

イエイツ研究

No.48・2017

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7,000円とする。ただし、学生に限っては年額3,000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 —

第 52 回大会講演

復活祭蜂起 100 周年とコメモレイションの作法	谷川 冬二 ...	3
--------------------------------	-----------	---

論文

機械仕掛けの鳥は歌う — “Sailing to Byzantium” とオートマタの芸術論	柿原 妙子	17
能狂言の視点からみるイエイツの奇跡劇 — 『復活』 の劇構造について ...	佐藤 容子	32

シンポジウム報告

「イエイツと復活祭蜂起」	司会・構成 岩田 美喜	
「ぼくは郵便局にいた」 — イエイツの戯曲に見る復活祭蜂起の表象 ...	岩田 美喜	50
世界史と「詩人の責任」	長谷川弘基	53
「それでも美を歌う」	伊達 恵理	56

ワークショップ報告

“Easter, 1916” を読む	司会・構成 奥田 良二	43
“Easter, 1916” に見る詩人の創作的意図	奥田 良二	59
生贄を誘う女: “Easter, 1916” における畏怖という名の覚醒	石川 隆士	62
劇『キャスリン・ニフーリハン』から詩篇「復活祭 1916 年」へ — 生かされる死者	池田 寛子	65

研究発表要旨

イエイツの奇跡劇 — 『復活』 の舞台表象について	佐藤 容子	68
イエイツ 1927	原田美知子	71
イエイツ、日本へ? — 果たされなかったイエイツ来日、 そして「お雇い外国人」の問題について	山内正太郎	74
欲望のかたち — イエイツの恋愛詩を読み直す	中村麻衣子	76
イエイツとワーズワスにみるロマン派想像力	伊里 松俊	79

書評

Angus Mitchell, ed. <i>One Bold Deed of Open Treason: The Berlin Diary of Roger Case ment, 1914-191</i> (Sallins: Merrion Press, 2016. 280 pages.) 佐	中村麻衣子	82
--	-------	----

アイルランド文学研究書誌(2016 年 10 月～ 2017 年 9 月) 85

会計報告 91

第 52 回大会プログラム 92

編集後記 94

投稿規定 95

復活祭蜂起 100 周年とコメモレイションの作法

谷 川 冬 二

1 はじめに

2015 年度を、縁あって、多くの人の世話になり UCD の客員教授として過ごした。滞在当初に、例えば Garda の Immigration and Registration Office で。街でよく見かける顔がそこにあり、この人たちがアイルランド人でないのかと驚いた。スマートフォン片手にバスや Luas に乗って安全確実な移動方法を確認し、街を歩いて日用品の店をチェックして回りつつ、WiFi がそこかしこで自由に使えることに考えさせられた。こんな具合にダブリン探検をしながら、住人の階層差などをのぞき見ることになる。

たとえば、the RDS (the Royal Dublin Society) で開かれるクラフトの祭典。値段や馬具を始めとする品の種類から判断して明らかにこの祭典は中産階級の人々のもので、そこに蚊鉤の店が出ていた。一方で、Dun Laoghaire の自転車屋に釣り具コーナーがあり、そこではもっと庶民的な仕掛けと活き餌が売られている。較べると、W. B. Yeats の“The Fisherman”に描かれる釣りの作法が基本的に中産階級のものだと確認できるのである。



この川というか、loch は、Seamus Heaney が “Funeral Rites” の第 3 セクションで歌った Carling fjord である。向こう岸は Warrenpoint、北アイルランド。Co. Louth, Omeath という町からの眺めである。ここは共和国なのだがアルスターに属し、叙事詩 *Táin Bó Cúailnge* の舞台となった所である。20 世紀初頭までアイルランド語を話していたので、その復興運動が盛んな地域でもある。ちなみに、最近、観光パンフでもこのような入江を fjord と記している。ヴァイキングをも祖先として取り込む多様なアイルランドのあらわれと思われ、ヒーニーが触れた *Njal's Saga* の最後に登場するダブリン・ヴァイキングの王 Sitric は博物館 Dublinia の重要人物となっている。

本業に近いところでは、さまざまな文学フェスティバルや、学会とは言えない人文系の集会に多く出かけた。前者で気が付いたのは、出版物をプロデュースする作法である。典型的には、アメリカなどにはない、日本では単なる促販とみなされる「ブックローンチ」というものがある。いわば相互扶助の精神で関係者が何か機会があると褒め合うのである。ノートルダム大学が作った 1916(復活祭蜂起をしばしばこのように呼ぶ)のビデオのを始めいくつかのローンチに出た。後者では、市民が政治、社会と関わることをアベイ座が積極的に支援している点が印象深い。Caryl Churchill の *Seven Jewish Children: A Play for Gaza* 上演は、2016 年にも続いて行われたらしい Theatre for Palestine という催しの一環だったが、この場で、アベイの総帥 Fiach MacConghail がイスラエル軍によるガザ爆撃の下で人道援助を行う医師 Mads Gilbert を紹介する時に、デモクラシーのために仕事を続けてきたわが劇場の誇りにかけて、と言い切っていた。ちなみに、Theatre for Palestine はその他のプログラムが街中でたくさんあり、Lucy Caldwell の *The Luthier* も見た。これが上演された劇場 the New Theatre は、テンプルバー地区の、社会主義、労働運動関連の書籍が並ぶ書店 Connolly Books の階上にある。ダブリンの私的な建物の中には、こういう公共の空間が設けられていることがしばしばあり、住人たちの文化的な伝統を支えている¹。

インターネット環境を手に入れてからはアパートで、RTÉ、BBC、euro news その他のニュース番組をほぼ毎日見ていた。いずれも 15 分ぐらいにまとめた事実を基本的に 24 時間繰り返し流し続ける。編集作業を含む以上純粋に「事実」とは言えないが、それでも、視聴者が都合に合わせて約 1 時間を割けば、「事実」を巡るいくつもの視点が手に入れられる。ジャーナリズムを含め情報の発信力は日本と比べると格段に強い。フリー WiFi が社会に必須のインフラとして認知されていて随所にあるおかげで、情報を取りに行くのもたやすい。市バスで、列車で、UCD のキャンパスで、ネットへの接続サービスはタダである。

ニュースの最初の話題は同性婚をめぐる国民投票 Referendum、次いでギリシャの経済危機、そして民主主義というヨーロッパの根底的な是を揺るがす移民難民の問題だった。もともとは鉄と石炭を長年敵対してきたフランスとドイツが共同管理しようという発想から生まれた EU なので、非戦がいわずもがなの大原則である。が、戦争の実質が、実際の殺し合いに加えて経済戦になっているため、つまるところ、経済ニュースを含めみな直接間接に生かす殺すの話になる。企業関連のニュースはその企業自体の儲けや全体的な何らかの指数ではなくローカル

な jobs が減った増えたで報道されるので、その感がひしひしと伝わる。これが共和国、なのか、というのが率直な感想であった。日本で不倫が、麻薬がと騒いでいた間、ヨーロッパのニュースは血と汗が臭っていた。東アジア発のニュースも少なくなく、台湾の地震は連日トップで繰り返され、日本の情報はさらに多い。3.11. の原発事故、津波だけで 2015 年度中に三度、四度と大特集が組まれていた。

ニュースのキーワードのひとつは内戦 civil war である。シリアのそれが痛みの根元にあり、移民難民の話は ISIS/DAESH/ISIL の話と直結する。呼称でどの国の取材源に依拠しているか見当がつく。ともあれ、インターネット放送の画面を通してほぼ毎日銃声を聞いていた。テロの現場が映ると亡骸が転がっている、血の跡もある。ごく普通に、ISIS の武器開発の様子や戦闘員へのインタビュー、そこから抜けた人の言葉、訓練中の少年兵 が鉄条網の下を匍匐前進する姿が画面に映し出されていた。Civil war はアイルランド人には身近な問題である。北アイルランドの紛争はもちろん、二度にわたる世界大戦、EU の今から振り返ればこれも「内戦」である。2015 年は Yeats 150 だけではない。WWI おおよそ 100 周年のほか、WWII の 70 周年、Waterloo 200 周年。前年はクローンターフの戦い 1000 周年。もう戦後 70 年も経ったから、云々はたわごとでしかない。

ヨーロッパは忘れない。というより、そこには、過去のことにはしない、水に流したりしない、忘れないための作法がある。周年は彼らにとって過去の振り返りではなく、現在の再検討、未来のヴィジョンの再構築の機会である。過去形ではなく、現在完了形あるいは現在完了進行形の語りである。ケルトの一言でくぐれなくなった多様なアイルランドの現代社会を、不安定さが増す国際社会の中で、これからどのように国家として形作っていけるのか。彼らにとってはこれを振り返る機会が 2016 年の復活祭蜂起百周年祭 (これ以降 2016 と記す) だったとも言える。

2 コメモレイションの作法

そんな、忘れないため、未来のための振り返りの作法の代表が、ずばりコメモレイションと銘打った行事である。その典型として、National Famine Commemoration の名を挙げておきたい。毎年四つのプロヴィンスが持ち回りで、とは言え実質アイルランド共和国が行ってきたこの行事が、2015 年は Newry, つ

まり、「北」の都市で開かれるというので大いに騒がれた。ちなみに、2016 年はダブリン、グラスネヴィン墓地が会場となったが、そのグラスネヴィンでは別のコメモレイションも持たれた。復活祭蜂起の鎮圧にあたった連合王国軍の兵士たちはいろいろなところから集められたが、最初の 2 日間戦ったのはダブリン駐留の兵力、たとえばリッチモンド兵舎の ^{バラックス} the 3rd Battalion of the Royal Irish Regiment だった。彼らが出した戦死者の、また Royal Irish Constabulary の死者の名が、大きな黒い石壁に刻まれたのである。また、蜂起の巻き添えで亡くなった市民の名も刻まれた。蜂起のリーダーたちだけを英雄として称揚するのは半世紀前のコメモレイションの形である。今回のは、蜂起に関与し命を失った者すべての鎮魂と彼らの犠牲を無駄にしないという誓いが儀礼の核心に据えられている。もちろん、壁面の右側をたどっていくと、おなじみのリーダーたちの顕彰コーナーもある。彼らが現在のアイルランドへの途を開いたことまで否定されているわけではない。

墓地付属の博物館に入り、土産物コーナーの本棚を見ると、1916 関係の書物が所狭しと並ぶ。特徴的なのは Widow、Women がタイトル、サブタイトルに使われていること。また、たとえば *Ireland First* は Éamonn Ceannt 指揮下の the 4th Battalion の縁者が思い出を語ったもの。こういう証言録をあちこちで見た。博物館の展示品には鎮圧にあたった連合王国の兵士の服も展示されていて、rebels の男子だけを英雄として奉るのではない方向性がここからはっきりと伺える。また、前年の、O'Donovan Rossa 死後 100 周年の名残も残っていて、1915 年 8 月の彼の葬儀の時に作られたパンフレットの複製²が残っていた。この葬儀は 1916 のリハーサルと見做されることがあるが、もしもそうなら葬儀委員会の顔ぶれは、確かに意味深長である。カトリックの中産階級以外の参加者が相当数含まれている気がする。

コメモレイションの作法のいろいろに話を戻すと、当たり前だが、ミサという作法がある。大統領マイケル・ヒギンズ列席のもとエキュメニカル・ミサが 2015 年 5 月 5 日に開かれた。RTÉ で放送され、子供たち一人一人が 1916 の折に亡くなった子供たちの名と年齢を白いボードで示すのだが、そのひとつ “Boy unidentified. Age?” が心に痛かった。そして “Infant unidentified” というボードも。性別すらわからなかった子供が一人いたということである。何も特定できなかった状況がどういうものだったのか、想像してみる。亡骸がひどく傷んでいた。親が変わり果てた姿を受け入れられなかった。あるいは、そもそも親がいなかった。

1910年代のダブリンは随所に巨大なスラム街を抱えていた。ヘンリー・ストリートの北側、ムーア・ストリートの西にもそれがあった。つまり、戦いの場は貧しい子供たちの日常生活の場でもあった。全くの憶測であるが、こういう情報の受け手は基本の大きな神話に自分たち個々の事情からの憶測を重ねて、コメモレイションに参入していくのである。

ミサ後の記念撮影を RTÉ が RTÉ to air service to remember children of 1916³ としてニュースにしているが、ボードに掲げる子供たちの人種構成にも注目したい。エキキュメンカル、というのは言うまでもなくアングリカン・チャーチとカトリックとが合同で、を意味する。このことの意義にも。アイルランドは、もはやケルトの国、カトリックの国ではない。

コメモレイションの作法の三番目に、タペストリー作りを挙げる。これの好例は the Making of the Great 1913 Lockout Tapestry であろう。これの制作には個人も団体も参加した。制作過程をまとめた冊子が出ていて、序文にこうある— “Our President, and Patron of the Lockout Tapestry, Michael D. Higgins has described the Lockout as one of the foundation of the State.” (Yeates, 16) ダブリンの労働運動を明確に 1916 の先駆と捉えることも 100 周年の特徴である。付言すると、このタペストリーをオーガナイズした SIPTU では、英語が達者でない移民労働者のために成人英語学級を開いている。つまり、アイルランドに暮し、アイルランドを愛していればアイルランドの市民という精神を受け継ぎ、住民の多様性を支えているのである。

四番目に記念品の販売というのを挙げておく。典型的には切手販売であるが、少し余分に払うと、100 ページを超えるリーフレットが付いてくる。執筆者が Feaghal McGarry、「北」のベルファスト、クイーンズ大学で教えている、次代を担う歴史学者である。切手の図案については、独立宣言書の右隣りの可愛らしい子供は Seán Foster、2 歳。流れ弾で亡くなった蜂起最年少の犠牲者である。このような犠牲者を 7 Signatories (独立宣言書に署名した 7 人) や 16 Dead Men (蜂起後処刑された 16 人) と同一面に載せたことが 2016 年のコメモレイションの精神を端的に反映している。

最後に、詩に歌うこと。昔からの作法であり、何か言う必要はないと思う。

3 1916/2016 コメモレイション

ここまで、コメモレイションの作法のいろいろを取り上げながら、2016 のそれの特徴に触れてきた。簡単にまとめると、女性の参加者、巻き添えになった市民、特に子どもの犠牲、連合王国兵士や警察側の死者。彼らがどう生きて、1916 のどの場面でどんなふうに突然の最後を迎えたかを目撃者、あるいはそれに類する人たちの証言で拾っていく。こうした流れがそこここに見受けられた。この講演のためダブリンに戻って取材した時泊まった宿でも女主人が自分たちは今 1916 に関する“extra points of view”を集めている、と明言していた。学者、評論家、メディア関係者、政治家だけでなく、ごく普通の市民も同じ意識を共有していた。

こうした 2016 の特徴を背景にイエイツの“Easter, 1916”とその他蜂起関連の詩を解釈し直してみるとどうなるか。ただ、そうするまでにまだひとつ確認しておきたいことがある。これ以前の周年祭の振り返りである。難しい作業だが、ダブリンの中央郵便局 GPO に新たに開かれた復活祭蜂起ミュージアム GPO Witness History⁴がある。この最後の部屋、土産物やカフェの直前、北と南の共和国の歩みを年表形式で対比している壁面の近くに、まさにこれをまとめたビデオが設置されている。三人の研究者、記念切手のところで触れたマッギアリーのほか、Diarmaid Ferriter (UCD)、Roisín Higgins (Teesside Univ., Middlesbrough, UK) の言葉を借りて、ごく手短かに要領よくまとめられている。いわく、

コメモレイションは振り返りのその時その時を反映する。したがって、語るのは誰か、がポイントになる。

1916 から四半世紀が経って 1941 年、「北」が連合王国の一部として第二次世界大戦のさなかにあった時、南のアイルランド自由国は中立を保っていた。権力の交代があり、自由国建設時の反政府派が政権を取っていた。彼らにとって中立は軍事的な強さの誇示だった。

戦後、自由国は共和国となり、英連邦から離脱。自信を得た共和国政府は、半世紀後の 1916 コメモレイションで復活祭蜂起の英雄たち 16 Dead Men を讃える形で式典を行なうのだが、それが「北」の紛争の呼び水となった。

1966年のコメモレイションで党派的な都合を優先し、力を誇示し過ぎたことへの反省が始まり、蜂起当事者たちの実像と彼らの義が改めて問われることになる。この作業が結果を得られていなかった1991年のコメモレイションは、GPOを会場にして20分に満たない程度のささやかなものにならざるを得なかった。

コメモレイションは「今」を映す。GPOのビデオはフェリターの「かつての1916世代に対する粗雑な議論はこの世代の複雑さ、彼らが意味するさまざまなことに対して礼節を欠くものであった」という言葉のあと、同じく彼の「2016は今を生きる者のそれぞれの立場に寄り添うとともに、100年前のあの時に立ってみて、その時を生きた人々をより一層理解しなくてはならない」⁵という言葉で終わる。

2015年の復活祭 Easter Monday は4月6日だった。2016だけでなく、幸いなことに、こちらも一部ではあるが、観ている。オコンネル・ストリートは、100年前当時のコスチュームをまとった人々であふれ、回転木馬に大人たちがしがみつき、“Vote for Women”というボードが掲げられたトラムの屋根で音楽ショー、もっと本格的なライブ・コンサートも開かれて、まさに祝祭の只中にあった。

RTÉが2015年のEaster Week全体をRoad to the Risingとして他のさまざまな機関と共にプロデュースし、なかでも月曜日にはStep into Historyというテーマを設定していた。オコンネル・ストリートへ出るのに先立ち、アベイ座の講演に行った。そこでは、Declan Kiberdが来年のEasterはこんなfestivityの中で迎えないようにしよう、なにしろたくさん亡くなったのだから、と説いていた。講演者はほかに二人、Roy FosterとP. J. Mathews。全体に、100周年に向け、基本的なコンセプトが固まり、すり合わせが行われていたという印象だった。2016年を迎える準備はすでに整っていた。

そして、いよいよ2016年のEaster Monday、3月27日。RTÉが中継放送していたが、オコンネル・ストリート周辺を歩いて回って良かったとつくづく思う。GPO前に巨大なパブリック・ビューが用意されていて、街の様子を感じつつ古典のハイライト部分をそこで見ることができた。印象的だったのは、やはり、子供たちの犠牲に力点が置かれていたことである。あの、ヒギンス大統領列席のもと行われたエキキュメニカル・ミサそのままに“Boy unidentified”が再び現れた。さらに、“Infant unidentified”も。アイルランドは今、ホームレスニスが大きな社会問題で、なかでもその境遇にある子供たちが一番の懸念の的になっている。100年

前、復活祭蜂起の時犠牲になった子供たち 40 人に貧しい子が少なからず含まれていたのも、格別のこだわりどころである。独立宣言書には“cherishing all of the children of the nation equally”と誓ったのにその誓いを果たせていない、ということだからである。100 年前この子に何が起こったのか、絶え間なく流れてくるシリア各地からの、あるいはアフリカからの映像と重ねて、多くの人が心を痛めることになる。本当にそこまでなのかと疑う向きには、“One-minute silence”の聲がかかった時、オコンネル・ストリート一帯のざわめきが一瞬で消え、次の聲がかかるまで黙祷を破る者は誰一人としていなかったことを記しておきたい。

この他、言い足すべきことを書き出すと、まず、1916 のことを蜂起ではなく革命と表現していること。こう言うと、対連合王国の戦いであると同時に、その後の内戦の処理も思考の射程に入るからであろう。革命ならば理念があるはず。民族の独立を賭けた戦いの称揚ではなく、革命の理念が実現できているかどうかを検証する機会として 2016 を位置づけることになる。そして、あれが革命であったなら、その当事者は誰かという問いを皆が引き受けることになる。言うまでもなく、その答えはコメモレイションに参加する自分たち一人一人、になる。また、1916 の革命に女性が参加していたことに光が当てられていたと指摘したが、参加の仕方は種々認められていて、直接銃を手にとった人、負傷兵を看護した人、寡婦となって遺児を育てた人。1916 関連の催しとして国立図書館で 7 Signatories のパートナーである Gifford 姉妹ほかを取り上げるパネル Partners: Women of 1916⁶ を展示していた。ここでは、彼女たちが実践した革命成就のための仕事の数々が確認できた。

7 Signatories が焦点を当てられるのにはもちろん理由があり、16 Dead Men ならば 1916 は対英闘争の一環としての面が強調されるが、この 7 人なら、独立宣言の精神の振り返りに向かうことになる。無名に近い女性の蜂起参加者の名まで挙げるのも同じところを向くためであろう。女性で唯一戦闘中に負傷した Margaret Skinnider⁷ や Citizen Army の一員として参加、蜂起最後の生き残りだった Lily McAlerney⁸、1916 年当時は Kempson。アイルランド共和国の軍人年金は 1916 の参加者から支給されるのだが、その記録⁹を見ると、確かに女性の参加者はかなり多いと思う。

4 イェイツの 1916

さて、2016 年の 1916 コメモレイションを手掛かりにすると、イェイツが思う 1916 はどのようなものだったのであろうか。もちろん、2016 年でも、数々の付録冊子に見られるように、“Easter, 1916”に“The Rose Tree”や“Sixteen Dead Men”を併せるのはいわば王道のパターンである。しかし、イェイツが採ったのは、結局、こちらのモードではなかった。

イェイツは、“The People”で、モード・ゴンが守ろうとした当の人たちに裏切られて悔しいと述べたら、「これまでも、今も、いつもあの人たちのことを悪くは言いません」と彼女に返された。それが 10 年たっても恥ずかしい、と告白している。“The People”は、“The Fisherman”および M. M. Colum によるイェイツ論と共に、同じ *Poetry* 誌 1916 年の 2 月号に、その時は“The Phoenix”というタイトルで載った。疑似餌を操る寡黙で慎ましい中産階級の釣師を理想としつつも、世の動きに左右されやすい貧しい人たちを非難することを確かに恥ずかしいことだとも思っている。この思いを表して半年たたないうちに、両者は共にアイルランドのために立ち上がった、というのが復活祭蜂起である。イェイツが混乱の中で書いたであろう“Easter, 1916”は、現在のアイルランドを踏まえて読むと、その混乱を反映していろいろな側面を見せる。ゴンへの最後のラブソング¹⁰。確かにそうかもしれないが、それだけではない。

2015 年 6 月 12 日、the *History Ireland Hedge School series* のひとつとして国立図書館の一室でとあるパネル・ディスカッションが組まれた。この機会に、Theo Dorgan が、非常に繊細に “No, no, not night but death”を朗読したことに私は衝撃を受けた。“A terrible beauty”でも “minute by minute”でもなく、ここか、と。カイバードがこの朗読の二か月前に指摘していたように、たくさんの人が犠牲になった。蜂起は間違いなくこの点で terrible であった。志は容認するが、結果を知ると、飲み込みがたい。そこを論理では表現しえないので beauty という別の相の言葉に置き直した。“Minute by minute”は、イェイツを含む当時の人々の感覚を正直に力強く代弁しているものでここでは深く踏み込まずに置く。注意したいのは、これらの語句を使い、巧みに、かろうじて 1916 の「実相」を仮構していること。イェイツ自身その危うさに気付いていて、当の詩の中で “No, no, not night but death”と書き記したのである。修辞 / 比喩によって、現実と表現が乖離していく。ここで葛藤するものであるし、また、そうすべきだと暗示して

いる。ドーガンは正しくここをクローズアップしたのである。“but death”と書いたイエイツは20年を経て“The Man and the Echo”で、自らの罪を問い続けていたことを漏らす。“the English shot”というトラウマ。また別の作品で、散りぢりになった夢の跡、階の下で何が起こっていたのか、ということへの強いこだわりを示す。

いろいろ知るにつれ、こうした生き死にに絡む作品を同じリアリティを持って読むにはどうすれば良いか、問わざるを得ない。イエイツも、その他ヒーニーも、時代は違えど、deathの隣で書いていた¹¹。Nightと美辞麗句に酔わずにdeathを見据えられるか。読者が創作品の意味の生成に与るという批評理論を採るなら、市民が関わらねば社会は意義あるものにならないという哲学と一対である。

イエイツの1916に関する思いは“The O’Rahilly”に遺されている。ここに詩人は、ピアースやコノリーのような英雄でない、神話化しない等身大の男の復活祭蜂起を描いている。一族の長にしか許されない呼称を自ら名乗って批判されていたMichael Joseph O’Rahillyにそれを許そうという第一連、ケリー県の仲間たちに「キチガイ沙汰でしかないあんな蜂起」に加わるなど触れて回った彼本人が半夜車を飛ばしてその蜂起に加わったのだという第二連。第三連では「時計を巻くのを手伝ったからな、それが刻を打つのを聞きに戻ったさ」という彼の言葉を引いて大義を背にしたピアース、コノリーと対照し、そして第四連で

What remains to sing about
But of the death he met
Stretched under a doorway
Somewhere off Henry Street;
They that found him found upon
The door above his head
'Here died the O’Rahilly.
R.I.P.’ writ in blood.

How goes the weather?

