

イエイツ研究

No. 28・1997

日本イエイツ協会

日本イエイツ協会会則

1. 本会は日本イエイツ協会 (The Yeats Society of Japan) と称する。
2. 本会はわが国におけるイエイツの研究の促進を目的とし、あわせて海外の研究者との密接な連絡および協力をはかる。
特にアイルランドのイエイツ協会との緊密なる連繫を保つ。
3. 本会は次の役員を設ける。
 - (1) 会長 一名
 - (2) 委員 若干名
4. 会長は委員会の推薦により定め、委員は会員の選挙により定める。
5. 委員会の推薦により顧問を置くことができる。
6. 役員の内任期は二年とし、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—

論文

- Yeats in His Letters…………… Ronald Schuchard (3)
三つの顔を持つ女神—— イェイツの The Only Jealousy of Emer について
…………… 原田美知子 (14)
- Silk Kimonos について …………… 鈴木 雅恵 (23)
- 魂の解放—— Mask と The Antithetical —— …………… 石川 隆士 (33)
- イェイツとキーツ (試論)
‘Wisdom must live a bitter life’…………… 高橋雄四郎 (43)
- 特集 Modern Irish Poets After Seamus Heaney**…………… (57)
- 英語への訣別—— Michael Hartnett …………… 清水 重夫 (58)
- キアラン・カーソン (Ciaran Carson) と詩の未来 …………… 棚木 伸明 (69)
- Medbh McGuckian の詩…………… 吉田 文美 (77)
- ポーラ・ミーハン (Paula Meehan): 今日の詩人…………… 谷川 冬二 (85)
- シンポジウム報告**
- ‘Easter 1916’ を読む …………… 司会 鈴木 弘 (95)
- 「Easter 1916」について…………… 鈴木 哲也 (99)
- 詩と再生——「Easter 1916」における動詞 ‘change’ の変化について
…………… 藤田 佳也 (104)
- 「Easter 1916」における英雄像—— 新たな英雄像を受け入れるまでの道のり——
…………… 三宅 敦子 (111)
- ワークショップ**
- シング劇上演の問題点…………… 司会と構成 平田 康 (116)
- 書評 1**
- 藤本黎時著『イェイツ—アングロ・アイリッシュのディレンマ』溪水社、1997年
…………… 出淵 博 (117)
- 書評 2**
- 荒木映子著『生と死のレトリック』英宝社、1996年…………… 山崎 弘行 (121)
- 書評 3**
- 鈴木 聡著『終末のヴィジョン—— W.B. イェイツとヨーロッパ近代』柏書房、
1996年…………… 島 弘之 (125)
- 第 32 回大会プログラム…………… (130)
- 会計報告…………… (132)
- 英文要旨…………… (133)
- 書誌…………… (138)
- 編集後記…………… (142)
- 論文投稿規定…………… (142)

Yeats in His Letters

Ronald Schuchard

We are in an extraordinary period for the rediscovery of W. B. Yeats, for students, scholars and the reading public alike. Enormous international critical activity is underway to provide us with a rich array of new literary materials in coming months and years: the first volume (*The Apprentice Mage*) of a new scholarly biography of Yeats by the Irish historian, R.F. Foster; a biography of George Yeats, Yeats's wife, by the Canadian critic, Ann Saddlemyer, is near completion; Cornell University is completing publication of critical editions (ten volumes in print) of Yeats's works with previously unpublished manuscript materials; a hypermedia edition of Yeats's work is underway by a team led by Richard Finneran; James Flannery has successfully completed his five-year project to restore Yeats's plays to the center of Abbey Theatre productions in Dublin, and he plans to produce those plays using Yeats's dramaturgy in other cities; the Yeats International Summer School in Sligo is thriving as it enters its 38th year; and each year several separate critical volumes—*Yeats Annual* in England, *The Yeats / Eliot Review and Yeats, An Annual of Critical and Textual Studies* in America, *The Yeats Journal of Korea* and *Yeats Studies* in Japan—forward Yeats scholarship by the publication of new research materials and distinguished essays. Yeats's vision papers are now edited and before us, and, as breakthroughs take place in our understanding of his occult studies, these are exciting times for engaging and rediscovering Yeats. As more archival material surfaces and becomes available, there is no better time than now to be a modernist and a Yeats scholar. We are, in my view, moving onto a new plateau for the study of Yeats and his circle. For the last fifteen years, as I have observed these scholarly developments, I have found much of my intellectual excitement in reading and editing Yeats's mail.

The Collected Letters of W. B. Yeats, under the general editorship of Professor John Kelly at St. John's College, Oxford, is clearly one of the most important editorial projects underway for the study of Yeats and modern literature. When the edition was

commissioned by Oxford University Press twenty-five years ago, the editors had 2500 letters and felt that with luck and hard work as many as 4000 letters might be recovered for four volumes. That number in hand now approaches the 9000 mark, and letters are still steadily coming in from five continents. Professor Kelly now projects as many as fifteen volumes: the first two were published in 1986 and 1994; the third will appear in 1997. In the lengthy collection process, however, serendipity has been our best and closest friend. For example, we had canvassed the University of Pennsylvania library for letters on several occasions, as we do all major libraries, but we had never come across any letters to an English Professor there, Professor Cornelius Weygandt, who is mentioned in Yeats's correspondence and who we discovered was writing about Yeats in American newspapers as early as 1897. One day, on impulse, while waiting for a delayed plane in Philadelphia, I opened the telephone book and found a Dr. Ann Weygandt, who turned out to be the Professor's daughter. "Would you know of letters from Yeats in your fathers papers?" I asked. "No," she replied, but several have been framed and hanging over the mantelpiece since I was a little girl." After sifting through her father's papers in the attic, she came up with even more letters, and the editors could tell you many similar stories in the collection of Yeats's correspondence.

Yeats's letters let us witness the day to day life of a writer whose mind reached into every corner of his age: poetry, drama, criticism, art, philosophy, politics, revolution, war, and so on. The poet was always very conscious of his role as letter writer, of the daily responsibility and burden of making a way for his art, of responding to the increasing number of demands made upon him, of writing privately about public concerns. Though most of his letters to Maud Gonne were destroyed (those surviving appear in Professor Jeffares' 1992 edition of *The Gonne-Yeats Letters*), there are very few intimate letters to others close to him, and all the letters, even the most personal, are always signed "W. B. Yeats." This formality is characteristic of many modern writers who nearly always signed their letters T. S. Eliot, James Joyce, D. H. Lawrence, but where in those letters one occasionally finds a "Tom," a "Jim," and a "Bertie," in Yeats's letters, after his youth, one never finds a "Willie." His letters were indirectly and ultimately for the public domain.

The collection and presentation of the letters also requires the identification of the many forgotten figures who inhabited Yeats's rich intellectual and personal world. In the annotations, the editors are trying to set a new standard for reconstructing the

biographical, literary and historical context of the letters. We have made ourselves responsible for identifying every person, event, book, edition, review, newspaper article — any reference, allusion or detail that the discerning reader or scholar would want or need to know. This often requires turning every page of every newspaper or periodical for the period covered, scouring public and private archives on several continents, visiting public record offices for birth and death certificates (we have to get everyone born and dead) and wills, writing hundreds of letters to historical societies and specialist scholars. The letters require our familiarity with the postal system; telegraphic and typing offices; train, boat and ship schedules; copyright, licensing and publishing laws; contractual agreements, patents and royalty payments; printing, paper, engraving and binding practices — every activity of a vigorous literary life. The letters lead us into nooks and corners of Yeats's intellectual life that few scholars have any reason to explore, and the annotations allow us to retrieve and preserve important factual information that would otherwise be lost. And while this editorial process is admittedly slow, the annotations constitute an accompanying text that makes possible a new literary history and opens up significant new areas of Yeats scholarship. They also add color to some very ordinary letters.

All sorts of wonderfully eccentric people, who have been filtered out of the picture by the impersonal process of literary history and criticism, come to life again in the annotated letters. Who is that phantom figure referred to only as "big Manning" in the letters? I can't tell you over how many lost hours I wept and cried in search of this corpulent fugitive before I finally gave up. Then one day, turning hundreds of newspaper pages in the British library in search of something else, I spied a small obituary — "Death of M.A. Manning" — could it be? "Mr. M. A. Manning," the article began, was "the genial giant. of Dublin," and I knew at once that I had my man. He had come to Dublin from Waterford, where he had founded a dramatic society. He had been an actor, a politician, an electioneering expert, and was known as one of Dublin's best storytellers. The affectionate obituary writer not only recounted his size, six feet six inches tall and 338 pounds, but provided the dimensions of his specially made bed. I yelled out uncontrollably in the library. Seldom had anyone been as happy as I was at reading an obituary. And who would ever want to know about Yeats's oculist, Dr. Charles Fitzgerald, who treated Yeats's chronic eye problems for years, until one discovers that he was one of the great art connoisseurs of Dublin and bought paintings

from Yeats's father in hard times. As one of Yeats's friends described Dr. Fitzgerald, he "looked like a Parisian artist of the Du Maurier period. He invariably wore a black suit, with a wideawake hat with an enormous brim, and a long flowing bow-tie. He wore a pointed beard and walked rapidly with a light and swinging step. He was . . . to me a romantic figure of picturesque adventure in my young days" (*CL3*, 631).¹¹

There were many other fugitive characters who came to his rooms in Woburn Walk for his Monday evenings, like the Russian secret agent, Madam Olga de Novikoff, and one evening the poet John Masefield asked some of Yeats's neighbors what they thought about the poet who lived at the end of the walk. They called him "the toff what lives in the Buildings" and said that he was the only man in the court for whom the postman ever brought letters. The general impression in the court was that he was a foreign nobleman in exile for political actions or opinions. The one particular impression . . . was that he was a dangerous character in some secret society," and the neighbors acknowledged that they "wouldn't care to go down a dark lane at night with him" (*CL3*, 3).

The letters also humanize the man — they show his constant eye problems and his fear of blindness, his rheumatism, his illegible handwriting and of course his terrible spelling problem. Take heart all bad spellers! In a letter complaining about a poor rehearsal of one of his plays, Yeats misspelled rehearsal several different ways, and he was hopeless with names, particularly foreign names like that of the Polish Count Casimir de Markiewicz, who had married the Irish artist Constance Gore Booth. "I hear from Madam Marcovitch —" he wrote to Hugh Lane, pausing in exasperation, "how the devil do you spell that name —" (*CL3*, 680). They show the secretive side of Yeats, as when he writes to fellow members of the Golden Dawn and leaves out the names of adepts and magical phrases, to be filled in later by hand so that his typist will not be privy to them. They show his boyish excitement over the discovery of new talent, such as the stage designs of Gordon Craig ("that wonderful purple that was the edge of eternity"), the philosophy of Nietzsche, and the writings of one Girolamo Cardano, a 16th-century Italian mathematician and occultist whose works were laced with discourses on demons, apparitions, spirits and evocations and who was imprisoned in 1571 for publishing a horoscope of Christ.

Yeats's letters show the poet involved in every aspect of a full artistic life — his contractual problems with English publishers and agents; his copyright problems with

American publishers, and with American pirates who shamelessly published his work without permission or payment; his constant problems with subsistence money; his embarrassment over borrowing money, leading him to devise elaborate signals for letting Lady Gregory know when he was absolutely on his “beam’s end,” his metaphor for dire financial straits. And, yes, Yeats had his problems with the Income Tax people, who could not believe that a man of his public stature could earn so little, and he had to call on his friends to testify to his impecunious life. There are problems about the staging of plays, rows and public indiscretions among actors, threats of secessions by actors, constant criticism of his methods and motives by nationalist societies and members of rival theatre groups, and then the biting criticism of those who mocked Yeats as a “West-Briton” for not knowing the Irish language.

Pervading the letters, however, gradually and surely revealed to the reader, is a rich artistic vision that is always coming into conflict with lesser, small-scale visions, with people who for moral or political or other kinds of prejudices found Yeats an obstacle or an object of contempt. At times he seems overwhelmed by such time-consuming and mind-numbing distractions of life, by having to respond to people who make all sorts of claims on him. But right in the midst of it all, in the middle of a letter, he will say, “I wrote a new lyric last night,” and suddenly show not only his ability to retreat from the mad flux of things into his imagination, but the presence of an enormous substratum of creative energy that underlies the daily record of surface life in his letters. The major energy of his life, we come to see, was always going into his art. His friends were frustrated that he was over-involved in poetic drama and that his real greatness as a lyricist was being shut off. But it was always there, even if reduced, and his poetry got richer the more he wrote, because he never stopped addressing the difficulties of art and learning anew how to forge language into meaning.

Moreover, Yeats never allowed himself to become intimidated by the enormous pressures put on his artistic life and enterprise. He rises to his greatest height in his letters and in his public life defending authors such as John Synge because he knows they are great authors, defending Synge’s “*In the Shadow of the Glen*” and “*The Playboy of the Western World*” because he knows they are great plays, and defending his aims as a theatre director because he knows that in the long term he is just and right. His spirit becomes darkened but never defeated by all the conflict and all the abuse that

is heaped on him. One knows he feels that abuse, but he never lets it divert him or steer him in another direction. He never makes compromises with people who hold lesser motives.

Yeats is constantly revealing new facets of his mind and character as man and artist in his letters— the impetuous Yeats who thinks he should go on the stage to gain dramatic experience, the astrological Yeats who consults his charts before opening the Abbey Theatre— but since my space is limited I will pull just a few threads from the epistolary fabric of his life that may be of particular interest: his extraordinary intellectual frankness and generosity in writing to friends and young writers who sought his opinion of their work; his own unending struggle with the difficulty of writing and speaking; and his extraordinary ability to step outside of his art and use not his poetry but his *authority* as poet to address the injustices of his world.

Yeats felt that it was his responsibility to be honest rather than kind with those who sought his opinion of their work, and consequently he was not as popular with young Irish writers as was his friend George Russell, whom they found to be more “supportive” than Yeats. Yeats derogatorily referred to the writers who gathered around Russell as Russell’s “canary birds.” When Yeats’s long-time friend William Horton sent his verses for commentary, Yeats wrote what may seem to some readers a brutal reply: “My dear Horton: I cannot say any good thing about the verses. I am sorry not to be able to praise them even a little. You are not a poet, & I cannot think that you can ever become one— you have not the instrument.” That said, frankly and forthrightly, Yeats then turned Horton’s eye back to his real talent as a painter: “You are an artist— in these very verses you are trying to make pictures as an artist makes them. Take up your drawing again & no matter how irksome it is force yourself to work hard at it.” Further, he not only prevented Horton from deluding himself as a would-be poet but took the time to suggest what it was in his painting that was frustrating him: “I think you would be wise to turn from the visions for a while for after all one’s craft what ever it be, has been sent to one to harden the will & the soul, as a sword is tempered by the smith” (*CL3*, 92,).

To Yeats, writing was a gift, and when he spotted the gift he was quick to encourage it. After reading James Joyce’s early poems he wrote at once with a cautionary anecdote as a prelude to his praise: “Remember what Dr Johnson said about somebody ‘let us wait until we find out whether he is a fountain or a cistern.’ The work

which you have actually done is very remarkable for a man of your age who has lived away from the vital intellectual centres. Your technique in verse is very much better than the technique of any young Dublin man I have met during my time" (CL3, 249). When he discovered genuine talent in writers like Joyce and Synge, he went immediately and tirelessly to work to help them publish their work and make it possible for them to secure lives as writers. His advice to other writers, encouraging or discouraging, came from his own continuous self-criticism, from his preoccupation with the difficulty of writing and the necessity of making a total commitment to it. Talented young writers must not be allowed to be deluded about what writing entails. "The qualities that make a man succeed," he wrote to Joyce, "do not shew in his work, often for quite a long time. They are much less qualities of talent than qualities of character — faith (of this you have probably enough), patience, adaptability, (without this one learns nothing), and a gift for growing by experience & this is perhaps rarest of all" (CL3, 250). When he read the verses of Thomas MacDonagh, who was later to be executed for his role in the Easter Rebellion, he wrote that "They show that you have a thoughtful and imaginative mind — but you have not yet got a precise musical & personal language — Whether you have poetical poems or not I could not really say — but I can say that you have not yet found yourself as a poet — If you are young, & if you feel you have something you must give expression to, I strongly advise you not to publish for the present but (Ist) to read the great old masters of English — Spenser, Ben Jonson, Sir Thomas Brown, perhaps Chaucer — until you have got our feebler modern English out of your head. When we read old writers we imitate nothing but their virtues — for their faults, which were of their time & not of ours have no charm for us." Yeats continued with advice that he repeated all his life: "If we read modern writers we are likely to imitate their faults for we share their illusions." And he concluded by sending MacDonagh back to his writing: "I am sorry not to be able to praise your verses more — but your letters have interested me very much & I hope you will do good work yet" (CL3, 246- 7).

Yeats was concerned not only with the craft of writing, with its misery and ecstasy, but with the craft of oratory, which comes with all the difficulty of style. In January 1904, during his first American tour, he crept into Carnegie Hall in New York the night before his big lecture there to practice his speech. "I wonder what kind of audience I will have," he wrote to his friend Lady Gregory that night, "for the hall is

too big? . . . I have been down practising my oratorical passages in the empty hall that I may not be put out if there are some empty benches. I got one compliment. I had just finished my peroration when I heard the clapping of hands in a dark corner. It was the Irish caretaker. . . . I have found out that the larger the audience the more formal, rhythmical, oratorical must one's delivery be. My ordinary conversational, happy-go-lucky, inspiration-of-the-moment kind of speaking gets all wrong when I get away from the small audiences I am accustomed to. Oratory does not exist, in any real sense, until one's got a crowd" (CL3, 505 - 6). Yeats worked on his speaking diligently as he went round the country. "After all," he wrote to Lady Gregory, "I don't feel it would have been worth coming here unless I was to get full advantage out of the practice in speaking. And I can only get that advantage by working over and over my words. One does not want to speak as badly as a clergyman or a lawyer, and I have found to my surprise that, while they speak badly, they get too idle and easy. In a way, I think I spoke better years ago when I had to make more effort; and now I am making an effort again and hope to come back with a far better style" (CL3, 508)

Yeats's oratorical style would come to play its part in his public epistolary style. Contrary to most modern writers, he had never accepted the alienation of the poet from society or entertained the notion of exile (even though he lived much of the year in London). From the beginning of his career he directed much of his critical energy into returning the poet's voice to the center of culture. At the same time, however, he steadfastly resisted the pressure to let his art become a handmaiden to politics. While he relentlessly upheld the autonomy and integrity of the poetic process, he willfully stepped out of his writing to speak on public platforms and to write in newspaper columns against the eviction of Irish tenants by English landlords, against royal visits to Ireland, against the desecration of Tara and other public monuments, against atrocities in the colonies, the conscription of soldiers, the censorship of art, the confiscation of Hugh Lane's pictures and so on until the outspoken poet eventually became a Senator of the Irish Free State. Thus his play *The King's Threshold* (1904) was to Yeats no mere dramatization of a Celtic tale; it was more the drama of his personal determination that the voice of the poet be heard in Ireland once again. While Joyce and Stephen Dedalus headed into exile, Yeats and Seanchan, the chief poet who starves himself on King Guaire's threshold, "pleaded for the poets right, / Established at the establishment of the world," to sit with the Bishops, Soldiers and Makers of the Law

who “long had thought it against their dignity / For a mere man of words to sit amongst them / At the great council of the State and share / In their authority.”²⁾ While Yeats knew, as Auden finally discovered, that “poetry makes nothing happen,” he believed that the poet himself should not be passive, that he should be passionately true in public to his private images of justice, reality and wisdom. Yeats’s public stances, however, often made him as unpopular in Irish as they did in English political circles. When he wrote letters to the press protesting Queen Victoria’s royal visit to Ireland in 1900, several of his Unionist friends on the board of the Irish Literary Society resigned rather than be associated with him, and he was advised not to show his face at the Unionist-Protestant Constitutional Club in Dublin. But as he later wrote to John Quinn, “I am often driven to speak about things that I would keep silent on were it not that it is necessary in a country like Ireland to be continually asserting one’s freedom if one is not to lose it altogether” (*CL3*, 398–9).

While the great majority of Yeats’s letters are written hastily in a casual informality to meet the pressing needs of daily correspondence, his letters to the press on matters of national import are altogether different. There he gathers his sense of indignation to his sense of justice and elevates his language to an authoritative and oratorical plane, as in his letter to the editor of an Irish paper protesting the forthcoming royal visit of King Edward VII in 1903:

. . . I see nothing good in this Royal visit. If the King is well received in this country, his reception will be used by the English Unionist papers as an argument against the Irish Nationalist movement. I remember that the “Times” and the “Spectator” used our supposed enthusiastic reception of the late Queen in this way, and yet I have no doubt that they will join with the other papers in telling us that the King is above politics. But it matters very little to us what the English papers say. What does matter is that Royal visits, with their pageantry, their false rumours of concessions, their appeal to all that is superficial and trivial in society, are part of the hypnotic illusion by which England seeks to take captive the imagination of this country, and it does this not by argument nor by any appeal to the intellect, but by an appeal to what are chiefly money interests. The shopkeeper must hang out a flag, not because he wants to, but because he will lose rich customers if he does not; the workman must pretend loyalty or he will be dismissed by his rich employer; the children of the poor must stand in troops and cheer under

supervision, because their schools are afraid to offend rich patrons. A Royal visit has always been both a threat and a bribe, and even the Nationalist who considers what is called the "line of the Crown" inevitable, should offer but the welcome that a man gives to a threat or a bribe. (CL3, 346- 7)

Such letters made him no more popular with the English press than his letters to mediocre writers. Such letters, responded the London *Times*, explain Yeats's inability "to make any definite impression on the intellectual life of the country. Sincere admirers of Mr. Yeats's poetry will regret that he seems unable to realize the very narrow limitations of his considerable genius, one of them, which he shares with many of his followers, is the want of even an elementary sense of humour" (CL3, 346). The symbolic significance of the King's visit was no laughing matter to Yeats, who fired off yet another letter to the press:

I have noticed that somebody..has said, in most of the discussion about the King's visit, that the King has given us the Land Bill. I have even read that he is going to give us Home Rule. When George the IV. came to Ireland he got a great reception, because it was believed that he was about to give Catholic emancipation. A friend of mine has lately been through all the private correspondence of George the IV. about his visit to Ireland and found there much about the dinners he was to eat and the cooks that were to cook them, but nothing about Catholic emancipation. Whenever Royalty has come to Ireland rumours of this kind have been spread and spread with an object. The Land Bill has not been given to us by English Royalty but won by the long labours of our own people. (CL3, 396)

To many people today Yeats remains a distant, larger-than-life Cuchullain figure—mythic, remote, inaccessible. But each generation has to rediscover Yeats on its own, just as did a young Ezra Pound, who thought that Yeats was a prisoner of the Celtic Twilight when he boldly knocked on Yeats's door in 1909 and said he had come to change his style; just as did a young James Joyce, who told Yeats in 1902 that he was too old for Joyce to help him; just as did a young T. S. Eliot, who found Yeats a "foreign mind" when he first came to London. And yet it was Eliot, the most opposite to Yeats in temperament, who was in his own time to discover that Yeats "was one of those whose history is the history of their own time, who are part of the consciousness

of an age which cannot be understood without them.”³⁾ He was, Eliot affirms, “the greatest poet of our time — certainly the greatest in this language, and so far as I am able to judge, in any language.” Fellow scholars in the Yeats Society of Japan, you have found the great lyricist in the poetry, the great avant-garde dramatist in the plays, the great critic in the non-fiction prose. I urge you now to discover in the letters the intellectual and moral character on which much of his greatness silently relies. “I believe,” Yeats wrote to an editor when George Moore proposed ecclesiastical censorship on the theatre, “I believe that literature is the principle voice of the conscience, and that it is its duty age after age to affirm its morality against the special moralities of clergymen and churches, and of kings and parliaments and peoples” (*CL3*, 1 19). It is only in his letters, in his declarations about human values and artistic principles, that we have such direct experience of Yeats’s integrity as an artist, of his unwavering certainty of his role as public letter writer, of his character as a humanist. I have always thought Yeats a great poet, but his letters have brought me to know him a great man.⁴⁾

ENDNOTES

- 1) Quotations from Yeats’s letters and accompanying annotations in this essay are from *The Collected Letters of W.B. Yeats*. Vol. III (1901 – 1904), ed. John Kelly and Ronald Schuchard (Oxford: Clarendon Press, 1994), abbreviated *CL3* in the text.
- 2) *The Collected Plays of W.B. yeats*, New Edition (New York: Macmillan, 1953), p. 71 .
- 3) “Yeats,” in *On Poetry and Poets* (New York: Noonday Press: Farrar, Straus & Giroux, 1961), p. 308.
- 4) A version of this essay was delivered as a lecture to the Yeats Society of Japan on 17 November 1996, in the Chuo University Anniversary Hall, Tokyo.

三つの顔をもつ女神

— イェイツの *The Only Jealousy of Emer* について

原 田 美知子

序

『エマーのただ一度の嫉妬』という話はもともとアイルランドに古くから伝わり、クフーリン (Cuchulain) 伝説をまとめた Lady Gregory の *Cuchulain of Muirthemne* にも収録されている。それによれば、金の鎖でつながれた二羽の鳥を捕まえようとして失敗したクフーリンの夢の中に二人の女性ファンド (Fand) と妹のラバン (Liban) が現れて杖で交互に彼を撫でると、クフーリンは魔法にかかり全身から力が抜け床に臥してしまう。一年後、愛の師匠アングス (Angus) のとりなしによりクフーリンはラバンと再会し、夫の戦を手伝ってほしいと頼まれると同時に、彼女の姉ファンドが想いを寄せていると聞かされる。一度は断ったもののクフーリンは結局神々の国へ渡り戦ったのち、ひと月そこでファンドと幸せな生活を送った。その後もしばしばファンドと逢瀬を重ねたので、妻エマー (Emer) が夫を取り返そうと二人のところへやってくる。ファンドが身を引き海神マナナーン (Manannan) と去ってしまったためクフーリンは正気を失いかけ、ドルイド僧の調合した忘れ薬をあてがわれてようやく元に戻ることができた、という三角関係の物語だった。イェイツは *The Only Jealousy of Emer* を執筆するにあたり、クフーリンの恋人であるもう一人の女性エヘナ・イングバ (Eithne Inguba) を加えて三角関係を四角関係に作り変えた。作り変えたからにはそれなりの理由があるだろうが、「そこには伝記的な含みが読み取れる」¹⁾ 程度の指摘しかこれまでなされてこなかった。「伝記的な含み」のせいで作品鑑賞がつまらなくなるかのように。しかし、その含みが逆に作品の面白さを際立たせ、一層興味深いものにしてくれる場合もあるのではないか。本稿ではこれまであまり取り上げられることのなかったエヘナの存在に注目して、この登場人物の意味するところを探ってみたい。

アルバ(現在のスコットランド)の地で修業中に女傑イーファ(Aoife)とのあいだにできた息子を我が子と知らずに殺してしまったクフーリンは、半狂乱になり海を相手に戦った。浜から貧しい漁師の家に運び込まれた仮死状態のクフーリンを妻であるエマーが見守るなか、クフーリンの恋人エヘナ・イングバが登場して *The Only Jealousy of Emer* は始まる。恋人が優しく呼びかければ夫は息を吹き返すかもしれないと考えたエマーが、クフーリンを生き返らせたい一心からエヘナを呼び寄せたのであった。エマーの指図どおりクフーリンのくちびるにキスしたエヘナは、なにか邪悪な霊が彼のからだに宿っているのに気づく。どこから何の目的で来たかをエマーに尋ねられた霊は、争いの種をまいて歩く妖精ブリクリウ(Bricriu)を名乗り、エマーと取引するために来たことを明かす。クフーリンを救いたいなら、引き換えに大切なものを失わなければならない。妖精にさらわれた妻や子供を取り戻すために、漁師が生活に欠かせない舟や漁網を手放したように。そして、「いつかどこかで炉端に夫と二人して腰掛け、昔みたいに心を通わせたい」と願うエマーがその希望を捨て去れば、クフーリンは蘇生するとブリクリウは告げた。エマーは要求に応じようとしませんが、ブリクリウの手が彼女の目に触れた途端、海の向こうから来た妖精フェンドと語る夫の姿が見える。

Who is it stands before me there
 Shedding such light from limb and hair
 As when the moon, complete at last
 With every labouring crescent past,
 And lonely with extreme delight,
 Flings out upon the fifteenth night?

「弦月をめぐってとうとう完成した十五夜の満月のように、全身から光を放ち私の前に立つのはだれか」と問うクフーリンに、まだ自分は完成していないとフェンドは答え、その仕上げに彼の愛を求めた。

Could you that have loved many a woman
 That did not reach beyond the human,
 Lacking a day to be complete,

Love one that, though her heart can beat,
Lacks it but by an hour or so?

「完全になるには一日足りなくて人間を超えられぬ女たちをたくさん愛してきたあなたは、心臓は脈打つけれどもあと一時間そこそこで完成する者を愛してくださいますか?」と。妻エマーの思い出からなかなか逃れられないクフーリンを、自分とキスを交わせば「美」の最大の敵である「記憶」もたちまち消えてしまうとフェンドは説得し、いよいよ二人連れ立って海の向こうの妖精界へ赴く寸前に、エマーが夫の愛情を得る権利を永久に放棄する。すると、エヘナの腕に抱かれていたクフーリンが息を吹き返し、いとおしむように妻ではなく恋人の名を呼び、幕となる。

劇本体をみた限りにおいては、エヘナ・イングバは漁夫の利を得たような存在でしかなく、たいした重要性を見出せない。しかし、*At the Hawk's Well* や他のいくつかの戯曲同様に、この劇にはプロローグとエピローグがついていて、歌にこめられた意味を探っていくにつれ印象は異なってくる。

2

まずプロローグでは、女性の美について語られる。

A woman's beauty is like a white
Frail bird, like a white sea-bird alone
At daybreak after stormy night
Between two furrows upon the ploughed land:
.....
A strange, unserviceable thing,
A fragile, exquisite, pale shell,
That the vast troubled waters bring
To the loud sands before day has broken.

第一連では「女性の美しさ」を「嵐が去った明け方に畑の畦に舞い降りた弱々しい白い鳥」にたとえ、次の連では「荒波が夜明け前に砂浜に運んできた壊れやすい精妙な白い貝殻」のイメージを用いて表す。1921年に、*At the Hawk's Well*、*The*

Dreaming of the Bones、*Calvary* と合わせ、*Four Plays for Dancers* と題して出版された際に付けた註のなかで、イェイツは女性の美がどういう性質のものか、またその歴史について自分が信ずることを *The Only Jealousy of Emer* に表現したと語っている。さらに、それはルネサンス期の教養人の理想を説いた *The Courtier* の著者 Castiglione が、肉体美を「魂の勝利を表す戦利品か記念品」と呼んだことに相通ずるとも言う⁷⁾。この観点からプロローグを解釈すると、「死」を意味する夜に肉体を離れた「魂」は、世代から世代へと伝わっていく大いなる記憶、すなわちユングの集団的無意識に相当するような「アニマ・ムンディ」の海を渡り、夜明けとともに「現世」の丘に辿り着き「白い鳥」と「白い貝殻」になって再生した。変転する過程で魂の得たものがすべて、美に転化されている。「鳥」が「嵐」に打たれたように「貝」は「荒波」に揉まれていて、大きな試練を経て再生した魂こそ、美しい女性を形づくるのが暗示される。しかし、地上の美は「弱々しく」て「儂い」。

ところで、いったいこれは何をあるいはだれを歌ったものだろう。長い年月をかけて完成された芸術品に限りなく近いけれども現世を超越できないこの世の美とは、ファンドのセリフを借りれば「完全になるには一日足りなくて人間を超えられぬ女たち」の一人であるエヘナ・イングバの美しさを表現したものといえないか。

プロローグに対して、エピローグでは

Why does your heart beat thus?

Plain to be understood,

I have met in a man's house

A statue of solitude,

Moving there and walking.

