

# W. B. イェイツの『鷹の泉』の 文化記号論的演劇空間

— 西洋演劇の中の能 —

海老澤 邦 江\*

## 1. 『鷹の泉』の新規性

W. B. イェイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) は、詩人ならびに劇作家の二つの顔を持つ。アイルランド独立に向けて、精神的独立の側面から文化・芸術領域で固有でありながらも普遍的な文学の創成を目指した。日本との関係から見ると、フェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908) の能に関する研究資料を持つパウンド (Ezra Pound, 1885-1972) を通じてイェイツは日本の能の存在を知り大きな関心を抱くようになった。また、当時、西洋のモダンダンスの研究をしていた伊藤道郎からも能について深く知るようになる。この結果創られたものが、『鷹の泉』(*at the Hawk's Well*) である。この作品は、アイルランドの伝説をモチーフに古代ギリシア劇と日本の能を融合させた特異な劇作として、イェイツの戯曲の中でもとりわけ知られている。

1990年に、詩人の高橋睦朗が翻案したシナリオ『鷹井』で浅見真州、友枝昭世、野村万作と白石加世子によって、千田是也演出でプレヒトの会によって、それぞれ演じられて以降、現在では、新作品『鷹姫』としてしばしば鑑賞する機会がある。また能との比較研究においては、優れたものとして成恵卿『西洋の夢幻能』(河出書房新社, 1999年) や岩田美喜『ライオンとハムレット』

(松柏社, 2002年) などの研究書や伊達直之「W. B. イェイツの象徴詩劇における「能」と舞踏の再生」(『ギリシア劇と能の再生』所収, 水声社, 2009年) の論文が見られる。

これまで多くの研究の蓄積があり多方面の視点から論じられている作品であるが、本論においては、日本とアイルランドの比較文学や比較文化的視点だけではなく、フェルディナン・ド・ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913)、ロマン・ヤコブソン (Roman Osipovich Jakobson, 1896-1982)、ハーバート・マーシャル・マクルーハン (Herbert Marshall McLuhan, 1911-1980) の系譜から言語学的、社会学的記号論の文脈で考察することによって、イェイツ自身が全く経験したこともない演劇形態である能を取り込むことで、何を企図していたのかを従来と異なった視点から提示できるのではないかと考える。イェイツは、過去の文化的遺産の継承を求めつつも、時代の動向に敏感に反応し洋の東西を問わず作品に新機軸を打ち出そうとした創作者と言える。それは、演劇の中に新しい表現を見出すことがイェイツにとっての最重要課題であったからだ。それ故に、当時ヨーロッパで流行したジャポニズムを援用したという結論には容易にはつながらない。

イェイツが、舞台演劇空間とことば、音声、舞踏あるいは所作などを統合的に捉えようとしたのは事実である。だが、当時のイェイツは、演劇が後に認められるコミュニケーションの一形態であるということは考えてもいなかったはずである。

2012年11月30日受付

\* 江戸川大学 情報文化学科教授 英詩, 文化比較

というのも、彼にとっては演劇空間とは総合的な真の芸術空間であるべきだという信念があったからだ。しかし、限られた形であっても進展するメディアから受け取る情報や人的交流から、早くも新しい表現形式や形態、方法など模索を始めていたと言えるであろう。特に、ソシュールはイェイツと同時代を過ごした言語学者である。彼の言説は、当時の象徴主義の原理を色濃く反映している。こうした観点からイェイツの作品を考える際、記号論の系譜に連なるソシュール、ヤコブソン、マクルーハンの言説は非常に示唆に富むと思われる。本論においては、言語のみならず舞台空間において重要な要素となるものを記号論的および表象的な視点からイェイツの劇作を検討する。さらに、演劇がコミュニケーションの一つとしてどのような表現形態を表すのかを明らかにする。『鷹の泉』の演劇空間を統合的に考察するために、音声としてのことばの伝達とメッセージを媒介することばの代替表現の観点からソシュール、ヤコブソン、マクルーハンの基本的言説の要点を整理することから始める。

## 2. ことばと音声とメッセージ

私たちが発話する際に、発話されたことばとその意味の差異が生じる例は、古く有名なところでは、ホメロス (Homer) の『オデュッセイア』(The Odyssey) に見られるであろう。一つ目の巨人が住む島に辿り着いたオデュッセウスは、巨人の一人に名前を尋ねられると「No-man」と名のり、酔いつぶれた巨人の一つ目をつぶす。その巨人は激しい痛みに悲鳴をあげ、それを聞きつけた仲間が集まってくる。誰にやられたのかという問いに、その巨人は「No-man hurts me」と答えると、仲間たちは、それではしかたがないということで皆帰ってしまう。このエピソードは、オデュッセウスの知恵者ぶりを示すものとして広く知られているのだが、ことばの持つ本質的な役割と機能、発せられる音声とその意味のズレを見事に示している例であるとともに、表記された言語のみならずヨーロッパ言語以外の言語表記と翻訳

