

# 日本イエイツ協会会報

## 第22号

### — 目 次 —

#### 論文

イエイツと批評	出淵 博	1
周辺へのまなざし——イエイツの民衆感を見直す	佐野 哲郎	20
Early Yeats Studies	Joseph Ronsley	32
Irishness and Contemporary Irish Drama	Michael Kenneally	43
Power of Immobility in Beckett's Plays	岡室美奈子	55

#### シンポジウム

##### Irishness の意味と広がり

Yeats のアイルランド	司会 虎岩 正純	70
“Irishness” の意味と広がり——Flann O'Brien の場合	井上千津子	72
Irishness の変わり方——Thomas Murphy	清水 重夫	81
四人の詩人の「アイルランド」: コンテクストとしての北部地方をめぐる	谷川 冬二	87

##### Yeats, Our Contemporary?

W.B.Yeats 再考に向けて	司会 松村 賢一	97
イエイツは<男性的>か?——イエイツとフェミニズム	荒木 映子	99
イエイツの政治再考	風呂本武敏	109

##### Yeats “Among School Children” を読む

“Among School Children” を読む——批評の批評の立場から	山崎 弘行	116
「学童に交りて」——魂の明晰なる弁証法	渡辺 久義	124

第26回大会プログラム	131
会計報告	132
研究書誌	(清水 重夫) 134
英文 summary	138

## 日本イェイツ協会会則

1. 本会は日本イェイツ協会 (The Yeats Society of Japan) と称する。
2. 本会はわが国におけるイェ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ェ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。

# イエイツと批評

出 淵 博

ひとりの詩人をどのように読み、どのように評価し、受け容れてきたか。その歴史を辿ることは、その詩人が一時代の文学界のみならず、さまざまな文化の分野に、かかわりを持ち、さらに後代にも、他の言語圏にも大きな波動を及ぼすとなると、詩人を受け入れ、詩人に反応する側の総体的な質を問う作業にならざるを得ない。W.B. イェイツの評価の歴史を考えることは、研究者＝読み手の方法、あり方を考えることだ。そして、それは読み手＝記述者の立場を明白にすることを要求するだろう。いかに客観的、公平無私な姿勢を標榜しようとも、その視野は当然限られるにちがいない。そうだとすれば、むしろ、僕は自分の限定された視野を率直に打ち出すことから始めよう。ということは、たとえば、イェイツ批評として最初の単行本である Horatio Sheafe Krans, *William Butler Yeats and The Irish Literary Revival* (1904) から始めて 87 年にわたるイェイツ批評の流れを、均衡を保ちつつ、総花的にはとりあげるのは断念するということである。こうした情報をお求めになる方たちには A.N. Jeffares (ed.), *W.B. Yeats: The Critical Heritage* (1977) のような恰好のものがあるので、これを参照していただきたい。また、佐野哲郎氏による「最近の Yeats 研究」(『英文研究』 vol. LVI, No. 1, Sept., 1979) は、資料を 1970 年ごろから、研究を 1974 年ごろから 79 年までに出版されたものに限って紹介したもので、きわめて有益である。

それでは、僕が提起しようとする視点はどのようなものか。それは「世界文学のなかでのイェイツ」の方向を目指した位置づけである。「限定された視点」に対して、仰々しく誇大妄想じみた響きがあって矛盾しているようだが、英語圏文化のみの枠にとらわれないイェイツ像と一応定義したい。思えば、イェイツが後期以後の詩業によって、現代詩人としての評価が高くなった 1920 年代以後から 60 年代初頭までは、英米の批評の風土は、<sup>フォーリスティッシュ</sup>形式主義的批評 = <sup>クリティシズム</sup>新批評が支配していた。作品の自律性を尊び、言語の機能、効果に着目する、この批評の方法は、あくまでも母国語の詩の精緻な構成に中心を置くことになり、作品を英語圏のなかに封じこめることになった。作品と批評方法とはつねに雁行する傾向があるが、「精巧な壺」としての、「言語の図像」としての詩を最上のものとする、この批評

の流派においては、作品の肌理<sup>テクスチャー</sup>についての精緻きわまる分析が行なわれて、詩自体に対する密着した読み方を進めるのに役立った。

この批評方法を探る批評家たちに最も好まれた詩は、*Michael Robartes and Dancer*(1921), *The Tower*(1928), *The Winding Stair and Other Poems*(1933)に収められた詩、“The Second Coming,” “A Prayer for my Daughter,” “Easter 1916,” “Sailing to Byzantium,” “Leda and the Swan,” “Among School Children,” “Byzantium”などで、そのなかでとくに扱われる頻度が高いのは “Among School Children”, と “Leda and the Swan”, ついで、Byzantiumを対象にした二篇の詩である。これは、四篇の詩が緊密な言語構造体であって、しかも随所に相反する衝動が働いていて、複雑な様式を持っていること、劇的な展開をしていること、古典や神話への言及はあるものの、イエイツの一連の作品に見られるような晦渋な A Vision の体系を下敷きにしないで読み得ること、つまり、現代詩的であって、T.S.エリオットらが称揚し、自らも継承し、手懸けた形而上詩=象徴詩の系列に属する詩であること—こうした理由によるものだろう。

そして、これらの詩を対象にした見事な成果は Cleanth Brooks の *The Well Wrought Urn*(1947) の “Among School Children” 論であり、I.A.Richards の *Practical Criticism* の系列を引く *Interpretations*(1955)所収の編者でもある John Wain の同じ詩についての分析である。二つの論とも新プラトン主義の銜学的な典拠などは意識的に無視して、素手でこの詩に立ち向かうという心意気が窺える。いや、そうした点から言うなら、イエイツ研究の分岐点とも言うべき批評アンソロジー、James Hall & Martin Steinmann(eds.) *The Permanence of Yeats*(1950) は現代詩人としてのイエイツ評価を定着させたものだが、この二つの詩をはじめ、今あげた後期の詩を対象としたものが圧倒的に多く、R.P. Blackmur, J.C.Ransom, Allen Tate, Kenneth Burke など、新批評家の総出演と言ってもよい。その多くは、*Sewanee Review*, *Southern Review*, *Kenyon Review* の 1938年から 1942年に発表されたものであり、この批評の流派の最盛期と一致している。ただし、Cleanth Brooks の場合には、*Modern Poetry and the Tradition*(1939) に収められている “Yeats: The Poet as Myth-Maker”(1938)であり、A Vision を避けることなく、何とかこの個人的神話体系をも、フォーマリズムの圏内に入れようとする苦心が窺われ、“The Phases of the Moon” をもちいることによって、月の諸相と、人物の性格の 照応を悟り、primary と anthithetical な円錐に代表される、二つの文明史の流れを作者の対象への働き掛けの衝動、世界像把握の傾向として、理解しようと懸命である。

また R.P.Blackmur の論文は、“The Later Poetry of W.B.Yeats,”(1936) という



Language as Gesture(1953)に収録されたもので、*A Vision* の体系にも目を配りつつ、この体系にあるギリシア・ローマ以来のトポスにも充分に意を用いており、結局、イエイツの個人神話という胡散臭さを、できるだけ、古典的な視点から減殺しようとしている。この二篇はニュークリティシズムの批評家達のとり得る、ぎりぎりの限界で、しかしかなり開かれた姿勢をとっていると言い得るのではないだろうか。興味深いことには、*A Vision* は、大いに困りもので、出来ればなしに済ませたいのだが、この厄介なものを背負いこむならば、どう処理するか、という姿勢がこれらの批評家たちにはあり、教条的なニュークリティシズムの枠を破ろうとしている。

他にこの一卷に収められている注目すべきものには、F.R.Leavis の *New Bearings in English Poetry*(1932)からの抜粋があるが、現代詩の条件として、「成熟して、感受性に富む現代人の感情のあり方、経験の様態に充分即応できる技巧をつくり出すこと」とする Leavis にとって、*The Green Helmet*(1912)以降の詩集でのイエイツの変貌は「切り詰めて、堅牢で、強靱で、冷笑的な口調があり、苦悶しながら挫折した人間の苦々しさと幻滅を表現している」という言葉で表されるものであったし、Donneを思わせる「激しい知的興味をもち得る詩人」として高く評価し得るものであった。「難解でありながら繊細な真率さ、並はずれて精妙な安定(poise)」に到達したという評言も出てくるが、これは、今から顧みるなら、ほとんど常套反応とさえ感じられる表現であり、Leavis の考える、現代詩の最高の資源を達成したものと言ってもよい。しかし、この一卷に収められたもので「現代詩人」イエイツを公認させたのは、何と言っても T.S.エリオットによる、イエイツ没後一周年を記念したアビー劇場での講演 "The Poetry of Yeats"(1940)であろう。この講演の特徴は若い日のエリオット自身には、完全に過去とされていたイエイツが年齢を重ねるにつれ却って若返り、現代詩人(それは、エリオットにとって「同時代」でもある)としての位置を占めるようになったのを、驚嘆をもって見凝めている事実である。それは、*After Strange Gods*(1943)において語られてた批判に対する訂正ともとれるし、また 'Tradition and Individual Talent'(1919)のなかで打ち出された「非個性」に対して、「個性の自由な表出」こそが成熟の証拠であるという発言は、自らも認めるように自家撞着とすることができるともいえない。「成熟」「経験の十全な表現」「絶え間ない発展」という、この講演の決め手になる言葉は、Leavis の愛用する言い廻しでもあり、エリオット=Leavis の蜜月を代表する価値の表現である。しかも、エリオットは、イエイツ最晩年の「拍車」のような短詩、「煉獄」のような劇を不快なものであると言いつつ、高く評価する。

*The Tower, The Winding Stair and other Poems* あたりに最高の達成を見るという流れのなかでは、際立った視点である。エリオットのこの講演は、イエイツ評価の方向づけになった筈だ。

この *The Permanence of Yeats* にあまり拘るのは行き過ぎであるにしても、イエイツを研究の対象としてではなく、作品として、批評家が真っ向から取り組んで、それぞれの資質を明確に表明しており、とりわけ、フォーマリズム＝ニュークリティシズムの成果が試みられた絶好の場だっただけにイエイツ批評史上特筆に値しよう。イエイツが、英語圏の現代詩人としての最高の地位を獲得し得たのは、この時期だったし、この一巻はその指標であった。

しかし、イエイツには、ヨーロッパ詩人としての側面があり、そうした観点から読んでゆく批評はなかったのか。英語圏で汎ヨーロッパ＝世界文学的に視野が広がったのは、十九世紀末と1920年前後のモダニズムの時代であり、イエイツは、いずれの時期にも特異な位置を占めている。すなわち、前者のフランス象徴主義とのつながり、後者のパウンド、エリオット、ジョイスらとの関係における位置づけである。この二つの流れを辿るには、フォーマリズム＝ニュークリティシズム的視点だけでは扱えきれないし、従来の比較文学的な「影響」の研究「源泉」と「流入」という形には収まり切らないものがある。しかし、今は、Harold Bloomの言う「影響の不安」(the anxiety of influence) という見方が導入されることから、新しい局面が開けてきた。ところで、上の講演では、むしろ国民詩人としてのイエイツを強調したとさえ考えられるエリオットは、*Notes Towards the Definition of Culture*(1948) に収められることになった、ドイツ向けのラジオ講演“The Unity of European Culture”(1946)のなかで、Baudelaire に始まる象徴主義の遺産は、フランスでは Paul Valéry において頂点に達しているが、Rilke とイエイツと自らとが、その継承者となっている、として象徴主義共同体の存在を高らかに宣言している。しかも、影響はボードレールから一方的に流れているのではなく、じつはその源泉には、エドガー・アラン・ポウ(もう一人のアングロ・アイリッシュ)がいる、というエリオットお得意の図式をもって来る。何かにつけてヴァレリーを“Sweet enemy”と見做しがちなエリオットが、敢えて(辺境の人である)イエイツを仲間に引きこんだことは興味深い。しかし、エリオットは、この主題を余り深追いしない。

象徴主義とイエイツの主題を扱った本はこの時すでに出ていた。すなわち Edmund Wilson の *Axel's Cartle*(1931) と Sir Maurice C.Bowra の *The Heritage of Symbolism*(1943)である。前者は、ヴァレリー、T.S.エリオット、マルセル・プルー

スト、ジェイムズ・ジョイズ、ガードルード・スタイン、ランボーなどを扱っていて、ヴィリエ・ド・リラダンの『アクセル』の城の住人たち、すなわち、象徴的想像力の風土のなかに生きたアングロ・サクソンの文人たちのありように挑んだものである。篇中では、詩人を扱ったものよりも、小説家を扱ったものが秀れていて、結局、象徴主義という外界からの逃避が、稔りをもたらしたのは、『失われた時を求めて』と『ユリシーズ』の二大長編だったという結論になっている。マラルメの“Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”というソネとイエイツの“On a Picture of a Black Centaur”とを比較するという試みを折角やりながら、そこに用いられているイメージの特質の相違が明確ではないのが残念だが、後年 Paul de Man が指摘した emblem と、natural object の性質を残した symbol の区別に近いものを示唆していると言え、その点で、二人の詩人の詩法の相違を把握していると見ていい。

バウラの著書は、ウィルソンに勝る博搜なバランスのとれた古典的な晴朗さで、ヴァレリー、リルケ、シュテファン・ゲオルゲ、アレクサンドル・ブロークらと並べてイエイツを取り上げている。ウィルソンには、ヨーロッパ文学の系譜に自らのアメリカ文学の現在をつなげてゆこうとする切迫した意識があり、それがかれのエッセイを生動させていたが、バウラにはオリュンポス的な高見から見下す態のゆとりがある。しかし、たとえば、イエイツの‘The Symbolism of Poetry’のなかにある、「自然描写」「道徳的法則」「挿話」「科学的な意見への思索」といったものが象徴主義的な純粹詩のために棄て去るべき要素だとした一節を、ヴァレリーの「歴史」「科学」「道徳」、あるいは「叙事詩」的なものが純粹な内的な詩と結びつかないとする発言と対照させつつ、「イエイツもヴァレリーも直前の先行詩人たちの貪欲な能力を避けるために懸命だが、イエイツのほうがヴァレリーよりも厳格ではない」として、イエイツには政治的な主題が入ってくる余地を認め、ブロークやゲオルゲと比較している。このような、象徴主義の後裔の展開を語った点では、バウラの著書は画期的であった。

ヨーロッパ的なイエイツ像がより深められた形で再びとりあげられるのは、前述のエリオットのラジオ講演よりものちの50年代も半ばを過ぎた頃である。それは Frank Kermode の *Romantic Image*(1957) によってもたらされた。この本の刊行は、新鮮な衝撃だった。上記の二著は、イエイツが象徴主義の系譜にあることを位置づけはしたものの、その下風に立っているという意識は拭いようがなかった。ところが、カーモウドは、イエイツこそ、象徴主義を正しく継承しただけではなく、現代に生きる力強い流れとして定義する。いや、そればかりではない。象徴主義すら、ロマン主義の、とくにコールリッジに代表される、有機体的でイメー

ジ思考中心の系譜なしには存在しなかったことを説得力をもって語り、イエイツをヨーロッパの詩の前面に引き出したのである。この考え方には『アクセルの城』の影が落ちていることは確かだが、それ以上に、彼が序文で言うように Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*(1937, '46<sup>2</sup>) と Mario Praz, *Romantic Agony*(1933) の二冊のヨーロッパのロマン主義批評の本が A.G.Lehmann, *The Symbolic Aesthetic in France*(1950) と M.H.Abrams, *The Mirror and the Lamp*(1953) と並んで、大きな影響を及ぼしていることは注目してよい。カーモウドは、イエイツによって満開したヨーロッパのロマン主義の伝統がさらに、反ロマン主義を標榜していた T.E. ヒューム、T.S.エリオットなどモダニズムの使徒たちをすら、完全に包み込んでおり、いまだに欧米の文学の主流はそこから抜け出していないことを証明したのである。その支配的な特徴として、静と動の危うい均衡に成り立つ美学として、それを「ロマン主義的イメージ」の名で呼び、典型的な形象としての結晶を「踊り子」と「木」に求めた。もちろんヴァレリーの「ドガ、ダンス、デッサン」やマラルメの詩、D.H. ローレンスの木についての幻想など、他にも例は豊富にあるものの、この二つのイメージがともども出てきて、その存在を主張するのは、イエイツの“Among School Children”であり、この詩に、ロマン主義的なイメージが集約されたというより、この詩がカーモウドの発想の原点とも言えるのだ。

この批評作品が衝撃的だったのは、分析的な批評を決しておろそかにしない一方で、芸術の思潮の大きな流れをダイナミックに把えて、形象的に表現したことである。そして、さらに、T.S.エリオットの提起した、「感受性の乖離」の公理などを問い直すことを含めて、文学史見直しの果敢な行為でもあった。この本がイエイツをより普遍的な場に引き出した功績はめざましい。それと同時に、ロマン主義再評価の機運をつくり出したことを忘れるわけにはゆかない。これには上述のエイブラムズの著書をはじめ、カーモウドの本と踵を接して刊行された John Bayley の *Romantic Survival*, John Foakes の *Romantic Assertion* などの批評書も貢献しているが、この流れは、のちにイェイル学派と呼ばれる批評家たちに受け継がれていくことにもなるし、Northrop Frye がブレイク研究を通して精練してきた神話=原型主義的な批評理論も、イエイツの新しい側面を引き出しつつロマン主義再評価に大きな力が立ったが、このことは後に述べる。

カーモウドのこの本での主義は、ロマン主義がイメージのもつ静と動の均衡とともに、象徴主義によって切り捨てられたレトリック——歴史、叙事詩の要素を含む、論述的なものの復興でもあった。非合理的なものに対する合理的な要求という、この主語は、しかし、カーモウド自身のなかでさえ、前者への傾斜によって

両義的な色彩を帯びる。しかし、この論理のダイナミズムがじつは、イエイツ自身の - primary と antithetical な傾向を始め - 二極に分裂しつつ、揺れ動く精神の姿勢に合致しており、それがこの著書を画期的ならしめる一因と僕は思う。

ここで、一本の補助線を僕は引きたい。Romantic Image の出版された翌 1958 年 7 月号の *Encounter* 誌にフランスの詩人 = 批評家 Yves Bonnefoy の “Critics-English and French, and the Distance between them” というエッセイが掲載された。ここで提起されたのは、英米とフランスの現代批評の間には、相互の無智もあって、詩作品以上の距離があること、その溝を埋めるためには、すぐれた批評アンソロジーの編集と交換を通じての対話が必要だ、ということ、などの実際的な結論なのだが、そのなかにいくつかの極めて示唆に富む発言がある。英米批評は分析を主眼としていて、詩を意味の集積に還元し、非合理的な意味を明るみに出すことにかかずらう。ところがフランスの批評家 - この中には、Gaston Bachelard, ベガン, Marcel Raymond, George Poulet, Jean-Pierre Richard らの、今ではジュネーブ学派、あるいは「意識の批評」派の名で呼ばれる面々が含まれる - は、合理性を拒絶したところから出発し、「記号の流動性、その内実の絶え間ない変化、限定された意味を超越することによって、存在の中核に迫る」(ベガン)、「イメージと概念の絶え間ない弁証法的な闘争のうちに、絶対的、非個性的なイメージとして直観を結晶させる」(バシュラール)、あるいは「深さの体験 - 詩人がまずそこに沈潜し、浮上し、そこで言語を解き放ち、沈黙の彼方で再びつくり上げるあがる深さの体験」(プーレ、リシャル)といった、いずれも意味への還元とは逆の地点に立っていた、というのである。そして「英米批評の大部分が、T.S.エリオットに従って、ロマン主義の魅力に惹かれることを拒み … 数学的な正確さをもった意味と構成を好んでいた、まさにその時、ベガンとレーモンは、その対極にあって、ロマン主義の本質のなかに、あらゆる合理的な意図を転覆させ、言語を単なる意味作用から切り離す、超越的なものを認識していた」とボンヌフォアは語る。彼はこうに、英米批評とフランス批評は、相補的なものがあるのではないかと問いかけるのだが、多少簡略化の弊はあるにせよ、フォーマリズム = ニュークリティシズムの潮流の欠陥を衝いている。そして、このフランス的な方法こそ、イエイツも含めたロマン主義の作品に相応しいことを、彼の名は一度も出さないものの、暗示していた。イエイル学派のうち、ポール・ド・マン、ヒリス・ミラー、ジェフリー・ハートマンらが、これらの批評家から多くのものを得て、ニュークリティシズムの行き詰まりを打開するきっかけにしたことを思い起こそう。そして、ボンヌフォア自身、シェイクスピアの戯曲のフランス語訳を手懸けたのち、イエイツの試



作品に挑戦し、みごとな選詩集(1986)を刊行したが、この批評についての考察は、英文学との葛藤の経験に基づいていることは確実である。イエイツはこの時期のフランス語圏の一般読者には未知の存在だった。

このことは、イエイツにとって、フランスが貸方の国として深いゆかりをもっていたことから見ると、奇異な感じがするが、国同士のすれ違いとはこうしたものかもしれない。

しかし、わが国では、大正期にイエイツが移入されたときから、主力になったのが上田敏、吉江喬松、西條八十、矢野峰人ら、英仏文学双方に通じた人々が多かったせいもあって、詩をフランスの象徴派やベルギーのエミール・ヴェルハーレン、戯曲をベルギーのモーリス・メーテルリンクと同列に考える自由でのびやかな視点が存在していた。むしろ時代が下がって外国文学研究が進むにつれて、こうした国際的な広がりがなくなり、囲いこみが行なわれるようになった。そうであれば、とくに戯曲に関しては、能の影響という観点も含めて、ポール・クロデルや、森鷗外、茅野蕭々によって紹介されたフーゴー・フォン・ホフマンスタールの室内劇などとの関連に老いて、サミュエル・ベケットにまで至る国際的な演劇研究が可能だったかもしれない。いや、日本がそうした前衛演劇運動を先導し得たかもしれないとすら、僕は夢想せずにはいられない。Gordon Craig, Vesevold Meyerhold などのヨーロッパ前衛演劇の媒介者たちが日本の古典演劇に関心があっただけに惜しまれる。Katherine Worth の *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*(1978) はさしあたってこの分野のもっともよくまとまった業績であろうが、『会報』21号で風呂本氏が言及している、高橋康也氏の“The Theatre of Mind”(Encounter, April, 1982), “The Ghost Trio: Beckett, Yeats, and Noh”(The Cambridge Review, December, 1986)などが書きつけられた場合、あるいは関根勝氏の一連の論文がさらに国際的な視点を加えてまとめられた場合、これを上回る成果として期待できよう。

ノースロップ・フライが *Fearful Symmetry*(1947) によってブレイクの難解な長詩 *Mental Traveller* を対象に、伝統的な宇宙観や象徴理論、神話体系などを用いることによって、普遍的な西欧の思考の枠組みのなかにブレイクの個人の神話を位置づけたとき、彼の視線は当然のことながらただちにイエイツの *A Vision* に向けられていた。*Fables of Identity*(1963) 所収の “Yeats and the Language of Symbolism” (*The University of Toronto Quarterly*, XVII, October, 1947) は、この体系を普遍的な言語の枠組を失った19世紀の文学者たちが自らの思考の支えを形成しようとする衝動の一つと定義し、ブレイクの場合と同様に、キリスト教思想、ギリシア・ロー

マ神話、ルネサンス文学、比較神話学などあらゆる参照の枠組みを利用して、壮大で自足した言語構造物として扱っている。しかもイエイツ自身の生涯を貫いて流れる二つの傾向(primary: antithetical)をも組みこんでいる他、個人的な回想に出てくる工場の煙の渦をも“gyre”として形象化していることをもしてきしている。ここには、これまでの研究者たちがしばしばしめした A Vision に対する戸惑い、警戒、嫌悪はなく、詩や戯曲とも相同性をそなえた文学作品として扱っていることに注目すべきであろう。これはのちに Anatomy of Criticism(1957)において完成される彼自身の体系に対する姿勢にも共通している。ただし、フライにはイエイツの秘教的な面に興味がない。この方向は、イエイツ生誕百年記念論文集の一つ、D.Donoghue et al.(eds.), *An Honoured Guest*(1965) 所収の論文で、のち *Spiritus Mundi*(1976) に収められた“The Rising of of the Moon”においてもとられていて、1925年 1937年版の異同を論じたり、この本の制作動機や過程についての記述も一切ない。また 1969年夏号の *The Southern Review* に発表され *The Stubborn Structure*(1970) に収録された“The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats”においては、イエイツの作品全体に現われるイメージ群を西欧の文化史のなかで位置づけようとする試みの一端を示した。この作業が完成していればイエイツを中心とした西欧詩のイメージ大全とでも言うべきものが出来上がり、ちょうど E.R. クルティウスのトポス研究に匹敵するものをわれわれは手にすることになったであろう。イエイツにおいては完成されなかったが、フライは、聖書を中心にした記号大全をまとめ上げることになった。(The Great Code(1982)参照)。

フライのイエイツの論は、一篇の詩をあくまでも一つの言語構造物と見て、その構成を微妙精緻に記述し、評価するニュークリティシズムの微視的方法とは真向から対立する巨視的方法であるが、しかし、作者の意図を顧慮しないで、そこにあるものとして、記述するというやり方には共通するものがある。とくに、この成立自体が、イエイツ自身の発言によってさまざまな「雑音」がつきまといると考えられる場合に、体系こそすべてという割り切り方は一つの立場であろう。そして、このような<作者>のはっきりしない作品の場合には、そこに盛りこまれたものを、引用の織物として扱えるのは、まさに相応しい方法である。構造主義からポスト構造主義に移行しようとする時代の典型的な読み方であり、A Vision は、またそれに一致した scriptible text であり、フライの『批評の解剖』と同様、ジャンルの上で、百科全書的な<アナトミー>系列に属するという点でも、対象と方法とがきわめて幸福な一致を見たといえよう。

A Vision を中心にして、秘教的な方向についての研究で先鞭をつけたのは、

Virginia Moore, *The Unicorn: William Butler Yeats's Search for Reality*(1954) である。ヘルメス主義、オカルト主義、ドゥルイド教などに亘るイエイツの活動を、未刊行の資料を豊富に用いた大部の本だが、まとまりが悪いのと、肝腎の作品との関連が緊密に把らえていないために著しく損をしている。むしろ資料集としての価値が、この段階であったかもしれない。こうした面より優れた成果は F.A.C.Wilson *W.B.Yeats and Tradition*(1958) と *Yeats's Iconography*(1960) である。これは、西欧文学に流れるプラトニズムやヒンズー教の伝統を「主観的伝統」と名づけ詳細に辿って、それが様々な秘教学にどのような形をとって伝わっていて、イエイツがどのようにそれに親しんでいるのかを具体的に検討して、前者では後期の *The King of the Great Clock Tower* 他五篇の戯曲と、それに関連ある詩、後者では *At the Hawk's Well* 他、三篇の舞踊劇と関連ある詩を、こうした新プラトン主義をはじめとする文献を参照しながら読んだものである。こういう作業によって、イエイツのこれまで曖昧だった作品が明快に読み解けるようになったが、すべてに象徴的、寓意的意味を盛り込みすぎるというので、エンプソンのように厳しい批判をする批評家もいる。("Mr.Wilson on the Byzantium Poems," *REL*, 1:3(July, 1960), "The Variants for the Bizantium poems"(*Using Biography*(1984) 所収))。イエイツの後期の戯曲を A Vision の体系に従って読もうとする批評には Helen Vendler, *Yeats's 'Vision' and the Later Plays*(1963) があり、これは、A Vision の範囲内で、この本を枠組として用いており、歴史的に淵源を辿る Wilson の本とは性格を異にし、A Vision をも神秘主義の本でなく詩の本として読もうとする傾向がある。

Wilson は Kathleen Raine の新プラトン主義の研究に大きな影響を受けており、レイン自身の膨大なブレイク研究 *Blake and Tradition*(1968) に結晶することになる学殖と共通するものがある。レインは、イエイツに関しても、折にふれモノグラフを発表して、*Yeats the Initiate*(1968) という 16 篇からなる、これまた大部な一冊を世に送っている。ブレイクとのかかわり、ピュタゴラスなどのギリシア思想、アイルランド民間伝承、自然信仰など Golden Dawn, Tarot についてなど、異教教的な伝統について、明晰な詩的感受性をもって論じている。また、この単行本に収録されなかった主要なモノグラフに *Berkeley, Blake and the New Age*(1977) がある。しかし、詩それ自体を論じたものとしては、この中の一篇をも含み、古代的な想像力の源泉からロマン主義を経て、象徴主義的な伝統をもたどりつつ、自らの詩的活動の同世代人までを語った、つまりブレイク、コールリッジ、シェリー、イエイツからサン＝ジョン・ペルス、David Gascoyne, Vernon Watkins らを論じた

— *Defending the Ancient Spring*(1967)のなかに、彼女なりの詩の偉大な伝統を形づくりながら、広やかな国際的視界をも働かせた、魅力的な面が出ている。

秘教主義的な側面は、1970年以降、とくに急速に開拓されている。レインの上述の単行本に収録された“Hades Wrapped in Clond”をも含む16篇の諸家の論考を収録した George Mills Harper(ed.) *Yeats and Occultism*(1975) は、イエイツの Theosophy や Golden Dawn での資料や、二つの *A Vision* の異同、イエイツとユングとの関係、などの研究を含み、イエイツの神秘主義に対する冷静で合理的な基現作業となっている。このうちユングとの関係を論じた James Olney は *The Rhizome and the Flower: the Perennial Philosophy - Yeats and Jung*(1980) をのち発表し Derrida にも愛用される(ただし本書にはこのことに言及がない)根茎<sup>リゾマ</sup>という形象と *A Vision* の体系を類比的に論じている。また編著の G.M. ハーパーはすでに *Yeats's Golden Dawn*(1974) という、この結社についての啓蒙的な研究を出しているし、さらにこの結社のメンバーの一人である W.T.Horton とのつながりを語った *W.B.Yeats and W.T.Horton*(1900)を刊行した。そして、Walter K.Hood と共篇で詩的な注と序文のついた1925版 *A Vision* を1978年に刊行しているばかりか、イエイツの妻の自動筆記の記録を(編纂、整理、解説した二巻本の *The Making of Yeats's 'A Vision': A Study of the Automatic Script*(1987)を世に送っている。この十数年間にイエイツの神秘主義的な分野に光が投じられたが、その中心的人物として G.M. ハーパーは特筆すべきであろう。

*A Vision* の背景や成立を探る研究とともに、*A Vision* の構造そのものに関心をもつ研究の方向も出てきた。Hazard Adams は *Blake and Yeats: The Contrary Vision*(1955)を刊行したとき、構想の上では、きわめてフライに近いものをもっていった。類似した比較研究であっても、Margaret Rind の *Divided Image*(1953)にくらべて、二人の詩人の思考の構造を成り立たせる要素の分析が美学的であった。適用している理論も、カッシーラー、ランガー、らの芸術哲学で、また数年前に出たフライの『恐るべき均衡』にも多くを得ていた。彼がこの著書で、またこれからのちの著書で目指したのは「象徴学(symbology)」であった。もし彼が、この二人の比較から文学作品の総体に目を向け、それを体系づけたら、*Anatomy of Criticism* のようなものを完成し得ていたかもしれない。そう思わせる出発点だった。この本でも、*A Vision* の図式化とともに、本論に入るまでの序論について着目していたが、それを十分に検討するところまでには至っていない。その後、*Philosophy of Literary Symbolic*(1983)においてヴィーコ、カント、ゲーテ、ブレイクから象徴主義の詩人、さらにイエイツ、フロイト、ユング、フライにいたるまでの象徴体

系を考えたが、ここでも A Vision が中心になっていた。奇妙な序文と本文の関係について、いわば象徴的宇宙の囲いこみの戦略ということになるのだが、個人的なことを記すなら、僕もこのマイケル・ロバート、オウエン・アハーンの二人組の登場する序文が気に掛かっていただけに共感するところがあって、やや別の視点から一文を草したことがある(「開かれた本-幻想小説としての A Vision」(小池、他『イギリス/小説/批評』(1986)所収)。アダムズはその後、A Vision だけではなくイエイツの詩全体を一冊の本と見る考え方を展開した。The Book of Yeats's Poems(1990)がそれで、ここで言う“Book”とはマラルメが「世界は一冊の本に収斂するために存在する」といった意味での Livre である。アダムズはイエイツが全詩集によって世界をまるごととりこもうという夢想にとり憑かれていたと仮定して、全詩集の配列を考えつつ、前後の脈絡を辿って、制作の順(と考えられる秩序)に従って読み、注解してゆく。この考えはすでに Hugh Kenner によって“The Sacred Book of the Arts”(1955)という問答体(カテキズム)で始まるエッセイ(やがて Gnomon(1958)に収録)のなかで提起されていたものだが、アダムズは、それを全詩にまで広げている。これは、宇宙を解説する記号としての本という、アダムズのこれまで辿ってきた考えの道筋に一致する。

A Vision を歴史に対するイエイツの危機的な意識と考えると、悲劇的なものとする傾向が強く、こうした文明史的な視点でのみごとな達成は、Thomas R. Whitaker, *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History*(1964)であり、ここで展開される弁証法的な史観はイエイツのみならずほかの二十世紀の詩人たちにも適用できるものかもしれない。こうした、悲劇的な歴史観に対して、A Vision は一つの comedy である。という見方が、アダムズの影響のもとに書かれている。Steven Hemling, *The Esoteric Comedies of Carlyle, Newman, and Yeats*(1958)である。Sartor Resartus, *Apologia Pro Vita Sua*, A Vision を十八世紀の A Tale of a Tub の系譜を引く、「アナトミー」あるいは「メニューッポス喜劇」と見るという立場であり、真剣な内容を茶化すことによって自己省察を行なうという。こうした読み直しが、さまざまの、今までジャンルとして収まりにくかった作品に対して行なわれて、新たな評価が下るのは興味深いことである。ここには、語られるものと語る主体という問題も当然出てくるであろう。

その点では文学ジャンルとしての自伝、回想録一般についての批評がここ数十年、きわめて増えてきたし、イエイツの自伝についての批評もかなり出てきた。この分野で、集中して批評研究を発表してきたのはフランスの Philippe Lejeune でこれまでに *Le Pacte autobiographique*(1975), *Je est un autre*(1980), *Moi aussi*(1986) を



出して、自伝の語りのあり方について、構造的に検討して、主として、フランスの代表的な自伝、あるいは自伝体小説を分析した。この三冊を抜粋英訳した *On Autobiography* (1989) が出版されている。James Olney, *Metaphor of Self*(1972), Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography*(1974), Elizabeth, W. Bruss, *Autobiographical Acts*(1976), William C. Spengeman, *The Forms of Autobiography*(1979), John Pilling, *Autobiography and Imagination: Studies in Self-Scrutiny*(1981), Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography*(1983), Brian Finney, *The Inner I*(1985) などが複数の自伝を扱っていて、フランスのものだけに限定されたものやイギリスだけのもの、各国のものなどがあり、大方がイエイツを一部で扱っている。そして、イエイツだけをあつかったものとしては Joseph Ronsley, *Yeats's Autobiography*(1968), Daniel T. O'hara, *Tragic Knowledge: Yeats's Autobiography and Hermeneutics*(1981), David G. Wright, *Yeats's Myth of Self*(1987) などがある。じつは、とくに伝記一般については、九牛の一毛にすぎないのだが、多少とも僕が目を通したものに限った。自伝的研究の流行にはいろいろな理由が考えられようが、一つには未開拓の分野で、構造的に考えてみるものが少なかったこと、しかも誰もが自分では書きたいジャンルであることなどで、文学史の正典(キャノン)の拡ろがりとも一致する。イエイツの場合、自伝がじつは『自伝集』でさまざまな時期のものが、全体的構想のもとではなく、互いに断絶した形で存在している。これらは方法も異なり、書かれた時期もかなり違っているし、発表された自伝とは別に *Memoirs*(1972) という形で出たものがあるだけでなく、*John Sherman* や *The Speckled Bird* のような自伝体小説もあり、それらの異同、書かれた時間と書いている時間との交錯など興味深い問題が山積しているために、伝記への関心が強いのだろう。『会報』21号で風呂本氏のあげた荒木映子氏の「イエイツの自伝」(1989)などは、数少ない、こうした流れに即応しようとする貴重な営みと言えるだろう。

