバント[ブリュッセルを中心とした地方名]の冬の村。虐殺に携わる兵士はスペイン・ハプスブルク家の兵士たち。兵士を率いる甲冑姿の騎士は国王の命を受けてネーデルラントを弾圧したアルバ公である。伝令の胸甲にはハプスブルク家の紋章「双頭の鷲」が描かれている。制作年は1564年頃とされているので、『ベツレヘムの人口調査』よりも2年早いことになる。ところが、ここに矛盾が起きる。アルバ公の着任は1567年の夏、絵が制作された時にはスペイン軍はまだ駐屯していなかったことになる。そこでこの絵の意図については様々な解釈が生まれている。」⁽²⁸⁾制作年は記述によって異なるが、現在は1566年が有力のようである。

また絵の真正性についても諸説あるので確認しておこう。メーテルランクが

見てインスピレーションを受けたというブリュッセル王立美術館の『幼児虐殺』は、ピーテル・ブリューゲル二世（息子）が描いたコピーで、父のオリジナルはウィーン美術史美術館にあるというのが通説である。⁽²⁹⁾しかし森洋子氏によれば後者も息子のコピーであると近年証明されたという。1980年に、作品の描かれたオーク材の年輪年代学調査によって、ウィーン美術史美術館の「ブリューゲルの間」にあった『ベツレヘムの嬰兒虐殺』[ママ]と『海上の暴風雨』がブリューゲル父のオリジナルでなく、没年1569年よりあとの制作だとされた。そして前者がピーテル・ブリューゲル（息子）のコピー（1610年頃）、後者は次男ヤン・ブリューゲルの友人ヨース・ド・モンベルの作品と見なされた。⁽³⁰⁾ブリューゲル（父）の前者のオリジナルは、ロンドンのハンプトン・コート王室コレクション蔵のものであり、これには後世のコレクターによる大掛かりな修正があったことも明らかにした。

こうして1566年とほぼ断定できたオリジナルの制作年から、1567年8月に到着したアルバ公と軍隊を題材にすることはあり得なかったとも主張される。特に1561～67年は、スペイン軍の駐屯はなかった上に、スペインは地中海でのオスマントルコの撃退、フランスとの抗争などで忙しく、フランドルには目を向けられなかったために、むしろネーデルラント一帯は比較的平穏な時代を送っていたという。⁽³¹⁾画中にハプスブルク家の双頭の鷲の紋章が見られるのは、ネーデルラントの治安がハプスブルク家の代官たちに維持されていた事実の反映にすぎず、また同じ紋章はローマ皇帝の軍旗にも使われていたこと、他の宗教的テーマの作品とも構成やモチーフや技法上の類似が見られることから、指揮官＝アルバ公説は否定される。⁽³²⁾従ってこの時期、ブリューゲルはむしろ落ち着いて聖書テーマの作品に取り組んでいたのではないか。息子のコピーだとしても、それがハプスブルク家の皇帝コレクションに加えられた時点では圧政への抵抗という解釈は存在しなかったと考える方が確かに自然だ。

ただ、オリジナルと認定されたハンプトン・コートの絵は、おそらく後世の画家が所有者に頼まれて残虐さを緩和するために、子供の死体を小荷物、壺、鶏、鷲鳥などに描きかえてしまった。そのせいで、ウィーンのコピーの方が画

集などには今でも掲載されることも多いらしいのだ。さらにコピーでは兵士中央の指揮官が、甲冑ではなく白い山羊鬚と黒衣の老人に変えられていて、この人物がアルバ公の肖像にそっくりだということで、16世紀フランドルの時代が主題だと見なされ続けるのである。森氏は明確に、これはブラバントの農村に風景を借りた、聖書のエピソードだと断定する。また森氏の指摘により、翻訳時には英語原文そのものを訂正したというギブソン氏の、該当箇所と思われるのが以下の引用である。「ヘロデ王の命令を冷徹に遂行する兵士の一隊が農村を侵略している。村人たちが空しくも抗議し嘆願する間に、子供たちは眼前で虐殺されている。この冷酷無比な仕業を監視するのは中央の武装した騎士の派遣隊である。そして、ヘロデ王自身と思われる黒い甲冑に身を包んだ邪悪そうな男が彼らを率いている。以前の画家たちはしばしば、虐殺を自ら指揮するヘロデを描いたのであった。⁽³³⁾」

森氏の解釈は具体的で生々しいので、さらに引用しておこう。「雪に覆われた静かな農村は、ヘロデ王の命令によって乱入する騎士や兵士たちで、一瞬のうちに血の修羅場と化す。彼らは長槍や剣をもち、家々の戸口を荒々しく叩き、突入し、無理やり母親の胸から男の子を奪い、殺害する。子供たちは恐怖や痛みで泣き叫び、母親も気が狂わんばかりに絶叫し、その側で父親は地面に跪いて、兵士たちに子供の助命を嘆願する。⁽³⁴⁾」

赤外線写真で明らかになったように、幼児たちが塗りつぶされたため、しばらくこの絵のタイトルも『村の略奪』に変えられていたという。そのせいか、数件の農家は焼討ちをかけられたことになり大きく炎まで描き足され、全く別テーマの作品になっていたらしい。⁽³⁵⁾ さすがに炎は修復によって元通りに除去されたが、子供の塗りつぶしの修復は技術的に難しいという。森氏は何よりも、ブリューゲルが従来言われてきたように、政治的、カトリック批判者、農民の愚行を好んで描く、といった「都会的」な画家では決してなく、子供の遊戯の大切さを知り、農民たちを人間味溢れる力強い人間として観察していたことを強調する。そして『幼児虐殺』が純粹に聖書の一場面であることと合わせて、時代に翻弄されず揺るぎない仕事を続けたブリューゲル（父）を評価するので

ある。

いずれにしても、メーテルランクがベルギー王立美術館で見たブリューゲル『幼児虐殺』はブリューゲル（父）が体験したはずのスペイン兵による事件として呈示されていた。現在のベルギーでも多くの研究者がその解釈のままでいるように思われる。メーテルランクのテキストについて論じた最近の論文の一つも明らかに「アルバ公」説を前提としている。「ブリューゲルの絵 フェリペ二世下のオランダ弾圧の時代 は、1913年にヴェラーレンによっても見事に描写されている」、そして長い白鬚と黒衣の中央の人物を「フェリペ二世に任命されたかの有名なアルバ公」だと説明するのである。⁽³⁶⁾ ちなみに森氏は、2008年にベルギー王立美術館で開催された「英国王室コレクション展」でもまだ『幼児虐殺』が「反乱時代」という章に入れられて16世紀の時代への反抗と意味づけられていたことを嘆きつつ紹介している。⁽³⁷⁾ それでは、このような意味づけから出発したメーテルランクのテキストを、次章で詳しく検討していきたい。

