ISSN 0338-5445

イェイツ研究

No. 25・1994

日本イェイツ協会

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繋を保つ。

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) 学会誌の発行

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

Questions and unresolved conflicts:
Purgatory, No and the "*Vision*" *Paper* …… George Hughes　1

論文

イェイツを読むヒーニー …… 栩木　伸明　19

研究発表

イェイツにおける〈老い〉と〈仮面〉 …… 小堀　隆司　32
イェイツの詩の成長とパウンド …… 鵜野ひろ子　44

シンポジウム

Great Famine とアイルランド文学 …… 司会　岩虎　正純　48
現代アイルランド詩における Famine のイメージ
　―Kavanagh から Heaney へ …… 鈴木　史朗　50
大飢饉とアングロ・アイリッシュ小説との関わり
　―カールトン、ジョイス、オフラハティーの場合 …… 扶瀬　幹生　63
トマス・マーフィーの『飢饉』 …… 清水　重夫　74

シンポジウム

ヒーニー以後の詩人たち …… 司会　佐野　哲郎　80
Medbh McGuckian における「移植」について …… 虎岩　直子　83
ポール・マルドゥーン：話芸とその意義 …… 谷川　冬二　84
声のパスティーシュ
　―ヌーラ・ニー・ゴーノル …… 大野　光子　93

第29回大会プログラム …… 103
会計報告 …… 105

書評

鈴木弘著『図説イェイツ詩辞典』 …… 逢坂　収　106
アイルランド文学研究書誌 …… 112
英文要旨 …… 120
編集後記 …… 130
論文投稿規定 …… 130

講演

Questions and unresolved conflicts: *Purgatory*, No and the "*Vision*" *Papers*

George Hughes

Purgatory has always been a controversial play. It was criticized when first performed for its departure from orthodox Christian ideas, and is now frequently attacked for its reactionary view of the Anglo-Irish, as well as its relation to Yeats's support of eugenics. Yet there is also a history of powerfully impressive performances, and it is a work which has a continuing impact in the modern theatre. Yeats himself told Dorothy Wellesley: "I have put there my own conviction about this world and the next" (*Letters* 913)—as though he felt it were possible to condense all his ideas on life and death into one scene of "tragic intensity" (*Letters* 907). He also said in defense of the play: "I think the dead suffer remorse and re-create their old lives just as I have described. There are mediaeval Japanese plays about it, and much in the folklore of all countries" (Torchiana 357).

Our understanding of Yeats's views on the relation between "this world and the next" and on how the dead "re-create their old lives" has been greatly enriched by the recent publication of *Yeats's "Vision" Papers*. They contain transcripts of automatic writing and notebooks which date back to 1918-1923, but it was on the material in these volumes that Yeats worked when he brought out the second edition of *A Vision* in 1937, and the matters discussed in the scripts were obviously still on his mind when he wrote *Purgatory* in 1938. The "*Vision*" *Papers* provide, (along with the publication of the manuscript versions of *Purgatory*), extraordinary insight into the way topics emerge and are explored in Yeats's mental world. It is not obvious at first how modern problems of the Irish great house, or problems of Yeats's arcane theories concerning spirit visitations, could come together with themes and

techniques from the Japanese No and then find effective and powerful expression in a new dramatic form. I should like to suggest in what follows that these conjunctions become clearer as we read *Purgatory* in the context of the "*Vision*" *Papers*.

II

The first key point about the "*Vision*" *Papers* for my purposes here is that they reveal the significance of the process of question and answer in the working out of Yeats's ideas. The editors are unsure exactly when and how Yeats and his wife began automatic writing, and there are problems about sincerity (or about what Yeats called the "dramatisation" of the medium); but, whatever the significance of such issues, Yeats himself tells us, in the introduction to the 1937 edition of *A Vision*, that in a hotel on the edge of the Ashdown Forest, on the afternoon of October 24th 1917, four days after his marriage: "my wife surprised me by attempting automatic writing" (8). The "*Vision*" *Papers* spring into being around that automatic writing. Before long they had developed a system of question and answer: questions written in one book and answers in another. The questions come from Yeats, though presumably they discussed together what could be asked. The answers come from Mrs. Yeats, who as a medium felt herself to be writing under the influence of "Thomas of Dorlowicz," her spirit control. In this way Yeats and his wife put together, according to Harper, about 3,600 pages in a period of almost thirty months. The exchanges finally stopped, according to Yeats in 1920, and he then began to put together the manuscript of his prose work, *A Vision*.

On January 5, 1918 Yeats was asking questions which Mrs. Yeats (or perhaps we should say Thomas of Dorlowicz) was answering. She told him:

> Simplify your life nothing else. Dont look for work outside your own.

> What do you mean by outside by [sic] own
> All public work
>
> Lectures? plays?
> Lectures etc
>
> The Noh plays.
> Noh all right—lectures if settled & not done at random from restlessness (1. 208)

Obviously Mrs. Yeats (or Thomas of Dorlowicz) could not have had a work like *Purgatory* in mind in 1918, but it is clear that she was enthusiastic about the writing of Irish No plays. There are long discussions in these scripts which the editors take to refer to the *Only Jealousy of Emer* and *Calvary*. In January 1918 Yeats talks about the Commedia Dell Arte—and the reply by Mrs. Yeats is: "That is like the Noh partially a dramatisation of the soul—it is all great art." (1. 270) Later in August 1919 one of the spirits says: "you *must* write poetry," and "I have also given you material for a Noh play." (2. 387)

The question and answer process throws up such matters as the No drama, but it is applied primarily to the topic of the activities of spirits and ghosts which so concerned Yeats. He tried in his questions to establish exactly what happens after death and was given various technical terms to manipulate, like, for example, the "passionate body." "How long does the passionate body meditate [after death]" he asks.

> It does not meditate—it dreams....
>
> Of what does the passionate body dream immediately after death?
> On those it loves most & would be with

How does it see them in the dream?
As in life

Does it really see them or only dream
As they have been & as they are (1. 315).

The answers are not completely clear, but these explorations provide the material that Yeats was to work up into *A Vision*—with an important difference. When Yeats wrote the 1925 version of *A Vision* he didn't write it as a series of questions. It became an apparently confident statement: "The *Passionate Body* like the Celestial Body never ceases to dream, moving through events, however, not in the order of their occurrence but in that of their intensity.... The man is now in what is called the D*reaming Back*, and it is now that, according to ancient and modern tradition, the murderer may be seen committing his murder night after night, or perhaps upon the anniversary of its first committal...." (226)

When Yeats then came to revise this section—or rather rewrite it—for the 1937 edition of *A Vision*, he obviously consulted the automatic scripts again at length, since he refers to them in more detail in new footnotes. But again the information in the second version of *A Vision* emerged as a firm statement of a systematic account of life after death, though Yeats can't really have been so confident of what he had said, since he changed so much. "In the *Dreaming Back*," he now says, "the *Spirit* is compelled to live over and over again the events that had most moved it; there can be nothing new, but the old events stand forth in a light which is dim or bright according to the intensity of the passion that accompanied them" (226). He adds shortly after: "all spirits inhabit our unconsciousness or, as Swedenborg said, are the Dramatis Personae of our dreams. One thinks of those apparitions haunting the places where they have lived that fill the literature of all countries and are the theme of the Japanese No drama" (227).

III

Obviously Yeats was eager to find confirmation of the complex and arcane spirit theories that developed in the automatic writing sessions; he especially liked confirmation that came from other cultures and other periods. His memories of Japanese drama (whether from his work on the Pound/Fenollosa translation or, as I shall consider later, from the Stopes translation) were an important reassurance to him. At the same time there was also the possibility that he could confirm his ideas by echoing Japanese drama in an Irish No of his own invention; and this possibility must have been presented to him forcefully as he worked on the automatic writing scripts in the 1930s.

A return to drama, however, shifts the spirit theories into a different mode, since the statements of *A Vision* are placed once more in a context of uncertainties and questions. If ideas are dramatized within Western-style dramatic conflict, they cannot be reduced to one central assertive voice. Even when those ideas come largely from one direction (as they do in *Purgatory*) they are constantly undercut by potential questions about the dramatized personality and by different possible versions of the experience shown on stage.

IV

Purgatory obviously represents a re-thinking of the techniques associated with Yeats's earlier attempts at a kind of Irish No (as, in its rather different way does *The Words upon the Window-pane*). Earlier in his career he had used "no scenery...three musicians...drum and gong or flute and dulcimer." He had decided: "Instead of the players working themselves into a violence of passion indecorous in our sitting-room, the music, the beauty of form and voice [should] all come to climax in pantomimic dance" (151). But in *Purgatory* there is no dance. Nor does it have masks, screens or the unfolding cloth that Yeats had experimented with. But Yeats defended *Purgatory* with a reference to the No, and it

does have the returning ghosts which are such a familiar feature of No plays. There is little doubt that *Purgatory* attempts to re-create a bridge between the Western dramatic tradition and the No—and it does so in a uniquely successful way.

Purgatory starts with an old man and boy on stage and "A ruined house and a bare tree in the background." The old man says to the boy:

Study that house.
I think about its jokes and stories;
I try to remember what the butler
Said to a drunken gamekeeper
In mid-October, but I cannot,
If I cannot, none living can.
Where are the jokes and stories of a house,
Its threshold gone to patch a pig-sty? (1041)

The old man is telling the boy to *study* the house—not just to look at it, or to watch it, but to *study* it. He tells him to do this twice in the play, and also tells him later to study the tree. The verb "study" indicates a desire to question the object, to examine the possibility that it might reveal meaning as an emblem—as related in some way to a symbolic system. The old man tells the boy to watch the shadow of a cloud fall on the house because "that's symbolical." Such things, in other words, are not to be seen passively. The boy unfortunately doesn't or can't study the house. When the old man says "study that tree,/ What is it like?' He replies "A silly old man." (1041)

This studying of symbols has nothing to do with the methods of No, but it does suggest the techniques of meditation that lay behind the "*Vision*" *Papers*. We should note however that the meanings of the house are, and always were for Yeats, complex; they are not simply

exhausted by reference to occult theories. In the earliest version of the manuscript the vivid picture of an Anglo-Irish house does not occur. Instead the old man describes the house as a dark evil place—no jokes and stories, butlers and gamekeepers. In a later ms. version the boy says "I hate that house—it looks to me an evil." And the old man replies that it is no worse than any other. He says "It is not the house [but what is] living in it & lives in it still that is evil" (Siegel 37; 59). It changes through these versions from a setting like that in Greek tragedy—as in *Oedipus the King* or *Agamemnon*—to a place with a modern history—perhaps even like Yeats's own tower. The house which the old man instructs the boy to study comes to be linked to his own imagination—until in the final version he seems to hold the life of the house in his own mind: "If I cannot [remember], none living can" (1041).

Paul de Man in his famous essay on "Image and Emblem in Yeats" insisted that Yeats was unable to unify emblem and natural images in his work, and that the emblematic meanings always came first for him. Such seems roughly to be the case here, but what may be more significant is the way in which the emblematic meanings, the systems of symbols Yeats uses, are not fixed or definite as de Man would have us believe. Although the ruined house, like the tree, has to be studied, there is no clear indication either inside or outside the play of its exact meaning.

The old man in *Purgatory* goes on to tell the Boy that this house belonged to his grandmother, but his mother married a "groom in a training stable" and died after he was born, whereupon the groom (his father) squandered all the money and lost the house. He now describes the place, in a way that seems almost to erase the evil of the manuscript versions, within an elegy for Anglo-Irish aristocratic life :

Great people lived and died in this house;

Magistrates, colonels, members of Parliament,
Captains and Governors, and long ago
Men that had fought at Aughrim and the Boyne.
Some that had gone on Government work
To London or to India came home to die,
Or came from London every spring
To look at the may-blossom in the park. (1043-4)

Described in this way the house is seen as having embodied the life of an Anglo-Irish administrative class: it has fostered power, responsibility, high-minded imperialism and aristocratic grace. But evil returns rapidly to cloud the picture, since the house is in fact ruined, its virtues squandered and its fabric destroyed. The speech comes to an astonishing culmination when the old man says his father "killed the house"

to kill a house
Where great men grew up, married, died,
I here declare a capital offence. (1044)

This speech has, unsurprisingly, provoked hostility among contemporary critics: it is fiercely unbalanced, written in anger and disgust at the destruction of a way of life, a form of culture— of what Yeats at least sees as civilization. Much in it is no doubt personal to Yeats; and it could certainly be said that its combative spirit and excessive anger is directly against the dramatic tradition of the No—at least according to Zeami's prescriptions for the form. Part of the anger in the speech no doubt springs from a strong nostalgia Yeats had for the kind of house his own family had been far too unsettled to occupy, and for the house in which Lady Gregory had treated him so well. His anger was no doubt also spurred on by the fact that he had seen so many big houses burning around him (192 were burnt in the years 1921-23 alone.) Yeats had also seen what he thought were the hard-won liberties

of the Protestant tradition (like the right to divorce, or freedom from censorship) destroyed by the new government in Ireland. When he associated the house with words like "Aughrim" and the "Boyne" —which have a strong historical and political resonance, and which even in his own earlier work represented disaster for Irish nationalism—he must have been deliberately setting out to provoke a new generation of Catholic nationalist critics.

The speech is made by a character in a drama, not by Yeats; but Harold Bloom attacks those readings that suggest Yeats is merely giving the view of the character. Bloom points out that these *are* Yeats's own attitudes (or a version of them). Yeats was himself worried about degeneration and decline in the West. He printed *Purgatory* in *On The Boiler*, and the prose writings contains statements made in his own voice in support of eugenics, for example, which are in accord with the views of the old man. Yeats was also capable of vicious class prejudice. The anger expressed in *Purgatory* has been compared to the feelings Yeats had in 1903 when he heard that Maud Gonne was going to marry John MacBride. He condemned Maud Gonne for betraying her class, and MacBride was indeed to become for him , like the villainous father of *Purgatory*, a "drunken, vainglorious lout."

But whether the views of the old man can be identified with Yeats's or not, it must be underlined that the dramatic form will not allow them to be presented in *Purgatory* as straightforward statement. Conflict and development forces contradictory possibilities onto the drama. The old man has come to the ruined house to see the ghost of his mother; he kills his son in an attempt to bring to an end the return of the ghosts, the cycle of violence and the spread of pollution. But in fact he cannot do this: his act of murder simply speeds up the process. However we may be drawn by the pathos he evokes, or by his misreading of his predicament, the logic of the narrative does not endorse his actions. He hears the hoof beats of his father's horse coming back

again, and the play ends with his cry of despair.

The logic of the plot then leads the old man towards destruction and madness, but this does not mean that his feelings for the ruined house are simply to be despised or discounted. It is helpful here, I think, to recall Ruskin's chapter in the *Seven Lamps of Architecture* on the Lamp of Memory, where he speaks of the importance of houses in a landscape, and emphasizes how houses must be built to last from generation to generation, to take on the "golden stain of time" (215). Houses for Ruskin, like Yeats, are a form of the evidence of civilization, symbolically related to the moral and aesthetic life of those who built them; to destroy them wantonly is a crime: "The dead have still their right in them" (225). "When men do not love their hearths, nor reverence their thresholds," Ruskin says, "it is a sign that they have dishonoured both....Our God is a household God, as well as a heavenly one; He has an altar in every man's dwelling, let men look to it when they rend it lightly and pour out its ashes." (209)

The anger in Yeats's play is grossly unbalanced, but it derives from the same concern that Ruskin shows towards a tradition which could be handed on from generation to generation, one which had its symbolic expression in buildings that had passed through many hands and been the stopping place for many families. All kinds of questions arise from the situation of destruction, questions about the role of elites, about responsibility and authority, about degeneration and sexua lity—but *Purgatory* proposes far more questions than answers. Francis Fergusson argued some time ago in his *Idea of a Theater* that an effective theatre need not show a scene which is an exact likeness of the everyday world (like the pedantically furnished rooms of contemporary realism), but its scene must be a "focus of the life of the times, and therefore significant in however sinister a sense" (224). Yeats's ruined house is exactly such a scene in relation to its times. It is not a place that holds hope for the future, but it is a focus of genuinely conflicting

political, social and personal aspirations. It is significant, if for no other reason, in the sinister questions it poses about continuity, tradition and civilization.

V

Yeats, as we have seen, himself specifically relates *Purgatory* to mediaeval Japanese drama. The story of the No play *Motomezuka* (as Sung Hae-Kyung has pointed out in her work on Yeats and the No) had stayed in Yeats's mind for a long time, and it seems likely that he was thinking of it when he talked about "mediaeval Japanese plays" in relation to *Purgatory*. What caught Yeats's attention in *Motomezuka* was the idea of the ghost of the heroine at the end of the play. She is so worried by her sin which, he says, "seems a great sin because of its unforeseen and unforeseeable consequence." She is trapped in flames which are "her own conscience made visible" (1925. 225). The priest in *Motomezuka* explains to her that if she would only cease to believe in the flames they would cease to exist. As with the mother in *Purgatory* resolution and purgation seem a possibility, but do not take place.

Motomezuka does not appear among the Fenollosa papers on which Yeats worked with with Ezra Pound; he must have read the play in the earlier volume of translations from the No published in 1913 by Marie Stopes. (It appears in Stopes's book under the title *The Maiden's Tomb*.) Stopes's version of the No is now largely forgotten, but it was the first complete book of translations, and in her introduction she was also the first to make the connection between Irish drama and the No. "As Synge and the Irish poets speak for the Irish people the things that matter most to them and that yet go all unexpressed in their outward life," she says, " in the same sense, only to a greater extent, do the No dramas represent the old spirit of Japan" (1) Later on she compares the effect of the name Deirdre in *Deirdre of the Sorrows* to the way in which "feelings are created in a Japanese play by single words and names."(21) Such comparisons obviously struck home to Yeats, and

indeed he repeated the connection between Synge's work and Japanese literature when he wrote to the Japanese translators of Synge in 1921. He said how Synge's stories were very like those in Japanese literature, and added: "Shortly before his last illness Synge told me that he meant to write no more peasant-plays and his last play, his unfinished "Deirdre of the Sorrows" is about old Irish kings and queens though written in the peasant dialect: and had he lived I think he would have been helped by your literature as I have been helped by it." (Bushrui 263)

Stopes also pointed out in her introduction to the translations how much "classical allusion and quotation," is used in the No. "While it does not appeal at all to us," she said, it "is one of the features which principally delights the Japanese literati." (24) Yeats seems to have decided that it could delight Western literati too, and tried to achieve the same effect in *Purgatory*, quoting from Rossetti and Scott, as well as gesturing towards *Hamlet, Lear* and Greek tragedy. Stopes says in relation to the No—as Yeats would undoubtedly have claimed for *Purgatory*—that this technique "is considered not only to show the degree of knowledge which the author possessed, but also to add greatly to the richness and suggestiveness of the piece by bringing to the memory other cognate scenes and ideas." (24-5)

Marie Stopes's book is illustrated, and it reproduces a print of the heroine of *Motomezuka* at the point which most interested Yeats, where, as he says "if she but touch a pillar... it bursts into flames" — because she is going through a kind of hell or purgatory (1925. 225). Yeats gave his own version of the story of *Motomezuka* many times (in "Swedenborg, Mediums and Desolate Places," in *Per Amica Silentia Lunae*, in his "Note on 'The Dreaming of the Bones'" in *Four Plays for Dancers* and in both versions of *A Vision.*) He emphasized that the suffering of the ghost would cease if only the young woman ceased to believe in her sin and its "unforeseeable consequence"): and this is the situation that is repeated in *Purgatory*.

In Yeats's drama the woman's ghost must come back to habitations and familiar spots to relive its transgressions. The old man thinks that others may help her to escape, that "when the consequence is at an end/The dream must end" (1042). He even thinks he has brought this about:

> Dear mother, the window is dark again,
> But you are in the light because
> I finished all that consequence. (1049)

The emphasis here on "consequence" echoes exactly Yeats's focus in his accounts of Motomezuka.

Once the old man has acted in *Purgatory*, and has murdered his son, his mother's soul seems briefly to be represented by the lighted tree. ("Study that tree," the old man says. "It stands there like a purified soul" 1049.) This has nothing to do with the story of *Motomezuka* (though tree spirits do quite often appear in human form in No); and to understand its significance for Yeats we need to fight our way through some very confusing sections of *A Vision*. Yeats's point seems to be that after death the spirit takes on symbolic form: "The *Spirit* is not those changing images....but the light" (1937. 220). So the ghost first appears in *Purgatory* in a woman's shape (the "passionate body"), and then as a spirit can be seen like a tree standing in "all cold , sweet, glistening light." Some connection with Japanese ideas was presumably also in Yeats's mind, since he insists in *A Vision* that the kind of analogy proposed by the play (of dream images and spirits) appears in Irish literature "in Japanese plays, in Swedenborg, in the phenomena of spiritualism, accompanied as often as not by the belief that the living can assist the imaginations of the dead" (1937. 221)

VI

The old man in *Purgatory* told the boy to *study* that tree, and the instruction takes us directly back again to the "*Vision*" *Papers*—because that was exactly what the controls were telling Yeats himself to do in October 1918. Thomas of Dorlowicz says on October 23: "I am not coming today—you are too tired you are not to write dialogue for 3 days & you are to write on the tree/ I want you to take the tree and meditate on it as at one—/ The tree is personality—remember the tree I drew for you" (2. 94). Later on the same day the writing asks "Tree is this Christ in Time," and is answered: "The mask of Christ" (2. 95). The next session starts off saying "Your tree is purely intellectual.... You have missed the significance of the mask hanging on the tree—The tree on the tower the tree growing on an island etc—The tree in a sense is symbolic of the whole circle" (2. 96). These questions and answers then lead on to the discussion of *Calvary*

The symbolic tree in *Purgatory* may suggest various trees in Yeats's poems—in "Among School Children," in "Vacillation," in "The Two Trees." In his prose Yeats talks of the Sephirothic tree of the Golden Dawn, the Tree of Life, in which he says "there are ever-sighing souls moving in its branches" (1924. 54). In his essay on Magic, Yeats quotes from *The Kabbalah Unveiled*: "The Tree,...is the Tree of the Knowledge of Good and Evil...in its branches the birds lodge and build their nests, the soul and the angels have their place" (1924. 54). Yeats praised William Morris as the poet of the Green Tree, though in discussing him he also mentions "the Dry Tree, the image of the ruined land" (1924. 66). Surely it is not irrelevant here that Dante's *Purgatory* is also constructed around a vision of trees: first a fir tree that symbolizes abstinence, then a tree grown from a shoot of the tree of knowledge but one that refuses prayers, and finally the tree in Canto XXXII, beneath which Beatrice sits. Dante's, however, is a tree covered with apple-blossom, while the tree of Yeats's play is, we should note,

stripped bare, and riven by thunderbolt. The old man thinks it shows that the necessary purgation has taken place, but at the end of the play he realises that it has not.

Although possible allusions of this kind are of interest to modern literati *studying* an Irish No play, it is impossible to guess how much would be communicated to a Western (or for that matter to a Japanese) audience at any single performance of *Purgatory*. One might be tempted to suggest that the dramatic impact of *Purgatory* is something apart from its network of allusions to occult ideas or the literary tradition. Kunio Komparu says that a No play is, "an exploration, an evocation, and indeed a song of praise." (151); while *Purgatory*, we might say, is rather a play that foregrounds its angry conflicts in a very Western fashion. Yeats after all relished a struggle—in an interview with an Indian professor in 1937 he is said to have waved a Japanese sword at him and cried out "Conflict, more conflict!" (Torchiana 166). The mood of the old man in *Purgatory* seems at times rather similar. Pathetic figures rise from the dead in No: they rehearse their past; but they don't start committing new murders on the stage.

For all its Western elements of conflict, however, *Purgatory* is obviously also intended to break out of the conventional patterns of Western drama. Yeats was determined throughout his career to find a dramatic way that had not been taken by the commercial theatre, and he had long admired forms of drama whose climax was not simply "an excitement of the nerves." (1924. 247). The conflicts in *Purgatory* turn in the end on the exploration of the old man's consciousness and the evocation of his states of mind. In this respect it does echo the Japanese art form. Moreover, there is no resolution of conflict in the way a Western audience might expect or hope for.

When the old man in *Purgatory* is watching his mother's ghost relive the night of her first sexual encounter with her husband he

suddenly sees a problem and asks:

> Can she renew the sexual act
> And find no pleasure in it, and if not,
> If pleasure and remorse must both be there,
> Which is the greater?

He doesn't know the answer and says:

> I lack schooling.
> Go fetch Tertullian; he and I
> Will ravel all this problem out... (1046)

As Peter Ure first pointed out, no answer is in fact given in the play; and we might take the incident, with its esoteric question, its learned reference, and its situation in the dramatic scene, as typical of Yeats's dramatic method here. It helps to read *Purgatory* beside the "*Vision*" *Papers* because they share the same urge to question, and the same inability to come up with fixed, clear, satisfying answers.

The open-endedness of Yeats's explorations in *Purgatory* are part of what continue to make it interesting as a work of art—more interesting than works like *On The Boiler* or even *A Vision*. It shares much with these works, as we have seen; but the dramatic form that Yeats has partially borrowed and partially invented allows him to suggest that he tried elsewhere to force to a conclusion. The play makes obvious that these matters are not in fact settled or resolved. *Purgatory* is, as Mrs. Yeats said of the Commedia Dell Arte "like the Noh partially a dramatisation of the soul—it is all great art."

Works cited

Blacker, Carmen. "Marie Stopes (1907-1958) and Japan." *Britain and*

Japan 1859-1991: Themes and Personalities. Ed. Sir Hugh Cortazzi and Gordon Daniels. London: Routledge, 1991.

Bloom, Harold. *Yeats.* London: Oxford UP, 1970.

Bushrui, S. B. *Sunshine and the Moon's Delight: A Centenary Tribute to John Millington Synge.* Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe and the American University of Beirut.

Deane, Seamus. *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature.* London: Faber, 1985.

de Man, Paul. "Image and Emblem in Yeats." *The Rhetoric of Romanticism.* New York: Columbia UP, 1984.

Fergusson, Francis. T*he Idea of a Theater: A Study of Ten Plays: The Art of Drama in Changing Perspective.* Princeton: Princeton UP, 1949. Rev. ed. 1968.

Komparu, Kunio. *The Noh Theater: Principles and Perspectives.* New York: Weatherhill/Tankosha, 1983.

Olahan, John. "Statements by Participants: Yeats International Theatre Festival." *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies.* Ed. R. J. Finneran and A.J. Wohlpart. 10. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992.

Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture.* 1849. London: Ward Lock, 1911.

Stopes, Marie and Joji Sakurai. *Plays of Old Japan: The "No"* . London: William Heinemann, 1913.

Sung, Hae-kyung. "No and English Literature: Pound and Yeats." Dissertation (in Japanese). U of Tokyo, 1993.

Torchiana, D. T. *W. B. Yeats and Georgian Ireland.* 1966. Washington, D. C. : Catholic U of America P.

Ure, Peter. *Yeats the Playwright: A Commentary on Character and Design in the Major Plays.* London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

Vendler, H. H. *Yeats's Vision and the Later Plays.* Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1963.

Wilson, F. A. C. *Yeats and Tradition.* New York: Macmillan, 1958.

Yeats, W. B. *A Critical Edition of Yeats's "A Vision" (1925).* Ed. G. M. Harper and W. K. Hood. London: Macmillan, 1978.

——. Essays. London: Macmillan, 1924.

——. "Introduction to 'Certain Noble Plays of Japan.'" *The Classic Noh Theatre of Japan* by Ezra Pound and Ernest Fenollosa. 1917. New York: New Driections, 1959.

——. *The Letters of W. B. Yeats*. Ed. Allan Wade. London: Rupert Hart-Davis, 1954.

——. *On The Boiler*. Dublin: Cuala P, 1938.

——. "Per Amica Silentia Lunae." *Mythologies*. London: Macmillan, 1959.

——. *Purgatory: Manuscript Materials, Including the Author's Final Text*. Ed. S. F. Siegel. Ithaca: Cornell UP, 1986.

——. "Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places." *Explorations*. London: Macmillan, 1962.

——. *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*. Ed. R. K. Alspach and C. C. Alspach. London: Macmillan, 1966.

——. *A Vision*. London: Macmillan, 1937. Rev. ed. 1962.

——. *Yeats's "Vision" Papers*. Ed. G. M. Harper et al. 3 vols. Iowa City: U of Iowa P, 1992.

