

イエイツの舞踊劇について

中山 浩 一

I

イエイツの舞踊劇四篇のうち、‘The Only Jealousy of Emer’ が書かれたのは、執筆完了の時点からいえば1918年で第三作目にあたる。この作品につけられた Note on *The Only Jealousy of Emer* には、次のような彼の言葉がある。

In writing these little plays, I knew I was creating something which could only succeed in a civilization very unlike ours.¹⁾

「これらのささやかな劇」というのは、これより少し前に書かれた ‘At the Hawk’s Well’ や ‘The Dreaming of the Bones’ を指しているのだが、こういう一連の作品を手がけながら、イエイツは文化の相違からくる創作の不成功を、すでに自覚しはじめていた。とはいうものの、劇作は依然つづけられ、さらに ‘Calvary’ をも書き上げ、以上の四つの舞踊劇をまとめて Four Plays for Dancers と名付け、1921年に一巻の書を出している。Collected Plays of W. B. Yeats (1960) には、同じころの作として、これら以外に ‘The Cat and the Moon’ があるが、舞踊劇の系列から逸脱しており、狂言的作風であるため上記の舞踊劇には入れぬのだと、その覚え書きで彼はいつている。

このように創作意欲が健在なのは、たとえ結果が不首尾におわっても、劇作の題材や方法には、なお勝算が十分あると見込んでいることになる。ただいささか、当初の予想通りはこばなかったのであろう。

イエイツが能楽に関心をもちはじめた間もないころ出版された Certain Noble Plays of Japan の序論には、ややこれとおもむきを異にする内容が、ふんだんにでてくる。なかでも、次のひとことを、Note on *The Only Jealousy of Emer* の中の悲観的な調子と対比してみると、創作にたいする彼の期待の大きかったのが知れよう。

The men who created this convention were more like ourselves than were

the Greeks and Romans, more like us even than are Shakespeare and Corneille.²⁾
能楽に散見する、こういうしきたりを創造した人たちは、世界で一番アイルランド人に似かよっており、両国民は同じような感じ方をしているとイエイツはいう。

そこでこういう同じ傾向の感情をもつ人びと同志なら、その共通性を起点として、それぞれの民族にふさわしい題材をつかった能楽形式の劇が誕生し、根をはり、成長してゆくことも十分可能だとイエイツは考えた。つまり、アイルランドにも、彼の新しい試みをはぐくむ土壌があっても不思議はないように思えたのであろう。彼が四つの舞踊劇を連続して書き上げた意欲を推察して、その抱負はきわめて大きいとみてよい。

Ⅱ

その第一の試みは *At the Hawk's Well* であるという。だがわれわれの国の言葉を解さないイエイツにとって、結局たよるべき唯一のものといえば英訳された資料で、再三拙論で触れてきたフェノローサ遺稿だけであった。ところがフェノローサもまた、長いあいだ日本で暮していたにもかかわらず、一向に言葉の方はダメで、平田禿木の仲介で訳業を果していたらしい。

When Fenollosa translated the Noh plays, which deeply impressed Yeats, he was assisted by Tokuboku Hirata, an eminent Japanese scholar of English literature. This fact has been made clear by letters kept by Hirata's heirs. His translation was submitted to a revision by Ezra Pound. In 1908, when Fenollosa died, Pound was living in England. It is known that in about 1913 the manuscript of the translation was already in the hands of Pound. It was this manuscript that aroused Yeats's interest in Japanese Noh plays.³⁾

以上のごとく尾島庄太郎氏の著書にあり、あかしの一端になればと思い、ここに引いてみた。なおフェノローサ自身の大著 *Epochs of Chinese and Japanese Art* に付せられたメアリー夫人 (Mary Fenollosa) の序文にも、通訳者を身近においていたことが記されている。⁴⁾

フェノローサの能の知識は、師匠の梅若実から通訳を経て得たのが大部分と考えられる。これらの記述を整理したパウンドも、フェノローサの原稿を高く評価し、英語で書かれた他の類書より信頼している。⁵⁾

