

日本イエイツ協会会報

第十七号

——目 次——

	頁
『鷹の泉』における楽師たちの役割について…………… 佐 藤 容 子	1
イエイツと牧歌…………… 内 藤 史 朗	15
シンポジウム	
詩劇『煉獄』の逆説…………… 松 田 誠 思	26
〈老人〉に見る Cuchulain 像 …………… 三 宅 忠 明	34
『煉獄』— 母の夢…………… 鈴 江 瑋 子	42
第21回大会報告 ……………	51
書評 ……………	51
アイルランド文学研究書誌……………	61
フェノロサ訳パウンド編 “Noh” とイエイツ…………… 村 形 明 子	68
研究発表概要 ……………	73
A Study of <i>Beyond the Grave:</i> <i>Letters on Poetry to W. B. Yeats</i> <i>from Dorothy Wellesley</i> …………… 中 野 葉 子	86
Time and Place in <i>The Wild Swans</i> <i>at Coole</i> …………… Augustine Martin	93

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。

『鷹の泉』における

楽師たちの役割について

佐藤 容子

『鷹の泉』(At the Hawk's Well)は、W・B・イエイツの一連のクフーリン劇の第三番目の作品であり、能をモデルとして書いた最初の実験作である。クフーリン劇の第一作である『バーリヤの浜辺』(On Baile's Strand)はアベイ座の柿落としとして一九〇四年に初演されたが、その当初よりイエイツには連作への意欲があった。にもかかわらず、『英雄的笑劇』("An Heroic Farce")と銘うち、悲劇『バーリヤの浜辺』(On Baile's Strand)の導入として仕上げた『緑の兜』(The Green Helmet)——初演一九一〇年——を最後として、イエイツは劇場からも劇作からも久しく遠ざかることになる。アベイ座を拠点とする、アイルランド文芸復興運動の一環としての演劇運動は、少なくともイエイツの中で挫折を迎えていたのである。

そもそもアベイ座は、イギリス女性アニー・ホーニマン(Annie E. F. Horniman)の経済的援助を得て、イエイツを会長とする「アイルランド国民演劇協会」(the Irish National Theatre Society)の常設劇場として一九〇四年、開設にこぎつけたものであった。イエイツは監督兼座元に就任、翌年グレゴリー夫人、J・M・シングと共に共同演出家となるが、シングの『西の国の人気者』(The Playboy of the Western World)——初演一九〇七年——をめぐって引き起こされた多分に政治的な暴動と妨害は、敢然としてシングの弁護に立つイエイツその人の演劇観と、アベイ座の観客の意識及び嗜好とのあまりにも激しい隔りを露にすることになった。

一九〇八年にはフレイ兄弟(Frank Fay, William Fay)

が去り、一九〇九年、シングは急逝。翌一九一〇年、英国王エドワード七世の崩御に際し、アベイ座が「休演」という形で弔意を表わさなかったとして、ホーニマンが最終的に援助を打ち切り、アベイ座はイエイツの望みとは裏腹に、商業演劇への傾斜を強めていくことになる。アイルランド演劇運動の当初から、一貫してイエイツが模索していたのは悲劇の形式だった。だが彼にとって不幸なことに、観客の反応は喜劇に、そしてリアリズム演劇へと振り向けられていたのだ。

こうした状況を鑑みるならば、一九一三—一四年頃、イエイツがエズラ・パウンドを通じてアーネスト・フェノロサ訳の能に接したことは極めて重要な契機を孕んでいた。また一九一五年には、『バーリヤの浜辺』がアベイ一座の手でロンドンで再演され、イエイツの中には自信とクフーリン劇への思いとが蘇る。⁽²⁾ イエイツは、『鷹の泉』、『エマーの唯一度の嫉妬』(*The Only Jealousy of Emer*)とつづ、さらに二つのクフーリン劇を書くのである。

『鷹の泉』は、一九一六年、詩に対する素養のある少数の観客を前にして、ロンドンの友人、キューナード夫

人(Lady Curard)の客間で初演されたが、この作品によってイエイツは、それまでに彼が育んできた演劇理念を肉化する簡素にして大胆な手法を編みだしたと言えよう。「舞踏」(Dance)という非言語的表現を芝居の中核に据えたことはその一つの現われであるが、これと並んで最も注目すべき点の一つは、『楽師たち』("Musicians")の極めて独特な用い方である。

『鷹の泉』には、三人の楽師たちが登場するが、彼らはこの作品の中で実に多様な役割を担っており、公演の成否の鍵は彼らの肩にかかっている部分が大きいと主張しても、あながち言い過ぎではないとさえ思われる。

楽師たちに対してほとんど全く注意を払っていないピーター・ユアやハロルド・ブルームを除けば、これまでのところ、批評家たちは概ね次の点で一致を見ているようである。つまり、楽師たちとは、観客と登場人物の橋渡しの存在であり、自然と超自然との間にたつ仲介者であり、また登場人物の代弁者でもあり批判者でもあるというのである。こうした指摘が一般論にとどまっている限りは、そこに異論をさしはさむ余地はほとんどないように思われるかもしれない。しかし、さらに吟味を重ねて

いこうとするなら、我々は、楽師たちが登場人物に対して保っている距離が、わずかの時間にかなり微妙に揺れ動くこと、また劇の行為の外側に位置しているように見えながら、ある意味でこの芝居の主体になりおおせていることなどを、もう少し強調してみる必要があるのではなからうか。

そうした意味で、これまでの批評史を紐解いたときに不満を禁じえないのは、楽師たちの始まりの歌と締めくくりの歌の位置づけについてである。まず、始まりの歌について考えてみよう。「わたしは心の眼に呼び起こす……」
("I call to the eye of the mind ……")⁽³⁾ という有名な出

だしで始まるこの歌は、三角形の頂点に立つ第一の楽師ではなく、畳んだ布を広げながら言わば底辺に退く第二の楽師と第三の楽師の二人によって歌われる。レナード・E・ネイサンはどういうわけか第一の楽師と第二の楽師が歌うとし、⁽⁴⁾ アンドル・パーキンは唯一人の楽師が歌うと誤解しているのだが、共にこの歌の呪術的な性格を薄めて受け取ってしまった結果とは言えないだろうか。

第一の楽師は主として劇中の現実を「語る。」たとえば彼は夜の到来を告げ、「泉を守る女」を描写し、「老

人」がいかなる人物であるかを語る。イエイツは「歌」("singing")の部分と「語り」("speaking")の部分とを厳密に使い分けており、楽師たちが「歌う」場合、それはリアリスティックな舞台装置なしで演じられるこの芝居の、言わば言葉による「書き割り」といった意味あい以上のものがあることに留意せねばならない。

バートン・R・フリードマンは、楽師たちの始まりの歌は単に場面を設定しているのみならず、一種の「魔術」の形態をとっていると述べているが、⁽⁶⁾ 実際、我々は「呪法」("Magic")と題された一九〇一年のイエイツのエッセイから、次の部分を思い起こしてみてもよさそうである。

私たちの心はその領域をたえず変えており、多数の心がいわば互いに流入しあって、一つの心、一つの力を、生みだしたり、示現することができ⁽⁷⁾る……

一つになった心はあきらかに個々の心を統御するが、しかし、一つ一つの心がみな少しずつ寄與しあって、あの超自然的芸術家としか私には呼びようのない力を

瞬間的に創造したり顕示したのであると思つた。⁽⁸⁾

始まりの歌が、複数の歌い手による一人称の歌であることは意味を持つ。それは周辺から中心へ向かつて、言わば一つの心の中に流入していく者たちの歌なのである。⁽⁹⁾こうして呼び起こされたある情景と一人の男の姿とは、すぐれて表徴的な働きをする。涸れて久しい泉と、風に葉を奪われて久しい枝々と共に浮かび上がる象牙色の顔だち(“Pallor of an ivory face”)——この男は一体、誰であろつか。一九七五年に作成されたBBCのオープン・ユニヴァーシティ向けのフィルムでは、「老人」と捉えているようである。が、しかし、この男をクフォーリンと同一視する批評家は多い。けれども、クフォーリンだとしたところでここで重要なことは、それが、「今はまだ観客の視界には入っていないが、後に若者として観客の前に姿を見せるクフォーリン」なのではないということである。レッジ・スキーンが、“dissolute”⁽¹⁰⁾という言葉をインシエーションの飲めや歌えの大騒ぎと関連づけて、初めから若者を「気高くも放埒な風体」(“lofty, dissolute air”⁽¹⁰⁾)を身にまとった者として考えているのは明らかで

ある。⁽¹¹⁾しかし実のところ、楽師たちの歌の中の男とは、芝居の終わりで槍をかつぎ、大声で呼ばわりながら退場してからのクフォーリンの姿なのであり、インシエーションを終えてのちの英雄のイメージなのだ。

つまり、楽師たちは、時間軸に沿って順次情景を描写しているのではない。イエイツは「現代の舞台」を支配している「明晰で筋道の立った構成」⁽¹²⁾を「群れなす情緒」⁽¹³⁾を欠くものとして嫌い、一方、ギリシャ劇はクロスからこの「群れなす情緒」を得ていたと説くが、イエイツの楽師たちもまた、「日常世界のあまりにもあからさまな認識を欺き、目くらましをする」⁽¹⁴⁾。一九一〇年に書かれたエッセイ「悲劇的演劇」(“The Tragic Theatre”)におけるイエイツの言葉を借りてさらに続けるなら、この芝居の基調となる「律動・均衡・原型・心像」(“rhythm, balance, pattern, images”⁽¹⁵⁾)の提示こそは、楽師たちに課せられた何にもまして重要な役割なのである。

われわれは何もない空間に、律動・均衡・原型・心像の数々を招き寄せる。それらはわれわれに、果てしない情熱、茫漠とした古の時代、恍惚の淵にさまよいで

るあらゆるキマイラを思い起こさせるのである。⁽¹⁶⁾

実際、楽師たちは、老人が口を開く直前まで、「上昇」次いで「下降」という、『鷹の泉』の基本的リズムを最大限の振幅まで揺らし続ける。始まりの歌の二行目（“A well: long choked and dry”）⁽¹⁷⁾三行目（“And boughs: long stripped by the wind”）⁽¹⁸⁾六行目（“Its lofty: dissolute air”）⁽¹⁹⁾は、こうした一種のアンチ・クライマックスのリズムを一行のうちに孕んでおり、次いでそれは七行目と八行目の二行に渡って増幅される。（“A man climbing up to a place / The salt sea wind has swept bare.”）⁽²⁰⁾イタリック体は引用者）ここでは、自然の豊かさ（“well”, “boughs”）と凋落とがぴたりと背中合わせになっており、また気高い精神が天翔ける航路と、墮落・失望・裏切りへの道とは一つのものであることが暗示されているのである。

であればこそ、二連目は一層痛切である。

What were his life soon done?
Would he lose by that or win?⁽²¹⁾

何となれば、その男の選びとった「生」の営みそのものが、既に虚しいのではないか、という疑念が頭をもたげ、「死」が拮抗を破る逆転の契機として誘惑の手を伸ばすからである。

こうして、いっそ死んだ方がましではないかという思いが忍びより、幻像が一方の極に大きく揺れたところで、頂点に立つ第一の楽師がはじめて次の二行を歌う。

The boughs of the hazel shake,
The sun goes down in the west.⁽²²⁾

これは、多様な衝撃を与える二行である。先にも触れたように、第一の楽師の役割は主として劇中の「現実」を語ることである。従ってこの二行によってまず、始まりの歌により意識の端に昇ってきた情景が、一転して実景の如く鮮かに転写されたかのような印象を与えることであろう。しかし、それにとどまらない。この対句によって、「生」と「死」との間の均衡が一旦回復される。ざわめくはしばみの枯枝は、眠るまいとする心の象徴であり、没する太陽は休息への誘いである。

第一の樂師の歌をうけて、第二の樂師はたちまち心の情景の中を漂う。

The heart would be always awake,

The heart would turn to rest.

けれども“shake”と“awake”、“west”と“rest”という韻の中に閉じ込められた均衡の小宇宙は再度揺さぶりをかけられ、樂師たちのそれぞれ四行からなる歌となつて展開する。

‘Why should I sleep?’ the heart cries,

‘For the wind, the salt wind, the sea wind,

Is beating a cloud through the skies;

I would wander always like the wind.’

‘O wind, O salt wind, O sea wind!’

Cries the heart, ‘it is time to sleep;

Why wander and nothing to find?

Better grow old and sleep.’

この時、「眠るまいとする心」の歌は二人の樂師たちによつて歌われ、「眠りにつこうとする心」の歌は三人の樂師たちによつて歌われることから、始まりの歌の言わば変奏の部分においても、安らぎへの傾斜が強い和音を響かせていると言えよう。

こうした確認を経てはじめて、『鷹の泉』は、老人、若者、泉を守る女という「分化したベルソナ」の劇へと移行していくのである。ただここで留意しなければならぬのは、始まりの歌の「昇りゆく男」を若者と即断してはならないように、老人もまた、始まりの歌の二連目に現われる、「九十の齡を重ね、しみだらけの向こう脛を抱え込んだ老人」とは必ずしも重ならないことである。なるほど、彼はマリオネットのような動きで「火」を起こすしぐさをする。が、彼はまだ九十歳ではなさそうだ。そこにはずれがある。二連目の老人のイメージもやはり「表徴」として機能しているのであり、『鷹の泉』とは、樂師たちが生みだした原型が、多様な形でぶれていき、やがて一つの寓話として結晶するさまを劇化した作品だとも言えるのである。

ところで、老人・若者・泉を守る女をめぐる寓話は何

を意味しているであらうか。これにつれてしばらく考えてみたい。老人と若者が対照的な人物であることはしばしば指摘され、フリードマンなどは、老人を若者の引き立て役(“a foil to Cuchulain”)だと断するのであるが、しかしこれは言い過ぎであらう。老人がC・G・ユングのいわゆる「老賢者」のイエイツ的変型²⁷⁶とでもいうべき側面を持っていることを見落としてはならない。ユングは『心理学と錬金術』の中で、父親が夢見者を生命の泉に導くマンドラ夢について述べている。ユングによれば、この時、父親は、夢見者の生命の泉が湧き出た国ないし土地を代理し、生命の意味を説き、「教示する精神」だ²⁸という。

老人は若者に泉の場所を教えず。

Young Man. You should be native here, for that rough tongue

Matches the barbarous spot. You can, it may be, Lead me to what I seek....²⁹

もっとも、老人の説く生の意味とは、「人の身でもてあ

そべるほど多くの運を持つものはおらぬ。](... not a man alive / Has so much luck that he can play with it.)³⁰という苦いものである。逆に、「勝負師の役のごとき生活」(“the life like a gambler's throw”)³¹は、『緑の兜』の赤い男の誉めたたえるところであるが――老人は不死の水を一人占めするため、若者の登場をうるさがり、彼を追い払おうとのみ腐心しているように見えるかもしれない。しかし、老人が少なくとも片面の真実を語っていることは確実であり、若者が、それに反発するという形でさらに深い真理へと導かれていくためのきっかけを生んでいるのである。

ユング的な見方にさらにならば、若者と泉を守る女との遭遇は、英雄と世界の女王神との聖婚(hierogamos)³²の変型あるいはその予告であると表現することも可能である。聖婚においては、「男性的なもの」と女性的なもの(中国の陰と陽)という形態をとった最高の対立が溶け合っ³²て、もはやいかなる対立をも含まない、それゆえ不滅である統一物となる。」またジョゼフ・キャンベル(Joseph Campbell)によれば、「神話の図像言語では、女は認識されうるものの総体^{トータル}をあらわしている。英雄は

といえ、いづれそれを認識するにいたる存在である……かの女が必要とする愛情と確信とをもって、はなはだし・い・動・揺・を・し・め・さ・ず・に・か・の・女・を・あ・り・の・ま・ま・に・み・つ・め・ら・れ・る・英・雄・は、潜在的には、かの女の創造した世界における王たる者であり、神の化身であるのだ。」(傍点、引用者)

泉を守る女の踊りは、これまで、老人の台詞(“she has but led you from the fountain.”⁽³⁴⁾)を真にうけてか、ただ幻惑の踊りとしてのみ受け取られるきらいがあった。だが忘れてはならない。老人は常に片面の真理しか語ってはいない。立ち去ろうとする若者を引きとめようとして、彼は「こんどこそそなたをだましはせぬ。」(“I do not now deceive you.”⁽³⁵⁾ 傍点、イタリック体は引用者)

と前言を翻すかのような言葉を吐くではないか。『鷹の泉』を逆輸入した横道萬里雄の新作能には、鷹の女を幻惑者とする顕著な例が見られる。たとえば、『鷹姫』においては、「乙女の異様な動きのうちに老人は次第にうつつない態となり、」⁽³⁶⁾「夢遊病者のように姿を消す。」⁽³⁷⁾そして「空賦麟は烈しく鷹姫に立ち向かうが、ついに力尽き、倒れて眠りにおちいる。」⁽³⁸⁾(傍点、引用者)

『鷹姫』では、空賦麟は老人の二の舞を演じるにすぎない。だが、イエイツの戯曲においては、老人が眠り込むのに対し、若者はゆっくりと立ち上がるのである。 (“The Young Man rises slowly.”⁽³⁹⁾)それはもちろん、第一義的には、泉のそばを離れまいと坐り込む若者が泉からそらされてしまったことを意味しているよう。だがこの時、若者は、「眠りの中で目覚めた」のだと言えよう。若者は不死への執着ではなく、不死なるものとの対決を選ぶ。魔性の鷹女の踊りは、超自然の抗い難い牽引力の顕現であるが、それは「安らぐことのない戦いの生活」の影であり、クフリーンの選びとる生の踊りの表現ともならなければならない。(泉を守る女はこの時、「音の波動を送り、事物を昏睡状態から生の状態へと移行させる」⁽⁴⁰⁾「舞踏神シヴァ・ナタラージャをも彷彿とさせるかもしれない。」)

リチャード・テイラーは、『鷹の泉』が、しばしば英雄のイニシエーションを劇化したものとされながらも、実のところクフリーンが果たして何に対して“initiate”されたのかは不明瞭である、と述べている。⁽⁴¹⁾しかし打ち明けていえば、「若者の」イニシエーションを劇化した作品、という表現は正確とは言えない。ジョゼフ・キャ

ンベルを再び引き合いにだして、通過儀礼とは、嚴肅な過去との分断の儀式により特色づけられ、「この儀式によって、従来の時期における態度や愛着、並びに生活様式から徹底的に切り離されてしまふ。」⁴²⁾としよう。とすれば、『鷹の泉』においては、老人という過去のペルソナを捨て去り、若者という新しいペルソナを選びとるというまさしくその選択の行為そのものの中にこそ、真のイニシエーションの秘儀は隠されていた、とみるべきである。

『鷹の泉』の終わり近く、若者は自らの名を明らかにしながら戦いに突進していくが、一方、老人は楽師たちの幕の中で、かき消されるように退場するのである。老人は、現世を忌み嫌い不死を求めたが、鷹の女の乾いた目を凝視することができず、彼がその「知恵」の中で知っている、超自然との境界領域を超えることはできなかった。彼は、言わば、双方の世界から閉ざされているのである。これに対し、若者は、この世を愛し、尚かつ今、その境界領域を大きく踏み越えようとしているのである。彼は、老人が「呪われた踊り手たち」と呼ぶものにも、大きく心が開かれていく。

だが、それが一層賢明な道であったと誰が言い切ることができよう。老人を消し去り、若者に乗りかえたことは、一層愚かな選択に終わるかもしれないのである。水が湧きでたその時、若者が舞台上に不在であることは、彼の戦いが最終的な勝利を迎えることはついにないかもしれない、ということを示している。

楽師たちは、一旦、老人と若者という一つの自我の二つの姿が生み落とされてしまうと、今度は、最も日常性に近い第三の自我として機能する。(複数いながら、一人称の中に収束していたことを改めて想起しよう。)彼らは、己れの夢の中の夢見者自身の姿でもあり、若者の行為を確認し、戦慄するのだ。

楽師たちの締めくくりの歌は、楽師たち自身の「目覚めの歌」である。それは一見したところ、クフリーンの夢の中の覚醒とはおよそ対極をなすものと見えるかもしれない。これまで、締めくくりの歌の「⁴³⁾」という一人称の主体をめぐって、批評家の意見は奇妙なほど分裂してきた。たとえば、ヘレン・H・ヴェンドラーは、第一連は老人の心を表わし、第二連はクフリーンの心を、そして第三連は再び老人の心を表わすという。⁴³⁾第二連がクフー

リンの魂の歌であるという見解は、スキーンもフリードマンも受け継いでいるが、しかし一方パーキンはこの箇所に、「滅びゆく人の世」に腰を落ち着ける者の安堵の気持ちを見ている。そしてA・S・ノランドによれば、この三連はすべて老人の姿勢を反映したものであるという。⁽⁴⁶⁾ カレン・ドーンに至ると、再び第一連は老人の歌、第二連はクフォーリンの歌、そして第三連は、双方の不毛を歌っていると主張する。⁽⁴⁷⁾

私の考えでは、ここで楽師たちの登場人物の代弁者としての役割を強調して台詞を割り振りするのは危険だと思ふ。こう言ってよければ、三つの連のすべての「」は楽師たち自身なのだ。締めくくりの歌には、夢の中で目撃者（“spectators”）となりおおせた、最も日常に近い第三の自我が、異空間を渡って見慣れた日常の世界へと帰ってくるさまが如実にうつしとられているとは言えないだろうか。

