

イエイツ研究

No. 31 ・ 2000

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 —

講演

能の時空とイエイツ	高橋 睦郎	3
-----------	-------	---

論文

「学童の間で」再考 ——第8連に見る「統合」の象徴をめぐる——	長谷川弘基	13
“That high window of dramatic verse”: Nationalism and Peasants in <i>Cathleen ni Houlihan</i>	岩田 美喜	24
記憶、歴史、忘却——イエイツの場合——	鈴木 聡	37
主体、他者、言語——イエイツにおける間接話法の場合——	藤田 佳也	49

シンポジウム報告1

‘Blood and the Moon’を読む	司会と構成 羽矢 謙一	59
二つの世界のバランスについて	山崎 みや	61
“we”とは誰か? ——ネイション、トラディション、コメモレイション——	荒木 映子	65
‘Blood and the Moon’についての一考察	君島 利治	69
‘Blood and the Moon’と塔	海老澤邦江	72
「汚がれない血」	羽矢 謙一	76

シンポジウム報告2

『鷹の泉』のドラマ性	平田 康	79
井戸のほとりで何が起こったか	小菅 奎申	84

研究発表要旨

「万霊節の夜」をめぐる思索の問題	薦田 嘉人	88
ディラン・トマスとイエイツ ——娘への想いをうたう詩人たち——	太田 直也	89
〈存在の統合〉の行方	小舘 美彦	91
『塔』の人間賛歌	三宅 伸枝	92
ワイルドとイエイツ——『サロメ』と月のシンボリズム——	中村 久美	94

書評

松村賢一編『アイルランド文学小事典』	荒木 映子	96
--------------------	-------	----

アイルランド文学研究書誌	99
第35回大会プログラム	109
会計報告	111
論文要旨(英文)	112
編集後記	117
投稿規定	117

能の時空とイエイツ

高 橋 陸 郎

高橋陸郎です。忙しいとご紹介いただきましたが、とくに忙しいわけではありません。要するに要領が悪いで、段取りが悪いんですね。僕は以前広告の会社に勤めていまして、その会社の先輩に山口瞳という小説家がいたんですが、プロというものはだいたいひと月に150枚以上書くのが普通だというふうに言っていた。僕はひと月に50枚も書いてないんでプロじゃないわけで、忙しくないんです。要領が悪くてもたもたしているだけなんです。まあ詩人ということになっているんですが、年間詩をだいたい4,5編から10編も書ければいいほうなんです。今回アイルランドに9月5日から19日まで、まるまるむこうに14日間、その間驚いたことに十数編詩ができて、その熱病のような状態が今もずっと続いていまして、聞くところによると、センス・オブ・グラウンドという言葉があるのだそうですけれども、アイルランドという風土は、そういう不思議な力を喚起するところだということを実感しました。僕はもともと少年時代からギリシャが好きで、6度かもっと行っているんですが、ギリシャではついぞそういうことはありませんでした。ギリシャは非常に明るい光にあふれたところで、そこには実は遠近法が存在しないということをリルケが言っているんですが、本当にアテネのあるまち角からクロポリスを見ますと、まったく同じ平面に遠い所と近い所がある、それは水蒸気がないということですね。そういう意味ではアイルランドは遠近感が単に実際の地理的な遠近感だけではなく、歴史的なあるいは民族的ないろいろな遠近感がある国で、そしてしかもいろいろな詩人が輩出しているという意味では古代ギリシャと同じなんです、ギリシャというのは割合と新たに詩を作らせてくれないところがある。アイルランドというところはそういうたくさんのお宝があるにもかかわらず、そこを訪れた人間が何か書くことを許して受け入れてくれるところがあるのではないか。もちろん今回大野光子さん榎木伸明さんという大変いい案内役というか先達を得たことが大きかったですけれども、そういうことを体験しました。実は僕アイルランドは2度目なんですけれども、最初に行ったときの印象が悪くというのは、一緒に行った人が悪かった。ダブリンにチェスタビーテ

ィという東洋美術をたくさんもっている美術館がありますけれども、そこのある作品を、それは源氏物語絵巻なんですけれども、それをビデオにして売り出そうという企画をある女性がレコード会社に持込みまして、その監修ということで僕が起用されたんですが、はじめからうまく軌道に乗ったら僕を捨てるという計画だったらしく、帰ったらさっそくそういう運動が始まったんで、たちまちアイルランドは暗い場所になってしまいました。僕も暗いままはいやだから、返す刃でその方を葬り去りまして、二度とあの世界で生きていけないようにしました。私がなにを高橋様に致したのでございましょうとおっしゃったんですが、たくさんのごことをなさいました。で今回その人とまったく対極にある大野光子さんのような方が導いてくださったので、僕は本当に嬉しかったんです。以上は前置きです。

今日の「能の時空とイエイツ」という題なんですが、できるだけ大きな題をつけておけば、後でつめることができるので、大きな題をつけておきました。内容としては〈イエイツ原作、松村みね子訳『鷹の井戸』の能化について〉とでも考えていただければいいかと思います。これは1990年の12月22日と23日、渋谷松涛の観世能楽堂において、観世寿夫13回忌記念能というのが行われまして、そのための作品を橋の会という能を上演する団体から委嘱されましてイエイツの『鷹の井戸』を能にすることになりました。橋の会という会自体が、観世寿夫という、僕はこの人は100年に一度現れるか現れないかの大自然だと思っておりましたけれども、この方の追慕の気持ちから生まれた会なんですけれども。そういう意味で、寿夫さんの13回忌の企画になったのです。観世寿夫さんという方は、横道萬里雄さんの『鷹姫』という作品を数度上演されておりました。僕もそれを何度か見てますけれども、横道萬里雄先生というのは能楽界の大長老であられる方ですから、そういう方の『鷹姫』という作品があるのに、何故僕のところに依頼が来たのかということで、改めて『鷹姫』の台本を再読してみたんですが、『鷹姫』は、能の構造文体というものをどこまでイエイツの戯曲の『鷹の井戸』あるいは『鷹の井戸にて』に近づけるかという1つの試みだったのだとの結論に達しました。イエイツの戯曲の『鷹の井戸にて』は、正直言って能とはいえないもので、まったく別種のもので、これをどこまで、つまりこの戯曲に能の文体、文脈をどこまで近づけるかというのが横道先生の試みだったと思います。それなら逆にイエイツ『鷹の井戸にて』をどこまで能の文脈、文体に近づけるかという、そのことが僕のやるべき仕事ではないかと考えたんです。そこで当然能とは何かという問題になってくるわけですが、これは野上豊一郎先生はじめ、さまざまな定

義の可能性がありますがけれども、その中の1つの可能的定義として、例えば僕はこういうふうに考えます。それはワキという霊媒をたてて、歴史上または伝説物語上の人物をシテとして呼び出し、その特殊な生と死の磁場を語らせることで人間一般の生と死の本質を照らし出す。そういう劇構造をもったものが能だろうかと思えます。それはワキが多くの場合仏僧か神官であることが証明しているといえるのではないか。

ワキについては西郷信綱先生に、非常に魅力的な説があります。それはワキとは、言^{ことば}別くこと、玄妙なる言葉の意味を解釈して、観客に知らしめる人。そういう意味からきているという解釈も成り立つのではないかということ非常に控えめにおっしゃっていますけれども、非常に魅力的説だと思っています。

いずれにしても、こういうワキという霊媒をたてて、シテとしての歴史上、伝説上の人物を呼び出すという一種の降霊術。降霊術に大変深入りしたイエイツが、能についてパウンドを通して、いろいろ教えられかつ理解を深め、惹かれたのは当然だろうと思います。ただ、イエイツの能の導入役を果たしたパウンドの能理解ということ自体、当時の文化格差からいって当然のことなんですけれども、かなり誤解がある。そしてそのパウンドを通して、イエイツが理解した能はさらに、誤解が増幅しているということは十分考えられるわけで、その結果『鷹の井戸にて』というような大変な玄妙不可思議な作品が生まれたわけですが、それはある意味ではかえって幸せだったと思うんですね。逆にその能でもヨーロッパ劇でもないものが出現することによって、能の本質を証明してくれたことになるからです。

さて、いかにイエイツ劇を能化するか、イエイツ劇の『鷹の井戸』を能化するかということなんです。まず登場人物があります。イエイツ原作、松村訳では、3人の楽人、井戸の守り、これは鷹のことなんです。それから老人、青年と続きます。参考までに横道さんの『鷹姫』では、クーフリン、これは波斯国の若い王子、波斯国はペルシャですね。老人(実はその幽霊)、乙女(山のすだま、鷹姫)、岩(岩そのもの)というふうに並んでいます。

このクーフリンには漢字があててあるんですけども、空という字と、賦という字、麟は麒麟という想像上の動物にあてる麟。これは波斯国の若い王子、これは突然のようできて、昔の日本人が考える世界の果てが波斯国ということですから、これはそんなに間違いではないだろうと思います。老人実はその幽霊というのは、その存在のありようのことを言っていると思うんですけども。乙女は、山のすだま。それから岩、岩そのもの、これはいわゆる能の世界でいうところの地謡

的なことをこういうふうにいっているのだと思いますけれども、要するに3人の楽人をこれにあてているわけですね。

僕の場合はイエイツ劇の能化ということですから、イエイツ劇を能の文脈、文体にできるだけ近づけるということですから、登場人物をシテやワキに当てはめるということから作業をしました。登場人物からいいますと若者がワキ。これはワキというものが霊媒という考え方からするとちょっとずれるんですけども、そういうずれ方をした能はいくつもあります。若者がワキ。老人がシテ。もっとも鷹がシテであるという考えもあります。後段は事実上シテ的な存在になるんですが、しかしやはり能の文脈上から言えば老人がシテで、シテツレということになる。それから能の地謡じうたいにあたるものがイエイツ劇では楽人になっていますが、この楽人というのはこの中に実際に読むと、地謡じうたいと囃子方と後見を兼ねている、そういう存在として、彼は楽人ということをしていっているようだけれども、それが横道作では岩になっていますけれども、僕の場合は影たちとしました。これは僕の恣意ということでは必ずしもなくて根拠がありまして、松村訳の中の老人のセリフで「それはこのさびしい山に踊る清い影ばかりが知っている真理の一瞬間だ」というのがあります。それからまた、別のところでやはり老人のセリフで「のろわしい踊り手たち、おまえらはわたしの生命を盗んだ。影にそのことの悪がありうるか。」その影というのをふまえて、影たちとしました。

それからもう1つ能に欠かせないアイというのがあります。これは間狂言ですね。前段と後段のあいだに出て来て、いわばその前に前段の部分のモドキをやるんですね。それは当時の方法でやるわけです。わかりやすく言うと、それは普通、所の者、それはワキが呼び出して、その所の者が出てきて、何も私は知らないけれどいいながら事情を物語るというんですけれども、しかしこれはシチュエーションが絶海の孤島ですから、絶海の孤島には所の者はいないわけですね、当然。そこで苦しまぎれに、作者自体を呼び出しているわけです。これも根拠がないわけではなくて、所の者は結局は作者の、あるいは作品の代弁者ですから、アイを作者、唐突のように見えるかもしれないけれども作者としたわけです。

文脈というか、構造の上では前段と後段に分けて、前段は若者と老人の対立、これは原作通りです。この後中入りがありまして、普通はこの中入りを通してシテが隠していた本質をあらわにする。ここでは老人が乙女に変わることも考えられるんですが、ここではそういう転換はしていない。

後段は若者と乙女の対立ということで、本来逆に老人が若者のツレ的な、つまりワキツレ的な存在になる。これも原作に根拠がないわけではありません。その

若者が乙女を誘惑するという、つまり水を奪うものと、水を守るものとの対立なんです。水を奪うものが水を守るものから水を奪うために使おうとする手段が誘惑というかたちなのですが、それも根柢がまったくないわけではなくて、これも松村訳によると青年のセリフで「どこへでも飛べ 灰色の鳥よ、おまえは私の腕にとまるのだ。女王と呼ばれた人たちも、私の腕にとまっていた」これを拡大解釈して愛に誘うと解釈したんです。最も言葉の上で意を用いたのは、冒頭のワキの次第ですね。これは一番最初に出てきてワキがしゃべることを次第といいます。が、一曲の主題が次第において提示さると思うので、そこに意を用いたというか、適当な表現が出てくるまでに苦勞しました。

お渡しした資料の最初のページに

鷹の翼のあやまたぬ 鷹の翼のあやまたぬ いのちの井戸をたづねん

これは鷹の井ということの本質をここで提示する。鷹という俊敏な獲物を狙う鳥が何かを見つけて、あやまたずに飛んでいく、その先にある命の井戸を、自分も鷹にあやかって尋ね当てたいものだ。

この言葉が出るまでにかなり苦勞しました。

次に後段の冒頭ですね、これは待ち謡で後ジテが出てくるのを待つというかたち、ここは謡の主題をちょっと変えた再提示がある所。資料の2枚目です。

若者 かの老人に及かねども かの老人に及かねども われもここにてひたすらに 待つとし聞かば見えもせよ かく願へども処女は見えず
俄かに起こる疾風のかぜの 空の奥より吹き落とすと 見るや三本の木の中の 秀つ枝に止まりし畏鳥

というここがその待ち謡ですね。老人を待つと同時に処女を待つ。ここもそれなりに苦勞しました。あとは一番クライマックスである、2枚目ですね。ここは地謡ですね。鷹の舞があるところですね。ここもかなり苦勞したところです。ちょっと読みますと...

影たち この岸の齋つ石むらに草むさず 齋つ石むらに草むさず つねにもがもな常処女 処女はいまは鷹の鳥の なほしも天に二こゑ三こゑあぐる叫びは畏鳥 鷹の処女の鷹の舞ひ 舞ひきはまりて澄みわたる 全き沈黙の時し

もあれ 天にみだるる雲割れて 進り落つ滝津瀬の 光は日にも月にもあらず
天つ河原の堰切れて 逆巻く波のもんどり打って 注ぐや三本の木の下の
石のおもての湧きかへり そのいのちの井戸いのちの水 呑まむと心は
やれども 夢の狭霧はいと濃くて やうやく到りしその時は いのちの水は
すでに退き 僅かにうるほふ石のおもの その湿りとて見る間に乾き 老人
若者もろともに かたみに目と目を見交はして 鷹の処女に目を遣れば

この部分なのですが、「この岸の斎つ石むらに草むさず」というのは思いついた時にはこれだ、大げさに言うと膝を打ったという感じなのですが、これは『万葉集』の巻の第一に「十市皇女が伊勢の神宮に参りし時、波多の横山の巖を見て、吹茨刀自の作る歌」というのがありまして、

川の上の ゆつ岩群に 草生さず 常にもがもな 常処女にて

これは一般に解釈されているのでは、十市皇女というのは天武天皇の皇女なのですが、伊勢の斎宮になって伊勢にくだる途中、吹茨の刀自というおばあさんが、これは川のほとりの神聖なる岩むらに草がはえていない、そのようにあなたも娘のままに、処女でいらしていただきたいものですという解釈になるといわれていますが、僕はちょっと違うだろうと思ひまして、これは吹茨の刀自という人が代作したんだけど、本当は十市皇女の歌であるというふうには解釈できる。ですからそうありたいというふうに、彼女がつまり十市皇女が、そういう歌だと解釈していますけれども、要するにこれは処女というものの清らかさ神聖さ、そしてある意味では恐ろしさを歌っている歌だと思ふんですが、これが出てきた時は、これは使えると思って、さっそくこれを使ったわけです。

それからもうひとつは、アイとありますね。これもある人に難しすぎる、長過ぎるといわれたんですが、アイの語りでしばしばそれだけで10分に及ぶような長いものがある、それを語りおおせることがまたいわゆる間狂言の腕の見せどころでもある。とにかくここではこれだけの長さで格調が必要だと考えました。

若者 いぶかしや いままでわれと論ひ 争ひゐたる老人の俄かに消えて見えぬは如何に 尋ねんと思へど人跡絶えたるこの地 所の者としてあらざれば
苦しまぎれに呼びいだす いかにかこの物語の作者はいづこに候や
作者 そもそも作者とは顔もなく名もなく物陰に隠れて候べき者 そもそも誰人の

何故なればかかる所へは呼びだし候ぞ

これはもともと僕はそう考えている。本当はだから僕も詩の作者ですから、こういうところにてでしゃべってはいけないんですが。これに対して若者が

若者 われはおことが言の葉にて 作り候ひし物語の中の一人なるが その物語の只中に いままでわれと争ひし 老人を失ひ候へば 作者にかかる責として いのちの井戸また老人のてんまつ 一通りおん物語候へ

作者 これは似合わぬご所望に候 さりながら 作者の責と申され候へば是非もなし 試みに語って聞かせ候べし 人間生まれながらにして 生老病死の四苦あれば 誰か不老不死を願はざらん されば天地開闢このかた 時じくのかぐの木の実 奇びの草を求むとて 陰山深谷あるいは攀ち あるいは綱を垂らし また天にのぼり海に沈む みなとこしなへのいのちを獲んがためなり

言ひ伝へにいのちの水と申す そを含めばたちまち息かぐはしく血あらたに いのち死ぬことあらじと申す 山の民海の族 所所方に言い候へて候 その水現つに見たる者なく その水実に飲んだる者さらになし 総じてこれ常若永生の邪しまの願望 神をも怖れぬ果てなの妄執 これを産んだる幻と承り候

ここにいのちの井戸と申すは 波濤万里嵐領ずる荒海の 潮の八潮路の八百折の果て 怖れ知らずの漁父も舟子も 到りし者なき妄念の岸 日も月ものばらず沈まず 朝もなし夕もなし

渚に近く三本の木あり その空つねに木枯らしすさぶ その木の下にはひとりの処女 口もの言はず眼うつろに 日ねもす目守る枯葉のささめき 枯れ葉の下の乾ける丸石 またもろもろの影あり 近く遠く処女を囲む この木の下に枯葉つもれる石磧こそ 件のいのちの井戸ぞと申す

井戸と申すゆゑは 僅か十歳に一度のたまゆら 石のおもてに木湧きいづると申す 水湧きいづる兆はすなはち目守りの処女の眼にあり つねはさながら乾ける石の うつろの眼俄かに濡れ 鷹の目の如かがやくかと驚く束の間 天を見上ぐる甲の調べは鷹の叫び 二こゑ三こゑ 叫びしのは鷹の羽の舞 舞に見惚けて気付けば笑止や 枯葉の下の石磧いつしか濡れ いのちの水のいましも湧きしは いましも引きしその跡にこそ このゆゑに件の井戸を鷹の井戸とも申すと かやうに承り候

また只今失せ候老人と申すは その昔遠^{きんこく}国方にかくれもなき 武^ぶ辺^{へん}の家^{いへ}に人
となり 弓矢の道はた恋の道に 並ぶ者なき剛の者に候ひしが たまたまあ
る夜の酒宴の席に いのちの井戸の噂を聞く その夜のうちに舟を盗み 柱
に帆を張り沖へと出づ 早に苦しみ嵐に揉まれ 魂うしなひこの岸に着く
それよりこのかた幾十年 井戸のしるべの三本の木の下 目守りの処女の眼
の動き

ひたすら目守り来りしが 欺かるること幾たびか 此たびも重ねて欺かれん
か されど処女の欺くならず あのれの願望おのれの妄執 かへつておのれ
を欺く しかもこの老人 殊^{ことさら}更めきし例しにあらず およそ世にある人間
総じてこれおのれの願望妄執に 欺かれつつ一^{ひと}生を終はると かやうに承り
及び候 ヤ とやかう語り候うち 時刻もいたく過ぎ候へば われはふたた
び物語の外 顔もなく名もなき作者の分際へとはやばや退散候べし

こんなわけで僕としては、もしイエイツが能の文脈と文体ということに親しみ、
本当に知っていたらどう書いただろうかというつもりで、イエイツに化けたつも
りで書いたんですけども、出来のほどは自分ではわかりません。それはまた
ヨーロッパ劇の形式を用いて能というものを世界文学の中に持ち込んだイエイツ
という詩人に対する一日本人としてのささやかな返礼でもあります。
最後にアイルランドに朗読の旅をしてきましたが、イエイツのゆかりの地、バリ
リー、ゴールウェイ、スライゴを訪れて生まれた3編の短い詩を読んでおしま
いにしたいと思います。

イエイツを思い出す三つの詩

鞍の上つめたき目投げ行きすぎよ

わが生ける日も死してののちも

W・B・Y

1 塔 パリリー

木立の中 黒い川のほとりに石の塔
石の塔の内側には 回る石の階段
石の塔の人は 石の階段を上り下り
石の窓から 塔の外の下界を見まわす
石の窓の外の下界では 長い闘い
友が友を 兄弟が兄弟を殺しあう
闘いの波が海の潮のように引いた後
石の塔の人は 石の戸口を出て帰らない
石の部屋の中には 大きな石の暖炉
石の暖炉の中には 記憶の泥炭の火
再びは帰ってこない石の塔の人のため
聞こえない音を立てて 燃えつつける

2 樹 ゴルウェイ・ケール荘園

ここに二抱えものブナの大樹があり
木肌に 名前や頭文字が彫りつけられている
この屋敷に招かれ 庭に遊んだ人人のだ
名前どうしは仲が良かったり 悪かったり
中には 初め仲良く 後で悪くなった二人も
彼らのすべてを 女主人が微笑で包んだように
八方に拡がり枝垂れた枝が 幹を包んでいる
女主人は去り 名前の主もみんな退場

九月の すこし疲れの見える日蔭に入り
あれは誰 これは誰 と興じる私たちも
間もなく 樹を後ろに 遠く去って帰らない
木肌の上の名前がすべて幻だった と
思わずにはいられない距離まで

3 橋 スライゴー

石づくりの橋の四つのアーチから
奔り流れる黒い水を 川岸から見
百年前 その人が見ていたように
その人はある日 川岸を去り
多くの都市と多くの庭をめぐり
遠い都市の遠い庭で 生を終えた
柩は橋を渡って この都市に戻り
街道沿いの死者の庭に葬られた
私はこの川岸を去って 橋を渡り
幾つの都市 幾つの庭をめぐるだろう
亡骸は どんな都市のどんな橋を渡るだろう
どんな人が 川岸から見ているだろう

「学童の間で」再考

— 第8連に見る「統合」の象徴をめぐる¹
in minimum natura maxima²

長谷川弘基

「学童の間で」(‘Among School Children’)がイエイツの詩を代表するに足る充実した作品であることに異議を唱える人は少ないであろう。詩全体を通して、具体的かつ喚起力の強いイメージに溢れ、しかもそれらのイメージ間に有機的な関連があり、豊かで複雑な交響が繰り広げられる。詩は現実の描写に始まり、その現実の光景に触発された瞑想の世界が直ちに展開され、個人的回想は哲学的考察に発展する。詩の構成を忠実に反映した音韻的連鎖を保ち、詩のリズムは、前半は瞑想にいかにも相応しく、落ち着いたアンダンテであり、次第に速度を増して最後は舞踏にまで高揚する。このような高度な詩的技術を駆使して、無駄のない統一が64行の詩句を通して達成・表現されている。最終連で明らかにされる「木」と「踊り手」のイメージは、この統一感をさらに凝縮して表わしているがゆえに、一読するだけで絶対に忘れたい強烈な印象を生む。ブルックスがこの詩を「巧みに創られた壺」の一つに数え上げたことも納得せざる得ない。³

しかし、ひとくちに「統一」と言うが、実際にこの詩を通してどのような「統一」「統合」が達成されているのか？ この詩の解釈については、すでに(半世紀も前に)ジョン・ウェインやカーモウド、あるいはブルックスの手になる決定版とも目される批評がある以上、問題となるべき点は概ね整理しつくされ、この詩の最終の評価もほぼ定まっていると見なすのが妥当かもしれない。事実、比較的近年著されたド・マンによる、いささか意表を突く指摘も、カーモウドの批評をしっかりと受け止めた上でのアンチ・テーゼ、対位法的主題の提示と見なしうるであろう。すなわち、この詩が主に「踊る肉体」と「大いなる樹木」というイメージを通して対立物の統合を見事に示しているというカーモウドの主張に対して、成し遂げられたと思われたはずの統合の裂目が詩句そのものから透けて見えるとド・マンは主張する。⁴かくて、両者の主張は真っ向から対立しているように思われる。一方は統合の成就を謳い上げ、他方はその基盤の脆弱さを指摘する。ところが、両者の対

照を通じて明らかになる一層興味深い点は、カーモウドは言うまでもなく、ド・マンもまた、「学童の間で」の最終連の表現をほぼ自明の如くに扱っている事実である。この点に関しては他の批評家も同様であり、この詩の解釈にあたって最終連、特に最後の4行の詩句、「木」と「踊り手」の相互関係を問題視した批評にお目にかかることはない。一本の木(の全体)が決して葉や枝などの部分に還元できないように、そしてまた踊り手と踊りが決して区別できないように、「存在」は肉体と魂の合一を表し、それゆえに一つの「完全」、損なわれた箇所を一つとして持たない「全体」を体現している。最終連の一般的な解釈をごく手短にまとめればこうなるであろう。

事実、「学童の間で」の批評において第8連が言及される場合、その朗々として高らかな調子を概ね生の賛歌として、大いなる「統合」の誉め歌として捉えることが一般のようである。確かに先行する第6連、第7連の「明らかな」難解さに比べ、第8連はとりあえず滞りなく読み通せてしまう。とりわけ、直前の第7連において“images”や“Presences”という秘儀的とさえ言えそうな語句に悩まされた後では、「花咲く栗の木」「風に揺れる木」「踊る肉体」などの明確なイメージは、視覚的には明晰な輪郭を、心情的にはいかにも「踊り」にふさわしい軽やかさを表している。批評家の多くが「学童の間で」の解釈にあたり第8連の表現にさしたる拘りを示さないのは、この連を支配するイメージャリーが明晰かつ軽やかであることが大きく影響しているように思われる。

しかし、最終連の最後の1行、つまり、イエイツの全ての言葉の中で最も有名な詩句の一つである“*How can we know the dancer from the dance?*”の意味は果たしてそれほど自明なものか? 「意味」と無頓着に言い放つことは、不必要な誤解を招くかもしれない。詩が、本来の性格上、単なるパラフレーズを拒絶することは言うまでもない。この1行に関して、それが詩の1行である限り、例えば、*dancer*は肉体を表し、*dance*は精神を表す、あるいは、*dancer*は作家を、*dance*は作品を表す、等と言いかえることは初めから拒否されている。どんな言い換えもこの1行の真の姿、その真価を再現することはできない。これこそ自明なことである。したがって、ここで問題としたい「意味」とは、この最終行が「学童の間で」の中で果たしている役割、詩の内部においてその1行がそれに先行するその他の63行とどのような関係にあるのか、端的に言って、この1行は全体との関わりの中で真に「適切な関係」にあると言えるのだろうかという微妙な不安に関係することである。換言すれば、エリオットが‘*Grecian Urn*’の最後の2行について感じた疑問、(しかし、その批判自体に対しては十二分な再批判が可能であろう、)すなわち、も

しかししたらこれらの詩句は十分に準備されたものではない、詩中の他の言葉との間に十分に有機的なつながりがないかもしれないというごく幽かな不安である。⁵

もちろん、イエイツのこの1行はキーツのあの2行(‘Beauty is truth, truth beauty,’ — that is all / Ye know on earth, and all ye need to know.)ほどにも突飛ではないかもしれない。両者の相違は、一方はこれ以上の断定はないと思われるほどの肯定、神託の響きを伴った完全終止であるのに対して、他方は疑問形で提示された、いわばオープン・エンディングである事実ともおそらく無関係ではない。キーツの詩句に認められる完全な対称性は超越性と自閉性を伴っていると思わせるのに対して、イエイツのあくまでも人間的な声は、実際は秘儀的でさえありうる詩句の難解さをカモフラージュするのに貢献している。“How can we know the dancer from the dance?”という口語的な問いはあまりに自然に響き、(ここにイエイツの作詩上の絶妙な技法を認めることは吝かではない、)重要な問題を孕んでいるにもかかわらず、あたかも川の流れるが川中に横たわる巨石を軽々と流れ過ぎていくように、読み手の意識をこの一行の上に拘泥させることはない。にもかかわらず、「学童の間で」の最後の一行を自明なものとして読み流すことは決してできない。

この一行のオーソドックスな解釈は、danceやdancerがそれぞれ何を指すかはさて置き、いわゆる“Unity of Being”、対立物の解消・統一を表しているというものである。「労苦が花開き、踊るところ」がはたして現世に存在すると想定されているか、あるいは彼岸に想定されているかは解釈の分かれるところにしても、どちらの解釈に立脚するにせよ、このオキシモロンを通して対立物が止揚・統合され、最終行の高揚した表現に結びつくことに変わりない。この最終行に至る直前に、「存在の統一」のシンボルとして“chestnut tree”を登場させ、しかもその木が“great rooted blossomer”(強調筆者)と巨木を想起させることから、容易に「世界樹」との連想をもたらし、「存在」の統一と絶対性はいっそう確固たるものにされる。その上で「栗の木」を“body swayed to music”と言い換えることによって、「木」のイメージと「踊り手」のイメージが巧みに結び付けられる。つまり、世界樹を連想させる巨木のイメージを「踊る肉体」のイメージへ移行し、重ね合わせることで、「踊り手」と「踊り」の不可分性が「存在の統一」を示す決定的な象徴として立ち現れる。こう読む限りでは、最終行はそれに先行する他の部分と密接な関連を示し、私の発した先程の疑問は単なる杞憂、悪くすれば性質の悪い言い掛かりということになりかねない。実際、例えば、カーモウドも *Romantic Image* の中で、単にイエイツのみならず他の同時代の詩人の作品をも丹念に研究した上で、「踊り手は肉体と精神の統合されたイメージであり、イエイツのいわゆる