論文

イェイツを読むヒーニー

栩 木 伸 明

シェイマス・ヒーニーはしばしばイェイツ以後最大のアイルランド詩人であると評価されている。このふたりの文学的関係を網羅的に検証しようとすれば優に一冊の書物ができあがるであろう。が、ここでは基礎固めとして、ヒーニーの詩と散文をひとつふたつ読みながら、彼がイェイツから何を学んだのかという問題を考えるためにひとつの視点を据える試みをしてみたい。

ヒーニーの最新詩集 *Seeing Things* (1991) の後半には、48篇の12行詩からなる連作 "Squarings" が収録されている。その "xxii" の詩はイェイツの亡霊への質問集になっている。

Where does spirit Inside or outside
Things remembered, made things, things unmade?
What came first, the seabird's cry the soul

Imagined in the dawn cold when it cried?
Where does it roost at last? On dungy sticks
In a jackdaw's nest up in the old stone tower

Or a marble bust commanding the parterre?
How habitable is perfected form?
And how inhabited the windy light?

What's the use of a held note or held line
That cannot be assailed for reassurance?
(Set questions for the ghost of W.B.) (ST, 78)

ヒーニーは、死後の世界で霊魂になったイェイツに、彼が生前霊魂について書

いたことがどれほど真実であったか確かめようとするような質問を、次から次へと投げかけている。これらの質問からは、イェイツのいくつかの詩への巧みな言及を聞き取ることができる。

まず、II1.1-2にかけての疑問文には、"Nineteen Hundred and Nineteen" のパートIII最終連の "What my laborious life imagined, even／The half-imagined, the half-written page" が重なってくるようだ。さらにこれに続く "the seabird's cry or the soul／Imagined in the dawn cold when it cried?" の前半には "In Memory of Alfredd Pollexfen" 末尾の "A visionary white sea-bird／Lamenting that a man should die" が、後半には "The Fisherman" 末尾の "one／Poem may be as cold／And passionate as the dawn" がかすかに響いている。そのうえ、ヒーニーの海鳥が「鳴き叫んでいる」のと同様、イェイツのふたつの詩の今引用したくだりにも "cry" のトーンが支配的である。前者では海鳥の鳴き声に詩人が唱和する("And with that cry I have raised my cry") のだし、後者では釣人のための詩を書くという宣言を叫んだ ("And cried") のだった。ヒーニーは、たんにイェイツの語句を流用するのではなく、詩句のトーンを自分の詩に移植しようとしている。さらに、1.7の庭園イメージは "Ancestral Houses" の庭と、次の行の "perfected form" は "Sailing to Byzantium" の金細工の鳥と、そして、1.9の特異な表現 "the windy light" は "The Grey Rock" の終りの近くの "Why are they faithless when their might／Is from the holy shades that rove／The grey rock and the windy light? と響き合っている。

ところで、これらのエコーの出典を特定して、個々の箇所にイェイツがこめたであろう含意をヒーニーの詩行から回収しようとするのは実りある作業とはおもえない。というのも、先輩詩人にたいするヒーニーのスタンスのありかたがまず測定されるべきだからである。イェイツへの問いかけひとつひとつをシリアスなものと受け取ることも可能かもしれない。だが、たとえば、"On dungy sticks／In a jackdaw's nest up in the old stone tower" は明らかにイェイツの "Stare's Nest by My Window" の冒頭部分を思わせるものの、ヒーニーの詩行のトーンはシリアスというよりむしろ卑俗で滑稽で、アイルランドの内乱時に塔にこもった老詩人をからかっているようにさえ読める。しかし、それならば、これらすべての問いかけが現実世界の束縛から遊離していこうとするイェイツの霊魂観をただ単に茶化したものだと考えようとすると、こんどはイェイツのいくつかの詩に手の込んだ言及をしたことの意味が曖昧になっ

てしまう。ヒーニーがイェイツを自分の詩にとりこむしかたは悪意にもとづいたパロディではない。となると、「この詩は、イェイツの霊魂観を賞賛しているともとれるし、茶化しているともとれる」という折衷案がこの詩を評する模範解答となりそうなものだが、このように判断を棚上げにしてしまうことは、最後の質問が許さない。

"What's the use of a held note line／That cannot bi assailed for reassurance?" は、きわめてつかみどころのない疑問文である。単語ひとつひとつの意味が揺れ動いていて読者を焦らすようにできあがっている。まず、イェイツの内面のことを思い起こして、彼が心のなかに温めておいた思想やうたの断片が使えなくなってしまっていることを言っているととることが可能だろう。もちろんヒーニーのこととして読むこともできる。何を尋ねても、死んで霊魂の世界に住むイェイツははっきり答えてくれない。だから、メモなど書きためても無駄なのではないか、という後輩詩人の自問のようにも解釈できる。三つ目として、イェイツとヒーニー、つまり先輩詩人と後輩詩人の関係について何かを言っていると読んでもそれほど突飛ではないだろう。すなわち、イェイツが遺した思想や詩の音楽（"held", "note", "line" には微妙なかたちで音楽への暗示がある）を、後輩詩人がひとつの基準点、あるいはお守りのようなものとして使えないとしたら、そんな遺産にはどれほどの存在価値があるというのか、という問いである。確かにイェイツの詩的遺産は後輩詩人たちが共有するにはあまりにも特異なので、規範というにはほど遠いところがある。とくに中期以降のイェイツの、アングロ・アイリッシュ性に居直った高踏的で奥義に達したかのようなポーズを批判して、アイルランドの現代詩人はイェイツから学ぶことなどありはしないという立場をとる批評家たちもいる。(Garratt, 42-43) しかし、一方で、たとえ「目の上のこぶ」としてではあっても、イェイツが今世紀のアイルランド詩人たちにとって圧倒的な存在感をもつ先行者であったことに疑いの余地はない。だとしたら、「この詩は、イェイツの霊魂観を賞賛しているともとれるし、茶化しているともとれる」という解釈は模範解答としては失格である。この解答は「この詩は、イェイツの霊魂観を賞賛していると同時に、茶化してもいる」と修正すべきであろう。イェイツを語るヒーニーのことばのつかみどころのなさに、たとえば「影響の不安」というラベルを貼ってすませるだけでは何も言ったことにならない。必要なのは、ヒーニーがイェイツに対して、責任を放棄し、判断停止をしてしまうかわりに、「賞賛すると同時に、茶化す」という積極的かつパラドクシカルな態度をとっていることの

意味を考えてみることだと思う。

*

イェイツの亡霊に質問をしかけるより10年以上も前の講演のなかで、ヒーニーは彼のことをやや肩の力を抜いた調子で語りはじめたことがある。

> So for entertainment and instruction, I wish to observe him in action as a young poet, and then as an established poet and public figure; and in each case I hope to make clear what I consider to have been exemplary in his bearing. (P, 102)

この語り口にうかがえるような余裕は、オースティン・クラークやパトリック・カヴァナーの世代には思いもよらなかっただろう。(Garratt, 243) 彼らの世代にとってイェイツは巨大な範例か、さもなくば難攻不落の城砦であったはずだ。彼らはイェイツの圧倒的な影にのみこまれまいとして抵抗した世代であった。一方、ヒーニーはイェイツから直接の影響をうけるには遅く生まれすぎたために、かえって有利な立場を享受している。ヒーニーが生まれたのはイェイツがその長い生涯を終えた年だった。どうやら彼は少年時代からイェイツの詩を愛読していたのではないらしい。イェイツを敬遠していたのかどうかはわからない。ヒーニーは1973年夏にイェイツゆかりの地スライゴーで行われたイェイツ・サマースクールで自作朗読をしているが、イェイツを意識的に読みはじめたのは、この夏から数年さかのぼる頃だったようである。(Parker, 122)

さきほど引用したのは、1978年に発表された講演原稿 "Yeats as an Example?" の序論の終結部である。これは、ヒーニーがはじめて書いたまとまったイェイツ論で、彼が先輩詩人の人物と詩を全体としてどう受けとめたかがいちばんはっきり伝わってくるように思われる。しばらくこのエッセイの内容をたどってみることにしたい。University of Surrey での講演原稿であるエッセイは、先輩詩人との気負った対決でも卑屈な挨拶でもない。つまり、ヒーニーはイェイツのことを裁いたりあばいたりしているのでもなければ神秘化の上塗りをしているわけでもない。かといって冷静で客観的な態度を装った「研究」に逃げているわけでもない。ヒーニーはイェイツに真正面から向き合い、先輩詩人におおいかぶさった神秘やら神話やらの古色がついたほこりをていね

いな手つきで払っている。オーデンのイェイツ論のタイトルに疑問符をつけたところにはイェイツが安易な「模範」とはならないだろうという懐疑が暗示されているが、このエッセイから読みとれるヒーニーのスタンスは最初に読んだ詩の場合よりもずいぶん分かりやすい。ヒーニーはイェイツの人物と詩とを共感をもって理解しようとしている。彼は、まず、イェイツの思索と現実の行動が結びついており、人生と作品が不可分であったところを賞賛する。ヒーニーはそれゆえ、イェイツの "A poet is by the very nature of things a man who lives with entire sincerity, or rather, the better his poetry, the more sincere his life" (P, 100)、そして、"Above all, it is necessary that the lyric poet's life be known, that we should understand that his poetry is no rootless flower but the speech of a man" (P, 100) という意見に同感する。詩人のことばとその人間存在に倫理性を読み込もうとするヒーニーの立場はすぐれてロマン派的な文学観である。だから、ヒーニーはたとえばウォレス・スティーヴンズの想像力擁護論は賞賛するが、いたって穏健な社会人であったスティーヴンズという人物にはどこか物足りない気持ちを抱いている。

こういう観点にたって、ヒーニーはイェイツの生涯をたどる作業をはじめる。イェイツの中期の変節をあつかったあたりを読むと、ヒーニーが相手に没入するような思い入れにも感情的な反感にもとらわれていないことがよくわかる。ヒーニーの見るところでは、イェイツはごく若いころから自己神秘化の方法と効果をほとんど本能的に身につけていたが、民衆のための文学活動にいきづまり、中産階級の俗悪さにも幻滅した中期のイェイツは突如、高踏的なポーズをとるようになった。(P, 106) この時期のイェイツの風貌を伝える証言として、ヒーニーはイェイツに批判的だったジョージ・ムーアのエッセイを引用しながら、世の中を敵にまわして必死に自分の思うところを演説しているにもかかわらず傲慢なポーズゆえに誰からも真面目にとりあってもらえないイェイツの姿を印象づけている。アメリカから帰ったばかりで、贅沢な毛皮のコートをまとって昂然と演壇に立つイェイツ本人は、自分をつくりなおそうとしているのだが、この突然の変貌は周囲をとまどわせるだけで、彼は敵ばかりをふやしたのだった。モード・ゴンに "Silly Willie" と言われ、オーデンの有名なエレジーも "You were silly like us, your gift survived it all" と書かれた、イェイツという人物の愚かなところ、今からみると滑稽にみえるところが指摘されている。ところが、ヒーニーは結局このようなイェイツの頑固さそのものを評価する。一見無責任で極端な変貌は自分に対する正直さから出ていたのだし、主義・

主張の変化はことばの深い意味において "innocent" なものだったのだ、と肯定してしまう。

> The reactionary politics implied by Yeats's admiration of the Coole Park milieu are innocent in the original sense of that word, not nocent, not hurtful. . . . The silliness of the behaviour is continuous with the sumptuousness of the poetry of the middle period. Yeats's attack upon his own middle class really springs out of disappointment: why aren't they taking the lead culturally now that they are in the lead economically? Of course Moore is right to say he belongs to them, and of course Yeats's pretensions looked ridiculous to his contemporaries. But this was his method of signifying his refusal to 'serve that in which he no longer believed'. (P, 108)

信じていないものには 加担しないという至極明快な態度は、外的な制度ではないものに忠実であろうとしていることのあらわれである。自己神秘化が自分自身と社会に対する誠実さを維持してゆくためのイェイツの戦略であったことを、ヒーニーは見抜いている。イェイツという人物の滑稽なまでの気どりや強引さは、実のところ自分の詩の高潔さ（integrity）を守るための自己防衛手段だった。(P, 101) こう考えることによって、イェイツの自己神秘化を論じる者が陥りやすいイェイツそのものの神秘化から、ヒーニーはまぬかれている。たとえば、「自我を貫き通した、孤高の鷲のように英雄的なイェイツ」というような評価にとどまっていれば、ヒーニーはイェイツのつけた仮面を拝み見ている賞賛者の一人にすぎなかっただろう。ところが、ヒーニーは仮面に隠れたイェイツの素顔を見ている。しかもむりやり仮面を引き剝がすのではなくて、仮面の脇から素顔がのぞくのをじっくり待っている。

ヒーニーのイェイツ論のいちばんあざやかな特徴は、イェイツがうっかり弱さをみせるときに注目して、それに積極的な価値をあたえたことだろう。

> ... the finally exemplary moments are those when this powerful artistic control is vulnerable to the pain or pathos of life itself. (P, 109)

彼はイェイツの豹変ぶりを追いかけながら、彼のなかにふたりのイェイツが互いに補いあうようにして混在していることを見いだした。すなわち、パーネルを原型とし、詩 "The Fisherman" で類型化した冷酷で尊大な人物像に自分を作り替えようとしたパブリック・マンが片方にいる。そして、もう一方には、謙遜で傷つきやすい素顔をもった、やさしい人生観の持ち主がいる、という構図である。ヒーニーはこのエッセイのはじめのところで、ロバート・ローウェルの詩 "Dolphin" において、詩人の声の根源のところで誇り (praide) と傷つきやすい (vulnerability) が結合していると述べ、だからこの詩はイェイツのエピタフとしてもふさわしい、と語っていた。(P, 98) これと同じ構図である。この構図のなかでヒーニーが光を当てようとするのは、謙遜なほうのイェイツである。

ヒーニーはエッセイの後半では、公的な仮面をつけることによってイェイツがつくりあげた肩肘張った自己イメージを相対化してゆくような、やさしい脆いところが表れた詩をとりあげて味わおうとする。 "There are several poems where this tenderness towards life and its uncompleteness is at odds with and tending to gain sway over the consolations of the artificial work" (P, 111) と言ってヒーニーが引合いに出すのは "What Then?" と "The Man and the Echo" である。そして、エッセイのしめくくりには、"The Stare's Nest by My Window" と "Cuchulain Comforted" の 2 篇をもってくる。

> I want to finish with two poems, one of which sets the dissatisfied poet in the midst of civil war, the other of which sets the violent hero in the middle of the dead. They ask, indirectly, about the purpose of art in the midst of life and by their movements, their images, their musics they make palpable a truth Yeats was at fiest only able to affiem abstractly, in those words which he borrowed from Coventry Patmore: 'The end of art is peace.' (P, 112)

これらふたつの詩に、イェイツが若い頃には "The end of art is peace" という抽象的な表現でしか述べることのできなかった考えがはっきりあらわれている。というのはどういうことか。ヒーニーのコメントに耳を傾けよう。まず、"The Stare's Nest by My Window" について。

Here the great fur coat of attitude is laid aside, the domineering intellect and the equestrian profile, all of which gain him a power elsewhere, all laid aside. What we have is a deeply instinctive yet intellectually assented-to idea of nature in her benign and nurturant azpect as the proper first principle of life and living, the maternal is apprehended, intimated and warmly cherished and we are reminded, much as Shakespeare might remind us, of the warm eggs in the nest shaking at the impact of an explosion. The stare at Yeats's window and the temple-haunting martlet in Macbeth's castle are messengers of grace. (P, 112)

内乱時に塔にたてこもったイェイツを論じるさいにヒーニーは、老詩人がそこで自閉的に耽った抽象思考や隠喩のレトリックには力点を置かずに、イェイツの日常感覚のありかたに注目する。イェイツはこの詩を書きながら、見たものを日常のことばでしずかに歌うことによって自らの怒りや憎しみが鎮静してゆくことを発見しただろう。そして、その詩を読んだヒーニーは、イェイツがごう慢なポーズを捨てたあとに気づいたものが暖かく生命を育む自然の「母」的な面だったことを指摘する。

この視点はもうひとつの詩 "Cuchulain Comforted" を読むさいにも引き継がれる。この詩はイェイツが死の2週間前に、生涯ただ一度だけ『神曲』の三韻句法 (*terza rima*) で書いた作品で、ヒーニーはこの詩を「冷酷な」"Under Ben Bulben" の代りにイェイツの墓碑銘にしたらよいと考え、全詩集の最後に置いたらよいと考えている。

And if the maternal instincts are the first, perhaps they call us back at the very end also.... We witness here a strange ritual of surrender, a rite of passage from life into death, but a rite whosw meaning is subsumed into song, into the otherness of art. It is a poem deeply at one with the weak and the strong of this earth, full of a motherly kindness towards life, but also unflinching in its belief in the propriety and beauty of life transcended into art, song, words. The language of the poem hallows the things of this world—eyes, branches, linen, shrouds, arms, needles, trees, all are strangely

chaste in the context—yet the figure the poem makes is out of this world. (P, 113)

この詩のなかでは、「たけだけしく、有名であった」男が冥界に下りてきて、生前は憶病者であった死者たちに囲まれてみずからの死衣を縫いはじめる。ヒーニーはここにあらわれた人生にたいするやさしさを称揚し、静かにすべてが和解して「うた」へと昇華してゆく冥界の原理を「母」的なものととらえる。この和解の世界が、"The end of art is peace" の "peace" と関係があるとしたら、それはおそらくイェイツ／クフーリンの、自分自身との和解のことを指しているだろう。

"The end of art is peace" という表現は元来アリストテレスの "The end of the city is peace and the laws that are necessary for the good life" (*Politics*, 1280v 35ff) をもじってコヴェントリー・パトモアが言ったのを、イェイツがアイルランド演劇運動を回顧したエッセイ "Samhain: 1905" のなかで引用したものである。ヒーニーはこの表現をさきほど引用したところで使っているだけでなく、この表現をふくむイェイツのパラグラフを、われわれが問題にしているエッセイが収録されている散文集 *Preoccupations* の扉ページにエピグラフとして掲げている。その一節で、イェイツは戯曲 *Cathleen ni Houlihan* (1902) について、この作品は世論を動かそうとして書いたのかという質問を受けたときのことを語っている。彼はそんなつもりは決してなく、ある晩みた夢を自分の楽しみのために作品化しただけだと言い、作品を書くことと受け手の関係について次のように述べる。

If we understand our own minds, and the things that are striving to utter themselves through our minds, we move others, not because we have understood or thought about those others, but because all life has the same root. Coventry Patmore has said, 'The end of art is peace,' and the following of art is little different from the following of religion in the intense preoccupation it demands. (Explorations, 199)

このコンテクストでみるかぎり、イェイツにとっては、あらゆる人間の生は同じ根を共有しているので、自分の精神に深く測鉛をおろして、声をあげよう

としている思想を捜し出し、その声にたんねんに耳を傾けて、それに表現を与えてやることがすなわち他人をも感動させる作品を生み出すことになる。したがって、芸術が目的とする“peace”は創作者がみずからの内なる声の源に忠実であろうとすることによって達成されるということだろう。散文集のタイトル *Preoccupations* を思い起こせば、「”the intense preoccupation”を要求することにおいて宗教と芸術のふたつはほとんど違わない」とみるパトモア／イェイツの延長線上に、ヒーニーが自分を位置づけようとしていることがわかる。

*

ヒーニーは *Field Work* (1979) 所収の詩“The Harvest Bow”でもういちど“the end of art is peace”を引用している。ハーヴェスト・ボウというのは、収穫された麦藁を編んでつくる輪形の〆縄のようなものである。この詩で詩人は、このハーヴェスト・ボウを手仕事でつくる寡黙な父の面影を思いだしながら、詩あるいは芸術をつくることの目的は何かということを考えはじめる。問題の引用は最後の連に出てくる。6行ずつ5連からなる詩の後半3連を引用しよう。詩人は、ハーヴェスト・ボウをもてあそびながら、その輪の向こう側を覗いてみる。すると、少年時代の記憶の風景が見えてくる。

And if I spy into its golden loops
I see us walk between the railway slopes
Into an evening of long grass and midges,
Blue smoke straight up, old beds and ploughs in hedges,
An auction notice on an outhouse wall—
You with a harvest bow in your lapel,

Me with the fishing rod, already homesick
for the big lift of these evenings, as your stik
Whacking the tips off weeds and bushes
Beats out of time, and beats, but flushes
Nothing : that original townland
Still tongue-tied in the straw tied by your hand.

The end of art is peace
Could be the motto of this frail device
That I have pinned up on our deal dresser—
Like a drawn snare
Slipped lately by the spirit of the corn
Yet burnished by its passage, and still warm. (FW, 58)

それにしても、"*The end of art is peace*" とはどういう意味だろう。「芸術の目的は平和」なのか。イェイツはその意味で使っていたはずだ。そして、ヒーニー が「アイルランドの平和」の意味をここに込めていることはおそらく間違いない。しかし、それだけではなさそうだ。すくなくとも、「平和になれば芸術はもういらない」という悲痛な祈りにも似た皮肉や、「究極の芸術は黙ってしまうこと」という諦念の声が重なってくる。いずれにしても、この場合芸術はたんなる飾りではない。パトモアからイェイツへと引き継がれた芸術観、すなわち、アート（人間の手がものをつくりだすいとなみ）が人間存在の本質に深くかかわっているという認識を、ヒーニーは父の姿に確認している。寡黙な父はまるで無言のうちに自分自身と対話するかのようにして、みずからのもつ知恵をこわれやすいハーヴェスト・ボウは一人称で書くリリックととてもよく似ている。だとすれば、リリックを書く者にとって、「平和」という公的で政治的な事業の第一歩は自我に対して忠誠をつくすことからはじまるはずだ。忠実であるべき対象は国家でもイデオロギーでもなく、自分の内部から聞こえてくる声である。ヒーニーはこの簡潔で力強い知恵を父から受け継いだ。そして、父の背後にはイェイツの姿がかすかに見えているようである。

イェイツからヒーニーが学んだこと、あるいはおそらくイェイツという鏡に自分を映すことによってヒーニーが確認したことは、人生と芸術との距離を保ちつつ、自分との対話から詩をすむぎだしていくという、自我への忠実さである。それは一人称で書くリリック・ポエットとしてのヒーニーの前提条件であったろうし、ヒーニーとイェイツをつなぐ共通の芸術観であるともいえるだろう。

"Yeats as an Example?" のなかで、ヒーニーは、イェイツの人生と詩をアイルランドの歴史の流れのなかの客観的事実として固定するというよりむしろ、彼の人生をドラマに満ちた詩人の人生のひとつの典型とみている。ヒーニーによれば、イェイツは理想的な中年詩人であって、生涯詩を書き続けたことは彼の宿命でもあった。

He is, indeed, the ideal example for a poet approaching middle age.... He proves that deliberation can be so intensified that it becomes synonymous with inspiration. Above all, he reminds you that art is intended, that it is part of the creative push of civilization itself: from 'Adam's Curse' to 'Vacillation' and on until the last poems, his work not only explicitly proclaims the reality of the poetic vocation but convinces by the deep note of certitude registered in the proclamation itself.(P. 110)

ヒーニーは、詩のことばにこつこつと彫琢を加えてゆくイェイツの詩のつくり方を上のように批評したあとで、"Vacillation" から "And from the fortieth winter by that thought／Test every work of intellect or faith, ／And everything that your own hands have wrought,...." という一節を引用している。ヒーニーがこのエッセイを書いたとき39歳だったことを考えると、ヒーニーがイェイツを語りながら自分自身の詩人としての理想を重ねているらしいことがわかる。ヒーニーはイェイツの生涯と作品をたどることによって、自分の詩人としての将来の見通しを測っている。その意味ではヒーニーはイェイツを「先例」としてとらえている。ヒーニーはイェイツという強大な先行者に呑みこまれてしまわないように、自分と相手との間に横たわる時間的距離を利用してきた。しかし、イェイツと正面からぶつかりあうことを回避しつつ相手のふところへ回り込むようにしながら、いちばん大事なところでは相手にぴったり寄り添って一緒に苦悩しているのだ。

言うまでもなく、自分との葛藤から詩を紡ぎだすリリック・ポエットの自我は、彼が置かれた歴史的・社会的状況を離れては存在し得ない。冒頭で読んだ最近の詩で、ヒーニーがイェイツを「賞賛すると同時に茶化す」ような態度をとっていたのは、いまや老境に近づきつつある詩人の心の揺らぎ、いうならばヒーニーなりの "vacillation" を暗示しているように思われる。だとしたら、これこそまさに「イェイツ的」というべき老いの迎えかたではないだろうか。ここには円熟すればするほど内面の声が分裂してゆくというパラドクシカルな境地がある。たった今引用した一節にあった "He proves that deliberation can be so intenified that it becomes synonymous with inspiration" や、"The longer we think of Yeats, the more he narrows the gap which etymology has forced between mystery and mastery". (P, 103) といったよ

うな、“Yeats as an Example?” のなかのパラドクシカルなイェイツ評に、どうやら最近のヒーニー自身が引き寄せられてきているように思われるのである。

Works Cited

Garrett, Robert F. *Modern IrishPoetry: Tradition & Continuity from Yeats to Heaney*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Heaney, Seamus. *Field Work*. London: Faber and Faber, 1979.

——. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber, 1980.

——. *Seeing Things*. London: Faber and Faber, 1991.

Parker, Michael. *Seamus Heaney: The Making of the Poet*. London: Macmillan, 1993.

Yeats, W.B. *Explorations*. London: Macmillan, 1962.

——. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1950.

