

W. B. イェイツの「詩劇」の創造と『鷹の泉』

徳永, 哲
日本赤十字九州国際看護大学

<https://doi.org/10.15017/16036>

出版情報 : Comparatio. 8, pp.17-25, 2004-06-20. Society of Comparative Cultural Studies,
Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン :

権利関係 :

W. B. イェイツの「詩劇」の創造と『鷹の泉』

徳永 哲

1. 序論

Macmillan1921年版の『踊り子のための4本の劇』(Four Plays for Dancers)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(William Butler Yeats)は「わたしはわたしの最初のお手本を — 文学においてわたしたちが成り上がり者となりたくなければお手本を持たねばならないのだが — 貴族的な日本の『能』舞台に見いだした」(I have found my first model — and in literature if we would not be parvenus we must have a model — in the “Noh” stage of aristocratic Japan.) (1)と書いている。

文面どおりに考えるならば、イェイツほどの偉大な詩人が、エズラ・パウンド (Ezra Pound) から謡曲の英語訳を見る機会を得て、それを「お手本」(a model)にして自己の新しい詩劇を創り出したということになる。もちろん、イェイツが日本の能舞台を「お手本」にするほどに能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も理解できるのである。

イェイツが「踊り子のための4本の劇」の最初の劇『鷹の泉』を始めて上演したのは1916年4月のことであるが、その約15年間前から、イェイツはアイルランドの精神に密着した詩的な舞台芸術の創造に苦心していた。

その苦心の成果は1907年の『デアドラ』(Deirdre) (2)のト書きとその約10年後に完成した『鷹の泉』のト書きを比較対照することから明らかにすることができる。

『デアドラ』のト書きは次のようになっている。

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、夜の気配が漂っている。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… (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.)

このト書きに示された舞台背景はイプセン(Henrik Ibsen)やチェホフ(Anton Chehov)などのリアリズムに近い。それは、写実的で具体的である。その背景から視覚を通して観客は直接的に舞台の雰囲気を感じ取ることができるが、それが暗示的であるとするならば、やがて夜の闇に覆われ、神秘的なものが目を覚ますのではないかというアイルランド文化に根ざした予感ぐらいである。自然に対して抱くアイルランド人民の感性をリアリズムによって視覚的に再現する

ことから劇を始めていると考えることができるであろう。

具体的な形象を写實的に明示することからまずは雰囲気づくりを図り、さらにその具象に意味を被せていく手法はまさにイブセンに代表されるヨーロッパ近代劇の典型的な手法でもある。

それに対して、『鷹の泉』のト書きはまったく違っている。

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、銅鑼、チターが、開始前から衝立の近くに置いてある…(The stage is any 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.)

このト書きに具体的な舞台背景はまったく存在しない。むしろ、「無」に近い空間が示唆されている。その空間に仮面に似たメイクを施した楽師(musician)が 1 人現れて、折りたたんだ黒い布を広げると更に 2 人の楽師が現れ、最初の楽師の両脇に立って黒い布を左右に大きく広げる。広げた布には金色で鷹の模様が描かれている。左右の楽師が前後に動くことによって鷹は羽ばたいているように見える。鷹が何を意味するかはその場面からは判断できない。ただ暗示に富んだイメージが存在しているだけである。

楽師はそうした一連の動作をしながら詩を歌う。

心の目に浮かべるのは／長らく枯れて干上がった泉、／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。(I call to the eye of the mind / A well long chocked up and dry / And boughs long stripped by the wind, / and I call to the mind's eye / Pallor of an ivory face, / Its lofty dissolute air.)

楽師たちは無性格でイエイツ自身の心象風景へと観客の想像力を駆り立て、非現実的な世界へと誘うのである。仮面に似たメイクを施した泉守(the Guardian of the Well)が登場し、地面にうずくまるように身をかがめて 1 枚の青い布を広げる。楽師たちは舞台脇に退き、それぞれ銅鑼と太鼓とチターの各持ち場で詩を歌い続ける。

『鷹の泉』の特色は以上のことから明らかなように、舞台空間に日常の現実と結びつくものは一切登場しない、あるいは配置されていないということにある。イエイツは劇の最初から非現実的な夢想的空間を創り出したのである。この『鷹の泉』は、イエイツが長年かけて模索しつづけてきた「詩劇」の完成品であったと言えるのではないだろうか。

