

読み直し「青い鳥」

遠山博雄

はじめに

《メーテルリンクの「青い鳥」》——「 」を付したのは1908年モスクワ芸術座初演の戯曲作品名であるということ——といえば、少なくともある年代までの日本人にとっては、チルチル、ミチルという幼い兄妹が、夢の中で妖精に命じられてさまざまな国を探し歩いても手に入れることのできなかった、幸福をもたらす青い鳥——〈 〉は作中のキャラクターであるということ——を、目覚めに自分たちの家の鳥籠に見出す、という内容の児童劇ないし童話であったし、幸福というものは実は身近な日常にあるのに人はそれに気付いていないのだという、いわば幸福灯台下暗し的な教訓譚として読まれていたと思う。いつ頃までこのような了解が共有されていたのかは別として、今日でも〈青い鳥〉＝幸福の代名詞というステレオタイプ的な変換思考が定着していることに異論はあるまい。〈 〉を取り外して青い鳥とだけ言ってもよい。周囲を見回せば、普通名詞として流布していたり、何かの商標として使われていたりもする。特筆すべきは、そこではもはや原作が消えてしまっていること、それのみか、半ば一人歩きしていた幸福灯台下暗し論さえもがほとんど薄れてしまっていること、つまりは一種の神話化がなされていることである。

確かに戯曲作品そのものの翻訳は、一種類のみではあるが今日でも新刊書として入手可能であるし¹⁾、数多の再話の類についてもその内の何点かは書店の店頭で見かけたりもする²⁾。そのことでかすかに原作の痕跡をとどめてはいても、近年の若い世代には、もはや誰もがどこかで読んだり聞いたりしたことのある作品とは受け取られていないのではないのか。

ともあれ、これだけ深く、広く定着してしまっている青い鳥神話は今後とも揺らぐことはないだろうし、今ここでそのことへの批判の意思があるわけではない。本稿では、ますます忘れられていく（としか思われぬ、素朴な）読みとは別次元で、作品世界に秘められた豊かさを明らかにしてみたいと思う。

具体的な作業に入る前に、先ず作者たる **Maurice Maeterlinck** の姓の呼び名、日本語での発音表記について一言しておくのが望ましかろう。冒頭に記したように、日本では普通メーテルリンクと表記される。が、作家の出身地ベルギーのフラーンデレン（フランス語でフランドル、英語でフランダース）地方はオランダ語圏に属するから、現地ではマーテルリンクと発音される（ついでにベルギーはオランダ語表記で、フランス語ではベルジックという）。といっても、作家が生まれ育った頃のフラーンデレンは所謂ダイグロシア——上下関係のある二か国語併用——地域であって、客間ではフランス語、台所ではオランダ語（の一方言であるフラーンデレン語）が用いられる、といわれていた。**Maeterlinck** は上流知識階級の出であるから、当然母語はフランス語、作品執筆の使用言語もフランス語であった。だからフランス語の発音で呼ばれるのが一般的かつ自然であるは当然のこととして、ここにもう一つ微妙な問題が生ずる。フランスのフランス語とベルギーのフランス語の違いが発音上の問題として存在するということである。《ae》という綴り字はフランス語に決して多くみられるものではないが、フランスでは多く日本語の《エ》に近い音として発音されるのに対して、ベルギーでは《ア》に近い音で発音される傾向が強い。例えば《**Maes**》というベルギービールはブリュッセルでは「マース」と発音されている。《**lin**》はいずれにおいても《ラン》にちかい鼻母音で発音されるのが自然であるから、結果としてフランスのフランス語ではメーテルリンク、ベルギーのフランス語ではマーテルリンクと表記されるのが最も適切ということになる。実際、近年のベルギーフランス語文学研究書や翻訳書にもこのマーテルリンク表記が使われはじめている³⁾。ただ、問題はこれで終わりではなく、さらに事情を複雑にしているのが、作家自身が終生ベルギー国籍を保持した半面、文学・演劇活動の多くを祖国ベルギーではなくフランスで行なったこと、

読み直し「青い鳥」

あまつさえ後半生は南フランスに定住し、そこで終焉を迎えたことである。とすれば、メーテルランクというフランス式の表記にもそれなりの根拠があるといえよう。固有名詞である以上当人に聞くしかないのだが、今日それは不可能である。岩波文庫の翻訳者若月紫蘭がかつて本人に直接問い合わせたところ、《メエテルリンク》という回答があったともいわれているが、ここでは措く⁴⁾。ちなみにフランスにもベルギーにもメーテルリンクと発音する人はもちろんいる。ということは結局のところ4通りの可能性があり、どれも排除できないということになる。とはいうものの、本稿では若き日のパリ滞在以来筆者の耳が親しんできたメーテルランクとしたい。今一つの理由は、最後に触れるように、この戯曲の舞台がベルギーではなくフランスの(架空の)田舎に設定されていることである。しかしいずれにせよ、これで絶対というわけではない。さらに付け加えておきたいのは、メーテルリンクという時、この国に長く流布してきた作品の単純化された理解、幸福灯台下暗し論と簡単に結び付けられてしまうように感じられることである。作品を虚心坦懐に読み直すには、メーテルランクという、神話化から一旦切り離された書記による方がよいという判断もあるのである。もちろんその意味ではメーテルランクでもよいのだが。

