

# 日本イエイツ協会会報

## 第十八号

### ——目 次——

頁

クール・パークをめぐる三つの詩	
——『宮廷人』を通してイエイツを読む——	飯沼万里子
1	
失われた父と母	
——イエイツ戯曲再考——	大野光子
13	
ゴパンの酒と杯	
——『灰色の岩』について——	中尾まさみ
23	
イエイツの青春への憧れ	中川浪子
34	
第22回大会報告	
43	
シンポジウム	
“Under Ben Bulben”をめぐって	大貫三郎
44	
ベンバルベンの籠にて	杉山寿美子
50	
リルケの墓碑銘—ウイリアム・ローズの論文	
「リルケと死の観念」との関連で—	山崎弘行
59	
想像力による救済	羽矢謙一
68	
書評「時流に適った野心的な試み」	島弘之
77	
アイルランド文学研究書誌	
91	
研究発表概要(英文)	
99	
The Use of Greek Mythology in the Works of W. B. Yeats	Akemi Tomioka
116	
Yeats and Childhood	Declan Kiberd
139	

## 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4,000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。

# クール・パークをめぐる二つの詩

## —『宮廷人』を通してイエイツを読む—

飯沼万里子

イエイツに対するカステイリオーネの『宮廷人』<sup>(1)</sup>の影響はすでに十分に論じられている。<sup>(2)</sup>それにもかかわらず旧知の事実を改めて持ち出したのは、これによつてイエイツとクール・パークの関係を明確にし、更にその上に立つて「クール・パーク、一九二九年」("Coole Park, 1929")と「クールとバリリー、一九三一年」("Coole and Ballylee, 1931")を読んでみたいという意図からに外ならない。従つて上記の点のみに的をしぼり、他の問題点については別の機会を待つことにしたい。

イエイツが『宮廷人』を読んだのが一九〇三年であるにしろ、一九〇七年であるにしろ、この事実はイエイツがグレゴリー夫人とその先祖代々の莊園に急速に親しんでいたことを象徴するものとなつてゐる。彼は貴族階

級が文化を支える上で果した役割を積極的に評価していく。そして彼の姿勢を正当化するために『宮廷人』は恰好の模範となつたのである。

その理由は大雑把に言つて二つにしばられよう。一つは芸術に携わる者たちのよつて立つ場を求めたということである。演劇運動における挫折等を契機として大衆に背を向けねばならなかつた時、イタリア・ルネサンスの小国家の君主と彼等が保護した芸術家たちとの関係がイエイツにとつての理想となり、彼にアイルランドにその相似物を探させることとなる。もう一つは彼の芸術觀を支持するものを見出しえたということである。すでに「アダムの呪詛」("Adam's Curse")にも窺われる「礼儀作法」("courtesy")によつて象徴される美を作り出すための

不斷の努力、しかもその努力のあとを見せぬ心組みを、『宮廷人』で論じられる理想の宮廷人像に見出しえたからである。ルネサンスの宮廷人は武人であつて同時に教養人である。苦心して習得したものをそうとは感じさせぬ何気ない優雅さに包んで示す力を“sprezzatura”<sup>(6)</sup>と云う。この礼儀作法(即ち芸術作法)の中心的精神、 “sprezzatura”を具現化する存在、宮廷人こそがイエイツの理想像となる。「ロバート・グレゴリー少佐を記念して」(“In Memory of Major Robert Gregory”)における故ロバート・グレゴリー(1)をよりにイエイツの夢を充たす人物として描かれる。彼はルネサンスの宮廷人に匹敵する「武人、学者、騎手」(“Soldier, scholar, horseman”)であり、どの分野においても群を抜く力を示し、かつ容易に示し得た。まさに“recklessness”と“nonchalance”的両方を含めての“sprezzatura”を身をもって表わしている。

我々芸術家だと木を植えているのではないか。高い評価を受けるためには五十年はたたねばならないのではないか。毎日のように私は良家の人々の長い伝統のある生活と芸術家の生活の間に新しい類似点を見出す。我々芸術家は不变の物から生まれ、不变の物を作り出す。古くからの家系の代りに我々は古くからの感情を持つ。そして我々は常に頭の中で、貴族政治がウルビノやベルサイユにほんの短い間出現させたあの社交の場を想つてゐる。我々も又大衆を軽蔑し、大衆によつて苦しめられる。我々が最も幸せなのはフェデリーゴ公の館にほんのささやかな地位を得た時なのだ……

集う人々に相当するものをである。そしてクール・パーカはまさに打つてつけの「宮廷」であった。又イエイツに対してもあらゆる援助を惜しまず、現に彼をイタリアへ伴いさえしたグレゴリー夫人を、ウルビノ公爵夫人エリザベッタに重ねていく。『自伝』(Autobiographies)の中の次の文章はそのことを暗示している。<sup>(7)</sup>イエイツは植樹をしているグレゴリー夫人の姿を見、その木の成長にかかる時間に思いを馳せ、次のように書くのである。

貴族と芸術家の類似を論じ、貴族との交わりに心地良さを見出しているのである。フェデリーゴ公の館（ウルビノ宮廷）にささやかな地位を求めるようにクール・パークに彼の居場所を求める。イエイツはグレゴリー夫人の宮廷に奉仕する宮廷人の地位を選び取る。そしてこの主題が示される最初の作品が「土地騒動にゆれる家」（“Upon a House Shaken by the Land Agitation”）である。

世の人々がより幸せになれると言えようか  
はるか昔から情熱と正確さとが一つであつたこの家が  
荒廃してしまつたからといって

そうなればまばたきもせす太陽を見つめる目

翼が翼の記憶を持ち続けるところに育つ

楽しげに笑う驚の思想 最良のものが最良のものに  
結びつけられて生じるすべてが育たなくなる

この家が没落して貧しい家の棟木が太くなつたとして  
幸運ついでに次のようにまで達し得ようと  
人々を統治する資質 それに引き続いてやがてついに  
時が与えてくれる最後の賜物 高らかな笑いと

優美さとくつろぎを織り込んで書かれた会話にまでも  
土地騒動にゆれる家、即ちクール・ハウスは理想的な宮廷として描かれている。情熱（“passion”）という感情の動きと正確さ（“precision”）という知的作業が一体化し得るのは“sprezzatura”によつてゐると言わねばならない。そして王者の目、王者の思想が連綿と受け継がれできたことへの暗示。しかしイエイツにとつて最も貴重であったのは時が計らずも与えてくれる「書かれた会話」である。それが「高らかな笑いと優美さとくつろぎを織り込んでいる」のであれば、そこにカステイリオーネの『宮廷人』を見るのは当然であろう。A・ノーマン・ジエフ・アーツは、ここにグレゴリー夫人の戯曲とアイランド伝説の二冊の本のことであるという注を与えている。<sup>(8)</sup> そのことをも考慮に入れて、「書かれた会話」をクール・パークの宮廷が産み出し得たそこに集う宮廷人たちの優雅な社交を偲ばせる作品と取ることは可能である。しかしその場合でも『宮廷人』を予徵とする実体という意味においてであろう。予徵がなくては存在し得ないのである。クール・パークの宮廷自体がウルビノ宮廷を予徵と

している。それにしても「高らかな笑いと優美さとくつろぎを織り込んだ会話」は本当に書かれたのだろうか。

イエイツが「土地騒動にゆれる家」に見ている他の様々な貴族的資質も、クール・パークに存在したのであろうか。

確かにクール・パークの広大な土地と代々の領主によつて集められた調度品に飾られた屋敷はイエイツが「宫廷」を見出すのにふさわしい場所であつたし、自ら文筆家であり、多くの若い芸術家を庇護したグレゴリー夫人をルネサンスの領主とみなすことも可能であつただろう。しかしこの宫廷は、ルネサンスの宫廷こそが芸術家につて理想的な活躍の場と信じたイエイツによつて見出されたものであると言うべきかもしだれない。土地騒動にゆれる家に彼が発見したものは、宫廷として持たねばならぬと信じたものであつたかもしれない。そして宫廷人であり詩人であるイエイツが贅辞として著わさねばならなかつたものが「書かれた会話」であつたはずである。だがカステイリオーネならぬイエイツは優雅な会話の記録を残さなかつた。望んでなし得なかつたというよりは、このような会話を現実に見出しえなかつたというべきか

もしれない。この意味においてクール・パークの宫廷は危うい基盤に成り立つてゐる。

更にこの詩で特徴的なことは仮定の形で書かれていることである。この作品を書いた動機をイエイツは「地代引き下げ」が裁判によつて認められたことを聞いて」と述べている。「地代引き下げ」はそのまま彼に「宫廷の没落」を喚起したことになる。それは時代背景を考えれば当然のことであつたかもしだれない。時代の変化は、貴族階級がいつ消滅してもおかしくないところにまで来ていく。時代はイエイツが嫌惡した一般大衆の手に移つていく。数年後に書かれた他の詩が示してゐるように、「宫廷」的世界と一般大衆的世界は常にこぜり合いを起こす。<sup>(9)</sup>しかもしたたかな相手である。貴族社会は脅かされてゐた。従つて「土地騒動にゆれる家」における「仮定」は「予言」である。あるいは「確実な未来」である。それを仮定の形で提示してゐるのは、あまりにも貴重なもののが崩壊を阻止したいという強い願いを示してゐる。そしてそれがかえつてこの「宫廷」の傷つき易さをむき出しにしていると言えるのである。

更にここで『宫廷人』について考えてみたい。この作

品はウルビノ公國の宮廷において、そこに集う貴族、知識人、女官等がウルビノ公グイドバルドの妃、エリザベッタの前で四日間にわたって繰り広げる「理想的な宮廷人とは何か」を主題とした会話を書き取ったという体裁をとっている。その会話を浮かび上ってくる理想的宮廷人像は、武勇に優れていなければならぬが、それを表に出してはならない、まして誇るものが武勇一点張りであるのは情ないことであつて、外国语にも堪能、芸術にも理解を示し、必要とあらばダンスも踊る、恋の作法も心得ていなければならぬ——まさに「情熱と正確さ」が融合した存在である。会話は礼儀正しく、しかも退屈に陥ることなく、常に一座の人々の笑いを誘いつつ行われる。『宮廷人』の中に散見される“ridando”（笑いながら）という現在分詞は「高らかな笑い」を示している。<sup>12</sup>

だが『宮廷人』も時の手に脅かされている。<sup>13</sup>この作品を手に取つてすぐ気付くことは、この作品が世に出た時、公爵夫人エリザベッタを含む多くの登場人物がすでに世になかつたということである。この作品は一五二八年にはすでに完成していたが、出版されたのは一五二八年のことである。十年間という時の流れは多大の変化をもたらしたのである。出版に際してカステイリオーネが新たに添えた序言はある意味で死者のリストとなつた。従つて笑いとくつろぎに満ちた会話へ至るためには、死者に対する悲しみを通らねばならない。誰もがやがては確實に訪れる死、敬愛の的であるエリザベッタをも捕えた死に気付かず語りあうが故に、この宮廷の脆さは際立つ。

実はこの宮廷は更に危険に脅かされていた。ウルビノを取り巻く状況は生易しいものではなかつた。ウルビノの最盛期を築いたフェデリゴは英邁で武勇に優れ、庸兵隊長として稼いだ金をすべてつぎ込み、一代で理想的な小都市を築き上げた。だがその父に劣らぬ資質を備えていたグイドバルドは病弱であつた。従つて夫人のエリザベッタは夫の補佐のために否応なく前面に出て来ざるを得なくなる。思慮深く控え目なエリザベッタは一度でも彼女に会つたすべての人に賛美されている。が、ウルビノは安泰からほど遠く、当時の権力者たちの力のバランスの上に危うく存在していた。現にチエーザレ・ボルジアに蹂躪されもしたし、歴代教皇はウルビノに対する野心を隠せなかつた。事実グイドバルドの死後たちまちレオ十世はウルビノに手をのばし、エリザベッタはウ

ルビノを逃れざるをえなくなる。教皇とモンテフェルトロ家の確執はなおも続き、最終的に教皇が勝利を納める。更には教皇も含めてイタリアの各都市が、すでに巨大専制国家の台頭する時代にあって、その存続のために苦心をしていたのである。

優雅なくつろぎ、笑いからほど遠い現実がすぐそこにあつた。『宫廷人』に登場する人々はそこからするりと身をかわす。彼等は今楽しみのためだけに存在している。束の間の宴に連なる者としての役割を演じきっている。

陰謀と裏切りの現実は見ず、「理想的な宫廷人とは何か」という主題を論じるのである。又その主題は今はなき先代のフェデリーゴを偲ぶものであることは明らかであり、それは反対に「理想的の宫廷人」の失われたことをはつきりと浮かび上がらせる。更にしばしば例に挙げられるのは古代ギリシャ・ローマの人物である。人々の視線は現実を見ることを拒否し、過去へと向いがちである。彼等のお手本はプラトンの『饗宴』(直接的にはマルシリオ・フィチーノの『注解』)であろう。最終的に理想としてめざすべきは天上の神々の饗宴であつて、ネオ・プラニズム的思考によれば、地上のものは天上の反影であり、

ついには天上の故郷にもどつていかねばならない。このことが『宫廷人』の持つ現実から目を逸らし過去へと向わせる姿勢を支えているのである。

イエイツは現実を見ないで過去を見る、あるいは現実の背後に過去を見る視線をカステイリオーネから学び取つて来たように思われる。クール・パークの背後にウルビノを見る態度は、ウルビノの宴の背後にプラトンの『饗宴』を意識することに通じる。だが「クール・パーク、一九二九年」に至ると、イエイツの態度は更に複雑なものとなつていて、「土地騒動にゆれる家」の時期からの二十年近い年月は、貴族的世界を崩壊にまで追いつめてしまつていたからである。クール・パークは政府によって強制的に買い上げられており、グレゴリー夫人は住むことを許されているものの、彼女はも早や領主ではなかつた。背後の過去の予徵を凝視することでは「宫廷」を存続させることは困難である。ここに至つてイエイツはカステイリオーネが序言において取つてゐる態度を採用する。そこではグイドバルドもエリザベッタも心からの賛辞とともに「今はなき者」として懷かしまれている。それはかつてのウルビノ宫廷が失われてしまつたことが、

カステイリオーネにいか様にも懐かしみ理想化することを可能にしたのだとも言い得るのである。イエイツにとつても彼の理想とする「宮廷」が失われてしまつた方が良いということになる。失われてしまつたものは二度と失われることはないのだから。クール・パークは一刻も早く失われて、ただ懐旧の念とともに追憶する場所とならねばならない。そうなれば理想の崩壊に脅えることもなくなるからである。

非常に印象的であるのは、一九〇九年に書かれた「友の病い」("A Friend's Illness") という詩に対する注に A・ノーマン・ジエファーズが述べていることであるが<sup>(13)</sup>、イエイツはグレゴリー夫人の病気を知らされた時、心の中にすでに自己の母親との混同を引き起こしたと日記につづっているのである。更に「私はカスティリオーネの一節が記憶の中に鳴り響くのを聞いた、『涙なしには語れぬ、公爵夫人がなくなられたとは』」とさえ書き著している。イエイツはかくも早くからクール・パークの女主人を懐旧の世界へ閉じ込めようとした用意で、いたことを知らされる。彼のこの心組みが結晶するのは「クール・パーク、一九二九年」においてである。

この作品が一九三二年のグレゴリー夫人の死に先だつて書かれていることに注目しておきたい。

一行目から二行目にかけて、「私は思いを巡らせる、一羽の燕の飛翔に／年老いた一人の婦人と彼女の家」と現在形で書かれている。この時点においてグレゴリー夫人は生存している。しかしたまち死は押し寄せる。ハイドを除いて、ジョン・シングルもショーン・ティラーもヒュー・レインもすでに世になく、我々は死者のリストを通つて最終連にたどりつく。

旅人よ学者よ詩人よ　ここに立て  
すべての部屋すべての廊下が失われた時に  
いらぐさが崩おれた土の上になみ立ち  
若木が打ち壊された石の間に根を張つた時に  
そして献ぜよ——地面に目をおとし  
太陽の輝きにも　蔭のもたらす  
すべての官能にも背を向けて  
あの月桂冠をつけた頭部へ　一時の追憶を

この詩の書かれた時、館はまだ取り壊されてはいない。

従つて詩人はまだ実現していないグレゴリー夫人の死に重ねて、実現は更に遠い館の廃墟を歌つてゐるのである。しかもこの光景は確固たる現実味を帶びてゐる。そしてその現実味はすでに過去にあつたもの、我々が過去のものとして見知つてゐるもののが支えてゐるのである。かつてウルビノ宮廷はその栄光を誇り、やがて失われた。そのことがここに繰り返されていることを我々は確認しているのである。第一連にある「自然に逆らつてそこに築かれた数々の偉業」や「ただ一つの思想に長い間かかるて編み上げられた様々な思想／この壁の中で生み出されたダンスの動きにも似た栄光」はクール・パークの「偉業、思想、栄光」であるが、それと同時にウルビノの生み出したそれでもある。あるいはそれ以前の宴、宮廷の生み出したものの相似形である。が、過去においてそうであつたように、クール・パークの生み出したものも過去の歴史の中に送り込まれてしまつた。今は失われてしまつたものを「我々の後から来る学者や詩人たち」が発見しなくてはならない。クール・パークの宮廷人であつた詩人も過去の中に組み込まれるはずであるのに、彼は

となつて、栄光を目の当たりにすることに遅れた人々と共に懐旧する側に加わる。こうしてイエイツはすでに失われてしまつたが故に、二度と失われないクール・パークを心ゆくまで追想することが可能となつたのである。

クール・パークを失わたものの側に分類するためにもう一つの伝統的枠組が用いられている。崩おれた土の山、打ち壊された石、地面へ向けられた目、ただしその目は眼前のものを見ているのではなく心の中に向けられている。(14) “memento mori”の表示を見るることは容易であろう。メランコリーの気質も読みとれる。更にニコラ・プサンの絵画によつてあまりにも有名な“Et in Arcadia Ego”(「我也又アルカディアにありき」)の主題が存在する。(14) グレゴリー夫人は月桂冠をつけた頭部によつて暗示され、すでに記念碑と化してゐる。プサンの絵画を重ねて見るなら、その記念碑のそばに佇む人々は死という事実に畏敬の思いを示しつつ、しかし静かな表情で追憶にひたつてゐる。ここはアルカディアであつて、死は存在するもの、その平穡を乱しはしないのだから。このよううにして普遍的イメージに同化することによつてクール・パークはアルカディアに一致する。つまり神話化したと

言い得る。神話と化してしまつたものにはもう誰も破壊を及ぼすことはできない。彼の理想の「宮廷」を破壊から護るために、イエイツはグレゴリー夫人の死と館の廃墟を、実現の時に先んじて確立してみせたのである。

「クールとバリリー、一九三一年」は抽象的な作品である。<sup>(15)</sup> 「クール・パーク、一九二九年」と違い、具体的

イメージを提供することを拒否する。しかしこのことが

クール・パークの「現実離れ」を助けている。クール・パークはも早やこの世のものではない。この作品は詩の配置上「クール・パーク、一九二九年」のすぐあとに置かれているために、読者はあたかも二年後に再びクール・パークを訪れるかのように作品に入つていく。そしてクール・パークが過去の中に一層深く閉ざされていることを発見する。我々はまず詩人の住む所から水によつて導かれる。第一連の最終行「水は生成された魂でなくて何であろう」によつて現実から抽象の世界に入つていく。

第二連の冬の森の光景は、従つて歴史の冬を暗示する。終末の暗示と言えよう。この歴史的必然から誰も免れることはできない。白鳥の出現は、第三連において我々を更に抽象的世界へ誘い込む。我々は「もう一つの表象」

(“Another emblem”)にひたすら目を注ぐ。その一点の純白は「一滴のインクで消せるのではないか」と錯覚させるほどの凝縮度を持つてゐる。我々の視点の焦点はまさにこの純白の一点に合わされてゐる。

#### 第四連は成々の聴覚を襲う。

##### 床の上の杖の音

椅子から椅子へと骨折つて歩く人の音

名のある人の手によつて装幀された愛蔵書

所狭しと置かれた古い大理石の頭像 古い絵画

旅人や子供たちが満ち足りて喜んだ大きな部屋 部屋  
こここの統治者で名をあげ栄誉をもたらすこともせず  
愚かさから生まれ愚かなことをなした者はいない

その家系の最後の後継者

アンタレッカーによれば、<sup>(16)</sup> この頃グレゴリー夫人は館において死の床についていたということであるが、この作品においては彼女はすでに館の中に空ろに響くこだまとなつてゐる。時がすでに冬に至つてゐることが、ここにすでに死の手が及んだあとの光景を我々が見ることを可

能にしている。続いて展開されるのは今は消え失せたかつての華やかな宮廷の幽かな名残りである。愛読した本を撫でる手、かつては旅人や子供たちの喜びに満ちた声が響いたであろう部屋部屋を廻りゆく足音、そして一つ一つの調度品を眺める目。このように第四連は耳、目、手、足を感じさせ、感覚に訴えてくる。そしてこれは懐旧の念を強め、失われてしまつたものがもう決して取り戻せないほど遠くなつてしまつたことを感じさせる。クール・パークの栄光は冬を背景として最後の幽かな輝きを見せているだけである。

礎<sup>ヤシ</sup>を置いた者たちが生きて死んでいった場所はかつては生命より大切に思われた  
先祖伝来の木々 記憶に満ちた庭園は  
結婚 縁組 血族 に栄光を与え  
すべての花嫁の望みを満たしたのだった  
今や流行や気紛れが物事を決める中を  
我々は彷徨う すべてあの偉大な栄光は消滅——  
まるで貧しいアラビアの民<sup>ハム</sup>とそのテントのように

第五連が前連のイメージを引きずつていてることは確かであり、クール・パークのかつての「宮廷」の名残りも窺える。しかし感覚性は失われており、従つて懐旧性も前連とは性質が違つてゐる。いわでは“founders” “ancestral trees” “gardens” 等、名詞はすべて複数となる。“every bride” によつて複数性は確認される。これらの名詞はクール・パークを統治してきた家系の長さを表わしていると同時に、複数であるために生じた一般性が、クール・パークの背後にあるウルビノ宮廷、及びイタリア・ルネサンス期のすべての宮廷や高名な家系、それらの家系のお互の結びつき、婚姻を含んでしまう。更にはそれらの宮廷が理想と仰いだ歴史上のすべての宮廷、すべての家系をも。特に「庭園」と「先祖代々の木々」は我々をエデンにまで連れて行くであろう。先祖代々の木々は生命の木を暗示して連綿たる歴史の流れ、生命の流れを感じさせる。そして人間の歴史の中にかつて展開したすべての宮廷、すべての宴、すべての結びつきの場は“A spot”に収斂していく。それは“a last inheritor”と対応し、歴史の終結へと向う。「すべてあの偉大な栄光は消滅」したのである。第五連の最後の一行「貧しいアラビアの民とそのテ

ントのように」で、我々は一挙に栄光の消滅したあの荒廃の世界へと落とされる。我々は不毛の砂漠を定めなく漂流する。

最終連において詩人は言う。「我々は最後のロマン主義者——主題として／古くからの神々しさと優美さとを選んできた」と。“romantics”で詩人は狭い意味のロマン主義者を意味してはゐない。ホーマーが登場する」と暗示されるように、「詩人」とも「芸術家」とも言ふ換え得ぬであろう。宫廷の伝統に連なつて情熱と正確やを一つにして歌い得た人々のことを指してゐるのである。

イエイツはホーマーの伝統に連なる者の中に自らを数えて、彼自身の自負を表わすと同時に、彼のあとに続く者はもういらないという喪失感と絶望をも示している。この詩の最終行に一羽の白鳥が闇が深まりつつある水面に漂うが、この白鳥は唯一の純白の点であり、「一滴のインクで消せるのではないか」と思わせるのである。クール・パークの消滅を確信すると共に、イエイツは彼自身をも過去の側に数えようとしている。彼自身も一たん失われるのである。伝統的宫廷詩人は宫廷の消滅と共に一度は退場しなければならなかつた。

注

- (1) Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (参照した版は'a cura di Bruno Maier, Torino, 1955)

の邦題については下村寅太郎著『ルネッサンス的人間像——ウルブリーノ宫廷をめぐつて——』(岩波書店、一九七四)によれ。

- (2) Corinna Salvadori は *Yeats and Castiglione — Poet and Courtier — Dublin*, 1965 におけるイエイツの全脚題に対するカステイリオーネの影響を論じてゐる。Daniel A. Harris は *Yeats, Coole Park & Baltimore*, Baltimore, 1974 におけるイエイツがいかにカベト・ワーネから引用し得る部分を取り入れたかについて論じてゐる。

- (3) イエイツの詩の叢書は *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition*, ed. Richard J. Finneran, Macmillan, 1983 である。

- (4) Corinna Salvadori, pp. 19-20.

- Daniel A. Harris, pp. 5-6. See the note 22.

- (5) (6) Baldesar Castiglione, p. 132. イエイツが読んだのは *The Book of the Courtier*, trans. Sir Thomas Hoby, Constable for David Nutt, 1900 である。

- アリス “recklessness” の語をもつてゐる。筆者が参考した Hoby ( Dent: London, 1928 ) や L. E. Opdyke ( Duckworth, 1902 ) も既におり、アリス “nonchalance” の語をもつてゐる。筆者が参考した Bull) も “nonchalance” の語をもつてゐる ( 千葉譲 ) 。
- (7) W. B. Yeats, *Autobiographies*, Macmillan, 1955, pp.473-4. 本著のカタログホーリーの欄及び *Autobiographies* と “Estrangement” 及び *Essays and Introductions* (Macmillan, 1961) と “Poetry and Tradition” とに散見される。
- (8) A. Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, 1968, p.94.
- (9) A. Norman Jeffares, p.93.
- (10) たゞアーヴィング “To a Wealthy Man Who Promised a Second Subscription to the Dublin Municipal Gallery if it were Proved the People Wanted Pictures”, “The People”。
- (11) Baldesar Castiglione, p.95, p.103.
- (12) Thomas M. Greene 『*Il Corregiano and the Choice of a Game*』, *The Vulnerable Text: Essays on Renaissance Literature*, New York, 1986 に “The Rhetorician” へ當の癡惑にひきこもる。
- (13) A. Norman Jeffares, pp. 96-7.
- (14) Erwin Panofsky, “Et in Arcadia Ego : Poussin and the Elegiac Tradition”, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and out on Art History*, New York, 1955 等。
- (15) cf. Paul de Man, “Symbolic Landscape in Wordsworth and Yeats”, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984. 之に於ける作品の読みかたは、本著の長編のものと、そのじみ田舎の作品が抽象的で現象的である點を示すものである。
- (16) John Unterecker, *A Reader's Guide to William Butler Yeats*, New York, 1959, p.213.
- 本稿は日本へハーバード大学 ( 一九八六年十一月十七日、於樂友会館 ) において「イギリスにおけるイタリア的要素 — クール・ペークをめぐって」について行った口頭発表に基づいて書いたものである。

# 失われた父と母

## ——イエイツ戯曲再考——

大野光子

ことを、認めざるを得ない。

小論において、私達はイエイツ戯曲の父と母の問題を考察しようとするのだが、ここでもまた、自伝中でイエイツ自身が語つてゐる父親コンプレックスを重要な意味を持つものとして受け容れても、そこにフロイト的エディップス・コンプレックスの解釈を持ち込むことは行わぬ。何故なら、フロイトの批判者たるユング同様に、それこそ正しくイエイツが反撃を企てた、当の人間観であった筈だと理解するからである。

イエイツが自らの人生をありのまま作品の中に晒すことを避けた、或いは避けようとしたことは今更言うまでもないが、それだけに一層、読者が作品の背後にある事実に興味をひかれたことも否定できない。Jeffares の提供する情報はイエイツ理解に必須であり、晩年の Ellmann は、老年に達した詩人の心情理解のため、イエイツの受けた回春手術についてまでも明らかにしている。<sup>(1)</sup>しかし、伝記的情報にしても、例えば彼の妻ジョージについて私達の知るところは今だに少ないのであつて、今後更に明らかにされるべき点は多いと思われる。唯、容易にはその内部を窺い知れぬ厚みと変幻自在さを備えているイエイツの仮面を、伝記的事実の積み重ねによつて外せると考える樂觀論からは、私達は余りに遠過ぎる場所にいる

イエイツの作品中に現れる「父」と「母」の、具体的な姿を検討するために、話をタイトルに現れた父と母か

ら始めよう。

イエイツがその詩のタイムレスに Father, Mother を用

具体的現実的な存在として提示されてゐるに似よう。  
だが、先の詩の最後の一五行、

‘The Song of the Old Mother’ と ‘The Winding  
Stair and Other Poems’ 中の ‘The Mother of God’

While I must work because I am old,  
And the seed of the fire gets feeble and cold.

