

イエイツの『エマーの

ただ一度の嫉妬』と能の劇作法

長谷川 年 光

イエイツの劇を見た人は、必ずといってよい程、一体どこに「能」があるのかといった一種の失望に似た感想をもらすようだ。たしかに、彼のいわゆる舞踊劇(Plays for Dancers)と呼ばれている『鷹の井戸』(At the Hawk's Well, 1917)以降の一連の作品は、能の影響を受けて創り出されたものではあるが、しかし決して能をなぞってつくり上げた模造品でないことはいうまでもない。能というすぐれてユニークな舞台芸術を伝統としてもつわれわれ日本人の場合には、殊のほか自分自身の能のイメージをイエイツの劇の上に投影してしまうことになる。そうやってイエイツの劇を読み、また上演の実際を目の前にして、期待の裏切りを感じてしまうことになるのである。しかしこのことは、逆にいえば、イエイツの劇が能に基きながらも、彼独自の新しい演劇形式を達成していたことの確証にもなるわけである。

イエイツは「能」を創り出そうとしたのではない。彼が能の中に見出したのは、一般に幽玄ということばで心易くイメージするようなものではなくて、演劇人イエイツが長い間かかえていた演劇的課題、一言でいうならば、西欧演劇における超自然的なものの復権と要約してもよい課題を解いてくれる、全く具体的に適切な劇作法と形

式であったといえなくはない。このような観点から、イエイツの「舞踊劇」の一つである『エマーのただ一度の嫉妬』(*The Only Jealousy of Emer*, 1919) (以後『エマー』と略記する)に焦点を据えて、その構造と劇作法をあきらかにしようというのが、この小論の目的である。

イエイツはアイルランド神話の英雄クフリーン (Cuchulain) を主人公にした劇を五篇書いている。主題の扱い方の点から少し例外的だといえる『緑のかぶと』(*The Green Helmet*, 1910)を除いて、他の四篇は、一つにまとめて *Cuchulain Cycle* とし、『鷹の井戸』から始まる *『バールアの浜辺』* (*On Bailie's Strand*, 1904) 『ヒムー』、そして『クフリーンの死』(*The Death of Cuchulain*, 1939)で終るような形で上演されることがある。^① 一種の通過儀礼の形をとおして、若者から英雄へと変身するクフリーンから始まって、その壮絶な死に至るまでの幾つかのエピソードを扱ったこれらの劇作品は、勿論イエイツ自身がこのような形の上演を意図して書いたものでもなく、書かれた年代、そしてそのスタイルや形式も違っているが、一つにまとめて上演される時、ある点では難解性をもったイエイツの作品がより近ずきやすいものになってくるのは確かである。

ところで『エマー』は、コノハー王 (Conchubar) への忠誠を貫くために、心ならずも殺害してしまった若者が、かつてイーファ (Aoife) と関係して生まれたわが息子であることがわかって、その悲しみに狂気して海中に身を踏み入れて、波とはてしない格闘を続けるクフリーンを描いた『バールアの浜辺』の後日譚である。波と死闘を続けたクフリーンが、今は意識を失ったまま、死んだように、浜辺のとある漁師の家の中で横たわっている。彼はいわばトランスの状態 (trance) にあるのである。彼の靈魂は身体から脱け出して、亡霊となって、海の女神ファンド (Fand) の虜になっているのである。彼の妻エマーと愛人エスナ・イングバ (Eithne Inguba) は、世界の愛人ファンドからクフリーンを取り戻そうとする。エマーは、エスナの愛によって彼をこの世に呼び戻すことが

できると思うのであるが、結局のところ、それができるのは自分において他にないことを知る。つまり多情なクフリーンも、最後には自分の許にかえってくるというただ一つの希望を永久に棄ててしまうことによってである。エマーはとうとう放棄する。しかし生き返ったクフリーンが発する第一声は、愛人エスナを求める叫びであった。抱き合い、腕を組み合って立去ってゆく二人を見送るエマーの姿、ここで劇は終るのである。このように表面的にプロットを追ってくと、この劇がクフリーンをめぐる三人の女という通俗的な三角関係に重点を置いたいわゆる世話物的ホームドラマに還元される危険がある。クフリーンとファンドの関係を三角関係という次元にひきずり降して単純化し、舞台の背景にしりぞけて、妻エマーの英雄的ともいえる自己犠牲の姿のみを舞台の上に浮かびあがらせることはとても簡単なことではあるが、このような解釈と演出は、イエイツの目的と手段を逆様に用いることになる。いいかえるならば、この三角関係は、イエイツにとってよりふかい、あるいはより高い生の世界を絡みとるための仕掛けに他ならないからである。というよりも、エマー―クフリーンの関係は、ファンド―クフリーンの関係を位置付けるための最も重要な座標軸の役割を果たしているからである。現実の夫と妻という関係軸を見失ってしまうと、われわれにとってこの劇はとりとめもなく *esoteric* なものになっていく危険性をはらんでいるということである。