スラム街の端で独り、血で自らの墓碑銘を記して死んでいったとする。ここはおそらくみずからも「時計を巻いた」、そしてアベイ座の若者たちを死なせたイエイツが自身のイメージを重ねて作った話で、実際は、オラヒリーは家族宛てのメ

モを残したのだが、いずれにせよ、孤独な、犬死でしかないような復活祭蜂起の一挿話である。しかし、この歌に描かれた主人公オラヒリーの姿は、最晩年の、望む読者を失い孤独の中にあったイエイツの、心の中で起きていたたった一人での遅まきながらの蜂起への参加と、来るべき世代に向けた 1916 のコメモレイションとを鮮やかに今に伝えている¹²。

5 結びに変えて

血で書かれたアイルランド詩を、傍観者として読まないために、どのような手だてがありうるだろうか。1916 の爪痕は実は今もオコンネル・ストリートに残っている。オコンネル像の台座を成す勝利の女神像の乳房に穴が開いている。1916 年の復活祭時の弾痕である。同様のものが京都御所の蛤御門に残っている。京都が戦乱で焼けたのは応仁の乱が最後、というのは事実を隠蔽する性質の悪い冗談であって、実は、長州藩の久坂玄瑞、木島又兵衛らによって三日三晩焼けている。どんどん焼け¹³と呼ばれている。この時、3 万戸近くが焼け落ちて、およそ 340 人の無辜の市民が犠牲になったはずなのに、何故か明るみに出されない。蛤御門で長州兵を迎え撃ったのは会津藩兵で、彼らは敗軍中の敗軍としてその後子々孫々に至るまで過酷な運命を辿るのだが、その会津の人々を描いた大河ドラマがあった。1980 年制作の『獅子の時代』である。論文に書き込む必要はないにしても、アイルランドの近現代最大の節目と共に作品を読むのなら、ひとつの方策として、たとえば、自分たちの国の近代を形作った時、維新前夜から琉球処分、佐賀の乱、西南戦争を経て大日本帝国憲法の制定くらいまでの出来事について、亡くなった一人一人の名を求めつつ解いていかないと、ごく単純に考えて、彼らの現実と表現の間の緊迫と釣り合わないのではないだろうか。来年 2018 年はちょうど明治維新「150」年である。

注

¹ キーワードは drawing room。名が示す通り、荘園に建つ邸宅の名残りであるが、ジョージアン様式のタウンハウスは例外なくこれを含み、私邸の中の公的、劇場的な空間として（宗派の別なく！）人々にクラブ等々の社会活動の基盤を提供し

てきた。この伝統の延長で、イエイツの *At the Hawk's Well* が最初 Lady Cunard の、次いで Lady Islington の drawing room で初演された。

² <http://www.corkcoco.ie/photographs/O'Donovan%20Rossa%20Funeral%20Pamphlet.pdf>

³ <http://www.rte.ie/entertainment/2015/0507/699462-rte-to-air-service-to-remember-children-of-1916/>

⁴ twitter (<https://twitter.com/gpowithistory>) では“A unique exhibition space to celebrate our past, experience the present and embrace our future.”と謳っている。

⁵ “... So what's appropriate for 2016 will depend on a variety of contemporary factors, but you will also have that sense of being there, a much more layered understanding of that generation.”

⁶ Kathleen Clarke, 1st female Lord Mayor of Dublin; Mary Josephine “Min” Ryan, Honorary Secretary of Cumann na mBan & a courier during the Rising; Grace Plunkett née Gifford, a Sinn Féin executive; Muriel MacDonagh née Gifford, involved in women's suffrage and Irish nationalism; Áine Ceannt née O'Brennan, a Cumann na mBan activist & chairperson of the Irish White Cross; Margaret Pearse née Brady, joined Sinn Féin after the 1916 Rising and involved in running Scoil Éanna; Lillie Connolly née Reynolds, whose daughter and son both followed their father into socialist and communist politics.

⁷ <http://www.irishtimes.com/culture/heritage/women-played-key-and-courageous-role-in-1916-rising-1.1657815>

⁸ <http://wpedia.goo.ne.jp/enwiki/User:Sophiasimmonds96/sandbox>

⁹ <http://mspcsearch.militaryarchives.ie/>

¹⁰ 2016 年の Yeats Winter School で悪戯っぽい笑顔のカイバードが説く。

¹¹ 1990 年、IASAIL Japan のゲストの一人としてヒーニーを京都に迎えた。ちょうど祇園祭の最中で、夕食時、街角で爆竹が三、四回ほど鳴った。その時音のする方を向いた詩人の緊張した表情が忘れられない。同じ反応を見せたマリー・ヒーニーに先般 (2016 年 3 月) 会ってこのことに触れたら、彼女は、ベルファストで暮らしていたからね、と言った。

¹² 2017 年 9 月、同じくオラヒリーについて書いたヌーラ・ニ・ゴーノルと話をする機会があった。彼女いわく、詩人は(死ねない)生き延びてコメモレイトするのが仕事。

¹³ <https://www2.city.kyoto.lg.jp/somu/rekishi/fm/nenpyou/htmlsheet/toshi25.html>

参考文献

Books

- Clancy, Pádraigín and Clare Eager, eds. *Ireland First: Comóradh Ár Sinsir, 1916-2016 – Relatives Remember 4th Battalion Dublin Brigade 1916*. Dublin: Cumann Gaolta, 2016.
- Collins, Lorcan. *1916: The Rising Handbook*. Dublin: O'Brien, 2016.
- Donoghue, Emma et al. *Signatories*. Dublin: UCD Press, 2016.
- Duffy, Joe. *Children of the Rising: The Untold Story of the Young Lives Lost during Easter 1916*. Dublin: Hachette Books Ireland, 2015.
- Ferriter, Diarmaid. *A Nation and not a Rabble: The Irish Revolution 1913–23*. London: Profile Books, 2015.
- FitzGerald, Mairéad Ashe, ed. *A Terrible Beauty: Poetry of 1916*. Dublin: O'Brien, 2015.
- Fitzpatrick, David, ed. *Terror in Ireland 1916-1923*. Dublin: The Lilliput Press, 2012.
- Foster, R. F. *Vivid Faces: The Revolutionary Generation in 1890-1923*. London: Allen Lane, 2014.
- Greaves, Desmond C. *The Easter Rising in Song and Ballad*. London: Kahn and Averill, 1980.
- Hegarty, Shane and Fintan O'Toole. *The Irish Times Book of the 1916 Rising*. Dublin: Gill & Macmillan, 2006.
- Higgins, Michael D. *When Ideas Matter: Speeches for an Ethical Republic*. London: Head of Zeus, 2016.
- Higgins, Roisín. *Transforming 1916: Meaning, Memory and the Fiftieth Anniversary of the Easter Rising*. Cork: CUP, 2012.
- Kelly, John S. *A W. B. Yeats Chronology*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003.

- McAuliffe, Mary and Liz Gillis. *Richmond Barracks 1916: We Were There – 77 Women of the Easter Rising*. Dublin: Dublin City Council, 2016.
- McGarry, Fearghal. *Rebels: Voices from the Easter Rising*. Dublin: Penguin Ireland, 2011.
- . *The Rising: Ireland: Easter 1916*. Oxford: OUP, 2010.
- Ní Dhonnchadha, Máirín and Theo Dorgan, eds. *Revising the Rising*. Derry: Field Day, 1991.
- Prunty, Jacinta. *Dublin Slums 1800-1925: A Study in Urban Geography*. Dublin: Irish Academic Press, 1998.
- Wills, Clair. *Dublin 1916: The Siege of the GPO*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Yeates, Pdraig ed. *The Making of the Great 1913 Lockout Tapestry*. The SIPTU Communications Department: Dublin, 2013.
- 1916 Rebellion Handbook* with Introduction by Declan Kiberd. The Mourne River Press, 1998.

Others

- The Revolution Papers 1916-1923*. Dublin: The Revolution Papers with NLI, 2015-.
- 1916: Dream & Death, A History Ireland Annual*. Dublin: History Publications, 2016.
- Kelleher, Margaret. *1916: Its Impact on Drama and Literature*. A National Gallery Presentation. 20th March, 2016.

機械仕掛けの鳥は歌う — “Sailing to Byzantium” とオートマタの芸術論

柿原 妙子

1. なぜ＜機械の鳥＞なのか

長い英詩伝統の中では様々な生き物が歌われてきたが、鳥は其中でも特別な位置を占めている。詩に歌われた鳥といえば、Spenser や Shelley の白鳥、Keats のナイチンゲール、Hopkins のチョウゲンボウなど数々の鳥が思い浮かぶが、天と地の間を孤独ではあるが自由に羽ばたく鳥や美しい声で精妙な歌を歌う鳥は、しばしば詩人の理想を指し示すメタファーともなってきた。イエイツ作品においても鳥は重要かつ複雑である。イエイツの鳥は、神秘的で超越的な存在を表す場合もあるが、詩人自身も含めた様々な人間の在り方を示すことも多い。本稿が扱う ‘Sailing to Byzantium’ でも、詩の最後に詩人の魂を表す一羽の鳥が登場している。若さあふれる国からビザンティウムに旅立った老詩人がその地で聖人たちに身を焼き尽されたのちに鳥に変身して宮廷の皇帝のために歌いたいと願うのだ。しかし意外なことに、詩人の魂が姿を変えるこの鳥は、自由に羽ばたき美しく歌う生きた鳥ではなく、固い金属でできたオートマタ、即ち機械仕掛けの鳥なのである。

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake; (*VP* 408)

後期イエイツの代表作のひとつでありながら、老詩人が機械の鳥になるこの結末部分について、実は批評家の間で解釈が大きく分かれている。F. A. C. Wilson に代表されるようにこの鳥が “enduring work of art” を肯定的に象徴しているとの見方¹がある一方で、機械という冷たい無機物を賞賛することへの抵抗感から

か、作者はやはり自然の世界に惹かれているのであり、この結末は一種の苦い皮肉であると考える批評家は Daniel Albright をはじめとして少なくない。² William Empson もそのひとりで、彼は機械嫌いのイエイツが本気で機械の鳥になりたいと願うはずはないから、これは意図的に滑稽味を出しているのだと断言した。³ またさらには Frank Lentricchia のように鳥に変身して皇帝に仕え歌うことの意義に首をひねる者もいる。⁴ しかしこのような解釈の不一致にも拘らず、機械の鳥についてはその出典探しそ熱心に行われたものの、それ自体の意味について十分に論じられたとはいえない。⁵

そこで本稿では、＜機械の鳥＞についての考察を中心に、この詩の最終場面の再解釈を試みたい。その手順としては、まず芸術と結びついた当時の機械観を確認し、次に出典のひとつと考えられるアンデルセン童話『ナイチンゲール』及びそれを基にしたバレエ・リュスの「ナイチンゲールの歌」において＜機械の鳥＞が日本から贈られることに注目した上で、イエイツが深い関心を寄せた日本の能楽とビザンティウムのオートマタとの関連を考える。両者には象徴主義的表現や技術の継承などの共通点があり、イエイツはそれらを高く評価した。そしてそこにかつて詩人の訓練のための“singing school”(VP 407)を持ち、工芸でも高水準の技を誇った古代アイルランドが重なってくる。結末で老詩人が機械仕掛けの鳥になりたいと表明することは、皮肉や滑稽表現ではなく、かつてのビザンティン帝国、古代アイルランド、日本で認められていた芸術の自律的価値を現代社会に対して訴えるイエイツの強い主張であることを以下の章で示したい。

2. 機械とは何か

この章ではまず‘Sailing’の＜機械の鳥＞を再解釈するための前提条件として、そもそも「機械」が何を意味していたのかを、イエイツの芸術観と深く関わるいくつかの視点から考えたい。

エンプソンの論調にも現れているように現代のわれわれは機械を人間性の対極にあるものとして否定的に見ることが多いが、そのような機械観が生じたのはオートメーションが広まった 50 年代からであり、本作執筆当時 (1926) は機械に向ける人々のまなざしは否定一辺倒ではなかった。二十世紀初頭の人々が機械に対して、まずエネルギーを仕事に変える勤勉で力強いものとして人間の理想的身体に重ねる肯定的イメージを抱いていたことを Anson Rabinbach が著書 *The Human Motor* で詳述している。⁶ このころ機械は人間性の対極に位置するので

はなく、むしろ通常の人間を超えた理想像と感じられていたのである。そしてそのような機械を技術によって製作したのは人間自身であった。神が創った「自然」に対して人間は「機械」という人工物をテクノロジーによって創造したのである。この創造は様々な芸術家にインスピレーションを与え、文学の分野では蓄音機やタイプライターなどがエリオットやジョイスに新鮮なスタイルをもたらすミューズの役割を果たした。そして彼らほどには注目されてこなかったが、イエイツもまた精巧な機械を人が技術で制作した物として作品に取り入れた。それが‘Sailing’の機械仕掛けの鳥である。

また機械の固い質感や規則的な動きは、社会の激動にさらされていた二十世紀初頭の人々の心に一種の安心感をもたらした。この変化の時代をイエイツは激しい流れにたとえている。“Nature, steel-bound or stone-built in the nineteenth century, became a flux where man drowned or swam; the moment had come for some poet to cry ‘the flux is in my own mind.’”⁷ 以前は鋼鉄や石でできているかのように堅牢で安定して感じられた自然がいまや激しい流動体となり、そこで溺れなければ泳がなくてはならない。一方、無機物である機械は固く安定していて、その存在は永久不滅ではないにしても長いあいだ変化しにくいものである。同時代の批評家 T. E. Hulme は自然の流動やうつろいやすさから逃れたいとする願望が無機的かたちを求めるとして、「純粋な幾何学的規則性が外観の曖昧さに苦しむ人々にある種の悦びを与える」と述べたが、これはこの時代のひとつの心性を表すものだろう。⁸ そして、規則的で安定感があり、長く持続する機械はこのような安らぎと悦びを求める心性を体現するものだった。

イエイツが無機物の安定した持続性に憧れたのにはまたアイルランド独自の事情もあった。彼が“All changed, changed utterly” (VP 392) と歌った 1916 年の復活祭蜂起以来、この国は変化に次ぐ変化を経験した。蜂起の首謀者たちを次々に処刑したイギリスに対し、アイルランド国民の不信感が高じてまもなく独立戦争が勃発する。その後イギリス－アイルランド間で協定が成立し、アイルランド自由国が成立するものの、協定の内容に満足しない者たちが武器を取り同国人と戦う苦しい内戦の時代となった。‘Sailing’が書かれたのは自由国が誕生してわずか 4 年後で、激しい変化の只中のことである。自由国上院議員に就任したものの、カトリック系アイルランド人たちが中心となって運営される議会で、少数派であるアングロ・アイリッシュのイエイツは疎外感を味わうこともしばしばだった。新しく成ったアイルランドは絶えず変化しつづける若いエネルギーに満ちた国であ

り、その変化に疲れを覚えたイエイツは遠い東洋の硬質な持続性を希求したのである。

無機物に安らぎを求めたイエイツはビザンティウムという、それまでの作品には見られない地名を作品に用いたが、これには当時の新しい思潮が影響している。二十世紀初頭以来ビザンティウム芸術は美術史家 Wilhelm Worringer や前述のヒュームらによって、人間性を称えるルネサンス芸術に対抗するものとして評価され始めていた。¹⁰ ヒュームは人間性を称える西洋のイデオロギーが終焉を迎える可能性を示唆し、東洋のビザンティン芸術の非ヒューマニズム的な特徴に注目した。¹¹

ヴォリンゲルもヒュームも美術を主な批評対象としているために美術作品の幾何学的な線やパターンの規則性とその心理的働きに注目したが、それは機械の規則的な動きにも通じる議論であり、イエイツと機械の関係を考える際にはこの動きも関わってくる。それは詩においては定型詩の韻律に通じるからだ。斬新な自由詩が登場したモダニズム期になってもイエイツは伝統的な詩形で書き続けた。リズムや音の変化が予想できない自由詩に比べて定まった韻律を持つ定型詩は展開が予想されるために、読む者の心が落ち着き、リズムに浸る悦びが生まれる。‘Sailing’でも前半の躍動的で予想しにくいリズムに対して後半の鳥の場面ではカタカタとした小気味よい韻律に転じている。こうして機械的な韻律が繰り返されるうちに、それを聴く者は個々の現実から解き放たれ、歌は心の深層に達することができるのである。

最後に、機械はまたその材料が金属であることも重要である。文学において“metal”の語はしばしば人間の精神を表したからだ。¹² イエイツも、たとえば‘The Tower’で溪流で釣りをする若者たちに言及して、“Being of that metal made / Till it was broken by / This sedentary trade” (VP 416) と、“metal”の語で屈強な肉体だけでなく活発な気性をも示唆した。また、佐藤醇造から贈られた日本刀に彼が職人の高い精神性を見て、詩に取り上げたことはよく知られている。そしてあらゆる金属のうち金が最高のものと考えたイエイツは、‘Sailing’では老詩人の魂の形象をギリシアの職人が鍛えて作り上げた黄金を材料とする機械として表した。つまり極めて物質的に見えるこの機械の鳥はまた高い精神性の象徴でもあるのだ。

3. < 機械の鳥 > と日本の能

すでに述べたように‘Sailing’の出典のひとつはアンデルセン童話『ナイチンゲ

ール』であると考えられている。これは中国の宮廷の話だ。森からやってきたナイチンゲールが美しい歌で宮廷の人々を楽しませている。そこに日本から機械仕掛けの鳥が贈られてきて、この珍しいオートマタに人々は夢中になってしまう。しかしやがて皇帝が重い病氣になったとき、それを治して命を救ったのは森から戻った本物のナイチンゲールだった——。たしかにイエイツは幼年時代にアンデルセンを好んだようだ（しかし覚えているのは「みにくいアヒルの子」だけだと言っている）が、¹³ 作品執筆の直接のきっかけとなったのは童話よりもむしろ当時ヨーロッパを風靡していたバレエ・リュスだったのではないだろうか。バレエ・リュスはアンデルセン童話を脚色した「ナイチンゲールの歌 (Le Chant du Rossignol)」¹⁴ を 1920、25、27 年に上演しており、かねてからこの先進的なバレエ団に関心を持っていたイエイツがその舞台を見たか、あるいはメディアのレビューを目にした可能性は高いからだ。

バレエ・リュス版「ナイチンゲール」のプロットは原作と殆ど変らない。中国の宮廷に贈られるのが日本からの機械仕掛けの鳥である点も同じである。ただこの鳥については、右の写真¹⁵を見ると幼稚で滑稽な演出をされたようで、事実 1920 年の *Times* 紙には「機械の鳥はノシノシ歩き、グロテスクだった」と評されており、また 1925 年の公演を見たある観客は「有名なタイヤ会社の広告に出るような衣装だった」と感想を残している。またこの鳥の登場場面に演奏される Stravinsky の音楽は強大な力を感じさせ、Albright の言葉を借りれば、「まるで鳥が戦争の神であるかのよう」なもので、鳥の玩具に相応しい軽やかなものではない。¹⁶ 日露戦争に勝利して以来、日本の工業的・軍事的躍進を欧米世界では警戒心を持って見ていたから、「日本」の国名に反応して強い力を想起させる演出になったと考えられる。しかし、イエイツにとっての「日本」はあくまで芸術の国であった。日本の能に触発されたイエイツは *At the Hawk's Well* から始まって最晩年の *Purgatory* に至るまでその影響が色濃く見られる戯曲を書いた。その日本の芸術品（機械仕掛けの鳥も「技術で作ったもの」という点でまさしく芸術品である）が滑稽で醜い姿として演出されていることを知ったイエイツがそのプロットを逆転させ、作り物の鳥こそ詩人の魂の姿として理想的なものであると主張したことは容易に想像できる。また、本作の続編 'Byzantium' にお



いて Jon Stallworthy らが指摘するように能『求塚』の影響が認められることを考えても、¹⁷ ‘Sailing’の時点ですでに詩人がビザンティウムと能を結びつけていたとしても不思議はない。

イエイツが能と本格的に出会ったのは1913年 Ezra Pound を通して Earnest Fenollosa が遺した能楽に関する原稿に接したときで、それまでに Gordon Craig や野口米次郎などを通じて得ていた能の知識を格段に深めることになった。パウンドとともに英訳テキストを精読しただけでなく、ロンドンで伊藤道郎、久米民十郎、郡寅彦による試演も見ることができた。¹⁸ 1916年にはロンドンの貴族の私邸で少数の観客を前に能を取り入れた意欲作 *At the Hawk's Well* を上演、同年パウンドの能解説書 *Noh or Accomplishment* に先駆けて自分でもクアラ・プレスから4曲の能を紹介する *Certain Noble Plays of Japan* を出版した。この本の序文中、*At the Hawk's Well* に言及した次の箇所からは、この日本の演劇と出会った強い喜びが伝ってくる。“… with the help of Japanese plays ‘translated’ by Earnest Fenollosa and finished by Ezra Pound, I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or press to pay its way — an aristocratic form.”¹⁹

ここに至るまでイエイツは演劇活動の状況に失望の念を募らせていた。彼の象徴主義演劇はわかりやすいリアリズム演劇を好むアイルランドの観客には不評だった。加えて映画やミュージック・ホールの人気の高まりもあって、アビー劇場は経済的に苦しい状況に追い込まれていた。フェノロサの遺稿に出会ったのはそのような時期である。たしかに能はイエイツが目指した演劇に極めて近かった。極限まで単純化した舞台を使って少人数で上演できること、選ばれた観客を前に演じる貴族的なものであること、音楽とダンスと言語の総合芸術であることなどの特徴に加えて、能は生身の人間をリアルに描く自然主義技法ではなく、定まった型を用いて象徴主義的な表現をする演劇である。そして作り物であること、虚構であることを隠そうとせず、観客自身に想像をさせる。イプセンの自然主義演劇に反発して、芸術は自然とはそもそも違うものだと主張したイエイツは、彼が探し求めていた理想の演劇形態を能に見出した。だからこそアンデルセンやバレエ・リュスの「日本製の機械鳥は本物より劣っている」とするプロットを逆転させて、作り物 (artifice) 即ち芸術作品は自然とは違うものであり、独自の自律性を持つと主張したのである。

能の人間表現において特徴的であるのが、固い身体性である。能楽師の張り

のある装束（着けている者の肉体を感じさせない）や重々しい動き方は＜固い＞印象を見る者に与えることが多い。イエイツの同時代人で日本に滞在し、能を愛好した Marie Stopes はその解説本で何度か“stiff”という語を使っているが、²⁰初めて能を見る西洋人が奇妙な機械の人形のように感じることが多く、イエイツも能を取り入れた *At the Hawk's Well* の俳優の動きについて、“the players should move a little gravely and stiffly like marionettes”と説明している。²¹ 固い人形的な印象を受けるのは日本人も同様で、和辻哲郎は能の動きが「有機的な生きた動きを機械的な動きの方へ一歩変質させたものである」と分析しているし、後藤淑も動きの仕組みがからくり人形に似ていると考えている。²² このように少なからぬ者が能の動きに人形のようなメカニカルな要素を感じていることは興味深い。通常、魂は形がなく、見ることも触ることもできないと想像されるのに、能では死者や生者の魂がメカニカルで固い、人形的なものとして表わされている。このことも魂が機械の鳥になるという発想の背景にあったかもしれない。

イエイツが能を高く評価したもうひとつの理由にその伝統の継承があった。第2連で語り手は“Nor is there singing school but studying / Monuments of its own magnificence” (VP 407) と記念碑のような偉大な作品のみを学ぶ“singing school”がないことを嘆いている。かつて古代アイルランドには詩人を養成する機関があり、詩人が古典を学び、自らを厳しく訓練し、次の世代にその技術を伝えていたことをイエイツは知っている。²³ しかしそのような機関は今のアイルランドにはもう存在しない。一方、能の世界では優れた作品から学んだ技術が現代まで継承されている。選ばれた家の人間が幼い頃から血の滲むような訓練を積み、過去の二百余曲の傑作を繰り返し演じてきているのだ。そのような能の伝統をイエイツは大いに羨んだ。

そして、能に見られる象徴主義的表現や技の継承という特徴はまたビザンティウムのオートマタにも当てはまるものであった。

4. 自動人形と芸術観

オートマタ (automata) とはその名称が意味するように「自分で動くもの」、つまり「自動人形」である。ビザンティウムではユスティニアヌス帝が統治した五世紀ごろにオートマタ制作の最盛期を迎えた。文化人類学の研究によると、オートマタの起源は古代エジプトなどの動く彫像や、幼い子供が死んだときに墓石に置かれる人形などであると考えられている。²⁴ これらには共通する働きがある。

それは異なる二つの世界の境界に置かれ、魂がそこを通過して往来できることだ。老詩人の魂が姿を変えたイエイツのオートマタもこの特性を持っており、「生」と「死」の世界、キリスト教と異教世界、あるいは天上の「聖」と宮廷の「俗」の世界の境界にいる。

