

タイトル	W. B. イェイツの演劇：The Green Helmetをめぐって
著者	川上，武志
引用	北海学園大学人文論集，37：97-125
発行日	2007-10-00

W. B. イェイツの演劇

— *The Green Helmet* をめぐって —

川 上 武 志

序

イェイツが首導したアイルランド国民劇運動は、「アイルランド文芸復興」(Irish Renaissance)と総称される一聯の文化潮流の中核に位置づけられる。その活動が挙げた最大の功績は、なんといっても劇作家シング(John M. Synge)の輩出であろう。1909年3月、イェイツ自ら発掘した“天才”シングが腫瘍のために37歳の若さでその生涯を閉じた。僅か七年余のアイルランド演劇への参与であった。アベイ座を経営する重役の一人シングを失うことによって、イェイツとグレゴリー夫人(Lady A. Gregory)とで組んでいたトロイカ体制が崩れた。また、その前年に苦楽を共にしてきた俳優フェイ兄弟(Frank & William Fay)の退団があった。ステージ・マネージャーを務めるフェイ弟は、演出分担の混乱から俳優達への信頼を失って統制が取れなくなったのである。コーク・リアリストを代表する若干23歳のレノックス・ロビンソン(Lennox Robinson)が、新しいマネージャーに抜擢されたときのアベイ座はこのような状況にあった。良き理解者であり盟友と恃むシングが亡くなって、アベイ座もいよいよ転換の時期を迎えたといえ、イェイツは感じたに違いない。イェイツは人事面に関して多分に直感・速断的なところがあったようである。後年になって、この時のロビンソンの人選を「一文も交わすことなく、その後姿で決めた」と回顧している。果たして、これはどのように己の眼力を評したもののなのであろうか。とまれ、爾後、ロビンソンは生涯に渡ってアベイ座と係り合いをもつことになる。

アベイ座1910年2月10日公演の最初の出し物は、イエイツ作の *The Green Helmet* である。劇場の柿落しに上演された *On Baile's Strand* に続く「クフーリン劇」第二作目に当たる作品で、既に二年ほど前に上演されていた *The Golden Helmet* というタイトルの散文劇を詩劇に書き改めたものである。形容詞の *golden* がケルト民話での妖精に纏わる色 *green* へと変更されているが、“緑色”はアイルランドのナショナル・カラーでもある。ト書きに装置や衣装の色合いについてのかなり細かい指示があるが、*green* はこの劇の *trickster* である「赤い男」の *red* と対照をなす。さらに、タイトル下の副題に *An Heroic Farce* とあり、この副題こそが作品の新奇さを予測させるものとなっている。文芸用語でまじめな主題や人物や事件、また作品などをあたかも低俗な題材のように戯画化したものを *burlesque* と呼んでいるが、「不調和」がもたらす滑稽さを狙いとする。*burlesque* といえはすぐに念頭に浮かぶのはチョーサーであるが、この作品をチョーサーの影響を睨んで評釈する研究者もいる。一方、この手法は同郷のスウィフトがその本領を発揮したものでもあり、特定の対象に絞って諷刺を意図した場合には、しばしばグロテスクな性質を帯びることもある。晩年にスウィフトを素材とした劇 *The Words upon the Window-pane* を手掛けるのであるが、イエイツがこの時点においてこの大先輩のことをどの程度意識していたかはともかく、*The Green Helmet* には多分に諧謔的な味付けがある。その意味においても、アイルランド神話で筆頭の英雄クフーリンを主人公にしたイエイツの *Cuchulain cycle* のなかで、*The Green Helmet* は他の四作品と一線を画している。アベイ座ではシングを追悼する遺作 *Deirdre of the Sorrows* を一月の演目として掲げていた。引き続いて翌月に、シング最良の作 *The Playboy of the Western World* ための開幕劇 (*curtain-raiser*) として、*The Green Helmet* が上演されている。このことを重視するならば、アベイ座を巡る劇活動の奔流を前景として、この詩劇が含意する国民劇運動における政治的な色彩も検討してみる必要があるものと思われる。

1. 転換期のアベイ座 — ロビンソンとの出会い

無名ながらも劇作家を名乗るロビンソンが、イェイツと初めて出会ったのは1908年の春まだ浅い頃であった。22歳の青年の目に映ったイェイツの姿が、かなり中年然として見えたのは致し方がないとしても、不思議に思えたのは、30歳過ぎまで若々しい姿で知られていたイェイツの風体が、突然に円熟したそれに変わっていたことである。醸しだされる相当な威厳と貫禄、その気取らない落ち着きにも随分と印象づけられたようである。イェイツのこの変貌ぶりには、アメリカ講演旅行で自信をつけたことや、またアベイ座を巡る修羅場をたっぷりと経験したことなどがあつた。こういったことから、しばしばイェイツは“気取り屋”と陰口を叩かれることがあつたが、実際には当人にはそのような心算はなくて、むしろそのポーズとしてごく普通の人間として振舞おうとするところもあつた、というのがロビンソンの釈明である。しかし、いずれの姿もイェイツが纏う“仮面”ではないかと考える。イェイツとの初対面から半年ほどたった10月8日、ロビンソンの処女作 *The Clancy Name* が、アベイ座のウインター・シーズンの幕開けに上演される。

コーク出身のロビンソンは、プロテスタントの牧師の息子として生まれ、ユニオニストの家風のなかで育てられた。十代までの劇経験はというと、英国から巡演にきた商業演劇を楽しむために、たまに地元の劇場に足を運んだぐらいのものであつた。ところが、1907年の夏にアベイ座のコーク公演が行われたときのことである。特にイェイツの合作劇 *Cathleen ni Houlihan* を観たことが、成人になったばかりの青年に潜んでいた演劇への情熱の炎を、一挙に掻き立てたのである。この体験は一夜にしてロビンソンをナショナリストに変貌させてしまうほど決定的なものとなった。「ここコーク・オペラ劇場の舞台上に生活、それも本物のアイルランド人の生活が繰り広げられていた……一瞬にまるで啓示のように私に閃いたのは、劇の題材が自分の家のほんの戸口の外や、自分のところの炉端にも見つかるということであつた……もし劇が現実のものであるならば、役者(の演技)

も現実のものになるのである。」そのときのロビンソンの述懐である。結末がメロドラマ調に流される *The Clancy Name* は、案の定、*Freeman's Journal* を始めとする各紙から酷評を受けるが、イエイツはこの劇の素材に確かな手応えを感じていた。明くる年の4月、続いて取り上げられた *The Cross-roads* の幕が好評のうちに降ろされると、ロビンソンは急遽イエイツから呼び出しを受け、ダブリンへと向かうことになった。しばらくして約束のホテルに姿を現したイエイツは、これまで碌に口も利いたこともない劇作家の卵にむかって、「君の顔が気に入った。君には将来性があると見込んだ。イプセンを薬屋のカウンターから連れ出して、ノールウェイのある劇場を任せた男がいたが、私はそれと同じ事をしようと思っている。イプセンも君と同じぐらいの年齢で、同じようにその仕事の内容もほとんど知らなかった。」と告げて、退団したばかりのノリス・コネル (Norreys Connell) の後釜として、ロビンソンをアベイ座の演出兼マネージャーに採用したのである。このイプセンの件とは、医者になることを志していたイプセンはある薬剤師の家に住み込んでいたことがあったのだが、大学受験の準備の傍らに戯曲を書いており、そのせいで受験に失敗してしまう。極貧の中で最初に上演される一幕物の詩劇がなんとか生まれたあと、幸運にも一年後(1851年)にベルゲンにある国民劇場の座付き作者として雇用されるのである。このときイプセン23歳、ロビンソンの場合と事情は大変よく似ていたのである。

