

イエイツをめぐるダンサーたち

——イエイツの演劇におけるダンスの役割と意味——

長谷川 年 光

一 「ダンスのイメージ」とロイ・フラー

イエイツが『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*, 1917)を初めとして、能に基づいた劇を書いたことはよく知られていることである。そして、その出発点が、フェノロサが遺した謡曲の試訳をパウンドが編集完成したものである『能、すなわち堪能——日本古典演劇研究』(*Non or Accomplishment: a study of the classical stage of Japan*, 1916)を通しての能との出会いにあるのが常識であろう。しかしここから出発するときには、さまざまな問題が出てくることになる。イエイツが能に基づいて作り上げた演劇を取り扱うとき、我々には、イエイツの劇と能とを直接に結び付けてしまい、ごくナイーヴに並べたり、重ねたりしてとらえるという安易なアプローチを取りがちになる。そして、イエイツの劇を、幸運にも我々が知っている能に引付けてしまう結果、何かがすり落ち、何かがずれてしまって、イエイツ演劇の実像にはなかなか到達できなくなってしまうことが多い。

いからである。

イエイツの演劇の試みを理解するためには、イエイツと能のあいだに中間項を置く必要があると思う。言いかえるならば、イエイツの能に基づいた演劇は、演劇人イエイツが歩んできた演劇探求の道の延長上にあるものであり、あるいはその到着点としてあるものであることを常に頭においておくことが大切であるということである。さらに言うならば、イエイツ自身が歩んできた道を辿り直すことによって、はじめてその到着点であるイエイツ自身のいわゆる Noh plays なるものの実像が明確になってくるのではないだろうか。

いまイエイツの Noh plays といったが、イエイツ自身は「ダンサーのための劇」(Plays for Dancers) とか、dance plays と称している。この名称が示しているように、それはクライマックスにダンスがくる形式をもった劇である。とすると、先にも述べたような観点からすれば、ここで当然のこととして、イエイツが、何故にダンスが劇のクライマックスにくるような演劇形式を作り出したのか、そしてまたイエイツの演劇においてダンスが、いかなる意味をもち、いかなる役割機能をはたしているのか、ということを明らかにすることが重要なことになってくる。

このような試みの実現のための第一歩として、イエイツが持ったであろうダンス観、そしてより具体的なダンスのイメージを探り出そうというのがこの章の主眼点である。しかしながらダンスを言葉でとらえることは大変なことであるのはいうまでもないことである。演劇は劇 (play) が舞台の上へのせられてはじめて成立し、そして消えてゆく宿命をもっているが、その核心をなすテキストとしての劇というものは残っている。劇は言葉以外の何ものでもないのである。しかしダンスはそうはいかない。ダンスは言葉以外のものだからである。そしてそれが舞台芸術として成立するためには、ダンサーという身体的現前がなければならない。言いかえれば、ダン

スとは、ダンサーという芸術家が自己の肉体でもって舞台の上に書き上げた文字であつて、ダンサーの身体的現前が舞台から消え失せれば、われわれはそれを読み取る術がなくなつてしまうことになる。しかもこの肉体的言語を用いて書き上げたテキストであるダンス特有の言語や文法やシンタックスを学習するのは並大抵のことではない。すぐれたダンス論があまりにも少ないのはそのためであるかも知れない。

「すべての芸術は音楽の状態を憧れ求める」といったのはウオルター・ペイターであつたが、マラルメ以後のこと象徴派の詩人およびその流れを汲む二十世紀の詩人にとって、ダンスが音楽の位置にとつて代わることとなつたと訂正をしたのは、その著書『ロマン主義的イメージ』(The Romantic Image 1957)において、イエイツとダンスとの関係を初めて論じたフランク・カーモード(Frank Kermode)であつた。

二人のダンサー、ロイ・フラァー (Loie Fuller) とイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan) とが、アメリカからヨーロッパにやつてきて活躍をはじめるのは一八九〇年代のことである。これが、これまでの伝統的なクラシック・バレエに反対しておこる新しいダンスの運動であるモダン・ダンスの始まりである。そしてまた、いわゆるクラシック・バレエの中に於ても、一九〇九年のパリ登場以来、ディアギレフの率いるロシア・バレエの活動によつて、新しい息吹がもたらされることになる。いわゆる十九世紀のロマンチック・バレエに対する二十世紀のモダン・バレエの開幕である。そしてこれらの新しいダンスは当時の詩人、芸術家、知識人たちが熱狂の渦に巻き込んでしまうのである。いわゆるモダニズムの芸術運動は、この様にみるかぎりでは、ダンスが主導権をにぎつていたように見えてくる。というよりもダンスは、新しい時代の諸芸術の花^①というか、イエイツの言葉を用いるならば、「近代文化の完璧なる花」(the perfect flower of modern culture)であると見做されていたのである。

カーモードによれば、ダンスがこのように詩人たちの心を奪ったのは、新しいこれらのダンスが未分化・未専門化の状態にある芸術を代表しているように思えたからである。²⁾ 更に言うならば、人間の芸術活動と宗教活動とが未だ分化していなかった頃のものである。すなわち、ダンスは人類の芸術のなかで一番古い、最もプリミティブな芸術形式であり、個としての人間と世界とが分離せず、一体性を保っていた時代に属するものである。したがってダンサーはダンスを踊ることによって、自ずとこの人間と世界との一体性をそこに具現することができるのである。これこそ、近代の詩人たちが身も心も磨り減らしてやっと達成できたものである。彼らは、この現実世界においていやおうなしに体験せざるをえない、精神と肉体、形相と質料、イメージと言説との分裂・対立を、たとえ一瞬であろうとも元にもどすのが自分たちの役割であると信じていたのである。そのような彼らにとって、このような一体性、イエイツに従って言うならば、「存在の統一」(Unity of Being)をいとも易々と達成するダンスは、芸術の理想の姿であり、カーモードの言う 'emblem of the Image of art' であるのみならず、聖性をもったものに映るのは当然のことであろう。イエイツは、「学童たちに交じりて」(Among School Children)におどつて、じきのように吐露する。

O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?⁴⁾

おお 音楽に合わせて揺れる肉体よ、きらめく目差しよ、
どうして踊るひととその踊りとを区別できようか。

しかしながら、ここで留意すべきことは、彼がただの存在の統一のシンボルを、ダンサーとそのダンスに見ているのではないということである。絵画とか、彫刻とか、音楽とか、そして更には詩とかいう芸術とは、ダンスという芸術が異なる特性を持った芸術であるということである。ダンスという芸術作品は、ダンサーという芸術家が、自分自身の肉体とその動きを素材にして作り上げるものである。したがって、創造者と素材と作品とは一体性を持っているわけである。イエイツの作品の中に頻出する *self-begotten* というコトバは、このような完璧な自立性を持った芸術であるダンスの特性を指すものである。すなわち、ダンスの象徴する「存在の統一」は、その完璧な自立性の点に於いて、ほかの芸術の象徴するものよりも高次のものと見做されていたと考えることができる。

クルト・ザックス (Curt Sachs) は『世界舞踊史』 (*The World History of Dance*, 1937) の中で、最も古いダンスの形式は *Reigen*、つまり輪舞 (*circle dance*) であると指摘している⁽⁵⁾。そしてまた、S・K・ランガー (Susanne K. Langer) は、『感情と形式』 (*Feeling and Form*, 1953) のなかで、みごとにダンス論を結晶させているが、*circle dance* の役割と意味についてつぎのように述べる。

輪舞は未開人の生活において非常に重要な意味をもつ現実——聖なる領域、すなわち魔法の円——を象徴している。ダンス形式としての輪舞 (*Reigen*) は、自然に踊り跳ねることとはなんら関係がない。それは神聖なる任務、おそらくはダンスの最初の聖なる動機を果たすのである——それは世俗の生活領域から聖なる領域を切り離すのである。⁽⁶⁾

未開人たちは祭壇やトーテムや火を中心にして、その回りを輪を回して踊ることによって、彼らの世俗の日常的世界とはちがった超越世界をそこに現出させるのである。ダンスの一番最初の役割は、「俗なる空間」から隔離され、変容された「聖なる空間」を作り出すという神聖なるものであった。そしてそれは「魔法の円」(Magic Circle)であって、その中においては、現実の日常生活の俗なる世界に於いては、姿を隠していたり、また抑圧されていた力、すなわちあらゆる魔力が解き放たれるのである。俗なる世界に属するものはみな排除される。その神秘的な魔力に満ちあふれた聖なる世界に入るものはみな、特別な種類の生に目覚め、変容を経験する。その経験が、要するにダンス、殊に宗教的なダンスにつきものの法悦に他ならないのである。

クルト・ザックスは、このような宗教的儀礼にかかわるダンスを法悦的ダンスと総称しているが、そのエクスタシーの意味をこのように解説する。「ダンスのエクスタシーのなかで、人間は、現世と来世との間の深い裂け目に橋をかけて、悪魔や精霊や神などがいる領域へと渡っていくのである。彼は魅惑され、我を忘れて、この世の鎖を断ち切り、身を震わせながら、全世界との一体感を感じ取るのである。」⁷⁾この点に関して、スザンヌ・ラングーはつぎのように理論化する。

このようなダンスが達成すると考えられるものが何であろうとも、またいかなる演劇的、儀式的要素を含んでいようとも、まず第一に行われることは、虚なる力の領域 (the realm of virtual Power) をつくり出すことである。ecstasy とは、そのような領域の中に入り込んだ時の感覚に他ならない。現実の絆を断ち切り、架空の力が作用する「超越的世界」の雰囲気醸し出すことを主な目的とするダンスの形式がある。ぐるぐる円を回して旋回したり、滑るように動き、跳躍し、バランスをとる、というような体の動きは、感情の最も深