古代の人形はやがて人々に楽しまれる娯楽、人形劇の主演になったが、そこでは人形はもっぱら人間のカリカチュアとして表現された。自分で動いているように見えて実は人間に動かされている人形を見ると、人は自分を作った創造主と創造主に動かされる被創造物の自分を意識せずにはいられない。＜人形－人間＞の関係が＜人間－神＞の関係と重なり、そのヒエラルキーの最底辺に人形がいるのだ。²⁵ しかしそのような人形の扱いにある変化が起きる。1810年に「マリオネット芝居について」で Kleist が最底辺にいる人形は自意識を全く持たないために逆に神に近いとの見方を提示し、多くの芸術家の想像力を刺激したのだ。以来、ロマン主義時代のドイツだけでなく、二十世紀初頭にいたるまでヨーロッパ芸術界で「マリオネット・ルネサンス」と呼ばれるほど人形への興味の高まりが起きた。²⁶ L'Isle-Adam の小説『未来のイヴ』や Hoffmann の『砂男』などもクライストの影響を強く受けているし、演劇では Maeterlinck やクレイグも人形を意識した演劇世界を作り上げた。被創造物であり受動的な存在である人間が、自意識を持たない人形、それも欠点を持つ現実の人間よりも優れた人形を創造する。これは人間が持っている創造主へのコンプレックスを芸術行為によって克服することにほかならない。こうして芸術家は創られた者 (The Made) でありながら創る者 (The Maker) であろうとし、芸術の自律を欲するようになったのである。²⁷ 二十世紀初頭にイエイツは人形を 'The Dolls' などいくつかの作品に登場させたが、その背景にもこの潮流があったといえるだろう。彼もまた人間が創造する人形は神が創造した自然の事物に劣るものではなく、自律性を持つと考えたのだ。

イエイツにとっての人形は「人が^{アート}技術で創ったもの」という点で芸術作品を象徴した。この場合の技術とは端的に言えば、有機物の性質を無機的なモードに変換することで対象の本質を表現することだと言えるだろう。能の動きを前述の和辻は「有機的な生きた動きを機械的な動きの方へ一歩変質させたもの」と分析したが、これは人形にも当てはまる。人形とは、人間や動物など自然の生き物の複雑な姿や多様な動きを基にして、それを単純化したものなのだ。'Byzantium' でイエイツは繰返し人間の “complexities” を口にする (“All that man is, / All mere complexities,” “all complexities of mire or blood,” “all complexities of fury” [IP 497-

98]) が、そのような有機物の複雑なモードを解体して、表情の少ない無機質なモードへと変換し、再構築したものが人形である。‘Sailing’の老詩人も“consume my heart away; … / … and gather me into the artifice of eternity” (VP 408) と有機体としての自分が聖なる炎で破壊され、単純な無機物の作り物に組み直されることを願った。そして現れるのがオートマタの鳥なのである。

イエイツはこのように新しい芸術スタイルをオートマタを使って提示したが、しかし芸術作品としての人形には弱点があることも十分承知していた。まず人形は人間に対して従属的、受動的なものである。どんなに美しく精巧に作られた作品でも人間に見られて認めてもらうものであるからその価値が理解されない場合もあるし、また一時は賞賛されても飽きられ、顧みられなくなる可能性もある。‘The Dolls’の人形を見てもわかるように、不死という点では死すべき人間よりも優れているものの、人形には確固とした居場所がない。アンデルセンの機械仕掛けの鳥が最初は珍しがられたがやがて忘れられたように、人形は受動的にしか存在できないのだ。また、金属の部品でできたこの鳥は固いぎくしゃくした動きを一途に繰り返すが、Bergson が笑いについての論考で指摘したように、頑なな者、遮られても常に自分の考えにとらわれる者は非社会的な存在であり、まわりの目には滑稽に映るものだ。そして人の頑なな心性が機械のような固い動きとして表現されるとき、一層滑稽みが増すのだとベルクソンは言う。²⁸ 固い動きで一心に歌う鳥はこのように社会から侮られがちな存在でもある。

芸術のもうひとつの弱点は、子孫を残せないことである。第1連で描かれる若い国で人や魚や鳥が力強い生命力と生殖能力を示しているように、自然の生きものは自分はすぐに死んでも子を産むことで次の世代へと続くことができるが、生命を持たない芸術作品にはそれができない。‘The Dolls’で人形作りの男の家には赤ん坊が生まれているが、彼が創った人形はそのまま棚に座っているだけである。生殖できない人形たちが種族として未来まで生き残るための手段は、人形作りの技が継承されること、“doll maker” たちが優れた技術を学び、立派な人形を創り続けていくこと以外にない。どのような芸術もその継承のためには次世代に優れた技術を伝え続けなくてはならないのだ。だからこそ語り手は“singing school” がアイルランドから消えたことを嘆き、能の輝かしい継承を羨み、ビザンティンのオートマタ技術を称えるのである。

5. <機械の鳥> とアイルランド

‘Sailing’のオートマタも機械であるために子孫は持てず、高度な製作技術を職人たちに継承してもらう以外に後世へとつなげる方法はない。個々の制作物は耐久性があるとしても、オートマタ制作の分野全体が発展し続けるためには後世へと技術を伝える必要があるのだ。イエイツは *A Vision* でビザンティウムの画家やモザイク師、金銀細工師などが優れた技術を継承したことを次のように強調している。“The painter and the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of Sacred Books were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design, absorbed in their subject matter and that the vision of a whole people.”²⁹ 技の継承においてイエイツが重視することは、彼らがみな工芸の伝統の中に生きる非個性な存在であり、個人のデザインを意識せずに民族全体の仕事であるひとつの巨大なテーマのなかに吸収されていたことであるが、これは前章で見たようにイエイツが能を評価した理由でもある。こうして日本とビザンティウムは、優秀な職人が個を捨てて技を学び、その伝統が長く継承されたという共通点でつながる。そして重要なことは、そこにさらに古代アイルランドが重なっていることだ。上の文章で イエイツが “the illuminator of Sacred Books” と言うとき、古代アイルランドの『ケルズの書』の職人たちをも念頭に置いていると考えられるからである。³⁰

このようにイエイツが *A Vision* において芸術的な職人技の伝統を誇った古代のアイルランドを念頭に置いていることを考えると、‘Sailing’においてアイルランドと思しき国を「あれは老人のための国ではない」と言い捨ててはいるが、実は詩人としてまだ強くアイルランドを意識していることがわかる。最終連でこの機械の鳥は “what is past, or passing, or to come” (VP 408) を歌うのだが、そのような未来を含む時間の観念はビザンティウムのオートマタにはないし、また過去が現在に現れる物語を描く能とも明らかに違う。さらに興味深いことには、この鳥は皇帝を美しい歌で眠りへと導くのではなく、それとは逆に眠りかける皇帝を <起こそう> としている (“To keep a drowsy Emperor awake”) のである。³¹ 古代のアイルランドでは、詩人は国の未来を政治家と肩を並べて考える立場にあった。イエイツはそのような時代の誇り高い詩人を主人公にした戯曲 *The King's Threshold* を書いている。この戯曲では、王と政治を語る席から排除された詩人が抗議のために王宮の前で断食を始める。そこに知人などが次々に訪れて断食を中止するよう説得するのであるが、そのうちのひとりであるキリスト教の僧に向

かって、詩人は眠たがる為政者を起こさないように優しく歌う鳥に喩えて僧を強く非難する。

And maybe he has learned to sing quite softly
Because loud singing would disturb the King,
Who is sitting drowsily among his friends
After the table has been cleared.³² (下線は引用者)

新しく成った自由国で発言力を増していたカトリック中産階級の人々はイエイツが国のためにつづけてきた活動の意義を理解しようとはせず、芸術家を軽視した。失望を深めた詩人はこの詩でアイルランドと思われる若い国を去り、自分の魂のために芸術を極めようとしている。しかしそれでも彼がそこで過去や現在だけでなく未来をも歌い、皇帝を起こそうとしているのはなぜなのか。輝かしい工芸の伝統を誇ったビザンティウムだが、やがて帝国は領土縮小の時代を迎えることになる。文明の絶頂にあったこの時代に、鳥は皇帝に向かって夢を見てはいけな、覚醒せよと警告しているのだ。詩人は人々を心地よく眠らせるのではなく覚醒させるべきだと考えるイエイツは、アイルランドの詩人の矜持^{バード}をまだ捨てていない。

6. 結語

批評家の間で解釈が分かれている‘Sailing to Byzantium’の結末について、本稿ではその中心にいる機械仕掛けの鳥に焦点を当てて考察し、ビザンティウム、日本、古代アイルランドの^{アート}技芸に対するイエイツの深い敬意と憧憬が作品のベースにあることを指摘した。＜機械の鳥＞は、複雑な自然を単純化してその本質を表現したもので、自然の鳥とは違う自律的価値を持つと彼は考えた。だからこそ“… I shall never take / My bodily form from any natural thing”と宣言したのである。彼はまた芸術が後世に生き残るためには高度な技術を学び伝えつづける必要があることを痛感していた。芸術とは、受動的な在り方しかできないものであり、社会からは往々にして侮られ、また技の継承も容易ではないが、イエイツはそれらの弱点を認識しつつ、芸術を軽視する現代社会に抵抗して、敢えて＜機械の鳥＞として歌おうとしている。弱々しい老人の姿を借りて語ってはいるが、この詩は実はイエイツの極めて挑戦的な芸術論であると言えるだろう。

本稿は第 88 回日本英文学会 (2016 年 5 月 29 日) での口頭発表に基づくものである。

本論文中のイエイツ詩の引用は *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1957) に基づくもので、(VP 頁数) と表記する。

¹ F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography* (London: Victor Gollancz, 1958), p.285.

² W. B. Yeats, *The Poems*, ed. Daniel Albright (London: D. Campbell, 1992), p.632.

³ William Empson, "Mr. Wilson on Byzantium Poems," *William Butler Yeats: The Byzantium Poems*, ed. Richard J. Finneran (Columbus: Charles E. Merrill Publishing Company, 1970), p.90.

⁴ Frank Lentricchia, *The Gaiety of Language: An Essay on the Radical Poetics of W. B. Yeats and Wallace Stevens* (Berkeley: University of California Press, 1968), p.106.

⁵ 鳥の出典についての研究は多数あるが、代表的な例としてアンデルセン童話「ナイチンゲール」とキーツの詩 'Ode to a Nightingale' が発想源であるとした Earnest Schanzer, " 'Sailing to Byantium,' Keats, and Andersen." *English Studies*, XLI (December, 1960), pp.376-80 を挙げておく。アンデルセンやキーツを発想源と考える批評家は他にも多い。

⁶ Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (Los Angeles: University of California Press, 1992).

⁷ W. B. Yeats, *Later Essays*, ed. William H. O'Donnell (New York: Scribner, 1994), p.195.

⁸ T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1924), pp. 86-87.

⁹ W. B. Yeats, *Early Essays*, ed. George Bornstein and Richard J. Finneran (New York: Scribner, 2007), p.198.

¹⁰ ヴォリンゲル『抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術』草薙正夫訳（岩波書店，1953）。

¹¹ 前掲 Hulme を参照。同書では機械と芸術の親近性についても言及している。

¹² 金属は鍛えられ延ばされて新しい形状を取ることができ、また別の金属と混合することでより良い物質になり得るという性質のため、人間の精神の比喩に用いられた。一例として John Donne は 'Batter My Heart' で金属のように自分を叩き延ばし新しいものにしてほしいと神に祈っている。Jonathan Sawday, *Engines of the*

Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine (London: Routledge, 2007), Ch. 5.

¹³ W. B. Yeats, *Autobiographies*, ed. William H. O'Donnell and Douglas N. Archibald (New York: Scribner, 1999), pp. 68-69.

¹⁴ このバレエと新聞レビューについては Lynn Galafola, *Diaghilev's Ballet Russes* (Oxford: Oxford University Press, 1992) を参照した。本作は 1920 年 2 月 2 日 Théâtre National de l'Opéra にて上演、振付は Léonide Massine、美術は Henri Matisse、音楽は Igor Stravinsky。1925 年に George Balanchine の振付で同じくパリで再演された。1927 年に再々演。Balanchine の演出を 1999 年に再現した上演が⁸ <https://vimeo.com/14292064> (accessed 30 April 2017) で視聴できる。

¹⁵ 1920 年の公演時のスナップショット。 <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236669-view-1920-1930-1-profile-1920-ble-chant-du-rossignol-b.html>. Accessed 30 April 2017.

¹⁶ Daniel Albright, "Pound, Yeats, and the Noh Theater," *The Iowa Review*. 15. 2 (Spring-summer, 1985), p. 38.

¹⁷ Jon Stallworthy, "The Poets as Archaeologist: W. B. Yeats and Seamus Heaney," *RES New Series*. Vol. XXXIII. (1982), pp. 123-24. 『求塚』の影響が指摘されているのは "An agony of flame that cannot singe a sleeve" (*VP* 498) の箇所。

¹⁸ 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），pp. 182-86.

¹⁹ *Early Essays*, p.163.

²⁰ Marie C. Stopes and Joji Sakurai, *Plays of Old Japan: The 'No'* (London: William Heinemann, 1913). 初めて謡の英訳とともに能を解説して欧米に紹介した本。クレイグ主催の雑誌 *The Mask* に書評が掲載されている。

²¹ W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, ed. Russell K. Alspach (London: Macmillan, 1966), p.1304.

²² 和辻哲郎『日本芸術史研究：歌舞伎と操り浄瑠璃』（岩波書店，1971），p.59. 後藤淑『能と日本文化』（木耳社，1980），pp.160-61.

²³ 古代アイルランドのこの制度については Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1962), p. 83 を参照。

²⁴ Linda M. Strauss, "Reflections in a Mechanical Mirror: Automata as Doubles and as Tools," *Knowledge and Society*, Vol.10 (1996), pp.179-207.

²⁵ Henryk Jurkowski, *Aspects of Puppet Theater* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), Ch. 1.

²⁶ Lothar Buschmeyer, qtd. in Jurkowski, p. 5.

²⁷ 前掲 Jurkowski の他に、Scott Cutler Shershow, *Puppets and "Popular" Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 1995) 及び Daniel Tiffany, *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric* (Berkeley: University of California Press, 2000) を参照。

²⁸ Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell (London: Macmillan, 1911).

²⁹ W. B. Yeats, *A Vision (1925 version)* (New York: Macmillan, 1961), p.159.

³⁰ BBC でこの詩について語ったとき、イエイツは古代ビザンティウムの時代にアイルランドで『ケルズの書』や優れた工芸品が作られていたことに言及している。W. B. Yeats, *Later Articles and Reviews* (New York: Scribner, 2000), p.392.

³¹ 居眠りする観客の前で懸命に歌う詩人の図は、イエイツがあるときアビー座の客席で自身の劇 *The King's Threshold* を観ていたとき前の席の客たちが退屈して欠伸した話 (*The Variorum Edition of the Plays*, p.415) を思い出させる。

³² *The Variorum Edition of the Plays*, pp. 292-93.

A Mechanical Bird Sings — Yeats's Aesthetic Belief in the Automaton of "Sailing to Byzantium"

Taeko Kakihara

The poem 'Sailing to Byzantium' ends with the old poet's wish to become a mechanical golden bird and sing for the emperor. Quite a few critics have found this concluding scene uncomfortable, sometimes ironical, or even comical. This paper attempts to reinterpret this ending by focusing on what the mechanical bird represents.

My argument firstly clarifies that the machine generally meant to people of this era something affirmative and gave modernists fresh inspiration. Next, assuming that the source of the bird is 'The Song of Nightingale' performed by Ballets Russes based on Andersen's tale, it points out the awkward mechanical bird sent from Japan has inspired Yeats's imagination, for he respected the Noh theatre of Japan for its symbolic expression as well as its long tradition. Thus he revised the original plot and presented the mechanical bird as the valuable "artifice of eternity." Yeats similarly took a keen interest in the prominent craftsmanship for automata of Byzantium and praised it in his book *A Vision*. An automaton, a kind of doll made with high techniques, can be considered as symbolic reconstruction of a real creature, and therefore represents the high state of artistic refinement.

Yeats's admiration for Japan's Noh and Byzantium's automata resonates with his appreciation for the past Irish tradition of fine craftsmanship including poetry. The fact that the mechanical bird tries to "keep the drowsy emperor awake" instead of letting him go to sleep in the end of the poem shows Yeats's strong belief in the mission of Irish bards who used to be respected for their opinions. Yeats's declaration, "I shall never take / My bodily form from any natural thing," therefore indicates his firm belief in autonomy of art and its significance for the society.

能狂言の視点からみるイエイツの奇跡劇 —『復活』の劇構造について

佐藤 容子

背景

イエイツの奇跡劇『復活』(*The Resurrection*)は、1934年7月30日にアベイ座で初演された。同プログラムの他の演目は、ひとつはレノックス・ロビンソン(Lennox Robinson)の『教会通り』(*Church Street*)、もう一作は、イエイツの『大時計塔の王』(*The King of the Great Clock Tower*)であった。『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*)で鷹に変ずる「井戸を守る女」を踊った伊藤道郎がニューヨークに去ってのち、イエイツの詩劇にインスピレーションを与えたダンサー、ニネット・ド・バロア(Ninette de Valois)がアベイ座に出演した最後の公演—それが『大時計塔の王』であった。『大時計塔の王』は、異教的な色彩の濃い、復活のテーマを扱った劇であり、一方、『復活』は、キリスト教の文脈により即した奇跡劇とひとまずみなすことができる。しかし、詳細にみていくならば、キリスト教の文脈に沿いつつもイエイツ独特の世界観が『復活』という劇にも反映されていることがわかる。実際、イエイツは『復活』をアベイ座で上演することに極めて慎重であった。宗教的あるいは政治的な新聞批評がでることを懸念したのである。¹しかし劇の上演と印刷所のストライキが重なったため、上演当日は英国のジャーナリストのみで、『タイムズ』紙(*The Times*)は好意的な批評を書き、また少し時間がたってから『アイリッシュ・インデペンデント』紙(*The Irish Independent*)も好意的な批評を載せた。さらに1965年になって、ジェイムズ・フラナリー(James Flannery)がダブリン・シアター・フェスティバル(Dublin Theatre Festival)においてイエイツの『カルヴァリーの丘』(*Calvary*)と『復活』の二作を上演し、大きな成功を収めた。フラナリーは、『カルヴァリーの丘』と比べるなら『復活』の方が論議を呼ぶ面は少なかったと述べている。フラナリーによる上演の際、論議の的となったひとつは、これら二つの劇は「キリスト教劇」('Christian plays')なのであろうかという問いかけであった。²観客の反応も故なきことではない。実際、これらの劇は通常のキリスト教劇の範疇を超えてしまう側面を持っている。本論考では、日本の能狂言の視点を取り入れることを通じて、

イエイツの劇作『復活』に新たな角度から光をあてることを試みたい。

新作能・新作狂言とイエイツの『復活』

イエイツが『復活』の大まかなシナリオに着手したのは、1925年1月であり、完成までに実に9年もの歳月を要している。その間、『塔』(*The Tower*, 1928)や『螺旋階段』(*The Winding Stair*, 1933)という重要な詩集が発表された。カーティス・ブラッドフォード(Curtis Bradford)の研究が示すように、イエイツの『復活』は、当初「舞踏劇」(‘DANCE PLAY’)として構想された。最初のスケッチにおいても、イエイツは「私の舞踏劇の場合と同じく、楽師登場」と書きこんでいることから、日本の能をモデルとした演劇形式を念頭においていたことがわかる。³ 完成した劇作の注においても、「再演した私の『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*)のように、私の居間で演じられることを意図している」と述べ⁴、また一方で『猫と月』(*The Cat and the Moon*)と同様に、パブリック・シアターで上演されることを意図してはいない」とも書き残している。⁵ しかしながら、留意すべきは、『復活』という劇には、最終的には生身の踊り手は登場しないことであろう。『復活』の舞踏は、登場人物が描写することによって創造される、という間接的な表現を取っている。

イエイツの『復活』では、楽師たちの歌による暗示的・象徴的な枠組みを残しつつも、全体として能をモデルとした演劇形式がゆるやかになっている。A.S. ノーランド(A.S. Knowland)が指摘しているように、典型的な能舞台とは異質である、自然主義的な要素が人物や場面の設定に現れているのは確かであろう。もっとも、一見、自然主義的な設定は、最後の超自然的なものの出現によって打ち碎かれる。⁶ その意味で、『復活』はやはり能の形式と関連性を保持し続けている。だが同時に『復活』においては、イエイツは能の形式よりむしろ、期せずして狂言の形式に近づいているのではないかと想定してみることで見えてくるものがあるのではないだろうか。このようなアプローチは、イエイツ研究において、『復活』を論じるにあたってこれまで取られてこなかった視点である。

日本においては、イエイツより時代は下るが、能狂言の伝統を革新していく試みの一つとして、キリスト教における復活のテーマが新作狂言に仕立てられているが、そこではイエイツの作劇法とも相通じるように、登場人物の活写により、想像のなかで舞踏が生み出されているのである。現代日本を代表する狂言師の一人である野村萬斎は、狂言の演技の真髄とは何かという問いに対し、「演者の芸で光景を描出」することを挙げている。例えば「木六駄」では、雪の中で荷物を

背負って追い立てられる十二頭の牛は、太郎冠者の演技によって、いないものを見るように見せるのであり、名人と言われた六世野村万蔵の舞台では実際に十二頭の牛が見えたという逸話があるほどである、と彼は言う。それは、「観客の世界観を広げ想像力を高めていく」方法であると萬斎は述べるが、⁷ イェイツの劇作『復活』もまた、狂言の作法にも似て、登場人物たちによる場面の描出の積み重ねによって成り立っているのである。

また一方で、イェイツの『復活』では、狂言において必須の要素である「笑い」が、劇の奇跡と結びつく重要な鍵となっていることにも注目したい。狂言は「笑いの芸能」とも言われるが、「能は笑わない。」約 250 曲ある能の現行曲のうち、笑いの表現は『三笑』と『景清』の二曲にみられるのみとされる。⁸ その意味でも、イェイツは、『復活』において、能よりは狂言の世界に近づいているとみることが可能であろう。もっとも「イェイツの笑い」とは、ヨーロッパの伝統を背景とした彼の独特な世界観の表出という側面があることも見逃せない。この点については論の後半で触れたいと思うが、イェイツの劇構造について考察する一助として、まずは日本の能と狂言に仕立てられた「復活」劇について今しばらく触れておきたい。

興味深いことに、日本においてキリスト教における「復活」のテーマは、実は新作狂言だけではなく、新作能にも仕立てられており、能と狂言という互いに関連する二つの演劇形式にまたがっているのである。昭和の時代には、安土桃山時代にあったと伝えられるキリシタン能の新作が生まれ、宝生流の『復活のキリスト』（吉田魯洋作詞、宝生九郎作曲）が 1957 年に宝生九郎によって初演、NHK でも放映された。さらに喜多流の『復活』（土岐善麿作詞、喜多実作曲）が、喜多実によって 1961 年に初演された。一方、1957 年には、九世三宅藤九郎が新作狂言『十字架』を自作自演し、主催のカトリック同志の会の希望により歌舞伎の松本幸四郎が共演した。続く 1958 年には、新作狂言の『復活』が九世三宅藤九郎の自作自演により上演されている。

宝生流新作能の『復活のキリスト』では、シテはキリスト、マグダラのマリアとヤコブの母マリアがツレである。ヨハネによる福音書(20:11 - 17)で語られる、マグダラのマリアの前に御姿を現わすキリストの蘇りの場面は、宝生流新作能では次のような展開をみせる。ちなみにリチャード・テイラー (Richard Taylor) は、宝生九郎による公演をみて自身が読者の参考のためト書を書き加えた英訳テキストを著書に収めている。⁹

シテ おう騒がしの。洞穴のおもてや

シテ〔サシ〕 ありがたや尊き神の御心。あうことかたき天命をになひしに。

香華をも待たずして。死に打ち勝ちて蘇生り。救ひの主となりて現じたり。これぞ神の御ちから

シテ 女よ。何を嘆くぞ。誰を尋ぬる

第一ツレ 暁の光のうちに見ゆるは園守か。主のご遺体いづくぞや。

シテ マリヤよ

ツレ二人 あらなつかしのラボニ

地謡 声諸共に走りより。すがらんとすれば威に圧され。畏れを生じつつ。
御足のもとに伏し居たり

シテ マリヤよ。われに触るるな¹⁰

一方、喜多流新作能の『復活』では、マグダラのマリアが前シテで、後シテがキリストであり、ツレはペテロおよび弟子二人となっている。前シテのマグダラのマリアが復活したキリストに名を呼ばれ、「ラボニ」（師よ）と応じる奇跡の出会いが劇化されたあと、中入りとなり、やがて後シテが登場して聖なる舞を舞う。宝生流の場合も同様に、最後はシテであるキリストの舞である。このように、能仕立ての『復活』の場合には、シテまたは後シテによる平安を祈る聖なる舞が華となって舞台を締めくくるところに特色があり、神舞になぞらえた構造であるといえる。そして舞と共に地謡の響きが聖なる空間を満たしていくのである。