この劇の中であきらかになっていくように、『鷹の井戸』において若者クフリーンが会おうあの「鷹の女」の正体は、実は「妖精の女」(the Woman of the Sidhe)のファンドであること、そしてまた『パルアの浜辺にて』における、コノハ王への忠誠の選択、その結果としての息子殺しと狂気は、結局はクフリーンが「妖精の女」の声に背を向けた結果に他ならないという事実を見るならば、英雄クフリーンの生涯と運命は、「妖精の女」の存在によって決定付けられていることがわかるであろう。しかも彼女の存在から離れば離れるほど、クフリーン

の生は悲劇と死に近づいていくように見える。『鷹の井戸』において、クフリーンの「宿命の女」(Femme Fatale) ファンドとの最初の出会いと、若者から英雄へのクフリーンの変身を一種の通過儀礼として描いたイエイツが、ほとんど同時に彼等の決定的な出会いを演劇化したいと思ったとしても不思議はない。

クフリーンをめぐる物語の中で、特に「妖精の女」ファンドとの他界での出会いのエピソードにイエイツが、若いころからずっと興味を示して来たことは、例えば詩集『葦間の風』(*The Wind Among the Reeds*, 1899)に収められている「秘密の薔薇」(*The Secret Rose*)に付けた注釈にあきらかであり、またアイルランド西部に伝わる民話を集めたグレゴリー夫人の『アインランド西部の幻想と信仰』(*Visions and Beliefs in the West of Ireland*, 1920)に付けたイエイツのノートにもあきらかである。同書にはイエイツによる注釈だけでなく、他に彼のエッセイが二篇附加されているが、特にその一つ「スウェーデンボルグと霊媒と荒地」(*Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places*)は、その当時のイエイツの思想的、宗教的命題が何であつたかをあきらかにしている。すなわち彼がふかい関心をもって追求してきたネオ・プラトニズムから、巷間の心靈術に至るいわゆるオカルティズムといわれる神秘主義的思想と、アイルランドの神話や民話とは、共通する基礎構造に支えられたものであるというところ、いいかえるならば、現実の自然界と超自然界、現世と他界、俗と聖、眼に見える世界と見えない世界、といったように二元的世界構造をもちながらも、さらにこれらの二つの世界が相互に作用しあい、浸透しあっているようないわば二にして一、一にして二なる世界構造に支えられたものであるということである。そしてまたこのような次元を異にする二つの世界の相互浸透作用の確証が、特に夢の中に、あるいはトランス状態、つまり脱魂状態や、その結果おこりうる憑霊 (possession) といったようなシャーマニズム的な心靈現象の中に見出すことができるということである。イエイツはこの主要命題の確証を、スウェーデンボルグの中に、ソーホー地区の

靈媒の中に、クフリーンの他界経験の中に、そしてまた能の中に求めているのである。さらにいうならば、このような世界構造に支えられた人間の生の世界の多層性をいかにして劇化するのかということが、劇作家イエイツの課題であったのである。

西欧演劇の伝統の中には、外側に向ってひろがる世界をとらえる劇的形式と手法は豊かであるが、この外的世界と同時に、人間のこころの内側に向ってひろがる世界、いわば超自然の世界、あるいは無意識の世界を絡みとって、舞台の上に現実性をもったものとして提示することができるとような劇的形式と手法はもはや見出すことができなかったのである。このような問題をかかえていたイエイツの前に救世主のようにあらわれたのが、フェノロサ・パウンドによる能の紹介と英訳の仕事であったのである。

このように考えてみると、クフリーンとファンドとの出会いの劇化を思いついた時、イエイツが依拠したのは、当然のこととして、複式夢幻能とよばれている能の形式であり、また特にその主題の扱い方の点において、一般に指摘されているように、パウンドの解釈した能『葵上』の劇作法であったと思われる^③。

能の中で最も能らしい能は、いわゆる複式夢幻能といわれる形のものである。例えばイエイツが魅せられた『錦木』もそのような形の能である。(前場)旅の僧(ワキ)が名所を訪れると、そこへ里人(前シテ)がやってきて、その土地に言い伝えられた物語をして聞かせる。そして最後に里人は、実は自分は今の物語に出てきた何某であるといって消える。シテが一旦舞台から退場するので、これを中入という。(後場)僧が待っていると、先程の里人が今度は何某のまことの姿で現われて、昔のことを仕方話して物語ったり、舞を舞って見せたりして、夜明とともに消えてゆく。これはみな旅の僧の夢であった。これが複式夢幻能の基本的な形である。前場は主人公何某の靈魂が、現実の人間である里人の身体に憑依して現われるわけで、現実の次元の出来事である。しかし