「心臓が脈打つ孤独の彫像が、家の中を歩く」超自然的なイメージが現れる。これは先程挙げた「心臓は脈打つけれどもあと一時間そこそこで完成する」というセリフから推察できるように、この世ならぬファンドの美を歌ったものとふつつ考えられている。プロローグやエピローグに関しては、劇本体の内容からかけ離れたものとみなす批評家もいれば (Peter Ure)⁸⁾、すばらしい詩になっていて舞台の雰囲気づくりに役立つと高く評価したり (F.A.C.Wilson)⁹⁾、全体のテーマを凝縮したものである (John Pees Moore)⁹⁾ などなど、意見はさまざまである。見解のちがいが

は、*The Only Jealousy of Emer* にイエイツの思想体系を著した *A Vision* の関わりをどの程度認めるかにもよるが、筆者はプロローグ、エピローグが劇作品の大切な一部を成すと考えたい。そして、*A Vision* の哲学は *The Only Jealousy of Emer* を読み解くうえで貴重な手がかりになると思う。*A Vision* が一冊の書物として世に出たのは 1925 年のことで、戯曲が発表されたいふ後になるけれども、*The Only Jealousy of Emer* につけた註のなかでイエイツ自ら「人間の目に見える最上の美を備えるのは第 14 相か第 16 相であって、第 15 相の究極の美はふつうなら目に見えない」(The invisible fifteen incarnation is that of the greatest possible bodily beauty, and the fourteenth and sixteenth those of the greatest beauty visible to human eyes.) と述べている事実からも、この作品を執筆中に *A Vision* に描かれている人間精神を動かす四つの機能と呼ばれる意志、仮面、創造心、運命体の特徴に従って、月の満ち欠けの 28 相に特定の人物を位置づけていく作業をすでに進めていた様子が窺える。

3

3600 ページ以上にわたる *A Vision* 草稿(以下、ノート)の約四分の三が個人的な問題に費やされたものであったことが、十年前 G.M. Harper の研究書 *The Making of Yeats's 'A Vision'* によって明らかにされた⁹。それによれば、妻(George)が自動筆記を始めた頃、イエイツはちょうど能の形式による新しいクフーリン劇を書き始めていた。構想はだいたい前から練っていたようだが、「最近感じたあること」がその戯曲に反映されているという内容の手紙をレイディ・グレゴリーに送っている。「最近感じたあること」とは、もちろんジョージの自動筆記を通して得た一種の啓示を指す。自動筆記は、イエイツの質問にジョージの手を、のちには口を借りて教示者が答える形で行われた。当時イエイツの心を占めていたのは、三人の女性の幸福についてであり、彼女たちに対して自分は何をなすべきか思案に暮れていたという¹⁰。三人の女性すなわち妻ジョージとモード・ゴン(Maud Gonne)とその娘イーズルト(Iseult)をそれぞれに裏切ってしまったという自責の念に駆られて落ち込んでいたイエイツは、特にモードを母親にもち、ジョージと歳が一つしか違わないイーズルトが無気力に陥っているのを見て、罪悪感に苦しんだらしい。そのような状況で、自分と三人の女性がお互いに与え合う影響を自動筆記によって探りながら *The Only Jealousy of Emer* を作り上げていった過程が、この草稿を読むとわかる。

まず、イエイツは四人が月のどの相に属すかを考えた。そして、人間に許される最大の美が可能になる第14相と第16相に、イズルトとモードを置いた。第14相と第16相のちがいは、前者が憑かれた人間なのに対し、後者は何にでも積極的に関わっていく点である。ところで先に、プロローグがエヘナを意識して書かれた可能性に触れたが、1918年1月7日のノートには、まさに「鳥」と「貝殻」は彼女を象徴したものであるとはっきり記されている⁸⁾。第15相に一日足りないエヘナの美と第14相のイズルトの美しさが重なり合う。仮死状態になったクフーリンとブリクリウの力を借りたエマーが目にした妖精ファンドの美、すなわちエピソードに歌われた超自然の美は第15相ということになるが、そこに歌われている姿はモード・ゴンを思わせる。「心臓が脈打つ孤独の彫像」といえばすぐに浮かぶのは、イエイツが彼女と初めて会ったときの印象を綴った一節だ。

in that day she seemed a classical impersonation of the Spring, the Virgilian commendation 'She walks like a goddess' made for her alone.⁹⁾

John O'Learyの紹介状を携え、初めてイエイツ家を訪れたモード・ゴンを、「春の古典的な化身」にたとえ、ヴェルギリウスの「歩く姿は女神のようだ」という賛辞は彼女だけのためにあった、と語るイエイツはさらに、*The Only Jealousy of Emer* 執筆と時を同じくして書かれたエッセイの中で、

her face, like the face of some Greek statue, showed little thought, her whole body seemed a master-work of long labouring thought.¹⁰⁾

「彼女の顔はギリシャ彫刻のようで、からだは意匠を凝らした傑作である」と描写した。また、詩 'Beautiful Lofty Things' では、ハウス駅で車を待つモード・ゴンの「まっすぐな背と尊大な顔」に女神アテナの像を重ね合わせている。ハーパーは、イエイツが作品の中でのみ、人間ではありえない完全美の位相にモードを置くことができたのだろうと解説している¹¹⁾。

4

ノートの中でイエイツは、*The Only Jealousy of Emer* における登場人物と自分の人生に深く関わった女性が、それぞれ意味をもち、つながっていることを示す。イ

エイツ自身は第17相だが、彼の alter ego は第12相で英雄クフーリンの相と重なる。ジョージが第18相であるのに対し、エマーは第24相でこれはレイディ・グレゴリーと同じ相だが、実際はジョージが自分が表立つのを避けて24という数字をあてはめたとされる。クフーリンの相は、エマーが属する月の相に思想の上で影響を受けるが、それは芸術の原理ではありえても、魂の原理ではありえない。つまり言い方を換えれば、人間の範囲を超えた妖精に誘われてこの世から消えてしまえば、魂の完成はあっても、芸術の完成はありえないことを意味していると思われるが、これはクフーリンの、あるいはエイツ自身の考えというより、エマーすなわちジョージの思想を反映していよう。モードとの相性を盛んに聞き出そうとしたエイツに対し、教示者が答えているには¹⁹、「ある相との接触と非凡な創造的才能は相容れない、なぜなら接触のあとに魅力は失われ」てしまうから、そして「もしクフーリン(エイツ)がファン(モード)を退けなかったら、彼は自分の相はずれた間違った世界=夢の世界をさまよう」結果を招く。満たされない欲求こそが創造への拍車になるというのだろう。1917年11月3日付レイディ・グレゴリーへの手紙において初めて言及された *The Only Jealousy of Emer* は翌年1月14日に一応の完成をみた。しかし、その後も象徴的、神話的意味は拡がりを見せ、この作品を通してエイツが自分と三人の女性を原型的な性質を帯びた四者として考えるようになったことが14日以降のノートから窺える。それを表にしたものが次である。

Names	Roles	Phases	Elements	Virtues
Yeats	Cuchulain	12	Earth	Heroic
Iseult	Eithne	14	Water	Good
Maud	Fand	16(15)	Air	Beautiful
George	Emer	18(24)	Fire	True

プラトンの真、善、美や、三つの顔をもって現れるケルトの女神が思い浮かぶ。*The Only Jealousy of Emer* はプロローグとエピローグも含めて考えるなら、三人の女性が同じくらいの力で釣り合いバランスがとれている。三者はめいめい性ともいうべき月の相を背負いながら、それに従った生き方しかできない。このように、エイツは自身を取り巻く三人の女性との四角関係を個人のレベルに留めず、宇宙の法則にまで発展させていったのである。

結び

詩 ‘Owen Aherne and his Dancers’ は、1917年10月イエイツがジョージと結婚した直後に書かれた。そこにはイーズルトにプロポーズした自分を嘲笑し、妻となったジョージを哀れむような、なんともいえない憂鬱な雰囲気が漂う。

How could she mate with fifty years that was so wildly bred?

Let the cage bird and the cage bird mate and the wild bird mate in the wild.

野性的に育った娘がどうして五十男と一緒になれよう？

籠の鳥は籠の鳥と、野性の鳥は野性の鳥とつがわせよう

ところが、この詩が書かれて何日もしないうちにレイディ・グレゴリーに宛てた手紙に、妻ジョージの自動筆記によって緊張と不安から解き放たれ、幸福感を味わっている様子が報告される¹³⁾。さらに、すでに掲げた *The Only Jealousy of Emer* に言及する 1917年11月3日付けの手紙が続く。これらの経緯からみても、*The Only Jealousy of Emer* はイエイツの人生における重大な転機に作られていて、単にエマーとファンドの拮抗をテーマにした作品として片付けられない。当時イエイツが一番心を痛めていたイーズルトの姿を、妻ジョージの助けを借りながらエヘナ・イングバに投影し、プロローグでその美しさを歌いあげ、彼女の腕の中でクフーリンを生き返らせることによって、作者自身が救われているように思えてならないのである。

注

- 1) Helen Vendler, *Yeats's Vision and the Later Plays* (Harvard Univ.Press,1969), 216.
- 2) *The Collected Works of W.B.Yeats, Plays and Controversies* (Hon-no-tomoshia,1990), 433-4.
- 3) Peter Ure, *Yeats the Playwright* (Routledge & Kegan Paul,1963), 75-6.
- 4) F.A.C.Wilson, *Yeats's Iconography* (Methuen & Co Ltd.1969), 101-2.
- 5) John Pees Moore, *Masks of Love and Death: Yeats as Dramatist* (Cornell Univ.Press, 1971), 210-1.
- 6) George Mills Harper, *The Making of Yeats's 'A Vision': A Study of the Automatic Script*, 2 vols. (Macmillan, 1987)

- 7) *The Letters of W.B. Yeats*, ed. by Allan Wade (Rupert Hart-Davis, 1954), 633-4.
- 8) Harper, op.cit. Vol.1, 123.
- 9) *Autobiographies* (Macmillan, 1980), 123.
- 10) Ibid., 364.
- 11) Harper, op.cit. Vol.1, 117.
- 12) Ibid., 147.
- 13) *The Letters*, 633-4.

本稿は、大野一男教授古稀記念論文集『ことば・ジェンダー』(1995)所収の拙稿「クー
ハランをめぐる三人の男たち」に基づく。

Silk Kimonos について

鈴木雅恵

Yeats は 1927 年に書いた Gore-Booth 姉妹への追悼詩 “In Memory of Eva Gore-Booth and Constance Markievicz” において、

The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south,
Two girls in silk kimonos, both
Beautiful, one a gazelle.¹⁾

と、彼の青春の思い出の中の姉妹の美しさと優雅さの称えながら、深窓の令嬢だった彼女たちが後に政治・社会活動に身を捧げたのはその美しさの浪費であった、と嘆いているようである。彼が繰り返し追想するのは「絹のキモノ」を着て、Lissadell の館の大きな窓を背景に、額縁の絵のように彼の記憶におさまっていた、二人の娘時代である。そして若き姉妹を「荒れ狂う秋の風」がいかに変貌させたかについては手厳しい表現を用いている。

But a raving autumn shears
Blossom from the summer's wreath;
The older is condemned to death,
Pardoned, drags out lonely years
Conspiring among the ignorant..
I know not what the younger dreams—
Some vague Utopia — and she seems,
When withered old and skeleton-gaunt,
An image of such politics...

周知のように姉の Constance Markievicz (1868 - 1927) は絵の勉強に行った先のパ

りで知り合ったポーランド貴族と結婚し、一旦は伯爵夫人としての優雅な生活に入るが、1916年の復活祭蜂起の時には副参謀・大尉としてとして銃を持って戦い、五回の投獄の末、下町の病院の大部屋で亡くなっている。Yeatsにその詩才を認められていた妹娘の Eva Gore-Booth (1870 - 1926) の方は平和主義者ではあったが、後に Esther Roper (1868 - 1938) と共にイギリスの労働者階級の間に入り、生涯を婦人参政権運動や社会事業活動に捧げている。Yeatsは貴族の館から大衆の中へ入っていった彼女たちの後半生における情熱に対して「無知の輩との共謀」、「何か漠然としたユートピア」と、ほとんど嫌悪に近い感情を示し、二人の外観の変化を悲しみ、哀れんでいるようである。その裏には彼女たちの運命の変化には自分の与えた影響もあったかもしれない、という思いもあったのであろう。

勿論、Yeats作品を愛好する現代のアイルランド女性の多くは、姉妹の後半生に同情を寄せるよりは、時代と環境による制約を超えて生きようとした人間として共感を寄せることが多いだろう。また、Yeatsの追憶する「絹のキモノ」をまとった乙女、というイメージは、特に日本人読者にとって、他者に「見られる」対象に徹した、伝統的で受動的な女性を想起させやすいが、西洋人にとっては必ずしもそうとは言い切れない。

1995年8月に、Sligoを拠点とする劇団 SDHE によって上演された劇 *Silk Kimonos* は、そうした現代アイルランド女性の視点から「キモノ」を女性の身体と精神を西洋の伝統的な価値観から開放するものとして捉え直し、Yeatsの詩を立体化したものであった。

本論では劇団 SDHE の創立メンバーである Maggie Wade と Mary Branley の二人が Yeats の詩にインスピレーションを得て共同執筆した戯曲 *Silk Kimonos* を紹介し、特にその上演にあたって Constance と Eva 姉妹の「内的な力と自由の精神」の象徴として舞台中央にかけられた「キモノ」と、姉妹の霊的交流を表わす為に設けられた舞台上の convention である “Dream Space” の創造に注目しながら、SDHE の演出意図を探っていききたい。

劇団 SDHE と *Silk Kimonos* の上演

Silk Kimonos は 1995 年春に Maggie Wade、Marianne Fahy、Mary Branley を中心に結成された劇団 SDHE の旗揚げ公演で、Sligo の小劇場 The Factory において 8 月 15 日から 20 日まで上演された。脚本・演出を担当した上で “Constance” の役を演じた Maggie Wade は Dublin 生まれの女優兼作家で、1988 年には自作自演の一人芝居、*The Adventures of Aurora* を Edingburg Theatre Festival に出品している。また、

1993年のYeats Summer Schoolのドラマ・ワークショップでは*The Only Jealousy of Emer*を²⁾、1994年の同ワークショップでは*The Land of Heart's Desire*を、それぞれ演出している。“Eva”の役を演じたMarianne FahyはSligo生まれの小学校教員で、Dublinでプロの女優として何度も舞台に立っているが、Maggie Wadeの演出した前述の二つのYeats劇のワークショップにも特別出演している。Maggie Wadeと共に*Silk Kimonos*の脚本を共同執筆し、舞台監督を担当したMary Branleyは、BostonやLondonに留学して詩や小説を発表した後、現在は生まれ故郷のSligoで教師をしている。彼女も、Summer Schoolでの2回のYeats劇のワークショップに舞台監督として関わっている。メンバーにはそれぞれ、プロの役者・作家としての実績があるが、SDHEはある意味ではYeats劇のワークショップを母体として生まれた劇団ともいえる。

戯曲*Silk Kimonos*はYeatsの詩のほか、*Prison Letters of Countess Markeivicz* (ed. Esther Roper, published by Longman's Green & Company, 1934)などの伝記的資料、*Poems of Eva Gore-Booth* (Longmans, 1929)などにあるEvaの詩を題材にして姉妹の三十年間の心の交流を扱った“bio-mythography”と銘打たれた、9場から成る劇であり、基本的には二人芝居として上演されることが前提となっている。1995年のFactoryでの上演では劇冒頭でConstanceの棺の前に立つFianna Boysを地元の少年二人が演じ(5分間立っただけだったが)、舞台監督と音響効果を担当したMary BranleyがConstanceとEvaが婦人参政権運動の集会で演説する場面での聴衆の声を入れたほかは全て前述のMaggie Wade(Constance)とMarianne Fahy(Eva)によって演じられていた。“Esther Roper”、“Helena Moloney”といった姉妹の回想の中の登場人物や、英国軍人、看守、看護婦といった端役も、すべて二人がこなし、眼鏡や帽子といった小道具の変化や、歩き方の違いにだけによって演じ分けられていたのだが、彼女たちの演技力はかなりの水準に達していたといえよう。上演中は舞台中央に二着のキモノが常に飾られ、その前の空間が“Dream Space”と名づけられてたわけだが、まず空間の使い方と劇全体の構造について見てみよう。

劇の構造とDream Spaceの創造

劇*Silk Kimonos*は、1927年のConstanceの葬儀の場を前年亡くなったEvaの霊が訪れるところから始まり、生前の姉妹にとって人生における最も重要ないくつかの場面が水晶玉にあたる光の反射のように舞台上に蘇り、最後はGore-Booth姉妹と現在のSligoに生きる役者たちとの結びつきを暗示して終わる、という構成になっている。各エピソードは姉妹の伝記的事実にほぼ忠実であるが、勿論、劇の進

行はアリストテレスの三一一致の法則からは大きくはずれ、次のような時と場所と筋から成っている。

- 第1場： Dublin。Constance の棺の前に立つ Eva の霊 (1927年)
- 第2場： Dublin。復活祭蜂起で銃を取る Con。Con の逮捕。獄中の Con 面会し、さらに Con の同志の妻を見舞う Eva。(1916年)
- 第3場： Drumcliff で開かれた婦人参政権運動の集会で演説をする Con と Eva。Esther Roper と Eva の Manchester での出会いの回想。(1896年)
- 第4場： 獄中で滝の絵を描く Con。London の自室で詩作する Eva。(1920年前後)
- 第5場： Lissadell の居間でキモノを着てはしゃぐ Con と Eva。客人 Yeats についての噂話。子供時代の回想。Eva と亡き祖母との霊的交流の話。(1895年以前)
- 第7場： Eva への手紙に自作の詩を添える Con。婦人解放運動誌 Urania の記事を読み上げる Eva。ある時は獄中から、またある時は Esther となって Eva に唱和する Con。(1920年前後) :
- 第8場： 病室で意識が混乱したまま復活祭蜂起の時の女性たちの活躍を語る Con。(1927年)
- 第9場： Con の魂を連れ去る Eva。舞台奥のスクリーンに古代から現在にかけての背景の前に立つ役者たちの姿がスライドで映し出され、二人の魂が古代から現代にかけての女性たちの霊とつながっていることを表す。

これを図式化すると図1のような楕円形に描くことができる。

劇 *SILK KIMONOS*

(1927)

(1916)

(1920)

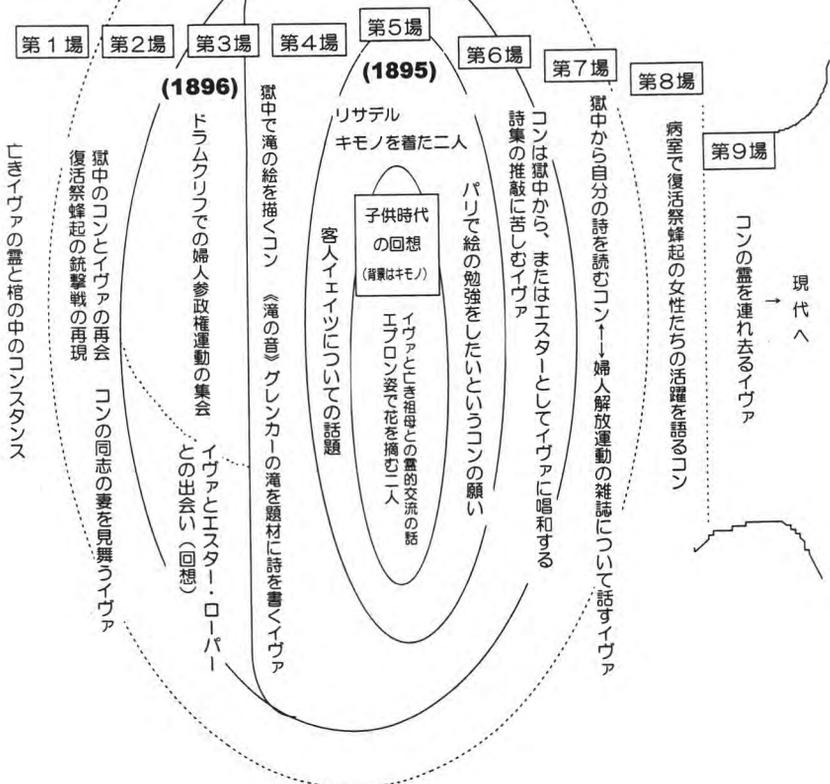


図 1

前述の Yeats の詩の最終連にある、

The innocent and the beautiful

Have no enemy but time

の二行を意識してであろう、劇の各場面をつなぐのは“Dream Space”と名づけられた、「時」に支配されない空間である。その名前の由来はおそらくは獄中の Constance が Eva に書き送った手紙の中に頻繁に出てくる、“Look up in your dream book”³⁾ という謎めいた言葉にあると思われるが、書きによると、これは劇中では Eva の霊が最初にナレーターとして立つ、舞台中央の空間で、魂が思い出を語ったり、姉妹が霊的交流を行ったりする場、という設定である。舞台右手には Eva が詩や手紙を書く為の机、椅子、本棚などが固定され、また、右手には Constance が絵を描く為のキャンバスが置かれていたのだが、登場人物の魂が肉体に納まっているという設定の時は、役者は舞台中央での演技を避け、舞台の左右どちらか寄りて演じていたようである。第1場の冒頭では舞台中央に置かれていた Constance の棺は、次の瞬間には横倒しになって復活祭蜂起の時のバリケードとなり、裏向きにされて牢獄や病院のベッドとなり、場面転換のための重要な道具となっていたが、何よりも、役者が意図的に舞台中央をクロスすることが「時」が流れて場面が変わるという合図であった。舞台中央の後ろの方には衣紋かけのようなものがあって、そこにそれぞれ竹とかもしかの図柄を刺繍した二着のキモノがかけてあり、全体としての舞台背景のような役割を果たしていたのだが、劇の中核となる第五場の冒頭では、Constance と Eva がこれを羽織って登場する。続いて Lissadell 屋敷の近くで bluebell の花を摘む、二人の子供時代の回想に入り、Eva が亡くなった祖母の靈魂の存在を最初に感じた時のことがナレーションで流されるのだが、Constance のいうところの Eva の“dream book”の中心にあるのがこうした体験なのだろう。以後、二人は、時間と空間の隔たりを超えてつながりを持つことになるのだが、ここで劇中姉妹の「内的結びつきと自由の精神の象徴」とされている「絹のキモノ」について少し考察してみよう。

「キモノ」の象徴性

まず、「キモノ」(*kimono*)という言葉が西欧で使われるようになったのは19世紀末になってからであるが、大まかに分けると次の三通りに使われている：

1. 主として江戸末期以降に輸出された日本の絹の着物

2. 日本の着物の影響を受けた、ゆるやかな室内着やコートで、日本に特注されたもの
3. 「キモノ・スリーブ」など、日本の着物の袖付けのように直線的で、欧米の袖付けとは異なる裁断方法を取り入れた洋服のデザイン⁹⁾

OEDには“A troupe of geisha dancing girls...dressed in pink, flower-variegated kimonos.”という、1894年の用例が出ている。これ以前にもすでに17世紀に日本の真綿入りの夜着からヒントを得てインドで生産されたオランダの男性むけ室内着「ヤボンセ・ロッケン」があったが、女性の絹の「キモノ」(kimono)が西欧に本格的に紹介されたのは西洋美術の古典主義がゆらぎ、風景画や静物画が重要視され、豊かな自然表現を見せる日本の美術に関心が集まって大量輸入された時期であった。モネやホイッスラーが絵画に着物姿の女性を描いたことは有名であるが、1903年には川上音次郎一座と共にロンドンやパリの舞台に立って絶賛された川上貞奴の着物姿にあやかって、オペラ座41番地の<オー・ミカド>から「キモノ・サダヤッコ」(Kimono Sada Yacco)なる室内着が売り出されている。十九世紀末から二十世紀の始めにかけては日本の上流階級の女性たちが洋装に目をむけ、そこに封建制からの開放を見ていたわけだが、同じ頃、コルセットで身体を締め付けられていた西欧の上流階級の女性たちは「キモノ」に異国趣味と同時にゆるやかな開放性を見出し、社会的制約の少ない室内着として受容していったようである。コルセットで身体を締め付け、過剰な装飾を付加した服装に身体を合わせるようにを強要されていた西欧上流社会の女性たちにとって、素材のしなやかさを重視し、着るものを身体に合わせるという発想から直線的な裁断とゆとりある布使いをする「キモノ」は新鮮であつたらしい。小さな花柄や扇、花鳥風月の模様をあしらった武家社会の小袖など好んで輸入されてそのままガウン風に着用されるほか、コートやドレスとして仕立て直されたのもこの時期である。また、「キモノ」のゆとりある布使いや直線断ちを参考にして、身体を締め付けることの少ない、新しいデザインのコートやドレスも生まれていった。さらに、第一次大戦後、西欧服のモードは活動性、機能性が重視されるようになり、現代服へと大きく変貌を遂げるが、そうした現代服にはバイアス・カットなど、キモノの直線断ちからヒントを得たものがあつたり、ゆったりとした裁断のドレープを入れたり、キモノから生まれた新しい発想のデザインが取り入れられていったのだった⁹⁾。このように西欧近代のモードの中のキモノの受容とその影響を考えると、女性を伝統的な価値観から解き放つ役割を果たしたとも言えよう。*The Silk Kimonos*の作者が「絹のキモノ」

を「自由の象徴」と考えたのもうなづける。

ConstanceとEvaが1894—95年にLissadellで着用し、Yeatsが詩にうたった「キモノ」が果たして本物の日本の着物だったのかどうか、残念ながら実物は確認できていないが、鈴木弘氏によると、「先祖か親戚の貿易商から手に入れたものと聞いている」とのことである。氏の編集された「イェイツ詩辞典」⁹に収められている写真を見ると、二人は細かい柄の小袖をガウン風にまとい、帯をベルト風に締め、やや開いた襟もとにはネックレスをつけ、袖からはみ出た手に扇のようなものをかざし、足にはスリッパかバレエシューズのようなものを履いて、踊っているようなポーズをとっている。絵画に描かれたキモノ姿の女性像をある程度意識しているようにも思われるが、金髪フランス女性が舞台衣装風の打掛を羽織って浮世絵の見返り美人風のポーズをとるモネの「ラ・ジャポネーズ」(1875年)や、豪華な刺繍をした着物を緩やかに着て手に団扇を持ち、屏風の前でポーズをとる女性を描いたホイッスラーの「薔薇色と銀：陶磁の国のプリンセス」(1864年)などの絵画と比べても、ConとEvaのキモノ姿からは動的で楽しげな印象を受ける。絹のキモノは上流階級にしか手に入らない、生活のゆとりの産物ではあったのだろうが、二人はキモノを着ることによって異国の衣装への好奇心を満足させると同時に、彼女たちが属する階級や社会的規範からの開放感を味わっていたのではないだろうか。

では、劇*Silk Kimonos*の中核であり、劇中唯一ConとEvaがキモノを羽織って登場する第五場に注目してみよう。まず、第四場では滝の音と共に次のようなEvaの詩が朗読される：

Down by Glencar Waterfall
There's no winter left at all

Every little flower that blows
Cold and darkness overthrows

But where men in office sit
Winter holds the human wit

Frozen, frozen everywhere
Are the springs of thought and prayer

Rise with us and let us go
To where the living waters flow

Oh whatever men may dream
Ours is the wide and open way

Oh whatever men may dream
we have the blue air and the stream

Men have got their towers and walls
We have cliffs and waterfalls

Men have got their pomp and pride
All the green world is on our side.⁷⁾

このように「自然は女性側にある」と謳われた後に、竹とカモシカの刺繍をしたキモノを緩やかに羽織った姉妹が Dream Spot に進み出てくるのが第五場の冒頭である。客人として Yeats が滞在しているという設定で、二人は Yeats が集めている民話の話、彼が Eva の詩才を認めてくれるけれど、Maud Gonne のことで同情を求めるので興ざめであること、彼が他の男性同様 Con には畏敬の念を抱いているらしいこと等、一通りの噂話をした後、牢獄の中か、御伽の国のお姫様のように無為な今の状況から抜け出るにはどうしたらよいか、という話題に移り、パリに絵の勉強に行く許可をもらいたい、という Con の願いが語られる。続いて Con のパリ時代や Markiewicz 伯爵と出会いと新婚生活が彼女自身のナレーションで語られ、娘の Maeve を Lissadell に送った話で締めくくられる。

...I sent her back to Lissadell. I wanted her to have the freedom of the countryside, the Atlantic, Knocknarea to look at and fire her imagination as it had done for Eva and I, little woods to wander in...

そしてこの後、今も Lissadell House に飾られている、Sarah Pursen が 1879 年に描いた絵の通りの、ブルーベルの花を摘む Con と Eva の子供時代の場面が Dream Space

に再現されるのだが、その後ろには再びかもしかと竹の刺繍をあしらったキモノがかけられ、キモノを着て戯れる二人の娘時代と、自然の中で戯れる二人の子供時代が連続した一つの場面であることが強調される。

こうして「キモノ」＝「自然」＝「姉妹の子供時代」というイメージは、場面と場面の間に流される滝の音、そして繰り返し朗読される、Grencarの滝を題材にしたEvaの詩によって強調される。このイメージは第四場、第六場の獄中でConが描く滝の絵、書齋で詩の推敲に苦しむEvaの姿などともつながり、第三場の婦人参政権運動の集会での二人のユーモラスなスピーチ、第七場での、婦人解放誌“Urania”に載った記事をめぐる二人の会話、Evaの反戦運動、第二場の復活祭蜂起、第八場の臨終のConの回想する、復活祭蜂起に参加した多数の女性たちについての描写へと広がっていき、最後に第九場ではスライドによる過去と現在のSligoの風景写真により、霊となったConとEvaが、彼女たちの役を演じている女優たちを含む現代の女性たちの意識とつながっていることを示唆して終わる。

「自然は女性側にある」という、Evaの詩をもとにした劇の中の示唆は必ずしもすべての女性の意識を反映するものではないかもしれないが、Yeats自身の女性観と相容れないものではないだろう。いずれにせよ、「絹のキモノ」をGore-Booth姉妹の自由と内的な力の象徴としてとらえ直したSDHEの試みは、復活祭蜂起とその前後の時代の女性たちの役割の再評価をうながした、という面でも意味のあるものであったと言える。

注

- 1) Yeatsの詩の引用はすべて *The Collected Poems of W.B. Yeats* (1933; London: Macmillan, 1987年)による。
- 2) この時のワークショップは女性ばかりの国際的なメンバーで、付録として私も参加している。くわしくは拙稿“A Performance of W.B. Yeats’s *The Only Jealousy of Emer*” (大阪商業大学論集第百号、1994年、p.21—38)参照。
- 3) *Prison Letters of Countess Markevicz* (ed. Esther Roper, Longman’s Green & Company, 1934) p.145 他
- 4) 「モードのジャポニズム」(京都服飾文化研究財団発行、1994年)p.14参照。
- 5) 「モードのジャポニズム」p.14—21参照。
- 6) 鈴木弘編著『イエイツ詩辞典』(本の友社、1994年)p.91
- 7) *Poems of Eva Gore-Booth — Complete Edition —* (Longmans, Green & Co.) p.409

魂の解放

— Mask と Antithetical — *

石川 隆 士

“Mask”と“antithetical”は両者ともイエイツの思想において中樞をなす重要な概念である。“Mask”の概念は「分割された自己」に関する問題と要約できるが、それがイエイツの自伝的な文脈の中で語られるような、公の場における自己と内面的な自己との対立であるとか、創造された自己と所与の自己との対立といったように多様な側面を持つため、それぞれ基盤とする視点を別にして語られるべき問題といえる。

一方“antithetical”という概念は、イエイツの自己というものの在り様に対する意識に関する問題である。*A Vision*においてキーコンセプトの一つとなっているこの概念の場合も、“antithetical”な態度を取る「姿勢」そのものに言及される場合と、そうした姿勢を意識する「能力」に言及される場合など、問題は一樣でない。しかしこの両概念が組み合わされた時、問題はイエイツの自己同一性の戦略へと発展する。この自己同一性の戦略と言う視点からみた“mask”と“antithetical”の関係を考察することとその「戦略」の検証を詩編“Nineteen Hundred and Nineteen”において試みるのが本論の目的である。

まず“antithetical”の概念についてであるが、これは“primary”という対概念と二項対立を成している。イエイツ自らの神秘主義思想を体系的に記述しようと試みた*A Vision*は、基本的にこの“antithetical”と“primary”の二項対立を基盤としてでき上がっている。この両概念の対立は後に吟味するとして、この両者によって切り分けられるさまざまな事象の分類についてみると、十分に理解でき得る範疇分けが多い中、*Spiritus Mundi*において Northrop Frye も認めているように相当の説明がなければ論理的な思考を逸脱してしまうものもある(256)。また、この二項対立は、さらなる特殊な用語の導入によって下位区分されていくわけであるが、そうした彼の体系の複雑化は、時にイエイツ自身手に負えなくなっていることもあると Hazard Adams も指摘している(96)。

しかしながら、抽象的な議論が多い中“antithetical”と“primary”の二項対立はあ

る段階において極めて具体的にものを語ってくれている。歴史上の人物や円環的歴史観についての言及がそれである。この二項対立の適用による、具体的な史実や人物の、いわゆる「二十八相」への分類それ自体の信憑性にたいする疑念は払拭しきれない。これは明らかにその分類にイエイツの個人的な趣向が反映されているからである。しかし同時に、彼自身の趣向が反映されているということそれ自体、彼が人間性そしてその人間が組み込まれている世界をどのように捉えているかという状況が、この“antithetical”と“primary”の二項対立による分類の中に提示されているということの証しである。そしてその世界観の中に彼自身の存在の準拠枠が伺えるのである。この意味において*A Vision*におけるイエイツの歴史上の人物や出来事の擬似体系的分類は彼の自己同一性の戦略の枠組みを構成しているといえ、そしてその戦略の中核機能を担っているのが“antithetical”と“primary”の二項対立、特に“antithetical”という概念なのである。

単純に言ってしまうと“antithetical”とはアンチテーゼがテーゼに対立した状況のことを言っている。それが哲学上の観念であれ宗教上の信条であれ、両者はそれぞれ独立した範疇を形成している。しかしながら、ある人がたとえ一方の立場を選択するとしても、彼はその相手側を意識せざるを得ない。むしろ自分が自ら自分自身の立場を選択していると言う意識が強ければ強いほど、その反対側の立場に対する意識も強い。つまり“antithetical”であると言うことは二つの対立的な立場を意識の中で両立させつつその一方を選び取っていると言う状況であり、それゆえ「自己」と言うものの定位に対して意識的であると言える。