‘Noh’ or Accomplishment の冒頭のパウンドの序論は、たしかに「花伝書」を読んでいたことを示している。⁶⁾ 従って、日本語も相当解したらしいが、身をもって能楽

の習得につとめたフェノローサには、一目おいていたようである。

どの程度パウンドの手がはいっているか正確にはいえぬが、フェノローサの中国や日本の美術・文学研究に深く敬意を表していたところから、若干の字句の修正や補てんはあったかも知れぬが、ほとんど原稿通りだと思われる。しかも謡本は、われわれでも自力では理解困難で、説明されてからかろうじて解ったような気になってくる程のものなので、これを読みこなす力がパウンドにあったとは到底考えられない。

いささか極言めくが、謡曲文学は能楽という総合的な芸術の一部として存在してこそ、それなりの価値があるもので、文学として切りはなしては、まったく手のつけられぬ代物である。正直なところ、おおよそその大意をうつすというなら別だが、原文の意を帯した英訳はまず不可能である。要するに、独立した文章としては体を成していない。

掛詞・縁語・冠辞・序詞おまけに仏教言語にいたるまでが能楽全体の中で占める独特の効果は、能の長いあいだの経験の中でつちかわれて来たものだけに、手を入れたとたんに、芸の極致を打ちこわす羽目となってしまう。

この点フェノローサの場合、われわれの言葉には不得手だったという事情もあり、原稿はすべて通訳を介し、後にしたためたものであろうから、欠陥が多くともやむを得ない。何事によらず、初期の業績に完べきをのぞむ方が無理で、困難を問わず成し遂げた先人の功績は、きわめて大きいことは申すまでもない。

そして、その本領とするところは、書きものではなく、能と接触しその研さんを積みつつも、日本の芸術の特徴ともいえる宗教性の探求という目標に向けられていたのかも知れない。⁷⁾ たまたま彼が原稿を書きのこしたのも、そのような歩みをきざむ名残といえないだろうか。

こう考えてみると、彼の文献にのみ過大な期待をよせるのは的はずれで、パウンドやイエイツにも欠けているフェノローサ特有の強みに注目する方が、正鵠を得ているといえよう。彼は実際にわが国の生活を体験し、骨をこの地に埋めた人だった。かかる人物の全ぼうを短期間に把握することもまた、パウンドやイエイツには土台無理なことである。そこで、異国にあってわが国を知らない人たちが、限られた資料から能を想像し、その特性を引き出すときに避けられぬのは、誤算である。そして、これをどのように処理し、新たな誕生へと進展させてゆくかは、その創造者の力量の見せ場であり、われわれの興味をこよなくひくところでもある。

Ⅲ

さて、Certain Noble Plays of Japan とかさらに一層内容豊富な 'Noh' or Accomplishment 中の フェノローサやパウンドの能楽説、それに謡曲の英訳から、何を摂取しどのように自己の作品に利用していったかを、舞踊劇に直接あたってしらべてみよう。

'At the Hawk's Well' でイエイツがおこなった最大の特徴は、従来のイエイツの劇とはまったく異質の手法を劇に採用したことである。たまたまパウンドと接触するようになったおかげで、イエイツは能についてのフェノローサの文献から、これまで試みたことのない方式で演ぜられる東洋のある国の劇を知った。天性のイエイツの幻想的劇作傾向は、それにふさわしい表現形式を絶えず模索して遍歴を重ねてきたが、奇しくもここでそれらしき形式をさぐりあてたのだった。けれども、能の仕組みの一切を知る術もないし、そのほとんどが不明で、憶測によって特に際立ったしきたりを導入しようとしたに過ぎなかった。

