

# イエイツ研究

---

No.35・2004

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 —

## イエイツ学会講演

Dancing to Diagrams: Symbols and Patterns in Yeats's Dance Plays …… Noreen Doody	3
--	---

## 論文

‘Among School Children’の解釈をめぐって ……	三宅 伸枝	14
------------------------------------	-------	----

## 研究ノート

Seamus Heaneyの‘Punishment’におけるscapegoatのイメージ ……	小沢 茂	23
メタファーとしての興行 ……	坂内 太	34

## ワークショップ 「塔」をめぐる2篇の詩を読む — ‘The Stare’s Nest by My Window’

(1922)と‘The Black Tower’(1939) 報告 ……	構成・司会 松田 誠思	47
「塔」をめぐる2篇の詩のリフレインを考える ……	佐久間思帆	49
二つの詩の頓呼法 (apostrophe) ……	荒木 映子	50
‘The Black Tower’の意味 ……	虎岩 正純	52

## シンポジウム 「イエイツへの視座を問い直す

— 今、イエイツをどう捉えるか」報告 ……	構成・司会 風呂本武敏	55
文化論的視座からイエイツを読み直す ……	山崎 弘行	57
イエイツの思い描いた「アイルランド」 ……	伊里 松俊	59
復活祭蜂起と<世界劇場> ……	岩田 美喜	61

## 研究発表要旨

トールンの男は自発的な殉教者なのか ……	小沢 茂	64
イエイツのスライゴー — 妖精と「場」の聖化 ……	木原 謙一	65
‘Among School Children’における樹木は、なぜ「栗の木」であるのか？ — イエイツとイギリス詩の伝統的感覚 — ……	木原 誠	66
メタファーとしての興行 ……	坂内 太	68
ノン・ロゴス演劇における“Shade” — Samuel BeckettとW. B. Yeats — ……	谷上れい子	70
‘A Stick of Incense’における善悪の観念と隠喩の問題 ……	萩谷 美佳	71
イエイツの対話詩における非対称性について ……	長谷川弘基	73

## 書評

八幡雅彦著『北アイルランド小説の可能性 — 融和と普遍性の模索 —』…	鈴江 璋子	74
Matoba, Junko. Beckett’s Yohaku: A Study of Samuel Beckett’s Empty Space on Stage in His Later Shorter Plays ……	風呂本武敏	77
小堀隆司訳『イエイツ詩集「塔」』…	松田 誠思	80
若松美智子著『劇作家シングのアイルランド — 悲劇的美の世界 —』…	三神 弘子	82

アイルランド研究書誌 ……	85
第39回大会プログラム ……	93
論文要旨(英文) ……	95
編集後記 ……	98
投稿規定 ……	99



## Dancing to Diagrams: Symbols and Patterns in Yeats's Dance Plays

Dr. Noreen Doody  
(University College Dublin)

During the late nineteenth century the music halls of London and the theatres of Paris were alive with every form of dance: ballet dance, free form dance, novelty dance acts. Dance featured in French symbolist writing of the time and its potential as a literary symbol excited the imagination of W. B. Yeats.

Yeats began using dance movements in his early plays: *The Land of Heart's Desire*, *Deirdre* and *On Baile's Strand*. Dance becomes central to the group of plays he wrote from 1916 to 1921 known collectively as *Four Plays for Dancers: At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* and *Calvary* and to his later dance plays written in the 1930s, *The King of the Great Clock Tower* and *A Full Moon in March*. Yeats's dance plays are indebted in many ways to the Noh drama but as Masaru Sekine and Chris Murray point out in their book, *Yeats and the Noh: A Comparative Study*, Yeats's creative mind was working towards similar types of theatrical concerns as those of the Noh before he had ever encountered Noh drama. Sekine and Murray describe this as "one of those extraordinary coincidences that occur from time to time in literature"<sup>1</sup>. Yeats's mind was in tune with the Noh, he too was hoping to realise "inner truths glimpsed through stylised form."<sup>2</sup>

In his philosophical writings Yeats is concerned with man's yearning for completion and the achievement of this state of perfection in what he calls Unity of Being. Yeats's philosophical writings are also concerned with explaining the movement of civilisations – how one civilisation gives way to the next one in a continuous movement. In the dance plays Yeats presents his theoretical vision of both of these phenomena in two ways: in the visual concrete image of the dancer and in geometrical diagrams created both by the movement of the dancer and by imagined images inscribed on the space above the dancer. In the following essay I will consider all of these aspects of dance in Yeats's work and will begin by taking a

look at Yeats's concept of Unity of Being.

In his philosophical concept of Unity of Being Yeats proposes that conflict is necessary to life, that life is characterised by struggle. He contends that man's will towards perfection expresses itself through the interaction of opposing forces. Yeats's theory of Unity of Being involves the struggle of personality with its opposite and this opposing force he sometimes envisions as arising from within the personality and sometimes as being an outside force or daimon. Yeats contends that man wears a mask of antithesis and incarnates towards perfection of being which is expressed by a beautiful image. Yeats writes in *A Vision*: "Man seeks his opposite or the opposite of his condition, attains his object so far as it is attainable, at Phase 15 and returns to Phase 1 again"<sup>3</sup>.

Unity of Being is achieved, in as far as it is possible, at Phase 15 in Yeats's philosophical system. In this system Yeats explains that the soul must incarnate through various phases before reaching this stage. At the point of perfection there is no longer desire, there is no "struggle", no conflict – and so because struggle is absent no human life is possible at this phase. Unity of Being is not realisable as a living human achievement but can only be a symbol, an image of perfect beauty.

Yeats will use the image of the dancer in his late dance plays, *The King of Great Clock Tower* and *A Full Moon in March*, as this perfect image of Unity of Being but in the *Four Plays for Dancers*, the dancer is still human, life's struggle is still present in the form of desire so perfection of image is not a possible state of being. Yeats depicts his dancer as progressing towards perfection of being in the *Four Plays for Dancers* but no realisation of Unity of Being is fully achieved.

Yeats depicts dance in the four plays as a composite of antithetical forces: good and evil, life and death, soul and body. Yeats's primary model for this type of dance is Oscar Wilde's symbolist play, *Salomé*. The story of *Salomé* is based on the Bible story. The version of the story in Wilde's play is as follows: Herod, Tetrarch of Judea, has put the holy man, Iokanaan, in prison. Herod's niece, the young princess Salomé desires Iokanaan. He rejects her. Her uncle, Herod, desires Salomé and begs her to dance before him and he will give her whatever she desires. She agrees to dance and when her dance is over, she asks Herod for the severed head of her beloved, the holy prophet Iokanaan.

Salomé dances with voluptuous movements but her mind is removed from

her actions and is intent upon her perverse purpose. Salomé combines many opposing qualities : she is both innocent and depraved, gentle and cruel, sensual and cold. Incorporated into her dance is desire and the promise of destruction. She dances before her covetous uncle whose response to her dance indicates its erotic nature while her own attitude demonstrates its chilling reserve. She dances with cold purpose, her mind divided from her movements — and it is this duality within the dance that is significant for Yeats's work. In Wilde's play Yeats perceived the double nature of the single image recognising within the sensual movement of the dance a still, contemplative presence. This is the style of dance which Yeats would recreate in his own work. In his early plays (1905-1906) : *The Shadowy Waters*, *On Baile's Strand* and *Deirdre*, he made some tentative attempts to use sensual dance movements but it was not until his *Four Plays for Dancers*, about ten years later, that dance became of prime importance to his work. The Japanese dancer, Michio Ito, danced in the first performance of *At the Hawks' Well*, 1916. Not a trained Noh performer, Ito had attended modern dance schools in Japan and Paris. W. B. Yeats admired Ito's "ability by his gestures to create images of an inner, spiritual world of experience ... to inhabit as it were the depths of the mind."<sup>4</sup> Ito's style, his controlled dance steps and inner spiritual life are not incompatible with the sensual and spiritual mix of the dance of Wilde's Salomé. In his *Four Plays for Dancers* Yeats depicts the double natured dance of the sensual and the spiritual; he invests the dance with sensuous movement, menace and intimations of death; he uses various methods to distance the dancer from the dance in order to depict the soul within the body, to create a certain stillness in movement. In the first of his four dance plays, *At the Hawks' Well*, Yeats signals this duality in the dance by the possession of the seductive dancer by an unearthly fairy creature, the Woman of the Sidhe, whose eyes are vacant and "a terrible life is slipping through her veins"<sup>5</sup>. In *The Only Jealousy of Emer*, Yeats undercuts the sensuality of the dance in ascribing the cold stillness at its heart to the fact of the dancer being more like a gold or bronze icon than a human being. The dance of desire in *The Dreaming of the Bones* is performed by the lifeless dead shades of the lovers, Diarmuid and Dervorgilla. The dance in the fourth dance play, *Cavalry*, is performed by the Roman soldiers. They circle the cross of the crucified Christ in a promise of death and their callous objectivity is far from human.

The dancer in Yeats's *Four Plays for Dancers* represents the fundamental human longing for Unity of Being, for perfection. Opposing characteristics are unified within the dance but this unity is disrupted by unappeasable desire and the struggle for its attainment. In *At the Hawks' Well*, the young man seeks the waters of everlasting life and is distracted from his quest by his desire for the hawk/girl who guards the sacred well. In *The Dreaming of the Bones* the lovers desire to be united by a kiss and in *The Only Jealousy of Emer* the fairy woman, Fand, is obsessed by the desire to kiss the mouth of the hero, Cuchulainn. In these plays, the kiss represents the consummation of desire; its achievement would represent completion and a state of perfection. However, no kiss takes place in either play; no perfect state is attained; no Unity of Being is achieved. The dancers in the *Four Plays for Dancers* struggle and desire, they never enter into image or Phase 15 of Yeats's system.

In his poem, 'The Phases of the Moon', Yeats explains: the full moon occurs at Phase 15, before this phase the soul seeks itself "and afterwards the world". As Phase 15 approaches desire is at its most extreme, subjectivity is at its strongest – its release is into image where all, though separate appears as one – "But while the moon is rounding towards the full/ He follows whatever whim's most difficult/ Among whims not impossible" and "Under the frenzy of the 14th Moon,/ The soul begins to tremble into stillness,/ To die into the labyrinth of itself!" At the 14th phase the most extreme form of subjectivity occurs and at Phase 15, soul and body are brought into perfect unity in the beautiful image. At this stage all is image. Yeats writes: "All thought becomes an image and the soul/ Becomes a body". Sensuality, spirituality condense into a bodily image conveyed by the dancer. "All dreams of the soul", Yeats writes, "end in a beautiful man's or woman's body"<sup>6</sup>.

At Phase 15 when completion is achieved, all struggle ceases, desire is no longer possible and all is transmuted into an image. Yeats writes of this stage in *A Vision*: "Thought and will are indistinguishable, effort and attainment are indistinguishable; and this is the consummation of a slow process; nothing is apparent but dreaming Will and the Image that it dreams"<sup>7</sup>. Yeats expresses this state of perfection in his poem, 'Amongst School Children' (1926), in which he charts the movement of self through anti-self to unity of being in the incarnation of image.

O body swayed to music! O brightening glance!

How can we tell the dancer from the dance ?<sup>8</sup>

In these final lines from the poem Yeats unites the extremes of opposition – spiritual and sensual – and this fusion realises Unity of Being. Sensuality is depicted in the undulating movement of the dancer, the accompanying music and the covetous glance. In his poem ‘Solomon and the Witch’, Yeats writes “...all passion is in the glance”<sup>9</sup>. With the word, “brightening”, Yeats invests the sensual glance with the spiritual and creates the image of body quick with soul; the phrase, “brightening glance”, also conveying a sense of body being spiritually illuminated from within. The dancer is image and Yeats writes in ‘The Double Vision of Michael Robartes’: “So she had outdanced thought./ Body perfection brought”<sup>10</sup>. The soul and body are visible in the dance as one indivisible image of perfect beauty. While as I have said none of the dancers in *Four Plays for Dancers* have achieved image because they continue to desire, Yeats resolves this issue within the dance in his later dance plays: *The King of the Great Clock Tower* and *A Full Moon in March* where desire is overcome at the 15th phase and image and Unity of Being are dramatically attained.

The similarity between *The King of the Great Clock Tower* and Wilde’s *Salomé* has often been noted by critics; however, in his introduction to *A Full Moon in March*, Yeats strongly denied this influence, and, as proof of the gulf between the two plays, pointed to the beheading of the holy man happening after the dance in Wilde’s play as opposed to before the dance in his own plays. This is an important distinction. The holding of the head before the dance is crucial to Yeats’s symbolic metaphor. The holding of the head before the dance, the dance itself and the final kiss of completion between head and dancer – which in *A Full Moon in March* takes place under the full moon – are conceived as a close progression through which Yeats achieves a graphic, visual depiction of his metaphysical position. In *A Full Moon in March* the austere Queen in Yeats’s stage directions: “holds above her head the severed head of the vulgar Swineherd”, as if she is about to don the mask of anti-self. The First Attendant sings as though she were the voice of the Queen, and tells of her love for the common Swineherd; mask and

Queen coalesce. She dances to “drum-taps” as though the dance were the struggle of life between man and Daimon. The Second Attendant sings as though she were the voice of the Head and alludes to the transformatory moment of “a full moon in March”. The Queen in her dance “moves away from the head, alluring and refusing”<sup>11</sup>. The Queen’s action is sensual and flirtatious but, more importantly, it symbolises the struggle which ensues following the adoption of mask – the attraction towards it and the fear of it.

Because the ghost is simple, the man, heterogeneous and confused, they are but knit together when the man has found a mask whose lineaments permit the expression of all the man most lacks, and it may be dreads, and of that only.<sup>12</sup>

The moment of total unity occurs when she kisses the head and trembles into stillness. This represents the moment of consummation and the soul of Phase 14 trembling into the stillness of image at Phase 15. This climactic moment within the dance is Yeats’s visual depiction of Unity of Being, perfection achieved in image.

While Yeats uses the dancer to convey his notion of perfection of being he also uses the dance to express another major concept of his philosophical thinking: the movement of civilisations or how he understands the process by which one era takes the place of the next in continuous progression. This further symbolic significance which Yeats attributes to dance is evident in the dance within his plays, *The King of the Great Clock Tower* and *A Full Moon in March* and in the diagrams and patterns which he employs not only in these plays but also in the *Four Plays for Dancers*.

The dance in *The King of the Great Clock Tower* is an image of transcendence which overrides spatial and temporal barriers and encompasses the movement of all existence. Within this greater movement, the Queen dances. The play ends at the stroke of midnight on the last day of the year. The moment of consummation between the dancer and the severed head occurs as the dance comes to a close and the new year is about to take the place of the last. The Queen before dancing, has wondered what she will conceive from her union with the severed head. Yeats draws the analogy between the sexual act and the coming into being of civili-

sations. At the climactic moment of one era the next era is conceived and brought into being – in *A Vision* Yeats suggests that at the highest point of the Christian era the inception of an antithetical era takes place just as at the highest point of the Ancient Civilisation the Christian era came into being.

The image of the dancer in *The King of the Great Clock Tower* illustrates the mystery of time and the possibility of eternal time. Yeats frames his play within a dance. At the beginning of the play there is a song about “Tir nan nOge” [The Land of Youth] and the happy, dancing lovers who live in this timeless land. Time is theirs – “lad and lass... Are bobbins where all time is bound and wound”<sup>13</sup>. In the final song, the attendants sing of a ruined castle, Castle Dargan, in which those who no longer live human lives are dancing: “Yet all the lovely things that were/Live for I saw them dancing there”<sup>14</sup>. These dancers have escaped earthly time and dance in a timeless zone. Yeats had described human life in terms of dancers dogged by time in his poem, ‘Nineteen Hundred and Nineteen’: “All men are dancers/And their tread goes to the barbarous clangour of a gong”<sup>15</sup>. The play ends with the Dancer Queen “framed in the half-closed curtains”<sup>16</sup>, standing as the beautiful image. Human life may not be possible at this stage but a prolongation of a realm of existence at the juncture of life and death is envisaged by Yeats. The still image of the dancer is the visual representation of the liminal space forged at the point of meeting between life and death and now developed into a concept of endless time by Yeats and articulated in the final words of the play: “I have stood so long by the gap in the wall/ Maybe I shall not die at all”<sup>17</sup>.

While the image of the dancer is employed by Yeats in his symbolic representation of two major preoccupations in his philosophical concerns – the movement of civilisations and Unity of Being – it is not only through the image itself that he communicates these ideas but through the patterns and geometrical diagrams which the dancer inscribes upon the stage and which Yeats imaginatively projects upon the space above the dancer. Giorgio Melchiori comments in his book, *The Whole Mystery of Art*: “Yeats conceived of patterns (geometrical patterns – ovals and squares) as the basis of artistic expression as well as of thought. It little matters that he considered patterns to be important not in themselves, but as symbols: what counts is the fact that they... had become associated in his mind with inspiration and aesthetic expression”<sup>18</sup>. The diagrams which represent Yeats’s

system of belief are depicted by him in *A Vision* and it would probably be useful here to recall the diagrams and geometrical figures which Yeats uses in *A Vision* to represent all life: the nature of man and of existence.

In Yeats's system a gyre describes a circular motion or a whirling spiral like the flight of a hawk. Yeats sees all life – both individual and in general – in the form of gyres in which a line is used to represent time, subjective life and emotion. A plane at right angles to the line is used variously to represent space, objective life and intellect. The line and the plane together with their opposing characteristics are present within the gyre. The interlocking gyres represent both individual life and general life. Yeats simplifies the design by representing the gyres as interlocking cones.

The gyres are continuously expanding or contracting and represent the conflict inherent in life “by two movements which circle about a centre because a movement outward on the plane is checked by and in turn checks a movement inward upon the line and the circling is always narrowing or spreading because one movement or the other is always the stronger. In other words, the human soul is always moving outward into the objective world or inward into itself ... the subjective man reaches the narrow end of the arc at death ... the objective man on the other hand, [his] gyre moves outward ...”<sup>19</sup> Yeats uses the same diagram to symbolise history and the progression of civilisation. Each era is the antithesis of the preceding one. The end of an era is signified by the point at which the one gyre reaches its greatest expansion and the other gyre is at its greatest point of contraction.

The pattern of the dance which Yeats depicts in the *Four Plays for Dancers* emulates the gyre which represents all life. He writes in *A Vision* that “life is... no waterfall but a whirlpool, a gyre”<sup>20</sup>. The falcon in his poem, “The Second Coming” (Jan. 1919), is “turning and turning in the widening gyre”<sup>21</sup>. “All men”, Yeats explains in ‘Nineteen Hundred and Nineteen’, “are dancers” and the dancer perns in the gyre of life. In his *Four Plays for Dancers* Yeats ingeniously employs imaginative space to depict this concept: in each play Yeats deploys a composite image to indicate an imaginative configuration of an interlocking vortex or cone.

The dancers in each of the plays move in a circular motion: the dancer in *At the Hawk's Well* imitates the circular movements of the hawk; the Woman of the

Sidhe in *The Only Jealousy of Emer* dances “around the crouching Ghost of Cuchulain”<sup>22</sup>; in *The Dreaming of the Bones*, the Stranger and the Girl dance “from rock to rock”<sup>23</sup> ascending the mountain, moving three times “round the stage”<sup>24</sup> as they ascend to the summit; the Roman soldiers clasp hands in a ring around the cross, dancing. Yeats imaginatively draws these dancing circles upwards in a continuing gyre like motion: the hawk spirals above the dancer in *At the Hawk’s Well*. Through the figure of the hawk the one vortex is imaginatively drawn towards its apex and represents the base of the opposing whirling vortex. This hawk is mentioned in *The Only Jealousy of Emer* – “A woman danced and a hawk flew”<sup>25</sup> – and its verbal presence provides a similar imaginative configuration to the one it gives in *At the Hawk’s Well*. The dancers in *The Dreaming of the Bones* reach for the summit of the mountain, extending the dance to its apex, “the eddying cat headed bird”<sup>26</sup> of which the Musicians sing, subtly indicates an opposing vortex. The soldiers, holding hands, “wheel about” the cross in perhaps the most explicit of all the spatial configurations – the shoulders of the cross dictating the narrowing of the conical shape to its apex at the top of the cross. Above the cross the ger-eagle flies into the sun providing the base of an answering objective vortex. In each play Yeats has inscribed the shape of the gyres, the doubling spiralling vortices.

In the first three plays, starting from a single point and moving outwards, the dancers of Phase 14 describe their circumference. These dancers represent subjectivity, the narrow end of the vortex. In *Calvary*, however, the dancers hold hands and begin their dance from a widened circle – the wider end of the vortex which, like the soldiers themselves, represents objectivity.

In the later dance plays, *The King of the Great Clock Tower* and *A Full Moon in March*, the spatial diagrams are still in evidence: the clock beats time high up on the tower in the one, and in the other the moon sits in the sky, while in both the dancer circles the stage below.

Yeats’s geometrical representations of thought reveal the extent of the symbolic burden he placed in the dancer. He develops the concept of the double natured dance into a vehicle which expresses subjective nature, on the one hand, and objective, on the other. He has processed the dance into the underlying pattern of the movement of all life. Dance not only depicts the nature and perfection of being but it also represents Yeats’s theory of cultural movement.

“Man can embody the truth”, Yeats said, “but he cannot know it”<sup>27</sup>. Yeats’s symbolic image of the dancer embodies his poetic truth and brings to mind the dramatist, Brian Friel’s assertion in his play, *Dancing at Lughnasa*. Speaking of the usurpation of language by dance, Friel describes the characters of his play: “Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary...”<sup>28</sup>

### Notes

- 1 Masaru Sekine and Christopher Murray, *Yeats and the Noh: A Comparative Study. Series: Irish Literary Studies: 38* (Maryland: Barnes and Noble, 1990), p.20.
- 2 Sekine and Murray, p.31.
- 3 W. B. Yeats, *A Vision* (London: Macmillan, 1989), p.81.
- 4 Sekine and Murray, p.86.
- 5 W. B. Yeats, *At the Hawk’s Well in Selected Plays of W. B. Yeats*, ed. Richard Allen Cave (London: Penguin, 1997).
- 6 W. B. Yeats, ‘The Phases of the Moon’, in *A Vision*, pp.60-62.
- 7 W. B. Yeats, *A Vision*, p.135.
- 8 W. B. Yeats, *Yeats’s Poems*, ed. A. Norman Jeffares (Dublin: Gill and Macmillan, 1989), p.325.
- 9 W. B. Yeats, *Poems*, p.284.
- 10 W. B. Yeats, *Poems*, p.277.
- 11 W. B. Yeats, *A Full Moon in March*, in *Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1966), p.629.
- 12 W. B. Yeats, ‘Per Amica Silentia Lunae’ in *Mythologies* (Dublin: Gill and Macmillan, 1992), p.335.
- 13 W. B. Yeats, *The King of the Great Clock Tower* in *Collected Plays*, p.633.
- 14 W. B. Yeats, *The King of the Great Clock Tower* in *Collected Plays*, p.640.
- 15 W. B. Yeats, *Poems*, p.315.
- 16 W. B. Yeats, *The King of the Great Clock Tower* in *Collected Plays*, p.641.
- 17 W. B. Yeats, *The King of the Great Clock Tower* in *Collected Plays*, p.640.
- 18 Giorgio Melchiori, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats* (London: 1960; rpt. Westport (Conn.): Greenwood Publishers, 1979), p.7.
- 19 W. B. Yeats, *Poems*, p.573.

- 20 W. B. Yeats, *A Vision*, p.40.
- 21 W. B. Yeats, *Poems*, p.294.
- 22 W. B. Yeats, *The Only Jealousy of Emer* in *Selected Plays*, p.152.
- 23 W. B. Yeats, *The Dreaming of the Bones* in *Selected Plays*, p.133.
- 24 W. B. Yeats, *The Dreaming of the Bones* in *Selected Plays*, p.128.
- 25 W. B. Yeats, *The Only Jealousy of Emer* in *Selected Plays*, p.152.
- 26 W. B. Yeats, *The Dreaming of the Bones* in *Selected Plays*, p.134.
- 27 "To Lady Elizabeth Pelham, Jan. 4, 1939", in *The Letters of W.B. Yeats*, ed. Alan Wade (London: R.H. Davis, 1954), p.922.
- 28 Brian Friel, *Dancing at Lughnasa* (London: Faber and Faber, 1990), p.71.