さて、本論に入っていくわけであるが、この作品について紙面を汚すのは実は今回がはじめてではない。白水社のフランス語学習誌、フランス語圏情報誌の『月刊ふらんす』に2012年10月号から2013年3月号まで「対訳で楽しむ『青い鳥』」と題して、作品鑑賞ガイドやコメントを添えた仏文和訳講座を連載したことがある。その際紙幅制限から書き足りなかったり、誤訳ないし誤読してしまったのではないかと今でも確信が持てない箇所があり、今回この機会に今一度作品世界について詳しく検討し直してみたいのである。作品の言わんとするところが本当に幸福灯台下暗し論という日常生活上の教訓に還元されてしまうものなのか、それ以外にも深い省察や主題が隠されているのではないか、という問題意識から出発して、断章風に検討し、後半では、劇作上の幾つかの重要と思われる問題点、自己完結性への疑問点にいたるまで順次指摘していきたい。この作品が小説や童話ではなく、あくまでも戯曲として、最終形態のテク

ストとは異なる一種の中間的な約束事の段階にとどまっており、演出家や読者の自由な読みに開かれている部分があるのではないかと、ということでもある。作品読解の脱神話化といってもよい⁵⁾。

〈青い鳥〉とは何か

キャラクターとしての——といいながら人格化もされていないし、台詞もないのだが——〈青い鳥〉は、冒頭2人の子供たちがクリスマス・イヴの夢にすべりこんで行く刹那、ふいに戸口に老醜女の姿で現れる妖精の口から喚起されることで作品に登場する。老婆の病気の「小さな娘」——子供たちには「孫娘」と聞こえているとも考えられるのだが⁶⁾——を幸福にするために必要な〈青い鳥〉を探し出して来い、と言いつけられるのである。このかぎりでは、〈青い鳥〉は単に幸福をもたらすものという以上の性格を与えられていない。が、実際の〈青い鳥〉探しの長い旅のはじめ、一見子供たちのお供をしているように振る舞う〈猫〉が、妖精の宮殿でこんなことを口にする。

「ここにいる私たちはみんな、動物もものも元素も、人間がまだ知らない魂を持っているの。だから、なんとか独立を保っているの。でも、もしも人間が〈青い鳥〉を見つけたら、すべてを知り、すべてを見ることになって、私たちはすっかり人間の意のままになってしまうでしょう。これは古い友達の〈夜〉が今しがた教えてくれたことなのだけど。」(第二幕、第二場⁷⁾)

自然界を構成する火や水のような元素、もの、人間以外の動物たち(や植物たち、第三幕、第五場参照)もそれぞれに固有の魂を持っており、目に見える地上世界からは隠された、不可視の深層に潜む神秘の存在たる〈青い鳥〉がそれを擁護している、というのである。ここで前提とされている世界観をメーテルランクはノヴァーリスの『青い花』や自身仏訳している『ザイスの弟子たち・断章』から学んだという指摘⁸⁾は貴重なものであってもここでは措き、妖精の

読み直し「青い鳥」

導き入れるメルヒェンの想像世界にあつてはもともと動植物等が魂や人格を持つことが万国共通の現象ではないか、とするにとどめておく。日本人にとってはごく親しみやすいものであることともに、それがこの作品の人気の秘密の一つかもしれないのだから。

ともかくも、〈猫〉によって、子供たちには思いもよらなかった〈青い鳥〉の本質が、読者ないし観客には開示されるわけである。しかも〈猫〉は、この守護神を人間に奪われれば、人間たちには見えない自分たちの魂の世界が消滅してしまうことを自覚している。〈猫〉は〈夜〉にこう言う。

「もしもあの連中〔子供たちの一行〕が不幸にも本当の〈青い鳥〉に手をかけるようなことになれば、私たちはもはや消え去るしかなくなってしまうでしょう…。」(第三幕、第四場)