シテ その暁を待ちあへず。香料を携へ新しき。み墓のもとに到らんと

不思議やな誰ありて。わが主をイエスを取り去りゆきしや。いづこにいますや主よイエスよ。マグダラのマリヤ香料を。携へもちて来れるに。

み墓の石は除けられて。ただ亜麻布のひときれの。砂に落ちたる露じめり

地謡 この時うしろに声ありて。マリヤと呼び給ふ。われにもあらず振りかへり。

シテ ラボニ

・・・・・・・・・・

地謡 喜ばや万の民。キリストはよみに。勝ちたまひて。死の力はや。失せ

たれば。人の命。限りなし。平和を誓ひ。祈る心に。東と西との。隔てもなし

ペテロ・ツレ二人 聖なるかな。聖なるかな。

地謡 聖なるかな。聖なるかな。昔いまし。今いまし。とはにいます。主をたたへん。聖なる聖なる。聖なる聖なる。聖なる聖なる。聖なる聖なる¹¹

このような能仕立ての劇化に対して、狂言仕立ての『復活』の場合にはどのような展開になるであろうか。三宅藤九郎の和泉流新作狂言『復活』では、墓の番人一、番人二、大司祭という三者がキリストの死骸がなくなっていることにあわてふためき、滑稽なやりとりが続く。比較のため、能仕立て同様、キリストとマグダラのマリアの奇跡の邂逅の場面に注目すると、キリストは初め鍬を持って登場し、幽霊の役などが被る黒頭をつけている。マリアは鍬を持った人影を霊園の番人かと思ひ込み、自分の方からあれこれと問いかけるのだ。そして「マリア」と自分の名を呼ばれると反射的に「ラボーニ」と答えてしまうなど、筋立ては新作能と類似しつつも、全体としてそこはかたないユーモアが漂う場面となっている。

地謡（ヨワ吟） 今は天使の言の葉も。聞き分けられぬ園の中。ここやかしこと尋ぬるに。

（キリスト、鍬を肩に一ノ松に立つ）

マリア やー。あれに鍬を持った人がゐる。定めて園人であらう。いかに園人。その鍬で墓を掘返し、主の御体を、どれへぞ移しは召されぬか。もし移されたならば、そのありどころを教へて下され。わらはは参って申し受けませう（とキリストと知らずに問う）。なぜにものを仰せられませぬ。まうし。まうし。

キリスト マリア。

マリア ラボーニ。

（キリスト、鍬を捨て、黒頭を取る）¹²

この一方で取り上げたいのは、同じく三宅藤九郎による新作狂言『十字架』の奇跡の場面である。釣りをする波八と海六、波八には海辺に十字架が立つのが見え、大きな金の魚がかかるが、何も見えぬ海六の釣竿には藻屑がかかるばかりである。

ついに針をとられて釣竿を捨ててしまうが、海六はその先に踊り跳ねながら何匹もの魚が群れをなしてついていく不思議な光景を見る。そして教えの道に入ろうと心改める海六の眼に、三の松のところに立った十字架が見えると語るのである。このように、狂言仕立ての場合には、奇跡の魚たちの舞い踊りは、市井の人海六の語りのみによって表出されている。

海六（糸をあげ）ええ、つひに針を取られた。（釣竿を捨てる。後見、釣竿を引く）さてさて腹の立つことじゃ。（正中で橋掛に向き）あれあれ。沢山の魚どもが、水面に顔を出し、よろこび跳びぬる体で、尾を振り鰭を振って、きゃつについて行くわ。さてもさても不思議なことかな。（少しずつ前へ出ながら）十四。五十四。（指を三つ折り）百五十三匹。（後ろへさがりながら）平目も、目を細うして、嬉しさうに行く。鯛も恥しさうに、顔を赤うしてついて行くわ。あれあれ。蛸までも八本の足をゆらゆらさせて（両手を拡げ、羽ばたき二つして）踊り浮かれて行くわ。あれ。（右手で指しながら名乗座へ行く）あれ。あれ（笛、吹き止まる。正面を向く）釣り下手の波八にことごとく魚をしてやられた。ああー。信仰の恵みはあらたかなものぢゃ。いや、向後、それがしも主なる神を敬い、教への道に入らうと存ずる。（十字架、三ノ松に立つ。十字架に向き、後ろへさがりながら）やあやあー。心を改むるが否や、みどもが眼にも、たちまち十字架が映る。（正中はあとじさり、片膝、礼をして）ありがたや。（正面向いて立ち）急いで主の御もとに参らう。

（扇を開き）われらも主の御前に。

（謡）（ヨワ吟） よろこび唄うやさおうよの。¹³

さてここで、イエイツの『復活』における最終的な「舞踏」の扱い方を見てみると、劇の中核に据えられたディオニソスの信者たちの乱舞は、舞台上で生身の俳優たちによって演じられることはない。その「舞踏」は、窓越しにカルヴァリーの丘をのぞみ、やがて騒がしくなった窓の下を見やるギリシャ人が、観客に向かって語り伝えることにより垣間見られる「遠景」なのである。だが、そのあと、ディオニソスの物語は、楽師たちの歌によって語り継がれていき、太鼓の音を伴いながら力強く舞台に「前景化」していくのだ。劇の進行に伴い、イエイツの『復活』においては、ディオニソスの神話とキリストの物語が対立的ではなく、相似

的かつ連続的に捉えられていく。このダイナミズムがイエイツの奇跡劇のきわだった特徴であり、通常のキリスト教劇の範疇を超えていく要素を孕む。

ヘレン・ヘネシー・ヴェンドラー（Helen Hennessy Vendler）はディオニソスとキリストを全く異なる存在と位置づけ、イエイツの劇ではキリストの死と復活がディオニソスの死と復活の装いを新たにした再演であるかのように扱われているとするリヤード・エルマン（Richard Ellmann）の見解に批判的である。¹⁴ 一方アンソニー・ブラッドリー（Anthony Bradley）は、イエイツはキリストの死の意味を再解釈して、キリスト教が排除してきたディオニソス的要素を回復させようとしているのだとみる。¹⁵ リチャード・シーフォード（Richard Seaford）によれば、ディオニソス信仰は、初期キリスト教の布教期において最大のライバルであった。¹⁶ しかし対立と同時に共通する面が両者にはあり、ディオニソスとキリストはどちらも葡萄酒によって象徴される。¹⁷ イエイツ自身、手紙の中で『大時計塔の王』と『復活』は共に、殺害され復活する神を扱っていると語っていることから、¹⁸ 劇作『復活』は、ディオニソスとキリストの「復活」を共に、死と再生の物語として、連続と反復の位相に同時にとらえていると考えられる。

楽師たちの始まりの歌は、この複相性をすでに予告するものであった。楽師たちの歌が指し示す「あの恐ろしい処女と彼女の星」（*that fierce virgin and her Star*）は、劇の進行につれ「アテネとディオニソス」から「マリアとキリスト」へと指示対象を移していく。劇の半ばに挿入される楽師たちの歌に至ると、処女と星の心像は、乙女座となった黄金時代最後の正義の女神アストライアーと主星スピカとも交じり合っていく。スピカを抱く乙女座は、後代にキリストを抱くマリアの予兆とも解されるようになった心像である。¹⁹

イエイツの『復活』において、登場人物による「語り」によって「奇跡」を現出させようとする試みは、マグダラのマリアと蘇ったキリストの邂逅の場面の扱いでも伺える。この場面もまた、劇中で演じられることはなく、シリア人の伝える語りのなかに現前するのだ。劇の終盤では、仮面を被ったキリストが登場するが、キリストを演じる俳優は語ることも踊ることもなく、舞台を横切り奥の部屋へと通り過ぎていく。ヘブライ人は「足音」を聞き、ギリシャ人はカーテンが動くのを見る。キリストの蘇りの奇跡を恐怖と共に語り伝えるのは、まずギリシャ人だ。ヘブライ人がひびきまずく一方で、ギリシャ人は、キリストの肉体に触れてみるまでは蘇りを信じないといって、わき腹に手を差し入れてみる「不信のトマス」と同じ行動をとる。そして「幻影の心像が鼓動を打っている」（*The heart*

of a phantom is beating!') ことに驚愕するのである。蘇り弟子に囲まれるキリストの姿はまたシリア人の語りによっても観客に伝えられる。キリストが奥の部屋に姿を消している中で、ペテロ、ヤコブ、ヨハネを見つめ、トマスに傷口に触れられているキリストの姿を伝えるのは、シリア人の語りである。このように、イエイツの『復活』では、舞と謡を中心とする能におけるシテの変身という方法ではなく、舞台装置・小道具をほとんど使わないセリフ劇である狂言の作法と相通じるように、奇跡を、普通の人々の口を通して、「語り」の言葉のなかに浮かび上がらせているのが特色である。イエイツの詩劇で舞台化される「奇跡」は、最終的には視覚的というより聴覚的に表現されるのである。聴覚重視は、イエイツがその詩作において目指した方向でもあった。²⁰

イエイツの『復活』にみる「笑い」

さて次に、イエイツの『復活』においては、奇跡の現出と笑いとが密接な関係にあることについて、いくつかの角度から考察を進めていきたいと思う。まず日本の狂言においては、「大きな笑い」「中くらいの笑い」「小さな笑い」と様々な笑い方がある。狂言の「笑い」は、祝言性・諷刺性・滑稽さの性質を併せ持つが、あえて煎じ詰めるならば、普通の人間の本質や皮肉な状況を「笑い」に転じておおらかに喝破するところに狂言の本領があると考えられる。「笑い」は人間の喜怒哀楽の感情を解放して、いわば状況を異なる次元に変換する装置なのだとも言えよう。「イエイツ的笑い」もまた異なる次元を開示するための装置とみなすことができる。イエイツ自身が日本の狂言を模したと述べている『猫と月』は、緊張からの解放を狙い、異なるモードへの変換を図ったものであった。²¹ また、舞踏劇『骨の夢』(*The Dreaming of the Bones*)の結びにおいて、楽師たちが「太陽の下で笑った者たちが夢を見る」('They dream that laughed in the sun')²²と歌うとき、イエイツは「笑い」を、日常性を超えた次元を彷徨する伝説の英雄たちの本質を言い表す言葉として用いていたことが注目される。

しかしながら、イエイツの『復活』における複雑な「笑い」の様相をとらえるには一筋縄でいかないことも事実であり、登場人物たちの様々な「笑い」をめぐっては、あわせて西洋思想の文脈でとらえ返すことも欠かせないと考えられる。詩人の理想を西洋文化の源流ホメロスにみるイエイツであるが、そもそも西洋思想において、「笑い」の地位は決して高いものではなかった。プラトンにとって「笑い」とは理性の制御を失った感情の発露であった。²³ プラトンは『国家』において、

ホメロスの笑いを批判している。『国家』のなかで、ソクラテス是对話役の一人アデイモントスにかくの如く語っている。

「ところでまた、むやみに笑いたがる人間であってもならないはずだ。みだりに激しい笑いに耽るならば、ほとんどの場合そのような心の状態は、また激しい反動を求めることにもなるのだからね」

「そう思います」と彼は言った。

「そうとすれば、ひとかどの立派な人間が笑いに打ち負かされるのを詩に描く人がいれば、それを受け入れてはならないし、まして神々となれば、なおさらのことだ」²⁴

プラトンがホメロスを批判した理由は、ホメロスの『イリアス』には、至福のなかに哄笑する神々が描かれ（『イリアス』、1:595-604）、また神々が戦いを交えるさまを見て、心から高笑いするゼウスの姿が歌われているからというものであった（『イリアス』、21:440-444）。しかしホメロスのこのような側面について、ロバート H. ベル（Robert H. Bell）は、「ユーモアと恐怖とが互いに協力しあい、人生を本質的に恐ろしいもの、その現れ方は滑稽なもの、その不条理性においては神秘的なものとして描きだしている」とみて、神々がその高みから悲喜交々の感情を発露させることに、遊びの性質を帯びた「ホメロスの崇高さ」を見ている。

Humor and horror collaborate, depicting life as terrifying in its essence, ridiculous in its manifestations, mysterious in its absurdity. There is an unmistakably ludicrous quality to the Homeric subline. Instead of being merely humorous or deadly serious, Homer's gods are (to borrow a Joycean coinage) *jocoserious*.²⁵

ベルが指摘する「ホメロスの崇高さ」は、イエイツが「英雄的笑劇」と銘打った初期の劇作『緑の兜』においても劇化されていたと言える。海から出現した「赤い男」の挑発に乗り、その首をはねたコナル、そして「赤い男」が一番の勇者に贈るという兜を我が物にしようとするリアリーに対し、クフーリンは、首をはねた貸しを誰か支払えと求める「赤い男」に自らの首をすすんで差し出す。この土地の司祭であると正体を明かす「赤い男」は、クフーリンこそ自分が選ぶ勇者と

宣言する。いわば「赤い男」は、クフーリンが良いことも悪いことも自ら受け入れる、いわばホメロスの笑いが口元に浮かぶ者と称えていると言えよう。このような達観した「笑い」は、実は日本の「狂言」の精神と触れ合うところもある。古川久は「一切を微笑の中に見下ろすような心が、最も高い狂言の中の狂言的精神というべき」と述べる。²⁶ 日本の狂言の場合、それは庶民の活力の表現とみることができるが、イエイツの場合は、一つには「英雄」の心像と不可分であるところにその違いは見て取れよう。

*Red Man. And I choose the laughing lip
That shall not turn from laughing, whatever rise or fall;
The heart that grows no bitterer although betrayed by all;
The hand that loves to scatter; the life like a gambler's throw;
And these things I make prosper, till a day come that I know,
When heart and mind shall darken that the weak may end the strong,
And the long-remembering harpers have matter for their song.*²⁷

イエイツが改作を重ね続けた最初の劇作『キャスリーン伯爵夫人』(*The Countess Cathleen*) もまた、『緑の兜』と並んで「イエイツ的笑い」を考える上で重要である。彼は後年『自伝』のなかでこの劇作に触れ、「キャスリーン伯爵夫人」には「変容」がなかったとして、もしも今日自分があの場面をよく思案するならば、農民を救うため、自らの手が悪魔に魂を売る取引に署名した瞬間、彼女は大声で「笑い」だし、自分が神聖なものとして抱いていたすべてのものを嘲笑う姿として描くであろうと述べている。

The Countess sells her soul, but she is not transformed. If I were to think out that scene to-day, she would the moment her hand has signed, burst into loud laughter, mock at all she has held holy, horrify the peasants in the midst of their temptations.²⁸

かように、イエイツにおける「笑い」とは、日常を超えた次元を開示する「変容」と表裏一体なのであり、それが劇作『復活』においては、「奇跡」の現前にまで至る道筋を跡付ける役目をも担っているのだ。この劇作に登場する普通の人々で

ある、ヘブライ人、ギリシャ人、シリア人のものの見方の違いは、「笑い」をめぐって次第に明らかになっていき、「笑い」は劇の展開と密接に結びついている。三者のうち、ヘブライ人は、イエスはメシアではなく、人間であったと述べ、それに対してギリシャ人は、イエスは肉体をもたぬ幻影であったと考え、両者は対立的な立場にある。劇の後半で、このヘブライ人とギリシャ人の論争の中に参入し、第三の視点を暗示するのがシリア人である。ヘブライ人は、楽師たちが劇の始まりの歌を終えたあと、一人で舞台にいたのであるが、ト書きに示されているように、刀（または槍）を持っていることに注目しておきたい。このことは、ヘブライ人が武人でもあることを示唆しており、イエイツにおける「英雄」的イメージを担う人物と期待されるかもしれない。だがやがて浮かびあがっていくように、現世の生活に重心をおいているヘブライ人は、劇中で他の登場人物が「笑う」たびに、その「笑い」に疑問を呈し、その「笑い」を抑制しようとする。

次に留意したいのは、窓からカルヴァリーの丘を見て「笑う」ギリシャ人に、「なぜ笑うのか」とヘブライ人が問い詰め寄る場面である。ここにおけるギリシャ人の笑いは、イエスの肉体的な存在を信じている者に対する嘲笑の笑いである。ギリシャ人にとっては、イエスは幻影以外の存在ではないからである。しかし、ヘブライ人は肉体が埋葬されるのを見たと言い、それには納得できない。

The Hebrew. No, no. You have only to look into their faces to see they were intended to be saints. They are unfitted for anything else. What makes you laugh?

The Greek. Something I can see through the window. There, where I am pointing. There, at the end of the street. [*They stand together looking out over the heads of the audience.*]

The Hebrew. I cannot see anything.

The Greek. The hill.

The Hebrew. That is Calvary.

The Greek. And the three crosses on the top of it. [*He laughs again.*]

The Hebrew. Be quiet. You do not know what you are doing. You have gone out of your mind. You are laughing at Calvary.

The Greek. No, no. I am laughing because they thought they were nailing the hands of a living man upon the Cross, and all the time there was nothing

there but a phantom.

The Hebrew. I saw him buried.²⁹

ギリシャ人とは対照的に、下記の場面では、ヘブライ人の考え方の揺れがよく現れている。彼は、イエスがメシアでなくてよかったのだと述べる。もしメシアであったなら、人は、神の苦しみが自分の精神や魂に流れ込み、すべてを犠牲にして俗世の知恵も野心も何もかも放棄する人生を送らねばならないことになる、とヘブライ人は恐れるのだ。結婚し、子供も持ちたいと現世の幸福を願う気持ちをヘブライ人は吐露する。この立ち位置は、笑劇『緑の兜』のクフーリンではなく、悲劇『バーリャの浜辺』の前半におけるクフーリンに近いと考えられ、現世の幸福に傾いたクフーリンの矮小化された姿ととらえることも可能と思われる。

The Hebrew: I am glad that he was not the Messiah; we might all have been deceived to our lives' end, or learnt the truth too late. One had to sacrifice everything that the divine suffering might, as it were, descend into one's mind and soul and make them pure [*A sound of rattles and drums, at first in short bursts that come between sentences, but gradually growing continuous.*] One had to give up all worldly knowledge, all ambition, do nothing of one's own will. Only the divine could have any reality. God had to take complete possession. It must be a terrible thing when one is old, and the tomb round the corner, to think of all the ambitions one has put aside; to think, perhaps, a great deal about women. I want to marry and have children.³⁰

そのようなヘブライ人は、次の場面に見られるように、のちに登場したシリア人が、「戸のところに輝くばかりの人が立っていて、キリストは蘇ったと叫んだ」という話をキリストの弟子たちに伝えにいこうとするのを阻もうとするのである。

The Syrian. At the door stood a man all shining, and cried out that Christ had arisen. [*Faint drum-taps and the faint sound of a rattle.*] As they came down the mountain a man stood suddenly at their side; that man was Christ

himself. They stooped down and kissed his feet.

Now stand out of my way that I may tell Peter and James and John.

The Hebrew. [*standing before the curtained entrance of the inner room.*] I will not stand out of the way.³¹

しかしながら、すでにシリア人は笑いだしている。ギリシャ人はその笑いをとがめ、ヘブライ人は、その笑いを止めさせようとする。シリア人は、人間の知を超えた者が現れたのだとしたら、不合理なものが戻ってきたとしたら、どうだというのか、と笑うのである。先に嘲笑したギリシャ人は、シリア人もまた己を抑制する力を失ったのだと述べ、ヘブライ人はなおも笑いを止めさせようとするが、ディオニソスの信者たちの太鼓と鳴子の音が大きくなってくる。

The Syrian. What matter if it contradicts all human knowledge?—another Argo seeks another fleece, another Troy is sacked.

The Greek. Why are you laughing?

The Syrian. What is human knowledge?

.....

The Greek. You talk as if you wanted the barbarian back.

The Syrian. What if there is always something that lies outside knowledge, outside order? What if at the moment when knowledge and order seem complete that something appears? [*He has begun to laugh.*

The Hebrew. Stop laughing.

The Syrian. What if the irrational return? What if the circle begin again?

The Hebrew. Stop! He laughed when he saw Calvary through the window, and now you laugh.

The Greek. He too has lost control of himself.

The Hebrew. Stop, I tell you. [*Drums and rattles.*]

The Syrian. But I am not laughing. It is the people out there who are laughing.

The Hebrew. No, they are shaking rattles and beating drums.

The Syrian. I thought they were laughing. How horrible.³²

シリア人はディオニソスの信者たちが「笑っている」という。信者たちは、「神

は蘇った、神は蘇った」と叫び、やがて黙ったまま激しく踊り続けて三人のいる窓下に近づいてきて急に静止する。楽師たちの歌で予告されていたディオニソスの復活とキリストの復活が、劇の終盤において「笑い」を通して重ねあわされていくのはこの瞬間である。こうして劇『復活』におけるイエイツは、プラトンが批判する笑い—理性の制御を失った状態をむしろ新たな啓示として提示していると思われる。『復活』におけるシリア人の笑いは、後年のイエイツがキャスリーン伯爵夫人のあらまほしき姿として希求する、変容と啓示の笑いに通じていき、奇跡の顕現の先触れであるディオニソスの信者たちの笑いの予兆でもあると考えられよう。

ところで、イエイツの『復活』の最後の場面で、キリストの仮面をつけたものが現れた時に、その心臓が動いていることに驚愕するギリシャ人、奥の部屋に入ったその姿について語り続けるシリア人の傍らで、ただ一人何も語らず、ひざまずくのが、劇の始まりにおいて、刀（または槍）を持って登場していたヘブライ人である。幻影と肉体が一体となった姿をみたとき、彼は、キリストの姿に重ねられたダイモーンの姿を見たのかもしれない。『復活』におけるダイモーンとは、霊であると同時に肉である合理を超えた存在であり、キリスト教文明から再び反転する新たな文明の到来を告げるものだ。

劇作『復活』は、1920年にイエイツのアメリカ講演を聴いて感動し、日本刀を贈呈した佐藤醇造（1897-1981）に捧げられている。これまでのイエイツ批評史においてほとんど言及されてこなかったこの献辞の意味は、劇全体のテーマを考える上で、実はかなり重要と考えられる。一方でこの刀が、「サトウの古い刀」（‘Sato’s ancient blade’）として、イエイツの詩「自我と魂の対話」（‘A Dialogue of Self and Soul’）において、自我の象徴、従って愛と戦いの表象として用いられていることはよく知られている。アン・サドルマイヤー（Ann Saddlemyer）によれば、イエイツと妻のジョージが自動筆記などの共同作業を行う際、この刀を魔除けとして儀式的なかに組み入れることがあったという。

After their trip to the United States in 1920, the Japanese sword with which Yeats was presented—itself to become famously symbolic, more potent and infinitely more beautiful than the sword of Hierus which Willy wielded when admitting Georgie into the Order—was incorporated in some of their rituals, usually to ward off evil.³³

またサドルマイヤーは、イエイツのヴィジョン・ペーパーズには、佐藤醇造の刀が、ダイモーンの象徴であったことを示唆する記述があると指摘している。

The sword was presented to them in Portland on 20 Mar. by Junzo Sato; Notebook 8, 7 Oct. 1921, records Dionertes' advice 'to draw the Sword & lay a flower upon it for symbol of 3rd Daimon', *YVP* iii.99.³⁴

イエイツの『復活』においては、極めて特徴的なことに、ディオニソスの神話とキリストの物語がダイナミックな連続性をもって舞台化されていくが、それは、イエイツがキリストの物語を劇化することを通して、最終的にはダイモーンの出現を劇化するためであったろうと思われる。イエイツは、枠組みとなる楽師たちの歌と劇中劇である三人の普通の人々の対話を互いに照射させながら、キリスト復活の装いの中に、新たな時代の象徴であるダイモーンの出現を同時に劇化しているのである。それは、ある意味、イエイツが狂言の「笑い」を突き抜け、条理を超えた世界を提示することに踏み込んだがゆえに実現したと言えるであろう。

注

本論文は、日本イエイツ協会第52回大会（東海大学、2016年10月22日）における口頭発表に加筆修正したものである。なお本研究は、科学研究費補助金、基盤研究(C)（課題番号15K02334）の助成を得ている。

¹ W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, ed. by Russell K. Alsprach (London: Macmillan, 1966, 1979), 1308.

² James Flannery, 'Action and Reaction at the Dublin Theatre Festival', *The Dublin Magazine*, 5:3-4, Autumn/Winter 1966, in ed. David Pierce, *W. B. Yeats: Critical Assessments*, vol. I (East Sussex: Helm Information, 2000), 658-659.

³ Curtis B. Bradford, *Yeats at Work* (Illinois: Southern Illinois University Press, 1965), 239-241.

⁴ W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, 932.

⁵ W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, 1308.

⁶ A. S. Knowland, *W. B. Yeats Dramatist of Vision* (Gerrards Cross: Colin Smythe,

1983), 164-165.

⁷ 野村萬斎（監修・解説 網本尚子）『What is 狂言?』（檜書店, 2003), 94.