この“antithetical”と言う状況に対し、もう一方の“primary”という状況においては、二つの立場の対立と言うものは存在しない。ある人が“primary”であると言った場合、その人が盲目的に単一の立場に置かれていると言ったことになる。もちろん人が単一の観念なり信条なりにとらわれていると言うこと自体が問題なのではない。問題はその人が自分自身の立場を選択していることに対してどれだけ意識的なのかと言うことである。イエイツの分類に従えば“primary”であると言うことはその意識が低い、あるいはまったく無いと言うことであり、たとえその状況下にある人物が、ある特定の立場を取ったとしても、彼は単にその立場を消極的に受け入れているだけと言うことになる。つまり、“primary”であると言うことは、強い主体性を欠いていると言うことなのである。

この“antithetical”と“primary”の対立を、イエイツは彼独自の用語を用いながら次のように語っている。

In the *primary* phases man must cease to desire *Mask* and *Image* by ceasing from self-expression, and substitute a motive of service for that of self-expression. Instead of the created *Mask* he has an imitative *Mask*; and when he recognizes this, his *Mask* may become the historical norm, or an image of mankind . . . The *antithetical Mask* and *Will* are *free*, and the *primary Mask* and *Will* *enforced*; and the *free Mask* and *Will* are personality, while the *enforced Mask* and *Will* are code, those limitations which give strength precisely because they are *enforced*. Personality, no matter how habitual, is a constantly renewed choice, varying from an individual charm, in the more *antithetical* phases, to a hard objective dramatisation; but when the *primary* phases begin man is moulded more and more from without. (*A Vision* 84)

この一節においては明確に、“primary”な人物はただ伝統的な規範を受け入れるだけの没個人的な性質の持ち主と定義されており、対する“antithetical”な人物は能動的に自らの個性を打ち出して行く、あるいは「創造」してゆく性質の持ち主と定義されている。この対立からも明らかのように、人間の性質と言う点から見た場合、“antithetical”の概念とは、「自己」と言うものに対して意識的であるということであり、それゆえ、個性と言うものを維持する姿勢というものを裏打ちするひとつの戦略的な修辞と言える。

そしてイエイツ的文脈においては、ある人物が“antithetical”であると言う時、そこには複雑な状況が設定され、特定の手続きが要求される、そしてその手続きにおいて“mask”の概念が重要な役割を果たすのである。この「“antithetical”である」と言う状況は、これもまたイエイツ独自の用語である“the *Four Faculties*”によって説明される。“The *Four Faculties*”は“*Will*”、“*Mask*”、“*Creative Mind*”そして“*Body of Fate*”のことであり、最初の二つは先に引用した一節の中にすでに出ている。これらはそれぞれ人間の生にかかわる四つの側面のことを指している。細かい議論は抜きにして大まかに言ってしまうと、イエイツの体系に従えばこの四つの要素の配分が人の特性を決定するのだと言うことになっている。そして“the *Four Faculties*”の組み合わせと件の“antithetical”と“primary”の二項対立がどのような関係性にあるのかは以下のように説明されている。

When I wish for some general idea which will describe the Great Wheel as an individual life I go to the *Commedia dell' Arte* or improvised drama of Italy. The

stage-manager, or *Daimon*, offers his actor an inherited scenario, the *Body of Fate*, and a *Mask* or rôle as unlike as possible to his natural ego or *Will*, and leaves him to improvise through his *Creative Mind* the dialogue and details of the plot. He must discover or reveal a being which only exists with extreme effort, when his muscles are as it were all taut and all his energies active. But this is *antithetical* man. For *primary* man I go to the *Commedia dell' Arte* in its decline. The *Will* is weak and cannot create a rôle, and so, if it transform itself, does so after an accepted pattern, some traditional clown or pantaloone. (*A Vision* 83 – 84)

このように“antithetical”と“primary”の二項対立は、その下位区分である“the *Four Faculties*”による四つの要素の連関の中で語られるわけであるが、この四つの要素の中でも、最も主導的な役割を担っているのが“*Will*”である。実際“antithetical”な人物と“primary”な人物の弁別は基本的に“*Will*”の強弱に従っている。しかしながら最も注目すべきは“*Will*”それ自体の性質と言うよりも“*Will*”と“*Mask*”の関係性であろう。なぜなら“antithetical”と“primary”の対立は、両者における“*Will*”と“*Mask*”の関係性の中に、より典型的に表れているからである。それは“antithetical”な人物が彼の「本然的な自我」である“*Will*”とはできるだけ異なる“*Mask*”、「演技上の役割」を創出できるのに対し、“primary”な人物は特定のパターンを受け入れるだけである、と言う対立である。言うまでもなく、この“*Will*”と“*Mask*”の関係性における対立は“antithetical”と“primary”の「能動性」と「受動性」と言う対立を反映している。つまり“*Mask*”をどのように「本然的な自我」と関係づけるかと言う点に両者の対立が具体的な行為として表出しているのである。

“*The Four Faculties*”の要素である“*Will*”と“*Mask*”を人間の性質と言う観点に限定して、イェイツの言うところの「本然的な自我」と「演劇上の役割」と読み換えて話を進めるならば、この両者のうち、実際“antithetical”な性質を現出させてくれるのは、やはり舞台上で演じられる“*Mask*”と言うことになろう。先の引用に出てきた“antithetical”な人物が現出させるべき“a being which only exists with extreme effort”は間違いなくこの“*Mask*”のことを指している。つまりこの「演劇上の役割」は「本然的な自我」の具体的な状況下における実体的な遂行者の役割を果たしているのだ。この「演技上の役割」たる「仮面」の実体的な遂行者としての機能は詩作“*The Mask*”の中に明らかに見てとれる。

‘Put off that mask of burning gold

With emerald eyes.'

'O no, my dear, you make so bold
To find if hearts be wild and wise,
And yet not cold.'

'I would but find what's there to find,
Love or deceit.'

'It was the mask engaged your mind,
And after set your heart to beat,
Not what's behind.'

'But lest you are my enemy,
I must enquire.'

'O no, my dear, let all that be;
What matter, so there is but fire
In you, in me?'

この詩においては男女の対話者の恋愛関係における「仮面」の実体的な役割と、その背後に隠された不明瞭な真意とが明確に対置させられている。そして「仮面」の背後に措定されるべき真意が分からないと言うことがそのまま男性側にとっての不安となっている。この不安は「仮面」の裏側にあるものが、その「仮面」が指示するものと異なるかもしれないと言う前提から生じるものであり、裏を返せば、「仮面」を取らなければ両者の関係は維持されるということになる。

結局のところ「仮面」の背後に隠されたものが明かされることなくこの詩は終わる、つまり「仮面」の指示するものとその背後にある真意が一致するかどうかは不問に付されるのである。そして女性側の最後のセリフにおける“let all that be”が意味するところは「仮面」とその背後のものの一一致を問うことの無意味さであろう。「仮面」は二人の関係において確実その役割を果たしているからである。もしそのような問いが重要な意味を持つとしたら、それは「仮面」と言うものが「隠蔽」の道具として機能する時であろう。しかしイェイツ的な文脈、特に“antithetical”の文脈においては「仮面」が隠蔽や偽装の手段として機能することはない。Morton Irving Seidenの指摘するところによれば、イェイツの“mask”の概念は先行する6つの概念の複合体である(50-52)、しかし最終的には、この複合的

な概念は Virginia Moore が言うところの “an image of one’s true self” へと集約している (215)。それゆえイェイツにとっての “mask” は隠蔽や偽装などではなく、「自己」と言うものを実体化する手段となっているのである。

話を “antithetical” の概念の方に戻せば、“antithetical” な人物においても “mask” が彼の「本然的な自我」にとって “antithetical” な性質の実体的な遂行者となっていることは言うまでもない。しかし一つ見落としてはならない点がある。それは上述の引用において “a Mask or rôle as unlike as possible to his natural ego or Will” と表現されているように、“antithetical” な人物の創出する「役割」というものが、彼の「本然的な自我」とは大きく異なっていなければならないという点である。実際 “antithetical” な人物が彼の「役割」を演じている時、彼は非常に張りつめた緊張状態にあると言われているように、それは「本然的な自我」の “natural” な状態からはかけ離れた状態である。しかしこの人工的な状態を作り出すことによって、「本然的な自我」から意識的に「演技上の役割」を差異化させるという手続きに、自己同一性の戦略としての “antithetical” の意味が見いだせるのである。

一言で言えば、この手続きは、侵犯されざる「主体」と言うものを維持するための戦略なのである。“Antithetical” と “primary” の対立を見るために最初に上げた一節の中で、“[p]ersonality, no matter how habitual, is a constantly renewed choice” と述べられているように “antithetical” な人物の「役割」は絶えず更新される。これはつまりその人物が、自分自身が置かれている状況に応じて自分の個性を表現するのに適切な「役割」を創出できると言うことである。その「状況」を舞台の比喩になぞらえてイェイツの言う「シナリオ」と言い換えてもいいであろう。この「シナリオ」との関係についても “primary” な人物との対比が有効であろう。“Primary” な人物にとって彼の「役割」を規定する主体はあくまで「シナリオ」の方にある。それは彼の「役割」が “enforced Mask” であると言う表現に明確に表れている。なぜなら “enforce” という行為の能動的主体は言うまでもなく「シナリオ」であるからである。一方 “antithetical” な人物の「役割」は “created Mask” であり、その “create” する主体は間違いなく自分自身である。それゆえ “primary” な人物が「シナリオ」によって規定された「役割」と共に舞台と言う客体的な場に回収されてしまうのに対し “antithetical” な人物は特定の「シナリオ」に対して自らが創出した「役割」を自分自身から切り離すことによって能動的な主体と言うものを維持できるのである。

このように “antithetical” な人物は、まずある特定の状況において自分の個性を打ち出す「役割」を演ずるといった具体的な行為、またより根源的に、そうした「演

技上の役割」を能動的に創出しているという意識をもつということと二重の手続きを同時に行うことによって、外側から侵犯されることのない能動的な主体を確保しようとしている。そしてその能動的な主体とはとりもなおさず、かけがえのない自己同一的な「自己」なのであって、その意味において“antithetical”とは自己同一性の戦略といえるのである。

重要な問題は、この自己同一性の戦略としての“antithetical”という概念におけるこの二重の手続きが、果たしてイエイツの詩作の中に見られるか否かである。その試論として詩編“Nineteen Hundred and Nineteen”を検証してみたい。今回“Nineteen Hundred and Nineteen”のなかで、“antithetical”の二重の手続きがうかがえる表現として焦点を当てたいのは、おそらくイエイツの作品中最も有名な一節のひとつとして挙げられるであろう白鳥の飛翔のシーンである。このシーンにおいては、周囲の墮落した状況に一人思い悩む主人公が自己の孤独な魂を勇躍たる白鳥の姿に喩えている。

Some moralist or mythological poet
Compares the solitary soul to a swan;
I am satisfied with that,
Satisfied if a troubled mirror show it,
Before that brief gleam of its life be gone,
An image of its state;
The wings half spread for flight,
The breast thrust out in pride
Whether to play, or to ride
Those winds that clamour of approaching night.

(lines 59 – 68)

ここで問題としたいのは、“a troubled mirror”という表現である。Thomas R. Whitakerがこの表現に対し“a troubled mirror of history”と言う解釈を与えているが、彼の“a troubled mirror of history”という言葉の指示するところはそれほど明確ではない(230)。もちろんこの“troubled”と“history”との結びつきは、明らかに“Nineteen Hundred and Nineteen”におけるプラトン年の周期による歴史の暗転とその暗雲たる歴史のメタファーである白鳥が今まさに立ち向かわんとする予兆的な嵐との類推の上に成り立っている。そしてG. J. Watsonはその両者の結びつきをよ

り明確に“the troubled mirror of violent history”という表現で語っている(137)。

しかし、ここで“troubled”されているのは白鳥ではなく「鏡」である。白鳥はたしかに、その「鏡」が映し出す像にあるとおり、来たるべき嵐あるいはそれが意味するところの暗転する歴史によって苦難を受けんとしているが、“troubled”という語が修飾しているのは明らかにその白鳥の状況を映し出す媒体としての「鏡」なのである。さらに、“a troubled mirror”というフレーズからは、“The Second Coming”における “[t]roubles my sight”という一節が想起される(line 13)。この一節において“troubled”されているのは言うまでもなく視覚であるが、同様に“a troubled mirror”が指示しているのも視覚の健全な機能を失わせるような映像の歪みではないかと思われる。

そこで“a troubled mirror”が視覚に対して言及されているのだということを前提とするならば、なぜ白鳥の姿を映し出すのに、わざわざこの奇妙な「仕掛け」を用いなければならないのかということが問題になる。つまり、なぜ白鳥を魂のメタファーとしてそのまま提示するだけではだめなのかということである。まず、なぜそもそも「鏡」なのかということが問題であるし、さらにその「鏡」が“troubled”されているということも含めて疑問が残るのである。そこで、この“a troubled mirror”と言う「仕掛け」が“antithetical”の戦略が要求する「本然的な自我」と「演技上の役割」の分離の手段として考えられはしいかということになってくる。

まず、“troubled”されているといいながらも、実際のところ描かれる図像は歪んでいない。むしろ嵐に向かって飛び立つ白鳥の姿は鮮明に描かれてるといってよい。それゆえ「鏡」の歪みは、それが映し出す映像自身とは無関係といえる。それではその「歪み」というものがいったいどこに働きかけているのかと言えば、それはそれをのぞき込む主人公としての詩人の創造力ではないかということになってくる。つまり David Young も指摘しているところがあるが、この“a troubled mirror”が意味しているのは、その「鏡」がミメーシスの手段としての「写す」という機能を越えて、創造力による映像を与える媒体として機能しているのだと言うことであると考えられる(52)。

さらに、「鏡」と言うことそれ自体について重要であるのは、写される対象と映し出された映像との関係である。この場合両者は同一のものではなく、写される対象はまったく別のものへと変容されてしまっている。「鏡」の中に映っているのは紛れもなく白鳥である。そして、その「鏡」の中の白鳥へと変容されたのは、その白鳥と“compare”されている詩人自身の“solitary soul”であろう。この「鏡」に

よる変容に「本然的な自我」からの「演技上の役割」の分離を見るのである。「鏡」の中の嵐に立ち向かう白鳥の姿は明らかに、対立の中に個性と言うものを意識する“antithetical”な姿勢そのものである。その“antithetical”な姿勢を演じる白鳥へと、詩人の魂は自らを変容させたのである。このように、“a troubled mirror”は「本然的な自我」としての詩人の魂と、「演技上の役割」としての白鳥の間の境界的な役割を果たしているといえる。

この「鏡」による「変容」のあり方にはもう少し注意しておく必要がある。詩人の魂が、この「変容」によってまったく異質なものに帰られてしまったかと言うとそうではない。詩人の孤独な魂と、単独で嵐に立ち向かう白鳥の根本的な意志は同じであろう。ただ予兆的な不安を認めながらも影が薄く、思索的な魂に力強い実体性と行動力が与えられただけなのである。その意味において詩人の魂と白鳥は姿かたちこそ違え、同一のものなのである。そしてこの同一性と差異と言うものが同時に達成されているところにも“a troubled mirror”の微妙な意味合いが読み取れる。

詩集 *The Tower* は全体を通じてネガティブな色調が強い。そのことは、そこに収められている“Nineteen Hundred and Nineteen”にも当然当てはまる、それは、この時期のイエイツの精神が現実的にしろ観念的にしろ、行き場所を失い閉塞的な状況に陥っているからであるが、この白鳥の飛翔のシーンに限っては、“a troubled mirror”によって詩人の鬱屈した魂は、逆説的ではあるが「鏡」の中へと解放されているのである。

*本論は、日本イエイツ協会第32回大会(1996年11月16・17日、於中央大学駿河台記念館)において行われた口頭発表に大幅な加筆・修正を加えたものである。

Works Cited

- Adams, Hazard. *The Book of Yeats's Vision: Romantic Modernism and Antithetical Tradition*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Frye, Northrop. *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*. Bloomington: Indiana UP, 1976.
- Moore, Virginia. *The Unicorn: William Butler Yeats' Search for Reality*. New York: Macmillan, 1954.
- Seiden, Morton Irving. *William Butler Yeats: The Poet as a Mythmaker 1865-1939*. N.p.: Michigan State UP, 1962.

- Watson, G. J. *Irish Identity and the Literary Revival: Synge, Yeats, Joyce and O'Casey: Second Edition: Critical Studies in Irish Literature Volume 4*. 1979. Washington, D. C.: The Catholic U of America P, 1994.
- Whitaker, Thomas R. *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1964.
- Yeats, William Butler. *The Collected Poems of W. B. Yeats: A New Edition*. Ed. Richard J. Finneran. 2nd ed. Houndmills: Macmillan, 1989.
- . *A Vision*. 1937. London: Macmillan, 1962.
- Young, David. *Troubled Mirror: A Study of Yeats's The Tower*. Iowa City: U of Iowa P, 1987.

イエイツとキーツ (試論)

‘Wisdom must live a bitter life’

高橋 雄四郎

1

英知を身につけることは、いわば自らが神になろうとすることを意味する(‘Bring the soul of man to God.’)¹⁾ キーツもまた「魂創造」‘soul-making’²⁾で同じようなことを述べている。“At the Hawk’s Well”において、老人と別れ、イーファとの戦いに赴くクフーリンの姿は、「真の詩人」‘true poet’を目指すアポロ・キーツ(“Hyperion”および“The Fall of Hyperion”の主人公。以下、後者は「没落」と略記)と論者の心の中で重なる。イエイツ初期の詩“The Song of Wandering Aengus”の結びの「白銀なす月のりんご、黄金なす日輪のりんご」探究の旅路は、中期の劇『鷹の井戸にて』における‘Guardian’(= Hawk, Sidhe)を‘intellect’(知性、英知)³⁾とすると、‘Wisdom must live a bitter life’⁴⁾へと展開する。永生、神、自然(そして、真の芸術作品)を仮りに‘being’⁵⁾とすると、楽園喪失(らい、生誕、成長、凋落のプロセスを辿る「落葉性の」‘deciduous’⁶⁾人間(mortol)は‘becoming’⁷⁾と規定しうる。私見によれば、この両者の溝をイエイツは‘Sidhe’、キーツは‘melancholy’によって埋めようとする。メランコリーとはキーツの場合、パノフスキーの観点⁸⁾からすると人間の原罪に起因する。記憶の女神‘Mnemosyne’(『ハイピリオン』)および‘Moneta’(「没落」)は、学問を司る‘Athena’(Minerva)と同義であり、英知のアイコン⁹⁾でもある。ミネルヴァの出生の秘密(Jupiterの脳髓から甲冑のまま躍りでる。母親はない。)を思うとき、若者クフーリンの暗示的生き方はきわめて示唆にとむ。そして「没落」のもつ深い意義に新しい角度から光をあてることになる。

2

まず『鷹の井戸にて』について述べたい。背景はアイルランドの英雄時代。3人の楽人たちが一羽の鷹を暗示する金色模様の黒い布を広げたり畳んだりしながら、

伴奏入り(ゴング、ドラム、チター)でうたう。彼らのうたは陽が沈んだ夜の荒涼とした山の麓を描きだす。古井戸があり、落葉した枯木が立っている。井戸の囲みは落葉で埋まり、井戸を守る黒づくめの衣裳にすっぽり包まれた女が一人、地面に蹲っている。腰の曲った老人が登場。彼は頑なにもの云わぬ女の態度、崩れかけた岩、ねちれさんざしに愚痴をこぼしながら、しゃがんで火を起こす。このとき一人の若者が姿を現わす。老人が品定めする。被りもの、履きもの、衣裳などみな金づくめの彼は現世の欲望を肯定して生きる者に属していると。若者は名を名乗り、この辺りに永生の水が湧くという噂をきいて駆けつけたと目的を告げる。老人は水の奪われるのを恐れ、即刻たち去るように強要する。彼はすでに50年、この井戸の傍らで待ちつづけ、ひたすら永生の水の恩恵に与かろうとしてきた。三度、機会は訪れたが、その度に眠気が襲い、気がつくとなりの石にくろぐろと濡れたあとが残るだけで、湧き水は枯れていたという。井戸守りの目と声が鷹の女に騙されつづけてきた老人。彼は用心ぶかい。水が湧いたら分かちあおうと若者が申しでも信用せぬ。だが睡魔が襲いかかるときは足を刺し、眠らぬ覚悟だと語る彼をあきらめさせようとする。譲らぬ若者。このとき女が鷹の声そのままに鋭く啼く。Sidheの精霊が女に乗り移っていく瞬間である。女はまた啼き、恐ろしい生命を血管に駆けめぐらせ、身を震わせる。老人は若者にけっして女の目を見ないよう忠告する。女は身に付けていたガウンを脱ぎ捨て、鷹を暗示する衣裳姿で、鷹さながらの身のこなしで踊る。女の視線を避け、老人、頭を抱えこみ眠りに落ちる。だが若者は怯むことなく女の乾いた目を凝視する。このとき水が湧く。若者は湧き水の音をききながら、踊りつづける女のあとを夢うつつ追っていく。老人が目を醒ます。石が濡れているのに気づく。水はすでにない。呪われた影のような精霊に欺かれたと悔む。若者が戻ってくる。鷹の女が彼を岩だらけの丘の中腹に連れだしていたことを知る。このとき楯に剣を打ちあてる音。

「あの女が山間の猛々しい女たちを使喚したのだ。おまえのいのちを奪うためにイーファと彼女の率いる全ての軍隊を。だからおまえは土に帰る日まで決して休息をうることはあるまい。」⁹⁾

若者は武具の物音に心を高揚させ、イーファと相まみえる日を待ち望み、「もはや夢うつつでなく」槍を手にし戦いの場に赴く。最後に楽人たち、黒い布を広げたり畳んだりしながら5連からなる^{うた}詩をうたう。

‘Wisdom must live a bitter life.’

この詩行が末尾のうたの中心思想であり、かつ、『鷹の井戸にて』全体の^{かなめ}要となる思想でもある。

3

舞台は荒涼とした光景である。空の井戸、3本のはしばみの枯木、蹲まる黒づくめの女。落葉が井戸の凹みを埋めている。海からの潮風が吹いている。‘salt’は欲望そのものの象徴⁹⁾という。「はしばみの枝が揺れうごき／太陽が西に沈む」¹⁰⁾とき、太陽は人間の意識¹¹⁾を象徴している。月は出ないが、「ああ妖精よ～／ドルイドの地よ、ドルイドの音色よ」¹²⁾という雰囲気^{フエアリー}が漂う。はしばみはケルトの神話で生命の樹であり、落葉性で英知^{フイズグム}を表わす。したがってこの光景は‘bitter’ or ‘sad wisdom’¹³⁾を意味している。「風」についてイエイツはいう。

「わたしは風を莫とした欲望と希望の象徴として用いる。それは Sidhe が風の中にいるからとか、自ら好きなように吹くばかりでなく、風、精霊^{スピリット}、莫とした欲望はあらゆるところで結合しているからである。」¹⁴⁾

「枯れ落葉」は人間の欲望の残滓であろう。井戸守りの鷹の女は絶えず落葉を掻き集めている。欲望の残滓の後始末ばかりで不機嫌となり無口である。

The heart would be always awake,
The heart would turn to its rest.¹⁵⁾

この2行の詩句が全体の主題であり、結びの5連から成る詩にそのまま反映している。さらに“Vacillation”sec.1(後述)とも密に繋がるイエイツの思想の核心に触れる部分である。「つねに目覚めてしようと欲する」若者。「つねに休息に向かおうと欲する」老人。だが若者にもこの土地に来た当初はまだ後者の要素を十分そなえていた(‘You are not of those who hate the living world.’)¹⁶⁾いい変えれば若者と老人は表裏して、この詩行はわれわれ人間の姿そのものを示している。¹⁷⁾

鷹の女、イーファは共に Sidhe の精霊と呪いにとり憑かれ、イーファとの戦いに赴くこと、及び一連のクファーリンもの(“On Baile’s Strand”, “The only Jealousy of

Emer”)の視点から捉えると、若者の純粋な心は「楽園を追放された人間」(‘man’s fall from the ideal of undivided being’)¹⁸⁾ゆえの「存在の統一」に向かう心ではないか。存在の統一が成就するとき永生の水は湧きでるのだが、その「神秘の瞬間」¹⁹⁾は聖なる精霊にしか分らない。鷹の女の鋭い啼き声、踊りと楽人たちの果たす役割は、現世の人間に超自然性(つまり楽園喪失以前の神秘)をたとえ瞬間にせよ、回復、呼び戻させるためのものである。原罪を負う人間にこの神秘の瞬間は夢幻の間にしか訪れないのである。

生誕、成長、凋落のプロセスを辿る人間(becoming)は落葉性^{フィニッシュ}である。だが魂は永生(being)を望む。この二律背反に超自然性が介在する。

「踊りそれ自身は超自然界の本質的曖昧さの反映である。鷹のイメージがそうであるように。踊りはまた神と人間における宇宙的關係の類似として、創造の力、激しさ、セクシュアリティの投影に収斂される。」²⁰⁾

「超自然性、遠い遙かなる美、原初のエネルギー(‘immediate power’)を象徴する」²¹⁾踊りは、創造性、情熱、性的魅力をもって若者を誘惑する。だが鷹の女の踊りのこの3つの属性は、同時に若者自身のもつ特徴でもある。両者は親和力で結ばれている。鷹の女を知性、若者を魂(精神)、老人を心(情念)と捉える^{ソウル スピリット}²²⁾と、この作品はいっそう複眼的、立体的(キーツの魂創造と関連)になる。

踊りは太古の美、原初のエネルギーを再現する。老人はこれをファンタジーの次元でしか捉えようとせず、若者はその本質に魅せられていく。だが超自然の精霊は容易にその姿を見せようとしない。すなわち、老人の空しい体験談をきかされ、若者はおのれの足を刺しても眠りはせぬと強烈な意思表示をする。このとき女が鷹の声で叫ぶように啼く。警告を発したのである。なぜなら、「われとわが身に加える傷は、おのれの運命にかんする英雄の意識的追求の象徴」²³⁾であるのだから。若者はいう、

「なぜおまえは鷹の目でおれを凝視するのか？おれはおまえを恐れはせぬ。おまえが鳥であれ、女、魔女であるとしても。

(彼は井戸の側に行く。井戸守りの女はそこを離れる。)

「おまえがどのように意志しようと、おれはここを離れはせぬ。おれがおまえのように不滅のものになるまでは。」

(彼は坐りこむ。井戸守りの女は鷹さながら舞うように踊りはじめる。老人は

眠りに落ちる。踊りはしばらくつづく。) ²⁴⁾

このとき楽人、半ば^{ふた}節をつけてうたう「おお神よ われを守り給え／とつぜん血管を駆けめぐる／恐ろしい不死のものから」²⁵⁾と。踊りはまだつづいている。若者はゆっくり立ち上がる。すでに狂気が彼を捉えていた。彼は色青ざめ、足どりがよろめいていたのである。このとき水のはねる音がきこえる。どンドン湧いている。彼も気が付くのだが、狂気ゆえに四肢が思い通りに動かない。女はすでにいなかった。彼は夢うつつ、手にもつ槍を取り落としてでて行く。

まじろぎもしない乾いた鷹の女を見つめると呪いがかけられるという。だが凝視する行為はおのれの内なるデーモンを直視することでもある。呪いとは運命に対する挑戦であり、同時に未知の運命を受容れることにも通じるのではないか？呪いは「大いなる贈りもの」‘so great a gift’²⁶⁾でもある。これによって英知への道がひらかれるのだから。

愛のはかなさ、憎しみの交錯をもたらす呪いは狂気であり、明日の若者の運命を占う啓示でもある。主題である「つねに目覚めていようとする心」、「つねに休息に向かおうとする心」を背後にひびかせながら楽人は人間の生の二律背反をうたう。

He has lost what may not be found
Till men heap his burial-mound
And all the history ends.
He might have lived at his ease,
An old dog's head on his knees,
Among his children and friends. ²⁷⁾

4

Between extremities
Man runs his course;
A brand, or flaming breath,
Comes to destroy
All those antinomies
Of day and night;

The body calls it death,
The heart remorse.
But if these be right
What is joy?²⁸⁾

『揺動』の sec,1は『鷹の井戸にて』の全体像を結論的に見事に捉えているといえないか?ここでいう〔極〕と〔極〕の意味するところは、「つねに目覚めていようとする心」(魂・精神)と、「つねに休息に向かおうとする心」(情念)であろう。両者は相反し、「昼」と「夜」の関係にある。また「歓喜」は小さな自我(情念)を捨て、大きな自我(他者のために生きようとする魂,精神)に殉じる悲劇的歓喜でないか?肉体が減び、情念的には悔恨が残るにせよ、真の英知に生きるときは、永劫に通じる歓喜がえられる。ここにイエイツの躍動する喜びがある。漲る生命力がある。牧歌的安息、家族、友人たち、老犬、多くの家畜に囲まれた老後の生という選択肢を究極的には顧みることなく、自らのデーモンの象徴である Sidhe の女王、鷹の女、超自然の精霊の側に組し、敢然と運命に立ち向かう若者、クフーリンの英雄像にイエイツが重なる。

ところで末尾の5連からなる詩の中心は第2、第3の両連である。

Folly alone I cherish,
I choose it for my share;
Being but a mouthful of air,
I am content to perish;
I am but a mouthful of sweet air.

O lamentable shadows,
Obscurity of strife!
I choose a pleasant life
Among indolent meadows;
Wisdom must live a bitter life.²⁹⁾

前者(第2連)は若者の心境である。他者のために殉じる生き方は小さな自我を基軸とする生き方から見ると「愚行」'folly'に映る。さりながら、人間のいのちはほんの「一息の風」'a mouthful of air'に過ぎぬ。この一瞬の情念的な生を否定

し、英知に基づく永遠のいのちがえられるなら、愚行は正に祝福されるべきものである。

後者(第3連)は老人の心境である。彼に精霊は無縁である。嘆かわしい存在である。イーファとの戦いの意味するところなど所詮、理解のそとにある。小さな自我から出ようとしぬ者に大きな自我を基軸にする生き方の分かる筈はない。

省略した第1連は現世に対する老人の郷愁がうたわれている。彼に永生の水を求める資格などない。荒涼とした土地、鷹の女のまじろがぬ、うるおいのない目のもつ可能性が心に訴えかけないのである。第4、第5の両連は、空の井戸と枯木にそれぞれ平凡な結婚生活を営み、老いを迎える幸せを語らせている。永生の水など所詮ないのだから、可能性もない夢に全てを捧げる無謀な行為に走る者を「愚者」'idiot'と呼んでいる。これはアイロニカルな逆説であろう。

坐して永生の水の湧くを待つ受身の姿勢、これが老人の本質である。彼は利己的、貪欲、優柔不断、臆病な性質である。このような態度ではフェア・レイディは手に入らぬ。自らに打ち勝つこともできぬ。愚痴だけが残る生き方である。彼はまぎれもなく'cross-grained'「ねぢれた根性の」³⁰持ち主。苦勞して生んだ母親こそ哀れである。美に対し鈍感な者はファンタジーの次元でしかその美を追求できぬ。だが若者はいのちをかけて追い求めたのである。「不滅の栄光は死すべき慰めと両立しない」³¹ものだ。

「極」と「極」の問題で言い残したことがある。敵意(憎しみ)と親和力(愛情)の両者は絡みあい、溶けあっていて解くことができない。鷹と若者の関係である。永生の水の湧く井戸にくる途中のこと、大きな灰色の鷹がそのくちばしで彼を引き裂かんばかりに、大きな翼で打ちめそうと目つぶしを加えようと襲いかかる。剣を抜き、石を投げ、彼は身を守ろうとする。そしていつの間にかその姿を見失うのだが、布を被せて手なずけておきたかったとしみじみ述懐する。見失ったのは精霊であり、この地に着いたとき彼は鷹の女を見ることになる。――ここには敵意と親和力がある。

鷹はSidheであり、精霊である。彼女の踊りがクライマックスに達すると、精霊は若者に乗り移り、彼は狂気に囚われる。この間、永生の水が湧きでていた。だがSidheが姿を消すと水も枯れる。ここに彼の人間存在としての悲哀がある。現世において理想の肉^{インカーネーション}化は不可能にちかい。自己充足の追求は必然的に自己破滅に終るからである。ここに樂園を喪失した人間の宿命がある。

She dwells with Beauty — Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips:³²⁾

この詩行は Keats の “Ode on Melancholy” 第 3 連の冒頭の部分であるが、この「頌歌」第 1 連のキー・ワードは「魂の目覚めた激痛」‘the wakeful anguish of the soul’である。第 1 行の ‘she’ は勿論「メランコリー」である。メランコリーと美は表裏している。メランコリーが、「魂の目覚めた激痛」に胚胎するという点にこの頌歌の素晴らしさがある。「美」、「歓喜」も「快樂」も忽ち「毒」に変じてしまうとキーツはうたう。ここにもメランコリーが投影する。メランコリーはきわめて知的なものである(アリストテレス)。³³⁾ フィッチーノはメランコリーをプラトンの「神的狂気」と同一視する。だが、「魂の目覚めた激痛」はこの「神的狂気」の謂でなかろうか? フィッチーノによると、この「神的狂気」は黒胆汁、大地の中心と関連している。そしてこれらは土星(サトゥルヌス)と対応する。惑星の中で最高位に位置する土星が、思考を高め、最も高次元のことを理解させようとする「神的狂気」の機能を司ることは充分考えられよう。こうして、最高位=靈感=高度の知性=メランコリーという図式が成立する。

楽園を追放されたアダムがもたらしたもの——それは二元論でなかったか? 天と地、神と悪魔、愛と憎しみ、永遠と瞬間、天国と地獄、光と闇。そして天底(最高位)と地底に居をもつ土星の二次元的性格(『ハイピリオン』)。その土星の娘ともいわれるのがメランコリーであってみれば、メランコリーは正にアダムの子³⁴⁾である。

キーツ詩のパラダイムは要約すると ‘becoming’ の ‘being’ への憧れといえる。³⁵⁾ この切ないほどの魂の憧れはメランコリー(「魂の目覚めた激痛」)による。メランコリーを近代的視点から問い直すところにキーツ詩の深さがある。

さて叙事詩『ハイピリオン』および「没落」におけるキーツの思想形成に際し、最も重要な人物はニーモジニー(モネタ)である。この記憶の女神は学問を司るアテナ(ミネルヴァ)と同義で、英知のイコンという。女神はひたすら「美」にみちびかれてきた主人公アポロ・キーツを、正にこの美を軸として英知に向かわせるのである。すなわち、『ハイピリオン』「第三巻」の末尾は、おびただしい知識の記憶と苦悶が彼を偉大なる神に変容させようとする。「苦悶を美に変えさせ、大いな

る美の直接原因としての苦悩を正当化」³⁶⁾するため、彼は「激しいけいれんと共に／生のために死んでいく」³⁷⁾ことになる。こうして「第3巻」は終る。だがこの部分は「没落」「第1歌」の中でさらに詳しくうたわれている。

— when suddenly a palsied chill
Struck from the paved level up my limbs,
And was ascending quick to put cold grasp
Upon those streams that pulse beside the throat:
I shriek'd;and the sharp anguish of my shriek
Stung my own ears — I strove hard to escape
The numbness;strove to gain the lowest step.
Slow,heavy,deadly was my pace:the cold
Grew stifling,suffocating,at the heart;
And when I clasp'd my hands I felt them not.
One minute before death,my iced foot touch'd
The lowest stair;and as it touch'd,life seem'd
To pour in at the toes:

Then said the veiled shadow — ‘Thou hast felt
What ’tis to die and live again before
Thy fated hour.That thou hadst power to do so
Is thy own safety;thou hast dated on
Thy doom’.