# ‘Among School Children’ の解釈をめぐって<sup>1</sup>

三宅伸枝

‘Among School Children’ (1926) については従来様々な解釈が行われてきた。主だった論を挙げて検討し、合わせて詩のテキストを分析したい。結論としては、この詩は生命の賛歌であるというものである。

## I. Kermode と de Man の解釈について

この詩について注目すべき論として、早いものでは Kermode (1957) を挙げておきたい。彼はこの詩において、「孤独な芸術家の断絶感が栗の木や踊り子の動的なイメージによって解消されている」<sup>2</sup>と述べる。栗の木や踊り子の動的なイメージに着目しているところが忘れがたい論考である。しかしこの詩の主題は孤独な芸術家の断絶感ではない。詩の構成を念頭において考えてみると、最終連に先立つ7つの連において述べられていることは第1連から第4連の「人間とは所詮老いて死ぬだけの存在なのではないか」ということ、続いて第5連から母親の出産という動機を持ち込むことにより第6連、第7連でそれが発展して、「人生において労苦とは報われるものなのか、人生は肯定に値すべきものか」という問いであるということである。この問いに対して第8連の生命の賛歌という形で肯定の答えになっているのがこの詩である。(後で詳述する。)木の部分と全体、そして踊り子と踊りの分離不可能性が述べられている部分において、木や踊り子を観ている主体としての芸術家と、観られている客体としての栗の木や踊り子の断絶感は問題になっていない。

Paul de Man (1984) は踊り子の表しているものを自然の掟に従ってやがては消える瞬時の悦楽(踊り子=image=表象)で、踊りの表しているものを神々しい永遠(踊り=emblem=象徴)であるとする。そしてこの詩はそのどちらかを選び取らなくてはならない宿命に直面している詩人の苦悩の叫びだと言う。「イメージとエンブレムの方法は明確で対立するものだ。最終行は調和を表す修辭疑問文ではなく、苦悩の内に発せられた疑問文だ。」<sup>3</sup> ド・マンの解釈によれば、問題の疑問文の意味は「永遠で神聖なるものと移ろい行くものは相反するものである。

しかし踊り子や木においては神聖なる永遠と移ろい行くものが同時に存在している。どちらかを選ばなくてはならない自分としては、どうしたらこの両者を分かち合えるだろうか」となる。しかしド・マンの説は結局テキスト自体を根拠としているのではない。踊り子をイメージであり踊りをエンブレムであるという分類はあり得る。またそれぞれが表す相反するものが木や踊り子には分かちがたいものとして存在している、というのはその通りだ。しかし、だからと言って詩人がそこで苦悩しているということは詩行からは読み取れない。疑問文に立ち戻ってみよう。これが修辞疑問文で「踊り子と踊りを分けることはできない」と言っているとしても、普通の疑問文で「どうしたら踊り子と踊りを分けることができるだろうか」と言っているにしても、踊り子と踊りが一体となっていることが前提で、またそうであるという記述が第8連の1行目から6行目にわたってなされている。そしてその中では踊り子と踊りが一体であることに対する賞賛が表明されているのである。

まず最終連の1行目から4行目で“Labour is blossoming or dancing where / The body is not bruised to pleasure soul, / Nor beauty born out of its own despair, / Nor bleary-eyed wisdom out of midnight oil”とあるのは、第7連までの問い、すなわち「人生において労苦は報われるのか、その意味で人生は肯定に値するものなのか」に対する肯定の答えである。これらの行の意味は「労苦は肉体が魂を悦ばせるために傷つけられたり、美が自らに対する絶望から生まれたり、徹夜仕事からかすみ目の英知が生まれたりしないような場所（あるいは条件のもと）で現に咲き誇り踊っているのだ」ということだ。1行目の関係副詞“where”には先行詞がないので、制限か非制限かの用法は問うまでもなく「—という条件のもとで」、とか「—という場所で」、という意味であり、“where”が導く節とともに副詞節を形成している。このことに基づいてこの4行の内容を言い換えれば、肉体と調和しないような魂や自らと調和しない美、または肉体と調和しない精神活動のもとで労苦がその成果をみることはないということである。さらにそういった調和を満たした場所で、現に労苦が花を咲かせていることを明言している。それが花を咲かせている栗の木であり、踊っている踊り子である。先の4行に続く、“O chestnut tree, great-rooted blossomer” (5) という呼びかけにおいて“great”という言葉を用いているのは、たくましく根を張り花を咲かせている木に対する賞賛である。さらに“O body swayed to music, O brightening glance” (7)とあるのも、同様に音楽と一体となってきらめく眼差しに歓びを宿しながら踊っている踊り子に対する賞賛である。従って“Are you the leaf, the blossom or the bole?” (6)、

“How can we know the dancer from the dance?” (8)という二つの疑問文はともに修辭疑問文であって、労苦が花開く、すなわち労苦の結果目的が達成されて主体が目的の一つになり、生命の喜びを具現していることを称えているのである。ここにド・マンの指摘する苦悩はない。

## II. Kermode と de Man 以外の解釈について

ここで、‘Among School Children’ に関して Kermode、de Man 以外の主要な解釈を振り返りたい。その後あらためて詩の解釈上重要なポイントをテキストにそって述べたい。

Whitaker (1964)は、この詩に関して次のような洞察を行っている。

... (このような詩においては、詩人自身にとってはいわばなじみがないものだが、彼とは反対の新しい種の人間が創造されている。だから「強い願いから生ずるあらゆる苦しみの中に彼の姿が写し出され」ても運命を取り替えようとはしないのだ。それゆえそのような詩の結びにおいては身が貫かれるような活力、いや歓喜さえがあるし、そこでは強い願望の表明は同時に真の目標を達成するときの喜悦なのだ。<sup>4</sup>

ここで言われている「彼とは反対の新しい種の人間」とは、まさにイエイツ自身の言う“anti-self” すなわち反自我に他ならない。この詩が反自我の出現を見、力と歓びを生み出しているという Whitaker の説は納得のいくものである。

渡辺 (1991) がさらに、「おのれとのたたかい」が最終連において「クライマクティックかつエクスタティックな解決」<sup>5</sup> を見せていると指摘しているのもその通りだ。ただ最終連の“labour is blossoming” の解釈についてはわたしは渡辺とは異を唱えたい。これは現在分詞であるからだ。

山崎 (1996) は結びを第7連に出てくる“Presences” に対する挑戦の言辞と見なし、労苦の花咲くイメージを「学童たちの調和した学習活動」に対する賛歌であるとしながらも、それは一瞬のことであって、詩全体としてみれば彼らも「悲しむべき存在論的葛藤を経験することになるはず」であり、この詩は「将来、悲しみが訪れることを知りぬいた政治家詩人が、それとも知らぬげの幼い学童たちの現在の姿に覚えた束の間の恍惚感の表現」<sup>6</sup> であると言う。また、長谷川 (2000) は時間と連続性の概念を持ちこむことで、ダンスと栗の木を生命の連続体ととらえ、

現在踊っている踊り子や、花を咲かせている木のイメージに老いや死を重ねて読もうとする。「葉や花はすぐに形を変えてしまう。にもかかわらず、この変化こそが生き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。」<sup>7</sup> 両説はイエイツのように複雑な詩人の複雑な詩の結びを手放しに生命の賛歌ととらえることはできないという慎重なものであるが、最終連は葛藤の末詩人が達した真実の啓示であり、この詩が生命の賛歌として記憶されるものであるということはイエイツ観に矛盾をきたすものではない。

あらためてこの詩の構成と内容を作品にそって確認したい。第1連は公人として視察に訪れた学校で尼僧の説明を受けながら歩を進める現在の自分の姿を客観的に述べている。“A kind old nun in a white hood replies. . . -the children’s eyes / In momentary wonder stare upon / A sixty-year-old smiling public man” (2, 6-8). 親切で「年老いた」尼僧、自分の出現に一瞬驚いて自分を「凝視する」児童たち、そして自分自身を「60歳になる笑顔の公人」を言って眺める詩人の眼差しは、対象と距離を置くと同時に暖かみとユーモアを持つものだ。落ちついた自然な流れのうちに詩人は想像の世界に入っていく。

“I dream of a Ledaean body” という字句で始まる第2連において、詩人の思いは真っ直ぐに憧れてやまない恋人の美しい肉体や彼女が話してくれた幼い頃の思い出を通して心が一体となったことに向かう。あるイメージを核にして豊かな記憶に基づき精神、心、靈魂のこもった世界を現出させるという想像力の世界に入っている。この第2連から、3、4連にかけての読みのポイントとして異種のもの融合ということが挙げられる。第2連では詩人と彼の恋人が親しい語りを通して心が一つになった様子を述べる。“. . and it seemed that our two natures blent / Into a sphere from youthful sympathy, / Or else, to alter Plato’s parable, / Into the yolk and white of the one shell” (5-8). 第3連では想像の世界に現実認識が鋭く割って入り、眼前の児童の様子が眼に写る。そして再び恋人の幼い頃の姿が投影されてそれを現実と覚える。“And thereupon my heart is driven wild; / She stands before me as a living child” (7-8). 追って第4連では彼女の現在の姿が今度は想念に浮かぶのである。“Her present image floats into the mind—” (1) このように異種のもものが溶け合ったり次々と一つの世界を成すのは、想像の力をもって初めて可能なことである。このことに関してイエイツは1901年に“Magic”というエッセイの中で言及している。イエイツは象徴手法を探求する過程において魔術に出会うのであるが、彼は魔術の実践とその哲学への信頼を表明して後、魔術の教義を次のようにまとめている。

- (1) That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.
- (2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself.
- (3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols. (28)<sup>8</sup>

心の境界は常に変化しており、心は他者の心に流入しそこで新たに一つの心、活力を作ること、記憶の境界も絶えず変化しており、各人の記憶は大いなる記憶すなわち大自然のその一部であること、またこの偉大な心及び記憶は象徴によって呼び起こされることが述べられている。ここに心と記憶の融通性という本質、及び個人の想像が他者に共有されるまでの想像力の作用の道筋を見てとることができる。想像力によって異種のものとの融合を達成するという事は詩全編を通して重要なモチーフとなり、最終連の解決にも真っ直ぐつながっていくものである。

同様に重要なポイントとしてイエイツの反自我の思想がある。ありのまま、むきだしの自分では無く、自分との闘いによって新しい自我、反自我を作り出すことが大切だという考えである。イエイツは“Per Amica Silentia Lunae” (1917)において、次のように述べる。“We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry”. 続いて、“The other self, the anti-self or the antithetical self, as one may choose to name it, comes but to those who are no longer deceived, whose passion is reality” と言う。<sup>9</sup>「他者との闘いによってはレトリックが生まれるが、自分との闘いによっては詩が生まれる」、また、「反自我は目覚めた者、情熱をもって真実を探求するものに訪れる」と。詩に戻ろう。恋人の現在の老いた姿をあくまでも尊敬と愛情のこもった筆致で描いてから、老いた姿の自分に言及するところで強く詩人の現実認識が働いている。真実を求めるためには常に徹底して醒めた現実認識を保つ必要があるのであった。“Better to smile on all that smile, and show / There is a comfortable kind of old scarecrow” (7-8)。この第2連から4連にかけて、想念の世界と現実の世界を緩急自在に交錯させている。

これまでの動きを受けて第5連から、人間とは結局老いて死ぬだけの存在なのか、人間の労苦は何のためか、という問いがこの詩の主題としてはっきりと浮かび上がってくる。どこの若い母親が60歳の白髪の老人になる息子を想像したら今は赤

ん坊である息子のことを出産の苦しみと将来の不安の代価に等しいと思うだろうか、という行が続く。“... What youthful mother / Would think her son, did she but see that shape / With sixty or more winters on its head, / A compensation for the pang of his birth, / Or the uncertainty of his setting forth?” (4-8) 女性であれば、また男性であっても、いずれは老人になることは承知で愛しいものは愛しいと思うだろうが、これは詩人が第4連の最終行に引き続いて苦々しい老人に徹しているのだと考えられる。

イエイツはこの詩の創作に当たり“Bring in the old thought that life prepares for what never happens”<sup>10</sup> というメモを残している。この、「人生は決して起こらないことの準備である」という考えは以前イエイツの自伝“Reveries over Childhood and Youth”に出てきている。“... when I think of all the books I have read, and of the wise words I have heard spoken, and of the anxiety I have given to parents and grandparents and of the hopes that I have had, all life weighed in the scales of my own life seems to me a preparation for something that never happens.”<sup>11</sup> ここで、一人の人間が人生において受け取る無限の贈り物——本、知恵の言葉が語られるのを耳にすること、祖父母や両親の自分を思ってくれる心配、自分が持った希望——に引き比べてみると自分の人生は「決して起こらないことのための準備だ」というのは、こういった恵みに対する謙虚で深い感謝の表明と受け取れる。それがこの詩においては祈り、願う母親や尼僧の立場に心を寄せて、出産という痛みに始まるありとあらゆる心配や献身、無限の愛情、夢想、希望に対して人生はいかに裏切りを見せうか、という冷やかな現実認識になっている。

続いて第6連では先ほどの問いにプラトンやアリストテレスとて答えていないと言う。だから彼らといえども“Old clothes upon old sticks to scare a bird” (8)、老いばれ案山子である。ここまで、先の問いに対する答えを求める思いが強まってきたことを合わせて指摘したい。また、第7連において母親や尼僧に対して詩人が寄せる共感も、彼女たちの大理石や青銅でできた聖像に対する崇拜や祈りを醒めた眼で眺める中で同時に高まっていつている。現実認識を梃子に、反自我を求めての葛藤・闘い・ドラマが進行しているのだ。そして第7連5行目、“O Presences”の呼びかけから反自我の出現を見ることになる。

“Presences”とは尼僧や母親たちの祈りに答えず、あくまでも像としての静けさを保つ“images”の背後に悪意を感じてこれと呼び換えたものであろう。この“O Presences”に対して“O self-born mockers of man’s enterprise;” (8)と言っているのは、これは“self-born”すなわち苦勞を知らない存在に対して嘲笑の言葉

を浴びせているのであり、“man’s enterprise”の“man”、人間に絶大な信頼を寄せる新たな、真の自信に満ちた反自我の声である。この8行目がセミコロンで第8連に流れ込むようになっているのは、第8連が続いて反自我の声であることをはっきりさせるためだと思われる。このセミコロンは1927年の *The Dial* に発表された時にはピリオドであった。<sup>12</sup> 第8連は“Presences”のみを対象とした言辭ではなく、問いに対する答えをつかんだ詩人が、それを信念として表明しているのだと思われる。この答えは新しい自我に達した詩人にとって、いわば存在の深みから突き上げてきたものだ。最終連を引用しておく。

Labour is blossoming or dancing where  
The body is not bruised to pleasure soul,  
Nor beauty born out of its own despair,  
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.  
O chestnut tree, great-rooted blossomer,  
Are you the leaf, the blossom or the bole?  
O body swayed to music, O brightening glance,  
How can we know the dancer from the dance?

1行目、“Labour is blossoming”の“blossoming”が動名詞ではなく現在分詞であるわけは、この行は詩の主題である「人生とは何か、人生において労苦は報われるのか」という問いに対しての答えであるからだ。「労苦とは花が開くということである」では答えにならない。労苦は現に花を開いているのだから人生において労苦は報われる、人生は生きるに値するのだ、といているのである。その労苦が花を開いている、というのが肉体と魂、精神が調和しているところにおいて、労苦の結果目的を達成している様をいうのであった。栗の木が花を咲き誇らせ、踊り子が生の歓びに溢れて踊るように。労苦が花を咲かせるというのは一瞬のことである。しかし、確かな瞬間は永遠につながるものである。イエイツは友人にこう語ったことがある。“Do you realise that eternity is not a long time but a short time. . . ? . . . Eternity is in the glitter on the beetle’s wing. . . it is something infinitely short. . .”<sup>13</sup> 永遠とは一瞬の強烈な啓示だ、と言っている。‘Among School Children’は、人間は老いて死ぬ存在ながら、生命の輝きを通して永遠に触れるのだということを謳った生命の賛歌であるのだ。

イエイツ夫人の手により編集された *Explorations* (1962) に収められている

“First Principles”というタイトルをもつ ‘Samhain: 1904’ はイエイツの詩論を理解する上で特に大切なものであるが、その中でイエイツはこのように言っている。“... art, in its highest moments, is not a deliberate creation, but the creation of intense feeling, of pure life. . .” (152).<sup>14</sup> そして“... the subject of art is. . . the praise of life, and it has no commandments that are not positive” (155).<sup>15</sup> 芸術はその最高の瞬間においては熟慮を伴う創造ではなく強烈な感情の、純粋な生の創造であること、そして芸術の主題は生命の賛歌であり、これはあくまでも生命に対して肯定的であることを戒律とするのだということが述べられている。この後 ‘Among School Children’ を書くまでには既に現実認識が深まり、反自我の重要性も発見している。それだけに複雑な詩であるが、読み手としても生命をあくまでも目標に置くことによって、多くのことが見えてくるように思われる。

## 註

- 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「『塔』の人間賛歌」より、‘Among School Children’ の部分に大幅な加筆を施したものである。なお、本文中イエイツの詩テキストはすべて Daniel Albright 編集の *The Poems* (London: Dent, 1990) による。
- 2 Frank Kermode, ‘The Dancer’ in *Romantic Image* (London: Routledge and Kegan Paul, 1957). 本稿では、*W. B. Yeats: Critical Assessments* Vol. II ed. David Pierce (East Sussex: Helm Information, 2000) 558-9を参照した。
- 3 Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia UP, 1984) 202.
- 4 Thomas R Whitaker, *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964) 274-5.
- 5 渡辺久義「『学童に交じりて』——魂の明晰なる弁証法」『イエイツ研究』No. 22 (1991) 128。
- 6 山崎弘行『イエイツとオリエンタリズム —— 解釈学的立場から』(近代文藝社、1996) 399。
- 7 長谷川弘基「『学童の間で』再考——第8連に見る「統合」の象徴をめぐる」『イエイツ研究』No. 31 (2000) 21。
- 8 W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961) 28.
- 9 W. B. Yeats, *Mythologies* (London: Macmillan, 1959) 331.

- 10 A. Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1984) 251.
- 11 W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955) 106.
- 12 W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* ed. Allt and Alspach (New York: Macmillan, 1957) 445.
- 13 Jeffares 249.
- 14 W. B. Yeats, *Explorations* (London: Macmillan, 1962) 152.
- 15 Yeats, *Explorations* 155.

## Seamus Heaney の ‘Punishment’ における scapegoat のイメージ

小 沢 茂

1

アイルランドの詩人 Seamus Heaney は、その詩集 *North* の中で、北アイルランド、デンマーク、ドイツなどに散在する bog と呼ばれる沼地から出土した鉄器時代の遺体を題材にした一連の詩を書き、それらは bog poems と呼ばれている。Bog の土には強い酸性の水分が含まれており、そこに埋まっている大昔の遺体は腐ることなく、生前の姿を保ったまま発掘されることが多い。発掘作業に携わった考古学者の P.V.Glob は、bog から出土した遺体 (bog bodies と呼ばれる) について詳しく分析調査し、死因や沼地に遺体が埋められた背景などについて述べた著書 *Bog People* を出版した。ヒーニーの一連の bog poems は、この *Bog People* に書かれている記述に触発されて書かれている。

‘Punishment’ は、北ドイツの bog から出土した少女の遺体、通称 “Windeby Girl” (ウィンドビーの娘) を題材として書かれた作品である。Glob は、少女は姦通の罪を犯したことに対する罰として処刑されたのではないかと示唆している<sup>1</sup>が、この作品はこの仮定に基づいて書かれている。この作品の中では、ウィンドビーの娘が生きていた鉄器時代と、ヒーニーが生きている1970年代の北アイルランドに対する言及が見られる。英国軍が治安維持のため北アイルランドに駐留するという状況で、アイルランドの女性が、駐留しているイギリス兵と関係を持つことがあったが、そうした女性たちに対して、暫定 IRA は一種のリンチを行い、彼女たちの頭を剃り、さらし者にしたのである。1971年10月に起きたこの事件は、この詩の後半で取り上げられ、被害者の女性たちは、出土したウィンドビーの娘と比較され、“sisters”(38)という言葉で、同類の存在として表現されている。

詩は、少女の遺体を詳細に分析することから始まる。乳首、肋骨、うなじ、などを観察したあと、語り手は彼女に “My poor scapegoat,” (28) と親しげに呼びかけ、“I almost love you” (29) と、自分の少女に対する愛情を吐露する。だが、それだけでは終わらない。語り手は、暫定 IRA による、女性たちのリンチを見ても、制

止しようせず、黙って見ていたことを告白し、そんな自分だから、もし少女の処刑の現場に立ち会ったとしても、「沈黙でできた石を投げてください」(30-31)と言う。暫定 IRA のリンチに対してそうしたように、黙って処刑を見ていただろう、というのである。Edna Longley の言葉を借りれば、「獵犬と共に走り、兎と共に逃げる」<sup>2</sup> ような、処刑するものと処刑されるものに対する「理解」を同時に示すという複雑な結末でこの詩は終わる。

この作品については賛否両論が行われているが、作中で使われている“scapegoat” (28)については、批評家の意見は様々である。何人かの批評家、たとえば、Ciaran Carson や Helen Vendler は、この単語についてほとんど言及していない。Neil Corcoran は、作中に見られる聖書に対するアリュージョンを複数指摘し、その中に“scapegoat”も含まれている<sup>3</sup>のだが、彼女が背負っている罪については何も述べていない。Michael Parkerの場合は、“scapegoat”という表現が用いられていることに注目し、少女をイエスとパラレルな存在として描かれているのではないかと指摘している<sup>4</sup>が、彼はスケープゴートである少女がどのような罪を背負わされているのか、については明言を避けている。このように、作中に見られる“scapegoat”については意見が分かれるところである。Ciaran Carson のように、この作品は「苦しむことは自然なことだ」という「弁解」であり、暴力の「正当化」である<sup>5</sup>、と早急に結論づける前に、この“scapegoat” (28)のイメージについても一度考えてみたい。

Helen Vendler は、この作品について、「どれだけ深く掘っても見えてくるのは現在だけ、考古学は現在の人類学となる」<sup>6</sup>と指摘している。本論は基本的には Vendler の指摘の延長上にある。しかし、Vendler がこの指摘を、姦通に対する厳しい処罰という点で過去と現在が類似している、ということを根拠に行っているのに対し、本論は、表面に現れた処罰の類似性だけでなく、処罰の背後にある、スケープゴートを必要とする集団の秩序、集団の秩序を維持するためにスケープゴートが必要とされている、というメカニズムが本質的に変わっていないという点から考察を行う。

## 2

それでは、詩の分析に入りたい。まずは、詩の前半部を占める少女の描写の中で、彼女が一貫して、他人の罪を運ぶスケープゴートとして描かれていることを、比喩を通して確認しておきたい。そうすることで、スケープゴートのイメージに着

目し、分析することの重要性が明らかになるように思われる。

語り手は少女の体の各部を様々なものに喩えている。たとえば、少女の乳首は“amber beads” (6)に、肋骨は“frail rigging” (7)に、裸体は“barked sapling” (14)に、骨は“oak” (16)、頭蓋骨は“brain-firkin” (16)に、髪を剃られた頭は“stubble of black corn” (18)に喩えられる。このような比喩については従来あまり焦点が当てられてこなかったが、なぜ少女の体がこれら様々なものに喩えられているのかを考えると、これらの比喩がお互いに何の関係もないものではなく、中核にスケープゴートのイメージが存在することが理解できるように思われる。

まず着目してみたいのが、彼女の体が、木のイメージでとらえられていることである。彼女の体は“barked sapling” (14)や“oak” (16)、“black corn” (18)などといった植物に喩えられている。沼地の強酸性の水分により、少女の体の色は茶褐色になっているために、詩の中で少女の体が木のイメージで語られるのは自然なことではあるが、これらのイメージをさらに分析していくと、スケープゴートのイメージに行き着くように思われる。

まず、“amber” (6)について考えてみたい。琥珀は樹脂が固まって化石化してきたものであるため、内部に虫などの小動物の遺骸を封じ込めている場合が多い。よく見られる化石のように、骨だけが残されるのではなく、体の組織の大部分がそのまま残っているのである。琥珀色をしている乳首をたとえたこの比喩は、中に何かを封じ込める、それも、骨格のような不完全な形ではなく、生前の姿をほとんどそのまま残すような形で封じ込めているというイメージを持っている。

“frail rigging” (7)は、少女のむき出しの肋骨を帆船の索具に喩えたものであるが、この表現は、少女の骨が“oak” (16)に喩えられていることを考え合わせると重要である。オークは造船に用いられたことで有名な堅い木材である。少女の骨がオークに喩えられていることから、読者は船のイメージを想起することになるだろう。そこで“frail rigging” (7)という比喩を考えると、この比喩は船の暗示と密接に結びつく。彼女の骨格はオークであり、肋骨は索具である、という比喩から、少女の裸体が船に喩えられていることがわかる。このイメージの中では、少女の骨格は船体の骨格であり、肋骨は帆を張るために用いる索具となる。

この、船としての少女の描写は、“amber” (6)のイメージとも整合性を持ち、それにさらなる意味を与えてくれるものである。琥珀は、古代から現代まで、あるものを、ほとんどその性質を損なわないまま、保存する性質があった。船もまた、積み荷や乗客を、できるだけ損傷なく、送り先にまで届けるのが役割である。つまり、琥珀と船には共通性がある。琥珀は時間軸上を、船は空間を、何かを運ん

で旅しているのである。

“brain-firkin” (16) という比喩もまた、内部に何かを保存するというイメージがある。“firkin” とはバターやラードなどを入れて保存しておくための桶である。この点でも、琥珀と共通点を持っている。つまり、内容物の性質をできるだけ変化させないまま、保存しておくというイメージがあるのだ。以上に述べたように、琥珀、船、そして桶の比喩は、それぞれ、なにかを内包して、船の場合はある地点から別の地点へ、そして、琥珀や桶の場合は、ある時点から別の時点へ、内容物の状態を保ったまま移行させるというイメージを持っている。

上で述べたような、器のイメージ、つまり、時間軸や空間軸を超えて内容物を「運ぶ」器のイメージは、どのようなプロセスによって少女に与えられたのだろうか。その手がかりが、別の比喩“stubble of black corn” (18) と、“barked sapling” (14) に読み取れるように思われる。この比喩は両者とも、他のために暴力を通じて犠牲になるもの、という共通点を持っている。

まず、“barked sapling” (14) から見てみよう。「皮をむかれた若木」とは、裸にされた若い女性の比喩としては適切である。しかし、ここで注意しておきたいのは、木は何のために皮をむかれたのか、ということである。少女は全裸だったわけであるから、それに照応する比喩の“sapling” も、部分的にはなく、その表皮の全面をはぎ取られているものと解釈せざるを得ない。表皮の全面をはぎ取られれば、当然のことながらその植物は枯れてしまう。*Encyclopadia Britannica* によれば、木の皮は加工して建築材としたり、染料やワックス、燃料などとしても用いられたりするという。<sup>7</sup> 意味もなく労力を費やして木の皮をはぐことはないだろうから、この皮は人間がさまざまな用途で用いるためのものであるということが考えられる。少女の骨が喩えられていたオークの場合であれば、コルクやタンニンを作るために皮をはぐことが知られている。“sapling” が何の植物の若木なのかは知るよしもないが、この、若木の皮が、何らかの形で人間によって利用された可能性は高い。つまりこの比喩の根底には、他のために犠牲にされる存在という図式が見えるのである。そこに介在しているのは、生皮をはぐという暴力である。

次に“stubble of black corn” (18) を見てみたい。ここでいう“corn” が、穀物という意味であるにせよ、トウモロコシであるにせよ、それはあまり問題ではない。というのも、どちらも食料であり、それを収穫したあとに残るものが“stubble” であるからである。穀物の場合もトウモロコシの場合も、収穫するのはもちろん実を食べるためであり、植物は、収穫され、実を人間に食べられることによって、本

来の目的である、種子を残すという意味を失ってしまう。つまり、“barked sapling” (14)同様、この比喩にも、他のために犠牲にされる存在という図式が見える。この場合もまた、介在しているのは、実を刈り取るという一種の暴力的行為である。

様々な比喩を通して、この少女は、他者のために暴力を介して犠牲にされた存在であり、さらに、その内部に、自分のものではない何かを含んで、それを空間的もしくは時間的に別なところに運び去る存在として描かれている。このイメージは、自分のものではない罪を自らの中に内在化させて、共同体から離れたところに運び去る役割を果たすスケープゴートのイメージと合致している。だから、一連の比喩を用いた少女の描写の後、28行目で語り手が少女に呼びかける“*My poor scapegoat*”は、一見唐突に見えるけれども、ここまでの比喩を考えれば決して唐突ではなく、28行目までで描かれている少女の描写で用いられている比喩の持っているイメージを集約したような表現であると考えることができる。このように考えると、スケープゴートのイメージはこの作品を解釈する上で無視することができず、解釈の鍵となるものと思われる。