イエイツが Certain Noble Plays of Japan の序論で先にとり上げているのは、劇が演ぜられる場所・伴奏者や楽器の種類・俳優の動きなどで、能の方でよく語られる複雑怪奇な様式からすればきわめて初歩的なものだった。この程度のことで、写実的で大がかりな当時の演劇傾向からみれば、大へん変った様式に映じだし、従って見当のつきかねる困難事であった。例えば、劇場が大きいと、俳優は発声のために努力を集中するので、こまかな表情が乏しくなって大げさな演技に走りがちとなり、おまけに観客との距離やそれを仕切る舞台の幕やきらびやかな舞台装置のために、自然、俳優と観客との親密さがうすれがちになってゆく。また歌の場合は、巨大なオーケストラの音量と張り合う結果、せいぜい絶叫やうなり声でもなければきこえない。こうなると、微妙な感情や複雑なしぐさは影が失せてくる。もちろん、規模の簡略化は上演経費の節約だけでなく、以上のような実害を解消することにもなる。

さらに、イエイツはある日本の舞踊家について語り、スタジオや応接間またそれに類する狭いところで、すばらしい舞踊を目撃したことを述べ、あらゆる芸術の偉大さをはかり得るのは、親密さの中だけだと結論する。

... the measure of all arts' greatness can be but in their intimacy.⁸⁾

また、ここで上演されるものは、どういうものかを彼は語る。

Our unimaginative arts are content to set a piece of the world as we know it in a place by itself, to put their photographs as it were in a plush or a

plain frame, but the arts which interest me, while seeming to separate from the world and us a group of figures, images, symbols, enable us to pass for a few moments into a deep of the mind that had hitherto been too subtle for our habitation. As a deep of the mind can only be approached through what is most human, most delicate, we should distrust bodily distance, mechanism and loud noise.⁹⁾

現実社会を写真のようにそのまま切り取って舞台にのせるのではなく、彼の関心をよぶ芸術は、われわれの居住する世界からかけ離れた心の深部に到達せしむるものだけなのである。こういうところには、物質的なものではなくて、きわめて繊細な心的なものを経て接近する以外に手はないのだという。

イエイツが求めて止まないものは、心の中に住む芸術つまり想像的芸術だった。西洋の、現実をそのまま写真しようとする劇の傾向から、日本の能のような心の中をえがく内面的芸術へ傾斜してゆくのも、当然の成り行きのように思えるのである。

ところで、これを可能にするには、作者の意図を十分汲んだ俳優がいかに演技するかにかかってくる。次章でこの部分に注目してみたい。

Ⅳ

新たな抱負の下で執筆されたイエイツの劇は、舞踊劇がその大部分だという。なぜ舞踊という語を劇に添えねばならないのか。その辺を吟味しよう。しかし、その前に仮面から説かねばならない。

イエイツは出演する俳優のつける仮面について、次のように言う。

A mask will enable me to substitute for the face of some common-place player, or for that face repainted to suit his own vulgar fancy, the fine invention of a sculptor, and to bring the audience close enough to the play to hear every inflection of the voice. A mask never seems but a dirty face, and no matter how close you go is still a work of art; nor shall we lose by staying the movement of the features, for deep feeling is expressed by a movement of the whole body.¹⁰⁾

俳優は劇作家の想像に合致した方がよろしいことは自明のことだが、実際にはそういう人はなかなか見当らない。演技の方は努力である程度まで作者の理想に近づけるのだが、顔は不可能である。そこで、その顔の代りに仮面を使用すればよい。また観衆と至近距離にあれば、声の微妙な抑揚もきかすことができるが、それでいてきらわ

