

イエイツ研究

No.41・2010

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。本会は、この設立の趣旨に賛同する会員により構成される。
3. 本会は次の役員を設ける。
 - (1) 会長 1名
 - (2) 委員 若干名
4. 会長は委員会の推薦により定め、委員は会員の選挙により定める。
5. 委員会の推薦により顧問を置くことができる。
6. 役員の内任期は2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。ただし、学生に限っては年額2,000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 —

日本イェイツ協会年次大会講演

フルの相	佐野 哲郎	3
------------	-------	---

論文

夢幻のジレンマ— <i>The Dreaming of the Bones</i> の表象構造	佐藤 容子	13
---	-------	----

シンポジウム報告

「初期のイェイツ—形成期の詩人をめぐって」	司会・構成 松田 誠思	31
詩人イェイツの出発点：Innisfreeまでの道のり	長谷川弘基	33
初期の詩を貫く象徴と場—中期・後期の詩へ向かって	奥田 良二	36
ウィリアム・ブレイクの場合	星野恵里子	39

ワークショップ報告

「“The Seeker”を中心に—イェイツ初期詩劇に見る萌芽と可能性」	司会・構成 伊達 恵理	42
未だドラマたり得ず	小菅 奎申	45
ドラマとしての“ <i>The Seeker</i> ”	虎岩 正純	48

研究発表要旨

イェイツ詩における「発話者を特定するリフレイン」	西谷茉莉子	51
風の詩学：解きなおす螺旋	石川 隆士	53
『幻想録』とイェイツの南イタリア巡歴	萩原 眞一	55
BlakeとNietzscheをつなぐもの：YeatsのJacob Boehme受容について	伊東 裕起	57
「土掘り」としての詩—再考 “ <i>The Tollund Man</i> ”と“ <i>Punishment</i> ”における距離感の解消	河田 優子	59

書評

Ryoji Okuda, <i>Decoding Paul Muldoon: Poetics and Politics</i> . Yokohama: Shumpusha Publishing, 2009, 166pp.	羽矢 謙一	61
--	-------	----

アイルランド文学研究書誌 (2009.10—2010.9)		65
-------------------------------------	--	----

第45回大会プログラム		72
-------------------	--	----

編集後記		74
------------	--	----

投稿規定		75
------------	--	----

フールの相

佐野哲郎

私の演題は、「イエイツ協会の歴史とヴィジョン」となっているが、実は、事務局から「イエイツ協会の歴史と、将来の展望」について話してほしいという依頼を受けて、苦し紛れに付けた題である。「ヴィジョン」には、イエイツの『ヴィジョン』の意味を含めたつもりである。つまり、「将来の展望」よりは、『ヴィジョン』について、語りたかったのである。私は、協会発足以来の年次大会での発表、会報への寄稿論文を、あらためて調べてみたが、この40数年で、『ヴィジョン』を取り上げた研究は、十指に満たない。今回のプログラムには、「幻想録」という表題があるので、楽しみにしているが、今までが少なすぎたと言えるだろう。歴史については、『イエイツ研究』36号に、発足以来、年次大会を中心として、どのような研究が発表されてきたか、ということを書いたので、今日は、それには触れない。

『ヴィジョン』は、難解である。平面的な図形を用いて説明されているときは理解できても、たとえば二つの円錐を組み合わせるときのような、立体的な図形になると、極端に難しくなる。個人的な話になるが、60年前には、私は旧制度の中学生だった。熱心な数学の先生のおかげで、苦手だった数学が、よく分かるようになったが、何を考えたか、その先生は、必修でもない立体幾何を教えてくれた。これにはお手上げだった。頭の中に、図形を描くことができないのだ。『ヴィジョン』は、私にとっては、立体幾何である。おまけに、1937年に出た第二版には、有名な序文が付いている。第一版では、この書が、マイケル・ロバーツがポーランドの町で見つけた16世紀末の書物を元にしたことになっているが、第二版では、イエイツが結婚した日から四日目に、妻のジョージが始めた自動筆記が、そもそもの始まりであったことを、明らかにしている。その内容が、イエイツにとってあまりにも興味深いものであったため、これから一生かけてでも、それらの言葉の解明に努めたい、と言ったところ、その伝達者——つまり、妻に乗り移ったらしいあの世の靈魂——は、「それはいけない。私たちは、詩のメタファーを与えるために来たのだ」と言ったというのである。ある研究者は、「この一言ゆえに、多くの批評家が、イエイツが長年の年月と精力を注いだ作品の研究を、やめてしまった」(Margaret Mills Harper, *Wisdom of the Two*, p. 46n.) と言っている。

る。しかし、メタファーとは何だろうか。あることを表すのに、ほかの表現に換える、というレトリックの意味しかないのだろうか。そもそも、神話というものが、メタファーでしか表現できないものではないか。ギリシャ・ローマの神話にしる、キリスト教のバイブルにしる、アイルランドの神話にしる、あるいは日本神話にしる、すべてがメタファーとして語られていると言えるだろう。つまり、この伝達者は、イエイツが一生かけてでも解明したいと言ったのに対して、これは「解明」すべきことではなく、メタファーとして、そのまま受け入れよ、と戒めたのではないだろうか。私は、ポウの晩年の作品である *Eureka* を手にしたときに、同じような体験をしたことを思い出す。これは宇宙の創造、現状、そしてその運命を説いた壮大な作品だが、その序文に、「この書は真理を述べているが、その真理に含まれる美ゆえに、これを世の人びとに捧げる」とある。そして、最後にこういう言葉で序文を結んでいる。「私の死後、この書が詩としてのみ読まれんことを願う。」これもきわめて難解な作品だが、この序文のおかげで、私は、その意味を理解しようとする努力をやめてしまったのだ。しかし、メタファーとか、美というものは、いわゆる真理と相容れないものだろうか。ポウ自身も、「真理に含まれる美ゆえに」と言いながら、あとの部分では、「詩と真理とは、同一である」と言い切っている。『ヴィジョン』の第一版では、マイケル・ロバーツがポーランドの町で手に入れた書物を、イエイツに渡すというのに対して、友人のオウエン・アハーンは、もっとしかるべき人間がいるだろうと忠告するが、ロバーツは、「ぼくは、抒情詩人に任せたいのだ」と言う。第一版における抒情詩人、第二版におけるメタファー、そしてポウにおける「美」と「詩」、これらを重ねてみると、「真理」という言い方が大げさなら、究極の「理論」を表現するためには、というより、理解するためには、詩的直観が必要なのではないか、と思われるのだ。ただ、『ヴィジョン』を「神話」と呼ぶことができるかどうかについては、問題があるだろう。神は出てこない。天地創造も語られない。民族の起源についての言及もないし、人間を支える食物の起源が語られるわけでもない。ギリシア語の *mythos* が物語を意味するように、すべての神話は物語性を持っているが、その物語もない。しかし、イエイツにとって、これが、世界の構造、意味、そして運命を語っているとすれば、やはり、神話と呼んでも、そう的外れではないだろう。しかも、イエイツ夫妻が残した自動筆記のメモをまとめた *Yeats's Vision Papers* (1992-2001) と題した4巻本の膨大な書物の編集主幹である George Mills Harper によれば、イエイツ夫妻は、旅行中も含めて、30カ月にわたって、自動筆記を続けたが、現在保存されているものだけでも、450回分の自動

筆記の記録が、3600頁以上あり、ほかにも、782枚のカードを綴じたファイルや、ノート類があるという。いかにイエイツがこの体験を重要視したかが、うかがえるというものである。

イエイツは『ヴィジョン』の改訂版を12年後に出した際に、先の序文を始め、多くの部分を書き換えているが、本質的な部分、つまり、月の28相、“primary”, “antithetical”, “Four Faculties”, “Double Cones” などにおいては、説明の仕方は変わっても、基本的な意味は、変わっていない。とくに、最も基本的な月の28相の説明においては、ほとんど変わっていない。イエイツにとっては、『ヴィジョン』は、最も重要な作品の一つだったのである。今日は、その『ヴィジョン』に、少しだけ踏み込んでみようと思う。といっても、Four Facultiesとか、Four Principlesといった、立体幾何的な問題には踏み込まないで、ポウの言う詩として読める部分を、あくまでメタファーとして提示しようと思う。

私は、かねがね第28相に強い関心を抱いてきた。それはなぜか、この相がほかの相に比べて、一番理解しやすい相であることも一つの理由だが、なんと言っても、この28相がフルの相だからである。フルは、いわゆる「阿呆」から、職業としての道化に至るまで、古今東西の人間社会における要石的な意味を持つ存在である。シェイクスピアらの道化はもちろん、日本にも、「愚禿親鸞」とか、「大愚良寛」などとみずから名乗る人物もいた。イエイツは、若い頃からフルに並々ならぬ関心を持っていた。1901年の *The Celtic Twilight* に収められた “The Queen and the Fool” という文章がある。これは、妖精の仲間にも、人間界と同じように、フルがいるのであって、これに見込まれた人間は、気がおかしくなる、というのだが、これを早い例として、いくつかの劇にも、フルが現れる。それらはさておいて、第一版では、最後の章である “The Gates of Pluto” の扉に、“The Fool by the Roadside” という詩が置かれている。

THE FOOL BY THE ROADSIDE

When my days that have
From cradle run to grave
From grave to cradle run instead;
When thoughts that a fool
Has wound upon a spool
Are but loose thread, are but loose thread;

When cradle and spool are past
And I mere shade at last
Coagulate of stuff
Transparent like the wind,
I think that I may find
A faithful love, a faithful love.¹

そもそもこの詩は、1922年に、以下のような形で発表された。

CUCHULAIN THE GIRL AND THE FOOL
THE GIRL.

I am jealous of the looks men turn on you
For all men love your worth; and I must rage
At my own image in the looking-glass
That's so unlike myself that when you praise it
It is as though you praise another, or even
Mock me with praise of my mere opposite;
And when I wake towards morn I dread myself
For the heart cries that what deception wins
My cruelty must keep; and so begone
If you have seen that image and not my worth.

CUCHULAIN.

All men have praised my strength but not my worth.

THE GIRL.

If you are no more strength than I am beauty
I will find out some cavern in the hills
And live among the ancient holy men,
For they at least have all men's reverence
And have no need of cruelty to keep
What no deception won.

CUCHULAIN.

I have heard them say
That men have reverence for their holiness
And not their worth.

THE GIRL.

God loves us for our worth;
But what care I that long for a man's love.

THE FOOL BY THE ROADSIDE.

When my days that have
From cradle run to grave
From grave to cradle run instead;
When thoughts that a fool
Has wound upon a spool
Are but loose thread, are but loose thread;

When cradle and spool are past
And I mere shade at last
Coagulate of stuff
Transparent like the wind,
I think that I may find
A faithful love, a faithful love.

『ヴィジョン』第一版では、路傍の阿呆の部分だけが、置かれている。この章では、死者がいわゆる“dreaming back”において、生きていたときのさまざまな経験を、反芻して行くことが述べられている。端的に言えば、死者は、生きていたときの体験を、死後に反芻するわけである。まず、最初の形の方を読んでみよう。まず、鏡に映った自分の顔を見て腹を立てる娘は、1910年に書いた“The Mask”において、「あなたの心を捉えたのは、この仮面、これを取ることはできません」と言った娘と、正反対である。また、「お前は私でなく、私の力を愛したのだ」と恨み言を言うクーフリンも、娘とまったく同じような恨みを述べる。二人とも、仮面ではなく、実体を求めているのだ。

次に登場する路傍の阿呆は、二人の会話に参加することなく、ただ聴いていたのである。彼の歌は、先の二人のいわば平面幾何的な幼稚な議論を完全に超越し

て、より高い次元の、立体幾何的な詩となっている。「ゆりかごから墓場まで駆け抜けたすべての営みが、墓場からゆりかごまで、反対に走るとき、阿呆が糸巻きに巻き付けた数々の思いがほぐれた糸となったとき、・・・私は見いだすだろう、まことの愛を、まことの愛を。」これは、死者が生前の自分の一生を反芻するという、いわゆる“dreaming back”を行っている。そして、この世の糸巻きがあの世界でほぐれてしまえば、その時こそ、真の愛が見いだせるのだ、というわけだが、この文脈の中で見てみると、「阿呆が糸巻きに巻き付けた」という一節が、阿呆個人のことだけでなく、世界そのものの運命を暗示するものであったと、解釈することもできる。ということは、阿呆が世界を動かしているという意味にもなるわけである。そして、この部分が、二度目に発表されたのが、『ヴィジョン』初版である。初めの形の“all works”が“my days”に変わって、先の二人に関係なく、自分自身のことだけになっている。これは、死後の魂の“dreaming back”を説く部分なので、まさにこの詩を冒頭に置くのがふさわしいと言える。

私がフルにこのようにこだわるのは、シェイクスピア劇のフルをはじめとして、阿呆が歴史上において果たしてきた大きな役割を意識しての上のことだが、ここでは私は、タローカード（イタリア語でtarocchi、フランス語でtarots。アラビア語のtaraha=to throwから）のフルについて、語ろうと思う。これは、14世紀頃から15世紀頃にかけて、イタリアやフランスで盛んに使われるようになったカードだが、58枚の小アルカナ（lesser arcana）と、22枚の大アルカナ（greater arcana）とから成っていて、22枚の大アルカナが、占いなどに使われるのである。arcanaとは、イタリア語のarcano、つまり、英語のarcane、にあたり、mysterious、esotericの意味である。ここでは、大アルカナだけに触れる。タローカードは、イエイツが入会していたマグレガー・メイザーズの主宰するGolden Dawnでは、重要なものであった。メイザーズ自身が、『タローカード』という本を書いていて、副題として、「オカルトな意味と使い方」とあるそうだが、イエイツも、妻のジョージも、タローカードについては、十分な知識を持っていたし、それぞれが一組ずつカードを持っていたようである。大アルカナは、22枚のうち、21枚までは、1番から21番まで、固有の番号を持ち、1番の「魔術師」に始まり、21番の「世界」に終わっている。唯一番号を持たないのが、フルである。ときには、0という番号を付けられることもある。ということは、フルは、初めにもなれば、終わりにもなり得ることを、示している。ある本には、こうある。

彼は、理性以前の混沌を表す。それは、善でもなければ悪でもない、まったくの衝動なのだ。象徴的に言えば、フルは初めでもあり、また終わりでもあり得る。それ故、彼は、番号による制約を受けないのであって、22枚のカードの初めにも、終わりにも、現れうるのである。²

また、著者は、「彼は社会から軽蔑されるが、その社会を変貌させる触媒でもあるのだ」とも言っている。

タロカードのフルの絵柄は、いろいろあるが、棒に通した荷物を担いでいるものも多く、崖っぷちに立って、足を踏み出そうとしているもの、犬が足下にいたり、蝶が飛んでいて、お日様が輝いている、というものが多いようである。服装は、芝居に出てくる道化を思わせ、ほとんどが、旅をするフルとなっている。これは、私たちのいわゆる「トランプ」カードに入り込んで、ジョーカーとなる。旅姿であるということは、一般の社会からはみ出した人間であることを、暗示しているだろう。D.シエリダンによるフルのカードの一例を挙げておく。

しかし、フルは一方では、『リア王』のフルのように、人間社会を洞察する、鋭い目を持っているわけである。イエイツは、1890年代に書いた日記に——これは、1972年に出版されたデニス・ドノヒュー編の *Memoirs* で、初めて公表された——モード・ゴンへの恋に悩んでいたときに、エヴァ・ゴア＝ブース（コンスタンスの妹）に会って、苦しい胸の内を打ち明けたことを、書いている。彼女から優しく慰めてもらっているうちに、「この人を愛したらどうなるだろう。こんな金持ちの娘が自分に心を寄せてくれるだろうか」などと悩みながら、タロカードで占ってみた。イエイツは書いている。「フルが出た。これは何も起こらないことを意味する。私は彼女をあきらめた。」何も起こらない、というのは、いかにもフルにふさわしい。

イエイツは、先に言ったように、早い時期から、フルには、強い関心を持っていた。そして、物語や詩や劇に、何度も登場させている。それも、賢者と愚者が逆転するという、



ありきたりの現象にとどまらずに、今引用した文章にあった「社会を変貌させる触媒」ともなりうるフルであって、一般社会と次元の違った超越的な存在としてのフルなのである。劇の例を挙げると、『バーリヤの浜辺で』（1903）では、我が子を殺すクーフリンの悲劇の目撃者となる。また、『砂時計』（1903）では、日常茶飯事として、天使を見ているし、『白鷺の卵』（1938）では、コナハト王コンガルを殺す役割を演じる。イエイツは、フルのほかにも、乞食、ティンカー、狂人など、社会からはみ出した人たちをしばしば作品に登場させ、重要な役割を演じさせるが、フルの役割は、その極点と言えるだろう。この『ヴィジョン』において、月の28相のうち、最後の第28相は、フルの相となった。この28相は、イエイツが“primary tincture”、すなわち、「始原性色調」と名付けた諸相の極まるところ、すなわち、客観的な性質の究極の相である。言い換えれば、“antithetical tincture”，すなわち「対抗的色調」、言い換えれば、主観的な性質が、最も小さくなる相である。この直前の第27相を代表するのは、“saint”つまり、聖者である。聖者は、言うまでもなく、神の前にすべての我を捨て去った人物である。イエイツは、そういう境地に大きな共感を抱きながらも、それに同一化することはしなかった。“Vacillation”（1932）の最後で、自分はキリスト教の世界の数々の奇跡に大いに共感しながらも、やはり、聖者とは別の道を行くと言っているように、彼の選んだのは、放たれた矢のようにまっすぐな聖者の道ではなく、詩人としての曲がりくねった道であった。

そして、“Primary Phase”の極限である第28相、つまり、すべての“Antithetical”、つまり主観的な性質、あるいは自我が最小となる相に置かれたのが、フルである。ただし、これはイエイツの意思によるものではない。自動筆記のなかで、イエイツがフルの位相を訊ねたときの返事として、28相が与えられたのである。もとより、フルには、捨てるべき自我は、初めからない。つまり、この相の代表として最もふさわしい人物と言うべきだろう。しばらく、読んでみる。

彼は風に吹かれる藁に過ぎない。心も風でしかなく、行為も、行為と名付けられるほどのものではなく、漂ったり、回ったりするだけである。彼は、ときには「神の子」と呼ばれる。最低の状態においては、手も、脚も、眼も、意志も感情も、漠然とした意識下の空想に従う。最高の状態においては、もし何かを知ることができるのであれば、すべての智慧をわがものとするだろう。物象世界は、彼の必要にも、彼の欲望にさえも関係のない映像や出来事を、彼の心に暗示するだけである。彼の思いは、あてもない夢想である。彼の行為も、彼の思いと

同じく、なんのあてもない。そして、このあてのなさこそ、彼は喜びを感じるのである。この世界のありようが、精妙なものになるにつれて、彼の重要性は、明らかになるだろう。しかし、今のところは、村の阿呆から、シェイクスピアのフールに至るまでの、いろいろなフールの形が見られると言うだけで十分だろう。

