

## W. B. イエイツの仮面と“Calvary”

徳 永 哲

“Calvary”<sup>1)</sup>は“Four Plays for Dancers”の中に収められている最後の作品である。4つの作品は“*At the Hawk’s Well* (1917), “*The Only Tealously of Emer*” (1919), “*The Dreaming of the Bones*” (1919) そして“*Calvary*” (1920)の順になっている。登場する人物たちは3人の楽師 (Musicians), キリスト (Christ), ラザロ (Lazarus), ユダ (Judas), 三人のローマ兵 (Roman Soldiers) である。そのなかで3人の楽師だけが仮面に似せて化粧した顔であり、他の人物たちはそれぞれ仮面をつけている。舞台は裸で何も無い。能の舞台に似て三方に観客がいる。劇は三人の楽師が進み出て、布を広げ舞台を隠して、詩を歌うところから始まる。三人の楽師は歌い終わると布を畳んで舞台奥のそれぞれの楽器 (drum, flute, zither) のそばに着席する。第一の楽師の歌と語りに合わせて、キリストが十字架をかついで登場する。第二の楽師の歌「白鷺のために神は死にたもうたためしなし (Got has not died for the white heron)」<sup>2)</sup> が3度繰り返され、キリストの刑上の死を暗示する。十字架をかついで歩くキリストの前にラザロが現われる。彼は「まる4日間、おれは死んで、古い居心地のよい山の洞穴の中に静かに横たわっていた。そこへあんたが大勢の人たちをつれて登ってきて、おれを光の中へひきづり出したんだ……あんたはおれの死を奪った、だからかわりにおれにあんたの死をくれ (For four whole days/I had been dead and I was lying still/In an old comfortable mountain cavern/When you came climbing there with a great crowd/And dragged me to the light.... You took my death, give me your death instead.)」<sup>3)</sup> と言う。死を捜して去るラザロに次いでマルアと三人のマリタが登場する。彼女たちはキ

リストの右腕にそれから足もとに身をなげ髪でキリストの足をぬぐうが、突然恐怖にかられたように逃げ去る。次にユダが現われキリストと裏切りについて論議をする。キリストは裏切りは定めであってユダ自身の罪ではないことを強調するが、ユダは裏切りは偶然であって、銀貨三十枚のために自分の意志でやったことを主張する。ユダは十字架を支え、キリストは十字架に両腕を広げて立つ。そこへローマ兵三人が現われる。三人はキリストに対して、自らを賭博師 (gamblers) と名をのる。彼らは「人の話じゃあ、あんたは慈悲深いお方でこの世をお造りになったとか、だけど、それがどうしたってんだよ (They say you're good and that you made the world, But it's no matter,)<sup>4)</sup>」と言ってキリストの前で踊り出す。最後にキリストは「わが父よ、なんぞ我を見棄てたまいし (My Father, why hast Thou forsaken me?)<sup>5)</sup>」と叫ぶ。この劇で白鷺 (white heron) が象徴的に使われている。キリストが登場するときに楽師によって特に強く印象付けられるが、中頃でユダによっても「おれの近くには生きているものは一羽の白鷺だけだった (There was no live thing near me but a heron,)<sup>6)</sup>」と印象付けられる。救った者たちによって見棄てられ、最後は神によって見棄てられたキリストの孤独が終始白鷺という象徴的な詞によって印象付けられている。また他にも「鳥」が象徴的に使われている。ラザロが墓を捜していく土地に「淋しい鳥 (solitary birds)<sup>7)</sup>」が待っている。それはまた救いと光を拒んだラザロの孤独な姿とも想像できる。こうした象徴的に使われた「鳥」のイメージによって想像される孤独、および孤立は「仮面」によってさらに深められ、強められているのである。「仮面」は作家に対立する内的自我の表象 (例えば生への情熱と死への願望といった内的矛盾の表象) として固定された意味を人物に与えることができる。さらにその二つ表象の和合を許さないために、孤立は深められることになる。「仮面」は苦悩の深化を表現するうえで重大な役割りを果すのである。