ヨーロッパ的なイエイツ像は、その後どのように形づくられていったか。ここでは、まず1960年代初頭に書かれた二冊の本をあげたい。Giorgio Melchiori, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry*(1960) と Edward Engelberg, *The Vast Design: Patterns in W.B. Yeats's Aesthetic*(1964)である。前者はマリオ・プラーツ門下の気鋭のイタリア人学者がイエイツのヨーロッパ思想家受容のありようを作品制作の過程の分析を通じて解明したもののだが、思想が一旦ルネサンス芸術などに形象化されたのち、どのようにイエイツによって言語に表現されたかに重点がおかれている。ニュークリティシズムの方法とともに、ヨーロッパの中心に身をお

く著者の立場に相応しく、図像学的な知識を駆使してみごとな成果を生んでいる。後者は、ペイター、ワイルドラの世紀末の美学、ラファエロ前派の美術からイエイツが自ら構築した美学を解説したものである。エンゲルバークは、イエイツが弁証法的な美学理論をつくりあげた上で、それを詩作の原理としているとし、イエイツを通じて、世紀末の美学がモダニズムへと受け渡されてゆくことを強調している。その点でカーモウドの考え方に近いものがある。1987年の再版に際して50頁ばかりの結論が付けられたが、このなかで、イエイツの「モダニスト」としての位置をどう考えるかについて論じ、しばしば、イエイツが「モダン」であっても「モダニスト」としての位置から外されることを、エンゲルバークは不満として、イエイツの「非在」の描き方の斬新さを通して、彼がポスト・モダンの世界にあってもししさを保ちつづけることを述べている。この本は、構想の広さ、論理の柔軟さにおいて現在にも十分価値があり、方向において、イエイツ学派的批評家に通じるものがあるように僕には思われる。その後この種の本としては、Elizabeth Bergmann Loiseaux, *Yeats and the Visual Art*(1981) に一応引き継がれている(ただし、彼女からメルキオーリ、エンゲルバークへの謝辞も言及も本には見当たらない)。たしかに資料の豊富さにおいて、とくにラファエロ前派について実証的な研究面では二人を越えているだろう。しかし構想の大きさ、論点の鋭さにおいて凌いでいるとは言い難い。

ヨーロッパの脈絡においてイエイツを論じた、もう一冊に Priscilla Washburn Shaw, *Rilke, Valéry and Yeats: The Domain of the Self*(1964) である。題に明示されている通り、この三人のほぼ同時代の象徴主義共同体の詩人たちの<自我>がどのように扱われているかという問題を真向からとりあげている。エドモンド・ウィルソン、モーリス・パウルと似た対象をとり上げつつ、もっと焦点を絞っており、象徴主義を経過したあとの<自我>はロマン主義とどう異なるのか、あるいはポスト構造主義でいう<作者の死>との関連は?など、さまざまな論点を誘発してくれるのだが、論調が地味であり影響力をもっていないのは惜しい。

ジェフリー・ハートマンがワーズワス、ポプキンズ、リルケ、ヴァレリーをとりあげて *The Unmediated Vision*(1954) を発表したとき、そこに空白の席を設けられた存在としてイエイツがいたのではないか。以後どの著書においてもハートマンはイエイツをとりあげているが、ここでは十九世紀までの想像力のありを詩の分析を通じて明らかにしておこうと意図があったにちがいない。ハートマンはニュークリティシズムの方法を用いながら、すでにヨーロッパ的な解釈学を入れており、<フォーマリズムを越える>姿勢を見せはじめていた。一方ヒリス・ミラー

がジョルジュ・プーレの影響のもとで *The Disappearance of God*(1963), *The Poets of Reality*(1965) を構想中だった。ニュークリティシズムの洗礼を払拭し意識の批評の再洗礼を受けたミラーは、対象になる詩人=作家の意識の形を把らえるために、作品だけではなく、手記や自伝、回想まで検討する。この二著のうち、後者では、T.S.エリオット、ウォーレス・ステイヴンズ、ディラン・トマス、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズとともにイエイツが取り上げられる。前者においては、神が退場した世界で、ニヒリズムに対して詩人たちが経験をもってどのように克服してゆくかというのが全体の主題であるが、確かにここにはニュークリティシズムの時代とは一変した批評の風土が感じられる。

そして、その頃、ポール・ド・マンはやがて *The Rhetoric of Romanticism*(1984) に “Image and Emblem in Yeats,” として収録される学位論文(1960)をハーヴァード大学に提出したばかりだった。またハロルド・ブルームは *Shelley's Mythmaking* (1959), *The Visionary Company*(1961), *Blake's Apocalypse*(1963) と、たてつづけにロマン派詩人たちの読み直しを試みて、*Yeats*(1970) に向けて準備しているところだった。まだ *The Anxiety of Influence*(1973) に始まる四部作は図式のなかにはいっていなかったものの、すでに詩人と先行詩人との間の心理的葛藤の主題は、構想のうちにとり入れていた。

これらイエイル大学に結集し、脱構築主義者の名で呼ばれることになる批評家たちは、ロマン主義詩人、とくに、フォーリズム=ニュークリティシズムの批評家から軽視されたシェリー、ブレイクの復権に力を入れ、この二人の詩人に <影響の不安> を少なくとも一度は感じたイエイツに関心をもった。ブルームは評価の大勢に逆らって、初期の作品を高く評価し、Gnosticism の立場から読もうとした。そしてド・マンは *Allegory of Reading*(1979) の “Semiology and Rhetoric” のなかで “Among School Children” の最終行の修辞疑問文を普通の疑問文として読むことを提起し、また博士論文のなかでは “symbol” と “emblem” の区別を提起する。一方、ミラーは *The Linguistic Moments*(1985) のなかで、“Nineteen Hundreds and Nineteen” が断絶の多い詩であることに着目して、言語の働きの間隙を縫う形で読みをずらせる。あるいはハートマンは *Criticism in the Wilderness*(1980) で “Leda and the Swan” の最終行の疑問文をどお把らえるかについて問いかける。

このような批評家たちにとってイエイツの作品は絶好の狩猟地だが、イエイツ研究家にはむしろ風馬牛の話題のように受け取られていた。いかに批評の嵐が吹き荒れようと、イエイツは不変で健在だ、というわけである。ところが、このところやや曇行きが変わってきた。*Yeats: an Annual of Critical and Textual Studies*,

vol. VIII(1990) には 1989 年度の American Comparative Literature Association の大会が、イエイツ没後 50 周年を記念して彼を主題としてとりあげたので、それを収録しているが、このなかには、Terence Diggory による “De Man and Yeats” という発表がある。大会の纏め役であるエンゲルバークは、この発表にいちばん注目して、ド・マンの読者はイエイツに無智で、イエイツの研究者にド・マンの批評を意に介していないが、こうしたことがこれからは不可能になると主張している。また、Leonard Orr, *Yeats and Postmodernism*(1991) はイエイツと tropics of history とか イエイツと Michel Foucault、あるいは Bakhtin というような主題を扱っているが、序文のなかで Orr, ジョイス、パウンド、スティヴンスの場合と違ってイエイツにはポスト・モダニズム、ポスト構造主義的な読み方をした単行本はない、という一種の檄を飛ばしている。一種の聖域不可侵という印象があるのか、たとえばすぐれた近著 *Yeats: Interaction with Tradition*(1987) のなかで Patrick J. Keane は自分が脱構築主義者になっているのではないかということを反省している。こうしたなかで、Richard Machin & Christopher Norris(eds.), *Post-Structuralist Reading of English Poetry*(1987) の Daniel O'Hara の “Yeats in Theory” だけに見るべきものがある、と Orr は述べている。何も新しい方法を採用しなければ、と見えるべきものが見えてこないわけではなく、自らの信念に基づいた古い方法によって優れた成果をあげる例もあり得る。F.R. Leavis が *Lectures in America*(1969) の “Yeats: The Problem and the Challenge” のなかで示した “Among School Children” の 20 頁に亘解釈は、どの新しい批評家のものよりすぐれている。しかし、自らのなかに閉じこもらないでそとを見ることも出会いの喜びがある。そう考えるとき、わが国では、すでに山崎弘行氏の『イエイツー決定不可能性の詩人』(1986) や日本英文学会新人賞受賞論文に基づく、島弘之氏の「エコーする声－W.B. イエイツの〈存在の統一性〉」(現代哲学の冒険 14『浮遊する意味』(1990)) などが生まれていることをわれわれは誇っていいのではないか。

イエイツのような詩人は、そもそもが一国に限られる筈のものではない。互いに影響と偶然の一致の網の目が入り組んでいる。こうした観点から見れば Norman A. Jeffares (ed.), *Yeats the European*(1989) のような企ては、ヨーロッパ中心主義を脱却しなければならない時に認識不足だという批判もあり得るかもしれない。じつ、寄稿者の一人 C.K. Stead のように、ニュージーランド生まれであることから、自分が果たしてヨーロッパ人であるのか、またイエイツもヨーロッパ人であるのかと問いかけつつ、ヨーロッパの伝統を受容しながらも、辺境のアイルランド人であることが、ヨーロッパ人をたじろがせる、と語る論者もいる。しかし、今

こそ改めて、イエイツが後進国出身の立場からいかにヨーロッパの富を引き出したかを見なおすことは意味があり、デニス・ドナヒュー、ヘレン・ヴェンドラー John Kelly の論考は示唆に富むものだった。

げんにこの二三年の間にフランスでは、イエイツ受容に大きな変化が起きている。イーヴ・ボンヌフォアが1987年長い年月に練り上げてきた詩の訳をようやく世に出したことはすでに述べたとおりだが厳選された45篇と詩劇の Resurrection だけを収めている。このなかには“A Prayer for my Daughter,” “Easter 1916” “Lapis Lazuli”, “The Man and the Echo” “Under Ben Bulbin” の墓碑銘を除いたすべて、などが含まれていない。ボンヌフォアが詩人的な感性によってフランス語になりうるものだけに限定したのだろう。これにつづくように Aubier の Collection bilingue が選詩集の増補改訂をやった。これは René Fréchét によるもので1975年、それ以前の M-L, Cazamian の1954年に出した訳を改訳したのだった。こちらは旧版(1975)51篇に対して88篇である。たとえば“Sailing to Byzantium”はFréchét旧訳では題が“Voile vers Byzance”, 新訳では‘vers’が‘sur’に変わっている。ボンヌフォア訳は“Byzance, l’autre rive”である第一連を揚げる。フレシェ訳は新旧変化なし。

(フレシェ)

Ce n’est pas là pays fait pour les vieux. Les jeunes  
Dans les bras l’un de l’autre, et les oiseaux des arbres  
— Ces générations mourantes — à leur chant,  
Echelles à saumons, flots pleins de maquereaux,  
Oiseaux, bêtes, poissons louent à longueur d’été  
Tout être qui s’engendre et qui naît et qui meurt.  
La musique des sens les ravit, tous négligent  
Les monuments de l’esprit qui ne vieillit pas.

(ボンヌフォア)

Non, ce pays  
N’est pas pour le vieil homme. Garçons et filles  
A leur étreinte, et les oiseaux des arbres,  
Ces profusions de la mort, à leur chant,  
Les cataractes de saumons, les mers



Gonflées de maquereaux, tout, ce qui nage,  
Voles, s'élance, tout, dans l'été sans fin  
Célèbre concevoir, naître et mourir.  
Prise dans la musique des sens, toute vie néglige  
Les monuments de l'incoercible intellect.

題名はフレシェが‘vers’を‘sur’にしたのはすでに到着したことを表したのだが、ボンヌフォアは「向う岸」という隔絶感をはっきりと出したかったのだろう。訳はフレシェが大体忠実なのに対してボンヌフォアは冒頭いきなり“Non, ce pays”と叩きつけるように行を跨ぎ、流動感を出す。“dying generations”も明快に“profusions de la mort”と書く。全体として口語的に平明で、ひきしまっている。僕のフランス語力では正しく判断できていないかどうか心許ないが、ボンヌフォアによって、イエイツははじめてフランス詩として読み得るようになったのではないだろうか。

もう一つは、Jacqueline Genet が新著 *La Poétique de William Butler Yeats*(1990) を出版したことである。452 頁に及ぶ大著で、前著 *William Butler Yeats: Les fondements et l'évolution de la création poétique*(1976) が伝記的事実を追いつつながら、すべての詩集について詳細に辿っていたのに対して、新著はテーマ毎に「自己の探求」「魔術とオカルト」「愛」「政治、歴史、社会」「象徴」「イエイツと先行詩人」「同時代の詩人」(W.H. オーデンとの関係) などのようになんとか特定のものになっている。しかし、特殊な主題を扱うというのではなく、まだ全般的な問題を平明に語っているので、フランスの一般読者を目指したものと言えそうだ。丁度十年前、国際的に前衛の役割を果たした詩人・作家(これまでパウンド、ボルヘスなどが扱われた)をとりあげる *L'Herene* 誌がイエイツに一巻を当てた。この時の編集責任者はジャクリヌ・ジュネで、イエイツの詩と散文の翻訳とともにフレシェや Patrick Rifordi らのフランスのイエイツ学者に加えてキャスリーン・レイン、ノーマン・ジェファーズ、Richard Kearny なども寄稿して、イエイツの全容と言わぬまでもかなり多面的な紹介が行なわれた。しかし、イエイツとマラルメといった、これまでもよくとりあげられた主題についてのエッセイはあっても、現代に生きる詩人とかかわりについて大胆な発言はなかった。この十年間の地ならしは、とりわけボンヌフォアの訳業はイエイツとフランス詩壇とのあいだに、ある種の化学変化が期待できるかもしれない。

*Yeats the European* から抜け落ちたスペインについて、やや旧聞に属すること

ながら、重要な詩人の一人 Juan Ramón Jiménez がブレイク、シェリー、イエイツの詩をよんで、自らの糧にっていて、読んだ詩集の余白に文章を書き残した文章を復元しながら影響の後を辿った研究がある。Howard T.Young, *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley, and Yeats*(1980) という一冊である。これも国際的に開かれた一つの波動であろう。

## 周辺へのまなざし

— イェイツの民衆観を見直す <sup>(1)</sup> —

佐野哲郎

イェイツという人は、エスタブリッシュメントの詩人として、終生中心的な存在であったが、一方で、つねに周辺、つまり、マージナルなものへのまなざしを持続していた、というよりも、周辺のものこそが、イェイツを支えていたのではないか、というのが、この小論の主題である。

イェイツはアイルランド文芸劇場の機関誌に、こう書いている。

私たちの運動は、70年代初期のロシアの運動のように、民衆への復帰である。<sup>(2)</sup>

それより前にも、イェイツは、1880年代に書いた初期の多くの評論の中で、繰り返して民衆について述べている。

おそらく私たちは、イギリスの最高の詩人たちに匹敵する詩人は持たないけれども、私たちには、民衆の詩がある。<sup>(3)</sup>

アイルランドは、民衆が大いなる根源的情熱に強く動かされる国である。<sup>(4)</sup>

私たちの詩は、なおも主として民衆の詩である。<sup>(5)</sup>

初めの引用にあったロシアの運動というのは、いわゆるナロードニキの運動である。この運動の原点には、人民こそが革命勢力の中心である、という思想があった。人民とは、この場合、農民であって、多くの活動家が農村へのりこんで、情報宣伝活動をやったが、ここで特徴的なのは、そういう活動家の間に見られた、農民の叡知に学ぶ、という姿勢である。腐敗した都市の生活に比べて、農村には、物質的に恵まれていないがゆえにかえって、近代の毒を知らない精神が見いだされる、と彼らは考えた。これは、搾取されている農民たちに対して、当時のインテ

りたちが感じた一種の負目、あるいは良心のとがめから生まれた考えで、「聖なる農民」(holy peasant)というひとつのステロタイプを生んだ。イエイツの場合もそう、イエイツが民衆というときは、たいてい農民を意識している。とくに、初期の評論には、農民へのオマージュが満ちみちている。いちいち引用することは、差し控えるが、要するに、農民は一方では敬虔なカトリックであり、また一方では、森や川や風の中にも妖精がいると信じており、民間伝承の担い手であり、ケルト人の特徴である豊かな想像力を失っていない、というわけである。

イエイツが今世紀の10年代になってから、急激に貴族的な価値観への傾斜を強めていったことは、よく知られているが、そのいわば対極にあるものとしての農民への思いは、変わることはなかった。ところが、問題はここから始まる。なるほど、イエイツの初期の評論には、農民への言及は頻繁にあるが、創作の中に、はたしてどれだけの農民が現われるか、と言えば、これははなはだ心許ない。イエイツは1888年に『アイルランド農民民話集』(*Fairy and Folk Tales of Irish Peasantry*)を著わし、1893年には『ケルトの薄明』(*The Celtic Twilight*)を刊行したが、両者ともに、主人公は妖精であり、妖怪であり、幽霊である。農民たちは、その存在を信じ、それを語る人々として現われ、決して主役ではない。農民がいささかなりとも、その日常生活を含めて、具体的に描かれるのは、劇、それも、『キャスリーン伯爵夫人』(*The Countess Cathleen*, 1892)や、『心願の国』(*The Land of Heart's Desire*, 1894)、『キャスリーン・ニ・フーリハン』(*Cathleen Ni Houlihan*, 1902)ぐらいのものである。そのうえ、これらに登場する農民像は、かなり曖昧なものである。欲深くてこすっからい連中が多い一方で、そういう連中が、こんな詩的な表現を用いる。

An Old Man. Aye, we are timid, for a rich man's word  
Can shake our houses, and a moon of drouth  
Shrivel our seedlings in the barren earth;  
We are the slaves of wind, and hail, and flood;  
Fear jogs our elbow in the market-place,  
And nods beside us on the chimney-seat.  
Ill-bodings are as native to our hearts  
As are their spots unto the woodpeckers.<sup>(6)</sup>

また、『心願の国』で若夫婦が交わす対話は、こういうものである。

Shawn. Would that the world were mine to give it you

With every quiet hearth and barren waste,

The maddening freedom of its woods and tides,

And the bewildering lights upon its hills.

Mary. Then I would take and break it in my hands

To see you smile watching it crumble away.<sup>(7)</sup>

こういうイエイツの農民像に我慢ならなかったのが、農民出身の詩人であった、カヴァナ (Patrick Kavanagh) である。彼はこんなことを言っている。

イエイツはアイルランドをテーマにしたが、こういうやりがたでアイルランド的であろうとしたイエイツの作品は、おそろしくいんちきくさい。<sup>(8)</sup>

しかし、ここであえてイエイツのために弁明すれば、こういう詩的な農民像、イエイツ自身のある詩から借りると、

A man who does not exist,

A man who is but a dream<sup>(9)</sup>

とでも言うべき農民像が、あまりにも詩的であるゆえに、また、あまりにも文学的であるゆえに、商業演劇にどっぷりと漬かっていたアイルランド演劇の再生に貢献したのであり、また、いわゆるステージ・アイリッシュマンというステロタイプをぶちこわすための戦略として役立ったのである。

しかし、肝心の農民が登場する作品は、さきに言ったように、決して多くはなく、それよりも、乞食とか、流れ者たちが登場する作品のほうが、はるかに多いのである。その一番早い例は、現在「赤毛のハンラハン」として知られる人物である。これはイエイツの初期の最も魅力的な人物であるのに、あまり取り上げられないことがない。このハンラハンの名がはじめて現われるのは、短篇集『神秘の薔薇』(*The Secret Rose*, 1897) に収められた6つの短篇だが、もともとは、1892.11.26付けの *The National Observer* に掲載された「悪魔の書」("The Devil's Book") という短篇を皮切りに、6つとも、それぞれがまず雑誌に発表された。そして、その段階では、ハンラハンではなく、「赤毛のオサリヴァン」という名であっ



た。

さて、このオサリヴァンという人物は、詩人であり、同時にいわゆる hedge schoolの教師である。hedge schoolというのは、一種の青空学校である。カトリックを厳しく弾圧した法律によって、教職につけなかった教師たちが、ペンとインク壺と1、2冊の本を持って村から村へと渡り歩き、夏は野外で、冬は急ごしらえの小屋などで子供たちを集め、アイルランド語を教え、古典語を教えた。うわさが官憲に届いて、身辺がキナ臭くなると、また旅に出るのであった。青空学校の全盛期は18世紀であったが、これはアイルランドの民衆の歴史の、誇るべき1頁であらう。

「悪魔の書」でのオサリヴァンは、悪魔自身が書いたと言われる本を買って、妖精を呼び出したりして、神父の怒りを買ひ、教区の人々によって、土地を追われる。このオサリヴァンの社会の中での地位を最も象徴的に示しているのは、第2作の「縄ない」(“The Twisiting of the Rope,” 1892)だろう。土地を追われたオサリヴァンは、好きな放浪の旅に出るが、漂泊を重ねる中に、人恋しくなり、とある農家を訪れる。そこの女主人は、人に知られた詩人が来てくれたと、歓迎する。この日は、たまたま祭りの日で、人々が集まって、音楽や踊りを楽しんでいる最中である。オサリヴァンは、この家の美しい娘に目をつけて、おてのものの詩的な言葉でその心をとらえる。たとえば、こんなぐあいである。

旅をしようよ、どこまでも、どこまでも、君とぼくとで。あの大きな白い道が歌っているのが聞こえないか、ぼくたちを呼んでいるのが聞こえないか。ぼくたちはカッコウの声を聞き、サケが川ではねるのを見て、緑のカシワの樹の下で寝るんだ。<sup>(10)</sup>

今まで歓迎していた母親が、心配になって彼を遠ざけようと思うが、詩人を追い出したとあっては、世間のそしりが恐いので、縄をなう手伝いをさせて、自分から後ずさりして、家を出て行くように仕向ける。そして、彼が家を出たとたんに戸を閉める。ここに問題の本質がひそんでいる。はじめは歓迎されても、いざ彼が農民たちの日常生活にまで侵入しそうになると、掌を返したように、邪魔もの扱いをされるのである。ここに、定住者対放浪者、中心対周辺という構造的図式が成り立つ。なるほど、農民は貧しいかもしれない。しかし、上下関係では、底辺にいたとしても、平面的な図式では、中心にいたのである。イェイツは、「詩と伝統」(“Poetry and Tradition,” 1907)で、3つの種類の人間が、すべての美しいもの

を作った、貴族と、農民と、詩人だ、と言っているが、農民は、上下関係では、貴族の対極にいるかのようでも、平面的には、貴族と同じように、中心部にあって、貴族の補完物である、とさえ言えるのである。農民にとって、オサリヴァンはマレビットである。彼はハレの世界を現出する人間として歓迎されるが、いったん、彼が中心の世界へ侵入する気配を見せると、危険人物として遠ざけられる。彼は破壊者なのである。

破壊者としてのオサリヴァンの性格は、第4作の「赤毛のオサリヴァンの老齡への呪い」(“The Curse of O’Sullivan the Red upon Old Age,” 1894)にも表われている。オサリヴァンは、いやいや年寄りの男と結婚させられる娘に頼まれて、その老人を呪う歌を作る。

これなるは詩人のオサリヴァン、サンザシの茂みの下で  
呪いを掛けてごらんにいれる。まずはわれとわが白髪頭に、  
悩みと病を知る者のうちいちばん年寄りの  
バリ・コーリーの丘のまだらの羽の雄鷲に、  
次にはマークリーの森の北の方、中もうつろにふしくれだち、枝も折れて  
長い年月を立ち尽くし、傾きねじくれたトネリコに。  
次には大きなその図体にあまたの苦しみと悩みをかかえつつ  
ダルガン城の湖に住まいする灰色の大カマスに。  
そしてまた頭の毛は抜け落ちて居眠りに余念のない  
タバー・ブライドの牧夫ボーディーン老人に……<sup>(12)</sup>

というふうに、いろいろなものを呪いながら、問題の老人を含めた年寄りたちにも呪いを掛ける。これを子供に教え込んで、町で歌わせたので、怒った老人たちに、自分の住んでいた小屋に火を付けられてしまう。元来、アイルランドでは、詩人は人に呪いを掛ける能力を持っているとして、恐れられる存在であった。かつては、身分の高い詩人が弟子たちをしたがえて、丘に昇り、王に呪いを掛ける儀式があった、とさえ言われている。<sup>(13)</sup>

結局オサリヴァンは、人里はなれたところに一人住み、異界、つまり妖精たちの世界とも交流しながら、これまた周辺の間人である知恵遅れの女乞食に世話されて、死を迎える。後にオサリヴァンはハンラハンという名に書き直される。そして、1903年には、「赤毛のハンラハン」(“Red Hanrahan”)が書かれ、今では、この最後に書いた作品を冒頭に置いて、『赤毛のハンラハンの物語』(The Stories of

Red Hanrahan)として、6篇がまとめられている。彼こそ、イエイツが創り出すことになる多くの周辺人の先駆けであり、イエイツ自身も愛着を持っていたようで、20年以上後に書いた代表作「塔」(“The Tower”)においても、

そしてこの俺はハンラハンを創り出した……

と、彼に特別には言及している。

さて、イエイツは1902年に『何もないところ』(Where There is Nothing)という劇を発表した。これは雑誌 *The United Irishman* の付録として刊行されたのだが、その翌年の5月にかなりの改訂を施した版がイギリスとアメリカから出版され、これが現在では決定版となっている。ただし、この作品は、後に『星からきた一角獣』(The Unicorn from the Stars)として改作されたので、現在ふつうの劇全集には入っていない。この作品はポール・ラトレッジという紳士階級の男が、突然発心してティンカーの群れに加わり、この世の偽善を打ち砕こうとする筋書きになっている。彼は、村中の酒場を買い切って、人々にただで酒を振舞い、村中を無政府状態に陥れる。やがて彼は修道院に入るが、伝統的な秩序を破壊するようなラディカルな説教をしたために、一方では信奉者を集めるが、院長からは修道院を追われ、結局は、あまりのラディカルさを異端と感じた村人たちに、殺されてしまう。

しかし、「平和にあらず、反って剣を投ぜんがためにきたれり」(マタイ、10:34)というイエスの言葉にあるように、イエスの教えそのものが、そもそもきわめてラディカルなものではなかったか。劇中に、聖書からの明らかな引用が何度かあるが、マタイからが、おもな部分である。それは、「人もし汝の右の頬をうたば、左をも向けよ」(5:39)、「なんぢを訟へて下衣を取らんとする者には、上衣をも取らせよ」(5:40)、「なんぢら己がために財宝を地に積むな」(6:19)、「富める者の神の国に入るよりは、らくだの針の孔を通るかた反って易し」(19:24)などである。これらは最もよく知られた箇所であり、同時に最もラディカルな部分であって、これらをそのまま実行すれば、世の中はたぶんひっくり返ってしまうだろう。ポールのやったことは、聖書を文字どおりに解釈した結果であって、素朴主義の持つおそろしさの実証である。家に帰るように勧めに来た弟や、友人に向かって、ポールは言う。

君たちは、私が皆に酒をただで飲ませて、秩序をめっちゃめっちゃにしたと言  
うが、私はビールよりも山上の垂訓のほうがずっと恐ろしい力を秘めている

ことを、見せてやったんだ。(Ⅲ,337-40)

このビールの一件は、旧約の詩篇 23 に関係している。3 幕 (25-26) で「わが酒杯はあふるるなり」を引用し、4 幕 2 場 (69-70) では、「なんぢわが仇のまへに我がために筵をまうけ、わが首にあぶらをそそぎたまふ。わが酒杯はあふるるなり」を引用し、また、1 幕 (152-153) では、「いのちの酒杯」、「いのちの酔杯」という言葉を用いている。これは、すべて、神の恩寵に酔うことを意味している。人々が酒に酔っぱらって仕事を忘れ、約束を忘れ、秩序を無視することは、この世の掟を捨てて神の恩寵に赴くことの寓意なのである。ポールがティンカーの群れに身を投じたのは、このためであった。

ティンカーたちは、昔からいわれのない差別を受けてきた。盗み、かっぱらい、詐欺などを働く、異人種的な存在として。しかし、これは洋の東西を問わず、定住者文化の中の流浪者の持つ共通の運命である。定住者にとって、流浪者は、自分たちの秩序を脅かす異界の人間である。彼らは、定住者の確立した価値体系に、楔を打ち込む。しかし、それだけのことなら、彼らが自分たちとまったく異質の価値体系を持ち込むだけのことなら、定住者もそれほどの脅威を感じることはないだろう。厄介なことに、家、土地、財産等々によって得た安定した暮らしの中へ侵入してきた一所不住の人々は、すべての人間の心の底にひそむユートピア願望を揺さぶるのである。かのオサリヴァンのごとく、彼らはマレビトであり、ハレの世界を現出するのである。市の立つ日がティンカーの稼ぎ時であったことも、彼らのハレの世界との関わりの深さを示している。彼らは、聖なる存在なのである。それゆえにこそ、彼らは差別を受けるのである。定住者は、彼らを徹底して差別し、さげすむことによって、みずからの内なる異界願望を圧殺してきた。これは、日本でも、昔から、流浪者として生活してきたいろいろな職業の人々が、一方においては差別されながら、他方では、多くが聖なるものと関わりを持っていることと、似ている。流浪者であるイエスがはりつけになったのも、まさにこのためであった。ティンカーについて、ある学者は、こう言っている。

ティンカーたちは、農民たちの不倶戴天の敵であるが、その女房たちには、重宝な存在なのだ。<sup>(13)</sup>

社会の公的な部分の担い手である男たちにとっては敵であって、生活の担い手である女たちには、日常の道具の供給者として重宝であったというのは、男社会に

において差別されている女たちが、同じく差別を受けている聖なる者に、より敏感であったことを、意味している。それは、福音書に、イエスに帰依する女たちがしばしば言及され、復活に立ち会ったのが、マグダラのマリアをはじめとする女たちであったというのと、共通する事実ではないだろうか。

一方、こういうティンカーの生活に、ある種のロマンティックなかおりのあることは、否定できない。たとえば、この『何もないところ』のせりふにしても、「ひとところにじっとしたりはしないよ。カラスみたいに飛び回って、カラスみたいにちびちび稼いでいるのさ」(I, 192-3)とか、「あんたはおれたちみたいに流れ者の心を持って生まれてきたんじゃないねえ」(II, 95-6)というような表現は、ずいぶんロマンティックなものと言えよう。

こういう人々への関心は、もちろん、イエイツに始まったことではない。18世紀後半に芽ぶいたロマン主義は、そのさまざまな風潮の中に、アメリカン・インディアンやアフリカの黒人、その他の異邦人への関心を含んでいる。それまで未開人とされていたこれらの人々が、実は高いモラルと品性を持っているというので、一般に「高貴なる未開人」(noble savage)と呼ばれることもあった。それは、ルソーが都会生活にむしばまれない、自然のままの人間をたたえた、あの精神態度に基づくものであった。さらにさかのぼれば、タキトゥスが『ゲルマーニア』を書いた動機にもつながるものであったとも、言える。こういう関心がまた、異界の人物であるジプシーたちのような流浪者におよぶのは、当然のことであった。イエイツのティンカーに寄せた関心にも、この「高貴なる未開人」へのロマン派の関心につながるもののあるのは、事実だろう。しかし、それと決定的に違うのは、イエイツの描く周辺人が、決してノーブルではない、ということである。このことは、これ以後のイエイツの作品を見れば、明らかである。ここで、オサリヴァンや、ティンカーたちにつながる一連の人物たちを、その登場する作品とともに、年代順に列举しておこう。

## PLAYS

1902 *Where There is Nothing*

1902 *The Pot of Broth*

1903 *The Hour-Glass*

1903 *On Baile's Strand*

1907 *The Unicorn from the Stars*

1919 *The Player Queen*

TINKERS

TRAMP

FOOL

FOOL & BLIND MAN(BEGGARS)

BEGGARS

OLD BEGGAR

1924 <i>The Cat and the Moon</i>	BLIND BEGGAR & LAME BEGGAR
1934 <i>The King of the Great Clock Tower</i>	STROLLER
1935 <i>The Full Moon in March</i>	SWINEHERD
1938 <i>The Herne's Egg</i>	FOOL
1938 <i>Purgatory</i>	BOY & OLD MAN (TRAMPS)
1939 <i>The Death of Cuchulain</i>	BLIND MAN (BEGGAR)

## POEMS

1913 "Beggar to Beggar Cried"	BEGGARS
1913 "Running to Paradise"	BEGGAR
1913 "The Three Hermits"	HERMITS
1913 "The Hour before Dawn"	WANDERING ROGUE
1918 "The Phases of the Moon"	FOOL
1918 "Two Songs of a Fool"	FOOL
1919 "Under the Round Tower"	BEGGAR
1919 "Another Song of a Fool"	FOOL
1922 "The Fool by the Roadside"	FOOL
1922 "Two Songs Rewritten for the Tune's Sake"	BEGGAR
1926 "The Friends of his Youth"	MAD MAN AND WOMAN
1927 "The Tower"	RED HANRAHAN
1929 "Mohini Chatterjee"	FOOL, RASCAL, KNAVE
1929-31 "Crazy Jane Poems"	CRAZY JANE
1931 "The Seven Sages"	BEGGAR
1931 "Tom the Lunatic"	LUNATIC & BEGGAR
1936 "A Crazy Girl"	CRAZED GIRL
1936 "The Curse of Cromwell"	OLD WANDERING BEGGAR
1937 "The Great Day"	BEGGAR
1937 "The Pilgrim"	PILGRIM
1938 "The Wild Old Wicked Man"	OLD WANDERING MAN
1938 "Crazy Jane on the Mountain"	CRAZY JANE
1939 "Three Songs to One Burden"	TINKER

紙数がないので、これ以降はいずれあらためて詳論することにするが、私の考え



の骨組みだけを、以下に述べておきたい。

『何もないところ』が『星から来た一角獣』に書き直されたとき、ティンカーが、乞食の群れに変わっていることが、注目される。それに対応するかのように、ほかの作品にも、むやみと乞食が登場するようになる。フールや狂気の人間、あるいは巡礼にいたるまで、周辺人の中に入れたことを断わっておく。農民は、“Under Ben Bulben”などに言及されている以外は、まったくと言っていいほど、姿を見せない。

こういう連中の中には、「ノーブルな」者などはいない。盗んだり、かたりを働いたり、シラミを取ったり、豚の糞にまみれたり、といった卑俗な連中ばかりである。ところが、彼らがイエイツの作品の中で、しだいに重要な位置を占めるようになる。たとえば、劇『バーリャの浜辺で』ではただ卑俗なだけであった盲人の乞食が、イエイツの最後の作品である『クーフリンの死』にふたたび登場し、卑俗な点では変わらぬものの、クーフリンと対等に言葉を交わし、最後に彼の首を切る。また、『サロメ』ふうの劇『大時計塔の王』、『三月の満月』には、それぞれ放浪詩人、豚飼いが登場して、王や王妃と、対等に渡り合う。とくに、豚飼いのほうは、汚辱にまみれた自分のことを、こう語る。

Queen, look at me, look long at these foul rags,  
At hair more foul and ragged than my rags;  
Look on my scratched foul flesh. Have I not come  
Through dust and mire? There in the dust and mire  
Beasts scratched my flesh; my memory too is gone,  
Because great solitudes have driven me mad.  
But when I look into a stream, the face  
That trembles upon the surface makes me think  
My origin more foul than rag or flesh.<sup>(14)</sup>

みずからの汚辱を語りながら、これは力強く、自信に溢れたせりふである。豚飼いは首を切られるが、やがて王妃はその首を持って踊り、口づけする。こういう自信はどこからくるのか。それは、もはやなにものをも失うことのない者の持つ強さなのである。

さらに、こういう周辺の人々の超絶的なもの、聖なるものとの関わりにも触れておきたい。フールや狂人は伝統的に聖なるものに結びつくことが多いので、説

明の必要はないが、乞食に類する人々をあげてみると、『星から来た一角獣』の乞食たちは、神の啓示を受けた主人公にしたがって、新しい世を創るためのうちこわしをやる。『役者女王』の老乞食は、王権の交替を告げる役目を担っている。『猫と月』の2人の乞食は聖なる泉へ巡礼し、足の悪い乞食は祝福を授かる。

詩においても、“Beggart to Beggar Cried”の乞食は、この世を捨てて、自分の魂を清めようなどと言い、“Running to Paradise”の乞食は樂園へと走って行く。“Under the Round Tower”の乞食は、超自然的な幻を見る。“The Seven Sages”には、「叡知は物乞いから生まれる」(Wisdom comes of beggary)という一句がある。“Tom the Lunatic”の乞食は、贖罪 penance の歌を歌う。

かりに今まで例にあげてきたような人々が神に近いとすれば、彼らを神に近づけるものは何か、それは自己放棄であると思う。神の前に、完全に自己を空しくするとき、人は神の恩寵にあずかることができる、しかし、それは自分には無理だ、と自覚しながら、晩年のイエイツは、あれこれと、その可能性を探っていた気配がある。“The Seven Sages”で、ゴールドスミスも、パークも、スウィフトも、パークリーも、みなホイッグ党がきらいだった、と言ってから、イエイツはこう言う。

ところがホイッグとはなんだ、

平等と、敵意と、合理性を貴ぶたぐいの心、

聖者の眼から眺めたこともなく、

酔っぱらいの眼から覗いたこともない。

この眼というのは、いわば天国と地獄を覗く、垂直的な眼である。いわゆるデモクラシーをイエイツが嫌ったのは、それが、水平的な眼しか持たない、と考えてのことであった。しかし、イエイツ自身も、はたしてこれを持っていたか、と言えば、それは疑わしいものであった。彼が「悲劇の世代」と呼んだ世紀末時代の友人たちは、この眼を持っていた。イエイツは、それが彼らの悲劇をもたらしたことを、意識しながら、心のどこかで、彼らを羨んでいたようなふしがある。そして、作品の中で、これらの周辺の人々に託して、その垂直的な眼を探り続けたのではないか、と思うのである。

注

- (1) 本論は、1990年11月10日に京都大学英文学会で発表したものに基づいている。
- (2) W. B. Yeats, *Explorations* (London, 1962), p.96.
- (3) John P. Frayne, ed., *Uncollected Prose by W. B. Yeats I* (New York, 1970), p.108
- (4) Frayne, p.257
- (5) Frayne, p.273
- (6) Russell K. Alspach, ed., *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats* (London, 1966), p.114.
- (7) Alspach, p.193.
- (8) *Hibernia*, July 25, 1975.
- (9) “The Fisherman” .
- (10) Phillip L. Marcus, et al., ed., *The Secret Rose, Stories by W. B. Yeats: A Variorum Edition* (Ithaca and London, 1981), p.202
- (11) Marcus et al., pp.212–213.
- (12) Douglas Hyde, *A Literary History of Ireland* (1897, rpt. London, 1967), p.242.
- (13) E. Estyn Evans, *Irish Folk Ways* (New York, 1957), p.200.
- (14) Alspach, p.981.