III メーテルランクの『幼児虐殺』と〈フランドル〉

III-1 テキストの分析 ブリューゲルからメーテルランクへ

メーテルランクは晩年の自伝『青い泡、幸福な思い出』の中でこう書いている。「私の唯一の散文作品『幼児虐殺』は（……）ブリューゲル（父）の一枚の絵の移し替えであり、明確にリアリズム的方向を示している。」これを紹介しつつロシヨンは、新たな「詩的言語」探求の最初のステップとして、メーテルランクはスペイン支配下の最も偉大な画家の一人の傑作を、単純に再生産するリアリスムの技法を選んだのだと言う。⁽³⁸⁾ ゴルセーも同様に、1880年代にベルギーでは未だ独立した文学が不在であることへの答として、メーテルランクがスペイン支配の歴史と絵画的遺産とを結びつけ独自のエクリチュールを追求したのだと、この作品を位置づけている。⁽³⁹⁾

しかし一方で、当時の若きメーテルランクのノートに記されたメモにも注目すべきだろう。1886年6月3日の手帳に「何かスタンドグラスから創り出すこ

と」とあるが、それには次の注釈が添えられる。「『幼児虐殺』のいくつかのイメージは、教会のステンドグラスの転置として発想された。⁽⁴⁰⁾」また同年1月3日付で、「[ステンドグラスの]農民たちは隊長の前で赤い頭巾を脱ぐ。」注釈では、『幼児虐殺』の中に次の一節があることを指摘する。「彼らは隊長の前で、頭巾やフェルト帽を恭しく脱いだ。」つまり、プリューゲルの絵に、おそらく複数のステンドグラスのイメージも重ねていると思われる。⁽⁴¹⁾ フランドルの歴史と絵画による民族的ナショナリズムから着想したテキストには、実はそれでもやはり宗教的な、聖書の世界も織り込まれていたのではないだろうか。それはプリューゲルの作品についてとは逆向きの解釈とも言えるが、メーテルランクの作品には、絵画に基づく単なるリアリスムの描写ではなく、裏にはもっと深い「物語」があるのではないか。それをこれからテキストの検討を通して探っていきたい。

このような疑問は、まずテキストの冒頭から出てきたものである。「12月26日金曜日」といきなり特定される日付が、何かを意味しないはずがない。イエス・キリスト生誕の翌日が「事件」の始まりだと誰もが思う。しかしすぐにこう続く。「夕食時に羊飼いの子が大声で叫びながら」。ここで聖書のテキストとはすでに異質で、ごく身近な民衆の物語の世界に我々は一気に引きずり込まれる。そして「ナザレット Nazareth の村」という表徴。メーテルランクは16世紀フランドルの村を舞台にしたという前提に従い、筆者はまずベルギーの地図でこの名称を探してみた。ヘントとコルトレイクの間、まさにフランデレンのまっただ中にこの村は存在する。次にいかにもフランデレンの田舎にありそうな名前の「青獅子」という宿屋で、「大麦ビールを飲んでいた農夫たち」。これらはまぎれもなく中世フランドルの世界である。羊飼いの子は「雪の上を」走っており、「コルネリス」の息子であるとわかる。

ただここで、Nazarethについて注意しておかねばならない。管見のかぎり唯一村の名前について言及したリクネール論文による「メーテルランクの勘違い」説があり、イエス・キリストの父ヨセフの出身地イスラエルのナザレ（綴りも同じくNazareth）が使われたただけだという考え方である。ヘロデ王の虐

殺命令が出されたのはベツレヘムであり、おそらくマリアが出産後にまず向かったはずのナザレと混同したのであろうというのである。ただ彼は、それがあえて物語の始まりに聖書との異質性、不可思議さを加える意図的なものだった可能性も否定しない。⁽⁴²⁾ それでは、Nazareth とは紀元ごろのイスラエルと16世紀のフランドルとを繋ぐ一つの記号、装置のようなものと考えてはどうだろうか。つまりメーテルランクのテキストはブリュゲルの絵のフランドル世界を元々の聖書に重ねられたパランプセストとして創り直す、もっと複雑な構造を持つのではないか。この仮説を念頭に検討していこう。

III-1-1 構成：時間／空間の拡大

ブリュゲルとの比較からまず気づくのは、メーテルランクの『幼児虐殺』には物語としての時間的経過があることだ。しかも、最初のエピソードは、絵にも聖書にも含まれていない。スペイン兵が農家を焼討ちにして、その家の母親を虐殺し裸で森の中に吊し、さらに9人の娘たちを木の幹に縛りつけた、というものである。幼い息子がそれを告げにナザレットの村の中心まで雪の中を走ってきたところから物語は始まるのである。人々は村の司祭と共に復讐を企てる。第2のエピソードは、その夜、村人たちによるスペイン兵 4人の騎士の殺戮である。この時、ビールを飲む農夫たち、果樹園、農家、教会、風車小屋、雪景色など、すべての道具立てが中世フランドルの村を表象する。人々が炎上した農家の農夫を手伝ってその妻の死体を降ろす。その時、「それはイエス・キリストの十字架降下さながらだった。」と唐突に聖書のイメージが現れる。

「翌日に埋葬が」あり、そして一週間が経過し、「次の日曜日、聖ミサのあとで、村人たちはいつものように昼食をとり家に帰り、聖体降福式のために着替えをした。」このカトリック的な雰囲気と時間の中で、次の殺戮が起こる。それが「幼児虐殺」である。日曜の午後半日の出来事になるのだが、その間も絵とは異なって時間の経過を示す表現が頻繁に現れる。「今や、広場には誰もいなかった」「その頃、武装した一団が」「それから一団は<金の太陽>亭へ向

かって進み」「そのあと宿屋を出た」。しかしここでまた聖書への言及が唐突に現れる。「通りは人気のないままだったので、隊長は騎兵を家々の裏側に行かせて、田園地帯からも村を見張らせるようにした。そして、歩兵たちに2歳とそれ以下の子供を自分の前に連れてくるように命じた、新約聖書マタイ伝に記されているとおりに、子供たちを虐殺するためだった。」これに続くのは「彼らはまず、通りの中心付近にある<緑のキャベツ>亭の小さな家と床屋の藁葺きの家に行った。」フランドルの物語に一瞬にして戻るのである。

さらに以下、物語の内容を追うことも含めて時間経過を示す文章を挙げておこう。「歩兵たちはさらに樽屋、鍛冶屋、そして木靴屋の家畜小屋を開けた」「司祭は(……)教会の戸口まで戻って行った。そして(……)」「そして、<緑のキャベツ>亭の子供を足を掴んで持っていた兵士が、その子の頭を剣で切り落としした」「次に彼らは<聖ニコラのせむし男>亭に行った」「老人の前に着くと、兵士たちは子供をトネリコの木のもとに降ろそうとした」「今や虐殺は広がっていた」「その間[あちこちでの虐殺の描写]も、果樹園は相変わらず一杯の人だった」「そのとき突然、領主が塔の胸壁から身を乗り出していた」「しかし領主は(……)塔の中にゆっくりと戻ってしまった」。殺戮が終わり、やがて日が暮れていく。「そして村を染めていた赤い森に太陽が沈んだ」「一方で、村は空に昇っていく月の光に照らされて、静かに動きを止めていった」(終)。