⁸ 小林 貢（監修）・油谷光雄（編）『狂言ハンドブック』（三省堂, 1995), 5.

⁹ 'Fukkatsu no Kirisuto (The Resurrected Christ)', Richard Taylor, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō* (New Haven and London: Yale University Press, 1976), 90-94.

¹⁰ 宝生流新作能『復活のキリスト』, 増田正造・小林 貢・羽田 昶『能 本説と展開』（桜楓社, 1977）, 199-200.

¹¹ 喜多流新作能 土岐善麿作『復活』, 増田正造・小林 貢・羽田 昶『能 本説と展開』（桜楓社, 1977）, 200-204.

¹² 三宅藤九郎『復活』, 三宅藤九郎『藤九郎新作狂言集』（能楽書林, 1975）, 108-109.

¹³ 三宅藤九郎『十字架』, 三宅藤九郎『藤九郎新作狂言集』（能楽書林, 1975）, 246-248.

¹⁴ Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (London: Faber and Faber, 1954, 1975), 260. Helen Hennessy Vendler, *Yeats's Vision and the Later Plays* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963, 1969), 181.

¹⁵ Anthony Bradley, *William Butler Yeats* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979), 223-224.

¹⁶ Richard H. Seaford, *Dionysos* (London and New York: Routledge, 2006), 120.

¹⁷ Seaford, 122.

¹⁸ Allen Wade (ed.), *The Letters of W. B. Yeats* (New York: Octagon Books, 1955), 826.

¹⁹ Richard Taylor, *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats* (London: Gill and Macmillan, 1984), 129.

²⁰ W.B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961, 1971), 529.

²¹ W.B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, 805.

²² W. B. Yeats, *The Collected Plays of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1952, 1977), 441.

²³ Philosophy of Humor. (Nov. 20, 2012). Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved May 6, 2016 from <http://plato.stanford.edu/entries/humor/>

²⁴ プラトン（藤沢令夫役）『国家』上巻（岩波書店, 1979）, 388E-389A, 183.

²⁵ Robert H. Bell, 'Homer's Humor: Laughter in *The Iliad*', *Humanitas*, Volume XX, Nos.1 & 2, 2007, 116.

²⁶ 古川 久『狂言の世界』(社会思想社,1960), 10.

²⁷ Yeats, *The Collected Plays*, 243.

²⁸ W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), 417.

²⁹ Yeats, *The Collected Plays*, 582-583.

³⁰ Yeats, *The Collected Plays*, 585.

³¹ Yeats, *The Collected Plays*, 589.

³² Yeats, *The Collected Plays*, 591.

³³ Ann Saddlemyer, *Becoming George: The Life of Mrs. W. B. Yeats* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 116.

³⁴ Saddlemyer, 696.

The Dramatic Structure of Yeats's Miracle Play, *The Resurrection*: A Perspective from the Noh and *Kyogen*

Yoko Sato

Yeats originally intended to write *The Resurrection*, as a 'dance play', like his Noh-based plays, *At the Hawk's Well* and *The Cat and the Moon*. However, no real dancer appears on the stage of its final version. Instead, the dance is indirectly and verbally visualized by one of the characters in the play. The symbolic framework of the Musicians still works in *The Resurrection*, but the play seems to loosen the constraints of the Japanese Noh model, bringing it closer to *kyogen* in terms of techniques. The creation of the miraculous moment by verbal description has something in common with *kyogen* technique, and moreover, 'laughter' is an essential element of Yeats's *The Resurrection* as it is in *kyogen*.

The Christian theme of 'resurrection' has been dramatized in both Noh and *kyogen*, with two new Noh plays: *Fukkatsu no Kirisuto* [*The Resurrected Christ*] (1957) by the Hosho school of the Noh and *Fukkatsu* [*The Resurrection*] (1961) by the Kita school of the Noh. As new *kyogen* plays, Miyake Tokuro the 9th of the Izumi school performed *Jujika* [*The Cross*] (1957) and *Fukkatsu* [*The Resurrection*] (1958). Stylistic comparisons of these plays and Yeats's *The Resurrection* reveal that the Noh versions of Christian themes highlight the sacred dance of the transformed *shite* (the resurrected Christ) while the *kyogen* versions, like Yeats's play, evoke miraculous moments through the verbal imagination.

Yeats attempts to transform 'laughter' into a dramatic moment of 'revelation' through the dialogues and discussions of three ordinary citizens, the Greek, the Hebrew, and the Syrian. Characteristically, Yeats's play views Dionysus and Christ on a continuum, which dramatizes the appearance of the 'daimon' ('ghostly body or bodily spirit') in the guise of the resurrected Christ. Yeats's dedication of the play to Junzo Sato, who gave him a Japanese sword, also hints at these enigmatic aspects.

「ぼくは郵便局にいた」 —イエイツの戯曲に見る復活祭蜂起の表象

岩 田 美 喜

復活祭蜂起 100 周年に当たる 2016 年には、アイルランドの内外で復活祭蜂起の歴史的な意味と意義を見直す様々な試みが結実した。だが、Richard Grayson & Fearghal McGarry (eds.), *Remembering 1916* (2016) における、the Abbey Theatre に関わっていた復活祭蜂起参加者に関する資料の掘り起こしなどに明らかなように、近年の批評は、復活祭蜂起という事件に対して W. B. Yeats の作品が果たした意味形成の働きをなるべく消し去って、〈当事者の歴史〉を明らかにしようとする傾向にある。埋もれていた当事者の声が拾われ、それに光が当てられることには、もちろん大きな意義がある。だが、それはイエイツの声を等閑視する理由にはならない。かえって両者が共に検討されることで、復活祭蜂起が同時代に与えたインパクトの全貌が、立体的に浮かび上がってくるのだといえよう。

復活祭蜂起後の演劇人としてのイエイツは、蜂起によるアビー座の経営的打撃への対策や、政治的に緊張感の高まる中で上演可能な作品の選定など、種々の問題に取り組んでいた。この時期のイエイツは、劇場に背を向けて、高踏趣味の舞踊劇に傾倒していたと考えられているが、そんなことはなかったのだ。おそらくはこうした劇場経営上の実践的な理由も相まって、彼がようやく復活祭蜂起を芝居の題材とするのは、*The Dreaming of the Bones* を発表する 1919 年を待たねばならなかった（アビー座での初年は 1931 年）。今更言うまでもないが、『骨の夢』は、ダブリンで復活祭蜂起に参加した若い兵士が、逃亡の最中に不思議な男女に出会う、能『錦木』を参考にした舞踊劇だ。彼らディアムードとダヴォーギラは、不倫の恋に端を発する内戦でイングランド王ヘンリー二世の軍隊をアイルランド国内に引き入れるきっかけを作ってしまったため、死後も呪われて口づけ一つできないまま荒野をさまよっている。イエイツは、この作品に付した自注で、「この芝居のコンセプトは、死者の夢が回帰するという世界中で見られる信仰である」と述べており、彼の後半生に非常に重要になる“dreaming back”という思想がここで初めて明確に説明されている。

だが、材源となった『錦木』では、ワキである僧の仏事のおかげで、因縁の恋

はついに浄化され、シテは喜びの舞を踊るものの、『骨の夢』においてはそのようなカタルシスは存在しない。蜂起参加者の若者は、亡霊の懇願にも関わらず、ただ頑なに“O never, never / Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven” (ll. 234-35, et passim) と、拒否の言葉を繰り返すだけで、何一つ霊的な変容が起きないまま朝が明けてゆき、芝居は幕を閉じる。若者は、社会を変えようとする革命主義者でありながら、亡霊を救うどころか、自分自身が変わる可能性をすら拒否している。これは‘Easter, 1916’の第3連で歌われた、「流れの中の石のごとくに自分の信念を決して変えない心だけが恐ろしい変化を起こす」という逆説を同じ主題を、演劇で提示して見せたものと言えるかもしれない。舞踊劇に取り組んでいた頃のイエイツは、社会に背を向けるどころか、演劇人としてもその社会的責任を果たそうと、能の形式でこの未曾有の事件を語る言葉を探していたのである。

この主題はイエイツの後半期の芝居に繰り返し登場するが、中でももっとも有名なのは *Purgatory* (1938) である。ここでは、アセンダンシーの末裔である老人が、馬番の男と結婚して一家の没落を招いた母の霊を救おうと、かつて父を殺めたのと同じナイフで息子を刺殺するものの、その直後に母の亡霊の夢が回帰するのを目の当たりにして絶望する。しかし、母を救いたいという老人が、その実身勝手で危険な思想の持ち主だということは、芝居の全体から透けてもいる。そのため、Thomas Whitaker は「夢の回帰」を扱ったイエイツの芝居はみな、観客の批判的な受容を織り込み済みのものとして作られているのだと言う。彼の指摘のように、『骨の夢』の若者や、『煉獄』の老人が、悪夢の回帰を止められないのは、彼らが凝り固まり、夢が提示するヴィジョンを許容する柔軟さに欠けているからである。とすると、1919年から最晩年の1939年に至るまで、彼の「夢の回帰」に関する思想には、根本的な変化は起きなかったことになるが、これはすなわち、復活祭蜂起に関する彼の解釈にも、変化はなかったということにつながるのだろうか。本稿は、そのようなことはない結論づけ、その例証として最後に *The Death of Cuchulain* (1939) を分析する。

『クーフリンの死』は、1938年8月にアビー座で上演された『煉獄』に触発されたイエイツが、その直後からクーフリン・サイクルの掉尾を飾る作品を作ろうと書き始めたものである。だが周知のように、当時はアルスター神話の英雄クーフリンが、復活祭蜂起に参加して処刑された人々と重ね合わされる傾向が強くなっており、彼には「復活祭蜂起」という新たな文化的意味が付与されていた。もっとも有名な例は、Eamon de Varela に制作を依頼されてダブリン中央郵便局に

飾られることになった、Oliver Shepherd による *The Dying Cuchulain* (1935) という彫刻だろう。イエイツもちろん、こうした文脈に無自覚ではなく、幕締めに歌い手が歌う歌は、シェパードの彫刻に言及している。それでいてなお、『クーフリンの死』は、蜂起参加者をクーフリンと重ね合わせることで神話化し、美化しようとする動きに歩調を合わせているというよりは、その流れに逆らっているようにみえる。

この芝居は、作者と自称する老人による前口上から始まるのだが、彼は自らを時代遅れの耄碌爺いとして戯画化する上、観客は「古い叙事詩やイエイツさんの芝居」を知っておく必要があるのだと告げる。つまり、こうしたメタ的な外枠を設けることで、作品は観客に対し、今から登場するクーフリンは、現実の蜂起に従事して死んでいった者たちではなく、過去のテキストの集積であるというポストモダン的な感覚を先取りした警告を発しているのだ。実際、Michael McAteer のような批評家にとって、『クーフリンの死』は、Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) に比肩すべき不条理演劇の先駆けであって、マカティアは英雄劇が同時に前衛的な実験劇になり得ていることに驚きの声を漏らしている。だが、『クーフリンの死』が持つこのような二重性こそが、イエイツが『骨の夢』とはまた違った形で復活祭蜂起へのコメントを試みていた証左とは考えられないだろうか。

前口上が忠告するように、『クーフリンの死』はイエイツの先行作品がここここに散りばめられた、高度にメタシアトリカルな作品である。また、これをジェンダー的な観点から見れば、彼に因縁を持つ様々な女性たちが次々と彼に詰め寄り、死に際して英雄の男性性が問い直されるという形をとっている。愛人エニヤ・イングバは彼の老いを指摘し、女戦士イーファは彼が狂気に駆られて我が子を殺した過去と向き合わせ、さらには妖精の女王マブに雇われた盲人は、わずか 12 ペンスで、しかも食用ナイフで、彼の首を切り落とす。だが、ここまで威厳を剥奪されながら、クーフリンに恐れはなく、“I say it is about to sing” (l. 183) と言いながら死んでゆく。Richard Allen Cave が言うように、この芝居が伝えているのは「〈英雄性〉とは、生前の偉業ではなく死に際しての態度に示される」ということであり、クーフリンが真に英雄であるのは、彼が自らの老いや死という避けがたい〈変化〉を、従容として受け入れているからなのだ。

変化を拒み、亡霊の声に耳を閉ざした『骨の夢』の若者とは対照的に、クーフリンは、女たちという他者の言葉を、また自らの身体的な衰えを受け止めること

で、最終的に英雄であることを証明している。『クーフリンの死』は、蜂起参加者たちの〈英雄性〉がクーフリンを触媒に神話化されて行く時代にあって、本当の英雄性とはなんであるのかを——ひいては、復活祭蜂起とはなんであったのかを——劇作家としてのイエイツが終生考え続けていたことを教えてくれるのだ。

世界史と「詩人の責任」

長谷川弘基

“Easter 1916”はエレジーであると同時にアポロジー（アポロギア = apologia）でもある。一般にエレジーというジャンルに属する作品では、死者に対して生者が抱く「生き残ってしまった」という感傷に代表されるある種の罪障感が反映されがちだが、“Easter 1916”に込められたイエイツの「弁明」には極めて興味深い問題が潜んでいる。武力行使への賛否にかかわらず、「彼ら」は行動し、処刑され、一方で自らは傍観していただけだという自覚が詩人になかったはずはない。たとえ「彼ら」の企てを無謀と断じても、またそのために「彼ら」との間に齟齬が生じていたとしても、彼らが虐殺まがいに処刑された事実は厳とした事実であり、とりわけモード・ゴンの存在と立場を考慮に入れば、その無謀な企てを傍観していただけたイエイツが何らかの「弁明」を必要と感じたことは想像に難くない。

ここで大切なことは、この「弁明」がイエイツの詩人としての弁明であり（政治家としての弁明ではなく）、その意味で詩人（あるいは個人）としての責務の表明でもあったという点である。例えば、詩の中で言及されるメンバーの名前はわずかに4名であり、最初に言及される人物は蜂起の中心人物であったピアースでもコノリーでもなく、コン・マルキーヴィッチである事実、さらには「彼ら」の中に、モード・ゴンの夫であるジョン・マックブライドが名を連ねている事実は、読み手の注意を引かずにはいられない。乱暴にまとめるならば、“Easter 1916”は世界史的事件（action）に直面した詩人の極めて個人的な述懐（meditation）であり、それがこの詩を単なる政治的プロパガンダではない、正に詩と呼ぶに値する存在にしている根本的理由であろう。この点で、“Easter 1916”は「詩人の責任」を真正面から問題にした詩集 *Responsibilities* と密接な関連が認められる。政治的・

世界史的事件を目の当たりにしたとき、詩人にはいったい何ができるのか、何をすべきなのか。言い換えれば、叙情詩は世界史を素材・題材にすることが可能なのか。はたして詩人は今なお「世界の非公認の立法者」でありえるのか。“Easter 1916”が提出するこの重大な問い、つまり“Easter 1916”の体現するユニークな特性は、オーデンとヒーニーがそれぞれ世界史的事件に直面した際に書き残した作品と比較することによって明らかにされる。

オーデンの“September 1, 1939”とイエイツの“Easter 1916”との類似性は単にタイトルに限らない。とりわけ第8連に表されている詩人の自覚（All I have is a voice, / To undo the folded lie, / The romantic lie in the brain / Of the sensual man-in-the street / And the lie of Authority / Whose buildings grope the sky）にはオーデンの詩人としての「責任」意識が強く反映されている。

ところが、人口に膾炙したこの詩をオーデンは後年自ら否定することになる。選集からこの作品を除外するに及び、この詩を「不誠実」と見なし、さらには「書いたことを恥と思う」とまで書き残している。こうした自己評価の変化の要因を詳らかにすることはさておき、少なくともここに政治的＝歴史的な事件を素材として詩作する困難が明らかに示されている。叙情詩の主要な機能が伝統的にパトスの表現にあり、個人の情感の鮮烈な表明こそが叙情詩の核心であるとするならば、社会すなわち集団の意思決定を問題にせざるを得ない政治的事象を詩にするに当たり、個人としての詩人の声から切実さや誠実さが失われてしまう危険が生じること、したがってそれらの詩から詩としての純度が失われてしまうことを危ぶむのは、とりわけロマン派的詩学の見地に立てば、十分にあり得ることであろう。オーデンが自らの詩を、叙情詩というよりはプロパガンダと見なしたとしても不思議はない。

一方、ヒーニーの詩集、*North* (1975) や *Field Work* (1979) には北アイルランド紛争の犠牲者を悼んだエレジーが多く収められている。これらの詩では詩人を取り巻く歴史的状況とそのような状況下での詩人の責任が強く意識されている。とりわけ“Summer 1969”はゴヤの『1808年5月3日』を重要なモチーフに用いることにより、ややもすれば紛争から眼を背けたいとなると、歴史的イベントとしてその不条理を描くことこそが詩人（芸術家）の責任であり、歴史が詩人に要請していることであると表明する。しかし、たとえそのような激励をゴヤから受け取ったとしても、ゴヤに可能であったことが現代の詩人にそのまま可能であるという証左にはなりえない。事実、“Summer 1969”は“He painted with his fists

and elbows, flourished / The stained cape of his heart as history charged.”という、詩人ではなくゴヤに関する記述で終わる。

詩人としていかに北アイルランド紛争に関わるのか。叙情詩は政治的・歴史的事象をどうしたら正当に扱えるのか。詩人の責任はどのように遂行できるのか。*Field Work*に収められたエレジーにはヒーニーの切実な関心が窺える。“Casualty”や“The Strand at Lough Beg”では詩人は極めて私的な、親密な声で吹き、そこにはかつてオーデンを悩ませた「不誠実さ」の入り込む余地はない。そして、誠実であるがゆえに、詩人にとって状況や歴史は半ば必然的に不可解なものにとどまらざるを得ない。これは致し方ないことかもしれないが、詩の中に切実さや誠実さを回復しようとすればするほど、歴史は不可解なものとして後景化されることになる。したがって、ヒーニーが北アイルランド紛争を詩の中で扱うとき、最も前景化されるのは歴史に対する戸惑いの表明である。政治的・歴史的事件を目の当たりにし、強い衝撃を受け、その応答として詩を書いたとき、オーデンは自らの不誠実を自己批判せざるを得なかった。ヒーニーは詩人としての誠実さを守るために、歴史的状況に対して不分明な立場を取る以外はなかった（さもないければ、ヒーニーもまた後年オーデンと同様に自らの詩作を恥じねばならなかっただろう）。

以上のようにオーデンとヒーニーの作品を概観した後にイエイツの“Easter 1916”を読み直すと、この詩の特異性が一段と際立つ。すなわち、この詩に聞き取れる声は私的かつ親密であり、しかし同時に決然とした声である。イエイツには親しい人々の悲劇を嘆き憤りながら、同時に“A terrible beauty is born.”と言い放つことができた。換言すれば、“Easter 1916”の詩人は、オーデンのように不誠実に悩まされることもなく、ヒーニーのように歴史の不可解に戸惑うこともなかった。そのようなことを可能とした理由として、イエイツには彼独自の確固たる歴史観があったことが考えられる。*A Vision*に表明された歴史観・世界観は、たとえいかに荒唐無稽に思われたとしても、イエイツに詩人としての信念と確実な枠組みを与えることに寄与したはずである。抒情詩人として真性で誠実な声を獲得するには、それだけ強固な信念・信条が必要とされる。このような強い信念は、恋愛に代表される個人的事象であれば、現代においても十分に存在し得るだろう。しかし、歴史、政治、共同体などの集団的事象に関して、叙情詩を成立させるだけの強い（しかし、もちろん独善に陥ることのない）信念が存在し得るのだろうか。“Easter 1916”の存在はこの問いに対する一つの解答である。だが、それから

すでに 100 年が過ぎている。

「それでも美を歌う」

伊 達 恵 理

イースター蜂起が起きた 1916 年 4 月当時、アイルランドの文学芸術を巡る政治状況や一般大衆の無理解に失望していたイエイツは、「国民文学」創出の可能性を半ば諦め、詩人個人の高踏的詩的理想の追求に向かっていった。政治的現実を詩に扱う場合も、ストリート・バラッド調のスタイルに囲い込んで距離をおき、批判的に歌うことがほとんどであった。しかしイースター蜂起は、文学芸術運動において志を共にしたイエイツの身近な知人友人が首謀者に加わっていたことにより、このようなジャンルの枠組に収まらないアイルランドの、複雑かつ刻々に変化する現状を改めてイエイツに突きつけたと思われる。

「1916 年復活祭」(‘Easter 1916’)を論じる際、多くの批評は、ことにリフレインに見られる「恐ろしい美」terrible beauty を取り上げて、この作品がイエイツのイースター蜂起という事象そのもの、首謀者たちの行動に対する評価として捉えているように思われる。しかしイエイツが「美」という語句を、この蜂起という非常に扱いの難しい現実問題それ自体の表現として用いるとは考えにくい。イエイツにとって「美」beauty とは、たとえば初期の詩集『蘆間の風』*The Wind among the Reeds* (1899) に収められた「恋する者が心の内にある薔薇について語る」‘The lover tells of the Rose in his Heart’に見られるように、世俗的現実を離れた詩的理想の核をなすものであると同時に、アイルランドの現実を過不足無く捕らえつつ、その形式の内に調和的に具現し保存しうる詩の変成作用自体をも指すものである。これは、当時からイエイツが批判的であった、ヤング・アイルランダーズのバラッドなどに見られるプロパガンダ的な称揚・礼賛を目的としたアイルランドの直接的な美化と一線を画するものであった。

蜂起後の 5 月 11 日、グレゴリー夫人宛に送った手紙の中でイエイツは、蜂起によって「これまでの社会階層の一体化と、政治と文学の切り離しの努力が水泡に帰した」とした上で、「私は処刑された者たちのために詩を書こうとしています。

『恐ろしい美が再び生まれた』のです」と述べている。若き日に優れた「国民文学」を創出するという目的を掲げて以来、文学が政治的プロパガンダとして利用される事の危険性を常に念頭においていたイエイツにとって、政治的なものと深く関わる出来事を扱うこの作品こそ、「詩」が「政治的なもの」に絡め取られる危険性をより意識しなければならない作品であったろう。この事件が社会的に与える影響を懸念していたとした上で、イエイツは改めて、この蜂起という歴史的事象を、「政治と文学を切り離」して歌うことのできる「美的な」詩を作り出す必要に迫られたと考えられる。

これらのことから、terrible beauty とは、復活祭蜂起そのものを指すのではなく、蜂起という事象を歌う詩作品を指すものであり、錯綜し混迷したアイルランドの現実を扱うべき詩のあり方、またそれを描きうる詩の必要性と可能性をイエイツがみずからに問い直した言葉ではないかとの考えに基づき、発表を行った。

1890年代末までの、アイルランド神話伝説をモチーフとした夢幻的作風を脱却した後、彼の目指す詩的な美を作品中に実現してゆくために、イエイツがスタイルを変えてゆく節目がいくつかあったと思われる。「1916年復活祭」は、時機に応じて変転する美的な詩の創出が最も意識的に為された作品の一つと言えよう。復活祭蜂起直前までに書かれた作品の多くは、想像力のはばたく高踏的詩世界と、風刺的に揶揄されるアイルランドの党利党略の政治や社会的現実の乖離という線引きのもとに成立している。しかし復活祭蜂起は「1916年復活祭」でも「道化服が身にまとわれる／擦り切れるところ」(‘where motley is worn’)と呼ばれるような、彼自身の中で風刺の対象として固定化しかけていた、アイルランドの現状に対するイメージを突き崩すのである。

発表ではまず、「生ける流れを妨げる石」(‘a stone/ To trouble the living stream’)について描かれた第3連の描写に注目した。これは一義的には、アイルランド独立への頑なな思いで周囲が見えなくなった蜂起首謀者たちのあり方、すなわち、第一次大戦が終わればアイルランドの自治を検討するとしてイギリスの対応などの時代の変化を認めず、無用な暴力に走って死に至った行為を指すかに思われる。しかし発表ではこの石を、イエイツ個人の詩作や詩的伝統の問題に言及したものと捉えた。前者は、みずからアイルランドの国民詩人たることを肝に銘じながら、詩的理想的美をひたすら追い求めることで、いつしか自身で作り上げた「美的」枠組みの中にアイルランドのイメージを固定化させかけていたことに対する詩人としてのイエイツの自己反省であり、後者は、復活祭蜂起のような反乱とその犠

犠牲者を称える際に用いられてきたアイルランドの愛国的バラッドに潜在する、死者個々人の生がともすれば政治目的のために集団（mass）の中に吸収され、次世代の紛争を煽る一塊の石へと変貌してしまう危険性である。