及び ‘A Woman Young and Old’ の冒頭詩 ‘Father  
and Child’ の二編に過ぎない。しかもそれらはいずれ  
も極端な短詩であつて、右のうちの前後の二編は、親子  
間の葛藤を親の側が嘆く一スタンザの形を採つてゐる。

前者では、明らかにアイルランド的な農家の母が、現世

は晩年に亘つてのイエイツの詩風から逆に照らし見る時、  
改めて強ひ自己肯定の色を帯びゆることになる。

先述の第一の詩 ‘The Mother of God’ は、 ‘Leda  
and the Swan’ と呼応して、キリスト教世界の出現を  
もたらしたマリアの出産をテーマとし、「天地を我が胎  
内に宿す」母の恐怖を語つてゐる。聖と俗に引き裂かれ  
たひとりの母の愛と苦悩を、極めて象徴的且つ具体的に  
描いて、三十年を経た「母」は既に世紀末の「母」から  
明らかな変貌を遂げてゐることを示してゐる。

詩のタイトルに現れた限りの「父」と「母」がこれら  
三編のみとしても、他に「隠された父」或いは「隠され  
た母」は少なくはないだろう。ただ、ここでは、一九一  
四年の ‘Responsibilities’ 冒頭に置かれた呼び掛けの詩、  
次の世代の者たちの意識に対し、負のベクトルを帯びた、

‘Pardon, Old Fathers’ が、祖先に対し、その血を伝

えるべき子を持たぬのを詫びると同時に、子に変わるべきものとして詩を書くことで責任を果たすとの意志を表明する息子の言葉であること、また ‘A Prayer for my Daughter’ ‘A Prayer for my Son’ が、子のための父の祈りであることを、指摘するのに止めたい。

因に、Concordance に掲れば、Father や Mother の語の使用は、詩においては前後者とも約六十個所（複数形、所有格等も含む）とほぼ同程度であるのに對し、戯曲においては後者が約百二十個所に対し前者が約二百五十個所（「神父」の意味の Father も含むが、それらを差し引いても依然「父」の使用頻度が圧倒的に高い）と、歴然とした差を見せている。例えは、この差に注目して検討を加える価値はありそうに思われる。

## 1

次に私達は、父と母が登場し、なおかつそこに息子が登場することによつて、ドラマが起くる」と描いた作品として、アイルランド神話の英雄クフーリンの悲劇を検討してみよう。

イエイツは一八九二年の *The Rose* に ‘Cuchulain’s

Fight with the Sea’ を初めて登場させている。ここではクフーリンの妻エマーガーが、夫の裏切りを知つて逆上し、息子を戦いへと駆り立て、それとは知らぬ父の手ではクフーリンと戦つて敗れたのはイーフアの息子とされており、何故イエイツがそれを敢えてエマーに変えたのかは定かではない。Jeffares は、「イエイツはエマーとイーフアを混同したのかも知れない」と軽く触れているに過ぎず、Finneran は「エマーは明らかにイーフアの間違である」と明言している。<sup>(3)</sup> だが、彼等の言葉は、私達の疑問に答えてはいない。

この詩は、冒頭の沈みゆく太陽を背にして現れる男、真紅の染料に染まるエマーの両手、嫉妬の炎に燃えるエマーの心、父の刃に貫かれる息子の血、と烈しい色彩を見事に活かして英雄の悲劇を描いている。夫の帰りを待ち望んでいた妻の喜びの叫びが、瞬時に怒りの声に変わり、復讐のため父子相剋の結末も見えず息子を送り出すまでの緊迫した心理の流れは、正に今裏切りを知つた妻エマーのものである。遙かなる国の、過去の愛と憎しみに苦しむイーフアのものではあり得ない。故に、イ

エイツは過ちを認めたとしても、今更にエマーをイーフアに改めることはできなかつたのである。

だが、問題は他にある。論理的に見て、たとえ嫉妬に狂つたにしても、果たして夫の浮気は妻にとつてこれは程の血の復讐の動機たり得るか、また、たとえ歴戦による長期の留守が理由であつたとしても、父と嫡男は相対しながら互いとは知らず刃を交わすだらうか。また周囲にそれと感付く者がひとりもいなゝとはあり得ることだろうか。更にまた、母の暴言に対し息子の述べる、*For He who made you bitter made you wise.* との言葉、また父に対し *The dooms of men are in God's hidden place.* と答える彼の言葉は、夫の裏切りへの報復と知りつゝ、母のため戦いを挑む息子の心情吐露とも読めるが、その言葉の持つ莊重さは、本来そのような諦めにも似た感情からは生じるものではないだろう。

こうした矛盾はイエイツ自身当然自問した筈で、恐らくその解決は、同じ主題で新たな作品を書く以外には、見出せなかつたに違ひない。果たして、彼は一九〇四年に、今度は戯曲 *On Baile's Strand* として、クフーリンの息子殺しを再現する。この事実が、前作の創作時

以来イエイツが抱いていた最大の関心事が何であつたかを、自ずから露呈している。即ち、それは、このアイルランドの英雄にまつわる逸話の中でも殊に悲壮な子殺しのテーマを、如何にドラマティックに、如何に豊かに、そして鮮烈なイメージを以て詩の言語で描き出すかということであつた。そのためには、エマーとイーフアのふたりが登場する必要は無かつたのだ。イエイツが本当に求めていたのは、嫉妬する妻ではなく、「息子を殺す父を登場させる母」であつたとの認識が、新たな作品を作り出す原動力となつたのだと考へることができる。

こうして、‘Chuchulain’s Fight with the Sea’を母体として産み出された *On Baile’s Strand* では、母の名が改変されたのみならず、母は舞台の上に不在となる。姿を消すことにより母は、父子の悲劇的運命を根源的に操る力としての存在として現れるのである。

新たな作品の中では、前作になかつた人物として *Fool* と *Blind Man* が先ず舞台に登場し、イーフアの息子がクフーリンに戦いを挑むためバーリヤの浜辺に上陸したことを告げて、悲劇の布石をする。やがてコノハーとクフーリンの主従の誓いが立てられる場面となり、クフー

リハ田舎の口や、

らしさ予感が高まるのを感じる筈だ。

As I have that clean hawk out of the air  
That, as men say, begot this body of mine  
Upon a mortal woman.

と英雄たる彼の素性が告げられる。更にその息子として  
は、次の条件が満たされてこそ認められると彼は語る。

だが、望んでも得られなかつた筈の「息子」を見出し  
たクフーリンの喜びは、瞬時のイリュージョンに過ぎな  
い。コノマーに立てた臣下の誓いは、「父」たるクフー  
リンを英雄に引き戻す。詩の中で、息子殺害後の彼に掛けられたDruidsの魔法は、戯曲においては、戦いの最中に彼を捕らへるのである。何も知らず挑戦者を倒して戻つた英雄に、眞実は阿呆によつて知せられる。

I would leave  
My house and name to none that would not face  
Even myself on battle.

He said a while ago that the young man was  
Aoife's son.

He said a while ago that he heard Aoife boast  
that she'd never but the one lover, and he the only  
man that had overcome her in battle.

しかも、血分の望むよつた息子の母は、イーファを置いて他に無ことやうじゆうおども、クフーリンはマー  
マーを前に語つてゐる。それ故にこそ、次の場面で登場するイーフアの國の若者に、クフーリンが父の情にも似た気持ちを抱いても、観客は何ら違和感を感じないばかりか、既に盲人によつて与えられてさる情報と併せて、ドラマの展開とまだ明らかにされてゐない眞実への、恐

トハシト明ひかにされた駭々しき眞実、取り返しのつかぬ子殺しは、元はと言えば、息子の母によつて仕組まれた復讐であつたとクフーリンは悟る。愛と憎しみという裏腹な感情と行為に端を発した宿命の刃が、我が身に降

りかかり、喜びの瞬間があつただけ一層奈落の底へ落ちる衝撃は強烈である。英雄は狂気に走る。観客は、彼と共に打ちのめされ、壯絶に波と戦う老いたクフーリンの姿に深い共感を抱くうちに、劇の幕は降ろされる。

## 二

だが、不在の母によつて引き起されたる息子殺しは、この戯曲で終わる訳ではない。クフーリンの悲劇は、イエイツにとって、優れて劇的なテーマを提供するアイルランド神話に多くを負うていたが、また制限もされたいたのである。何故「父」は「息子」を殺さねばならないのか。また「息子」は「父」を殺せないのか。イエイツはまたしてもいのちの疑問を戯曲として表現することになる。しかも彼の最晩年の戯曲として。

ドの英雄時代を再現するものではない。キリスト教の伝播があり、長い英國による政治的支配があり、社会の変質、文化の変容の全てを経た後のアイルランドが、その背景を成している。従つて、ここには英雄は登場せず、代わりに社会の底辺にうごめく行商の父子が現れる。また、神話の壮大さの代わりに、亡靈の出現という異常な状況がドラマを成立させている。更にここには、ギリシヤ悲劇のコロスを思わせる女たちや王たちも登場せず、儀式も無く、全ての肉を削ぎ落とすかのように、老人と息子のみが剥き出しの舞台に立つてゐる。

What if I killed you? You killed my grand-dad,  
Because you were young and he was old.

Now I am young and you are old.

*Purgatory*は *On Baile's Strand* の「子」であると言つても、最早奇矯とは思われなかつてゐる。だが、この最後の戯曲の主人公たる老人がクフーリンの「もうひとりの息子」だと説うのはどうであらうか。

しかし、その説明は後で述べるにこしら、先づ *Purgatory*を見てみよう。この戯曲は、最早、古代アイルラン

この息子の台詞が暗示していくように、老人と子は既に敵対関係にある。これはクフーリンの場合と共通する息子の側からの挑戦ではあるのだが、ここでの子は、父親をすでに殺した老人に対し、その事実を知つており、同じ行為の繰り返しは若さにおいて勝る自分に有利になる

だろうと予想している。しかし、子は父の逆襲に遇ふ、結末はクフーリンの悲劇同様、父による息子殺しとなる。

注目されるのは、先の戯曲でクフーリンが語る言葉である。

If I had fought my father, he'd have killed me,  
As certainly as if I had a son  
And fought with him, I should be deadly to him;  
For the old fiery fountains are far off  
And every day there is less heat o' the blood.

神の高貴な血を受け継ぐクフーリンは、彼が半ば人間であるその故に、父に優ることとはやめず、更に世代が下れば、神聖な血はまた薄くなると認識している。従つてもし父子が相戦えば、常に力において父が勝つのが道理であつて、老若の対比は問題とされない。しかし *Purgatory* の老人は、父親を殺し、次いで息子をも殺すやうにより、結果的にクフーリンの論理と息子の論理の双方を一身に実現しているよう見える。

それが可能な理由は、二重の尊属殺人の動機を探るい

とによって明らかにすることができる。父殺しは、高貴な家柄の母の人生を狂わし血筋の堕落を招いた品性卑しき父への懲罰の行為であり、「母の血を引く」(for my half of her) 故に、息子たる老人は父に優つていた。

息子殺しはまた、品性更に卑しい息子が父となるのを阻む措置であり、「父の血を引く」(I am my father's son) 身とジプシーとの間にできた子であるが故に、息子は老人に劣るのである。従つて老人の意識の上では、彼の勝利は必然的帰結とされている。

いひで私達は、クフーリンの子殺しと老人のそれとの決定的な違いが、知らずに犯した殺人か犯意あつての行為かという点にあることを、思い出さなくてはならない。英雄は不在の母、即ち宿命の見えざる系によつて操られ、自らの行為の意味を問うこともなく熱情の赴くままに突き進む。悲劇は、‘tragic joy’の具現者たる英雄にこそ相応しい。だが、老人は英雄ではない。宿命の見えざる系に操られ、悲劇となるか喜劇となるか定かならぬ人生を歩み続けるしか無い卑小な存在であることを、彼は自覚する人である。結末は闇の彼方に隠されたままであつたとしても、彼の行為は、彼のため彼自身によつて説

明されなければならない。それによつてのみ、彼の生は意味を持つことが出来るのだ。

小論冒頭で、私達はイエイツの戯曲を論ずる時フロイト的エディップス・コンプレックスを持ち込まないと確認した。老人の二重の殺人行為の意味は、決して生殖関係のある父や母を巻き込む方向を指示していいことは明らかだからである。そこで、私達は、その象徴的な意味を、例えはジャック・ラカンの「父親の隠喻の公式」を利用して（但しこの公式を導入するについて必要と思われる内容的な説明は、ここでは省略せざるを得ないが）、次のように説明できないだろうか。

ラカンは『エクリ』の中で、フロイトが個人の無意識の領域に置いたものを、一つの象徴体系を表す運動の公式として表現し、これを「父親の隠喻」と名付けた。<sup>(4)</sup>

（父類）の（名）・（母類）の欲望  
（母類）の欲望・主体にとってのシニファイエ → （父類）の（名）（A）  
（父類）の（名）

Purgatory の父、母、息子を、具体的にこの図式に置く

いて考えてみよう。先ず、息子としての老人の誕生は即ち母親の死であつたために、既に出発点から息子と母親は分断されている。そこで、主体の成立のためには何より先ず、息子は初めて出会う他者たる母親を想像し、「母親の欲望」の向かうところを想像することが必要である。「母親の欲望」は、シニファイアンとしての「父の名」に向けられている。だが息子には、失われた母にとつての「父の名」は理解の外にある。そこで息子は、「父の名」と出会うためには生物学的父親の抹殺が行われなければならぬとの、仮説を立てる。しかし、父親の抹殺後も母親の亡靈が出現することによって象徴されるように、この仮説は否定される。彼には何の実りある結果もたらされない。そこで、次に彼は息子の抹殺によつてそれが可能であるとの第二の仮説を立てるのだが、またしても行為は結果によつて裏切られる。母親の亡靈は消えること無く、再び現れるからである。だが、ラカンによれば、欲望は常に不在の場所に向けられており、主体は欲望を介して象徴的な隠喻の運動に参入するのであつて、老人は死ぬまで「ファルス」として欠けたままの状態に止まるのが本質とされる。

神話の中の英雄は、彼自身が既に象徴的存在であり、  
メタファーであつた。だが老人は、自らの意志によつて  
象徴界に参入するのでなければ、生の意味は彼に閉じこ  
られたままである。老人にとって最初の殺人は、彼の置か  
れた象徴的閉塞を打破し、意味を見出すための隠喩の運  
動を起こすことであり、「一度目の殺人はそれを続けるこ  
とであつたのだ。

だが、再び争いの場面に話を戻すと、私達はまたして  
も説明されなければならない事態に出会うことになる。

息子との争いは、如何に血筋に優る老人とて、現実上英  
雄ならぬ身が正面から戦つて若者の力に勝てる筈はなく、  
彼が息子に勝つためには、父の亡靈の出現が必要であつ  
た。恐怖が若者の力を奪う時、初めて老人の優位が示さ  
れるのである。

しかしながら、母の亡靈も父のそれも老人にとってシ  
ニフィアンであると言ふことができるにしても、祖母の  
姿を見る事のない殺される息子にとって、祖父の亡靈の  
みは突如可視となるという不可解な事態は、一体どういう  
意味を持つのだろう。しかしでも私達は、クフーリンを思  
い出すことによって手掛けが得られる。英雄がそうと知

らずに息子を殺害することと、老人が亡靈の出現に助け  
られる」ととは、実は同じ意味を持つた象徴的表現であ  
る。人は、生きていく上で必ず説明され得ない意味に出会  
う。この真実を表す手段として、イエイツは日本の能か  
ら「靈の出現を学び、再びここで用いたのである。<sup>(15)</sup> 老人  
の最後の祈りは、説明されない真実を受け容れる意志の  
表明であり、しかもなお、それは同時に、意味を求めよ  
うとする自らの欲望を止める」とはできないと、彼が知  
つていることを示している。

O God,

Release my mother's soul from its dream!

Mankind can do no more. Appear

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

#### 四

いのように私達は、*Purgatory* が、*On Baile's Strand*  
における英雄の行為を反復する」とによつてその意味を  
明らかにする戯曲であることを見てきた。文学テクスト  
としての戯曲 *Purgatory* を主体と考へれば、その「母」

が *On Baile's Strand* であつたいとは疑うりどがで、英雄の息子殺しの意味を「失われた息子」に代わつて説明する老人は、ラカンの言う「死んだ父親」を求めるヒディップスであつて、その「父」は他ならぬクーリンであると考えることも間違ひではないだそうだ。しかし、テクストを〈ファルス〉とするなれば、またいの意味付けも不在の場所を廻る他はないだろう。

(註)

- (1) Richard Ellmann, 'Yeats's Second Puberty', *The New York Review*, 1985.
- (2) A. Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1984), p. 26.
- (3) Richard J. Finneran, *W. B. Yeats The Poems* (London: Macmillan, 1984), p. 620.
- (4) ハヤシク・カカハ『ハクフ』佐々木孝次他訳(弘文社、一九七七年)II卷111—1頁。但し、この論議の公式的理解には、佐々木孝次氏の『幻影のディスクール』及び『母親・父親・撻』に多くを負うてこそ。

(5) *Purgatory* へ進むては、拙論「イエイツと能——『煉獄』の場合——」(一九七九年)で既に論じたの

で、ハクフでは触れない。イエイツが *Purgatory* に籠めもつとしたのは、二つの大戦に挟まれて、急激に歴史が大衆化低俗化へと向かう時代に、それを押し止めようとする或いは逆戻りさせようとする意志と努力の無意味さであつたいことは、草稿版の検討により明らかにわかる。更に纏ふれねじれにならんだけハ。Sandra F. Siegel, *Purgatory: Manuscript Materials Including the Author's Final Text by W. B. Yeats* (Ithaca: Cornell University Press, 1986) 参照。

## 「ゴバンの酒と杯

### 「灰色の岩」について

中尾 まさみ

「灰色の岩」という詩は、詩自らがもつ枠組の自己言及的な提示に始まる。

*Poets with whom I learned my trade,  
Companions of the Cheshire Cheese,  
Here's an old story I've remade,*

色の岩」という詩の書き手としてのイエイツにとって、読者は当然既に世を去っていたライマーズ・クラブの人々ではない。従って、ここで聞き手を設定することは、語り手としての「私」——イエイツ自身の要素を分け持つ詩人——を限定的にこの詩の登場人物のひとりとするという意味を持つことになる。

更に、語られるのは、「私がつくりなおした古い物語」であると定義されている。この「古い物語」の出典については、Russell K. Alspach が詳しく論じているが、(2)ここで注意したいのは、これから語る内容が、既にできあがつた物として扱われ、詩人のこれへの関わり方が、「つくりなおす」行為と規定されていることである。つまり、詩人の関与は、予め与えられた内容に見合う形式

を考案し、これをいかに操作して焦点を自らの思うところに合わせて語つてゆくか、という点に限られることになる。「灰色の岩」においては、このいかに語るかといふことが、語られる内容に劣らぬ重要な意味を持つ。この点に注目しつつ、比較的論じられることの少ないこの詩の位置づけを考案するのが、本論の目的である。

第二連で実際に物語を始めてからも、「私」はすぐに “Is not that how good stories run? —” (l. 13) と いう修辞疑問を投げかけ、語りのレベルに立ち戻って、これから語る内容も、そうしたよくできた物語のひとつとしてつくりあげてゆくのだということを確認する。この詩全体を通して、二つの字体が交互に現われることもまた、物語の内容に深く入り込む前に語りのレベルへと返り、また物語へ、という往復運動による枠組の確認にほかならず、物語は常に相対化されている。

また、もしこれが古い物語の再話であるとすれば、語り手である「私」は、一度は聞き手（読み手）として、この物語を受け入れる立場にあつたことになるが、この詩の中には、聞き手を設定して語るという類型が他にもいくつも見られる。「私」の物語に登場するシーの

女王イーフアは、スリーブナモンの神々を聞き手として語る。彼女の物語の冒頭でも、“she said” (l. 66) の二語が挿入され語りが確認されるという、第二連とよく似た方法が用いられている。<sup>(4)</sup> そのイーフアの物語の中では、目に見えぬ戦士がアイルランド王ブライアンの息子ムラに、自分とイーフアとの関係を語り、第四連では、「私」を聞き手に女が身の上を語る。更に、この女についても、「私」はライマーズ・クラブの詩人たちに語っているし、これらの語りすべてを含むこの詩全体を、作者イエイツが読者に向つて語っている——こうして「灰色の岩」には何組もの語り手と聞き手が存在するのだ。それぞれの物語は自己完結的に、いわばそれぞれの語りの鉤括弧に収められ、語り手と聞き手が限定されることによつて、その位置づけも固定的なものとなる。

この位置の固定が、この詩の中の様々な照応を可能にする。酒を片手にチエシャー・チーズに集う詩人たちとする。酒を片手にチエシャー・チーズに集う詩人たちとスリーブナモンで酩酊のうちに歌う神々、イーフアと「私」に身の上を語る女、これらの符合は、それぞれが異なる層に属すればこそ成立するもので、不死の酒を酌み交わす神々の属する神話の層、人間と神が交錯する場として

の伝説の層、イエイツの個人的な過去に連なる伝記の層、

そして「私」の生める現実の層が、語りとその内容（語られるもの）へふう関係を守つたまま、重層構造をつくりあげてゐるのである。

その一方で、この枠組を超えて、異なる層に属するものが関わりを持ち、或いはその境界を曖昧にする要素があることに気がつく。同じ語の反復や縁語の使用が、この「灰色の岩」には目立つて多く、それが必ずしも層<sup>(1)</sup>分けの対応を示唆するに止められない。John Unterreckerは、“troop” という語の巧みな使い方を指摘している。<sup>(5)</sup> 例えば “companions” (l. 2), “comrades” (l. 49), “friend(s)” (ll. 58, 83, and 103) 等、「仲間、友人」を表わす語も様々な文脈で用ひられるが、このでは眼、見ることに連なる語に注目して、詩全体を違う角度から読みなおしてみた。

最初に眼（“eyes”）という語が登場するのは、第111連の神々の描写におひいてある。

Now from that juice that made them wise  
All those had lifted up the dim

Imaginations of their eyes,

For one that was like woman made

Before their sleepy eyelids ran (ll. 26-30)

辞書に挙げられる “imagination” のいくつかの語義に共通するのは、感覚にとって存在しないものを形づくる精神の働きであるところ要素である。神々の眼は、五感のひとつとして眼前の対象を認識するのではなく、自ら形づくった像を浮かび上がらせているといひになる。続く “one that was like woman made” も実体としての女じみの形象であり、“made” という動詞も、眼がつくりあげたところの意味を含み得るに難くはない。

このでもうひとつの特徴的なのは “sleepy eyelids” である。神々は第一1連から “drowsy song,” “snored” (l. 16) 等の語で、眠気を催してゐる」とが強調される「夢現の瞬間」 (“between sleeping and waking”) を思わせる。イエイツが、芸術家はこの瞬間に創作につながるダイナミックを見出しつゝいたことを考え合わせれば、ゴパンの酒によつて “wise” になった神々の眼には、芸

術家の創作に通ずる要素が示唆されてゐるやうな所。

更に第四連では、神々自身が “men and women made like these” (ll. 43) や、イーフトに向ひて使われたと回ぶやうな表現を以て、女の夢の中に現われる。つまり、

神々の層における存在の様態自体が、いのようとお互に見られぬいふによつて像を結ぶ幻影のようなものなのである。続く第五連では、ライマーズ・クラブの人々が、

死者となつて神々と同の層に立ち得る権利を得たりふが述べられてゐる。“<sup>(2)</sup>”

Since, tavern comrades, you have died,  
Maybe your images have stood,

Mere bone and muscle thrown aside,  
Before that roomful or as good. (ll. 49-52)

To-day you are as stupid as a fish,

No, worse, worse, being less lively and as dumb.

— “imagination” はもへて喚起されぬの——くへ姿を変へぬのやね。

現実に生れる人間からりの神々の層を見るには、夢を媒介とするべしになら。

We should be dazed and terror-struck.

If we but saw in dreams that room,  
Those wine-drenched eyes, and curse our luck  
That emptied all our days to come. (ll. 37-40)

仮定法がその体験の非日常性を強調し、更に “dazed and terror-struck” は、もう描写が、一つの層が接触を持つことの意味を物語る。“terror” は、「一九一六年復活祭」

の “terrible beauty”<sup>(2)</sup> に連なる、世界觀を搖がすもへな恐怖に近い感情を暗示せしめ、「魔の井にて」では、“dazed” と “terrible” は、井戸女郎の女の眼の描写で結びつけられる。老人は、

And now I know why she has been so stupid

All the day through, and had such heavy eyes.

Look at her shivering now, the terrible life

Is slipping through her veins. She is possessed.

(9)

と、その原因——「砕けた生命」の侵入——を察するのであるが、いのちに“dazed”は、五感の中で特に視覚と結びつきやすい語である。“灰色の岩”でも日常とあまりにも異質な世界を垣間見ることにより、日常を見える眼が麻痺し、それから的人生が空虚になる——すなわち現実を見つめるはずの眼が、外界を受け入れられなくなる。そしてその衝撃は、神々の眼（“wine-drenched eyes”）を見ることによって経験されるのだ。イメージ造形力を持つ神々の視覚のありようを見る」とにより、人間は自らの属する層に見合った受容のための視覚を失ない、かといって神々のようにイメージとして存在するわけでもないから、失なつたものを補う造形力を得られずに、いわば神々の層に目を奪われて人生を空虚なものとしてしまうのである。

死ぬことによつて人間の肉体を去り、イメージとして

存在するようになったライマーズ・クラブの人々が交わる権利を得る“those the world's forgot”(l. 63)も、この同じ神々であろう。現実世界から連れ去られているからこそ夢の中で見ただけで大きな衝撃を与えるのである。そして、その神々との交流により詩人たちが成し得るのは、おそらく“copy their proud steady gaze”(l. 64)、その視線を写したことなのだ。第二連では、酒に酔ただった神々の視線が、ここでは誇らしく確たるものに言い換えられていることは、芸術家の創作に結びつく視覚のあり方のもうひとつ的一面を浮かび上がらせる。眼前の現実の層に属するもの——ライマーズ・クラブの人々にとつての“a heavier purse”(l. 56)や“a troop of friends”(l. 58)——を見“ゆ”に、不死の層、永遠の層に属するものに視線を向けることが、神々の視覚のありようの本質であり、そのつくり出すイメージこそが、うつろいゆく現実の事象をはるかに超えた永遠性、確実性を有するものなのである。

クロンターフの戦いの模様を語るイーフアの物語の中には、「見る」いとを巡る多くの語が含まれている。窮地に陥つたムラを救うのは、“an unseen man”(l. 76)、

イーファの愛人となる、すなわち神々の層に属する者と  
関わりを持つことにより、人間の眼に見えなくなつた男  
である。彼を探し求めるムラの視線は、男がこれに応え  
て自発的に姿を現わすことによつてのみ、彼の姿に出会い  
う（“Thereon a young man met his eye,” (l. 85)）

「…がやめのやめ。」の後も “No man should see  
to do me hurt” (l. 91) や “Seeing, King's son, what  
wounds you have” (l. 94) のように “see” という動  
詞が繰り返し用いられ、この挿話におけるいの語の持つ  
意味の大さきを強調する。見えない男は、ムラの傷ついた  
姿を見ることで人間の層を受け入れ、神々の層との関わ  
りを断つて死を選ぶ。神々の層に連なりかけた男が、ムラ  
との視線の交換を通して人間の側へと移動するのである。

話を終えて男の裏切りを嘆くイーファにゴバンの酒が  
浴びせられ、すべてを忘れた彼女は、神々を見つめる。

And she with Goban's wine adrip  
No more remembering what had been,

Starred at the gods with laughing lip. (l. 121-3)

神々の層に属しながら、うつろいやく人間に視線を向け  
ていた彼女が、再び自らの持つべき視線を回復したとき、  
それは第五連の “proud steady gaze” に通ずる、神々の  
層に属する者にふさわしいものなのだ。

こうして「灰色の岩」に現われる視線を媒介とする関  
係は、次のように整理しなおすことができよう。まず神  
々がイーファを見る、同じ神話の層に属する者どうしの  
関係、次に「私たち」が神々を見る——仮定の範囲で夢  
を導管として最も離れた二つの層が結ばれる可能性が示  
される。続く女の話は、これが実現した例となるが、こ  
の視線の交換では現実の層に属する者が、肉体はその層  
に残したまま、まるで液体が流れ込むように魂を神話の  
層へ移動させてしまう。ライマーズ・クラブの人々は、  
死を通して神話の層の視線に自分たちのそれを同化させ、  
そちらへ移動する。見えない男はムラとの視線の交換で  
神話の層を去り、最後にイーファは人間に向けられた視  
線を神話の層へと戻し、最初の神々の視線と呼応して円  
環が閉じる。

さて、第二三連で最初に神々の描写がなされたときに登  
場したゴバンの酒が、ここで再び現われることに注目し

たゞ。イーフアの視線の回復に、この神々を「賢くする液」が効力を持つたことは言うまでもないが、加えて、

“drenched”(l. 120) という語が、既に第四連で神々の

眼を描写するのに “wine-drenched” と使われてゐる」とが思ひ起られる。何回も登場するゴバンの酒が、この詩の中でどのような意味を持つのか、それがこれまでに見たこの詩の一重の構造を解く鍵になるのではないか。

ゴバンの名は、詩全体に三回現われる。うち一回は酒のつくり手として、もう一回は神々の鍛冶屋としてである。自身物語の進行に直接関与しないゴバンという神が、その名を実に他のどの固有名詞よりも多く使われていることになる。第二連で松明の光に浮かび上がる杯は、彼が山頂で打ち出したものである。

The smoky torches made a glare

On metal Goban'd hammered at,

On old deep silver rolling there  
Or on some still unemptied cup

That he, when frenzy stirred his thews,  
Had hammered out on mountain top

To hold the sacred stuff he brews  
That only gods may buy of him.(ll. 18-25)

“when frenzy stirred his thews” という表現が、靈感を受けて創作にとりかかる芸術家を彼の姿に重ねる。

“hammer” という動詞は、「私が二十四才だったなら」の中の “Hammer your thoughts into unity” という節を連想せしめ<sup>三</sup>。Seamus Heaney が、イエイツの詩の特質を表わすのに、この一節を用いてはいるが、神々の「つくり手」としてのゴバンが、その創造物としての杯と酒のみならず、詩の展開とは無関係とも思える創作の模様まで書き込まれているのは、この詩が、詩人、芸術家としてのイエイツ自身を語るための詩であるといふ事実に関わってゐる。

杯は一一行に分けて描かれている。最初の “metal” では、“hammer” という動作を加えることにより、そこから形がつくり出される素材に重点がおかれて、第一の “old deep silver rolling there” は、既に神々が飲み干したために転がされた杯、そして第二行が “some still unemptied cup”——まだ飲まれていない、つまり液体を

湛えた杯である。一九一六年の版までは、この部分が松明に照らされる樂器の描写であった。<sup>[13]</sup> 神々の歌う“drowsy song”との関連で樂器を配することは、神々とライマーズ・クラブの詩人たちとの相似を示すのに恰好であったとも思われるが、イエイツは杯を繰り返すことを選んでいる。素材、中に何も入っていない容器としての杯、そして同じゴバンの手に成る液体を擁する杯、それは順序もそのまま詩人イエイツの手を通して生まれるこの「灰色の岩」の創造のメタファーになつていていたのではないか。

素材としての「古い物語」を「つくりなおし」で彼は、複数の語り手と聞き手の設定により、互いに浸蝕し合わぬ固定した枠組——神話、伝説、伝記、現実の各層をつくりあげる。これが杯であるとすれば、その中に湛えられる液体は、この詩の流動的な要素、視線による層の超越を表わすことになる。“empty”という語が、後に第四連で、神々の酒を浴びた眼を見ることで空虚な毎日を送らねばならなくなる現実の層の人間について繰り返されるとも、この流動性に対応する。ゴバンの二つの創造物、杯と酒が神々の宴を司るように、イエイツのこの詩も、固定と流動の両者が同時に存在して成立するものである。

では、その中で詩人自身はどのように位置づけられるのであろうか。先にも述べた通り、冒頭のライマーズ・クラブの仲間への呼びかけは、イエイツの伝記的事実をそのまま前提とし、「私」がイエイツ自身であると読者に告げている。ここで彼は、詩全体の作者であるだけではなく、「語り手」として舞台に登場するのである。しかし、第四連で現実の層に生きる人間が神々の層を垣間見る衝撃を語るとき、その主語“we”は明らかに“you”と呼びかけられるライマーズ・クラブの詩人たちと“I”を指してはいない。ライマーズ・クラブの人々は、次の連で、神々の層に近づき得る権利を得たものとされるのであるから。「私」は現実世界の人々、神々の層とは対極を成すばかりで、全く異質な世界に住む人々の中に含まれて「私たち」となるのである。生ける者としての「私は、死者たるライマーズの世界については推し測ることができるものであり、そこで彼らについては、注意深く“Imagining”(l. 4), “Maybe”(l. 50) という表現が用いられているのである。

しかしながら、これと同時に、彼は現実世界にただ一人のライマーズ・クラブの生き残りとして、唯一その信

条を理解する者でもある。ライマーーズに対し、一方で断定を避けもするが、また彼らが神々と肩を並べることができるのは、ミューズの綻を守つたからであると確信するのも「私」である。その際 “therefore” (l. 61) という語が、今は別の層に属する者になつてしまつたとはいへ、自らもその資格を持ち得る者だという自信を支える。最終連において “I have kept my faith” (l. 124) と「私」が述べるとき、現在完了時制がはつきりと、「私」が二つの層に属し、そしてその間を往き来する、流動を体现する存在であることを示している。無論、そこには且ての仲間たちのように、彼もいづれはもうひとつの層、神々の層へと移動してゆくであろうという自負も含まれている。

その一方で、これらの層のすべてが、観点を変えれば、既に詩人の掌中に収められているともいえる。すなわち、すべてをつくり出し、読者に向つて提示する本来の書き手イエイツにとっては、複数の層の存在自体が、自らの創作なのであるから。これらの層を並列し、断片的とさえ言えそな程次々と交代させて、その枠を強調する手法は、固定を指向しており、登場人物としての「私」の

流動性と対を成すものである。そして、その枠の中で、ライマーーズ・クラブの詩人たちがスリーブナモンの館に集う神々と対応するとすれば、イエイツ自身は、ゴバンに自らの位置を対応させるのである。ゴバンが神々の宴に姿を見せているかどうかは、詩の中では明らかにされないが、それよりもこの詩の中で彼の名が語られるのは、必ずその二つの創造物を通してである。そしてその創造物、杯と酒が神々の物語の展開に決定的な役割を果すよう、イエイツも固定と流動の二つの要素を通して、自らは見え隠れしながら詩を開拓してゆくのである。

「灰色の岩」が、イエイツの詩人としての立場を表明する、いわば詩作についての詩であることは明らかである。しかし、「私」が詩人の二重のあり方の一方に過ぎないよう、彼が最終連で述べる決意も、この詩の表現するすべてではない。複雑な構造をつくり出し、操作しながら自分自身をも自らの創造物の中に組み込んでゆく、というその手法もまた詩人の作品へのある関わり方として提示されているのである。その関わり方の後のイエイツ詩における展開を論ずるのは、別の機会を待たねばならないが、「私」の二重のあり方は、例えば「一九一六

年復活祭」でのモード・ゴンの夫ジョン・マクブライドに対する詩人の相反する感情の処理に見られ、或は「パート・グレゴリー少佐の思ひ出に」「月の諸相」などに見られる、伝記的事実を巧みに利用した「塔の詩人」像の形成へと連なつてゆく。<sup>(15)</sup> 虚実様々な層に属する人々が交錯する構成は、例えば「塔」<sup>(16)</sup>の多様な登場人物、更には『ガイジーン』の人名列記などを思わせるものである。いずれにせよ、「灰色の岩」は、こうした様々な要素の包芽として重要な意味を持つ詩であり、そういう視点から評価されるべきであると考える。

### 註

- (1) Peter Allt and Russell K. Alspach, eds. *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* (New York: Macmillan, 1977) (<sup>(2)</sup> VEP), p. 270, "The Grey Rock," ll. 1-3. <sup>(3)</sup> 本文の引用はやぐらの版に拠った。
- (2) "Yeats's 'The Grey Rock,'" *Journal of American Folklore*, 63:247 (Jan.-Mar., 1950), 57-71.
- (3) 大野光子氏の論文では、<sup>(4)</sup> れがどうの詩について書
- (4) Alspachによれば、イエイツの語る "old story" は、イーフアの口から語られるクロンターフの戦いの物語に限られていたところと、いわゆるイーフアが神々に語るという設定自体、「つくりなおし」の部分に該当する。Alspach, p. 58.
- (5) A Reader's Guide to W. B. Yeats (New York: The Noonday Press, 1959), p. 115.
- (6) 例え<sup>(5)</sup> Essays and Introductions (London: Macmillan, 1980), pp. 159, 277 and 524; Mythologies (London: Macmillan, 1962), p. 326; *Autobiographies* (London: Macmillan, 1979), pp. 332 and 378. 等を参照。
- (7) VEP, p. 391-4, *passim*.
- (8) *The Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1977), p. 211.
- (9) *Ibid.*, p. 215.
- (10) 一九二一年十一月、イエイツはインタガローに答えて

かれた評の比較考察がなされている。「神話から神話へ——“The Grey Rock”的女たち——」『愛知淑徳大学論集』第十一号、一二七—一二九頁。

へ、次のように述べてゐる。

政治とからむのは、必然的に過ゆくものであつて、扱いあわが、詩人は常に、世代とともに變化して、かぬものを探し求めつゝやう。

ナリ一少佐の思ふ出」について、「日本イエイツ協会会報」第十六号（一九八五年）――100頁で触れた。

(16) VEP, p. 409.

