

イエイツの劇

大 浦 幸 男

「孤塔の詩人イエイツ」においては、イエイツの詩人としての発展をたどるにとどめ、彼の劇についてはほとんど触れていない。その理由は、一つには、従来主として詩人としてのイエイツに人々の注意が向けられ、彼の劇は比較的近年まで閑却視されていたためであるが、もう一つは、ストック(A. G. Stock)が、彼の著、*Yeats: His Poetry and Thought* (1961) の序文において次のごとく述べているのと全く同じ気持ちからでもあった。

あちこちで参照するため以外には、私は彼の劇についてはほとんど全部省略してしまったが、これは勝手きわまるやり方だと思われるかもしれない。というのは、劇も、彼の詩や、散文と同じく、首尾一貫した彼の見解を示しているからである。しかし、イエイツの劇は、上演するためのものであり、彼の演劇観は厳密であって、その要求はきびしい。舞台装置、せりふ廻しや、しぐさの技法は、台詞と厳密な関連をもつて考案されている。彼の意図どおりに演出された後期の劇を、せめて数篇なりとも見ずして、彼の劇を劇として論ずる、ということとは、まるで空中放談みたいになるだろう。^①

イエイツの劇の上演は、邦語訳のを一篇見^②たに過ぎない筆者には、ストック以上に、彼の劇を語る資格はない

わけであるが、一九五二年版の『コレクテッド・プレイズ』によると、二十六篇もの劇を書いているイエイツのことであるから、彼の詩的、人間的発展を語る際に、彼の劇に触れぬのは、片手落ちの感を免れ得ない。だからここに、彼の劇について付言しておこうと思うが、しかし、右に述べたごとく、上演された彼の劇はほとんど見ないのだから、演劇としての鑑賞、ないしは評価を行なうことは不可能である。そこで、彼は如何なる演劇観をもっていたか、ストックのいう「彼の意図どおりの演出」とは如何なるものであり、その結果どのような作品が生まれたか、などの問題を考えながら、彼の劇の発展をたどってみたいと思う。

イエイツの上演可能な劇としての最初の作品は『キャスリーン伯爵夫人』(The Countess Cathleen)^③である。一八八九年二月一日の手紙のなかで、イエイツは、「ダウデンが上演できるような詩劇を書くようにすすめてくれたが、私はかねてより、民話の本にある Countess Kathleen O'Shea にもとづく劇を書こうと思っていた。恐らく近日中に着手するはずだ^④」といっている。このアイルランドの民話というのは、飢饉のときに食物を手に入れるために、商人に変装した悪魔に魂を売ったアイルランドの人々を救うために、キャスリーン伯爵夫人は、私財を提供し、ついには自分の魂まで売り、それによって得た金で、人々が飢餓から救われるという話である。この劇は一八九二年にその初稿が完成したが、上演されたのは一八九九年五月の「アイルランド 国民劇場」(Irish National Theatre)の初公演のときであった。そこでまず、イエイツとアイルランド 国民劇場との関係について述べなければならぬ。

ところで、ヘン (T. R. Henn) は、イエイツの一生における主要な段階は、だいたい六つある。尤も、互いに重複し、混ざり合っているが、といっている。すなわち——(一)スライゴオ、少年時代と超自然的なもの。(二)ラファエル前派の背景と、彼の神秘と儀式への性向を満足させてくれる降神術や、多くの秘密団体のあったロン

ドン。(三)アイルランドの民族主義者、詩人、政治家、劇場支配人であつて、背後にはグレゴリー夫人の激励と庇護があつた。^⑧(以下略)」ところで、イエイツがグレゴリー夫人に初めて会つたのは一八九六年であるが、いよいよ本腰を入れてアイルランド国民劇場の計画を進めだしたのは、その翌一八九七年の夏に、グレゴリー夫人の Duras の別荘においてであつた。従つて、ヘンのいう第三段階は、一八九七年(イエイツ三十二歳)ごろより始まると考えてよからうが、この時期におけるイエイツの演劇活動を語る前に、それに先き立つ約十年間の、イエイツのアイルランド民族主義者としての活動に触れておかねばならぬ。

さて、一八八七年にイエイツは家族の者と共に再びロンドンに移つたが、その後もしばしばアイルランドを訪れている。翌一八八八年には数人の協力を得て、*Poems and Ballads of Young Ireland* を出版している。また一八九〇年から数冊のアイルランドの妖精物語と民話を出している。上述の『キャスリーン伯爵夫人』を書いていたのもこの頃であつた。ところで、当時のアイルランドの政界を牛耳っていたのは自治党首領パーネルであつて、彼はアイルランドの自治を獲得すべく懸命の努力をしていた。イエイツもパーネルにたいしては傾倒おく能わず、その氣持が後年の彼の詩のなかにたびたび出てくる。そのパーネルは、姦通問題のために失脚し、つづいて一八九一年十月に死亡した。この報を聞くと、イエイツはわれらの指導者を失つたと痛嘆し、『嘆け——そして進め』(*Mourn—and then Onward*) という詩を書いているが、この詩は、パーネルの死去を悲しむと同時に、これによって心挫けることなく、アイルランドの独立のために、相一致して前進すべきことを説いたものである。そして彼自身もまた、彼に可能な方法でアイルランドのために積極的に献身する決心をしたのであつた。ところで、この決心を強めるに至つたもう一つの原因があつた。それは、例のモード・ゴンの激励である。詩人が彼女に初めて会つたのは、一八八九年一月三十日のことであるが、その後、二人のあいだは次第に親密さを加

え、共に林間を逍遙して、文学を語り、政治を語り合うこともしばしばあった。その結果、イエイツは、アイルランドの文学、民話、伝説をもっと普及させるために、パーネルの死後一月半ほど経った一八九一年十二月に、ロンドンで「アイルランド文学協会」(Irish Literary Society)を作り、自分の家で第一回の会合を行なった。その五カ月後にはダブリンでも「アイルランド国民文学協会」(Irish National Literary Society)を作った。これらの会は、初めは順調に進んだが、そのうちに、アイルランドに関する良書を普及させるために貸出し図書館を作るとか、良書を安価に出版するなどという仕事が始まりだすと、意見の相違があらわれてきた。例えば、『国民の魂』(*The Spirit of the Nation*)と題する政治色の強い詩を集めた詞華集を出したダッフィ(C. G. Duffy)が、この協会を政治的に利用しようとしたために、イエイツはそれに反対し、余りに強い政治的意識は文学を歪めると主張した。また、時代遅れの雄弁術的な修辭法の書物を、実用的見地から推薦する弁護士テイラー(Taylor)なども、イエイツは真正面から対抗するようになった。イエイツは、一八九五年二月二十七日のダブリンのデイリー・エクスプレス(Daily Express)紙上に、アイルランドの如何なる書物を読むべきか、というリストを掲げているが、その最後にこういつている。

このリストにのっている良書の大部分は、今は古本屋でなければ手には入りません。しかも、同じ作者の本でも、もっと拙い本の方がたえず版を重ねている場合もあります。実際、これまでは偶然の機会が、アイルランドの本の成功、または失敗を決定してきたのです。というのは、アイルランドの人々の半分は、アイルランド的なものならずべて無差別に賞讃し、他の半分の人は、無差別な無関心でそれらに接しているのです。私たちは両方の間違いを阻止し、アイルランドの新旧の文学のなかで本当に優れているものには、必ずそれに耳を傾けてくれる読者を発見したいと思って、「国民文学協会」と、ロンドンの「アイルランド文学協会」を創立したのです。政治的情熱が、アイルランドにおける文学的見解を不自然なものにして

しました^⑧のです。

この言葉は、イエイツが「国民文学協会」に何を期待していたかをよく示している。しかし、このダブリンの協会も、ダッフィや、テイラーらと意見を異にしたために、イエイツの思いどおりにはゆかず、彼は一八九四―九九年のあいだは、主としてロンドンの「アイルランド文学協会」のために尽力し、アイルランド文学についての講演をたびたび行なっている。しかし、一八九七年一月にパリから Fiona Macleod に宛てて書いた次の手紙は、それらの協会を通じてアイルランド劇を弘めようという彼の意図を示していて面白い。

われわれのアイルランドの文学と政治の諸団体はだいたい作り上げられました。（私は今このパリにいるアイルランド人のあいだに「若きアイルランド協会」(Young Ireland Society)を創設しようと思っています。）これらの協会を通じてケルト劇を盛んにすることは、完全に可能だと考えます。それは、講演などより、はるかに効果的であり、アイルランド人、スコットランド人、及びその他のケルト人に、彼らの団結を計らせるには、他の何物よりも役に立つでしょう。^⑨

同じ手紙のなかで、イエイツは彼の演劇観を次のごとく語っている。

詩的な、または伝説的な劇に関する私自身の考えは、現実的な、手のこんだ舞台装置でなしに、象徴的、装飾的なものでなければいけないことです。例えば、森は様式化された森で表わすべきで、森の絵を描いてはいけません。原の台詞を映し出したようなものではなく、もっぱらその伴奏となるような舞台を考案せねばなりません。このような手法はまた、かなり安上りであり、全く新しい趣向だという利点も持っています。それと同様に、しぐさも、劇のなかでは、ふつうの現実の場合とは違ったものでなければなりません。^⑩

つまり、安っぽいリアリズムを排し、想像力による象徴性を尚んだのであって、これはまた、ケルト薄明の幽玄境をあこがれた当時の詩風とも、その気持において通じるものである。さて、このような彼の努力が実って、「アイルランド国民劇場」が創立され、その第二回公演が一八九九年五月にダブリンの Antient Concert Rooms で行なわれた。そのときの上演番組の一つに『キャスリーン伯爵夫人』が選ばれたわけだが、それに三カ月ほど先き立つ一月二十七日のデイリー・クロニクル紙に寄せた手紙のなかで、イエイツは、右と大体同じような演劇観を、やや詳しく語っている。この公開状は、イブセンを英国に紹介した劇評家、ウィリアム・アーチャー (William Archer) が、イエイツの『キャスリーン伯爵夫人』について、「このような劇は、手のこんだ、金のかかった演出をしなければ十分な効果が上らぬが、少しも一般受けのしない劇に多くの金をかけるのは財政的に引き合わぬ」といったのにたいし、ジョージ・ムーア (George Moore) は、「イエイツはむしろ背景も衣裳もなしに上演するのを好むだろう」といったという、この二人の論争にたいして、イエイツが自分の考えを述べたものである。つまり、イエイツは、「自分はむしろムーアの見解に味方するが、彼と完全に同意見だというのはない。というのは、自分は背景と衣裳のある舞台を頭に描いているが、この背景と衣裳は、観客の注意を余り引かない、金のかからぬものであってほしい」といい、その理由を次のごとく説明している。