## EARLY YEATS STUDIES

Joseph Ronsley

At the time of Yeats's death, in January 1939, Robert Browning was considered the model of the modern poet, at least from an academic point of view. This after Yeats had lived nearly 74 years, and for over half a century had been publishing poems, some of which we now consider among the greatest not only in English, and not only in the 20th century, but in any language at any time.

It is true that Yeats had received the Nobel prize in 1923, but this was more for his work in establishing the Abbey Theatre than for his poetry. Besides, his very greatest poems were written after this event.

During the late 1930s, even in that part of the university where 20th century poetry was appreciated, in the rooms of Harvard and Yale undergraduates, the poet-hero of the time was not Yeats, but T. S. Eliot. Or perhaps W. H. Auden, whose political views were more palatable to young intellectuals. Auden, Stephen Spender and their friends might have been admired, then, as much for political as for aesthetic reasons, since the politically right leaning tendencies of Eliot, Pound and Yeats made admiration of them a little awkward for left leaning intellectuals during the time of the Spanish Civil War. But there were many evening poetry readings among these elite undergraduates, where Eliot, particularly, was read aloud, even though he was only vaguely understood, the young readers and listeners being entranced simply by his rhythms and sounds.

Perhaps more than anything else, Yeats was, in the 30s, a poet's poet, as Auden's elegy for him. 'In Memoriam of W. B. Yeats.' written shortly after Yeats's death, suggests. Auden's being in the opposite political camp did not prevent him from having a profound aesthetic appreciation of Yeats's poetry, so much so that it is a commonplace today to feel that the elegy betrays at least a hint of relief at the thought

that Yeats's death would allow Auden and his contemporaries to be able to get out from under his shadow. Not entirely out, mind you; the poems were still there even if the poet was not.

Yeats was, in fact, something of an embarrassment for people like Auden and Spender, who very much appreciated his poetic skills, but had a hard time both with his politics and his spiritualism. When asked who was the greatest poet of the century, as poets are often asked, particularly following poetry readings, Spender would reply, 'Yeats, alas!' In any case, both Eliot and Auden were more in the critic's and scholar's eye than was Yeats toward the end of the 1930s, in so far as any 20th century poet was taken seriously at all in the university.

I think it is fair to say that the publication of a single book was responsible for the beginning of a definite shift toward Yeats, and for moving him to what has been his pre-eminent position since. This book was Richard Ellmann's *Yeats: The Man and the Masks*, an intellectual and artistic biography of Yeats, published in 1949. And, with apologies for a certain reverence that I feel for my own mentor, this book is still the best introduction to Yeats for the serious student.

This is not to say there was no appreciation of Yeats at all among literary scholars before Ellmann took an interest in him. Of course in artists circles Yeats had been a prominent figure as early as the 1890s, when the Rhymers' Club was revolting against so many elements of Victorianism, and when Yeats was making himself disreputable for his involvement with *The Yellow Book* and *The Savoy*.

In 1913, while Ezra Pound was setting down the First Principles of Imagism, this discoverer of so many of the 20th century's most important writers discovered Yeats, and tried to help him pass from the 19th to the 20th century, at least as he saw it. And he did help him, at least to move a little faster in the direction he was already moving. But there can be no doubt that Pound recognized Yeats's genius from the start, at a time when both he and T. S. Eliot had just begun writing important poetry themselves.

By the mid 20s Yeats was identified more with the theatre than with poetry, and,

with the considerable gap in his published volumes of poetry that came at this time, it was felt by many people that his poetic output was at an end; he had become a very good second rank poet. This view of course changed emphatically with the publication in 1928 of *The Tower*. There had already been isolated concern for him, of course, usually as part of a larger Irish context, as in Ernest Boyd's *Ireland's Literary Renaissance* of 1916. But there can be no doubt that by the time of Yeats's death in January, 1939, he was well situated in the first rank, at least as other poets saw him. This promotion is most dramatically illustrated in Auden's elegy, as I have noted, and a little later in other places as well, such as Eliot's *Four Quartets* and Pound's *Cantos*.

By the late 30s, there were even a few academics who were beginning to notice him, and to write extended works about him. Louis Macneice, a poet himself of course, and an Irish one, belonging to the Auden, Spender group, published a book on Yeats in 1941, *The poetry of W. B. Yeats*, and Joseph Hone's biography of Yeats was published in 1943, so these men were already seriously involved with Yeats at the time Ellmann was discovering him. And A. Norman Jeffares, whose biography, *W. B. Yeats: Man and Poet*, was published in 1949, the same year as Ellmann's, along with T. R. Henn, whose *The Lonely Tower* was published a year later, were Ellmann's contemporary competitors in this still rather lonely academic field.

Earlier than any of these academics, however, was a young Japanese poet and scholar, Shotaro Oshima, whose interest in Yeats began not much later than Pound's, in 1917, when he was only 18 years old, and when the 52 year old Yeats himself can be said to have been in the middle of his career. Moreover, this was the very year of *At The Hawk's Well*, the first play by Yeats to be influenced by the Noh drama, so there was as yet no overt Yeats-Japanese connection. I suppose it is possible, but I don't think likely, that a very young Japanese literary scholar and poet, who had never as yet left Japan, could have known much about Yeats's new interest in Japan.

I don't know to what extent Oshima, at so great a geographical and cultural distance, could have been familiar with developments in English poetry at the time, whether the *Imagist Anthology*, published in 1915, for instance, was available to him. Moreover, while Eliot and Pound had been publishing poems for several years, Eliot's



first volume of poems, *Prufrock*, was first published in 1917. I find it remarkable that Oshima in 1917 was familiar with Yeats's poetry at all, but we must remember that Oshima was a poet as well as a scholar, perhaps before he was a scholar, and it was probably because of his being a poet that he was familiar with Yeats's work at so early a stage. In any case, he must have recognized immediately, before he had ever left Japan, the affinity of his own youthful Japanese sensibilities with those Irish ones of the young Yeats as expressed in his earlier poems.

After graduating from Waseda University in 1923, Oshima published his first book on Yeats, *W. B. Yeats: A Study*, as early as 1927 (*The Tower* had not yet appeared), and then *W. B. Yeats: A Critical Biography* in 1934. During the late 30s Oshima travelled and studied in England and Ireland, and became friends with the now aging Yeats himself, who must have been fascinated, and delighted, to know of the enthusiasm expressed by this bright young man from so distant and exotic a place, and one in which he himself had recognized a kindred spirit. Yeats was often pleased to recognize events that confirmed his own intuitions.

But I must go back to Ellmann, who in the late 30s was one of those enthusiastic undergraduates reading Eliot and other modern poets during those evening sessions at Yale, but who was evidently beginning to have more serious thoughts about, and deeper insights into this poetry than most of his classmates were having. He was also developing a fuller appreciation of Yeats, and, I am convinced, ultimately became the scholar who made the most difference, among all scholars before and after, to Yeats's stature in the English speaking world, and internationally.

As his classmate, Ellsworth Mason tells us, 'Ellmann had no formal instruction in 20th century literature during his study for three degrees at Yale, but he was working on it by himself.'<sup>(4)</sup> This must certainly have been true of Oshima at Waseda as well.

Ellmann's enthusiasm for Eliot was undoubtedly tempered by Eliot's blatant anti-semitism, and by his turn to Catholicism and to the political right as well, which somehow was a little different from Yeats's political right as Ellmann saw it. It seems that Yeats's political and social views were always more idealized and aesthetic than

those of Eliot and Pound. Ellmann was not impressed by allegations that Yeats was a fascist: '....to him an artist who saw that there were two sides to every story could never be deemed guilty of the hopeful simplicities of totalitarian thought.'<sup>(2)</sup> Yeats's 'double visions,' opposites, polarities, antithetical impulses, preclude a devotion to the narrow, intolerant, single vision associated with fascism, despite some of the shocking things he said toward the end of his life. Moreover, Ellmann's approach to great literature was never to sell short the author who was the object of his study, never to feel that he himself was wiser than the poet. If a meaning appeared unclear or wrong-headed, he approached the problem with humility, assuming first that the lack of understanding was his own.

Ellmann received his master's degree in 1941, and, not surprisingly, was interrupted shortly after in his literary work. One of his last postings in the navy was in London, however, and during a leave near the end of his service he took the opportunity to visit Mrs. Yeats in Dublin.

Mrs. Yeats liked him from the beginning. Again, as Ellsworth Mason tells it: In September 1945 Ellmann was granted unrestricted access by Mrs. W. B. Yeats, who was much taken with him, to about 50,000 manuscript sheets of Yeats's writings, letters and diaries, much of it never published. He was the first scholar to confront what was substantially the entire body of manuscripts of a major 20th century writer.'<sup>(3)</sup>

He returned to Ireland immediately after his discharge from service in May 1946 to complete the research for his dissertation. And his completed Yale 'dissertation on Yeats in 1947 was the first ever accepted on a 20th century subject.'<sup>(4)</sup> The dissertation, of course, was published two years later as a book. *Yeats: The Man and the Masks*. Also in 1947 'the first seminar in 20th century literature ever offered in the Yale graduate school was given by Cleanth Brooks.'<sup>(5)</sup>

The courage and confident conviction demonstrated by Ellmann and a few others in pursuing these studies in the late 30s and mid 40s is quite overwhelming when you stop to think about it. In this regard I must beg your indulgence in quoting from our own introduction to *Omnium Gatherum: Essays for Richard Ellmann*:

Few students today can have a clear conception of the critical innovation wrought by Richard Ellmann and his friends....it took courage, as well as an extraordinary perspicacity, for a young graduate student to stake his career on the poetry of W. B. Yeats. The sheer complexity of Yeats's art, the wayward sophistication of his sensibility, and the apparent eccentricity of many of his ideas were formidable obstacles to full appreciation of his achievement. But Richard Ellmann and a small number of gifted contemporaries accepted the challenge of modernism to occupy themselves with 'the fascination of what's difficult.' They launched themselves into a systematic explanation of the texts of high modernism with an audacity which must, at times, have unnerved not just their teachers but also themselves. Almost like monks of some unproven new religion, they undertook exegesis of seemingly impenetrable works with no certainty that the wider world would concur that these texts were sacred.<sup>(6)</sup>

Surely this courageous, confident, pioneering spirit can be attributed to Professor Oshima as well when he enthusiastically espoused Yeats's poetry in Japan, 20 years earlier.

In one sense Oshima had it easier than Ellmann because the kind of poems with which he was dealing in 1917 comprised more familiar ground in their essentially neo-romantic mode. Yeats's 1903 volume of poems *In the Seven Woods* sets aside for the first time the youthful romantic dreaming and trance-like, other-worldly manner that had characterized the early poems. but even in this volume the move toward the harder, more robust confrontation of real, living experience which characterized his later work was slight and tentative, and the obscurities associated with a more complex spiritualism, and arising from a greater sophistication of method and subtlety of thought, were still some years away. Yeats approached this more characteristic 20th century mode more closely in his next two volumes, *The Green Helmet and Other Poems* of 1910 and *Responsibilities* of 1914, the last volume published before Oshima got involved, and the first to come under the influence of Ezra Pound, who accelerated the movement Yeats already had underway, toward the more modern expression that we associate with his greatest poems. Pound had already, before 1917, been introducing Yeats to elements of Japanese drama and culture as he understood them, but little of this influence had as yet found its way into his writings.

While the poems available to Oshima in 1917 were of a more traditional, romantic nature which presented no shocks, then, there were still no Japanese elements to give him the sense of comfort that comes with intimate surroundings. And we must remember, of course, in all these considerations, that he was dealing with a language very foreign from his own native tongue. Despite these quite overwhelming handicaps, Oshima must be credited with recognizing the evolution, while it was taking place, of so great a poet even before Yeats had written the poems that were to give him that stature. Oshima and Ellmann, then, both had considerable problems to overcome, but different ones.

Again, Ellsworth Mason, now on *The Man and the Masks*:

Ellmann didn't write a dissertation; he wrote a book which he submitted as a dissertation before he published it. It was a pioneering book in 20th century studies. in demonstrating how Yeats evolved a new way of writing poetry and seeing his development as inseparable from that of modern poetry Ellmann set forth a seminal view of forces that shaped the modernist movement. His was the first literary study to show the gigantic dislocations in thought and personal confidence that followed the impact of 20th century science and materialism on 19th century ideas....Ellmann's book was the first ambitious attempt to see a 20th century poet in the 20th century, and in the process he began to define our understanding of modernism.<sup>(7)</sup>

Six years later he published *The Identity of Yeats*, a book which deals more with philosophical and aesthetic issues, specifically with the unity and consistency of themes, symbols and images throughout Yeats's writings. Both Ellmann and Oshima went on to write more books and articles which further illuminated Yeats's writings, Ellmann primarily for the English speaking world, Oshima for Japan, a legacy in which we have all been participating for the last couple of days, and in which we will continue to participate on an even larger scale later this month in Kyoto.<sup>(8)</sup> I am positive that everyone in this room has read both Ellmann and Oshima on Yeats, and come away from their experiences knowing considerably more about the poet.

In my rather extended discussion of these two scholars has been the implication

that a great many others have been inspired by them and have followed them. What we irreverently call the 'Yeats industry' has been a decidedly growing concern over the last four decades, with many fine scholars both in Japan and in the west adding to our understanding, and to our aesthetic experience of the writings of W. B. Yeats. I will not try to list even those who have made the greatest contributions to this body of knowledge because I know there would be disastrous omissions in my list.

Naturally, part of this process of illumination has been in the form of dialectic, as Yeats is seen from a variety of perspectives. I have hinted at one of these variants earlier when I mentioned the view of Yeats as a fascist, a view promulgated most fully by Conor Cruise O'Brien, and to which I have already indicated my own opposition. Such dialectic, however, produces new ideas and new insights. In rejecting as simplistic the notion that Yeats was a fascist, we are compelled to explore the reasons we feel he is not, in the face of evidence presented to support the charge.

Other discordant notes have also been struck. As Yeats scholarship has matured there has been a healthy falling off of simple idolization. More or less severe critical examination has taken place both of Yeats's art and of his ideas. While I would reject the notion that Yeats was a fascist, for instance, some of his political and social ideas do appear to me today somewhat naive. Had he lived, I feel, he would have changed some of his political views by the end of World War II, and possibly even modified his social views since then, despite his idealization of past history, and despite the fact that young radicals, as Yeats was, tend to be the worst conservatives in old age, feeling the need as they do to protect the innovations, radical at the time but perhaps old fashioned to the next generation, that they had fought for when they were young. We, after all, have had the benefit (if you can call it that) of our experience of the last fifty years, as Yeats did not. This is too cynical an age for us to respond fully to some of his images.

Again, many of Yeats's poems involve aspects of his private life and philosophy, factors that are not part of our shared cultural heritage, but the poems usually are universal enough in their themes, and artistically wrought in such a way that they can be experienced without the reader's knowledge of this background material.

Admittedly, such knowledge does provide an added dimension to the poetic experience, but I feel that the fine poems that come at the end of the volume, *The Wild Swans at Coole*, are weakened by the fact that they depend so heavily for their meaning on external knowledge, particularly knowledge of *A Vision*, with which Yeats was so absorbed at the time. The poems essentially stand on their own, however, as complete works of art. It is not sacrilegious to recognize that some of Yeats's poems do *not* contribute to his pre-eminence; even Yeats and Mozart had their off days. Clearly a mark of Yeats's greatness is his capacity to withstand this scrutiny and to absorb even disparaging criticism without a reduction of his stature or a diminution of the awe in which we hold his truly great poems and plays.

I think a very early example of adverse criticism, or at least a counter world view, came, implicitly, in James Joyce's *Ulysses*, where Yeats's heroic myths, and Homer's, are replaced by myths evoked by the modern, unromantic, quotidian as seen in the life and relatively ordinary experiences of Leopold Bloom. Of course, Bloom's ordinary experiences become, through the human insights given us by Joyce's art, extraordinary, and are raised to epic proportions. Joyce's epic, however, rejects Yeats's sword swinging heroes, gods and goddesses, and in fact finds them rather embarrassing, as I suppose some of us with our late 20th-century sensibilities do today. Formost of us identification with Joyce's heroes is easier than it is with Yeats's.

In Joyce's novel Stephen Dedalus ascribes to myths surrounding art and the artist in a way which puts Stephen in a camp allied with Yeats's, though he himself sees through his own posturing. But it is Bloom who captures the reader's imagination, as Joyce intends him to, and he does so by instinctively puncturing the glorious balloons of romantic sentimentality and phony heroics in those around him, and, despite his veneration of learning, intellect, and the arts, and his appeal for approval from the educated and artistic Stephen, by inadvertently undermining Stephen's pretentions. In doing so he bypasses reductive, life diminishing cerebral affectations and, in his very existence as a convincing, sympathetic fictional character, celebrates mortal life itself.

Yeats accomplishes much the same celebration, but he does so by very different means, by mythologizing Irish history, personages, and institutions. in his own way



Yeats moves us, despite Joyce's different method and implicit criticism, and despite our relatively jaded late 20th century sensibilities. Yeats's mode perhaps requires a greater effort by our modern imaginations, but having made the effort we are deeply affected by the human drama evoked in beautiful, apparently exotic images, just as we are affected even today by the beauty of the Noh drama. Joyce is different from Yeats; he doesn't replace him.

To exactly what extent Yeats believed that his heroes, ancient and modern, Cuchulain and Parnell, and his venerated institutions, like the Anglo-Irish aristocracy or the noble Irish peasantry, were actual historical fact cannot be determined with certainty. But whatever the case, they become, and are effective as powerful metaphors in his writings, as Seamus Deane has pointed out in an important article of 1977, 'The Literary Myths of the Revival: A Case for their Abandonment.'<sup>(6)</sup> More likely than not, however, Yeats was fully aware of his own historical distortions, of his own myth-making and transfiguration of people and objects, and even of his own life, his family, friends and enemies, into metaphor for artistic and philosophical purposes. much as he was aware of the metaphorical nature of his gyres and phases of the moon. Recognizing the capacity for genuine and deeply realistic, human, insight in that extraordinary mind, this is the kind of credit Ellmann would give the poet. It is likely Yeats was not so naive as he often appears to us. The very eccentricity of his pose was part of his method.

By coming to recognize these and other aspects of the writer's work we understand him and his work better and appreciate him more. The aesthetic experience we have in reading his poems becomes more profound. And we become less susceptible to misleading and superficial absurdities. This knowledge, I think, is the primary purpose of literary criticism. Literary criticism, to have real, human value, cannot be simply a self indulgent end in itself, nor can it give us the experience of the work of art with which it deals. It does give us, however, the intellectual tools by which we are able to realize more fully the revelations that great art provides, and thereby ultimately makes richer our deeply emotional experience of the work of art.

## NOTES

- (1) 'Ellmann's Road to Xanadu,' *Omnium Gatherum: Essays for Richard Ellmann*, ed. Susan Dick, Declan Kiberd, Dougal McMillan, Joseph Ronsley (Colin Smythe, Gerrards Cross, 1989), 5.
- (2) Introduction: 'Richard Ellmann: The Critic as Artist,' *Omnium Gatherum*, xviii. Several of my comments about Richard Ellmann are also reflected in the introduction to this book.
- (3) 'Ellmann's Road to Xanadu,' 10.
- (4) Ibid, 5.
- (5) Ibid.
- (6) 'Richard Ellmann: The Critic as Artist', xiii – xiv.
- (7) 'Ellmann's Road to Xanadu,' 11.
- (8) In *Myth and Reality in Irish Literature*, ed. Joseph Ronsley (Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 1977), 317 – 329.

# Irishness and Contemporary Irish Drama

Michael Kenneally

The question of what constitutes Irishness is extremely complex, and one made even more difficult if we try to ask it in the context of literary works. Yet, most readers of Irish literature, especially Irish writing up until about thirty years ago, would be fairly confident in their belief that Irish literature possesses characteristics which make it unique, and that they could recognize those literary dimensions when they encounter them. To understand "Irishness in contemporary Irish Drama" we must first consider, very briefly the historical background to the question of Irishness and literature. Toward the end of the nineteenth-century, in the years before the Literary Revival, Irish writing was still imbued with the romantic nationalism which the Young Irelanders at mid-century had advocated, particularly in their paper, *The Nation*. Fueled by concrete knowledge of political deprivation, religious persecution, and the traumatic cultural shock resulting from rapid loss of the Gaelic language, this powerfully appealing sense of nationality was based on emotional attitudes to land, language, culture and history. It looked to a noble, ideal and homogeneous past, in contrast to a present characterised by such polarities as Catholic and Protestant, Gaelic and English, peasant and landlord, nationalist and unionist.

After the fall of Parnell, when political efforts at national fulfillment reached a seeming dead-end, writers such as Standish O'Grady, John O'Leary and Douglas Hyde believed that cultural expression — Gaelic music and games, revival of the language — would break the colonial mentality and provide access to genuine Irish identity. This movement was given a somewhat different emphasis by Yeats, AE, Lady Gregory and Synge, who believed that the Irish spiritual essence was best reflected in the stories of mythological heroes, in legends and folktales. They founded a national theatre in the belief that it would reflect genuine Irish reality, would appeal to a people who, even if they read very little, were attracted by oratory and storeytelling. What is significant about the writers in the early days of the cultural revival was that they wrote out of a broad sense of national identity, transcending the immediate claims of political or

religious allegiances. Inevitably, of course, political forces moved republicanism to centre stage, which meant quite different attitudes towards Ireland's history would predominate. Even Yeats in *Cathleen Ni Houlihan* revealed some sympathies with such readings of the past, though it should be stressed that it was cultural nationalism which Yeats had attempted to combine with philosophy and literature into a unified approach to life. Throughout his career, Yeats remained distrustful of politics and, as we know, when he did become an Irish Senator, he insisted on identifying with his Anglo-Irish lineage, with Burke, Grattan, Swift and Parnell. The images of Irishness associated with the Literary Revival — the legendary or mythological heroes of Yeats's plays, the folk traditions of Lady Gregory's peasants, the poetic rural world of Synge's tramps — were soon replaced by the literature created in the disillusionary aftermath of the 1916 rebellion, with its bitter Civil War and subsequent division of the country. In the 1920s, Sean O'Casey and Denis Johnston offered different images of Ireland: O'Casey's portrayal of poor, urban working-class characters was a criticism of romantic nationalism, as well as the kind of closed society he saw emerging in the Free State. That society's pretensions to nationhood are ridiculed by Johnston in *The Moon in the Yellow River*, while in *The Old Lady Says No!* is a rejection of the traditional larger-than-life depiction on the stage of glorious Irish martyrs and political heroes, and instead treats historical figures in a more unsentimental and unreverential manner. The *avant garde* theatrical style of these works would have further alienated the nationalists in Johnston's audience.

In the 1930s and 40s poor imitations of Synge's treatment of the rural world and numerous romanticised historical dramas — on Emmet, Grattan, Tone and Parnell — continued to be produced at the Abbey. But the reality of Irish life in this period was more accurately mirrored in the prose of O'Faolain, O'Connor, O'Flaherty, and O'Donnell. The work of these and other writers is both a reflection of and a reaction to the ideology of the newly independent republic, in which Irishness was now defined in clearcut terms. It was to be Catholic and, increasingly, it was to be so in a highly visible and demonstrable way. Such public and insistent affirmations of religious affiliation had historical roots in the very developed feeling that, for generations, to be Catholic had been synonymous with persecution and deprivation. To be Irish in the 30s and 40s was also to subscribe to an ideology that was politically conservative, isolationist and suspicious of foreign influence or international involvement and, at

home, more or less understanding of, if not content with, the status quo. (In this regard, it must be recalled that Easter 1916 was a political rebellion not a social revolution: its aim was to put the ownership of Ireland in Irish hands. Most of the leaders of the Rebellion, except for James Connolly, and Pearse to a lesser degree, had only the most general and vague perception of the kind of social order political freedom might bring. Of course, other complex factors also worked against any radical social change: there was the death of the 1916 leaders, the incomplete nature of the freedom achieved, and the social, economic and political exhaustion stemming from the Rebellion, the Anglo-Irish War and the Civil War. These factors, compounded by an empty treasury and stubbornly simplistic financial policies, ensured that little radical social policies would be undertaken.) To be Irish in the new republic was also to acknowledge the significance of the Gaelic heritage, particularly the Irish language, and indeed certain aspects of Gaelic culture were promoted with some success. However, despite the claims of earlier leaders such as Hyde and Pearse that the language was the key to Irish identity, the new government and the majority of the people affirmed their commitment to it in symbolic rather than realistic ways. It was given pride of place in the constitution, was used in the public naming of places and institutions, was used at the beginning of ending of public speeches, but no concentrated effort was made to integrate it into daily public and private life. This ambiguous attitude was obviously evident in the government's insistence that children learn the language in school, while simultaneously offering their parents little or no encouragement to speak it at home, or in social or work situations.

What is important for the discussion here are the ambiguities and ironies in the State's promotion of Irishness as being Catholic, Gaelic and isolationist. The failure to revive the language created a dichotomy between official Irishness and the actual life of the majority of the people. It could also be argued that the absence of the language as the most important distinguishing feature of Irishness allowed Catholicism to become the most easily accessible badge of identity. The distrust of foreign culture which the Catholic ethos produced confirmed the all-embracing influence which the church had, not merely on the lives of the people but on government policy. But the emphasis on Catholicism as the true and most vital badge of Irish identity obviously overlooked the situation of the Protestant minority in the South and the complex situation in the North. These realities tended to be ignored as the government insisted

on flying the banners of Gaelic Catholic Ireland. In this regard, WWII was an important moment for both the Free State and Northern Ireland. In the North, Irishness was something which was obviously rejected by the Protestant majority, on religious, cultural and political grounds. For them, the war was an occasion to display commitment to Britain and its Empire, to play the role of the valiant garrison outpost under siege, particularly so given the proximity of the neutral South. For the republic, the war provided an opportunity to assert its independence on the international stage, to distinguish itself from the policies of its former coloniser.

After the war, as Ireland moved towards the late 1950s, the ambiguities and contradictions inherent in Irish life were still hidden behind an increasingly flimsy curtain proclaiming Ireland a Catholic Gaelic nation. Then, within a period of about ten years, occurred a succession of events which profoundly and irrevocably altered Irish society, North and South. These developments are by now sufficiently familiar they can be referred to very briefly. The key event which ushered in these changes was the 1959 decision by the new Lemass government to acknowledge the failure of the inward-looking economic and political policies which had been in place during the many years of de Valera's rule. Lemass's decision to open up the country to economic investment initiated in Irish people a new sense of international awareness. The Vatican Council swept away encrusted religious traditions and practices so that a more liberal and relativist attitude to Catholicism emerged. Even the church itself was now seen to be uncertain and without clear direction. Therefore, a key prop to Irish identity was seriously undermined. The establishment of a national TV network, bringing as it did image after image of the rising tide of international pop culture, as well as the dramatic increase in travel abroad, whether by Irish tourists or young people who spent summers working in London, Munich, Amsterdam, or New York, all opened the doors to diverse cultural influences and modified the stereotyped image of 'alien' culture. Ireland's membership in the European Economic Community was also a pivotal moment in the country's changing sense of itself, since for the first time it did not instinctively define itself as a junior partner to England but, instead, saw itself as a European country, one among several of similar size, power and influence. While Feminism as a force was not widespread in Ireland, it did consist of a small, articulate and well-organized minority who played a very significant role in influencing the social agenda in Irish life. It criticised the male-dominated orientation of Irish politics and religion and, in the



process, was a powerful public educational force for questioning values and indeed did lead to subtle if not concrete change.

The change in national ethos which such developments promoted were given added impetus, even seeming legitimacy, by the initial prosperity of the late 60s and early 70s, creating in the Republic a society dramatically different from the drab, unchanging reality which had prevailed since the 1920s. Once the lid was lifted, as it were, from de Valera's Ireland, desires and impulses long denied opportunity for expression soon produced a vibrant and energetic society on the move. This sense of potential and new beginnings is reflected in Act I of Thomas Kilroy's 1968 play, *The Death and Resurrection of Mr. Roche*, where the most fashionable and up-to-date of the five bachelor characters criticises talk of dances by the Anglo-Irish during the eighteenth century:

If there's one thing that gives me the willies it's halloo-hallah about history and stuff. It's now that counts friend, now and not yesterday."

He then goes on to chastise, Kelly, one of his pals:

The trouble with fellows like you, Kelly, is that you're behind the times. You're not with it. The country is on the move, man. On the up and up. For those that are on the move, that is. Fellows that dig. Fellows with savvy. Get me? You got to be moving too or you'll be left behind.

To be part of the new Irishness, at least the current modern self-image of the country, was now to turn away from the past and enthusiastically embrace the future. But, of course, unfolding events proved to be much more complicated than imagined.

With the outbreak of violence in the north in 1969 it seemed that, once again, Ireland was thrown back into the quagmire of history and forced to re-open questions of how place, religious affiliation, language and history contributed to, or worked against one's sense of national identity. Having energetically committed itself to a new if somewhat vague self-image — economically prosperous, sensitive of its position in Europe, more receptive to different cultural influences — the country was again confronted by the legacy of its past, by an insistent and tragic demonstration of unresolved issues. This tension between forces both dramatic and subtle caused enormous strain in the Irish psyche, so that what had been considered the constant and known qualities of Irishness were now shifting and fracturing under pressures ancient and modern, recurring and new.

All the unresolved ambiguities and contradictions at the heart of Irish identity now lay exposed. It was clear that Catholicism played a much diminished role in the definition of Irishness: the new ecumenism helped to bridge the gap between religions; the traditional role of the priest was replaced in subtle ways by social workers and community leaders; the obvious public relationship which had existed since 1922 between Church and State has been greatly diminished as the government paid lip service, at least, to the concept of a pluralist society. The obvious failure to revitalize the Gaelic language as a central instrument of national identity was symbolically acknowledged in the 1970s by the government's decision to lift the order making it compulsory in the schools. In addition, the constitutional claim of Irish sovereignty over the whole island and the assumption that Irish unity was at least tacitly supported by all political parties was seriously undermined by the ambiguities and impotency in the Republic's policies towards the North.

With the shift in religious, linguistic and political attitudes, it was increasingly a matter for the individual to arrive at a sense of self, to define one's relationship with nation, in a dramatically changed environment. Contemporary Irish drama shows that the psychic landscape where this struggle found one of its most frequent expressions is the tangled emotional relationship between the individual and an insensitive, uncommunicative father or an overpowering, possessive mother. In this paradigm, the parent usually personifies small-town or rural values, an enclosed world of hypocrisy and invidious social classes, and the psychological distress caused by emotional and sexual repression. As the embodiment of social conformity, the parent complicates the individual's attempt to achieve liberation from a debilitating past and to encounter the future. That progression may be a subjective experience of growth and maturation, but it may also be a physical journey, whether from a rural to an urban setting, a working-class to a middle-class world, or an Irish to a foreign environment. The most obvious plays in this model are Brian Friel's *Philadelphia, Here I Come*, Thomas Murphy's *A Crucial Week in the Life of Grocer's Assistant*, and Hugh Leonard's *Da*.

Before Friel's Gar O'Donnell leaves for Philadelphia he tries to understand how he has been shaped by family and community relationships. He struggles to unravel the complexity of feelings — the love, antagonism, mistrust and guilt — he has for his father. Gar's pivotal discovery occurs when the father cannot even remember Gar's cherished moment of past happiness when the two of them were fishing together in a

blue boat. The father's failure to recall an experience which possesses such powerful emotional force for his son, combined with the father's own warm but unshared memory of walking the boy to school confirms the unbridgeable gap between them. Their isolation suggests that Gar may never break the disabling connections with his past, may very well be sentenced to a life haunted by feelings of guilt and repressed love. Despite the attractiveness of exile — that time-honoured device of so much Irish literature — distance alone may not be a sufficient means of freeing him from the undermining bonds of family, community and nation. While he can leave Ireland, he cannot ensure a complete break with personal history and will therefore be suspended between two worlds and torn between two versions of self.