さらに、イエイツは首謀者たちの行為を主義主張によって合理的に分析・評価するのではなく、自身の詩的キーワードとも言うべき「夢」（‘dream’）と「愛」（‘love’）を用いて表現することによって、この歴史的出来事を政治性から引き離し、蜂起首謀者たちを顔のある個人として詩的世界に引き受けようとする。この作品中では「アイルランド」という言葉や、概念としての「国家」を想起させる表現が用いられないことは注目すべきであろう。それにより、蜂起参加者たちそれぞれが未生のアイルランドに対して抱いた「夢」や「愛」を、十把一絡げ的な国家主義とそれを生み出すアイルランドの既成の固定的イメージ——これもまた、流れを妨げる石でありうると考えられるが——から切り離し、始めに国家ありきではなく、むしろ同時代に生きる彼ら一人一人の刻一刻と変転する「生き生きとした」（‘vivid’な）人生のあり方、そこに示されたアイルランドに対する「夢」や「愛」が、アイルランドという未だ存在しない国を良くも悪くも織り成し形作ってゆくのだという認識を示すものと考えられる。

発表ではさらに、「恐ろしい」（‘terrible’）に込められた蜂起首謀者たちの生き様死に様、それらをもたらす英国とアイルランドの状況、イエイツの詩人としての老境の苦悩など様々な意義の可能性を挙げ、それをすべて引き受ける、作品としての詩の「美」（‘beauty’）について述べた。

“Easter, 1916”に見る詩人の創作意図

奥 田 良 二

イエイツは、復活祭蜂起を扱った詩‘Easter 1916’を書いたが、その意図は何だったのだろうか。指導者たちのエレジーであり、彼らを英雄に昇華させることも意図されていただろう。だがそれだけではないのではないだろうか。エレジーであるならば、なぜ第3連を置いたのか。第3連の意義を探ることによって、詩人の創作意図に迫りたい。

まずこの詩の構造から見ていきたい。詩は4連から成っていて、話の展開からすると、いわゆる起承転結で構成されている。「起」の第1連では、舞台となるダブリンと、この詩に登場する人物たちの日常のことが、「私」つまりイエイツの視点から描かれている。「承」の第2連では、起を受けて、その登場人物たちについてより詳しく、それぞれの特徴について語られている。「転」の第3連では、それまでとは全く異なる、自然や生き物の描写をし、「結」の第4連では、登場人物たちの名を明かし、詩に記し、その死を弔う。

ここで、第3連について細かく見ていく。起承転結の構成法からすると、ここは、ストーリーの展開の中で最大の見どころとなる、つまりクライマックスが来る連になる。だが、この詩において第3連は必要だったのだろうか。第3連を取り除いたとしても、この詩は成立するのではないだろうか。むしろ、第3連がない方が、意味がとりやすく、すっきりとした詩になるのではないかと思う。そこで、なぜイエイツが第3連を書いたのかについて考えていく。

第3連では、それまでの2連とは直接関係のない、自然や生き物の描写がなされている。まさに場面が一変し、私たちは復活祭蜂起から離れた風景を見ることになる。そして、その「変化」にも違いがある。他の3連は、「完全に変化してしまった」という変化の後のような書き方がされているが、第3連は、「刻一刻と変化している」と書かれている。しかもそれは変化させられたのではなく、自らが「変化して」(changes) いる。そのため、変化自体が、不自然なものではなく、ごく自然なものとして描かれているのである。また、他の3連は、死を前提として書かれているが、第3連は、生を前提として書かれている。第1連と第2連は、

復活祭の指導者たちの思い出が中心になっており、すでに亡くなったか捕らえられた人々のことが書かれている。第4連でも、犠牲となった指導者たちのことが、墓碑銘のように書かれていて、いずれも死が前提になっている。それとは対照的に、第3連は、生が前面に押し出されている。特に45行目から55行目までは、この詩の中では、別世界を表していて、生の世界が描かれている。現在形が用いられ、今も常に変化し生き続けている世界がここにある。他の連とこの第3連が、死と生をそれぞれ前提として書いてあるということは、最後のリフレインの違いからもわかる。他の3つの連には“terrible beauty is born”が置かれているが、第3連には置かれていない。それは他の3連が死を前提にしているためであり、死があるからこそ、そこから「生まれる」ことが可能なのだ。それに対して第3連は生が前提になっているので、「生まれる」ことはないのである。“terrible beauty”は死によってしか生まれないのである。

以上のように考えると、他の3連の世界と、第3連の世界は逆転しているように見える。ではその逆転した世界を挿入することで、イエイツは何を言おうとしていたのだろうか。ここで、イエイツの亡くなった年に生まれた北アイルランドの詩人シェイマス・ヒーニーの詩‘Casualty’を見ていきたい。この詩の中で、ヒーニーがパブで時々会っていた男は漁師で、まるで魚が餌を求めて泳ぐように、夜の街の明かりを求めてパブに入る。外出禁止令が自分と同じカトリック側から出されていたのに従わずに、カトリック側の仕掛けた爆弾に吹き飛ばされ、紛争の犠牲者になる。この犠牲者 (casualty)は‘Easter 1916’の犠牲者 (sacrifices) にも繋がるだろうし、犠牲者たちの何が悪いのか、いつになったらこの犠牲者がなくなるのかといったことを問いかけている点でも、この2つの詩は共通している。72行目に“naturally”という言葉が出てくるが、この自然な動きは、イエイツの詩の第3連に出てくる自然な動きに似ている。イエイツの詩では、第3連の5行目から生き物や自然の描写が現れ、その動きはとても自然だ。生き物は本能に導かれているようで、自然物は自然の摂理に基づいて動いている。これは、復活祭蜂起の指導者たちにも当てはまる。彼らは自分の本能や意志に基づいて自然に動いたことになる。彼らは、ヒーニーの詩の中の男と同じように、思った通りに行動したのだ。この行動は、本来の万物の動きであり、そしてイエイツの詩の指導者たちも、万物がそうであるかのように、刻一刻と変化しているのだ。この連の最後だけ、“changed, changed utterly”というリフレインがないのは、すべてのものが常に変化しているからであり、指導者たちもその一つに過ぎないからだろう。

ここでは最後に「変わった」という必要がないのである。そして同じ“change”でも、ここは自然に変わるものであり、自然の成り行きだったのである。“utterly”が示すような完全に変わるものではないし、刻一刻と時間をかけて変わっていくもので、変わってしまったわけでもなく、変えられたわけでもなく、自ら変わり続けるものであることを、この第3連は強調している。また、他の連は、指導者たちのことを中心に展開しているが、第3連は、指導者たちから離れて見ていることがわかる。最初の4行は、指導者たちの心や目的や、石のようにかたくなな意思について言っていることは明らかなが、指導者たち以外でも、歴史的にも日常においても、このかたくなな意思が生の流れを乱すことに繋がることはある。ここは指導者たちに限らない一般的な真理を語っている。そして5行目からは、万物の変化や生を描写し、ここの描写は、“terrible beauty”なものというより、“beautiful”なものになっている。自然に動くものの根源的な描写であり、指導者たちも根本の部分では、同じであると言っているのではないだろうか。指導者たちは、本来はここに描かれている動物や自然物と同じような存在なのだ。それは、“ignorant good-will”を持ち、“helper”であり、“sensitive”で、中には“drunken”な“lout”でどうしようもない者もいたが、根は自らに正直で思った通りに行動する人々だった。ここに描かれた清らかな風景は、彼らの原風景でもある。その原風景を、イエイツは、第3連に挿入したのである。この詩に出てくる指導者たちが子供のように、無垢で純粋な心を持っていた人たちだったことがわかる。

ただ、この指導者たちは、夢を持ち、「過剰な愛」(“excess of love”)も持っていた。それが彼らを蜂起へと駆り立てたが、それが石(“Stone”)のことなのだろう。程度の差こそあれ、だれにもこの石があり動く方向を決定づけるものだが、それも含めてイエイツは一つの方向へと向かっていった無垢な心を持った人たちを第3連で語ろうとしたのである。

イエイツはこの詩を完全な政治詩にはしたくなかったのではないだろうか。第3連がなければ政治詩になるところを、イエイツはそうしなかった。それはイエイツの抵抗であろう。復活祭蜂起と関係のない描写を挿入することで、この詩のクライマックスをここに置こうとしたのである。イエイツの最も言いたいことは、他の連ではなく、この第3連の中にある。つまり、蜂起を生むことになった、無垢、純粋さ、一途さを強調する詩をイエイツは書こうとした。他の3つの連と異なったものにすることで、逆にこの第3連を際立たせ、一途に向かう姿の美しさ(“beauty”)を強調したのである。

生贄を誘う女：“Easter, 1916”における 畏怖という名の覚醒

石 川 隆 士

本発表では“Easter, 1916”における Yeats のジェンダー意識の変容を *hieros gamos*（聖婚）という概念を基点として考察した。当該詩編では Yeats の女性性に対する二つの態度が交錯している。一つは武装蜂起の兵士たちの過剰な愛情を引き出したアイルランドという「母国」。次に、この武装蜂起を含む社会的・政治的運動に意欲的に取り組む先進的な女性。前者に関しては *Gender and History in Yeats's Love Poetry* の中で Elizabeth Butler Cullingford が、犠牲を要求する母なる自然としての「母国」という概念に触れている。その議論において中心となるのは、男性によるロマンティックな求愛の対象となる女性から自らの要求を主張する主体への変容である。この変容については後者も同様であると考えられる。繰り返される“A terrible beauty is born”に集約されるように、これら二つの女性性の変容に対して Yeats は否定的である。しかしながら Cullingford が指摘した、犠牲を要求する女性への男性による自己投企である *hieros gamos* は実のところ死では終わらず、更新された人格の創出こそがその本質となっている。こうした女性性と男性性双方からの相互影響関係を中心に“Easter, 1916”を読んでみた。

まず“Easter, 1916”の第2スタンザにて政治談議に金切り声を上げる女性のモデルとなった Constance Markievicz について考察した。彼女は女性参政権等の社会革新に向けて社会的・政治的活動に積極的に取り組む女性であり、Yeats はそうした姿勢を“On a Political Prisoner”において悲観的なトーンで語っている。Markievicz は政治的活動に奔走するあまり若き日の美しさを失ってしまい、政治的な囚われの身となった今、どのような思いを巡らせているかと言う内容である。“In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markievicz”と合わせて、ここには女性の政治参加に対する Yeats の否定的な見解が明らかに表れており、旧態然とした男性優位社会を引きずっているかのように見える。

Gender and History in Yeats's Love Poetry における Elizabeth Butler Cullingford の論点の中心は、こうした旧態然とした観念を継承し、その枠組みの中で思考しようとしてもすでに変容してしまった現実を目の当たりにし、自己変革を生じさ

せずにはいられなかった詩人における伝統と変革の相剋にある。Cullingford が愛の形として *hieros gamos* に着目するのも、「見る男性」側から一方的な価値観を押し付ける一見伝統的な愛の詩の形式の中に、自らの対象への投企と言う自己滅却的な側面が Yeats の愛の詩に見られるからに他ならない。

この *hieros gamos* を少し掘り下げると、Peter Hans Duerr の *Sedna oder Die Liebe zum Leben* によれば、元々は狩猟の不安定な生活サイクルを安定化させるための物語であったものが、動物の女王に捧げる生贄の儀式として残り、農耕文化にいたっては五穀豊穡を祈る祭事として継承されていったと言う事である。“Easter, 1916”に関連して興味深いのは、この *hieros gamos* の規模が異なる二つのサイクルを提示されている点である。一つは大きなサイクルで、*hieros gamos* という物語そのものの死と再生であり、もうひとつはその物語のテーマである主人公のそれである。前者についてはまず、*hieros gamos* の物語がグレコ＝ローマンの中央集権的男性優位社会によって抹殺されてしまったという前提がある。上述の Duerr は、パシーパーエー、ミノタウロス、テーセウス、アリアドネが登場する有名な迷宮のエピソードにおいて例証されるように、ギリシャ人が先史的な神聖なる動物と人間の交わりの儀式を“Sex-and-Crime-Geschichte [セックスと犯罪の物語]”に書き換えてしまったと主張する。つまり、物語の物語による抹殺である。これを“Easter, 1916”の文脈でみれば、兵士達の武装蜂起を引き出した「母国」の両義的な役割が浮き上がって来る。母なる祖国を象徴する Kathleen ni Houlihan のイメージは、広く流通している Sir John Lavey の肖像画が示している通り、慈しみに満ちた柔和な女性像である。そして“Easter, 1916”においても、犠牲となった兵士を抱擁する慈愛に満ちた母性を主張しているかの様にも見える。しかしながら、その母なる祖国はまずもって兵士達の犠牲を強いた主体でもあるのだ。グレコ＝ローマン時代以来の男性優位社会の中で形成された慈愛に満ちた母性のイメージを引きずりながらその内実は変化を遂げ、主張する新たな女性像の登場でもある。それは、ひとつのイメージの死であると同時に、*hieros gamos* が本来の意味を持っていた、抹殺された物語の再生でもある。犠牲を強いる女王が甦ったのである。

一方の小さなサイクルは、男性が *hieros gamos* に身を投じることによって生じる死と再生である。再び Cullingford の文脈を借りれば、Yeats が伝統的な観念を踏襲していることが重要である。“Easter, 1916”における女性に対する評価からも明らかな様に、Yeats は伝統的な男性優位社会の枠組みに留まっている。決して

Markievicz の様な先進的な女性を認めてはいないのである。しかし、そうした女性が現れ、存在していること自体は否定出来ない。この場合 Markievicz への主張が、Maud Gonne に対するものとの重複関係にあることが重要であろう。自分が思い慕う対象が、自分の設定する枠組みを崩壊させる原因でもあるのだ。その時、犠牲を強いるのは相手なのか自分なのか。変わらなければならないのはどちらか。この力関係のアンバランスと自己が立脚する枠組みの衝突が生み出したゆらぎは、母国たるアイルランドと蜂起兵たちの関係性の描写に生じたゆらぎと同様のものである。大地の母として犠牲となった子を思い遣る母親像を求めたいが、犠牲を強いる主体と言う変質も否定できない。だからこそ “[w]as it needless death after all?” という問いだけが残されるのである。この「問い」と言う空白を無視し、一定の枠組みに沿った男性に都合の良い物語の創造は、その機能を停止させられている。

“Easter, 1916”が提示しているのは、そうした都合の良い物語を超克し、異質なものを許容する総体としての新しい書き物ではないだろうか。一定の意図にそぐわない異質なものを排除するのではなく、それを抱え込みながら問題を提起する物語。そのアンビヴァレントな状況を最もよく表現しているのが、自然なる流れをさえぎる石の *imagery* であり、有名な “terrible beauty is born” というフレーズである。両者について多面的な議論があること自体がそのアンビヴァレントな言説の在り方を証明している。そして、伝統的な観念の枠組みの中で、新しい時代の波を異質なものとして受け入れたことこそ詩人 Yeats にとっての覚醒、イニシエーションという再生と言えはしないだろうか、問いで閉じておきたい。

劇『キャスリン・ニフーリハン』から 詩篇「復活祭 1916 年」へ ― 生かされる死者

池 田 寛 子

劇『キャスリン・ニフーリハン』(*Cathleen ni Houlihan*, 1902 以下 *CNH* と略記) と詩篇 'Easter 1916' に通底するのは愛国的な死のテーマであり、死者が次の犠牲を誘う予感である。この報告ではこのテーマの検討に的を絞り、*CNH* と照らし合わせることで見えてくる 'Easter 1916' の "A terrible beauty" のニュアンスについて一解釈を示す。

CNH ではアイルランドの化身キャスリンの懇願により青年マイケルがアイルランドのための戦いを決意するまでが描かれる。若者たちの死によるアイルランドの再生を予言するのが、最終場面における老婆キャスリンの女王への変身である。キャスリンの原型として、王権の象徴としての女神や人を異界へと誘う妖精などが考えられている。

「愛国的な死」に踏み出せない者は、この死をどう受け止めればよいのだろうか。*CNH* と 'Easter 1916' のどちらにも、自ら死を選んだとはどうしても信じがたい、という心境を伝える一節がある。そこに刻まれるのは、身近な者が国のための死を選んだことへの動揺を乗り越え、死を受け入れようとする心の働きである。キャスリンの嘆願を受け入れ、唐突に人が変わったような面持ちの息子マイケルを見た母親が "Look at him, Peter; he has the look of a man that has got the touch" と囁く。母親の頭にあるのは、妖精の魔力に取り憑かれ、あの世に連れ去られるという民間信仰である。'Easter 1916' に超自然的な存在の登場はないが、蜂起決行者たちは一つの目的を思いつめたがゆえに「魔法にかけられ」、心を「石」にされたように見える、とある。背後にあるのは、自らもよく知る男たちが密かに武装蜂起を企てていたことを知った詩人の驚愕である。

アイルランドのために死んだ者を記憶し続け、生かしたいという心情に関わる箇所が *CNH* と 'Easter 1916' の両方にあることに注目し、詳しく見ていきたい。これはイギリス支配への抵抗の戦いにちなんだ多くのバラッドにも通じる要素である。愛国的な死を悼む歌にはしばしば、死者を永遠にこの世に留めたいという強い願望の反映がみられる。死者は生き続け、後に続く戦いおよび愛国的な死を

求めている、と歌われることもある。*CNH*にはイギリスへの反逆の罪で絞首刑になったドナルを悼む哀歌（*The Lament for Fair-haired Donal*）からドナルの処刑の場面と畑で働く姿が挿入されている。死者の生前の姿を綴り、その姿を眼前に蘇らせようとするのは‘Easter 1916’も同様である。キャスリンが最後に歌う歌はイエイツの創作で、愛国的な殉教者たちは永遠に語り伝えられ、生き続ける、というメッセージを打ち出している。キャスリンはこの歌を風に聞いたと語る。アイルランドの民間伝承において風は異界の妖精や死者を意味するため、キャスリンのために死んだ者たちが歌を運んできたと解釈することが可能である。歌は“*The people shall hear them for ever*”と結ばれる。犠牲者の声に耳を澄ませずにはいられない“*people*”によって、死者は生かされ、この世に影響を及ぼすようになるのだらうと想像される。マイケルの変貌はこの歌の直後に起こり、彼は見えない死者の呼び声を聞いたのではないかと思わせる展開である。

‘Easter 1916’の場合、最後の連に死者を生かそうとする者たちの姿がある。それは「彼らの夢を知る」「私たち」の存在である。「私たちの役目」は「暴れていた手足に眠りが訪れた時に母が子どもの名前を呼ぶように」犠牲者たちの「名前をささやくこと」である。“*I write it out in a verse*”は、この詩で死者を生かす者としての詩人の自覚を伝える。「私が詩に記す」内容は、これに続く「マクドナ、マクブライド / コノリー、ピアスは / 今そしてこれから先 / 緑がまわれるところではどこでも、/ 変えられてしまった、/ すっかり変えられてしまった」（*MacDonagh and MacBride / And Connolly and Pearse / Now and in time to be, Wherever green is worn, / Are changed, changed utterly*）の一文、および締めくくりの“*A terrible beauty is born*”である。死んだ指導者たちを主語とする一文では「変化させられている」（*are changed*）という受動態が使われており、何かが彼らを変化させたことを示している。死という物理的な変化以上に、英雄的、キリスト的な自己犠牲だった、という気持ちで死を受け止めずにはいられない者たちの意識の中での死者の変化がここでは想定される。これは死者が新たな生を得るという意味での変化でもある。蜂起の首謀者パトリック・ピアスの望みは死後にこういったかたちで自分が生かされ、生前以上の説得力でもって武力闘争への士気を高める力を持つことだった。生前のピアスはエッセイ‘*The Ghost*’でアイルランドのために死んだ者たちの霊がアイルランドの独立を求めていると訴え、「どんな犠牲を払っても霊たちを満足させねばならない」と断じて革命の気運を高めようとした。

この最後の連によると、今後蜂起の首謀者たちの姿が想起されることになるのは「緑がまとわれるところ」である。背後に響くバラッド‘The Wearing of the Green’は、緑を身にまとったがためにイギリスに処刑されたアイルランド人を悼む歌である。蜂起の指導者たちは「緑をまとう」行為、すなわち愛国的な行動の手本を見せたということで、この先も同様の行動に出ようとする者たちの心に生き、彼らを鼓舞する存在になる、ということであろう。犠牲の繰り返しの予感「それはいつ十分になるのか」(when may it suffice?) という一行にも示唆される。これを受けての「それは天の役目」(That is Heaven's part) の一言は、犠牲が犠牲を呼ぶ状態の否定でも肯定でもないが、これにいつ終止符が打たれるのかを決めることは誰にもできないという詩人の無力感も伝える。

蜂起の犠牲者たちを“a terrible beauty”という強烈なイメージに重ねることは、彼らを永遠に生かそうとすることに他ならない。ただし、“a terrible beauty”の誕生を告げる一行には次の犠牲を求める死者の力に対するそこはかといふ恐れも漂う。キャスリンはおぞましい老婆から女王に変身したが、蜂起後のアイルランドにそういった変化はなかったという現実認識も“a terrible beauty”からは察せられ、犠牲の繰り返しが国を救うという CNH の夢物語は修正されている。この意味では、この詩には死者の姿を繰り返し蘇らせたいという願望が流れているとしても、死者が人々を犠牲へと駆り立てる力を持つことへの期待はなく、むしろ逆であろう。イエイツが「犠牲のカルト」への強い批判を手紙に綴った 1933 年と蜂起後では事情は違うが、‘Easter 1916’に取り組む間にもイエイツには愛国的な死を祀り上げる風潮の高まりへの危惧があった。残された者によって生かされる死者がどういった力を持ちうるかをイエイツは知っており、死者が求めているかのようにも見える次の戦いに受け入れがたいものも感じていた。こうして ‘Easter 1916’には死の連鎖の幕開けを予見してしまった慄きを伝える“a terrible beauty”が刻印されることになったのである。

イエイツの奇跡劇 —『復活』の舞台表象について

佐藤 容子

カーティス・ブラッドフォード（Curtis Bradford）の研究が示すように、イエイツの『復活』（*The Resurrection*）は、当初「舞踏劇」（‘DANCE PLAY’）として構想された。しかしながら、留意すべきは、『復活』という劇には、最終的には生身の踊り手は登場しないことであろう。『復活』の舞踏は、登場人物が描写することによって創造される、という間接的な表現を取っている。イエイツの『復活』では、楽師たちの歌による暗示的・象徴的な枠組みを残しつつも、全体として能をモデルとした演劇形式がゆるやかになっている。だが同時に『復活』においては、イエイツは能の形式よりむしろ狂言の形式に近づいているのではないかと別の観点から捉えることも有益であるように思われる。登場人物の活写により、想像のなかで舞踏が生み出されるという側面は狂言の技巧に通じるものがあり、その上、イエイツの『復活』では「笑い」が劇の重要な要素として織り込まれているのだ。

イエイツの劇作『復活』より時代は下るが、興味深いことに、キリスト教における「復活」のテーマは、新作能にも、また新作狂言にも仕立てられており、能と狂言という互いに関連する二つの演劇形式にまたがっている。宝生流の新作能『復活のキリスト』（1957年）、喜多流の新作能『復活』（1961年）のほか、九世三宅藤九郎による和泉流新作狂言『十字架』（1957年）、『復活』（1958年）が上演されている。

能仕立ての『復活』の場合には、シテまたは後シテによる平安を祈る聖なる舞が華となって舞台を締めくくるところに特色があり、神舞になぞらえたつくりである。これに対して、三宅藤九郎の和泉流新作狂言『復活』では、墓の番人一、番人二、大司祭という三者の滑稽なやりとりが続き、キリストとマグダラのマリヤの奇跡の邂逅の場面に注目すると、筋立ては新作能と類似しつつも、全体としてそこはかとないうーモアが漂う場面となっている。同じく三宅藤九郎による新作狂言『十字架』では、十字架が見える不思議な光景と奇跡の魚たちの舞い踊りは、市井の人海六の語りのみによって表出されている。

ここで、イエイツの『復活』の舞台表象の在り方を見てみると、劇の中核に据えられたディオニソスの信者たちの乱舞は、舞台上で生身の俳優たちによって演じられるのではなく、窓の向こうを見やるギリシャ人が観客に向かって語り伝えることにより浮かび上がる。さらにその光景は、楽師たちの歌によって引き継がれていき、象徴的に凝縮されたイメージとなっていくのである。さらに、マグダラのマリアと蘇ったキリストの邂逅の場面も、イエイツの『復活』では、劇中で演じられることはなく、シリア人の伝える語りのなかに現前する。イエイツの『復活』では、能におけるシテの変身という方法ではなく、むしろ狂言の作法にも似て、奇跡を、市井の人々の口を通して、語りのなかに浮かび上がらせているのが特色である。

さらに、イエイツの『復活』においては、奇跡の現出と笑いとは密接な関係がある。市井の人々である、ヘブライ人、ギリシャ人、シリア人のものの見方の違いは、「笑い」をめぐる次第に明らかになっていく。ヘブライ人は、イエスはメシアではなく、人間であったと述べ、それに対してギリシャ人は、イエスは肉体をもたぬ幻影であったと考え、両者は対立的な立場にある。劇の後半で、二人の論争の中に参入し、第三の視点を暗示するのがシリア人である。ヘブライ人は、楽師たちが劇の始まりの歌を終えたあと、一人で舞台にいるのであるが、刀（または槍）を持っていることに注目しておきたい。一般に刀や槍は「英雄」の持ち物のはずである。しかし、彼の立ち位置は、現世の幸福に傾いたクフーリンの矮小化された姿ととらえることも可能である。彼は、劇中で他の登場人物が「笑う」たびに、その「笑い」に疑問を呈し、その「笑い」を抑制しようとする。