い源泉から、すなわち肉体的生命自体のリズムから湧き出てくるように思われる基本的な身振りである。⁽⁸⁾

未開人の儀礼的輪舞が現出する「聖なる空間」とは、われわれ現代人にとっては、架空の、幻影の世界であつて、いわば虚なる力 (virtual Powers) ——つまり非物理的で、現実には存在しない力、人間的であつたり、悪魔的であつたり、非人間的に魔術的であつたりする力の幻影——の支配する非現実の模造である。しかしながら、原始人にとつて、あるいはカッシーラー (Ernst Cassirer) の言うごとく、「神話的意識」にとつては、その力こそ、神であり、精霊であり、悪魔であり、まさに実在であつたのであるが。

スザンヌ・ランガーによれば、ダンスの世界とは、人間の最も深い感情や生命のリズムから発する身体の動き——殊にダンスにおいては重要な意味を持つ身体の動きを、ランガーは身振り (gesture) とよんでいる——を基本的な構成要素として作り上げられた「虚なる力の領域」である。すなわち、ダンスは生きた力の領域のイリュージョンを作り出すのである。

このようなランガーのダンス論は、イエイツのダンスのイメージやその見方を解明する大きな鍵となる。一つには、ランガーの芸術論の基本的原理は、芸術はすべて象徴形式であるという、マラルメに始まりイエイツへと通じる象徴主義に通底するものであるからである。つぎに、この鍵をもってイエイツの詩の中のダンスを探り出してみることにする。

まず最初に、モダン・ダンスのパイオニアの一人であるロイ・フラーに言及をしている詩から読むことにしよう。詩集『塔』 (The Tower, 1928) の中に収められてゐる「一九一九年」 (Nineteen Hundred and Nineteen) の第二節をみる。

When Loie Fuller's Chinese dancers enwound
A shining web, a floating ribbon of cloth,
It seemed that a dragon of air
Had fallen among dancers, had whirled them round
Or hurried them off on its own furious path;
So the Platonic Year
Whirls out new right and wrong,
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong.

(9)

ロイ・フラー一座の中国の踊り子たちが、
輝く布、翻る細布を渦卷かせる時、風のドラゴンが
踊り子たちの間に舞い降り、彼等をぐるぐる旋回させたり、
荒れ狂う竜巻の道を追いついていくかに見えた。
そのようにプラトン年が渦巻いて
新しい正と邪を追い出し、
代わりに古い正と邪を呼び込む。

人間はみな踊るひと、足どりを

荒々しい銅鑼の響きに合わせて進んでいくのだ。

一九〇〇年パリの万国博覧会においてイエイツが見たロイ・フラールとその一座の「中国の踊り子たち」の記憶がこの詩の土台となっている。それ程に、そのダンスの与えた衝撃は強烈であったと想像される。しかしながらロイ・フラール率いる中国の踊り子一座というのは、イエイツの明らかなる記憶違いであろう。ロイ・フラールはいわばアール・ヌーボーの女神として、この万国博覧会において、そのダンスを見せるために特設された定員五〇〇人程の彼女専用の小劇場を持っていたのである。そして彼女の一座として、貞奴と川上音二郎一座が出演していたのである。おそらくはイエイツの中国の踊り子たちとは彼等のことだと推察されよう。

イエイツが見たのは、日本舞踊の所作である「布ざらし」であったのだらう。「布ざらし」の所作を用いた踊りである「越後獅子」、あるいはその一部でも踊ったのであろうか。布ざらしとは、一世代前には京都において、布を水で洗って日に晒す風景は、鴨川の河原の風物詩であったが、この布ざらしの所作を舞踊の所作にしたものである。つまり、両手に長い布を持って洗い晒す有様を現す所作事のことである。

当時の新機軸だったみごとな電気照明を浴びて、裸身のまわりに纏った大きく拡がる薄布を翻し、回転させ、回転させ、反転させて、渦巻きの中で踊るロイ・フラールのダンスと、貞奴一座の総踊りの「布ざらし」とは共通した印象を与えたに相違ない。イエイツの記憶の中で、ロイ・フラールの圧倒的なダンスと貞奴の「布ざらし」が重なってゆき、更に「布ざらし」の渦巻きと旋回から立ち現われたドラゴンのイメージが踊り子たちを中国人にしてみまうことになる。

いずれにしても、貞奴たちの日本舞踊は、イエイツの記憶の中では、十年余り後の彼の憧れの的となる能を生み出した日本の踊り子たちの踊りではなくて、それはあくまでもロイ・フラアのダンスの延長上にある踊り子たちのダンスでしかなかったのである。少なくとも、貞奴たちの日本舞踊だけでは、*'a dragon of air/Had fallen among dancers... to the barbarous clangour of a gong'* のイメージに感じられる暗く重い雰囲気は生まれなかったことは確かであろう。

'Loie Fuller's Chinese dancers' が、白く輝き翻る布を両手に持って、ぐるぐる旋回させ渦巻かせて踊るとき、「風のドラゴン」(a dragon of air) がそこに舞い降りて、踊り子たちをぐるぐる旋回させたり、また荒れ狂う竜巻の道を急ぎ立ててゆくように見えた (It seemed)。それは現実起こっている actual な世界ではなくて、そう見える、イリュージョンの世界だというのである。ここにランガーのいう「虚なる力の領域」の創造としてのダンスの定義の実証がある。この様なみごとなバレエやモダン・ダンスの群舞を見ると、「人々が走り回っているのが見えるのではなくて、ダンスそのものがこちらに進んだり、あちらへ退いたり、こちらに集合したり、あちらへ拡散したり——走ったり、静止したり、飛び上がった等々——するのが見えるのである。そしてあらゆる動きが、これらのダンスの演者を超越した力から湧き出てくるかのように見える」¹²⁾ 経験をするところがある。

踊り手たちは、自分自身の身体の動きと、そしてまた彼等が両手で、自らの力で動いているかのように操作する白く輝く晒し布の動きとで、天空のドラゴンが舞い降りてきて、その超越的な力が支配する領域を、見るものの目の前に現前させるのである。人間の最も深い感情と根源的生命のリズムに基づく基本的な身振りであり、また超越的次元の世界の運動曲線である螺旋運動を暗示する *whirling* という動きが、現実の日常的世界を排除

して、根源的生命の力の支配する領域のイリュージョンを作り上げたのである。つまりダンスの世界とは、このような架空の現実には存在しない力、虚なる力の領域のイメージであり、メタファであり、シンボルであるといふことである。

ここまでが、ダンサーの芸術創造の活動であって、これからはダンスを見る者のシンボル解読作業が始まる。

余談であるが、イエイツの諸芸術にたいする感受性をみると、最低の芸術は音楽、ことに言葉の入らない純粹音楽である。そして最高の感受性を発揮するのは、絵画であり、ダンスであるように思われる節がある。一つにはイエイツが symbol reading の達人であったということかもしれない。この点に関しては、イエイツの態度はマラルメの態度に非常に類似しているように思われる。クローデルがマラルメから得た最も重要な教えだったという、「外界を前にしたとき、それをただ目に見えるものとしてだけではなくて、丁度テキストを前にしたときのように、これは何をいわんとしているのかという事をまず問う態度」⁽¹³⁾は、イエイツにも当てはまることかもしれない。すなわち、見る人は読む人である。

ダンスとは、「身体を文字にして書いたテキスト」⁽¹⁴⁾ (une écriture corporelle) であると見做したのはマラルメであるが、日本舞踊にも、それと同じ様に、踊りは舞台の上に書いた文字という考え方があつた。このような考え方に従うならば、イエイツは、ロイ・フラール一座の踊り子たちが自分自身の身体の動き、身振りを文字にして舞台のうえに書いたテキストを読み解いていくと言ふことができる。最後の五行がそれを示している。彼はこのダンスの世界の中に、新しいものが入ってきて、古いものが出ていく新旧交代の自然の流れではなくて、アポカリプスの、終末論的な歴史の流れの逆流と逆転、そしてその中で生きる人間存在を読み取る。

All men are dancers and their tread

Goes to the clangour of a gong.

この二行は、「御再臨」(The Second Coming)の最後の二行「*さて何という凶暴な獣が、生誕の時が巡ってきた今、ヘッレ・ムムと、のしり歩んで行くのか。*」(And what rough beast, its hour come round at last, / Slouches towards Bethlehem to be born?)を想起させるが、それほどの運命論的決定論の重さと暗さが感じられないのは何故であろうか。すべての人間はダンサーであるとは、人間の歴史との関わり方をしめすメタファである。その鍵は、ダンスの中にある。

踊り子たちを渦巻きの中に巻き込み押し流していくかのようにみえるドラゴンの支配力は、他ならず、踊り子自身がダンスを踊ることによって生み出したものである。「すべての人間はダンサーである」とするならば、ダンサーとしての人間を逆巻く渦巻きのなかに巻き込み押し流しているこの力は、とりもなおさず人間自身が創り出したものでなくて何であろうか。このような人間存在の、そして歴史のパラドックスを、イエイツは読み取っているとは法外であろうか。

さてつぎに、イエイツが一九〇〇年のパリの万国博覧会において魅了されたロイ・フラアのダンスについて考えてみたい。彼女が契約を結んでフォリー・ベルジュールに出演してセンセーションを巻き起こしたのは、一八九二年の事である。それ以来、彼女のダンスは、パリの知識人階級をも、その熱狂的な観客の中に引き摺り込むことになる。ロダン、アナトール・フランス、トゥルーズ・ロートレック、そしてキューリ夫妻、さらには作曲家のマスネー、ドビュッシー、そしてフローラン・シュミットと枚挙に暇がない。もちろんのこと、ダンス論と

して注目すべきロイ・フラール論を書いたマラルメを忘れてはならない。そしてさらにパリだけではなく、海峽をわたってロンドンをも席卷することになる。⁽¹⁶⁾この象徴派の詩人や芸術家たちのミュージズとして、またアール・ヌーヴォーのミュージズとして、ロイ・フラールは一九〇〇年の万国博覧会において特設の劇場を持つに至るのである。