イエイツは *The Death of Synge* (1909年の日記の抜粋) のなかで、「暗示」(suggestion)の文学と「論理」(logic)の文学とを対比して、両者には文明の相違といったものがあるという。「暗示」の文学とは、それ自身の存在や最も生き生きした者達によって獲得された生命が、最も力強いときの社会秩序に属するものであり、他方、もっとも強力でかつ最も空虚である「論理」の文学は、書物のことしか念頭になく、読むことのみを教わっただけでその心を推論で満たす者のためにある、と述べている。勿論、イエイツが傾斜するのは「暗示」の文学であるのは明らかであるが、先般に観劇したばかりのロビンソンの *The Cross-roads* は、「論理」的な劇であると

断ずる。しかしながら、劇場（アベイ）が存続する限り、ロビンソンには著名な劇作家となる可能性があるとして、

……He does not argue like the imitators of Ibsen, though his expression of life is as logical, hence his grasp on active passion. Passion is logical when bent on action. In the drama of suggestion there must be sufficient loosening and slackening for meditation and the seemingly irrelevant, or else a Greek chorus,……

と論評する。さらに、彼の劇がイェイツの嫌う「人生断片」劇（‘slice of life’ drama）と呼ばれる極端なリアリズムの手法を駆使した農民劇でありながら、その中心的な概念に、「その概念の作り手が抱く盲信らしきもの、生にたいする新しい態度への期待、さらに論理を超える何か」（a seeming superstition of its creator, a promise of a new attitude towards life, of something beyond logic）があるので上演することにした、とも述べている。この劇の主人公には挫折し悲惨な様に呆然とする結末が待ち受けているのだが、確かに *The Cross-roads* には理屈では割切れない情熱や“大胆さ”があり、「行動的な情熱」にたいする作者の理解があるようだ。

ロビンソンが青年期を迎えるまでの頃の事情もそうであるが、19世紀までにアイルランドで演じられていた劇は、そのほとんどが英国からの巡回劇団によるもので、演目も本国のミュージック・ホールなどで掛かっていた大衆向けの娯楽物が中心であった。世紀末にはイェイツらの国民劇の胎動が始まるのであるが、実はそれ以前にはアイルランドには演劇の伝統というものがほとんど存在せず、そもそも演劇というものの自体がないといっても過言ではない状態にあった。演劇というものは市民社会の基盤をなす中産階級の出現と連動するところがあるが、アイルランドでは苛酷な植民地政策によって、ヨーロッパ諸国や特に英国において強力に発展を遂げる中産階級が全くといって形成されなかったのである。19世紀後半までのアイルランドの社会構造は、基本的に、プロテスタントでアングロ・アイリッ

シュの上流地主階級と、大多数のケルト系の無学な小作農である下層階級(それと、ごく少数のカトリックの商人階級)とに二分されていた。グラッドストンの「土地法」(第一次、第二次)や「土地購買策」などが継続して推し進められて、アイルランドが自営小農の国に変わるのは、20世紀という節目がようやく過ぎてからである。また、後れ馳せながら工業化を迎えた都市において、両者の中間に位置する労働者階級がやっと現れるのも、この時期のことであった。しかし、これまでアイルランドにほとんど無縁だった商業的物質主義の気配が漂い始める。

2. ゆれるアベイ座

1902年の夏にイエイツが中心となり、フェイ兄弟などのアイルランド人俳優の協力のもとに発足した「アイルランド国民劇協会」(Irish National Theatre Society)は、そもそも組織自体が根本的な問題を抱えていた。プロテスタント出自のイエイツら劇作家達は、劇運動の理念として純粋な芸術によって国民を啓蒙しようとする穏健な文化的ナショナリズムを標榜していたのに対して、役者陣のほうはカトリック労働者階級に属する若者達であって一フェイ兄弟は中産階級出のようであったが一大方が過激で急進的なナショナリズムを信奉していたからである。全員がアマチュアといっても昼間は生業に励み、夜になってほとんど無給で裏方や本番の舞台に立つ目的には、演劇によってアイルランドの政治に参加できるという愛国的な意図が込められていた。問題はこれだけに止まらなかった。常設劇場となるアベイ座の取得に尽力し、劇活動を維持するための助成金を約束してくれた最大のスポンサーであるアニー・ホーニマン(Annie Horniman)が、協会には政治問題を持ち込まないという条件をつけたこともある。女史の度量はイエイツの純粋な劇芸術の実践のみに向けられたもので、アベイ座自体もイエイツへのプレゼントであると公言して憚らなかった。このイギリス人女性はイエイツにひそかな恋心を抱いていたのである。また、アイルランドの“ジャンヌ・ダルク”などと渾名された過激なナショナリスト

であるモード・ゴン（Maud Gonne）のこともあった。イェイツに口説き落とされた彼女は、「国民劇協会」の旗揚げ公演の *Cathleen ni Houlihan* の主役を見事に演じ切る。農民劇の体裁を取りながら強烈な政治的メッセージを発信するこの劇は（イェイツにとっては稀な作品であるといえるが）、積年の恋人であったモードのことを念頭に書かれた作品でもある。彼女が出演を引き受けたのもその政治的な効果を十分に計算し尽くしたからであろう。イェイツの懸命の擁護にもかかわらず、アーサー・グリフィス（Arthur Griffith）を領袖とする多くのナショナリストが、シングの農民劇が内包する「高質なりアリズム」（transfigured realism）を見抜けなかったように、彼女もまたアイルランド演劇では、些かも自国民を貶めることがあってはならず、その愛国心をひたすら昂進するものでなければならぬと信じていた。シングの劇はそれに反すると理解した。さらに、「国民劇協会」に登録されていた俳優のなかに、彼女自ら結成した「エリンの娘たち」（グリフィスの急進的民族主義組織ゲール・クラブの女性支部）の会員が何人も在籍していたのである。加えて、アイルランド俳優の演技の質のこともあった。例えば、フェイ弟はシングの劇のもつ“土臭さ”や、グレゴリー夫人的一幕劇などが本領とする、コミカルな田舎の農民については味わい深いところを見せてはいたが、フェイ兄の洗練された発声術をもってしても、イェイツのアイルランド神話を典拠にした高雅な劇の役を演じるのには疑問符がついた。また、イェイツとの出会いによって遅咲きの才能を開花させたグレゴリー夫人も、自分の描く笑劇は彼の高尚な詩劇の息抜きを目的として書き始められたと、その動機を語っていたのである。問題解決の一手段はアベイ座の有限会社化であった。それまでの「国民劇協会」は、次回に上演する劇の可否などについて、“民主的な”指針に則って成員の投票によって決定するという方式をとっていた。つまり、団員は自分達が気に入らない劇の上演を拒否することができるということである。これでは時間がかかりすぎて、レパートリー・シアターとして興業上の成果を得られるはずもない。先ず、イェイツとグレゴリー夫人とシングの三人が重役陣として経営権を握ることにして、次に、俳優陣については協会

