

日本イエイツ協会会報

第十五号

——目 次——

	頁
イエイツと道化	荒木 映 子 1
イエイツとロセッティ	船 倉 正 憲 15
ある誤読	
—イエイツのブレイク受容の一断面	出 淵 博 24
シンポジウム	
「ラピス・ラズリ」をどう読むか	
—シンポジウム覚書	小 林 萬 治 36
「瑠璃」	
—「陽気さ」の知恵	羽 矢 謙 一 41
“Lapis Lazuli” について	内 藤 史 朗 46
宗教としての悲劇	
—「ラピス・ラジュリ」について	渡 辺 久 義 53
第19回大会報告	60
研究発表概要	60
書評	65
アイルランド文学研究書誌	79
Kinesis Stasis, Revolution in Yeatsian Drama ... Augustine Martin	90

日本イエイツ協会会則

1. 本会は日本イエイツ協会(The Yeats Society of Japan)と称する。
2. 本会はわが国におけるイエイツの研究の促進を目的とし、あわせて海外の研究者との密接な連絡および協力をはかる。
特にアイルランドのイエイツ協会との緊密なる連繫を保つ。
3. 本会は次の役員を設ける。
 1. 会 長 一 名
 2. 委 員 若干名
4. 会長は委員会の推薦により定め、委員は会員の選挙により定める。
5. 委員会の推薦により顧問を置くことができる。
6. 役員の任期は二年とし、重任をさまたげない。
7. 委員会は会長をたすけ会務を行う。
8. 本会は次の事業を行う。
 1. 大会の開催
 2. 研究発表会、および講演会の開催
 3. 研究業績の刊行
 4. 会報の発行
9. 本会の経費は、会費その他の収入によって支弁する。
10. 本会の会費は年額3,500円とする。
11. 本会に入会を希望するものは、申込書に会費をそえて申し込むこととする。
12. 本会は支部を置くことができる。
13. 本会則の変更は委員会の議を経て大会によって決定する。

イエイツと道化

サーカスや縁日の見世物小屋の世界は、芸術家達を繰り返し惹きつけてきた「テーマ」である。とりわけ、超人的な離れ技を披露して人々を感嘆させると同時に、滑稽な出立ちや仕草やジョークで笑いをふりまくあわれな道化は、詩人が自分自身をなぞらえ同一化させるのに格好のイメージであった。原始志向的な郷愁という以上に、詩人達は道化に心理的な絆をいだいてきたようである。ロマン主義以来(いくつかの先駆は別として)、^{サルタンク}軽業師、^{クラウシ}道化などは、芸術家達が自らに対して、また芸術の条件に対して好んで与えてきた、誇張的な、意識的ゆがみを持ったイメージであって、単に絵画的・詩的な一つのモチーフといった程度ではなかったことを、スタロピンスキーは『道化のような芸術家の肖像』で指摘し

荒 木 映 子

ている。⁽¹⁾ イエイツもまた、自分自身を道化に戯画化した詩を数多く残している。彼の作品からは、道化のようなイエイツの肖像が浮かび上がってくるのである。

* * *

イエイツ晩年の傑作の一つ「The Circus Animals' Desertion」は、過去の自作の登場人物達をサーカスの出し物よろしく回想し、新しい詩材の湧き上がってこない老詩人を道化にたとえた、「失意」の詩であるが、これと前後して書かれた「High Talk」でも、語り手を竹馬に乗ったサーカスの道化になぞらえている。

Processions that lack high stilts have nothing that catches the eye.

What if my great-granddad had a pair that were

twenty foot high,

And mine were but fifteen foot, no modern stalks

upon higher,

Some rogue of the world stole them to patch up a

fence or a fire.

Because piebald ponies, led bears, caged lions, make

but poor shows,

Because children demand Daddy-long-legs upon his

timber toes,

Because women in the upper storeys demand a face

at the pane,

That patching old heels they may shriek, I take to

chisel and plane.

Malachi Stilt-Jack am I, whatever I learned has

run wild,

From collar to collar, from stilt to stilt, from

father to child.

All metaphor, Malachi, stilts and all. A barnacle

goose

Far up in the stretches of night, night splits and

the dawn breaks loose;

I, through the terrible novelty of light, stalk on,

stalk on;

Those great sea-horses bare their teeth and laugh

at the dawn.

調子は軽く、一種異様な陽気ささえ感じさせるが、イエ
イツは自嘲と皮肉と悲哀をこめて詩人としての自分を高
足乗りの道化に見たてているのである。アクロバットの
道化師の妙技が詩的創造の比喩にふさわしいのは、道化
の征服した高みの世界が、純粹な理想の領域への飛翔を
実現しているからである。イエイツが *The Oxford Book
of Modern Verse* の序文で、「一九〇〇年にみんなは竹
馬を降りた」(p.xi)と述べていることから察すると、より
具体的には、竹馬は、高らかな響きと奔放な想像力を持
った彼のよって立つ詩の伝統をさしていると解釈できる。²
この道化がマラキと呼ばれていることはまことに象徴
的である。その名前は、ヘブライの小予言者や、十二世

紀の聖人を思わせるから、道化（愚者）がしばしば、詩人³予言者⁴聖人であったという伝統的な公式にそのまゝあてはまることになる。狂気・愚昧が靈性を帯びることもできるのだ。そのマラキが、道化の混沌が反映されただんだら服をおそらくは身にまとい、意気揚々と、夜明けの黙示録の世界を闊歩していくというのは、まさに道化的境遇の象徴であるといわねばならないだろう。光と闇、誕生と死、理性と非理性の境界にあって、そのどちらの極にも移行可能であるのが道化の特権的身上なのである。このことは、道化（愚者）の札が二二枚のタロットの大カードでは、数のない（つまりゼロの）位置を占めていること、またイエイツの *A Vision* の体系では、道化が最後の第二八相（聖者は第二七相）に置かれていることも符合する。道化とは、実につかみどころのない存在であるが、またその故にこそ、相反するものの両極で葛藤を繰り返すイエイツがつけるのに、理想的な「仮面」であっただろう。

道化の活躍するサーカスの円形舞台（circus / *Cirque* / *Kirkos ring*）は、人生の舞台、道化の大舞台でもある。かつて「人ミナ道化ヲ演ズ」とストア派が説いて以来、

「演技する人間」が人間の自己認識であつたように、イエイツも人生を舞台の比喩で表わすことが多い。道化の舞台を詩作の領域から人生大に拡大してみれば、実用や科学的実証精神ばかりを尊ぶこわばった近代社会（バーナード・ショーに代表される機械性・無機性・論理性）の中で、失われつつある不合理とか混沌とか、原初的な暗黒の部分で、道化が具現していることになるのである。イエイツは *'Gods and the Fighting Men'* でこう書いている。

…本能が理性の代わりをしている原初的な生を営んでいる人々は、我々が全く知覚できない多くのことを完全に意識している。生活がより秩序立ち、より意図的なものになるにつれて、超自然的な生活はますます後退していくのだ。

Explorations, p.17

イエイツが神話・秘教・呪術に興味をおぼえたのは、道化に魅了されたことと無関係ではない。道化が中世の王侯貴族の身辺に侍らされ、しかも無礼講的な放胆さを許されていたということは、一方で高度な文化を持った社

会が存在していたことを裏づけている。その社会に欠けていた、無意味なもの・異常なものを一身に体现していたのが道化であった。イエイツの道化も同じである。スタロビンスキーのいみじくも美しい表現を借りれば、道化は「容認された意味の充満で窒息しそうになっている世界に、ひとつの裂け目を開き、そこに不安と生の風を通す」のである。

とすれば、道化は、イエイツが初期の詩で描き出したケルトの妖精達の延長線上にあることは間違いない。気まぐれで、善悪両方の性質を兼ね備え、人間社会をまぜつかえすが、清新の風を送りこむ *goblin* は、道化の原型である。民話の世界では、超自然的な人物が道化的役割を果たしているのである。⁽⁵⁾ 妖精達はサーカスや縁日の祝祭世界に姿を変えて生き残った。現代人の意識に道化がかくも訴えかけるのは、この祝祭世界においては、失われた夢がよみがえり、あり得ないものが実現するからである。夢と現実とが等しかったケルト的薄明の世界にイエイツがあこがれ、ケルト伝説を通して自己を表現しようとしたことは、道化に共感をおぼえ、道化に自己を同一化させようとしたことと切り離しては考えられないの

である。

大ざっぱに、道化という言葉を使ってきたが、ここで、必要最低限の、道化の定義を試みておきたい。道化は、サーカスや大道の芝居小屋の軽業師めいた職業的道化がすべてではない。日本語にすると「道化」になる英語は、*fool, clown, jester, buffoon, harlequin, zany* など実にさまざまだが、中でも一般的によく使われる *fool* だと、「道化」という訳語ではおおいつくせない広い意味を持つ。*fool* という言葉は、最も普通には、思慮分別や判断力に欠けた、「馬鹿者」・「阿呆」を意味するが、理性や知能が欠けていたり、なかつたりする人をさしたり、宮廷道化や、舞台・映画の道化役者についても使われる。⁽⁶⁾ ここでは、この *fool* の持つ意味内容をすべて包括するものとして、「道化」という語を使うことにするが、では、これらの定義の共通項、つまり *fool* の基本的な性格とは何であるといえるのだろうか。しいていうなら、肉体的・精神的に、いわゆる正常さ・自然さから逸脱したもの、ということになるだろう。古くは、歌舞伎で、「道化方」を「道外方」とも書いたそうだから、道外は訓読みすればミチノソトとなり、案外、日本語の方が道化の本質を

言いあてているのかもしれない。これを、文化人類学的に定義し直せば、道化とは所詮、「秩序の内側、『文化』の中心に棲息すべき人種でなく、周辺部、あるいは境界の外に住むか、絶えず、この世界の周辺を放浪しなければならぬ種族に属する」、つまり「境界性(marginality)」を本来帯びている族をいうのである。

しかし、静止した一義的な定義をこぼむのが、道化の本領であろう。しかも、字義的な多様性にとどまらず、その現実の性格においても矛盾撞着をきたしているのである。本来アウトサイダーであるべき道化が、贖罪の犠牲か、それとも魔除けになることによって、逆説的に社会の懐深く取り入れられた存在であることは、今日多くの道化の文化史的・人類学的研究が証明している。人を嘲笑するが、人から嘲笑され、既成の秩序からしめ出されつつ、思いもよらぬ新しい秩序をもたらす。敏捷さと鈍重さ、祝福と呪詛、飛翔と転落、痴愚と叡智——道化はあらゆる正と負の力を兼ね備えているのである。バフチーンというカーニバル諸現象の二律背反を見事に具現化したのが道化である。

イエイツはこういう道化に、見事に血肉を与え、名前

と主役の座をあてがい、堂々とオムニバスを演じさせたことがある。それが、*Words for Music Perhaps* の、強烈な個性と存在感を持ったクレイジー・ジェインである。次に、クレイジー・ジェインの連作を中心に、いかに今述べたような道化的特性が表われているかを考えてみることにする。

* * *

Crazy Jane poems 七篇は一九二九年から三一年にかけて書かれた。この時期のイエイツが病気の回復期にあり、いやしがたい生への渴望に満たされていたことは、その当時の記録に明らかである。一九二九年三月二日('Crazy Jane and the Bishop' と 'Crazy Jane Grown Old Looks at the Dancers' を書いた日) シェイクスピア夫人にあてた手紙でイエイツは、当時執筆中のこれらの詩を、岸辺の白骨の歌う「喜びに満ちた生の賛美」と呼んでいる。要するに、一九二八年病気のさ中に書かれた 'A Dialogue of Self and Soul' の結末の生への賛歌が、この連の詩に結実したということになる。クレイジー・ジェインは、もの狂おしいイエイツの当時の精神状態に与えられた名前であり、イエイツの分身であった。イエイツ

は「私は往時を思い出してはのしる貧民窟の狂った老婆達に時々自分を比べてみたりする」(「A General Introduction to My Work' *Essays and Introductions*, p.521)と書いているが、この老婆の一人にクレイジー・ジェインを入れてみてもさしつかえないであらう。

イエイツ自身の説明によれば、クレイジー・ジェインはグレゴリー夫人の近くに住んでいた Cracked Mary という、酔っ払っては辛辣な言葉を吐く老婆をモデルにしているというが、この連作の起源については諸説が紛々としている。その一つは、イギリスに古くから伝わる作者不詳の 'Roaring(Loving)Mad Tom' をはじめ、エリザベス朝演劇に多く見られる Mad Songs の系譜に属しているとするものである。題名の点では、Tom the Lunatic を主人公にした三篇の詩の方が、この直接の系譜につながるようである。が、Crazy Jane poems も、死んだ恋人を悼みながら歌う点と、道化た口ぶりで思いがけぬ真実を語っている点と、いずれも Mad Songs の約束とにかなっているらしい。

そこで、クレイジー・ジェインと僧正との対立が見られる、最初の詩 'Crazy Jane and the Bishop' の前半を引

くことにする。

Bring me to the blasted oak
That I, midnight upon the stroke,
(All find safety in the tomb.)

May call down curses on his head
Because of my dear Jack that's dead.
Coxcomb was the least he said:
The solid man and the coxcomb.

Nor was he Bishop when his ban
Banished Jack the Journeyman,
(All find safety in the tomb.)
Nor so much as parish priest,
Yet he, an old book in his fist,
Cried that we lived like beast and beast:
The solid man and the coxcomb.

'coxcomb' は、中世の宮廷道化のかぶった赤いとさか帽子を原義に持ち、ジェインの恋人ジャックの道化性を如

実に示している。ジェインとジャックは、社会の辺境に
しめ出され、体制の掟に従わないアウトロー（his ban/
Banished Jack the Journeyman）であり、僧正は伝統
の秩序の擁護者、絶対的なものの管理人である。コラ
コフスキーは、保守主義と過激主義との対立を、司祭
（priest）と道化師（jester）の対立にたとえ、自分は自明
と見えることを疑う道化師の哲学を信奉すると宣言して
いる。そのように、イエイツもクレイジー・ジェインの
口を借りて、道化に祝福を与え、司祭に呪詛を投げつけ
るのである。

ノーマン・ランド

道化がこのように無人境の住人であるということは、

彼が本能や未分化の暗黒の領域とかかわりを持っている
ことによって示される。僧正から「けもの同志のよう
に生きている」と叱責されても、ジェインは持ち前の強
靱な反骨精神ではねつけていくのである。Crazy Jane
poemsを含む *Words for Music Perhaps* や、それと前
後して書かれた詩群は、バラッドやマザー・グースの形
式・伝統を受け継ぎ、土俗にしっかりと根をおろしたた
くましさを感じさせる。ジェインは、法や秩序の世界が
忌避する、闇や腐敗、死、肉体の下層部へと好んで下降

していく傾向を持つが、その最たるものは何といっても
‘Crazy Jane Talks with the Bishop’の最後の一節に表
われていなくてはならない。

‘A Woman can be proud and stiff
When on love intent;
But Love has pitched his mansion in
The place of excrement;
For nothing can be sole or whole
That has not been rent.’

バフチンなら、精神的・抽象的なものを物質的・肉体的な次元へと下落・格下げする、ラブリーなグロテスク・リアリズムというかもしれない。ドノヒューは、これを‘biological imperative’とか‘downward tending’と呼んで、*Lady Chatterley’s Lover* のロレンスのそれに近いとしている。確かに森番メラーズが女性であったならばこうも言ったであろう、あからさまで力強い言葉使用で、イメージ的にもロレンスの原初的・生命への憧れに近いものを感じさせる。折しもこれらの詩が書かれていた

頃、イエイツはこの作品に言及して、森番の粗野な言葉が「彼ら（メラーズとコニー）の孤独を結びつける哀れな詩、いにしえの、つましやかで恐ろしい何か」¹¹になるといっているが、そのままこれは一連のジェインの言葉にあてはまるだろう。

道化の、未分化なもの・不自然なものへの志向は、その両性具有的性格に最もよく表われている。道化の歴史を概観してみれば、サトゥルナリア祭や、コンメーディア・デラルテや、また芝居小屋のあちこちで、衣装の交換（transvestism）などによる、象徴的両性具有、性の曖昧化に出くわすし、女芸人や踊り子に危険きわまる男性的活力を見たり（「妖婦」^{フアン・フタル}）、その逆のケースを目標とした例を作家達は文学史にとどめているのである。イエイツの「Crazy Jane Crown Old Looks at the Dancers」は、サド・マゾ的な男女の踊りを見て、ジェインが自分も若ければあんな踊りができるのに、と昔をしのぶ歌であるが、この二人の男女はどちらが殺す側でどちらが犠牲者なのか最後になってもはっきりしない。おまけにジェイン自身が傍観者というよりは、倒錯的な一人二役の演劇をしているようにさえ思えてくるのである。ボード

ルールが「我とわが身を罰する者」(「Heautontimorou-Halos」)で見事に描出した、ナイフでありかつ傷口であろうとする道化的性向に匹敵するものであろう。両性具有ほど、道化の二重性を端的に物語るものはないし、「反対の一致」(coincidentia oppositorum)の範例的イメージにふさわしいものもないのである。そして、「反対の一致」の信仰は、比較宗教学的の見地からすれば、対立が抗争することなく共存していた原初の状態、失われた楽園へのノスタルジアを露呈している¹²のである。

クレイジー・ジェインとジャックの住む世界は、秩序や文化の外郭にある無人境（リア王がフルと共にさまよった原野のような）であり、悪魔や異形のものに住む領域であり、常軌を逸した「裏返し」の生であり、黒ミサの世界である。彼らは、自分達をしめ出した世界へ闖入すること（を許されること）によって、既成秩序を擾乱し、逆に、真の秩序を取り戻す力を注ぎ込むことができるのだ。ジェインは僧正に代表される偽善や矛盾をあげきたて、自ら限りなく肉体的^{フィジカル}でありながら、形而上的^{メタフィジカル}であり、神聖な真実を明るみに出すのである。彼女の予言者的な口ぶりを思い出そう。前にもいったが、聖性と

魔性、善と悪、秩序と混乱、上昇と下降、光明と暗黒など諸々の両義的価値を股にかけて、自由自在に両極を行きかうことが道化の宿命なのである。

エルマンやブルームは *Crazy Jane poems* を 'extravagant' と呼んでいるが、その原義である 'That wanders out of bounds; straying, roaming, vagrant; (O.E.D.)' という定義からして、道化のこの本分に当てはまるといえる。闇夜に徘徊するジェインが本当に気が狂っていたかどうかは定かではないが、彼女の姿は、軽度の場合にはさまよい歩くことを許されて町の人々から嘲笑とあわれみと畏敬のいりまじった目を向けられていたエリザベス朝の狂人 'Tom O' Bedlam' を思わせる。⁽¹⁴⁾ 狂人達は、その効用によって、比較的寛容な社会ではその中枢に受け入れられていたが、十七世紀後半以降、施療院という名の強制監禁施設に封じ込められるようになったことは、フーコーの『狂気の歴史』に詳しい。中世・ルネサンスの民衆的・カーニバル的文化に遍在していた道化・愚者は、これ以後、社会の中心から放逐され、辺境にのみ棲息する真のアウトサイダーになりはてた。近代は、道化の茶目っ気たっぷりな *handy dandy* の精神を容認するに

は、あまりに硬直し、脱二重化してしまったのだろうか。彼らは「広場」を離れ、サーカスやミュージック・ホールや天幕張りの掛小屋の隅に追いやられ、芸術の中に間接的な形で余命を保つことになるのである。

だとすれば、クレイジー・ジェインは、古き良きエリザベス朝フルの面影をとどめた最後の生き残りであったかもしれない。悲劇性とグロテスク性がイエイツの道化には混交しているのである。

* * *

もう一つ、イエイツ初期の詩で無名の道化の登場する詩をとりあげてみたい。彼は、鈴付帽子をつけた宮廷道化 (jester) で、いわば本来無法であるべき道化の馴致された形である。ウィルフォードは彼の卓抜な道化論で、王や英雄のものである（あるいはいはずれそうなる運命にある）王妃に、報われぬ恋をする、フルのよくあるモチーフの例として、注にこの詩の一部を引用している。⁽¹⁵⁾

The Cap and Bells

The jester walked in the garden:

The garden had fallen still;
He bade his soul rise upward
And stand on her window-sill.

It rose in a straight blue garment,
When owls began to call:
It had grown wise-tongued by thinking
Of a quiet and light footfall;

But the young queen would not listen;
She rose in her pale night-gown;
She drew in the heavy casement
And pushed the latches down.

He bade his heart go to her,
When the owls called out no more;
In a red and quivering garment
It sang to her through the door.

It had grown sweet-tongued by dreaming

Of a flutter of flower-like hair;
But she took up her fan from the table
And waved it off on the air.

'I have cap and bells,' he pondered,
'I will send them to her and die';
And when the morning whitened
He left them where she went by.

She laid them upon her bosom,
Under a cloud of her hair,
And her red lips sang them a love-song
Till stars grew out of the air.

She opened her door and her window,
And the heart and the soul came through,
To her right hand came the red one,
To her left hand came the blue.

They set up a noise like crickets,

A chattering wise and sweet,

And her hair was a folded flower

And the quiet of love in her feet.