では、言語活動の本質が正しく伝えられない例でもある。

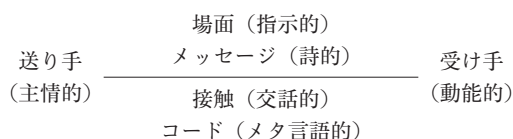
個人を指し示す名前「オデュッセウス」は本人によって意図的に使用されず、それはとりもなおさず、本人自身がその存在を隠すことになる。一方、使用された偽名「No-man」は一つ目巨人にとっては固有名詞として受け取られ、オデュッセウスは、巨人にとっては「No-man」として存在する。しかし、「誰が」(Who?) やったのかという言語システムの構文においては、その意味が「誰でもない」という意味に転換する。ここにおいて、他の巨人たちにとっては、音声的には「No-man」とは非在を示す「No man」あるいは「Nobody」でしかなく、オデュッセウスは無名性と非在を獲得し、窮地からの脱出の逆転劇を演じるのだ。

「No-man」は巨人とオデュッセウスとの関係性において「オデュッセウス」を指し示す記号の役割をしている。事物・事象とことばと概念の基本的関係を「意味するもの」と「意味されるもの」の関係性の中で論じたのが、ソシュールである。言語を記号システムとして見た場合、基本的な事実として、1) 言語記号は恣意的である。2) 言語記号は広がりを持ち、それは一次元の方向に限定される。という2点を指摘し、言語と概念の結びつきの曖昧性を十分理解しながら、それを示す最大公約数としての用語表現として「意味するもの」と「意味されるもの」を選択し両者の結びつきを提示している<sup>1)</sup>。

シニフィアン [signifiant] とシニフィエ [signifié] という用語を用いることで、これら [上記の] 二つの事実をよりよく定式化することができます。このように用語を変更した理由：記号システムの内部で、シニフィアンとシニフィエを対置する必要があるからです。(イメージと概念という異なる面をそのまま) 互いにつきあわせて置くためです。シニフィアン (聴覚的なもの) とシニフィエ (概念的なもの) は、記号を構成する二つの要素です。

さらにソシュールは、柱とフリーズの建築部分の共存関係に例えて語とシステムとの関係性を説明する。つまり、語はシステムに属しており、他の語との関係性から連辞関係と連合関係が生み出される<sup>(2)</sup>。先述のオデュッセウスの例を下敷きにすると、固有名詞「No-man」が一つの簡単な構文「No-man hurts me」に組み入れられることで、異なるシステム「No man hurts me」という、つまりは、別の有機的概念が喚起されることにつながると言えるのだ。

発話における言語活動の機能におけるズレを、上述の挿話は示しているのだが、発話者と受け手との基本的関係性のモデルをヤコブソンは以下のように説明している<sup>(3)</sup>。



このモデルで言う〈場面〉とは、送り手と受け手を取り巻く状況〈context〉を、〈接触〉とは、送り手と受け手間で伝達を可能とする物理的経路もしくは心理的つながり〈contact〉を、〈コード〉とは両者の伝達を理解可能なものとする共通部分、つまりはソシュールの言う〈langue〉を意味する。また、〈メッセージ〉が〈詩的〉であるというのは、決して文学的な詩歌を指すのではなく、日常の会話や一般的な伝達表現においても、受け手が解読し理解する婉曲的もしくは示唆的表現を含む。そうした意味を含めて〈詩的〉要素がメッセージの中には存在する。〈送り手〉が〈主情的〉であるというのは、メッセージの内容には、送り手の態度の直接的表現、それは心情を印象づけようという意図が含まれるからだ。そして、〈受け手〉が〈動能的〉というのは、例えば言語表現の端的な例としては呼格と命令形に見られるようなメッセージが向けられる直接的な対象を示す。

メタ言語は、言語習得のみならず翻訳や翻案を行う際に必ずといってよいほど一般的に使用されるものであり、また「正確な」伝達の観点からは

厄介な問題を含んでいる。ヤコブソンは「ケンタウルス」や「アンブローシア」という語の定義を例証している。ギリシア・ローマ神話に不案内な者と熟知している者とがそれぞれそうした語を聞いた場合を比較すると、当然の如く、前者は、たとえ空想上のものであったとしても、どのようなものなのかイメージを結ぶことはできないし概念化もできない。「ケンタウルス」「アンブローシア」の定義を知って初めて概念化が可能となるのだ。現代社会においてはメタ言語を必要とする事物や事象が増加の一途を辿っており、言語伝達の複雑さや困難が増しているという課題が指摘できる。

一方、これは言語活動だけの問題ではなく、文化的翻案に関しても共通している。現代のメディアの急速な発展と様々な手段によって、この点については、解消する領域が多くあると言える。過去の例では、視覚的表現である絵画を例に取って、江戸時代の浮世絵師を考えると興味深い。伊藤若冲は身近な動植物を精密かつ克明な筆致で描いたが、『象鯨図』に描かれた白象と鯨は写実的イメージとは言い難い。葛飾北斎は異国ものに大きな関心を寄せ絵に残しているが、やはり、北斎の手による象や虎も本来の精緻な画法とは異なっている。一つの絵画として見た場合、必ずしも写実的なものが優れているわけではなく、デフォルメした趣きが絵画としての価値を生み出しているとも考えられるが、若冲や北斎など動植物に関して博物学的とも言える手腕を持つ絵師という前提から考えると、既知のものと未知のものを題材にした結果の差は明らかに認められる。こうした結果は後に述べるイェイツの能の翻案にも大きく関係している。