をいったん解散し、改めて有給で再契約をすることにしたのである。ホーニマンはイエイツの夢を叶えるべく、彼の詩劇のヒロインとしてロンドンから実力派の女優の招聘を検討し始める。劇団の分裂は必至であった。

イエイツは「国民劇協会」の前身の「アイルランド文芸座」(Irish Literary Theatre)の頃から、アイルランド国民のアイデンティティの根源は、アイルランドだけに依然として温存されている神話や民話に求められるのであり、今なおゲール語を話す辺境の農民によって語り継がれている伝統の世界を文学の基盤にすることを決意していた。また、「協会」の機関紙 *Samhain* には、劇場を知的興奮(intellectual excitement)の場とすべく、(a) 台詞を重視し、詩的な活力を与える、(b) 演出を簡素にする、(c) 舞台装置を単純化する、といった劇作上の原理を掲げていた。現代の「印刷による文学」に対置させられる「口承による文学」として農民大衆に連綿と語り継がれてきた神話・伝説という題材を、“知的興奮”を伴う詩劇として現代に再生することに、少なくともイエイツ自身には矛盾はなかったように思われる。しかし、文学を直接的に政治プロパガンダとして利用しようとするナショナリストの目論見は、それとは違っていたのである。

Cathleen ni Houlihan の成功が、アングロ・アイリッシュという独特の方言を台詞として駆使する農民劇の興隆の先鞭となったのは、詩劇の復活・再生を希求するイエイツにとっては皮肉であった。国民の大半が農民であり、平土間に詰め掛けるダブリン新興の労働者階級の父祖もその出身であることを考えると、成り行きとしては止むを得ないところでもある。しかしながら、農民劇といってもグレゴリーの作品はまだしも、シングのそれは上演のたびに激しい批判に曝された。シングの劇に登場する農民を、「舞台にあらわれたアイルランド人」(Stage Irishman)であるとナショナリストは指弾したのである。ここに言う「舞台にあらわれたアイルランド人」とは、伝統的なイギリス商業演劇でお馴染みの、常に酔っ払って登場し虚言を吐く粗野な人物で、滑稽なほどまでにデフォルメされたアイルランド人像のことである。祖国の独立を目指すナショナリストの喧伝では、我らアイルランド人は素朴であるが忍耐強く正直な“聖人のごとき”国民性の

持主であり、また我が郷里は“貞節の鑑のごとき”女性が住まうところなのである。しかし、このような「アイルランド農民」の姿もまた、19世紀の半ばに T. デイヴィス (Thomas Davis) や C. G. ダフィ (Charles G. Daffy) らが率いる青年アイルランド党员たちによって創り上げられた表象に他ならなかった。何度も訪れて熟知していたアイルランド農民の世界を、シングはひとつの表現手段として用いたのであるが、その芸術は写実的なものというよりむしろ象徴的である、とイェイツは説明する。シングの一見自然主義的な手法で描かれる寂然とした田舎家に蠢く農民の有態。それよりも、この象徴主義者の眼は、「海」(*The Riders to the Sea*)や「霧」(*The Shadow of the Glen*) が象徴する悲劇的状况と、そこに立たされる人間の峻厳な現実の受容と克服とに向けられる。イェイツはここに後年の達観となる「悲劇的喜び」(tragic joy) を嗅ぎ取ったのかもしれない。後で触れることになる *The Playboy* 事件のときも然り、イェイツは徹底して芸術と表現の自由の立場を貫くのであり、シングもナショナリストのプロパガンダのための演劇という考えを拒絶した。しかしながら、ナショナリストが理想化する農民の表象と、イェイツの題材となるロマン的な民話世界の農民像とには、一体どのぐらいの隔たりがあったのだろうか。

同じ農民劇といってもアベイ座の観客は、ウィリアム・ボイル (William Boyle) の *The Building Fund* やパドゥレイック・コラム (Padraic Colum) の *The Land* といった作品に圧倒的な喝采を送った。いずれも定番の金銭、財産、結婚を巡る極めてリアリステックな主題を扱うものであるが、例えば後者はグラッドストンの「土地購買策」によってようやく土地を手にした農民と、土地の相続をあっさりで見限る息子との確執という当時よく見られた様相を、精々のところ一捻り加えて描いたものである。深みに乏しい表層的な人物造形であっても、その構成の分かりやすさによって、特にボイルの劇は過剰な評価を受けた。他方、イェイツの詩劇は“あまりにも”芸術的であり、シングの農民劇は反愛国的であると臆畏をもたれるという調子で、座席数五百数十のアベイ座には空席が目立つということになる。

3. その劇理念と笑劇

笑劇 (farce) は滑稽な笑いを供することがその一義とされている。笑いと劇の心理的考察はフロイトから始めるのが一般的のようだ。フロイトの説明によると、「ある人物が滑稽にみえるのは、その人と私との自我の比較の結果であるが、運動や行為の場合には、私が必要と考えるよりもその人がより多く消費したときであり、精神的な働きの場合には、私が不可欠と考える消費をその人が節約してしまったときである。」このことを簡単に言い換えると、前者はその人が必要以上に大げさに振舞うので笑い、後者はあまりにも簡単に考えてしまうので笑いが生じるということになる。一方、フロイトは笑いの本質に不安の解消というものがあるという。我々が笑うとき体を小刻みに震わすのは、まさに起ころうとしている災難が我々に直接に影響が及ぼすことがなく、従ってその結果に拘束されることがないと分かって、エネルギーが解放されるからだとする。悲劇においてはこの不安が解消されずに、観客は登場人物とともに苦しむのであり、喜劇の場合ではその程度は別にして部分的な解消に止まるのであるが、笑劇にあってはその様な状況に置かれることは全くありえないと判断するのである。当然ここには登場人物の性格の問題が絡んでいる。一般に、笑劇では好奇心が強く無邪気な子供のような登場人物のことが多く、思いがけない災難に遭遇しても彼(女)はめったに傷つくことはない。主人公は何とかそれを切り抜けようとするのであるが、事態がますます混迷するばかりで、難儀を避けること自体がゲームのようになる。ここにベルグソンのいう自由で弾力のある生の凝固、機械的な“こわばり”がみられる。劇のテンポはいよいよ加速されていくので、その動きが早いことから登場人物の性格の深い分析であるとか複雑な描写は、必然的に省かれることになる。

しかしながら、確かに笑劇にはただ単に笑わせるだけのものもあるが、深い洞察を示す良質なものもある。みかけは道化姿の登場人物が、悲劇的な疎外感を滲み出すベケット (Samuel Beckett) の *Waiting for Godot* などは、笑劇のジャンルを遥かに越えている。笑劇には攻撃 (aggression) が