楽師たちが「人の顔をしたものたち」（“human faces”）⁽⁴⁸⁾ を呼び寄せようとすることによって、世界は次第にその重心をずらし、超自然の世界は日常の生活へと反転していく。「まじろがず、乾いたまなび」（“Unfaltering,

unmoistened eyes”）⁽⁴⁹⁾ は退き、やがてかすんでいく。（“O lamentable shadows, / Obscurity of strife.”）⁽⁵⁰⁾ 「息の風」（“a mouthful of sweet air”）⁽⁵¹⁾ となって漂う私の眼前には、代わって、ものうげで心楽しい牧場の草地がゆっくりと開けていく。そして第四連では、その牧場の乳牛たちを招き寄せるいこの戸口（“the comfortable door of his house”）⁽⁵²⁾ にまで視点が近づいていき、最終連では、家の内部に入り込み、「暖かな炉端」（“an old hearth”）⁽⁵³⁾ が想起される。

しかし、この言わば飛翔する精神が着地する過程で、価値基準は幾度も転換を迫られる。二連目の“Folly”と三連目の“Wisdom”は直接呼応しており、不滅を求める者（クフォーリンはもちろん、老人もこれに含めてよい。）を「知恵者」と呼び、それに対し、死すべき運命に安んじる者は「愚鈍」であることを認めているのである。けれども、四連・五連では、「涸れた泉」（“the empty well”）⁽⁵⁴⁾ と「葉を落した木」（“the leafless tree”）⁽⁵⁵⁾ だが、それぞれ「泉の中の乾いた石」（“Dry stones in a well”）⁽⁵⁶⁾ や「枯れ果てた木」（“A withered tree”）⁽⁵⁷⁾ を讃える者こそ「たわけ者」（“an idiot”）⁽⁵⁸⁾ だと歌う、と、楽師たちが歌うのだ。

だが、この「乾いた石」こそは、やはり「賢者の石」かもしれないのである。

かように楽師たちの締めくくりの歌は、多様な基準系が交叉する逆説の宝庫である。それが最もよく現われているのは第二連である。先に私は、この連についてパーキンに近い見解をとったが、これが同時にクフォーリンの決意の歌としても響きうる可能性を孕んでいることを否定はしない。何となれば「一息の風」(“a mouthful of air”)とは、イエイツによって極めて両義的に用いられる言葉だからである。それは、不滅の世界に連なる妖精の一群を指すと同時に、⁽⁵⁹⁾はかない人生の比喩でもあり、その内に両極を含む。⁽⁶¹⁾その風を靈感として受けとめることができたときには、死すべき輩の一員としての詩人は、不滅の自由を呼吸するであろう。第二連において、楽師たちの魂は、「生物界と超自然的存在が共有しているもの」である「風」となり、ふとした契機で、およそ異なる色あいを帯びる「境界領域」を漂っているのである。

『鷹の泉』において、楽師たちを単なる媒介者として、あるいは劇の行為に直接参加せず、限られた視点を提供する者として捉える見方は、到底充分とは言われないで

あろう。彼らこそは、精神の深層のドラマを生みだす母胎であり、さまざまな層を自在にくぐりぬける。そして結末では、「最も幸福な詩人」(“The Happiest of the Poets”)が夢みる自然の楽園の、言わば「反世界」への道標を誤たずに指し示すのである。その「反世界」では、「実を結ばぬ花々」(“the barren blossoms”)⁽⁶³⁾が咲き誇っていると思われる。

注

- (1) W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, ed. Russell K. Alspach (1966; rpt. London: Macmillan, 1979), p. 526.
- (2) W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Rupert Hart-Davis, 1954), p. 595.
- (3) W. B. Yeats, *The Collected Plays of W. B. Yeats* — 以下 CP. と略す — (1934; 2nd ed. 1952; rpt. London: Macmillan, 1977), p. 208.
- (4) Leonard E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats: Figures in a Dance* (New York: Columbia U. P. 1965), p. 174.

- (5) Andrew Parkin, *The Dramatic Imagination of W. B. Yeats* (Dublin: Gill and Macmillan, 1978), p.119.
- (6) Barton R. Friedman, *Adventures in the Deeps of the Mind: The Cuchulain Cycle of W. B. Yeats* (Princeton: Princeton U. P., 1977), p.92.
- (7) W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (1961; rpt. London: Macmillan, 1971), p.28. W・B・イエーツ (鈴木弘訳)『善悪の観念』(北星堂書店'一九七四)'二十五頁。
- (8) *Essays and Introductions*, p.36. 鈴木弘訳『善悪の観念』二十五頁。
- (9) CP, p.208.
- (10) Reg Skene, *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study* (London: Macmillan, 1974), p.128, p.133.
- (11) *Essays and Introductions*, p.215.
- (12) Ibid., p.215.
- (13) Ibid., p.243.
- (14) Ibid., p.243.
- (15) Ibid., p.243.
- (16) Ibid., p.243. 拙訳。
- (17) CP, p.208.
- (18) CP, p.209.
- (19) CP, p.210.
- (20) Friedman, p.104.
- (21) ユングには触れていないが、Skeneが老人の中にド

 ルイド僧の如き「教導者」(“a guide”)の役割の可能
 性を見ていることは注目されよう。Skene, pp.133-
 34. (London: George Allen & Unwin, 1927) p.32.
- (22) C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Gesammelte
 Werke, XII (Olten: Walter-Verlag, 1972), pp.148-49.
 C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, 2nd ed., The
 Collected Works, vol. 12, tran. R. F. C. Hull (1968;
 rpt. Princeton: Princeton U. P., 1970), pp.120-23.
 C・G・ユング(池田絃一・鎌田道生訳)『心理学と
 錬金術』I(人文書院'一九七六)'一六九―七二頁。
 錬金術』I(人文書院'一九七六)'一六九―七二頁。
 CP, p.212.
- (23) CP, p.215. 風呂本武敏訳
- (24) CP, p.243.
- (25) Jung, *Psychologie und Alchemie*, p. 53.
- (26) Hull (tran.), *Psychology and Alchemy*, p.37.
- (27) 池田・鎌田訳『心理学と錬金術』I'五十九―六十頁。

- 83 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: Meridian Books, 1956), p.116.
 ジョセフ・キャンベル(平田武晴・浅輪幸夫監訳)
 『千の顔をもつ英雄』上巻(人文書院 一九八四)・
 一三六―一三七頁。
- 34 CP., p.218.
- 35 CP., p.218. 高橋康也訳。イエイツは『*The Hour - Glass of a Wise Man*』にも“*I have deceived you.*” (CP., p.313.)と、同巧異曲の台詞を言わせてゐる。
- 36 増田正造、小林責、羽田昶編『能 ― 本説と展開』(桜楓社、一九七七)・一二七頁。
- 38 同書、一二八頁。
- 39 CP., p.217.
- 40 マリア・ガブリエル・ヴォジーン(市川雅訳)『神聖舞踏 ― 神々との出会い』イメージの博物誌(二平凡社、一九七七)・四頁。『鷹の泉』の初演に際し、泉を守る女として伊藤道郎という男性舞踊手が起用されているのは興味深いことである。イエイツは伊藤の踊りの中に“*tragic image*” (*Essays and Introductions*, p.224.)の具現を見るのであるが、単にあやかしの舞
- にすぎないなら、むしろそれが「悲劇的」であり、
 べきでない。
- 41 Richard Taylor, *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1984), p.58.
- 42 Campbell, p.10. 拙説。
- 43 Helen Hennessy Vendler, *Yeats's Vision and the Later Plays* (1963; rpt. Cambridge: Harvard U. P., 1969), pp.213-15.
- 44 Skene, p.144. Friedman, p.110.
- 45 Parkin, p.122.
- 46 A.S.Knowland, *W. B. Yeats: Dramatist of Vision*, Irish Literary Studies 17 (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1983), p.121.
- 47 Karen Dorn, *Players and Painted Stage: the Theatre of W. B. Yeats* (Sussex: the Harvester Press, 1984), pp.40-41.
- 48 1984, pp.40-41. CP., p.219.
- 49 CP., p.220.
- 53 CP., p.219.
- 54 CP., p.219.
- 55 CP., p.220.

56 CP., p.219.
 57 CP., p.220.
 58 CP., p.219, p.220.

59 例として "Tales from the Twilight," *Scots Ob-server*, 1 March 1890 [Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (London: Macmillan, 1954), p.325 の「用から」の記述がみられる。

60 例として *The King of the Great Clock Tower* (CP., p.640.) がみられる。また John Sherman は "What have we in this life but a mouthful of air?" もこれに近いであらう。

61 詩人の糧としての例は "He Thinks of Those who have Spoken Evil of his Beloved" [W. B. Yeats, *The Collected Poems of W. B. Yeats* (1933; rpt. London: Macmillan, 1973), p.75.] 参照。また *The King's Threshold* (CP., 126.) にも類例が見られる。

62 アト・ド・フリース(山下主一郎他訳)『イメージ・シンボル事典』(大修館書店、一九八四)六八九頁。
 63 *Essays and Introductions*, p.57.

本稿は、日本イエイツ協会第二十一回大会(一九八五年十月十二日、於就実女子大学)における口頭発表に基づくものである。

イエイツと牧歌

内 藤 史 朗

牧歌的悲歌における対話の起源は、古代ギリシアの葬儀の儀式にある。^イその儀式では、故人の死を嘆く近親者と、慰める年長者との対話が行われた。近親者の中でも嘆いた人が、遺産を相続する権利を得たが、悲嘆のあまり極端な絶望に陥り、社会的活動に害を及ぼさないように、年長者が、近親者の「やるせない」(disconsolate) 気持を慰めたのである。

テオクリトスやヴァージルの牧歌的悲歌とりわけヘエクローグV (Eclogue) の対話は、年長者と故人の近親の若者との対話からなり、ギリシアの葬式に源を発する牧歌の系譜に属している。

ヴァージルの「エクローグV」(“Eclogue V”)の若者(Mopsus)は、「やるせない」声を挙げる。

蔓が樹木に輝きを添えるように、葡萄の実が蔓に輝きを添えるように、あなたはあなたの人民に輝きを添えるのだ。運命の神があなたをあの世へ連れ去って以来、牧神ペイリーズも私達の平野を去り、アポロも去ってしまった。大麦を播かせた畑の畝の間にも、毒麦や不毛なカラス麦がしばしば生える。柔和なすみれ草やまばゆい水仙の代わりに、薊や鋭い逆刺のついた茨が生える。芝土に木の葉をばら撒け。おまえ達羊飼いよ。泉を木蔭で覆え——そのような名譽を与えるように。ダプニスはおまえ達に命じているのだ。

牧歌の創始者ダプニス(Daphnis)の死を嘆く若者に対して、年長者(Menalcas)は慰めながら答える。

輝くばかりに美しいダブニス³は、見慣れぬ天国の門の入口で、驚きながら脚下の雲や星を眺めている。それで地上では、浮かれんばかりの陽気が、森とすべての田園に充ち溢れ、牧神パンと羊飼⁴い達と妖精の娘達を捉えている。狼はもはや羊群を待ち伏せすることもなくなり、雄鹿に畏をかけもしない。情のあるダブニスは平和を愛している。伸び放題に樹木が繁った山々は、欣喜雀躍して、星までとどけとばかりに、声を張り上げ、岩や木立は歌声を鳴り響かせて、「彼は神になった。メナルカスよ」と叫ぶ。ダブニスよ、地上に残したおまえの忘れ形見に優しく慈悲深くあれ、見よ、ここには四つの祭壇をしつらえてあるが、その二つは、ダブニスよ、おまえのためのものであり、あとの二つは、ポイボスのためのものである。

ここでは、神になったダブニスを祭壇に祭り上げて、現世の人々との間に距離を設ける。そうすることによって、ダブニスは天上で休らいでいて、地上もまたダブニスの慈悲によって、陽気で平和であると言って、年長者メナルカスは若者モプサスを慰めているのである。

この対話詩について、ピーター・サックスはこう論じている。

メナルカスの慰める声は、モプサスのやるせない悲嘆を超えて飛翔する。

「やるせない悲嘆」に沈む若者と、彼を慰めるべく、その「悲嘆を超えて飛翔する」声を放つ年長者との対話詩は、ロバート・グレゴリーに関する連作の最初の詩「羊飼いと山羊飼い」("Shepherd and Goatherd")にもそのエコーを認めることができる。もっとも、後者の場合は、「飛翔する」のではなく、「母親の膝元に幼時に立返って戻る」というオカルト的発想で慰める。それ以上に「逆戻り」しないのは、この詩がロバートの母のグレゴリー夫人を慰める動機で作られたからである。

Shepherd.

'Like the speckled bird that steers
Thousands of leagues oversea,
And runs or a while half-flies

On his yellow legs through our meadows,
 He stayed for a while; and we
Had scarcely accustomed our ears
To his speech at the break of day,
Had scarcely accustomed our eyes
To his shape at the rinsing pool
Among the evening shadows,
When he vanished from ears and eyes.
 I might have wished on the day
 He came, but man is a fool.

斜体部分では、過去完了形と否定の副詞 'scarcely' が一緒に二度も繰り返され、「まだ聞き慣れてもないのに……まだ見慣れてもないのに」と、読者の心に欲求不満を募らせ、「彼」の声と姿をもっと見聞したいと思わせる。その直後にコンマが来て、「When」すなわち 'And then' となる。「そして」その時、彼は消えた。」

読者は、もっと見聞きたいと思いを募らせていたのに、突然梯子を取り外された思いがする。持って行く

先のない不満からくる「やるせなや」はこうして生じる。若い羊飼いの心境は、このような 'disconsolate' なものである。

年長の山羊飼いは、若い羊飼いを慰めるのに、オカルト的な 'dreaming back' の着想を用いている。

Gatherd.

'He grows younger ever second
 That were all his birthdays reckoned
 Much too solemn seemed;

Because of what he had dreamed,
 Or the ambitions that he served,
 Much too solemn and reserved.

Jaunting, journeying
 To his own dayspring,
 He unpacks the loaded pern
 Of all 'twas pain or joy to learn,
 Of all that he had made.

.....

Knowledge he shall unwind

*Through victories of the mind,
Till, clambering at the cradle-side,
He dreams himself his mother's pride,
All knowledge lost in trance
Of sweeter ignorance.*⁽⁶⁾

イエイツが当時凝っていたオカルト思想に従って、糸巻き棒を逆回しにして行くように、「dreaming back」の過程を経て行くロバートの姿がここでは謳われている。「われわれを引き付け得ないものを、距離を距てて吟味する」⁽⁷⁾羽目に読者は立たされる。また、「神秘主義にゆとりがあっても、悲しみにはほとんどゆとりはない」⁽⁸⁾とも感ぜられるのである。「牧歌だけでなく、故人が分別がなくなつて若返りして行くことを謳った文章をも、表面上の価値以上に受け容れるように、われわれは要請される」⁽⁹⁾のであり、カーモードはこの詩を「悪い詩」と断じている。⁽¹⁰⁾このような欠陥を克服すべく、イエイツは「ロバート・グレゴリー少佐を偲んで」(“In Memory of Major Robert Gregory”)を作ったと考えられる。

この詩でイエイツは、「現実の世界を牧歌的対話の伝

統的形式の中に置いた」⁽¹¹⁾その結果、創造された世界、すなわち、「伝統」と「現実」の間をたゆとう世界は、「透明な世界」であり、「奇妙に見慣れなく思われ」、⁽¹²⁾「現実と心的風景を、^{スビッチ・ライズ・インク・ドレイン}靈化的要素が過度に押しつけがましく思われないうちに、現実と心的風景の両者を融合させる、あいまいながらも往来可能に思われる世界」⁽¹³⁾である。このような薄明の世界の創造によって、イエイツは、伝統的な牧歌的対話を独白的対話へと変貌させた。この詩のIVには、薄明の世界と共に独白的対話が認められる。

IV

And that enquiring man John Synge comes next,
That dying chose the living world for text
And never could have rested in the tomb
But that, long travelling, he had come
Towards night/fall upon certain set apart
In a most desolate stony place,
Towards night/fall upon a race
Passionate and simple like his heart.⁽¹⁴⁾

斜体の「宵闇迫る頃」は、この詩の薄明の世界を如実に示している。薄明の風景の中で独白的対話はしみじみとした深味をもって読者に迫る。

‘But’を境目にして、前半は、やるせない若者の気持（故人に近い者としての気持）に相應するが、後半は、慰める年長者の気持——この場合は自ら慰めているわけだが——に相應する感情が表現されている。イエイツは、ここでは、牧歌の伝統にあった二人の役割を一手に引き受けて独白的対話を構成したともいえるし、イエイツ自身が両極に分かれて対話しているともいえる。「シングは墓に入っても、けっして安息することはできなかったであろう」というやるせない気持を一方の極とすると、他方の極には、「宵闇迫るアラシ島で、隔てられていた人々、彼の心と同じような情熱的で素朴な人々と出会ったではないか」という慰めの気持がある。この両極が、叙想法 (Subjunctive Mood) によって、一人の心的過程として円環を描いて結ばれている。

この詩のⅡにおいて、すでに独白的対話の胚芽としての内的矛盾が認められる。

Ⅱ

Always we'd have the new friend meet the old
And we are hurt if either friend seem cold,
And there is salt to lengthen out the smart
In the affections of our heart,
And quarrels are blown up upon that head;
But not a friend that I would bring
This night can set us quarrelling,
For all that come into my mind are dead.⁽¹⁵⁾

二行目から五行目までの四行は直説法となっている。直説法によって、事実であると読者に思い込ませる。しかし、六行目の‘But’を境目にして、前半で謳って来たことは、一行目の‘we'd’に含まれる願望に端を発する仮定であることがわかる。事実と思い込ませて、事実でないと否定すると、絶望の程度も大きくなる。前半五行の願望によるところの、事実と思わせる仮定を、後半三行（斜体部分）で否定されて、窮地に追い詰められた読者の気持を救うように、Ⅲ以後で、ライオネル・ジョンソンやシングやジョージ・ポレックスフエンのことが次々

と謳われる。

Ⅱの一行目の「われわれはいつも新しい友を旧友と会わせたい」という願望は、Ⅳの後半の「宵闇迫る頃、荒涼とした石だらけの場所（アラン島）で隔てられていた人々と出会った」といった慰め方で解決できる。Ⅳではシングが死後、霊となってアラン島に戻って来て、死者と生者が会うという意味も含意としているのではないか。Ⅰで降神術によって死者の霊を呼ぶ設定と関連させると、そのような含意も可能になるのではなからうか。いずれにせよ、Ⅱの願望といい、Ⅳの慰めといい、これらには、牧歌的対話の伝統となっていた年長者の役割が一貫していると考えられ、ロバートを仮面として賛美する姿勢にも慰め役としての年長者のエコーを認められないだろうか。

仮面といえば、一九一七年六月作⁽¹⁶⁾のこの詩より一年前に発表された劇『鷹の井にて』(At the Hawk's Well)では、若者はやるせない思いをいだくのではなく、根源を突きとめて成敗しようとする積極的な英雄となっている。他方、年長者（老人）は、「願望し慰める」役割ではなく、「欲求し愚痴をこぼす」役割である。

同時期のこの詩とこの劇において、グレゴリーもクフリンも仮面として想定されている。しかし、両者には相異が認められるので、この相異点について述べる。

詩「ロバート・グレゴリー少佐を偲んで」のⅪの結びを引用する。

Soldier, scholar, horseman, he,
As 'twere all life's epilogue.

What made us dream that he could comb grey hair?⁽¹⁸⁾

ロバート・グレゴリーを仮面として謳った二行の後の斜体の一行で、ロバートが灰色の髪を梳く姿を夢見ている。この詩に登場する人物のうち、灰色の髪をしているのは、イエイツの母方の叔父ジョージ・ボレックスフェンだけである。なぜ母方の叔父と重なる「灰色の髪」のイメージで、イエイツはロバートの姿を夢見たのか。ここには、イエイツの仮面の変貌の隠れた一面が潜んでいるのではないか。

この劇のクフリンは、「スアルティムの息子」と名乗っている。つまり、父方の血筋を誇る英雄である。こ

こでフロイドやジャック・ラカンの説を持ち出すまでもなく、詩人イエイツにとって父の存在は反発し対立する存在であったことは、その父がミルの信奉者であり、息子イエイツが神秘主義へ走るのを知って怒ったことからもわかる。イエイツは、たんに反発、対立する仮面よりも、自らの「片割れ」として、むしろ憧れる仮面を、母方の叔父に見出し、ロバートをその叔父の「灰色の髪」のイメージで夢見た。

すでに一九一五年作の詩「我は汝の主なり」(“Ego Dominus Tuus”)でこう謳われている。

I call to the mysterious one who yet
Shall walk the wet sands by the edge of the stream
And look most like me, being indeed my double,
And prove of all imaginable things,
The most unlike, being my anti-self,

ここでは、「片割れ」(‘double’)と「反自我」とが重なっている。そして、「片割れ」であり「反自我」であるものこそ、「われわれの仕事が何であろうと、われわれ

れの白昼夢がわれわれをどこへ導こうとも、いつも心の深層でわれわれが出会う」⁽²²⁾「あの他者の意志」(‘that other will’)である。この「意志」は、*Per Amica Silentia Lunae*でイエイツが考えた究極の「ダイモン」(‘Daimon’)のことである。

引用の斜体の一行は、ダイモンが牧歌的場面で現われやすいと信ぜられている例である。実際、イエイツは、ダイモンが牧歌的場面で現われやすいと述べているのであって、牧歌的場面は、自然と自己が交流し合うことによって、心の深層から自己を建て直すのを可能にする。英雄詩が社会的な場での戦いや名誉と関連するのに対して、牧歌は、社会から隔てられた場で、瞑想的観想的な世界を提供してくれる。したがって、ダイモンは、自己を自然の中で建て直すことと、瞑想・観想と深く関連するのである。

そのようなダイモンの動きを、筆者は、詩「人間と飢」(“The Man and the Echo”)の最後のあの襲われる兎の悲鳴に見ている。

この詩は、「人間」と「飢」の対話となっているが、この段階のイエイツが老いているように、「人間」は老

いているから、本来牧歌的対話の伝統では、若者の役割をするのが「人間」なのだが、命令を下せる年長者の役割は、「劔」という形でしか存在し得なくなっている。「人間」は「劔」の命令に反発しつつも、命令が契機になって、思考が進展する。

And till his intellect grows sure
That all's arranged in one clear view
[Man] Pursues the thoughts that I pursue, ⁽²⁴⁾

斜体の二行は、一望に見渡せる観点に立つことを意味し、この観点は、瞑想的観想的見地である。これは、牧歌の提供する観点であるといってもよい。詩「自我と魂の対話」(“A Dialogue of Self and Soul”)の「わが自我」が「悪意ある目」という鏡に映る自らの鏡像に縛られることなく、自由な活路を見出せたのは、やはり、牧歌的視点を拠り所にしてであり、その証拠となる中国の道教の詩を、筆者はイエイツの蔵書にある詩集⁽²⁵⁾の中で発見している。次にその詩を引用するが、この道教の詩は、「自我と魂の対話」を作る際に、自由な活路を見出すのに役

立ったものと筆者は推察している。

I will cast out Wisdom and reject Learning.
My thoughts shall wander in the Great Void.
Always repenting of wrongs done
Will never bring my heart to rest.
I cast my hook in a single stream;
But my joy is as though I possessed a kingdom.
I loose my hair and go singing;
To the four frontiers men join in my refrain.
This is the purport of my song:
“My thoughts shall wander in the Great Void.” ⁽²⁶⁾

斜体の一行は、牧歌的背景を示唆している。イエイツの詩の「わが自我」もこの道教の詩の牧歌的見地に触発された見地に立って、自由な活路を見出したのではないかと筆者は考えるのである。「わが自我」のように根源的見地を求めて、悟りの境地を志向するのが、「人間と劔」の「人間」ではないか。鈴木大拙が悟りについて説明している頁に、イエイツは、*“Daimon pure act”* ⁽²⁸⁾と書

き込んでゐる。ダイモンの純粹な行動は、瞑想に耽つて、自我が解体したと考えられる瞬間に起る。

Up there some hawk or owl has struck,
Dropping out of sky or rock,

A stricken rabbit is crying out,⁽²⁹⁾
And its cry distracts my thought.