物語では3つの殺戮が起こる。農婦、スペイン兵、1週間後の2歳以下の子供たちの虐殺である。しかしこれらの殺戮の意味は全く説明されていない。また、ブリューゲルの絵の制作時期から当然のように「アルバ公」だと解釈されている「隊長」だが、メーテルランクは「30人くらいの騎兵に取り囲まれた白い顎髭の老人」を実は一度も名指してはいない。もういちど「殺戮を命じる白髭の男」と言及するだけである。子供たちの虐殺だけが、ブリューゲルの絵の描写にあたると思われるが、その前の殺害と復讐とのつながりも示されておらず不可解である。なぜここで2歳以下の子供だけが一人残らず殺されることになるのか。これは、アルバ公支配下のフランドルの歴史においては説明のつか

ない出来事になるのである。「聖書に記されている」ことのみが、虐殺遂行の必然的な理由のようでさえある。言ってみれば、聖書の記述がまずあり、その必然性に従って遂行せねばならなかったかのようなイエス・キリストの行為と重なって見える。時間は16世紀から聖書の世界へと一挙に繋がるのである。

次に、空間的な拡大についてはどうだろうか。ブリュゲルの絵は、兵士たちと隊長を中心に据え、その近くの村の中心部で今まさに起きている殺戮の光景を捉えたものである。それに対してメーテルランクでは、村の外の果樹園から田園地帯、また丘の上の風車小屋まで、空間はかなり広くなり、さらに教会の前や後ろ（墓地）、それに教会の内部や、家々についても外と内部の描写が交互に現れ、視点の多様性が見られる。もちろん時間の経過とも関連しつつ、人々や兵士たちの動きに伴って描写場面も移り変わっていく。このような「場所」の多様性の例を挙げておこう。羊飼いの子が走ってくる雪の道。〈青獅子〉亭の内と外。みなが〈金の太陽〉亭にかけつける。ナザレット中で大騒ぎになった様子。村はずれの果樹園、中心の広場、教会、墓地、森のはずれ、丘の上の風車小屋、沼地、待ち伏せする森の中、スペイン兵たちが歩く凍った野原の道、焼討ちにあった村の外の農家とその庭。次の日曜日についても、様々な場所が舞台となる。広場、果樹園、〈金の太陽〉亭、〈緑のキャベツ〉亭、床屋、樽屋、鍛冶屋、木靴屋の家畜小屋、教会の墓地と内部、指揮官のいる村の中心、青い大きな農家、肉屋、村人が舟で逃げる池、高台の城の方、兵士たちが渡っていく橋、そしてまた、日暮れ時の広場や通り、家々の様子。

ブリュゲルにおいては、少なくとも虐殺のただ中にある何軒かの家、何人もの逃げまどう人々と、幼児を抱えたりまさに殺そうとする兵士の姿は、1つの絵の中に多様なエピソードとして併置され、それはメーテルランクのテキストの後半部（最終部の、虐殺後の夕暮れ時を除き）と照応する。殺戮が行われている傍らでごく普通の日常風景が並置されるのもブリュゲルの絵の特徴だが、一見奇妙なそのバラバラの世界を、メーテルランクも再現しようとしているようである。例えば、「そして彼〔司祭〕は、家畜小屋の動物たちが雪や芝の上を走り回っているのを見た。」「村人たちは、頭巾を握って両手を合わせ、

子供たちを連れていく兵士たちの後を、跪いたまま追いかけた。混乱の中で、犬たちも陽気に吠えながらついて行った。」「すでにひとりで歩ける男の子や女の子たちも、そこ〔白ひげの男の前〕に集まって、おやつタルティーニを食べながら、他の子供たちが死んでいくのを物珍しげに見ていた。芝の上でフルートを吹いている教区の狂人のまわりに集まっている子もいた。」〔下線による強調は筆者〕

いかにもブリューゲル的な世界の写実的描写に一見思われる。しかし実際には、上記の例のうち、走り回る犬以外は絵の中にはない情景なのである。そこで、虐殺そのものの描写についても比較してみると、やはり絵にはない場面や要素が数多くあることに気づく。例えば、ブリューゲルの絵では遠くに教会は見え、司祭や聖具室係の7人の女性たちは描かれていない。首を切り落とされた子供、吊るされた下僕、樽の中の子供も存在しない。樽を足場にして兵士たちが農家の2階から侵入する描写はあるが、その内部での親族たちの宴会は描かれない。さらに手押し車で子供たちを運ぶ二人の男、瓦をはがして侵入する兵士、熊手で抵抗する父親、椅子から転げ落ちる兵士、桶で体を洗ってやっていた子供たちを突然奪われる女、吊るされた肉屋、小舟で逃げる夫婦、そして塔の上に現れる城主、いずれもが絵にはない。つまりメーテルランクは、16世紀フランドルの幼児虐殺のエピソードを一見みごとにブリューゲルの世界として再現させているかのようであるが、実はそれらは絵画のリアリスムの描写どころではなく、独自の世界を創造しているのである。それは次に見ていく色彩や事物の呈示の仕方についてもあてはまるだろう。

III-1-2 絵画的効果 色彩の氾濫

メーテルランクのテキストでさらに特徴的なのは、色彩に関する形容が過剰なほど溢れていることである。まず宿屋の名称に、意図的としか考えられないほど色にまつわるものが多い。「青獅子」「金の太陽」「緑のキャベツ」など、読者はその名を目にした時、たとえばその色をした壁の色か、道に突き出した看板あたりを思い描くだろう。風景も色彩に満ちている。雪の白、果樹園の

木々の茶色、満月はおそらく冬の夜の青白い色、干し草の黄色、「青い空」「赤い雲」、地平線上の炎の色、「赤く染まった家」「三角形の芝生」の緑、「芝の中で血を流していた」緑と赤、「農家の青い大きな家」「バラ色の煉瓦造りの古い藁葺き家」「薄紫色に塗られた農家」「緑に塗られた長い農家」「赤い森に太陽が沈んだ」。このように、とりわけ家の色に関する言及が目立つが、それに対して家の形状についてはほとんど説明がないことは注目に値する。

人々の服装についても技法は同じで、形の描写はなく、ただ次々と色彩のみが挙げられていく。「青いズボンに赤いコート」「黄色か赤に身を包んだドイツ兵」「金の祭服」「黄色のドレスを着た一人の子供」「子供の赤やピンクや白の服」「黄色い服の女」「赤い服の別の女」「紫ピロードのマントを纏い黄色のトック帽を被った[領主]」、また服ではないが人物描写として「ナン・ルー（赤毛の小人）」と呼ばれる羊飼いがいる。

このような色彩の氾濫は、明らかに言葉による視覚的イメージを喚起させ、言説に絵画性を付与するものである。それならばなぜ形状に関する描写はないのだろうか。もし建物の一つ一つの形や細部を言葉で説明したらどうだろうか？切妻の雪の積もった急勾配の屋根、窓、煙突、煉瓦の壁…。読者はすでに16世紀フランドルの、ブリューゲルの絵の残像を頭の中に持ち、雪景色とフランドル特有の形をした家々、つまり宿屋や農家、肉屋、靴屋などの各々について思い描けるはずである。色彩のみが与えられることで、読者の脳裏には一瞬にしてそれらの形象とともに鮮やかなイメージが浮かぶのではないかと。言説をできるだけ絵画に近づけること、しかも大勢の人々やばらばらなエピソードが併置されるブリューゲルの世界を表象すること、それには色の名称を与えるのが最もインパクトが強く瞬時に行なえるのではないかと。それをメーテルランクは認識していたのではないかと。

