

イエイツ研究

No.24・1993

日本イエイツ協会

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5,000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。

— 目 次 —

講演

The Emperor's Smithy: Poetic, Visionary and
Theatrical Images in Yeats's Work Michael J. Sidnell 1

論文

イエイツと脱アジア—能楽の受容をめぐる— 山崎 弘行 21
『螺旋段階』に見る両極性の行方 小堀 隆司 33

シンポジウム

“Nineteen Hundred and Nineteen” を読む
—歴史と文学の間で— 司会 風呂本武敏 42
「否定」の実践—イエイツの「1919年」— 羽矢 謙一 44
記号を読む者
—‘Nineteen Hundred and Nineteen’ の
テキストの意味 船倉 正憲 46
イエイツの「1991年」について 山崎 弘行 53

第28回大会プログラム 60
会計報告 61
アイルランド文学研究書誌 62
英文要旨 76

The Emperor's Smithy: Poetic, Visionary and Theatrical Images in Yeats's Work

Michael J. Sidnell

Largely on the basis of the iconic evidence, Yeats came to consider early Byzantium the supreme historical example of that vision of a unity of the arts and religion with daily life that inspired his work. His choice of a particular historical moment was precise, for the Byzantium of a somewhat later era became the site of a fierce struggle over icons, symbols and images. The eighth century Emperor Leo III “had the image of Christ on the Bronze Gate of the imperial palace destroyed and replaced by a cross. The epigram beneath this cross explained that the Emperor could not bear to see Christ represented by an image that could neither breath nor speak, and preferred a symbol (Lassus 1967:86).” The Emperor Leo’s views on representation seem to have anticipated those of Chickamatsu (Miner 1990:44-46), though they were otherwise motivated, for Leo appears to have anethematised figurative representations out of a fear of idolatry, finding the living reality better expressed by the more abstract symbol. After the lapse of a century and more, however, the Empress Theodora, who held the opposite view, restored figurative images, including the one on the palace gates. In the “iconoclastic crisis” in Byzantium – as in similar historical conflicts that will readily come to mind – the status of the image, and therefore, its formal character were matters of life and death. The image might be either a denial or an affirmation of a living reality.

A milder, but not inconsequential, outbreak of iconomachia occurred in the early days of the Irish Literary Theatre in a production of Yeats’s *The Countess Cathleen*. His text called for a shrine to fall off the wall (VP1 31:182e) and when the moment of desecration came, the audience was ready for it. This is how a contemporary reviewer described their response:

They hissed and hooted everything the evil characters in the play said, and when the Virgin’s shrine fell they shouted to ‘Shemus Rua’ to “kick it! kick it! why don’t you?” and seemed disappointed that he did not comply with their wish¹.

¹ The Institute and Lectures’ Gazette (1 June 1899) from Henderson’s Press Cuttings in the National Library of Ireland.

The audience was familiar with Yeats's text, according to which the peasant Shemus Rua was indeed supposed to kick the shrine to pieces; but perhaps the actor was too intimidated to do so on the occasion in question. Reflecting on the incident years later, and recalling it a little differently, Yeats ingenuously observed:

I ... decided from the general feeling of discomfort when an evil peasant in the first act trampled upon a Catholic shrine, that the disturbances were in part my own fault. In using what I considered traditional symbols I forgot that in Ireland they are not symbols but realities (Au 416).

This antithesis between symbol and reality is a curious and unconvincing one coming from Yeats, who elsewhere so adamantly asserts the reality of traditional symbols; and it leaves us, incidentally, with no term for that shrine of his. What he may really have "forgotten" – or not yet come to appreciate – was the difference in effect between a verbal and a material image, especially when the image in question is a religious one, or – as he would also come to understand – when it was a living person.

This example from *The Countess Cathleen* illustrates one of the difficulties in talking about images in literary or other contexts, which is that they may belong to radically different orders. Another is that, despite this difference, they may nevertheless govern and be governed by each other, as images beget other images and are begotten of them. Outside literature, images may be mental, verbal, optical, graphic, acoustic (Mitchell 1984), tactile, political, religious and, in the Yeatsian context magical, natural and supernatural. Literary images are axiomatically verbal but they invariably project other, non-verbal images – of paintings, reflections, sounds, ghosts, the human body or, perhaps, some spirit like the one said to be "image, man or shade, / Shade more than man, more image than a shade (VP 497)". On the page, all such images are subsumed by the words. In the theatre they may also be verbal but, even in a "literary" theatre, as we have seen, the poet must invent, use, or contend with, material images as well. A moment ago I spoke of the "human body", as though that, too, were an image, as a ghost is; and so for Yeats it is, as also, I suppose, for anybody who uses make-up, pumps iron, has haircuts or watches actors.

The interrogation of the status of the image in literary art began even before Aristotle defined *poesis* in terms of a fundamental image-making faculty and, in Western poetics it has always been, and remains, a contentious issue. Aristotle has often been contradicted by those who, like the eminent sixteenth century poetic theorist Julius Caesar Scaliger, have insisted that

linguistic structure, not image, is fundamental to poetry (Scaliger 1991: 108). This was the position taken by Victor Shklovsky, and his formalist colleagues in Russia in the early years of this century. Shklovsky vigorously contested the maxim that “art is thinking in images.” This notion, he said, was a residue left over from the Symbolist Movement and actually meant “that art is the making of symbols.” On the contrary, he insisted, there was no good reason to privilege the image, which was one linguistic device among others, “neither more nor less effective than other poetic techniques (Lodge 1988:18)”. In our own time, images are largely understood in linguistic terms, as some “language of images” or other by which even the visual arts may be “read”. Cinema is very commonly treated in this manner, though Gilles Deleuze is a notable exception. The “cinematographic concepts” that Deleuze discusses are not, he insists,

linguistic, in the sense in which it has been said that the cinema was the universal language, or in the sense in which it has been said that the cinema is a language. The cinema seems to us to be a composition of images and of signs, that is, pre-verbal intelligible content ... (ix).

With respect to literature, the most general questions about images would seem to be these: whether they are generated from a linguistic matrix, or language itself is generated by them; whether poetry is fundamentally imagistic, in the visual sense, or founded on prior linguistic characteristics, such as sound or verse form; and whether thought is enabled by images or produces them — which may be as much as to say, whether we make them or they make us.

A type of image deeply implicated in our ideas about other types is the reflection in a mirror, which like other optical images, has a definite relation with a material object. Early and late, Yeats uses this image in mostly negative contexts: in a late poem it is a figure for layers of illusion, a parade of simulacra: “mirror on mirror mirrored is all the show (VP 610)”; early on it is a Platonic, and scornful metaphor for realism:

the beryl stone of poetry was enchanted by our fathers that it might unfold the pictures in its heart, and not to mirror our own excited faces, or the boughs waving outside the window (E&I 163)

“The mischief began,” according to Yeats, “at the end of the seventeenth century when man became passive before a mechanized nature (OBMV xxvii).” Or, in a shorter and more literary perspective, “when Stendhal described a masterpiece as a ‘mirror dawdling down a lane’ (OBMV xxvii).”

But Yeats also assigns to the mirror image what appears to be a positive value; and this, alas!, is as a disciplinary instrument for women, a supposedly more useful one than formal education. The image is used thus, with some ironic recognition of its chauvinism, in the title poem of *Michael Robartes and the Dancer* and much earlier in a passage from *Discoveries* called "The Looking-Glass", in which Yeats complains about an unprepossessing girl whose education has not included personal accomplishments. "A wise theatre," he concludes, "might make a training in strong and beautiful life the fashion, teaching before all else the heroic discipline of the looking-glass ... (E&I 269-70)."

But though the Stendhalian literary mirror and the girl's looking glass are differently employed, the Yeatsian view of their images is not after all so different. The girl is not meant to study her reflection narcissistically but as a discipline, using the mirror as a collating device with which to measure the discrepancy between her natural form and her — or his — ideal image. In the poem just mentioned, which is a dialogue of He and She, women — or rather "beautiful women" — are said to have a special access to a life of "uncomposite blessedness" in which there is no thought but what is thought by a beautiful body. That is to say, he holds the late Yeatsian doctrine that thought becomes — or endeavours to become — the body which is an image of that thought.

James Joyce, always alert to developments in Yeats's work, parodied *Michael Robartes and the Dancer* — both the book and the poem — in *Finnegans Wake* and the parody embodies a critique of this doctrine of the thought-engendered bodily image:

But your're holy moxed and gaping up the wrong palce
as if you was seeheeing the gheist that stays forenenst, you blessed
simpletop domefoot! You must lap down the bluishing reflection
below. Her trunk's not her brainbox².

Whatever else may be going on in this passage — and doubtless there is much more — there would appear to be a corrective of what its author takes to be a confusion, or fusion, of biological with mental processes of generation, and of non-corporeal with corporeal images. If that is so, the critique would not be ill-placed for, in many places, Yeats does insist on such a fusion:

² This version of the passage, from "Continuation of a Work in Progress," *Transition*, 11 (February 1928), 16, is slightly different from the one that appears in *Finnegans Wake* (FW:299.13 ff).

Maybe the bride-bed brings despair,
For each an imagined image brings
And finds a real image there (VP 388)

In “Michael Robartes and the Dancer”, the power of transforming image into body is attributed to painters, as well as to women:

Paul Veronese
And all his sacred company
Imagined bodies all their days
By the lagoon you love so much,
For proud, soft, ceremonious proof
That all must come to sight and touch (VP 386)

Here, image-making proceeds not *from* but *to* the apprehension of the senses. It is not the business of art to *take* its images from what Yeats calls “the imagery we call nature, the sensual scene” (OBMV xxix) but to implant them there. But, given this understanding, there remains an important question as to whether the image is a projection from an invisible reality or might better be said to be the product of a Nietzschean act of autonomous creativity. This issue, which constitutes an opposition between belief and art, was critical for Yeats, and he had two sets of answers, one based in his poetics, the other in his spiritualist philosophy. Needless to say, he did not confine them to these categories nor keep the categories themselves separate.

The images of painting and sculpture may be representational, but even when this is so, their own material form is highly significant. Value is regularly attributed to them not only in appreciation of their makers’ imaginations but of their dexterity in handling the plastic material; that is to say, value resides in the materiality of image-making, of which the equivalent in verbal poetry — the *only* equivalent — is sound. But Yeats frequently conveys the idea of the sensuous appeal of paintings and sculpture, and the auras of their uniqueness, through his own allusions to those arts, even to non-existent artefacts:

No handiwork of Callimachus,
Who handled marble as if it were bronze,
Made draperies that seemed to rise
When sea-wind swept the corner, stands;
His long lamp-chimney shaped like the stem
Of a slender palm, stood but a day (VP 566)

In Yeats's poetry verbal images of paintings and sculpture are so plentiful (as has been amply demonstrated by Melchiori, Loizeaux and others) that one of Yeats's most characteristic and distinctive rhetorical figures might be said to be the making of verbal images based on existing images in paintings, sculptures and other visual artefacts³.

Rather as when narrative draws on myth, this use of established artistic images sufficiently answers any inquiry into their source. And one of the effects of Yeats's appropriation of such images is to link his poetry, and poetry in general, to a European tradition of high art. Another effect is the distantiating from nature achieved by the interposition of the scenery, as it were, of an existing artistic image, as in both the theatrical and sculptural images of "Lapis Lazuli." In the poem "Wisdom", religious belief is set at two removes from nature: first through graphic art and then through the poetry that mediates that art:

The true faith discovered was
When painted panel, statuary,
Glass-mosaic, window-glass,
Amended what was told awry
By some peasant gospeller;
Swept the sawdust from the floor
Of that working-carpenter.
Miracle had its playtime where
In damask clothed and on a seat
Chryselephantine, cedar-boarded,
His majestic Mother sat
Stitching at a purple, hoarded
That He might be nobly breeched
In starry towers of Babylon
Noah's freshet never reached.(VP 440)

Whether or not some actual painted or mosaic images lie behind these lines is largely irrelevant to the fact that a certain kind of verbal image is enabled by the the pretext of the imitation of a graphic image⁴. Take away

3 "On Mr. Nettleship's Picture at the Royal Hibernian Academy"; "Leda and the Swan" ; "On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac"; "Lapis Lazuli"; "News for the Delphic Oracle"; and "Under Ben Bulbin" are, or include, such examples. Yeats does not use the figure of *ekphrasis* in its classical form of making pictures speak as, for example, does Paul Durcan, whose *Crazy About Women*, produced, in 1990, in collaboration with the National Gallery of Ireland, is wholly based on it.

4 The narrative context—telling of the displacement of one kind of representation by another—further enables the poetic image.

the pretext from this poem of the 1920's and we would be left with something like a product of the poetic aestheticism of the Nineties, a poem that Lionel Johnson might have written. Indeed, one of the values for Yeats of the figure was that it enabled him to reinstate the aesthetic detachment and autonomy of the earlier period, its artistic integrity, as he always saw it, but without demanding of his audience a certain set of symbolist convictions.

In "Under Ben Bulbin", Yeats asserts, once more, that the images of sculpture and painting may work towards the "Profane perfection of mankind (VP 638)" by shaping the human form; and one might suppose that such an operation were better left to plastic art, but a little further on in the poem, Irish poets are especially adjured to

Sing whatever is well made ...
Sing the peasantry ...
Sing the lords and ladies gay ... (VP 639:68-83)

This use of the verb "sing" transitively, as the verb "paint" is used — and which has an antecedent in Walt Whitman (as well as in Virgil) — is an uncommon and a telling one. In ordinary English usage, one writes a sonnet or sings a psalm but writes or sings *about* swans, whereas one can "paint" a picture or paint swans, and one never paints *about* something. This linguistic fact would seem to reveal a common understanding, or prejudice, about the imagistic transactions of the arts. Challenging the "conventional phrase", Yeats wants the poets *not* to sing *of* the peasantry", which would be one thing but to "Sing the peasantry ...", which is quite another: that other being to assert poetry's image-making faculty and the value of such. And it is consistent with Yeats's tendency — a not suprisingly one in the son of painter who was also a painter himself — to base his ideas about art in general on the visual arts rather than on poetry; and even more fundamentally, perhaps, from his convictions about the status of image s in reality.

In our own lives, politics is a social discourse in which "images" play a major role. The public is wooed or coerced with such abstractions as national unity, family values, financial probity and so on. As Yeats says, "such [is] the havoc wrought by newspaper articles and government statistics [that] two abstractions may sit down to lunch (OBMV xxix). Optical images disseminated from "photo opportunities" and verbal images such as "read my lips" give body to the abstract images and together constitute the personal attribute known simply as "image".

At a critical juncture in his career, Yeats began deliberately to project,

in his writings, the dramatic self-portraiture that constituted a new foundation for his poetry⁵. Thereafter, he often declares a concern about his "image", as for instance in the opening of "The Tower" or in "The Spur" or, more congenially, in "Among School Children", where he plays up to the children's image of "A sixty-year-old smiling public man ... a comfortable kind of old scarecrow (VP 444-45: 8,32)". In these cases, the image is a deceptive one, concealing the passion that underlies it. I do not, by any means, suggest that Yeats's poetry is motivated like political image-making, but I would say that they have in common an understanding of the image as objectless and self-begotten.

Two main self-images were projected by Yeats: one a personality constructed in conformity with the disciplines of the soul, an anti-self; the other the physiological misrepresentation that nature imposes⁶, mostly from her stock of images of "bodily decrepitude (VP 523)". The poem "The Results of Thought" contrasts the two kinds of image, though in this case, they are of other people:

Acquaintance; companion;
One dear brilliant woman;
The best-endowed, the elect,
All by their youth undone,
All, all, by that inhuman
Bitter glory wrecked.

But I have straightened out
Ruin, wreck and wrack;
I toiled long years and at length
Came to so deep a thought
I can summon back
All their wholesome strength.

What images are these
That turn dull-eyed away,
Or shift Time's filthy load,
Straighten aged knees,
Hesitate or stay?

5 On August 5, 1913, Yeats wrote to his father: Of recent years, instead of 'vision' meaning by vision the intense realization of a state of ecstatic emotion symbolization in a definite imagined region, I have tried for more self-portraiture. I have tried to make my work convincing with a speech so natural and dramatic that the hearer would feel the presence of a man thinking and feeling (L 583).

6 Who may herself act a role, pull "her tragic buskin on (VP 490)."

What heads shake or nod? (VP 504-5:1-18)

The parenthetical victory over the natural images in the last stanza looks, for a moment, like a version of the Shakespearian "My love shall in my verse ever live young" trope (Sonnet 19).⁷ But it is not in verse that restoration of the three persons is made, and it is not youthful forms that are summoned back. In fact, it was not youth that was undone, nor was *loss of youth* the cause of the undoing. It was youth that undid these three, took them, by some inhuman process, further from their proper selves. "What images are these?" is an appalled question about what possible relation these alien, *natural* forms can have with the beings they purport to be. As to these beings, youth undoes them, age misrepresents them; only in thought are they "straightened out." Thus Yeats finesses the old trope. It is not youth perpetuated in verse but nature re-shaped as anti-self — all that, by definition, it is not. I propose to return to the image of the anti-self shortly but before doing that will make very brief mention of two fairly well known crises in Yeats's development, in order to elicit their consequences for his understanding and use of images.

Yeats always found it necessary to underpin his work with what, in his early years, he called the "philosophy of his art, or ... theory of how he should write (E&I 153)". He supposed that such reflection often evoked the "most startling inspiration, calling into outer life some portion of the divine life, or of the buried reality ... (E&I 154)." This remark from the essay "The Symbolism of Poetry" would apply as readily to the spirit world of *A Vision* as to poetic theory, for in this as in many other instances, his earlier convictions about the making of poetry are parallel with those he later held with respect to the spirit world⁷; so that one might almost speak of the translation or transposition of the one into the other.

According to the younger Yeats, an insufficient theoretical consciousness was responsible for a poet's leaving in the state of mere images what might, with more understanding, have been developed into symbols, as he explains in connection with Shelley:

One finds in his poetry, besides innumerable images that have not the definiteness of symbols, many images that are certainly symbols, and as the years went by he began to use these with a more and more deliberately symbolic purpose. I imagine that when he wrote his earlier poems, he allowed the subconscious life to lay its hands so firmly on the rudder of his imagination that he was little conscious

⁷ As, for instance, with respect to individual and communal memory, the subjective incorporation of the world and objective absorption into it (E&I 79–80).

of the abstract meaning of the images that rose in what seemed the idleness of his mind (E&I 78).

For his own early poetry, Yeats not only searched Irish and mystical traditions for symbols but strained to elevate all the images of his poetry to symbolic status, on the understanding that, as he put it: "an image that has transcended particular time and place becomes a symbol, passes beyond death, as it were, and becomes a living soul (E&I 80)". In *The Wind Among the Reeds* the elaborate notes, do much of the work of establishing the "abstract meanings", rather as the even more elaborate notes in *Michael Robartes and the Dancer* were to do with the visionary material twenty years or so later. In the early book, the transformation of image into symbol requires that its whole context be re-made on aesthetic principles, as he declares in "The Lover Tells of the Rose in his Heart":

The wrong of unshapely things is a wrong too great to be told;
I hunger to build them anew and sit on a green knoll apart,
With the earth and the sky and the water, re-made, like a casket of
gold

For my dreams of your image that blossoms a rose in the deeps of
my heart (VP 143: 5-8).