But this duality is also the key to his present identity, to his Irishness. Friel has highlighted his schizophrenic nature by creating roles for both sides of his character; Gar Public is aloof and reticent, in contrast to the perceptive and articulate Gar Private. Public Gar's sense of personal and social inadequacy is highlighted by the verbal dexterity of Gar Private. But for Gar Private words are not a means of mediating between self and world, of constructing a persona that is a genuine extension of true identity but are used instead to create a mask allowing him to perceive his world, without the responsibility of fully engaging with it. Words are an elaborate camouflage to deflect access by others to the self. The success of Private Gar's brilliant asides and witticisms in revealing his character to the audience is inversely proportionate to his inability to communicate his genuine feelings to those around him. That failure is dramatically evident in the highly-charged encounter with his father, late on the night before he leaves. And in exile, he will have to contend with the discrepancy between his Hollywood derived stereotypical images of America and the vulgar and unappealing world suggested by his *gauche* and loud cousins.

In this respect, Tom Murphy's *Conversations on a Homecoming* might be read as a sequel to *Philadelphia*, in that its central character has returned to Ireland after emigrating to America where he has suffered alienation and a sense of the futility of his life. Asked why he has returned, Michael replies, "you'd be surprised at how dicked-up one can get — I mean, how meaningless things can become for one — occasionally of course — away from one's — you know". The distance suggested by the use of the impersonal pronoun suggests that he cannot even fully confront his crisis. And his failure to articulate what he feels he is cut off from, confirms that home does not

possess that which would revitalize or nourish him, a fact reinforced by his decision to leave once again at the end of the play. Michael's inability to reconcile the two sides of his character is precisely the challenge that Gar O'Donnell will face in America.

In an earlier Murphy play, *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant*, John Joe Moran, who is even more acutely aware than Gar o'Donnell how the small-mindedness and backwardness of the Irish town can cripple life before it has well begun, has the maturity to recognize that emigration is not the solution to his problem. He tries to explain to his mother,

It isn't a case of staying or going. Forced to stay or forced to go. Never the freedom to decide and make the choice for ourselves. And we're half-men here, or half-men away, and how can we ever hope to do anything.

The image of incompleteness here, of being a half-man, reinforces the duality at the core of contemporary Irishness. Murphy's analysis of the essential tensions in Irish life is reflected in Moran's awareness of the forces that threaten to obstruct him: it is a world suspended between the rural and urban, the pull of the past, of his mother's restrictive social conventions and the possible future fulfillment promised by emigration. But Moran does not emigrate because Murphy wants to emphasise that the duality is not merely between a restrictive Ireland and a liberating elsewhere, but within Ireland society itself, between the status quo and the forces of change. Moran knows he must reject his mother if he is to transcend the limitations of his society. He sees that emigration offers the financial means of paying off his mother, of buying release from guilt and oppression. Only by breaking this psychological dependency can he hope to reach full maturity.

Moran's lack of wholeness is reinforced by the images of childishness and smallness pervading the play. The suggestion is that most of the characters are incomplete because they have failed to integrate that which would allow them to achieve unity. Moran is cut off from a mature self which exists only in his dreams. The mother herself is isolated from the husband, who is also an ineffectual figure, a half-man. All three family members are separated from, and do not speak about, the absent brother, Frank, who did emigrate to America but wound up in jail.

The resolution to Moran's predicament is presented in linguistic terms. Unlike Gar in Friel's *Philadelphia*, who uses language to veil the contradictions in his character and naively sees emigration as the solution to his complex emotional problems, Moran

attempts through language to confront the material and spiritual poverty which he sees everywhere in the society represented by his mother. His liberation, or at least the process which may begin his journey to true independence and genuine psychological wholeness, is achieved at the climax of the play when, on the town street, late at night, he shouts out all the supposed secrets of the neighbours. Through this comic catharsis, this use of words to name and reveal, Moran begins to exorcise the ghosts from his own and the town's past. In contrast to Friel's *Philadelphia*, language here is the instrument which may provide access to true self-knowledge. However, such awareness is promised but not necessarily achieved at the end of the play. Moran's explosive verbal release may initiate an expression of an integrated self but, in embarrassing his family and alienating the townspeople, he may also be sentencing himself to a form of internal exile in his unforgiving country.

The situation of the son struggling against an over-bearing and oppressive mother in Murphy's *A Crucial Week*, or of Friel's motherless son in *Philadelphia* who is seeking emotional and intellectual contact with an unresponsive father, point to similar political and even mythic implications. The traditional personification of Ireland as a woman, whether appearing as Cathleen Ni Houlihan (Yeats's *The Countess Cathleen*), or the Shan Van Vocht (Ireland as a poor old woman) was, among other roles, a symbolic evocation of an idealised and glorious past which was marshalled to reinforce a particular image of the country's future. The three decades from Yeats's *The Countess Cathleen* in 1892 to Juno Boyle in O'Casey's *Juno and the Paycock* in 1924 saw a dramatic change in the portrayal of these larger-than-life figures. The endurance, courage and above all the realism of Juno Boyle are qualities O'Casey sees as necessary in post-independence Ireland to counter the dream-ridden and impractical characters such as Captain Boyle who use the romantic nationalism associated with Easter 1916 as another means of self-deception. By the time of Murphy's *A Crucial Week* the strength and resilience of Irish mothers had, in the vacuum created by indecisive and effectual fathers, developed into the smothering oppressiveness of John Joe Moran's mother. Mythic images of Mother Ireland were now not only anachronistic but counter-productive. But the sense of guilt and obligation engendered by such figures, when combined with the desire for individual fulfillment in a changing economic and cultural world, produced the feelings of duality which is at the heart of contemporary Irishness.

If the past as history has lost much of its mythic force, the past as metaphor has retained its attractiveness for playwrights. Murphy's *Famine* and Friel's *Translations* are both set at that moment in the 19th century when the economic structure and social fabric of Ireland, particularly the traditions, customs and language of Gaelic life, were being subjected to irrevocable change. While these plays, in their analysis of character and situation, do not ostensibly speak about the present, they speak compellingly to the present. In *Famine*, Murphy's inspection of history allows him to look at the manner in which individuals and, to a lesser extent, society respond to turning-points in national evolution. By focusing on the peasant leader, John Connor, a descendent of the Kings of Connacht, Murphy analyses the ethical crisis of an individual faced with a rapidly changing world. Connor's social standing, authority and power in the community are derived from history — from lineage and genealogy — but his tragic flaw is his stubbornness in refusing to accommodate himself to the changes brought about by the starvation and social collapse of the famine. His followers look to him for leadership, for some response to the events which are relentlessly destroying them. Conditioned to make moral and political choices which can effect change, he is now faced by forces he cannot understand. And, of course, he cannot know — what the audience knows — that his actions are feeble gestures against a fate which all of Ireland and the colonial government cannot control. Connor is baffled into increasing silence as each judgement leads his community closer to inevitable disintegration. Caught at a moment of history when the old values and traditions are being drastically undermined, he is portrayed as an anachronistic figure who cannot deal with the present because he fails to establish a relationship with the past. Consequently, he is unable to negotiate a path to the future. At the end of the play, when a daughter has died from famine, and he himself — at his wife's insistence — has killed her and their son, he stands as a truly Job-like figure, the embodiment of values he can no longer express, confronting a reality he cannot comprehend, and facing a future he cannot hope to control. For Murphy, the confused, alienated and unknowing Connor becomes a metaphoric representation of the psychological condition of contemporary Irish audiences. History has blinded them to the selves which a new reality dictates as being necessary; and their inheritance of defeat and failure has compromised their ability to transcend intellectual and emotional sterility.

Drama from Northern Ireland most clearly reveals how the past, rather than



possessing redemptive value, is a deterministic force impinging present freedom. Friel's *The Freedom of the City* is perhaps the best known play on the troubles in the North but Graham Reid's *Remembrance* is also representative in this regard. Set in contemporary Belfast, it examines how the legacy of poisonous memories destroys the relationship of an elderly couple, Theresa the Catholic widow and Bert the Protestant widower, who have met while tending the graves of their respective sons, both of whom have died in sectarian violence. One of the crucial settings of the play is a cemetery, the division of which along religious lines reflects the separations and mistrusts that mark life outside its confines. Indeed, its influence is so powerful that Bert, frustrated in his desire to escape the cycle of suspicion and hatred, wishes to be cremated so that he can achieve an effective and permanent division between the dead and the living, the past and the present. In fact, Reid's play might be read as an extended commentary on the statement in Friel's *Translations* by the Hugh, the hedge schoolmaster that "To remember everything is a form of madness." The final scene of *Remembrance* shows Theresa and Bert, each sitting alone in their respective homes (having been forced by their children to end their relationship), reading a letter from the other. This inspired use of the letter device creates a powerful statement of isolated individuals condemned to an artificial and incomplete response to life, to a limited and unfulfilled version of identity. The sectarian conflict, then, effectively emphasises the deterministic and limited nature of life in the North, how its citizens must repeatedly deal with the pressure of public events on private lives, of historical forces on personal choices. At birth, these people are already victims of genealogy and history, and must contend with the legacies of place and identity.

The crisis of identity which is a predominant feature of contemporary Irishness has been a conflict present in the Irish condition through this century. As Richard Kearney and others have emphasised, this is an ongoing conflict between the claims of tradition and modernity, and, of course, it is a tension to be found in other countries. But in Ireland it is fragmentation accentuated as the country was divided into a post-colonial State and a Unionist province. More recently, the traditional ideology of cultural nationalism — an Ireland, Gaelic, Catholic and united — has been challenged by the realities of contemporary Irish political and social life. What Yeats had called "the filthy modern tide" is evident in the materialism derived from the prosperity of multi-national investment, and the omnipresence of international,



particularly American culture, all of which has greatly heightened the gap between Ireland's self-image and present reality. However, since the early 19 Century there has been a discrepancy between what Ireland believed its true identity to be, its ideal version of itself, and its everyday reality. Indeed, historians would have to take us back a long way to point to an Ireland that was homogeneous — in religious, cultural and political terms. Irish society has therefore experienced some version of this ambiguity longer than most countries; indeed, it may be perceived as the one constant in the social history of modern Ireland. What is certain is that these aspects of Irishness have significantly shaped both modern and contemporary Irish writing.

# Power of Immobility in Beckett's Plays

Minako Okamuro

## 1

"Well? Shall we go?"

"Yes, let's go."

*They do not move.*<sup>(1)</sup>

About this famous ending of *Waiting for Godot*, John Fletcher argues; "when this is done, the intense emotion generated in the auditorium as the last curtain falls is the redolent of great sadness."<sup>(2)</sup> It might be true that in the closing tableau there is some desperate atmosphere, because the two tramps Vladimir and Estragon have just found that it was only in vain that they had waited for Godot to save from their miserable situation. What I would like to suggest, however, is that by examining the function rather than the mood of the tableau we can find a more significant meaning on a different level.

This closing tableau is similar in both Act I and II. When we consider it carefully, it seems logically peculiar that Vladimir and Estragon still remain onstage after being released from today's wait by the message that "Godot won't come this evening but surely tomorrow". They have been tied to the place on stage only by the hope that Godot might come. In fact, when the message is brought to them, Vladimir persuades Estragon to leave there to seek shelter during the night, and Estragon agrees. It is not reasonable to suppose that they have nowhere else to go, because at the opening of Act II they actually come back from somewhere. For what conceivable reason do they not move at the end of either act of *Waiting for Godot*?

Richard Gilman's viewpoint is suggestive. He explains the closing tableau as "the presence of the gap" between language and gesture. According to his opinion, "in this way the orderly universe of utterance followed by logically related movement, of volition succeeded by steps taken, which we inhabit as our very air, is disrupted, pulled

asunder".<sup>(3)</sup> This gap would be recognized by audience as the gap between spoken text and what is seen on the stage, that is, the gap between the verbal and the visual.

Focusing on this gap, we remember Beckett's shorter play entitled *A Piece of Monologue*, written in 1979, thirty years later than *Waiting for Godot*. In this very short dramatic piece, the gap is much more obvious, even striking.

On the stage of *A Piece of Monologue*, a man called "Speaker" is continuously telling a story which sounds to be a description of his own present state. However, although various movements of the protagonist are described in the story, Speaker keeps immobile throughout, contrary to his words. Thus we can find the gap between spoken text and what is seen onstage not only as an element but as the basic fabric of the whole play.

Hence it is possible to regard *A Piece of Monologue* as a development of the closing tableau of *Waiting for Godot*. If we do that, by tracing Beckett's development of dramaturgy in respect to the construction of a structure, we may be able to find a common fundamental idea underlying the two plays. To analyse the function of the gaps, we will examine the structure of the plays.

## 2

We will start by examining the structure of *Waiting for Godot*. It is often pointed out that *Waiting for Godot* has a circular structure. Act II is almost a repetition of Act I, which implies, as Martin Esslin argues that the two episodes are part of a recurring pattern.<sup>(4)</sup> The repetition convinces the audience that in their situation Vladimir and Estragon have nothing to do other than wait, although they paradoxically have to keep doing something else to kill time while waiting. In this play the exchange, "Let's go." "We can't." "Why not?" "We are waiting for Godot", is repeated several times. Additionally, a single line, "I'm going", is sometimes uttered by one tramp or the other. These lines also confirm that Vladimir and Estragon have no other choice than to wait for Godot, because their intention of leaving is immediately thwarted each time.

In the closing section, however, their situation becomes different. Having already got the message of Godot's not coming today, they are no longer waiting, which means they have lost their only reason to stay there. Towards the end of Act I, Vladimir and

Estragon talk as follows:

Vladimir: We've nothing more to do here.

Estragon: Nor anywhere else.

Vladimir: Ah Gogo, don't go on like that. Tomorrow everything will be better.

Estragon: How do you make that out?

Vladimir: Did you not hear what the child said?

Estragon: No.

Vladimir: He said that Godot was sure to come tomorrow.

(Pause.) What do you say to that?

Estragon: Then all we have to do is to wait here.

Vladimir: Are you mad? We must take cover. (He takes Estragon by the arm.)  
Come on.<sup>(5)</sup>

Despite his attempt to resist Vladimir, Estragon agrees with him. After a brief conversation, they are about to depart.

Estragon: Well, shall we go?

Vladimir: Yes, let's go.<sup>(6)</sup>

Yet this last exchange is followed by the stage direction, "They do not move." Similarly, in the closing section of Act II, which is the next day of Act I according to the stage direction, Vladimir and Estragon talk about their leaving from the place and coming back the following day.

Estragon: I'm going.

Vladimir: So am I.

Estragon: Was I long asleep?

Vladimir: I don't know.

( Silence.)

Estragon: Where shall we go?

Vladimir: Not far.

Estragon: Oh yes, let's go far away from here.

Vladimir: We can't.

Estragon: Why not?

Vladimir: We have to come back tomorrow.

Estragon: What for?

Vladimir: To wait for Godot.<sup>(7)</sup>

Then they try to hang themselves, only to fail, and having nothing to do, they decide to go. The lines of the last conversation are the same as that of Act I, although they are each spoken by the other character.

Vladimir: Well? Shall we go?

Estragon: Yes, let's go.

(They do not move.)<sup>(8)</sup>

Thus at the end of both acts, they have certainly decided to leave the place. Moreover, from the following conversation at the beginning of Act II, it is obvious that they have spent the night separately in different places and have come back and see each other again the next day.

Vladimir: You again! (Estragon halts, but does not raise his head. Vladimir goes towards him.) Come here till I embrace you.

Estragon: Don't touch me.

(Vladimir holds back, pained.)

Vladimir: Do you want me to go away? (Pause.) Gogo! (Pause. Vladimir observes him attentively.) Did they beat you? (Pause.) Gogo! (Estragon remains silent, head bowed.) Where did you spend the night?

Estragon: Don't touch me! Don't question me! Don't speak to me! Stay with me!

Vladimir: Did I ever leave you?

Estragon: You let me go.<sup>(9)</sup>

Presumably they will also come back from somewhere the next day after Act II,

because of the circular structure. Therefore it would be natural for them to leave the place at the end of each act. Nevertheless, they do remain on the stage, as the stage direction specifies. Now, the circularity of each act is formed by their routine of coming back from somewhere in order to wait, of continuously doing something else while waiting, and then of getting the message of Godot's not coming. Consequently, the circle should be closed by departing to somewhere to come back from the following day. The closing tableau, therefore, functions as a hiatus in the circularity. For what reason does Beckett dare to disrupt the circularity in these places?

Interpreting the closing sections in *Waiting for Godot* as breaks in the circularity, we realize the significance of the gap between the spoken text and what is seen on the stage. That is because their words never deviate from the circularity at all. It is merely their immobility that suspends it.

### 3

We can find a few other gaps in *Waiting for Godot*, where the characters also do not move in spite of their decision. Let us examine those gaps to compare with the ones in the closing sections. Here are two examples:

1. Pozzo: I must go.  
(.....)  
Estragon: Then adieu.  
Pozzo: Adieu.  
Vladimir: Adieu.  
Pozzo: Adieu.  
(Silence. No one moves.)  
Vladimir: Adieu.  
Pozzo: Adieu.  
Estragon: Adieu.  
(Silence.)  
Pozzo: And thank you.  
Vladimir: Thank you.  
Pozzo: Not at all.

Estragon: Yes yes.

Pozzo: No no.

(Silence.)

Pozzo: I don't seem to be able...(long hesitation)...to depart.

Estragon: Such is life.<sup>(10)</sup>

In this case, Pozzo seems reluctant to depart, and that is why "no one moves" despite their exchange of farewells.

2. Vladimir: It's a radish.

Estragon: I only like the pink ones, you know that!

Vladimir: Then you don't want it?

Estragon: I only like the pink ones!

Vladimir: Then give it back to me.

(Estragon give it back.)

Estragon: I'll go and get the carrot.

(He dose not move.)

Vladimir: This is becoming really insignificant.

Estragon: Not enough.<sup>(11)</sup>

The reason Estragon dose not move here is not so obvious as that of Pozzo in the first example. However, when we take the previous part into account, it becomes clear.

Estragon: I'm tired! (Pause.) Let's go.

Vladimir: We can't.

Estragon: Why not?

Vladimir: We're waiting for Godot.

Estragon: Ah! (Pause. Despiring.) What'll we do, what'll we do!

Vladimir: There's nothing we can do.

Estragon: But I can't go on like this!

Vladimir: Would you like a radish?

Estragon: Is that all there is?

Vladimir: There are radishes and turnips.



Estragon: Are there no carrots?

Vladimir: No. Anyway you overdo it with your carrots.

Estragon: Then give me a radish.<sup>(12)</sup>

They are talking about the radish just to save themselves from getting tired of waiting. Therefore Estragon does not move, not putting his words into practice seriously. As soon as give up talking about the radish, they seek the next clue to kill time.

Vladimir: What about trying them?

Estragon: I've tried everything.

Vladimir: No. I meant the boots.

Estragon: Would that be a good thing?

Vladimir: It'd pass the time. (Estragon hesitates.) I assure you, it'd be an occupation.

Estragon: A relaxation.

Vladimir: A recreation.

Estragon: A relaxation.

Vladimir: Try.<sup>(13)</sup>

Estragon's immobility contrary to his words in the second example has the different meaning from Pozzo's in the first example. Although in the first one, as Pozzo confesses, his reluctance of departing keeps him at the place in spite of his decision, Estragon in the second one has no real intention of leaving. He says, "I'll go and get a carrot", to keep the conversation for a pastime. Consequently they immediately go on to their next "relaxation" or "recreation", instead of going to get a carrot. That is why Vladimir says, "This is becoming really insignificant", just after the part of Estragon's immobility in the second example. Estragon's immobility here is a sign that their words are losing much of their meaning. How they continue their talk and avoid the silence — that is what they pay their attention to.

The following section eloquently portrays the aspect of their situation we have been considering.

(Silence.)

Vladimir: They make noise like feathers.

Estragon: Like leaves.

Vladimir: Like ashes.

Estragon: Like leaves.

(Long silence.)

Vladimir: Say something!

Estragon: I'm trying.

(Long silence.)

Vladimir: (In anguish). Say anything at all?

Estragon: What do we do now?

Vladimir: Wait for Godot.

Estragon: Ah!<sup>(14)</sup>

Here they are also seeking the next topic eagerly after the almost meaningless exchange about the noise.

Their obsession for constant conversation whether meaningful or not is quite interesting from the theatrical point of view. Vladimir and Estragon continue the meaningless talk as if the actors are enthusiastically trying to keep the audience's attention though they have nothing to do or say onstage. In general, actors are expected to create a dramatic world on stage by their constant action and utterance. However in *Waiting for Godot* there are a lot of periods of "silence" and "long silence" in addition to the immobility of actors apparent from the above quotations. Facing the immobile or silent actors who have nothing to do or say onstage, the audience should share a subtle, uneasy feeling, because at those moments the drama is suspended, thereby eroding their reliance on the fictional world. With the discovery of a new topic, the conversation is barely resumed to again put life into the momentarily dead dramatic world. In other words, the actors manage to escape the absolute silence and immobility by their intermittent, meaningless talk. Hence the world of *Waiting for Godot* is maintained and the routine of waiting forms the circularity.

In the second example of the gap I quoted, the immobility of Estragon thus reveals the meaninglessness of their words, which are uttered just to continue the conversation. Yet since this immobility is merely a part of the routine, the meaning of their existence on the stage is left; that is, they are waiting for Godot.

However, as I have pointed out, the immobility of the two actors at the gap in the closing tableau in each act disrupts the circularity. Being released from the waiting by the message, Vladimir and Estragon lose their only reason to stay at the place. Now they have absolutely nothing to do, definitely no purpose, but still they are on the stage in front of the audience, contrary to their words that they would go. It could be said that they stay there meaninglessly. Considering the gap between the verbal and visual carefully, we notice that, although the two actors' words belong to Vladimir and Estragon in the fictional world, their bodies abruptly cease to act. The two figures on the stage have a nameless existence here, as it were, for at this very moment of the tableau they are neither Vladimir and Estragon nor the actors themselves, but suspended in between. They expel themselves out of the circular structure, even out of the play, by not acting out their words and remaining immobile meaninglessly.

Because of this nameless existence, the presence of the two figures onstage should be able to attract the audience's attention more strongly here than in any other place in the play. The audience, struck by the instability of the existence of the two human beings in front of them, may try to interpret the meaning of the tableau. But that is fundamentally impossible. The audience must face the black hole of meaninglessness. Though it may sound paradoxical, we find here the power of immobility in theatre.

Thus, in *Waiting for Godot*, the closing tableau functions to disrupt each circle of Vladimir and Estragon's routine of waiting. Yet, despite the disruption, in the following day a similar but new circle is formed. In this way, the circularity remains central to the structure. It is in *A Piece of Monologue* that the gap itself is developed to become the fundamental structure of the whole play.

4

In *A Piece of Monologue*, as I have already mentioned, the audience experiences a man called "Speaker", standing "well off centre downstage audience left" from beginning to end, telling a story which would seem to be about himself. The story narrated by Speaker is quite ambiguous, as in other plays by Beckett, especially those written in and after the 1970s. With the typical Beckettian phrase, "Birth was the death of him", Speaker begins to disjointedly relate the unsuccessful personal history of the protagonist. Soon the narration switches to a detailed explanation of the ceremonial

process for lighting a lamp. Then it moves to the protagonist's memory of the family pictures which used to be pinned to the wall. The description of the present state of the protagonist and the room he is in is frequently inserted as well. There is no plot, but rather an incoherent series of images of birth and death, past and present, actions and memories, like a texture complexly woven. The style of the narrative is also peculiar. Most sentences are abbreviated into fragments, with a drastic omission of their subjects. Therefore it is so difficult to grasp the outline of the story that the relationship between Speaker onstage and the protagonist in the story is quite ambiguous.

Nevertheless the relationship of the two is the key of this play. Although the story is narrated in the third person and past tense, the correspondence between the story and what is seen on the stage is gradually revealed, as if Speaker is telling his own present condition.

According to the stage directions, the set onstage is extremely simple:

Two metres to his left, same level, same height, standard lamp, skull-sized white glove, faintly lit.

Just visible extreme right, same level, white foot of pallet bed.<sup>(15)</sup>

The standard lamp and a bed are also mentioned in the story as follows, although we can not know if they are the same ones.

In the room dark gaining. Till faint light from standard lamp.<sup>(16)</sup>

Swept out of the way under the bed and left. Thousand shreds under the bed with the dust and spiders.<sup>(17)</sup>

Furthermore the appearance of Speaker, specified in the stage directions as "white hair, white nightgown, white socks", resembles that of the protagonist in the story, expressed as "white hair catching light. White gown. White socks." The frequently repeated phrase beginning with "stands there staring beyond...." also corresponds to Speaker's constant state of standing to tell the story. Thus, the story and the stage, the verbal and the visual, are considerably similar, often reflecting each other. This

correspondence, of course, should stimulate the imagination of audience. They would attempt to identify the narration with what is present on the stage, and especially the protagonist with Speaker, though Speaker never confirms his identity with the protagonist.

The two are not quite identical, however. There is a gap. The stage is almost bare, creating a vague space with a standard lamp and a bed, whereas in the story are a window and a wall:

Gropes to window and stares out. Stands there staring out.<sup>(18)</sup>

Backs away to edge of light and stands facing blank wall.

Covered with pictures once.<sup>(19)</sup>

Moreover, though the actual "Speaker" remains immobile throughout, several movements of the protagonist are narrated as follows:

Gropes back in the end to where the lamp is standing. Was standing. When last went out. Loose matches in right-hand pocket. Strikes one on his buttock the way his father taught him. Takes off milk white globe and sets it down. Match goes out. Strikes a second as before. Takes off chimney. (.....) Backs away to edge of light and stands facing blank wall.<sup>(20)</sup>

While the imagination of the audience is invited to identify the story with what is seen onstage, their perception accordingly must recognize a difference between the two.

From the above, it can be seen that the gap in *A Piece of Monologue* turns the theatre space into a kind of magnetic field, where the verbal image and the visual image strongly attract and repel each other at the same time. This is, in other words, the conflict between the audience's imagination and perception. In one sense, Speaker is neither a character nor an actor but just a man telling a story instead of acting. In *Waiting for Godot*, the two figures are suspended between the characters and the actors themselves by ceasing to act out their words, but only in the closing tableaux. In *A Piece of Monologue*, however, Speaker is constantly suspended in this equivocal state. It is only in the imagination of the audience that he is identified with the fictional

character of the dramatic world. Yet paradoxically this imagination is denied by the very presence of Speaker, in so far as he does not actually act out his story. The audience should experience the power of immobility throughout the play as they do at the end of *Waiting for Godot*.

In the closing part of *A Piece of Monologue*, the narrative most closely approximates to the state onstage. Nevertheless, at the same time it seems to be revealed that the story is nothing but the product of words without substance.

Ghost light. Ghost nights. Ghost rooms. Ghost graves. Ghost ... he all but said ghost loved ones. Waiting on the rip word. Stands there staring beyond at that black veil lips quivering to half-heard words. Treating of other matters. Trying to treat of other matters. Till half hears there are no other matters. Never were other matters. Never two matters. Never but the one matter.<sup>(21)</sup>

There are "never two matters", despite "trying to treat of other matters". That probably means that there are never two worlds in spite of the attempt to create the other world by language. The only reality the audience is facing is the immobile Speaker just narrating on the nearly bare stage. After the last word is uttered, there is ten seconds' tableau. "Speaker" is no longer a speaker. Just like the two figures at the end of *Waiting for Godot*, he has nothing to do and no purpose, but nonetheless stands immobile in front of audience.

The theatricality of *A Piece of Monologue* is built on the gap which results from the actor's immobility, in much the same way as we see in the closing tableaux of *Waiting for Godot*. In this sense, *A Piece of Monologue* is a pure and full development of the closing sections in *Waiting for Godot*.

## 5

We have found that in *Waiting for Godot* and *A Piece of Monologue* the gap between the verbal and visual has a significant function, and that the immobility of actors can have great power in theatre.

In *Waiting for Godot*, the two actors awkwardly continue to talk in order to avoid the silence and maintain the fictional world. Yet at the closing tableaux, they suspend

their existence in favour of the black hole of absolute meaninglessness by an immobility contrary to their words. Has any actor ever had an nameless, meaningless existence on the stage, having nothing to do and no purpose in front of the audience?

Beckett's dramaturgy is much more sophisticated in *A Piece of Monologue*. In this play he ingeniously creates "Speaker" who, remaining immobile in an ambiguous state, simultaneously encourages and yet refuses his characterization as the protagonist by the imagination of the audience. The audience usually seeks meaning in the existence on the stage. However in *A Piece of Monologue* they eventually realize that nothing happens on the stage, other than the narration.

The significance of immobility in these plays seem to be contrary to the concept of theatre. In general, action in the literal meaning is believed to be essential in performance. The audience expects to experience the process of the creation of the dramatic world from nothing by the actors' actions and utterances. It is the fundamental convention of theatre that the audience accepts the actors as characters of the fictional world onstage without a doubt. In contrast, Beckett reduces the dramatic world to nothingness by depriving the actors of actions needed to support their existence as characters.

*A Piece of Monologue* has been criticized elsewhere as "a text which would work better as a radio play or as a short prose work."<sup>(22)</sup> However, from what I have argued, it is certainly a play for performance in theatre space. Enoch Brater expresses a similar opinion as follows:

Only in performance does the script's potential for theatricalization become clear. It is language, then, that provides not only the direct action that sets the play in motion, but also the indirect action of a word-play-within-the-play, making the piece a far more sophisticated vehicle for the stage than a term like mere "recitation" seems likely to imply.<sup>(23)</sup>

I agree with Brater in that just listening to the play or reading it is not enough. What is crucial is not only language, however, but also the presence of the immobile actors on the stage. It must be seen for one to perceive the dramatic tension produced by the gap between the imaginary world created only verbally and the visual world actually presented on the stage.



Because of this discovery of the great power of immobility onstage, Beckett's plays are really sensational in the history of theatre. His adoption of actors' immobility as the main "action" should not be considered an anti-theatrical deformation but rather a fair challenge to the concept of theatre.

#### Notes

- (1) Samuel Beckett. *Waiting for Godot*. Faber and Faber, 1965 (the second edition), p.94.
- (2) John Fletcher and John Spurling. *Beckett: A Study of His Plays*. Eyre Methuen, 1972, p.66
- (3) Richard Gilman. "The Waiting Since." In *Samuel Beckett's Waiting for Godot*. Ed. Harold Bloom. Chelsea House Publishers, 1987, p.75.
- (4) Martin Esslin. "Samuel Beckett—Infinity, Eternity." In *Beckett at 80 / Beckett in Context*. Ed. Enoch Brater. Oxford University Press, 1986, p.120.
- (5) Beckett. *Op. cit.*, pp.52–53.
- (6) *Ibid.*, p.54.
- (7) *Ibid.*, pp.92–93.
- (8) *Ibid.*, p.94.
- (9) *Ibid.*, p.58.
- (10) *Ibid.*, pp.46–47.
- (11) *Ibid.*, p.68.
- (12) *Loc. cit.*
- (13) *Ibid.*, pp.68–69.
- (14) *Ibid.*, p.63.
- (15) Samuel Beckett. *A Piece of Monologue*. In *Three Occasional Pieces*. Faber and Faber, 1982, p.11.
- (16) *Loc. cit.*
- (17) *Ibid.*, p.12.
- (18) *Loc. cit.*
- (19) *Loc. cit.*
- (20) *Loc. cit.*
- (21) *Ibid.*, p.15.

- (22) John Fletcher and John Spurling. *Beckett: The Playwright*. Methuen, 1985, p.161.
- (23) Enoch Brater. *Beyond Minimalism : Beckett's Late Style in the Theatre*. Oxford University Press, 1987, p.113.

\* This work is supported by a Grant in Aid for Encouragement of Young Scientists from the Ministry of Education, Science and Culture.