『体系』における第15相を示す完全な類型である』⁶、さらに別の箇所では、「踊り手の表情はサロメ同様にいかなる感情も性格も示さず、それゆえ、そこにはただ踊りのみがある、そして、踊り手と踊りは、肉体と魂、意味と形式がそれぞれ別個に把握されたり分離されたりすべきでないように、分離できなくなる』と述べている。つまり、踊り手と踊りの不可分がそのまま肉体と精神の合一を表すと解釈されている。

しかしながら、この「存在の統一」を表すはずの二つのイメージ、「木」と「踊り」の組み合わせには微妙な「ずれ」があることを先ず確認したい。そもそも、カーモウドの指摘においてさえも、「踊り手と踊り」のペアと「肉体と魂」のペアは決して等価だと主張されていたわけではなかった。単にそれぞれの関係に並行性が、すなわち二つの組み合わせの間に比例式が成立すると主張されているに過ぎない。踊り手と踊りの不可分性が「存在の統一」を表すということは、たとえば「世界樹」が「統合されたひとつの宇宙」を表す場合とは異なって、決して自明なことではないのである。試しに「存在の統一」を端的に示していると理解されてきた詩中の二つの疑問文を実際に並べてみよう。両者の違いがたちまち浮き彫りにされる。

1. Are you the leaf, the blossom or the bole?
2. How can we know the dancer from the dance?

「木」に関して問題となっていることは、一読する限りでは、「部分」と「全体」であるという他はない。木ははたして葉なのか、花なのか、それとも幹なのか？葉や花によって木を代表させることが可能だろうか？つまり、「部分」が「全体」を代表することが可能なのか？「部分」が総じて「全体」になるのか？あるいは、「全体」を「部分」に分解するようなことが許されるのか？「木」が、世界樹に代表される通り、「存在の統一」を表すに相応しい伝統的象徴であることには疑問の余地がない。「木」は「全体」であり、「部分」に分割されることは決してない。ところが、dancerとdanceの関係は決して「部分」と「全体」に還元されるものではない。むしろ、「本質」ないしは「根拠」とその「顕現」ないしは「現象」、「実体」と「表象」とも言うべきような関係である。（「木」と「葉」の関係は決して「本質」と「現象」の関係ではない。）さらに言えば、カーモウド自身が別の個所で述べているように、内容と形式が区分けできないdanceはペイターの主張する音楽の地位にあり、加えてdanceは「空間化され、視覚化された音楽」とも考えられるので、単にdanceだけでも「存在の統一」を表すに十分なはずである。⁸または、単にdancerだけでも、dancerはすでに単なる肉体ではなく、音楽=精神の受肉された存

在であるので、肉体すなわち自然と芸術作品 (artifice) の合一を表すに十分な表象である。つまり、統一の象徴である「木」の相関物は “dance” かあるいは “dancer” であり、dance と dancer の区別の可能・不可能を問題とすることは、「存在の統一」を超えた、新たな問題の地平を切り開いていると考えなければどうしても辻褃が合わなくなる。ところが、実際にはこのようにまったく異なった問題を表しているはずの最終連の二つの重要な問いかげは、それにも関わらず、これまでほとんど無条件に実質的には同じ問いの繰り返しと解釈されてきたのである。

それでは、まさに詩が終わるといえるときに、この最終行が提出する新しい問題とは具体的には何であるのか？「学童の間で」において樹木の象徴に加えてさらに dance と dancer の非分離性がことさらに必要とされる理由、根拠とはいったい何であるのか？結論を先取りして言えば、最終行で明らかにされることは、統一というよりもむしろ連続性 (continuity)、持続 (duration) という言葉で表すのが相応しい不可分性、分離不能性であり、この「連続性」こそが「学童の間で」を読み解くのに不可欠な鍵となる。そしてまた、unity、integration という、イエイツの全作品を貫く本質的概念も「連続性」という視点から見直してみると新鮮な姿を開示するように思われる。

あらためて考えてみれば、「統合」「統一」と訳される概念に「連続性」の概念が含まれていることはほとんど必然である。しかし、「統合」という言葉が「連続性」を覆い隠してきた感は免れない。ここでの問題の核心は、「学童の間で」の解釈にあたって、第8連の「木」や「踊り手」のイメージがあまりに確固として眩く (文字通りに “brightening glance”)、その見事に視覚的な造形のインパクトに心奪われ、その結果、これらの象徴を単に視覚的な次元でのみ理解してしまいがちな批評の傾向に関することである。「木」や「踊り手」の象徴をもっぱら空間的に (つまり、視覚的に) 把握してしまうことが、結果的に、「学童の間で」を様々な対立の「統合」を達成した堂々たる作品と理解することにつながっている。しかし、このような解釈にはどうしても予定調和的な、いささか安直な、いわゆる Affective Fallacy が働いているように思われてならない。イエイツの詩において対立は解消されるわけではない。むしろ対立は維持されたまま並置され、共存するのである。根と花がたとえどんなに隔てられているにせよ、共存するように。

実際、後段に詳述するように、この詩は冒頭から時間的継起、連続性を暗示ないしは明示する表現にあふれている。「統合」の象徴である「木」も、その堂々とした空間的拡がりばかりに目を奪われるのではなく、むしろ時間的連続性を表す

象徴と解すべきである。問題の最終行が顕わにしていることは、あたかも一枚の絵画のような明確な視覚的イメージを持つ「木」象徴にしても実は決して単に空間的(非時間的)統合を表すべき象徴として用いられているのではなく、同時に時間的な拮抗りを示唆すべく用いられており、そのような読解をこそ促しているという事実である。詩中の「踊り手」の舞は、“body swayed to music”(強調筆者)と明示されているにもかかわらず、「旋回」しているとしばしば信じられているようである。しかし、たとえ旋回であったとしてもそれは決してスピンはない。ここでの「踊り手」のイメージに高速回転する独楽の姿、運動と静止の統合されたイメージ、を重ねることは場違いに感じられる。「木」と「踊り手」、さらには「踊り」の複雑に入り組んだ並置は、確かにある種の「統合」、「連続性」を体現している。しかし、イエイツがさまざまな象徴を駆使して詩の中で追求してきた「統一」は、それらの象徴を視覚的イメージに還元して分析・解釈する、いわゆるイマジスト的詩学に依拠した批評(たとえばカーモウドの批評に代表されるような)がしばしば見逃してしまう重要な側面を宿している。¹⁰

「学童の間で」を通して最も顕著な特徴が無数の対立物・二項対立の提示に認められることは指摘するまでもない。中でも最初に現れる対立は、タイトルも暗示する、子供と老人、若さと老いの対立である。この対立は、老人の若かりし頃の思い出というモチーフを経て、現在と過去というもう一つの際立った対立へと自然に進む。さらに、過去の恋人の美しい肉体と現在の老いた姿の対比を通して繁栄(flourish)と衰退(decay)という対立も提示される。すでにこれだけのことから以下の二つのことが確認できる。一つは、これら一連の対立を通じて一貫して認められる要素が「時間」であるという事実。あらためて主張するには当たり前すぎることではあるが、時間こそがこの詩の中核を成すテーマである。人間の生における「時間」の無情と人間の側からの異議申立てはイエイツの詩世界を支えるもっとも太い柱の一つであるが、「学童の間で」においても時間と人間存在の複雑な関係は第1行から最終行にかけて首尾一貫したモチーフである。多くの批評家がこの事実に注目しないのは、これがあまりに自明で当然すぎるからであろうか？

確認できるもう一つの実実は、肉体と精神の対立に関してであるが、これは通常信じられていることとはかなり異なっている。すなわち、「肉体」が第2連の冒頭で、“I dream of a Ledaean body.”とかなり注意を引く仕方で現れるのに対して、(詩人が突然に思い出すのは魂ではなく肉体の方である!)その対立項であるはずのsoulがはっきりとは現れない事実に注目したい。少なくともこの詩では、もっぱらbodyのみが問題となっており、soulが声高に論じられることがないことは明白で

ある。soulという語はようやく最終連に、“to pleasure soul”という形で表されるだけである。この一行は、「学童の間で」よりもむしろ‘Sailing to Byzantium’に相応しい一行であり、事実、‘Sailing to Byzantium’との連想があつてこそ、「学童の間で」を読む人は魂と肉体の対立を思い浮かべるのではないだろうか？ 確かにimageと呼ばれるものは再三言及されているが、imageは決してsoulと同一視できるものではない、soulを含んでいる可能性は否めないとしても。また、詩中に重要なモチーフとして現れる音楽が精神を暗示・象徴すると考えられなくもないが、音楽はむしろdanceに直結し、したがって肉体にも精神にも等しく関係していると考えの方が適当である。第1連で、子供たちが教室で「歌」を習うとされていることも、音楽を単に精神のみに結びつけることを躊躇させる。つまり、この詩においては、老いと若さの対比に代表される時間のテーマこそが中心を占め、魂と肉体のテーマは二義的であるということは確認されねばならない。

続いて、数多くあるその他の二項対立の中から是が非でも運動と静止の対立に注目しなければならない。この対立は第7連において、二種類のimageが比較され、“animate”, “repose”という対照が示される個所で最も鮮明に表されている。しかし、danceに代表される運動のモチーフは実際は冒頭の1行にも巧妙に込められている。(“I walk through the long schoolroom questioning.” 強調筆者。)そして、運動と時間とが密接な関係にあることは言うまでもない。加えて、詩の構造自体も運動と時間の相関性を体現しているように思われる。詩の前半、第1連から第4連までは、「今」と「過去」が規則的に交替して表されている。この規則的な交替は、言うまでもなく、一種の「揺動」であり、つまりは運動である。そして、詩が進むにつれてこの対称性が消失していくことは、たとえば舞踏をこの詩の構成の原理と想定すれば、前半では規則的・反復的動きが強調されるのに対し、後半は旋回の・円心的動きに取って代わられると理解されよう。”

以上のように考えた場合、イェイツ自身がある手紙に書き残したことからも明らかであるが、「時」「時間」こそがこの詩の中心的モチーフを提供していると断言して間違いはない。”そもそも、この詩を支配する二つの主要な象徴の一つであるdanceそのものが「運動」であり、したがって、「時間」に支配された芸術である。ダンスと時間の本質的な関係は“body swayed to music”という語句にもはっきりと示されている。ダンスを肉体化された、空間化された音楽といっても過言ではないであろう。そして音楽は疑いもなく「時間芸術」である。

ペイターが音楽を特権化したことと、世紀末から20世紀初頭にかけての美学上におけるダンスの流行(それはサロメの流行と平行して現れる、)との間に関連の

あることはしばしば指摘されている。パイターは、音楽においては様式と内容が不可分であるという理由から音楽を特権化したのであり、その音楽にいわば「存在の統一」を見出していたのだから、音楽と姉妹関係にあるダンスが「統一」を表すシンボルとして選ばれるのはむしろ当然であろう。しかしながら、音楽にしてもダンスにしても、絶えず運動する、変化しつづける表象であることは大いに強調されねばならない。たとえサロメのダンスが死を内包するとはいえ、またイエイツが大きな関心を示した能の舞がときに極めて静かに展開されるとはいえ、そこから直ちにダンスの動きを“still movement”と見なし、静的な性質に還元してしまうことには賛成できない。(movementに力点が置かれているのであればこの表現に反対する理由はなくなるが、実際には stillness にのみ注意が傾けられている。)「木」や「踊り」の象徴が「時間」の空間的表象となっているという主張そのものは全く正当なものであるが、時間を空間的表象を通して把握することが時間の継起性を否定することにはならない。時間が「木」や「踊り手」という視覚性の高い象徴で表されているからといって、時間の流れが止められるわけではない。「ダンス」とは本来途切れることのない連続した運動である。

ダンスは、それゆえにまた、生命の発露としても理解されねばならない。イエイツ自身の作品にも、例えば、‘Nineteen Hundred and Nineteen’の中の“*All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong.*”、‘Imitated from the Japanese’の中の“*Seventy years have I lived, / Seventy years man and boy, / And never have I danced for joy*”のように、ダンスを人の生と結びつけた例が少なくない。また、ダンスはしばしば「風」と関連させられているが、風はすなわち息吹(ブネウマ)でもある。つまり、ダンスを通じて時間と生命が結びつき、すると当然、「死すべきもの」、mortalityの主題が現れてくる。そして、‘Among School Children’では、事実“*O self-born mockers of man’s enterprise*”という表現で「不死なるもの」との対比が表されている。

生は、イエイツ自身の言葉を借りれば、文字通り「刻一刻と変わり行く」ものに他ならない。(Minute by minute they change.)あるいは、「死につつある生育」(those dying generations)である。若さと老いが、たとえどんなに離れているように思われても、実は連続しているように、生と死も連続している。それは時間というものが連続しているからに他ならない。そしてまた、木の葉や花、幹、さらには根もお互いに不可分につながっている。ここで注目すべきことは、根と花が単に空間的な隔たりと連続性を表しているだけでなく、まさに時間的な隔たりと連続性を表しているということである。花は木にとっては生まれたばかりの幼児

に等しく、根はそれこそ古の遠い昔を表している。そしてこの両極端が連続していることこそ、木が生きている証拠となる。

‘Among School Children’の中にはその他にも「連続性」を示唆するイメージが多くある。冒頭の1行もその一つである。長い教室を質問しつつ歩く。これだけでもすでに空間的・時間的広がり、連続性を感じさせるが、加えて questioning という言葉が quest と重なり、詩人の生涯に渡る「探求」を示唆しているようにも響く。さらには、尼僧に導かれることから、ダンテの『神曲』のパロディとさえも思われる。探求の旅のイメージはもちろん世界樹のイメージとも矛盾しない。もう一つの例として、第2連の卵の比喩があげられる。プラトンの『饗宴』からの、男女の一体化の喩えとしては、「卵の黄身と白身のように一つになった」というのはまことに奇妙な一体化である。しかしこれも異なったものの連続した一体化と考えれば合点が行く。他にも、白鳥と他の水鳥との間の連続性(類似性といった方が普通かもしれないが)、異なった images の間の連続性、など、実に多くのイメージが連続というイメージを中心にして集められている。

そして、ダンスは決して止まることのない、絶えず変化しつづける、時間の制約をまともに受けた営み、すなわち「生」そのものである。それは、「まばゆい一瞬のきらめき」にしか過ぎない。しかし、「死すべきもの」としての人間=dancer は、dance から、すなわち時間から逃れること、離れることはできない。また、生きるものはどこか都合のよい時間で立ち止まるわけにもいかない。刻一刻と変わらざる得ないのである。だからこそ、「お前は葉なのか、花なのか、それとも幹なのか」という問いが決して馬鹿馬鹿しい問いではなく、切実な問いになるのではないか？木は木として少なくともしばらくの間は存在しつづけるであろう、しかし、葉や花はすぐに姿を変えてしまう。にもかかわらず、この変化こそが生きていることそのものなのではないか。最後の1行は、こうした覚悟の表明のように聞こえてくる。この意味で、これは「存在の統一」を表したものというよりは、むしろ、‘The Tower’ や、後の ‘The Circus Animals’ Desertion’ に見られるような、生をその悲惨や滑稽さを含めて受け入れようとする、この意味で、実は相当な緊張を孕んだ1行ではないだろうか。

存在は時間の影響を受けずにはいられない。人間は死すべき運命からは逃れられない。「『在る』とは『成ること』だ」(“Being is becoming.”)ということの背後には時間の暗い影が潜んでいる。イェイツは確かに単なるベシミストではない。しかし、強靱なベシミストである資格は十二分に持っていた。「学童の間で」の最終連で展開される大らかなイメージの背後に、“All changed, changed utterly: / A

terrible beauty is born.” や “All things fall and are built again, / And those that build them again are gay.” という声を聞き取ることは必ずしも場違いではないと思われる。

注

- 1 この論文は日本イエイツ協会第35回大会での研究発表『学童の間で』における『舞踏』の意義』に加筆訂正を加えたものである。
- 2 以下の論文の要点、イエイツの詩における時間性・歴史性の意義、は目新しい指摘ではない。しかし、その重要性がわずか二、三行の中に最大級に表現されており、しかもその個所のこの点に関する重要性がしばしば無視されてきたのであれば、たとえ月並みな結論に終わろうとも、この問題に対する注意を喚起することは無意味ではないと思われる。批評の面目は細部の検討にこそあるべきである。なお、テキストは Richard J. Finneran 編の *W. B. Yeats: The Poems* (Macmillan, 1984) による。
- 3 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (1947, San Diego: A Harvest/HBJ Book, 1974)
- 4 Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*. (Columbia UP, 1984) 197-203
- 5 T. S. Eliot, ‘Dante’, *Selected Essays*, 2nd ed. (London, Faber & Faber, 1934), 269-271.
- 6 “The dancer is the image of unified body and soul, the perfect type of what is called in Yeats’s ‘system’ the Fifteenth Phase.” (F. Kermode, *Romantic Image*, Routledge and Kegan Paul, 1957, 58)
- 7 “She has the impassive, characterless face of Salome, so that there is nothing but the dance, and she and the dance are inconceivable apart, indivisible as body and soul, meaning and form, ought to be.” (Kermode, 85)
- 8 Kermode, 72
- 9 「連続性」(=「持続」)の概念はイエイツと同時代のベルグソンの哲学を想起させる。エンゲルベルグによれば、イエイツはベルグソン哲学をかなり熱心に学んだらしいが、実際イエイツの「思想」とベルクソン哲学の間には強い相関関係があると思われる。さらに、イエイツのパリ留学、イエイツとベルグソンの妹との交流などの伝記的事実の存在を考え合わせると、イエイツの作品をベルグソン哲学との関わりで読み解く作業は少なからぬ裏りを約束するようと思われる。きわめて興味深いことだが、カーモウドは *Romantic Image* の中で再三ベルグソンに言及しているにもかかわらず、イエイツとの関わりは見事に無視している。(E. Engelberg, *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats’s Aesthetic*, 2nd ed. Washington, D. C.: The Catholic Univ. of American Press, 1988)
- 10 おそらくカーモウドにしてもイエイツの「木」象徴が時間的継起を表していること

に気がついていないはずはないであろう。しかし、視覚的イメージ(の分析)を批評的道具として用いたことによって、半ば不可避免的に「時間」の拡がりの側面は無視される。逆に時間は一点に凝縮され、静止=固定されて空間的に把握されることになる。そればかりか、この「時間の空間化」こそが「存在の統一」の顕現だという本末転倒さえ起こりかねない。ここに、Kenneth Burkeの言う“terministic screen”の問題が典型的に現れる。

- 11 視覚的イメージのフィルターを通して分析すれば、この「今」と「過去」の交替は、たとえば左右に対称的に枝を広げた大樹のイメージの構成に貢献するかもしれない。そして、まさに下から見上げた場合、大樹の頂近くでは枝の張り出しがもはや見分けられないように、詩の後半では時間の規則的な交代が認められなくなる。
- 12 To Olivia Shakespear, 24 Sep. 1926, Allan Wade, ed., *The Letters of W. B. Yeats* (London: Rupert Hart-Davis, 1954), 718-9

“That high window of dramatic verse”: Nationalism and Peasants in *Cathleen ni Houlihan* ¹

Miki Iwata

The name Cathleen ni Houlihan personifies Ireland. She came to be popular in various folk songs, especially Anglophobic ones, during the seventeenth century. Perhaps the most famous is ‘Kathaleen ny-Houlahan,’ translated from the Irish in the early nineteenth century by James Clarence Mangan, who was one of Yeats’s favorite poets. She was, combined with the image of the “Shan Van Vocht (poor old woman),” the character who stirred the nationalists’ aspiration for independence in the late nineteenth century.² One of Yeats’s early plays, *Cathleen ni Houlihan*, first performed by W. G. Fay’s Irish National Dramatic Company in 1902, deals with the miscarried rebellion of the Irish against England in 1798, focusing on this Ireland incarnate in a symbolic woman. Because of these backgrounds to the play, critics have always had to face the problem of nationalism in reading *Cathleen ni Houlihan* and its assessments have sharply fluctuated between affirmative and negative: for example, the play is sometimes interpreted as symbolic art and, at other times, as mere political propaganda written by the immature poet.³ The cause of such diverse interpretations also involves the women concerned with the play. Yeats collaborated with Lady Gregory in writing the script; while Maud Gonne, a nationalist famous both for her radicalism and beauty, played the title role in the first performance. The collaborative nature of the work offers additional complexities both in and outside the text.

The figures of peasant women show this collaborative aspect most, for there are two different connotations in the one image of the peasant women. Irish nationalists of the day made use of an Irish peasant image as an icon to exalt the national identity, while Yeats took peasants to be his ideal audience along with the aristocracy: for him, the peasant image is more an aesthetic

device than a political one, though the two can never be wholly separated.⁴ In *Cathleen ni Houlihan*, these two kinds of peasant figure intersect in the process of collaborative writing and performance. By examining the peasant representations within and without the text, I will show how *Cathleen ni Houlihan* is at once both a political and artistic work, and how the coexistence of these different facets troubled Yeats himself and his critics.

I. Two Peasant Women in Cathleen ni Houlihan

The story of *Cathleen ni Houlihan* is relatively simple: the Gillanes, an ordinary Irish peasant family, are busy preparing for the wedding of their elder son Michael. Suddenly, at their cottage door, Cathleen ni Houlihan, the symbol of Ireland appears. Michael is charmed by her words and plunges into rebellion despite the strong persuasion of his betrothed, Delia Cahel. The plot is based on a dream of Yeats. In the notes he made for the work, he expresses the difficulty he felt in writing out what he dreamt:

One night I had a dream almost as distinct as a vision, of a cottage where there was well-being and firelight and talk of a marriage, and into the midst of that cottage there came an old woman in a long cloak. She was Ireland herself, that Cathleen ni Houlihan for whom so many songs have been sung . . . and for whose sake so many have gone to their death. I thought if I could write this out as a little play I could make others see my dream as I had seen it, but I could not get down out of that high window of dramatic verse, and in spite of all you [Lady Gregory] had done for me I had not the country speech. . . . We turned my dream into the little play, 'Cathleen ni Houlihan'. . . .⁵

Yeats calls the high tone of his poetic diction "that high window of dramatic verse" from which he could not break free. Thus, he confesses that he had Lady Gregory's help in composing the peasant's talk. We can see from these passages the complex relationship between Yeats's personal poetic art inspired by the dream and the audience who should receive it. He wants to impart the presentation of his own imagination to others so that they can share

it, but owns to his incompetence in deploying country speech. It is in the collaboration with Lady Gregory, who was versed in a dialect used by Irish peasants, that Yeats could compose his dream as a completed piece of work. James Pethica has explored in full detail the role of Lady Gregory in *Cathleen ni Houlihan* and showed that conversations among the Gillanes in the early part of the play were almost all by her hand.⁶ The following is a family squabble between spouses over the marriage portion the bride should bring to them:

Peter. Indeed, I wish I had had the luck to get a hundred pounds, or twenty pounds itself, with the wife I married.

Bridget. Well, if I didn't bring much I didn't get much. What had you the day I married you but a flock of hens and you feeding them, and a few lambs and you driving them to the market at Ballina? [*she is vexed and bangs a jug on the dresser.*] If I brought no fortune I worked it out in my bones, laying down the baby, Michael that is standing there now, on a stook of straw, while I dug the potatoes, and never asking big dresses or anything but to be working. (77)⁷

Peter is a simple countryman who cares only about the sum of Delia's dowry. Bridget takes his words as insinuations against her and bites back at him scathingly. Though her vocabulary is relatively meagre, her speech has its own exciting rhythm sufficient to make her appear loquacious. She uses a typically Gaelic word order in some sentences such as "you feeding them" and "you driving them," cites the place name of Ballina and refers to the emblematic work of Irish peasants, the digging of potatoes, which all together vividly evokes the down-to-earth life of the peasants in a sturdy style reminiscent of J. M. Synge's Hiberno-English.⁸ The family conversations involving their sons also have many Irish proper family- and place-names such as Maurteen, Casey, Enniscrone and Kilglass. The Gillanes express the idea of a native Irishness in every point of their speech. The play was most enthusiastically received by people of lower class backgrounds and one of the reasons seems to have been this representation of the peasant family, one the

audience was acquainted with.

The Gaelic League was founded by Douglas Hyde as early as 1893; Synge had begun to write *The Aran Islands* in 1901, though it was published only in 1907. The movement to re-evaluate the folk culture of Ireland was in full flood at this time. With similar descriptions Edward Said places a high value on Yeats as a poet of decolonization comparable with Pablo Neruda.⁹ Said, citing Yeats's 'The Fisherman,' analyses the poet's focus on an anonymous commoner "who in his strength and loneliness is also a mute expression of the people."¹⁰ In the same way, we can see a sound nationalism from the domestic conversations of the Gillanes. However, we should not forget that the scene was written by Lady Gregory; the style Yeats used for the protagonist, Cathleen, is rather different from that described above.¹¹

When this strange old woman, Cathleen ni Houlihan, stands at the door of the Gillanes' cottage, Michael at first wishes not to let a stranger into his house on the very evening before his wedding, but Bridget persuades him. Judging from their words, words like "It might be some poor woman heard we were making ready for the wedding and came to look for her share" (80), the audience should naturally take the old woman who has not yet appeared as someone of at least an equal social level with the Gillanes: in other words, Cathleen is to appear on the stage as another peasant woman. Yet, after the old woman enters their cottage, Bridget's way of speech changes considerably. Her humorous talkativeness with a simplified vocabulary vanishes and the exchanges of words between the two women now consist of repeated questions with brief answering sentences:

Bridget. What was it put you wandering?

Old Woman. Too many strangers in the house.

Bridget. Indeed you look as if you'd had your share of trouble.

Old Woman. I have had trouble indeed.

Bridget. What was it put the trouble on you?

Old Woman. My land that was taken from me.

Peter. Was it much land they took from you?

Old Woman. My four beautiful green fields. (81)

This dialogue, like stichomythy, is greatly intensified because of its reduced numbers of words. An even more important change is in the contents of their conversation: the old woman's answers to Bridget's questions are always ambiguous and symbolic. Surely the symbols the old woman uses here are simple enough for the audience to understand. For example, we may easily assume that "strangers" means the English; "My land," Ireland; and "My four beautiful green fields," Ulster, Leinster, Munster and Connacht respectively. Furthermore, the diction prevailing on the stage at this point is raised by the presence of the old woman to a symbolic level. When Michael grows interested and talks to her, her words become yet more symbolic:

Michael. Are you lonely going the roads, ma'am?

Old Woman. I have my thoughts and I have my hopes.

Michael. What hopes have you to hold to?

Old Woman. The hope of getting my beautiful fields back again; the hope of putting the strangers out of my house.

Michael. What way will you do that, ma'am? (84)

Michael addresses her as "ma'am" many times at the end of his speech, while the old woman repeats the words "I have" and "the hope" without ellipses. More generally, this dialogue has many repetitions of words and produces a rhythm of its own similar to the refrain in songs. This spell-like conversation develops into a song which she croons. Murmuring that "there have been many songs made for [her]" (85), she presently begins chanting some nationalistic ballads. The magic influence is suggested in the songs she sings, for Michael, listening to her voice, says vehemently, "I do not know what that song means, but tell me something I can do for you" (86). The more symbolic her speech becomes, the more intense he grows till the moment he follows the old woman leaving behind his family and his betrothed. At this catastrophic moment in the play, Bridget alone protests against the prevailing poetic and symbolic diction and maintains the coherence of the earlier and later part of the work:

Bridget [to *Peter*]. Look at him, Peter; he has the look of a man that has got the touch. [*Raising her voice.*] Look here, Michael, at the wedding clothes. Such grand clothes as these are! You have a right to fit them on now; it would be a pity to — morrow if they did not fit. The boys would be laughing at you. Take them, Michael, and go into the room and fit them on.

[*She puts them on his arm.*]

Michael. What wedding are you talking of? What clothes will I be wearing to-morrow? (86-87)

Bridget tries to tempt his son with such practical bait as the wedding clothes and tries to persuade him from the philistine viewpoint of an assessment of the neighbouring boys. However, Michael's reply to her endorses the great influence that the old woman's poetic and symbolic diction has had upon him: for, while he has interrogated her for the contents of her abstract speech, now his questions are towards the mother's matter-of-fact talk that must be more intelligible than that of the old woman. Interestingly, he has come to understand the old woman's poetic diction better than Bridget's prosaic talk. Thus, *Cathleen ni Houlihan* shows the process by which the figure of an Irish peasant woman shifts from a realistic to a symbolic level, depicting Michael's gradual change of inclination from the realistic peasant woman, Bridget, to the symbolic Cathleen. Yeats asserted of the play's theme that "[i]t is the perpetual struggle of the cause of Ireland and every other ideal cause against private hopes and dreams, against all that we mean when we say the world," and he came to dislike the work, which had come to be regarded as an exclusively nationalistic play.¹² For him, the subject lies between ideals and the world, or between art and life.

