

「鷹の井」と能、そして反リアリズム。

徳 永 哲

1913年の冬、W. B. イエーツの秘書に、エズラ・パウンドという若い  
アメリカ人がなった。このエズラ・パウンド<sup>1)</sup>という若者は、ホイスラーの  
影響を強く受けて、はやくから日本に深い関心をもっていた。彼がイエ  
ーツの秘書となったときも、故人フェノロサの夫人から遺稿を受け取って  
おり、フェノロサの能の英訳を整理し、出版する準備をすすめていた。イエ  
ーツはそんなパウンドにフェノロサの能の英訳を読んでもらったり、英国  
の詩や劇に対する能の重要性を彼と談じたりして、能に興味を覚え、新た  
な演劇創造への意欲を燃やす。そして1914年10月までに、日本の劇（能）  
について研究した結果、アイルランド農民の幻想と信仰といったような問  
題についても日本の実例を用いて注釈したり証明したりして、自分の言わ  
んとすることを説明するまでになっている。さらに、1916年3月までに、  
彼は能を新しい種類の劇のためのお手本として使っていた。そしてその年  
「鷹の井」<sup>4)</sup>を発表する。この詩劇は1916年に初演され、翌年のロンドン所  
演では、伊藤道郎が「鷹」の役に扮して成功した。伊藤道郎はこの公演で  
「鷹」に扮するために、ロンドンの動物園で鳥の動作を模倣したり、様式  
化したりして、日々をすごし、見物人から拝鳥宗の元祖ではないかと思わ  
れたという話があるくらいに熱心に踊りを研究したらしい。伊藤道郎が実  
際に舞台上でどのように踊ったかは大体想像できる。

「鷹の井」の舞台は能舞台に似て簡潔きわまりない。時はアイルランド

の英雄時代、場所は海に近い荒涼たる岩山の中。そこに涸れた井泉、はし  
ばみの枯れ木。井泉を守る、黒いマントを着た女があぐらをかいて坐っ  
ている。日が西に沈み、やがて夜になろうとしている。潮風だけが吹きさら  
す不毛の地。その地で一人の老人が涸れた井泉から、不老長寿の水が噴き  
上がるのを一生待ちつづけている。その不老長寿の水はまったく噴き出な  
いわけではなく、たまたま、一瞬間だけ噴き出ることがある。老人は井泉  
を守っている女に話しかけるが、彼女は魚のように黙っている。そこへ、  
クフーリンと名のる若者が現われて（観客の中を通過して登場する）、靈顯  
あらたかな水を飲みに来たと云う。若者は井泉を捜す。老人は涸れた井泉  
を指して、

…I have lain in wait

For more than fifty years, to find it empty,

Or but to find the stupid wind of the sea

Drive round the perishable leaves.

「…わしはもうこれで

50年以上も待ちつくしてきたのじゃ、

じゃがいつもそうよ、いつも空じゃったわい、

せいぜい阿呆らしい潮風に吹かれて朽ちゆ

く落ち葉どもの舞う姿だけよ

(高橋康也訳)

と云う。またその50年以上もの間に三度だけ水が噴き上がったが、その  
刹那、山に住む妖精が彼を惑わし、眠らされてしまって、目覚めてみると  
すでに水は涸れて、井泉の石だけが湿って黒くなっていたと語る。そして、  
老人は若者に立ち去るよう命じるが、若者は井泉の水を飲むまではとどま  
ると言い張る。その時、突然井泉を守る女が鳴き声を発する。それから、  
もう一度鳴き声を発すると、異様な目つきで老人を見る。老人はその女の  
鷹のような眼差しを避けて、顔を覆っているうちに、眠ってしまう。井泉

を守る女は黒いマントを脱ぎ捨てる。マントの下には鷹を思わせる衣装をまとっていた。若者は勇敢にも、鷹の眼差しを恐れず、井泉へ近づく。そして井泉のそばに腰をおろす。鷹は若者を誘惑するような踊りを舞う。彼女の踊りに魅せられた若者は夢見のように立ち上がり、女の後を追って、槍を捨てて、退場する。井泉に水が噴き上がる。刹那の眠りから覚めた老人は井泉へ這い寄るが、もうすでに井泉は涸れ果てている。また若者も鷹を捕え得ず、戻って来て、留守中に井泉の水が噴き上がったと知らされる。彼は怒り狂い、槍を肩に大声で叫びながら、山に住む部族の女王イーファを討ちに出かける。