付記：本稿は、日本イェイツ協会第29回大会（1993念10月24日、於 明治大学）での口頭発表原稿に加筆したものです。当日、会場で貴重なコメントを下さった方々に心から感謝します。

研究発表

イェイツにおける〈老い〉と〈仮面〉

小　堀　隆　司

(一)

眩しいまでに生命力の漲る現実には堪えきれず、老人の住むべき場所をビザンチウムの聖なる都に求めて旅立ったイェイツは、拒絶したつもりの現実を実は拒絶しきれてはいなかった。なによりも拒絶すべきものは、この現実であり生命力であったはずだが、聖なる都に辿り着いてみると、老詩人は自らの〈老い〉を敢えて拒絶しようとする。そうした自身を拒絶しようする気概は、拒絶と同時に〈老い〉を仮面として歌うとき、初めて湧き起ってくる。いうまでもなく、イェイツにとって仮面を被るということは、現在の自分と正反対のものになろうとする意志の表れである。とすれば、仮面としての〈老い〉を歌ってそこに演じられる生は、拒絶されるべき〈老い〉の生とはかけ離れた様相を帯びてくるにちがいない。つまり仮面としての〈老い〉は、青年の、あるいは老年の、といったような限定された生ではなく、いうならば人間のあるべき生の地平に自らの生を織り込もうとする。

老人に適しい新たな生の旅立ちを告げつつ〈老い〉を仮面として初めて歌いあげた作品とは、ほかならぬ「ビザンチウムへの船出」である。「死にゆくもの」であることを忘却したまま束の間の生に浴している若い「男女」をはじめ、木立で囀る「鳥たち」から、「鮭の登りくる浅瀬」や「鯖の群がる海」といった自然の風景までも詩人の〈老い〉の現在からはほど遠い。生の黄昏すら忘却してひたすら過剰なる生命を燃やすことに詩人は堪えられないのだ。「官能的な調べ」に懊悩する自身を捨て去ろうとする詩人は、また、役立たずのまま「棒切れに掛かったぼろぼろの上着」のような〈老い〉の身を捨てたくもある。「肉体に纏った服がぼろぼろになっていくたび」に「魂」が「手をたたいて」より声高に「歌う」ことができるのであれば「ぼろ服」を脱ぎ捨てる必要もないが、所詮それは叶わぬ希いにすぎない。〈老い〉のもたらすこうした苦境にあって、詩人が求めるのは、さしずめ「不易なる知性の記念碑」である。

An aged man is but a paltry thing,

A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

なおも老いつつあるという老詩人の現実は、「魂」が「歌」をうたうことによって肉体化することがいかに不可能であるかを彼に突きつける。そして、過剰なる生が充満している眼前の現実は、「荘厳なる魂の記念碑」について「学ぶ」ことはできるものの、やはり「魂の歌」を「歌う」ことができない。現実は、いや増しに〈老い〉の深まりゆく場所であると同時に、生の過剰さがなおも充満している場所でもあるのだ。しかし、たとえ詩人の眼にする現実が「魂」に関して知的にしか「学ぶ」ことのできない場所と映ったにしても、彼のひたすら求める〈現実〉は「魂」そのものを「歌う」場所でなくてはならない。永遠なる内的世界（「魂」）を「学ぶ」ことしかできない現実に対して、その内的世界を「歌う」べき現実を、彼は理想として掲げるのである。「魂」の肉体化、つまり「魂の歌」を「歌う」べく、こうして詩人はいま現在の現実を捨ててあるべき現実を求めつつビザンチウムへと渡っていく。だが、ビザンチウムは決して「魂の歌」を「歌う」ことのできる場所とはならない。

聖なる都ビザンチウムに辿り着くと、詩人は「聖なる焔」のなかへと俗なる「我が心」を焼き尽くして「永遠の芸術」に同化したい希いを、「我が魂の歌をうたう師」に語りかける。ところが、このように新たな生の誕生（再生）を待ち望む老詩人は、なおも俗への「欲望」に悩まされている。それは滅びる運命にある「死にゆくもの」、つまり現実の俗なる生に執着し、「己れの何たるかを認識できない」でいる「我が心」から依然として脱け出せないがためである。ここに見られる「我が心」と「我が魂」の葛藤は、自身の救済が不可能なことを予想させるかに思われる。「魂の歌」を「歌う」べき永遠なる「黄金の鳥」がビザンチウムにおいて「過去、現在、未来」という生成変化の世界を歌おうとするとき、その不可能性は決定的となる。

決定的となった救済の不可能性は、だが、そこからひとつの可能性が生れ出てくる。〈自然の鳥〉を超越した「黄金の鳥」とは、いうまでもなく、永遠な

る「魂の歌」を「歌う」べき〈超自然の鳥〉として位置づけられるが、と同時に現実の生成変化を歌うのであってみれば、その一方では〈自然の鳥〉として生きられなければならない。〈自然の鳥〉とも呼ぶことのできる「黄金の鳥」はこのように自らの裡に矛盾を抱えた双面的な位相を帯びている。ビザンチウムに住まう「老人」である「私」の生がこの「黄金の鳥」に仮託されていることを考えると、その生は彼方への志向において現実を否定すると同時に肯定するという新たな境位に位置しているといえよう。自然を超越した地平になおも自然を感じさせること、現実からの超越が現実への内在と通底していること、つまり超越と内在という二つの位相を同時に抱え込むところに「黄金の鳥」、もしくは「老人」の生の有様を垣間見ることができる。察するに、あの「魂」の肉体化も永遠のなかに時間を、聖なる都に俗なる「心」を持ち込んで初めて可能となるのではないか。そのような境位にあってこそ、「魂」はうたうべき歌を「歌う」ことができるのではないか、あるいは詩人自らが「魂の歌」をうたうことができるのではないか。いずれにしても、こうしたひとつの可能性は、救済の不可能性と表裏一体となって初めて拓けてくるにちがいない。

現実から彼方へ、俗なるものから聖なるものへ、また時間から永遠性へ、あるいは「心」から「魂」への転移と、さらにそのまた転移の逆転とは、そもそも老詩人だけが志向する姿勢ではあるまい。それは人間が抱えてきた〈存在〉と〈生〉の問題を前にしたとき、必ずや共通して採る志向である。まさに「ビザンチウムへの船出」のなかで老詩人は、こうした志向を採るに至った。〈老い〉とともに衰退しつつある生命からも、今の瞬間を燃焼させる生命からも訣別して、老人に適しい永遠の世界（ビザンチウム）へと参入して転移を果したが、しかし、その聖なる都は、「黄金の鳥」が物語っているように、転移の逆転を詩人に送り返すのであった。それは自らの〈老い〉を歌うことによって、老年の生も青年の生をも超えるべき生の地平を披露している。〈老い〉を歌う詩人は、〈老い〉を拒絶する詩人であったのだ。このようにイェイツが歌った〈老い〉を老人の被るべき仮面とするならば、イェイツが拒絶した〈老い〉はあるがままの素顔として見ることができよう。仮面と素顔というパースペクティヴのもとにイェイツの〈老い〉を眺めたとき、その〈老い〉が二重化されているのに気づかされるが、二重化された〈老い〉はさらに複雑な重層性を孕んでいく。

(二)

「塔」の冒頭に見られる一節もまた〈老い〉を巡る仮面と素顔の相克を劇的に描いている。

What shall I do with this abserdity—
O heart, O troubled heart—this caricature,
Decrepit age that has been tied to me
As to a dog's tail?
Never had I more
Excited, passionate, fantastical
Imagination, nor an ear and eye
That more expected the imposible—

これまでにない烈しい生命の躍動と、〈老い〉がもたらす生の零落とを同時に抱え込むという「不条理な有様」に圧倒されたまま、詩人はまるで「犬の尻尾のように」纏いついて離れない老いぼれた自分の姿を自嘲的にさらけ出す。しかし、彼は〈老い〉というものが若者以上に烈しい生を身に纏うところに、老人としてのあるべき生を創造しようとする。つまり、仮面としての〈老い〉の生をそのまま人間のあるべき生のなかへと組み込もうとするのである。これまで以上に「興奮するような、熱情的にして夢幻的な想像力」、あるいは「不可能なこと」を予期する「耳」や「眼」を持ったことはないとイェイツは驚嘆するが、それはもはや老人にだけ起るものではなく、より広く人間の意識に起り得ることではないだろうか。これほどまでに老詩人の生は烈しさを極めている。危険なまでに烈しいその情動は、詩人の最晩年に至っても鎮まることを知らない。たとえば『最後詩集』の「拍車」でイェイツは、詩作の原基がそのようなどうにも抑え難い情動にこそあるのだということを訴えている。萎え衰えた想像力に活力を与えて老詩人に歌をうたわせるこの情動とは、果して何であろうか。それは「欲情と激情」を措いてはほかにないのだ、とそのようにイェイツは激した口調で語っている。年をとるたびに、詩人の情動は肉体の衰えとは逆行してますますその烈しさを強めていく。

それにしても、老いの身には持ち堪えられそうにもないこの「眼」と「耳」による「想像力」は鎮めておかなければならないと、詩人は直感する。そこで

彼は「詩神」を追放して、老人が静かに思索できるようにと「プラトン」や「プロティヌス」を呼び寄せる。しかし、それは抽象的な議論を後ろだてにして老人の手には負えないその騒ぐ心を抑えるがための便法にすぎない。ともあれ彼は静かな思索のなかで過去への回想を巡らしていくのだが、にも拘らず〈老い〉の抱える烈しい情動としての「想像力」はそこに留まらせておくことができない。ならば、何をどうするのか。静かに回想していた詩人は、呼び寄せたはずの「プラトン」と「プロティヌス」を追放し、すでに追放した「詩神」を再び呼び寄せて「魂の歌」をうたおうと決意するのである。両極の一方へ極端に走ったり、両極の志向を同時に抱えたり、あるいはその間を往環したりする生の有様を描くところにイェイツ詩の特徴があるように、彼の描く〈老い〉の姿にも同様の特徴が窺える。すなわち抑え難く烈しい「想像力」から静謐な回想行為へ転じて、再び烈しい生に立ち戻ろうとするところに、一方の極から他方の極への転移もしくは両極の狭間における浮遊を、あるいは往環する生の姿を認めることができる。このように両極の間にあってイェイツは、〈老い〉を超えてあるべき生を生きようとする老詩人を演じてみせるのである。

「不可能なこと」を予期する「想像力」にたじろぎはしたものの、敢えてそれを〈老い〉の身に受け容れるという、これこそ不可能に思える事態がここには起っているかもしれない。しかし実際の詩では、イェイツは「我が魂に強引にも学び舎で学ばせて魂を創らせる」と語っているだけで、「魂の歌」を「学ぶ」ことはあっても、それを「歌う」とは一言もいっていない。飽くまでも「歌おう」とする気配が感じられるだけである。詩人は聖なる都ビザンチウムではなく、不毛なる現実を見守るバリリー塔に住まうのであってみれば、「魂の歌」を「学ぶ」場所しかないこの現実で「歌う」ことは、もとより不可能だというべきだろうか。

とはいえ、「魂の創造」という行為が、「魂」を「学ぶ」ことと「歌う」ことの間に生じた深い亀裂に架橋する可能性を秘めている。

Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a lerned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium

Or dull decrepitude,
Or what worse evil come—

こうした現実において「魂を創る」とは、その一方で「死への準備をする」といったもう一つの意味を蔵している。それを考え合わせると「魂の創造」は〈再生〉への飛躍を暗示していよう。まさにあの「不可能なこと」が〈再生〉としての「魂の創造」の裡に〈可能なこと〉となって蘇ってきはしまいか。そのとき、初めて「我が魂」はうたうべき歌を「学ぶ」姿勢から転じて実際にそれを「歌う」姿勢へと飛躍するのではないだろうか。もっとも、その飛躍が現実のものとなる保証はどこにもなく、やはり予想の域を出るものではないが。

「学ぶ」ことから「歌う」ことへ飛躍するといった転移を困難なものにしているのは、では、いったい何であろうか。それは 'till' という接続詞によって分断された乗り越えることのできない壁である。 'till' 以下に見られるような状況が成り立つのでなければ、「魂の歌」をうたうという本来性は実現されない。「肉体の破滅」や「血の衰退」、「精神の錯乱」や「老衰」といった〈老い〉や〈死〉そのものが眼前の何気ない自然の風景と同化されるとき、その本来性は現実のものとなるのである。人間の自然と外部の自然とが照応して初め「魂の歌」をうたうことができるわけだが、このような照応し難い両者の調和を待望しつつ、詩人は自らの〈老い〉を不可能なことに賭けようとする。すなわち「魂」が自身の歌をうたう時を待ち望みながら、詩人は「我が魂に強引にも学び舎で学ばせて魂を創らせる」ことをつづけなければならない。そうした不可能事が可能なものへと反転するには、まさに詩人の〈老い〉が仮面として生きられるのでなければならない。

(三)

仮面としての〈老い〉はさらに『最後詩集』のなかの「1エーカーの草地」で「老人の熱狂」を演じて自らの生を〈存在〉に肉迫させようとする。「塔」で語った、あの不可能事を予期する「想像力」は、人生の黄昏にあっては「萎えた想像力」と化してしまい、もはや「真実」を知らしめる弾機とはならない。しかし、〈老い〉の身にとって危険なまでに烈しかった情動、そして不可能なことを予測する「想像力」に代って、いまや「老人の熱狂」がその不可能なことに加担しようとする。

Grant me an old man's frenzy,
Myself must I remake
Till I am Timon and Lear
Or that William Blake
Who beat upon the wall
Till Truth obeyed his call;

「老人の熱狂」とは、たとえば最後まで人間を呪詛しつづけた「タイモン」、荒れ狂う嵐に向かって絶叫する老い果てた「リア王」、そして「真理が彼の要求に従うまで／壁を叩きつづけた」とまでイェイツに言わせたあの「ブレイク」に、自分が変身しようとする生の衝動をその裡に抱えている。このように〈他者〉もしくは〈反対我〉となることを求める「老人の熱狂」は、〈他者〉という仮構された地平を目ざすことの不可能性に賭けようとする「私」の意志、あるいは「ダイモン」にほかならない。

「老人の熱狂」を抱え込みたいと願う詩人は、また「老人の鷲の精神」を手に入れたいと懇願するのでもある。「老人の鷲の精神」は、同じ詩集のなかの「あれらの像」に見られるように、歌うべき詩のテーマを求めて下界を見降ろしつつ中空を漂う「鷲」や、墓碑銘に刻まれたあの生と死に注ぐべき「冷やかな眼」を彷彿させる認識の眼差しを持っている。

Find in middle air
An eagle on the wing,
Recognize the five
That make the Muses sing.

生の叫びとしての「老人の熱狂」を演じようとするイェイツは、と同時に「老人の鷲の精神」という認識の視座に立って現実を俯瞰しようとする。外界を眺めやる認識の眼差しだけならば、可能と思われるが、〈生〉と〈認識〉の二律背反を同時に惹き受けるという更なる不可能性に、詩人は挑むのである。それにしても、イェイツにおける〈老い〉の姿は、認識のもつ静観的な姿勢以上に、烈しい生の叫びに繋縛されている姿に、つまり「老人の熱狂」という仮面としての生にこそ、その固有な特徴を発揮している。

仮面としての〈老い〉の生は、「老人の熱狂」のほかに、「苦悩」をもって生

きる姿勢に窺える。「手に負えぬ邪な老人」は、自身の救済に背を向けて自ら「苦悩」することに生の意味を見出そうとする老人を描いている。

‘All men live in suffering,
I know as few can know,
Whether they take the upper road
Or stay content on the low,

「苦悩」こそ生が生であるための根拠と考える見方は、「老人の熱狂」の変奏されたものと見なせよう。神に救済されることによって、自身の生が完成することを望んだりはしないこの「老人」は、生の完成に意識的でありながらも、決して完成されることのない生に「苦悩」を覚え、また「女」と戯れたりする卑俗な「猥雑さ」にとりこまれて生きようとする。この「苦悩」と「猥雑さ」は、一方で生の救済と完成を意識しているぶんだけ、いささか複雑な様相を帯びている。

「苦悩」と「猥雑さ」を生きる老詩人もまた、ビザンチウムへと船出していったあの老詩人が自らの〈老い〉を拒絶したように、生の救済と完成を拒絶しようとする。この拒絶する老詩人は、すべてを完結させようともせず、いまだ悟ろうともしないで、「苦悩」しては「猥雑」な生に生きるが、しかし、救済と完成になおも意識的であるため、その一歩手前で立ち尽くしている低迷の詩人であるともいえる。

またイェイツは、「老年への祈り」(詩集『三月の満月』所収)のなかで「賢い老人」を拒絶して「愚かで熱情的な人間」を〈老い〉の典型として謳いあげる。

I pray － for fashion's word is out
And prayer comes round again－
That I may seem though I die old,
A foolish, passionate man.

「賢い老人」であるより、むしろ「愚かで熱情的な人間」でありたいと〈老い〉への祈りをこめて希う詩人は、秩序立てられた〈知〉とは無縁である。〈知〉という完結された世界に生きる「賢さ」よりも、「熱情」に憑かれたま

ま混沌とした世界に生きるという「愚かさ」のほうが〈存在〉に肉迫していく力を秘めている。それゆえ、〈知〉がもたらす「賢さ」は拒絶されなければならない。たとえば、永遠の歌をうたおうとするものにとっては、この合理的な〈知〉の枠組のなかでひたすら思索を巡らすことだけは避けなくてはならない。詩人とは、まずもって「骨の髄」で思考するのでなくてはならないからだとイェイツはいう。「愚かさ」と「熱情」と、それに「骨の髄」による思考とは、〈存在〉に至るべき生の根源的な要素として人間存在の問題には欠かすことができない。

救済や完成を拒絶する「老人」、〈知〉や「賢さ」を拒絶する「老人」はさらに「だったらどうなんだ？」という詩のなかの「プラトンの亡霊」となって現れる。

'The work is done,' grown old he thought,
'According to my boyish plan;
Let the fools rage, I swerved in naught,
Something to perfection brought.'
But louder sang that ghost, 'What then?'

「世に名をはせる人間」になるだろうと、若い頃に友人から言われたが、自分もそうなるであろうと思ったこの詩の「老人」は書く本も売れ、富も築き、すべて事は完璧に運んだと思った。すると、「老人」の分身ともいうべき「プラトンの亡霊」が完璧に運んだ物事に対して「だったらどうなんだ？」と呟いて、完成されたと思われる「老人」の境涯を根本から覆してしまう。

（四）

「老人の熱狂」へと高揚するような仮面としての〈老い〉こそ歌ってはいないが、イェイツは「老人」が狂気に走らざるを得ないわけを当然のこととして冷静に語ったりもする。たとえば「どうして老人は狂ってはならないのか？」は、仮面ともいうべき〈老い〉の狂気について語り手の「老人」が素顔さながらにその思いを晒け出している。しかし、そうした素顔は仮面に対立するものというよりも、むしろ仮面としての「老人の狂気」を受容することができるような地点にある。魚釣りにかけては誰にも負けない腕を発揮していた健全な

「若者」がやがてその腕をペンに託していくが、結局は飲んだくれのジャーナリストになり下ってしまったこと、教養を身につけた美しい女性がやがてその美しさと引きかえに愚かな男と結ばれてしまったこと、こうした事実を眼にしてきた「老人」は若者とちがって、さらに次のようなことを十分に承知している。

Young men know nothing of this sort,
Observant old men knew it well;
And when they know what old books tell,
And that no better can be had,
Know why an old man should be mad.

善人が飢え、悪人が偉くなるような理不尽な世にあって、世の中の良くならないことを承知している「老人」は、「老人」というものがどうして狂気に駆られるのか、その理由を知っている、とイェイツは語る。冷静な傍観者あるいは認識する者が、自身をも含めて狂気に走るその理由を知っているということは、もはや彼には認識と生の分裂が起っていないこと、いまや彼には分裂しがちな認識と生のスタイルが一体となったことを物語っている。それゆえ、生の狂気（仮面）を理解できる冷静な傍観者が、そうした狂気に対する素顔を表しているとするならば、いわゆる生と認識（傍観）の関係はそのまま仮面と素顔の関係に連結されていることが解る。このようにイェイツ詩のなかではこの詩はいささか特異なスタイルを採っているが、敢えていえば、その重心はやはり認識の側に傾いていると考えられよう。

それと同じように、「亡霊」という詩は、「苦悩」に〈老い〉のあるべき姿を見る老人とは対照的に、生と死の臨界点に立つ老人の「喜び」を歌っている。生の「苦悩」という重荷をついに降ろして「喜び」に浸る姿は、あるがままの素顔を見せているかのようだ。

When a man grows old his joy
Grows more deep day after day
His empty heart is full at length.

年をとるたびに「喜び」は深まり、「虚ろな心」はついに充たされる、とはま

さに「苦悩」する重い心の対極に位置している。日に日に「喜び」の深まりゆく老人は、死後の自分の姿（「ハンガーに掛かった外套」）を視ると、それに向かって軽やかに嘲笑すら浴びせかけることができる。しかし、自身を虚しくして「喜び」に浸っているのは、迫り来る死が老人を圧倒しているからにほかならない。「それ自身の謎と恐怖を開示する／あの深まりゆく夜」、つまり絶対的な死を受け容れる「力」が、いまこそ老人には必要なのである。その「力」とは、いかに〈老い〉を仮面として生きなければならないかという問題を、再び老詩人に突きつける。仮面としての〈老い〉を支えるべき「力」は、ならば、どのような仮面を造形していくのだろうか。もっとも、「喜び」が死を迎え入れるためのポーズ（仮面）であるとも考えられるが、しかしイェイツはそれとは異なった生の形式が誕生するのをこの「力」に期待しているのではないだろうか。

（五）

〈老い〉の生を仮面に仕立てて描こうとするイェイツは、時に「魂の歌」をうたい、時に「魂の創造」に心血を注ぎ、あるいは「老人の熱狂」を演ずるなかで、仮面としての〈老い〉の姿を浮き彫りにした。その〈老い〉はともに生の不可能性に自らの生を賭けたものであったが、さらに救済を拒絶して「苦悩」に生きる老人、賢さを拒絶して「愚かで熱情的な人間」であろうとする老人を描き出した。また一方で、イェイツは〈老い〉における生の狂気を必然なものとして受け容れようとする老人、つまりそうした生に対する認識の視座に位置する老人を歌い、そして「苦悩」から解放されてあるがままの〈老い〉の身に「喜び」を覚える老人をも歌った。

イェイツの歌う〈老い〉は仮面を被って〈存在〉に至ろうとするが、仮面としての老人の生には、時としてその仮面の陰に素顔と呼ぶべき正反対のものが見え隠れしている。葛藤とも拮抗ともいえる仮面と素顔のこうした相克は、イェイツの死の間際まで持ち越されていくのである。かつて詩「動揺」において、イェイツは矛盾する両極端な生を揺れ動きつつもひとつの地平に採り込んでいた。しかし、最晩年に至っては、その両極端な生への思いは完全に分裂しているかに見受けられる。ある見方をすれば、イェイツの〈老い〉は終局にあって、複雑に絡む生の有様を、たとえば生の救済か、それへの拒絶か、と大きく揺らぐ生を捨てたとも、それに耐えたともいえる。

「動揺」に窺えるように、ひとつの作品のなかにその両極端が複雑に絡んだ生の有様を描きこそしないが、死ぬ数週間の間にイェイツはさほどの間隔を置かずして二つの両極端な生を二つの詩に書き残している。いうまでもなく「慰められるクフーリン」と「黒い塔」である。それらは生の救済とその救済への拒絶をテーマとしている。なるほど、両極端な生への思いはこのように見事に分裂している。がしかし、まさに死の瞬間を迎え入れようとする詩人にとって、この間隔は無きに等しいと考えても不思議ではないだろう。揺らぐ思いを抱えながら、あれかこれかと自身の生を極端化することによって、イェイツはそこに最後の生の形式を確立したのである。

詩人は救済されたくもあり、拒絶したくもあるといった両極端な生に最後まで思いを致した。あるいは熱狂的な生を演じようとするその一方で、現実を諦観する姿勢にも執着していた。このように一途な心の有様を、どちらとも決めかねて動揺しつづけるところにイェイツ詩の〈老い〉における特色の一端が窺える。一途さと揺れを同時に歌う詩人は、別言すれば救済を求める「クフーリン」とそれを拒絶する「黒い塔」の兵士を、たとえ別個の作品に描いたとはいえ、死の間際でほとんど同時に書かれた事実を考えてみると、老詩人イェイツがこの救済と拒絶を同時に描ききるところに、〈老い〉はもとより人間以上の何かを感じる。これがイェイツの最後の仮面であるとはいえないだろうか。

イェイツの詩の成長とパウンド

鵜野　ひろ子

1916年4月にグレゴリー夫人に宛てた手紙の中で、イェイツはマクミラン社で出すため一冊の詩集の改訂に追われていると語っている。1916年以前の詩集でその後出された改訂版はというと、1925年の『初期の詩と物語』の中に、「愛の悲しみ」(“The Sorrow of Love” など初期の詩が大幅に改訂されて入れられている。9年もの歳月をかけてなされたと思われるこの改訂には、よほどイェイツの詩に対する考え方の変化が窺えるのではないかと思う。1916年といえば、1913年から16年にかけて3回に渡って、冬の間パウンドがイェイツの秘書として、イェイツと共にサセックスのストーン・コテジで過ごした直後である。その三冬の間パウンドはイェイツのために本を読み上げたりする合間に、フェノロサから受け継いだ日本の能や中国の漢詩の飜訳を完成させ、次々と出版していた。そしてその能の飜訳を読んだイェイツが劇に関して大きな影響を受けたことはよく知られている。今回は、事実関係についてはロンゲンバックの『ストーン・コテジ』などを参考に、当時の二人の詩に関する活動をながめ、初期の詩「愛の悲しみ」の改訂を具体的に検討することによって、パウンドのイェイツの詩に与えた影響を考察したい。

1908年、「誰よりも詩について知っている」イェイツの「足元に座って」、彼から詩を学びたいがために、ロンドンにやって来たパウンドは、翌年4月初めてイェイツを訪ねた。ちょうどその頃からイェイツはそれまでの作品の空白期間を脱してそれまでとは違った詩を書き始めた。それについて1910年にパウンドは、イェイツは新しい詩を創造中だ……彼と僕は今では非常に類似した目的をもって、同一の活動をしているようなものなんだ……『影響関係』はまったくない。イェイツは彼自身の中に、たまたま僕が彼の前にすでに触れていた新しい空気の心髄をみつけたんだ」(傍点は筆者) と、語っている。1914年には、1910年の「ノー・セカンド・トロイ」(“No Second Troy”) の頃から、イェイツの詩にかつてあった「センチメンタルな調子」や「短調」が消えつつある点などを挙げ、イェイツが詩人としてますます健在で変化しつつあることを強調し、イェイツは「不滅」だと書いている。

一方、イェイツはパウンドを若い世代の詩人たちの中で「唯一の噴火口」だと言い、パランドには中世が詰まっていて、私が現代的抽象性から明確なものへ、具体的なものへと戻る助けをしてくれています。彼と一つの詩について話し合っていると、一つの文を自分自身の言葉に変えてくれるように思います。すべてが明確に、自然になっていくのです」と書いている。この「抽象性から明確なものへ、具体的なものへ」というイェイツの方針は、当時パウンドがイマジズム運動で提唱していた主張とまさに「同一の」ものと言える。実際パウンドは、イェイツは象徴派詩人だがイマジズムの詩を書いているとも言っている。このように、まさにパウンドが言っていたように、この頃イェイツとパウンドは偶然「類似した目的」を持って、「同一の」方向に向かっていたのである。

この「同一の」方向にはもう一つ、二人のスウェデンボルグに対する興味がある。トリフォノボウラスによれば、パウンドは大学時代スウェデンボルグなどを読んでいたが、ストーン・コテジでの最初の冬、再度イェイツと共にスウェデンボルグの心霊論を研究した。1907年にはパウンドはスウェデンボルグの言う「天使の言葉」こそ、芸術的、詩的言葉であると言っているが、ソスノフスキは、その「天使の言葉」こそパウンドの唱えたイマジズムの根底を成していると、主張している。「天使の言葉」とは、「その情愛から直接に発出し……人間が半時間かかっても表現できないものを1分で表現することもでき……数頁を費やして書かれているものでも2、3語で示すこともできるのである。」このように、イマジズムでパウンドが主張する「一瞬の内に、知的感情的な観念の複合体を表す」イメージこそ、情愛と思考が完全に結びついた「天使の言葉」を手本にしたものであり、また彼の言う感情にぴったり呼応した「絶対的リズム」こそ、「天使の言葉」の「調和のとれた音調」だと、ソスノフスキは言っているのである。

またスウェデンボルグは、抽象的な観念は天界には存在せず、天国は感覚でとらえうる個々の物から成っていると言う。人間においては、観念という形をとる多くのものが、天界では目に見えるものとして存在する。自然界に存在する物の中に霊界の物が照応しているゆえ、詩人は自然界の存在物に注目しなければならない。あらゆる自然界の事物は観念を完全な形態で表したものである。すなわち、明白で、具体的なのである。

このように、パウンドがスウェデンボルグに詩の形態に関して影響を受けていたことがわかるが、これはとりもなおさず、イェイツにも当てはまることで

あろう。イエイツもパウンドも以前からスウェデンボルグに興味を持っていたこと、そしてストーン・コテジで共にそれを読みなおした事実から推測すると、二人ともこのようなスウェデンボルグ的な言葉や物の見方をそれぞれ持っていたところが、ここで互いに同士を見いだして、ますます確信を深め、実践に向かっていったのではないかと思う。

イェイツはパウンドの批評力を高く評価する一方、彼の作品に関しては実験をやり過ぎて時に失敗していると、批判しているように、パウンドから詩に関して全く新しい影響を受けたわけではない。しかし実際、1914年には、イェイツは抽象的表現を除くため、パウンドと共に自分の作品をすべて点検しているように、自分と「類似した」考えを持ったパウンドに自分の脱線を修正させ、それと同時に、爆発するような創造力を持ち、自信に満ちあふれた若いパウンドの主張によって、自分の方向が間違っていないことを確認していたのではないだろうか。

エルマンによれば、イェイツは1929年に次のように語っている。

詩を——例えば「愛の悲しみ」を——書き直していた時、私は今日の自分とかけ離れた過去の自己を、芝居をするように装うことによって、普通より、あるいは過去の時点で感じたよりも強い情熱や確信に触れるという経験をした。エズラはプロペルティウスや中国の詩人の作品を再創造する時、彼の懐疑主義から免れている……。

イェイツはさらに、実感の伴わないものを書いてはならない、それゆえ飜訳の際も、パウンドのように読み手に理解不可能な事柄は省略した「再創造」で良いと、パウンドの飜訳を是認している。しかしこの言葉はむしろ、パウンドのそのような「再創造」と呼べるような飜訳の態度を、イェイツが自分の詩の改訂に取り入れた、とも解釈できる。

では具体的に「愛の悲しみ」の1899年版と1925年の決定版を比較すると、決定版の方が、第1連の調和の取れた美しさと第3連の苦悩とのコントラスがより明確になっていて、しかも客観的である。また決定版ではオデュッセウスとプリアモスという具体的な伝説的人物にたとえることにより、突然現れた少女のイメージを具体的にしている。決定版では、それまで自然の美や調和が本当の人の姿や叫びをかき消していたのであるが、ある少女の登場によって、たちま

ちその同じ自然に苦しみや愁いの様相が加わり、しかもそれがそのまま人間の真の「姿」やその「叫び声」そのものを表すようになった、と言うのである。これはこれまで見てきたように、「自然の事物が観念を表す」と言うスウェデンボルグの考えであり、また、センチメンタルなものを避け、醜くあろうとも人間の真実の「姿」や「叫び声」を表さなければならないという、イェイツの詩における新たな信念を表したものと言える。しかも、そのような新しい詩に生まれ変わるきっかけは、第2連で登場する「少女」なのである。従来、この美女ヘレネを思わせるこの「少女」は実生活ではモード・ゴンだと言われてきた．しかし私はこれはパウンドの出現をも暗に指すものだと、考える。1915年に『キャントウズ』(*The Cantos*) にとりかかったパウンドは、その中で自らをオデユッセウスに見立てて苦難の路を辿っていた。しかもこの発表で見てきたように、プリアモスのように誇り高いパウンドとの交流によって、イェイツの詩論は変化の度合いを増すことになったのだから、パウンドこそがこの「少女」のような存在であったのでばないだろうか。