なければ機能しないというのは、E. ベントリーである。笑劇には“無害な”ジョークはあまりなくて、むしろ少し毒を含んだものが多いとみるのである。笑劇の効果については、悪戯やふざけや混乱が運命と同じものと思われるところにあり、正義や破局のために進んで行使されるものではなく、それほど危険の伴わない攻撃 (aggression) のために行使される力にある、とベントリーは論じている。さらに、その卓見は「笑劇の陽気さの背後にある真剣さが潜んでいるならば、同様の真実として、その真剣さの背後には多量の陽気さが潜んでいる」ということにあり、まさしくここに笑劇のもつ弁証法があるという。実に、どたばた劇などの登場人物に降りかかる肉体的な災難を笑う人間心理の深奥には、何か得体の知れないものが潜んでいる。ところがイヨネスコ (Eugene Ionesco) がいうように、笑いの裏に潜む残酷さに目を向けると、笑いは一瞬にして悲劇に変わる。笑劇のもつ“どたばた”の要素については、“状況の滑稽”の利用ということになるが、再びフロイトに目をやると、「つまり、その当人の人格的特性に関わることなく人間が外的関係、とくに社会的要素に依存する結果として滑稽になる状況に人を移し入れるわけである」という箇所を見いだすことができる。

50 歳で初めて劇作に手を染め、アイルランドで最大の笑いを産み出したとされるグレゴリー夫人の評価が、初期に書かれた一幕物の笑劇にあることは疑いえない。その劇の典型は“状況の滑稽”を利用したところにある。クルーンという架空の田舎町が場所として設定され、夫人も住んでいたキルタータン地方の方言を話す人物が登場する。例えば、代表作の *Hyacinth Halvey* においても、タイトルの主人公が現れるのがそのような町である。抱えた荷物からたまたま滑り落ちた大量の“眉唾物の”推薦状を目にした町の住民が、まずその「目方」によってハーヴェイを立派な人物と勘違いする。下にも置かれぬ歓迎を受けるので、その誤解を解くためにハーヴェイはわざと悪事を試みるのであるが、やること成すことが裏目に出てかえって人助けとなるといったふうに事が進み、ついには“生き聖人”に祭り上げられるといった展開となる。「感情移入」の消費と自我の消費の問題

とかかわって、悲劇が観客よりも高貴な（登場）人物の失墜を扱うものとする、喜劇はより劣る人物のそれであるが、ときに仕掛けた姦計が暴露されたり、さらに当人自身がそれにまんまと填るといった場合に笑劇に近づく。ただ *Hyacinth Halvey* では登場人物が、「最悪の人物でさえも大胆な子供にしか思えないような性格」の持主なので、上の場合であっても幾分かのパースが漂う。夫人が自分の劇をセンチメンタルと呼ぶ所以である。グレゴリーの笑劇についての技法には、イエイツのドラマツルギーの影響が少なからず覗える。イエイツの *Estrangement* (1909年の日記の抜粋) には、悲劇とは情熱のみで成り立つもので、それによって形式を得るが、喜劇には性格の衝突があるというところに続いて、「喜劇から性格を取り除くと笑劇になる。笑劇は（偶発）事件のみに結びついている。実際は、ほとんどの作品はそれらが混合しているのだが……」(Eliminate character from comedy and you get farce. Farce is bound together by incident alone. In practice most works are mixed:) といった定義がみられる。

その力量を悲劇に注ぐことが多かったイエイツにとって、演劇とは“行動で描かれる人生”，ニーチェ流にいう「力のドラマ」でなければならなかった。劇的瞬間が常に「登場人物の性格の抗争にある」ということを、彼はあまり重視しない。上の記述にあるように、喜劇では“性格の衝突”がその基本構造として認められるが、イエイツにとって性格とは「人間と人間を隔てる防壁」に過ぎないのであり、これを彼の用語で表すと「仮面」(Mask) ということになる。イエイツは「自分を知るのは思想によってではなく、行動によってだ」というゲーテの言葉を好んで引用したが、思想は発見したものを二元論で対応する向きがあり喜劇的なものに、行動は常に一元的であるので悲劇的なものに向かうといったところであろう。Sam-hain: 1904 を引用するが、

What attracts me to drama is that it is, in the most obvious way, what all the arts are upon a last analysis. A farce and tragedy are like in this, that they are a moment of intense life.

An action is taken out of all other actions; it is reduced to its simplest form, or at any rate to as simple a form as it can be brought to without our losing the sense of its place in the world. The characters that are involved in it are freed from everything that is not a part of that action; and whether it is, as in the less important kinds of drama, a mere bodily activity, a hairbreadth escape or the like, or as it is in the more important kinds, an activity of the souls of the characters, it is an energy, and eddy of life purified from everything but itself.

ここにある「あまり重要でない種類のドラマ」が笑劇のことであり、「より重要な種類のもの」が悲劇のことであるのは言うまでもないが、W. ブレイクが主張したように、前者の「単なる肉体の運動、間一髪の脱出」も後者の「登場人物の魂の活動」も、いずれも力より生ずるエネルギーであるという説明である。ここに悲劇と笑劇が等値とみなされる概念がある。

4. *The Green Helmet* の構造 — 原作と *The Golden Helmet*

The Golden Helmet は、イェイツもその序文を寄せているグレゴリー夫人の *Cuchulain of Muirthemne* を種本としている。「アイルランド文芸復興」の一環として、ケルト神話物語の新たな翻訳や版本が数多く現れたなかで、キルタータン方言を巧みに織り込んだ夫人のこの書物は、最も出回った一冊に上げられる。古代アイルランド神話の中心に据えられている『トエン・ボー・クルーニユ』(*Tàin Bó Cuailnge* 「クーリーの牛争い」)をめぐって、英雄＝最強の戦士であるクフーリンの活躍が描かれる。ちなみに、クフーリンはアルスター王コノハーの甥となっているが、その名前は武具職人クランの「猛犬」という綽名に由来している。猛犬は勇気と美を表すものと古代のアイルランドでは考えられていた。イェイツの劇は、グレゴリーの本の第四挿話である '*Bricriu's Feast, and the War of Words of the*

*Women of Ulster*と第五挿話の‘*The Championship of Ulster*’から取材されている。前者では名うての毒舌家のブリックリュが、自分の館で催す饗宴に招待したアルスターの勇士リアリー、コナル、クフーリンの三人に、誰が国一番の武人であるかを競わせる罠を仕掛けるのだが、これに各々の従者のご主人賞讃話や妻たちの美貌と夫自慢の舌戦が加わっての騒動となる。その決着が図られる後者は、コノートの女王メイブの金、銀、銅の杯をめぐる悪事や、クフーリンの悪霊退治の活躍があった後、巨大な斧を携えた奇怪な姿をした大男が彼らの許へとやって来る。男は自分の首を切り落とした者を相手として、今度は自らがその者の首を切り落とすという「ゲッシュ」(*geasa*: ある種の挑戦の言葉であるが、その禁忌を犯すことは古代の戦士達にとって致命的なものとなる)を課す。初め、男の嘲りと教唆に耐えかねてリアリーがその首を切り落とす。そして、明日この借りを返しに来ると言い残して、男は首を抱えて帰っていくという英国中世の物語詩 *Sir Gawain and the Green Knight* とそっくりな筋書となる。翌日になって(首は直ぐに元通りになる)男は約束を果たすために戻ってくるのだが、怖気づいたリアリーは自分の首を差し出そうとはしない。続いて、コナルもリアリーと全く同じ行為を繰り返す。最後に、アルスターの戦士を腰抜けと嘲笑する男の言葉に挑発されて、

“As for you, men of Ulster,” he said, “all your courage and your daring is gone from you; you cover a great name, but you are not able to earn it. Where is that poor squinting fellow that is called Cuchulain,” he said, “till I see if his word is any better the word of the others?”