The natural image could hardly be further dematerialized than it is here as the dream of a metaphorical image contained in a world that has been transmuted into a gold casket. Though Yeats never lost this conviction about the symbol as living soul, after the turn of the century he found it, for a time, impossible to uphold. Perhaps he had gone as far as the earlier symbolist theory would take him but, in any case, it could hardly survive the encounter with John Synge's new poetic realism, which is the first of the two poetic crises I have in mind.

The importance of Synge's work was recognised almost from its beginning by Yeats and others but its revolutionary effects on English poetry were obscured by the newer claims of the modernists in their own behalf. The Georgians' debt to Synge was registered, but they themselves were cast into limbo, and the strength of Synge's influence on D.H. Lawrence and Yeats is still underestimated. Despite its fundamental challenge to his own symbolist poetics, Yeats welcomed in Synge's work what Lawrence called "the return of the blood" and he re-founded his own poetics accordingly. But, Yeats's later epigrammatic tribute to Synge as one "That dying chose the living world for text (VP 324)" puts the Yeatsian spin on Synge's poetic that we also find in Yeats's accommodation of it in his work. The words

“chose” and “text”, imply that there is some ground of being and language beyond the living world from which poetic leverage might be exercised. And, indeed, after an interval of a decade or so, Yeats did begin to re-occupy such ground.

The other critical juncture in Yeats’s career that I have in mind is also associated, though not so singularly, with a poet friend—this time Yeats’s secretary, acolyte, companion, disputant, and critical adviser, Ezra Pound. Pound, T.E. Hulme and associated imagists, made the modernization of Yeats their special concern. With respect to the theory of images they offered a serious challenge, though Yeats had more effect on them as far as rhythm was concerned. Hulme’s assertion that poetry was for reading, not chanting, was ineffectually directed at Yeats but his, and Pound’s, doctrine of the fundamentally imagistic, non-symbolic, language of poetry did help modernise the master, in stylistic terms, at least.

The phrase “dim lands of peace,” which Pound took as a negative example of the old-fashioned manner, does not appear in Yeats’s published verse, though “dim” is one of the over-used epithets in his early work, and “peace” also occurs frequently in his early verse. The whole phrase *almost* sounds as though it *might* come from *The Wind Among the Reeds*. Here is Pound:

Don’t use such an expression as “dim lands of peace.” It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer’s not realizing that the natural object is always the adequate symbol (Pound 1954:5).

A major corollary of the adequacy of the natural object as symbol was that the implicit claim of the symbol to participate in a permanent or other world, transcending time and nature, was poetically superfluous, if not otiose. The image, according to Pound, was of a specific time, of human origin, linguistically conceived, and in no need of a supporting abstraction. It was radically differentiated thus from the Yeatsian symbol. As Pound recognised, Yeats was not converted, but Pound and imagism did have an effect; and a very direct one, since Pound was licensed by Yeats to help him eliminate abstractions from his poetry. In his review of Yeats’s *Responsibilities*, a collection which registered his own influence, Pound approved “the new note” and “a quality of hard light (Pound 1951:379-80),” and asked:

‘Is Mr Yeats an Imagiste?’ No, Mr Yeats is a symbolist, but he has written *des Images* as have a good many poets before him; so that is nothing against him, and he has nothing against them

(*les Imagistes*), at least so far as I know — except what he calls ‘their devil’s metres’.

I have already suggested one way out of the imagist/symbolist dilemma for Yeats, which was the use of existing artistic images as a replacement, as it were, for his own symbolic scenes; and that another was to dramatize a personality for which symbolic, or any other kind of utterance, was true — as its expression — however ungrounded it might be in reality. In some later poems this personality is manifested in a certain rhetorical treatment of images that is indicative of a pervasive attitude of self-assurance and artistic self-consciousness. It consists in a two level rhetoric by which poetic figures are pointed out as they are fabricated and used. An example of this deictic rhetoric is his identification of a particular compound metaphor as “an image out of Spenser and the common tongue” — for Yeats an unimpeachable linguistic pedigree — and, as he is pointing out, very appropriate in the context of “The Municipal Gallery Revisited”.

In “Coole Park and Ballylee, 1931” the natural image of “the mounting swan” is appropriated in this deliberated way:

“Another emblem there! That stormy white
But seems a concentration of the sky;
And, like the soul, it sails into the sight ...
(VP 490:17)”

The two parts of the figure achieve an extraordinary balance of rhetorical gesture and symbolic understanding. An emblem is a rhetorical figure arbitrarily designated by its maker and the swan is an emblem by virtue of the poet’s calling it such; but “the soul sails into sight” by some process beyond human control or knowledge. The link between swan and soul is the lowly and unisistent simile and, having adverted to the swan’s symbolic meaning Yeats restores the purity of the original image to the state in which he found it, leaves it as it was before it was subject to his inscription of it as an emblem:

... like the soul, it sails into the sight
And in the morning’s gone, no man knows why;
And is so lovely that it sets to right
What knowledge or its lack had set awry,
So arrogantly pure, a child might think
It can be murdered with a spot of ink (VP 490-91:19-24).

But it cannot. Whatever its symbolic import, the natural image is allowed to survive the symbolic *use* made of it in writing.

Other examples of such a deictic practice — this image means such and such because I, the poet, say so — occur in “Blood and the Moon”. “In mockery I have set / A powerful emblem up (VP 480:8-9),” he asserts, and the emblem is, of course, the tower. But as he affirms this, he also re-names the poetic figure: “I declare this tower is my symbol ... (VP 480:16).” So, is the tower to be understood as emblem or as symbol?

An answer to this question may be found in an earlier poem in which he declares that the “acre of stony ground” in which the tower stands is a place “Where the symbolic rose can break in flower (VP 419).” There is an ambivalence about whether the symbolic value is wholly nominal or partly real. This botanical specimen is entirely different from the rose that blossomed in young Yeats’s heart. The younger poet kept a good distance between the symbolic rose and his rows of beans: he did not mix horticulture and esoteric symbolism, as the older one deliberately does.

It was largely such deictic gestures in the later Yeats that led Paul de Man (1984) to insist that Yeats’s characteristic figure is the emblem rather than the symbol. A merit of de Man’s argument is that it implicitly discriminates Yeats’s poetics on the one hand from his philosophical speculation and visionary experience on the other. The latter was not only highly productive in providing “metaphors for poetry” but, outside the poetry at least, subordinated these artistic images by offering explanations of their source, value and meaning in terms of the spirit world. On the other hand, the poetry itself can accommodate the visionary speculation as part of its projection of a personality. But the later poetry is also fraught with instances of the image’s irrational intervention in history and, more important, perhaps, intimations that the poetic image itself may actually materialize in unaccountable ways — that it may make God “fill the cradles right.”

The system of *A Vision* constitutes a new synthesis and basis for an understanding of the image that subsumes Yeats’s early symbolist poetics; and it draws so heavily on artworks for its explanations of historical and supernatural processes that one might almost suppose that aesthetic reflection has generated the system but, even if that be the case, the art would still be subordinated by the theses and method of the work. In short, *A Vision* is far from being a poetics even though it offers to explain images, including poetic ones. To my mind *A Vision* and associated writings constitute a diversion from, or evasion of, certain problems of poetics, rather than solutions of them.

Perhaps the most important attribute of the image in Yeats’s later *thought*

is that, in its purest and most powerful form, it may be accorded an intelligibility beyond what can be rendered in language, in mortal existence or in thought itself — all of which it transcends: “all thought becomes an image.” A convenient set of illustrations of this doctrine and its consequences is to be found in the sequence of eight poems at the end of *The Wild Swans at Coole*, beginning with “Ego Dominus Tuus” and ending with “The Double Vision of Michael Robartes,” which constitute a drama focused on the relation between poet and two key images: those of the anti-self and of the embodied spirit of Phase 15. These poems are intended, says Yeats, as “a text for exposition (VP 821)” of the doctrines of *A Vision*⁸, which is the use I have for them at the moment.

In “Ego Dominus Tuus” the dominant side of the dialogue has to do with the employment of “magical shapes” to summon a supreme image. The contemplation of images rather than the “sedentary toil” of reading and study, is the means of reaching an ultimate understanding, which would be attained not by finding the self but by an encounter with the image of the anti-self:

the mysterious one who yet
Shall walk the wet sands by the edge of the stream
And look most like me, being indeed my double,
And prove of all imaginable things
The most unlike, being my anti-self,
And standing by these characters, disclose
All that I seek ... (VP 371)

Yeats seems to envisage the creation, in the poetry, of the permanent image of such an anti-self when, near the end of his life, he declares that the poet is “never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast; he has been reborn as an idea, something intended, complete (E&I 509)⁹.”

In the third poem of the sequence, “The Phases of the Moon,” we are told that:

All thought becomes an image and the soul
Becomes a body (VP 374)

8 “I need no longer write poems like ‘The Phases of the Moon’ not ‘Ego Dominus Tuus,’ nor spend barren years, as I have done some three or four times, striving with abstractions that substituted themselves for a play I had planned (AV1925, xii).

9 I have discussed this passage in more detail in “The Presence of the Poet: or, what sat down at the breakfast table,” in *Yeats the European*, edited by A. Norman Jeffares (1989), 131–141.

This body is not born into human life but, under certain conditions, may be terrifyingly visible to mortals, as it wanders:

Caught up in contemplation, the mind's eye
Fixed upon images that once were thought;
For separate, perfect and immovable
Images can break the solitude ... (VP 375:79)

The soul that has assumed bodily form can commune with thought hypostatized as image.

A spirit of the 15th Phase is revealed in the last poem of the sequence, "The Double Vision of Michael Robartes." It is dancing between Sphinx and Buddha:

O little did they care who danced between,
And little she by whom her dance was seen
So she had outdanced thought.
Body perfection brought.

For what but eye and ear silence the mind
With the minute particulars of mankind?
Mind moved yet seemed to stop
As 'twere a spinning-top (VP 383-4: 37-44).

This outdancing of thought and the silencing of the mind by sensuous impression epitomise the image as a source of understanding distinct from abstract reasoning and linguistic logic. It is highly significant, too, that the image is conceived as a moving one, different from the static symbols Yeats employs elsewhere, and that it has human form. It can be contemplated by the spectator and is nevertheless not an unchanging object: it is an object of contemplation but is also itself a subject, imposing itself on flesh and blood existence:

I knew that I had seen, had seen at last
That girl my unremembering nights hold fast
Or else my dreams that fly
If I should rub an eye,

And yet in flying fling into my meat
A crazy juice that makes the pulses beat
As though I had been undone

By Homer's Paragon

Who never gave the burning town a thought;
To such a pitch of folly am I brought,
Being caught between the pull
Of the dark moon and the full,

The commonness of thought and images ... (VP 384:49-61)

This supreme revelation explains the speaker's dreams, and how they affect his life, gives it the archetypal character of the Homeric story, which itself originates in such an image. And the Spirit's intervention frustrates the natural man — as do the images that nuns and mothers are said to worship in "Among School Children".

But whatever it may be for the speaker, it is still for the reader, mere words "an image of air (VP 357)." Were it to be otherwise, the images that the poet has conceived might ring his door bell; which is what they threaten to do¹⁰.

Such a "return of the irrational," whereby the image assumes a body, is consistently intimated throughout Yeats's later work, where it stands as an equivalent of the apocalyptic images of his early symbolist verse. So, the statue's heart is said to beat in *The Only Jealousy of Emer* and the phantom's in *The Resurrection*, the image in the desert awakens and Cuchulain is present in the Post Office. One of the subtler instances of miraculous intervention occurs in the second poem of the sequence under discussion. This is "A Prayer on Going Into My House," in which the furnishings of the tower are to include "No table or chair or stool not simple enough / For shepherd lads in Galilee ... (VP 371:4-4)". The allusion in "Galilee" to the Incarnation of Christ, which, in the course of history, will be accepted as cultural norm, reminds us that the lads' furniture was also miraculous once; when, as with Plato's bed, an Idea was given a material form. Hence, though, the poet wants simple familiar things about him, he also allows for the appearance, at any irrational instant, of the radically new:

... yet should I dream
Sinbad the sailor's brought a painted chest,
Or image, from beyond the Lodestone Mountain,
That dream is a norm ... (VP 371:9-12)

10 See "Michael Robartes, W.B. Yeats and their Circle," in *Yeats and the Occult*, ed. George Mills Harper (1975), 225–224.

A decorated object or image, brought by a mythical character, from a fictional place and seen in a dream, may become — by fiat of the poet as Nietzschean demiurge—a norm. So the poem both registers a kind of arts-and-craftish Pre-Raphaelitism (Loizeaux 1986:121) with the simple, local furniture and also transcends it, conflating handiwork with miracle.

The Irish *Literary Theatre* of the 1890s was aptly named in relation to Yeats's early theory of theatre, in which, above all else, the sovereignty of words was absolute. Nevertheless (and somewhat at odds with this first principle) a second principle was that stage painting should declare itself to be such and the whole *mis en scène*, including costumes, properties and acting should be consistently artificial and decorative. His early stage directions sound thoroughly pre-Raphaelite. For *The Countess Cathleen*, for instance, he wanted painted trees in flat colour against a gold sky (CP3); and, as the finale to the play, a scene reminiscent of an etching or drawing he had once seen of an angel standing against a midnight sky (VPI 178). Like the images of painting in the later poetry such scenic images were distancing devices protecting reverie by keeping the real world out of the picture. Frequently the painted elements are to be seen through windows and doors, as a visual recession into a shadowy realm, suggesting a deeper reality just beyond the foreground in which the action takes place, and just beyond the known world. The actors were similarly called upon to conjure up by their delivery and gesture a timeless aesthetic realm rather than remind the audience of the real one they all inhabited. Above all, any touch of nature, was anathema.

Yeats not only failed to get his actors, designers and producers to do what he wanted, he also had his own difficulties in hammering out a theatre aesthetic, as may be seen in the transformations of his dramatic form both in successive new plays and in new versions of existing ones. The *Countess Cathleen*, as it was shaped and re-shaped over the course of many years is an index to Yeats's changing views of the theatre and symptomatic of his uncertainties and contradictions. Though the play had been begun with Shakespearian ambitions and under the pressure of intense emotion, it became, according to Yeats himself, "tapestry-like (Au 437)." His simile could not be more apt: the protagonists are like figures on a tapestry, they discuss figures depicted on a tapestry (who are their own counterparts from a mythology already appropriated in Yeats's earlier poetry) and, moreover, the tapestry they discuss is part of the scenic decoration. The method is highly self-reflexive, static and possibly anti-theatrical; there is much in it of the *tableaux vivants*, which was, indeed the first form in which this play was performed.

What most enabled Yeats's development in the theatre was his coming

to terms with not only with the non-verbal theatrical apparatus but with the actor as more than aesthetic medium. In "The Circus Animals' Desertion" he tells how his plays germinated in real, passionate occasions but the writing of them,

... brought forth a dream and soon enough
This dream itself had all my thought and love.

.....

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

What this attachment to the theatre itself had amounted to was a recognition of the immanence of the theatrical presentation and the living actuality of the players; in short, of a materialization and, indeed, incarnation of the image. And since the theatrical images were not mere words, there was no possibility of the kind of scepticism about them that attended the supposedly embodied spirits of *A Vision* and the living symbols of the early theory.

Yeats's experiments at the Abbey and the influence of Edward Gordon Craig had led him in this direction before Pound's work on Fenellosa's translations brought No plays to his attention. But of the decisiveness of that encounter, Yeats left us in no doubt. It brought a radically new appreciation of theatre — especially of a (non-verbal) poetry of the theatre, which the young Yeats had scarcely apprehended. And it supplied a non-verbal poetic image of a new order.

The image, of course, is that of the dancer — not now the "romantic image" of the poetry but the person — Ito, Ninette de Valois or some other — and not now an image wholly under the control the poet but, like the envisioned dancer of Phase 15, an autonomous subject brought into collaboration. One of the extraordinary manifestations of Yeats's artistic integrity was to make room for dance in his plays, silencing the poetry for a while or even, as in *Fighting the Waves*, deliberately sacrificing words to music, mask and dance. In doing so he was re-asserting the pre-verbal, sensuous primacy of the non-linguistic image, as the theatre still may; and as verbal poetry alone, for all its yearnings, never can.

In his rediscovery of dance as the key element of a new poetry of the theatre, Yeats was followed by W.H. Auden and T.S. Eliot in their early plays; and, though both the younger poets gave up dance, this was not before all three of them were momentarily brought together in the — aborted alas — project for a "Poets' Theatre" to be directed by the dancer Rupert Doone and the director Tyrone Guthrie (Sidnell 1984:266-69).

Dance remains difficult to integrate into the dramatic theatre of the

West, though the need of it is often acutely felt. When it is used, it is characteristically as a primary, living image complementary with sound.

Brian Friel uses dance thus in his *Dancing at Lughnasa*, of which the last lines, spoken by the narrator, Michael, are:

When I remember [that past time] I think of it as dancing. Dancing with the eyes half closed because to open them would break the spell.

Dancing as if language had surrendered to movement – as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary ... (Friel 1990:71).

References

Yeats's Works

- Au *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955).
AV1925 *A Vision* (London: T.Werner Laurie, 1925)
E&I *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961).
L *The Letters of W.B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Rupert Hart-Davis, 1954).
OBMV *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, chosen by W.B. Yeats (Oxford: Clarendon Press, 1936).
VP *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York, 1957).
VPI *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. Russell K. Alspach (New York, 1966).

Other Works

- Armstrong, Gordon S. 1990. *Samuel Beckett, W.B. Yeats, and Jack Yeats: images and words*.
Block, Ned. Ed 1981. *Imagery*.
Boal, Augusto. 1992. *Games for Actors and Non-Actors*, translated by Adrian Jackson.
de Man, Paul. 1984. "Image and Emblem in Yeats," in *The Rhetoric of Romanticism*.
Donato, Eugenio. 1984. "The Writ of the Eye: notes on the relationship of language to vision in critical theory," *MLN*, 99 (September).
Durcan, Paul. 1991. *Crazy About Women*.
Friel, Brian. 1990. *Dancing at Lughnasa*.
Furbank, P. N. 1970. *Reflections on the word 'Image'*.