ロイ・フラールは、イサドラ・ダンカンと同様に、伝統的なバレエとはまったく無縁のところから出発したダンサーであった。彼女のダンスの基本的な動きはまったく単純であって、螺旋状の旋回運動である。この動きを基に、当時としてはまことにオリジナルであった照明の効果と、裸身に纏わせた大きく広がる薄絹だけでなく、そのうえに長い棒をつけて更に大きく拡がるようにした薄絹を主体とする衣装の働きによって「神秘的で官能的」(mysterious and voluptuous)と形容されるスペクタクルを作り上げるのである。このような彼女のパフォーマンスこそ、あのアール・ヌーヴォー固有の運動曲線である螺旋状の渦巻き運動の舞台芸術的具現であったのである。

そしてさらに注目すべきことは、彼女が一切装置のない裸の舞台で、ただ照明と薄絹の衣装の効果によってのみ舞台の上に幻影の世界を現出するという、まったく新しい舞台芸術の手法を生み出したことである。これが後に、新しい舞台芸術の改革に取りかかったゴードン・クレイグ(Gordon Craig)に影響を与えたかどうかはともかく、渡辺守章が指摘するように、「技術的にも、美学的にも、二十世紀のバレエと更には舞台芸術全般の一つの基本的志向の先取り」⁽¹⁷⁾であったことは確かであろう。

幾枚もの布の凄まじい沐浴に、輝かしくも冷たく、形を生み出す女は気を失う、彼女は、幾つもの旋回的な

題を表現するが、それを目指す薄絹は、遠くへ延びて花開く、巨大な花卉にして蝶、砕け散る波濤、すべて鮮明かつ宇宙の基本元素の次元のものだ。彼女が、めざましい捷さで生み出される様々なニュアンスに入り混じりつつ、酸化水素の照明による黄昏や洞窟の夢幻的影像を委容させれば、現れては消える情念の動き、愉快とか喪の悲しみ、怒りとなる。それらを、プリズムを通した光のように、荒々しくあるいは徐々にばかした調子で動かすには、一つの人工的仕組みによって大気に晒されたかのごとき魂の眩暈が必要である。⁽¹⁸⁾

これは、一九八三年二月、フォーリー・ベルジュールに足を運んだマラルメがのこしたロイ・フラアのダンスの印象記である。

ところで一九〇〇年万国博覧会において、イエイツの心を最も強く引き付けたのは、おそらくはフラアの「炎のダンス」(Fire Dance)であったと思われる。その衝撃的印象は、三十年の後に彼の代表作の一つである「ビザンティウム」(Byzantium)の中にみごとな結晶を遂げることになるからである。

彼女は、このダンスのために「一つの人工的な仕組み」を編み出す。舞台の床に強力なガラス板をセットして、その下に設置した二台の強力なライトが、踊る彼女自身を下から照らし出すように考え出したのである。初めて彼女を見た人は、忘れることができないような感銘を受けたことであろう。なにしろ彼女の姿が、燃え上がる紅蓮の炎のライトの中に包まれてしまい、彼女の衣装に火が付いたと思ったことであろう。

ワグナーの「ワルキューレの騎行」に合わせて舞台上で彼女は、体を震わせ、真つ赤な溶岩の奔流の中で身を振る。翻る長い薄絹が炎を噴出し、螺旋を描いて渦巻く。当時の詩人・小説家・ジャーナリストのジャン・ロラン (Jean Lorrain) は、ロイ・フラアの芸術の新しさを記事にする。

真ッ赤に輝く熾火のさなかにポーズを取って立つロイ・フラアは燃えない。彼女は輝きを発散させる、彼女は炎そのものである。燃える火の中に立ちながら、微笑む。その微笑みは、彼女の全身を包む赤い薄絹のヴェールの下で、仮面の笑う口のようにであった。その薄絹を彼女は波打たせ、そして自らのおき火のごとき裸身の上に漂う煙りのごとくに波立たせる。彼女は火山灰の下に埋もれてしまったヘルクラネウム、彼女はステュクスと地獄の岸辺、彼女は口を開けて大地の火を吐き出すヴェスヴィアス山、そして彼女はロトの妻、燃え盛る五つの呪われた都市の炎のなかに、塩の彫像となって凍り付く、天と地の炎をヴェールにして、熾火のなかに佇み、動きを失っているのに微笑みを浮かべているこの裸身 (this motionless and yet smiling nakedness)。(17)。

イエイツならば、この裸身を、「死に絶えているのに、なおも生身の肉と骨である」(Dead and yet flesh and bone)と語り表し、そして更につきのよりに書き記したのであろう。

I hail the superhuman;

I call it death-in-life and life-in-death. (18)

私はこの超人間を歓呼して迎えよう、

私はそれを生中の死、死中の生と呼ぼう。

このように見てくると、カーモードが指摘するように、このロイ・フラーのダンスがイェイツの詩「ピザン・ティウム」のなかの、芸術のイメーシとしてのダンスを生み出した第一の源と見做すことができよう。

At midnight on the Emperor's pavement lit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storms disturbs, flame begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve. ⁽²⁾

真夜中皇帝の敷石の上で飛び交うのは
薪の束や、火打ち金では燃え上がらぬ炎、
嵐にも揺らめかぬ炎、炎から産まれた炎、
血から産まれた霊たちがやってきて、
激しい情念の紛糾をすべて捨て去り、
ダンスの中へと鎮みゆく、

恍惚の極み、

衣の袖を焼き焦がせぬ炎の苦患の中へと。

夜半、皇帝の石畳の上を飛びかうのは、「薪の束や火打ち金では燃え上がらぬ炎、また嵐に揺らめきもしない炎、炎から産まれてる炎」である。その中で、「血から産まれた霊」が次々に押し寄せてきて、浄化の「炎のダンス」を踊るのである。ここでは、靈魂の「浄化の過程」とイマジネーションの世界における芸術作品の創造の過程とが重ねられていることは言うまでもないことである。

パウンドが皮肉を込めて名付けたイエイツの Ghost Psychology によると、イエイツは、人間が死んでから再生に至るまでにその靈魂が通過しなければならない過程を幾つかの段階に分けている。その中に「夢幻回想」(Dreaming Back) とよぶ段階がある。肉体、つまり Physical Body をすてた靈魂が、「情念体」(Passionate Body) を纏い、かつて経験した出来事を繰り返し繰り返し追体験していくのである。Passionate Body を纏い、と述べたが、むしろ靈魂がそれにしがみついて離れられないというべきかもしれない。「情念体」とは生前の激しい情念の残滓なのであるのだから。要するに、靈魂は、その過程を通して、纏いついて離れない「情念体」から自身を解き放ち、そして更に、光り輝く「天主体」(Celestial Body) と巡り合って、浄化され、いわゆる解脱した靈魂の域にまで到達するというのである。ここで興味深いことは、イエイツにとって浄化の過程が夢を見ることと同一視されていることである。生前の出来事を夢を見ることで追体験するのである。したがって、この過程においては、靈魂が経験するのは、生前の「絡まって解き放ちがたい情念」(complexities of fury) の残滓、すなわち虚なるものの体験に他ならない。このようにして浄化の過程が、ダンスを踊ることと

同一視される。ちなみに、このようにイエイツの Ghost Psychology を読み解いていくとき、自然とシテの舞いをクライマックスとする「夢幻能」を想起するのは、単なる偶然の一致ではなくて、それが両者の接点の必然性を物語っている。

この詩における 'A dance' は、靈魂が絡まり紛糾した情念のしがらみから解放されて到達する状態である。'Dying into a dance' とは、激しい動きが徐々にしずまり、「静中の動」あるいは「動中の静」ともいえるダンスに移り変わっていくことを示している。と同時に、それは死んで、つまり靈魂がこれまでであった存在のあり方を捨て去って、これまでとはまったく違った存在の状態に移行する、あるいは変容すること、つまり「俗なる世界」から「聖なる世界」への移行を意味している。そこにおいて、靈魂は「衣の袖を焼き焦がすことのない炎」、すなわち聖なる炎に身を焼かれる浄化の苦しみをうける。がしかし、それは「法悦の極み」以外のなにもでもない。我々はここで、イエイツと共に、心の眼にロイ・フラアの「炎のダンス」を浮かべることになるのである。

このように見えてくると、イエイツのダンスの世界が、存在の変化・変容がおこなわれるところであり、「異次元の世界へと架けられた橋」であるということになるのか。マラルメに倣って言えば、「神秘へと開かれた壮麗なる開口部」⁽²⁴⁾ (la majestueuse ouverture sur le mystère) であるといえよう。

そしてここでまた、この詩のもう一つのソースが存在を主張し始めることになる。それは『錦木』と共に、イエイツが最も愛好し、また著作のなかで一番言及の多い能『求塚』⁽²⁵⁾ である。

旅の僧が津の国生田の里で若菜を摘む乙女たちに出会う。僧が求塚の所在を尋ねると知らぬと聞いて立ち去るが、ただ一人あとに残った乙女が塚に案内し、そのいわれを物語る。昔、菟名曰乙女は二人の男から愛されるが、

いずれにも靡きかねて、矢の当て競べに勝った者にと決めた。しかし二人の矢は一つ鳥の一つ翼に当たってしまったので、乙女は身を生田の川に身を投げたこと、そしてまた乙女が塚に葬られると、その傍らで二人の男は、刺し違えて空しくなると語り、乙女は塚の中に消えてゆく。(中入り) 僧が読経をしていると、塚の中から蒐名日乙女の霊が現れて、地獄における身を焼く苦しみの有様などを物語るが、一時の安らぎを得て、元の住みかへ帰ろうと言ひ、闇の中に塚を求めて、そのまま姿が消える。

これが能『求塚』のあら筋である。イエイツは、この中で蒐名日乙女の倫理的・感情的苦悩と、魂の浄化の苦しみのダンスに注目する。

ここで思い起こすのは日本の能に出てくる一人の乙女の話である。彼女の亡霊は僧にはんの些細な罪を告白するのであるが、それがまったく罪とはいえないような罪であるのに、大きな罪に思えるのは彼女の良心の呵責の過剰のせいである。彼女は炎に包まれている。僧はもし彼女がそのような業火の存在を信じるのを止めれば、それは存在しなくなると説明するが、彼女は信じて疑わない。そしてこの劇は、乙女の苦患を精緻に描き出すみごとなダンスで終わる。^(註)