つまり、人間以外の生き物やものに人格や魂を備えた存在としての尊厳を認める立場が否定される危機感をもって、防衛の戦いと挑むという構図が展開されるのである。ここで守られるべき存在としての〈青い鳥〉は、普通名詞として小文字で書かれる青い鳥ではなく、大文字で書かれる〈青い鳥〉(《 l'Oiseau Bleu 》)、「陽の光の中で生きられる、本物の、たった一羽の〈青い鳥〉」(第三幕、第四場)である。第三幕、第五場で肩に〈青い鳥〉を乗せた〈コナラ〉がティルティルに向かって、「お前は〈青い鳥〉を、ということはものたちと幸福の大きな秘密を探しておるとのことじゃ」と言う。動植物の魂の存在はここでは自明であるから、冒頭に妖精が言っていたように、〈青い鳥〉が、それら(彼等)と合わせて表層の地上界に住む人間たちにも幸福をもたらしうる特別な存在でもあることが窺えるだろう。

真の幸福とは何か

それでは、〈青い鳥〉がこれだけ深く重い存在意義を持ちながら人間にもたらす幸福とは何か。この問いについても今日の神話化の中できちんと答えられているとは到底考えられない。日常生活の中で楽しいことがあれば、その内実にかかわらず代名詞のように〈青い鳥〉が引き合いに出されてしまう。金が儲かるといった現世利益でもあれば、すぐに幸せの〈青い鳥〉が飛んで来たといわれるのが実情である。作品を読まずに使われている「象徴」なのだから当然といえば当然なのだが、原作者が作品にこめた願いや主張にかなっているのだろうか。

この問い答えるには、キャラクターとしての様々な〈幸福〉が明らかな善玉・悪玉に描き分けられて登場する、第四幕、第九場の「〈幸福〉たちの園」を読めばよい⁹⁾。そこでは、〈太った幸福〉のような過剰な物質的な豊かさにかかわるものは墮落としてダイヤモンドの回転で消去され、〈幸福〉=〈元気でいる幸福〉をチーフとする〈君の家の幸福〉たち、すなわち〈清浄な空気の幸福〉、〈両親を愛する幸福〉、〈蒼空の幸福〉、〈森の幸福〉、〈陽の当たる時間の幸福〉、〈落日の幸福〉、〈星の出を見る幸福〉、〈雨の幸福〉、〈冬の火の幸福〉などが好意的に造形されている。さらに〈母の愛〉のような〈大きな喜び〉も合流し、自然の豊かさや(家族)愛の崇高さが賞揚されるのである。しかも、それらは名前のおり日常生活の中に潜んでいるものばかりである。ここでは気付きが重要な位置を占める。幸福を何か特別のものとして遠くに探し求めても見つからず、気が付けば——劇の展開では子供たちが夢から覚めることであるが——日々の家庭生活の中に溢れているという主張は、日本における「青い鳥」受容の中核としてお馴染みで、もちろんそれなりに正当ではある。先に幸福灯台下暗し論と名付けた所以でもある。ただし、作者がそこに質朴や慎ましき、少欲知足という幸福の質にかかわる今ひとつの精神的な価値をふくみこませていることを見落すべきではない。目覚めた時にはクリスマスのごちそうもプレゼントも欲しがらず、水や火をいとおしむティルティルにもこのことは会得されて

読み直し「青い鳥」

いるのだが、この国では額面通り理解されてはいない。一部の自覚的な、あるいは特別な社会的立場にある読者には読み込まれていたとしても¹⁰⁾。

このような幸福観と先述の世界観を媒介する要素が、自然への深い愛と敬意である。今述べた様々な日常の〈幸福〉に共通する自然の美に加えて、第四幕、第八場で、〈光〉の精に言われて子供たちが〈青い鳥〉を探しに訪れた墓地がダイヤモンドの回転によって明るい朝の自然に反転したことを、また「〈幸福〉たちの園」でも空しい奢侈と飽食の世界が同じくダイヤモンドの回転によって一瞬のうちに崩壊し、美しい光と樹々の緑と水のあふれる自然の楽園に変貌したことを想起しよう。〈青い鳥〉は、自然界の植物や水のような元素、物質の擁護者でもあったはずだ。幸福とは、大きな世界観、自然観の中で、人間と、動植物や無機物の深層に等しく潜むや生命や魂との調和の上に定義されねばならないし、〈青い鳥〉はその意味で地上の人間界と不可視の世界とを結ぶ使者という性格を与えられているのである。今日的に言い換えれば、人間中心主義に対抗する生物多様性と自然環境の守護神ということになるだろうか。(しかし、こんな思索が児童劇の世界に収まるのだろうか。)