II. Yeats's Dramaturgy and its Reception

The dramaturgy of *Cathleen ni Houlihan*, in which Yeats cumulatively lifts its tone to a symbolic level, already has much in common with his ideas on tragedy expressed in 'The Tragic Theatre' (1910). The essay starts with a

protest against the abuse of Synge's *Deirdre of the Sorrows* (1910). Yeats asserts that to criticize the persons in the play as lacking individuality is beside the mark, as the argument applies the comic element to tragedy:

Up to this the play had been a Master's unfinished work, monotonous and melancholy . . . but now I listened breathless to sentences that may never pass away, and as they filled or dwindled in their civility of sorrow, the player, whose art had seemed clumsy and incomplete, like the writing itself, ascended into that tragic ecstasy which is the best that art — perhaps that life — can give.¹³

According to Yeats, the essence of tragedy is in the human emotion man should feel when he encounters a solemn situation distanced from everyday life and, therefore, transcends the hedge of modern individuality. It is noteworthy that he uses the words "tragedy" and "comedy" not as dramatic genres but as moments recognized in the same play one after another. Though he admits that both the story and the characters are dull and flat in the early part of *Deirdre of the Sorrows*, he emphasizes the climactic change which transfers the play and players to "that tragic ecstasy."

In *Cathleen ni Houlihan*, too, we can to some extent see this idea of tragedy that Yeats was to articulate eight years after the play — the symbolization of peasant speech being one example. Yeats's letters to Lady Gregory written around the first performance of the play, April 2nd in 1902, well illustrate his concern with this matter. The following letter on March 2nd reports to her the opinion that George Moore advanced at a rehearsal:

He [Moore] wants Kathleen ny Hoolihan [sic] not to sit down by the fire and croon but to walk up and down in front of the stage, so as to dominate the stage. He thinks she should be excited as the French are going to land. I have replied that she looks far ahead and far backward and cannot be excited in that sense, or rather she will be a less poetical personage if she is. However I have told Miss Gonne, to whom I have sent Moore's letter, to do as she likes. One must judge of these things on

the stage.¹⁴

The letter shows at once both Yeats's active intention to foreground Cathleen's tragic and poetic part at the climax of the play, and the gap between his idea and others' reactions. Here, Moore clearly expects the players to perform more realistic and direct stage business. On the other hand, Yeats wants to remove too much verisimilitude from Cathleen, as is shown in the sentence "she looks far ahead and far backward." Disagreeing with Moore, he says he would entrust Gonne with the decision. He tries to avoid forcing his own view as a fixed opinion, in the course of performing a play that should necessarily involve many persons' hands. Nonetheless, he cannot keep his calm in the following letter written on April 3rd, the day after the first performance:

Kathleen ni Hoolihan was also most enthusiastically received. Its one defect was that the mild humour of the part before Kathleen came in kept the house in such delighted laughter, that it took them some little while to realize the tragic meaning of Kathleen's part. . . . I expect that I should have struck a tragic note at the start. . . .¹⁵

Interestingly, seeing the audience's reactions, his attitudes have greatly changed after the first performance. He cannot throw off his doubt that his text was misinterpreted and goes so far as to send a letter that can be seen as expressing a roundabout discontent with Lady Gregory who took charge of "the mild humour of the part before Kathleen came in."

Moreover, Yeats's original hope of telling other people his dream was especially vulnerable to transformation under the influence of the leading actress, Maud Gonne, among others. She was one of the founders of the famous nationalistic women's group, Inghinidhe na hEireann (The Daughters of Erin).¹⁶ It often performed highly political tableau vivants that showed the Mother Ireland figure for the audience in Dublin. Thus, the contemporary audience naturally expected a nationalistic play on hearing that Gonne was to play a leading part. Stephen Gwynn's review on *Cathleen ni Houlihan*, for

example, expresses one of the most candid opinions of the day:

The effect of *Cathleen ni Houlihan* on me was that I went home asking myself if such plays should be produced unless one was prepared for people to go out to shoot and be shot. Yeats was not alone responsible; no doubt but Lady Gregory had helped him to get the peasant speech so perfect; but above all Miss Gonne's impersonation had stirred the audience as I have never seen another audience stirred.¹⁷

As Gwynn correctly points out, we should consider the complex contexts around the text that made the play political and propagandistic: the figures of peasant women produced by Lady Gregory and Gonne were so sympathetic and directly addressed to the Irish audience that they could be easily moved.

However, the sentence "Yeats was not alone responsible" does not necessarily give him absolution. It also means that he is being blamed in part. Indeed, Yeats's own aesthetic representation of the Irish peasant also contains political elements. George Boyce explains the origin of "the Irish peasant" as follows, giving a detailed account of the conflict between Daniel O'Connell and the Young Irelanders in mid-nineteenth century Ireland. While O'Connell was a thoroughly practical politician, the Young Irelanders had a more romantic view of their country:

The Irish nation of Young Ireland was at once more comprehensive and more abstract. . . . The Young Irelanders, describing themselves rather improbably as 'of the plebian order', looked to the 'lower classes' for the hope of the future; and the concept of the Irish peasant, who typified all that was best and noble in the Irish character, indeed all that was essentially Irish, was born.¹⁸

According to Boyce, the idea of the Irish peasant itself was a romanticized and rather abstract image created by nationalists, and it was all the more powerful in accusing O'Connell of compromise political negotiations for its ideal romanticism. Politically, Young Ireland mainly consisted of conservatives

who tried to interest the Ascendancy and radicals who mobilized the rural commoners. Moreover, the romantic nature of their nationalism gave a hand to the making of a language and culture principle for forming the national identity. For instance, Mangan's famous poem, 'O'Hussey's Ode to the Maguire,' is often referred to in the context of these increasingly militant views of Young Ireland. Doubtless Yeats, favourably disposed towards the founders of Young Ireland, Thomas Davis and Charles Gavan Duffy, realized the fundamental relationship between the representation of the romanticized peasant and Irish nationalism involving both the Protestant intellectuals and the masses. Yeats endeavoured to draw the line between his work and political activism, though, the line could never be a precise one.

Cathleen ni Houlihan haunted Yeats because a nationalism valid for practical activities and the poetic and symbolic nationalism he had wanted to express co-existed in it. Even in 1939, the year of his death, he writes in 'Man and the Echo':

All that I have said and done,
Now that I am old and ill,
Turns into a question till
I lie awake night after night
And never get the answers right.
Did that play of mine send out
Certain men the English shot?¹⁹

Needless to say, "that play of mine" means *Cathleen ni Houlihan*. Besides the direct influence Lady Gregory and Gonne had on the play, the dangerousness in his aesthetic image made its representation of the Irish peasant extraordinary complex. Even some forty years after the first performance, Yeats was troubled by the implications of the work. In spite of his own intentions, the first performance of *Cathleen ni Houlihan* surely had a political appeal that would increase the nationalistic passion of the audience. He did not succeed in symbolising *Cathleen ni Houlihan* enough as an artistic figure so that it became dangerous: incomplete symbolization could effect instant

propaganda as good as that of amateur political theatricals.

A year and a half later, Yeats produced *The King's Threshold*, a play that claimed the "old right of the poets" over the political powers.²⁰ In the play, the Irish chief poet Seanchan, barred from the council, goes on a hungerstrike at the King's threshold. With Seanchan's argument similar to that of Shelley in *A Defence of Poetry*, the work has been regarded as Yeats's own defence. In his notes to *Poems 1899-1905*, Yeats endorses this view:

It [*The King's Threshold*] was written when our Society was having a hard fight for the recognition of pure art in community of which one half was buried in the practical affairs of life, and the other half in politics and propagandist patriotism.²¹

Yeats describes himself in those days as a man who threw himself into the founding of the Abbey Theatre for the great cause of "pure art," art clearly separated from any political affairs. On December 27th 1904, the Abbey opened with four plays: Lady Gregory's *Spreading the News*, Synge's *In the Shadow of the Glen*, and Yeats's *Cathleen ni Houlihan* as well as his new play, *On the Baile's Strand*.²² From this revival on the very day of the Abbey's opening, we can see his intention to revise the connotations of the play. *Cathleen ni Houlihan* was the work which gave him the greatest difficulty with the conflict between an ideal and the world, or, between art and life, as, ironically enough, he himself said. And the heart of the problem was not his inability to "get down out of that high window of dramatic verse," but, as it were, his fear that he might really have got down out of it.

Notes

1 This is a revised version of the paper read at the 35th Conference of the Yeats Society of Japan held at Waseda University, 6-7 November 1999.

2 The song 'Shan Van Vocht' first appeared in *The Nation* in 1842. It is also the name of a short-lived nationalist magazine that was published from Jan. 1896 to Apr. 1899.

- 3 Recent research on Cathleen ni Houlihan tends to be against the work. Maria Tymoczko, for instance, closely examining its political and historical background, emphasizes that it was rather a commercial drama with political intent than an artistic play. Tymoczko, "Amateur Political Theatricals, *Tableaux Vivants*, and *Cathleen ni Houlihan*." *Yeats Annual* 10 (1993): 33-64. Feminist readings also criticize the play for its male-dominated nationalism. According to feminists, as Joseph Valente puts it, "In nationalist texts such as Yeats's *Cathleen ni Houlihan* . . . real women are not presented; instead we have Ireland presented as a mythical woman in order to encourage a revolutionary but ultimately masculinist state." Qtd. in James M. Cahalan, *Double Visions: Women and Men in Modern and Contemporary Irish Fiction* (New York: Syracuse up, 1999) 19.
- 4 Deborah Fleming discusses the importance of the peasant figure in Yeats's entire service in "A man who does not exist": *The Irish Peasant in the Work of W. B. Yeats and J. M. Synge* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1995).
- 5 W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, eds. Russell K. and Catherine C. Alspach (London: Macmillan, 1966) 232.
- 6 On this subject, see James Pethica, "'Our Kathleen': Yeats's Collaboration with Lady Gregory in the Writing of *Cathleen ni Houlihan*." *Yeats and Women*, ed. Deirdre Toomey (1992; New York: St. Martin's Press, 1997) 205-22.
- 7 Yeats, *The Collected Plays of W. B. Yeats* (1934; London: Macmillan, 1952). All further references to this work are cited from this edition and the page numbers are included parenthetically in the text.
- 8 Bridget is also the name of the mother in another early play of Yeats, *The Land of Heart's Desire* (1894). St. Brigit is patron saint of Ireland, originally a Celtic mythological figure, Brigantia. Brigantia is at once called the Gaelic Minerva and the mother of the gods and particularly characteristic of the mother goddess or mother earth. The name is especially noteworthy when its implications are compared with what Elizabeth Butler Cullingford argues about Cathleen ni Houlihan: Cullingford interprets Cathleen as a virgin mother/Ireland, who forces her men to sacrifice even their lives for her "as a highest sublimation of sexual love." Thus, we meet two kinds of mother figure in *Cathleen ni Houlihan*. See Cullingford, *Gender and History in Yeats's Love Poetry* (New York: Syracuse up, 1996) 55-72.
- 9 See Edward W. Said, 'Yeats and Decolonization.' *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Terry Eagleton, Frederic Jameson and Said (Minneapolis: U of Minnesota P, 1990) 69-95.
- 10 Ibid, 88.
- 11 Nicholas Grene describes the nature of Lady Gregory's Bridget as quite different from that of Yeats in *The Land of Heart's Desire*, where she "has no function in the play but to be 'old and bitter of tongue.'" Grene, *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault*

- to *Friel* (Cambridge: Cambridge UP, 1999) 64.
- 12 Yeats, *Variorum Plays* 234. It first appeared in *The United Irishman*, May 5th, 1902.
 - 13 Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961) 239.
 - 14 Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Rupert Hart-Davis, 1954) 367.
 - 15 *Ibid.*, 368.
 - 16 This group also sponsored the first performance of *Cathleen ni Houlihan*. Antoinette Quinn gives a detailed account of theatrical activities in its day. See Quinn, 'Cathleen ni Houlihan Writes Back: Maud Gonne and Irish Nationalist Theatre.' *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, eds. Anthony Bradley and Maryann Gialanella Valiulis (Amherst: U of Massachusetts P, 1997) 39-59.
 - 17 Qtd. in Norman A. Jaffares and A. S. Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1975) 30.
 - 18 D. George Boyce, *Nationalism in Ireland* (1982; London: Routledge, 1995) 169-70.
 - 19 Yeats, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, ed. Richard J. Finneran (1983; London: Macmillan, 1993) 345.
 - 20 Yeats, *Collected Plays* 110.
 - 21 Yeats, *Variorum Plays* 315.
 - 22 Susan C. Harris argues that the two plays form a strong contrast and show Yeats's development, from a simple nationalistic play to the more complex one. See Harris, 'Blow the Witches Out: Gender Construction and the Subversion of Nationalism in Yeats's *Cathleen ni Houlihan* and *On Baile's Strand*,' *Modern Drama* 39 (1996) 475-89.

記憶、歴史、忘却

— イェイツの場合

鈴木 聡

記憶と忘却

1980年代以降、批評理論の領域で浮上してきた重要問題のひとつとして、記憶をめぐるそれがある¹。その議論の場は、おもに歴史研究、政治思想史の分野であり、その準拠は、近代的国民国家における主体の形成過程というテーマに則して構成されている観がある。表面的にとらえるなら、このような近年の傾向は、あたかも歴史が主人であり、ひとがその僕^{しもべ}であるかのように一貫して見なしてきた近代の学問的言説のあり方そのものにたいする真剣な反省という意味合いを含んでいるようでもある。その点でこの動きは思想史上の地殻変動と呼べるかもしれない。けれども、同じような反省をうながすたぐいの主張は、すでにニーチェ Nietzscheが、そしてまた、ニーチェの警告を独自に発展させる形でイェイツ Yeats が、あえて時代にさからおうという確固たる意志をもって、早い時期に提起していたものでもあった。

理論的展開の可能性として見れば、記憶を鍵として、じゅうらい成文化されにくかった個人の思考や感情までを普遍的な研究対象という位相に取りこむことには、それなりの魅力が感じられる。その一方、じっさいに行なわれている議論にあっては、人間の記憶が文書やデータの蓄積という過程の隠喩として扱われているにすぎないことも多い。あるいは、おおむねそうした過程と同次元で生起している現象として、たまたま記憶が取りあげられているだけという例もあり得る。これら一連の動きにたいする批判は、たとえば一般に記憶と称されるものが脳のなかでいかにして形成されているかを検証する作業に立脚して組み立て得るかもしれない。また、いま一度根本に立ち返り、ひとと過去あるいは歴史との関係を媒介する契機として、機械的に正確な記憶と想起を金科玉条のごとく掲げるだけではたしてじゅうぶんなのかと、かつてニーチェならびにイェイツがそれぞれに発した問いかけに改めて着目してみることもできるはずである。

ひとがひたすら過去に縛られているばかりでなく、未来に向けて意欲的に生き

てゆけるようになるために、忘却は不可欠である。だが、忘却は、一般に信じられているような惰力ではけっしてなく、積極的な阻止能力とならなければならない。その力を適切に駆使することで、たんなる受け身の活動ではない「約束をなし得る者」としての記憶が可能となる。このような認識のうえに立って、はじめて真に意志的で能動的な想起の過程が形成されてゆくだろうということは、ニーチェとイエイツの双方に共通する論点であったといえよう。あとで見るように、イエイツは、ニーチェによる問題提起を引き継ぎながら、独自の視点からこの忘却なるものの機能を文学的に表象しようと試みてもいる。いまわれわれは、歴史の過剰、忘却なき記憶の過剰がひとの判断や行動を支配する危険に、ふたたび関心を払うべきときにあるのではないだろうか。以上のような認識にもとづき、イエイツのテキストのいくつかを読んでみるのが、本論攷の当面の目標となる。

よく知られているように、イエイツがニーチェの著作に親しむきっかけとなったのは、1902年9月中旬、ジョン・クイン John Quinnがニューヨーク New Yorkから送った三冊の英訳であった²。この1902年から1909年はじめまで、イエイツの詩作活動は顕著なまでに停滞する。その理由については、モード・ゴン Maud Gonneとジョン・マクブライド John MacBrideとの結婚(1903年2月21日)、劇場経営にかかわる雑事、その他の周辺の事情に配慮したうえで、種々に付度し得るものと思われる。しかし、もっとも枢要な理由のひとつとして、ニーチェに触発されたイエイツの精神的成長あるいは錬金術的変質を挙げることもじゅうぶん可能だろう。リチャード・エルマン Richard Ellmann以来、イエイツにおけるニーチェ主義のあり方に注目した批評家は数多い。各論者にほぼ共通するのは、ニーチェがイエイツにおよぼした影響として、まず第一に仮面もしくは反自我という観念の形成を挙げるという手順である。これは、当初イエイツが読んだニーチェの著作が、(上記三冊に収録されていた)『ツァラトゥストラはこう語った』*Also sprach Zarathustra*、『ヴァーグナーの場合』*Der Fall Wagner*、『ニーチェ対ヴァーグナー』*Nietzsche contra Wagner*、『偶像の黄昏』*Götzen-Dämmerung*、『アンチクリスト』*Der Antichrist*、『道徳の系譜』*Zur Genealogie der Moral* といったものであったこと³から当然のように導き出され得る結論である。

とはいうものの、イエイツがニーチェから学びとったことがらは、みずからの対立物の発見という着想や、いわゆる「運命愛」(“amor fati”)などに限定されるものではない。また、彼がニーチェの著作に親しんだ時期も、すでに述べたような20世紀初頭の数年に限られていたわけではない。イエイツの蔵書には、二種類の英語訳版ニーチェ著作集が含まれている。おそらく彼は、かなり早い時期から、

ニーチェの遺稿をその妹エリーザベト・フェルスター＝ニーチェ Elisabeth Förster-Nietzsche が恣意的に編纂したことで悪名高い『力への意志』*Der Wille zur Macht* にいたるまで、ニーチェのほとんど全著作を熟読していたものと思われる。その証左のひとつとなり得るのが、最晩年の散文『汽罐のうえて』*On the Boiler* (1939年)であることは、拙著『終末のヴィジョン——W・B・イエイツとヨーロッパ近代』(1996年)で指摘した⁴。『ヴィジョン』*A Vision* (1925年、39年)で最終的にまとめあげられるにいたる、イエイツ独自の循環史観とニーチェのいう永遠回帰との関係をさぐることに意義がある。イエイツが、はじめトマス・コモン Thomas Common 編纂によるアンソロジー『批評家、哲学者、詩人、預言者としてのニーチェ——主要著作抜粋集』*Nietzsche as Critic, Philosopher, Poet and Prophet: Choice Selections from his Works* (1901年)で抜粋を読んだと考えられる、『悲劇の誕生』*Die Geburt der Tragödie* が、中期以後の彼の詩学の基礎をなす重要なテキストであることもまた疑いを容れない。

それらの成果に先行する例を挙げることもできる。イエイツが歴史や伝統の問題にしだいに意識的に言及するようになった時期の詩作をおさめる作品集、『責任——詩集と戯曲一篇』*Responsibilities: Poems and a Play* (1914年)は、20世紀にはいつてから彼がどれほど急速に詩的成熟を遂げていったかをあざやかに例証している。ここで着目に価するのは、モダニズム美学に接近しようとするたしかな志向を秘めた作品集が、その一方で、伝統およびナショナリズムという問題にかかわるマニフェストとしての性格をも兼ね備えている点であろう。この作品集の全体にわたって、われわれは、過去と現在の相互照応関係、現在が過去にたいして有している債務関係という構造的主題を読みとることができる。それらはおそらく、イエイツがニーチェの『道徳の系譜』(1887年)、とくにその第二論文「罪」、「良心の呵責」、その他から受けた感銘という相のもとに理解されてしかるべきモチーフなのだ。

周知のとおり、『責任——詩集と戯曲一篇』以後、歴史、伝統、政治といった外在的事象にかんするイエイツの発言は、鋭さ、力強さを増してゆく⁵。ひとことといえば、個人的信条として藝術的自律性を堅持しようという意志が、年とともにきわだってゆくことになる。円熟にいたる彼の足跡を思うとき、すでに書名を挙げた『道徳の系譜』に加えて、時代と歴史にたいするイエイツの視座に深く影響を与えたニーチェの著作とは、四篇からなる『反時代的考察』*Unzeitgemäße Betrachtungen*、なかんずくその第二篇である『生に対する歴史の功罪』*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874年)であったと考えられる。中期以後

のイエイツの作品の理解、とくに彼の歴史意識の理解にあたって、ニーチェに由来する思想を考慮に入れるべきではないかと考えた批評家は、残念ながらそれほど多くはないようだ。エドワード・エンゲルバーク Edward Engelberg は貴重な例外である。しかし、その彼にしても、イエイツ晩年の代表的な詩「彫像」(1938年執筆)の解釈にさいし、『生に対する歴史の功罪』の一節に依拠する程度にとどまっている⁶。

ニーチェが反時代性というみずからの基本姿勢を強く前面に打ち出したこの重大な論攷からイエイツが学んだものとはなんであったか。ひとつには、それは、過去と現在との対話的關係(あるいはエドワード・サイード Edward Said にならって対位法的關係と呼ぶことも許されよう)であったといえる⁷。またもうひとつは、そのような關係を母型として神話的共時性のもとに構成される歴史という、一見逆説的な発想であった。ニーチェ哲学の展開にかんして付け加えていうなら、後年、『道徳の系譜』において異なる視点から再説されることとなる忘却と記憶の相補的緊張關係をめぐる萌芽的な考察が、この『生に対する歴史の功罪』に見られるという事実も看過できない。

イエイツによるニーチェ受容の度合いを推量させるに足る、以上のようないくつかの論点は、拙著でも若干触れたことのあるイエイツ晩年の戯曲『窓ガラスに刻まれたことば』*The Words upon the Window-pane* と、それに付された長文の「序文」がもっとも率直に開陳しているものである。一見したところ、この異色の作品において、イエイツは、スウィフト Swift の生涯と作品にたいする個人的読解をあくまでも主眼におきつつ、心霊術研究にかんする蘊蓄と探偵小説の興味を基盤として、すぐれて反リアリズム的な演劇空間を成立させる試みを実践したかのようだ。が同時に、「序文」によってさらに敷衍されているような、批評意識に徹した読み方そのものをとおし、イエイツは、自己とスウィフトの対照あるいは対立を、18世紀と20世紀の対照あるいは対立のアレゴリカルな表象と化すことに成功しているのである⁸。

過去と現在の対話

『生に対する歴史の功罪』のなかで、ニーチェは、過去あるいは歴史が現在の人間の生き方を過度に拘束し支配する危険に対抗する方途を模索している。要約的にいってしまえば、非歴史的ないしは超歴史的な立場の必要性が訴えられることになる。そのような立場を与えてくれるものとして期待されるのは、藝術、宗教、哲学である。その議論のまえにまず、ニーチェは、過去が生にたいして有意義な

ものとなるのには、1.骨董的歴史、2.記念碑的歴史、3.批判的歴史という、3つの場合があるとし、それぞれの効用と限界について検討を加える。すでに題名を挙げたイエイツ晩年の詩「彫像」で呈示されたような歴史のとらえ方は、まさしくニーチェのいう第二の場合、記念碑的歴史にあたるというのが、エンゲルバークの主張の要点であった。この主張は、戯曲『窓ガラスに刻まれたことば』およびそれに付された「序文」から読みとることのできるイエイツの歴史観ともとくに大きく齟齬をきたすものではないだろう。

ニーチェによれば、「困難な^{たいまつ}松明競争」（大河内了義訳による。以下同様）にもなぞらえ得る記念碑的歴史をささえるものとは、「個々人の闘いにおける偉大な瞬間瞬間が一連の鎖を形成すること、それらの瞬間において人類の山脈が数千年にわたって結ばれること、おのれにとってそのような遠く過ぎ去った瞬間の至高のものが今なお生き生きと命脈を保ち、さん然として輝き偉大であること」という、「人間性への信仰の根本思想」にほかならない。「その考察や研究によって現代の人間が、かつて存在した偉大なるものが、ともあれ一度は可能であったのであり、したがってまたもう一度可能であるはずだ」という推定を呼び醒ますかゆえにこそ、記念碑的歴史は必要とされるのである。

しかし他方で、ニーチェは、模倣可能、再現可能な過去と想定されるものは同時に歪曲や美化を被りやすいものでもであると述べ、その結果、^{アナロジー}類比にもとづく歴史記述が根拠薄弱な虚構に墮してしまう危険性をも指摘している。このような警告もまた、形を変え、イエイツの創作のうちに反映していると見ることができる。詩「彫像」のなかで、不定形の現実、不定形の時間の流れに整合性や意味を与える人間の叡智の結実と呼ぶべき、藝術の力をためらいなく揚言するとき、イエイツがけっして理想化された過去の一面的礼讃に惑溺しているわけではないということ。その視線が、新たな創造の可能性と一体となった未来の構築に向けられているということ。その点をわれわれは見逃さないようにすべきだろう。

さらに戯曲『窓ガラスに刻まれたことば』に眼を転ずるならば、ここで敗北、失敗、喪失といった一連の語彙の系列と並存する形で、選択および賭けというモチーフがさまざまに変奏されてゆく理由も、おのずから了解できるように思われる。過去の蹉跎により、また逃れがたい過去の呪縛により、無意識的にもせよ、現在と未来におけるひとの行動が拘束され制限されること。それは、先人たちの偉大さを盲信し、過去の栄光の奪還に血道をあげることと両極をなす種類の誘惑であり、記念碑的歴史記述の陥りやすいもうひとつの陥穽であると称すことができる。この両者のいずれにたいしても警戒を怠ってはならないということが、

この作品の秘めたメッセージの核心をなしている。しかも、問題の比重は、じつは、交霊会の席につどった人びとが散会したのち、各自が個々に投企の可能性をさぐるべき未来のほうにこそ傾いている。希望的観測の許されない状況であっても、いやむしろそのような状況にあるからこそ、ひとは未来に賭けてみなければならぬと、この作品はひそかに訴えているのだと解釈することができるはずだ。

賭けるとはどういうことか。それは、特定の因果関係を機械的に絶対視することなく、事態の推移にひとの意志が介在する余地を最大限認めるということである。またそれは、原因と結果の結合がつねに一回限りのものであり、両者が互いに自由に成立し得るものであることを認めるということでもあるだろう。戯曲『窓ガラスに刻まれたことば』の「序文」で、「過去のあらゆる瞬間を審判するにあたり、われわれは、その後に生じたことがらを排除して考えなければならない」(“In judging any moment of past time we should leave out what has since happened.”)¹⁰とイエイツが述べている理由も、そのあたりにあると察することができる。イエイツは、現在が過去と未来の双方にたいして有している責任をけってゆるがせにしようとはしていない。そして他方においては、つねに過去あるいは未来よりも声高に審判の場を専断し得る現在を特権化することなく、その位置づけになんらかの留保を加えることが必要だと考えている。戯曲『窓ガラスに刻まれたことば』の場合は、そうした理論的必要性と、そこからくるドラマトゥルギー上の必要性をともに申し分なく満たすために、きわめて巧妙な仕掛けが導入されるのである。そのことにまずわれわれは眼をとめなければなるまい。すなわち、交霊会と、霊媒である女性に憑依するスウィフトの霊という仕掛けである。

心霊術研究や民話の蒐集などをとおして、イエイツが生涯にわたり、亡霊への関心を保ち続けたのはなぜだったのか。その答えをここで仔細に論じつくすことはできかねる。ただひとつ確実にいえるのは、個々の具体的な場所や、地名、人名などが喚起し始動させる想像力の機能に、さらに一段階進んだ具体化の契機を賦与し、過去と現在をまさに対位的にあざやかに並立させる機能こそ亡霊に託されたものにほかならないということである。もちろんそれは、伝統や血統そのものの比喩あるいは表象として解釈し得る、きわめて特異なペルソナでもある。ただし、とくに演劇の場合、それが死者の記憶あるいは妄念の具体的(時に応じては可視的)表現という形式をとって登場するところに微妙な屈折がある。

このことは、たとえば、スウィフトやその他の18世紀のアングロ=アイリッシュの知識人(ゴールドスミス Goldsmith、パークリー Berkley、パーク Burke)への言及、スウィフトの墓碑銘に含まれた「激しき憤怒」(“Saeva Indignatio”)という句