### 3

少女はスケープゴートとしてどのような罪を背負わされているのだろうか。この問題を考える上で注目したいのは“*I almost love you / but would have cast, I know, / the stones of silence.*” (29-31)という表現である。この「沈黙でできた石を投げる」という表現は、福音書に見られるエピソードで、ヒーニーも‘*The Government of the Tongue*’の中で言及している「イエスと姦通の女」のエピソードへのアリュージョンである。罪のない者がまず彼女に石を投げるべきだとイエスは言う。しかし、誰も投げるものはいない。<sup>8</sup> 少女が姦通によって罰せられたこと、姦通に対する処罰として石打が決して珍しくなかったことを考えれば、このエピソードの使用は不自然ではないように思われるかもしれない。しかし、少女の体に暴力の痕跡がなかった<sup>9</sup> ことを考えれば、これは不自然である。あえて事実と異なったエピソードを用いるところに、語り手の明確な意図が感じられる。

スケープゴートの問題を考える際に重要なのは、福音書の「罪なき者まず石を投げよ」<sup>10</sup> という一節にある。糾弾者は石打をせず去っていったから、みな何らかの「罪」を内在させていたと思われる。この「罪」に関しては、どんな罪なのか、神学上の議論があると思われるから、ここでは細かく問わない。しかし、

ここで問題にしたいのは、このエピソードがアリュージョンの形で言及されていることによって、少女を溺殺した共同体の構成員が何らかのかたちで「罪」を内在させていたことが暗示されていることだ。それでは、何の罪なのか。“the memories of love” (22)に、その鍵があるように思われる。

まず、「愛の記憶」とは誰の記憶と理解するべきなのか、を考えなければならない。Parker は前述の引用で、「彼女の短い“memories of love”」と述べ、この記憶が少女のものであるという見解を示している。確かに、“ring” (20)に喩えられている“noose” (20)が少女の首に巻き付いていることを考えれば、そこに封じられている記憶が少女のものであるという解釈はきわめて自然である。だが、ここで、“ring” (20)が封じ込めているものが“the memories of love” (22)と、その所有者が特定されていない表現によって表されていることに注意したい。ここで、“her memories of love”でなく“the memories of love”と、“memories”の主体が少女以外の人物でありうることを示唆するような表現がとられていることに注意したい。文法的には、“memories”の所有者が他の誰かであっても問題はない。この表現は、姦通の記憶を持っている人間が複数存在していることを暗示しているという解釈もできる。そのように読んでみると、この解釈は、スケープゴートの果たす役割とも整合性を持っており、少女一人の記憶と解釈したときは別の意味を生じてくることが分かる。他人の罪を肩代わりするのがスケープゴートの役割であり、罪責感とは罪の記憶と深い関係にあるからである。つまり、スケープゴートとして処刑された少女は、集団の罪の記憶を身代わりに背負って死んでいるために、その死 (“noose”によって換喩的に暗示されている)には、集団の罪の記憶が封じ込められているというわけである。

当時のゲルマン社会の厳しい性道徳と、スケープゴートが持っている役割を考えれば、“memories of love” (22)の主体が複数であるとの解釈はそれほど不自然ではないことが理解できよう。タキトゥスは『ゲルマニア』の中で、ゲルマン社会の厳しい性道徳について次のように述べている。

またこのように人口の巨大さにもかかわらず、この民族において、きわめて少ないのは、姦通である。その処罰はたちどころに執行され、その夫に一任されている。夫は妻の髪を切り去って、これを裸にし、その近親の目前において、家より追い出し、鞭をふるって村中を追い回す。公にされた貞操には、何の容赦もないからである。容貌、年齢、資産を持ってすると、もはや夫を見いだすことは、おそらくはできるまい。(中略)そこにおいては良風俗が、

よそにおける良法典よりも、有力なのである。<sup>11</sup>

このような、ヒステリックなまでの刑罰は、禁じられたことを敢えて行った人間に対する純粋な公憤と正義の執行というだけでは理解しがたい。単なる正義を守るための裁き以上のものがそこに潜んでいると考えてもおかしくはない。René Girard は、*Scapegoat* の中で、個人によって禁忌が破られた場合、それは伝染性の犯罪であると述べている。<sup>12</sup> 伝染によって社会秩序が崩壊するために、個人的な罪であっても社会的にはきわめて危険なものになりうる、という。人々は、その発生源を恣意的に指定し、それに対して集団的に暴力を行使する。これが、ジラルールのいう贖罪の山羊のメカニズムである「スケープゴート」である。

ジラルールの論の中で、禁忌の侵犯が伝染性の犯罪であるという点は注意すべきだと考えられる。禁忌を破りたいという願望とは完全に無縁の人に、犯罪が生じたとたんに禁忌を破りたいという願望が生じると考えるのは不自然である。それよりも、禁忌を破りたい願望が常に群衆に存在し、抑圧されていると考えている方が自然である。禁じられていることは誰もがやってみたいものだ。そこで、誰もがやってみたいけれども、秩序を保つために抑圧している願望を実現した事件が生じるとどうなるだろうか。抑圧されていた願望がよみがえり、自分も犯罪者を模倣したいという願望が生じることになる。ちょうどペスト菌が人から人へ伝染するように、「禁忌を破りたいという願望」は人から人へと伝染していくのである。だから、たった一人の犯罪者といえども、社会全体の秩序を保つためには強敵となるのである。

姦通という禁忌を破った人間が現れた場合、共同体はなんらかの手段によって、模倣犯の誕生を防がなければならない。さもなければ、連鎖反動的に生じる模倣犯によって厳格な一夫一婦制は崩れ、結果的にゲルマン社会は根幹から崩壊することになる。これを考えれば、少女の犯した姦通の行為は実に社会全体を震撼させるに足る威力を持っていたことが理解できよう。現代の平時における社会では、刑法の存在によって、この恐るべき欲望の連鎖反応に歯止めをかけることができる。しかし、我々はここで、タキトウスの「ここでは良法典よりも良風俗の方が効力を持っている」<sup>13</sup> という記録を今一度思い起こしてみる必要があるだろう。ゲルマン社会には姦通を禁ずる法律はなかったのである。顕在化しようとする願望を抑えつけるには、それを自分とは別の存在に転移させ、暴力をふるうことによって消滅させる方法が効果的である。そうした集団の構成員の潜在的な罪を浄化し、模倣したいという願望の伝染を防ぐために、その伝染の発生源とみなされた少女

はスケープゴートとして殺されたのである。彼女が他人の罪を背負って殺された、ということは、だから、潜在的な姦通の罪を背負って殺されたということである。

4

次に、少女と比較されている、1971年当時の北アイルランドの状況について考えてみたい。法が実質的に効力を持っていないという点では、1971年当時の北アイルランドと古代ゲルマン社会は共通している。この当時、北アイルランドでは無秩序状態が蔓延し、警察は機能しておらず、暫定IRAがカトリック居住区を制圧し、武力によって治安維持を行っていた。法律は機能せず、暫定IRAが、犯罪者の膝を撃ち抜いたり、全身にコールタールを塗る、などのリンチの形で犯罪を取り締まった。法律がないという状況、犯罪者がヒステリックなリンチによって処刑されるという状況は古代ゲルマン社会と共通している。

このような背景の中、事件はどのようにして生じたのであろうか。当時の状況を、ジャーナリスト Jim Cusack は、2003年8月31日付の Irish Independent 紙上で次のように述べている。

1970年から1972年の間に、地元警察の報告と、新聞報道によれば、ベルファスト西部と北部の14人あまりのカトリック女性が誘拐され、IRA 構成員によって殴打された。IRA 構成員の任務は、英国軍兵士とカトリック女性の親しい交際が行われないようにすることだった。非番の兵士たちと交際していた多数の若い女性は「タールを塗られ、羽毛をなすりつけられた」——髪を剃られ、黒い塗料の中に浸され、枕に入っている羽毛で体の表面を覆われた。それから彼女たちは街灯の柱にくくりつけられ、首には「兵士の愛人」というプラカードが、公衆の嘲笑の的になるように、かけられていた。これらの若い女性たちの多くは住んでいた地区を立ち去らなければならなかった。彼女たちは二度と帰ってこなかった。<sup>14</sup>

彼女たちの「罪」は厳密には罪ではない。それでは、何が彼女たちを処刑に追い込むことになったのか。イギリスへの敵対感情が作用していたと考えるのが妥当であろう。実際のところ、イギリス兵への敵対感情は大変なものだったようである。Telegraph 紙2001年6月5日付の記事で、Philip Jacobson は、1971年の同じ事件について次のように述べており、この記事からは住民のイギリス兵に対する

反感が高まっていたことが明確に読みとれる。

ロンドンデリーでの反英感情はとても強かったので、王立緑衣兵団 (The Royal Green Jackets) のライフル銃兵 Joseph Hill が、1971年10月、ボグサイド地区で起こった暴動の最中に射殺されたとき、IRA の支持者たちは、彼の遺体が運び去られるときに手を叩いてはやし立てた。一ヶ月後、三人の若いカトリックの女性が数日間、野次を飛ばす群衆の前で、タールを塗られ羽毛をまぶされてさらしものになった。彼女らの「犯罪」は、英国兵と交際したことだった。<sup>15</sup>

そもそも、Cusack のいう「公衆の嘲笑的」 (public humiliation) や、Jacobson の「野次を飛ばす群衆」 (jeering crowds) という言葉に示されているような、晒し者にする処刑法が成立するのは、共同体の構成員の大部分によって、非処刑者が悪いことをしたと認定されていることが条件となる。イギリス兵への敵対感情の高まりによって、イギリス兵との交際は一種のタブーとなっていることが理解できるだろう。

古代ゲルマン社会と同様に、法律ではなく、強い慣習法による規律が存在している北アイルランドで生じた、カトリック女性とイギリス兵との交際は、同様に、共同体の構成員に模倣願望を伝染させる可能性がある。近くにいる人々と対立し、絶えずテロや戦闘が起こりうる状況では、住民の間には強い緊張と不安がいつも生じていると考えられる。人々の生活を律しているのは、ナショナリズムという思想であり、同時に、カトリシズムという宗教である。このような強い緊張と不安のもとでは抑圧された願望が生じやすい。非常時には自由が制限されるから、ナショナリズム、カトリシズムという、民族の掟が作る見えない糸で縛り付けられているようなものだ。このような束縛から逃れたいという気持ちは誰もが持っているはずであるが、そうかといって、主義思想を完全に捨て去ることができるほど、問題は単純ではない。そこで、束縛から解放されたいという願望は抑圧され、無意識へと追いやられることになる。「苦しくても、民族/宗教のために頑張る」のであり、そのためには、楽をしたい、好きなことをしたいという希望は意図的に忘れ去られるのである。

強い抑圧が生じている状態で、イギリス兵とカトリックの女性の間には性的関係が生じ、カトリック共同体の最も強いタブーが侵害されると、規律、束縛から逃れたいという願望が、せっかく無意識に沈潜していたのに、ふたたび顕在化して

しまうおそれがある。カトリック共同体をカトリック共同体として成立させているタブーが連鎖反動的に侵害されると、社会全体が崩壊する危機にさらされる。そこで、秩序が崩壊するのを恐れた人々を取りうる手段は、集団で犯人に暴力を加え、顕在化してこようとす、束縛から逃れようとする願望を消滅させることである。したがって、ゲルマン社会の刑罰と北アイルランドのリンチの背後にあるメカニズムは、表面上の相違にもかかわらず、同一のものである。人々をヒステリックな処刑へと駆り立てるものは、邪悪な犯罪に対する公憤ではなく、何もしていないと禁じられた行為を模倣してしまう願望が押さえきれないからであり、そのために社会が崩壊してしまうからである。このため、罪人の処罰は同時に贖罪の山羊の放逐をも意味することになるのである。

このような状況の中で、語り手は何をしているのか、といえば、“artful voyeur” (32)として、スケープゴートである少女、そして、その背後にある、抑圧と犠牲の心理的なメカニズムを暴き出しているのである。“artful voyeur” (32)の視線の先にあるものは、その後の部分と照らし合わせて考えれば、第一義的にはもちろん、少女の体である。しかし、彼が「見て」いるのは、単に少女の体だけではない。先にも述べたとおり、少女の描写は単に表面上の身体の特徴を羅列しているだけではなく、比喩の用い方を注意深く解釈すれば、そこには集団の潜在的な姦通の罪を背負う媒体としての少女の役割が浮かび上がってくる。つまり、彼女の姿を見れば見るほど、明らかになってくるのは、彼女の裸体の背後に隠された共同体の構成員の抑圧された心理なのである。

つまり、この作品の中で、語り手は、“scapegoat” を作らなければ秩序を維持できないという社会の持つ問題点を明らかにし、それが鉄器時代から現在まで行われていると指摘しているのだ。そうすることで、過去の考古学はもはや現在と無縁なものではなく、現在も北アイルランドで行われている処罰の背後にある集団心理のメカニズムを暴く人類学となるのである。さらに、問題点を明らかにしていながらどうすることもできないことを自ら明らかにする語り手の姿勢によって、この問題が簡単には解決できない根深いものであるということが強調されることになるのである。

## 註

本文中のヒーニーの詩の引用は以下に基づく。

Heaney, Seamus. *North*. London: Faber, 1975.

- 1 P.V.Glob, *The Bog People*. Trans. Rupert Bruce-Mitford. (New York: Cornell UP, 1969) 153.
- 2 Edna Longley, "North: 'Inner Émigre' or 'Artful Voyeur'?" *The Art of Seamus Heaney*. Ed. Tony Curtis. (Bridgend: Seren, 1982) 78.
- 3 Neil Corcoran, *The Poetry of Seamus Heaney*. (London: Faber, 1998) 73.
- 4 Michael Parker, *Seamus Heaney*. (Iowa: U of Iowa P, 1993) 138.
- 5 Ciaran Carson, "'Escaped from the Massacre'?" *The Honest Ulsterman* 76 (Autumn 1984) 183.
- 6 Helen Vendler, *Seamus Heaney*. (Massachusetts: Harvard UP, 1998) 49.
- 7 "Wood." *Encyclopædia Britannica*. 2004. Online. Encyclopædia Britannica Premium Service. 12 Aug. 2004.
- 8 John 8.1-11.
- 9 Glob 114.
- 10 John 8.7.
- 11 タキトゥス著、泉井久之助訳註『ゲルマーニア』岩波書店、1979、92。
- 12 René Girard, *The Scapegoat*. Trans. Yvonne Freccero. (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986) 15.
- 13 前掲書、92。
- 14 Jim Cusack, "Before the Taliban, there was the IRA." *Sunday Independent*. 31 Aug. 2003. Online. USelect. 29 May 2004.
- 15 Philip Jacobson, "Victims of McGuinness's Derry Brigade killers." *Telegraph*. 6 May 2001. Online. News. Telegraph. co.uk. 29 May 2004.

## メタファーとしての興行

坂内 太

アイルランド社会で或る問題がクローズアップされていくさなか、特定の戯曲が、まるでその出来事を標的にしているかのごとくに現れることがある。芝居の上演が決定され、演出やキャストが決まるまでのプロセスと、リハーサルから初日を迎えるまでの時間の経過を考えても、こうした時宜を得た興行には、単に偶然以上の何かがあるように思われる。

例えば、2001年10月に劇作家 Tom Murphy 自身の演出によって the Peacock Theatre にかかった *Bailegangaire* は、2002年6月に再び上演されて好評を博している。<sup>1</sup> 1985年に初演された戯曲の、再演のタイミングは、このテキストが力を最大限に発揮し得るコンテキストのひとつを指し示していた。

Tom Murphy による演出では、三方を観客席に囲まれた小さな舞台の中心を、動物の汚れた巣を思わせる大きなベッドが占める。その傍らでは、痴呆状態の Mommo によってすでに汚された床を、孫娘のひとり Mary が四つ這いになり、たわしで擦り続ける。Mommo がベッドのそばで使用する室内用腰掛け便器は、初演時には後方の暗闇の中に用意されているものを、ベッドの背と食器棚との間の、観客席からは見えにくい位置でモモが使用するという演出だった。一方、Tom Murphy による演出では、ベッドの横の、観客席最前列に近い大きな腰掛け便器を、Mommo がゆっくりと後方に引きずって観客に印象づけ、正面の観客席からよく見え、また、メインとなる左右の観客席からはより一層明瞭に見える位置で使用するというものだった。その後、Mary はベッドの背後に回り、腰掛けから中の chamber pot を取り出して手に持つ。彼女はベッドの背後にある扉へ直接にはなく、舞台前方に現れてゆっくり舞台の上を一周し、いわば三方の観客席にそれをよく見せてから裏庭に出ていく。抑制されたかたちとはいえ、はっきりと汚辱を強調する演出には、女性の美化に逆らう力が働いていた。

この美化への抵抗は上演の最後に或る広がりを見せる。この戯曲の中心には、あるべき家庭の姿を巡る、Mommo の果てしない物語があった。そしてこの戯曲は、孫娘 Mary が Mommo の物語を引き継ぎ、その三人称の語りを利用した「生まれたての赤ん坊が、彼女たちの家に喜びをもたらす」(“a brand new baby to glad-

den their home”）という台詞で終わる。<sup>2</sup> この最後の一行は、教会が繰り返し描いてきた受胎告知の絵やマス・カードなど、民間に行き渡った聖母マリアのイメージとそれに結びついて流布されてきた妊娠と出産を巡る言説を想起させるものだと、フォークロリストの Angela Bourke は言う。<sup>3</sup> しかし、観客は、この「生まれたての赤ん坊」というのが、およそ半年後に Mary が育てることになるはずの、妹 Dolly の、誰が父親かも分からない私生児だということを知っている。この一行は、宗教的モラルの拠り所としての家族の維持を国家建設の根幹に据えている社会の中では、美化され神聖視されてきた母性という制度への抵抗として読まれるはずである。初演では涙にむせぶ Mary をスポットライトが照らし出し、ゆっくりとフェイドアウトするという趣向だった。<sup>4</sup> Tom Murphy による演出では、Mary がセンチメンタリズムに浸ることはない。久しく恍惚のひとであった祖母との失われていたコミュニケーションの回復に感謝しつつ、Mary が私生児を巡り自信に満ちた選択を下すという幕切れだった。

聖母マリアのイメージの読み替えは、現在までに相応のコンテキストができあがっている。例えば、ロザリオの神秘を巡る *The Temple Within* の中で、Helen Gallivan は、聖母マリアを自発的な意志と自信とから神の子を迎える女性として描きだした。<sup>5</sup> 執筆の動機を語る中で、ギャリバンは、女性はその日常において献身的な聖母マリアであらねばならないということ、学校教育と教会の教え、社会通念とが絶えずアイルランドの女性たちの心に教え込んできたと言う。<sup>6</sup> Gallivan は、彼女が刷り込まれてきた、盲目的に従う従順な母親の典型としてのマリア像を仮想敵として置き、incarnation を大胆に読み替えている。こうしたマリア解釈における仮想敵は、戯曲や映画の中に繰り返し現れてきた。例えば、1989年の映画 *Hush-a-bye Baby* の中では、女優として起用されたシンガー・ソング・ライターの Sinéad O'Connor が、白い薄紗を頭にかぶり、よりいっそう聖母マリアに見えるように、自らを鏡に映して検分するティーンエイジャーを演じる。その姿がこの映画の中で繰り返し現れる「妊娠した聖母マリア」とオーバーラップするとき、監督 Margo Harkin が強調したのは、母性の美化としてのマリア像と、それに従う女性の背後に潜む教会と国家の暴力的な力の存在だった。我々はのちに再び、Saturday Night Live で John Paul II の写真を破り捨て、激しい教会批判をしてみせた、この Sinéad O'Connor と、同様のコンテキストで再会することになる。Neil Jordan が1997年に撮った *The Butcher Boy* の中で、少年の前に、厳かな後光と共に降臨する美しく清楚な聖母マリアとして、あるいは、別の言い方をすれば、アイルランドの教会のリーフレットや掲示物の中で描かれてきた絵

姿のとおり聖母マリアとして。Sinéad O'Connor を巡る extra-textuality を考慮すれば、Jordan の演出の意図が、コミュニティーの作り上げる理想的女性像の礼賛でないことは明らかである。

*Bailegangaire* の最後の一行は、国家と教会が生みだし、女性たちの主体を巡る願望に申し掛かり塗り替えてきた master-narrative の意識的な操作を通じて、Mary が、再生産されてきた聖母像と作り上げられてきた制度としての母性の無邪気な追随者ではないことを示している。*Bailegangaire* は、その前景化された汚辱によって、美化された女性像を、そして女性原理の美化された表象としての国家像を絶え間なく生みだしてきたアイルランド文学の中で特殊な光を放っている。

再演のタイミングを巡る筆者の問いに、戯曲を成り立たせる“mosaic”のひとつだったと Tom Murphy は言う。<sup>7</sup> *Bailegangaire* は1985年に、つまり1983年の母性を巡る激しい論争と国民投票、その翌年の、望まぬ妊娠をしたティーンエイジャーの悲劇的な死の余波の中で初演された。この点でいえば、両性の対決を前面に押し出した、Brendan Kennelly による1984年の *Antigone* と軌を一にしている。<sup>8</sup> Tom Murphy 自身の演出による再演は2001年10月と2002年6月に、つまり、女性に対する抑圧の再来ともいえるべき激しい議論と、2002年3月6日の、僅か10556票差で現状をかりうじて維持し得た、憲法第40条第3項3を巡る国民投票を前後から挟むようにして実現している。教会と国家の作り上げてきた女性像が、その宗教的・社会的・政治的規制力を最も発揮しようとするとき、*Bailegangaire* という芝居が繰り返し現れたという事実は記憶に値する。

教会が生みだしてきた女性の美化への抵抗というテーマは、2002年9月に再び The Peacock Theatre に現れている。この劇場の小さな舞台の中央を再び大きなベッドが占めることになるが、それは *Bailegangaire* のような女性の主体を巡る問いかけとしてではなく、Humbert という教育者による12才の少女への欲望の投影としてであった。<sup>9</sup> 演出家 Annie Ryan と劇作家 Michael West のチームは、Nabokov の長い小説の簡潔な翻案ともいえるべきスクリプトの中に、*Lolita* のセリフとしては、原作には直接の相当物がない、最近の子供たちの多くが同じような経験をしているという恐るべきアリュージョンを忍ばせている。理想化された femininity の教え人として振る舞う一方、密かに性を搾取しもする偽善の長い歴史が、現在、アイルランド社会で様々に告発され始めている。*Lolita* の上演は、アイルランド社会に長くはびこり、今まさに白日のもとに晒されつつあるアイルランドの歴史の暗部を、コメディア・デラルテ風に仕立てられたグロテスクな笑いを通して浮き彫りにした。Tom Murphy による *Bailegangaire* も、*Lolita* の翻案も、

アイルランド社会が重ねてきた女性の美化の幻影から冷めること、disillusion というヴィジョンに向けて、観客を導こうとしているのではないだろうか。

2003年夏に The Abbey Theatre で上演された、Oliver Goldsmith の *She Stoops to Conquer* は、支配者イングランドという男性原理によって今まさに征服されようとしている女性原理の美化された表象としての国家を内包していた。その点で批判の余地はあるかもしれない。しかし、観客をある特定の世界観・文化観に誘うという点では興行そのものが重要な提言になっていた。<sup>10</sup>

この上演は、海外から多くの観客を迎える国立劇場の夏の顔にふさわしく、festivity を強調したものだ。演出家の Patrick Mason は、原作にあるプロローグの代わりに、にぎやかな楽隊が、一家の主 Hardcastle に引率されつつ、芝居のタイトルを記した横断幕を舞台一杯に広げるシーンを導入している。Hardcastle という名の主の家で起こる外聞をはばかり家庭の秘密、すなわちイングランド人にとっては正に「堅固な城」とも言うべきプライベートな領域で起こる、(主自身に言わせれば「It's turned all topsy-turvy」だという) 全て上下逆さまの間違いの紛糾ぶりが、神の視点に立って全てを見通す観客たちの前で公にされる。こうしたファルスが、芝居の上演そのものを祝福する自己言及的なイントロダクションによって、一層効果的な祝祭性を与えられていた。

イントロの最後で、Hardcastle が小旗をテーブルの上に置くと、演出家は滑稽なファルスのなかに政治的な奥行きを与えている。テーブルの上には、開戦を待って対峙する兵士たちのミニチュアが据えられていた。一方はフランス軍、それに対するのはイングランド軍。Hardcastle が横に添える小旗は、白地に赤の十字形。演出家による時代設定は1773年、この作品の初演の年に置かれている。チェスの駒に見立てた兵士のミニチュアを通して、演出家が舞台に織り込もうとしたのは、この年までの英仏の経緯、つまり例えば、イングランドがフランスを破り、ベンガル地方を獲得し英領インドの基礎を築いた1757年のブラッシーの戦い、ヨーロッパ本土を巻き込んで1756年に勃発する7年戦争と、それに連動して北アメリカで繰り広げられ、イングランドが北米のフランス勢力を排除した所謂フレンチ・インディアン戦争、そしてイングランドが北米大陸やインドなど多くの植民地を独占することになった1763年のパリ和約に至る、フランスとイングランドとを中心にした熾烈な植民地争奪の歴史に他ならない。

この政治的な奥行きが主調音として、演出の底辺を支え続ける。第一幕の終わり近く、Hardcastle の義理の息子 Tony Lumpkin は、未来の妻たちに会いに来るイングランド人 Young Marlow と Hastings に言及しながら、宿屋の主人に「そ