本稿は日本イエイツ協会第22回大会（一九八六年十月十五日、京都大学）での口頭発表にもとづくものである。

“The Poet and the Modern Life,” *Daily News and Leader*, 3 Jan. 1913, quoted in “Some Letters from W. B. Yeats to Lady Gregory,” Donald T. Torchiana and G. O’Malley, eds., *A Review of English Literature*, 4, No.3 (July 1963), p. 12.

(11) *Explorations* (London: Macmillan, 1962), p. 263.

(12) “The Making of a Music: Reflections on Wordsworth and Yeats”, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (London: Faber and Faber, 1984), p. 263.

(13) VEP, p.271.

(14) ll. 31-5.

(15) VEP, p.323, “In Memory of Major Robert Gregory,” and p.372, “The Phases of the Moon.” 前脚注  
「ハサ、羅羅「人へ十度も拂はぬ——『口々一ム・ム

# イエイツの青春への憧れ

中川浪子

絶え間なく流れる時間は、過去、現在、未来を結ぶモチーフとして、イエイツの詩にも数多く見られるテーマである。特に、青春と老年は、その最も顕著な対比である。青春、それはイエイツが「輝く日々」("shining days")<sup>(1)</sup>と表現している様に、未来への夢と無限の可能性を秘めている。若い肉体から湧き出る生命力は、また限りない創造の自由を意味する。これに対し、老年は、衰えた肉体と限られた未来の象徴となる。

イエイツの描く青春は、アイルランドの短い春のはかない美しさと、それに続く真夏の太陽の輝きを結んだ様な特有な神秘性 (mysticism) に溢れている。イエイツは、この青春の情熱を創造力として一生持続しようとし、た詩人である。この小論文で、彼の終生変わらなかつた青

春への憧れを、「『』ザンティンへの船旅」(Sailing to Byzantium) と、「塔」(The Tower) を介して考えて見た。

「塔」は、「『』ザンティンへの船旅」の一年前（一九二五年十月）の、イエイツが六十才の時の作品である。彼の創作活動は、初老の円熟期に達して居り、彼の熱烈な青春への憧れが、盛んな創作活動を支えたと思える。「塔」は、作者の人生哲学や思想を数多く含むイエイツの最も長い詩の一つで、難解な作品と考えられている。

詩全体は、次の三つの主テーマに分けられる。

第一のテーマ老年に対する嫌惡から始まり、この現実から、第二のテーマ、回想を基とする想像 (imagination) へと移り、最後に、第三のテーマ、魂の不死と輪廻再生で結ばれる。

「『ギギンティンへの船旅』は、一九六行の「塔」に比べて、二二十一行と短いが、その内容は、一、官能と叡智の闘争、二、老人と靈の世界、三、不死（輪廻再生）、四、芸術の不滅からなる。この二つの詩は、しかし、互に対応し、イエイツの青春への強い憧れに通じている。

—

「塔」は、第一のテーマ、老年に対する嫌惡の言葉から始まる。そこには老年の皮肉な比喩「いのほからしむ、いのカリカチュア、犬の尾の様に常に身にまとわりつくよぼよぼの老年」（“...this absurdity—/...—this caricature, /Decrepit age that has been tied to me/ As to a dog's tail!”）<sup>(2)</sup> が並んでゐる。

いの一連の終りには、肉体の衰えが魂の自由を束縛してゐる表現として、「おぬで踵にくぐりつけられた古薬缶」

（“A sort of battered kettle at the heel.”）<sup>(3)</sup> があぬ。

トトロに風刺作家ジョナサン・スワифト（Jonathan Swift）の「ガリバー旅行記」（Gulliver's Travels, 1726）その他に見られる様な痛烈なアイルランド人特有のカリカチュアが感じられる。<sup>(4)</sup>

この自嘲の後で、第二のテーマへ移行し、少年の頃の魚釣りに行つた事を追想する。イエイツは、しかし、若い時にはなかつた想像力の豊かさを、「今までこんなに興奮する様な、情熱的な、奇想天外な想像力があつたことはない」（“Never had I more/Excited, passionate, fantastical, /Imagination, ...”）<sup>(5)</sup> と述べてゐる。

いのにはイエイツの肉体の衰えによる外界からの隔絶と語つた老化現象を超越しようとする願いが見られる。

年老いての叡智、想像力の拡大は、いきいきとした詩神ミューズ（Muse）の靈感を、若さの代償としてもたらした。

イエイツは「自伝」（Autobiographies）の中で、ノーベル賞（一九一三年）のメダルを手にした時、メダルの上に彫られたミューズに聞き入る若人を見て、次の様に書いている。

「私もかつては、いの若者の様に美しい容貌だつたが、練習不足の当時の詩は、年老いた肉体の様に欠陥だらけだつた。今私は古い、リユーマチに悩み、見る影もない。しかし、私のミューズは若い。あたかもスエデンボーグの幻覚の天使の様に、私のミューズは、『青

春の泉に向つて』絶え間なく動き廻つてゐる。」<sup>(6)</sup>

この自覚が、イエイツの生涯の詩作を支えていると言える。

ワーズワース (William Wordsworth) は、「ティンタ  
ン寺院の詩」 (Lines Composed a Few Miles Above  
Tintern Abbey, 1798) や、青春時代を回顧してゐる。そ

して自然に新鮮な感激を覚えた青春の自分の様に生きた  
いと述べ、中年以後マンネリズムに落ち入つてしまつた  
事を歎いてゐる。彼には老年のイエイツの様な新しい境  
地を見出す事はなかつた。その他スワインバーン (Charles  
Swinburne) やテニソン (Alfred Tennyson) 等も、若  
い時代の作品に見られた自由奔放な創造力や柔軟さは、  
老年の彼等の詩には見られない。<sup>(7)</sup>

彼は二つの相反する事績を誇張描写して、後に続く詩  
の内容をより高い次元に持つて行く手法を屢使つてい  
る。<sup>(8)</sup> 「塔」の中でも老年の醜悪さを強調する事で、それ  
を越えた新しい次元を見出そうと努めている様に見える。  
それは明らかに、年を経た詩魂は、一段と光輝を増すと  
いう考え方であり、又人間の想像力は永遠に生き続けると  
いう輪廻の思想である。

さて、「ビザンティンへの船旅」では、「老人にはふさわ  
しい国ではない」 ("That is no country for old men.")<sup>(9)</sup>  
という断定的な言葉で一行目が始まる。この詩の中でイ  
エイツは、アイルランドを後に、ビザンティンを理想的の  
都とし、そこにたどり着く事で死の中に生を求めようと  
してゐる。

「塔」の初めの一連の中で、イエイツは更に、「年老い  
たからとて何故詩神に別れを告げ、古めかしいプラトン  
(Plato) や抽象的なプロティノス (Plotinus) を友と  
しなければならないのか」と自問している。イエイツは、  
プラトンの、人間の見ている現実は、過去に見たものの  
抽象的な記憶でしかないという思想に強く反撥している。  
官能の生活を楽しむ若人達には、不滅の知的の世界が分

らない。ここではイエイツは、老いて行く自分を「塔」とは違つて、冷静に見つめながら青春のノスタルジアを歌う。

「ビザンティンへの船旅」の第一連のテーマは、情感と心靈の世界の闘争であると言える。この第一連での自然の豊饒の贊歌は、同じテーマを、同時代の詩人ホプキンズ (G.M. Hopkins) の詩「神よ、たとえ私が言い争おうともあなたは正しる」 ("Thou art indeed just, Lord, if I contend") の中で、老年の不毛 (sterility) を、創造力の喪失のシンボルとしていることと著しい対比をしている。<sup>10</sup> またこれは、「塔」での肉体の老いと魂の輝きの対比が示されている。

想像の世界へと思いをはせる。  
イエイツは、自身が貴族の出身でなかつた為の上流階級への憧れを、昔近くに住んで居たフレンチ家の出来事を通じて述べて行く。召使いが女主人を喜ばす為に、不遜な小作人の耳を切つて皿にのせて食堂に運んで行く話は、現実にあつた事件を基に、十八世紀の貴族階級の横暴さを伝えていると同時に、この常識を逸した行動に、もしかしたら自分も若い頃生意気だと思われて、こんな目に会つたかも知れないという想像を回想に重ねている様にも思える。

続いてイエイツは、青春時代の恋人モード・ゴン (Maud Gonne) への追憶と想像を結びつける。その思い出は、何となくモード・ゴンを連想させる田舎娘について語られる。盲目の詩人が歌つた色白の娘、そして彼女を一日見ようとした百姓達が夢中になり、一人の男が、太陽の光と幻想の月明りを取り違えてクルーンの沼に落ちて死んでしまう事が述べられている。ここでは、幻想を月光、現実を太陽と言つた対比が見られる。

盲目の詩人は、ホーマー (Homer) に重なり、トロイ邸の廃墟や、そそり立つ枯れた大木を見ながら、追憶と

また自分の詩にも人々の心をまどわせる程不可思議な力があるだろうかと、イエイツは反問する。次にイエイツは、自分が二十年前に、ハンラハン (Hanrahan) という人物を創作した事を思い出す。ハンラハンはお人好しの

貧しい田舎教師で、青春時代のイエイツを代表する。ハンラハンは、結婚相手の恋人を思いながらも、トランプ遊びに夢中になって、魔法の世界の大や鬼を追いかけてさまよい、一年たつて恋人の所を尋ねた時には、彼女はもう他人と結婚していた。ハンラハンは頭がよかつたが、決心した事を遂行出来ない弱い男である。

イエイツの青春時代のロマンチックな錯誤は、この「塔」の中の耳を切られた小作人とか、沼に溺れた百姓とか、恋人を失った田舎教師ハンラハンによつて巧みに現わされている。これらはイエイツの年とともに増え拡がつて行く想像力を示唆する。

彼は現在自分が住んでいる塔にかつて住んでいた人達にも思いを馳せ、過去のすべての人々が幻想の世界に登場する事を願うのである。

そしてイエイツは、男も女も、金持も貧乏人も、自分と同じ様に老年について、人前で、又はひそかに、やり

きれない怒りを覚えたのではなかろうか (“Did all old men and women, rich and poor, /... Whether in public or in secret rage / As I do now against old age?”)<sup>(1)</sup> と考えよう。

中年過ぎてからイエイツは、幸福な家庭、名誉等を得て、榮達の人生の軌道に乗つた。しかし、依然青春時代に機会がありながら多くの夢が実現出来なかつた人生のパラドックスを感じたかもしれない。同時に名声は得たが、老人として遇される事の不満を抱いた様に思われる。当時の若いアイルランド人に取つては、貴族生活の伝統に憧れるイエイツは旧時代の人間に見えた。この時代の遷移の自覚は、イエイツが所有するバリリー塔を自分の子孫迄伝える自信を疑つてゐる「いにしへのこの邸の倒産した老主人」 (“An ancient bankrupt master of this house.”)<sup>(2)</sup> という嘲りの言葉に表われている。

「詩人は年老いて来ると、自分の仮面と幻想を、新しい痛恨や失望なしに維持出来るのだろうか? と自問する」と、イエイツは散文集「神話」 (*Mythologies*) にも書いている。

「塔」の一連の終りは、彼がモード・ゴンに結婚出来

なかつた事を、「想像に残るのは獲得した女か、獲得出来なかつた女か?」("Does the imagination dwell the most/Upon a woman won or woman lost?")<sup>(14)</sup>で結んでゐる。関聯して考えられる事は、イエイツが「塔」を書いた同年に「学童と交わり」(Among School Children)という詩の中で、人のいい微笑む六十才の官吏のイメージを描写している事である。その詩では老年を表すのに「かかし」("scarecrow") と言う言葉が使われている。<sup>(15)</sup> 彼はこゝで、幼い女生徒にモード・ゴンの若い頃の面影を見出そうとする。イエイツは、女性の美しさが、年を取りとともに失われる事を歎きながら、老人と恋愛との関係——特にその難しさに就いて考えている様に思える。<sup>(16)</sup>

「塔」の第二連は、回想と想像と現実、官能と精神の烈しい葛藤を通じて、イエイツ自身の複雑な心情を表現している。或はイエイツがこの詩を書いた動機は心の平和を得る為だつたとも思われる。

「ビザンティンへの船旅」の第一連で、イエイツは官能の世界、生命の充実する國を描いたが、第二連では、活力溢れる青春時代に対比しての老年の無力を、「棒に

ひつかかつた上着」("A tattered coat upon a stick")とか、ブレイク(William Blake)の「魂が手を打つて歌い」("Soul clap its hands and sing,")<sup>(17)</sup>の句を引用して現わしてゐる。

同時にイエイツは、老いた自分を決して「つまらないもの」("a paltry thing")だとは思つていな。例えばイエイツが著書「幻想」(A Vision)の中で、昔のコンスタンチノープル、即ちビザンティンの町の住人になりたかつたと書いてゐるのは、ビザンティンの靈的な世界で老人も望みが叶えられると信じてゐる様に思える。

## 二

「塔」の第二連で、自分の遺言を書き始める時だとの句("It is time that I wrote my will;")<sup>(18)</sup>と共にイエイツは不死や輪廻再生の問題に就いて考えている。そこには誰にも従属せず、誰をも拘束しないアイランドの若くて逞しい釣り人を理想像として描き、自分の信念を受け継ぐ次の世代に期待を寄せる。自然の中に立つこの若者には青春の水々しさと美しさが溢れている。これから魂の旅立ちをしようとするイエイツは、白鳥

の最後の歌の様に、自分の気持を力強く表現しようと考

える。プロティノスの思想もプラトンの考えも排除して、自力で宇宙に楽園を作る事を宣言する。こうしてあらゆる意味で心の平和の準備をしたイエイツは、親鳥が小枝を一つづつ丁寧に積み重ねて巣を作り、その上に休む様に不死の魂を育てる為の勉強を始める。

「塔」の第三連の最後の節が「ビザンティンへの船旅」を予告していると考えられるのは、肉体の衰えと死の必然性を予言しながら、暮れ行く風景の中で、イエイツが、過去の自分にはつきり別れを告げて新しい船出を考えているのを見ても明らかである。

イエイツは「ビザンティンへの船旅」を書いた一年前に暖かいシシリ一島に行き、そこでモザイクを見たり、ラスキン(John Ruskin)の「ベニスの石」(*The Stones of Venice*, 1852-3)を読んで、ビザンティンの歴史や美術を委しく研究したと思える。<sup>20</sup> こうして老年という現実に直面したイエイツは、魂の国、ビザンティンに行つて新しい人生を始めようと決心した。「ビザンティンへの船旅」という題が、現在進行形で書かれている所に作

者の真の意図が現われている様に思える。<sup>21</sup>

「ビザンティンへの船旅」の第三連では、イエイツは、死にかかった動物の様な老いた肉体にしばられながら("sick with desire/ And fastened to a dying animal")自分の現在の魂の状態を告白する。肉体は衰えても、永久に残したい詩作の意欲に燃えるイエイツが表現されている。<sup>22</sup> そして金色のモザイクに刻み込まれた聖人達のきらめく像に向つて、自分の肉体を燃焼させ、代りに魂(即ち自分の詩)の不滅を祈るのである。<sup>23</sup> この聖人達のまわりの炎の廻転(gyre)の中から輪廻再生の死後の世界が、不死鳥の様に生れる事を望んでいる。<sup>24</sup>

#### 四

「ビザンティンへの船旅」の三連目でイエイツは、魂の不死、輪廻再生を願つたが、四連目では、皇帝の宮殿に人工の鳥が金銀の枝の上に止つて歌つているのを思い出し、ギリシャの金細工師が作る不滅の黄金の鳥になりたいと願う。<sup>25</sup> これはキーツ(John Keats)が「夜鶯によせる歌」(*Ode to a Nightingale*, 1819)や、青春の自由と奔放

な魂を歌つたのに似ている。不滅の鳥は、「ビザンティンへの船旅」の冒頭の鳥の様に、自然の営みの中で生れて来る鳥とは違ひ人工の品であるから、変化のない死の世界に閉じ込められてしまう。しかしイエイツは黄金の鳥を不死のシンボルとして、芸術の不滅を強調するのに用いたと考えられる。一十六才の若さで死んだキーツが、「ギリシャの壺の詩」(Ode on a Grecian Urn, 1820)の中で、人類が年老いて亡びても、ギリシャの壺だけが残つていると書いたと同じ心境と思える。

「塔」の第三連と、「ビザンティンへの船旅」の二二四連の中心になるテーマは、これを見ても明らかに輪廻再生の思想からの魂の不滅と芸術の不滅である。

「塔」では、人間の過去を追憶する事によって時間の推移を表現したが、「ビザンティンへの船旅」では、イエイツは時間を超越した國へ移つて行つた。ビザンティンの高貴な人々の前で、不滅の黄金の鳥は、心ゆくまで、過去、現在、未来を歌う。イエイツのビザンティンへの執着は、人間が神話の中に生きる事の可能性を表わしている。彼は想像力が自然や時間を超越する事を信じ、<sup>(2)</sup>老年の肉体の衰えを乗り越えて、衰えない精神を、恋愛と

老年、自然と人為の成果、限られた時間と永遠で表現しようとしてゐる。

明らかに「塔」は、「ビザンティンへの船旅」を予言して居り、また「ビザンティンへの船旅」は、老年のイエイツの自由な魂の生涯を生きようとする新しい決意と旅立ちの詩である。<sup>(1)</sup>の二つの詩を書いた後でイエイツは、更に時の悠久性について、「ラピス・ラジュライ」(Lapis Lazuli) で中国の老仙の境地へと移つて行つた。

本稿は、日本イエイツ協会第一十一回大会（昭和六十一年十月二十五日）京都大学楽友会館に於ける口頭発表に基くものである。

#### 注

(1) W.B. Yeats, "The Lover Pleads with His Friend for Old Friends" in *Collected Poems* (London: Macmillan, 1983), p.79. (本文 Collected Poems と CP へ略す。訳は筆者)

(3) (2) Yeats, *CP*, p.218.  
Ibid., p.219.

- (4) L.A.G.Strong, "William Butler Yeats" in *Scattering Branches: Tributes to the Memory of W. B. Yeats*, ed., Stephen Gwynn(London:Macmillan,1940),p.226.
- (5) Yeats, CP.,p.218.
- (6) W. B. Yeats, "The Bounty of Sweden" in *Autobiographies*(London:The Macmillan Press,1980),p.541.
- (7) Strong, "William Butler Yeats," p.198.
- (8) Robert Snukal, *The Philosophical Poetry of W. B. Yeats*(Cambridge at the University Press,1973), p.117.
- (9) Yeats, CP.,p.217.
- (10) G. M. Hopkins, "Thou art indeed just, Lord, if I contend" in *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, eds., W. H. Gardner and N. H. Mackenzie,(Oxford, Oxford University Press,1970),pp.106-7.
- (11) Yeats, CP.,p.221.
- (12) Ibid.
- (13) W. B. Yeats."Per Amica Silentia Lunae" in *Mythologies*(London:Macmillan,1959),p.342.
- (14) Yeats, CP.,p.222.
- (15) Ibid.,pp.243-4.
- (16) A. Norman Jaffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1984), p.213. (See note on Old men)
- (17) Yeats, CP.,p.217.
- (18) W. B. Yeats, *A Vision* (London: The Macmillan Press,1981),pp.279-80.
- (19) Yeats, CP.,p.222.
- (20) Joseph Hone, *W. B. Yeats: 1865-1939* (London: Macmillan,1962),p.367.
- (21) Helen Regueiro, *The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats and Stevens* (Ithaca:Cornell University Press,1976),pp.122-3.
- (22) Yeats, CP.,p.218.
- (23) Richard Ellmann, *The Identity of Yeats*(London: Macmillan,1954),p.157.
- (24) Maurice Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford:Oxford University Press,1969),p.3.

# 日本イエイツ協会第22回大会報告

時／昭和61年10月25日（土）

所／京都大学楽友会館

〒606 京都市左京区近衛町（☎075-751-1100）

開会の辞	会長 大浦 幸男 氏
挨拶	アイルランド大使 ショーン・G.ローナン 氏
講演	司会 前波 清一 氏 <i>Yeats and Childhood</i> Dr. Declan Kiberd University College, Dublin
昼食・総会	総会司会 野中 涼 氏 『役員交代の件、経過報告、会計報告その他』
研究発表	司会 渡辺 久義 氏
	1. 「灰色の岩」について ..... 中尾 まさみ 氏
	2. イエイツに見られる青春への憧れ ..... 中川 浪子 氏
	3. イエイツにおけるイタリア的因素 ークール・パークをめぐって ..... 飯沼 万里子 氏 (休憩)
シンポジウム	司会 大貫 三郎 氏 “Under Ben Bulben”をめぐって 発言者 杉山 寿美子 氏・山崎 弘行 氏・羽矢 謙一 氏

## 役員交代の件

名 誉 会 長	大 浦 幸 男 氏
会 長	大 貫 三 郎 氏
事 務 局	東京都新宿区戸山1-24-1 早稲田大学文学部虎岩研究室

総会において上記の如く決定致しました。

## “Under Ben Bulden”を述べて

大貫三郎

司会者としての立場は、次の通りである——ジョン・ウェインが“Among School Children”論で実践している方法なのだが、それは人並みの感受性の持ち主なら、誰にでも鑑賞できる詩の特質が、どう形成されるのか、その過程を分析しようとするのである。口づけだとか、鼻面に喰らつたパンチとか、わかりきつた即座の刺激にも似た、詩の知覚から出発して、詩が伝達しようとする要素、「アーギュメント」を解明することである。そうした素朴な観点を頭の中にいれて、発言や質疑を記録していきたい。

八五年一月一五日午後のひととき、アイルランド関係五つの学会の有志主催で、アイルランドを訪問される皇子御夫妻の送別茶話会が開かれた。まだ時間があつて、

ロジーで大浦会長とお話した。フィネランが編集した詩集の新版（一九八三年）についてであった。一九五〇年以来の全詩集版では、“Under Ben Bulben”が『最後の詩集』の掉尾を飾っている。イエイツの意図は「の詩を巻頭に据えて、巻末には十一行からなる短い“Politics”を置くつもりであったが、イエイツ夫人にしてみれば、この詩そのもの、特に最後の一一行 ‘But O that I were young again / And held her in my arms.’ を‘一詩集の最後、いなイエイツの全詩集の最後の詩篇とする」とは嫌であったに違いない。一般読者にすれば、死の影のさす半年ほど前、詩人としては珍しいことだが、自ら墓碑銘を書いた心情を想い、読者、芸術家、おそらくにアイルランドの詩人に雄勁に喚びかけている *grand testament*

を巻末に読んで、その情動はわなないたと思う。カーティス・ブラッドフォードはイエイツの意図した詩の順序を復元し、新版はそれを踏襲して、その順序をはじめてポピュラーなものとした。死生一如の死生觀をもつイエイツの思想と信念は、バルベン山のように巻頭でんと坐り、あとに続く詩篇をへいげいした。われわれに身近かな白鳥の歌としてひきつけていたこの詩が、より広いより遠い舞台にのせられたという思いがしたかもしだ。

その年の四月一九日の学会に、ゲストスピーカーとして来日した詩人に「どうした新版をどう思うか」と聞いたところ、「あれは駄目」と強く言い切った。またA氏が以前“An Acre of Grass”論を執筆した際、クラップレバの>New Poems (1938) やテキストにしているので、*Last Poems and Two Plays* (1939) を手もとに置いたことはもちろんのことと思われたので、回し質問をしたといふ、「旧版は捨てがたい」と軽つた。

それからあらぬかフィネランの編集した *Critical Essays on W. B. Yeats* (1986) で、四名のイギリス学者の論文が集められてこねか、M. L. Rosenthal and Sally M. Gall: “The Evolution of William Butler

Yeats's Sequences II (1929-38)”では、今だにアーチン・フォード回のものが繰り返されてる。またWilliam H. O'Donnell の *The Poetry of William Butler Yeats: An Introduction* (1986) は新版を紹介し、順序が変わった経緯が述べられてる。

六月中旬事務局から同会をしてはという連絡があり、月末発言者が決まつた。大会当日発言者と打ち合わせがあり、二名が墓碑銘について、一名が詩の各セクションを論ずることがわかつた。発言の時間について限ることはしなかつた。

杉山寿美子氏は詩の表題が “Creed” から “His Convictions” となり、最終的に “Under Ben Bulben” となつた経緯を述べた。ライゴウのサマースクールから外に出て、小路に入り、やがて眺めたバルベン山の景色に、鮮烈な印象を受けて納得したと語つたとき、その感動は私たちにまでひしと伝わつた。イエイツの心象にあらわされる ‘horseman’ が駆けるのは、ノックナリであり、バルベン山の ‘horseman’ 、また氏の著書 *Yeats: Fatherland and Song* (1985) に、最後の諸詩篇で ‘the heroic figures of the past are often placed in contrast to the unheroic

present.' (p.354) とあるが、過去、現在を鳥瞰し、未来をひきつける手がかりは自然と風土であるだろう。

山崎弘行氏は墓碑銘がこの詩の母体をなし、読解意欲をそぞるものとして挑戦——イエイツにとつて支配的な意図を込めて表現されている詩の意味を、確かな資料を集め、であるだけ狭く限定したいという立場をとり、William Rose のリルケ論により、リルケの死生觀を詳しく論述された。

羽矢謙一氏はセクシヨンIからVIまで、逐一興味深い解釈を示した。紀元前五世紀以来のギリシア、ラテンの文化を経て、ルネサンスに至るヨーロッパ文化の伝統を尊重するエリオットに、反対してこなのがイエイツの詩であり、その田舎すどいのは Irish Identity であるとう論旨を開いた。

質疑はまず羽矢氏に対してなされた。小林萬治氏はイエイツの他の詩と詩句に言及照合して異議を唱えた。セクションIVの‘measurement’は彫刻ばかりでなく絵画や音楽、もちろん詩などの創造の當為にかかる重要な概念であつて、そのいふままでに初期の The Rose における“To Ireland in the Coming Times”に“measure”

が頻出しているが、これは詩をいつねりと/or/イエイツは、この詩で七世紀に支配されたアイルランドの詩人たちの仲間に自分を属せたことについている。“The Statues”でも ‘measurement’ ‘calculation’ ‘number’ と使われていて、これは彫刻にならひのべられてこゆけれど、その最後の聯は、‘We Irish, ..... / Climb to our proper dark, that we may trace / The lineaments of a plummet-measured face.’ とある。 “ケルハム口をおおひしめしのやはなへ” ‘the divine perfection’ は無理と云つて、人間として、はせこやる ‘Profane perfection’ を狙うべきだと云ふ意味である。近代の悪ふれはIV最終行の ‘Confusion fell upon our thought’ 以後のことであると述べた。

風呂本武敏氏はIVは肯定的に読むべきで、不幸な近代にあつても、秀れた伝統があつて、それが全体を貫いている。これだけの実績が列挙されてくる、これを正しく受け継ぐべきではなかかと書いてある。Vは詩人の扱う主題を述べてこな。 ‘Cast your mind on other days’ の具体的な中身はIVの近代の伝統につながれていくものである。一度だけで終るぐもものではなく、IIIの ‘Many

*times man lives and dies*’とある歴史のサイクルにながって過去に帰つていいくべきもので、‘other days’はただ未来だけではない。VIでは輝かしい伝統をもつ仲間の詩人たちを励ますだけでなく、これを綴ることによつて、自らの最後を見とどけるときに、われとわが身を励ます意図があるのではないか。全体の意図の流れから言つても、肯定的に捉えるべきではないかと述べた。

中林孝雄氏はIからIVまでは、イエイツがヨーロッパ藝術史のなかで、自分の位置を確認するために、古代から自分の前の時代まで辿つてきたもの。Vはアイルランドの詩人に、ああ歌え、こう歌えと言つているが、実は自分の詩はこうであった、詩人としての自分はこういう仕事をしてきたのだと言つてゐるので、そうでないと墓碑銘につながらないと思う。またIの第一行の‘the sages’を四世紀の聖アントニウスとその弟子達を指すものと捉ふる。すると‘and set the cocks a-crow’は、新約聖書「マタイによる福音書」第二十六章三四節の、イエスがペテロに「あなたは三度わたしを知らない」と言うでしょう」と予言し、イエスが捕えられたとき、予言の通り、ペテロは三度イエスとの関係を否認し、「するとすぐ鶏

が鳴いた」（同七四節）を連想させる。イエイツはキリスト教に批判的でさえあつたが、ドラムクリフの教会墓地に埋葬されることを望んだことからみても、この個所が頭の中になつたのではないか。予言が確かだつたように、IIからVまでは確かにこととイエイツは断言しているのではないかと述べた。