しかも、ここでもまた、実際のブリューゲルの絵とはかけ離れた創造がなされているのである。農家の焼討ちやスペイン兵の殺害は絵の中では起こらないのだから、当然ながら炎の赤も夜の暗闇も月もない。殺戮場面だけに注目すれば、たとえば家々の壁の色はブリューゲルではほぼすべてが煉瓦の赤茶色であ

る。屋根は積もった雪でみな白い。枝だけの枯木しかなく、木々の緑も芝の緑もない。人々の服装については、黄色い服、赤い服の女はいる。殺される子供たちは、たいてい産着の白か、赤っぽい服である。きらびやかな色を纏う司祭も領主もいない。逆に、ブリューゲルにおいては印象的な指揮官の黒服、兵士たちの鉄の甲冑、黒い馬、茶色い馬、くすんだ鉛色の空は、メーテルランクにおいては言及がない。これらの地味な色のせいだろうか。

つまり、「虐殺」という一つのパラダイムに様々な色彩を取り込むことで単調な繰り返しになることを避け、また視覚的想像力への刺激をより深いものに行っているのだ。同時にブリューゲルの写実ではなく、リクネールの用語を借りれば「絵であるという感覚 *effet de tableau*⁽⁴³⁾」を創り出しているのである。それは想像上の絵であり「絵画をもとにした幻影 *illusion d'ekphrasis*⁽⁴⁴⁾」である。ブリューゲルを出発点とし、言葉によるタブローを描きつつ、その結果で上がったタブロー＝ディスクールは独自の創造物なのである。しかもそこにはなお、もとの絵と聖書のエピソードが透けて見えもする。

III-1-3 誰が語り、誰が見るのか？ 言語の問題化とともに

ブリューゲルにはなくメーテルランクに特徴的な3つめのもの、それは絵を見る鑑賞者の視点 あるいは事件を現場で目撃する視点と捉えてもいいだろう。ほかに、「語り手」の視点が存在することだろう。とくに幼児を虐殺する個々の場面は、何のコメントもなくただ見えるがまま淡々と描写する前者の視点であろう。それに対して「語り手」は、視覚で捉えきれない様々な外部レフェランスや背景説明、心情描写なども記すことになる。

外部レフェランスとしては、まず前述した「12月26日金曜日」「翌日曜日」などの時間設定がある。「キリスト降下のような」「2歳以下の子供」といった聖書のエピソードを暗示する印もいくつかある。また、固有名詞がかなり意識的に使われているようである。コルネリツの息子、レイエル、ペトリュス・クレイエル、またあだ名ではあるがナン・ルー（赤毛の小人）など。これらの名前は彼らがイスラエルでなくフランドレン人であることを徴づける。また小人

の羊飼という、いかにも中世庶民らしい人物にあえて重要な役割が充てられていて、彼は丘の粉屋の風車小屋に行き、遠くの火災を見つけ、雪上を歩く人々や4人の騎士たちの目撃者となる。また空に輝く月、森、野原全体を同時に見渡す、この場面の鳥瞰的描写の視点になっている。

宿屋の名前については、色の形容詞のほかにも、物語の筋には全く関係ないにも関わらず 意味ありげな「聖ニコラのせむし男」「エーモンの四兄弟」などがある。前者は聖書から、後者は12世紀末の武勲詩『ルノー・ド・モンターバン』が由来で、エーモン・ド・ドルドンヌの4人の息子がカール大帝と戦い勝利する話だが、いずれも民衆の間で語り継がれていた。中世フランドル庶民や伝説の豊かなイメージが喚起される「言葉」である。

さらに視覚に訴える事物で、しかしプリューゲルの絵の「外」にあるものに目を向けてみよう。宿屋で「大麦ビール」を飲む人々、熊手や鋤で武装する人々、風車小屋、ランタンなどは、情景を強く思い描かせる。殺戮当日のエピソードにおいても「創作」されたものは無数にある。絵にはない家の内部の事物はほとんどがそれにあたる。宿屋の中の「火のそば」から外に出る兵士たちは「酒の壺、水差し、小麦パン」を手に行っている。また宿屋の中で昼食をとっている食卓、教会の聖具室の中で「蠟燭や香炉を手にした合唱隊の子供たち」。青い大きな農家に兵士たちが侵入した時、そこでは「祭りが行なわれていて、親族たちがワッフルやカスタードプリンやハムを」食べていた。村はずれの掘建て小屋の中では女が「炉の前の桶で子供たちを洗っていた。」肉屋は家の中の「真鍮の鍋」に子供を隠していた。いずれも中世庶民の暮らしを細部において再現する具体的な事物である。

メートルランクのエクリチュールにおけるレフェランスの過剰さについては、ロシヨンも指摘するところだが⁽⁴⁵⁾、その理由の一つは絵画そのものによって与えられる部分描写のための戦略であり、またそれに重ねて外的レフェランスとしての寓話も語られるためだと言う。我々はさらに次のことを加えたい。中世フランドルを描いた他の多くの絵画、例えばビールを飲む農民たち、家の中の様々な事物、食卓を囲む人々などを描く、まさにフランドル派の多くの絵

画に通じる素朴で親密な生活情景も同時に想起されるのではないか。また「三角形の芝を食む羊」には、唐突ではあるがファン・アイクの『神秘の子羊』などとともにキリストのイメージも眼前に浮かぶであろう。ブリューゲル自身の他の作品もまた重なって見える。例えば雪の上を歩く人々は『雪上の狩人』、食卓を囲んで祭りの宴会をする親族一同は『婚礼の食事』などを連想させる。また村の広場に群がる人々とその回りを走り回る犬や家畜を含め、全体としての構図や雰囲気は『ベツレヘムの人口調査』と重なる。そして、殺戮が終わり兵士たちが一斉に去って行ったあとの村の様子 母親たちが悲嘆に暮れる傍らで、黙々と後片付けをする村人たちと、静かな夕暮れ は、無関心とも、どのような大事件が起こっても日々の営みを淡々と続けて行かねばならない庶民の強さともとれる。一種平穏な情景は、『イカロスの墜落』の落日の農村風景を彷彿とさせないだろうか。その雰囲気を確認するためにも、ブリューゲル『幼児虐殺』の外部的レフェランスとしてのテキスト最終部を引用しておこう。

「そして村を染めていた赤い森に太陽が沈んだ。走り回って懇願するのに疲れ果て、司祭は教会前の雪の上に座り込んでいた。彼の家政婦はそばでじっと見ていた。二人は通りと果樹園が晴れ着姿の村人でいっぱいになっているのを見た。人々は広場や家々の前を動き回っていた。死んだ子を膝の上や腕に抱えて、驚きとともに自分たちの不幸を戸口で語っている多くの家族がいた。いまだに子供が倒れた場所、樽のそばや手押し車の下や池の縁で泣いている者や、無言で運んで行く者もいた。多くの者は、すでにベンチや椅子やテーブルや血の染みのついたシャツを洗ったり、路上に投げられた揺りかごを起こしたりしていた。しかし母親たちはほとんどみな、木々の下で嘆き悲しんでいた。芝に横たわった死体を前にし、ウールの服で自分の子を認めていた。子供のいない者は、広場を歩き回り、悲嘆にくれた人々のそばに寄っては立ち止まっていた。もう泣くのをやめた男たちは、逃げた家畜を犬を連れて追いかけたり、壊れた窓や穴の開いた屋根を修理していた。一方で、村は空に昇って行く月の光に照らされて、静かに動きをとめていった。」このように、言葉によって『幼児虐殺』以外の多くの絵をも導き出すことで、テキストはそのフランドル的な「絵