この「鷹の井」には若者と老人と井泉を守る女の他に楽人三人登場する。これら三人の楽人が登場し、歌い、語るのは、最初と終結と井泉を守る女が鷹に変身するときだけである。この楽人の登場の仕方は能の夢幻能の形式に似ているようである。楽人は夢幻能の里人にあたる役割を、井泉を守る女と一緒に、共同して果しているようである。なぜか、ギリシア悲劇のコロスと予言者を、最小限の人数に減して、能の形式に当て嵌めたように思えてならない。若者と老人は夢幻能における旅人にあたる。イエーツは、夢幻能における旅人の夢を自己の人生哲学の域にまで、「鷹の井」では高めている。

「鷹の井」のまず登場人物のところから見ると、登場人物が、**characters** ではなくて **persons** になっている。これはイエーツの他の劇でもそうなっていることから、特別に能の影響とは関係ない。しかし、能とは無関係に、それはイエーツの劇を特徴づけている。イエーツが **characters** とせず **persons** としたのは、彼が最初から人物の性格を描く気がなかったからである。「井泉」という中心的イメージを、人物というより形象や歌や楽器を配して、さらに、生誕・青春・老衰・死・といった人生の諸相を抒情的な歌詞を重ねて紡ぎだしていきながら、強調し、それを中心に統一する。そうした全く劇的でない、詩的手法のために人物は人物

---

ている必要はなく、「井泉」のイメージをさらに強調するべく、配置させられた象徴的形象にすぎないのである。たんなる象徴的形象には表情は無用である。彼らはただ若者であるか、老人であるかを仮面を被って示せばよいのである。演技者は人形のように無表情で台詞を朗唱しても十分なのである。

登場する形象をみても、三人の楽人と井泉を守る女は仮面を被っているように見えるようなメーキャップをしている。老人と若者は仮面を被っている。イエーツは老人と若者に仮面ではなく、能面を被らせたかったらしいが、二人が能面を被ったならば、「鷹の井」は大失敗であろう。象徴的な詩劇で、登場する人が人物ではなくて、形象である、その人に能面を被らせても無意味である。イエーツは多分、能面だけには接触することができたであろうが、能面を被って役に扮している能役者の演技を見たことはない。イエーツは能面は無表情であると思ったに違いない。確かに能面だけをみると、そこに見るものは、徹底的に人らしい表情を抜き去った。まさしく、人が死んですぐの顔を持っている。ところが、役者が、能面を被ると、能面は豊富極まりない表情を示し始めるのである。役者の手足の動作すら能面の表情にすべて吸収されてしまうのである。実の顔面ではとても表現できないような微妙な心の陰影を表現するのである。これほどに自由で、微妙な表情を持つ能面を優れた役者が被り、イエーツの作品の「井泉」の前に立とうものならば、「井泉」は象徴的イメージを突然失い、たんなる井泉になりさってしまうのである。

T・インモース著、尾崎賢次訳・編「変わらざる民族」という本があるが、そのなかでインモースは次のように書いている。

「……このアイルランド詩人の試みが以前から日本で注目されていたのは当然である。最近になって、能楽の権威である横道満里雄がイエーツの作品を『鷹姫』と題して能形式に移しかえた。これは翻訳ではなく、むしろ野心的新作能というべきだろう。というのは、原作(イエーツ)のアイ

ルランド伝説に拠っている面がはぎとられ、したがって、劇全体の意味を解く鍵であるはずの、主人公の運命の不条理性を歌った終幕の合唱がはぶかれているからである。抒情的、雰囲気的なものも影をひそめた。もともと能は微かな暗示によって観る人を術にかける芸術である。そこで横道の『鷹姫』は、存在することはたしかだが自分の手に入るかどうかわからないものをただ待っている人間の苦渋にみちた物語となる。水は噴きでる。しかし彼のものにならない。肝心なときになると、そのたびに悪い魔法使いとその術にかかった主人公の錯乱が決定的瞬間をはずしてしまう……」

インモースは横道満里雄の「鷹姫」を「野心的新作能」と呼んでいるが、多分、それは適当でない。横道満里雄は能の性質をよく弁えて、終幕の合唱をはぶいたに違いない。終幕の合唱をはぶくことによって「井泉」の象徴的イメージは崩壊し、「井泉」はたんなる井泉となったのである。これによって、井泉に水が噴き上がるのを待つ人物たちの苦渋をリアルに浮きあがらせる。そこにおいて、ただの仮面で十分だった顔が自由な、より豊かな表情をもった面を求めようになる。そして、井泉のまわりで待つ人物たちの苦渋が最初から終りまで、中心的イメージに寄与することを撤廃して、劇の全進行を支配するとき、そのとき、初めて能面の使用が可能となるのである。横道満里雄の「鷹姫」は多分、能の本質に即して改作されたものであろう。