後場はワキ僧の夢の中で展開されるかたちをとっており、異次元の存在である主人公が正体を現わす現実の時空を超えた世界である。

このように神とか、異次元のものが出現する複式夢幻能の成立と演出に切っても切れない関係にあるのが、特異な能の舞台構造である。殊に「橋掛り」の存在は、夢幻能に劇的緊張とリアリティをもたらすユニークな装置であるといえよう。「ドラマ、それは何事かが起こるものであり、能、これは何者かが現われるもの」と言ったフランスの詩人ポール・クロードルの、西欧演劇と能との相違をついたみごとな見解を可能にしたのは、極言すれば、クロードル自身が自分の目で夢幻能の橋掛りの演出を見たからにはかならない。神や異次元のものたちが舞台斜め奥から、橋掛りを通してこちらにやって来る。そして再び幽冥の世界へと去ってゆく。夢幻能においては、かくして何もない裸の舞台空間が、象徴的な意味空間となり、観客をイエイツのいう「こころの内側にひらかれた世界」(the depths of the mind)へと誘い込むのである。^①もしもイエイツが、このような舞台を見る機会をもっていたならば、何と言ったであろうか。

このような二つの異った次元の世界の相互作用、あるいは相互浸透を同時に劇的に絡みとる演劇形成を探索していたイエイツにとって、例えば橋掛りといった特異な象徴的舞台構造の機能と意味を、フェノロサおよびパウンドが充分に見てとっていなかったということは確かに残念なことではあった。しかしながらある意味では、このような点、いいかえるならば能についてあらゆる細部まで知らなかった、あるいは知る機会がなかったということが、かえって劇作家イエイツに、能の基本的な劇作法を利用しながらも、ただ表面をなぞったにすぎないものではなくて、彼独自のとしかいいようのない独自の劇的緊張度の高い簡潔な一幕物の劇形式を創り出すことに成功させたのだといえなくはない。

この二つの次元を異にする世界の相互浸透作用を、前後二場からなる複式夢幻能という劇形式と、橋掛りという特異な舞台構造を通して演劇的にとらえることができた能に対して、イエイツは一幕物の形式で、しかも橋掛りのような特別な装置をもたない裸の舞台空間の上に成就させているのである。少くとも彼の劇作品のなかで一般に最もすぐれたものと見做されている作品、『エマー』と『鍊獄』(Purgatory, 1939)において、その独創的な劇作法の成果がみられるであろう。複式夢幻能の場合には、前場が現実の世界で、後場が異次元、あるいは夢の世界であって、その間を橋掛りが微妙な役割をもってつなぐわけである。それに対してイエイツの場合は、同一の舞台平面の上に、同時に二つの世界を並置し、そこに劇的緊張をはらんだ力と情念の「生の渦巻」(an eddy of life)を現出させるのである。^⑤

『エマー』は、『鷹の井戸』において創り出された幕開きと、幕切れにおいておこなわれる楽師たちによる、布を広げて閉じる ritual の歌の部分を除いて、三つの主要部分から成っている。第一は、妻のエマーと愛人のエスナ・イングバとが、クフリーンの意識をよび戻そうとする部分である。つぎにはエマーが、クフリーンと妖精の女ファンドとが一緒にいるところを幻視する。そして最後は、クフリーンが意識をとり戻して劇は終る。いいかえるならば、この劇がまず現実の世界から始まって、つぎに二つの次元を異にする世界にまで展開してゆき、最後には再び現実の世界に戻って終るという構造をもつということである。

楽師のことばが、観客の心の眼にバールアの浜辺の漁師の家の内部を現出させていく。そこには「死んでいるのか、気を失っているのか」男が一人横たわっている。楽師は「これぞかの多情なる男、多情にして激烈、その名も高きクフリーン」(That amorous man, That amorous, violent, renowned Cuchulain)と、殊更にその多情性を強調する。側に立ちつくすエマー。足どりもためらいがちに戸口に現われる愛人エスナ・イングバ。戸口の彼方に

は「激しい苦い海」がきらめいて見える。楽師が語り、歌うのを耳にしながら、舞台の上に、それも観客席に近い舞台前面に、まるで胎児のようにうずくまっているもう一人のクフリーンの姿を、観客の目ははつきりとらえている。「多情にして激烈」なる英雄クフリーンと、いわゆる *invisible convention* を用いてのクフリーンの亡霊の提示は、この劇の出発点として必要にして有効なる方法である。要するにこの二つに遊離したクフリーンが、再び「多情にして激烈」なる英雄としての *identity* を取り戻すというのが、この劇のプロットなのである。そしてまた、この同一舞台上の二人のクフリーンの演技空間において、二つの異なる次元にまたがる劇が同時進行をおこなうというのが、この劇の基本的劇作法にはかならないからである。

パールアの浜辺で息子を殺して、狂気のみより海の波と死闘を続けた後、クフリーンはトランス状態におち入り、靈魂がその肉体から遊離した状態にあるのである。エマーの前に横たわるクフリーンは、魂の脱け殻にすぎず、その代わりに海の精霊が入りこんで復讐をねらっているのではないかと、エマーは疑っている。憑霊現象である。この *changeling* を追い出してクフリーンの魂を呼び戻すために、エマーはエスナに接吻をするように命じる。海と戦って今は海の捕囚となっているクフリーンを取り戻すために、女たちは海の力の何たるかを知らずに、海と戦おうとしているのである。クフリーンの体にとりついた霊を追い出す *exorcism* の儀式が始まる。