例えば、恋人たちが森をぬけて逃げてゆく光景とか、甲冑に身を固めた騎士たちが山の中腹にいて、といったような光景を、頭のなかで思い浮べるのには、精神の集中が必要ですが、衣裳や背景に凝りすぎると、頭のなかでその場の光景を思い浮べることが出来なくなるのです。そして、想像力という素晴らしい働きに、衣裳屋とか、ケバケバしい背景画家の作り出した安っぽい効果を受けるといふことに、私はしばしば気づいてきました。私の望むのは、その時代に合致せぬ無関係な華麗さ

によって、想像力の擾されることのないような衣裳であり、有能な俳優が、「露が下りてくる」とか、「木の葉をそよがす風の音が聞える」と語る瞬間には、すっかり脳裡から忘れられてしまうような背景なのです。時には、ぼんやりした背景とか、その背景の布の上にあいまいな物の姿の模様が描かれているだけで十分なのです。というのは、詩人の描写が詳しければ詳しいほど、背景画家は少なく描くべきだからです。せいぜいのところ、舞台の上の俳優が会合しているのは、室内か、戸外か、田舎家か、宮殿か、を知るために、一々プログラムを見る必要を省くだけで十分だ、と私は考えるのです。ムーア氏は、このことさえ、プログラムを読んで知った方が良いと考えますが、私は、想像力による素晴らしさを鑑賞し、実社会のことは一切合切忘れてしまいたいと思うのです。^⑨

このような主張に従って書かれた『キャスリーン伯爵夫人』においては、舞台装置は次のように指示してある——「火の燃えている煖炉のある部屋、戸口から外の森の樹々が見えるが、この樹は、金色の、または菱形模様の空の上に単色で描かれねばならぬ。壁も一色。舞台は祈禱書の挿絵のような効果をもたねばならぬ」と。しかし、後年の日本の能の影響を受けた『鷹の井にて』を始めとするいわゆる「舞踊劇」においては、むしろ、ジョージ・ムーアの主張に近づき、舞台には何もなく、背景はただ模様のある幕だけということになっている。俳優も、現実の人間から離れた抽象像とするために、仮面を装着して登場している。そして、日本の能の地謡に相当する楽師が登場して、「私は心の眼に呼びかける」と、観客の想像力を促し、せりふによって場面の説明をするようになっている。

『キャスリーン伯爵夫人』の次に書かれた劇は、一八九四年一―二月に書かれ、同年三月二十九日よりロンドンにて上演された『心願の郷』(*The Land of Heart's Desire*)である。従って、この作品が、イエイツの劇としては最も早く上演されたことになる。筋は、洗礼者聖ヨハネの祝日の前夜、妖精の歌声に誘われ、若い花嫁が

永生の郷、ティール・ナ・ヌオーグをあこがれて家出するというのであって、苦しい現世を離れ理想郷をあこがれるというアイルランド民族の一つの憧憬を劇化したものである。この作は、極めてアイルランド的であるためか、右記のロンドン上演も好評で、六週間余り続演し、その後も各国でたびたび上演されており、イエイツの劇としては最も上演回数が多いものの一つとなっている。

以上のごとく、初期の劇は、アイルランド民話を美しい韻文の劇にしたものであったが、このような民話にたいする興味と、アイルランドにたいする愛国精神が結びついたのが、一九〇二年四月二日、フェイ(W. G. Fay)の「アイルランド国民劇団」によって、ダブリンで上演された『キャスリーン・ニ・フリーハン』(Cathleen ni Houlihan)である。「アイルランドの国民劇場」(An Irish National Theatre)という一文のなかで、イエイツはこういつている。

私は国家主義者^{ナショナルリスト}です。私の親しい友の幾人かは、アイルランドの政治をその生涯の仕事としてきました。そして、このことが、或る考えを、いつまでも私の心から離れがたくしていたのですが、或る思いがけぬことのために、これらの考えが燃え上って、私は今それを劇に表現することができたのです。つまり、私は或る晩全くはつきりした一つの夢を見ました。その夢から、私は『キャスリーン・ニ・フリーハン』を書き上げたのです。^⑩

キャスリーン・ニ・フリーハンは、この劇の主人公である一人の老婆の名前だが、この老婆は、イギリスにしたいげられたアイルランドを象徴しているのである。時は一七九八年、この老婆が、結婚式を間近に控えたアイルランドの一農家を訪れ、花嫁の青年に自分の窮状をめんめんと訴える。それを聞いた青年は、花嫁を棄て、この老婆に従ってゆく、という筋であって、愛国のためには家庭をも犠牲にすることを説いたものである。初演

のとき主役の老婆を演じたのはモード・ゴンであったが、国家主義者である彼女の演技はすこぶる熱演だったといふことである。この劇の上演は成功であつたらしく、初演の翌日、グレゴリー夫人に宛てて、イエイツはこう書き送っている——『『キャスリーン・ニ・フリーハン』もまた全く熱狂的に迎えられました。』^⑩

イエイツの劇の上演は、このように一応成功を取めたようだが、その一方、国民劇運動は内部から崩壊し始めていた。すなわち、その運動の初めからの同志であつたエドワード・マーティン (Edward Martyn) と、ジョージ・ムーアは、俳優を当世風な社会劇に向くように訓練することを主張し、『キャスリーン・ニ・フリーハン』のごとく、田舎言葉を使った劇には反対した。それにたいして、イエイツは、都会的な、リアリスティックな演劇という点では、とてもイギリスの俳優には及ばないから、豊かな思想と言語をもつた田舎の生活を扱った劇によつて俳優を訓練すべきことを説いた。しかし、マーティンとムーアはそれに同意せず、この運動から離れてゆくこととなった。だが、イエイツはそれにひるむことなく、自分の意図する劇場をつづけようとしていた。そして一九〇三年には、その機関誌『サァヴィン』(Sanhain)に「劇場の革新」(The Reform of the Theatre)という一文を寄せている。そのなかで、イエイツは四つの点を主張しているが、その主旨を簡単に要約すると次のごとくになる。

- 一 劇場を知的興奮の場たらしめること。
- 二 しぐさより、せりふを重んじねばならぬ。
- 三 しぐさは簡単でなければならぬ。眼に見える動作でなく、心の眼の見る動作であらねばならぬ。
- 四 せりふも簡単にする必要があるが、それと同時に、舞台装置、背景、衣裳なども簡単にして、観客の注意をことさらに引くことのないようにせねばならぬ。^⑪

このような演劇観は、前に掲げた一八九九年一月二十七日のデイリー・クロニクル誌への寄稿などとも、内容的にはほぼ同じである。こういう彼独自の演劇観に立って、イエイツは今後ますます積極的にアイルランド国民演劇のために尽力したのであった。一九〇三年には「アイルランド国民劇協会」(Irish National Theatre Society)を創立して、その会長となり、翌一九〇四年には「アベイ座」(Abbey Theatre)を開場、翌一九〇五年にはアベイ一座を率いて、ロンドン、オクスフォード、ケンブリッジに巡業している。一九〇三—一九〇四年のあいだは、詩の作品は極めて少なく、彼は劇運動に没頭していたが、このあいだは、自作の劇の執筆だけでなく、若い劇作家の脚本の原稿を読み、その演出をし、その他、劇場に関する一切のこと——収支明細簿から、暖房まで注意を払っていた。それどころか、座員の恋愛問題の取りなしまでやっていたそうである。その頃の或るふつうの一日の日課は次のごとくであったという——「朝食十時四十五分。十一時—一時十分、スク립トを読んだり、手紙を書いたりする。二時半—三時四〇分、アベイにゆく。四—七時、手紙書き、夕食、その後アベイにいく。」^⑩当時のイエイツは、単に劇作家であるだけでなく、演出家兼劇場支配人でもあったわけである。

このように実践活動をするようになった動機としては、一九〇三年二月のモード・ゴンの結婚によって受けたショックが大いに働いていたといわれる。しかし、その前の一九〇三年一月十五日の消印のあるグレゴリー夫人宛ての手紙のなかでも、「私は今クフリーンの台詞にあちこち手を入れています」と語った後、「私は今ほど詩にたいする新しい考えでいっぱいになったことはありません。それらは、私の従来の考えとは全然違っているのです。私の作品は格段に男性的になりました。その中にはピリッとした味が増えてきました」と、言っているから、その当時すでに、従来の女々しい詩から離れて、男性的な詩を作らねばならぬという気持が芽生えていたのが、モード・ゴンの結婚を契機として、はっきりとした進路を取りだしたものと思う。こうした気持が彼を駆っ

て、アイルランド国民劇の実践活動に挺身させたわけだが、それと同時に、彼自身の劇においても、彼のいう「男性的」な要素があらわれ、悲劇のなかにあつて敢然と闘う英雄的精神を表わしたような劇を書きだすようになった。ところで、イエイツは、右記のグレゴリー夫人宛ての手紙のなかで、クフリーンの台詞に手を入れていると言っているが、翌一九〇四年十二月二十七日のアベイ座の開場のときに、クフリーンを主役とする『バルアの浜に』(On Baile's Strand)を上演している。この劇は、クフリーンがイーファの国から来た若武者に挑まれて、バルアの浜においてコノハー(Conchubar)王の面前で闘うこととなり、クフリーンが勝つて若者を殺してしまうのだが、その後になって始めて、その若者こそ、かつての恋人イーファ(Aoife)女王と自分とのあいだに出来た実の子であることを知り、クフリーンは悲嘆の余り、海中に身を投じて死んでしまうという筋である。主人公クフリーンは、単に悲劇の人であるだけでなく、この劇の最後では、悲劇的運命を象徴する海の大波と敢然と闘い、死んでゆくのである。その有様を、イエイツは、傍観者の「阿呆」(Fool)に次のごとく語らせている。

「彼は佇立している。大きな波がくづれ落ちようとしている。彼はそれを見ている。彼はそれを見ている。ああ、いま彼は海の方へ走ってゆく。だが、彼は、まるで決闘にゆくみたいに、剣を振り上げている。見事に一撃した。……ああ、彼は波と闘っている！……そら、彼は大きい波を一撃した。波の上の冠を撃ちおとした。泡を飛び散らせた。そら、また、次の大波だ――」

悲劇に挫けぬ英雄的精神に、作者がいかに強く共鳴しているかが、これらの激しい言葉のなかによく覗える。そういう気持は結局、『最終詩集』の主要モチーフである「悲劇のなかの英雄的な叫び声」とも通じるものなのである。