## Yeats のアイルランド

虎 岩 正 純

イエイツを普遍と特殊(あるいは同一と差異)という座標面で捉えようとするとき直面するいくつかの問題点の一つに、その Irishness があるように思われる。

17 世紀に England の Yorkshire からアイルランドにやってきたイエイツ家と、Cornwall 出身のボレックスフェン家の結婚の産物、どうしてもなくあるアングロ・アイリッシュの教育と世界観、その外側なのか内側なのか定かではないところに広がるアイルランドという場所、イングランドと一体に融合しながら対立している国土(植民地)、この曖昧な場が彼の出発点のように見える。

しかし様々な外からの影響力(例えば ジョン・オリアリーとの出会いや、大きく変わろうとしている歴史的現実、独立運動家モード・ゴンに恋着してしまったことなど)が、その曖昧を曖昧のままにしておくことを許さない。他人の目を借りて、つまり学習によって、この曖昧を眺め返すと、アイルランドの神々も、祖国も、神話も、言語も、芸術も存在していないように見えてくる。「欠如としての Irishness」という認識が、イエイツの拡大され強化された Irishness を産みだしたといえるだろう。現にあるアイルランドとあったかもしれないアイルランド、現実と夢幻とが作り出す運動が始まる。それに加えて、自分の力と挫折、欲望と失意といったイエイツと他者との個人的な関係が、この動きを一層複雑にしているように思われる。

例えば、初期の詩のなかに見られる、(愚かな大衆が大嫌いだったにも拘らず)農民、ハンター、愚者、狂気の芸人、酔っぱらい、ティンカーといった、現実世界の下層階級のアンチヒーローたちで自分の神話的世界を満たしていこうという衝動と、クフォーリンを初めとする神話世界の高貴な英雄たちを現実化しようという衝動とがつくる均衡は、イエイツの「獲得言語のように学習されたアイルランド」の観念が創りだしたロマンティックな世界に属している。自分にとっての母語は英語であり、アイリッシュは喋れないにも拘らず、アイリッシュの復活を夢みる夢想家もイエイツだった。

個人的な夢と self-identity を実現するロマンティックなアイルランドと、独立し

ていく国家の identity を実現するための梃としてある「アイルランド」が奇妙に重なり合いながらイエイツの世界は展開されていくが、ひとたび独立を達成し、数十年の生活と歴史を持ってみると、アイルランドという観念はどのように変貌したのか、その領域と広がりをはがめなおすことがいま求められている。特に政治的・二重構造が現実に残っている北アイルランドで一層その要請が強い。英国対アイルランド、カトリック対プロテスタントなどの対立する理念だけでいつまでも自己表現してられないのかもしれない。イエイツの理想主義の矛盾と破綻・挫折を問うのはある意味で易しい。それにも拘らず「いまここにある場」としてのアイルランドは文学創造のなかでどう関わり表現されていくのか、文学はユニヴァーサルな要素だけで成立するのか、パティキュラーな要素としての「アイルランド」なしにアイルランド文学があるのか、そのあたりがこのシンポジウムをとうして見えてくるといい、と思う。

イエイツ以後の展開として、清水さんにはマーフィの演劇世界をとうして、井上さんには小説のジャンルからフラン・オブライエンの世界をとうして、谷川さんには北アイルランド詩人達の世界をとうして irishness のありようを語っていただいた。

## “Irishnes”の意味と広がり

— Flann O'Brien の場合 —

井上 千津子

“Irishness”についての考察は、先づアイルランドが独自の文学の創造をめざして「真にアイルランド的なもの」を文学の題材や主題にとり入れようとした、いわゆる文芸復興期の作家たちから始めるのが普通であろう。しかし イェイツらの起こしたこの運動は、プロテスタントの支配者主導型で、意識的にアイルランド的であろうとする運動であったが故に、次の世代の、特にカトリックの被支配者側にたつ作家たちからの厳しい批判を受けることになる。彼らはインサイダーとしての自負心から、ナショナリズムの高揚を目指す作家たちが作り上げたアイルランドの虚像に憤りを覚え、徹底的に反逆しようとした。その時代は、クローニンによれば、社会全体が「アイルランド症候群」に悩まされていて、若者たちの正常な精神の発達がどこかで狂っておかしくなりはしたが、彼らは自分達の「欠陥」即ち、自由奔放、好き勝手な振る舞いを楽しみ、それが正道であると豪語してはばからなかった。<sup>9)</sup> 実はこのような作家たちのある種のポーズ、あるいは構えのなかにこそ、典型的にアイルランド的と呼べるような特性がみられるのではないだろうか。“Irishness”とは何か、を考える手がかりとしてオブライエンをえらんだのは、彼がいわば第二の文芸復興時代の代表的な作家であり、ブレンダン・ビーアンやパトリック・カヴァナラとともに、ジョイスからベケットへと続くイェイツ以後のアイルランド文学の伝統のなかに正統的に位置づけされうと思われるからである。

オブライエン(本名は Brian O’Nolan)は 1911 年に北アイルランドのティローン州に生まれ、アイルランド語を母国語とする養育をうけ、有名なアイルランド学者で聖職者を養成する名門 Maynooth の教授を叔父にもつ。Christian Brothers School から Blackrock College を経て 1929 年 University College, Dublin に入学する。大学では彼はデイビッド形式の討論の天才といわれ、特に非公式な、即興的な反論演説にすぐれていた。大学新聞の編集にもたずさわり、“Brother Barnabus”なるペンネームを用いて喜劇的な才能をフルに発揮し、イェイツを「ケルトの薄明の柳のような男」などと容赦なく戯画化したという。また同じ頃、『アイリッシュ

プレス紙』とその夕刊にアイルランド語で物語や記事を載せていて、在学中からジャーナリズムの道を歩み始めていた。更に修士論文執筆中にも、1934年8月から1935年1月にかけて、彼は風刺物を主とした雑誌 *Blather* を商業ベースの出版物として発刊した。結局は資金不足のため6号で廃刊となったが、風刺の目的で他人の文学のあら捜しをしようという一念で、彼は広範囲に及ぶ現代作家を知った。とりわけ彼はジョイスとベケットを賞賛し、ドスパソス、ヘミングウェイ、フィッツジェラルド、プルースト、カフカ、キエルケゴールなどに興味をもった。そして読むだけでは飽きたらず、是非とも共同して「偉大なるアイルランド小説」をつくるべきだ、と提唱し、シェリダン (Niall Sheridan)、マクドナ (Donagh MacDonagh)、デヴリン (Denis Devlin) らに呼びかけたのである。*Blather* 誌の巻頭言に彼は次のように書いている。

[*Blather* is] a publication of the Gutter, the King Rat of the Irish Press, the paper that will achieve entirely new levels in everything that is contemptible, despicable and unspeakable in contemporary journalism.<sup>(2)</sup>

ここにはかつての文芸復興運動のコンベンションに徹底的に逆らおうとする構えがある。「軽蔑すべき」「さげすむべき」「口にするのはばかられる」ようなすべての事柄において「まったく新しいレベルのものを達成しよう」と意気込んでいるのだから。

さて、オブライエンの目指したこのような新しい文学の創造は、具体的に彼の処女小説『双鳥の瀬にて』(*At Swim-Two-Birds*, 1939)として結実したといってよいだろう。原稿は1935年に殆どを書き終えていたが、夏に学位を取得した後公務員生活に入ったため一時中断していた。1937年の父の急死による家計の逼迫を避けるため、出版を決意し、シェリダンの助言でかなりの部分を削除した後、1938年1月、原稿をロンドンの出版社に送付した。その時の書簡のなかで彼は自作のことを次のように述べている。

[It] is a very queer affair, unbearably queer, perhaps. For all its many defects, I feel it has the time-honoured ingredients that make the work of writers from this beautiful little island so acceptable.<sup>(3)</sup>

まさに「堪えがたき程に風変わりな」発言であるが、彼の、一方で自作を口汚く

罵りながら、他方で自己の尊厳を守ろうというしたたかさが読み取れる。

同じようなことが、同じ1939年に出版されたジョイスの『フィネガン徹夜祭』(*Finnegans Wake*)についても言える。ジョイスは自らの作品の中で自画像的な文筆家シェムのことを“Shem was a sham and a low sham”(FW170.25)と述べ、アイルランドの分裂症と関わるよりもヨーロッパに出たほうがましだ、といって自分から逃げだしたこの「くそ面白くもない、下卑た野郎」の文筆活動について辛らつな批判を下す。分脈では彼を口汚く罵るのはシェムと双子のショーンである。つまりジョイスは自分で自分をけなしているのである。彼によれば『ユリシーズ』(*Ulysses*)は“his usylesly unreadable Blue Book of Eccles, *edition de tenebres*”(FW179.26-27)であり、『若き芸術家の肖像』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*)は“endlessly inartistic portraits of himself”(182.18-19)であって、すべて欠点だらけで、また、既に確立されている文学の規範から逸脱していると公言してはばからない。<sup>(4)</sup>しかし、自分の作品についてことさら非難の言葉を並べ立てることの背後には、逆にそれこそが「本物」の文学であるとする自負の心が見えかくれているのである。いくつかの出版社との交渉の末、1938年9月ようやくロングマン社が引き受けてくれそうだと知った時、オブライエンは是が非でも出版にこぎつけたいとの願いから、野卑な表現の修正や書名の変更にも応じる用意があることを示唆した。そして11月には、著者名を本名のBrian O’Nolanとせず、Flann O’Brienという筆名にするよう依頼している。<sup>(5)</sup>

また、1939年1月に『アイリッシュプレス』紙が*At Swim*の著者の本名を明かしたことについて、彼はオノランの名で次のように抗議している。

Your information apparently derives from a rumour spread by two gentlemen called Sheridan and O’Brien who charge me with the authorship of a book of this name or something similar. The cream of this elaborate “joke” that the supposed book is anticlerical, blasphemous and licentious and various lengthy extracts from it have been concocted to show the obscenity of the work. I have joined in the joke to some extent myself but I naturally take strong exception to the publicity given by your paragraph, which associates me by name with something which is objectionable, even if nonexistent. I must therefore ask you to withdraw the statement.<sup>(6)</sup>

つまり、オブライエンという男がシェリダンと組んで「冗談」を仕掛け、自分を



この「反宗教的で不敬で猥褻な」書物の著者に仕立てたのだ、自分も多少この冗談に乗ったことは認めるが、このような誤った記事を載せられたことに対しては断じて抗議する、というのである。自作への非難攻撃からうまく身を守すためにとった方策であろう。(ただ面白いことに、1960年の再版時にこの作品の人氣が高まったと知ると、彼は逆に、オブライエンとは自分、即ちオノランであることを知ってほしいと願っている。)

1951年、ライアン(John Ryan)がアイルランドの文芸雑誌『エンヴォイ』(*The Envoy*)の編集長だった時、ジョイスの死後十年の記念特集号を編み、ジョイスについての同国人の態度や意見を反映する文章を集めることにした。そしてライアンはこの時オブライエンを名誉編集長に招へいた。ジョイスのあとを受け継ぐことができる者は彼をおいて他にはない、あの「文筆家シェム」以後のアイルランドには、オブライエンほど創意に満ちた作家、辛らつて鋭い機知の持ち主はいない、と判断したからである。雑誌の規模からして八人の評論しか載せられなかったが、もともと購読者数の少ない雑誌だから、この号はたちまちに売り切れて、その後再版の要望が絶えなかった——ライアンは再版された『トンネルの中の酒盛り』(*A Bash in the Tunnel*)の序文でこのように述べ、更に次のようにしめくくっている。

A formidable corpus of Joycean scholarship and pseudo-scholarship has emerged since the writer's death, much of it of excruciating abstruseness. This book hopes to be none of these things: it is a book by *Irish writers* about an *Irish writer*...

Joyce was quintessentially an Irishman to the extent that Wilde, Shaw or Yeats could never be. This quality was the great source of his genius, the inexhaustible mine from which he would hew *Ulysses* and *Finnegans Wake*.

To understand Joyce at all, this fact has to be faced. In seeing Joyce through the eyes of the Irish (not always smiling) we shall see the man more clearly and... understand the writer more fully.<sup>(7)</sup>

ジョイスは本質的にアイルランド人であり、それが彼の作品を生むことになる無尽蔵の鉱床なのだから、ジョイスをはっきりと理解するにはアイルランド人の眼を通して見るのが一番だ、という論法である。この評論集の中のオブライエンのタイトルエッセイは有名である。列車の食堂車に酒類を搬入することをまかされ

ている男が、時折中に入り酒に浸る。乗客が多いときは客車を増結するため食堂車はずされて引っ込み線で待機させられるので、その間、彼は鍵をかけた車内で夜があけるまで一人で飲むのであるが、ある時その食堂車が地下の待避線に移動されたために、彼は夜があけるのも知らずにひたすら飲み続け、ついに酔いすぎて一週間寝込む羽目に陥った——オブライエンはこれをいかにもジョイスらしいアイルランドの芸術家の本質をついた話として楽しんでいる。

Funny? But surely there you have the Irish artist? Sitting fully dressed, innerly locked in the toilet of a locked coach where he has no right to be, resentfully drinking somebody else's whiskey, being whisked hither and thither by anonymous shunters, keeping fastidiously the while on the outer face of his door the simple word ENGAGED!<sup>(6)</sup>

きちんとした服装でトイレにはいって中から鍵をかけ、他人の酒をなみなみと注ぎ、飲もうとすると車両が揺れてこぼれるとあって転轍手に文句をつける。転轍手の無知と不器用さ、いいかげんさによって被る数々の被害を呪いながら、他人のものであるウィスキーを、他人には決して侵される心配のない場所にもって酒浸りになっている男、自分が不法侵入者であることを棚に挙げて何の罪もない転轍手に悪態をつくこの食堂車の男はジョイスぴったりのイメージである、とオブライエンはいうのである。このようなアイルランド芸術家のイメージは当然オブライエンの自己像との二重写しになっているが、彼はつぎのように結論づける。

Perhaps the true fascination of Joyce lies in his secretiveness, his ambiguity (his polyguity, perhaps?), his leg-pulling, his dishonesties, his technical skill, his attraction for Americans. His works are a garden in which some of us may play. All that we can claim to know is merely a small bit of that garden.<sup>(7)</sup>

ジョイスの欠点をあれこれとあげづらいながらも、それらすべてをジョイスの本当の魅力として肯定しようとする態度がみられる。ジョイスの作品は風変わりで難解であるが、たとえ少ししかわからなくても楽しく遊べる世界だという。彼は「未だトンネルのなかで悪びれもせず、酒浸りになっているだろう」ジョイスに限りない愛着を覚えているのである。

オブライエンら『エンヴォイ』誌に関わった連中のジョイスへの忠誠心は、1954

年6月16日に彼らが企画した「ブルームの日」の五十周年祝賀ツアーによっても証明される。1904年当時と同じ型の二頭立て馬車を手配し、クローニンがステューヴン、オブライエンが父サイモン、ライアンはジャーナリストのカニンガム、ユダヤ人のトリニティ大学学籍係りがブルーム、とそれぞれ役割を演ずることにして、他にカヴァナと、ジョイスの従兄弟で歯科医のトム・ジョイスが加わった。彼らは『ユリシーズ』第一挿話のマーテロ塔から馬車でダブリン湾沿いの道を市街へと向かったが、途中何軒かのバブに立ち寄って酒をあおり(オブライエンは出発前からすでに酔いつぶれていたが)、サンディマウントの海岸ではジョイスの好きだったセンチメンタルな歌をうたい、アイリッシュタウンで競馬情報をラヂオで聞いて、まもなくシティセンターはライアンの経営する文学バブに落ちつく。ブルーム中心の「ユリシーズの旅」はここから本筋に入る筈だったが、第四挿話以降の旅程はすべてとりやめて、「心も軽く楽しい酒盛り」という1950年代のダブリンの狂態の典型を演じてみせることになったのである。

1950年代のオブライエンとカヴァナはある種のはずれ者であった。二人とも本は出版せず、戦前に出した本の売れ行きはよくなかった。ロンドンの出版社の倉庫が爆破されてオブライエンの本は焼け、カヴァナの本は名誉棄損罪により公刊が禁止されて、二人とも新聞の投稿で生活していた。当時のダブリンは依然としてちっぽけな、世間の狭い町であり、大衆に対しては横柄で極端にぞんざいであって、酒場にいてもあたかも社交を遮断するかのごとく、両肘をついて独りで酒に浸るのを好んだ。彼らはこのようにして芸術上のフラストレーションの苦々しさを酒で紛らわしていたのである。

オブライエンはジョイスを賞賛し続けてきたが、アメリカを中心としたいわゆる「ジョイス産業」の起こりに当惑を覚えた。ジョイスの評価が高まるにつれてオブライエンの評価が下がるからである。1951年、ニューヨークでの *At Swim* の再版が大失敗に帰したとき、彼宛のジョイスの書簡の公開を拒んだ。カヴァナも同じで、『エンヴォイ』誌に「誰だ、ジョイスを殺した奴は」(Who killed James Joyce?)と題する戯れ歌を書いた。

Who killed Finnegans?  
I, said a Yale-man,  
I was the man who made  
The corpse for the wake man.

And did you get high marks,  
The Ph.D.?  
I got the B.Litt.  
And my master's degree.

Did you get money  
For your Joycean knowledge?  
I got a scholarship  
To Trinity College.<sup>(10)</sup>

1960年にオキーフ (Timothy O'Keefe) がロンドンの出版社を説得して再版にこぎつけた *At Swim* が非常に好評であったのでオブライエンも大いに喜んだのだが、本のジャケットに彼が「滑稽なジョイスの後継者」と書かれていることが気に食わない。すでに二十年前にその新しいタイプの小説を創作したのに未だにジョイスの陰に位置づけられることへの不満があったのである。

*At Swim* はやがてペーパー版で出回りペンギン古典双書に入ったので気をよくしたオブライエンは、以後その筆名で小説を書き始める。『苦しい生』(*The Hard Life*, 1960), 『ドルキー古文書』(*The Dalkey Archive*, 1964) などである。特に後者はジョイスのマーテロ塔のあるドルキーを舞台に展開する一種のファンタジーで、ジョイスはチューリヒで1941年に死んだのではなく、密かにアイルランドに帰国して片田舎の居酒屋でバーテンとして働いていることを突き止めようとする男の物語である。ヒュー・レナード (Hugh Leonard) が劇化してダブリンで1965年に上演された『聖者自転車に乗る』(*The Saints Go Cycling*) も評判となり、1966年のオブライエンの死後も各地で繰返し上演されている。勿論人気を博する原因がジョイスを登場させていることにあるとすれば、オブライエンはあの世でも苦い思いをしているかも知れないが、しかし、彼の死後出版された『第三の警官』(*The Third Policeman*, 1967) やアイルランド語の小説『ことばの貧困』(*An Beal Bocht*, 1941; 1964) の英語訳 (*The Poor Mouth*, 1973; 1974) その他数多くの記事、評論、随筆、劇などを通して、今もわれわれはそのアイルランド的な語りの声を存分に楽しむことができるであろう。

ストーリーやプロット構築への興味よりも物語の中の語り手のモチーフ、色々な語りのレベルを作品の中に取り込んで、作家が作品を形成する過程そのものを描く、というのが『ラックレントのお屋敷』(*Castle Rackrent*, 1800) 以来のアイルラ

ンド小説の伝統であり、話言葉、特に音声や言葉の流れに非常に敏感であること、意味の伝達自体を目的とせず、言語過多症のように言葉や表現を自己増殖させていくこと、などもその特徴であると思われる。紙面の都合でオブライエンの作品についての詳しい分析もベケットとの比較も省略せざるをえないが、彼が典型的な一人のアイランド作家であったことは、コストロ (Peter Costello) やクローニンなどが最近まとめた伝記やファリス (Richard Fallis) やキャハラン (James M. Cahalan) の新しい視点に立つアイランド文学史、その他の研究書でも明かにされている。<sup>(11)</sup>

## 注

- (1) Anthony Cronin, *Dead as Doornails: A Chronicle of Life* (Oxford Univ. Press Paperback, 1987), 8-9.
- (2) Peter Costello & Peter van de Kamp, *Flann O'Brien: an Illustrated Biography* (London: Bloomsbury, 1987), 52-3. その他オブライエンの伝記的資料は主として本書によっている。
- (3) O'Brien to H.C. Brooks, 31st January 1938, O'Nolan Collection, quoted in Eva Wappling, *Four Irish Legendary Figures in 'At Swim-Two-Birds': A Study of Flann O'Brien's Use of Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy* (Uppsala, 1984), 14.
- (4) Text: James Joyce, *Finnegans Wake* (London: Faber & Faber, 1960).
- (5) O'Brien to Longmans, 10th November 1938, quoted in Eva Wappling, 18.
- (6) O'Brien to Longmans, 4th January 1939, quoted in Eva Wappling, 18.
- (7) John Ryan ed., *A Bash in the Tunnel: James Joyce by the Irish* (Brighton: Clifton Books, 1970), n.p.
- (8) Ibid., 18.
- (9) Ibid., 20.
- (10) *Envoy*, April 1951. Collected in Patrick Kavanagh, *The Complete Poems*, ed. by Peter Kavanagh (Co. Kildare, Ireland: The Goldsmith Press, 1984), 239.
- (11) 既出のもの以外では次のようなものが挙げられる。  
Anthony Cronin, *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien* (London: Paladin Grafton Books, 1989)  
Rudiger Imhof ed., *Alive Alive O!: Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds* (Dublin:

Wolfhound Press, 1985)

Richard Fallis, *The Irish Renaissance* (Syracuse Univ. Press, 1977)

James M. Cahalan, *The Irish Novel: A Critical History* (Dublin: Gill & Macmillan,

1988)

# トマス・マーフィに於ける Irishness の変わり方

清水重夫

## (一)

トマス・マーフィの劇『外側で』(ON THE OUTSIDE)は1974年9月30日にプロジェクト・アーツ・センターで初演された。また同じく『内側で』(ON THE INSIDE)は1974年11月18日にピーコック劇場で初演された。この2つの短い劇に共通しているものがある。それは時間と場所である。時間は1958年、場所は田舎のダンスホールの外側と内側。これで明らかなように、対になったこれらの劇を通して、IRISHNESSの意味の変化について述べてみたい。

『外側で』の設定は、ダンスホールの外側の田舎の道、である。マーフィはさらに次のように付け加える。

ダンスホールは質素な建物で、娯楽のための建造物というよりは収監所という感じである。それから、窓越しに壁の上の方に、ダンスホールのキラキラした照明が見える。ロマンチックな曲の時にはそれに添えて、回転式の水晶体が見え、入場するだけの資力のない外側の人間には見せびらかしの、魅力的なものに見える。50年代後半の下手なポピュラー・ミュージックがバンドによって演奏され、ダンスの曲が終わる時を除いて、演奏はずっと劇の進行中続く。それから気乗りのしない拍手があり、今度は人々のしゃべるかすかな騒音がする。いつものダンスホールの騒音。

ホールの壁のどこかに貼り紙があり、そこには「I.N.T.O ダンス・パーティー、今夜8時-12時。演奏:マーヴェルトーンズ オーケストラ。入場料:6シリング」と書いてある。

そこにアンとキャスリン登場。アンは20歳、単純でまじめ、彼女の表現はポピュラー・ソングの言葉にあふれている。キャスリンは22歳、ダブリンかイギリスかで働いた経験があり、アンと比較すると大人である。二人は、特にアンは一緒にダンスをする約束の若者を待っている。しかし、相手はなかなか待っていても



来ないので、ホールの中に入る。そこへフランクとジョー登場する。二人とも22歳で、この田舎ではなく町の人間で、何かの見習いをしている。二人ともやっとの思いでこの田舎のダンスホールにやって来たが、4シリングだと思っていた入場料が勝手に6シリングに上げられていて、中に入れない。そんな状態だから、約束していたアンにも会いに来られず、遅れてきた理由を考えて冗談を言ってみたり、何とかして中に入る方法がないかと外で待っている。彼らのしゃべる言葉は町のスラングが特徴となっている。

そこへ酔っぱらいが入ってくる。50歳位の小柄な労働者で、二人とは同じ出身のようである。自分の名前を Jim Daly といい、更に、Seamus O Dalaigh とアイルランド語で言い替えて紹介しているところに、彼の出身が知れる。二人は自分たちと同じ境遇であるこの酔っぱらいを馬鹿にしている。酔っぱらいはダンスがあることを二人から聞いて、中に入っていく。しかし二人は相変わらず外。そこへミッキー・フォード登場。ホールから出てくる。二人と同じ年齢だが、商売をしていて、羽振りがよく、着ているものもよく、アメリカ式の派手なタイをしている。車もあり、ちょっとアメリカなまりを意識してしゃべるといった男である。ミッキーはすでにホールの中にいて、アンに目をつけたことを二人に話す。心配になった二人は、何とか彼から金を借りようとするが、ミッキーは貸さずに再びホールに入ってゆく。二人はミッキーのアメリカかぶれについて冗談をいったりして気持ちを紛らわせるが、とうとう、二人の金を合わせてどちらか一人が中に入り、何とかもう一人が入る手段を考えようとするが、どちらが入るかで譲らず喧嘩となる。その過程で、フランクは自分達の置かれた社会的な状況についてこう言う。

「町全体がタンクのような。壁が直角に、まっすぐのばかでかいタンクだ。おれたちはその底にいて、奴らが金曜日の晩に吐き出したゲロの中に一週間中這いずりまわり、まわりの壁に爪をたてているんだ。で、親方達は一それに大物達は一そのタンクの上に乗っていて中を覗いたり、見おろしたりしているんだ。どんな目付きをしているかわかるだろう。唾を吐いているんだ。俺達の頭の上にな。俺達が登ってくるんじゃないかと気が気でなくて、何をしていると思う？壁に油を塗っているんだぜ」

この後、酔っぱらいが追い出されてくる。二人は今度はこの酔っぱらいから金を借りて入ろうと思うが、酔っぱらいは十分な持ち合わせがない。Pals. Friends. と

言っていた言葉が、金がないと見ると突然変わる。別の男と出てきたキャスリン達にいらなくなったを入場券貰い、入ろうとするが、用心棒に発見され追い出される。そうこうするうちにミッキーが出てきて、アンと仲良くなったことを告げる。怒り狂ったフランクはミッキーと喧嘩をしようとするが、ミッキーに弱みを握られていて喧嘩もできない。ホールの中に入ったミッキーはアンを連れて出てくる。アンはフランクのことなど嘘つきで、顔も見たくないと言って去る。フランクは自棄になり、アンのことなどどうでもいい、自動車野郎にくれてやる。こんなみじめな国を捨ててイギリスにいこうと言って二人とも去る。

『内側で』の設定はダンスホールの中。同じように、マーフィは次のようにつけ加える。

ダンスホールの一部しか客席からは見えない。ホールの片側になっていて、そこはソフトドリンクとかレモネードが飲めるようになっている。ソフトドリンクバーの片側ずつに、男性用、女性用クロークルームへの扉がある。壁のポスターには「I.N.T.O. ダンスパーティ。演奏：マーヴェルトーンズ。入場料：6 シリング」とある。

ダンスが始まっている。フロアの端の人々が踊り手達を見ている。女性が片側に、男性がもう一つの側に。ダンス終わる。いつもの拍手とホールの騒音。

カトリックの僧侶達の教育よろしく、ダンスをする時以外には男女は別々にいなければならないという、当時の風潮がフロアの男性と女性のいる場所によって示される。フランクとジョーが入りたいと願い、拒否された内側である。校長であるコリンズ夫妻を始め、ダーシー、アンジェラのように教員が多い。そこにキアランとマラキーが入ってくる。キアランも教員で、23、4歳、マラキーはその友人、30代で定職はない。フロアには他に20歳のマーガレットがいる。この劇は『外側で』でフランクとジョーが入りたいと思っていた憧れの内側が描かれるが、彼らが求める男女の関係はない。男性と女性が会う場所であるはずのダンスフロアも、コリンズ夫妻の例にあらわれるように、夫人は、夫がそばにいないときに一番生き生きとしているといった風である。キアランとマーガレットは以前に関係があったが、今はうまくいっていない。マーガレットはキアランに相談したいことがあるが、なかなか言い出せないでいる。キアランは教職に対しても、愛に対しても目的を失っている。マーガレットとの話しの中で、自分は「自由、自由

になりたい」といってみたり、愛情を再確認したあとで、二人でカナダへ行って、新しいものを発見しようと言うが、何も変わりそうにもない。友人のマラキーはいい加減な生活を送っているけれど、真実を見抜いている。アイルランドの社会を駄目になっているのは、独身者、つまり神父達なのだという。社会のどんな場面にも現れて、人々に影響を与える。その影響から逃れられないキアラン。それから自由になっているように見えるマラキー。

ともかくフランク達が、中には何かあると思っていた中には何もなく、彼らが置かれた外の世界と違いはないことが提示される。

## (二)

『外側で』で描かれるのは対立の図式である。

まず、町もの(Townies)であるフランクとジョーが田舎のダンスホールに来て、受け入れられないという、町と田舎の対立がある。町から出かけてきた二人は、当然田舎の人たちに暖かく受け入れられると思っていた。素朴な田舎、貧しくともそこにアイルランドの本質があるはずであった。しかしあったのは拒絶、それも貧しい田舎ではなくて、じぶんたちよりも金持ちの田舎である。4シリング6ペンスだったはずの入場料が何の断りもなく6シリングにあげられている。

次に町の中の対立がある。引用のように、町に住んでいてもフランクやジョーのような見習いの階級と親方達、そしてミッキーのように金を持っている商売人の階級があり、二人には現在の自分たちとは別の階級になる可能性はほとんどない。ミッキーに、アンじゃなくてお前の階級の中から女の子を探せと言われてしまう。

そして、アメリカを代表とする外からの文化とアイルランドの従来文化の対立がある。素朴で、民話の世界だったはずの田舎にダンスホールができ、そこでは伝統のアイルランド舞踊ではなく、マーヴェル・トーンズというグループがアメリカからのダンス音楽やポピュラー・ミュージックを演奏している。しかもまったく上手ではない。ここにも伝統の本来アイルランド文化といえるものはその存在を失いかけているところが示されている。二人も勿論その中に身を置きたいのだけれどもそれができず、せいぜい伝統的にやれるのは、ミッキーの車について冗談を言い合うことくらいで、そのミッキーを叩きのめそうとすると、かえってしっぺがえしを受けてしまう。

さらに、アイルランドの世代の中の対立がある。酔っぱらいのジム・デイリーは二人がずっとアイルランドに留まっていたときの未来像である。二人はそうなり

たくない。だから、ジムが親しみをもって彼らに近づくと、利用できそうだと思うと親切だが、そうではないと分かれると、反応は冷たい。酔っぱらって周囲で何が起こっているかと分からずにいるデイリーの世代と若い二人の世代の対立である。それはジムが自分を紹介するときに、Jim Dalyと言って、さらにシェマス・オダーラ (Seamus O Dalaigh) とアイルランド語の名前に言いかえた時の雰囲気にもでている。アイルランド式の名前をどうとも思っていない若い世代、女の子とつきあうために、自分の名前がデ克蘭やパディというアイルランド独特の名前ではなくてリチャードにしたいくなる世代である。

このことは『内側で』にも言えて、キアランの英語綴は Kieran だが、マラキーは冗談にそのアイルランド語の言い方 Ciarán を使って笑う。フランクたちと違う階級にいる彼らにとってもアイルランド語の呼び方は冗談の対象にしかならない。そして、「内側で」も「外側で」もアイルランドの状況はほとんど同じで、時代の大きな変化の中にあることが示されている。

### (三)

トマス・マーフィは二つの劇の設定を 1958 年にした。これには明らかに意図がある。フィンタン・オトゥールは次のような説明をする。<sup>4)</sup> 1958 年に財務長官の T.K. ウィタカーが経済復興 5 年計画を発表した。これは戦後のイギリス経済の繁栄に比べて、落ち込み続きのアイルランド経済を立て直すために、それまで抑えてきた外国資本の導入を実施することであった。先ずアメリカ資本が、それと共にアメリカ文化が入ってくることであった。1990 年の現在もいろいろの経緯はありながら、日本の企業の進出も相変わらず続いているようである。具体的には関税の壁を低くすることで、このことによって、少なくともアイルランド経済の立て直しをはかり、ずっと続いている海外移住の人々の流れを少しでもくい止めようというものであった。しかし、これは社会的にも文化的にもアイルランド独自のものを保持していこうというこれまでの方針に大変化が起こったことになる。このことによって生じる、社会的文化的変化はどうすることもできない。その切断面をマーフィは 1958 年に設定して示したことになる。

20 世紀の初め以来、エイイツやレイディ・グレゴリーたちは、アイルランド的なものの良さを主張してきた。アイルランド語を話す田舎の貧しくとも素朴な人々と、炉端で聞く民話、その中に浸ることこそ、アイルランド的なものだものである。そこにアイルランド人の笑いや皮肉や様々なものが生まれた。マーフィは 1960 年代に至ってアイルランド的なものに大きな変化、変質ができそうだ

ったし、出てきたことを、この2つの劇で示そうとしたのである。

註

- (1) Fintan O'Toole: *The Politics of Magic; The Work and Times of Tom Murphy* (Dublin, Raven Arts Press, 1987).

## 四人の詩人の「アイルランド」

— コンテキストとしての北部地方をめぐる —

谷 川 冬 二

カトリック対プロテスタント、あるいはケルト対アングロ・アイリッシュという枠組みでアイルランド的ということを考える方法には根強い魅力があるようだ。しかし、こうした両極の二項を対立させて何事かを語ろうとすると、しばしば、曖昧な中間項を、意識的にであれ無意識的にであれ、隠蔽し排除することになる。また、その二項についても、所詮理性が紡ぎだした幻想ではないかという疑念が拭えない。

たとえば、ケルト対アングロ・アイリッシュを考えるなら、なぜその二つが両極として選ばれたのかが問われねばならない。同時に、そのことによってこぼれ落ちた中間項が何か、考察されねばならない。取捨選択に働いた力とは何か。それは、理性の政治的な力である。これに屈した結果、アイルランド共和国の歴史を方向付けてきたフィアンナ・ファール党の人民主義イデオロギー「32州から成る王のいないエーリン」もしくは連合王国の保守政界を支配してきた多分に植民地主義的なイデオロギーに取り込まれ、どちらのネーションにも帰属しえない「北」の存在が黙殺される。

「北」で政治経済を支配するのはスコットランドから移住してきたプレスビテリアンである。アイルランド全島の人口のほとんど8割を占めるカトリックから信仰の形からいえばアングリカン(いうまでもなく大ブリテンの正統派)よりさらに遠い彼らが両者の中間の階層に置かれたことが、アイルランド島の政治と文化を必要以上に複雑化させてきたように思う。イースター蜂起から内戦に続く時期と60年代末から70年代を極点にしてアイルランドの詩人たちは同じ「北」の問題を生きたといえるし、現在でも基本的な事情は変わらない。イエイツしかり、ヒューイットしかり、ヒーニーそしてマルドゥーンしかり。

1921年イエイツは平穏なオックスフォードでの暮らしの中でもアイルランドの状況に心を砕いていた。ユナイテッド・アイリッシュメンからフィニアン、アイルランド義勇軍イースター蜂起派と引き継がれてきたロマンティック・アイルランドという統合体が、ロイド・ジョージの剛柔使い分けた巧みな政策の前に現実的な修

正を迫られていることを感じとっていた。ダブリンへ移り住む前に連合王国の前首相初代オックスフォード伯アスクウィスと秘かに会って故国のとるべき道について決断したイエイツは、争乱のただなかアイルランド自由国上院議員の職につく。内戦を経ての離婚禁止法案が提出された時、彼は敢然と反対の立場をとった。

For the last hundred years Irish nationalism has to fight against England, and that fight has helped fanaticism, for we had to welcome everything that gave Ireland emotional energy, and had little use for intelligence so far as the mass of the people were concerned, for we had to hurl them against an alien power. The basis of Irish nationalism has now shifted, and much that once helped us is now injurious, for we can no longer do anything by fighting, we must persuade, and to persuade we must become a modern, tolerant, liberal nation.<sup>(1)</sup>

イエイツはマイノリティの思想信条の自由を尊重することを熱心に説き、それが近代国家にふさわしい知による多様性の連合に重要な役割を果たせるはず、と結ぶ。彼の念頭にあるのは、カトリック教会の政治への道徳的な干渉である。それを許せばどうなるか。

This country has declared through every vehicle of expression known to it that it desires union with the North of Ireland, even that it will never be properly a nation till that union has been achieved, and it knows that it cannot bring that union about by force. It must convince the Ulster Protestants that if they join themselves to us they will not suffer injustice.<sup>(2)</sup>

教会のドグマが国を一律に支配することを危惧していたイエイツは正しかった。緊急に国の内に潜む新たな専制との戦いに備えなければならない時になっていたのだ。

しかし、岐路に立つアイルランドのナショナリズムを情ではなく知中心に改めるべきだというイエイツの二項対立的ディスコースは、情をカトリック主導の狂信的な人民主義に結び付ける一方で知をアングリカンがダブリンに残した美学、文学の孤高の伝統に求めて秩序維持を図った時に、現状の凍結、すなわちアイルランド島に対する大ブリテンのブルジョア支配に荷担してしまったともいえる。



ベルファストを本拠とするプレスビテリアンは、結局のところ無視されたままであった。

50年を経ても、社会構造に、とりわけ経済構造にさまざまな既成事実が重ねられてしまう。当初ゲリマンダーを含むかなりいかがわしい経緯で定められた南の26州と「北」の6州との境界線が、多くの人々の想像力の中で動かし難い実体として存在するようになる。「北アイルランド」の詩人などという表現が当然のこととして用いられるようになる。ともあれ、大ブリテンと共和国、どちらが主権を求めても「北」のプレスビテリアンがマイノリティにしかねない以上、彼らの反発は避けられない。「北」の問題は結局「北」の人々の選択に委ねられる他はない。だからこそ、そこは世界で最もさまざまなディスコースが交錯する地域となっているのである。

北アイルランドというよりベルファストの詩人であるヒューイットは、“Ulster names”の中でアイルランドの地名の英語化という問題に一つの答を引き出そうとしている。

I take my stand by the Ulster names,  
each clean hard name like a weathered stone;  
Tyrella, Rostrevor, are flickering flames:  
the names I mean are the Moy, Malone,  
Strabane, Slieve Gullion and Portglenone.

Even suppose that each name were freed  
from legend's ivy and history's moss,  
there'd be music still in, say, Carrick-arede,  
though men forget it's the rock across  
the track of the salmon from Islay and Ross.<sup>(7)</sup>

ここで批判されているのは、神話、伝説の風土化、それらを自然なものと考えて歴史を組み立て伝承していくことである。その呪縛を脱したら、ある地名がある神話、伝説と結ばれてもそれは必ずしも当然のことではないと考えたら、自由な美しい音がそこに在るではないか。ヒューイットはそう指摘する。

The name of a land show the heart of the race;

they move on the tongue like the lilt of a song.

You say the name and I see the place —

Drumbo, Dungannon, or Annalong.