羽矢氏はこれらの発言に答えて、イエイツがヨーロッパ文化を全面的に拒否しているとは思わない。ただイングランドからの侵略——経済的侵略、武力的侵略のほかに、思想的、文化的侵略があつた、これに毒されないよう<sup>1</sup>に Irish Identity を田やしてほしい、other days のアイルランドを願つてほしいとイエイツが訴えているし、その点を私も訴えたいわけであると、歴史の上限の部分を修正して歩み寄り、共通の理解に達した。

次に山崎氏に對して、内藤史朗氏は多くの言及照合をして、重層的なアプローチをすることを勧めた。キヤスリン・レインはイエイツほどの想像力を豊かに操縦する才能の持ち主なので、一篇の詩を書くにも単一の源泉から作るはずはないとして、墓碑銘を書くへやに、Kabir の詩句‘Look upon life and death: there is no separation

between them. / The right hand and the left hand are the same.' を翻訳した。書いた。 (Kathleen Raine: *Yeats the Initiate*, 1986, p.339) 内藤氏自身は墓碑銘の 'horseman' の意味など、達磨大師の言葉からヒントを得ていると考える。リルケの死生觀はイエイツのそれと違うので、多層的に考えるべきではないかと述べた。山崎氏は「貧困、孤独、成就」はリルケ固有の詩の属性であり、東洋的叡智に向かう死生觀であつて、イエイツはそれに反発してゐると述べた。

最後に辻昭三氏が墓碑銘がこの詩の発生母体とする根拠を聞く。墓碑銘が冷たい悲劇的喜びに対する信仰告白の表現であると言うが、IからVまでのセクションによる関係、特にIIIとの関係の説明を求めた。山崎氏はストールワーバーを援用して伝記的事実を挙げ、*The Oxford Book of Modern Verse* (1936) によれば、イエイツは戦争の悲惨さを詠つたオウエンの詩を選択せず、戦いを危機的瞬間、悲劇的瞬間、悲劇的喜びを体験させてくれるものと考えてゐると答えた。(因みに、読者の意識を逆撫でするIIIの戦いについては、羽矢氏がイエイツにも参加である程度のもの、「violence」は 'mild violence' の

ところであると説明した。) 二名の発言者が墓碑銘を取り上げ、羽矢氏もまた墓碑銘の 'horseman' は 'artist' であると明言している事実は、この *grand testament* は閉ざされた私的な、読者個人にとって *intime* な共有体験ではなく、多くの人々がかわりをもつ開かれた、公的なものであることを語つていふ。

アイヴァ・ワインタアズはこの詩を 'six poems' と記す。T・R・ヘンの 'six themes' があると記してゐる。また各セクションが並んで記されたのである。また Yeats's Epitaph: A Key to Symbolic Unity in his Life and Work (1982) の著者 James Lovic Allen 教授がこの私説は、「When I wrote my book I found that the poem had been neglected for many years.....」とあるように、各セクションが同一箇所で一貫して扱われてゐるのを見なる。そのような状況で全セクションの解説に羽矢氏が船出した。そこには会場の諸氏の発言が加わり、全体の動きに棹さす各セクションの位置づけがはつきりし、有機体としての全篇が明かになつた点が、このシンポジアムのメリットであろうか。

もちろん司会の不手際から、まだ明かでない点が多くあり、深くお詫びしなければならない。墓碑銘三行の意味の明確化 Irish Identity と悲劇的喜びとの相対的解明、「賢者たち」、鶏の鳴きにしても千年に一度鳴くというレフアランスもある。重層的アプローチと、内的外的証拠を狭く固めての単一原理の追求など。研究者に他日を期してさらに追求していただくようお願いしたい。

## ベン・バルベンの麓にて

杉山寿美子

一九八〇年の夏、私はイエイツ・サマースクール参加を兼ねて、スライゴーを訪れる機会を得た。作家や作品ゆかりの地に詣でる旅が、作品に喚起されるイメージと現実のギャップに一たとえそれを予測していたとしても落胆、幻滅に終ることが多いものだが、少くとも私にとって、イエイツ・カントリーの名で文学の一大聖地化したスライゴーへのこの巡礼の旅は、感動と発見の多い貴重な体験となつた。イエイツの作品に言及された地名ノックナリーア、ロスス・ポイント、グレンカーレの滝、そして何よりもベン・バルベン……現実の視覚的イメージは、以来、作品のイメージと重なり、後者にふくらみと solidity を与えてくれる。

イエイツがアイルランド詩人たらんと決意した二十代の初め、自らの Irishness の証しであると同時に、その詩的源泉を求めたのが、幼い日々の多くを過し、故郷に等しい意味を持っていたスライゴーの風土だつたことは言うまでもない。そこが、詩情豊かな地だつたイエイツの幸運を指摘する批評家は多い。大西洋がそのままスロープをうつて丘陵の台地へと立ち上り、台地を形づくる山と川と湖、その一つ一つにまつわる神話伝説、更に、陽光と雲と霧が変幻自在に変化する独特な気候も手伝つてつくりだすスライゴーの風土が、幼い日の詩人の魂形成に寄与した貢献は大きかつたに違ひない。その中でも、最も印象深いのは、ベン・バルベンの山なみである。町の中からこそ見えないが、あの個性的な輪郭は、視界に

入る風景を支配するにたる偉容をそなへてゐる。スライゴーはまさに「ベン・バルベンが風景を決める地」なのである——“Where Ben Bulben sets the scene.”

ベン・バルベンがそのexoticな音を響かせて、われわれイエイツの読者を魅了するのは、無論、一つには、「ベン・バルベンの麓にて」の故なのだが、逆に、詩人のテスマントとして書かれたこの大作のタイトルそのものが、生涯イエイツがこの山に抱き続けた執着と愛着の度合を示していよう。その意味で、二週間余のスライゴー滞在中に得た一つの発見は、その時の感動と共に、忘れ難いものとなつた。それは、イエイツの母方の祖父、ウイリアム・コレックスフェンの住居だった建物を訪れた時のことである。この家はノックナリーアに至る道路沿にあり、道を直角に折れ、くらく歩いて建物の前に立つて振り返つた時、前方正面に見えるのは、あのベン・バルベンの横顔だつた。「額縁に入れた」という形容語はこのためにあるかと思われるほど、視界を遮るもの何一つなく、真正面に横たわつてゐる。近くから見れば、垂直にそり立つ崖の物理的迫力に圧倒されるが、遠景から見るベン・バルベンは、様々な神話伝説

を秘めて、悠久の相を見せてゐる。これは私にとつて一大発見であると同時に、ことさら鮮やかに思い出さずにはいられないイエイツ自身の或る発言があつた。

スライゴーから東北へ数キロ、バリシヤノンの詩人、ウイリアム・アリングームの作品全集を書評して書かれた一八九一年のイエイツの新聞記事は、アリングームにこと寄せた、筆者自身のスライゴーへの愛着をよく語るものとして、しばしば言及される記事である――

[In Allingham] is enshrined that passionate devotion  
that so many feel for the little town where they  
were born, and for the mountains they saw from  
the doors they passed through in childhood. . . .<sup>(1)</sup>

「幼年時代に戸口を通るたびに見た山々にたいする熱い信仰」——私はこの山をベン・バルベンと等式で結んでみないではいられない。ベン・バルベンがスライゴーの顔であることはすでに触れた。また「戸口を通るたびに見た山々」を、ベン・バルベンのみに限る必要もない。しかし、イエイツとスライゴーを結ぶ最も強力な絆だつた

祖父の住居の真正面にベン・バルベンが聳え、ロンドンから帰郷する少年を最初に迎えたのがこの山であり、「戸口を通るたびに」見るともなくいつもの個性的な横顔が見えていたという事実は、偶然の一一致を超えて、何か運命的としか形容しがたい詩人と「ベン・バルベンが風景を決める地」との絆の深さを、無言に証言しているよう思える。また、その地に対するイエイツの心情は「熱い信仰」という言葉に最もよく表わされていよう。ライゴーはとりわけ神話、伝説、妖精物語の多い土地だった。人々が語り継ぐ口碑伝説を聞くともなく聞いて育った幼年時代、いつかイエイツの幼い心に、「戸口を通るたびに見える山々」は「聖なる山」の意味を帯び、「熱い信仰」が育つていったのである。イングランドからも、カトリック系のアイルランドからも疎外されたアングロ・アイリッシュのイエイツにとって、「熱い信仰」はアイリッシュであることを自らに確認する最も確かな拠り所であり、年月を経るにつれて、祖国と人々への愛と憎の両極に引き裂かれ苦悩する人生の旅の中で、「熱い信仰」をうける「聖なる山」と、その山が聳えるスライゴーは、常に魂が帰属する場所を用意し、迎えてくれ

る地であり続けた。イエイツにとって、ライゴーは「世界の中心」であり、「町をとり囲む山や川は永久に生の一部<sup>(2)</sup>」だったのである。それには、この町が母方の家系だけではなく、イエイツの名を名乗る先祖ゆかりの地でもあつた、運命のめぐり合せが手伝つた。上記の記事には、これが書かれた一八九一年当時のイエイツの心情の表白のみならず、人生の旅の果てに、永眠の地として「ベン・バルベンの麓」に回帰し、完結する、詩人の生の軌跡が暗示、予言されている。更に、この記事が書かれた頃、イエイツはすでに、心情に発し、心情に支えられた独自の詩的ヴィジョンを発展させていた。

このことを裏付けるのが、一八八八年、上記の記事よりも三年早く、イエイツ二十三才の折、アリンガムをアイリッシュ・アメリカンに紹介した新聞記事である――

To the greater poets everything they see has its relation to the national life, and through that to the universal and divine life... But to this universalism, this seeing of unity everywhere, you can attain through what is near you, your nation, or if

you be no traveller, your village and the cobwebs  
on your walls. ... You can reach out to the universe  
with a gloved hand — that glove is one's nation,  
the only thing one knows even little of.

イエイツがアイルランド詩人として詩的生涯の出発点を  
スライゴーの風土に求め、当時、自分自身に、また詩人  
仲間に、ナショナルな主題の、それ以前に、ネイティヴ  
な、ローカルな主題の必要性と重要性を説き続けた背後  
には、単なるナショナリスト的意図のみならず、この壯  
大な詩的ヴィジョンがあつたのである。しかしそれが詩  
作に実践、実現されるには、数十年の年月を必要とする。  
「われわれの知性は、二十才にして、生涯に発見する  
真理全てを含んでいる」<sup>(4)</sup> — とは、イエイツの自叙伝の隨  
所にみられる格言めいた言葉の一つである。その普遍的  
妥当性はともかく、この詩人の発言の多くがそうである  
ように、イエイツ自身の真理を含んだ言ではある。上  
記の記事の中で、二十三才の詩人はすでに自らの後期の  
詩の世界を予言しているのである。むしろ、若き日の詩  
人が、当時心酔していたロマン派詩人の一人、ブレイク

の影響下に形成した詩的ヴィジョンは、壮年期の経験と  
その間に磨き鍛えられた詩的テクニックを俟つて、後期  
の詩の中でもうやく実現をみた、と言うべきかもしだ  
い。後期の大作の一つ、「内戦時の瞑想」は、いわば「成  
長期の少年」の詩的ヴィジョンが、「老いやく」詩人に  
よつて詩作に実現された典型的な一例である。この中で、  
アイルランド西海岸の「エイカーノの石の土地」に建つ  
「我が家」バリリー塔を取り巻く状況は、内戦という国  
家次元の状況と重なり、更に、人類の歴史上初めて経験  
した大戦という大惨事の後遺症に悩むヨーロッパの、世  
界の状況へと拡大、ついには、すでに「再来」において衝  
撃的表現が与えられ、やがて『ヴィジョン』に展開される  
ことになるイエイツの「歴史体系」へと包摂される — まさ  
に、ローカル、ナショナル、インターナショナル、コズミ  
ックな次元が、同心円の輪を描いて、「内戦時の瞑想」の  
壮大なオーケストレーションを形成しているのである。

この作品が、バリリー塔を題材にして、バリリー塔に  
おいて書かれた、いわゆる Tower Poems の一つである  
ことは言うまでもない。この詩が書かれた一九二三年、  
バリリー塔が詩人の「我が家」となつて、数年が経過し

ていた。イエイツがパリリー塔の所有を思い立つた経緯には、イエイツ的複雑多岐な動機——「塔」にまつわる様々なイメージと連想——が絡んでいたことは事実である。しかし、例えばパリリー塔が「アクセルの城」のイエイツ版だつたなら、イエイツが、長年その創作活動の拠点だったロンドンを引き払い、ダブリンをとび越えて、不便さわりないゴールウェイの片田舎に建つ古塔を「我が家」と定める必要はなかつたはずである。アイルランド西海岸——「私の想像力の中では、アイルランドは常にコノートである」<sup>(5)</sup> とイエイツが言つたその西海岸——に、ノルマン時代に遡る数世紀のアイルランドの歴史と伝統を秘めて建つ塔であつてこそ、パリリー塔は「イエイツの塔」としての意味を持ちえた。この単純な、しかし最も基本的な事実を忘れてはならないだろう。その意味で、パリリー塔は、詩的生涯の初めにうち出された詩的ヴィジョンを詩作に実践、実現できる場所だつた。初期の作品以降忘れ去られていたものが、数十年を経て、急に現象化したわけではない。ナショナルな、それ以前に可能なら、ネイティブな、ローカルな要素の重要性を強調するイエイツの詩的信条は、それ以後も、様々な発言に表明されてい

る。「アイルランドの人々のために創作活動を続けるつもりです——それが、彼らに対する愛からか、憎しみからなのか、さしたる問題ではない」<sup>(6)</sup> と、イエイツが言い切つたのは一九〇八年、「劇場経営と人の管理」に疲れ果て、幻滅と失望の苦い味をかみしめていた頃のことである。更に、「自分の国の風景から詩を書きたいという願望を、意識的に放棄したわけではない」と、また「私の作品は、細部に至るまで、アイルランドを念頭において書かれている」と、イエイツは言い続けている。最後の発言がなされたのは一九一六年である。同年に突発した復活祭蜂起と、「公的事件にこれほど深く心を動かされるとは思つてもいなかつた」と、イエイツが偽らざる感想を漏らした危機感が直接の触発剤となつて、詩人のアイルランド帰還を実現させたのである——“Go back where you belong.”<sup>(7)</sup> イエイツの帰属する場所、それは、スライゴーが持つっていた意味の全てではないにしても、その或る部分を肩代りしうる、クールに隣接するパリリー塔の建つ地だつた。

パリリー塔がいわば「イエイツのアイデンティティ」の一つの典型的なケースだつたことを裏付ける、イエイ

ツ自身の注目すべき発言がある。一九一八年、『シルバー・タッサー』のアベイ座上演をめぐて、作者オーケンと、上演を拒否した座の重役、イエイツとグレゴリー夫人の間のトラブルは、よく知られた事件である。問題の発言はオーケンに宛てたイエイツの私信に述べられたものであり、その中で、上演を拒否した理由をイエイツは次の様に説明している——

You were interested in the Irish Civil War, and at every moment of those plays wrote out of your amusement with life or your sense of its tragedy; you were excited, and we all caught your excitement; you were exasperated almost beyond endurance by what you had seen or heard, as a man is by what happens under his window, and you moved us.

更に『シルバー・タッサー』を批判して——

But you are not interested in the great war; you never stood on its battle fields or walked its

hospitals, and so write...almost unrelated scenes, as you might in a leading article...<sup>三</sup>

この事件の責任が、アベイ座重役の早計、短慮だったならば、歴史的判断であろう。それはさておき、むしろこの書簡の興味の焦点は、イエイツがいかにも一般論として展開してくる作家の取るべき創作態度が、実は、彼自身のそれに他ならず、しかも基本的に、すでに四十年前、一九一三才にして表明された詩的ヴァイジョンと符合している点である。一九一六年、「戦争詩を讀む」——

I think it better that in times like these  
A poet's mouth be silent, for in truth  
We have no gift to set a statesman right...

この二行を含む六行が、事実上、イエイツの第一次大戦に対する詩的応答である。このわずか二年後、一九一九年に始った対英戦争から「一九一九年」が、続く内戦か「内戦時の瞑想」が書かれた事実と比較すれば、オーケン宛ての書簡の中で、イエイツが何を語るんとして

いるか、容易に理解できよう。再び「内戦時の瞑想」を取り挙げるなら、この書簡と一八八八年の記事は、両者

ていよう。

合わせて、或る意味で、この作品のよい解説となつている。複数の次元が同心円の輪を描いて、ついにはイエイツの「歴史体系」へと包摂されるこの作品の構造を支えている力は、その「中心」に建つ「我が家」バリリー塔であり、宇宙規模の破壊力に抗して、自らの創造精神を武器に、孤軍籠城して闘う「私」、詩人の存在である。

また数千年の西欧の歴史の流れの中で、過去、現在、未來へ考察をはせる「内戦時の瞑想」が、詩人の妄想、幻想に終らないアリティを持ちえているのは、詩人が「我が家」の「戸口前の道路」で見、聞きした事件事象や、「壁にはるくもの巣」ならぬ、書斎の「窓辺の椋鳥の巣」が、文字通り「宇宙」に手を差し延べ、「宇宙」を擗む

「グローブ」の役割を果しているからである。それなくして、まさに、「中心は持ちこたえない」——“the centre cannot hold.”「内戦時の瞑想」は一つの例にすぎない。一般にイエイツの詩業の最高峰と目される『塔』と『螺旋階段』の二つの詩集そのものが、バリリー塔がイエイツの詩的生涯の中で占めていた意味と役割を雄弁に語つ

る。複数の次元が同心円の輪を描いて、ついにはイエイツの「歴史体系」へと包摂されるこの作品の構造を支えている力は、その「中心」に建つ「我が家」バリリー塔であり、宇宙規模の破壊力に抗して、自らの創造精神を武器に、孤軍籠城して闘う「私」、詩人の存在である。

二週間のイエイツ・サマースクール会期中に組み込まれる恒例の行事の一つが、ドラマクリフの教会にある詩人の墓地への墓参と、夕べの祈りである。ケルトの十字架を右に見て、教会の庭へ入り、詩人の墓石の前に立つた私は、一瞬、我が眼を疑つた。そこにあるのは何の変哲もない墓石だった。何か豪壮な碑を期待していたわけ

ではない。しかし、詩人の肯丈に比べ、この墓石は余りに小さく、簡素すぎる。何か割り切れない気持のまま、夕べの祈りの席につき、クリスチヤンではない私でさえ敬虔な気分に浸りながら、思いをめぐらした。墓石の設計は、生前の詩人の指示に従つたものだという。やがて私は納得する気になつた。恐らく、イエイツは、立派な墓石の下で永遠の眠りにつくよりは、「墓掘人夫が……埋葬した死者を生者の心に突き返す」ように、むしろ人々の心中で永遠に生き続けたいと、願つたのだろう。

「人は、民族の永遠と魂の永遠の、二つの永遠の間を、いくたびも生き、死んでゆく」ことを信じるイエイツにとって、墓地は「わば仮の宿にすぎなかつたに違ひない」。ジョセフ・ホーンは、イエイツの死後、聖パトリック大聖堂のデイーンから、聖堂内へ詩人の遺骨埋葬の申し出があつたことを伝え、恐らくイエイツはそれを appreciate しただろう、と推測してゐる。<sup>13</sup>しかし、私はそうは思わない。イエイツの一世の慣用句に従えば「永眠の地は、やはり『ベルベンの籠』でなくてはならない」。その心を最もよく弁えていたのは、イエイツ自身だったはずである。<sup>14</sup> *Yeats, Autobiographies* (London:Macmillan, 1962), p.231.

ドラムクリフの教会からスライゴーの町へ帰途についたのは、アイルランドの長い夏の夕も、薄暗くなりかかつた頃だった。夕空の中、後方に遠ざかってゆくベン・バルベンの姿を眼で追いながら、私は心の中でへり返した――

#### Under bare Ben Bulben's head

In Drumcliff churchyard Yeats is laid...

#### 注

(1) *Uncollected Prose of W. B. Yeats, vol. I*, ed.

John P. Frayre (London: Macmillan, 1970), p.210.

(2) *Loc. cit.*

(3) W. B. Yeats, *Letters to the New Island*, ed.

Horace Reynolds (Oxford: Oxford, 1970), p.174.

(4) W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1970), p.189.

(5) W. B. Yeats, *Explorations* (London: Macmillan, 1962), p.231.

(6) *The Letters of W. B. Yeats*, ed. Allen Wade

(London: Rupert Hart-Davis, 1954), p.501.

〔5〕 *Ibid.*, pp.592-3. おのれの心事、アンドレ・ブランフーの

〔6〕 Quoted in Joseph Hone, *W. B. Yeats: 1865-1939* (London: Macmillan, 1965), p.298.

〔7〕 *The Letters of W. B. Yeats*, p.613.

〔8〕 *Ibid.*, pp.740-1.

〔9〕 Joseph Hone, *op. cit.*, p.478. 〔10〕 著者留めの手記を

ソーステル・モーリー、ヘンリックの隠寓、翻訳による大體

のもの、著者は「お前がお詫びをせんとするに満足だね」。

〔11〕 もうわざめ、あらかじめハートマニアでつるべのシロ

ト人。奥義の未解明の謎を解説。〔12〕 おぬしの謎を解説、

おもろい中で未解明の謎を解説され、豊かだもん。

翻譯つる著者モーリーの翻譯脚注〔13〕。四つともベ

ルバート・モーリーの語で書かれている。〔14〕 著者モーリー

モーリー、主筋の筋肉を筋膜で包む筋膜。〔15〕 おまけに

筋膜を筋肉に覆う筋膜。〔16〕 筋肉の膜。〔17〕 おまけに

筋膜を筋肉に覆う筋膜。〔18〕 筋肉の膜。〔19〕 おまけに

筋膜を筋肉に覆う筋膜。〔20〕 筋肉の膜。〔21〕 おまけに

筋膜を筋肉に覆う筋膜。〔22〕 筋肉の膜。〔23〕 おまけに

〔13〕 *W. B. Yeats: A Life* by William Butler Yeats, 1951.

〔14〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔15〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔16〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔17〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔18〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔19〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔20〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔21〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔22〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

〔23〕 *W. B. Yeats: Letters 1884-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1951).

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

..that at least partly through his [the author's] best friend Bill Morris.

## イエイツの墓碑銘—ウイリアム・ローズの論文 「リルケと死の観念」との関連で—

山崎弘行

イエイツは亡くなる五ヶ月程前に詩人ドロシー・ウェルズリーに宛た手紙のなかで、墓碑銘を書いたいきさつに触れ次のように述べている。

私はリルケについての論文集が届いているのを見つけた。そのうちのリルケの詩の観念についての論文が私を当惑させた。そこで余白に次のように書いた。

Draw rein; draw breath.

Cast a cold eye  
On life, on death.  
Horseman pass by.

ソレでイエイツが言及している、墓碑銘の原型を書く直接

的契機になつたりルケの詩の観念についての論文とは、ウイリアム・ローズの「リルケと詩の観念」である。この論文は、ローズとG·G·ヒューストンが共同編集した『ライナー・マリア・リルケー精神と詩の諸相』（一九三八）というリルケ論集に含まれており、イエイツは、ローズに論文集を寄贈された直後に読んだと推定される。墓碑銘の原型の誕生のいきさつを巡るこのイエイツの証言は、ローズの論文が、いまだに意見の一致をみていない墓碑銘の意図的意味を探るために外在的証拠であることを裏づけている。しかも、イエイツ夫人の証言によれば、ローズの論文に対するイエイツの反応は、イエイツの手紙にある「当惑させる」（annoy）という言葉が示唆するような穏やかなものではなく、嫌惡の情に駆られ

て、発作的に、読んでいた論文集を床に投げ付けたほどの激しいものであつたことを考慮すると、この論文の証拠としての関連性は高いと言わざるをえない。この論文のどの部分がイエイツを当惑させ嫌悪させたのかを推定できれば、墓碑銘にイエイツが意図した意味をより狭く限定できるのではないかと思われる。

ローズの論文は、リルケの初期から晩年に渡る死生観を、日記、書簡、小説、詩などを渉猟しながら実証的に論じることにより、青年時代から苦しんできた近代の都市文明への適応異常を晩年には克服し、生死を肯定する価値觀を持つに至った近代芸術家というリルケ像を描くことを試みた論文である。リルケの死生觀を論じるにあたり、ローズは、死の觀念への異常なまでの偏執がリルケに限らず、リルケと同世代の二〇世紀初期のドイツ文学者たちに共通する著しい特徴であることをまず指摘する。そのうえで、彼らをショーペンハウエルの悲觀的で否定的な死の觀念の影響下にあるものと、ノヴァリスの樂天的で肯定的な死の觀念の影響下にあるものとに分類し、リルケを後者のグループに属する文学者として位置づけている。リルケをおおまかにこのように位置づける

と、ローズは、リルケ自身が仮定した「固有の死」と「他人の死」という二種類の死について『マルテの手記』や『貧困と死の書』などから引用しながら解説している。ローズによれば、人間は一人一人その人固有の死を内包しており、成長し成熟するにつれてこの死も成長し成熟するとりルケは考えていた。言い換えれば、「固有の死」とは、一個の人間の生の最終的な成就に等しい「私の死」なのである。古き良き時代に可能であったこの「固有の死」は、近代を支配する都市文明のなかでは大部分の人間に不可能となり、彼らは単なる「他人の死」（もしくは「集団の死」）を死ぬしかなくなっている。以上のようにリルケの固有の死の觀念を概説したうえで、ローズは、死に対する偏執的なまでのリルケの興味は、生の否定や、生からの逃避を意味するものではなく、死を自覚することこそ生の自覺を強めるという意味では、生と死はライバルでなく、相補的な関係にあるとリルケは信じていたと力説している。

『ドゥイノの悲歌』と『オルフオイストに寄せるソネット』はリルケが到着した死と生についての見解をめぐ

る彼の最後の発言である。リルケのこの死生観は、死と生を二つともに抱き込んだより広い領域、いわば二重領域とも言うべきものについての観念をともなつてゐる。（中略）『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスに寄せるソネット』の持つ信条告白としての意義を表わすのに、リルケが亡くなる一年まえに書いた解説の手紙の言葉ほどふさわしいものはない。リルケは述べている、『ドゥイノの悲歌』においては、生の肯定と死の肯定は、同一のものとして示されている。死とは私たちに背を向けた、私達の光りの差さない生の側面である。彼岸も此岸もあるわけではなく、ただ大いなる統一があるのみだ、と。

リルケの晩年の死生観を述べたこの一節には、イエイツの当惑と嫌悪を招き、イエイツに墓碑銘を書かせた直接的な要因だと推定できるものがいくつか見られる。まず第一に、イエイツの墓碑銘の中核部 “Cast a cold eye / On life, on death.” という詩行は、ローズがこの一節で使つてゐる「死と生についての見解をめぐる彼の最後の発言」（“his final poetic utterance of the outlook

on life and death”）という表現に触発され、この表現を下敷きにしたものではないかと推定される。これが唯一の墓碑銘の典拠だとは言わない。筆者とはちがつて、インドの古代詩人カビールの詩に墓碑銘の典拠を求めたキヤサリン・レインが自戒をこめて述べているように、想像力についての豊かな学識を有するイエイツのようないい詩人が書いた詩の唯一の典拠を求める事は不可能であろう。筆者の言いたいのは、ローズのこの言葉が墓碑銘を書く直接的な契機となつたはずであり、従つて、その意図的意味を理解するための最も関連性の高い証拠となるはずだということだけである。第二に、晩年のリルケの死生観を歌つた『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスに寄せるソネット』がリルケの信条告白 “testament” としての意義を有しているとローズが述べている」とから判断して、リルケが最終的に到達した信条に対する反発がイエイツ独自の信条告白としての墓碑銘の原型を彼に書かせ、ひいてはこれを母体とした「バルベン山の麓」の本体を書かせたのではないかと推定される。その証拠に、墓碑銘を含めた「バルベン山の麓」全体が命令文を多用した信条告白にふさわしい形式で作られており、し

かも、この詩の初期の草稿には、むしろ「Creed」とか“His Convictions”という題がついていたのである。第11回、「生の肯定と死の肯定は同一である」（“the affirmation of life and the affirmation of death are one.”）<sup>1)</sup> リルケの最終的な死生觀がイエイツの“Cast a cold eye / On life, on death.” という死生觀と対照的な關係にあることは明らかであろう。以上のことかひ、イエイツは “Cast a cold eye / On life, on death.” を、リルケのいわば肯定的な死生觀に挑戦する氣持で書いたのではないかと云ふのが少なくとも言えるのではないか。しかしこれだけでは、イエイツの当惑と嫌惡の理由説明としても、また墓碑銘の真意の説明としてもいまだ不十分であろう。幸いにも、イエイツは、我わが彼の当惑と嫌惡の理由と墓碑銘の真意をもつと詳しく知るための手掛かりを残してくれている。ローズの論文に言及した問題の手紙を書いてから二ヶ月ほど後に、小説家エセル・マーリンに送った手紙のなかで、イエイツはローズの論文を再読したことを告白すると、次のように書いている。

リルケによると、人間の死は人間とともに生れてくるものである。そして、もしその生が成功して、単なる「集団の死」を免れるなら、彼の本性は、死との最終的な結合によつて完成するのだ。リルケはハムレットの死を見本として示している。

この手紙の一節でイエイツがリルケの死の觀念として紹介しているのは、明らかに「固有の死」の觀念だが、「固有の死」の觀念の見本としてリルケがハムレットの死を挙げているとイエイツが指摘している事実は、彼が「固有の死」に当惑し嫌惡した理由と、墓碑銘の真意をさぐるための見逃せない手掛りである。実は、このイエイツの指摘は誤読か記憶違いによる誤りで、ローズの論文を読むと、「固有の死」の見本としてハムレットの死を示したのはリルケではなく、リルケと同時代の哲學者ジンメルであることが解かる。いずれにせよ、ハムレットに代表されるシェイクスピアの悲劇の英雄の死を「固有の死」と見なす考え方に対する、イエイツが激しい嫌悪と当惑を覚えたであろうことは想像に難くない。といふのもイエイツは、シェイクスピアの悲劇の英雄の死に、

終始一貫して悲劇的喜び（“tragic joy”）の契機をみていたからである。『影深き海』を書いていた青年期から、

『最終詩集』に収められた作品を書いていた晩年に至るまで、イエイツは、ソフォクレスやシェイクスピアやシングに代表される古代、近代、現代の悲劇作者の作品の英雄的な主人公が死の近づく瞬間に吐くセリフのなかに表された喜びの感情に対する共感を折に触れて書き留めている。また自らも、悲劇的喜びを扱った作品を相当数書き残している。とくに、問題の墓碑銘が書かれた晩年

には、悲劇的喜びを歌つた作品を集中的に書いたことは周知の事実である。また、自ら編集した『オックスフォード現代詩集』から悲劇的喜びの欠如を理由にオーエンの戦争詩を排除したことはよく知られている。ここでは、イエイツがシェイクスピアの悲劇の主人公の悲劇的喜びに言及した例を二つだけ指摘しておこう。墓碑銘が書かれた年の一九三八年に発表された『瑠璃』の第二連には、リヤ王やハムレットが、最後の死の場面にあっても、喜びが恐怖を変貌させ、陽気であると歌われている。また、墓碑銘とほぼ同じ時期に書かれた最後の散文集『ボイラーの上で』のなかで、イエイツは、ハムレットの死にぎわの喜びについて次のように書いていている。

芸術はすべて喜びに満ちた新婚者用の部屋だ。偉大なる登場人物を最後の喜びに導かないような悲劇はすべて正当でない。ポローニアスの死の方は惨めかもしけないが、「しばし幸福から遠ざかれ」というセリフや、死んだオフェリアについてのハムレットのセリフや、私は舞踏音楽を聞くことができる。

このようにシェイクスピアの悲劇の主人公の死の瞬間に喜びの感情を読み取ろうとするイエイツにとって、そこに「固有の死」を読み取ろうとするリルケ（正確にはジンメル）の死の観念が我慢ならなかつた理由は、「固有の死」の観念には生死を突き放して眺めようとする姿勢、換言すれば、冷たく醒めた認識が欠けていると思えたからだと推定される。なぜなら墓碑銘を書いていた晩年のイエイツは、この冷たく醒めた認識に対する共感を随所で表明しているからである。例えば、一九三七年に書いた評論文のなかで、彼は、次のように述べている。

— 63 —

シェイクスピアの英雄は表情やセリフの持つ比喩的形式によつて（中略）死の近づく瞬間のエクスタシーを我われに伝えている。（中略）しかし、万事は冷たくなければならない。クレオパトラを演じてすすり泣いた女優は一人もいない。（中略）想像力は踊り、感覺を越えた原初的な氷の中へと運び込まれなければならぬ。かつて私は夜明のように冷たく情熱的な詩を書く積もりだと自慢げに公言したものだ。

優れた文学作品に見られる「認識の冷たさ」に対するイエイツの強い共感は、さきに言及した『ボイラーの上で』にも窺える。このなかで、彼は、ベン・ジョンソンの風刺喜劇『ヴォルボウニ』の結末にさえ「冷たい非情さ」を読み取り共感を表明している。また、アイルランド人の精神には、バーナード・ショウに見られるように、今なお「古代の爆発せんばかりの激しく冷たい公平さ」が息づいていると誇らしげに述べている。さらに、イエイツは同書のなかで、このような意味の悲劇的瞬間のエクスターこそ文学者として自分がこれまで目指してきたものであり、たとえそれが、過去の死滅した芸術の属性

だとしても、また、現代人が別の新しい芸術を好み、これを顧みないとしても自分は構わない、この悲劇的瞬間は、死の床についてもなお自分につきまとつて離れないであろう、という趣旨のことを書いている。このように見てくると、イエイツがローズの論文を読み当惑し嫌悪したのは、結局、そこに悲劇的喜びに対する今や信仰にまで高まつた自己の信条とは対照的な「固有の死」という冷たく醒めた認識に欠ける死の観念を見出したからだといえるのではなかろうか。興味深いことに、上述のドロシー・ウエルズリー宛の手紙を書いてから二日後にイエイツはローズにあてて札状を書いている。本稿の論旨に直接関係する部分のみを引用しておきたい。

十日ほど前に帰宅して貴方の送つてくれた本を読み始めた。まず貴方の論文から始めた（中略）、死のことを思案し、重要視していることに不快感を覚えた、これは我がアイルランド文学にとつて異質な主題である。そこで余白に

Draw rein; draw breath.