まずギリシャ人が窓からカルヴァリーの丘を見て笑い、ヘブライ人がとがめるが、ギリシャ人の笑いはイエスの肉体的な存在を信じている者に対する嘲笑の笑いである。次に、キリストが蘇ったことを弟子たちに伝えようとするシリア人の行く手をヘブライ人が阻もうとすると、シリア人が笑いだす。ギリシャ人はその笑いをとがめ、ヘブライ人は、その笑いを止めようとする。しかしシリア人は、人間の知を超えた者が現れたのだとしたら、不合理なものが戻ってきたとしたら、どうだというのか、と笑い続けるのである。

ところで、西洋思想において「笑い」の地位は高いものではなかった。プラトンにとって「笑い」とは理性の制御を失った感情の発露であった。プラトンは『国家』において、『イリアス』の哄笑する神々を念頭に、ホメロスの笑いを批判している。しかし実のところ、「ホメロスの笑い」は、イエイツが「英雄的笑劇」

と銘打った初期の劇作『緑の兜』(*The Green Helmet*)においても劇化されていたと言える。国の司祭であると正体を明かす「赤い男」は、他者の貸しを支払うために自ら首をさしだすクフーリンに勝者の兜をかぶせる。「赤い男」はクフーリンを良いことも悪いことも自ら受け入れるホメロスの笑いの持ち主と称えるのだ。劇作『復活』におけるイエイツは、プラトンが批判する笑い——理性の制御を失った状態をむしろ新たな啓示として提示していると思われる。このシリア人の笑いは、改作を続けた初期の劇作『キャスリーン伯爵夫人』(*The Countess Cathleen*)で実現できなかった場面としてイエイツが後に思い描いた、変容と啓示の笑いに通じていくと考えられよう。

ところで、イエイツの『復活』の最後の場面で、キリストの仮面をつけたものが現れた時に、その心臓が動いていることに驚愕するギリシャ人、奥の部屋に入ったその姿について語り続けるシリア人の傍らで、ただ一人何も語らず、ひざまずくのが、劇の始まりにおいて、刀（または槍）を持って登場していたヘブライ人である。幻影と肉体が一体となった姿をみたとき、彼は、キリストの姿に重ねられたダイモーンの姿を見たのかもしれない。『復活』におけるダイモーンとは、霊であると同時に肉である合理を超えた存在であり、キリスト教文明から再び反転する新たな文明の到来を告げるものだ。

劇作『復活』が、1920年にイエイツのアメリカ講演を聴いて感動し、日本刀を贈呈した佐藤醇造(1897-1981)に捧げられていることの意味は深い。アン・サドルマイヤー(Ann Saddlemeyer)によれば、イエイツと妻のジョージが自動筆記などの共同作業を行う際、この刀を魔除けとして儀式的なかに組み入れることがあったという。またイエイツのヴィジョン・ペーパーズには、佐藤醇造の刀が、ダイモーンの象徴であったことを示唆する記述があると指摘している。

イエイツの『復活』では、極めて特徴的なことに、ディオニソスの神話とキリストの物語がダイナミックな連続性をもって舞台に表象されていくが、それは、イエイツがキリストの復活の装いの中に、ダイモーンの出現を同時に劇化するためであったと思われる。

イエイツ 1927

原 田 美知子

1925年に脱稿した *A Vision* 初版に描かれた歴史の円錐に、ほんの一、二年先のことである 1927 年という数字が刻まれている。この数字は何を意味するのか。単に instructor とか communicator = 教示者と呼ばれる霊が、示したものに過ぎないのか、その年号にイエイツが込めた特別の想いがなかったか。

初版と改訂版の *A Vision* を比較した研究がいろいろなされている。大幅な変更は、*A Vision* という本が私的なものとして読者の想像力をかきたてないように、personal な要素を隠す意図でなされたのだらうといわれている。G. M. Harper は、*A Vision* の草稿 *W. B. Yeats Sleep and Dream Notebooks* の中から、教示者が第 25 相について説明する部分を抜き出して、歴史理論がいかにイエイツの個人的なものかと繋がりをもっていたかを示す。

Sleep and Dream Notebooks には、これから生まれてくるであろう、二番目の子どもへの言及がしばしばみられる。来年の今頃、赤ん坊が生まれたら乙女座のこれこれの性質をもつとか、しばらくしてジョージが black eagle の幻を見て懐妊していることがわかったとか、歴史の円錐を示した教示霊カーマイケルは、男の子が生まれたらつけようと思っていたマイケルという名前と関係しているのかもしれないとか、生まれた二日後にマイケルの具合が悪くなった等々、第二子の生誕にまつわる出来事があちこちに出てくる。マイケル・イエイツが生まれたのは 1921 年 8 月 22 日。1927 年には 6 歳になる。

日本には、「7 歳までは神のうち」という言い回しがある。数えで 7 つ（つまり満六歳）までは、子どもを人間社会の存在とみなさない—あちら側、神とか霊といったものの世界に属している—と考える習慣があった。子どもの霊魂は非常に不安定だという認識が、ここには籠められている。その前提にあるのは、人間には肉体と霊魂があり、母胎で成長した肉体にどこからかやってきた霊魂が宿ることによって子どもができあがるという生命観だ。これはイエイツの生命観と共通している。イエイツはマイケルを教示霊の一人の生まれ変わりと考えていたことが、*Sleep and Dream Notebooks* からうかがえる。

同時に思い出されるのが、モンテッソーリの教育方針である。六歳に達した子供達は、生命の循環をあらゆる角度から学習することによって、「広大な空間と歴史に対する感覚」を身につける。この世のすべては相互依存して成り立っているということを六歳という年齢を境に、学んでいく。イエイツは1925年の終わり頃から、アイルランドの小学校を視察する政府の委員に任命され、「国家と教育」というテーマで意見を述べるようになる。1925年11月30日には、ロンドンのアイルランド文芸協会で‘The Child and the State’というタイトルで講演を行っている。翌年の1926年2月に訪れたウォーターフォードの Otteran’s School は、モンテッソーリの教育を実践していた。この視察での経験が、のちにイエイツの代表作の一つ ‘Among School Children’に結実する。

1927年というのは、マイケルが6歳になり、小学校に進む節目であり、そこには、アイルランドの未来を担う子どもが、一人の安定した精神と肉体をもつ個人として歩み始め、新しい時代の幕開けとなる、という意味がこめられていたと考えられないだろうか。

＊

歴史の円錐が出てくる *A Vision* の ‘Dove or Swan’の章には、初版と改訂版を比べたとき変更部分が少ないとはいえ、ジョイスやエリオット、パウンド、ピランデルロの文学について述べている部分が1937年版から消えている。そこに記述されていたのは、これら月の第23相を代表する作家たちが、たまたま心に浮かんだようにみえる考えや言葉を作品に溢れさせることによって、論理的な思考過程を中断させているということ、現実と神話が一つの作品の中に組み込まれているということだ。

イエイツは別のところでも『ユリシーズ』とウルフの『波』とパウンドの『キャントーズ』を古代インドのサムカラ派の哲学に似たものを暗示する作品と呼び、この新しい文学においては、人間自体が無であると述べている。イエイツはこれら、客観主義の文学のパワー、勢いを感じていた。感じていたが、Albright が指摘するように、それに抵抗すべきだとも思っていた。押し寄せる「波」に抗ってクーフーリンのように戦いながら、‘The Double Vision of Michael Robartes’や ‘Sailing to Byzantium’ ‘Byzantium’をものした。

しかしその一方、1927年に書かれた詩 ‘A Dialogue of Self and Soul’の中で、「蒙昧の溝に群がる蛙の卵に墮するのが生でも、生き直す」と宣言するイエイツは、20世紀の真実とは、“a scientific vision of blind meaningless scattering” (Albright)

だと看破していた。R. F. Foster も伝記の中で、1927 年をイエイツの人生の節目の一つとみなすが、この年を境に、イエイツは自ら客観的文学の波の中に身を投じようとしていると思われる。イエイツにとっての神話は、自ら書き上げたアインシュタインの相対性理論を連想させる *A Vision* であり、「波」に相当する作品はといえば、『*A Man Young and Old*』や *A Woman Young and Old* の連作、*Words for Music Perhaps* の一群、その他、晩年のバラッド、俗謡ではなかったか。1937 年版から第 23 相の作家たちを削除したのは、イエイツ自らが客観的文学の仲間入りを果たしたことによるのではないか。

F. R. Higgins とイエイツが共著で編んだ *Broadsides* の‘Anglo-Irish Ballads’と題した序文の中には、トリニティ大学の学生だった頃、ゴールドスミスが 5 シリングと引き換えに *street ballads* をしばしば書いたエピソードが紹介されている。それは詠み人知らずの歌として印刷して店で売られたそうで、イエイツも先人のひそみに倣って、バラッドという誰が作ったのか皆が気にせず歌い続ける客観的な文学を書くようになる。

この序文に採り上げられている歌のかずかず ‘Shuile Agra’ ‘The Rocky Road to Dublin’ ‘Barbara Allen’ ‘The Wearing of the Green’ ‘Johnny I Hardly Knew Ye’ は、いずれもアメリカでよく知られ、歌われてきたものだ。さらに、イエイツの蔵書リストの中には、アメリカの音楽学者でフォークロア研究者の John Lomax によって集められた *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* も含まれている。こうしてみると、アメリカとカナダをかなり広範囲に旅して回ったイエイツは、全部で 5 回の講演旅行を通して、アイルランドやスコットランド、イングランドのバラッドを元歌とするアメリカのバラッドや、いわゆるカントリーソングになる前の、ヒルビリーやウェスタン・エアに興味をもつようになったのではないか、そして、時代を超え、国を超え、誰が作ったか今となってはわからない歌が、大勢の人たちに歌われ続けている事実によって改めて感銘を受け、バラッドと言う客観的文学の一形態を自分のものにすることによって、ある種の解放感を味わい、詩を書くことの意味を再発見することができたのではないだろうか。亡くなる少し前、見舞いに来たドロシー・ウェルズレーに語ったイエイツの言葉が、胸に響く。「どうやって詩を書けばいいのか、ようやくわかり始めた気がするよ。」(“I feel I am only beginning to understand how to write.”)

イエイツ、日本へ? — 果たされなかったイエイツ来日、 そして「お雇い外国人」の問題について

山 内 正 太 郎

イエイツが生前、来日の希望があったにもかかわらず果たされなかったことは多くの研究者の知るところだろう。テレンス・ブラウンによる評伝 *The Life of W. B. Yeats* (1999) によれば、日本への最初の招待をイエイツが受けたのは1919年7月のことであった。だが、イエイツの来日が叶えられたならば彼が日本で教鞭を執ることになるはずだったという事実はあまり知られていないのではないだろうか。本論の題に「お雇い外国人」という語を入れたが、来日が果たされたのならイエイツは明治期の帝国大学におけるラフカディオ・ハーン(小泉八雲)と同じ立場にあったかもしれない、と言えるであろう。

イエイツは二度来日のオファーを受けている。最初のオファーは1919年の慶応大学からの招聘、二度目は1929年の日本統治下にあった台湾の台北帝国大学からの招聘である。

イエイツの最初の訪日については、尾島庄太郎の研究書『ウィルヤム・バトラ・イエイツ研究』(1927)の出版記念祝賀会においての、詩人でありイエイツとも深い交友のあった野口米次郎によるスピーチに詳しい。このスピーチの詳細は、尾島が1965年に出版した *W. B. Yeats and Japan* の注解に書かれている。そもそものきっかけは1919年に野口がニューヨークでイエイツに面会した際にイエイツに来日の意志があるかを尋ね、イエイツが“Yes!”と返答したことであったのだが、資金の問題や、野口が教鞭を執っていた慶応大学とスポンサーの役割を担っていた朝日新聞との間での行き違いで、計画は頓挫した。

10年後に計画された1929年の台北帝国大学へのイエイツ招聘は、当時台北帝国大学の教授を務めていた矢野峰人が中心となって計画された。イエイツは招聘に大いに乗り気でいたのであるが、イエイツ自身の健康の問題や妻ジョージの反対もあり、この計画も失敗に終わった。

こうして、二度の訪日のチャンスがあったにもかかわらず、計画が実現されることはなかった。実現されれば、イエイツは「お雇い外国人」の一人として、また異なった生活を日本で送り、その生活の体験が何らかの形で彼の作品にも影響

を及ぼしただろう。もっとも、本論での「お雇い外国人」というタームには語弊がある。大森貝塚で知られるアメリカ人動物学者のエドワード・モースにせよ、イエイツの能への興味を引き起こしたアーネスト・フェノロサにせよ、彼らは主に明治期に活躍していたからである。イエイツが来日のオファーを受けたのは大正・昭和期であり、「お雇い外国人」と呼ばれるには少し遅すぎたのかもしれない。しかし、そういった「お雇い外国人」とイエイツはある点で共通項がある。「日本」という共通項である。それは日本で日本人の学生たちに教授するから、という単純な意味ではない。日本文学・文化が彼ら「お雇い外国人」の研究・創作に多大に影響を及ぼしており、彼ら自身の中に日本文学・文化がしっかりと内在していた、という意味である。

徳川家光による江戸初期の鎖国令からその二百年後の黒船来航に至るまで、日本は頑なに西洋との交流を断ってきた歴史がある。それゆえ欧米化の進んだ明治期に入っても西欧人を「他者」として捉えてきたわけであり、その風潮は現在も続いている。西欧化の黎明期にあった日本において「お雇い外国人」も一種の「他者」でありえたわけだが、「他者」とはそもそも何であるのか。

レヴィナスなどの他者論で言えば、「他者」というのはおのれが共有することが不可能なものを所有しており、その「他者」と同化することは不可能である。他者の中には常に自身が感知することのできないものが存在しているが、それにもかかわらずその「他者」と共生することが求められる。だが日本人と「お雇い外国人」は「日本」という共通項を互いに所有しながら共生してきた。ハーンもフェノロサも国籍こそ違え、「日本」を愛し「日本」を「否定」しない存在として日本では受け入れられた。日本は西洋という「他者」と出会った瞬間からおのれが彼らによって「否定」されることを絶えず恐れてきたのではないだろうか。「日本」という私たち自身も所有している要素を彼ら「お雇い外国人」の中にも見るとき、「他者」を恐れる不安や「他者」と共生する困難は必要ない、という錯覚を感じられる。イエイツがフェノロサやハーンらに続く「お雇い外国人」として適任だとされたのは、日本びいきの前任者たちに味をしめた日本のアカデリズムが、「日本」を「否定」しない都合のいい存在としてイエイツを「利用」しようとしたからではなかったか。それに加えて、日本文化を賛美する欧米の文化人が一人でも増えれば、世界における日本文化の優越性を誇ることもできる。しかし、他者論に沿って言うと、どんなに互いが共通項を持っているにしても「他者」は「他者」のままなのであり、互いが完全に理解されることは非常に困難であり、同化

されることは決してないのだが。

では、彼らイエイツ研究者はイエイツの何に「日本」を見たのだろうか？無論、イエイツの能や禪に対する愛着を指摘するのはたやすいだろう。しかしイエイツが能や狂言にアイルランド演劇のあるべき姿を発見したように、野口米次郎をはじめとした日本のイエイツ研究者たちもイエイツのケルティシズムに「日本」を見ようとしたのだ。彼ら日本人イエイツ研究者たちはイエイツ的ケルティシズムと禪や仏教に代表される日本の精神思想を強引に同一視してきた。なるほど確かにケルトも禪も近代的合理主義とは異なるという共通項はあるのだが。

私は現在「イエイツの日本における受容」をテーマに博士論文を執筆しているが、イエイツを単なる「アイルランドと日本を繋いだ文化使節的な存在」と捉えるような愚は避けたいと心がけている。「イエイツと日本」といった研究テーマは古くから存在してはいたが、互いが互いを完璧に理解し合うことができ、生ぬるい文化交流のようなものが両者の間にあったと考えるのは短絡的だろう。だが、イエイツが能をはじめとした日本文化を賛美する、だから日本のアカデミズムもアイルランドの国民詩人イエイツを研究する——というようなお互いのナショナリズム的感情を満足させるような政治的思惑が見え隠れする関係が両国の間にはあるのではないか。近年の日本とアイルランドの「友好」を謳ったイベントを見ていると、そう思わざるをえない。いずれにせよ、イエイツを我々日本人にとって都合のいい「お雇い外国人」として接するのではなく、一介の「他者」として接することが求められている。イエイツは日本にとっての文化使節でも何でもなく、まずはおのれの芸術に真摯に向き合った一人の芸術家であったのだから。

欲望のかたち — イエイツの恋愛詩を読み直す

中 村 麻衣子

イエイツ作品で一般によく知られているものとして恋愛詩があげられるが、イエイツとモード・ゴンの恋愛問題がその生涯を通じてあまりに劇的だったこともあり、恋愛詩や女性が登場する詩は往々にして両者の関係性と結び付けられ、そうした読みが長らく固定化されていると言っても過言ではないだろう。そこで本

発表では彼をめぐるモデルとして、ミューズとしての女性たちとその関係をあえて排除し、結び付けないことでイエイツの描く女性や恋愛、それに伴う欲望はどのように表象されているかということを考察した。

まず初めに、“He wishes for the Cloths of Heaven”を始めとする初期の恋愛詩にはつれない恋人と彼女に翻弄されながらも報われない思いを抱き続ける語り手というパラダイムが量産されていた。それはイエイツ自身の片思いと重ね合わされてきたが、実らない恋と同じように繰り返し登場する女性の特質として豊かな髪の毛が挙げられる。女性の髪の毛は様々な詩に登場し、紋切り型とも言える理想化された美を象徴する。その一方で、“He bids his Beloved at Peace”や“He tells of a Valley full of Lovers”などでは、たびたび豊かな髪の毛をほどこき男性の胸に広げるという場面が登場する。そうしたセクシュアルな描写を通じて語り手の満たされない欲望が喚起される。さらに“He thinks of his Past Greatness when a Part of the Constellations of Heaven”においても髪の毛に触れられない、という表現を用いて報われない様子が描かれる。このように女性の髪の毛は語り手である男性の欲望を掻き立てるツールとして頻繁に登場する。さらにその恋の相手は美しさと若さを持ち、語り手を翻弄する存在である。それが反映されているのが“When You are Old”をはじめとする恋人を老女に例える作品である。語り手が相手に自らの報われない思いを語る形で詩にする際、彼女を老婆に仕立てるとするのは実は美しさを重視しているからである。実際は美を強く意識しているからこそ、逆説的に自分は内面を重視しているのだ、と言う語り手のレトリックにはそのルッキズムが凝縮されている。男性の語りによる女性の表象は理想化された宿命の女のステレオタイプといえるものである。そして美女に翻弄され、報われない思いに捕らわれる語り手というある意味非常に宮廷的恋愛詩の焼き直しとも考えられる。さらにアンチテーゼのように描かれた老女として描く恋人の姿は実際には語り手がその美しい宿命の女にとらわれていることも示している。こうした男性によって欲望される客体としての女性がイエイツ初期の恋愛詩には多く登場するが、復活祭蜂起を経て、イエイツのキャリアの変遷に伴いその表象も変化してゆく。

まず女性の髪の毛の表象はこれまでのような理想化された美というよりも恐ろしい何かや死と結びつけられる。“An Image from the Past Life”において語り手の女性は恋人の過去の恋人の存在に苛まれる。その亡霊はなびく髪を指に巻き付けるが、ここでの髪の毛はこれまでのように男性の欲望を掻き立てる美しさの象徴

ではなく、女性の語り手に恐怖のみをもたらすものであり、同時に死とも強く結びつけられる。同じように髪の毛を巻きつける、というイメージが“Crazy Jane Grown Old Looks at the Dancer”でも描かれる。ここで男性が女性の首をその髪で締めめる場面が描かれるが、締め付けられた側である女性の喜びが示される。これまでの髪の毛の表象とは異なり生々しくセクシュアルである。ここではエロスとタナトスが交差され、髪の毛を通じて理想化された、手の届かない恋人から、その生々しさ、身体性を読み取ることが可能になる。さらに、生々しい性描写と言う点においては“Leda and the Swan”も挙げられる。凌辱されるレダに対するボルノグラフィともとれる生々しく暴力的な描写、さらに彼女の無力な様子はフェミニストたちから批判的となった。この詩は当時のアイルランドにおけるカトリック教会の問題、社会的抑圧の問題への抵抗に端を発したとされるが、イエイツの描く女性は服従の対象でしかなく、読者の読みの中でそのイメージが再生産されてしまうこととなる。しかしそうした生々しい身体表現を経て、イエイツの描く女性はもう一段階の飛躍をする。

そのキャリアが後期になるとイエイツはこれまでのような服従の対象、客体としての女性から自らその欲望を語る主体としての女性たちを描き始める。このことはイエイツがその晩年 Dorothy Wellesley をはじめとするレズビアンたちと交流を経たことが大きいことに加え、自らの中に潜む女性性を発見したことや、両性具有的なものへの憧憬に由来するとも考えられるが、これまでの理想化された女性像とは正反対のものである。“A Woman Young and Old”の冒頭で語り手に叱責される娘は自らの恋の相手を「冷たい目をして、髪が美しい」と描写する。これまで男性の語り手たちが翻弄されていた宿命の女が、ここで反転され、欲望の対象として男性の髪を愛でている。さらに“A First Confession”でも語り手の女性は自らの髪が木に絡みついた様子を反芻しながら、それを利用し男性の気を引き、その効果に満足を得るという現実的な女性像とその欲望が表現されている。さらに“A Last Confession”において女性が自らの肉体が触れ合えば、男性は女性が魂を差し出したと勘違いすると明言している。そうした強かさを備え自らの享楽を求める心にも忠実な、現代的な女性像がここでも確立されている。さらに“The Chambermaid’s Song”にいたっては男性の肉体を揶揄するまでになる。女性の語り手たちは社会に求められている純潔という規範と理想化された幻想に従うまでもなく、極めてのびのびと自らの欲望を語るようになる。

イエイツのキャリアの初期から中期にかけて非常にファルス中心的な無力で男

性の欲望の対象でしかなかった女性たちは、その後期には自らの声を持ちその欲望を真正面から認め、語る主体として独り立ちする。しかもその女性たちは娼婦でも母でもない、それなりに若い女性たちなのだ。服従する女性、もしくは男性を翻弄する宿命の女という典型的なビクトリア朝的なヘテロセクシュアルの規範を逸脱したといえる。その女性描写から非常に保守的だと批判され続けたイエイツだが、キャリアの最晩年に自らが権威の側にたった時、それを女性の欲望を前景化することで打ち崩してもいる。そういった意味でイエイツの描く女性象の変化は、計らずもそのラディカルな側面を仄めかしてもいると言えるだろう。

イエイツとワーズワスにみるロマン派想像力

伊 里 松 俊

英語詩の歴史を概観する時、われわれは「詩歌の西進運動」という大きなテーマと出会うことになる。古代ギリシャに発した「詩歌の精神」(spirit of poetry)は古代ローマを経て、ブリテン島へと辿り着いた。英国の詩人たちの活動はこの「詩歌の精神」をいかにして自由の土地英国に根付かせるかの啓蒙的な営みであった。このような経緯を辿る英国の詩は、比喩的な言い方をすれば、詩人の才能(genius)と特定の土地の守護神、「地神」(genius loci)との聖なる結婚の産物であったと考えられる。

Genius loci とは「土地の守り神」を意味し、個人や土地を守る神である。泉、丘、都市、兵舎といった場所は「地神」を宿すと考えられ、この用語は意味を拡大して、「土地の気風、土地柄、風土」の意味をも持つ文学的トポスの一つとなっているのである。

ワーズワスは、彼の『抒情民謡集』(*Lyrical Ballads*, 1798)への「序」(“Preface”)の宣言が示すように、「詩歌の精神」をイングランドという土地に深く根付かせることが出来ると信じていた。その結果、彼の詩はイングランドの土地の霊との遭遇を表すこととなった。彼の詩学によれば、人間の精神(human mind)を自然(nature)と結婚させれば楽園が見つかるのであり、そして、それは結果的には平凡な日常生活の中に見つけられることになった。ワーズワスは古めかしい様式を

復活することを拒み、我々の実際の姿以外何も語らない言葉を使用し、輪郭が明確でリアリスティックな詩を書くことになった。彼は著しく西方的な新しい様式を作り出したといえよう。それは深く内省的で、常に意識の根源へと向かう様式、きわめて土地固有的であり、且つ、超自然的で、神秘的な自己認識を可能にする様式であった。詩「ティンターン寺院の数マイル上流にて作れる詩行」(“Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey”)が表すように、彼にとり自然は「地神」として存在していて、「私の最も純粋な思想の錨、乳母、導き手、私の感情の守護者、また、私の全倫理的存在の魂」となったのである。