Barony, townland, we cannot go wrong.<sup>(4)</sup>

ここでヒューイットは、所とその名前との指示関係に疑問の入る余地はない、と言いたようなのだが、英語化されゲール語の原義が失われると、地名はそのゲール語時代の過去と切り離されてしまい、訳した者にとって都合の良い歴史の書き換えが起こる可能性がある。音が美しいほど、かえって危険である。フリールが *Translations* で説いたのも実にこの可能性についてなのだ。<sup>(5)</sup>

You say Armagh, and I see the hill

with the two tall spires or the square low tower;

the faith of Patrick is with us still;

his blessing falls in a moonlit hour,

when the apple orchards are all in flower.<sup>(6)</sup>

一つの歴史が建前としての地位を失えば、生まれた空白は必ず何かで埋められる。それは響き通りに美しいだけのものではありえない。Ard Macha (“Macha’s Height”の意)が Armagh となった時、そこが伝説の女王マハの時代からケルト人の王たちの座であったことも、聖パトリックが445年に教会と修道院を開きこれが学問所として大いに栄えたことも歴史の表から消えてしまった。アングリカンとカトリックそれぞれの大聖堂が、その正当の後継としての地位を争うかのようにどちらもパトリックの名を冠して建つ。かつての彼の教会跡を占め、ブライアン・ボルー大王の墓所を持つ分アングリカンの方が勝っているように思える。

換言すれば、ある時代ある地域に生きた人々の中心であったところが、ロンドンを中心とする大きな統合体の周縁に置かれることになる。そして、たとえば東の果てが日本西の果てがアイルランドというブレイクの想像力上の地図が、大きな統合体の大きな経済力、軍事力によってさらに外の世界へ自然なもの、当然のものとして伝達されていくことになる。ヒューイットがロンドンデリーという言葉避けてデリーと綴る時、聖コラムキルについて語る時、ロンドンによる権力に与する気配は微塵もない。ただ、彼の音楽の比喩が歴史の書き換えという問題をさらりと行き過ぎたことは、イエイツと同じく現状の凍結を事実上容認する

結果となる。中心/周縁、優/劣の関係とともに英語化が行われた以上、新しく生まれた地名は祝福の対象のままには留まりえない。

イエイツ、ヒューイット、フリール、こういった人々とそれぞれに近いヒーニーは、言葉の芸術が避けられないテキストとコンテキストの問題について非常に用心深い。しかし、公民権をめぐる始まった北アイルランドの抗争から距離をおくべく1972年夏に移り住んだウィックローで書かれた彼の詩集*North*は、だからこそであろう、アイルランドの詩のコンテキストになるその歴史と密着したテーマを持っている。

I shouldered a kind of manhood  
stepping in to lift the coffins  
of dead relations.<sup>(7)</sup>

このように始まる“Funeral Rites”は、第二部で

Now as news comes in  
of each neighbourly murder  
we pine for ceremony,  
customary rhythms:

the temperate footsteps  
of a cortège, winding past  
each blinded home.<sup>(8)</sup>

と引き継がれる。“Ceremony”はイエイツ的な用語である。しかし、ヒーニーが向かうのはアングロ・アイリッシュの栄光ではない、ユナイテッド・アイリッシュメンの理想でもない。アイルランドを構成するさまざまな要素が混在するボイン谷である。

I would restore  
  
the great chambers of Boyne,  
prepare a sepulchre

under the cupmarked stones.

Quiet as a serpent

in its grassy boulevard

the procession drags its tail

out of the Gap of the North

as its head already enters

the megalithic doorway.<sup>(9)</sup>

それから、作者の想像力は一気にアイルランドの異教時代に飛ぶ。その頃はもちろん“hands / shackled in rosary beads”<sup>(10)</sup>など存在しなかったし、その手が引き起こす暴力もなかった。無惨な死が無かったわけではない。しかし、最後の第三部でヒーニーは、ノースメン時代に由来するストラングフォード、カーリングフォードの地名に言及したのち、毒蛇によって殺された彼らのサガの英雄グンナールに、彼らの掟に反しその死の仇が討たれないままであるにもかかわらず、墳墓が開かれた時“a joyful face”<sup>(11)</sup>をもって月を振り仰がせる。

ここに見られる祈りの姿勢がイエイツの抛ろうとしたアングロ・アイリッシュの孤高と質的にどこが異なるか大いに問題となるところであろう。しかし、ロザリオにいましめられた手の主を悼む葬列が巨大な蛇となりグンナールを殺害したのだ、と物語るヒーニーは、明らかに自分もまたその殺害に加わった一人であることを認めている。個々の敬虔が全体では固陋なイデオロギーとなり、異質のものの生命を奪う。そうした人間のありように対するやりきれなさ、最後に描き出される月の清澄と鮮やかに対照されている。ヒーニーの祈りは、孤高の領域への撤退と言い捨てるには余りに苦い。

抗争の時代は社会的多元主義が説かれた時代、そしてマス・メディアに乗ってポップ・カルチャが世界の隅々にまで行きわたるようになった時代でもある。実際、北アイルランドの抗争自体、正当な市民権を勝ち得るために地球上のあちこちでさまざまな形で行われた戦いの一環なのだ。こうした時代に育った世代の一人としてポール・マルドゥーンを挙げたい。

He had a long white streak

On his deep chest,

A small white patch  
Over one of his shoulders,  
And two white claws  
On each of his forepaws.

Over his lean back  
He was all ticked with white,  
As if a shower of hail  
Had fallen and never melted.<sup>(12)</sup>

ここにいう“he”はひとではない。アイルランドの床屋とパブの半分にその写真が飾られている、と言われるくらいに有名な、ラーガン卿ブラウンロウのグレイハウンドである。1868、69、71年と三度までウォータールー杯に勝ち、当時誇るものが何もなくて意気消沈していたアイルランドの人々の溜飲を大いに下げさせたというので、ウォーターフォードに立派な記念碑が建てられている。フォークバラッドにも歌われていて、そこでは“I don't care a damn for your Irish greyhound.”と嘲笑うイングランドの紳士たちに堂々やり返す主人を見上げながら、尻尾振り振り“Don't fear, noble Brownlow, don't fear them agra, / We'll soon tarnish their laurels”<sup>(13)</sup>と告げ、イングランドの代表、雌犬ホワイトローズ相手に古きアイルランドの栄光をひとくさり述べつつ、その言葉通り圧倒的な勝利を収めることになっている。いろいろな版があるが、ダブリナーズ版では

Well the hare she led on just as swift as the wind  
He was sometimes before her and sometimes behind,  
He jumped on her back and held up his ould paw —  
'Long live the Republic,' says Master McGrath.<sup>(14)</sup>

と終わる。アルコールと冗談に力を借りて歌われその度にイデオロギーを濃密に伝えていく国粋主義的フォークバラッド(このジャンル自体がゲール語文化の空白に入り込んだきわめて政治的な成り立ちを持つもの)に対して語り手がとる距離は、きわめて微妙である。

Should he not still smoulder,

Our shooting star,  
That claimed the Waterloo Cup  
In eighteen sixty-nine?<sup>(15)</sup>

語り手は、現在ラーガン卿の屋敷の縁に立っている。ラーガンはネイ湖のほとり、つまり北アイルランドにある。ベルファストから23マイル、かつて権勢を誇ったオニール家から没収されブラウンロウ家に下賜された。キルケニー同盟とイングランド議会軍との戦乱で一時荒れたが、今はリネン産業の中心地の一つである。近郊にはまたユグノーやフレミッシュの織り手が移り住んだ村もあり、さながらアルスターの歴史の縮図である。ジョージ・ラッセルの生地でもある。<sup>(16)</sup>

The overhanging elm-trees  
And the knee-high grass  
Are freshly tinged  
By this last sun-shower.

I'm not beside myself with grief,  
Not even so taken by McGrath.<sup>(17)</sup>

パブの口承文化(古い世代のポップ・カルチュア)が養ってきたイデオロギーを否定形で軽くないしながら、しかし、語り手はそれに対し何らかの言葉、歴史を置こうとはしない。かわりに、身体をこの現在生命を輝かせている榆の木や草に委ねきってしまう。

アイルランドの社会的コンテクストに照らすと、一見逃避的なこの態度が、実はヒーニーのように一気に遥かに起源を遡って種々のディスコースを相対化するよりもさらにラディカルなものとわかる。党派的ディスコースの前提である時空間を個人に収斂させ、その秩序を破壊しようというのだから。普通アイルランドが女性、大ブリテンが男性であるのに、それを逆転させた先のバラッドは、もうそれだけで十分ニュー・アイリッシュ上層階級のディスコースのパロディたりうる。それを、さらに、真面目そうに澄まして拒むとは、極めて念のいったパロディ精神である。もちろん、パロディのパロディは元のものに戻らない。マルドゥーンはどのような人々のディスコースからも遁走を企てる。かわりに、自己を構成するさまざまな要素を、具体的に取り出してゆく。その作業を声高にはな

く、現在のポップ・カルチュアへの言及を織りまぜて、洒落っ気とサービス精神いっぱいにおこなえるところに、特長がある。彼の詩には、フォルクスワーゲンや「ジョニー・B・グッド」の歌詞の断片から果てはキンビールまでが、賑やかに登場する。それもまた、確かに一人のアイルランド人の心象風景である。

アイルランドをオックスブリッジやイエイツを通して自分に馴染み深い伝統に引き寄せて解釈する前に、幾系統もの「真実」を心得る必要があるのではないか。でなければ、ヒーニーやマルドゥーンたちが敢えて語らずにしているものが見えてこず、英語による詩の世界で彼らが占めているはずの位置も測り難い。逆に、そうした態度で「北」の詩人たちを読み込むほどに、アイルランドではさまざまなディスコースが建前としての地位を争っているのが見えてくるように思える。最終的にどれを取ってアイルランドを語るかは見る者次第である。評者の今を抜きにしてアイルランドは在りえないという事実を突きつけてくることが、一番のアイルランドらしさかもしれない。

## 注

- (1) William B. Yeats, "An Undelivered Speech," in *Uncollected Prose*, Vol. II, ed. John P. Frayme and Colton Johnson (London: Macmillan, 1975), p. 452.
- (2) Yeats, p. 450.
- (3) John Hewitt, "Ulster names," in *Freehold and Other Poems* (Belfast: The Blackstaff Press, 1986), p. 25.
- (4) Hewitt, p. 25.
- (5) 拙論「言葉における政治性: イエイツの場合、フリーールの場合」『京都産業大学国際言語科学研究所報』第11巻、1990年、163頁－191頁の後半部を参照下さい。
- (6) Hewitt, p. 25.
- (7) Seamus Heaney, "Funeral Rites," in *North* (London: Faber and Faber, 1975), p. 15.
- (8) Heaney, p. 16.
- (9) Heaney, pp. 16-17.
- (10) Heaney, p. 15.
- (11) Heaney, p. 18.
- (12) Paul Muldoon, "At Master McGrath's Grave," in *Mules* (London: Faber and Faber, 1977), p. 35.

- (13) *The Dubliners' Song Book*, ed. Eric Winter (London: Wise Publications, 1974), p. 38.  
(14) *The Dubliners' Song Book*, p. 38. アルスターで採られた版の最終連も参考までに  
引いておく。

McGrath he looked up and he wagged his ould tail,  
And he winked at his lordship to know he'd not fail;  
Then he jumped on the hare's back and held up his paw —  
Give three cheers for ould Ireland and Master McGrath.

(*Ulster Songs and Ballads of the Town and the Country*, ed. H. Richard Hayward with  
an introduction by St. John Ervine [London: Duckworth, 1925], p. 62.)

- (15) Muldoon, p. 35.  
(16) しかし、ここは Bury St. Edmunds にある別の屋敷を指すのかもしれない。  
(17) Muldoon, p. 36.



## W.B. イェイツ再考にむけて

松 村 賢 一

W.H. オーデンは、イェイツが没した2年後の1941年に“*In Memory of W.B. Yeats*”という詩のほかに、“*Yeats as an Example*”というエッセーを書いたが、1世代を経て、詩的戦略として自らをアイルランドのボッグに据えて詩作していたシェイマス・ヒーニーは、大木のようなイェイツの存在に自らを対峙させ、オーデンのタイトルに疑問符をつけて講演をした。このシンポジウムはヒーニーが1978年にUniversity of Surreyで行なった講演、“*Yeats as an Example?*”(Preoccupations 所収)に触発され、イェイツに見る詩作とその方法、政治、批評そしてフェミニズムの視点から、できるだけプロとコントラを明瞭にしながらいェイツに迫ろうと構成された。

イェイツはいわばアイルランドにおける詩的伝統の楽園を自ら確立したと言ってもよい。中央には善悪を知る木が立ち、枝には詩がたわわにぶらさがり、なかでも“To Ireland in the Coming Times”(1893)や“Coole Park and Ballylee”(1931)それに“Under Ben Bulbin”(1938)には樹液が脈々と流れて、イェイツの生を語っている。楽園の周囲に周到につくられた生垣はイェイツの世界全体を保障し、生い茂る木々には高踏な芳香が漂う。イェイツはイングランドのヴィクトリア朝後期の合理主義と物質主義に異議申立てをし、神智学に浸って錬金術的な思考を発見し、アイルランド西部の農民と民話に伝統的なイギリス文学とは異なる素材を求め、神話を掘り起こし、古代アイルランドの叙事文学に詩的活力を見出し、アイルランドの文芸復興に奔走し、幾多の評論を誌紙に発表し、モード・ゴンにひたすら求愛し、いつも女性の庇護を求め、文人を積極的に発掘し、政治に関わり、プロテスタント・アセンダンシーとカトリックの狭間に揺れ動き、バリリーの古塔の石造の回り階段のように硬質で瞑想的な詩の世界に入り込み、水面をきるあめんぼのように悠然とし、クフーリンの傷に暖かい眼差しをおくって死の準備をし、最後には生と死に冷厳な目を投げかける。かくも精力的に行動したイェイツは現実を自己の思想によって生き、芸術の理想を追った夢見る人であり、その言語は生の超越と自己の文学世界の統一を希求した誠意にあふれたものだといえるだろう。

気まぐれ、大ぼらふき、エクセントリック、傲慢、冷淡など、イエイツたいする批判は数多い。こうした批判はイエイツが強烈な個性によってそのヴィジョンを国民におしつけたことに起因すると考えられる。しかし、自己の偉大な芸術の完成のために、イエイツはガラス質の楽園を入念に構築しなければならなかったのであろう。

アングロ=アイリッシュ文学の詩的伝統というものがイエイツ文学の楽園に封じ込まれてしまったかのようなではあるが、これを無視するか、あるいはいかに復権し、切り崩し、発展させていくかが後に続く詩人たちの大きな課題であろう。シェイマス・ヒーニーをはじめとするアイルランドの詩人たちがめざましく台頭してきた現在、イエイツの詩的創造、政治、批評、フェミニズムをあらためて吟味し、検討するのも意味のあることとおもわれる。

## イエイツは〈男性的〉か？

— イエイツとフェミニズム —

荒 木 映 子

‘Yeats as an example?’<sup>(1)</sup>という講演の中でヒーニーは、イエイツが意図的にとろうとした外見・姿勢を、「大きな毛皮の外套を着たような態度」、「傲慢な知性と馬上の側面像」というふうに説明している。「馬上の側面像」という表現が直ちに思い起こさせるのは、*Collected Poems* の最後に置かれたイエイツの墓碑銘の言葉である。ヒーニーはこの講演の冒頭で、ロバート・ローウェルの墓碑銘としてふさわしい詩とイエイツの墓碑銘をひき比べ、ローウェルの詩が、不完全な生者への同情に満ちた、暖かいまなざしで書かれているのに対して、イエイツの場合は、弧高にある芸術家の冷たい視線を表しているとしている。ヒーニーはさらに、イエイツの葬られている墓地を見下ろす山の父親像を思わせる男性的な形状もさることながら、この山の名前を冠した‘Under Ben Bulbin’という詩には、「あまりに男性的で断定的なところ」があると論じている。

しかし、ヒーニーが言いたいのは、イエイツの「典型的な」(exemplary)な詩とは、エリート主義的な芸術観を標榜したものではなく、芸術的な技巧(mastery)が生と死の神秘(mystery)の前にひれ伏すような詩の方だ、ということなのである。だから、自分ならば *Collected Poems* の最後には‘Cuchulain Comforted’のような「もっと優しい詩」を置いて、「もっと典型的な」ものにしよう。つまりこの詩は、「片意地な激しい男——芸術家であれ英雄であれ、詩人イエイツであれ首狩り人クーフリンであれ——が、その傲慢な声を生者と死者の粗野な声に混ぜ合わせ、そのヒロイズムを同胞の臆病さに溶け込ませる」詩であり、結局は「生に対する母親のような優しさに満ちあふれた」態度こそ——イエイツが意図的にとろうとした態度とは裏腹に——イエイツによりふさわしいと、ヒーニーは考えるのである。

ヒーニーが言うように、イエイツが故意に〈男性的〉なポーズをとろうとしたことに疑問の余地はないであろう。‘Under Ben Bulbin’もその例にもれない。どんな女性もこのような辞世の句をのこすことはないだろうから。

Under bare Ben Bulben's head  
In Drumcliff churchyard Yeats is laid,  
An ancestor was rector there  
Long years ago; a church stands near,  
By the road an ancient Cross.  
No marble, no conventional phrase,  
On limestone quarried near the spot  
By his command these words are cut:

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

詩集 *Responsibilities* (1914) の頃からイエイツは、自らのルーツを意識しはじめ、一家の系図の中にアイデンティティを確かめようとするようになるのだが、これができるのは、イエイツが男だから、そして「われわれの文化におけるアイデンティティが、父権制と深くからみあっている」<sup>9)</sup>からなのである。父祖ゆかりの地で、父方の苗字であるイエイツを継ぐ者として葬られるのは、男にのみ与えられた特権である。墓石に名前を刻みたいという願望もまた「あまりに男性的」な欲望と言える。ヴァージニア・ウルフは『私だけの部屋』で書いている。

女達は今でも男達ほどには自分の名声の存否などにわずらわされることはない。一般的に言って、女達は墓石や道標のそばを通りすぎてもそこに自分の名前を刻みつけたいという抑えきれない願望を感じることはないが、アルフとかバートとかチャールズとか男達だと、自分の本能に従って感じずにはいられないのである。この本能は美しい女が通りすぎるのを見たり、いや犬が通るのを見ても、「この犬はおれのものだ」とつぶやくのである。<sup>9)</sup>

こうした「抑えきれない願望」が男の本能に基づいているのかどうか、つまり父権制の起源を心理的なものに求められるかどうか、には疑問があるが、少なくとも、女の「匿名性」(anonymity)と男の「名声欲」(publicity)とはどうやら歴史的には裏づけられるようである。いずれにしろ、父権制の中で一者的主体を確立し、墓石に名前を刻みつけたいという欲望はいかにも<男性的>なものであり、その意味

でイエイツは確かに<男性的>な詩人と言えるだろう。イエイツの本領は<男性的>な面よりは、「母親のような優しさに満ちあふれた」<女性的な>面にあるとするヒーニーの結論について考えてみる前に、イエイツの<男性的>な面をいくつかの詩においてさぐってみたい。

\* \* \*

*Michael Robartes and the Dancer* (1920)におさめられた詩のいくつかは、そこに読みとれる女性差別的態度故に、フェミニスト批評家達の格好の攻撃対象になっているようである。ドナルド・デイヴィなども、この詩集は、「二つか三つの詩を除くと、社会における女性の役割の問題に共通の関心を持っている」<sup>19</sup>と述べている。イエイツの考える女性の役割がどんなもので、その役割にもとるとどうなるかは、次の彼自身の言葉に集約されるようだ。

女性というのは、人生における重要なできごとは自分自身を与えること (giving themselves) と子供を生むこと (giving birth) なので、ある意見を持つと、まるでそれが何かすごい石の人形であるかのように、意見に全てをささげてしまう。男は意見など軽く取り上げて、それに不誠実であることもある...ところが、女にとっては、意見が自分の子供か恋人のようになってしまい、情感が豊かであるほど、他の事をみな忘れてしまうのだ。...ついにはその意見は彼女達の性質と一体となり、肉体の一部が石となって生命から出て行ってしまふようだ。<sup>20</sup>

女性本来の役割を忘れて、意見に固執したあまり、心が石のようにかたくなになってしまうことを嫌う気持ちを、イエイツはくり返し詩にかいている。‘Easter 1916’や‘On a Political Prisoner’は、政治に情熱を傾けすぎたために心が石になってしまった女性として、コンスタンス・ゴア＝ブースを描いている。‘A Prayer for My Daughter’では、こうあるべきではない女性の例としてモード・ゴンを暗に示しながら、せっかく「豊饒の角の口から生まれながら、理屈っぽかったために、その角とあらゆる美德を...怒号するふいごと交換してしまった」と言う。モード・ゴンがしばしば擬せられるヘレネーも、この詩では結婚に失敗した単なる女性に転落している。性差別的主張のために悪名高いこの詩について、ジョイス・キャロル・オーツは、イエイツの女性像があまりに紋切り型であることに驚き、この詩は父

親の娘に対する祈りであるばかりではなく、モード・ゴンへの「呪咀－報復の手段」<sup>6)</sup>であるとまで言い切って批判している。しかしここまで過激なフェミニスト批評になると、女性には「意見に全てをささげてしまう」というイエイツの批判に逆にさらされることになりかねない。

女性に理屈や抽象観念を持ってほしくないというイエイツの考え方の背景にあるのは、「無機的で論理的な直線」にも似た科学的合理主義の精神に対する憎悪であろう。デイヴィがイエイツのエッセイの中の有名な言葉を引きながら述べてるように、イエイツは、女性達こそ、「ブレイクが数学的な形態と呼んだもの、あらゆる抽象的なもの、頭にだけ属しているもの、純粋な希望や記憶や身体感覚から泉のように湧きあがってくるものでない一切のもの」<sup>7)</sup>から逃れるべきだ、というのであろう。自然に近い女性がなぜわざわざ論理や抽象を好んで求めるのか、というわけである。

セクシスト＝イエイツの汚名を晴らそうとしたがる批評家はおおむねこのような議論に終始するようである。すなわち、イエイツの性差別を何か別の概念のメタファーであるとしたり、イエイツは女にも男にも同じ理想を求めていたのだとか、この点が他のセクシストは違うとか、あるいは男と女はその役割が異なるだけで優劣関係でとらえてはいないとかいった具合に、性差別主義者とみなされることを必死になって拒否しようとする傾向がある。デ克蘭・カイバードも *Michael Robartes and the Dancer* の同名の巻頭詩を論じて、同様の議論を展開している。この詩でも、女にとって意見などというものは何の価値もないもので、肉体をこそ磨かなければならないという主張がロバーツの口を借りて語られる。これに対するカイバードの評言は、いつでもイエイツは同じ原理を男にも、そして特に老齢の自らにもあてはめてきたということである。<sup>8)</sup> この伝でいけば、ロバーツの対話の相手の若い踊り子が発する、大学に行って女も男のように学問を身につけてはいけないかという質問に対して、ロバーツがほのめかす否定的な答は、おそらくイエイツの学校教育そのものへの不信からきているということになるのであろう。いわんや女までもが肉体を軽んじ知識を偏重する学校教育に毒される必要があらうか、というわけだ。

フェミニスト批評家の側から、イエイツのテキストに含まれる「女性の文学上の虐待、すなわちテクスチュアル・ハラスメント (textual harrassment)」<sup>9)</sup>が摘発され、それまで見逃されたり、故意に無視されてきたテキスト内の性差別が批評の視野に入るようになってきた。それだけではなく、「男性の文学体験に完全に基づいてきた読むことと書くことについての従来受け入れられてきた理論的前提の見

直し」<sup>(10)</sup>までもが要求されるようになってきている。そんな中で、イエイツの性差別的態度を躍起になって弁解するのは、そもそもファルス＝ロゴス中心主義である世の中を、素朴な男女異質平等論を楯に擁護するのに似ている。<sup>(11)</sup>

‘A Prayer for My Daughter’に話を戻そう。意見にこりかたまって心が石と化したモード・ゴンとの対比のもとに、イエイツは次々と娘にそなえてほしいと思う資質をあげていく。美しくあってはほしいが、人や自分の目を狂わせるほどの美であってはならない。親切心、貞節、そしてとりわけ礼節に恵まれてほしい。心は「ベニヒワ」で、「人知れず繁る樹」「好きなひと所にずっと根を張る緑の月桂樹」になってほしい。イエイツが生まれたばかりの娘アンに望むのは、純潔、温和、安定性、閉鎖性、自律性である。いやそれにもまして、‘courtesy’‘magnanimities’‘ceremony’‘custom’等の言葉によって表される貴族的精神の伝統と言った方がいいだろう。19世紀末にイエイツはグレゴリー夫人の屋敷のあるクール・パークを初めて訪れ、後、夫人を通してカスティリオーネの『宮廷人』をホッビー訳で読み、ルネサンス期ウルビーノに花咲いた宮廷文化を理想とするようになる。学問・芸術を手厚く保護し、公妃エリザベッタを中心に宮廷人達が洗練された議論をたたかわすグイドバルド・モンテフェルトロの宮廷は、グレゴリー夫人のクール・パークに重ねられて、共にイエイツを魅了したのであった。ルネサンス期のイタリアでは、宮廷人というのは単に宮廷に仕えている人間の意ではなく、武人であり外交官であり、完成を求めてやまない教養人でなければならなかった。生まれは高貴で、肉体的な美しさを兼ねそなえ、良き作法を身につけ、誠実で寛大でなければならなかった。その中心的理念は、典雅(‘grazia’)であるが、これは‘sprezzatura’(英語では‘recklessness’とか‘nonchalance’と訳す)——つまり努力して習得したものであってもその技巧のあとを隠す技巧、難事をさりげなく容易にやっつけること——によって達成される。<sup>(12)</sup> イエイツが娘に具現してほしいと願う性質の多くは、カスティリオーネが描いた貴族的精神に要約されるのである。‘In Memory of Major Robert Gregory’でイエイツは、戦死した、グレゴリー夫人の息子を、「われらの敬愛するシドニーであり完全なる人」「軍人、学者、騎手」と呼び、宮廷人の理想像として描いたが、‘A Prayer for My Daughter’で理想化される娘アンは、さしずめ女性版ロバート・グレゴリーということになるうか。労して得たものでありながら「根源的な無垢」の性質を持つ娘アンのイメージは、まさしく‘sprezzatura’の理念を具体化したものである。

と、このように論じてきたからといって、イエイツの性差別的発言と思えるものが、実は、失われつつある貴族の中心的精神を娘に託してみたただけなのだ、と

弁明するつもりはない。そうではなく、イエイツの男性中心主義の思想は、この詩の最後のスタンザで最も如実に暴露されていることをこそ指摘したいのである。

And may her bridegroom bring her to a house  
Where all's accustomed, ceremonious;  
For arrogance and hatred are the wares  
Peddled in the thoroughfares.  
How but in custom and in ceremony  
Are innocence and beauty born?  
Ceremony's a name for the rich horn,  
And custom for the spreading laurel tree.

この最初の二行を読むたびに、前のスタンザで述べた、「好きなひとつ所にずっと根を張って生きる緑の月桂樹」や、「自らを楽しませ、鎮め、畏れさせる」魂は一体どうなってしまったのかという気持ちにさせられる。娘に求める安定性や自律性は、彼女の結婚によって激しく裏切られてしまうのだ。何人かの批評家も最後のスタンザとその前で言われていることとの間に齟齬を感じているようだ。カリングフォードは、いささか唐突な花婿の出現によって、それまでの父-娘の関係が一挙に断たれてしまうことを奇異に感じ、「この詩は実際、女性の自律と従属、貞潔と婚姻との間の未解決の緊張をはらんでいる」と述べている。<sup>(13)</sup> 貞潔と婚姻との避けがたい相剋から目をそらすかのように、花婿にはおよそ肉体や性が与えられず、嫁ぐ先の家の格式やならわしばかりが強調されている。草稿では、この一行めの部分が、'And may she marry into some old house'<sup>(14)</sup> となっていて、現行の詩以上に生身の人間の存在が希薄であった。最後の第十スタンザの書き出しは、第三、第六スタンザと同じ 'May she...' という祈願文で、字句の上で一貫性を持たせ、何気なく祈りが続いているかの風を装ってはいるのだが、それにもかかわらず矛盾を隠しきれないでいる。<sup>(15)</sup> その後には開き直りとも陶酔ともとれるような確信に満ちた修辞疑問文が続き、最後の二行で娘の象徴する「豊饒の角」と「月桂樹」は、それぞれ、「ならわし」と「礼儀」という名前を与えられることになるのである。（「月桂樹」につけられていた 'rooted' という形容詞は、ここでは巧みに 'spreading' に置き換えられているが、これは少しでも矛盾を解決しようとすることのあらわれか？）

おそらくイエイツには、1917年に購入した、クールから四マイルの所にあるバ



リリー塔を第二のクールに、つまり小規模なウルビーノの宮廷にしようという自負があったであろう。その精神を娘に継いでほしいと願うものの、そのためには同じように貴族的なならわしを持った家に嫁がせねばならぬことに気づいたのである。しかしそれにしても、せっかくの美德の何と頼りなく相手次第であることか。父権制社会にあって、男と女が決定的に違うのは、女には一者的主体を確立する道が閉ざされているということなのである。そしてこの差異を絶対的真理であるかのように受け入れているところにこそ、イエイツがセクシストたる所以がある。彼が、女が意見を持つのを嫌うのは、肉体をないがしろにし、論理や抽象化にはしること一般への憎悪があるからだと言い換えてみたところで、では、なぜ女だけがということになる。結局その前提にあるのは、男=ロゴス=精神性、女=非論理=身体性(自然)という相も変わらぬ二極原理である。そもそも男と女の二項対立で考えること自体が、ファルス=ロゴス中心主義という恣意的に閉ざされた領域(それが今までの人類の歴史だった)にどっぷりと浸っている証拠なのだ。フェミニティ、マスキュリニティを固定した不変の本質であるように考えることをこそ、問題にしなければならないのである。

\* \* \*

さて、男であるイエイツは自分の家系の中で絶えず自己同一性を確立しようとしてきた。手始めは、詩集 *Responsibilities* の、‘Pardon, old fathers...’で始まる巻頭詩であるが、この詩では、「呼び売り商人のごとき者達の腰には通ったことのない血」を受け継いでいることを誇り、<sup>(6)</sup> かつ自分の血を受け継ぐ者を残せないでいることに対する一抹の不安をもらしている。続く詩集 *The Wild Swans at Coole* (1919)の‘In Memory of Alfred Pollexfen’では、ポレクスフェン家の系図が語られ、次の *Michael Robartes and the Dancer* の詩集になると、‘Under Saturn’の中でイエイツの祖父や大おじのことに触れ、そして‘A Prayer’ではイエイツの尊ぶ貴族的精神が子孫にまで引き継がれていくことを祈る。ハザード・アダムズが言うように、われわれは、イエイツの詩の総体を、仮空のイエイツを主人公とする仮空の話から成る一冊の本と考えるべきなのであろう。<sup>(7)</sup> そうすると、*Collected Poems* で‘A Prayer’の次にくる詩‘A Meditation in Time of War’は‘A Prayer’の冒頭の風の吹き荒れる情景をそのまま引き継ぎ、「風に折られた古い木の下に」すわっている詩人の姿は、彼の願いが実現しないかもしれないことを暗示しているかに見える。ところが、それにもかかわらず、次に置かれたこの詩集最後の詩は、イエイツ自身の

不滅を高らかに宣言する。

I, the poet William Yeats,  
With old mill boards and sea-green slates,  
And smithy work from the Gort forge;  
Restored this tower for my wife George;  
And may these characters remain  
When all is ruin once again,

イエイツ自身のフルネームが出てくるのは、ここが最初で最後であり、彼自身のアイデンティフィケーションは、ルーツさがしの末、ここに至ってようやく完成されたかに思われる。そして、バリリー塔の石に刻みつけられるべきこの短い詩は、オルニーの言う、イエイツの中期以降の詩によく見られる様式——個人的で現世的なもので始まり、非個人的で神話的なもので終わる——を端的に示していると言える。オルニーは、*Collected Poems* におさめられた詩のうち、61の詩が‘I’という代名詞で始まり、41の詩では第一行めにこの代名詞が現れ、特にイエイツの成熟期の詩になるほど、詩の最後よりこのように最初に‘I’がくることはるかに多いことを指摘している。<sup>(16)</sup> この事実は、イエイツが自己の身元証明にいかにかこだわり、いかに自己を永遠の世界に組み入れていくことに腐心したかを物語っている。‘A Prayer’は‘I’という人称代名詞でこそ始まっていないが、現実の世界が普遍相に変化していくという、イエイツ詩の支配的な様式にまさしくあてはまるものである。

一者的主体をうちたてようとする姿勢にこそ、イエイツの男たる面目(?)が躍如している。‘Under Ben Bulbin’の最後の部分は、〈男性的〉な自己顯示の最たる例であった。しかし、——ここでヒーニーの指摘に戻ると——イエイツの詩全体がわれわれに示しているのは、このような〈男性的〉なイエイツだけではない。彼自身は主体の一者的確立をはかろうとしたかもしれないが、彼の詩の総体は、一者にとどまらぬ、もっと豊かな他者性・流動性を示しているのである。その一つの例が、ヒーニーの言う、‘Cuchulain Comforted’に表現された、「生に対する母親のような優しさ」であろう。しかし、ここでいう他者性・流動性とは、そのようなファルス＝ロゴス中心主義の閉域内で固定された女性性を意味するのではない。男性支配社会の秩序においては、言語そのものも社会的な男女の力関係を反映していて、世界を名づける力のない者は沈黙させられてしまっているのである。女は男

によって理想化されたり侮蔑されたりしながら、さまざまな記号やイメージによって表象されてきた。しかし、それは常に男によって言語化され固定化されたものにすぎず、女の中の表象を拒むもの、他者性は名づけられてすらいないのである。同様に、イエイツの詩の多様性は、固定した男性性・女性性でとらえることはできないものであろう。このことは、イエイツが、男性的なポーズをとろうと意図したこととは別問題であるし、こういったからといってイエイツの男性優位主義を弁護しているのではないことをくり返しておきたい。

## 注

- (1) Seamus Heaney, 'Yeats as an Example?' in *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (London: Faber & Faber, 1980)
- (2) Jane Gallop, *Reading Lacan* (Ithaca & London: Cornell U.P., 1985), p.14.
- (3) Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929; rpt. London: Grafton Books, 1977), p.49.
- (4) Donald Davie, 'Michael Robartes and the Dancer' in *An Honoured Guest: New Essays on W.B. Yeats* ed. Denis Donoghue & J.R. Mulryne (London: Edward Arnold, 1965), p.73.
- (5) W.B. Yeats, 'The Death of Synge' in *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), p.504.
- (6) Joyce Carol Oates, ' "At Least I Have Made a Woman of Her" : Images of Women in Twentieth-Century Literature' in *Georgia Review*, 37 (1983), p.18.
- (7) W.B. Yeats, 'Discoveries' in *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), pp.292-3. Davie, p.75.
- (8) Declan Kiberd, *Men and Feminism in Modern Literature* (London: Macmillan, 1985), p.109.
- (9) Elaine Showalter, 'The Feminist Critical Revolution' in *The New Feminist Criticism* ed. Elaine Showalter (London: Virago Press, 1986), p.5. 'textual harrassment' という用語は、Mary Jacobus, 'Is There a Woman in This Text ?' *New Literary History* 14 (Fall 1982): pp.117-41 より。
- (10) Showalter, p.8.
- (11) つけ加えて言えば、フェミニスト批評家や社会主義批評家が性や階級闘争の観点から文学をみるのは、ただ恣意的にそうした観点を文学作品の中に持ちこもうとしているのではないはずである。イデオロギー的前提を持つ批評の場合、その

精神を単に作品批評のための戦略として使ったり、書斎や教室に閉じこめたりすることは偽善的であるといわねばならない。女性を性的にステレオタイプ化した作品を分析しながら、実生活で家父長制にあぐらをかいていることはフェミニストの名にもとるだろう。cf. Terry Eagleton, *Literary Theory : An Introduction* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983), p.209. Annette Kolodny, 'Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism' in Showalter, p.163.