この劇では、上記の「阿呆」の他に、「盲人」(Blind Man)が登場、共に仮面をつけ、狂言廻しとして、登場人物の紹介を行なっている。しかし、この阿呆と盲人は、単なる説明役にとどまらず、悲劇的英雄の反対我でもあったのである。例えば、クフリーンが大波と闘って死ぬのを見て、阿呆は、「海が彼を征服してしまった」と、繰返し叫ぶのであるが、それについて、盲人は、「さあ、こっちへ来い。誰もいないし、かまどの中には御馳走がいっぱい詰っているから、さあ早く食べようじゃないか」と言い、結局二人共御馳走を食べに出てゆくところ、幕になっているのである。従って、この両名は、主人公の英雄的精神を強める対照物として持ちこんだものであろうが、この劇の上演を見た観客は、せっかく劇を悲劇の高揚にまで持ちこんだのに、これではアンチ・クライマックスだといって非難した。例えば、イエイツの父親なども、詩人宛ての手紙のなかで、この劇を見て非常に感動したことを述べた後、「しかし、結末は駄目だと、私は思う。偉大な騎士が、気が狂って、自らの怒りと対決する、といったような光景を眺めると、阿呆でも、御馳走のことなど考えなくなるだろう。そういう考え方をしないと、人間性に反することになると思う」と言っている。又、*The Development of W. B. Yeats*の著者、メノン(Menon)も、「全くアンチ・クライマックスも甚だしい。せっかくの劇がすっかり駄目になってしまふ」と、評している。たしかに、劇としてはまずい結末で、一種の小細工的な技巧のように見えるであろう。しかし、このような結び方は、いかにもイエイツらしいのである。すなわち、悲劇のもつ感情的高揚に溺れることなく、反対物を持ちこむことによって、劇場を「知的興奮の場」たらしめようとしたのであろうと思う。つまり、それによって劇的興奮は減じても、観客をもっと深く考えさせる、という効果を狙ったのではなかろうか。

この劇の中ほどで、イエイツは、コーラスの婦人に、「人生はその終りまで、阿呆と盲人とのあいだを漂いゆ

くものであつて、何人もその終りを知ることとは出来ぬ」と、語らせている。阿呆と盲人は、悲劇的英雄の反対物であると同時に、この両者はまた、互に他の反対物でもあるのだ。この劇の冒頭において、阿呆が盲人に向つて、「君は盲目だが、なんと賢い男だろう。両眼を具えた男だつて、君みたいに賢い者はただの一人もいないよ」と言っている。ティレシアスのように、盲目なる者は賢いといわれる。しかし、この劇の末尾では、賢いといわれる盲人が、偉大な騎士の死にもなんら関心を示さず、もっぱら御馳走の方に懸命になるのである。だが翻つて考えれば、冷やかな理性に従えば、御馳走の方が現実の利益であり、波と闘つて死ぬ騎士などは、ドンキホーテ的存在に過ぎぬかも知れぬ。それでは、作者のイエイツ自身は、この問題をどう考えていたであらうか。それを解く鍵は、一九〇四年一月の Frank Fay 宛ての手紙のなかにある。イエイツはいう——「彼（クフリン）は阿呆です。放浪の情熱、家もなく、ほとんど愛もない。コノハー王は盲目なる理性です。というのは、冷静なればこそ、理性を働かすことが出来るからです。彼らは、冷やかなる月と暑い太陽ではないでしようか」^⑦と。従つて、この劇では、クフリンと阿呆、コノハー王と盲人は、それぞれ同じカテゴリーに属し、互いに他の反対物になるのであるが、同時にまた、共に御馳走を貪り食う阿呆と盲人は、英雄たちの反対物でもあるのである。

『曲馬団の動物たちの逃亡』という晩年の詩のなかで、イエイツは、若い頃からの彼の作品の主要テーマを列挙し、結局それらは、はかない夢、徒らなる空言ではなかったか、と嘆いているが、そのなかで次のごとく『バルアの浜にて』に言及している。これは、この劇が彼の作品全体のなかでも重要な位置を占めている一証であらう。

そして阿呆と盲人がパンを盗んだとき

クフリーンは征服したい海と闘った

心の不思議がそこにあった、けれどなんと言っても

わたしの心を魅わしたのは夢そのものであった

And when the Fool and Blind Man stole the bread,

Cuchulain fought the ungovernable sea;

Heart-mysteries there, and yet when all is said

It was the dream itself enchanted me:

無暴とわかっていても、敢然として手向ってゆく英雄の悲劇的精神を、イエイツはここで理性では解しがたい「心の不思議」と呼んでいるのである。そうした英雄的精神が、中年の頃の詩人を感動させたのだが、晩年の詩人にはそれも一つの夢に酔っていたとしか思えぬ、という気持を、この詩は歌っているのである。イエイツの劇のなかでは、クフリーンは、しばしば作者自身のイメージなのであるが、右記のフエイ宛ての手紙のなかにある「放浪の情熱、家もなく、ほとんど愛もない」という言葉は、当時のイエイツの自画像とも言える。三十八歳の現在、未だに独身で、家庭も持たず、モード・ゴンとの恋にも破れ、放浪の情熱のままに、詩と劇の世界をさまざま阿呆なのである。しかし、当時にあつては、必ずしもここに自嘲の感じはない。むしろ、打算を離れ、理性を超えた人間の行動に、理想の英雄像を見出していたようである。それは、当時のイエイツにはまだ、アイルランド国民劇の確立という輝かしい理想があつたからだ。

このように『バルアの浜にて』は、イエイツの最初の悲劇らしい悲劇という点で重要な意義をもつが、ついで

イエイツはもう一つ、『デアドレ』(Deirdre)という悲劇を書き、一九〇六年十一月に上演している。筋は、コノハー王がデアドレ姫を花嫁に迎えようとするが、姫は若者ニーシェ(Naoise)と恋仲で、二人で駆け落ちする。七年経って後、彼らは、コノハー王の、許すという虚言を信じて帰国するが、その間に王の怒りはますます昂じている。そこでデアドレは、恋人の身の安全を計るために、コノハー王に身を任す。それにも拘らず、恋人ニーシェは老王の命により殺されてしまう。それを知ったデアドレは、恋人の死体にすがって、隠しもった短剣で自害する、というのであつて、これは女性の犠牲的精神の高潔さを描いた悲劇である。

さて、今や演劇運動に挺身したイエイツは、一九〇五年にはアベイ一座と共に、ロンドン、ケンブリッジ、オクスフォードを訪れるが、それらの公演は成功であつたようだ。一九〇六年にはグレゴリー夫人らと共に、アベイの指導者となり、文字通り劇場経営の仕事に没頭したが、その後はアベイにとっては、いろいろと困つた事件が起つてきた。まず一九〇七年にシングの『西の国の人気者』の上演にからまる紛争が発生した^⑩。これは必ずしもアベイにとってはマイナスにならなかつたが、一九一〇年にはもう一つ困つたことが起つた。それは、エドワード七世が死去したとき、アベイが、それを知らずに開場していたので、アベイ創立以来のパトロンであつたホーニマン(Miss Horniman)が怒り、アベイから手を引くようになったことである。また、その間の一九〇九年には、イエイツが非常に囑望していたシングが二十七歳の若さで死んだし、名優フエイの一家もこの頃離れていった。これらの事件によつて挫けようとするイエイツの心を支えてくれたのが、グレゴリー夫人の姉のような友情と、彼女のアイルランド劇にたいする不動の信念であつたのである。当時のイエイツの心境をよく表わしているのが、後年に発表した『疎隔』(Estrangement)『シンクの死』(The Death of Syngé)であつて、これらは一九〇九年の日記の抜萃である。

『疎隔』のなかでは、アイルランド国民劇の問題について、イエイツが一般民衆との間に感じた見解の疎隔がいろいろと語られているが、アベイ座の前途について、彼はこう言っている——「アベイ座はその仕事を十分に果たすことが出来なくなるだろう。その理由は、骨の折れる愉しみの方が貴いものだが、そのわけを説明してくれる根拠としては、もはや一般に認められている権威あるものは何もないからである。国家主義の運動が若い頃の私の心を惹きつけたが、それは、そういう権威あるものを与えてくれそうだったからだ。」¹⁹この意味は、国民すべてが一致して仰ぐ民族的理想というような抛り所がないと、国民の芸術活動はうまくゆかぬ、ということであって、右の文のすぐ前のところでも彼はこう言っている——「いかなる芸術も、それだけでは国民を征服することは出来ぬ——国民を征服するものは、権威あるものによって支持された生活の理想である。この理想が再び発見されたら、音楽、詩、絵画、文学などの諸芸術は、もつと緊密に結びつくだろう。」²⁰ところが、今や、国民の共通的基盤である民族的理想が欠けているために、芸術はすべて分散し、疎隔し、民衆は「骨の折れる愉しみ」を忘れて、安易放逸に流れるのである。

このように、かつては「国家の要求ともみえるもの」に従い、演劇を通じて国に報いようとした彼の努力も空しく、今や失望と幻滅に陥った彼の心境が、その頃に書いた詩、『どれもこれも私の心を惑わす』(All Things Can Tempt Me)のなかにも表われている。この詩の最後で「今は魚のごとく口もきけず眼も見えずありたい」と、彼は幻滅感を歌っているが、『疎隔』のなかでも、劇場支配人としての生活のために、自分の内的生活が浸害されることを嘆いている。すなわち——「私の才能が、過去数年間の自分の性に合わぬ仕事から、今後ふたたび回復することがあるだろうか、と私はしばしばいふかる。私よりも若くして死んだハラム (Hallam) の言葉によると、天才を破壊するものは、悪ではなく、自分の性に合わぬ仕事だということだ。私は自由を求めて嘆く

が、その甲斐もなく、私の内的生活はますます縮まってゆく。^②ある時には、彼はまたこういう——「私は、自分の生活が間違っていると感じて、たえず嘆いている。詩作から割愛せねばならぬ時間のことを思うと、私は幾晩も眠れぬ——昨晩もまた眠れなかった。しかも恐らく私は、こういう雑事をすべてやり、身を行動生活の中に投じ、伝統的な詩人でなく、普通の行動的な人間という忘れられた自己を示さねばならぬのだろう。」

このような氣持に拍車をかけたのが、一九〇九年三月に、シングが二十七歳の若さで亡くなったことであつて、その悲しみが日記集『シングの死』の中に語られているが、その中にまたこういう言葉がある——「神秘劇という言葉は、私の『幻しの海』以来、非難の言葉として世間でひろく使われている。^③これは、イエイツの劇にたいする世評の厳しさを感ぜさせる。しかし、こうした民衆との疎隔感が、一方ではイエイツの詩を深味のある現代詩へと成長させていったように、劇の方においても、彼独自の劇、つまり、一般大衆を相手にせず、骨の折れる高貴な愉しみを理解する特殊の選ばれた人々を対象とする演劇へと推移させることになったのである。T・R・ヘンは、既述のごとく、イエイツの一生を六段階に分けており、その第四段階は、疎隔、肉体的不満、憎惡の時代で、一九一四年の詩集『責任』において最高調に達するといっているが、この意味においてこの疎隔感はいエイツの發展上に重要な意義をもつのである。