‘None can usurp this height,’returned that shade,
‘But those to whom the miseries of the world
Are misery,and will not let them rest.
All else who find a haven in the world,
Where they may thoughtless sleep away their days,
If by a chance into this fane they come,
Rot on the pavement where thou rotted’st half. — ’³⁸⁾

そのとき とつぜん震える悪寒が

舗装された平らな地面からわたしの手足に襲いかかった
そして咽喉のあたりを鼓動する血管の流れに
冷たく掴みかかろうと急速に這い上がってきた
わたしは鋭い叫び声を上げたするとその叫びの
金属的な苦痛が耳を刺した
麻痺状態を脱しようと わたしは精一杯の努力を試みた
そして階段の第一段に辿り着こうと骨折った
足どりはゆっくりと重々しく死人のよう
冷気は心臓のところで息苦しく絶え入るばかりになり
手を握っても握力は感じられず
死の一分前にわたしの凍りついた足は最下段に触れた
足が階段に触れると生命が足のつま先から
流れこんでくる気がした～

～

そのときヴェイルに包まれた影が言った「お前は
お前の運命の時のまえに死にかつ甦る意味を認識した
お前が再生能力をもつことは正に不死身の証據
死を宣告された日にお前は新たな生を刻んだ」

～

～ 「何人であれこの高みは奪えないのだ
世の惨めさを認識し
いつも心に悲しみを抱く者を除いては
この世に安息所を見だし
漠然と夢うつつに日を過ごす他の者はみな
かりにこの神殿を訪れることがあろうとも お前が
朽ち果てようとしたこの舗道の上で朽ち果てねばならぬ。」

『ハイピリオン』はむしろ春、「没落」は秋をうたう。知識、経験が醇化するには時間がかかる。(‘Knowledge comes, but wisdom lingers, and I linger on the shore, / And the individual withers, and the world is more and more. / ~ / Knowledge comes, but wisdom lingers, and he bears a laden breast, / Full of sad experience, moving toward the stillness of his rest.’)³⁹⁾ こうして知識は英知に脱皮していく。このとき、なかなか顔を見せようとしなかったモネタがヴェイルを取り払うのである。⁴⁰⁾ モネ

タの顔はあらゆる人間の苦悩を包み込む。そして慰める。「苦悩はこうしてより大いなる明確な美のイメージの範囲内に含まれるがゆえに受容れられる。」⁴¹⁾ 苦悩と美が矛盾なく融合しあうことになる。英知のアイコンといわれるゆえんである。

キーツは詩人として夢想家‘dreamer’から真の詩人‘true poet’へと成長する。それは同時に‘becoming’の‘being’にいたる憧れ(メランコリー)究明のプロセスでもある。彼の成長を特徴づけるキー・ワードが「魂創造’soul-making’である。魂創造とは詮じ詰めると、アポロ・キーツの神格化(‘die into life’)が意味するように、人間が神になることである。それには心にひそむ無数の光輝(知性、インテリジェンス)がアイデンティティを帯びてくるまで、人間は苦悩し、鍛えられねばならぬ。錯綜する喜びと苦しみのカオスはキーツにとって現実の基盤であった。このカオスを彼は「不条理なものとしてでなく、豊かな生命あるもの」⁴²⁾として受けとめた。豊かな生命のある「現世」という学校から、人間の「情念」という<乳首>が「知性」を鍛えるために必要なものを吸いとる。情念は知的な心の聖書、経験である。彼はつねに知性より、情念を優先させる。知性を内に秘め、情念は現世から人間性を強靱なものに鍛え直す養分を吸いとる。こうして人間は生まれ変わる。このような思考方式をキリスト教にまさる魂救済の体系とキーツは考えた。

魂創造はいふなれば通過儀礼の側面をもつ。狭義のセルフから広義のセルフへ、自己愛から他者への愛へ、「美は真」から「真は美」の世界へと認識の深化をもたらすのは、あえて言えばこの洗礼をうけた後である。現実を見る目が複眼的となり、背後に神の存在を意識し、あたたかくなるのである。魂創造における真のアイデンティティ確立の意味するところは、「幻滅、失望のありのままの世界に生き残りうる」⁴³⁾ことである。「魂の目覚めた激痛」は内なる自己創造、真のアイデンティティ確立に通じる。アポロ・キーツが死の直前に生命が足のつま先から溢れてくる気持ちに襲われ、他者のために生きよ、との託宣をうけ、モネタが彼の面前でヴェイルを脱ぐ。女神の行為は『メランコリー頌歌』第3連の結びの後半の詩行に通じる。

Ay, in the very temple of Delight

Veil'd Melancholy has her sovran shrine,

Though seen of none save him whose strenuous tongue

Can burst Joy's grape against his palate fine;

His soul shall taste the sadness of her might,

And be among her cloudy trophies hung.

ああ正に歓喜の神殿の中に

ヴェイルに包まれたメランコリーは至高の聖堂をもつ

強靱な舌の持主のみにしか見えない聖堂

彼は優れた口蓋で歓びのぶどうを突き破ることができるから

彼の魂はメランコリーの力の悲しみを味わうだろう

そして定かには見えぬ彼女の戦利品トロフィーの中に加えられるだろう

(25~30行)

キーツ詩の本質はメランコリーの解明にある。モネタはメランコリーの申し子である。キーツ詩の魅力は、さまざまな要素の錯綜する現実を、無限の可能性にみちた生命力溢れるものと見做し、神秘性はあえて追究しない(‘Negative Capability’)点にある。彼はきわめて知的な「魂の目覚めた激痛」を原点とし、現実の生命力にみちた神秘性、不可解なすがたを発展的イメジャリーで捉えようとする——学校で学ぶ子供、情念の乳首からアイデンティティを吸いとる知性、モネタの後頭部の脳味噌の中に詰められた高次元の悲劇の知識 etc. これらは人間に課せられた生涯にわたっての命題でもある。「没落」は‘seif-becoming’の尽きることのないプロセスをうたう。人間の心に神意が宿り(神性を帯びた光輝がアイデンティティをもつこと)、行動することは極めて英知に基づく行為であり、限りなく‘being’に近づくことを意味する。モネタがヴェイルを脱ぐことは、メランコリー(「美」、「知性」、英知)が姿を表すことになる。

美、歓喜、快楽が一瞬の中に魂、悲哀、毒に変じていく不可解なる人間の心、現世の味わいを、『鷹の井戸にて』における親和力と敵意、愛と憎しみに重ねるとき、「魂の目覚めた激痛」と「つねに目覚めていようとする心」は、キーツのばあいメランコリー、イエイツの場合 Sidhe を軸にして英知にむかう。うずく苦悩、激痛が美を英知に向かわせるのである。ここに楽園喪失らしい人間の宿命がある。論者は以上の点に2人の詩人の接点を求めたい。

注

- 1) *The Collected Poems of W.B. Yeats*, (1933; London, Macmillan, 1955), p.399. (以下, C.P. と略記)。

- 2) H.E.Rollins, ed. *The Letters of John Keats, Vol. II* .(1958; London, Harvard Univ. Press, 1980), p.102.
- 3) Reg Skene, *The Cuchulain Plays of W.B.Yeats; A Study*, (Macmillan, 1974), p.130.
- 4) *The Collected Plays of W.B.Yeats*, (1934; London, Macmillan, 1963) p.219.(以下 . C. P. と略記)。
- 5) L.E.Nathan, *The Tragic Drama of W.B.Yeats; Figures in a Dance*, (Columbia Univ, Press, New York and London,1965), p.183.
- 6) R.Klibansky, E.Panofsky and F.Saxl, *Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. 1964.
田中英道監訳『土星とメランコリー——自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』(晶文社)1991.
- 7) Ann K, Mellor, "Keats's Face of Moneta: Source and Meaning," *Keats-Shelley Journal* 25. (1976), p.77.
- 8) *C. P.*, p.218.
- 9) Reg Skene, *op.cit*, p.128.
- 10) *C.P.*, p.209.
- 11) Reg Skene, *op.cit*, p.129.
- 12) *C. P.*, p.57.
- 13) L.E.Nathan, *op.cit.*, pp.182~83.
- 14) *Variorum Poems*, p.806.
- 15) *C. P.*, p.209.
- 16) *Ibid.*, p.211.
- 17) cf. L.E.Nathan, *op.cit.*, p.175.
- 18) Richard Taylor, *The Drama of W.B.Yeats; Irish Myth and the Japanese NO*, (Yale Univ. Press, New Haven and London,1976), p.131.
- 19) *C. P.*, p.213.
- 20) R.Taylor, *op.cit.*, p.131.
- 21) L.E, Nathan, *op.cit.*, p.178.
- 22) Reg Skene, *op.cit.*, p.137.
- 23) *Ibid.*
- 24) *C. P.*, p.216.
- 25) *Ibid.*, p.217.
- 26) Reg Skene, *op.cit.*, p.134.
- 27) *C. P.*, p.217.
- 28) *C. P.*, p.282.
- 29) *C. P.*, p.219.

- 30) *C. P.*, p.208.
- 31) J.R.Moore, *Masks of Love and Death; Yeats as Dramatist*, (Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 1971), p.193.
- 32) H.W.Garrod, ed. *The Poetical Works of John Keats*, (1939; Oxford,1970), p.275. 以下、P.W.J.K. と略記。
- 33) 田中英道監訳, 前掲書、240頁。
- 34) 同上、85頁。
- 35) 参照、「キーツと現代——英知への旅」(実践女子大学文学部紀要第39集)。
- 36) Ann K.Mellor, *op.cit.*, p.76.
- 37) *P.W.J.K.*, p.304.
- 38) *Ibid.*, pp.512~13.
- 39) Tennyson, *Locksley Hall*.
- 40) *P.W.J.K.*, p.516.
- 41) Ann K.Mellor, *op.cit.* p.78.
- 42) Ann K.Mellor, *English Romantic Irony*, (Harvard Univ. Press, London, 1982), p.105.
- 43) Ann K.Mellor, "Keats's Face of Moneta: Souce of Meaning," *op.cit.*, p.80.

特集：Seamus Heaney 以後のアイランド詩人たち

Michael Kenneally は *Poetry in Contemporary Irish Literature* の中で現代のアイランドの詩人たちには3つの厳然としたグループがあるとしている。

その第1世代は、眠ったような、自分の心の内ばかりを見つめていた1950年代が大きな変化を示す以前にすでに処女作を出版していた古い世代の詩人たちで、John Montague, Richard Murphy, Thomas Kinsella をあげている。第2の世代は北では激動が、南では社会的適合が続いて、それまで圧倒的に田舎を中心とし、教会に管理されて、比較的孤立していた人々が、現代的な、都市中心の消費社会的風潮をはっきりを表明するようになった時の詩人たちで、Seamus Heaney, Michael Longley, Derek Mahon, Eavan Boland, Eiléan Ní Chuilleanáin, Brendan Kennelly などをあげている。第3の世代は、社会の変化によって、アイランドの社会を支えていた神話や歴史や宗教の束縛をはっきりと明確に超越して、新しい見方を発見している詩人たちで、Ciaran Carson, Medbh McGuckian, Paul Muldoon, Nuala Ní Dhomhnaill, Michael O'Loughlin, Peter Sirt, Paula Meehan, Mathew Sweeney などをあげている。

こういう区分をするとその分けかたから漏れてしまう詩人たちがいるのは当然で、Kenneally は Anthony Cronin, Michael Hartnett, Seamus Deane, Desmond Egan, Thomas McCarthy, Michael O'Siadhail の存在についても言及している。

日本でのアイランド詩研究はこうしてみると第1の世代についてはまだ不十分なうちに Seamus Heaney を中心とした第2の世代に移ってきているという感じがする。第3そしてそれ以外の詩人たちについてはほんの数人を除いてまだ研究の途にもついていない。アカデミアというものが本来保守的なものであることは承知はしているものの、常にその時代を反映した新しいものに目を開いていく必要を感じる。

この特集では第3の世代を中心にその研究の端緒とする意図で、さしあたり Michael Hartnett, Medbh McGuckian, Ciaran Carson, Paula Meehan を選んで書いていただいた。

当然資料は不十分でなかなか総合的な評価をすることはむずかしく、紹介以上のものにはならなかったものもあると思うが、今後更に研究が発展することを願うものである。

(清水記)

マイケル・ハートネットの詩： 英語とアイルランド語の詩作の狭間で

清水重夫

マイケル・ハートネットは1941年にリメリック州のクルームで生まれた。地元で教育を受け、1963年にはダブリンに出る。ジェームズ・リディとともに「アリーナ」誌の編集に携わったり、サンディーコーヴのジョイス・タワーの管理人をしている。その後マドリッドとロンドンで生活をした後ダブリンに戻り、国際電話交換局に職をえたが、1974年にリメリック州ニューカッスル・ウェストに移住する。

1939年生まれのエドマンド・ヒューズとほぼ同世代ありながら、マイケル・ケネリーの扱いのように、アイルランド詩の本流からはやや離れた存在として見られてきたようである。その理由は北ではなく、南のリメリックの出身であったこと、またアイルランド語で詩を書くという動機を持っていたことが考えられる。勿論、マイケル・ダヴィッド、ヌアラ・ニ・ドナイル達と同様、アイルランド語の詩人たちの中では最重要の詩人である。ヌアラとの交流もあり、彼女に献呈した詩集*Do Nuala: Foidhne Chrainn*(1984)もある。

詩集「英語への訣別」の中の標題詩の連作の一つで彼は次のように意志を表明する。

I say farewell to English verse,
to those I found in English nets :
my Lorca holding out his arms
to love the beauty of his bullets,
Pasternak who outlived Stalin
and died because of lesser beasts;
to all the poets I have loved
from Wyatt to Robert Browning;
to Father Hopkins in his crowded grave

and to our bugbear Mr Yeats
who forced us into exile
on islands of bad verse.

Among my living friends
there is no poet I do not love
although some write
with bitterness in their hearts ;
they are one art, our many arts.

Poets with progress
make no peace or pact.
The act of poetry
is a rebel act.

僕は英語の詩と訣別する、
英語の網目の中で見た詩に対して。
両腕を突き出して
その弾丸の美しさを愛するロルカよ、
スターリンより長生きし、
もっとつまらない獣のために死んだパステルナークよ。
ワイヤットからロバート・ブラウニングまでの
僕の愛したすべての詩人たちよ。
場所ふさぎの墓場にいるホプキンス師よ
ろくでなしの詩であふれる島々に
無理矢理僕たちをさまよわせた
あの化け物のイエイツ氏に訣別だ。

生きている僕の友人達の中で
僕の愛さない詩人は一人もいない、
ただ何人かは
心に辛辣な思いを持っているけれど。
彼らは一つの芸術であり、僕たちの多くの芸術である。

進歩をする詩人たちは
誰とも和睦や協定を結ばないものだ。
詩を書くという行為は
反抗的な行為なのだ。

英語で書いた詩人たち、そして英語を通して読んだロルカやパステルナークたちと訣別しよう。そしてアイルランド語で詩を書こう、と述べて詩人として詩を書く行為を定義づけ、その上でアイルランド語で詩を書く仲間たちのことを述べている。アイルランド人らしく、固い決意を表明しているように見えながら、イエイツに対する言及は辛辣でありながら、ややユーモアも感じさせる。この標題詩の連作にはの最後にはもう一つ決意が見える。

This road is not new.
I am not a maker of new things.
I cannot hew
out of the vacuum-cleaner minds
the sense of serving dead kings.

I am nothing new.
I am not a lonely mouth
trying to chew
a niche for culture
in the clergy-cluttered south.

But I will not see
great men go down
who walked in rags
from town to town
finding English a necessary sin,
the perfect language to sell pigs in.

I have made my choice

and leave with little weeping.
I have come with meagre voice
to court the language of my people.

この道は新しい物ではない。
僕は新しいものの創造者ではないのだ。
僕には切り刻むことはできない
真空掃除機のような心から
死んだ王たちに仕える気持ちを。

僕はなんら新しい存在ではないし
聖職者でいっぱい南部地方で
文化を求めて
壁がんと咀嚼しようとする
孤高の口を持った存在ではない。

だが僕は理解することはないだろう
偉大な人々が道を下って
ほろを身に纏って
町から町を歩き
ブタを売るためには完璧な言葉である
英語が必要悪だと言うのを。

僕は自分の選択をし
泣いたりせずに出発しよう。
我が人々の言葉を求めて
貧弱な声ではあるけれども僕はやってきたのだ。

高らかに自分の決意を歌うのとは大分違うけれども、自分とアイルランド語との関係、そしてその先達に対する尊敬と批判の気持ちを歌っている。彼は自分とアイルランド語との関係を *O Bruadair: Translations from the Irish* (1985) という 17 世紀のアイルランドの詩人オブルアダルの翻訳詩集の序文で明らかにしている。アイルランド語は 12、3 歳くらいまでは、学校の授業の科目の一つとして学んでい

たに過ぎず、従って彼はネイティブのアイランド語の喋り手であったとは言っていない。ところが友人にこの詩人について教えてもらう機会があって、そこからこの詩人にそしてアイランド語にのめり込んだようだ。17世紀当時は、これより以前のいわゆる fili の時代は終わって、彼らは専門の詩人となって各地の庇護者のところを渡り歩いていた最後の時代であった。彼らの詩作の技術は以前の伝統を残していて、複雑な法則がありなかなか分かりにくい。この詩人の詩の翻訳に取りかかったハートネットは大変な思いをしたようで、それが逆に彼のアイランド語の習得の力になったようである。

アイランド語の詩を英語に翻訳することについて、興味深いことを述べている。「詩は翻訳に際してその多くが失われる」とは多くの人のいうことだが、私はそれには賛成しない。詩人(翻訳家)が原詩を自分の事を忘れるくらい好きであれば、その詩は翻訳が可能となる。詩全体を翻訳できるし、そうでなくても、原詩の作者の提示した限界の中なりに、原詩にできるだけ近づけて、自分なりの詩に作りかえることができる。」このことは後になって、自分のアイランド語の詩を英語に翻訳するときにも通じているように思える。以下の短い詩については英語とアイランド語の行までほとんど変わらないし、英詩の後ろにアイランド語が見え隠れして興味深い。つまりアイランド語の構造の影響が感じられるのである。例えば日本語の翻訳では「キラッ、キラッ/キラキラと輝く」としたが、彼自身の英訳は「Flashes, flashes / flashing」となっているところを、アイランド語では「Splancacha, splancacha / splancacha」として splanc(flash) という名詞の複数形が並べられている。

Moonsnow '78

Moonsnow dripping

through a rook's nest,

Moonmilk pouring

through a twig sieve.

Frost and snow

in bright fragments -

Flashes, flashes

flashing.

Black of a rose

blue sunset
yellow strawberries :
the colour of blood's forgotten
here in the nest of Munster.

Sneachta Gealaí '78

Sneachta gealaí ag sileadh
trí nead préacháin,
Bainne gealaí ag stealladh
trí chriathar cipín.
Sioc agus sneachta
ina sceilpeanna gealaí -
Splancacha, splancacha,
splancacha.
Duibhe na rós
goirme luí gréine
buíocht na sú talún:
tá dath na fola dearmhadta
anseo i nead na Mumhan.

月の雪片 '78

月の雪片が滴となって
ミヤマガラスの巣を通過して落ちてくる、
月の乳がいっぱいになって
小枝の篩を溢れてくる。
霜と雪が
明るい断片となって――
キラッ、キラッ
キラキラと輝く。
薔薇の黒
青い日没

黄色いいちご。

血の色は

ここマンスターの巣の中では忘れられている。

この傾向は彼の代表作の一つといわれている *Cúlú Íde* (*The Retreat of Ita Cagney*)
には更に顕著に現れる。

The Retreat of Ita Cagney

1.

Their barbarism did not assuage the grief:
their polished boots, their Sunday clothes,
the drone of hoarse melodeons.

The smoke was like the edge of blue scythes.

The downpour smell of overcoats

made the kitchen cry for air:

snuffled the nose like nettles

and the toothless praising of the dead

spun on like unoiled bellows.

She could not understand her grief

the women who had washed his corpse

were now more intimate with him

than she had ever been.

She put a square of silk upon her head

and hidden in the collar of her coat

she felt her way along the white-washed walls.

The road became a dim knife.

She had no plan

but instinct neighed around her

like a pulling horse.

Cúlú Íde

1.

Níor fháisc a ndamhsa a brón

ná a mbróga snasta troma
a caoi: níor fháisc a gculaith nua
ná crónán cruu a bhfonn
a léan. Bhí an deatach ina lann
gorm speile ann is do bhain
boladh báistiúil a gcótaí móra
béic as scornach na cistine.

Mar chealg neantóige an snaois
ina srón. Chaoin sí le feirg
is lean an t-olagón mantach í
mar scréachaíl bhoilg faoi mheirg.
Bhí níos mó aithne ag an mnaoi
- bean nite chorp an fhir
ná mar a bhí aici féin riamh,
a bhean chéile, le bliain anois.

Las na ballaí lóchrann aoil
dí, í i gcochall síoda faoi cheilt:
níor thuig fáth a bróin i gceart
is í ar fán gan bheart gan seift.
Lann scine gan loinnir súl
an Deirdre ghruama seo gan laoch:
phreab seitreach an dúchais léi
strus tnáite chapail faoi chéacht.

彼らの粗野な振る舞いでも悲しみは和らがなかった。
彼らの磨いた長靴、日曜のための正装、
耳障りなメロディオンのうなり声。
煙は青い草刈り鎌の刃先のような色をしていた。
外套から出てくるどしゃ降りに濡れた臭いは
台所の空気を鬱陶しくしていた。
臭いはイラクサのように鼻を刺激し

死者に対する無気力な賛美の言葉が
油をさしていないフィゴのように続いた。
彼女は自分の悲しみが理解できていなかった。
彼の死骸を洗った女たちは
今や彼女がこれまで思っていたより
ずっと親しみの気持ちを彼にもっていたのを。
彼女は頭に絹の四角い布をのせ
コートの際の中に隠れて
両側が漆喰の壁になっている道をゆっくりと歩いていった。
道は暗いナイフになり
彼女には考えがなかったが
ひき馬のように
本能が彼女のまわりで嘶いていた。

意味合いはほぼ同じではあるが、英語の詩の方は死の悲しみを平板な表現で表わしているところを、アイルランド語の方はそのリズム感で表わしていて、両者があいまって死の悲しみの別の側面を表わしている。

Rory Brennanはハートネットの詩人としての資質を評して、その欠点があるとすれば「感傷的であり、イメージが貧困で、古風な表現が好きで、その詩のいたるところに押しかけてゆく詩人という姿が見える」と述べる。これだけのものがあれば、どうしようもない詩人ということになる。その通りの面が彼の作品には数多く見られることは認めざるを得ないが、それでも Brennanのいうように、ハートネットは疑いもなく傑出した詩人として評価を得ている。それは何よりも、ダブリン生まれの都会育ちとは違って、田舎に育ち、そこに住んでいる彼の決意と、いわゆる「告発者」としての彼の資質であろうと思える。

この両者が一緒になって、感傷的という批判をもとめず、英語の詩と訣別して、数々の詩を生み出し、再び英語に戻りながらも、アイルランド語の詩も捨てないという彼の姿勢に凝縮しているようである。

Poems to Younger Women(1988)の付記で、彼は「この詩集の自分の意図はやさしい言葉で書くこと。そしてもし詩がセンチメンタルでロマンチックで邪悪であったとしても、わたしにはもうこういう感情表現を恐れることはしない。これらの詩は愛の気持ちから書かれたものなのだから」と新たな決意表明のようなものを述べている。その中から一つ紹介してまとめとしたい。

For my God-daughter, B.A.H.

Fish in the river where you live
turn their poisoned silver to the sky
and chemical air from woodlice-like machines
assault the lichens and they die.

This is our city, my lovely girl -
I must warn you from the very start.

This place, this land has an ugliness
that could warp the most devoted heart.

Still, I send my wish to you,
to Chapelized by the river bend
(lovers set sail from here before
- or were lovers at their journey's end -
and came to grief on the Cornish shore):

may you have the blessed eyes
to see those people in whom joy survives
and leaves like dragons' footprints
embossed on gravel drives
and magenta seep through the Phoenix trees
from extraordinary skies.

For the heart can stay unwarped
in these most inhuman days
and one cobweb threading rain
can civilise a race -

for there is an Ireland, where
trees suddenly fly away
and leave their pigeons, baffled,
standing in the air.

名付け娘 B.A.H へ

君の住んでいる街の川の魚は
毒々しい銀色の腹を空に見せ
クラジムシのような機械から上る化学薬品の空気は
蘚苔類を襲い、死なせてしまう。
これが僕たちの街なんだよ、君——
人生の始めからこの事は警告しておこう。
この場所、この土地は醜いのだ
どんなに献身的な心の持ち主でも捻じ曲がってしまうんだ。
それでも、僕は君に願いを伝えよう、
川の湾曲部のそばにあるチャペリゾッドへ
(恋人たちが以前ここから船出して
——あるいは恋人たちはその旅の終わりだったかな——
そしてコーンウォールの浜辺に悲しみをもって辿り着いたのだ)
君が、祝福された眼を持って
喜びが消えない人々の姿を見
竜の足跡のような葉が
砂利を敷いた大通りを飾るの見
素晴らしい空から紫紅色の光が
フェニックスの木々の間からしみとおってくるのを見てくれるのを願う。
なぜならば心は捻じ曲がらないでいられるのだ
このあまりに人間的でない時代にあっても
そして雨を通すたった一つのクモの巣であっても
ある民族を教化することができるのだ——
なぜならばアイルランドが存在し、そこでは
木々が突然飛んでいって
鳩どもを置いていってしまい、鳩どもは困って
空に留まることがあるからだ。

キアラン・カーソンと詩の未来形

栩木伸明

1948年ベルファスト生まれのキアラン・カーソンは、同世代のポール・マルドゥーン、メーヴ・マガキアンとともに、シェーマス・ヒーニーをはじめとする「ザ・グループ」以後の世代の北アイルランド詩を代表する詩人であるとみられている。

マルドゥーンは1987年に行われたインタビューで、自分とヒーニーとの隔たりについて、「わたしには、アイルランドで何の抵抗もなく代弁者を務められるような部族(tribe)はありません」(Matthews 1997: 194)と述べている。彼は、ヒーニーがある時期「部族の代弁者」という考えをもっていたようだと言及したのち、「シェーマスでさえ今ではむしろフリー・エージェント制のほうに興味があるとおもいますね」と冗談まじりにコメントしている。マルドゥーンによれば、「彼とわたしを隔てる十年か十五年のあいだに状況はずいぶん変化しました。アイルランドは変わった。いや、すでに変わってしまっていた(it had changed)のです」。彼は、たとえば「北アイルランドのカトリックでナショナリスト」という背景をもつ人々をひとつの「部族」と括って、詩人がその「部族」の声を「うた」によって代弁するということが、もはやできなくなった時代のことを語っている。

80年代後半以降のアイルランドは、ベルファストでもダブリンでも、詩人が「フリー・エージェント」になりつつある時代であるらしい。ベルファスト出身で現在はダブリンに住む詩人・批評家ジェラルド・ドウは、ブレンダン・ケネリーの初期詩編を集めた*Breathing Spaces*を評しながら、ケネリーはわれわれの時代においてパトリック・カヴァナーに相当する位置をしめていとみる。マスメディアに頻繁に登場するケネリーの人柄と平明な詩は大衆に絶大な人気があり、彼の詩は、書き手と読み手が共通の理解を分けあっているという確信のもとに書かれてきた。しかし、カヴァナーとケネリーに「吟唱詩人へのノスタルジア」を読みとり、ケネリーの詩に「嘆き」や「死」や「痛み」の根強い影を見るドウは、「明確な共同体的世界を奪われた詩人は過去の言語・社会状況に代償を求めるが、それらがもはや存在しないことを悟るのみ」(Dawe 1995: 148)であると指摘する。また、ダブリンの詩人ミホール・オシールは、ダブリン、ひいてはアイルランドが「村」的な共

同体から「都市」型の社会に変化しつつあることを先取りして、1995年に出た新詩集を *Fragile City* と名付けた。

ヒーニーより9歳若くマルドゥーンより3歳年長のカーソンは、この時代の空気を呼吸している。そして、彼はベルファストという都市を描いた二つの詩集 *The Irish for No* と *The Belfast Fonfetti* で世に知られるようになった。ベルファストに腰をすえたカーソンの数々の詩は、個人的経験の記憶の断片が接ぎ合わされ、現実と幻想が入り交じった心理的な都市地図である。しばしば地図制作者の比喻で紹介されるカーソンは、アイルランド詩にたいして伝統的に期待されるカヴァナー的な田園詩という先入観を創造的に裏切ったのだった。

キアラン・カーソンという名前は、詩人自身が解説する(1996a: 181-2)ように、カトリック的なファーストネームとプロテスタントを連想させるファミリーネームの「雑婚」でできているので、北アイルランドでは「矛盾形容的」にひびく。カーソンの父はカトリックで、彼の名をゲール語風に表記すれば Liam Mac Carráin だから、「カーソン」は「カローン」が英語風になまったものなののだが、出自の成立はもうすこし混み入っている。カーソンの説明を要約すれば、そもそもプロテスタントだった彼の曾祖父がカトリックの女性と出会って改宗し結婚、最初の妻の死後再婚して、計22人の子をもうけた。カーソンはこの家族創成の物語を思うたびに、プロテスタントとカトリックのフットボールチームが仲良く向かい合っているのを想像したという。だが、カーソンの父が主張するところによれば、例の曾祖父の父はカトリック信徒だったというから、カーソン家におけるプロテスタントの要素は「歴史上のちょっとした逸脱」なのかもしれない。

カーソンはこみいった家系の物語に尾鰭をたっぷりつけて、まるでほら話でもあるかのように語っているが、この姿勢は特定の「部族」のスポークスマンを自認する態度とはほど遠い。ベルファストのことを詩に書くときには、確信をもって発話することができないとまどいそのものが主題になることさえある。たとえば“Belfast Confetti”という詩。タイトルの「ベルファストの紙吹雪」とは、投石に使われる瓦礫のことだ。その冒頭の数行を引用してみる。

Suddenly as the riot squad moved in, it was raining exclamation marks,
Nuts, bolts, nails, car-keys. A fount of broken type. And the explosion
Itself — an asterisk on the map. This hyphonated line, a burst of rapid fire . . .