その場にたまたま居合わせたクフーリンが男の首をはね落とすのだが、クフーリンは翌日に返礼しにきた男のまえに潔くその首を差し出す。ここで正体を現した男は(実は三人の武人振りを試すマンスター王キュロイであるが)、クフーリンが示した勇氣に感心して、その首を打たずにわざと床の

上に斧を振り落として、クフーリンこそ英雄の中の英雄であると讃えて終わるという話である。以上の挿話を纏め上げる工夫として、*The Golden Helmet* では「赤い男」という人物をイェイツは案出している。この「赤い男」にはきわめて“運命”的な役割が与えられていて、(メイブ女王が企んだ) 杯の計略を代行するブリックリウの役回りと、終盤の肝心の「首切り」の立ち回りを取り運ぶキュロイのそれとを兼ねるものとなっている。

詩劇に手直しする前に散文によるシナリオ台本として書き上げた作品が、イェイツには数本残っている。様式 (mode) の問題がある。散文は、我々と同じレベルの社会に暮らす人物が登場するリアリズム演劇にとっては適切であるが、登場人物が我々より遥かに優れている悲劇や、またその正反対の笑劇や諷刺詩劇には、ある程度様式化された言葉が必要とされる。さらに、平凡で瑣末な内容に、悲劇で詠われるような荘重体 (grand style) を用いるといったパロディ風な効果を期待するものに、mock-heroic (擬似英雄詩体) がある。さて、*The Golden Helmet* の散文を韻文に改める作業は、1908 年の末に着手されたようである。これには別の動機もあった。前年に、イギリス帝国主義に反対し植民地各地の民族主義擁護の論陣を張っていたブランド (Wilfrid S. Blunt) の劇 *Fand* がアベイ座で上演された。これはクフーリンが妖精の美女であるファンと一緒に彼女の暮らす国に渡り、滞在するというケルト神話に基づく内容のものである。イェイツがブランドに是非書くようにと勧めた詩劇仕立ての作品であり、fourteener (iambic heptameter) という詩形が用いられている。この詩形は古くからあって、ローマ時代では comic verse に使用されたり、またエリザベス朝の物語詩において特に流行をみたもので、ロマン派ではワーズワースやコールリッジなども試しているものである。しかし、音節の数の上からどうしても単調になる気味があるので、前後四詩脚と三詩脚に分かれると、ごく普通の ballad meter に落ち着く。バラッドはイェイツが得意にしていた詩形である。ブランドに刺激されイェイツは dramatic ballad を物にしようとしたものと思われる。改作には大きな変更を伴うのが普通であるが、この時はもっぱら韻文化だけを目指し、1908 年の 3 月頃に一応の目処をつ

けたようだ。そのときのイエイツのノートに、諷刺を強めることと、もう少し脇役の濃淡を加えることとあるが、いずれも笑劇的要素に配慮したものであろう。グレゴリー夫人宛の手紙に時折その進捗状況が報告されている。1909年12月25日付けのものには、細かな部分はある程度手直しする必要があるが、直に書写できるだろうと伝えている。上演一ヶ月前の手紙でもタイトルの形容詞がまだ golden のままであるのは興味深いが、それが green に変わるのが上演後五ヶ月ほど過ぎてからのものにある。夫人宛の未出版の書簡で、*The English Review* が *The Green Helmet* の出版に20ポンド出すとってきているので少し手直しを始めた、とイエイツは書いている(実際は妹が始めた印刷所 Cuala Press から出版される)。このことからタイトルの改題は、公演の決定の直前になされたものと推測される。

「悲劇は、ある大きさを持って全体がそれだけで完結している、ひとつの行為の模倣である。……全体とは初め・中間・終わりで成り立つ。」よく知られているアリストテレスの『詩学』のなかの定義である。この三つの部分を持ち合わせるミュータス(プロット)は、勝手なところで始まって終わってもならず、「中間」から始めるのが望ましいとされる。どうやらイエイツは *The Green Helmet* でこのことを意識していたかもしれない。勿論、その狙いを諷刺に定めているのであるが、構造的には悲劇の枠組みを活用しようというのである。先にも触れた問題の「赤い男」は劇中に二度登場する。先ず、その場面を挟んで *The Green Helmet* の劇構造は三つの部分から成っているとみなすことができる。さらに、笑劇的な展開を次第に加速させる二つの部分と、(暗転を挟む)すでに笑劇から外れた悲喜劇風の解決をもつ終結部とに分けることができるかもしれない。つまり、劇ジャンルの混合があるということだ。

劇は赤枝騎士団のリアリーとコナルの切れ切れに語られる fourteener の台詞の遣り取りから始まる。この不規則な韻律は二人の不安を表しており、武人とされているだけに幾分かコミカルな掛け合いとなる。次に発せられるコナルの言葉は

Here neighbour wars on neighbour, and why there is no man
knows,
And if a man is lucky all wish his luck away,
And take his good name from him between a day and a day.

意味深長だ。なぜならこの状況は、おそらく観客に「クーリーの牛争い」に代表される古代アイルランドの英雄時代の抗争と解釈されることはないであろうし、この二人が武人といっても「幸せな者の名声を奪い去る」大言を吐く輩であることが分かっているだけに、非常にアイロニックに響くからである。そこへ長い“緑”の外套で半ば顔を隠した男が現れる。観客はこの男がクフーリンであるとすぐ気づくはずだ。コナルは懸命にその男を家の中に入らせまいとするが、あっさりと押しやられてしまう。そのときのコナルの口実 (I thought no living man could have pushed me from the door, / Nor could any living man do it but for the dip in the floor; / And had I been rightly ready there's no man living could do it, / Dip or no dip.) が面白い。真の武人はけしてそのような言訳をするはずもないし、(クフーリンとは気づかずに) 男の侵入を許したのは戸口のところにある“窪み”のせいだと巧弁するからである。ここでやっと二人は、外套の男がクフーリンであることに気づいて安堵する。コナルがクフーリンにこの国から何処かよその地へ行ってくれと頼むときも (Go into Scotland again, or where you will, but begone / From this unlucky country that was made when the Devil spat.), またアイロニックな味がある。そして、恥辱と不名誉 (shame and disgrace) の被るというこの家からの退出を懇願することから、彼等の心配事が自分達に降りかかる運だけに向けられていることが判る。当然、“自由で気儘な”クフーリンにはその言葉に従うつもりはない。そこで、ようやく彼等は「赤い男」の「首切り」の仔細をクフーリンに打ち明ける。しかも、その男 (a wide, high man with a red foxy cloak, / With half-shut foxy eyes and a great laughing mouth) が約束を果たしにやってくるのは今夜であると。自分達のまいた種にもかかわら