の引用など、『窓ガラスに刻まれたことば』との幾多の共通点によってしるしづけられた詩「血と月」(1927年8月執筆、『螺旋階段』*The Winding Stair* [1929年]および『螺旋階段とその他の詩』*The Winding Stair and Other Poems* [1933年]所収)と比較してみるのが有効かもしれない。緊密に構成されたこの詩における死者と生者の対立は、畢竟、「叡智」と「力」の対立として定式化しなおされるにいたる。このような本来的に通約不可能な両者の対立関係から類推するなら、固有名として理念化、理想化された死者と、地上的、現世的価値に依然として固執し続ける亡霊とは、厳密には区別されるべきものはずである。死者の名ではなく、質料の部分、歳月の経過によって純化され浄化されなければならない汚濁をいまだ記憶としてとどめた、情念の部分が、演劇作品のいくつかで、生者のまえに現前する霊魂として表象されていると見るのが至当であろう。

1937年版『ヴィジョン』の第三の書「審判される魂」において略述されることになる、「夢みなおし」の状態にある霊魂を劇中に登場させた一連の作品のうちに、『窓ガラスに刻まれたことば』を含めることに異論の余地はない。重要なのは、いまだ思い出の場所に固着している死者(この場合はスウィフト)にとつての忘却のむずかしさ、真に死んでいる状態への到達(叡智の獲得)のむずかしさが強調されている点であろう。T・S・エリオット T.S. Eliot が戯曲『煉獄』*Purgatory* (1938年初演)に触れて、「罪障滅却の兆し——あるいは少なくとも強調がない煉獄は、私には受け容れられない”(“I cannot accept a purgatory in which there is no hint, or at least no emphasis upon Purgation.”)と述べたことは、よく知られている。エリオットには、イエイツの考える煉獄がキリスト教的なそれとはまったく別次元に位置する、プラトンのエイドスを希求する人間の(いやダイモンのというべきか)生死を超えた苦闘の一環をなすものだと想像だにできなかったのだろう。

記憶の未来へ

イエイツの作品に登場する亡霊は、宗教的観念と結びつくものでもなければ、非日常的な超常現象ですらない。比較的早い時期の例となる『失意のときに書かれた詩作』*Poems Written in Discouragement* (1913年)所収の「亡霊に」¹²から一貫して、イエイツにおける亡霊は、記憶と忘却の相克というモチーフを背後にともないつつ登場してくるのがつねである。死後もなお現世に迷う者は、記憶し続けることをなかば無抵抗に運命として受け容れなければならない。それにたいし、日常において同じように迷い続けているにしても、生者には、力(ニーチェが忘却を「積極的な阻止能力」と規定していたことを想起されたい)を行使し、選択を行

なう余地がある。その力なり選択なりが、過去の過ちに決着をつけ、ヘーゲルの悪循環に陥っているかのごとき死者の忘却を助け、業(カルマ)を断ち、比喩的にいうなら煉獄からの脱却の方法を示唆する助けとなるならば重量であろう。だが、じつのところ生者は、他者の記憶はもとより、自己の記憶さえ、そのすべてを意志的に引き受ける力量にも勇気にも欠けていることがしばしばである。過去からもち越された課題が棚あげにされたまま、忌まわしい汚点のようにつきまとうことになるのは、そのためだ。いい換えるならば、生者が無自覚のうちにつねに直面している危機とは、忘却すべきことと忘却してはならないことの根本的差異を見失うところにある。

だとすれば、ニーチェのいう能動的な忘却がかりに可能だとして、真に忘却されなければならないものとはなんなのか。その忘却のために要する年月とは正確にいったいどれほどのものなのか。そう問われたとしても、生者は答えに窮するしかあるまい。そして、あたかも謎の答えを確言するのがいかに困難かいわんとするためであるかのように、死者と生者の交渉は必ずや不調に終わるのだ。そのもっとも典型的な例のひとつが、能『錦木』にならった戯曲『骨の見る夢』*The Dreaming of the Bones* (1919年発表、1931年初演)である。イースター蜂起を間接的な形で扱ったこの劇が、『窓ガラスに刻まれたことば』および『煉獄』と主題的に結ばれた系列をかたちづけていることは疑いない¹³。

エリオットならばおそらく、これらの作品の主題が赦しを与えることの困難さにかかわっていると解釈したことだろう。だが、いうまでもなく、イエイツの主眼はそこにはない。あくまでも受け身の状態にあるがゆえに、けっして忘れることのできない死者とは違い、意識的にせよ無意識的にせよ、生者は、記憶しつつ同時に無制限に忘却し得るものと想定される。その生者が、不随意に恣意的に生じる記憶や忘却とは違う、能動的な力の行使により、あえて現時点に踏みとどまりながら、なんらかの意志決定を死者あるいは過去に向けて示し、そのうえでみずからの約束、みずからの責任を果たすにいたる物語。そういう物語を裏面で胚胎させるものとしてこそ、上述の例を含め、イエイツの全作品は読み解かれなければならないのだ¹⁴。

イエイツが過去に向けて掲げ、未来に向けて贈与しようとする「なにか」。それは、簡単にいってしまえば、ニーチェのいう非歴史性ないしは超歴史性を可能ならしめる方策の提案であった。ロバート・グレゴリー Robert Gregory や、イースター蜂起の指導者たちの死を記念碑化する目的をもった一連の詩群が例示する、テキストによる記憶の形象化、詩的形象による記憶のテキスト化が、その具体例

となることだろう。それは、過去と現在との対話的ないし対位法的関係の樹立を模索する一方で、人間の記憶がテキスト上に実体化するものがけって過去に一度生起した事象の忠実なコピーなどではあり得ないことを明らかにする、修辭的な方法でもある。見方を変えると、過去と現在との対話がつねに現在の生者の主導性のもとに進められる以上、それを虚妄に終わらせないためには、生者の責任と建設的な不断の努力が欠かせないということになる。意志や意欲を未来につないでゆくために、記憶を風化から守り、一瞬ごとに更新してゆくことがいっそう重要になってくるのだと、教訓的かつ倫理的にいい換えてもよいかもしれない。

記憶の創造的機能にかんするこのような認識にもとづいて、イエイツは、個人が主体的に独自の神話体系を生成する権利を、みずからの歴史哲学(あるいは反歴史哲学)の根幹に据えたのではなかったか。とすれば、今後の課題としては、主体的な想起の役割を重視する近年の記憶理論などを参照しつつ、順を追ってイエイツの諸テキストを読みなおしてゆくことが考えられよう。創造行為の源泉であると同時に、人間の行動を現世的な価値によって拘束する究極の根拠ともなる記憶にイエイツが眼を向けるようになったのは、20世紀初頭のことであり、その関心が最初に実を結んだのは『責任——詩集と戯曲一篇』においてであったことをすでに指摘した。これと関連していると思われるのが、のちに『自叙伝』*Autobiographies* と総称されることになる一連のテキストの執筆が同時期にはじまっていることである。

1914年に出版された『幼年期と青年時代をめぐる夢想』*Reveries over Childhood and Youth* が典型的な例となっている、一種独特の記述形式、出来事の時間的順序や、そもそもその出来事がほんとうに起こったのかどうか徹底してあやふやにされた書き方が、イエイツの終生の親友、*Æ*などをおおいに困惑させたことはつとに知られている¹⁵。しかし、断片性、不確実性を最大限に利用したこの叙述方法は、イエイツが「習慣性の記憶」(“habitual memories”)と呼ぶもの¹⁶の忠実にして精妙な模倣をめざす目的を有していたと見なされるべきであろう。すなわち、ここで達成されようとしているのは、忘却と想起の拮抗関係としてとらえられた人間の記憶作用そのものの藝術化、美学化にほかならない。その意味において、『自叙伝』の全篇にほぼ共通して認められる文体が、きわめて周到な計算のうえになったものであったことは、容易に推測し得るはずである。また、『幼年期と青年時代をめぐる夢想』の表題そのものが謳っている夢想、あるいは夢(『責任』のエピグラフのひとつが、「夢のなかで責任ははじまる」[“In dreams begins responsibility”])というものであったことを思い起こす必要がある)が、イエイツの想像力理論のう

ちにおいて有している意味合いについても、それらが記憶または忘却といかなる形で連動しているのかを念頭におきつつ、厳密に検討してみる必要が生じてくるであろう¹⁷。

生涯のさまざまな段階でイエイツが示唆してきたように、過去の再構築としての想起の作業には、つねに困難がつきまとう。それは時として、苦渋に満ちたものとさえなるだろう。回復しがたいものである過去は、しばしば現在からの接近を頑強に拒絶しているとすら思えるものでもある。その点をイエイツは百も承知していた。それでもなお、彼のテキストは、現在から過去への訴えかけ、過去と現在が相互に検証し合える関係の樹立をみずからの核心におこうと果敢に努め続けている¹⁸。そこでなん度となく提起されるのは、ひとが過去にたいして負わなければならない責任、過去の連続であると同時にそこから発生した決定的変化でもあるという現在の二面性、過去における選択の必然的帰結であると同時にそこからの逸脱でもある現在の生者の運命といった一連の主題である。

それらのテキストは、われわれ読者による読み方もまた、同じような倫理的課題に応えるものとなるようにと暗に求めているようでもある。テキストの見かけ上の完結であれ、人間の肉体的な死であれ、とりあえずの終わりに見えるものは、いずれにしたところで、有と無を截然と分かつ絶対的な結節点をかたちづくっているわけではない。それは、イエイツの演劇作品のいくつかに登場する死者たちの霊がさまざまな挙措によって暗示していることだ。一見なにかが終わったかのように思える決定的な一点、詩「血と月」の謳う「なかば死んだ」(“Half dead”)と思える塔の荒廃した頂上からはじまる新しい生こそが、生者が未来において主体的に構造化すべき記憶の実体なのであり、読書と呼ばれるつねに生成され続ける経験の究極的な秘密もまたそこにあるのではないだろうか。そのように見定めるとき、われわれの現在が未来にたいして負っている意味と責任にも、新たな光が照射されることになるに違いない。

付記：本稿は、日本イエイツ協会第35回大会(1999年11月6日)における研究発表にさいして用意した原稿に修正と加筆を施したものである。

- 1 ここ10年ほどの議論の進展は、たとえば、記憶および想起という全体的主題をめぐる同じ雑誌で組まれた3冊の特集号 (*Representations* 26, 35, 69 [Berkeley: University of California Press, 1989, 1991, 2000]) に要約されている。同誌第26号には、ピエール・ノラが『記憶の場所』のために書いた序文「記憶と歴史のあいだ」の英訳が収録されている。また第69号には、カーウィン・リー・クラインが、簡潔な概観を寄せている。
- 2 Cf. B. L. Reid, *The Man from New York: John Quinn and His Friends* (New York: Oxford University Press, 1968), p. 10.
- 3 Cf. Frances Nesbitt Opper, *Mask and Tragedy: Yeats and Nietzsche, 1902-10* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1987), p. 239, n. 16.
- 4 鈴木聡『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)、第5章。
- 5 より厳密にいうなら、その変質の予兆は、『責任——詩集と戯曲一篇』のひとつまえにあたる作品集、『緑の兜とその他の詩』(1910年)に収録されたいくつかの詩篇のうちに見て取ることができるはずである。
- 6 Edward Engelberg, *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic* (1964; 2nd ed. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1988), p. 203.
- 7 神話的想像力を媒介として、過去と現在を対位的に並置してみせた例としては、『責任——詩集と戯曲一篇』の「序詞」の直後におかれた力作「灰色の岩」(1913年執筆)を挙げることができるだろう。
- 8 この作品の中心的主題のうちに、イェイツ自身の個人的な愛と結婚観が含まれるであろうということは、拙著において指摘した。
- 9 ここではくわしく論じることができないが、イェイツの作品になん度となく登場する賭けのモチーフは、さまざまな局面において鍵となる役割を担っているように思われる。とくにそれが『緑の兜とその他の詩』の頃から現われはじめる点に、なんらかの意味を見いだすことができるかもしれない。
- 10 Russell K. Alspach, ed., *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1966), p. 965.
- 11 T. S. Eliot, 'Yeats,' in *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1957), p. 258.
- 12 この詩のなかで呼びかけられている匿名の「亡霊」とは、じつは、チャールズ・スチュアート・パーネルにほかならない。
- 13 これら三作品の比較は、『終末のヴィジョン』第7章において行なった。
- 14 すでに題名を挙げたいくつかの作品に共通する破綻、蹉跎、失敗、敗北などといったモチーフを陰画とし、陽画としてのもうひとつの物語の所在をさぐるべきだということである。このような読み方に示唆を与える重要な議論が、George J. Watson, *Irish*

Identity and the Literary Revival: Synge, Yeats, Joyce and O'Casey (1979 ; 2nd ed. Washington D. C. : The Catholic University of America Press. 1994), pp. 87-150に見られる。

- 15 Cf. David Pierce, *Yeats's Worlds: Ireland, England and the Poetic Imagination* (New Haven and London : Yale University Press, 1995), p. 180.
- 16 この表現は、『幼年期と青年時代をめぐる夢想』の初期の草稿に見られるものである。Cf. Pierce, p. 296, n. 49.
- 17 夢にかんするイエイツの発言はきわめておびただしく、それぞれを慎重な考究に付すに価する。たとえば、「わが作品のための総括的序文」という仮題で知られるイエイツ晩年のエッセイ(1937年執筆)には、「精神が真我の放つ光のうちに失われるとき、それはもはや夢みることをしない。それは肉体のうちにとどまりつつ、幸福のあまり自失するのである」という、『ブラシナ・ウパニシャッド』からの(やや唐突とも感じられる)引用が見られる。これとほぼ同じ引用が、ニーチェの『道徳の系譜』の第三論文「禁欲主義的理想は何を意味するか」第17節にあることは、おそらくたんなる偶然ではないだろう。「かくて彼がまったく深い眠りに落ち、完全に安息に至ったとき、そのとき、おお、親愛なる者よ、彼は実在者とひとつになり、自己自身のなかに没入しているのである。」(秋山英夫訳による)ただし、シュリ・プロヒット・スワミの原訳により『ウパニシャッド』を読んだイエイツとは違い、ニーチェの場合は、パウル・ドイセンの論文に引用されていたシャンカラの註釈の孫引きである。断定は避けるべきかもしれないが、イエイツが、ニーチェの本で出会った印象的な一節を(その出典をかりに失念していたとしても)最晩年にいたるまで心にとどめていたのだとすれば、興味深いことではなからうか。
- 18 そこに自己正当化のしるしをどの程度まで読みとるべきなのかということを含め、またさらに、歴史修正主義全般に対する批判とも関連させて、以上のような問題は、今後、アングロ=アイリッシュ文学の他の例をも比較対象としつつ、より広汎かつ綿密に討議されていってしかるべきものといえるだろう。

主体、他者、言語

— イェイツにおける間接話法の場合

藤 田 佳 也

Mikhail Bakhtin は「ドストエフスキー論の改稿に寄せて」において‘intersubjectivity’の問題を論じているが、例えば以下の様な言葉は「主体」に関するバフチンの考えを簡潔に要約しているといえるだろう。¹

存在するとは、即ち他者に対して、他者を通じて自己に対して、存在することである。人間には彼が主権をもっているような内的な領域は存在しない。彼の全存在は常に境界にあり、自己の内面を見ることは即ち他者の眼を見ること、あるいは他者の眼で見ることなのである。

私は他者なしにはあり得ないし、他者なしに自己自身となることもできない
— 即ち私は、自己の中に他者を見出しつつ、他者の中に自己を見出さなければならぬ(相互に反駁しあい、相互に受け入れあいながら)。²

他者こそが主体の根源であるというこの(主体/他者)のヒエラルキーの転倒は、バフチンがラブレールとドストエフスキーの分析に用いた「カーニヴァル」という概念を思い出させるものであるが、この(主体/他者)の問題について考える際に重要となるのは言語である。というのも他者を内部に取り込み、主体の創造を促す媒体となるのは言語であるからだ。「あらゆる発話、あらゆる表現を組織化する中心は内部ではなく外部にある、即ち個をとりかこむ社会的環境の中に」³という『マルクス主義と言語哲学』におけるバフチンの言葉は、主体とその言語が他者との関係の中にこそ存在していることを指摘したものである。これがバフチンの主体論の中核であり、それを具体的に検証したのが彼の話法論である。

本稿では、まずバフチンの主体論・話法論について概観し、その後でイェイツのテキストをバフチンの話法論を用いながら、特に間接話法の使用に焦点を絞って検討してみたい。他者との相互作用の中で主体の創造を促す媒体となるのが言語

であり、他者の言語を主体が引用する最も顕著な形式が話法であるとするならば、様々な他者との対話を通して主体が形成されていく過程がしばしば描かれるイエイツのテキストを、話法という観点から考察することで彼の詩学の一端が明らかになるかもしれない。⁴

I

バフチンは、主体と他者の問題、そしてそれが具体化されたものとしての話法の問題を終始一貫して扱ってきた。

「芸術活動における作者と作中人物」⁵ (1920-4)では、作者の意識を作中人物の意識との相互作用という視点から記述し、当時の美学において支配的であった感情移入の理論とフォルマリズムの理論を、それぞれ主人公、作者という一つの意識によって美的な価値が実現されるとしている点で不十分である、と論じる。

『マルクス主義と言語哲学』(1929)では話法論を展開し、他人の発話を引用する形式としては最も注目すべきものとして、自由間接話法(バフチンは疑似直接話法と呼ぶ)の意義を強調する。「私」の声が「他人」の発話の中で、その「他人」の声と様々な度合いにおいて一体化すると同時に衝突する、そのダイナミックな相互関係が自由間接話法の特徴である、というのがバフチンの論点である。⁶「言語とは、話し手達の社会的な言語的相互作用によって実現される絶え間なき生成過程である」(151)「発話の構造は純粹に社会的な構造である……(「個人的」という言葉の正確な意味における)個人的ことば行為とは、形容矛盾である」(151-2)といった言葉も見られる。

この『マルクス主義と言語哲学』がいわば序論となっているのが、『ドストエフスキーの詩学』(1929, 63)⁷である。ここでは、発話の類型論及びそれに基づいたドストエフスキー作品の分析が行われる。そして更に『小説の言葉』(1934-5)⁸では、再び自由間接話法の有効性が強調されると同時に、発話の類型論がヨーロッパ小説の展開の過程と結びつけられている。⁹

一方バフチンは、モノローグ的な言説を詩というジャンルに、またダイアローグ的な言説を小説というジャンルに代表させるが、詩におけるダイアローグ性は創造過程の残滓の中に取り残され、ちょうど建設が終わると足場が取り払われるように取り払われるとしており、詩においてダイアローグ性が作用することを否定しているわけではない。実際イエイツの詩には、バフチンの言うダイアローグ性が含まれているものがあり、バフチンの話法論をイエイツの詩に適用することは可能であると思われる。

バフチンによると、ドストエフスキーの小説の構成原理は、登場人物の内的な対話、登場人物同士の対話、登場人物と語り手(バフチンは著者と呼ぶ)の対話が相互に重なり合いポリフォニーを形成するというものであるが、「美的なものは、主人公と作者の二つの意識が会う出来事である」(「作者と主人公」という言葉も示すように、バフチンは特に登場人物と語り手の対話を重要視した。そしてイエイツにおいては、語り手が間接話法によって登場人物の言葉を引用する場合に興味深い例が見られる。バフチンは「伝達するだけでなく、同時に発話を分析もするのが、間接話法のあらゆる変形に伴う特徴なのである」¹⁰「分析は間接話法の魂である」¹¹と述べているが、分析という行為が分析者と被分析者から成り立ち、他者の言語を主体が変形するという過程が含まれている以上、間接話法にはある種の権力関係が最初から内在されている。つまり主体が「みずからの言葉に意味上の方向性と重みをもたせる」¹²という機能を間接話法は含んでいる。しかしイエイツにおいては、被伝達部における他者の言語がその権力関係を転覆させ、主体の設定した枠組みを壊し、同時にその過程で主体と他者の輪郭が明確化される、という場合がある。次にそれらを具体的に見てみたい。

II

まず、他者の言語の取り扱い方が主体の態度を浮かび上がらせている例として、‘At the Abbey Theatre (Imitated from Ronsard)’を見てみたい。この詩は、イエイツがシング、レイディ・グレゴリーと共にアイリッシュ・ルネサンス展開の拠点としていたアベイ座における、一般民衆(具体的にはカトリックが中心となっている)の無理解をテーマとしている。¹³

When we are high and airy hundreds say
That if we hold that flight they'll leave the place,
While those same hundreds mock another day
Because we have made our art of common things,
So bitterly, you'd dream they longed to look
All their lives through into some drift of wings. (2-7)

「芝居が現実離れしている」という民衆の批判を、語り手は間接話法を用い距離をおいて引用する。次に「芝居が俗っぽい」という全く正反対の民衆の批判が、地の文に組み込まれる形で示される。いわば間接話法よりも更に間接的に民衆の言

葉が引用されているわけだが、この様に間接性を増していく他者の言語の背後にあるのは、評価が揺れ動くのにつれて強まる、民衆に対する語り手の超然とした態度である。1911年の5月に書かれたこの詩に、次第にアイリッシュからアングロ・アイリッシュへと自らの帰属先を変えていったイエイツ、更に後に民主主義を嫌悪し優生学に基づく貴族主義へと傾斜していったイエイツの予兆を認めることも可能であろう。バフチンによると「自意識はいつでも自分自身を、彼についての他者の意識を背景として知覚する、つまり、<自分にとっての私>は<他者にとっての私>を背景として知覚される」¹⁴が、この部分では他者の評価が主体の態度を明確にしていくその過程が具体化されているといえる。

間接話法からの変化という点では、‘Mad as the Mist and Snow’があげられる。この詩では、若き日の情熱とそれと引き換えに老いて手に入れた叡智(「ホレース」「ホームー」「プラトン」「キケロ」が象徴している)に基づく安らぎが、雪の吹きすさぶ「外」と鎧戸を閉めかんぬきをかけた「内」という構図のもとで対比的に描かれる。

Bold and bar the shutter,
For the foul winds blow:
Our minds are at their best this night,
And I seem to know
That everything outside us is
Mad as the mist and snow.

Horace there by Homer stands,
Plato stands below,
And here is Tully's open page.
How many years ago
Were you and I unlettered lads
Mad as the mist and snow?

You ask what makes me sigh, old friend,
What makes me shudder so?
I shudder and I sigh to think
That even Cicero

And many-minded Homer were

Mad as the mist and snow.

最終連の 13-4 行目において、“what makes me sigh,” “What makes me shudder so?” は、文法的には間接話法の被伝達部であるが、後者は疑問符からもわかるように間接話法の枠組みからはずれ、自由間接話法へと変化している。“old friend” という呼びかけがその先駆けとなっているといえる。また、この 14 行目が意味上独立し、“You ask” の支配を逃れていることも、言葉の直接性を際立たせている。第 1 連で “Our,” “us”、第 2 連で “you and I” と次第に分節化されてきた語り手の「旧友」が、この最終連において直接的な声となって登場するわけであるが、これは老いて叡智を手に入れながらも情熱に対する憧憬を捨てきれない語り手自身の疑問が、抑圧しきれずに噴出したものともとれるであろう。パフチンは、ドストエフスキーの小説において主人公の内的な対話が登場人物同士の対話に流入していくという現象を説明しているが、その説明はこの部分にも当てはまる。

間接話法の枠組みが壊れる例としては、‘The Man Who Dreamed of Faeryland’ がある。この詩の語り手は、4 つの連において「愛」「富」「怒り」「死」に心の安らぎを求めるが、それぞれ「魚」「クロムシ」「ミチヤナギ」「ウジ虫」が示す理想の世界に打ちのめされる。他の三者の言葉が動詞 ‘sing’ によって間接話法で引用されるのに対し、最終連におけるウジ虫の言葉は同じく間接話法ではあるが動詞 “proclaim” によって引用された後、46-7 行目において自由間接話法へと変化している。

He slept under the hill of Lugnagall;
And might have known at last unhaunted sleep
Under that cold and vapour-turbaned steep,
Now that the earth had taken man and all:
Did not the worms that spired about his bones
Proclaim with that unwearied, reedy cry
That God has laid His fingers on the sky,
That from those fingers glittering summer runs
Upon the dancer by the dreamless wave,
Why should those lovers that no lovers miss
Dream, until God burn Nature with a kiss? (37-47)

究極の安息であるはずの「死」に至った語り手が、始めて直接の言葉・疑問を突きつけられる。あるいは、それが究極の安息であるがゆえに、といった方が正確かもしれない。イェイツには、‘The Man and the Echo’において最後に響きわたるウサギの断末魔の叫び声の様に、ある種の問題の解決に至るその瞬間にいわば他者の言語が介入してくるというパターンがよく見られるが、これもまた主体の内面の葛藤を劇化したものと解釈することができるだろう。

間接話法の枠組みは維持されているが、その中に他者の声が直接に聞こえてくる場合もある。ヒステリックな女性達の言葉が間接話法で引用されて始まる‘Lapis Lazuli’は、その例である。

I have heard that hysterical women say
They are sick of the palette and feddle-bow,
Of poets that are always gay,
For everybody knows or else should know
That if nothing drastic is done
Aeroplane and Zeppelin will come out,
Pitch like King Billy bomb-balls in
Until the town lie beaten flat. (1-8)

間接話法を用いて女性達の言葉を引用することで、語り手は分析者としての優位性を得ているように思われる。しかし女性達の言葉は、2行目から第1セクションが終わる8行目に至るまで人称を除いて語り手からは自立しているだけでなく、“everybody knows or else should know” (4) には彼女たちの語り口調が直接に聞こえてくる。バフチンは次の様に述べる。

間接話法の中に導入されながらも自らの特性が感知されうる他者の言葉や表現は(ことにそれらが引用符のなかにふくめられているばあい)フォルマリストの言葉を用いるなら「異化されており」、それも著者にとって必要な方向で異化されている。すなわち、それらの語や表現は物化され、それらの彩りの豊かさが強められるが、それと同時に著者の態度——皮肉、ユーモア等——のトーンが重ね合わされている。¹⁵

ここで重ね合わされているのは、皮肉のトーンである。間接話法によって、一見語り手の優位性を保ちながら女性達の声を提示しつつ、その枠組みからはみ出してしまう彼女達の声を聞かせることで、語り手の支配を逃れたヒステリックな女性達の喧騒をリアルに再現し、それを皮肉っているのである。

間接話法の特徴を巧みに用いることで、主体と他者の葛藤を再現しているのが‘Father and Child’である。

She hears me strike the board and say
That she is under ban
Of all good men and women,
Being mentioned with a man
That has the worst of all bad names;
And thereupon replies
That his hair is beautiful,
Cold as the March wind his eyes.