- Haney-Peritz, Janice. 1986. "Refraining from the Romantic Image: Yeats and the deformation of metaphysical aestheticism," *Studies in Romanticism*, 25 (Spring).
- Hulme, T.E. 1961. *Further Speculations*, ed. Sam Hynes.
- Joyce, James. 1928. "Continuation of a Work in Progress," *Transition*, 11 (February).
- Lodge, David, ed. 1988. *Modern Criticism and Theory*.
- Loizeaux, Elizabeth B. 1986. *Yeats and the Visual Arts*.
- Miner, Earl R. 1990. *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*.
- Mitchell, W.J.T. 1984. "What is an Image," *New Literary History*, 15 (Spring).
- Pound, Ezra. 1951. *Literary Essays*, ed T.S. Eliot.
- Sabin, Margery. 1987. *The dialect of the tribe: speech and community in modern fiction*. New York.
- Scaliger, Julius Caesar, trans. C.J. McDonough. 1991. from *Poetices Libri Septem*, in M.J. Sidnell, ed. *Sources of Dramatic Theory*, 98-110.
- Scott, Grant, F. 1991. "The Rhetoric of Dilation: ekphrasis and ideology," *Word & Image*, 7,4 (October-December).
- Tye, Michael. 1984. "The Debate about Mental Imagery," *Journal of Philosophy*, 81 (November).
- Tye, Michael. 1988. "The Picture Theory of Mental Images," *Philosophical Review*, 97 (October).
- Woodfield, Richard. 1986. "Words and Pictures," *British Journal of Aesthetics*, 26,4 (Autumn).

イエイツと脱アジア

—能楽の受容をめぐる—

山崎 弘行

周知のように、イエイツが「高貴なる劇」(“Noble Plays”)と呼んだ能楽に初めて接したのは、フェノロサの翻訳草稿をパウンドが推敲編集して出版した『或る高貴なる日本の劇』(*Certain Noble Plays of Japan*, 1916)を通じてであった。イエイツは、この能楽研究書に触発されてその序文を書くだけに留まらず、ついには自ら『踊り子のための4篇の劇』(*Four Plays for Dancers*, 1921)を書くにいたるのである。この詩劇集には、能楽の形式の模倣が明らかな詩劇、すなわち、『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*, 1917)、『骨の夢』(*The Dreaming of the Bones*, 1919)、『エマの唯一度の嫉妬』(*The Only Jealousy of Emer*, 1919)、『カルヴァリ』(*Calvary*, 1920)が収録されているのだが、問題は、イエイツがこれほどまでに能楽に興味を示した理由は何かということである。言うまでもなく、この問題については、すでに多くのことが言われているが¹、それらを考慮に入れつつ、ここで筆者なりの見解を提出しておきたい。結論を先に述べて置くと、イエイツの興味の対象は、主として能楽の貴族趣味的な「形式」(“form”)または「約束ごと」(“convention”)であり、その内容あるいは主題ではないということである。イエイツは、『或る高貴なる日本の劇』に寄せた序文の中で、能楽の特徴と、それを学ぶべき理由について二度ほど言及している。これを読めば、彼の興味の中心がその貴族趣味的な形式や約束ごとにあったことは明らかである。

- (1) In fact, with the help of Japanese plays, ‘translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound,’ I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Press to pay its way—an aristocratic form. When this play and its performance run as smoothly as my skill can make them, I shall hope to write another of the same sort and so complete a dramatic celebration of the life of Cuchulain planned long ago. Then having given enough performances for, I hope, the pleasure of

personal friends and a few score people of good taste, I shall record all discoveries of method and turn to something else. It is an advantage of this noble form that it need absorb no one's life, that its few properties can be packed up in a box or hung upon the walls where they will be fine ornaments.²

実際、「アーネスト・フェノロサが翻訳し、エズラ・パウンドが仕上げた」日本の劇を援用して、私は、一つの劇形式を発明した。この形式は、卓抜で、間接的で、象徴的な、利益をあげるための大衆や報道機関を必要としない—すなわち貴族的な形式である。この劇とその上演が私の技術の許す限り円滑に行くなら、私はもう一つ同種の劇を書き、ずっと以前から計画していたクフーリンの人生の劇的な賛美を完成させたいと思う。それから、親しい友人や、数十人の良い趣味の持ち主たちを喜ばせるために十分な上演を何回かした後、あらゆる方法上の発見を記録し、それから何か他のことに向かいたいと思う。いかなる人の人生も取り入れる必要がないこと、そして、必要な小道具は、一箱に詰め込めるほど、あるいは壁にぶら下げれば素敵な壁飾りになり得るほどわずかしか要らないということがこの高貴な形式の利点である。

- (2) It may be well if we go to school in Asia, for the distance from life in European art has come from little but difficulty with material...

Therefore it is natural that I go to Asia for a stage convention, for more formal faces, for a chorus that has no part in the action, and perhaps for those movements of the body copied from the marionette shows of the fourteenth century.(225-26)

アジアの学校に行ったほうがよいだろう、というのは、ヨーロッパ芸術に見られる人生からの距離感は、ほとんどの場合、題材をめぐる困難に由来するものばかりであるからだ。(中略)

従って、演劇上の約束ごとや、より形式ばった顔付きや、劇の筋の運びに全く関わらない合唱や、そして多分14世紀の操り人形芝居を模倣したあの肉体の動きを求めて私がアジアへ行くのは当然なのである。

ここに明らかなように、イエイツは、能楽の「貴族的な形式」(“an aristocratic

form”）あるいは「この高貴な形式」（“this noble form”）に憧れている。彼の興味は、もっぱらその仮面と舞踏（舞い）と合唱（謡曲）から成る象徴主義的な舞台上の約束ごとに向けられている。「親しい友人や、数十人の良い趣味の持ち主たちを喜ばせるために」とか、「利益をあげるための大衆や報道機関を必要としない」という反時代的な発言は、能楽の貴族的な形式にたいする彼の興味の強さを一段と浮き彫りにしている。このような貴族趣味丸だしの能楽礼賛は、自然主義的リアリズム演劇にたいする年来の嫌悪感と、象徴主義演劇にたいするイエイツの年来の愛好を反映していると思われるが、究極的には能楽の形式に、ギリシャ悲劇のもつ古典形式に類似したものを認めたこと由来していると思われる。その証拠に、彼は序文の別の場所で次のように述べている。

In literature also we have had the illusion of change and progress,... Had we been Greeks, and so but half-European, an honourable mob would have martyred, though in vain, the first man who set up a painted scene, or who complained that soliloquies were unnatural, instead of repeating with a sigh, 'We cannot return to the arts of childhood however beautiful.' (225-26)

文学においても我われは変化や進歩という幻想を抱いている。（中略）

もし我われがギリシャ人で、従って、半分だけヨーロッパ人であったなら、我われの中の尊敬すべき大衆は、絵の具で描かれた書割を設置した最初の人を、あるいは、独白は不自然だと不平を言った最初の人を、「我われはどんなに美しかろうが、幼年時代の芸術には復帰できない」とため息をつきながら繰り返す言う代わりに、徒労ではあるが、殉教者として殺害していたことであろう。

この一節で、イエイツは、演劇上の約束ごとや形式の重要性を理解していたギリシャの大衆を引き合いに出して、進歩主義的芸術観の影響で、それを歴史の幼年時代の後進的なものだと見下し、形式や約束ごとから自由になった自然主義リアリズムの演劇こそが進歩的だと思いこんでいる現代の大衆をからかっている。こうすることで、イエイツは、ギリシャ古典劇に通じる能楽を弁護しているのである。「もし我われがギリシャ人であったなら」と仮定してみたり、「我われの中の尊敬すべき大衆」に言及するイエイツの口ぶりには、古代ギリ

シャ文明への憧れが透けて見えるだろう。断って置くが、筆者は、イエイツが能楽とギリシャ古典劇とを完全に同一視していると主張しているわけではない。また、この序文の狙いが両者の同一性を論じることには置かれていないと主張するつもりもない。現に、ギリシャ古典劇の舞踏とは違って、能楽の舞いには、静止した感じを与える瞬間があることを指摘している。(231) 更には、ギリシャ古典劇の合唱と違って、能楽の謡曲は、「劇の筋の運び」(“action”)の一部とはならないことも指摘している。(230) ちなみに、イエイツの劇の合唱は、すべてギリシャ古典劇の場合のように劇の筋の運びの一部になっている。このほかにも、能楽の形式や約束ごとについての興味深い観察がいくつもなされている。例えば、能楽に登場する亡霊や神々がアイルランド神話の神々に類似していること、同一の隠喩が繰り返される現象、旅人が道を聞く場面で始まる傾向などである。(230-35) 筆者が主張したいのは、この序文には、能楽が、ギリシャ古典劇と同様に、形式や約束ごとを重視した、非自然主義リアリズムの演劇であることを強調しようとするイエイツの姿勢が顕著だということなのである。

能楽の形式や約束ごとへ強い興味を示したのは対照的に、イエイツが、その内容や主題にはほとんど関心が示していないことは注目に値する。これと関連して興味深いのは、上掲の引用文の(1)で、能に模した最初の劇の上演が成功した暁には、もう一つ同種の劇を書き、「クフーリンの人生の劇的賛美を完成させたい」という年来の抱負を語っていることである。この発言は、能に模して書いたとされる『4篇の踊り子のための劇』の中心主題が、どうやらクフーリンの人生を賛美することにあるらしいことを示唆している。そこで問題になるのは、イエイツが能楽の形式を使って賛美したいというクフーリンの人生とは具体的にどのような人生なのかということである。筆者の考えでは、この問題を解く鍵は、同時代の作家たちの書く「新文学」に見られる自然主義の傾向を嗅いだ次の一節に潜んでいると思われる。

Certain typical books — *Ulysses*, Virginia Woolf's *The Waves*, Mr. Ezra Pound's *Draft of XXX Cantos* — suggest a philosophy like that of Samkara (sic) school of ancient India, mental and physical objects alike material, a deluge of experience breaking over us and within us, melting limits whether of line or tint; man no hard bright mirror dawdling by the dry sticks of a hedge, but a swimmer, or rather the waves themselves. In this new literature ... man in himself is nothing.⁸

ある代表的な書物—すなわち『ユリシーズ』やヴァージニア・ウルフの『波』やエズラ・パウンド氏の『30篇の長詩草稿』—は、古代インドのシャンカラ学派の哲学に似た哲学を示唆している。そこでは、精神的対象と肉体的対象が共に物質的で、経験の洪水が我われの外部と内部を襲い、線であろうが、色であろうが、その境界が溶けてしまっている。人間は生け垣の乾いた小枝の側を徘徊する堅くて明るい鏡ではなく、泳ぐ人だ、あるいはむしろ波そのものだ。この新文学においては、(中略)人間自体は何物でもないのだ。

この一節は、自作の劇『海と戦う』(*Fighting the Waves*, 1929) についての解説(1934)の一部である。『海と戦う』は、能楽の形式に倣った上述の『エマの唯一度の嫉妬』(*The Only Jealousy of Emer*, 1919)の散文版である。この劇の主人公クフーリンは、我が息子をそれと知らずに戦って殺したことに気付き、激情に駆られながら海と戦い、一度は破れて生死の境をさまよう。しかし、最後には、妖精の国の女神にたいして夫への愛の断念を誓う妻のエマの逆説的な愛の行為で生き返える。つまり、クフーリンは、結局、海には負けなかったのである。周知のように、クフーリンは、アシーンと共に、終生イエイツの興味を捕えて離さなかったアイルランド伝説の英雄である。アイルランド伝説の大部分は、「紅枝騎士団伝説集」(“the Red Branch cycle”)と「フェニアン騎士団伝説集」(“the Fenian cycle”)のいずれかに属するが、クフーリンは、前者の伝説集の英雄であり、アシーンは後者の伝説集の英雄だとされている⁴。題名が示唆するように、この劇の主題は、このアイルランド伝説の英雄が海と戦うことの意義である。この劇の解説を書いたイエイツの主な狙いは、ほかでもない、この意義を解説することにあると推測される。海と戦うクフーリンというエピソードは、『ポーリアの浜辺で』(*On Baile's Strand*, 1904)にも使われ、アイルランド伝説のなかでも、最も強くイエイツの興味を捕らえた神話素だと言われている⁵。筆者の解釈では、この海は、イエイツにとって、人間の精神主体と対立する自然の象徴として意図されている。この海は、初期の作品『アシーンの放浪』(*The Wanderings of Oisín*, 1889)で、主人公アシーンが「癒し難い欲望」をみたくすべく放浪した海であり、『影深き海』(*The Shadowy Waters*)の1900年以前の草稿群の主人公フォーゲルが、自己の精神から避難したいという「癒し難い欲望」(“unappeasable desire”)がかなえられないならそこで「溶かされて」(“dissolved”)もかまわ

ないとナルシズムの神に祈った海にも通じるだろう。また中期の作品「ビザンティウムに船出して」(“Sailing to Byzantium”, 1927)に使われる、生命力に溢れた人生の混沌を象徴する「鯖の群れる海」(“the mackerel-crowded seas”)と、「ビザンティウム」(“Byzantium”, 1930)の「イルカに引き裂かれ、銅鑼に苦しむあの海」(“that dolphin-torn, that gong-tormented sea”)や、更には、晩年の作品「彫像」(“The Statues”, 1939)で、アジア的混沌を象徴する「多頭の海」(“the many-headed foam”)にも通じている。

さて、上掲の一節は、海と戦うクフーリンという神話素が、まさに、自然と対立する人間の精神主体の象徴として意図されていることを明示している。イエイツがこの一節で非難気味の口調で解説しているのは、自分の嫌う自然主義リアリズム文学の後を受けて、ヨーロッパに登場した新文学の風潮である。周知のように、彼は、自然主義リアリズムの文学に絶えず批判的であった。その教父であるスタンダールが推賞する「小道を徘徊する鏡」(“a mirror dawdling down a lane”)という近代の作家精神のあり方をしばしば引き合いに出し、非難してやまなかった。しかし、この一節の直前で述べているように、自然主義リアリズム文学には、まだ、曲がりなりにも作者の精神が息づいていた。それがたとえ、すべてをあるがままに写し出す鏡のような客観性志向の科学的精神であったとしてもである。ところが、その後に登場したパウンドやウルフやジョイスの文学にはもはや科学的な精神すらも見られないという。そこでは、作者の精神は、洪水のように押し寄せる経験の波に飲み込まれているからだ。作家の精神は、いまや、泳ぎ手ですらなく、海に溶けて海そのものに堕してしまっている。イエイツは新文学に、線や色の境界が溶けて全体として輪郭が不明確だという印象を抱いている。要するに、「この新文学にあっては人間自体は、何物でもないのである。」興味深いことに、この文学の新思潮をイエイツは、ほかでもない古代インドのシャンカラの哲学になぞらえている。世界の一切が「幻覚」(“illusion”)であると説き、現世での解脱の不可能性を説くこの哲学を⁶、イエイツは、青年期にチャタージーから学んだわけだが、晩年のイエイツには、この哲学が、ヨーロッパを支配しつつある忌まわしいアジア的新思潮の同類に見え始めているのである。両者は、人間の精神主体の解体を志向する脱中心の哲学であるという点で共通しているからである。最後に強調したいのは、イエイツがこの新思潮をキリスト教がもたらした無秩序なアジア的文明そのものと解釈していることである。『海と戦う』の解説の次の一節が示唆するように、イエイツにとって、クフーリンが戦う海とは、同情の神キリ

ストの降誕が招来したアジア的な「驚くべき無形態な闇」(“a fabulous formless darkness”)の象徴でもあった。

We may, whether it [=science] scrutinise or not, lacking its convenient happy explanations, plunge as Rome did in the fourth century according to some philosopher of that day into ‘a fabulous, formless darkness’.

便利で適切な説明を欠いている科学が綿密に調査しようがしまいが、我われは、当時の哲学者によれば古代ローマが4世紀にそうしたように「驚くべき無形態の闇」に飛び込むかも知れない。

結局、イエイツの賛美するクフーリンとは、現代の哲学である科学でさえも説明のできない、没落した古代ローマ帝国末期の混沌にも比肩しうる現代の「驚くべき無形態な闇」と戦う英雄であった。

このようなクフーリンの人生の賛美の主題が各詩劇で具体的にどのように実現されているかについては、のちほど概括を試みる積もりだが、その前に、イエイツが能楽の登場人物をどのように把握しているのかを見て置きたい。クフーリンの人生を劇の主題に据えるにあたり、イエイツは、どうやら、能楽の登場人物を念頭に入れていたことが推測されるからである。イエイツは、『或る高貴なる日本の劇』に寄せた序文のなかで、能楽が現出する精妙な美の世界を支える三つの基本的要素として、宮廷生活に由来する様々な男女の愛、神々や亡霊との遭遇という冒険を行う仏僧の旅人、そして、神道に由来する神々や亡霊をあげている。(232) なかでも彼が一番関心を示したのが旅僧である。彼は次のように述べている。

..., but he to whom the adventures happen, a traveller commonly from some distant place, is most often a Buddhist priest; and the occasional intellectual subtlety is perhaps Buddhist. The adventure itself is often the meeting with ghost, god, or goddess at some holy place or much-lengended tomb; and god, goddess, or ghost reminds me at times of our own Irish legends and beliefs,...(232)

(前略)しかし様々な予期せぬ出来事に会おうのは通常、遠方の地からやってきた旅人である、仏僧であることが一番多い。時折見られる知的で捕ら

え難い部分は、たぶん仏教的なものである。予期せぬ出来事そのものは、しばしば、聖地や大いに伝説化された墓での亡霊や神やあるいは女神との遭遇である。神や女神やあるいは亡霊は時折私に我がアイルランドの伝説と信仰を想起させる。(後略)

この一節でイエイツが能楽の約束ごととして指摘している、仏僧の旅人が聖地や墓で、神々や亡霊と遭遇するという基本的なパターンは、能に模して書いた彼自身の劇の特質を理解するうえで極めて示唆的である。なぜならこの基本的なパターンは、多少の違いはあるが、能楽に基づき書いたとされる4篇の詩劇 1. *At the Hawk's Well*, 2. *The Only Jealousy of Emer*, 3. *The Dreaming of the Bones*, 4. *Calvary* のすべてに見られるからである。それぞれの詩劇におけるこのパターンの具体的な使われ方を整理すると、次のようになる。

	traveller as Buddhist priest	God, Goddess, ghost	much-legended tomb, holy place
1	Young Man as Cuchulain/ Old Man	Guardian of the Well or Hawk as Woman of the Sidhe	a well on the mountain-side
2	Cuchulain/ <i>Emer</i> and Inguba	Woman and Bricriu of the Sidhe	a fisher's house on the shore
3	Young Man as an Aran fisher and nationalist	Stranger as Diarmuid, Young Girl as Dervorgilla	Abbey of Corcomroe on the desolate hill
4	Lazarus, Judas, Three Roman Soldiers, Three Musicians as Birds	Christ	Calvary

この一覧表を見ればわかるように、英雄クフーリンが登場する詩劇は1と2だけである。しかし、「クフーリンの人生の賛美」という主題は、1と2だけでなく、3と4にも扱われているのである。なぜなら、筆者の解釈では、3と4にもクフーリンと基本的に同じ世界観を持つ主人公が登場しているからである。従って、そこにもクフーリン的な人生の賛美が主題として打ち出されていると看做すことが可能である。そこで問題になるのは、この4篇の詩劇で賛美される登場人物たちに共通する世界観とは何かということである。筆者の解釈では、それは、ほかでもない能楽の主人公である仏僧の旅人の世界観とまったく対照的な、あるいはそれと相対立する世界観である。イェイツは、『或る高貴なる日本の劇』の序文のなかで、フェノロサ／パウンド訳の『錦木』(Nishikigi)からの引用文を織りまぜながら、亡霊に遭遇する旅僧について次のように解説している。

The lovers, now that in an aëry body they must sorrow for unconsummated love, are 'tangled up as the grass patterns are tangled' ... and when at last the prayer of the priest unites them in marriage the bride says that he has made 'a dream-bridge over wild grass, over the grass I dwell in';... (234)

二人の恋人は、今や成就しなかった愛を悲しまねばならぬ霊妙な身になって、「もつれた草模様のようにもつれ合う」のである。(中略)そしてついに仏僧の祈りで二人が結婚して結ばれると花嫁は、仏僧が造ったのは「野生の草の上の、自分の住む草の上の夢の架け橋」だと言う。(後略)

フェノロサ／パウンド訳の『錦木』の冒頭には、次のような登場人物の説明がなされている。これによれば、仏僧はワキで、亡霊はシテとツレであることがわかる。

Characters

The Waki, a priest

The Shite, or Hero, ghost of the lover

Tsure, ghost of the woman; they have both been
long dead, and have not been united.