マナナン (Manannan) の支配する海、この海はエマーにとってはあくまでも敵対者であり、戦う相手にほかならない。この抗いがたい海の力が及ばない聖なる中心が、エマーにはある。炉端とその火である。そしていつの日にかクフリーンがそこに戻ってくることに、それが彼女のただ一つの望みなのである。ト書にはこうある――

エマーは寝台のカーテンを引いて、病人の顔を隠す。そのために役者は観客に見られずに仮面を変えることができる。彼女は舞台の一方に行き、炉に薪をくべて、炎をかき立てようとしぐさをする。その動作の間、楽師たちはドラムやフルート

などで、それをきわ立てるように演奏する。

それが終ると、エマーはクフリーンとエスナ・イングバから距離を置いて、想像上の炉端の側に立つ。

エマーの動作は、exorcismの儀式にふさわしく象徴的で様式化された動きであり、音楽に合わせた舞踏的な動きとなる。このエマーの様式的、舞踏的動作を通して、つまり音楽と舞踊という手段を通して、われわれ観客はこれまでの現実的で、外的な次元から、異次元の世界へと導入されていくのである。

炉端とその火が象徴するエマーの世界は、海から距離を置いたところにあるだけでなく、エスナの生きる世界からも距離を置いたものである。エマーには、彼女が依って立つことができる、激しい海の力も及ばない聖なる中心があるが、エスナにはそれが無い。彼女は「波にただよい夢を見る、役にも立たぬ、かよいもの」(A frail, unserviceable thing/That drifts and dreams)にすぎない。すなわち彼女は中心をもたない周縁的存在である。したがって彼女には海に対抗できる力がない。結局彼女の接吻によってクフリーンを呼び戻す試みは失敗するしかないのである。彼女の接吻にクフリーンの身体が動き、成功したかに見えるが、それは間違いで、呼び出したのは「神々や人間の間に不和を生み出す(the maker of discord)、妖精の国のブリックリウ(Bricriu)であった。『付け根まで萎えた腕』と『ゆがんだ顔』の異形のブリックリウが現われると、エスナ・イングバは舞台から退場することになる。最後にブリックリウが消えて、クフリーンの意識が戻るときに何事もなかったような顔をして、いつの間にか再登場するまでは、彼女には存在理由がないのである。その間にこそ劇の中心的事件がおこったのであるが、彼女には依然として切れ目のない確実な現実の時間がそこに流れているわけである。超自然の存在であるブリックリウが現われて、それまで確実だと見えた現実の外部世界の表層に、突如として裂け目ができて、そこにひらかれるいわば永遠の世界の内側をのぞき見る力を、現実の周縁的存在であるエスナは与えられていない

のである。

トランス状態にあるクフリーンの体に憑依したブリックリウという超自然の存在は、『エマー』の主要な出典であるグレゴリー夫人の『ミルヘヴナのクフリーン』(*Cuchulain of Muirhemne*, 1902)のエピソードには見られないものであって、これはイエイツの独創である。一体この異形の存在の役割は何なのであろうか。

俗なる日常性の世界の中心を象徴する炉端に立つクフリーンの妻エマーの前に現出したブリックリウは、まず彼女に絶対に認めたくはない苦い真相を直視するようにせまる。「いつの日か、年をとり、身体もよわった頃となって、もう一度彼の最愛のものとなる希望」(the mere chance that some day/You'd be the apple of his eye again/When old and ailing)をただ一つの生き甲斐にしているようだが、「お前は愛されていない」であり、クフリーンは「お前と二人で炉端に坐ることも、老いを迎えることもなく、遠くの浜辺か山中で、傷と労苦で死ぬのが彼の定め。寝床の側に坐るのは見知らぬ女。」(He'll never sit beside you at the hearth/Or make old bones, but die of wounds and toil/On some far shore or mountain, a strange woman/Beside his mattress.) それ故にクフリーンの愛をとり戻す希望を棄てるならば、クフリーンは生き返るであろう、と告げる。すなわちブリックリウの役割の一つは、クフリーンの運命と愛の不在という苦い真実を、妻のエマーに認めさせることであるといえよう。結局のところエマーは彼の取引をのみ、ただ一つの希望をあきらめることになり、「かの多情にして激烈、その名も高きクフリーン」が生き返ることになるわけであるから、少くとも純粹に現実的で日常的な人間であるエマーの観点からすれば、ブリックリウは life-force であったことになる。しかし聖なる結合 (Hiero Gamos) を求めるファンドとクフリーンの亡霊の側から見れば、ブリックリウは「不和を生み出すもの」であり、人間の暗い情念をかき立てる破壊的な力をもつ存在、あるいはどこかユングのいう「影」という心的存在に似たものに映るであろう。ここで注意