(1987: 31)

ここでは暴動でパニックになった市街の様子が、雨霰と降り注ぐ活字や句読点や記号に置き換えられている。詩人は頭のなかでセンテンスをまとめようとするが、どもってしまってまとまらない。その間にも小路はピリオドやコロンの瓦礫でふさがれてゆく。やがて、見慣れた街路は迷宮と化し、「オレの名前は？どこからきたのか？どこへ行くのだ？疑問符の一斉射撃。」としめくくられる。この詩の語りにはコミカルなトーンがあるが、それゆえ描かれた失語症はいつそう切実である。

ベルファストの現実、ことばの世界に転位され、異化されることによって、筒井康隆の小説『虚航船団』で展開された世界にも似た、逆説的なリアリティで彩られた寓話性を獲得する。“The Ballad of HMS *Belfast*”という、それ自体がバラッドというジャンルのパロディであるような詩では、4月1日のエイプリルフールに、“Catestants”と“Protholics”が相乗りした帝国軍艦ベルファスト号が、ベルファストの港から封印された謎の目的地めざして出航してゆく。そして、寄港地で酒場をひやかす楽しみもないまま、コンティキ号のように航海を続けていくと、しまいには夜明けとともに目的地らしき場所に到着する。末尾のカプレット、

I lay bound in iron chains, alone, my *aisling* gone, my sentence passed.

Grey Belfast dawn illuminated me, on board the prison ship *Belfast*. (1993: 74)

アイルランドの現状を嘆く詩を促す幻影(*aisling*)は消え去り、語り手はみずからがつくりあげた言語の牢獄船につながれている自分自身を発見する。しかも船が到着したのは、あとにしたはずのベルファストだった。この詩は現実の党派的对立関係を虚構化したうえで、意図的に党派的な色分けを混乱させるようなあいまいさを散りばめている。読者は詩人とともに虚構の側から現実をふりかえることによって、現実をとらえる新たな構図について考えることを迫られる。カーソンの詩には、北アイルランド問題を詩にとりあげるさいに、コミットした当事者の深刻な声で語るのとはまったく異質でかつ説得力のある語りかたがありうることが示されている。

「部族」の代弁者としての詩人の役割が失効するとともに、部族の利害が託された「うた」も社会的意味を失いつつある。ところが、アイルランドの伝統音楽は、全体としてみれば今日かつてないほどの隆盛を迎えている。伝統音楽は近代化のなかで長いこと文化的後進性と連想づけられておとしめられてきたが、最近ではゲール語文化の復興と足なみをあわせて大衆的なブームをまきおこしている。その結果、伝統音楽の演奏者やアイリッシュ・ダンスの愛好家は、この国のみならず、

西ヨーロッパ、北アメリカ、オーストラリアでも増えている。じつは、カーソンはその復興の「代弁者」のひとりである。

カーソンの母語はゲール語であり、英語は「ストリートで」習得したという。郵便配達人だった父がアコーディオンを弾くのが好きだったため、彼は幼いころから伝統音楽を聞いて育った。カーソンは現在、北アイルランドのアーツ・カウンシルで文学・伝統芸術担当主幹をつとめているが、伝統音楽のフルート奏者としても知る人ぞ知る名手である。マスメディアの中のヒーニーやケネリーに公人としての詩人像がかいま見えるとすれば、ホールの聴衆を相手にフルート演奏をまじえながら自作の詩を朗読するカーソンのイメージは、さしずめ旅するバラッド詩人といったところだろうか。ともあれ、カーソンは専業詩人ではない。彼は詩人であるのとおなじくらいミュージシャンなのだ。

第一詩集 *New Estate* が1976年に出た後、次の詩集 *The Irish for No* が1987年によりやく出版されるまでの空白期間、カーソンは詩をそっこのけにして、仲間と一緒にパブで伝統音楽を演奏し、フルートの腕を磨くのに余念がなかったらしい。インタビューによると、「ある時期、詩には不満だったね。伝統音楽にはとにかく夢中だったが、それに較べると詩ってのはどうも肛門期的でうさんくさい趣味のようにおもえたんだ」(1991: 7)。さらに、彼に言わせれば、第二詩集の *The Irish for No* が「(伝統音楽の)パブでのセッション」だとすれば、*New Estate* のほうは「弦楽四重奏」のようなものだという。じっさい、カーソンの詩を特徴づける極端に長い詩行がはじめてあらわれるのは第二詩集からである。

The Irish for No の最後におさめられた“Patchwork”は、カーソンが独自の詩行ないし語り声を発明した最初の詩である。この作品はタイトルが暗示するように、連想の飛躍によって記憶の断片をはぎあわせてゆく「パッチワーク」の構造をもっている。語り手は、シャツの袖にできた三角形の鉤裂きを眺めているうちに、ふと、六歳の頃に白いよそ行きのシャツにつくってしまった鉤裂きを連想し、それをつくろってくれた母を思い出す。連想は次から次へと飛躍してゆくが、盲腸の手術を受けるために入れられた手術室で見た注射針がつくろいものをする母の手のなかの縫い針に変貌し、ほどかれたセーターがマフラーに編み直されたりするうちに、話題は、自分が縫い上げたパッチワークのキルトに埋もれるように横たわる祖母の思い出へと収斂してゆき、最後はやや唐突にこう終わる。

The quilt was meant for someone's wedding, but it never got that far.

And some one of us has it now, though who exactly I don't know. (1987: 63)

脱線や飛躍を重ねながらようやく終点にたどりついたかとおもうとあっけなく尻尾をぶつんと切ってしまうこのやり方は、伝統的な「長々話」(yarn)の常套手段である。

一方、すでに何ヶ所も引用したカーソン特有の長い詩行は一見とりとめがないが、8脚ないし17音節が基準になっている。複数の批評家の推測によれば(Johnston: 299; Dorgan: 14)、この詩形にはリール舞曲の音楽的呼吸が影響していると考えられる。たしかにアイルランド伝統音楽の代表的な舞曲であるリールは四分の四拍子で、最初の4小節をくちずさむとカーソンの詩の1行分に相当するパッセージになる。インタビューでカーソンは、「(伝統)音楽を経験することはとりとめのない会話のなかに身を置くようなものだが、この会話はじつは厳密な談話のルールに規制されている。外部者にはたまたま起こったようにみえることが、本当はその一座で組み立てられた会話的・音楽的交渉の頂点で起きたことがらだったりするんだ」(1991: 7)と言う。さらに続けて、クラシック音楽と比較して伝統音楽が劣っていると主張する人々を批判して、彼らは音楽に「十分耳を澄ましていない。それとも、教育が邪魔をして聞くことができなくなっているのかな... 詩でも同じだ——『普通の』話しことばの美しさや洗練というものに気づかない詩人はずいぶん多いとおもう」(1991: 7)と語っている。彼は、自分の耳になじんだリールのひと節と詩行の呼吸をシンクロさせることで、日常のスピーチを生け捕りにする器を得たように思われる。

さらに、音楽的なレトリックは彼の散文にも応用されている。彼は、1986年に *The Pocket Guide to Irish Traditional Music* というアイルランド伝統音楽の入門書を書いているが、「一見普通のガイドブックのようにみえるけれど長々話や歌がはみだしたりひっこんだりしているような」(1991: 7)この本を、詩人自身は、「詩集 *The Irish for No* の形式と構造の青写真」(1991: 7)であったとみなす。また、1996年にほぼ同時に出版された伝統音楽へのオマージュ *Last Night's Fun: A Book about Irish Traditional Music* と詩集 *Opera Et Cetera* は、音楽的要素を媒介にして補い合う言語表現になっている。散文と詩が入り交じった前者のことばやイメージのしりとりによる章のつながりかたや、後者におさめられた連作詩の構成は、伝統音楽が演奏されるさいの“set of tunes”(舞曲は互いに関連のある数曲がメドレーで演奏されるが、曲の順序や連結部分の弾きまわしが聞かせどころになる)のアナロジーで考えると全体像がとらえやすい。

最近の詩集 *The First Language* と *Opera Et Cetera* でカーソンが試みているのは、

外国語の詩からの自由訳や奇抜な押韻による言語の異化など、コミュニケーションをめぐるさまざまな実験ないし遊びである。たとえば、連作詩“Letters from the Alphabet”の最初に置かれた作品“A”は、Aの形に似たステルス爆撃機が敵のレーダーに映らないまま滑空している場面からはじまるが、2番目のカブレットでは次のようなことが起こる。

An Ampoule-bomb lay Ampère-wired-up in it, waiting for its primal second,
Ond, like its embryonic A becoming *Be*. It wanted flash and Instamatic.

(1996b: 11)

ここに現れた“*Be*”は、レーダー内で不可視だったステルスが「存在」へと化けて爆撃機としての牙を剥くことを示すと同時に、“No bleep appeared to register its Alpha wing”(1996b: 11)を受けたレーダーの警告音でもあり、さらに、連作詩の冒頭でことばが現実の存在として立ち上がり、2番目の詩“*B*”へと移行してゆくことを告知している。

もうひとつ例をあげるならば、“*R*”の詩から拾った次のカブレットでは、*R*という文字の形と音の特徴が次々に活性化されてゆく。

I love the shape of an *R*: its curve, its upright and its flying buttress.

When it is amplified, it is the warble-thunder of a Flying Fortress. (1996b: 28)

これにひきつづく部分では、*R*がたてる爆音に導かれて、プラモデルの戦闘機たちが室内のソファやカーペットをかすめて飛び交うことになる。

変幻自在な意味の重置やずらし、あるいは耳をくすぐる語呂合わせは、カーソンの驚くべき耳の良さと、ことばを「もの」であるかのようにあつかうことのできる鮮やかな手際をしめしている。この当意即妙さは、自己を組み立てていこうとする自発的なことばの動きに、詩人が身をまかせることによって生み出される。いわば詩人は楽器のようなもので、その楽器を演奏するのは記憶と無意識である。さて、アイルランド伝統音楽の演奏者たちは譜面に頼らない。彼らは耳だけを頼りに繰り返し聞きながら音を合わせてゆくことで曲を覚えこみ、いったん覚えてしまえば身体にしみこんだ音の連なりを開放するかのように演奏する。よい演奏者は、曲をひとりで思い出してゆく音の動きに身体をゆだねることができる。カーソンの詩の声からは、そうした身体性が聞こえてくる。

もちろん彼の詩に伝統音楽の影響が読みとれるからといって、カーソンが復古的なバラッドを書いていると言いたいわけではない。また、詩がページのうえに印刷されている以上、コミュニケーションを口頭伝達に頼っているわけでもない。にもかかわらず、彼の詩は依然としてアイルランドに根強いオーラルな言語文化と深い関わりがある。

彼の詩をコミュニケーションのモデルとして読むならば、まず、現実を言語上ないし地図上の虚構へと転位することで、「部族」の物語を外部者に向かって開いたことが重要であろう。ところが、楽器としての詩人が奏でる記憶と無意識の曲(詩)には、物語的な骨組みのなかに、ロミオとジュリエットからシャーロック・ホームズにいたる誰でも知っているキャラクターやテレビ番組、映画など大衆文化への言及が頻出する一方で、詩人の個人史にまつわるベルファストの地名や個人名、さらには詩人自身の先行作品への言及や出典不明の引用が混在している。そのため、読者は詩が扱っているとおぼしき複数の準拠枠の間でとまどい、はぐらかされる。カーソンの詩は、読んで理解しようとすると、じつはたいへん難しい。

ひとつだけ例をあげよう。“V”という詩の一節である。

Like an avalanche, infinitive comes into it [the snow] and buries me

Diurnally beneath itself in wave of verb and rock and stone and tree. (1996b: 32)

このカプレットを読むと、タイトルはどうやら「動詞」という意味を帯びているらしいことに気づくが、まだしっくりこない。じつは、この詩行の背後にはワーズワースの有名な一節がこっそり隠れている。カーソンが散文のなかで引用している“*No motion has she now, no force; / She neither hears nor sees, / Rolled round in earth's diurnal course / With rocks and stones and trees . . .*”(1996a: 159)に思い当たってはじめて、カーソンの「もじり」を楽しむことができる。さらに、“V”の詩は、雪に埋もれて凍りついた“I”が語り手(me)を見つめているところで終わるが、その見つめる様子は、“*like the v in Balaklava, all wool and mouth and eyes*”(1996b: 32)という比喩で表現されている。“*Balaklava*”はもちろん寒冷地につける「バラクラヴァ帽」を指している。しかしそれだけではない。この単語にはカーソンが少年時代をすごしたベルファストの“*Balaclava*”通りが当然連想づけられなければならない。そうすることでようやく、見つめ、見つめられる者どうしの関係に見当がついてくるはずである。

このように、彼の詩はそれほど「開かれて」いるわけではない。だが、この難しさは、もはや「部族」の内部者と外部者とを差別するようには機能しない。そうではなくて、彼の詩は、そもそも相手いかによらずコミュニケーションが完全に行われることなどありえないということを暗示しているように読めてくる。

ゲール語と英語というふたつの言語をかかえこみ、吃音者でもあるカーソンは、コミュニケーションそのものに内在する不完全性に敏感であるはずだ。彼はその不完全さを逆手にとり、曲芸をおもわせる言語遊戯を多用して、英語に潜在するコミュニケーションの可能性を最大限に引き出そうとする。この詩法によって、彼はアイルランドのみならず英語圏全体をオーディエンスとする詩人として認められつつある。彼は、最新詩集の巻末に置いた詩で、ミルトンやキーツやシェイクスピアに「活字」攻撃を受けるへぼ詩人を演じ、最後は西部劇ごっこに疲れてうまそうにオレンジ・エードを飲む少年になりすまし、自分の詩を“the gargled doggerel of this dumb poet”(1996b: 92)と笑いとぼす。文学カノンの再編成をせまるポスト・コロニアルの時代にあって、闘争行為そのものをまたもや「ごっこ」へと転位して、シリアスな身ぶりを骨抜きにってしまうカーソンの諧謔戦略は、詩を元気に生き延びさせるひとつの方向を指し示している。

Works Cited

- Carson, Ciaran. 1987. *The Irish for No*. Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press.
- . 1991(April). 'Ciaran Carson Interviewed by Frank Ormsby' in *Linen Hall Review*: 4–11.
- . 1993. *First Language*. Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press.
- . 1996a. *Last Night's Fun: A Book about Irish Traditional Music*. London: Jonathan Cape.
- . 1996b. *Opera Et Cetera*. Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press.
- Dawe, Gerald. 1995. *Against Piety: Essays in Irish Poetry*. Belfast: Lagan Press.
- Dorgan, Theo, ed. 1996. *Irish Poetry Since Kavanagh*. Dublin: Four Courts Press.
- Johnston, Dillon. 1997. *Irish Poetry after Joyce*. 2nd ed. Syracuse, N.Y.: Syracuse U. P.
- Matthews, Steven. 1997. *Irish Poetry: Politics, History, Negotiation*. London: Macmillan.

Medbh McGuckian の詩

吉田文美

Medbh McGuckian (1950-) は、北アイルランドのベルファーストに生まれ育ち、現在もその地に在住している。1979年に“The Flitting”という作品で賞を受け、その後は小冊子として出された *Single Ladies*、*Portrait of Joanna* (ともに1980年) などを経て、最初の本格的な詩集 *The Flower Master* (1982) を出版し、それ以後も、*Venus and the Rain* (1984)、*On Ballycastle Beach* (1988)、*Marconi's Cottage* (1991)、*The Lavendar Hat* (1994) を発表している。北アイルランドのクィーンズ大学に女性としては初の writer-in-residence に迎えられたことなどからもわかるように、詩人として高い評価を得ているが、不可解で謎めいているとされる彼女の詩は、解釈が一筋縄ではいかないことから数々の批判にさらされてもいる。

確かに McGuckian の詩は一見、意味不明なものに見えてしまう。その詩を評価しようとすれば、彼女があえて不可解で謎めいた表現をする理由を探るとともに、作品を読みとる手がかりを見つける必要があるだろう。McGuckian の作品を評価しようと試みているこれまでの論を見ると、フェミニズム批評やポスト構造主義の言語論などを基盤にしている(あるいは、利用している)ものが多い。例えば、Micheal Allen は「文化の中で声をもたない集団である女性も支配者集団である男性も意識の様態を生み出すが、男性の方が意識を表現する形式や構造、言語を支配する。男女両性に共通する経験や男性だけが経験することは、意識のレベルで言語によって理解可能になっているのだが、女性のみが経験することは『未開の』(“wild”) ものであり、男性に認められるような形態や構造に置き換えられていない」というフェミニスト理論を引用する。そして、McGuckian の表現様式はこの『未開の』経験を伝えようとするものであると述べている (Allen 303-304)。

一方、Mary O'Connor などは、ポスト構造主義、特にジュリア・クリステヴァの言語論に McGuckian を解釈する手がかりを求める。クリステヴァは、人間の言語活動は、社会や文化の基盤となっている「記号象徴態 (the symbolic)」と記号の措定以前の欲動 (drive) とその標識からなる仮の非表現分節 (provisional non-expressive articulation) である「原記号作用 (the semiotic)」の葛藤から成り立つとす

る。「記号象徴態」は、「原記号作用」を抑圧し排除することによって成立するが、「原記号作用」は抑圧された欲動を再活性化させて、「記号象徴態」を破壊しようとする。この両者の絶え間のない葛藤によって「記号象徴態」内部で意味や構造の解体・再構築が起こる。そして、特に詩的言語に上記のような解体・再構築が示されるとしている(今村 276-279, 376-377, 437-439; Kristeva 90-123)。O'Connor は、このクリステヴァの論に基づいて、McGuckianの意図は「言語の秩序を分解して、条理の世界に夢をばらまき、『堅牢な家』をゆさぶり、固定観念を『絶え間なく、穏やかに』こじ開ける」ことだとしている(O'Connor 156)。

上にあげたフェミニスト的な解釈とクリステヴァの言語論に基づいた解釈は、固定観念をゆさぶり、既成の言語では表現されないものの表現を試みている点で、McGuckian を評価するところに共通するものがある。Cahillなどは、その両方を組み合わせた論を展開している。確かに、McGuckianの詩の中には、どちらをあてはめても、解釈可能と思われるものもある。一例として *Marconi's Cottage*(以下 *MC*)中の“Open Rose”を見てみよう。

Open Rose

The moon is my second face, her long cycle

Still locked away. I feel rain

Like a tried-on dress, I clutch it

Like a book to my body.

His head is there when I work,

It signs my letters with a question-mark;

His hands reach for me like rationed air.

Day by day I let him go

Till I become a woman, or even less,

An incompletely furnished house

That came from a different century

Where I am a guest at my own childhood.

I have grown inside words

Into a state of unbornness,

An open rose on all sides

Has spoken as far as it can. (MC 80)

開いたバラ

月は私の第2の顔、彼女の長い周期は
いまだにしまいこまれている。私は雨を
試着用の服のように感じ、それを本のように
私の体にしっかりと抱きしめた。

彼の頭は私が仕事をするときにそこにあり、
それは私の手紙に疑問符で署名する。
彼の手は制限された空気のように私の方へ伸びる。
日ごとに私は彼を手放す

私が女になるまで、あるいはさらに小さく、
不完全に家具を置かれた家になるまで。
その家は違う世紀からやって来て、
そこでは私自身の子供時代に私は客なのだ。

私は言葉の内部で
生まれたい状態になっていき、
開いたバラはあらゆる方向に
届く限り語ったのだ。

フェミニスト的な解釈をすれば、『私の第2の顔』であり、その周期がいまだに
しまいこまれている『月』は、抑圧された女性の心身を暗示する。『私』がしっかりと抱きしめてはいるが『試着用の服』と感じている『雨』は、女性の肉体や精神に侵入してくる男性的要素を暗示する。『彼の頭』は男性の理性を暗示し、それは『私の手紙に疑問符で署名する』つまり『私』の書くものを素直には認めない。『彼の手』も『私』に制約を与える。そのような男性的な要素から逃れていくことによって、『私』は女性となり、そして子どもの頃には自分自身が一時的に滞在する『家』つまり女性の肉体の中心である子宮となれる。そこでは、女性原理を象徴する『開いたバラ』が自分の言葉を思う存分に語るのである。

一方、『月』を言語の表層からは隠されている「原記号作用」と読み、『試着用の服』である『雨』を「原記号作用」を抑制することで一時的に成立している「記号象徴態」と読むこともできる。「記号象徴態」は「原記号作用」を抑制して言語を不変のものにしておこうとするが、その抑制を取り除き、『不完全に家具を置かれた家』に至ることは、クリステヴァの言う身体的欲動の集積の場で「原記号作用」の場でもある chora に接近することを暗示する。chora(場)は、ギリシャ語で「仕切られた空間、子宮」などの意味を表すこともある(O'Connor 159)。chora に接近することで、『私』は言葉の中で『生まれていない状態』、つまり一時的に成立していた「記号象徴態」が解体された状態に至る。そして、『開いたバラ』があらゆる方向に届く限りに語るというのは、抑制を取り払うことで、新しい詩的言語があふれてくる喜びや解放感を表したものと言える。

しかしながら、本来フェミニズムには懐疑的なクリステヴァの言語論には、McGuckianの詩を男性中心の社会によって強制された言語表現を否定し、女性の精神や肉体についての新しい表現を生み出すものだとするフェミニスト的解釈にはおさまりきれない側面もある。クリステヴァの論に従えば、既成の言語表現を打ち壊すことは、単に抑圧されているものを解放するだけにはとどまらない。抑制されていた身体的欲動を「原記号作用」によって再活性化し「記号象徴態」を解体すること、つまり人間の意識を説明可能な明晰なものにしている言語を解体することは、自我を解体し、揺るがすことにもなるのである。この論に従えば、詩人が言語を解体して新しい表現を求める行為は、単に言葉の問題だけにとどまらず、詩人自身の自我を危うくする冒険でもある。フェミニスト的な解釈とクリステヴァに基づいた解釈は、この点でいくらか食い違うと思われる。フェミニスト的な解釈を採用すれば、McGuckianの作詩の意図は、女性の精神や肉体を言語に表し、意識の表層に浮き上がらせることだということになる。一方、クリステヴァの論に基づいて解釈すれば、McGuckianはむしろ、無意識の世界といってもよい chora に接近し、自我が解体される危険に身をさらしながら新しい表現を求める試みを行っているように思われる。つまり、フェミニスト的な解釈では、McGuckianの「詩的言語」は、女性の心身を表現する道具としての側面を強調されすぎるくらいがあるが、クリステヴァに基づいた解釈を突き詰めていけば、「詩的言語」を追求することこそが詩人の目的であり、そのためには自我を危険にさらすことさえあるということになる。

さらに、詩的言語の創造を可能にするには、自我を失うことなく、解体される自我の再生を繰り返しながら「記号象徴態」と「原記号作用」との葛藤の間でバ

ランスを取らねばならない。「記号象徴態」と「原記号作用」は対立し葛藤するが、詩的言語の創造はその両方の存在を必要とする。その対立する2つの要素の片方は McGuckian の詩では「男性的なもの」と表現されており、“Open Rose”に見られるように、「女性的なもの」に何らかの制約を加え、束縛する存在として描かれる。しかし、同じ詩の中で「男性」を示すと見える『雨』を『私』はしっかりと自分の身体に抱きしめる。その行為なしでは、そもそも『私の手紙』は生まれてこないものなのかもしれない。やがて『雨』を『私』は手放していくが、“I let him go”という表現にはそれほど強い否定や拒否の意味は薄いようにも思われ、「男性」的なものが必ずしも忌むべき否定的なものを取り扱われているとは言えない。その傾向は、次の詩にも見られる。

View without a Room

My bones are painted two shades of red
Like the bones of a salmon. If you belong
To the second of these you will always
Be in love with the first. I threw sand
As far inland in you as I could get, my eyes
Like dried flowers splitting into finer
And finer hairs, where it was the essence
Of the earth to light the moon: are
You like a dream in fact, able to take
The next step, and shape yourself like
A fold-out bed of bones, like an actual
House I know, where everything was under a spell
And sure to form itself into a circle?

Your first name is a woman's, your last name
Is a boy's, and when I asked you how you would
Choose to kill yourself, winter or drowning,
You said you were a citizen that knows
The sea only from the beach. There is
No single reason for most of your sleep
Being dream, or for the blood-long race

Of your talk, when thunder passes into you
His voice, data, image and text.
I am a brush strapped to your hand,
A sunset beard on your skin, and it is
Not downwards, from the light, but
Slowly upwards, from the dark, before
My five-minute dream can begin. (MC 9)

部屋のない風景

私の骨は鮭の骨のように2つの色調の
赤に塗られている。もし、あなたが
この2番目のものに属しているなら、いつも
1番目のものに恋することになる。私は届く限り
遠くあなたの中へ砂を投げ入れ、私の目は
乾いた花のようにどンドン細かい毛へと
裂けていった。それが月をとますための
大地のエキスだった場所で。あなたは
本当に夢に似ているの、次の歩みを
進められるの、自分を骨の折りたたみ寝台のような形に、
私が知っている実際の家のような形にできるの。
その家では、すべてのものが呪文にかけられていて
そしてまちがいをなく円形になった。

あなたの最初の名は女性のものだけど、最後の名前は
男の子のもの。そして私がどのように
自殺したいの、冬、それとも溺死と尋ねたら、
あなたは、自分は浜辺からだけ海を知っている
住人だと言った。あなたの眠りのほとんどが
夢であることにも、あなたの血の気の多い言葉の
奔流にも1つの理由もない、雷鳴があなたの中へと
彼の声、データ、イメージやテキストを伝えるときには。
私はあなたの手に固定された絵筆、
あなたの皮膚に生えた日没時のひげ、そしてそれは

光から、下へ向かっているのではなく、
暗闇から、ゆっくりと上へ向かっている、
私の5分間の夢が始まる前に。

この詩で『あなた』と呼ばれているものは、第1連で『あなたは/本当に夢に似ているの、… 私が知っている実際の家のような形にできるの』と問いかけられている。『夢』とは人間の意識の世界と無意識の世界をつなぐものであるが、無意識の世界に属する「原記号作用」が意識の世界の「記号象徴態」に影響を及ぼすところに生まれる詩的言語を暗示するものでもある。また『寝台』や『家』は、McGuckian では女性の体および囲い込まれた場所を示すと同時に、日常の言語から切り離された詩的言語を象徴することが多い。おそらく『あなた』とは、まだ言葉に表現されていないが詩的言語を生み出す可能性を秘めた chora に渦巻く欲動であろう。この『あなた』の中に「男性」を暗示する『雷』が、その『声、データ、イメージそしてテキスト』を送り込む時、『あなた』の眠りは夢となり『あなた』は血の気の多い奔流のように語る。つまり、「原記号作用」の chora に「記号象徴態」からの干渉が加わることによって詩的言語の生成が可能になるのである。McGuckian では必ずしも「男性的なもの」が否定されていない一例を、この詩の『雷』の役割に見ることができる。McGuckian の詩で「男性的なもの」および「女性的なもの」と見えるものは、実は絶え間なく葛藤を繰り返しながら、新たなるものを生み出していく対立要素の象徴となっているのかもしれない。

ここでは2つの作品を取り上げてフェミニスト的解釈やクリステヴァに基づいた解釈を試みたが、これらの解釈の方法は McGuckian の詩を理解するのに、ある程度は有効であるようだ。しかし、いかに有効であったとしても、あくまでもそれらは個々の詩を読み説くための手がかりのひとつにすぎない。彼女の作品を真に理解するには、彼女が生み出す様々な表現が意味するところをひとつひとつ読み解いていく作業を積み重ねる必要がある。その点で McGuckian の詩は、必ずしも取っ付きの良いものではない。しかし、その作業の積み重ねの中にこそ、詩を読む本当の喜びを見出す読者も多いのではないだろうか。

Selected Bibliography

今村 仁司 編『現代思想を読む事典』講談社現代新書 1988年

Allen, Michael. "The Poetry of Medbh McGuckian." *Contemporary Irish Poetry*. Ed. Elmer Andrews. Macmillan, 1992. 286-309.

Cahill, Eileen. "'Because I never garden': Medbh McGuckian's Solitary Way." *Irish University Review* Vol. 24 No.2 Autumn / Winter 1994: 264-271.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. 1986. Blackwell, 1996.

McElroy, James. "The Contemporary Fe/Male Poet: A Preliminary Reading." *New Irish Writing*. Ed. James D. Brophy and Eamon Grennan. Twayne, 1989. 189-202.

McGuckian, Medbh. *Marconi's Cottage*. The Gallery Press, 1991.

Murphy, Maureen O'Rourke and MacKillop, James ed. *Irish Literature: A Reader*. Syracuse U.P., 1987.

O'Connor, Mary. "'Rising Out': Medbh McGuckian's Destabilizing Poetics." *Éire-Ireland* 30:4 Winter 1996:154-172.

Wills, Clair. "Voices from the Nursery: Medbh McGuckian's Plantation." *Poetry in Contemporary Irish Literature*. Ed. Michael Kenneally. Colin Smythe, 1995. 373-399.

ポーラ・ミーハン:今日の詩人

谷川冬二

ポーラ・ミーハンは、1991年にギャラリー・プレスから出版された第三詩集『冬に印された男』¹⁾によって、一躍ダブリンを中心とする文学界の寵児となった。以降、彼女はトリニティ・カレッジ・ダブリンのライター・イン・レジデンスに選ばれ、さらに同英文科のライター・フェロウとなり、ユニヴァーシティ・カレッジ・ダブリンでも同様の地位を得て、1995年にはマーチン・トゥーンダー文学賞を授与された。こうして年を追うごとに存在感を増して、現在では若手の詩人の代表格となっている。作品集としては、上記のほかに1994年に出た『寝物語』²⁾があるのみにもかかわらず、なぜ彼女が、それほど熱く迎えられるのか。その理由は、彼女の作品が持つ圧倒的な今日性にある、と言えよう。まず第一にテーマが時代に合い、加えて表現が親しみやすかったのである。

詩篇第37番のおそらくは第25節を下敷きにした無題の短詩を巻頭に配して『冬に印された男』は始まる。しかし、敬虔な宗教詩ばかりが集まっているかというところではない。たとえば、

My being

cries out to be incarnate, incarnate,
maculate and tousled in a honeyed bed.

(*MMW*, 41)

わたしはしんから/叫ぶ 肉体をください肉体を と/蜜のように甘い床
で汚れて乱れたい と

語り手は、ロングフォードから東北東に16マイルくらい行ったところにある地方都市グラナードの、アイルランドの路傍でよく見かける石膏のマリア像である。パンがイエスのからだで葡萄酒がその血であるように、安っぽい石膏像といえどもひとたび祈りのときに入ればマリアその人でなければならぬ。しかし、ミー

ハンはこのみなしに疑問符を打つ。

On a night like this I remember the child
who came with fifteen summers to her name,
and she lay down alone at my feet
without midwife or doctor or friend to hold her hand
and she pushed her secret out into the night,
far from the town tucked up in little scandals,
bargains struck, words broken, prayers, promises,
and though she cried out to me in extremis
I did not move,
I didn't lift a finger to help her,
I didn't intercede with heaven,
nor whisper the charmed word in God's ear.

On a night like this I number the days to the solstice
and the turn back to the light.

O sun,

centre of our foolish dance,
burning heart of stone,
molten mother of us all,
hear me and have pity.

(*MMW*, 42)

こんな夜はわたしはあの子を思い出す/名前をもらってから十五の夏を過
ごしたあの子がやって来て/わたしの足元に身を横たえた/お産婆さんも
お医者さんも手を握りしめてくれる友だちもなく/小さな醜聞 安売り競
争 反古にされる言葉 祈り 約束/に包まれたあの町からはるか離れ/
彼女は夜の中へと彼女の秘密を押し出した/そして 瀕死の彼女がわたし
に向かって叫んだのに/わたしは動かなかった/わたしは彼女を助けるた
めに指一本上げなかった/わたしは彼女のために天に訴えなかった/神さ
まのお耳に喜びの言葉を囁かなかった//こんな夜わたしは冬至までの/光
のよみがえりまでの日を数える/ああ太陽よ/わたしたちの愚かな踊りの

中心/石の燃える心/わたしたちすべての紅蓮の心母/わたしの言葉を聞き
哀れんでください

このマリア像は“a man crucified”「十字架にかけられた男」(MMW, 40)の母ではない。もとはケルト人の暦で冬の始まりの日サヴィンであった万聖節への言及や、女性の太陽に対する祈りや、クリスマスの原形となった太陽の誕生日としての冬至への期待。このマリアは異教的な要素に溢れている。哀れな女の子が女ではなく子供に見えるのは慈母ならばこそであるが、彼女のまなざしに自分が石膏の塑像であるという現実を変える力はない。“Hold her hand”が人の最後の望みのひとつであることを承知していても、おそらくは“the conscience of the town”「町の良心」(MMW, 42)によってそれを許されなかった足元の女の子のためになることを何ひとつできない。ミーハンは、マリアの石膏像の内側に入り込んで無力と町の偽善の共犯者であるかのような後ろめたさを痛感するその心理を克明に描き、大胆に神の意味を問う。

『寝物語』でミーハンはさらに大胆になる。

Handmaid

Lord, when I walked with you under the stars
and we were overcome by desire
and we lay down in the desert night,
I fell into your eyes, tasted your salt.

And, Lord, when I was impaled on you,
gazed on your face with devotion,
you spoke of the hard day's ride
and distances you had crossed to couple with me.

I have opened wide as a rivermouth to you
and would have you invade my cells,
my womb, my heart, my head, O Lordy
do with me what you will.