上述した領域におけるソシュールやヤコブソンの研究対象は、発話された音声のことばと記述されたことばである。マクルーハンはそもそも文学研究から出発しているが、その研究途上で印刷された活字のことばと音声のことばとを峻別した。『ゲーテンベルグの銀河系 活字人間の形成』において、印刷技術の進歩により、ことばを聞くという聴覚中心からことばを読解するという視覚中心の知覚に移行したと考え、活字となったことば

は視覚的なものと捉えた。いわゆる「声の文化」から「文字・活字の文化」への現代の転換を次のように表している。

ゲーテンベルグの印刷術が世界を満たしはじめてから、人間の声は閉じられてしまった。ひとびとは黙読をしはじめ、活字の受動的な消費者となった。建築も彫刻も枯れてしまった。文学においても、口語社会が残存する後進地域からのみ、言語のなかにことばの響きが補給された。イエーツ、シング、ジョイス、フォークナー、ディラン・トマス、そして彼等に類するようなひとびとがそれである<sup>(4)</sup>。

「イエーツ、シング、ジョイス」はアイルランド、「フォークナー」はアメリカ南部、「ディラン・トマス」はイギリスのウェールズ出身の文人である。「口語社会が残存する後進地域」という表現から、活字文化に満たされていることが先進地域の条件であるというマクルーハンの判断が読み取れる。しかし、実際の事情は異なるので補足する必要がある。アイルランドにはアイルランド語、ウェールズにはウェールズ語といったゲール語が存在し、少数ながらもその言語は生活言語としてあった。文化的・民族的アイデンティティの一つの証として重視され、もともとの母語である両言語を消滅言語にしないための言語復興運動や保護政策が行われていたことを言い添えておきたい。活字文化が形成されることによって、視覚が他の知覚と切り離され、視覚から得る膨大な情報にあふれる社会、ある意味で情報の流布による均質的な社会に急速に傾くとマクルーハンは予測する。

マクルーハンの『メディア論』が最も注目を浴びる「メディアはメッセージである」というフレーズは、ヤコブソンのモデルを端的に表す示唆的暗喩の意味を持つ多分に〈詩的〉なメッセージであると言えるだろう。「メディア」の定義については、大きく3つの意味に分けられている。1つ目は、一般的な意味で新聞・雑誌・広告・ラジオ・テレビなどのマス・メディアを指す。2つ目には、より広義に人間と人間の間立ち、人間と人間間

の相互行為を媒介するコミュニケーション・メディアを意味し、話し言葉、文字、書物、手紙、電話、絵画、写真、映画、音楽、マンガ、インターネットなどを含む。3つ目には、人間の感覚器官や運動器官の外化したもの＝テクノロジー（望遠鏡、カメラ、衣服、住宅、車両など）をマクルーハンはメディアとして捉える<sup>(5)</sup>。

さらに、マクルーハンは、メディアを「熱いメディア」と「冷たいメディア」に弁別している。「熱い」(hot)と「冷たい」(cool)を区別する基本原理を以下のように説明している<sup>(6)</sup>。

熱いメディアとは単一の感覚を「高精細度」(high definition)で拡張するメディアのことである。「高精細度」とはデータを十分に満たされた状態のことだ。漫画が「低精細度」(low definition)なのは、視覚情報があまり与えられていないからだ。電話が冷たいメディア、すなわち「低精細度」のメディアの一つであるのは、耳に与えられる情報量が乏しいからだ。さらに、話されることばが「低精細度」の冷たいメディアであるのは、与えられる情報量が少なく、聞き手がたくさん補わなければならないからだ。一方、熱いメディアは受容者によって補充ないし補完されるところがあまりない。したがって、熱いメディアは受容者による参与性が低く、冷たいメディアは参与性あるいは補完性が高い。

人間の拡張としてのテクノロジーをメディアとして考えるマクルーハンであるが、基本原理の中軸が、情報量の過多に限らず、メッセージの送り手と受容者との参与性・関係性、そして感覚器官の働きの過多に置かれている。送り手と受け手とを媒介するものがテクノロジーの産物であっても、それが人間の感覚器官の延長と捉え主情性を認めている。

ことばを起点として現代のメディアの大きな枠組みまで拡張して整理をしてきた。この内容が基本的に指し示す方位は、ほぼ同一方向に求められるのではないかと考える。つまり、個人の発話に



過ぎないことばが、受け手の存在や共同体の中でその意味、有機的概念を持つ。有機的概念を示すものが、社会システムの在り様によって、話しことば、書きことばを含め様々な形態を取り得る。ここで再びソシュールの記号学のアプローチを思い返したい。〈parole パロール〉〈langue ラング〉を踏まえたと、ソシュールの記号学の対象についてと〈language ランゲージ〉の意味を丸山圭三郎は以下のように要約する<sup>(7)</sup>。

その対象には非自然的指標の一切が含まれ、言語がこの科学の一般的モデルとなるばかりでなく、非言語的な人工指標も、それらが文化的・社会的意味を担う限りにおいて、一つの〈ランゲージ〉として捉えられる。それまでは単なる物質的对象として個別に観察されていた非言語的記号作用も、その背後に隠された無意識的ラングという文化の価値体系における差異化現象として位置づけられ、身振り、指話、象徴的儀式、パントマイム、モードまでが、ランゲージの特性のもとにその本質を現前する。