これは、「人間」の心の深層に潜む「あの他者の意志」ともいえるダイモンの働きである。この働きをイエイツは、「ダイモンの純粹な行動」(Daimon pure act)と言っていると筆者は考えている。これは道元の言葉を借りれば、「身心脱落」⁽³⁰⁾の境地ではないか。

なお、引用の冒頭の *Up* は、たんに場所を示すだけではなく、イメージが深層から「現われる」(rise)の含意があるのではないか。

スペンサーの牧歌『羊飼いの暦』(*The Shepherd's Calendar*)の「11月の牧歌」("November Eclogue")から引用する。

Up then, Melpomene! thou mournfullest Muse of
nyne,
Such cause of mourning never hadst afore;⁽³¹⁾

この個所は、イエイツ編の『スペンサー詩集』(*Poems of Spenser*)⁽³²⁾にも収められ、この構文はインヴォケイションの型通りの構文であり、本筋に入る際のいわば冒頭の個所でさかんに用いられる構文であった。

ピーター・サックスはこの個所について述べている。

その仕掛けの効果は、本来的悲劇のもつ、一段高い竹馬に乗ったような演劇的開幕によって高められる。⁽³³⁾

『人間と罅』の結びの場合は、「一段高い竹馬に乗ったような演劇的閉幕」によって、やはり「仕掛けの効果は高められる。」

この詩の結びにおいて、キーツの鶯のオードのような感覚の麻痺に対する反発を想起したり、デコンストラクションの「差異」を認めるのに異論を唱える気持はないが、イエイツの文脈の中に筆者が読み取った事柄に沿つ

て論を進めるなら、イエイツがシェリーの牧歌『アドネイス』(Adonais)を精読し下線を入れたりしているのに、最後の数スタンザには、全然手を入れていないことに注目したい。³⁴最後にアドネイスの靈魂が天上から導く個所があるが、これにイエイツは反発したと考えてよいのではないかと、筆者は言いたい。

ここに、イエイツは結局シェリーについて行けなかった相異点を見出したと考えられる。そして、また、こういうイエイツに筆者は現代詩人としての面目躍如たるイエイツを見るのである。

繰り返し述べる、ダイモンを「他者の意志」として深層から「現われる」イメージに、その「純粋な行動」を認めようとしたイエイツこそ、天上への上昇を抛り所としたシェリーと異なり、現代人を説得する力があるということである。³⁵

注

- (1) Peter Sacks, *The English Elegy* (Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1985), pp.36-7.
- (2) H. R. Fairclough (ed. & tr.), *Virgil I* (London :

Heinemann, 1978), pp.36-7.

(3) *Ibid.*, pp.38-9.

(4) P. Sacks, *op. cit.*, p.36.

(5) Yeats, *Collected Poems* (London: Macmillan, 1969), pp.161-2.

(6) *Ibid.*, pp.162-3.

(7) Frank Kermode, *Romantic Image* (London: Routledge, 1957), p.36.

(8) *Loc. cit.*

(9) *Loc. cit.*

(10) *Loc. cit.*

(11) Daniel Harris, *Yeats: Coole & Ballylee* (Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1974), p.119.

(12) *Loc. cit.*

(13) *Loc. cit.*

(14) Yeats, *op. cit.*, p.149.

(15) *Ibid.*, p.148.

(16) A. N. Jeffares (ed.), *Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1968), p.156.

- 17 A. N. Jeffares & A. S. Knowland (eds.), *Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1975), p.83.
- 18 Yeats, *op. cit.*, p.151.
- 19 Komesu Okifumi, *The Double Perspective of Yeats's Aesthetic* (Bucks: Colin Smythe, 1984), p.83.
- 20 A. N. Jeffares (ed.), *op. cit.*, p.195.
- 21 Yeats, *op. cit.*, p.182.
- 22 Yeats, *Mythologies* (London: Macmillan, 1959), p.337.
- 23 *Loc. cit.*
- 24 Yeats, *op. cit.*, p.394.
- 25 Shiro Naito, *Yeats and Zen* (Kyoto: Yamaguchi, 1983), p.172.
- 26 *Loc. cit.*
- 27 Daisetz Suzuki, *Essays in Zen Buddhism, First Series* (London: Luzac, 1927), p.120.
- 28 S. Naito, *op. cit.*, p.50.
- 29 Yeats, *Collected Poems* p.395.
- 30 岩田慶治著『道元の見た宇宙』(青土社、一九八四

年) 一〇八—一〇頁。

- 31 Yeats (ed.), *Poems of Spenser* (Edinburgh: T. C. and E. C. Jack, 1906), p.252.

32 *Ibid.*

- 33 P. Sacks, *op. cit.*, p.49.

34 拙稿「イエイツの牧歌的詩」(大谷大学『大谷学報』第六十五卷第三号所収、一九八六年) 参照。

- 35 ダイモンと現代文学の關係についての参考書を掲げよう。

Ken Frieden, *Genius and Monologue* (Ithaca and London: Cornell U. P., 1985)

〈付記〉

本文中の引用詩・文の訳及びイタリックスはすべて筆者による。

詩劇『煉獄』の逆説

松田 誠思

最晩年のイエイツが直面していた人生上の重要な問題は、言うまでもなく自分の死と自分も含めた人間の死後の魂の運命にかかわることであった。自分の死にどのような対処するか、自分と死者たちとの間にどのような関係を打ち樹てることができるかという問いと、そこから翻って人生の意味とか価値をとらえなおす傾向が、最後の作品群のひとつ目立った特色となっている。なかでも *Purgatory* は、そういう彼の精神のドラマを最も裸の形で力強く示していると言えよう。もちろんここで扱われている主題は、彼の長い文学的経歴の中でくりかえし取り上げられてきたものであって、イエイツの文学的業績の中で『煉獄』の占める位置を評価するには、これと同じような系列に属する他の詩・劇作品と比較し考

量する必要がある。そのような手続きをへて、はじめてこの劇の独自性と問題点が明らかにするはずである。

しかし一方、そういう研究的アプローチをひとまず離れ、『煉獄』を一箇の自立した劇作品と看做し、できるだけ観客の立場に身を置いて、これがどう見え、どう聞こえるかを、われわれ各自の受けとめ方に即して考えることも当然許されると思う。何よりもこれは上演を前提にしたテキストであり、読まれるよりも耳で聞かれ、目で見られることを重んじた作品だからである。上演時間にしてわずか二〇分たらず、一幕の悲劇にすぎないが、主人公の人間像といい、アクションを主導する台詞の迫力といい、確かにこれはイエイツの劇作活動の一つの頂点と言える古典的完成度を持っている。これが現代ではなかなか成功しにくい詩劇のすぐれた一例であるとすれば、その理由とか根拠はどこにあるのか、それを明らかにするのがここでの私の目的である。

それに先立ち、イエイツが劇作にあたって特に留意したと思われる事柄を二、三指摘しておきたい。これについては、はっきり言えることが少なくとも二つある。第一は、ある劇を構想する場合、その初期の段階では何ら

かの哲學的觀念や道德的信條がモチーフになつていても、創作をすすめる過程でその露骨な現われを切り捨て、登場人物の言葉と行動のはしばしに目立たぬ形で生かされるように按配すること。そして最終的には觀念も思想も抽象性を失い、いわば沈黙の言語として人物の中に血肉化され、存在の奥に隠される。その時はじめて觀念や思想が人物の言葉を生氣づけるものになるのである。このことに関連して言える第二の点は、劇に限らず晩期の詩の言語的特色でもあるが、ある人物の語る言葉が、意味と感情との分裂ないし不自然な結びつき方に陥ることなく、その人間像を的確に表現しうるような言語を作り出すことである。こういう言葉の機能の自然な働き方、受け取り方を可能にするために、イエイツは、目で読まれるためにではなく、「歌われ語られるため、耳で聞かれるために書く」と言う。耳で聞いて不自然に感じられるものや、理解できないものを取り去ってゆけば、ある意味では日常的な話し言葉のリズムとシンタックスに近づくことになる。が、他方では日常的な場面にたえずつきまとう話し手と言葉とのルーズな関係、話し手と聞き手の間に介入する偶然的な要素とそこから派生する言葉の

曖昧さを、できるかぎり排除しなければならない。意味が語り手の感情や意志によつてはじめて成立するような言葉、あるいはむしろ、ある人物の特定の情況における感情や意志が意味の実体を明確化するような言葉を作り出すこと——イエイツの劇作上の眼目はそういうところにあつた。もちろん彼の意図がつねに達成されたわけではない。しかし『煉獄』がこの点におけるユニークな劇的言語の達成であることには、殆ど疑いの余地がない。

さて『煉獄』を詩劇として考察する糸口として、きわめて示唆的なイエイツ自身の言葉がある。この劇の初演（一九三八年八月）を見たある人が「プロットは単純明快だが、劇の意味がわからない」と評したことに對して、イエイツは簡明にこう答えている。「プロットそれ自体がこの劇の意味なのだ」——それ以上の説明は加えられていないが、これは『煉獄』の作劇法の要点を語っている。プロットは単純明快、その単純なプロットの中に劇の意味はすべて尽くされているとはどういふことか？ プロットとそれを展開する登場人物の行動とは、ちょうど一箇の人間における骨格と肉づきのように分かちがたく結びついていて、両者を切り離したのでは意味を成さない。

この劇の登場人物の行動と言葉には、切り捨てて差支えない細部などというものはないのだ。主人公（老人）の行動と言葉に注目せよ、耳を傾けてみよ。彼の行動と言葉を貫き、背後からそれを支えている意志と情熱にこそ、この劇の意味があるのだ——イエイツはそう言っているように思える。もしそう受け取ってよいなら、『煉獄』が詩劇という形式でかかれた理由の一つがおのずと明らかになってくる。というのも、プロットはもとよりドラマの主体を成しているのは、主人公の劇的独白とも言ふべきものであって、ここでは彼の語る言葉がその存在と行動のリアリティを支える拠り所にはかならないからである。彼の意識が過去に溯行し、あるいは未来を引き寄せ、また生者と死者の境を越えて超自然的な霊の実在に触れて揺れ動くさまが、言葉の呪術的な力を通じて提示されていると言えよう。それは、「外に向かって劇のテーマを明示すると同時に、内に向かって人物の性格を浮き彫りにしてゆく」二重の働きを持った「真の意味での詩劇的言語」（ノーランド）と言うにふさわしいものである。

しかし『煉獄』が詩劇であることのより根本的な理由

は、劇の素材と主人公の情念の特異性にあり、作者がそこから引き出そうとした人生のヴィジョンにある。叙述の都合上、最少限必要なこの劇の筋立てを摘記しておく。——アイルランドの田舎の名家の娘が、若げの軽はずみで使用人の馬丁と結婚し、息子が生まれる。彼女は産褥の床で死に、極道者の夫は一家の財産を蕩尽し家に放火する。十六才の息子は父を刺殺して逃亡する。五十年後、今は「老人」となったこの放浪者が、行きずりの女に産ませた十六才の息子（「少年」）とともに、廃屋と化した生家の前に立つ。「老人」は死者の霊に取り憑かれている。人間は死んだのちも靈魂が「煉獄」に生き続け、地上の馴染み深い場所に出没して生前の過ちを何度も生き直す、だから目の前の廃屋にも何者かがいるはずだ、と彼は言う。やがて亡霊が現われ、自分の命が母の胎内に宿された両親の新婚初夜の光景が現前する。愛馬を駆って帰ってくる父の馬の蹄の音、これを迎える母の姿が廃屋の窓に現われる。父が殺しVの息子を宿すことになる性行為を制止する必死の叫びをあげるが、声は届かない。その過ちを取り消す術のないことを思い知らされ、「煉獄」の母の靈魂の運命に心を奪われている「老

人」の、狂気じみた不可解な言動に耐えかねた「少年」は、金袋をつかんで逃げ出そうとする。両者がもみあう殺気立った格闘のさなかに、今度は父の亡霊が窓辺に現われる。争いを忘れ茫然と見入る「老人」に指し示され、「少年」は初めて祖父の亡霊を見て愕然とする。名家を破滅させた父への憎しみ、父に始まる「血の汚染」を断ち切るために、「老人」は父を刺した同じナイフで「少年」を刺殺する。亡霊は消え、犯した過ちの因果の呪縛を解かれ汚れを浄められたかのように、母の靈魂が光り輝く幻を「老人」は一瞬見る。しかし、ほどなく蹄の音が再び響き、二度の人殺しは徒労に終わり、「煉獄」の母の苦しみが依然として続いていることが明らかになる。おのれの無力と罪深さを骨の髄に感ずる「老人」は、呻きにも似た絶望的な祈りを口にする。「神様、鎮めて下され、生きている者の惨めさと死んだ者の悔恨を」――

以上の筋立てから明らかなように、これは一つの由緒ある家系が身分違いの結婚によって極道者の悪い血に「汚染」され、荒廃し没落したことを素材とする家庭悲劇である。この名家と、名家の産み出す精神的・物質的諸価値に対する主人公の強い愛着と郷愁、それを破滅させた

父への激しい憎しみ、また個人の生命や欲望を超えた大いなる生の母胎としての八家Vの力と価値にまったく無関心な息子に対する憤り、それらが主人公を駆り立て父親と息子の二重の殺人を犯させる。いまわしい一家の運命をくいとめようとするやみがたい気持から出た行為が、逆に一家の呪いを深く固定するという悲劇の古典的図式がここに見て取れる。のみならず名家が衰微し没落する経過は、アイルランドの古きよき伝統の衰退と新世代の墮落という社会的、歴史的寓意を持つと解することもできよう。しかし同時に、ここには名家の衰退とその因果に含まれる歴史的寓意性以上に重要な、人間の生死に係わる八運命Vの問題が扱われていることを見逃がすわけにはゆかない。この劇は、「この世とあの世について確信すること」に基づいて書いたとイエイツ自身が言っているように(ドロシー・ウェルズリ宛書簡、一九三八・八・一五)、死者の靈魂の実在に対する主人公の揺るぎない信念の産物なのである。主人公の行動はすべて、母親の死霊との間にどのような関係を築くことができるかという問題を軸に展開しているのであって、われわれが人生の途上で必ず出会わずはすの解決不能の問題に通ず

る何かがそこにある。一言で言えば各自の背負っている宿命と言えようが、この世に生まれ現にここに生きていることの本当の意味とか根柢は何かという問いである。

「老人」が極道者の父を殺し、長い放浪生活のあと廃屋と立枯れの木があるだけの荒涼とした生地に舞い戻ってくるのは、なぜか？ おそらく故郷を出奔した若い日には思いも及ばなかった測りがたい運命の正体を見究めるためであったと言える。そこで決定的に重要な働きを持つのは、母親の死霊に対する「老人」の態度である。生まれたことへの嫌悪感と呪詛をあらわに示し、彼の生まれる前の姿で現われる母親の亡霊に向かって、自分をみごもる性行為をやめさせようと理不尽な叫びをあげる。また性交のあと「疲れた獣のように」窓辺に現われる父親の亡霊に対しては、五〇年前に刺し殺した時さながらの憎悪をむきだしにする。そして自分を産ませた父親と、ジプシーの女に「少年」を産ませた自分自身と、やがてどこかの女に子を孕ませるはずの「少年」、この「汚れた血」で繋がる三代の命を一举に断ち切るかのように、「老人」は「少年」を刺し殺す。ここには、自分の生涯以前に溯り、また自分の死後に及ぶ時間の流れを抹殺して、

生殖行為による自然な生命の営みを否定しようとする極端なニヒリズムがある。しかしこうした非合理的な情念に基づく「老人」の行為が、今「煉獄」にあって生前の過ちをくりかえし生きる母親の死霊の苦しみを終らせたい、母親を「悔恨」の夢見^{ドリーミング・バック}なおしから解放してやりたいという一念に発するものである所に、この劇の提示する人生のヴィジョンの恐ろしさがある。すなわち、自然の営みである性行為によって生まれ、産み出されること自体が△悪▽を伴わずにはおかないこと、そしておよそ人間の行為が、自由意志によるものであれ一時の気紛れによるものであれ、さらには他人への善意や献身によるものでさえ、当人の意図に係わりなくしば△悪▽や△罪▽に転化し、累を他に及ぼさずにはおかないことを物語っているからである。クライマックスの場面で「老人」が「少年」を刺殺するのは、母親の過ちによる不幸の鎖を断ち、それによって「煉獄」の死霊を救済しようとする意志的行為であり、「老人」にとっては若い日に一度見失った生きることの意味を回復しようとする賭であった。結果は、醜い殺人をもう一つ積み重ね、「少年」を犬死させたにすぎない。けれども、「老人」は名家を廃嫡さ

れ行商人になりさがって空しく死を待つのではなく、自分の運命を可能な限り見究めようとする。そのためには、息子殺しの犯罪者になることさえ怖れない意志的な受難者であると言えよう。

ところで、生まれたことを厭い呪詛する「老人」が、自分を産んだ母親にこれほど深く愛着し、その死霊の救済を強く願うのはなぜか？ 名門の血を受けた母親に△善▽を、それを汚し破滅させた父親に△悪▽を振り当てる単純な図式では、到底説明がつかない。両者が恋に落ち結婚したことが一家の破滅の因であるならば、母親にも当然少なからず罪があるからである。またこれは、「老人」の母親の死霊に対する純粹な自己犠牲とか献身といったものでもない。そう言える根拠はテクスト自体の中には見いだしにくい。父母の結婚に強い嫌悪感を抱き、子を孕ませ産ませること自体を呪う気持が「老人」の中に強く働いていることは、先に指摘したとおりである。従ってここで注意されねばならないのは、「老人」と母親との生死をめぐる特殊な結びつきである。母親は「老人」を産んだ産褥の床で死んだ（‘She died in giving birth to me’）。つまり、自分の誕生が呪わしいものであるにせ

よ、「老人」は母親の死を代償に命を与えられているのであってみれば、いわば母親の身がわりとしてこの世を生きる、あるいは生きざるをえない宿命を背負っている。自分の命を孕ませることによって母親の死の因となり、家産を蕩尽することによって文字通り八家を殺す▽に至った父親への憎悪が一方にあり、母の死を代償に生まれたことへの負い目ももう一方にある。この負い目は「老人」自身どうすることもできないものであるだけに、いつも深く無意識の底にあって彼の感情と行動を支配せずにはおかぬ。生命を孕ませ産ませるものが同時に死をもたらし、その死が新たな生命を産む。これは自然的生命の理であるが、それが個としての人間の生死を越えた大いなる生命の抹殺にまで及ぶとき、「老人」はその理を容認することができない。名家の衰滅に代表される大いなる生命の母胎の死が、果してそれに替わるどのような人間的価値の実現によって償われるのか？ 母親の「煉獄」の苦しみは、この世を生きる「老人」の魂の苦しみと重なりあっていると言って差支えない。彼にとって生きることの意味の模索が、母親の死霊の「悔恨」の苦しみを内面化し、その救済を願うことになるゆえんである。

(このような「老人」像の解釈は、劇全体の特異なイメ
ジャリの構成からもある程度裏付けることができる。す
なわち、生と死に係わるイメージがまるで縦糸と横糸のよ
うに織りなされており、しかもそれらが対置ないし併置
されることにより、両者の密接不離の関係が強調されて
いるからである。たとえば「老人」が生まれると同時に
母親が死に、肉体的な死とともにその靈魂が「煉獄」の
苦しみに生きることが示される。

She never knew the worst, because

She died in giving birth to me,

But now she knows it all, being dead.