その後一九一九—二〇年に、イエイツは *The Irish Statesman* 紙上において、グレゴリー夫人に宛てた書簡の形式で、彼の考えるアイルランド国民劇が何ゆゑ失敗したかという理由を語っている。これは、*Plays and Controversies* (1923) に、「国民の劇場」(A People's Theatre) という題で掲げられているが、イエイツはそれに脚注を付して、「国民の劇場」とは「国民一般に評判のよい劇場」(A Popular Theatre) ということではないと、わざわざ断っている。約二〇頁のこの文の大意は次のごとくである。

まず、脚本としては、劇の専門家とか、教育のある人の書いたものより、却って無教育な人の書いたものなかに、しばしばいつまでも記憶に残るような登場人物や対話がある。また、俳優も、職業俳優よりは、未経験者の方が却って望ましい。その方が、素朴な民衆の本当の姿を映すことが出来るからである。そうした「国民の劇場」を作り出すことに、私たちは成功したが、成功は同時に失望と敗北をもたらした。というのは、理想としては、素朴な民衆の作り出した芸術が至高の芸術だが、実際問題としては、その芸術の伝統を心得た人でなければ、高級な芸術は理解し難いし、そういう伝統的知識は、日常の仕事とは離れた余暇や思索のなかにおいてのみ学ばれるものだからである。かくて、イエイツの気持は次第に、万人に理解できる演劇から、少数の選ばれた人しか分らぬ孤高の芸術へと移ってゆくが、ついに彼はこう語る——「私が自分自身のために作りたいのは、一般人の人には歓迎されない劇場であり、その入場者は少数の招待客だけという秘密の会合の如きものである。」^⑤彼はまたこうも言う——「私の望むのは神秘的な芸術であって、それを理解できる人には、彼らの熱愛しているものを、時には臆ろげにしろ、つねに心の中に浮び上らせる芸術であり、直接の叙述、複雑なリズム、色彩、身振りなどによらずに、暗示によって効果をあげる芸術、知性のように空間にあまねく行きわたるものでなく、記憶とか、予言にたよる芸術である。」^⑥ところで、このような演劇の理想を彼に与えてくれたのは、日本の能であった。イエイツに能を紹介したのはエズラ・パウンドであるから、次にパウンドとイエイツの関係を述べることにしよう。

エズラ・パウンドは、一九〇八年（パウンド二十三才）に第二回のヨーロッパ訪問を行なった。この旅行の目的地はヴェニスであったが、彼は当時最大の詩人と考えていたイエイツを訪ねたいと思い、ロンドンにもやってきた。翌一九〇九年に初めてイエイツに会ったが、この年の四月には詩集『ペルソーナエ』(Personae)を出版し、パウ

ンドは英国の詩壇でもその名を知られるようになった。また、同じく四月には、T・E・ヒュームらのイマジストの「詩人クラブ」に初めて出席し、自作の詩を朗読している。その頃、イエイツは、ロンドンでは Woburn Buildings 十八号のフラットに住んでおり、毎週一回の面会日の夜は、うす暗い灯しの部屋で、自作の詩の朗読や、詩の話をし、またしばしば好んで神秘思想を説いていた。こういうイエイツを、パウンドが訪ねたのだが、イエイツにはパウンドが余程風変りな男と見えたらしく、同年十二月十日の手紙のなかには、「エズラ・パウンドという変な奴^㉔ (queer fellow)」という言葉が見られる。実際、当時のパウンドは、芸術青年といったタイプで、黒ビロードの上衣に長髪をなびかせていたそうだ。又、ある晩餐会の席では、卓上に飾ってあったチューリップをムシャムシャ食べたとか、いろいろ奇行の持ち主であつたらしい。しかし、こういう変り者のパウンドも、イエイツには尊敬と親愛を感じ、「ウィリアム叔父さん」と呼んでいた。と同時に、パウンドは、イエイツが二十歳の年長であるに拘らず、彼の詩に対しては苛惜なき批評を加え、むしろ或る点では逆に指導者となつていた。実際、イマジズム風の明確な詩観をもつパウンドには、イエイツの詩は、徒らに感情的で、冗漫と思えたのである。イエイツが『ポエトリイ』誌に送った詩をパウンドが勝手に添削したので、印刷されてきたのを見て、イエイツが怒ったが、結局彼の添削を諒承した、というようにもあつたそうだ。又、パウンドは、『ポエトリイ』誌の編者ハリエット・モンロオ (Harriet Monroe) 宛ての一九一三年八月十三日の手紙のなかで、「イエイツは、もはや過去と共に連想される一種の偉大なおぼろげな人物です^㉕」と言っている。しかし、パウンドはその後、一九一三―五年のあいだ、三冬にわたり、イエイツのサセックスの Ashdown Forest の田舎家での避寒に随行して、彼の秘書役をつとめ、口述筆記などをしてしているから、二人は割合に気が合っていたのだらう。一九一三年十一月に初めてイエイツと暮した頃には、パウンドは、「ここでの私の滞在は全然利益にならない

いでしよう。私は田舎が嫌いです。イエイツは時には私を面白がらせることもあるでしょうが、たいていは心靈研究で私を死ぬほど退屈させるでしょう」²⁹と書いているが、翌十二月十九日の手紙では、「私たちは二人共サセックスで全く満足しています」³⁰と書いている。パウンドはイエイツの手伝いをするだけでなく、彼の書いたものを批評したが、イエイツも彼の批評には快く耳を傾け、抽象的な言葉があれば、どしどし指摘してくれと頼んだこともあった。パウンドのイエイツに与えた影響は、このような詩の技法だけでなく、その他に特記すべき重要なものももう一つあった。それは日本の能の紹介である。ところで、アーネスト・フェノローサ (Ernest Fenollosa) が死んだのは一九〇八年だが、その未亡人が、夫の残したノートを整理してくれる人を探した結果、結局一九一二年頃にパウンドにそれを依頼することとなった。パウンドは、フェノローサのノートを見て非常に感激し、能こそ世界の最も偉大な芸術の一つであり、恐らく最も深遠な芸術の一つだ、と考えた。そして能の一曲『錦木』の英訳を一九一四年四月号の『ポエトリイ』誌にのせているが、その年の一月三十一日のモノロオ宛ての手紙を読むと、パウンドが如何に『錦木』に感激していたかがよくわかる——「ここに四月号にのせる日本の劇があります。……この日本の劇の発見は、この雑誌が発行されて以来、われわれの得た最良の好運と思う、という私の意見に、あなたも同意なさると思います。わたしは、その作品を翻訳という一般的な部門のなかには入れません。そのような作品は今までにはありませんでした。……あなたもご推察のように、イエイツもまたそれには非常な興味をもっているのです」³¹。

その後それらの能の英訳をまとめて、一九一六年に『或る日本の高貴な劇』(Certain Noble Plays of Japan)として、イエイツの序文を貰って出版している。この序文を読むと、イエイツが日本の能から新しいひとつの劇形式を生み出すヒントを得たことがわかる。すなわち、この序文の始めの方で、イエイツはこう言っている——

「じつさい私は、『アーネスト・フェノロサ翻訳、エズラ・パウンド推敲』の日本の劇の助けを借りて、直接的でなくて象徴的であり、一般大衆や、新聞記者などが、金を払って入場してくる必要のない極めて偉れた劇形式——つまり、一つの貴族的な形式を考案したのだ。その劇とその上演が、私の手腕の及ぶ限り順調に行われれば、私は同じ種類の劇をもう一つ書き、だいぶん前から計画しているクフリーンの一生の劇による称賛を完成したいと思う。」

ここに述べている最初の劇とは『鷹の井にて』(At the Hawk's Well)であり、次のは『ヘーの唯一の嫉妬』(The One Jealousy of Emet)である。そして前者の『鷹の井にて』について、イエイツはこう解説している——「私がすでに書き上げたこの小さい劇は、部屋のみで、四、五〇人の詩の読者でもその費用を支払うことの出来るような僅かな金で上演できる。背景もいらぬ。というのは、どこか夢の国を村から村へと放浪してきたことを暗示するように日焼けした顔をしている三人の楽師が、場所や天候を言葉で語ることが出来るからである。動作はほんの時々あり、その伴奏として、ドラ、ゴング、笛、琴がある。俳優は、居間では無作法にみえるような激しい感情を示すことなく、音楽、形式美、声のすべてが、パントマイム的な舞踊のうちにクライマックスに達する。」

イエイツは、能からいろいろの舞台慣習、例えば、人形芝居を真似た身体の動き、劇の筋に加わらぬコーラスなどを学んだと言っている。又、仮面の効用については、もし仮面を被っておれば、狭い部屋でどんなに観客に近づいて演じても構わないし、また深い感情はむしろ全身の動きによって表現されるものだから、といっている。かくてイエイツは、「スタディオや、応接間のなかで私たちは本当の美の芸術を打ちたてた」と主張するのである。そして、事実彼の言葉どおりに、『鷹の井にて』は一九一六年四月二日にロンドンのキューナード夫人

の応接間で初めて演じられ、そのとき、日本の伊藤道郎が能に似た舞踊をしたのであった。しかし、翌々日の四月四日には、Social Institute Union の後援により公開公演をしている。その観客は余り上等ではなかったが、この劇は「真の成功」だったと、グレゴリー夫人宛ての手紙のなかで書いている。

さて、『鷹の井にて』は、舞台には何もなく、背景としては模様のある幕がかかっているだけである。楽師が三人、太鼓、ドラ、ツイターを演奏し、能の地謡のように合唱するが、劇の筋には加わらない。舞台の上に井戸があるが、それも四角な青色の布によって表示されるだけだ。その井戸は不死の泉であって、時々沸き上るだけである。さて、劇が始まると、楽師たちはゆっくりと布を拡げながら、次のように語る。この布を拡げたり、たたんだりするのが劇の始めと終りを示すのだが、イエイツはその技法を能のどれかで見たように考えていたのだ。

ずっと前に水源をたたれて乾上った井戸や

風に葉をもがれた樹の枝を

わたしは心の眼に呼び起す。

わたしはまた、青白い象牙色の顔

その高貴でのんびりした物腰

塩からい海風に吹かれて裸になった崖の上へ

登ってゆくひとり男を

心の眼に呼び起す。

I call to the eye of the mind

A well long choked 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,
A man climbing up to a place
The salt sea wind has swept bare.