次章以降においては、イェイツの創作姿勢や当時の状況を概観し、戯曲『鷹の泉』の演技者の台詞や舞台装置、演技者と観衆との関係をソシュールとヤコブソンの言語記号学の観点から、演劇の表現形態と映像メディアとの比較をマクルーハンのメディア論の観点からそれぞれ検討してみたい。

### 3. イェイツの文学的姿勢と劇作

イェイツは、詩作同様に戯曲の創作に生涯に渡って力を注いできた。これは、イェイツが生きた時代性、19世紀末以降加速するイギリスからの独立運動が大きく影響している。多分に民族主義的ではあるが、アイルランド民族が誇り得る国民文学の創成を早くから企図していた。1893年に掲載された“Nationality and Literature”には、当時のイェイツの文学観が如実に語られている。文学についてなにかしかを自分が知るギリシアとイギリスの例を引いて次のように語る<sup>(8)</sup>。

この両国の文学には明らかに指標となる三つの時期があります。最初に物語詩つまりは叙事詩もしくはバラッドの時代、次に演劇の時代、その後に抒情詩の時代が来るのです。

この言説は、まだ20代後半でしかないイェイツの文学的知識は限られていたかもしれないが、幾つかの点で興味深い。というのも、通時的に並べると、ギリシアの場合、まず、ホメロス、次にアイスキュロスとソフォクレス、最後にギリシア詞華集で知る抒情詩人たちの順に、イギリスの場合は、チョーサー、マロリーから始まりシェイクスピア、そしてバイロン、ブラウニングをあげている。この言説から示唆されているのは、ギリシアは既に文学的な成熟を遂げて民族文学の確立を得たこと、イギリスもまた同様の道を辿っていることを暗に仄めかしている。また、アイルランドにおいては、その文学的萌芽がこれからであることを示唆しているのだ。実際に、イェイツはグレゴリー夫人 (Lady Augusta Gregory, 1852-1932) との共同作業によってアイルランド各地に埋もれている民間伝承やバラッドの蒐集を行う。そうした作業から学んだ古代アイルランドの神話や英雄譚、妖精譚などを自家薬籠中のものとして自作に取り入れるのである。そして、あたかも3つの時期を自身の生涯の中で経験し自らの手によって国民文学の確立を目指し、物語詩、戯曲そして抒情詩の創作に力を注ごうとする姿勢が窺える。

ゲール語復興運動とともに、19世紀末からアイリッシュルネサンスと言われる文芸復興運動が盛り上がりを見せる。さらに国民劇場を企図して演劇運動が起こり、旗揚げ公演が行われたのは1899年、初日の出し物はイェイツの『キャスリーン伯爵夫人』(The Countess Cathleen)であった。そもそもイェイツが詩作を始めた当初から、吟遊詩人に詩人の原型を見ていた。というのも、吟遊詩人は歴史を韻文の中に語り聞かせ、あまねく渡り歩き広める職能があったからだ。そして、その技量は詩作する才能と吟唱する技によって測られるからだ。また、ことばそのもの、あるいは詩に対する態度は原初的と言ってもよい。隠喻

に富んだことばは、古代にあっては神からの神託であり、そのことばを授けられるのは預言者である。預言者的資質を持つ詩人こそが、ブレイク (William Blake, 1757-1827) に代表される幻視の目を持つ真正な詩人とイェイツは考えていた。戯曲についても、ディオニュソスの祭礼であったギリシア悲劇に原型を見ている。詩・演劇のことばは、イェイツにとっては非日常空間のことばであったが、それは神と人間とを媒介するものであったのだ。発声されたことばには、人を動かす力・エネルギーが存在すると信じていたと言っても過言でない。それ故に、韻文劇における声と音楽性を重視する。同年、既に浸透しつつある商業的な演劇状況について失望の念をもらしている<sup>(9)</sup>。

…耳ではなく眼を通してたやすく感動する人々が益々増加するのだということが役者たちにはわかった。あらゆる理知的な感情同様に、ことばの音楽とともに生まれる感情は擦り切れている。擦り切れた感情を好む者などほとんどいない。それ故に、役者たちは新聞の記事を読むように台詞を話し始めた。格調高い雄弁術の技を忘れ、彼らの思考全てを拙い演技の技に預けてしまった。それは私たちの神経の表層的な共感を満足させるのだが。そして、かつては仲間同士、恋人同士でくつろぎ聞くことを喜びとしていた詩歌を一人部屋で読んでいた方がまじだと詩歌の愛好者たちはとうとう気づいたのだ。

さらに、イェイツを悩ませたのは、当時の観客の芸術文化としての演劇に対する無理解であった。多分にナショナリスティックで政治的プロパガンダを含んだ内容の出し物には喜んだ観衆も、ひとたびアイルランド庶民の現実を含んだシング (John Synge, 1871-1909) の戯曲『西国のプレイボーイ』(The Playboy of the Western World) が1913年に上演された際、その内容と表現に憤った観衆が暴徒化し上演が中止になったことは、以降、イェイツの演劇運動に大きな影を落とし、演劇に対する考えや姿勢、その制作に関しても大きな影響を与えた。