また母親の亡霊に向かって「父殺し」を孕む性行為を制
止しようとして「老人」があげる叫び――

Do not let him touch you! It is not true

That drunken men cannot beget,

And if he touch he must beget

And you must bear his murderer.

あるいは、女に子を孕ませ「汚れ」を末代に及ぼすのを
くいとめるため「少年」を殺害したあと、二度の殺人が
母親の死霊を「煉獄」の苦しみから解き放つどころか、
「老人」自身の痛苦をいっそう深め、運命の前に無力な
人間としての自覚に至る結末の場面――

Twice a murderer and all for nothing,

And she must animate that dead night

Not once but many times!

O God,

Release my mother's soul from its dream!

Mankind can do no more. Apease

The misery of the living and the remorse of the dead.

などはその代表的な例である。イエイツが好んで引いた
ヘラクレイトスの言葉を借りて言えば、万物は「たがい
に他の生を死に、たがいに他の死を生きる」という基本
的な認識が、この劇の土台になっているといっていいいで
あろう。

母親の死霊マザー・グースの回帰という超自然的な事柄が契機となっ

て（この劇では父母の亡霊の無言劇という形をとって）、出生以前の過去から死後の未来に及ぶ不動の時間の動きが、「現在」の一点に集約されて「老人」の運命を示し、ひいてはそれが現世における人間の位置を照らし出すというものが、この劇の基本的な構造である。それは劇の中心にある非合理だが深く人間の深層にひそんでいる情念と相俟って、散文劇をはるかに越えた衝撃を与えるものとなっている。そこにはまた、△死者の声▽を内面化し、個人の生死を越えた真の生命の根拠を問い直そうとするイエイツ最晩年の精神のドラマがうかがえるのである。

（付記）シンポジウムでの発言では、『煉獄』の舞台装置、照明効果等の持つ意味についても若干触れたが、ここでは紙幅の都合上、主としてその主題的側面を扱った。なお水田巖氏、出淵博氏には貴重な御助言を頂いた。厚くお礼申し上げます。

ここで割愛した問題については、別稿「詩劇『煉獄』の舞台装置をめぐる」（『親和女子大学研究論叢』第二十号、一九八六年十一月発行予定）をご参照頂ければ幸いである。

〈老人〉に見る Cuchulain 像

三宅 忠 明

W・B・イェイツは、アイルランド伝説上の英雄 Cuchulain の登場する劇を生涯で五つ書いた。On Baile's Strand (1903), The Green Helmet (1910), At the Hawk's Well (1917), The Only Jealousy of Emer (1919), および The Death of Cuchulain (1939) である。At the Hawk's Well で青年として登場する Cuchulain は、他の劇では年齢を重ね、The Death of Cuchulain で、題名通りその生涯をとじる。ところが、この最終作の前の作品、つまりイェイツの死の前年に完成、初上演された Purgatory (1938) に登場する〈老人〉の中にも Cuchulain 像が見えかくれする。Cuchulain という名前はむろん使われていないし、それどころか、何十年か前に父親を殺して出奔、しがない行商人に身を落とし、かつて住み今

は廃屋と化したわが家の前に舞い戻り、そこでもあらうに我が子を殺害するような〈老人〉である。しかし、彼の行為は見方によればきわめて「英雄的」であり、つきつめると、アイルランド伝説の最大の英雄 Cuchulain と符合一致するのである。

まず、〈老人〉の行動を、プロットを追いながらまとめてみる。舞台は一軒の廃屋と枯れ木が一本。登場人物もこの〈老人〉と、その息子である〈少年〉の二人だけである。この廃屋はかつて栄えた名家の屋敷跡で、枯れ木も当時は青あおと葉を茂らせていたという。

〈老人〉は一年前にもここに舞い戻っていたらしいが、彼が今ここに息子を連れて再び戻って来たところから幕が上がる。〈老人〉のはなしによれば、彼の父親はもこの屋敷の馬丁であり、この令嬢が一目惚れして、ふたりは夫婦になった。そして、馬丁あがりの父親はたちまちこの家の財産を食いつぶしてしまふ。母親は〈老人〉を生むとすぐに他界したため、最悪の状況は見えない。最悪の状況とは、父親が酔っ払って家を焼いてしまい、その火の中で彼の息子であった〈老人〉が、ナイフで父

親を刺し殺したことである。父親殺しの嫌疑をかけられた△老人▽は、村を逃げ出し、行商人となつて何とか今まで食いつないできた、というのである。

突如、蹄の音がして△煉獄▽と化した廃屋の窓に、母親の幻がうつる。ちょうど今夜が△老人▽の母親が彼を胎内に宿した夜に当たつたのだ。蹄の音は、父親が酔つゝ帰つて来た時のものであつた。窓にふたりの影がつつたのを見て、△老人▽は思わず絶叫する。

「その男に触れさせるんじゃない、

酔つ払いに子供が作れないなんて嘘だ。

そいつがあんたに触れたら子供が出来る、

あんたは父親殺しの子を生むことになるんだ」(p.686)

この一連の幻聴・幻影は、△老人▽の息子である△少年▽にはいっさい聞こえず見えない。△少年▽は、父親の気がふれたと思ひ、いきなり金袋を盗んで逃げようとする。△老人▽がそれに気づき、ふたりは金袋を奪ひ合う。その最中に、また窓の明りがとまり、△老人▽の父親の若い頃の姿が映し出される。今度は、△少年▽にも

はつきりと見え、彼はひどくおびえ、かつひるむ。ひるんだ息子を、△老人▽は、父親を殺したのと同じナイフで刺し殺すのである。このあと、△老人▽は暗くなつた窓に向つて息子を殺した理由を述べ、母親のための鎮魂の祈りを捧げて幕となる。

以上が、この劇中および△老人▽と△少年▽の台詞から判明した△老人▽の行為であり、表面に現れた大きな出来事は、△老人▽の父親殺しと息子殺しである。この行為を、アイルランド最大の英雄である Cuchulain の武勇と同一視することは、余りにも逆説めくかも知れない。鍵になるのは、それぞれの殺人の理由である。父親を殺したのは、

「・・・おやじは家をつぶした、

立派な人間が生まれ育つて、死んでいった家をつぶす、

これ以上の大罪はない」(p.683)

からであり、息子殺しについては、

もはやつが大人になつたら、

またぞろ女を引っかけて、

子供を生ませ、汚れを後世に伝えるから」(p.688)

「過ちの因果の鎖を断ち切った」(p.688)のである。

親殺し、子殺しは、世俗的にも珍しいことではない。一時の激情にかられ、時には不治の病に同情したり、などというのが主な理由である。注目したいのは、この△老人▽の言う理由で子を殺した親が、人類の歴史上に存在しただろうか、ということである。ベオウルフに退治されたグレンデルの母親の主張を見るまでもなく、どんな悪の権化にも存在主張はあるものである。自我も子孫の存在主張も捨て、その源を絶つということは、稀有なる英雄的行為と言わずして何と言えようか。

△老人▽の母方は「見渡す限りのすべての土地」(p.683)を所有する大地主の出であり、「行政長官や陸軍大佐や国会議員、海軍大佐や総督」(p.683)を輩出させていた。家には「古い本がいっぱいで、十八世紀のフランス装丁の立派な本をはじめ、古いもの新しいものとりまぜて何トンもの本」(p.684)があった。要するに、△老人▽の

両親は、劣悪きわまりない悪性遺伝子と最上の良性遺伝子の結合だったのである。単純な算術によると、△老人▽には二分の一、△少年▽にも四分の一の良性因子が残っていてもよいはずであるが、この劇中に見えるふたりの差はそんなものではない。

△少年▽の台詞や言葉遣いを見る限り、彼には良性因子のかけらもないのである。例えば、△老人▽の父親がこの屋敷に入り込んだことが悲劇の発端になったと聞いて、△少年▽は、

「当り前もくそもあるもんか。

じいさんは女と金をものにしたんだ」(p.683)

と反応し、その行為に対する△老人▽の嘆きには、

「へえ、でもおやじは運がよかったぜ。りっぱなベベ着て、りっぱな馬にも乗れたろう」(p.684)

と、答える。また、金袋の奪い合いになつては、

「殺してやつてもいいんだぜ。あんたはじいさんを殺したというが、そりゃあんたが若くて、じいさんは老いぼれてたからだ。今度はおいらが若くて、あんたがおいぼれた」(p.687)

と、わめく有様である。その教育程度にいたっては、(△老人)のせいでもあるのだが、「行商人がジプシー娘に溝の中で孕ませた私生児にふさわしい」(p.684)ほどのものでしかない。読み書きのみならず、カトリックの坊さんから「ラテン語まで習った」(p.684)△老人)にくらべ、とてもその半分もの良性因子を受け継いでいるとは思えないのである。

一方、△老人)は、終始自分の父親の行為を過ちとしてとらえ、「救われるためには自分自身に頼るか、さもなければ神様の慈悲にすがりしかない」(p.682)と考えている。先に引用したように、母親に対して、「その男に触れさせるんじゃない」と言うことは、必然的に自己の生存権を否定し放棄することである。前後の見境いなく思わず叫んだという点を差し引いても、このことばは無私無我の犠牲的かつ英雄的精神から発せられたと解釈

出来よう。

もう一度、舞台上の息子殺しの場面を見てみよう。確かに、この前にふたりは金袋を奪い合って激しく争う。この争いの非は、明らかに、いきなり金袋をつかんで逃げだそうとした△少年)の方にある。相手を殺すことを口にするのも△少年)である。△少年)は若く体力もあり、△老人)は足もとがふらつき、「倒れずに」いるのがやっとである。ここまでの舞台を見た限り、観客は、今にも△老人)が殺されるのではないかと、はらはらしている。ところが、思いもかけず、△老人)が△少年)を刺してしまう。観客は、この成り行きに意外さを感じはらずである。しかも、これは争いのさなかの行為ではない。はじめて窓にうつる幻を見て、△少年)はひるんでいる。その上、おびえ切って、もはや父親と争う気力などすっかりなくなっているのだ。これは、△老人)が激情の果てに△少年)を殺したのではないことを意味する。△老人)は、きわめて冷静に思慮し、「過ちの因果を鎖を断ち切る」ため、災いを後の世に残さぬために、息子を殺したのである。

転じて、Cuchulain 像の概略、それにアイルランド人民の代表たるイエイツとの精神的かわりを述べてみた。

伝承による Cuchulain は、疾走中の母親から生まれ、幼名をセタンタといった。五歳の時、鍛冶屋クランの猟犬でアルスターの王宮を護っていた百人力ならぬ百大力の猛犬を誤って殺し、以後その猟犬に代って王宮を護ったことからこの名前がつけられた。(Cu は Hound の意) さらに七歳で過酷な試練を経て「赤枝」(Red Branch) 騎士団に加わり、長じてその隊長となる。やがて、メイヴ (Maeb) 女王の率いる西のコナハトとの度重なる戦闘を指揮し、時にはひとりで三千人の敵を撃退したという、けたはずれの豪傑であった。最後には、メイヴ女王が養育した魔法使いの一人による妖術に破れ、野の石柱に身体をしばって立往生をとげる。王宮と国を護って死んだ悲劇の英雄、というのが一般的な Cuchulain 像である。その外見や行動の詳細については K・ブリッグズの *A Dictionary of Fairies* (1976) や E・ハルの *The Cuchullin Saga* (1898) をはじめとする多くの著作にゆずりたい。

さて、イエイツの生涯の中でも、アイルランド史においても、一九一六年に起こった「イースター蜂起」は、特筆大書すべき大事件である。特にイエイツにとって、昨日まで文学談議をしていた多くの仲間たちが、この対英暴動に参加し、むざむざ処刑されて行くのを見ることは、まさしく断腸の思いであったにちがいない。早まった行動が犬死にならなければとの思い、ショックとともに何か大きなものへの期待、無謀だが英雄的なこの行動の外に身を置いている自分自身へのいらだち、などの気が同年発表の詩「Easter, 1916」に見られる。さらに、この時の衝撃が、生涯を通じて彼の脳裡から去っていないことは、最後の劇 *The Death of Cuchulain* からもうかがえるのである。

「イースター蜂起」は、文字通り、一九一六年の復活祭を期して、即刻独立を求める急進派が、英国に対して起こした「暴動」であり、彼らの参謀本部は GPO で知られるダブリン中央郵便局の建物の中に置かれた。蜂起そのものは一日で鎮圧されたが、これが六年後のアイルランド独立への発火点となったのは確かである。そして、GPO の建物の広間に、蜂起を記念して、オリバー・シェ

バード制作の Cuculain 像が建てられ、今日にいたっている。

Cuculain 像がこの場所に建てられたことは、蜂起したメンバーの精神を尊ぶと同時に、アイルランド人民の永遠の記念碑、心の支えとなるのである。イエイツも、R・スキーンと言つごとく、彼らと同様、生涯 Cuculain 像を胸に抱いていたのである。

再び、劇に立ち戻り、この大事件とのかかわりを考えてみたい。劇中くり返される「十六」という数字は、いったい何を意味するのか。酔っ払って家に火をつけた父親を、△老人▽が刺し殺すのは、彼が十六歳の時であり、今またここに舞い戻って来て殺す息子がこの夏十六になる。二度にわたる殺人を十六という数字に結びつけたのは、イエイツにとって今世紀最大の事件となった一九一六年の蜂起が念頭にあったからにはほかならない。

次に、冒頭の△老人▽の台詞を見てみよう。

「五十年前に見たのは

あの枯れ木が雷にやられる前だった。

ふくよかな葉が青あおと茂って、

油ぎって生命があふれていた」(p.682)

五十年前というのは、文字通りであれば、前世紀末、つまり「アイルランド文芸復興」(一八八五—一九二三)の始まった頃ともとれるが、同時に、異民族の侵入を見ない頃の、ケルト文化の黄金時代と解釈できなくもない。

一八九一年の有名な愛国者 C・S・パーネルの失脚と結びつける説もあるが、この表現からは「雷にやられた」のが何時の頃かはっきりしない(五〇年前とは限らない)ので、無理があるように思える。

ともあれ、この枯れ木が五十年前に青あおと茂っていたというのも、かつて山のような本があって栄えていたという屋敷も、アイルランド古来の文化を象徴していることは確かである。しかし、雷にやられて生命を失った枯れ木は二度とそれを取り戻すことはできないし、すべて灰じんに帰した屋敷ももと通りにはならない。わずかに「哀れな汚い老いぼれ」(p.688)となった△老人▽の記憶にとどめられているだけである。血を引くものいなくなつた「何の害もない」(p.688)△老人▽が死ねば、その記憶も永久に失われるのである。

この状況を作り出したのは「雷」と「老人」の父親である「侵入者」である。雷は、さけられない天災、いわば運命であり、侵入者の行為は人災であるが、その力が強大であれば抵抗は困難である。そして、アイルランドが歩んできた歴史を見ると、この屋敷の運命とびたりと符合する。かつて独自のケルト文化が栄えた頃、彼らはヨーロッパのどの民族にもさがけてオガム文字を考案し、海なす神話・伝説を中心とする精神文化を謳歌した。

ローマ軍の影響も受けず、デーン人（バイキング）にも彼らの精神文明をおびやかされるには到っていない。彼らとはむしろ同化したと言ってよい。ところが、十一世紀にイングラントに侵攻したノルマンは、やがてアイルランドにも侵入を開始する。以来七百年余り、アイルランドはイングラントに隷属する運命となる。時代によって一定はしないが、ケルト文化は度たび消滅の危機に瀕した。特に、O・クロムウェルの政策は、アイルランドからケルト文化を抹殺しようとするものであった。イングラントとのかかわりで、アイルランドがうろつた面があったことも否めない。しかし、言語や伝承文芸をはじめとする精神文化に関する限り、イングラントのアイ

ルランド政策は、財産を食いつぶすのみの「侵入者」にかならなかったのである。

アイルランドとその文明を象徴する屋敷と母親に対して、「老人」の父親はイングラントの侵略そのものであった。屋敷は廃屋と化し、母親はすでに幻影でしかない。侵入者のために無に帰したとおぼしき、かつての精神文明に対して、イエイツはそれでも呼びかける。

「母さんは、あの死んだ夜を生き返らせるんだ、一度ならず、何度でも」(p. 689)

Purgatory は、わずかに数ページ、上演時間も十数分というごく短い劇である。にもかかわらず、その特異性、象徴性のため、最大級の評価を与える批評家も多い。しかし、観劇者の中では、感動より「戸惑い」を感じる者の方が多かったという。多くの人がこの中から何らかの意味を探り出そうと試みてきた。超自然、オカルティズム、わが国の「能」の影響、特に『錦木』との類似性、またイエイツの関心事でもあった「優生学」に根拠を置くもの、さらに、宗教性や人間の業など、さまざま

な視点から論じられてきた。いずれも興味深いし、たしかに射ていよう。この劇が、一側面のみで論ぜられるほど単純なものでないことは事実である。しかし、やはり、アイルランドの歴史の反映として論じる以上に大きな意味を持つ批評の方法は思いつかない。「十六」とか「五十」という数字が、ある特定の出来事を示唆するにとどまらず、スケールはずっと壮大なものである。アイルランド開国以来の伝統とともに、近世に入ってからイングランドとのかかわりが、イエイツの念頭を離れなかったことは、まぎれもない事実なのだから。

最後に、外見的にはまるで非英雄的な老人に最大の英雄 Cuchulain を演じさせたのは、ひとつの「劇的効果」を意図したものであることをつけ加えて、この発表を結びたい。

〔テキスト〕

Collected Plays of W. B. Yeats, 2nd ed.

(1st ed., 1934) rpt. London: Macmillan, 1972.

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。

『煉獄』―母の夢

鈴 江 璋 子

晩年のイエイツは時に生殖のエネルギーを厭悪する姿勢を示す。彼は肉による生産の営みが本質とする混沌、無秩序、べっとり血に汚れた感覚を忌む。なぜなら彼はその時代の政治経験を通じて、民衆とのかかわりを通して、秩序や組織など整然としたものの敗北と雑然としたものの勝利を知悉していたからである。善悪の基準、制度、秩序などを、男性中心の文明が作り上げた人工の「黄金の鳥」であるとする時、整然としたものの破壊者、「血に塗れたドルフィン」は、女性に振り当てられた役割である。

「両手を出して下さい。私の胸に当てましょう。ああ、この胸の白さ―賭博師の骰ころのように白―白―

象牙の骰ころのように。骰の目はどう出るか、わからないのですよ。あるいは狂気の子供―あるいは悪党―あるいはやくざ者―あるいは違うかもしれせん。知性の骰は出る目が決まっているけれど、私は普通の象牙の骰なのです。」

このような言葉で、『窓ガラスの文字』のヴァネッサはスウィフトを誘い、その結果が破壊につながろうと、狂気を生もうと、自然の無目的な生産のサイクルに身を投じよう、と迫る。しかし「知性の人」ジョナサン・スウィフトは、ヴァネッサの白い骰を手にする事、それによって不確実な結果を生むことを拒む。彼は自分の理性と意志によって、骨肉の連鎖を断つのである。

生殖の連鎖に身を投じ、みごもり、生もうというヴァネッサの願いを実現するのは、『三月の満月』の処女女王である。彼女は自分のことを一番うまく歌った男に、王国と女王自身を与えるという布告を出し、下賤な豚飼いの歌と生命を代償として、彼の血の一滴によってみごもる。何がみごもられたのかは不明である。ただ、何か新しく血なまぐさいものが生み出されることは確かであ

る。王国の破壊や血統の汚れなどを全く意に介さぬ女王の夢によって、きらびやかな破壊が起り、何か、ただならぬ新しい世紀の誕生が期待されるのである。

『煉獄』は『窓ガラスの文字』『三月の満月』と共通の主題を追い、生殖のエネルギ―が何をもたらしたか、生まれるとは何であったかが、生み出された者の口から語られる。終末を期待する人間の願望が叶えられず、生命の連鎖が無慈悲に繰返されるのを見る時、生殖とは宇宙という機械の、無目的、無感覚なオートメーションとさえ思われる。

リアリステイックな表層において、この劇はチェホフやフォークナーと同様に、あるカルチュア―アングロ・アイリッシュの上流資産階級―の終焉を物語る。その終焉は女性によってもたらされるものである。栄光の家の最後の息子と自称する老人の語りによると、この家の若く美しく、奔放な令嬢が身分賤しい馬丁に恋をした。ある夜、召使たちが寝静まってから、令嬢は階段を下りて、酔って帰ってきた馬丁を迎え、自室に招き入れて、みごもる。出産の時に彼女は死に、家屋敷は馬丁の手で蕩尽された。自分が犯した過ちを悔いて、彼女の霊はこ

の廃屋に戻ってくるのである。

煉獄の魂って奴が帰ってくるんだ

元の住まいやなじみの深い場所にな。

.....