イエイツ自身は、1913 年まで約 10 年近くも詩的な劇形式を独自に模索し続けていたが決定的な段階に至ることができないでいたことは事実である。しかし、1913 年に決定的なことが起こった。イエイツは、英国のサセックスで、エズラ・パウンド(Ezra Pound)の仕事から英語訳をとおしての謡曲を読む機会を得た。また、フェノロサ(Ernest Fenollosa)が 1911 年に書き残したノート Epochs of Chinese and Art(3)からも能に関する知識を得ることもできた。その後さらにパウンドの紹介で伊藤道郎という日本人ダンサーに会うことができ、『鷹の泉』の泉守が鷹に変身して舞うイメージを創り出すことができた。アイルランドの精神を表出する理想的な劇としての「詩劇」が、日本の能を知ることによって決定的な完成に至ったと考えることができる。

イエイツの言う「お手本」を見出したということは、彼自身が能を知って、そこに精神的にも表現的にも完成した芸術を見出したからであり、それによって彼が模索し続けてきた「詩劇」が確固たる形式を得ることができたということを意味していると考えられる。

2. 「詩劇」の模索

1889年にイエイツは The Theatre(4)を書いた。そのエッセイによると、彼が舞台の上に創造しようとしたものは劇というより詩と言った方がふさわしいものであった。彼は、ロンドンの有名な劇場で見た「牧歌劇」(Pastoral Play)が詩的であったということから、いつまでも楽しい思い出に残った。しかし、それにもまして、さらに大きな喜びをおぼえたのは小劇場で上演された「牧歌劇」であった。

当時、日常口語で書かれた自然主義劇や「巧みに出来た劇」(Well-Made Play)に押されて「詩劇」(Poetic Drama)は衰退していた。しかし、イエイツは「詩劇」そのものが衰退したのではなく、経済的効果ばかりに心を奪われ、収支の合わないものは上演しなくなってしまった大劇場の興行者たちの責任が大きいと考えた。

イエイツの視点からは、人間の想像力に変化が生じたのではなく、商業劇場のけばけばしい背景画にならされた観客が、素朴な牧歌的な詩の世界を忘れ去ってしまっているに過ぎないように思えた。そして直接見るよりも、ことばを聞いて想像の世界で見る演劇を創造しなければならないと彼は考えた。この想像の世界で見る演劇こそがイエイツが目指した「詩劇」である。イエイツにとって「演劇は祭式から発生した。そしてそれはことばに古代の最高権威を取り戻させることなしに再びその偉大さに到達することはできない。」(The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty.) (5)と述べている。「ことばの音楽性から生じる情緒」(the emotion that comes with music of words)(6)を劇場が取り戻すことこそが演劇が芸術として復権する必須条件なのである。

さらに、イエイツは Ideal Theatre(7)で、「わたしたちが戯曲を、とにかく詩劇を舞台に復活させることができるとするならば、俳優たちは再び吟遊詩人にならねばならないし、詩のリズムをもち続けるように第一に励まねばならない。声の音楽性は顔の表情もしくは両手の動きよりも重要であると思われるべきだ。」(If we were to restore drama to stage-- poetic drama, at any rate -- our actors must become rhapsodist again, and keep the rhythm of the verse as the first of their endeavors. The music of a voice should seem more important than the expression of face or movement of hands.)(8)と述べて、俳優にとって最も大切なものは演技ではなくて、「声の音楽性」(the music of a voice)であり、その担い手は劇作家であるだけでなく、俳優でもあったのである。

そして、1901年にイエイツは、At Stratford-on-Avon(9)で「詩で語り、音楽で語り、舞踊で人生全体を表現すること」(speaking in verse, or speaking to music or the expression of the whole of life in a dance)が理想であると書いている。ここで言われている「人生全体」(the whole

of life)を詩によって音楽性豊かに表現する構想は『鷹の泉』の冒頭で楽師が語る詩において結実したと考えられる。(10)

1904年に発表された『影の海』(The Shadowy Water)(11)では、イエイツは「現実」と「夢」の二者うち「夢」を選択し、「実在」の意味を問うたが、まだそこではいずれを選択するか議論にとどまり、劇空間を「夢」で満たすことはできなかった。

しかし、イエイツの詩劇の理想とその実現への情熱は1910年になるとさらに高められる。The Tragic Theatre(12)において、写実的な芸術は「完全なる覚醒 (the entire wakefulness)」を求め、「凍結し結晶化した日常の気分 (the daily mood grown cold and crystalline)」であると非難し、詩的芸術こそ「高揚と興奮と夢想の瞬間 (the moment of exaltation, of excitement of dreaming)」がふんだんに満たされた芸術であると讃えたのである。そして、さらに次のように論じている。