(PT, 13)

「主の端女」//主よ わたしが星々のもとあなたと歩み/そしてわたしたちが欲望に負けて/わたしたちが罰に値するあの夜に身を横たえたとき/わたしはあなたの瞳の中に倒れ込み あなたの苦塩を知りました//そして 主よ わたしがあなたのうえで貫かれ/あなたのお顔を身を捧げる心で見つめたとき/あなたはお話になりました その厳しかった昼の道程と/わたしと交わるために越えておいでになった距離について//わたしは河口のように広くあなたにからだを開いています/そしてあなたをわたしの細胞ひとつひとつに/わたしの子宮に わたしの心臓に わたしの頭に侵入させたい ねえあなた/わたしを用いてあなたの御旨をなし給え

ニカイア公会議以来、宗教改革のときもそれ以後も神の子イエスと聖霊の役割が無視されることはなかった。しかし、ここではマリアが直接神と向き合う。表現はいわゆるダブル・アンターンドル、呼びかけられた相手を殿様とするとまったく別様のあけすけな内容に変わるうえ、意表をつく“Lordy”などユーモラスな要素もあるにはあるが、神と女との関係を根源から問いなおす重い物語である。

ミーハンが操る語り手で、このマリアとある種の対照をなすのが、“sle na gig’s yoni made luscious in stone”「石製ながら甘美なシーラ・ナ・ギグの女陰」(MMW, 22)のシーラである。これは、アイルランドでは12世紀ロマネスク期の教会建築に現れ、のちしだいに城郭で好まれるようになった石彫りの裸女像で、乳房を露出し、ときには大きく開脚して生殖器をさらす姿を特徴とする。⁹⁾ 使われどころから推して多淫の戒めにされていたらしいが、ミーハンの扱いはユニークである。

I would spin

time back, take you again

within my womb, your amniotic lair,
and further spin you back

through nine waxing months
to the split seeding moment

you chose to be made flesh,

word within me.

(MMW, 29-30)

わたしは/時を巻き戻したい あなたをもう一度//わたしの子宮 羊膜の
中のあなたの休息所に取り戻したい/いいえ もっと 満ちていく九ヶ月
を経て//最初の卵割のときにまで/あなたの生を巻き戻したい//肉に わ
たしの中の言葉にされるため/あなたが選んでくれたそのときにまで

あれこれ心を配って選んだ寿衣を着たわが子が足下の闇に埋められたとき、この母は、仔を呼ぶあらん限りの語彙を並べて狂い始め、その子の生ばかりか彼を身ごもった夜、つまりは彼の父である男との関係まで抹消し、ひとり人気のない世界へ旅に出ようとする。一度与えられ、肢体の匂いや重さや手触りが自分の生の一部となった子を奪われた憤激から、“the sun and its work”「太陽とその業」(MMW, 29)についてもっと知りたかったはずと信じるその子の血の涙を代わりに流してやろうと夢想する。

このような母がミーハン流のシーラである。“Yoni”の原義が子宮であることを思い出す。産んだ者の権利であるとはばかりに、子宮の中でわが子に関わるすべてを破碎してしまおうとする。しかしまた、限りない自己犠牲は慈母のものである。ユング派ふうの心理分析的解釈なら、シーラの否定的破壊の母性とマリアの肯定的創造的母性とが対照されるのかもしれないが、ミーハンの思考は図式化、抽象化には向かわない。それにふさわしいシーラは「冬に印された男」“The Man who was Marked by Winter”や「寝物語」“Pillow Talk”に三人称の“she”「彼女」として言及されるが、生身の“I”「わたし」はそのどちらでもあり得るのだ。

神や女性性の読みなおしを自分自身に照らして行なう。少しの想像力があれば誰にでも実行できるフェミニズムとでもいうのだろうか。それを、ミーハンはさっとひとりで始めてしまった。1990年代に入ってアイルランドは南も北も文化面で大きく変貌しつつある。彼女は批評の時代から行動の時代へと急転回する90年代のアイルランドにふさわしい、テーマを明示してくれる詩人なのだ。

それにしても、時代が必要とするテーマにそれが許すぎりぎりの表現を与えるセンスはどこで磨かれたのだろうか。ミーハンは1955年6月25日にダブリンで生まれている。育ちもダブリン、リフィ河の北のフィングラス(のはず)である。1977年にトリニティ・カレッジ・ダブリンで学士号を得たのち、1981年から83年までアメリカ合衆国の州立東ワシントン大学に留学し、芸術学修士を得て帰国し

ている。この留学中ジェイムズ・マコーリー⁴⁾の創作作文のワークショップにいた。彼女自身がこのクラスについて語っているところでは、

The workshops were craft-based and I mostly felt like a carpenter, nuts and bolts, hammers and drills, elbow grease and spit and polish, all trades their gear and tackle trim. Throw out the wonky pieces and imitate the craft masters and mistresses.⁹⁾

ちなみに、『冬に印された男』を結ぶ自伝的連作「その家のミステリー」“Mysteries of the Home”にシオドア・レトキの「第四の瞑想」“Fourth Meditation”からの三行がエピグラフとして引かれているが、レトキはこの“craft masters”のひとりだったのだろう。ミーハンは、パウンド、エリオット、イェイツらから始まる英語圏のモダニズムを創作作文のクラスで受け継いだと言ってよさそうだ。

一般にワークショップでは、先人が遺したさまざまな作品を真似ながら、社会的な文脈を念頭において、ともかくも言うべきことを言うために構成されたテキストを、ある時間的間隔をおいて発表し続ける。そこでは、わかりやすさ、詩を過度に私的な象徴の塊にしないことが求められる。が、どこからが過度なのかを見定めるのは容易でない。このデリケートな間テキスト性の操作法のあうんが、発表したテキストに対するクラスの他のメンバーと教師による批判に答えるかたちで再びテキストを発表する、この作業のくり返しによって学びとられる。着目すべきは、こうした訓練をくり返すうちに、表現のセンスがとぎすまされていくと同時に、詩作は学びうるものだ、共有可能な知の技法なのだという信念が刷りこまれていくであろう点である。

先に引いた文に続けてミーハンは、ワークショップについてこう語っている。

I like the democracy of workshop culture. Anyone can have a go. Of its critics I would ask, why is it all right for the literary salon to have existed in times gone by and not all right for its contemporary equivalent to exist now? Is it the notion that godhelpus the great unwashed might get a toe in the door? We all know the real journey is lonely, uncertain and mostly happens at the blank page or edge of silence. What's wrong with a spell of shoptalk now and then?

(*ROPES*, 64)

詩作とデモクラシーとが一体のこのような場で表現術を身に着けた彼女が、社会的な領域への関心を強く示し、積極的な参加をはかるようになるのは当然であろう。彼女はダブリン市内のコミュニティや刑務所で詩のワークショップを開いている。詩の伝統を市井の日常に返そうとしているかのようである。

こうした意思がミーハンの語彙のいくつかとなって現れている。“He’s picking out a tune on my Epiphone, humming. It’s a Dylan song – *when you got nothing, you got nothing to lose.*”「彼はハミングしながら私のエピフォンで曲を弾いていた。それはディランの歌だった – 何も手に入らなかったとき失うものもなかった」(PT, 52)コンサートホールの楽器ピアノでなく集会所の楽器ギター、それもナイロン弦のクラシックギターではなくてスチール弦のフォークギターのブランド名エピフォンをあげる周到さ。ボブ・ディランの名はうたの力で世界を変えることを考える人たちを勇気づける強力な記号になる。ディランが敬愛するウディ・ガスリー(MMW, 58)の名も同様だ。同じくディランに影響を与えたヴァン・モリソン(PT, 38)の名を聞いたことがないアイルランド文化の研究者はまずいないと思うが、どうだろう。⁹⁾

ミーハンの世界を理解するうえでフォークミュージックの伝統は非常に重要である。表現の点だけでなくテーマについても。イエスを神の恵みの仲介者とする教会公式の教義に対しマリアにその役割を持たせようとする熱情がこの伝統の中で、中世以来連綿と保持されてきたことを思い出したい。たとえば、「見よ、自然が」“*Ecce, quod natura*”というキャロルは

Produxit de spina
Virgo que regina,
Mundi medicina,
Salus gentium.⁷⁾

[神は]茨より生み出したもうた/処女にして女王/この世の癒し/人々の救いを

と歌われる。こうしたキャロルやグノーシス色の濃い外典のほかに拠りどころがなかったためマリアの被昇天がカトリック教会に認められるのはようやく1950年になってからだが、その際に、同教会は仲介者としてのマリアの役割を強調した。強大な教会を動かすほど人々のマリア崇拝は篤かったのである。さらには、

Mary Mother bears a great part in the religious poetry of the Gaels. It was she who put the curing of the blind in the well, it was she who showed herself to the poor friar under the form of a dove, and it is she who gives a cure to the poor of the world through her intercession with her Son. It was no wonder, then, that the heart of the Gaels, the heart of a nation that especially respected and honoured its women, should give itself up particularly to Mary.⁸⁾

というアイルランド固有の事情もある。“I didn't intercede with heaven,/nor whisper the charmed word in God's ear.”というグラナードのマリア像の叫びの内容はミーハン個人の創作ではない。

しかし、ここが大切なのだが、市井に共有されているものを描きとり物語化するときに、ミーハンはほかならぬその市井のうち、平凡な日常の中に暮らす自分を主体として、それに関係づけることを忘れない。ダブリンの日常語から離れないのはこのためだろう。図式化、抽象化、大きな神話の構築に向かわず、見つめる対象の具体性を尊重し、それと自分とのそのときどきの関係に忠実であろうとする。市井と彼女個人との中間にある小さな共同体である家族を扱うときも、このことは変わらない。くり返し現れる彼女の亡母は彼女しだいで疎ましい鋳型から頼もしい守護神にまで変容する。どのような関係が成り立つかが主体の状況を照らし返す、とも言える。それならば、二つの詩集に登場する多くの自伝的な「わたし」をどう解釈すればよいのだろうか。端的に、それらは、どのようにして生まれてきたのか。

Fruit

Alone in the room
with the statue of Venus
I couldn't resist
cupping her breast.

It was cool
and heavy in my hand
like an apple.

(MMW, 43)

「みのり」//その室にひとり/ヴィーナスの像といて/わたしは彼女の乳房
を/包まずにはいられなかった//それは掌のなか/りんごのように/冷たく
て重かった

りんごははなはだしく象徴性が高い果物である。しかし、この詩はこれ以上多くを語らず、語り手の乳房の暖かさ、軽さをほのめかすだけで沈黙する。身辺を見渡しながら、神とは何か、人とは、女とは何かと、文学の系統の点からも巷の日常との密着度からもなじみやすい言葉で語りかけるミーハンの、最初の行為がここにあると思う。ないまぜになった好奇心と茶目っ気、しかし、あくまでも真剣な自他への関心に動かされて、このように「手で包む」そして「確かめる」ことから、ミーハンが始まるのだ。

注

- 1) Paula Meehan, *The Man who was Marked by Winter* (Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press, 1991). 以後 *MMW* と略し、引用の際にはページ数を添えることとする。なお、これは、第一詩集『帰宅して咎めなし』*Return and No Blame* (Dublin: Beaver Row Press, 1984)、第二詩集『空の相を観る』*Reading the Sky* (Dublin: Beaver Row Press, 1986) に含まれた作品に新作を加えたものである。劇作もしているが (*Kirkle*, produced in Dublin, 1995)、テキストの入手は現在のところ不可能と思われる。
- 2) Paula Meehan, *Pillow Talk* (Oldcastle, Co. Meath: The Gallery Press, 1994). 以後 *PT* と略し、引用の際にはページ数を添えることとする。
- 3) Cf. Jacqueline O'Brien and Peter Harbison, *Ancient Ireland: from Prehistory to the Middle Ages* (New York: Oxford University Press, 1996), p. 224. Margaret R. Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West* (Reprint of 1989 Beacon Press ed.; New York: Vintage, 1991), pp. 156ff.
- 4) ジェイムズ・マコーリー James McAuley は 1936年1月8日ダブリン生まれの詩人である。1960年代前半までにそれなりの地位を得ていたが、1966年にアメリカに渡った。『冬に印された男』はアメリカでは彼がディレクターを務める州立東ワシントン大学出版局から出ている。
- 5) "Sweep a garden. Any size!" in *Review Of Postgraduate Studies*, Number 5, (1997), p. 64. この雑誌のこの号を以後 *ROPES* と略す。
- 6) アイルランドの音楽シーンにおけるヴァン・モリソンの地位については、ヌーラ・

オコーナー著茂木健・大島豊訳『アイリッシュ・ソウルを求めて』(大栄出版、1993年)242ページ以下を参照のこと。伝記ならJ・ローガン著丸山京子訳『ヴァン・モリソン:魂の道のり』(大栄出版、1994年)がある。

- 7) *Invitation to Medieval Music 6: Medieval Carols*, ed. by John Stevens (London: Stainer & Bell, 1952), p. 15.
- 8) Douglas Hyde, *The Religious Songs of Connacht, Part I* (Shannon: Irish University Press, 1972), p. 127, p. 129.

〈シンポジウム報告〉

“Easter 1916” をめぐって

構成と司会 鈴木 弘

詩には change (transform を含めて) が7回も反復され、a terrible beauty is born をリフレインとして響かせるが、何がどう変わったのか、この詩行は何を示唆するのか、蜂起がアイルランドに何をもたらしたのか、イエイツの受け止め方は単純ではなかった。詩中には反撥しあう語が散在する。第1連の grey は vivid と対立し、最終連の green と対峙する。最初に描かれるダブリン市の庶民の流れは、第3連ののどかな田園風景のなかの the living stream に対応し、第4連の England may keep faith に暗示される不安な時の流れと対決する。The streamの前に立ちほだかるのは a stone であり、現実の自然石として、イメージとして、またメタファーとして詩中3度も使われるが、そのたびに微妙な意味の変化をみせる。第2連のペガサスを思わせる a horse は第3連では流れに脚をすべらせ、雲や鳥を映す水鏡を乱す。第2連の the song は最後の連では a verse に変わる。

詩全体、大きな流動のなかに置かれている。リフレインの a terrible beauty is born も、繰り返されるうちに、その意味を波立たせ、波紋を拡げる。変化と不動、流動と固定、瞬間と永続、夢と狂躁、憎と愛、道化と英雄、生と死、英国とアイルランド、メタファーと現実などの対立が絡み合い、もつれ合い、激突しながら進行し、第1連でいう meaningless words から meaningful voice に移り変わり、新しい神話の創造に向かう。

*

蜂起のためにダブリン市は爆破され、惨憺たる瓦礫の山を築いた。生活を乱された市民たちからは無鉄砲な暴挙だとして憎しみを買った。この市民感情を急変させたのは英政府がとった蜂起弾劾の苛酷な処置である。女性一人を除いて14人の指導者全員を有無をいわず次々に銃殺した。重傷で立つこともできない Connolly はいすに縛られて銃殺された。ドイツの武器援助を求めて失敗した Roger

Caseement も捕えられ、8月に絞首刑に処された。

これらの処置がアイルランド人の眼には英国の冷酷な報復だと映り、英国への反感を強め、反乱者への同情を喚起する結果になる。犠牲者は尊き殉死者として崇められ、美の祭壇に祀られる。その端的な現れは、アイルランドの独立を目ざす Sinn Fein 党が蜂起後2年目の選挙で議会の73議席を獲得し、圧倒的勝利を収めたことにみられる。政治の無関心層も英国の抑圧に疑問を抱くようになり、幾多の曲折はあったにせよ蜂起後5年にして制限付きながら南26州の独立を達成する。殉死者たちは変化によって新しい生命を得て生き続ける。彼等は

Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

‘motley is worn’ だったアイルランドも ‘green is worn’ の国に変化する。「みどりをまとう」は1798年蜂起のあと人びとに愛唱されたバラッド “The Wearin’ o’ the Green” のエコーであり、転じてアイルランドの気高い愛国の精神を表わす。

虐げられ、破壊され、赤い血に染められた国土が、その血を滋養分にしてまたぞろみどり葉が茂りはじめ、the emerald Isle がよみがえり、Romantic Ireland が息を吹き返したのである。ここで最後にいう ‘A terrible beauty’ は血のなかから芽吹いたみどりを指すと考えたい。Pearse が ‘bloodshed is a cleansing and sanctifying thing’ と語っていたこととも符合する。詩のなかで Yeats が最初に彼等に出逢ったのは ‘at close of day’ だったが、復活祭の蜂起を契機に夜明けを迎えたのである。

血によってみどりを蘇らせる生命の復活に、古代世界の再生を喚ぶ祭儀との連関も見落としてはならないであろう。詩の第4節は ‘sacrifice’ で始まり、‘green’ で結ばれていることは、その繋がりを物語っているように思われる。例えば、Frazer の *The Golden Bough* によると、Phrygia の美少年 Attis は大地母神 Cybele に熱愛され、嫉妬され、ついにたまりかねて発狂し、自ら去勢して死ぬ。Attis の死とともに大地は冬枯れになる。大地を死から救うために毎年、春、the Day of Blood に祭りが執り行われ、神官は騒々しい楽音にあわせて狂乱の舞いを踊り、体を引き裂き、ほとぼしる血を祭壇にはねかけたという。

この祭儀にあてはめて詩を読みなおすと、復活祭蜂起に立ちあがった者たちはアイルランドの冬枯れを救うために血を流したのであり、その血は春のみどりを

呼び込むさきがけをなしたことになる。彼等の抱いた「夢」は再生への夢だったのであり、彼等の死は‘needless death’ではなかった。この段階での a terrible beauty はまさに死を通して得られた春の美しい訪れを指す。

“Easter 1916” は重層的な構成になる。この詩を支える柱は古代の祭儀だけではない。第3節の結びが ‘The stone’s in the midst of all’ であったことを思い出すとき、石もまた文字通り詩全体の中心、すなわち核になっていたことに気付かされる。事件が起きたのは復活祭である。The Passion「受難」を背負って十字架に付き、墓に葬られたキリストは、この日に墓を塞ぐ a stone をもたげて復活した。

それだけではない。石はさらにアイルランド伝説の Lia Fail「運命の石」を想い起こさせる。この石は伝承によればアイルランドの始祖 Tuatha de Danan デダナーン族が Loughlan(スカンジナビア?)で建設した四つの町から持参した四つの秘宝(石、剣、釜、槍)のうちの一つ。石は Meath 州の Tara の丘に安置され、アイルランド国王の即位のときに使われた。その地位にふさわしい人物が坐ると、うなる音をたてたという。現在は Westminster 寺院に移され、英国王の戴冠式に用いられる。

“Easter 1916” のなかで ‘Enchanted to a stone’ といい、‘Too long a sacrifice / Can make a stone of the heart’ というのは、石に人間の心を引き込む魔力があると信ずればこそ出た発想であろう。流動する万象のただ中に置かれた石はアイルランドをみどりの国によみがえらせた。Lia Fail は ‘A terrible beauty’ を生みだす靈験あらたかな力だったのである。

*

詩は庶民の日常をコメディイとしてみることからじまった。‘They and I / But lived where motley is worn’ といい、大局に眼が開かれず、個人的感情にのみ左右されて生きる我が身をかえりみて Yeats は自身も同じ道化服をまとうと自嘲した。しかし、そのあとすぐに続けて ‘All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born’ といい、その生活様式の完全な変化に A terrible beauty の誕生をみた。コメディイにとって代わったのはトラジェディー以外に考えられない。この変容をどう受けとめたらよいのだろう。

Yeats が別の所で述べた次のことばが思いだされる。

Tragedy must always be a drowning and breaking of the dykes that separate

man from man, and...it is upon these dykes comedy keeps house.

この圧縮され煮詰められた内容の一文を、詩に関連をもたせて少し引き伸ばして考えるならば、こう解釈してよいだろう。コメディイは個々人が孤立し、それぞれ思い思いに勝手に振るまうことから生まれる。人と人とを結びつけるものは通り一遍の挨拶であり、また互いへの陰口であり、嘲笑である。それがコメディイの笑いの種になる。それに対して、トラジェディーは個々人を仕切る堤防が決壊することから始まる。そのときに現れるものは普遍性であり、個を超えた人間性である。

“Easter 1916”において堤防を崩したのは勇士たちの‘excess of love’ではなかろうか。過剰な愛は洪水をなして外に溢れ出る。個はくつがえされ、押し寄せる流れに埋没し、吸収され、理想美とか英雄像とかの人間精神の祖型 archetype に組み込まれる。

コメディアンに過ぎなかった Yeats もまた、この大浪のしぶきを浴びて変質したからこそ、最後にドルイド僧になりきって、古代詩歌の仕来りに従う呪文の口調で勇者たちを弔うことができたのである。ここに Pearse も MacDonagh も MacBride も Connolly もみな普遍的な生命を得てよみがえり、アイルランドの英雄精神の鑑である Cuchulain の列に加わる。

Yeats は生涯の最後に書いた詩劇 *The Death of Cuchulain* (1937) のなかで、ダブリンの中央郵便局に立てこもって戦った Pearse や Connolly が Cuchulain と合体したことを次のように謳った。

What stood in the Post Office

With Pearse and Connolly?

.....

Who thought Cuchulain till it seemed

He stood where they had stood?

Easter, 1916 について

鈴木 哲也

私がこの作品を初めて読んだとき、まず強い印象を受けたのは、第三連だった。それは、一つには、他の三つの連においては、この作品が書かれた当時の具体的社会的な状況を強く意識させられるが、第三連においてはそうした状況を意識せずとも、その中にはいつてゆくことができる、と感じられたからである。また、二つめとして、ここにあらわれる、みずみずしく、また比較的明るい生命感をたたえた「流れ」のイメージと、その流れに抗うかのように描かれる硬質な「石」のイメージの対照が極めて印象的で、この二つのイメージがこの作品全体の主題を象徴的に表しているのではないかと感じられるためでもある。この「石」のイメージを読み解くために、まず、第四連に注目したい。

第四連は、一つの発話となされると、すぐさまそれに続いて、その発話を相対化し、ある発話の意味内容が固定化し絶対化されることを拒否するような言葉の展開を示している。たとえば、第四連の冒頭はこのように展開してゆく。

Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart.
O when may it suffice?
That is Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
As a mother names her child
When sleep at last has come
On limbs that had run wild.
What is it but nightfall?
No, no, not night but death;
Was it needless death after all?
For England may keep faith
For all that is done and said.

ここでは、一つの発話がなされると、続いて、それに対する問いかけがなされ、言葉が大きくなうねりを作りながら、以前シンポジウムで取り上げられた「ヴァレション」のように、一つの極から、そして、またもう一つの極からというように、激しく揺れ動く言葉の動きを示している。

私にはこの詩は、本質的に両義的な世界を、あたうかぎりその両義性をとどめたままに受け止めようとして書かれているように思える。両義的とはこの場合、二つの意味を備えていると言うことではもちろんなく、様々に意味づけることができるであろうが、常にその意味を裏切って生成する世界の、人間から見たときの捉えがたさである。そう考えて、あらためてこの作品を見直してみると、そもそも作品のタイトルが実に両義的であると感じらる。

「イースター 1916」というこのタイトルは、言うまでもなく、1916年の復活祭の日に、祖国の復活を願って起きた反乱を歌う詩であるからつけられたわけである。そして、何よりもまず、祖国の復活を願った蜂起が、逆に、そこに参加した多くの人々の死を招いたということが、極めてアイロニカルである、と言える。しかし、この「復活祭」という言葉を自らの作品のタイトルとして、イエイツが選んだとき、そこにさらなる意味の逆転が生まれるのではないだろうか。言いかえれば、なぜイエイツは歴史の流れの中で滅びていった人々への思いを表白する作品に「復活祭」というタイトルを与えたのだろうか。第四連の、先ほど引いた箇所少し後の部分で、イエイツはこう書いている。ここでイエイツが発している言葉は、ほとんど祈りのように思える。

I write it out in a verse —
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:

この change 「変化」を現在、すなわち、‘now’において見るのであれば、「マクドナとマクブライド/そしてコノリーとピアス」が、「今」生から死へとその存在の様相を変えたということになる。だが、「来るべき時」‘in time to be’においてもまた彼らとその存在の様相を変えるのであれば、それは「死」を越えた、何らかの

別の変化が起きるという可能性がそこに想定されているということになるのではないか。そこで、私には「1916年復活祭」と題されたこの作品は、実はイースター蜂起によってたらされた様々な犠牲、それは作品中には四人の人物の名によって象徴されているわけであるが、処刑されて失われた命、かなえられなかった願い、挫折した意志、そうしたものの復活祭をイエイツが執り行っている、そうした作品なのではないかと思う。

もちろん、その祈りは流れるように、よどみなく口にされるものではない。先ほども見たとおり、イエイツは自分たちにできることは「名を呟く」ことだけだと言っているのであって、ここに祈りがあるとしても、それは、いわば、祈ることを断念した、あるいは、死んでいった者たちへの思いを語ることを断念した後の、言い換えれば、言葉を断念した後にかろうじて発された言葉である、そのようにさえ感じられる。

さて、こうして考えてみると、この「1916年復活祭」という作品で、イエイツはある境界的な場にたっているという気がしてくる。すなわち、生と死との、ありえたかもしれない理想の世界と、そうでしかあり得なかった現実の世界と、あるいは、言葉にしえることと言葉にはしえぬこと、そうしたものの境界に身をおいているように思われる。そうした場所に立つイエイツの眼前に浮かび上がってくるのが、第三連に描き出された、一刻一刻と変化し続ける自然なのではないだろうか。この連に現れるイメージは「流れ」‘living stream’、「馬」‘The horse’、「鳥」‘the birds’、「雲」‘cloud」というように、生命感に溢れ、力強くもあり、また、明るく軽やかでもあると感じられる。

第一連と第二連には比較的穏やかな事実の記述が続くかに見える。だが、もちろんそうしたイメージを描くイエイツその人は、悲しみや憤りにとらわれているだろう。蜂起に参加したために失われた命や、願いを実現することなく生の半ばで断たれた意志、そうしたものへの思いゆえに、第三連で描かれている自然が理不尽なまでに美しくイエイツの目に映ったのではないか、いわば、不在が実在の美しさを際立たせ、今度は逆に、その実在が不在を耐え難いまでに強く感じさせてしまう。そうした関係が第一連、第二連そして第四連と、それらの連に対する第三連の間にあるのではないか。比較的穏やかな記述が続くはじめの二つの連と、激しく思念が揺れ動く第四連の間には、どうしても第三連にある人間の営みとは別の摂理に従って続く自然のイメージがそこに必要だったのではないか。だからこそ、自然の絶えず生成変化する様相を描き終わると、イエイツの思念はそこを離れ、第三連の最後ではふたたび、生成変化に抗うように、堅く自らを閉じ、流

れに抗う「石」へと焦点を結んでゆくのではないだろうか。

この「石」は何を表すのだろうか。モード・ゴンは、この作品を書き上げた翌日、イエイツ自身が「石とその内なる炎を忘れ、きらめきながら絶えず変わり続ける生」を大切にせよと彼女に言ったという。この言葉をいったん顔面どおりに受け止め、イエイツはイースター・ライジングおよび、そこに身を投じた人々の中に、ある種の不毛さを見、「石」にその不毛生を象徴させたと考えることもできる。さらに、たとえば、‘A Man Young and Old’にあらわれる、「石」が不毛な生を象徴していることも連想される。

ここでは「石」は人間の、不毛や狂気とかかわるものとして登場する。はじめにでてくるマッジは石を赤ん坊と錯覚して胸に抱いている。ここでは、石は、現実には子供を持つことがなかった女性の、子供を持ち育てるといふ、そうあり得たかもしれない人生の、閉ざされた可能性をあらわしており、また、そうした生き方をしなかったマッジという女性の後半生における不毛を表しているといふことができる。そのあとに出てくるピーターについていえば、石は狂気を引き寄せるもの、人間のある尋常ならざる生の様相を表していると考えられる。こうした「石」のイメージをみると、イエイツが、人間の狂気、現実のものとはならなかった生の可能性、不毛性、大ざっぱに一言で言ってしまうと、人間にとって否定的なもの、そうしたものを石のイメージで表すことがあるといえるだろう。

さて、さしあたって石をそうとらえたとして、問題は、この石および石と関わる人物たちに注がれる語り手の眼差しである。今、言及した‘A Man Young and Old’においては、狂気の淵に落ち込んだ人物たちを見る語り手は激しい笑いの発作におそわれるが、そこには同時に激しい悲しみと、人間のある種のグロテスクなありかたに対するやりきれない思いがあり、それがやり場のない憤りのような感情に高まっている。もし、この語り手の笑いを現実に目にしたならば、むしろ、語り手の気が狂ったという印象を受けるはずである。

「1916年復活祭」の場合でも、明らかに詩人は、「石」を単に否定的なものとしてだけ見ているようには思えない。むしろ、詩人の視線は石に引き寄せられ、そこから離れないのであって、最後の第四連の激しく揺れ動く言葉は、この石を巡る思いから発せられているのであり、石に‘enchanted’されているのは詩人その人も同様ではないのだろうか。

「1916年復活祭」という作品において、イエイツはこの「石」を‘A Man Young and Old’のマッジのように、その胸に抱き、その「石」のために言葉を捧げているのではないかと思う。「石」は、死とも不毛性とも呼ぶことができるであろうし、

また、そこには、それを見つめるイエイツ自身の思いも封じ込められているのだとも思う。さらに言えば、この思いはもはや言葉にはならぬもの、あえて形を与えようとすれば、マジックやピーターを見る語り手のように、涙を流しながら笑い狂うか、あるいは、もはや言葉ならぬ声、叫びのようなものになる以外はないような思いではないか。

この作品でイエイツは石を胸に抱いたまま、ある狭間に立って言葉を発しているように思う。それは、生と死、存在と不在、ありえたかもしれない生と、こうでしかあり得なかった生、イデオロギーとイデオロギー、言葉にしえるものと言葉にはしえぬもの、そうしたものの狭間である。そうした場所に立って、イエイツは、歴史や人間の営み、あるいはこの世界を、固定化された唯一の中心から意味づけようとするのではなく、決して固定化されず大きくうねりながらすすむこの世界の動きの中に身をおどらせ、その動きを感受しながら、そこで言葉を発しようとしているのではないか。

詩と再生

— “Easter, 1916” における動詞 ‘change’ の変化について

藤 田 佳 也

Introduction

“Easter, 1916” では、すべての連に動詞 ‘change’ が用いられているが、その形はすべて異なっている。具体的に見てみると、第Ⅰ連では15行目において過去形・能動態、第Ⅱ連では38行目において現在完了形・受動態、更に第Ⅲ連では48, 50行目において現在形・能動態、最後に最終連では79行目において現在形・受動態となっている。この様な動詞 ‘change’ の動きを追うのが本稿の主眼である。

また時制に関しては、リフレインの “A terrible beauty is born” の現在形も気になる。この現在形については、これまで話題にされたことはほとんどないと思われるが、これに関しても動詞 ‘change’ の変化との関係で論じてみたい。

I

“Easter, 1916” の第Ⅰ・Ⅱ連の中心を成すのは、どちらも1916年のイースター蜂起以前の描写だが、第Ⅰ連では最後の2文を除いて主節で用いられるすべての動詞が現在完了であるのに対して、第Ⅱ連では最後の3文を除いて過去形・過去完了形・過去進行形・仮定法過去完了形とどれも過去を表すものとなっており、顕著なコントラストを成している。更にこのコントラストは、それぞれ後半部分において第Ⅰ連では現在完了から過去へ、第Ⅱ連では過去から現在完了へと時制が交替する点にまで及んでいる。

第Ⅰ連の14行目までは、革命前の平和的な日常が描かれている。G. N. リーチが言う様に、英語では新しい話題を持ち出す際には、まず漠然と現在完了形・不定冠詞等によって基準となる枠組みを確立し、その後で過去形・定冠詞・人称代名詞等を用いて明確な言及を行うのが普通である。¹⁾ また、H. ヴェインリヒはヨーロッパ諸語を視野に入れ、英語の現在完了形にあたるものを「説明の時制」、過去形に

あたるものを「語りの時制」と呼び、²⁾ T. レインハートは、現在完了形を“background”を表すもの、過去形を“foreground”を表すものとしているが、³⁾ これもリーチと同様の指摘である。

そしてこの第Ⅰ・Ⅱ連はまさにこの慣例に沿っている。つまり、まず現在完了で革命以前の状況について漠然とした説明があり、15行目の“All changed, changed utterly”で主題である革命に言及されると、その後過去形そして指示代名詞“This,” “That” が用いられる様になるのである。

ただし冒頭から繰り返される現在完了は、語りの現在に至るまでその様な日常がずっと続いているという印象を読者に与える。そしてその様な平穏に続くはずの日常生活を“All changed, changed utterly”の過去形が突如分断・破壊してしまう。“changed”の繰り返しと主語“All”が、その衝撃の強さを強調している。当然続くと思っていた日常が突如としてすっかり変貌してしまったのを目の当たりにした語り手の心の動揺を、読者は追体験するのである。

II

第Ⅱ連では、第Ⅰ連で“they”と言及されていた人物達が“That woman,” “This man,” “This other,” “This other man”と個々に扱われ、議論・乗馬・学校経営・詩作・飲酒といった様々な行為によって具体化・個別化されるが、過去形・過去完了形・過去進行形・仮定法過去完了形という様々な動詞のヴァリエーションがそれを更に強調している。