イエイツの言う「乙女の苦患を精緻に描き出すダンス」(an elaborate dance, a dance of her agony)は、能『求塚』のキリ、つまり結末におけるシテの立働きに当たる。「火宅の住みかご覽ぜよ」というシテの声で、作り物の引き回しが下ろされると、床几にかけたシテが姿を現す。ワキが回向すると、シテは、苦しみが和らいできたことを告げて感謝する。それも束の間、シテは、ふたりの男の亡心に責められ、さらに鉄鳥と化した鴛

齋に苦しめられて救いを求める。さらに、水火の責めに追い詰められたシテは、両手で「火宅の柱に、縋り付き取り付けば」と柱に縋るが、「柱はすなはち火焰となつて」、暑さに耐えかねて手を離し、安坐してモロジオリをする等、八大地獄の苦しみの様を見せていく。²⁷⁾

しかしながらここで問題が出てくる。この乙女の苦患の舞いを、イエイツはどの様にイメージしたであろうか。我々が、観能の経験に基づいて浮べるイメージとは異なることだけは確かであろう。この乙女の舞いは、ロイ・フラアの「炎のダンス」の強烈なイメージと重なり合つてイエイツの前に立ち現れたとするのが最も妥当な考えではないだろうか。イエイツにとって、能の舞いは、ロイ・フラアのダンスのイメージによって、舞台の上のイメージとして具象化する。そしてここにこそ、我々の課題、イエイツの能に基づいて作られた、そのクライマックスにダンスが置かれる「ダンサーのための劇」におけるダンスのイメージの実像に迫るといふ問題を解く鍵が見出せるのではないだろうか。極言するならば、イエイツと能の接点はダンスにあると、この詩は示唆しているように思える。

一一 「ダンサーのための劇」と二人のダンサー

この章においては、イエイツの「ダンサーのための劇」の上演を可能にした二人のダンサーに焦点を据えて、イエイツが抱いていたダンスについてのイメージを明確にする鍵を探ってみた。そのダンサーの一人は、一九一六年の『鷹の井戸』の初演に貢献した伊藤道郎であり、もう一人は、その後十年経つてから、再びイエイツの中に、ダンス劇への情熱を掻き立てる若き日のニネット・ド・ヴァロワ (Ninette de Valois) である。

イエイツの最後の「ダンサーのための劇」の最後の試みであった『クフリーンの死』(The Death of Cuchulain, 1939)のプロローグにおいて、彼の求めるダンサーとダンスの性質について、イエイツ自身を思わせる「老人」を通して次のように語っている。

ダンスを一つお約束しましょう。ダンスを入れようと思ったのは、言葉が全然ないと、台なしになるものも少なくなる訳だからだ。エマーのダンスがやりなければならぬし、打ち落とされた首もなければならぬ——私は老人で、神話の中の人物だから——エマーがその前で踊るための首が必要だ……しかし私は、いいダンサーが見付からなくて途方にくれている。昔はともいダンサーがいたのだが、彼女も今はいない。悲喜劇も踊れたし、悲劇も踊れたし、愛と憎しみ、生と死を同時に踊ることが出来るダンサーであった。唾を吐いてやりません、三度。ドガ描くところの踊り子たちには唾を吐いてやりません。彼女たちの短いボディイスに、堅い鯨骨入りのコルセットに、爪先で、独楽のようにくるくる回る姿に、なによりもあの小間使い顔に。ラムセス大王のような、時間を超越した顔をしておればよいのに……⁽²⁸⁾

最初の能に基づいた劇である『鷹の井戸』の初演を可能にした日本のダンサー、伊藤道郎が、一九一六年の初秋、新しい活動の場を求めてニューヨークに立ち去っていった後、「ダンサーのための劇」の試みは中断してしまふ。その様なイエイツに「ダンサーのための劇」の上演と創作に再び情熱を掻き立てる契機となったのは、後に英国のロイヤル・バレエの創始者となるニネット・ドゥ・ヴァロワとの出会いである。このプロローグに言及されているダンサーは、もちろん第一には、ニネット・ドゥ・ヴァロワである。

一九二六年、イエイツは詩人ゴードン・ボトムリー (Gordon Bottomley) の詩劇の上演を見るために、ケンブリッジのフェスティヴァル劇場にやってくる。この劇場は、テレンス・グレイ (Terence Gray) が、ゴードン・クレイグの演劇の理念にしたがって、演劇活動を繰り広げていた、いわゆる「レパートリー劇場運動」の一角を担う実験劇場であった。ヴァロワは一九二三年から参加していたディアギレフのロシア・バレエを離れて、オールド・ヴィック劇場のマネージャーであったリリアン・ベイリス (Lilian Baylis) と協力してウィック・ウエルズ・バレエ (後にサドラーズ・ウエルズ・バレエとなり、一九五六年にはロイヤル・バレエとなっていた) を創設するまでの彼女の長い待機の時期にあり、彼女は従兄弟であるテレンス・グレイのフェスティヴァル劇場における演劇活動に参加していたのである。振付け師として、またダンサーとして、ギリシャ劇、シエイクスピア及びレストレイション劇から現代劇に及ぶ舞台上演や、またバレエの小品の上演を行っていたのである。

ヴァロワの仕事を直接見て感銘を受けたイエイツは、その場で彼女にダブリンに来て、「ダンサーのための劇」の更演に協力する事を要請するのである。ヴァロワのアベイ座への参加の結果として、付属のバレエ・スクールが誕生し、一九二九年八月二三日、アベイ座において『波と闘つて』 (*Fighting the Waves*) —— 『エマーの只一度の嫉妬』 (*The Only Jealousy of Emer*, 1919) のアベイ座上演のための散文版であり、ヴァロワ自身の振り付けとジョージ・アンタイル (George Antheil) の音楽 —— の上演を生み、一九三三年には、同じくアベイ座においての『鷹の井戸』の本公演が実現する。更には、イエイツのダンス劇の頂点と見做すことができる『二月の満月』 (*Full Moon in March*, 1935) の元の作品である『大時計塔の王』 (*The King of the Great Clock Tower*) の創作と上演 (一九三四年) を生み出すのである。「ダンサーのための劇」は、ロンドンの社交界の間という私的な場における上演というその最初の意図から、公的な場である劇場において演じられるという異

なつた局面を迎えるわけである。しかしながら、一九三〇年代になると、彼女はロンドンにおけるサドラ・ズ・ウエルズ・バレエに専心することとなり、ついにはアベイ座を去っていくことになるのである。伊藤道郎の場合と全く同じ様に、イエイツは彼の演劇の実験のための理想のダンサーをまたもや失ってしまうことになるのである。このプロローグには、その様なイエイツ自身の理想のダンサー探しの困難についての痛切な思いが込められている。

ここでもう一度プロローグに戻ろう。「老人」の嫌悪するダンサーとは、「ドガの絵に描かれているような踊り子たち」である。この言葉の背後から、「私はバレエの敵である。バレエはばかげた偽りの芸術、あらゆる芸術の領域には入らないものである」と言っていたイサドラ・ダンカンの宣言が響き出す。そして、当時のクラシック・バレエの典型的なバレリーナ像——ポンパドール風の髪に宝石の飾りを着けて、鯨の骨でしめつけた胴、その上に袖のないびっちりとしたボデイス、幾重にもひだのあるチュールが腿のあたりでさざ波のように揺れ、爪先が箱型になったトウ・シューズをはいて、アクロバットのなピルエットを披露しながら、コケティッシュな笑みを唇に浮かべる——と、何の髪飾りもコルセットもトウ・シューズも身につけず、何ものにも拘束されない肉体の線と裸身を、シンプルながらシャ風のチュニツクの下に見せて踊るイサドラ・ダンカンの姿が、我々の目に浮かんでくる。今日の我々が当然のこととして受けとっているイサドラの Tree dance も、当時の観客にとって は全く衝撃的なことであつたであろう。そして更に、「老人」の後ろから、彼女の理解者であり、また恋人でもあつた、演劇改良家のゴードン・クレイグの亡霊が顔を覗かせているように思うのは読み過ぎであらうか。

モダン・ダンスのパイオニアであるイサドラ・ダンカンのダンスの特質と、イエイツとの接点を探して見よう。イサドラにもデニシヨン (Denishawn) にも直接教を受けたことのないモダン・ダンスのパイオニアの一

人であったヘレン・タミリス (Helen Tamiris) は、ダンカンについて、「私は教える時にはいつも、ダンカンの哲学的な観点に立ち返ることになります。彼女のダンスは、感情的、哲学的、心理的本性をもった人間存在の表現である」と述べて、更にイサドラが全く単純な動きで観衆を魅了したエピソードを語っている。彼女は、ただ歩くだけで、その場に観衆を釘付けにしたのである。

私は、十代の頃、ブルックリンにおける、彼女のニューヨーク地区での最後の公演を観ました。ある一つの瞬間が私に衝撃を与えました。彼女は「悲愴交響曲」を踊っていました。彼女は、はじめ床に身を横たえていた——それは長いことであった——唯一の身体運動は、うつ伏せの状態から、ゆっくりと徐々に、両腕を延ばしながら身を起こしていくことだけだった。その動きが終わると、誰もが感動の涙を流していた。私も泣いていました。しかし彼女が何をしていたかということ——彼女は動き、つまり内面から湧き上がってくるものを生き、そしてその彼女と共に、私も生きていたということ——が理解出来るようになるには、長い年月がかかったことはいうまでもありません。⁽³¹⁾