しなければならないことは、このような超自然的存在と現象に内在する両義性にこそ、この劇の本質と力があるということである。

われわれ観客の目には見えない炉端に立っているエマーには、観客の目には見えている舞台前面のクフリーンの亡霊の姿が見えてないのである。エマーとクフリーンの亡霊の間には、超えがたい絶対的距離があるのである。この距離をちぎめて、クフリーンの亡霊の世界をのぞき見ることができると耳を与えるのが、ブリックリウのもう一つの役割である。超自然の存在であるブリックリウの助けを借りて、エマーははじめて見る人になるのである。このように考えてくると、この見る人エマーの役割の背後に、夢幻能のワキ僧がちらついてきて不思議ではなからう。しかし短絡は禁物である。ワキ僧が見る人であるだけでなく、神や異次元の存在ともっと直接に交流する機能が与えられているのに反して、エマーはここではあくまでもヴィジョンを見るだけである。このことは、イエイツの劇においては、この二つの次元を隔絶する壁が、より絶対視されていることを物語っている。このような読み方をするとき、エマーの姿に、水晶玉を前にしてその透明な球体の中にひらかれるヴィジョンの世界を見るもののイメージが重なってくるのは、私だけの経験であろうか。

ブリックリウの助けによってエマーが見るのは、舞台前面にうずくまっているクフリーンの亡霊の姿である。この時点で劇の焦点が、炉端を中心とするエマーの演技空間から、舞台前面のファンとクフリーンの場面へと移り始める。後に『鍊獄』においてみごとな効果をあげることになる舞台の区分と使用方法である。^⑥しかし『鍊獄』の場合には、舞台奥が超自然の世界であるのに対して、『エマー』の場合には、クフリーンの亡霊とファンドの場面が舞台前面に置かれているのは興味深い。このような舞台の区分と用い方の相違点は、その劇の超自然的場面に与えられる重要度の相違によることはいうまでもないことである。

浄化される前に死者の靈魂が、繰り返して見なければならぬ「夢幻回想」(Dreaming Back)の夢の中に深く沈潜して、まだ海底にあるかのごとく胎児の姿勢をしてうずくまるクフリーンの亡霊には、妻エマーの声はとどかない。ましてや触れることもかなわない。

「きらめく、激しい海」を背にして戸口にあらわれる妖精の女ファンド(エスナ・イングバの登場の仕方と似ている)。彼女は孤独にうずくまるクフリーンの亡霊に近づき、踊りはじめる。海底の国からやって来て、クフリーンを籠に漁ろうとしているのだと、彼女の誘惑者としての面を強調するブリックリウに触発され、エマーはファンドを邪惡なデーモンとして、セイレーンやローレライのようなグレート・マザーの性格を隠しもつ恐ろしい女として、あるいは「宿命の女」(Fate's girl)として決定付けていく。

I know her sort.

They find our men asleep, weary with war,
Lap them in cloudy hair or kiss their lips;
Our men awake in ignorance of it all,
But when we take them in our arms at night
We cannot break their solitude.

[She draws a knife from her girdle.]

私はその女のたぐいを知っている。

この女どもは人間の男たちが戦に疲れて眠っているのをみれば、

雲のようになびく髪で男を包み、唇に口づけをする。

男たちは何も知らずに目をさますが、

夜になって男たちを腕に抱いても、

彼らの孤独を破ることは私たちにはできないのだ。

(帯から短刀を抜く。)

妖精の女に魂を奪われた男たちは、この世に戻ってきても、現実との接触を全く失ってしまって死んだも同然の状態になってしまうというのである。エマーにとっては、ファンドの行為は容認してはならないものである。何故ならそれは、クフリーンを絶対的に失うこと、すなわち死を意味するからである。このようなエマーの観方が、結局彼女の自己犠牲とあきらめにつながっていくことになるのである。うずくまるクフリーンの亡霊のまわりを、時々「雲のようになびく髪で男を包む」(Lap them in cloudy hair) 仕草をしながら踊り続けるファンドの姿に、エマーは嫉妬のあまり思わず短刀を抜いて切りつけようとする。しかし「どんな刀も風の肉体を傷つけることはできないのだ。」(No knife/Can wound that body of air) 彼らの間には絶対的な隔絶が横たわっているのである。エマーは視る人としてとどまるより仕方がないのである。クフリーンのまわりをなおも踊り続けるファンド、彼らの姿を包む非情の透明な球体をめめらと嫉妬の炎がとりまいて渦巻く。

エマーおよびブリックリウの側からみれば、誘惑者であり、恐ろしい女であり、邪悪なデーモンでしかないファンドは、夢の中に深く沈みこんだクフリーンの亡霊にとっては何なのであろうか。

Ghost of Cuchulain. Who is it stands before me there

Shedding such light from limb and hair

イエイツの『エマーのただ一度の嫉妬』と能の劇作法

イエイツの『エマーのただ一度の嫉妬』と能の劇作法

一五八

As when the moon, complete at last
With every labouring crescent past,
And lonely with extreme delight,
Flings out upon the fifteenth night?

Woman of the Sidhe. Because I long I am not complete.