ストーン・コテジでの共同生活の冬わった後も交流は続き、晩年のイェイツは何度もラパロにパウンドを訪ね、1928年にはパウンドに自分の詩に句読点を付けるのを手伝ってもらっている。このような二人の長い交流を眺めると、パウンドはイェイツも利用して自分の名声を高めようとした、などと言うのは全く謂れのないものだと言える．今回はパウンドのイェイツの詩に対する影響だけを見たが、二人は互いに影響を与えあっていたであろうし、互いに尊敬し、認め合って、強い友情の絆で結ばれていたのだと思う。

〈シンポジウム〉

Great Famine とアイルランド文学

司会と構成　虎　岩　正　純

馬鈴薯がアイルランドに入ったのは多分16世紀の終わり頃だった、という。湿っていて、低い気温の気候、それに砕けやすいもろい土質が、馬鈴薯に合っていて、いたるところで栽培されるようになる。イングランドの苛酷な植民地支配と複雑な土地貸借関係のなかで、土地を持たない大量の貧農が作り出され、貧困が一般化していく過程が確実に進みながら、人口の増大をもたらしたのは、馬鈴薯と泥炭があったからだ、と言われるほど馬鈴薯がアイルランド人の生活にはたした役割は大きい。土地所有者である不在地主のために農耕をし、自分の消費する作物の面倒を見きれない貧農にとって馬鈴薯はまことに重宝な植物（食物）だった。「怠け者の植床」(lazy-beds)と言われたように、5月に、ちょっと土をほじって種芋を置き土を被せて放っておけば、8月末には収穫できる。芋は冷暗所に貯蔵すれば翌年の5月まで保った。夏の間だけは出稼ぎをしたり、物乞いをしたりして凌ぐと、8月末には「新じゃが」が手に入る。貧しければ貧しいほど、馬鈴薯だけに頼った。早婚と栄養価の高い馬鈴薯が人口を支えた。ある統計によると、1831年にはアイルランドの総人口は7,767,401人であり、10年後の1841年には8,175,124人に膨れ上がるのである。大飢餓前夜の人口である。

1845年から始まり、繰り返し襲った胴枯れ病（blight）による壊滅的な馬鈴薯の不作とイングランドの処理の拙劣さのために、貧農や貧困者たちを中心に100万人から150万人が死亡し、およそ100万人が国外に脱出し、結果として200万人以上の人口減少をもたらした。同じ統計によると、1851年は6,552,386人、1881年には5,174,836人、1901年には4,458,775人にまで減少するのである。これが大飢餓（Great Famine ; Great Hunger ; Potato Famine）の抽象的な核心である。

この事件はその前と後とで、アイルランド人の性行、感性、考え方、政治などを決定的に変えてしまったことで、重大な歴史的事件だった。少し陰気な無力感、イングランドに対する深い不信感、アイルランド語の急速な凋落、アメリカとの親愛感の強化、Young Ireland から I.R.A. に至る暴力的報復の容

認など現代の問題につながる諸相の萌芽ともなった。

イングランドはやるべきことをやった、穀物も豊作だった、死んだのは疫病で死んだのであって、飢え死にではなかった、などという revisionist の歴史家もいるようだが、こうした単純化は歴史家に必要な知的想像力の欠如の産物でしかない。

文学は「いかに書くか」も問題であるが、同時に文学は「具体的に記憶する装置」でもある。大飢餓は文学をとおして民族の経験として記憶され続ける。このシンポジウムでは歴史家の観点からまず全体を展望し、つぎに詩、小説、劇のモチーフとしてどのように扱われているか、その意味を探りたいと思う。

現代アイルランド詩におけるFamineのイメージ
―― KavanaghからHeaneyへ ――

鈴木史朗

I

1950年代後半の統計によれば、1人当たりのジャガイモ消費量において、アイルランドはポーランドや東ドイツに次いで世界第3位であった[1]。今もって食生活に占めるジャガイモの位置は高いのである。このことは、貧しさのゆえとばかりは言い切れない一面をもっている。つまり、アイルランド人には、ジャガイモ料理の好きな人が多いことの証左であるともいえるのではなかろうか。ともすれば単調になりがちなジャガイモの調理法を工夫して、変化に富んだ料理が食卓に供されているのである。

しかし、また同時にジャガイモは1世紀半にわたって民族受難のシンボルでもあった[2]。Patrick Kavanaghの小品である'Restaurant Reverie'の冒頭の4行は、

A half-potato on my plate
It is too soon to celebrate
The centenary of '48
Or even '47[3].

で始まっている。皿のうえの調理された半分のイモにさえ、Famineへの連想が纏いついて離れないのである。このスタンザの最後の2行は、次のようなイモへの語りかけで結ばれている。

But I am thankful still to you
For hints of history given.

さらに第2スタンザの最後の4行では、

There's something lonely far away
In what you symbolise to-day
For me—the half that went astray
Of life, the uncompleted.

と述べられており、皿のイモの片割れが北アイルランドを象徴しているかのような印象を読者に与えている。種イモは通常半分に切られて蒔かれるところから、このイモには再生と復活への祈りが込められているのではないかとさえ感じられるのである。

II

Kavanagh は1942年に *The Great Hunger* の一部を Cyril Connolly 主宰の*Horizen* 誌に発表している。ところが、かの悪名高い検閲制度のために即日発禁処分の憂き目を見ることになるのである。'Pat opened his trousers wide over the ashes'(V,33)[4] という箇所が自慰の場面であり、猥褻文書であると判定されたもののようだ。ともあれ、この年に Cuala Pressから 250 部限定で完本が出版されている。

この詩の表題が読者に与える第一印象は、当然 Famine のことを題材にした作品に違いないということであろう。しかも読み始めるとすぐに「イモ掘り」の場面に出くわすわけだから、それは殆ど確信に近いものになりかけるのだが、さらに読み進んで行くうちに、どうも少し違うようだという感じを抱くようになるのである。

この詩は Patrick Maguire という農民の生涯を描いたものといえるが、まず時代的には、1840年代ではなくて、20世紀であることが誰の目にも明らかなのである。舞台になっている場所が特定されているわけではないが、Kavanagh 自身が生まれ育った County Monaghan のどこか片田舎であるらしいことは容易に想像しうる。

He stayed with his mother till she died
At the age of ninety-one.
She stayed too long,
Wife and mother in one.
When she died

The knuckle-bones were cutting the skins of her son's backside
And he was sixty-five. (Ⅱ, 2−8)

とあるように、Pat Maguireが読者の前に姿を現したときには、かれは少なくとも65歳を過ぎた老農夫としてである。かれの生涯はわき目もふらずに、ただ黙々と農作業を続けて来た年月であった。それは教会と母親と大地への恭順の一生でもあった。

He had a cigarette to smoke and a pound to spend
On drink the next Saturday. (Ⅷ,10−12)

とか、'He eats fresh food'(Ⅻ,6) とあるように、裕福ということからは程遠いとしても、毎日の農作業を続けている限りにおいては、自らの生計をたてていくに十分な実入りが期待できたのである。したがって表題の'hunger'という語が「空腹」を意味するものでないことは明白だ。

And he is not so sure now if his mother was right
When she praised the man who made a field his bride.(Ⅰ,56−7)

Pat Maguire は生涯独身を貫いたのだが、次の場面のように女性に出会うといつも不可解な反応を示した。まるで女性にまみえることが「罪」であるかのような態度をとるのである。

Once one day in June when he was walking
Among his cattle in the Yellow Meadow
He met a girl carrying a basket−
And he was then a young and heated fellow.
Too earnest, too earnest! He rushed beyond the thing
To the unreal. And he saw Sin
Written in letters larger than John Bunyan dreamt of.(Ⅳ,31−7)

かれには葬られている土の下でも、

If he opens his eyes once in a million years—
Through a crack in the crust of the earth he may see a face nodding in
Or a woman's legs. Shut them again for that sight is sin.
(XⅣ,46—8)

というような場面が想像される。それでいて,一再ならず'masturbation' の情景が描かれていたりする[5]。このように見てくると、'hunger'という語は、性的な飢え、つまり女性に対する飢えを意味するものであることが明らかになってくるのである。

Ⅲ

さて、つぎに 'Spraying the Potatoes' という詩にも一瞥を加えておきたい。これは農薬をジャガイモ畑に散布している情景を描いたものなのであるが、'And poet lost to potato-fields,'[6] とあるので、この作業をしているのは詩人、つまり Kavanagh 自身であることがわかる。かれは、Burns のようにその生涯を農民として過ごしたわけではないが、少なくとも前半生は農民詩人であったということができるのではあるまいか。Famine の時代には、このような方法でジャガイモを病害から守るすべはなかったが、かれが農業に従事していた頃には、作物の防疫法が確立していたのである。詩のなかで、

A wasp was floating
Dead on a sunken briar leaf
Over a copper-poisoned ocean.

とか、 'Remembering the lime and copper smell' とあるので、この農薬はわが国では「ボルドー液」と呼ばれている 'Bordeaux mixture' のことであると思われる。これに類するものとしては 'Burgundy mixture' というのもあるそうだが、いずれも主成分は bluestone (硫酸銅) のようだ。ボルドーとかブルゴーニュという地名からも想像できるように、本来はブドウを疫病から守るために開発されたものであった。

ジャガイモの胴枯れ病の研究で著名な Austin Bourke によれば[7]、Garret Hugh FitzGerald という人物が、1846年 3月 9日付けのある地方紙に投書し

て、胴枯れ病の防疫法を探求し、実験を重ねた結果、種イモを硫酸銅の溶液に浸してから蒔くと効果があると述べているとのことである。これはボルドー液がジャガイモの防疫に有効であることが実証される40年以上も前のことであった。当時その筋の者がこの示唆を真剣に受け止めておれば、1846年の Great Famineには間に合わなかったとしても、それ以後の40年間に間欠的に発生した胴枯れ病の被害は食い止めることができたのではないかという議論もある。とはいえ、当時胴枯れ病の原因については、菌類によるものであるという説も、しょせんは対立するいくつかの学説のうちの一つにすぎず、この方法が公認される素地は全くなかったといってよい。また種イモを硫酸銅の溶液に浸すという方法が、必ずしも効果をもたらすとは限らなかった筈である。ボルドー液を葉に噴霧することによって、胴枯れ病を防ぐことができるという結論に達するのには、数多くの試行錯誤を重ねる必要があったのである。

Seamus Heaney は 'The Placeless Heaven' と題するエッセイのなかで次のように述べている。

> When I found 'Spraying the Potatoes' in the old *Oxford Book of Irish Verse*, I was excited to find details of life which I knew intimately — but which I had always considered to be below or beyond books — being presented in a book. The barrels of blue potato spray which had stood in my own childhood like holidays of pure colour in an otherwise grey field-life — there they were, standing their ground in print[8].

ジャガイモ畑でボルドー液を散布している、このごくありふれた日常的な営みも、いま述べてきた経過を溯って行けば、Great Famine へいきつくということなのである。

IV

Heaney は同じエッセイのなかで、Queen's University の学生であった頃の、Kavanagh の作品との出会い、さらに *The Great Hunger* と接したおりのことを追憶している。

> Meanwhile, my headmaster, Michael McLaverty, himself a Monaghan

man by birth but with a far gentler sensibility than Kavanagh's, lent me his copy of *A Soul for Sale* and so introduced me, at the age of twenty-three, to *The Great Hunger*.

Everything, at the time, was needy and hopeful and inchoate. I had had four poems accepted for publication, two by the *Belfast Telegraph*, one by the *Irish Times* and one by *The Kilkenny Magazine*, but still, like Keats in Yeats's image, I was like a child with his nose pressed to a sweetshop window, gazing from behind a barrier at the tempting mysteries beyond. And then came this revelation and confirmation of reading Kavanagh [9].

このとき以来一貫して Kavanagh に私淑してきたといえるのではなかろうか。1984に発表された *Station Island* では Kavanagh を登場させている[10]。また詩人としての自分がいかに Kavanagh に負うところが大きかったかということを随所で語っているのである。

1966年に出版された *Death of a Naturalist* が Heaney の最初の詩集であった。これに収められている 'At a Potato Digging' [11] では、*The Great Hunger* のエコーが見られるのである。

Clay is the word and clay is the flesh
Where potato-gatherers like mechanized scarecrows move
Along the side-fall of the hill－Maguire and his men.
(I ,1－3)

この *The Great Hunger* の冒頭の3行を、'At a Potato Digging'の同じく最初の2行と比較してみよう。

A mechanical digger wrecks the drill,
Spins up a dark shower of roots and mould.

誰の目にも明らかなように、前者の 'mechanized scarecrows' に後者の 'A mechanical digger' が共鳴している。しかも、「イモ掘り」作業の時代的変遷、つまり「手掘り」と「機械掘り」とを対比させてもいるわけである。さらに前

者の 'Here crows gabble over worms and frogs'(Ⅰ,6) が後者の 'Like crows attacking crow-black fields,'(Ⅰ,5) にエコーを響かせている。いうまでもなく、両者が共に「イモ掘り」の情景を描写いるものであってみれば、たまたま共通の語彙が用いられているにすぎないということも、あり得ないわけではない。だがこの場合 Heaney は *The Great Hunger* や 'Spraying the Potatoes'を十分に念頭に置きながら 'At a Potato Digging' を書いていたのである。たとえば、かれは 'Spraying the Potatoes' を初めて読んださいの印象を述べているところで、'And there too was the word 'headland', which I guessed was to Kavanagh as local a word as was 'headrig' to me.'[12] といっている。にもかかわらず、かれ自身も 'At a Potato Digging' の最初の部分で 'headrig' ではなくて 'headland' という語をあえて用いているのである。

Heaney は Kavanagh の死の前年である1966年に、初めてかれに会っている。ちょうど *Death of a Naturalist* を出したばかりの頃であった。

> I have my own special affection for Kavanagh because he gave me his poet's blessing a couple of years before he died, at the counter of a Dublin pub. I did not know him at the time, but when he came unexpectedly into our company I asked him if he'd like a drink. No, he answered a little brusquely. I was uneasy, but left it at that. I had, after all, just published a first book and did not want to come on too strong with this fabled veteran of the literary wars. But then somebody in the company introduced me and mentioned my book. He looked at me again, paused, said with enigmatic flatness: 'Well, are you Heaney?' and then, with an acce ptance that I like to think was an acceptance of more than a drink, said: 'I'll have a Scotch.'[13]

つまり、Kavanagh は Heaney の詩集を読んでいて、エコーの部分も含めてかれを丸ごと受け入れたということになるのであろう。

V

Heaney は 'From Monaghan to the Grand Canal' のなかで、*The Great Hunger* について

> It is a poem of its own place and time, transposing the grief of the past－its title conventionally refers to the Great Famine of the 1840s－into the distress of the present, as significant in the Irish context as Hardy's novels were in the English, socially committed but also committed to a larger, more numinous concept of love whose function he decreed was not to look back but 'to look on'.[14]

と述べている。確かに 'At a Potato Digging' の *The Great Hunger* との直接的な関わりを感ずることができるが、また同時に Woodham-Smith の *The Great Hunger*[15] とも劣らず共鳴しているように見受けられる。たとえば、'At a Potato Digging' の第2スタンザの

> The new potato, sound as stone,
> putrefied when it had lain
> three days in the long clay pit.
> Millions rotted along with it. (Ⅲ, 5－8)

は、この詩集の4年前に出版された Woodham-Smith の本の

> The soundness of the potato when first dug was responsibile for bewildering contradictions. Optimists, delighted to witness the digging of what seemed a splendid crop, hastened to send off growing accounts... (p.38)

> In almost every case, hope was short-lived. Within a few days the fine looking tubers had become a stinking mass of corruption, ... (pp. 38－9)

All specifics, all nostrums were useless. Whether ventilated, desicated, salted, or gassed, the potatoes melted into a slimy, decaying mass; and pits, on being opened, were found to be filled with deseased potatoes－ (p. 42)

の部分に負うていることは明白である。

同じ詩集にある 'For the Commander of Eliza' では、冒頭にこの本から数行の引用をしているくらいであるから、Heaney が内容に深く精通しているであろうことは想像に難くない。明らかに歴史的な事実と特定の心象をこの本から得ているといえるのではないかと思われる。

どこかで 'In Ireland everything is coming down with history.' といったのは Paul Muldoon ではなかったかと思うのだが、両者が「イモ掘り」の場面から始まっていて、 Great Famine を暗示しているという意味では、まさに'come down with history'ということになるのではあるまいか。両者の類似性が単なる偶然ではなかったとしても、もちろん、それが Heaney の側のご都合主義によるものでないことはいうまでもない。Kavanagh の描くアイルランドの農民の性的な飢餓と、ジャガイモの胴枯れ病によって惹き起こされた飢餓への本能的というか、始源的な恐怖についての Heaney の考えとの間には、少なくとも意図において類似性が認められるのではなかろうか。

Kavanagh は Irish Renaissance のことをあまり評価していなかった[16]。実際に、自らが農民であったわけであるし、また Heaney も農民の息子であった。しかも Heaney は Co. Derry の生まれであるから、北アイルランドの出ということになるが、Co. Monaghan で生まれ育った Kavanagh は今様にいえば共和国の出身である。とはいえ、もとはといえば両者とも Ulster Catholic であって、互いに相通ずる面を持っているようにも見受けられる。Heaney は自分の郷里でも Patrick Maguire のような農民を見かけたと言っている[17]。そういった意味においては、Yeats や Synge などの Anglo-Irishの描く、ロマンティックな農民像とはかけ離れた農民たちを描いているという点でも、この二人には共通性があるということができるのではないだろうか。

しかしながら、世代の相違とでもいうか、両者のアプローチのしかたには、大きな違いがあるようにみえる点がないわけでもない。たとえば、Kavanagh には、*The Great Hunger* においても、それ以外の作品においても、聖書のメタファーを用いて、自らの描く情景を霊化する傾向がある。

These men know God the Father in a tree:
The Holy Spirit is the rising sap,
And Christ will be the green leaves that will come
At Easter from the sealed and guarded tomb. (Ⅲ, 24−7)

いっぽう若い Heaney には、いわばより世俗的な、より非宗教的な時代に生きたこともあって、Kavanagh に見られるような、カトリシズムへの強い言及というのは、とりわけ初期の作品では見当たらない。

Ⅵ

'At a Potato Digging' は4部からなっている。そして第1部と2、4部は現代の「イモ掘り」の情景を描いているが、第3部では第2部の最後の行 'tobe piled in pits; live skulls, blind-eyed.'をひきとったかたちで、

Live skulls, blind-eyed, balanced on
wild higgledly skeltons
scoured the land in 'forty-five',
wolfed the blighted root and died. (Ⅴ, 1−4)

というふうに Famine への連想へと発展していくのである。

すでに述べたように、第1部の冒頭では *The Great Hunger* のエコーが見られ、Pat Maguire の鋤を用いての作業とは対照的な、20年後の機械による「イモ掘り」の場面が現れる。

Heads bow, trunks bend, hands fumble towards the black
Mother. Processional stooping through the turf

Recurs mindlessly as autumn. Centuries
Of fear and homage to the famine god
Toughen the muscles behind their humbled knees,
Make a seasonal altar of the sod. (Ⅰ, 11−16)

上に引用した第3スタンザの後半と第4スタンザでは、'bowing, bending, stooping'などの農作業中の諸動作が、古代の Earth Mother（母なる大地の神）への礼拝と相似関係を結んでいるかのような印象を読者に与えている。そして第4スタンザの1行目の最後の 'Centuries'のところから Famine の時代への回想へと連なっていくのである。

Flint-white, purple. They lie scattered
like inflated pebbles. Native
to the black hutch of clay
where the halved seed shot and clotted

these knobbed and slit-eyed tubers seem
the petrified hearts of drills. Split
by the spade, they show white as cream. (II, 1−7)

第2部でジャガイモは最初 'white-flint'と形容され、'inflated pebbles'となり、'the black hutch of clay'に住む丸々と太った白ウサギへ、つづいて'slit-eyed tubers'へ、さらに'petrified hearts'へと急激に変形していき、最後に真っ二つにされて「クリームのように白い」姿をさらけ出す[18]。そして固い殻のような粗い地表におおわれた沃土からは、イモが火山のように噴出して、穴の中に積み上げられるのである。

そして'To be piled in pits; live skulls, blind-eyed.'の箇所へとたどり着く。これは現代の強制収容所の犠牲者達の姿を暗示するものであるとともに、飢饉のさいの餓死者達の姿をも思い起こさせるものでもあるということができよう。

Famine を扱った作品としては、'At a Potato Digging'の姉妹編であるように見なされている'For the Commander of Eliza'があることはすでに述べた。これは冒頭に Woodham-smith の *The Great Hunger* から数行を引用しているように、題材もこの本に依拠している。密輸監視船の *Eliza* 号が航行中に、ボートに乗った飢えた男たちから食料を無心されたという報告があったと書かれている[19]。この詩では、命令により食料を与えることを拒んだために、船がこれらの男たちの悪霊にとり憑かれるという筋立になっている。

Next day, like six bad smells, those living skulls
Drifted through the darks of bunks and hatches
And once in port I exorcised my ship
Reporting all to the Inspector General.(26−29) [20]

注

(1) Gwen Robyns, *The Potato Cookbook* (London, 1980) p. 130.

(2) Cf. Michael Parker, *Seamus Heaney, the Making of the Poet* (London, 1993) p. 69. 'this poem renews a received symbol, the humble potato, as an emblem for his race's suffering.'

(3) Patrick Kavanagh, *Complete Poems* (New York, 1972), as quoted in Vivienne Abbott, *Irish Cooking in Colour* (Lon-don, 1980) p. 10.

(4) Patrick Kavanagh, Collected Poems(London, 1972) p.41.

(5) *Ibid.*, ff.

(6) *Ibid.*, p. 78.

(7) Austin Bourke, *'The Visitation of God?', the Potato and the Great Famine*, eds. J.Hil and C.O'Grada (Dublin, 1993)

(8) Seamus Heaney, 'The Placeless Heaven' in *The Government of the Tongue* (London, 1988) p. 7.

(9) *Loc. cit.*

(10) Seamus Heaney, *Station Island* (London, 1984) pp. 72−4.

(11) Seamus Heaney, *Death of a Naturalist* (London, 1966) pp.31−3.

(12) Seamus Heaney, *The Government of the Tongue*, p. 7.

(13) Seamus Heaney, 'Poet to Poet; Seamus Heaney on Patrick Kavanagh' *The Listener*, 19 April, 1984, as quoted in Thomas O'Grady, "At a Potato Digging": Seamus Heaney's Great Hunger, *Canadian Journal of Irish Studies* Vol.XVI, No. 1, Jul. 1990, pp. 55−6.

(14) Seamus Heaney, 'From Monaghan to the Grand Canal' *Preoccupations* (London, 1980) p.126.

(15) Cecil Woodham-Smith, *The Great Hunger* (London, 1979)

(16) Patrick Kavanagh, *Collected Prose* (London, 1967) pp. 225, 236, 245 and 256.

(17) Seamus Heaney, *The Government of the Tongue*, p. 9.

(18) Michael Parker, *op. cit.*, p.70.

(19) Woodham-Smith, op. cit., *op. cit.*, p.80.

(20) Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, p.35.

大飢饉とアングロ・アイリッシュ小説の関わり
——カールトン、ジョイス、オフラハティーの場合——

扶　瀬　幹　生

英語の小説(novel)という言葉はゲール語では「目新しい物語(ur-scéal)」と訳されているようですが、アングロ・アイリッシュ文学における小説というジャンルは、アイルランドの'scéal'(storytelling)という伝統的ジャンルとの融合という点からも、また、小説の舞台としての社会や、作者と読者の相互関係が構成する文学的土壌としての社会の質が、英文学史で扱われる小説のそれとは異なるという事情からも、英文学史において小説が先行するロマンスに対して「目新しい(novelな)」ジャンルであったというのとは必ずしも重なり合わない、独自の「目新しさ」を持っています。大飢饉がこのジャンルで歴史的にどう扱われてきたかを見ていくという作業も、アングロ・アイリッシュ文学における小説というジャンルの特殊性を浮かび上がらせる一つの重要な契機になります。この発表では時間の制約もありますので、カールトン、ジョイス、オフラハティーの三人に絞って、それぞれの作品における大飢饉の扱いの問題点を具体的に拾っていきたいと思います。これらの作家を含めて、アングロ・アイリッシュ文学の小説史における大飢饉の問題を網羅し概説するという、より大きな課題が残りますが、これについては、今後の研究にむけての参考資料という程度の、ごく大まかな年表をお手元に配るに留めさせていただきます[1]。

1．カールトン

大飢饉という歴史上の出来事を小説で扱おうとする場合、アイルランドの作家にとってスコットの歴史小説が一つの手本に成り得たのではないか、という想像はすぐ働くと思います。英文学の小説に関する研究書でカールトンを扱ったものは、今日でも殆ど皆無と言って良いのですが、例外的にスコットの古典的研究書 *The Hayday of Sir Walter Scott* (1961)を書いたドナルド・デイヴィーが、その第六章をマライア・エッジワースに割き、つづく第七章を「スコットとアイルランドの小説」という章立てにして、そこでカールトンを始め、リーヴァ、バニム兄弟、レファニュー、グリフィン等のアングロ・アイリッシュ

作家に目配りしている点は、大変ユニークです[2]。しかし、結論から先に言えば、カールトンはスコットのようにはアイルランドの歴史を小説にできなかった、あるいはしなかったのです。デイヴィーの消極的な価値判断の言葉を引用すれば、カールトンの小説は、「物語が幾度となく中断されて、地方色や土地の習慣を紹介する付随的挿話が差しはさまれる」傾向があり、それは「物語が統一を失って風俗画の寄せ集めに堕してしまうという、アイルランドのスコット模倣者たちに絶えずつきまとう欠点」であるというのです(Davie, p.80)。確かに正統的な19世紀英国小説を読み慣れた目でアイルランドの小説を読むと、物語の本筋が置き去りにされて、しばしば脱線的でその場限りの話題に話が流れていく傾向に戸惑うという経験はよくあることですが、この構成上の特徴を欠点と断定して、アングロ・アイリッシュ小説を英国小説史の中に消極的に位置付けるだけで十分なのでしょうか？

カールトンの *The Black Prophet* は、まさに大飢饉のただ中の時期である1847年に出版された小説です[3]。この物語の本筋は、題名の通り「暗黒の預言者」と呼ばれるドネルという男が過去に犯した殺人の罪が暴かれていくという、ミステリー解明のプロットにありますが、その一方で物語の随所に、飢饉に苦しむ農村の実態が実録的に紹介されています。もっとも、その序文でカールトンは、作品中の飢饉の描写は1817年、1822年などの過去の飢饉の記憶に基づくと言っているのですが、そこに描写された悲惨さが、決して誇張した作り事ではない点は、1847年当時アイルランドで起こっている飢饉についても同じであると主張することが、この序文の眼目です。さらに、当時の英国首相であったジョージ・ラッセル卿に捧げた献辞においても、カールトンは英国政府のアイルランドに対する非情な法規制と現状認識の甘さが、現在の飢饉という悲惨な事態を招いた元凶であると糾弾して、この小説の大飢饉との関わりにおける時事性を重ねて強調しています。

The Black Prophet はこのようにミステリー仕立ての小説的プロットと、飢饉の実録的描写がない混ぜになった作品ですが、両者の関わり方を見た場合、我々はこの作品でも、デイヴィーの指摘する、物語の筋とエピソディックな地方色紹介的話題との間のある種の不調和を問題にしないわけにはいきません。この小説においても、飢饉の実態の描写は、物語の世界に有機的に溶け込んでいるのではなく、挿話的ないし傍白的に差しはさまれ、物語とは異質のナラティブの次元で提示されているのです。その端的な例として、物語の中程で出てくる二頁以上にわたる破格的長さの脚注があります(Carleton, pp.224-227)。こ

の脚注でカールトンは、自分が物語の中で触れた1817年の飢饉の描写が、決して作家の誇張した作り事ではないということを強調するべく、自分の手元にある、アイルランドの飢饉の悲惨な実態を証言する当時のパンフレット、報告書、書簡からの引用例をいくつも並べています。