「愛ゆえに殺されたものと、愛ゆえに殺したものの横たわる
川の淵から
笑いなきフールの青ざめた笑いが泡立つ」³

これは、Sir William Watsonの“The Play of King Lear”という詩を元にしたものである。

ここで、シェイクスピアのフールへの言及があるが、イエイツには、リア王に向かって、「俺はともかくフールだが、お前さんはなんにもなし（nothing）だ」と言って、相手をへこますような道化は、出てこない。まさに、路傍のフールというのが、最もふさわしい。一番活躍するのは、後期の劇*The Herne's Egg* (1938)に登場する阿呆である。彼は、コナハトの王コンガルを殺せば、金がもらえると、誰かに吹き込まれて、鍋を冑とし、鍋ぶたを盾とし、焼き串を槍として、満月の晩に、コンガルを殺す役割を演じるのだが、すべて自分の意志からではなく、他人に吹き込まれて行動する。「行為も、行為と名付けるほどのものではなく、漂ったり、回ったりするだけである」と、今読んだ引用にあったが、まさに、漂ったり、回ったりするだけである。しかし、それが、しばしば重大な結果を生じるのである。

イエイツ自身は、第17相に属している。これは、主観性の極致である第15相に近く、しかも、この相の人間は、“Daimonic man”と呼ばれる。ダイモンとは、イエイツにとって、究極の自我を意味するので、「ダイモニック・マン」とは、究極の自我を求め、また、それに突き動かされる人間を言うのだろう。そして、この相にある人間の仮面は、“simplification through intensity”とある。仮面とは、早い時期からイエイツが抱いていた概念で、みずからの正反対、つまり反対我であるが、それを追求して、わがものとすべきものであった。これは、『ヴィジョン』においても、少なくとも、イエイツの属する相においては、進んで求めるべきものであった。イエイツの場合、とくに1920年代ごろから、強烈な体験を表す詩句が多くなるが、一方において、それを単純化した表現も増える。たとえば、

“Death” (1927) では、恐れも希望もなく死を迎える動物に対して、人間の抱く恐れや希望を強烈に描きながら、最後に “Man has created death” という一行で締めくくる。また、“A Dialogue of Self and Soul” (1927) では、同じく強烈な対話を描いたあとに、“Everything we look upon is blest” という一行で終わる。

このような詩句が、「強烈さによる単純化」の例だろう。つまり、背後に強烈な体験があればこそ、余計なものをそぎ落とした単純な言葉が生気を放つのである。イエイツは、まさにそういう詩人になった。そして、その背後には、イエイツの強烈な自我がある。第15相は、満月の相であって、“antithetical”、つまり、主観の極まる相である。第17相は、それに近く、きわめて主観性の強い相であることは、言うまでもない。つまり、フルの相とは、まったく異なるのである。もちろん、先にも言ったように、フルを第28相に置いたのは、イエイツの意志ではなく、妻の自動筆記の過程において、指示されたことであるが。

月の28相の循環はこれで終わるのではなく、さらに第1相に戻って、限りなく循環を続ける。しかし、本書に関する限り、人間の諸相はフルで終わる。

風に吹かれる藁のごときフル、心も風でしかなく、行為も、風任せで漂ったり、回ったりするだけのフル、およそイエイツ自身とはかけ離れた存在であるフルに、これほどにまで心を寄せ、これほどにまで重要な役割を演じさせたイエイツという詩人は、ますます大きな存在となって、私たちに迫ってくるのである。

*本稿は、2009年9月26日に東北大学で行った第45回大会講演を、文体を変えて書き直したものである。なお、“Cuchulain the Girl and the Fool” については、講演の際は、Variorum Edition 所載の版を使用して、最初に発表された Cuala Press 版との相違点を説明したが、本稿では、煩雑さを避けるために、最初の版を用いた。したがって、当日の配付資料とは、少し異なっている。

注

- 1 W. B. Yeats, *A Critical Edition of Yeats's A Vision* (1925), ed. by George Mills Harper and Walter K. Hood (London: Macmillan, 1978), 219.
- 2 Alfred Douglas, *The Tarot* (London: Victor Gollancz, 1973), 48.
- 3 W. B. Yeats, 115-116.

夢幻のジレンマ—

The Dreaming of the Bones の表象構造

佐藤 容子

本論文では、W. B. Yeatsの夢幻劇*The Dreaming of the Bones* (1919、初演1931)について、日本の能との比較を行い、さらにアイルランドの歴史及び種々の伝説・物語・フォークロアへの言及を絡ませた複雑な表象構造について考察する。またイエイツがその詩及び劇作で体系的に用いていると考えられるサウンド・シンボリズムの技巧が、*The Dreaming of the Bones*ではイエイツの英雄劇のような両極の逆説的な統合の瞬間を垣間見ることなく、その結末の両義性を支えていることを示唆する。本論文は、私がこれまでに同様の観点から行ってきたイエイツ劇の一連の分析の一環である。¹ 考察を通じて、*The Dreaming of the Bones*においては、社会の掟を超越する英雄的情熱に駆られた人生を成就させんとする亡霊の願いと、何百年にも渡る抑圧と抵抗の歴史を贖うことの困難さが、夢幻のなかで照射し合い、そのジレンマがついに解決に至ることのない独特の表象構造をなしていることを明らかにしたい。

I

*The Dreaming of the Bones*は、*At the Hawk's Well* (1917)、*The Only Jealousy of Emer* (1919)、*Calvary* (1921)と共に、日本の能に触発されて書いた舞踏劇の一つであり、*Four Plays for Dancers* (1921)に収められている。これまでに本劇作と能との関わりを中心的に論じた研究の中には、Earl Miner (1958)を初めとして、David R. Clark (1965)、Richard Taylor (1975)、Masaru Sekine & Christopher Murray (1990)、成恵卿 (1999)による論考があり、『錦木』との関連性また類似性が指摘されてきた。² 能『錦木』は、Earnest FenollosaとEzra Poundによる能の英訳、*Certain Noble Plays of Japan* (1916)において、*Nishikigi*として哀歎豊かに訳出されており、イエイツが、この劇の素材となっている伝説にアイルランド伝説と一脈通じるものを感じていたことは、彼自身のエッセイ、'Certain Noble Plays of Japan' (1916)において明瞭に示されている。イエイツは、*Nishikigi*に登場する男女の亡霊が、死後に聖職者のもとに現れて結婚を願い出るという点で、

Lady Gregoryによって収集されたAran島に伝わる話を思い起こさせると述べているのである。³

また別のエッセイ 'Swedenborg, Mediums, Desolate Places' (1914) においても、イエイツは劇の名を記してはいないが、明らかに*Nishikigi*と思われる作品について詳細に述べ、アラン島の話の思い出すとしながら、亡霊あるいは「支配霊」が地上の生との古い繋がりを発見して新しい連鎖にうまくハマり込むようになろうとして、霊媒のもとに現れることはめずらしいことではないと述べている。このような亡霊は、敵の亡霊に会って「赦し」を得ることを求めたり、旧交を温めたりすることを望むというのである。⁴

フェノロサ＝パウンド訳*Nishikigi*は、同じく*Certain Noble Plays of Japan* (1916) に収められている英訳*Awoi no Uye*に見られるような、劇中における人間関係に関する「誤解」からは免れており、原作の基本的な劇構造と詩情が見事に訳出されているとあってよい。英訳*Nishikigi*に伺い見る伝説のなかに、イエイツがアイルランドの伝説や民間信仰と近いものを感じていたことは確かであるが、イエイツの*The Dreaming of the Bones*を能『錦木』に戻って、両者の表象構造をより深くに分け入って比較してみるならば、劇筋における共通モチーフはみられつつも、男女の亡霊の運命は、これらの二つの劇において互いにかなり異なっていることに留意せねばならないだろう。

能『錦木』では、陸奥の狭布の里に着いた旅の僧が土地の男女と出会う。実は男は、思いを寄せる女の門に土地の風習に従って錦木を立て、三年に渡って千本の錦木を立て続けながら、ついに思いを遂げることができずに亡くなった男の亡霊であった。僧の夢のなかで、男が錦木を立てて女に求愛し、女の機を織る音と秋の虫の音が静かに重なりあう。僧の回向により、男の亡霊は恋の執心から解脱したのち、逢瀬の実現を喜ぶ舞を舞う。つまり能『錦木』は、生前女に拒まれ続けた男が、死後に夢幻のなかで永遠の恋を成就する物語と言えよう。

それに対し、*The Dreaming of the Bones*においては、能ならば旅回りの僧にあたるはずの登場人物であるYoung Manが、自らが参戦した復活祭蜂起に至るまでの遠因といえるDiarmuidとDervorgillaの亡霊から、「赦し」を請われるという皮肉なめぐり合わせに遭遇するのだ。Young Manは亡霊の懇願に心動かされそうになりつつも、三度に渡りその願いを拒絶する。恋人たちの亡霊は永劫の苦しみから逃れることかなわぬままに踊り続け、消えてしまう。イエイツの*The Dreaming of the Bones*においては、能『錦木』とは異なり、たとえ夢のなかであれ、過去の時間と現在の時間が邂逅するなかで最終的な和解がもたらされ、罪と悔恨の過去

の時間が贖われることはない。イエイツの劇作は、楽師たち・仮面・舞踏など能の形式を模しながらも、しばしば亡霊の成仏で締めくくられる能とは本質的に異なるドラマツルギーによって貫かれているのである。

ところで、イエイツの他の舞踏劇においては神話的な人物や場所が設定されていることを思えば、*The Dreaming of the Bones*は、アイルランドの現実の事件、歴史上の人物、具体的な場所や土地の名前が数多く織り込まれているという点で、一見したところ設定が異色である。しかしこの劇作では、特定の土地や場所の名が、現実の場と地霊との強い結びつきを呼び起こすものとして機能し、精神の深奥の旅へと導いている点こそが重要であろう。

劇中では、亡霊との邂逅に繋がる廃墟となった僧院、the Abbey of CorcomroeとYoung Manが逃れる先の故郷のアラン島が、象徴的に極めて重要な意味を担っている。Carmel Jordanは、コーコムロー僧院の建築様式に注目し、イエイツが、幻想的な異種混合動物の装飾や聖と俗の混合によって特徴づけられる、このアイリッシュ・ロマネスク様式の僧院を「外国の建築に対する文化的な抵抗の完璧な象徴」(“a perfect symbol of cultural resistance to an alien architecture”)として選び取っているとみている。⁵ 闇のなかでこのようなトポスに迷い込む劇中人物Young Manは、いわば外国の侵入に対して「抵抗するアイルランド」の具現化である一方で、アラン島の漁師という設定になっていることから、死後に恋の成就を求める亡霊伝説に憐れみと同情を抱く素地があると示唆されていると思われる。

またグレゴリー夫人がフォークロア採集の過程で伝え聞いたところによれば、コーコムロー僧院を巡り、アラン島を望む途中の道筋に連なるFinvara岬からAughanish岬に至るあたりは、Bidly Earlyという名の、「治療者」(healer)とも「魔女」(witch)とも呼ばれていた女性が、「アイルランド中で最も憑かれた場所」(“the most haunted place in all Ireland”)だと語っていたということも注目に値しよう。⁶ イエイツは、既に1897年という早い時期に、*Stories of Red Hanrahan*のなかで、ディアミードとダヴォーギラの影が、山を登り谷を望むハンラハンの幻夢のなかに姿を現す様を描き出していたが、能との接触は、イエイツに「憑かれた場所」や伝説の残る土地の古層にその精神をあらためて深く沈潜させていく契機を与え、過去の様々な歴史また物語を幾重もの層から掘り起こし、それらの物語が伝える人間の運命や感情と、精神の深奥において対峙していく道を大きく開いていったのではないだろうか。

II

実際、*The Dreaming of the Bones*の表象構造は、幾重もの物語が重ねあわされて豊かに織り成され、アイルランドの地方の歴史からヨーロッパの文明史への広がりを感じさせるものが凝縮されている。次に、アイルランドの固有性と普遍性を同時に浮かび上がらせるどのような歴史また物語の変奏が*The Dreaming of the Bones*を通して奏でられるかという点について見てみたい。

R. F. Fosterの編集になる*The Oxford History of Ireland*の記述によれば、肥沃だが政治的には弱体であったMearth地方の支配をめぐる覇権争いは、1152年、Leinster王Dermot MacMurroughがMeath王O'Rourkeの妻Dervorgillaを「誘拐」(“abduction”)することにより、露になった。DermotはDiarmuidを指し、イエイツ自身も本劇作の草稿において、しばしばDermotという綴りを用いている。レンスターを追放されたダーモットはHenry IIに助けを求めるが、その結果、1169-1171年の間に、レンスター奪還のみならず、ノルマン人のアイルランド侵攻が広がっていった。⁷

このような史的背景があるなかで、グレゴリー夫人は、イエイツの*The Dreaming of the Bones*に先立つ1911年に、*Dervorgilla*という一幕物の劇を書いている。グレゴリー夫人の劇作で特筆すべきは、ダヴォーギラは略奪されたのではなく、自ら望んでディアミードの元に走ったのであり、彼女の弱さの中に、ノルマン人を引き入れる結果を導いたすべての罪と呪いが胚胎されていたという自覚があることだ。

Dervorgilla. No, no. It was I brought them in for good or for evil, by my own sin
and the wars that were stirred up for my sake.⁸

グレゴリー夫人によるダヴォーギラの造形は、彼女のクール荘園近隣の村Kiltartanの人々が伝える、「フォークロアとなった歴史」に拠っているのである。⁹ 自らの「意志」で愛に飛び込む女性のイメージは、イエイツの劇作*The Dreaming of the Bones*では、やがてダヴォーギラと知れる若い女の亡霊の語りのなかに現れる、トロヤのヘレナの描写にも投影されており、ディアミードとダヴォーギラの物語は、トロヤ戦争の原因となるパリスとヘレナの物語とも重なりあって、その原型的な力を一層増していくのである。

さらに、*The Dreaming of the Bones*の劇構造に深い影響を及ぼしているのは、

ダンテの『神曲』で語られるパオロとフランチェスカの恋物語である。*The Dreaming of the Bones*の始まりで、第一の楽師 (First Musician) は「影」 (“a shadow”) が通り過ぎるのを見てその「心」 (“my heart”) が高ぶる。楽師は、「陰はあまりに情熱に燃えているため」 (“So passionate is a shade”)、死者の乾いた骨から湧き出す夢が谷間から溢れ出し、「灰緑色のヒスイの杯かあるいはメノウの杯」 (“A grey-green cup of jade,/ Or maybe an agate cup”) を満たす酒のようと歌いながら、霊的存在の訪れを告げるのである。Hans Biedermannによれば、ヒスイはその輝きから不滅の性質を内包すると信じられており、死者の護符として用いられ、一方メノウは魔力をもち、女性の媚薬ともなる石とされている。¹⁰

「情熱」の命ずる愛の宿命に身を任せ、死後もその宿命の完成を夢見のなかで何度も生き直している亡霊たちを招魂する役割を楽師たちは担っている。その幻が飛ぶ谷間をヒスイかメノウできた「杯」 (“cup”) に喩え、さらに、暗い山々に囲まれたその土地をメノウかヒスイの「環」 (“circle”) のようだと言い換えていく情景描写にこそ、『神曲』の世界が色濃く暗示されていることを、ここでは特に指摘したい。*The Dreaming of the Bones*のトポスが、「環」 (“circle”) という独特の言葉で喩えられている理由は、まさに、ダンテの地獄が、第一の獄から第九の獄に及ぶ幾層もの「環」 (“circle”) から形成されていることに言及していると考えられる。やはり史実に物語の起源をたどることのできるパオロとフランチェスカは、生前に犯した愛欲の罪ゆえ、他の多くの亡霊たちと共に、第二の獄 (“the circle of the lustful”) にいてつむじ風に吹きまわされ続けているのであった。

イエイツの*The Dreaming of the Bones*を『神曲』の枠組みを通して透かし見るならば、この劇作は、いわばYoung Manの地獄巡りといった様相をなしていることに思い至るであろう。劇の進行に伴い、ディアミードであることが判明するStrangerは、劇の中程まではダンテを案内するウェルギリウスの如き「導き手」の役目を果たし、Young Manを亡霊の世界に引き入れていくと言え。尾根を指して暗闇の小道を登る一行は、コーコムロー僧院を通り過ぎ、僧院に墓があるDonough O'Brienが、the King of Thomondに反逆したことに話が及ぶ。そして今度は、Strangerの連れであるYoung GirlとYoung Manが言葉を交わし、スコットランド兵を引き入れたオブライエンたちよりも一層呪われた者たちが彷徨する暗闇に降り立っていくのである。

ドナー・オブライエンのエピソードは、StrangerとYoung Girlの正体がやがて明かされていくことの予兆である。外国勢を引き入れることで祖国を裏切ったディアミードとダヴォーギラの二人が求める「赦し」をYoung Manが拒み通すとい

う劇中の行為を通して、「精神の深奥」において「心」(“the heart”) そのものが遭遇する危機的な瞬間が劇化されることになるのだ。楽師たちの始まりの歌、劇中の挿入歌、締め括りの歌はすべて、集合的意識と重なりあった「私の心」(“my heart”) の戦慄を開示するものだ。「心」は「選択」を迫られるが、このとき重要なのは、イエイツが二人の恋人たちが求める「赦し」(“forgiveness”) に託したものが、イエイツが理解していたWilliam Blakeの考え方に極めて近いものがあったと考えられることである。この関係は、これまで本劇作の批評史において看過されてきたように思われる。

イエイツは“William Blake and the Imagination”というエッセイの中で、ブレイクは「想像力に富む芸術」によって目覚めさせられた、罪深きもの正しきものすべてを含む、生きとし生けるものに対する共感の気持ちが「キリストの命じる罪の赦し」(“that forgiveness of sins commanded by Christ”)に通ずると推論するに至った、と述べている。¹¹ イエイツは“Blake's Illustrations to Dante”というエッセイにおいてもまた、ブレイクの考えでは、精神の奥底の生活よりも外的生活、言い換えるならば「戦争、領土、勝利」(“war, principedom, and victory”)に重きを置くものは誰であれ「異教徒」なのであり、「芸術と詩歌」の導きによって共感の範囲を拡大した者たちだけが、「無限の赦し」を持って、というキリスト教の命令に真に従うことができる、と述べるのである。¹²

イエイツは、実際、ブレイクが描いた『神曲』の挿絵の中でも、パオロとフランチェスカが描き込まれている「恋人たちのつむじ風」(“The Whirlwind of Lovers”)と呼ばれる挿絵を高く評価し、長く自宅の壁に掛けてあったといわれる。¹³ブレイクの挿絵では、パオロとフランチェスカの物語を憐れんで気絶する「登場人物としてのダンテ」の体から、まさに二人の恋人たちを閉じ込めているつむじ風が吹き出しているかのように描かれる一方で、横たわる「ダンテ」の上方にヴェルギリウスの頭光と見紛う太陽のような光輪が輝き、その内部には抱擁し合う男女の姿が刻印されている。この「太陽」(“sun/son”)こそ、ブレイクの「赦し」(“forgiveness”)の表象であり、¹⁴「律法」からの逸脱である「情熱」の罪を裁く中世の詩人、つまり「作者としてのダンテ」に対するブレイクの抵抗を徴づける図像なのである。