運命と死の克服

幸福はしかし、容易に実現されるものではない。よしそれが実現に至ったとしても、不幸の極北というべき死によって解消されてしまう。さればこそ〈青い鳥〉が求められるのである。19世紀末から20世紀にかけてのメーテルランクの戯曲が、不可避の数奇な運命に弄ばれる不幸な犠牲者たちの悲劇とその克服の探求に捧げられていたことをここで繰り返すまでもあるまい。「アグラヴェーヌとセリゼット」(1896年)における普遍的な愛、「モンナ・ヴァンナ」(1902年)における幸運な偶然、「ジョワゼル」(1903年)における超越的存在の介入などの可能性を模索したのち、作者はこの作品で「思い出の国」という死者の国への旅を登場させる。生者の記憶に残っているかぎり死者というものは存在しないという考えは、一つの到達点であったろう。前述の墓地の場面転

換もこの主題意識の凝縮した表現といえよう。と同時に、未だ生まれていない子供たちの住む「未来の王国」も、生と死の連続性の現れと捉えられるだろう。いずれの国にあっても死ということばが理解されなかつたりするのはその証左でもある。作家は地上の生を、その前後までふくみこむ大きな宇宙の生命の流れや霊的な時空の中で捉えようとしているのではないか¹¹⁾。

*

夢の中で受けた啓示、気がつきが目覚めともに消滅するわけではなく、覚醒時の意識においても主題として連続性を保って等価であることを付け加えて、「青い鳥」の作品主題についての検討はここまでとし、劇作上の疑問点、問題点に目を移していく。

1) 妖精(原語では《la Fée》)の役作り、特に外観について。子供たちの夢に突然現れる時は醜い老婆の姿である。ト書きには「緑の服を着、赤い帽子を被った小さな老女、背中が曲がり、足を引きずり、片目で、鼻が顎まで垂れ、杖にすがって体を折り曲げて歩く」(第一幕、第一場)とある。が、ティルティルが帽子のダイヤモンドを回してもや動物たちの本質の世界を現出させるや、美しい王女に変身するともある。作者の配役指定では条件法で省略可となっているが、戯曲本文では存在しているので、この場面がある方が望ましいといえるだろう。父親の気配に驚いて再度ダイヤモンドを回すと妖精は老醜女に戻り、そのままの姿で窓から飛び出していく。ということは、地上の人間界で見せる姿は老醜女、本質の世界では美しい王女という二重構造になっていると考えられよう。それではこの妖精は第二幕の自らの豪壮な宮殿ではどんな姿をしているのか。作者はこれについて一切の指示をしていないので、老醜女のままと考えるのが自然かもしれない。実際、楠山正雄も、若月紫蘭も、堀口大學も、末松氷海子もそのように読み取っている¹²⁾。しかし、妖精が自分のいわば本拠地でも地上に現れる時の仮の姿のままというのはいささか妙ではないか。旅で

着る服の選び方が悪いとって<パン>が妖精に杖で何発か叩かれたと言う時の杖は、原文では《 le bâton 》であって、これは妖精が最初に登場した時すがつっていた杖——《 sur un bâton 》とある——と呼応するから、衣裳部屋での旅支度の時まで老醜女のままでいるのは問題なしとして、いよいよティルティル一行に出発を促す時に、妖精は<光>に自分の杖＝《 ma baguette 》、つまり魔法の杖を託すと言っているのだから、むしろ<光>との共犯関係を読み取るべきではないか。ちなみに冒頭第一幕で、王女に変身した妖精は、<猫>に挑みかかるようにする<犬>をたしなめる時には、《 baguette 》を用いている。妖精が《 bâton 》にすぎりながら《 baguette 》を用いる姿は想像しづらい。登場の際、ティルティルに「女王様だ!」、ミティルに「聖母様だわ!」と言われる<光>を、妖精の分身、ないし美しい王女という妖精の本質の現れと解することは許されるのではないか。つまりはこの時点では妖精は美しい王女の姿でいてもよいのではないか、ということである。読み手の、あるいは演出家の解釈や想像力の働いた余地はあるはずである。ちなみに、ジョージ・キューカーの映画「青い鳥」(1976年)では、このあたりが巧みに回避されている。老醜女たる妖精を演ずるエリザベス・テイラーは一瞬のうちに白く美しく輝く<光>に変身してしまい、媒介項としての美しい王女も妖精の宮殿のシークエンスも省略されている。この扱いはごく自然に感じられる。