このようにして観客の脳裡に実際の光景のイメージを浮び上らせるのである。そこへひとりの老人が登場、彼はしゃがんで落ち葉を集め、焚き火をもやす仕業をするのだが、その過程を楽師の一人が言葉で説明する。

彼は木の葉を集めて小さい山を作った、
その葉の上に枯枝をおくと
寒さにふるえながら、火起し棒と
その受け口を穴のなかから取り上げた。
彼はそれを回転させて火をつける
さあ、枯枝に火がついた
さあ、火は燃え上って輝いている
はしばみや、からの井戸の上に。

He has made a little heap of leaves ;
He lays the dry sticks on the leaves
And, shivering with cold, he has taken up
The fire-stick and socket from its hole.
He whirls it round to get a flame ;
And now the dry sticks take the fire,
And now the fire leaps up and shines
Upon the hazels and the empty well.

このように、三人の楽師は能の地謡のように、劇の説明役をつとめるのである。ほどなく、主役の若きクフーリンが登場する。彼も老人も、泉の水が沸き出て、彼らに永遠の生命と活力をもたらすのを待っているのである。そこへ泉の守護神である鷹が乙女の姿をして登場、鷹の踊りをおどる。若者クフーリンは、その踊りに魅せられ、彼女と共に去ってゆく、という筋である。つまり、この劇は、泉の象徴する不老不死に対する人間の憧れと、それを妨げる現世的な情欲との争いを表わしたものである。この劇の最後の結びのところで、楽師はこう歌う。

わたしが選んだのは
怠惰の牧場での楽しい生活だ、
叡智は苦き生活を送らねばならぬ。

I chose a pleasant life

Among indolent meadows;

Wisdom must live a bitter life.

これは、クフリーンは安逸の生活に屈したが、叡智をもった老人は、林間の寒さにふるえながら、唯一人いつまでも泉の沸き上るのを待つ、ということをお歌ったものであって、ここに、後期の詩にしばしば出てくる老人の不倒不屈の「驚の心」が認められるが、しかしこの作品全体を劇として見るとき、老人と青年との性格は余りにも類型的に扱われ、十分説得力のある劇的葛藤を示しているものとは思えぬ。結局、この劇は、日本の能の形式を借りて作った最初の実験劇にとどまるのである。

『鷹の井にて』の実験を踏み台にして、その後想をねり、一九一八年一月に完成したのが『エマーの唯一の嫉妬』であるが、この方が劇としての緊密感にはるかに強い。しかし、その上演様式は『鷹の井にて』と全く同じである。まず楽師が登場、煙で黒ずんだ天井の太桁から漁網が垂れ下り、舟の櫓が壁にかけてある漁師の家を、観客の脳裡に思い浮ばす。そこには一人の男が横たわっているが、彼は死んでいるのか、氣を失っただけなのかからぬ。これこそ「多情で乱暴者のクフリーン」であって、その傍には彼の妻エマーが坐っている。そこへクフリーンの若き愛人アイスネ・インガバ (Eithne Ingaba) が登場する。エマーは彼女をさしまねき、さあここに来て、クフリーンのそばにお坐り、という。女は、私はあなたのお心を深く傷けましたので、とてもそこには参れませぬ、という。それに対して、エマーは、世界中で本当にクフリーンを愛したのは私たち二人だけだから、さあここへ来て、瀕死のクフリーンを見守っておやり、という。ところで、このクフリーンは、既述の劇

『バルアの浜にて』のなかで、知らずしてわが子を殺し、胸はり裂けん思いで、海中の大波と闘かい、ついにそれに呑みこまれてしまったあのクフリーンだが、その後、岸に打ち上げられ、上述の漁師の小屋に運ばれていたのである。さて、エマーは、自分は彼の妻だが、そなたは彼の最も新しい愛人だから、そなたの声なら、彼を死の世界から呼び戻すことが出来るかもしれない。そこで、アイスネはいろいろと呼びかけるが、クフリーンは一向に甦らぬ。次に、エマーはアイスネに、彼に接吻するようにすすめる。その接吻によって始めてクフリーンの体が動きだし、起き上る。彼はひん曲った顔の仮面をつけているが、それは、クフリーンの霊はまだ幽冥界にいますので、そこにいるのは彼の肉体だけだという意味なのである。この「クフリーンの体」がエマーに向けて、おんみが今後彼に愛されたいという望みを放棄すれば、クフリーンの魂を甦らせてやろうという。その間アイスネは室外にいて、その間答を聞いていない。そこで、エマーは嘆く。

私には嬉しい思いは唯二つしかない、その二つを私は大切にしているのです。

希望と思ひ出ですが、あなたはその希望を求めるのです。

I have but two joyous thoughts, two things I prize,

A hope, a memory, and now you claim that hope.

今後私は、前途への希望をなくし、過去の思い出だけに生きねばならぬのか、としばし躊躇ったあげく、ついに「私は永久にクフリーンの愛を放棄します」と宣言する。とたんに、クフリーンは甦る。再び室内には入ってきたアイスネは自分の接吻によりクフリーンが甦ったと思ひ、彼と手をつないで立ち去るのである。エマーは唯

一人、舞台上にて杳然とそれを見送る。楽師は結びの歌のなかで、その姿を「孤独の像」(statue of solitude)と呼ぶのであるが、これは、精神の高貴を持ちつづける人は必然に孤独ならざるを得ぬ、という人間の悲劇性を象徴したものであつて、その意味でこの劇は悲劇としてはほぼ完全だといわれる。

次に、一九一七年八月完成の『骨の夢想』(*The Dreaming of the Bone*)は、同じく能の手法を用いているだけでなく、内容的にも能の『錦木』より暗示を得ている。『錦木』においては、二人の恋人の霊が登場、僧侶から赦免を受けるが、『骨の夢想』においては、十二世紀の頃、不義の恋をとげるために、アイルランドに初めて英軍の侵入を許した二人の男女の霊が七百年間さまよつたあげく、再びアイルランドに帰り、折しも一九一六年復活祭の瓶乱に加わつた後、逃げのびて今アラン島へ渡る舟を待っているひとりの愛国者に許しを乞うのだが、彼はそれを拒否するという筋である。従つて、この愛国者の役割は、『錦木』のワキの僧侶に相当する。又、骨の夢想という題は、死者の靈魂は生前にいた場所に出没するという考え方から來たものであつて、これまた仏教の考え方に近い。だから、この劇は、過ちを犯した死者の魂の死後の状態を示す一種の仏教的な教訓劇ともいえるのである。こういう仏教的な要素と同時に、超現実的なものを信ずるという点においても、アイルランド人と日本人との間の共通性に、イエイツは深い興味を懷いていたようだ。『或る日本の高貴な劇』の序文のなかでイエイツは言っている——「これらの日本の劇詩人たちはまた、墓や森に対しても、ゲール語を話す田舎の人々が、ハケット(Haekatt)の古城とか、或る神聖な泉に対して時々懐くような感動や、畏怖の気持をもっている。」次に『カルヴァリー』(*Calvary*)は、同じく能の手法をキリスト教の題材に適用した劇であり、三人の楽師の他は、マスクを被つたキリスト、ユダ、ラザラスと、三人のローマの兵士が登場する。ユダとラザラスは神の同情も及ばぬ知的絶望を、ローマの兵士は神の助けも及ばぬ客観性を表わすと、イエイツは自ら注の中でいって

るが、十分な劇的高揚に達していないので、一度も上演されたことがない。

以上の四篇の劇を集めて、一九二一年十月にマクミラン社より『舞踊劇四篇』(Four Plays for Dancers)として出版された。ところで、イエイツの考える舞踊劇とは如何なるものであろうか。それを明らかにしているのが或る高貴な『日本の劇』に付したイエイツの序文である——「劇のクライマックスには、人間性の乱れた激発がある代りに舞踊があるが、これは、一つづきの姿勢や動作であって、戦闘とか、結婚、または仏教の煉獄に住む霊の苦しみなどを表わすものである。……そこには、われわれの舞踊の美を作り出す腕や肉体の揺れる動きはほとんどない。彼ら(日本の舞踊家)は、腰部から動き、上体はつねに静止させておき、すべての身振りや姿勢を或る一定の思想と関連させているように見える。彼らは滑べるような動作で舞台を横ぎるが、観客は、起伏運動というより、不変の直線の印象を受けるのである」。

つまり、西洋流のダンスでなく、日本の能の如く、激情を静かな動きのなかに押し殺したような動作を、イエイツは舞踊と考えたのである。すなわち、イエイツの言葉でいえば、肉体が踊るのではなくて、「想像力が踊らねばならぬ」のである。実際、右の舞踊劇四篇についても、『鷹の井にて』だけは、鷹の踊りがあって、初演の時には伊藤道郎がそれを踊ったが、その他の三つの劇には、いわゆる舞踊は含まれていない。ただ、ドラム、ツィター、フルートなどの音楽に合わせて語り、動くだけである。従って、イエイツのいう「舞踊劇」とは日本の能の如き劇と解してよからうと思う。丁度同じ頃の一九一七年に、イエイツは『猫と月』(The Cat and Moon)という劇を書いているが、この劇も最初は四篇の舞踊劇の中に含める予定であった。しかし、劇の調子が他と少し違っていたので含めなかった、とイエイツは自分の注のなかで語っているが、調子が違っているというのは、軽い喜劇調だからであって、これは、日本の狂言を真似て書いたのだと、イエイツは言っている。しかし、イエ

イツの書きたいいわゆる舞踊劇は、これらの四篇だけではなく、後期の劇は大部分舞踊劇であつたのである。例えば、一九三四年七月二十五日の手紙のなかで、「昨日は私の新しい舞踊劇 (dance play) の下稽古をやりました⁽³⁾」と言っているが、これは後述の『大時計塔王』のことである。つまり、能を演劇様式の一つのお手本とし、その形式を用いて、ウィルソンの言葉によれば、「人間経験の全領域をおおい、彼の最も鋭い人生批評のいくらかを伝えようとした⁽⁴⁾」のが、イエイツの後期の劇であつたのである。

さて、その後、一九二〇年代には、イエイツは新しい劇には余り筆を染めていない。ただ、一九二六年頃にソフォクリーズの劇二篇の英訳というよりは、それを使って彼が自分勝手に書き改めたようなものを書いている。その他は、『復活』(Resurrection) を一九二五年頃に書き始め、一九二七年に発表している。又、『窓ガラスの上の言葉』(Words upon the Window-Pane) を一九三〇年十月までに完成している。後者は、『錦木』『骨の夢想』と同じく、昔の霊を呼び起すのだが、それを降神術の会を使って行なっている。すなわち、スウィフトにヴァネッサ (Vanessa) と、ステラ (Stella) という二人の恋人がいたが、降神術の会では、まずヴァネッサの霊が現われ、次にスウィフトの霊が現われる。ステラは声を出さずに、ただスウィフトが彼女に話しかけるだけである。ヴァネッサは激しい気性の女であつて、スウィフトに何ゆえ自分と結婚してくれぬかと迫る。スウィフトは、自分には目まいする病氣があるから、それが子供に遺伝すると困ると答える。ヴァネッサは、自分の健康な血が入れば大丈夫だという。この両者の会話はすべて同一の霊媒が声を変えて行うのである。次に、ステラの霊が現われるが、霊媒がスウィフトの声でステラに話しかけるだけである。スウィフトはステラを自分の孤独をすくう救い主と考え、スウィフトがよく出入するダブリン市の或る建物の窓ガラスの上に、彼に宛ててステラが書き残したという次の八行の詩を朗読する。

あなたはわたしに教えて下さった、善悪を知ることによって
青春を長引かすことができるのを、

わたしの弱まりゆく眼の輝きを

わたしの心で補う方法を、

白髪となり、抜けてゆく髪の毛の損失を

美しい心がいかに速かに繕ってくれるかを、

心のなかの才智と美徳が

皮膚を一面に滑らかにしてくれることを。

You taught how I might youth prolong

By knowing what is right and wrong;

How from my heart to bring supplies

Of lustre to my fading eyes;

How soon a beauteous mind repairs

The loss of chang'd or falling hairs;

How wit and virtue from within

Can spread a smoothness o'er the skin.