イエイツ自身の注によれば、この詩は、実際に見た夢をもとにしていて、自分には多くの意味を持つ「象徴詩」だということである。登場するのは、道化と王妃の二人で、彼らはただ職業的肩書きで名ざされているにすぎない。舞台は、宮殿のある庭で、お伽話風の設定になっている。ふくろうの鳴き声やかすかな足音や夜の静寂が、神秘的な雰囲気を高める。一応の筋は通っているのだが、幻の中の出来事のように、行為がどのようにして行なわれたかは暗示されるにとどまっているのである。

キューゲルは『象徴詩と變化^{へんげ}の手法』の冒頭で、ボブ・ディランの「見張塔からずっと」というバラッド風の曲と、モリス・メーテルリンクの詩「彼女は宮にやってきた」をひき比べて、その共通の特質として、象徴主義、つまり詩的不可解さ——變化——を取り出している。¹⁶ どちらの詩も神秘性や暗示性に富んだ詩であるが、私はこの比較にイエイツの 'The Cap and Bells' も加えてみ

たい気がする。キューゲルは、固有名詞としての象徴主義（派・運動・時代）——その若干の大まかな目的は記述的客観性を脱却して、喚起力・音楽性・神秘性を創造することだったが——が、それ以後の近代詩に与えた影響の本質を、不可解さ——變化——にしぼった。イエイツは狭義の象徴主義詩人の名簿には入らないが、キューゲルのいう意味での象徴主義の手法をはっきりと示しているように思われる。

ここで「變化」と訳されている原題の 'strangeness' は、ロシア・フォルマリズム運動の端緒を作ったシクロフスキイが、詩的言語と日常的言語とを区別するための文学的技法を名づけていった「オストラニエーニエ」ostranenie（異化、特殊化、難解化）から来ている。シクロフスキイは、次のように「オストラニエーニエ」を説明している。

芸術の目的は、認知、すなわち、それと認め、知ることとしてではなく、明視することとして、ものを感じさせることである。また芸術の手法は、ものを自動化の状態から引き出す異化（オストラニエーニエ）の手法

であり、知覚をむずかしくし、長びかせる難解な形式の手法である。¹⁷⁾

同じくロマン・ヤコブソンも、生命を失った言葉をよみがえらせる詩的言語の特性を、規範からの偏差に求めたことはいうまでもない。

フォルマリスト達は、一般に詩的言語活動の手法として、「オストラニエーニエ」を持ち出したのであるが、キューゲルは象徴詩の定式として対象化したのである。安易な比較は禁物であるが、イエイツが *Ideas of Good and Evil* というエッセイ集で繰り返し説いている、詩歌が魅惑し、恍惚とさせ、まじないをかけるのは、その象徴性によるのだという考え方は、先のシクロフスキイの詩的言語の原理に通じ合うところがあるような気がする。
'The Symbolism of Poetry' (*Essays and Introductions*, p.159)でイエイツはこう書いている。

…リズムの目的は人を引きこむ単調さをもって私たちの心を鎮め、多様さをもって私たちを目覚めさせ、こうして瞑想の瞬間をながびかせることにあると思われる

る。これは私たちが眠っているながら目覚めている瞬間であり、唯一の創造の瞬間である。つまりリズムの目的は私たちをあのいわば真の忘我の状態に引きとめておくことであり、こうして意志の抑圧から解放された精神がもろもろの象徴のなかへひろがるのである。

(高松雄一氏訳)

ただイエイツの方は、詩の効用を生気づけよりは、忘我の状態、夢の状態に連れていくことに置いているけれど。しかし、夢もやはり、日常言語から何重にもへだたって詩的宇宙を形成させるものであることに変わりない。そしてこの違いにこそ、神秘哲学や民間伝説に惹かれるイエイツらしさがあつた。

詩的言語が、標準的な規範の侵犯によって生まれるならば、それこそ道化の言語と呼ぶべきであろう。紋切型の語の支配を逃れたところでは、常に、紋切型の行為をとび出した道化の姿に出会うのである。「異化」を人類学的に拡大深化させて、道化と詩的言語を等号で結んだのは山口昌男氏である。

道化は、何ものもそれがある位置においては認めない。つねに少しずらして見る。そうすることによって彼は、それらの事物が本来帯びていた輝きを取り戻す援けをする。詩的言語が道化の身振りと同じ離すことの出来ない所以である。

イエイツや他の近代芸術家達が、ひたすら道化に自己のイメージを造型化しようとしたのは、このように、詩的言語の理論からいっても、道化が芸術そのものに関する本質的な問題を提起しているからである。

* 本稿は、昭和58年12月3日、第11回大阪市立大学英文学会で口頭発表したものにもとづいている。イエイツの作品の引用は、*The Collected Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1952), *Explorations* (London: Macmillan, 1962), *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961) による。

注

- (1) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltim-*

banque, Les sentiers de la création, vol.7 (Genève: Editions d'art Albert Skira, 1970) 大岡信訳『道化のような芸術家の肖像』(新潮社、一九七五)

- (2) 竹馬を降りて行列をはみ出してしまった代表選手は、イエイツにとって T. S. Eliot であつたかもしれない。cf. *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*, chosen by W. B. Yeats (Oxford U. P. 1936), pp. xxi-xxii.

- (3) Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (London: Faber and Faber, 1935) は、第四章で、詩人と透視者としての愚者を論じている。

- (4) スタロビンスキー、邦訳、一四二頁。

- (5) スタロビンスキー、邦訳、一一八頁。sidhe と道化との関係について、口頭発表の際、中郷安浩氏より貴重な助言を受けた。

- (6) William Willeford, *The Fool and His Scepter* (Northwestern U. P., 1969) 高山宏訳『道化と笏杖』(晶文社、一九八三)、二六頁。

- (7) 山口昌男『道化的世界』(筑摩書房、一九七五)、一三三頁。

- (8) Harold Bloom, *Yeats* (Oxford U.P., 1970), p. 398
や出淵博「イエイツのハッペンズの頃」、『ユリイカ
特集まぢあ・ぐうす』（一九七三年十月）参照。また、
出淵氏のイエイツにおける道化論、「消えた梯子 —
イエイツ覚書」、『ユリイカ 総特集オカルティズム』
（一九七七年七月）からも示唆を受けた。
- (9) L・コロコフスキー 小森潔・古田耕作訳『責任と
歴史 — 知識人とマルクス主義』（勁草書房、一九六
七）、「司祭と道化師」の章参照。
- (10) Denis Donoghue, 'Words for Music Perhaps', in
Raymond Cowell (ed.), *Critics on Yeats*, Readings
in Literary Criticism (London: George Allen & Unwin,
1971), p. 71.
- (11) Allan Wade (ed.), *The Letters of W. B. Yeats* (1953;
rpt. New York: Octagon Books, 1980), p. 810.
- (12) M・エリアーデ 宮治昭訳『悪魔と両性具有』エリ
アーデ著作集第六卷（せりか書房、一九七三）の第二
章参照。
- (13) Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (1954;
rpt. New York: Oxford. U.P., 1975), p. 180.
- (14) 高橋康也『道化の文学 — ルネサンスの栄光』中公
新書（中央公論社、一九七七）、二二六—二二〇二頁。
- (15) ウイルフォード・邦訳、三三九—三四〇頁。
- (16) James L. Kugel, *The Technique of Strangeness in
Symbolist Poetry* (Yale U.P., 1971) 荒木享訳『象徴
詩と變化の手法』（東海大学出版会、一九八一）
(17) ヴィクトル・シクロフスキー「手法としての芸術」
新谷敬三郎・磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論
集 — 詩的言語の分析』（現代思潮社、一九七二）、
一—七頁。
- (18) 山口昌男、五〇頁。

イエイツとロセッティ

船 倉 正 憲

一九二一年、T・S・ムーア宛ての手紙でイエイツは木版画家C・リケッツとD・G・ロセッティとの関係に触れ、それは後者が前者の「自己形成」のモデルになっている単なる類似以上の関係であると指摘した。⁽¹⁾ イエイツはロセッティの靈感はリケッツの芸術に受け継がれていると確信はしても、明確には示しえなかった。というのは、それはライマーズ・クラブの一員として彼自身も強く引かれた靈感であつたからだ。「もしロセッティが意識下の、それもおそらく最強であろう影響力であつたとすれば云々」⁽²⁾ という言辭はこの辺の事情の説明になる。イエイツとロセッティの間のこの種の意識下の影響関係を扱った考察はあまり出ていないようだ。イエイツにとってラファエル前派主義は主として思想運動であつた

と指摘される。⁽⁴⁾ だがいかなる思想の影響も、殊に詩人間の場合にはイメージ形成の面にまで及ぶこと必至であれば、イエイツも「自己形成」のみかイメージ形成の面でもロセッティの靈感に導かれ、その資質から少からず学んだと思われる。この小文ではイエイツのロセッティ及びラファエル前派主義への言及を参照し、この靈感がイエイツの思想及びイメージの中に占める特例的な、即ち意識下における位置を探ってみたい。

ヴィクトリア朝の詩を嫌い、ブレイクとロセッティを好んだJ・B・イエイツの影響もあつて、イエイツは「あらゆる点でラファエル前派であつた」⁽⁵⁾ と自認するに至つた。もちろんこの一発言をもって彼をラファエル前派と

見なすのは単純すぎるかもしれぬが、『自叙伝』を初め『評論及び序文集』所収の論文で自己の芸術観の正当性を裏付ける際に発せられた、ロセッティの芸術への一連の論及を考えると先に引用した一発言は意味深く読める。ロセッティ及び彼のラファエル前派主義に対するイエイツの傾倒ぶりは疑いようもない。ところがこれほど熱を感じた詩人をついぞ一度もまとまった形で論じぬのは不思議に思えるが、ここに意識下の影響たる所以がある。

ともかく、一九一二年に至ってもイエイツが自己の文学の出発点が「ラファエル前派主義の最終段階」にあったことを再確認した上で、E・バーン||ジョーンズやW・モリスと共にロセッティの元で現実をロマンズに変える絵を描きたかった⁶⁾、と述懐するほどに彼をロセッティに近づけたものは何であったのか。彼自身が客観的に論じえぬほど彼の意識下に及んでいたロセッティの影響を分析することは難しい。とは言え、彼のロセッティの芸術への論及をまとめると、彼がこの詩人、画家に同意した理由は端的に言つて次の二点であると思われる。第一の理由はロセッティが「芸術の原動力は科学の要求を逆転し、何よりも内的観点を求める⁷⁾」と信じ、ロマン主義

の第一原理である想像力の優位及び詩の力を主張した点にある。そして次は彼がこの信念で詩と絵画において霊肉一致の詩境を追求する決意をし実践したことである。

ロセッティは当代の芸術が「靈魂不在の⁸⁾」技巧中心に流れてゆくのを批判し、芸術的には反近代の立場をとった。即ちラファエル以前の芸術精神に戻ろうとした。イエイツがルネッサンス以前の文化状況に魂を蘇生させる力を求める時、動機においてロセッティと通いあうのは確かだ。彼が「靈魂不在の⁹⁾」という句を引き合いに出して現代芸術の生の衝動力喪失を嘆くのも、反ルネッサンスを提唱するのも、ラファエル前派的姿勢の現われである。

ルネッサンスに端を発したとイエイツが考える個人主義及びその所産である唯物、合理思想は、創造は新しき魂が古来のイメージを蘇生する時に始まり、イメージ統合力こそ詩人に必須不可欠であるとする彼の信念を脅かした。時代の潮流に乗って不純な文学が頭角をもたげたことに反抗してロセッティは宗教の主題に向かい、ワーズワースを嫌った、とイエイツは理解し、この崩壊しかけた精神を再統合して「更に深遠なラファエル前派主義、

かつての豊かで無頓着な幻想」を再発見する必要を痛切に感じとっていた。¹⁰⁾

イエイツは一方ではロセッティを英国ロマン主義から発展した審美主義伝統の継承者と見なし、他方では彼の芸術にヨーロッパ大陸の象徴主義と同質のものを認めていた。A・ハラムに倣い、イエイツはキーツとシェリーの美を芸術の第一目的にするロマン主義を審美主義と呼び、ワーズワースのロマン主義と区別した。ワーズワース以降、詩人は一時期のテニスンを除くといずれも詩の限界を限りなく広げ、時代の様々な不純物を作品に詰め込んだ。これに対してロセッティは常に詩の範囲を縮め、新しい審美的な詩を興した。¹¹⁾とイエイツは論じた。ロセッティのこの英国詩の伝統からの分離を彼のイタリア的背景に帰する、あるいは彼を二流詩人として軽視する形での説明は十分なものとは言えない。ワイルドがキーツに英国芸術の復興を認め、ラファエル前派をその純粹で偉大なロマン主義の継承者として評価したように、イエイツもロセッティにキーツの審美主義が生き続けていることを認めていた。

一九世紀には英国のみか大陸でも、文学全般が不純物

を取り入れて現実を批評する立場に移行してゆくのに対して、E・A・ポーからボードレー、マラルメに伝わった象徴主義は不可視の世界を啓示する役割を保った、そしてこの象徴主義はロセッティにも伝わった、とイエイツは信じた。ロセッティはブレイクからも多くを学んでいた。イエイツはR・ハンラハンにラファエル前派と象徴主義者が「想像した細い炎のごとき顔に見られる霊の興奮と肉の興奮との間で震える魂」¹²⁾に、永遠の象徴を発見させている。ロセッティの反近代の芸術態度はワグナー、ヴェリエ・ド・リラダン、メーテルリンク等の、俗悪化傾向を強める社会から魂を解放する運動に呼応し、彼らの芸術はそれ故にいよいよ宗教芸術の色相を濃くして「我々の思想をものの本質で満たし、我々を自らの旅へ連れ戻すべく導く」、¹³⁾とイエイツは考えた。

このように審美主義者及び象徴主義者としてのロセッティ評価と社会の俗悪化に対する主観的反抗とはイエイツの内では表裏一体の関係にあった。そしてこの反抗はロセッティの芸術の宗教性とイエイツの文学の神秘性的特徴を知る上で見落とせない。イエイツもワーズワース及びヴィクトリア朝詩人を時には不当に評価し、反近代

主義の態度をとるが、このことの正当化を、ロセッティの芸術態度に自己の精神状況に似たものをしばしば感じとることで発見したと思われる。

内的観点を重視した詩人、画家ロセッティが魂の世界へ没入したことは自然の成り行きであつたと言える。彼が魂に芸術のイメージを求め発見し、これを女性像に描いたことはダンテやロマン派詩人の先例に従つただけであり、彼の独創ではない。だが自己の魂の諸相を専ら女性像として描き、そこに靈肉一致の詩境を表現したことは彼の特異な着想であつた。自伝的物語『手と魂』の幻影に現われる貴婦人は「我を知るべく我をあるがままに描きなさい。(中略)されば汝の魂は常に汝の前にあり、もはや惑わすことはせぬ」と教示する。この後ロセッティは自己の魂を芸術のイメージとしてこの貴婦人・詩人の姿をモデルにして表現し続けた。女体を自己の思想、感情を表現する容器として描き続けた。

平凡、因襲を嫌つてロセッティは極めて高い調子で美を表現した。妻の姿を描き込んだ肖像画「至福のベアトリース」に死の瞬間の女体の魅力、及びこの魅力の背後に

潜む力の同時存在を象徴し、妻の肉体とベアトリースの高貴な靈とを一致させようと試みた。そしてイエイツはロセッティのこの強烈、緊張、誇張の偏愛に気づき、モリス論である「最も幸福な詩人」で悲劇的詩人ロセッティの芸術では、ありえぬ純粹世界への希求が純粹の炎や根源的な青空に表現されていると分析している。更にロセッティが同じ動機から愛を聖俗の媒介にして、「恋人と聖者の恍惚が相似て欲望が欲望であることをやめずに英知になる強烈な瞬間」に描く女性像に靈肉一致の詩境を発見したと思われる。自然、肉体の美に酔い狂乱して超自然、靈魂の美を見るロセッティに可視の世界は不可視の靈的本質を具現すると考へる象徴主義者の存在を認めている。

イエイツは「花の形や女体に劣らぬ繊細、複雑かつ神秘的な生命が満ちていなければ、言葉は感覚の力及ばぬ所に動く存在を具体的に表現することはできぬ」という一節に自己の象徴観を要約した。この観方はロセッティの靈肉一致の詩境にも少からず負っていると思われる。イエイツはロセッティの典型的な美女がボッチチェリやティエアンティエアンの型と並び魂の特質を具体化すること、感覚的

でありながらも極めて靈的な質を強く秘めていることに注目していた。¹¹⁷彼の象徴觀とロセッティのソネット「心の希望」(“Heart's Hope”)の次の三行

Lady, I fain would tell how evermore
Thy soul I know not from thy body, nor
Thee from myself, neither our love from God.

に要約された靈肉一致の詩境との關係は特に注目されてよい。ロセッティに倣いイエイツも靈的存在に肉体的存在を与えうる力を象徴の具体性に求めて「ロマン的イメージ」の恒常的要素として美女の肉体を用いた。¹¹⁸

ロセッティはコールリッジと同様に思考、感情を統一し、更にこの統一を形式の完全に統一する新しい純粹美を探索したとイエイツが評価した時、¹¹⁹おそらく彼の念頭に靈肉一致の詩境があったのだらう。この探索を極めて明確に例証する詩は「愛の百合」(“Love-Lily”)であると思われる。次の四行

Ah! let not hope be still distraught,

But find in her its gracious goal,
Where speech Truth knows not from her thought
Nor Love her body from her soul.

にロセッティは靈肉一致の詩境に愛の究極の状態としての美を求め、これと平行して言葉と思考の一致に真理の究極の状態を求め、両者の統一を自己の芸術目標とする態度を明らかにしている。この叙情詩は女体と百合の完全合一のイメージを描く点でも、イエイツの女体と花の連想を予期させる。この女体即百合のイメージの神秘性と物質性の一致はイエイツの象徴觀に靈を吹き込んでいる。

もちろんイエイツはロセッティの美のイメージに出会う以前に漠としたものであれ自己のイメージを抱いていただらうし、他の詩人のイメージにも感情を動かしていただらう。だが彼の精神が、肉体、情念の喜びはすべて常に靈魂が伴うことで崇高にされるなら正当化される、とするロセッティの主張に意識下で調和していたことは疑いない。ロセッティは肉体と靈を絵画と詩が相補的に完全を、芸術の理想を達成するような關係で捉えていた。このヴィジョンの具体例として、ロセッティは「魂の美」

と「肉体の美」をそれぞれ絵画とソネットで表現した。

風に髪をなびかせ裾を翻すイメージで詩人に現われた魂の美、シビラ・パルミフェラと、己れを鋭く凝視する精神性故に彼を呪縛する肉体の美、リリスはイエイツとライマーズを魅惑し、その心深くに残っていた。彼らの情緒に塗られた美のイメージはロセッティが脱自然、脱社会の勝利を歌う叙情詩「愛の夜想曲」(“Love's Nocturn”)の内に眠っている、とイエイツが言うロマン的、神秘的な美女に負うところ大である。

イエイツがロセッティのこの典型美から受けた影響はその宗教的儀式、仕草、態度、表情の踏襲という形式面に限られるものではない。イエイツはこの美のイメージをシェリー、隠秘学、ケルト神話等から得たイメージと複合させて独自のイメージである薔薇を創造した。詩集『薔薇』でイエイツは確かにこの花の霊質を強調している。この花は遠方から追求し見つめるシェリー、スペンサーの超感覚の美を象徴するのではなくて、「人間と共に苦しむ」²²⁾ところにその特質を持つと認めたのは一九二五年になってのことではあるが、イエイツは「時の十字架上の薔薇へ」(“To the Rose upon the Rood of Time”)

で既にこの花に霊質と感覚的質の両面を与えていた。

Come near, that no more blinded by man's fate,
I find under the boughs of love and hate,
In all poor foolish things that live a day,
Eternal beauty wandering on her way.