A Chorus⁸

このワキ役の「僧」(“priest”)は、「仏」(“Butsu”⁹)の道に仕えるために、「この世を捨てた人」(“a person who has abandoned the world”¹⁰)で、成就しなかった愛ゆえに、死後も解脱できずにさまよう若き男女の亡霊の愛を祈りによって成就させる人物である。イエイツが読んだ『或る高貴なる日本の劇』には、15篇の能の英訳と、4篇の能の要約が収録されているが、そのうちの11篇に「僧」(“priest”)がワキ役かまたはそれに類似した役柄で登場している。ほとんど全ての僧が、解脱できずにさまよう亡霊の身の上話を聞き、解脱のために、すなわち、イエイツの序文での言葉を使えば、「死の受容」(“the acceptance of death”, 236)のために祈る役柄を演じている。従って、上掲のイエイツの解説は、単に『錦木』の僧の役柄だけでなく、この能の研究書に含まれた、仏教説話的な性格を持つ他の多くの能に共通する一般的な主題にも触れた結果になっているのである。

イエイツの4篇の詩劇で旅僧に相当すると思われる人物達は、上掲の一覧表からも推測できるように、旅僧とは極めて対照的である。仏の道に仕える旅僧が亡霊の解脱のために祈る世捨人で、しかもワキ役に過ぎないのに対して、イエイツの4篇の詩劇で神や亡霊や神々に遭遇する人物達は、すべて解脱を拒絶し、現世を肯定するシテ的な中心人物である。まず、詩劇1に登場するクフーリンは、死と自然を象徴する海の波と戦う前の段階にあり、妖精の女王に誘惑され、永遠の世界の住人になりたいと思っている英雄である。しかし、最後は「老人」に諫められ、「苦い人生」(“a bitter life”)を我慢して生きる「英知」を学ぶに至っている。詩劇2のクフーリンは、すでに述べたように、海の波と戦って一度は破れ、生死の境をさまよい、妖精の国の住人になりかけるが、妻のエマの逆説的な愛の行為で生き返り、現世に執着し、解脱を拒否する強い意志を示している。これに対して、詩劇3の主人公は、1916年のダブリン復活祭蜂起で英軍と戦い、官憲から追われている漁師である。この愛国者は、死後も愛の成就がかなわぬままにさ迷うアイルランドの伝説上の若き男女の亡霊に遭遇する。愛した女の夫である国王との三角関係がもつれて、男は売国奴の汚名を着せられ、二人は、死後も解脱のかなわぬ呪われた運命にある。亡霊は、愛の成就と解脱を願ってこの愛国者に罪の許しを乞うが、愛国者はどうしても許さず、劇は終る。『錦木』と筋書きの面で近似するこの劇は、亡霊の解脱を祈る旅僧のアジア的な世界観とは対照的な、ギリシャ的で人間中心主義的な世界観をあえて打ち出そうとするイエイツの意図を最も鮮明に示している。最後の詩劇4は、凡神論的世界を背景とする1から3までの詩劇とは違って、キリス

ト教を背景としている。また、旅僧に相当する人物も、単独でなく、4種類も登場している。しかし、主題は基本的に同じである。自然界の鳥たちといっしょになって、キリストへの帰依を各人各様の理屈を付けて拒む異端的な群像を描くこと。復活したラザロに言わせれば、復活はありがたい迷惑である。死んで、キリストの愛から自由になる機会を失ったからである。キリストを売ったユダに言わせれば、全知全能の神を裏切ることで自由になりたかったからである。賭博好きのローマ兵たちに言わせれば、運命を占ってくれる骰子を信じているから神はいらないのである。人間の欲望と苦しみには無縁な自然の鳥たちに言わせれば、神の救済は不必要なのである。

イエイツの能楽の受容に見られるアジア指向は、反リアリズム的な形式に対する願望に起因するものにすぎなかったのではないか。しかも、その願望の背後にはギリシャ古典劇への憧憬が潜んでいたと思われる。そしてこの形式に盛られた内容は、ほかでもないギリシャ／ヨーロッパ的な人間中心主義という主題であった。我々がイエイツの能楽受容に見るべきは、如何に奇妙に聞こえようと、いわば脱亜入欧の姿勢であって、決してその逆ではないと思われる。

注

1. Cf. Hiro Ishibashi, "W.B.Yeats and the Noh", Doctoral Dissertation (Tokyo: Keio University, 1956). Richard John Londraville, "To Asia for a Stage Convention : W.B.Yeats and the Noh," Ph.D.thesis (Albany:State University of New York, 1970). Akhtar Qamber, *Yeats and the Noh* (New York: Weatherhill, 1974). Yōko Chiba, "Ezra Pound's Versions of Fenollosa's Manuscripts and Yeats's Unpublished 'Suggestions & Corrections' " in *Yeats Annual*, No.4 (London: Macmillan, 1986). Masaru Sekine, "Four Plays for Dancers :Japanese Aesthetics and a European Mind" in *Yeats and the European*, ed. A Norman Jeffares (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989).
2. W.B.Yeats, "Certain Noble Plays of Japan" in *Essays and Introductions* (New York: Macmillan, 1961), 221-22. 以下、本論におけるこの本からの引用はこの版により、引用文とその日本語訳および参照部の後に () を付け、頁数を記す。
3. W.B.Yeats, " 'Fighting the Waves': Introduction" in *Explorations* (New York: Macmillan, 1962), 373.
4. Daniel Albright, *W.B.Yeats: The Poems* (London: Dent & Sons LTD, 1990), 399.
5. *Ibid.*, 432.

6. Bhagwân Shri Patanjali, *Aphorisms of Yôga*, trans. Shri Purohit Swami with an introduction by W.B.Yeats (1938;rpt.London: Faber and Faber,1973), 16.
7. W.B.Yeats, “ ‘Fighting the Waves’: Introduction”, 377.
8. Ezra Pound and Ernest Fenollosa, *The Classic Noh Theatre of Japan* (1916; rpt.Connecticut: Greenwood Press, 1977), 76.この本は Ezra Pound and Ernest Fenollosa , *Certain Noble Plays of Japan* (Dublin: Cuala Press, 1916) の再版である。
9. *Ibid.*, 81.
10. *Ibid.*, 78.

『螺旋階段』に見る両極性の行方

小堀隆司

詩集『螺旋階段』を二元論的構図の視点に立って概観すると、そこに描かれた生は両極を巡って様々に変容を遂げているのが窺える。両極性というパースペクティブそれ自体が、何よりも生の原理、もしくは生の根本的な形式を成立させているのだが、たとえば詩「動揺」の冒頭にある件り「両極端のなかにあつて／ひとは自分の道を走り抜ける」とは、そうした生の原理を打ち消し難い事実として掲げている。そしてこの二律背反的な地平にあつて『螺旋階段』は四つの生の様態を描いている。その名も「選択」という詩のなかでイエイツは冒頭に「人間の知性は人生を全うするか、芸術作品を完成させるか、どちらかを選ばざるを得ない」と歌いあげているように、まずは生は必然的にあれかこれかの選択の場に立たされる。そうしてそこからあるひとつの方位を選び択るに至ると、選択の場から方位への道行きは、「自我と魂の対話」や「ビザンチウム」に見られるように、〈存在〉への途に発展する。その途上でイエイツは両極の闘争（あるいは対話）を繰り広げて〈存在〉を目ざそうとする。しかし一方では、〈存在〉から遥かに遠く選択そのものすら留保したまま躊躇してしまう状態に陥る可能性もまた考えられる。まさに「動揺」がその典型であるといえよう。作品全体からみると、「動揺」は〈存在〉を目ざすべき生の、あれかこれかの狭間で躊躇して低迷する姿をアイロニカルに描き出している。

こうした三つの生の様態（選択、方位、躊躇）を可能にしたのが、生の根本的形式としての両極性であるのはいまでもないことだが、四番目の生の様態に至ってはこれらと性格を異にする。つまり両極性の地平から遊離した地点にあると思われるからである。それは、いうならば生の根源的な原質と呼べよう。その地平から離れて単一性を誇るべき生の原質は、けれども見方によっては、両極性それ自体の対極に位置するものとも考えられる。両極性という地平をひとつの極として捉えることによって、生の原質はもう一方の極として成立するのである。飽くまでも両極性と生の原質は対概念であつて、従つて前者との関係において初めて生の原質は措定される。単一性を帯びたと思われる生の原質すら、二元論的構図に再び組み込まれてしまうとのこうした見方は、決して否定されはしないが、かといつて積極的に肯定できるものでもない。これは凡そ

解き難い問題として残らざるを得ない。少なくともこの詩集のなかに両極性を求めようとする限りでは、生の原質は二律背反的な地平にありながらも、そこから遊離した単一性を孕んでいる、と敢えてこのように性格づけをしても差し支えないだろう。もっとも、二元論的構図を背景にした生の形式や様態とは、この詩集に見ようとする両極性に読みの中心を据えた結果、類別化されたものであって、それらは当然変容して互いに重なり合うのでなくてはならない。

* * *

まず初めに生の形式もしくは原理としての両極性について簡単に触れてみたい。それは単に相反するものが対置されているだけの場面に見出すことができるが、たとえば「油と血」では「黄金と瑠璃の墓に眠る／聖なる男と女の遺体から／すみれの香りのする奇蹟の油が滲み出ている」という光景に対して、「踏まれた土の重い荷の下に／血だらけの吸血鬼の遺体が横たわっている」といった光景がうち出されている。この詩は聖性を帯びた死者と俗性を帯びた死者をただ対置しているだけであって、従って二つの対照的な世界の提示に留まっている。また「ペロニカの布」にも両極の世界が原理として提示されている。天上界を指す「エデンの天幕の柱」に対して、それとは「ちがう柱」が持ち出されているが、そばには「血の染みた布」があることから、それは天上に対する俗界を暗示している。聖なる世界と俗なる世界がこれといった優劣関係もなくただ対置されているだけである。すべては両極性に収斂されるという世界の、そして生の構図が紛れもない事実として晒け出されているにすぎない。そこに生の根本的な形式を認めることができる。人生か芸術か、どちらかを選ばざるを得ないと語る「選択」の初めの件りも、見方によっては、敵対し合う両極の間に人間がすでに投げ出されているのだという事実を伝えるための言説でも受けてめられる。とすれば、「選択」の冒頭に掲げられた一節は選択という生の様態とは別に、生の形式としての両極性を物語っているともいえよう。

こうして生の根本的な形式という事実のもとで、あれかこれか、と思い巡らしながら何かを選び択るわけだが、ある方位＝＜存在＞を選び択ろうとする生の窺える「ビザンチウム」に眼を転じてみると、両極における生の闘争が＜存在＞への飛躍に通じている。「星明り」や「月明り」に照らされて夜空に映える「ドーム」が人間の血に流れる「激情」や「汚穢」を蔑む、と第一連で歌われる聖なる都ビザンチウムは、人間の抱えた不浄で俗なるものを寄せつけず、

現象界の外部に位置している。聖と俗、夜と昼の敵対した関係において、前者の優位こそ認められるものの、しかし、俗なるものが自身の浄化を希ってビザンチウムに参入するとき、事態は一変するのである。超自然的で純粋性を誇る「焰そのものから生れた焰」（聖なるもの）のなかへと、「血から生れた霊」（俗なるもの）は自らを焼き捨てて浄化を希う。そのような自己否定を通して「霊」はカタルシスとしての陶酔的な舞踏を演ずる。つまり「死して舞踏を演ずる」のだが、そこに新たな生を、〈存在〉を体現する瞬間がもたらされる。そうして事態の変化は次の最終連で起る。ビザンチウムへの俗の絶えざる参入に対して、ビザンチウムの「鍛冶場」もその襲来を絶えず蹴散らし、不浄なものを破壊する。ビザンチウムでは聖と俗との果てしない熾烈な闘争が繰り返されている。〈存在〉を体現したはずの「霊」は「鍛冶場」の破壊する行為によって無に帰せられてしまう。しかし「霊」が絶えず聖なる都に到来するのであってみれば、その闘争には終焉がない。永遠に聖なる都に住まうことこそ、拒絶されはするが、瞬間においては可能とされる。従ってその可能は次の瞬間には不可能とされる。聖と俗の両極に抗いながら、限りなくビザンチウムに向かうこと、これが〈存在〉を体現すべき「霊」に課せられた生の逆説的な条件となっている。

「霊」が絶えずビザンチウムへ赴くことによって、その都はある変容を受ける。変容さるべきビザンチウムにとって、二律背反という分裂、もしくは闘争を惹き起す両極性は、絶対不可欠である。現象界の外部にある聖なるビザンチウムは単なる仮象にすぎないが、しかし「霊」がそこにやって来て陶酔を誘う舞踏を演じ、また崩壊に至る闘争を繰り返したとき、そのときビザンチウムはもうひとつのビザンチウムに変容する。それは聖と俗との闘争によって出現した、いわば聖も俗も帯びた都であって、「霊」にとっては真のビザンチウムといえよう。聖なるものは俗なる「霊」が自らの〈存在〉を体現するためには、欠くことのできないものである。別言すれば、ビザンチウムは「血から生れた霊」にとって、生きられない非現実であると同時に生きられる現実でもあるのだ。

このように両極端を抱えるということは、〈存在〉を目ざす闘争ばかりでなく、逆に〈非在〉の裡にあればこれかと彷徨する動揺（躊躇）へと至る契機ともなり得る。〈存在〉から〈非在〉への転移、つまり新たな両極性の出現は必至である。「自我と魂の対話」には、実際この転移が起っている。詩人の裡なる対話を交わして「自我」と「魂」はそれぞれ〈存在〉に至ろうとするが、そ

の途上には裡なる思いを揺るがず躊躇が待ちかまえている。第一部では現実を超越して自身の浄化、救済を希う仮面としての「私の魂」と、俗なる現実を生
の根拠とすべきことを主張する素顔としての「私の自我」とが登場して対話を
繰り広げる。「魂」は「自我」に向かって「すべての思いが完成されるあの場
所に／さまよう思いすべてを収斂させ」、「死と誕生の罪から自分を救済する」
ようにと促す。「自我」はどうかといえば、まさにその対極に立とうとする。
神聖な夜の象徴として「魂」が称揚する「塔」に対抗しようと、「自我」はひ
とつの傷もない「刀」とその「鞘」に巻き付けてある「布切れ」とを昼の象徴
として称揚し、さらには「死と誕生の罪」を敢えて犯す「特権」を要求するの
である。

あるべき生の方位を選択して深い動揺に襲われるのは、第一部における「魂」
の最後の発言がその引き金となっている。「現実をさまよう思い」が遠く現実
から離れた「あの場所」に辿り着いたとき、すべては完成されて「豊かさ」が
「心の水盤に満ちてはこぼれ落ちている」。こうした状況にあっては、人間はも
はや「耳も聴こえず、口もきけず、また眼も見えない」状態に陥ってしまうが、
しかし、そのような状態にある「人間」こそ罪深き生の救済を果して、つい
には完成の域に達することができる。要するに「あること」と「あるべきこと」、
「知るもの」と「知られるもの」といった両極の区分けもなく、天上界へと昇
りつめるが故に、完成をみるのである。完成された世界とは、両極の融合を可
能にする生の究極的な地平と、主客の未だ文飾化されていない状態、つまり両
極性から逃れられた生の根源的な地点とを同時に包摂する。だが、完成として
の「天上界」への参入を巡っては、大きな反転が待ちかまえている。そこへの
参入は「死者だけが許されるのだ」と語ると、自身のその「考え」に愕然とな
って「魂」は「自分の舌が石と化す」と呟くのである。ここには「魂」の救済と
自身の完成を希って選び択った生の方位が、期せずして動揺と不安を招来し
てしまう決定的瞬間がある（ただし、この詩の第二部では、不安に揺れ動く「魂」
に代って「自我」が俗なる生を生きるという選択をすることになっている）。

選び択った方位もしくは方位の選択が動揺や躊躇に変わる場面をさらに他の
作品に求めてみると、たとえば「選択」の第二連はその間の事情を物語ってい
る。

When all that story's finished, what's the news ?
In luck or out the toil has left its mark :

That old perplexity an empty purse,
Or the day's vanity, the night's remorse.

「人生」か「芸術」か、どちらか一方に価値を信じて選択したにしても、選択するという決断の果てには「依然として変わらぬあの当惑」が待ち受けている。自ら選択を迫った詩人の現在は、昼間は「虚栄」に生き、夜は「後悔」に苛まれてまさに「虚栄」と「後悔」の両極端を揺れ動く自身に逢着する。このように「当惑」し、動揺しながら両極の間を浮遊する自身を発見するに至るのである。注目すべき点は選択が「当惑」や動揺を惹き起したのであって、その逆ではないということである。こうした顛末はまた「動揺」にも窺える。

「動揺」は、とりわけ最後の第八部は選択を下したかと思いきや、それを留保して当惑してしまう心の揺らぎを仄かに感じさせる。前の第七部で、「魂」との対話を通じて「心」は罪深き生をテーマとして歌った「ホーマー」に做すべきことを主張したが、第八部に至ってはその「心」の主張を受け継ごうと詩人は決意を固める。

Must we part, Von Hugel though much alike, for we
Accept the miracles of the saints and honour sanctity?

• • •

So get you gone, Von Hugel, though with blessings on your head.