『鷹の泉』は、そのような観衆に不信感を抱いた数年後に誕生したものである。ヨーロッパにおいて、イェイツが手本とするギリシア悲劇は既に終息していた。しかし、パウンドから日本の能について聞き知った時、能とギリシア悲劇の演劇形態の類似に思い至ったのは不思議ではないであろう。それも、東洋において未だに存在するという事実は彼にとっては驚きであった。両者の共通点としては、①神事に関わること、②登場人物と舞台装置が簡素なこと、③マスク(仮面)を用いること、④コーラス(コロス、地謡)があること、⑤韻文であることに整理できるであろう。相違点としては、ギリシア悲劇においては、円形劇場など相応の規模を持った舞台で市民を対象に演じられるが、能は限られた規模の特殊な舞台で特定の階級の者を対象に演じられる。とりわけイェイツを魅了したのは、日本の能においては、亡霊が主人公として舞台上に登場すること、そして舞踏が大きな役割を果たしていることだった。

成恵卿氏が指摘するように、「リアリズム演劇の地平からいつしか姿を消した超自然的なものを取戻す」ことで新しい演劇を生み出そうと考えていたイェイツにとって、日本の夢幻能は貴重なモデルであった<sup>(10)</sup>。イェイツが幼少時から親しんできた世界は、荒唐無稽な事柄に満たされたアイルランドの神話、伝説、説話であり、自然現象と超自然現象が齟齬なく結びつく想像力に富んだ世界であった。そこは、生命が躍動する人間の感情と生が神的領域と深く交感していた場であると捉えていた。19世紀末「ケルトの薄明の詩人」と呼ばれたイェイツだが、この形容辞はロマン派的抒情を指すだけでなく、「薄明」(twilight)に暗喩が込められている。イェイツにとって「薄明」の領域は「彼岸」と「此岸」の接続領域であった。「彼岸」と「此岸」とが合わせ鏡の如く輪郭を浮き彫りにし、それぞれの領域の意味が互いに対照・補強しあうために、イェイツは二つの領域を自由に往来できるものを詩作品の中で跳梁させたとも言えるであろう。「薄明」は、〈死〉と〈生〉が邂逅する場でもあり、〈聖〉と〈俗〉との激しい対照の場であった。さらに、イェイツにとっては、

両者が競演・饗宴を行う場を共有する意味でもあった。そのような空間を文学および演劇空間に創造しようとしていた。その実現のために、日本の能をアイルランドのモチーフに取り込むのに躊躇はなかった。

#### 4. 『鷹の泉』の演出と舞台空間

この戯曲は一幕一場の構成で、登場人物は老人（仮面装着）、若者（仮面装着）、泉守りの女（仮面を模した化粧）そして3人の楽士（仮面を模した化粧）の6人である。一人の老人が50年以上不老不死の水が湧き出る瞬間を待ち続け枯れた泉の傍らに座しているところに、古代アイルランドの英雄である若き日のクフーリンがやって来る。不老不死の水のことを知ったクフーリンもまた望むのだが、老人は退けようとして、両者が仲たがいをしている最中に、泉守りの女が舞踏をし始めると、クフーリンはそれに魅せられ老人は居眠りをしてしまう。その一瞬の間に水が湧き出るのが、結局二人とも水を獲得できず終わる。

舞台は衝立が置かれるだけの空間が設定される。この戯曲では、3枚の布が象徴的に使用されている。1枚は、楽士3人が持ち、劇の冒頭に布を広げ終幕には畳む。これは、一般の劇場における緞帳の役割を果たしている。次に枯れた泉を表象する青い布が床に置かれる。そして、泉の傍らでうづくまる泉守りの女が全身を黒い布で覆う。身を覆う行為の意味は舞台上に存在しているが、黒子のように非存在を示していると言えるだろう。さらに、この女が超自然的な存在だという暗示でもあり、それ故に、非存在だが偏在しているものとも考えられる。この非存在であるとともに偏在するという意味は、登場人物が付ける仮面、もしくは仮面に模した化粧にも読み取れよう。イェイツ自身が、ト書きの中で「我々と役者たちを区別する道具立てがない場合、この仮面を付けた役者たちは一層未知なる存在のように思われる」と述べている。つまり、役者たちは通常の間人ではなくこの世に存在していないものが舞台上にいる印象を観客に与える。一方、古代の宗教儀式において

仮面を付けた瞬間に霊的憑依が祭司に訪れたように、与えられた役割の人物に変容するのを役者は期待される。役者は、仮面を付けると同時に自我を隠し、新しく与えられた自我が現出すると言った方がイェイツの場合適切かもしれない。

舞台が非常に簡素化されているので、この戯曲では役者たちの台詞や所作が重要である。まず、楽士たちは、クロスや地謡の役割に相当し劇中の場面や登場人物などの説明を歌によって行う。劇が始まるとほどなくして、楽士の一人は、日の暮れる黄昏時であるのを告げる。先述したように、イェイツの作品においては、「黄昏」は夜と昼の中間領域、死と生との接点である。劇の冒頭において、時が告げられると同時にその時間帯は亡霊と生者が邂逅する時であることを知らせる。