On life, on death.  
Horseman pass by.

この手紙は、死を重視する態度をローズの描くリルケ像に見てとつたことへの困惑と嫌悪の原因であつたことを示しており、これまで述べてきた私の推定をある程度裏付けていると思われる。この問題について『イエイツの墓碑銘』の著者J・L・アレンは、靈魂再生を信じていたイエイツは、死を生の最終的な成就とみて重視するリルケの死觀に反発したと主張しているが賛成できない。その根拠については稿を改めて論じるつもりであるが、ともかく、以上のような私の推定が正しいとすれば、イエイツが墓碑銘で意図した意味はかなり明確になると思われる。まず“horseman”という言葉について最低限言えることは、それがただの旅人だと、ただの墓参者ではないところである。たぶん、悲劇的喜びを体験するにふさわしい、広い意味での英雄的存在を意味する言葉だと考えられる。この解釈は「バルベン山の麓」の本体の内容とも一致している。本体の第一章の“Swear by

those horsemen... / Now they ride the wintry dawn  
/ Where Ben Bulben sets the scene.” ところへ詩行は、墓碑銘の“horseman”がただの旅人や墓参者ではなく、超人的な“あるこは”貴族的な人物であることを示唆しているからである。また、イエイツ自身の編集意図が忠実に反映しているとされる、クアラプレスから一九三九年に出版された『最終詩集と二篇の劇』には、「バルベン山の麓」が詩集の最後にではなく冒頭に印刷されており、その後には、超人的な“horsemen”を歌つた“From mountain to mountain ride the fierce horsemen.” ところへリフレインの使われてさら「一」のリフレインのための二つの歌」という詩がおかれてある。やがて「バルベン山の麓」の第四章第一行田の“Poet and sculptor, do the work,” という詩行、および第五章第一行田の“Irish poets, learn your trade,” という詩行が端的に示すように、この詩全体は、混乱した近代文明社会のかで急速に失われていく伝統的な芸術觀の継承と存続を詩人や芸術家といいういわば精神的エリートたちに期待した詩であり、墓碑銘の“horseman”が広い意味での英雄的人物であることを示唆してゐる。次に“pass by”的

意味だが、ローズの論文にはいの言葉について示唆するものは見当たらない。私見によれば、イエイツは多分この墓碑銘の初期草稿に使われていた “Draw rein; draw breath.”（「手綱を引いて立ち止まり、息をつけ」）という詩行に呼応させねば、“pass by”（「立ち去れ」）と書いたのである。「立ち止まれ」と「立ち去れ」は、それぞれ古代ローマと古代ギリシャの代表的な墓碑銘にしばしば使われた常套句とされており、イエイツが自ら英訳したことのあるスイフトのラテン語の墓碑銘にも、「立ち去れ」という表現が使われてゐる。このように見てくると、イエイツは単に墓碑銘の伝統形式に従つてゐるにすぎないと思われる。」)のように見てくると、結局 “Cast a cold eye / On life, on death.” は、死の近くへ危機的瞬間に英雄的存在が生死を冷たく突き放して眺める時に得られる悲劇的喜びに対する信仰告白を意図した詩行だと思えるのではあるまいか。」)の解釈は “Under Ben Bulben” の本体の文脈とも矛盾しないはずである。第一章に登場する “horsemen” は今や “The wintry dawn” (「冬の夜明け」) のなかを駆け巡ると歌われてゐるが、トトロビセ “horsemen” の田の冷たさが暗示されてゐる

読める。また、第二章では、戦場で生死をかけて戦う兵士の味わう悲劇的喜びが描かれている。さらに、第五章では、悲劇的喜びの中で滅んでいった歴代の英雄的貴族たちのことを行うように求めている。」)のように見てくると、 “cold eye” をシニカルで不毛な眼差しだと受け取つて、墓碑銘と本体の間に落差と対照が存在すると主張する一部の研究者の解釈は妥当性に欠けるのであるまい。墓碑銘は本体の主題と完全に調和しており、その簡潔な要約であり、ギリシャ古典作家からシェイクスピアを経てアイルランドの同時代作家に至る歴代の伝統的な悲劇作家が描いてきた英雄の悲劇的喜びに対するイエイツの信仰告白の表現であると私には思われる。

主要参考文献（ローズ関係のものに限定した。）

- Rose, William, et al., eds., *Rainer Maria Rilke: Aspects of his Mind and Poetry*. London: Sidgwick and Jackson, 1938.
- Wade, Allan, ed., *The Letters of W. B. Yeats*. London : Rupert Hart-Davis, 1954.
- Stallworthy, Jon, "W. B. Yeats's 'Under Ben

Bulben," in *Review of English Studies*, N.S. 17.

Feb., 1966.

四 高松雄一「墓碑銘について—イエイツとリルケー」

『世界文学』第三号、富山房、一九六六。

H Allen, J. Lovic, Yeats's Epitaph: A Key to Sym-

*bolic Unity in His Life and Work.*

University Press of America, 1982.

## 想像力による救済

羽 矢 謙 一

「バルベン山の麓で」は従来あまり評判が良くない。イエイツの思想の中にあるいろいろな主題が一通り出揃っているように見えるものの、その一つ一つも良く分からぬ。全体は六つの節に分かれているが、それらはてんでんばらばらに並べられているに過ぎず、全体を通して一貫した主題は見付けにくい。そういう焦立ちにも似た非難がある。一体この詩は何なのか。詩人は誰に向かって喋っているのか。何かを訴えようとしていることは分かるが、一体何を訴えようとしているのか。

ではこの詩が語ろうとしている主題は何なのか。  
それは想像力によるアイルランドの主体性（Irish Identity）の救済ということだと思う。

この詩は一貫した主題の下に書かれているのであって、決してばらばらに並べられた物ではない。六つの節は互いに連関している。誰に向かって語られているかという疑問に対しても、「詩人と彫刻家よ」「当世風の画家よ」

「バルベン山の麓で」は従来あまり評判が良くない。イエイツの思想の中にあるいろいろな主題が一通り出揃っているように見えるものの、その一つ一つも良く分からぬ。全体は六つの節に分かれているが、それらはてんでんばらばらに並べられているに過ぎず、全体を通して一貫した主題は見付けにくい。そういう焦立ちにも似た非難がある。一体この詩は何なのか。詩人は誰に向かって喋っているのか。何かを訴えようとしていることは分かるが、一体何を訴えようとしているのか。

古代エジプト文化やヘレニズム文化に始まり、ルネサンスに再生したヨーロッパ文化はアイルランドにもイギリスを介して確かに大きな影響を与えた。だが、それも産業主義革命までのことであって、それ以後のヨーロッパの文化は手垢が付いて脂じみた錢箱（「一九一三年九月」）と化している。精神的な思考は欠如し、目に見

人々の物語からお廻り求めゆ俗なる文化だ。

The lineaments of a plummet-measured face.

"The Statues'

Confusion fell upon our thought.

ほくらの思想に混乱が襲つた

そんなヨーロッパにもはやアイルランドは追随してはならぬ。

計測された顔の面立ちを探り出せねばならぬ

(「彫像」)

アイルランドの芸術家たちは今この時何をすればよいか。己れの魂の闇の中を探れ、そして、そこに何か形ある物を見出せ。魂こそ豊饒の闇だ。その形ある物こそがアイルランドの正体だ。何故なら彼らアイルランドの芸術家が自己の中に広がる闇を探つて行くことは、取りも直さず、古代のヨーロッパ文化の源に登つて行くことでもあるのだから。

難解な詩として敬遠され勝ちな「バルベン山の麓で」の詩の中でも特に冒頭の第一節は何のことやら良く分からぬことじで、この詩を巡る議論の中でも初めから外されるとこもあるのだけれど、実はこの部分こそ、このイエイツの「遺言」とも言うべき詩の全体を支える物なのである。イエイツがアイルランドの主体性を考える時、いつもそこに思いを馳せて行つた世界がそこに語られているのである。その淵源は恐らく紀元前數十世紀にまで遡ろうという古代エジプトの世界と、そしてその世界と繋がる古代アイルランドの、これまたギリ

Coming to Ireland - Page

We Irish, born into that ancient sect

But thrown upon this filthy modern tide

And by its formless spawning fury wrecked,

Climb to our proper dark, that we may trace

シャ文化の世界よりは遙かに古い、少くとも紀元前十世紀以前の世界が、詩人の目に前に展がつてゐるのである。

Bei (plausibl. dagegen) - tūtāpā sunjārā fōgō

*Swear by what the sages spoke*

*Round the Mareotic Lake*

マレオティス湖の辺りで

賢者たちが語つた言葉を証しとして誓え

イエイツはアイルランドの芸術家たちに向かつて「誓え」と言う。私の言うことを忠実に守ることを誓え、「私との約束を実現することを誓え」と言うのである。そこにその誓いの証人として立ち会うべく、引き合いに出される者は誰か。まず古代エジプトの賢者たちである。マレオティス湖とは古代地中海文明の一拠点であつたアレキサンダリアの後に控えた湖で、今はエル・マリアット(El Maryat)と呼ばれているそうである。この湖のほとりに古代エジプトの時代、エジプトの主神オシリスとその妻イシスとの間に生まれた息子ホールスを祀る神殿があつた。賢者たちはオシリスに仕える僧侶たちのこと

であり、彼らはオシリスの秘儀を継承する者たちであつた。

オシリスは死者を甦らす力を持つ太陽の力と同一視され、また豊饒の慈母としてのナイル川とも同一視された神であつて、エジプトの神々の中でも最も恵みに溢れた神であつた。彼はギリシャのアポロと同じように精神の光を表わすと共に、復活の力を持つギリシャのディオニソスにもなぞらえられる神である。ディオニソスは葡萄酒で人を酔わせる力を表わす神であるばかりでなく、恵みの力であり、文化の推進者であり、律法者であり、平和を愛する神でもある。つまり、エジプトの神オシリスはギリシャのアポロとディオニソスの二人の神の属性を併せ持つ神であつた。精神の光としての神であると同時に、生命の神でもあつたのである。だから彼は雄鷄に闘の声をあげさせる神でもあつた。雄鷄は夜明けの鳥であり、死者の甦りを見守り、生命の夜明けを告げる鳥である。オシリスが雄鷄に闘の声をあげさせたように、この神に仕えた賢者たちの言葉も、アトラス山に住む妖精によつて伝えられ、雄鷄に闘の声をあげさせたのだ。

古代エジプトの賢者たちが語つた言葉とはまさに死者

がその魂において甦るということであつたに違いない。イエイツの耳には今、アイルランドの芸術家たちの魂の復活の時の到来を告げる古代世界からの声が聞こえていたのだ。

That the Witch of Atlas knew,  
Spoke and set the cocks a-crow.

その言葉にはアトラスの山並みに住む妖精にもよく知られ、伝えられて雄鶏たちに闇を作らせた物だ。

エジプトの西の方、今日のモロッコの辺り、つまりエジプトと同じく地中海世界に属するアトラス山脈に住む妖精とは甦った人の魂の象徴だ。この妖精が伝えた賢者たちの言葉を今までイエイツはアイルランドの芸術家の魂に向かつて伝えようとするのである。

古代エジプトが表わす魂の永遠性の思いと並んで、古代アイルランドの世界に住んだシー( *Sidhe* )と呼ばれる、超人的な力を持ち、男や女の姿をした風の精たちの姿が詩人の前に現われて来る。彼らは情熱の完成によつて獲

得された不滅の世界を散策する。情熱とは何か。恋の情熱もあるだろう。だがそれだけではあるまい。自分が抱く夢をとことんまで追い続けて行く人の情熱という物ではないか。イエイツにとつては、彼らシーは風に乗つて、今もなおアイルランドの空を、バルベン山を見下ろしながら、冬の夜明けの空を飛びまわっているのではないか。イエイツは、人間の魂の永遠性と、人間の情熱の不滅性を証人として、アイルランドの芸術家たちに向かつて訴えるのである。

魂の永遠と情熱の不滅こそ、芸術家の想像力の根源であり、古代世界からの贈り物である。イエイツは現代のアイルランドをそういう全く異質の世界に、「違った日々」( *other days* )に引き戻したいのである。この二つの物の前では一人の人間の生死など、何の意味も持たないのである。馬に跨つてバルベン山の上空を天翔けり行く人、芸術家の魂と想像力は、アイルランドの人々の精神の中に永遠に生きて、代々受け継がれて行くのである。

芸術家の魂とは何か。それは戦う魂である。常に日常の現実の中に安らうことには満足しないで、何かを求める何かに命を賭して行く魂である。それは、一種の「狂

(madness)の世界だ。いわゆる分別とか、冷静な計算とかいうようなことは一切排し、狂ったように戦う精神だ。定められた自己の運命に従つて生きて行くという分別の入り込む余地のない生き方だ。結婚にしろ、就職にしろ、そういうことに関しては、いずれは宿命的に定められた仕事や女性に出会うだろう。だが、人の魂は一度は完全な物を、美しい夢を追い求めて闇雲に走つて行く筈である。そういう物を求めて人の魂が戦う時、何かが見えて来る筈だ。澄んだ目で物事の本当の姿を見ることが出来るだろう。勿論それは瞬間の完成であつて、すぐ次の瞬間ににはまた新たな、完全を求める戦いが始まるだろう。

だがたとえ瞬間的にではあっても、魂の安らぎを得、喜びを手にすることが出来る。ただし、それは、分別によつて得られる物ではなくて、人の魂を引き動かしてやまぬ、非理性的で烈しい力(violence)によつて得られる物なのである。その時のその力は、多分、ディオニソス的な、荒々しい力なのだろう。人の魂を心底から揺さぶつてやまぬ力なのだろう。イエイツはアイルランドの芸術家たちにそのような荒ぶる魂を持つことを求めているのだ。それはしかし、同時に、美しい夢を追い求める魂である。

もあるのだ。人間の精神は完全ではない。完全ではない以上、完全を求める戦いは生涯続けられて、決して終わることはないだろう。殊に芸術家の魂にとつてはそうであるに違いない。

しかし、ここに問題がある。

情熱の完成や、美しい夢を見るということを言うならば、その最も分かりやすく、烈しい例は英雄主義であり、武装闘争や戦争という形での暴力行為ではないか。悪いことに、イエイツがここで十九世紀のアイルランドの独立運動の指導者ジョン・ミッチャエルの日記の中に現われる「神よ、われらに平和ではなく、戦争を与えて」などいう一節を引用して書いていることだ。イエイツは決して、武器を取つてアイルランド独立のために戦うことを見つけていた。アイルランドの芸術家たちに訴えているのではない。そうではないが、それでも、「人が狂ったように戦う時」で始まる数行をこの詩の中で書いた時、彼がかつて、一九一六年の復活祭の蜂起の報を聞いて、大いに心を揺さぶられた時のことを、イエイツ自身思い浮かべてはいなかつただろうか。歌の子は泣けずとも、泣きは止むまい。悲鳴は止むまい。

...when all words are said  
And a man is fighting mad,  
Something drops from eyes long blind,  
He completes his partial mind,  
For an instant stands at ease,  
Laughs aloud, his heart at peace.

...when all words are said  
...when all words are said

強引な思想にも見え、一寸奇異な感じを受けるけれど。も、イエイツにとつてはそういう「形」という物がとても大切な物であり、「人間の魂を神のもとに伴う」という、あわめて宗教的な嘗みの重要な橋渡しとして映つてゐるのである。「人間の魂を神のもとに伴う」とは、完全な世界への上昇ということだと思うが、そのこと 자체はとても不遜であり、神を恐れぬ所業であつて、イエイツもそのいどは早くから十分に承知していた。殊にイエイツが言うように、計測によつて完全な物を作り出そうとする行き方には西欧合理主義のゴリ押しといった物を感じられる。しかしそこがいかにも西欧流なのだ。

人が狂つたように戦う時  
長く間見えなかつた目から何かが落ちて  
人はその不完全な精神を完全な物にして  
たといえ一瞬の間でも安心を得

.....that there's a purpose set

Before the secret working mind:

Profane perfection of mankind.

イエイツは芸術家たちに向かつて偉大な先輩の業績を  
受け継ぎ、正しく後継者たちを育てることを勧める。そ  
して、今日芸術家たちが恩恵を蒙つてゐる西欧世界の芸  
術家たちのことを追憶する。古代エジプトや古代ギリシ  
ヤの暗闇の中から形ある物を生み出したその契機が計測  
であると云ふイエイツの発想はほんとう東洋人にとっては

人類がなし得ぬ不遜なる完成といつ  
ある一つの目標が

人知れず働く〔芸術家の〕精神の前におかれていゆ

— 73 —

芸術家は彼が創造する物によつて世俗の人々の心を現実に、実際的に動かすが故に、その意味では彼は決して孤独ではない。しかし、彼が己れの魂の闇の中に分け入つて、そこから何かを彫り出したり描き出したりする故に、彼の嘗みは人知れぬ世界でなされるのである。その意味で芸術家の行為は俗世を離れており、宗教的と言えど。

Q.

イエイツは彼が理想として崇める画家の創造をきわめて具体的に歌つてゐる。それは現実には貧しい環境の中にあるながら、芸術家の才能は幻想の天国を生み出すことが出来ぬところの主題である。

Quattrocento put in paint  
On backgrounds for a God or Saint  
Gardens where a soul's at ease;  
Where everything that meets the eye,  
Flowers and grass and cloudless sky,  
Resemble forms that are or seem  
When sleepers wake and yet still dream,  
And when it's vanished still declare,

With only bed and bedstead there,  
That heavens had opened.

十五世紀〔の絵画〕は神とか聖者とかの背景として庭園を描いたがそれはいかにも人の魂が安らぐ所だつた花も草も雲一つない空も

すべて目に映る物は on boughs best  
眠つていた人が目を覚ましてもそれでもまだ夢を見てゐてその夢が消えてもなお現実にはベッドと寝具だけしかそこには無いに私は確かに天国を見たのだと言明するような時にそこの在るかまたは在るよう見える物の姿を思わせるのだと感心する、基督教の神聖な感じ、スコットランドの民族精神へと連なるものがあつて、心から感動する

だが西欧の現代文化はもはやアイルランドのお手本にはなり得ない。いや、それどころか、西欧文化の混乱はアイルランドをも巻き込むうとしてゐる。形ある物は崩れたのだ。

Irish poets, learn your trade,  
Sing whatever is well made, .....

アイルランドの詩人たちよ　君たちの仕事を見失うな  
よく作られた物のみを歌え……

形が崩れている時、とにかく「よく作られた物」を歌うことから始めよとイエイツは言う。それは「形」の回復の勧めである。「形」とは西欧の精神にとつては、秩序立つた魂のことにはならない。計測された物というのもきちんと形の整つた物のことを言うのである。現代西欧がもたらした、実利的、物質主義的で哲学的思考を嫌い、政治経済を優先する文明に目を向けるな。

百姓や乗馬に励しむ郷土や、聖なる修道士や、黒ビールを飲んでは好色なことを喋り、高笑いする男たちや、七百年の堂々たる時代を経た後に今は土くれと化してしまつた貴族や淑女たち、これらの人々のことを歌えといふ、イエイツの後輩の詩人たちに寄せる勧めは確かに時代離れのした牧歌的な樂天主義の匂いがして、しかも後向きの感じがすることではある。しかしながら、このイ

エイツの勧めこそは彼の反時代、反現代の意識と表裏一体の物なのだ。彼の反現代の意識は、豊かな人間性に溢れる物を愛し、硬直した物を嫌う精神、みみっちい物を嫌つて高潔な心を愛し、人間の生きる知恵を尊ぶ精神と直結しているのであり、それは共に、「不屈なるアイルランド人気質」(the indomitable Irishry)とイエイツがこの詩の中で呼んでいる物に他ならないのである。むしろ進んで歴史の時間の外に出でていようとする、一種の居直りのような姿勢をイエイツは勧めているのであり、また彼は、そういう意味での「不屈なるアイルランド人気質」が今なおアイルランドの人々の魂の中から完全に失われてしまつてはいないことを信じたいのである。今イエイツの耳には、Merry England ならぬ Merry Ireland の、明るい人々の笑い声が響いているのだ。

イエイツの肉体と魂はバルベン山の麓に安らぎ、山上の天空を天翔けて行く騎馬の人の幻影に呼び掛ける。その騎士の姿は遙か古代のアイルランドの世界に、風に乗つてバルベン山の上空を走つたシーやたちの姿とも重なつて見える。だが同時に、騎士が跨がる馬は古代ギリシャのヘリコンの山から来た、翼を持つ詩の馬ペガサスなの

かもしだれない。そして、騎士は、乗馬に励しむアイルランドの田園の紳士を思わせる。生命力と人間味に溢れ、高潔な品性を備えた人。それはまさにアイルランドの芸術家の魂でもあり、想像力でもある物を表わしているのではないか。それはまた同時に、現世の無秩序と形が無く、混乱した物たちのすべてに対して、それらの物たちによつて決して煩わされ、打ち負かされることのないアイルランドの芸術家の根性をも表わしているのではない。エイツはバルベン山の麓から天空を見上げ、殆どこちら地上に向かつて一顧も与えようとしないで、勢い盛んに飛び去つて行く想像力の騎士を幻想しながら、自分を越えて行くアイルランドの、後輩の芸術家や詩人たちに対して、祝福を送るのである。

## 書評

# 時流に適つた野心的な試み

島 弘之

脱構築批評が〈新批評〉遺制を一掃したとか、〈イエール学派〉が批評を自律的デイシプリンとして確立したとか言われて久しい。しかし、ともすれば日本では、海外の論客たちの批評戦略の紹介や解説、あるいは彼らの論争の経緯を傍観的に反芻するといったことに関心が集中しがちである。実際には、日本の英文学者もなすべきことは少なくない。殊に、ロマン派詩人たちやウォレス・ステイーヴンズなどと並んで、W・B・イエイツが〈イエール学派〉の批評実践の起爆剤とも呼ぶべき役割を果たしてきたことを思えば、日本のイエイツ研究者も積極的に自説を開陳して、今や全世界的な拡がりを見せるに到つてはいるポスト構造主義的批評状況に参加すべきだと言える。

山崎弘行氏が『イエイツ——決定不可能性の詩人』の第一章で行なつてゐるよう、イエイツと脱構築（氏によれば「解体構築」）批評との関わりについて日本語で書かれた論文が登場したことは極めて重要である。その論旨の細部については以下で検討するが、山崎氏が単に反動的にも「進歩的」にもなるうとせず、看過し難いアポリア群と自力で格闘しようとする姿勢を評者は高く評価する、とまず最初に言つておきたい。

「序にかえて、決定不可能性と解釈の妥当性」という巻頭の一文の表題が著者の視座を明確に打ち出している。すなわち、脱構築批評と解釈学との対決もしくは相補的関係、具体的にはポール・ド・マンとE・D・ハーシュとの親近性と相違ということである。著者の視線は「意

「意図」に集中する。ウイムザット＝ビアズレーが唱えた〈意図を読み込む誤謬〉という新批評（後期）の教説を斥ける点では一致しているド・マンとハーシュだが、「作者の意図」を全面的に再構築できるか否かについては、前者は否定的で後者は肯定的だという点を山崎氏は強調している。

正論ではあるが、これは再考を要する問題である。まず、ド・マンもハーシュも確かにフッサールの言う意識の〈志向性〉を踏まえているものの、現象学的な〈志向性〉という概念自体が、特に文学テクストとの関わりにおいて考えられる場合には、諸々の逆説を孕んでいると見ないわけにはいかない。例えば、フッサールの弟子であるローマン・インガルデンが『文学的芸術作品』で唱えた〈無規定箇所〉（通例 *indeterminacy gap* と英訳される）のことなども考慮に入れるべきだろう。つまり、文学作品は「作者の意図」だけでは規定され得ない部分を含んでおり、そこに読者による意味産出の可能性があるとする考え方で、ヤウスやイーザーによつて代表される〈受容美学〉の理論的根拠でもある。

それはともかく、ハーシュが説く意味の決定可能性は、

シユライエルマツハ、デイルタイ、ハイデガー、ガードマーと連なる哲学的解釈学の伝統に沿つたものだと見るべきである。ガーダマーの言う〈地平の融合〉については批判的な見方をしているハーシュではあるが、何らかの超越論的な発想法を採らないかぎり、「作者の意図」の再構築を自明視することは難しい。むしろ、ハーシュ自身が抱えている「決定不能性」は、彼が説く不变の「意味」と文脈によつて変化する「意義」との弁証法（もちろん「意味」と「指示」というフレーベル的二分法が背景にある）、「作者の意図」を尊重する「倫理」などが曖昧なまま放置されているということだろう。更に、フランスの急進派詩学の類いと対決しようとしたハーシュの理論の閉鎖性も弱点になつてゐる（その点ではポール・リクールの著作のほうが遙かに眼配りが行き届いているし、ドイツ語圏でも、アーベルやリーデルなどが、ガーダマー的解釈学の限界を打破しようとしている）。

第一章「イエイツと解体構築批評」は、ほとんどド・マン論の観を呈している。ド・マンがイエイツを論じたものとして最も有名なのは、「学童たちに囲まれて」の最終行を敢えて開かれた問いつて読もうとした「記号

論とレトリック」の一節だろう。著者もこれを採り上げており、ド・マンの博士論文まで遡行したり、ド・マンを弁護するジヨナサン・カラーの見解を「まったくの誤解」と呼んだりしながら、かなり屈折した議論を開示している。舞踏家が〈俗〉のシンボルであるのに對して、舞踏が〈聖〉のアレゴリーである以上、ここには言わば論理的階梯（バートランド・ラッセル）の差異が介入していくので、安易に〈存在の統一性〉だけを読み込もうとするのは片手落ちだというド・マンの説を山崎氏が丹念に跡づけているのに好感が持てる。

(ii)ここで想い起こしたいのは、同詩の草稿では最終行が“*It seems the dancer and the dance are one*”となつていたというトマス・パーキンソンの指摘である(『W·B·イエイツ——後期の詩』[カリフォルニア大学出版局、一九六四年]一〇七頁参照)。こうした本文批評的な資料が必ずしも決定稿の“理解”に役立つとはかぎらないが、イエイツの「意図」が、舞踏家と舞踏との一体性を暗示することにあつたのは間違いない。ただ、結果的に彼は修辞疑問を選んだ。そのほうが劇的な緊張感を高める上で文字どおり修辞性に富んでいると考えたからだろ

う。イエイツは、元来、修辞疑問を多用するのを好む詩人である。「雄弁家は隣人を騙そうとする」という詩句があるのも、彼の〈仮面〉の理論の所産かも知れない。しかし、自らの「意図」の実現を阻むものが、外界だけではなく、ほかならぬ自己の内面や詩作という世俗の座業自体に潜伏していることを熟知しているのも、「最後のロマン派」を自認した〈動搖〉の詩人なのである。そもそも『ヴィジョン』において月の第十五相を「超人間的な顕現体」と規定していることが、〈存在の統一性〉とは地上では見果てぬ夢なのだ、とイエイツが自分自身に言い聞かせている証拠である。

極論と言われるかもしれないが、ド・マンのイエイツ解釈が革新的なのは、彼が終始“外人”として、しかも言わば“素人”として発言しようとしているからだ、と評者は端的に考えている。“外人”というのは、文字どおりの意味のほかに、彼が〈新批評〉を相対化する理論的背景を最初から持ち併せていたこと(つまり、フツサール、ハイデガー、サルトル、〈ジュネーヴ学派〉、バシリラール、ブランショ、バルト等々の所説に通曉していたこと)を意味する。“素人”というのは、修辞疑問

を文字どおりに受け取ろうとする“大胆”な発想にも窺われるようすに、英語圏のイエイツ研究者が事実上形成している〈解釈共同体〉の不文律に縛られることなく、イエイツを〈読む〉ことに徹しているという意味である。ド・マンの博士論文は、山崎氏にとつては「欧米の批評界でデイコンストラクションの戦略が実践された最初の例」であるようだが、評者にとつては、（ある意味で）“外人”と“素人”的一人二役を演じ抜くことこそ批評家の条件だと身を以つて教えてくれる先駆的な論考に見える。

『イエイツ——決定不可能性の詩人』を読み通した直後の印象は、ダニエル・T・オハラの『悲劇的な知——イエイツの「自伝」と解釈学』（コロンビア大学出版局、一九八一年）と似ているということだつた。何が似ているのかといふと、巻頭の先鋭的な批評（的目）意識とそれによく続く作品解題との間に一種の落差が看取される点である。オハラの場合には、M・H・エイブラムズの『自然的超自然主義』とド・マンの『盲目と明視』という共に一九七一年に刊行された対照的な内容の書物を比較検討した第一章の問題意識が、後章では徐々に稀薄になつて、

