

W. B. イェイツの理想とした演劇と『鷹の泉』

—— G. クレイグおよび能の影響関係から ——

徳 永 哲

1. 序 論

イェイツ (William Butler Yeats) の『踊り子のための4本の戯曲 (*Four Plays for Dancers*)¹⁾ は一般に、能の影響をうけて書かれた作品であるとされている。確かに、ある意味、ある面では能の、影響は非常に大きかったようである。しかし、もっと厳密にそのことを考えてみるならば、能の影響の範囲というものとは極めて限られたものであるようにも思えてくるのである。『踊り子のための4本の戯曲』の巻末に掲載された『『鷹の泉』の最初の上演に関する覚書 (Note on the first performance of *At the Hawk's well*)』でイェイツは「わたしはわたしの最初のお手本——文学においてわたしたちが成り上がり者と成りたくなければお手本を持たねばならないのだが——を貴族的な日本の『能』舞台に見いだした。」²⁾と書いているが、しかし、文面どうりに、イェイツほどの偉大な劇詩人が1913年以後エズラ・パウンド (Ezra Pound) から謡曲の英語訳を得て、それを「お手本」にして自己の新しい詩劇を模索したとはとうてい受け取れない。しかも、日本の能舞台をお手本にするほどに能舞台を熟知していたとも思えない。イェイツのお手本という言葉には字義とは違った意味合いがあるように思えるのだ。イェイツが『鷹の泉』を出版したのは1917年のことであるが、そのまへの約15年間ほど、アベイ座の個性的な舞台芸術の創造をめぐる、イェイツ自身が新しい舞台と戯曲の模索に苦心し、大きな揺らんの時期を過ごした時でもあったことは見逃せない。その苦心の結果が『鷹の泉』であったとも考えられるからである。したがってイェイツがその間どういう

演劇を理想として、模索していたかをまず知る必要があり、その上で能の影響を考える必要がある。この小論では特に『鷹の泉』に焦点を合わせた。

2. クレイグとの関係から

イェイツには、G. クレイグ (Gordon Craig) にアベイ座の舞台作り「スクリーン (screen)」を使うようにアドバイスを受けた³⁾ 1909年頃にすでに確固たる詩的舞台創造の実際の青写真は出来上がっていたようである。しかも、詩的演劇の理想像のようなものはさらに以前の1901年にイェイツ自身の胸の中にすでにあったようである。イェイツは『ストラトフォード・オン・エーヴンにて (At Stratford-on-Avon)⁴⁾』で次のように書いている。

……装飾としての背景画ならば、役者の衣装や照明ばかりか、劇の展開とも密着したものになるだろう。この種の背景画は本来、落ち着いた地味なもので、声調や、芝居の情趣と調和しあい、異質の力のもとで圧倒されるようなことはない。それは芸術によって養われた審美眼に訴える芸術であり、芸術以外からは何ものをも採り入れることのない新しい真正な芸術になるであろう。ゴードン・クレイグ氏は先日、パーセル協会の演劇で、この種の背景を用いた。劇場が半円形のせいもあり、効果が幾分そこなわれたにもかかわらず、私達の舞台にはかつて見たことのない美しい背景であった。詩で語り、音楽で語り、舞踊で人生全体を表現することが、すべて可能な理想国を彼は創り出したのである。⁵⁾

そこに書かれている「美しい背景 (beautiful scenery)」、「詩 (verse)」と「音楽 (music)」で語り、「舞踊 (dance)」で人生を表現する演劇は、クレイグの影響を考えるまでもなくイェイツ自身が抱いていた演劇の理想である。1907年に世に出た『デアドラ (Deirdre)』は、戯曲において、その理想を実

現しようとした一つの企てであったように思える。

イエイツの理想とした演劇を考えると、それはシェイクスピアの時代から伝統的に受け継がれてきた演劇とは本質的に異なっているように思える。登場人物や舞台上の出来事は、17世紀フランスの古典主義にみられた三一致の法則で代表されるように、そしてまた19世紀ヨーロッパのリアリズム演劇のように日常生活の時間や出来事と矛盾しないようにそれのできるだけ近い形で再現される傾向にあった。そして、Taylor が述べているように、イギリスを含めてヨーロッパの伝統的戯曲は「本質的にプロットとその出来事の結果が意味を持った物語、一つの考察、人間の経験に関するコメント」⁶⁾である。さらに、劇の構造は、登場人物と出来事の相互作用に基づいており、まず導入部において劇的狀況が観客に紹介され、展開され、やがて劇的危機に到達し、最後に根源的な闘争の解決へと至るのが普通である。こうしたヨーロッパの一般的な、伝統的演劇に対して、イエイツは理論的には全く違った世界像を反映した、新しい劇的形式を持った演劇を創造したいと思っていたようである。