土手をも洪水で覆いつくしてしまい、理解をも混乱させてしまう悲劇の芸術、すなわち情念の芸術はわたしたちに夢想させることによって、またほとんど強度の催眠状態へ引き寄せることによって、わたしたちを感動させるのである。言わば、舞台上の人物たちは人間愛そのものとなるまで偉大になる。わたしたちは心が限度いっぱい膨張し、月のこうこうと照る、イメージのぎっしりと詰まった海のようにゆっくりと拡大するのを感じる。わたしたちの目の前にあるものは絶え間無く消え去り、それが創造する興奮のまっただ中で再び戻って来る。そしてそれが魅力的であればあるほど、それだけわたしたちはそれを忘れるのである。(Tragic art, passionate art, the drowner of dykes, the confounder of understanding, moves us by setting us to reverie, by alluring us almost to the intensity of trance. The persons upon the stage, let us say, greaten till they are humanity itself. We feel our minds expand conclusively or spread out slowly like some moon-brightened image-crowded sea. That which is before our eyes perpetually vanishes and returns again in the midst of the excitement it creates, and the more enthralling it is, the more do we forget it.) (13)

イエイツにとって演劇は観客の知性や理性に訴えかけ、様々な問題を考えさせるものではなかった。「ことば」の力によって雰囲気をかもし出し、観客の感性と想像力を引き起こして観客が夢想的な世界に酔いしれることを狙っていた。

Fallisはその著書 The Irish Renaissance(14)のなかで、「マーチン(Edward Martyn)は劇場を同時代世界の諸問題に関する論議および社会論評の場として見なしていたのに対して、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幻想し、想像する場と見なした」と論じている」(Martyn saw the theatre as a place of intellectual argument and social commentary on the problems of the contemporary world; Yeats saw it as a place of reverie and imagination about the timeless world of eternal truth.) (15)と論じている。Fallisが論じるとおり、まさしく、「幻想」(reverie)と「想像」(imagination)こそが、イエイツの演劇における興味の中心であり、強調するところであった。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夢想的な空間のなかで霊的に交わる演劇、すなわち「詩劇」を模索したのである。

3. 詩的舞台の創造

イエイツとほぼ同時代に活躍した英国の演出家クレイグ(Gordon Craig)は『劇場芸術、第一の対話』(The Art of the Theatre, the First Dialogue)(16)で次のように書いている。

私が申したのは、最初の劇作家は踊り子の息子、すなわち劇場の子供であって詩人の子供ではなかったということです。そして、まさに申したいことは、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、外にはなんにも知らないということなのです。(I have said that the first dramatist was the dancer's son, that is to say, the child of the theatre, not the child of the poet. And I have just said that the modern dramatic poet is the child of the poet, and knows only how to reach the ears of his listeners, nothing else.) (17)

クレイグによると、近代の劇作家はたんなる詩人であって、劇場芸術の中心であることはできないのである。彼は劇場芸術の最高の位置に、劇作家ではなく、演出家を置いた。

劇作家の書いた戯曲は俳優や演出家の想像力を刺激し、舞台芸術を構築する上では欠かせないものである。しかし、クレイグによると、それはあくまでも言葉すなわち詩の領域にとどまるものであって、劇作家の芸術的意図は実際に舞台芸術を創造する演出家の下位に置かれるのである。演出家は、行動、言葉、線、色彩、リズムを総合して舞台美を創造するのであるが、これら5つの要素を担うものが劇作家であり、俳優であり、舞台装置家であり、照明家である。クレイグは演劇を「総合芸術」と呼ぶが、演出家は独裁的にそれら5つの要素の頂点に立ってその諸要素を総合する役割を担っている。

俳優については、クレイグはその芸術的創造性を否定した。特に「性格」を巧みに演じる名優と称せられる俳優を嫌った。名優の複雑な顔の表情や身のこなしや発声、またその名声は5つの要素の美的調和を乱すものとして必要ないと考えた。要するに、戯曲から得た演出家の美的解釈、そしてそれによって構築される想像的世界は、俳優を一つの形象とみなし、舞台装置や照明などと同等の手段として演出家が思い通りに動かすことによって、実現されるべきものである。俳優を演出家の操り人形とすることによって、クレイグは性格、情調、身体、肉声などの偶発的に生じる演技表現のむらを避け、俳優は自己の不完全な芸術を露呈することがなくなると考えたのである。クレイグは俳優を「自動操り人形」(Über-marionette)と称した。