画性」をいっそう強める。

さらに「語り手」は、もう一つ「フランドル」性を象徴するエピソードを導入している。スペイン兵とフランデレン人との言語によるコミュニケーションの不可能性である。「村人たちはピロードのマントを着た指揮官の前で恭しくフェルト帽を脱いで、何をしようとしているのか尋ねた。しかし指揮官は彼らの言葉を知らなかった。そこで誰かが司祭を呼びに行った。」「司祭はフラマン語とラテン語で話したが、指揮官はゆっくりと肩を上げて、意味がわからないという素振りをした。」フランデレン語という表徴が突然現れるとともに、このコミュニケーション不可能性により、結局、一連の虐殺の理由が説明される場がなくなってしまう。物語内のスペイン兵からも、その指揮官の口からも、そして「語り手」によっても。

この「語り手」は、冒頭の事件においてはもっと物語を支配していた。聖書への言及や会話の呈示や人々の心理状態の描写によって。しかし幼児虐殺そのものの記述において、その立ち位置が少し変わったと思われる。殺戮がただ起こり、その時から「語り手」は事件の様子を外から眺めて報告するだけである。ときたま感情に関する言及はある。「哀れにも泣いていた」「子供たちが死んだのを見て気分が悪くなったので」「村人たちにはもはや希望はなかった」「母親たちは(……)嘆き悲しんでいた」などだが、これらはいかにも人ごとのようである。コミュニケーションの断絶と無関心は、領主の態度にも象徴される。丘にある城の塔の上に高く、一瞬「救世主」のごとく姿を現しながら、そのまま消えてしまうのである。

「語り手」は確かに存在し、ブリューゲルの絵を呈示する背後から物語世界の時間経過を操作し、また外的レフェランスを無数に導入することで広がりとお興行きとを与え、絵画的エクリチュールを徹底的に実践してみせる。しかし「語り手」はそれらの意味を決して説明はしない。諸イメージをバラバラに併置させておくだけがその役割であるかのようだ。過剰とも言えるレフェランスのカーニバル的な氾濫は、それもまた翻ってブリューゲル的な世界でもあり、中世フランドルの陽気に飲み騒ぎしたたかに生きる人々の表象でもある。エク

リチュールはその意味では、「フランドル」性に、そしてブリューゲルという伝統としての象徴に依りかかった、民族的ナショナリズムの表出となる。

III-2 エクリチュール形成の出発点

創作活動の出発点においてメーテルランクは、独自の文体の模索として、フランドル性、絵画性を意識的に取り込もうとしたことがわかった。さらに思想的な支えとして、当初から関心を抱き影響を受けていたのが、北欧系の神秘主義思想である。特にヤン・ファン・ルイスブルックの神秘主義に深く共感し、『*霊の結婚の栄光*』を仏訳し、序文としてルイスブルック論を書いたことはよく知られている。実は『*幼児虐殺*』の言語体系は、聖書以外にも、天文学（青獅子、金の太陽など）、錬金術の言語（多彩な色は、その過程における金属の変化の段階を示すという）、さらにフリーメーソンの言語、タロットの言語などを表すという説がある。⁽⁴⁶⁾ 数字の3、7（教会の姉妹たち）、9（殺された農家の娘たち）もそれらと関連し、レフェランスの多さは謎めいた秘儀の言語を暗示する。そして、全体が秘密結社への入会式、あるいは錬金の諸過程の象徴であるというのだ。確かに3つの殺戮のつながりも、各エピソードについても矛盾が多く、何かの秘儀とも見える。しかし結局それらの謎は明かされず、ただ呈示されるのみである。

このようなエクリチュールは、まさにブリューゲルの絵によって導かれた性質ではないだろうか。全体としては諺とか子供の遊びとか祭り、そして虐殺といった大テーマを掲げた1枚の絵の中で、多くの人々や事物、風景が一見ばらばらに描かれ、互いに干渉せず異質な細部を構成する、しかも極めて現実的、写実的な日常でもあるという性質だ。処女テキストで試みたこのエクリチュールは、メーテルランクの以後の作品にもつながっていく重要な出発点だと言ってよいだろう。ここではそのつながりを見ておきたい。

1889年にパリへ出て以後、彼は文学活動を続ける。1890年に出版した第一詩集『*温室*』では、故郷ヘントにある父の別荘の温室での印象を、フランドルの自然や植物や昆虫をテーマにしつつ、夢想を掻き立てる神秘的空間として描き

出す。それ以後は戯曲執筆が中心となるが、1889年の『マレーヌ姫』において、実はブリューゲルの『幼児虐殺』への言及がある。結末近くの第5幕第2場において、マレーヌ姫殺害を企てる王と女王アンヌが城の礼拝堂に入ると、そこにあるタピスリー（壁掛け）を見て王は動転する。「王：誰か壁掛けに触ったか？ ヒヤマール[王子]：いいえ、父上。 王：一枚だけ... ヒヤマール：風ですよ。 王：ではなぜこの壁掛けを広げたのか？ ヒヤマール：いつもそこにありますよ。『幼児虐殺』です。 王：見たくもない！もうその絵は見たくもない！はずせ！（その壁掛けは滑り落とさせ、別のものが出てくる。それは『最後の審判』である。）王：わざとやったのだ！ ヒヤマール：何ですって？⁽⁴⁷⁾」

明らかにマレーヌ姫の殺害とその罰の予兆として、2枚の絵が使われている。『幼児虐殺』はヨーロッパにおいて多くの画家が描いたテーマではあるが、ここではやはり 少なくともメーテルランクの中ではおそらく ブリューゲルの絵が想起される。瞬時に、これから起こるべき王による子殺しと、中世フランドルの伝統的な雰囲気とが、読者（観客）の眼前に浮かぶはずである。言葉による視覚的な効果とともに、メーテルランクはおそらくフランス人に向けて、北国フランドルの陰鬱な異国情緒を象徴的に表そうとしているのだ。

見えないもの、未知の存在の侵入による避け得ない運命というテーマ、これもすでに『幼児虐殺』において提出されていると思われる。改めてテキストを読むと、虐殺命令を下すスペイン兵の指揮官は「白い顎髭の老人」としか記述がなく、それをアルバ公だと読者が思い込むのは、ブリューゲルの絵画とその時代状況をレファレンスとした上でのことである。この謎の人物により、理由は明かされないまま2歳以下の幼児が一人残らず殺される。それは避けようのない未知の力の、日常生活への突然の侵入である。この時、老人は不条理な死をもたらす死神の象徴と化している。