の二人はロンドン人に見えるか？」（“Do they seem to be Londoners?”）と問う。宿屋の主人が「そうかもしれません。たいへんフランス人にも見えますが。」（“I believe they may. They look woundily like Frenchmen.”）と答えたとき、それまで舞台の袖でおとなしく控えていた熊が（熊の着ぐるみを着た俳優が、だが）突然いきり立ち、ファイティング・ポーズを取ってみせる。植民地争奪戦のエコーを繰り返し響かせることで、演出家はこの芝居の男女の求愛を別の次元のものに変容し、ヒロインの Kate を、性的に争奪・征服され、結婚と出産というプロセスを経て「植民」されるはずのコロニーとしての女性に読み替えようとしている。第一幕の初めで、イングランドの都市文化の虚栄を嫌う Hardcastle が Kate のドレスの華美を諷めるときには、Kate は胸に幾つもの薔薇の蕾の刺繍をあしらったオレンジのドレスをまとっている。しかし、第三幕冒頭、原作者の Goldsmith によって “plainly dressed” とのみト書きで指示された Kate が（彼女自身に言わせれば）「戦闘を仕掛ける前に、巨人の力を吟味する」（“examine the giant’s force before I offer to combat”）ときには、胸にシャムロックの刺繍こそないが、緑色のドレスで現れる。作品冒頭でテーブルに据えられた、この上なく小さな St. George’s Cross は、Kate のドレスという大きな旗を前景化するための極めて矮小な引き立て役に過ぎない。演出家は、national colours に託された文化的・政治的表象を利用しながら、原作のポストコロニアルな読みの可能性を引き出してみせる。緑を基調としたまだら服の Tony Lumpkin が、トリック・スターにふさわしく、ロンドンからやってくる青年たちに父親 Hardcastle の家を宿屋と思ひこませ、紛糾必至な心理戦の舞台を整えるシーンにも同じことが言えるだろう。Young Marlow は、自分と同等の身分にある女性には紳士として振る舞う一方で、その埒外にいる他者であり、社会最下層にいる女性たちの性を搾取してきた。この若きイングランド人の偽善を、Kate が自分は barmaid であるという虚構を設けて暴き出し、この傲慢な征服者を屈服させ、慎ましやかなパートナーに作り替えていく。Kate はイングランドの巨大で堅固な秩序の中に取り込まれていながら、絶えず鋭い棘のように突き刺さり、必要とあらばその秩序を転覆し得る力を体現している。Patrick Mason が全編を通じて強調して見せた「上下逆さまの」祝祭性は、この支配・被支配の関係を逆転する革命を際立たせる為ではなかったのだろうか。Goldsmith のテキストは、それが書かれた時と場所に支配的な権力構造ばかりでなく、それに従属しつつも絶えず転覆をはかろうとする力を隠し持っているように思われる。演出家は、そうした作品のポテンシャルを引き出すことで、イングランド文学の枠内で語られることの多い作者を、大英帝国主義のまさに中

心でアイリッシュユニスを発揮してきた先兵として再評価しようとしている。そして、こうした読み替えの態度と視点とを、ファルススの笑いのカタルシスを利用しながら、観客に飲み込ませようとしていた。

Patrick Mason の演出の前提にあるはずの「conquer し、reconquer する政治的・文化的対立」というヴィジョン、「対立することによって自らを定義し得る文化」というヴィジョンが、その受容を期待する演出家による今のアイルランドの観客への誘惑であるとするならば、二律背反的な闘争という世界観を乗り越えようとするヴィジョンも、他の演出家・劇作家によって提示されてきている。例えば、2002年8月に Project Arts Centre の舞台にかかった *Electra* は、そのひとつの典型だった。この *Electra* は、劇作家 Frank McGuinness が翻訳し、1997年にロンドンで初演された戯曲を、劇作家自身が演出したものである。<sup>11</sup>

場内でまず観客が目にするのは、ほぼ何もない狭い空間に生まれ、着席するのに手間取るほど暗く赤黒い照明に浮かび上がったごく小さな円形舞台である。周囲を取り囲む観客席と極めて近いこと、すべての演技者がその観客席の合間を縫って登壇することから、舞台と観客との間に親密さが生まれていた。演出家が、この芝居を芝居の根元に、心理的な参加を助長する儀式に近づけようとしていたのだと思われる。そこへ、暗殺された父親のこの上なく大きな軍服を身体を覆い隠すように羽織り、父を失った悲しみに、文字通り、視覚的に全身をくるまれた *Electra* が登場する。McGuinness によって非常に短く刈り込まれた戯曲が迅速に暴力に傾く対立の骨格を準備すると、*Electra* を含むすべての登場人物が絶えず決然とした声で、正しいと信じる自らの立場を言い立てる。前面に押し出されているのは、情による懇願にも、理性的な説得にも、まったく耳を貸さない怒りと復讐心だが、演出家が目論んでいるのは、その怒りと復讐心の愚かしさを、アイルランドの歴史と現在のローカルな視点から描くことにあった。「たったいま我々は憎しみと対立の中に身を置いている」とこの演出家は言う。「まだ *The Troubles* も過去にはならず、ピースプロセスは始まったばかり、しかも遅々として進まない」のだと。<sup>12</sup>

Orestes が「私は敵を貫き、流星のごとく輝くだろう」(“I will blaze like a meteor through my enemies”) と言ってうずくまり、地面に両手をあてるとき、彼は自らの正義を信じているが、その両手の下には、舞台全体に描かれたヨーロッパが、開演直前まで赤黒い照明で照らされていた、いわば「血塗られたヨーロッパ」が広がっている。その地図上、ポーランドの部分は糜爛した皮膚のような黒褐色を呈し、チェコとスロヴァキアは既に合併している。この、おそらくは

1945年のヨーロッパを表す地図を踏み台に、McGuinness は、トロイ戦争直後の世界、Electra の言う「血の流されたこの家」(“this house where blood was spilt”)と、第二次世界大戦直後のヨーロッパを、そして上演のタイミングから言えば、今日の我々が直面している大きな憎しみと対立によって引き裂かれたあとの世界を、ひとつに重ねてみせている。劇作家が作り出した、この壮大なコンテクストに置かれた Orestes は、一瞬たりとも正義を体現する男ではなく、単に憎しみと対立とを再生産する血まみれの破壊者に過ぎない。

McGuinness が強調して見せた *Electra* の世界は、絶えず即決を迫る二者択一の世界であり、相互に矛盾する正義が拮抗しあう二律背反の世界だった。McGuinness は照明にも工夫を凝らし、複数の照明が陰を消し合うことを極力避けた。多用された単光源の強い光は俳優たちの輪郭を際立たせ、各々の顔をはっきりとした明部と暗部とに分けることになる。硬い光によって、McGuinness は、敵か味方に、是か非に明瞭に分断する思考を具現している。

場内に響くのは二つの陣営に分かれて憎しみ合う人々の声が全てである。初演の David Leveaux 演出の際には居たサウンド・デザイナーを省き、McGuinness は音楽を全く使用しなかった。<sup>13</sup> 巧みに組み上げられた音の秩序が観客を慰撫することを避けることで、McGuinness は、いかなる慰めを望みもしない *Electra* の、憎しみが癒えることではなく募ることを欲する心理を体感させようと努め、舞台全体を居心地よく観察する観客の特権を極力揺るがそうとしている。

雌伏し続けた Orestes は、自分は死んで灰となったという虚構を設けて、*Electra* と共に強大な王国を上下逆さまに覆すが、母 Clytemnestra と Aegisthus との間に複数の子供がいることが劇中で明言される、つまり復讐のために挙兵する次の世代のいることが劇中で言及される。また、幕切れ近く、Aegisthus が殺戮の永遠に続くことを予言して死ぬことから、連綿と続く対立と報復によってのみお互いを定義し得る、この二つの勢力に最終的な勝利者の居ないことが暗示されて芝居が終わる。

この *Electra* の上演計画は2002年1月に決まり、同年8月後半に実現している。テロと報復の時代を象徴するような9:11の直後の時期にこの興行のプロジェクトが生まれ、9:11の一周年記念の直前に幕を開けたことは、純粋な偶然だろうか？ McGuinness は、多面的な要素からなるはずの戯曲が、単一的な要素やセクトのスローガンのようなものに還元されかねないことを恐れながら、しかし、上演のタイミングの意味を否定はしない。ヨーロッパの歴史というレベルで、そしてまた、我々自身が今置かれている世界の状況というレベルで、そして、アイルランドと

イングランドの関係というレベルで、血の復讐によってのみ癒される憎しみとは如何なるものかを、儀式的な親密さの中で観客に飲み込ませようとしていたように思われる。McGuinness は、conquer し、reconquer する二律背反的な闘争の愚かしさという見方へ、今のアイルランドの観客を誘い込もうとしている。

居心地よく観察する観客の特権を破壊し、心理的な参加を迫る McGuinness の姿勢は、緊密な相互作用に支えられたアイルランドの演劇界で、すぐに活発な反応を得る。例えば、2003年8月に上演された Michelle Read の *The Other Side* は、その端的な例であろう。ここで演出家は舞台同様、観客席も二つに分かれた劇場を作り、武装蜂起と暴力によって引き裂かれた二つの世界の、それぞれの閉所恐ろしい狭い世界にいる者が言葉と想像によって、分断された反対側の世界を把握するプロセスを観客に、傍観ではなく体感させようと試みている。<sup>14</sup>

確信者への疑義というテーマは、McGuinness が翻訳し、László Marton の演出によって2003年夏に上演された Henrik Ibsen の *The Wild Duck* で再び、ダブリンの演劇界に提示される。<sup>15</sup> 主人公 Hjalmar Ekdal の平穏な家庭生活は、かつて豪商 Haakon Werle のハウスマイドだった妻の秘密が露見した後に崩壊するのだが、この舞台では主人公ではなく妻 Gina Ekdal と彼女の秘密を暴く Gregors Werle の描き方に工夫が見られた。Hjalmar の職業は写真家であるが、実際に多くの写真を撮り、自らの過去の秘密を隠しつつ、スタジオを事実上運営しているのは、妻 Gina のほうであった。舞台右に大きな作業机が置かれ、その上にはプリントを固定して修正する特殊な小型のイーゼルが載せられている。上方には長い綱が張られ、修正され、また修正を待つプリントがずらりと並べられていた。第2幕冒頭では、娘 Hedvig が床に寝そべり、砂時計を手にした死に神と女の子を描いた絵の掲載されている歴史書を熱心に読んでいる姿を、長い綱の上方から指す単光源の光が照らし出す。実の父親からの遺伝で失明する最初の兆候が現れ、まさに砂時計さながら失明の日が刻々と迫りながら、しかし、現在の父親の家業を手伝って、写真の修整のために筆を手取ることに必死なこの子供の頭上に、列を成すプリントのシルエットが浮かび上がる。それは写真の撮影ではなく修正に力点を置いた演出だった。Gina の過去を知る Gregors がレタッチについて尋ねるくだりは、こうした演出の中で、写真術のレベルを超えた別の次元で響き始める。写真のレタッチができると聞いたのだがと Gregors が訝しげに問い、Gina が彼を横目に睨みながら、口籠もりつつその事実を認めると、レタッチが出来ることの幸運を Gregors は皮肉に強調する。1830年代末に発明され、発明者の一人イングランド人 William Talbot が「自然の鉛筆」と呼んだ写真術は、その後、例えば、

フランスの詩人 Charles Baudelaire によって「芸術や科学の補助手段であり、絶対的な物質の正確さを必要とする人々のための記録係にすぎぬ」と言われた。芸術的価値には乏しいが、レンズの前の光学的真実には、19世紀を通じ大きな信頼が置かれていく技術であった。<sup>16</sup> しかし、Ibsen は、この作品の執筆時期に、写真の真実性にすでに疑問を投げかけていたのかもしれない。それを活用し、発言する者の立場に応じて、Baudelaire の言う「絶対的な正確さ」、真実などは、いくらでもレタッチが利く、どのようによでも修正出来るのだという意味で。妻 Gina はレタッチを独学で学んできたのだと Hjalmar は言う。写真屋という職業の設定は、その暗示力において、娘 Hedvig の出生の秘密を隠し、人生の清濁を併せのみながら生きている女性 Gina にはふさわしく、唯一無二の真実を確信する Gregors との思想との鮮やかな対比を成すものだった。演出家は原作のポテンシャルを効果的に引き出しながら、確信者への疑義を増幅している。

Gina の娘 Hedvig は、夫 Hjalmar との間ではなく、かつて豪商 Werle との間にもうけた子供であるという過去は、やがて、その Werle の息子で理想主義者の Gregors によって暴露されることになる。Gregors が Hjalmar の家庭を破壊することを予感した Dr Relling は、「グレガースの心の中では、何かがおかしい」(“there’s something wrong inside him”) と Gregors に対する「診断」を下す。「どんなふうにおかしいの？」(“What kind of wrong?”) と問う Gina に、Relling は「常に自分が正しいと信ずる過ちに病んでいる」(“He suffers from the wrong of believing that he is always right.”) と答える。「常に自分が正しいと信ずる過ち？」(“The wrong of believing he is always right?”) と Gina が繰り返し、「それ病気なの？」(“Is that a kind of disease?”) と Hedvig が口を挟むと、Relling は「我が国全体が、この病気にやられている。もっとも、時々発作的に流行るに過ぎないが」(“Our whole country suffers from it, but it only breaks out from time to time.”) と答える。McGuinness は wrong と right という対義語を繰り返し使うことで、是か非に明瞭に分断する Gregors の世界観を聴衆に印象づけようとしている。

しかし、Relling の言う「自分が常に正しいと思いこむ過ち」という病気を繰り返し発病する「我が国」とは、どこだろうか？ ドニゴールに生まれ育った劇作家の英語によって訳されたテキストは、一方で依然としてノルウェーの歴史的コンテキストで戯曲の力を発揮し、1397年北欧の、デンマーク、スウェーデンとの連合王国の中に取り込まれ、1905年ようやく分離独立したノルウェーという国家の複雑な歴史を暗示する。しかし同時に、McGuinness の、例えば上述の *Electra* のような試みと響きあいながら、アイルランドのコンテキストを併呑し、イ

ギリス連合王国の中に取り込まれ、1949年によく英連邦より脱退し完全に分離独立したアイルランドという国の、対立と武装蜂起とを繰り返してきた歴史をも暗示し始める。そして、McGuinness による *The Wild Duck* のこの一節の言葉遣いは、1992年に初演され、2003年8月に再演された *Someone Who'll Watch Over Me* の一節と響き合う。<sup>17</sup> The Crypt Arts Centre の、圧迫感を強調した狭い空間を観客に凝視させるような舞台で、レバノンの活動家に拉致され、聖書とコーランだけを与えられた地下室に幽閉されたアイルランド人ジャーナリストの Edward は、神の名を口にするアメリカ人捕虜 Adam の言葉尻を捉えて反論する。「自分が正しいと信ずる全ての者から我々を救いたまえ。正しいのさ、慈悲深くもなく、哀れみ深くもない神の名において、なぜなら神は奴らと同じで、常に正しいのさ。俺は祖国で既に見ている」(“Save us from all who believe they’re right. Right, in the name of God who is not merciful and not compassionate, for he is like them, always right. I’ve seen it at home before.”) のだと。Edward は、世界の文化を排他的に侵略するテキストとしての聖書すら仄めかしながら、確信者に疑義を抱く。これは、McGuinness がこれまで蓄積してきたヴィジョンの一つだった。

*The Wild Duck* の少女 Hedvig は、自分の秘蔵する野鴨を犠牲にすれば再び父親の愛を勝ち得ると Gregors に言われるが、野鴨を殺す代わりに自らの胸を撃ち抜いて自殺する。László Marton の演出では、崩壊した Hjalmar の家庭を眺め、半ば放心状態の Gregors が気を取り直し、床に落ちた拳銃を拾い上げ、外套の内側に隠し持つと、静かにドアを出ていくという幕切れだった。作品冒頭の Werle の屋敷を別とすれば、そのほとんどを Hjalmar の小さなスタジオに限られたグロテスクな出来事が、ごく限られた場所での特殊な悲劇と読みとられることを否定するポーズを、演出家は入念に取っている。つまりは、自らの正しさを確信した破壊者が、その破壊の武器と共に、いま街に出て行った、世界に解き放たれたのだと、強調することによって。

McGuinness の *Electra* の演出に見るような、連綿と続く対立と報復によってお互いを定義する確信者を退ける態度と、Patrick Mason の演出に見るような避けがたい二律背反的な文化の闘争という態度とは、演劇界の中で或るジレンマと共に共生しているように思われる。テキストの闘争的な読み替えと新しいキャンソンの創設という革命によって初めて、対等に、対立の解消に向けて融和をはかることができるのではないかという文化理論的な或るジレンマの中で。

芝居の興行、戯曲というテキストの production は、それ自身が個別具体的な

文化的・社会的コンテクストの中に置かれて特定のヴィジョンの producer となり、別の戯曲のテキストに新たな意味と勢いを与えたり、或いは反動を引き起こしている。活発な作用反作用を繰り返しながら、それぞれの舞台が説得的なヴィジョンを観客に差し出し、共感へと誘いながらそのヴィジョンを演劇界に蓄積している。

アイルランドの演劇界は、ぎっしりと目の詰まった小さな蜘蛛の巣のように、一部の振動が隈無く全体に伝わり、社会との間で、情報と知の緊迫した共有を果たしている。例えば、2002年から外国人移民の国外追放の件数が急増し、アイルランドで生まれた移民の子供の国籍問題が耳目を集めて来た。こうしたプロセスの中で、2003年4月には、the Project Arts Centre で、Timberlake Wertebaker の *After Darwin* が、Darwin とビーグル号艦長 Robert Fitzroy との確執よりも、むしろ現代の移民の適者生存を強調するような演出で舞台にかかっている。<sup>18</sup> アイルランド女性の5人に1人が domestic violence の犠牲者だというレポートが社会を揺るがし、anti-DV の運動が様々な機関を通じて唱道されるさなか、2003年5月には Roddy Doyle の *The Woman Who Walked into Doors* が舞台化された。<sup>19</sup> 中東問題にからんだ Richard Perle の軍事ビジネススキャンダルが報じられ、また軍需産業に大きく荷担しているアイルランドの現状がレポートされる中、2003年7月には Galway Arts Festival で Bernard Shaw の *Major Barbara* が舞台に載った。そこでは、1人の女性の人道的世界観が、軍需ビジネスの頂点に立つ父親の世界観に飲み込まれている様を、アメリカの軍事行動に引き込まれていくアイルランドを仄めかしつつ描いていた。<sup>20</sup> 同性愛を邪悪と規定したヴァチカンの最新声明を流布した聖職者たちに法的警告が発せられ、また激しい賛否両論を巻き起こすなか、8月には Oscar Wilde の *De Profundis* が Kilkenny Arts Festival で上演されている。<sup>21</sup> 2001年5月から現在まで続いている Adoption Law の法改正論議のプロセスで、Yvonne Quinn と Bairbre Ní Chaoimh による *Stolen Child* のような芝居が現れている。<sup>22</sup> また既に述べたように、中絶と母性を巡る国家規模の論争の前後に Tom Murphy の *Bailegangaire* が、あるいは宗教的指導者たちによる児童への性的虐待が暴露される最中に Nabokov の *Lolita* が上演されている。9:11が世界を震撼させたあと、アメリカが中東に侵略する過程でアイルランドの国家の哲学が試されるなか、Frank McGuinness による *Electra* や、神話世界と現代の中東を対置する Conal Morrison 演出の *Antigone* のような芝居が上演され、<sup>23</sup> 確信者の愚かしさというテーマは、McGuinness の *The Wild Duck* にまで引き継がれている。完全な過去にはならず、アイルランドに存在し続け、折に触れ大きくうねる問題の持続性と、劇作家や演出家が、移民、軍事、同性愛、中絶、性的

搾取、クリスチャニティ、養子縁組、家庭内暴力、侵略戦争等々を巡る国家の政治に深く関与し、国家、社会、個人がそれに向けて成長し、模倣しさえし得るようなヴィジョンを蓄積・提示して誘う劇作家・演出家たちの知の緊迫した同時性、この二つの結節点に、アイルランド現代演劇の一端があるように思われる。今のアイルランドで、芝居の興行は、程度の差こそあれ、こうしたアイルランド社会が向かうべき近未来の自画像を表す隠喩的機能を果たしていると言えよう。

## 註

- 1 Tom Murphy 自身の演出による *Bailegangaire* の上演は、2001年9月26日から10月8日まで、the Peacock Theatre において。同作品の“popular demand”による再演は、2002年6月12日から7月20日まで、同じく The Peacock Theatre において。
- 2 Tom Murphy, *Bailegangaire*. Rev. ed. (London: Methuen, 2001) 75.
- 3 筆者とのインタビュー（2003年1月28日）。
- 4 Tom Murphy 作の *Bailegangaire* は、the Druid Theatre Company により、1985年12月5日に初演された。演出は Garry Hynes。
- 5 Helen Gallivan, *The Temple Within: The Rosary, the Bible and the Inner Journey* (Dublin: The Columba Press, 2001) 91.
- 6 See *Mary*, a documentary programme broadcasted by RTE1 on the 5th of April 2001.
- 7 筆者とのインタビュー（2003年8月5日）。
- 8 Brendan Kennelly による *Antigone* は、the Peacock Theatre において、1986年4月28日に初演された。
- 9 Michael West 翻案、Annie Ryan 演出による *Lolita* は、the Peacock Theatre において、2002年8月29日から9月28日まで上演された。
- 10 Patrick Mason 演出による *She Stoops to Conquer* は、the Abbey Theatre において、2003年7月23日から9月6日まで上演された。
- 11 Frank McGuinness 翻訳・演出による *Electra* は、the Project Arts Centre において、2002年8月14日から31日まで上演された。
- 12 筆者とのインタビュー（2003年6月10日）。
- 13 David Leveaux 演出による *Electra* は、1997年9月10日に the Minerva Theatre において初演された。
- 14 Michelle Read 作、Tara Derrington 演出による *The Other Side* は、the Project Arts Centre において、2003年8月12日から30日まで上演された。

- 15 Frank McGuinness 翻訳による *The Wild Duck* は、the Peacock Theatre において、2003年7月8日に初演された。
- 16 Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*. 2nd ed.(London and New York: Routledge, 2000) 13-4.
- 17 Paul Kealyn 演出による *Someone Who'll Watch Over Me* は、the Crypt Arts Centre において、2003年8月11日から23日まで上演された。
- 18 Jackie Doyle 演出による *After Darwin* は、the Project Arts Centre において、2003年4月23日から5月3日まで上演された。
- 19 Joe O'Byrne 演出による *The Woman Who Walked into Doors* は、the Helix において、2003年5月1日に初演された。
- 20 Matt O'Brien 演出による *Major Barbara* は the Druid Theatre において、2003年7月15日から26日まで上演された。その後、同作品は、the Pavilion Theatre において、2003年7月29日から8月16日まで上演された。
- 21 Joe O'Byrne 演出による *De Profundis* は the Friary Hall において、2003年8月11日から16日まで上演された。
- 22 Bairbre Ní Chaoimh 演出による *Stolen Child* は、the Andrews Lane Theatre において2002年に初演、同劇場において2003年4月29日から5月10日にかけて再演された。
- 23 Conall Morrison 翻訳・演出による *Antigone* は、the Project Arts Centre において、2003年3月4日から15日まで上演された。

## 「塔」をめぐる2篇の詩を読む

### — ‘The Stare’s Nest by my Window’ と ‘The Black Tower’

構成・司会 松田 誠 思

このワークショップにおける作業のねらいは二つ。①作品の主題を論じ詩的価値を問う前に、リズムや響き・声調・語法・シンタクスなど、テキスト解釈の土台となる「読み」の基本的な事柄について、発題者それぞれに主要な問題点を指摘していただき、同一の論点に異なる解釈がなされた場合、発題者相互間だけでなくそれをフロアに投げかけ、さらに実りある議論を展開することによって、論点についての妥当な解釈をさぐり、集約すること。②このような作業を通じて明らかにされた読みの基本を踏まえて、2篇の詩の中心にある「塔」、それに対して詩の語り手がどのような関係に立っているかを比較考察し、「塔」のもつ詩的意味合いを明らかにすることである。取り上げる詩をどちらか1篇にしぼるべきだという意見もあったが、どちらの詩を選んでも「塔」の象徴性を抜きにして細部を論ずることはできないので、それを考える参照枠としてあえて2篇を選んだ（結果的にはやはり無理があり、議論をうまく収束できなかったが）。限られた時間の中で二つの問題を十分に扱うのは困難であり、当然のことながら①を重視し、②については考え方と視点を示唆するにとどめた。

‘The Stare’s Nest by my Window’ (1922、以下SNWと略記)と‘The Black Tower’ (1939、以下BTと略記)は、「語り」の手法の点で著しい対照をなしている。すなわちSNWの語り手「私(たち)」は塔の中にいて、外部で進行中の内乱に対してドアを閉ざし、「確かな事実は何一つ認知できない」受動的立場をあえて選んでいる。しかし自分たちの籠もる塔自体の「石壁」がひび割れ、崩れかねない危険性を察知していて、このような閉塞状況と存在の不安からリフレインの祈り、“Come build in the empty house of the stare” が生まれる構造になっている。人間界の暴力、憎しみ、イデオロギー的対立・抗争を乗り越える手掛かりを、人間と違って「幻想」(‘fantasies’)にたぶらかされることのない「蜜蜂」「椋鳥」など自然界の小動物の営みに求めていると言ってよい。BTの語り手「黒い古塔の兵士たち=私たち」は同じく塔に立て籠もってはいるが、冒頭の特異な語り口(“Say that…”)からも明らかのように、SNWの場合と違って何らかの大義を奉ずる堅

い誓い立て、異なる価値観・制度に宰領された塔の外部世界への妥協を拒み、断固たる挑戦的態度をつらぬこうとしている。さらに注目すべきは、SNWと違ってリフレインは語りの本体からの帰結ではなく、語りの主体と内容をあたかも全知視点から眺めて相対化しているようであり、語り手の境位をより客観的に読者に提示するものとなっている。ここで自然の根源的諸力 (elements) を緊密に組み合わせたイメージが用いられているのも、SNW の場合と比較して解釈上の重要な鍵になるだろう。

もう一つ両詩の細部を検討する上で留意すべき点は、詩人の位置である。SNW では詩人と語り手とはともに「塔」の内部にいて、生の reality から隔てられている不安と焦燥を共有しつつ、内乱によって露わになった現代アイルランドの耐え難い人間の現実を「観照」する立場に立っている。これに対してBTにおける詩人は、語り手の「兵士たち」とは違って「塔」に立て籠もってはいない。しかし「兵士たち」をあざ笑い、あるいは恐れつつ転向を迫る外部勢力の側にも属していない。両者の中間にあって、いわば「塔」の傍らに立って「兵士たち」の声を聞き、対話を交わしさえしている趣なのである。のみならず各連の「兵士たち」の語りに対応するリフレインが、“*There in the tomb stand the dead upright*”のように、つねに墓場の「死者たち」の動きを示して、語りに拮抗する重みを持っていることからすれば、詩人の立っている位置は空間的な意味での「塔」の内外と言うよりも、時間的な意味での過去と現在、死者と生者との媒介者 medium の立場であるとさえ言えるだろう。もしそうであれば当然「黒い塔」の持つ象徴性が、この詩の細部を分析する上で決定的な重要性を帯びてくるだろう。

以上が2篇の詩を相互に比較検討する際の基本的な枠組みであった。当日会場で寄せられた多数のご意見・ご質問は、ほぼ上述の事柄に関わるもので、われわれは大きな示唆を与えられた。時間の関係ですべてのご質問を当日の質疑で取り上げられなかった点をお詫び申し上げるとともに、回収したすべての質問紙の提出者名と内容を、司会者が整理した上で発題者の方々にお伝えし、報告作成の際に参考にして頂きたい旨依頼したことを付記する。