1907年の「自動操り人形」説について James W. Flannery は次のように要約している。

最高に美しい創造物、すなわち、ギリシアの彫像に似たもので、しかも、動かせるが、個人的な情調によって、悩んだり影響されたりしないもの。演劇の用語を使って言えば、この創造物は操り人形の美德のいくつかを獲得したことによって、自己の人間の弱さへの奴隷的状态から自己を解放した俳優ということになるだろう。それ故、演技は大部分「象徴的身振り」からなるであろう。(… a supremely beautiful creature, something like a Greek

statue, that could be made to move, but would not suffer from or be affected by personal emotions. In histrionic terms, this creature would be an actor who had acquired some of the virtues of the marionette, and thus released himself from the servitude of his own human weakness. Acting, therefore, would consist for the main part in "symbolic gesture." (18)

ここに述べられている「象徴的身振り」(symbolic gesture)からなる演技とは、まさにイエイツが求めていたものと一致していた。

クレイグはさらに俳優の人間性を奪い、一つの形象として徹底するために、俳優に仮面(mask)を被らせた。この仮面によって、Flanneryの言う「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」(would not suffer from or be affected by personal emotions)「最高に美しい彫像物」(a supremely beautiful creature)に近づくことができるとクレイグは考えたのである。このクレイグの仮面使用の目的はイエイツが考えていたことと一致していた。

また、クレイグは、舞踊(dancing)や默劇(pantomime)などを演劇の不可欠な要素として劇に取り入れた。さらにまた、5つの要素を生かすためにクレイグ自身が考案した「スクリーン」(screen)を使用した。彼はそのスクリーンを組み合わせることによって、光と動く影を巧みに取り入れた舞台に美的空間を生み出したのである。イエイツは実際に舞台上、クレイグの「スクリーン」の効果を見て感動した。

1901年頃にはすでに、イエイツの詩的舞台の確固たる青写真はかなり出来上がっていたと考えられる。イエイツは前述の At Stradford-on-Avon で次のように書いている。

・・・一方、装飾としての背景画ならば、役者の衣装にも照明にも、また劇の展開に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ある。声調や芝居の情趣と調和しあい、掛け離れた関心のもとにそれらを惑わすことはない。それは、芸術そのものによって養われる審美眼に訴え、芸術そのものを複写する新しい本物の芸術となるであろう。ゴードン・クレイグ氏は先日、パーセル協会の上演で、この種の背景を用いた。半円形の劇場のせいで効果が幾分そこなわれたにもかかわらず、それほど美しい背景を見たのは初めてであった。詩で語り、音楽で語り、舞踊で人生全体を表現することさえすべてが可能となる理想の国を彼は創り出したのである。(…Decorative scene-painting would be, on the other hand, as inseparable from the movement as from the robes of the players and from the falling of the light; and being in itself a grave and quiet thing it would mingle with the tones of the voices and with the sentiment of the play, without overwhelming them under an alien interest. It would be a new and legitimate art appealing to a taste formed by itself and copying but itself. Mr. Gordon Craig used scenery of this kind at the Purcell Society performance the other day, and despite some marring of his effects by the half-round shape of the theatre, it was the first beautiful scenery our stage has seen. He created an ideal country where everything was possible, even speaking in verse, or speaking to music, or the expression

of the whole of life in a dance, ...) (19)

自然主義的な背景画を排除して、「装飾としての背景画」(decorative scene-painting)の前で、俳優は「詩」(verse)で語り、「音楽」(music)に合わせて語る。そして「舞踊」(dance)で人生を表現する。クレイグの考えた総合芸術に深く感化されて、イエイツは詩劇の舞台を考えたのである。

イエイツはクレイグが創り出した背景を「美しい背景」(beautiful scenery)と称しているが、それはロマン主義演劇などで使われた美しい絵画の書割ではない。それは階段と垂直な柱や壁を組み合わせただけの簡略化され、抽象化されたものであった。そこに照明があてられ、光と俳優の動く影によって創りあげられていて、舞台はイエイツの心を強く打った。その舞台はまさに日常性とは次元をまったく異にする舞台空間であり、イエイツ自身が理想として追い求めていたものでもあった。

イエイツがクレイグの舞台芸術におおいに刺激されたことの証しは、『鷹の泉』のト書きに見ることができる。

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。(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.)