同じテーマに、とりわけ初期の戯曲作品は貫かれている。『マレーヌ姫』における「死神」を象徴するのはアンヌ女王であろう。彼女は老王を狂気に陥れ、また自分の娘をヒヤマール王子の妻にしようと企て、邪魔なマレーヌ姫を死に至らしめる。『忍び入る者』（1890）以降は、死をもたらす未知の力は人の姿を

纏わず、不可視の存在としていっそう神秘的になる。『群盲』(1890)において、森で盲目の人々が待ち続ける神父が、実は傍らで静かに死んでいるという不気味さと恐怖は、その未知の力の大きさを感じさせる。また『マレーヌ姫』では『最後の審判』の呈示により神の却罰の可能性も予示していたが、『群盲』では神父の死自体が「人類の歩みを支えて来た<古き信仰>の喪失を象徴する」との解釈もある。⁽⁴⁸⁾ 神なき世界の不条理を描いたこの作品は、20世紀のベケットの演劇につながる先駆的なものでもあった。

これら2作品を含む「死の三部作」のもう一つ『室内』も、同様に未知の力(死)の侵入を前にした人間のドラマである。メーテルランクが提唱した「静劇 *théâtre statique*」という概念もすでに取り入れられている。沈黙が支配する視覚的な舞台を追求し、不可視の未知の力が圧倒的な存在感で観る者に直接訴えるものである。『タンタジールの死』(1894)ではその試みが徹底化される。『マレーヌ姫』と似た話で、王子タンタジールの殺害を司る女王が死神の象徴と思われるが、女王自身はもはや姿を現さない。殺害の予兆や女王の存在は、城や塔、咆哮する海、重い扉、消えていくランプなどの事物の密やかな呈示によって、そこそこで象徴されるのである。

『ペレアスとメリザンド』(1892)は、やはり「死」がテーマであるが、謎の少女メリザンドは深遠なる神話の世界、永遠の世界ともおそらく(明記されないが)繋がっている。⁽⁴⁹⁾ この作品あたりから、登場人物たちの言葉がいっそう謎めいて、対話も噛み合わず、ばらばらの言葉が浮遊しているという印象が強くなる。メリザンドは非人称的な人物となり、未知の声や姿、そして未知の世界への媒介者であるかのようなのである。すべてを語らない言葉の代わりに、視覚的に謎と神秘が示されるのである。『青い鳥』(1908)は死後もしくは夢の世界と日常とをつなぐが、身の回りの様々な事物が精霊となってその声や姿を舞台上に現わす。チルチルとミチルは旅をしながら次々と現れる夢の世界のエピソードを経験する。個々のエピソードの積み重ねや、日常生活の根底にある想い出や死という大きな思想の象徴的な呈示、これらは処女作『幼児虐殺』以来続くメーテルランクの特徴であると言ってよいだろう。

色彩へのこだわりも続く。舞台の多くは夕暮れ時か夜、また森の中や中世の城の内部といった薄暗がりが多いようだが、特に青という色も重要である。「青い鳥」も象徴するように、また晩年の自伝『青い泡』でも明かしているように、メーテルランクにとっての幸せの色である。それはヘントでの幼年、青春時代を象徴する色でもある。『幼児虐殺』の本来の主人公であり事件の中心にいるはずの、青いマントを纏うマリアと幼子イエス・キリストもまたその系譜の中に入れてみるのはどうだろうか。絵の中には存在しない（この場に描かれてはならない）不可視のイメージとしての、幸福の約束の象徴である。

III-3 「ベルギー文学」の流れの中で

出発点としての『幼児虐殺』の位置づけを試みたが、ベルギーのフランス語文学の過去からの系譜の中で、どのような位置にあるのかも確認しておきたい。ベルギー象徴派が模範としたフランスの象徴詩の流れはもちろんある。しかし我々が注目したいのは、それ以前の、ベルギー・ナショナリズムを強く意識し、民族と言語を常に問題化しつつ特異な作品を残した作家シャルル・ド・コステル（1827-1879）とのつながりである。ベルギーでは現在も国民的作家として知られ、代表的な『ウーレンシュピーゲル伝説』は絵本、アニメ、映画などにもなっているが、フランスではほとんど知られていない。筆者はこの作品や短篇小説集『フランドル伝説』『ブラバント小話』などの分析を試み⁽⁵⁰⁾、これらが国民国家成立時のドイツ的ロマン主義における、民族起源再発見の流れに沿ったものだとしても、その中から出てきた長篇『ウーレンシュピーゲル伝説』は全く特異な奇妙なテキストであると考えた。それは、16世紀のカール五世・フェリペ二世支配下のフランドルと北部七州独立を舞台として圧政への抵抗と自由を求める、史実とフィクションの織り成すテキストというだけでなく、⁽⁵¹⁾ 言語的にも中世フランスのラプレーを意識したアルカイズム（古語法）と19世紀フランス語を、また中世フランドルの庶民の言葉としてオランダ語も混ぜた独自のものだった。文体やジャンルは歴史小説とも叙事詩とも幻想小説とも冒険譚ともつかない、多くの象徴や超現実的な現象も入り込む、特定不可能なも

のであった。

ド・コステルは生前は世に認められず、まさにベルギー象徴派の若者たちに評価し直されて復活したのだが、その特殊なスタイルを継ぐ者はなかったとも言われてきた。しかし、メーテルランクとしては稀な散文であり、しかも処女作品でもある『幼児虐殺』に、部分的ながらド・コステルとの共通性を認められるのではないか。メーテルランクは文学活動の初期には、リアリズムと形而上学的幻想性と、象徴詩との間で、行くべき方向を迷っていたともいう。⁽⁵²⁾「語り手」が明らかに存在しながらも、継起する諸イメージを淡々と差し出し戯れさせるエクリチュール、何の前触れもなく不可解な力の支配下で殺戮が起こり、それが日常世界と入り混じること。ド・コステルはベルギーの作家としての後継者を確かに持っていたのだ。メーテルランクはその不思議な文体を、しかし小説ではなく戯曲テキストへ、そして舞台上演という装置や身体を使ったパフォーマンスへとジャンルを移して実践し続けたのではないだろうか。

おわりに

メーテルランクが創作活動の出発点としてブリューゲルの『幼児虐殺』をテーマに選んだ理由に、フランス語文学の中心＝パリに対する「ベルギー性」「ゲルマン性」といった独自性への意識があったことは確かである。フランドル絵画の伝統を題材にし、同時にエクリチュールの絵画性を追求するという民族的アイデンティティを追求した。そしてイメージの連なり、言葉の省略、暗示、沈黙といった特性が明確化され、リアリズムから幻想的、超現実的エクリチュールへも自然に繋げられたと思われる。

本論考ではブリューゲルの絵のオリジナルとコピー、改変についてもやや詳しく論じたが、メーテルランクが見たベルギー王立美術館の『幼児虐殺』は、現在ではピーテル・ブリューゲル二世によるコピーだと断定されている。⁽⁵³⁾しかし作家にとっては真偽の問題は関わりなく、自分の見た絵をオリジナルと看做し、16世紀フランデレンのスペイン兵による殺戮のテーマとして見たことは間違いはない。一つ興味深いのは、最近の研究でオリジナルとされたハンプト