そいつらは繰り返すんだ、

おのれが犯した破戒行為を。しかも一度じゃない、何度もだ。そしてとうとう思い知るんだ、

その破戒行為が引き起こした結果のことを。

他人への破戒行為にしろ、おのれへの破戒にしろ、な。

他人への破戒なら他人がけりをつけてくれよう。

というのは結果が終る時

夢も終るはずだからな。もしおのれに対する破戒なら

おのれ自身か

神様の御慈悲にすぎる以外に救いはないのだ。⁽²⁾

この言葉は『窓ガラスの文字』のトレンチ博士の説明とほぼ重なる。博士は霊というのかわれわれと同じ人びとであること、ある種の霊はこの世に縛りつけられていて「まだ自分が生きていると思って、過去の生活で行なっ

た何らかの行為を繰り返し繰り返し行なう」それは「ちょうど私たちが何か思い出すのがつらいようなことを、何度も反芻して考える」³ようなもので、霊の世界では考えそのものが現実になるのだ、と説明して言う。

死ぬ時の苦しみでなくて、生きていた時の何か情熱的な瞬間や悲劇的な瞬間を繰り返す時もあります。・・・『オディッセイ』にも似たようなことがありますし、東洋の文献にもたくさんあります。人を殺した人間は殺人を繰り返し、強盗は強盗を繰り返し、恋人はセレナーデを繰り返し、兵隊は再びラッパの音を聞くのです。私がカトリックなら、こういう霊は煉獄にいるんだと言うでしょうよ。墓石に「安らかに眠れ」と書いても無駄なんで彼らは苦しまなければならぬのです。⁴

『窓ガラスの文字』の舞台は、現在は分割され、うらぶれた下宿屋なのだが、かつては個人の立派な邸宅であった一種の“廃屋”、登場人物は(一)スウィフトのことを知る人を含めて五人の普通の人間、(二)生者と死者の間を往来すると考えられる霊媒、(三)支配霊として実際に霊を呼

び出す役割を果たす少女の霊、四少女の霊に降霊したスウィフトの霊とヴァネッサの霊、そして(五)登場人物ではないがスウィフトの記憶の中にあり、かつてこの邸宅を訪れ、今もその窓ガラスに刻んだ文字として(一)の現実の層に実在するステラ、という複雑な異次元の層にまたがる。互いの意識を透かし合う、入れ子細工のガラスの箱のような不完全な視点を操作することによって、イエイツは死者の意識がわれわれのすぐ隣にあり、「夢見回想」を続けていることを、われわれに信じさせるのである。

『煉獄』も一見、前記二作と同様に説明役の男達の会話で幕が開くように思われる。無知な若者への説明という形で、老人はこの廃屋にまつわる物語、犯した罪を繰返すためにこの家を訪れる亡霊のことを、冒頭からざらりと説明してしまう。もしこれが能であるなら、ここでシテの女性が登場し、恋慕のさまを演じて見せ、呵責に苦しんだあげく遂に救済されて舞台を去るだろう。⁵しかしイエイツは思索する女性を書いたことがない。キャサリン伯爵夫人も、デアドラも、『三月の満月』の処女女王も、自分の信念、自分の恋のためにはすべてを捨てて、後悔しない女性である。ヴァネッサの悔は、恋が成就し

なかったことにある。『骨の夢』の若い女が悩むのは、国を売ったことではなくて、その罪の償いのために「二人の唇が合うことがない」苦しきためである。そのために国や家、秩序が破壊されたからといって、成就した恋を悔やむ女性はいエイツの文学には登場しない。文学における女性とは、そういうものとして造型されるのである。

いエイツの造型する女性がこのようなものである時、名家の荒廃を嘆き、無謀な恋を悔やむのは、当然その制度・伝統の保持者である男性の役割となる。この家の栄光を知る最後の子として生まれ、荒廃の原因および結果として育ち、母の無分別を悔やむ老人は、観客の前で苦悩を演じなければならない。亡霊の苦悩を報告する単なる実況報告者であってはならないのである。

『煉獄』創作の動機は、インタビューでも語っているように、死者が生前の行いを悔い、死後もその行為を繰り返すという、能などに触発された考えにあった。いエイツはすでに『骨の夢』を書いて、この発想を劇化している。しかしおそらく彼は、この劇の仕上がり満足できなかったのだろう。『骨の夢』は比較的素直に能を踏

襲して、シテに当たる男女の亡霊が、ワキに当たる若者に、自分たちの苦患を語る形式を取っている。しかし一つにはこの語りの手法の素朴さのために、また一つには主役の悔いの弱さのために、十分な劇的興奮を与える作品にはなり得なかった。苦悩にしろ、喜悅にしろ、深い感情を自分で語るほどいいかわしいことはないのであるから。

『煉獄』創作に際して、いエイツは『骨の夢』の単純な語りでなく、『窓ガラスの文字』の複雑さを踏襲した。主人公に直接語らせず、語り手の客観性を通して「狭い窓から見る事実」を伝えようとしたのである。しかし創作の進行につれて、老人はナレーターからナレーター＝ヒーローへ、主人公へ、と劇の核心に入って行く。しかも彼がこの家の子として、事件の被害者でもあれば加害者でもあり、物語を知る唯一の人物である時、語られる物語はすべて彼の意識を投影したものになるだろう。作り話として語り手の中に収斂して行く可能性をはらんだ疑わしさを、いエイツはこの痛切な物語の語りの手法として採用しているのである。

もちろんわれわれが作品『煉獄』としていエイツから

受取るものは、現在の決定版のテキストである。しかし最近コーネル大学から、『煉獄』の最初の散文「シナリオ」手稿、韻文手稿二種（『煉獄』と『煉獄の霊』）、タイプ原稿、校正刷などの草稿類がすべて集収、写真複写、転記されて出版され、この劇の理解とイェイツ文学の解明への新しい道が、一般読者にも開かれることになった。創作各段階での訂正・加筆・抹消を検討し、作品成立のさまを探るには、当然稿を改めねばならないが、ここでは最初の「シナリオ」を瞥見して、主人公の性格に関するいくつかの謎を解明してみたい。

「シナリオ」において主人公はあきらかに、生身の人間の「老人」である。彼は古典劇のヒーローのように、自分の生家にまつわる宿運を語り、自分も呪われた身であることを明かし、舞台の上で苦悩する。劇の興味は名家の没落にまつわる亡霊の物語にあり、霊が生前の破戒の罪に執着し、悲劇のもととなった廃屋に戻ってくるという不思議を描くことが主眼である。亡霊を見る人の心理を焦点にした。フロイトの心理劇ではない。老人は

「わしらは生きてこの家に戻ってきたが

男女二つの霊も戻ってきて
この家の中にいるんだ」・・・

「そして六十二年前のあの夜

満月の時、二人の人の上に何かが起った。そして
今その同じ記念の日に、満月が照り・・・」⁽⁷⁾

と、抵抗し難い宿業によって惨劇が起ることを暗示する。

登場するとすぐ老人は「ここは暗い邪悪なところだ」と言う。少年が無邪気に、暗いのは岡の陰になっているからで、別段悪い家ではない、と言うのに対して老人は、この家は暗く怖い家だ、自分達が行商人に落ちぶれたのは、この家のせいなのだ、と説明する。父子関係は決定版よりも温かく血の通ったもので、父が完全に主導権を取り、息子にも鋭さや皮肉がなく、幼く従順な印象である。絞殺される時も、自分から父に近寄って行く。

シナリオの老人に著しいのは自分を邪悪なものと認識する自己嫌悪の苦さである。同時に彼は自己を父―自分―息子という三世代に及ぶ悪の連鎖の中に捕えている。

一番邪悪なわたし、もっと邪悪なこの子——暗い邪悪が、決して破れぬ呪が生まれる、始まる——それは墮落させるのだ、男また男女——⁽⁹⁾

自分を惨めな、呪われた者と認識する時、自分をみてもらいたくないという母への祈りは哀切である。シナリオの次に書かれた韻文第一稿において、彼は祈る。

ああ、お母さん、わたしは生まれてはならないのです。
あなたの子宮に宿してもならない。

貧窮の底にある惨めな男、

邪悪な男、あなたの血の汚れ
憶えていて下さい、もしあいつがわたしを生ませたら
あいつは自分を殺す奴を
生ませることになるのですよ。⁽¹⁰⁾

書直しや修正を重ねるうちに、イエイツの関心は父子の主題から母子の主題に移っていく。三世代の男が破壊する呪いの連鎖という要素が薄れる時、老人の、自己を呪われた者と認識する自省も消える。父を殺し、息子を

殺した二度の殺人も、宿業に操られたものではなくて、全く彼の意志による、母を救済するという大義名分を持った救済行為にと変る。彼は汚れの結実ではなくて、汚れを終える救済者、「公然たるモラリスト」⁽¹¹⁾へと変身するのである。『キャサリン伯爵夫人』の場合にも当てはまることであるが、イエイツは手直しするたびに主人公から明白な毒を抜き、正義の人へと変えていく傾向がある。これは一つには、演劇というメディアが観客の反応を考慮しなければならぬという事情にもよるのだろう。イエイツは老人を、正義を行う人という自己認識を持つ人物へと作り変えていく。しかもS・F・シーゲルも認めるように⁽¹²⁾彼は自己認識を変えながら行動を変えてはいかないので、何度もの修正を経て完成した人物は、行動と自己認識の間にギャップのある、奇妙に自省のない、自己を知らぬ存在になってしまう。自分の行動を正しいと信じる彼には、彼自身の姿が見えない。自分が犯している錯誤について、観客よりも無知である。しかし無知であることによって、彼は全知の作者のマウスピースではない、独立したペルソナになり得るのである。

イエイツは「家」の連環から母と子を切り離し、孤独

な老人の悲劇に光を当てる。彼は生家の没落を見たくなかった。父殺しとして生まれつきたくなかった。子殺しもしたくはない。しかも母は自分を生み落とすとすぐ亡くなっている。彼はそんなに生きてまで生んでほしくはなかった。いま、人生にも、生殖行為にも幻滅した年老いた息子は、若い母が悔いと歎びをもつて、自分をみごもる性の夢を繰返し見続けることに耐えられない。彼は息子を殺し、生殖の夢の結果を消すことによって、母を果てしない夢の連環から救おうとする。これは冒頭の「結果が終る時／夢も終るはずだから」と照応する最初からの計画だったのである。

悪夢は消え、母は一瞬清らかに輝いてみえる。母を救済することができた。後は「遠い土地へ行って、見知らぬ人に、語り古した冗談話をして聞かせるだけさ。」——計画通りの成行きに、老人は満足である。韻文第一稿の、「遠い土地へ行って……汚したために殺された、死んだ浮浪者の歌を一つ二つ歌おう」という構想は、このように冒頭の「あの家にまつわる冗談話や物語のことを考えているのさ」と照応するように書き直された。この照応は一瞬われわれに、この老人はどこか新しい土地の、傍に

木のある廃屋の前で、同じ話をして聞かせるのではないか、いま演じられた劇が、彼の「語り古した冗談話」なのではないか、彼こそ母恋いの想念から解放されず、母のための殺人を繰返し演じて止まぬ煉獄の幽鬼なのではないかと疑わせる。

しかし『窓ガラスの文字』の最後に、呼び出されぬ霊が、思いがけなく再登場するという、一種のどんでんがえしがあるように、『煉獄』の舞台でも最後の段階で予期せぬ事態が展開する。消えた筈の夢が蘇ったのだ。ひづめの音が聞こえ、母の生殖の夢が蘇る。老人の小賢しい計算は成り立たなかった。息子を犠牲にしたことも無意味であった。暗い潮のような、宇宙的な欲望の前に、彼ひとりの努力など、何の役にも立たない。オイディプスのように、彼は初めて自分が何であるかに目を開く。自分の無知と無力を悟った時、彼は説明者であった自分を捨て、老人というペルソナさえ捨てて、絶対者の前にひざまずく。「神様の御慈悲にすぎる以外に救いはないのだ」という冒頭の言葉は、亡霊のことを語るように見えて、実は自分自身のことを語る予言だったではないか。男性の知性が、不確実あるいは悪かもしれないものを

生み出すのをためらうのに対して、イエイツの描く女性は、生むことをためらわない。「全身これ子宮となりまた骨董となつて」⁽¹⁶⁾「絵かきのキャンパス」⁽¹⁷⁾という言葉などが示すように、イエイツは女性がそれ自身の中に超自然的な創造力あるいは破壊力を備えているとは考えなかった。ただ夢を見る能力によって「ひづめの音」を、宇宙にみなぎる未知の力を呼び寄せるのである。母たちは受胎し、形造り、生み出す。新しく生み出されるものが「悪」とされるのは、それが古い体系に属さぬからであらう。それゆえに、世代ごとに生まれる「子」は、邪悪と墮落の下降線をたどるかに見える。しかしすべての母たちは、自分が生み出したものを信じ、容認して止まぬだろう。家系という既成の価値を信じ、霊は霊界で平安に、と秩序を願う老人の期待は、母の夢の前に敗北せざるを得ない。なぜならスウィフトが自分の生まれた日を呪い、また『小学生にまじって』の知的な老人が、わが子の老いさらばえた姿を見た時、母たちは幻滅を感じるだろう、と想像するのは逆に、『煉獄』の母の記憶は常に彼をみごもった時に帰り、その経験を容認して止まない。そしてそういう無謀な、無条件の愛を、この老いた子が求

めて止まぬからである。それはとりもなおさずイエイツ自身が、そういう愛を一面の理想としたことを意味するのである。

注

- (1) 佐野哲郎訳『窓ガラスの文字』・佐野哲郎他共訳『イエイツ戯曲集』（山口書店・一九八〇）二二五頁。以下『戯曲集』と略。
- (2) *The Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1952), p.1042. 訳は筆者。
- (3)、(4) 『戯曲集』二二三頁。
- (5) 筆者は髪物の能を考えたが、長谷川年光氏は老人をシテとした怨霊物の能への可能性を示唆している。大浦幸男編『イエイツの世界』（山口書店・一九七八）一八三頁参照。
- (6) A. N. Jeffares & A. S. Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1975), p.275.
- (7) Scenario [P2r] [43-114] ll. 24-31, in *Purgatory Manuscript Materials, Including the Author's Final*

Text by W. B. Yeats, ed. Sandra F. Siegel (Ithaca and London : Cornell U. P., 1986), p.41.

- (8) *Ibid.*, p.37.
- (9) *Ibid.*, p.47.
- (10) *Ibid.*, p.87. Manuscript of the First Verse Draft [VA9^v] [139-143] ll. 5-10.
- (11) *Ibid.*, p.5. Introduction.
- (12) *Ibid.*
- (13) *The Collected Plays of W. B. Yeats*, p.1049.
- (14) *Purgatory*, p.105. [VA14^r] [205-222] ll.7-10.
- (15) *The Collected Plays of W. B. Yeats*, p.1041.
- (16) 風呂本武敏訳『白鷺の卵』・『戯曲集』二四二頁。
『窓ガラスの文字』・同書二二五頁。
- (17)

日本イエイツ協会第21回大会報告

時 一九八五年一〇月一二日(土)

所 就実女子大学

開会の辞 会長 大浦幸男氏

挨拶 就実女子大学長 原野 坦氏

アイルランド大使

ショーン・G・ローナン氏

講演 司会 風呂本武敏氏

Yeats, the Wild Swans and Coole

Prof. Augustine Martin

総会 司会 大内義一氏

経過報告・会計報告その他

研究発表 司会 藤本黎時氏

*At the Hawk's Well*における

Musiciansの役割について

佐藤容子氏

イエイツと謡曲 — フェノロサールパ

ウンド訳をめぐる諸問題

村形明子氏

イエイツと牧歌

内藤史朗氏

シンボジウム 司会 出淵 博氏

*Purgatory*をめぐる

松田誠思氏

三宅忠明氏

鈴江璋子氏

書評

島津彬郎『W・B・イエイツと

オカルティズム』

N・E・Dのオカルティズムの定義にはオカルト的知識(魔術、神知^{フイ}など)の原理、主義、実践とあり、

オカルト(形容詞)の第四項には「古代と中世の評判の知識で、秘密の神秘的な性質の作用(例えば魔法、錬

金術、占星術、神知学など)の知識

や用途を含むものに関与した」とある。

従ってオカルティズムはもとから単に神秘的な知識のみならず、その実践をも含んでいた。これを考慮

に入れておくのは、オカルティズムの議論が認識の学のみならず、存在論そのものにまで進むことを必然とするからである。さらにもう一つ忘れてならないのは、今の定義にあった、魔術、錬金術、占星術、神知学といった西欧神秘主義の伝統に比べて、シャンカラ、ウパニシャッド、禅などは、何よりも先ず、生きる技術、精神の鍛練としての実践的側面を色濃く有していることである。

島津氏はイエイツが西欧と東洋のこれら異なった伝統をどのように受容融合しようと努めたかを語る。そして氏の最大の特徴はその立論の極立った大胆さにある。

通常よく問題にされるのはイエイツが『幻想録』の体系や神についてどこまで本気であったかという点である。多くのイエイツ読者はこうし

た神秘主義をうさんくさく思う自らの意識を反映して、一種冷やかな反応しか示さない。これに比べて、島

津氏はいささかもためらうことなく、イエイツ幼時の魔術や占星術への興味から後の神知学、シャンカラ、カバラ、心霊術、ウパニシャッド、禅の興味に至るまでを、全て真剣で本格的な接近と考える。またこれは筆者自身の不明を告白するにすぎぬかも知れないが、これら諸々の神秘主義へのイエイツの接近は半ば恣意的で時々気まぐれに対応したものと印象があった。ところが島津氏の論考は、霊界や超越的なものへの初步的関心から、より高度に体系化された神秘主義や「神学」へと、イエイツの関心は明らかに発展の相をたどることを説明してくれる。これは意志の力を駆使して認識の極限に迫

ろうとする一つの自伝的図式と見られなくもない。

「メイザーズの教えるカバラは、ある種の儀式を慣行に従って修業する者に超越的な力を約束し、イエイツが長い間陥っていたシャンカラの抽象から抜け出すのに、きわめて大きな力を彼に与えようとしていた。」(28)

島津氏は言う、これら諸々の異なつた神秘主義への接近は「彼自身の『内』に潜む未知の部分の新たに発掘する手掛かりを与えた」(169)のだと。

しかし島津氏はその場合のイエイツの限界について指摘することも忘れない。イエイツは「生れつきの『宗教家』であつたが、心霊現象の証拠、とくに物理的証拠を執拗に求めている」(37)。「超自然の世界を扱うのに、彼の中にあるいわば現代の懷疑

に自由な発言の機会を与え、あえて意識的に、科学的、論理的観点に立とうとしている」(89)。「ヴェーダーンタの哲学者たちは最終的に種なきサマーディ^註を求めていたけれども、詩人としての彼は『内』の世界の探求を「知性だけで知りうる完全さ」の範囲に限っていたようである」(141)

「彼はウパニシャッドの魅力に取り憑かれたが、再生の觀念に関するかぎり、魂は常に漸進的な知的自己完成の過程にあるという、西洋のより論理的な神知学的見解から離れることはできなかったのである」(167)このように知的論理的な西欧近代思考の習性がイエイツの神秘主義の一つの限界になつたのは事実であらう。しかし他方でその故にまたそれは超越的体験をいたずらに韜晦化することなく、可能な限り客観的で万人に

共通な言葉の発見をうながした。啓示や悟りの名で呼ばれるものが絶対的な個別性を一步も出ないものならば、「ウパニシャッドや禅でいう自発的、瞬時的に果される開悟」(233)のままであるならば、言葉そのものは全く無力でしかない。しかし詩人である限り、近似的にすぎぬとしても、その体験に接続した言葉の発見を志す衝動を抑えるわけにはゆかない。またそのような聖なる言葉の導きがあれば、人は暗示や類推や想像の働きによって、その原体験を再現し、その価値の伝達や継承を可能にされる。

ところで最初に述べたイエイツのオカルティズムへの関心の発展性について、島津氏はバッチン(H. R. Bachchan)が「超自然の歌」に読み取った図式を紹介される。この十二

篇の連作のうち八番以降は、個体が人類史や宇宙に吸収されるとし、七番までにオカルト遍歴の諸相を割り当てている。(1)アイランドの民話的オカルティズムからスウェデンボリの哲学的オカルティズムへ(2)三位一体のキリスト教的観念とカバラ的観念の対立(3)シャンカラ思想に言う「魂の根源」の発見と日常への回帰(4)魂の漸進的な知的完成(5)ウパニシャッドに言う魂の第三段階、神の中に自らを見出すこと(6)魂と神の完全な一体化、意識的純粋性(7)一切が神の夢に吸収される暗黒状態。こうした疑似科学的分析性は島津氏の強調されるイエイツの科学志向、実証志向とどのような関係にあるのか問題のあるところだ。ただ、このような分析の持つ奇妙な魅力のことはさておくとして、ここで問題にすべきはオカ

ルト的世界への関心が、魂の救済の問題とからんでいることである。

島津氏も引用される「自我と魂との対話」や「動揺」の第七部にある魂と心のやりとりを読めば、イエイツは「神以外何もない世界」での魂の救済を求めるよりも、罪と暴力の現世に歌人として留まる方を求めているのは明らかである。にもかかわらず「自我と魂との対話」で魂の側の論理が必ずしも論破されたのではなかったことに、何かアンビバレントなものを感じるのは筆者だけであろうか。そこから魂の救済の問題は必ずしも一般に考えられているほどきっぱりした決着はつけられていないのではあるまいかという疑いも生じるのである。そしてオカルティズムが扱う問題は救済も含めた魂の練磨にあるとするのはごく自然な成り行

きかもしれない。しかし問題はここで再びふり出しに戻る。つまりイエツのオカルティズムへの関心はずもって魂の救済に向かう修業にあったのか、それともっと芸術的な技法として、オカルト修業に含まれる、あのイメージの喚起力やヴィジョンの洞察性に向けられていたのかの問題に。この点で島津氏は勿論、哲学者や宗教家イエツに対し詩人イエツの優位を繰り返し語られる。

しかし今見て来たように、オカルティズムの議論そのものに含まれる存在の浄化や魂の再生の問題が、イエツの個人的要請と必ずしも明確に分けられていない結果、宗教者もしくは求道者イエツが前面に出すぎたきらいがある。先に述べた救済についてのアンビバレントな態度を問題にするなら、これはこれで筆者には興味