ず、その借りを返さねばこの国は恥辱を受けるとの二人の繰り言に、クフーリンはそのことは男の当然の権利（＝ゲッシュ）であると応じる。

大刀を持った赤い外套を着た赤顔の大男が戸口に現われる。クフーリンの啖呵に、「赤い男」は「首切り」のことは酒の上での戯言であるといって、この国の一番の武人に与えられるという贈り物、「緑の兜」を置いて退場する。ところで、「赤い男」と彼の手下の黒い男たち（猫の妖怪 vs クフーリンは猛犬）を除いて、登場人物の全員が多少の色の違いはあっても緑色の衣装を着るという指示がト書きにある。赤は破壊と再生の火と太陽、緑は死と甦りの生命力あふれる自然を表し、二色は相補的なものでもあり対立的なものであるとの指摘がある。また、緑色はアイルランドのナショナル・カラーであるが、“海の向こうから” やって来た「赤い男」は不和（と後に和平）をもたらす神的な存在だという読みもできる。やおら「緑の兜」を誰が被るのかについて、緑の国の人間たちの紛争が始まる。「緑の兜」は *Hyacinth Halvey* での「大量の推薦状」のように、この直後に繰り広げられるどたばた騒ぎの火種となり、滑稽さはここで際立ってくる。「首落とし」の件がいったん反故になって心配事がなくなると、現金なりアリーとコナルの二人はクフーリンの兜を皆の物にしようという提案（But I shall give it to all —to all of us three or to none; / That is as you look upon it —we will pass it to and fro, / And time to time about,）を無視し、クフーリンを巻き込んでの兜の争奪合戦を始める。さらに、このことが角笛や楽器などを抱えた三人のめいめいの御者達の喧しい口論に飛び火する。「赤い男」の計略に気付いているのはクフーリンだけで、その再三の警告も従者達が立てる喧騒に掻き消されてしまう。事態はついには妻たちを巻き込んで、そのプライドを賭けたてんやわんやの騒動となる。戦士にとって神聖な兜は、例えてみると空中に放り上げられた玩具のようなもので、それを落とさないようにと進行するが、観客はそれがいつ落ちるか固唾を呑むといった典型的な笑劇の“状況の滑稽”さの因になる。この混乱を打開するために、クフーリンが「緑の兜」を海に放り込むときの台詞は

Townland may rail at townland till all have gone to wrack,
The very straws may wrangle till they've thrown down the stack;
The very door-posts bicker till they've pulled in the door,
The very ale-jars jostle till the ale is on the floor,
But this shall help no further.

は深刻である。にもかかわらず、それぞれ短剣を抜く三人の妻たちと、クフーリンに剣を振りかざすリアリーとコナルの場面で、速度を増した笑劇的な紛糾は頂点に達する。

ここで突然に暗転（ト書きでは三本の黒い手が窓から伸びてたいまつを火を消す）。明るくなり始めると家の中央に「赤い男」が佇んでいる。彼は一同に「首切り」を要求する。原本の挿話にあるようにクフーリンが「赤い男」の首を刎ねているわけではないので、この要求は武人個人の勇気を試しているではなく、アイルランド全体への挑戦を意味することとなる。

The Golden Helmet ではこの箇所は

Red Man. I demand the debt that is owing. I demand that some man shall stoop down that I may cut his head off as I my head was cut off. If my debt is not paid, no peace shall come to Ireland, and Ireland shall lie weak before her enemies. But if My debt is paid there shall be peace.

となっている。これではあまりにも政治的色合いが強すぎると考えたのか、*The Green Helmet* では Ireland という語を一切消去して、「暗示」による表現にしたのであろう（ただ別の箇所では Irish という語をただ一度だけ使っているが）。たとえそうであっても政治的ニュアンスは十分である。この挑戦にたいしてクフーリンは、我らは客人としてきた彼奴にそれ以上に返す義務がある、といって決然と己の首を差し出そうとする。妻のエマーが愁嘆場を演じる。クフーリンは、もっと相応しい男を選んで子供を産み家

庭を守れ、とエマーを諭す。ここにイエイツの女性観がみられるが、彼は政治に狂奔するモードの姿を間近に見ていたのである。後に書かれる哲学書 *A Vision* によると、第十二相に属するといわれる英雄的な人間は、「真の仮面」として自己誇張の、「偽の仮面」として自己放棄のポーズをとる。いずれにしても、真の武人 (the great barnacle-goose / When its eyes are turned to the sea and its beak to the salt of the air) は家庭人たるわけにはいかない。この時イエイツの脳裏にあるのは、カスティリョーネ (Baldassare Castiglione) の *The Book of the Courtier* に説かれている *sprezzatura* (“大胆さ”) である。「首切り」に跪くクフリーン。「赤い男」がその頭に「緑の兜」を被せるのはそのときである。正体を現した「赤い男」はこの国の Rector であると名乗り、手下の者共 (my frenzied band) と時代ごとに勝者を選んできたのだと述べる。はじめ「不和」を持ち込んだ「赤い男」は、ここに至って *deus ex machina* のように「和平」をもたらすのであるが、それにはクフリーンの自己犠牲の精神があったからである。この劇でイエイツは、既に heroism を失って絶えず紛糾するばかりの20世紀のアイルランドを、笑劇的な作風をもって批判していると考えられるが、そのことによって劇の観客はかつての高邁な精神が現在に蘇ると感じたであろうか。

イエイツが劇作において登場人物の性格をあまり問題としなかったことは既に触れた通りであるが、他の「クフリーン劇」と比べると多少は目立つとはいっても、*The Green Helmet* において主人公のクフリーンですらあまり生きたものとは感じられない。当然ながら喜劇の原理である“性格の衝突”もみられない。副題の“英雄体笑劇”が示しているように、むしろ登場人物の性格はわざと抜かれていて、事件の急速な展開に専念しているようにも思われる。繰り返すが、イエイツにとって「行動」が重要であり、いかなるジャンルの芸術にも共通する「情熱」が必要とされた。他の「クフリーン劇」のように決して悲劇的結末を迎えているわけではないのだが、この劇においてもイエイツは主人公に「情熱的な行動」を求めている。このことは、上演一ヶ月前グレゴリー夫人宛の手紙に、エマー (ク

フーリンの妻)の歌の部分を書き直して随分良くなったと述べた後に、「あなたが *The Golden Helmet* を気に入ってくれると思いますが、ついにそのなかに或る情熱を盛り込むことができました。」(I think you will like *Golden Helmet* now. It has got some passion in it at last.) と語っていることで理解される。

5. 国民劇とナショナリスト

The Green Helmet がシングの *The Playboy of the Western World* 上演時に起こった騒動の諷刺である、という見解を示す評者が多い。「*The Playboy* 騒動」などと称せられるこの事件とは、1907年1月26日の初演時から翌週の2月2日までのおよそ一週間に渡って、アベイ座の観客がシングのこの劇に抗議し暴徒化したものである。アイルランド最高の劇の内容をかき摘むと、場所はアイルランド西部にある寒村のうらぶれたパブ。そこに何処からか流れてきた青年クリスティがたどり着き、自分は父親を殺して官憲から逃れてきたと告白する(昔からアイルランドでは権力側の官憲を嫌う風潮があり、むしろ罪人を匿う傾向があった)。その行為がかえって英雄的行為と讃えられ、さらに村でやることなすことが上手くいくクリスティは、ついに村人にヒーロー(=プレイボーイ)に祭り上げられ、おまけにパブの娘のペギーンとの恋も芽生えるといった具合にとんとん拍子に事が進捗する。そこに頭にかすり傷を負ったクリスティの父親が姿を現す。この運びはまさに笑劇的である。プレイボーイの名誉を失う窮地に立たされたクリスティは、思い余って父親を鋤の一撃で殴り倒す。本物の父親殺しを目の前でみせつけられた村人は仰天し、手のひらを返したようにクリスティを縛り上げ警察に引き渡そうとする。死んだと思われた父親は気を失っていただけで、まもなく息を吹き返す。クリスティはここで本当のプレイボーイの内面に目覚める。そして“一人前の野郎”となった彼は、初めて父親を先導させて我が家へと戻っていくという劇である。アベイ座に連日動員をかけたナショナリスト達は、登場人物を「舞台にあらわれた