この短い詩は「娘の選ぶ男にどうにも納得のいかない父親」という普遍的テーマを扱ったものであるが、父親の叱責の言葉(2-5)とそれに対する娘の答え(7-8)がそれぞれ間接話法で引用されている。全体の語り手は父親である。父親がかなり感情的になっていることは“strike the board”からわかるが、彼の言葉を間接話法で引用した部分では、間接話法への書き換えに伴う人称の変化のため、父親の声は直接には聞こえてこない。彼女はほとんど上の空で父親の言葉を耳にしている。彼がテーブルを叩くのも、「見る」のではなくその音が「耳に入ってくる」にすぎない。彼女の頭を占めているのは、続く彼女の言葉からもわかるように相手の男性のことだけなのである。

一方それに対する娘の答えも同じく間接話法で引用されているが、相手の男性について述べているため人称の変化は生じておらず、彼女の生の声がほとんど直接話法であるかの様に生き生きと聞こえてくる。パフチンは「直接話法が間接話法に続いて現れると、直接話法の主体性はより鮮明で、著者に必要な方向で出てくる」⁶と述べているが、この場合イェイツがねらっているのは、語り手としての父親が設定した枠組みを内容的にも形式的にもはみ出してしまう娘の言葉を具体的に示すことである。他者を支配するために枠組みを課そうとする主体と、その枠組みを逃れてしまう他者。そしてその相互作用によって更に分節化される主体

と他者。それらが巧みに劇化されている。

III

この様にバフチンの話法論を参考に、間接話法という観点からイエイツのテキストを見ると、語り手あるいは登場人物の意識が開かれた意識として設定されているということが確認できる。主体の言語と他者の言語が相互に反応する過程において、主体そして他者の輪郭が浮かび上がってくる。これは 'Ego Dominus Tuus,' 'A Dialogue of Self and Soul,' 'The Man and the Echo' 等の対話詩にもいえることである。

他者の言葉を扱う際に、主体は自分自身の志向性をそこに組み込んでいく。言葉をかえれば、他者の言語を引用する際すでに他者そのものが欺かれており、¹⁷他者の中に主体自身が書き込まれているといえる。そして同時に主体の中にも他者を書き込まれる。恐らくイエイツにとって創作とは、他者の中に主体としての自分を、そして主体としての自分の中に他者を見つける一つの機会であり手段であった。イエイツにおいて主体を取り囲む他者として大きな役割を果たした、イングリッシュネス、アイリッシュネス、カトリック、女性、究極の安息を与えてくれるものとしての神、といったものが、イエイツによってどの様に欺かれ、イエイツという主体にどの様に書き込まれているのか。それは今後の課題としたい。

注

- 1 1920年代にヴォロシノフ名義で書かれた『生活の言葉と詩の言葉』(1926)、『フロイト主義』(1927)、『マルクス主義と言語哲学』(1929)、そしてメドヴェージェフ名義で書かれた『文芸学の形式的方法』(1928)に関しては、実際バフチンの著作であるかどうか、いまだ議論は分かれているが、本稿では一括して「バフチン」という記述を用いる。
- 2 ミハイル・バフチン、新谷敬三郎・伊東一郎・佐々木寛訳『バフチン著作集8 言葉対話 テキスト』(新時代社、1988)、250, 251。
- 3 ミハイル・バフチン、桑野隆訳『マルクス主義と言語哲学』(未来社、1989)、142-3。
- 4 主体、他者、言語といったキーワードからまず思い出されるのは、Jacques Lacanであろう。バフチンとラカンの思想の間には多くの共通点が見られるが、他者のとらえ方に関しては若干の相違がある。

ラカンにとって他者の発見は、話す能力ならびに自分と相手を区別する能力の獲得

と同時起こる。そしてこの二つの能力の獲得が、社会的アイデンティティの獲得ということになる(S.チルダーズ、G.ヘンツィ、杉野健太郎訳『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』(松柏社、1998)、300)。ラカンは、言語には法が刻み込まれており、象徴界への参入は主体の去勢を意味すると考える。そして、人間は欲望にとりつかれながらも決して満足を得ることのできない、欠如と不満足によって定義づけられる存在であるとする。それに対してバフチンは、主体は言語によって抑制されるだけでなく、同時に自己を他者に開く手段を手に入れるとし、ダイアログによって主体間の垣根を乗り越えていく人間の能力というものを前景化する。この様に他者について語る際にラカンの念頭にあるのは、抽象的で“impersonal”な言語あるいは象徴界であるのに対して、バフチンが強調するのは、具体的な主体間の“interpersonal”な交流である。要するに主体の他者性というものを否定的にとらえるか、肯定的にとらえるかの違いであるといえるかもしれない(Robert Stam, *Subversive Pleasures* (Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1989), 4-6, 54. 阿部軍治『バフチンを読む』(NHK, 1997)、208-16)。

一方両者に共通しているのは、統合された主体のアイデンティティという神話に対して疑念を抱いていること、そして他者と言語を通じて主体が形成されると考えていることだけではなく、フロイトの思想における言語学的側面を強調していること、人間の精神において鏡が象徴的に果たす役割に注目していること、等を挙げることができる。ラカンは「無意識とは他者の言語である」と述べたが、個の中核を成している無意識の領域が他者から成り立ち、それが言語という形で主体に届けられる、というこの主張は、バフチンの考えを別な言葉で言い換えたものである。更に、バフチンにおいて認識論上の<主体-他者>の関係と平行関係にある美学上の<作者-主人公>の関係は、ラカンの説明する精神分析の過程における<分析者-被分析者>の关系到類似しているという指摘もある(William R. Handley, “The Ethics of Subject Creation in Bakhtin and Lacan,” David Shepherd ed., *Bakhtin: Carnival and Other Subjects* (Amsterdam: Rodopi, 1993), 146.)。

5 ミハイル・バフチン、斉藤俊雄訳『バフチン著作集2 作者と主人公』(新時代社、1984)。

6 F. K. Stanzel も “... it doesn't seem unwarranted to conclude that free indirect style as a technique for the rendition of speech offers a very subtle possibility of characterization and indirect commentary on the intonation of this speech” と自由間接話法の意義を説明している(F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative* (Cambridge: Cambridge UP., 1984), 223)。

7 ミハイル・バフチン、望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』(筑摩書房、1995)、420。

8 ミハイル・バフチン、伊東一郎訳『小説の言葉-付:「小説の言葉の前史より」』(平凡社、1996)。

9 バフチンの主体論あるいは話法論に対しては、様々な批評家・文学理論家達が関心を示してきた。

David Lodge は、『ミドルマーチ』を具体例として挙げながら、ミメシスとディエゲシスという二つの型の語りの区別を曖昧にするところに自由間接話法の意義があり、語り手はこの話法を使うことで、ミメシスとディエゲシスの両極の間を一つの文の中においても自由に移動できると論じた (David Lodge, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (London: Routledge, 1990))。

Terry Eagleton は、言語がもう一つの別の言語の中に食い込み、転倒させ、引用し、粹づけ、パロディー化し、脱中心化してしまう過程にバフチンは関心を寄せたと述べ、バフチンの独自性は、デリダ的・ラカンの考え方をポスト構造主義者達が不安になるほどの革命的政治学と結びつけたところにある、としている (Terry Eagleton, *Against the Grain: Essays 1975-1985* (London and New York: Verso, 1986))。

更にバフチン批評において一つの転機ともなったのが、バフチンのカーニヴァル論と主体論をファーコーのディスクール論からとらえ直した Peter Stallybrass と Allon White の著作であった (Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London: Methuen, 1986))。彼らは「祝祭のカーニヴァレスクな混淆を、公式的秩序の外部としてではなく、古典的なものとグロテスクなもの、自己と他者、文明と野蛮、帝国と植民地、ブルジョアジーと労働者の想像上の境界線が多層的に侵犯されると同時に確認される二重の作用を併せもつ言説的な状況として捉えている。」(吉見俊哉「祝祭、境界侵犯、文化の政治学」、『ミハイル・バフチンの時空』(せりか書房、1997)、48-9)。

10 『マルクス主義と言語哲学』194。

11 前掲書、195。

12 前掲書、198-9。

13 イェイツの詩の引用は W. B. Yeats, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, 2nd edn (London: Macmillan, 1950) による。

14 『ドストエフスキーの詩学』420。

15 『マルクス主義と言語哲学』200-1。

16 前掲書、201。

17 若森栄樹『精神分析の空間——ラカンの分析理論』(弘文堂、1992)、215-6。

‘Blood and the Moon’を読む

司会・構成 羽 矢 謙 一

イエイツは、対英戦争とアイルランド内戦を経てようやく勝ちえた平和と「自由国」成立ののちも、まだ不安を孕んだアイルランドのなかにいて、自分が詩人として「国家」というものとその政治権力とに対決して生きてゆく決意を新たにしていたのだ。そのとき書かれたのが「血と月」の詩であった。

シンポジウムでは、講師の発言が一巡したのち、会場から五十嵐正雄、池田寛子、石川隆士、江川徹、小館美彦、鈴江璋子、鈴木弘、辻昭三、三宅忠明、山崎弘行、渡辺久義の各氏とほか1名の方の鋭い質疑と意見と感想をいただいた。おかげで、私自身のことをいえば、テキストの読み違えと、全体の解釈があいまいであったことに気がつくことができた。

山崎みや氏は内と外という、イエイツの二重の戦いの面からこの作品をみる。イエイツは塔にこもり、死の間際まで詩人としての責任を自覚して詩作を続けた。これは自分自身との戦いである。一方、独立国のアイルランドを、物質文明のゆきすぎた英国の模倣から離れさせ、独自の文化を育て、分離した祖国の統一をめざして力を尽くしたのだ。つまりそれは外側の状況との戦いだった。

荒木映子氏は、この詩のなかに現われる“we”の意味の考察から始める。“we”とはドナルド・デイビーのいうように知識人一般に還元してしまうよりは、アイルランドの記憶を共有している人たちと考えたいという。つまり、“we”とはアイデンティティをおなじくする人たちである。たとえどんなに汚辱にまみれた過去であっても、人間の営みをそのまま受け入れ、それを記憶し、顕彰(コメモレイト)するために集まった集団のことである。このとき、塔は民族の記念碑であり、そこから新しい現在が始まるのだという意識を、イエイツはもったはずである。イエイツは、生きた者の熱い血に死者の英知が注がれ、自己犠牲(暗殺に倒れた愛国者のような人たちのことか)の血が生者の再生につながることを、つまり血(力)と月(英知)との、対立ではなくて和解をめざしていると解釈することができるという。

君島利治氏によれば、イエイツにとって塔とは肉体的に老いた詩人自身の象徴

であるとともに、完成されない自分の芸術の象徴である。いずれ真に死を受け入れる時がくるまで、自分の老い(塔の天辺の窓の埃)を払い、芸術を完成させる努力をするのであり、それまでは生き続けるのだという詩人の決意がこの作品から感じられるという。

海老澤邦江氏は、現実に対してイエイツが抱いた「憤怒」をこの詩のモチーフとみている。もちろん現実に武器をとって戦うことはできなかったが、酒に酔って狂い乱れながら、「月に向かって雄たけびをあげる私たち」の姿は「憤怒」の裏返しであろうという。

二つの世界のバランスについて

山崎みや

イエイツは生涯に塔のイメージを持つ作品を多く書いている。‘Blood and the Moon’もその中の一つであり、象徴の技法が十分に生かされた魅力ある作品と言える。イエイツは、この作品の中に、二つの塔のイメージを持つ世界を巧みに埋め込んでみせている。即ち、芸術家としての独自の内的世界と、彼の祖国アイルランドという共同体としての外的世界である。これらは互いに相反する方向へと広がりつつも、根底の部分で支え合っており、それは恰も実像としての塔と、水面に映った虚像としての塔の如く、不思議な風景を浮かびあがらせている。

ところで、私がこの作品の主題を、内的及び外的世界とに区分して読んでみようと考えた根拠は、*A Vision* の序文の次の箇所、“I had made a distinction between the perfection that is from a man’s combat with himself and that which is from a combat with circumstance...”にある。ここでイエイツは自己との格闘と、環境との格闘という表現を用いて、人生における二種類の戦いを明確に区分している。これは言い換えると、内的及び外的世界との格闘ということになる。従って、イエイツが詩の創作に当たり、この世界区分を強く意識していたということを念頭に置いて、彼の作品と接することは、かなり有意義な方法だと思われる。

本論の展開として、まず内的世界を、次に外的世界を読み、それぞれに関連深いその他の詩と併せ読みながら進めることにする。結論部で、イエイツは如何なる軸でもって、これら相反する二つの世界の、苦しいバランスを支え続けられたのかを述べてみたい。

*

“Blessed be this place”と始まる第1部には、非常に力強い詩人としての宣言がなされている。イエイツは、バリリーの塔を内的世界における自己との格闘のための要塞とみなしていたようだ。Norman Jeffaresによれば、イエイツは1917年に手に入れた天辺が半ば壊れたこの塔を、霊的な啓示が与えられる神聖な場所と考えていたとある。

さて、第1部の“In mockery”という繰り返しに注目すれば、「嘲笑」という言葉

に拘る必要がある。当時、イエイツにまわりつき、悩ませていた「嘲笑」とは、いったい何だったのか。それは詩を書くだけで、悲劇的な戦闘に参加しなかった詩人に対する世評だったのか。この疑問は‘Ego Dominus Tuus’を読めば、明らかになる。即ち、この作品もまた塔のイメージを有し内的対話で構成されている。ここでは、此の者の意見として、悲劇的な戦闘を少しもせずに個人的な愛や人生を歌う詩人に対する批判がなされている。これに対し彼の者は芸術もまた一つの行動であると答えている。1916年の復活祭の蜂起以来、イエイツの中には大きな悩みが燻っていた。彼は多くの犠牲者達が流した血の重さに対する言葉の軽さについて、また暴動を促す方向づけに加担したという詩人としての責任について苦悩していた。しかし、詩を書くこともまたひとつの行動なのだという結論を得て、彼はこれからも詩人としての闘いを続ける信念を確立したのだと言える。

さらに第2部で、イエイツの塔はシェリーの塔と同位置にあり、彼の内的闘争は完成の域にかなり近づいたという自負が伺える。特に、“I declare”という表現が繰り返されている。我々は当然この2年前の1926年に書かれた‘The Tower’の第3部にも同様の繰り返しがあることに気付く。両者のdeclareは同じ意味で、これらは連作と呼んでもよい程である。宣言されている事柄は、‘The Tower’の方がより具体的である。要約すると、イエイツは信念と誇りを次世代に残すため遺言を書く時が来たとし、魂を学ばせることを決意する。彼は塔に籠もり、膨大な書を読み、思索に耽り、死の間際まで力強く詩作を続けた。つまりこれがイエイツの a combat with himself であったと言えよう。

*

イエイツの外的世界に描かれた塔は言うまでもなく祖国を、また螺旋階段はアイルランド民族の歴史を象徴している。読者はこの作品のみに関わる限りは、内容を抽象的にしか把握しえない。しかし、その創作を促す原因となった1927年のK.O’Higginsの暗殺事件を念頭に入れて読めば、この詩は我々に政治色の濃い具体的メッセージを投げ掛けて来る。オヒギンスは臨時政府時代、法相と外相を務め英国議会との調停に貢献した有能な政治家であった。イエイツは彼の死に大きな衝撃を受け *The Irish Times* に ‘Sympathy with Mrs.O’Higgins’ と題する追悼文を書いている。また ‘Parnell’s Funeral’ の第2部においても魂の政治家の死を嘆く表現もある。オヒギンスこそが独立後の祖国を率いていく唯一生き残った指導者だとイエイツは考えていたのだ。次に、第3部ではオヒギンスの流した尊い血が暗示されると共に、独立のため犠牲となった多く人々の血に対する畏敬の念が表されている。また、イエイツ自身を含む血を流さなかった者に向けられた厳しい眼差しも

ある。生き残った者達は流血の犠牲に匹敵する程の生き方をしているのか、という叱責が込められていると受け取れる。さらにオヒギンスの死により有能な指導者を亡くした今、アイルランドは進むべき方向を見失ったと詩人は嘆く。彼のこの心情が端的に表されている箇所は、第1部の最終行“Half dead at the top”であり、第4部の“Is every modern nation like the tower,/ Half dead at the top?”である。先端が破壊された塔は、即ち指導者を亡くし道標を失った国家の象徴である。同様の表現は‘Three Song to the Same Tune’や、‘Three Marching Songs’にもみられる。両者の中では国家は塔ではなく一本の樹に喩えられているが、天辺のない樹、空洞の樹という表現には、やはり祖国の指導者の、ひいては理想を見失った時代の指導者の不在に対する詩人の悲嘆が読み取れる。

当時のイエイツの外的世界における闘いとは、独立後のアイルランドの路線を、行き過ぎた物質文明に歪んだ英国の模倣から離れさせ、独自の文化を育むこと、そして分離した祖国の統一を目指すことにあった。従って、詩集 *The Tower* 以後、*Last Poems* に至るまでの作品の大半は、かかる政治的意図によって占められていると言っても過言ではない。これがイエイツにとっての a combat with circumstance であったと考えられる。

*

以上、この作品が内包する二つの世界の解釈を試みてきたが、結論として私は、イエイツが二つの世界のバランスを取り遂げた軸は、*A Vision* の存在にあると答える。つまり対極をなす二つの世界を同時に俯瞰する第3の視点を詩人は獲得していたのだ。生きながらにして自我から遊離し、徹底した客観的視点を持つことは死者の眼を持つことであり、祖国という地上を捨て去り、世界を一個の地球として眺めることは、月の視点を持つことである。1926年に *A Vision* を書き始めた時イエイツの姿勢は決定されたと思われる。この著作は、エッセイ *Per Amica Silentia Lunae* がベースになっていることは周知の事である。ここでイエイツはダンテの生き方に触れている。要約すると、ダンテは彼を追放したフィレンツェという社会と闘ったばかりでなく、自身の心の邪悪さや情欲とも闘ったとある。世間とは穏やかに関わり、自己のみに沈潜した詩人達と異なり、ダンテは二重の闘い“a double war”に挑んだとある。この a double war がそ冒頭で述べたイエイツの二つの世界との闘いと同一のものである。そしてダンテは二重の闘いを経験することによって、存在の統合 Unity of Being の域に到達したとある。また、内的世界のみと格闘した詩人キーツに比してダンテをより高く評価している。さらに、‘Ego Dominus Tuus’の中で、イエイツがダンテの二重の闘いについて語る時、彼は己れ

の生き方をダンテに学ぼうとしたことがわかる。*A Vision*の大車輪の章、月の諸相で、キーツは第15相、ダンテはシェリーと共に第17相に配置されている。このことからイエイツは二重の闘いを自覚したものの一人として、ダンテの近くに自らを位置づけたと考えられる。イエイツは内的及び外的世界の両面において深みのある人間を目標としたのだ。そして、そのバランスを支えるものとして、*A Vision*が構築されたと言えよう。

従って当然、我々は‘Blood and the Moon’を読む背景に*A Vision*を置く必要がある。具体的には、第4部に描かれた死者の所有である wisdomこそ、即ち、*A Vision*と言える。或いは、第3部の床に差し込んだ月の光は、完全なる wisdomの象徴であり、それは死者の所有物だとされている。ならば、霊界からの伝達者との交信をまとめて書いたといわれる *A Vision*は、まさにイエイツが生きながらにして、すでに死者の wisdomを持ち得たという告白の書であるとも言えるのである。‘Blood and the Moon’に歌われている月の光を、あえて *A Vision*と読み変えるなら、二つの世界のバランスは月からの視点という軸で上手く支えられているのではないかと考える。

“we” とは誰か？

— ネイション、トラディション、コメモレイション —

荒木 映子

タイトルに示されるように、この詩には、「血」の象徴する力(power)、「月」の象徴する叡知(wisdom)とが対比的に使われている。詩の冒頭では、血塗られた塔に祝福を与えるが、最後の節では、血に汚されることなく「栄光に満ちて」地上を照らす月を称えるという、イエイツらしい曖昧さを残した終わり方をする。「パーネルの葬儀」(‘Parnell’s Funeral’) という詩の結びにある、「自分の血を富ませる苦い叡知」“bitter wisdom that enriched his blood”という言葉が告げるように、イエイツは、生きた者の熱い血に死者の叡知が注がれ、自己犠牲の血が再生につながることで、つまり、血と月との、対立ではなく和解を目指していると解釈できる。

力だけではなく、暴力、情緒、血統等さまざまな意味を担わされた「血」は、塔に表象化されている。ここでは、塔と第III部の“we”に照準を合わせて、記憶を共有する集団のアイデンティティとの関わりという点からこの詩を考えることにする。第I部では、語り手はバリリー塔をながめ、塔を祝福しながらも、塔さながらに「てっぺんが死にかけた」時世を嘲弄する。解釈が分かれそうなのは、3-5行目である。3行目の“a bloody arrogant power”というのは2行目の“this tower”(power-tower)が象徴する、アイルランドの歴史——血と傲岸な精神の混ざり合った歴史——を作った人達を指していると考えられる。つまり、塔を建てたノルマン人に始まり、第II部で列挙される四人のアングロ・アイリッシュ達、第III部で暗示される暗殺されたケヴィン・オヒギンズ(Kevin O’Higgins) 等である。“bloody” “arrogant”は、必ずしも否定的な意味で使われているのではなく、セルフの属性であり、歴史を転換させ新しい秩序をもたらすのに必要な暴力をもイエイツは念頭に置いていると思われる。5行目の“uttering”の“utter”には、“vanquish, conquer, overcome”の意味もあるが、“express”の意味にとり、この行全体は、民族(it)を表現していると共に、それを支配(master)もしている、と解する。つまり、民族を代表する発言力をもち指導的地位にあった人達を指している。彼らが民族の間から抜きんでて立ち上がるさまを、小屋の間からそびえ立つ塔にたとえ、詩人は塔を

自分の時代の荒廃と対比させながら歌う (utter) ことにより、歴史と伝統を再創造しようとする。それは、個人的でありかつ集合的な記憶を通して特定の過去を呼び出す降霊術的な行為である。これが第I部。

第II部(ここだけが、詩型が変わり、triplets になっている)の一節めでは、アレキサンドリア、バビロン、そしてシェリーの塔が、叡知の結晶した例として挙げられている。“thought’s crowned powers”という表現からは、叡知と力のバランスが保たれたものというニュアンスも感じられる。二節めで、詩人は、アイルランドの力と叡知とを記憶する場であるバリリー塔を、わが象徴として宣言する。二節めの最後の行で、18世紀のアングロ・アイリッシュの知識人四人を、実際に塔の階段を登った経験を共有する者であるかのように呼び寄せ、一体感を演出する。以下、詩人は螺旋階段を一步一步登りながら四人を想起する。三節めはスウィフトとゴールドスミスに、四節めはエドモンド・パークに、五節めはパークレーの説明に当てられ、最後の節で、これらの節を総括する形になっている。彼らは18世紀のアセンダンシーの文化を代表する知識人であるという以外に、抽象化や機械的な民主化、近代化を嫌悪した反ホイッグということで共通点があり、さらに、この詩での各自の描写をよく読めば、血の要素と叡知の要素を結合していることがわかる。中でも、イェイツが最も共感を感じていたのは、“blood-sodden breast”という言葉によってその性質がよく表わされているスウィフトであったと思われる。四人とも、叡知はこの世の厭わしい現実を直視することによってしか獲得できないことを知っていて、知と血を統合するすべを心得ていたと考えられるのである。この四人がそろって登場する「七賢人」‘The Seven Sages’の最後の行を引用して、これを言い換えるとすれば、「彼らは、叡知は乞食から始まるということを知っていたのだ。」(“They understood that wisdom comes of beggary.”)

第III部では、詩人は立ち止まって、塔の外と内とを眺め、記憶の中のアイルランドから詩人が生きている時代へと目を向ける。3行めの“it”も、9行めの“thereon”も、「床」ではなく「月」を指していると考ええる。光の「矢」を射ても血の雫もしみもとどめていない月とは対照的に、塔の外の地面には血がしみ込み、イェイツがこの詩を書く直接の動機になったという、オヒギンズの暗殺がまるでこの階段で起こったことであるかのように暗示的に触れられ、塔に血のにおいが充満していることが強調される。つまり、人の血の犠牲の上に文化や文明が築かれること(詩集では次に配列されている「油と血」の主題でもある)を塔の存在そのものが証明していると言える。そして、11行目に問題の“we”が出てくるが、これを考えるきっかけになったのは、ドナルド・デイヴィー (Donald Davie)の論文であ

る。彼は、“A Fascist Poem — Yeats’s ‘Blood and the Moon’” (*Trying to Explain*) において、“we”は、“soldier, assassin, executioner”に対して、“utterers” “articulators” “apologists”である知識人を指していると論じ、一見アイルランド的主題を扱っていると見えるこの詩が、実は知識人一般の責任の取り方を問題にしているという独自の解釈を行なっている。この塔がイエイツにとって“ancestral”であるのは、アイリッシュの象徴であるからという以上に、イエイツ自身が武力行使ではなく、言論の力に訴える知識人の一人であるからだという。しかし、私は知識人一般に還元してしまうよりは、アングロ・ノルマンもゲーリックもアングロ・アイリッシュも含めて、アイルランドの記憶を共有している人達をイエイツは“we”という言葉で表わそうとしたと考える。“soldier, assassin, executioner”も“we”に含まれるはずで、違いは血を流したかどうかだけであって、共に愚弄するような調子で書かれていることから、“we”の中の違いよりはむしろ純粋な月と“we”との違いの方に力点が置かれているように思われる。第II部の最後の節に“our blood and state”という言葉が出てくるが、この“our”もアイルランドの民族全体を指し、“we”に等しいと思われる。アイデンティティを同じくする集団が過去を記憶し顕彰(コメモレイト)するために塔に集められる。“we”という言葉によって、イエイツは「想像の共同体」としてのアイリッシュを呼び起こし、指導者を欠いた時代の腐敗を嘆きつつ、完璧な月の叡知を求め一緒になって狂乱の声をあげる(“And we that have shed none must gather there / And clamour in drunken frenzy for the moon”)。月の持つもう一つの属性である狂気は詩人の詩的靈感の源でもあり、この詩を書くこと自体がコメモレイションの行為でもあるという自覚がイエイツにはあったであろう。

最後の第IV部では、詩人は塔のてっぺんへと上がり月を仰ごうとするが、「埃にまみれた、月明かりにきらめく窓ガラス」が月の世界と血の世界とを永遠に隔てていることを見、また、叡知を表わしていると考えられる蝶が死んで窓にくっついているのを見る。そして、「どの国家も、てっぺんが腐敗したこの塔みたいなものだろうか」(“nation”という語をイエイツはあまり使わず、“race”という語の方を好んで使う)という感慨をもらし、所詮月の叡知に与ることのできない“we”であることを自嘲しつつ、月の叡知を称賛するようなポーズでこの詩は終わる。ここで、イエイツはアイルランドの状況から現代の人間一般へと問題を普遍化しているように思われる。所詮月に到達することはかなわぬ塔や蝶は、人間一般を象徴的に表わしていると言えよう。

しかし、この詩では塔の凋落が最終的には強調されているように見えるが、こ

の民族の記念碑からこそ新しい現在がはじまるという意識がイエイツにはあったはずである。イエイツにとって塔は、ビッグ・ハウスや黄金細工の鳥と同様、“Monuments of unageing intellect”（‘Sailing to Byzantium’）であった。それらは人工的な永遠性を帯びたいわば仮面のようなもので、その下には熱い血をたぎらせた肉体や自然が隠れていた。イエイツは、個人と共同体の記憶を不朽の記念碑として残そうとする意思を表明した詩を特に中期以降に多く書いている。‘To be carved on a stone at Thoor Ballylee’ ‘Sailing to Byzantium’ ‘Ancestral Houses’らがそれにあてはまる。また、イエイツは1922年から28年まで上院議員を務め、アイルランドの教育、文化、芸術に関してアドバイスをする立場にあったが、その時のスピーチ集には、歴史的建造物や記念碑を過去から預かった共通の遺産として守っていくべきであるとの主張が多く見られる。有名な離婚賛成のスピーチでは、ダブリンにあったネルソンの像について寛容な発言をしているし、別のスピーチでは、メリオン・スクエアに、第一次世界大戦に従軍した人達の名を刻んだ“dignified monuments”をたてることに賛同の意を表している。また、イタリアの現代的な教育を例に出して、歴史は“local monuments”から、宗教は“local saints”から教えはじめて、それから“the nation itself”に移っていくべきであると、アイルランド文芸協会で演説をしている。どんなに汚辱にまみれたものであれ、人間の営みをそのまま受け入れ顕彰する記念碑をイエイツは求めた。彼がよく書いた友人や先祖を追悼する詩も、自伝すらも、コメモレイションの一形式である。彼が“we”という時には、自分の属するマイノリティであるアングロ・アイリッシュだけではなく、記憶と忘却を共有するアイリッシュを考えていたと思われる。

‘Blood and the Moon’ についての一考察

君 島 利 治

この詩は読了すると染みの付けられない冷たい月を認めざるを得ない。

確かに月の完全な姿に詩人は有限の存在である人間の無力さを痛感するばかりであった。民衆から湧き起こった復活祭蜂起等を表わす“A bloody, arrogant power” (I.3)は立派な薔薇の木を育ててはならず、老いを意識していた詩人が塔の持つ力強さに憧れを抱いて掲げた、男根の意も含めた肉体の“A powerful emblem” (I.9)である塔も所詮嘲笑って掲げられた。殺伐とした当時の他に、その時代を生きていた当時の詩人の「年齢」という意も含まれているように思う“a time/Half dead at the top” (I.11-12)も自分の老境の回復にはならない。また母国のために命をも惜しまなかった復活祭蜂起のメンバー等の流した「無垢なる血」は“has left no stain” (III.4)であるし、オヒギンズ暗殺等の残忍な事件で流された血も“could not cast a single jet” (III.9)であり、結局復活祭蜂起の血の犠牲も殺戮や暗殺といった無意味な血も完全性や永遠性にはなり得ないという無情だけが漂っていた。血の犠牲を払っていない詩人達は「生のサイクル」である螺旋階段で“clamour” (III.12) (詩作、つまり芸術創造のこと)せざるを得ず、“arrowy shaft” (III.2)を放ち、処女神アルテミスを連想させる“unclouded” (III.1)で完全な姿で何世紀も残っている月に染みを付けんがためにディオニソス (“in drunken frenzy” [III.12]は月が人を狂わすという解釈が一般的だが、その一方でディオニソスを連想させる)になりきって芸術を残そうとした。官能の神によって処女神を犯そうとする、完全性、永遠性に対抗する有限の、不完全な存在である詩人の意地を見たが、処女神が犯されるはずもなかった。それから現代の国家は己の肉体の象徴でもある塔と同様に“Half dead at the top” (IV.6)なのでと告白し、現代の国家が衰退の一途を辿っていることを嘆きながら、実は己の衰退をも嘆いていた。さらに、詩人自らの註にあるように、窓ガラスに当って死んでいる、見た目にも美しい“Tortoiseshell butterflies, peacock butterflies” (IV.3)の姿は窓にしがみ付くように見え、その向こうには月が輝いていた。詩人の目にはこれらの蝶が窓越しに見える月の染みのように、つまり死者の有す叡智だけが月に染みを残すのだと感じていた。しかし所詮そうは見

えても屍で、日が経つに連れ、やがてその姿は干からび、最終的には朽ちてしまう。また仮に蝶が生きていたとしても、それは単に窓ガラスにしがみ付いているに過ぎず、実際には月にしがみ付いているわけではなかった。もはや月に染みを残すものなど何一つ存在せず、どうあがいても、行着く先は“no stain/Can come upon the visage of the moon” (IV.10-11)なのである。