- (12) Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier* trans. Thomas Hoby (1928; London: J.M.Dent & Sons, 1974), p.48に'recklessness'の説明がある。カスティリオーネのイエイツへの影響については、Corina Salvadori, *Yeats and Castiglione* (Dublin: Allen Figgis, 1965), Daniel A. Harris, *Yeats: Coole Park & Ballylee* ( Baltimore: Johns Hopkins U.P, 1974) に詳しい。
- (13) Elizabeth Cullingford, 'Yeats and Women: *Michael Robartes and the Dancer* in *Yeats Annual No.4* ed. Warwick Gould (London: Macmillan, 1986), p. 49.
- (14) Jon Stallworthy, *Between the Lines: Yeats's Poetry in the Making* ( London: Oxford U.P.,1963), p.43.
- (15) Harris, p.146.
- (16) 凡庸で欲得ずくの中産階級に対するイエイツの憎悪は、貴族階級賛美と表裏一体をなしている。'A Prayer'の最終スタンザの一節もそういう呼び売り商人のイメージを喚起させる。
- (17) Hazard Adams, *The Book of Yeats's Poems* ( Tallahassee: Florida State Univ. Press, 1990), p. x.
- (18) James Olney, *The Rhizome and the Flower: The Perennial Philosophy — Yeats and Jung* (Berkeley: Univ. of California Press, 1980), pp.277-8.

## イエイツの政治再考

風呂本 武敏

すでにいくつかの機会にイエイツ詩と政治の問題について我々の学ぶべき教訓を論じたことがある。<sup>(1)</sup> 一つは彼の生涯をトータルに評価しようとすれば、政治と文学は切り離し得ないことである。彼自らの原理としてもそうであるし、断片的な証言もある。第二は彼のイデオロギーはまぎれもなく反歴史的(反動的)であること。第三に彼はカトリック多数派の中のプロテストとして少数意見の在り様の典型であること、それは実は半ば誤解や偏見に基づく、民主主義=多数決の原理について再考をうながすことである。第一の文学を肥沃にする積極的な主張と、第二の否定的な事実を、統合する一つの方向が第三の教訓であると言えるかもしれない。

さてシェイマス・ヒーニーは先輩のオーデンに習い、イエイツの否定面にもかかわらずどのような学ぶべき要素があるかを探る。<sup>(2)</sup> ヒーニーの言葉で、オーデンはイエイツを「評価はしているが有頂天なほれ込み方ではない」というイエイツ論を簡単に見ておこう。<sup>(3)</sup>

オーデンは言う。現職の詩人が仲間から学ぶものは、詩の出来の良さにより、自らかかえている課題の解決にヒントとなるものの方だという。従って好みは主観的にならざるを得ない。イエイツ詩の中で我々に最もなじみにくいものはケルト神話やオカルト的シンボルと体系、次にイエイツの信念(仰)に匹敵する我々のそれは何か、また何故この相違が生じたのか、最後に神話と信仰と詩の三者はどんな関係があるのかといった問題である。

オーデンは、イエイツの時代は科学や理性という一般化に対し、芸術や想像力という個性性が守勢に立った時代であるが、その対立の中で後者は自律した価値を主張することで自己を確立しようとした、しかし今日では自然科学の限界も明らかになり、それは人生の価値の説明には無力であることも知った、そして真の対立は理性と想像力の間ではなく善悪に、客観・主観の間ではなく思想と感情の統一か分裂かの問題に、個と大衆の間ではなく社会的個人か非人間的國家かの問題に移っている、という。

そして人生から詩に問題を移せば、今日でも詩人は独断<sup>ドグマ</sup>を否定しつつも神話の

有効性は知っている。イエイツは神話によって「個人的体験を公的なものに、公的事件の<sup>ヴィジョン</sup>姿を私的なものに」した。問題はイエイツに有用な唯一の神話といえども現存の<sup>ドグマ</sup>独断信仰と共通面のあることを見落としたことだ。つまり神話と詩人の関係は、独断的信仰と魂の関係同様に私的なものにすぎないことを見落としたという。

この議論はイエイツの我々にとって不快な部分を如何に中和して、彼の積極面の受容を易しくするか戦略である。

そしてオーデンが見るイエイツの積極面は二つある。一つは機会詩を単に個人的に公的行事を歌うか卑近な社会事件を記録するものから変化させて、公私一体の興味のある深刻な内省詩に仕上げたことである。挙げられた例は「ロバート・グレゴリ大佐追悼」。もう一つは、内省詩であれ叙情詩であれ、規則的なスタンザ中心の詩を、弱強調の単調さから解放したことだ。エリザ朝の文学者は劇詩でそれを創始したが、叙情詩や哀歌では用いなかった。イエイツの作品例は「わが娘のための祈り」と「思索の結果」とである。

以上のオーデンの先例に比べ、ヒーニーはイエイツの何を学ぼうとするのであろうか。ヒーニーが賞賛するのは、イエイツが芸術や芸術家の特権におぼれず、生と死の自然な循環を受容したこと、生と死の神秘を前にした時のイエイツの芸術的熟練の持つ謙遜のことである。そしてイエイツがコヴェントリ・パトモアから借用した「芸術の目的とは平安である」という命題を実証するのに二つのイエイツ詩を引用する。

一つは組詩「内戦時の瞑想」の最後「わが窓辺のむくどりの巣」である。これをヒーニーは「生命と人生にふさわしい第一原理としての、温和で育成力のある顔を持った自然」を表しているという。殺戮と破壊を生む内乱の歴史に拒否を示すには余りにもかすかで弱々しい鳥の巣(卵)、しかしそれはまちがいなく生命の継続と繰り返しを約束する母親としての自然の営みである。

第二の詩は「心安らぐクフーリン」で、そこには生が死に移行する「譲歩の不思議な儀式」があるという。また現世の強者・弱者の両方に同化する「生命に対する母親的情愛<sup>カインドネス</sup>」にあふれた詩だと言う。しかし同時にそれは生命の美と品格が芸術(詩)に変わるという確信の話でもあると言う。

オーデンの視線がイエイツの技巧に向けられているのに比べればヒーニーの視線はより存在論的な傾斜をおびていると言える。もっともオーデンが別のイエイツ論で述べた「正義の人の言葉」、民主的なそのの特長は「明晰さと力強さ」にあるというのも、<sup>(4)</sup>つまりは正義や民主主義とは理性を共通項としてはじめて可能な

価値であるという信念の表出以外の何ものでもない。従ってオーデンが単純に技巧面のみを見ているというのは当たらない。

またヒーニーの方も、「心安らぐクフーリン」の言葉は現世の事物を浄める、「目、枝、リンネル、屍衣、両腕、針はこの文脈で奇妙に<sup>チキス</sup>浄かである」というとき、中期以後のオーデンの詩学の直系と言えるかもしれない。オーデンは詩人の努めを「その存在と生起をたたえる可能なもの全てをほめ賛えること」<sup>(5)</sup>としたし、「イエイツ追悼」では「歓喜の仕方を教え給え」、「自由人に賛美の仕方を教え給え」と歌っている。このように生を肯定する要素の発見に心がけることはヒーニーの好みに合う。ヒーニーは詩の作用は問題を「荒れることなく和解させること」、振れすぎた天秤の「均衡を回復すること」と主張する。<sup>(6)</sup>

イエイツの二つの詩を論じ、ヒーニーは両者に「母性的」という言葉を用いた。母性的とは分析よりも包含を、能動よりも受動を、否定よりも肯定を、対立よりも融合を暗示する。自己主張より自己抑制とは、自己の特異性を主張するよりも、他者と自己の共通点の自覚もしくは発見へと転ずることである。この面の政治的含意を「心安らぐクフーリン」で見みたい。

イエイツの精神構造の一つに常に全てを根源的に問い直すこと、自らの全ての思想や態度を洗い直そうとするとところがあるのを見た。<sup>(7)</sup> 後期に現れるその典型に、結局人の一生は何であったのかの問いがある。クフーリンの一生も例外ではない。その問いを前にしたとき、成功や名声や権勢は最早や無力である。それらが無益というのではない。イエイツは(そしてクフーリンは)人生の果実を十二分に味わうことについても積極的であった。しかし問題は彼の問う答の方向は常に今と将来にかかわっている。過去の勲章をはぎ取られたとき人は皆、平等に、横一列に並んでいるのだ。

しばしば指摘されるように「心安らぐクフーリン」は芝居の『クフーリンの死』と対をなし、ほぼ同時に作られた連続の話である。『クフーリンの死』にあるような様々な予表や助言にもかかわらず、また敵のメーヴに荷担したドルイド僧の魔力のせいもあって、クフーリンは自らの死を予感しつつも、挑戦に応じて戦場におもむく。その結果、戦車の馭者や愛馬も倒れ自らも六つの手傷を受け、最後を自覚し、石柱に身体を縛らせ、立ったまま死を迎える。<sup>(8)</sup>

クフーリンは「六つの<sup>モータル・ウーンズ</sup>致命傷」を負っている。しかし致命傷という限りそれは厳密には一つである。それが六つもあるというのはそれだけ手傷を受けても死なない剛の者であった、つまりギリシアの半神英雄と同じく不死とは言わぬまでも死は半ば彼には無縁に近いものであった。従って「血と傷を眺め考え込む」姿



には自分の死が半信半疑である人のおもむきがある。この時点で彼は未だ「有名で乱暴な」人物であり、亡者の間を威丈高に「のし歩く」。武器を採った名残の響きを持つ腕鳴りはあたりをはらい、亡者たちを近寄せせない。「私たちが知っている理由」で、つまり死の何たるかを知っている者だけの本能が、死をまき散らす勇士を忌避させる。クフーリンは未だ他から離れた孤高の道を歩む特別な人で、亡者の仲間になり切っていない。自らの意識でもそうだし、仲間たちも彼を同類とは見なさない。クフーリンが「静か」であると判って初めて逃げた亡者たちも戻って来る。

亡者の中の長老は死もまた悪くないもので新しい生も「甘美」になり得ると説く。しかし、それには先ず「旧い慣行に従い」「皆と同じ事を共同で行う」必要がある。共同の作業の第一は自らの屍衣を縫うこと、次いで一緒に「最善を尽して歌う」ことである。屍衣に身を包むことは戦いの腕鳴りを消し、仲間の恐怖を鎮めるのに役立つ。こうして彼は従順になること、無名に留まること、仲間と一体になる道を学ぶのである。

しかし長老はさらに一步踏み込んでもう一つの秘密を教える。それは生前自分たちは「皆、度し難い卑怯者であった」という自覚である。或る者は「身内に殺され」、また「家郷を追われ、孤独のままに、異郷で死ぬ」恐怖を味わうのである。ドロシー・ウェルズレイにイエイツが語ったというこの詩の散文版では、この亡者たちは「戦場から逃亡した者」、「卑怯者として処刑された者」「身をかくした者」「他人に卑怯者の事実は知られぬままに死んだ者」となっている。<sup>9)</sup> しかし必ずしも敵前逃亡を考えなくても、人生の様々な戦を回避した者と考えると支障はあるまい。いずれにせよ、こうした死に様や恐怖はクフーリンには無縁であった、というより自覚されていなかった。『クフーリンの死』に描かれた死も、十二ペニーの小銭賞金を狙う盲人に首を剣ではなくナイフで切り落とされる外見上の不名誉な死とは逆に、人を卑小にする恐怖心はない。常人の恐怖の多くは肉体の損傷に伴われる苦痛に由来するが、その次元の恐怖は確かにクフーリンには無縁であった。

しかし考えてみれば英雄たらんと努めて来た精神にはどこかに卑怯者に転落する恐怖、名誉を失う恐怖がひそんでいたとは言えまいか。死を知らぬ氣に勇敢であったのは、勇気や名誉のそう失の恐れを意識的に避けて来たにすぎないのではないか。クフーリンは自らを特別なものとして位置づける道を選んだにもかかわらず、様々な型をとって現れる恐怖や不安とは無縁ではなかった。幾つかの描かれたクフーリン像には、悲劇的な孤高の道の選択に含まれる或る種の不安、それは実感ではなく知識や予感としてのものにすぎないかもしれぬが、英雄といえど



も人の子である身に避けられない有為転変への不安が確実に読み取れる。

「鷹の泉」<sup>(4)</sup>の若武者クフーリンは不老不死を求めてもその人生が「嫁を取り、伝来のかまどを守る者。その男のいつくしむは/床の上の子どもと犬のみ」といった老人の願う平穏な人生を送る位なら、わが子を殺すほどの憎悪をからませた愛の呪い、戦いの人生に旅立つ方を取る。後者の積極性は天寿を全うせぬこと、愛人も子供も居ない孤独な異郷の死を当然予感させる。

また『緑の兜』ではお互いの首をはねるゲームによって英雄を探して歩く魔性の赤い男がクフーリンの勇気を賛えて言う。「私が選ぶのは、/どんな有為転変に会おうとも、いつも笑いを絶やさぬ唇/皆に欺かれようと決して落胆せぬ胸/惜しみなく分かつて愛する手、勝負師の假のごとき生活」。そしてそれらを栄えさせるにも当然限度があって、いずれは「人の心も曇り、/弱きが強きを倒す日」が来て、英雄の事跡は歌として語りつがれる他ないことを予感する。

『バーリヤの浜辺で』のコノハーとクフーリンの対立は、子供を作り家系を連綿と栄えさせる秩序を王国内に保持する生き方と、「たとえ命は短くても、/お前たちの生命の鼓動を速めることのできるものならどんな生活でも/ほめたたえる人びとの仲間であり、/強いられた贈物より自由な贈物を重んじる」生き方の対比である。そしてここでもクフーリンは信義と名誉のために最後には自らの意志でコノハーの要請に応じて国家への忠誠を誓う。そこではこの自由奔放な生命の躍動に別れを告げるように、戦いの生を象徴する剣に最後の賛辞で告別を告げる。「お汚れのなきらめく剣よ、/妻や友や愛する人にもまさる剣よ、/耐え忍ぶ意志と消えることのない希望と/剣が結ぶ友誼とをわれわれにあたえてくれ/。」

以上のような義務・信義・名誉への服従は『クフーリンの死』に見る運命への服従と同質のものである。恐らくはイエイツの頭の中に運命への不平や泣きごとはそこからの脱走と同じ卑怯者の姿として映っていたのであろう。

我々ははや「心安らぐクフーリン」から脱線した。しかしいずれにせよ、これら一連のクフーリンが他と区別される特別な人間としての道を理想として来たのはまちがいない。そしてその道を行くことが必ずしも世俗的な意味での幸福で賢明な道ではないことも予感されていた。しかし亡者の長老との対話の中で、クフーリンは他者と同化すること、全ての者と共通の作業を通し共通の運命に服することもまた悪くないことを学ぶのである。自らの英雄ぶりの中に卑怯者への転落を恐れる不安のあったことが、これらの「度し難い卑怯者」との共通性を自覚させたのではあるまいか。この一瞬の自覚が彼を従順にさせ、「最も手近かな屍衣を手になせる。」

そこで彼らは歌う、それも共に最善を尽して。しかしそれはもう人の世を去って歌の霊と化している。現世の鳥というより、霊界のそれであり、あの闇にかくれ姿を見せぬ声だけの存在、老いや死を知らぬ存在である。しかも「全ては以前の通り共同で為されたけれど、人間の声調や言葉はなかった」というのは、個性を棄て去ること、全体の歌の完成に己れを奉仕させることを示している。

この「心安らぐクフーリン」の有り様にイエイツ最晩年の思考が読み取れると言えるだろう。<sup>(1)</sup> つまり「乱暴で有名な」個として孤独の道を歩むことから転じて、他者を意識し他と共通の運命を素直に認めそれに従う共同体的意識が。それはまたオーデンが挙げた正義の人としての道にもつながる。つまり他者を裁く基準というものは同時に自らもそれに服する覚悟を前提とする、その正義の道に。

オーデンも言うようにイエイツは成長を続ける詩人であった。その成長は詩的技法のみならず、政治的意識についても同様である。しかしどの場合も同じように、前のものを捨てて全く別ものにとりつくというより、修正した型にせよ前のものをひきづりつつ変わって行く。彼が反民主主義的イデオログであったことは最後まで否定出来ない。また否定するつもりもない。しかし今見たような自らの運命に他者の運命との共通性を自覚すること、人生の基準や原理というものの適用に一つの公正感を持つこと、これは民主主義を軽蔑し憎悪し全面否定しようとした態度とはいささか異なる。この公正感や万人の共通性に目を向ける正義というものは民主主義を説く側から見ても重要な基本概念である。

## 注

- (1) 風呂本武敏「詩の政治性理解のために—— W.B. イエイツの場合」日本イエイツ協会報 No.20 (1990)

風呂本武敏「少数者であることの栄光」英語青年 vol.135, No.7.

- (2) Seamus Heaney: Yeats as an Example in *Preoccupations*.  
(3) W.H.Auden: Yeats as an Example, *Kenyon Rev*, x2 (1948).  
(4) W.H.Auden: The Public v. the Late Mr. William Butler Yeats, *Partisan Rev* vi, 3 (1939).  
(5) W.H.Auden: Making, Knowing, and Judging in *the Dyers Hand & Other Essays* (Faber 1948).  
(6) John Haffenden: Viewpoints (p.68) (Faber 1981).  
Seamus Heaney: the Redress of Poetry (Clarendon Press 1990).

- (7) 拙論「詩の政治的理解のために」p.41.
- (8) W.B.Yeats: The Death of Cuchulain in *Collected Plays*.  
Lady Gregory: Death of Cuchulain in *Cuchulain of Muirthemne* (The Coole Edition 1970).
- (9) quoted in A Norman Jeffares: *A New Commentary on the Poems of W.B.Yeats* p.410 (Macmillan 1968).
- (10) 以下クフーリン劇の引用は『イエイツ戯曲集』(山口書店1980)より。
- (11) 作者とマスクの人物の距離が可成り接近しているのがこの「心安らぐクフーリン」であろう。Birgit Bjersby: *The Interpretation of The Cuchulain Legend* pp.3-4 (Uppsala 1950) “‘In Cuchulain comforted’,— Yeats struggles with the same problem as in his last drama — whether he had been a coward or a hero, whether his life and work had been a heroic failure or not. This problem also compels him to conceive due proportions between himself and the martial hero Cuchulain. He was never presumptuous in comparing himself to Cuchulain. There was always a certain modesty and awareness that Cuchulain was in a way a mask he liked putting on so as to be able to play a heroic, tragical part.”

## “Among School Children”を読む

— 批評の批評の立場から —

山 崎 弘 行

オランダのイエイツ研究者 Abraham Verhoeff は、1966年に発表した著書 (*The Practice of Criticism: A Comparative Analysis of W.B. Yeats's "Among School Children"* 『批評の実践—イエイツの「学童たちの間で」の比較分析』) のなかで、“Among School Children”をめぐる批評の現状を批評して、次のように述べている。

私の見るところ、「学童たちの間で」はイエイツのもっとも印象的な詩の一つであり、従って、20世紀に英語で書かれた、偉大な詩のひとつであるという点では、一般に意見が一致しているようだ。しかし、これとは対照的に、この詩の多くの難解な箇所や、音調や、全体的な意味の解釈については、殆どといってよいほど意見の一致が存在しないのである。この詩の名声は揺るぎないままでありながら、事実上、どの分析もそれぞれ異なった結果を産みだしているのである。

Abraham Verhoeff は「学童たちの間で」の当時の批評に見られたこのような、詩の解釈面での不確実性と、詩の評価面での確信性とのあいだの矛盾を突くと、この詩のついてそれまでに提出されていた主要な解釈の妥当性を比較分析している。Verhoeff のこのような考え方の背後には、詩の解釈面での意見が一致していないのにその善し悪しを評価しても不毛だということもとも I.A. リチャーズを起源とする文学批評の原理が潜んでいると推測されるが、いずれにしても、このような比較分析の結果 Verhoeff が結論として下した、「通説のいうほど偉大ではない」というこの詩にたいする低い評価の当否はさておき、かれが1960年代までの批評の実状について行なった「今緊急に必要なのは批評の批評だ」という問題提起は、その後に出現した脱構築批評に代表されるこの詩についての主要な解釈の動向をみると、残念ながら、依然として有効であると思われる。以下では、Verhoeff の問題提起を継承しながら、解釈の一致しない多くの難解な箇所のうち、紙数の都合から、脱構築批評家たちが解釈を試みた問題箇所を絞ってその妥当性を検討して

みたいと思う。

脱構築批評の立場から“Among School Children”を解釈したのは Paul de Man と Joseph Adams である。de Man は周知のように、この詩の最終連の最後の行“*How can we know the dancer from the dance?*”というよく知られた表現が deconstruction の現象の実例であることを実証しようと試みている。一方 Adams は、この詩の最終連の一行目“*Labour is blossoming or dancing where*”が deconstruction の現象の実例であると主張している。もっとも Adams の場合は、deconstruction という言葉を使わずに、antiplatonism あるいは mask of syntax という言葉を使っている。deconstruction と antiplatonism (=mask of syntax) という言葉は、相対立し、相互排除的な関係にある複数の意味がもたらす解釈上の決定不能性の現象を意味している以上、同質の現象を指す言葉とみなして差し支えないと思う。この二人の脱構築批評家にとってこの詩の最終連は deconstruction と antiplatonism というそれぞれの批評理論を実証するための格好のテストケースであったわけだが、今や検討しつくされた観のある deconstruction という批評理論自体のはらむ問題はさておき、ここで検討したいのは、彼らが“Among School Children”の最終連について行なった解釈の妥当性である。最初に de Man の解釈からみてみたいと思う。この詩の最終行は、通常「踊り子と踊りをいかにして区別できようか、できはしない」という意味の修辞疑問文であり、様々なレベルの二項対立(例えば、自然と精神、現実とイメージ、詩人と詩など)の調和と統一を象徴する詩行であると解釈されている。ところが、de Man はこのような修辞的比喩的な解釈の文脈上の妥当性を承認したうえで、最終行を「踊り子と踊りをどのように区別したらよいのか教えてくれ」という意味の文字通りの疑問文と読む解釈も文脈的に等しく妥当であると主張する。更に、伝統的な解釈が「ナイーブ」であるのにならして、de Man の解釈は詩全体の主題を複雑にするが、どちらがより妥当な解釈であるかは決定できない。二つの解釈は単に共存しているのではなく、たがいに直接対決しなければならない対立関係にあると言っている。このような de Man の特徴がよく現れた言葉使いに明らかのように、彼は伝統的な批評家が尊重してきた「解釈の妥当性」という常識の相対化と、ロマン派と象徴派の詩人が信奉してきた「存在の統一」という救済神話の相対化を企てているのである。de Man はこのような野心的な新解釈の裏付けに内在的な証拠と外在的な証拠を両方使っている。しかし、彼の理論自体がはらむ問題はさておき、残念ながら、彼の提出する証拠はすべて、関連性に乏しく、強引なこじつけに近く、説得力に欠けると断定せざるをえない。de Man が提出する外在的証拠を整理すると結局次の二つになる。第一に、ソシュールの記号恣意説

である。一般に言語記号とその指示物との間には自然的な類推的なきづなはないというこの有名な仮説を応用しながら、de Manは、「言語記号としての踊り子と、その指示物としての踊りは本来同じではないのだから、ぜひとも両者の区別の仕方を知ることが必要だ、どうか教えてくれ」といった具合によむこともできると主張する。しかし、イエイツが1916年に公表されたこのソシユールの仮説または、これに類した言語観を知っていた可能性はすくなく、知っていたとしてもそのことを裏付ける努力をしていない以上、証拠としての関連性に乏しいと言わざるをえない。また言語記号への言及が皆無なこの詩の文脈を無視していることは明かだ。次に第二の外在的証拠として、de Manは、イエイツがdancerという言葉を実際の世俗的な女性の踊り子を文字どおり意味するイメージとして使う傾向があるのに対して、danceという言葉、超現実的な神聖なる儀式を象徴するエンブレムとして使う傾向があることを論証している。この論証に基づき、「文字通りのイメージとしての踊り子と、比喩的なエンブレムとしての踊りは本来同じでないのだから、区別の仕方を教えてくれ」と解釈することもできると主張している。しかし、イエイツがdanceをエンブレムとして使う傾向があることは事実としても、この詩の最終連の文脈に照らしてdanceをことさらエンブレムとして読むことには納得できない。その証拠として、私は、最終連の草稿原稿を挙げて置きたい。パーキンソンの研究によれば問題の最終行の草稿は次のようになっている。この草稿には、最終行を、踊り子と踊りが区別し難いほど一つに見えることを示す修辞疑問文としてイエイツが意図していたらしいことを示唆する事実がいくつかみられる。その一つは、“It seems the dancer and the dance are one”という詩行である。これはイエイツが踊りと踊り子が一つにして分ち難いことを表現しようとしていたことを如実に示している。このことは、最終行が修辞疑問文として意図されていることを示唆していると言えるだろう。また呼掛けの対象をdance - dancer - dancing couple - dance - bodyという具合にめまぐるしく変更していることも、呼掛けの対象を踊り子にすべきか踊りにすべきかについて迷うイエイツを浮き彫りにしており、両者が一つであることを表現しようとしていたイエイツの姿勢を示している。最後に“everything's so finely done,”とか“all so smoothly runs”とか“body swayed to music”という一連の詩句が示すように、イエイツの狙いは、見るものを魅惑するごくふつうの巧みな踊りを描こうとすることであり、決して、神聖なる儀式としての踊りを描くことにあったのではないと思われる。踊りは文字どおりのイメージとして構想されているのであり、そこに比喩的なエンブレムを読み込むことには無理がある。

ちなみに、de Manは、最終連のもう一つの疑問文“Are you the leaf, the blossom or the bole?”についてもおなじ論法を使って、これが単純疑問文でもあることを証明しようとしている。この疑問文も、従来、樹木の持つ有機的な統一性を表現した修辞疑問文として解釈されてきた。ところが、“leaf”が文字通りのイメージであり、“blossom”と“bole”が比喩的なエンブレムであることを主張するために、イエイツの詩“Vacillation”の第二連を根拠としてもちだしている。この連には、半分が「火」で、残りの半分が「木の葉」でできており、そのまん中に太陽神「アテスの像」をぶらさげた生命の木が描かれているが、de Manは「木の葉」が文字通りのイメージであるのになんて、「火」と「アテスの像」は比喩的なエンブレムだと主張する。ここまでの彼の主張には多少の疑問はあるが、あえて目をつぶることにする。しかし、ここからさらに論議を進めて、“Among School Children”の最終連の木も生命の木であるという前提のもとに、“leaf”が文字通りのイメージであり、“blossom”と“bole”が比喩的なエンブレムであるという結論を導いているのだ。これは無謀なほど強引なこじつけである。なぜなら、“Vacillation”の木とは違って、この詩の最終連の木は、神話的な要素に乏しく、葉と花と幹が有機的につながって分かち難い現実の花樹をあらわす文字通りのイメージとしてしか取りようがないからである。このように、de Manの新解釈は関連性に乏しい外在的な証拠に基づいた無理な解釈だと断定せざるをえないのだが、にもかかわらず、彼の新解釈を表立って非難するものがない理由として、彼の批評理論そのものの斬新さに目を奪われていることもさることながら、次のようないくつかの理由が考えられる。一つには、de Manも指摘しているように、この詩が書かれた1920年代の前後には、調和と統一には程遠い複雑に屈折した詩がたくさん書かれているからだ。最終行に「苦悩に満ちた疑問」をも読み込むde Manの解釈はこの大きな文脈にはむしろふさわしいからだ。次に、彼と同様に、これまでも最後の疑問文を修辞疑問文ととらずに、様々な種類の否定的な解釈をする批評家が少数ながらもいたということもその間接的な理由であると思われる。しかし、何と言っても、イエイツ自身がもともとあのよく知られた悲観的な主題をこの詩の主題として構想していたことが直接的な理由であると推測される。このような事情を考えると、de Manの新解釈の妥当性について最終的な判断を下すには、彼の提出している内在的な証拠をどうしても検討しておく必要がある。

彼は内在的な証拠を二つ挙げている。その一つとして、最終連に先行する連には自然的なものとその反対の要素が相対立する様が描かれていることを指摘している。そして、結論として、「この詩の主題は自然の破壊力による神聖なるメッ



セージの取り消しである」と主張している。しかし、このような証拠は必ずしも、最終行を文法的疑問文に解釈するための決定的な根拠にはなり得ない。なぜなら、修辞疑問文説を唱える批評達も de Man と同じように、自然的なものとその反対の要素の対立を先行連に読み込んでいるからである。二つ目の内在的な証拠は、最終連に使われているもう一つの疑問文 “Are you the leaf, the blossom or the bole?” も文法的に解釈できるということである。しかし、すでに検討したように、この解釈自体が極めて無理な解釈であり、到底納得できないのである。

これにもまして納得できないのは、最終連の前半の四行と後半の四行との関係について全く触れていないことである。de Man は自分の新解釈の妥当性を証明するのに、八行からなる最終連の後半のみを論じて前半は全く無視しているのだ。これは de Man の論証の致命的ともいえる欠陥である。というのも、後でふれるように、最初の四行を考慮して読めば最終行は修辞疑問文としてしか解釈しようがないと思われるからだ。このように見てくると、de Man の新解釈はおもしろくて刺激的ではあるが、関連性に欠ける外在的内在的証拠に基づいており、説得力のない無理な解釈とみなさざるをえない。

同じことがもうひとつの脱構築批評家 Joseph Adams の解釈手続きについてもそっくりあてはまる。Adams は彼のいう antiplatonism の反映である mask of syntax の典型的な例として “Among School Children” の最終連の第一行目に使われている関係副詞 where の持つ多義性を挙げている。彼は、この関係詞が行末に置かれ、句またがり形成し、その前にコンマがないことを理由に、“Labour is blossoming or dancing where” という詩行には、合計五種類の解釈が可能だと主張する。すなわち、関係詞の where を非制限用法の関係詞と見なす場合に三種類の解釈が、そして、制限用法の関係詞と見なす場合に二種類の解釈が可能だと言っている。Adams がこのような関係詞の多義性に着目することによって実証しようとしている antiplatonism とは、言語は人間主体の意図を伝達するための手段であるというプラトン以来の伝統的な言語観とは裏腹の、言語こそが主体を生成するという言語観である。Adams が「作者の死」を主張する思想家の系譜に属する批評家であることはあきらかだ。彼はイェイツの詩のなかに、明確な表現意図をもつ作者が消滅し、言語自体が勝手に様々な意図を語り始める antiplatonism の現象を見ようとしているのである。しかし、このように五種類に解釈できる根拠として Adams はただ「この詩は十分に複雑である」と言っているに過ぎない。de Man が曲がりなりにも内在的外在的証拠を示す努力をしているのに対して、そのような努力を全く放棄し、前後のコンテクストへの配慮は抜きに、ただこの最終連の最初の行の分析だけを行



っているのだ。従って、de Manの解釈に輪をかけた説得力の乏しいものだが、関係詞 where を巡る従来の解釈史にも、残念ながら彼のこのような where の多義性を強調する解釈にたいする有効な反論の手がかりは見あたらないのである。従来、多くの批評家たちは、新批評家の John Wain(1965)の見解に従って、この関係詞を if only あるいは only when という条件を意味する関係詞と解釈してきたわけだが、John Wain を含めてその根拠を提示せずに結論だけを述べているに過ぎないからだ。しかし、私の見解では、Adams の where の多義性を強調する解釈は成り立たない、二番目か三番目の解釈しかたぶん妥当ではない。以下そのことを外在的内在的事実に基づき裏付けて見たいと思う。まず外在的事実として指摘したいのは、イエイツの句またがりの where の使用傾向である。彼の書いた詩を全部調べてみると、イエイツは合計八回だけ句またがりの where を使っている。このうち制限用法の where が二つである。二つともに直前の普通名詞を修飾している。残りの六つはすべて、非制限用法で使われている。すべて脚韻の都合で行末に使われているに過ぎない。多義性を持つものや、条件節を導くものは皆無である。しかも、興味深いことに、“Among School Children”を収録した詩集 *The Tower* には、句またがりの where が、“Among School Children”の where 以外に三つも使われており、しかもすべて非制限用法のものばかりである。従ってこの詩の where もごく普通の非制限用法で使われており、if only とか only when の意味で使われているのではないと推測できる。これは決定的な根拠ではないとしても、相当関連性の高い根拠であると言えるのではないだろうか。だとすれば、最終行の第一行目の意味は「労働が今花咲き踊っている、そこでは肉体が魂を喜ばすべく傷つくこともなく」といった趣旨のものになるだろう。このことは以下で検討するこの詩の内在的な事実にも照らしても妥当だと思われる。

先ほど私は de Man が最初の四行を無視していることを批評して、最終連の最初の四行を考慮して読めば、最終行は修辭疑問文としてしか解釈しようがないと述べたが、その理由の説明から始めたいと思う。私の解釈では、後半の四行を構成する二つの疑問文は、冒頭の「労働が今花咲き踊っている……」という意味不明確なメタファーの意味を説明する機能を果たしている。すなわち、花樹と踊り子に修辭疑問を投げかける形をとりながら、語り手は「花咲く」と「踊る」に託された意味が、調和と統一という観念であることを示唆しようとしているのだ。二つの疑問文の直前に使われている“great-rooted blossomer”と“body swayed to music”という呼掛け語が、それぞれ冒頭の“blossoming”と“dancing”を意識して使われていると推測できるからだ。しかし、これだけでは、二つの疑問文が調和と

統一を示唆する修辭疑問文であることの根拠としてはまだ不十分である。しかしこれに加えて、関係副詞の where に導かれた三行からなる節に描かれている何かの犠牲なしに達成される魂の愉悅と美と英知が、紛れもなく調和と統一の具体例であることを考慮すれば、二つの疑問文が修辭疑問文としてしか解釈できないことは明かであろう。以上のことを考え合わせると、一行目の where に if only や only when といった条件的な意味を読み込む伝統的な解釈は妥当でないということになる。where 以下の節は、労働が花咲き踊るための条件を述べた節ではなく、現在実現している調和と統一の具体例を述べた節なのである。最後に where の導く節を条件節と解釈できない内在的な根拠をもう一つだけ挙げて置きたいと思う。それは、最終連の最初の四行は、結局、直前の第七連の後半部で呼掛けられている想像上の超自然的存在に対する挑戦の叫びだと解釈すべきいくつかの根拠があるからだ。その一つは、第七連の後半部には、関投詞の O が繰り返し使われ、連の最後にはピリオドではなく、セミコロンが使われており、第七連が完結せずに、次の最終連につながっていることを示している。次に、人間の心を悲しませる超自然的な存在にたいして、人間の「仕事」(“enterprise”)を嘲笑する者よ、と呼びかけていることは、超自然的な存在にたいする挑戦的な言葉が後に続くことを読者に予測させる。さらに、最終連冒頭の「労働」(“labour”)という言葉は、超自然的な存在が嘲笑する人間の“enterprise”の同義語であり、後に続く挑戦的な内容とあいまって、読者の予測を満足させる適切な言葉である。最終連の最初の四行と第七連の後半部との関係がこのようなものであるなら、関係詞 where の節を条件節と解釈するよりも現在実現している調和と統一の具体例を述べたごく普通の従属節と解釈するほうが挑戦の言葉としてよりふさわしいと思われるのである。

私の最終連の解釈は以上だが、このような解釈が妥当かどうかをみるために、最終連にいたるまでの語り手のメッセージの大筋を、異説のある細部の諸問題には目をつぶり、辿ってみたいと思う。自然的な存在である人間は、教室で無邪気に勉強する第一連の学童であろうが、第二、第三、第四連の若くて美しい恋人であろうが、第五連の生まれたての赤子であろうが、第六連の偉大なる古代ギリシャの哲学者であろうが、すべて老醜をさけることはできない、にもかかわらず、あるいは、それゆえに、第七連の恋人、尼僧、母親のように、人間はすべて、イメージという超自然的な存在を想像し、求めてやまない、結局は手が届かないことがわかって悲しむことになるにもかかわらず。このような自然の破壊力に支配された人間の行う仕事を、調和と統一に満ちた天国の栄光を象徴する超自然的な存在からみれば、嘲笑すべきものにみえるであろう。このような超自然的な存在に挑

戦して、語り手が最終連で主張しているのは、要するに、超自然的な存在が嘲笑するはずの人間の労働が今現在、天国の調和と統一を暗示するかのように花咲き踊っているということだ。「労働が今花咲き踊っている、そこでは肉体が魂を喜ばすべく傷つくこともなく……」云々と言った具合に。語り手が超自然的な存在に挑戦すべくもちだしたこのようなロマンティックで救済的なヴィジョンこそ de Man が脱構築しようとした対象であったわけである。

周知のようにこのヴィジョンの性格については、従来様々な説が提出され意見の一致をみていない。例えば、第一連の子供説（ブルックスほか）、芸術説（カーモード）、様々な立場からの神秘主義説（キャサリン・レインほか）などである。いずれにせよ、ここで結論として言えることは、“Among School Children”の最終連に deconstruction と antiplatonism の現象が存在することを実証しようとした de Man と Adams の試みは、説得力に欠け、失敗に終わったのではないかということである。しかし、解釈意欲がなくなるほど多くの解釈がなされてきたこの詩を改めて厳密に解釈する意欲を激しく刺激してくれた彼らの野心的な試み自体は高く評価せざるをえないと思われる。

#### 主要参考文献

- (1) Thomas Parkinson, “W.B. Yeats: The Later Poetry,” in *W.B. Yeats: Selfcritic and Later Poetry* (University of California Press, 1964).
- (2) Abraham Verhoeff, *The Practice of Criticism: a Comparative Analysis of W.B. Yeats's “Among School Children”* (Norwood Editions, 1976).
- (3) Paul de Man, *Allegories of Reading: figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (Yale U.P., 1979), and “Image and Emblem in Yeats,” in *The Rhetoric of Romanticism* (Columbia U.P., 1984).
- (4) Joseph Adams, *Yeats and Masks of Syntax* (Macmillan, 1984).
- (5) Daniel Albright, “Notes” in *W.B. Yeats: The Poems* (Dent, 1990).
- (6) Hazard Adams, *The Book of Yeats's Poems* (The Florida State University Press, 1990).