2) 先述のとおり、はじめに子供たちが会おう老醜女の妖精は、病気の《 ma petite fille 》が幸福になりたがっているから<青い鳥>を探しに行くように、と命ずる。その際の訳語の問題である。これが「私の(うちの)小さな娘」の意であることは初学の者にも明らかである。しかし、ティルティルとミティルにはどう聞こえたのだろうか。フランス語では「私の(うち)の孫娘」を《 ma petite-fille 》といい、《 petite 》＝「小さな」と《 fille 》＝「娘」の間にハイフンが入るだけで、《 ma petite fille 》と発音は全く同じである。とすれば、子供たちは妖精の姿から年齢を感じ取って、こちらの意味に聞き取っていたと考えるのが自然というものであろう。戯曲は文字であっても、舞台上の台詞は音声である。

特に年長のティルティルが、老婆の産んだ小さな娘と聞き取ったとは考えにくい。確かに、ティルティルは妖精を隣人のベルランゴ夫人に少し似ていると言う。この隣人は、妖精と同じ衣装をまとい、杖をつく、妖精に似た（とだけト書きにある）《la petite vieille》「小さな老婦人」（第六幕、第十二場）で、彼女を「ママ」と呼ぶ思春期にさしかかった娘がいると指定されており、ティルティルもそのことは知っているわけだから、「私の（うちの）小さな娘」と聞いている可能性もないわけではない。しかし妖精がこの類似を真っ向から否定していることもあって、やはりその可能性は低いのではないか。ちなみにキューカーは、ベルランゴ夫人を老醜女とは似ても似つかぬ中年から初老にさしかかるくらいの女性として、テイラーとは別の女優に演技させており、年齢から来る不自然さを回避している。そもそも隣人のベルランゴ老婦人に思春期にさしかかった娘がいるという設定が苦しい。メルヒェンの世界では何でもありということだろうか。訳語はあくまでも「私の（うちの）小さな娘」とする方がよいとしても、「私の（うちの）孫娘」という誤訳(?)を捨てきれない所以である。

3) 《メーテルリンクの「青い鳥」》という時いつも同時に言及されるのは、《チルチル、ミチル》という二つの名前である。さまざまに再話された絵本などでもこの形が一般的であり、あくまでも《チルチル、ミチル》の二人が探す〈青い鳥〉のお話なのである。これについてはどうか。じっくり戯曲を読んでみればすぐに気付くはずだが、作品の中でミティルの存在は、意外なことに兄ティルティルのそれと較べて、というか較べようがないほど小さい。ほとんど兄の陰に隠れていて、刺身のつまのような存在感の薄さである。プロットの展開にも関与性がない。これをどう解すべきか。メーテルリンクという作家は女性の持つ神秘的な聖性とでもいうべきものを高く評価している。この作品でも〈光〉と天上の母親には特権的な地位が与えられているし、他の戯曲群でもアグラヴェーヌ然り、モンナ・ヴァンナ然り、ジョワゼル然り、である。これらのヒロインが成人の女性たちであるのに対して、ミティルはまだ何も分からない、無力な子供である。台詞もほとんどなく、ただ状況に流され、おびえて

読み直し「青い鳥」

いる受け身的な存在として、強い意志を持って〈青い鳥〉を探す兄ティルティルとは対照的に造形されている。兄にとって思春期の少年に成長するための通過儀礼の趣もある旅の間、彼女は何もしない。にもかかわらず、何故に兄妹はセットとして一緒に扱われているのだろうか。

マレーヌ、メリザンド、アラディーヌ、セリゼット…、初期の戯曲群が過酷な運命の犠牲になって逝ってしまうヒロインたち——女性に限らなければ幼いタンタジールも——を描き続けていたことを思い起こしてみよう。無辜なるミティルの中には、幾たびも姿を変えて反復される運命の犠牲者たちがひっそりと結晶しているのではないか。ミティルの存在を、妖精に試練にかけられ、兄妹が出発することによって乗り越えようとする不幸な過去の残滓と考えれば、単なる兄妹という人物構成のバランスを超えて、その必然性が理解されよう。

4) しかし、最大の問題は〈青い鳥〉が終末で実際に青くなっているのか、である。家の鳥籠の中に探していた〈青い鳥〉がいたとティルティルが言っているのだから、これは自明のことで、この問い自体がナンセンスといわれるかもしれない。また、問われたこともあるまい。しかし、ここには作者が作品にこめたメッセージの根本にかかわる微妙な曖昧さが潜んでいる。先ず、以下の台詞を読んでみよう。

「パパ、ママ、^{うち}家に何をしたの？ 同じものだけど、ずっと綺麗だよ…。」
(第六幕、第十二場)