れることもなく、どんな仮面でも芸術作品である。しかも顔の筋肉の動きのない固定している仮面の場合には表情をあらわせないという問題に対して、深い感情は体全体の動きで表現されるとイエイツはいう。このことは能の面についても、微細なところは別として、大体においてあてはまるうがった見解といえよう。しかも彼は能面を見たことはないらしいのである。さらにその顔は変幻自在で、とりかえることができる。美から醜、善人から悪人、高貴から下劣、いかようにも瞬時に変えられるという便利さもある。結局、仮面は俳優の個性の喪失につながり、もはや顔の出来・不出来は問題ではない。そうすると、顔ではなくて体全体の動き如何で深い感情が表現されることになり、一つ一つの動作に最大の注意がはられる結果、劇の内容と進行を考えた上でなされなければならない。歩く動作、手の動きなど一切の身体がつくる形が中心になって劇の展開を左右する。能では形の美が彫刻や絵画のそれに匹敵する段階に達して、厳密に定められているときく。イエイツのこの頃の劇が舞踊劇と称されるのも、この体の形や動きに重点がおかれているからであり、すべての動作がいささかもなおざりにできず、深い劇の意味とかかわり合うのである。従って、いわゆる踊りだけではなく静止を含めて動き自体が舞踊で、これは劇のはじめから終りまで継続する。イエイツは舞踊を次のように理解している。

I have lately studied certain of these dances, with Japanese players, and I notice that their ideal of beauty, unlike that of Greece and like that of pictures from Japan and China, makes them pause at moments of muscular tension. The interest is not in the human form but in the rhythm to which it moves, and the triumph of their art is to express the rhythm in its intensity. There are few swaying movements of arms or body such as make the beauty of our dancing. They move from the hip, keeping constantly the upper part of their body still, and seem to associate with every gesture or pose some definite thought. They cross the stage with a sliding movement, and one gets the impression not of undulation but of continuous straight lines.¹¹⁾

舞踊といえば普通はげしく起伏する身体の動きだが、ここでいう舞踊は静止的直線的なそれで、何らかの思想にむすびついていると思われる緊迫したリズムを表わしていると、われわれの舞について述べる。

これまで記述したような能に類似した特質を‘At the Wawk’s Well’でイエイツはじめて試用したが、これは演劇史上でも画期的なこととされている。この劇に登場する俳優は、顔を仮面のようにつくった井戸守りと仮面をつけた老人と青年の三人

であり、楽人も三人で能とくらべてひとまわり構成が小さい。何もない殺風景な舞台で模様のある衝立を立て、その近くに太鼓・ドラ・ツィターを劇が開始する前におく。特に明りについては、舞台が暗くないようにすれば、舞台も客席も同じものでよい。楽人の一人がたたんだ黒布をもって舞台の中央部に行き、観客の方を向いてじっと立ち、たたんだままの布を両手の間からつるす。他の二人の楽人が舞台の両端でちょっと立ち止ってから最初の楽人のところへ行き、斉唱しながら布をゆっくりひろげ黒布上の黄金色の鷹があらわれるとたたまれて、楽人たちは楽器のある場所につき演奏し、劇は始められる。

この劇は不滅の井戸に関するアイルランド英雄時代の伝説からとられたもので、舞台上には井戸を示す青い四角の布があり、その側に黒いおおいをつけた井戸守りが登場してうずくまる。

井戸の水は枯渇しているが、これを飲むことによって得られる永生をねがって井戸を監視してきた老人と、生活をおう歌し不死も得ようとやってくる若者とが、井戸守りの乙女の姿から鷹へと変身後舞う見事な踊りをはさんで、くりひろげる場面にもかかわらず、ついに二人の野望はむくわれず無為に終る。最後の部分で、人間らしい平凡な生き方と不滅の生命を得ようともがく野心的生涯を、布をひろげそれからたたみながら楽人はうたい、この動作が劇のしめくくりを示すのである。

いつまでも生きたいという願いは老人に反映されておるが、この種のものはすべての人がひとえに希求して止まぬことで、それに徹底して固執することは生きものとしての宿命を許容できぬ偏頗な人種ということになり、通常の人ならとおの昔に卒業しているはずである。そうなると劇中の老人は、観客の側からみて、劇の主役から失格することになり、後に残るのは若者だけとなる。この若者は当時の社会では王侯貴族であるが今日ではエリートであり、これと対照できるのは、登場人物として出てこない平凡な人の生きざましかなく、そのゆきつところはすでに決っている。結局、劇としてのおもしろ味は失せていることになる。こう考えてくると 'At the Hawk's Well' は劇の筋の点で観客に訴えるところはすくない。