楽士たちの状況説明が済むと、老人が語りだす。舞台上には、シテとワキに相当する老人とうづくまった泉守りの女がいる。老人は女に向かって語りかけるのだが、女は全くそれに応ずる気配がなく、老人は焦れて言う。

老人 俺に口を聞いたらどうだ。「枯れ枝を集めてお疲れじゃないのか」とか、「指は冷たくはないか」とか、言ったらどうなんだ。一つのことばも出ないのか。昨日は、三度も口を開いた。「泉にははしほみの葉がいっぱい」とか「風が西から来る」とか、その後は「もし雨が降れば、泥だらけになるでしょう」ときた。今日のお前は阿呆同然。いや、いや、もっと悪い、魂の抜殻のようなもんだ。

この一場面は、老人と泉守りの女との関係性が断絶しているのが表現されている。泉守りの女が「言語上は完全に沈黙した存在である」という岩田美喜氏の指摘は重要である<sup>(1)</sup>。イェイツが設定した仮想空間の文脈から考えると、〈彼岸〉と〈此岸〉が混淆するはずの場所であるが、両者には交流を可能にすることばがない。泉守りの女がことばを発したとしても、老人の期待するような応答ではない。老人は、辛うじて、対話を構成しないことばを発話する相手がいるのを認めて自身

を慰めているだけなのだ。老人は、対話する相手を持たない空間におり一人発話するにすぎないのである。むしろ、主導権を女が握り、老人はそれに操られるかのような〈マリオネット〉のような動作を行う。劇の最後においても、不老不死の水をめぐって激しいことばの応酬をしながらも、対話を行っていたのだが、老人は唯一の対話者であったクフーリンを失う。クフーリンは、妖精の女王イーファの化身だとわかった泉守りの女の、鷹のような視線と凝視によって心を抑えられてしまう。山から去ってゆこうとするクフーリンに、老人はともに留まるように懇願するが、二人の間に交わされることばは、もはや対話として噛み合わないまま別れ、老人は一人残される。

コミュニケーションの断絶した二つの場面は、対話者もしくは共同体を前提とし、意思疎通を可能にする共通〈ラング〉の欠如あるいは喪失を表しているのではないだろうか。イェイツの思い描いた〈聖〉と〈俗〉が出会う場は、祭礼の意味を持つ活力に満ちた場であり、〈不死なるもの〉と〈死すべきもの〉とが交感し合う稀な場であった。それがこの戯曲においては実現されず、破壊と無に向かっている。接続領域は、とりもなおさず、相容れない両者が、特殊な領域を共有することにつながっていたはずである。しかし、その共有を可能とする〈ラング〉は失われ、老人とクフーリンは対話者のない〈パロール〉の世界に閉ざされてしまう。さらに言えば、不老不死の水を人間が飲む行為は、プロメテウスが神世界から火を盗む行為に等しい。それ故に、この共有領域であるはずの場が、既に老人によって犯されてしまっていると言えるだろう。一方、〈聖〉の領域で意思疎通を可能にさせるのは、泉守りの女の発話は鷹の鳴き声であり、また虚ろな眼力、そして舞踏である。特に舞踏は象徴主義者の共通理解として「理性と靈魂と肉体とを緊密な運動の内に直接的に統一し、ものを言う肉体を可能にする」と伊達直之氏が指摘している<sup>(12)</sup>。それらは、いずれも決定的な場面展開の合図となっており、〈俗〉の領域に住む老人とクフーリンを操る超自然的な抗しきれない魔力である。聖域の水を盗もうと侵犯する

老人とクフーリン、それに対して泉を守ろうとする妖精の女王、この両者の関係性自体が、共生領域の均衡を崩している。対話者を永遠に失った老人は、崩壊する共同体の中に取り残される孤独な現代人のカリカチュアなのではないだろうか。

次に舞台空間を検討してみたい。イェイツは、能の助けのおかげで際立った間接的で象徴的な一つのドラマの形態、「貴族的な形態」を生み出したと語っている<sup>(13)</sup>。わざわざ「貴族的」と言っているのは、能が武士階級の嗜みであったこと、また、芸術に無理解で暴徒化した民衆とを区別するため、以前にシングの劇の上演に際し味わった苦い経験からである。そして、『鷹の泉』の初演は、友人や芸術に理解を示す貴族の人々を観衆とし個人の私邸で行われた。こうした行為が後においても、イェイツが「貴族的」あるいは「高踏的」でアイルランドの民衆と距離を置いていると非難される要因でもあった。ある意味で排他的な上演空間を設定せざるを得なかったのは、芸術的な理解力を求める演劇空間であったからである。その反面、共同体の観衆を前提としたギリシア悲劇を原型に考えるイェイツにとっては、苦渋の選択であったかもしれない。