『自伝』の執筆という行為 자체が孕む解釈学的な〈理解〉と〈説明〉の相乗効果を批評するというよりも、文字どおり伝記的なイエイツ論といった観が強まる。その点、山崎氏の場合は、ド・マンに注目した第一章に続く七つの章は氏が「解体構築批評を知る以前に書いた論考に手を加えたものである」と明言されているので、先に指摘した落差は言わば予定のものだと言える。評者自身は、ここに氏のかなり楽観的な姿勢を認めざるを得ない。氏がド・マンを全く評価しないと断言するのならばともかく、実際にはド・マンの著作に敬意を払つているのであるから、ハートマンやヒリス・ミラーに起こつたこと（つまり“脱構築以前”的自らの仕事の抜本的な見直し）が山崎氏にも起こつて然るべきではないだろうか。

それはそれとして、紙幅の関係上詳しく触れる余裕はないが、各章ともイエイツを論ずる上で軽視できない諸問題について手堅い記述を見せていく。第二章「『モサダ』論」では、二十歳にして既に最盛期ロマン派的な高揚感を禁じられていたイエイツの苦悩が語られ、第三章「イエイツの詩におけるリフレインの構造」は、終生〈歌〉を捨てなかつた現代詩人がイタリック体の疊句に

よつていかなるアイロニー（言わばバフチン的な複声的原理）を自作に内蔵させているかを分析している。第四章「影深き海」の改作には、少なくとも四種類の異本が存在する作品の細部についての周到な解題が見られる（但し、例えばスタンリー・フィッシュが『異文校合版』を解釈するで呈示した読者論的な視点も必要なのではないだろうか）。第五章「詩集『責任』の統一性」には特筆すべき指摘がある。『責任』における「イエイツの問題意識の最大公約数とも言うべきものは、Passionをめぐる問題ではないか」というのである。一九七一年に翻刻された『責任』の初版を読んで、物語詩「二人の王」と詩劇「砂時計」が同詩集に収められていたという事実に想到したことが直接のきっかけとなつたようだが、Passionに対する正負の心情がいざれも「石」のイメージと連結されているというのは興味ある着想と言えよう（四年ほど前にR・フィネラン編のイエイツ詩集における作品配列の妥当性をめぐって「タイムズ文芸付録」紙上で論戦が行なわれたことがあるが、確かに読み慣れた作品順というのは、批評上の現象学的還元の対象にすべきものだろう）。

第六章「イエイツと創造的誤読」の仮説は若干の留保を要すると思われる。「イエイツの誤読はあくまでもブレイクの『無心』観にのみ限定すべきもの」かどうかは、それこそ俄には決定不可能だからである。また、ハロルド・ブルームの誤読觀が援用されているが、評者が理解（あるいは“誤解”）しているところとは多少のすれ違いがあるとも感じた。第七章「イエイツとオーエン」も言わばPassion（受苦）の双面性を扱つたもので、第五章と併読すべきだろう。第八章「シンボルとアレゴリー」では、ノースロップ・フライによるアレゴリー再評価に依拠しつつ、イエイツの詩に宿る寓喩性が前景化されている。

以上、局所的な不満も遠慮なく述べさせてもらつたが、『イエイツ——決定不可能性の詩人』が今後の日本におけるイエイツ研究の指針をひとつ示していることは明らかである。先駆者は、まず未開の地を独りで歩む勇気を持たねばなるまい。山崎氏が敢えて困難な道を選択されたことに敬意を表したい。

- 書評  
 (無署名) 『アイルランドの歴史と文学』 英語青年 第百三十二卷 第七号  
 研究社 86. 10
- 錢本健二 山崎弘行著『イエイツー決定不可能性の詩人』 英語青年 第百三十二卷 第八号 研究社 86. 11

三宅晶子

Rosa Mystica, Contemplation West and the Spring of Narcissus  
in Ezra Pound's Love Mysteries 神戸女学院大学論集第33巻第2,

3合併号 神戸女学院大学研究所 87. 3

水之江有一

アイルランド政治と文学—1801年の連合前後 Chiba Review 8  
86. 11

水之江有一

アイルランド文学ノート—2—[含オ・ケイシーとアベイ座— —*The  
Silver Tassie* を中心とするその葛藤について 川野富昭] 千葉  
大学人文研究16 87

松田 浩

アイルランドの文学理想 学園論集第55号 北海学園大学学術研究会  
86. 12

松田 浩

アイルランドの文学理想(2) 学園論集第56号 北海学園大学学術研究  
会 86. 3

長崎勇一

アイルランド文芸復興とジョージ・ムーア 大東文化大学紀要 〈人  
文科学〉 第24号 大東文化大学 86. 3

三宅忠明

Douglas Hyde による物語詩 “Deirdre” およびその歴史的意義につい  
て 就実英学論集第5号 就実女子大学英文学会 86. 3

臼田 昭

George Crabbe と Edmund Burke 英語青年 第百三十二卷第九号  
研究社 86. 12

- 和田桂子 ジョイスとデュジャルダン 大阪学院大学外国語論集第16号 大阪学院大学外国語学会 86, 12
- 和田桂子 小林秀雄のジョイス観(I)ー「内的独自」への懷疑 大阪学院大学外国語論集第17号 大阪学院大学外国語学会 86, 3
- Yano, Atsushi An Aspect of Death in *Dubliners* Kurokami Review No. 9 熊本大学大学院文学研究会 86, 10
- その他
- 本田和也 Shelley とアイルランド問題 英語英文学第14号 文教大学英語英文学会 86, 3
- 久保田重芳 若いシンギングとジョイスの歩み 神戸学院大学教養部紀要21 86, 10
- 酒井萌子 アイルランド古代文学に表われる楽園 日本福祉大学研究紀要66(1) 86, 1
- 松田 浩 アイルランドの文学理想 学園論集56 北海学園大学 87, 3
- Hira, Toshinori Congreve's *Old Batchelour* Hershel C. Johnson 英語英文学論集27 (1・2) 西南学院大学 86, 12
- 岩上はる子 エドナ・オブライエン試論ー1—母への憧憬 鳥取大学教養紀要20 86, 9
- 三神弘子 ディオン・ブシローのアイルランド劇ーそのメロドラマ的可能性をめぐって 立正大学教養部紀要19 86

第11号 青山学院大学文学研究科・英米文学専攻院生会 中林孝雄	87. 3
ジョイス研究ノートー2— 立正大学教養部紀要19 森田明春	86
Stephen Dedalusは Fergusと共に森へ行ったか?— “Love's Bitter Mystery”をめぐって 同志社女子大学学術研究年報37(1) 茂呂公一	86. 12
ジョイスの“Exiles”における受難の思想について 城西人文研究 第13号 城西大学経済学会人文研究編集委員会 Sugisaki, Shingo	86. 2
Narrative Counterpoint: James Joyce's “A Little Cloud” 佐賀大学英文学研究第15号 佐賀大学教養部英語教室 鈴木秀之	86. 3
James Joyce の何もない空間—劇的なる空間を巡って—(1)— 英文学論叢35 鈴木良平	87
「ユリシーズ」論—シンボリズムとリアリズムの結合 法政大学教養部紀要57 田村繁三	86. 1
ジェイムズ・ジョイスの「亡命者」とイプセン 上武大学商学部論集20 谷詰則子	87. 3
A Portrait of the Artist as a Young Man における神話的方法について 北海道英語英文学32 土永 考	87
James Joyce, Ulysses における読者を惑わせる記述についての覚え書き 北海道英語英文学31 和田桂子	86
川端・ジョイス・横光・ブルースト—昭和初期における「影響」の一考察 The Edgewood Review 第13号 神戸女学院大学大学院英語英米文学研究会 86. 1	

- の背景 日本大学文理学部（三島）研究年報35 87
- 石井 勇
- ジョイスの中のイプセンター『追放者たち』一試論一 英語と英米文学  
No.21 山口大学 86. 12
- 伊藤徳一郎
- ジョイスと“Cloacal Obsession”—2—〈排泄〉と〈解放〉 岐阜大  
学校教養部研究報告22 86
- 金井嘉彦
- (ポスト) モダニスト・ジョイス モダニズム以降の作家たち—ロレ  
ンス、ウルフ、ジョイス 福島大学教育学部論集41 87. 3
- 金井嘉彦
- マッキントッシュの男と「ユリシーズ」の詩学 文化50(1・2)  
東北大学文学会 86. 9
- 加藤幹郎
- Ulysses* の謎—第15挿話 “Circle” を中心に 英文学研究63 日本英  
文学会 86. 12
- 木田一則
- ジェイムズ・ジョイス「追放人」の失敗 広島経済大学研究論集 9(1)  
86. 6
- 河野芳英
- An Aspect of “The Sisters” by James Joyce 大東文化大学紀要  
人文科学25 87
- 黒野 豊
- “The Dead”的方法—構造と文体 英米文学評論33 87
- 中島俊郎
- “Clay”的構造分析 甲南大学紀要 文学編61 甲南大学 86. 3
- 永原和夫
- 『ユリシーズ』のアイオロス挿話：表現と実体 小樽商科大学人文研  
究第73輯 小樽商科大学人文科研究会 87. 3
- 野島 功
- 「麻痺する者たちの歌—James Joyceの *Dubliners*について」 論集

科学35(1) 奈良教育大学紀要	英6. 11
大内菅子 アイルランドの文学と〈風土〉(3)—J.M.シング：“過激”な演劇へ —相模女子大学紀要 相模女子大学研究委員会	86. 3
徳永 哲 J.M.シング『西国の人気男』論 英米文学研究第22号 梅光女学院 大学英米文学会	86. 12
レイディ グレゴリー 前波清一 ハイド劇とグレゴリー夫人 人文科学35(2) 大阪教育大学	86. 12
前波清一 グレゴリー夫人の劇作現場 大阪教育大学英文学会誌32	87
前波清一 グレゴリー夫人の「未完」の劇 大阪教育大学英文学会誌32	87
ジョイス 福岡真知子 James Joyce, ‘Araby’ の多重奏的意味世界 昭和学院短期大学紀要 第22号 昭和学院短期大学	86. 3
福岡真知子 James Joyce, ‘Eveline’ 論 えちゅーど第16号 お茶の水女子大学大 学院英文学会	86. 9
福岡真知子 個人主義の相対化—James Joyce の ‘A Painful Case’—昭和学院短期 大学紀要第23号 昭和学院短期大学	86. 3
福島基裕 ジェイムス・ジョイスにおける時間と場所 英文学論叢34 日本大学 英文学会	86
福島基裕 短編作家としてのジョイス—6—Ivy Day in the Committee Room	

- 和田敏英  
「ガリバー旅行記」第三部の統一 山口大学文学会誌37 86. 12
- 山口勝正 Disease and Decay in Swift's Poems about Women 大阪樟蔭女子大学 論集 第24号 大阪樟蔭女子大学術研究会 86. 3
- ワイルド  
堀江珠喜  
『ドリアン・グレイの肖像』改稿ノート 神戸論叢 第16号 神戸英米研究会 86. 7
- 石井敦子 オスカー・ワイルド（断片）—ある唯美主義者の回想— 麻布大学教養部研究紀要第19号 麻布大学 86. 3
- 三村 明  
『Lady Windermere's Fan』における儀礼の過程 北海道英語英文学 31 86
- 奥村三郎  
オスカー・ワイルドの『理想の夫』について 人文研究 第38巻第2分冊 大阪市立大学文学部 86. 12
- 木村克彦  
『獄中記』試論 試論第14号 駒沢大学大学院英文学研究会 86. 12
- シング  
Daniel J. Allman  
Six Essays on the Drama of John Millington Synge —1— ノー  
トルダム女子大学研究紀要16 86  
Daniel J. Allman  
Six Essays on the Drama of John Millington Synge —2— ノー  
トルダム女子大学大学研究紀要17 87. 3
- 桙田良一  
J. M. シング劇の普遍性—テーマと人物形象をめぐって 人文・社会

論叢

86

- 辻 昭三 イエイツ最終詩集の世界—3—“The Man and the Echo”第一類文科論集35 神戸商船大学紀要 86. 7
- 吉野昌昭 Yeats 小論—“sweetness”的性質をめぐって 外国文学35 宇都宮大學外国文学研究会 86. 12
- 錢本健二 W.B.イエイツ論5 一神話の詩法2— 島根大学教育学部紀要 人文・社会科学20 86. 12

スウィフト

青木 剛

- スヴィフトにおける言語とテクノロジー 一下一 明治学院論叢397  
86. 8

有田昌哉

- スヴィフトと政治(I) 英語英米文学 第27集 中央大学英米文学会  
86. 3

海保眞夫

- 決闘とイギリス文人たち(6) スヴィフトの決闘論 英語青年 第百三十二巻 第六号 研究社  
86. 9

三浦 謙

- スヴィフトの生涯(I)—スヴィフトの誕生からウィリアム・テンプルの死まで 中京大学教養論叢 第27巻第3号 中京大学学術研究会  
86. 12

佐野雅彦

- 新しい総合的なスヴィフト伝 David Nokes: *Jonathan Swift, A Hypocrite Reversed: A Critical Biography* 英語青年 第百三十二第4号 研究社  
86. 7

和田敏英

- Swift 研究の旅 英語と英米文学No.21 山口大学  
86. 12

- 松田誠思  
詩劇「煉獄」の舞台装置をめぐって 親和女子大学研究論叢20 86. 11
- 中山浩一 「ギーターンジャリ」とイエイツ序文をめぐって 工学院大学研究論叢24 86. 12
- 大西一生 W. B. Yeats の後期の詩 “The Tower I. II” を読んで——老齢と想像力について—1— 中京女子大学紀要20 86.
- 大浦幸男 イエイツをめぐる女性たち(8) 就実英文学論第5号 就実女子大学英文学会 86. 3
- 荻原真一 〈パーンの洞窟〉考—イエイツ 「デルポイの神託のための知らせ」 中京大学教養論叢26(4) 86
- 島津彬郎 イエイツはオカルティストか 英語青年第百三十二巻第十二号 研究社 86. 3
- 島崎和夫 The Herne's Eggについて 京都工芸繊維大学繊維学部学術報告11(3) 87. 3
- 鈴木 弘 W. B. イエイツの詩とフール 教養諸学研究79・80 早稲田大学政治経済学部教養諸学研究会 86. 3
- 高橋雄四郎 海底のうた—ヴィジョン・神話・想像力 実践女子大学文学部紀要28 86. 3
- Tomioka, Akemi Yeats and Oedipus : A Meaning of “Colonus’ praise” SELL 京都外語大学英米語学科研究会 86. 10
- 豊泉めぐみ 超越願望の展開—イエイツ 「最後の詩集」から 東京工業大学人物

# アイルランド文学研究書誌 (1986~1987)

## 単行本

- 市川 勇  
「アイルランドの文学」 成美堂 87. 3
- 三橋敦子、田代幸造、前田真利子、船橋茂那子、醍醐文子共著  
「アングロ・アイリッシュ語法解明へのアプローチ」 大学書林 86. 2
- 田中光夫訳  
「スワイフト小品集」 山口書店 86. 11
- W.B.イエイツ  
阿部ひとみ  
Anglo-Irish としての Yeats——その詩作品における一貫性に関する  
考察 宮城学院女子大学研究論文集65 87
- 船倉正憲  
イエイツとダンテ——イメージの継承 東京農工大学一般教育学部紀  
要23 86
- 伊藤宏見  
「クール湖上の白鳥」についての考察 —1— 教養課程編25 東洋  
大学紀要 86. 3
- 木原謙一  
イエイツの薄明の釣り人——前期における詩作衝動をめぐって——  
CAIRN29号 九州大学大学院英語学 英文学研究会 86. 11
- 小堀隆司  
イエイツの「一エーカーの草地」について—〈悟り〉か〈狂気〉か—  
城西人文研究第14号 城西大学経済学会 人文研究編集委員会  
86. 2
- 日下隆平  
W.B.イエイツとR.ブラウニング 桃山学院大学人文科学研究21  
86. 3

thing desirable. Rose concludes Rilke does belong to the second group. He then goes on to explain the conception of "der eigne Tod" peculiar to Rilke. To do so, he quotes a number of famous passages from Rilke's representative works. Rose also gives the death of Shakespeare's tragic heroes as its example. Towards the end of his essay, he writes about Rilke's final view of "der eigne Tod":

. . . the *Sonette an Orpheus* and the *Duineser Elegien* are his final poetic utterance of the outlook on life and death to which he had won through. . . . their significance as his spiritual testament cannot be better expressed than in the words of an explanatory letter he wrote a year before his death. In the Elegies, he said, the affirmation of life and the affirmation of death are one. . . there is neither a here nor a beyond, but only the great unity. . . .

The author believes that Yeats was thinking of, among others, this passage when he wrote the epitaph in disgust. As is well known, from the beginning of his poetic career to the end, he was almost constantly preoccupied with "tragedy joy," a kind of ecstasy which visits any tragic hero that is ready to cast a cold eye on his death. Yeats often gave the death of Shakespeare's tragic heroes as its example. In the light of this background, he seems to have meant both a challenge to Rilke's harmonious and affirmative view of life and death, and a testamentary statement of his belief in "tragedy joy," by his epitaph which has so far struck the sophisticated reader as cynical and skeptical. This interpretation of the epitaph is altogether in keeping with the general tone of "Under Ben Bulben" as well as its contemporary works *Last Poems* and *On the Boiler*.

stage of his career, he succeeded in what he envisioned in his early twenties only in his later poetry. There, his possession of and residence in Thoor Ballylee really enabled the poet to "reach out to the universe with a gloved hand"; that glove being what happened on "the road at my door" and "the stare's nest by my window," if not "the cobwebs on your walls." In "Meditations in Time of Civil War," a typical Tower poem, the horror raging around the poet's own tower in the west of Ireland was part of the scene of the nationwide horror of the civil war; this national crisis in its turn reflected a larger world disorder which erupted in the Great War; and finally it was seen as a sign of the "decline of the west" in Yeats's "system," his cosmic view of history — thus the local, the national, the international, and the cosmic expand in concentric circles in time and place to form the poet's rich "meditations in time of civil war." But at every stage he had his foot at the right centre of the widening circles — or "the centre cannot hold." "I never consciously abandoned the wish to write out of the scenery of my own country," Yeats said in 1916. As he moved into the later stage of his life, his work really became interwoven, more closely than even before, with the landscapes of the place to which he felt he really belonged. And in "Under Ben Bulben," the poet, after a lifetime of a kind of *Odyssey*, returned to the scene where that mountain with its majestic contours dominate the surrounding countryside and which he chose for his final resting-place; the poem concluding with the Epitaph to be cut on his tombstone. This is one context, and the primary one, in which Yeats's last will and testament should be read.

YEATS'S EPITAPH, WITH SPECIAL REFERENCE  
TO "RILKE AND THE CONCEPTION OF DEATH"  
BY WILLIAM ROSE

*Hiroyuki YAMASAKI*

In 1938 Yeats read William Rose's essay "Rilke and the Conception of Death" and got "annoyed," or "hurled to the floor in disgust" the book containing the essay, which caused him immediately to write the first version of his epitaph. In this paper, the author, examining Rose's essay and Yeats's responses to it, tries to consider which aspect of Rose's essay actually annoyed and disgusted him, so that we could pinpoint his intended meaning of the highly controversial epitaph as exactly as ever.

What Rose persistently discusses throughout his essay in Rilke's conception of "der eigne Tod" (the personal death). He first classifies the German creative writers of the early twentieth century into two groups, depending upon their attitude to death. The first group is under the influence of Schopenhauer who holds that death involves annihilation, whereas the second comes close to Novalis who regards death as some-

intentions would be made clear, when we collect the accurate materials, and have a point of view as definite and narrow as possible. It would be illuminating to compare Yeats's outlook on life and death with that of Rilke who wrote the epitaph too.

Reading through sections I to VI, we may say one of Yeats's prime themes was 'Irish Identity.' Wasn't 'Irish Identity' more or less connected with the tradition of European cultures — Greek since, say, the fifth century B.C., Latin, Renaissance, Modern? The words 'measurement' in section IV and 'measure' in other poems express an important idea concerning creative occupation of sculpture, painting, music and poetry. Michael Angelo should not be looked down. We could not attain 'the divine perfection'; we can at least aim at 'the profane perfection.' For Yeats the evils in modern world come after, not before, 'Confusion fell upon our thought.' The subjects for the poets are dealt with in section V. The concrete contents of 'Cast your mind on other days' are obvious to be tied to the modern tradition. 'Othe days' covers both future and past. The poets should recur to the past in a historical cycle, 'Many times man lives and dies.'

#### WHERE BEN BULBEN SETS THE SCENE

*Sumiko SUGIYAMA*

"Under Ben Bulben," Yeats's *Grand Testament*, as the title suggests, can make full sense only when we take into account his life-long attachment to Sligo — the place "Where Ben Bulben sets the scene" — and what meaning it bore in his life and work. At the beginning of his poetic career, Yeats, speaking of Allingham, expressed his own "passionate devotion... for the little town where they were born"; "how it was for years the centre of their world, and how its enclosing mountains and its quiet rivers become a portion of their lives for ever." The importance of the place was not simply derived from his sentimental commitment to it which he regarded as his native place, but was fundamental to his vision of man and of the world. For Yeats, man's existence on earth can only cohere when he keeps his close relation to his own country, or even to his native place, and only through it to the wider world which expands in concentric circles in time and place. As early as 1888, he envisioned the organic unity between the local, the national, and the universal: "To the greater poets everything they see has its relation to the national life, and through that to the universal and divine life. . . But to this universalism, this seeing of unity everywhere, you can only attain through what is near you, your nation, or if you be no traveller, your village and the cobwebs on your walls. . . One can only reach out to the universe with a gloved hand — that glove is one's nation, the only thing one knows even little of." Although Yeats's insistence on the native, local and national persisted at every

shaken by anything, not even by the cruel hand of Time. In Castiglione Yeats found a very good example of this mental operation.

### YEATS'S LONGING FOR YOUTHFULNESS

*Namiko NAKAGAWA*

Like all poets Yeats longs for youthfulness, a combination of the frail beauty of spring and the brilliance of the summer sun. Yeats endeavored all his life to maintain youthful vitality and creativity. Through his two poems, "The Tower" and "Sailing to Byzantium," let us examine his longing for youthfulness.

When "The Tower" was written in 1925, Yeats was sixty years old, but his creativity appeared to grow with age. This vitality can be identified with his strong longing for youthfulness. In "The Tower" Yeats expresses his repulsion for old age while he dreams nostalgically of past memories. He rejects the word 'sterility' as the symbol of lost youth as written by the contemporary poet G. M. Hopkins. "The Tower" represents clearly a prologue to "Sailing to Byzantium."

"Sailing to Byzantium" starts with the praise of the sensual world of youth where young lovers, singing birds of spring, and a shoal of fish in the sea represent vitality. Then Yeats thinks of rejuvenation of his spirit and soul despite the physical decline of his body due to age.

He further meditates on Nature and man's creation, eternity and human frailty. Yeats tries to achieve immortality by arriving at the city of "Byzantium," while saying "That is no country for old men." He reaches the city with the thought of reincarnation (life after death) symbolized by the holy fire surrounding the mosaic saints. In the end Yeats wishes to attain a timeless world through his work like a masterpiece of art, a golden bird.

### "UNDER BEN BULBEN"

*Saburo ONUKI*

The title of this poem was changed by Yeats himself from "Creed" to "His Convictions," finally to "Under Ben Bulben." The fact implies how his poetic mind, even his belief immersed in the old place where he spent his very young days with his grandparents. What the scenery thereabouts in fatherland represents attracted, bound him until the last days in his life.

One approach to the poem is to regard the italicized epitaph in section VI as core of the poem. It will stimulate our desire to elucidate. Generally, the significance of a poem burdened with a poet's dominant

rather than that of perception. Living men should be "dazed" in seeing gods' eyes, while the Rhymers try to "copy their proud steady gaze." The "unseen man" leaves the sphere of gods, to which he was about to enter, by an exchange of gazes with Murrough. And Aoife, rejected, gazes back the gods after being drenched with Goban's wine. The gazes circulate beyond the boundaries of the spheres.

Goban appears as the maker of gods' wine and cups. His moment of creation is also depicted with words that overlap Yeats as a poet on his figure. The cups are portrayed in three ways: first, as "metal," the material; then as empty; and, finally, as holding the wine. The three states provide a metaphor for the creation of "*The Grey Rock*" itself. The poet remakes the material, "an old story," into a poem with both a solid structure and circulating elements.

The poet, on one hand, appears in the poem as the narrator, who goes back and forth between the spheres of the dead Rhymers and of the living, to represent the fluidity. On the other, he controls the whole poem as the omniscient author, and creates the structure to ensure the solidity. The manifesto declared in the final stanza is but one side of what the poet expresses through the poem. His double position is also a significant element. And the poetics glimpsed here was to be developed in Yeats's later poetry.

Reality in Ireland was threatening the existence of Coole Park. The fall of the aristocracy was an inevitable result of social change. Yeats could not but see that the place where his poetry was loved and appreciated, his court, was declining to its fall. In imagination, he hastens the fall of his court in the two poems, "*Coole Park, 1929*" and "*Coole and Ballylee, 1931*." It is as if nostalgia for what has been lost completely were a more secure basis for the celebration of what is most important to him. What is lost will never be lost again. Therefore he must make what is on the verge of its death already dead in the imagination. Then he can deplore as much as he wishes the loss of what was once so prosperous. Both "*Coole Park, 1929*" and "*Coole and Ballylee, 1931*" antedate the death of Lady Gregory and the demolition of Coole House. The poet envisions the actual loss of Lady Gregory and Coole House, or, rather, of the last representatives of a long-established European tradition. The influence of Castiglione can be felt in this attitude, too. Castiglione's Preface was added ten years after he had written the main work, by which time several of the characters who had taken part in the discussion of the ideal courtier in the court of Urbino were dead. In the Preface, Castiglione lists those who had died and deplores most the death of Duchess Elizabetta. No reader could fail to catch the tone of nostalgia when Castiglione mentions her name and when he refers to the court at Urbino. The same attitude is evident when Yeats refers to the things, so much esteemed by him, which are about to be lost. He prefers to envisage their loss in advance and to look back and 'deplore'. To enclose them in the past securely is the best way for him to accept their loss, for things of the past cannot be

mother being obliterated, the father-son conflict and the paternal victory-turned-maddening tragedy is the new theme of the drama. The utmost effect is the hero's tragic joy enacted on the stage.

*Purgatory* is the child of *On Baile's Strand*, with the same theme of father-son conflict being repeated and modified. In *Purgatory*, however, the father is not an ancient hero but a modern petty tinker and is not even given a name. While the heroic tragedy was self-explanatory, the questions remain with the new play as to why the father had to kill his son and why the son could not surpass the father in vigor. An ordinary man cannot kill his son without justifiable reasons, nor can a fit young man be easily killed by an old man. The Freudian Oedipus complex interpretation does not offer explanation for his deed, while the Lacaneean "formula for metaphor" seems to help us interpret his motivation. The repeated act of homicide is the very attempt by the Old Man to retrieve the worth of his life, and the visibility of the obliterated parent at the climax corresponds to the moment of revelation of the divine power.

As the Old Man concedes to prayer, we become aware that Yeats accepts 'this life, this death', and at the same time he does not abandon his desire for recovering the obliterated 'father', the meaning of his life on earth.

#### GOBAN'S WINE AND CUPS

— ON "THE GREY ROCK" —

Masami NAKAO

At the very beginning of "The Grey Rock" the narrator makes it clear that the poem is an old story he has remade to be told to the dead members of the Rhymers' Club. The pattern of someone telling a story to another(others) is repeated throughout the poem: Aoife to the gods at Slievenamon, an "unseen man" to Murrough, "a woman" to the narrator, etc. The figures that constitute the poem — the tellers and the listeners — are gods, legendary figures, friends from Yeats's biographical past, and the poet's contemporaries. They belong to different spheres, and so do their stories. The poem, in other words, is made up of various voices that never merge with one another. The framework of each narrative is so firm that the impression we get from the poem as a whole is that of solidity and division.

On the other hand, there are also elements directed towards fluidity and circulation. Words concerning vision are an example. Aoife appears before "the dim / Imaginations of their[ gods'] eyes." Their eyes are "sleepy" reminding us of the very moment "between sleeping and waking," which Yeats often connects with creative vision. Gods themselves appear as images before human beings, and the Rhymers, who come to stand beside them, are also images disrobed of human bodies. The vision of the gods is defined as a faculty to create images

poem, it seems that what Yeats would miss most if Coole Park met its fall, is "a written speech / Wrought of high laughter, loveliness and ease." What does "a written speech" refer to? According to Norman A. Jeffares's note in *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, it is Lady Gregory's plays and her two books of Irish legends. But what "a written speech" directly reminds us of must be Castiglione's book, where courtiers and ladies give their talks and entertain each other. Each speech is pleasantly delivered to induce laughter. Yeats's "written speech" could be an imagined book recording the talk of the countries at the court of Coole Park, written by Yeats as one of the coutiers there. But there is no such book. Yeats's "written speech" is only an ideal, so the premise that Coole Park is the equivalent of the ideal Renaissance court becomes dubious. It exists only within Yeats's vision. What once existed in the past has more 'reality' for Yeats than what he finds in the present. This attitude of finding ideal existence in the past and passing over the present situation is also evident in Castiglione. Urbino was not situated so happily as *Il Cortegiano* suggests. Urbino was continually threatened by external powers. The courtiers knew this but they tried not to see the reality. They knew their pleasures were temporary. They were also conscious that their model was Plato's *Symposium*. In the Neoplatonic system everything on the earth has its origin in heaven, and is always striving to be like its model in heaven. Therefore the attitude of seeking a model in the past is justified. This is the attitude Yeats takes, too.

— ON THE GREY ROCK —

(CONT'D.)

### THE OBLITERATED FATHER AND MOTHER — YEATS'S PLAYS RECONSIDERED —

*Mitsuko OHNO*

Yeats seems to have entertained a strong preoccupation with the notion of parental power over the son. While the words 'father' and 'mother' appear frequently in his poems and plays, it appears that in his plays paternal references greatly surpass maternal ones in number.

One typical example of father-son conflict in Yeats's work in 'Chu-chulain's Fight with the Sea', in which the maternal ego urges the son to challenge the hero and causes the homicide of the son by the unknowing father. The cause of the tragedy is ascribed to the jealousy of deserted Emer, and not the legendary revenge by Aoife, and one justifiable reason for this alteration is that Yeats must have been attracted more to the momentum of human passion in writing this poem than the faithful reproduction of the myth.

The tragedy had to be rewritten in a drama form in order to solve some of the contradictions in the poem, an attempt which actually transformed the tragedy. In *On Baile's Strand*, there is no longer a mother on the stage to send the son to challenge his father. With the

## GENERAL MEETING

The 22nd Annual Conference of the Yeats Society of Japan was held on Saturday, October 25, 1986, at Rakuyū kaikain, Kyoto University. At the General Meeting, Prof. Yukio Oura, who had held presidency for eight years, resigned and was succeeded by Prof. Saburo Onuki. The title of Honorary President was conferred on Prof. Oura. The Head Office was transferred to Waseda University, c/o Prof. Masazumi Toraiwa, Secretary of the Society.

## PAPERS AND SYNOPSIS

Dr. Declan Kiberd of University College, Dublin gave the opening lecture entitled "Yeats and Childhood." Three papers were read by Masami Nakao, Namiko Nakagawa, and Mariko Iinuma. A symposium on "Under Ben Bulben" was chaired by Prof. Onuki, with Sumiko Sugiyama, Hiroyuki Yamasaki, and Ken'ichi Haya as speakers. The synopses of the papers are given below. Akemi Tomioka and Mitsuko Ohno contributed papers to this Number.