クフリーンの亡霊　手足からも髪の毛からも光を放ちながら、
私の前に立つのは誰だ。

苦しみながら満ち続けた月が、
ついにその循環を完成し、

十五夜を迎えて、よろこびの極みの孤独の中に
光を放つように。

妖精シの女　私はあこがれをもつが故に、完全ではない。

プロローグにおいて「白くかよわい鳥」(a white frail bird)「嵐の一夜が明けた朝、耕された畠の畝の間にただ一羽おり立つ白く海鳥」(a white sea-bird alone/At daybreak after stormy night/Between two furrows upon the plough-ed land)あるいは「波立ちさわぐ大海が、夜のあけぬ間にとどろく渚に打ち上げたはかなくも美しく青白い貝」(a fragile, exquisite, pale shell/That the vast troubled waters bring/To the loud sands before day has broken)にたとえて、楽師たちが歌った *trality* をもつ人間の女性の美しさとは絶対的に異った女性の美の具現を、クフリー

ンの亡霊はファンドの中に見出すのである。イエイツのいう生きた現実の人間には不可能であり、また不可視でもある完全にして絶対的なる「月の第十五相」のイメージがファンドにはかならないわけである。しかし彼女は「完成まで一刻を欠くだけの」状態であると告げる。その絶対的完成のためには、クフリーンの存在が必要なのである。

ここでこの絶対的美を具現する超自然の存在であるファンドを、イエイツがどのように舞台の上に現実化しようとしているかを見てみたい。ト書にはつぎのようにある――

ファンドの仮面とコスチュームは金、ブロンズ、真鍮、あいは銀を暗示するものにして、彼女が人間というよりも偶像に見えるようではなければならない。この暗示は彼女の動作においても繰り返されてよい。髪もまた金属を暗示するものでなければならない。

このように見てくるとファンドは、月の光の要素に加えて、イエイツのビザンチウムをめぐる詩にみられる「永遠の人工物」(artifice of eternity)の「黄金の鳥」と同質な存在としてイメージされていることがわかる。ここで問題なのは、このファンドの人間というよりは偶像という超自然性を、仮面やコスチュームのみならず、その動作、および舞踊をもって表現するという演出上の困難な問題が生じることである。私自身の数回の観劇経験に照らしても、この演出上の困難な問題の解決を、より安易なサロメの舞踊というプロトタイプによって行う傾向が一般であるようである。この点についてのキャサリン・ワース (Katharine Worth) の提案には聞くべきものがある。

この舞踊手の非人間性、異次元性を保持するためにはあらゆる方法がとられなければならない。例えば電子音楽を用いるとか、あるいは男性の舞踊手を用いるとかして、この霊界からの来訪者の多義性と異次元性を保持すべきである。^①

ここで思い起こすのは、イエイツ自身が「舞踊劇」の第一作である『鷹の井戸』の「鷹の女」に伊藤道郎という男性舞踊手を起用したことである。更にいえば能のシテは本来すべて男性であるということがある。そしてこの方法がシテの異次元性と多義性を保持するまことに効果的な手段であることはいうまでもないことである。

ところでこのようなファンドの姿を見たクフリーンは、彼女がかつて若かりし頃にあの鷹の井戸で出会った「鷹の女」であることに気付く。しかし今はその若き日の情熱はもはやない。彼が生きて来たそれだけの年月が、彼の心を追憶と悔恨に打ちひしぐのである。そのようなクフリーンの亡霊に、ファンドは接吻を求める。この接吻によってクフリーンは、記憶と「盲目の悔恨の紛糾」(intricacies of blind remorse)から永久に解放されるのである。その時ファンドは「月の第十五相」の絶対的完成を達成し、二人は結びあって「存在の統一」(Unity of Being)を完成することになると、クフリーンを誘う。

Woman of the Sidhe. Time shall seem to stay his course ;

When your mouth and my mouth meet

All my round shall be complete

Imagining all its circles run ;

And there shall be oblivion

Even to quench Cuchulain's drouth,

Even to still that heart.

Ghost of Cuchulain. Your mouth!

[They are about to kiss, he turns away.]

O Emer, Emer!

妖精^{シイ}の女 時の流れが止まるように見えるでしょう。

あなたと私が唇を合わせるとき、

私の一生が想像の中で

輪廻の輪をめぐりつくして完成し、

あとは忘却して

クフリーンの渴きもいやされ

あの胸の高鳴りも静まることでしょう。

クフリーンの亡霊 その唇を、

(二人は接吻しようとする。クフリーンは顔をそむける。)

おお、エマー、エマー、

このファンドの誘いは、クフリーンの亡霊には抗いたい力をもって迫ってくる。しかしそれと同様に、いやそれ以上に、クフリーンはエマーとかつて生きた現実の生活の記憶と悔恨に打ちのめされるのである。ファンドの唇を求める叫びとエマーの名を呼ぶクフリーンの声が、交互にひびきわたる。クフリーンとエマーの結婚の日の

回想が、亡霊の絶対的自己実現の望みに強打を与える。「おお、私の失ったエマーノ」の絶叫は、現実の生と理想の生——エマーの側からいえば、それは死にほかならないかも知れない——とにひき裂かれたクフリーンの魂の苦悩の声である。旗色が悪くなったファンドは、彼に最後の切札をたたきつけて立ち去っていく。それを追ってゆくフリーンの亡霊。

Woman of the Sidhe . . .