Fallis はイエイツが劇場を「永遠の真理で満される無限の世界について幻想し、想像する一つの場所として見なした」⁷⁾と述べているが、まさに「幻想 (reverie)」と「想像 (imagination)」こそがイエイツの演劇における興味を中心であり、強調するところであった。精巧に作られた詩、巧みに交錯する象徴、情調豊かに語られる科白、そうしたものから想像的に創造される空間のなかで靈的に交わる演劇を目指していたように思える。

Flannery によると、イエイツにとって1907年から1908年にかけては、「人間的、芸術的魂の追究の時期であった」⁸⁾と述べているが、それはまた、クレイグの新しい演出方法を知って理想実現の確信を得ると同時に実際の模索に努力した時期でもあったようである。

グレイグは、Edward Craig の *Gordon Craig: The Story of His Life*⁹⁾ によると、1906年から1912年にかけて新しい演出方法を模索したときであり、「動きだけで観客の情調にアピールする演劇」¹⁰⁾を創造せんとしていた。クレイグはイエイツに彼の考案した「スクリーン (screen)」の小型の模型を

送ったり、1911年には『砂時計 (Hour-Glass)』の「阿呆 (Fool)」の仮面や衣装をデザインして送ったりしている。「スクリーン」を組み合わせて舞台背景を作る方法は、イェイツの嫌っていた自然主義的なイリュージョンの背景を退け、イェイツの理想とする詩的演劇空間の創造に役立ったようである。イェイツはグレゴリー夫人 (Lady Gregory) に1910年、手紙で次のように書いている。

今私は、彼 (クレイグ) が話してくれたことから考え、なんらかの修正を加えることによって、まったく申し分ない野外場面が出来るように思います。また自然主義的ではないあらゆるものを舞台化する手段が必ず得られるでありましょうし、彼の発明から今日の自然主義劇のためにもまったく新しい方法が生まれるかもしれないと思います。¹¹⁾

ここでいうイェイツの「自然主義劇 (naturalistic plays)」とは必ずしもフランスのゾラなどが提唱した自然主義演劇を指しているのではないように思える。舞台装置を出来る限り実際の生活や事物に近付けて再現しようとする演劇、すなわち、当時の演劇の主流を成していた演劇一般を指して「自然主義劇」と称しているように思えるのである。

クレイグの演出方法は当時一般的であった演劇のありかたを根底から履す強烈なものであった。クレイグは俳優を動く操り人形とみなし、仮面を被らせて俳優の演技的創造性を拒絶した。また、自らが考案した「スクリーン」を組み合わせることによって光と影の三次元空間を創造しようと企てていた。イェイツはそうしたクレイグの「超操り人形」¹²⁾と「仮面」¹³⁾におおいに刺激された。『鷹の泉』にはそれらの影響がはっきりとみられる。そのト書に、「老人は頭を垂れて舞台の袖でしばし身動きしない。太鼓の音に頭を上げる。音に合わせて動き舞台前面に進む。うずくまり火を燃やす手つき。彼の動作はこの芝居の他の人物と同じく操り人形を暗示する¹⁴⁾ (The Old Man stands for a moment motionless by the side of the stage with bowed head. He lifts his head at the sound of a drum-tap. He

goes towards the front of the stage moving to the taps of the drum. He crouches and moves his hands as if making a fire. His movements, like those of the other persons of the play, suggest a marionette.)」と登場人物たちの動作を「操り人形」のようにすることを指示していることはクレイグの「超操り人形」の影響を明らかに示しているように思える。しかし、なかでもとりわけ彼をもっとも興奮させたものはクレイグの「スクリーン」によって創り出される光りと影の三次元の舞台空間であったようである。

*The Art of the Theatre. The First Dialogue*¹⁶⁾ (1905) でクレイグは次のように書いている。

最初の劇作家は踊り子の息子であった。すなわち劇場の子供であって詩人の子供ではなかった。現代の劇詩人は詩人の子供であり、どうすれば聞き手の耳に伝わるかだけを知っていて、外にはなんにもない。

16)

クレイグにとって近代の劇作家はたんなる詩人であって、舞台芸術の中心であることはできない存在なのである。この点では、クレイグとイェイツとは正反対に位置しているように思えるのであるが、クレイグは劇作家に代わって演出家を舞台芸術の最高の位置に置いた。演出家は、行動、言葉、線、色彩、リズムを使って舞台美を創造するのであるが、これら5つの要素¹⁷⁾を担うものは俳優であり、舞台装置であり、照明である。名優と称せられる俳優の複雑な顔の表情や身のこなし、またその名声は反対に5つの要素の美的調和を乱すものとして必要ないのである。要するに、演出家が戯曲から得た美的解釈、そしてそれによって構築される想像的世界は、俳優や舞台装置や照明などを手段として舞台全体に実現されるべきなのである。さらに、俳優の演技が生み出す性格は演出家の世界の実現を妨げることになる。クレイグの創造する演劇はさらに「幻想演劇」と呼ぶにふさわしいであろうが、クレイグ自身これこそ未来の演劇であると考え、性格、