### YEATS'S THREE POEMS ON COOLE PARK — IN RELATION TO *IL CORTEGIANO*

*Mariko IINUMA*

Yeats's reading of Castiglione's *Il Cortegiano* seems to have influenced him in two ways. By referring to one of the attributes of the ideal courtier, 'sprezzatura', he could give strength and expression to his theory of ideal artistry, that is making every effort to produce beauty without revealing a single trace of the effort in what is produced. Also, Yeats saw in the court at Urbino the ideal situation for a poet. There, in the reign of Duchess Elizabetta, nobles, artists and ladies offered their views of what the ideal coutier was, showing their wide knowledge and at the same time enjoying the pleasant atmosphere of the elegant court of long-established tradition. Yeats could make the court at Urbino an ideal model, and regard Coole Park as a 'court', successor to the ideal Renaissance court, where he could produce his poetry and find his audience.

The intention of this paper is to examine the second of these ideas and to take three of Yeats's poems in which Yeats's concept of Coole Park as his court and Lady Gregory as his lady is apparent, showing how the concept is expressed.

The first poem examined is "On a House Shaken by the Land Agitation," where Yeats identifies Coole Park with Urbino and finds there a court equivalent to the Renaissance one of Urbino. At the end of the

- Ltd., 1958), p.217.  
29. *Ibid.*, p.223.  
30. *Basic Writings of Nietzsche*, p.39.  
31. Joseph Hone, *W. B. Yeats, 1865-1939* (London: Macmillan, 1962), p. 437.

- 2nd ed. (New York: Longman Inc., 1977), p.41.
12. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy* in *Basic Writings of Nietzsche*, tr. and ed. Walter Kaufmann (New York: Random House, Inc., 1968), p.59.
  13. *Ibid.*, p.61.
  14. *Ibid.*
  15. *Ibid.*, p.65.
  16. *Ibid.*
  17. His letters around 1902-1903 indicate that he was reading Nietzsche so much then. See *The Letters of W. B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Rupert Hart-Davis, 1954), pp. 379 and 403.
  18. Yeats, not knowing Greek, used R.C. Jebb's translation of the original (*Sophocles, The Plays and Fragments: Part II, The Oedipus Coloneus*, 2nd ed. Cambridge: At the University Press, 1889) as the main basis for his work, along with Paul Masqueray's (*Sophocles, Tome II, OEDIPE A COLONE*. Paris: Société D'Édition "Les Belles Lettres," 1924). The relevant stanza from Jebb is as follows:

Stranger, in this land of goodly steeds thou has come to earth's fairest home, even to our white Colonus; where the nightingale, a constant guest, trills her note in the convert of green glades, dwelling amid the wine-dark ivy and god's inviolate bowers, rich in berries and fruit, unvisited by sun, un vexed by wind of any storm; where the reveller Dionysus ever walks the ground, companion of the nymphs that nursed him.

19. David R. Clark, *Yeats at Songs and Choruses* (Gerrards Cross: Colin Smythe the Limited, 1983), p.144.
20. *Classical Mythology*, p.207.
21. Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (London: Macmillan, 1954), p.260.
22. *Basic Writings of Nietzsche*, p.143.
23. A. Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W.B. Yeats* (California: Stanford University Press, 1984), p.150.
24. *Classical Mythology*, p.414.
25. W.B. Yeats, *Autobiographies* (London: The Macmillan Press Ltd., 1955), p.191.
26. John Unterecker, *A Reader's Guide to William Butler Yeats* (London: Thames & Hudson, 1959), p.190.
27. Mrs. Yeats began her automatic writing soon after their marriage in 1917, and by the end of the November of that year, the first part of *A Vision* had been outlined. Yeats worked on the first version for seven years and published it in 1925, but dissatisfied, he rewrote it and published it in its final form in 1937.
28. F.A.C. Wilson, *W.B. Yeats and Tradition* (London: Victor Gollancz

gift which, I believe, Yeats did not mean the uneducated crowd possessed.

In "Two Songs from a Play" (1926), in describing the cycles of history, Yeats again mistakenly places Argo after Troy. The expedition of Argonauts is supposed to have occurred at the end of the thirteenth century B.C., one generation before the Trojan War (See Shigeichi Kure's *The Greek Mythology*, Vol. 2, Tokyo: Shincho-sha, 1956, pp. 96-98).

6. They are as follows:

*Horn*: "A Poet to His Beloved" (1895) and "The Tower" (1925)  
*Muses*: "The Tower" (1925), "Cool Park, 1929" (1928), "The Curse of Cromwell" (1936-1937), "Those Images" (1937), and "A Model for the Laureate" (1937)

*Seven old sisters* (the Pleiades, the seven daughters of Atlas): "Under the Moon" (first appeared in 1901)

*Our colt* (Pegasus): "The Fascination of What's Difficult" (1909-1910)

*Proteus*: "At the Abbey Theatre" (1911)

*Glittering coach* (chariot of Phoebus): "The Dawn" (1914)

*Helicon*: "Leaders of the Crowd" (1918)

*Europa*: "Crazy Jane Reproved" (1929)

*Antaeus*: "The Municipal Gallery Revisited" (1937)

7. These poems include "The Sorrow of Love" (1891), "The Rose of the World" (appeared in 1892), "He Gives His Beloved Certain Rhymes" (1895), "No Second Troy" (1908), "A Woman Homer Sung" (1910), "Peace" (1910), "Fallen Majesty" (1912), "When Helen Lived" (1913), "His Phoenix" (1915), "A Prayer for My Daughter" (1919), "The Tower" (1925), "Among School Children" (1926), "His Memories" (*A Man Young and Old*, 1926-1927), "His Wildness" (*A Man Young and Old*, 1926-1927), "Why Should Not Old Men Be Mad" (1936), "Beautiful Lofty Things" (1937).

8. These poems include "Ancestral House" (1914), "The Phases of the Moon" (1918), "The Double Vision of Michael Robartes" (1919), "Leda and the Swan" (1923), "Two Songs from a Play" (1926), "Lullaby" (1929), and "The Gyres" (1937).

9. These poems include "Colonus' Praise" (1927), "The Delphic Oracle upon Plotinus" (1931), and "News for the Delphic Oracle" (1938).

10. In fact, amongst the Irish mythological figures that Yeats dealt with, it was Cuchulain that he wrote most often, and most eagerly about, in such poems as "Cuchulain's Fight with the Sea" (1892) and "Cuchulain Comforted" (1939), and in such plays as "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).

11. Mark P.O. Morford and Robert J. Lenardon, *Classical Mythology*,

old age, he had never more “Excited, passionate, fantastical / Imagination, nor an ear and eye/ That more expected the impossible—.” Joseph Hone in his *W.B. Yeats, 1865-1939* tells us that Yeats even underwent the Steinach operation as late as April, 1934, in order to “re-create himself continually, continually compete with himself.”<sup>31</sup>

Yeats was indeed fascinated all his life with Dionysian life force, which he felt strongly in the minor figures of Greek mythology. And by making those mythological figures his subject matter, he must have captured breath of life, must have sapped energy of life, as it were, from them.

#### NOTES

1. This paper has been revised after being presented at the Third International Conference of IASAIL-Japan, at Baiko Women's College, in Shimonoseki, on October 17, 1986.
2. These poems include “Under the Moon” (first appeared in 1901) and “News for the Delphic Oracle” (probably written in 1938).
3. These poems include “He Gives His Beloved Certain Rhymes” (1895) and “The Realists” (first appeared in 1912).
4. These poems include “The Valley of the Black Pig” (1896), “Two Songs from a Play” (1926), and “Parnell’s Funeral” (1933).
5. In “At the Abbey Theatre” (1911), the capricious crowd is described as being Proteus who can change his shape at will:

Is there a bridle for this Proteus  
That turns and changes like his draughty seas?

However, this parallel is not suitable, since Proteus in Greek mythology is a wise old man of the sea with the gift of prophecy; a

Foul goat-head, brutal arm appear,  
Belly, shoulder, bum,  
Flash fishlike; nymphs and satyrs  
Copulate in the foam.

Now it is sensual words which dominate the stanza — “stripped,” “stares,” “belly,” “bum,” and “copulate” — while “the choir of love” in the first and second stanzas is replaced with “Intolerable music.” We also meet certain well-known figures: first, Peleus and Thetis, who represent the joining of mortal and immortal in marriage. Peleus, a mortal widower, was given permission to marry Thetis, a sea-goddess; a union which resulted in the birth of Achilles. And so the first four lines of the stanza are full of sensuality on Peleus’ side, with the semicolon at the end of the fourth line — “Love has blinded him with tears;” — indicating the consummation of his sexual act: “Thetis’ belly listens” (she has become pregnant with Achilles). And after Peleus and Thetis, appear Pan (similar to a satyr but of higher rank), the nymphs, and the satyrs — all erotic creatures, and almost cruelly barbaric — along with words such as “belly,” “bum,” and “copulate”; and it should be borne in mind that this is the only time that Yeats ever dared to use the words “bum” and “copulate” in his entire works. Now, in Pan’s mysteriously enclosed cave — like the woods of “On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac” or those of “Colonus’ Praise” — nymphs and satyrs copulate in the utmost erotic sensuality, as Pan plays the “Intolerable music” of fertility. We have read in Greek mythology how satyrs and nymphs copulate in a cave, but Pan and his *intolerable* music seem to be Yeats’ own invention to heighten the dynamic sexuality of the scene.

Thus we can see that this Dionysian orgiastic life force is exactly Yeats’ news, Yeats’ answer, for “The Delphic Oracle Upon Plotinus” (1931), in which there is no mention of sexuality. There is, of course, “the choir of Love,” but “Love” being capitalized carries no connotation of sexual love. It is more or less ideal, purified love. Yeats says in “The Tower” (written in 1926 when he was 60) that facing

Their cries are sweet and strange,  
Through their ancestral patterns dance,  
And the brute dolphins plunge  
Until, in some cliff-sheltered bay  
Where wades the choir of love  
Proffering its sacred laurel crowns,  
They pitch their burdens off.

The word "sighed" is now replaced by "straddling," "re-live," "laugh," "cries," "dance," and "plunge"; and though this stanza may seem to depict the process of reincarnation, unlike the paradise of the first stanza, "Those Innocents" (those enumerated in the first stanza) are much more lively. Though their wounds open again in the seas of life, the waters in no way hurt them; instead the waters themselves are almost in ecstasy because they hear their strange but sweet cries uttered while swimming and dancing in the waters — the same dance in the "ancestral patterns" repeated again and again, generation after generation; a process, which is no way a hardship for them. The scene, in fact, hardly presents us with a picture of the reincarnation of souls, but it rather depicts the Dionysian celebration of life, with the tremendous energy of life personified in the sea-nymphs ("the ecstatic waters"), a female symbol and "the brute dolphins," a male symbol — the same combination of figures which we have already seen in the poem "The Realists."

In the last stanza the poem becomes most erotic, while most brutal.

Slim adolescence that a nymph has stripped,  
Peleus on Thetis stares.  
Her limbs are delicate as an eyelid,  
Love has blinded him with tears;  
But Thetis' belly listens.  
Down the mountain walls  
From where Pan's cavern is  
Intolerable music falls.

THERE all the golden codgers lay,  
There the silver dew,  
And the great water sighed for love,  
And the wind sighed too.  
Man-picker Niamh leant and sighed  
By Oisin on the grass;  
There sighed amid his choir of love  
Tall Pythagoras.

Plotinus came and looked about,  
The salt-flakes on his breast,  
And having stretched and yawned awhile  
Lay sighing like the rest.

The water "sighed," the wind "sighed," Niamh "sighed," Pythagoras "sighed," and Plotinus lay "sighing" — Yeats uses the term "sighed" (and "sighing") five times in a single stanza. Moreover, the drowsiness is reinforced by use of the words "stretched" and "yawned." Though the choir of love and Niamh leaning by Oisin create a scene of sensuality, the first stanza as a whole is still dominated by spirituality. First of all, it begins with the Apollonian unity of the antitheses of gold and silver, of the water and the wind; secondly, we see the golden codgers (Yeats is intentionally making fun of the Olympians, who are Apollonian, as opposed to Dionysiac, Titans); and then thirdly, Phythagoras appears, the man who developed the doctrine of the transmigration of souls; and finally comes Plotinus, the creator of the Neoplatonic philosophy.

The second stanza, however, suddenly becomes active and buoyant.

Straddling each a dolphin's back  
And steadied by a fin,  
Those Innocents re-live their death,  
Their wounds open again.  
The ecstatic waters laugh because

peace within himself — the kind of peace, surely, that the seven sleepers of Ephesus must have felt while they were all sound asleep and oblivious to the turbulent days of the Christian persecution. Now Yeats is instructing this Dionysian power to take a peaceful rest, to take the “long Saturnian sleep” of the Golden Age, while he keeps a constant watch on that demon in him. Openly and refreshed, he confesses that he has loved this wild Dionysian force better than his own soul.

#### IV

When Yeats grows older, this Dionysian, beast-like power grows much stronger and much more sexual, too. In “News for the Delphic Oracle” — probably written during 1938, a year before his death at the age of 73 — appear once again the minor figures of dolphins, nymphs, satyrs, and Pan. F. A. C. Wilson in his *W. B. Yeats and Tradition* sees this poem as “a complete sketch of the panorama of the Platonic heaven”<sup>28</sup> and tries to find the Platonic symbolism in everything, while condemning those who see only “sexual abandon.”<sup>29</sup> However, we cannot possibly deny the existence of this sexual abandon in the poem. In fact, Yeats skillfully transforms the poem into something more vigorous, more sensual, and more cruel, and here Yeats reflects the true spirit of the Dionysian festivals, which Nietzsche describes thus: “In nearly every case these festivals centered in extravagant sexual licentiousness, whose waves overwhelmed all family life and its venerable traditions; the most savage natural instincts were unleashed, including even that horrible mixture of sensuality and cruelty which has always seemed to me to be the real ‘witches’ brew.”<sup>30</sup>

In the first stanza of the poem inactive drowsiness prevails, with the word “sighed” reflecting the drowsiness, while “lay” and “leant” are used to convey the inactiveness.

wheat

In the mad abstract dark and ground it grain by grain  
And after baked it slowly in an oven; but now  
I bring full-flavoured wine out of a barrel found  
Where seven Ephesian topers slept and never knew  
When Alexander's empire passed, they slept so sound.  
Stretch out your limbs and sleep a long Saturnian sleep;  
I have loved you better than my soul for all my words,  
And there is none so fit to keep a watch and keep  
Unwearied eyes upon those horrible green birds.

In this poem, Yeats is referring to a kind of delineation of his mind and the overwhelming effects of the invasion of this compelling Dionysian power, “the forces of disruption which constantly impeded his work on *A Vision*.<sup>26</sup> “Your hooves” — the black centaur’s hooves —(this Dionysian power) — came invading into “the black margin of the wood” (the depths of his mind), “Even where horrible green parrots call and swing” (even where his already existing creative demon was still astir). Because of this violation, “My works are all stamped down into the sultry mud” (he felt his previous works were destroyed and worthless); “I knew that horseplay, knew it for a murderous thing” (he already knew that this Dionysian impact was so powerful and destructive). Though “What wholesome sun has ripened is wholesome food to eat,/ And that alone” (though only the works created under the sun are good), yet in the past, “being driven half insane/ Because of some green wing” (yet being driven mad by that demon), he “gathered old mummy wheat/ In the mad abstract dark” ( he gathered old hidden wisdom in darkness where no healthy sun shines), “and ground it grain by grain” (tried to systematize those incoherent visions), “After baked it slowly in an oven” (and made them into something like *A Vision*<sup>27</sup>). But “now I bring full-flavoured wine out of a barrel” (but now he drinks wine, the grapes of which were ripened under the healthy sun, because he has realized something new, this powerful Dionysian, and feels as if his eyes were open afresh). So Yeats must have felt a kind of

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.

Yeats calls those centaurs "holy." It is entirely of his own creation, since centaurs are usually known as violent and far from holy, as is seen, for instance, in the scene at the wedding feast where the centaurs all became drunk and attempted to rape the bride and other women present.<sup>24</sup> So we can see that the instinctive, creative power, however wild it may be, is "holy" for Yeats, and, as he states, "all art should be a Centaur finding in the popular lore its back and its strong legs."<sup>25</sup>

However, when, in 1920, he writes "On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac," this Dionysian, creative but destructive, force is so powerfully felt that he is almost driven insane.

Your hooves have stamped at the black margin of the wood,  
Even where horrible green parrots call and swing.  
My works are all stamped down into the sultry mud.  
I knew that horse-play, knew it for a murderous thing.  
What wholesome sun has ripened is wholesome food  
to eat,  
And that alone; yet I, being driven half insane  
Because of some green wing, gathered old mummy

I SAW a staring virgin stand  
Where holy Dionysus died,  
And tear the heart out of his side,  
And lay the heart upon her hand  
And bear that beating heart away;  
And then did all the Muses sing  
Of Magnus Annus at the spring,  
As though God's death were but a play.

Here, too, we see her in motion, moving purposefully.

### III

As Yeats' career proceeds, the Dionysian force is more keenly felt within him, and now he uses another minor figure, the centaur, a creature, with the upper half of a man, and the legs and body of a horse, in two poems, the first one written in 1915 when he was 50 and the second one in 1920 when he was 55. Both poems indicate that this time Yeats saw in the centaur the creative, artistic power of the Dionysian. Nietzsche, in his *Birth of Tragedy*, says that "the Dionysian is seen to be, compared to the Apollonian, the eternal and original artistic power that first calls the whole world of phenomena into existence. . ."<sup>22</sup>

In "Lines Written in Dejection" (1915), Yeats lists the "holy centaurs" along with the "dark leopards" and the "wild witches" as the imagery of the moon — the moon, of course, representing subjectivity, and for Yeats, at this time of life, meaning the creativity which he thought lacking in himself because of his heavy involvement in "theatre business" and "management of men."<sup>23</sup>

Clark in his *Yeats at Songs and Choruses* says that the revision "gives the god his own individuality,"<sup>19</sup> but quite to the contrary, it tends, rather, to tone down the presence of Dionysus and to put the emphasis on the nymphs instead. For Yeats, it is the *nymphs* who are important as the nurses of the "lad," the infant Dionysus.

Chorus. Come praise Colonus' horse, and come praise  
The wine-dark of the wood's intricacies,  
The nightingale that deafens daylight there,  
If daylight ever visit where,  
Unvisited by tempest or by sun,  
Immortal ladies tread the ground  
Dizzy with harmonious sound,  
Semele's lad a gay companion.

In the wine-dark woods where the nightingale mysteriously deafens daylight "If daylight ever visit," the nymphs "tread the ground," that is, they dance, "Dizzy with harmonious sound," just like those women who appear in their religious ecstasy in Euripides' tragedy *The Bacchic Women*, or the female devotees of the religious congregation of Dionysus in Homer's *Iliad*, who are said to be "more than human, nymphs rather than mere mortals."<sup>20</sup> So Yeats stressed the nymphs rather than Dionysus because he wanted to project himself as being one of the nymphs, or one of the devotees, to join them in their procession, full of mysterious animation, full of kinetic ecstasy. On another occasion, and on only one occasion does the name Dionysus appear in the *Collected Poems*, that is, in "Two Songs from a Play" (1926). In this poem Yeats is mainly concerned with his notion of the cycles of history, and drawing a parallel between the myth of Dionysus and the death and resurrection of Christ, he affirms inevitable destruction to bring in new creation. However, Dionysus is not really the central focus even in the first stanza in which he appears, but it is "a strange virgin," who, though identified with Athene by Richard Ellmann,<sup>21</sup> could be a woman devotee in a trance:

HOPE that you may understand!  
What can books of men that wive  
In a dragon-guarded land,  
Paintings of the dolphin-drawn  
Sea-nymphs in their pearly wagons  
Do, but awake a hope to live  
That had gone  
With the dragons?

Here Yeats uses a dragon, a dolphin, and sea-nymphs, all of which represent the wild Dionysian spirit and possess the kinetic image of Dionysian vigor. A dragon, which shows his monstrous figure in such stories as Perseus-Andromeda, or the apples of the Hesperides, and the story of Cadmus, is basically the traditional manifestation of the deity of earth, and the slaying of the dragon (Apollo slays him) therefore, represents the destruction of Dionysian spirit. A dolphin often appears with Poseidon but is also seen playing with the nymphs, like Thetis. Nymphs, who, like the satyrs, are known to have nursed Dionysus, and who are closely associated with fertile and growing things such as trees and water, represent the spirits of nature, the spirits of Dionysus. Moreover, a dragon, a dolphin, and sea-nymphs (mermaids) all carry the moving, active image of the Dionysian, so the "books" and the "paintings" of these figures naturally awake the Dionysian in Yeats and in us, and thus, awake "a hope to live."

It must be mentioned here that Yeats really *does* see this Dionysian vigor in nymphs. When he wrote his version of Sophocles' *Oedipus at Colonus* in 1927 and included its most famous section in his book *The Tower*, which he entitled "Colonus' Praise," he made some significant changes, of which the most striking is the reversing of the order of the second and the third stanzas of the original. Another apparent change is his shift of emphasis in the first stanza from Dionysus to the nymphs,<sup>18</sup> the nymphs being converted into "Immortal ladies." Furthermore, the name Dionysus disappears and in its place appears "Semele's lad." David R.

I must be gone: there is a grave  
Where daffodil and lily wave,  
And I would please the hapless faun,  
Buried under the sleepy ground,  
With mirthful songs before the dawn.  
His shouting days with mirth were crowned;  
And still I dream he treads the lawn,  
Walking ghostly in the dew,  
Pierced by my glad singing through,  
My songs of old earth's dreamy youth:  
But ah! she dreams not now; dream thou!  
For fair are poppies on the brow:  
Dream, dream, for this is also sooth.

This satyr, this Yeats, wants to “please the hapless faun,” a faun being the Roman equivalent of the Greek satyr. He is “hapless” because the scientific world has overtaken his domain. He wants to cheer the faun with his “mirthful songs” (with his poetry) until he can be “Pierced... through” (until he can be touched to the core), and until he “treads” “ghostly” (until he starts dancing mystically) with “poppies on the brow” (in the Dionysian intoxication). This is as if Yeats himself is trying to awaken the Dionysian power in himself, and in us, in order to save the world.

## II

In another poem “The Realists,” which first appeared in 1912 when he was 47, Yeats again uses the minor figures of Greek mythology to show that in the vanishing myths lies man’s “hope to live,” and not in the world of scientific realists.

Truth led him to myths and the occult and to the chair of Dublin Hermetic Society in 1885. But, what *is* worth noting, though, is his use of minor figures of Greek mythology to describe such a world. He could have well used more prominent figures, such as Zeus or Apollo, for that matter, but he chose instead to use the minor ones.

Now we must remember that all the words in the poem are supposed to be spoken by a satyr, since the poem was entitled "An Epilogue. To 'The Island of Statues' and 'The Seeker'. *Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell*" when it first appeared in *Dublin University Review* in October, 1885. A satyr is, of course, a beastly figure, half-man, half-animal, with a goat's (or horse's) tail and ears, and an erect phallus. His appearance is wild in itself and can easily evoke the Dionysian vigor in anyone who meets him; but, he is not merely beastly. Friedrich Nietzsche in his *Birth of Tragedy* (1872) puts great emphasis on him, and even claims the satyr to be the origin of tragedy. He says that "tragedy should begin with him, that he should be the voice of Dionysian wisdom of tragedy...."<sup>12</sup> Here, Nietzsche is referring to the satyr play which was performed in ancient times as a comic relief after the presentation of tragedies. He goes on to say that "The satyr was something sublime and divine"<sup>13</sup> and "was not a mere ape. On the contrary, the satyr was the archetype of man"<sup>14</sup> and "pronounces in its rapture. . . oracles and wise saying . . . and proclaims the truth from the heart of the world."<sup>15</sup> And furthermore, Nietzsche calls him "the simple man," "musician, poet, dancer, seer of spirits in one person."<sup>16</sup> It must be noted here, of course, that Yeats had not been influenced by Nietzsche at this time (1885) since he didn't read him until about 1902-1903,<sup>17</sup> but apparently Yeats, too, saw this significant aspect of the satyr as Nietzsche did. So now, Yeats himself has become this satyr — and, in particular, Silenus, a jovial old man of wisdom who is said to have fostered Dionysus — and the "words" that he speaks are like these very oracles and wise saying of the satyr.

Now, in the last stanza, which sounds at first despondent or even despairing, lies the indomitable vigor of the satyr-poet.

sometimes depicted as a monstrous figure, possessed uncontrollable energy; in him also, Yeats saw the Dionysian vital energy of life.<sup>10</sup> The aim of this paper is, therefore, by focusing on Yeats' use of these minor mythological figures, to trace the Dionysian in the poet himself.

This Dionysian spirit in Yeats is seen from the very beginning of his career, specifically in the very first poem in his *Collected Poems*, "The Song of the Happy Shepherd," written in 1885 when he was still 20 years old. In the first stanza he successfully draws a picture of this myth-less world of the present. "The woods of Arcady," a pastoral paradise in Greek literature, are dead, and everything seems to be out of order, spiritually sick and confused; we are the "sick children of the world," in the midst of "all the many changing things," and we "pass" "In dreary dancing" — "dance" is a very important word for Yeats because it carries the image of the Dionysian affirmation of life — "whirled" "To the cracked tune that Chronos sings." (Chronos is the last of the Titans who ruled in the so-called Golden Age when, according to Hesiod in his *Works and Days*, men "lived . . . completely without toil or trouble. . . ."<sup>11</sup>) So the Golden Age is forever lost, and to restore this sick world to health again, we must not worship the "dusty deeds" of scientists and must seek "No learning from the starry men, /Who follow with the optic glass/ The whirling ways of stars that pass—," because in such learning "dead is all their human truth." So "there is no truth/ Saving in thine own heart" and "Words alone are certain good." Here, Yeats is claiming the supremacy of poetry over hard scientific fact. However, there is nothing striking in the fact that Yeats describes a myth-less world in order to depict the science-infested world of the present, since it is well known that his mistrust of science and his attempt to find a better way to discover

THE USE OF GREEK MYTHOLOGY  
IN THE WORKS OF  
W. B. YEATS<sup>1</sup>

Akemi TOMIOKA

It is common knowledge that Yeats, being greatly involved in the Irish nationalist movement in the 19th century, was sincerely devoted to Irish mythology with the hope of encouraging so-called unity of culture in Ireland by making her familiar with her own myths and legends. So, naturally, his use of Irish myth is extensive, especially in his early poems. However, his references to Greek myths are few, some appearing in company with Irish myth,<sup>2</sup> various legends,<sup>3</sup> and occult and visionary symbols.<sup>4</sup> And although mythology as a whole is of great concern to Yeats, because it unifies this world of "fragments" and thus creates Unity of Being, he does not develop Greek myths as intensively as one might expect. Even though Yeats' use of Greek mythology is not extensive or intensive and occasionally awkward,<sup>5</sup> there are nearly 60 poems in his *Collected Poems* with references to Greek myths, some involved to a greater degree and others lesser, and while it is very difficult to group these poems into categories, we can, however, safely say that these references to Greek myths are mainly used simply as passing references,<sup>6</sup> and others, possessing some personal relevance, are used, for example, to reveal his frustrated love for Maud Gonne behind his mask (Maud Gonne is transformed into Helen),<sup>7</sup> to explain his own mythology, *A Vision*,<sup>8</sup> or to depict the place where souls migrate after departing from their bodies.<sup>9</sup> These are fairly easy to detect; however, what is most interesting and most uniquely Yeats', is his use of minor figures of Greek mythology, and especially the beastly, the grotesque, and the ugly. In these he saw the Dionysian life force — unrestrained, instinctive, creative, and destructive — or rather, he realized the Dionysian in himself, and, fused with those figures, he joined in the celebration of life and the life force. It is not surprising, thus, that Yeats was fascinated all his life with Cuchulain, a hero of Irish mythology, who,

world which the dreamer is leaving is rendered with a great deal more precision and lucidity than the world for which he is heading: and the effect is not simple, but complex, for we are left wondering if a terrible mistake has not just been made. The closing refrain uses the same words, but means something quite different from what it did in the beginning. We are left with an unanswerable question about the human costs — but Yeats refuses to judge: “That is Heaven’s part.”

... our part

To murmur name upon name,  
As a mother names her child  
When sleep at last has come  
On limbs that had run wild. . .

That reference is scarcely accidental, for it takes us back to the child stolen by fairies from its rightful human mother; a child which left the real world “solemn-eyed,” like Pearse and MacDonagh leaving a world to weep in their wake. It cannot be coincidence that both poems chronicle the loss of young life and the distress among the ordinary folk who must carry on. In the intervening thirty years, Yeats’s view of dreaming has not changed. The man who dreamed of fairyland found no comfort in the grave; and here in *Easter 1916* the poet stands appalled at what Ireland has lost in losing some of her most illustrious sons. There is a very real sense in which for him, all the dead heroes were stolen children. But in dignifying them at the close with that beautiful image, he also manages to trivialise their gesture in the time-honoured colonial way. The rebels were really children, and children are not full moral agents and so, even when they seem to have done wrong, they can be forgiven. The colony forgives the rebellion of the colonised; the mother soothes her child with the incantations of a poet. *Easter 1916*, great poem though it be, is not part of a people’s literature, but an imperialist’s elegy for a worthy foe. In it the Irishman is still a child.

event, between his doubts about its necessity. And the deeper underlying theme has not changed — the cost in human terms of an abstract ideal — and the underlying technique has not changed — the recounting in persuasively concrete detail of the everyday joys of life which tug all idealists back from their dream of death. The stone is emblematic of excessive idealism, a hardness which displays neither flexibility nor change, unlike the everchanging stream which eddies past:

Hearts with one purpose alone  
Through summer and winter seem  
Enchanted to a stone  
To trouble the living stream . . .

But, as in *The Stolen Child*, the poet renders the physical sensations of a full life far more persuasively than the vaguer seductions of dream. We are back here with the kettle on the hob, the brown mice, the sense of ready, homely familiarity with farm animals:

A shadow of cloud on the stream  
Changes minute by minute;  
A horse-hoof slides on the brim  
And a horse plashes within it:  
The long-legged moor-hens dive  
And hens to moor-cocks call;  
Minute by minute they live:  
The stone's in the midst of all.

Against the coupling of hens and cocks, the stone offers only a kind of dead imperviousness to experience — and it is significant that there is no refrain after this stanza — as if by now the poet were no longer sure that he had anything to celebrate. When the refrain returns at the end of the poem, it is uttered hesitantly, for now it is the terror rather than the beauty which is uppermost in our minds. And the words which I used to describe the last stanza of *The Stolen Child* perfectly capture the feeling, so I repeat them. The

comes from the tension set up in it between fairyland and the warm humanity of the country kitchen, which the child must abandon in forsaking the weeping of the world. In avoiding that weeping, the child will also surrender the capacity for joy, which can only be appreciated by those who have also known suffering. The innocence and simplicity offered by the fairies are not truly rich. They offer not the innocence, but blank inexperience; not real simplicity, but the arresting of all capacity for youth. In eliminating the child's capacity to weep, they will also eliminate his capacity to feel. It is a bad deal and Yeats knows it — the vagueness of the drowsy water-rats, the waning moon, the ferns and streams, is no match for the concrete homeliness of feeling with which the poet renders the details of a country kitchin — the kettle on the hob, the ready intimacy with the calves and the solid reality of the brown mice:

Away with us he's going  
The solemn-eyed.  
He'll hear no more the lowing  
Of the calves on the warm hillside,  
Or the kettle on the hob  
Sing peace into his breast,  
Or see the brown mice bob  
Round and round the oatmeal chest.  
For he comes, the human child,  
To the waters and the wild  
With a fairy, hand in hand,  
From a world more full of weeping than he can  
understand.

The world which the child is leaving is rendered with a great deal more precision and lucidity than the world for which he is heading; and the effect is not simple, but complex, for we are left wondering if a terrible mistake has not just been made.