What could make you fit to wive

With flesh and blood, being born to live

Where no one speaks of broken troth,

For all have washed out of their eyes

Wind-blown dirt of their memories

To improve their sight?

Ghost of Cuchulain. Your mouth, your mouth!

[She goes followed by Ghost of Cuchulain.]

妖精リリの女 ……どうしてお前に生きた女を妻にすることなどできよう。

お前が生まれて生きるところは、

誓いを破った、破られたなどということなどない所、

風にはこぼれた記憶のごみを

きれいさっぱり眼から流し去り、

だれもかれもすぐれた視力を持っているのだから。

クフリーンの亡霊 その唇を、唇をノ

(妖精の女退場。続いてクフリーンの亡霊も退場する。)

この時舞台の焦点が、エマーとブリックリウの世界へと移ってゆく。クフリーンの愛をあきらめて棄てよと迫るブリックリウ。嫉妬と自己犠牲にゆれ動くエマー。彼女の情念の葛藤は昂って、ついに断絶の壁をつき抜けてゆくかのようである。遂に耐えきれず、「私はクフリーンの愛を永遠にあきらめる」(I renounce Cuchulain's love for ever)と叫んでしまうのである。その瞬間、ブリックリウはカーテンを半分引きながら寝台にくずれおれる。エスナ・イングバが何事もなかったかのように、いつの間にか寝台の側にひざまづいている。クフリーンの姿がちらをふり向くと、それは英雄の仮面をかぶったクフリーンである。エスナの腕を求めて立ち去ってゆく男は、「かの多情にして激烈、その名も高きクフリーン」以外の何ものでもない。

ここで一言イエイツの仮面の実験について述べておきたい。面をつけ変えることによって、人物の性格の変化をあらわすのは、例えば、『葵上』の前ジテが泥眼を用い、後ジテが般若というまことに異質な面を用いていることからわかるように、それは能の常套手段である。『エマー』におけるイエイツの仮面の使用法はもったこみ入っているようである。トランス状態にあるクフリーンからその体に憑依したブリックリウへの変化、そしてそのブリックリウが追い払われて再びもとのクフリーンに戻るものが、一人の役者が二つの異った仮面を使用することによって可能になっている。更にもっと興味深いのは、同一のマスクを二人の役者が用いることによって、同

一の人物を演じることができることである。最初の寝台に横たわってトランス状態にあるクフリーンおよび最後の意識をとり戻したクフリーンと、亡霊クフリーンとは、二人の役者がそれぞれ同一の英雄の仮面をつけることによって始めて可能になる。イエイツがこのような仮面の用法に魅せられた最大の点は、仮面の使用によって、二つの異った次元の世界にわたるクフリーンの生を、みごとに演劇化してとらえることが出来るということであったろう。そして『エマー』はイエイツの仮面による実験の興味ある成果なのである。

クフリーンの亡霊は夢幻回想を繰り返すことによって浄化の道を進むのではなくて、その苦悶と責苦の鍊獄的過程をとり越した絶対的浄化の方法をファンドから提供されるのである。それにも拘わらず、現実の生への執着が、記憶と悔恨となつて、彼の絶対的浄化の道を阻んでしまい、遂には彼を現実の生まで引きずり戻してしまうことになる。能の亡霊は苦悩の姿をみせて懺悔し、仏法の効力によって浄化をはたして消えてゆくが、イエイツの亡霊クフリーンは、あまりにも人間的であるがために、遂にはファンドの浄化をすすめる呼びかけにさえ背を向けて、もう一度現実の生の世界へと引き返してしまうのである。それほどにクフリーンの現実の生への執着は強烈であつたことである。したがって妻エマーの嫉妬、そして自己犠牲とあきらめは、エマーの側、つまり現実の外部世界からの、亡霊クフリーンを呼び戻すための働きかけであつたが、それは結局のところ、あまりにも人間的なクフリーンの現実の生への執着の強さを、現実の外部世界から確認するものであつたと受けとれなくはない。

このように読み進んでくると、二つの異つた次元におよぶクフリーンの生の世界が、ファンドを中核にして、エマー、そしてその最も外側にエスナ・イングバを位置付ける同心円的構造を形成していることがわかる。先に用いた球体の比喩をつかうならば、その最も深層の中核をなす部分がファンドの世界であり、その表層部がエス