カトリックの神学者「フォン・ヒューゲル」と別れて「ホーマー」のもとに就こうとする詩人に、そうした決意の強さを感じはするものの、信仰による救済への希いをなおも捨てきれずにいる詩人の姿も消し難い。それ故、揺れ動く思いが直接的な肯定表現を控えさせたのではないだろうか。そもそも詩人の姿勢を捉えにくくしているのは、次のような疑義が浮かびあがってくるからである。つまり、どうして決意表明ともいべき宣言に、まず疑問符を打ち、そして最後に命令口調を使ったのか。両極端に向かう二つの生の方位（信仰か、芸術か）のいずれかを選択しようとするとき、確信に充ちて採ったはずの態度は、すでにそこに、大きく揺らぐ思いを抱懐していたのではないだろうか。まさにこの点において、‘Vacillation’は本来の意味を獲得している。右に左に大きく心の振り子を揺らす有様がそこには描かれている。

これに類したことは第五部においても指摘できる。それぞれ「夏の陽射し」

と「冬の月明り」によって醸し出された二つの両極端な風景を心眼に浮かべたとき、詩人は「私はその風景を眺めることができない／責任が私のうえに重くのしかかるから」といって両極端なものに耐えかねている。また、「言ったり行ったりしたこと」と、実際そうはしなかったが「ああ言ったり、こう行ったりしたかもしれないと思ったこと」、こうした両極端が「私を押し潰すのだ」といって愕然としている。ここにも選択が動揺を招いた事態と同じようなことが起っている。つまり、ひとつの極に執することのためらいが窺える。

互いに背反する両極のなかにあって、ある方位を選び扱ったにも拘らず、ためらいがちに揺れ動く生は、〈存在〉から遠く離れてあることは否定できないが、決して〈存在〉への途を塞いでしまったわけではない。両極性、あるいは二律背反性とは、凡そ解消され得ない、いやむしろ解消すべきものではない、生における根本的な形式であったはずである。そうであってみれば、生が目ざすところの究極的な地平、〈存在〉を射程に納めた際にも両極性がその顔を覗かせるのは必然とされよう。生の分裂や動揺を惹き起こす両極性は、引き裂かれたり揺れ動く生の、〈存在〉の全一性への飛躍を可能にする基盤でもあるのだ。

聖と俗の闘争を通して〈存在〉へと方位を採った「ビザンチウム」は、そこに動揺の気配を予感させるのもであった。こうだと決めたかと思うと、すぐさま両極の間を彷徨する動揺は、果してどこへ向かうのだろうか。すでに述べた通り、「自我と魂の対話」の第一部で最終的に「魂」は動揺を来した。ところが第二部ではその分身ともいうべき「自我」がある方位を決然として選択するのである。思うに、選択と方位と動揺（躊躇）はそこにひとつの生という円環を形造ってはいまいか。

かつてイエイツは『世界の靈魂』の最後の個所でこう語っていた。

それにしても「私は選択をする」という言葉を書くと、私は不安でいっぱいになります。いつ私が指となり、いつ私が身体となるのか解りません。

なるほど不安な気持ちは隠せないが、しかし、ある言い方をすれば、両極の間を浮遊しながら、決して一方にだけ加担しないという意志がそこに秘んではいないだろうか。両極に揺れ動きつつ低迷しようとする意志は、イエイツ詩にあって、やがてひとつの確固たる選択となって結実していくのである。死の直前に書かれた「慰められるクフーリン」と「黒い塔」は、まさしくその低迷しよう

とする生を実証しているといえる。全く性格を異にする人物、すなわち、心安らかに死を受け容れようとするクフーリンと、頑なにも最後まで自分の信じた生に執着しようとする兵士を、同時にイエイツが抱え込んでいる姿にこそ、それを看取することができる。選択と方位と動揺は、詩人の最期まで一体となったまま持ち越されている。

両極性に基づくこのような生の形式や様態（選択、方位、躊躇あるいは動揺）とはちがったもうひとつの生の様態、つまり生の原質についてはどうかといえば、それは「クール・パーク、1929年」や「クール・パークとバリリー、1931年」の一節に見い出すことができる。まず前者の作品では、アイルランド固有の文学を確立すべくクール・パークに結集したかつての仲間たちを回想しながら、イエイツはやがてここを訪れるであろう人々にもそうした回想のひとつときを持ってもらいたいと希望する。それは、かつて栄えた邸が廃墟と化したときに、そこに立ってほんのひとつとき、巡らす回想でなければならない。さらに彼は「旅人、学者、詩人」に向かってこう訴えかける。

And dedicate—eyes bent upon the ground,
Back turned upon the brightness of the sun
And all the sensuality of the shade—
A moment's memory to that laurelled head.

「太陽の輝き」にも「影のつくる官能性」にも背を向けて跡形もなくなった「その場所」に眼を注ぎつつ、今は亡きあのひと、すなわちグレゴリー夫人に「ひとつときの追想」を捧げるようにと、イエイツは訴えるのである。光と影の両極性から逃れて、ひたすら過去（何も無い現在）にだけ思いを致すその姿勢に生の根源的な原質を看取することができよう。また後者の詩では、「もうひとつの象徴」として謳われている「白鳥」にそれが見られる。「知力やその欠如によって歪められてしまったものを／正す」ことのできる「白鳥」は、まさに知と無知の両極から離れた地点に住まうものであるといえる。また「創始者たちが生き、そして死んでいったある場所は／生命よりも尊いものとかつては思われた」と述懐するその「尊い場所」にも生と死の両極を超出した生の原質が感じられる。

さらに生の原質そのものを描いた作品として「不穏当な発言への後悔」を挙げることができる。たとえ周囲の状況を改善しても、決して鎮められはしない

「狂気を宿した情動」は、いかなる発言、いかなる行動によっても到達できないもの（第二連）、いわば運命づけられた血として詩人の裡に流れている。「母親の子宮」で授かった生来のこの「情動」（第三連）は、合理的な知の粹組（両極性）に編入されることはない。「グレンダローの小川と太陽」にもまた生の原質に近いものが感じられる。

What motion of the sun or stream
Or eyelid shot the gleam
That pierced my body through ?
What made me live like these that seem
Self-born, born anew ?

「私の肉体を射し貫いた光」と、そして「自ら生れ、新たに生れたかに思われるもの」とは、少なくとも両極の粹組からは逃れ得ているといえよう。

生の根源的な原質は、一方では両極性という図式が定着する以前の地点に関係し、また一方では両極性の彼岸にも関係している。前者は、始源としての生の原質を物語っており、宿命づけられて「狂気を宿した情動」がまさにそれに属している。始源に対して、究極としての生の原質が後者に見出されるが、いうまでもなくそれは両極を超越すべき「白鳥」や「尊い場所」、あるいは「ひとときの追憶」に象徴されている。この両者は場所（始源と究極）においては異なるものの、両極性から遊離している点では同じ性格を有している。

* * *

生の根本的な形式を成立させる二律背反的な地平において、このように生の様態を四つに分類したのは、そこに絶対的な〈存在〉へと収斂されるべき生を期待したわけではない。両極性を背景にした生の微妙で複雑な変容に注目したからである。形式として構築された認識も、選択する契機も、ある方位を選択する実存も、あるいは選択という決意の揺らぐ躊躇であれ、また、選択とも躊躇とも無縁な生の原質であれ、すべてはひとつの地平に刻み込まれていく断片にすぎない。断片とは、全体からみれば、相対的なものにほかならない。だとすると、生の形式も様態もすべて相対と化してしまうというその地平は、そこにニヒリスティックな何かを包蔵している。そうした断片は、しかし、両極性

という構図のなかでそれぞれ対立項のひとつとして布置されたにしても、その枠組を超え出ようとする潜勢力を備え持っている。言い換れば、それは前述した通り、選択や方位や躊躇、そして生の原質が連動してそこにひとつの円環を形造っているということである。ある方位を採って〈存在〉に至ろうとした生も自らの裡にその対極としての動揺を孕んでいたこと、決意をためらう動揺も両極の間で躊躇している姿から、自ら選択を留保して低迷しようとする決意する姿へと変貌する可能性を秘めていたこと、また生の原質と「自我と魂の対話」のなかの「魂」が目ざす完成された世界＝〈存在〉とが、両極性の彼岸とともに両極性の成立以前の地点にも位置していたこと、つまり原初的な生の地点と生の究極的な地平とがある程度重なり合うこと、そして選択する契機も生の形式として認識され得ること、さらには、これら四つの生の様態が、そのまま生の根本的な形式として組み込まれること——こうした反転が両極性の構図にあっては起り得るのである。認識と生の構図は、時に演ずべき生が認識の視座へと変化し、時に認識が生そのものに変容するという反転の可能性を持っている。選択（または方位）と躊躇といった両極性の構図も同様であるのはいうまでもない。両極性というパースペクティブは逆倒して然るべきなのである。

それ故、相対化された断片をニヒリスティックにもすべて自身の生の裡に抱え込もうとするとき、初めてその生はあのひとつの地平に人間を超えるべき人間の生として光彩を放つ。『螺旋階段』はそうした新たな生の顕現する地平でもあるのだ。

“Nineteen Hundred and Nineteen” を読む

—歴史と文学の間で—

風呂本 武 敏

Nineteen Hundred and Nineteen を読むのですが、なにぶん時間がじゅうぶん与えられていなかったの、各スピーカー間の打ち合わせが殆ど出来なかったことをまずおことわりしておかねばなりません。レジュメを戴いた段階で各スピーカーにそれを伝える作業だけは致しましたので 少なくとも 無用の重複だけは避けることができましたと思います。

この作品は不揃いな、性格も調子も必ずしも一致しない六つの部分からなり、それだけでも統一的に読むためには一工夫要るようにおもいます。まずタイトルにしてからが一見機会詩そのもののように思わせながら、従来のその種のもののlight verse とはおよそ異なる深刻な内容になっています。

1919年とは一次大戦の後始末のヴェルサイユ条約の年であり、1916年復活祭蜂起の後の処置についてのイギリスの出かたが注目されるときでもありました。そうした一種象徴的な年とは、個別の現象を普遍的歴史として考えるのに有利な時代でもあります。そして、歴史とはイエイツ詩の理解のためのキー・ワードでもあります。この詩はイエイツの歴史観、もしくは歴史意識を語っているということも可能でありましょう。

しかし歴史を語るとはどういうことなのか。レジュメの終わりに参考として挙げた二つの文章はそれを考えるうえで暗示的におもえます。

工藤好美『文学論』の中に「歴史と批評」の一章があります。そこでは「存在の歴史」つまり出来事が時間のながれに従って記述されたものを年代記、それが因果の結び付きをあきらかにした「知識の歴史」をまっけて初めて真の歴史になることが語られます。また、たまたま出あったP.Ricoeurの『時間と語り』の一節にも似たようなものが見られます。「・・・筋の力によって、目的・原因・偶然などが時間的統一のもとに集められ、全体的で完全な行動となる。」

三人のスピーカーはニュアンスこそ違え、結局 は歴史との関わりを語っていただくことになりそうです。即ち、船倉氏は「読む」という作業に含まれる作者の意図の復元の問題に。山崎氏は歴史記述にみられる幾つかのタイプの意

味について。羽矢氏は歴史的情况をどう生きるかの問題に。

そしてこの関連でいえばあの印象的なカプレット

Man is in love and loves what vanishes ,
What more is there to say ?

これは一つの歴史的認識といえるのかどうか、いえるとしたらどの意味でそうなのか。あるいはこれは歴史的認識または命題というものよりも、詩的抒情の発露であってその情緒の発動のために様々な論理・イメージ・連想・記憶などが動員されたのか。

まずは三人のお話を伺いたい。

「否定」の実践

— イェイツの「1919年」 —

羽 矢 謙 一

イェイツの「1919年」の詩の背景となっている歴史事実は第1次大戦が終了して後アイルランドの自治国としての出発の約束の実施を求めて起こされた1919年から1921年に至るアイルランドの「対英戦争」だった。この詩の題目は「1919年」となっていて、書き始められたのは1919年からであったが、内容の上ではほぼこの戦争の期間と重なる時期の反映が見られる。この詩は1921年に初めて雑誌に発表されたのであった。

イェイツがアイルランドの自治の方向に大いに共感していたことはアイルランド人である彼としては当然のことであったが、しかし彼の場合、若い頃からイングランドの文化にも恩恵を受けていたことから、イギリスに対するイェイツの気持ちの中には複雑な物があつたに違いない。そのことが彼の態度を甚しくアイマイにしていることも明らかである。

勿論そのアイマイさは一概に非難されるべきことでなく、むしろ、人間としては一方に偏らない誠実さを示すことであると思う。だがイェイツがアイルランドの詩人として詩を書く時、そういうアイマイさは失望を招くばかりだ。彼は「1919年」の中でイギリス兵士たちの非情な蛮行に対してはこれを非難するが、それも彼の中で戦争という物の持つ不条理というようなことにすり変えられてしまっている節がある。更には現代人の絶望的な情況という形で問題が大掴みにされ、一般化されてしまっている。

しかし、イェイツはアイルランド民族主義に共感したアイルランド詩人であったと同時に、18世紀の‘Anglo-Irish Ascendancy’ (or ‘Protestant Ascendancy’) の継承者としての自負も持っていたプロテスタント詩人でもあった。だから彼が共和派の人たちを構成するアイルランド民衆の中にある粗暴さや非合理性を憎んでいたことも事実である。

だがイェイツはIRAも対英協力派も一緒くたに網を被せて否定する。そしてそのこと自体はまっとう過ぎる位まっとうなことなのだ。イェイツは敵味方いずれを問わず人間の暴力と欲情が現代西欧世界の終末的な墮落頹廢の主役を

演じていることこそ指弾する。彼はプロテスタントらしい潔癖さで、えい、皆滅んでしまえ式の彼自身の終末観を展開する。けれどもイエイツは終末の世界を描こうとしてみたものの、ヨハネの黙示録に見られるようなキリスト教の救い、終末の後の新しいエルサレムの到来の約束のような物を見ることが出来なかったのだ。

この世の循環する「歴史」の巡りが15800年とか36000年とか言われていて、その説の上に乗って、その年数だけ待てば再び良き時代が到来するという考え方が出来るわけだが、そこの所を把えて、イエイツの中には楽天主義があると見る見方もあるが、それは間違っている。気の遠くなるような長い年数の経過を待たねばならぬという考え方自体むしろイエイツの絶望の深さを表わす物ではないか。イエイツの中にあつた彼自身が言う所の「ヒステリックな激情」(‘hysterica passio’)はいかにもイエイツのプロテスタント的な過激性を示す物であり、イエイツは「1919年」の中で「現代」の世界を一挙に吹き飛ばすか、燃え上がらせてしまうかしたいという、物凄い焦立ちを抱いて彼の眼前の現実の状況を見つめていたのではなかったか。

しかし、イエイツの凄さはそこで状況を茶化したことである。茶化したことで「現代」の混乱と滅茶苦茶さ加減が大いに強調され、そのこと自体に意味が与えられるという効果を発揮したのだった。

何にも無い物があるように見せ、しかもそれを散々からかって物笑いの対象にする、こういう手法はまさに今日のポストモダニズムの手法その物ではないか。

イエイツはもともと、必ずしも歌うような調子ではなく、むしろ唸々として屈折した文体ではあるが、それでも全体に堂々とした響きを持つ詩を書く詩人だ。「1919年」の詩自身からもまだその堂々とした響きは消えていない。しかしイエイツは少なくとも意識の中ではもはやそういう自分の高らかな調子ではやって行けないことを感じている。この詩の中でイエイツは自分自身の一種の「死」を語っている。それは白鳥になぞらえられた詩人の魂の「死」である。詩人としての自己の突き崩しを意味する「死」である。イエイツは多分これから先何度も何度もこの「死」を死んで行こうという決意を語っている。絶えざる「詩人」の死こそここでイエイツが自らの覚悟として述べている物に他ならない。

しかし「1919年」の詩が本当に意味する物はこの詩がそういう詩人の決意を語るだけの詩に留まっていないで、詩自体が詩人の決意を實踐してみせているという所にある。この意味でイエイツの「1919年」はポストモダンな詩として今日的な意味を持つことは間違いない。

記号を読む者

— 'Nineteen Hundred and Nineteen' のテキストの意図

船倉正憲

テキストを、特に文学テキストを読むとき作者、読者、テキストのいずれに焦点を定めるかによって解釈に差異が生ずる。作者の意図を重視すれば、現実のテキスト外の権威によって是認されたパースペクティヴをとるあまり、作者の確認しようのない意味の痕跡を追い、それを意識することに終始する結果に終わる。他方、読者の意図中心の読みはテキストを無限に解釈する喜びをもたらすが、主観的連想に引かれるままにテキストの客観的規範から逸脱する恐れがある。

エーコは「テキストの意図」を探る読みを提案する。作者が文化に基づく指示体系をテキストに設定するときに想定する「モデルの読者」が現実の読者とテキストの対話状況に似た読みの過程での解釈の指針を与える、とエーコは考えている (Eco, 1979)。テキストは作品が社会的遺産としての言語能力、複雑な戦略によって解釈されることを作者は知っている。「テキストの意図」は作者が世界の〈表象〉に用いた言葉と、その言葉が構築する世界の意味を字義的に解釈することで得られる。字義の意味とは「辞書に初めに掲載されているもの」であり、字義の読みとはテキストが経済的な仕方を読まれるように読者に課す拘束の基本である。しかし字義の意味は「発話者、議論の余地がある指示対象、そして生産環境」から分離したメッセージを引き受けることもする (Eco, 1990: 3.1.3)。

テキストは読者に作用し、他方で読者はテキスト内でテキストに作用するのであるから、テクスチュアリティは両者の相互作用に位置づけられねばならない。テキストは書き物としては〈表象〉に関係し、織物としては〈表象〉が見えにくくしている〈メタ表象〉を内在させている。〈表象〉と〈メタ表象〉は見かけは対立しているが緊密な関係にある。

イェイツの詩は伝記的に、つまり作者の意図を重視するパースペクティヴから読まれることが多い。'Nineteen Hundred and Nineteen'(1921) は一般にはイェイツが当時の「ブラック・アンド・タン」のテロに目撃した秩序と文明の無政府的解体を象徴的に表現した政治詩であると言われる。しかし読者は1919

年前後のアイルランドの歴史的事実だけに関心をもつわけではない。たとえこの恐怖を歴史的な必然として、あるいは狂気として名ざすことができても、この歴史的現象がなぜ詩人の現在に残っているのかという重要な問いが残る。事実を知ることはこのテキストを解釈するのに本質的ではない。この〈記号〉としてのテキストが〈表象〉している直接の対象は歴史の変動の部分であり、その〈記号〉をなんらかの形で決定している対象は読者が読むテキスト自身に属しているものである。

この詩には内容豊かな混乱がある。現実世界との不適合を自覚すると話者は軽蔑、挑戦、非難、肯定、居直り、不満、絶望、困惑、等をちらつかせる。この「テキストの意図」は混沌を予測させる変動に直面した話者の自己組織化を〈表象〉する過程にある。それは話者の独特の経験を構成している個々の〈表象〉の間の緊密な結びつきを読者が全体的に読むことを期待している。

注目すべき関係のひとつは I. i - iii と I. iv の対比及び VI. 11. 1-12 と ff. 13 との対比との間にある。第一の対比関係は話者が安住してきた文明・歴史観が揺らぎ始め、混沌たる時代へ自分は押し流されている意識に凝縮されている。話者は慎重に選んだ詳細部分で自覚のレベルを記述する。「オリーブの木で造った古代の像」「フィディアス製作の名高き象牙の彫刻」「黄金製のバツタと蜂」は不変、不滅ではない。精神の労苦が形成したものは「月の輪」の変化のもとで壊れる。壊れないとしても、やがては捨てられる運命にある。なぜなら、それら造られた物は「玩具」なのであるから。「将来も生き残る」と期待された「法」「社会の見解」(I. ii) 等、形のないものも過去の未熟さを思い知らせる「玩具」でしかなく、壊されるか捨てられる。古代文明が辿った運命を現代文明も反復し、精神エネルギーは闇へ散逸する - “Many ingenious lovely things are gone”(I. i)。