イエイツによれば、ブレイクは、最も生命力に溢れるがゆえ、「情熱」(“passions”)が最も神聖なものであると考えていた。¹⁵このような考え方は、実のところイエイツの詩、劇作において脈々と受け継がれている考え方であった。ただしブレイクが芸術的共感とキリスト教の赦しを神秘的な絆で結びあわせようと努めたのに

対し、イエイツにあっては、情熱に駆り立てられて社会の枠組みを飛び越え、日常の安寧を捨て去る決意をする者は、むしろ「キリスト」に対抗する力を体現する「英雄」として表象されたのであった。しかしながら*The Dreaming of the Bones*という劇作においては、いかなる英雄的な身振りも夢幻のジレンマの中に消えてしまうところに最大の特徴があるのである。

この劇作においては、いわば最終的な「英雄」が、亡霊たちに仕掛けられた「恐ろしい試練」を退けたYoung Manなのか、それともCuchulain劇同様に「英雄的な仮面」(“heroic masks”)を被って登場したStranger (Diarmuid)とYoung Girl (Dervorgilla)が実のところ真の英雄たちであるのかは、劇の結末に至っても見事なまでに曖昧である。Richard TaylorはYoung Manを文化英雄としてのクフーリンと結びつけるのであるが¹⁶ Leonard E. Nathanは、この劇作のテーマはYoung Manという「主人公」が英雄の仮面を被ることを拒絶する、または被る力に欠けることの中にあるとみる¹⁷。またAnthony Bradleyは、恋人たちの亡霊と若者のどちらに対しても観客は二面的な感情を抱くと述べている¹⁸。M. L. Rosenthalは、この劇作の結末のなかに、1916年の復活祭蜂起以後のアイランドにおける政治的希望の微を読み込む可能性に触れながらも、恐らくは読み込んではいないのであろうと語る¹⁹。

イエイツは‘Preface to Plays for Dancers’の中で、Edmund Dulacがデザインした英雄クフーリンの仮面はダヴォーギラにも使えると思うと述べ²⁰ “Note on *The Dreaming of the Bones*”では、ダヴォーギラのパートは踊り手の役であって、仮面を被った踊り手は女性である必要はないとすら記している。これらのことは、ダヴォーギラを英雄クフーリンにある程度重ね合わせる意図が、イエイツ自身にはあったことを示していよう²¹。

しかしながら、*The Dreaming of the Bones*という劇作においては、ディアミードとダヴォーギラの亡霊に表象されている、社会の掟を超越する力としての「情熱」が認知を求めて「救し」を請い願うことの正当性は、復活祭蜂起の現場から逃れてきたYoung Manが体現する当時のアイランドの切迫した政治的現実によって揺さぶりをかけられているのである。アイランド語で祈りながら登場したYoung Manは、劇の進行につれ亡霊たちの願いに次第に心揺さぶられながらも、ついに外国によるアイランド支配の元となった二人に「救し」を与えることができない。「精神の深奥」でそのような選択に至るYoung Manを「愛国的英雄」として忠義を貫いたとみるか、歴史と社会のしがらみで雁字搦めになり「想像力」の翼で飛翔することから遠ざけられた「偏狭な人物」とみるか、決定するのは極

めて難しく、その危ういバランスの上にこの劇作は成り立っているのである。逆説的ではあるが恐らくそれゆえにこそ、イエイツは、1917年にグレゴリー夫人に宛てた手紙の中で、この劇作を「政治的にあまりに強力である」(“only too powerful politically”)と考えており、²² 実際、初演されたのは時を経て1931年になってからであった。

III

批評家の様々な指摘に現れている *The Dreaming of the Bones* の結末の両義性は、イエイツのサウンド・シンボリズムの技法によっても支えられ、複雑な展開をみせている。私は、これまでにイエイツの一連の詩及び劇作を分析してきた結果、イエイツは頭韻を体系的に用いており、イエイツ独特の神秘的哲学体系また文明史観の比喩ともいえる「咬みあう二つの円錐」、つまり「ガイアー」(“gyres”)に、音韻的なレベルで対応する表現が、/b/音(対抗的・地上的)と/f/音(始原的・天上的)を両極にもつサウンド・シンボリズムであると考えている。²³ ただし、イエイツにおいて基本的には「英雄」の表象とも言える/b/音と、基本的には「超自然」の表象とも言える/f/音は、単純な二項対立の関係にあるわけではなく、「ガイアー」同様、対立しながらも時に領域を接し、両音がそれぞれ肯定的・否定的色合いの比重を変えつつ絡まりあいながら「心」の葛藤を表出していくのである。そして/b/音と/f/音の双方が明滅する領域は、なんらかの劇的瞬間が生み出される可能性を暗示するのだ。

この見取り図で捉えるならば、たとえば、*At the Hawk's Well* は、/f/音(“fish”)への志向が/b/音(“bird”)への希求に反転する英雄劇と言えよう(以下の引用中、注目すべき当該の音に対応する部分をイタリック体で示す)。²⁴ また *The Only Jealousy of Emer* は、/f/音(*Fand*)と/b/音(*Bricriu*)の間の綱引きがエマーの犠牲によって再び/b/音(地上的)へと回帰する英雄劇とみなすことができる。²⁵ この劇作では、海神の妻ファンドが完全な美そのものとなるためにむしろ地上的な存在を必要とし、クフーリンの霊との接吻を求めていた。しかしながら、*The Dreaming of the Bones* においては、楽師の感じる「動悸」(“beat”)の/b/音と共に、「霊的存在」の動きが/f/音(“fill”, “fantastic”)によって強調され、/b/音(“the bones”)が夢見のなかで/f/音(“forgiven”)の状態を強く請い願うも、その夢は再び闇の中に霧散してしまうのである。英雄クフーリンの再生劇のように/f/音が/b/音に転化し、あるいは「英雄」と表裏一体の「阿呆」(Fool)のように/f/

音の中に/b/音の世界が同時に透かし見られるような、両極の融合が瞬時に生まれる超越的な瞬間は、*The Dreaming of the Bones*という劇作ではついに訪れることはない。Young Man (fisher) の拒絶により、/b/音と/f/音が溶け合うことはなく、ディアミードとダヴォーギラの接吻は永劫に引き伸ばされたままとなるのである。劇の始まりの場面でYoung Manが「(アイルランド西部の伝統的な) フランネルの上着」(“The flannel bawneen”) を着、いわば/b/音と/f/音を共に身にまとして最初に登場していたことを振り返るならば、両極の最終的な分裂は極めて皮肉な結果といわねばならないであろう。

/b/音と/f/音を両極に配するイエイツのサウンド・シンボリズムでは、特に*At the Hawk's Well*に顕著なように、中間的な揺らぎの領域に/w/音、/g/音、そして何らかの統合を予感させる/d/音が現れる。²⁶ この基本的な性質は*The Dreaming of the Bones*においても同様とみてよい。これらの鍵になる音(/f/音、/b/音、/w/音、/g/音、/d/音)は、劇の冒頭の楽師の歌と結びの歌にすべて現れており、劇中でも様々に変奏されていく。特に冒頭の歌では、/d/音(“dizzy dreams”)と、やがて“ghost”また“graveyard”に繋がる/g/音(“A grey-green cup”)の頭韻が印象的であり、結びの歌の前半では、/w/音(“wind”, “wandering”, “wither”, “wheat”, “wild”)が響き渡るのだ。しかしながら重要なことは、*The Dreaming of the Bones*の特徴は、最終的には/b/音と/f/音を含め上記のいずれの音もついに決定的な力を持ち得ないまま、劇の終末を迎えることである。

/d/音に今一度注目してみるならば、この音はイエイツにあっては特に「舞踏」(dance)を呼び起こす音であり、たとえ瞬時であれ、両極の和解の可能性を示唆する音である。*The Dreaming of the Bones*も舞踏劇であり、恋人たちの亡霊の舞踏によって、Young Manに対する「赦し」の要求は頂点に達し、劇のクライマックスを迎えるといえる。そもそも/d/音はこの劇のタイトルにも含まれており、夢幻的な演劇構造を暗示しているばかりでなく、タイトル中には、/d/音(“dreaming”)を仲介として/b/音(“bones”)が「何か」を強く希う心が凝縮されていたとみることができよう。以下に示すYoung Manの問いかけに対するYoung Girlの受け答えのなかでも、「罪」を背負って死後も迷える恋人たちの愛は、/b/音(“being”, “bitter”, “blind”, “brought”)の畳み掛けで表現されている。もしも、「外国の(“foreign”）」軍隊を引き入れるという二人の「罪」が、祈りを唱えて登場し「聖職者」の役回りを担っているYoung Manを通じて、/f/音で始まりほとんど‘foreign’のアナグラムといってもよい「赦された」(“forgiven”)という呪文により取り消しがなされるならば、この劇作の亡霊たちは苦しみから解放さ

れ、日本の能の亡霊のようにいわば「成仏」できたのである。

Young Man. What crime can stay so in the memory?

What crime can keep apart the lips of lovers

Wandering and alone?

Young Girl. Her king and lover

Was overthrown in battle by her husband,

And for her sake and for his own, being blind

And bitter and bitter in love, he brought

A foreign army from across the sea.

Young Man. You speak of *Diarmuid* and *Dervorgilla*

Who brought the Norman in?

Young Girl. Yes, yes, I spoke

Of that most miserable, most accursed pair

Who sold their country into slavery; and yet

They were not wholly miserable and accursed

If somebody of their race at last would say,

'I have forgiven them'.

Young Man. O, never, never

Shall *Diarmuid* and *Dervorgilla* be forgiven.

(Yeats, *Collected Plays*: 442)

しかしながら、この劇作では、ディアミード (*Diarmuid*) とダヴォーギラ (*Dervorgilla*) という奇しくも /d/音で始まる亡霊たちの名は、復活祭蜂起の義勇兵という *Young Man* の政治的位置を表象する名、すなわち同じく /d/音で始まる地名であるダブリン (*Dublin*) と対峙させられて、価値の拮抗を保っているのである。加えて、Richard Allen Cave の指摘にあるように *Dervorgilla* という名のストレスが第三音節にあることに注目するならば、²⁷ *Young Man* が「赦し」を拒絶する言葉においては、“*Dervorgilla*”そして“*forgiven*”と続く「揺らぎ」の /g/音の畳み掛けが、宙吊り状態の余韻を生むのである。

さらに *The Dreaming of the Bones* において特徴的なことは、/b/音、/f/音、/w/音、/g/音、/d/音に加えて、イェイツは新たな子音の連鎖を劇中に響かせており、そのことがこの劇作の両義性をさらに音韻的に支えていることだ。それは、/b/

音を無声化した/p/音、/g/音を無声化した/k/音、それに新たに重要性を増す/s/音の三種である。

まず/p/音について見てみよう。先にも触れた楽師の冒頭の歌では、劇中に幾度となく現れることになる「通り過ぎる」(“pass”)という語が既に二度繰り返され、/d/音に挟まれた/b/音で表される「骨」(“the dry bones of the dead”)が「影・陰・霊」へと状態が移るのに対応するかのよう、/b/音が無声化した/p/音が夢幻劇の始まりを密やかに告げていた。そして「情熱的」(“passionate”)というイェイツの詩・劇作において重要な価値を表す語が「陰」(“shade”)を描写する語として導かれていく(“So passionate is a shade”)。にもかかわらず、亡者が跋扈する様を表す“pass”という語が劇中で幾度となく呟かれる中、「倦み疲れ」、躓きながら唱えるYoung Manの「祈り」(“He stumbles wearily, and stumbling prays”)は、遂に最も惨めで最も呪われた「二人」(“that most miserable, that most accursed pair”)に向けられることはない。すなわち、亡霊の願う、唇に唇が「押し付けられる」(“pressed”)瞬間は劇中では決して訪れることはない。Young GirlはYoung Manに向かって「許す」(“pardon”)よう求めるが、亡霊たちは劇中で繰り返される「罪の償い」(“penance”)の状態に閉じ込められたまま、「喜び」であると同時に二人の視線が交わる「苦悶」(“any pang/ That is so bitter as that double glance”)を味わい続けていかねばならない。鍵となる言葉を結び合わせるこのような/p/音の使い方は、劇の進行に従い、イェイツにとって肯定的価値を示す「情熱的」(“passionate”)であることに対して、次第に負の重石をつけていく作用をしていると言えよう。

/p/音と並行して、*The Dreaming of the Bones*において、大きな展開をみせていくのが/k/音である。/k/音は「罪」(“crime”)と結びつくと共に、劇の始まりの楽師の歌では、/g/音の連鎖によって導かれて、実はこの劇の地獄的あるいは煉獄的トボスを表現していた(“A grey-green cup of jade”)。続く第一の楽師の語りでは、/k/音で始まる「おおい隠された」(“covered up”)という畳み掛けの呪文に答えるかのよう、/k/音を二重に秘める「コーコムロー僧院」(“the Abbey of Corcomroe”)という、アイルランドの抑圧と抵抗の歴史の象徴たる場所が暗闇の中に浮かび上がる。第一の楽師は、その近くで「鳥」(“Birds”)が鳴いているのを告げるが、ここには骨の夢の肉化を予告する/b/音が、/g/音(“great”, “grass”)、/k/音(“cry”)に挟み込まれながら描出されているのである。

Somewhere among great rocks on the scarce grass

*At the Hawk's Well*にも伺えるように、イエイツにあつては、/b/音で始まりながら、その飛翔力によって/f/音の領域に接近する「鳥」(“bird”)の鳴き声こそは「英雄」の誕生を予告する役割を担うものだ。しかしながら*The Dreaming of the Bones*における様々な「鳥」の象徴は、この劇の両義性を深めていく効果を担っているのである。この劇では、登場人物たちは「泉」(“well”)と「石」(“stone”)があるところを通り過ぎ、彼らの頭上では「鳥」が鳴くという状景においては、*At the Hawk's Well*の写しのような面があるにもかかわらず、英雄的な人生の選択を象徴する「鷹」(“hawk”)が現れはしない。羽ばたいているのは、ケルトの伝統では「夜の魔女」であると共に「屍の鳥」の異名をとる「梟」(“owl”)であり、その鳥は、楽師の歌の中で「猫頭の鳥」(“The cat-headed bird”)と/k/音で言い換えられている。そして、亡霊の誘惑を退け、闇の退散と暁の訪れを願う「心」が強く呼びかけるのは、「三月の赤い鶏」(“Red bird of March”)である。これは悪しき選択を迫る「悪霊」を暁の光と共に振り払う「軍神」への呼びかけにほかならず、「復活祭蜂起」という手段に正義をみるYoung Manの心を代弁する叫びとなる。

「赤い雄鶏」(“Red cock”)の描写に含まれる/k/音の連鎖(“cock”, “crow”, “clap”)は、楽師たちの劇中歌と結びの歌に響き渡る。しかしながら、修道僧に「祈り」(“pray”)が始まる時刻を告げる「鶏」(“cocks”)が劇中で完全に肯定的な意味を持つかは疑問を残すであろう。そのことを暗示するかのように、楽師たちの結びの歌では、奇しくも同じく/k/音で始まる「ダイシャクシギ」(“curlew”)と「巡回する猫頭の鳥(梟)」(“the eddying cat-headed bird”)の鳴き声が、ディアミードとダヴォーギラの亡霊に共鳴する/w/音、すなわち暁前の「狂おしい」(“wild”)心と重なり合いつつ、残響となって耳に残るのである。

My heart ran wild when it heard
The curlew cry before dawn
And the eddying cat-headed bird;
But now the night is gone.
I have hear from far below
The strong March birds a-crow.
Stretch neck and clap the wing,

「ダイシャクシギ」(“curlew”)の鳴き声と/w/音(“water”, “wind”)の結びつきは、イェイツの最初の劇作*The Countess Cathleen* (1892)及び初期の詩‘He Reproves the Curlew’においても既に現れていた。特に‘He Reproves the Curlew’においては、ダイシャクシギの「鳴き声」(“crying”)は、心を惑わす「情熱に曇った眼差し」(“Passion-dimmed eyes”)を呼び起こすと歌われ、*The Dreaming of the Bones*同様に、/p/音と絡まり合っていた。

かくして*The Dreaming of the Bones*では、先に述べた/p/音の連鎖と同じく、/k/音の連鎖も、互いに拮抗する二つの力に振り分けられ、どちらかの力が完全に優勢になることはない。そのような宙吊りの状態は、/s/音の連鎖によって強められている。/s/音は劇の冒頭一行目(“Why does my heart beat so?”)の末尾、心の動揺を示す「そんなにも(so)」という言葉を端緒として、Young Manの「躓きながら歩む」(“stumbling”)姿を映し出していた。その/s/音の連鎖は、Young ManがYoung Girlの正体を見抜き、劇的緊張が一気に高まりつつもYoung Manが亡霊の世界に引き寄せられて、両者が唱和しあうところで共鳴するのだ。

Young Girl. Seven hundred years our lips have never met.

Young Man. Why do you look so strangely at one another,
So strangely and so sweetly?

Young Girl. Seven hundred years.

Young Man. So strangely and so sweetly. All the ruin

All, all their handiwork is blown away

As though the mountain air had blown it away

Because their eyes have met. They cannot hear,

Being folded up and hidden in their dance.

(Yeats, *Collected Plays*: 443-444)

David Richmanは、本劇作では、Young ManとStranger、またYoung ManとYoung Girlが一行の中で台詞を分け合う行が多用され、亡霊との対話を通してYoung Manの語りが瞑想的なリズムに変化していくことに着目し、劇のクライマックスは、「舞踏」よりもむしろYoung Manと亡霊との間で「共有された夢想」(“the shared reverie”)にあるとみる。²⁸しかし、その「共有された夢想」は、

/s/音の展開と共に霧散するほかはないのだ。呪わしい「七百年」(“Seven hundred years”), 「そんなにも」(“so”), 「不思議な様子で」(“strangely”), 「愛しそうに」(“sweetly”) と、/s/音の連鎖が、もはや廃墟を渡る風の音としか認識されない/b/音 (“blown”) を挟んで、/d/音に集約される「舞踏」(“dance”) の描出へと変じる。しかしながら、/s/音は他方で、Young Manの発する「罪」(“sin”)、Young Girlが言及する「隷属」(“slavery”)、そして締め括りの楽師の歌に織り込まれた「罫」(“snare”) という一連の言葉に連なる音でもあり、それは恋人たちの亡霊が望む贖いを阻み、過去との和解の障害となる音なのである。/s/音に秘められた二重の性質は、楽師の結びの歌において対置されている二つの「太陽」にも象徴されていよう。恵みの「太陽」(“the sun”) の下で笑った亡者たちは夢をみて、現世にある「こちら側の世界の太陽」(“our sun”) を翳らせるのだ。

最晩年のイエイツは、‘An Introduction for My Plays’において、自分の詩は抒情詩であれ劇詩であれ、すべては「目」のためではなく、「耳のために書け」(“Write for the ear”) と自らに命じていたのであったと悟った、と述べている。

I wanted all my poetry to be spoken on a stage or sung and, because I did not understand my own instincts, gave half a dozen wrong or secondary reasons; but a month ago I understood my reasons. I have spent my life in clearing out of poetry every phrase written for the eye, and bringing all back to syntax that is for ear alone. Let the eye take delight in the form of the singer and in the panorama of the stage and be content with that.