そこでここところを能と比べると、能の場合はまったく異った様相を呈する。能はそもそも最初からかかる詩的性質を埒外においている。すなわち仏教的思想が謡曲を支配しているので、帰結つまり落ちがついており、従って作者の詩性の活躍する余地がなく、観客は能の進行を安んじてたのしむことができる。だが、能には他の演劇に見られぬ特色がある。

つまり、厳密に定められた動きやしぐさのあらわす象徴性が吸みつくせぬ芸の深さ

を知らしめ、観客がそういう芸域にひき込まれてもなお、十分に賞味するまでになかなかゆきつけない魅力を宿している。仏教の理念にうらうちされた心の安らぎの中でのかかる芸の極致の探求は、演劇としては、完成された一つの形とみてよいであろう。

これと対蹠的に、死力をつくし痴れものとなってまで、一応は誰しも認めている限界を超えてゆこうとする、執念の生き方が西洋にはある。東洋では先に決論を出してその枠内で人生を処理しようとする。一言で申せば、東洋的諦観と西洋思想とのちがいと言えるかも知れない。だがこの点についてイエイツは1935年にドロシー・ウェルズリィ (Dorothy Wellesley) への手紙の中でこう述べて、双方のまじわることのない考え方の相違を指摘している。

But no, I am wrong, the east has its solutions always and therefore knows nothing of tragedy. It is we, not the east, that must raise the heroic cry.¹²⁾

東と西がどういう数奇をたどるかわからぬが、それぞれの資質を当分はつらぬき通そうとするであろう。しかし平行ばかりではなく、東と西の岐路にイエイツが立つとき、例えば能楽と彼の舞踊劇が交叉し、‘The Only Jealousy of Emer’の序論でイエイツに述懐させたような機会もあるのである。

たしかに想像的芸術家の能力に依存するところから発すると思われる詩性の開発の点で、東洋人は観照的に過ぎるかも知れぬ。しかしわれわれの場合、能に見られるような特殊性にこの創造的エネルギーを使用してきたことについては、世間の何人にもひけをとらない。それはまた、能だけにあるすぐれた面とも言えるのである。

結局、イエイツの純粋な芸術性が観衆を把握できるためには、彼らを堪能させ、彼らによって理解されなければならない。いかに親しみやすい舞台形式であっても、劇の内容が観衆と親密でなければ、劇として成功できない。たとえアイルランド伝説に由来する題材であっても、共感しにくいものだったり、イエイツが自らの詩を追求するあまり芸術性を高め過ぎると、結果は失敗におわる。この劇は、自然的なものと超自然的なものとの牽引という主題をあつかい知性の高いものだが、それだけに観客不在感には避けられない。しかし、イエイツはすでにこのことを計算済みだったとみえる。

Then having given enough performances for I hope the pleasure of personal friends and a few score people of good taste, I shall record all discoveries of method and turn to something else.¹³⁾

ごく少数の理解可能な人のためにつくったもので、解る人だけに解ってもらえばいいのだとしており、今後もお、新作を手がける用意のあることを示している。

現代において能を一段と簡略にした形式を使った劇は、イエイツのこの作が最初で他に例がない。しかも能を知る人は周囲に誰もおらず、フェノローサの書きのこした資料からまったくの手探りで能の要所を採用し、イエイツ流の劇作術を構築し、それを具現したところに、この作品の意義があると考えられる。

V

1917年に第二番目の舞踊劇 ‘The Dreaming of the Bone’ ができ上がったが、第一作と同じ形式で、登場する俳優の数も楽人も同数である。第一作を経験しているので、今度は劇の中味に大分工夫がこらされている。