話者は自分のこれまでの文明観を否定する〈記号〉に敏感になっている。

Now days are dragon-ridden, the nightmare
Rides upon sleep . . . (I. iv)

「夜は恐怖に汗をかく。」無実の「母」を「戸口で殺害し、血の海に這わせたまま、何食わぬ顔で立ち去れる酔いどれ兵」がいる(I. iv)。

話者は一人称複数形を用いて自分の洞察を読者に共有させる。

O what fine thought we had because we thought
That the worst rogues and rascals had died out.(I.ii)

この反語的表現で「わたしたち」の楽天ぶりは反省され、英雄精神と秩序の過去は混沌へなだれ込む変動の「今」と対比される。また一人称複数形で、自分も共犯者のひとりである自覚を覗かせる—“We...are but weasels fighting in a hole”(I.iv)。こうして読者とテキストの対話を強化する。

「イタチ」が這い回る状況を凝視するとき話者は、最低にまで落ちた人間社会を酷評する。もちろん人間は「イタチ」ではないが、四つ足でこそこそ這い回る、陰険で、狡猾で、ずる賢い、不潔な人間は、話者の論理によれば「イタチ」そのものなのであり、高レベルの抽象化で「わたしたち」と「イタチ」は同一領域のメンバーになるのである。

ここまでの〈表象〉は具体的イメージを通して話者の意識を構成する自覚の同時発生レベルを読者が把握するのを助ける意味で概念的モデルとして機能している。現在に「馬乗りになって」いる「龍」はやがて「空に舞う龍」(II)、「埃まみれの風」(VI)に形質変換される。「龍」を媒介にして「イタチ」の盲目的行動は「龍」を舞わせ「龍」に舞わされる「中国人の踊る者たち」(II)と結ばれ、前者は「イタチの奇癖、イタチの歯」(IV)を経て「走り回って疲れた」群馬へと、他方は「ヘロディアスの娘たち」(VI)へと拡大、強化されて、一点に収斂する。話者の「今」の意識は発端の自覚に宙返りして、高貴、自尊、孤高を破壊するものに対抗して「白鳥」の出現を熱望するのである。

もうひとつの関係 I.v-vi と III に注目したい。I.v はトーンと視点が突然変化する長文で組み立てられている。意識の外層を記述した後、焦点は歴史の「記号を読む」ことの意義を考えることから、歴史への主体的参加を拒否されている意識に移行する—

He who can read the signs nor sink unmanned
Into the half-deceit of some intoxicant
From shallow wits; who knows no work can stand,
...
No honour leave its mighty monument,
Has but one comfort left...

これは「否定を断言するときでも、その否定を否定する詩人の態度」(Shaw,

1964: 193) を代表する一節である。「記号を読むことができる者」はいかなる造り物も不変、不滅ではありえないことを再認識する。この認識には「ひとつの慰め」しか残らない— “all triumph would/But break upon his ghostly solitude” (I. v)。芸術の自律性への疑いは示唆されるが、一瞬ではあれ芸術の「勝利」が得られる方法もある。現実をあるがままに知覚して、その意味するものの恐ろしさに怖じけずに、その「記号内容」を〈表象〉すれば、個としては滅びる運命にあるとしても人間集合の価値としては継続されうる。

話者の心理は屈折している。「慰め」はあると言いながら、「孤独」が確たるものであるかには触れず、「しかし慰めは見いだせるか」と言い出して諦めの心境に退却する。

Man is in love and loves what vanishes,
What more is there to say?” (I. vi)。

結局、滅びの美学を受容するほかないのか。話者のこの矛盾した態度は一時的なものであり、分岐点で解かれることになる(Ⅲ)。「ある詩人」が「孤独な魂」を譬えた「白鳥」を思い浮かべる。この靈感、想像力等を〈表象〉する鳥はシェリー、スペンサーから飛びでてきたのかもしれない。ボードレール、マラルメから迷いこんだのかもしれない。予言の力を備え、来る霊の世界の幸せを知って喜びを歌うアポロンの霊鳥をも思わせる。もちろんイエイツ自身のテキスト(‘Leda and the Swan’ほか)とも共鳴するだろう。

この「白鳥」の出典を特定することはたいして意味はなく、この鳥は現在の苦境を処理するために感情との関係で採られた戦略であり、「イタチ」の機械的で水平的な行動のアンチテーゼとして意志的で垂直的な所作の活力を獲得する。話者の「イタチ」に反対の自覚が「白鳥」への道を開いたと言える。闇と光、下と上、閉鎖と開放、拘束と自由の対比がある。話者は一度「イタチ」に眨めた自己を「白鳥」として再組織化しようと試みる。不定冠詞を付されて導入された鳥は今や話者の眼前にいる錯覚を起こさせる——

The wings half spread for flight,
The breast thrust out in pride
Whether to play, or to ride
Those winds that clamour of approaching night.(Ⅲ. i)

この所作は話者が今や分岐点に立っていることを示唆する。いずれかの方向が選ばれば、その後の経路は次の分岐点に達するまでは秩序化される。話者は「自ら造った迷路」のなかで「ひとが造った物がひとの命と同時に消えたら幸運であろう」(Ⅲ. ii) と仮定して、ふと我に返った瞬間に選択がなされてしまう——

The swan has leaped into the desolate heaven:
That image can ring wildness, bring a rage
To end all things . . . (Ⅲ. iii)

「白鳥」は話者の内面深くにも飛びこむ。話者は歴史の「記号を読む」ことを決意する。この鳥は定冠詞を付されて完全にテキストの〈記号圏〉に組みこまれて形質を変換される。

だが、この「イメージ」は過去— “What my laborious life imagined” —も生まれかけた未来— “The half-imagined, half-written page” —も破壊しうる。これは「挫折から生ずる破壊の激情」(Whitaker, 1964: 228)であろうか。確かに自己の諸能力をもってしても癒すことができない分裂の意識——「白鳥」/魂でありたいが「イタチ」/肉体の仲間にもなっている——は現実の解釈と想像による超越との犠牲になった戦場の観を呈してはいる。しかし生の自己組織化は死の衝動と拮抗していて、ここからこの詩の緊張感が出てくる。「イタチ」でしかない者が「偉人」「賢人」「善人」を「嘲笑し」、互いに「嘲笑しあう」が、この「イタチ」もかつては「誉れと真理を語った」ことがある。話者は過去と現在との落差を読者に意識させる。この「嘲笑」は反語的であり、話者は自分が「イタチ」に与していることを認めながら「白鳥」に変身する必要を一層切実なものに思わせる。「白鳥」の跳躍は話者の意識構造が生み出した自己組織化の結晶体であり、現在の暴力の凄まじさの認識は未来の可能性——「半ば書かれたページ」——をまったく否定するものではない。歴史によって「乱された鏡」である意識/詩が「孤独の魂」の威厳ある姿を「映すならば」という条件つきで、この隠喩に「満足している」。

テキストは死の衝動をも含めて不秩序そのものを内部に織りこんでゆく。話者の意識に押しやってきた数々の〈表象〉が最後に合流して、突然悪夢のような場面を作る。「龍が馬乗りになっている」現状は「路上の暴力、群馬の暴力」(Ⅵ)に凝縮される。見事な手綱さばきを見せる騎手はもはやいない。「突然、

一陣の風が吹き」無気味な光景が現われる。

Herodias' daughters have returned again,
A sudden blast of dusty wind and after
Thunder of feet, tumult of images,
Their purpose in the labyrinth of the wind . . .

話者が「自ら造った迷路」(Ⅲ. ii) と結びつけられる「風の迷路」のなかでサロメたちが戻ってくる。それだけではない。「イタチ」「兵士たち」「踊る者たち」も戻ってきて群馬と混合して「イメージの騒乱」を造りだす。「踊る者たち」は「プラトンの大年」を具現し、「風」と「轟々たる足音」は‘The Secret Rose’が「大風」で象徴したケルト神話のシー族をも運んでくる。こうして歴史の時間と話者の内面の時間が重ねあわされる。

すると話者の外部と内部ですべての動きが突然止まり、一枚の絵になる。

But now wind drops, dust settles; thereupon
There lurches past, his great eyes without thought
. . .
That insolent fiend Robert Artisson . . .

中世の「傲慢な鬼」が「イタチ」のように這いでくると、その盲目的な生命否定の情熱の虜となった恋狂いした「レイディ・キテラー」が「青銅製の羽根、赤い雄鶏の鶏冠」を捧げにくる光景が見えてくる。ここに人力を超えた視像を前にした精神不在の「犠牲者」(Snukal, 1973: 179)、病める狂人 (Harris, 1974: 156) の阿鼻叫喚を聞くことも可能ではある。しかし人間にとって救済の手段は芸術を通して人生に介入する言葉であり、言葉は人間の正気を問題にする。この視像はそれまで話者が緊密に織りあげてきた〈記号〉の連鎖から歴史の変動を要約するように現われてくるのである。「イメージの騒乱」は詩的戦略によって伝説の「イメージ」に形質変換され、過去の狂気の一光景に置きかえられるのである。「置きかえは意識の第一のメカニズムである。なにかをほかの言語で表現することはそのなにかを理解するひとつの方法なのである」(Lotman, 1990: 127)。現在の文明が臨界閾に接近していることを現在の變動に読みとることが「記号を読むことができる」証しである。そして狂気の擬装に隠れず、到来するであろう善悪のサイクルをひとつの視像——狂乱した魔女が阿呆面をした鬼に黄金でも白銀でもなく「青銅製の羽根」とすでに死んでお

り時を告げる声を出せない「雄鶏」から切り取られた「鶏冠」捧げる儀式——に〈表象〉できたことは「半ばの虚偽に沈まずにいられる」ことの現われなのである。

‘Nineteen Hundred and Nineteen’ のテキストは類推と近接、同時発生的な感覚知覚の緊密な連想により現在の変動の全体的衝撃をひとつの視像へと置きかえる修辞によって支えられて、「半ば想像され、半ば書かれたページ」を完成する過程を〈表象〉している。恐るべき不秩序は話者の自己組織化が起こるようにさえしているのである。

参考文献

- Cullingford, Elizabeth. *Yeats, Ireland and Fascism*, Macmillan, 1981.
Eco, Umberto. *Lector in Fabula*, Bompiani, 1979.
———. *I limite dell'interpretazione*, Bompiani, 1990.
Harris, Daniel, A. *Yeats: Coole Park & Ballylee*, The Johns Hopkins University Press, 1974.
Lotman, Yuri, M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, tr. by Ann Shukman, I. B. Tauris, 1990.
Shaw, Priscilla W. *Rilke, Valery and Yeats: The Domain of the Self*, Rutgers University Press, 1964.
Snukal, Robert. *High Talk: The philosophical poetry of W.B. Yeats* At the University Press, 1973.
Whitaker, Thomas. *Yeats's Dialogue with History*, The University of North Carolina Press, 1964.

イエイツの「1919年」について

—文学と歴史の間—

山崎 弘行

「1919年」(“Nineteen Hundred and Nineteen”)についてこれまで発表された代表的な解釈を辿ってみると、この詩全体には否定的な要素が圧倒的に支配しており、そこには、肯定的な要素が何一つ見い出せないという悲観的な解釈が大勢を占めていることが分かる。確かにこれらの悲観的な解釈は、この詩を支配する虚無的な気分鑑みて、ある程度は納得できるが、全面的には納得し兼ねるのである。なぜなら、そこでは、この詩のある重要な特徴を無視するか、軽視していると思えるからである。ある重要な特徴とは、この詩には、イエイツが後に『幻想録』(*A Vision*, 1925; 1937)で全面的に展開することになる歴史哲学としての循環史観に関連したメタファーが随所にはめ込まれていることである。

周知のように、この詩を悲観的に解釈する大部分の研究者は、オリヴィア・シェイクスピア(Olivia Shakespear)あての手紙(1921年4月9日付)に含まれる、「一連の詩は哲学的ではなく、単純で情熱的な詩です、失われた平和と失われた希望を悲しむ歌です。僕自身の哲学は、我われが存命中に見るであろう未来に関する限り、その見通しを明るくするわけではありません。」という一節を主要な根拠にして悲観的な解釈を行ってきた。たしかに手紙のこの部分は、悲観説の妥当性を裏付ける極めて関連性の高い根拠であることは否定できない。しかし、この手紙の一節の前後を注意深く読んでみると、イエイツは、この詩について悲観的なことばかりを言っているわけではないことが分かる。一方で「僕自身の哲学は、我われが存命中に見るであろう未来に関する限り、その見通しを明るくするわけではありません。」と言いながらも、イエイツは他方で「ただし、社会主義者の希望を嘲けることが見通しを明るくすることであれば、僕自身の哲学は社会主義者のあらゆる希望を嘲けていますが」と但し書きをつけ加えているからだ。この但し書きには、この詩が楽天的な要素を潜在させていることを示唆する見逃せない要素が二つ含まれている。一つは、この詩は哲学的でないイエイツが断っているにもかかわらず、どうやら、そ

こにはイエイツ自身のなんらかの哲学が表明されているらしいということである。もう一つは、その哲学が、この詩において社会主義者のあらゆる希望を嘲けたことで、将来の見通しを明るくするかも知れないとイエイツが考えていることである。そこで問題になるのは、イエイツの言う社会主義者の希望を嘲ける哲学とは何かということだが、私の推測では、それは循環史観という名の歴史哲学である。

イエイツが、1917年のロシア革命の前後から顕著になりはじめた進歩主義史観の批判者であったことは、「革命の系統樹」(“The Genealogical Tree of Revolution”)などの文章に明らかである。また、『幻想録』(1925; 1937)は、イエイツが進歩主義史観と対照をなす循環史観の信奉者であったことを、疑問の余地なく証している。1925年版の『幻想録』では、ロンドンやパリのオカルト協会の関係者たちと神秘主義哲学を論じ合い、幻想喚起実験にふけた青年時代の経験に基づき、月や渦巻や円錐形などの幾何学図形を駆使した循環史観が展開されている。またこの版を執筆しあるいは修正するにあたり、イエイツは、循環史観の系譜に属するスウェーデンボルグ(Swedenborg)、ヴィーコー(Vico)、ブレイク(Blake)、バルザック(Balzac)、ニーチェ(Nietzsche)、クローチェ(Croce)、シュペングラー(Spengler)、トインビー(Toynbee)などの著作を読んだ。しかし、筆者が、この詩にイエイツの循環史観という歴史哲学が表明されていると推測する根拠は、なにもこのようなよく知られた背景の事実だけではない。実は、そのほかにもいくつかの有力な根拠があるのである。最初に指摘したいのは、この詩には、循環史観を示唆するイメージが幾つか使われていることである。まず、第1部の第1連の冒頭で、イエイツは「月の循環」(“the circle of the moon”)という言葉を使っている。これは永遠不滅と思えた古代ギリシャの芸術作品の傑作の多くが消滅したことを嘆いた文脈で使われている。従って、この箇所での「月の循環」は、あくまでも、時間と歴史を超越した印象を与える古代ギリシャの芸術作品とは対照的な、時間あるいは歴史を意味するに過ぎない。しかし、詩の展開とともに、進歩主義的歴史観が手を変え品を変えて嘲笑され、その反対に、歴史は繰り返すという循環的な歴史観が手を変え品を変えて表明されると、読者は、この月が、実は『幻想録』で循環史観を象徴するために使われることになる「月」のメタファーに通じていることに思い当たるのである。進歩主義的歴史観への嘲笑は、第1部の第2連以下でも行われている。そこでイエイツは、人間の理性の産物である法律や慣習や成熟した世論の力を信じて、暴力や戦争を引き起こす人間は二

度と出現しないと思いこんでいた進歩主義的歴史観を信奉する現代人のうかつさを嘲笑している。英国警備隊戦争のさなかに残虐な行為を行った第4連の「酔っぱらった兵士たち」は、まさに死に絶えたはずの「極悪人の悪党とごろつき」が再び甦ったことの象徴として使われているのである。社会主義イデオロギーの根底に横たわる進歩主義的歴史観が出現する以前に実在した無秩序的な時代が、今や復活したというわけだ。さらに、イエイツは、第5連の冒頭で、「この兆候を解読できる者は」(“He who can read the signs”)と歌っている。このことは、英国警備隊戦争のさなかに生じたこの悲惨な事件に代表される現代の混沌とした世界情勢のなかに、イエイツは循環史観の兆候を読みとろうとしていることを示唆していると思われる。「プラトン周年」(“the Platonic Year”)に言及した第2部は、このことを明白に裏付けている。イエイツは、そこで「かくのごとく、プラトン周年は／旋回しながら、新しい善悪を送り出し、／古い善悪を迎え入れる」(“So the Platonic Year／Whirls out new right and wrong,／Whirls in the old instead;”)と歌っている。言ってみれば、イエイツは、「酔っぱらった兵士」の残虐行為に象徴される古い悪が復活して、新しい善である進歩主義史観では説明のつかない現在の混沌とした世界情勢のなかに、プラトン周年という循環史観の兆候を読みとっているのだ。

プラトン周年とはもともとプラトン(Plato)が『国家』(*The Republic*)の中で大前提としていた世界観、すなわち、全惑星は、一定の周期で循環するという宇宙論である。1925年版の『幻想録』によると、イエイツがプラトン周年に興味を抱いたのは、プラトンが人間の精神の循環運動を説明するために使ったプラトン周年という宇宙論が、同じく人間の精神の循環運動を説明するためにイエイツが使った「月の諸相」(“the twenty-eight phases of the moon”)と類似しているからであった。1937年版の『幻想録』によれば、プラトン周年という言葉の産みの親はトレミー(Ptolemy)である。トレミーは、紀元後3世紀に占星術でいう黄道12宮の雄羊座がもとの位置に復帰するのに36000年かかるとし、この大周年をプラトン周年と名付けた。イエイツ自身は基本的にはプラトン周年を受け入れてはいるが、これを26000年と修正したうえで、プラトン周年は、自分が構想した約2000年余りの周期で一巡する月の28諸相を12個集めたものから構成されると述べている。このような循環史観は本詩の第5部の第3連にも密かに反映していると思われる。イエイツはそこで予想のはずれた古代の占星学者を嘲っているが、たぶん、そうすることで、ひそかに現