この小説に見られる形式上のある種の分裂・不整合性は、次の二つの点から積極的な評価ができると思います。一つは、カールトンがアイルランドの歴史的現実・事実を小説という虚構の中に取り込むことの限界を、率直に文学形式の上で演出しているという点です。序文でカールトンはこう告白します：「虚構(Fiction)の世界のどんなに真に迫るイメージも、いかにしばしば真実 (Truth)の恐るべき現実性によって乗り越えられてしまうことか」(Carleton, p.viii)。一般論としてみれば取立ててユニークな発言というわけではありませんが、我々のここでの関心からして注目したいのは、「欠点」と評価されようがされまいが、とにかくこの時代のアイルランドの小説家であるカールトンにとって、「物語的虚構」を語るモードと「歴史的現実」を語るモードを、両者の折り合いをつけないまま提示するのが、正直な方法であったという点です。この一見不整合で分裂をはらんだ小説の形式は、既にマライア・エッジワースが *Castle Rackrent* (1800)[4]において、やはり、物語のナラティヴと併せて、序文、脚注、さらには巻末の注という複数のモードを駆使する形で先鞭をつけていたという点で、アングロ・アイリッシュ小説の萌芽期から見られた特徴であります。

それでは、なぜ「物語的虚構」を語るモードと「歴史的現実」を語るモードを、有機的に折り合いの着かないまま提示することが正直といえるのでしょうか？マライア・エッジワースは *Castle Rackrent* の序文において、本文中の注釈は「無知(ignorant)な英国の読者の参考に資するべく」つけた、と説明していますが(Edgeworth, p. 4)、これがカールトンにもみられる、分裂をはらんだこの時代のアイルランドの小説形式の存在理由を支持する第二の点につながります。ここで我々が考慮に入れておかなければならない特殊事情は、エッジワースやカールトンの時代のアイルランドの小説家が前提とした主要な読者層は、必ずしもアイルランドで起こっていることについて正確な情報をつかんでおらず、えてして差別的なバイアスのかかった質の悪い情報しか受け取っていない、対岸の島の「無知な」読者であったということです。プロットに従って物語を語るという、対岸の島で既に親しまれている小説の形式に、アイルランドの「実情」に関する、読者にとっては必ずしも親しみのない、さらに言えば、政治的にも宗教的にも文化的にも、現実的・同時代的に'disturbing'な情

報を挿話的ないし注釈的に介入させることで生じる断層は、自分の書いたものを読む読者と自分との間にある断層を自覚する、当時のアングロ・アイリッシュ小説の作家にとっては、それなりに必然性のある形式・手段であったのです。我々はその形式の特徴を単にまとまりがなくルーズであると表面的にさげすむのではなく、それが対岸の、断層の向う側にいる「無知な」他者に対して向けられた、アイルランドの作家による積極的なアポロギアの形式であるという側面に十分注意を払うべきです。

2．ジョイス

カールトンがアングロ・アイリッシュ小説の揺籃期における、「物語的虚構と歴史的現実との間の断層」を指し示す作家であるとすれば、二十世紀の前半にジョイスがした仕事は、「物語および歴史と非物語および非歴史との間の断層」を指し示すことであったと言えます。我々が「ジョイスにおける大飢饉の扱いはどうなっているのか？」と問われた時、ジョイスほどアイルランドの歴史をテキストに盛り込んだ作家は他に例を見ないにもかかわらず、ジョイスの大飢饉に関する直接的言及が殆ど思い浮かばない根本の原因もそこにあります。実際にジョイスはトリエステで行った講演の中で、アイルランドの大飢饉に触れてイギリス政府のアイルランド政策をダイレクトに非難したことがありますが[5]、その語り口は、後に『ユリシーズ』第十二挿話の「市民」の弁舌において、誇張された形で再生されることになります。この「市民」が単なる嘲笑の的としての戯画的人物として機能しているのではない、ということは、この場で詳しく説明する時間がありませんが[6]、ともかくここで注目しておきたいのは、ジョイスが作品として書いたものの中で大飢饉に触れる方法は、一種の笑いが介在する間接的で遠回し(oblique)な言及によってであるという点です。この方法的特徴は、『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』における、その他の大飢饉への言及についても、一貫して言えることです[7]。

ジョイスのこの遠回しな歴史への言及方法は、スティーヴン・デダラスに言わせた有名な「歴史とは悪夢であり、僕はそこから目覚めたいんだ」という言葉とともに、ジョイスが歴史を回避しようとしている、との誤解ないし曲解を招きがちですし、たとえジョイスの作品中にアイルランドの歴史が綿密に織り込まれているということを認める読者でも、大飢饉や政治紛争といった人間の死や流血を伴った深刻な歴史的事実をダイレクトに扱わないうえに、笑いまで介在させるというジョイスの方法に、ある種の戸惑いを感じるかもしれません。

ジョイスのこの方法を理解するカギは、ジョイスにおいては「物語および歴史と非物語および非歴史との間の断層」が問題化されている、という点をおさえることにあります。

スティーヴンの「歴史」の授業で始まり、先ほど挙げたスティーヴンの「歴史は悪夢」発言を含む『ユリシーズ』第二挿話は、ジョイスが弟子たちに示した計画表の上でも、まさに「歴史」をテーマにした挿話として設定されています。教室で生徒たちに有名な歴史上の人名・事件名や年代をすりこむ教師の仕事をしながら、スティーヴンは心の中で「歴史とは記憶の女神の娘たち［即ちミューズたち］によって紡がれた'fable'［神話あるいは作り話］」であると思っています。ここで注目されるのは、歴史的事実を語ることにも、虚構として物語を語ることにも、「記憶」という人間の基本的能力が絡んでいるという認識です。大飢饉の問題に引きつけて言えば、「'47」ときたら条件反射的に「大飢饉」を連想すること、また「大飢饉」ときたら条件反射的に「アイルランドが経験した悪夢」や「イギリス政府の罪咎」を連想すること。これが「記憶」の働きです。あるいは、実際の大飢饉の経験者にとっては、それはもっと個人的で人知れぬ連想をつなぎとめる「記憶」でもありましょう。いずれにせよ、この「記憶」を前提としなければ、「歴史」も「物語」も語ることはできないのです。ジョイスが『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』で追求した課題は、こうした「記憶」の働きを消去・隠滅することではなく、逆にその本質である「連想」の能力を条件反射的固着性、ジョイスの語彙で言えば「麻痺」から解放して自由に発揮させる場を現前させることです。『フィネガンズ・ウェイク』の終盤に'Forget, remember!'(614.22)という言葉が出てきますが、これは「忘れろ、いいな」ととれると同時に、「忘れろ、覚えていろ」ともとれます。膨大な歴史の記憶とその連想が縦横に交差しあう『フィネガンズ・ウェイク』の世界が開示する「物語のできない状態」（それは同時に、ことさらに物語をする必要のない、「麻痺」から自由になった状態でもあるのですが）を忘れないかぎり、我々は歴史も物語も語ることはできません。そして、たとえ「記憶」の能力を限定的に働かせて（つまりある種の忘却を経て）歴史や物語りを語ろうとする場合でも、記憶と忘却とを分かつ断層の彼岸には「物語のできない状態（あるいはことさらに物語る必要のない状態）」即ち「非歴史」「非物語」の世界が存在し続けることへの目覚めがあります。このポイントを導き出すことによって、ジョイスはカールトンからさらに進んだ段階で、アングロ・アイリッシュ小説が歴史との関わりにおいてかかえこむ分裂ないし不整合性の

問題を、徹底的に展開させたと言えます。

3．オフラハティー

オフラハティーの小説 *Famine*[8] は、今回取り上げた三人の作家の中では最もスタンダードな小説の体裁で、大飢饉の歴史を虚構の世界において直接的に、しかも総合的に物語化しています。小説としてスタンダードだというのは、この作品が大飢饉そのものに関連する自然的プロットや人為的プロットに従って、大飢饉の歴史的現実を物語的虚構としてプログレッシヴに展開しているということです。このようにスタンダードな形で大飢饉を扱ったアングロ・アイリッシュ小説は、オフラハティー以降、特に今世紀後半になってウォルター・マッケン、ビアトリス・クーガン、エーリーシュ・ディロン、マイケル・モランらの大衆的歴史ロマンス小説のジャンルに引き継がれていきます。カールトンのところで、アングロ・アイリッシュ小説の読者層の問題に触れましたが、このようなスタンダードな小説の形で大飢饉を扱えるようになるためには、それだけ大飢饉の時代からの時間的隔たり、そしてその間のアイルランドにおける小説読者層の形成を待たなければならなかった、ということが言えましょう。しかし、ここではオフラハティーを大衆小説の先駆としてでなく、カールトン、ジョイスにおいて見てきた、歴史的現実と物語的虚構の微妙な兼ね合いの問題を引き続き抱え込んでいる作家として見てみたいと思います。

確かにオフラハティーはスタンダードなプロットの採用により、歴史的現実を語るナラティヴと物語的虚構を語るナラティヴを融合させた形でこの小説を書いています。その意味では、カールトンやジョイスがそれぞれに見せていたような、小説技法上の屈折はありません。しかし、その一方でオフラハティーは、登場人物の性格描写の次元において、小説の見かけ上のプロットの平明さを裏切る、反プロット的なビジョンも提示しています。この点においてオフラハティーは、一見まっとうな歴史ないし物語の語り手であると同時に、反歴史的、反物語的な作家でもあるのです。

一方でこの小説には、登場人物としてプロットを推し進め、ある意味でそれを成就する、キルマーティン家の老家長ブライアン・キルマーティンや、キルマーティン家に嫁いだメアリー・キルマーティンのような人物がいます。前者は大飢饉の天災的・人災的側面についてとやかく批判することなく、全てを「神のプロット」として受け入れる、古い世代の人です。「圧政者は次々と現れては消えていく。しかし、大地に根を張るものは、刈り入れと種撒きを繰り返

しながら、永遠に生き続ける」(O'Flaherty, p. 257)と言い、「神は我々に自分たちの罪を思い起こさせるために飢饉をもたらされる。しかし、神はまた豊作をもたらすことによって、御自らが善なる存在であることをも示される。忍耐をもって大地に留まり続けるものには、大地の富が報いとして与えられる」(Ibid., pp. 273－274)と信じるブライアンは、古き伝統・慣習を、頑固に、しかし頑迷にではなく貫き通し、最後に大地の上で息絶えます。また、嫁のメアリは、因習にとらわれた村の生活を実際面で改善していこうという進歩的・革新的なプロットを推し進め、それが大飢饉の現実の中で押し潰されても、ブライアンのように土地に縛り付けられた形で十全なプロットが成就できると考えない彼女は、アイルランドの大地を捨ててアメリカに移民するという、さらにダイナミックなプロットを選び採ります。

しかし、ブライアンやメアリーのそれぞれのプロットの成就は、形の上でこの小説を完結させはしても、内容的に小説を完結させはしません。二人の体現する旧世代と新世代のそれぞれのプロットは、それぞれに相手のプロットと決別することによってしか成り立たず、オフラハティーはこれら二つのプロットを和解のないまま成就させるというかたちで放り出しています。確かに、二つのプロットの結末を象徴的に橋渡しするものとして、ブライアンがメアリーに手渡す「暖炉の上の壁からとった、漆喰の断片」がありますが、ブライアンはこれをメアリーに贈ったのではなく、彼女の夫であり自分の息子であるマーティンに渡してくれ、と言付けたのです。メアリーが時々経験する「お中の中をすっぽりこそがれたような空虚感」を埋めるものは、自分が見捨てたブライアンの死を思い起こさせる漆喰ではなく、自分の子供を真っ当に育てていきたいという、新天地での生活への意欲、生命への意志であり、彼女のプロットが積極的に成り立つためにはある種の盲目性が必要だということを、ブライアンは了解しているのです。

ブライアンとメアリーがある意味でプロットを成就させながら、同時にその不完全性を読者に読み取らせる人物であるのに対し、村の青年医師 Dr ハインズは、互いに和解しえない様々なプロットを一人の人間として抱え込み葛藤する人物です。トリニティー・カレッジ出の彼は、自分の故郷の農民たちを嫌悪しながら、同時に農民のために政治的暴力による抵抗・現状打破に身を投じることや、医師として疫病にかかった農民たちを救済するという使命感によって農民を愛そうともします。また彼は、土地の娘を妾(tally woman)として囲う差配人のチャドウィックを嫌悪しながら、同時に自分も村の娘に対して同じ

ような欲情を覚えます。彼のこうした諸々の、互いに和解しえない性格は、いずれも真っ当な成就を見ないまま彼の精神の中にうっ積し、最後にそれが、疫病にかかって死に至る彼の頭の中で狂気的な「悪夢」となって渦巻く形で現前するのです。このように、Drハインズは、ブライアンやメアリーとは違った形で、やはりプロットの成就に対するアンチテーゼを提示しています。

以上のようにオフラハティーは、プロット的結末の分裂と、プロットの混迷化という二つの形で、自らの歴史小説の直線的語りを裏切る要素を、作品の中に抱え込ませています。ここからうかがえる、オフラハティーの基本的認識は、互いに相いれない歴史的・物語的プロットの間に安易な和解は有り得ないということです。オフラハティーは作中のロウチ神父の行き場のない憤りの描写において、平和主義的和解への不信をこう表現しています：「彼の怒りは敵に対して武器を取り、戦うことへと駆り立てる、蜂起する者の勝ち誇った凶暴性とは違っていた。それは、打ち負かされた者の力無き怒りであり、極限状態において愚かしい方策が全て尽きてしまうとき、愚かで理性のない者にすら訪れる、あの強烈に明晰な認識の瞬間を伴うものであった。今や彼はこう悟ったのである...、この悲惨な事態を招き、圧政的な政治に翻弄されて人々を幻滅、意気消沈、分裂へと導いたのは、彼自身が説き、他の僧侶や連合撤回運動協会を動かす政治家達も説いた、『どんな犠牲を払ってでも、平和的手段で(peace at any price)』という方針にあるのだということを」(O'Flaherty, p. 327)。暴力の無力性の認識と、平和的非暴力主義への不信——この一見相容れない二項をつなぐものは、本当に追いつめられたことのある者の内にのみ宿りうる、熱い動的緊張をはらんだ冷たい静観の心態でありましょう。自ら内戦で共和国軍側について戦うという行動力を持ちながら、同時に精神的ディプレッションの問題を抱え続けた、オフラハティーならではの認識を示すユニークな文章です。

安易な平和的和解のポーズを選ばず、暴力性をはらむ自他の様々なプロットを、あるがまま強烈に明晰に認識すること。ここで思い起こされるのは、ブライアン・フリールとシェイマス・ヒーニーが残した文句「全てを記憶することは、一種の狂気だ」、および「全てを記憶して、しゃんとしていろ」です[9]。オフラハティーはこの小説の中で、「歴史の悪夢」の中でプロットを失って「狂気」に陥る可能性と、それでも「しゃんとして」プロット、即ち物語を語り続ける可能性の両方を、彼なりに提示していると思われます。

まとめ

今回取り上げたアングロ・アイリッシュ小説の作家たちは、大飢饉を虚構として扱うさい、それぞれ個性的な形で、大飢饉を物語ることの難しさも同時に自覚していると言えます。1956年出版の *The Great Hunger* の編集に携わったアイルランドの歴史家エドワーズは、大飢饉の「真実」は「歴史」によって十分に語ることができないのではないのか、むしろカールトンやオフラハティーの「小説」のほうが「真実」を語り得ているのではないのか、という率直な疑問を日記に綴っています[10]。しかし、たとえ「小説」が「歴史」よりも真実を語り得ると考える場合でも、我々は同時に、アングロ・アイリッシュ文学の小説家たちが常に、「真実」を写すとされる芸術の鏡に走る亀裂にこだわりつづけて来たということに注意を払った上でなければなりません[11]。彼等は作家としてプロットを構築して歴史や物語を語る仕事をしながら、同時に歴史・物語を物語るプロットの混迷や無力さも見据えたのです。この混迷や無力さ自体をも演出する形式を模索する仕事をすることにより、彼等は「幻滅」や「絶望」という消極的ポーズでごまかさず、むしろそれらを積極的創作のかなめにしてきたと言えるでしょう。

注

1) 本稿末尾に付録として掲載。

2) Donald Davie, *The Heyday of Sir Walter Scott* (London: Routledge & Kegan Paul, 1961).

3) William Carleton, *The Black Prephet: A Tale of the Irish Famine* (Shannon: Irish University Press, 1972).

4) Maria Edgeworth, Castle Rackrent (London: Oxford University Press, 1964).

5) Ellsworth Mason & Richard Ellmann(eds.), *The Critical Writings of James Joyce* (Ithaca: Cornell University Press, 1959 ; rpt. 1989), p. 167.

6) 詳しくは拙稿「キュクロープス挿話における『何者でもないもの——私』」(近刊) を参照。

7)『ユリシーズ』第六挿話815-817行 (ガブラー版) でブルームが思いつく、「底がスライド式で何度でも使える棺桶」は、実は大飢饉の時アイルランドで発案されていた (トム・マーフィーの芝居『飢饉』の第八場を参照)。第八挿

話713－716行目でブルームは自分が大飢饉の時に行われた「スープキッチン」に並ぶ羽目になったらどんな気分だろうかと想像している。『フィネガンズ・ウェイク』における大飢饉への言及は、この書物におけるあらゆる言及がそうであるように、きわめて「遠回し」だが、言及らしきものはかなりある。たとえば'faminebuilt walls'(71.2) や 'a hungried thousand of the unemancipated slaved the way'(81.4) は、英国政府が興そうとした難民救済のための公共土木事業(relief work)を想起させる。'plagueburrow'(479.24) は、アイルランド各地に忘却されながら存在する飢饉による死者たちの墓として、あらゆる「死者たち」の集積・甦りの場としての『フィネガンズ・ウェイク』という書物自体をも象徴している。'kikkinmidden'(503.8) はそれを日本語を交えて言い換えたものである。

8) Liam O'Flaherty, *Famine* (Dublin: Wolfhound Press, 1984).

9) Brian Friel, *Translations* (1981), Act 3; Seamus Heaney, 'StationIsland' (1984), II. この二箇所の呼応・対立関係については、デクラン・カイバードに示唆をうけた。

10) Cormac Ó Gráda, '"Making History" in Ireland in the 1940s and 1950s: the Saga of The Great Famine', in *The Irish Review*, No.12 (Spring／Summer 1992), p. 101.

11)『ユリシーズ』第一挿話196行でスティーヴンの言う'It is a symbol of Irish art. The cracked lookingglass of a servant' がワイルドをふまえていることはよく知られているが、すでにマライア・エッジワースが次のような文句を残していることも見逃せない：

> It is impossible to draw Ireland as she now is in the book of fiction－realities are too strong, party passions tooviolent, to bear to see, or care to look at their faces in alooking glass. The people would only break the glass, andcurse the fool who held the mirror up to nature－distortednature in a fever.

この一節は1830年にエッジワースが兄弟に宛てて書いた手紙からの引用として、Irish University Press 版の *The Black Prophet* の序文 (Carleton, p. xvii) に掲載されている。

《付録》

Some Anglo-Irish Prose Writings Related to the Great Famine

=fiction/□ =non-fiction/ =folklore/[ ]=not Anglo-Irish
*=excerpts in The Field Day Anthology/'=quoted in Woodham-Smith(1962)
——Dates in Irish history [based on Harmon(1977) and Doherty & Hickey(1989)]

——*1846: The Great Famine (-1848)*
1847 :* William Carleton, The Black Prophet
1847 :'□ Maria Edgeworth, 'Edgeworth Papers'(National Library of Ireland)
1847 :*□ Isaac Butt, A Voice for Ireland
——*1848: Rising of the Young Irelanders*
1848 :'□ [C. E. Trevelyan, The Irish Crisis]
1850 :*□ [Asenath Nicholson, Lights and Shades of Ireland]
1852 :'□ [Society of Friends, Transactions of the Central Relief Committee of the Society of Friends during the Famine in Ireland in 1846 and 1847]
1854 : □ John Mitchel, Jail Journal
1860 : [Anthony Trollope, Castle Richmond]
1865 : Elizabeth Hely Walshe, Golden Hills: A Tale of the Irish Famine
——*1867: Fenian Rising*
1868 :*□ W. Stewart Trench, Realities of Irish Life
1875 : □ J. O'Rourke, History of the Great Irish Famine of 1847
——*1891: Congested Districts Board is esatblished (-1923)*
1905 : Canon Sheehan, Glenanaar
1910 : □ James Connolly, Labour in Irish History
1915 :*□ Peadar Ó Laoghaire, Mo Sgéal Féin[Eng. trs. in 1970 & 1973]
——*1916: Easter Rising*
——*1917: Sinn Féin prisoner Thomas Ashe dies on hunger-strike*
——*1919: Anglo-Irish War (-1921)*
——*1922: Civil War (-1923)*
(1922 James Joyce, Ulysses)
——*1923: Irish Free State under W. T. Cosgrave (1923-1932)*
——*1927: Coimisiun Bealoideas Eireann (Irish Folklore Commission) founded*
——*1929: Censorship of Publications Act*
——*1937: New constitution; Douglas Hyde elected first President of Ireland*
1937 : Liam O'Flaherty, Famine
(1939 James Joyce, Finnegans Wake)
(1942 Patrick Kavanagh, The Great Hunger)
1945 :* Maire ni Grianna, 'Memories of the Famine' (Ir Folklore Lib, UCD)
——*1949: Ireland declared an independent Republic*
1956 : □ R. Dudley Edwards & T. Desmond Williams(eds.) The Great Famine: Studies in Irish History 1845-52
1962 : Walter Macken, The Silent People
1962 : □ [Cecil Woodham-Smith, The Great Hunger: Ireland 1845-1849]
(1968 Tom Murphy, Famine)
1969 : Beatrice Coogan, The Big Wind
1973 : Eilis Dillon, Across the Bitter Sea
——*1980: H-Block hunger-strike (-1981)*
1986 : Michael Mullen, The Hungry Land
1991 : □ James J. Mangan, FSC, Gerald Keegan's Famine Diary
(1991 Dermot Bolger, The Woman's Daughter)

トマス・マーフィーの『飢饉』

清　水　重　夫

トマス・マーフィーの『飢饉』は1986年３月にダブリンのピーコック・シアターで初演された。その題名の通り、時代を1846年秋から1847年春に設定し、場所をアイルランドの農村としている。

この劇は1846年の大飢饉によるアイルランドの農村社会の崩壊を主題としている。マーフィーはその農村社会としてグランコナーを取り上げる。この村はその名前の通り、古代のアイルランドの小国家を思わせるように、コナー家が長となって成り立ってきた社会で、伝統としきたりとを持っている。現在はジョン・コナー（45歳）がその長となっている。人々は困ったことがあればコナーの家に来て、なにがしかの食物が出されて相談にのってくれる、というのもしきたりの一つである。大飢饉を経験して、それに村人がどう対処したか。さらにはコナーが長としてどういう行動を取ったか、あるいは取れなかったかを、集団劇として、村人、そして警官、地主、僧侶など20人以上を登場させて描いて行く。劇全体は12の場面から成っていて、それぞれに題名がついている。いわゆるエピック・ドラマの形を取っている。各々の題名を追っていくと、劇の進行が明らかになる仕掛けである。

（１）　第１幕は通夜の場面である。コナーの娘の一人が飢饉のために死んで、その通夜が行なわれている。コナーの家でさえこういう死が起きるわけだから、村の他の家ではもっと普通に起きていることだとわかる。19世紀の中ごろまでに続いていた飢饉でも農民たちが辛うじて生きてこられたのはジャガイモのお陰だったが、今回はそのジャガイモが胴枯れ病でほとんど全滅してしまった。自分の家族の一員まで死ぬというような事態になって、コナーは何とかこの解決策をと考えるが、出てくるのは、もう一度畑を掘り返してジャガイモを探せとか、翌年天候が回復するのを待とうとかくらいである。しかしこれも劇の進行が示すように、翌年の春まで待っても何もならなかったことが分かってくる。その上、農民たちには大きな問題がある。村人の土地は地主のものであり、こ

ういう状態でも地主には地代を払わなくてはならないし、イギリス政府には税金を払わなくてはならない。村人たちは、片方で彼らの指導者ダニエル・オコンネルを思い、片方で自分たちの「王」であり、「女王」であるコナー夫妻に助けを求めてやってくるのである。やがて、死んだ娘に対するコナーの妻、「母」の慟哭の歌（キーニング）で終わる。

第2幕は、そういう飢饉の状態にも拘らず、イギリス政府は麦類の穀物をイギリスに運びだすことを命令し、その荷馬車が通っていく場面である。農民達の反発、政府のやり方に対する反感が渦巻く。そこへカトリックの神父である助任司祭が出てきて、彼らを励まそうとするがその熱意が空回りをして、逆に農民達から反発を受ける。そういう現実の中で実際にどういう風にして皆に食べさせようかと考えている「母」の意見に対して、まだキリスト教と正義とを信じようとするコナーは、もう少し待とうとしか言えない。村では土地からの追い立て、そしてアメリカやカナダへの移住の動きが出ている。

第5幕の「救済委員会」でマーフィーは当時のイギリス政府、地主、不在地主の代理人、商人、そしてカトリックの司祭を登場させて、如何にこの経済的に貧窮した状態から農民を救い出させるかの話をさせる。彼らの意見と立場は始めから分かっていて、現状に対して農民の不手際を非難したり、彼らのもつ妖精達への信仰を揶揄したり、結局のところ何の手も下せないといったところに終始する。そこへ農民から反発を買っていた助任司祭がやってきて、彼らを逆に非難する。「あなた方はアイルランド人を理解していないんだ。」という彼に対して、「わたしだってアイルランド人だ。……不思議な国だな。アイルランド人とアイルランド人ではないアイルランド人がいるんだからな。」という地主のやり取りがある。ここでも熱心で愛国的な助任司祭は委員会の人々から退けられる。委員会の結論は、補助金は農民たちに食料を輸入するためには使わない。地代が払えない農民は家を明け渡して出て行かなくてはならない。だからカナダへ移住をするための援助をしようということになる。移住をするといっても、彼らが乗る船は「棺桶船」と呼ばれるひどい船で、多くが航海の途中で命を落とすことの可能性が強く、無事にカナダに着ける人は多くない。さらに彼らにはそれ以後の厳しい生活が待っているのである。司祭も最後には自分には責任はないと、自分の役割を放棄してこの措置に賛成をする。

コナーはこういう状況に対して、やはり何もできない。それでも村の長としてのこれまでの自分の立場を保とうとする気持ちから、こういう流れに対して反対の立場を取る。第7場「面接」の場面では、どうにも自分の立場が保てな

くなりそうなコナーだが、それでもこれまでの村の状態を保ちたいという気持ちとがあわさって、とんちんかんな受け答えをする。そして最後には委員会の申し出を断ってしまう。村人のほとんどは書類にサインをして、カナダへの移住をすることになるが、コナー一家、それに村の長としてのコナーを信じてきた65歳のダン夫妻と数人は残ることになる。しかし、委員会としてはそれでは困る。村全体の農民がいなくなるのでなくてはならないのである。村は毎日のように死人の山を作り出していく。その一方で村を出ていく村人達がいて、彼らとの別れの場面がある。また、一部の村人たちの委員会への反発もあり、それが議長の殺害にいたる場面もある。村が消えてしまってはならないという気持ちで、残ることにしたものの、先の見込みの立たないコナーは、自分の行動に全く自信が持てない。やがて委員会に雇われた村人が、工事人たちを連れてやってきて、コナーの家を始め、農家を次々に壊していく。それでも瓦礫の中で、辛うじて家財道具で囲って一家は生きていく。第10場の題名は「王と女王」である。この瓦礫の中で生きているコナーとその妻のことである。かつて「王と女王」として村の秩序と伝統の中で、村人の尊敬を受けて暮らしていたコナー一家のことでありながら、今の現実との間にはなんと大きなギャップがあるのだろうか。「あなたは何もしなかったのよ！」という「母」の言葉に傷ついたコナーは、言葉で何とか対抗しようとするが、もう何の力もない。相変わらず、うちへ来た人には、必ず何か食べるものをあげなければいけない、というこれまでのしきたりにこだわっているコナーだが、他人に食事を出すために、盗みまでしてしまったという「母」の言葉に愕然とする。「もうすべて終わりなのだ、だが自分だけは生きていかなければ、コナーの村が崩壊してしまう」、と嘆じるコナー。もう終わりは近い。