つまり、異った二つのタイプの女性に対するスウィフトの気持を示すために、この劇は降神術の会を巧妙に利用しているのであって、その意味では無理がなく出来ている。又、その降神術の会に、スウィフトの研究者であ

るケンブリッジの学生を出席させ、いろいろと面白い対話をさせているなど、仲々気の利いた手際良く出来た作品であつて、上演も好評だったようだが、いわゆる舞踊劇の系列とは離れている。

既述の如く、一九三三年十一月頃に、イエイツは新しい舞踊劇『大時計塔王』(*The King of the Great Clock Tower*)を書いているが、これは翌一九三四年七月にアベイ座で上演された。これを改作して韻文にしたものが『三月の満月』(*A Full Moon in March*)である。この二つの劇は、能劇の様式を真似たいわゆる舞踊劇であるが、初期の四篇の舞踊劇とはいくらか違つた後期の劇らしい味わいが認められる。すなわち、マイナー (*Mini*) によると、「仮面、詩、一種のコーラス、登場人物の説明、クライマックスの踊りなど、すべて『鷹の井にて』を暗示するが、感情と所作の激しさや、その象徴、それに芸術家の生活と経験を、よりすぐれた型の経験として重んずる気持などの諸点において、これらの劇はイエイツの後期を特徴づける作品となっている。」^⑧つまり、これらの劇は、形式は能だが、内容的には、「気の変なジェイン」を歌つた一連の詩とか、『最終詩集』にみられるリヤ王的な「狂気のなかの正気」と相通ずるものがあるのである。

さて、『大時計塔王』においては、まず、初期の舞踊劇の楽師に相当する「侍者」が二人、ドラムとゴングを持ち、理想郷ティール・ナ・ヌオーグを歌いつつ、ゆっくりと開幕。舞台には仮面を被つた王と王妃がいる。そこへ、「放浪者」(*Scroller*)が登場。彼は名乗らず、自ら「放浪者にて阿呆なり」という。ところで、彼は、王が女性の中で最も美しい人を妃に迎えられたというのを聞いたので、未だお顔は拝していないが、王妃のことを自分の詩の中でたびたび歌つた。また、私は妻を迎えたが、空想の妃の美しさのゆえに、妻を離婚した、などと語り、ぜひ王妃の顔を一目見せて頂きたい、と頼む。そこで、王妃に会わせてもらうと、放浪者は「自分が思つていたほどには、血色も良くないし、色も白くない、胸も豊満ではない」と言う。彼はまた、酒場で呑み仲間

に、王妃はきつと自分独りのために踊ってくれると言ったから、王妃にぜひ踊ってほしいと頼む。王は怒って、この男を鞭打てという。それに対して、放浪者は、自分は神聖な男だ。むかし七日間断食した時、エーングスと神々が現われ、「真夜中の鐘が鳴り、旧年が亡びる時、王妃は汝の唇に接吻するだろう」と予言したと語る。それを聞いて、王は怒り、護衛長に、放浪者の首をはねるよう命じる。切られた首を持参させて、王は王妃に向い、放浪者はそなたが思ったほど美しくないと嘲ったから、そなたは彼の首の前で踊って、美しさを見せびかせてやれ、という。そこで、王妃が踊り始めると、その首のまふたは震え、唇は動き、歌をうたい始めるのだが、実際は、侍者が代りに歌うのである。この歌が終ると、踊りが再び始まり、ついに時計が十二時を打つ。十二番目の鐘の音と共に、王妃はその首に接吻する。最後に侍者らの歌で幕。

以上の如き筋書きだけを読むと、実に下らぬ劇だという感じがする。実際、パウンドも、この劇の草稿をイエイツから見せられた時には「鼻もちならぬ」(putrid) といったそうである。又、エルマンも「やや機械的な劇だ」といつている。しかし、この劇の上演された翌月の一九三四年八月七日の *Olivia Shakespeare* 宛ての手紙のなかで、イエイツはこういつている——「この劇は最も効果的なものとなりました。演技と舞踊は素晴らしいでした。私が考えたよりも、もっと独創的なものとなりました。その理由は、私が見たワイルドの『サロメ』では、踊り子は手に首を持って踊るようなことはありませんでした。その踊りは、聖人の首をはねる以前に行われましてから、着物を脱いで裸かを見せるだけのことに過ぎなかったのです。私の舞踊は、恐怖と魅惑を長々と表現しているのです」^④。

舞踊劇としての舞台効果は、あるいは、このように存外良かったのかも知れない。しかし、かつて述べたように、劇の目的は知的興奮を与えるにあると、イエイツが考えていたとすれば、この劇は一体、読者に知的に何を

語ろうとしているのであろうか。そこで、われわれはまず、この劇の登場人物の性格について調べてみなければならぬ。大体、イェイツの劇においては、登場人物は現実の一個人ではなく、一つの原型を表わしていることが多いが、劇中の王、王妃、放浪者について、ウィルソンはこう説明している——「王、王妃、放浪者は、それぞれゼウス (Zeus)、シビリ (Cybele)、アッティス・ディオニソス (Attis-Dionysus) と正確な象徴的關係にある。放浪者は、天より落ちて物質となった状態の靈魂であつて、それは神々の母なるシビリ (劇中の王妃) を愛し、また自らもそれに愛されるのである。すなわち、放浪者は、人間の小宇宙的な水準からいえば、物質界に在るが、なお天国の観念を愛する人間の象徴なのである。」^④とところで、シビリは神々の大いなる母であり、アッティスはその若き夫で、太陽神である。アッティスは、シビリの手により手足をもがれて死に、その後天に帰るが、これは、太陽が去るにつれて、自然が荒廃し、季節は冬を迎えることを指し、また、彼の蘇生は春の訪れを意味する。又、ディオニソスは、自然界の映し出す鏡に眩惑されて、巨人タイタンに捉えられ、その手足を切り離されるが、これも、靈魂が物質界に引き入れられて、いくつかの部分に切断されてしまうことを指す。このバラバラになった靈魂が、タイタンの暴力から逃がれて、再び集り、一体になると、バックスになるのである。このように、アッティスにしても、ディオニソスにしても、一度手足をもがれて死に、再び甦つて永遠の生を得る犠牲神である、という点に、イェイツは興味を感じたようである。従つて、この劇においても、首をはねられた放浪者が結局最後の勝利者となつて、王妃に接吻されるのである。その切り離された首が次の如く歌っている——「生きてゐる人間はわれらの抽象体だ。……惨めな生存者はすべて、墓から英雄的に跳び出した死者の特権を渴望する。」つまり、死は真の実存であるがゆえに生であり、生存者は永遠の生に生きる死者を羨望するのである。又、同じ歌の中で首は「死者と生者が接吻するとき、如何なる奇蹟が起るであらうか」と歌っているが、死者の首と

生きている王妃の接吻は、生と死との結合であつて、それが真夜中の十二時に行なわれるのである。この時刻はまた、生と死との境界点にしばしば喩えられる厳肅な時間である。例えば、『人間の四期』という詩の最後の行にも「真夜中の鐘が鳴ると、神が勝つだろう」とある。このように、首の歌がうたわれているあいだに、時計の針は刻々と真夜中へと近づいてゆくのである。そして歌が終ると、再び舞踊が始まり、時計が十二時を報じ始める。最後の十二番目の音と共に、王妃は首の唇に接吻する。王は立ち上つて、剣を抜く。王妃は首を胸に抱き、じっと王を見つめる。王は剣で王妃を撃ちそうに見えたが、ついに王妃の足許に剣を投げだして、膝まずく。侍者が立ち上り、ゆっくり内側のカーテンを引きながら、こう歌いだす——「ああ、だが私は敲そかな光景を見た。」これは、この劇を、生と死の問題を扱うひとつの厳肅な象徵劇と見る氣持を述べたものであらう。かくて、この劇では、生者が敗れ、死者が勝ち、天より堕ちた靈魂は、頭部切断の死を受けることによって、再び天上に帰ることを得るのである。こう考えるとき、最後の侍者の歌にあるように、「ああ、人生は一口の空氣でなくて何だろう」となるのである。しかし、これはもちろん人生に対する單なる絶望感ではない。永遠の生に対する憧憬の裏返し表現であつて、そうした永遠の生に入るためには、まず現実の人生に絶望し、その絶望のなから死を通して英雄的に立ち上らねばならぬ、というのが、晩年の詩、ならびに劇にみられるイエイツの心境であつたのである。

『三月の満月』(A Full Moon in March)は、右の劇を韻文に書き改めたものであるが、前作では、王、王妃、放浪者の三人が出てくるのに対し、この方では、余計な王は省略し、王妃と、放浪者に相当する「豚飼い」(Swineherd)だけにして、緊密性の増大をはかったと、イエイツ自ら序文の中で言っている。しかし、それだけでなく、前作では、王妃は單なる人形的存在に過ぎなかったが、この作では、その意義を増し、男と女との象

徴的性情がはっきりしてきたと、ウィルソンは言う。さて、劇は、前作同様、侍者の歌で始まった後、王妃が独りであるところへ、豚飼いが登場する。彼は、最も歌の上手な者が、王妃を妻にすることが出来ると聞き、参上した、という。また、ある乞食が、三月の満月の晩に王妃は妻になるだろう、と語っていた、ともいう。それを聞いて、王妃は怒り、家来に豚飼いの首をはねさせる、というのが筋であるが、この作は前作より却ってむしろ不自然な感じがする。そして、そういう批評は恐らくかなりあっただろうし、イェイツ自身もそのことを予期していたのではないかと思う。そのことが、Edmund Dulac に宛てた一九三四年十二月の手紙から覗える――