がある。しかし島津氏自身はそのように読まれることが本意ではなさそうである。

それを意識されたのかどうか、最終章で島津氏はこのオカルティズムを通じた求道の果にイエツがたどりついた世界観の詩学への応用として「ビザンチウム」と「煉獄」を論じられる。しかし氏自身「牽強附会の気味があるかもしれない」と語られる通り、ビザンチウムの「皇帝」が「天上体」であり「円蓋」は「第十三円錐」とする説はにわかに賛成しがたい。またあの作中の「私」も霊化した一人に数えられているようであるが、煉獄のダンテの先例もあり、霊界をのぞいてはいても、この「私」は霊でなければならぬ必然はない。これもまた島津氏の今一つ大胆な問題提起ではあるうが。

(風呂本 武敏)

注ヴェーダーンタの哲学者たちは、

まずかれらの注意を知性だけで知りうる完全さに向けた後、さらにその向こうに孤立していながらすべての魂の中にある「大いなる魂」に「もの」を超越した完全さ、つまり種なきサマーデイの完全さを求める。(140)

『ロバート・グレゴリー少佐の思い出』について…………… 中尾まさみ
シンポジウム

「人と飴」を司会して…………… 水田 巖

“The Man and the Echo”一音の風景…………… 松村 賢一

「人と木霊」一倍音と残響…………… 鈴木 史朗

「人と飴」をめぐる一つの〈読み〉の実験報告…………… 清水 博之

Yeats's Voices in the Theatre:……………

The Words Upon the Window-Pane…………… Ann Saddlemyer

寄贈文献

守口三郎「斥力と引力ーイエイツのショー批判」…………… 85.11

『現代詩手帖』（イエイツ特集号）…………… 85.11

LOTUS（日本フェノロサ学会）6…………… 86.2

『英文学評論』（京都大学教養部英語研究室）LI…………… 86.3

『英文学会会報』（大谷大学英文学会）13…………… 86.3

櫻庭信之・蛭川久康『アイルランドの歴史と文学』（大修館）…………… 86.4

山崎弘行『イエイツー決定不可能性の詩人』（山口書店）…………… 86.6

『学会誌』(大阪教育大) 30

S. ベケット

郷路行正「Samuel Beckett: *Krapp's Last Tape* 考」*POIESIS* (関西大大学院英語英米文学研究会) 13 86

田崎真紀子「宙ぶらりんの人間たちーサミュエル・ベケットの *Waiting for Godot* に見られる“現代”のエッセンス」『論集』(青山学院大学大学院文学研究科英米文学専攻) 10 86.3

その他

市川 勇「18世紀のマンスター詩人について(Ⅰ)」『文京女子短期大学紀要』18 85.10

井村君江「アーサー王伝ーケルト伝説の果実」木村尚三郎他『物語にみる中世ヨーロッパ世界』(光村図書) 85.3

小川和彦「ケルトとエミシー 比較文化史研究(3)」『和洋英文学』15 85.3

O' Rourke, Brian, "The Long Walk of a Queen - The Representation of Ireland as a woman in the Irish literary tradition (Ⅱ)" *Chiba Review* (千葉大学英文学会) 7 85.11

Saddlemyer, Ann, "JOHN MILLINGTON SYNGE (1871-1909)" 『英語英文学』(親和女子大) 5 85.12

長崎勇一「ジョージ・ムーアの説話体小説『ケリス川の溪流』の諸問題」『大東文化大紀要』人文科学 23

山根木加名子「G. Eliot と E. Bowen における「過去」の意味」『活水論文集』(活水女子短期大) 英米文学・英語編 28

山田正章「O'Casey の Dublin 三部作をめぐるーその虚と実」『同志社女子大学学術研究年報』36 85

『日本イエイツ協会会報』16号(85年10月) 目次

鏡の中の女ーイエイツの女性観……………大野光子
人と土地と芸術と

- 藤野正克「Jonathan Swift の英語観」『苫小牧駒沢短大紀要』17
 麓 常夫「スウィフトと日本—『ガリヴァ旅行記』第三編を中心に」『明星
 英米文学』（明星大学英米語学文学会）1 86.3

O. ワイルド

- 梅津義宣「Oscar Wilde の *The Picture of Dorian Gray* の文体」『尚絅女
 学院短大研究報告』31

- 「言葉の細工師 Oscar Wilde —彼のartificiality の一面—Allit-
 ertation をめぐって」『英語英文学研究』（山形大）29

- 木下良樹「オスカー・ワイルドの Word-Play」『長崎県立国際経済大学
 論集』19(2) 85.10

- 千葉 剛「Oscar Wilde の fairy tale -2- The Selfish Giant とその構成
 上の特徴について」『東京農業大学一般教育学術集報』16 86.2

- 引地正俊「ワイルドとダンテ—世を血の色に染めたもの」『比較文学年誌』
 21

- 堀江珠喜「試論—ワイルドの童話とホモセクシュアリティ」*The Edgewood
 Review*（神戸女学院大学大学院）XII 85.11

- 「『ドリアン・グレイの肖像』改稿ノート」『神戸論叢』（神戸英
 米研究会）16 86.7

G. B. ショー

- 飯田敏博「バーナード・ショー研究—『バーバラ少佐』論」『鹿児島経大
 論集』Vol 25 No.2

- 河野洋太郎訳 E.ウィルソン「八十翁、バーナード・ショー（3）」*HUMANITAS*
 （奈良県立医大進学課程紀要）11 86.3

A. グレゴリー

- 前波清一「グレゴリー夫人の歴史劇」『大阪教育大紀要』第一部門
 Vol 33 No.1

- 「グレゴリー夫人の宗教劇」「グレゴリー夫人のお伽芝居」『英文

- 中林孝雄「ジョイス研究ノート(一)」『立正大教養部紀要』18
 夏目博明「『ダブリン市民』に向けて」『青山学院大学一般教育部会論集』
 26 85
 林なおみ「*Ulysses* における父と娘—鏡としての Milly—」*The Edge-wood Review* (神戸女学院大学大学院) XII 85.11
 福島基裕「短編作家としてのジョイス—5—*The Boarding House* における技巧」『日本大学文理学部(三島)研究年報』34 86
 ———「ジェイムズ・ジョイスにおける時間と場所」『英文学論叢』(日本大学英文学会) XXXIV 86.3
 宮本恵光「ジェイムズ・ジョイスの作品 *A Portrait of the Artist as a Young Man* における精神的自己解放と芸術創造」『四国女子大学紀要』5(2) 86.3
 和田桂子「昭和初期ジョイス論の一側面」『神戸論叢』(神戸英米研究会) 16 86.7

J. スウィフト

- 青木 剛「スウィフトにおける言語とテクノロジー—上—」『明治学院論叢』384 85.12
 遠藤健一「スウィフトとデリダー『フウィヌム渡航記』のもう一つの解釈」『英語青年』Vol 130 No.3 84.6
 ———「解釈の解体と解体の解釈—『ガリヴァー旅行記』第4巻をめぐる—」『東北学院大学論集(英語英文学)』75
 河崎良二「『ガリヴァー旅行記』の第三篇をめぐる」*Queries* (大市大学院英文学研究会) 22
 仙葉 豊「フウィヌムランドの“hard”的解釈」『英語青年』131(11) 86.2
 高瀬ふみ子「ジョナサン・スウィフト作『桶物語』語り手のヒューモリストとしての意義」(英文)『神戸女学院大学論集』32(2) 85.12
 Tanaka, Mitsuo, “Swift Against Critics and Criticism: An Encounter between Two Sorts of Momus” *Doshisha Literature* 32 86.3

- 「イエイツの自伝―「最後のロマン派」の決意」 野島秀勝 85.12
「ブレイクとイエイツ」 ハロルド・ブルーム(島 弘之訳) 86.1
「死者の訪れ―イエイツにおける〈政治〉」 鈴木 聡 86.1
「詩の幾何学への意志―「ヴィジョン」という徒花」 島 弘之 86.1
「イエイツの宇宙―詩・演劇・神秘主義」 対話：高橋康也・中村雄
二郎 86.1
「W. B. イェイツ年譜」 編集部 86.1

J. ジョイス

- 井上千津子「Heaney と Joyce を結ぶもの―“Station Island”を中心に」
『梅花女子大学文学部紀要』英語・英米文学編 20 85
大石俊一 “Joyce and Politics: a Brief Summary ― with Special Regard
to Modernism” 『地域文化研究』10 85.12
大澤正佳『『ユリシーズ』漂泊』『ちくま』60.1
大島一彦「ジェイムズ・ジョイスとD. H. ロレンスⅦ」『英文学』（早稲
田大学英文学会）62 86.2
大島由紀夫「ジョイスとワーグナー―『若き日の芸術家の肖像』と『ニー
ベルングの指輪』」『英米文学論集』（小野陽一教授退官記念論集）南雲堂
鏡味国彦「ウルフとジョイス」『研究紀要』（立正大文学部）1
木田一則「ジェイムズ・ジョイスのアイロニー」『広島経済大学研究論集』
8(2) 85.9
古賀苦住「ダフィ氏の孤独―「傷ましき事件」試論」『文理学期要』（順天
大）27 86.1
児島一男『『若い芸術家の肖像』の中の女性像』『英語研究』（独協大）25
Shibata, Masaki, “Reading and Misreading *Ulysses*” *Osaka Literary
Review* （大阪大学大学院英文学談話会）No. XXIV 85.12
鈴木英之「James Joyce の何もない空間―序―」『英文学論叢』（日本大
学英文学会）XXXIV 86.3
鈴木良平「ジョイス再評価のための覚え書―構造主義的マルクス主義者を
中心に」『法政大教養部紀要』53

- 内藤史朗「イエイツとカビールの詩想—イエイツの仮面へのインド詩人の
貢献—」『英文学会会報』（大谷大学英文学会）13 86.3
——「イエイツの牧歌的詩」『大谷学報』65:3 86
中林孝雄「W. B. イエイツ訳詩抄」*LOTUS*（立正大学教養部）19 86.1
長谷川年光「フェノロサ、パウンド、イエイツ—能の伝播と同化をめぐっ
て—」『英文学評論』（京都大教養部英語教室）LI 86.3
藤木和子「イエイツの白鳥(英文)」『ノートルダム清心女子大学紀要』外
国語・外国文学編10(1) 86
古川隆夫“Lessons taken from British & American Poets (Dickinson,
Hardy, Yeats, Heaney)”『中四国アメリカ文学研究』20
McAteer, John Joseph, “From Nô to Yeats; From Yeats to Nô - 1 - A
Study of Two No-like Productions of *At the Hawk's Well*”『奈良教
育大学紀要』人文・社会科学34(1)
松田誠思「イエイツのデアドラ像—能動的な死の選択」『親和女子大学研
究論叢』19 86.2
守口三郎「斥力と引力—イエイツのショー批判」『愛媛大学法文学部論集』
—文学科編18 85.11
渡辺淳子「アポカリプスの衰頹(Ⅲ)—W. B. Yeats の*The Herne's Egg* を
中心に—」『共立女子短期大学文科紀要』29 86.2
『現代詩手帖』28(12) イエイツ特集 85.11
「薔薇の詩5編」 高松雄一
「ディスカヴァリズより」 望月麻子
「二通の手紙—「ドロシー・ウェルズリーへの詩についての書簡」より」
中尾まさみ
「イエイツと現代—イエイツへの複数の道」 討議：観世栄夫・平義
久・矢野英征・高橋康也・中村雄二郎・山口昌男
「イエイツ・詩のなかの道」 吉増剛造
「イエイツとパウンド」 土岐恒二
「イエイツと世紀末、そして象徴詩」 河村錠一郎
「イエイツの中期の詩—パターン作り」 鈴木 弘

W. B. イェイツ

- 島津彬郎『W. B. イェイツとオカルティズム』（平河出版社） 85.12
- 山崎弘行『イェイツ — 決定不可能性の詩人』（山口書店） 86.6
- 荒木映子 イェイツ『塔』解説 内多 毅 監修『教養のためのイギリス文学』（東海大出版） 60.3
- 「イェイツと仮面」「中部英文学」Ⅶ
- 伊里松俊「イェイツの描く理想の人間像 — あるいは自己探求のロマンス」
Mulberry（愛知県立大文学部英文科）34 85.3
- 大浦幸男「イェイツをめぐる女たち（7）」『就実英学論集』（就実女子大学英文学会）4 86.3
- 大野光子「神話から神話へ — “The Grey Rock” の女たち — 」『論集』（愛知淑徳大）11 86
- 日下隆平「W. B. Yeats とナショナリズム」『人文科学研究』（桃山学院大）20（3） 85.3
- 小島富子「イェイツとその周辺 — 2 — 」『東京経大会誌』143 85.11
- 佐藤容子「イェイツ劇の構造 — 『バーリャの浜辺で』分析」『東京農工大一般教育紀要』21
- 島 弘之 “Yeats's Janus-Faced Sincerity in *Last Poems*”『英文学研究』（日本英文学会）Vol. LXII, No.2 85.12
- 島津彬郎「イェイツのオカルト遍歴素描」『人文科学研究所年報』（明治大）50
- 清水博之「嵐と飴 — デリダとの差延のもとに — 」『東京医科大学紀要』11 85.2
- 錢本健二「W. B. イェイツ論（Ⅲ） — 仮面の詩法（ii）」『島根大教育学部紀要』（人文・社会科学編）18
- 徳永 哲「W. B. イェイツの仮面と “Calvary” 」『英米文学研究』（梅光女学院大）21 85.12

Page 41. last line. I suggest a note to "City on-the-cloud".

Page 42. last line but one. "Quiet" is misprinted "quite".

Page 46. line one. Has a stage direction got into the speech?

Page 46. line 6. "deformed" does not seem good English. "Maimed" seems the correct word.

Page 44. line 4. I suggest it should be "vizard" not "vizards". We get it in the singular a few lines further down.

other who stood? Does not the chorus represent the lover?
Page 14. line 12. I suggest "a thousand nights & more" instead of "a hundred". A hundred causes obscurity. All things we have heard of "a thousand".

Page 15. line 20. I do not understand "plays".

HAGOROMO

Page 17. line 15. I do not understand "inexplicable".

Page 21. last line. I do not understand "withdraw". It sounds like an echo of the melodramatic "stand & draw". What does it mean? Is it to "withdraw a statement"? No. If it is to go away, it is an archaism & is contradicted by "stand".

Page 22. line 12. "can be seen actually before the eyes" is curiously prosaic. Why "actually"? It is journalism surely. There is a misprint in line 10 that you have no doubt seen.

Page 23. line 12. What is the meaning of "Give it this side"?

line 20. What is the meaning of "no" in "No come here"?

Page 24. line 11. Who are the three in "All three are doing one step"? It might be better to cut out unintelligible lines. The fault may be Fenollosa's.

Page 27. Seven lines from bottom of page. I suggest "under" instead of "in" or "moonlight" instead of "moon". The present sentence has I think no meaning.

Page 27. Seven lines from bottom. Is "after" wanted in the phrase "after a little time"? I do not understand the sentence as it is. In the last line I would like out "(the Tennin)". It is not wanted. These stage directions in brackets as presented are a nuisance, for they read like text. I would take the note to the next page.

KUMASAKA

Page 33. line 8. is "his" a misprint for "this"?

Page 35. line 9. There is a mysterious asterisk which I conclude a misprint.

Page 35. Six lines from bottom. A wound is said "to pierce". This raises an incorrect mental picture. A weapon not a wound "pierces".

In the transcript, double vertical bars enclose Yeats's own deletion and square brackets, my editorial interpolation.

Suggest[ion]s & Corrections

18 Woburn Buildings

W. C.

// My dear Ezra: Here are my corrections and suggestions. //

NISHIKIGI.

on Page 1. The first speech should it is plain be given to "Shite" alone.

on Page 2. last line, I suggest "painted" instead of "ornate". "Ornate"

I cannot quite explain why does not seem to be good English in this sentence. It is probably a word that "has not yet got its soul".

// This is one of the very few changes of style I suggest. //

Page 4. last line, "void" is I think a poorer word than "empty". "Void" is literary. It is not speech.

Page 5. lines 17 to 21. I think the punctuation is wrong. To whom does "them" in line 19 refer? The snowflakes? The lovers? Shouldn't there be a full stop after "sunset"?

Page 9. I have explained my objection to "largess". It does not mean "thanks". Seven lines from bottom of page I suggest "marriage" instead of "tryst". We have seen them together, so they had not to wait for a "tryst".

Page 11. "Look sharp then" checks me. It is a wrong sort of col[l]oquialism. There is something in translation from asiatic tongues that tempts people to this, for in the first version of "The Post Office" there were a number of such phrases. This phrase is however also incorrect. "Look sharp" means hurry up. Your meaning is plainly "use your eyes well" or "well use your eyes" or "you will need good eyes".

Page 13. Comma, not full stop after "substance" line 4.

Page 14. "shaft-bench" is not in my English Dictionary Chambers.

Page 14. line 13 & 16 a rhyme — sleep & deep, does it matter?

Page 14. line 21. The "too" in "I too stand" puzzles me. Who was the

ed out in vain.

(イタリック筆者)

パウンドの誤訳が尾を引いているのである。

一方、「錦木」の「夫婦と思しき男女」が、グレゴリー夫人の採集したアラン諸島の民話 — 神父のブーツを磨き上げた女中が、生前の約束どおり、無料で結婚式をあげてもらうため、死後、恋人とともに現れる — を思わせる、と心をひかれたイエイツは、「法の^{のり}値遇」（ワキ僧と男女の出会い）を僧がとりもつ「結婚の儀式」と解した。ちなみに、フェノロサは1903年3月12日、ワシントンにおける講演で「錦木」の梗概にふれ、生前結ばれなかった男女の「精神的結婚」が僧の法力 (power) によって実現した、とした (Akiko Murakata, "Ezra Pound ed. 'Fenollosa on the Noh' as it was: Lecture V. No. Washington, 12 March, 1903", 『英文学評論』50〔1985年3月〕、73頁) が、パウンドはこれを信心 (piety)、さらに憐れみ (pity) と読み換えている。当時、グレゴリー夫人の集めた西部アイルランドの民話と古今のオカルティズムとの比較に熱中していたイエイツは、フェノロサ遺稿だけを頼りに悪戦苦闘していたパウンドの弱点を鋭く見抜くことができたのである。

なお、全部で15項目の「提案と訂正」の8割を「錦木」が占めていることは、イエイツのこの曲に対する関心の深さを反映する、といえるのではないだろうか。

イエイツのこのパウンド宛メモからも察せられるように、彼は直接フェノロサ訳を見たわけではなく、あくまでもパウンドの「編集」を介して、「能」に接していた。イエイツ自身が、グレゴリー夫人に協力したような形で、フェノロサ遺稿に直接ふれ、実際に編集に携っていたら、能の「伝播と同化」をめぐるこのささやかなエピソードは、もっと異ったインパクトを生んでいたかもしれない。

The publication of the following manuscript is made possible by the courtesy of Mr. James Laughlin and the Collection of American Literature, Beinecke Library, Yale University.

頁数はほぼ刊行本のそれと一致する。

書かれた時期について、千葉氏は1916年5月か6月頃とされている。パウンド自身、同年3月9日付書簡でこの書の近刊を告げ、「もう校正が出る頃だ」と言っており、イエイツも4月10日、「妹たちのための日本の本の序文」その他の仕事に忙殺されていた（同日消印グレゴリー夫人宛書簡）。ことから、4月24日「復活祭蜂起」以前に溯りはしないだろうか。蜂起以後しばらく、イエイツは仕事どころでなかったし、5月下旬から6月中旬にかけてはダブリンに帰っていた。刊行本の奥書の日付は「シンフェーン蜂起の年、1916年7月21日」、発行は同年9月16日である。

概要については、既に千葉氏の適切な解説があるが、字面の上の照合から一步踏みこんで、例えば「錦木」（9頁）で、パウンドがフェノロサ訳にない“tryst”を用いたのに対し、イエイツが“marriage”を提案した背景を考えてみるのは面白い。

シテ「夢又夢に。今宵三年の値遇に。今ぞ帰るなれと。」

（大和田編前掲書）

Fenollosa. that we just now return to dream after dream, / and
mysterious meeting of three years,

Pound. To dream under dream we return. / Three years..... And
the meeting comes now! / This night has happened over
and over, / And only now comes the *tryst*.

（イタリック筆者）

そもそも、“tryst”はこの曲の導入部における

歌「・・・錦木の。千度百夜いたづらに。悔やしき頼みなりけるぞ。」

Fenollosa. Nishikigi's thousand times and hundred nights / were
indeed a *trust* whose emptiness we now regret.