第11幕は死の場面である。ダンの妻が死んで、ダンは火の傍らで、彼が生まれた18世紀の終わり頃からのアイルランドの歴史についてひとりごとを言いながら回想している。コナーとの思い出、村人たちの思い出が語られる。村が前の秩序と伝統を持っていた時の楽しい思い出である。「コナーの家は貴族で、人に出し抜かれたりはしない。コナー家はいつだって勇敢に戦うんだ・・・」というのが彼の思いの中心である。ところが、傍らでは、夫に食べさせようと思って「母」がやっとの思いで手に入れてきたパンを、娘のメイブが盗んで口に入れている。それを「母」が見付ける。母と娘の間にパンの取合の取っ組み合いが始まる。勇敢なコナー家、貴族のコナー家とは程遠い場面である。コナーの妻の長い嘆きの言葉の間に、ダンの自分の妻へのキーニングが入る。

コナーの妻は「この大きな変化の中で何とか食べることを中心に努力してきたがもう力尽きてしまった。運命がわたしの命を奪う前にどうかあなたの意志で死なしてほしい」と言って、暗くなった小屋に横たわる。棒切れを持ったコナーは小屋に入り、妻と、息子を殺す。娘のメイブは殺される前に小屋から飛び出して行く。ダンは依然として死んだ妻の思いでに耽っている。　第12場は1847年の春、完全に狂ってしまったコナーが、「食事だよ」、ともう村にはいなくなったり、死んだりした村人の名前、自分が殺した息子の名前を呼んでいる。手にパンをひとかけら持っている。ただ、自分の家族も、村も、軍隊もすべてなくなったことが分かっているようである。残った村人の一人の死体があり、そこに娘のメイブと村人のリアムがくる。リアムはパンをあげようとするが、メイブは断る。「この世の中には善良ということも、親切ということもなくなったわ。でもあたしたちも同じ。」というメイブには絶望しかない。リアムの、「じきにもっとよくなるよ」、という言葉に、メイブはただ泣き出すところでこの劇は終わる。

第4場「ラブ・シーン」にもこの二人は登場するが、夜の森で、周りには餓死していく死体があったりして、若い二人が登場するにもかかわらず、ラブ・シーンとは程遠い。そしてメイブの行動を見てみると、飢饉という大変な状況の中でしきたりとか伝統とか、父親が大切にしていたものとは全く関係のない、あるいはそれとは反対の、人を押し退けても食べることを考えたりという生活をしているのが分かる。マーフィーは新しい世代を描いているかと思うと、そうではなく最後の場面のように、全く変わってしまった自分の生活に対するメイブの思いを出すことで、飢饉に翻弄された彼女の姿を現出させている。

（2）　あの大飢饉について、天災としての原因が一番大きいにしても、人災的な要素、そしてイギリス政府の政策的な要素も大きかったなど、様々な意見がある。マーフィーはそれらの要素を場面に入れながら、基本的にはグランコナー村のジョン・コナー一家に焦点を当てて、アイルランドの農村社会の崩壊を扱った。ナショナリスティックに考えると、どうしても情緒的になるこの主題を、エピック・ドラマの形にすることによって、より幅広いものにすることが出来た。悲劇的な場面でキーニングを使ったり、ラブ・シーンでは歌を取り入れたり、工夫がされているし、ラブ・シーンの場面、最後の場面のようにメイブを出すことで劇の流れを止める工夫もある。上では述べなかったが、

マラキーとミクレーンのオリアリ兄弟の動きはコナーとは別の村人の動きとなってサブプロットの役割を果たしている。

マーフィーが大飢饉を取り上げて、劇の形にした意図については、フィンタン・オトゥール*が一つの考え方を示している。彼は、『飢饉』は歴史劇だと定義した上で、歴史劇の説明をする。

> 歴史劇は安定した時代、物事が継続している時代に書かれるものではありません。歴史劇の扱う格好の時代は、ある社会秩序、例えば、封建制から、別の社会秩序、例えば資本主義制度へ変化する時代なのです。シェイクスピアやコルネーユやラシーヌやロペ・デ・ヴェガは皆、階級制度、秩序、伝統、社会的価値などを価値とする社会が、自由、物質的進歩、社会の流動化、個人主義などを価値とする社会に取って代られる時代に歴史劇の執筆を始めたのです。こういう時代には歴史は現在の諸矛盾を明らかにするために、それらと距離を置く方法を提供してくれるのです。

そして『飢饉』について以下のように述べる。

> 歴史劇は、これら劇作家にとっては、断絶ということを扱う一つの方法なのです。『飢饉』についても、マーフィーはアイルランド史を同じ方法で扱っています。というのは『飢饉』はアイルランドが小規模で、劇的とはとても言えないけれども、ある社会秩序が最終的に崩壊して、別の秩序に取って代わられる経験を持った時にかかれたのです。工業化と都市化への社会の変化が行なわれているのです。そして、この劇そのものがこういう変化の様子を劇化しているのです。

現代のアイルランド社会が大変化を迎えたのは、1960年代である。50年代の終わりまで、アイルランドの歴代政府は、古くからある、アイルランド社会の持つ伝統、文化を守っていかねばならない、という政策を取ってきた。そのため伝統、文化などはある程度保たれたけれども、国家としての経済、国力は伸び悩んでいた。それを打開するために、1958年にウィタカー氏が、積極的にアメリカを中心とする外国資本を導入する政策を提唱し、これが受け入れられて、アイルランド各地に工場が建設されるようになった。その後ＥＣに加盟などがあり、アイルランドの経済は見違えるようになった。これ以後アイルランドはそ

の経済についても現在まで数々の経緯はあるが、これによってアイルランド人の生活は大きく変化した。

この劇は1968年に初演であるから、大飢饉を題材にしながら、そういう時代背景に対するトマス・マーフィーの思いが描かれていると言える。時代は変化したし、している、その中でコナーのようにただ闇雲に伝統を守ろうとしても、きっと自分を殺したり、狂気になってしまうだろう。最後の場面で半ば狂気の中にパンを片手に立っているコナーの姿には共感を持ちながらも、やや批判的なマーフィーの姿を見ることになろうか。それはメイブについても言えて、コナーに対する共感とは異なっているが、メイブの焦燥を理解しているマーフィーの姿も見ることになる。

*Fintan O'Toole, *The Politics of Magic:The Work and Times of Tom Murphy* (Dublin : Raven Arts Press, 1987) p.90

〈シンポジウム〉

ヒーニー以後の詩人たち

司会と構成　佐　野　哲　郎

マクニースの "The Closing Album" の第一部 "Dublin" に、次の一節がある。

This was never my town,
I was not born nor bred
Nor schooled here and she will not
Have me alive or dead
But yet she holds my mind
With her seedy elegance,
With her gentle veils of rain
And all her ghosts that walk
And all that hide behind
Her Georgian facades——
The catcalls and the pain,
The glamour of her squalor,
The bravado of her talk.

このようなアンビヴァレントな感覚は、多かれ少なかれ、アイルランドの詩人たち、とくに北アイルランドの詩人たちがいだいてきた感覚だろう。それはつまり、「自分は何者なのか」というアイデンティティの追求に発するものと言える。この感覚はまた、多くの詩人たちに共通するエクサイルの意識を生んだ。強制されたエクサイルからみずから選んだエクサイル、あるいは内的なエクサイルと、形を変えながら表れるかと思うと、今度はその裏返しであるかのごとく、"homecoming" という形を取る。マクニース、モンタギュー、ヒーニー、ロングリー、マホンらに帰郷を題名としたり、題材とした作品が見られるのは、偶然ではない。

こういうアイデンティティの追求が、ある意味できわめて先鋭な形で表れるのが、言葉の問題である。ジョイスの *A Portrait of the Artist as a Youn*

g Man に、スティーヴンがイギリス人の学監と、じょうごの funnel のことをアイルランドでは tundish と言うという会話を交わす、よく知られたくだりがある。その時、スティーヴンは、「僕が今話している言葉は、僕のものである前にこの男のものなんだ」と考える。

> home, Christ, ale, master といった単語は、彼の口から出たのと、僕の口から出たのとでは、何と違うことだろう。僕がこれらの言葉をしゃべったり書いたりすると、いつも心が落ちつかなくなる。彼の言葉はこんなに慣れていて、しかもこんなによそよそしく、僕にとっては、いつまでも習得された言語であるだろう。(第5章)

トマス・キンセラの "Nightwalker" にはこうある。

> And the authorities
> Used the National Schools to try to conquer
> The Irish national spirit, at the same time
> Exterminating what they called our 'jargon'
> —The Irish language; in which Saint Patrick, Saint Bridget
> And Saint Columcille taught and prayed!

同じ世代のジョン・モンタギューは、"A Severed Head" でこう歌う。

> An Irish
> child weeps at school
> repeating in English.
> After each mistake
>
> The master
> gouges another mark
> on the tally stick
> hung about its neck
>
> Like a bell

on a cow, a hobble
on a straying goat.

沖縄で、土地の言葉を使うたびに首に札をぶら下げられたという、遠くない過去が思い出されるが、アイルランドの場合、言葉へのこだわりは二重性を持っている。つまり、固有のゲール語を奪われたということと、自分たちの英語が「本場」のものと違うという意識である。さらにこれは、ヒーニーの "Singing School" においては、三重になると言えるだろう。

Have our accents
Changed? 'Catholics, in general, don't speak
As well as students from the Protestant school.'
Remember that stuff? Inferiority
Complexes, stuff that dreams were made on.
'What's your name, Heaney?'
'Heaney, Father.'
'Fair
Enough.'

こういう二重、三重の言葉へのこだわりは、アイルランド人の意識の中に、さまざまな形で存在する。ヌーラ・ニー・ゴーノルのようにゲール語にこだわり続ける詩人もあれば、ポスト・モダン風に微妙にずれた表現となる場合もある。マルドゥーンはそういう例だろう。興味深い例を一つ挙げると、今年のイアセイル・ジャパンの大会に参加したジュリア・オフェイロンの短篇 "Knight" では、アイルランド人の男と結婚したイギリス人の女に、なまりがあって、Parick をPatwick としか発音できないのである。ここでは、言葉の優位性において、両者の立場が逆転しているのである。

詩人が言葉にこだわるのは当然のことだが、アイルランド詩にはこのような特有の問題があるので、このシンポジウムでは、あえてこれを共通の話題とし、羽矢謙一氏にトム・ポーリン、虎岩直子氏にメーヴ・マガキアン、谷川冬二氏にポール・マルドゥーン、そして大野光子氏にヌーラ・ニー・ゴーノルを、それぞれ語っていただいた。

Medbh McGuckianにおける「移植」について

虎　岩　直　子

1950年にベルファストに生まれ、現在も生活の中心をその地に置いているMedbh McGuckian の第一詩集 *The Flower Master* (1982) の中の花々はたいてい妙に孤立していて、切り取られて花器に活けられる、あるいは土着の土地から引き抜かれて移植される、というように、人工的な空間に置かれる。それらの作品はひとつの領域から別の領域への「移植」についての詩として見ることが出来る。「移植」という行為の結果として当然のことながら、移植先の場所は「土着」の土地に対して「花器」、「部屋」、「家」などの「人工的」な、人間の手によって作られ、整えられる囲まれた領域となる。そこは「自然」に対して「芸術」の領域であると言える。

McGuckian の詩の中には、実際どの詩集の中にも、「家」、「部屋」のイメージが繰り返し現れるが、McGuckian 自身、'the house is probably the poem itself often, or symbol for the world of the poem'と言っている。さらに 'they [houses] are symbols of the protective – the protectiveness a woman feels about her personality and her body and her history' と続けて、「詩」という彼女にとっての「芸術」は女性としての彼女を侵そうとする危険なものから守ってくれる安全な領域であるということをほのめかしている。

しかしながら、McGuckian は、その安全な「詩の家」を構築する材料となる言葉に対する懐疑を作品の中で絶えずあらわしている。たとえば 'The Dream-Language of Fergus' では、甘やかに流れる「蜂蜜」のような感動を、言葉は「氷」のように冷たく固めてしまう、という。

言葉の限界を言葉による構築物で越える可能性は、やはりMcGuckian の作品の中に言葉のシンボルとしてしばしば登場する「種子」のイメジによって示されている。冷たい鉄の粒のような一見無機的な種子が新たな生命を芽生えさせるように、言葉は、「詩」という構築物として読まれることによって、生き生きとした甘やかな感動の波を読者の中に喚起する可能性をもつ。土着の土地から芸術の領域へ移植された McGuckian の花々の種子は「生」の領域に伸びていくのである。

ポール・マルドゥーン：話芸とその意義

谷 川 冬 二

ポール・マルドゥーン(Paul Muldoon)が公民権運動をめぐる嵐の時代以降のアイルランドを代表する詩人のひとりである、と言っても反対する人はまずいないだろう。問題は、何故そうなのか、という点にある。これを考えるにあたって、マルドゥーンは話芸の人であるという仮説を立てることから始めたい。格別の理由があるわけではなく、初めて読んだときに話のひねりかた、落としかたが実に楽しい、と感じたからである。

通りの真中を国境が走っていてこっちの肉屋と向こうのパン屋は別の国の人、という村に、夕立が降った。それはまさしくその国境の通りの上でガラスの壁があるように降りやんだ、云々。「南」のアイルランド自由国が成立してのち、連合王国は、「北」との国境をあらためて策定するという約束をまるで守ろうとしなかった。笑うべきでないこの背景に先の軽い挿話を重ね、"The Boundary Commission"は、最後のセンテンス

He stood there, for ages,
To wonder which side, if any, he should be on[1].

で"if any"という唐突な語り手のコメントを挿入し苦笑いさせて終わる。半世紀以上を経て、いま誰が「委員」なのか、という小さなわだかまりを残して。

きわめて自伝的要素が濃いように読める"The Mixed Marriage"にも、虚構が多分に含まれる。"Mixed"がアイルランドという国を考えてカトリックとプロテスタントを意味するのだろう、という月並みの予想は最初の2連で軽々といなされる。そういうことではないんだよとばかりに"My father was a servant-boy"と"My mother was the school-mistress"(*Selected Poems*, 32)とを対置させる。教育の有る無しで別の世界に住んでいたと言うのだが、これはすでに誇張であり、その後の展開はおそらく創作であろう。"The Acts of the Apostles"や"Aesop's Fables"や"Gulliver's Travels"から寓意と教訓をいかに読みとるかという教育と、イタチを使った狩やカトリックの小作農

民たちの結社“the Ribbon Boys”や“the Caravats”の物語で精神を躍らせる教育との対照。農民結社の段は、ダニエル・オコンネル（Daniel O'Connell）以前、カトリックとプロテスタントの両陣営の対立に何もかもが帰納させられる以前への言及である点に意味がある。同時に、それは現在なお続く両陣営各派の対立をイタチを使った狩に等しいとほのめかしてもいる。こうした細部すべてが事実ならば、あまりに出来すぎた話である。

最初に述べた仮説は、どうやら間違っていない。マルドゥーンは話芸の人である。当然、彼の最大の関心は、語りかたにある。ジョン・ハッフェンドン（John Haffenden）の質問に“I'm interested in ventriloquim, in speaking through other people, other voices”(2) とマルドゥーンは答える。彼は幾つもの声を操り、それぞれのパースペクティヴで語るのだ。これの設定のしかた、ずらしかたに彼の語りの特徴が集約されるのではないか。ここで注意すべきは、彼の腹話術人形はきちんと物語を首尾一貫させているかどうか、という点である。していれば、彼の作品は、やがて謎が解きあかせるただのミステリーなのだが、どうもそのような心安らかなオチは期待できないようなのである。ここで言う「ただのミステリー」とは、物語の各部分の含みが最後に至って連絡され理解可能になるような虚構作品、というほどの意味である。どうも、マルドゥーン的ミステリーの場合、これを可能にする作品の全一性が心もとない。それは、俯瞰するのに有利な神のごときパースペクティヴから要約しつつ語られるのではなく、制約の多い極私的なパースペクティヴから体験がそのまま語られるよう仕組まれているから、ではないのか。

まさしくミステリーを語る“Why Brownlee Left”は、悪くない暮らしをしていたはずのブラウンリーが忽然と姿を消した事実を、視線と独白だけで伝えている。失踪の理由は謎のままで（Selected Poems 51）、読み手は何か秘密の結社と関係があるのかしらん、と根拠の薄い妄想を巡らしながら、主を失った馬たちが見上げる空、漠とした未来の色を想像するだけである。同じ詩集に収められた“Immrama”では、父の霊がアルゼンチンへと向かいながらもブラジルにまでしか至れず、そこでナチスの残党かも知れない男と奴隷貿易のシンボルであるラム酒を酌み交わしている。かたわら蚊帳の中には異母弟妹が眠っている、という荒唐無稽なものだが（*Selected Poems*, 58ff）、マルドゥーンはこれを直説法で描いている。アイルランドのカトリック勢力とナチス・ドイツ、アルゼンチンとナチス・ドイツの浅からぬ因縁を思わせるものの、それについて語っているとするに足るしるしは何もない。

再びハッフェンドンとのインタビューから引こう。

> I view the business of writing as a way of dealing with how we are. We keep changing, but we can't deny how we were at that given moment.[3]

この告白はディクラン・カイバード（Declan Kiberd）の“A fastidious miniaturist who uses words with a kind of quiet awe, Paul Muldoon is a profoundly descriptive poet...”[4] という簡潔なマルドゥーン評と通底している。こうした癖が行き着くところまでいくと、体験していないことまでマルドゥーンの「私」は描写するようになる。これは第1詩集に収められた“The Field Hospital”ですでにうかがえた特徴であった。

> Taking, giving back their lives
> By the strength of our bare hands,
> By the silence of our knives,
> We answer to no grey South
>
> Nor blue North.
> (*Selected Poems*, 15)

この語り手はもちろんマルドゥーンその人ではありえない。というのも、語り手の時空間は百年以上前、南北戦争当時のアメリカのどこかにある野戦病院である。読み手の安易な先入観を裏切って、「南」「北」は緑とオレンジのアイルランドのそれではなく、軍服の色の違いにおのが正義を託して戦われていた別の内戦での「南」「北」なのである。

大作“Immram”が何を参照して書かれたものかは結局のところ不明である。桂冠詩人テニソン卿（Alfred Tennyson）の作品に“The Voyage of Maeldune”があり、これはW. B. イェイツ（W. B. Yeats）が勧めるアイルランド国民文学のリスト[5]にも含まれているP. W. ジョイス（P. W. Joyce）のOld Celtic Romances中の一編“The Voyage of Maildun”に負うところが大きいらしい[6]。作者の名前と作品のタイトルと作中に現れる“Mr and Mrs Alfred Tennyson”(*Selected Poems*, 61)というフレーズを重ねて、このように典拠

を探求することは、英米の読み手でもそう簡単なことではないはずだ。読み手に少なからぬ知識と努力を要するこの種の謎掛けは、すでに見てきた作品に共通する要素である。これをどう解するかはしばらく措くことにして、8、9世紀にさかのぼるオリジナルから、父親について知りたいという欲求、その死に対する復讐の企てとそれの断念などの重要なモチーフをマルドゥーンの航海譚は卑小化しつつも受け継いでいる。しかし、状況設定がはなはだしく変わっていて、時は1929年の大恐慌後の不況がいまだ癒えぬ30年代前半（だと思う）、所はブラインド・レモン・ジェファーソン(Blind Lemon Jefferson)が奏するテキサス・スタイルのカントリー・ブルースが街角に流れるニューヨークの場末のようだ。玉突場にたむろしていたアイルランド系アメリカ人、「インディアン」の血も混じっている語り手が、嘘まじりであることを暴露するかのように“I am telling this exactly as it happened”(*Selected Poems*, 58)と口上をはさみつつ、アメリカ社会の底辺を生き延びようとしたアウトローの父の軌跡を描くのだ。旧東ヨーロッパ及び南アメリカの現代作家から語り口について影響を受けている[7]、とは *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry* の編者たちピーター・ファロン（Peter Fallon）とデレク・マホン（Derek Mahon）の指摘するところだが、確かにこの饒舌は夢の細部を執拗に描写するような技法と共通するものがある。

「出来事」に「脈絡」をつけ、「話」が出来上がる。それを語るのが尋常の創作品であろうが、マルドゥーンのやりかただと、あらゆるものごとがひとつの「話」の核になりうる。他人の「出来事」、その人が生みだした「話」も。彼がきわめて豊かな語りかけの力を持つ同世代の詩人ヌァラ・ニ・ゴーナル（Nuala Ní Dhomhnaill）との共作を楽しんでいる理由もこのあたりにあるのだろう。

彼女の詩集 *Pharaoh's Daughter* の掉尾を飾る“The Language Issue”の場合、原詩のタイトル“Ceist na Teangan”と最初の4行

Cuirim mo dhóchas ar snámh
i mbáidin teangan
faoi mar a leagfá naionán
i gcliabhán[8]

の直訳を試みると

An Question of the Tongue

I set my hope floating
in a boat of a tongue
as if you would lower an infant
in a cradle

とでもなるのだろうか。これがマルドゥーン訳では

The Language Issue

I place my hope on the water
in this little boat
of the language, the way a body might put
an infant

in a basket of intertwined
iris leaves,
(*Pharaoh's Daughter*, 155)

となる。原詩では「舌」にくるまれそれと一体になって流れ出す「希望」が、マルドゥーン訳ではひたすら受動的である。なにより「希望」を取りあげる「ファラオの娘」であるかもしれない「あなた」の存在が消えている。「私」の内なる想いを叙べる「話」に変わっている。ニ・ゴーナルの原詩とマルドゥーンの訳詩とのこの違いは、彼が彼女の言葉を引き受け私物化した結果なのだ。

マルドゥーンは言葉を徹底して私物に留めおく。そして、私物の「私」が常に変貌する。彼の謎掛けは、この「私」の変貌つまりはパースペクティヴのずれを読み手に気づかせ、それに付き合わせるための、さらにいえばその過程で読み手の「私」を破壊するための細工である。こうして、軽やかに流れるマルドゥーンの語り口は、実はきわめて意識的な操作の結果なのだ。モダニズム以降の詩人には当然のことと言えるかもしれないが、「私は幾つもの声を操る」が倒錯していき「幾つもの声のなかに私が消える」のだとしたら。そして、これに気づきつつもこれを厭わずむしろ楽しんでいるとしたら。限りない「私」

の変貌はその抹消にほかならない。これが愉快な感情を伴うとしたら、それは、何かを批評するための解体を急がず、子供のように壊すことじたいを楽しんでいるからである。

近作 *Madoc : A Mystery* も、ロバート・サウジー（Robert Southey）のオリジナルとつぶさに比較するよりも、まず非常に精巧な「哲学者づくし」の話芸を可能な範囲で楽しんでみてはどうだろう。あまり賢明でない読みかたは、マドックが何者かを“[Dee]”、[9]“[Coop-er]”（*Madoc*, 139)、“[Heidegger]”（*Madoc*, 220）あたりで知ってヘンリー2世（Henry, II）時代のウェールズとイングランドの歴史をひもとき、“[Goodman]”（*Madoc*, 236）や“[Camus]”（*Madoc*, 246)のミステリーを解くため、アメリカ開拓史を探す、というものだ。たとえば、大統領トマス・ジェファーソン（Thomas Jefferson）の意を受けてメリウェザー・ルイス（Meriwether Lewis）とウィリアム・クラーク（William Clark）が北アメリカ西部を探検したときの記録があれば、“[Wollstonecraft]”（*Madoc*, 138）に登場するサカガウィア（Sacajawea）が彼らの探検に同行していたショショーニー族出身の女性で、この日赤ん坊を生んだのだということや、この子を連れた長旅の間、その勇気でもって探検隊に大きな貢献をしたのだということがわかる。その前、“[Godwin]”（*Madoc*, 136）に出るヨーク（York）はクラークが従えていたアフロ・アメリカンであるとわかるし、すると後はいわゆる芋づる式に、“[Anaxagoras]”（*Madoc*, 24）に登場するコーンプランター（Cornplanter）がセネカ族の首長のひとりで、アイルランド人の父を持つこともわかってくる。コーンプランターのような人はアメリカ史の正典では「インディアン」として登録され、その部族ともども“[Schelling]”（*Madoc*, 148）に読むとおり言葉が奇異である、言語障害を持つかのようであるという理不尽な理由から、「宇宙をシステマタイズしようとする西洋哲学の試み」[10] の成果を恵んでやろう、と「啓蒙」の対象にされてきた。しかし、この場合の「啓蒙」とはネイティヴ・アメリカンの土地を奪い、その生命源であるバファローを殺戮し、良くて文化的な死“Assimilation”（*Madoc*, 164)通常は肉体上の死を求めることを隠蔽する美辞麗句でしかなかったことは、公民権運動の時代を経たいまでは、明白である。すると、サスケハナ河畔に万民同権政体“Pantisocracy”を“Plato”よろしく構想した（*Madoc*, 33）サミュエル・テイラー・コールリッジ（S. T. Coleridge）とサウジーは、アメリカ合衆国の植民地主義的侵犯に荷担していた、と言えるし、マウンテン・マンとしてネイティヴ・アメリカンの土地を侵し続けその功績によりアメリカ

の英雄となったダニエル・ブーン（Daniel Boone）を讃えた（*Madoc*, 222）バイロン卿（George Gordon Noel Byron）も同罪である。しかし、だからといって、*Madoc* は西洋中心主義、それを哲学の言葉で美化しつつ血腥い帝国主義的領土拡張を各地で重ねてきたことを弾劾する作品だ、と決めてしまっては単純すぎる。

アイルランド史の知識を重ねると、ネイティヴ・アメリカンに対する合衆国の振る舞いとネイティヴ・アイリッシュに対する連合王国の振る舞いとが酷似しているのがわかる。その合衆国の建国の父たちのなかに実に多くのアルスター出身の政治家や軍人がいるという事実や、そのなかでも「インディアン討伐」によって名を上げた者はアンドルー・ジャクソン（Andrew Jackson）ひとりにとどまらないという事実がある。しかも、アイルランド人のアメリカへの関心には、このような人々に対する羨望に支えられてきた部分が大きい。「インディアン」コーンプランターが血統的にはラフカディオ・ハーン（Lafcadio Hearn)と同じくらいにアイルランド人であることを考えれば、皮肉というほかない。さらに、本当にマンダン族がイングランド王に対抗したウェールズのグウィネッズ王家の血を引くのだとしたら、ここで述べるイングランド王は実はフランスの大貴族アンジュー伯でアイルランドにイングランドによる支配と同時にローマン・カトリック信仰をももたらした家柄だとしたら、「話」はいよいよ込み入ってくる。

本棚から本棚へ *Madoc* が求める果てのない調べものをしていると、言葉の相互依存性が実感され、それに疲れてくる。やはり、それよりもまず“[Archimedes]”の“Coleridge leaps out of the tub. Imagine that.”（*Madoc*, 41）で笑い、“[Aquinas]”に“free will”（*Madoc*, 64）でオチをつける機知に驚くべきだ。“[Seneca]”（*Madoc*, 43）は先に触れたようにネイティヴ・アメリカンの部族名、”[Dee]”(*Madoc*, 80)はウェールズの川の名、“[Origen]”（*Madoc*, 48）とオリジンをかけるにいたっては駄洒落もきわまる。この長編詩は、学のある駄洒落を徹底的におこなって、西洋の学のみならずそれに依存する自身を茶化している。

マルドゥーンの功績は、言葉が公のものであるという思いこみから読み手を解放したことである。言葉は、特にアイルランドでは、公的存在としてあまりに重荷を負わされすぎた。統一を説こうが関係の網を説こうが、言葉そのものは常に神聖であるという黙契があった。黙契によって結ばれる哲学的共同体があった。そういうものに人は厭き、笑ってみたくなった。「私」の断片になっ

てみたくなった。マルドゥーンは、そのための方法を私たちひとりひとりの手の中に取り返してくれたのだ。

NOTES

(1) Paul Muldoon, *Selected Poems: 1968－1983* (London: Faber and Faber, 1986), p. 48. 2度目以降の引照は、詩作品の場合、本文中に書名と頁数を括弧に入れて示す。

(2) John Haffenden, ed., *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden* (London: Faber and Faber, 1981), p. 134.

(3) *Ibid.*, p. 136.

(4) Declan Kiberd, ed., "Contemporary Irish Poetry" section in *The Field Day Anthology of Irish Writing* (Derry: Field Day Publications, 1991), Ⅲ, p. 1412.

(5) W. B. Yeats, *Uncollected Prose by W. B. Yeats, Vol. I: First Reviews & Articles 1886－1896*, ed. John P. Frayne (London: Macmillan, 1970), p. 386.

(6) P. W. Joyce, *Old Celtic Romances* (rpt. of 1907 ed.; Dublin: Gill and Macmillan, 1978), pp. 112－76. オリジナルについては、Myles Dillon, *Early Irish Literature* (Chicago: The University of Chicago Press, 1948), pp. 124ff. あるいは松村賢一「冒険と航海の物語」『ケルト　伝統と民俗の想像力』(中央大学出版部、1991年)、123－195頁などを参照のこと。

(7) "Now the new narrative devices of East European and South American fictions are evident in the poetry of Muldoon and Carson." (Introduction to *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*, ed. Peter Fallon and Derek Mahon, [Harmondsworth: Penguin Books, 1990], pp. xxi-xxii.)