情調、身体、肉声などの偶発的に生じる表現のむらを避け、俳優に自己の不完全な芸術を露呈することのない新しい演技が要求されることを期待していたようである。

クレイグの超操り人形説を Flannery は次のように要約している。

最高に美しい創造物、ギリシアの彫像に似たもの、しかも、動かせるが、個人的な情調によって悩んだり、影響を及ぼされたりしないこと。この創造物は操り人形的美徳をもった俳優であり、自己の人間の弱さへの奴隷的状态から自己を解放する。それ故、演技とは大部分「象徴的身振り」からなる。¹⁶⁾

以上、クレイグの新しい演出方法を考えたが、それらはイェイツの『鷹の泉』の舞台にみられる様々な特色、すなわち、仮面の着用、象徴的身振り、リズムカルな操り人形的動作、そして舞踊といったものに影響を強く見いだすことができるのである。しかし、イェイツを最も興奮させた「スクリーン」使用は何枚も組み合わせて光と影の三次元空間を創造するためではなく、一枚の「衝立 (screen)」に変形されて見いだせるだけである。これにはクレイグよりも能の方の大きな影響 (鏡板) をみいだせるのだが、…。ともあれ、イェイツ自身の理想とする詩的舞台の創造にクレイグの影響を見逃すことはできない。

以上のような、クレイグの影響のもとで、イェイツ独自の詩的舞台の創造と実現への苦心と努力を踏まえたうえで、能の影響を考える必要がある。

3. 『鷹の泉』の特異性と能の影響

まず最初に、能の『鷹の泉』への影響と同化を考えるあたって、1913年を一つの区切りと考えて、『デアドラ』と『鷹の泉』のト書きを比べてみたい。『デアドラ』(1907年)では「森の中の客舎。粗木造りの家で、戸口の幾つかの窓から、広大な森の背景と暮れゆく空がみえ、夜のけはいが

漂っている。しかし、上手の窓には雑木林の生い茂った葉が見える。風景は、静かでもの寂しい風情¹⁹⁾ (A Guest-house in a wood. It is a rough house of timber: through the doors and some of the windows one can see the great spaces of the wood, the sky dimming, night closing in. But a window to the left shows the thick leaves of a coppice ; the landscape suggests silence and loneliness.)」とリアリズムの舞台背景が描かれている。それに対して、『鷹の泉』(1917年)では「舞台は壁の前の何もない空間であればよい。壁の前には模様入りの衝立がある。太鼓、銅羅、ツィターが、開始前から衝立の近くに置いてある。²⁰⁾ (The stage is any bare bare space before a wall against which stands a patterned screen. A drum and a gong and a zither have been laid close to the screen before the play begins.)」とリアルな舞台背景は取り除かれ、「無」の空間が創造されている。しかも、その空間から、人生を凌駕してみつめ、語る者(楽師)と「水」を求めてあがき、それに振り回される者(若者と老人)という二者が描き出される。そこには今日のベケット(Samuel Beckett)の『ゴドーを待ちながら (Waiting for Godot)』の劇的空間と構成の先例を見ることができるようである。

それは、また、イエイツ自身の理想としていた詩的演劇の最高に結実したものであったように考える。上記の『踊り子のための4本の戯曲』の『鷹の泉』の最初の上演に関する覚書の中でイエイツ自ら「彩色鮮やかに描かれた舞台背景は、結局、わたしの友人やわたし自身には必要ないのだ。なぜなら、わたしたちの想像力は普段いろんな芸術によって培われており、何の苦もなく、応接間の中にいばらの木に覆われた山を思い描くことができるからであって、たとえどんなに優れた背景画であっても大変な抵抗を感じるのである。」²¹⁾と書いて、言葉が呼び起こす想像力を強調している。また、『鷹の泉』の楽師は、「心の目に浮かべるのは／長らく涸れて干上がった泉、／長らく風で裸になった木の枝。／また心の目に浮かべるのは／象牙にも似た顔の白さ、／その気高くも放らつな風体。²²⁾ (I call to the eye of the wind / A well long chocked up and dry / And boughs long stripped by the wind, / and I call to the wind's eye / Pallor of an ivory face,

/ Its lofty dissolute air.)と観客に対して背景を「心の目に浮かべる (I call to the eye of the mind)」ことを強調する。こうした今日的な舞台空間の創造と、詩的演劇の完成に能が大きな影響を及ぼしたことは見逃せない事実であると思う。