ヤコブソンのメッセージの発信者と受信者の基本モデルを思い起こすと、この戯曲の演劇空間のあり方に符号する。メッセージは詩的というより詩そのものであり、舞台装置ならびに役者たちのことば、所作・振る舞い、舞踏はメタ言語に満たされている。それらは、舞台上にあってはささやかな装置であり、動作や視線などは繊細に演じられている。また、そうしたものを受け手が認識するには、能を鑑賞するのと同様に、大規模な劇場空間では不可能であろう。一方、それらが提示されメッセージが向けられる受け手は、その示された意味を理解しなければならない。その理解を助ける〈context〉を前提とする。戯曲のモチーフは、古代アイルランドの英雄時代を背景に神話的素養や象徴的意味さえも前提としている。ギリシア悲劇、シェイクスピア劇、能は、同じ演目を繰り返し演じることによって、そうした前提は、時代ごとに観衆に受け継がれ命脈を保っている。ま



た、発信者と受信者との関係性〈contact〉は両者に心理的つながりを条件とする。ヤコブソンが述べるように、6つの要素が整うことでメッセージが伝わるのである。こうした観点から演劇空間を考えると、排他的という誹りを受けたとしてもイェイツの選択が適切であったと言えるのではないか。

最後にメッセージの媒体としての演劇を現代の映像メディアである映画との比較から検討してみたい。マクルーハンは、イェイツにとって映画は「映写機がその泡を戯れさせているプラトンの理想の世界に映っていたにちがいない」と語っている<sup>(14)</sup>。この意味は、スクリーンに映し出された映像は現実の仮想イメージであるというイェイツの韜晦的な見方の憶測である。映画を「熱いメディア」と定義し活字文化との親和性をマクルーハンは続けて語る<sup>(15)</sup>。

映画のリールの世界と、印刷されたことばの私的な幻想体験との密接な関係は不可欠なものであった。…映画は、フィルム有形であれ、シナリオやスクリプト有形であれ、完全に本の文化と結びついている。…新聞の紙面に見られるように、複合した項目や事件を日付の枠組みの中にまとめる形で写真におさめるのにカメラを使ってはいけない理由はない。実際、詩は散文よりもこの枠組み、あるいは「束ね」を行う傾向が強い。象徴主義の詩は新聞紙面のモザイクと多くの共通点をもっている。ところが、従来の画一的で関連性をもった空間から身を引き離すことができないために、多くの人びとは象徴主義の詩が理解できない。

新聞紙面の複合的モザイク的構成に象徴主義の詩との共通点を見出すアクロバティックな解釈である。映画は映像の複合的モザイク的イメージで構成されている。そのイメージは記号的解釈にも通じるならば、演劇とも密接な関係にあると言えるだろう。

象徴主義の詩と映画との共通点を見出すならば、マクルーハンは映画を視覚情報の多い「熱いメディア

ア」と考える一方で、受け手が知覚的に補わなければならない「冷たい」部分を含むのを認めているのではないだろうか。イェイツの戯曲は、マクルーハンの定義に従えば、視覚的には「冷たいメディア」に弁別されるであろう。というのも、イェイツは、とりわけ音声にこだわり続けた詩人であるからだ。『鷹の泉』の舞台の簡素化を重視したのは、「経済的な理由からではなく、西洋演劇が300年にも渡って工夫を凝らした結果、人間の声や身体動作が徐々に表現力を失っているように思えるのだ…あらゆる簡素化によって声がなにかの重要性を取り戻したのだ」からである<sup>(16)</sup>。このように語るイェイツが、マクルーハンの主張に同意を示すのは困難であろう。むしろ、イェイツは自身の戯曲を視覚的には「冷たいメディア」であると進んで捉えたのではなかろうか。

## 5. イェイツの創出した演劇空間

能の演劇様式を借りた『鷹の泉』は、丸山圭三郎が簡便に定義した〈ランガージュ〉の世界と重なり合う。ソシュールは〈ランガージュ〉の世界について詳らかにしないまま、沈黙してしまった。しかし、〈ランガージュ〉の世界に従来のコミュニケーションを超越する、あるいは拡張した有機的記号のコミュニケーションや表現形態を見ていたのではないかと考える。イェイツは同時代を生きていたが、ソシュールのそうした言説を知っていたかどうかという記録は残されていない。イェイツにとっての〈ランガージュ〉の世界は、ギリシア悲劇を原型とする神々と人間が同じ場を共有し、交感する手段——ことばや所作、舞踏などの媒介手段を持っていた世界だと言えよう。しかし、現実には、そうした交感手段や交感の場は失われ、その場を再生するために能の様式を取り入れた戯曲を創造したと考えられるのではないだろうか。そして、『鷹の泉』の老人のように、メッセージの受け手の不在を現実を経験したことも大きく影響しているであろう。それは、人間の想像力の衰退を意味するものでもあった。そして、アイルランドにかつて存在した共同体の崩壊とも無縁では

ない。

イェイツの戯曲が視覚的か聴覚的に即座に弁別するのは難しいが、「声の文化」を一貫して主張し続けたことから考えれば、イェイツの戯曲は、視覚的には冷たく、聴覚的には熱いと言えるだろう。だが、イェイツは人間の知覚と想像力を切り離していなかった。知覚を通じて情動と知性がダイナミックに働くことで想像力が生まれると考えていた。その想像力の結晶としての芸術空間の創出を目指していた。