.....

‘Write for the ear,’ I thought, so that you may be instantly understood as when actor or folk singer stands before an audience.²⁹

*The Dreaming of the Bones*においては、イエイツは、両極を持つ自らのサウンド・システムをずらしつつ、その複雑な頭韻の複合体の中に、過去の歴史と現在のジレンマ、言い換えるならば、社会の掟を逸脱する愛の宿命と政治的選択のジレンマを、夢幻のうちに表出したのだと言えよう。

*本論文は、日本イエイツ協会第45回大会(東北大学, 2009年9月27日)における研究発表に加筆修正したものである。なお本研究は、平成20年度~平成22年度科学研究費補助金、基盤研究(C)(課題番号20520216)の助成を得ている。

注

本論文におけるイエイツの劇作のテキストの引用はすべて、下記の版による。

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

- 1 Sato, Yoko (2006). "The Only Jealousy of Emer: Yeats's dramatic art of symbolic representation," *Journal of Irish Studies*, vol. XXI, 23-35.
Sato, Yoko (2007a). "The Words Upon the Window-Pane: from spiritualism to 'Noh' to acoustic images," *Journal of Irish Studies*, vol. XXII, 105-115.
Sato, Yoko (2007b). 「舞台表象からみる *Calvary*—イエイツの受難劇」, 『イエイツ研究』、38号、82-96.
Sato, Yoko (2009). "At the Hawk's Well: Yeats's dramatic art of visions," *Journal of Irish Studies*, vol. XXIV, 27-36.
- 2 Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1958), 232-265.
David R. Clark with Rosalind Clark, *W. B. Yeats & the Theatre of Desolate Reality*, Revised Edition (Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 1965, 1993), 192-209.
Richard Taylor, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō* (New Haven and London: Yale University Press, 1975), 151-153.
Masaru Sekine & Christopher Murray. *Yeats and the Noh: A Comparative Study* (Gerrards Cross, Colin Smythe, 1990), 40-43, 51-53, 61-63, 71-72, 75-76, 83-84, 89-90, 98-99, 108-110.
成恵卿『西洋の夢幻能—イエイツとパウンド』(河出書房新社、1999), 97-105.
- 3 W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), 232.
- 4 W. B. Yeats, *Explorations* (London: Macmillan, 1962), 66-68.
- 5 Carmel Jordan, 'Monastery of the Moon: Corcomroe Abbey and *The Dreaming of the Bones*', *Yeats: an Annual of Critical and Textual Studies, Volume XVI, 1998*, Ed. by Richard Finneran (University of Michigan Press: 1998), 17-32.
- 6 Lady Gregory, *Visions and Beliefs in the West of Ireland Collected and Arranged by Lady Gregory: With Two Essays and Notes by W. B. Yeats* (New York: Oxford University Press, 1970), 31-50.

- 7 R. F. Foster (ed.), *The Oxford History of Ireland* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 47-48.
- 8 Lady Gregory, *The Tragedies and Tragic Comedies of Lady Gregory, Being the Second Volume of the Collected Plays* (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1979). Ed. by Ann Saddlemyer, 98.
- 9 Lady Gregory, *The Kiltartan Books Comprising the Kiltartan Poetry History and Wonder Books by Lady Gregory* (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1971), 83.
- 10 Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them* (New York: Meridan, 1992) Trans. by James Hulbert, 188&5.
- 11 W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), 112.
- 12 W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, 129-130.
- 13 David R. Clark, *W. B. Yeats & the Theatre of Desolate Reality*, 186.
- 14 Jeanne Moskal, *Blake, Ethics, and Forgiveness* (Alabama, The University of Alabama Press, 1994), 159-163.
- 15 W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, 113.
- 16 Richard Taylor, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*, 154.
- 17 Leonard E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats: Figures in a Dance* (New York: Columbia University Press, 1965), 210.
- 18 Anthony Bradley, *William Butler Yeats* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979), 161.
- 19 M. L. Rosenthal, *Running to Paradise: Yeats's Poetic Art* (New York: Oxford University Press, 1994), 126.
- 20 W. B. Yeats, "Preface" to *Plays for Dancers*. Retrieved September 20, 2009, from <http://www.english.emory.edu/DRAMA/HistDrama2/YeatsPreface.html>
- 21 Russell K. Alspach (ed.), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1966), 777.
- 22 Allen Wade (ed.), *The Letters of W. B. Yeats* (New York: Octagon Books, 1953, 1954, 1980), 626.
- 23 注1に挙げた劇作を分析した論文の他、詩を分析した論文として以下のものがある。
 佐藤容子 (2002). 「'Leda and the Swan,' 'The Mother of God,' 'The Second Coming'にみる歴史の転換期と個人」, 『イエイツ研究』 No. 33, 62-72.
 Yoko Sato (2004), "Crazy Jane as a poetic persona: Yeats's sound symbolism,"

Journal of Irish Studies, vol. XIX, 38-48.

- 24 Sato, Yoko (2009)
- 25 Sato, Yoko (2006)
- 26 Sato, Yoko (2009)
- 27 W. B. Yeats, *Selected Plays*, Ed. by Richard Allen Cave (London: Penguin Books, 1997), 328.
- 28 David Richman, *Passionate Action: Yeats's Mastery of Drama* (London: Associate University Press, 2000), 74-83.
- 29 W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, 529-530.

The Dilemma of Visions: The Symbolic Structure of *The Dreaming of the Bones*

Yoko Sato

The purpose of this paper is to analyze the visionary dilemma of *The Dreaming of the Bones* from three different perspectives: the idea of 'Noh', Irish folklore and history, and sound symbolism. A comparison with the Japanese Noh, *Nishikigi*, reveals that *The Dreaming of the Bones* is different from the idea of Noh in spite of the common motifs that the play shares with *Nishikigi*, in the sense that passionate sins of the past could not be redeemed by the encounter with the praying young soldier from the present day Ireland.

Various stories from history and folklore are incorporated into the symbolic structure of *The Dreaming of the Bones*. Lady Gregory's play, *Dervorgilla* (1911) describes this historic person as a woman of her own will, using the folkloric image of the Kiltartan people. Lady Gregory's influence on Yeats can be seen in the mythic episode of Paris and Helen in the play.

Dante's *Divine Comedy* is also a great source for *The Dreaming of the Bones*. The First Musician describes the visionary scene as "a circle of agate or jade". *The Dreaming of the Bones* is a visionary visit of Young Man to the circles of the inferno with the guidance of Stranger and Young Girl, who turn out to be the ghosts of Diarmuid and Dervorgilla.

In terms of his sound symbolism, I will show that Yeats's system of the b/f sound symbolism of alliterations is a poetic counterpart of his philosophical view of the world, and that *The Dreaming of the Bones* dramatizes the critical moment that the 'bones' (the /b/ sound) of the ghost lovers unsuccessfully long for 'forgiveness' (the /f/ sound), which leads to the fulfillment of their passionate life after death. It is important to note that Yeats's idea of 'forgiveness' is close to that of William Blake, whose illustrations for Dante's *Divine Comedy* impressed Yeats. According to Yeats, Blake believes that 'unlimited forgiveness' is given by imaginative sympathies enlarged by art and poetry.

The /d/ sound, the /w/ sound, and the /g/ sound are also significant as they signify the conflicting areas between the /b/ and /f/ sounds. And as the play progresses, the audience will hear new clusters of sounds— the /p/ sound, the /k/ sound and /s/ sound, which reflect the eternal dilemma between passionate love and political choice developed into this visionary play.

初期のイエイツー形成期の詩人をめぐって

司会・構成 松田 誠 思

「初期のイエイツ」と言えば、ふつう詩に関しては *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (1889)、*The Rose* (1895)、*The Wind Among the Reeds* (1899) など、主として1890年代の詩集に見られる特徴的な詩風を指す。しかし、中期から後期へと詩風が著しく変化する彼の詩的生涯の骨格を的確にとらえるためには、詩人として出発する以前にまで遡って、少青年期のイエイツがどのような問題をかかえていたか、どのような問題をかかえていたがゆえに、詩人になったのかを再考する必要がある。なぜなら、詩風の著しい変貌にもかかわらず、若年から最晩年まで一貫して追求しているいくつかのテーマが指摘できるからである。

他の多くの詩人たちにもまして、とりわけイエイツの場合に注意を要するのは、彼が詩人になる前に否応なく背負っていた問題、遭遇していた困難がきわめて大きく、人間としても詩人としても未熟な一青年にとって、それは簡単には処理できない複合的な問題圏を形作っていたことである。伝記的事実を調べて驚くのは、幼少年期から詩人を志す20歳前後までに、その後の生涯を通じて取り組む重要な問題の大半が、濃度の差はあるにせよかなり強く意識されていただけでなく、家族や友人など身近な第三者にも認知されていたことである。

たとえば、①両親の家系と気風の著しい違いに起因する心理的緊張、及び気質のなかにそれを受け継いでいることからくる「生」についての不安。②幼少年期から、ロンドン・ダブリン・スライゴーの間を転々とする住環境の不安定と帰属感の問題。③既存の制度的宗教・宗派に対する疑問、特にカトリック・プロテスタントの対立、及びそれに起因する社会的・政治的諸問題への強い関心。④父親の合理主義・主知主義の影響と、それに対する反発。「進化論」に代表される科学的世界観に対する不満と、それに替わる宗教的世界観の可能性の模索。(③との関連で、神哲学・スピリチュアリズムへの積極的関与)。⑤「大英帝国」の首都であり近代都市の典型であるロンドンに対して、生命の全体性を培う母体としてスライゴーの反近代的土俗性と神話的風土の強調。⑥英国人に対抗するアイルランド人の独自性の強調。アイルランドの文化的自立性と国家的独立を実現するために有効な手段の模索。アイルランドに自己同定するよりどころとして、文学

による〈ケルト的なもの〉〈古代アイルランド的なもの〉の復興。

初期のイエイツが、このような問題圏のなかで、自分一個の実存的不安を抱えつつ、同時代のアイルランドの政治的・社会的・思想的状況と向き合い、自分の進むべき道を模索していたことが、近年明らかになってきた伝記的事実から、ようやく再評価されるようになった。このシンポジウムでは最近の研究成果をも視野において、3人のパネリストがそれぞれの視点から、形成期の詩人イエイツの問題点を指摘するとともに、中・後期の詩においてさまざまな形で展開される問題点の萌芽が、どのような形で初期の作品に見出されるかを例示した。長谷川弘基氏は、イエイツが詩や劇の習作を重ねながら、真に書くに値する自我のルーツを発見するための長い模索のはてに、“The Lake Isle of Innisfree”を書くことによって、初めて「自らの内部が決して空虚ではなく、自らの固有の声で叙情詩を書くことが可能であるという自信」を得たとして、その画期的な意義を論証した。奥田良二氏は、イエイツ生来の気質の中にある二重性のなかで、特に「夢」と「現実」の双方をつねに詩作と行動において結びつけようとする情熱が、彼の生涯に一貫している生の軌跡であることを指摘し、その最も有力なよりどころであり、指針ともなったのが「詩の言葉」であること、そして年とともに言葉の象徴性が深まったことを強調した。星野恵里子氏は、イエイツ・エリス共編になる『ブレイク作品集』に付された長文の解説を手掛かりにして、彼の牽強付会と言うべきブレイク理解が、当時深く傾倒していた神智学やヘルメス哲学の教説を反映しており、ブレイクの「預言書」は、既成の宗教とは異なる世界観を求めていた彼に近代科学批判のモデルを提供したと言う。いずれも初期のイエイツを考える上で有益な問題点の指摘であったが、先に述べたように、「問題圏」は複雑に入り組んでいるので、なお新たなアプローチによる検討が必要であろう。

詩人イエイツの出発点： Innisfreeまでの道のり

長谷川 弘 基

生前の未発表の作品も含め最初期のイエイツ作品を読み通すとき、ある意味できわめて月並みではあるが、“The Lake Isle of Innisfree”の「重要性」があらためて鮮やかに浮かび上がる。

詩人イエイツには「二重性」というものが当初から宿命のようにつきまといている。アングロ・アイリッシュとしての出自は言うまでもなく、父方の家系に見られる現実志向の気質と母方の家系に見られる夢想的気質との間の、二つの血筋間の正反対ともいえる性格の違い、さらには都市生活（ロンドン・ダブリン）の経験と田舎あるいは海辺（スライゴー）での経験、等々の対照に認められる二重性。加えて興味深いことに、少年イエイツが特に好んだ科目は理科であったという。この事実は、後にイエイツが示す近代科学への反発と好対照をなす。

このような幾重もの「二重性」を内包し、言わば自己発見・自己実現を目指して詩作を始めたイエイツの最初期の詩が、総じて劇的な作品を志向していることは、Browningに代表される当時の時代的傾向を反映しただけだと簡単に済ませられるものではない。1885年前後に書かれた*The Island of Statues*、“The Seeker”、*Mosada*等には、後年のSelf、Anti-selfを想起させるに十分な要素が確かに認められる。さらに、「仮面」や「個性」といった概念が、少年期から青年期にかけてのイエイツにとってすでに重大な主題になっていた。当時のイエイツは、*Autobiographies*（以下Auと略記）の記述に散見されるように、Hamletに対して並々ならぬ関心を示している。

Hamlet was an image of heroic self-possession for the poses of youth and childhood to copy, a combatant of the battle within myself (Au, 47). (強調筆者)

I wished to become self-possessed, to be able to play with hostile minds as Hamlet played, to look in the lion's face, as it were, with unquivering eyelash (Au, 93). (強調筆者)

このような述懐に示されているのは、内面に強烈な葛藤がありながらも、それを隠し通すだけの、没我的なまでに徹底的な「演技性」を獲得したいという強烈な欲望である。自己演出、自己劇化は、爾来一貫してイエイツの際立った特徴となるが、こうした心的傾向の形成に関しては、オスカー・ワイルドからの影響を見逃すわけにはいかない。後年、イエイツはワイルドについて、

I think her son [Oscar Wilde] lived with no self-mockery at all an imaginary life; perpetually performed a play which was in all things opposite of all that he had known in childhood and early youth (Au, 138).
(強調筆者)

と語っている。イエイツがワイルドの中にAnti-selfを生き抜くモデルを見出したことは明らかであり、自己の内面を「仮面」によって隠蔽することを正当化するために、ワイルドのダンディズムを利用したと言っても過言ではあるまい。

けれども、1885年前後、すなわち20歳前後のイエイツに、いったいどのような隠蔽すべき自己があったというのだろうか。むしろ、仮面が必要とされたそもその理由は、自己がないことを隠すため、虚ろな内面を覆い隠すためだったと考えられる。手本と崇めるShelleyにもPaterにも、BlakeにもWildeにもなれない、及ばないと自覚するとき、そしてもちろん父親が体現する近代合理主義的自我にも反発を覚えるとき、イエイツとしては“Lacking sufficient recognized precedent, I must needs find out some reason for all I did.” (Au, 166)と感じたのは当然であったろうし、例えばRichard Ellmannが “[...] he thought of himself as full of weakness, and felt that if she [Maud Gonne] loved him, unaware of his weakness, she would be deceived.” (Yeats: *the Man and the Masks*, 84)、などと批評するのもごく正当であると思われる。確かにイエイツの最初期の作品には、ある種の「弱さ」が共通して感じられる。

“The Lake Isle of Innisfree” に表現された、清冽な水のイメージに象徴される再生・復活の響きは、このような自己の弱さに対する自己嫌悪の克服——ある種の諦め、覚悟、決意の混合——の反映・反響と考えられ、だからこそ、イエイツ自身がこの詩を特別な作品として高く評価したのではなかったのだろうか。確かにこの詩を詳細に検討すれば、それ以前の作品に比べて、イメージは明確な具体性を獲得し (“a small cabin . . . of clay and wattles”, “the bee-loud glade” など)、さらに、自然のイメージの内面化ともいうべき、後年のイエイツを彷彿と

させる技量が示される (“I hear lake water lapping with low sounds by the shore”)。汀のかすかな波音は、思い出が静かに回想され、心の扉を叩き、心中にさざ波を立てることの見事な表象になっている。しかし、何よりも重大なことは、自己の内面が虚ろであると意識し、それゆえに弱さを抱え込まざるを得なかったその虚ろな内面に、実は *Innisfree* が存在していることを詩人イエイツが「発見した」ということである。詩の冒頭で “I will arise and go now, and go to *Innisfree*,” と言わねばならなかった詩人は、最終連ではもはや “go to *Innisfree*” と言う必要を感じていない。なぜなら、

... for always night and day

I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

とあるように、今や *Innisfree* が彼の心の核心に巖として存在していることを、詩人自身が確信したからに他ならない。たとえ詩人がロンドンの雑踏の中にいたとしても、*Innisfree* は常に彼と共に、彼の内部に、存在しているのである。最終行の深く強い響き、とりわけ “deep heart's core” に響く連続した三つの強拍は、決してノスタルジアではなく、覚悟と決意の表れであると理解したい。そしてその決意は、自らの内部が決して空虚ではなく、自らの固有の声で叙情詩を書くことが可能であるという自信の表明でさえあっただろう。だとすれば、後にイエイツ自身がこの作品を “my first lyric with anything in its rhythm of my own music” (*Au*, 153) と評価したのも当然である。このように考えるならば、人里離れた湖に浮かぶ理想郷という、ロマンティシズムに依存しきった作品だとしても、そしてその後イエイツが大きく変貌し続けるにしても、“The Lake Isle of *Innisfree*” はイエイツという詩人の誕生を告げるまさに画期的な作品であったと言える。

初期の詩を貫く象徴と場— 中期・後期の詩へ向かって

奥田良二

イエイツの生涯にわたる詩作の一つの方向性は、初期の詩の中ですでに形成されていた。イエイツの詩には、何度も繰り返される言葉があり、それは何かを表す象徴的な表現にもなっている。時代によって、また詩によって、その象徴する内容は変化することもあるが、彼の詩作の根幹を形成するこの象徴的な言葉は、その多くがすでに初期の詩に見られるものであり、イエイツは終生この初期に発した言葉を心の中で熟成させながら、詩や劇を作り続けたのである。