「アイルランド人」と非難して上演妨害を図ったので、ついには警察が取り囲んでの興行となった。前代未聞の事態である。2月4日、「表現の自由」をめぐる公開討論会がアベイ座でもたれたが、怒号の渦巻くなかで始められた討論は、最後には乱痴気騒ぎも同然となった。その後のアベイ座はこのあおりを食って市民からのボイコットを受け、当分のあいだ閑古鳥が鳴く。*The Green Helmet* は、このような *The Playboy* をめぐる大衆(mob)の狂乱状態を揶揄した作品であるという解釈である。案外、*The Playboy* においてナショナリスト達は自分たちの本性を衝かれ、却って激昂したとも考えられる。この劇についてのシングの言葉からも、その意図としてはアイルランドの農民を嘲弄することは微塵もなく、むしろアイルランド人の姿を借りてではあるが、ダブリンの観客にただ人間の根源の姿を示すことにあった。しかし同様な兆候は、丁度二年前のシングの *The Well of the Saints* 公演のときにもみられた。この劇では盲目の夫婦が主人公である。二人は村人から国一番の美男・美女のカップルともて囃されて幸せに暮らしているが、ある日、霊験あらたかな聖水をもった修道士が通りかかる。その聖水で視力を回復すると、二人の目に映ったのは「しわくちゃ婆と爺」。しばらくして聖水の効力が薄れ二人は再び盲目へ。修道士はこのことはよくある事でもう一度振りかけると永遠に視力を失うことがないと説明するが、二人は盲人の儘でいいといって、村を後に南へと旅立っていく。この劇もアイルランド農民を侮蔑するものだとは酷評されるが、もし盲目のこの夫婦を急進的ナショナリストのことであると解釈すると、途端にこの劇は非常に苦々しいものとなる。シングの真意は別として、彼等はこのことに密かに気づいたのかもしれないのだ。

The Green Helmet を1910年頃までのアベイ座の激流の歴史なかに浮かべると、少し違った読み方もできるように思われる。騒ぎを引き起すりアリーとコナルを、自前のジャーナリズムを駆使してシングやイエイツの劇を徹底的に非難したグリフィスや、偏狭な道德観で劇を判断し、物質主義で保守化しつつあった市民を煽動したカトリック教会に重ねてみるのである。三人の妻たちには、それぞれシングの劇に抗議してアベイ座を脱会

したモード・ゴンやグレゴリー夫人とホーニマン女史との互いの不仲のことが思い浮かぶ。実際、ホーニマンはアベイ座に見切りを付けて、マンチェスターに新しい劇場を立ち上げるとき、イェイツをそれに勧誘したのである(イェイツはきっぱりと拒絶した)。また、御者、馬丁、召使をも巻き込んだ対立は、そのままアベイ座経営陣とフェイを中心とした俳優陣とのそれを映したものと見ることもできる。以前に触れなかったのであるが、“海の向こうからやって来る”「赤い男」の挑戦には、ショウ(G. Bernard Shaw)の *The Shewing-Up of Blanco Posnet* のアベイ座での上演をめぐる一件のことが想起される。この劇はイングランド国内で上演禁止の措置を受けるが、宮内庁官の検閲の権限はアイルランドには及ばないので、アベイ座で上演してはどうかということになった。そこで、本国の意向を汲んで公演阻止の圧力を掛けるダブリン城とイェイツやグレゴリー達の攻防が始まった。当局はアベイ座のパテント権の取り消しをちらつかせるが、イェイツ達は敢然として行政からの干渉を撥ねつけ、海外マスコミも注視のなかで1909年8月に上演が遂に決行された。アベイ座経営陣の輝かしい勝利であった。また、主人公のクフーリンの姿を、アイルランドの救世主と期待されたパーネル(Charles S. Parnell)に見立てるのはどうであろうか。この“無冠の帝王”はイギリス側の謀った家庭内スキャンダルで落ちていったが、カトリック教会がそれを更に焚きつけたのである。また、若い頃のイェイツの政治信条における指導者であり精神的支柱であったオリアリー(John O'Leary)を、それに認めることができるかもしれない。アイルランドではこのような著名なリーダーを失った後で、小さなセクトが乱立し互いに中傷、誹謗するばかりで、世論が四分五裂し收拾がつかないためである。*The Green Helmet* の狂騒はこういった論争に明け暮れる者達を、イェイツが痛烈に皮肉ったものとも考えられる。

劇では結末に葛藤や不調和が必ず解決されるとは限らない。V. シクロフスキーは結末にいたる場合のいくつかのケースについて論じているが、登場人物間の関係が逆転する場合や、提起された問題が解決した場合に、結末になると述べている。特に喜劇に当てはまるようであるが、おそらく不

完全な結末が完全な結末よりも満足感を残すのかもしれない。すべては「見せかけの結末」を装うものであるとしても、シフロフスキーの定義にみるように、一見 *The Green Helmet* は完全な結末を迎えているように思われる。果たしてそうであろうか。引用するのは「赤い男」が、クフーリンの頭に「緑の兜」(和解の象徴)を載せてからの台詞である。

And I choose the laughing lip
That shall not turn from laughing, whatever rise or fall;
The heart that grows no bitterer although betrayed by all;
The hand that loves no scatter; the life like a gambler's throw;
And these things I make prosper, till a day come that I know,
When heart and mind shall darken that the weak may end the
strong,
And the long-remembering harpers have matter for their song.

殊に筆者にとって気になるのは、下から二行目の「弱いものが強いもの倒し、情も心も曇ってしまう時がくるまで」という部分である。ここでイエイツの読者は直ちに、約十年後に書かれる有名な詩 '*The Second Coming*' の一節

Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood -dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

を思い浮かべることだろう。この箇所はやがて遣って来る世界の混乱を予見したものであるが、イエイツが今後のアベイ座を予見したものとも考えられる。ロビンソンに運営を委ねた後のアベイ座は、大衆受けする風習

劇風の芝居を興行する機会を増やす。これでは well-made play を専らとした以前にあった商業演劇を上演する劇場とどこが違うというのだろうか。そして、イェイツがその才能を高く評価したロビンソンも、後年になって軽いタッチの都会人好みの家庭劇に筆を多く走らせさせるのである。

結び

イェイツ自身の命名になるコーク・リアリストとは、ロビンソンを初めとする R. J. レイ (R. J. Ray) や T. C. マリ (T. C. Murray) といった、この頃に急に頭角を現したコーク出身の若手の劇作家達のことをいう。*The Only Jealousy of Emer* のノートに、彼等にたいするイェイツの概評がある。

About 1909 the first of the satirists appeared, 'The Cork Realists,' we called them, men that had come to maturity amidst spite and bitterness. Instead of turning their backs upon the actual Ireland of their day, they attacked everything that had made it possible, and in Ireland and among the Irish in England made more friends than enemies by their attacks.