## 「塔」をめぐる2篇の詩のリフレインを考える

佐久間 思 帆

「塔」をめぐる詩、‘The Stare’s Nest by my Window,’ ‘The Black Tower’ は共にリフレインを内包しているが、リフレインが詩に与える効果は全く異なったものである。‘The Stare’s Nest by my Window’ の場合、“Come build in the empty house of the stare” (椋鳥の空き家にやって来て巣を作ってくれ) というリフレインは、各連の内容に呼応して含意が変化し、複数の意味を持つ。この変化のポイントは、次の3点である。1) 前後関係から「巣を作る」と解釈されるが、“build” の目的語が明示されていないので、他の語句を目的語として解釈することが出来るのではないか。2) リフレインは“honey-bees” に向けて発せられたものと通常考えられている。しかしリフレインに先立つ呼びかけ“honey-bees” は、第1、4連にあるが、第2、3連にはない。もし、これを詩人が意図的に省略したと考えれば、第2、3連に呼応して、リフレインが発せられた相手が変わり、複数の相手へ向けられたものと考えることが出来る。3) “stare” (ムクドリ) は“stair” (階段) との地口で「椋鳥の巣」と「階段の家」の掛け言葉であると考えられる。そうすると、“the empty house of the stare” は多義的になり、各連に応じて、含意が変化しうる。一方の‘The Black Tower’ は、誓いにより塔を固守しようとしている、どっしりと勇ましい塔の男たちの姿が描かれている。しかしリフレインでは、枯骨が夜な夜な立ち上がり風に震えるという、全く正反対のイメージが現れる。しかし、“the men” (男たち) は“the dead” (死者たち)、“the old black tower” (古い黒い塔) は“the tomb” (墓) に相当し、リフレインが兵士の現実の姿、詩本体は枯骨となった兵士たちの幻影なのではないか。つまりリフレインと詩本体は同時発生的な関係にあると言える。勇ましく語っているが、実際は“Old bones upon the mountain shake” (枯骨が山の上で震える) だけなのである。このように、‘The Stare’s Nest by my Window’ のリフレインは連の進行により意味が可変するのに対し、‘The Black Tower’ はリフレインが詩の解釈を決定付けている。

## 二つの詩の頓呼法 (apostrophe)

荒木 映子

頓呼法という点から、二つの詩を比較してみると、‘Stare’の詩では、各スタンザの終わりに、蜜蜂に呼びかけて、“Come build in the empty house of the stare”が繰り返されているのに対して、‘Black’では、冒頭で“Say”が一度使われるきりである。前者は、誰か他の人、自然物、抽象概念、あるいは自分自身に誇張された言い方で呼びかける、抒情詩に典型的な修辭的形象の伝統に属し、イエイツが初期の詩でもよく用いた願望法 (optative) であるとすれば、後者は、イエイツの後期の詩に多い尊大な響きを持つ命令法 (imperative) になっている。

### ‘The Stare’s Nest by my Window’

呼びかけは、呼びかけられている対象によりも、呼びかけの行為自体に話し手の強い感情があると言える (Jonathan Culler)。ではどのような強い感情が込められているのだろうか。各スタンザでは、内乱で荒れ果てた塔の内と外の情景が語られ、不穏な政情や疑心暗鬼の人々の様子が伝えられる。一節めでは、最初の三行が現在形で書かれていることから、一般的に蜜蜂や親鳥の習性を描いていると考えられる。次に、塔の壁が崩れてきているという目の前の事実を語り、空になった椋鳥の巣を見て、思わず、蜜蜂に巣を作って、再生、豊饒、平和、幸福をもたらしてほしいと願う。二節めでは、閉じ込められ、不安なままで (不安に対して) 鍵がおろされて、何ら正確な情報が伝えられない苛立ちと恐怖が語られる。第三、四節では、過去形と過去完了形が使われて、内乱の際の出来事と精神状態が語られる。椋鳥の空の巣、そしてそれを埋めるよう呼びかけられる蜜蜂は、語り手の身近にある (生き) 物でありながら、象徴的な役割を担わされていると思われる。第四節で捕食を連想させる “fed,” “fare,” “substance” という語が用いられて、出だしの三行のイメージを復活させることは、自然界も人間の世界もいわば弱肉強食が支配するものであることを暗示しているのではないか。蜜蜂への呼びかけは、後のスタンザになるほど、沈痛さと激しさの度合いを増し、祈りに近くなっていく。

## ‘The Black Tower’

この詩の“Say”は誰に対して向けられているのだろうか。Jon Stallworthy による詳細な草稿研究によれば、この冒頭部分は、イエイツが最も苦労した部分であり、決定稿に至るまで何度も修正が加えられている。たとえば、語り手自身が塔の住人を代表して宣言するという形(“I say...”)をとったヴァージョンがある。敵は“you”と呼びかけられて、私(たち)とおまえ(たち)の区別が明瞭になされていた。後にバラッド風のコーラスとして繰り返される部分は、語り手の dramatic monologue の体裁のままであり、現行リフレイン中の“the dead”は“our fathers”となっていて、語り手との結びつきがはっきりとわかる語であった。また、塔の外に住む“towns men”に対して、行って告げよという命令形のヴァージョン、外敵を“you”、“they”で指して、彼らが言ったり考えたりすることを伝えたり、“the watch men say”始めたりする平叙文ヴァージョンもある。そのような推敲を経て、結果的に、“Say”で始まる命令文、しかも、誰に対しての命令かが一番わかりにくい形が選ばれたのである。

冒頭の“Say that”は、省略しても詩として成り立ちはする。にもかかわらず、全体を伝達内容(“that”以下は最後まで含むと考えられる)として枠のうちに入れたのは、死にゆく者から後に残される者への遺書あるいは墓碑銘の形をとろうとしたからではないか。語り手は、塔を死守する兵士と同化し、かつ、「黒い塔の兵士」と「暗い墓の死者」は渾然一体となっている。塔とアイルランドを守って戦う勇敢な兵士たち、死んでも直立したまま埋葬され戦闘体勢をくずさない先祖たちを、一節めでは誇らしげに語るが、この矜持がくずれ始めるのは、二節め(リフレインを除いて数える)の、“If he died long ago / Why do you dread us so?”という敵の誘惑の言葉をそのまま直接話法で引くところである。最後のスタンザで、コックがもたらす新しい王の接近のニュースをデマだと否定しながらも、趨勢に抗い難いことを自覚しているように思われる。この変化に対応して、リフレインの一行めも少しずつ変化していく。スクットと墓で死者が立っている → ほのかに月光が墓に落ちる → 墓では暗闇がつのる、と変わっていくのは、脅しにも甘言にも騙されないと見栄をきっていたことが揺らいできているからではないか。しかし、一番伝えたいことは、‘Coole Park, 1929’の結末の呼びかけと同じように、時の流れには逆らえないものであっても、泰然と生きる姿勢、ルネサンスの宮廷に見られる sprezzatura (闊達さ)の精神であると考えられる。

今回この二つの詩を比較するという課題を与えられ、あらためて、それぞれの

詩がイエイツの詩に典型的な二通りの呼びかけ — 日常的な物への訴えかけが形而的問題の提起となっている例と、遺言的・墓碑銘的な呼びかけの例 — を再確認することになった。

## ‘The Black Tower’ の意味

虎 岩 正 純

ワークショップの趣旨は二つの塔の詩を比較し解説することであった。‘The Stare’s Nest by my Window’の方はイエイツ自身が作った状況の枠組み、つまり、‘Meditations in Time of Civil War’という照応の枠組みの中に置かれているので、それを頼りになんとか読むことができる。アイルランドは独立を目の前にして、北アイルランドの処理をめぐる対立から内戦となり、同国人同士の殺し合いを始めた。イエイツは Thoor Ballylee の中に住みながら、歴史・政治・文化の結節点の象徴とも言えるこの塔を視点の原器として全体を眺め渡そうとしているように見える。文化・文明を担い伝えてきた祖父たちが残したものの象徴としてこの塔は立っていた。その文明の全体がいま愚かさのために崩れ去ろうとしている (“crevices/Of loosening masonry”, “My wall is loosening”)。ムクドリ (stare) は他の鳥の巣を奪うこともある攻撃的な鳥と考えられてもいるが、この詩の中では巣作りをして子供を育てる、つまり伝統文化を担い未来に伝えていくものの象徴のように描かれている (“The mother birds bring grubs and flies.”)。ムクドリの巣は house とも言い換えられ (“the empty house of the stare”)、その家は人間の住む家と重なり合って意味を広げていく (“A man is killed, or a house burned”)。ただ命の象徴を担わされているミツバチに、ムクドリのいなくなった空っぽの巣の中に来て自分の巣を作り、文明の生命力の回復を祈願している。

Abaab という rhyme scheme が支配的なパターンのように思われる。そして、どのスタンザも stare と rhyme する語をもっているが (“there”, “somewhere”, “fare”)、第三連だけは持たない。それだけではない、どの行も rhyme していな

いのだ。兵士の血まみれの死体が出現するスタンザである。そうした文明の悲惨に対応して、ここでは rhyme という結合力が意味を失い、力を失っている。かろうじて consonance が詩としての全体性を保つために働くのみである (“wood,” “road,” “blood”)。こうした意味と音の緊密な戯れの技術は、イエイツの詩の魅力の大きな要素である。

‘The Black Tower’ という詩は難解だった。536年とも537年とも543年ともいわれる Battle of Sligo でコノハト王のオーエン・ベルが敗北して、ノックナリアの近くに、武装し武器を持ち、敵の方を睨みながら、立ったまま葬られたとか、アーサー王の物語を再現しているとか、1938年から39年にかけての世界状況を批判的に描いているのだ、とりわけナチス・ドイツの侵略などに比喩的に言及しているのだとか、いろいろな注や解説を読んだり聞いたりしても納得できなかった。それが妻ジョージの解釈であっても。

ことは、1939年1月21日に書き上げたことを示す日付にある。死のわずか1週間前に書き上げて、死んでいった。この詩を書いているころには自分の死を自覚していたと思われるが、そのような死の床にいた詩人である一人の人間が、自分の人生の最後にナチスを批判したり、古代の歴史の再現をしたりするものか、という思いが、これらのとりすました表層のかつ機械的な解説を遠ざけていたと思う。物語を語る、神話化する、歴史を再現する、などという行為は詩人のなかのパブリックな領域にすぎない。詩はパブリックな領域と、個人的な声との接合である。あるいはパブリックなものを利用してそこに個人的な声を載せるのだ。この詩の個人的な声はどこにあるのか、ワークショップの当日までそれが分からなかった。後架にいて突然天啓のように見えた。発見したと確信した。

“faint moonlight” とか “the dark grows blacker” などの、リフレインにある言葉が月の位相を示そうとしているのだ。月は新月に向かってか細く、暗くなっていく。この詩を支配しているのは月であり、イエイツは人生の終わりに、自分の思想体系のなかで、自分の置かれている位置を確認しようとしていた、と思われる。この詩には、Earth (tomb, mountain), Water (wine, shore, dew), Air (wind) と四元のうちの三つまで表層に現れているが、Fire は見えない。A *Vision* や ‘The Phases of the Moon’ によると、新月に向かって第四クォータを支配しているエレメントは Fire である。そればかりか、この位相の中に出現するバルソナは聖人、愚者である。この詩のなかで兵士たちに馬鹿にされながら兵士たちには見えないものを見ている old cook はこの wise fool にあたる。イエイツの月の思想を持ち込むことによって、この詩は全体性を取り戻すことができる仕掛けになっている。

女王メーヴの墓があり、普通「王の山」と解釈されているノックナリアも元来は、Cnoc na Riabh（月の山）が本義であって、音の類似から月と王との混交があるのだという解釈は説得力を持つ。バンブルベンの麓に墓を建てよ、書き残したイエイツが、最後に夢見たのは故郷のスライゴーに帰ることではなかったか。死に挑戦しながら、同時に四元を完成させ、生の全体を回復しようとした。

この詩の手稿の解説の仕方も、最初の手稿に近づけて読むのか、放棄したものに近づけて読むのか、議論のあるところだと思う。例えば、第一スタンザの“their wine gone sour”は、もとは“bread and wine”とあったものが放棄されたのだが、もともと“bread and wine”とあったのだからキリストの体と血を暗示している、といった読み方は、キリスト教徒の短絡的な悪癖である。イエイツはむしろ、そういう読まれ方を恐れ、“bread”を捨てただけではなく、最終稿ではその“wine”も醜えたものに変質させているのだ。キリスト教的西欧人から非・キリスト教的ケルトの世界に戻る、そこに包まれながら死ぬことを選ぼうとしているのだ、と思う。

この詩を具現している場所は、状況的にも、言語的にも、イエイツのプライヴェイトな意思からも、スライゴー郊外のノックナリアであると信じている。

## イエイツへの視座を問い直す — 今、イエイツをどう捉えるか

風呂本 武 敏

新しい視座を求めているとは従来の視座がどの点で古びたのかという問題である。言い換えればこのような視座とは本質的に別の視座に移行する歴史性を覚悟しなければならない。ここで言う新しいとは新しい歴史的条件が提示されているということである。私たちの分野に限れば文学研究を文化研究のような広い文脈で捉えなおそうとしている努力のことである。このような移行期に特徴的なことは従来の研究領域の価値体系があいまいになったことを意味する。この変化を見れば、価値とは一方で社会的で共有的であると同時に、他方ではその社会の変化にあわせて相対的、一時的、一過性など不安定、不確定な構成要素も有していることがわかる。この研究面のコンテキストの変化は「批評的立場」のもっぱら読者論的傾斜といえるかもしれない。

文化の *unity, homogeneity, purity, absolutism* ではなく *multiplicity, diversity, hybridity, relativism* などへの関心の移動もこうした文化状況の反映といえる。

読者論の登場以前の作者の側からの伝達の問題を考えるのに、一応 *text, context* に分けて考える。これには *text* の「内閉性」・自律性の問題と、逆にその「開放性」をどこまで承認するかの問題が含まれる。イエイツという詩人はこの両者の相関関係にかなり意識的であったといえる。1) 自分の全作品を一つ一つが絡った全体の意図として実現する。2) 作品と作者の実人生が絡み合っている。3) その人生がまた社会や歴史の大きな流れの中で或る図式に則って形成されてゆく。しかしこの3つの位相に共通しているのは外側の意匠もまた一つの芸術作品さながらに意図的に紡ぎだされると言うことである。それは人生を芸術的に再構成することを可能と信じる精神を示している。

作者の表現行為に先行する経験を「前言語的領域」と呼ぶことがあるようである。この「前言語的領域」は表現者のそれだけが関わるのではない。読み手のそれも表現者と少なくとも同じ文化圏内では重なってくる。とすれば「読む」という行為は「受け手」の側の「解釈」という一方交通だけではなく、受け取ってからの「受け手」の内部に生じる波紋・影響も考慮の対象になる。つまりその影響は発信者

と受信者の共有する知識・価値・心情などの世界を長期的には修正する力として作用するからである。

それでは今我々の関心事の文学 text はどうであろうか。まず一つは作者の意図が余分な逸脱を許さないほど緊密な「意匠」で紡がれているかどうか、次には仮にそうであっても「受け手」の側の知識や経験、時代的・地理的条件の違いによって、同じ text ですら異なった反応を引き起こすのではあるまいか。後者のような場合、それは逸脱としてその種の「読み」を排除しうるかどうか。芝居の台本や音楽の楽譜の場合と同じく、「読み」の行為にそうした解釈の自由を大幅に取り入れて、逸脱を恐れず多様な解釈、作品の多様なイメージという相対化を受け入れるかどうかである。今問題になっているような、誤読(?)も含めて読み手の反応の中にこそ作品があると言うのは、text の統一に向かうよりも、相対化、個別性、多様性を積極的にそのまま認めようとしている。

テキストの独立性・完結性を確保するイエイツの工夫であるが、Yeats の text のそれを証明する議論はすでにいくつもがあるが、その意味の多様な豊かさや完結性を織り込む工夫にはいくつかの層が考えられる。一つは文体上の工夫であり、次には音の響きの心地よさ、さらには個人的・伝統的神話の連想性である。前の二つはイエイツが創作途中に歩きながら声に出して繰り返し自分の好みの文体を見つけた話は有名である。これは自分の狙った効果を持つ文章をどのように練り上げるかの努力、そうした雄弁術へのふさわしい愛着抜きには考えられない。そしてその効果を十二分に鑑賞するには読み手の側にも text への一義的な執着を必要とする。次に連想性の豊かさを十二分に味わうためには、この詩人の伝記的事実や性向、アイルランドの歴史や神話などについての text 外の知識・傍証についても学習する必要がある。これらの準備は text の「内閉性」を認めただけでも従来なされてきた「読み」である。

イエイツの詩が意識的な知性の産物であることは「視覚的な言葉」からの解放も意味する。これらはイエイツの作品が *toil, craft, trade* といった意識的努力であることを証明していること、もう一つは近代詩の大きな特徴である *images* や *symbols* のような視覚的想像力だけではなくもう一つ以前の *argumentative* な知性の伝統にも基づいていることを示している。Discursive な詩の伝統の復活は Hardy, Auden, Larkin の系列として今日すでに論じられているが、ここではイエイツが *imagery* と *discursive* な詩との結節点に位置することを指摘するにとめる。

「復活祭、1916」は珍しく創作日時が September 25, 1916 と明記されている。今の私たちの文脈では、歴史的時間、つまり現実の時間をそのまま受け取ってよ

いのかという問いかけになる。歴史的時間として England が約束を守ったかどうかには一つの結論が出る時間が否応なくやって来るのである。しかし作品の中の時間は一種凍結されていて、この問いは永遠に答えの出ない繰り返しとなるとも考えられる。イエイツはその点でも用意周到で context そのものを芸術作品の象徴的構造の中に置いている。そこでは起こった事件そのものよりもその「意義」を問い続けるのは論理的にも可能だし、起こったことの複雑な因果の連鎖を絶えず問い続ける歴史本来の意図にもかなっている。

機会詩とは特定の時間空間の事件に触発されながら、それを超えなければならぬ。機会詩の「機会」にあまりに力点を置くとそのような名称は無意味になるし、かといってその特定性を無視すれば詩は具象性を失い哲学的命題に似た抽象に転じるであろう。この「機会」とそれを超える微妙なバランスの上に成り立つのがこの種の作品に思える。そしてそのバランスはわれわれのテーマである読み手個々人の視座のいかんにもかかわっているのである。

## 文化論的視座からイエイツを読み直す

山崎 弘行

「イエイツへの視座を問い直す — 今、イエイツをどう捉えるか」というきわめて批評的な課題と取り組むには、イエイツとの関係において、読者あるいは研究者が生きる「今」という時代の状況をどのように捉えるかという問題を避けて通るわけにはいかない。この問題は、旧来の様々なイエイツへの視座を問い直す理由と深くかかわっているはずだからである。筆者の場合、イエイツへの視座の問い直しを促す直接的な要因となったのは、民族、宗教、あるいは文化の違いが原因で生じる摩擦が顕著になり始めた冷戦後の国際社会の現状であり、この現状の分析に基づき未来を予測した歴史家たちの論考であった。彼らの予測内容は、多岐にわたるが、大別すると、文化衝突の蔓延、自由民主主義の支配、文化混交の普及、および国家主義の再来となる。どの予測が正しいのかという問題はさて

おき、いずれの予測も、筆者にとっては、伝統と近代の雑種混交を特質とする我が国の文化のあり方とそれに対する態度を見直す契機となったことは確かである。文学論的な観点からイエイツを研究するだけではもの足らなくなり、ヘーゲル的な進歩主義史観を嫌い、プラトンやニーチェなどにならって循環的歴史観を構想したイエイツを文化論的な観点から読み直してみたくしたのである。筆者のいう文学論的観点とは、外部のコンテクストから自立した言語芸術作品として文学作品をみなしながら、そこに表現されたイエイツの個人的な価値のみを解明することをめざす立場である。これにたいして、文化論的観点とは、文学作品とその外部のコンテクストとの連続性を前提として、作品の内部に表象された作者の主体位置に焦点を置きながら、地域の集団的な価値としての文化へのイエイツの態度や文化との関係を明らかにすることをめざす立場である。シンポジウムでは実例として‘Easter 1916’をとりあげ、文化論的な観点から読み直すことを試みた。

この詩の主題は、16名の武装蜂起者たちがたどった人生のあり方が、蜂起の以前と以後とは異なるということである。事件が起きる以前の彼らは、まだら色の道化服をまとった喜劇俳優さながらに日常生活を送るごく普通の生活人にすぎなかった。その職業は、詩人から労働組合の委員長にいたるまで種々様々であった。ところが事件の後では、アイルランドのナショナリズムを象徴する緑の服をまとった崇高な悲劇の英雄と化したとされている。従来、イエイツ研究者たちは、このように意味づけされた愛国者たちに対するイエイツの複雑な態度に注目し、その意義を様々な角度から論じてきた。その議論は、概して文学論的であり、喜劇よりも悲劇を偏愛するイエイツの個人的な価値観を明らかにすることに力が置かれている。しかし、文化論的観点から読み直した場合、文学論的観点からは見えていなかった側面が見えてくるのである。

この詩を構成する4つのスタンザの行数は、第1連が16行、第2連が24行、第3連が、16行、そして最終連が24行である。16行の連と24行の連が交互にくり返されている。これは、武装蜂起が勃発した1916年4月24日という歴史的な日付を形象化したものであることは明らかである。このことは、イエイツのよって立つ主体位置が、事件当時滞在していたイギリスではなく、イギリスからの独立を希求する祖国アイルランドにあることを密かに示唆していると思われる。

この詩には、，“grey”、“green”、“motley”という三つの色彩語が用いられている。文化論的観点から解釈すると、“grey”は近代的で合理主義的なイギリス文化を、“green”は伝統的なアイルランド文化を、そして“motley”は両者の入り交じった雑種混交的な現実を寓意していると読める。16名の愛国者たちは、生前は、伝統

的な文化と近代的な文化が混交した植民地都市ダブリンの住人であったと解釈できる。更に、「恐るべき美が生まれた」という有名なりフレインが示唆するように、イエイツは、イギリスからの独立という大義に殉じて彼らが死んだ後のアイルランドに誕生した調和せる統一文化を夢想していると解釈できるのである。イエイツは、ケルト復興運動に従事していた青年時代以来、上院議員として南北両アイルランドの統一の条件を模索していた晩年に至るまで、民族文化的なアイデンティティとしてのアイルランドの「顔」を表現する国民詩人になることを目指していた。親友のジョージ・ラッセル宛の手紙（1898年1月23日付）で力説しているように、イエイツにとって、雑種混交的なアイルランドの現実から「調和」した統一文化を創造することこそが国民詩人となるための条件であった。‘Easter 1916’には、統一されたアイルランドの文化とは、喜劇的な日常生活を支配する多様で変化に富む雑種混交的な現実を調和させることから生まれるのだというイエイツの年来の文化論が反映していると思われる。

## イエイツの思い描いた「アイルランド」

伊 里 松 俊

イエイツが祖国アイルランドのために詩を書いたことは言うまでもない、しかし、彼がその詩を向けたのは「大儀にも国家にも縛られない」国民であった。イエイツの想像力においては、詩は常に政治とともにあったが、彼は、英国の物質主義的世界から政治的、文化的に解放された国家の姿に、理想の独立アイルランドを思い描いた。

イエイツの「アイルランド」は、“Irishness”と“Englishness”の弁証から獲得されたものであり、それは彼独自の神話であるといえる。彼がその生涯の多くの時間をアイルランドではなくイングランドで過ごしたように、彼の理想世界は現実のアイルランドには見出されなかった。1890年代の神秘主義教団、Celtic Order of Mysteries の設立以来、すでに、彼の「アイルランド」神話は彼独自の

ものであったといえよう。

アイルランドにおけるプロテスタント系中産階級という、社会的マイノリティー性。アイルランドにおけるこの「根無し草」的存在は、彼を実際のアイルランドの歴史から乖離させる原因となったといえよう。またその一方で、イエイツは英国流の文化、英国流の修辞法から逃れる道は、アイルランドに根づく個人の声を見つけることにありと認識した。しかし、独立と民主化を模索するアイルランドの改革の姿は、彼の目には、カトリック国家の商業化・物質主義化・低俗化と映った。

このような彼がその理想世界を見出したのは、18世紀の偉大なアングロ・アイリッシュの作家・思想家たち、バークリー、スウィフト、ゴールドスミス、バークの高尚で洗練された時代である。シンポジウムの議論は詩「復活祭、1916年」を中心に展開することになっているようである。しかし、本発表では、イエイツのプロテスタント性、あるいはそれから遊離、独立した、彼の「アイルランド」の独自性を、詩「娘への祈り」やクール詩篇に現れた、18世紀アイルランド文化との関係において、考察したい。それによって、「復活祭、1916年」理解は一層深まると考えられるからである。

イエイツが彼の「アイルランド」をその作品の中に描いたとき、われわれは、彼の神話をとおして、アイルランドの文化を考えるようになった。現実の歴史の上に築かれた神話が一人歩きし始めるのである。それは、ワイルドが「自然が芸術を模倣する」と言ったことに似ている。イエイツの「アイルランド」は異文化調停に関する探究の産物でもある。現在、そして未来の局面で、アイルランド国家の政治、文化の上に、イエイツの「アイルランド」の夢はどのような影を落とすのであろうか。

## 復活祭蜂起と〈世界劇場〉

岩田美喜

復活祭蜂起を取り扱った W. B. Yeats の作品の中でも、政治詩 ‘Easter 1916’ と神秘主義的な舞踊劇 *The Dreaming of the Bones* が同じ座標上で論じられることはあまりなかった。だが ‘Easter 1916’ には「世界は劇場であり人間は皆役者である」という〈世界劇場〉のトポスが盛り込まれており、政治詩であると同時に演劇性の強い作品でもある。他方、能『錦木』を下敷きにした *The Dreaming of the Bones* も、若者が亡霊の成仏を拒否するという能とは異なる結末によって政治的な問題を投げかけている。このトポスを軸に両作品を読み直すことで、Yeats の詩作品の演劇的な側面を見直すことが出来るのではないか。