イエイツが仮面を用いた理由は、ただしこれは *Four Plays and Dancers* 全般について言えることであろうが、次のようなことである。

---

「ある平凡な役者の顔や、役者自身の野卑な顔にあわせて化粧された顔のかわりに、仮面という彫刻家のすばらしい創作を使うことによって、観客へ十分に近づいて、声のあらゆる抑揚を聞きとることが可能となる。面はきたない顔とは全然異なり、観客がどんなに近づこうとも芸術作品なのである」

A mask will enable me to substitute for the face of some commonplace player, or for that face repainted to suit his own vulgar fancy, the fine invention of a sculptor, and to bring the audience close enough to the play to hear every inflection of the voice. A mask never seems but a dirty face, and no matter how close you go is yet a work of art; nor shall we lose by stilling the movement of the features, for deep feeling is expressed by a movement of the whole body.<sup>8)</sup>

素颜に化粧した面は汚いが仮面は芸術作品であって近く見ても汚いとは思えない、これには写実主義的演技への批判もこめられているのであろうが、イエイツの仮面はもっと深い、困難な問題を提起している。その問題を考えるにはまず第一に、イエイツが劇場をどのように考えていたかを考える必要がある。Fallis は次のように書いている。

イエイツは劇場を永遠の真理で満たされる無限の世界について夢想し、想像する一つの場所として見なした。

Yeats saw it [the theatre] as a place of reverie and imagination about timeless world of eternal truth.<sup>9)</sup>

さらにイエイツは精巧に作られた詩、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霊と交わる場であると考えていた。

イエイツは「貴族的な日本の『能』舞台においてわたしは最初のモデル

をみつけた (I have found my first model....in the “Noh” stage of aristocratic Japan)』<sup>10)</sup> と “Four Plays for Dancers” の Note において述べていることから能の影響を受けて Four Plays for Dancers を書いたことは明らかであるが、しかし、仮面に関しては、能面から重大な影響を受けて創作されたとは言い切れない。仮面は、人為的ではあるが象徴的な存在として、芸の秘伝を伝授されたもの、あるいは洗練された教養の高い者だけが理解するであろう祭儀の水準にまで劇的行動を高めることを意図したイエイツ自身の演劇観に基づいて創作されたのである。

イエイツが能から感じ取ったことは、“Assimilation and Accomplishment: Nō Drama and An Unpublished Source for At the Hawk’s Well” で著者 Taylor が述べていることとほぼ一致するであろう。Taylor は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。

The object of Nō is to suggest the truth of idealized action, and active participation through imagination is demanded of audience. The play is always based on a familiar incident closely associated with a famous place, and it is performed by a single character with only the most essential dramatic foils. The action itself is kept at a distance by avoiding realistic imitation. The focus of interest is the quality of experience involved, not the actual event, and the central incident is

---

presented through various levels of recollection, dream, and vision, as well as aesthetic stylization. The text is often more poetic than dramatic in its dependence on patterns of imagery and connotations of literary and historical allusion.<sup>11)</sup>

イエイツはイギリスの偉大な演出家ゴードン・クレイグ (Gordon Craig) の影響を強く受けた。その影響の実態については Flannery 著 “Yeats and the Idea of a Theatre”<sup>12)</sup>において詳しく書かれている。それによると、イエイツは1901年にロンドンのある劇場でクレイグが演出した作品を実際に観て、‘The Speaker’ に「……我々の舞台が始めて経験した美しい舞台であった。彼はあらゆることが可能である理想の国を創造した。まさしく詩歌において語り、音楽に語りかけ、舞踊において生活の全体を表現したのだ (it was the first beautiful scenery our stage has seen. He created an ideal country where everything is possible, even speaking in verse, or speaking to music, or the expression of the whole life in a dance)」と称賛した。イエイツにかなりの影響を及ぼしたクレイグの演出の特色は簡単に三つあげるとすれば次のようなことである。