その中でも「夢」と「バラ」は初期の詩に多く使われている。*Crossways* (1889)の冒頭に“The Song of the Happy Shepherd”があり、この詩は、イエイツが「言葉」こそが牧歌の世界を復活させることができると信じて書いたものである。牧歌の世界にあこがれながら、この詩の冒頭は、それを否定するかのような言葉で始まる。「アルカディアの森は死んだ」というのは、もはや現代社会に牧歌的なものは何もないということであり、科学や合理主義が発達し、昔のことを振りむかなくなった現代社会において、確かにすばらしいものは言葉だけだと言っている。そして夢を見ることによって牧歌的世界は復活できると考える。言葉と夢はつながっていて、夢はすなわち自らの理想を語ることであり、歌い、書くことである。イエイツはもっぱら「書くこと」によって、すなわち言葉によって理想郷を再生しようとする決意を語っており、イエイツの詩の始まりにふさわしい宣言となっている。「夢」は特に最終連の後半に頻繁に見られ、「夢」を見なくなった現代人がイエイツの言う理想の世界に近づくには、唯一「夢」をみることだとしきりに訴えている。これは自分自身に対しても言っていることであり、イエイツ自身、「夢」の実現が困難なことはわかっているながらも、生涯「夢」を追い続け、言葉によってそれを表現し、理想とする世界に社会を少しでも近づけようとする決意がこの部分に強く表れている。ロンドンを始めとする近代社会への憂いや、スペンサーやシェリーを通して垣間見た牧歌的世界へのあこがれは、すでに20歳になるまでにイエイツの中に形成されていたと考えられる。根本的に、「理想を求めて夢を見る」という生涯取り続ける詩作態度は、この第1作目の詩を書いたときにすでに確立されていたと言えよう。

第2詩集*The Rose* (1893)には、タイトルからもわかるように、「バラ」の詩が多く集められている。「バラ」という言葉は1890年代によく使われているが、この「バラ」の意味するものも、生涯を通して詩作上、重要な要素となっている。「バラ」の象徴するものは、1つではなく、アイルランド、愛、永遠の美、真実などであり、個人的にはモード・ゴンであったりする。どれも牧歌的世界や理想的形態につながるものである。バラは永遠のものであり、永遠の美を表しながらも、大地に根付いている。つまり、天上界のものでありながら、同時に地上界のものでもある。本来ならば、天上界にあるのが望ましいのだろうが、イエイツは「時の十字架」にバラをかける。「時の十字架」は地上界であり、現世を表す。また「時の十字架」は永遠とは対極にある状態を指し、時間に縛られる現世を表すとともに、時代の動きに翻弄される人間の歴史性を指す。つまり、社会情勢の変化に翻弄されるアイルランドの姿をも表している。また別の見方をすれば、「時の十字架」は時間と永遠の交差する場であり、そこにかけられたバラは、枯れることのない創造性や美であり、天と地で咲くこのバラの力を、イエイツがこれからアイルランドを歌う上で、必要としていたといえるのである。

場所や背景の変化も、イエイツの初期の詩の中に見られる。*Crossways*では、ギリシアやインドが舞台になって、牧歌的・理想的な世界が夢見られていたが、*The Rose*では、アイルランドが舞台の中心になる。*Crossways*では、アイルランドから離れた所に理想の場を求めたのだろうが、もともと彼の意識の中にはアイルランドが強く存在していた。そして自分自身のアイリッシュネスとイングリッシュネスという二重性からくるアイデンティティの不安は、アイルランドに理想の場を求めることによってしか解消できないという認識を持ったのである。ギリシアやインドは本当の安住の地ではなく、求めるべき場所は、やはりアイルランドなのである。アイルランドは神話や伝説、妖精の話に満ち、自分自身の故郷であり、自らのアイデンティティを確認する場でもあるのだ。ロンドンに住んでいたときに感じた違和感と、イギリス人によってイギリス人としての自らのアイデンティティが否定されたのであれば、アイルランド人としてのアイデンティティを確認できるアイルランドに自己同定し、その土地と現状を描きつつ、そこに理想的なものを夢見るのは当然のことでもある。

文学的にも政治的にも、イエイツは自分自身の自立性のよりどころを求め、かつアイルランドの独立を推進するために、1886年ごろからさまざまな人々や組織と積極的に関わりを持つようになった。たとえば、独立を推進する過激な秘密結社アイルランド共和連合 (*Irish Republican Brotherhood*) への入会、「革命家」

ジョン・オリアリとの出会いと親交、ライマーズ・クラブの結成、国民文学協会の設立、モード・ゴンとの出会い（1889）などである。それらを通じて、イエイツがアイルランドの政治問題に強い関心をいだくようになり、社会活動・芸術活動を精力的に行うようになったのは事実だろう。しかしそれだけでなく、〈アイルランド〉を題材に多く使うようになったのは、すでに詩を書き始める以前から、彼の中に強い願望があったからである。すなわち、アイルランドの国としての独立と、自らのアイデンティティの確立という宿願を、詩を書くことで成就させようとしたのである。

中期から後期にかけて、アイルランド社会の変化や、イエイツ自身の恋愛や失恋、民衆への失望、老いと死への意識など、刻々と変化する現世の時間の経過の中で、詩も変化し、複雑にもなっていった。しかし、初期の詩で見せた理想を追う姿勢は、生涯変わることはなかった。彼はどのような状況にあっても夢を見続けた。このかたくなな姿勢は、すでに初期の詩に見られていたもので、それを初期の詩だけでなく、後期の詩までイエイツは貫き通したのだ。言いかえれば、どのような状況や変化があっても、変わらない信念が彼の中には最初からあったのである。その信念は中期・後期の詩においてもさまざまな形で持続され、少年期・青年期に形成された象徴や場というものを、彼は生涯詩の中で追い求めたのである。

ウィリアム・ブレイクの場合

星野 恵里子

1893年、W. B. YeatsはEdwin Ellisとともに、*The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical*を出版する。この作品の大きな功績の一つに、当時まだその存在を知られていなかったブレイク作品 *The Book of Los* (1794)、*The Book of Ahania* (1795)、*Vala* (1795-1804) を世に送り出したことがあげられる。また、イエイツとエリスがブレイク作品を体系的にまとめるまでは、ブレイクは狂人扱いされており、とくに後期予言書は「意味をなさない」とみなされていた。従って、それらの作品を独自の視点から解説したことには、大いに価値があるといえる。また、*Works*と同年に、その縮小版と言うべき *The Poems of William Blake* をイエイツ単独で出版した。これらのブレイク作品を編纂した当時、イエイツは神智学に傾倒しており、またカバラ・ヘルメス哲学・錬金術等に深い関心を寄せていただけに、ブレイクに影響を与えた思想や思想家として、スウェーデンボリ、ベーメ、パラスケスを重視し、カバラやグノーシス思想などの影響にも言及している。しかし実際には、これらの思想のほかに、ブレイクが生きていた当時流行していたセクト（ランターズなど）の思想がミックスされ、ブレイク独自の思想体系が生まれたと言えるだろう。

*Works*の'Memoir'や*Poems*の'Introduction'において目を引くのは、しばしばブレイクのアイルランド的なルーツが強調されていることである。ブレイクが子供のころから見えないものを見る能力を発揮したのは、アイルランドのルーツによるものであると言う。イエイツは、「この民族的な気分や好み、愛情により、ドイツ人は先見哲学を作り出し、英国人は実証科学を作り出している」と述べ、ブレイクの見えないはずのものを見る能力は、アイルランド的な民族的気分や好みによるものであるとし、またブレイクの科学批判については、ブレイクのイングリッシュネスを否定し、アイリッシュネスに原因があることを強調している点が興味深い。

ブレイクの予言書で扱われている重要なテーマの一つとして、イエイツはimaginationとreasonの対立をあげている。これをZoa（とそのEmanationと呼ばれる女性的流出）に置き換えれば、想像力をつかさどるLosと理性をつかさどる

Urizenの対立であり、Urizen誕生の経緯を描くと同時に、近代科学や物質主義を批判しているのが*The Book of Urizen* (1794)である。また『ユリゼン書』にはグノーシス思想の影響が色濃く現れている。グノーシス思想には、世界は神の善なる被造物ではなく、デミウルゴスという下位の神の被造物であるという考え方があがるが、『ユリゼン書』はまさにデミウルゴス的なユリゼンの世界創造を描いた作品ともいえる。

ブレイクの考える理想郷でもあるEternityに「自己を閉じ込める」「恐怖の影」として出現したユリゼンは、すべてを分割 (divide) し、「計量」 (measure) しながら創造していく。ちなみに「分割」「測量」という用語は、ブレイクにあつては自然科学を象徴し、悪しき創造を意味する。ユリゼンはおごりに駆られて次のように宣言する。「ここで私唯一人が金属の本に英知の秘密を書き込んだ。[...] 一つの命令、一つの喜び、一つの欲望、一つの呪い、一つの重さ、一つの測量、一人の王、一人の神、一つの法。」

ここに、自分こそが唯一の神である、と宣言するグノーシス思想的なデミウルゴスのエピソードが重なってくる。ユリゼンは分割しながら次々に世界を創造するとともに、想像力をつかさどるゾアであるLosからも分離する。「分離」は「分割」「分析」とともに自然科学を象徴する言葉であり、分離後の状態は分離前の状態よりも下方に落ちる特徴を持つ。ユリゼンから分離されたロスもまた、グノーシス思想でいう世界の毒に酩酊・麻痺している状態、すなわち「眠り」の状態に陥る。「創世記」においては、神は七つの段階を経て世界を創造するのに対して、ユリゼンの肉体も七つの段階を経て出来上がるが、一段階経るごとに「陰惨な苦悩」が残る、下向する悪しき創造である。ロスからはEnitharmonという女性的分身が流出する。流出することにより、流出元も流出したのもも、一段階低い状態へ落ちるのが特徴である。これも「下位のものほど後に生じる」というグノーシス思想の観念に通じる。一方、これらの状態を見たEternalsは、自分たちと隔てるために、永遠界と「科学」と呼ばれるようになったユリゼンの被造物との間を遮断すべく幕を張って、「分離」「分裂」に通じる行為を開始する。エニサーモンはロスの子供を妊娠するが、胎児はミミズ→蛇→魚→獣→人間へと変態する。このプロセスは、ダーウィンの進化論を彷彿とさせる。『ユリゼン書』執筆段階では、ダーウィンはまだ生まれていないが、やがて進化論を生み出す背景ができてきた当時の風潮を垣間見ることができよう。

この時点で、永遠界と被造物の世界の遮断は完了し、ロスの想像力をもってしても、本来の状態を見るのが不可能になる。生まれた子供はOrcと名付けられ、

革命を象徴するゾアで、母の愛情を受けることにより父ロスの嫉妬心をあおり、プロメテウスの縛りを受ける。一方ユリゼンは、自分の居場所である洞窟を測量するための道具を作り上げる。次々に誕生するロスとエニサーモンの子供はユリゼンの法を全く無視し、ユリゼンは「土牢のような天」を分割しながら歩き回ると、そのあとから「宗教の網」が広がる。ここから自然科学と同様に、理性から生まれた宗教は誤った宗教であるというブレイク思想がうかがえる。被造物の住人は、六日間肉体や五感が収縮し、七日目に休息をとるが、これもまた逆の創世記である。被造物の都市は、グノーシス思想では物質主義の象徴である「エジプト」と呼ばれるようになり、ユリゼンの息子が兄弟を引き連れエジプトを去る、という描写で作品は終了する。

イエイツ自身はブレイクの『ユリゼン書』を人間神話の象徴ととらえているが、理性の象徴であるユリゼンの悪しき世界創造は、そのまま当時の自然科学批判であり、このようなブレイクの態度がイエイツの自然科学批判に影響を与え、そしてその際に、イエイツがブレイクのvisionaryとしての資質にアイリッシュの「民族的気分や好み」を重ねることで、実証科学的傾向にあるイングリッシュネスをブレイクから取り去ったということが考えられよう。

“The Seeker”を中心に— イエイツ初期詩劇に見る萌芽と可能性

司会・構成 伊 達 恵 理

2009年度大会のテーマ「Yeatsの初期作品」に鑑み、ワークショップのコーディネーター役として、Yeats最初期の劇詩“The Seeker”（1885）を、上演という形態を視野に入れたテーマとして取り上げさせていただいた。その出発点となった理由は、次のようなものである。

Yeatsは詩人として創作を始めるに当たり、劇詩という形式を特に重視していた。“The Seeker”, “The Island of Statues”（1885）といった初期劇詩について言及するとき、当初はpoemと呼ぶことも多かったが、“What is ‘Popular Poetry?’”（1901）では、それらを総称してpastoral playsと呼んでいるし、同時期の“Time and Witch Vivien”（1884）、牧歌劇“The Island of Statues”も、具体的に上演を念頭に置いて着手されている。

中でも“The Seeker”は、短いながら、詩作に対するYeatsの探求者的態度、象徴的手法、ファム・ファタルに魅せられた果ての老いと破滅など、後々の彼の作品に受け継がれる要素が豊富に、しかも緊密に盛り込まれた作品である。にもかかわらず、おそらくこれまで公には上演されたことがなく、最終的にdefinitive editionにも収録されなかった。

タイトルにA Dramatic Poem—in Two Scenesと付されたこの作品を、詩として黙読するか劇として扱うか。その読み方の可能性を、実際に朗読、劇形式などいくつかの上演形態を通して検討することで、Yeats自身の中に詩と劇というジャンルがいかなる形で存在するかを考察する手がかりとならないか。さらに、詩人としての出発点でYeatsが思い描いた作品世界に、彼が望んだ演技者の声と動きを与えて、将来の詩劇に通じる萌芽を見いだせないか。ワークショップは、まさにこのような可能性の模索に適しい場と考えた。

これらの点をパネリスト虎岩、小菅両氏と検討した上で、小菅氏が朗読形式、虎岩氏がリアリスティックな劇形式での上演を試み、伊達が象徴劇形式の上演を行って、“The Seeker”という作品の劇詩としての意義を探ることとなった。

実際の上演形式を模索するに当たり、伊達は特に先に挙げた探索テーマと象徴的要素に着目した。Yeatsは、初期劇詩を、少数の文学愛好家のためのサロンの

な室内劇として想定していたと考えられ、内容的には、後年の象徴主義に通じる反一写実主義的方法の模索が見られる。これは、民衆教化の意図も含めたアイルランド演劇創出を目指したAbbey座等の時代とは異なり、能の手法を取り入れ、再び限られた文学的エリートのために劇作を始めてからの後期作品世界に通じるだろう。アイルランド独自の文学確立の必要性に目覚めて以降のYeatsは、英国的文学伝統、ひいてはギリシャ・ローマの文学伝統からの脱却を目指し、異国趣味、あるいは無国籍的色彩が強い初期の自作牧歌詩劇への嫌悪を表明するようにもなったが、当初のYeats自身の劇評は、ダンスと、特にその雅で格調高い朗唱によって「知と美と静けさ」の世界を生み出す（牧歌）詩劇を、合理主義や科学主義に馴染みやすいヴィクトリア朝メロドラマや笑劇に対抗する、いわば砦と見なしていたことを伺わせる。若きYeatsが、後の能的な象徴主義スタイルによって表現したものと、既存の牧歌劇の形式の中に表現を試みたものには、どのような繋がりがあるのか。

伊達は、“The Seeker”において、Yeatsが朗唱と舞を伴う牧歌劇形式に、探求譚と不可分の儀式性を感じていたと見なし、後期演劇への底流をなす作品と考えて、ギリシア劇、能の影響を意識した仮面を採用、さらに焚き火を四角い赤い布で表現するなど、背景、小道具を最小限に抑えて象徴的な舞台作りを心がけた。また、舞に代わる出演者の配置、登場、退場の儀式的進行と、リアリスティックな演技を避けて抑制された様式的な所作を試みた。そこで明確になったのは、本作品は「探求」というYeats作品における重要モチーフが、主題としてのアイルランド発見以前から抜きがたい志向として存在したことを示し、それが表現方法の問題自体に向き合った瞬間ともなる重要な出発点と見なせるということだ。

放浪の騎士が生涯を犠牲に探し求めた「声」の主が実は醜く老いた魔女であり、魔女が手にした鏡が老騎士自身を映し出す結末に、探求という文学伝統の中でいわば使い尽くされたテーマに手を焼き、創作のごく初期で相手取った「詩」の底知れなさ、独善と自己完結の陥穽に向き合う若い詩人の怖れを解釈することはたやすい。アイルランド詩人は民族の声を反映する「国民詩人」たるべきと考え始めた後のYeats自身にとっても、この騎士の台詞は、あまりにも素朴で個人的な詩作の苦しみの表出と映ったかもしれない。

しかし今回、言葉による解釈に留まらず、牧歌劇に通じる高い様式性と象徴劇の演出を試みたことにより、探求の対象となる「声」が実際の肉声として帯びる反一写実的演技の可能性の広がりとともに、探求譚を構成する詩行自体の中にも、儀式的な身振り、役者の動きを呼び込むリズムと間合いとが備わっているこ

とが実感され、さらに、演劇的な身体を伴うことで実現される反 - 写實的詩劇の豊穡性と、その基盤となるスタイルを暗中模索する若きYeatsの「探求」に手応えが感じられた。

未だドラマたり得ず

小 菅 奎 申

“The Seeker”を演劇の台本テキストとして見た場合、形式的にはいかにも演劇的に構成してあるが、内容的には粗略な部分が目立ち、展開の必然性も希薄で、ドラマとしては不十分な出来栄である。以下、この趣旨に沿って3点ほど指摘し、若干の所見を添える。(このような見方に立っている私は、本作品を演劇的パフォーマンスとして“再現”する考えはなく、単に私訳を朗読するにとどめる。)

何はともあれ、先ず「ドラマ」——無論、演劇的(theatrical)な意味でのドラマ——について一言する。演劇は演じる者(役者)とこれを観る者(観客)とが、特定の空間(通常は劇場)において演じられる、一貫した意匠によって構成された言動(構成に力点を置けばドラマトゥルギー、言動-対話and/or行動-に力点を置けばパフォーマンス)を、特にそれによって創出されるリアリティを共有することである。構成された言動は、所与のコンテクスト(通常、幕明けと同時に与えられている)の只中から新たなコンテクストを紡ぎ出すのであるが、私は、ドラマとはこの新たなコンテクストに孕まれる緊張のことであると解する。——今ここにいる私と本テキストとの関係にあっては、「演じる者」も「観る者」も、更には「特定の空間」も十全な意味で語ることはできず、行動を欠いているため本来のパフォーマンスを考えることもできないので、文字としての言葉(セリフ)、テーマ(ないしモチーフ)、プロットなどから、ドラマトゥルギーを仮想しつつドラマを考察するにとどまる。

本テキストは二場構成になっているが、いわゆる一幕劇である。しかもセリフは僅か81行である。したがって構成はきわめて明快かつ緊密でなければならず、プロットの核心も一気に導入される必要がある。そして、ドラマたろうとすれば、個々のセリフ、あるいは一続きのセリフのやりとりに、プロットとその展開を構成するモメントとしての緊張と必然性が一貫して内蔵されていなければならない。当然ながら、複数のテーマやモチーフを組み合わせると、ドラマの現出にとってはしばしば逆効果になる。