このような点から、イエイツが次第にシェリーの抽象に不整合を覚えるに至ったことにうなずけるのではないか。イエイツは薔薇を単に遠方の世界に抽象的な理想美として眺めることはせず、これを経験の世界に具象的な美として位置づけることも忘れなかった。したがって、この花の地上的、感覚的性質を無視、あるいは過少評価し、その霊的、抽象的性質のみを強調することは、そもそも象徴は知的に理解される概念が感覚的に受容されるべく機能することをも考えあわせるなら、不自然な解釈であろう。当然、イエイツの薔薇も現実と理想、肉体と靈魂の両対立要素が靈妙に照応する二重構造でイメージ化されている。

キーツ的、ロセッティ的な情趣の世界の最後の表現及

びその世界への郷愁として読める詩集『葦間の風』になるとエロスやヴィーナスとの生々しい連想が避けられなくなるように、イエイツの薔薇の抽象性の抑制の背景にはキーツの具象性、ロセッティの感覚性の力を評価する経過が考えられる。そしておそらくイエイツはロセッティの肉体の美と魂の美には、キーツとシェリーの異質な美の要素が融合されているように思えたのであろう。彼は明らかにキーツ伝統に立つと自ら認めているロセッティにシェリー的主調、即ち自然の拒否と超自然の美の追求とを指摘した。この指摘はひとつの卓見であり、結果的にはロセッティを媒介にシェリーとキーツを相対化することで、シェリーの抽象に対する留保が表わされるものと考えられる。²³ イエイツが薔薇の二重の意味故に愛の詩を『薔薇』と題したこと、²⁴ 霊的かつ神秘的な花に抱きしめよと訴えること、またこの美を聖墓と酒樽が象徴する両世界に求められたことを認めることも薔薇の霊性、感覚性の二面を明らかに示している。

イエイツは永遠の美に導かれて日常世界を後にして理想境へ向かうように思われるが、この美自体が詩人の目にその姿を現わすには物質、現象の世界が必要であるこ

とを認めていた。薔薇は超感覚の存在でありながらも人間が労苦を重ねる現実世界をさすらい、現実の醜悪と闘う詩人の苦難を分有する、即ち彼と「共に苦しむ」感覚的存在でもある。ヘレン、デアドラの赤き唇に具現する「世界の薔薇」は見る者の感情をかきたてるロセッティ的な女性の機能をも得てシェリーの抽象との均衡を保つ。イエイツは現実と理想、肉体と魂、具象と抽象の対立要素を統一する象徴を薔薇に発見し、ここに内的な存在の統一像を創造した。そしてここにロセッティの霊肉一致の詩境の影が映っているのが感じとられる、と同時にイエイツ自身の更に大きな存在の統一のヴィジョンが育つための芽が出ているのが確かめられる。ロセッティとイエイツは神聖な理想と地上の理想との間には平行関係が在ることを明らかにしようと努めた。

以上イエイツが意識下で同意したと思われるロセッティの靈感を両者に共通の美意識から探り、次にイエイツの初期の美のイメージにおいてロセッティの資質に帰すべき一面の再確認をごく簡単に試みた。『葦間の風』のイエイツはロセッティの余りに稀薄で文学的な本質の美

に甘んじることはもはやできなくなるほど後者の霊肉一致の詩境の限界を経験的に悟ったようだ。詩人は美の霊質には肉体的に到達することができず、また肉体そのものが美と一体化する際の障害となり、彼は霊と肉体の間で分裂し苦悩する。やがてイエイツは霊肉一致の真実は信じながらも、それら両要素を分離し新たな視点から存在の統一を探求することになった。

この出発点となったイメージ薔薇の背後に存在する靈感のひとつはロセッティの詩境であったと考えられる。我々の目にはややもするとロセッティ即ちキーツの垂流のイメージが先に立ちやすいが、彼が感覚の美に神秘的霊性を加え、新しい統一美をイエイツに伝えた点は強調してよいことを再確認したい。

注

- (1) W. B. Yeats and T. S. Moore: *Their Correspondence* 1901-1937, ed. by Ursula Bridge (Westport: Greenwood Press, 1978), pp. 40-42. ムーアは意識的模倣の考へは疑問視しつつある。
- (2) W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1956), p. 302.

- (3) John D. Hunt, *The Pre-Raphaelite Imagination* 1848-1900 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1968) はイエイツの想像力をラファエル前派主義の脈絡で考える上で欠かせぬ好書である。
- (4) Graham Hough, *The Last Romantics* (London: Methuen, 1961), pp. 217-19.
- (5) *Autobiographies*, p. 114.
- (6) W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1969), pp. 346-47.
- (7) *The Collected Works of Dante G. Rossetti*, ed. by William M. Rossetti (London: Ellis and Elvey, 1897), I, p. 484.
- (8) *Ibid.*, p. 214.
- (9) W. B. Yeats, *Explorations* (London: Macmillan, 1962), pp. 129, 450.
- (10) *Essays and Introductions*, pp. 351-52, 354-55.
- (11) *Ibid.*, pp. 347-48; *Autobiographies*, pp. 313, 490.
- (12) W. B. Yeats, *Mythologies* (London: Macmillan, 1959), p. 295.

- 13 *Essays and Introductions*, pp. 187, 193.
- 14 *The Collected Works*, I, pp. 394-95.
- 15 *Essays and Introductions*, pp. 53, 64.
- 16 *Ibid.*, p. 164.
- 17 *The Letters of W. B. Yeats*, ed. by Allan Wade (New York: Octagon Books, 1980), p. 46; *Autobiographies*, p. 501.
- 18 Frank Kermode, *Romantic Image* (New York: Vintage Books, 1957), pp. 61-62, 65.
- 19 *Autobiographies*, p. 313.
- 20 *The Collected Works*, I, p. 482.
- 21 *Autobiographies*, p. 302.
- 22 *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. by Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan, 1973), p. 842.
- 23 *Essays and Introductions*, p. 53. *A Critical Edition of Yeats's A Vision* (1925), ed. by George Mills Harper and Walter K. Hood (London: Macmillan, 1978), "Notes", pp. 20-21. なお、このエッセイはロマンティック・キーン・シニエリーのいずれの相に分類すべきか

＊つらみ。
24 *Autobiographies*, p. 254.

ある誤読―イエイツのブレイク受容の一断面

出 淵 博

イエイツは原稿執筆、あるいは校正刷閲読の際に単語の書き違い、綴りや句読法の誤りに必ずしも細心ではなかったと言われている。また、他の作品（自作も含めて）からの引用も自由奔放、敢えて言えば無頓着だったと、清書をさせられた夫人の証言にもある。正しい決定版テキストを作る妨げになるという点ではたしかに歎かわしいが、こうした中心・標準から逸れる性向がイエイツにあることは否めないし、かえってそのせいで作品が豊かななっている場合もあることを認めなくてはならない。ここで僕はイエイツがブレイクを誤読したために生み出したと思われる一つの興味深い例をとりあげ、ささやかながらイエイツの想像力の跡を追ってみたい。

「誤読」という現象は、ハロルド・ブルームの『影響の

不安』がきっかけになって、特権的な位置を与えられたようだ。先行する強い詩人と対決する後進の詩人は、その強烈な影響を真正面から受けると自分が呑みこまれるだけなので、意図的に先行詩人を誤読して、卑小化した上で自らの手中に収めるというのがブルームの「誤読」理論のあらましである。イエイツも先行詩人であるブレイク、シェリーに対してこうした操作を行なったとブルームは述べているが、僕がとりあげるのはもっと単純な種類のものだ

一

問題の詩は、イエイツの連作詩「超自然の唄」（“The Supernatural Songs”）の第一篇「リップ、パトリックを非

難する」(“Ribh denounces Patrick”)である。この連作については以前、僕は小文を書いたことがあり、⁽¹⁾一部をなぞり、またその時に詳しく扱ったことができなかった点を部分拡大しながら、考えてみることにしよう。この連作は、アイルランドの守護聖人聖パトリックの論争相手である架空の異端の隠者リブを視点人物とする十二篇からなっていて、全体にブレイクの影響が濃い。リブは、超自然界の世界と同様に肉体的な結びつきをこそ重要なものとするべきであると信じ、そのことを説く。この「リブ、パトリックを非難する」では、父と子と聖霊という男性中心の三位一体(masculine Trinity)は不都合であり、男と女と子という女性を中心にしたものでなくてはならない、とリブが主張する第一聯のあと、第二聯がつづく。

Natural and supernatural with self-same ring are
wed.

As man, as beast, as an ephemeral fly begets, God-
head begets Godhead,

For things below are copies, the Great Smaragdine

Tablet said.⁽²⁾

「上にある如く下もかくあるべし」というヘルメス・トリスメギストスの緑玉板にしろされた箴言がこの聯の軸になって、隠蔽された大宇宙とこの現実界に肉化されて形をとった小宇宙が照応するという考えを打ち出している。ここで興味深いのは、「下にあるものは写しなのだから」という判断が根拠になっていて、現実界がこうであるからには天上界でも同じことが行われているに違いないという。感覚による手応えを基準とした下剋上の認識があることだ。

第三聯は次のようになる。

Yet all must copy copies, all increase their kind;
When the conflagration of their passion sinks,
damped by the body or the mind,

That juggling nature mounts, her coil in their em-
braces twined.

「すべてが写しを写す」という増殖作用によって自然

界の万物は同類を生み出しつづける。そして、肉体か精神の齟齬によって情熱の炎が衰えるとき、それに逆行するように自然が勢いを増し、そそり立つ。この自然が一癖ある油断のならない存在として把えられていて、詐術を働く手品師と見做されている。万物の抱擁Ⅱ交合にも介入し、その“coil”をまとうつかせて、自然の円環のなかに閉じこめてしまう。ここでは、イエイツは自然を狡智に長けた大蛇のようなものと考えているが、その正体をもっと明確な姿で描き出すのは次の第四聯である。

The mirror-scaled serpent is multiplicity,

But all that run couples, on earth, in flood or air,

share God that is but three,

And could beget or bear themselves could they but

love as He.

「鏡の鱗をつけた蛇は多様性だ」という第一行は、この詩の全体を奇怪にも瑰麗なイメージに結晶させて衝撃的である。これこそ「写しを写す」装置、無限の鏡像の照らし合い、イメージの自己増殖だ。おそらくイエイツが

つくり出した幻獣たちの辞典をボルヘスに倣って編むなら間違ひなく首位におかれるのがこの蛇だろう。鏡という無機的な人工のものと蛇との結びつきはシュールレアリスムの絵画のような綺想にみちており、終結部にまできて、ちょうどこの連作第一篇「ボイラとアイリンの墓畔でのリブ」(“Ribh at the Tomb of Baile and Ailinn”)で天使の媾合が生み出した炎と同様、啓示のように僕たちを打つ。

もちろん第三聯とのつながりにおいて、この蛇がイエイツ自身のエッセイ「民衆詩」とは何か?(一九〇六)のなかの「私はつねに自然の道筋が曲っていることを知っていた」や「さまざまな発見」所収の「蛇の口のなかで」(一九〇六)のなかの「もし神がいたるところに中心のある円だということが正しいとすれば、聖者は中心に、詩人や芸術家はすべてが回帰する輪の部分に位置する」という一節に関係があることを僕たちは知らされている。(5) (も)っとも僕自身は二番目の引用よりは、同じ「さまざまな発見」のなかの次のエッセイ「黒い矢と白い矢」の一節「本能は繰り返されるもの、美しいもの、蛇のうねりをつくり出す。理性、ブレイクのいわゆる醜い人間は

直線の描き手であり、恣意的なもの、永遠性のないものの造り手である」のほうがより適切だと思う。）

しかし、この「鏡の鱗をつけた蛇」という絢爛たるイメージはどこから生じたのだろうか。これについて重要な手掛りを与えてくれたのはビーター・ユアの論文の一節である。ユアはこの論文で、イエイツがブレイクの「一八二七年四月十二日付書簡のなかの『the laws of members』(五官の法則)」を「the laws of the numbers」(数の法則)と読み違えて、それに「the multiplicity of nature」と註釈をつけている、と指摘した。⁶⁾ ユアが言及しているイエイツの文章は「ウィリアム・ブレイクと『神曲』の挿絵」(一八九七)で、たしかにユアが拠った、『全集』第六巻(*The Collected Works of William Butler Yeats*, vi, The Shakespeare Head Press, 1908) 一六七頁には問題の一節は次のようになっている。

..... Flaxman is gone, and we must all soon follow, every one to his eternal home, leaving the delusions of goddess Nature and her laws, to get into freedom from all the laws of the numbers,

the multiplicity of nature, 'into the mind in which every one is king and priest in his own house.'⁽⁸⁾

この手紙はブレイクがほとんど死の直前に理解者であるジョージ・カンバランド(George Cumberland)あてに書いたもので、友人の彫刻家ジョン・フラクスマンに先立たれた直後の衝撃のなかで自分の死も近いことを悟った上で、肉体は衰えたが、精神、生命、(真の人間)、想像力はますます逞しくなっていてゆくと述べ、そして最後に「五官の法則」、つまり官能からの支配を逃れて、万人が精神のなかで王であり祭司であり得るような状態を希求している。ところがイエイツは、ここに引いたような読み違いをやり、すぐに「自然の多様性」と要約しているのである。「the delusions of goddess Nature」(自然の女神の惑わし)という言葉がこれを補強して、典型的なイメージである蛇を結晶させ、さらに「多様性」ということから一瞬のうちに「鏡の鱗をつけた蛇」を生み出すイエイツの全速回転する想像力の装置を考えることは楽しいが、これはあくまでも推定でしかない。それに直線状の「矢の道」はイエイツの否定するところである。僕も、根拠

を固めるために「蛇の道」である迂回路をとるべきだろう。

二

イエイツはこのブレイク論の三年前にE・J・エリス(Edwin John Ellis)と共に『ブレイク著作集』(*The Works of William Blake, 3 vols. Bernard Quaritch, 1893*)を編纂している。テキストとしては杜撰であって、『ブレイク書誌』のなかでジェフリー・ケインズが「いくつかは意図的に改竄したもの」と批判しているが、ブレイクの象徴体系についての解説には価値を認めている。この『著作集』の伝記('memoir')の最後のほうで、同じ書簡が引用されている。(この『著作集』の編著分担はイエイツ自身のメモによると、全体の構想は話し合いで進められ、伝記はエリス担当、但し、イエイツの書いたものを三倍に膨ませた。象徴体系の解説はイエイツ、残りは、おおむね、イエイツの書いたものにエリスが手を入れたという形である。)そして、ここでも「数の法則」となっている。これがケインズの言う「意図的な改竄」なのか、純然たる誤りなのかは僕には判断できないが——しかし、

それにしてもケインズにはどのようにして判断できたのだろう——ともかく、イエイツたちがそう思いこんでいることだけは確かである。というのも、『数の法則』はニュートンを指すばかりでなく、暗黒の数6、顕示の数7、分離された人格の数9などを指し、それは「ロス」「ユリゼン」「ヴェイラ」などに例証されている」と書き、完全に「数」を中心に議論を展開して、数秘学にまで進んでいるからだ。

象徴体系の解説のなかにやはりこれと関連のある一節がある。それは「三位一体と鏡」という章で、このなかで、イエイツはブレイクとヤコブ・ペーメとの類似を語り、「ブレイクは三位一体の他に第四の原理、宇宙的な母胎(universal matrix)、天、あるいは棲家、そのなかですべてのものが生命を得、またそこから生命を得る場所を提起している。それは古代の神秘主義者の三角形を含んだ円によって表わされ、それなしには父と子と聖霊が生命と行動において明確な姿をとり得ない神の想像力として描かれ得る」と言っている。これはラオコーンの絵のなかでは「神聖な体」(*The Divine Body*)と定義され、「鏡」の名でも呼ばれている。「最後の審判の映像」

(A Vision of the Last Judgement) には「自然の植物的な鏡」(The Vegetable Glass of Nature)として登場する、と述べている。ブレイクのこのエッセイのなかでは次のように書かれている。「その永遠の世界には万物の永続的な現実が、この自然の植物的な鏡に写された姿で存在する」(There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature.)¹¹⁾つまり、不可視の神がこの自然界に具体的な姿をとって表われる媒体と考えるとよいだろう。ということは人間の立場から見ると自由でとらわれない想像力の働きである。

ところが小賢しい理性が介入するとたちまちこれは硬直して——イエイツの言葉を引くなら——「鏡はその影響のもとに、われわれが自然と呼ぶ継母に変身する」¹²⁾このことをイエイツはブレイクの『ヨーロッパ』のなかの一節を引用して次のように言う。「思想は無限なるものを蛇に変える」(Thought chang'd the infinite to a serpent)つまり自らを苛む、欲望にみちた利己心つまり亡霊^{スペクター}に変えるのだ、と。そして、イエイツはその次に「数の法則」を持ち出す。——理性が生命を束縛するやい

なや「数の法則」が動き始め、多様性が単一性にとって替わろうと躍起になり、その源泉(＝単一性)との間に争いを起こす。¹⁴⁾

こうして、イエイツは、鏡、自然(邪悪な性格を帯びた)蛇、数、多様性という単語と観念を連鎖状に並べるのだが、これらが結びつき合って具体的な形をとるのはここまでくれば極めて自然である。われわれの幻獣「鏡の鱗をつけた蛇」が呱呱の声をあげるのは目前に迫っている。とりわけイエイツがこの章の後段で次のような発言をしているとなれば、ますます機は熟したと言えきだろう。——「生命が亡霊つまり利己心になると、鏡のほうでも亡霊のようになり、『渦巻』(Vortex)に変わり、下降して誘惑しようとする。それは受身の物質的な力ではなく破壊性を生じてくる。この墮落した精神と鏡の二重性を帯びた存在は、『ヴェイラ』の第一夜に登場する蛇女であり、古代の秘教学者たちの乙女座・蠍座^{オカルティスト ヴェイルゴ スコルピオ}である。これこそ「人を惑わす自然の女神」である。¹⁵⁾このようにイエイツには、カバラや秘教学(黄金曙光会などの活動を通じて知った)にある原型的なイメージが備わっており、これにブレイクの作品との触れ合いによって

新らしい要素が加わり、イメージが形成されたと見る事ができる。あるいは、すでにある秘教学的な素地をブレイクに接木しながら解説していったと言い直したほうがいいかもしれない。

ここで更にこのイメージ形成を追う前に、「五官の法則」を「数の法則」と読み違えた原因をカンバーランドあて書簡に則して推測してみよう。冒頭の、肉体の疲弊が激しく、「死の門」に近い、という一節の後、次の文章が来る。

I know too well that a great majority of Englishmen are fond of The Indefinite which they Measure by Newtons Doctrine of the Fluxions of an Atom. A Thing that does not Exist. These are politicians & think That Republican Art is Inimical to their Atom. For a Line or Lineament is not formed by Chance a Line is a Line in its Minutes Subdivision[s] Strait or crooked It is Itself & Not Inter-measurable with or by any Thing Else Such is job but since The French Revolution Englishmen are

all Intermeasurable One by Another Certainly a happy state of Agreement to which I for One do not Agree...⁽¹⁶⁾

ニュートンの新科学の発見以来、すべてが計測衡量されるようになって、たとえば一つ一つの線の個性がみとめられない傾向になった、というブレイクの慨歎、量の還元という近代化への怒りをイエイツが直ちに「数の法則」へと結びつけたことがこの誤読の原因である。このブレイクの一節は余程イエイツの共感を呼んだものと見え、晩年の激越の書『汽罐の上で』のなかにも自分の意見に融けこませて引用されている。「詩人や風来坊に知られる限りでの自然や現実は一互いに似通った瞬間、印象、知覚などではない。すべてが比類ないものであり、比類ないものは計測不可能だ。(原文改行)一本の線は定規、下げ墨、コンパス、どれで描かれようと出発点がどこになければならない。人間が、どこにでも打て、どんなにでも配列できる、全く同じ点なら、あるいはブレイクが言ったように互に計測可能であるならさぞかし便利なことだろう。」⁽¹⁷⁾そして、ここに盛られた考えは『最終

詩集』の「彫像」(“The Statues”)に、アンビヴァレントな形で現われている。

His numbers though they moved or seemed to move
In marble or in bronze, lacked character.

ここでは数は無定形なものに形をかえる西欧的な規矩として、完全に否定されているのではない。むしろ無定形なものの氾濫へのアンティテーゼとして示されている。しかもこの「彫像」には、今僕たちが扱っているイメージにきわめて近いものが見出されるのである。

... Empty eye-balls knew
... that

Mirror on mirror mirrored in all the show.