Certain Noble Plays of Japan の序論の中に謡曲「錦木」のことが少しくでてくる。

... the ghost-lovers in ‘Nishikigi’ remind me of the Aran boy and girl who in Lady Gregory’s story come to the priest after death to be married.¹⁴⁾

グレゴリー夫人の死後結婚しようと牧師を訪れるアラン島の若い男女の物語と「錦木」の類似は、恐らくパウンドがフェノローサの原稿を整理している最初の頃に脳裏にひらめいていたらしい。そしてこの作の完成までに、劇の構想は絶えずねられていたと考えられる。時は1916年の現在、つまり創作された時点となっており、12世紀のアイルランドに英国軍が遠征した際、恋のために祖国を裏切るハメとなった男女を、1916年アイルランドの独立を願って蜂起したが鎮圧され16人の愛国の士が死刑に処せられた Easter Rising に、700年も年月をへだてて、霊界から引き出し、戦いに破れてアラン島へと落ちてゆくため船便をまつ一人の若者に、男女は彼らの昔の過失をわびるが、その若者はそれを決して許そうとしないという組立てとなっている。英国の支配からの独立という民族精神が優先し、このためには今も昔もひとしく、生命や愛を犠牲に供しなければならないという意図なのであろう。「錦木」やグレゴリー夫人の物語は庶民の生活によくある出来事で、たとえ霊的な要素がつきまとも共感できるが、‘The Dreaming of the Bone’ はさらに民族精神をからみ合わせて、それを上位においており、イエイツの作意をはっきりにおわせている。そして際限なき責苦を負って彷徨せねばならぬ安らぎのない霊が、荒涼たるアイルランドの岩場の彼方に消えてゆく終章の部分は壮絶感にあふれている。

第一作で劇形成の導入についやされた努力が、この作品ではすべて劇の筋にふり向けられている結果、充実したものとなっている。形式と中味がよくつり合った作品といえよう。

翌年の1918年に完成をみた舞踊劇 ‘The Only Jealousy of Emer’ は、登場人物が五人で上記よりも二人多く幾分多彩な構成となっているため、かなり複雑な人間関係を呈している。しかし劇形式は変らない。‘On Baile’s Strand’ では海で死ぬ運命にあったアイルランドの英雄が、奇しくも浜に漂着し、意識不明の状態、海浜の漁夫の家にいるところから始まる。そばにひかえる妻にあたる女王と愛人とが三角関係からくるそれぞれの苦しい胸中にもかかわらず、クフーリンを蘇生させようと協力する。女王が愛人にすすめる接吻によって彼の肉体は息をふくが、心はよみがえらない。この肉体がひそかに女王に対してだけ提案した愛の訣別という条件は、ついに受け入れられ、クフーリンは身も心も完全に復活する。二人のやりとりを何も知らぬ愛人は、蘇生させたのは接吻のためと信じて疑わず彼との愛に生きようとする。女王は絶望の極にあって、二人のあとをながめやる。

この中で特に注目すべきところは、クフーリンが二つの仮面を使用し、蘇生以前の彼と現世にある英雄の彼を、仮面をつけかえることによってあらわそうとしている演出である。これは能でもよくつかわれる方法で、イエイツは初めて同じ手法を取り入れている。

上記の作とその前作の ‘The Dreaming of the Bone’ を最初の ‘At the Wawk’s Well’ と比べると、内容がより重厚で従って劇的盛り上がり致富んでおり、日本の能がやはり素材の善し悪しよりも観客を引きつける技術にすぐれているところと歩調を同じくしている。