ン・コート（Hampden Court）の絵が、子供たちを壺や家畜などに塗り替えただけでなく、しばらくの間（19世紀末も）そのせいで『略奪』と題され、さらにそのせいで、数件の農家から上がる焼討ちによる炎まで描き足されていたという事実だ。炎はのちの修復で消されたとはいえ、むしろその改変された絵は、メーテルランクの第1エピソードと呼応する。彼はハンプトン・コートの絵を見たのだろうか？それは考え難い。同時イギリスに行った足跡はないし、それに関する言及が全くない。おそらくメーテルランクは、フェリペ二世のスペイン兵による暴虐ぶりや村々の「略奪」を、特定はされないが、それまでに見たり読んだりしたのから創造的に取り込んだと考えるのが自然だろう。その上で、「マタイ伝」に従った「2歳以下の幼児を殺す」という行為を記述したのである。従って聖書の世界の挿入はいっそう意図的であったことにもなる。

ブリュゲルの絵の邦訳タイトルについてもここで指摘しておきたい。ふつうは『ベツレヘムの嬰兒虐殺』とされている。しかし原語（フランス語）もハンプトン・コートの絵の英語名も *Le Massacre des Innocents / Massacre of Innocents* であって、実は「ベツレヘム」とはどこにも書かれていないのである。解釈の混乱の理由の一つはここにもあるのではないか。メーテルランクにおいては、「白い髭の老人」がアルバ公であることも、一度も記されていないかった。設定はナザレット Nazareth の村ということだけである。聖書と16世紀フランドルの二つの世界が併置されていることは本論で確認してきたが、結局はもっと普遍的なテーマ 人間の歴史で繰り返される、略奪や理不尽な殺戮、抗えない不可解な運命の力、といったものをも示したことになるのではないか。

おそらくメーテルランク自身の迷いにも起因するテーマや文体の多義性によって、フランドル神話のエキゾシズムというパリの読者向けの短篇は、作家の意図を越えて普遍的な意味を持つ興味深いテキストとなって残ったとも思われる。この物語がアルバ公の暴虐を背景に持つと即座に解釈できるのも、実際には19世紀末も現在でもフランドル人ないしはベルギー人だけかもしれない。パリの『プレイヤード』誌の読者は、フランドルの村で起こったスペイン兵の行為が、フランドル民族にとっては自由と独立をめざす発端となった重要な歴史

的事実であったことを、どれだけ認識していただろうか。フランス人はアルバ公の名さえあまり知らないかもしれないのだ。

1916年に短篇集『戦争のかげら』に再録された『幼児虐殺』は、作家自身の手によってその冒頭の19段落、つまり農婦殺害とスペイン兵殺害のエピソードがすべて削除され、翌週の日曜日の出来事のみが残されたものである。しかも虐殺の場所はもはやナザレットではなくベツレヘムになる。間違いだと気づいて訂正したのか、それとも意図的な設定だったのを、聖書に合わせてしまったのか。本論で見てきたように、若きメーテルランクはフランドル精神を、個人的な記憶と伝統を含めてエクリチュールで実践しようとしていたことは確かである。またそのアイデンティティを長くフランスとアメリカに滞在した後も一生持ち続けた人である。しかし『幼児虐殺』に関しては、20世紀初めのフランスでの活動の中で、テキストの普遍化、1枚の絵の解釈という理解のしやすさの方を選んだようにも思われる。彼自身が短篇集に序文を入れて説明しているので、それを読んでおきたい。

「(……) その中で私は、ピーテル・ブリュゲル(父)が16世紀に描いたブリュッセルの美術館にある1枚の絵の多様なエピソードを、単にできる限りうまく再現しようとしたのだ。しかしそれらの事件は、このしがない文学的実践をある種の象徴的なヴィジョンに変容させてしまったように思われた。というのも、同様の光景が我々の不幸なフランドルやワロニーの村の一つだけでなくあちこちで繰り返されなかったはずがないからだ。そしてそれらをつい先頃起こったこととして描くには、加害者の名前を取り替えるだけでよく、またおそらく、悲しいかな、残酷さや不正や恐怖をもっと際立たせるだけでいいのだ!

私は物語をかなり無駄に引き延ばしてしまいそうな冒頭の数段落は削除した。」

確かに、人類普遍の神秘や思想を追求し、世界的な作家となっていくメーテルランクに、よりふさわしい掌編となったかもしれない。しかし、冒頭の謎と矛盾に満ちた、しかし中世フランドルの庶民のしたたかな営みや支配への抵抗

ド・コステルにも通じる の部分が見え難くなくなってしまったのは、パリに対する周縁文学の独自性という観点からは看過できないだろう。メーテルランクのテキストは、奥深い謎に満ちた民族の伝統と歴史を独自の言葉で表象しつつ、その中に人間の業といった普遍的なテーマを見え隠れさせていたのである。

* 本稿は、2010年7月17日に姫路市立美術館での「ベルギーと日本・美術研究会」に於ける研究発表をもとに、というよりメーテルランクと絵画の関わりについて考える機会をいただいたことをきっかけにして執筆したものである。なお、「メーテルランク」の発音表記については諸説あり、オランダ語式には「マーテルリンク」だが、フランス語式に「メーテルランク」と表記することが近年増えたようである。ところがさらに確認したところ、ベルギーのフランス語話者は「マーテルランク」、フランス人は「メーテルリンク」と実際には発音する人が多いようだ。ベルギーに視点の中心を置きたい筆者の立場としては「マーテルランク」を採用したいが、今回はまだなじみのある「メーテルランク」にしておいたことをお断わりしておく。

註

- (1) Laurent Rossion, 《Un langage pictural? *Le Massacre des innocents*, selon Breughel ou Maeterlinck》, p139.
- (2) Laurence Brogniez, 《La transposition d'art en Belgique : " Massacre des Innocents " vu par Maurice Maeterlinck et Eugène Demolder》, in *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Actes du colloque international organisé à Clermont-Ferrand par le Centre de recherches Révolutionnaires et Romantiques (24-26 octobre 2001) Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- (3) Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'Image - Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique-*, Pandora, 2008, p22.

- (4) 明治35年 (1902) から昭和17年 (1942) までの「メーテルリンク翻訳作品年表」(榊原貴教作成 <http://homepage3.nifty.com/nada/page044.html>) を参照。昭和初期までだが、これ以降『幼児虐殺』についてほとんど邦訳はないと思われる。1905: 「西班牙兵」田山花袋訳、太陽 1906: 「虐殺」徳田秋水訳、新古文林 1910: 「無辜」田山花袋訳 (改題)、博文館 1911: 「嬰兒虐殺」一宮栄訳、芸文 1913: 「虐殺」毅一訳、とりで 1916: 「罪なき者の虐殺」北沢貞造訳、帝国文学 1920: 「メーテルリンク全集 6」所収 (小児虐殺) 鷲尾浩訳、冬夏社。
- (5) *La Pléiade* (1886.3) pp66-74.
- (6) Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Textes réunis et commentés par Stefan Gross, <Archives du Futur>, Éditions Labor, 1985, pp11-18.
- (7) 19世紀のフランス書籍流入については海賊版の問題を含め次の拙著で詳述しているので、参照してほしい。岩本和子『周縁の文学 ベルギーのフランス語文学にみるナショナリズムの変遷』松籟社、2007年、第一章「ベルギーにおけるロマン主義運動 想像の〈国民文化〉形成」。
- (8) 独立から現代に至るベルギーのフランス語文学と中心パリとの距離の取り方は時代によって変化した。その特徴と意味について、註 (7) と同書、序章「国家と文学 ベルギーの場合」で論じている。
- (9) 同書、第四章のメーテルリンク論参照。
- (10) 筆者もちょうど開催中に同美術館を訪れることができた。テキストとイメージとの見事なコラボレーションだった。
- (11) Denis Laoureux, *op.cit.*
- (12) André Capiteyn, *Maeterlinck, Un prix Nobel*, Snoeck, 2008, p33.
- (13) *Ibid.*, p23.
- (14) Cf. Paul Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Eurédit, 2005 (1er éd. 1975)) p.13.
- (15) Cf. Denis Laoureux, *op.cit.*, p32.
- (16) *Ibid.*, pp48-50.