この詩では鏡同士が反射し合って虚像が無限増殖される状態を抽象的に、しかし、言葉の繰り返しによってなぞって表現されるに対して、「リップ、バトリックを非難する」のイメージはそのような鏡像を発生させる主体を描

いているという違いはあるにしても、イエイツの想像力のなかでは同じ根をもっていたと僕には思われる。もちろん、“members”と“numbers”のとり違えだけが、これだけの思考作用をイエイツにさせたと言つことは早計だが、大きく貢献していることだけは疑いない。

三

イエイツがブレイクの象徴体系のなかで次第に具体的な形で呈示している鏡性質を帯びて人を欺く蛇のような自然の女神は、ブレイクの実際の作品ではどう描かれているだろうか。イエイツの言うように『ヴェイラ』(『四つのゾア』第一夜にはそれに相応しいものがなく、むしろ第三夜の次の一節がそれに近い。

And the vast form of Nature like a Serpent play'd
before them

And as they went in folding fires & thunders of
the deep

Vala shrunk in like the dark sea that leaves its
slimy banks

And from her bosom Luvah fell far the east & west

And the vast form of Nature like a Serpent roll'd
between.⁶⁸

また第七夜の次の一節も注目すべきである。

But the next joy of thine shall be in sweet delusion
And its birth in fainting & sleep a sweet delusions
of Vala⁶⁹

しかし、大蛇の姿をした自然であるヴェイラ、惑わす力をもつ女神ということが描かれているだけであって、鏡のイメージとともに描かれているものは見出すことができなかった。比較的それに近いのは『ジュル・サレム』の終結部に近い和解のイメージとして寶石に飾られた蛇のイメージである。

And the all wondrous Serpent clothed in gems &
rich array Humanize

In the Forgiveness of Sins according to the Cove-

nant of Jehovah.⁽²⁰⁾

華麗さは充分に伝わってくるものの、イエイツの場合とは意味するものがかなり違っている。このように考えてくると、イエイツは、この解説において、ブレイクの作品に実際にあるものをとり扱ったのではなく、じつはそこにはないものを見てしまったのではないだろうか。ブレイクの作品には一つの完成した姿として存在するのではなく、さまざまな部分で切れ切れに出てきたものを合成して、組立ててしまったと見るのが正しいように思われる。そして、この象徴体系の解説に現われた蛇は、イエイツがやがて創り出すべきイメージの下絵と考えると非常に理解し易い。というのは、イエイツの他の詩には類似的イメージを見出すことができないが、散文作品の、それも現行のテキストからは削除されている部分に、非常に関係の深い表現があるからだ。「律法の表」(「The Tables of the Law」)は、周知のように、語り手である「わたし」とマイケル・ロバーツ、オウエン・アハーンの人々が登場する神秘的要素の強い短篇の一つだが、「三博士の礼拝」(「The Adoration of the Magi」)とくじしよに

一八九七年に初版が刊行された。現行の一九六一年の『神話』(Mythologies)に収録されるまでに何度か版を重ねたが、問題の部分は『永遠の福音へのしるべ』(Liber inducens in Evangelium aeternum)の哲学について刘文・アハーンが告白する部分である。アハーンは「あらゆる情熱、あらゆる夢、あらゆる欲求、あらゆる夢に僕は神聖な法悦、不滅の火を感じたし、木蔭にも、窪みの水にも、男と女にも、鏡に写るようにその像が見えたのだ。まるで神の心に触れるばかりだった。ところがすっかり変った。僕は惨めな気持で一杯になった。その惨めさのなかで僕は神の心に入るには、罪という神の心との距りによる他はないことを知ったのだ」と語る。「この惨めさのなかで……」の直前に、初版から一九一四年版までの刊本には次の一節が入る。

…… and I said to myself that I was caught in the glittering folds of an enormous Serpent, and was falling with him through a fathomless abyss, and that henceforth the glittering folds were my world:¹²¹

「巨大な蛇」の「光り輝く襞」「無限の奈落へ落下」という表現はいずれもブレイクの象徴体系の解説とそっくりそのまゝ一致する。ただ、一つ納得のいかないのは蛇の性別が男性形であることだけである。アハーンはカトリック教徒なのだが、中世イタリアの神秘思想家ヨアキム・デ・フロリスに傾倒して、信仰の面できわめて懷疑になる。そのような彼の自己と向かい合った苦しみをイエイツは「鏡の鱗をつけた蛇」に巻かれた男として表現したのである。しかし、のちになってこの部分を削除したのはどういう意味をもつのだろうか。

まず、この部分のイメージが非常に強烈で、アハーンの苦しみを静かに伝えるよりも浮き上ってしまい、破調をつくり出し、大袈裟なわりには、一人よがりになってしまふからだろう。しかし、イエイツはこのイメージに対して愛着をもっていたので、物語から削るとともに、これをより簡潔に、しかも鋭利に磨き上げた上で、神秘主義的な世界を歌った連作の一つに豪華な象眼のように嵌めこんだのだ。僕にはそう思われる。その結果小説においては物々しく、しかし舌足らずでさえあった部分が、詩においては一挙に核心を衝くことになった。散文と詩

という媒体の違いもあるが、イエイツ自身が後年マイケル・ロバートの口を借りて批判させた「ペイターに学んだ大袈裟な文体」(“The Phases of the Moon”, C.P.184)を上塗りするような音、I音の余りにも音楽的な頭韻から、素気ない、乾いた、しかし、それだけに一層効果のある措辞を心にくいまでに使いこなしている。

さて、ここまで僕が述べてきたことは、この詩のイメージの強烈な衝撃をきっかけにして、しかし、そもそもがどうやらイエイツが誤読をしたことが原因になっているらしいという暗示に励まされて、イメージ形成過程をまったくの推測によって復元してみたにすぎない。もちろん、たとえ「誤読」であるにせよ、それに倍する「正読」への努力と、外からの働きかけを柔軟で敏活に、しかも執拗に受けとめる素地がイエイツにあったからこそ、それを創造的に活用することができたのだ、というはなはだ平凡な結論に落ちつかざるを得ない。

注

- (1) 「天使たちの交わり——『超自然の唄』をめぐる」『カイエ』一九七八年十一月号 二三八—二五三頁。

- (2) *The Collected Poems of W.B. Yeats* (London: Macmillan, 1955) pp.328-9.
- (3) “What is ‘Popular Poetry’?”, in W.B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), p.5.
- (4) “Discoveries” (“In the Serpent’s Mouth”) in *Essays and Introductions* p.287.
- (5) A. N. Jeffares, *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (Macmillan, 1968), p.428.
- (6) *Ibid.*, p.288.
- (7) “Yeats’s Supernatural Songs”, in Peter Ure, *Yeats and Anglo-Irish Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 1974), p.125.
- (8) 現行の *Essays and Introductions* 所収のものは、イエイツ夫人らの努力で Geoffrey Keynes 版に合わせてブレイクの文章が訂正されたので、かえってイエイツの文章が通じなくなっている。
- (9) Ellis and Yeats(eds.), *The Works of William Blake* vol. 1 (AMS, 1973), pp.162-4.
- (10) *Ibid.*, p.246.
- (11) David V. Erdman(ed.), *The Poetry and Prose of*

William Blake(New York;A Doubleday Anchor Book,

1970), p.545.

12 Ellis and Yeats, p.248.

13 *Op. cit.*

14 *Op. cit.*

15 *Ibid.* p.249.

16 Erdman, p.707.

17 W.B.Yeats, *On the Boiler*(Dublin:The Cuala Press,

1938), p.25.

18 *Vala*, p.42, ll. 13-7, in Erdman, pp.321-2.

19 *Vala*, p.82, ll. 35-6, in Erdman, p.351.

20 *Jernsalem*, chap.4, plate 97, ll.44-5, in Erdman, p.25.

21 Philip L.Marcus, Warwick Gould and Michael J.

Sidnell(eds.), *The Secret Rose* by W.B.Yeats (Ithaca

& London: Cornell U.P., 1981). p.162.

本稿は日本イエイツ協会第19回大会(一九八三年十月十五日、大谷大学)での口頭発表にもとづくものである。発表後、江河徹、杉山寿美子、水田巖、渡邊久義の諸氏からご批評いただいて練り直したところがあ

る。厚くお礼申し上げます。

会報論文投稿要項

締切 毎年六月末日

長さ 五百字詰(二十五字×二十行)

縦書き十六枚程度

その他 ○注のつけ方は『英文学研究』(日本英文学

会)の記載例を参考にする。

○英文の題名とローマ字書きの筆者名を添える。

○散文の引用文はできるだけ日本語訳とする。

○掲載の可否は編集委員会で決定する。

所定の原稿用紙を事務局へ請求して下さい。

「ラピス・ラズリ」をどう読むか

——シンポジウム覚書——

小林 萬治

司会をしてみないかという電話をいただいたのは、大会の一ヶ月あまり前であつたかと思う。すでに十月十五日という日取りは意識のなかにあつて、しばらくぶりに京都の秋を愉しむのも悪くないというほどの関心はいただいていた。そんな時期に、まだシンポジウムの司会者が未定であるとは、意外だった。あれこれ構えて言い遁れようとしながら知つたのは、ふつう多くの学会で慣例となつているシンポジウムの組み方に、イエイツ協会は追従していいことである。つまり司会者が依頼を受け、自分の構想にしたがつて発言者の顔ぶれを決めるのではなくて、まずある作品（つまり今回は「ラピス・ラズリ」）について発言の希望者を募り、定数に満たなければ適宜に懇憑して陣容をかため、そのあと相当の期間を経て、

発言の内容が熟してまとまった段階で、はじめて司会者を求めるということになる。規模のあまり大きくない学会で、個人的な偏狭を避けるには、これは適切な工夫と言えるかもしれない。それに、お互い気心の知れた仲間同志という気安さが、しばしば馴れ合いの安易に墮する危険をも、排除することができないではないか。案外おもしろいことになるかも知れないぞと、他人事のような考えが脳裡をよぎつた。

当日の朝、ともかくも顔を合わせて多少の打ち合わせをする予定が思わぬ手違いから流れたため、却つてより新鮮な気持で臨むことができたようだ。発言者はさいわい、いずれも場数を踏んだベテランぞろい、むしろリアルなどによって、それぞれの視点や立場の差異があ

いまいにばやけてしまうのは困るというのが、たったひとつ氣を使つた点だった。

各自のご発言の内容については、重複をさけてごく簡単に要旨を記しておこう。まず羽矢謙一氏は、時代情況の危機を眼のあたりにしたイエイツが、芸術や文明の「永遠性」をこの作品で歌っている、と説かれた。芸術も文明も、すべては亡びる。死や滅びは、いわば生の大詰め、行く手の黒い穴のようなもので避けがたく、だから歴史はつねに宿命論を語っている。しかし芸術や文明を支え、創造的に生きて人生に意味とよろこびを与える人々は、歴史から自由である。空に舞う鶴と老賢人たちの明るいまなざしは、その不滅性を暗示している――。

つづいて東洋思想とイエイツとのかかわりに関心の深い内藤史朗氏は、詩人がドロシー・ウェルズリーに宛てた手紙で、東洋はつねに解決策をもっているから悲劇とは無縁だと述べたくだりを起点として論を展開された。この作品は、現代のヒステリカルな状態を、現実にあつて超越することを謳っている。西洋の立場からはじまつて、後半の老賢人たちはイエイツの仮面となるもので、詩人は東洋のなかに憧憬の対象を見出したことを示して

いる――。

渡辺久義氏は「人は人生を悲劇として理解したときに生き始める」という根本主題が、この作品で大きく展開されている、と述べられた。死や終末を「永遠の相のもと」に見ることができないのは、詩人や芸術家を無能者呼ばわりしてヒステリックに叫ぶ連中である。悲劇が人生と人間の歴史に内在すると観れば、個人の生と死が大きな宇宙的なものとかかわることも理解される。キー・ワードである *gods* は、最終的には悟った者の「晴れやかさ」、動じない歓びをあらわす――。

以上、いささか乱暴に圧縮した三人の発言を聞き較べてみると、作品の読み方については、それぞれにさほど大きなへだたりはないように思われた。しかし作品との取り組み方に、わずかずつながら断固とした差異があつて、それは各発言者にとつてのイエイツの意味するものの違いに根ざしている、とも言えるし、けっきょくは人生観、世界観の相違だと極言することもできそうだった。しかし性急に結論めいた感慨へ走るまえに、テキストの細部の解釈をめぐつて、考察を深めておかななくてはなる

まい。

与えられた時間は二時間。定刻をすこしおくらせて始めて、すでに一時間あまりを経過していた。三人の発言に引き続いての会場からの質問は、まずイエイツはマルクス主義者に対してどんな立場をとっていたか、そしてニイチェからどのような影響を受けているか、などであった。作品の思想的内容をめぐる論述のあと、さらにその背景に思いを至せば、とうぜん取り上げてしかるべき事項であるのだが、あまり深入りすれば脇道にそれたままに終る危険も大きかった。

細部の解釈にこだわるのは、たとえば冒頭の“*I have heard that hysterical women say...*”の“*that*”が有ると無いとでは、詩人の姿勢はどう違うのか、それはひいては、この詩のトーンにどんな陰影を与えるのか、というたぐいの議論を抜きにしては、せっかくのシンポジウムも空論空語に終始したような印象を残しかねないと思えたからである。さいわい会場から、*Lapis Lazuli* はどんな連想を誘う石なのか、あるいは *Chinamen* にはおとしめるようなニュアンスはないのかどうかなど、いくつかの点をあわせて考えてみてはどうか、という提案を

いたゞいた。

司会者として、議論を具体化するためにはつきりさせたい、と心づもりしていた問題は二、三あった。まず“*All men have aimed at, found and lost; / Black out; Heaven blazing into the head.*”をどのように読み解くのか。この二行を前後の脈絡をも含めて、五、六種類ある日本語訳で読み比べてみると、解釈の一致がかならずしも存在していないことに気が付く。第二の問題は、“*All things fall and are built again, / And those that build them again are gay.*”とあるくだりで、「再びそれらを築く人びと……」とはどんな人達であるのか。羽矢氏によれば、それは芸術家にかぎらず、創造的に生きる人たちであり、また渡辺氏の表現では「永遠の相のもと」に死や終末を観る能力のあるなしによって区別できると。内藤氏は、個々の悲劇的な情況と普遍的なものとを、ともに凝視できる統一の場に立つ者、という答をされたと記憶している。

第一の問題については、三人の発言者はもとより、日本語訳を手がけた方々の参加をも得て、あるていど共通の理解に達することができたかと思う。会場でのやりと

りを、私見もまじえて要約すると、およそ次のようなものである。“Black out”はとうぜん舞台の「暗転」だが、人生という舞台で悲劇を演じる個人にとっては「死」、そして空から襲撃される文明の消灯、「破局」にも通じる。そうなると“*Heaven*”は天ないし天国であると同時に舞台の天蓋であり、暗転する直前、頭上に収斂する照明になぞらえて語られるのは、人生のきわみを前にひときわ増す輝きであり、脳裡に一瞬きらめく来世の啓示でもあらう。この行と先立つ一行は、吾々すべてが演じる悲劇、求めて得たものを束の間に失い、やがて死を迎えるしかない人のさだめを、圧縮して表現している。だから第二連のはじめの数行を詩人はここでもういちど捉えなおしてまとめているわけである。

この作品で最もかなめになる言葉が、何回か繰り返される“*gay*”ないし“*gaiety*”であることに異論はなからう。会場でも、それを殊さらに弁じる必要は感じられなかった。またその含蓄については、各発言者の報告にあたっていたゞくのが望ましいから、ここではふれない。しかしこれと関連して、ふれなかったのが悔まれるのは、この詩のしめくくりの二行で三回もくり返される“*their*

eyes”であり、とりわけ最後の二行“*Their ancient, glittering eyes are gay*”である。ここで「彼等」とは、ラピス・ラズリに刻まれた老中国人達でありながら、しかし実際に刻まれたままの彼等ではない。詩人は後半の二十行で彫り物の描写をはじめのだが、やがて空想はふくらんで眼前の置物は壮大な峻峻へと変容し、その山腹をめざすかと思える中国人たちは、すでに東屋に座して音曲を愉しんでいる。眼下にひろがる悲惨な現実も、それを見据えて動じない老人達のたたずまいも、そして彼等のしわの深い顔に「きらめく眼」も、すべてはイエイツの心の目に映じた情景にはかならないのである。その「彼等」老中国人達と、すでに言及した「再びそれらを築く人びと」とを、イエイツの論理はどのようにつなぎ、或いは区別しているのだろうか。これはこの詩の構成、とくに前半と後半とのかかわりかたにも注意を惹くはずの問題であるのだが、残念ながら考察するゆとりが無かった。

与えられた二時間はまたたくまに過ぎて、会場の皆さんにも発言者の方々にも、存分に意見を述べていたゞけなかったのではないか、というおもいが残った。もし作

品の形式や構成について、何らの言及も無いのはなぜかと詰問されたら何と答えるべきか、終りの挨拶に立つ間ぎわに自問したことである。あたかも会場から、彫り物の描写が細かく念入りで、楽しげでさえあるのは、イエイツが到達した境地の明るさを物語るものであろう、という最後の発言があった。はからずもふさわしい締め括りを得たわけだが、それは同時に、このシンポジウムで論議の対象にし得なかった二つの側面を、ゆくりなく思い起させてくれた。作品の形式面と、「ラピス・ラズリ」に表明された思想はイエイツの体系のなかでどう位置づけられるものかの考察である。

形式については、発言者はとうぜんそれを踏まえたうえで論を展開しておられる、と言える自信はあった。しかしやはり韻のありかたや行の長短、各連の組み方の工夫など、取りあげられるべきことはあったかと思う。特に“gay”の語はすべて、行末で韻を踏んでいることなどは、詩作の技法面を考えさせるきっかけである。

この作品とイエイツの思想体系とのかかわりは、ある意味でシンポジウムの枠を超えている、と言えるかも知れない。しかしたまたま当日の午前には、マーチン教授

の“Yeats and the poetry of Revolution”と題した講演があったあとである。せっかく秀れたイエイツ学者の三氏が演台に顔をそろえた機会に、この作品と“The Second Coming”や、あるいは「全詩集」で直前に置かれた“The Gyres”などとの関連について、ひと言ずつでも意見を引き出すのが司会者の役目ではなかったか、とあとで反省したけれども、気が付いたときはすでにおそく、まさに後の祭りであった。

「瑠璃」

——「陽気さ」の知恵——

羽 矢 謙 一

万人が悲劇の役者だ

ほらハムレットが気取って歩く おやリアもいる

あっ あれはオフエリア あれはコーデリア

だけど誰もが最後の場になって

大きな幕が下りる間際に

立派な役に叶った役者である限り

台詞を詰まらせ 泣き出したりはしやしない

だって彼らはハムレットやリアが陽気なことを とく

と知っているのだから

晩年のイエイツにとって明かるく死と向かい合うことがやがて明かるく生と向かい合うことになるという図式が可能になったように思われる。イエイツはまさしくそ

のことをハムレットやリアの「陽気さ」の中に読み取ったのである。シェイクスピアは流石にそういう知恵を知っていたのだ。悲劇の中で悲劇の主人公は決して悲壮がつて喚いたり、不様にめそめそと泣き叫んで死んで行くことはなくて、自他の演じる悲劇を楽しみ、面白がりながら死んで行くのである。この残酷な、殺戮的な、そして儚い世界の中で、人々は皆悲劇を演じる主人公だ。彼らもまた大根役者でない限り、よくこのシェイクスピアの知恵を知っているに違いない。この世の中では人々の営為はすべて最後は虚しい。そして人生の一番最後には死の恐怖が控えている。人は誰しもこのようなことを思う時、絶望のどん底に突き落とされる他はない。すべてが全否定の暗闇の中に消えてしまう。この現実を前にして人は

どうすればよいのか。この時、「陽気」であれというシ
ェイクスピアの知恵が聞こえて来る。

つまり陽気さが恐怖する人すべてを変貌させる

万人が目指し 獲得し 失って来た

暗転 天が脳天に輝き入る

その時悲劇は最高潮

たとえハムレットが喚き立て リアが狂いまわろうと

たとえ一万か所の舞台の上で

いちどきに大詰めの場合が訪れようと

それで悲劇の幅や重みが一寸でも増すということはない

「陽気さ」こそは、神を持たない現代の人々に僅かに
最後に与えられた神——と呼んでいいかどうか分らない
いが——の恵みではないか。イエイツの言う「陽気さ」
の中には確かにそういう、宗教的と言え言える、恵み
の光の意味がこめられている。「陽気さ」とは人前を飾
る仮面というような物ではない。恐怖する人の顔が本当
に軽やかな、はしゃいだ表情に、その人の地の顔がその
まま変わるのである。それはまさに「変貌」なのである。

そしてイエイツが使っている“transfiguring”という
言葉には、キリストの「変容」the Transfigurationのニ
ュアンスがこめられてはいしないだろうか。高い山に登
ったイエスの姿が弟子たちの前で突然変わり、「その顔
は日のように輝き、その衣は光のように白くなった」(マ
タイ伝第十七章)。今までに見られなかった神性の光が突
如として人の顔に現われるのである。そしてその人は、
「瑠璃」の詩の冒頭に語られているような、多分進歩的で
知性ある女たちが危機の時代に際して「ヒステリック」
な叫びをあげてうろたえ騒ぐように、目先のことやただ
一つの物事だけを見て「ヒステリック」に喚き立てるこ
とをしないで、常に、世界のすべての物事との間にある
程度の距離を置き、だが物事から逃げないで物事と対決
して行く情熱を秘めて、冷静にすべての物事を眺めるの
である。彼にとってはこの世のことはどんなことでもす
べて面白いのである。

シェイクスピアの舞台の比喻と、確実に近く予想され
るナチス・ドイツ空軍の爆撃による地獄絵のイメージが
絡み合う。「暗転」と「脳天に輝き入る」天の幻影が殆
ど同時に、一瞬のうちに生起する。悲劇のぎりぎりの頂

点、絶望の淵に落ち込んでしまった人間の上に起る「変貌」の奇跡だ。それは軽やかな精神への転換であり、地の底から天上への宗教的飛躍だ。ここで恐らく人は精神の死を経験しなければならぬだろう。そしてその精神の死を経た後に初めて、精神の再生が可能なのだ。

現実の世界の悲惨は全く変わらない。だが「変貌」を遂げ得た人は、その中であって、生きて行くことをむしろ楽しむだろう。それは見方によっては居直りに見えるかもしれない。だがそれは決して肩肘張っての姿ではなくて、軽やかに、笑いながらの居直りだ。彼の周りには多数の死者が溢れ、大根役者の演じるハムレットやリアが喚き立てるだろう。しかし彼はそういう情況に心を煩わされることはないだろう。

眺めるばかりは悲劇を楽しみながら笑うだけだ

(渦巻)

こういう点が誤解されやすい所だろうが、イエイツの強調の置き方を見誤ってはならない。イエイツの言う「悲劇を楽しむ」心の中には「悲劇への絶望」が前段階に経

験されている筈なのだ。悲しむ人々を見下ろして喜ぶというような単純なことではなくて、どんな悲惨な情況を目の前に見ても、うろたえ騒いだり、ムキになったりすることなく、それを喜劇とさえ見る心の余裕を持つべきだという所にイエイツの強調点は置かれる筈である。うろたえ騒ぎ、嘆き悲しんだところで、悲劇は依然として悲劇に変わりはないのだから。

イエイツは「瑠璃」の詩の中で、一方でこうした悲劇的な世界の情況の中で生き延びて行く人間の覚悟と、「陽気さ」への再生を語りながら、つまり、そうしたいわばブルガトリイ的な世界を語る一方で、もっと悠久な物とか、自然の持つ美に目を向けている。それが最後の二連で歌われる瑠璃の置物の世界である。その群青色に澄んだ、固い小さな石に彫られた世界こそは、その中に実に大きな悠久の天地を収めている。美しい、小さな瑠璃の置物自体が象徴的である。それは、どんなに破壊が行われようとも、そこだけは常に固く、毀れることなく生き続けて行く美しい天地の存在を象徴しているように見える。ここは決して逃避の世界ではない。「変貌」を経た人間が住むことの出来る、光に包まれた世界だ。