しかしこの詩は本当に有限な人間の不完全さを嘆く詩なのか。月には何も残せない、残らないという諦めだけが残るのか。叡智でさえも月に染みを残せないことが分り、詩人は月から視線を逸らし、螺旋階段を上るのをやめ、月ではなく地上へと下り始める。その理由の一つは月へと伸びているはずの塔が“Half dead at the top”であり、その中の螺旋階段も先が見えないからである。地上に叡智は存在しない。美しい蝶は死んでいる。叡智を獲得するためには死が必要条件である。思うに詩人は死への恐怖が人並み以上に強かったからこそ、死後の輪廻や転生を信じ、また己の精力衰退は老いを経て死へと向う確実な一歩であるがゆえ、性にも固執していた。詩人は *The Winding Stair* 辺りではまだ死を享受しようとは考えず、老いの払拭、若返りという手段で死と対抗してきた。そうでなければスタイナッハ手術などする由もない。半ば朽ちている塔、自分の肉体の象徴をもう一度完全な姿にしようと再び地上へと詩人は降り立つのである。スタイナッハ手術は詩人に詩的インスピレーションを与えこそするが、肉体的復活はもはや不可能であった。修復されたはずの塔が“Half dead at the top”であると来る日の詩人の姿と重複して見え、一種の予兆のように見受けられて興味を惹かれる。

もう一つの理由は階段に漂う“Odour of blood” (III.10)のためである。死んでも肉体は残らず、月に染みは残せず、数々の流された血も地上には残ることはない。しかし“Odour of blood”だけは残る。血そのものは消滅しようとも匂いはずっと残っている。目ではもはや感じることのできない犠牲は、生のサイクルである螺旋階段に別な感覚として確実に存在しているのである。復活祭蜂起、オヒギンズ暗殺は痕跡こそ残らないが、明確に詩人の心、そしてアイルランドには記憶として刻まれる。また詩人の時代には確かに“Half dead at the top”になってしまっていたが、月へと伸びていたにちがいない塔とそれの有する“ancestral stair” (II.5)を上っていった詩人の理想とする4人の Anglo-Irish の先人達は詩人の理想である18世紀という黄金時代を作ったが、それは実際には残っていない。しかし詩人がこの詩に呼び出したように記憶は残り、彼のような擁護者もいる。彼らは言わば18世紀の「生きた証」を当代、とりわけ詩人の心の中に残している。これは詩人にも同じことが言え、芸術を完成させることこそこの地上に“Odour of blood”、すなわち

詩人の生きた、いや生きている証を残すことになるのではないか。月へと向う5人目は無論詩人自身である。偉大な18世紀の先人が、芸術、宗教、政治、哲学といった“*Odour of blood*”を地上に残し、月へと向かい、月のように永遠に輝く染みの残らない存在になったように、詩人は自分の芸術を完成させ、地上に残したいと思っていたのであろう。これが先の死への恐怖の引金となる肉体の衰えと相俟って、一つの完全な塔を築くための要素になっている。塔とは肉体的に老いた詩人自身の象徴であるとともに完成されていない己の芸術の象徴でもある。蝶がしがみ付いていた“*the dusty, glittering windows*” (IV.1)の埃を拭い、月の光に照らされてではなく、自ら輝きを放つほど磨き上げたいのである。しかし塔が完成されない以上、階段も月へと伸びることはない。いずれ真に死を受け入れられる時が来るまで己の老いを払拭し芸術を完成させる、それまでは生き続けるのだという強い意志が感じられる。塔は地面にしっかりと礎を築いてこそ月へと伸びることができるのであるから。

蝶として死へと向うか蛾として生に固執するか、すなわち叡智を取るか力を取るかの選択を迫られた詩人は、奇麗な蝶ではなく、薄黒い斑点が生者の有する血の染みのように見え、力強くつがいで飛んでいる姿から生殖、誕生、そして死へと向う生のサイクルを再び連想することができ、詩人自身も生の象徴として見ていた汚い蛾でもいいから現世を生き抜こうとする。食欲にまで生に固執し、完全、永遠の女神に果敢に対抗するのである。この現世を生き抜くという生への固執があるからこそ、この詩は終わりを迎えると同時に最初の祝福へと再び戻ることになる。“*this place*” (I.1)、アイルランドへの「祝福」と“*this tower*” (I.2)、己の肉体と未完成の芸術への「はるかに勝る祝福」は、詩人が生きているからこそその願いであり、決意なのである。

‘Blood and the Moon’ と塔

海老澤邦江

1928年に発表されたこの作品は、前詩集『塔』におけるテーマを引き継ぎ、作品が収められた『螺旋階段とその他』のテーマに収斂している。作品タイトルには明記されていないが、「塔」のシンボリズムの詳細な解釈が必要となる、イエイツの詩的世界の理解には欠かすことのできない作品のひとつであろう。

まず、あらためて「塔」というシンボルによって、イエイツは何を語ろうとしていたのだろうか。この直截的とも言える象徴は、イエイツの詩的世界、あるいは思想の形象と考えられることは確かであろう。だが、前詩集のタイトルポエムでもある‘The Tower’に感じられる断固たる自己の存在を訴えるマニフェスト調とは異なる響きをこの作品は含んでいるように思える。‘The Tower’では降霊的な要素が基調となっているが、その要素を漂わせながらも、1部冒頭から全体を通じて語られることは、「塔」そのものに対する省察である。

1部の中で留意したい詩句は、“A bloody, arrogant power”と“A powerful emblem”である。12行で構成される1部で、あたかもふたつの「power」が屹立するかのような印象を与えている。前者の「血塗られ、傲慢な権力」とは一体何を意味するのであろうか。それは、ここで曖昧に語られているが、武力に訴え体制を形成しようとする時の権力者を暗示しているように思える。後者は、言うまでも無く、イエイツの居住するトゥール・バリリィの塔である。だが、それは「力強い」と言っても、頂上が使い物にならない塔である。それも、嘲弄される時代に、あえて詩人が構築し、それを詩に歌い続けている。ここに、完璧なシンボルとしてあるはずの塔が俄然、その不完全性故に現実味を帯びる。また、そこからは、イエイツ特有の諧謔性が窺えるだろう。イエイツ自身の註によると、「塔の一番上に使い物にならない部屋があり、銃眼から入り込んだ蝶々が窓ガラスに当たって死んでいた」ということから着想を得て、この作品が創られた。この1部の中で、眼前にある現実の古びた「塔」と古来領域を外敵の侵入から護るために、城に設けられた物見としての役割を持つ「塔」（それは、領主の権力の象徴でもあろう）というふたつが「塔」の象徴に内包されている。また、これと、前者の「民族から

生まれた」時の権力とが、この1部で対峙されている。

次の第2部では、イエイツの「塔」の位置付けと特質が徐々に明らかにされる。古代エジプトに存在したとされる“a beacon tower”、古代バビロニアの宇宙を説明する天界の塔、詩人シェリーが編み出した「思想の冠を戴いた力」のみなきる塔、そしてトゥール・バリリの塔。ここで、この塔を自分自身の象徴として明言する。塔の中に巡る螺旋階段を「先達たちの階段」と詩人は呼ぶ。「先達たち」とは、ゴールドスミス (Oliver Goldsmith)、バークリィ (George Berkeley)、バーク (Edmund Burke)、そしてスウィフト (Jonathan Swift)である。アイルランドを通じて過去から現在へと連綿と繋がる精神的血脈をこれら先達たちと自分との関係にイエイツは見るのである。しかし、その中でも、イエイツは特にスウィフトとの繋がりを濃厚に感じている。実際、イエイツは、青年時代に傾倒したバークやバークリィには後年あまり関心を払わなくなってゆく。というのも、彼らはいくまでも英国という社会の枠組みの中で捉えられる存在であったからだ。しかし、スウィフトだけが当時のイエイツに最も近い存在であった。

この作品理解に、スウィフトの墓碑銘から取られた“*Saeva Indignatio*”詩句は重要な意味を持つのではないだろうか。この「憤怒」は、人間の情動を激しく突き動かし、ある種の行動へと駆り立てる。それでは、これはどこに向けられるものなのか。また、どのような行為となるのであろうか。老齢期に入ったイエイツ個人にしてみれば、想像力の衰えに悩まされながらも、分別のついた年齢に相応しい言動を求める世間一般のモラルにも釈然としてはいなかった。ここに後期の作品「老人は怒ってはいけないのか」に代表される老齢と若さをテーマにした作品群の萌芽が見られる。

さて、3部と4部に至って、タイトルが指し示す「血」と「月」のイメージがクローズ・アップされる。天上から射し込む清浄な月明かりは、射られた弓矢に喩えられるが、戦いで使われる弓矢とは違って血を見ることはない。古代から変わらない清浄な光を発している。いわば、「月」は永劫不変の純粋性・永遠性のメタファーとなっている。『幻想録』(*A Vision*)で、28相の中でも満月の状態が、人間世界にはありえない存在の完全性を象徴すると語られている「月の諸相」と無縁ではないだろう。3部・4部では、月がどの相にあるのか語られていないが、月明かりに誘われてか、月を憧憬するかのように、「塵に汚れた明かりでぎらつく窓ガラスにしがみつくと」蝶々や蛾たちは、満月が象徴する完全無比な世界へ向かおうとするが、決して届くことができないイエイツと志しを同じくする人々のメタファーと言えるのではないだろうか。

イエイツはアイルランド自治問題に関して、武力行使をも辞さない側とは一線を画していた。しかし、現実には、そうした武力集団の行為によってアイルランド国内は激しく動いていた。トゥール・バリリィの建つ土地でさえ、血塗られた過去の上に成り立っていることを作品の中で指摘している。眼前にはその片鱗すら窺えなくとも、「わずかな食糧のため、理由もない恐怖心から、あるいは実態のない嫌悪感から」人々は戦い、殺戮を繰り返してきたのである。そして、イエイツは塔の螺旋階段にもそうした「血の臭い」を感じるのだ。イエイツの歴史観には、こうした現実を下敷きにして、冷静な認識があったことを忘れてはならない。

一方、イエイツ自身は武器を持って戦うことに無縁であった。現実に対する「憤り」が人を武力行為に駆り立てることがある。だが、イエイツの場合、スウィフトが感じていたのと同じ現実に対する「憤怒」がイエイツを詩の創造行為に駆り立てているのではないだろうか。先に「志しを同じくする人々」と述べたが、スウィフトを初めとするイエイツと同じ立場にいる人々を示しているのではないだろうか。こうした人々は「その地に集い、酒に狂い乱れながら月に向かって雄たけびをあげるのだ」とイエイツは言う。「狂い乱れる」のは「憤怒」の表出の裏返しとも考えられるだろう。さらに、「月に向かって雄たけびをあげる私たち」は、古代宗教に見られた密儀の姿を彷彿とさせる。そうだとすれば、情動本能が全てを支配する開放された空間を示唆していると考えられる。それはまた、イエイツにとっては聖域とも言える芸術空間を意味しているのだろうか。

そうした原初的活力を垣間見る一方で、先に述べた「月を憧憬する蝶と蛾」が第4部に現れることで、不完全で弱い人間存在を確認することになる。地上における人間の生の営みと天上における完全無比の絶対世界の対比が描かれる。「知恵とは死者の持ち物であり、/生とは相容れぬ何ものかなのだ。そして権力とは/血で必ず汚れたもののように/生者の持ちものなのだ」とイエイツは語る。人間は生きている間は、愚考・愚行から逃れられない。知恵とは生きている者が授けるのではなく、生の終焉を迎えた後に、授けられるのだ。また、人間の生を突き動かすものは「憤怒」であり、「権力への意思」なのである。「血の臭い」から免れる領域は天上に神々しく輝くメタファーとしての「月」だけなのだ。

以上のように、「塔」のモチーフを当時のアイルランドの現実、イエイツの歴史観や芸術観から考察してみると、「塔」のシンボルがイエイツ自身の立脚点に大いに関わるという見解にはほとんど異論は見当たらないであろう。だが、それ以上に幅広い意味を持っていることも確かなのではないだろうか。「塔」「螺旋階段」の意味するものは、詩人イエイツのアイデンティティであると同時に、他に少なく

とも4つあると考える。ひとつにはイエイツの歴史観、二つ目に生者と死者の交感の場、三つ目に民族の情動、そしてフロイト的解釈だが、イエイツ自身の肉体と精神の象徴と考えられる。

イエイツは、終始、文学が政治的プロパガンダに利用されるのを嫌っていた。文学などの芸術は、本来、普遍性を宿すものであり、愛国心をかき立てるだけの政治的な道具となったものを認めることはできなかった。しかしながら、イエイツの芸術に対する考えと行動に自家撞着があったことに当時は気づかなかったと思える。というのは、本来民族独立の旗印の一環として、アイルランド文化の固有性・独立性が見なおされていたはずで、そこには(i)伝統を形成する民族の文化遺産 (ii)民族の統一という秩序を形成する国家意識 (iii)伝統の継承と秩序の確立といった他者との差別化もしくは差異化が求められる。そこから生み出される普遍性、あるいは国境を超越した芸術的価値とはいかなるものか、当時の社会状況等を鑑みるとイエイツの思惑と相反する結果が導き出されてしまったとは言えないだろうか。

19世紀末の芸術至上主義、あるいは審美主義の洗礼を受けつつ、イエイツが理想としていたのは、芸術文化の固有性と自律性の確立にあった。アイルランドの忘れ去られようとしている、民衆の素朴な生活から紡ぎ出されてきた文化的遺産の掘り起こし、次の時代に継承されるべき芸術文化とイエイツを初めとする現代の作家・芸術家たちによる芸術文化の融合を目指していたはずだった。

こうした現実との矛盾を突きつけられながらも、それらを自身の詩と思想の中で解消しようと、苦闘と葛藤を繰り返した。その過程で構築され、シンボルとして収斂していったのが、「塔と螺旋階段」であったのではないだろうか。

「汚がれない血」

羽 矢 謙 一

埃っぽいが月光を浴びてきらめく、塔上の空部屋同然の部屋のいくつかの小窓の窓ガラスには、そこから飛びこんでこようとしてぶち当り、そのままそこにへばりついて死んでいるヒオドシチョウやクジャクチョウがいっぱいいる。ただ“ナイトモズ”(night-moths)と呼ばれる蛾たちだけが番いになって元気よく飛びまわっている。これらの死んだ蝶たちの姿はイエイツになにかを思いおこさせる。それはおそらく、アイルランドのために生きようとしながら、むぎむぎ殺されて死んでいった、いやこれからだってまだまだたくさん死んでゆくであろう人びとの姿であろう。その人びとの先頭に、この詩「血と月」をイエイツに書かせる大きなきっかけとなったケビン・クリストファー・オウヒギンズ (Kevin Christopher O'Higgins) がいるにちがいない。オウヒギンズはこの詩が書かれる1927年8月より少し前、同年7月10日に、ミサの帰り、数人の共和国主義のはねあがりの連中に射殺されたのであった。

この死んだ蝶たちの姿が、現代の国家はすべてこの塔のようなものではないかという思いをイエイツにいだかせる。天辺が荒れ果てたこの塔のように、美しい愛国者を殺し、「ナイトモズ」が暗示するような暗殺者やテロリストをのさばらせる現代の国家というものは、みんな「頭がいかれている」(“Half dead at the top”)とイエイツはいうのだ。でもいまここで自分がなにをいってみても始まらない。なんといっても、もはや現代の国家のなかでは、英知を語る者は殺されなければならないようになっていて、いま生きている者たちにはなんの役にも立ちほしないのだから。生きている者たちにとって後生大事にされるものは力しかないのだから。そして力をふるう者の手はご多分に洩れず、みんな血の染みがついている。現代の国家は、外見はバリリー塔と違ってりっぱかもしれないが、内実はバリリー塔の天辺とおなじように天辺が崩れかかっているのだ。だがいま自分がいるこの塔の頭上、ずっと高いところにある月は、いまみずからにかかっている雲からでるとき、ふたたび一点の染みもあるはずもない、冴え渡った顔をみせるだろう。

人間の英知が排除され、一顧だにされなくなった社会というものは、イエイツ

が最も忌み嫌う社会なのだ。「神ならぬものはみな英知の炎で焼き尽くされねばならない」(“Everything that is not God [must be] consumed with intellectual fire”)という、イエイツの尊敬する彼の「祖先」(“ancesters”)の1人、ジョージ・パークリーの思想をイエイツが完全に支持していることはまちがいない。現代国家の人間たちが作りだしているあまりにも世俗に墮した社会を、「英知の炎」で焼き尽くさねばならない。月の光はこの「英知の炎」を示している。

バリリー塔はこの詩を書く10年前、1917年3月にイエイツが購入し(すでに1915年に買っていたという説もあるが)、改修してバリリー塔と名づけたものだが、もとは14世紀ごろ(?)にアングロ・ノルマンによって建てられた廃城であった。イエイツはそのご毎年のように夏にここにきて住んだ。彼は700年も建っているこの塔のなかに、その隅ずみまで過去の殺戮の歴史が込みこんでいることを思いながら、自分がその過去の歴史とはまったく対照的に、おなじく過去でも18世紀のアングロ・アイリッシュの知識人たちである自分の「祖先」たちと一緒に、この塔のなかで英知の伝達者として生活していることを自覚しているのである。そんな意味で暗い、殺伐な塔から生まれ変わったバリリー塔は、イエイツにとっては古代アレキサンドリアにあったという、時世の「灯台」(“beacon tower”)としての塔であり、文化の拠点としての塔であった。つねに、いつの世にも変らぬ純粹な光を浴びるのにふさわしい塔としてバリリー塔を存在させたいという欲求をイエイツはもっていたのである。

だがイエイツはバリリー塔が過去には悪しき英雄たちや野心家たち、つまり「血にまみれた傲慢な力」(“bloody, arrogant power”)の所有者たちによっておぞましい流血の場とされてきたことも十分に知っている。かつては幾度となくおびただしい矢が飛んできたことだろう。いまこの塔にさしこんでくる月の光さえ、おそろしい戦いの幻影を呼びおこすのだ。それは空の月から放たれる月光の矢(“arrow shaft”)としてイメージされる。

しかし月光の矢を浴びてそこに流される血は人間の生身のからだから流される血ではない。血の痕はどこにもない。そこに流された血があるとすれば、それは目にみえない、イエイツの魂が流した血ではないか。イエイツが「祖先」たちとともに流した、芸術行為や思索のなかで流した「血」ではないか。イエイツはこの血のことを「汚がれない血」(“blood of innocence”)と呼んでいる。「汚がれない」とは、たぶんこの世のおぞましい罪ぶかい行為や欲望とは全然無縁のものということの意味することばだと思う。

それは罪ぶかい行為や欲望によって人の血を流す者たちは、この詩のなかで、わ

ずかな日銭を稼ぐためとか、わけのわからぬ不安とか、あるいは大義とかイデオロギーというような「抽象的な欲望」(“abstract hatred”)に駆り立てられて人殺しを請け負う人間たちとして語られている。彼らは兵士であり暗殺者であり死刑執行人であり、いずれも権力者や権力の手先である。彼らはこの塔の過去の歴史のなかでは実際に人を殺し、塔のなかの1室の床に血を流したことであろう。そしてこの詩のなかでは彼らは現代国家という塔のなかで、オウヒギンズのような愛国者を射殺した「主義者」たち(もしかしたら彼らを繰った、「国家」のなかの反対勢力の陰謀だったかもしれないが)の比喩ともなっている。

だが、過去に塔のなかでおぞましい血が流されたとしても、こんにち月光を浴びているバリリー塔には1滴の血の噴出のあとみられるはずはないのである。「祖先」たちが(イエイツと一緒に)昇り降りしているであろう螺旋階段の上に、血の匂いが染みついているなんてとんでもないことだ!「汚がれない血」が過去の血をみんな洗い流したのだ。おなじように、オウヒギンズが流した血も、イエイツが流す「汚がれない血」によって洗い流されてゆくだろう。

イエイツには、自分自身と、彼といつも一緒にいる彼の「祖先」たちは、人を力で圧さえつけたり、ましてや人を殺したりすることは決してしない人間であることを自負している。彼と彼らは、武器を取って戦うということは決してしない。彼と彼らはともに一緒に集まって、バリリー塔を根城にして、「頭がいかれている」時世に嘲笑されながらも、逆にその愚かな「時世を嘲笑して」英知を告げる歌を歌い続ける決意を固め、酒に酔った者のように熱狂して、月に向かって、完全の世界からの「光の矢」を浴びせかけてほしいと呼びかけるのだ。

『鷹の泉』のドラマ性

平 田 康

1913~14年の冬にイエイツが Ezra Pound を通じて初めて能を知った頃、ロンドンの能の愛好者グループであるイエイツ、パウンド、Arthur Waley、Edmund Dulacの中で誰一人実際に能の舞台を見た者はいなかった。さらに『鷹の泉』の初演で泉の女を演じた、あるいは舞った、日本の舞踊家伊藤道郎でさえ、能の素養はなかった。それでもイエイツはいわゆる「誤解する権利」を最大限に生かして、自分が以前から求めていた新しい形式の演劇を生み出したのであった。その演劇の舞台効果はどうか、特に現代の観客にどう受け取られるかを考えてみたい。

まず観客が最初に目にする装置の問題から入る。ロンドンの Lady Cunard の客間における初演での装置は、壁の前にデュラックによって巨大な鷹が描かれた布があるだけであった。イエイツは自然主義的な装置で舞台を飾るのを嫌い、能の簡素な舞台に憧れた。その理由は、豪華な装置が観客の注意を引き付けて、彼が演劇の最も主要な要素だと考えた言葉から観客の関心が逸れるのを避けたいのが1つ。もう1つは、観客が幕開きにきっちりと飾られた舞台を目にすると、それで劇の内容が分かった気になって自分の想像力を働かせるのを止めてしまう、舞台に対して受身になってしまう、その心的態度を避けたいと考えたからだと思われる。つまりイエイツにとって舞台装置の簡素化は、観客の想像力を喚起し、観客の能動性を作り出す仕掛けであったのである。

ところで現代の演劇の舞台は、オペラのそれとは対照的に、簡素なものが多くなっている。それには現代人の感覚に合った舞台転換のスピード化の必要性、照明技術の発達、経済的な要因などさまざまな原因があるだろう。イエイツが Gordon Craig などの影響を受けて行った試みは、ある意味で先駆的と言える。ただ観客の想像力を喚起する条件をどう作り出せるか、観客が最初に装置を目にした時の反応と、劇の進展に伴う観客の受容態度の変化を概括的に論じるのは極めて難しい。ここでは筆者の体験から2つの具体例を考える。

日本の戦後演劇の代表作の1つである木下順二『夕鶴』の場合、幕が開くと舞台一面の雪の中に茅葺きの家がある。いろりには赤い火が燃え、わらべ唄が聞こ

えてくる。多くの日本人の記憶のどこかに残っているような情景である。作者によれば、「芝居全体を包む世界は、観客にとって既に最初に親しいものであり、だから観客は、何とはなしのある安心感をもって、その芝居に自然に融けこみ、心ゆくまでそれを味わい楽しむことができるの」である。

念のためだが、『夕鶴』は単なる昔話ではなく、商品経済による人間の墮落、コミュニケーションとディスコミュニケーション、プライベートと人間の尊厳、女性の自立など、現代的な問題に満ちている。とても観客が深々と座席に腰を降ろしてのんびり観劇できるような芝居ではないのだが、こうした多面的で複雑な問題を考える上でも、それが自分と親しい世界で展開するという「安心感」を前提にする方が有効だと考える作者の意図が強く感じられる。

今1つの全く雰囲気の違い、現代英国の超人気喜劇作家 Alan Ayckbourn, *Things We Do for Love* (1998『愛のためなら何だってやるよ』)を取り上げる。舞台設定は例の如くロンドン中産階級の住居であるが、変わっているのは舞台が上中下と水平に3つに区切られていることである。真ん中のフラットは普通の高さだが、階上の部屋に人が立てば膝から下しか見えない、また地階は人が這うしかない高さである。観客は幕が開くと、一体この3つの空間で何が起こるのだろうかと好奇心がそそられる。やがて階上では下半身中心のドラマが、地階では抑圧された人間の生態が見えてくるという展開になる。エイクボーンの場合、舞台にプールを設けたり、全く同じ4つの部屋を作ったり、装置を劇内容を表現する積極的な要素として活用していると言える。そしてその際、観客の好奇心を最大限に喚起する工夫がなされているのである。

さて装置に関する観客の反応に関して「安心感」と「好奇心」をキーワードにした仕掛けを考察したが、いずれも観客の能動性を引き出そうとする試みであり、それなりの有効性を持ち得たと思われる。簡素な装置の有効性ととの比較は、劇のメッセージの特質と舞台表現の他の要素との関連で考える必要がある。

さて『鷹の泉』の観客が装置の次に、あるいは同時に目にするのは、布を持った楽師1人と、続いて2人の楽師であるが、この3人と後に登場する泉を守る女の顔には、仮面に似せたメイクが施されている。登場人物6人の残りである老人と若者は実際に仮面をつけるとト書にある。

仮面は、周知のようにイエイツの哲学では重要な概念であるが、舞台の要素の面から見れば、彼は先ずクレイグの影響を受け、やがて能と接触して自らの新形式の演劇に取り入れたと思われる。イエイツは、ちょっとした刺激で表情が変わり、個人の特性がそのまま現れる生身の人間の顔より、優れた芸術家の創作した

仮面の方が、不変の、普遍的な人間の本質を表すのに、さらに超自然的なものを表現するのにふさわしいと考えたのだと思われる。

確かに日本の能面には生の人間が及びもつかない表現力があるのは事実である。また俳優個人の顔の特性とその表情の個人的性癖が、劇中人物に対する理解を妨げる例はある。しかしその反面、俳優の個性そのものが観劇の楽しみの大きな要素となっている場合も少なくない。この問題にも二面性があると言わざるを得ない。

ここでは、イェイツが仮面によって舞台と観客との間に作ることができると信じた「望ましい距離」について考えてみたい。

極めて大ざっぱに言えば、アリストテレスの演劇観に基づく従来の演劇では、この「距離」はむしろほとんどない方がよいとされてきた。いわゆる「感情移入」によって観客が舞台の人物と一体感を持つのが理想とされたのである。それに対して、Bertolt Brechtが *Verfremdungseffekt* をキーワードとする非アリストテレス的演劇を主唱した。日本語で異化効果と訳されるこの概念は英語で普通 *alienation effect* と言われるが *distancing effect* と訳されることもある。観客が舞台の人物に同化するのを拒否して、舞台の出来事を批判的に見る必要があるという考え方である。ブレヒトの場合は、その政治信念に基づいて、労働者階級の観客が当時劇場で多く演じられた芝居のブルジョアイデオロギーに汚染されてはならない、物事を自分の頭で考えるべきだと切望したのであった。彼は「教育」の可能性を、労働者階級の批判精神の成長を信じて、こうした演劇観を提唱したのだが、現実には多くの労働者に劇場を訪れる機会はなく、逆に彼が芝居の内容では厳しく批判しているはずの中産階級の観客が、彼の芝居を歓迎するという皮肉な結果が見られたのであった。

一方でイェイツは、当時の観客大衆に失望し、少数のエリート観客を想定して新しい演劇の創造に乗り出したのであった。しかし対照的な観客観から出発したこの2人が、観客は客観的に舞台を眺めるために舞台との距離が必要だとする理念と、その実現のために仮面や歌を用いた仕掛けの点で、多くの共通性を持ったのは興味深い事実である。ある意味で2人とも、現実に存在した観客ではなく、理想とする未来形の観客を想定したと言えるかもしれない。ブレヒトが以後の20世紀の演劇に大きな影響を与え続け、劇作家としてのイェイツが現在再評価されているのも、決して理由のない現象ではない。

さて『鷹の泉』で観客の耳に最初に入るのは“*I call to the eye of the mind*”という言葉で、観客は想像力を働かせるように促される。そして「干上がった泉」と「裸

になった木の枝」、「裸の土地へ登り上り行く男」のイメージが喚起される。“bare”がキーワードの歌である。次に楽師が歌うのは“a speckled shin”が耳に残る、無為に老いていく人生の空しさの提示である。その頃、黒い衣をまとった泉を守る女が登場してうずくまり、その傍らに泉を表す青い四角の布が置かれている。「はしばみの枯葉が/泉のかわいた底を半ば埋める。/泉の女はかたわらの/古い灰色の岩に座しているが……」という具体的な情景描写の語りの前に、この劇を貫く2つの矛盾した心的態度が歌で示される、「心はつねに覚めたるを願う、/心はその休息に向かわんと願う」と。観客は、具体的なイメージと抽象的な思考、あいまいさと明晰さとを示す言葉を交互に耳にして、否応なしに緊張を強いられ、想像力をフルに発揮せざるを得ない状態に追い込まれると言える。

やがて老人が、続いて若者が、観客の間を通過して登場する。共に不死を与える泉の水を、時間的空間的に長い旅をして求めて来た訳であるが、その求め方は大きく異なっている。50年間ただ泉の傍らで待っていた者の「無」行動と、噂を聞くや否や海を越えた者の行動力の違いは、後者に決定的な優位をもたらすかに思われたが、若者は結局は泉を守る女=シーの女に誘惑されてその探求に失敗する。老人と若者の対話は、一定の格調を持った言葉で語られるが、伝統的な劇手法の枠を出ている訳ではない。