次に『デアドラ』と『鷹の泉』とでは「楽師」の導入と役割において、違いがみいだされる。『デアドラ』はデアドラ伝説に基づいた作品であるが、イェイツの創意によって3人の楽師が登場する。そのうち2人は簡単な弦楽器を持っている。「楽師一 (First Musician)」が「旅仲間の衆²³⁾ (my wanderers)」と呼びかけるところから始まるが、三人の楽師は明らかに放浪する旅人として劇の行動に参加している。また、彼らは自ら迷い込んだものとして述べ伝えることによって観客を舞台の行動のなかへと誘導している。こうした楽師たちの劇の行動への直接的介入は劇の導入において非常に効果的であるが、それは着想においてギリシア悲劇のコーラスの役割と類似している。楽師はまたギリシア悲劇のコーラスと同様エピソードもしくは場面に分ける働きもしている。さらに、彼らは劇的状況の観客的な説明、そしてその結果の暗示ばかりでなく、行動に対する提示と背景的情報を提供する。一方、『鷹の泉』では、楽師は劇的進行の一部を担っているが、『デアドラ』の楽師のように劇的行動の直接的参加者となるのではなく、彼らは劇的行動の外に一定の距離を置いて存在し、行動と観客との仲介者として、いわば物語の語り部として働いている。²⁴⁾ ギリシア悲劇のコーラスとははっきりと一線を画している楽師を設定できたのはやはり、能の影響であったと考える。

Richard Taylor の *Assimilation and Accomplishment; Nō Drama and Unpublished Source for "At the Hawk's Well"*²⁵⁾ は『鷹の泉』への能の影響を考えるうえで貴重な手掛かりと示唆を与えている。それによると、1916年にフェノロサ (Ernest Fenollosa) とパウンドが謡曲を英語に翻訳、編纂して '*Noh' or Accomplishment*²⁷⁾ を出版したが、その中に収められていないフェノロサの原稿で、1960年にパウンド夫人 (Mrs. Pound) がタイプで打ち出した6つの劇の中に *Yōrō* (『養老』) があった。Taylor は *Yōrō*

を『鷹の泉』のソースを探るうえでもっとも重要な劇として取り上げている。Taylorの論によると、パウンドは能劇の実際の約束事には通じていなかったらしく、イエイツも同様であったらしい。当然、イエイツにとって重大な意味を持ったものはフェノロサの英訳したテキストであった。この点から考えて、英訳した謡曲を文学作品として読み、そこから能の舞台を想像したということになる。ここに日本とヨーロッパの演劇の伝統の根本的な違いを垣間見ることができるようだ。日本の能でヨーロッパの演劇と比較して最も大きな問題となる点はテキストと実際の上演との間のギャップであろう。ヨーロッパでテキストが詩的に書かれたものは、時代や文化の違いを超えて、上演も詩的な言語を生かすように、そのための効果が考えられ、俳優の演技もその言語を観客に確実に伝えることが要求される。それに対して、能では言語そのものよりも、言語の周辺のもの、すなわち、リズムや抑揚強弱が強調され、役者の演技も様式化され、約束された身振り、動作から情念を伝えることが何よりも大切なのである。ヨーロッパの演劇は、言語芸術作品である戯曲をより効果的に上演するために、上演の形式は戯曲によって決定されてきた、たとえそれが演出家の好みによってどう変えられようとも。イエイツもやはり大きな視点から判断して、ヨーロッパの演劇の伝統のなかにあつて、特に戯曲中心に演劇を考えていた人であるようである。したがって、能のイエイツへの影響は、英訳された謡曲からイエイツ自身の創造的想像力によって作り出された、舞台へ反映可能な心像の世界そのものに限定されるのではないだろうか。

Taylor の上記の *Assimilation and Accomplishment* では、論者である Taylor 自身もイエイツと同じヨーロッパ的演劇理解の基盤に立って論じている。Taylor は日本の能の特色を明らかにして、能は舞踊 (dance) が動作をなしており、しかも、その簡素化され、様式化された反リアリズム的、叙情詩的舞踊は神々しさを表しており、音楽 (music) は単調なメロディーを簡素な楽器 (フルートや太鼓) で奏で、緩急、強弱、高低が多彩であることをあげている。さらに能の目的と行動について次のように述べている。

能の目的は理想化された行動の真相を暗示することであり、想像力を

つうじて積極的な参加が観客に要求される。劇は名勝と結びついた親しまれる出来事に常に基づいている。それは絶対不可欠な引き立て役だけを伴うただ一人の人物によって演じられる。行動そのものは写実的な模写を避けることによって、一定の距離が保たれている。興味の中心は関連した体験の本質であって、実際の出来事ではない。中心的出来事は美的様式化され、追憶、夢、幻想などの様々な相をとうして表現される。そのテキストは心像の類型や文学的かつ歴史的引喩の内容に基づいていることにおいて劇的であるよりも詩的である。²⁶⁾