1. 俳優の表現を象徴的身振に限ること。
2. 仮面の再興。
3. 超人形の企て。<sup>14)</sup>

クレイグは ‘Theatre Past’<sup>15)</sup>において、仮面について言及している。そのなかで彼は、仮面は心の目で見る表現を復活させ、それは模倣ではなく創造であると述べている。クレイグの考える劇作家は、行動、言葉、線、色彩、リズムを使って作品を作り、これら5つの要素を巧妙に利用することによって観察の目と耳にアピールする。これら5つの要素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。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の世界は、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。その時、俳優の演技が生み出す性格はその実現を妨げることになる。仮面の目的は性格を一つに固定し、演技による創造性を舞台全体の統一のなかに限定することである。こうしたクレイグの演劇理論はイエイツの演劇観に共通している。

イエイツが演劇においてもっとも関心のあったものは詩である。彼はいかにして自己の詩的世界を舞台に実現するか、それこそ最大の関心事であったように思える。Flannery は“W. B. Yeats and the Idea of a Theatre”で次のように書いている。

『詩的教養』とはイエイツにとって、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、イエ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見えようとも、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。

“Poetical culture”, as he termed it, was to Yeats an essential quality for the actor of imaginative plays. Basically, what he meant by the term was “a learned understanding of the sound of words”, an imaginative response to language in terms of its “literary and mythological allusions.” One did not acquire poetical culture through a knowledge of literature alone, but from a cultivation of poetry in association with the

---

visual and musical arts. Yeats's ideal actor, therefore, must have an acute sensitivity to the vocal properties inherent in every word. At the same time he must be capable of transporting himself into the imaginative word of the poet, however remote from ordinary life that world might seem to be.

Poetical culture for the actor also involved an awareness of and a pride in the aristocratic, even sacred, tradition of his art.<sup>16)</sup>

イエイツにとって「詩的教養 (poetic culture)」とは文学的な教養ではなく、豊かな感受性であり想像力である。それは学問によって得られるものではなく、芸への修練と厳しい訓練によって得られるものなのである。彼は日本の能役者が幼ない頃から世襲的に芸の道に励み、秀れた芸術の伝統を守っていることを知って、そういう日本の能を「貴族的 (noble)」と形容し、理想とした。また、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。彼にとって彼女は「三つの偉大な才能 (three great gifts)」<sup>17)</sup> を持っているようにみえた。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・ファアの演技に理想をみいだしている。要するに、イエイツの演技方法は、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ズ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 (Movements were to be slow and quiet, “decorative and rhythmical as if they [the actors] were paintings on a frieze”. Gestures were to be rhythmic and sparingly employed so that they might seem to “Flow up into the imagination from some deeper life than that of the individual soul”)<sup>18)</sup> な

のである。

そのイエイツの演技方法はロシアの写実主義的な演出家スタニスラフスキーの演技方法、すなわち、身振り・動作よりも言葉を第一に重視して感情移入を行う方法と非常によく似ている。しかし、その訓練の目的はスタニスラフスキーの、俳優が役を創造するための創造的想像力を養うためではなく、イエイツ自身が創造した神秘的で夢想的な詩的世界を創造するうえで一つの機能的役割を果たすためであった。したがってイエイツとスタニスラフスキーの演技方法はまったく異質の次元のものであった、と考える。

イエイツは写実的な演劇を嫌っていた。

写実主義とは一般大衆のために創られ、常に大衆を喜ばすだけのものであった。そしてそれは教師や新聞によってのみ教育され、美を感じたり神秘に心を動かされたりしたことの無い心を持った人々の今日の喜びである。

Realism is created for the common folk and was always their peculiar delight, and it is the delight today of all those whose minds educated alone by schoolmasters and newspapers are without the memory of beauty and emotional subtlety.<sup>19)</sup>

イエイツは写実主義の演劇を大衆的で無感動であると決めつけている。しかし、言うまでもなく、実際に写実主義の演劇が全くそうであったというわけではない。イエイツと同時代のヨーロッパ近代劇運動は写実主義の戯曲を中心にして小劇場で展開されており、観客に対しては教養と知性が要求されていた。ただイエイツの求めた教養と知性は、写実主義のそれが社会的、一般的なものであったのに対して、個人の詩的想像力と結びつく特殊なものであった。