ナの世界であって、丁度その中間地帯がエマーの世界であると言えることができる。クフリーンはエスナの表層の世界からファンドの世界へと沈潜してゆき、そこで自己実現をはたさんとするかに見えるが、再び表層の世界へと戻ってゆくのである。このようにイメージ化をおこなうと、この球体がユングの例の人間のこころ、*psyche*の構造を連想させるのはいうまでもないことである。単純化の危険をあえて冒して言うならば、ファンドの世界とは、要するにクフリーンのこころの深層にひろがる集合的無意識、イエイツの用語でいうならば *Anima Mundi* の領域であり、ファンド自身はクフリーンのアニマ (*Anima*) ではないかという仮説も可能になってくる。それはクフリーンのこころの内側にひらかれた世界だといいかえてもよいだろう。そしてこの劇に「イメージの統一」を与えている海のイメージが、その事実を最もよく象徴しているであろう。

海は両義的存在である。戦う相手であると同時に人間の美、あこがれ、理想、そして愛のかたちを生み出す創造的源泉でもある。それは墓場 (*omb*) であると同時に、それは子宮 (*womb*) でもある。この海との接触を失うことの意味、それがこの劇の主題ではないだろうか。海底の国の女王であるファンドと接触を失うとき、クフリーンは現実の表層において、「多情にして激烈」なる英雄クフリーンとして、悲劇的死への道を歩んでゆくしかないのである。人間の限界をもった女性の美しさと愛のかたちを超えた、美と愛のかたちを象徴するともいえるファンドとクフリーンの関係が、妻のエマーに愛の放棄を強要し、その結果、クフリーンの魂は理想の自己実現には挫折するが、現実の生へと引き戻されて、再び多情にして激烈なる英雄としての *identity* をとり戻すことができる。そんなクフリーンを腕に抱きとめるのは愛人のエスナ・イングバ。すべて苦い報酬である。ただ一人すべてを失って孤独と絶望の中に残されたファンドの魂を鎮めようとするかのように、すべてをつぶさに、しかも離れた立場から見てきた楽師たちの歌声がひびいて『エマーのただ一度の嫉妬』は終るのである。^⑧

O bitter reward

Of many a tragic tomb!

And we though astonished are dumb

Or give but a sigh and a word,

A passing word.

おお、数多の悲劇の墓場の

苦い報いよ。

われわれは仰天しているのに口がきけない、

それともため息ついていた一言、

ふと一言をあらすのみ。

附記 『エマー』のテキストは『The Collected Plays of W. B. Yeats (1952)』を使用。なお引用の訳文は佐野哲郎氏の翻訳（『イエイツ戯曲集』山口書店）を参照させていただいた。

注

- ① 拙稿「アイルランドにおけるイエイツ上演の問題点」『日本イエイツ協会会報』第十二号参照。
- ② Lady Gregory, *Visions and Beliefs in the West of Ireland* (Colin Smythe, 1970), p. 364. イエイツはクフーリン・フンネットの出会いのエピソードを詳しく述べた後（おのちのちに記している）“We have here certainly a story of trance and of the soul leaving the body, but probably after it has passed through the minds of story-tellers who have forgotten its original meaning. There is no mention of any one taking Cuchulain's place, but Prof. Rhys in

his reconstruction of the original form of the story of 'Cuchulain and the Beetle of Forgetfulness,' a visit also to the other world, makes the prince who summoned him to the adventure take his place in the court of Ulster."

- ⑧ Ezra Pound & Ernest Fenolosa, *The Classic Noh Theatre of Japan* (New Directions, 1959), pp. 113-15. cf. "The ambiguities of certain early parts of the play seem mainly due to the fact that the 'Princess Rokujo,' the concrete figure on the stage, is a phantom or image of Awoi no Uye's own jealousy. That is to say, Awoi is tormented by her own passion, and this passion obsesses her first in the form of a personal apparition of Rokujo, then in demonic form." このようなパウンドの誤解の背後に、彼自身のか、それともイエイツのかは速断できないが、トランス状態と憑依現象を『奏上』に読み込もうとする思い入れがあきらかに感じられる。

- ④ 'Certain Noble Plays of Japan' in *Essays and Introductions*, pp. 224-25.

- ⑤ 拙稿「イエイツの演劇の理念」『人文』第十九集（京都大学教養部）参照。cf. 'The Tragic Theatre' in *Essays and Introductions*, pp. 238-45.

- ⑥ 拙稿「イエイツと能—夢幻劇の構造と劇作法をめぐって—」（大浦幸男編『イエイツの世界』山口書店）参照。

- ⑦ Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* (1978), p. 168.

- ⑧ エビログの楽師の歌は、まず第一にはファンズに対する鎮魂（たまずめ）の歌ととるべきではなからうか。グレゴリー夫人版では物語の結末が、ドルイド僧の 'a drink of forgetfulness' がクフリンのころを鎮め、妖精^{フェアリー}の国のマナナ王が魔法の衣を二人の間にふって、ファンズが今後クフリンと会うことがないようにしたとあるのは暗示的である。そしてその歌声は当然のこととして、当事者たちのものではなく、出来事をつぶさに見てきた証人の声であり（第一スタンザにおける現在完了の時制に注意）、そしてまた離れた、より高い立場から事の真相を見抜く力をもったものの声でなければならぬ。すなわちコーラスとしての楽師たちの声である。それ故にこそ彼らの声は、ファンズに向って、*O still that heart at last* とはいきれるのである。