以上の Taylor の考察は能の特性を適切に述べているかもしれないが、その考察の対象が能テキストすなわち謡曲と、そのテキストを適確に上演する能舞台に限定して考えているように思える。そこには作法化した能の演技のことや、観客が想像力を働かせる以前の言語伝達の問題がまったく無視されているのである。

以上のようなヨーロッパの演劇に対する思考方法と日本のそれとの根本的な違いを念頭において、Taylor の上記の論文に克明に研究され、記述されている『鷹の泉』と *Yōrō* における類似と相異を考える必要があるだろう。Taylor のその論を適当に引きながら、能、あるいは *Yōrō* の『鷹の泉』への影響のある部分とない部分を考えてみたい。

第一に「奇跡の水 (the miraculous flood)」である。Taylor は「再生の奇跡の水は自然界への超自然の介入の循環的象徴であり、人が人間の限界を超えて、自己の魂を蘇生させる手段である²⁸⁾」という点を類似点として挙げている。これはあくまでも類似していることであって、イェイツが能からテーマとして取り入れたというわけではない。類似した伝説はアイルランドにも存在しており、イェイツ自身も関心を持っていたようである。ただし、その伝説を劇のテーマとして取り入れる動機を *Yōrō* があたえたのではないかと考える。この類似点から得られる影響関係はその動機という点に限定されるのではないだろうか。さらに、その類似点は劇の展開において、大きな相異点となる。*Yōrō* が世界の秩序と、超自然の力と現世の

権力との間の和合を称えているのに対して、Taylorは『鷹の泉』では「個人の英雄的願望と神の威嚇の一貫性との間の闘争をとうしてがむしゃらな人生の状態からの転落のイメージ」²⁹⁾を投影していると論じている。

また、次に舞台背景であるが、Taylorは、イエイツは能の詩的テキストから喚起される自然主義的背景の中に祭儀的行動を設定する手法を引き入れた、³⁰⁾と能の影響を指摘している。しかし、設定においては影響が考えられても、劇の展開の中では明らかな相異があることをTaylorは指摘している。YōrōではEmperor(天皇)の使いがMino(美濃)の松の山へ行く途中、平和で豊かな国を通るのに対して『鷹の泉』で楽師の語る風景は潮風が吹く荒れた寂しい土地であり、岩だらけの不毛の山である。

さらに次にTaylorは類似点として楽師の介在を挙げている。楽師が集団で声をかけ、有効的に緊張の度合いを高めている。³¹⁾特に、泉の守の女が鷹に変身し、舞う場面での楽師の「語り」は最も効果的であり、劇的緊張を醸し出している。こうした楽師の「語り」を効果的に使うことには、能の影響を認めることができよう。しかし、違っている点として、Taylorはイエイツが楽師に劇の始まりから超自然の秩序に親密に参加させ、能よりはるかに大きな劇的役割を与えていることをあげている。総じて、類似点、すなわち影響を受けて同化されたと思える点は、『デアドラ』で楽師の一人に簡単な弦楽器を持たせるだけだったのが、『鷹の泉』では太鼓(drum)、銅羅(gong)、ツィター(zither)などを三人の楽師に持たせ、劇的行動に直接介入させ、劇的緊張を情緒面から引き起こした、そうした技術的な面に限定できるようである。

また、鷹の舞もYōrōの舞に同化できるかもしれないが、『鷹の泉』では象徴的とはいえリアルな鷹の舞であり、イエイツ独自の超自然の神秘性を表現している。この舞いを劇に取り入れる動機を能が与えたにしても、リズムカルな動作としての舞い(dance)はクレイグの演出方法の影響が大きいように思えるのである。

4. 「仮面」の問題から

以上、Taylor の論を引きながら能および *Yōrō* の影響と、その限界を考えたが、最後に「仮面」の問題が残っていると思う。「仮面」には能の影響を見いだすことは出来ないと考える。「仮面」そのものを俳優に着けさせることを示唆したのはクレイグであった。イェイツはクレイグからの手紙を受け取った後、1910年に、グレゴリー夫人への手紙で「『バーリヤの浜辺で (Baile's Strand)』の阿呆と盲人に仮面をかぶせるでしょう。きっとすばらしい放らつさととっぴさが表されるでしょう。わたしはまたアベイ座を仮面を使う最初の近代的劇場にしたいと思っています。」³²⁾と書いているように、すでに「仮面」使用の意向を固めていた。上の手紙では効果が強調されているが、本来「仮面」の使用の動機には俳優の演技の問題が絡んでいたようである。