イエイツが写実主義の演劇を嫌った他の理由の一つに、写実主義の演劇では舞台上の人物が観客と同じ次元に存在していることであった。そこに



は演劇が本来所有しているはずの祭儀性がまったくみいだせないのである。彼は演劇に祭儀性を復活させ、威厳と厳肅さを伴った「貴族的な」演劇を創造しようとした。「仮面」はそうした演劇に欠かすことのできないものなのである。「仮面」は古来、祭儀には欠かせないものであった。それに、「仮面」は緊張感を高め、観客と舞台との間に距離を置くことを可能にする。“Four Plays for Dancers”のなかの全ての戯曲はそうした目的で主要人物に「仮面」がかぶされていると考えられるが、特に‘Calvary’では特にそうした祭儀的效果が生み出されるように「仮面」が利用されている。

詩の中心は言うまでもなく言葉である。‘Calvary’のように、舞台に「詩」を創造しようとする詩劇において、言葉が純粹にそのもののなかに美しく豊かな表現力を内包して観客へ伝わっていかねばならない。言葉そのものに表現力が不足していたり、また言葉以外の表現、例えば顔の表情によって補われなければ完全な表現とならなかつたりすることがあれば、言葉の純粹性は失われていることであり、イエイツの理想とする詩的演劇の創造は不可能となる。「仮面」は詩人に対して言葉の純粹性を損わないようにするための拘束力を持ち、また効果的である。言葉は、言葉が喚起するところの想像の世界のいわばその入口に存在するものであると考えることができると思うが、「仮面」は観客の注意をその言葉に集中させ、分散させることなく想像の世界へ導くことができる。以上のような「仮面」の論理から再び“Calvary”を論じてみたい。

ラザロ                    神はおれを蘇らせた。

おれは死んで蘇らされた男

おれの名はラザロ。

キリスト                  おまえは死んで四日墓のなかにいた後に蘇ったのだから、わたしを蘇笑ったりしないだろう。

Lazarus.                  He raised me up.

I am the man that died and was raised up;

I am called Lazarus.

Christ.                   Seeing that you dies,  
Lay in the tomb four days and were raised up,  
You will not mock at me.<sup>20)</sup>

自らラザロと名乗ったその男は「絶望」的な表情の「仮面」をかぶっている。ラザロの「絶望」は、死によってようやく得た安息と孤独をキリストによって奪われたために再び「荒地 (the desert places)」へ安息の地を求めて迷わねばならないその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度体験しなければならない。その苦しみは死を超えている。死を失ってしまった彼は永遠に苦しみから救われることがない。ラザロはキリストに死こそおれの願っているものだ(・・・death is what I ask.)と云う。「仮面」は死を求めて苦しむ「絶望」的な表情を固定する。またラザロは「仮面」によってその表情以外のあらゆる人間的表情を奪われているために、そこにラザロの性格をみいだすことは不可能である。そこにみいだせるものといえば聖書のなかの人物とは異なるイェイツ自身の内的な哲学的問答の一方を代表する無性格のラザロである。すなわち、ラザロはイェイツ自身のなかに内在する生への「絶望」の一つの相を表象しているのである。

ユダ (登場したばかりである)      おれはユダ。

あなたを銀貨30枚で売った男です。

キリスト    おまえはいつもわたしのそばにいて、死者の

蘇生を、また盲人の開眼を見た。

わたしの言葉や教えのすべてをおまえは知っている、

それにもかかわらず、わたしが神であることを疑っている。

ユダ    疑ったことはありません。

あなたを最初に見たときからわかっていました。

奇跡で証しをする必要もありませんでした。

---

キリスト それでもわたしを裏切った。

ユダ                                 あなたが全能にみえたから裏切ったのです。

Judas [who has just entered].         I am Judas

That sold you for the thirty pieces of silver.

Christ. You were beside me every day, and saw

The dead raised up and blind men given their sight,

And all that I have said and taught you have known,

Yet doubt that I am God.

Judas.                                     I have not doubted;

I know it from the first moment that I saw you;

I had no need of miracles to prove it.

Christ. And yet you have betrayed me.

Judas.                                     I have betrayed you.