「君が『三月の満月』について語ったことは正しいかも知れぬが、どうもはっきりしない。そのようなことを君が言うだろう、と私は思っていました。というのは、君の才能のような明晰で、輝かしく、乾いた調子とは、正反對のものを目指して、私は書いてきたからです。何故こんなに血の象徴が私の心を捉えてしまったのか、私にも分らぬが、ともかくそれを書いてしまわずにはおれなかったのです。」^④この言葉から見ると、この劇では、潜在する何かぼんやりした意識が作者を動かし、それが血の象徴として表われてきた、というのであるらしい。ここで血の象徴といっているのは、王妃が豚飼いの首を頭上に捧げ、手や衣裳を血に染めて踊るのを指すのだと思う。その後、王妃は首を玉座に置くと、首が歌うので、女王は笑う。それを見た侍者たちは、「彼女は笑っているが、どうして笑うことが出来るのだろうか。死者を愛しているのだろうか」「彼女は気が狂っているのだ」などと語り合う。ついで、女王は、首を床の上に置き、その前で讃美の踊りをやる。次に、首を取り上げ、だんだん早く打つ太鼓に合わせて踊りつづける。太鼓がクライマックスに達した時、彼女は自分の唇を、首の唇に押しつけるのである。

このように、一見凄まじい血の踊りであるが、翻って考えれば、王妃は女一般を象徴するものであって、女の

本性にはこのように物狂わしく血に酔う一面があるのではなからうか。又、卜書きに「その舞踊の中で女王は、誘いつつ、拒みつつ、首から離れてゆく」とあるが、これなども女性特有の媚態を描いたものである。なお、女性の本性は残酷なものであり、その美は冷やかなものである。王妃は歌う――

男たちは考える

女の美はやさしきものと。

だが、私を残酷という人は真実を語っているのです、

処女の冬のごとく残酷だと。

Men hold

That woman's beauty is a kindly thing,

But they that call me cruel speak the truth,

Cruel as the winter of virginity.

こういうイェイツの女性観は、モード・ゴンに裏切られたとき以来、変わっていない。一方、豚飼いは男性一般の象徴である。だから、相手が身分の高い王妃であっても、大胆に次の如く言う。

私の心はわれらの結婚の夜へと走り

最初に相触れ、接吻してからの一切を空想する。

My mind is running on our marriage night,

Imagining all from the first touch and kiss.

このように、王妃と豚飼いは女性と男性との象徴だが、それを傍観するのが二人の侍者である。そのうち、第一の侍者は達識の賢者で、第二の侍者はふつうの常識人である。劇の最後には、これら二人の対話があり、第二の侍者がいろいろの疑問を相手に問いかける。例えば、何故こういうたましい所業を、王妃がやらねばならぬのか。月を象徴とする王妃が、一体何の不足があつて、このようなことをするのか。時の充全さを持ち、何の不足もないのに何故か。などと問いかけるのに対して、第一の侍者はいつもこう答えるのみである——「冒瀆と恋人の夜」と。これは、聖なるものが汚穢にまみれ、精神的なものが肉体の凌辱を受けることが、靈魂の再生には必要だ、ということを示しているであろうと思う。

精神的なものに対する懷疑、ひいては人生そのものに対する虚無観が、『最終詩集』のひとつの特色であるが、一九三五年十二月より書き始めた『鷲の卵』(The Herne's Egg)にも、そのような気持ちが強く表われている。この劇は、東洋の伝説とケルト神話が結びついたものであつて、コノート(Connacht)の王、コンガル(Congal)が、鷲の卵を手に入れるために戦いを起すが、尼僧アトラクタ(Attracta)が、コンガル、及びその六人の家来の誘惑を斥け、ついに「大鷲」(Great Herne)と結婚して、神性を得る、いう筋である。この劇の主要登場人物であるアトラクタとコンガルが、互に対照物となるのであるが、アトラクタは、真実の实在を象徴する異教の神である大鷲との靈的結婚を願うに對し、「賢明で、勝ち誇り、お喋りで、運が悪く、冒瀆もし、名声も高いが、誹謗もされる」と自称するコンガルは、現世的な自我を象徴するのである。コンガルは、クフリーンと同様、イエイツの代弁者と考へてよからうが、アトラクタに向つて、コンガルはこう語る。

人生は苦悩かもしれぬが

肉体の楽しみを味わったことのない若い人には
そういう権利はない、

七人の男たちから選ばれるか、選ぶかしてから
ふたたびあなたとそのことを語るとしよう。

It may be that life is suffering

But youth that has not yet known pleasure

Has not the right to say so : pick,

Or be picked by seven men,

And we shall talk it out again.

肉体の喜びを知らぬ処女には、人生の喜びも苦しみもわからぬというのである。しかし、このように昂然として現実の自我を肯定しようとするコンガルも、この劇の終りでは、大鷲の送った「阿呆トム」(Tom Fool)の手により、料理用の大串で突きさされて死んでしまうのである。傷ついたコンガルはこう歌っている。

かくて、わしは、月に狂い、月に言い、
戦いつつ傷つけ、傷つきつつ戦った。

このような最期など思いもかけなかったわい。

阿呆のトムよ、決して軍人にはなるな、

始めは良くて、これが一体人生なのだろうか。

これが人間の一生としたら、

犬の一生でない一生など果してあるだろうか。

And I, moon-crazed, moon-blind,

Fighting and wound, wounded and fighting,

I never thought of such an end.

Never be a soldier, Tom;

Though it begins well, is this a life?

If this is a man's life, is there any life

But a dog's life?

これは一見現実我の敗北のように見える。しかし実は、コンガルの受けた傷は致命傷ではなかった。それで彼は、大串を岩の裂け目に突きさし、その上に自ら倒れて、死んでゆくのである。このように、自分の意志で生命を断つことによって大鷲に勝ったと、コンガルは考えるのである。また、それに相対するアトラクタは、一見勝利者のように見えるが、結局大鷲が如何に全能であっても、人間の助け、つまり、不完全な人間の助力なしには遂行できぬ仕事のあることを知る。一方、コンガルは、来世はふたたび人間に生れかえることを望むのであるが、時すでに遅く、豚の鳴き声が聞え、来世は豚にならねばならぬことを悟るのである。かくて、敗北者と見えながらも、勝利者となり、その勝利者が再び敗北者となって、劇は全くえたいの知れぬ結末をつけるのである。

しかし、人生とは、かくえたいの知れぬものだ、というのが、晩年のイエイツの達した境地であった。これを「人間性の低い道」を選ぶ決意の表われだと説く批評家もあるが、筆者はむしろ人生に対する懐疑の表明だと思う。そうしたイエイツの心境をはっきりと示しているのが、次に掲げるこの劇の最後の結びの二行である。

あんなにいろいろ面倒かけたって、何も出てくるものはない、
せいぜいもう一匹豚が生れ出るだけのことさ。

All that trouble and nothing to show for it,
Nothing but just another donkey.

言葉の表面の意味は、豚の妊娠は人間よりも長く、十三カ月かかる、それだけ骨を折ったって無駄なことさ、というだけのことだが、ここに繰り返されている *nothing* という言葉は、人生そのものに対する空しさを感じさせる。それは、一九三三年四月作の詩、『バーネルの葬式』のなかの次の *nothing* の繰り返しを思い出させる——「このむきだしの魂に属するくだらぬもの、それだけしか残しておかないでくれ」(Leave nothing but the nothings that belong / To this bare soul)

右の劇では、コンガルは、数ペニーの褒美のために阿呆に殺されるのであるが、同じくわずか十二ペニーで盲人によって殺されるのが『クフリーンの死』(The Death of Cuchulain)である。これはイエイツの最後の劇であって、彼の一九三八年十二月の手紙に、「私はこの劇を書き了え、それから生れ出たひとつの抒情詩を書いたり、談話したりして、疲労れました」と書いている。又、翌年一月一日の手紙では、「私の劇は風変わりだが、数

年間に私が書いたものうちでは、最も心を感動させるものです^⑧と書いている。作者自ら語っているように、この劇は風変わりなものであつて、今までの劇の或る意味での集大成というべきいろいろな登場人物が出てくる。例えば、『エマーの唯一の嫉妬』のエマーとアイスネ・インガバ、『バルアの浜にて』のイーファと盲人などが登場する。その盲人が十二ペニーのためにクフリーンを殺すと、戦の女神モリーグ (Morrigan) がその首を持って登場、その前でエマーが踊る、などと、ひどくめっちゃめっちゃな筋であるが、それにも拘らず、イエイツは「数年間に私が書いたものうちでは最も心を感動させるものです」と書いているのは何ゆえであらうか。もちろんそれは、今までの劇の登場人物がたくさん出てくるから、死期迫るを自覚していた詩人にとっては、思い出がひとしお深いためでもあらうが、そういう単なる感傷以外に、何か彼の心を打つものがあるのではなからうか。それを知る手がかりを、イエイツが前記の手紙のなかで、この劇から生れ出たと書いている抒情詩のなかに求めることにしよう。この抒情詩とは、『最終詩集』のなかにある『慰めを受けるクフリーン』(Cuchulain Comforted)のことであつて、これには一九三九年一月十三日の日付けがある。丁度彼の死の半月前に完成したことになるが、ウィルソンの言う如く、『クフリーンの死』の如何なる研究も、あの奇妙な姉妹篇『慰めを受けるクフリーン』のなかに見られる一連のテーマに直面せずしては完全とはいへぬ^⑨のである。つまり、この両者は同じテーマ、死後の世界という問題を扱っているのである。

さて、『慰めを受けるクフリーン』という詩は、冥土におけるクフリーンを描いている。その冥土には経帷子を着た亡霊が往来しており、六つも致命傷を受けて死んだ勇者クフリーンは、そのあいだを歩き廻るか、あるいは樹にもたれて物思いにふけているのである。これらの亡霊のあいだに君臨するひとつの亡霊が、一束のリンネルの布を落して、こう言う——「汝がわれらの昔ながらの規則に従い、経帷子を縫うなら、お前の生活は今よ

り楽しいものとなるだろう。」そこで、クフリーンは近くの布を取り上げて、それを縫い始めた。すると、亡霊たちは話した——「さあ、われわれは出来るだけ良く歌わねばならぬが、その前にまずわれらの本性を語らねばならぬ。われらは皆、臆病者との咎めを受け、仲間に見殺されたり、家から放逐されて、恐れおののき死ぬままに棄ておかれし者なのだ。」かく亡霊たちは歌ったが、その声は人の声でなくて鳥の声であった、という奇怪な詩である。