バレエの世界において最も美しい動きとは、重力の法則を超越する、あるいはそれに挑戦する動きであったが、イサドラ・ダンカンにとっては、むしろ重力の法則に従う動きこそ自然で美しい動きであり、また重力の引力とその力に体が反応することからダンスのリズムが生まれてくるのである。したがって、横たわる、座る、跪くなどの大地に接触する体の姿勢が、最も美しいものとなる。歩くという最も日常的な動きを含めて、このような人間の単純で、基本的な動きの、ダンスにおける意味を問い直したこそ彼女の功績の一つである。彼女の自伝

である『我が生涯』(My Life)の中で、この問い直しの努力について述べている。

私は、昼も夜も長い時間、スタチオに立て籠もり、肉体の動きという手段を通して人間の精神の神聖なる表現となるようなダンスの探求にふけていた。何時間も両手を乳房の間で組み合わせて太陽神経叢(solar plexus)を覆うようにしてじっと立ちつくしていた……私は探求しつづけて、ついにすべての運動の中心の源泉となるものを発見しました。それは、原動力の噴出口であり、すべての多様な運動がそこから生まれてくる統一体であり、ダンスの創造のためのヴィジョンの鏡であります。私のダンスの流派の基礎となる理論は、この発見から生まれたのです。バレエ学校では、この源泉は背中の中央の背骨の基部にあると教えている。この軸から、腕と脚と胴は自由に動き、まるで関節を有する操り人形のようにならなくてははいけないと、バレエ・マスターは教えています。この方法は、魂には相応しくない、人工的で、機械的な動きを生み出します。私は、それとは反対に、精神の表現の泉を探し求めたのです。それは肉体の水路に流れ込み、揺らめく光で肉体を一杯に満たす。それは精神のヴィジョンを映し出していく遠心力であります。何か月もたって、私が持つる力をすべてこの中心に集中することができるようになると、それから、音楽に耳を傾けていると、音楽の光線と振動が私の内なるこの光の泉へと流れ込んでくるのがわかった。そこで音楽の光線と振動は、頭脳の鏡ではなくて、魂の鏡である精神のヴィジョンの中に自らの姿を映し出すのです。そして私は、このヴィジョンに基づいて、それらをダンスに表現することができたのです。³²⁾

当時は、このように魂とか、solar plexus とかについて考えるようなダンサーも観衆もいなかった時代で

あった。ウォルター・テリィ (Walter Terry) が評価することく、イサドラ・ダンカンの試みが残した最大の遺産は、ダンスと精神とのつながりをはじめて認識した点にある。³³⁾ この肉体の動きと精神とが関係を持っているという認識こそ、伝統的なバレエが失ってしまったものであった。イサドラは、肉体の動きを、自分の心の奥底から発する内的なるもの、感情とか、精神といった内面的なるもの——彼女はそれを「魂」(the soul)と呼ぶ——とを直接結び付けて、更にその動きの力を内面に従わせることによって、ダンスを魂の表現に高めるのである。いうならば、ダンスに魂を入れたのである。

ここで思い出すのは、ゴードン・クレイグのディアグレフのロシア・バレエ評である。彼はニジンスキーのバレエの魅力とその完璧性を認めながらも、「芸術においては、肉体と魂との不協和感があってはならないが、しかし芸術を創造するときには、肉体は魂に忠実に従わなければならない」と言³⁴⁾って、ロシア・バレエの本質は、魂によってではなく、肉体によって作り上げられた芸術であることに不満を示している。

イサドラが、肉体の動きの源泉であるという solar plexus が、いかなるもので、どこに位置するものであるとも、我々がここに読み取らなければならないことは、人間の基本的な肉体の動きの意味と価値を、その根源において問い直して、その失われた表現性を回復しようというイサドラ・ダンカンの努力である。このような人間の肉体の動きの表現性の回復という点こそ、彼女以後のモダン・ダンス運動の芸術的原動力であり、そしてまた演劇人イエイツとモダン・ダンスとの接点に他ならない。

しかしながら、「私は私の人生を踊ってきた³⁵⁾」というイサドラ・ダンカン³⁶⁾の姿勢の中に、その胚種がはっきりと見られるように、このような内面性の強調を押し詰めていくと、ダンスが、ダンサーの「自」表現、あるいは「自画像」(self-portraiture) に墮してしまふ危険にぶつかることになる。イエイツが、このような「自」表現、

あるいは自画像としてのダンスに対して嫌悪を抱いたであろうことは、前章において見た彼のロイ・フラール観からも明らかであろう。彼にとって、芸術とは、個人的な自己表現でも自画像でもなく、非個人的なる象徴形式に他ならないからである。

要するに、イサドラ・ダンカンをはじめとするモダン・ダンスのパイオニアたちのダンス芸術創造の試みと努力は、実践的価値というよりもむしろ象徴的価値を持つものであった。彼等は、人間の単純で、基本的な肉体の身振りや動作を、いかにしてダンスの構成要素にしていくか、また表現豊かな身振りに練り上げていくかを追及してきた。しかしながら、彼等のダンスは、当時一般に言われていたように、決して「誰にでも出来るような動作」を構成要素とするダンスではないことはいまでもない。人間の最も美しい姿は、体を大地に接触させる姿であり、また最もリズムミカルな動きは、重力の法則に従ったものだ、ダンカンが言うとき、彼女は魂を失った重力からの解放というもう一つのダンスの重要な要素をも窓の外へ投げ捨ててしまったようである。イエイツがこのモダン・ダンスの限界を見通していたことは、彼がニネット・ド・ヴァロワという「重力からの解放」と「重力への従属」の両方の肉体の動きを兼ね備えたバレリーナを「ダンサーのための劇」のために選んだことが、何よりの証拠であろう。

ここで問題をイエイツと伊藤道郎との出会いと、最初の「ダンサーのための劇」である『鷹の井戸』に戻そう。まず一つのエピソードから始めてみよう。パウンドは彼の「詩篇第七七篇」(The Canto 77)の中で、伊藤道郎のことを描いている。

So Miscio sat in the dark lacking the gasometer penny

イエイツをめぐるダンサーたち

but then said: 'Do you speak German?'
⁽⁸⁾
to Asquith, in 1914

道郎はガスメーターにいれる一ペニー銅貨にも事欠き暗闇の中で座っていた。

がしかし、彼は言ったのだった、一九一四年

アスキスに向かって、「ドイツ語が話せますか」と。

ドイツと戦っているイギリスの時の首相に向かって、ドイツ語の会話を要求した伊藤道郎の元に、二十ポンド紙幣のはいった封書が届いたのは、それから暫く後の事であった。もちろんのこと、差出人はアスキスであった。

一九一二年の十二月、ベルリンで、イサドラ・ダンカンの新しいダンスを初めて見てから、ダンスへの思いを募らせ、ドレスデン郊外ヘラウのダルクローズ・インスティテュートにおいてモダン・ダンスの勉強を続けていた伊藤道郎がロンドンへやって来たのは、第一次世界大戦の勃発のためである。そこで、彼は、多くの芸術家たちの溜まり場となっていたカフェ・ロワイヤルに出入りするうち、新しい友人に出会うことになる。オーガスタス・ジョン (Augustus John)、エプスタイン (Epstein)、イーブラ・パウンド、藤田嗣治、山本鼎等々である。そのうちの誰かが彼を芸術家のパトロンとして有名だったオットリー・モレル夫人 (Lady Ottoline Morrell) に紹介し、彼は彼女の家の夜会において、ダルクローズの試験に備えて作ったショパンの曲に振付けをしたものを、ヘンリー・ウッド (Henry Wood) のピアノで踊った。そのときの客の中に、キューナード夫人 (Lady Emerald Cunard)、イエイツ、スタージ・ムーア (Sturge Moore)、そしてバーナード・ショウが

いたのである。その翌日の夜には、キューナード夫人が彼を招待し、その後で一同彼女の友人宅のパーティに繰り出すのである。その友人こそ、時の首相アスキスであったのである。そして彼は、そこでも同じ曲のダンスを四度も踊ったようである。このようにして、当時のモダン・ダンスの芸術家がそうであったように、新しいダンサーとして、社交界を出発点にしてデビューを果たしていくのである。彼のコロシアム劇場デビューは、一九一五年五月の事であった。³⁷⁾

伊藤道郎のコロシアム劇場デビューとはほとんど同時に、彼はパウンドからフェノロサの遺稿の謡曲の英訳の編集・完成の仕事に手を貸す事を求められたのである。伊藤は、一九一五年五月八日付けのパウンド宛ての手紙のなかで、「今回の事承知いたしました。この日曜日の夜にお会いできたらよいのですが、五月一〇日からコロシアム劇場での公演を控えていますので今ほと忙しいのですが……」³⁸⁾と、パウンドとの面会の約束をしている。

この時のパウンドの助力要請に対する返答は、「能などというものは世界中で一番ひどいものです」であったが、それに対してパウンドは、「私は一人のアメリカー人にすぎない。君は能はひどいものだという、つまり私より能について知っている証拠だ。だから君は私を助けなければならない」と答えた³⁹⁾という。伊藤道郎の返答どおり、パウンドのいうような意味ではなくて常識的にいって、彼には能に付いての知識といえるようなものはほとんど無かったのは事実である。しかしながら、パウンドの能の翻訳の仕事の助力はともかくとして、彼はこのようにしてイエイツと出会うこととなり、更にパウンドと共にイエイツの実験劇に手を貸すことになる。

ここで問題をイエイツの演劇の理念と演劇活動に戻して考えてみよう。イエイツが、何によりもまず第一に追及したのは、詩劇の舞台化である。イエイツは、アーサー・シモンズ (Arthur Symons) を catalyst として接することとなるメーテルリンクやマラルメ等の象徴主義運動を出発点として、今世紀になってからは、ゴード

ン・クレイグの影響を始めとして、反リアリズムの演劇改革運動に触れ、ヨーロッパの前衛的演劇運動に連なる演劇の理念と実践を行ってきた。イエイツの演劇活動は、詩劇の全体演劇的実現のための新しい演劇形式を探索することであったと要約することができよう。