それは、やや趣きは違ふかもしれないが、トマス・ハーディの「国々の崩壊の時代に生きて」と題する詩に歌われた世界に通じるものがある。

向こうから女とその恋人が

囁きながら近づいて来る

二人の語らいが終わらぬうちに

戦史は夜の闇と消えるだろう

第一次大戦という、当時としては終末的な恐怖の到来と見られてもおかしくなかった現実の情勢を睨みながら、恐怖や悲しみや怒りを表面に押し出すことなく、静かに、イギリスの田園を歩く二人の若い恋人や、更にその背景にあつて、もっと長い時間を感じさせる農村の野焼きの煙や、更にそれよりもっと長い時間を感じさせる、静かに物言わぬ大地のことを歌う詩人の目がここにある。勿論彼の目はもう一方で大戦の状況をも見つめている筈である。だがムキになつてそれについて何かを語ろうとはしない。ただ静かに「戦史」の儚さを見ているだけだ。

この田園は現実には詩人の故郷の田園であると同時に、

実は詩人の心の中にある、象徴的な田園でもあるのだ。ハーディは今そこに住んでいるのだ。丁度イエイツが、あの瑠璃の置物の中に住んでいるのと同じように。

沢山の皺の奥の彼らの目 その彼らの目は
年古りた だが輝くその目は陽気だ

イエイツはいつの間にか置物の中の修道士の一人と化している。イエイツの目は修道士の目になっている。そしてその目は「山と空を／悲惨な光景すべてを」見つめている。この時、山と空を見つめる目と、悲惨な下界の光景を見つめる目は同じ、大きな幅を持った目なのだ。

イエイツには、芸術が普通に言う意味で永遠であることは決していないという、恐らく彼自身にとっては大変辛い想念が早くから存在していた。そしてこの「瑠璃」の詩の中でも彼は芸術の儚さを歌わざるを得ないのである。

万物は毀れ 新たに築かれる
そして新たに築く人は陽気だ

万物は儂いが故に、それはなおさらいとおしい。この世の生命だつてそうかもしれない。限られた生命であるからこそ、それがいとおしいのではないか。芸術作品を創造する芸術家は自分が作る物の永遠不滅など信じてはいないのではないか。そして創造される物の儂さを彼は十分知っているからこそ、その創造の営みに打ち込むのではないか。「新たに築く」から人は「陽氣」なのではない。万物の必滅を知りながらも、それでも「築く」とに打ち込むこと自体が人を「陽氣」にさせるのである。これは一見理屈に合わぬことのように見える。滅ぶと分かってゐる物を作つて、どうして人は「陽氣」でいられるのだろうか、という反問が忽ち投げつけられそうに思われる。

だがここでもまた、あの「暗転」から「天の輝き」への大飛躍が、芸術家の魂の中で行われるのではないか。「万人が目指し 獲得し 失つて来た。」今この瞬間の情熱の燃焼が充実した気持ちを支えてくれるなら、それでいいのではないか。儂い生命を儂いと知ればこそ一層それをいとおしむ気持ちに駆られるのだ。そういう思いで恐らく昔から幾多の芸術家が創造に携わつて来たのでは

なかったか。そして、幾多の芸術作品が作られては滅んで来た。カリマコスの巧みな大理石彫刻のランプの火屋もたった一日の生命でしかなかった。しかし、個々の芸術家は滅び、個々の芸術作品は滅んでも、この世の中に常に新たな芸術家が生まれ、新たな芸術作品が作られて行く。それは大きな広がりを持った視点から見れば、まるでシシフォスの神話を思わせるような、人類の虚しい営為かもしれない。しかし、どの時代の芸術家も、一人一人の芸術家は常に「陽氣」に自分の創造の行為に打ち込んで来たのだらうと思う。彼らは決して、彼らが芸術家である限り、自分の創造の行為が虚しいなどと思つたことはないであらう。

“Lapis Lazuli”について

内 藤 史 朗

最近出版された拙著⁽¹⁾にて、明らかにされたように、この詩には、「無知の状態の意志のシンボル」としての‘hysterical women’のイメージと、「悟りの意志のシンボル」としての中国人の修行僧のイメージが対照的關係で置かれている。

西洋の芸術家の一人としてのイエイツが、現実の無知の状態の意志から、悟りの意志へと懂れながら、芸術家の制作活動の中に「悟り」と連なる‘egg’の心的状態を見出し、その心的状態を通して、東洋の‘egg’な境地即ち「悟り」へと志向する。

このような私見は、イエイツの読んだ鈴木大拙の著書への書き込みから考え出されたものであり、この点については前に挙げた拙著に詳しく述べられている。

一九二七年秋からイエイツは大拙の著書を読み始めたと考えられ、それ以後の詩について、大拙の説く禅についての論からイエイツが彼自身の考えと合わせて作り出された「意志の変容」の考えを読み取ることができるのではないかと私は考えている。「意志の変容」とは、「無知な状態の意志」が‘enlighten’されて「悟りの境地の意志」に変容し得るということである。もちろん、前者の意志から後者の意志への変容は並大抵のことではない。しかし、外的な仮面ではなく、自分自身が変容してなり得る内的な仮面を設定するということは、イエイツにとって一大飛躍であった。この詩においては「ヒステリックな女達」の‘hysterical passion’は、「継承された文化」を伴えば「靈感」になり得るとイエイツは『自伝』で言っているのだから、彼

女達が褒容し得る者達であることは十分理由のあることだと私は考える。だから、この詩もまた後期の詩にみられる内的仮面を提示しているのだと言いたい。この内的仮面は、この詩の後半で登場する中国人の修行僧の“gay”な境地である。この中国人は道教の道士であるが、イエイツの場合、道教と禅との一致点に興味をもっていたと考えられ、また実際禅は道教の教えや格言を禅のものとして用いている。したがって、道教と禅を厳密に区別する必要はない。それらの一致点とは、絶対者——西洋の神に相当するもの——を人間の内面においてとらえているという点である。眼は内面を表わす窓であるが、中国人の修行僧の“glittering eyes”はその絶対者と関連して考えられるし、その眼が“gay”であるというのだから、“gaiety”の根源にこそ芸術家の境地と禅、道教の至高の境地の一致点があると考えられる。この根源に立ち帰って「存在の統一」を実現しようとするのが、後期の詩とくに『最終詩集』にみられる一貫した詩人の姿勢ではないかと私は考えている。

Gaiety transfiguring all that dread.

この一行はまさしく“gaiety”の根源が恐怖を超越したところにあることを示唆している。

All men have aimed at, found and lost;
Black out; Heaven blazing into the head:
Tragedy wrought to its uttermost.

この引用の初めの二行は、ストールワーズィの発表した詩作の過程では、

All men aimed at(,) found & lost
Black out,...⁽²⁾

と読み取れる。() は私に加えてみたものである。こうなると、“Black”は動詞であって、“All [that] men aimed at...”が主語といふことになる。定稿でも、この解釈はまだ生きているのではないか。“[All] black out”の解釈でよいと考える。

もちろん、私はこの部分にロンドン爆撃のことなどを現代人が読み取ってもよいとは思いますが、もっと深い意味

を読み取りたい。「すべてが暗転する」ということは、「無」に帰するということだと考えたい。もちろん、詩“The Gyres”の「豊穡な無」と同質のものである。これは根源的な、東洋的な無であって、こういう根源を踏まえたところに、後期の内的な仮面が生まれる土台がある。この根源的な無がなければ、「すべての恐怖を変貌させる」‘gaiety’もあり得ない。最後の行の‘glittering eyes’が‘gay’であることもあり得ない。後期の内的な仮面はこういう根源的な無を土台として成立しているのだから、このことについては、やはり前掲の拙著を参照されたい。ただ、ここで付け加えておきたいことが一つある。Bohmann: *Yeats & Nietzsche* (Macmillan, 1982)の一一三頁でニーチェの言葉を引用しながら、仮面を玉ネギの皮にたとえた箇所がある。ニーチェをイエイツが読み始めたのはかなり早くからであり、反復読んだにしても、後期の大拙の影響は、ニーチェの影響をさらに発展深化したものだと言える。その一つの例を、この玉ネギのたとえを借りて表現すると、大拙の禅によって、イエイツは、玉ネギの核を発見したのだと私は考える。玉ネギの核は、根源的な無、禅思想の「空」であると思う。

そして、最終的な仮面は、この核を土台として表現された様相であると思う。

実際、イエイツはすでに十九世紀の段階で、Lucretiusの『事物の本質について』を英訳で読んでいたようだ。この英訳書を私はイエイツの蔵書で発見している。この訳書によって「空虚」がまったく無意味なものでなく、それなりに意味のあることをイエイツは知っていたはずである。それから「空虚」について彼はしばしば詩やエッセイで言及する。禅の空、東洋の無を知って、イエイツが「したり」と膝を叩いたとしても不思議ではない。

さて、ここで、大拙の著書へのイエイツの書き込みから新たな推測を試みたい。イエイツは禅の「悟りの境地」を大拙が説いている箇所の欄外に‘Daimon, pure act」と記している。これは、この詩の場合にも示唆的な書き込みではないだろうか。‘being’な境地が絶対の無ないし空の境地と深く関わっているとなると、それは「悟りの境地」と関わっていることになり、芸術家のこういう境地では、Daimon が純粹に行動するということを、この書き込みは示唆している。「すべてが失われ」ても、「すべての事物が崩壊し」ても、芸術家が‘being’であるのは、

通時的世界、歴史的世界でどうであれ、Daimon は超時間的、超歴史的に蘇るからである。時間を超えて、シエイクスピアの Daimon は、現代の芸術家の「悟りの境地」に蘇るのである。芸術の世界はそういう世界なのであるから、歴史的世界でどうであれ、芸術家は、崩壊した作品を建てられるし、'gay' であるのである。こういうようにイエイツは考えていたと推測できるのである。

次の二行はそういうイエイツの考えを推定した上で読むと理解が深まる。

All things fall and are built again,

And those that build them again are gay.

この二行を結びとするスタンザと、次のスタンザとは質的な相異が感ぜられる。前者は、「侵略者は徒歩や船やラクダ、馬、ロバ、ラバに乗ってやってきて、古い文明は刃^{やいば}にかけられた。……」と始まるように、歴史的事実を羅列し、通時的に叙述される。しかし、後者は、

Two Chinamen, behind them a third,
Are carved in lapis lazuli,

Over them flies a long-legged bird,

A symbol of longevity;

The third, doubtless a serving-man,
Carries a musical instrument.

と謳われ、このイメージは一幅の絵である。これは東洋の絵によく見られる構図であり、掛軸の絵を連想させる。これは共時的な描写といってもよい。このように、通時的叙述と共時的描写の対照がみられることを指摘しておきたい。ただこの六行のスタンザは、掛軸か屏風の絵の構図であって、宇宙への拡がりをもたない。空を飛ぶ鶴は、長寿のシンボルとしての意味しかもたない。

前者のスタンザから後者のスタンザへの移行には、質の相異の感じが伴なうことはすでに述べたが、この異質感こそ、後者が仮面として構図されたものであることの証しなのである。仮面は共時的世界として表現されるからである。デス・マスク (Death Mask) に端を発すると考えられる仮面は、イエイツの場合も、共時性をもつ。

共時性をもたない仮面は、仮面ではあり得ない。

しかし、この六行のスタンザも瑠璃石に彫られたものの描写であるから、次の最後のスタンザで、この瑠璃石の描写が詳細をきわめ、自然、世界、宇宙への拡がりをもってくる。もちろん、瑠璃石の中のイメジの一つ一つがシンボルとなって、「山や空」は宇宙を連想させる。こうして次の二行が謳われる。

There, on the mountain and the sky,

On all the tragic scene they stare.

「山や空」が宇宙へまでその意味を拡げてくると、「すべての悲劇的場面」は地上の現実の世界を意味してくる。イエイツは今その現実の世界にいる。その彼が、この中国人達が「山や空」と「悲劇的場面」を「凝視」している姿を仮面としているのである。宇宙と現実の悲劇を同時に凝視できると言うことは、「悟りの境地」＝「gay」の境地で可能となるのであろう。この境地は、「執着しない自由な境地」であって、イエイツは大拙の引用した、慧能の悟りを開くきっかけとなった金剛般若経の一節

「住する処なき心を生ずべし」を知っていたと考えられる。確かにこの詩を制作するまでにイエイツが読んだ *Essays in Zen Buddhism, 1st Series* (Luzac, 1927) でも慧能の思想は紹介されている。

この境地に達した中国人を仮面としたイエイツは、彼自身が置かれていたアイルランドの悲劇的状況の只中であって「悟りの境地」ないしは「gay」の境地であろうとしたのではないか。

私は、この境地を、彼の墓碑銘の一節「生にも死にも冷眼を投げよ」に認めるのである。さらに一九一九年発表の詩集 *The Wild Swans at Coole* に収められた詩 “An Irish Airman Foresees his Death” のアイルランドの飛行士の「孤独な喜びの衝動」も、この境地を想わせるものがある。しかし、この段階では野口米次郎によって禅を知った程度であったから、後期にみられるような禅の悟りの境地を理解してはいなかっただろう。

確かに果たしてイエイツが禅をそれほどまでに理解していたのかという疑問もあるかもしれないが、私自身が追跡調査した限りでは、後期の詩には彼のそのような深い理解を示す痕跡がある。これも前掲の拙著で論じてい

る。

“Japis Lazuli”についても、イエイツの禪の理解を考慮に入れて解釈してみると、深い内容が汲み取れる。そのため大拙の著書へのイエイツの書き込みは重要である。

さて、最後にこの詩の構成、構図についてまとめておく。最初のスタンザの “I have heard that…” は、西洋画の額縁に相当する。この接続詞 “that” の導く節はこのスタンザの最後までだが、四行目の “For” 以下は、まるでイエイツ自身の考えでもあるかのように思われる。そして、イエイツの置かれている状況、アイルランドの現実がどういうものかを知らせてくれる。これは、詩人の置かれている状況が悲劇的であるにもかかわらず、淡々と叙述する巧妙な手法である。

第二スタンザは、演劇上の舞台を想定している。悲劇の渦中にありながら、演劇になぞらえることによって、悲劇の中で、恐怖を悦びに変貌させようとしている。

第三スタンザでは叙事的に歴史的事件が叙述される。第四スタンザになると、前述したように掛け軸か屏風の東洋の画のように描写される。ここの鶴は長寿のシン

ボルにすぎない。しかし、東洋の画には西洋画のような額縁はないから、拡がりを示唆することができる。

最後のスタンザで、拡がりは、大自然、宇宙空間への拡がりとなり、現実の人生の悲劇的場面にまで拡がる。宇宙と人生への拡がりの中で、“society” が追求されている。宇宙の示す「普遍的なもの」と、悲劇的場面の示す「特殊なもの」の総合、統一が、“glittering eyes” において実現されるのである。「存在の統一」はこのようにして実現可能だと謳われているように思われる。楽器を奏でる「熟達した指」は、イエイツ自身の芸術の理想であり、修行僧達の眼が “eyes” であるということは、眼が心の窓であるから、イエイツ自身の理想とした心境が “eyes” な心的状態であることを意味している。イエイツの言葉で言えば、そういう心的状態は、イエイツの仮面であったということになる。その “eyes” な心的状態で創造されるものが芸術作品なのだから、そういう理想的な芸術はイエイツの仮面であったことは疑う余地がないのである。

注

- (1) S. Naito, *Yeats & Zen* (Yamaguchi, 1983).
- (2) J. Stallworthy, *Vision & Revision in Yeats's Last Poems* (Oxford, 1968), p. 56
- (3) Munro による英訳書。

宗教としての悲劇

——「ラピス・ラジュリ」について——

渡 辺 久 義

「人は人生を悲劇として理解したときに生き始める」という有名な言葉が『自伝』の中にある。これはあの「おのれとの闘いから詩が生まれる……」という名文句とともに、イエイツの詩人としてのあり方を端的に規定するすぐれた自己批評の言葉だといってよいであろう。自己批評、あるいはむしろ、真理の洞察が同時にありのままの自己への洞察でもあるような言葉だというべきか。批評家がこんなに正確に簡潔にイエイツの核心を言い当てることはできないのであって、だからこそ、こうした言葉は繰り返し引用されるほかはない。「人は人生を悲劇として理解したときに生き始める」——詩人のこの底流をなす原理のようなものが、晩年に、人から贈られた瑠璃の置物を眺めているうちに、最終的な表現を詩人に迫っ

てやってきて、成ったのがこの「ラピス・ラジュリ」という詩だというふうには私は理解したい。

悲劇の哲学ともいうべきものがイエイツにはあった。しかしこれは一步を進めて、悲劇はイエイツにとって宗教であったといってもよい。「人生を悲劇として理解したときに生き始める」という言い方に注意をする必要がある。普通、人が「生き始める」のは宗教によってだからである。宗教によって「生き始めた」人間の典型は、聖パウロであろう。パウロが「もはや私が生きているのではない。私の中でキリストが生きておられるのだ」と言ったとき、彼が意味したのは「人が自分一人で生きているのは本当は生きているのではないのだ、自分の中に自分を超えた何物が入ってきたとき本当の生命が始ま

るのだ、そのとき人は生き始めるのだ」ということである。この「ラピス・ラジュリ」という詩でイエイツが言いたかったのも、結局そういうことであつたと考えてよいだろう。ただ彼はキリストという代りに悲劇というおのれ一個を超えたものが天から降ってきて、おのれ一個は圧倒され、かき消され、より大きなものへと同化される——そういう悲劇の体験が次の二行によって、いかにもイエイツらしくほとんど暴力的な効果をもつて表現される。

Black-out; Heaven blazing into the head:

Tragedy wrought to its uttermost.

悲劇のエクスタシー（脱目）とかカタルシス（浄化）とかいわれるものは、小さなおのれが消えてより大きな生命へと包摂されるという一瞬の体験にはかならないだろう。それは一瞬の生まれ変りの体験であり、絶望と歓喜、すべての喪失とすべての発見が同時にやってくる宗教的体験に似ているだろう。だからシンポジウムで問題となつた今引用した二行の前の一行

All men have aimed at, found and lost;

の意味は、「人々の目指して生きてきたすべてのものが、（同時に）発見され失われる」ということでなければならぬと思う。「発見」と「喪失」が同じレベルでなされるのではない。イエイツが誰かにあてた手紙で言っている「悲劇において死は死んでゆく者にとって喜びでなければならぬ」という言葉も、死と喜びが同じレベルにあると考へたのでは意味をなさない。一瞬の心の革命を言っているのである（革命はクーデタではない）。

Gaiety transforming all that dread.