さて、未だドラマたり得ないとする理由の第1は老騎士のセリフにある。第一場と第二場とはその内容もトーンも違い過ぎ、一方が他方を補って全体像を構

成するに至っていない。第一場では、相手が羊飼いだからなのか、いかにも探究と遍歴の騎士といった風情であり、強さと闊達さを見せている。しかし第二場になると、それらは失せてしまい、ほとんど愁訴の繰り返しである。第二場の騎士がドラマの核心たるべく意図されているとすれば、第一場の騎士像がそれを補完しているようには見えない。第一場を核心とみなしても同様である。強いて一貫した解釈を求めるとすれば、騎士道愛のパロディであろうか。

次に、羊飼�퀑 I と III が吹く笛から発せられる叫びの意味が不明なままである。彼らは何かを恐れているが、その恐れが以後の展開の中で受け継がれていない。一見したところ、笛の叫びは老騎士を待ち受けている運命の予兆であり、それを彼らは恐れていると解釈できそうだが、それは彼らの運命ではなく、彼ら自身に係わる恐怖でもない。そもそも彼らは、第一場の末尾では、恐れていたはずのことを退屈しのぎの座興でもあったかのように振舞っている。おそらく、恐怖か退屈しのぎかのどちらかが余計なのである。第二場で実際に老騎士の身に起こっていることは、テキストから判断する限り、幻滅ということであって恐怖の欠片もない。老騎士の幻滅が羊飼�퀑たちの恐怖するところなのであろうか。しかし、なぜ羊飼�퀑たちはそれを恐れる必要があるのだろうか。上で述べたパロディ説を採るとしても、無駄が目立つ。

もう1つ。人の姿（人影）に光が当たって、実は魔女であることがわかるのだが、なぜ魔女である必要があるのか、はっきりしない。人の姿のまま老騎士の愛を拒む（そして老騎士は空しく求愛し続ける）という **alternative** を仮定してみると、醜い女だが声が美しく愛を受け容れる（そして老騎士は幻滅する）という設定では、彼をただの愚か者に見せてしまうだけではないだろうか。緩く構成されたパロディであると考えれば、一応筋は通っているのかもしれないが、一幕劇としてのドラマ性は希薄であると言わざるを得ない。

以上の指摘は、**dramatic poem**たることを意図した本テキストを、あくまでも所与の全体とみなした場合のコメントである。後年の作者が何を考えて再版（全集への収録）を思いとどまったかはわからないが、私としては、「不出来であったからではないか」ということに尽きると考える。無論、たとえ「不出来」ではあっても、イェイツ研究上の価値まで否定するわけにはいかないだろう。その点は私の手に余るので言及は避けたい。ただ、書き手ないし作家（**author**）としてのイェイツに敬意を表するのであれば、本テキストは未完なのではなく、不出来なものとして本人が敢えて再版しなかったということなのであるから、その判断のほうこそ、他のいかなる文献的意義よりも尊重されなければならないだろう

と私は考える。彼がこれを彼の名前で再度発表することを決意したとしても、このテキストのままにしたか、あるいはなんらかの手を加えた後に発表したか、それが知るだろうか？

付言すると、本テキストを、なんらかのドラマトゥルギーに基づいて上演することは可能である。そして、そのパフォーマンスが、ドラマの有無に関わらず、また原テキストの良し悪しに関わらず、演じる者にも観る者にも、新しい経験をもたらす可能性はある。問題は、その新しい経験とイエイツとの関係がつねに蓋然的なものにとどまるだろうということである。

ドラマとしての“The Seeker”

虎 岩 正 純

日本イエイツ協会は、異端審問所でもないし、文学作品一般の名作駄作判別機関でもない。イエイツという存在と彼のひとつひとつの作品との関係、イエイツが生きた時代、彼が通過した世界、彼が見たものなどの中で、彼の作品がどう作者とかかわり、どんな意味を持っていたかを解明する場であろう。

“The Seeker”が、欠点だらけの作品である、とあげつらい排除することは簡単であるが、それだけでは意味がない。当たり前のことながら、これがイエイツの作品であることが、重要な点なのだ。

この作品は、天才イエイツがまだ18, 9歳の青年の最初期の作品で、当然のことながら、完全とは言えない作品である。タイトルに添えられた、A Dramatic Poem in Two Scenesという副題が、私にはとても重要に思えた。だから、まずこれを潤色なしに、舞台の上に載せてみると、なにが見えてくるか、を実行しようと思った。自然主義的に忠実にテキストを肉化してみること。しかし、3人の羊飼ひ、騎士、それに魔女に変身する像、と5人の登場人物がいるのに、発表者は3人しかいないので、テキストを肉化するといっても、初めから、自然主義もなにもないようなものだった。それでも、とにかく実行してみるために、読んでいくと、騎士の前で這いつくばる羊飼ひたち、像の前で這いつくばる騎士、と全体に地面に這いつくばってばかりいて、プロファイルが低すぎる、などの欠陥が見えてくる。それにもかかわらず、イエイツの最初期の作品がどういう意味を持っていたか吟味するにはまずもって、作者の「意図」と「願望」どおりに上演することである。これが私の主張だった。

演劇を上演するということは、舞台の上のにせるものすべてを具体的な存在にすることである。羊飼ひの言葉は田舎訛りのアクセントで、老騎士の言葉はボッシュな標準語にしようとか、森の奥にいる像からでてくる声は抑揚のない人間離れした声にしよう。羊飼ひが吹くfluteは、横笛 (transverse flute) ではなくて、縦笛でなくてはならない。横か縦かで俳優の所作は大きく異なってしまう。老騎士は諸国遍歴の旅をしてきたのだから、馬をどこかに繋いできたに違いない。舞台には遠くの蹄の音、いななきなどが聞こえていて、羊飼ひたちは当然それらを

耳にしていたに相違ない。という具合に具体化していかねばならない。

18, 9の青年と書いたが、思春期の盛りで、エロスの爆発の時で、主人公 Seekerは老人だが、生涯をかけて理想の女性を求めてきた探究者だ。その探究者が声に引かれて、歳月を通り過ぎ、場所を通りすぎ、いまその声の主の前にたどり着こうとしている。

羊飼いの住む世界は「火」と「風」と「土」の支配する乾燥した砂漠に隣接した土地で、退屈な昼の世界である。森も命をはぐくむ場所になっていない。森は悪の象徴の蛇が住み、中に入ったリスは死んでしまうという場所として描かれている。イングランドは燃料と巨船建造のために、世界中の森を切り倒してきた国家で、アイルランドも逃れられなかった。アイルランドからリスが消えてしまうほどまで、森が切られていった歴史のエコーを聴くこともできる。ローマ人たちが森を極端に恐れた、などという話も思い出してもいい。それから、地獄の入口にある「暗い森」 *sélva oscura* なども。

老騎士は四元の「水」を象徴に背負い、羊飼いの世界をただ通過して、夜の世界の中の世界に入っていく。森の中にこそ実体が隠されているという考えは、たとえば、*Dracula* などにもみられ、反植民地主義の象徴としての森と読むこともできる。羊飼いというキリスト教神話のなかで重要な役割をになった人物たちを震撼させながら、素通りしていく態度は、キリスト教に対するイエイツのかすかな不信の表明のようにも受け取れる。

主題はエロスとタナトス。生涯、離れなかった主題である。*femme fatale* などと言いながら、ロマン派詩人たちは男たちの勝手な一方的な心情だけを書いてきた。Figureに 'Men call me Infamy. / I know not what I am.' と言わせて、男たちのご都合で、美女にされたり、聖女にされたり、魔女にされたりしてきた女性の酷薄な存在からの視座を据えることができたのは、*dramatic poem*の成果の一つだろう。青年イエイツはすでに、不完全ながら、*lyric*よりは*dramatic poem*の豊かな可能性をジョイスやT. S.エリオットらとともに信じることができた。エズラ・パウンドの影響で突然モダニストに変身したのではなくて、その可能性を信じていたことがわかる。この作品は、やがて、劇作品を沢山書き、多くの *dialogic poems* を書いた詩人の原点の一つになっている。

この作品と、彼の墓碑銘とを並べてみると、実に興味深い。

Cast a cold Eye
On Life, on Death.

Horseman, pass by!

生死探究の騎士、エロスと死の不思議の探究者イエイツは、その生の始めと終りに類似の言葉で、自分の生涯をカッコでくくって見せた。Horseman, pass by! はこんなところに停滞するな、探究の旅を続けよ、とも読めるではないか。

イエイツ詩における 「発話者を特定するリフレイン」

西谷 茉莉子

本発表では、独白または会話をしている発話者についての情報を伝えるリフレインを「発話者を特定するリフレイン」と定義し、このリフレインが用いられているイエイツの詩作品を考察した。イエイツは、このリフレインを意識的に自作に取り入れ、詩に応じて工夫を加えて用いているように思える。「発話者を特定するリフレイン」が使われているイエイツの詩作品は、私の知る限り、6篇ある。それら全てを論じるのは時間の制約上難しいため、本発表ではそのうち“*Beggar to Beggar Cried*”、“*The Rose Tree*”、“*Three Things*”、“*Crazy Jane on the Day of Judgment*”の4篇を取り上げ、リフレインの機能を中心に比較、考察した。

まずは、「発話者を特定するリフレイン」の初出例と考えられる、“*Beggar to Beggar Cried*”を扱った。この詩では、同じ韻から成る3行の発話の途中に「発話者を特定するリフレイン」(*“Beggar to beggar cried, being frenzy-struck”*)が置かれている。リフレインの行は他の行とは韻を踏まないため、リフレインが発話部分に、同化するのではなく、介入しているということが強く印象づけられる。また、リフレインが発話部分を2対1に分ける位置に置かれていることが、*beggar*の感情をより生き生きと伝えるのに役立っている。それまでのイエイツ詩のリフレインは、連の最後に置かれ、押韻形式に入れられるものが多く、意味やトーンにおいて連の他の部分と連続性のあるものがほとんどであった。しかし、この詩においては、リフレインはより独立した形をとりながら、連の他の部分に働きかけているのである。

“*The Rose Tree*”では、イースター蜂起の指導者であるピアスとコノリーの発話の連が交互に現れる。リフレインはバラッド連の押韻形式に入れられ、各連の2行目において、“*Said Pearse to Connolly*”、“*James Connolly replied*”、“*Said Pearse to Connolly*”と、話者を交互に指し示していく。この詩における「発話者を特定するリフレイン」の用い方は、4年前に書かれた“*Beggar to Beggar Cried*”における用い方と比べ、実験的であるとは言い難い。しかし、それはイエイツの意図したことではないだろうか。伝統的なバラッドがしばしば民衆の英雄を称えることを考え合わせると、この詩における、イースター蜂起の指導者の英雄化と

いうテーマを表現するには、“Beggars to Beggars Cried”のような形式を用いるよりも、バラッドの形式に近づけることが、理に適っていたのであろう。このように、ほぼ同時期において、イエイツは、リフレインの伝統的な用法の効果を認識する一方、リフレインと連の他の部分との間に新たな関係を模索していた。

“Three Things”のリフレインは、2行目 (“*Sang a bone upon the shore*”) で発話者を骨であることを述べ、6行目 (“*A bone wave-whitened and dried in the wind*”) でその発話者の外見の描写を詳しく述べるという二重構造になっている。この詩の発話部分は2組の二行連句として整えられているが、リフレインはそれらの行とは韻を踏んでいない。それによって、リフレインが発話部分に挿入されたり添加されたりしている印象が強められる。そして、6行目のリフレインにおける発話者の詳しい描写は、発話部分の言葉に反応することによって、発話者をからかう効果をもたらしている。

Crazy Jane poems連作の3番目の詩、“Crazy Jane on the Day of Judgment”における「発話者を特定するリフレイン」は、奇数連においては、“*And that is what Jane said.*”、偶数連においては、“*‘That’s certainly the case,’ said he.*”というように、交互に並べられる。この詩は、批評家に様々な解釈を許してきた作品であるが、ジェーンの発話内容から、彼女が聞き手として想定している相手が恋人ジャックであると考えることが最も妥当であるように私には思える。ひとつの解釈として、この詩でジェーンとジャックが会話をしていると想定することは可能であろう。しかし、偶数連のリフレインにおいて、伝達部 (“*said he*”) だけでなく、“*he*”の発話内容までもがリフレインに組み込まれているという独特の形が取られていることに留意した時、この詩で行われているのが、「会話」ではないという可能性があることに気づかされる。つまり、ジェーンはジャックに向けて一方的に語りかけており、リフレイン全体がそれに対する合の手として機能しているとも考えられるのである。このようにして、この詩では、ジェーンが幽霊のジャックと逢引をして会話をしているのか、それとも気狂いジェーンが独白しているのかということが曖昧なままにされている。“*visionary*”であることと“*crazy*”であることの差が紙一重であることは、Crazy Jane poems全体の根幹部分であるが、この詩のリフレインの一風変わった形式は、その根幹部分と密接に関っているとと言える。

本発表では、イエイツが、この「発話者を特定するリフレイン」を、今回挙げた4篇の詩の中で、それぞれ効果的に用いていることを示した。これらの詩から、バラッドのリフレインという伝統的な形式に工夫を加えて用い、自作へと応用していく、イエイツの試行錯誤の痕が窺える。

風の詩学：解きなおす螺旋

石川 隆 士

Yeatsにとって螺旋は彼の神秘主義的思想の核となる修辞である。彼の作品において螺旋は様々な形で表現されるが、本論においては風に焦点をあてた。本発表は、研究テーマ「風の詩学：豎琴と螺旋」の一部をなす。当該研究は、風に関わる修辞のうち、ロマン主義の時代に一世を風靡した「イオリアの豎琴」とイエイツの詩学の中心的シンボルである「螺旋」を2本柱とし、世界の表象のあり方の変遷をたどろうとするものである。特に、シニフィアンとシニフィエの乖離が所与のものとなっている現代批評において、主体と対象とのかかわりは、その対象が何であるかということよりも、その対象をいかに認識しているかが重要なのであって、特に視覚で捉えられない風は、その認識のあり方そのものを前景化するためには絶好の修辞といえる。

「イオリアの豎琴」から「螺旋」への、風にまつわる修辞の変遷は、生命の営みに対する認識の枠組みが「与えられる」ものから「生成するもの」へ推移したことを示す非常に重要な指標と考えられる。「イオリアの豎琴」が体現しているのは、天球の音楽によって表現される照応的宇宙観であり、一方「螺旋」が体現しているのは生々流転を繰り返す生成的宇宙観である。本論ではその生成的宇宙観の重要な要素としての両義性、連続性がYeatsの二重螺旋によって、どのように表現されているかを“Nineteen Hundred and Nineteen”と“Meditations in Time of Civil War”を中心に考察した。

*A Vision*において示されたようにYeatsの螺旋の修辞の特徴は、その逆転して連結させられた二重構造にある。つまり、あるものが構築されていくと同時に解体されていく。そこでは“dreaming back”の概念とまったく同様に、相反する方向性が内的循環を達成しているのだ。結果としてその修辞は、例えば老いが成熟であるといったような森羅万象の両義的な循環を含意することとなり、見かけ上は単なる物理的運動に過ぎないものに生命原理としての深みを与えることになる。しかし、その二重螺旋構造は複雑で、難解である。その二つの螺旋の絡み合いを表現するために、Yeatsは渦巻く風を用いた。

渦巻く風によって示された螺旋は、“Nineteen Hundred and Nineteen”の不穏な

喧騒の中に象徴的に立ち現れる：

Herodias' daughters have returned again,
A sudden blast of dusty wind and after
Thunder of feet, tumult of images,
Their purpose in the labyrinth of the wind;
And should some crazy hand dare touch a daughter
All turn with amorous cries, or angry cries,
According to the wind, for all are blind. (lines 118-24)

この風が何を意味するのかは不定であり、誰が触れるかによって変転する。それは明らかにもう一方の螺旋との関係性においてのみ決定づけられるのだということを表しており、その意味で、この風の螺旋は両義的であり続ける。

その両義性は、“Meditations in Time of Civil War” に散りばめられた “the symbolic rose can break in flower” 等の両義的な修辞と連動している (line 4)。つまり花は咲き誇ると同時に、崩壊への足音がそこに聞こえているのであり、その瞬間にこそ、成熟への螺旋が収束し、衰退へ向かう一方の螺旋が展開し始めるのである。その意味で二つの螺旋は、共存および連続しており、その連続性が両義性と表裏一体となっているのである。

こうしたYeatsの二重螺旋の持つ両義性には、あらゆる事象に対する複眼的視点が含まれており、崩壊はたんなる崩壊ではなく、そこに新たなる生成を孕むこととなり、生成的な世界観の主要な表象のあり方であると考えられる。こうした両義性を論じるにあたり、ウィンダム・ルイス、エズラ・パウンドを中心としたVorticismを引き合いに出し、その解体の志向性を強調したが、当該芸術運動が必ずしもそういう側面ばかりを持っていたわけではないと、本研究発表の司会をしてくださった伊達直之先生からの貴重なご意見を賜った。この点についてはさらに考察を深めたい。伊達先生には改めて感謝を申し上げたい。

研究発表前に行われた、佐野哲郎先生のFoolに関する考察からも、深い教示を得ることとなった。また、フロアからのご質問ご意見に関しても今後の調査研究に大きな示唆を与えていただいた。併せて心よりの感謝を表したい。

*本発表は、平成21年度福原記念英米文学研究助成基金の研究課題「風の詩学：堅琴と螺旋」の研究成果の一部である。同基金からの研究助成に感謝申し上げる。

『幻想録』とイエイツの南イタリア巡歴

萩原真一

Yeats夫妻は1925年1月から2月にかけて、約6週間、シチリア島を皮切りにナポリとローマを巡歴した。シチリア島周遊ではPound夫妻も一部同行している。なぜ詩人は巡歴の目的地として南イタリアを選んだのであろうか。それは1925年版『幻想録』を執筆する上で同地を訪問する必要性を感じていたからである。実際、第3篇「鳩か白鳥か」の末尾には「1925年2月、カプリ島にて脱稿」、第4篇「プルートーンの門」の第2章の末尾には「1925年1月、シラクサーにて脱稿」と付記されていることから推察されるように、詩人は巡歴中、『幻想録』の原稿を常に携えており、特に「鳩か白鳥か」で言及されるビザンチン様式のモザイク壁画を、パレルモやローマの寺院で実地に見学する計画を持っていたと考えられるのだ。とすると、南イタリア巡歴は単なる物見遊山の観光ではなく、『幻想録』完成に向けての「調査旅行”study tour”」の意味合いを強く帯びたものであったと推定される。しかし、このように『幻想録』成立に密接に関わる巡歴であるにもかかわらず、EllmannやJeffares、そして最近ではFosterなどの研究者の評伝を繙いてみても、事実を簡潔に列挙するだけで、巡歴の意義に関して考察のメスを十分に加えているとは必ずしもいえない。そんな中、管見の限り唯一の例外は、R. E. Murphyの研究である。彼は、Yeatsが巡歴中に収集し娘Anneが保存していた80点にのぼる写真・複製画・絵葉書などを詳細に分析した結果、詩人が明確な意図をもって旅程を組んでいたことを明らかにした。そこで本発表では、Murphyの研究に依拠しながら、これまであまり考察の対象とされてこなかった1925年版『幻想録』成立とイエイツの南イタリア巡歴との密接な関係を明らかにすることを目指した。