物質的な慎ましさの奥に精神の高みが見えるようになっていくティルティルには、同じ質素な家が別の家のように輝いて見えているのである。ちなみにト書きにはこうある。

第一場と同じ室内だが、壁も、雰囲気も、夢のように、較べものにならないほどすがすがしく、さわやかで、幸せそうである。——陽光が、閉まった

鎧戸のあらゆる隙間を潜り抜けて朗らかに射し込んでいる。

ということは、朝日が射し込んでいるだけで、家は昨晚のままである。当たり前のことだ。子供たちの家が目覚めの前と後で変わっているわけではない。変わったのは子供たちの方である。引用した台詞の直前、母親から飼っている鳥を隣の病気の少女にプレゼントするように言われたティルティルは、隣人の老婆に託す前に鳥籠の中を見てこう言う。

「あっ！青いや！僕のきじばと雉鳩！出かけた時よりずっと青くなってる！僕たちが探していた<青い鳥>だ！僕たちあんなに遠くに行ったのに、ここにいたんだ！」(第六幕、第十二場)

夢の中で自己変革を遂げ、冒頭で妖精にかけられた謎が解けて、目に見えなかった真実が見えるようになっているティルティルには、青みがかっただけの鳥——「青さが足りないよ」と妖精が言っていたのではないか——が、本当の<青い鳥>に見えているのである。見誤っているのではない。

「はいこれ、ベルランゴさん、まだすっかり青くないけど、そうなってきますよ。」(第六幕、第十二場)

舞台上の鳥は朝日のために青さを増しているだけで、もとのままの鳥なのである。そのレヴェルで奇跡が起きたわけではない。奇跡が起きたとすれば——病気の回復も不幸な運命の克服である——、<青い鳥>の贈与を仲立ちとした無償の隣人愛、家族愛、相互信頼によるものである。

とはいえ、戯曲はあくまでも文字言語の世界である。舞台上で上演されるにあたっては、どうしても実際の青に彩色されざるを得ないのかもしれない。演出家はこの場面をどう視覚化するのだろうか。冒頭のセットをそのまま使って、朝日に合わせてライティングを変えて青さを強調するのだろうか。その場合で

も、物質的な青はティルティルの主観を通した青と理解されねばなるまい。それが青の真の意味だからだ。しかし、想定される観客が子供たちであることを考えれば、青の精神性が理解されるとはとても考えられない。最初の鳥とは違う文字通りの青い鳥が登場しなければ、客席は納得しないだろう。何とも難しい問題である。そもそもこの作品の投げかけるメッセージは内容が深すぎて、児童劇の範囲を逸脱しているのではあるまいか、とここでも自問してしまう。

5) その鳥である。終幕で鳥籠の中を見て、ティルティルは驚きの声をあげる。二羽いたはずの鳥が一羽しかいない、と言うのである。どこからこのようなことばが出てくるのだろう。冒頭で鳥は一羽と明記されているのに¹³⁾。ティルティルは寝惚けているのだろうか、旅の間鳥籠を持っていた<パン>が食べてしまったのかと疑うのだが。これに限らず、不可解ないし不整合な箇所が他にも何か所もある。子供たちと<光>が病気の少女を見舞っている間に、と<猫>が言ったり(第二幕、第二場)、<コナラ>に向かって、<青い鳥>がどこにいるか教えてもらえると<猫>に言われて来たときティルティルが言ったり(第三幕、第五場)、「未来の王国」から脱出するきっかけとして、<光>が<青い鳥>を捕まえたと言ったり(第五幕、第十場)、その鳥が地上に戻ってきたら赤くなっていたとティルティルが言ったり(第六幕、第十一場)、対応する場面もなく、ト書きにも触れられていない唐突な台詞が散見されるのである。広い意味で劇作術のうちに許容されるとしても、それまでのメーテルランクの戯曲にはこの種の飛躍は見当たらない。確かにマレーヌやメリザンドが謎めいて現実離れた言動を見せる場面はあるが、それとこれとは性格が違う。これをしも作品の欠陥ととるべきか、自由性や柔軟性ととるべきか、結論を出せずにいる。

6) 雪のクリスマス・イヴの翌朝、つまりクリスマスの朝——と読んで差支えあるまい、第六幕、第十二場で、隣人ベルランゴ夫人は皆におめでとうと言い、今朝は冷えると言いながら、お祝いのポトフを作る火を借りに来る——の8時に森より高く昇った太陽がさんさんと輝く地方がフランス国内にあるのだら

うか。第五幕、第十場に、ミティルが「7月14日」と口にする場面がある。樵が住むというのだからフランス・アルプスのどこかなのか、それともやはりメルヒェンの世界では何でもありということだろうか。