イエイツは登場人物「老人」(Old Man)の登場の動作を「操り人形」(marionette)の動きに似せるように指示している。この動作の指示はイエイツがクレイグの俳優自動人形説から受けた影響が考えられる。

以上のことから言えることは、イエイツの観念的な詩劇創造の模索の過程は、クレイグという奇抜な芸術理論を持つ演出家に影響され、刺激されて具体性を持つに至ったと言い切ることができよう。特に、仮面の着用と俳優の操り人形化、そして、スクリーンの使用がイエイツを大いに刺激した。

イエイツがクレイグから受けた舞台芸術創造の示唆にさらに追い討ちをかけるように彼を確信へと導いたものが、エズラ・パウンド(Ezra Pound)の仕事を通して知ることができた日本の「能」であった。偶然にもその「お手本」となるものが目の前に現れたのである。

イエイツは夢幻能の形式にひかれた。(20) 舞台に死者の亡霊が現れ、生前に遂げられなかった思いを語り、和解する、そして舞う。能の舞台に存在しているものは普通の生活ではなく、霊的生活であり、超自然の出来事である。この形式こそが劇場を「霊」との交わりの場とすることができると考えたのである。

クレイグの影響を受けて、イエイツ自身が試みた詩的な舞台づくり、すなわち仮面の着用や俳優の演技の様式化、舞踊の導入、背景の単一化などの試みがまさに能の舞台と一致したので

ある。しかし、クレイグの「総合芸術」はヨーロッパの伝統的な諸芸術の総合を目指していたのであり、詩人イエイツの目指した「ことば」中心に創造される非現実的な夢想的な世界とは方向が違っていたのである。

『いくつかの日本の高貴な劇』(Certain Noble Plays of Japan)(21)の中で、イエイツは日本の能について次のように書いている。

演者は仮面をかぶり、操り人形のように動いた。日本の劇作家のうちで最も有名な作家はもっぱら操り人形劇のために脚本を書いた。時にすばやく、また時にゆっくりとした動き、長い間静止したり、一瞬動作を止めたりしながら次の動作にはいって行く。(The players wear masks and found their movements upon those of puppets: the most famous of all Japanese dramatists composed entirely for puppets. A swift or a slow movement and a long or a short stillness, and then another movement.) (22)

このように、動作そのものを様式化して、意味をもたせたり、緊張感や解放感を抱かせるは能芸術の本髄と言えるものである。それはヨーロッパ演劇の伝統の中には存在しないものでもある。まさにまったく異質のものである。『鷹の泉』の初演では、伊藤道郎が「泉守」の役を演じて舞った。伊藤道郎の舞は能芸術の本髄に近い動作の舞であったのではないかと容易に想像できる。その日常性からはまったくかけ離れた動作こそが、非現実的な夢想的空間の舞台づくりを可能にしたのである。

イエイツの長年におよぶ「詩劇」模索と詩的舞台創造の過程はエズラ・パウンドをとおして知ることのできた日本の能によって決着を得るに至ったのである。まさに、ある意味では奇蹟に近い出会いによって、能はイエイツが理想とした「詩劇」の実現に相応しい「お手本」となったのである。

註

1. Four Plays for Dancers, Macmillan, 1921. p.86
2. The Collected Plays of W.B. Yeats, Macmillan.
3. The Translation of Ezra Pound, Faber, 1954. pp.268-285
4. W.B. Yeats; Essays and Introductions, Macmillan. pp.165-72
5. 同上 p.170
6. 同上 p.168
7. David Pierce; Yeats's Worlds – Ireland, England and the Poetic Imagination, Yale, 1995.
8. 同上 p.134
9. 前掲 Essays and Introductions. pp.96-110
10. The Collected Plays of W.B. Yeats, Macmillan. p.208
11. 同上 pp.147-167
12. 前掲 Essays and Introductions. pp.238-245

13. 同上 p.245
14. Richard Fallis; The Irish Renaissance, Syracuse.
15. 同上 p.90
16. J.Michael Walton(ed.);Craig on Theatre, Metuen,1983.
17. 同上 p.54
18. R.O'Driscoll and L.Reynolds(ed.); Yeats and the Theatre, Macmillan,1975. p.95
19. 前掲 Essays and Introductions. p.100
20. エッセイ集 The Cutting of An Agate に収められている Certain Noble Plays of Japan (Essays and Introductions. pp.221-237)には、イエイツが夢幻能の形式に特に注目していたと思える箇所が散在している。例えば第4章の冒頭の部分に次のようにある。 In the plays themselves I discover a beauty or a subtlety that I can trace perhaps to their threefold origin. The love-sorrows, the love of father and daughter, of mother and son, of boy and girl, may owe their nobility to a courtly life, but he to whom the adventures happen, a traveler commonly from some distant place, is most often a Buddhist priest; and the occasional intellectual subtlety is perhaps Buddhist. The adventure itself is often the meeting with ghost, god or goddess at some holy place or much-legended tomb; and god, goddess or ghost reminds me at times of our Irish legends and beliefs, which once it may be differed little from those of the Shinto worshipper.
21. 前掲 Essays and Introductions. pp.221-237
22. 前掲 Essays and Introductions. p.230