西洋の演劇が徐々に本来の声を失い、詠われるのではなく単に音量を上げるだけで明瞭ではないこと、また動作も表現力が乏しく大げささを増しよそよそしくなっているとイェイツは失望感を隠さない。自分たちの芸術が想像力に欠け世界の一片を切り取って写真立てに飾るように写真を眺めて満足を覚えているのだと語る。一方、日本の能に西洋演劇が失いつつある要素を発見する。そして、そうした戯曲が想像力溢れる芸術にも関わらず、身近に存在しないと述べている<sup>(17)</sup>。イェイツは能を実際に見た経験がなく、伊藤道郎の演技から喚起される想像力が『鷹の泉』を肉付けしたと言えるのであろう。それ故に、能の様式のエッセンスを借用しイェイツ独自の夢幻的空間を創出したことになる。観衆に想像力を要求する演劇は一般的に受容されにくい。一方で、日本に確実に受容されている事実がある。それは、アイルランドが失った古代の共同体意識が、日本には潜在的に残っているのかもしれない。

#### 《注》

- (1) 影浦峽, 田中久美子訳『ソシュール 一般言語学講義 コンスタンタンのノート』118頁(東京大学出版会, 2011年)(Ferdinand de Saussure, *Troisième Cours de Linguistique Générale: d'après les Cahiers d'Émile Constantin.*)
- (2) 同上, 166~167頁
- (3) 池上嘉彦, 山中桂一訳『言語とメタ言語』101-116頁(勁草書房, 1994年)  
川本茂雄監修 田村すゞ子, 村崎恭子, 長嶋善郎, 中野重子訳『ロマン・ヤーコブソン 一般言語学』187-190頁(みすず書房, 2008年)
- (4) 森常治訳『ゲーテンベルグの銀河系 活字人間

の形成』380頁(みすず書房, 2009年)

- (5) 浜日出夫「メディアとコミュニケーション」138-139頁(長谷川公一, 浜日出夫, 藤村正之, 町村敬志『社会学』所収, 有斐閣, 2010年)
- (6) 栗塚裕, 河本伸聖訳『メディア論 人間の拡張の諸相』23頁(みすず書房, 2008年)
- (7) 丸山圭三郎「II ソシュール理論の基本概念」89頁(丸山圭三郎編『ソシュール小事典』所収, 大修館書店, 1989年)
- (8) W. B. Yeats, "Nationality and Literature", p. 271 (*Uncollected Prose I*; ed. J. P. Frayne, Columbia University, 1970)
- (9) Yeats, "The Theatre" (1899), p. 124 (*The Collected Works of W. B. Yeats vol. IV. Early Essays*; eds. R. J. Finneran and G. Bornstein, Scribner, 2007)
- (10) 成恵卿『西洋の夢幻能——イェイツとパウンド』27頁(河出書房新社, 1999年)
- (11) 岩田美喜『ライオンとハムレット』110頁(松柏社, 2002年)
- (12) 伊達直之「W. B. イェイツの象徴詩劇における「能」と舞踏の再生」109頁(『ギリシア劇と能の再生』所収, 水声社, 2009年)
- (13) Yeats, "Certain Noble Plays of Japan", p. 163 (*Early Essays*)
- (14) マクルーハン, 295頁
- (15) 同上
- (16) Yeats, "Certain Noble Plays of Japan", p. 164 (*Early Essays*)
- (17) 同上, p. 165

#### テキスト

Yeats, W. B. *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*. Ed. R. K. Alspach. London: Macmillan, 1966.

#### 参考文献

- McLuhan, H. Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto, 2011.  
 \_\_\_\_\_ *Understanding Media — the Extensions of Man* —. Gingyo Press, 2011.  
 Yeats, W. B. *Uncollected Prose I*. Ed. J. P. Frayne. Columbia University, 1970.  
 \_\_\_\_\_ *The Collected Works of W. B. Yeats vol. IV. Early Essays*. Eds. R. J. Finneran and G. Bornstein. Scribner, 2007.  
 フェルナン・ド・ソシュール 影浦峽, 田中久美子訳『ソシュール 一般言語学講義 コンスタンタンのノート』東京大学出版会, 2011年  
 マーシャル・マクルーハン 森常治訳『ゲーテンベルグの銀河系 活字人間の形成』みすず書房, 2009年

- マーシャル・マクルーハン 栗塚裕, 河本伸聖訳『メディア論 人間の拡張の諸相』みすず書房, 2008年
- ロマン・ヤコブソン 川本茂雄監修 田村すゞ子, 村崎恭子, 長嶋善郎, 中野重子訳『ロマン・ヤコブソン 一般言語学』みすず書房, 2008年
- ロマン・ヤコブソン 池上嘉彦, 山中桂一訳『言語とメタ言語』勁草書房, 1994年
- 岩田美喜『ライオンとハムレット』松柏社, 2002年
- 成恵卿『西洋の夢幻能——イェイツとパウンド』河出書房新社, 1999年
- 伊達直之「W. B. イェイツの象徴詩劇における「能」と舞踏の再生」『ギリシア劇と能の再生』所収, 水声社, 2009年
- 長谷川公一, 浜日出夫, 藤村正之, 町村敬志編著『社会学』有斐閣, 2010年
- 丸山圭三郎編『ソシユール小事典』大修館, 1989年