むすびに

三木露風に「赤蜻蛉^{あかとんぼ}」(1921年)という小詩がある、というより山田耕作の曲に乗せて歌われている童謡がある、といった方がよいだろう。夕焼け空に群れ飛ぶ赤蜻蛉を誰かの背に負われて見た幼い日の記憶の中の、甘美でノスタルジックな里山の情景を歌った国民歌謡というべき一篇である。この詩の一聯、童謡の一番の歌詞を知らぬ日本人はいないといっても過言ではあるまい。が、二番以下の歌詞、詩の二聯から四聯までは案外馴染みがないのではないか。二聯、二番の「山の^{やま} 畑^{はたけ}の / 桑^{くわ}の実^みを / 小籠^{こかご}に摘^つむところまではすんなり思い出の情景の一部としておさまるとしても、三聯、三番に用意されている意外な展開は読む者、歌う者に軽い違和感を与えよう。「十五^{よめ}で」^{ゆめ}「嫁^{ねえ}に行^ゆく」^{ねえ}「姐^{ねえ}や」の姿があるからだ。しかし、ここではじめて幼少の詩人を背中に負っていたのが、そして一緒に桑の実を摘んだのが、子守りの少女だったことが明らかになるのである。夕暮れの畦道で詩人を背負って一緒に赤蜻蛉を見ていたのは、逆算すれば、今でいう小学校を出るか出ないかのまだ幼い娘だったはずだ。今日ではありえないことかもしれないが、往時、貧しい家の娘は所謂女中奉公に出られる齢になる前に、子守り奉公に出されることがあった。その少女のことを今思い出している詩人がいる。「お里^{さと}のたよりも / 絶^たえはてた」とは何と残酷なことか。「姐^{ねえ}や」は、おそらくは「口減らし」のために、数え十五で半ば棄てられるように嫁にやられたのであろう。記憶の中の甘美な里山の情景から、こんな悲しい物語が喚起され、ふっと我に返るように一篇の最後、四聯、四番で現在時に回帰する。ここで初めて詩人の眼前で「竿^{さお}の先^{さき}に」「とまっている」一匹の「赤^{あか}とんぼ」が読む者、歌う者に示され、そこから歌いだしの昔日の夕景へと連想が環流していくウロボロスの構造が見える。露風は实景に触発されて、先ず

読み直し「青い鳥」

夕空に群れ飛ぶ赤蜻蛉を、ついで自分を負ぶっていた子守りの少女を想い浮かべ、あの子は今どこで何をしているのだろうか、その悲しい運命に思いをめぐらせているのである。その意味で、この童謡はどこかであの「おしん」の世界に繋がっているともいえよう。かつての日本の寒村の幸薄い少女の姿が山田耕作のあの罪深いほどに甘美な旋律にかき消されたまま、今もどこかであの一番(と四番)が歌われている(に違いない)。

こんなことを書くのはほかでもない。作品の意味世界の一部のみが肥大して、あたかもそれが作品全体の主題を集約しているかのような錯覚が、「青い鳥」の事例と共通するからである。子供向けという条件によってこの傾向が強められるには無理からぬところがあるとしても、やはり分かったつもりであること変わりはない。これにかぎらず、同じような単純化、神話化は案外身近なところどころがっているのかもしれない。

註

- 1) 末松氷海子訳、岩波少年文庫、2004年
- 2) 例えば、『あおとり』、立原えりか文、いわさきちひろ絵、講談社、2018年(初版1984年)。『現代詩手帖』2019年2月号掲載の野崎有以の詩「密造酒「チルチルメチル」」の7・8行に、「さあ、チルチルメチル！ 飛んでいくのです！ 幸福を探しに飛んでいくのです！」/胡乱な男が窓からオレンジジュースを撒き、それが赤い鳥のように自由に空を舞っていた」というパロディーめいた一節がある。また、同誌同年5月号掲載の平田俊子の詩「小島さん」の最終聯33・34行には、「小島さんの窓には青い鳥がいて/幸せのたまごを毎日生むのだろう」、37～39行には、「小島さんの家には/青い鳥が何羽/閉じ込められているのだろう」とある。
- 3) 例えば、『幻想の埧塙』、松籟社、2016年、ではそのように統一されている。
- 4) 富田博之、「日本の『青い鳥』2、『青い鳥』事始め」、『月刊百科』、平凡社、1986年7月、p.41、に以下のような記述がある。「『青い鳥』の最初の完訳

者である若月紫蘭(1879～1962)は、直接、メーテルリンクから初めて翻訳の許諾を得て出したという1913年(大正2)12月発行の『青い鳥』上・下二巻(現代社)の下巻の巻末に添えた「訳者から」という文章の末尾に、つぎのように書いている(巻頭にメーテルリンクからの書簡を写真版にして載せている)。「メエテルリンク氏の呼び方は、日本では一定して居ないやうであります、私が氏にあてて直接きいてやった結果を見ると、氏の回答にもある通り、矢張『メエテルリンク』が最も近いやうであります。」が、未確認である。