というのも、革命によって新しい地平へ飛び出すことをいうのである。恐怖はそのとき克服されて今まで知らなかった喜びが心を占領する。

悲劇とは何であるか。イエイツにとって悲劇とは何であつたかと問うより、ここでわれわれがイエイツに悲劇の本質を教えてもらっていると謙虚に考へたほうがいいだろう。悲劇とはやたらに恐ろしいもの、悲しいものを

見せつけて喜ぶサディズムやヒステリーのことではない。「浄化」というのさえ、それが transform や black-out (暗転、失神)、つまり世界が一変するという契機を含まない浄化ならば、不徹底な考えだろう。イエイツはこの詩で *gar-bairdy* という言葉を繰り返す。「ラピス・ラジュリ」の前の詩「渦巻」^{ガイク}では tragic joy という言葉を使っている。どうして死んでゆくこと、滅びゆくことが「晴れやか」(私は「陽気」より「晴れやか」のほうが訳語として近いと思う)であり「喜び」になるのか。

人は自分が自分ひとりで生きそして死ぬのだと考えるかぎり、そういうことは起らない。自分の生と死が自分一個でもって一回限りで完結するのだと考えるかぎり、死は苦痛であり恐怖ではないだろう。しかしもし私が私一個というものに対するこだわりを捨てて、私の中で何か大きなものが生きている、あるいは私を通じて私を超えた何か宇宙的なものが表現されようとしているのだと考えることができるならば、死は単なる恐怖の対象ではなくなり、それどころか喜びにさえなるだろう。イエイツが悲劇に見ているのはそういう効果である。すべての人間が悲劇を演ずるのだけれど、それを立派に演ずる

者とそうでない者がある、とイエイツは言う。立派に演ずる者は自分で自分のせりふに感動して声をつまらせたりしない。このあたり役者に対するイエイツの持論と注文(リアリズム劇ならばむしろよしとされるであろう役者の役柄に対する感情移入をイエイツは排した)が、そのまま人間の生き方の比喩となっていて、いかにもイエイツらしいと私は思う(つまり芸術と生の同化融合ということ)。言い換えれば、立派に悲劇を演ずるということが、もはや比喩ではなくなる。ひとりひとりの人間は自分一個の生を生き死を死ぬのだけれども、同時に自分を超えた大きなものをおのれを通じて表現することができなければならない。宇宙の意志あるいは運命といったものを演ずる役者でなければならない。おのれにその役を演じさせるのだから、そのとき彼は演出家でもあり作者でもあることになる。要するに、自分でありながら自分を脱け出して立つことのできる能力、永遠なるものの側に立つことのできる能力を、イエイツはここで問題にしているのである。

第二セクションの最後の四行は少しく曖昧さを残すけれども、私はこういう意味だと思う。「たとえハムレッ

トが長広舌をふるい、リアが怒り狂い、すべての終幕が何千何万の舞台上に同時に切つて落とされようと、悲劇は一インチ、一オンスたりとも大きくなることはできない。」すなわち、死や終末を迎えた人間が、さも人類始まって以来の大事であるかのごとく、その苦痛や恐怖を鳴り物入りで訴えて騒ぎ立てても、悲劇が悲劇として少しでも立派になるわけではない。ここでもイエイツの考える舞台上の悲劇と、現実の人間の演ずべき悲劇とが不可分である。仮面は、仮面を作り、口をゆがめて大声を出すことはできない。すべてを内に秘め、禁欲的なせりふそのものの力によって、耐える力、精神の威厳と美と大きさを表現すること——それがイエイツの考える悲劇である。舞台上の悲劇に要求されることは、現実の人間にも要求される。すなわち、恐怖や苦痛をいかに効果的に訴えて宣伝するかということではなく、いかにそれが人間を造り変えるか、おのれ一個に縛られた世界から、「晴れやかさ」「喜び」の支配する全体性の世界、明るい軽やかな解放された世界へと、いかに超出するかが問題なのである。

だからイエイツにとって、悲劇は哲学であり宗教であ

り、要するに個別者が永遠とかかわる契機なのである。個別者は個人であると歴史そのものであるとを問わない。第三セクションでは、それは個人の生死の問題を超えて、歴史哲学の問題になる。ここで言われているのは、人間の歴史は悲劇の繰り返しだということ、歴史そのものが悲劇を演じているのだということであろう。何か宇宙の意志のようなものが、人間の歴史に破壊と建設、死と再生を繰り返させている。文明の創り出した最も繊細な華も、情容赦なく破壊し、また新しい文明をつくり出すのが宇宙の意志である。その中に生きている個人もまた、当然のこと、その宇宙を流れているもの、永遠なるもの一部である。われわれはその永遠なるものに自らを重ね合わせることによって、自らの生と死を超越できるのだとイエイツは言いたいのであろう。

そのように生死を超越して永遠と合体した者として、最後に中国の三人の隠者が出てくる。この三人の中国人は、イエイツが老莊思想をどの程度知っていたかという問題は別にして、われわれにはどうしても老莊思想を体現するもののようにみえる。先程から私が宇宙の意志というような呼び方をしてきたものは、老莊の言葉で言え

頭に置いてゐるのだろう。イエイツの立場からすれば、そのような方法は、一時しのぎの対症療法なのだろう。しかしマルクス主義者の立場からするならば、イエイツの解答が全く解答にならないのは明らかである。彼らにとつて、精神の威厳とか美とか、永遠へのかかりとか、自我の超脱とかいったものは何の価値もないのであつて、イエイツが彼らを軽蔑するのと同じほどに、彼らはイエイツを軽蔑するであらう。

これは全くレベルの違う問題であつて、この二つの立場が切り結ぶ点というものは本当ははずなのであるが、イエイツは常にこれを切り結ばせようとした。それはあるいは人を苦笑させるかも知れぬ。けれどもそこがこの詩人の無限に人を引きつけるところだと私は思う。つまり、それとこれは別問題だといつて割り切つてしまわなかつたということ、「戦争詩を求められて」という詩や『オックスフォード・ブック・オブ・イングリッシュ・ヴァース』の序文にあらわれているように、戦争詩というもののにこだわつづけたということ、戦争詩というものに対して、それはそれで価値があるのだなどといつて妥協をしないで、はっきり戦争詩を憎んだというこ

と——このことは少なくとも私にとつては、イエイツの爽快さであり、偉大さであり、魅力である。

「受動的苦しみは詩の題材でない」とイエイツは言う。「詩の題材でない」というのは「悲劇の題材でない」と言い換えてもよいのである。先程私の使つた言い方では、死や苦しみや滅亡といったものを「永遠の相のもとに」見ようとしなない詩は、詩にはならないということである。そういったものを、おのれ一個を乗り越える契機として見る事ができない詩は、詩ではないということである。反対者はこういふだろう、「しかしこの世の苦しみには、人間の努力しだいでなくすることのできるものもあるのではないか。詩が遊び事でないなら、そういう苦しみを訴えてそれをなくする方向へ力を貸すのは詩人の大切なつとめではないか。」イエイツは答えていふだろう、「私は詩というものの、悲劇というものの尊厳を信じて生きている。詩や悲劇が、世直しのような低次元なもののために奉仕するようなことがあつてはならないだろう。世直しが低次元だというものではない。詩がそういうものにかかわつてはならないというのだ。詩は美と力の表現であるべきだ。もしこれがお高く止まつた芸術

至上主義だというなら、私は君らのことを芸術を不当に安売りする者だと言ひ返すこともできる。そして芸術を安売りするとは人間を安売りすることだ。なぜなら、私が詩や悲劇の尊厳を信ずるということは人間の尊厳を信ずるということだからだ、人間の持つ高貴な能力を信ずるということだからだ。」

反対者はこれに対していくらでも反論を加えるだろう——半ばは理解できぬことのいらだちから。たとえば「人間の尊厳」というような言葉を聞き咎めた現代の反対論者が、冷笑気味にどう逆襲するか想像してみるとよい。

「なに人間の尊厳？ それを言うならなぜこの人間が組織的に物化され、いやそれどころか核戦争によって、精神も芸術もあらばこそ、人類そのものが根絶やしにされそんな時代に、なぜまずそのような外的な悪の力と戦おうとしないのだ。なぜ人間の尊厳に対する外的な脅威と戦おうとしないのだ。」イエイツは言うだろう、「そのような時代であればこそ、すなわち集団的な精神の死が少しずつ進行し、その先に大量死が待っているような時代であればこそ、外からの暴力に打ち克つだけの精神の力が必要なのだ。外からの暴力に打ち克ちこれをはね返す精

神の力とは、外からの暴力に打ち克ちこれをはね返す文
体の力、文体の尊厳のことだ。」

両者の間のどうすることもできない割れ目は、おそらくここで最も明瞭となる。文学そして人間精神の帰着するもの、すなわち文体というものを信じて生きている人間と、文体などというものが屁のような存在でしかない者たち——この世の大多数を占める者たち——の懸隔である。

日本イエイツ協会第19回大会報告

時 昭和五八年一〇月一五日(土)

所 大谷大学

開会の辞

会長 大浦幸男氏

挨拶

大谷大学学長 広瀬 杲氏

講演

司会 関根 勝氏

Yeats and the poetry of revolution

Prof. Augustine Martin

総会

司会 鈴木 弘氏

経過報告・会計報告その他

なお、次回会場を山形大学に決定

研究発表

司会 高松雄一氏

イエイツの詩の回転のシンボルの考

察

中川 浪子氏

ジョイスと「鳥」

鈴木孝志氏

ある誤読—イエイツのブレイク受容

の一断面

出淵 博氏

シンポジウム

司会 小林萬治氏

“Lapis Lazuli”をめぐる

羽矢謙一氏

内藤史朗氏

渡辺久義氏

研究発表概要

イエイツの詩の回転のシンボルの考

察

中川 浪子

イエイツは、エッセイ「詩のシン

ボリズム」(“The Symbolism of Poetry”)に述べているように、詩はシン

ボルを通じての作家の思想の表現

であるとの考えから、多くのシンボル

を作品の中に用いている。例えば、

彼は、外観の下に隠されているもの、

の本質を表わす為に、アイルランド

の神話、民間伝承、キリスト教や、

オカルト的なシンボルを盛んに使っ

ている。そして、そのシンボルの意

味は、年代とともに変わっている。

この変化と発展を、回転(Gyre)の

シンボルについて考えてみよう。

初期では、詩集 *Crossways* に見

られるように、回転が、周行する星、

女の髪の毛の渦巻き、旋回する火などの

形で、活力(energy)の象徴として

使われている。同様に、メタフィジ

カルな叡智を表現する詩「二本の木」

(“The Two Trees”)では、天に向か

って伸びる木の枝や葉のエネルギー

を、渦の回転で表現している。また

回転は、“*ger-eagle*”、鳥の飛ぶ有

様、踊るダナン(Danaan)の人々を

通じて、運動“*whirl*”のシンボルへ

と広がっている。

その後回転は、周期を意味し、巡

る月日の変化や、季節の移り変り、

或いは人生の変遷として、詩「クール

湖の野生の白鳥」(“The Wild Swans

at Coole”)の旋回として現われている。

このような周期の連続は、廻り

続ける車輪(wheel)、そして輪廻・

再生(Reincarnation)の思想に繋が

るように思われる。

第一次大戦に遭遇したイエイツは、西洋文明の終末の感を抱いた。それは、『黙示録』の最後の到来を予兆するような詩「第二の生誕」(“The Second Coming”)に見られる。この詩には、頂点に達したキリスト教文化が、その終りを迎えようとして居り、非キリスト教文化に、千年期の周期で取って代わられることが示唆されている。

この頃から、イエイツは、過去のあらゆる人生経験を織り交ぜて、自分のすべての詩の象徴体系を統一する為に、『ヴィジョン』(A Vision)を書き始めた。この本の基調に見られるのが、Gyre 即ち、回転である。彼は、一つの文化は、発生発展した後、他の新しい文化に吸収されると考え、この様な二つの文化の消滅と

発展を、互いに逆方面へ向かう二つの交わる円錐 (double cone) で表わしている。この場合上下する渦巻き (vortex) を包絡するものとして円錐が使われた。

彼の解釈による世界史の表では、歴史的円錐 (The Historical Cones) を平面に投影した二つの三角形に代表させた。そして時代を、これらの三角形の底辺に平行な横線で表わし、時代の変遷を、横線の上下の移動として示した。ヘン (T. R. Henn) に依れば、一

つの文化から他の文化へ移行すること——言い換えれば、イエイツの(文化の) 輪廻は、一つの円錐面から他の円錐面への点の移動となる。

その後、詩に於ける回転のシンボルは、螺旋階段となり、イエイツの最も円熟した時代の詩集『塔』(The Tower) と『螺旋階段とその他の詩』

(The Winding Stair and Other Poems) に多く見られる。めぐる階段は、仕事、創作を象徴する塔の中にあり、螺旋的な上昇と、先祖からの伝承を表現している。詩「自我と魂の対話」(“A Dialogue of Self and Soul”) では、夜空を目指して階段を上って行く魂は、ダンテの『神曲』に見られる地獄、天国の重層的な構成を、ぐるぐる廻りながら天国に達する魂の努力を表わすように思われる。

プラトン哲学から始まって、絶えずより深遠な思想を求めていたイエイツは、晩年は、アダムとイブの原罪を認めるキリスト教と違うウパニシャッド (Upanishad) の教典を研究した。アイルランドでは、ケルト民族のドルイド (Druids) が輪廻・転生を唱えたという説もある。彼

は、輪廻・転生に興味を持ち、行為の不滅性を発見しようとした。このような思想は、人間の生死の反覆を主題にした詩「モヒニイ・チャタジイ」(“Mohini Chatterjee”)で、王となり、奴隷となり、氣違い、賤民、ごろつきと、様々な転生をした婆羅門(Brahmin)の告白として表現されている。

西洋思想は、個人中心であるが、インドの哲学と宗教では、人間を天象、地象の一部と考える。不死をテーマとする詩「バルベン山の麓」(“Under Ben Bulben”)では、“Gyres run on;”の言葉がくりかえされる。この言葉は、老年になっても絶えず拡張しながら発展して、詩人として再生を見出そうとしているイエイツ自身を象徴している。言い換えれば、最終的には、回転は、キリスト教的

思想を越えて、ヒンズー教的な魂の輪廻となり、個人の生々流転を象徴するように思われる。

ジョイスと「鳥」 鈴木 孝志

『若い芸術家の肖像』(以下「肖像」と略す)の中でステイヴンは鳥人ダイダロスのイメージに依って芸術家たれとの啓示を得、美の化身と彼が感得する少女も又、鳥の比喩や連想に依って一つのシムボルへと昇華する。「肖像」での彼の想像力が密接に鳥と結びつけられているのは疑いなく、その頂点に美及び芸術家という重大なモティーフがある。ところが『ユリシーズ』に至ると鳥の喚起するイメージは揶揄や嘲笑の対象と墮し、我々はその落差の余りの大きさに戸惑う。貧困に苛まれ続けたパリ遊学から母の危篤を知らされて

帰国し、深い挫折感を味わわれた若者の自嘲としては、墮ちたイカルスというステイヴンの眩はよく理解出来る。だがそれでは足りず田嶋^{ラブリッジ}だとする自覚は、少し自己卑下が過ぎはしまいか。田嶋は欺瞞を意味すると同時に、墓場に住み、汚物にまみれ、それを好んで食する鳥とされている。現在の惨めさと母に対する心の痛み(彼は死の床にある母の願にも拘らず祈らなかった)とが相乗効果を生じたとしても、この鳥のイメージの中には一片の希望すらない。ステイヴンのイカルス/田嶋という自己認識はそれでも幾分ロマンティックで感傷的側面を残しているが、ジョイスが『ユリシーズ』にて行った諷刺はより痛烈な物だ。鳥のように飛び立とうとしているのはここではステイヴンではなく、彼

の宿命のライヴァル、篡奪者マリガンである。オリヴェト山から昇天するキリストを茶化した「陽気なイエスのバラッド」なる戯歌を唱いながら、鳥のように両手を羽撃かせ鳥のような声を後に残し、マリガンは飛び上がるためにではなく、海に飛び込むために走り去る。ステイヴンは眼の前で演じられていた道化が、正しく飛翔と墜落という自分の過去の滑稽化に外ならないとは気付かない。マリガンがステイヴンと鳥との照応関係を知っている筈がないとすれば、この極めて冷笑的な当付はジョイスが意図的に仕組んだ物となる。何故ジョイスは『肖像』で作り上げた鳥のイメージを『ユリシイズ』では壊そうとするのか。その答を『肖像』で鳥の果している役割を検討し直す事から求めてみよう。

『肖像』には例えば權威と罰を象徵する鷲と自由なる芸術家を象徵する鷹とが登場する。同一作品中で同じような猛禽が全く違った役割を担わされているのをどう解釈すべきだろう。個々の鳥の間には象徴的意味的統一性は存在せず、鳥のイメージやシムボルを列挙してもそれは機械的批評に過ぎないとする批判もここから生まれる。様々な鳥のイメージャリが集約的に用いられている、鳥のような少女のエピファニーに的を絞ってこの問題を考えてみよう。

少女は mortal な美だとステイヴンは言う。美の直観という高揚した瞬間に現われるこの語は実は彼の意識内では勝れて宗教的な用語であり、默想会で地獄についての説教を聞き彼が改悛して行く過程に集中的に用いられる。その場合 mortal は

大罪、つまり地獄の罰に価する罪を意味する語であり、ステイヴンの中ではそれが短絡的に「性的」罪と結びつけられている。この文脈に従えば少女の美しさは彼にとって性は性的墮落へ誘う美と同義になる。それは正しく聖母マリアが代表する美の対極に位置しよう。彼は「目を向けるだに危険な地上の美」とは似ても似つかない、天上的な美しさに満ちた姿として聖母を敬っていたのだから。少女を見つめるステイヴンの中に宗教的美徳と拮抗し得る或いはそれを超越する地上の美という図式が在る。実体は女性がスカートをたくしあげ下着を他人の目に晒している姿に、聖母を連想させる数々の特徴を加えた上で、聖霊の象徴である鳩を重ね合わせている。ステイヴンは本来純白であるべき鳩を黒い罪

の色に塗るかえて、「瀆神的喜びにあふれ」地上の美を宣言した。天上の權威の象徴が地上の性的美の象徴とされる逆転こそが、新しい猛禽、異教的な、自由に空へと舞い上がる芸術家としての鷹を造り出した。

このように鳥のイメジャリはステイーヴンの精神の生成発展と照応しつつ、意味深い統一性を保持している。にも拘らずそれが否定されねばならないとすれば、この逆転を可能としたエピファニーの質そのものが問われねばならない。果してステイーヴンはこの所謂エピファニーの力で過去の宗教的性的軛から解放され得たのであろうか。

外見的には信仰を捨てはしても内心ではその權威を恐れ否定し得ず、彼の作ったヴィラネルが示す如く現実を目を向けるよりは天上の至福を

垣間見ようとしている。本質的には彼は何一つ変っていないのではないか。「ナウシカアー」章でブルームが、自慰行為による快樂という滑稽化によってステイーヴンの得たエクスタシーを間接的に嘲っているように、彼の美的直観は余りにロマンティック、余りに理念的で、現実世界に耐え得る程の有効性はない。ダイダロスを父と呼び保護を求めるステイーヴンの祈で『肖像』は終る。この結末こそは何よりも雄弁に、既に飛ぶ前からステイーヴンはイカルスであると告げている。

ジョイスは鳥人なる芸術家という構図にどの程度の信頼を置いていたのであろう。もし彼がステイーヴンの芸術家としての未来に何がしかの可能性を認めていたのならば、太陽に向って飛び立つ鳥は鷹ではなく、

不死鳥に譬えられる鷲であるべきではなかったか。鳥人神話は読者に対する絡繰としてのみ存在し、己の若き日の姿の投影であるステイーヴンはたゞ見捨てられているのか。

「イタケー」章の最後から二番目の問答にその疑問を解く糸口が隠されている。

暗い寢床へ向っているのはブルームである。船乗りシンバッドは彼が多少関係したパントマイム劇の題であり、彼自身も一日の冒険を終えて眠りにつこうとしている。又それは同時にステイーヴンでもある。海雀オウガの卵とはステイーヴンのみが用いた語句であるし、パントマイム劇に登場する魁傑ターコの歌を母が笑っていた事をこの朝彼は思い出していたからだ。夜の床に眠っている卵はそれ故ブルームとステイーヴン両者の

未来を暗示している。ロックはダイヤモンドの谷へシンバッドを運んだ伝説上の白い怪鳥であるから、ロックの卵は実り多い未来を暗示する。ブルームが劇中のロックが現われる場面で使われるべき詩を書きそれが不採用となった経緯からは、充たされなかった芸術活動をも内包する。ロックは不死鳥にも譬えられる。この意味で、卵は新しい真にジョイスの不死鳥の卵とすら解釈出来る。海雀の卵はステイヴンの言葉借りると「戦いの報い」である。ジョイスはステイヴンに少くとも卵が持っている限りに於ての可能性は与えていると言っても良いだろう。

「ロックの海雀の卵」は「肖像」の鷹とは違い、キリスト教的抑圧からも自由ならば、ヘレニズムにも侵されていない。エルマン流に言えば

「ニュートンの眠りではない」非理性的、神秘的、言わばケルト的想像力の世界に眠っている。朝はやがて訪れようが、その時卵は日の光に暖められて孵るのか否か、我々には分らない。最後の質問「どこに」に対する返答は一つの黒点、闇に眠る卵そのものであり、『ユリシイズ』はモリーの意識が暗闇へと吸い込まれる時朝を迎えずに終る。

書評

Shiro Naito, *Yeats and Zen, A Study of the Transformation of His Mask* (山口書店 一九八二)

内藤史朗氏の長年にわたる研鑽の集積が、イエイツ研究に貴重な一石を投じた。本書は鈴木大拙の『禅仏

教』を主軸に据え、豊富な資料を駆使して、イエイツの学んだ禅の知識が晩年の代表的詩のいくつかにどれほどに濃い影をおとしているかの緻密な考証である。日本の研究者が世界の文学に貢献できる領域の一つを身をもって熱情的に示されたわけで、その点でも、まことに意義深い労作と言えるであろう。

内藤氏によれば、イエイツはヨネ・ノグチを通し、さらに大拙を通して、はじめて禅の精神を学びとったのであり、イエイツが早くからしばしば用いた語 *Will* と *Mask* における意味の変遷一つをみても、それはイエイツが愛蔵した大拙の書への書き込みからも判ぜられるように、禅との関連を無視できない。詩、*"The Gyres"* のなかの *Rocky Face* についても、その解釈は今日まで多様だ

が、もとをただせば大拙の言う the original face なのだと解く。(この卓説をめぐり“Ego Dominus Tuus”の(Dante) has made that hollow face of his/More plain to the mind's eye than any face/But that of Christ や、“Before the World was Made”の I am looking for the face I had/Before the world was made も、私は‘the original face’と連結させてみたくなるが、それは詩作年から考えて無理なのだろうか。)

ちなみに、“Lapis Lazuli”のなかの gaiety は、悟りの境地を示しており、the final, internal Mask toward which to aspire を表わすと思われる。同詩の Chinamen は禅僧を偲ばせ、「悟りに達した意志の象徴」だと言ひ。“The Man and the Echo”では、達磨大師が面壁の坐禅により、

自他の認識を超越した段階に達したことに関連づけ、さらに達磨の思想は“Under Ben Bulben”の結びの三行にも影響していることが論究される。“The Black Tower”では、この詩のリフレンと、大拙の Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture に引用された寂室禅師の辞世歌との間に類似が認められるとし、“The Black Tower”はペシシズムを超えた東洋思想を形相化しており、利休の解脱した心境によって書かれているのだという。

“Cuchulain Comforted”は、自己を捨て、謙虚になり、罪悪感を抱き、常不輕菩薩の心に達せよとする大拙の教義をふまえて読むべきだとされる。“Long-legged Fly”では、大拙の『禅仏教論』のなかの「わずかな水は波立ち騒ぎ、大海は沈黙である」