8 Nuala Ni Dhomhnaill, *Pharaoh's Daughter* (Loughcrew, Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press, 1990), p. 154.

9 Paul Muldoon, *Madoc : A Mystery* (London: Faber and Faber, 1990), p. 80.

10 John Goodby, "Elephantiasis and Essentialism," rev. of *Madoc*, and *The Faber Book of Vernacular Verse*, *The Irish Review*, No. 10 (Spring 1991), p. 133.

声のパスティーシュ
――ヌーラ・ニー・ゴーノル――

大野光子

「ヒーニー以後のアイルランド詩」というテーマのこのシンポジウムで、最後に登場すべきがヌーラ・ニー・ゴーノルであるのは、年齢からしても世間的評価の定まった順からしても、当然のことと言える。1952年生まれのニー・ゴーノルが、最初の詩集をアイルランド語で出版したのは1981年、そして1984年出版の第二詩集も引き続き Arts Council の Poetry 賞を受賞したことで、彼女は将来を嘱望される詩人となった。しかし、彼女がアイルランド語圏を越えて一躍注目されるようになったのは、1990年にGallery Press から出版されたアイルランド語英語対訳詩集 *Pharaoh's Daughter* 以後のことであって、その13名にも及ぶ翻訳者リストの中に、ヒーニー、マガキアン、マルドゥーンの名も含まれるからである。(ヌーラ・ニー・ゴーノルの詩と筆者自身との出会いも1990年のことであり、それ以来日本詩学会会誌『ＳＡＰ』２～４号紙上で少しずつ翻訳紹介を進めているので、詳しくはそちらか、またはニー・ゴーノル来日に合わせて出版した『ヌーラ・ニー・ゴーノル詩集――ケルトの声を運ぶ船』［修学社、1994］を参照されたい。)

先ず、生い立ちを含めてヌーラ・ニー・ゴーノルを、未出版のデリーでの講義用原稿 'Leacht i nDoire. AN T-ANAM MOTHALA／ THE FEELING SOUL' の中でニー・ゴーノル自身が語っていることをも折り込みつつ、紹介したい。

祖父は、ケリー州のゲールタハト出身、ゲーリック・リーグの一員でもあった。ショーン・オフェローンにゲール語名への改変を促した教師として自伝中に紹介されている人物であり、家庭内でも子供に対してはアイルランド語のみを使っていた。ニー・ゴーノル自身の父も母も医者であったが、当時のアイルランドで結婚後仕事を得ようにも不可能であったので、彼らは揃って英国に移住し、そこで娘ヌーラが生まれた。両親は家庭内ではアイルランド語を話し、またアイルランド語を話す親戚筋の乳母もおり、ヌーラは幼児の頃から少なく

ともアイルランド語の受け身の知識を持っていた。

その後、父にティッペラリーで外科医の職が見つかった。英国における人種差別主義に嫌気がさしていた父自身は喜んだが、母は帰国を望まなかった。何故なら、母は英国での上級医師の地位に満足しており、医療の仕事に生き甲斐を見いだしていたからである。アイルランドにおいては、母はいわゆる「結婚法」によって仕事を続けることが許されず、祖国での生活は彼女にとって決して幸せなものではなかった。

両親が帰国する前、ヌーラはディングルのゲールタハトに住む叔母のところへ養女に出されていた。ランカシャー訛りの英語を使うと通じなかったのに、アイルランド語では通じたという経験がきっかけで、以来彼女はアイルランド語を自信を持って選択するようになった。先祖帰りとしか言えないような反応で、アイルランド語に漬かった生活を楽しむうち、英語よりアイルランド語に「より強く、深く、響きをもって、とらわれていった」(強調筆者) と、ニー・ゴーノルは述懐している。

彼女は、寄宿学校時代、他人に読まれないようにする用心から日記をアイルランド語でつけていたが、詩を書く際には英語で書いていた。何故なら、密かに18世紀のマンスター詩人たちの作品を暗唱して楽しんではいたが、アイルランド語で詩を書くなどというのは、知的に信頼できることとは思っていなかったからである (強調筆者)。詩もアイルランド語で書きはじめたきっかけを、ニー・ゴーノルは次のように述べている。

> 学校発行の雑誌に載った最初の詩は、マーティン・ルーサー・キングやボビー・ケネディー追悼詩だったりして、皆英語だった。それほどひどい詩ではなかったと思うが、いかにもオースティン・クラークの詩の派生物という感じで、しかも彼の詩は別に好きでもなかった。そしてある秋の午後、宿舎の自習室で、書きかけの詩の途中で、一切がわかった。オースティン・クラークの詩作の主な動機は、アイルランド語の韻のパターン——技巧例えば、頭韻や不完全韻——を英語に持ち込むことだった。私も正にそれをしていた訳で、無意識的にアイルランド語の韻律上あるいは作詩上の工夫を詩のなかに反響させていたのだった。それは非常に馬鹿げたことに思えた。なぜ先ず、本来のアイルランド語で詩を書かないのか。そう考えて、書きかけの詩を途中からアイルランド語に切替え、その結果は遙かに良くなった。これは旨く行った。以来、私は決して振り返らなかった。

（強調筆者）

その後ニー・ゴーノルはコークのユニバーシティ・カレッジで学び、新任教師のジョン・モンタギューとも出会い、後に同様な志を抱いてアイルランド語詩を書く Innti 詩人たちの仲間入りをすることになる。しかし、その後アイルランドを出て、トルコ人地質学者の夫とともにオランダやトルコにも住み、現在はダブリン郊外に在住して、活発な創作、編集、批評活動を続けている。

*　　*　　*

次に、対訳詩集『ファラオの娘』について、簡単に紹介しておきたい。アイルランド国内版として1990年に出版された同書は注目を集め、その後アメリカでも読者を得るようになり、1993年始めにはモーゼのエジプト脱出図を表紙とするアメリカ版が出版された。

この詩集は、先に触れたようにアイルランド語と英語の対訳の形を採っており、45篇の詩を13人の詩人たちが英語に翻訳している訳であるが、各詩の英語版の著作権はそれぞれの訳者にあるとされている。事実、同書中のマイケル・ロングリー訳「夜明けの歌」は、彼の1991年の詩集『ハリエニシダの炎』に「ヌーラ・ニー・ゴーノルに倣って」という献辞とともに収録さている。このことは『ファラオの娘』が、ニー・ゴーノルを中心核としたアイルランド語詩の復権を目指す自主的主体的な共同作業の成果であることを、表していると思われる。

さて、同詩集冒頭の詩 'Geasa' は、ニー・ゴーノルの詩世界の言わば基本姿勢を示すものとして重要である。そのキー・モチーフとも言える特徴は、第一に古代以来の神話伝説的モチーフであって、表題の「ギャサ」とは即ち「クーリーの牛取り物語」や「ウスナの子供たち」に見られる呪術的神秘的なタブーであり、この詩にはそのタブーの設定と力の行使が現代に蘇生する形で登場する。第二は、同詩の第一スタンザに登場する橋を吹き飛ばすような強力な「禁じられた手」、即ち「詩の言語」として英語を用いれば、河のこちら側にいる詩人と向こう岸の一般的な意味での読み手とのコミュニケーションは容易に実現するわけであるのに、敢えてそれはせずにアイルランド語で詩を書き続けることである。第三は、小舟に乗って現れた「女」から受け継いだ「蝋燭」と

「櫓」であり、これは即ち、「情熱の炎」と「アイルランドのフォークロアという素材」をもって「女の物語」を語ることである。

同様なテーマが同詩集に繰り返し登場するわけであるが、最後の詩'The Language Issue'では、ヌーラの掛けた「ギャサ」が功を奏してか、彼女のアイルランド語原詩が当代最高の翻訳者たちを得て、共同作業としての一冊の詩集の形を成したこと、そして、それを赤子のモーゼを篭に入れてナイルに放った古代エジプトの例に倣い、ファラオの娘の元へ届けと世に出した経緯が暗示されている。

これに続いて1992年にはポール・マルドゥーンを単独の翻訳者として *The Astrakhan Cloak* が出版され、好評を得ていることから見ても、ニー・ゴーノルのこうした試みは、現在までのところ成功し、なお一層の成功が期待されていると言うことができるだろう。

上記モチーフに関連するものとして、同詩集中の他の詩から二、三の例を挙げておきたい。'In Memorium Elly Ni Dhomhnaill (1884－1953)' においては、女性の力の回復の問題を取り扱っている。スペースの制限で、ここでは同詩最後の三行の日本語訳のみを参照したい。

昔

かぜふく　いただき

ビンナゲートから吹きつける風には毒気があり

めがみうし　の　まきば

私の先祖たちはマカナボーへと逃げ込んだのだった

最後のスタンザにおける二つの地名は、アイルランドの詩の伝統的な手法として、英語圏となって以後もアイルランドに残る様々なゲール語の固有名詞の例としてさりげなく挿入されている。しかし、これらディングル半島内の地名は、アイルランドの文学的伝統中で決して有名なものとは言えず、従って、原語で意味を知る読者以外の、英語だけでこの詩を読む読者には何ら意味を持たない。

だが、実際はそれぞれの地名に意味があり、特に「マカナボー」は、ニー・ゴーノル自身の説明によると、単なる地名ではなく、古代神話と関連する「偉大なる雌牛」即ち An Ghlas Ghaibhneach と呼ばれる「雌牛の形をした女神」の乳絞りの牧場の意味に限定されるとのことである。酷しい嵐を避けて、女神の庇護の下に逃げ延びたのが、一族の過去の逸話であると語る二行は、この詩において重要な意味を持つのは明白であり、我々はこの二行によって、この追悼詩が単にエリー個人のみに捧げられているのではないことを知るのである。つまり、強い理性的自我と尊厳をもって生き抜いたエリーという伯母からヌーラに受け継がれたのは、はぐれ者どころか、正しく部族の正統に属する資質ということになろうし、更に極言すれば、古代神話的母系社会への先祖帰りの意味合いもこの詩には含まれていることになる。とすると、これらの地名に何の注も与えない英語訳とは、もしかしたら、イギリス人読者に対する、原作者と訳者の密かな諧謔の企て（悪意が無いとしても）なのかも知れない。意味確認のための問い合わせの中で、筆者が日本語には「意味を説明するために用いるふりがな」と言う手段もあることを伝えたところ、ニー・ゴーノルはとても気に入ったと答えており、図らずも日本語訳の強みを教えられるエピソードであった。

また、'This Lonely Load' においては「ギャサ」の問題がシェーマス・ヒーニーとの関わりを暗示しつつ取り上げられている。同詩は、詩の言葉としてのアイルランド語の問題を主題とする詩である。表現手段としての英語を自ら捨て、アイルランド語のみで詩を書くという挑戦を独り行っているニー・ゴーノルに対し、アイルランド人でありながら「アイルランド語を持たない」詩人たち（彼らが「男性」として表現されているのはこの疑似恋愛詩の必然であろう）の態度は、他人事と放置することもならず、窓外の嵐の成り行きを見る風情、あるいは弁解がましい言葉の森に避難の構えとして描写されている。だが、公用語として教えられているアイルランド語そのものが、かつては独自の生活と豊富な自然描写の言語であったのに、今や殆ど「学校言語」と化して、貧弱な表現体系と生活の裏付けしか持たないものへと変質しつつある。果して、アイルランド語は文学の言語として復活され得るだけの豊かさを、今でも保持しているのか。そうした極度に困難な状況の中にあって、アイルランド語の内の「ことだま」の存在と力を信じて、ニー・ゴーノルは独自の道を歩んでいるのだが、彼女の孤独は、その荷の重さと相まって、時に彼女を絶望の淵に追い込む。「傍観しているのでなく、側に来て私に力を貸して」と、悲痛な声を上げ

ることが、時にあったとしても不思議ではない。そんな彼女の呼びかけに応えて、その重荷を分かち合おうとする詩人が現れ、そして彼女の「詩人の魂」の底を覗き込み、その挑戦に共に挑むことを引き受けるなら、彼女の孤独は癒される。ふたりの唇が合わさるその時、彼女の言葉は彼の言葉となり、彼もまたアイルランド語で語り出すのである。

この詩でヌーラは、古代の女の呪縛力を取り戻して、デアドラのように男に「ギャサ」を掛けようとしていると見ることができよう。とすれば、この詩で英訳者ハートネットの用いた 'snug' という語が興味深い意味をもつ。シェーマス・ヒーニーはそのデビュー作 'Digging' の中で、掌中にあるペンを 'snug as a gun' と表現したが、ヌーラの詩の英語訳の読者は、ついこれと関連付けずにはいられない。すると、この疑似恋愛詩が「あなた」と呼びかける相手は、他ならぬシェーマス・ヒーニーなのであろうか。少なくとも、マイケル・ハートネットは、'snug' という今や余りに有名となった語を用いることにより、アイルランド詩人の代表として、シェーマス・ヒーニーにヌーラの恋人役を肩代わりさせていると言うことはできるだろう。

*　　*　　*

『ファラオの娘』の他に、ここで「詩の材料としてのフォークロア」という点に関してもう一つの詩を紹介しておきたい。それは、アイルランドにおける人魚の伝説を素材とした伝承や詩の中での、「シェーマス・ヒーニー vs ヌーラ・ニー・ゴーノル」という興味深い競作についてである。*Irish Reporter* の11号（1993）は、アイルランド語の存亡についての特集号であるが、その特集に収録された唯一の詩がヌーラ・ニー・ゴーノルの新作で、しかもこれが「人魚とある種の言語」と題されたものであった。従って、彼女が1980年に人魚の詩を書いて以来、再びこのテーマに挑戦し始めていることは明らかであるし、前述のヒーニーとの関係から言っても、最も興味深く思われる。

ここで参考としたのは、アイルランドの民俗学者 Bo Almqvist の、'Of Mermaids and Marriage' と題するフォークロア研究である（Bo Almqvist, 'On Mermaids and Marriages —— Seamus Heaney's "Maighdean Mara" and Nuala Ni Dhomhnaill's "An Mhaighdean Mhara" in the light of folk tradition', *BEALOIDEAS* 1990 —— Iris An Chumainne le Bealoideas Eireann, The Journal of the Folkore of Ireland Society）。この中で著者

は、ふたりの詩人がそれぞれ「人間の男と人魚との結婚」という口承伝説を聞いて魅了され詩にしたこと、しかし、ヒーニーの詩の典拠がアイルランド北部の伝承によるものであるのに対して、ヌーラのそれが南部のものであることを示す具体的特徴を有していることを指摘すると共に、それぞれの詩人とのインタビューを掲載している。(残念ながら、筆者のアイルランド語力は殆ど無に等しいので、ヌーラとのインタビューは理解できないのだが……)

著者が指摘するところを列記すれば、以下の通りである。ヒーニー(1972年以前) とヌーラ(1980年6月) の作はいずれも同じ民話に題材を求め、タイトル、無韻自由詩というスタイルも共通だが、両詩人の性別、背景の差異から、違いも顕著である。ヒーニーは英語、ヌーラはアイルランド語であることは言うまでもないが、ヌーラの方が生きた口承説話の伝統に強く傾いている。遅れて書いたものとして、ヌーラはヒーニーの作品を読み、先人と異なっていて、なおより良い作品を、という競争意識を抱いて書いたと理論的には仮定できる。

具体的に、*Wintering Out* からヒーニーの作を見てみよう。

I

She sleeps now, her cold breasts
Dandled by undertow,
Her hair lifted and laid.
Undulent slow seawracks
Cast about shin and thigh,
Bangles of wort, drifting
Liens catch, dislodge gently.

.....

II

He stole her garment as
She combed her hair: follow
Was all that she could do,
He hid it in the eaves

And charmed her there, four walls,
Warm floor, man-love nightly
In earshot of the waves.

.....

ヒーニーは有名な民話収集家の Sean O hEochaidh から人魚の話を聞き、魅惑されたと述べているが、上記に引用した、三人称単数を用いて描かれたマントを取り戻した後の人魚に、精気が無く死を暗示しているかのようであるために、フェミニストの中にはヒーニーの女性一般に対する同情の無さが反映されていると非難するものもあるらしい。しかし、ヒーニー自身は、むしろ逆にアイルランドにおける結婚にまつわる悲劇を暗示しており、婚姻前の妊娠によって結婚を余儀なくされる若い娘たち、或いは止むを得ぬ事情で家庭や子供を置き去りにする女たちの心情に同情的である。実際ヒーニーの詩が書かれたきっかけは、近所の鬱症の若い妻の水死による自殺の知らせであって、これが眠る人魚の客観的ではあるが疎ましい描写に繋がっていることが、アームヴィストによって明らかにされている。引用二番目のスタンザの描写には、故国の呼び声である波の音を耳に、夜毎不本意な性交を求められる人魚の無念さが、滲み出ていると感じられる。

他方、ヌーラの作品には、ヒーニーよりもっと個人的調子が感じられる。聞いた話と、読んだ話の二者から素材を得て、一人称で語っている詩としたために、人魚ではなくヌーラが自分を語っていると感じられるほどである。

(アイルランド語原詩)
Tuille agus trá
tuille agus trá
tuille agus trá agus tuille aris, a cheapas.
Tá gach aon rud chomh holc anois
nach fé idir leis éiri nios measa.
ach 'tá slite againn
chun tú a chur ag caint'
á chlos agam i dtuin Gestapo;
imionn an t-uisce sios is sios

is ni thagann aon taoide i m'aice.

(英語訳: Michael Hartnett)
Floodtide ebbtide
Floodtide ebbtide
rise and fall
rise and fall
the same again
Everything's so bad now
it can't get worse
but 'we have ways of making you talk'
I hear in Gestapo accents
(water goes down and down
but no tide near me).

この詩の人魚が口を利くことを拒否して沈黙を守る部分に、恣意でなく、混乱したヒステリカルな心理状態を感じるとアームヴィストは指摘する。民話はフロイト的解釈の宝庫であり、語り手によって様々なバリエーションがあったと想像できるし、作詩当時のヌーラの個人的状況が、彼女に人魚と同化するきっかけを与えたとも考えられる('Claoninsint' 「間接話法」は、アイルランド社会において、女性が作家として成長しようとする際の大きな障害となる「女が書く／語ることへの禁忌」を如何に打ち破ったかを、象徴的に語る詩である)。

だが、恐怖を引き起こすゲシュタポの威圧感とは裏腹に、ここでのリズミカルな語り口は、人魚の精神の強かさをも感じさせると言えないだろうか。人魚は、魔法の手段を奪われることによって故郷への帰還を拒まれるのだが、故郷をけなされ、また暴力的な手段によって答弁を強いられても、決して誇りを傷つけられたままに忍従しない。「私を　信じて／ そうせよと命令したのは　恋／ 決して神様なんかじゃない」と述べて、彼女は陸に上がったことが、人間の男の愛を信じての主体的な選択であったと語るのである。

アームヴィストが述べているように、同じモチーフを更新し近代化する試みのなかで、ヒーニーもニー・ゴーノルもほぼ同じ方向に進んだ。つまり前近代的な民話の解釈に、後の心理学的あるいは心理分析的理論から援用した思考を、当てはめたのである。だが、ヒーニーの態度は、ヌーラに比較して、民話が語

り継がれる共同体から言語的にも心理的にも距離がある故に、ある程度客観的かつ保護的にならざるを得ない。他方、口承説話の世界に親しんだヌーラは、恐らく本能的に民話とは豊穣な活き活きした説話の創造の繰り返しであることを知っており、従って、民話の強靱さは個人の「乱用」によって容易に損なわれるものではないと感じていたに違いない。それ故に、伝統を踏まえながらも時代に合わせた独創的な改変が可能であったのだし、アナクロニズムとの非難を寄せつけない、力を帯びた詩を産み出したのだと思われる。

これは、F. Jameson の「ポストモダンの文学は全て模倣である」とする見方と合致し、しかも優れて成功している例と言って良い。ニー・ゴーノルは、アイルランド語を母語とし、アイルランドのフォークロアの世界に浸り得るが故に、伝統の力を我が物にし、表現することができるのである。つまり、彼女の詩がアイルランド語の力を甦らせ、現代アイルランドの女性たちに声を与えると高く評価されるのは、ヌーラ・ニー・ゴーノルの詩世界が、ケルトの声の優れたパスティーシュだからこそと言えるだろう。

10月23日（土）

9:30 - 10:30　受付

10:30 - 11:00　挨拶　日本イェイツ協会会長　羽矢謙一氏
明治大学文学部長　高田　勇氏
アイルランド共和国大使　James A. Sharkey 氏
司会　松村賢一氏

11:00 - 11:50　〈講演〉
Yeats in *Purgatory*　George Hughes 氏
司会　出淵　博氏

12:00 - 13:00　総会　議長　虎岩正純氏
昼食

13:00 - 14:20　〈研究発表〉
イェイツにおける〈老い〉と〈仮面〉　小堀隆司氏
イェイツと創造的主体の問題　平沼孝之氏
司会　松田誠思氏

14:30 - 17:30　〈シンポジウム〉
Great Famine とアイルランド文学
構成と司会　虎岩正純氏
高神信一氏
鈴木史朗氏
扶瀬幹生氏
清水重夫氏

18:00 - 20:00　懇親会　司会　多田　稔氏
会場　レストラン・プリオール（中央大学駿河台記念館内）

10月24日（日）

10:30 - 12:00　〈研究発表〉

イェイツの詩の成長とパウンド　鵜野ひろ子氏

イェイツを読むヒーニー　栩木伸明氏

司会　渡辺久義氏

12:00 - 13:00　昼食

13:00 - 16:00　〈シンポジウム〉

ヒーニー以後の詩人たち

構成と司会　佐野哲郎氏
大野光子氏
谷川冬二氏
虎岩直子氏
羽矢謙一氏

16:00　閉会

書評

鈴木 弘著『図説イェイツ詩辞典』

協力：五十嵐正雄・三神弘子

本の友社　1994年　xxxi＋309pp.

本書は幾つもの点で文字通りユニークにして画期的な著作だ、というのがともかくも書評子の務めとして全篇に目を通しながら何度も呟いた所感であった。以下、筆者は物々しい書評というのを苦手とする者であるから、一介の読者(!)としてどんな点なり個所に興趣を覚え共感に及んだかを思い付くままに記すという形で、この責めを塞ぎたい。

周知のように鈴木氏は1974年に『善悪の観念』を、'78年には『ヴィジョン』を、そして '82年には『全詩集』を訳出・刊行されている。そしてこれらの訳業に共通する特色の一つは巻末に付けられた索引であるが、そこでは単に固有名詞や書名が出ている頁数を示すばかりでなく、その各々に最小限の必要にして十分な説明を施されていたことであった。(『ヴィジョン』には別に、この場合だけは単純な用語索引も付されている。) 書中の当該個所に割り込ませる割注や末尾に一括する後注とは趣を異にする。こうした索引のありようは詩人の守備範囲、いやむしろ攻略版図を的確に示す指標として、詩人とその作品を理解するのに不可欠であるという訳者の見識に基づくものであっただろう。そして実際にこの種の索引の有用性なり役割については、少しでも利用した読者ならばすでに十分納得している筈である。

さらに『全詩集』にはイェイツの自注のほかに訳者注も加えられていた。「評釈の真似ごとのような」と謙遜され、続けて「これは私が翻訳に当ってメモしたノートの断片にすぎない。作業場のがらくただと考えてほしい」と結んでおられたけれども、今にして思えばそれ程単純ではなかったようである。と

いうのも「サーカスの動物たちの脱走」の末尾の情景を想わせるような、その「作業場のがらくた」は実は本書の「原点」が存在した、すなわち本書を構築するのに必要であった「すべての梯子」がそこから始まっていたと明らかに看取されるからである。つまり、この訳者注という作業を、新たに設定した項目の命じるところに従って思いのままにふくらませ、緊縮させ、その上で課題一覧と名付けた索引の場で合体させるという構想に、まず本書のユニークな性格が認められるのである。

無論「はじめに」の冒頭で「……世界のイェイツ研究の進歩はめざましい。（中略）しかしそれらの業績をすべて身辺に揃えることは容易ではない。本辞典はそれを日本人の立場から日本の読者に辞典の形で整理して示し」云々と基本方針が述べられているように、実在と架空を問わず人名や場所についての基礎的情報は見事に整理して示されている。けれどもそれだけではなくて、「解説では主としてイェイツの詩想に関連づけて、そのイメージや事実や背景を追った」と続けて表明される、その解説は「固有名詞以外にも詩集にみる象徴や思想、政治や社会、天文、オカルト、事件、風物、伝習、俗信などに関する用語など」にも及んでいて、まことに著者の主張通り「それらの見出し項目を瞥見しただけでも（書評子も驥尾に付して曰く――そしてそれらの解説を読み進むならばなおさらに）イェイツの詩想や関心が主としていかなる方向や方面に向けられ、それが各詩にどのように働きかけていたかを知るよすがに」なるように有機的に関連づけて配置されている。そして本書の真骨頂が遺憾なく発揮されているのはまさしくこの領域なのである。再びイェイツが自ら何度か用いた言辞を援用するならば、「不可能ではないとしても最大限に困難を極める仕事」であった筈の全詩集や『ヴィジョン』その他の訳出を完遂した人のみが、なおも二十数年の歳月を経た後で初めて達成し得る副次的な、しかし同じ程度に記念碑的な労作としてここに日の目を見たのもむべなるかなであろう。

それではどのように有機的に関連づけられているか——書中のクロス・レファレンスはもとより、詩人の劇作品と散文作品や当該人物の言行をあまねく博捜したあげくの精髄とも言うべき引用や参照による相互関連と、他の詩篇などとの内在的関連の的確な指摘、あるいはまた例えば numger(s) の項に見られるユングの所説との適切な照応などなどが全体にちりばめられている。そしてこうした言わば公的な情報の量と質に限っても、本書の存在理由は十分に承認されるだろう。

他方で「読者」の興味をいやが上にもそそるのは、この著者ならではの私的な情報が時にさりげなく控え目に、時に厳しい反応を誇ってやまない形で提出されてもいて、それが本書のもう一つの特色となっているからである。例えば名高い the Lake Isle of Innisfree [iniʃfri:] の項（ついでながら、著者が大変に苦心した次第が説明の文面からも看取される発音が、とりわけアイルランドの人名や地名については「ゲール語に弱いイェイツがしたであろう発音を一応の目安」にして、一種類だけながら全部の固有名詞に付けられた労を多としたい。そこでこの場合のように「WBY はイニスフリーとも発音」との訳記がなされたりもする）では「ヒースの鳥の意」という情報に続けて「音韻の上からは霊性 inwardness と自由 freedom を暗示する」との含蓄に富んだ見解が提示されるという具合にである。そしてこの項目では避けられない『自伝集』と『書簡集』からの引用の後で、「“To an Isle in the Water” の島も、この湖島を指していると思われる」（上点筆者）と結ばれいる。あるいは the moon の項ではまず「WBY の詩全体を司る複雑な象徴」との規定に続けて、それこそ変幻極まりない月の諸相の詩中での出没を解説した後で「人間は所詮寝つきの蠅をとって食らう身 ‘fly-catchers of the moon’（“The Crazed Moon”）にすぎないのであろうか」、と原詩の迫力に衝き動かされた形の問いかけを自他共に突き付けて結ばれるという具合にである。そうかと思うと逆に、対象に

対する限りない敬慕や傾倒、さらにはお人柄さえも偲ばせるようなコメント——例えば turf の項の「……燃やしたとき、植物性の穏やかな香りがして、家庭の団欒を温める。トール・バリリー Thoor Ballylee の大型の暖炉で泥炭がたかれていたことを創造するだけでも楽しい」という文言に接する時には、読む方もそのお福分けに与って楽しくなろうというものだ！

そしてこの楽しさという点では、書名の頭に「図説」という冠を頂いているように、ほとんど全頁に一葉から数葉の写真やイラストが活用されていて、著者が意図する如くにイメージを喚起すると同時に目も楽しませてくれるという構成になっている。それだけにまた、これ程多数の図版を集めて取捨選択し配列するという作業だけでも多大の労力とセンスが必要とされたであろうと、苦心の程も偲ばれるのである。

それらの中で「風景写真のほとんどは五十嵐正雄氏の撮影であり、1万枚を超えるスライド・フィルムから選びだされた」と特記されている通り、巻頭のカラー写真は別格としても、小振りの白黒版の多くも風景や建造物・彫刻作品の雰囲気をよく捕らえていて見飽きることがない。評者は偶々この夏休みに、雑誌に連載された氏の「愛蘭土紀行、W. B. イェイツの足跡を訪ねて」の全篇を読み且つ眺める機会に恵まれたが、写真を撮るという行為がいかばかり精神の働きに裏打ちされていなければならないかという、基本の機微を改めて反芻しながらであった。