論及したしたのは次の2点である。ひとつは、3つのシチリア・ロマネスク様式の代表傑作——パレルモのパラティナ礼拝堂、パレルモの南西8キロの地点にあるモンレアーレの大聖堂、およびパレルモの東60キロ程に位置するチェファルの大聖堂——におけるChrist Pantokrator（「宇宙の万能の支配者としてのキリスト」の意）のモザイク画を、Yeatsが意識的に見学・鑑賞し、それらから強い印象を受けている点である。「もし我々がチェファルとモンレアーレ（のモザイク画）

を信用できるならば、Phidias作のZeus像から借用されたであろう、威風堂々たる峻厳さ」という『幻想録』におけるChrist Pantokratorの性格を巡る記述は、詩人が直に実物をくまなく観察して得た印象に基づくものといえるであろう。

もうひとつは、カプリ島滞在中に訪れた「ミトラ教の洞窟」が『幻想録』で果たしている役割についてである（ちなみに、Nietzscheもこの洞窟を訪問し、そこでディオニュソスの秘儀が行われたのではないかと想像している）。Yeatsは「ミトラ教の洞窟」を墓と子宮という両極的な機能を担うトポスとして捉えたが、『幻想録』の中で取り上げたBotticelliの作品《キリスト降誕》における草ぶき屋根でおおわれた「奇妙な洞窟」“that curious cave”にも、ネオ・プラトニズム的な洞窟観を探り当てているのである。

こうして、パレルモ周辺の大聖堂や礼拝堂およびカプリ島の洞窟に焦点を絞り、それらが1925年版『幻想録』の一部といかに密接な関係にあるかを検討してみた。大聖堂と洞窟と聞くと、いかにも両者には何の脈絡もなく、Yeatsは場当たりのに当地を訪問したような印象を受けるが、実はそうではなかった。Yeatsは、様々な先行研究を参照して、①初期キリスト教の教会建築がミトラ教の洞窟よりも遥かに古い太古の洞窟にその起源を有していること、②この太古の洞窟が大聖堂へと発展し、洞窟の天井の壁画がPantokratorを頂く大聖堂の天井画へと発展したこと、これら2点を理解していたのである。Yeatsにあっては、パレルモ周辺の大聖堂、カプリ島の洞窟、ネオ・プラトニズム的な洞窟、Botticelliの「奇妙な洞窟」の4者は、相互に緊密に関連し合っていたのだ。

以上のことから、1925年初頭にYeatsが試みた南イタリア巡歴は、単なる観光目的の物見遊山ではなく、1925年版『幻想録』の一部に密接に関わりがある非常に計画的な「調査旅行」であったことが浮き彫りになったと思われる。

BlakeとNietzscheをつなぐもの： YeatsのJacob Boehme受容について

伊 東 裕 起

W. B. YeatsはNietzscheを読み始めた1902年に“Nietzsche completes Blake and has the same roots”と書いた。しかしなぜ、イエイツはBlakeとNietzscheが“the same roots”を持つと見たのであろうか。この問題を論じるために、まずイエイツはBlakeをどのように受容していたかを確認する必要がある。イエイツは1889年にEdwin EllisとBlakeについての研究を始め、1893年に三巻本(Quaritch版)を出版した。それまでイエイツのBlake受容はJBYが教えたようにラファエル前派的なものであり、Prophetic Booksを精読したことはなかった、という事実がある。イエイツはQuaritch版を編集する際に、Blakeに影響を与えた思想家としてJacob Boehmeを学びつつBlakeを読み解いたのである。BoehmeはBlakeに多大な影響を与えた思想家であり、また二律背反の思想、そしてNietzsche的な「意志」の思想や「意志」の間の闘争の概念を説いた思想家でもある。イエイツのBoehme受容について考察することは彼のBlake受容とNietzsche受容について考察することでもあり、彼の独自の思想体系であるA Visionの思想圏について考察することでもある。本発表ではイエイツが参考にした解説書のBoehme解釈に着目しYeatsのBoehme思想の受容について論じた。

Boehmeは否定神学者として「無底」(Ungrund)からの神の自己創造、「鏡」と神の自己認識、そして「想像」(Imagination)による世界の創造を論じた。そして自然界のすべてを相反する力の戦いの場と見なし、「意志」の間の闘争という概念を提唱した。彼の思想は神秘主義と大まかに括られがちだが、ヘーゲルからは「ドイツ初の哲学者」と称えられ、その二律背反と闘争の哲学はヘーゲル型弁証法の祖とも評されるものである。しかし彼の文章は難解であり、読者や注釈者によって解釈が分かれる思想家でもある。よって、イエイツがどのようなBoehme注釈書を用いたのか注意する必要がある。

本発表ではイエイツが用いた注釈書のうち最も早い時期に読んだHans Lassen Martensenの*Jacob Boehme: His Life and Teaching, or Studies in Theosophy* (Ger. 1882; Eng. 1885)に着目した。Martensenはキルケゴールの論敵として知られるが、同時にヘーゲル派哲学者および神秘家として知られる。彼は聖職者でありな

がら本書の中で、ルシファーの反逆を poetic な “Titanic thought” であるとし、subjective な欲望を生命として肯定している。そして Boehme 思想における二律背反の考え方を重視し、それを “Wheel of Becoming” と呼んだ。彼はそれを Hegel の dialectic、Kant の antimony、Heraclitus の「消えざる火」、エゼキエルのケルビム、そして Schopenhauer の「意志」の思想を引き合いに出しながら論じた。彼は Nietzsche について直接言及していないが、Heraclitus から Schopenhauer に至る思想圏は Nietzsche の思想圏と重なる部分が大い。イエイツは Martensen の Boehme 注釈書を用いることにより Boehme を受容し、Blake を読み解き、そして Nietzsche 受容の準備をしていたと言える。

1902年にイエイツは Nietzsche と出会い、ツァラトゥストラ的人物を主人公とした戯曲、*Where There Is Nothing* を書き上げた。*Where There Is Nothing* の主人公は裕福な中産階級出身の人間と設定されていたが、その戯曲の改作 *The Unicorn from the Stars* (1908) において主人公は Boehme 的幻視者に変更された。その主人公の言葉 “where there is nothing, there is God” とは、「意志」のみがある深み「無底」であり、そこでは「想像」による「創造」が行われるところのものであると解釈できる。イエイツのこの言葉はそのようなものへの信仰、「生成」する力としての神の力、「想像」(Imagination) の力への信仰告白であった、ということができる。そしてそれこそが、Blake と Nietzsche をつなぐ Boehme の思想の中核でありイエイツが述べた二人の “the same roots” ということができる。

「土掘り」としての詩—再考

“The Tollund Man”と“Punishment”における距離感の解消

河田優子

Seamus Heaneyのbog poemsと呼ばれる詩群に含まれる“The Tollund Man”と“Punishment”は、古代ケルトから続く歴史の中に北アイルランドの政治的苦難を綴った詩だが、最終連を巡っては議論百出、「詩人の苦しい立場を描ききったものだ」、「詩人の態度がambivalentである」「当時のアルスターの状況に対し詩人は距離を置いている」等々、様々な解釈が試みられてきた。本発表は、両作品におけるケルトの描写に焦点を当て、暴力に対する詩人の能動的な態度を考察したものである。

“The Tollund Man”の最終連で、詩人は豊穡の儀式が行われた古代ケルト時代のユトランドと、殺戮が行われている北アイルランドを重ね合わせて“home”と呼んでいる。この詩人のイマジネーションの中に現れた“home”は、今まで論じられてきたような文化を超えたhomeであるのはもちろんのこと、アイルランドを育んだ精神文化の故郷(home)とも読み取ることができる。精神を養う場としての“home”を詩の中に浮かび上がらせているのは、食物と植物のイメージを伴って描写されている地母神とトルンド人の結婚の儀式である。トルンド人を飲み込む沼は生命の糧を生み出す「大釜(cauldron)」に喩えられ、女神の官能は“juice”(ラテン語の語源では、「薄い澄んだスープ、汁」を意味する)一語で表現されている。生贄として沼に沈められるトルンド人の描写は豌豆や木の実を彷彿とさせ、食材として大釜に投げ入れられるそのイメージは、儀式に際して彼が食した粥にも重ねられている。詩人がトルンド人に呼びかける“Bridegroom to the Goddess”という一節にも食物と植物のイメージが重ねあわされているのではないかと。“bride”と“groom”からなる“bridegroom”という語は、トルンド人が女神の「男、従僕(groom)」であることを示しつつ、“groom”の語源“grow”を想起させ、植物的生長や成育のイメージを喚起するように思われるからだ。また、“bride”の原義は一説には「料理をする人」と言われており、この一節は、女神への供物・女神の大釜が作り出す食べ物であると同時に、その身を賭して古代と現代のアイルランドの精神を養う者としてのトルンド人を暗示しているように思う。また、この詩の第一連と最終連はキリスト教的聖地巡礼のイ

メージを彷彿とさせるが、そこには件の“home”で女神の力の転換を図り、暴力を昇華させようとする詩人の姿勢が描きこまれているのではないだろうか。

“Punishment”では、「姦通」を軸にして、古代ケルトの少女と現代史を生きるカトリックの女たちが歌われている。カトリックの女たちは、英国人兵士と恋仲になったという理由で罰せられるのだが、その姿を伝える詩人は、密かに性的快楽を覚えつつも、見せしめの女たちに“scapegoats”と呼びかけ、「沈黙の石」(ヨハネの福音書第八章)を投げつける己が行為を自覚している。この詩は、語り手である詩人が「のぞき魔」でもある語り手自身をpunishする仕掛けでもあるのだ。“The Tollund Man”が、大地の女神との結婚という(性的にも)強い結びつきを通して、詩人と暴力の犠牲者との距離を解消し、一体感や連続性を表現したように、“Punishment”にもまた、古代ケルトの少女やカトリック信者の女性との身体的一体感(「私の首筋にぐいとかかる綱の力を感じる」という一節を参照のこと)を通して、北アイルランドの歴史に刻まれた暴力をわが身に引き受けんとする詩人の決意が歌い込まれている。

このように二篇の詩には、暴力に対して能動的に関わろうとする語り手が登場する。これらの詩は、過去との密接な連続性を模索した「土掘り」の詩想に連なるもので、その意識を凝縮したbog poemsのメッセージとして、その詩想を集約する詩として読み解くことができるのではないだろうか。

Ryoji Okuda, *Decoding Paul Muldoon: Poetics and Politics.*
Yokohama: Shumpusha Publishing, 2009, 166pp.

羽 矢 謙 一

まず奥田君によるマルドゥーン詩の解説の一例を紹介する。ここにあげるのは「右腕」と題する詩である。

この詩はマルドゥーンと思われる語り手が3歳のころの思い出を語ったものだ。彼の家は菓子屋をやっていた。幼い語り手は店先の売れ残りの飴を取ろうとしてガラスの壺に右手を突っこんだが、手が抜けなくなった。そこから語り手の思いは、自分の家があったエグリッシュという村の名前に移る。その名前のいわれをあのころ教えてくれる人がいたら、右腕をくれてやってもよかったぐらい、すっきりした気持ちになったことだろう。だが今、成人した彼には村の名前のいわれが分かっているのだ。それほどこの名前が今まで引っかかっていたのだ。

1825年から1841年までのあいだに、イギリス政府陸地測量部が組織され、アイルランドの地名にはもともとその土地固有の起源を持った名前があったのに、彼らはそれを強制的に「英語化」して変えていった。マルドゥーンの故郷の村の名はもともとは「エグリッシュ」(Eaglais)というアイルランド語の教会を意味することばだった。それをイギリス政府陸地測量部が嫌って、どちらも教会を意味する英語の「エククレージア」(ecclesia)とフランス語の「エグリーズ」(église)とのあいだに力づくで「割りこませた」のが「エグリッシュ」(Eglish)という、それ自体は何の意味もないことばであった。それなのにイギリス政府は語り手の故郷の村にこの名前をおしつけたのだ。だが語り手がそこに生まれ、育ったあいだに知っていた故郷の村は「ステンドグラスの円天井」をいただく美しい「教会」だった。語り手は今、そのことを悔しげに語っているのだ。「地名は変えられたけれど空は誰のものでもなく、誰にも勝手に名前をつけられなかった以上、空は変わりようはなかったのだ」と奥田君は解釈している。

だが、語り手の右腕の袖口にはまだガラスの破片がまつわりついている (“sleeved in glass”)。この部分の奥田君の解釈はこうだ。ガラスは語り手がそれまで大事にしてきた「無邪気さ」を象徴するものだった。だが村の名前の真実が分かった以上、彼は自分の「無邪気さ」を捨てなければならぬと決意する。ガラスは徹底的にこわさなければならぬ。だが奥田君の解釈はもう一つ試みられている。語

り手の右腕にまつわりついたものは、「ことばの連想」の鎖の中で「イギリス」の破片とも読めるのではないか（“sleeved in English”）。つまり、北アイルランドは、まだ「イギリス」から完全に解放されてはいない。「イギリス」はもっとこわさねばならないものをアイルランドに残している。たしかにこういう読みをすると、マルドゥーンがここで北アイルランド詩人としての自分の使命を明確に宣言しているような気がする。

奥田君によれば、マルドゥーンはその土地が英国によって支配されているという、ただそれだけの理由で、自分の故郷を愛することができないのだと言う。もっとはっきり言えば、マルドゥーンにとって、「祖国」アイルランドは失われたということだ。だがそれにもかかわらず、彼が自分の「祖国」を「再建」したいと思う最大の拠り所は家族であり、友だちであり、そこに生きる共同生活者としての村人たちであり、そしてそこにある、みんなと共有する歴史であり、神話であり、民間伝承である。奥田君はマルドゥーンの詩を「郷愁の詩」と呼ぶ。それは失われた故郷を慕う詩という意味だと思う。マルドゥーンの「郷愁」の詩の根子にあるものは両親の喪失の悲しみであり、それがそのままアイルランド喪失の悲しみにつながっている。奥田君がマルドゥーンの故郷を思う詩がノスタルジックであるばかりでなく、政治的でもあると言うのはその意味であろう。それはこういうふうになりたいと思う。他国に支配されてきた民族の悲しみ、それは古い時代からあったアイルランド民族の文化や伝統や国土の美が失われてゆくことへの悲しみである。マルドゥーンの愛した両親が生きていたときのアイルランドには彼にとって、そういう良きものがまだ少しは残っていたに違いない。そういうアイルランドを取り返したいというマルドゥーンの思いに、奥田君は注目しているのだ。

マルドゥーンの両親の名前はパトリックとブリジッドであった。これは両親の名前であると同時に、アイルランドの守護神の名前でもある。マルドゥーンの中には、自分の両親はアイルランドの民衆とアイルランドを代表しているという思いがあるのだ。だから彼が詩作の中で両親のことを書くとき、それはアイルランドの民衆とアイルランドについて書くことでもあるのだ。こうして「彼の郷愁は根深いところで彼の両親と、パトリックとブリジッド（両親と二人の聖者）が生きたアイルランドを失った悲しみから出てくるものであり、彼の存在の中核にはつねに北アイルランドに生きる『役に立たない』民衆に心を寄せているのだ」と奥田君は結ぶ。このばあい「役に立たない」ということばはマルドゥーンの2002年出版の詩集に収められた「郷愁」と題する一篇の詩から奥田君が採ったことば

だと思う。この詩の中でマルドゥーンは両親が生きていたころの彼らのことを思い返しているのである。彼の父も母も共に、つまらぬことで大きわざするくせに、自分のことばがきちんとした意見と受けとられるようなときには、仕返しをおそれてそれを絶対に放棄するくらい「役に立たない」農民の夫婦だった。しかしそのマルドゥーンも、自分の中にも両親ゆずりの性格があって、「役に立たない」人間であることを自覚している。むしろそういう生き方への傾斜をよしとしていたのではなかったろうか。

マルドゥーンの豊かな想像力からほかではみられないような技巧上の特徴あるさまざまな工夫が生み出され、マルドゥーンはそれらを自由に駆使して詩を生み出してゆく。

マルドゥーンの詩にはさまざまな工夫の網が被せられていて、マルドゥーンの「彼自身の声」が聞こえないという批判がこれまでもあった。しかし奥田君はそういう批判を断然否定している。自分のありようを晦らます詩人は、むしろマルドゥーンの側から非難さるべき凡庸な詩人の方である。マルドゥーンは自分が本当に語りたいことをあくまでも自由に、自分の声で語ることを決意している詩人である。奥田君はそう言いたいのだと思う。

奥田君がマルドゥーンの想像力について語る中で、特に強い印象を覚える発言がある。それは詩を読むに当たって必要なのは読者自身の想像力の参加ということである。詩人の想像力と読者の想像力が協力するとき、マルドゥーンの詩は本当に生まれると言えるのである。マルドゥーンの詩の読者は、マルドゥーンに匹敵する想像力を持っていなければならない。読者は自身の想像力を傾けてマルドゥーンの詩を読み、マルドゥーンの想像力に追いつき、今読んでいるマルドゥーンの詩に関連した歴史や政治のことまで学び知ったときに、マルドゥーンの「真意」が分かるのである。つまりそのときはじめて読者はマルドゥーンの「彼自身の声」にたどり着き、その声をはっきり聞くことができるのだ。

だが奥田君によれば、マルドゥーンは何重もの「拘束衣」を着せられている詩人である。その「拘束衣」とは、北と南のアイルランド共和国の二つのアイルランドの境界線、プロテスタントとカトリックの根深い反目、ゲール語と呼ばれる古いアイルランドのことばの枝に「接ぎ木」されたアイルランドの英語、英詩の伝統などなどである。マルドゥーンの「彼自身の声」が公然と北アイルランドの社会に出ることを北アイルランド政権もイギリス政府もどんなにか恐れていることだろう。彼らからの脅しや圧力とマルドゥーンはつねに戦わねばならない。その戦いの武器はマルドゥーンにとっては彼の想像力をおいてほかにはなかったの