という、悟りの絶対的無の状態を説いた一節を引用し、詩のリフレンにある silence の意味が洞察される。

“The Statues”は、文明の歴史の展開を三種の彫像を通して眺め、アジアとヨーロッパ、イエイツの言う「始原性」と「対抗性」の相克が辿られている重要な詩であり、内藤氏がこの詩を詳述した一章は、本書における、もっとも説得力をもつ部分である。特に Grimalkin や Mirror on mirror mirrored の解説は興味深い。また、Buddha's emptiness という詩句のもつ意味を、大拙の言う仏教の空との関係から捉えて、詩作過程を辿りながら、深く細かく追跡している。ただし、A Vision の「瞳を表わすのに、まるく穴を穿った最初の者はローマ人である。……」の部分を書かれたのは、一九三七年で

はなく、一九二五年二月以前である。

“The Stare's Nest by my Window”
のリフレイン、「蜜蜂よ、掠鳥の空
巢 empty house にきて巢をいとな
め」の empty もまた禅にもとづくの
だと論ぜられる。しかし、Buddha's
emptiness の場合と、ここは多少、
ニューアンスが異なっているまいだ
ろうか。「くずれかけた石造りの塔」
に閉じこめられたまま、内戦の情況
もつかみがたく不安にとらわれなが
ら、自己の魂を正常に保とうとする
詩人の、険悪な時勢への抵抗が自己
に向かつて叫ぶリフレインに現われ
ているように思われるからである。
すぐ次の詩の題、“I see Phantoms of
Hatred and of the Heart's Fullness
and of the Coming Emptiness” の
Emptiness をみても、禅との関係は
薄いように感ぜられるのだが。

以前、シェリーの詩想をゴドウィ
ンとかネオプラトニズムに還元して
解釈することがはやった。Notopoulos
という研究家は、その代表的例で、
六七一頁に及ぶ大著によって、シェ
リーの細かな詩句、詩行までネオプ
ラトリズム一色に塗りつぶしてみせ
てくれた。私は当時、こう考えた、
たしかにゴドウィンやネオプラトニ
ズムの与えた影響は甚大である。し
かし、シェリーは文学の長い伝統の
なかに立つ大詩人であって、エリオ
ットのいう混成亡霊ではないが、そ
の抱く詩想は多くの先達の思想が自
身の強烈な想像のなかで濾過されて
できたアマルガムなのだ。そこに
比較文学の扱いにくさと陥穽がある
のではないかと。

もちろん、そういった危惧が内藤
氏の秀逸な高論にあるというのでは

毛頭ない。第一、私にはこの深遠な
思想の書を正當に評価するには、禅
の知識も体験も欠如しすぎている。
この書評を引き受けたこと自体、無
謀だったと言わざるを得ない。

しかし、門外漢ながら私がこの書
を高く評価したい理由の一つは、東
洋への、また、日本への憧憬を強く
抱いていたイエイツは矢野禾積博士
などの尽力もあって、大拙の大業に
よって大いに心がゆすぶられ、それ
が彼の思想や詩想の根幹にも触れ、
特に後期の詩にその影響が顕著であ
ったという考えには、私も全面的に
賛成だからである。たとえばイエイ
ツは「完成された象徴」の大事な締
め括りに、大拙の『禅仏教』の一節
を引き、さらにそれに自注まで付け
こう述べている。「記憶によって記
したこれらの数節を、その原典であ

る鈴木の嘆賞すべき感動の書『禅仏教』と比較してみると、私の引用ではいくつかのひびきのよい語に言いかえている個所もあるが、あとはその書物の内容的確に符合していた。」「イエイツがいかにこの啓蒙書を再読、三読し、暗誦するほどに熟読玩味していたかが、うかがわれる。内藤氏の今回のこの野心的な高著は、イエイツのその耽読を具体的に跡づけたものである。

(鈴木 弘)

Gloria C. Kline, *The Last Courtyly Lover Yeats and the Idea of Woman* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983)

フェミニスト文学批評がいわれて久しいが、本書は副題の示す通り、イエイツの女性観を真正面に据える

点において正しくこの範疇に含まれるイエイツ研究である。しかも、イエイツと彼をめぐる女性達との関係を、伝記的事実を越えて総括的に考察する初の試みとして、今後のイエイツ研究に一視座を提供するものと言えよう。

イエイツを *last courtyly lover* と呼んだのは、Curtis Bradford であるが、まず序論において著者は、*"Adam's Curse"* 中の *the old high way of love* との表現を *courtyly love* と同質と捉え、これによってイエイツの女性観、彼の描く女性像、彼自身の内なる女性的ペルソナの問題を解明しようとする方針を明らかにする。本書は、従って、宮廷恋愛の神話を解読することから出発し、次いで、この恋愛観の変転を、イエイツの人生と作品に沿って辿る構成を採

っている。

第一章で注目すべきは、この宮廷恋愛なる言葉の起源と意義に関する論考である。中世の宮廷に実在したと見做されていた騎士道的恋愛観は、実は中世文学読解に際し、十九世紀中産階級の性倫理観が逆投射されたに過ぎないこと、しかし、これがイエイツに詩的メタファーを提供すると同時に私生活上の信念ともなったことを、著者は明確にする。ローラ・アームストロングに端を発し、モードとの恋愛関係の中で形成された、象徴・神話としての女性像と、妻ジョージの内に見出した充足と平安を与える女性像の分断。ここで著者が援用するのが、従来のユングに加えてノイマンの「太母」である点は、今日女性的なるものの考察に不可欠となっているノイマンの発達概念で

あつてみれば、当然のことと思われるが、時に説明と墮し説得力を欠く印象を与えている。

「イエイツの恋愛観、男性・女性原理の問題を更に詳察した上で、著者は第二章において「個人的探求」、即ち *Unity of Being* 探求の跡を辿る。宮廷恋愛の原型としての “*The Island of Statues*” 論、女性美の概念の確立と宮廷恋愛神話形成の場としての “*Countess Cathleen*” 論は綿密である。イエイツが自己内部の男性性と女性性のうち後者に詩作の根源を見、宮廷詩人として自己の在り方を認識するに至ったのは、宮廷恋愛の個人的探求が失望に終ったことによる、という著者の主張は、替りに妻との精神的結合の中に *Unity of Being* の姿を見た点と併せて、イエイツの変化の巧妙な図式化であ

り、興味深い。

続く第三章「文化的探求」は、表題通り *Unity of Culture* 探求の跡を辿る試みであり、これを具現する人物としてレイディ・グレゴリーが論じられ、カステイリオーネの描くルネサンスの宮廷人が新しい神話としてイエイツの心を占めた経緯が語られる。前章で、個人の精神内部の二律背反を論じたのに呼応して、文明の生成の内に働く男性原理・女性原理のダイナミズムを、著者は *A Vision* の体系中に読み取ろうとしている。図表を駆使しての解釈は、著者が力を入れた部分であろう。それだけに、入念な *A Vision* 分析の必要を示唆された思いである。

最終章「再現と評論」での、イエイツ晩年の女性関係がそれぞれにモードやレイディ・グレゴリーとの関

係をなぞるものであったとする分析は、知見である。但、晩年のそれは、宮廷恋愛の排斥と圧倒的な性的含意という点で、青・壮年期の女性関係・女性観と乖離する、と著者は述べている。気違いジェインが、詩人イエイツの新しい声として登場する訳である。

男性原理・女性原理の問題は終生変らずイエイツを捕えており、最後の宮廷恋愛の系列の作品である “*The King of the Great Clock Tower*” と “*A Full Moon in March*” 中に描かれる男性像と “*The Three Bushes*” 中の女性像の対比・検討を通して、著者は、イエイツの女性像が遂に知と美の合一による理想的姿を得るに至った、と考える。イエイツは、「彼自身の女性的ベルソナの目を通して見るにより、女性は知性を欠い

ては Unity of Being を得られず、男性は自己内部で作用する女性原理の認識無しに Unity of Being を得られないことを、理解した。そして著者は、「女性の内なる男性ではなく、男性の内なる女性」という意味での両性具有を、対立原理の統合としてイエイツが思い描いていたのではないかと推測する。野心的労作の見事な結語と言えるだろう。

る) こと等、不満は残る。しかし、イエイツの「女性」論は、今後深められねばならぬ争点であり、クラインの仕事は疑い無くその重要な一歩を印したと、評価できよう。

寄贈文献

- 『英文学会会報』（大谷大学英文学会）11号 84.3
 『英文学会誌』（大阪教育大学英語英文学教室）29号 84.2
 『英文学評論』（京都大学教養部英語教室）XLIX 83.12
 Core（同志社大学英文学会 Core 編集部）13号 84.3
 INSIGHT（ノートルダム女子大学英語英文学会）16号 84.3

- 大浦幸男「イエイツをめぐる女性たち（5）」
 逢坂 収「Brendan Behan の The Hostage」
 鈴木 弘「W.B. イエイツの詩にみる政治思想」
 ——「イエイツの『薔薇』における象徴「バラ」」
 銭本健二「W.B. イエイツ論（Ⅱ）－仮面の詩法（i）」
 辻 昭三「イエイツ：Crazy Jane イメージの変移」
 中川浪子「ジェラード・マンリー・ホプキンスとロバート・ブリッジズ
 の友情の一考察」『外国語学部紀要』（上智大）18号 84.3
 松村賢一「*Imram Brain* —ケルトの古歌序説」
 ——「パブと廃墟と—アイルランドの詩人たち」
 Csilla Bertha, 'The Patriotic and Universal Concerns of W.B. Yeats as
 Demonstrated in his "Dance-Plays"'
 —— 'The Natural and Supernatural in the Plays of W.B. Yeats'
 —— 'Irish Mythology in an Ancient Japanese Form: W.B. Yeats and
 the Noh Drama'

付記 最後の3編はハンガリーの女性から東京大学の池上嘉彦氏を通じて
 本会に寄せられたものです。同女史は日本のイエイツ研究者との交流を
 希望しておられますので、ご紹介いたします。

松村賢一「 <i>Imram Brain</i> — ケルトの古歌序説」『英語英米文学』（中央大）24	84.3
—— 「パブと廃墟と—アイルランドの詩人たち」『図書』417	84.5
水之江有一「緑の国アイルランド（2）— ブレンダン・ケネリーとダブリン」『英語青年』	83.7
—— 「——（3）— ブレンダン・ケネリーと文学の伝統」同上	83.8
—— 「——（4）— パトリック・カヴァナ」同上	83.9
—— 「——（5）— シェーン・オケイシーとアペイ座」同上	83.10
—— 「——（6）— 民族の神話」同上	83.11

『日本イエイツ協会会報』13号（82年10月）目次

アーノルド・バックスとイエイツ	久能木利武
生命ある者にとっての生—「自我と魂との対話」管見	谷川冬二
イエイツとバラ	中野葉子
シング『西の国の人気者』について—クリスティーの変貌	百成章
Yeats, Eliot and Christian Tradition	Peter Milward

『日本イエイツ協会会報』14号（83年10月）目次

『役者女王』の構造	佐藤容子
イエイツ作品のクフーリン像	守口三郎
「黒い塔」—解釈	杉山寿美子
日本におけるイエイツ研究について—その課題と視点	岡崎寿一郎
シンポジウム	
「ビザンティウム」を読む	
——シンポジウムの報告を兼ねて	安田章一郎
「ビザンティウム」におけるイエイツ	辻昭三
<存在>に至る両極性の構図—「ビザンティウム」考	小堀隆司
「ビザンティウム」	宮内弘
Denis Johnston: an Introduction	Joseph Ronsley

と知の枠組に関する覚え書き」『ワセダ・レビュー』21 84.1
谷田恵司「「言葉の子」から「愛の子」へーアイリス・マードックの *A Word Child*」『立教レビュー』13

前田 円「アイリス・マードックとニュー・リアリズム」『九州産業大学
教養部紀要』19巻2号 83

S. ヒーニー

倉持三郎「シェイマス・ヘイネイの詩」『新文学風景』5
高市順一郎「「強い詩」と現代文学批評ーTed Hughes, Geoffrey Hill およ
び Seamus Heaney」『英語英米文学研究』（桜美林大）23

水之江有一「緑の国アイルランドー1ーシェイマス・ヒーニー」『英語青
年』 83.6

その他

横山貞子 ジェイムズ・スティーヴンズ『小人たちの黄金』（訳）晶文社
83.10

市川 勇「エドナ・オブライエン (Edna O'Brien) の『三部作』に関する
一考察」『文京女子短期大学英語英文学科紀要』15

逢坂 収「Brendan Behan の *The Hostage*」『英語英文学論叢』（九州
大）34 84.1

小川和彦「ケルトとエミンー比較文化史的研究ー(2)」『和洋英文学』13

奥田喜八郎「On Padraic Colum's Poem "No Child"」『学苑』520

長崎勇一「ジョージ・ムーアの自然主義離脱の実験ー長編小説「みずうみ」
(*The Lake*) の叙述効果」『大東文化大学紀要』人文科学 21 83

中本誠一「アイルランドのエグザイルとウエイクについて」『流通経済大
学論集』18巻2号 83.11

広田典夫「キンセラの *The Táin*」『早稲田大学創立百週年記念論文集ー4ー
文化特集』（『早稲田商学』298） 82.10

前波清一「グレゴリー夫人の喜劇」『英文学会誌』(大阪教育大) 29 84.2

教養部) 18 83

S. ベケット

小川泰寛 'Waiting for Godot or the Texture of Paradox' *The Northern*

Review (北大英米文学研究会) 11 83.4

川口喬一「厳密なる即興」『ユリイカ』 82.11

喜志哲雄「ベケットとピンター」『ユリイカ』 82.11

糊澤雅子「ベケットと十八世紀の先祖たち」『ユリイカ』 82.11

高橋康也 'The Theatre of Mind—Beckett and the Noh' *Encounter* 82.4

——「ベケットと能」『世界』 82.5

——「S. ベケット『おやすみ』『オハイオ即興曲』」(訳) 同上

——「ジョイスとその後」『新潮』 82.8

—— 'Qu'est ce qui arrive?—Some Structural Comparisons of Beckett's
Plays and the Noh' M. Beja et al. ed. *Samuel Beckett* (Ohio State Uni-
versity Press) 82.10

I. マードック

菅原時子 アイリス・マードック『野ばら』(訳) サンリオ 83.2

蛭川久康 アイリス・マードック『海よ、海』(上)(下)(訳) 集英社 82.11

井上澄子「アイリス・マードック『切られた首』の考察—無意識から意識
の世界へ」『研究誌』(金蘭短大) 14 84.3

岩崎宗治「近代的<自我>の超克—アイリス・マードックの『ユニコーン』
について」『言語文化論集』(名古屋大学総合言語センター) 4巻2号

大橋進一郎「赤と緑—復活祭蜂起への鎮魂歌—1—」『麻布大学教養部研
究紀要』15 82

——「—— — 2 —」同16 83

斎木俊実「マードックの二つの構造—1— machinery と magnet を手掛か
りとして」『学苑』522 83.6

塩田 勉「アイリス・マードック『尼僧たちと軍人たちと』の語源考—手法

古川弘之「ワイルドと谷崎潤一郎—『信西』について」『英米文学』（光華女子大）2

——「オスカー・ワイルドのアメリカ」『研究報告』（宇都宮大学教養部）15

——「ワイルドと谷崎潤一郎—「人魚の嘆き」と「魔術師」について」『英米文学』（光華女子大）3 84.3

堀江珠喜「ワイルドの童話と三島由紀夫」*The Edgewood Review*（神戸女学院大）10 83.11

——「オスカー・ワイルドとロンドン—（2）」『阪南論集』人文・自然科学編19 83.6

G. B. ショー

飯田敏博「バーナード・ショー研究—『メトセラへ還れ』における「創造的進化」の過程（2）」『論集』（鹿児島経済大）23巻3号 82.10

——「——（3）」同23巻4号 83.1

小幡正子「バーナード・ショーの女性観」『和洋英文学』14 83.12

河野洋太郎（訳）「八十翁、バーナード・ショー（I）」*Humanitas*（奈良県立医大）9 84.3

佐藤 晋「バーナード・ショー劇「ピグマリオン」の主題：女主人公ライザにおける同一性の危機」『明治大学教養論集』161 83

島村東太郎「『ピグマリオン』の本文・補遺」*GBS*（日本バーナード・ショー協会）9

——「*Saint Joan* における事実と虚構」『外国文学』（宇都宮大）31

——「*Shaw's Technique in Scene One of Saint Joan*」同上

水野義一「G. B. ショーとウィリアム・アーチャー」『銅鑼』40

J. M. シング

栢田良一「J. M. シング『月は沈みぬ』—作品評価のための試論—」『立命館文学』451・452・453 83.3

山口学而「シング劇「海へ騎りゆく者」の方言訳」『文化紀要』（弘前大学

- (ジェイムズ・ジョイス生誕100年祭実行委員会・上野学園) 82. 6
 武田美保子「<いま>をめぐる考察—ユリシーズ論」『中京大学教養論集』
 24巻2号 83
 田村繁三「ジョイス名作の背景」『上武大学論集』14 83
 戸田 勉『「ユリシーズ」の喜劇性』『ねびゅらす』(明治学院大) 12
 84. 2
 永原和夫「母なる大地 Molly Bloom」『小樽商科大学人文研究』66 83. 8
 向井 清「James Joyce: “A Painful Case” におけるアイロニー」*The Hel-*
icon (愛媛大英文学会) 36 84. 3
 結城英雄「「ユリシーズ」考察」プロテウスの人間ブルーム」『明治大学
 教養論集』161 83

J. スウィフト

- 河崎良二「虚と実—スウィフトの『ドレイピア書簡』を中心として—」『論
 集』(大阪商大) 67 83. 11
 桑原博昭「アイルランドにおけるスウィフト(四)」『外国文学研究』(立
 命館大) 60 84. 2
 四方田剛己「「ガリヴァー旅行記」における対話的構造—スウィフトと文学
 的ジャンルの関連」『比較文学研究』43 83. 4

O. ワイルド

- 貝嶋 崇「オスカー・ワイルドと「ギリシア精神」」『英語英文学』(熊本
 大) 27 83. 3
 鏡味国彦「「世紀末」イギリス文学と大正期の文壇—シモンズとワイルド
 の影響について」『人文科学研究所年報』(立正大) 別冊4号 84. 2
 酒井 敏「異端と正統の間で—O. ワイルドの伝記から」『東京家政学院大
 学紀要』22 82. 12
 田中珠喜「ワイルドの人名録」『園田学園女子大学論文集』18 83. 10
 沼 隆三「オスカー・ワイルド:『ウインダミア卿夫人の扇』について—風習喜
 劇の代表作として」『東京理科大学紀要』<教養篇>14 84. 10

- the Artist as a Young Man and the photograph in James Joyce's
 Schooldays' Journal (梅花短期大学英語英文学会) 8
- 出淵 博「素白のドラマー・ジョイスの『亡命者たち』(The Exiles)をめぐ
 って」ジョイス百年祭実行委員会「ジョイス生誕百年祭プログラム」 82.6
- 「ジョイスの手紙」『学燈』 82.9
- 伊藤徳一郎「ジョイスと〈都市〉(その1)―〈麻痺〉の意味するもの」
 『研究報告』(岐阜大学教養部) 18
- 大澤正佳「ジョイス三代」『すばる』 82.7
- 「ダンテ・・・ヴィーコ・・・ジョイス・ベケット」『ユリイカ』 82.11
- 大島一彦「ジェイムズ・ジョイスとD.H. ロレンス(V)」『英文学』(早稲
 田大) 60 84.3
- 大島由紀夫「Dubliners における三つの批判」『商学論集』51巻1号
- 小川美彦「ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』第12挿話(新訳と注解)
 ―その4」『教養論集』(明治大) 161
- 小野恭子「Ulysses はどう終るか」『津田塾大学紀要』15 83
- 亀山雅子「ジョイス生誕百年記念シンポジウム」『共立女子短大紀要』27
 84.2
- 川口喬一「ジェイムズ・ジョイスと現代文学」『学燈』79巻6号
- 古賀苦住「ジョイスの「蔦の日の委員会室」について」『順天堂大学文理
 学紀要』25
- 柴田多賀治「ジェイムズ・ジョイスの小説における人間像」『論集』(愛
 知淑徳大) 8
- 「ジェイムズ・ジョイスの小説における人間像(つづき)―『ユリ
 シーズ』の場合― EVERGREEN (愛知淑徳大学英文学会) 5
- 高橋康也「ジョイスとその後」『新潮』 82.8
- 高橋 渡「『The Dead』試論―死者達の正体を求めて」Phoenix (広島大)
 23 84.3
- 高松雄一「『ユリシーズ』の位置」『ジェイムズ・ジョイス生誕100年祭』

- の展開」『北見大学論集』9 83.3
- 内藤史朗「仮面の考察—ワイルドとイエイツ」『英文学会会報』（大谷大）11 84.3
- 中山浩一「猫と月」という劇」『工学院大学研究論叢』20 83
- 野口俊一「On a Certain Poem in Yeats's *Last Poems*」『榊井迪夫先生退官記念英語英文学研究』83.4
- 萩原真一「＜兇暴な神＞—イエイツの終末意識」『中京大学教養論叢』23:2 82
- 長谷川年光「フェノロサとパウンドとイエイツ—謡曲翻訳をめぐる一試論」*Lotus*（日本フェノロサ学会）3 83.3
- 藤本黎時「内乱時の瞑想—W.B.YEATS の ANGLO-IRISHNESS」『榊井迪夫先生退官記念英語英文学研究』83.4
- 松村賢一「イエイツの詩と場所の覚醒」『英語青年』83.11
- 三神弘子「イエイツの演劇の現代性—『鷹の井戸』を中心に」『英文学会会報』（大谷大）11 84.3
- 守口三郎「イエイツのワイルド像」『佐賀大学教育学部研究論文集』32集81号（I）84.7
- 谷内輝雄「イエイツの『砂時計』について」『研究報告』（石川県農業短大）12 83
- J. ジョイス**
- 鈴木幸夫（編）『ジョイスからジョイスへ』東京堂出版 82
- 執筆者 井内雄四郎 臼井善隆 奥山康治 北沢滋久 金美齡 紺野耕一 沢村灌 清水重夫 神宮輝夫 鈴木幸夫 田中純蔵 照屋佳男 虎岩正純 鳥海久義 内藤理恵子 野中涼 藤井かよ 森常治 柳瀬尚紀 吉津成久
- 石井重光「James Joyce 生誕 100 年と *Ulysses* 出版60周年にあたって」LL（同志社大学英文学会）18 83
- 「Note on “the square ditch” and the “square” in *A Portrait of*

W. B. イェイツ

内藤史朗 *Yeats and Zen* 山口書店

83

- 伊里松俊「老詩人イェイツの眼と精神」『論集』(愛知県立大文学部) 32 82
- 内海あぐり「イェイツ小論—「イニスフリー湖島」をめぐる—」『実践英文学』25 84.7
- 大浦幸男「イェイツをめぐる女性たち(5)」『就実英学論集』2 84.3
- 加藤英治「白鳥のイメージ Yeats と Lawrence を中心に」『英文学誌』(法政大) 26 84.3
- 日下隆平「W.B. Yeats の自叙伝—“Reveries” にみる解釈学的試論—1—」『人文科学研究』(桃山学院大) 19巻 2号 83.7
- 河野桂子「Deirdre の悲劇—Yeats と Synge の視点」『研究紀要』(大阪音楽大) 21 82
- 佐野哲郎「研究の現況と課題—イェイツ」『英語青年』特集号 84.6
- 鈴木 弘「W.B.イェイツの詩にみる政治思想」『教養諸学研究』(早稲田大) 70 82.11
- 「イェイツの『薔薇』における象徴「バラ」」『教養諸学研究』74・75 83.12
- 銭本健二「W.B.イェイツ論(Ⅱ)—仮面の詩法(i)—」『島根大学教養部紀要』人文・社会科学論 17 83.12
- 辻 昭三「イェイツ: Crazy Jane イメージの変移」『神戸商船大学紀要』第1類・文科論集 31 82.7
- 「イェイツ最終詩集の世界—‘The Gyres’ と ‘Lapis Lazuli’ —1—」同上 32 83.7
- 「悲劇の群像とわが栄光(1)—回想詩におけるイェイツ」『英語青年』 84.5
- 「——(2)」同上 84.6
- 戸村 保「イェイツの「年代」に関する詩について—「1919年」への‘rage’

3. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Chester G. Anderson, Viking Critical Library, New York, 1968, p. 206.