‘Easter 1916’ に用いられる演劇的比喩は、一見したところは単純な二項対立である。“they and I / But lived where motley is worn” (180; 13-14) という、現世を道化芝居と見なす詩句は、現在生まれつつある “A terrible beauty” (180; 16) の相関物として歌われており、圧倒的な現実の前に、詩人は世界認識を改めざるをえないかのようだ。しかし、John MacBride について語るときには、これに多義性が加わる。第二連は、彼もまた日常という喜劇を抜けて英雄になった、と解釈できる一方で、“He, too, has resigned his part / In the casual comedy” (181; 36-37) という詩句には、復活祭蜂起そのものが「でたらめな喜劇」であるかのような視点もが書き込まれている。独立運動に否定的な視点は、Constance Markievicz を描写する詩行ではより明らかである。“her voice grew shrill” (180; 20) という語句が示すように、侃々諤々の政治論から生まれる声は、詩的な声とは程遠い金切り声なのだ。一方、詩人が発すべき声は、“To murmur name upon name, / As a mother names her child” (181; 61-62) であり、政治活動家たちとは対照的に母性に関連づけられている。また、活動家たちの行動の是非を判断することは “Heaven’s part” で “our part” は名前を囁くことだという一節からは、詩人が自らを、台詞を読む役者に擬しているかのような響きを感じられる (181; 60)。ここで役者たる詩人は、政治的な争乱の中に生きる人々を語り継ぐ母性的な語り部である。詩人は〈世界劇場〉という枠組みを用いて、自らと運動家たちの関係を母子のそれに置き換えることで、己の理解の埒外にある政治的騒擾に対し何ら

かの融和の糸口を探しているのだ。

<世界劇場>の概念は、エリザベス朝の英国で隆盛を極めた。当時の政治文化を支えていたのは、人間は大宇宙＝マクロコスモスに対応する小宇宙＝ミクロコスモスだという広義のオカルト哲学であり、その人間を収容する器として建てられたのが公衆劇場だが、この施設の特徴は、劇場自体が世界を象徴すると共に小宇宙である<人間＝役者>の力を最大限引き出すべく留意していたことである。ルネサンス精神史家 Frances Yates の言葉を借りれば、「グローブ座は魔術的な劇場、宇宙的な劇場、宗教的な劇場だった」のだ(124)。W. B. Yeats は、自身のオカルト志向と演劇研究によって、シェイクスピア劇のこうした特徴を的確に捉えていた。At the Hawk's Well や The Dreaming of the Bones など一連の舞踊劇に取り組んでいた頃の Yeats は、シェイクスピア以後の西洋演劇は舞台装置の発達によってかえって損なわれてきたとして、舞台の簡素化に努めていたのだ。能のドラマツルギーと<世界劇場>の概念はよく似ているので、彼が能に惹かれたのも自然な成り行きといえよう。両者共にミニマルな舞台を用いて人間＝役者を重視すると同時に、作品の背後には対立するものの和解と魔術的・宗教的な合一があるからだ。

The Dreaming of the Bones では、復活祭蜂起に加わった若者がディアムードとデヴォーギラの亡霊に遭遇するが、彼は“O, never, never / Shall Diamuid and Devorgilla be forgiven” (442) という言葉で亡霊の語りを断ち切り、この世ならぬものとの魔術的合一を拒否する。若者の姿から感じられるのは復活祭蜂起参加者へのオマージュよりはむしろ、亡霊との融和を“Terrible the temptation” (444) として退ける頑なさである。終幕に楽士が歌う“They dream that laughed in the sun. / Dry bones that dream are bitter, / They dream and darken our sun” (445) という詩句は、若者の頑なな二元論の矛盾を指摘する。今は苦き者となった亡者たちも嘗ては太陽の下で笑った生者だったということは、劇中の若者の独立への思いも後生を悩ます悪夢になりうるのである。

一方、‘Easter 1916’ は、生者／死者の対立項を逆にして同じモチーフを提示している。“We know their dream; enough / To know they dreamed and are dead; / And what if excess of love / Bewildered them till they died?” (182; 70-73)と呟く詩人は、処刑された活動家たちの夢に悩まされその是非を判断しかねている。彼らの信条と行動とが、詩人の世界と彼らの世界を分裂させ、埋めようのない溝を作り出しているのだが、これを埋めるために架けた橋こそが、作品中における演劇的な枠組みの中で、語り部として自らを描き出すことであった。

多義性に富んだ 'Easter 1916' における詩人の姿勢は、根本的なところでは一貫している。それは、詩の力、そして〈世界劇場〉的な融和を志向する力でもって、未曾有の動乱にコミットしてゆこうとする姿勢なのだ。

## 引用文献

Yates, Frances. *The Theatre of the World*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Yeats, W. B. *Collected Plays*. London: Macmillan, 1952.

—. *Collected Poems*. Ed. Richard J. Finneran. London: Macmillan, 1983.

## トールンの男は自発的な殉教者なのか

小 沢 茂

Seamus Heaney の作品 ‘The Tollund Man’ は、デンマークで発掘されたミイラ化遺体「トールンの男」を題材に書かれたもので、彼の第三詩集 *Wintering Out* に収められている。この中では、地母神に捧げられた生贄であるトールンの男と、北アイルランドの紛争の中で犠牲になった労働者たちが描かれている。

ヒーニーは、いわゆる “The Troubles” と呼ばれる、北アイルランドの危機的な政治的状況の中でこの作品を書いた。彼は ‘Feeling into Words’ の中で、‘The Tollund Man’ の重要なテーマは、アイルランドの苦境における象徴的なイメージを提示することであったと語っている。

このような、アイルランドの厳しい状況にふさわしい象徴を見いだすという試みに関して、批評家達が様々に論じてきた。なかでも、論者達の多くが指摘するのは、ヒーニーが文脈の異なる二つの死を結びつけることによって、北アイルランドの紛争、特に暫定 IRA による虐殺行為を正当化している、という事である。中でも Edna Longley は、トールンの男を自発的な殉教者であると位置づけ、非自発的な「殉教者」である北アイルランド紛争の犠牲者と同一視することに対して批判している。

こうした議論は、ヒーニーが前述の引用で述べている象徴としてのイメージの有効性にかかわるものであり、The ‘The Tollund Man’ のテーマを考える上で本質的な問題を含んでいる。果たして、トールンの男は、Longley が指摘しているような自発的な殉教者なのか。

この問題を検討するために、本論では、詩の第三部に注目した。第三部の “tumbriel,” “sad freedom,” “man-killing parishes” などの表現に留意してこの部分を読むと、トールンの男は Longley の指摘しているような自発的な殉教者ではなく、聖職者として生け贄にならざるを得なかった非自発的な殉教者として描かれていることがわかる。第一部の安らかなトールンの男の描写と第二部で描かれるアイルランドの非戦闘員の無惨な死は一見対照的に見えるが、どちらのケースも、宗教が原因となって非自発的に殺されたという根底にある図式は変わっていない。トールンの男は、アイルランドの紛争の中で行われている虐殺が決して一時的な

狂気の産物ではなく、宗教と結びついた暴力は太古の昔から行われていると言うことを身をもって示すことで、象徴として効果的に機能しているといえるだろう。

## イエイツのスライゴー — 妖精と「場」の聖化

木原謙一

本発表では、一つの試みとして、スライゴーの幻想的な風景を演出的に映し出しながら、『The Stolen Child』を朗読し、イエイツ詩における「場の聖化と具象性」というテーマについて考えた。ビザンティウムが抽象的な概念が収斂する一つの極であるならば、もう一つの極にはスライゴーが存在する。スライゴーは、詩人の個人的な体験と結びついており、人物、地名、地形、生活習慣、言葉の詛り、土地の臭いといった具象性を伴ってアイルランドに実在の形を与える。しかし、イエイツの具象性は自然の一つ一つの詳細な形態や動きではなく、神秘的な空気、「聖なる場」の感覚として表れる。幻想的風景の焦点は個々の自然の構成物にはなく、むしろその背景、その場所の持つ特別な感覚にある。それは、「場の具象性」と言うべきものである。具象性は、本来自然に対する現実的認識から来る。しかし、イエイツのそれは、妖精や神話的な超現実性と結びつく。自然を妖精の世界として表現することは、自然を原因結果の法則にのみ縛られた実体としてのみ見ようとする世界観への挑戦である。妖精の語りは、ワーズワスの詩以上に、大地を、聖なる場所として感じる感覚へ誘う。イエイツは「聖なる場所」として、自然が超自然と境を接しているような特別な場所を選択した。妖精という現世と異界の境界的存在、昼と夜の境界的存在、人間と天使の、あるいは人間と悪魔の境界的存在者は、自然の境界線をずらし、視点を自然から一步外に踏み出させ、自然、あるいは存在それ自体の深い認識へと誘う。実存の認識は、存在そのものから一步踏み出すときにのみ可能になるからである。スライゴーの風景の中には、ロマン派の崇高な自然とは異なる、アイルランド特有の「聖なる場所」の感覚が表現されている。それは厳粛な声で語りかけてくるワーズワスの風景でもなく、シェ

リーが「モンブラン」の詩で表現するような圧倒的に迫ってくる風景の感覚とも異なる、幻想的な薄明の中に吸い込まれるような感覚である。一般には、具象的な前期よりも抽象性の高い後期の詩のスタイルが高い評価を受けている。しかし、抽象は生ではない。イエイツが抽象をあえて選んだのは、死を描くためではなく、死によって生を逆説的に表現するためである。前期の具象性は、いわば生の直接表現であって、生による生の表現であり、それをイエイツは内的な洞察と英知に欠けるものと見た。しかし、一方で、後期の作品が逆説的に生を表現し得ているのは、前期の具象性に支えられているからでもある。後期詩の読者は、イエイツの前期のケルトの薄明の表象を無意識のうちにも抱きながら、抽象的なテーマの中に新しいダイナミックな生の表現を見いだす。この前期との間のインターテクスチュアリティによって、後期の詩は生かされている。言い換えれば、後期の詩の抽象性は前期の具象性によって保証されていると言える。

## ‘Among School Children’における樹木は、 なぜ「栗の木」であるのか？

— イエイツとイギリス詩の伝統的感覚 —

木 原 謙 一

後期イエイツ詩を語るうえで欠くことのできない重要な四つの詩、‘Sailing to Byzantium’、‘Vacillation’、‘Prayer for my Daughter’、‘Among School Children’には、各々の詩的特徴を具現化するような樹木のイメージがあり、それは順に、1 精神と老人の国の住人である黄金の鳥が留る「不変の記念碑」＝黄金樹、2 不死の楽園エデン（原義は歓喜）と死すべき者の住むこの世の挟間に置かれた両義性をもつ「ケルプ」（原義は「覆い＝肉体」としながら「廻る焰の剣」である）を象徴する極めて実存的な樹木、「燃えあがる緑の木」3 白鳥神話とダブネ神話を覆す民話的力を孕むく生成する記念碑＝記念樹、すなわちダブネの父の反神話的民話的願いを具現化し、日常を遅く生きる鳥＝「紅雀」のお宿としての「月桂樹」、

4 醜いあひるの子＝「水鳥」のパラドックスを秘めた「学童」、すなわちモンテ  
イソーリーの心身教育を实践する慎ましい学童（上院議員としてのイエイツは彼  
女の教育理念を高く評価している）のイメージと呼応し、プラトニズムを象徴す  
る生来の美の化身、白鳥に対しアンティを投じる日常の樹木、「栗の木」  
（‘Among School Children’ 最終連の「栗の木」のイメージには、経験論に根ざす  
イギリスの文学的風土を代弁する童謡 ‘Under the Spreading Chestnut Tree’ に合  
わせて踊る学童の姿が想起される）である。これら四つの樹木の各々の特徴を異  
にするものの、一見して分かるある事実によって二分化されることに気づく。前  
者二つの樹木には実在する樹木の具体的名称が与えられていないが、後者にはそ  
れがあるという事実。この二分化は列挙の悪戯による偶然の産物とみることはで  
きず、そこにはワーズワス詩とブレイク詩の決定的差異を熟知し、それを定立と  
反定立の鮮やかな対照によって提示しようとする「仮面」の詩法が透けて見える。  
すなわち、自然の具象的描写を「ヴェイラの誘惑」としてはねつけるブレイク詩  
のもつ「象徴詩」的側面に対する自然の具象性を愛するワーズワス詩のもつイギ  
リス自然詩の伝統的側面。

イエイツの「仮面」の詩法は決定的にブレイクに影響を受けて生まれたとしば  
しば指摘されるが、この指摘には盲点がある。そもそもイエイツの「仮面」とは  
定立に対する反定立であり、反定立とは定立に逆説的に依存することによっての  
みその存在意義が保証されており、従って反定立としてのブレイク詩の影響と同  
程度に定立の影響を「仮面」は受けていることになるが、このことが問題視され  
ないからである。それではイエイツにとってブレイク詩の定立とは何か、それは  
ブレイクの「仮面」が絶えず攻撃しているところのもの、ワーズワス詩に他なら  
ない。「仮面」の宣言詩といってもよい ‘Ego Dominus Tuus’（この詩を書くに  
あたりイエイツは入念にワーズワス詩を再読している）はこのことを明白に告白  
するものである。この詩においてイエイツは ‘Tintern Abbey’ におけるワーズワ  
スの詩的テーゼ、“Of eye, and ear, – both what they half create,/ And what they  
perceive,” を振って、ワーズワス的自然描写を “half create” 「中途半端な創造」と  
表向き批判しているものの、この批判は皮肉にもイエイツの「仮面」にとって、  
ブレイクの反自然描写と同程度にワーズワス的自然描写が重要であることを逆説  
的に告白している。すなわち、この詩句は半ば否定されることによって暗黙の裡  
に半ば肯定されているのであり、イエイツの「仮面」は「目と耳」によって具象  
的に「半ば創造」された自然描写にアンティを投じる（＝残りを半創造する）こ  
とによって初めて全創造されることを認めるものである。

現代のイエイツ研究、殊にイエイツを普遍的象徴主義の流れの中で読もうとするモダニズム以後の解釈の盲点は、イエイツ詩におけるワーズワス詩に代表されるイギリス詩の伝統的感覚を無視するところにある。イエイツ詩における樹木のイメージに関する極めて影響力のある論文、Frank kermode の *Romantic Image* と Paul de Man の *The Rhetoric of Romanticism* はその典型的一例を示している。一見、二つの論は真っ向から対立-前者の「ロマン派の中心的アイコンとしての有機的イメージ」に対する後者の「反自然的超越論的エンブレム」-しているように見えるが、共に 'Among School Children' における「栗の木」を考察の中心に据えたうえで、これを樹木の象徴的「アイコン」あるいは「エンブレム」、つまり詩的記号であると見なし、暗黙の裡にイエイツ詩における樹木のイメージ全体を「栗の木」のもとに一元的に読んでいるからである。彼らにとって栗の木は樹木の一つの記号でさえあれば事足りるのであり、具体的名称は何ら意味をもたない。だが、「栗の木」「月桂樹」の具体的名称が暗示しているのは、経験論に根ざし俗なる民衆個々の人生、その〈固有名詞的感覚〉を愛し慈しむイギリス詩の素朴な伝統的感覚であり、これが名称を持たない極めて象徴的で精神的な樹木群の逆説となって機能してこそ「仮面」は全創造される。

## メタファーとしての興行

坂内 太

アイルランド社会で或る問題が注目されるさなか、演劇の興行が、その特定の問題を標的にしているかのごとくに現れることがある。芝居の上演が決定され、演出家やキャストが決まるまでのプロセスと、リハーサルから初日を迎えるまでの時間の経過を考えても、こうした時宜を得た興行には、単に偶然以上の何かがあるように思われる。

アイルランドの演劇界は、他の劇団・興行に対してばかりではなく、社会との緊密な作用・反作用を無限に繰り返しながら展開していて、一部で起こった動きが隈無く全体に伝わり、社会との間で、情報と知の緊迫した共有を果たしている。

例えば、2002年から外国人移民の国外追放の件数が急増し、アイルランドで生まれた移民の子供の国籍問題が耳目を集めるなか、2003年4月には、the Project Arts Centre で、Timberlake Wertenbaker の *After Darwin* が、Darwin とビーグル号艦長 Robert Fitzroy との確執よりも、むしろ現代の移民の適者生存を強調するような演出で舞台にかかっている。アイルランド女性の5人に1人が domestic violence の犠牲者だというレポートが社会を揺るがし、anti-DV の運動が様々な機関を通じて唱道されるさなか、2003年5月には Roddy Doyle の *The Woman Who Walked into Doors* が舞台化された。中東問題にからんだ Richard Perle の軍事ビジネススキャンダルが広く報じられ、また軍需産業に大きく荷担しているアイルランドの現状がレポートされる中、2003年7月には Galway Arts Festival で Bernard Shaw の *Major Barbara* が上演され、1人の女性の人道的世界観が、軍需ビジネスの頂点に立つ父親の世界観に飲み込まれている様を、アメリカの軍事行動に引きこまれていくアイルランドを仄めかしつつ描いている。同性愛を邪悪と規定したヴァチカンの最新声明を流布した聖職者たちに法的警告が発せられ、また激しい賛否両論を巻き起こすなか、8月には Oscar Wilde の *De Profundis* が Kilkenny Arts Festival で上演されている。2001年5月から現在まで続いている Adoption Law の法改正論議のプロセスで、Yvonne Quinn と Bairbre Ní Chaoimh による *Stolen Child* のような芝居が現れている。2002年3月をピークとする、中絶と母性を巡る国家規模の論争の前後に Tom Murphy の *Bailegangaire* が、あるいは宗教的指導者たちによる児童への性的虐待が暴露される最中に Nabokov の *Lolita* が the Peacock Theatre で上演されている。9:11が世界を震撼させたあと、アメリカが中東に侵略する過程でアイルランドの国家の哲学が試されるなか、Frank McGuinness による *Electra* や、Conal Morrison 演出の *Antigone* のような芝居が上演され、確信者の愚かしさというテーマが、McGuinness の *The Wild Duck* にまで引き継がれている。

完全な過去とはならず、アイルランドに絶えず存在し続け、折に触れ大きくうねる問題の持続性と、劇作家や演出家が、移民、軍事、同性愛、中絶、性的搾取、クリスチャニティ、養子縁組、家庭内暴力、侵略戦争等々を巡る国家の政治に深く関与し、国家、社会、個人がそれに向けて成長し、模倣しさえし得るようなヴィジョンを蓄積・提示して誘う劇作家・演出家たちの知の緊迫した同時性、この二つの結節点に、アイルランド現代演劇の一端があるように思われる。今のアイルランドで、芝居の興行は、程度の差こそあれ、こうしたアイルランド社会が向かうべき近未来の自画像を表す隠喩的機能を果たしていると言えるだろう。

# ノン・ロゴス演劇における“Shade” — Samuel Beckett と W. B. Yeats —

谷 上 れい子

W. B. Yeats は老いと死をテーマにした詩 ‘Tower’ で、現実の老いの喪失感に対する防衛手段として、生きているのか死んでいるのか分からない状態 (Death-in-Life and Life-in-Death) の「影/亡霊」(Shades) を登場させ、想像力や記憶を高揚させる「大いなる記憶」(the Great Memory) を用いて、魂の再生を図った。Yeats の「影/亡霊」は、同じく亡霊に取り付かれた Beckett のノン・ロゴス演劇にも深く影響している。Beckett のテレビ作品... *but the clouds* ... (1976) のタイトルは、‘Tower’ の最終連 (“Seem but the clouds of the sky/ When the horizon fades/ Or a bird’s sleepy cry/ Among the deepening shades”) から採られている。「影/亡霊」は、既製の言葉 (ロゴス) では表現不可能・説明不可能・不条理的な存在、超自然的存在である。私はこれを「ノン・ロゴスの存在」(Non-Logos Existence) と命名する。Antonin Artaud が「影の周辺には真実の生が集まり、その影のみが隠された真実を告げることができる」(*The Theater and Its Double*, 1958) と主張しているが、この霊的機能を有した「ノン・ロゴスの存在」だけが、生の本質・真実に迫ることができる。

... *but the clouds* ... の舞台は、光の環で囲まれた部屋であるが、現実の空間ではなく、詩人らしい男Mの頭の中だけで存在する記憶としての空間であり、教会の内部や十字架を暗示している。Mは外出用の黒い帽子と外套を脱ぎ、グレーの室内着とつばのない帽子(頭蓋頭巾)に着替えるために、その光の環を出たり入ったりしている。皮肉にも、これらの陳腐な行動は、交霊会の儀式にも似た厳粛さがあり、心の中の祈り、夜の詩作、女の出現を待ち焦がれる夜毎の徹夜の祈りの準備でもある。Mは女Wの顔が再び現れて話しかけてくれることを常に懇願している。もしMが詩人ならば、Katharine Worth が “Woman is clearly seen at last as the creative inspiration without which the poet cannot complete his acts of evocation” (“Women in Beckett’s Radio and Television Plays”, 1992) と指摘するように、Wは詩の女神 (Muse) と考えられる。もしMが失恋した男であるならば、Wは肉体的な疼きを駆り立てる愛しい恋人である。あるいは、Mは預言者が霊媒かも

しれない。クローズアップされたWの顔は8回現われ、声なき声で上記の Yeats の詩の4行を呟く。最終的に、MもまたWの唇の動きにあわせて、同時にその詩をつぶやく。Sidney Homan は「この一瞬に両者の精神的一致があった」 (*Filming Beckett's Television Plays*, 1992) と指摘するが、私は否と主張する。なぜならば、その瞬間においてさえ、Wは無表情のまま、虚ろな目で空を見つめるだけであるから。Mには Yeats のように飛翔する塔も、「月の彼方なる楽園」 (“Translunar Paradise”) もなく、喪失感のまま取り残されている。そのようなM自身もまた亡霊である。

老いてもなお創作に執念を燃す Yeats には、芸術家としての成功感と満足感があった。しかし、「芸術家であることは、失敗することにほかならない」 (*Three Dialogues*, 1949) と断言した Beckett にとっては、創作はまさに拷問にすぎない。この世に生を受けたことを呪う Beckett の亡霊たちの登場は、まさにこの拷問の結果である。すべてのものがゆっくりと崩壊・落下し続け、脱出不可能なノン・ロゴス世界の終点のない「存在の環」の中で、亡霊たちは失われた魂を求めて彷徨いながら、空虚な言葉で真実を語り続ける。

## ‘A Stick of Incense’ における 善悪の観念と隠喩の問題

萩谷美佳

‘A Stick of Incense’ は、精神に対する肉体の重要性を示しているとか、抽象概念に対しての感覚の大切さを示しているとか言われてきた。これは、“a stick of incense” (「一本の香」) という喩えによって、聖ヨセフの一本の指に肯定的な意味が与えられ、実体のない抽象概念である “fury” に対する優位性を示しているとする解釈によるものだろう。発表では、この解釈に新しく付け加えるものとして、聖ヨセフの指と、その比喩としての「一本の香」との隠喩関係について検討し、精神・肉体あるいは抽象・感覚という二項対立に組み込まれることによって隠さ

れている、“fury”そのものが持つ善・悪の二元論に関わる問題を取り上げた。

まず、詩のタイトルとなっている「一本の香」と最終行の聖ヨセフの指の関係を辿った。東方の三博士の贈り物、あるいはイエスを巻いた香料と結びつく香は、キリストの誕生とよみがえりに高貴な香りを添えるものであり、最終行に置かれた聖ヨセフの臭いを放つ指との隠喩関係によって、“Virgin womb”に対する、そして“empty tomb”、あるいは“fury”を含むこの詩のキリスト教的文脈に対するアイロニカルな枠組みを作り出していると言える。次に、一行目の“fury”と、二行目の“empty tomb”と“Virgin womb”、三行目の黙示録的終末の公約数が善・悪二元論であることを、関連する他のイェイツ詩テキスト、‘A Bronze Head’、‘Parnell’s Funeral’、‘The Statues’ および散文テキストとともに比較検討し、“fury”とは世界を善・悪に分け、純粋な善を狂信的に求めるものの象徴として用いられており、一律的で厳格な規則による、正常さを欠いた追求への危険性を警告していることを確認した。

「一本の香」と「聖人の指（臭っている）」、これらのイメージは互いにその意味を与え合って、一種の奇跡のパロディー、あるいは聖母マリアの御懐胎へのアイロニー、を生み出し、“fury”が激しく求めている純粋さの対極を作り出している。‘A Stick of Incense’は、感覚や肉体という現実を、なかみの入っていない墓穴や、聖母の子宮、という空虚なところから生じた“fury”という純粋観念的激情との対比において擁護しているだけでなく、「一本の香」と「一本の指」の隠喩関係によって、キリストに発する宗教の結末である最後の審判と、その中心的メカニズム、悪の完全な排除と純粋な善の世界を求める規範、に対して反論していると言い得、善・悪という一律的な規律では測れない多様さに対する賛意を読むことが出来る。

## イエイツの対話詩における非対称性について

長谷川 弘 基

イエイツの代表的な「対話詩」において対話しているのは、結局は self と anti-self、primary と antithetical という言葉で表される、一对の対立的要素の化身、二極に分裂した自我・自己の化身といえる。このことは、これらの詩に鏡や反映の表象が例外なく認められることによって確認される。

ところが、このような交錯する反映・反射のイメージを枠組みとして持つ「対話詩」において、その「対話」が奇妙かつ微妙に噛み合わない、つまり「対称性」ないしは均衡を欠いている。このことは何を意味するのか？

例えば、'Ego Dominus Tuus' の Ille と Hic の会話では、「キーツもダンテと同様に、現実の自己との葛藤を経て芸術を創り出している」と主張した Ille に対して、冒頭に試みた批判と同じ質問を Hic が唐突に繰り返すことにより、この詩の構造に円環性が持ち込まれ、この対話が堂々巡りになることが示唆される。さらに、Ille と Hic のみならず、Ille の待望している彼にとっての anti-self への言及はいつも重大な問題を提起する。対立する二者関係の対話詩だと思われていた構造が、ここに至って第三者が言及されることで大きく動揺し、結果的にこの詩の対称性が損なわれる。

第二部がもはや「対話」ではなく「独白」に過ぎない 'A Dialogue of Self and Soul' の場合、対称性の欠如はもっと顕著である。理由はともあれ、対話において片方が黙ってしまえば、それは最早「対話」とは言えまい。My Self と My Soul の「対話」とはこのような歪んだ「対話」であり、対称性を欠いた対話といえる。

このような「対話」における微妙な歪みの意義は、イエイツが相反するものの関係を正面から扱った作品 'Vacillation' を参考にすることで、明らかにされる。この詩を支配する炎と水という対立（物）は、次第に相互浸透し、一方の極限・極点の中に他方の性質・性格が存在している。つまり、イエイツの提示する対立物の一方の中には、異なった次元のもう一つ別の一对の対立物が、まるで入れ子のように、存在している。この構造は、'Ego Dominus Tuus' や 'A Dialogue of Self and Soul' の最後になって、二項対立の図式をずらすべく「第三の存在」が言