「劇の題材が自分の家のほんの戸口の外や、自分のところの炉辺にも見つかる」と以前ロビンソンが語っていたように、自然主義に近い手法を駆使したその作品が映し出す世界では、(シングの美しく詠うようなアイルランド方言ではなく) 極めて普通に近い英語が台詞に用いられており、一応アベイ座が舵取りしてきた農民劇を推し進めるものではあった。グレゴリーは慎重であったにも拘らず、イェイツがロビンソンに任せたことによって、アベイ座で上演される劇は彼の嗜好する作品が主流となっていく。劇場の収益はすぐに三倍になる。このようなリアリズム派の出現の理由を、イェイツやグレゴリー夫人の詩的でロマン的な歴史劇への応報であったと、ロ

ビンソンは述べている。イエイツ自身も上の引用文の直前で、パーネル失墜以来の浅ましい讒謗から距離をおいて、自分達の文学はロマンチックな夢想や伝統の高貴さへと向かったのだと語っている。この意味においては、イエイツ達の劇世界も“舞台にあらわれたアイルランド”であるといってもよいのかもしれない。イエイツその人こそがアベイ座にリアリズムを呼び寄せたという G. ムア (George Moore) の揶揄がある。また、「詩的劇場を求めたイエイツの奇妙な結末」というのも、かつて仲間であった A. E. (George Russell) の評言である。後にイエイツは *A People's Theatre* のなかで、自分達は当初“真の”「国民劇場」を創設しようとしたのであって、現今のような劇場を意図したわけではなかったのであり、目下の成功は自分にとって落胆でも敗北でもあると、告白せざるをえなかった。ホーニマンからのアベイ座譲渡の件が一段落する 1910 年過ぎから、イエイツは劇場運営から次第に距離を置くようになる。この後、イエイツは日本の能に自分の詩劇の夢を託していく。まさしく *The Green Helmet* の最終行の「豎琴引き (harper) が歌う種」のある限り。

[参考文献]

WORKS BY YEATS

Alspach, R. K., ed., *W. B. Yeats The Variorum of the Plays of W. B. Yeats*, London: Macmillan, 1957

Donohue, Denis, ed., *Memoirs of W. B. Yeats*, New York: Macmillan, 1973

McHugh, Roger, ed., *Ah, Sweet Dancer (a correspondence between W. B. Yeats and Margaret Ruddock)*, London: Macmillan, 1970

Wade, Allan, ed., *The Letters of W. B. Yeats*, New York: Octagon Books, 1980

Yeats, William Butler, *Autobiographies*, London: Macmillan, 1956

Collected Plays, London: Macmillan, 1977

Collected Poems, London: Macmillan, 1969

Essays and Introductions, London: Macmillan, 1969

Explorations, London: Macmillan, 1962

Mythologies, London: Macmillan, 1962

A Vision, London: Macmillan, 1962

SECONDARY SOURCES

Bloom, Harold, *Yeats*, New York: Oxford U. P., 1970

Bushrui, S. B., *Yeats Verse Plays: The Revisions 1900-1911*, Oxford: Clarendon, 1965

Bjersby, Birgit, *The Interpretation of The Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats*, Upsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri, 1950

Castiglione, B., *The Book of the Courtier*, trans. Hoby, Thomas, London: J. M. Dent & Sons, 1959

Donoghue, Dennis, *Yeats*, London: Fontana Collins, 1971

Ellmann, Richard, *Yeats: The Man and the Masks*, Harmondsworth: Penguin, 1988

Ellis-Fermor, U., *The Irish Dramatic Movement*, London: Methuen, 1964

Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, New York: Atheneum, 1974

Foster, R. F., *W. B. Yeats: A Life I: The Apprentice Mage 1865-1914*, Oxford U. P., 1998

Gregory, Lady Augusta, *Cuchulain of Muirthemne*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1974

Spreading the News, Hyacinth Halvey, & Other Plays, Tokyo: Kenkyusha, 1935

Gwynn, Stephen., ed., *William Butler Yeats Essays in Tribute*, Port Washington: Kennikat, 1965

Hone, Joseph, *W. B. Yeats 1865-1939*, Harmondsworth: Penguin, 1971

Jeffares, Norman A. & Knowland, A. S., *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats*, London: Macmillan, 1975

King, Mary C., *The Drama of J. M. Synge*, London: Fourth Estate, 1985

Knowland, A. S., *W. B. Yeats, Dramatist of Vision*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1983

Flannery, James W., *Yeats and the Idea of a Theatre*, New Haven & London: Yale U. P., 1989

Friedman, Barton R., *Adventure in the Depths of the Mind The Cuchulain Cycle of W. B. Yeats*, Princeton U. P., 1977

Hunt, Hugh, *The Abbey: Ireland's National Theatre, 1904-1979*, Dublin: Gill

- & Macmillan, 1975
- Moore, Lees J., *Masks of Love and Death: Yeats as Dramatist*, Ithaca: Cornell U. P., 1971
- Marcus, P. L., *Yeats and Beginning of the Irish Renaissance*, New York: Syracuse U. P., 1970
- Parkin, Andrew, *The Dramatic Imagination of W. B. Yeats*, Dublin: Gill & Macmillan, 1979
- Preminger, Alex, ed., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton U. P., 1974
- Robinson, Lennox, *Selected Plays of Lennox Robinson* (Irish Drama Selection No.1), Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982
- Sekine, R. & Murray, C., *Yeats and The Noh: A Comparative Study*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1990
- Synge, J. M., *The Complete Plays of J. M. Synge*, New York: Vintage Book, 1960
- Skene, R., *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study*, London: Macmillan, 1974
- Taylor, R., *A Reader's Guide to The Plays of W. B. Yeats*, London: Macmillan, 1984
- Ure, P., *Yeats the Playwright*, London: Routledge & Kegan Paul, 1969
- Welch, Robert, *The Abbey Theatre 1889-1999 Form and Pressure*, Oxford U. P., 1999

- マーチン・エスリン『演劇の解剖』佐久間康夫訳（北星堂，1991）
- ウィリアム・ダンブルトン『アイルランド 歴史と風土と文学』桑原博昭訳（あぼろん社，1990）
- イアン・ツァイセック『ケルト神話物語』山本史朗・泰子訳（原書房，1998）
- ツヴェタン・トドロフ編『文学の理論』[V. シクロフスキー「物語と小説の構造」] 野村英夫訳（理想社，1971）
- ジークムント・フロイト「機知——その無意識との関係——」『フロイト著作集 4』生松敬三訳（人文書院，1970）
- テリー・ホジソン『西洋演劇用語辞典』鈴木龍一 他訳（研究社，1996）
- モイルウィン・マーチャント『喜劇』小嶋啓邦訳（研究社，1974）
- 井村君江『ケルトの神話 女神と英雄と妖精と』（筑摩書房，1990）

杉山寿美子『アベイ・シアター 1904-2004 アイルランド演劇運動』(研究社, 2004)

前波清一『イェイツとアイルランド演劇』(風間書房, 1997)

『劇作家グレゴリー夫人』(あぼろん社, 1988)

柘田良一『劇作家 J. M. シング研究』(朝日出版社, 1981)

若松美智子『劇作家シングのアイルランド — 悲劇的美の世界』(彩流社, 2003)