- 5) といっても、日本における青い鳥神話の醸成過程に実証的に立ち入るわけではない。この研究課題については、近年では、内田智秀、「日本の『青い鳥』受容についての一考察——まえがき、あとがきを通して——」、『研究報告集』第30号、日本フランス語フランス文学会中部支部、2006年；「幸せの青い鳥という幻想」、『流域』83号、2018年、がある。ちなみに、後者の冒頭に、幸福灯台下暗し論が楠山正雄にはじまるという記述がある(p.20)。
- 6) その理由については後述する。
- 7) 引用は *L'Oiseau Bleu*, Paris, Fasquelle, 1956 による。
- 8) Cf. Paul GORCEIX, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, «III. *L'Oiseau Bleu: Märchen initiatique*», Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- 9) 前述の『流域』83号掲載の内田論文に、この場面が初演時にはなく、〈猫〉の性別変更などと共に、後日加筆されたものであるとの興味深い指摘があるが(p.23)、本稿は、今日定着、流布している形の作品の読み直しを目的としている。
- 10) 富田博之、「日本の『青い鳥』1、『青い鳥』人気の不思議」、『月刊百科』、平凡社、1986年4月、に詳しい。
- 11) 「青い鳥」の続編ともいえるべき『婚約』(*Les Fiançailles*, Paris, Eugène Fasquelle, 1922)では、16歳のティルティルと死せる先祖、未生の子孫の

読み直し「青い鳥」

境界が消滅している。1989年にブリュッセルのラボル書店から刊行されたペーパーバック版の解説で、ミシェル・オッテンは、メーテルリンクにおいてはドイツ・ロマン派的な「宇宙(世界)魂」が動植物に等しく存在し、生から死への移行はその内奥への道行きであると述べている。Michel OTTEN, 《Lecture》, *L'Oiseau Bleu*, Éditions Labor, Bruxelles, 1989, pp.139-142. 同様の論点は Paul GORCEIX, 《L'Oiseau Bleu et Les Fiançailles, l'inspiration orientale》, Paul GORCEIX; Roger BODART, *Maeterlinck en partie double*, Le Cri édition, Bruxelles, 2011、にも詳述されているが、本稿の目指すところは、あくまでも戯曲の読解である。

12) 末尾の略年表参照。

13) 冒頭のト書きに、「壁に懸けられた、一羽のきじばと雉鳩を入れた丸い鳥籠」とある。

『青い鳥』 翻訳等略年表

1909年(明治42年)、小山内薫、「マアテルリンクの『青い鳥』」(梗概)、『趣味』
4巻4号

1910年(明治43年)5月、茅野蕭々(金星草)、『スバル』に第一幕初訳

1910年(明治43年)9月、「私の見たマアテルリンクの『青い鳥』」、『歌舞伎』

1910年(明治43年)10月～12月、森ほのほ、「メーテルリンクの『青い鳥』の
梗概」、『歌舞伎』

1911年(明治44年)、ロシア語版を留学生が購入、持ち帰り。島田元麿・東
草水抄訳(ロシア語より)、実業之日本社、1924年(大正13年)、金星堂
児童部

1913年(大正2年)、若月紫蘭訳(英語より)、現代社

1915年(大正4年)、若月紫蘭訳(仏語参照)、三陽堂

1920年(大正9年)、初演、2月11日より7日間、民衆座、楠山正雄訳、畑
中蓼坡演出

1924年(大正13年)、寺川紫紅訳、『日本児童文庫17』、日本出版社

遠山博雄

- 1925年(大正14年)、畑喜代司訳、『泰西名作児童文學大系2』、文明社
- 1925年(大正14年)、馬場直美訳、『通俗泰西文藝名作集』、帝國講学会
- 1927年(昭和2年)、河原萬吉訳、『萬有文庫8巻』、萬有文庫刊行会
- 1928年(昭和3年)、楠山正雄訳、『世界戯曲全集—第三十六巻—白耳義・和蘭近代劇集』世界戯曲全集刊行会
- 1929年(昭和4年)、若月紫蘭訳、岩波文庫
- 1934年(昭和9年)、飯田敏雄訳、各語研究社
- 1934年(昭和9年)、布施延雄訳、『世界文豪代表作全集18巻』、世界文豪代表作刊行会
- 1956年(昭和31年)、楠山正雄訳、角川文庫
- 1960年(昭和35年)、堀口大學訳、新潮文庫
- 1975年(昭和50年)、鈴木豊訳、角川文庫
- 1976年(昭和51年)、新庄嘉章訳、講談社
- 2004年(平成16年)、末松氷海子訳、岩波少年文庫