VI

これまで紹介した舞踊劇では、能の特質を取り入れるにあたって、第一に劇の枠組みともいえる形式を設定し、劇の内容は第二段階において、能に匹敵するところまで近づけようとしたと考えられよう。もっともイエイツが意識的にそうしたというわけではなく、さまざまな困難な事情がそうさせてしまったのだった。イエイツと能との交流が間接的だったので、独自の特色が生じたことも事実だった。イエイツの劇中の登場人物は個性を消失させて、動きに重きをおくべくすべて仮面をつけるかもしくは仮面のように顔をつくっており、仮面をつけるのはシテとそのツレまたはトモだけであると厳しく規定している能よりも、舞踊劇として徹底を期したと考えられる。またイエイツの劇の筋は伝説からとられたものであるが、彼はそのままもしくは少し手を入れて用いるどころか、それをもとに想像し自己の劇をつくり上げている。能では単純でわかりきった筋を観客にいかに共感を得させ、その情感を喚起させるかに能役者は

腐心してきたようである。これは俳優・演出家そして作者という能楽の一貫した性質と、それらが分離されている劇形態が素因となって結果したのかも知れない。

そしてイエイツは費用のかからぬ劇形式で、もっとも深淵な想像的芸術を上演しようとした。しかし高度な劇を理解するはずの観客は彼の新奇さを賞賛するが、この伝統に根源をもつ芸術に親密さを感じようとは決してしなかった。能の関係者はいかに愛好者を獲得し維持するか、長期にわたって努めてきた。能はそういう種類の努力の中から生れてきたのであり、この方面に努めることを全然しなかったイエイツとは大きな相違がある。

かく思考してみると、この論の冒頭に引用した *Note on The Only Jealousy of Emer* 中の「われわれの文化とは全くちがった文化の中でしか成功をおさめられないような劇をつくっているのに私は気づいた」というイエイツの心境が次第に納得できるように思えてくるのである。

だが *Certain Noble Plays of Japan* に付した序論に見られる当初の期待が、まったく裏切られたとばかり言えないようにも思える。イエイツが新しい劇に対して多少の誤算をしたことは否めないが、この位のことはあらゆる演劇に絶えずついてまわる課題であり、乗り越えてゆこうとしてこそ芸術の進展はなされるのである。

なおも創作はつづけられ四つの舞踊劇中最後の作である ‘Calvary’ が書かれたが、これはキリスト・ユダ・ラザラスに仮面をかぶせ・三名のローマ兵が登場する宗教劇で、上演の機会にめぐまれなかったということであるので詳述を略したい。

これらの一連の作品の後、イエイツは10年以上もの間劇作を中断し他の分野で活躍していたが、1930年代になって、ふたたび舞踊劇の系列にはいる生涯最後の大作をいくつか書きあげている。能の影響をうけたこれら四つの舞踊劇が最終作品の土台となっていることは誰しも認めているが、その想像力の豊かさと老軀にむちうつ詩人のすさまじい精神力も、ひとしく激賞されているところでもある。

注 1) *Four Plays for Dancers* by W.B. Yeats (London, 1921), *Note on The Only Jealousy of Emer*.

2) *Certain Noble Plays of Japan* (The Republic of Ireland, 1971), *An Introduction* by W.B. Yeats, XV.

3) *W.B. Yeats and Japan* by Shotaro Oshima (Tokyo, 1965), p. 42.

4) *Epochs of Chinese and Japanese Art* by Ernest F. Fenollosa (New York, 1963), Preface XV, XX.

5) *The Classic Noh Theatre of Japan* by Ezra Pound and Ernest Fenollosa (New York, 1959), p. 3.

中山 浩 一

- 6) Ibid., p. 11.
- 7) Heron Vol. 10, Ernest Francisco Fenollosa and Buddhism by Seiichi Yamaguchi (Saitama Univ. 1976).
- 8) Certain Noble Plays of Japan, An Introduction by W.B. Yeats, V.
- 9) Ibid.
- 10) Ibid., VII.
- 11) Ibid., XII, XIII.
- 12) The Letters of W.B. Yeats, ed. Allan Wade (London, 1954), p. 837.
- 13) Certain Noble Plays of Japan, An Introduction by W.B. Yeats, II.
- 14) Ibid., XIV.

(なかやま ひろかず 本学助教授・英語)