そこに泉の女による「鷹の声」が聞こえる。ト書によれば楽師が広げて畳んだ黒い布には「鷹を暗示した金の模様があ」り、前に触れたように初演の際には背景の幕にも巨大な鷹が描かれていた。視覚的聴覚的に超自然的なものの介入が表明された後に、泉の女が「鷹のように動きながら」舞う。劇のクライマックスに踊りを導入したのが、イェイツの新しい演劇の大きな特徴であり、観客に与えるインパクトは強烈なものがある。彼の主観的な意図がどうであったにせよ、その踊りが能の所作と大きく異なるのは致し方ない。しかし踊りは、肉体を完全に使いこなして1つの理念を表そうとする営みであり、現在世界的にさまざまな形式のダンスが隆盛を極めて、ある面で演劇に代わって舞台芸術の主流を占める勢いさえ見せているのは、言葉への信頼の喪失、肉体の復権という時代の趨勢の現れかもしれない。

もちろんイェイツは言葉を極めて重視しており、彼の劇における踊りは言葉による補完が徹底している。例えば泉の女が踊り始める前後には老人の「あの身震いの様を見よ。恐ろしい生命が/あの血管を駆けめぐっている。魔物に憑かれたのだ。」という言葉が聞かれる。これによって踊りへの観客の集中は、強められこそすれ弱まるものでは決してない。

舞台上で最も強烈な印象を与えた泉の女が退場し、次いで若者、老人の順に退場した後、楽師の歌が劇を締めくくる。一見平凡な生活を称えるかに聞こえる文句に、どんな皮肉が込められているかは、さまざまな解釈の成立するところである。しかしとにかくイェイツの新しい形式の演劇の最初に置かれるこの劇が、ある「認識の劇」として終わるのは確かである。その意味で言うならば、形式面でいくつかの新しい試みを持ちながら、根本的にアリストテレス的演劇の延長線上にあると言えるだろう。さらに付け加えれば、アリストテレスが悲劇には「一定の長さ」が必要だと述べたことは、観客の心理からすれば必然性を持つと思われるので、『鷹の泉』がドラマとして完成するには、既に試みられているように、他のクフォーリン劇との連続上演が1つの方法ではないだろうか。

井戸のほとりで何が起こったか

小 菅 奎 申

私は『鷹の井戸にて』の舞台を観たこともなければイエイツの専門研究者ではない。経緯は省くが、そのような者がここで発題させていただく仕儀となったのは、私が戯曲や芝居を好み、本作品も読んだことがあり、それなら哲学や西欧精神史を研究している者として何か言うことがあるだろうという、企画者側の仕掛けに誘い込まれたからである。以下、本作品だけに限定して、いささか所感を述べさせていただく。

掲げたタイトルの含意は、井戸のほとりにいる「老人」「井戸守り」「楽人」の三者の関係が、「若者」の登場によって、不毛な反復しか起こらないような膠着したトリアードを形成していることが露呈されたのではないか、初めて出来事らしい出来事をもたらしたのは「若者」であり、その出来事こそ本作の核心なのではないか、ということである。

自ら「クーフリン」を名乗る若者は、実際それらしく武張っており、いかにもそれらしい風体をして、何やら由緒ある家柄を信じているらしい。しかし彼は、登場人物としてはあくまでも「若者」である。イーファとのいきさつがどうあれ、本作品に関する限り、彼があのかのクーフリンであるかどうかは本質的な問題ではないと思える。ただし、時代設定としての「アイルランドの英雄時代」に積極的な意味での関わりが出て来そうな人物としては彼しか登場しないことを考慮に入れると、少なくとも、本作品を通じて彼が英雄になること、英雄としての実を示すことは小さな問題ではなさそうである。しかも、「老人」を始めとする他の登場人物にとって、彼は終始向こう見ずな若者でしかない(英雄としての認知も、ましてクーフリンとしての認知も、文脈上期待されていない)ので、彼を英雄にするのは、彼をめぐる全状況と彼自身との間で起こる出来事を読者がどう理解するかに懸かっている。

「若者」があやかしの涸れ井戸にやって来るという設定の意味を考えてみる。「老人」は「この呪われた場所」は、自分と「少女」と「そのほかの人間を惑わす

者共」のものだ、と言う。「若者」への忠告とも「老人」自身の自己防衛とも解せる「ここから立ち去れ」という台詞から窺われるのは、「老人」以下の三者が空の井戸を空虚な中心とするこの場所に居着いてしまい、安定はしているが不毛でしかないトリアードを形成して、これを乱す者を追い返そう、誑かそうとしている、という構図である。言い換えると、「老人」は「若者」の登場によって、自分がこの井戸辺に居着いているそもそもの目的を「若者」と共有しているにもかかわらず、自分を他二者と同じ側に見出し、「井戸守り」の少女の誑かされ役として彼女とスクラムを組んでしまう結果になり、「若者」は安定を乱す異分子ないし闖入者であるとしか見えなくなったのである。

むしろ、こう言うべきかもしれない——「若者」が涸れ井戸のほとりに出現したことによって、「老人」をめぐって構成されてきた三者の関係が、それぞれにとって非本来的であるのみならず、空しい反復だけの、いわば出来事らしい出来事が出来するのを回避するあり方をしていたということが一気に暴露されたのである、と。「老人」は、井戸の水が湧いてこないこと、あるいは湧いた瞬間を捉えそこなうことを口では嘆いているが、まるで待つこと自体が“人生”と化してしまい、欺かれつつ井戸のほとりに居続けることしかできなくなってしまったかのような趣である。「人間を惑わす者共」とは「楽人」を指して「老人」が言うことであって、「楽人」が本来そのために存在しているはずはないであろうし、「井戸守り」にしても「老人」の話し相手として井戸の側にいるのではない。「楽人」は、この作品の中では主として劇作上の (dramaturgic, theatrical) 工夫ないし必要からであろう、多様な役回りを果たしており (文字通りに“歌舞担当者”としてだけでも相当に変幻自在な存在である)、とうてい一言で尽くせる役柄とも思えないが、さしあたり「老人」との関係では、彼から語りかけられる場合がなく、むしろ彼の中の密やかな願望やおそれなどを歌っているところから見て、一人称単数ではあるが「老人」の中の集会的無意識を語る一種のコロスである。無論、彼がそのように認識しているわけではない。彼は自らの自己欺瞞を彼らに投影しているかに思える。「井戸守り」は「老人」に対して憑依を起こさない。本質は禁忌そのものと思われる「影」は、「老人」に禁を犯す力がないから少女に憑り付く必要もないのだ。

「老人」は、かくも久しくあやかしの井戸のほとりで生き長らえている以上、「山に棲む猛々しい女たち」と戦ったことも、おそらくは挑発したこともなかったのではないかと思える。彼は50年前から「老人」であったのだ。ということは、「若者」が今やってきたばかりであるということのほうにもさしたる意味はないのである。「若者」は、「楽人」をして彼の中の抑圧された声を言わしめることもなけ

れば、「井戸守り」が、「鳥か、女か、魔女か」はともかくとして、見た目の通りの存在でないならば、その何者かと直面する用意があるからこそ「若者」なのである。彼がしたことを彼自身が言うとするれば、“鷹は私から逃げて行った”にすぎない。「井戸守り」が、たとえば魔女であるとするれば、それと戦うまでである。彼は「老人」のおためごかしの忠告に耳をかさない。彼にとって、「失うもの」がないとは求めるものがないのと同然である。

「若者」の登場が両者と「老人」とが作り上げていた退屈な非出来事的あり方をあらわにしたのは、それぞれを荒々しく本来のあり方に還元した結果である。「若者」は願望の実現に向かって一気に進む。直線的に行動するのだ。その結果として禁忌が破られる可能性が生じ、「楽人」も「井戸守り」も警戒態勢に入ったのであろう。問題は時間の長さではなく、時間の方向である。広く言えば、年(years)ではなく、時代(ages)あるいは世代(generations)が、更には、時代の中に引きこもろうとする世代(「老人」)なのか、それを突き破ろうとする世代(「若者」)なのかという対照が問題なのである。井戸のほりどりで起こったこと、そして唯一起こったと言えること、それは反復が直進に転ずる機微が生じたことではないかと思える。その機微は歴史が動き出す可能性でもあり、「若者」が英雄になる消息でもある。

「アイルランドの英雄時代」という時代設定は、広義における背景なり環境なりにとどまるのか、それとも英雄時代の英雄時代たるゆえんの根幹に関わるのか。なぜこれが問われるかということ、演劇は広くは時間の芸術であり、舞台上で繰り広げられる不可逆な行為連関と、観客の側における(その移りゆくもの)視覚的・聴覚的体験より成るのであって、「時代」などというのは断じて“そこにある”とは言えないからである。つまり、大雑把に大別して、時代設定とは、観客側が観念上で了解さえしていればよいか、いわば目の当たりで“定義”されるのを体験するしかないものなのだ。そして、これらのうちのどちらに比重が置かれているかは決して小さな問題ではない。前者であれば、時代(ないし時間)は両端の切れた線分、あるいは額縁に納まったキャンパスのようなものであるのに対して、後者の場合は、「前」はどこまでも延びており「後」は現代に直結している時代(時間)となる。前者の場合、観客は容易に「時」を忘れ、あるいは無視し、舞台上の流れだけに注目し、これを客観視したり、勝手に思い入れたりできる。後者の場合はそうはいかない。観客は自分の足下に、ハートに、ひた寄せる「時」に拉致されそうになり、悠久の「時」に刻みこまれるかもしれない人間の命運の変転の兆しに立ち会うことを余儀なくされる。

本作品の場合、この時代設定は「若者」が登場するまでは、いや、厳密には彼が目覚めて山の軍団と戦うと呼号するまでは、どう見ても上の二つのうちの前者でしかない。ということは、幕切れに至って「若者」の言動に体现されるかたちで、初めて、後者の意味での時代となるわけである。

「踊り手」ないし「楽人」を時代設定という観点から考えてみると、「老人」とも「若者」とも異なるその超歴史的なスタンスは、英雄時代はおろか、およそ時代というものとは何の関係もないとすべきであろう。ということは、“今”をも含むのであるが、“今”を特定しているわけではない。しかし、この枠組みなりスタンスのお陰で、観客は時代が漸次立ち現れて来るのを感じ取ることができる。最初は「老人」をめぐる、意固地な、しかし弱さゆえに硬直した願望のトリアードという無変化ないし反復の静態(上に言う「額縁」あるいは「キャンバス」)として、次いで「若者」の直線的行動の動態として英雄時代が現れるのだ。新しい要素は、「若者」がイーファとその軍団に立ち向かおうとすることにしかない。これとて「若者」はそのような存在として登場したと見ることができるし、まだ実際に立ち向かってはいないから、戦いも「可能態」としてしか現れていない。一方、「老人」のほうもトリアードにとどまろうとしているところで結末となるものの、彼は最初からそういうキャラクターとして舞台にいるのだとも言えるし、実際井戸のほとりに居続けるかどうかはわからない。これもまた可能態である。「踊り手」だけが変わらずにいる。

これらを総合してみると、英雄時代をその言動によって積極的に体现しているキャラクターが「若者」であると言える。それはキャラクター、つまり性格や意志をその身に刻印された人物であれば、必要にして十分であり、心理のイヤとか微妙な表情も基本的に不要であるから、オモテを着けて、最小限事態の推移を象徴するだけの動きと台詞回しが効果的である、ということである。「老人」にしてもしかり。

本作品のイデーをこのように捉えてみたが、演劇はイデーに切り縮められるものでないことは言うまでもない。舞台上で上演された本作品を見ていない者の悲しさで、私にはあり得べきイデーについてしか語れないから、というだけの話である。ただ、私はこれをいわゆるレーゼドラマとして読んだわけではなく、特にこれが一幕物として構成されていること、終始濃厚な象徴性を湛えていること、そして全体を独特な緊迫感が支配していることによって、私の想像力は大いに刺激され、心の目で舞台を見るがごとき読み方に誘われたということを言い添えておきたい。

「万霊節の夜」をめぐる思索の問題

薦 田 嘉 人

万霊節の夜に、イエイツは“a marvellous thing”が何であるかを明らかにしようとして、生前の友人に呼びかける。その三人が W. T. Horton、Florence Emery、MacGregor Mathers である。三人が招かれ、その生前の姿が回想される。

最初に招かれたのがホートンである。彼は、美のアイデアを体現した“his lady” (Audrey Locke) とともに精神的恋愛の究極的な関係を作った。すなわち、彼は“platonic love”という愛情の形で“strange thought”を究明した。次に招かれたのはエメリーである。彼女はインドの有識者の語る“a discourse in figurative speech”を学び取り、それを基礎にして、月の周期を巡り「魂」が太陽に没入するまでの“the soul's journey”に関する多くのことを解き明かした。「魂」は矛盾や対立を解消し、“its(soul's) own delight”に充たされ究極的在り様を体現するのである。最後にマグレガーが招かれる。彼は、“A ghost-lover he was/And may have grown more arrogant being a ghost.”と歌われているように、自らが死者となって、“unknown thought”を解明した。

詩人は、三人が現実の生活を破綻させながらも、究極的な何かを解明した姿を通して「驚くべきこと」を明らかにする。詩人の思索、つまり“mind's pondering”は、彼ら三人の生前の姿を回想する精神の作用である。その一方で“mind's wandering”は三人以外の死者をも招き、その生前を回想することである。しかし、この詩の中に三人の他に死者は呼びかけられないから、「ミイラの真理」は語られないだろう。ただし、仮に死者が呼ばれ、しかもその死者が究極的な何かを解明したとすれば、その姿が「ミイラの真理」として語られる可能性は残っているのではないだろうか。このように、万霊節の夜にめぐらされた思索は、いまでは死者となった者の生前の姿を想起し、それを捉えなおすことであった。そして、彼は、捉えなおした姿から、これからの自身の生き方を模索し始めるのではないだろうか。

ディラン・トマスとイエイツ

—娘への想いをうたう詩人たち—

太田直也

最晩年の作‘In Country Sleep’においてディラン・トマスは、自身の娘に向かって、「盗人」には注意を払うようにと語る。人間から若さや純潔、あるいは生命を非情に奪ってゆくことから「盗人」とは時間を指すと考えて良い。トマスが何にも増して強調するのは、人に経験を与えることにより神聖な信念、つまり無垢を喪失させるものとしての時間に対する警戒の必要性である。時は成長過程にある人間に事物の過った見方や迷信をもたらすが、「田舎が神聖である」ことを認識することにより無垢は護られるとトマスは語る。しかし「田舎が神聖である」と知ることにより護られる無垢は子どもが本来持っている無垢ではない。なぜならばそれは<知る>という経験を通じて獲得されるものであるからだ。キリスト教的道具立てや聖書に基づく詩句を用いて自然をうたっているところからわかるように、トマスの語る無垢とは信仰の末に到達しうる境地のようなものなのである。つまり‘In Country Sleep’において語られる無垢は無知とは異質なものであり、信仰と同じように儀礼と慣習から生じる知恵もしくは叡智に基づく無垢と言える。娘へのトマスの願いは、無垢を獲得し、自然の恵みを受けることで魂を不滅なものとして欲しいということである。だが、後期の諸作品において己れの無垢の回復をうたうトマスの姿を見ると、‘In Country Sleep’で語られている事柄は、娘に対してではなく自らに向けたものであるとも言える。事実、トマス自身もこの詩は必ずしも娘のために書いたものではないと語っているのである。トマスは—特に生と死をうたう際に顕著であるが—イエイツの影響を極めて強く受けている。それゆえ眠りに就こうとする娘への話という形で自らの願望をうたったことの根底には、‘A Prayer for My Daughter’におけるイエイツの主張があったと想像することが可能であろう。

‘A Prayer for My Daughter’においてイエイツは祈願の表現を用いて娘に対する三つの願いをうたっている。特に三番目の願望は先の二つをまとめるものでもあり、作品の終わりに至ってイエイツは、儀礼から美が、慣習からは無垢が生じる

とうたう。儀礼や慣習は刹那的なものではなく、長きにわたる人間の営みから発するものである。いわば美も無垢も人間が培ってきた叡智もしくは知恵と呼ぶべきものであり、より次元の高い無垢と考えることができる。この作品は「我が娘への祈り」というよりも「モード・ゴンへの祈り」という色彩が強いが、イエイツがこの無垢を獲得して欲しいと願っていたのは娘やモード・ゴンだけではなく、自分自身だったのではないかとも思われる。「モード・ゴンへの祈り」という側面を持っているならば、この詩の原動力となっているのは、モード・ゴンの憎悪と自らの内にあるモード・ゴンへの情念を鎮めたいという彼自身の願いに他ならないからだ。この詩には高次元の無垢へのイエイツの憧憬を読み取ることができる。

トマスがイエイツを敬愛していたという事実のみならず、儀礼と慣習を通じた高次元の無垢の獲得への想いという共通点を有していることから、‘In Country Sleep’の創作過程でトマスの脳裏に浮かんだのは‘A Prayer for My Daughter’に見られるイエイツの想いはなかっただろうか。

〈存在の統合〉の行方

小 館 美 彦

イエイツは最晩年にこう述べている。“I was born into this faith, have lived in it, and shall die in it ; my Christ ... is that Unity of Being Dante compared to a perfectly proportioned human body, ... : nor is this unity distant and therefore intellectually understandable, but imminent, differing from man to man and age to age, taking upon itself pain and ugliness, ‘eye of newt, and toe of frog.’” この発表の目的は端的に言えば、この言葉の意味を吟味することである。

具体的に言えば、第一に〈存在の統合〉とは何かを同定し、第二にそれがいかなる意味において重要なのか、言いかえればそれがイエイツの精神的な発展と作品にいかなる影響を及ぼしたのかを確認することである。

一については、“a perfectly proportioned human body” と “differing from man to man and age to age, taking upon itself pain and ugliness” がいかに両立するかを論じ、〈ダイモン〉へと考察を進め、『幻想録』初版をよりどころに、一応の定義を得る。即ち「〈ダイモン〉の統括する〈仮面〉及び〈運命〉と戦いつつ心身の調和を志向する自我」である。

二については、イエイツがいついかにして〈存在の統合〉を達成したか考察しつつ、〈存在の統合〉がイエイツに対立物に立ち向かう積極性と多様なものを受け入れる抱擁力をもたらしたこと、そしてそのことがさらにイエイツの作品の象徴に本質的な転換をもたらしたことを確認する。

二の後半では象徴の本質的転換の一例として「灰色の岩」(‘The Grey Rock’) と『鷹の泉』(*At the Hawk's Well*)を取り上げて比較する。その際の焦点は「灰色の岩」のイーファ (Aoife) が『鷹の泉』の精霊の女に変貌するに及んでその象徴的意味合いに変化が生じることである。私見によれば、前者は生きた美の象徴であるが、後者は現実に内在する実在の象徴である。

『塔』の人間賛歌

三宅伸枝

光と影のバランスを保ちながら、『塔』が、わたしたちを鼓舞してやまない詩集であり続けるのは、人間は意志の力で自らを新しく律して、善い人生を歩むことができるのだという、根本的な人間性への信頼ではないか。

「ビザンチウムへの船出」、「塔」と「1919年」、「学童に交じりて」、それに「内戦時の瞑想」は、世の出来事に主体的に関わって行くところから生まれていった。「1919年」では、暴力や社会の混乱は、人間を真に育て、偉大にするもの、すなわち、文化を人間の生活から奪うゆえに憎むべきものであり、怒りの対象となっている。しかし、人間とは宿命として愛さずにはいられないのであり、また、人間の愛するものは、滅びゆくものなのであれば、怒りもまた空しいものではないか、ここからさらに一瞬の意志の否定へ向かうという動揺の後、自身の責任を思い出すことにより自身の立場を確たるものにした詩人は、愚かさに屈してはならないというヴィジョンを獲得する。「1919年」は、時代の悪を徹底的に分析することで人間の弱さを暴きながら、自ら人間であることに立ちかえった詩である。

結局のところ、人間の強さのよりどころとなるものは、人間の、生命を志向してやまない本性であろう。ここで生命とは、人間を精神、心(肉体)、魂の全てにおいて本源的に解放し、善く生きようという勇気を与えてやまない力だ。この生は荒々しく、人間を過酷な運命に投げ入れていくものである。人間の偉大さは自らの気ちがいじみた、暴力的な部分、宿命の苦さを伴うことなしには考えられないものではないかと、詩人は瞑想のうちに悟り、いよいよ、厳しくも美しい人生に対して力をかきたてられていく。("Ancestral Houses")

生きることの底の知れない恐ろしさと、それでもなお人間に勇気を与える続ける生命の力について啓示を得た詩人はますます芸術への思いを深めていく。自らの信念を確認することで、詩人はますます決意を新たにしている。("My Table")

詩人は想像力と記憶という、人間の最高の精神力を駆使して、真実の理解に至ろうとする。「塔」では、作り手の死後も残って、常に生命の新しい意味を、今を生きるわれわれに問いかけてくる芸術作品が何よりも雄弁に永遠を物語っている

ことが述べられる。合わせて、詩人の視点が死から生をみる方向に逆転していることを指摘したい。イエイツは、魂は肉体の死後も生きて、転生を続けるという概念を好んで用いた。生きながら魂をつくるとは、すなわち、死を超えた生命、つまり永遠を志向することで、それは永遠への思いを芸術作品、イエイツの場合は詩に託すことであった。イエイツのように、形式を重んじた詩人の場合、「もの」としての詩の形が硬質で、冷たく、動じないほど、中に込められた感情、あるいは生命は温かく、強靱であるという関係も成り立つ。生命と老いや死との緊張がうまく保たれつつ解決に向かっているといえる。

「ビザンチウムへの船出」においては、魂を作るのは人間の精神であることが歌われる。

「学童に交じりて」において、人間の労苦は決して報われないものではない。労苦は花開き、内部の生命を現すもので、大地に根を張る木も、無心に踊る踊り子も、生命への意志を体現している。人間の外部の大きな生命が内部の生命と感応するのだ。不完全な人間が自らを越えて完全を達成している瞬間を見て取ることができる。

自己が何に忠実であり続けるかということだが、イエイツの場合、それは常に人間を大きく、強く、豊かにしてくれるもの、美や真実が究極において示している、生命の力であり、同時に、生命の力を求めてやまない、人間の不完全さであり、大胆さであったように思われる。

ワイルドとイエイツ

——『サロメ』と月のシンボリズム——

中村久美

世紀末を代表する作家ワイルドの『サロメ』は、聖書の残酷物語を翻案したマラルメの『エロディアド』に強い影響を受け、フランス語で書かれた1891年の作品である。冒頭から最後のシーンに至るまで、月の描写がサロメの聖俗二面性を象徴する形で印象的に用いられている。冷酷で純潔な乙女のようにもあり、情夫をもの狂わしく求める裸婦のようにもある月。月が赤く染まるとヨカナンは斬首され、サロメの官能の愛が成就し、月が隠れるとサロメが処刑されるなど、サロメと月の照応関係は明らかである。これは『ドリアン・グレイの肖像』でのドリアンと肖像画の分身関係の応用であろう。ところでここで注目したいのは、ヨカナンの預言が成就し、奇跡が現実のものとなったにも関わらず、ヨカナンの斬首がサロメの死によって殆ど無意味なものとし、奇跡のもつ意味合いが薄れてしまう点である。ワイルド的敗北主義とでもいったものが窺える。

このいかにも世紀末的な『サロメ』をもとに、アイルランドの伝説にも取材して、歌う生首という、さらにおどろおどろしい題材をテーマにした作品が、イエイツの2つの戯曲『3月の満月』と『大時計塔の王』（いずれも1934年の作）である。『3月の満月』では女王の冷酷さと月の象徴性をより純粋な形で強調しているが、まずは正当な伝統的サロメ劇と言ってよい。他方、『大時計塔の王』においては、『サロメ』や『3月の満月』で象徴的に用いられた月の代わりに、大時計が印象的に用いられる。月も時計もともに時間の変化を象徴するものであるが、月がロマンティックな、またはヒロイックな精神や時代を暗示するのとは対照的に、時計は機械仕掛けの合理主義精神を表すものと考えられる。また、王妃は劇中ついに一度も言葉を発しない。詩人の首を要求するのも王妃ではなく王である。王妃はロゴスの支配する世界では生気を失った存在なのだ。ところがその沈黙の王妃が詩人の斬首を見て突然、「私の子宮に何が入り込んでくるのか」と歌い始め、踊り出す。この歌のエロティックな文句や、生の欲動の現われとしての踊りは、王妃が肉体的存在であることを表し、肉体から切り離され歌い始める詩人の首は、死

者の叡智を象徴する。その歌を聞いて王妃がくちづけする時、死者と生者の交感が行われ、ロゴスとは相容れない存在であった王妃に、今や知識や合理的精神ではない、永遠の叡智が与えられつつあるのである。大時計塔の王とても、それは阻止できない。

ところで、戯曲集の順序とは逆に、実際に書かれたのは『大時計塔の王』の方が先で、『3月の満月』はその後である。イエイツは『幻想録』でシーザーの暗殺と3月の満月とを結びつけ、ひとつの文明の終わりと新時代の到来を示唆しているが、キリスト教時代が大時計の時代であり、それ以前の異教時代が月の時代であるなら、大時計の針が12時を回るその時、大時計は月に、王妃は女王になるのだろうか。そして3月の満月には、再び月は時計へと変容するのだろうか。

世紀末とは、奇跡が可能であったが、ワイルドのように、その重要性をあまり重視しない時代でもあった。終末観と楽天的進歩主義が交錯し、時代が混沌としていたためであろう。世紀末を生き延び、奇跡そのものが不可能になった時代に生きるイエイツには、過ぎ去った月の時代の再来を夢見ることが可能であった世紀末という時代への郷愁が窺える。

松村賢一編
『アイルランド文学小事典』

1999年11月30日、研究社出版、xi+254頁、3200円

「小事典」とはいうものの、最後のパートV「アイルランド文学を読むためのキーワード」を除いて、これは引くためではなく、読むための本である。I「アイルランドの地勢と文化」、II「アイルランド文学の歴史とその背景」、III「アイルランドの文学」（英詩、演劇、小説に分けて詳述）と200頁近いメイン・パートを通読することは感動的な体験であった。イギリス文学史の正典に入れられて、たまたまアイルランド生まれであったにすぎないように扱われてきた、ロレンス・スターン、ジョナサン・スウィフト、バーナード・ショー、オスカー・ワイルド等も、こうしてアイルランド文学の流れの中で位置づけされてみると、イギリス文学とは異なる、いかにもアイルランド文学らしい特質をもった作家であることがよくわかる。

その特質とは、編者の松村賢一氏が「はしがき」に記している、「口承の伝統」と「地名への執着」に要約される。第一の特質である「口承の伝統」がアイルランド文学に占める重要性は、詩、演劇、小説の各セクションにわたって力説されている。もともと文字をもたなかったケルト人の伝説や民話は口承で伝わったものであるし、シャナヒーと呼ばれる語り部が民間伝承にこめられた英知を語り継ぎ、その語り口が現代の文学にも連綿と伝えられている。たとえば、ジョイスにおける言語遊戯や短編形式の優位性はその現れであると指摘される。（余談ながら、筆者は15年程前ベルファストで開催されたIASAIL国際学会で、シャナヒーを聞く機会があったが、英語なのにさっぱり理解できなかった。地元の人達は大笑いしていたが、アメリカ人もわからないと言っていたから、英語のわかりにくさに加えて、話に含まれる諧謔や機知を理解する文化的背景が欠けているせいであろう。シャナヒーのCDが出ているらしいので、研究してみようと思う。）W.J. オングは『声の文化と文字の文化』において、ゲーテンベルグの印刷革命以後の、読み書きが身にしみついた「文字の文化」と、それ以前の聴覚を中心とした「声の文化」とでは、人間の認識方法も精神的枠組みも根本から異なることを論じているが、アイルランド文学が「声の文化」の直系の子孫であるということをおさえずに、イギリス文学の規範ですくいあげようとすることは、重要な点を見逃し

てしまうことになるだろう。

第二の特質「地名への執着」については、日本の風土記のような、アイルランドの地名にまつわる伝説を書いた地誌「ディンジャナハス」の伝統がある。土地の名前は、その音と共に、不思議なイメージ喚起力をもち、埋もれた記憶をよみがえらせる。エイツもヒーニーもアイルランドの土地の名前や原風景を詩の中で呪術的に用いて、記憶の共同体という意識をかきたてつつ、それを普遍性にまで高めていく。ヌーラ・ニー・ゴーノルがアイルランド語で詩を書くのは、地名が英語化されることによって失われた文化や精神・風土を復活させようとする試みであるという。詩のセクションでは、場所と歴史に対する鋭敏な感覚がアイルランドの詩人の詩作の基本にあることが実例を挙げて繰り返し論じられている。しかし、ヒーニーのエッセイ「場所の感覚」に述べられているように、場所への執着はアイルランドだけに特有の現象ではなく、ヒーニーが敬愛するダンテにも、ワーズワス、テニソン、オーデン、エドワード・トマス等のイギリスの詩人にもある。アイルランドの詩に今もローカルな場所への愛着をこめた詩が多く見られるとすれば、言語と精神における二重性を宿命とするアイルランドが帰属意識を求めて土地という不動のエレメントに頼ろうとするからではないだろうか。記憶を共有し、ネイションの物語を構築する努力を、アイルランドは今も積み重ねざるをえない。記憶の場は政治性を帯びてこれからも語りの伝統の中で伝えられていくことだろう。