この様な具体化・個別化は、先にも述べた様に英語の慣例に沿うものだが、ここに語り手の意識の変化を読みとることも可能である。つまり、革命前語り手は4人のことをごく平凡な普通の人々であると考えていたが、革命が勃発しすべてが変貌を遂げ結果としてその生命が失われてしまった今、生きていた頃のその個性溢れる姿が逆に生き生きと脳裏に思い浮かんでくる、と読者反応論的に第Ⅰ・Ⅱ連を読むわけである。

後半部36, 9行目の“He”は“This other man”(31)を指すが、繰り返される“too”はこの部分の叙述が4人全員に当てはまることを示している。つまり、前半部分では4人が内容的・形式的に区別されていたのに対して、ここでは一括して現在完了で描かれていることになる。個性溢れる個々人から没個性的な集団への変化を、多彩な動詞の形から4人を一括して語る現在完了への変化が強調している。

動詞‘change’はこの連では現在完了・受動態の形をとっている。第Ⅰ連では、過

去形の“changed”から、蜂起に直面した時の衝撃が読みとれた。一方、第Ⅱ連の‘change’の現在完了は、蜂起自体よりも蜂起の結果に関心が向いていることを示しており、その結果には彼らが処刑されたという事実が含まれている。また受動態は、能動文の主語である蜂起という出来事よりも、受動文の主語つまり“He, too”で表されている人物達により大きな関心があることを示すと同時に、この4人を蜂起の主体者‘agent’ではなく受動者‘patient’として規定している。これらはすべて蜂起に対する否定的態度を暗示するものである。

今も述べた様に、第Ⅱ連での動詞‘change’の現在完了・受動態はイースター蜂起以降の4人の人物の状態、つまり「死」を示唆しているが、それによって‘change’が示す「死」と“A terrible beauty is born”が示す「生・誕生」との結びつきとコントラストがぐっつきりと浮かび上がってくる。そしてここに暗示されている‘change’=‘death’という図式は第Ⅲ連で提示される図式と顕著なコントラストを成すことになる。

III

第Ⅲ連では、変化し続ける自然の事物から成る理想的な光景が描かれるが、その描写において動詞はすべて現在形が用いられている。⁴ 現在形・能動態の形で2度現れる動詞‘change’は、「変化」の現在性・主体性と、繰り返される“minute by minute”も強調する様に「変化」の持続性を暗示している。また、この連の‘change’を含むすべての動詞が何らかの運動・変化を表す自動詞であることとその主語の多様さは、「石」のイメージによって表現されている革命家達の没生命・没個性の状態と顕著なコントラストを成しており、それが個々の存在物の自立性・多様性を浮かび上がらせている。

この連では、繰り返される“minute by minute”と動詞“change,”“live”との結びつきから‘change’=‘life’という図式が提示されている。「変化し続けることこそ生きることであり」というこの図式は、語り手が理想とする状態を簡潔に要約するものであり、第Ⅱ連の‘change’=‘death’という図式の対極にある。そしてこの理想と現実とのずれが、語り手そして読者を最終連へと駆り立てる。

IV

最終連でまず気付くのは語り手の意識の揺れである。まず“Can” (58), “may”

(59, 68) というこれまで見られなかった助動詞から、語り手の思考・判断が前面に出てきているのがわかる。また繰り返される疑問文・自問自答口調 (59, 65, 66, 67, 72-3) や、最初の疑問文の後 “That is heaven’s part, our part / To murmur name upon name” (60-1) と一度は落ち着きかけた後で “What is it but nighfall?” (65) とすぐに再び疑問へと戻ったり、また “We know their dream” (70) と言った後すぐに “enough to know they dreamed and are dead” (70-1) と言い換えたりと、揺れる語り手の意識が窺える。この様な語り手の意識の揺れは、第Ⅲ連で描かれた理想と第Ⅰ・Ⅱ連で語り手が認識した現実とのずれが顕在化したものに他ならない。そしてこの様な葛藤の中、残りの詩行において語り手は何とかこの矛盾に一つの答えを与えようと試みるのである。

注目すべきは、第Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ連のすべてに異なる形をとって現れてきた動詞 ‘change’ が、この最終連では現在形・受動態というまた違う形で用いられているということである。この “Are changed” は、“Now and in time to be” (77) という副詞句が修飾していることから、現在だけでなく未来を含み、また “changed” がほぼ状態を表す形容詞として働いていることがわかる。第Ⅲ連では変化の現在性と持続性の融合が理想的ヴィジョンとして鮮やかに描き出されていたが、この最終連ではそれを何とか別の形で表現しようと試みられていると言える。つまり、もともと動作・変化を示す動詞である ‘change’ を状態を表す形容詞として用いるという方法によって、もちろんそうすることで動詞 ‘change’ の変化の概念そのものを壊してしまうかもしれないというパラドックスを十分認識した上で、語り手は「死」を含む革命家達の変化に第Ⅲ連で描かれたのとは別の持続性を持たせ、そうすることで何とかそれに意義を与えようとしているのではないだろうか。代名詞 ‘I’ から ‘we’ への変化が示す普遍化の動きがこれと連動している。更に、第Ⅰ連で “they”、第Ⅱ連で “That woman,” “This man,” “This other,” “This other man” と表されていた人物達に、語り手はこの最終連において “MacDonagh and MacBride / And Connolly and Pearse” と固有の名前=生命を与えている。この様に、第Ⅲ連で描かれた理想状態が現実では不可能であることを知る語り手の、「死」と「生」を繋げようとする懸命の試みを読みとることができるのである。

第Ⅰ連の “... But lived where motley is worn” (14) から最終連の “... wherever green is worn, / Are changed, changed utterly” (78-9) への変化に注目すると、このことが一層明確になる。まず、“motley” からアイルランドのナショナル・カラーである “green” への変化は、喜劇的な非現実の世界から国家に代表される現実の世界への移行を、そして “where” から “wherever” への変化は普遍化の動きを表して

おり、非現実の喜劇的な世界の住人であった人物達が、現実の世界に住む悲劇的で普遍的な存在へと変貌を遂げている。

また“where,” “wherever”とも副詞節を形成しているが、その主節の述部“*But lived*”と“*Are changed, changed utterly*”も重要である。この“*Are changed*”は革命家達の変化の結果としての「死」を含んでおり“*lived*”とコントラストを成している。しかし更に重要なのは、“*lived*”には副詞“*But*”がついている一方、最終連の“*Are changed*”は先にも述べた様に未来を含み、新たな「生」をも示唆しているということである。つまり、蜂起以前の彼らの「生」と以後の「死」のコントラストの裏に、「偽の生」と「永遠の生」というコントラストがあるのであり、ここにも「死」と「生」とを結び合わせ、英雄達を神話化しようとする意志が見てとれるのである。

Conclusion

この様に動詞の“*change*”は、第I連では蜂起によって語り手の受けた衝撃の大きさを、そして第II連では革命家達の行動の結果としての「死」という現実の認識を、また第III連では語り手の思い描く理想状態を、そして最終連では神話と歴史に引き裂かれながらも語り手が到達した一つの妥協点ともいえるものを示している。まさにこの動詞“*change*”を追っていくことで、この詩の論理がはっきりと見えてくるのである。

第I連においては、革命による突然の変化と「恐ろしい美」の誕生は、時制の点でも過去形と現在形という様に離れており、その関係ははっきりとは見えてこない。言葉を換えれば、語り手は革命という出来事と「今」という時をうまく結びつけることができないでいる。この詩には最後に“*September 25, 1916*”と日付があるが、イェイツはこれ以前に、グレゴリー夫人、ジョン・クウィン、ロバート・ブリッジズに宛てた手紙の中で蜂起に言及している。この中で蜂起がもたらした大きな変化について“*At the moment I feel that all the work of years has been overturned,*” “*A world seems to have been swept away,*” “*... this Irish rebellion which has swept away friends and fellow workers*”と書いているが、⁹ここにも蜂起に対して困惑の色を隠せない「今」という時が見えてくる。そしてこの詩は、そのギャップを埋めていく過程として読んでいくことができるのではないだろうか。

最終連において「死」を「生」へと転換し英雄達を神話化しようとする語り手の意志はリフレインの“*A terrible beauty is born*”において結晶化しているが、第I

連において露呈していた時制のギャップが埋められていることにも気付くべきである。この時制の一致のために、副詞句 “Now and in time to be” はコロンを越えて最終行 “A terrible beauty is born” にもかかっていき、「死」＝「生」という図式を決定付け、普遍化の過程を完成させているのである。完成と言ったが、イエイツは普遍化・神話化を懸命に試みていると言った方が正確だろう。最終連の動詞 ‘change’ を用いた強引なレトリックの裏には神話と歴史の間で引き裂かれているイエイツの姿があるのである。

イエイツは手紙の中でこの詩の構想について触れ、“I am trying to write a poem on the men executed - ‘terrible beauty has been born again’” と書いている。この時点でリフレインがほぼ明確な形をとろうとしていることがわかるが、詩に組み込まれる際に重大な変更が加えられていることを見逃してはならないだろう。手紙の “terrible beauty has been born again” では、イースター蜂起の革命家達を過去の革命家達と同一視し、その行動に対する批判的なニュアンスが強いが、完成したリフレイン “A terrible beauty is born” では、1916年のイースター蜂起を個別化すると同時に、現在そしてそれに続く未来に焦点が合わされている。イエイツはイースター蜂起という歴史的事件に詩作を通じて生命を与えようとしたと言える。⁹

第Ⅱ連の “Yet I number him in the song” (35)、最終連の “I write it out in a verse-” (74) が示す様に、この詩は創作過程そのものから成り立っている。革命後、手紙においてイエイツは “I have been able to do little work lately,” “All my habit of thought and work are upset by this tragic Irish rebellion” と創作意欲の喪失を明らかにしているが、この喪失感は “Easter, 1916” の最終連に至り、語り手が詩人として革命家達を歌いあげ、その神話化を試みる中で完全に解消している。第Ⅰ連においては “Being certain that they and I / But lived where motley is worn” (13-4) とある様に、語り手と革命家達は同じ様に喜劇が演じられる世界にいた。一方最終連においては、両者は詩に歌われる子供たる革命家達とそれを歌う母なる詩人に明確に分かれている。つまりこの “Easter, 1916” は革命家達のイースター蜂起を境にした変化・死と新たな生の獲得を巡るものであるだけでなく、語り手たる詩人が蜂起という出来事を通して変貌を遂げ、アイルランドという国家に属する詩人としての責任を十分に認識した詩人として再生・誕生する過程そのものであると言える。同じく革命後の手紙の中でイエイツは “I had no idea that any public event could so deeply move me” と書いているが、歴史が個人に対して大きな影響力を持つことに気付いたイエイツは、逆に文学テキストが歴史的コンテキストの中で帯

びる政治的力をはっきりと意識しながら、革命家達を英雄として神話化するという作業に取り組んだはずである。最後の“September 25, 1916”という明確な時を表す日付は、この“Easter, 1916”という詩が、歴史の中で歴史を克服し、歴史と神話が交わる点を求めようとする試みであったことをはっきり示すものである。

Notes

本稿は1996年日本イェイツ協会第32回大会におけるシンポジウム発表に基づく。

- 1) Geoffrey N. Leech, *Meaning and the English Verb* (London: Longman, 1971) 42.
- 2) Harald Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welte* (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1977). [ハラルト・バインリヒ『時制論』脇阪豊・大瀧敏夫・竹島俊之・原野昇訳(紀伊國屋 1982)]
- 3) Tanya Reinhart, “Principles of gestalt perception in the temporal organization of narrative texts.” *Linguistics* 22 (1984) 779- 809.
- 4) F. K. シュタンツェルは、この様な現在形に‘tabular present’ という名称を与え解説を加えている。F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative* (Cambridge: Cambridge U. P., 1984) 100.
- 5) W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats* (London: Rupert Hart- Davis, 1954) 612- 4.
- 6) テリー・イーグルトンは、この詩の“performative power” に触れ、この詩はイースター蜂起という行為自体を模倣するものである、と述べている。Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture* (London: Verso, 1995) 307.

‘Easter 1916’における英雄像

— 新たな英雄像を受け入れるまでの道のり —

三宅敦子

‘Easter 1916’という詩をよんで真っ先に筆者の頭に浮かんだのは、イエイツが好んだ英雄クーフリンの伝説だった。この一つの詩とイースター蜂起という史実、そして一つの伝説は一見なんの接点ももたないようにみえるかもしれないが、実はそうではない。22年後にイエイツが書いた詩、‘The Statues’の最終連である第四連は、次のようにはじまっている。

When Pearse summoned Cuchulain to his side,
What stalked through the Post Office? (ll. 25-26)

またイエイツは、イーディス・シャクルトン・ヒールド (Edith Shackleton Heald) にあてた 1938年6月28日付けの手紙の中で、次のように説明している。

ピアースと彼の支持者の何人かはクーフリンを崇拝していたので、クーフリンが最終連に出ています。政府はこれを追悼するために、再建された中央郵便局にクーフリンの像を建てました。(p. 911 Letters)

さらに、イエイツの劇‘The Death of Cuchulain’の中にも、蜂起の主導者達とクーフリンとの関連がみられる。

しかしながら、イエイツは、初めからこの蜂起の主導者達をクーフリンのような英雄として評価していたとは感じられない。むしろ、この詩を書きながらイエイツは彼らを英雄として受け入れるに至ったのではないか。そこで以下では、これらイースター蜂起の主導者達が、いかにしてクーフリンのような英雄として、‘Easter 1916’という詩の中で確立されていくのかを見ていきたい。

20世紀初頭は、前世紀から引き継がれた長い歴史をもつロマン主義的な要素と、それとは相反する科学技術や民主主義といった新しい要素とが、初めは拮抗し、や

がては後者が前者を圧倒してしまう時代であった。例えば、1914年から1918年まで続いた第一次世界大戦では、新たに登場した戦闘機という兵器と、伝統的な戦闘法を共存させようとした結果、非常に多くの死者がでた。

このような時代においては、イエイツが憧れたクーフリンのような英雄は、まさに過去の遺物であった。イエイツは、‘September 1913’の中で、“Romantic Ireland’s dead and gone,/ It’s with O’Leary in the grave.” (ll.7-8)と書き、拝金主義の中産階級の台頭で、アイルランドから英雄が生まれる土壌が消えたことを嘆いている。イースター蜂起が起きたのは、まさにこのような時期であった。

では、イエイツは、英雄としてのクーフリンのどのような点に惹かれたのだろうか。筆者は、その理由として、次の二点を考慮したい。第一点はクーフリンは半神半人というその血筋によって、貴族がそうであるように、英雄としての資格を生まれもっていること、第二点は、クーフリンが常に、一個の固有名詞をもった存在であり、「個」として行動し英雄的行為を成し遂げるという点である。そしてこれら二つの観点から、イースター蜂起の主導者達を眺めてみると、彼らはイエイツの理想の英雄像、すなわちクーフリン像の対極に位置している。彼らはコン・マルキエヴィッチ (Con Markiewicz)を除いて貴族ではなく、同志の者で徒党を組んで蜂起を成し遂げたからである。連をおってこの二つの観点から、詳細にこの詩を検討しよう。

詩の第一連は、“I have met them at close of day”という行で始まり、蜂起の主導者達はさっそく読者に呈示される。しかし注目すべきことは、彼らが初めから三人称複数の they という一語で、「集団」として認識されているということだ。語り手の「私」すなわちイエイツと“they”「彼ら」の関係は、かけ離れたものであったことが、5行目から8行目に表れている。

I have passed with a nod of the head
Or polite meaningless words,
Or have lingered awhile and said
Polite meaningless words.

それだけでなく、「彼ら」が「私」とその仲間にとっては“mock”や“gibe”の対象となりうる他者であったことが、続く4行に表されている。

And thought before I had done

Of a mocking tale or a gibe
To please a companion
Around the fire at the club,....

おまけに「彼ら」は、語り手と同様、道化を演じているのだ(. . . they and I/But lived where motley is worn,/. . . ll. 13-14)と考えていた。このように、「彼ら」は英雄という存在からは遠く離れた集団的存在として、語り手である「私」に認識されていたわけである。

第二連において、「彼ら」はようやく個別化されるが、それでも“that woman”、“this man”、“This other”そして“*This other man*”であり、依然として固有の一個の存在として確立されてはいない。彼らにはそれぞれ、Con Markiewicz、Patrick Pearse、Thomas MacDonagh、そして John MacBrideという名がありながらも、読者の前では無名である。貴族の生まれでありながら大衆の指導者になったコン・マルキエヴィッチ (Con Markiewicz)をはじめ、“school”という中産階級の産物である教育制度に携わっていた平民達、飲んだくれの軍人。およそ英雄という崇高な存在とは懸け離れた人々。「彼ら」一人一人のために一つの連が用意されるのではなく、固まって存在し第二連という一つの連を構成しているのだ。「彼ら」はあくまで集合体であり、自らの血を流しても、アイルランドを自分たちの手で独立させるのだというイデオロギーに凝り固まっていき、最後には“a stone”という質をもった一つの塊になってしまったのだ。

蹄や、鳥や、石が呈示されて、伝説の中のクーフリンの最後の場面を想起させる第三連に、“A terrible beauty is born.”というレフレインが欠けていて、第四連の後半で「彼ら」の実名があがっているということは、注目に値する。なぜなら、第三連をへて「彼ら」が英雄としての地位を第四連で確立していく、と考えられるからである。第四連の前半では、語り手の「私」であるイエイツは「彼ら」の英雄的価値を自問している。

What is it but nightfall?
No, no, not night but death;
Was it needless death after all?
For England may keep faith
For all that is done and said. (ll. 65-69)

そして開き直ったかのように、“We know their dream; enough/ To know they dreamed and are dead” (ll. 70-71)と、「彼ら」を自分の中で英雄として受け入れることを表明している。同時に語り手イエイツは、自分の役割は彼らの名前を次から次へと呼ぶことである (“To murmur name upon name” l. 61)と断言する。ちょうど、古代の詩人達が英雄を詩に謳うことで、その功績を子々孫々にまで伝えるという重要な役割を果たしたように、イエイツは自ら蜂起の主導者たちを“verse”に謳うことで、かれらの功績をつたえ彼らを英雄として称えようとしているのだ、と考えられる。

このように、この一つの詩の中でイエイツ自身の考えが変化しているので、第一連と第二連、及び第四連にある“A terrible beauty is born.”というリフレインの意味も変化していると考えるのが妥当だ。本来、“terrible”は否定的な価値を付与する形容詞であり、それが、肯定的な価値を付与する名詞“beauty”と並列されてオキシモロンの表現となっていること自体に、イエイツの戸惑いと「彼ら」を英雄として積極的に認めていこうという二つの相容れない気持ちが表れているようである。そして連がすすむにつれて、それぞれの語におかれる重点が変化しているのだ、と私は思う。

第一連のリフレインでは、前の語“terrible”に重点がある。冒頭に触れたように、もうアイルランドでは英雄は生まれないだろう、と考えていたイエイツの目前で、蜂起の主導者たちが処刑されたことで英雄化された。この状況の変化にイエイツは驚愕し戸惑っていることが、すぐ前の行“All changed, changed utterly”に集約されているように感じる。イエイツは、彼の価値観が引繰り返されたように感じたのであろう。実際、彼は、1916年5月11日付けのグレゴリー夫人(Lady Gregory)に宛てた手紙に、次のように書き記している。

私はこれから先のことについて、とても落胆しています。今は、これまで何年もの間にやってきたすべてのことが覆された、と感じています。(p. 613 Letters)

第二連では、“terrible”にあった重点が“beauty”に移りつつある。リフレインのすぐ前の行で、今度は“transformed”という語が、“change”に代わって使用されていることは興味深い。第二連では、イエイツは個々の主導者を取り上げて、彼らの過去、すなわち蜂起以前の姿を列挙している。全くの道化だと思っていた「彼ら」が蜂起という事件を境に変容したという事実、イエイツの意識は集中して

いる。ここでは、「彼ら」の英雄への変貌という事態に重点が置かれており、“beauty”はこれらの新たな英雄を意味していると考えらる。

最後に第四連で、重点は完全に“beauty”に移る。リフレインのすぐ前の行では、第一連と同じ“changed”という動詞が用いられているが、第一連では主語が“all”であったのに対し、この連では、個々の主導者達の実名が主語でなおかつ時制が現在である。ここでようやく、「彼ら」はイエイツが創造した新たな神話の中で、英雄として受け入れられるのだ。そしてあらたな英雄を讃える神話、“A terrible beauty”が誕生するのである。

民主主義や科学技術の発展の結果、イエイツが憧れたクーフリンのような神話というひとつの象徴的世界の英雄を、時代はもはや必要としなくなった。一見、英雄という存在そのものが消滅したように見えた時、イースター蜂起が起こり、主導者達は処刑の洗礼を受け現実世界の英雄になった。このような時期にあってイエイツは、この詩を創作することで、彼自身が今度は、現実世界の英雄を受け入れ、あらたに神話を形成することで、主導者達をクーフリンのような神話世界の英雄に昇華させているのだ、と私は思う。

これは、1996年11月の日本イエイツ協会第32回大会におけるシンポジウムでの口頭発表の内容に、加筆したものである。また詩の引用はすべて、*The Variorum Edition*からおこなった。

引用文献

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

— . *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*. Ed. Peter Allt and Russell K. Alspach. Macmillan, 1957.

〈ワークショップ〉

シング劇上演の問題点

構成と司会 平 田 康

演劇の現場とアカデミズムの距離を近づける1つの試みとして企画したプログラム。劇団昴の演出家で、長年アイルランド演劇に関心を持ち続けて来られた中西由美氏に全面的な協力をお願いした。最初に中西氏と平田で対談した後、劇団の若い俳優にシングの『谷間の陰にて』を上演してもらい、その後会場からの質問や意見をもとに話し合う形式をとった。初めての試みで事前の準備が不十分であったのと、会場の条件が演劇上演には不向きであったために、やや中途半端な結果に終わったが、少なからぬ会員からは好評を得た。次の機会には、さらに優れた構成力を持つ司会者によって充実したワークショップが行われるのを期待したい。

問題点として多く指摘されたのは、やはり翻訳についてであった。農民や浮浪者にしては言葉がきれい過ぎる、登場人物の間で統一がとれていない、台詞の文学性と土着性とをどう矛盾なく表現するか、等々。原語と対比して読む習慣を持つ者が感じる以上に、一般の日本の読者・観客にとっては決定的とも言える翻訳の問題を改めて意識させられた気がした。

また中西氏の英国留学の体験を含め、俳優教育、演技「メソッド」についても興味ある話が聞かれた。戯曲が俳優の肉体を通して初めて具現化されるという当たり前の事実を思えば、これは戯曲研究者にとっても見過ごしていい側面ではないだろう。

最後に、貴重な時間を提供して協力してくださった俳優諸氏の名前を記して、ささやかな感謝の気持ちを表したい。

浮浪者	石田博英	ダン・バーク	鳥畑洋人
ノーラ・バーク	高山佳音里	マイケル・ダーラ	岩松 廉

藤本黎時著

『イエイツ——アングロ・アイリッシュのディレンマ』

1997年2月 溪水社 vii + 300頁 6,000円

イエイツは二つのものの狭間に身をおく状況の中で制作をし続けてきた。それは彼自身の出自によって選びとることになった思考の姿勢と考えるか、あるいは、彼の詩的思考の形成そのものが生き方を作り上げたと考えるかの重点の移動によって詩人の像の刻み方が変わってくるのは当然である。本書の著者藤本氏は、副題にあるようにこれをアングロ・アイリッシュであることによって生じた「ディレンマ」と位置付けており、イエイツの生の軌跡と詩の成立のかたちとがダイナミックに切り結ぶ関係を辿っている。十九世紀の後半に生を受けて詩人を志す一人の青年が、二つの「祖国」を現実生きつつ、自らを育むと同時に目の前に立ちはだかる先蹤詩人たちの富を採り入れつつ独自の詩的空間をどのように劃然と作り得るか、というのがイエイツの出発であった。直前のラファエロ前派、テニスン、スウインバーンの言葉の色彩性、音楽性と神話・伝説の摂取、彼らを通して流れてくる、スペンサー、シェリーからの正負両方向の影響、そして、ブレイクの神話体系造成力の発見、こうしたさまざまな水路が彼に向かって流れ込んでくるのに対応して、イエイツはアングロ・アイリッシュという不可避の二重構造の民族意識を逆手にとることによって、アイルランド的想像力を作り上げた。— そのように藤本氏の主題を捉えることができる。

全十三章に亘って、氏は、『クフーリンの死』などの連作詩劇を除く詩作品を扱っている。すなわち、初期の詩にはじまり、アイルランド文芸復興、1916年復活祭蜂起をはじめとする政治的紛争を扱った詩群を経て、「1919年」、「内乱時の瞑想」、ロバート・グレゴリー追悼の詩群、さらにクール・パークをめぐる詩、そして「若くまた老いた男」、「超自然の歌」などの連作詩を採り上げ、イエイツのとりまく文化的、政治的背景を周到に対比しながら、緻密に誠実に分析解読の作業を進める。題材となった作品はいずれもイエイツ・キャンオンとして評価も高く、また問題性を含んだものばかりであるが、ここに著しいのは伝記批評と新批評の精読とを合わせ持った正攻法的方法であり、比較的『最終詩集』の猥雑な作品に薄く中期、後期に中心がおかれて、端正さが主調となっている点、僕がただちに思いつ

く先行の批評作品はT.R.Hennの*The Lonely Tower*である。しかしHennの著書があくまでもアングロ・アイリッシュとして内部からの視点に貫かれているのが強みであるのに対して、本書はそうした背景の外にあるものとしての相対化された視点に特徴がある。

藤本氏は過不足なくアイルランド現代史を語りつつ、イエイツの作品を読み解いてゆくが、政治的な権力構造との関わりに足をとられることなく、政治的文化的ディレンマに促され、それからの脱出の手段として働いたきっかけとして、むしろ詩人の想像力の構造を明らかにする。この点で大きく浮かびあがるのは、すでに山崎弘行氏が鋭く指摘しているように、「神話的方法」というべき手段である(『英詩評論』第13号、1997.6)。T.S.エリオットが『ユリシーズ』、秩序、神話でジョイスとともに自らの『荒地』の方法について語ったように、神話的方法とは古代の原型との並行関係を設定することによって現代の渾沌に秩序を与える技法というものだった。エリオットは、これらに先行する実験者としてイエイツを挙げているのだが、本来古代に規矩があってそれによって現代が正されるという、一方的な関係ではなく、両者は呼応する連繋が発見されるとともに相互浸透すべき筈のものである。すでに第1章の初期の詩に見られるように、現代の人物像とアイルランドの神話・伝説の英雄、そしてその原型としての古典古代神話の英雄や神々という原型への遡行によって、たしかに身近な人物が一種の「聖列加入」をするとともに、身の丈高い神話上の登場人物が等身大の姿となって立ち戻ってくる効果をもっている。このことを藤本氏は説得力をもって語っており、ともすれば空漠な習作として軽視されがちな初期の詩の価値を再発見していることを強調しておきたい。イエイツは衣装こそ華麗なものを用いても、今この主題とつねに取り組んできたことが明らかになってくる。ここで一つ興味深いのは、「ゴル王の狂気」という詩と解説である。この詩は非常に「スウィーニー狂気」によく似ているのだが、イエイツはあの詩を意識したのだろうか。こうした点に示唆が欲しい。全体に初期の詩には狂気の主題が多いがこの点についてももう少し突っ込んだ指摘があればと思う。

藤本氏のこの傾性は第5、6章の復活祭蜂起を扱った詩を論じた章により著しいし、ロバート・グレゴリーを歌った作品群を語った第8章に鮮やかである。とくに「1916年復活祭」論は、個々の語句の意味や、文体論的な精緻な分析はもとより、幽暗の中から登場人物が姿を現してきて、語り手と言葉を交わす幕開きを現代演劇の舞台との類比で描きだすなど、みごとな見解が展開されている。これらの詩群に追悼詩に特徴的に見られる列挙の頻用も神話化という観点から納得できるが、

一方で演出家兼藝の登場人物でありたいというイエイツの 後半の心の動きを説明するものではないだろうか。このことは『クフーリンの死』の前口上の老人などの登場とも関係してくるし、「青金石」、「サーカスの動物たちの失踪」などの技法ともつながりがあると僕は思う。演出家としての支配者の立場に立つことを望みつつ、しかし自分の姿は見えないままにしておこうと願うイエイツの心の揺らぎがこのような技法を生み出したと僕には思われる。

本書で提起された問題の一つに大衆と農民がある。現実の世界での生活者としての大衆、農民を嫌悪して、精神の共同体の住民として位置付けられた存在としてののみ愛するという姿勢は悪名高いエリオット、パウンド、ウィングダム・ルイスなどのモダニスト＝ファシストの専売特許ではなく、すでにロマン派の ワーズワースにもあったし、キーツにもあった貴族指向であり、イエイツの場合はクール・パークをはじめとする現代のウルビノ再建ということにつながってゆく。「存在の統一」を理想として、ロバート・グレゴリーに現代のルネッサンス人を見ようとする姿勢を反時代的として批判することは容易である。そのことに対してあくまでも現実に相渉らない虚構として弁護することもまた、常套陳腐の手段である。この主題は現代に生きる僕たちにつねに重く迫ってくる。これは、しかし、芸術が一片のメッセージに解消されるものではないということに帰着する。イエイツの信仰を扱った最終章において藤本氏が「超自然の歌」の連作を論じて、キリスト教への異端でありながら、イエイツが折衷・総合の中から象徴体系を創出したことに肯定的な結論を与えているが、氏がそこに辿りつくまでの作品の精細な論証にこそ意味がある。本書はイエイツ弁護の書であるが、強弁はなく、対象と長く親しんだ成熟した心が自在に運動することから生まれた力強い説得力をもっている。

細部に互って繊細に読み込まれた啓発される言説が随所にあるが、一つだけ挙げると、第4章「夢と責任」の中で、詩集の題名 *Responsibilities* が単に “burden” の意味だけではなく、“respond” の意味を響かせて、今ある状況に対して「応答する」ことを読み取るべきだ、という指摘がある。こう読むことによって、詩集全体の現代への強い関心、それへの「回答」「応答」が主調となっている特徴が浮き彫りになり、二つの一見矛盾するエピグラフとの関連が明確になる。ただし、藤本氏がいう、この題名が抽象的に過ぎて、詩的連想を呼び覚まらず、他の詩集の題名と異質だ、という意見には、「詩的連想」を少しロマンティックなものに限定した狭さがあるのではないだろうか。むしろ、1914年という段階でこの抽象度のある30年代的題名を冠したところにイエイツの新しい詩的姿勢があるように僕には思われる。

長い年月に亙っての詳細な読みの積み重ねが、無理な体系の枠組みではなく優雅な“sprezzatura”をそなえた、ゆるやかな「存在の統一」を達成し得たことを喜びたい。

(出淵 博)

荒木映子著『生と死のレトリック
— 自己を書くエリオットとイエイツ —』
英宝社 1996年 479頁

今日のように文学研究上の理論派と伝統派が陰に陽に対立している時代においては、両派を満足させるような論文を書くことは至難の業に近い。理論派は、文学作品に表現された作者の意識主体や自己のあり方を、伝記的事実と関連させながら追求した論文を嗤う。作者の意識主体や自己についての、あるいは文学作品の意味と伝記的事実との関係などについての伝統的な見解を彼らは今や疑問視しているのだ。これに対して、伝統派は、理論偏重の論文を嫌悪する。豊かで美しい文学作品をイデオロギーや理論のダシにして、文学作品を読む喜びの経験を放棄していると内心苦々しく思っている。荒木氏の著書は、今日の文学研究をめぐるこのような対立図式の中において見ると、理論派と反理論派を共に満足させるという至難の業に挑戦しようとする極めて野心的な力作に見える。著者自身は、「あとがき」で、本書の理論的な立場について次のように述べている。

結局のところ、私自身の関心の中心は、作品に表現された意識・自己のあり方に向けられていたと思うからである。テーマ批評というのは、作品に繰り返し示される作者の意識的・無意識的なくテーマ> (中略) を見つけ出すことであった。作品に内在する、組織的な網の目をなすくテーマ>の追求は、構造主義批評に直結するようでありながら、<テーマ>を作者が示す執拗な関心・偏愛の表現としている点で、実人生と作品を関連づけようとする旧批評と本質的には違わないともいえる。(中略) かしながら、テキストに表現された作者の意識(無意識を含めて)とか自己のあり様を探ることは、自己指示(self-reference)という難問とからみあい、さらには、テキスト内であれ外であれ、意識主体としての統一ある自己を前提とすることへのポスト構造主義的な疑念とも関連してくる。従って、本書が曲がりなりにも目指したアプローチは、テーマ批評を基調にポスト構造主義的な視点を採り入れたものということができると思う。