イェイツが俳優に期待したものは「詩的教養 (poetic culture)」であった。その「詩的教養」とは、イェイツ自身が戯曲において表現する詩的、夢想的世界を舞台に適切に実現するために欠かすことの出来ない素養なのである。Flannery は次のように書いている。

『詩的教養』とはイェイツにとって、夢想的な劇を演じる俳優には欠かすことのできない素養である。基本的には、彼がその語によって言わんとしたことは学習によって得た『言葉の響きに対する理解力』であり、その『文学的かつ神話学的』比喩に特有の言語に対する想像的な反応であった。詩的教養は文学の知識だけから獲得されたのではなく、視覚的、音楽的芸術に関連する詩の修養から獲得された。それ故、イェイツの理想性に対して鋭敏な感受性を持たねばならない。同時に俳優は、その世界がたとえどんなに日常生活から離れているように思えようとも、詩人の想像的世界へ自己を移しかえる能力がなければならぬ。

俳優にとっての詩的教養はまた貴族的、ときには神聖でさえある芸術の伝統への自覚と自負を必要とした。³³⁾

この Flannery の引用から、イエイツが一般的な、日常の生活の模倣から高めていく自然主義的な演技の方法を完全に否定し、日常とは無縁の、言わば詩人の想像的世界のなかの表象となることに徹することを俳優に期待していることが解る。イエイツはイギリスの女優フローレンス・ファー (Florence Farr) の演技に洗練された「詩的教養」をみいだしている。彼女は「三つの偉大な才能 (three great gifts)」を持っていた。その「三つの偉大な才能」とは、「静かな美 (tranquil beauty)」、 「ずばぬけたリズム感 (an incomparable sense of rhythm)」、 「美しい声 (a beautiful voice)」であった。また、彼は演技動作に関して、明らかに示された原型的様式のなかで情念を体現することを好み、やはりこれもフローレンス・ファーの演技に理想を見いだしている。³⁴⁾ この理想には欠けているものがある。それは、もちろんイエイツが一番避けたいことであったが、一般の演技に求められる顔の表情と身体言語による表現である。要するに、イエイツには顔の表情は日常性と結び付く誇大表現であることから必要なかったのである。「詩的教養」を身につけた俳優に無用のものは複雑な「顔の表情」なのである。イエイツの考える演技方法は、Flannery が書いていることであるが、「動作はゆっくりと静かであるべきであり、『あたかも俳優はフリースに描かれた絵画のようにあでやかであり、リズムカル』であるべきであり、身振りは、『それが個人の魂のそれよりも奥深い生活から想像力のなかへと湧きあがっていくように思えるように』リズムックにそして控え目に使われるべき」³⁵⁾なのである。「仮面」はこうした演技には効果的であることは明らかである。イエイツは『踊り子のための4本の戯曲』の「覚書」で次のように書いている。

わたしたちは日本の最も有名な芸術家たちが何百年もたった今も用いられている仮面を模範にしたことを忘れない。人生から適当な距離を絶えずおきながら、孤立と沈黙の中のみ存在するあの深淵なる情緒の表象であるように見える英雄的なもしくは奇怪な原型をもういちど創造するならば、一緒に作品を作る詩人と芸術家にとって心を奮い立

たせる活氣的冒険となるであろう。上演の後で、だれも、顔の表情の変化を見逃したとわたしに言わない。なぜなら、仮面はそれに当てられる照明に合わせて変化するように見え、そのうえ、詩的、悲劇的芸術において、あらゆる『演出家』が周知のごとく、表現は主に体全体でなすあの動きの中にあるからである。³⁶⁾

自然主義的演技の横行するなかで、イェイツは自己の理想とする演技に近付けるために俳優に「仮面」を被らせることを考えたのであろう。しかし、この「仮面」は単に舞台創造の手段に止どまらず、哲学的問題をも提起している。

1922年に書かれた『役者女王 (The Player Queen)』に「仮面」の哲学的問題を考える一つの手掛かりが提示されているように思える。

デシマ　女王様は演技がおできにならないけど、私ならもっとうまくできるわよ。³⁷⁾ (The Queen cannot play at all, but I could play so well. . . .)

(ノアの妹の仮面を拾いあげて) わが臣民よ、顔をおおうが許しておくれ。まだ日の光にはなじんでいないのです。慎み深い顔なのです。貌下、この仮面を結わえていただければ有り難いのですが。³⁸⁾ (My loyal subjects must forgive me if I hide my face—it is not yet used to the light of day, it is a modest face. I will be much happier if His Holiness will help me to tie the mask.)