本書が対象とするアイルランド文学は、アイルランド語で書かれた、キリスト教以前の神話や英雄伝説、航海のモチーフ(イムラム)を扱った詩、土地の伝説、恋愛詩等から、英語で書かれた作品(これが大半である)、そして最近の若い世代によるアイルランド語で書かれた詩に及ぶ。ほぼ600年間にわたってイギリスの支配下にあったアイルランドでは、その間に英語が日常語となったが、アイルランドの作家達の言語感覚にも精神にもゲール文化の伝統が色濃く残っていることが本全体を通じて伝わってくる。イギリス文学史から独立した新しいアイルランド文学史が、ネイション・ビルディングの一環として、ようやく書かれ始められたことは感慨深い。ゲーリックでもアングロ・アイリッシュでもない、「アイルランド文学」を通観する本が20世紀後半になってアイルランドでは陸続と出版されてきている。それに劣らず、アイルランドの若い作家達の活躍はめざましい。アイルランド史の見直し作業も行なわれている。本書はおそらく日本で初めての、初期アイルランド語文学、英語文学、最近のアイルランド語文学までをカバーするアイルランド文学史ではないだろうか。これを読みながらアイルランド文学の重

層性、豊饒さ、エネルギーに圧倒された。ほんの少ししかアイルランド文学をかじっていない私としては、このうちいったいどれだけを読破できるかと、自分の年齢が気にかかる。

パートIVは「文献解題」、巻末の「アイルランド作家・作品一覧」も有益。索引を頼りに事典としても使えるが、ともかく一読をお勧めする。執筆者は、松村賢一、虎岩正純、佐野哲郎、大野光子、的場淳子、大澤正佳各氏で、いずれも卓越したアイルランド文学者。

(荒木映子)

アイルランド文学研究書誌
1999. 11 — 2000. 9

【研究書】

〈W. B. Yeats〉

出淵 博

『イエイツとの対話 出淵博 著作集1』(みすず書房) 2000. 8

大野光子

『イエイツとアングロ・アイリッシュ文学の伝統
植民地/帝国のジェンダー意識考察』(京都修学社) 1999

日下隆平

『イエイツとその周辺』(大学教育出版) 1999. 12

成恵卿

『西洋の夢幻能: イエイツとパウンド』(河出書房新社) 1999

三宅忠明 訳

W. B. イエイツ『デアドラ』

J. M. シング『悲しみのデアドラ』(大阪教育出版) 1999

〈その他〉

甲斐萬里江、他訳

ジョン・M. シング『アラン島ほか』(恒文社) 2000. 4

橋本楨矩 編訳

『アイルランド短篇選』(岩波書店) 2000. 7

富士川義之

『英国の世紀末』(新書館) 1999. 12

風呂本武敏 編著

『近・現代的想像力に見られるアイルランド気質』(溪水社) 2000. 2

松村賢一 編

『アイルランド文学小事典』(研究社出版)

1999. 11

室井光広・佐藤亨 訳

シェイマス・ヒーニー『プリオキュペイションズ——散文選集
1968-1978』(国文社)

2000. 5

薬師川虹一

『ヒーニーの世界』(洛西書院)

2000. 1

山田 勝

『オスカー・ワイルドの生涯 愛と美の殉教者』(日本放送出版協会) 1999. 11

【研究論文】

〈W. B. Yeats〉

石川隆士

Yeatsの眼差し

言語文化研究紀要(琉球大学法文学部国際言語文化学科)8 pp. 25-40 1999

伊藤宏見

イエイツ詩における時と永遠(そのV)

東洋大学紀要 教養課程編(東洋大学)39 pp. 53-70

2000. 3

入江和生

イエイツ戯曲に見る「夜明け」

文学芸術(共立女子大学総合文化研究所)24 pp. 5-19

2000. 7

河合利江

権力と結びついたカトリック教会への挑戦

——クレイジー・ジェイン詩群におけるイエイツの試み

Language & Literature(愛知淑徳大学)9 pp. 23-29

2000. 3

Murray, Ciaran

Transformed: Romanticism in Gibbon and Yeats [英文]

英語英米文学(中央大学英米文学会)40 pp. 175-187

2000. 2

君島利治

W. B. イェイツ作「三本のばらの木」連作を読む

白山英米文学(東洋大学文学部英語英米文学科) 25 pp. 71-85 2000. 3

久保田重芳

W. B. Yeats の *Cathleen ni Houlihan* と Lady Gregory

人文学部紀要(神戸学院大学人文学部) 20 pp. 21-41 2000. 3

塩田英子

英日翻訳と女性の文体

— W. B. Yeats, “Crazy Jane Talks with the Bishop” の翻訳を例に

女性歴史文化研究所紀要(京都橘女子大学女性歴史文化研究所) 8
pp. 19-40 2000. 3

清水博之、他

SAP(日本詩学会) 8 2000. 3

Kelley, David

Overlooking and Overlooked: Anglo-Irish Angles of Vision

東京純心女子大学紀要(東京純心女子大学紀要) 4 pp. 7-19 2000. 3

原田美知子

内なる女性 — イェイツとダイモン

紀要 桜美林英語英米文学研究(桜美林大学) 40 pp. 131-142 2000. 3

Noriyuki Harada

Personality, Impersonality and Sublime Moment:

A Comparative Survey of the Romantic Poems from Donne to Yeats [英文]

杏林大学外国語学部紀要(杏林大学外国語学部) 12 pp. 71-87 2000. 3

渡辺淳子

W. B. Yeats の「ある政治囚によせて」— アイルランド共和国の夜明け—

文学芸術(共立女子大学総合文化研究所) 24 pp. 21-45 2000. 7

〈Samuel Beckett〉

井上奈緒美

プルーストとベケット — プルーストの“Posterite”としてのベケット

年報フランス研究(関西学院大学フランス学会) 33 pp. 15-27 1999

井上善幸

『オハイオ即興劇』における夢の系譜学

図書 の 譜 (明治大学図書館紀要) 4 pp. 238-260

2000. 3

井上れい子

グレート・マザーの登場—— *All That Fall* における崩壊と再生

関西外国語大学 研究論集 (関西外国語大学) 71 pp. 51-68

大野麻奈子

サミュエル・ベケット「残り火」—— 英語版と仏語版の比較から

学習院大学文学部研究年報 (学習院大学文学部) 46 pp. 121-136

1999

岡室美奈子

ジョイスとベケットの円環・螺旋

—— 『ケルズの書』、大地母、幾何学、錬金術をめぐる

英文学 (早稲田大学英文学会) 79 pp. 21-42

2000. 3

梶原克教

Beckett's Vengeance on Language [英文]

愛知県立大学文学部論集 英文学科編

(愛知県立大学文学部・愛知県立女子短期大学) 48 pp. 11-23

1999

片岡 務

サミュエル・ベケットの小説『モロイ』についての考察 (その 1)

「無」の視点から 釧路工業高等専門学校紀要

(釧路工業高等専門学校) 33 pp. 75-81

1999. 12

斉藤延喜

表象の危機 —— ジャコメッティ、ベイコン、ベケット

同志社大学英語英文学研究 (同志社大学人文学会) 72 pp. 49-84

2000. 3

藤原 曜

La puissance du langage chez Samuel Beckett [仏文]

年報フランス研究 (関西学院大学フランス学会) 33 pp. 151-162

1999

〈Brian Friel〉

藤木和子

Bazarov's Revolution in Friel's *Fathers and Sons* [英文]

ノートルダム清心女子大学紀要(ノートルダム清心女子大学)24

pp. 31-47

2000. 3

増田珠子

Memory, History, and Brian Friel's *The Freedom of the City* [英文]

津田塾大学紀要(津田塾大学)31 pp. 137-154

1999. 12

〈Seamus Heaney〉

奥田良二

ヒーニーの詩と「言葉の支配」

——詩の自律性を求めて——東海大学紀要外国語教育センター

(東海大学外国語教育センター)20 pp. 57-66

2000. 3

坂内 太

シェイマス・ヒーニーの初期の詩

早稲田大学大学院文学研究科紀要45(2) pp. 19-27

2000. 2

楚輪松人

ブリティッシュそれともアイリッシュ?:

詩人としてのヒーニーの文化的アイデンティティ

金城学院大学論集(金城学院大学論集委員会)184 pp. 127-160 2000. 3

松村賢一

狂気と流離 —— シェイマス・ヒーニーとアイルランド詩の伝統 ——

『ユリイカ』(青土社)32(2) pp. 147-155

2000. 2

〈Lafcadio Hearn〉

梅本順子

ラフカディオ・ハーンの日本文学の語り直し作品に見る中国文化の受容

国際関係研究 国際文化編

(日本大学国際関係学部国際関係研究所)20(2) pp. 1-16

1999. 12

金沢朱美

小泉八雲の日本語について — 日本語教育の視座から —

目白大学人文学部紀要(目白大学人文学部) 6 pp. 35-45 2000. 1

先川暢郎

ラフカディオ・ハーンの間人観(4)アレグザンダー・ポープをめぐる
— 東京大学英文科講師時代の講義録から

法政大学教養部紀要(法政大学教養部) 111 pp. 107-128 2000. 2

佐藤利男

ラフディオ・ハーンと天文学 天界(東亜天文学会) 81 (897) pp. 81-91 2000.2

永田雄次郎

ラフカディオ・ハーンと第4回内国勸業博覧会 — その美術史的意義について
人文論究(関西学院大学人文学会) 49 (3) pp. 1-15 1999. 12

真貝義五郎

駆け出し新聞記者時代のラフカディオ・ハーン(小泉八雲)

研究紀要(神戸松蔭女子学院大学) 41 pp. 131-226 2000. 3

光畑隆行

ラフカディオ・ハーンとアイルランド — 浦島伝説を懸け橋として —

OLIVA(関東学院大学英語英米文学会) 6 pp. 1-18 2000. 3

Leonard, Julian

The Significance of Race in the Hearn— Chamberlain Correspondence [英文]

岡山大学文学部紀要(岡山大学文学部) 32 pp. 181-194 1999. 12

Lemoine, Bernadene [工藤 進 訳]

招待研究講座 ラフカディオ・ハーンの世界と日本の自然

言語文化(明治学院大学言語文化研究所) 17 pp. 164-178 2000. 3

Rosen, Alan

Hearn's Imaginative Use of Dreams [英文]

熊本大学教育学部紀要 人文科学(熊本大学教育学部) 48 pp. 1-13 1999. 12

〈James Joyce〉

今井宏二

非-同一性の言語表現 — ジョイス論 —

早稲田大学大学院文学研究科紀要 45 (2) pp. 12-22 2000. 2

- 小野 勝、他
中央英米文学(中央英米文学会) 33 1999. 11
- 大島由紀夫
『ユリシリーズ』の第11挿話における音楽技法
Otsuka Review (大塚英文学会) 36 pp. 72-83 2000. 4
- 熊沢和明
『ユリシリーズ』第9挿話:『ハムレット』のパロディーとして
専修人文論集(専修大学学会) 66 pp. 239-265 2000. 3
- 桑原俊明
『ユリシリーズ』の魅力を説く——アイルランド的特質の考察——
盛岡大学紀要(盛岡大学紀要編集委員会) 19 pp. 9-19 2000. 3
- 清水重夫
ジェイムズ・ジョイスとカタログとナショナリズム
——『ユリシリーズ』第12挿話分析——
英文学(早稲田大学英文学会) 79 pp. 1-20 2000. 3
- 杉崎信吾
スタニスラウス・ジョイスから父への投函されなかった手紙
明治大学教養論集(明治大学教養論集刊行会) 335 pp. 61-81 2000. 3
- 高橋 渡
Reading the Last Episode of *Ulysses*: The Other Discourse pp. 39-46
A Painful Case のナラティブ構造 pp. 49-57
広島女子大学国際文化学部紀要(広島女子大学) 8 2000. 2
- 武田美保子
ダブリン解説——『ユリシリーズ』民族、女性性、書くこと
英文学論叢(京都女子大学英文学会) 43 pp. 35-49 1999. 12
- 田畑榮一
ジェイムズ・ジョイスの“Clay”——『ダブリン市民』再読(4)——
「芸術」〔大阪芸術大学紀要〕 22 pp. 63-74 1999. 11
- 妻鹿裕子
The Death-theme in “The Sisters” and “The Dead”
英語文化研究(獨協大学大学院外国語学研究所) 20 2000. 2

樋口日出雄

『ユリシリーズ』(1-3挿話)解説

英米文学研究(梅光女学院英米文学会)35 pp.207-217

1999.12

南谷覚正

ジェイムズ・ジョイスの「下宿屋」

群馬大学社会情報学部研究論集

(群馬大学社会情報学部)7 pp.105-123

2000.3

向井久幸

ジェイムズ・ジョイスの「姉妹」における語りについての一考察

今治明德短期大学 研究紀要(今治明德短期大学)24 pp.19-27

2000.3

米本義孝

読解「ユリシリーズ」—第15挿話より— 奇想天外な幻想場面—

大谷學報(大谷学会)79(2) pp.1-23

2000.4

〈G. B. Shaw〉

小野素子

『人と超人』—時代の刻印

英語青年(研究社出版)

1999.10-11

小山田淳子

『ピグマリオン』と『マイ・フェア・レディ』

英文学論叢(京都女子大学英文学会)43 pp.50-68

1999.12

佐藤 晋

バーナード・ショー作『医師のジレンマ』の倫理学

明治大学教養論集(明治大学教養論集刊行会)324 pp.1-23

1999

〈Oscar Wilde〉

新谷 好

『サロメ』の一考察—サロメ伝説とワイルドの獨創性

追手門学院大学文学部紀要(追手門学院大学文学部)35 pp.47-60

1999.12

大野成司

ワイルド文学の源流としての童話作品 神奈川大学大学院言語と
文化論集(神奈川大学大学院外国語学研究科)6 pp. 87-106 1999. 12

梶原克教

ワイルド奪還のために
MULBERRY(愛知県立大学文学部英文学科)49 pp. 1-12 2000. 3

Masahide Kaneda

Performative and Subversive: Oscar Wilde's *Lord Arthur Savile's Crime*
Osaka Literary Review (大阪大学大学院英文学談話会) XXXVIII
pp. 81-98 1999. 12

鶴川雅江

Oscar Wilde: "The Nightingale and the Rose"
— True Lover と True Artist —
倉敷芸術科学大学紀要(倉敷芸術科学大学)5 pp. 155-163 2000. 3

木村克彦

ワイルドの生涯 — 両親とパラドックス
作新学院大学紀要(作新学院大学)10 pp. 109-116 2000. 3

高橋富男

オスカー・ワイルドの短編への考究 — 『幸福の王子』と他二編を
中心に — 明星英米文学(明星大学英米語学文学会)15 pp. 51-70 2000. 3

平野啓一郎、他

『ユリイカ』総特集「オスカー・ワイルドの世界」(青土社)32(6)
pp. 7-241 2000. 4

堀江珠喜

ワイルド裁判の意味
英米言語文化研究(大阪府立大学英米言語文化研究会)48 pp. 91-105 2000. 3

〈その他〉

井村君江、他

『ユリイカ』特集「アイルランドの詩魂」(青土社) pp. 58-241 2000. 2

河野賢司

レノックス・ロビンソン『失われた指導者』にみる英雄復活願望

九州産業大学国際文化学部紀要(九州産業大学国際文化学部) 15

pp. 141-167

2000.3

Desilva, Robert

Irish English and World Englishes

神田外語大学紀要(神田外語大学) 12 pp. 25-39

2000. 3

堀出 稔

アイルランド伝承文学とエミリ・ブロンテ

名古屋女子大学紀要(名古屋女子大学) 46 pp. 283-289

2000.3

松田誠思

Sean O'Casey と都市スラムの女性たち

神戸親和女子大学英语語英文学(神戸親和女子大学英语語英文学会) 19

pp. 44-61

1999. 12

八幡雅彦

ブライアン・ムーア(1921-1999)の描く北アイルランド

別府大学短期大学部紀要(別府大学) 19 pp. 79-93

2000. 2

山内暁彦

“A Lump of Deformity”

『ガリヴァ旅行記』における病気について

言語文化研究(徳島大学総合科学部) 7 pp. 17-44

2000. 2

(奥田良二・薦田嘉人・原田美知子)

日本イェイツ協会第35回大会プログラム

1999年11月6日(土)~7日(日): 於 小野講堂/7号館

■11月6日(土)

- | | | | |
|-------------|---|--------------|--------------------|
| 9:30~10:30 | 受付 | | |
| 10:30~11:00 | 挨拶 | 日本イェイツ協会会長 | 鈴木 弘 氏 |
| | | 早稲田大学政治経済学部長 | 堀口 健治 氏 |
| | | アイルランド大使 | Declan O'Donovan 氏 |
| | | 司会 | 小堀 隆司 氏 |
| 11:00~12:30 | <研究発表> | | |
| | 「万霊節の夜」をめぐる思索の問題 | | 薦田 嘉人 氏 |
| | <i>Cathleen ni Houlihan</i> におけるナショナリズム
と農夫の表象 | | 岩田 美喜 氏 |
| | D.トマスとイェイツ
——娘への思いを歌う詩人たち—— | | 太田 直也 氏 |
| | | 司会 | 谷川 冬二 氏 |
| 12:30~13:30 | 昼食 | | |
| | 総会 | | 司会 鈴江 璋子 氏 |
| 13:30~14:30 | <研究発表> | | |
| | イェイツの演劇に見る「存在の統一」の行方 | | 小館 美彦 氏 |
| | 記憶、歴史、忘却——イェイツの場合—— | | 鈴木 聡 氏 |
| | | 司会 | 榎木 伸明 氏 |
| 14:40~17:30 | <シンポジウム> | | |
| | “Blood and the Moon”を読む | | |
| | | 司会・構成 | 羽矢 謙一 氏 |
| | | | 山崎 みや 氏 |
| | | | 荒木 映子 氏 |
| | | | 君島 利治 氏 |
| | | | 海老澤邦江 氏 |
| 18:00~20:00 | 懇親会 | | 司会 三神 弘子 氏 |
| | 会場:アバコ | | |

■11月7日（日）

- 10:00~11:00 <講演>
能の時空とイエイツ
高橋 睦郎 氏
司会 松田 誠思 氏
- 11:00~12:30 <研究発表>
『塔』の人間賛歌
三宅 伸枝 氏
「学童の間で」における「舞踏」(‘the dance’)
の意義
長谷川弘基 氏
ワイルドとイエイツ
——『サロメ』と月のシンボリズム——
中村 久美 氏
司会 鈴木 史朗 氏
- 12:30~13:30 昼食
- 13:30~16:20 <シンポジウム>
At the Hawk's Well をめぐって
司会・構成 関根 勝 氏
小管 奎申 氏
平田 康 氏
Angela Bourke 氏
- 16:20 閉会の辞
松村 賢一 氏

An Interpretation of 'Among School Children': Concerning the Symbols of Integration in the Final Stanza

Hiroki Hasegawa

It is taken for granted that 'Among School Children' achieves the Yeatsian "Unity of Being." The symbols or images in the final stanza, viz. "dancer" and "tree", are regarded as representations for integration. When we look into the poem more closely, however, the integration that we thought was realized through the lines becomes problematic. Most critics, interpreting the final line in a monolithic way, agree that "the tree" and "the dancer" are images which are successful at unifying and integrating several opposites such as body and soul, youth and age. For these critics, "the tree" and "the dancer" are duplications of the same image, standing for the impossibility of dividing an organic whole. The unconditional identification of the two key-images as representing a unified whole, however, is quite dubious, and the final line should be read as a determined and even tragic exclamation, not as a peaceful eulogy for life.

While the tree image is directly concerned with the problem of the whole and its parts, the inseparability of the dancer from the dance has very little to do with that problem. The poem's final line, therefore, must be thought as presenting a new phase. The re-interpretation of the final line leads to a re-consideration of the word "unity". The Yeatsian "unity" should be understood in terms of such concepts as "continuity" and "duration". Though many critics emphasize the spatial aspect of "unity", the dancer image invites readers to look into the temporal aspect of "unity" or "integration". Life is continuous, and cannot be stopped as long as one lives, just as the dancer cannot stop dancing as long as she exists as a dancer. Beings will continuously change, and the change or transition, however tragic it may be, is another

name of life. The last line of 'Among School Children' thus reminds us of such phrases as "All things fall and are built again, / And those that build them again are gay." The Yeatsian idea of "unity" or "integration" does not mean the nullification of opposites; it is an attempt to keep equilibrium among them.

“That high window of dramatic verse”:
Nationalism and Peasants in *Cathleen ni Houlihan*

Miki Iwata

One of Yeats's early plays, *Cathleen ni Houlihan*, has long been the subject of critical considering because of its conspicuously nationalistic features: the play is regarded as a work of symbolic art at times, and as a propagandist drama at others. Its complexities lie in the collaborative nature of the play, which was written and produced with the aid of Lady Gregory and Maud Gonne.

The figures of peasant women show this collaborative nature most, as they contain two different connotations in the one image. Lady Gregory vividly depicts the family conversation between Bridget and Peter in the robust style of Irish peasant speech, while Yeats makes Cathleen's words more symbolic as he tries to apply a climactic symbolization to the work. However, as the famous radical nationalist Maud Gonne played the title role, the figure of Cathleen ni Houlihan was easily connected to her amateur political theatricals by the audience of those days.

Moreover, for Yeats himself the idea of the Irish peasants was problematic. This idea was originally developed by the Young Irelanders, well-known both for their militarism and romanticism. Thus, as he put it in his later poem, 'Man and the Echo,' Yeats experienced fear that the work's symbolic dramaturgy might be incomplete, and, therefore, be excessively propagandistic. *Cathleen ni Houlihan* is the work that gave him the greatest difficulty with its dramatized conflict between an ideal and the world.

Memory, History, and Oblivion in Yeats's Works

Akira Suzuki

The first decade of the twentieth century, during which Yeats concentrated his creative power on some external activities other than writing, draws our attention because of contemplative and theoretical progress he made at this period. For instance, his study of Nietzschean philosophy was deepened since the introduction of some translations sent by John Quinn, and it resulted in the publication of *Responsibilities: Poems and a Play* (1914). The idea of "responsibility," on which Yeats's view of history was to be crucially founded, should be understood as originating in Nietzsche's argument in *On the Genealogy of Morals* (1887). Adding to that, *On the Uses and Disadvantages of History for Life* (1874, the second of Nietzsche's four *Untimely Meditations*) became another inspiring text for Yeats, as it proposes three categories of historiography useful for the living, including "monumental history."

Yeats often emphasizes the importance of our own effort to construct the dialogical or contrapuntal relationship between the past and the present. In some of his plays, this effort is partly fulfilled, and the representation of the past actuated, by uniquely theatrical apparatuses such as ghosts and séances. Though, as Yeats's autobiographical works testify, we could not deny the fact that continual remembrance substantially constitutes our existences and identities, memories and responsibilities of the living are always/already on the brink of vanishment. In other words, our crisis consists in forgetting the fundamental difference between what to be forgotten and what not to be forgotten. This is the reason why the act of willing (that is, not involuntary) anamnesis or intensive reconstruction of the past ought to be essential for ourselves and the coming generation to perform duties we owe to history.

Subject, Other, Language — In the Case of Yeats's Indirect Speech

Yoshiya Fujita

Mikhail Bakhtin discusses “intersubjectivity” in his notes for the revision of his essay on Dostoevsky. His thoughts on the subject are clearly expressed there. It can be summarized as follows: a person has no internal sovereign territory and always exists on the boundary; a person can exist only in relation to the other; when a person looks inside himself or herself, he or she looks with or into the eyes of the other.

The idea that the other is the origin of the subject, that is, the inversion of the subject-other hierarchy, reminds us of the term “carnival” which Bakhtin uses in the analysis of the texts of Rabelais and Dostoevsky. Language fills the most important role in the subject-other relationship because it is the medium which introduces the other into the inside and promotes the creation of the subject. The subject is created against the other and through the medium of language. This is the core of Bakhtin's theory of the subject, and one of its embodiments is his theory of speech.

In this paper we first take a general view of Bakhtin's theory of subject and speech, and then analyze W. B. Yeats's text, depending on Bakhtin's theory of speech and focusing on how Yeats uses indirect speech. Yeats's poems often describe the processes of the subject defined by the variously selected other. If language is the medium which introduces the other into the inside and promotes the creation of the subject, and if speech is the most distinguished form which quotes the other's language, then it must reveal some aspects of Yeats's poetics to reread his poems from the point of view of speech.

編集後記

- ▷ 本号で*A Vision*の特集を予定して「会報」で原稿を募集したが、残念ながら一篇の原稿も送られてこなかった。イェイツ論ではしばしば引き合いに出される作品だけに、今後*A Vision*をめぐるシンポジウムかワークショップが考えられないだろうか。
- ▷ 投稿論文が8篇(研究発表を踏まえた論文が5篇)あり、編集委員会における審査の結果、4篇が本誌に掲載されることになった。集まった論文は全体としては前号に比べてレベルが高かったが、粗雑な論証と独断的な記述が目立ったのが残念である。1篇の詩を取り上げるにしても、その詩の研究史があることを肝に銘じておかなければならないだろう。その網目からユニークな論文が生まれてくるわけだが、ことばでいうほど簡単ではないことは承知している。だが、重要な問題を断定的な表現で片づけてしまうことは避けたい。現在は批評理論も方法論も多様化している。そして読み手もそのつもりで読むのだが、論証が充分でないためについていけないこともしばしばであった。
- 鈴木聡氏の論文の掲載可否については議論があった。イェイツの作品からの引用もほとんどなく、しばしば「拙著」が顔を出す重厚とおぼしき論文だが、このような文章は本誌にはなじまないで文芸評論誌に載せていただいた方がよいのではないかという意見、たとえばエリオットの『煉獄』批評への言及にみられるような、前後の文脈を無視した牽強付会の引用もあり、作品あるいはことばへの最低限の謙虚さが欠けているという指摘もあった。しかし、俯瞰的に提示された件のテーマに関心を寄せる会員も多かろうということで掲載に踏み切ったことを書き添えておきたい。
- ▷ 本号で編集委員の任期が終わる。荒木映子、小堀隆司、清水博之、山崎弘行の諸氏はすぐれた読み手で、これまで『イェイツ研究』を全面的に支えていただいた。ここに記して感謝したい。(松村 賢一)

論文投稿規定

投稿資格は日本イェイツ協会会員であることを原則とする。

和文の場合は横書きとし、400字詰原稿用紙に換算して論文は30枚以内(必ず300語程度の英文シノプシスを添える)、書評は5枚以内とし、大会における研究発表の要旨は3枚以内、シンポジウムの報告は10枚以内とする。英文のタイトル、及びローマ字書きの筆者名を添える。英文は5,000語以内とする。なお、執筆要領の詳細は事務局に問い合わせること。

原稿の締切りは、特別の指定のあるときを除いて、6月末日とし、フロッピー・ディスク(文書ファイルとテキスト・ファイル)と文書ファイルからプリントアウトしたもの5部を同封して日本イェイツ協会事務局に郵送する。

論文掲載の可否は編集委員会が決定する。

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. 31 • 2000

Lecture:

Time and Space of Noh and Yeats Mutsuo Takahashi 3

Papers:

An Interpretation of 'Among School Children': Concerning the

Symbols of Integration in the Final Stanza Hiroki Hasegawa 13

"That high window of dramatic verse":

Nationalism and Peasants in *Cathleen ni Houlihan* Miki Iwata 24

Memory, History, and Oblivion in Yeats's Works Akira Suzuki 37

Subject, Other, Language

—In the Case of Yeats's Indirect Speech Yoshiya Fujita 49

Symposium 1: Reading 'Blood and the Moon'

Summary Chair: Ken'ichi Haya 59

Balancing Between Two Worlds Miya Yamasaki 61

Who is "we"? — Nation, Tradition, Commemoration — Eiko Araki 65

'Blood and the Moon': An Interpretation Toshiharu Kimijima 69

'Blood and the Moon' and the Tower Kunie Ebisawa 72

"The blood of innocence" Ken'ichi Haya 76

Symposium 2: On *At the Hawk's Well*

The Dramatic Essence of *At the Hawk's Well* Yasushi Hirata 79

What can it be that took place at the Well? Keishin Kosuge 84

Synopses of the Paper Readings 88

Book Review 96

Bibliography of Irish Literary Studies in Japan 99

Programme of the 35th Annual Conference 109

Treasurer's Report 111

Synopses of the Papers 112

Editor's Note 117