代の進歩主義史観の信奉者を嗤っているのである。

循環史観の兆候を読みとろうとするイエイツの試みはこの詩の最終部にも見られる。ここには、奔馬にまたがり旋回する、風を意味する古代アイルランドの神々シー（“Sidhe”）と、同じく風を意味する「ヘロディアの娘」（“Herodias’ daughters”）の踊りと、「魔物のロバート・アーティソン」（“fiend Robert Artisson”）と、「青銅の孔雀の羽」（“Bronzed peacock feathers”）や「雄鳥の赤いとさか」（“red combs of her cocks”）をいけにえとして捧げた魔女の「キトラー婦人」（“Lady Kyteler”）といういかにもイエイツ好みのグロテスクなイメージが登場する。イエイツは、この詩のための自注の中で、読者を当惑させるこれらのメタファーの一つ一つについて解説を加え、最後に「旋回する埃の中を進む連中もプラトン周年の中に含まれているのではないか？」（“Are not those who travel in the whirling dust also in the Platonic Year?”）と述べ、第2部を参照するように指示している。第2部にはすでに見たようにプラトン周年が言及されている。しかもそこでは、プラトン周年が、当時パリで人気を呼んでいたロイ・フラー（Loie Fuller）の振り付けによる中国風の踊りに例えられている。ロイ・フラーの踊り子たちは、さながら空から舞い降りてきた「風の竜」（“a dragon of air”）によって旋回させられているように見えると歌っている。すべての人間はこの踊り子たちのようなもので、古い善悪を送り出し、新しい善悪を迎え入れるというプラトン周年の法則に従い循環する定めにある、とされている。最終部の奔馬にまたがり旋回するアイルランドの妖精や、踊るヘロディアの娘、そして、魔女のキトラー婦人にとりつく魔物のロバート・アーティソンという一連のメタファーは、プラトン周年が旋回して昔の古い悪としての暴力的な無秩序の再来を暗示する機能を果たしているのではなからうか。もっとも、イエイツは、古い無秩序と新しい無秩序を決して平等に扱っているわけではない。奔馬とそれにまたがる妖精を描写した“handsome”、“delicate”、“sensitive”などの形容詞は、イエイツが古い無秩序のほうに肩入れしていることを示唆している。これに対して、ヘロディアの娘とロバート・アーティソンを描写した“blind”、“with out thought”、“stupid”、“insolent”などの一連の用語は、イエイツが再来した新しい無秩序を嫌悪していることを示唆している。このように見てくると、最終部にも、現在の混沌とした世界情勢に循環史観の兆候を読みとろうとするイエイツの試みが反映していると言えるだろう。

この解釈は、決して筆者の恣意的な解釈ではない。実はイエイツ自身がその

ことを裏付ける発言をしているのである。先ほど言及したオリヴィア・シェイクスピアあての手紙の一節の直前でイエイツは、「僕は今この種の本をたくさん読みながら、我われが理解しているあの歴史の円錐形の旋回する渦巻の兆候を捜しているのです。このような研究をすることで、来たるべき時代の動向をより深く洞察することができればと願っているのです。」と書いている。この一節によれば、イエイツは、「1919年」という詩を書くことと並行して、歴史の行く末を洞察するために、循環史観を扱った文献を読んでいたことが分かる。「僕自身の哲学はその見通しを明るくするわけではありません」というすでに引用した一節の「僕自身の哲学」とは、その直前で言及されているこの循環史観という歴史哲学のことであると推測できる。オリヴィアあての手紙におけるイエイツの一連の発言は、本詩が、1919年頃の混沌とした世界情勢のなかに、歴史の行く末をより深く洞察するための循環史観の兆候を捜そうとしたイエイツの試みの産物であることを示唆していると思われる。すでに引用した「1919年」の第1部の第5連の冒頭の「この兆候を解読できる者は」という言葉は、ほかでもないこの手紙の一節を反映しているに違いない。

『メタヒストリー』(Metahistory)の著者として知られるヘイドン・ホワイト(Hayden White)は、イエイツを、現代の歴史学界の主流をなす科学的実証主義の歴史哲学に挑戦して意識的にメタヒストリーを書いた作家の一人として高く評価している。ホワイトによれば、価値判断を避けて、歴史事実をできるだけ客観的に記述することを目指す専門の歴史学者たちとは対照的に、イエイツは独自の美的道徳的基準に基づき、詩的な比喻形式を使いながら独特の歴史哲学を表明した文学者であった。イエイツにメタヒストリーの作家をみてとったホワイトの念頭にあったのは、イエイツが『幻想録』で、渦巻や月や円錐形のメタファーを使って循環史観を展開した事実であることは明らかだ。このホワイトのイエイツ評は、「1919年」という詩の基本的な性格を検討するうえで極めて示唆的である。すでに見たように、イエイツは、青年時代から夢想していた循環史観の兆候を、現在の混沌とした世界情勢のなかに読みとり、それを、踊り子や月や風のメタファーを駆使して描いている。ホワイトは、「我われには、まえもって夢見たことだけしか研究できない」(“One can study only what one has first dreamed about.”)というバシュラール(Bachelard)の言葉で、自分の構想するメタヒストリーの歴史哲学を要約しているが、1919年という日付の付いたこの詩は、まさにホワイトのいう意味でのメタヒストリーの詩だと言えるだろう。

ちなみに、イエイツは、ほかにも日付のついた詩をいくつか書いている。そのすべてを挙げてみると、“September 1913”, “The nineteenth Century and After”, “Easter, 1916”, “Coole Park, 1929”, “Coole Park and Ballylee, 1931”となる。「1919年」と同様に、これらの詩にはある種の喪失感が主題として扱われており、しかも、題名に含まれる日付と関連した歴史事実の詳しい記述がほとんど行われていない。また、あくまでも個人的な経験に基づきながら、世界史の現状を描こうとする点でも類似している。しかし、「1919年」に内在するメタヒストリー的要素は、これらの詩には見られないことは注目し値する。日付の付いたこれらの詩群にあって、芸術作品としての完成度はさておき、イエイツの世界認識は、この詩において最も深化し、複雑になっていると言えそうである。循環史観という歴史哲学に基づき社会主義者たちの希望をあざ笑うこの詩は、無秩序欲望の詩でも、皮肉な言語の脱安定化の詩でもなく、進歩主義史観と無秩序を嫌悪しながらも、歴史の循環という伝統的な秩序法則を信じてあくまでも生の世界に踏みとどまろうと決意した詩人の秩序願望を秘めた詩であるからだ。

主要参考文献

1. Edward W. Said, “Yeats and Decolonization,” in *Nationalism, Colonialism, and Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990).
2. Daniel Albright, “Notes: The Tower,” in *W.B. Yeats: The Poems* (London: J.M. Dent & Sons LTD, 1990).
3. William Bonney, “He ‘Liked the Way his Finger Smelt’: Yeats and the Tropics of History,” in *Yeats and Postmodernism*, ed. Leonard Orr (New York: Syracuse University Press, 1991).
4. W.B. Yeats, “A Letter to Olivia Shakespear of April 9, 1921,” in *The Letters of W.B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Macmillan, 1955).
5. George Mills Harper and Walter Kelly Hood (eds.), *A Critical Edition of Yeats’s A Vision (1925)*, (London: Macmillan, 1978).
6. W.B. Yeats, *A Vision* (1937; rev. New York: Macmillan, 1956).
7. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (London: The Johns Hopkins University Press, 1973).

結びに一言

簡単に三人の発言の方向を述べて戴いて、次にそれぞれ三様の読みを展開していただいたが、フロアからの質問・意見あるいはそれにたいする議論としては次ぎのようなものが印象にのこった。事実（材料）－表現－解釈－仮定（fiction）のパターンの吟味と瞑想（meditation）から現在を理解する鍵をさがしている（船倉）。メタヒストリの要素はあるが、客観的記述を心がける歴史学者とはちがって歴史哲学へむかっている（山崎）。統べてが破壊と野蛮と幻滅にむかうときその狂気に目を凝らすことこそ英雄的行為（羽矢）。1919年という予想外の現実を理解しようとしている（中林）。暴力的状況の中で魂の平安が保てるのかの問い（加藤）。次ぎの世紀の始まりの予感と復活のヴィジョン（辻）。白鳥－アポロンの連想と予言性（平沼）。一次大戦の余波とローマ史の教訓（谷川）。

（風呂本）

日本イエイツ協会第29回大会

プログラム

1992年10月2日(金)

大谷大学 講堂棟 多目的ホール

京都市北区小山上総町22

電話075-432-3131 第4研究室

市営地下鉄「北大路」下車 南出口から5分正門より入る

9:00- 9:30 受付
9:30 挨拶

日本イエイツ協会会長 大貫 三郎氏
大谷大学学長 寺川 俊昭氏
アイルランド共和国大使 Mr. James A. Sharkey

10:00-10:50 講演

Image, Vision, Stage: Ways of Seeing in Yeats

司会: 松村 賢一氏

Professor Michael Sidnell

11:00-11:50 講演

The Trade We Learned

司会: 虎岩 正純氏

Mr. Peter Fallon

12:00- 1:30 昼食・総会

1:30- 3:00 研究発表

Yeats Incorporated: Yeatsean Reverberation in Contemporary

司会: 清水 重夫氏

Irish Poetry

Professor Tjebbe Westendorp

イエイツの詩にうたわれた場所を訪ねて(報告)

中林 孝雄氏

「螺旋階段」に見る両極性の行方

小堀 隆司氏

3:15- 6:00 <シンポジウム> "Nineteen Nineteen" を読む

— 歴史と文学の間で —

構成と司会: 風呂本武敏氏

羽矢 謙一氏

船倉 正憲氏

山崎 弘行氏

6:30- 8:30 懇親会 [¥3,000] (地下食堂)

司会: 内藤 史朗氏

〒160 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

日本イエイツ協会事務局

アイルランド文学研究書誌 1992.1~1993.9

W. B. イェイツ

荒木 映子

イェイツの“self”について

人文研究（大阪市立大学） 44(6) p.273-291 '92.

及川 和夫

極彩色の硝子円蓋（二）—ペイターと90年代のイェイツ

千葉大学教養部研究報告 A-25 p.27-50 '92.12

木原 謙一

「英知の美」と「神秘の薔薇」—シェリーとイェイツの想像力の所在

北九州大学文学部紀要 46 p.29-51 '92. 3

木原 誠

詩人イェイツの変貌過程にみる時代精神との葛藤

—戯曲*The King's Threshold*における詩人シャナハンの〈殉教〉
と〈責任〉

熊本商大論集 40(1) p.169-200 '93. 7

日下 隆平

W.B.イェイツ：ラファエル前派からヴォーテシズムへ

英米評論（桃山学院大学英語英米文学会） 6 p.1-29 '92. 7

小堀 隆司

イェイツ最後の動揺—「慰められるクフーリン」と「黒い塔」について

城西人文研究（城西大学経済学会） 20(1) p.119-138 '92. 7

小堀 隆司

イェイツ「動揺」について（I）—〈存在〉から遙か離れて

城西人文研究 20(2) p.137-164 '93. 1

小堀 隆司

「冷やかな眼」が見届けたもの—イェイツ*Last Poems*を巡って

英語青年（研究社） 138(12) p.613-615 '93. 3

鈴木 弘

1919年—破壊と啓示のヴィジョン

教養諸学研究（早稲田大学政経学部） 94 p.109-127 '93. 3

虎岩 直子

“Meditations in Time of Civil War”を読む

帝京大学文学部紀要 24 p.125-142 '93. 2

内藤 史朗

ハーディ、ロレンス、そしてイエイツー内的世界と外的世界ー

英文学会会報 (大谷大学) 20 p.1-9 '93. 3

羽矢 謙一

「詩人」の破壊ーイエイツの詩「1919年」

文芸研究 (明治大学文芸研究会) 69 p.1-15 '93. 2

原田 美知子

錬金術師の夢ーイエイツの‘On a Picture of a Black Centaur’について

英語英米文学研究 (桜美林大学) p.111-117 '93. 3

Sanders, Jon Barry

Yeats and O'Casey: Two Approaches to Irish Nationalism

藤女子大学紀要 30(1) p.1-32 '93. 2

J. ジョイス

筏津 成一

JoyceのArabyへの文体論的アプローチ

鳥取大学教養部紀要 26 p.169-182 '92.10

伊東 栄志郎

Ulysses, “Circ(1)e” 試論

浜松短期大学研究論集 45 '92.12

今井 安美

『ユリシーズ』の目

神戸英米論叢 (神戸大学神戸英米文学会) 6 '92. 8

奥村 透

Of Human Bondage と *A Portrait of the Artist as a Young Man*

関西大学文学論集 41(2) p.1-9 '92. 1

北田 敬子

『ユリシーズ』とパリー1920年代の文学風土をオデオン通りに訪ねて

東洋女子短期大学紀要 25 p.1-13 '93. 3

木村 博是

- The Waste Land* と *Ulysses* に見る人物の相同性
 近畿大学教養部研究紀要 23(3) p.1-18 '92.
- 桑原 俊明
 スティーヴンの存在と時間—『ユリシーズ』第3挿話論
 盛岡大学紀要 12 p.31-39 '93. 3
- 坂元 忠明
 James Joyceの“The Dead”について
 東京農業大学一般教育学術集報 22 p.45-49 '92. 3
- 佐竹 晶子
 スティーヴンの自然に対する認識の変化—『ユリシーズ』第3挿話と
 『若き日の芸術家の肖像』第4章浜辺の場面を比較して
 英米文学(立教大学文学部英米文学研究室) 52 p.109-129 '92.
- 清水 重夫
 レオポルド・ブルームの語り—『ユリシーズ』第4挿話論
 人文論集(早稲田大学法学会〔編〕) 30 p.167-182 '92. 2
- 下楠 昌哉
 『ユリシーズ』におけるパーネル像の非神話化
 上智英語文学研究(上智大学英文学会) 17 '92.10
- 谷詰 則子
 “A Painful Case”の中のImageについて
 教養部論集(東日本学園大学) 18 p.73-77 '92. 6
- 谷詰 則子
 「イーブリン」について
 基礎教育部論集(東日本学園大学) 19 p.79-83 '93. 6
- 田丸 由美子
 自伝という小説/虚構—『ユリシーズ』「スキュレーとカリュプティス」論
 上智英語文学研究(上智大学英文学会) 17 '92.10
- 田丸 由美子
 誘惑のレトリッカー『ユリシーズ』「セイレーン」挿話における比喩の構造
 実践英米文学(実践女子大学英米文学会) 22 '92. 3
- 辻 弘子
 ジェイムズ・ジョイス作 “Eveline” の女性像〔英文〕
 ノートルダム清心女子大学紀要 17(1) p.1-7 '93.

- 中林 孝雄 (訳)
 J. ジョイス『ユリシーズ—第一挿話』
 立正大学教養部紀要 26 p.131-148 '93. 3
- 永原 和夫
 アイルランド文芸復興とジェイムズ・ジョイス
 小樽商科大学人文研究 85 p.241-257 '93. 3
- 日夏 隆
 From Poem to Parody in the Works of James Joyce
 大阪産業大学論集 (人文科学編) 78 p.71-82 '93. 3
- 道木 一弘
 『若き芸術家の肖像』論—父の言葉の反復及び引用の問題と
 アイロニカル・ナレーション
 外国語研究 28 p.61-86 '92.
- 柳瀬 尚紀
 ジョイスとダブリン
 『アイルランドの奔流』(アルク) p.168-176 '93. 5
- 結城 英雄
 『ユリシーズ』第16挿話読解—虚構と歴史
 明治大学教養論集 244 p.17-33 '92.
- 結城 英雄
 『ユリシーズ』第17挿話における擬態する語り
 明治大学教養論集 252 p.31-43 '93. 3
- 吉川 信
 語る声の誘惑と分裂—『ユリシーズ』第13挿話論
 武蔵野女子大学紀要 27 p.165-174 '92.
- Yoshizu Shigehisa
 Samuel Butler and James Joyce
 —Their Pursuit of the Father-Son Relationship
 英米文学研究 (梅光女学院大学英米文学会) 28 p.47-63 '92.12
- 和田 明春
 三つの『オデッセー』—ホーマー・ジョイス・ウルフ—
 アスフォデル (同志社女子大英文学会) 27 p.147-161 '92.12
- Buresch, Gert Michael

- Wrestling with God—Aspect of Spiritual Straggle in the Works of
Gerard Manley Hopkins and James Joyce
名古屋商科大学論集 36(2) p.291-301 '92. 3
- Colombo, Janice C.
On James Joyce's *Ulysses*: "The Oxen of the Sun"
浦和論叢 (浦和短期大学) 8 p.115-128 '92. 3
- Horne, Michael
"Play's the Thing": Hamlet as 'Mytheme' in *Finnegan's Wake*
名古屋大学文学部研究論集 (文学39) 115 p.49-63 '93. 3
- Swain, Lillian
Metaphor and Metonymy in Joyce's *A Portrait of the Artist
as a Young man*
共立国際文化 (共立女子大学国際文化学部紀要) 3(2) p.283-298 '93. 3

J. スウィフト

- 有田 昌哉
スウィフトとステラ
英語英米文学 (中央大学英米文学会) 33 p.27-51 '93. 2
- 海保 眞夫
スウィフトとジェレミー・コリアー — 1 —
英語青年 (研究社) 138(10) p.520-522 '93. 1
- 海保 眞夫
スウィフトとジェレミー・コリアー — 2 —
英語青年 (研究社) 138(11) p.576-578 '93. 2
- 海保 眞夫
スウィフトとジェレミー・コリアー — 3 —
英語青年 (研究社) 138(12) p.624-626 '93. 3
- 沢野 雅樹
ミノタウロスの知性改善論
—ガリバー、バルニバービで百科全書派に会う
ユリイカ (青土社) 25(1) p.130-137 '93. 1
- 常盤井 禮十
Swiftの「キリスト教擁護論」

- 名古屋市立大学教養部紀要 36 p.1-13 '92. 3
 常盤井 禮十
 Swiftの生涯の謎
 名古屋市立大学教養部紀要 37 p.23-34 '93. 3
 橋沼 克美
 スウィフトの蔵書
 言語文化 29 p.109-115 '92.
 久末 源治
 ステラの誕生日に寄せたスウィフトの七つの詩 (訳)
 英米文学 (光樺女子大学英米文学会) 10 p.39-54 '93. 2
 四方田 犬彦
 ジョナサン・スウィフト — 1 — ガリヴァーと景観の構造
 文芸 31(5) p.190-209 '92.
 四方田 犬彦
 ジョナサン・スウィフト — 2 — スウィフト、ふたたび
 文芸 31(5) p.210-227 '92.