この最初の科白は文字通り解すれば、役者の「私」なら演技で「女王様」らしい「女王様」を演じることができる、ということになるが、後の科白と合わせて、視点を「仮面」にずらせば、運命として、「女王様」に生れついた者は「女王様」の「仮面」は被ることは出来ないが、「女王様」でない者がそれになろうとする意志によって「仮面」を被ることによって、「女王様」に近付き、成り切ることができる。すなわち、「仮面」を被ると

いうことは、「完全な受動性、完全な可塑性の状態に」³⁹⁾なることであり、「心身はどんな形でも帯び、どんなイメージを印象づけられても、それをそのまま受けいれ、どんな目的が課せられても課せられたままにこな」⁴⁰⁾することが可能になり、「仮面」は「超自然が顕現するための道具となり、生命ある存在と、さらに強大な存在との間をつなぐ最後の鎖」⁴¹⁾となるのである。

『カルヴァリーの丘 (Calvary)』は、イエイツのこうした哲学に裏付けられた「仮面」は、さらに、いわゆる劇的というよりは詩的と言ったほうがよい「対立」を深め、統一された一つのヴィジョンのもとに舞台上の形象を「孤立」させる働きを持っている。『カルヴァリーの丘』ではキリスト、ラザロ、ユダの三人が仮面を着けている。舞台は『鷹の泉』や『骨の夢 (The Dreaming of the Bones)』などと同様になにもない空間であり、楽師が布を広げ、歌う。まず、キリスト (Christ) が登場するが、彼は「白鷺」に例えられる。イエイツは『骨の夢』で「鳥が鳴く、鳥は自らの寂しさを鳴く⁴²⁾ (Birds cry, they cry their loneliness)」と楽師に語らせているように、「鳥」は「孤独」を象徴している。「白鷺 (a white heron)」に例えられるキリストは汚れ知らずの孤独者のイメージを持つ、次にラザロ (Lazarus) が登場する。自らラザロと名乗るその男は「絶望的な」表情の「仮面」を着けている。ラザロは死によってようやく安息を得た。しかし、彼はその安息と孤独をキリストの奇跡によって奪われてしまった。そのために再び「荒れ地 (the desert place)」への安息の地を求めて迷わねばならない。彼の絶望はそのさまよう苦しみに基づいている。彼は、蘇生によって、生前の苦しみを再体験しなければならない。彼にとってその苦しみは死を超えているのだ。「仮面」は死を求めて苦しむ絶望的な表情を固定する。それは、まだ、イエイツ自身の内的な哲学的問答の一方を表象しており、一つの相である。ユダは「仮面」によって石のように冷淡な表情に固定される。彼は徹底した無神論的実存主義者である。歴史を否定し、現在のみを肯定する。神は重荷であり、束縛である。自由のために神を殺す。ユダ (Juda) もまた表象であり、一つの相である。「仮面」は三つの表象をしつ

かりと固定し、孤立させる。『カルヴァリーの丘』という一つの統一された世界のなかに深まる孤立を見るとき、それだけいっそうイェイツ自身の苦悩の大きさを読み取るのである。

『鷹の泉』では「仮面」の意図がもっと明確であるように思える。Yōrō では Ist Shite (シテ) が the Father (老父) で Tsure (ツレ) が His Son (子) となっているが、『鷹の泉』でも「老人 (the old Man)」と「若者 (the Young Man)」が登場し、能でいうシテ方を形成して「仮面」を着けている。『鷹の泉』で中心人物である英雄に固有名詞が使われていないのは、イェイツの劇のなかでは珍しく、この人物設定にも Yōrō のなんらかの影響を考えることができるかもしれない。しかし、Taylor が指摘しているように、Yōrō にはまったく見られないものであるが、「老人」と「若者」と「若者」との間には「ふたつのタイプの人間の闘争がある」。⁴³⁾ この場合、「闘争」といってもリアリズムの戯曲に表わされているような社会的「闘争」ではなく、詩人のめい想のなかで自我の問い掛けとして現れた対立する二つの相なのである。Taylor は「臆病な老人は自己の人間の条件の限界に屈服し、かろうじてどうにか維持している微かな炎で自分の体を暖めながら、奇跡の水を待ち伏せて衰える。それとは反対に、衝動にかられた若者は自分自身の運命を欲しいままにする瞬間を捕らえ、神そのものに対して英雄的突撃をしかける。彼が公言した目的は鷹をほろで覆い、不死身になることに外ならない」⁴⁴⁾ と両者を要約している。「若者」は自己の青春への回帰として、あるいは、50歳を過ぎたイェイツ自身の中にまだ燃えつづける若い激しい血潮の象徴的表象なのであろう。また、「老人」は、やがては迎え、直面せざるをえない「死」に対して問い掛け、なんとか回避することを願う自我の形象化であろう。この「老人」を見ているとイェイツ自身の詩『人とこだま⁴⁵⁾ (The Man and the Echo)』の「人 (the Man)」の苦悩を思い起こす。

老いて病みたる身なれば
ありとあるわが言行は、

化して『疑い』となり、果ては
夜毎、夜毎を寝もやらず横わるわれ、
当をえし『答』は、金輪際えられぬ。

(All that have said and done,
Now that I am old and ill,
Turns into a question till
I lie awake night after night
And never get the answers right.)