It is this which provides my link between this text and the great poem of Yeats's maturity *Easter 1916*. Again, the poet finds himself tugged in opposite directions as a result of the

truth. In escaping responsibilities of the modern world, the poet misses out on some of its satisfactions, its enriching challenges, and its tensions which would make some of his later work so great. Those early poems which do attain power are posed tensely between the real and ideal, as if — in Yeats's own words written of a fellow-poet, "some half-conscious part of him desired the world he had renounced." Unfortunately, most of us, having learned *The Stolen Child* by rote under the affectionate gaze of doting schoolmarm or grandmothers tend to look back on it as part of the rather trivial *Celtic Twilight* phase of our great poet. Like the boy-scouts at Salisbury Plain, we have done the poem to death in a thousand school concerts, failing to see that it is not a plea for escape so much as an account of the claims of the real world. Some falsely see the poem as early romantic tosh, of the kind surmounted in the great middle period of Yeats that gave us poems like *Easter 1916*. But to me the two poems have always seemed alternative, and intimately related, versions of the same theme, describing the cost in human terms of any dream:

Where dips the rocky highland  
Of Sleuth Wood in the lake,  
There lies a leafy island  
Where flapping herons wake  
The drowsy water-rats;  
Here we've hid our fairy-vats  
Full of berries  
And of reddest stolen cherries.  
Come away, O human child!  
To the waters and the wild  
With a fairy, hand in hand,  
For the world's more full of weeping than you can  
understand.

The agony and strife of human hearts, the world that's full of weeping, are given as legitimate reasons for leaving the landscape of reality; but the child is *human* and cannot but feel the tug of the real world. The whole power of the poem

It was, indeed this very conviction which led Yeats to discount much of his early work as an evasive flight to the land of fairy. *The Song of the Happy Shepherd* explains the attraction of fairyland as an antithesis to the grey sights of the city:

The woods of Arcady are dead  
And over is their antique joy:  
Of old the world on dreaming fed,  
Grey truth is now her painted toy...

It is all too precious by half — Keats without tears. But wasn't it Keats who soon discovered that the world is a vale of soul-making, that beauty can be appreciated only through the eyes of the unbeautiful, that to attain greatness a poet must confront the strife of human hurts? So Yeats similarly came to reject his early work as "the cry of the heart against necessity:"

It is not (he said) the poetry of insight and knowledge, but of longing and complaint... I hope some day to alter that and write the poetry of insight and knowledge...

All the major critics echo this point. The best biography ends with a chapter bearing the hopeful title *Reality*— as if the misty-eyed poet caught the last bus back from Tir naNog, but only just — as if for him reality was a belated and invigorating discovery. But the critics are treating the critique of "longing and complaint" as the wisdom of the native Yeats when in fact it was written while the poet was in his early twenties, with astonishing self-awareness in one so young. And my point is that such reservations about dreaming are built into the best of the early poetry, including *The Stolen Child*.

The Happy Shepherd of the opening poem, in seeking to evade the greyness of the modern world, has also evaded its

were available only in print; and it was through their increasing mastery of the written word that children graduated to this higher state. In the non-literate world there was little need to distinguish between adult and child, because there was no sense of privacy and little sense of taboo — so a medieval childhood ended at the age of seven with power over speech. But, as knowledge became more extensive through the proliferation of books, the span of years consumed by education increased and with it the duration of childhood itself. By the nineteenth-century, childhood lasted into the late teens and was rigorously codified into graduated stages in institutions of education. A distinction emerged as a result between schooling, which addressed itself through the process of book learning to the adult which the child would eventually be, and education, which sought to lead out, "educo" and liberate the genius of youth, valuing childhood for what it intrinsically is. Yeats believed passionately in education, but hated schooling — for, in his view, culture consisted not in acquiring opinions, but in getting rid of them. Life was a learning of how to shed illusions, of learning to walk naked, of coming into the desolation of reality. And the truly remarkable poems of Yeats's career are about that process — *A Coat*, *The Circus Animals' Desertion*, *Easter 1916*. But I want to end by suggesting that there is a sense in which these are all rewritten versions of one of his earliest poems of fairyland and childhood *The Stolen Child* — for it is here that he expresses most chillingly his reservations about the alleged happiness and so-called innocence of childhood.

According to the oldest cliche in the world, everybody loses their innocence in some careless half-hour between the age of seventeen and eighteen. This is, of course, rubbish. People either are or aren't innocent to begin with — and they reinforce their natural tendencies with the experience of the passing years. There are poets who have passed through a thousand brothels to emerge with a kind of indestructible innocence by which I mean not inexperience but (as I said) its opposite.

himself confessed

Players and painted stage took all my love  
And not those things that they were emblems of.

This is simply the final statement of a puritan distrust of art and books which pervaded Yeats's entire career. The man who saw himself faced with a choice between a perfect life and a perfect work often wondered if he should have thrown poor words away and been content to live. And when he neared his fiftieth year, he closed the first volume of his autobiography with a repudiation of "all the books I have read" which were now seen as part of "a preparation for something that never happens." That something may well be a child, if we can judge from the introductory poem to *Responsibilities*, where the book, the logical process, is seen as poor compensation for the lack of a child:

Pardon, that for a barren passion's sake,  
Although I have come close on forty-nine,  
I have no child, I have nothing but a book,  
Nothing but that to prove your blood and mine.

The book is seen as the natural rival, and enemy, of the child. No wonder that John Butler Yeats exclaimed on reading his son's autobiography, "Don't ever throw a book at your child. He might write his memoirs."

The book had been thrown out of momentary frustration at his son's slow progress at learning to read. Even at 7, Willie had yet to master the alphabet — and as an adult a woeful speller, blighting forever his chances of the Chair of English at TCD by misspelling the word of Professorship in the letter of application. But that reluctance to enter the world of book-learning may be construed as a kind of repudiation of the adult world. Indeed, in a recent book Neil Postman has argued that childhood as we know it is an invention of the age of print. Adults are distinguished by access to advanced forms of knowledge which, at least until television,

youth he wrote renunciations of the body in verses of abstract senility, whereas in ripe old age he extolled a raunchy physicality that would have made even a rock musician blush. So it was entirely consistent of him to write that satiric quatrain *On Hearing that the Students of our New University Have Joined the Agitation Against Immoral Literature:*

Where, where but here have Pride and Truth

That long to give themselves for wage,

To shake their wicked sides at youth

Restraining reckless middle age?

What irritated him about the students was not just their priggishness, but also their naive belief in the power of books.

And herein lies another paradox — the man who had little good to say of his own childhood had much to say about the prevailing systems of education. Perhaps the pain of the one was seen as a proof of the need for reform of the other. Even as a boy, Yeats complained to a schoolmaster in Dublin that the ordinary system of education strengthened the will, but only by weakening the impulses, offering pedantic facts but not a feeling for life. Throughout the autobiography, he is at pains to stress the comparative unimportance to the literary artist of teaching and of books. "I have remembered nothing that I read," he writes rather paradoxically, "but only those things that I heard or saw." On the other hand he expresses envy of those, like his mother, who read no books, but whose recollection of oral anecdotes and folktales was flawless. John Butler Yeats praised his wife for pretending to nothing that she did not feel, and in this he saw her as utterly unlike the average modern reader, who derives superficially held opinions from books. Truly deep thinkers have no opinions, only convictions, he said. "Neither Christ nor Socrates nor Buddha wrote a book," wrote hypocritical W. B., "for to do that is to exchange life for a logical process." Yet we must assume this statement to be sincere. From the Pollexfens, Yeats seems to have inherited the notion that books erode the integrity of the self — or as he

*Then?* the self-questioning of the time-bound man is even more radical:

His chosen comrades thought at school  
He must grow a famous man;  
He thought the same and lived by rule,  
All his twenties crammed with toil;  
'What then?' sang Plato's ghost. 'What then?'

In such a painful world, only a few like William Morris or Helen of Troy retain the self-delight of the child into their adult years:

That the topless towers be burnt  
And men recall that face,  
Move most gently if move you must  
In this lonely place.  
She thinks, part woman, three parts a child,  
That nobdy looks; her feet  
Practise a tinker shuffle  
Picked up on a street.

Like a long-legged fly upon stream  
Her mind moves upon silence.

And chorus makes it quite clear that the experience of being three parts a child is unshareable, unknowable.

All of which may illustrate the tragedy which Synge found in the literary vocation — that youth knows how to feel but not how to express, and by the time he has learned how to express himself, he has forgotten how to feel. No writer likes to admit that the unexpressed part of his life is the happy part, for to an artist expression is itself the ultimate fulfilment; but if expression is stunted or frustrated, that adds yet another dimension to the pain of the unrecorded life. This may explain why Yeats balanced the pain of childhood against the assertion that he grew happier with every passing year. The later life is the life expressed. If Yeats were ever to have written Joycean book, it would have to bear the title *A Portrait of the Artist as a Young Fogey*, because in his

ask how he had got there — a curious reversal of the difficulty which most children have in believing that their parents really went to bed and conceived them. In terms of Christian theology, Yeats's explanation of the symbolic meaning of childhood was utterly heretical. "The tragedy of sexual intercourse," he once said, "is the perpetual virginity of the soul," the fact that two souls never do truly fuse on earth. Instead, he claimed, we beget and bear children because of the incompleteness of our love. Where Christian theology sees a child as the living embodiment of a love which unites the parents, Yeats saw a child as the necessary physical evidence of the fact that a man and woman had momentarily tried and failed to be as one:

And when at last that murder's over  
Maybe the bride-bed brings despair,  
For each an imagined image brings  
And finds a real image there.

That same imperfection, it should be noted, was found by Yeats in the experience of God himself, whose unsatisfactory and incomplete love-affair with the world gave rise to the need for the Incarnation of Jesus in the womb of Mary — a mystery summed up in the peasant adage: "God possesses the heavens, but he covets the earth." So the infant Jesus, like the child of even the truest loves, is born out of love's despairing search for a moment of true ecstasy, and this may be one of the implications behind the phrase "beauty born out of its own despair" at the close of *Among School Children*.

Wherever we look in the poetry, we find Yeat's lines on childhood freighted with this darker knowledge from an adult world. *A Prayer for my Daughter* is less about the child in the cradle than about the kind of adult she might become. Far from being a sensualist abandoning himself to the pleasures of the moment, Yeats appears as a gloomy puritan to take the longer view. In *Among School Children* he wonders if the pain of his mother in childbirth is justified by the scarecrow he now feels himself to be. And in a later poem *What*

Stanza 5 but only as a mere "shape" upon his mother's lap. Similarly, in the poem entitled *To a Child Dancing in the Wind*, Yeats evokes the symbol in the title and first line, only to wear away in the second to the adult cares of which the child is so irritatingly innocent:

Dance there upon the shore;  
What need have you to care  
For wind or water's roar?  
And tumble out your hair  
That the salt drops have wet;  
Being young you have not known  
The fool's triumph, nor yet  
Love lost as soon as won,  
Nor the best labourer dead;  
And all the sheaves to bind.  
What need have you to dread  
The monstrous crying of wind?

A more orthodox romantic might have marvelled at the adults' culpable ignorance of childish ways, but not this poet. Yeats may well be one of the very few romantic artists who resisted the temptation to explore the inner world of the child. In many respects, this is to his credit, for it is often true that those who expend much intensity on children do so because they are subtly unfitted for the demands of adult life. Yeats was shrewd enough to play always within his limits, remarking that he wrote *The Land of Heart's Desire* "in some discomfort when the child was theme, for I knew nothing of children. . ."

With other people's children, the poet was monumentally inept, on one notorious occasion frightening Oscar Wilde's son out of the room with a ghost story. (He claimed in the autobiography that he had got only as far as "Once upon a time there was a giant," so one is forced to conclude that he must have given a uniquely spine-chilling rendition of this rather harmless line.) In later life, when he had children of his own, he often gave his infant son a baffled look, as if to

Cynical commentators have marvelled at just how many years Ireland's national poet managed to spend outside his native land. In general, it is true to say that those Irishmen who live outside the island are a lot more starry-eyed than those of us still languishing within it. Indeed, Frank O'Connor (during an American sojourn) said that he returned to Ireland at least once a year, simply to remind himself what a terrible place it was. So Yeats, too, is inventing Ireland, as he employs the autobiographer's art to remake his life. As he wrote in the Preface:

I have changed nothing to my knowledge, and yet it must be that I have changed many things without my knowledge; for I am writing after many years and have consulted neither friend, nor letter, nor old newspaper, and describe what comes oftenest into my memory.

Yet, no matter how much insurance he takes out against the law-court, this most forgetful of autobiographers knows that the past is irrecoverable, that the only real paradise is, by definition, always lost. It has been actually argued that each of the major characters in Yeats's book has been transformed and "reborn as an idea." The same could be said of the treatment of his own childhood. In both the poetry and autobiography, it is remade as a subject of cultural despair. The first thing to be stressed about the poetry is the paucity of the documentation — so little that one might be forgiven for wondering if Yeats had a childhood at all or was he, like Beckett, "born old"? Childhood is invoked fleetingly in a mere handful of poems as a measure of the adult man's deprivation. *Among School Children* is, it seems, about the suffering of being a woman, the costs of art, the sources of aesthetic and organic beauty — everything, that is, except schoolchildren, who stare in momentary wonder before disappearing out of, or into, the poem. And momentary wonder is all the poet feels at the sight of them. Communication is out of the question — the kind old nun does all the replying. The infant Yeats puts in a brief appearance in

mortal and temporal, but her hills are eternal."

In such an aphorism may be detected the classic strategy of the Irish Protestant imagination, estranged from the community yet anxious to identify itself with the new patriotic sentiment. While Roman Catholic writers in the revival period are obsessed with the history of their land, for the Protestant artist that history can only be — as Lady Gregory admitted — a painful accusation, and so he has recourse to geography in his attempt at inpatriation. At the Godolphin School in London, patriotic English boys read of Cressy, Agincourt and the Union Jack, and Yeats "without those memories of Limerick and the Yellow Ford that would have strengthened an Irish Catholic, thought of mountain and lake, of my grandfather and of ships."

The energies which ordinary schoolchildren derived from the mythology of the folk, the values of a peasant faith, the memory of Sarsfield and Red Hugh O'Donnell, had to be discovered by the young Protestant writer simply and solely in the landscape. In emphasising locality, Yeats, Synge and Lady Gregory were consciously realigning themselves with the Gaelic bards whose major duty was the knowledge of *dinnsheanchas*, the lore of place. Yet there was always something strained about their manoeuvre, as Synge conceded when describing himself as an "interloper" among the Aran Islanders. Recently, Edna Longley has detected in Louis MacNeice further evidence of this untransubstantiated communion whereby "belonging" to the landscape does not confer automatic membership of "the people." MacNeice's ancestors, sleeping in west of Ireland graves, meant everything to a boy who pronounced himself "banned forever from the candles of the Irish poor." So it must have been for the Yeatses, who found that world of seedy decrepitude first unveiled to them in the stories of James Joyce.

Unlike most other Irish writers, Yeats spent a good part of his boyhood in England, a fact which may have encouraged him, even while rather young, to reinvent his own childhood and to recast his Sligo history into more pleasing patterns.

..... that toil of growing up;  
The ignominy of boyhood, the distress  
Of boyhood changing into man . . .

or that the old man could write (in an imitation from the Japanese)

Seventy years have I lived  
Seventy years man and boy,  
And never have I danced for joy . . .

— for one of his earliest recollections had been of his gratitude and surprise when great-uncle William Middleton said: “We should not make light of the troubles of children. They are worse than ours, because we can see the end of our trouble, and they can never see any end.” As a mere boy, Yeats made a mental note never to talk as grown-up people do of the happiness of childhood. But how can these lifelong intimations of the terrors of childhood be reconciled with the poet’s nostalgia for Sligo as an enchanted land?

What seems like a contradiction may not be so at all, if we recall that Yeats’s longings were always rooted in locations known and loved, whereas his sufferings were caused by people. It may even be that the beautiful landscapes assuaged some of boyhood’s pain at the time, or that, in later years, these places were sanctified in the memory by their association with intense early experiences. In *his* autobiographical writings, George Bernard Shaw registered a similar discrepancy between his “devil of a childhood, rich only in dreams, frightful and loveless in realities,” and the beautiful locations in which some of his days were passed. He did recall “one moment of ecstatic happiness when my mother told me we were going to live in Dalkey.” “Under its canopied skies,” he recalled at the age of 80, he learned to “love nature and Ireland when I was a half-grown nobody.” The plaque which now stands on Shaw’s cottage in Dalkey may well in its inscription speak also for Yeats: “The men of Ireland are

Indeed, I remember little of childhood but its pain. I have grown happier with every year of life, as though gradually conquering something myself, for certainly my miseries were not made by others but were a part of my own mind.

The poet was too forgiving, in this instance, for his troubles were often caused by the puritanical gloom and lack of consideration which he encountered among the Pollexfens, his mother's people. Their legacy to the poet was, in the words of William Murphy, "an aggressive insecurity, a need to hide his real person behind a mask, and an all too frequent insensitivity to others." The young Willie had been permanently afraid of both uncle and aunt; and he confused grandfather Willam Pollexfen with God, praying that he might punish him for his sins. Pollexfen himself was something of an eccentric, who could not bear to hear the tapping sound made by the children with spoons when removing the top from an egg. He demonstrated his own alternative — and, of course, superior — method:

His way was to hold the egg-cup firmly on its plate with his left hand, then with a sharp knife in his right hand to behead the egg with one blow. Where the top of the egg went to was not his business. It might hit a grandchild or ceiling. He never looked.

The brooding Pollexfens passed on their talent for gloomy introspection to Willie, who forever afterwards found it hard to attend to anything less interesting than his own thoughts. Some of his aunts considered that the boy did not possess all his faculties, so filled was he with "hobgoblin fancies" — a judgement echoed years later by London neighbours who wondered why the nice Yeats girl used to walk down Blenheim Road "with the mentally afflicted young gentleman".

No wonder, therefore, that in later years the poet could write of

Such renewal could not come from Ireland, however, because to mount book-length celebrations of an Irish childhood was to flirt dangerously with the racialist view of the childish Hibernian peasant. This may help to explain Yeats's growing reluctance to exploit the image of the child after the comparative success on the London stage of *The Land of Heart's Desire*. The writers of the revival were caught in a double bind. Disenchanted with the growing murderousness of their land, they sought to escape from the fallen world of politics back into the landscape of childhood memory, only to discover that the very act of dreaming that dream is itself tainted with the politics of Anglo-Irish relations. The inspired solution turns out to be part of the underlying problem. And so Yeats, though he devotes more than seventy pages of autobiography to *Reveries Over Childhood and Youth*, hits on a makeshift solution to the problem of challenging English preconceptions by constantly depicting himself as a gifted, mature child among rather juvenile, derivative English boys. At school in London, he was amused at the way in which at election time the older boys covered the walls with the opinions their fathers found in newspapers, whereas he, as an artist's son, thought things out for himself. And, indeed, his narrative strategy is to reverse many racialist manoeuvres. Where the English had used the Irish as a foil, in all things their opposite, to set off John Bull's virtues, Yeats now used the English boys as a measure of Irish superiority. He marvelled at the contrast between his father's view that it was bad manners for a parent to speak crossly to a child and the widespread English belief in discipline, law and force.

On a more personal level, Yeats similarly repented of his very British sentimentalisation of childhood in *The Land of Heart's Desire*. The writer who turns on Christmas day 1914 from a war-torn world to *Reveries Over Childhood and Youth* finds in his past only those very nightmares which led him in the first place to evoke it. And this is the point at which to emphasise an apparent contradiction in his autobiography between his unqualified nostalgia for Sindbad's yellow shore and the following sentences from the opening chapter:

ultimate purveyor of lands of hearts' desire, "what a parallel there is between a colony and her mother country and a child and its parent." Parallel, indeed! All through the nineteenth century the Irish had been treated in the English media as hopelessly childlike — broths of boys, veering between a tear and a smile, quick to anger and quick to forget — unlike the adult, rational and urbane Anglo-Saxon. In the words of the historian Perry Curtis: "Irishmen thus shared with virtually all the non-white peoples of the empire the label childish, and the remedy for unruly children in most Victorian households was a proper licking!"

In an age when children had few rights, the Irish and the child were victims of a similar hypocrisy. Present-day critics are often angered at the fact that those same Victorian gentlemen who wept copiously for the innocent outraged children of Dickens were also part of a generation that still sent children up into chimneys and down into coal-mines. But the Irish have known from experience what feminists have also discovered, that it is a tendency of all tyrants to sentimentalise their victims — first, defeat them, and when the oppressed ones have come to love the chains that bind, convert them into artistic material. The wealthy and the mighty have an instinctive desire to be entertained — and even accused — by their subjects. How else do we explain the preponderance of female forms to be found in the art galleries of a world run so clearly in the interest of men? Or the astonishing popularity of Irish writers, and disc-jockeys, in England? The Victorian Englishman simply projected onto the Irish all those elements of emotion and spontaneity which he despised and feared most in himself; and at the root of his unease about the Irish was a fear of the child who lurked hidden and unacknowledged in himself. Oscar Wilde's espousal of the inner world of the child in his stories may well constitute a sly comment on these hidden fears. It can be no accident that the *cul-de-sac* into which English writers on childhood had been led by Lewis Carroll and J. M. Barrie was blown open not in England, but America.

the image of an innocence which dies. . . of life extinguished, of life that's better extinguished, of life, so to say, rejected, negated at its very root."

There is also a potent description of the landscape of early Yeatsian desire, where childhood is surrounded by a *cordon sanitaire* of nostalgia and escape – and kept severely apart from the knowledge of adult life. It is, as Yeats later saw, a world of neither change nor growth. Instead, as Coveney says, “it becomes not so much a matter of the adult sensibility barred from awareness of the significance of childhood, but of acute feelings for childhood which do not become integrated into a truly adult response to the significance of human experience as a whole.” What the child actually is, what the child truly WANTS, means nothing in such literature, for this is the landscape of the *adult* heart’s desire. Just as a sexist portraiture depicted women not as they are but as men wish them to be, so here the child is reduced to an expendable cultural object, in much the same way as Thomas Mann’s Tadzio was treated by the writer Gustave von Aschenbach. The inhabitants of Tir na nOg do not grow up, not because they don’t want to, but because an adult author prefers them to remain ignorant of a world filled with sexual ambiguity, political oppression and social distinction. Jacqueline Rose has recently pointed to the widespread but false assumption that childhood exists outside the culture in which it is produced, as a state of unspoilt nature, and to a related assumption that literature for children can preserve – for the child but also for us – values which are constantly on the verge of collapse. So in Yeats’s equation of the child with the unselfconscious peasant, childhood is depicted as the zone in which the older form of culture, now jeopardised by modernity, is preserved in oral traditions.

This has the unintended, but undeniable effect of infantilising the older culture by patronising it. Rose has indeed noted the long-established links between children’s fiction and the colonialism which identified the new world with the infantile state of man. In the words of Captain Marryat, the

Where nobody gets old and bitter of tongue,  
And where kind tongues bring no captivity;  
For we are but obedient to the thoughts  
That draft into the mind at the wink of an eye.

Significantly, when the young wife finally dies, the child at once leaves the stage. Experience has not been faced, but simply evaded and denied. In the words of William Irwin Thompson: "The ideal realm . . . is free of conflict, simply because the self has destroyed everything that is other than the self. In the phenomenology of the early Yeats, will and responsibility are impossible; since pain does not exist, no toil or passionate tragedy can raise the self into a heightened consciousness where the divisions of self fuse into a new unity."

This is a just verdict, and it shows up the play for what it is — a sort of Celtic *Peter Pan of the Western World*, pathetically in keeping with the late nineteenth century tendency of British authors to confuse innocence with inexperience — when, in fact, the innocence, as Blake and Wordsworth knew, is precisely the opposite — openness to experience in all its forms. Wordsworth valued childhood not just in itself but for what it might become:

The child is father of the man;  
And I could wish my days to be  
Bound each to each by natural piety.

Coleridge longed to carry the feelings of childhood into the powers of adult life; and Blake's children did exactly that, for the songs of experience are really songs of innocence tested, outraged, lost and sometimes recovered. Yet, by the middle of the century, we witness in the dying children of Dickens not just a symbol of degradation but a degradation of the symbol — from innocence to pathos, mawkishness and withdrawal. In the words of Peter Coveney; after Dickens "children no longer grow up and develop into the maturities of Wordsworth's *Prelude* . . . . The image is transfigured into

which once she was and might again be. This cult blossomed not just in the Blasket masterpieces of Tomas Ó Criomhthainn, Peig Sayers and Mauríe Ó'Sullivan, but in Synge's book on Aran and Peadar Ó'Donnell's on Donegal. Yet when the older Yeats brought his newly-wed wife on her first boat-trip on Lough Gill (according to Donald Pearce), he failed ignominiously to locate, much less land on, the Lake Isle of Innisfree, the island on which as a youth he had determined to conquer all bodily desire as a recluse and holy man. It was, unwittingly perhaps, a sign that the past — in that simple-minded version at all events — was not thus recoverable.

*Some* of the less sophisticated texts of the early Yeats are without doubt an attempt to deny civilization and its discontents by escaping to the Happy Island of Oisin, Tir na nÓg, the land of the ever young. Similarly, many of the short stories of Patrick Pearse stress the redemptive strangeness of the child, bearing fallen adults messages from another world. Yet the paradox is that such texts, which did so much to nourish Irish cultural nationalism, were wholly British in origin, and wholly imperialistic in their strategy of infantilising the national culture. What was lacking in them was what the poet would later call the Vision of Evil, without which art is merely superficial and unable to chronicle the tragedy of growth and change.

It was just such an unreal state of changelessness which the poet seemed to endorse in his 1894 play *The Land of Heart's Desire*. This voiced his disenchantment with the process of ageing — an astonishing phenomenon in an author who had just had his first french kiss in a Kentish train at the age of twenty-nine. In the play, Father Hart promises a young woman the way to heaven, but a child offers something more — an easeful death and escape to the land of heart's desire:

But I can lead you, newly-married bride,  
Where nobody gets old and crafty and wise,  
Where nobody gets old and godly and grave,

find my audience." From this moment on, Sligo became a sacred place to the youth who longed to hold a sod of its earth in his hand. "It was some old race instinct," he recalled, "like that of a savage."

At the Godolphin School in London, he felt himself a stranger among the other boys: "there was somethig in their way of saying names of places that made me feel this." The Sligo of his early childhood became a dream landscape, a never-never land to which it was hopeless to expect to return, "for I have walked on Sindbad's yellow shore and never shall another's hit my fancy." For Yeats, this fall came early, with the enforced emigration of the family to London, so that his father could pursue his already flagging career. "Here you are somebody," said a Sligo aunt to the nine-year old, "there you will be nobody at all." It was a fall from pastoral landscapes into a world of urban blight. In a later period, he would also see the fall as one from high nationalist aspiration to sordid war and plunder. By 1919, the Victorian notion of the perfectability of man could seem the most lethally innocent of dreams:

We too had many pretty toys when young:  
A law indifferent to blame or praise.  
To bribe or threat; habits that made old wrong  
Melt down, as it were wax in the sun's rays;  
Public opinion ripening for so long  
We thought it would outlive all future days.  
O what fine thought we had because we thought  
That the worst rogues and rascals had died out.

The deeper the world plunged into chaos, the more necessary did it become for the poet to secure the dream of his Sligo idyll against such accusations of naivety and blind idealism — and the harder. The more he sought to recapture the dream, the more it seemed to elude him. It was Yeats who more than any man gave credence to the cult of the western island among writers of the revival, the island as a microcosm of Ireland as a whole, the organic community

at all events, was not simply an autobiography set in Ireland so much as an autobiography of Ireland. The story told had a definite shape, as in the autobiography of Yeats. The writer began the book as a subject in a colony, clashed with and surmounted his father, and ended as a citizen of a free state or of a state intent of freeing itself. Which is to say that he began as a nonentity and ended as an Irishman. Like Americans of the same period, Irish people were not born but *made* — fathered round a few simple symbols, a flag, an anthem, a handful of evocative phrases. In this process childhood, like Ireland herself, had to be re-invented, as a zone of innocence, unsullied and intense, from which would emerge the new Irish man.

The celebration of the peasant by writers like Yeats is rooted in these aspirations, but it is also a legacy of the English romantics. The peasant is admired for his capacity to achieve without strain the ideal of Coleridge — “to carry the feelings of childhood into the powers of manhood.” Indeed, the unselfconsciousness of the countrymen’s sense of place allowed Yeats to question the more crude and conscious attempts of the Young Irelanders at nation-building:

In Allingham I find the entire emotion for the place we grew up in which I felt as a child. Davis, on the other hand, was concerned with ideas of conscious patriotism. His Ireland was artificial, an idea built up in a couple of generations by a few commonplace men. This artificial ideas has done me as much harm as the other has helped me...

For Yeats, as for Synge, the child’s earliest feelings are for the colour of a known locality, which even a baby expresses in gibberish and syllables of no meaning. As a boy in Sligo, Yeats often thought how terrible it would be to go away and die where nobody would know his own story or the stories of his family. “Years afterwards,” he wrote, “when I was ten or twelve years old and in London, I would remember Sligo with tears, and when I began to write it was there I hoped to

## YEATS AND CHILDHOOD

Declan KIBERD

Most writers of the Revival identified their childhood with that of the Irish nation — the hopeful decades of slow growth before the Fall into murderous violence and civil war. In their autobiographies, childhood is depicted as a kind of privileged zone, peopled with engaging eccentrics, doting grannies, and natural landscapes. What they were all describing, of course, was childhood in a British colony, and there can be few experiences as intense as that of family life in such a setting. The subject people owes no allegiance to the state, its courts, its police, its festivals, and all the energies which might in a normal society be dispersed over such wide areas are invested instead in the rituals of family life. As G. K. Chesterton remarked: "Wherever there is Ireland there is the family, and it counts for a great deal." The interesting thing is that the comment was made after a visit to the family of John Butler Yeats in *London*, proving that habits so deeply rooted survive. The experience of emigration, even in those whose background was in the landowning classes. The neighbours of the Yeats family in London, hearing the raised voices of father and son, often falsely concluded that the two were locked in a violent quarrel, when in fact they were engaged in animated discussion of the family's life. Their friends in Blenheim Road couldn't understand, in the words of Lily Yeats, that this was simply the Irish way.

When sons revolt against inadequate fathers in a colonial setting, the confrontation is soon revealed to be meaningless, because it cannot be translated into social progress, since neither fathers nor sons have their hands on the levers of power. So, if it is to have lasting value, the revolt of the young must not remain a simple rebellion, but must become a downright revolution — and this progression provides the classic trajectory of an Irish autobiography which, in the period of revival

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 4,000 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. 18

July 1988

## CONTENTS

	Page	
Yeats's Three Poems on Coole Park		
In Relation to <i>il cortegiano</i> .....Mariko Iinuma	1	
The Obliterated Father and Mother		
Yeats's Plays Reconsidered.....Mitsuko Ohno	13	
Goban's Wine and Cups		
On "The Grey Rock".....Masami Nakao	23	
Yeats's Longing for Youthfulness .....	Namiko Nakagawa	34
Reports of the 22nd Annual Conference .....		43
Symposium		
"Under Ben Bulben".....Saburo Ohnuki	44	
Where Ben Bulben Sets the Scene.....Sumiko Sugiyama	50	
Yeats's Epitaph, with Special Reference to "Rilke and the concept of Death" by William Rose.....Hiroyuki Yamasaki	59	
Salvation through Imagination.....Kenichi Haya	68	
Book Review.....Hiroyuki Shima	77	
Bibliography.....	91	
Synopses of the papers.....	99	
The Use of Greek Mythology in the Works of W. B. Yeats.....Akemi Tomioka	116	
Yeats and Childhood.....Declan Kiberd	139	