しかしながら、イエイツが、シング (J. M. Synge) とグレゴリー夫人 (Lady Gregory) と協力して、まさに手塩に掛けて作り上げたアベイ座の現実とは、イエイツの演劇の理想とはかけ離れた方向へと突き進み、そして隆盛に向かつて行く。リアリズムとナショナルリズムの大勢が、イエイツを孤立化させるといふ結果を生むのである。「農民劇」(peasant play) で名を揚げた、今や establishment となったアベイ座は、イエイツの詩劇復興の理念と実践の失敗を意味することとなる。一九〇九年のシングの死以後、段々と劇場から手を引き、更には劇作すら止めてしまっていたのがこの当時のイエイツの状況であった。⁽⁴⁶⁾

アベイ座に絶望し、しかも「詩劇」と「全体演劇」という演劇理念の実現のための演劇形式を模索していたイエイツの前に、パウンドが能を持ってくるわけである。それは一九一三年から一四年にかけての冬、サセックスのストーン・コテイジにおいてであった。そこは、毎冬イエイツが滞在する所で、当時、パウンドは彼の秘書のようなことをやっていたのである。そして、一四年から一五年の冬、更に一五年から一六年にかけての冬と、フェノロサの遺した謡曲の英訳を編集完成させる仕事に取り掛かっていたパウンドから、謡曲の試訳を聞かされたり、フェノロサの能に付いての考え方などに触れることによって、イエイツは演劇的想像力が揺さぶられるのを感じるようになる。能、彼の言うところによれば「日本の高貴なる劇」——もちろんのこととして、フェノロサ「パウンド経由の能であることを忘れてはいけない——はイエイツの劇作に新しい方向を与え、彼は、ダンスと言葉と音楽とを融合した新しい演劇形式を発見し、創造するに至るのである。そしてその第一作が『鷹の井

戸』であつた。⁽⁴¹⁾

ダンスの伊藤道郎と、マスクの制作、衣装、そして音楽をも担当することになるエドモンド・デュラック (Edmund Dulac) が入ってくるのは、この段階である。「ここ数週間の間、私はロンドンで、そこでしか私の必要とする手助け、デュラック氏の達意のデザインと伊藤氏の天才的なる身体の動きとを見出す事ができないからだが、私の「能に基づく」劇を練り上げてきた……」⁽⁴²⁾と、『鷹の井戸』のリハーサルと芝居作りについて、イエイツは一九一六年四月に記している。

また、初演一週間前の三月二六日付けのグレゴリー夫人宛ての手紙では、「私はついに自分に相応しい演劇形式を見出した」と述べた後、「劇は、溺れかかった猫のように腕をばたばたやっているエインリー (Henry Ainley) と、いつも怒ってはかりいる楽士を除いてうまくいっています」⁽⁴³⁾と「若者」を演じたプロの俳優エインリーの演技に対する不満を披瀝している。この点に関しては、パウンドも、先に引用した「詩篇、第77篇」において、エインリーは仮面の中でも顔を動かしたりしかめたりして、表情を作っているに違いないという伊藤道郎の評言を記録している。⁽⁴⁴⁾

伊藤道郎の評言は、仮面を着けての演技は、殊にエインリーのようないわゆるリアリズムに立脚した演技体系になれている俳優にとつては非常に難しいものであったことを示唆している。彼等にとつて、ただ単に普通の意味における表現、つまり、顔の表情を最大限に用いて演技をするのではなくて、自分を抑えることによって表現をする演技というものがあることがなかなか理解できないのである。仮面は、西欧の演劇においては、見捨ててから久しいものであり、全く違った演技体系に立つ演技を要求するからである。

イエイツのダンス劇は、パウンドのように「仮面劇」とも呼ぶ人もあるように、⁽⁴⁵⁾登場人物は、楽士を含めて、

すべて仮面を着けるか、それとも仮面に似たメイキャップをする。『鷹の井戸』においても、「若者」と「老人」は仮面を着け、三人の楽士たちも仮面に似たメイキャップをする。そして、伊藤道郎が振付けをして踊った「井戸を守る女」はハーフ・マスクとも見える鷹を暗示するかぶり物を被っている。ちなみに、伊藤道郎に代わってイエイツの「ダンサーのための劇」のアベイ座における舞台化を実現したニネット・ド・ヴァロワは、マスクを着けての演技やダンスを踊った稀有なる経験についてつぎのように述べているのは、さすがである。

私たちは、俳優もダンサーも、仮面を着けて演技をした。ここには高貴なる形式が存在し、それが、この冒險的な試み全体に漲る異質で客観的な感じを倍加させていた。というのも仮面は、このように活動している内面の力の外面的な重要なシンボルであるからである。私には仮面は全然苦にならなかった。それは、仮面の存在が全く重要なものになってきたからである。それらの仮面は美しいものであり、詩人の夢の世界の精神をみごとに捕らえていた。私はいつも私の着ける仮面を非常に注意深くじっと見詰めていた。すると行動と意味をはっきりさせていくためには、私は身体の動きで何を表現したらよいかということが分かってきた。つまり私の顔は、この仮面自身の投影の一部にすぎないのだと感じたのである。⁽⁴⁶⁾

ヴァロワのマスクに対する態度は、面を着けて舞台へ出ていく前に、「鏡ノ間」において、能役者が面に対して取る態度を想起させるものがある。

能の世界においては、仮面のことを面、あるいはおもてとも呼んでおり、それを装着することは、演者が新しいおもて、すなわち顔を獲得することを意味する。つまり、固有の生命と特別な性格を有する不変なる存在であ

る仮面に成り入ること、すなわちその存在と一体になることに他ならない。演者の仮面への変容の過程は、まず「鏡ノ間」において面と対峙し、見つめ、見つめられることから始まる。そしてその面は、自分の顔の上に着けるのではなく、自分自身が成り入るべきものである。能の世界には、「人が見るのではない、面が見るのである」という言葉があるが、仮面と演者との関わりの機微をいみじくも語っている。ちなみにフェノロサは、その「能論」において、「良い面は、長いこと見れば見るほど、生命が満ち満ちてくるものだ。平凡な役者では、本当に良い面は使いこなせない。自分自身をそれに一体化することができないからである。それを生きたものにするのが、偉大なる役者である。」と観察しているのは興味深い。

『鷹の井戸』の初演は、一九一六年四月二日、キューナード夫人の客間で行われた。舞台照明は用いず、クレイグ式のスクリーンが背景として立て掛けてあるだけで、舞台装置も一切ない。詩が場面を表し、詩と音楽とダンスが雰囲気醸し出していく。しかも観客は、詩のわかる五十人程の招待した人々である。「選ばれた少数者」である。イエイツが求めていた、アベイ座の「anti-self」⁽⁴⁷⁾「美の劇場」の実現であった。そして二日後には、『鷹の井戸』の半公開的な再演が、イズリントン夫人 (Lady Islington) の大きな客間で、チャリテイのために、アレキサンドラ女王を含む三百人程の上流社会の人々を観客にして行われた。イエイツは、後者の成功には少々意に添わない所もあったようであるが、しかしイエイツはやはりその喜びと興奮をグレゴリー夫人に書き送っている。「この形式は発見だった。それにダンスとマスクも素晴らしかった」と⁽⁴⁸⁾。

それでは、ジャック・ダルクローズ (Jacques-Dalcroze) の下で、モダン・ダンスの基礎を形成した日本人のダンサーである伊藤道郎の中に、イエイツは何を見出だしていたのであろうか。

私の劇は、一人の日本人のダンサーによって実現した。私は、スタジオで、客間で、そしてまた素晴らしい舞台照明に照らし出された非常に狭い舞台で彼が踊るのを見たことがあった。我々が一番見慣れている明かりが照明であるスタジオや客間においてのみ、彼は私の想像力を掻き立てる悲劇的イメージに見えたのである。⁶⁰⁾

これは、パウンドが編集・完成したフェノロサの英訳の謡曲集から、イエイツ自身が選び出した選集である『日本の高貴なる戯曲集』(*Certain Noble Plays of Japan*, 1916)の序文の一節である。

ごく普通の自然な照明のスタジオ、あるいは客間で踊る伊藤道郎の姿の中に、イエイツは、「想像力を掻き立てる悲劇的英雄の姿」(the tragic image that has stirred my imagination)を見出だす。ここで注目すべきことは、伊藤道郎のダンスが真価を發揮するのは、劇場の舞台ではなくて、むしろスタジオとか客間、それも見慣れた普通の照明の中であるという言及である。

この言及の中に、イエイツの「美の劇場」である anti-theatre としての演劇空間を、この様に、上流社会の客間に求める一つの契機となったのは、当時、前衛芸術であったモダン・ダンスの踊り手のソロ・ダンスのリサイタルが、そのような社交界の客間のアトラクションとなっていたことと関係があったことが示唆されている。若いイサドラ・ダンカンが、ベルリンの、パリの、ウィーンの、そしてロンドンの上流階級の客間を踊り歩いたように、伊藤道郎の場合においても、ロンドンの社交界の客間は、彼の芸術の表現の場であり、世に出るための踏み台でもあったのである。このようなモダン・ダンスの社交界の客間における流行と成功が、前衛芸術であるモダン・ダンスの運動の隆盛を生み、更にイエイツのアベイ座のアンチ・セルフの実現の契機となったことは否めない。⁶¹⁾

イエイツは更に続けて、伊藤道郎のダンスの芸術について、まことに洞察に富む観察をする。

計算された照明とか背景の絵が一切人工の世界を作り上げていないそのような所では、足を組んで座っていた床から立ち上がったたり、片方の腕を前に差し出すとき、彼は我々の前から退いて、何かもつと力に溢れる生 (some more powerful life) の中へと入っていくことができたのである。そのような隔離作用が、人間的な手段によって達成されたればこそ、彼は退きながらも、こころの深層の世界 (the depths of the mind) にいわば住むことができたのである。このような隔離の不思議さを目の当たりにする度に、認識を新たにすることは、すべての芸術の偉大さを図る尺度が、その身近さ (intimacy) の中にしかあり得ないということであった。⁽⁵²⁾