Because you seemed all-powerful.<sup>21)</sup>

「仮面」によってユダは石のように冷淡な表情に固定されている。ユダはラザロと異なっており、冷淡という一つの性格を持っている。彼は徹底した無神論的実存主義者である。彼にとって神は重荷であり、束縛である。自由を得るには神を殺す以外にない、と考える。歴史を否定し、現在のみを肯定する。彼は徹底した近代的自我の所有者であり、反キリスト教精神の表象でもある。こうしたユダの像はイエイツ自身のなかに内在する一つの像であって、イエイツはラザロ同様にキリストとの内的な哲学問答を為しているとも考えることができる。

演劇を一種の祭儀であると考え、厳粛さを重んじるイエイツの舞台のまさにその中心にキリストは位置する。「仮面」を着けたキリストは他の登場人物と距離を置くが、それがまた舞台と観客との距離に結びつくのである。キリストは人間であると同時に神である。彼は神として世の苦しみを除き、人々に光を与え、救いをもたらさなければならない。彼は病気が原因で死んだラザロを蘇生させた。しかし、ラザロは死を求め、孤独を求めていた。キリストのまぶしい光はラザロの世界を昼間の荒地に変えてしまい、彼は孤独と夜を見失ってしまう。彼は死と孤独を求めて永遠に昼間の

荒地をさ迷い続けなければならない。皮肉にもラザロはキリストが神の証しを示そうとして行った奇跡の悲惨な犠牲者なのである。

また、キリストは神の寛大さと威厳を示し、ユダを「後悔」の苦しみから救おうとするが、ユダはまったく「後悔」などしていない。キリストは神の意思と人間のそれとは何ら全く交わるところがないことを思い知らされる。しかも、絶望的な孤独の表情を表わす「仮面」は具体的な感情表現による意思の疎通を不可能にして、ひたすら孤独を深めていくのである。キリストは「仮面」のなかに拘束され、閉じ込められる、といえよう。彼は孤独を深めること以外にどこへも逃れることはできないのである。

ローマ兵たちはキリストが万人の罪を背負い十字架にかけられても何ら変わることはない人間の生き様を表象している。彼らが主張しているように、人間は賭博師 (gamblers)<sup>22)</sup> 以上の何ものでもないのである。キリストは人々を救おうとした分だけ大きな苦しみを背負ってしまった。彼は自己の企ての犠牲者となったのである。しかも、彼は、ラザロやユダ同様に、自己の理解を超えた大きな力によってこの世から一掃されるのである。キリストが自己の苛酷な宿命に対する悲痛な叫びを天へ向ってあげようとも、ただ虚ろに響くだけである。「仮面」がいかなるものとも連帯を許さないのである。

#### 注

- 1) Collected Plays of W. B. Yeats (Macmillan)
- 2) Ibid. pp. 449—450.
- 3) Ibid. p. 451.
- 4) Ibid. p. 456.
- 5) Ibid. p. 456.
- 6) Ibid. p. 454.
- 7) Ibid. p. 452.
- 8) W. B. Yeats: Essays and Introduction (Macmillan) p. 226.
- 9) Richard Fallis: The Irish Renaissance (Syracuse) p. 90.
- 10) “Four Plays for Dancers”, Notes

- 
- 11) Robert O'Driscoll & Lorna Reynolds (ed.): *Yeats and the theatre* (Macmillan) p. 137.
  - 12) James W. Flannery: *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre* (Yale University Press)
  - 13) *Ibid.* p. 248.
  - 14) 外山卯三郎「舞台芸術論」(建設社 昭和5年) p. 161.
  - 15) J. M. Walton (ed.): *Craig on Theatre* (Methuen) pp. 13—30.
  - 16) James W. Flannery p. 192.
  - 17) *Ibid.* p. 193.
  - 18) *Ibid.* p. 206.
  - 19) *Essays and Introduction* p. 227.
  - 20) *Collected Plays* p. 451.
  - 21) *Ibid.* pp. 453—454.
  - 22) *Ibid.* p. 456.

参考書

Susan Harris Smith: *Masks in Modern Drama* (University of California Press)  
「イェイツ戯曲集」(山口書店)