及される構造と共鳴する。

「消えた梯子」と題されたエッセイの中で、出淵博は、円環の束縛から脱出する手立てとしてイエイツが用いた直線のイメージに注目しているが、「円環（＝対称性の極）の束縛」という考え方を認めた上で、イエイツの対話詩が示す非対称性もまた、円環の閉鎖性を打破すべく意図されたイエイツの企みだったと考えられる。つまり、イエイツは二項対立の内部にさらなる二項対立を加えることで、反復・繰り返しの持つシンメトリーを壊し、そうすることで円環の束縛から逃れようとしたのではなかったか。

#### 《書評》

## 八幡雅彦著『北アイルランド小説の可能性 — 融和と普遍性の模索 —』

溪水社、2003年10月、256頁

鈴 江 璋 子

ジャケットに、一瞬70年代新宿遠望かと見まがう、まがまがしく赤い夕焼けの写真。袖の説明に「なぜベルファーストの夕日が世界で一番美しいのかご存じですか。それは、煙と、ほこりと、ゴミと、汚れのせいなのです」——メアリー・ベケットの短編小説「ベルファーストの一女性」より、とある。内容を期待させる装丁であり、期待にたがわず北アイルランドの文学状況を報告するとともに、政治と暴力について、境界について、さらに異質なものととの共存について、特に今日のイラク情勢とも照らし合わせて、重く考えさせられる好著である。

本書は第1章、ジョージ・A・パーミンガムの政治小説とユーモア小説、第2章、シャン・F・ブロックの「タイタニック伝」と短編小説、第3章、リン・C・ドイルからバーナード・マクラヴァティーへ、第4章、プライアン・ムーアの描く北アイルランド、第5章、グレン・パタソンのベルファースト小説、第6章、ロ

バート・マックリアム・ウィルソンのレトリック、と時系列に沿った作家論から成り、第7章は八幡氏のグレン・パタソンとのインタビュー、それに「序にかえて」と「あとがきにかえて」が付く構成である。当然だが20世紀後半以降が面白く、各作品は北アイルランドの困難な状況を、普遍的な問題として提示している。

バーミンガム論は、世間一般が漠然と感じている、アイルランドの北の一部だけがイギリスに属しているのは不自然で、南北統一して完全に独立すべきだ、という感覚を正すものである。バーミンガムは、パネルのようなアングロ・アイリッシュ・プロテスタントの上流階級の指導によって、アイルランド独立が達成されることを望んだのだった。連合王国が多文化的文化国家であって、カトリック系住民も抑圧や不利益を蒙らないのに対して南のアイルランドはカトリック独裁であって、プロテスタント文化の存在を許さず、カトリックの教義が国の憲法に組み込まれているために、離婚・妊娠中絶のような個人の自由を行使することも非法とされている、というのが、バーミンガムの主張である。

独裁を嫌い自由を求める態度はブライアン・ムーアも同様で、『アイスクリーム皇帝』（1965）のゲイヴィンの父はドイツを、英国からアイルランドを解放する救世主と信じ、英国空爆も支持する。だがダブリン空爆によって、彼の世界は崩壊する。英独両国が現在は友好国であるのに、北アイルランドのカトリック・ナショナリストとプロテスタント・ユニオニストの争いはいまだに終息していないという八幡氏の指摘は鋭い。

無力で、何も考えず、性的虐待を受け入れる女性を環境の犠牲の象徴として描くことは、アイルランドの文学上のクリシェなのだが、現代を代表する二人の作家、グレン・パタソンとロバート・マックリアム・ウィルソンにおいても、カトリックのウィルソンに、その伝統が濃厚である。ウィルソン論は長編3作を通じて、彼がベルファーストに関する、19世紀的スケールの小説を志向していることを解明して興味深い。デビュー作『リプリー・ボウグル』（1989）は失業中の父と売春婦の母の間に、望まれずに生まれたボウグルが、ディケンズのようになろうと試行錯誤した挙句、結局ロンドンの浮浪者となる物語だが、実はウィルソンは、「かえるや、生垣や、柄の長いシャベル」のことばかり書いて「不当に有名」な詩人もいるベルファーストが大好きなのだ。『ユリーカ・ストリート』（1996）において彼は、「限りなく複雑で魅惑的な物語」を湛えた、生きた人間でいっぱいの都市ベルファーストを賛美している。

グレン・パタソンもインタビュー（2001年3月2日、ベルファースト）において、都市の多様性と混沌の魅力が、『インターナショナル・ホテル』（1999）創作に

つながったと語っている。このインタビューは、八幡氏の若さと、苦渋に満ちた表現者パタソンとが鮮やかな対照をなす。だが氏が『わが身を燃やす』のフランシー・ヘイガンの死に関し、「REST IN PIECES」を「非常にウイットに富んだ表現ですね」と尋ねるのはいかがなものだろう。9.11以降は特に、文字通り人体が粉碎されてしまう恐怖を「言葉遊び」ではない事実として感じていいはずなのだが。パタソンもたしなめるように語っている。『わが身を燃やす』は、その一行から始まった。ある年のクリスマスにベルファーストに帰ったとき、私の友人が自殺したこと、彼の名に続けて、この言葉が現場の壁に書かれていたことを、兄が語ってくれたのだ。友人はまだ16歳だった、と。つまりパタソンはこの酷薄で粗野な言葉が、自分が作った文ではないことを明らかにしているのである。

パタソンは事件をその目で見た主人公の少年マルの成長に触れ、父親がマルの肩にそっと手を置くしぐさの重要性をも語っている(213)。このように、作家自身に重要な示唆を与えて貰えるのは、氏の若さの勝利である。そういえば「突拍子もない」を「突拍子な」(192)と書くのも若さだが、今の日本語はもう、そうなっているのだろうか。

「あとがきにかえて」は著者の5度にわたる北アイルランド旅行の知見が記されて、新鮮な魅力がある。英国兵の軍服と爆弾テロの緊迫感に苦しんだ1989年から、緊張が抜けなかった90年、平和な町並みが美しかった2001年を経て、2003年、サッカーの試合観戦に北ベルファーストを訪れた氏は、プロテスタント系チームとカトリック系チームの対戦で、双方の融和が促進されるかという予想が裏切られ、対立が激化する有様にショックを受ける。また、北アイルランドの宗教人口比率が変動して、1921年にはプロテスタント66パーセント、カトリック33パーセントであったものが、2001年にはそれぞれ53.13パーセント、43.76パーセントと拮抗してきている事実を挙げ、将来この比率が逆転した場合には、また大規模な紛争が起こるのではないかと危惧している。さらに紛争を題材にした小説が多数書かれた後に、二項対立を超え、融和と普遍性を備えた作品が書かれる兆しが、若手女性作家を中心に見えてきたことを報告している。

北アイルランド小説世界の重苦しさを明るく語る八幡氏の「ウィルソンを初めとする、有望な北アイルランドの小説家たちが、北アイルランドでは小説は詩と演劇に比べて劣る、という通念を打ち破ることを期待したい」(206)という願いは、この書によって十分に叶えられている。

Matoba, Junko. Beckett's Yohaku:  
A Study of Samuel Beckett's Empty Space on Stage  
in His Later Shorter Plays. Tokyo: Shinsui-sha, 2003, pp. xv+207

風呂本 武 敏

本書の特徴はまずその達意の英文にある。もちろん対象に向けての著者の積年の熱意と執念が文章を鍛え上げていることはよくわかる。しかしその明晰な文章は時としてその明晰さゆえに問題をやや単純化しているのではと危惧させるところもある。たとえば禅の修行者が悟りに近づくにつれて彼の芸術作品（墨絵）には生の神秘がより深く入り込むというところに、次の説明がある。

When these mysteries are contained in a "profound and creative manner" the art acquires something that is divine and becomes the power with which the spectator is moved. (p.121)

「深く創造的なやり方」でこれらの神秘が内包されると、その芸術は神聖なものを獲得し見るものの心を動かす力そのものになる。「悟り」の説明は難しいが、「悟り」の見者は全て芸術家かと言う問題と、神秘的なものは全て神聖で、それを見た人はその原動力と一体となるのかと言う問題がある。後半の説明は神秘体験そのものであるが、それに至る過程を述べた前半はいささか単純でそれほどうまく行くかという疑問が残る。つまり心の修行が即表現者の技法の完成につながると言う素朴なロマン主義的発想がある。芸術家の修業には確かに似た過程が含まれるであろうが、逆に禅の修業は表現者になることにあるのではないことも明らかである。

第二の魅力は様々なほとんど挑発的とも言うべき問題提起があることである。ベケットの芝居そのものが内包する問題性を真正面から受け止めそれを発展させようとする持続した意思を感じさせるところがある。

全体の構想は墨絵と禅の「余白」と言う概念を中心にすえて、それとベケットの意図したものの近似性を追及することにある。墨絵の余白とベケットの舞台の闇の部分とを余白のアナロジーで論じた第一部はもっとも的場さんの本領を発揮したところであろう。第二部は無心、余情、気韻、妙、輪廻、不立文字、幽玄、無常、寂然、など禅の観念の説明に道元、岡倉天心、鈴木大拙、唐木順三、久野昭など

を引用し、ベケットからは主としてブルースト論と *Three Dialogues* を中心に類似点をあげる。しかし禅と墨絵の伝統の解説部分は西欧の読者には必要な作業かもしれないが、第一部に比べて先にあげた単純化とトーンダウンの印象を伴うのはやや残念である。その後再びベケットの後期の短編劇の各論に戻るの第1部に続けて読まれるべきものであろう。

「余白」の属性を記述した部分をややアランダムにあげれば次のようなものがある。

Transforming power or energy of the object drawn (p.9)

Absorbing everything into itself (p.51)

Expanding beyond the paper to connect itself to the whole universe (p.87)

Drawing in the undrawn space the vision of the universe by his eye of the mind (p.88-9)

描かれた部分と空白部分の交流性、空白の持つ吸収力、空白の向こうの広がり  
の暗示性、空白の持つ想像力に対する喚起性、などなど。

的場さんによれば「余白」というものが無の空間ではなく、描かれた部分（それが一本の松であれ、ただの点であれ）と動的に繋がって独自の存在を主張する。それは鶴岡真弓さんが先にNHKの人間大学講座で紋様が単なる付属的装飾ではなく本体にかかわり本体を変形する不思議な魅力を持つことを論じられたのと似ている。つまり二つの相対する属性が相互に補完しあい一体となって第三の存在に変形することを指摘する。これはこれで重要なことで、よく言われる、ケルトの連続の観念の伝統が新たに証明されたと言える。（ただし的場さんにはベケットをそのようなケルトの伝統と考えられているかどうかの言及は無い。）

余白は的場さんがエクハルトの言う “receptivity and openness to God in the Soul's Ground” を引き合いにしてベケットの空白の空間を “a void for anything to enter” と述べ、“Beckett attempted to be open by casting out all he could, to be ready to receive.” (p.119) と指摘するのは魅力的である。ただそれとは別  
的場さんは余白と闇の空間、その間の灰色の空間のベケット芝居における類似的意味は  
もちろん気づいている。であるからこそ、余白よりも闇の方がこの空間の持つ「造  
形性」(plasticity)、「立体性」をよりよく表すように思う。それは的場さん自身も  
引用している Holmes の “pregnant emptiness” (p.19) をよりよく表す空間に思  
えるからである。

この「余白」と闇のコントラストは、しかしながら、千利休を引用する  
的場さんによれば二次元的タブローの世界である。

...in his wish to freeze time and space, Rikyū attempted to create a two-dimensional world; so to say, a flat world. He would catch, for instance, an instance at evening twilight, when...the sense of distance and the sense of cubic dimensionality are lost, dramatically turning the scene into a two-dimensional flatness... (p.182)

光の場に引き出される形は、さまざまな可能性を秘めている。たとえばダビンチの大理石が彫刻される造形を隠しているように。ベケットの舞台の影の部分はそのようないわば可能性、可塑性を「胚胎した」空間と言える。そして「余白」の部分もその上に線や点や松が描かれた背後の白につながるものとして、その置かれた対象の背後に白い空間が存在するという考えも成り立つ。それはタブローではなく無限の奥行きを秘めた白い空間を背景とした色のついた物体と言うことも可能である。その白い無限の空間は地球が浮かんでいる宇宙空間のようであり、無限の空間につかの間現れた人間の比喩でもある。

もう一点これも重大な問題であるが、的場さんはベケットの舞台の目標が余白の多様な意味と禪的調和や統合との類推を強調するあまりに、あたかも「悟り」、nirvana に近づくように論じられている。唐木順三氏を引用しながら的場さんは言う。

Yohaku, a technique, is also an artistic metaphorization of spiritual purification in contraction and simplification basic to art. It is the spiritual space of non-daily, non-sensorial transcendence, transcendent from already condensed and stripped-off material and physical elements. (p.129)

しかし「悟り」のような平安と精神的充足にはベケットの人物たちは程遠いのではないか。むしろ平安ではなく虚無と絶望に耐えてその地獄に留まろうとする決意の方が作者の姿勢に近い。第一部の「余白」万能論的な記述に比べて第2部の結論近くでベケットの言葉として引用している “inaccessible dungeon of our being...where not merely the past object, but...the real” is revealed. (p.177) この動的空間の方がより真実に近いのではないか。だからこそ Footfalls の May についての批評家 Kalb の言葉 “. . . she was in a sort of no-man's-land, gray, neither here nor there” を引用し、次のように述べる的場さんにはにわかには賛成できない。

That is equivalent to being neither this or that, a trance-like condition leading toward Nirvana, so to speak, which is the goal of the sumi-e painter. But “not being there” is also another way of negating life, life interpreted as nothing but suffering, a perpetual questioning for an answer that will never be answered.

(p.167)

この後半の説には賛成であるが、それと墨絵＝悟りの空間の比喩は直線的にはつながらない。

以上は、先に述べた本書の大きな魅力、ほとんど挑発的ともいべき発想にうまくのせられた個人的想念かもしれない。そしてそれを可能にしたのは最初にあげた明晰さ、意図を的確に伝える文章の力の産物でもある。このような連想を誘う書物はその見かけのささやかさを超えて大きく広がる余白を内包している。

## 小堀隆司訳『イエイツ詩集「塔」』

思潮社、2003年12月、158頁

松田誠思

イエイツ詩のまとまった形での日本語訳としては、尾島庄太郎、鈴木弘、中林孝雄・良雄各氏のものがあり、そのほかいくつかの文学全集・詩選集に収録された抄訳もあるが、小堀隆司訳は詩集『塔』*The Tower* (1928) に限定されているところに、詩人イエイツの資質と彼の詩の固有性を見きわめる訳者の視点が示されている。すなわちイエイツの生涯変わらぬテーマは「時間の流れに宿命づけられた老いと死」であり、これはすでに最初期の *The Wanderings of Oisín* に始まり、中期の *Responsibilities*、*The Wild Swans at Coole*、*Michael Robartes and the Dancer* などに受け継がれ、主題の具体性と声調がより明確になり、かつ肉感的になる。しかし老いと死がますます切実に詩人の意識と想像力を駆り立て、自嘲と怒りをもってあるがままの自分を直視する一方、新たな自己を再創造しようとする意欲において、また個人の生を歴史的境位との関係によって定義する視野の深まりにおいて、『塔』はそれ以前のすべての詩集を凌駕している。『塔』において前景化されたこのような問題が、鋭敏な時間意識を背景にしてさらに新たな展開を見せ、現世から他界に及ぶ霊肉の問題をテーマとする最晩年の詩につながっていることは、周知の通りである。その意味で『塔』をイエイツの長い詩歴における分水嶺と見なすが、訳者小堀氏の見立てであると言えよう。

小堀訳は訳語の注意深い選択、選択に当たっての音声的要因の重視、語群のイメージ喚起力を豊かにするための漢字と仮名との効果的な使い分け、さらには句読点の巧みな使用によるシタックスとリズムの組み立てなど、既訳のあるものと比較しながら読んでゆくとこのような特色がいっそう明らかになる。訳者が特に留意していると思われる翻訳上の問題は、イエイツの原詩に拠りながら日本語の訳詩としての自立性をどこまで達成できるかということである。詩の翻訳に関しては、しばしば原詩に忠実な訳ということが言われるが、原詩の何に対して忠実なのかは、原詩とは異なる言語による再表象であるかぎりそれほど簡単には特定できないだろう。音声上の忠実な再現が不可能である以上、逐語的な意味上の対応関係か、作者の心意とか創作意図への忠実ということになるのであろうが、それを達成するには翻訳者の詩句解釈能力が厳しく問われることになる。そのような厳しい条件をくぐり抜けて、異なる言語による原詩の再表象が一応達成されたとしても、それが原詩とは独立した新しい「詩」となりえているかどうか。これは翻訳者を悩ます最後の問題である。

イエイツ詩翻訳を企てた小堀氏は、このようなディレンマに絶えずぶつかり、原詩に意図されているものを日本語の「詩」として表象するために、上記のような工夫をこらしていることが随所にうかがえる。訳者の意図がすべて実現しているとは言えないが、イエイツ詩の翻訳によって日本語の響きやリズム、語法やシタックス、あるいはイメージ形成力に新たな可能性を探る試みとして評価することができる。この観点からすれば、すなわち日本語の「詩」であろうとする作物に語法やシタックスの点で理解できないところがある場合は、原詩に照らして異見を述べるのが許されるだろう。二、三の例を挙げると—「ビザンチウムへ船出して」は、官能的な生命の喜びの移ろいやすさを去って、肉の衰えをバネに不易なものへの魂の渴仰と喜びを歌う志、それを修練する場への旅立ちを語っているのであるから、第2連の訳文は適切とは言えない。「肉体が纏った服が／檻樓になっていくたびに」は「(魂の纏った)肉という服が…」とすべきであり、ビザンチウムに行く理由は、「荘厳なる魂の記念碑を学ぶことはできても／歌う学校がない」からではなく、「荘厳なる魂の記念碑を学ぶ以外に、(魂の)歌を学べるところはない」(p.7)からであろう。また「塔」の冒頭で、老いによる肉体の衰えとは裏腹に、異様なまでに高揚する想像力と感覚の盲動を抑えるために、「詩神」を捨て、プラトンやプロティノスを友として抽象的な議論に習熟しようとするのであって、「さもなければ踵に引きずるほろ葉缶のようなものに嘲られるほかない」(p.10)とするのが自然である。詩集『塔』にはイエイツ詩の源泉に関わ

る重要な用語“daemonic”が二度用いられていて、「夢魔の」という訳語が与えられている (p.26 と p.36)。訳語の適・不適を言う前に、これは一般の読者はもとより研究者にとっても指示内容の把握がきわめてむずかしい語であるため、どのような訳語を用いるにせよ、文脈の理解に差し支えるのではなかろうか。詩人の「無意識」が識域を越えて立ち現れ、隠れた「真実」の次元を明かすこの特殊な状態について、訳者の「解釈的注」があればありがたいと思うのは、評者だけにとどまるまい。

## 若松美智子著『劇作家シングのアイランド — 悲劇的美の世界 —』

彩流社、2003年9月、346頁

三 神 弘 子

日本人による4冊目のシング論が出版された。本書は20年にわたる若松氏のシング研究の集大成である。没して100年近くがたつ、この早世の劇作家の代表作『西の国のプレイボーイ』の人気は、祖国アイランドでは非常に高く、2001年にアイリッシュ・タイムズが読者を対象に実施した〈好きなアイランド演劇〉のアンケートでも、オケイシーの『ジュノーと孔雀』に次いで第2位に選ばれている。シングと言えば、『プレイボーイ』、もしくは傑作とされる一幕の悲劇、『海に駆け行く者』といった作品に限定されて語られることが多いが、それだけではシングの全貌を十分に捉えきることはできないのではないかと、という思いが著者の出発点となっている。

本書は12章で構成されているが、まず、「シング劇の世界」と題された序章では、シングの〈音楽性〉、〈自然観〉、〈悲劇性〉をキーワードに、シングが生きた時代のアイランドというコンテキストの中で、劇作家シングとその作品を捉えていこうという本書の方針が述べられる。第2章では、地主階級の末子として生まれ育ったシングが、キリスト教徒としての信仰を捨てるに至った経緯、彼が家

族内でも、自ら属している階級においても異端者であり、自分自身を<浮浪者>と認識していたことが語られる。第3章から第5章にかけては、習作とされる初期の『自叙伝』『ヴィタ・ヴェッキア』『憂鬱のエチュード』といった散文、紀行文『アラン島』、上演されることのなかった劇作『月が沈む時』を丁寧に読み解くことで、世紀末、フランス文学に魅せられた文学青年が、アラン島での経験を取り込み、宇宙的な広がりをもつ独自の世界観が形成されるプロセスが提示される。

これによって、第6章から第11章で論じられ、分析されるシングの6つの劇作に奥行きが与えられることになる。『海に駆け行く者』（語りと悲しみのエクスタシー）、『谷間の蔭』（象徴主義と自然主義の融合）、『鍔掛け屋の婚礼』（カーニバル的ユーモア）、『聖者の泉』（グロテスクの美）、『西の国のプレイボーイ』（交響乐的喜劇）、『悲しみのデアドラ』（悲劇的美の世界）と執筆順に、各作品が詳細に分析されているが、それぞれの作品を読み解く上での筆者の視点は、各章の副題として明示される。そして、終章「シングのアイランド」で筆者は、シングが到達した世界を統括してみせる。終章のタイトルは、そのまま『劇作家シングのアイランド』という書名となり、『悲しみのデアドラ』に付せられたの「悲劇的美の世界」という副題が、書名の副題ともなっている。

本書の全編を通して、研究対象であるシングに対する著者の熱い思いが息づいている。まさに、シングに捧げられたオマージュである。また、シング研究史の中で、筆者がどのような立場で論を展開しているかという点が常に確認され、先行研究をふまえた上でのテキストの詳細な分析がなされている。こうした、熱意と地道な作業を経て、新たなシング像が提示されている。本書の読者は、シングの劇作のみならず、彼の散文や詩を読んで（読み直して）みようという思いを強くするのではないだろうか。

最後に、素朴な疑問の一つ。本書のキーワードの一つとして、シングの<自然観>がある。キリスト教を否定し、シングが独自の審美的世界観を確立したプロセスは、本書を通じて詳細に論じられている。また、シングにとって、アイランドの自然が大きな意味を持っていたことも理解できる。ただ、<自然>という日本語を使って論じる限り、<花鳥風月を愛でる>という形で、自然と共存して生きてきた我々日本人の自然観にどうしても引っぱり張られてしまうのではないかという疑問である。否定しても否定しても、圧倒的な存在感でシングを取り巻くキリスト教世界の中で、'naturalist'として、宇宙的審美的広がりをもつ世界観を確立させたシングの'nature'と、我々が見る<自然>との間には、乖離がある

のではないか。シェイマス・ヒーニーの第一詩集のタイトル、*Death of a Naturalist* がうまく日本語になりにくいように。（「愛は自然が生きものに与える最大の力である」「自然である人間の威厳と意味・・・」という表現の中に、この乖離を感じてしまう。）

また、細かいことではあるが、主要参考文献のリストは、アルファベット順、50音順ともに、混乱した状態で配列されていることを指摘しておく。

# アイルランド文学研究書誌 2003.10～2004.9

## 〈研究書・翻訳〉

### W. B. Yeats

伊藤 宏見

【イエイツ詩研究『クール湖上の白鳥』その他】（北星堂書店） 2004.2

小堀 隆司 訳

【イエイツ詩集 塔】（思潮社） 2003.12

中林 孝雄 訳

【クールの野生の白鳥: W・B・イエイツ詩集】（個人書店） 2003.12

### その他

梅津 義宣 著

【オスカー・ワイルド論叢】（宝文堂） 2003.8

ジェイムズ・ノウルソン著、高橋康也 他訳

【ベケット伝】 上下巻 白水社 2003.6

ジェイムズ・ジョイス

【ダブリンの市民】 結城英雄 訳（岩波書店） 2004.2

ジェイムズ・ジョイス

【フィネガンズ・ウェイク】 宮田恭子 編訳（集英社） 2004.6

結城 英雄

【ジョイスを読む—二十世紀最大の言葉の魔術師—】（集英社） 2004.5

若松美智子

【劇作家シングのアイルランド—悲劇的美の世界—】（彩流社） 2003.9

〈研究論文〉

W. B. Yeats

阿久津純恵

W. B. Yeats's Idea of Aristocracy

『青山学院大学文学部紀要』45 (青山学院大学文学部) pp.21-34 2003

阿久津純恵

W. B. Yeats and Irish People: "September 1913" and "The Fisherman"

『英文学思潮』76 (青山学院大学) pp.1-14 2003

阿部 孝子

「三島由紀夫『卒塔婆小町』とイエイツ:芸術制作論の問題を中心にして」

『新潟大学国語国文学会誌』45 (新潟大学国語国文学会) pp.1-11 2003

荒木 映子

「つくられたケルトの神話—オシアン神話と「戦い」—」

『人文研究』55(7) (大阪市立大学文学部) pp.109-125 2004.3

伊藤 宏見

「イエイツ詩における『時と永遠』(その9)」

『言語と文化』4 (東洋大学言語文化研究所) pp.200-186 2004

海老澤邦江

「森と石の意匠—W・B・イエイツとクール・パーク、ツール・バリリィ—」

『エール』23 (日本アイルランド協会学術研究部) pp.14-27 2003.12

加藤 博子

「イエイツの詩における現実世界の永遠性—人間性の探求を通して—」

『Immaculata』8(ノートルダム清心女子大学英語英米文学研究会) pp.68-77

2004

川上 武志

「イエイツのバラッド(2)」

『北海学園大学人文論集』25 (北海学園大学人文学会) pp.91-107 2003.10

木原 誠

「イエイツと「自然」—く共生—としての自然VSく仮面—としての自然」

『佐賀大学文化教育学部研究論文集』8(2) (佐賀大学文化教育学部)

pp.125-163

2004.3

Kihara, Makoto

Some Aspects on W. B. Yeats : Three Summaries

『人と言語と文化』3 (近代文芸社) pp.88-101 2004.3

木部亜友美

「W.B.イェイツの詩における精神世界の探求とその結末」

『英米文学』64 (立教大学文学部) pp.155-184 2004

日下 隆平

「イェイツとケルト文化復興」

『桃山学院大学総合研究所紀要』29(1) (桃山学院大学) pp.1-14 2003

小堀 隆司

「イェイツの『ハールーン・アル＝ラシッドの贈り物』について」

『城西人文研究』27 (城西大学) 2004.3

鈴木 弘

「月と日本の古刀—内戦の嵐に立ち向かう詩人 W. B. Yeats—」

『英語青年』150(4) (研究社) pp.230-234 2004.7

伊達 直之

「晩年のW・B・イェイツとマーゴット・ラドック—踊り抜けるあの「少女」

のセクシャリティー—」『英米文学に見る男女の出会い』青山富士夫編著

(北星堂) pp.198-222 2004.9

永田 節子

「*Responsibilities* の 'Introductory Rhyme' 分析 — "Only the wasteful virtues  
earn the sun" —」

『関西福祉科学大学紀要』7 (関西福祉科学) pp.133-141 2004.3

中村麻衣子

「神話と歴史の間に — 『イースター1916』にあらわれるネイション観」

『日本女子大学大学院文学研究科紀要』10 (日本女子大学) pp.13-21 2003

原田美知子

「イェイツの詩における『憎しみ』について」

『紀要』43・44 (桜美林大学) pp.157-170 2004.3

Fitzsimons, Andrew

Kinsella's Yeats: Beyond the Colonial

『言語・情報・テキスト』10(1) (東京大学大学院総合文化研究科) pp.41-57

2003

McGrath, Paul D.