「鷹の井」は能を手本に書かれたのではあるが、その底流にはゴードン・クレイグの演劇論があるように思える。ゴードン・クレイグ<sup>5)</sup>といえば、俳優を否定し、舞台を舞台監督の独裁下に徹底させようとした英国の演出家である。クレイグは俳優というものを、演劇から芸術家としての位置を剥ぎとるのみではなく、その人間としての機能までも否定しようと企てたのである。

クレイグの俳優論は、彼の「演劇は統一である」(Theatre is a unity)という命題を一つの絶対的な基本的原理と考え、その論説を構成し、展開

---

して、遂に芸術家としての俳優ならびに人間としての俳優を、演劇の分野、あるいは舞台上から消却するに至ったと考えられる。クレイグにとって、統一された舞台の要求に対して俳優たるものはあまりにも人間的であり、あまりにも多様であり、それに、あまりにも感情的な動物なのである。

クレイグは次のように云っている。

「演技とは芸術ではない。それ故に俳優をもって芸術家と呼ぶのは正当ではないであろう。何故と云うならば、偶然に芸術であり得ないからである。……芸術家は、ただデザインに依ってのみ獲得されるものであるが故に、如何なる芸術品を作るにしても、私達は可算的な材料をもってのみ、私達の製作を続けねばならない。人間はこのような材料の一つではありえない。……俳優の肉体の動作、彼の顔の表現、彼の声の響き、是等の凡ては俳優の情緒の風の吹くままになると云える。即ちその風は常に芸術家の周囲を吹いていなければならない。しかもそれが均合良く、俳優を動かせるものと考えられる。それなのに俳優は情緒を持っている。その情緒が彼の手足を捕え、しかもその意志に従って何処にでも自由に移動される。俳優の動作と同様に、顔の表現についても云える。心の中において相争うものを、眼の運動に依って暫時継続するか、さもなければ顔面の筋肉に依って、欲するところに移動させるものである。また暫時の間、顔に現わさないために抑制していた心が、熱して来た情緒に依って突発的に征服され、側辺にねじ返されるものと云える。あたかも電光が閃く様に、心の叫びが、抑えようとする俳優の表現を情熱に依って支配するものである。動作において、声音において、同様に起って来る。即ち情緒は俳優の声音に作用し、また俳優は不調和な情緒の印象をひき起すものである。情緒は神の聖霊であるとか、確かに芸術家の生産を助けるものであるとか、という言葉は全く無益な言葉であると考えられる。邪道に陥った情緒、ならびに偶発的な感情は、如何なる価値をも持っていない。」

クレイグは以上の様に論を進めているが、あくまで、彼自らの考えが、

「演劇は統一である」という真理に基づいており、決して俳優を舞台から追放しようというものではなかった。しかし、彼は次の3つの事柄を考えた。

(1) 象徴的表示に依ること

俳優の表現というものを、ただ単なる象徴的な表示( Symbolic gesture )にのみ限定することに依って、現在の俳優の位置を演劇において維持しようとするものである……

(2) 仮面に依ること

仮面を再興することに依って、上述の俳優の欠点を補助しようとするものである……

(3) 超人形に依ること

現代の人形の概念を超越した、もっとも光輝ある、手軽なまた自由自在な、そして穏やかな芸術家の心と調和して、人間の運動を創造することのできる超人形を作り出そうと考えるのだ……

以上、クレイグの劇芸術論である。クレイグは演出家として、自己のすぐれた象徴派としての詩的イメージを俳優の表現や動作によって壊されたくはなかったのであろう。そのことは、まったく、イエーツにも云えた。彼の象徴派詩人としてすぐれた詩的イメージを俳優の声や動作や顔の表現によって壊されなくなかったに違いない。しかも彼は詩人で作者であることから、仮面をつけること、象徴的模様の入った布を広げさせること、人物に操り人形のような動作で演じらせること、そうしたクレイグと同じ事柄に、能を手本に、詩劇として明らかな理由を与えて、美事に正当化している。

イエーツの「鷹の井戸」、これは能を手本に書かれ、確かにそのような詩劇ではあるが、その底流には、反リアリズムとしての「もう一つの近代劇」の伝統を育もうとしているのである。今日、その流れはベケットやイヨネスコに受け継がれているように思える。