Pound. the thousand one hundred nights were night-*trysts* watch-

(但し、「松風」には完訳もある)である。そのうち、最も完全な形の「錦木」、「砧」、「羽衣」では、まず原文のローマ字化、その下に逐語訳、部分訳、文章訳と三段階の英訳が付されている(前掲拙稿“Appendix. Fenollosa's Rendition of *Nishikigi*” 参照)。

リチャード・テイラー氏が重視する演出・演技に関する傍注は、1901年5月、フェノロサ最後の来日の時、横浜上陸後5日目、梅若月次能で観た番組のうち、三曲までが偶々一年前と同じだったので、既に出来ていた英訳の余白に書きこんだのが最初である。これがきっかけになって、翌月の装束納め — フェノロサ最後の観能 — の番組中、「兼平」、「杜若」、「景清」にも、同様に舞台に関するメモを書きこんだのだが、パウンドはこれをほとんど利用せず、勝手に独自のト書をつけている。フェノロサ未亡人メアリーが夫の遺稿を託す際用意した、記憶に基く観能メモの一部を、パウンドは '*Noh' or Accomplishment* (1917), Appendix I の「上演様式」、「葵上」の序等に利用したが、後者の場合、却って誤解と混乱の源となった。

なお、大会当時未見であった *Certain Noble Plays of Japan* (1916) の校正に関するイエイツの未刊の草稿を、この四月渡米の機会にエール大学バイネック・ライブラリーで閲覧する機会を得、知見を新たにしたので、この頁をお借りして紹介させていただくことにする。これについては、千葉洋子氏が最近の論考の中で検討しておられる (“Ezra Pound's Versions of Fenollosa's *Noh* Manuscripts and Yeats's Unpublished 'Suggestions and Corrections'”, *Yeats Annual*, No.4[1986],133-7) が、資料の全容は明らかでなかった。

イエイツの「提案と訂正」は、ロンドンの住所を印刷した便箋3枚の表裏6頁、他の用紙2頁計8頁にインクで書かれている。イエイツ自身の手で消されているが、冒頭にパウンドの宛名が書かれ、「錦木」、「羽衣」、「熊坂」、「景清」に係わる内容から、*Certain Noble Plays of Japan* (Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1916) の校正に関するパウンド宛の助言と知られる。イエイツの指摘する各項目の、行数はともかく、

フェノロサ訳パウンド編 “Noh” とイエイツ

W. B. Yeats, “Suggest[ion]s and Corrections”

村形明子

イエイツによる能の「受容」について、多大の研究的関心が寄せられてきた。また、フェノロサ訳パウンド編 “Noh” の成立過程（パウンドによるフェノロサ遺稿の「編集」段階）におけるイエイツの影響に関しても、先駆的論考がある。これら二つの方向の交流を考察する上で、“Noh” と謡曲原典（ないし実際の演能）との懸隔は様々な臆測を招いてきたが、両者の間に介在したフェノロサの訳稿そのものを参照しなかったため、隔靴搔痒の感を免れなかった。「能→フェノロサ原訳→パウンド編集→“Noh”→イエイツ」という図式が成立する訳だが、イエイツと能の出会いを考える場合、従来等閑視されがちだった上の図式の前半部分にまで溯ってみる必要があるのではないだろうか。

日本イエイツ協会第21回大会研究報告において、筆者は上記の視点から、フェノロサの能楽研究（拙稿 “Ernest F. Fenollosa's Studies of No: with reference to his and other unpublished manuscripts and Ezra Pound's edition”, 『英文学評論』51〔1986年3月〕、1-55頁参照）をふり返り、「錦木」に焦点を絞って、フェノロサ原訳と照合しながら、パウンドの「イメージの統一」、イエイツの「メタファーのリズム」、仏教思想の無理解等の問題につき再検討を試みた。

そもそも、フェノロサが高師の同僚英語教師、禿木平田喜一の口述を筆記する形で作成した英訳は、観能に先立つ予習ノートといった性格のもので、大和田建樹編『謡曲通解』（1896）に拠っている。パウンド編 *‘Noh’ or Accomplishment* (1917) に収録された曲のうち、フェノロサ訳の残っているものは、完訳が「錦木」、「砧」、「羽衣」、「景清」、「葵上」、「杜若」、「張良」、「弦上」、「俊寛」、梗概が「恋重荷」、「鉄輪」、「松風」

And you must bear his murder.

The above mentioned heroism of the Old Man will be discussed along with the traditional characteristics of Cuchulain, whose image dominated all Irish people's mind as well as W.B. Yeats.

PURGATORY—A MOTHER'S DREAM

Akiko Suzue

It is interesting to trace how Yeats shaped and reshaped the figure of the Old Man in *Purgatory*.

At the earliest stage, Yeats is interested in writing a ghost story in which a spirit suffers remorse, and re-lives its past life. He avoided to follow the method of *The Dreaming of the Bones* in which the spirits directly speak to the living man about the sorrow and curse they are suffering. Instead, the playwright manipulates the Old Man, the narrator-hero of the drama, to convey indirectly the spirit's remorse to the audience. The Old Man, however, gradually acquires his independence, establishes his persona as the hero of the drama and enacts his own sufferings before the audience.

In the scenario, Yeats's main concern is focused on the destruction of an honored house in which successive three generations of men perish. The Old Man recognizes himself as being under a curse. The recognition links him to his evil father who, like the swineherd in *A Full Moon in March*, is lured into the act of begetting destruction, and to his evil son who is set at the bottom of the lineage of degeneration.

As the revisions proceed, Yeats's emphasis shifts from father-son relation to mother-son relation. The lonely, disillusioned Old Man who failed in establishing any human relations in this world, clings to the memory of his lost young mother. He appeals to her to stop the agonized joy of the dream of degeneration.

Despite the sacrifice of his son, the mother doesn't stop dreaming, because it is the essence of mothers. Making no scruple of its worth, mothers conceive and bring forth something new and uncertain. They adore what they bring forth even if it is disintegration or destruction. Like Leda, and like the virgin queen of *A Full Moon in March*, the young mother of *Purgatory* keeps dreaming the dream of generation, which, like the Old Man, Yeats himself fails to terminate.

tion to a lost ideal, greater life of "ancient sanctities", contradicts the current materialism and individualistic tendency, while his degraded survival with all its misery causes the dead to continue their purgatorial remorse. His drastic choice of killing the son to finish up the consequences of fate is, however brutal or irrational it seems to be, the only way possible for him in this dilemma to maintain his integrity as a man, in so far as he will not betray the inner need to be true to the living and the dead.

The Old Man's view of destiny as ambivalent relationships between the living and the dead, inseparably fusing into each other, reanimates its classical concept on the one hand, and furthermore brings him through his frustrated act of courageously coping with the situation to ultimate realization of self-mastery and humility. His indomitable spiritual forces shown in his speech and action exert their irresistible charm upon us, proving human dignity in believing in the inner truth which can meet or even transcend the outer realities.

PURGATORY ANOTHER CUCHULAIN PLAY OF W.B. YEATS

Tadaaki Miyake

W.B. Yeats wrote 5 Cuchulain plays in his life, i.e., *On Baile's Strand* (1903), *The Green Helmet* (1910), *At the Hawk's Well* (1917), *The Only Jealousy of Emer* (1919) and *The Death of Cuchulain* (1939). However, *Purgatory* (1938), his last drama but one, can also be called another Cuchulain play because of the heroic deed of 'Old Man'. Apparently the Old Man is not noble or heroic at all, on the contrary, he had murdered his own father in the fire and now, as a poor pedlar, kills his own son with the same knife of his first murder. It seems a paradox to call him another version of Cuchulain, but there lies a great heroism in his deed.

The key of his heroism can be found in the following words by the Old Man, when he told the reason for killing his son.

... because had he grown up,

He would have struck a woman's fancy,

Begot, and passed pollution on.

And also a great spirit of self-sacrifice can be seen in

Do not let him touch you! It is not true

That drunken men cannot beget,

And if he touch he must beget

'that other Will' which 'we meet always in the deep of the mind, whatever our work, wherever our reverie carries us' (Yeats), and which means the will of his ultimate 'Daimon'. Accordingly, it is possible that in "The Man and the Echo" his last sympathizing with 'a stricken rabbit' was caused by 'Daimon pure act': one of Yeats's pencil annotations found in his copy of Suzuki's *Essays in Zen Buddhism, the First Series*.

A PARADOXICAL VISION OF LIFE AND DEATH IN PURGATORY

Seishi Matsuda

Purgatory, especially among his other later plays similar in theme and material, presents Yeats's dramatic vision of life and death in its starkest and most poignant way. It stands for his masterly achievement of theatrical speech and elaboration of effective devices for poetic drama, but it also forcibly reveals his inmost "conviction about this world and the next", that is, the fallen and apparently unredeemable state of man, whose present condition in life has been doomed to degeneration before his birth and is bound to be responsible for the suffering of his soul in afterlife. This necessity of human suffering and agonized efforts to break through it is deeply rooted in the basic design of Old Man's family tragedy, involving the destruction of House by his parents' fatal marriage, his degraded nature in birth, and his own brutal murder of prodigal Father and bastard Son.

Another feature noted here in the hero's evocative speech as well as in the compressed plot is a symbolic structure of life-in-death and death-in-life, the living in this world and the dead in the other, inextricably binding themselves with and tightly woven into each other. The case is true with the setting, too: "a ruined house" which proves ghostly living of the spirits "dreaming back" from Purgatory, and "a bare tree" whose immature decay is associated in Old Man's mind with both sensual pleasures of natural life followed by devastating effects to the order of traditional sanctified life, and a momentary vision, if illusory, of restored purity of dead Mother's soul released from "remorse" by killing his son. All of these contribute to delineation of the hero's peculiar view of life and death, his passionate response to immutable destiny for getting command of it, and inevitable failure ending in the final impasse of his helplessness.

The course of his action works in two different levels of implication: first, his very act of eagerness to expiate Mother's transgression by eliminating cursed blood from House only leads to another crucial violation in his turn to condemn all concerned more deeply, and second, his devo-

titudes of the past which are abandoned at the end of the play. On the other hand the Young Man's encounter with the Guardian of the Well can be the Yeatsian variation of the *hierosgamos* or "chemical wedding." The dance of the hawk woman embodies both the irresistible power of the supernatural and the life of continual warfare which Cuchulain, the new self, is destined to choose.

Once the personae representative of opposite principles were born of the day-dream of the Musicians, the chorus serves as the third self which is nearest to ordinary human life. There is a variety of opinions of "the first person" in the final song of the chorus, but I would like to suggest that all the first persons in the first three stanzas should refer to the Musicians themselves who undergo transformations in the process of returning to the normal world. As the Musicians awake from their own dream, the world shifts the center of gravity and reverses itself until the conflicting values cross each other and sparkles.

It is far from the truth that the Musicians are not primarily participants in the action. On the contrary, they play a subjective part of the play and "conceive" the inner drama of *At the Hawk's Well*.

YEATS AND PASTORAL

Shiro Naito

The dialogues of Yeats's pastoral poetry have their origin in those memorial dialogues of Greek funerals which were held between a young relation of the deceased and his elder person to comfort him. In "Shepherd and Goatherd", the young shepherd can be regarded as the former kind, and the elder goatherd as the latter. Even in "In Memory of Major Robert Gregory", there are these two kinds of voices found in the fourth stanza of this poem, for the part of this stanza before 'But' is equivalent to the former kind of voice, while the other part after the word, to the latter kind. In this case, the voice of the poet is divided into those two kinds of voices, which can also be regarded as his single monologue.

Isn't there the echo of the latter kind of voice found in the whole voice of that poem through which Robert Gregory is celebrated as one of Yeats's masks? Robert has the same intimate association of 'grey hair' with George Pollexfen, one of Yeats's mother's brothers, not his father's. After Yeats's discovery of the need of intimacy in his masks, one of his intimate masks appeared in the pastoral scene of "Ego Dominus Tuus", in which 'the mysterious one . . . shall . . . look most like me' as 'my double' and 'prove . . . the most unlike' as 'my anti-self'. This 'mysterious one' as both 'my double' and 'my anti-self' can be looked upon as

PAPERS AND SYNOPSES

The 21th Annual Conference of the Yeats Society of Japan was held on Saturday, October 12, 1985, at Shujitu Women's College. Professor Augustine Martin of University College, Dublin gave the opening lecture entitled "Yeats, the Wild Swans and Coole." Three papers were read by Yoko Sato, Akiko Murakata, and Shiro Naito. A symposium on *Purgatory* was chaired by Professor Hiroshi Izubuchi of Tokyo University, with Seishi Matsuda, Tadaaki Miyake, and Akiko Suzue as speakers. The synopses of the papers are given below. Akiko Murakata adds to hers as appendix Yeats's "Suggestions and Corrections" on the proof of *Certain Noble Plays of Japan*. Yoko Nakano contributed a paper to this Number.

THE FUNCTIONS OF THE MUSICIANS IN AT THE HAWK'S WELL

Yoko Sato

At the Hawk's Well is Yeats's first play founded on the Noh drama and one of the most prominent features of the play is the use of the Musicians.

Critics have argued that the chorus of three Musicians functions as an intermediary between the audience and the dramatic action and serves as a mediator between the natural and the supernatural. They have also pointed out that the Musicians sometimes speak for the characters in the play and at other times criticize their actions as the spectators.

I do not mean to contradict these remarks as long as they are general statements, but if we look closely into the esoteric structure of the play, we will find ourselves dissatisfied that few critics have succeeded in appreciating the opening chant and the final lyric of the Musicians fully and rightly.

It is true that in his "speaking" the First Musician describes the scene in words because the play demands no realistic setting, but we must notice that the words of the chorus are not necessarily in time order. Yeats does not aim at a clear and logical construction. Instead he gives the Musicians the suggestive role of summoning the basic rhythm, balance, pattern and images of the play, all of which shift and flow into one another until they gradually shape themselves into the fable of the deeps of the mind.

The fable played by such personae as the Old Man, the Young Man and the Guardian of the Well is full of enigmatic meanings. The Old Man is an informing spirit in Jung's terms, though he is emblematic of the at-

11. W. B. Yeats, *Letters on Poetry from W. B. Yeats . . .* , p. 196.
12. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 9.
13. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 27.
14. Wellesley had association with some of the people from the Bloomsbury Group, especially with Vita Sackville-West and Virginia Woolf and she financially supported their publishing house, the Hogarth Press, as well as edited some books of poetry for the press (the *Hogarth Living Poets* series). Virginia Woolf left accounts on D. W. in her diaries and letters which clearly indicate the rift between D. W. and other people of the Group.
15. Dorothy Wellesley, *Far Have I Travelled* (London: James Barrie, 1952), pp. 153-154.
16. *The Oxford Book of Modern Verse: 1892-1935* ed. W. B. Yeats (New York: Oxford University Press, 1936), pp. xxi-xxiii.
17. Wellesley, *Beyond the Grave*, pp. 47-48.
18. Wellesley, *Beyond the Grave*, pp. 14-15.
19. Wellesley, *Beyond the Grave*, pp. 6-7.
20. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 9.
21. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 12.
22. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 42.
23. Yeats, *Letters on Poetry from W. B. Yeats to . . .* , pp. 190-191.
- 24(a)(b). Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 26.
25. Yeats, *Letters on Poetry from W. B. Yeats to . . .* , pp. 50-51.
26. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 26.
27. "Lyrical Thinking: Lady Gerald Wellesley." *Times Literary Supplement*, 26 December, 1942, p. 632, col. 1.
28. Wellesley, *Lost Planet and Other Poems*, p. 14.
29. Wellesley, *Lost Planet and Other Poems*, p. 196.
30. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 63.
31. i. e.: *Far Have I Travelled* (1952) and *Rhymes for Middle Years* (London: James Barrie, 1954).

write the story of my life.”³⁰ After writing the last ‘letter’ in April 1949, she published only two more volumes of new work; an autobiography, and a book of poems composed of verses about childhood—both volumes concerning her past.³¹ The outcome of the influence of Yeats’s death and the Second World War on her ironically crystallised her distance and difference from Yeats, rather than emphasising his positive influence.

*St. Catherine's College
Oxford*

NOTES

1. Dorothy Wellesley, *Beyond the Grave: Letters on Poetry to W. B. Yeats from Dorothy Wellesley* (Tunbridge Wells: Private edition, 1950).
2. Yeats wrote in his letter to D. W. in *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley* (London: Oxford University Press, 1940), ed. Dorothy Wellesley, p. 132: “I wonder if my letters bore you—I seem to have made you my confessor—especially when I was in that black mood . . .”
3. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 10.
4. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 52.
5. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 20.
6. Dorothy Wellesley, *Lost Planet and Other Poems* (London: The Hogarth Press, 1942), pp. 18-19.
7. Dorothy Wellesley, *Lost Planet and Other Poems (Penns in the Rock Series 1)* (Tunbridge Wells: H. W. Baldwin, 1943), p. 10.
8. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 12.
9. “Beaumont, Sir George Howland (1753-1827),” *Concise Dictionary of National Biography* (1930) p. 79:
 Connoisseur, patron of art and landscape painter. Acquainted with Dr. Johnson, Reynolds, Scott, Wordsworth, Byron and Coleridge; presented several valuable pictures to the National Gallery, the foundation of which owed much to his endeavour.
10. Wellesley, *Beyond the Grave*, p. 33.

Gregory's house did. Her life style, her aristocratic obstinacy and her poems consistently celebrating nature and its creatures—all appealed to Yeats as a reflection of a noble mind. Both his strong interest in her past and his poem "To Dorothy Wellesley" which describes the noble spirit and symbolic beauty of Wellesley's house indicate Yeats's such fascination. Her recollections in *Far Have I Travelled* shows her childhood days at the Lumley Castle, encounter with ghosts there, her only brother's premature death, her great sympathy for her favourite cousin who committed suicide just after the First World War, her travel all over Europe, Middle East and Russia, her special attachment to her house—all revealing her seclusion from vulgarity, her love for the frail beauty of beings. In a world getting more and more vulgar, Yeats must have found a place of serene comfort and joy in her poems which are straight, but full of compassion. The second reason, which is also something to do with the first reason, must be Wellesley's attitude towards the composition of poetry. When Yeats included eight of her poems in the Oxford anthology, some critics did not understand his point at all. It is true that her poems may not be great poems, and they are definitely far from fashionable, but they present pure enjoyment of creating poems, with no ambition or calculation.

Wellesley was greatly encouraged by the fact that Yeats had liked her poems even before he came to know that she was a Duchess and he gave her a considerable confidence as a poet. This confidence, however, could not overcome the loss of Yeats and the devastating effects of the Second World War. Though the meeting with Yeats meant a lot to her, it did not and could not affect her own poetical sphere, and this became even more certain in a negative manner after Yeats's death. Her poems chose lyrical escapism whereas Yeats's later poems always faced the grim reality of the world to the end. Wellesley could not recover from Yeats's death and the War which seem to have deprived her of interest in the present and the future. At the very end of *Beyond the Grave*, she says, "You often asked me about my past life. Perhaps one day I will

otherwise I am cheating,' he says, 'No! it has always been done in a company of poets,' which is true . . . However I shall do as I intend.²⁵

There is also a passage in which she stresses the point of independence: "I have two short Reviews of *Lost Planet*. You will see that they say I am influenced by you, which I certainly am not. . ." ²⁶ One of the reviews which she refers to appeared in the *Times Literary Supplement*, ²⁷ and takes the last stanza of "Swannery" ²⁸ and the refrain and the concluding line of "Avebury" ²⁹ as examples. It is true that the diction of these poems is sometimes similar to Yeats's, but this review does not touch the crucial difference between their messages. "Swannery" echoes Yeats's poem "The Wild Swans at Coole" in contrasting the mutable and the permanent. Yet, while Yeats's poem stresses the poet's inner development in landscape, Wellesley's poem focuses on her childhood memory and accompanying nostalgia. "Avebury," which deplores the loss of ancient wisdom and criticises modern society, has a superficial resemblance to some of Yeats's poems. Its direction, however, is backward looking whereas Yeats's poems usually also express a forward impulse.

Dorothy Wellesley wanted others to accept her as an independent poet, despite her great respect for Yeats, and seemingly this became even more important to her after his death. It is worth noting that in her last collected book of poetry, *Early Light* (1953), she restored the poems of *Selections from the Poems of Dorothy Wellesley* (1936) which had been revised by Yeats, to their original drafts.

Here, one question remains—why did Yeats show such a great interest in Dorothy Wellesley and her poems when it was clear that they were fundamentally different kinds of poets. There are two reasons that may answer this question. The first reason seems to lie in her natural 'noble quality.' To Yeats, Wellesley was an embodiment of nobility. Her stately house at Penns-in-the-Rocks offered him a great pleasure just as Lady

forms a central poetical theme for Wellesley while they usually appear with some symbolic meaning in Yeats's work. This difference in treating nature is again discussed when she comments as follows:

Referring to a poem of mine Yeats once said to me in an outbreak of irritability: 'Why can't you English poets keep flowers out of your poetry? . . . I quote this to show how strongly Yeats disliked flowers, and how his lack of observation concerning natural beauty was an active obsession. . . .'²³

Another difference she points out is their attitudes toward Christ. According to her, Yeats did not admit Christ's historical position:

Trying to avoid your own obstinacy, you actually believed that Christ never existed, despite all the contemporary and historical evidence to the contrary . . . This obstinacy seemed unworthy of your philosophic learning and of your genius. (January 1943)^{24 (a)}

It seems that she could not appreciate the point that this very obstinacy made Yeats a unique philosopher. For her, Christ was simply a human being, "the perfect Initiate, open to sense and humour,"^{24 (b)} and in other volumes she also wrote poems about Christ, which she collected more than once in later volumes.