だ。

それにしても、マルドゥーンがいつも社会に向かって公然と語りたいと決意している詩人であるにもかかわらず、彼自身はなかなか詩作の表面に「正体」を現さないのはなぜだろう。北アイルランドでは詩人が自分の「意見」を公然と語ることは身の危険を招くという恐れもたしかにその一つの理由であったろう。だが奥田君は、マルドゥーンのばあい、それだけの理由ではないだろうと言う。おそらくマルドゥーンは最初から自分の「意見」を読者に押しつけることを好まないのだ。彼は読者に自分の詩についてその「多様な解釈の可能性」を与えるのである。読者もまたマルドゥーンと同様、自分自身の想像力を駆使してマルドゥーンの詩の多様な解釈を試み、さいごにマルドゥーンの「正体」を「発見」するにいたるのである。「マルドゥーンにとって詩を書くということは、たえず自分の正体を確認し、自分の想像力と鋭敏な感覚を読者と分かち合うことによって読者に自分の正体と詩的戦略を認めてもらうことである」と奥田君は結論として語っている。マルドゥーンが1篇の詩を書くことによって自分が本当に世に訴えなかったことを「発見」したことを自身で確認し、同時に読者の側でも、マルドゥーンの「正体」を「発見」することができたとき、そこに本当のマルドゥーンの詩が「生まれた」のである。つくられたのではなくて、生まれたのである。

本書の中でマルドゥーンの初期から現在までに出版された詩集の順に従って奥田君は論考を進めているが、その時期その時期の代表的な詩篇を取りあげて引用し、きわめて明快な解説を付けている。おかげで、ほくたちとマルドゥーンの距離が一段と近くなった。

アイルランド文学研究書誌 2009.10～2010.9

〈研究書・翻訳〉

W.B.Yeats

中林 孝雄 訳

『W.B. イェイツ詩集『螺旋階段とその他の詩』』（角川学芸出版） 2010. 8

萩原 真一

『イェイツ：自己生成する詩人』（慶應義塾大学教養研究センター選書）

2010. 3

Samuel Beckett

田尻 芳樹

『ベケットとその仲間たち』（論創社） 2009.12

Seamus Heaney

村田 辰夫、坂本 完春、杉野 徹、薬師川虹一 訳

シェイマス・ヒーニー『郊外線と環状線』（国文社） 2010. 5

小沢 茂 訳

ニール・コーコラン『シェイマス・ヒーニーの詩』（国文社） 2009.12

Lafcadio Hearn

池田 雅之

『ラフカディオ・ハーンの日本』（角川選書；461）（角川学芸出版） 2009.12

高瀬 彰典

『小泉八雲の世界』（島根大学ラフカディオ・ハーン研究会） 2009.12

平川 祐弘、牧野 陽子

『講座小泉八雲』2（新曜社） 2009.11

James Joyce

小島 基洋

『ジョイス探検』(MINERVA歴史・文化ライブラリー17) (ミネルヴァ書房)

2010. 7

丸谷 オー 訳

ジェイムズ・ジョイス『若い藝術家の肖像』(集英社)

2009.10

Oscar Wilde

日高 真帆

第3部「オスカー・ワイルド」門野泉編著, 丸橋良雄, 日高真帆著『英国

演劇の真髓—ユーモア・ウィット・エキセントリシティ』(英光社) 2010. 1

そ の 他

池田 寛子 訳

ヌーラ・ニゴーノル『ヌーラ・ニゴーノル詩集』(新・世界現代詩文庫)

2010. 6

栩木 伸明

『声色つかいの詩人たち』(みすず書房)

2010. 4

日下 隆平、藤居亜矢子 訳

ジョン・バトラー・イエイツ『アイルランドとアメリカからのエッセイ』

『英米評論』vol.24 (桃山学院大学総合研究所) pp.339-363

2010. 3

要田 圭治、大嶋 浩、田中 孝信 編

『英文学の地平：テキスト・人間・文化：植木研介先生退職記念論文集』

(音羽書房鶴見書店)

2009.11

城 眞一、吉川 信 編

『プラハとダブリン』(日本独文学会研究叢書66号) (日本独文学会) 2009.10

<研究論文>

W.B.Yeats

上西麻衣子

“William Butler Yeats’s Poetry: Yeats’s Eternal Devotion to Maud Gonne and to Irish Nationalism”

『桜美林レビュー』 vol.33 (桜美林大学英文学会) pp.27-42 2010. 3

日下 隆平

「肖像画家と詩人—JBYとYeats」

『英米評論』 vol.24 (桃山学院大学英語英米文学会) pp.93-114 2010. 3

久保田重芳

「W. B. イェイツと戦争詩」

『人文学部紀要』 vol.30 (神戸学院大学人文学部) pp.1-21 2010. 3

竹内 恵子

W・B・Yeatsの*The Wind among the Reeds*における恋愛詩を読む—
世紀末ファム・ファタル表象を中心に」

『千里山文学論集』 vol.83 (関西大学大学院文学研究科) pp.1-16 2010. 3

西谷茉莉子

“The Art of the Refrain in Yeats’s Late Poetry: ‘Colonel Martin’ and
‘The Wild Old Wicked Man’ ”

『関西英文学研究』 (日本英文学会関西支部) vol.3 pp.119-138 2009.12

水野 太朗

「日夏耿之介の翻訳の方法とその変遷—W・B・イェーツの
詩作品を中心に」

『超域文化科学紀要』 vol.14 (東京大学大学院総合文化研究科) pp.186-172
2009.11

門脇 正典

“The Significance of the Cuchulain Plays for W. B. Yeats”

『英米文学語学研究会論集』 vol.13 (英米文学語学研究会) pp.17-26 2009

Samuel Beckett

井上 善幸

「The Idea of Nature in Beckett's *The Lost Ones*」

『明治大学教養論集』vol.454 (通号) (明治大学教養論集刊行会) pp.1-13

2010. 3

垣口 由香

「声のための創作—サミュエル・ベケットの「声」と「聞くこと」」

『言語文化研究』vol.9 (静岡県立大学短期大学部静岡言語文化学会) pp.1-13

2010. 3

深谷 公宣

「ミュージック・ホール、モダニズム、映画—T・S・エリオットとサミュエル・ベケットにおける神話とポピュラー文化」

『Geibun』vol.4 (富山大学芸術文化学部) pp.130-144

2010. 2

片岡 務

「『無』とは何か—『ワット』の世界」

『釧路工業高等専門学校紀要』vol.43 (釧路工業高等専門学校) pp.61-66

2009.12

川島 健

「廃墟の存在論—サン・ローのサミュエル・ベケット」

『英文学研究』vol.86 (日本英文学会) pp.1-16

2009.11

対馬美千子

「ベケット作品における痛みと表象の問題」

『論叢』vol.3 (筑波大学人文社会科学研究所現代語・現代文化専攻) pp.1-24

2009.10

Seamus Heaney

小沢 茂

「『違いをともに生きる』ために—シェイマス・ヒーニーの民族的アイデンティティ」

『愛知淑徳大学論集 コミュニケーション学部・心理学研究科篇』vol.10

(愛知淑徳大学コミュニケーション学部論集編集委員会) pp.71-82 2010

高市順一郎

- 「イギリス詩1970年以降とシェイマス・ヒーニー」
『桜美林レビュー』 vol.33 (桜美林大学英文学会) pp.227-250 2010. 3

Lafcadio Hearn

岩井 洋

- 「L. ハーンの世界感覚と近代的視覚の問題—日本の自然観研究の観点から」
『酪農学園大学紀要 人文・社会科学編』 vol.34(2) (酪農学園大学,
酪農学園大学短期大学部) pp.89-94 2010. 4

伊藤 勳

- 「唯美主義者 ラフカディオ・ハーン」
『公評』 vol.47(2) (公評社) pp.108-113 2010. 3

伊野家伸一

- 「ラフカディオ・ハーンにみるSF的世界とその要素」
『Persica (Journal of the English Literary Society of Okayama)』 vol.37
(岡山英文学会) pp.45-58 2010. 3

孫 恵仁

- 「シンシナティにおけるスクープ記者時代のラフカディオ・ハーン—
犯罪記事の表現手法をめぐって」
『国際文化研究』 vol.16 (東北大学国際文化学会) pp.177-189 2010. 3

張 瑾

- 「ラフカディオ・ハーンと西洋文明」
『桜美林国際学論集』 vol.14 (桜美林大学大学院) pp.99-112 2009.12

森 健太郎

- 「ラフカディオ・ハーンのエーテルについて」
『異文化研究』 (国際異文化学会) vol.6, pp.41-60 2009.11

James Joyce

小林 広直

- 「James Joyce *Ulysses*に見るStephen Dedalusと歴史について」
『ほらいずん』 vol.42 (早稲田大学英米文学研究会) pp.1-15 2010. 3

大島由紀夫

「ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』—第16挿話「エウマイオス」の語り手」

『東京海洋大学研究報告』 vol.6 (東京海洋大学) pp.25-32 2010. 2

平良 勝明

“Diversive Narrative Possibilities within the Presuppositional Gestalt of *Ulysses*” (「*Ulysses*における内面・外面事象と全体的narrativeとの関係」)

『琉球大学教育学部紀要』 vol.76 (琉球大学教育学部図書紀要委員会) pp.127-156 2010. 2

梅津 義宣

「空白と麻痺—James Joyceの“A Little Cloud” (*Dubliners*) への考察」

『尚綱学院大学紀要』 vol.58 (尚綱学院大学「紀要」編集委員会) pp.15-24 2009.12

小島 基洋

「消えたウイスキー、フィーニックス公園、あるいはダフィー氏の胆汁—ジェイムズ・ジョイス「痛ましい事件」(“A painful case”)を読む」

『エール』 vol.29 (日本アイルランド協会) pp.58-72 2009.12

高神 信一

「20世紀はじめのダブリン—ジェイムズ・ジョイスとダブリンの階級社会」

『エール』 vol.29 (日本アイルランド協会) pp.35-57 2009.12

結城 英雄

「ジョイスの時代のダブリン (8)」

『法政大学文学部紀要』 vol.59 (法政大学文学部) pp.1-14 2009.10

Oscar Wilde

Gruber, Annette

“Oscar Wilde, ‘The birthday of the Infanta’: the Death of the Pastoral”

『和洋女子大学英文学会誌』 vol.44 (和洋女子大学英文学会) pp.53-69 2010. 3

菊池せつ子

「オスカー・ワイルド『サロメ』試論」

『武蔵丘短期大学紀要』 vol.17 (武蔵丘短期大学図書委員会紀要分科会)

pp.1-14 2010. 3

小林 修典

「オスカー・ワイルドの「王女の誕生日」—解釈と批評」

『キリスト教文化研究所年報』vol.32（ノートルダム清心女子大学
キリスト教文化研究所）pp.1-32

2010. 3

田中 裕介

“The Premature Burial of Liberalism: Inadequate Fetishists in Oscar Wilde’s
The Picture of Dorian Gray”

『人文・自然研究』vol.4（一橋大学大学教育研究開発センター）pp.243-265

2010. 3

向井 秀忠

「「幸福な王子」における二つの世界と高い壁—オスカー・ワイルドの
描くパラレル・ワールド」

『フェリス女学院大学文学部紀要』vol.45（フェリス女学院大学
文学部紀要委員会）pp.193-216

2010. 3

森 彩香

「美しい肖像画—Oscar Wildeの1891年における審美主義」

『名古屋大学人文科学研究』vol.39（名古屋大学大学院文学研究科院生・
研究生自治会）pp.55-59

2010. 3

佐々井 啓、澤井 勇、富士川義之

「シンポジウム オスカー・ワイルドと演劇」

『実践英文学』vol.62（実践英文学会）pp.45-104

2010. 2

佐久間 桃

「「装い」の向こう—オスカー・ワイルド『サロメ』」

『文芸研究』vol.111（明治大学文芸研究会）pp.131-138

2010

そ の 他

Connolly, Martin

“Paul Gregean, Irish Poet (1876-1945) : A Neglected Figure from the World
of AE, Yeats, and Joyce”

『鶴見大学紀要第2部・外国語・外国文学編』vol.47（鶴見大学）pp.17-33

2010. 3

日本イエイツ協会第45回大会プログラム

2009年9月26日(土)・27日(日)

会場：東北大学文学部第二講義室

◆第1日 9月26日(土曜日)

9:30~10:30 受付

10:30~11:00 挨拶

日本イエイツ協会会長 松村 賢一 氏
東北大学大学院文学研究科 英文学専修 主任教授
大河内 昌 氏
アイルランド大使 Brendan Scannell 氏
司会 小堀 隆司 氏

11:00~12:10 講演

日本イエイツ協会の歴史とヴィジョン 佐野 哲郎 氏
司会 真鍋 晶子 氏

12:00~13:00 昼食

総会 司会 笹尾 純治 氏

13:00~14:30 研究発表

イエイツ詩における「発話者を特定するリフレイン」
西谷茉莉子 氏
風の詩学：解きなおす螺旋 石川 隆士 氏
『幻想録』とイエイツの南イタリア巡歴 萩原 真一 氏
司会 伊達 直之 氏

14:30~17:30 シンポジウム

「初期のイエイツー形成期の詩人をめぐって」
司会・構成 松田 誠思 氏
長谷川弘基 氏
奥田 良二 氏
星野恵理子 氏

18:00~20:00 懇親会(会場 文系厚生施設)

司会 岩田 美喜 氏

◆第2日 9月27日(日曜日)

10:30~12:00 研究発表

BlakeとNietzscheをつなぐもの:YeatsのJacob Boehme受容について

伊東 裕起 氏

「土掘りとしての詩」再考

河田 優子 氏

The Dreaming of the Bones の表象構造について

佐藤 容子 氏

司会 荒木 映子 氏

12:00~13:00 昼食

13:00~16:00 ワークショップ

「“The Seeker”を中心に—イエイツ初期詩劇に見る萌芽と可能性」

司会・構成 伊達 恵理 氏

小菅 奎申 氏

虎岩 正純 氏

16:00 閉会の辞

羽矢 謙一 氏

編集後記

今号もようやく発行のはこびとなった。けっして腕が良いとは言えない編集長のもとで学術誌がひとつ形になるのは、ひとえに関わった方々のご協力のおかげである。

ご多用中みなそれぞれに厳しい日程をこなして担当分を仕上げてください。とりわけ、昨年度大会の講演者である佐野哲郎氏、書評をお願いした羽矢謙一氏、書誌を作成して下さった岩田美喜氏、西谷茉莉子氏には、ご負担をおかけした。今一度この場を借りてお礼を申し上げたい。なお、書誌は、前号まで長い間、藤田佳也氏、内田有紀氏のご精励の賜物であった。おふたりにも改めて感謝申し上げます。

今回、投稿論文が4本あった。うち1本のみが採用となったが、あとの3本が著にも棒にもかからないものであったわけではない。投稿者にお届けした編集委員会からのコメントをわずかなスペースにまとめると少なからず歪みが生じる。しかし、それを敢えてするならば、要するに、見るべきものがあったが、論拠とするに足る考察の少なさ、また、資料の偏りが、期限までには修正不可能と判断されたのである。また、論証の過程において主題の捉え方が大きくなりすぎるきらいがあるが、その点修正できるならば採用可とされた論文も、実は、あった。こちらは残念ながら修正を辞退された。拒絶ではなく辞退であり、その意思を伝える通信文は非常に謙虚なものだったと付言しておきたい。

論文として投稿された場合、どうしても結構を厳しく見てしまう。確かな提題、確かな方法、確かな論証手順。結論部に対しては、論文の選考にあたる者よりは読者が判断すべきであろうという考えから、それほど批判的にはならない。しかし、全体に論文の要件を慎重にチェックするのは、査読選考の公平性を保つ点でも重要であり、譲れない部分なのである。

だから、研究ノートをぜひ活用して欲しい。研究ノートは、けっして落選論文の要旨ではない。論文としての要件を満たしていなくても、共有する価値がある問題や新たな資料があれば、どんどん出して欲しいと願う。その点、今号に研究ノートの投稿が1本もなかったのは残念であった。

投稿者、執筆者、事務局、印刷所も含めて、関係の方々のご尽力があつてはじめてこの一冊が世に出る。このことを最後にもう一度、編集委員会の一員として感謝とともに記しておきたい。

(谷川冬二)

『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注を含めて40枚以内（必ず300語程度の英文シノプシスを添える）、研究ノート（公募によるものと審査の結果、研究ノートに相応しいと判定された投稿論文のうち、本人の同意をえたもの）は10枚以内、書評は5～10枚以内とし、大会におけるシンポジウム、ワークショップ、研究発表の報告は5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、論文は注を含めて6,000語以内とする。英文シノプシスは不要。
- 4) 原稿はすべて、E-mail添付か、Windows OS上で作動するパソコンで使用可能なようにフォーマットしたフロッピーディスクまたは相当の媒体により、電子ファイルとして提出する。原稿の保存は、MS-WORD形式、一太郎形式またはRTF（リッチ・テキスト・ファイル）形式で行ない、プリントアウトした原稿2部を必ず別途送付するものとする。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】 2007年（平成19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。

THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

CONSTITUTION

- 1 . The Society is to be called THE YEATS SOCIETY OF JAPAN.
- 2 . It has as its objects the promotion of Yeats studies in Japan, and contact and cooperation with researchers abroad. The Society consists of the members who agree to its objects.
- 3 . The Society has the following executives:
 - (1) President
 - (2) Committee
- 4 . The President is to be appointed by the Committee, and the Committee is to be elected by the Society members.
- 5 . The Society can have advisors by recommendation of the Committee.
- 6 . The executives hold office for two years but may offer themselves for re-election.
- 7 . The Committee supports the President to run the Society's affairs.
- 8 . The Society is to undertake:
 - (1) an annual conference.
 - (2) lecture meetings.
 - (3) publication of members' work on Yeats.
 - (4) publication of a Society bulletin.
- 9 . Expenses of the Society are to be defrayed from membership fees, grants, etc.
- 10 . The regular membership fee is 5,000 yen per year. The student fee is 2,000 yen per year.
- 11 . Membership in the Society requires a written application and payment of the stated fee.
- 12 . The Society may have branches.
- 13 . Any amendment or addition to this Constitution requires the approval of the Committee and sanction at the Annual General Meeting.

YEATS STUDIES

THE BULLETIN OF THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

No.41 · 2010

Contents

Lecture:

- The Phase of the Fool Tetsuro Sano 3

Paper:

- The Dilemma of Visions: The Symbolic Structure of *The Dreaming of the Bones*
 Yoko Sato 13

Symposium:

- Seishi Matsuda, Hiroki Hasegawa, Ryoji Okuda, Eriko Hoshino 31

Workshop:

- Eri Date, Keishin Kosuge, Masazumi Toraiwa 42

Japanese Synopses of the Paper Reading:

- Mariko Nishitani, Ryuji Ishikawa, Shin'ichi Hagiwara, 51
 Yuuki Ito, Yuuko Kawada

Book Review:

- Ryoji Okuda, *Decoding Paul Muldoon: Poetics and Politics*. Yokohama:
 Shumpusha Publishing, 2009, 166pp. Ken'ichi Haya 61

- Bibliography of Irish Literary Studies in Japan (Oct. 2009-Sept. 2010)** 65

- Programme of the 45th Annual Conference** 72

- Editor's Note** 74

- Notes for Contributors** 75