イエイツは、ここで、我々が見慣れた日常的空間が非日常的空間に変容していく演劇的仕掛けの問題の鍵を見出だしている。普通の照明の客間という日常的空间の中で、伊藤道郎は、肉体の動きを用いることによって、それも足組みしていた床から立ち上がるという単純なる動作や、腕を前に出すという身振りだけで、彼自身は、我々の日常の現実世界から離れて、強力な生命に溢れる世界へと移行していくのである。サザンヌ・ランガーに倣っているならば、このダンサーは、全く単純で基本的な肉体の動きによって、現実の日常性を排除して、彼自身の存在そのものが強力な生命力のイメージとなり、そこに「虚なる力の世界」(the world of virtual Power) を現出させたのである。そして一方観客は、ダンサーにとっては現実の日常的世界を分離する手段であった、その同じ手段を通して、いうならば、それを橋にして、その虚なる力の世界、つまり「こころの深層」——それまで

は閉ざされていた世界であり、イエイツの用語を使うならば、人間のこころの基底にある *Anima Mundi* という共同幻想の世界であろうか——へと入ること、あるいは少なくとも瞥見することが可能になる。すなわちイエイツにとって、それは「神秘へと開かれた壮麗なる開口部」に他ならない。イエイツは、このように、伊藤道郎のダンスの動きの中に、彼の求める「肉体の動きの表現力」の実証を見ようとしていることがよくわかる。

ここで注意しなければならないことは、ニネット・ド・ヴァロワが適切に指摘しているように、イエイツはダンス芸術そのものに積極的な関心を抱いていたのではないということである。音楽に対すると同様に、彼は「ダンサーのための劇」の理念の実現のための構成要素としてのダンス、つまり肉体の動きやリズムに関心があったことは言うまでもないことである。したがって第一章で触れたロイ・フラアのダンスは、ダンス芸術としては彼の共感を呼ぶものではあったが、彼自身のダンス劇の構成要素としては適切なるものではなかったのである。このように考えてくると、イエイツの伊藤道郎のダンスについての評言は、単なる賛辞ではなくて、イエイツ自身の「ダンサーのための劇」の構成要素となるべきダンスの理念の表現と受け取るべきであろう。

確かにイエイツは、伊藤道郎によって彼自身の演劇の理念の実現に漕ぎつけたことは事実である。それと同時に、この出会いと、イエイツの芝居作りへの直接参加を契機にして、伊藤は、それまで一顧だにしなかった能という日本の伝統的舞台芸術を再発見しただけでなく、モダン・ダンサーとしての自己発見と、更には自己確立の基礎を獲得したと見るべきであろう。彼のアメリカ時代の弟子であり、深い理解と洞察をもって、すぐれた伝記『伊藤道郎、その人と芸術』(*Michio Ito: the Dancer and His Dances*, 1977) を書いたヘレン・コードウエル (Helen Caldwell) が述べるように、彼のダンス芸術の特質が、自己表現ではなく、非個人的で、普遍的で、伝統的で、人間の本性に根を深くおろした原型的名ものである理念 (idea) の象徴的表現にあるとするならば、こ

のような彼の芸術の特徴は、彼自身の資質の上に、ダルクロワズのユーリズミックス (eurhythmics) の教育が基礎を作り、イエイツの存在と言葉が方向付けを行ったと見ることもできるであろう。⁽⁵⁴⁾

イエイツの演劇の理念と実践の根底にある中心的問題は、近代西欧のリアリズムを原理とする演劇が失ってしまったもの、特に、人間の声と肉体の動きの表現性の回復だと要約することができよう。そしてそのような探求の過程を通して、演劇界での活動における失望や挫折の後に、イエイツが発見したのは、彼自身の演劇の原点であり、その原点に最も近い演劇形式であった。彼はこの点についてつぎのように述べる。

私の大失敗は、私の劇場がカーペットを一枚広げるとか、棒か何かで線を引いて場所を区切るとか、あるいは壁にスクリーンを立て掛けるとかして出来上がる、あの古代の劇場であるということが、若い頃には発見できなかつたことだ。……私はその最初のひな型を、貴族的な日本の「能」の舞台に見出した。⁽⁵⁵⁾

イエイツの primitivism がここでも顔を出す。彼が長い苦渋に満ちた演劇活動の果てに気付いたのは、自己の演劇の原点が、古代の原始的な演劇空間、いうならば「儀礼」(ritual) という空間に他ならなかつたということである。それは、すべての芸術がまだ未分化・融合の状態にあり、当然のこととして、ダンスが中核的役割を占めていたいわば「全体演劇」の原型ともいえるものであった。そしてイエイツと能との出会いは、確かに偶然であったが、彼の能に基づく演劇形式の発見と創造は、演劇的必然性の結果であると、イエイツは主張しているようである。

したがって、イエイツの演劇の試みと実践の方向は、この原点に向かって進むことであつた。『高貴なる日本

の戯曲集』の序文において述べられているように、彼はまず、リアリズムと機械化・大規模化した舞台機構の中に埋もれて、活力と表現性を失っていった人間の声と肉体の動きの回復を、舞台空間の単純化によって達成しようとする。例えば、ゴードン・クレイグの考案したスクリーンをアベイ座における『砂時計』(The Hour-Glass, 1914)の上演(一九二二年)のために採用しているが、それは、背景を単純化することによって、舞台上の俳優の声がより明確に聞こえるようにするためであった。このようにして、舞台の単純化を進めることに、声は確かに、大事なものを取り戻していったが、しかし詩劇における心臓ともいえるリリズム、あるいは微妙なる内面の吐露である箇所⁽⁵⁶⁾に達すると、声は満足すべき表現力を失って、「まるでヴェールの向こうから届いてくるように私には感じられた」とイエイツは嘆いている。そしてその原因を、近代の劇場における観客と舞台の間の物理的距離が、両者間の親密さと身近さを打ち壊してしまったところにあると見る。そして人間の肉体の動きや人間の声に、その表現性と生命力を付与し、また詩のリリズムや深い感情の密かなる吐露を人々に感じさせるこの身近さの回復を、演劇の原点への回帰を通して図ろうとするのである。

舞台の開口部、強い光と影、私自身と演技者との間を隔てる距離、これが身近さを破壊してしまったのである。そんな時、私は気が付いてみると、どこか東洋の庭で一枚のマットをただ広げるだけで芝居ができる役者たちのことを想起しているのである。私がこのようなことを感じるのは、台詞を聞くときだけでなく、役者の身体の動きを見たり、また劇中の歌を聞くときには、殊更にそうである。私はその起源が一般民衆の中にあることを想起させてくれるような芸術がすべて好きである。⁽⁵⁷⁾

更につづけて、音楽における声の表現性について述べる。

私の耳が心地よく思うのは、話し言葉にただ火が付いたかのように歌い手が歌う時、つまりほとんど気が付かないぐらいに歌が変わっていくように見える時だけである。彼がもはや人間ではなくて、科学の発明品か何かのように見えてくるときには、これは私が大いに悔しく思っている限界であるが、私はもう退屈し情けなくなってしまう。彼の事を自分で納得するために私は言う。彼が管楽器と化し、もはや水夫とかラクダ乗りといった生きた人間のように歌うのを止めたのは、最も大きな音を出す楽器が常に生き残る所であるオーケストラと競いあわなければならなかったからであると。人間の声というものは、より大きな音になるためには、明確な表現性を失うこと、つまり何か新しい音楽的類いの怒号とか叫びを発見するしか手がないのである。詩はどちらもできないので、声はこのような競争から解放され、我々が近くにいるときのみ最高のものがきける(58)。小型の楽器群の中にあるべきである。

この文章は、ワグナーを意識して書かれた節がある。ダンス狂であったと同時に音楽狂でもあったアーサー・シモンズを通して、若いイエイツはワグナーの音楽、および総合芸術としての演劇であるオペラの理念に触れたであろう。しかしワグナーの「全体芸術」としての演劇という理念には心酔しながらも、ここでも皮肉を込めて言及しているように、イエイツはどうしても生理的に、純粹音楽、そしてまた大編成のオーケストラと人間の声が競い合うオペラなるものを受け付けることができなかったようである。人間の声は、intimacy が支配する演劇空間においてのみ declamation であることを止め、より表現豊かになり、親密性を増すものとなる。これはま

た人間の肉体の動きにもあてはまることである。イエイツの理想とする表現性とは、室内楽的な表現性であり、更に言うならば understatement だということになりそうである。とすると、能という特殊な舞台芸術を受容することになる必然性が、ここにも隠されていたことになる。

このようにして見いだした、能に基づく演劇形式、すなわち「ダンサーのための劇」について、イエイツは次のごとくに定義づける。

想像的芸術はすべて、常にある距離をおいたところにある。この距離は、いったん選り取られると、現実世界が押し込んでこないようにしっかりと保持されねばならない。韻文、儀礼、音楽、そして行動と結び付いたダンスは、身振り、衣装、顔の表情、舞台装置が一致協力してこの扉を守ることを要求する。現代の非想像的芸術は、我々がよく知っている現実世界の断片をそれだけ切り離して、いわばその写真を豪華な、それとも簡素な額縁に入れることで満足している。しかしながら私の興味をひく芸術は、一見この世界と我々とから一群の人物、イメージ、そしてシンボルを隔離するように見えるけれども、これまでは住まいとするには靈妙すぎる所であった、あのころの深層へと暫時の間我々が入っていくことを可能ならしめるものである。このころの深層は、最も人間的で、最も繊細なものを通してしか接近することができないものであるからして、我々は肉体的距離、舞台機構、それに音響効果を信用してはならない。⁽⁵⁹⁾

イエイツは近代劇とその劇場を、「非想像的芸術」と定義づけてアンチ・リアリズムの旗印を掲げる。彼の求める演劇とその劇場は、それらの反対物 (the theatre's anti-self) であり、「想像的芸術」である。イエイツに