She does not only indicate the differences existing between them, she also shows her dissatisfaction with the view that she was profoundly influenced by Yeats. In one of her comments in 1935, she writes about Yeats's revision of her poems and her negative reaction to this:

W.B.Y. is for ever trying to revise my poems. We have quarrelled about this . . . I demur saying; 'I shall make a note saying this line was altered by W.B.Y.,

world. This portrait is rather an idealised image of her perfect poet. Yet she points to some interesting elements in Yeats when she distinguishes her own views from his. The most important difference lies in their view of death. She says that she cannot believe in personal survival after death, though Yeats did:

Yet, why, I ask myself, did you so shrink from death?
The Atheist does not appear to fear annihilation. So
you will understand why I write to you, no automatic
writing to be sure, for that is fiddlesticks. (May 1942)¹⁹

Yes, you believed in personal survival; I cannot. Do
most people really wish to? (Spring 1942)²⁰

Instead of believing in personal survival after death and trying to define it in poems as Yeats did, she tries to express an eternal myth detected in the 'lyrical' romantic beauty of the mutable:

The darting of blue dragon-flies over the lily pool, their
beauty, their ardour, their lyrical ecstasy melting into
union in the air, eternally they pulsate, eternally desire;
their desire is their dream, their dream is their desire.
They hold for a day their eternal illusion. This is their
myth.²¹

The fascination with the mutable can be seen as her basic orientation towards the outside world—she attempts to grasp eternity in the transient physical beauty of nature and this coincides with her sympathy for declining aristocracy that I have mentioned before. This is the reason why she often explains her interest in wild flowers; they held the greatest fascination for her, but "meant nothing to you [Yeats]." ²² In *Letters on Poetry from W. B. Yeats . . .*, she discusses the difference of her approach to Yeats's to nature and flowers several times. Nature and its creatures seen through physical eyes always

world. Her opinion of T. S. Eliot shows her limitations in judging literary works outside her sphere. She describes *The Waste Land* as a satire; this is presumably influenced by Yeats's view of Eliot. Yeats once wrote that Eliot was a "satirist rather than poet" and pointed out Eliot's lack of animation and emotion in his poetry:¹⁶

"The Waste Land" is an admirable satire in its own way, although it is a bludgeon and not a rapier . . . I regret so much . . . what a magnificent poet he might have been but this also applies to others if they had not been terrified of their own emotions, their "passions," as you used to say. (January 1949)¹⁷

III. Yeats

In *Beyond the Grave*, Wellesley frequently expresses her great sadness at having lost Yeats and the emptiness felt after his death. In her letters, she shows great respect for Yeats and his talent. At the same time, she tries to present her own portrait of Yeats as a poet. Her portrayal, however, is sometimes questionable. For example, she describes him under the name of "a good poet," as follows:

A complete poet is always in love. He is in love with life and with death; in love with wit and genius, with a rose, with a moon young and old, with Socrates, with the past, with one instant that may give a glimpse of something visual, and another instant is an eternity. A poet is therefore always in love, in some sort of passion . . . That is why he is always alone. Alone with his passion, with his love. (June 1942)¹⁸

Here, Yeats is romanticised and, from this description, it is difficult to picture the man, who had in fact an aggressive, often bitter and uncompromising attitude towards the outside

Needless to say, of all the forms of art, literature was her main concern and in her 'letters' Wellesley does not hide her criticism of the developments in literature. It starts with an attack on the publishers:

The publishers are busy with a tremendous amount of trash, pornography and crime, I am thankful you are not here to see it all. (Spring 1942)¹²

Then she goes on to criticise the "Little Clevers" of the "Bloomsbury World" ("I do not refer, of course, to such people of genius as Roger Fry and others of his generation, not to the tragically lost Virginia; it is needless to stress this," January 1943)¹³ who do not understand the nature of true geniuses who have "shyness, extreme modesty, excitability and diffidence." Though she herself was involved with the people of the Bloomsbury Group,¹⁴ her opinion of them is not always a favourable one. It must be said that though she tried to take part in the group, being essentially a lyrical poet of conventional type, she could not really appreciate their intellectual approach to literature. In her autobiography *Far Have I Travelled* (1952), she writes with poignancy:

Doubtless they supposed that those born into what was called "Mayfair" as opposed to Bloomsbury were incapable of any sincerity whatsoever. What they did achieve was to ruin the simplicity and sincerity of one true poet, who shall be nameless.¹⁵

This comment can be interpreted as proof of her deep-rooted complex, and, as a result of such a negative attitude, she isolated herself from the group. She tries to reject the pretence or conceit found in some contemporary literary people, but, in fact, most of her criticism against these new-comers is based on an inability to recognise the new trends in the literary

All true values are lost, the stupid have become intelligent, the intelligent stupid, the mad sane, the sane mad. (June 1942)⁸

Dorothy Wellesley often deplores the general tendency to decline in art in *Beyond the Grave*, and finds one of the reasons for this in the loss of the people who used to support artists financially—patrons like Sir George Beaumont.⁹ Her early pleasant memory of seeing graceful, noble upper-class people in the South of France (“all lovely handsome, all gay, reckless, and all, every single one, in love with another,” (February 1943)¹⁰ is overlapped with the images of the landlords in modern times who suffer from the change in the social system, who could otherwise have offered patronage to artists. An account of Yeats in *Letters on Poetry from W. B. Yeats* . . . could be interpreted as her own view of aristocracy:

By aristocracy he meant the proud, the heroic mind. This included a furious attitude toward the cheap, the trashy, the ill-made. And he certainly deplored the passing of the stately homes, and the general effacement of the well or highly born.¹¹

They are the people of great generosity and unjustly suffering from the vulgarity of the war, of modern society. Her childhood memory of these people becomes even more idealised in her mind and her sympathy is always for them. This admiration is combined with her negative reaction to the changes in the outside world and given importance in her works. In her poetical world, there is no friction between classes and people are in perfect harmony. However, though the aristocratic way of life and the life of a simple peasant do not find any dissociation if treated as symbols in poems, when she turns to actual life, she simply has no choice but to be a stubbornly ‘aristocratic’ person who is incapable of facing external changes.

After the Deluge the unknown formulation:
We go gladly proud as heroes
Implying so some sort of entity into non-entity,
Into the dark into the dark of our adoration.⁶

It is not, however, the complete salvation yet, and the argument is carried on in the second part, "The Poets." First of all, she asserts that the only merciful thing God has done to us in wartime is that He has destroyed the people's memory, and driven them into "total imbecility" and numbness so that people do not feel pain recalling the lost memory of peaceful happy times. What should a poet do then? Should he, too, offer "Oblivion" as God has done? She argues that the poet should continue his solitary wrestle to restore the memory, to restore the sense of peace:

...
Therefore the Poet shall wrestle alone on his hill
With his heathen god, long nights like Jacob,
Till he get his knee well under the knee of his maker,
And thus shall he wrestle with his maker
Till he, the Poet, shall accomplish at last his will.⁷

Thus in the early years of the war, Wellesley produced a number of topical poems of a critical nature. Her sense of alienation was undoubtedly due to her growing belief in global catastrophe and led her to search for an inner understanding of the role of the poet. The idea that poetry is a means of historical salvation reveals her underlying need for personal meaning and validation during the war. She consistently elevated the status of a poet above others at the expense of her personal achievement.

II. On Art and Literature

treatment of the situation by the government, and others attack bluntly figures like Hitler or Mussolini. Evidently, some of these poems caused much controversy and she had to refrain from publishing them officially:

Only one or two were printed in weeklies, but they were shunned on the whole, being, as people said, too dangerous for me in particular, and for England in general. An absurd exaggeration . . . (10 February, 1949)⁴

Dorothy Wellesley's poetic ability is best realised in lyrical poems of detailed natural description and she herself probably knew that political poems were not her forte. Yet the fact that she was compelled to write them shows her great anger and irritation shared by many other people at that time.

It is only after some time, though, that she started exploring the deeper meaning of contemporary events at the time. She stops writing poems directly criticising particular figures and, eventually, she realises that the Second World War is not merely a war among nations, or a war caused by one mad figure, but a kind of universal doom:

Some horrific belief is beginning to grow in my own mind, a belief that almost total destruction of our present civilisation is the only solution. (July 1942)⁵

This sense of doom is based on her belief that human beings are walking towards a kind of renunciation that is believed to be the only solution. This idea is particularly evident in the poems collected in *Lost Planet and Other Poems* (1942) and *The Poets and Other Poems* (1943) like "Lost Planet" (written in June 1942) and "Lost Planet Part 2: The Poets," where she extends her view from earth to the universe, in order to impart universality to events. In "Lost Planet," the poet suggests that the only way in which mankind can be saved is by a total denial of all living beings, and it is a way through the darkness:

of Yeats's letters sent to her published under the title *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, and many of these letters reveal his interesting opinions on art and literature.

Some of Dorothy Wellesley's volumes were reviewed in the *Times Literary Supplement* and in other literary magazines, but no books have been written on her work or herself. In this essay, I would like to shed a light on this poet whom W. B. Yeats in his later years praised so highly, who yet failed to gain recognition from other literary figures—what kind of ideas and opinions she had as a person and as a poet. For this, I focus on a book titled *Beyond the Grave: Letters on Poetry to W. B. Yeats from Dorothy Wellesley*.¹ This is an unusual book, as it consists of 'letters' written to W. B. Yeats after his death, between January 1939 and April 1949. It, however, effectively describes her own thoughts and feelings after the death of Yeats, during the distressing time of the Second World War, more clearly than any other volumes of work she published. At the beginning of this book, she explains the "reserve" that existed between Yeats and herself. When he was alive, she did not usually make any kind of confession² in her letters, trying to keep "slow tempo," mainly because she feared to cause Yeats' emotional disturbance. After his death, she finds it much easier to write to him in a frank manner.³ Here, I endeavour to study several topics repeatedly discussed in 'letters' of this volume along with some poems written around the same period, her attempts to understand the world through her poetic activity.

I. Contemplation during Wartime

In the letters in *Beyond the Grave*, Wellesley often contemplates wartime. While realising there is little she can do and write in time of war, she cannot help writing poems. Just before and at the beginning of the war, in 1938 and 1939, she wrote many poems of war. Some of them harshly criticise the

**A STUDY OF BEYOND THE GRAVE:
LETTERS ON POETRY TO W. B. YEATS
FROM DOROTHY WELLESLEY**

Yoko Nakano

Dorothy Wellesley was born in 1889 in Berkshire as Dorothy Violet Ashton and, in 1914, she married Gerald Wellesley, who became 7th Duke of Wellington in 1943. Between 1913 and her death in 1956, she produced 16 books of poems including two selected and one collected volumes, one autobiography, a biography of Sir George Goldie and a book written just after Yeats's death which will be discussed in this essay. She became a friend of Yeats's in the last four years of his life from May 1935 to January 1939. In the course of the association, Dorothy Wellesley and W. B. Yeats developed a close friendship. Yeats frequently visited Wellesley's house at Penns-in-the-Rocks, Sussex, and joined active discussions on various subjects as art, literature and history with the people who gathered there. He not only appreciated Dorothy Wellesley as a splendid hostess of the guests whom she entertained at home, but also praised her as a poet. In fact, their association started when Yeats, after having been very much impressed by one of her poems called "Horses" collected in an anthology, asked Ottoline Morrell to introduce him to her. He called her poems "the noblest style I have met of late years" (May 30, 1935) in one of his first letters to her and included eight of her poems in the 1936 edition of *The Oxford Book of Modern Verse: 1892-1935* with an extremely favourable introduction. In the same year, Yeats also edited *Selections from the Poems of Dorothy Wellesley*, again with a note of praise in its introduction, giving a number of revisions to her poems. Despite such enthusiasm shown by Yeats, Dorothy Wellesley was never recognised as a great poet and her name is now known to the literary people mainly as the receiver and editor

metaphysical sense, but in the human sense it is certain that he goes in and takes over and sets up house. From now on we shall see the poetry of imaginative possession, where Yeats has linked his future to his present and his past:

An ancient bridge, and a more ancient tower,
A farmhouse that is sheltered by its wall,
An acre of stony ground,
Where the symbolic rose can break in flower. . . .

University College, Dublin

Dominus Tuus'. It is a lovely, humorous poem; a prayer, as so many of his poems are prayers, containing at the end the genial hint of a curse, the other side of his curious, religious sensibility. Amid its homeliness, its domestic solidity, it insists that this house and tower are eternal things, related to Galilee, the Loadstone Mountain, the apocalyptic waters of the Red Sea. He is facing history amid the human furniture of life, and he is in splended form:

God grant a blessing on this tower and cottage
And on my heirs, if all remain unspoiled,
No table or chair or stool not simple enough
For shepherd lads in Galilee; and grant
That I myself for portions of the year
May handle nothing and set eyes on nothing
But what the great and passionate have used
Throughout so many varying centuries
We take it for the norm; yet should I dream
Sinbad the sailor's brought a painted chest,
Or image, from beyond the Loadstone Mountain,
That dream is norm; and should some limb of the Devil
Destroy the view by cutting down an ash
That shades the road, or setting up a cottage
Planned in a government office, shorten his life,
Manacle his soul upon the Red Sea bottom.

There is therefore a drama of remarkable intensity and variety between the first poem in the volume and the last, more especially between the lone, ruminating bachelor contemplating the swans in envy and admiration and the ebullient, combative householder who has taken root in the Gort landscape and declared his tower and cottage an eternal dwelling. To travel along the ridges of the poems is to trace a rare imaginative journey over perilous terrain. When in medieval legend and its modern redaction the hero arrives at the 'dark' tower' his fate has usually reached its crisis, the crucial challenges lie before him. This is still true of Yeats in the

and an occasional poem on the death of his uncle, 'In Memory of Alfred Pollexfen', lead us to the second elegiac sequence, 'Upon a Dying Lady'. The poem had been composed several years before the bulk of the volume was written — having been written before the lady died — so the placing of it is especially deliberate. It celebrates a different kind of courage and magnanimity from Maud Gonne's, a female equivalent of Robert Gregory's *sprezzatura*, an attitude detached from Maud's reforming zeal, residing among esthetic absolutes, 'With her dead brother's valour / For an example.'

The third division of the Volume begins with aggressive decision: 'Ego Dominus Tuus' with its Latinate self and anti-self, *Hic* and *Ille*, ushers in the world of *A Vision* with its gyres, horoscopes, wheels, lunar phases, vast historical perspectives. Most of the titles stand at the poems' entrances like Cabbalist or magical warnings to the reader that he proceeds at his peril, 'The Phases of the Moon', 'The Cat and the Moon', 'The Saint and the Hunchback', the 'Songs of the Fool' and 'The Double Vision of Michael Robertes'. When these poems appeared in the published volume there was mild consternation among those critics who saw the great pastoral and love poems of the first two sections as perhaps the crowning of Yeats's reputation. The resurrection of Robertes and Aherne and the magical 'mumbo jumbo' seemed to indicate that the poet had lost his bearings, had swerved into occult eccentricity and set his great achievement at hazard. The same critics were to recant fervently a couple of volumes later when, in *The Tower*, he magisterially demonstrated that these 'new departures' were of a piece with his earliest intuitions of reality and art, and were the framework he had needed to link past with present in his personal life and to confront history and politics in his public. This debate need not detain us here. The one point I wish to make is that in the midst of these dark apparitions and occult imaginative sodalities, Yeats regains his humour, composure, and something of his jauntiness. This is evident in the second poem of this section, 'A Prayer on going into my House' which comes immediately after the intimidating 'Ego

'system' is revealing to him that the world itself is in the last throes of a primary phase that will entail violence and desolation. The mood has clearly changed: there is now nothing avuncular, jaunty or rueful in 'The Dawn', 'On Woman', 'The Fisherman' or 'The Hawk' — all of which lead into the Maud Gonne suite. The 'weather-worn Triton of the streams' is facing down-river towards a 'blood-dimmed tide' with his back turned to past splendour. In 'The Dawn' he hungers for the heroic 'ignorance' of antithetical man, in 'On Woman' he longs for the unforced intuition of the female and hopes that

The Pestle of the moon
That pounds up all anew
Brings me to birth again —
To find what once I had
And know what once I have known,
Until I am driven mad. . .

In 'The Fisherman' he contemplates his opposite, the 'wise and simple man' who lives apart from the intellectual controversies of the poet's quotidian milieu and audience: his opposite, his mask and his ideal audience or reader. In 'The Hawk' the wild bird of the air refuses 'to be clapped in a hood, / Nor a cage.' It brings back the hawk imagery of *On Baile's Strand*, a play whose theme of marriage and paternity, of social conformity and heroic freedom seems very close to Yeats's mind in these sequences.

The great Maud Gonne sequence begins with 'Memory' and runs through 'Her Praise', 'The People', 'His Phoenix', 'A Thought from Propertius', 'Broken Dreams', 'A Deep Sworn Vow', to 'Presences' where his erotic past in the form of the harlot, the child and the queen comes back to haunt his newly ordered world of study fire and 'great wood lectern'. The elegiac mood governs these remarkable love poems; regret for a beauty that was a super-human in majesty, energy, compassion.

Then three epigrams — 'The Balloon of the Mind', 'The Squirrel at Kyle-na-no', 'On Being asked for a War Poem' —

marriage, the challenge of a rooted family life, the treaties and truces he must make with his past loves and new responsibilities. Having been for a couple of decades a bachelor visitor to this locality he is now writing himself into the landscape in a new role.

Yeats's new role involves a great number of renunciations and regrets. I suggest that the second division of the volume, in which the Coole/Ballylee landscape does not figure, begins with 'Lines Written in Dejection' and ends with the last lyric of 'Upon a Dying Lady'. The section is dominated by two great lyric suites, the first brooding upon Maud Gonne, the second upon the dying lady and her world — Mabel Beardsley and the Decadence. 'Lines Written in Dejection', which I quote in full, also fore-shadows the third and final division of the volume wherein the Yeats of 'A Vision' declares himself and wherein the tower and the landscape take on apocalyptic resonance. This emphasis is explicit in the formal antinomies of moon and sun, the opposition of subjective, 'antithetical' sensibility to objective, 'primary' sensibility. The objective responsibilities of marriage and parenthood have committed the poet to the 'embittered sun', and the dark leopards of the moon' symbolise that there has passed away a glory from his life and its possibilities:

When have I last looked on
The round green eyes and the long wavering bodies
Of the dark leopards of the moon?
All the wild witches, those most noble ladies,
For all their broom-sticks and their tears,
Their angry tears, are gone.
The holy centaurs of the hills are vanished;
I have nothing but the embittered sun;
Banished heroic mother moon and vanished,
And now that I have come to fifty years
I must endure the timid sun.

The implications are not wholly autobiographical: his nascent

course, the massive excogitations of *A Vision* and its marvelous precursor, *Per Amica Silentia Lunae*, which had been finished in 1917, the year in which the first edition of the *Wild Swans* was published. Yeats's prologue to that essay, addressed to Iseult Gonne under the pen-name 'Maurice', mentions her persian cat, Minnaloushe, who had once interrupted a conversation 'upon certain thoughts so long habitual that I may be permitted to call them my convictions.' These thoughts are embodied in the exquisite prose of the essay and prefaced by the dialogue poem, 'Ego Dominus Tuus'. Minnaloushe appears by name in 'The Cat and the Moon' towards the end of the *Wild Swans* and is to be found delicately ramping, in various disguises, through the rest of the Collected Poems.

While, therefore, the order in which the different pieces were written is not notably significant, the order in which the poems of the volume are placed in the definitive 1919 edition is of the utmost interest. That order and the shape it gives the book is decisive and masterly. Like one of the gyres in the system, which he is pondering, the volume tends to spiral outwards from the lone figure standing by the lake to the global and apocalyptic vistas to haunt his art for the next twenty years. To trace the main phases of that progress is to sense a strenuous human and personal drama together with a massive range of intellectual and artistic endeavour.

* * *

Between the two Robert Gregory elegies — the second, 'Shepherd and Goatherd', being a deliberate imitation of Spenser on Sidney — there is a persistent, sometimes jaunty sense of the familial, addresses to a 'living beauty', a 'young beauty', a 'young girl', meditations on love death and poetry and on making terms with old age. The people addressed are Gregorys, Gonnies and the newly married Yeatses — 'Solomon and Sheba' — and the poet's voice is at turns cheerfully or gravely avuncular, the voice of a 'weather-worn, marble triton / Among the streams.' He is self-conscious about ageing, late

TIME AND PLACE
IN
THE WILD SWANS AT COOLE

Augustine Martin

The Wild Swans at Coole is in several senses a watershed in Yeats's development both as a poet and a person. The title poem gives us Yeats in his last passionate reverie over bachelorhood as he watches the unwearied lovers on the cold companionable streams while the second sees him established as a family man in his tower brooding over the friends who cannot sup with his wife and him. Both poems are in the high Romantic manner, meditating on life and death, time and mutability, man and nature, passion and repose. By the time the book is over the homely sitting-room has become part of a symbolic tower, fortress against the ravages of history and observation point for the movement of the 'outrageous stars' as they plot human destiny. By the end Castiglione's high renaissance grace has given way to desperate starry calculations under the sign of the fool and the hunchback as the moon enters its last deathly phase. Other radical departures assert themselves: the unitary voice and viewpoint of the opening poems yields to the dialogues of the divided self. Robartes and Aherne, weird agents of the *fin de siècle*, are resurrected after two decades of retirement to enact the crises and decisions of his inner consciousness. Where, in *Responsibilities*, there had been, as in our title poem, the attrition of days and years, there is now looming up the massive perspectives of the Platonic Year, millennial periods beckoning to us from the 'Red Sea bottom', 'shepherd lads in Galilee', Roman Caesars and Greek Alexanders as well as the demonic intruders the medieval sanctity of 'Cormac's ruined house'.

Behind the book's turbulence, moving from the autumnal calm of its opening to the wintry reaches of its close, is, of

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. 17

October 1986

CONTENTS

	Page
The Functions of the Musicians in	
<i>At the Hawk's Well</i> Yoko Sato	1
Yeats and Pastoral Shiro Naito	15
Symposium	
A Paradoxical Vision of Life and Death	
in <i>Purgatory</i> Seishi Matsuda	26
<i>Purgatory</i> Another Cuchulain Play	
of W. B. Yeats Tadaaki Miyake	34
<i>Purgatory</i> : A Mother's Dream Akiko Suzue	42
Reports of the 21st Annual Conference	51
Book Review	51
Bibliography	61
Yeats and "Noh" Akiko Murakata	68
Synopses of the Papers	73
A Study of <i>Beyond the Grave</i> :	
<i>Letters on Poetry to W. B. Yeats</i>	
from Dorothy Wellesley Yoko Nakano	86
Time and Place in <i>The Wild Swans</i>	
<i>at Coole</i> Augustine Martin	93