亡霊は「小鳥のごときもの」(bird-like things)と、この詩のなかで言っているが、人間の肉体を脱した靈魂は、土を離れ、空に属するものであるがゆえに、しばしば鳥と結びつけられるのである。例えば、劇『クフリーンの死』の最後でも、エマーがクフリーンの首を前にして踊るとき、彼女は眼前に首を眺めながらも、同時に耳を澄まして、霊界からの声を聞こうとするのである。この霊界からの声は、『窓ガラスの上の言葉』の霊媒のように、心耳を澄ますと聞えてくる、という考え方がイエイツにはあったようだ。そこで、エマーは踊りをやめて、身動きもしない。すると、その静寂のなかで、かすかな小鳥の声が聞える。これは、霊の声が小鳥の声となって聞えてくるのである。

この亡霊はまた、クフリーンの対照我だと、ウィルソンは言う。彼らは、仲間に見殺され、家から放逐され、恐れおののき死んでいった臆病者であって、今も骨のぶつかる音におびえながら、経帷子を縫い、ひたすら針の目をくぐり、「今やわれらは出来るだけ良く歌わねばならぬ」と、天国への精進をしているのである。それも、みな力を合わせ、集団の力で天国へ脱出しようとしてもがく亡者たちなのである。これはまさに、煉獄の絵姿であって、こういう哀れな光景が臆病者の死後の姿なのである。クフリーンは、六つの致命傷を受けた勇者だから、それを見て心慰むのであるが、しかしそのクフリーンもまた、「近くの布を取り上げて、縫い始めた」のである。

つまり、彼もまた、亡者の一人だから、針の目を縫い、一同のすることを自分もしなければならぬのである。かくて、亡者たちは、クフリーンの相對物である對照我だが、同時にその現實我でもある。そのクフリーンもまた、イエイツの劇では終始一貫作者の現實我であると同時に、對照我、つまり、理想の自我なのである。従つて、臆病者の亡者たちがクフリーンの對照我であり、クフリーンは詩人の對照我であるとすれば、詩人自身はむしろ臆病者たちの一人なのかも知れぬ。しかも、かかる臆病者にしろ、勇者クフリーンにしろ、亡者たちはすべて、「針の目をくぐり」「さあ、出来るだけうまく歌わねばならぬ」と、死後にあつても精進をつづけなければならぬのである。とすると、死は決して生の苦惱からの解放ではない。生も苦惱であり、死もまた苦惱なのである。

このように『慰めを受けるクフリーン』を死後における煉獄の姿とすれば、そのすぐ前に書かれた劇『煉獄』(Purgatory)は、現世における煉獄の図といえよう。この劇の登場人物は、少年と老人との二人だけであり、舞台は、廢屋が一軒と、その背後に枯木が一本あるだけである。そこには舞踊もなければ、伴奏の音楽もない。ただ二人の對話があるだけで、しかも最後には、老人が自分の子供を刺し殺して、劇は終るのである。さて、劇の発端は、この老人が、自分の子供をつれて、昔の自分の家を訪れるところから始まる。この家は今は荒れはてて床も、窓も、屋根もない。この廢屋の前で、老人は子供に語る。ここがお前のお祖母さんの家だ、彼女は家柄はよかつたが、馬丁と恋中になり、人々の反対を押しきって、結婚し、自分を生んだが、間もなく死んでしまつた。その後、父親は、カード、競馬、女などで財産を使い果たし、私を学校へもやってくれなかつた。そして、自分の十六歳のとき、父親は酔っぱらつて、この家を焼いてしまったので、私はジャック・ナイフで、父を突きさし、火のなかへ投げこんでしまつた。それから、旅に出て、とうとう行商人になつてしまつた、などと話すの

である。そして今や、同じく十六歳になった自分の子供を連れて、昔の家を訪れたのであるが、このとき老人は自分の母と父の幻しを見る。家の中に灯しがついて、酒場から酔っぱらって帰ってきた父親と、母とが交わるさまが、老人にのみ見えるのである。その間に、子供が老人の金袋を盗んで逃げようとするので、二人は争い、金袋がおちて、お金が散らばる。そのあけく、老人は息子を、かつて自分の父親を殺したのと同じジャック・ナイフで突きさしてしまうのである。何ゆえ息子を殺したかというと、成長してから、また誰か或る女の気を引き、子供を作って、不浄の血を後世に伝えることになるからである。一方、自分自身は「惨めな汚ない老人」だから、無害だというのである。そして、老人は散らばった金を拾い集めて立ち去ってゆく。

以上の筋書きでもわかるように、この劇は、他の後期の劇とは異なり、何ら説明を加えなくても、その意味は一読して明らかである。因果はめぐるといふ人生のガイヤー環の恐ろしさを歌ったものであり、主人公の老人の心境は、『最終詩集』中の詩に見られるリヤ王的な「狂気のなかの正気」と全く同一である。ところで、そのような人生の惨めさは一体何処から来るのか、というと、この劇のなかでは、その原因は夢のせいだということになっている。夢に酔い、一時の快楽をむさぼることから、人生の不幸と悔恨が生じてくるのである。老人の母親は良家の娘であつたが、ろくでなしの馬丁に恋し、そのかりそめの夢から、主人公の老人が生れ出たのである。だから、この劇の結尾は、次の如き老人の祈りで終っている。

ああ、神よ、

わが母の魂をその夢より解放したまえ。

人間にはもはや何とも出来ぬのです。

生きている者の不幸と死者の悔恨を和らげたまえ。

O God,

Release my mother's soul from its dream!

Mankind can do no more. Apease

The misery of the living and the remorse of the dead.

かかる「夢よりの解放」を願う気持が、晩年の詩には強い。例えば、『曲馬団の動物たちの逃走』のなかで、今まで「私の心を魅わしたのは夢であった」ことを述べた後、今や「心の汚ないボロと骨の店のなかに私は寝なければならぬ」と、悲劇的現実を直視すべきことを説いている。しかし、夢よりの解放は、決して安易に考えられてはならぬ。右に掲げたこの劇の末尾の言葉が神への祈りであることも、悲劇的現実と対決する人間の無力を暗示している。文字通り、それは「人間にはもはや何とも出来ぬ」のである。その悲劇的現実たるや、「汚ないボロと骨の店」なのであるが、人生はかくの如く混乱したものだ、というのが、イエイツが晩年に最後に到達した心境であったと、筆者は思う。こういう気持は、晩年の詩よりは、むしろ劇を読むと感じられる。というのは、詩の場合は、作者個人の気持とか、願いとかが、そこに表わされていることが多いが、劇の場合は、作者という眼鏡を通じて見られた人生そのものが表現されているからである。その結果必然的に、晩年の劇は混乱し、しばしば何を言っているのか分らなくなっているのだと思う。その極端な例が、最後の劇『クフリーンの死』なのである。イエイツはまた、死の四カ月前に書いた詩のなかでも、こう歌っている――

思惟なるものゝ思惟を離るゝなり。^(四)

Confusion fell upon our thought.

註 ① A. G. Stock: *W. B. Yeats: His Poetry and Thought*, Preface VII.

② *The Land of Heart's Desire* 一九五八年六月十三日、京都・祇園会館にて上演。

③ Kathleen ｷｬﺛﾘｰﾝ。

④ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, p. 108.

⑤ T. R. Henn: *The Lonely Tower*, p. 34.

⑥ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, pp. 250-1.

⑦ *Ibid.*, p. 279.

⑧ *Ibid.*, p. 280.

⑨ *Ibid.*, pp. 308-9.

⑩ W. B. Yeats: *Plays and Controversies* (1927), p. 56.

⑪ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, p. 368.

⑫ Cf. W. B. Yeats: *Plays and Controversies*, pp. 45-9.

⑬ Cf. Joseph Hone: *W. B. Yeats, 1865-1939*, p. 241.

⑭ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, p. 397.

⑮ Quoted in Joseph Hone: *W. B. Yeats, 1865-1939*, p. 218.

⑯ V. K. N. Menon: *The Development of William Butler Yeats* (1960), p. 83.

⑰ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, p. 425.

- ⑮ 『英文学評論』第八集、拙稿九八頁参照。
- ⑯ W. B. Yeats : *Autobiographies* (1955), p. 491.
- ⑰ *Ibid.*
- ⑱ 『英文学評論』第七集、拙稿八六頁参照。
- ⑲ W. B. Yeats : *Autobiographies* (1955), p. 484.
- ⑳ *Ibid.*, pp. 491-2.
- ㉑ *Ibid.*, p. 505.
- ㉒ W. B. Yeats : *Plays and Controversies* (1927), p. 212.
- ㉓ *Ibid.*, p. 213.
- ㉔ Allan Wade (ed.) : *The Letters of W. B. Yeats*, p. 543.
- ㉕ D. D. Paige (ed.) : *The Letters of Ezra Pound*, p. 21.
- ㉖ *Ibid.*, p. 25.
- ㉗ *Ibid.*, p. 27.
- ㉘ *Ibid.*, p. 31.
- ㉙ W. B. Yeats : *Essays and Introductions* (1961), pp. 221-2.
- ㉚ *Ibid.*, p. 221.
- ㉛ *Ibid.*, p. 228.
- ㉜ *Ibid.*, p. 232.
- ㉝ *Ibid.*, pp. 230-1.
- ㉞ *Ibid.*, p. 523.
- ㉟ Allan Wade (ed.) : *The Letters of W. B. Yeats*, p. 826.

- ③⑧ F. A. C. Wilson: *W. B. Yeats and Tradition*, p. 46.
- ③⑨ Earl Miner: *The Japanese Tradition in British and American Literature*, pp. 263-4. 邦訳『西洋文学の日本
楽風』三十一頁。
- ④⑦ Norman Jeffares: *W. B. Yeats, Man and Poet*, p. 285.
- ④⑧ Richard Ellmann: *Yeats, the Man and the Masks*, p. 280.
- ④⑨ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, pp. 826-7.
- ④⑩ W. A. C. Wilson: *W. B. Yeats, and Tradition*, pp. 70-1.
- ④⑪ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, p. 830.
- ④⑫ Cf. F. A. C. Wilson: *W. B. Yeats and Tradition*, p. 136.
- ④⑬ 『英文雑誌論』第九集「悲観」三二—三三頁参照。
- ④⑭ Allan Wade (ed.): *The Letters of W. B. Yeats*, p. 921.
- ④⑮ *Ibid.*, p. 922.
- ④⑯ F. A. C. Wilson: *W. B. Yeats and Tradition*, p. 244.
- ④⑰ From 'Under Ben Bulbin'.