- (17) *Ibid.*, p52.
- (18) *Ibid.*, pp55-56.
- (19) *Ibid.*, p99.
- (20) *Ibid.*, p212.
- (21) *Ibid.*, p139.
- (22) *Ibid.*, p21.
- (23) モーリス・メーテルランク / アルペール・サマン / シャルル・クロ 『フランス世紀末叢書XII 『室内』 世紀末劇集』 国書刊行会、1984年、「訳者解説」p297。
- (24) グロスマンの説。Cf. 森洋子編著 『ブリュッゲル全作品』 中央公論社、2008年、p307。
- (25) 同書、p306。
- (26) 同書、p247。
- (27) W.S.ギブソン (森洋子訳 / 解説、小池寿子訳) 『ブリュッゲル 民衆劇場の画家』 美術公論社、1992年、p188。
- (28) 谷克二・武田和秀 『フランドル美術紀行 ベルギー「美の巨匠」との出会い』 日経BP企画、2003年、p25。
- (29) 最近のベルギー王立美術館のカタログも「ピーテル・ブリュッゲル(息子)によるウィーン美術史美術館のオリジナルのコピー」の記述のままである。
- (30) Cf. 森洋子 『ブリュッゲル探訪 民衆文化のエネルギー』 未来社、2008年、p67。
- (31) 森洋子編著 『ブリュッゲル全作品』 前掲書、p248, p306。
- (32) Cf. 同書。
- (33) W.S.ギブソン、前掲書、pp151-152。
- (34) 森洋子編著 『ブリュッゲル全作品』 前掲書、p305。
- (35) 同書、p306。
- (36) Laurent Rossion, *op.cit.*, pp139-140.
- (37) 森洋子 『ブリュッゲル全作品』 前掲書、p248。
- (38) Maurice Maeterlinck, 《Villiers de l'Isle Adam》, *Bulles Bleues, Souvenirs*

heureux, Bruxelles, Le Cri <Récit à découvrir>, 1992, p157 [Cf.Laurent Rossion, *op.cit.*, p141]

(39) Paul Gorceix, 《L'Image de la germanité chez un belge, flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862-1949) 》, in *Revue de littérature comparée*, 2001/3 - No299, p400.

(40) Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)* vol 1, Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, <Archives du Futur>, AML Éditions, Édition Labor, 2000, p227.

(41) *Ibid.*, p191.

(42) Arnaud Rykner, 《Du Massacre des Innocents ou l'illusion rhétorique》, in *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2000, Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, <Archives du Futur>, Éditions Labor, 2002, p39 (note No 20)

(43) *Ibid.*, p35.

(44) *Ibid.*

(45) Laurent Rossion, *op.cit.*, p143.

(46) *Ibid.*, pp145-146.

(47) Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine* in *Théâtre I*, Présentation de Martine de Rougemont, Ressources, 1979, pp171-172.

(48) 『フランス世紀末文学叢書XII』前掲書、「訳者後記」p300。

(49) 岩本和子 『周縁の文学』前掲書、第四章の『ペレアスとメリザンド』論を参照。

(50) 同書、第二章「シャルル・ド・コステルとベルギー<国民神話>の誕生」を参照。

(51) これはロシヨンも指摘するところである。「フェリペ二世支配の時代は、フランス語圏ベルギー文学において、ほとんど象徴的なもの *emblématique* となった。例えばモケヤド・コステルが例である。」(Laurent Rossion, *op.cit.*, p146.) またラウラーも次のように言う。「シャルル・ド・コステルの『ウーレンシュピーゲル』(1867) に倣って、マテランクの短編も19世紀の国家の立場から、敵としてフ

ェリベ二世の派遣による低地地方占領を語る。」(Denis Laoureux, *op.cit.*, p29.)

(52) Eric Lysøe, *Les Kermesses de l'Étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Nizet, 1993, p165.

(53) 筆者は最近(2010年9月)に改めてベルギー王立美術館に足を運びブリュージュの絵を確認した。カタログや絵葉書にはある『幼児虐殺』は保管されているようで、展示はなかった。ちなみに『ベツレヘムの人口調査』は父のオリジナルと息子のコピーが2枚とも展示され、その違いを細部まで比較できる。作者名の表示は<Pieter Bruegel> <Pieter Brueghel II>である程度統一的に区別されている気もするが、実際の画中のサインには<Breughel>もあり、様々である。現在も文献ごとに表記は異なるが、Brueghel をとりあえず採用したい。

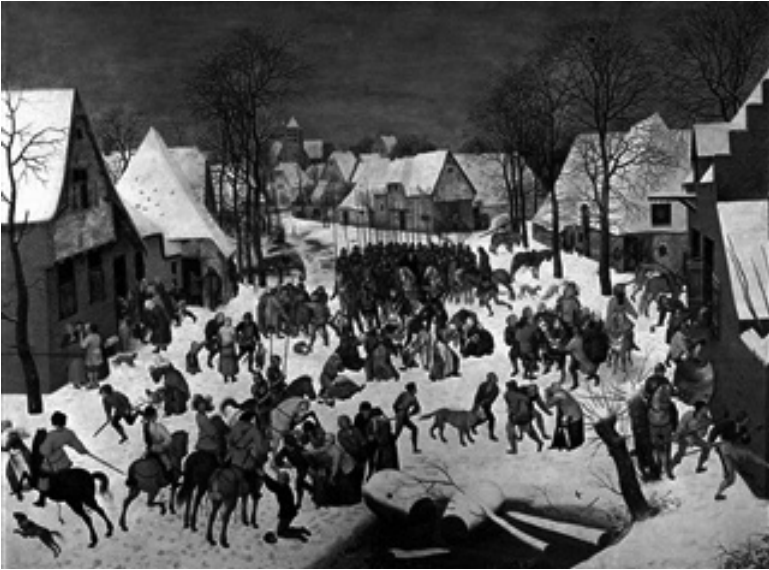
図版資料 ピーテル・ブリューゲル『幼児虐殺』
ロンドン ハンプトン・コート王室コレクション(オリジナル)



細部



ウィーン美術史美術館（息子によるコピー）



細部



ベルギー王立美術館（息子によるコピー）



細部