こうした「自我」の問い掛けとして、瞑想のなかに詩人の詩的世界は形成されるのであろうが、詩的表象として表現される登場人物は「仮面」を被ることによって、統一された一つの宇宙的世界の中で個々の相を顕現することができるのであろう。また、その対立する相は闘争を繰り返すが、互いに克服されるものではなく、互いの優位性は絶え間無く交替し続けるのである。

イエイツの劇に関して、「仮面」がどれほどの効果を実際の舞台であげたかどうかということは極めて疑問のあるところである。しかし、「仮面」が詩人の哲学的な深い思想に裏付けられたイエイツ独自のものであったこと、そして、イエイツの理想とする詩的な演劇に欠かすことのできないものであったことは明らかである。

※この小論は同紀要第21号に掲載した拙論「W. B. イェイツの仮面と Calvary」と1988年7月9日に日本比較文学会九州支部会大会で口頭発表した「W. B. イェイツの理想とした演劇——G. クレイグ及び能の影響関係から」を合わせ改善し、書き直したものである。

注

- 1) Macmillan, London, London, 1921.
- 2) 同上。p. 86
- 3) *Letters to W. B. Yeats*, Macmillan, 1977. pp. 222-225
- 4) 鈴木弘訳『善悪の観念』（北星堂書店）pp. 109-128
Essays and Introduction, Macmillan. pp. 96-110
- 5) 『善悪の観念』pp. 114-115
- 6) *A Reader's Guide to The Plays of W. B. Yeats*, Gill and Macmillan, London, 1984. p. 3
- 7) Richard Fallis ; *The Irish Renaissance*, Syracuse, New York, 1977. p. 90
- 8) James W. Flannery ; *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre*. Yale, Canada, 1976. p. 263
- 9) Limelight Editions, New York, 1985.
- 10) Gordon Craig : *The Story of His Life*. p. 226
- 11) *The Letters of W. B. Yeats*, Rupert Hart-Davis, London, 1954. p. 546
- 12) *Craig on Theatre*. Methuen, London, 1983. pp. 82-87
- 13) 同上。pp. 17-24
Flannery によるクレイグの「スクリーン」、「超操り人形」、「仮面」のまとめは *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre*, pp. 262-275にある。
- 14) 『イェイツ戯曲集』, 佐野哲郎他共訳, 山口書店。p. 98
The Collected Plays of W. B. Yeats, Macmillan
- 15) 前掲 *Craig on Theatre*. pp. 52-71
- 16) 同上。p. 54
- 17) 同上。p. 52
- 18) *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre*, p. 262
- 19) 前掲『イェイツ戯曲集』。p. 77
- 20) 同上。p. 97
- 21) *Four Plays for Dancers*, Macmillan, London, 1921. p. 86
- 22) 前掲『イェイツ戯曲集』。p. 97
- 23) 同上。p. 79
- 24) 前掲 *A Reader's Guide to The Plays of W. B. Yeats*. pp 59-60
- 25) *Yeats and The Theatre*, Macmillan, Canada, 1975. pp. 135-158
- 26) 同上。p. 137
- 27) *The Classic Noh Theatre of Japan*, A New Directions Paperbook. として再出版された。
- 28) 前掲 *Yeats and The Theatre* p. 151
- 29) 同上。p. 151

-
- 30) 同上。 p. 152
 - 31) 同上。 p. 153
 - 32) 前掲 *The Letters of W. B. Yeats* p. 554
 - 33) 前掲 *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre* p. 192
 - 34) 同上。 pp. 195-197, p. 205-206
 - 35) 同上。 p. 206
 - 36) 前掲 *Four Plays for Dancers* p. 87
 - 37) 前掲『イエイツ戯曲集』 p. 183
 - 38) 同上。 p. 196
 - 39) 同上。 p. 196
 - 39) 『ヴィジョン』, 鈴木弘訳, 北星堂書店。 p. 221
 - 40) 同上。 p. 221
 - 41) 同上。 p. 221
 - 42) 前掲『イエイツ戯曲集』 p. 194
 - 43) 前掲 *Yeats and The Theatre* p. 154
 - 44) 同上。 p. 154
 - 45) 『イエイツ詩集』, 尾島庄太郎, 北星堂書店
The Collected Poems of W. B. Yeats, Macmillan