1) W. B. Yeats (1863—1939)。アイルランドの国民演劇運動の中心人物。詩人。

2) Ezra Loomis Pound (米生れ、1885年—?)。詩人。

Penguin critical anthologie, Ezra Pound edited by J. P. Sulliranの中に彼の有名な“Vorticism”という論説があった。そのなかに彼が受けた俳句の影響が述べられているので少し論じてみたい。

その“Vorticism”が掲げられたのは1914年の“Fortnightly Review”という隔週発刊紙であった。彼は、このなかで、俳句がどのようにして彼の詩論のなかに入ってきて、彼が有名な詩の一つを作るのを可能にさせたか、その事の次第が明らかにされている。「三年前、パリで、私がラ・コンコルドで地下鉄を下りると、突然美しい顔が、美しい子供の顔が、美しい婦人の姿が、一つ、一つまた一つと見えた。そこで、私は一日中、これが私にとって、どれだけの意味をもっていたかを表わす言葉をあれこれ捜してみた。しかし、あの突然の感動と同じくらいすばらしく、それを表わすに適していると思える言葉は一つもみつげだせなかった。……だが、突然、その表わし方がわかった。私は言葉を見つけたのではない。それが、言語においてではなく、色の小さな斑点の、平衡状態となって現われてきたのだ。それはまさしく一つの『模様(pattern)』であった。いや『模様』という言葉がそのなかに『反復(repeat)』というような意味をもっているとするなら、それはほとんど『模様』とはいえない。しかし、それは一つの言葉(word)であり、私にとって、色彩のついた言葉(language)の始まりだった……」

パウンドが、コンコルドの地下鉄の駅で、一瞬のうちにうけた、流動的で、かつ、絵画的な印象と感動、この感動を表現するのに、言葉を使って長々と感動を叙述したのでは全く意味をなさない。満足のいく表現をするためには、できるだけ短い間に、一瞬のひらめきのうちに、その感動をイメージとして伝えるに十分な言葉、あるいは形式が必要なのである。そこで、パウンドはその方法を俳句から学んだのである。

「……昔ある中国人が、12行で云いたいことを云えなければ、黙っている方がましだと云っていた。日本人はそれよりずっと短い俳句の形式を発達させた。

The fallen blossom flies back to its branch : A butterfly.

(落花枝にかえると見れば胡蝶かな)

それは非常に有名な俳句の本体である。

……この一つのイメージから成る詩は重置の形式(a form of super-position)であり、その形式はいわば、一つの観念の上に、他の観念を重ね置くという形式である。これが、私の地下鉄の感動によってずっと残されていた行き悩みを打開するのに役に立つとわかった。私は30行の詩を書いたが、それがいわゆる「第二級の密度」しかもっていない作品だったので、破り棄ててしまった。6ヶ月後、私はその半分の長さの詩をつくった。さらに2年後には次の俳句のような文をつくった。

The apparition of these faces in the crowd :

Petals on a wet, black bough.

このパウンドの俳句のような詩は二つに分れている。前の部分であるが、群衆の中で、次々にパウンドの目の前に現われた子供や女性の顔や姿を、そのまま率直に、感覚的に

かつ流動的に表現している。この表現は比喩的でない。それとは反対に、後の部分は固定的であり、明らかに陰喩である。この二つの対照的な部分が、一目にして一つのイメージとなって統一されて、パウンドが地下鉄を下りたその時の情景が内的光景となって絵画的に色彩豊かに甦ってくる。

こうしてパウンドが俳句から得た「重置の形式」は俳句のように絵画的で、色彩豊かな短い詩をつくる手法として成功した。しかし、日本の土を一度も踏んだことがないパウンドが英語だけで俳句を理解するかぎり（勿論パウンドは日本語に豊富な知識を持っていただろうが、しかし、彼は俳句を翻訳することによって理解したに違いない）、俳句は短いだけにかえて多くの未知数を残したに違いない。その未知数の一つに季語をあげることができよう。パウンド自身が例にあげた守武の発句、落花枝にかえると見れば胡蝶かなにしても、パウンドはこの発句のなかに、錯覚のおもしろさ、花と胡蝶の色彩の美しさ、直線的に散る花とは対照的に曲線を描いて自由に飛びまわる蝶、そうしたイメージ以外に、彼は、春を迎える作者の歎びを読みとれたであろうか。落ちる花は寂しいが、やがて来る本格的な春はそれ以上にうれしいのである。こうした季節の折り成す人間の喜怒哀楽を、多分、パウンドはわからなかったであろう。

3) James Abbott McNeil Whisler (米生れ。1834~1903)。画家。銅版画家。

4) Collected Plays of W. B. Yeats, Macmillan.

5) Gordon Craig (1872—1966)。演出家。