'The steady thinking that the hard game needs: Tragic Spectacle in Yeats's  
Deirdre' 『名古屋学院大学論集人文・自然科学篇』 39(2)

(名古屋学院大学総合研究所) pp.1-9 2003

宮地きみよ

Yeats's Utopia : From Ireland to Byzantium—

『金城学院大学論集』 204 (金城学院大学) pp.213-237 2003

山崎 弘行

W. B. Yeats and George Moore's View of Exile, with Special Reference to Cultural  
Hybridity 『人文研究』 55 (大阪市立大学大学院文学研究科) pp.25-31

2004.3

山崎 弘行

「W. B. イェイツの 'Leda and Swan' — ポルノグラフィーを真似た政治詩 —」

『英語青年』 149(7) (研究社) pp.28-29 2003.10

山崎 弘行

「サイドのイェイツ論について」

『英語青年』 149(10) (研究社) pp.2-3 2004.1

### Samuel Beckett

石川 太郎

「分裂がもたらす調和の感覚 — Samuel Beckett's Not I についての一考察」

『立教レビュー』 33 (立教大学文学部英米文学科) pp.87-98 2004.2

石川 太郎

「Samuel Beckett: Ill seen Ill said/Mal vu Mal ditにおける語りと視覚の矛盾に  
ついて」 『英米文学』 64 (立教大学文学部英米文学科) pp.1-23 2004

大野麻奈子

「ベケット作品におけるジャンルの境界」

『学習院大学文学部研究年報』 50 (学習院大学文学部) pp.189-216 2003

岡室美奈子

「Make Sense Who May — 別役実のベケット受容に関する一考察」

『演劇学論集』 41 (日本演劇学会) pp.21-40 2003

小田井勝彦

「Samuel Beckett : Company — 人称代名詞をめぐるメタフィクション—」

- 『文研論集』41 (専修大学大学院学友会) pp.94-81 2003  
 北 文美子  
 On Beckett's *Malone Dies*: The Comedy of a Storyteller  
 『人文研紀要』47 (中央大学人文科学研究所) pp.169-185 2003  
 Shiojiri, Yasuko  
 Self-Irony as Drama: Samuel Beckett's "Three Dialogues with Georges  
 Duthuit" 『同志社大学英語英文学研究』76 (同志社大学人文学会) pp.79-101  
 2004.3  
 鈴木 美穂  
 「声は誰のものか?—ベケットの演劇『あのとき』における声と主体の関係に  
 ついての一考察—」 『演劇研究』27 (早稲田大学演劇博物館) pp.33-43  
 2003  
 Tsushima, Michiko  
 Samuel Beckett and Rumiko Kora  
 『言語文化論集』61 (筑波大学現代語・現代文化学系) pp.119-130 2003  
 藤原 曜  
 La distance du narrateur vis-a-vis de son histoire dans la trilogie de Samuel  
 Beckett 『人文論究』53(2) (関西学院大学人文学会) pp.91-102 2003.9

### Lafcadio Hearn

- Alan Rosen  
 Lafcadio Hearn and Walter Dening  
 『熊本大学教育学部紀要 人文科学』52 (熊本大学教育学部) pp.41-48 2003  
 Walker, Larry  
 Lafcadio Hearn as Language Educator: Materials and Methods  
 『奈良教育大学紀要 人文/社会科学』52 (奈良教育大学) pp.151-155 2003.10  
 松村 恒  
 「上田敏と小泉八雲のウィリアム・コリンズ論」  
 『大妻比較文化』5 (大妻女子大学比較文化学部) pp.109-135 2004

## James Joyce

Alexander Shishin

Driven and Derided by Vanity: An Analysis of James Joyce's "Araby"

『神戸女子大学文学部紀要』37 (神戸女子大学) pp.33-47 2004.3

Ito, Eishiro

How Did Buddhism Influence James Joyce and Kenji Miyazawa?

『言語と文化』6 (岩手県立大学言語文化教育研究センター) pp.11-23 2004

Patrick Kavanagh, William Trevor, Enda Duffy, 大澤 正佳 他 訳

『特集 ジェイムズ・ジョイス —ブルームズデイ100周年—』

『すばる』26(7) (集英社) pp.115-150 2004.7

小野 恭子

『ジョイス・密教・空海』

『英語青年』150(4) (研究社) pp.222-224 2004.7

桑原 俊明

『ジョイスの『ユリシーズ』第12挿話「キュクロプス」について—「市民」  
とナショナリズムを巡って』

『比較文化研究年報』14 (盛岡大学比較文化研究センター) pp.71-80 2004.3

木ノ内敏久

『ジェイムズ・ジョイスと科学(2)』

『ほらいずん』36 (早稲田大学英米文学研究会) pp.15-24 2004

小林雄一郎

『James Joyceと“The Battle of Two Civilization”—Ulyssesに伏在する  
D.P.Moranの言説をめぐって』

『法政大学大学院紀要』52 (法政大学大学院) pp.45-54 2004

Hatcher, John

On Pilgrimage in James Joyce's Trieste

『福岡大学研究部論集人文科学編』2(9) (福岡大学研究推進部) pp.1-47

2003

平野 幸治

『トリエステのジョイス—エピファニーとその後』

『上智短期大学紀要』24 (上智短期大学) pp.25-48 2004

Bradshaw, Ann Lane

Dubliners of No Consequence: Reconsidering James Joyce's Dubliners

- 『日本女子大学紀要』14 (日本女子大学人間社会学部) pp.183-192 2003  
堀口委希子  
Language and Music: Musical Allusions in the Works of Shakespeare and James  
Joyce 『聖心女子大学論叢』101 (聖心女子大学) pp.182-148 2003.9  
南谷 覺正  
「ジェイムズ・ジョイスの「対応」」  
『群馬大学社会情報学部研究論集』11 (群馬大学社会情報学部) pp.85-105  
2004

### Oscar Wilde

- 新谷 好  
「ワイルドとデカダンス-ヘレニズムとカトリシズム」  
『英語文化学会論集』13 (追手門学院大学英語文化学会) pp.1-11 2004  
稲垣 孝博「芥川龍之介とオスカー・ワイルド」  
『芸術のイノヴェーション-モード、アイロニー、パロディー』  
中央大学人文科学研究所編 (中央大学出版部) 2004.3  
井川 良子  
「ワイルドの童話 幸福の王子から」  
『神戸学院女子短期大学紀要』36 (神戸学院女子短期大学) pp.139-147  
2003.7  
大渕 利春  
「オスカー・ワイルド研究(1-2)」  
『駒沢大学外国語部論集』59-60 (駒沢大学外国語部) 2003. 9 2004.3  
岡田もえ子  
A Linguistic Examination of Politeness in A Comedy of Manners, with Special  
Reference to *The Importance of Being Earnest* by Oscar Wilde  
『専修人文論集』73 (専修大学学会) pp.149-172 2003.10  
Ciaran Murray  
No such Country: Oscar Wilde and Shades of Japan  
『エール』23 日本アイルランド協会学術研究部 pp.1-13 2003.12  
木村 克彦  
「ワイルドとペーターの「ワーズワース論」」  
『作新学院大学紀要』14 (作新学院大学) pp.1-11 2004.3

角田 信恵

「『女の世界』におけるオスカー・ワイルドの性の政治学—ワイルドが予定した寄稿者たち」

『岐阜聖徳学園大学紀要 外国語学部編』43 (岐阜聖徳学園大学) pp.43-57

2004

細川 眞

「Jack/ErnestのディスガイズとWildeの「自己」観—‘expressivism’とディスガイズの伝統の視点から

『中京英文学』24 (中京大学英文学・国際英語学会) pp.1-19

2004

丸橋 良雄

「喜劇と日本人—オスカー・ワイルドの風習喜劇の場合」

『比較文化研究』62 (日本比較文化学会) pp.125-134

2003.12

## その他

岡村 俊明

「Heaney 全詩集の Glossarial Concordance (2): *Door into the Dark*」

『鳥取大学教育地域科学部紀要 教育 人文科学』5(2)

(鳥取大学教育地域科学部) pp.117-185

2004.1

佐藤 亨

「オンファロス、オンファロス、オンファロス—吉田文憲とシェイマス・ヒーニー」

『論集』44 (青山学院大学青山スタンダード科目・全学共通科目) pp.2137

2003

Tamura, Elena Taralunga

Jonathan Swift's Satire and Irony

『高崎経済大学論集』46(3) pp.129-135

2003.12

榎木 伸明

「研究余滴 ゴータホークの井戸—カハル・オー・シャーキー小訳詩集

『英文学』通号 87 (早稲田大学英文学会) pp.80-98

2004.3

羽矢 謙一

「ポール・マルドゥーンの『雌牛たち』」

『オベロン』(南雲堂) 通号62 pp.11-21

2004.8

松村 賢一

「口絵 アイルランド-物語の原風景を辿る (5-12 [最終回])」

『英語教育』52(5-13) (大修館書店)

2003. 8~2004.3

若松美智子

「*Riders to the Sea* に見られるシングの演劇手法と自然観」

『東京農業大学農学集報』48(2) (東京農業大学) pp.35-40

2003.9

(作成者 薦田嘉人)

## 日本イエイツ協会第39回大会プログラム

2003年 9月20日(土)・21日(日)

会場 九州産業大学国際文化学部

### ◆第1日 9月20日(土)

9:30~10:30 受付 [中央会館5階エレベーターホール横]

10:30~11:00 開会挨拶 [中央会館51番教室]

日本イエイツ協会会長  
九州産業大学国際文化学部長  
駐日アイルランド大使

司会 谷川 冬二氏  
松田 誠思氏  
木村 忠夫氏  
Pádraig Murphy 氏

11:00~12:00 特別講演 [中央会館51番教室]

Dancing to Diagrams: Symbols and Patterns in Yeats's Dance Plays

司会 岡室美奈子氏  
Noreen Doody 氏

12:00~13:00 昼食・総会 [中央会館53番教室]

13:15~14:45 研究発表 [中央会館51番教室]

'A Stick of Incense' おける善悪の観念とパロディーの力  
イエイツの対話詩にみる非対称性

'Among School Children' における樹木は、なぜ「栗の木」で  
あるのか? - イエイツとイギリス詩の伝統的感覚 -

司会 小堀 隆司氏  
萩谷 美佳氏  
長谷川弘基氏  
木原 誠氏

15:00~17:30 ワークショップ [中央会館51番教室]

「塔」をめぐる2篇の詩を読む - 'The Stare's Nest by My Window'  
(1922)と 'The Black Tower' (1939)

司会・構成 松田 誠思氏  
講師 佐久間 思帆氏  
講師 荒木 映子氏  
講師 虎岩 正純氏

18:30~20:30 懇親会 福岡ガーデンパレス 阿蘇の間

司会 河野 賢司氏

◆第2日 9月21日(日)

10:00~11:00 研究発表 [中央会館51番教室]

トールンの男は自発的な殉教者なのか  
イエイツのスライゴー - 妖精と「場」の聖化

司会 榎木 伸明氏  
小沢 茂氏  
木原 謙一氏

11:10~12:10 研究発表 [中央会館51番教室]

ノン・ログス演劇における "Shade" - BeckettとW. B. Yeats  
メタファーとしての興行

司会 三神 弘子氏  
谷上れい子氏  
坂内 太氏

12:10~13:00 昼食 [中央会館53番教室]

13:00~15:30 シンポジウム [中央会館51番教室]

イエイツへの視座を問い直す - 今、イエイツをどう捉えるか

司会・構成 風呂本武敏氏  
講師 山崎 弘行氏  
講師 伊里 松俊氏  
講師 岩田 美喜氏

15:30 閉会の辞 [中央会館51番教室]

河野 賢司氏

## The Scapegoat Image in Seamus Heaney's 'Punishment'

Shigeru Ozawa

Seamus Heaney's 'Punishment' is based on archaeologist P.V. Glob's discovery of the "Windeby Girl": a bog body pulled from a peat bog in Germany. Using Glob's supposition that the girl was executed for adultery, Heaney describes the Windeby Girl as a scapegoat, linking her to Irish women punished by the IRA for having relations with British soldiers. While the scapegoat image is undoubtedly a crucial one, critics have thus far disagreed on the role it plays in the poem's metaphorical structure.

Close analysis of the metaphors in Heaney's poem reveals Heaney's belief that the mechanism of evicting a scapegoat from society has not changed since the Iron Age. As Helen Vendler writes, archaeology becomes the anthropology of the present. Moreover, the poem appears to voice the belief that the savage treatment of scapegoats is, in some cases, necessary for a society to maintain order. In the poem, the narrator sympathizes with the victims. He confesses that he is powerless to put an end to the brutal ritual. This attitude makes clear that the problem is so deep-rooted that it cannot be solved easily.

## The Metaphorical Function of Theatre Productions in Contemporary Irish Society

Futoshi Sakauchi

We often find theatre productions in Ireland come out as if they timely offered comments and delivered criticisms on particular domestic or international affairs. Even when we take into consideration the certain lapse of time, which theatre com-

panies inevitably employ on every phase of their productions, it still seems as if the theatrical world in Ireland very timely displayed its sense of engagement to the world situation. It is quite reasonable to put Tom Murphy's *Bailegangaire*, written and directed by the author at the Peacock Theatre in 2001 and 2002, in the context of "abortion referendums", especially of the latest one which took place in March 2002. This particular show investigated the subjectivity of women, and, by so doing, challenged the social mores which had religiously and politically controlled Irish women. The timely redress of the idea of womanhood can be read as a vision that the author/director expects the Irish society to fulfill in the near future. *Lolita*, adapted by Michael West and directed Annie Ryan at the Peacock Theatre in 2002, likewise produced a vision for the society to fulfill. Michael West and Annie Ryan dramatized Nabokov's novel in terms of well-grounded accusations of late years that not a few Catholic priests had committed sexual child abuse. The show caricatured a male imagination of a preadolescent girl as an irresistible seductress. Underscoring the idea of childhood as an Irish cultural construct, the theatre performance proposed an alternative mode to the current religious hypocrisy. Remarkable examples of this kind are too numerous to mention: *After Darwin* at the Project Arts Centre in terms of harsh arguments in recent years concerning the nationality of immigrants to Ireland. *Major Barbara* at the Druid Theatre, *Electora* and *Antigone* at the Project Arts Centre in connection with the invasion of Iraq by the United States of America. *Stolen Child* at Andrews Lane Theatre in the context of the Adoption Law issues. *The Woman Who Walked into Doors* at the Helix in terms of recent reports on domestic violence in Ireland.

The theatrical world in Ireland often challenges social, religious, cultural mores that worked as repressive powers upon the audience, and repeatedly provides the audience with bold visions of the future, into which the audience can grow up. In that sense, theatre productions in contemporary Irish society have metaphorical functions as self-portraits of the society in the near future.

# 'Among School Children' and Its Interpretations

Nobue Miyake

Many interpretations have been attempted of 'Among School Children.' I would like to examine those of Frank Kermode, Paul de Man, Hisayoshi Watanabe, Thomas R. Whitaker, Hiroyuki Yamasaki, and Hiroki Hasegawa, and then would like to offer my interpretation of the poem. It is that the poem is the praise of life.

The interpretations of this poem have not reached an agreement in its subject and the meaning of the final stanza, for example, whether the last questions are rhetorical or not; or whether "blossoming" and "dancing" in "Labour is blossoming or dancing where. . ." (the first line of the stanza) are the present progressive or gerunds.

My point is that the structure of the poem is a question and its answer. Stanzas from I to VII form the question, and the last stanza is the answer to it. The question or the subject of this poem is what life is: whether labour in our life is to be rewarded or not; or whether life is worth living or not. The answer is yes, as is demonstrated in the final stanza. The questions in the last stanza are rhetorical, and everything is dedicated to its single aim, the praise of life.

The praise of life is what Yeats regards as the subject of art. Because of the intricate nature of the poem, it has been pointed out that to read it as the praise of life is difficult. But to read it as the praise of life is not always difficult. The complicated movements of the middle stanzas originate in Yeats's poetics, "anti-self," which can be seen as the poet's conscious dramaturgy to achieve his aim in the end. Yeats formed this idea as he deepened his sense of reality. The conflict also makes the final solution definite and positive.

## 編集後記

- ◆ Noreen Doody 氏が講演原稿を寄稿して下さいました。記して感謝したい。
- ◆ 今年度号から《研究ノート》欄を新設することになった。この欄に掲載されるのは、掲載の可否をめぐって論文審査委員の間で意見が別れ、再審査でも依然として明快な結論が出なかった投稿論文である。本編集委員会は、過去3回にわたり、よく似た苦い経験を繰り返してきたので、今回の措置は委員会自身の「自己点検」あるいは「自己評価」の結果を反映している。
- ◆ 日本イェイツ協会は来年で創立40周年を迎える。編集委員会では、記念事業の一環として、創刊号以来の『イェイツ研究』（旧称『日本イェイツ協会報』）のバックナンバーの総目次一覧を作成することになった。『イェイツ研究』第36号に「回顧と展望」（仮称）という題名の論考とともに掲載する予定である。
- ◆ 本号で編集委員の任期が終わる。荒木映子、佐藤容子、谷川冬二、松村賢一の委員諸氏は、いずれも並々ならぬ批評眼の持ち主で、本誌の水準の維持と向上のために時間を惜しまず尽力して下さいました。ここに記して深謝したい。

(山崎 弘行)

## 『イエイツ研究』投稿規定

【資格】 投稿者は日本イエイツ協会会員であることを原則とする。

### 【執筆要領】

#### 1 原稿について

- 1) 和文の場合は横書きとし、400字詰め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、大会におけるシンポジウムの報告は5枚以内、研究発表の要旨は3枚以内とする。
- 2) 英文の題名、及びローマ字書きの筆者名を添える。
- 3) 英文の場合、論文は5,000語以内とする。シノプシスは不要。
- 4) 原稿はすべてEメールの添付ファイル（やむを得ない場合はフロッピー・ディスク）で提出する。MS-DOS形式でフォーマットされたフロッピー・ディスク（ウィンドウズ・パソコンで使えるもの）にMS-WORD形式、一太郎形式またはRTF（リッチ・テキスト）形式で保存し、プリントアウトした原稿5部を添付するものとする。フォントは、原則としてMS明朝を使用すること。数字は半角を使用すること。

#### 2 本文について

- 1) 和文原稿の句読点は、読点（、）と句点（。）を用いる。英文和文を問わず、引用文（語句）にはダブルクォーテーションマークを、詩の題名等にはシングルクォーテーションマークを使用すること。
- 2) 年号表記はできるだけ西暦に統一し、元号を併記する場合は下記の通りとする。

【例】 2001年(平成13年)

- 3) 外国の人名、地名、書名等は、原則として初出の際は原語で表記する。
- 4) 引用文はかぎカッコ「 」でくくる。3行以上にわたる長文の場合は、本文より左1字インデントし、引用文の上下を1行ずつ空ける。
- 5) 作品（詩、及び散文）の引用はすべて英語とする。ただし、外国の研究書の引用は日本語訳とする。

#### 3 注について

注（引用文献を含む）は本文中に算用数字で表記し、本文の最後に通し番号でまとめる。注番号にはすべてカッコは使用しない。パソコンワープロソフトやワープロ専用機に付属している脚注・尾注機能は、編集作業に支障をきたすので使用しないこと。

#### 4 文献表示について

引用文献の表記方法は下記の通りとする。

##### \* 和文の場合

○ 著書：著者名『書名』（シリーズ名）出版社、発行年度、引用頁。

【例】 榎木伸明『アイルランド現代詩は語る—オルタナティブとしての声』思潮社、2001、137。

【連続引用の例】 同書、88-9。

【間隔をおいた同一書の引用例】 前掲書、120。

○ 雑誌：執筆者名、「論文名」（『雑誌名』巻号、発行年度）引用頁。

##### \* 英文の場合

○ 著書：著者名，書名（イタリック体），出版社（または出版地：出版社）発行年度，引用頁。

【例】 Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (London: Macmillan, 1954) 85.

【連続引用の例】 Ellmann 65.

【間隔をおいた同一文献の引用例】 Ellmann *Identity* 20-22.

○ 雑誌：執筆者名，“論文名，”雑誌名（イタリック体），巻号，発行年度，引用頁。  
その他詳細については、原則として『MLA英語論文の手引（最新版）』に基づくものとする。

#### 5 校正について

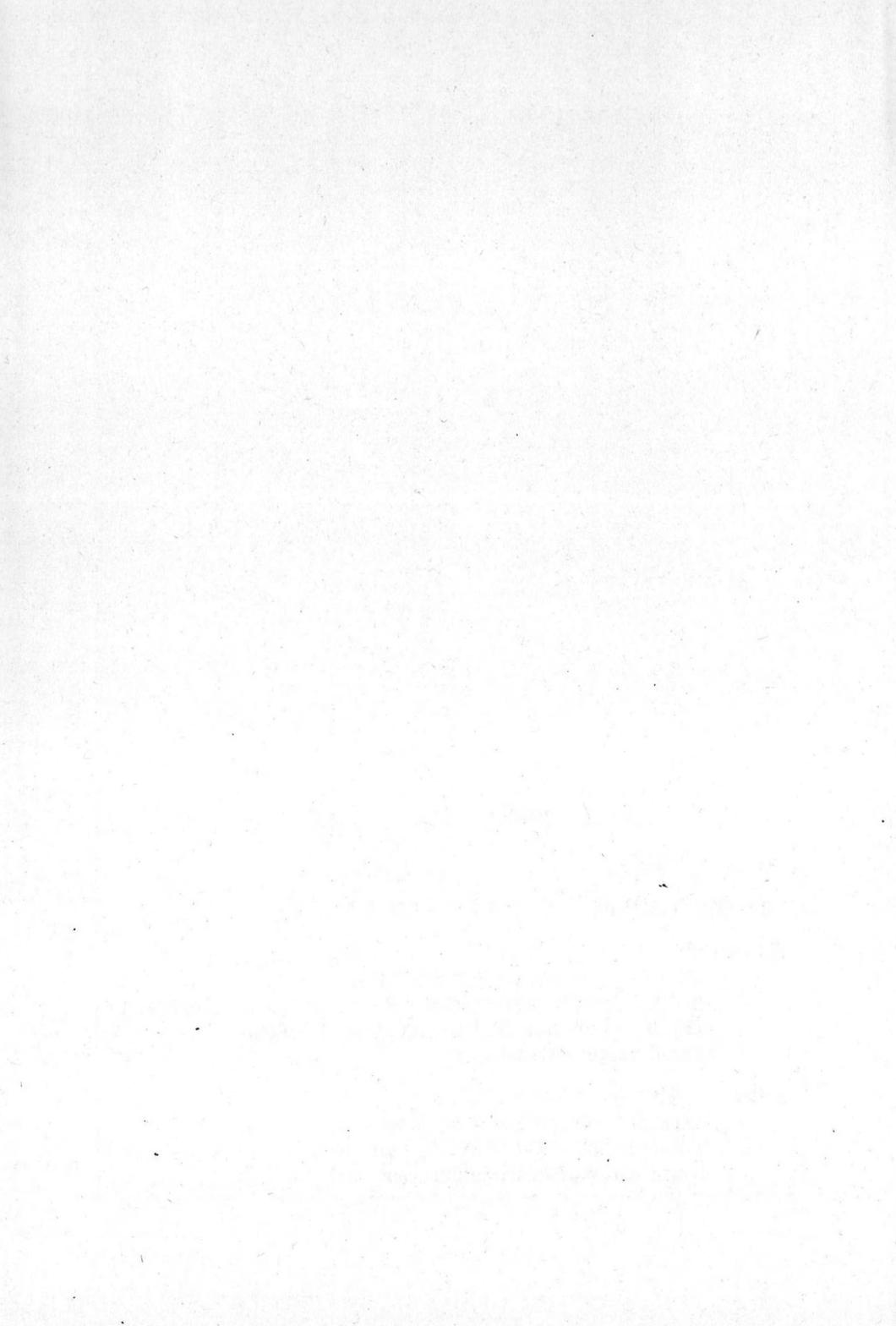
1) 執筆者の校正は初校までとする。

2) 校正段階での大幅な訂正・書き換えは、原則として認められない。完成原稿で提出するものとする。

【締切】 5月末日

【宛先】 「イエイツ研究」編集委員会事務局宛て（編集委員長の研究室およびEメールアドレス）

【審査】 原稿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. annual conference;
  - b. lecture meetings;
  - c. contact and co-operation with similar societies abroad, in particular with the senior society at Sligo;
  - d. publication of a Society bulletin and of members' work on Yeats;
  - e. 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.35 · 2004

## Contents

### Lecture for The Yeats Society of Japan:

- Dancing to Diagrams: Symbols and Patterns  
in Yeats's Dance Plays ..... Noreen Doody 3

### Papers:

- 'Among School Children' and Its Interpretations ..... Nobue Miyake 14

### Study Notes:

- The Scapegoat Image in Seamus Heaney's 'Punishment' ..... Shigeru Ozawa 23  
The Metaphorical Function of Theatre Productions  
in Contemporary Irish Society ..... Futoshi Sakauchi 34

### Workshop:

- Reading the Two Tower Poems: 'The Stare's Nest by My Window' (1922) and  
'The Black Tower' (1939) ..... Seishi Matsuda (organiser and chair) 47  
Analysing Refrains in the Two Tower Poems ..... Shiho Sakuma 49  
Apostrophe in the Two Tower Poems ..... Eiko Araki 50  
What 'The Black Tower' Means ..... Masazumi Toraiwa 52

### Symposium:

- Questioning Our Viewpoints concerning Yeats:  
How Do We Understand Him Now? ..... Taketoshi Furomoto 55  
(organiser and chair)  
Rereading Yeats from the Cultural Viewpoint ..... Hiroyuki Yamasaki 57  
Ireland as Yeats Envisioned It ..... Matsutoshi Iri 59  
The Easter Rising and "World Theatre" ..... Miki Iwata 61

### Japanese Synopses of the Paper Readings

### Book Reviews

### Bibliography of Irish Literary Studies in Japan

### English Synopses of the Papers

### Programme of the 39th Annual Conference

### Editor's Note