本書は、序章と終章を含めて全部で12章からなる。本書の理論編に相当する序章において著者は、自己表現を重視したロマン主義者イエイツ対非個性論を唱え

た伝統主義者エリオットという旧来の2項対立図式を強調しすぎる傾向に異議申し立てをする。むしろ両者の共通性と類似性に注目すべきなのである。実は、イエイツの仮面理論はエリオットの非個性理論に等しい。人間の自己が分裂する以前の統合状態への回帰願望を抱いている点でも両者は共通する。非個性理論という自己放棄の詩学を通して、エリオットは逆説的に自己のアイデンティティの獲得をめざした。おなじく仮面理論という反自我の詩学を通して、イエイツは逆説的に自己を発見しようとした。要するに「ほんものの自己」が信じられなくなったモダニズムの時代にあって、逆説的な方法で自己を探求した点で両者は共通するのである。これと密接に関連することだが、両者の作品には、死者への言及がきわめて多い。著者は、この現象をド・マンの活喩法という理論に基づき説明している。これはド・マンが墓碑銘の言説に認めた一種の比喩形式である。死者を生きた人間になぞらえて、墓石の向こうから生者に呼びかける伝統的な墓碑銘の形式は、死者に声と顔を与えることを可能にする。しかし、この形式は、死者に声と顔を回復することとは裏腹に、生者の声と顔を奪うという逆説的な構造を内包している。著者は以上のようなイエイツとエリオットに共通する一連の逆説的な詩学を「生と死のレトリック」と総称している。序章では、このほかに、本書の中核概念である「自己」の概念の変遷が、「汝自身を知れ」に集約される古代の素朴な自己観から、自己の解体を主張する現代のポスト構造主義的な自己観に至るまで、とても明解に概括される。自己への不信から、仮面理論や非個性理論に基づき自己実現を求めたイエイツとエリオットを著者は、統一せる自己という観念自体を疑うことがなかったモダニズムの詩人の系譜に位置付ける。ここには著者の美質である徹底した探求精神が典型的に現れていて、教えられることが多い。

本論の第1章から第5章の前半までは、エリオットにおける「生と死のレトリック」の論証にあてられている。第1章では、「聖セバスチャンの恋歌」と「聖ナルキッソスの死」に表現された自己耽溺と自己放棄との間で分裂した詩人の意識が、実は、逆説的に、統合への願望に裏打ちされていることを論じる。第2章では、「J・アルフレッド・ブルーフロックの恋歌」やスウィーニーを主人公とした一連の詩に、意識の分裂が客体化されていることが明らかにされる。さらに、ブルーフロックとは対照的な肉体的な存在であるスウィーニーが、精神的な救済・再生を求める巡礼者へと変貌する逆説的な過程が克明に辿られている。第3章では、エリオットが読んだベルグソン哲学を援用しながら、『荒地』第4部のフレバス・パセッジと『荒地』の削除されたエピグラフが、死の瞬間にすべての過去を取り戻す臨死体験の逆説的な表現であることが実証される。また『荒地』の中心人物テイレシ

ウスに、頻死者の意識が全人類史的な規模で具現されていることもあわせて論じられている。第4章は、エリオットの自己実現の究極的な目標であった「透明性」の概念の徹底した検討にあてられている。エリオットが偏愛したテーマである自己放棄(=「錯乱の瞬間」)こそ、「透明性」に至る契機であるという逆説的な事情が説き尽くされている。第5章の前半では、最初に、活喩法というド・マンのポスト構造主義的な自伝理論と比較しながら、代表的な自伝理論が紹介される。そのうえで著者は、自伝作者における「ある根本的な変化」という自伝を書く条件を提出したスタロビンスキーの伝記の基準に基づき、『四つの四重奏』が伝記の基準を満たした作品であると断定する。そのほか、分裂から自己放棄を経由して統一へと至る自己の意識の成長過程が表現されていることが、バラ園のイメージの意味の変化の問題と絡ませながら極めて説得的に論じられている。

本書の残りの部分は、主としてイエイツにおける「生と死のレトリック」の論証にあてられる。第5章の後半で著者は、『四つの四重奏』と比較しながら、イエイツの伝記の特徴をととも分かりやすく詳述している。イエイツの場合、「幼年時代と青春についての夢想」のみがスタロビンスキーの伝記の基準を満たしているのである。そこには、父親の影響を脱して根本的な変化を遂げた過去の自己を語るにより、自己実現をはかろうとするイエイツが認められるからだ。第6章では、イエイツが自他の肖像をタイプとして描いたり、死んだ友人を理想化して歌いながらついには自分自身が死者と化す傾向の意義が解明される。ド・マンの活喩法やデリダの「自伝」=「耳伝」図式などを投入しながら行う著者の議論はとても魅力的だ。結論として、著者は、この「生と死のレトリック」を用いる傾向は、エリオットの言う神話的方法の一種であり、自己を書くことをめぐるポスト構造主義的疑念を乗り越える手段であったと力説している。卓見だろう。第7章では、イエイツが好んで描いたフールの起源がアイルランドの妖精にあること、英雄クフリンや、老婆のクレイジー・ジェインにもフール的な性格がみられることが指摘される。フールは、聖性と俗性あるいは精神性と肉体性などの2項対立図式を乗り越えるための仮面であり、自己放棄による自己回復という「生と死のレトリック」の反映であるのだ。第8章では、イエイツが多用した“self-”の付いた再帰的語法の意義が考察される。これは自己充足的な「存在の統一」の達成されたヴィジョンを表わす逆説的なレトリックであること、現実的な「生成」の過程にあくまでも固執するイエイツが、この理想的な「存在」のヴィジョンにアンビヴァラントであったことが論じられる。第9章では、イエイツの詩に見られる切断された首や血や月のイメージの象徴的意味が検討され、それらが自己犠牲による再生とい

う「生と死のレトリック」の変種であることが詳述されている。第10章で著者は、シモンズを通して学んだフランス象徴主義の受容のあり方について、エリオットとイエイツを比較している。いくつかの点で多少の違いはあるが、結局、古典主義的な「レトリック」と象徴主義的な「ヴィジョン」を結合した「生と死のレトリック」を希求した点で両者は一致するのである。終章において著者は、これまでの議論を要約し、エリオットとイエイツがともに、自己の統一性・全一性という「大きな物語」の実現のために「生と死のレトリック」を駆使したモダニズムの詩人であると結論付けている。

少々単調な紹介になったが、本書をこのように概観してみると、相対立する二つの異質な要素の間に共通点や類似点を見いだすことに著者が強い興味を覚えていることがよくわかる。これは、2項対立図式の解体を目指す脱構築批評の視点を著者が採り入れたことの反映であると思われる。著者が、本書の至る所で、「逆説」とか「逆說的」という言葉を反復使用している事実がこのことを示唆している。本書は、イエイツとエリオットの自己探求のあり方を、「生と死のレトリック」という新しい観点から考察した優れた研究書である。しかし、自伝の条件が作者の「根本的な変化」であるとするなら、本書は同時に知的興味を刺激する自伝的な著作でもある。テーマ批評のもとで研究していた過去の自己を、ポスト構造主義に出会って変化した現在の自己の立場から振り返り、再現前しようとしたことの見事な成果であると私には思われる。

(山崎弘行)

書評

生にも死にも「細かい」視線を投げかけよ

鈴木聡著『週末のヴィジョン——
W・B・イエイツとヨーロッパ近代』を読む
柏書房 1996年

W・B・イエイツの全業績を「総合的」に捉えるという仕事は、今もなお並み外れた才気と情熱と忍耐力を要するものだと思われる。そもそも詩と戯曲については、それぞれ別個のモノグラフを書いて然るべきかもしれないし、散文作品にも重要なものは幾らでもある。また、テーマ論的に言っても、ロマン主義、象徴主義、(ポール・ド・マンによれば)エンブレム重視、神秘主義、モダニズム、貴族主義、英雄主義等々、列挙するだけでも、この書評の紙数など尽きてしまいそうである。むろんケルトの神話や民話だけで重大なテーマであろうし、上院議員を務めた詩人の政治観に触れないことなどあり得まい。また、近頃ではモード・ゴンや妻のジョージーに関する評伝が出たばかりか、妹たちの生涯を見直そうとする動きも活発になっている(「放蕩親父」とも呼ばれる実父ほどではないにせよ、イエイツ自身も、「クアラ」で身を粉にして働いた妹たちから大いに経済的援助を受けたのだから当然だろう)。

いずれにせよ、オックスフォードの「決定版」全集やコーネルの手稿集成が、まさに進行中である今、イエイツ研究は、ますます精緻かつ真正であることを義務づけられているわけである。そして、「困難なものの魅惑」に取り憑かれつつ、これに果敢に挑んだ労作が、鈴木聡氏の『週末のヴィジョン——W・B・イエイツとヨーロッパ近代』にほかならない。

ある意味で、鈴木氏は、まず書誌学者の役割を進んで引き受けようとしているかのようだ。比較的早い時期に「集註版」が出たとはいえ、イエイツの詩と戯曲については、各作品の配列や初演時との異同等、本文校訂上の問題が数多く残存している。むろんその最大の原因は、『キャスリーン伯爵夫人』や『役者女王』の場合に代表されるように、イエイツ自身が疲れを知らぬ「修正」を繰り返したことにほかならない。イエイツ学者は、何よりもまずそのことを僥倖と心得るべきだろう(例えば同時代のウォレス・ステイヴンズなどの場合、多くの詩は、朝の通勤中にメモしたものを、自らが副社長を務める保険会社の秘書にタイプさせた後は廃棄したのであり、手稿などは幾つも残っていないのだ)。

むろん以上のようなことは、鈴木氏が準備万端整えた上で本書の執筆に取りかかったということを改めて確認するための枕にすぎない。副題にあるとおり、著者の本願は、今もなお、*「辺境」*の詩人と見られがちなイエイツを「ヨーロッパ近代」という大きな脈絡の中に定位することにある。全十章から成るが、各章は約十年間に互って別個の論考として発表されたため、必ずしも通時的な評伝のような形式を採っているわけではない。逆に、各章とも固有の着眼点や問題構制や方法論を少なくともひとつ以上は「前景化」しており、結果的に著者の重大な関心事については、ほとんど網羅されていると考えて差し控えあるまい。したがって、およそ手際よく要約できるような書物ではないのだが、それを敢行するのが評者の役目だと覚悟する以外にない。

序章では、『キャスリーン伯爵夫人』の初演をジョイスが観て拍手を送ったという(洒落た)エピソードから始めて、十九世紀末のパリの演劇状況について詳しく解説されている。

第一章は、『*「肉体の秋」*からの離脱はいかにして達成されたのか』(41頁)という深刻な問いを提起しつつも、意外なことに、後期の詩の分析にかなりの紙幅を割いている。

第二章は、『*「我が汝ヲ支配スル」*』の重要性を強調するところから筆を起し、イエイツの神秘主義の遍歴をほぼ通時的になぞった後に、「死の形式」という章題にふさわしく、「死の床にある婦人のために」(が『責任』に収録されなかったのは「当然」[79頁]だということ)に触れ、更に、「ロバート・グレゴリー少佐を偲んで」や「アイルランドの飛行士は死を予見する」に見られるイエイツの死生観に言及する。つまり、エレジーというジャンルをどのようにイエイツが活用ないし我有化したかということである。しかも、そのことは、ロラン・バルトが母の死を語った『明るい部屋』と対比されており、1984年に発表された第一章の初出時の表題「*「作品」の死……*」とも相俟って、ポスト構造主義全盛の時代を著者が、今日、どのように回顧しているのかを窺い知る手掛かりともなろう。

第三章では、様々な作品が扱われているが、イエイツの「政治的レトリックの本質」(103頁)を明らかにするために、『ヴィジョン』の初版と第二版との異同と、その間のファシズムの変容との相関性(の有無)という極めて重大なテーマを採り上げたと見るのが妥当だろう。

第四章の大半は、ヴァーグナー論とジョイス論である。それゆえに、著者の懐の深さを余すところなく示す、本書中でも最も注目すべき章のひとつと言えよう。しかも、ヴィーコの循環史観の影響力を強調しながら、むしろ『ヴィジョン』に

見られるかぎりでは、ニーチェの「永劫回帰」が孕む「機械論的」な志向は「イエイツの理解を超えるものであった」(153頁)と断言されている。おそらくそのとおりだろう。しかし、これは、大問題である。いかなる史観によっても蔽いきれない要素が、それこそ永劫に回帰するのではないかという、それこそ循環的な論法に対する言わば実在的な態度の決め方に関するからだ。つまり、優劣という基準で判断を下せるかどうか自体がアポリアなのであり、二十世紀を生きる私たちとしては、本来、ニーチェもイエイツもジョイスも等しく「古い」と言い放って然るべきかもしれないのである。但し、その場合には、当然、何らかの進歩史観に立つことになり、ニーチェ以前への(永劫?)回帰にすぎない。むろん著者は、その程度のことは自明視している。だからこそ、「神話的・詩的想像力というヴィーコによる最大の発見を現代によみがえらせる」(154頁)上で、イエイツもジョイスも、おのおのの流儀で偉大な貢献をした点では共通していると再確認するわけである。

しかし、評者の論点などは、実は単純極まるものであって、著者の^(メタ)歴史観(観)は、徹頭徹尾、音楽モデルに依拠しているのではないのか、ということに尽きる。ヴァーグナーと訣別したニーチェは、言わば主和音のフェルマータによる「終末」を拒否したのではないか。そして、無調音楽という生理的には非常に耐え難いものをも(文学の世界では辛うじて)甘受できまいか、と覚悟を決めたはずである。終章にはマーラーへの言及もあり、著者の音楽的な志向(=嗜好)は、かなり「大時代」なものと見て間違いあるまい。むしろ明らかに“音痴”なイエイツは、「詩の音楽」の達人であったがゆえに、著者にとっては却って不思議な「他者」であり続けているのではないだろうか。

第五章は盛り沢山である。バーリンの『ヴィーコとヘルダー』、フィンケルクロートの『思考の敗北』からゲーテ、ルナン、マックス・ノルダウの『退化』などに言及し、そこから夏目漱石や坪内逍遙らへも“比較文学的”な目配りを見せている。すべて「優生学」というものがもたらした同時代的な衝撃に再接近するためである。「純血種を夢みるイエイツの幻想」(176頁)という“禁断”の仮説をめぐって、周到かつ大胆な論述が繰り広げられている。『バリアの岸边』『国王の城門』『煉獄』などが鋭く分析されており、評者としても眼からウロコが落ちる条りが少なくなかった。殊に、著者がイエイツの「最後の力業」(178頁)と呼ぶ『汽罐のうえで』を重視している点は特記に値する。私見では、同作は、同時代のD・H・ローレンスが二〇年代に書いた教育論の数々とも対比すべきものにほかならない。つまり、ある意味では独断と偏見の塊りとして断罪するのは容易なのだが、かなり

多くの人々の「本音」を代弁している檄文とも見なせるということである。但し、ここには多分に「危険思想」が混入しているのは明白で、むしろ今後の遺伝学の成果によって否定されてほしい類いの事柄にも言及がなされていることは注意を要する(念のために付記するが、著者自身は、あくまでも冷静に、「イエイツが単純な意味で優生学の信奉者であったかのように見なすのは誤りだ」〔182頁〕と明言している)。

第六章は、イエイツの生涯のうちでも最も複雑な時期——ハロルド・ブルームなどは、「未来のイエイツ批評」はこれに専念すべきだ、とさえ言ったことがある——を扱っている。すなわち、『月の沈黙を友として』の執筆、ジョージと結婚、『役者女王』の改訂開始を見た時期のことだ。しかも、著者は、1916年のイースター蜂起を歌った詩が、なぜ二〇年まで“公表”されなかったのか、という絶妙な視点から語り始めている。当時、明らかにイエイツは、深刻な「変容」を経験したのだ。更に、著者は、イズールト・ゴンの「愛猫」ミナルージュやジョージが見たという「猫に変身する夢」(204頁)を重視しており、あたかもイエイツにおける「猫と月」の提喩性を確率するかのようである。イエイツと「女性」というと、従来どおり、まずモード・ゴンへの「片思い」に関心が集まりがちかもしれないが、この章で著者は、男性の書き手としては非凡な柔軟性を発揮していると言えよう。

第七章は、前章の「女性」のテーマを受け継ぐ形で、いきなり『役者女王』における「獣姦」(214頁)に言及し、そこから同作の改稿過程やクレイジー・ジェインや『窓ガラスに刻まれた言葉』のステラなどに触れるうちに、イエイツと「狂気」、ひいては「イエイツ対スウィフト」(231頁)という構図に行き着く。それだけのことならば特に目新しいわけでもないとする向きもあろうが、スウィフトに関する著者の言及はかなり精緻なものであって、むしろそこにこそ、旧来の「片手間」めいたアプローチの仕方に対する鋭い批評を読み込むこともできよう。

第八章では、「性」と「死」が結びつく。件のステラについての再考が『クフーリンの死』論へと導かれてゆくからである。それについて、主要な転義も、猫から鳥へと移行する。「まことにあっけない」(249頁)クフーリンの死は、既に述べたように、著者のヴァーグナー志向(偏愛?)からすれば、少なからず理解し難いものようである。やはり「ヨーロッパ近代」の「中心」と関係づけようと試みること自体が至難の業なのか……。しかし、著者は、こう断言する。「……鳥たちが高度な次元における人間的叡知の実現を表象していることは疑い得ない」(262頁)。

終章では、イエイツ最晩年の詩の数々が採り上げられており、マーラーへの言及もあって、この極めて密度の濃い書物にふさわしいフィナーレが演出されてい

る。翻って考えると、既にお気づきだろうが、通常イエイツの代表作と見なされている詩作品の数々が本書で詳しく採り上げられることは驚くほど少ないのである。おそらく著者一流の知的ダンディズムの陰画的な表明にほかなるまい。

ある意味では予想どおり、書評というよりもむしろ章評か章抄のようなものになってしまった。むろん評者としては意見を異にする部分もなくはないのだが、そうしたことについては自前の論考を別個に書いて応えるのが礼儀というものだろう。今日、日本語で書かれ(得)るイエイツ論の最高水準に本書が達していることは明白である。更に、先頃、テリー・イーグルトンの大著『表象のアイランド』を訳出したばかりの鈴木氏は、今やイエイツのみならずアングロ=アイリッシュ文学全般についても見事に「不惑」の年を迎えたかに見える。今後はジョイスに“挑戦”するのだろうか……。いずれにせよ、この拙文の如きは、第一義的には^{フレイヴァリ}オマージュでしかあり得ない。

(島 弘之)

日本イェイツ協会第32回大会プログラム

1996年11月16日(土)~17日(日)

11月16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
中央大学学長 外間 寛氏
駐日アイルランド大使 Declan O'Donovan氏
司会 松村賢一氏

11:00-12:00 <講演>
Yeats and the Common Man Ronald Schuchard氏
司会 風呂本武敏氏

12:00-13:00 昼食
総会 司会 大野光子氏

13:00-14:30 <研究発表>
魂の解放 - MaskとAntithetical - 石川陸士氏
クフーリンをめぐる三人の女性
- イェイツの *The Only Jealousy of Emer* について - 原田美知子氏
SILK KIMONOS について 鈴木雅恵氏
司会 山崎弘行氏

14:45-17:30 <シンポジウム>
"Easter 1916" を読む
構成と司会 鈴木 弘氏
上野 格氏

鈴木哲也氏
藤田佳也氏
三宅敦子氏

18:00-20:00 懇親会 司会 鈴木史朗氏
会場 レストラン・プリオール(記念館内)

11月17日(日)

10:30-12:00 <研究発表>
D.トマスの詩に見られるイエイツ 太田直也氏
“Wisdom must live a bitter life” – Yeats and Keats – 高橋雄四郎氏
イエイツの生の風景 – 現実と記憶 – 溝呂木邦江氏
司会 松田誠思氏

12:00-13:00 昼食

13:00-13:30 <講演>
Yeats in His Letters Ronald Schuchard氏
司会 出淵 博氏

13:40-15:00 <ワークショップ>
シング劇上演の問題点 構成と司会 平田 康氏
演出家 中西由美氏

15:00 閉会

The Threefold Goddess

— On W.B. Yeats's *The Only Jealousy of Emer*

Michiko Harada

Just before Yeats's beginning to write this play, he married Georgie Hyde-Lees and was in great gloom. His unhappiness sprang from a conviction that he had betrayed three people: George Yeats, Iseult Gunne and Maud Gunne, but chiefly Iseult. Despite Yeats's hope and belief that George knew nothing of the cause of his great gloom, it is clear that she did. To dispell gloom, George informed him that "all is well at heart" because "Your action was right for both"(Iseult and George) by the way of automatic writing. In the Introduction to the second version of *A Vision*(1937), Yeats recalled that his wife had surprised him by this on the afternoon of October 24th 1917.

At the time, he had just begun a new Cuchulain play on the Noh model. It was founded on an Irish saga called *The Sickbed of Cuchulain and the Only Jealousy of Emer*. Although he had been considering his story before marriage, it was changing shape by his recent unusual experience. Yeats made the story into a quadrangle (from a triangle), and invented a mistress for Cuchulain. The autobiographical implications are obvious.

Not so well known is the fact that a high percentage of the Automatic Script — perhaps three-quarters or more — was personal. Yeats may have had an intuition that the play should reflect the personal dilemma he was trying to resolve. By associating Iseult with Eithne Inguba, he could get through the crisis of life as a poet.

On *Silk Kimonos*

Masae Suzuki

In his poem "In Memory of Eva-Gore Booth and Constance Markievicz," written in 1927, Yeats recalls the beauty of the sisters wearing gracious silk kimonos in their luxurious Lissadell house as dear memories of his own youth and laments that their beauty was ruined in their womanhood with their devotion to politics and social work. Not all Irish women, however, will agree with the view that the sisters' devotion for social cause a waste of their womanhood.

SDHE, a professional Sligo-based drama group produced a play entitled *Silk Kimonos*, which was inspired from the Yeats' poem. The play was set outside conventional time patterns, beginning in 1927 at the point of Con's death, and with spirit as a guide, moving on to Easter Week 1916, with several scenes from the highlights of the sisters' lives to follow. What was the most characteristic of the play was their use of what they named the e "Dream Space" in the middle of the stage to emphasize the spiritual and psychic lives of the sisters, and the use of "kimonos" as symbols of freedom and vitality, which was set in the core of the play.

When we think of ladies in silk kimonos in present day, Japan, we tend to think of ceremonious occasions and women's traditional roles. But if we look back at the history of the acceptance and transformation of "kimonos" in the late nineteenth and twentieth century, we find that they influenced western designers to create new style of western gowns and helped to liberate ladies from traditional western dresses which bound their bodies unnaturally.

The play *Silk Kimonos*, which connected the image of the heroines' kimonos with the images of nature and the sisters' awakening to social consciousness, gave a new aspect to Yeats' poetry and complemented the tendency of undervaluing women's roles in the Irish cause which can be seen in recent films featuring that era.

Deliverance of a Soul: Yeats's "Mask" and "Antithetical"

Ryuji Ishikawa

This essay aims to examine Yeats's concept of "antithetical" as his strategy of self-identification and how the strategy is actualized in his poetic work, "Nineteen Hundred and Nineteen." Both "mask" and "antithetical" are the pivotal concepts for Yeatsian thinking. Either of them has various aspects which cannot be dealt with collectively. Therefore, in this essay, the point of examination is restricted to the problems which are concerned with "self-identity." And the concept of "mask" is mainly investigated in the context of "antithetical."

The concept of "antithetical" forms a dichotomy by being opposed to the other concept, "primary." Yeats's mystical system of *A Vision* is essentially composed on the basis of "antithetical-primary" dichotomy. When this dichotomy is applied to the classification of human natures, the words "antithetical men" indicate those who have strong subjectivity. On the contrary, "primary men" signify those who passively follow historical norms or social codes. In this sense, "antithetical men" are considered to be conscious of their "selves" more intently than "primary man." Therefore, the concept of "antithetical" can be called a trope for attaining "self-identity."

In Yeatsian context, it requires a complicated procedure for a person to be "antithetical." The procedure is divided into two aspects. One of them is to show one's own personality by setting himself against a particular doctrine. The other is to be conscious of his fundamental self which is differentiated from his other self which actually shows his personality.

Lastly the double procedure of being "antithetical" is testified in the poem "Nineteen Hundred and Nineteen." The examination is focused on the phrase "a troubled mirror." And it is concluded that "a troubled mirror" is supposed to enable the protagonist of the poem to create his other self in the form of a brave swan and to accomplish the double procedure of being "antithetical."

Yeats and Keats

— ‘Wisdom must live a bitter life’ —

Yushiro Takahashi

Man became deciduous (i.e. birth, growth and decay) since he had lost Paradise. That's why, he wants to be immortal; the water of immortality (it springs in Heaven and Paradise) is his eternal longing inherently.

In *At the Hawk's Well*, Sidhe is a sort of messenger from Heaven; One of critics regards Sidhe as a symbol of 'the intellect' (Wisdom). This intellect we can not get so easily. Only the man whose 'heart would be always awake' will have the potentiality to get it. This man is Cuchulain here. At the end of this drama, he leaves this place of the Well for fighting Aoife, queen of the Sidhe, which means he tries to get Self, quitting his self (i.e. ego). Because subconsciously he also had the element of an Old Man whose 'heart would turn to its rest'.

To get wisdom means he himself is to become God. ('Bring the soul of man to God'). Yeats, by Sidhe, tries to gain access to this wisdom. The way to seek for 'the silver apples of the moon' and 'the golden apples of the sun' leads to 'Wisdom must live a bitter life', I think.

On the other hand, Keats's key word is 'Melancholy'; this comes from 'the wakeful anguish of the soul' which is a sort of 'divine madness' by M.Ficino. Beauty and melancholy are just the reverse each other; 'Beauty that must die'; Melancholy must be creative.

In Keats, Mnemosyne and Moneta in *two Hyperions* are equal to Minerva and Athena. Moneta is an icon of wisdom. She is very beautiful, but is veiled. When Apollo-Keats (i.e. Keats) quits his self, she immediately takes off the veil; denying the element of dreamers (i.e. 'the heart would turn to its rest'), he becomes a true poet. Keats accepts the Self(i.e. humanitarianism).

Poetry and Revival:

The Change of 'Change' in "Easter, 1916"

Yoshiya Fujita

In "Easter, 1916" every section has the verb 'change,' but its grammatical form is different from each other. To be more concrete, the verb 'change' is past and active in section I (l. 15), while it is present perfect and passive in section II (l. 38). And then it makes itself present and active in section III (l. 48, 50) and present and passive in the last section (l. 79). Tracing this change of 'change' we can recognize the logic of this poem more clearly.

Concerning the tense, the present tense of the refrain "A terrible beauty is born" must be taken into consideration. It has hardly been referred to, so I will also discuss this in relation to the change of 'change.'

日本イェイツ協会書誌(1994—1995)

雑誌論文

Lafcadio Hearn

工藤美代子

夢の途上——ラフカディオ・ハーンの生涯(7)―(17)

すばる 17(2) - 18(1)

1995・2 - 1996・1

越智良二

小泉八雲の「草ひばり」をめぐる(越智良二教授追悼号)

愛媛国文と教育 27

1995・10

仙北谷晃一

ラフカディオ・ハーンと音楽

武蔵大学人文学会雑誌 27(1)

1995・9

吉野貴好

ラフカディオ・ハーンのアメリカ時代-2-メンフィス、2つの世界の間(はざま)

高崎経済大学論集 38(1)

1995・6

Rosen, Alan

The Artistry of Hearn's "At a Railway Station"

熊本大学教養部紀要 外国語・外国文学編 30

1995

東 憲一

熊本における嘉納治五郎とラフカディオ・ハーン

東京外国語大学論集 51

1995

村井文夫

「へるん文庫」の形成をめぐる-2-来日以前のハーンとロニー

富山大学人文学部紀要 22

1995

O'Halloran, Jane

ラフカディオ・ハーン——そのアイルランド的特色[英文]

ノートルダム清心女子大学紀要 外国語・外国文学編 19(1) 1995

豊田政子

ラフカディオ・ハーンと昆虫——蟬と俳句

東洋大学紀要 教養課程編 34

1995

W.B. Yeats

川上武志

イエイツの恋愛論

北海道教育大学紀要 第1部 A 人文科学編 46(1) 1995・8

川上武志

性と詩的想像力——W.B. イェイツをめぐる

北海道教育大学紀要 第1部 A 人文科学編 45(2) 1995・3

栞田良一

W. B. Yeats *Deidre* の構成——説話依存と儀式性

竜谷大学論集 445 1995・2

前波清一

イエイツの劇評—5—マーティン

大阪教育大学英文学会誌 40 1995・2

伊藤宏美

W.B. イェイツに於ける「存在の統一」(Unity of Being)について—5—

東洋大学紀要 教養課程編 34 1995

鈴木 聡

行為と観照——イエイツにおける生と死の意味

東京外国語大学論集 50 1995

鈴木 弘

旋回するイエイツの瞑想——内戦時の襖悩

教養諸学研究(早稲田大学政治経済学部教養諸学研究会)97・98
1995

鈴木 聡

鳥と英雄——イエイツにおける不滅の意味

東京外国語大学論集 51 1995

Brian Friel

児島一男

B. フリール初期作品に見る過去への拘泥

独協大学英语研究 43 1995・7

Murphy, R.G.

ブライアン・フリールの「Translation」(翻訳)——アイルランド人のIDENTITY
(独自性)に関する考察(英文)

福島大学教育学部論集 58(人文科学部門)

1995・6

藤木和子

自己統一を求めて——『フェイス・ヒーラー』のフランクの場合[英文]

ノートルダム清心女子大学紀要 外国語・外国文学編 19(1) 1995

Iris Murdock

室谷洋三

若き日のアイリス・マードック

英語青年 141(2)

1995・5

James Joyce

宮沢信彦

Joyce's Bawdy in *Finnegan's Wake*-2-[邦文]

専修人文論集 56

1995・3

辻 弘子

『ダブリン市民』の“A Mother”の女性像[英文]

ノートルダム清心女子大学紀要 外国語・外国文学編 19(1)

1995

山田久美子

『フィネガンズ・ウェイク』と類推の原理——アナ・リヴィアとウィカリマンディ

英米文学(立教大学文学部英米文学研究室)55

1995

Jonathan Swift

高野良二

『桶物語』——再びスウィフトの風刺について

人文社会科学研究(早稲田大学理工学部一般教育人文社会科学研究会 35

1995・3

山口勝正

スウィフトの風刺の戦略と奇想——「ある令夫人に」と「審判の日に」の場合

大阪樟蔭女子大学英米文学会誌 31

1995・3

Sean O'Casey

久保田重芳

「不在」の劇化について — S. オケイシー『ジュノーと孔雀』を中心に
人文学部紀要(神戸学院大学人文学部Ⅱ編)10 1995・3

Miscellany

関根 勝

Field Day and Irish Short Story writers — Concepts of Otherness

教養諸学研究(早稲田大学政治経済学部教養諸学研究会)97・98

1995

THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

CONSTITUTION

1. The Society is to be called THE YEATS SOCIETY OF JAPAN.
2. It has as its object the promotion of Yeats studies in Japan by means of :
 - a. lecture meetings;
 - b. contact and co-operation with similar societies abroad, in particular with the senior society at Sligo;
 - c. publication of a Society bulletin and of members' work on Yeats;
 - d. other activities.
3. The Society consists of President, Committee and Members.
4. The President is to be elected by the Committee.
5. The Committee is to be elected by the Members.
6. Both President and Committee hold office for two years, but may offer themselves for re-election.
7. Membership fee is 5,000 yen per year.
8. Membership of the Society requires written application and payment of the stated fee.
9. Expenses of the Society are to be defrayed from membership fees, donations, etc.
10. A General Meeting is to be held annually to discuss all matters pertaining to the Society.
11. Any addition to, or amendment of, this Constitution will require the sanction of the Annual General Meeting.

YEATS STUDIES

THE BULLETIN OF THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

No. 28 · 1997

Papers:

Yeats in His Letters	Ronald Schuchard	3
The Threefold Goddess		
— On W.B.Yeats' <i>The Only Jealousy of Emer</i>	Michiko Harada	14
On <i>Silk Kimono</i>	Masae Suzuki	23
Deliverance of a Soul: Yeats' "Mask" and "Antithetical"	Ryuji Ishikawa	33
Yeats and Keats — 'Wisdom must live a bitter life' —	Yushiro Takahashi	43

On Modern Irish Poets After Seamus Heaney

Michael Hartnett: A Farewell to English	Shigeo Shimizu	58
Ciaran Carson and the Future of His Poems	Nobuaki Tochigi	69
Poems of Medbh McGuckian	Ayami Yoshida	77
Paula Meehan: Our Contemporary Poet	Fuyuji Tanikawa	85

Symposium:

«Reading 'Easter 1916'»	Chair: Hiroshi Suzuki	95
On 'Easter 1916'	Tetsuya Suzuki	99
Poetry and Revival — the conjugation of the verb 'change' in 'Easter 1916'		
.....	Yoshiya Fujita	104
Heroes of 'Easter 1916 — How the new heroes are accepted	Atsuko Miyake	111

Workshop:

Problems in the Performance of J.M.Synga's Plays		
.....	Chaired and Organized by Yasushi Hirata	116

Book Reviews		117
Programme of the 32nd Annual Conference		130
Treasurer's Report		132
Synopses of the Papers		133
Bibliography of essays		138
Editor's Note		142