最後にもう一つ特記しなければならないのは、二人目の協力者、三神弘子氏の貢献である。数項目の解説（地図も付いた ciril war, Druids, tyagic joy など）も必要にして十分な記述として申し分ないが、何よりも新機軸を打ち出して作成され、ほぼ8～9割方は成功したと言っても過言ではない、小活字で30頁を超える年表は、読み且つ参照するのに十分に耐え得る資料としてまさに出色の出来と言うべく、俗な表現ながら錦上花を添えた趣がある。それに続く

政治関係の評と解説三種も、それぞれ一頁建てながら要点は尽くしていると見受けられた。

さらにこのように大部で精緻な著作でありながら、誤植や瑕瑾が皆無ではないものの驚く程に少なかったことは、やはり特記するに足るであろう。ただ一つ憾みとするところは——例えば先に引用した the Lake Isle of Innisfree の項に "To an Isle in the Water" への言及があるにもかかわらず、しかもその指摘はこの詩篇を味読する際に一つのヒントを与える筈であろうに、詩題一覧にはこの見出し番号が掲げられていないことである。従って固有名詞も特定の用語も出てこない簡素なこの作品は、索引も兼ねた詩題一覧の中で言うなれば湖上ならぬ虚空の浮き島の如くになっていて、一種哀れを誘う風情がある。さればと言って解説中に言及されている関連詩篇がすべてこのように処理されている訳でもないようで、そこの見出し番号を提出している場合が無きにしもあらずである。この点を掲出の方向に統一し、例えば字体を変えて掲げたならば、詩題一覧＝索引の場でもクロス・レファレンスが強化され、辞典としての役割も一段と増したであろうにと惜しまれてならなかった。

とまれ、「あとがき」の結尾で著者はいみじくも「イェイツは読み返すごとに思いもかけなかった新しい姿に豹変する」と述懐していられる。そのような意味においても本書はどちらの方の initiate にとってもこよなき贈物となり、裨益するところも恐らく計り知れないであろう。著者と二人の協力者に満腔の敬意と祝意を表明する所以である。

追記——イェイツ自身も半ば（以上）本気で望んでいたように、音楽作品となった詩篇・詩劇とリストもいつか付録として加えて頂けるならと願う。筆者が知るのは僅かにピーター・ウォロックの *The Curlew* (1920-22) とマイケル・ティペットの *Byzantium* (1989)、それにサミュエル・バーバーの "The Secrets of the Old" (1938) に過ぎないからである。（以上3点は聴取順——

なお、イギリス民謡としてアルフレッド・デラーが歌う“Down by the Salley Gardens”やアベイ座上演版の劇数篇は別格にしている。）

——逢坂　収

アイルランド文学研究書誌　1993.11～1994.10

W. B. イェイツ

加藤　英治
偉大さのゆくえ—W.B.イェイツの「内戦時の冥想」を読む
教養課程紀要　基礎科学論集（神奈川歯科大学）11　pp. 124-133　'94. 1

Kitamoto　Yuko
The Spatial Form of W.B.Yeats's
"The Wild Swan at Coole"
待兼山論叢（大阪大学文学部）27　pp. 19-32　'93.12

小堀　隆司
イェイツ「内戦時における瞑想」
—その錯綜した思いの一点—
城西大学研究年報（城西大学）18　pp. 1-17　'94. 3

米須　興文
Irish identityとイェイツの立場
英語青年（研究社）139(10)　pp. 488-490　'94. 1

佐藤　容子
イェイツの夢幻劇—『エマーの唯一度の嫉妬』
一般教育部紀要（東京農工大学一般教育部）30　pp. 113-120　'94. 3

鈴木　弘
W. B. イェイツのTragic Joyをめぐって
教養諸学研究（早大政治経済学部）95　pp. 1-21　'94. 1

中山　浩一
イェイツとインドの行者たち
工学院大学共通課程研究論叢（工学院大学）31　pp. 107-117　'93.12

平沼　孝之
BlakeとYeatsにおける〈非—知〉の研究
"The Tyger" と "Leda and the Swan" を読む
清泉女子大学紀要（清泉女子大学）41　pp. 153-162　'93.12

松村　賢一
生命の水—イェイツとジョイスの場合—
英語青年（研究社）140(3)　p.113　'94. 6

村尾　敏彦
クフーリンとキリスト
—W.B.YeatsとT.S.Eliot—
英語英文学研究（大谷女子大学）21　pp. 79-92　'94. 3
山崎　弘行
イェイツとヘーゲル
—歴史観とアジア観をめぐって—
兵庫教育大学研究紀要（兵庫教育大学）14　pp. 79-92　'94. 2
Kilroy, Thomas
Some Irish Poems of Yeats
英米文学（光華女子大学英米文学会）11　pp. 41-53　'94. 3

J. ジョイス

井上　千津子
「アイルランド小説」としての *Ulysses*
BAIKA REVIEW（梅花女子大学英米文学会）27　pp. 1-14　'94. 3
大内　和子
反復と差異
—ダブリン市民の一篇としての「イーヴリン」—
人文学部研究紀要（いわき明星大学）7　pp. 53-62　'94. 3
大澤　正佳
『ウェイク』を聴く
—A, not the, reading of the Wake
英語青年（研究社）140(8)　pp. 374-375　'94.11
小野　恭子
Working in Progress から『ウェイク』へ
英語青年（研究社）140(8)　pp. 378-379　'94.11
片岡　洋子
モリー・ブルームの愛と性
—『ユリシーズ』第十八挿話—
研究紀要　人文社会科学編（東京家政大学）34　pp. 17-22　'94. 2
清水　重夫
『ウェイク』の言語的特性

英語青年（研究社）140(8)　PP.376-377　'94.11

鈴木　英之

James Joyce の何もない空間

—劇的なる空間を巡って(7)—矛盾の彼方に…（その2）

富士フェニックス論叢（富士フェニックス短期大学）2　pp. 63-91　'94. 3

戸田　勉

〈小説〉としての『ウェイク』

—初期批評の一側面

英語青年（研究社）140(8)　pp. 380-381　'94.11

戸田　基

James Joyce の *Dubliners* をめぐって

学苑　英米文学紀要（昭和女子大学近代文化研究所）652　pp. 2-15　'94. 4

夏目　博明

ディコンストラクション的批評

—デリダのジョイス、ジョイスのデリダ

英語青年（研究社）140(8)　pp. 384-385　'94.11

福島　基裕

短編作家としてのジョイス（Ⅷ）

— "A Little Cloud" の意味—

研究年報（日本大学短期大学部）6　pp. 23-24　'94. 2

本田　和也

J.ジョイスの作品 "The Sisters" 考

文教大学文学部紀要（文教大学）7　pp. 117-133　'93.12

宮原　一成

A Portrait of the Artist as a Young Man の中の

ダイダロス挿話的要素における二重の父子関係

英語英文学論叢（九州大学英語英文学研究会）44　pp. 111-122　'94. 2

結城　英雄

転機の70年代『ウェイク』批評

—内容から形式へ

英語青年（研究社）140(8)　pp. 382-383　'94.11

吉川　信

『ウェイク』批評のフェミニズム

英語青年（研究社）140(8)　pp. 386-388　'94.11

J．スウィフト

加賀屋　俊二

Jonathan Swiftの文体観

東海大学紀要（東海大学外国語教育センター）14　pp. 81-64　'94. 3

高野　良二

『ガリヴァ旅行記』

—スウィフトの諷刺について—

人文社会科学研究（早大理工学部・一般教育）34　pp. 193-203　'94. 3

山田　暁彦

『ガリヴァ旅行記』におけるユートピア的要素

言語文化研究（徳島大学総合科学部）1　pp. 1-17　'94. 3

和田　敏英

「スウィフト結婚説」再考

文学会志（山口大学）44　pp. 40-59　'93.12

O．ワイルド

浦崎　佐知子

ドリアン・グレイのアポロギア

—「嫌悪」の理論にむけて—

文藝言語研究文藝篇（筑波大学文芸・言語学集）25　pp. 69-88　'94. 3

岡崎　一

日本におけるOscar Wilde(4)

「六合雑誌」の場合(2)

Random（東京外国語大学大学院英語英文学研究会）19　pp. 1-16　'94.10

兼武　進

ワイルド『獄中記』と西田幾多郎『善の研究』

跡見学園短期大学紀要　（跡見学園短期大学）30　pp. 19-33　'94. 1

新谷　好

『真面目が肝心』の一考察

—「バンベリング」と「ファースト的な喜劇」をめぐって—

文学部紀要（追手門学院大学）28　pp. 253-272　'93.11

三嶋　君夫

「幸福な王子」におけるワイルドの倫理的側面

研究集録（大手前女子短期大学）13　pp. 88-101　'93.12

G. B. ショー

清水　義和

『暗礁に乗り上げて』に於けるG. B. ショーの啓示的主題

愛知学院大学語研紀要（愛知学院大学語学研究所）19(1)　pp. 53-78　'93.11

清水　義和

“こっくりさん” ショーの『傷心の家』の場合

愛知学院大学教養部紀要（愛知学院大学教養部）41(2)　pp. 39-48　'93.12

清水　義和

『聖女ジャンヌ・ダルク』に於けるショーの魔法

愛知学院大学教養部紀要（愛知学院大学教養部）42(1)　pp. 33-42　'94. 3

田中　正憲

『運命の人』におけるショー流諧謔と皮肉精神

紀要（浪速短期大学）18　pp. 35-50　'94.

S. ベケット

片岡　務

サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』についての考察

— “Nothing” をめぐって—

紀要（釧路工業高等専門学校）27　pp. 107-123　'93.12

河野　晶子

サミュエル・ベケットの More Pricks than Kicks について

紀要（文京女子短期大学英語英文科）26　pp. 31-37　'93.12

中尾　知代

サミュエル＝ベケット：『行ったり来たり』

紀要（岡山大学教養部）34　pp. 97-121　'94. 1

Johnson, Joseph T.

The Absurd in the Dramatic Works of Beckett and Ionesco

江戸川女子短期大学紀要（江戸川女子短期大学）9　pp. (1)-(16)　'94. 3

L．ハーン（小泉　八雲）

梅本　順子
ラフカディオ・ハーンの小説「カルマ」再考
国際関係学部研究年報（日本大学国際関係学部）15　pp. 91-98　'94. 2

工藤　美代子
夢の途上―ラフカディオ・ハーンの生涯
すばる（集英社）8月号　pp. 154-191　'94. 8

豊田　政子
ラフカディオ・ハーンの虫の文字
東洋大学紀要　教養課程編（東洋大学教養課程）33　pp. 364-376　'94. 3

坂東　浩司
年表形式によろラフカディオ・ハーン伝
―来日以前を中心に（一）―
北海道東海大学紀要（人文社会科学系）6　pp. (1)-(16)

福田　和也
小泉八雲の「人権」と「日本」
すばる（集英社）8月号　pp. 136-144　'94. 8

Rosen, Alan
Hearn and the Gastronomic Grotesque
熊本大学教養部紀要　外国語外国文学編
（熊本大学教養部）29　pp. 45-63　'94. 1

I．マードック

井内　雄四郎
アイリス・マードックの詩「1939年のアガメムノーンのクラス」
英文学（早稲田大英文学会）70　pp. 25-34　'94. 2

金子　容子
Murdock's View of Art in Her Philosophical Works
研究論集（浜松短期大学）46　pp. 471-495　'93.11

長沼　清太郎
マードックの『魔術師から逃れて』について
―その虚構性とプラトン的渇聖―
群馬県立女子大学紀要（群馬県立女子大学）15　pp. 1-14　'94. 3

S. ヒーニー

D. G. ケリー
深遠なる行為としての表出
—シェイマス・ヒーニーのThe Cure at Troyを読む—
紀要（東京純真女子大学）7　pp. 55-61　'94. 3

その他

河野　賢司
北アイルランド紛争の演劇（5）
—スチュワート・パーカーの『精霊降誕祭』論—
外語研紀要（愛知大学外国語研究室）18　pp. 51-60　'94. 3

清水　重夫
現代アイルランド演劇ノート(2)
ブライアン・フリール『トランスレーションズ』論
人文論集（早稲田大学法学会）32　pp. 71-82　'94. 2

田代　幸造
ウィリアム・カールトンにおけるフィン・マクール
明治大学教養論集（明治大学）265　pp. 89-103　'94. 3

野呂　健
The Book of KellsとAn English Expositorについて
Walpurgis（国学院大学外国語研究室紀要）　pp. 20-30　'94. 2

平田　康
ブライアン・フリールの劇的手法
研究紀要（京都橘女子大学）20　pp. 88-106　'93.12

松村　賢一
楽園随想
大学出版（大学出版部協会）22　pp. 5-8　'94. 7
連載「アイルランド地名考」
英語教育（大修館書店）1〜43（最終回）　'94.10

Yamada　Kumiko
Living with Violence : Irishness and Universality
in the Novels of John McGahern

立教大学研究報告〈人文科学〉(立教大学一般教育部) 53　pp. 77-91　'94. 2

単行本

川口　喬一

『「ユリシーズ」演義』研究社出版　'94. 6

北村　富治

『「ユリシーズ」案内』宝島社　'94.10

現代英米詩研究会編

『ポール・マルドゥーンとの出会い
—北アイルランド詩の現在』国文社　'94.10

佐野　哲郎(編)

『豊饒の風土—現代アイルランド文学の群像—』山口書店　'94. 8

鈴木　弘

『図説　イェイツ詩辞典』本の友社　'94. 6

平川　祐弘(編)

『世界の中のラフカディオ・ハーン』河出書房新社　'94. 2

三浦　謙

『炎の軌跡—スウィフトの生涯』南雲堂　'94. 1

英文要旨

Heaney Reading Yeats

Nobuaki Tochigi

Seamus Heaney was born in the year when W.B.Yeats died leaving exemplary works to the Irish poets in the coming times, and it was after several generations of poets had struggled with the overwhelming shadow of Yeats when Heaney became a poet. He has an advantage in coping with Yeats because he is, to alter Joyce's words, too young to be influenced. Poem "xxii" in Heaney's recent sequence "Squarings" consists of a series of questions addressed to the ghost of Yeats. In this cunningly ambiguous poem, Heaney seems to admire and make fun of Yeats's view of the spirit at the same time.

Heaney's attitude to Yeats was less paradoxical when he gave a lecture on Yeats at the University of Surray in 1978. Although the title "Yeats as an Example?" implies Heaney's skepticism, this essay is not an accusation nor "objective" study on the senior poet but rather he tries to trace the great poet's life and work carefully with a special attention to Yeats's vulnerability behind the arrogant mask of his later phase. Heaney chose such poems as "What Then?", "The Man and the Echo"to show that Yeats's "tenderness towards life and its uncompleteness is at odds with and tending to gain sway over the consolations of the artificial work". Heaney points out that there appears in "The Stare's Nest by My Window" and "Cuchulain Comforted" what the younger Yeats could but imply: "The end of art is peace", a phrase borrowed from Coventry Patmore.

The passage from Yeats's essay "Samhain: 1905" which includes this phrase is used as the epigraph to his book of essays *Preoccupations*. And again, he quotes the phrase in his poem "The Harvest Bow" where Patmore-Yeatsian art as a quest of truth is seen through the back of Heaney's quiet father who makes a handiwork. "The end of art is peace", the phrase loaded with many implications, suggests the poet should primarily be true to himself because that is the place where peace starts. Yeats, a lyric poet who made poems out of conversation with himself, showed Heaney an example how the poet should be true to his own self. As the integrity of his recent works implies, Heaney himself has grown to be a mature poet.

Masked Old Men in Yeats's Poetry

Ryuji Kobori

As Yeats grew older, and became more conscious of age, he frequently described the figure of the old man in his poetry. He depicts the old man as caricature, or expresses his indignation at old age, or appeals to 'an old man's frenzy'. And he discovered that his theory of the mask could be applied to old age.

Yeats creates two types of old man. One is the old man as he is, and other is the old man who searches for self−transcending identity. The former might be described as the naked old man, and the latter as the masked old man.

The conflict of opposites is characteristic of Yeats's poems. The opposites are defined as, for example, being and knowledge, ideal and real, self and soul. In the same way, his own life is complicated by the coming of old age in itself and old age as he depicts it as mask.

The masked old men in Yeats's poems take on an ideal form of life, while at the same time he deplores the decline of old age. This aspect of life as a mask can be seen for instance in 'Sailing to Byzantium'. Here the old poet seems to assume a form of life that transcends both youth and age, rejecting the latter. And so we might conclude from Yeats's poetry that the mask is indispensable to old age.

Ezra Pound and the Development of W.B. Yeats's Poetry

Hiroko Uno

In 1916, just after having spent three winters with Ezra Pound as his secretary at Stone Cottage, Sussex, William Butler Yeats was busy revising his early poems, and some of them were drastically revised and printed in his *Early Poems and Stories* (1925). I suspect that Pound's idea of poetry somehow influenced Yeats's revision of his early poems.

Pound, who came to London in 1908 in order to learn poetry from Yeats, found the well established poet "doing some new lyrics," and said in 1910 that Yeats and himself were "as it were in one movement with *aims* very nearly identical." On the other hand, Yeats found the youg man to be a good critic and said that Pound helped him "to get back to the definite and the concrete away from the abstractions." Thus they found each other having the similar kind of "*aims*" in their composition.

They found another similarity between themselves; according to Tryphonopoulos, both of them had been fascinated by Swedenborg before, and they studied his theosophy together again during their stay at Stone Cottage. Sosnowski believes that "angelic language" described in *Heaven and Hell* by Swedenborg, by which "angels can say more in a minute than man can say in half an hour," must have been a good example for Pound's Imagism. He says that Pound's "poetic theory may have had its origin in Swedenborg's theory of correspondences." Then, this must be the case with Yeats, too.

Thus, Yeats and Pound found themselves having a similar kind of idea of language and poetry. This fact must have been encouraging not only to Pound but also to Yeats. Yeats let Pound "go over all [his] work with [himself] to eliminate the abstract" in 1914.

Yeats also adapted Pound's method of translation, which could be called' "recreation," to his revision of poems. According to Ellmann,

Yeats later wrote, "I have felt when re-writing every poem— 'The Sorrow of Love' for instance—that by assuming a self of past years, as remote from that of today as some dramatic creation, I touched a stronger passion, a greater confidence than I possess, or ever did possess. Ezra when he re-creates Propertius or some Chinese poet escapes his scepticism..."

The examination of the early and revised versions of "The Sorrow of Love" shows us that Yeats tried to make his poems more concrete and objective. The revised one makes it clear that by the appearance of a girl the natural things, which used to be just beautiful and harmonious, changed completely and then "could but compose man's image and his cry," which reflects Swedenborg's idea. This poem could be taken as Yeats's declaration that he would compose the real image and cry of a man, avoiding the sentimantal. The girl "doomed like Odysseus," who gave him an opportunity to change the idea of poetry, has been said to be Maud Gonne in his actual life. However, I believe that her appearance also suggests that of Ezra Pound, who had been struggling in *The Cantos* as a modern "Odysseus" since 1915, and whose existance encouraged the development of W.B. Yeats's poetry.

Symposium :
The Great Famine and Irish Literature

Famine Images in Modern Irish Poetry: from Kavanagh to Heaney

Shiro Suzuki

Irish people are one of the greatest consumers of potato. But for them, at the same time, potato has been an emblem of the race's suffering more than a century and half. Patrick Kavanagh's short piece, 'Restaurant Reveries', for example, begins with the following passage; 'A half-potato on my plate/ It is too soon to celebrate/ The centenary of'48/ Or even '47.

His *The Great Hunger* was published in 1942. And twenty years later Cecil Woodham-Smith's best selling book *The Great Hunger* appeared. Woodham-Smith's work is, of course, a documentary study of the Great Famine. Contrary to the most readers' anticipation, however, the theme of Kavanagh's poem is not the Great Famine of 1840's. It is aparalytic life of a peasant, Patrick Maguire, who has remained unmarried for life. So the word 'hunger' here does not look as if to denotestarvation, but sexual one. Here the poet seems to suggest ironicallythat in spite of the large potato crop people are blighted and paralyzed.

In Seamus Heaney's 'At a Potato Digging' we can detect some significant echoes from Kavanagh's *The Great Hunger*. And for the historical backgrounds he depended on Woodham-Smith's work. In 'For the Commander of Eliza' he even quoted several lines from her book. A line like 'to be piled in pits; live skulls, blind-eyed.' refers to the past as well as the present. He emphasizes the connectedness of past and present.

The Great Famine in the Novels by Carleton, Joyce and O'Flaherty

Mikio Fusé

As evinced by the conception of art as a cracked looking glass concurrently endorsed by Edgeworth, Wilde and Joyce, the Irish novelists have been characteristically vigilant to the eradicable split between truth and fiction, as well as the split between the teller and the readingpublic peculiar to the Anglo-Irish situation. The Great Famine has beena cruci al topic in this regard by challenging them to tell the nightmarish truth of the disaster in their fictive prose. Evidently their awarenes of the fatal ineffectualness of making a story／history did not lead them to break their staves but drove them instead to look for their proper prose style *qua* the cracked mirror. Carleton's method of digressive documentation, Joyce's deliberately absurd inclusiveness of the historical and ahistorical, O'Flaherty's art of incorporating the irreconcilable characters and plots in his plain form of storytelling — they all claim their own properness by their respective art of revealing the very crack.

Symposium:

Poets After Yeats

Tetsuro Sano

We often find in contemporary Irish poets an ambivalent feeling towards their home town or country and the people living in it. This feeling is rooted in their search for their own identity, and reasonably enough, finds a strong expression in poems dealing with the problems of language—Irish vs. English, Irish English vs. British English, Catholic English vs. Protestant English, etc., not to say the most fundamental and contemporary problem of language and poetry per se.

As the co-ordinator of the symposium, I asked the speakers to try to connect their topics with this problem.

"Transplantation" in Medbh McGuckian's Poems

Naoko Toraiwa

Medbh McGuckian (1950 -), who was born, brought up and educated in Belfast, is one of Northern Ireland's leading poets today. In her first full collection, *The Flower Master* (1982), McGuckian repeatedly sets her flowers in a somehow isolated atmosphere; some are cut by the flower master to be arranged in a vase, and some are uprooted from their native land. These flower poems can be discussed in terms of 'transplantation.' The places where those flowers get transplanted are often enclosed spaces, artificially produced by masterly human hands: 'a vase,' 'a room,' or 'a house;' that is to say, 'the territory of art' in contrast to the territory of the native land. In fact, throughout McGuckian's poems, 'house-images' and 'room-images' appear again and again, and the poet herself speaks of the metaphor of the house: 'the house is probably the poem itself often, or a symbol for the world of the poem.' In noting that 'they [houses] are symbols of the protective —— the protectiveness a woman feels about her personality and her body and her history,' McGuckian suggests that poetry, the 'art' for herself, should be the safe territory where her female self can feel secure from an oppressive patriarchal society. McGuckian is, however, acutely aware of the limits of the language with which her own house of poetry is constructed. In 'The Dream-Language of Fergus,' for example, she writes, 'And scattered alphabet/ Jutting out from the voice,/ Till what began as a dog's bark/ Ends with bronze, what began/ With honey ends with ice.'

The possibility of going beyond the ordinary limits of language by the construction of bricks of language is suggested in McGuckian's use of the metaphor of 'the seed' as a symbol for 'the word.' Just as seeds, which often appear as lifeless, cold, iron pellets, hold the potential for new life inside, words, the small pieces of language, in the form of a poem, can move readers and evoke vivid feelings inside them. The seeds of McGuckian's flowers transplanted from the native land to the territory of art, thus, grow in the territory of life; her flowers bloom in the borderland.

Paul Muldoon's Art of Language and Its Significance

Fuyuji Tanigawa

Paul Muldoon is a storyteller, serious about how to narrate a story. His narrator, often pretending to be the same "I", metamorphoses mischievously. This suggests his perspective varies, and that it is private and limited. His narrator doesn't give a total ending to a story—or a mystery defined as the form in which the full significance of narrative units is revealed at the end—but only describes his experiences. He has no sense of correspondence that would ensure autonomy of a work while he shows a great power of seeing. Muldoon's mystery has a reader share a change of his perspective, which leads to breaking his or her identified self.

Muldoon's ability to have his narrator describe even an imagined experience accurately produces his creative translation of another contemporary Irish poet Nuala Ní Dhomhnaill's poems. The case of "Ceist na Teangan" / "The Language Issue" in *Pharaoh's Daughter* clearly shows his way of drawing a material out of another narration. When Ni Dhomhnaill's original "Ceist na Teangan" is transformed into Muldoon's "The Language Issue", it loses the object of narrating: "you" who might accept and foster "hope" as a pharaoh's daughter. This revision reflects Muldoon's privatization of another's language.

Obliteration of self is fun, and privatization of language is so, for they might cause liberation from the network of Western philosophy that has sanctioned and rested on authoritative ideas like self or language. *Madoc: A Mystery* is typical of Muldoonesque storytelling: variety of perspectives, descriptive narration, reference to outside texts. This demanding text mocks the policing tradition of Western thought, and its own reliance on the tradition.

Language has been overloaded by grand voices in the West, particularly in Ireland. Paul Muldoon's private language opens up the way to liberate each tongue from the bonds of being public.

Pastiche of Voices
——Nuala Ní Dhomhnaill

Mitsuko Ohno

Nuala Ní Dhomhnaill is a unique poet among contemporary Irish poets, for she writes poetry exclusively in Irsh and writes essays and criticisms in English. Since the population that understands the Irish language is limited even in its home land, while much more so abroad, it might seem that she is deliberately curtailing readership by choosing the minor language. On the contrary, however, the fact is that she has gained broader acclaim beyond the borders of her mother tongue because of various merits of her poetry, such as the exuberance of her themes, images and language, and also because she has yielded her poems to the English translations by other Irsh poets.

The Pharaoh's Daughter (1990) is a dual language text with the translations by 13 well-known Irish poets, and *The Astrakhan Cloak* (1992) is a collaboration with Paul Muldoon. Ní Dhomhnaill gives to the translator the original Irish and her crib (rough translation into English), then the translator who does not necessarily have the Irish language is granted the liberty to get the inspiration from the crib and create his/her own version of the poem. In the case of Muldoon who has Irish, especially, he may be able to exert free hand in rewriting her poems in English, enhancing the merits of Irish rhymes and connotations. Such collaborative publications, which are immediate reflections of the historical and social dilemma concerning vernacular Irish, actually present themselves as competitive feats of poetic talents of both the original poet and the translator, thus making the poems more enchanting.

Ní Dhomhnaill belongs to the oral tradition of Irish myth and folklore, and translate the original stories effusively, and transport the women's voices from the Celtic Ireland to the present, as if she herself were a folkstory teller or even a shaman. I propose to consider her poetry as post-medernistic pastiche of layers of voices of Ireland from the ancient Celt onwards: Nuala Ní Dhomhnaill reverses the hierarchical relationship between men and women, society and individual, and thus, in a form of pastiche, renders contemporary women everywhere a voice to speak of themselves which are often iconoclastic but humorous and always empowering.

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.

ISSN 0338-5445

YEATS STUDIES

THE BULLETIN OF THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

No. 25・1994

Lecture:
Questions and unresolved conflicts:
Purgatory, No and the *"Vision" Paper* ..... George Hughes 1

Paper:
Heaney Reading Yeats ..... Nobuaki Tochigi 19

Papers readings:
Masked Old Men in Yeats's Poetry ..... Ryuji Kobori 32
Ezra Pound and the Development of W.B. Yeats ..... Hiroko Uno 44

Symposium:
The Great Famine and Irish Literature ..... Chair: Masazumi Toraiwa 48
Famine Images in Modern Irish Poetry:
from Kavanagh to Heaney ..... Shiro Suzuki 50
The Great Famine in the Novels by
Carleton, Joyce, and O'Flaherty ..... Mikio Fuse 63
Thomas Murphy's *Famine* ..... Shigeo Shimizu 74

Symposium:
Poets After Heaney ..... Chair: Tetsuro Sano 80
"Transplantation" in Medbh McGuckian's Poems ..... Naoko Toraiwa 83
Paul Muldoon's Art of Language and Its Significance ..... Fuyuji Tanigawa 84
Pastiche of Voices—Nuala Ni Dhomhanaill ..... Mitsuko Ohno 93

Programme of the 29th Annual Conference 103
Treasurer's Report 105
Book Reviews 106
Bibiliography of Irish Studies 112
Synopses of the Papers 120