O. ワイルド

- 浦崎 佐知子
 つれなき美女の手管—『謎のないスフィンクス』試論
 研究紀要 (都留文化大学) 37 '92.10
 大河内 康行
 『真面目が大切』論—〈ふまじめ〉の追究
 人文科学研究 (新潟大学人文学部) 81 p.21-47 '92. 7
 堀江 珠喜
 谷崎潤一郎とワイルド
 園田学園女子大学論文集 26 p.15-26 '93. 1
 正木 健治
 〈アーネスト〉の位相—*The Importance of Being Earnest* 試論
 女子大文学 (外国文学編) 44 p.9-27 '92.
 三嶋 君夫
 『ドリアン・グレイの肖像』における肖像画のプロット上の重要性
 大手前女子短期大学研究集録 12 p.44-66 '92.12

三輪 春樹

浮世絵とO.Wilde作 “The Happy Prince” の視覚空間の類似性についての考察

跡見学園短期大学紀要 29 p.31-41

'93. 1

山田 正章

Wildeの詩集管見

アスフォデル (同志社女子大英文学会) 27 p.95-114

'92.12

G. B. ショー

安西 徹雄

『ピグマリオン』の新しさ—視点のドラマトゥルギー

英文学と英語学 (上智大学英文科) 28

'92. 3

尾崎 寔

「ジョウイ」が書いた『ピグマリオン』

アスフォデル (同志社女子大英文学会) 27 p.115-131

'92.12

清水 義和

言葉と表記法—G.B.ショーの言語論

愛知学院大学教養部紀要 39(3) p.19-34

'92. 3

清水 義和

『林檎馬者』ショーの政治狂想劇

愛知学院大学語学紀要 17(1) p.7-25

'92. 3

清水 義和

イブセン、ショー、ブレヒトの経済学と政治学

—『ロスマル邸』、『暗礁に乗り上げて』、『母の場合』

愛知学院大学教養部紀要 40(1) p.37-51

'92. 7

清水 義和

コミュニケイティブ行為の理論—G.B.ショーの政治レトリック

愛知学院大学語学紀要 18(1) p.25-42

'92.11

清水 義和

イブセン、ショー、ブレヒトの問題劇

—『人形の家』、『ピグマリオン』、『肝っ玉お母さんと子供達』

愛知学院大学教養部紀要 40(2) p.89-102

'92.12

清水 義和

イブセン、ショー、ブレヒトの異化効果

—『棟梁ソルネス』、『医者の子レンマ』、『ガリレイの生涯』

愛知学院大学教養部紀要 40(3) p.53-65

'93. 3

清水 義和

チェーホフ、ショー、ウィリアムズの啓示的テーマ

—『桜の園』、『傷心の家』、『欲望という名の電車』

愛知学院大学教養部紀要 41(1) p.49-62

'93. 7

S. ベケット

井上 善幸

The Theatre of Mind-Lessness : A Reading of Samuel Beckett's
Endgame

阪南論集（阪南大学学会） 28(1) p.67-77

'92. 6

片岡 務

サミュエル・ベケットの『勝負の終わり』についての考察（2）

—観客の視点から

釧路工業高等専門学校紀要 26

'92.12

河野 晶子

『マーフィー』における二元論

文京女子短期大学英語英文学科紀要 25 p.103-120

'92.12

斉藤 信平

ベケットの46年の短編小説

山梨英和短期大学紀要 26 p.59-68

'92.12

高橋 渡

Samuel Beckett: *Waiting for Godot*—公理なき公理系

広島女子大学文学部紀要 28 p.87-96

'93. 2

Tokunaga Satoshi

Vladimir's Tragic Situation in *Waiting for Godot*

英米文学研究（梅光女学院大学英米文学会） 28

'92.12

Furuki Keiko

Story-telling in Samuel Beckett's Plays: Krapp's Last Tape,

Cascando and Eh Joe

アスフォデル（同志社女子大学英文学会） 26 p.33-54

'92. 7

山下 興作

- 何を待っているのか？—『ゴドーを待ちながら』の読まれ方
 人文科学研究（高知大学人文学部）1 p.131-138 '93. 6
- 拜仙マイケル（Michael Huissen）
 『ゴドーを待ちながら』におけるベケットと欽定訳聖書（英文）
 文教大学文学部紀要 6 p.1-35 '93. 2
- O'Leary, Joseph S.
 Beckett's Company: The Self in Throes
 英文学と英語学（上智大学英文科）28 '92. 3

L. ハーン（小泉 八雲）

- 大石 正人
 小泉八雲と日本（その1）—その誕生と幼児時代
 精華女子短期大学紀要 19 '92. 4
- 狐野 美代子
 ラフカディオ・ハーンによる英訳
 —モーパッサンのコント（短編小説）について
 研究紀要（文化女子大学室蘭短期大学）16 p.43-57 '93. 3
- 田宮 正晴
 西洋文明の衝撃と新たな日本精神の確立
 —ラフカディオ・ハーンの『ある保守主義者』と内村鑑三の
 『余は如何にして基督信徒となりし乎』を巡って
 明治大学教養論集 252 p.45(1)-77(33) '93. 3
- 真貝 義五郎
 ラフカディオ・ハーン（小泉八雲）と『シドニー号』事件
 研究紀要（松蔭女子学院大学学術研究会）34 p.1-103 '93. 3
- 坂東 浩司
 ラフカディオ・ハーン研究年表(8)
 北海道東海大学紀要 4 p.(1)-(17) '92. 2
- 坂東 浩司
 ラフカディオ・ハーン研究年表(9)
 北海道東海大学紀要 5 p.(1)-(24) '93. 3
- 榎井 幹生
 ラフカディオ・ハーンと京都—平安遷都1100年記念祭

- 学術報告 (京都府立大学) 44 p.13-24 '92.11
- 吉野 貴好
ラフカディオ・ハーンの大乗仏教の研究荷について (1) [英文]
高崎経済大学論集 35(3) p.91-101 '92.12
- 先川 暢郎
ラフカディオ・ハーンの間人観
法政大学教養部紀要 86 p.1-13 '93. 2
- 沢井 亜希子
Lafcadio Hearn The Story of Aoyagi—永遠に女性的なるものの愛
実践英文学 41 p.157-170 '92. 7

J. M. シング

- 岡野 昌雄
J.M.SYNGEの英単語
東洋女子短大紀要 25 p.63-78 '93. 3
- 谷 真嗣
J.M.Syngesの『西国の伊達男』について
—傍観者としてのWidow Quinの観点から
サピエンチア (英知大学論叢) 26 p.181-199 '92. 2
- 栞田 良一
J.M.Synges: *Riders to the Sea*
—Maurya, a Typical and Universal Character
竜谷大学論集 440 p.24-38 '92. 6
- 若松 美智子
シングの見たアイルランドの下層農民 [英文]
東京農業大学一般教育学術集報 22 p.29-37 '92. 3

I. マードック

- 井上 文子
アイリス・マードック作『三本の矢』を読む [英文]
サピエンチア (愛知大学論叢) 27 p.273-284 '93. 2
- 長沼 清太郎
マードックの『網の中』とその他の一人称小説について (II)

- 芸術家と職人としてのマードック
群馬県立女子大学紀要 12 p.7-22 '92. 3
- 長沼 清太郎
マードックの『黒衣の王子』について—特異な形式と芸術論の融合
群馬県立女子大学紀要 13 p.43-55 '93. 3
- 林 利孝
アイリス・マードックの「超越的現実」
大阪学院大学外国語論集 25 p.21-43 '92. 3
- 平井 法
The Servants and the Snow
—アイリス・マードックにおける支配と隷属の構図
学苑 630 p.31-38 '92. 4
- 益田 和之
Iris Murdoch's *The Black Prince*: A Metafiction on
the Fictionality of Life
神戸英米論叢 (神戸大学神戸英米文学会) 6 '92. 8
- 室谷 洋三
マードック・カントリー探訪
英語青年 (研究社) 137(12) p.616-617 '92. 3
- 室谷 洋三
アイリス・マードックとキリスト教
岡山大学教養部紀要 31 p.31-42 '92. 9
- 室谷 洋三
アイリス・マードックと聖書
英語青年 (研究社) 138(12) p.620-622 '93. 3
- 室谷 洋三
岡山のマードック、ベイリー夫妻
英語青年 (研究社) 139(6) p.300-301 '93. 9

S. ヒーニー

- 大野 光子・他
Seamus Heaney *New Selected Poems (1966-1987)* 試訳 (その1)
3つの初期詩集より

- Evergreen (愛知淑徳大学英文学会) 14 '92. 3
 Takano Haruki
 Setting the Darkness Echoing—Seamus Heaney's *Poems Ireland*
 Shoin Literary Review (松蔭女子学院大学学術研究会) 26 p.27-44 '93. 3
- 徳永 暢三
 音韻と自然(1)—Seamus Heaneyの場合
 英語青年 (研究社) 139(1) p.28-33,43 '93. 4
- 徳永 暢三
 音韻と自然(2)—Seamus Heaneyの場合
 英語青年 139(2) p.79-81,94 '93. 5
- 徳永 暢三
 音韻と自然(3)—Seamus Heaneyの場合
 英語青年 139(3) p.115-117 '93. 6
- 浜田 一字
 シェイマス・ヒーニー: 『幻想』
 —テッド・ヒューズの『Wodwo』対照
 共立女子短期大学紀要 36 p.11-25 '93. 3
- 松村 賢一
 場所の感覚—シェイマス・ヒーニーの風景
 『へるめす』(岩波書店) 44 p.156-164 '93. 7

その他

- 赤井 敏夫
 アングロ・アイリッシュ文学と世紀末神秘思想—1—
 神戸学院大学人文学部紀要 4 p.231-241 '92. 3
- 赤井 敏夫
 二つのアンガス像
 『幻想文学』34 p.78-85
- 酒井 萌子
 アイルランドのバラッド
 中京大学教養論叢 33(1) p.146-169 '92.
- 鈴木 史朗
 Denis Johnstonと復活祭蜂起—『鎌と日没』考

- 釧路論集（北海道教育大学釧路分校研究報告） 24 p.43-62 '92.11
 鈴木 良平
 オケイシーの戯曲—『コケッコッカー伊達男』を中心に
 法政大学教養部紀要 85 p.27-47 '93. 2
 服部 悠紀子
 初期アイルランド抒情詩：海と望郷の歌—コラムキルの詩篇を中心に
 文京女子短期大学英语英文科紀要 25 p.85-101 '92.12
 松村 賢一
 異界遍歴—ケルト古代文学の幻想性をめぐって
 『幻想文学』 34 p.41-47 '92. 4
 三神 弘子
 ジェファニー・ジョンストンの『バビロンまでは何マイル？』
 —イェイツ神話の解説
 教養諸学研究（早稲田大学政経学部） 92 p.167-187 '92.
 三神 弘子
 Brian Friel's "New writing"
 —*Translations at Dancing of Lughnasa*
 教養諸学研究 93 p.175-185 '93.
 水之江 郁子
 交錯する光と闇—フリルとマクガハン、アイルランドの二つの芝居
 共立国際文化（共立女子大学国際文化学部紀要） 3(1) p.19-40 '93. 3
 山田 正章
 アイルランドのナショナリズムの展開と文芸復興運動（1）
 総合文化研究所紀要（同志社女子大学） 9 p. '92. 3
 山田 正章
 Anglo-Irishの意識構造—Samuel Fergusonをめぐって
 学術研究年報（同志社女子大学） 43(1) p.1-27 '92.12
 Burleigh, David
 Rumours of the Infinite : An Irish Poet in Japan
 フェリス女学院大学文学部紀要 28 p.19-44 '93. 3
 O'Halloran, Jane
 パトリック・カバナの詩の考察—「土」という言葉に注目して〔英文〕
 ノートルダム清心女子大学紀要 17(1) p.33-40 '93.

単行本

- 小川 美彦
『ジェイムズ・ジョイスの世界』 栄宝社 '92.11
- 小野 恭子
『ジョイスを読む』 研究社 '93. 7
- 久保田 重芳
『J.M.シングの世界』 人文書院 '93. 2
- 島津 彬郎
『イエイツを読む』 研究社 '93. 7
- 八雲会(編)
『へるん』 恒文社 '93. 6
- 風呂本 武敏
『アングロ・アイリッシュの文学—ケルトの末裔』 山口書店 '92.12
- 柳瀬 尚紀
『フィネガン辛航紀—『フィネガン・ウェイク』を読むための本』
河出書房新社 '92. 8
- 和田 桂子
『20世紀のイリュージョン—『ユリシーズ』を求めて』 白地社 '92. 2

Yeats and Deasia: His Mode of the Adaptation of the Noh Plays

Hiroyuki Yamasaki

Not a few critics at home and abroad have discussed Yeats's mode of the adaptation of the Japanese Noh plays as is seen in his four plays for dancers; At the Hawk's Well (1917), The dreaming of the Bones (1919), The Only Jealousy of Emer (1919), and Calvary (1920). The majority of those critics have emphasized the similarity in both form and subject matter between Yeats's dance plays and the Noh plays, whereas the minority the dissimilarity in both between them. In this paper, the writer attempts to emphasize the apparent similarity in form and the fundamental difference in subject matter between them. Based on Yeats's own testimony that he metaphorically went to Asia "for a stage convention," many critics' interest has mainly been directed to such conventional features of the Noh plays as "formal faces," "a chorus," and "those movements of the body." This paper emphasizes the importance of the three conventional aspects which are, as Yeats himself wrote, fundamental of the Noh theatre; a Buddhist priest as a protagonist, his meeting with ghost, god, or goddess, and some holy place as his meeting place. The writer tries to examine what are the Yeatsian counterparts of all these aspects in each of his four dance plays.

Yeats expressed his hope to "complete a dramatic celebration of the life of Cuchulain" in the manner of the Noh plays. The paper demonstrates how his hope has actually been realized in each of all his dance plays. In contrast to young lovers' ghosts in the Noh plays, who finally abandon the world and accept their death in peace, thanks to the prayer of a Buddhist priest, leading characters in his four dance plays never do so. Their refusal of self-abandonment echoes Cuchulain's fighting with the Asiatic sea which dissolves the subjective mind of man and makes him nothing. Behind Yeats's celebration of the life of Cuchulain, there seems to be hidden his ingrained predilection for Greek anthropocentrism allied with Europocentrism. It is quite interesting to find that Yeats's products of having gone to Asia bring his own European character to light all the more clearly. His pilgrimage to Asia turns out to be a return to his imagined community of Europe.

The Polarized Field in *The Winding Stair*

Ryuji Kobori

A complicated existence can be found in *The Winding Stair* when we read it through in view of polarity. Apparently such an existence have an inclination to go to the ultimate realm, Unity of Being, but is unavoidably dualized. I intend to divide the existence into four phases as follows: a primordial form of existence, to choose between A and B, to take the way to Being, and to vacillate between A and B. It may be not impossible to see these phases through Yeats's recognition that "all things fall into a series of antinomies in human experience" (*A Vision*). And so they can be regarded as all based on Yeats's perspective, that is, "Between extremities/Man runs his course" ('Vacillation').

This thesis concentrates on the polarized field of the self, but never so-called Bildungsroman or the upper way to Being. It is my aim to show how these four phases are constellated on the field, in other words, they as a whole create another new existence. A dualistic viewpoint is not only able to divide human existence diversely but transform divided self into a single entity. I don't hint at the ultimate Being. It is a newly expected existence that I want to pursuit in *The Winding Stair* in terms of Yeats's perspective of polarity.

“He who can read the signs” — the text’s
intention of ‘Nineteen Hundred and Nineteen’

Masanori Funakura

Reading is classified into three types according to which intention is emphasized: author’s, reader’s, or text’s. The reading based on the author’s intention tries to centralize and unify interpretation under the author’s unattainable meaning. And the reading relying on the reader’s arguable intention may foreground diversity and arbitrariness to keep open the path of free interpretation.

On the other hand, the text-oriented reading attempts to obtain the text’s transparent intention through literal reading of the meaning of both words used by the author to represent a fictive world and the world conceptualized by those words. I will read ‘Nineteen Hundred and Nineteen’ from this perspective.

This poem has often been read as depicting the poet’s hopeless state of mind in the presence of the Black and Tan’s terrorism around 1919. Such a typical interpretation seems to be based on the poet’s own confession of grief over “lost peace and lost hope.”

It may be true that despair, self-annihilation, and even suicide-impulse are implicated. Yet this poem is neither all desperation nor negation. It matters why the historical fact has a special meaning for the speaker in 1919. Through the rhetoric of altering his attitude we can read the process of the speaker’s self-organization out of oscillation. By fixing my eyes on the relations especially between I. i - iii and I. iv, and between I. v and III. iii, I will follow literal representation in the text as a sub-script and reveal meta-representation concealed by representation in the text as a texture.

My conclusion is this: “He who can read the signs nor sink unmanned/
Into the half-deceit” brought, “the half-imagined, half-written page” to completion by translating historical fact into a terrible vision. This poem represents the process of the speaker’s self-organization.

Yeats's "Nineteen Hundred and Nineteen" : Literariness vs. historicity

Hiroyuki Yamasaki

Almost all of those critics who have discussed Yeats's poem "Nineteen Hundred and Nineteen" have interpreted it as a pessimistic poem of iconoclasm filled with the poet's appetite for chaos. The present report is an attempt to revise this prevailing view of the poem.

The central ground cited is that Yeats, in his letter to Olivia Shakespear, dated April 9, 1921, wrote of his own philosophy the poem presumably contains: "My own philosophy does not make brighter the prospect, so far as any future we shall live to see is concerned, except that it flouts all socialistic hope if that is a brightening." A clue as to what Yeats means by his own anti-socialistic and world-brightening philosophy can be found in the earlier section of the same letter. There he refers to his attempt of "searching out signs of the whirling gyres of the historical cone" in order to "see deeper into what is to come." This reference suggests that the philosophy in question is nothing but his long-cherished cyclical view of history as contrasted with a progressive one of history that all the socialists have upheld. In fact, the poem itself provides us with plenty of evidences to show that this is the case. For example, the phrase "He who can read the signs" in the poem is evidently an echo of the phrase "searching out signs of the whirling gyres of the historical cone" in the letter. Moreover, such phrases in the poem as "the circle of moon", "So the Platonic Year / Whirls out new right and wrong, / Whirls in the old instead", and "But wearied running round and round in their courses", all imply that the poem is intended to express Yeats's own cyclical philosophy of history. In this connection, there are strangely very few references to actual historical facts in this poem with a date as its title. The only historical reference is to a tragic episode of a young mother killed by a drunken soldiery during the Black and Tan War. It is supposed that Yeats's aim in this poem is to present the signs of the cyclical movement of history which he discovered in the turbulence of the War and which the progressive philosophy of history had veiled and suppressed. Bachelard's famous insight that "one can study only what one has first dreamed about" can hold true of the poem. The poem is a product of his study during the historical event in 1919 of what he has dreamed about since he was young: a cyclical philosophy of history.

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 5,000 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.

YEATS STUDIES

THE BULLETIN OF THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

No. 24 • 1993

Lecture:

- The Emperor's Smithy: Poetic, Visionary, and
Theatrical Images in Yeats's Work Michael. J. Sidnell 1

Papers:

- Yeats and Deasia: His Mode of the Adaptation
of the Noh Plays Hiroyuki Yamasaki 21
- The Polarized Field in *The Winding Stair* Ryuji Kobori 33

Symposium:

- "Nineteen Hundred and Nineteen"; —Between History
and Literature chaired by Taketoshi Furomoto 42
- The Strategy of Negation Ken'ichi Haya 44
- "He who can read the signs" — the text's intention of
'Nineteen Hundred and Nineteen' Masanori Funakura 46
- Yeats's "Nineteen Hundred and Nineteen" Hiroyuki Yamasaki 53
- Literariness vs. historicity*

- Programme of the 28th Annual Conference 60
- Bibliography of Irish Studies 62
- Synopses of the Papers 76