よれば、両者の相違点は、現実の日常世界にたいする態度の違いである。一方はそれを排除し、他方は受け入れる。

想像的芸術とは、我々の回りの現実世界からある距離を保つことによって成立しているものである。イエイツの想像的芸術である「ダンサーのための劇」は、詩と音楽とダンスを構成要素とする儀式的な演劇であるが、これらの構成要素の第一の役割は、当然のこととして、押し入ってくる日常現実を排除することである。したがってそこでは、演技も、衣装も、舞台装置もすべてこの目的を志向するものでなければならぬ。

近代劇とその劇場は、現実の日常世界の断片を写真のように切り取って、それを額縁にいられたものでしかない。つまり大規模な舞台機構、照明および音響効果などを用いて、日常的現実のイリュージョンを「額縁舞台」の中に作り上げるのである。我々観客は、舞台との間に設けられた「肉体的距離」(bodily distance)を通して、見慣れた現実の人生を観察し、時には共感するというわけである。我々観客と舞台の間には、肉体的・物理的距離だけが存在するだけで、演劇を「想像的芸術」たらしめるに必要ないわば「内面的距離」が欠けているのである。すなわち、日常的現実の延長である観客空間と、それとは秩序を異にする舞台空間の間に在るべき対極的緊張関係が弛緩してしまうことになる。

それに反して、想像的芸術である演劇とその劇場は、舞台の上から日常的現実を排除して、そこに現実とは秩序を異にする対極的世界をつくりあげる。極言するならば、現実の「俗なる世界」の延長である観客空間に対して、舞台空間は「聖なる世界」であるといえよう。その間を隔てる距離は、近代劇とその劇場における場合のように、物理的・肉体的距離ではなくて、メタフィジカルな意味での距離であることはいうまでもない。このような演劇を見ることは、対極化した二つの世界、「俗なる世界」と「聖なる世界」の間に架けられた橋を渡るとい

う緊張した劇的経験をするということになる。しかしながらこのような演劇芸術が成立するためには、観客空間と舞台空間とが、物理的に隔てられてはならない。その間に橋が架かっているなければならない。そしてその橋の役割を果たすものは、演劇空間、すなわち劇場における観客と舞台の身近さであり、またその空間の中で、はじめて回復される人間の声と肉体の動きの生命力と表現性に他ならないと、イェイツは言うのである。このように読み解いていくと、イェイツの演劇の理念が、前章において触れたクルト・ザックスや、スザンヌ・ランガーの ritual の中核をなすダンスについての理念と重なっていくように思われるのは、「異次元の世界への架け橋」であり、「神秘への壮麗なる開口部」でもあるダンスが、イェイツの演劇の中核をなしていることを物語っている。

(つづく)

付記 本稿の第一章は、一九九二年十一月七日、京大英文学会において口頭発表したものに基いている。

注

- (一) W. B. Yeats, *A Vision* (London: Macmillan, 1937) p. 240.
- (二) Frank Kermode, 'Poet and Dancer before Diaghilev', *Modern Essays* (London: Fontana Books, 1971), p. 12. なおこの論文はLoie Fullerに関する重要な文献である。
- (三) Cf. Frank Kermode, 'The Dancer', *The Romantic Image* (London: Routledge and Kegan Paul 1957).
- (四) *The Collected Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1952), p. 245.
- (五) Curt Sachs, *The World History of the Dance* (New York: Norton Library, 1963), p. 271.
- (六) Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner, 1953), p. 191.
- (七) *Op. cit.*, p. 4.
- (八) *Op. cit.*, p. 192.

- (9) *The Collected Poems*, p. 234.
 (10) Cf. Philippe Julian, *The Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900* (London: Phaidon, 1974), pp. 88-92.

- (11) Cf. *Ibid.*, pp. 166-68. 白川宣力編著『川上音二郎・貞奴——新聞にみる人物像』(雄松堂出版、一九八五年)参照。
 (12) Susanne K. Langer, *op. cit.*, p. 175.
 (13) Paul Claudel, *Euvres en Prose* (Paris: Gallimard, 1973), p. 511.
 (14) Stéphane Mallarmé, 'Ballets', (*Euvres Complètes* (Paris: Gallimard) p. 304. ヲニルメのダンス論の中枢を成す一節。英語を訳して示す。'I mean that the ballerina is not a girl dancing; that, considering the juxtaposition of those group motifs, she is not a girl, but rather a metaphor which symbolizes some elemental aspect of earthly form: sword, cup, flower, etc., and that she does not dance but rather, with miraculous lunges and abbreviations, writing with her body, she suggests things which the written work could express only in several paragraphs of dialogue or descriptive prose. Her poem is written without the writer's tools.' Bradford Cook (ed.), *Mallarmé: Selected Prose Poems, Essays, & Letters* (Baltimore: Johns Hopkins, 1954), p. 62.
 (15) *The Collected Poems*, p. 211.
 (16) Cf. Frank Kernode, 'Poet and Dancer before Diaghilev'.
 (17) 『デュユマガシオン他』(マルルメ全集Ⅱ)「別冊解題・注解」(筑摩書房 一九八九年) 九四—九五頁。
 (18) Stéphane Mallarmé, 'Autre Étude de Danse: Les Fonds dans le Ballet', *op. cit.*, p. 308. なほ訳文は『デュマガシオン他』所収の渡辺守章訳を利用させていだいた。
 (19) Quoted in Philippe Julian, *op. cit.*, p. 89.
 (20) 'The Double Vision of Michael Robartes', *The Collected Poems*, p. 197.
 (21) 'Byzantium', *The Collected Poems*, p. 280.
 (22) *Ibid.*, p. 281.
 (23) Cf. 'The Soul in Judgment', *A Vision* (London: Macmillan, 1937).

- (42) Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 314.
- (43) Cf. *A Vision*, p. 231, 233. *Mythologies* (London: Macmillan, 1959), p. 354. *Explorations* (London: Macmillan, 1962), pp. 64 - 66.
- (44) *A Vision*, p. 231.
- (45) 『岩波講義 能・狂言』第六卷「能觀賞案内」(岩波書店 一九八九年)二七四頁。
- (46) *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1966), p. 1052.
- (47) Isadra Duncan, *My Life* (New York: Liveright, 1955), p. 164.
- (48) Quoted in Walter Terry, *Isadra Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy* (New York: Dodd, Mead, 1963), p. 157.
- (49) *Ibid.*, p. 157.
- (50) Isadra Duncan, *op. cit.*, p. 75.
- (51) Walter Terry, *op. cit.*, p. 31.
- (52) Gordon Craig, 'The Russian Ballet', *The Mask*, Vol. VI, no. 1, 1913, collected in Arnold Rodd (ed.), *Gordon Craig on Movement and Dance* (London: Dance Books, 1978), p. 96.
- (53) Isadra Duncan, *op. cit.*, p. 3.
- (54) *The Cantos of Ezra Pound* (London: Faber & Faber, 1968), pp. 498 - 99.
- (55) 伊藤道徳の『言語と舞臺』第27頁。Helen Caldwell, *Michio Ito: The Dancer and His Dances* (Berkeley: Univ. of California Press, 1977) 第27頁。同書の日語版は、田中眞由子氏の「イェー・エー・エー」を「イェー・エー・エー」を利用して。
- (56) Sanehida Kodama, *Ezra Pound and Japan: Letters & Essays* (Redding Ridge: Black Swan Books, 1987), p. 8.
- (57) Helen Caldwell, *op. cit.*, p. 44.
- (58) 拙稿「イェー・エー・エーの演劇の理念——Abbey Theatre なるもの『Anti-self 人』第十九集(京都大学教養部)参照。

- (41) 拙稿「フェノロサ・パウンド・イエイツ——能の伝播と同化をめぐって——」『英文学評論』第五十一集（京都大学 教養部英語教室）参照。
- (42) 'Certain Noble Plays of Japan', *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), p. 236.
- (43) *The Letters of W. B. Yeats* (New York: Macmillan, 1955), pp. 609 - 10.
- (44) *Op. cit.*, p. 499.
- (45) Ezra Pound & Fenollosa, *The Classic Noh Theatre of Japan* (New York: New Directions, 1959), p. 4.
- (46) Ninette de Valois, *Step by Step* (London: W. H. Allen, 1977), p. 184.
- (47) Ezra Pound & Fenollosa, *op. cit.*, p. 32.
- (48) Cf. 'Certain Noble Plays of Japan'.
- (49) *The Letters*, p. 611.
- (50) *Op. cit.*, p. 224.
- (51) Cf. Walter Sorell, *Dance in Its Time* (New York: Anchor Press, 1981), p. 324.
- (52) *Op. cit.*, p. 224.
- (53) Ninette de Valois, *op. cit.*, p. 180.
- (54) Cf. 'The Dance Poems of Michoo Ito', Helen Caldwell, *op. cit.*, pp. 3 - 35. ローゼナホルは伊藤道郎が一九二九年 Eagle Rock 日記の公題のたぬび「鷹の女」のダンスを教やせふじふを見せり、その印象を次のように書
 和記つひふ。"The dance performed by the Guardian, as composed by Michio Ito, was, in fact, a modified Noh dance — tense, continuous movement with subtle variations on its monotony, including a trance-like state in both personages and audience — but its increase in tempo was more rapid than in genuine Noh and the arm movement was broad and smoothly dramatic, recalling Egyptian representations of the hawk with spread wings and giving a feeling of a great bird's gliding and wheeling." (*Ibid.*, p. 45.)
- (55) 'Note to *At the Hawk's Well*', W. B. Yeats, *Four Plays for Dancers* (London: Macmillan, 1921), p. 86.
- (56) 'Certain Noble Plays of Japan', *op. cit.*, p. 222.

イエイツをめぐるダンサーたち

(57) *Ibid.*, p. 223.

(58) *Ibid.*, p. 223.

(59) *Ibid.*, pp. 224 - 25.