4. *Commentary*, p. 36.

5. *The Letters of W. B. Yeats* ed. Allan Wade, London 1954, pp. 920-21.

6. *Commentary*, pp. 86-7.

7. An exception is F. A. C. Wilson in *W. B. Yeats and Tradition*, London, 1958, Part Two, Chapter V, which seems to say the last word on the poem and its multiple allusions.

8. *W. B. Yeats, Dramatist of Vision* by A. S. Knowland, Gerrards Cross, 1983, p. 246.

9. *Mythologies* by W. B. Yeats, London, 1959, p. 312.

10. *Poems of William Blake* ed. W. B. Yeats, London, 1905, p. 118.

11. See translation by Thomas MacIntyre in *The Faber Book of Irish Verse* ed. John Montague, London, 1974, p. 55.

The lion and the virgin, / The harlot and the child.' Much of this thought comes out of Blake's apocalyptic lines: His mother should a harlot have been, / Just such a one as Magdalen / With seven devils in her pen.¹⁰

We have, therefore, a ready context in Yeats's prophetic thought for the harlot, especially in her role of witness to the tumultuous passions of that 'ancient race'; not just 'Conall, Cuchulain, Usna's boys' but Maeve also who 'had three in an hour, they say.' The harlot, with her vatic power and sense of tradition, partakes a little in the personality of Crazy Jane, of the fabulous Hag of Beare, and of the legendary Cathleen who 'Slept with Conn, / Slept with Niall, / Slept with Brian, / Slept with Rory,'¹¹ all kings claiming the whore goddess of sovereignty. She is well qualified to ask those resounding questions that Yeats has recently been asking in his poems, all questions about why 'men shed their blood': 'What stood in the Post Office?' 'What comes out of the mountain?' 'Who thought Cuchulain till it seemed / He stood where they had stood? Finally the witness of antiquity becomes the witness of contemporary event where 'that ancient sect' have placed in the G.P.O. an exemplary monument above the 'filthy modern tide':

A statue's there to mark the place,
By Oliver Sheppard done.
So ends the tale that the harlot
Sang to the beggar-man.

Notes

1. *Collected Poems*, London, 1950, p. 365.

2. *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* by A. Norman Jeffares and A. S. Knowland, London, 1974, p. 30.

His song claims to be 'the tale that the harlot / Sang to the beggarman.' It is such a difficult song that critics—as far as I have found—have largely glided round it, making passes at a detail here or there.⁷ But if we consider it in the context of the play—and then in the larger perspective of Yeats's thought—it yields a few meaningful indications. To establish the first of these I find it necessary to disagree with A. S. Knowland—and it is the only disagreement I have with his brilliant and thorough study of the plays—when he asserts that Cuchulain's image is 'debased, into a debased world of harlot and beggarman,' and goes on:

There is nothing of the regenerative matrix in the Harlot. Her vision of the heroic past is expressed in terms of sexuality and cleverness. Cleverness was never a Yeatsian value, and for him sexuality without spirituality is incomplete.⁸

But the Harlot has been a symbol of regeneration in Yeats's work since 1897 when in 'The Adoration of the Magi' three Irish sages make the journey to a brothel in Paris to see the birth of the new dispensation. The new age is born out of the loins of an Irish harlot while the voice of Hermes instructs them:

'When the Immortals would overthrow the things that are to-day and bring the things that were yesterday, they have no one to help them, but one whom the things that are to-day have cast out. Bow down and very low, for they have chosen this woman in whose heart all the follies have gathered, and in whose body all desires have awakened; this woman who has been driven out of Time and has lain upon the bosom of Eternity.'⁹

And in *Last Poems*, in a short prophetic lyric which urges us to reject the deception of going to 'Moscow or to Rome' we are told instead to 'Seek those images / That constitute the wild, /

after he has received his fated 'six mortal wounds' in battle. But having helped bind him to the pillar stone she is robbed of her revenge—as he is of a worthy death—by the arrival of the cunning blind man from *On Baile's Strand* who has been promised twelve pennies for the hero's head. The discordancy is emphasised in the dialogue between Cuchulain and his executioner:

Cuchulain: Twelve pennies! What better reason for killing a man?

You have a knife? But have you sharpened it?

Blind Man: I keep it sharp because it cuts my food.

Cuchulain: I think that you know everything, Blind Man.

My mother or my nurse said that the blind

Know everything.

Blind Man: No, but they have good sense.

How could I have got twelve pennies for your head

If I had not good sense?

This, alas, is not a blind man in the mould of Homer or even of Dark Raftery, but the lowest epitome of the primary age, the greasy till, what the martyrs call the world.

But it is out of that trough that the new heroic age will rise. As the hero dies, seeing his soul's first shape, 'a soft feathery shape', opposite in everything to his live reality, and as Emer performs the dance, the historic gyre revolves before our eyes, in the form of some daring stage directions:

The stage darkens slowly. Then comes loud music, but now it is quite different. It is the music of some Irish Fair of our day. The stage brightens. Emer and the head are gone. . . . There is no one there but the three musicians. They are in ragged street-singers' clothes; two of them begin to pipe and drum. They cease. The Street-Singer begins to sing.

More substance in our enmities

Than in our love;

When he asks himself what comfort can be found he now tends towards doctrines of inevitability: 'Man is in love and loves what vanishes,' or else pounds a treadmill of historical recurrence 'All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong.'

As Yeats's prophetic soul—MacGregor's pupil, he had always lived in expectation of war—absorbed the repeated shocks of the Great War, the Easter Rising, the Russian Revolution, the Black and Tan War, the Irish Civil War, and looked out towards the rise of armed violence in Italy, Spain and Germany, the theory of recurrence with its gyres and lunar phases took aboard the dilemmas of heroic sacrifice and its proliferating insult to the heart's affections. The drama of this debate is to be found in the poetry of the later volumes—and more ominously in prose effusions like *On the Boiler*. But it does surface again in the drama, in those two plays of cyclical recurrence, *Purgatory* and *The Death of Cuchulain*, his last play where the revolutionary theme is rehearsed, this time, within a histrionic form that is itself a laboured revolving of time and history.

That 'amorous, violent man, renowned Cuchulain' must complete the cycle of his life; and an old man, excitable and sedentary—like Yeats whose heroic mask Cuchulain is—comes onstage to arrange the action. The old man inveighs against his own age in which no-one reads Homer and Virgil, and for whom the ideal of beauty seems represented by Degas's dancers with 'their short bodices, their stiff stays, their toes whereon they spin like peg-tops, above all. . . that chambermaid face.' The play that he arranges also marks the end of an age, and is full of *fin-de-siècle* discordancies. The hero is given conflicting counsel by his wife and lover, Emer and Eithne, who had contended over his love and his survival in *The Only Jealousy*. The warrior queen, Aoife, whose son he had killed tragically on Baile's Strand, enters to take her revenge on him

Always conscious of his work's impact on the marketplace Yeats wrote to Lady Gregory of the completed play that it was 'all too powerful politically.' But the power was in no simple call to arms, rather in that accusing expression he gives to Irish history as he turns its stony face to the contemporary world. The tone, though not the technique, of Lady Gregory's *Dervorgilla*, performed ten years before, had been identical in its curtain line:

My curse upon all that brought in the Gall,
Upon Diarmuid's call, and on Dervorgilla!

I cannot discover whether it occurred to either of them that neither the Persses nor the Yeatses would have ever reached these shores were it not for the same legendary adulterers.

To step from 'September 1913' to 'Easter 1916' is like stepping from *Cathleen ni Houlihan* to *The Dreaming of the Bones*, from a world where the Dionysian impulse towards blood is given its head to one where its implications are challenged by irony and compunction. It was easier to look back to the year of the French, to the sacrifices of 'Robert Emmet and Wolfe Tone' from a context of peace, aspirant or ignoble, than from a context of war where actual blood is flowing and new martyrs being made. In 'Easter 1916' Yeats apologises for having failed to see the new revolutionaries in their capacity for sacrifice. He has yet to apologise—with rather less cause—for perhaps having goaded or incensed them towards that slaughter. That tone comes in the third poem of the revolutionary triptych, 'Nineteen Hundred and Nineteen' where 'We, who seven years ago / Talked of honour and of truth, / Shriek with pleasure if we show / The weasel's twist, the weasel's tooth.' It comes more poignantly in that still greater poem on the theme, 'Meditations in Time of Civil War', where he looks back on all that feverish rhetoric and concludes:

We had fed the heart on fantasies,
The heart's grown brutal from the fare;

before the smoke of war had cleared from the burnt-out streets of central Dublin.

As in *Cathleen ni Houlihan* the opposing forces in the dramatic action are love and war. Their battleground is the conscience of the Young Man, representative of the new Ireland that has made its stand in the G.P.O. He is forced gradually to stand in judgment on the crime of treason, committed from motives of guilty love, by the ghostly dancers, Diarmuid and Dervorgilla, who 'brought the Norman in.' It is a significant irony of his art and vision that this guilty love with its ruinous effect on Irish history rouses Yeats and his audience to greater sympathy than the sanctioned love of Michael Gillane and Delia Cahel in *Cathleen ni Houlihan*. Their love is conventional, is 'of the world', while that of Diarmuid and Dervorgilla is transcendent, defiant, heroic. The audience longs for the Young Man to forgive them, to yield to that side of his nature that is moved to see them gaze at each other 'so strangely and so sweetly.' The power of the play with its ritual dance and poetic cadence, its ancient, unfolding story of racial guilt and punishment, and, on the other hand, the entranced, intimidated and vacillating figure of the young patriot, is a power derived from a strange equilibrium of forces, a tense stasis where linear, kinetic action is arrested and disarmed. Dramatic resolution, in any western sense of the term, becomes irrelevant. The victory that *Cathleen ni Houlihan* gains over her enemies in the young man's soul receives no endorsement from the audience. She has become the Medusa monster of 'Easter 1916' and made a stone of the heart. In *Nishikigi* the Japanese play on which *The Dreaming of the Bones* is based, the lovers receive a blessing and fulfillment in the priest's prayer. In the stony deliberation with which Yeats refuses a similar release and benediction to lovers there is, I suspect, a double intent: (I lay aside the various and often brilliant speculations by Bloom, Ure, Vendler, Jeffares, Worth, Wilson, Flannery, as to the play's 'meaning.') to record his appalled conviction that Irish hate may have grown implacable; to register that conviction, in a spirit of cryptic accusation, for the benefit of England.

to the marriage bed.

Yeats was well aware of these opposing values when he explained the play's meaning in *The United Irishman* (5 May 1902), but he never admits the possibility of their prevailing in the sympathies of the audience: 'It is the perpetual struggle of the cause of Ireland and every other ideal cause against private hopes and dreams, against all that we mean when we say the world.' And though the play seems to have ante-dated Yeats's deep immersion in Nietzsche by a year—his 'Rosa Alchemica' however appeared side by side with Havelock Ellis's 'Friedrich Nietzsche' in *The Savoy*, April 1896—the character of Cathleen is the most Nietzschean of all his characters to date. She totally overcomes and subsumes the Apollonian ideals of social order and harmony, cancels in a rush of blood the *principium individuationis*, subduing every personal discrimination to her Dionysian ecstasy. Her inexorable call against 'the world' accompanies Yeats's dialogue with Irish nationalism through all his poetry—"Some woman's yellow hair / Has maddened every mother's son." Of all the myths that Yeats called up out of the ancestral memory this one was the hardest to control, largely because it was closest to his daily life and responsibility, as a lover, parent, senator, national poet, 'nationalist of the school of O'Leary.'⁵

It was therefore fortunate for Yeats that he had come upon the Japanese Noh theatre, through Pound and Fenollosa, and had written one play—*At the Hawk's Well*—according to that convention, when he felt impelled again to address the revolutionary theme in dramatic form. The new form, as he explained in a preface to the text in *Harper's Bazaar*, March 1917, suited him better because it was private, unlike Shakespeare's drama which was 'public, now resounding and declamatory, now lyrical and subtle, but always public.' In the Noh form, Yeats felt certain, whatever might be lost 'in mass and in power we should recover in elegance and subtlety.'⁶ So the dramatic convention was well calculated to contain and control the distinctly public emotions inherent in his theme when he set about *The Dreaming of the Bones*, begun almost

would be necessarily bad art, or at any rate a very humble kind of art.'⁴ More defensively he concludes: 'I have no right to exclude for myself or for others, any of the passionate material of drama.' But later he was to see Pearse imitate him in *The Singer* in the climax of which the young hero goes out to battle shedding his garments while a Cross appears on the wall. And it is notorious that Yeats himself, in his old age, represented himself as lying awake night after night wondering whether that play of his sent out 'Certain men the English shot.' It must also be recorded that far from disowning the piece he allowed its repeated production down through the decades, and when under the extremity of pressure on the Abbey stage, facing the 'raging crowd', he declaimed: 'The author of *Cathleen ni Houlihan* addresses you.'

It would, however, be a worthwhile experiment to reverse in production the rhetorical thrust of *Cathleen ni Houlihan*, something not yet attempted to my knowledge. With a Cathleen less imposing and committed than Maud, and in an age less ardent towards Irish nationalism, it might be possible to strengthen the appeal of the domestic virtues, the demands of natural love, the honest expectations of the parents, the dreams of young Patrick for the greyhound pup which Delia has promised him when she marries into the Gillanes. These values could be given something of the warmth accorded the quotidian world in the last stanza of 'The Stolen Child' where the enchantments of Fairyland are deftly challenged by 'the kettle on the hob' and 'the calves on the warm hillside.' Even the genial thrift of Peter Gillane counting the dowry and grudging a shilling to the old woman could be countered and overborne if a shrewd sense of the sinister were to inform such lines as 'Many that have gathered money will not stay to spend it; many a child will be born and there will be no father at its christening to give it a name. They that have red cheeks will have pale cheeks for my sake. . .'. Indeed the old crone's satisfaction with 'all the lovers that brought me their love' while she 'never set out the bed for any of them' might be counterpointed to her disadvantage with Delia's legitimate aspiration

exactly *how* the people might be moved.

The most vivid witness to the impact of *Cathleen ni Houlihan* is that of Stephen Gwynn who wrote:

The effect of *Cathleen ni Houlihan* on me was that I went home asking myself if such plays should be produced unless one was prepared for people to go out and shoot and be shot. Yeats was not alone responsible; no doubt but Lady Gregory had helped him get the peasant speech so perfect. But above all Miss Gonne's impersonation had stirred the audience as I have never seen another audience stirred.²

The effect deplored by the statesman, Stephen Gwynn, would have been more roundly condemned by the aesthete, Stephen Dedalus, who explained so patiently to Lynch in the last chapter of *Portrait* that art must never result in a mere 'reflex action of the nerves'

Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty.³

Stephen's strictures might be used equally to condemn *Cathleen ni Houlihan* as to commend Yeats's other tragic plays of that early period: *The Countess Cathleen*, *The Land of Heart's Desire*, *Deirdre*, *The King's Threshold*, *On Baile's Strand* all achieve a balance of force between the call of the spirit world and the affections of hearth and home, between the urge to heroic sacrifice and the lure of the heart's affections.

Cathleen ni Houlihan is a maverick in Yeats's dramaturgy. He denied vehemently that it was 'a political play of a propagandist kind' and protested: 'I have never written a play to advocate any kind of opinion and I think that such a play

KINESIS STASIS, REVOLUTION IN YEATSEAN DRAMA

Augustine Martin

Cathleen ni Houlihan (1901) ends with a family's plans for marriage disrupted, the prospect of armed rebellion, an allegorical old woman going down the road with 'the walk of a queen.' *The Dreaming of the Bones* (1917) ends with the two guilty lovers still locked in their dance while a young revolutionary refuses to pronounce the words of forgiveness that will release them. *The Death of Cuchulain* (1938) ends with the hero's death in battle followed by the song of a ballad singer in which that death is re-enacted in the Post Office by Pearse and Connolly, and commemorated in bronze by Oliver Sheppard. In the first of the three plays the drama incites to action, reaches beyond its aesthetic occasion to command history. In the second an equilibrium of forces is achieved on the stage—a tension between the audience's wish for the blessing and the soldier's truculent inability to grant it—the play's energies trapped within its aesthetic structure. In the third the mythical dissolves into the quotidian, the gyres of history turn back upon themselves, managed by the harlot and the beggarman the new age and the old 'engender in a ditch.'¹

These are the only three Yeats plays in which Ireland's revolutionary history is overtly rehearsed; and an examination of their technique reveals a great deal about Yeats's drives and scruples in handling such radioactive material. The theme is constant in his poetry from 'Red Hanrahan's Song about Ireland' to 'Under Ben Bulbin' where it is handled with varying shades of fervour and responsibility. But drama is an even more public art than the political ballad—he was only to know the kinetic force of that *genre* when he published his poem on Roger Casement in 1937—and he had to take great care as to

THE YEATS SOCIETY OF JAPAN CONSTITUTION

1. The Society is to be called THE YEATS SOCIETY OF JAPAN.
2. It has as its object the promotion of Yeats studies in Japan by means of:
 - a. lecture meetings;
 - b. contact and co-operation with similar societies abroad, in particular with the senior society at Sligo;
 - c. publication of a Society bulletin and of members' work on Yeats;
 - d. other activities.
3. The Society consists of President, Committee and Members.
4. The President is to be elected by the Committee.
5. The Committee is to be elected by the Members.
6. Both President and Committee hold office for two years, but may offer themselves for re-election.
7. Membership fee is 3,500 yen per year.
8. Membership of the Society requires written application and payment of the stated fee.
9. Expenses of the Society are to be defrayed from membership fees, donations, etc.
10. A General Meeting is to be held annually to discuss all matters pertaining to the Society.
11. Any addition to, or amendment of, this Constitution will require the sanction of the Annual General Meeting.

THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

BULLETIN

No. 15

October 1984

CONTENTS

	Page
Yeats and the Fool	Eiko Araki 1
Yeats and Rossetti	Masanori Funakura 15
Yeats's Misreading of Blake	Hiroshi Izubuchi 24
Symposium	
"Lapis Lazuli" : Notes and Queries.....	Manji Kobayashi 36
"Lapis Lazuli" : Wisdom of Being 'Gay'.....	Kenichi Haya 41
On "Lapis Lazuli"	Shiro Naito 46
Tragedy as Religion: on "Lapis Lazuli" ...	Hisayoshi Watanabe 53
Reports of the 19th Annual Conference	60
Synopses of Lectures	60
Book Reviews	65
Bibliography	79
Kinesis Stasis, Revolution in Yeatsean Drama ...	Augustine Martin 90