## 「学童に交りて」

— 魂の明晰なる弁証法 —

渡 辺 久 義

パネルディスカッションの対象としてこの詩が選ばれたのは、この詩がある種の拭い去れない曖昧さ・不明確さをもっていると判断されたためであるらしい。実さい、この詩には独自の批評史があるようであり（『インタープリティションズ』のジョン・ウェインからポール・ド・マンに至るまで、と言ってもよいだろうか）それは解釈・読み方に自由が残されている、つまり割り切れなさが残っているということなのだろう。けれども私にはこの詩はかなり論理の明晰なものとして映っている。ただしそれは表面の論理ではなく、魂の論理、深部の論理である。もっとも有り<sup>い</sup>体に言うと、私はこの詩と共に育ってきたようなところがあり、この詩によっていわば長年月をかけて感性を養われてきたとも言えなくはないので、もしかすると私自身がこの詩に合うように調整されてきたのかも知れない。青年時代に初めてベートーヴェンによって音楽の深部に触れることのできた人は、ベートーヴェンについて語り易いと同時に語りにくいとも感ずるだろう。これはベートーヴェンが彼の音楽感性の大部分を形成しているからである。これは一般によくあることではあるまいか。「学童に交りて」という詩は私にとってそんな位置を占めていないでもない。けれどもそのことは私がこの詩の客観的な裁定者であるという自覚を奪いはしないので、以下許された紙数の範囲内で私見を述べる。

この詩が構造的にいわばクレッシェンドの形をしていることは誰もが認めるだろう。最初詩人はある小学校へ視察にきている役人として登場する。そこでこの詩はまず、むしろ日記に止めておくのにふさわしいほどの個人的な体験をありのままに語ることから始まる。そして眼の前の子供たちの姿に触発されて幼い日のモード・ゴンの姿が浮かび、それを機にもっぱら外界は遮断されて現在の共に年老いた自分たちのこと、そして更に老化という人間一般の問題、そこから更に人生の哲学、霊肉といった普遍的な問題へと展開され、最後はいわば、「苦しみを通じて歓喜へ」といった具合に一種エクスタティックな解放（あるいは解決）へと導かれる。

これは客観的にみれば、イエイツ詩の美点と欠点を余すところなく見せつける

代表的な作品とも言えるだろう。イエイツ嫌いの人は詩の出だしからつまづくに相違ない。そういう人は言うだろう。お前の私生活や個人的な過去のいきさつなど私に何の関係があるというのだ。お前は読者に、あたかも聖書の知識か何かのようにそれを知っていることを要求しているらしいが、いったい自分を何様だと思っているのか……。これが今も昔もイエイツの不評の疑うべくもなく最大の因の一つであり、これに抗するすべはない。もしあるとすれば、それはイエイツ詩自体の力と、イエイツの詩がそのような原因で遠ざけられるのを人類の損失と考える(「業績」のためでなく)英文学者の共同作戦以外にならう。

このことは詩人あるいは芸術家のプライバシーという問題について考えることを余儀なくさせる。プライバシーというなら、私は詩人にせよ何にせよ、そのものとしてのプライバシーほど唾棄すべきものはないと思う。そもそも詩や芸術の目的が、プライバシーつまり自己中心性、私情、なにかんづく自己憐憫、自己満足、恨み憎しみといったものを脱却することにあるというふうに信じているからである。しかしイエイツのこの詩のプライバシーはプライバシーのためのプライバシーだろうか。明らかにそうではない。イエイツは自分のことを、詩に私事を織り込ませる権利をもった特権階級だと思っているのだろうか。それはある意味ではそうであろう。しかし生半可にあるいは遠慮がちに私事を織り込ませてそれ以上何と言うこともない二三流の詩人たち(あえて名前をあげるに及ぶまい)と比べて、いったいどちらが謙虚だろうか。「わたくし事で恐縮」しなければならないのは、そのわたくし事がわたくし一個をのり超える契機にならないときだけである。イエイツのプライバシーはすべてそういう契機をもっていたと思う。

それにしてもこの「学童に交りて」という詩は、その前半があまりにも個人的に過ぎないだろうか、という不平はありうるだろう。逆に後半は、あまりにも詰屈で形而上学的であり、かつあまりに凝縮されていて通常の思念はこれに耐えられないので、これがまたイエイツの読者を少なくするのだという議論は成り立つだろう。しかしこれが良くも悪くもイエイツという詩人の特徴であり、この詩はその意味でイエイツの代表作なのである。

順を追って私見を述べてみる。まず第一連はどういうことはなからう。ここで数え上げられる細目が全体のテーマに合うように選ばれているというように言う人もあるが、そんなふうには思えない。しかし第二連はそうではなからう。眼前の少女たちからモード・ゴンのことを思い出すのはイエイツの常として自然のことであっても、なぜここに言われている特定の出来事、幼い日の「悲劇」のことを思い出したのか。これはこの詩のテーマと無関係ではない。表面的にはつなが

っていないようにみえるが、いわば、意識の深層でつながっている。なぜならこの詩全体が、人が生まれ成長生きてゆくことの苦の意味をさぐることにあるからである。子供の味わう苦しみというものをイエイツは自分の体験から決して軽視することはなかった。そのことは自伝の冒頭に述べられている。より明確には「自我と魂の対話」第二部にうたわれている。「成長することの苦に耐える」という句がある。自分もモード・ゴンもその苦を知っている者、一つの苦を分け合った者として、一つに結び合っているという自覚がイエイツの側にはある。

第二連は、そのような意識の流れによって次第に物狂おしくなっていく自分自身の描写である。これはこの詩そのもののボルテージを上げる一つの予備運動でもある。第四連で突如、想念は現実へ、共に年老いた二人の現在の姿へ飛び移る。それにしても老残の美女の風貌をここまで細かくリアルに描くのは、詩人には意味があっても読者には意味があるとは言えないだろう。ここはただ、老いの繰り言として自らの言葉を自嘲的に直ちに撥ねつけることによって救われる言える。これが人生の最後の姿であるなら、いったいわれわれの一生は何であったのか、いや人の一生とはなにであるのか、という積極的な思索へと転ずる契機としてこの連は意味をもつと考えるべきであろう。(私はモード・ゴンの現在の容貌が醜いのか醜くないのかといったことは論ずる価値がないと思う。)

第五連から一転していわば形而上学の世界に入る。この連が厄介な連であることは、昔から事情は変わっていないと思う。だがかつてジョン・ウェインが試みたように、ここを母親の麻酔剤を使つての難産と取るのはやめた方がよいだろう(これはthatの先行詞のとり方によるのであり、私などはこの説に長い間引きずられた)。それはイエイツの自注がそういう読み方を許容しないからであり、ここはネオ・プラトニズム(特にポルピュリオス)の教える生まれ出る子供の苦しみと取るべきである。生まれることが生まれる子供にとって死ぬほどの苦しみだ(これはよく聞く)ということのほか、生まれる前の状態があまりにも幸福であるので、人間を生まれ出るように導くためには、何者かがこれを宥めすかし飴をなめさせ(これがhoney of generation)それまでの記憶を消すための忘却の薬(これがdrug)を飲まなければならないのだというオカルト知を、ここでイエイツは用いていると取るべきである。この解釈によって産みの苦しみは排除されるわけでは勿論ない(pang of his birth)。要するに生まれる者も産む者も共に苦しむのであり、お産は苦としての生を集約する。問題はそうした苦としての生の意味である。そこで詩人は仮定してみる。もし苦労して産んだわが子を抱く若い母親が、その子の人生の最終到達点に立つ姿、醜く老いさらばえ、欲望の火の消えたことをわれにもひとにも悟



りと思わせ、ただ虚名に支えられて立つ、そういった姿を見ることができたなら、果して彼女はよくこれに耐えられるであろうか、と。イエイツは今まさしくそういう境地に立っていた。その意味でこの詩は詩人の強迫観念から生まれたといってもよいだろう。

そこで詩人はわれとわが身に向かって挑戦する狂老人と化する。それが第六連である。まさに「おのれとのたたかいから詩が生まれる」過程をここで眼のあたりにすることができる。ただここでイエイツは老境のおのれに向かって挑戦する代わりに、プラトン、アリストテレス、ピュタゴラスに挑戦する。そうすることによって、苦しみに一つの形而上学的意味を与えようとする。勿論この三人が老人であったわけではない。プラトンにしてもピュタゴラスにしても肉体・自然を脱すること、そして抽象的・霊的な永遠の世界を求めることを教えたのである。アリストテレスはもう少し現実派かも知れぬが、わたしから見れば同類だ、こけおどしの老いぼれ共め、というわけである。血の気の失せた、そして血の気の失せることによって知恵を獲得した片輪ども、とイエイツは言いたいのである。「王者の中の王」たるアレクサンダー大王は、まさに血の気を代表する若者であり、この大王に教師ぶって道理を説くことのなんと滑稽にしてあわれなことよ、というこれはアリストテレスの戯画である。これより後の作品である。“News for the Delphic Oracle”に「黄金の片輪ども」(golden codgers)として登場するのは彼らの同類項であってそこにもやはりプロチノスやピュタゴラスがいる。なおついでに言えば、彼らに対する揶揄と挑戦は“The Tower”の第三部にもあらわれる。ピュタゴラスは勿論、天体や音楽の数理的調和を説く学者であるが、それを同時に靈魂の不滅に結びつける宗教の教祖でもあった。

そしてこの詩の心理と論理の屈折した深まりは最後の二連に集中する。第七連において、尼僧と母親が対立するものとして現れるのは自然であろう。第一連でイエイツに説明してくれたのは老いた尼僧であり、若い母親はたった今第五連で呼び出した。尼僧は血の気のない霊的世界に生き、若い母親は熱い血の苦しみと喜びの中に生きる。彼らはともに像を崇拜するが(尼僧は聖像を、若い母親はわが子を聖像のように、という意味であろう)、しかしお燈明の上る聖像の方は(これはつい今しがたこの学校の礼拝堂などで目にしたばかりであろう)母親の夢をかき立て母親の命の糧となるようなものではなく、それはこの世の死すべき生を超えた永遠の真理を指して冷たく鎮座ましましている。その素材たる大理石や青銅は、一つの前のスタンザに出てくる黄金と同じく、血は通わぬがしかし人間の目標たるべき永遠なるもの、不壊なるものである。「ビザンチウムへの船出」の黄金

造りの鳥が最もたやすく思い出されよう。

そしてあの黄金の鳥がそういうものであったように、ここで一転して、つまりあたかも自ら謀反を起こすかのように、今否定しようとしていた生のかなたの永遠なるものへのホメッジが表明される。「にもかかわらず、それらもまた心を張り裂くものである。」‘break hearts’とは、張り裂けんばかりに魂をあこがれさす、という意味だろう。「おお存在たちよ」と呼びかけられる存在は、直接には聖像だろうが、これは大文字の存在(Presences)であって、それは目に見えぬ、ただ霊視される天上的存在、たとえばプラトンのアイデア、キリスト教の聖霊や天使などを指すと考えてよいだろう。それらは人間の「情熱、敬虔、愛情のひたむきな対象となるもの、そしてすべての天上の栄光のしるしとなるもの」であり、「(人間の男女から生まれた死すべきものでないがゆえに)人間のいとなみ・企てのすべてを嘲笑う自ら生まれた者(超越者)」なのである。

ここにイェイツ詩の最大の特徴が躍如とする。つまり、プラトンやピュタゴラスを揶揄し、おのれをぼろを着たかかしと嘲笑したのが「おのれとのたたかい」であったとしたなら、ここはむしろ、おのれの内部でのたたかいというべきであろう。すべてイェイツ詩はこの矛盾・緊張から生まれるのであるが、この詩では最終連がそのクライマクティックかつエクスタティックな解決となる。

さて、この最も有名な最終連を解説するにあたって実は当惑することがある。私はこの連の妥当な解釈を読んだり聞いたりしたことが殆どないのである。ここはひとつ不遜の譏りを覚悟のうえで私見を述べてみよう。最初に Labour とくるのは、ただの労苦ではない、出産の苦しみである。これは第五連でそのことを言い第七連にそれを延長させていた以上当然であろう。もっともそれは出産に象徴されるやみくもに生き抜かねばならぬ苦としての人生であることは言うまでもない。そして Labour is blossoming or dancing とあるのは進行形ではない。これは動名詞でなければならない。ところが私の知る限り、これを動名詞と解した日本語訳は一つもない。いったい「労苦(たいていそうなっている)が花咲き踊っている」とはどういうことなのか、どういう関連があるのか私にはわからない。これは出産のアナロジーを言っているのである。「出産とは言ってみれば花が咲くことあるいは踊りのようなものだ」ということ。なぜそうなのか。花が咲くのは咲くこと自体が目的であろう。昆虫をおびき寄せて実をつけるための手段というわけではあるまい。踊りを踊るのは踊ること自体の困難やよろこびが目的であろう。報酬や名声が目当てではあるまい。それと同じように、出産もその苦しみとよろこび自体が目的なのだ。もし子を得るということが目的であるとしたなら、更に、子を



得ることの、老いて死ぬことの、目的を問わねばならない。もし人間のいとなみの目的がただ結果であると考えるなら、それはただもぬけの殻をなつて老残の身をさらすこと、なんとそれは空しいではないか、というこれは第五連の延長なのである。

ちなみに手元にあるドイツ語訳を示しておこう。これはちゃんと名詞として訳している。

Mühsal ist Blüte oder Tanz, wo nicht

Der Leib geischwunden wird zur Lust der Seel,

...

(Yeats Werke I, Luchterhand, 1970)

また二巻本の *Oxford Anthology of English Literature* (vol. II) のこの詩の注釈も明らかにこれを動名詞と取っている (p.1708)。

出産も開花も踊りも、そこでは行為ないし過程と目的とが一つになっている。だからこそ where 以下の説明が納得されうる。「そこでは魂をよるこぼせるために肉体が傷つけられることなく、また美がそれ自体の絶望から生まれることもなく (たとえば肉体の美を犠牲にした精神的美や唯美主義の美)、真夜中のともし火からかすみ目の知恵 (肉体を犠牲にして得た英知) が生まれることもない。」ここにおいて、あらゆる分裂による病がいやされることになる。過程と目的、経験とその意味、肉体と精神、内容と形式、現実と永遠、等々。この詩がその難解さにもかかわらずこれほど有名であるわけは、最後に到達した深い人生哲学 (芸術理論でもある) のためだけでなく、そこに到達するまでの弁証法的過程がそのままに書かれていて、それ自体が一つの教訓となるからであろう。老境に達し衰えを感じたイエイツは、その衰えをテコとして衰えを知らぬ前には書けなかった強靱な詩を書くことができたのである。それは何ものにもまさって人を励ますものではあるまいか。

「おお栗の木よ」で始まる最後の四行は、自由に歌い上げるコーダのような印象を与える。これが栗の木でなければならないのか、どんな木でもよいのか私にはわからないが、ともかくこれは大きく根を張り今花を咲かせている大木でなければならないのだろう。木は “Vacillation” や “Supernatural Songs” に出てくるようにイエイツでは特別の意味をもつ。これは旧約聖書の「生命の木」やカバラの逆さの木などから来ているのかも知れない。いずれにせよこれはいのちあるいは存在を統合する木である。

最後のダンスとダンサーの唐突な呼び出しは、一行目でダンスが出産や開花と等価であったからこそ意味をもつ。労苦の述語では再出の必要性をもたないだろう。いずれにせよこの最後の行はこの詩を締めくくるにふさわしく発熱するようである。この詩全体が最終連にむかって収斂し、それは更に最終行に向かって収斂する。「踊り子と踊りとをいかにして区別し得よう。」これはこれ以上の何の解説も要しないと思われる修辭的疑問文である。

ところが、人によってはこれが問題になるらしいのである。これを単純な疑問文と読むポール・ド・マンの読み方が山崎弘之氏によって紹介され、ディスカッションの話題となった。私は異解や奇説の面白さを必ずしも否定はしないが、それは作品の意味を豊かにする場合に限る。しかもこの場合、この最後の行が(たとえばキーツの「ギリシャの壺への頌」のように)比較的遊離しているというならともかく、そういうわけではない。それどころか詰将棋のようにギリギリ追いつめて、これしかないという意味がはじき出されたのである。何を好んでそんな読み方をするのであろうか。というのが私の正直な見解である。もっとも私は大変な誤解をしているのかも知れない(私はポール・ド・マンという人をよく知らない)。もしそうであれば、いずれの機会にか、労をいわず私の蒙を啓いて下さる方があれば、お教えを願いたいものである。

## 日本イエイツ協会第26回大会プログラム

1990年6月30日(土)、7月1日(日)

東京都新宿区西早稲田1-21-1

早稲田大学政経学部3号館4階LL教室

6月30日(土)

9:00 - 10:00 受付

10:00 - 10:30 挨拶

日本イエイツ協会会長 大貫 三郎氏  
アイルランド大使 James A. Sharkey 氏

10:30 - 11:30 講演

Irishness in the Modern Irish Drama

Professor Michael Kenneally

11:30 - 1:00 総会・昼食

1:00 - 2:00 研究発表

『詩の翻訳について——イエイツの場合』

中村 孝雄氏

『Terry Eagleton ; St. Oscar について』

竹中 昌宏氏

2:30 - 5:30 シンポジウム

『Irishness の意味と広がり』

司会と構成 虎岩 正純氏

Yeats の場合

Flann O'Brien の場合

井上千津子氏

Thomas Murphy の場合

清水 重夫氏

Northern Irish Poets の場合

谷川 冬二氏

6:00 - 8:00 懇親会(会場: AVACO, 文学部の筋向かい)

7月1日(日)

10:00 - 12:00 パネル・ディスカッション

司会と構成 小林 萬治氏

『“Among School Children”を読む』

山崎 弘行氏

渡辺 久義氏

1:30 - 2:30 POETRY READING

2:40 - 4:40 シンポジウム

『Yeats as an Example?』

司会と構成 松村 賢一氏

荒木 映子氏

加藤 文彦氏

鈴木 弘氏

風呂本武敏氏

4:45 - 5:45 講演

Early Yeats Studies

Professor Joseph Ronsley

日本イエイツ協会事務局

〒162 東京都新宿区戸山1-24-1

早稲田大学文学部虎岩研究室内

## アイルランド文学書誌 90・1 - 91・3

### W. B. イェイツ

前波 清一

イェイツの劇評 - 2 - シング

大阪教育大学英文学会誌 36 p63-97 '91

伊藤 宏見

W.B. イェイツに於ける「存在の統一」Unity of Being について - 2 -

東洋大学紀要 教養課程篇 29 p280-253 '90

小堀 隆司

イェイツ「煉獄」について - 生の呪詛と断念

城西人文研究 18(1) P62-35 '90・7

萩原 真一

ジャリ、クレイグ、イェイツ - マリオネットの詩学

慶応義塾大学日吉紀要 英語英米文学 13 p125-212 '90

宮内 弘

詩の結末にみられるイェイツの転機

英文学評論 59 p41-61 '90・3

### J. スウィフト

金 仲基

ジョナサン・スウィフトの作家魂

四国学院大学論集 74 p65-92 '90・7

金 仲基

ユートピアンとしてのジョナサン・スウィフト

四国学院大学論集 75 p45-72 '90・12

三浦 謙

スウィフトの生涯 - 12 - アイルランド南部での暴動発生からホウィトウェー夫人との出会いまで (1729 - 1730)

中京大学論叢 31(1) p85-102 '90

三浦 謙

スウィフトの生涯－13－スカトロジカル・ポエムの制作から「奴婢訓」執筆まで(1730－1731・2)

中京大学教養論叢 31(2)p439－459 '90

橋沼 克美

スウィフトの医学的風刺

一橋論叢 105(3) p326－340 '91・3

## O. ワイルド

堀江 珠喜

オスカー・ワイルドのコント

園田学園女子大学論文集 24 p19－34 '90・3

西村 孝次

生きているワイルド

英語青年 136(9) p442－444 '90・12

西脇 典彦

The Importance of Being Ernest—「アーネスト」であること

阪南論集 人文・自然科学編 26(3) p29－35 '91・1

前川 祐一

イギリスの「デカダンス」－13－オスカー・ワイルド

英語青年 137(1) p45－47 '91・4

## J. M. シング

徳永 哲

John M. Synge's Plays and His Seeking for the Good Shepherd

英米文学研究 26 p57－69 '90

## J. ジョイス

久保田重芳

イブセンの2人の「使徒」－E. マーティンとJ. ジョイスの場合

人文学部紀要(神戸学院大学人文学部編) 1 p127－145 '90・10

内海 智仁

『イカロスの飛行』－Perdix と Stephen Dedalus

The Albion 36 p98-121

'90・10

渡辺 征児

『若き日の芸術家の肖像』一考

天理大学学報 165 p37-55

'90・10

道木 一弘

Doubling Dublin — Joyce's Discovery of the Language System through Repetitions  
in *Dubliners*

英文学研究(日本英文学会) 67(2) p173-188

'91・1

辻 弘子

ジェイムズ・ジョイス作「アラビー」考察－主題とイメージを中心に [英文]

ノートルダム清心女子大学紀要 外国語・外国文学編 15(1)p13-20

'91

## L. ハーン

Akiko Murakata

Letters to a Bookseller—Lafcadio Hearn's Correspondence with J.W.Bouton

英文学評論 60 p77-109

'90・10

フランシス・キング 榊井 幹生訳

帰属と距離－ラフカディオ・ハーン(小泉 八雲)来日100年記念講演

中央公論 文芸特集 7(4) p254-262

'90・12

豊田 政子

ラフカディオ・ヘルンと日本文化－4－物語に見る愛とその遍歴について

東洋大学紀要 教養課程 29 p252-240

'90

村松 真一

永遠の海とラフカディオ・ハーン

英語青年 136(11)p562-564

'91・2

平川 祐弘

小泉八雲と霊の世界

文学界 45(3) p186-208

'91・3

## G. B. ショー

清水 義和

『アンドロクレスとライオン』—バーナード・ショーの改宗劇

愛知学院大学教養部紀要 38(2) P77-88

'90

清水 義和

『医者ジレンマ 悲劇』バーナード・ショーの価値理論

愛知学院大学教養部紀要 37(3) p63-73

'90

## I. マードック

川上 文子

“Something Special”の意味するもの— Iris Murdochの短編をめぐって

サピエンチア 英知大学論叢 25 p229-244

'91・2

## S. ヒーニー

Peter Makin

Four British poets and their pasts— Jones, Hill, Heaney, Bunting

関西大学文学論集 39(4) p61-90

'90・3

## L. スターン

山田 康夫

Tristram Shandy— Quest for Eternity

青山学院大学文学部紀要 32 p1-18

'90

## その他

大内 菅子

アイルランドの文学と<風土>— F. W. カールトン—近代化のヴィジョン

相模女子大学紀要 54A p1-9

'90

佐藤 正司

アイルランド文学と口承文化(イギリス文化の多様性<特集>)

ソフィア 39(3) p408-425

'90・9

(清水 重夫)

## What is Typically Irish in Flann O'Brien

Chizuko Inoue

Flann O'Brien belonged to the generation after the Irish Revivalists. Having a Catholic middle-class education like Joyce, he showed, from the beginning of his literary career, distaste for the achievement of those writers of protestant ascendancy. He was bitterly sarcastic about nationalist myth of Irish peasant established by them, and tried to demolish those romanticized ideas of Irish traditional past, and to "achieve entirely new levels in everything that is contemptible, despicable and unspeakable." His first novel *At Swim-Two-Birds* (1939) is a parody of heroic narrative of linear plot, a novel in which Irish mythic heroes are transformed into modernist anti-heroes. It is a novel about novel-writing, about a writer writing a novel about another writer whose characters revenge on his malefaction by making his son a writer writing about his father. What is particular about O'Brien is his use of pseudonyms. This seeming negation of authorship as well as his debasement of his own novel (he once called *At Swim* "anti-clerical, blasphemous and licentious") may be a typical Irish posture very similar to one Joyce has taken. It is a strategy necessary for a writer to fight against the social norm, guarding himself from its counter-attack.

## Yeats, Hewitt, Heaney and Muldoon

— The North of Ireland as Their Context —

Fuyuji Tanigawa

The binary opposition, such as Celtic / Anglo-Irish, doesn't function in the search for what Ireland is. Celtic / Anglo-Irish is Yeatsian, but it doesn't tell why he selected such an opposition, what he concealed, and what his discourse is politically.

Hewitt, a Belfast poet, tried to de-naturalize English place names in the North, and sanctified their sounds which marked the brand-new birth of a land. But the



origin-making of that kind cannot escape the net of political discourses, and as a result Hewitt connived status quo as Yeats did.

Heaney is much more sensitive to the secret work of discourses. He dates the origin of Ireland to prehistory (*avant des histoires*), and refuses to give authority to any discourse. But he knows he himself is caught by some discourse.

Muldoon is more radical in dealing with discourses than Heaney. He denies the historical time and space, on which the operation of most discourses depends, and has the diversity in Ireland reflected in his text.

The concept of real IRELAND cannot exist; there are many "irelands" in many minds. It might be most Irish to teach us this lesson.

## Yeats as an Example of Masculinity?

— Yeats and Feminism —

Eiko Araki

In his lecture entitled 'Yeats as an Example?' Seamus Heaney says that, contrary to Yeats's stance as 'too male and assertive', his finally exemplary attitude is the one 'full of a motherly kindness towards life.' This paper considers if this is really the case in Yeats's poems.

From *Responsibilities* on, Yeats tried to establish his identity in his genealogy. This is possible only for men because 'identity in our culture is so linked up with patriarchy.' The last section of 'Under Ben Bulbin' including his own epitaph shows his 'too male' desire to be laid in his ancestor's churchyard, inheriting Yeats's name cut on a tombstone. I find his manly pose is based on his wish to identify himself with his lineage.

Yeats's chauvinistic attitude toward women, coupled with this consciously male attitude, has been much attacked by feminist critics. Many of the poems collected in *Michael Robartes and the Dancer* are subject to such criticisms, because he does not want women to have any of the opinions or abstract ideas that men have. He even suggests that women refrain from attending college, claiming greater importance, for

women, for the body than for the mind. Critics who want to justify Yeats's sexist attitude tend to explain that this comes from his hatred for abstraction and logic in general or that Yeats applied the same principle to men. It cannot be denied, however, that behind such an idea is Yeats's stereotypical notion of masculinity and femininity.

I take 'A Prayer for My Daughter' as an example. In contrast with Maud Gonne who has lost every good 'because of her opinionated mind', Yeats catalogues every virtue he wants her daughter to be invested with. In short, he hopes that she will inherit the aristocratic virtues like those he read about in Castiglione's *The Book of the Courtier*, and which he projected onto Lady Gregory's small coterie. A curious thing happens at the end of the poem: the rather abrupt appearance of the bridegroom contradicts everything said in the preceding stanzas. Not only does the daughter's chastity conflict with matrimony but her autonomy and stability ('O may she live like some green laurel/ Rooted in one dear perpetual place') with her subordination and dependence on marriage. Women are not allowed to have autonomy nor to establish unity of being in patriarchy. Yeats is sexist here accepting this idea like an absolute truth.

Yeats, on the other hand, declares triumphantly a perfect idea of male assertiveness in 'Under Ben Bulbin'. But Yeats's whole collection of poems shows his other richer fluid self which refuses to be confined by such a picture. His 'motherly kindness toward life', as Heaney points out, may be one such example, though we must point out that the binary opposition between masculinity and femininity is only valid in an arbitrary enclosure of phallogocentrism. I do not intend to defend or justify Yeats's chauvinistic attitude by saying this. He is heavily affected by stereotypical male-centred principles, that's true. But, for all his quest for manly self-identification, Yeats reveals his rich otherness in his work, whether we call it maternal or not.

## Yeats's Politics Reconsidered.

Taketoshi Furomoto

After W.H.Auden's precedence, Seamus Heaney tries to find something positive

in Yeats for all Yeats's reactionary conservatism. Auden's essay "Yeats as an example" which title Heaney succeeded is one more effort to smooth the way for readers to accept Yeats by neutralising what is negative in Yeats's politics. Auden concentrates his attention on Yeats's influence on posterity mainly in technical aspects, while Heaney emphasises Yeats's influence in a more speculative aspects. Quoting two types of Yeats's poems — "The Nest of Starlings At My Window" and "Cuchulain Comforted", Heaney points out that the former symbolises the nature in her benign and nurturant aspect contrasting "the maternal" against the destruction of The Civil War and that the latter shows a ritual of surrender, passage from life death, "full of motherly kindness towards life".

This motherly or maternal quality suggests something inclusive, harmonious, restraining rather than exclusive, conflicting, and assertive.

The present writer reads "Cuchulain Comforted" as a sign of Yeats's awareness of what is common in every one. Most of his life time had been spent to be a hero, someone particular, different from others, like the legendary hero. But near the end of his life Yeats let Cuchulain speak that one can be content in commonality. The realisation may not be so sudden if we consider his love of justice and fairness.

## A Reading of "Among School Children"

— From the Standpoint of the Criticism of Criticism —

Hiroyuki Yamasaki

There has been hardly any agreement about the interpretation of the many difficult places in "Among School Children". Despite its interpretive uncertainty, its reputation has remained unshaken. In 1966, Abraham Verhoeff attacked this unreasonable gap between the interpretive uncertainty and the evaluative certainty, and argued for the need of "the criticism of criticism" to fill the gap. Now, twenty-four years after his attack, we still need "the criticism of criticism," because over the past twenty years, various new readings have been presented, while it still enjoys a good reputation. In this report, I tried to examine the validity in those deconstructive readings by Paul de

Man and Joseph Adams, its two typically new and most problematic readings. The final questions posed in the poem have usually been interpreted as rhetorical ones. Paul de Man argues, however, that it is equally possible to read them literally. But all the evidence cited is so irrelevant that his reading is not valid. All the internal and external evidence available suggests that only the rhetorical reading is valid. Joseph Adams argues that five readings are possible about the relative adverb "where" in the first line of the last stanza. But his argument is not well-founded at all and so is not persuasive. Every evidence I have cited indicates that its only valid meaning is "in the place where" or the like, never "if" or "when" which many critics as well as Adams have supported as its possible meaning. I myself presented my own reading of the last stanza to fit it well into the rest of the poem, specially emphasizing that "labour" primarily refers back to the classroom activity of those children in the first stanza.

## "Among School Children"

— A Clear Dialectic of the Soul —

Hisayoshi Watanabe

"Among School Children," though one of the greatest and best known of Yeats's poems, has been a subject for controversy, a poem as to which likes and dislikes diverge. The objection may be that its first half is too much personal, and second half too much metaphysically tortuous to follow. Such a complaint may well come from readers not used to the Yeatsian dialectic, but Yeats scholars will find there a usual Yeatsian logic. It is a logic not of the surface but of the depth, the soul in a quarrel with itself or within itself.

He starts from personal affairs, grows conscious of his senility and mental vacuity, mocks himself so as to overcome himself, and reaches a meaning of life, a wisdom which was unattainable before he lost strength. It is a healing up of the breach between body and soul, action and goal, matter and form, the malady which troubles human existence.

'Blossoming' and 'dancing' often mistaken for participles, must of necessity be

gerunds. The assertion here is: the purpose of 'labour' should be labour itself, its pain and joy, just as the purpose of 'blossoming' is blossoming itself, not luring insects and bearing fruits, or as the purpose of 'dancing' is its own difficulty and joy, not reward or fame.

# **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.22

October 1991

### CONTENTS

Yeats and Criticism .....	Hiroshi Izubuchi	1
Yeats and Marginality:		
Re-evaluating his idea of the Irish Folk .....	Tetsuro Sano	20
Early Yeats Studies .....	Joseph Ronsley	32
Irishness and Contemporary Irish Drama .....	Michael Kenneally	43
Power of Immobility in Beckett's Plays .....	Minako Okamuro	55
Symposia		
Transition of "Irishness"		
Yeats's Ireland .....	chaired by Masazumi Toraiwa	70
What Is Typical Irish in Flann O'Brien .....	Chizuko Inoue	72
Thomas Murphy's 'On the Outside', 'On the Inside' .....	Shigeo Shimizu	81
Yeats, Hewitt, Heaney and Muldoon:		
The north of Ireland as Their Context .....	Fuyuji Tanigawa	87
Yeats, Our Contemporary?		
Towards Re-evaluation of W.B. Yeats .....	chaired by Ken'ichi Matsumura	97
Yeats as an Example of Masculinity?— Yeats and Feminism .....	Eiko Araki	99
Yeats' Politics Reconsidered .....	Taketoshi Furomoto	109
Reading Yeats' "Among School Children"		
A Reading of 'Among School Children'		
— From the Standpoint of the Criticism of Criticism --	Hiroyuki Yamazaki	116
'Among School Children'		
— A Clear Dialectic of the Soul .....	Hisayoshi Watanabe	124
Reports of the 26th Annual Conference .....		131
Bibliography of Irish Studies .....	(Shigeo Shimizu)	134
Synopses of the Papers .....		138