イエイツの詩「塔」(“The Tower”)の冒頭では、少年時代でさえ経験したことのない想像力の高揚を、老境に達した今、詩人が感ずる様子が描かれる。詩人は、「不可能をさらに期待する、これほどに昂奮し、情熱的で、幻想的な想像力、また、耳と眼を今まで決して持ったことはない」と、また、「想像力、耳と眼が議論することに満足し、抽象的なことを扱うまで」哲学的考察を続けるのだと、その強い高揚感を歌う。これらの詩行を読む読者はここで詩人ワーズワスを思い起こすに違いない。少年時代に釣竿を担いでバルペン山を登ったイエイツの姿は、イングランド湖水地方の、自然の懐深く抱かれて育った少年ワーズワスの姿を想起させる。

われわれは「ティンターン寺院」の詩において、眼と耳の世界、感覚の世界が強調されるのを見る。そこには「眼と耳の力強い全ての世界、それらが半ば創造するもの、それらが受け取るもの」を「愛する者」(“a lover”)であるワーズワスの姿が描かれている。つまり、詩「塔」のPart Iは詩人ワーズワスへの、また、彼の想像力説への風刺的反論、パロディーとして読むことが可能である。詩人イエイツは詩人ワーズワスが書き終わった場所から書き始めたといえよう。

詩「塔」のPart IIで呼び出される人物たちはバリリー塔周辺に潜む「地神」と理解される。しかし、これらの亡霊たちは、「ティターン寺院」で歌われる「私の最も純粋な思想の錨、乳母、導き手、私の感情の守護者、また、私の全倫理的存在の魂」として、詩人の想像力を高めたり、啓示的な瞬間をもたらしたりはしない。

これらの「地神」の一人はかつてバリリー塔に住んでいた人物で、彼は塔に閉じこもり、債権者たちから逃げ回ったのであった。彼が唯一安息を感ずる時は債権取立人の現れない日曜日であった。詩人にとり「破産者」であった以前の住人は、詩作に行き詰った、破産した老詩人のメタファーでさえある。詩作において

早い時期に想像力の頂点に達し、その後は偉大な詩に恵まれなかった大詩人ワーズワスの生涯を思い出す時、読者にはここで再びワーズワスへの風刺を読み取ることが可能であろう。イエイツの老年への怒りを、塔の「破産者」を含め、上述の幽霊たちは感ずることはなかった。彼らは、老衰を背負い、死への道を辿る老詩人イエイツに有益な指針を与えることはない。それを可能にするのはただ一人、詩人自らの創造による好色な「赤毛のハンラハン」だけであった。イエイツにとり真の「地神」は、ワーズワスの自己に外在する、所与的存在ではなく、彼の個人的想像世界に内在する存在であったということになる。

「詩歌の西進運動」というテーマの観点からいえば、イエイツ詩の特徴は東方的であるといえる。彼はアイルランド人を、文化の点では、ギリシャ人と同等の古い民族であると考えた。詩「クール・パークとバリリー塔 1931年」では黄昏ゆくクールの湖の風景が描かれるが、それはホメロスのギリシャ世界と重ね合わせられて歌われる。そして、そのアイルランドはキリスト教伝播以前のドルイド教的で、魔術的世界でもある。彼がケルト風の「衣」を脱ぎ捨てて以来、彼の想像力世界は、個人や文化のレベルにおいて、隠喩的 (metaphorical)、神話的 (mythical) であるといえよう。ロマン派詩の流れは、ワーズワスの詩学が企てた非神話化から大きく外れ、イエイツの詩において極めて東方的となり、一種の先祖帰りをすることとなったのである。

Angus Mitchell, ed.
*One Bold Deed of Open Treason: The Berlin Diary of
Roger Casement, 1914-1916*

(Sallins: Merrion Press, 2016. 280 pages.)

中 村 麻衣子

1916 年復活祭蜂起にまつわる人物で、アイルランドのみならずイギリスやラテンアメリカなどの地域でさまざまに評価、研究され続けている人物にロジャー・ケイスメントが挙げられる。復活祭蜂起 100 周年の 2016 年には彼に関する回顧展がヒュー・レイン・ダブリン市立美術館、アイルランド国立博物館（考古学館）などで開催された。さらにマリオ・バルガス・リョサがケイスメントをモデルとした小説『ケルト人の夢』（2010 年）を出版するなど、死後 100 年が経過してもなお多くの関心を集め続ける存在である。

ケイスメントはベルギー領コンゴのゴム産地における原住民に対する虐待を目撃し、その調査報告書を通じてコンゴ問題を国際問題へと発展させることで名声を博した、大英帝国官吏であり、人権擁護運動家である。彼はコンゴにおけるその功績をもとにブラジル、プトゥマヨ河沿岸においての原住民搾取の問題にも取り組んだ後に、1911 年にナイトの称号を得て役人の職を辞し、アイルランド独立運動に携わる。彼はドイツへ向かい、第一次大戦時に捕虜となっているアイルランド人兵士を蜂起へ参加させようとし、またドイツから武器の輸入も試みたが、どちらも失敗に終わる。そうしてドイツの U ボートでアイルランドへ戻ったケイスメントは到着したその日に逮捕され、その週末、復活祭蜂起は実行された。

逮捕後わずか数回の審理の後、国家反逆罪で死刑判決を受けたものの、コンゴでの功績は広く知られたため、イギリス国内のみならずアメリカからも減刑の嘆願書が出されたが、上訴は退けられ逮捕の 4 か月後に死刑が執行された。裁判中にイギリス政府側は彼の逮捕時に押収された日記を秘密裏に回覧していたとされる。後に『黒い日記』と呼ばれたその日記は、彼のコンゴやブラジルでの行動のみならず、その同性愛が描かれている。死後しばらくしてアメリカのアイルランド系新聞などでは曖昧な表現でこの日記の存在を暗示する報道がされるものの、直接的に日記やその真贋、彼のセクシュアリティについては言及されない。しかし伝記をはじめとして、その後の歴史の中で彼の名が取り沙汰された際に中心的

議論となっていたのは人権擁護者としてのケイスメントの姿というより、むしろ不当に同性愛の疑惑を持たれたアイルランドの殉教者としてのケイスメントであった。死後90年近く彼を縛りつける結果となった日記の存在をはっきりと示した最初の例が1937年に発表されたイエイツによるケイスメントについての2篇の詩、「ロジャー・ケイスメント」と「ロジャー・ケイスメントの亡霊」であった。2002年に筆跡鑑定が行われるまで量産され続けたケイスメント像は、イエイツの作り上げたイメージが基となり、結果として彼の日記とその中身が捏造されたのか否かという問題のみが強く結びつけられた。ようやく行われた鑑定結果によって日記は彼によって書かれたものだとほぼ断定されたが、長きに渡り多くの対立を招きながら続いた議論はR.F. フォスターをして「ケイスメント・カルト」とまで呼ばれるものであった。

本作の著者アンガス・ミッチェルはまさにそうした「ケイスメント・カルト」で中心となる歴史家であり、これまでも多くの伝記や研究書を発表している。本作は近年増えているケイスメントの日記の読み直しの一翼を担う、ドイツ時代の日記である。ミッチェルはケイスメントの辿った航路をはじめとして、当時彼と関わった人物の紹介など、夥しい量の註と解説を付けている。これにより大英帝国官吏の職を辞し、第一次大戦勃発後にケイスメントがいかに独立運動に関わってきたか、その足跡と心情の変遷を重ね合わせながら読むことができる。ミッチェルは鑑定以前にケイスメントのブラジル時代の日記も編纂しており、その際には『黒い日記』に関する踏み込んだ言及をしているが、本書ではそれに関する記述をほぼ排除している。そうすることでこれまでのケイスメント研究で捨象されてきた、独立運動へと傾倒していく彼の革命家としての側面、またドイツ軍部と交渉を辛抱強く続ける能吏を詳らかにしている。ほぼ同時期に別の歴史家がドイツでのケイスメントの日記を出版しているが、それに比べ本作はケイスメント自身が紡ぐ言葉の力を再確認させるのみならず、多くの解説や図版、新聞資料を提示することによって、彼の姿やアイルランドを取り巻く状況を多角的に、立体的に浮かび上がらせることに成功している。

彼のセクシュアリティにまつわる問題は鑑定をもって公になり、これまで隠されてきた人道的活動や、アイルランドのみならずエジプト、インド等の脱植民地活動への関わりといった功績が再び前景化する結果となった。日記という私的なテキストによって英雄化と脱英雄化を強いられたケイスメントは、本作のようにそれが再び読み直されることで、対イギリス・反イギリスという枠組みを超え、

弱さと強さの二面性をもつ新しい存在として再評価されると言えよう。ケイスマントはこれまでの反英のアイコンという単純なイメージから解放され、その人道的活動、脱植民地化への尽力、さらに文学や現代芸術への影響など、さらなるイメージの広がりを予感させてくれる。

アイルランド文学研究書誌 2016.10 ～ 2017.9

<研究書・翻訳>

W.B. Yeats

- W.B. イェイツ (作)、R.J. フィンネラン (編)、川上 武志 (訳)
『小説ジョン・シャーマンとドーヤ』(英宝社) 2017.10
- W.B. イェイツ (作)、栩木 伸明 (編訳)
『ジョン・シャーマンとサーカスの動物たち』(平凡社) 2016.10
- リチャード・エルマン (著)、小田井 勝彦／グレース 宮田 (訳)
『イェイツをめぐる作家たち』: ワイルド、ジョイス、パウンド、エリオット、オーデン』
(原タイトル: Eminent Domain) (彩流社) 2017.6

Samuel Beckett

- 井上 善幸、近藤 耕人 (編著)
『サミュエル・ベケットと批評の遠近法』(未知谷) 2016.11
- 堀 真理子
『改訂を重ねる「ゴドーを待ちながら」: 演出家としてのベケット』(藤原書店) 2017. 9

Seamus Heaney

- ヘレン・ヴェンドラー (著)、村形 明子 (編訳)
『シェーマス・ヒーニー: アイルランドの国民的詩人』
(原タイトル: Seamus Heaney) (アルファベータブックス) 2016.12

Lafcadio Hearn

- 小泉 八雲 (著)、平川 祐弘 (訳)
『心: 日本の内面生活がこだまする暗示的諸編』(河出書房新社) 2016. 5

James Joyce

- ジェイムズ・ジョイス（作）、柳瀬 尚紀（訳）
『ユリシーズ』（河出書房新社） 2016.11
柳瀬 尚紀（著）
『ユリシーズ航海記：「ユリシーズ」を読むための本』（河出書房新社） 2017. 6

〈研究論文〉

W.B. Yeats

- 江澤 恭子
‘Re-reading “Easter 1916” by W.B. Yeats’
『研究紀要』vol.24（東京成徳大学人文学部・応用心理学部 研究紀要委員会） pp. 125-35.
2017
海老 久人
「W.B. イェイツと能：ひとつの異文化翻訳」
『神戸女子大学文学部紀要』vol.50（神戸女子大学） pp.23-33. 2017.3
及川 和夫
「『マイケル・ロバーツと踊り子』に見るイースター蜂起から独立戦争期のイェイツ」
『学術研究』vol.65（早稲田大学教育・総合科学学術院教育会） pp. 189-200. 2017.3
奥田 良二
「W.B. イェイツと小説」
『エール』vol.36（日本アイルランド協会） pp.124-26. 2017. 3
佐藤 容子
「W.B. イェイツと能」
『エール』vol.36（日本アイルランド協会） pp.118-20. 2017.3
真鍋 晶子
「狂言とイェイツ」
『エール』vol.36（日本アイルランド協会） pp.121-24. 2017.3

鷺塚 奈保

「シェイマス・ヒーニーと中期 W.B. イェイツ及びブライアン・フリールの戯曲『フェイス・ヒーラー』の関係性について」

『國學院大學紀要』vol.55（国学院大学）pp.91-114.

2017

Samuel Beckett

Kumiko Kiuchi

‘Finding a Form for the Speechless: Samuel Beckett and Miwa Yanagi’s Zero Hour’

Samuel Beckett Today/ Aujourd’hui, vol. 29, no.2 (Brill) pp.325-36.

2017.10

森 尚也

「「無窓性」再考：サミュエル・ベケットの〈バロック的唯我論〉」

『神戸女子大学文学部紀要』vol.50（神戸女子大学）pp.49-60.

2017.3

Brian Bush

‘Samuel Beckett’s ‘Ill Seen’: Visual Impairment in the Late Dramatic Works’

『学苑』vol.912（昭和女子大学近代文化研究所）pp.39-48.

2016.10

Yann Mevel

「講演会報告 *Seminaire Samuel Beckett et la culture française*」

『フランス文学研究』vol.37（東北大学フランス語フランス文学会）pp.69-71.

2017

Seamus Heaney

江崎 義彦

「〈境界 (Boundary)〉への配視と〈存在 (das Sein)〉の詩学：Seamus Heaneyと芭蕉と Cezanne... そして Heidegger」

『西南学院大学英語英文学論集』vol.57（西南学院大学学術研究所）pp.139-49.

2017. 2

Naho Washizuka

‘Diverse Influences of Dante on Seamus Heaney’s Field Work’

『人間科学研究』vol.3（人間科学研究編集委員会）pp.28-49.

2016

Lafcadio Hearn

川澄 亜岐子

「鐘になった娘：ラフカディオ・ハーン『中国怪談集』を読む」

『超域文化科学紀要』vol.22（東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻）pp.79-98.

2017

木田 悟史

「『赤い鳥』のラフカディオ・ハーン・茅原順三（森三郎）「赤穴宗右衛門兄弟」を通して」

Philologia, vol.48（三重大学英語研究会）pp.21-35.

2017

黒柳 大造

「野口米次郎とハーン(2)「Lafcadio Hearn in Japan」第一章について」

『八雲』vol.29（小泉八雲顕彰会）pp.51-56.

2017

斉藤 延喜

‘In and Around Lafcadio Hearn’s Ghostly Country: Fantastic Optics II’

『同志社大学英語英文学研究』vol.97（同志社大学人文学会）pp.1-58.

2016.11

佐久間 みかよ

「ハーンの英文学詩論」

『和洋女子大学英文学会誌』vol.51（和洋女子大学英文学会）pp.103-13.

2017.3

関田 かをる

「小泉八雲のある往復書簡 - イギリス人 H. ハリス宛書簡とその返書 - 」

『早稲田大学図書館紀要』vol.64（早稲田大学図書館）pp.1-19.

2017.3

茶谷 丹午

「ラフカディオ・ハーン作品における霊の表象について」

『人間社会環境研究』vol.34（金沢大学大学院人間社会環境研究科）pp.1-11.

2017.9

中島 淑恵

「ラフカディオ・ハーンのニューオリンズ時代における日本との出会い：「日本の誌瞥見」をめぐって」

『富山大学人文学部紀要』vol.67（富山大学人文学部）pp.153-67.

2017.8

永田 雄次郎

「ラフカディオ・ハーンが楽しんだ日本音楽：唱歌、わらべ歌への想い」

『人文論究』vol.66, no.4（関西学院大学人文学会）pp.1-22.

2017.2

難波江 仁美

「ことば、記憶、“Creolization”:前衛小説として読むラフカディオ・ハーンの『チータ』」
『ヘルン研究』 vol.2 (富山大学ヘルン (小泉八雲) 研究会) pp.27-30. 2017.3

水野 真理子

「シンシナティ時代におけるラフカディオ・ハーンの新聞記事概要 (富山大学ヘルン文庫所蔵)」
『研究紀要』 vol.44 (富山大学) pp.1-15. 2016.12

Williamson Rodger Steele

‘Lafcadio Hearn Materials at the University of Virginia’
『北九州市立大学大学院紀要』 vol.30 (北九州市立大学大学院) pp.1-7. 2017.2

James Joyce

大島 由起夫

「ジェイムズ・ジョイス『フィネガンズ・ウェイク』第3部第4章の概要 (555.1-590.30)」
『東京海洋大学研究報告』 vol.13 (東京海洋大学) pp.45-64. 2017.2

イアン・S・ギャラガー

‘A Sense of Place in the Writings of Conrad & Joyce’
『名古屋学院大学論集 言語・文化篇』 vol.29 (名古屋学院大学総合研究所) pp.59-63. 2017

小林 広直

「失われた起源を求めて:『若き日の芸術家の肖像』第一章第一節再読」
『英文学』 vol.103 (早稲田大学英文学会) pp.38-52. 2017.3

結城 英雄

「アイルランドの文学的伝統とジェイムズ・ジョイス (5)」
『法政大学文学部紀要』 vol.74 (法政大学文学部) pp.35-45. 2017.3

Oscar Wilde

落合 真裕

「『真面目が肝心』における笑いの仕掛け」

『十文字学園女子大学紀要』 vol.47 (十文字学園女子大学) pp.81-90. 2017.3

加藤 愛／松村 聡子／板倉 憲政

「ダブルバインドから読み解く The picture of Dorian Gray」

『岐阜大学教育学部研究報告』 vol.65 (岐阜大学教育学部) pp.95-102. 2017

木村 克彦

「オスカー・ワイルド— 構成と背後」

『作大論集』 vol.7 (作新学院大学) pp.21-32. 2017.3

Chen Lu

‘The Metamorphosis of Adonis in Oscar Wilde’s The Picture of Dorian Gray’

『英文学研究・支部統合号』 vol.9 (日本英文学会) pp.135-43. 2017.1

その他

神村 朋佳

「語るための再話：「ジェミー・フリールと若い娘」（アイルランドの昔話）」

『子ども研究』 vol.8 (大阪樟蔭女子大学児童学部) pp.32-38. 2017.8

河野 賢司

「アイルランド演劇を掘り起こす (16)：ジョージ・シールズ『新青年』」

『九州産業大学国際文化学部紀要』 vol.67 (九州産業大学国際文化学会) pp.1-36. 2017.9

木原 誠

「「ベン・ブルベンの麓」に宿る面影 古代アイルランド修道僧：アイルランド／巡礼的思考（覚書2）」

『佐賀大学教育学部研究論集』 vol.2. no.1 (佐賀大学教育学部) pp.51-128. 2017.8

千代田 夏夫

「アメリカとアイルランド - F. スコット・フィッツジェラルド作品における島のイメージ」

『鹿児島大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編』 vol.65 (鹿児島大学) pp.61-75. 2016.10

日本イエイツ協会 第52回大会プログラム

2016年10月22日(土)・23日(日)

会場：東海大学高輪キャンパス

First Day Sat 22 October

10:50～12:10 【講演】「復活祭蜂起100周年とコメモレイションの作法」

【Key Note Lecture】‘1916/2016 and the Manner of Commemoration’

谷川 冬二 (Fuyuji TANIGAWA, Konan Women's University)

13:20～14:20 【研究発表 Papers】

1. 「イエイツの奇跡劇 — 『復活』 の舞台表象について」

‘Yeats’s ‘Miracle Play’: Stage Representation in *The Resurrection*’

佐藤 容子 (Yoko SATO, Tokyo Institute of Technology)

2. 「1927年とイエイツ」

‘Yeats and 1927’

原田 美知子 (Michiko HARADA, J. F. Oberlin University)

14:30～17:30 【シンポジウム】 「イエイツと復活祭蜂起」

【Symposium】 ‘Yeats and the Easter Rising’

司会・講師 岩田 美喜 (Chair: Miki IWATA, Tohoku University)

講師 長谷川 弘基 (Hiroki HASEGAWA, Kobegakuin University)

講師 伊達 恵理 (Eri DATE, Meiji University)

Second Day Sun 23 October

10:30～12:00 【研究発表 Papers】

1. 「イエイツ、日本へ？—果たされなかったイエイツ来日、

そして「お雇い外国人」の問題について」

‘Yeats to Japan?: Yeats’s Unrequited Visit to Japan and the Issues of “Hired Foreigners”

山内 正太郎 (Shotaro YAMAUCHI, Graduate School of Humanities,

Gakushuin University)

2. 「欲望のかたち—イエイツの恋愛詩を読み直す」

Reconsidering Yeats’s Love Poems’

中村 麻衣子 (Maiko NAKAMURA, Tokyo Metropolitan University)

3. 「イエイツとワーズワスにみるロマン派想像力」

‘Romantic Imagination in Yeats and Wordsworth’

伊里 松俊 (Matsutoshi IRI, Professor Emeritus of Aichi Prefectural

University)

13:00～15:30 【ワークショップ】 「“Easter, 1916”を読む」

【Workshop】 ‘Reading “Easter, 1916”

司会・講師 奥田 良二 (Chair: Ryoji OKUDA, Tokai University)

講師 池田 寛子 (Hiroko IKEDA, Kyoto University)

講師 石川 隆士 (Ryuji ISHIKAWA, University of Ryukyus)

編 集 後 記

研究以外の雑務等の激務に追われる中、お仕事をお引き受けいただいた編集委員の佐藤容子先生、谷川冬二先生、池田寛子先生 にまず心よりのお礼を述べさせていただきます。また、前編集委員長の三好みゆき先生には手取り足取りご指導をいただきました。分不相応にも編集委員長の任務をお引き受けし、なんとか出版までこぎつけることができたのもひとえに先生のおかげです。編集に関してはシンセイ堂の山崎睦月様にも大変お世話になりました。加えて執筆者の方々、特に書評をお引き受けいただいた中村麻衣子先生、書誌を調査・編纂して下さった高橋優季先生にもこの場を借りてお礼をさせていただきます。そして何よりも、委員外から論文審査に加って下さった審査委員の先生には大変なご尽力をいただいたことに改めて感謝の意を表させていただきます。

委員外の審査員を依頼することに関しては、冒頭の研究外の雑務等が過剰になっている大学を取り巻く環境の変化が大きな要因となっております。そのため、編集委員自体のお願い、書評の依頼、そして審査委員の委託等全てのプロセスが難航しました。その中で、編集委員の委員長を除いて投稿する権利およびその手続を規程として明文化させていただき、その手続きに従って編集委員以外の審査員をお願いし、審査を進めました。投稿論文は4編、うち掲載が2編という結果となりました。審査員の先生方の厳正なる審査には頭が下がりました。その中で、残念ながら掲載に至らなかった論文に関しても、今後に向けての非常に建設的なご意見が還元されることとなりました。来年度もこうした学術的な議論の上に良質な論文が執筆されることが多いに期待されます。

また国際イエイツ協会との連携についても進展があり、こうした厳格なる学術的積み上げに基づく『イエイツ研究』の資産が、英語論文として翻訳されることで国際的に評価される道筋が開けたことを喜ばしく思っております。少なくとも来年度中には諸規程を整備し、明確な手続きをご提示したいと思っております。2018年には京都で国際大会が開催されますが、その成功を祈念すると共に、大会の準備を含め本協会の多くの仕事を取りまとめている事務局長の諏訪友亮先生に感謝の意を表する事で編集後記を閉じたいと思います。

(編集委員長 石川 隆士)

『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) W. B. イエイツとその周辺の文学に関する未発表のものとする。ただし、日本イエイツ協会の大会などにおける口頭発表を原稿とした場合、その旨注記すれば可とする。
- 2) 和文の場合は横書きとし、1行40字×30行で設定したものを1頁として換算した上で、「論文」は「13頁＋10行」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」は「3頁＋10行」以内、「書評」は「2頁＋20行」以内とする。また大会におけるシンポジウム／ワークショップの「報告」ならびに「研究発表要旨」の提出を「2頁＋20行」以内で求める。いずれの場合も、注および改行や引用等によって生じるスペースも制限頁内に含めることとする。
- 3) 和文の場合、英文の題名およびローマ字書きの投稿者名を添える。
- 4) 英文の場合、論文は注を含めて6,000語以内とする。シノプシスは不要。
- 5) 英語を母語としない投稿者の英文シノプシスおよび英語の論文については、投稿前にネイティブ・スピーカーによる原稿のチェックを受けることが望ましい。
- 6) 原稿はすべてMS Word ファイル形式あるいはリッチテキスト形式で保存し、電子メール添付として提出する。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 書式について

- 1) 和文原稿の句読点は、読点（、）と句点（。）を用いる。
- 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（詩および散文）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。
- 6) 英文表記は、原則として *MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing* あるいは『MLA 英語論文の手引き』（最新版）に基づくものとする。
- 7) 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。注番号には括弧を使用しない。
- 8) 図版を使用する場合、その取り扱い編集委員会の裁量に従うこととする。

3 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。

4 著作権について

- 1) 『イエイツ研究』第 45 号以降に掲載された論文等の著作権は、日本イエイツ協会に帰属するものとする。
- 2) 掲載された論文等を電子化して公開する権利は、日本イエイツ協会が有するものとする。
- 3) 掲載された論文等について、著者自身による研究・教育・成果普及等での利用（著者自身による編集著作物への転載・掲載、インターネットを通じての一般公開、複写して配布等を含む）を、日本イエイツ協会は無条件で許諾する。著者は同協会に許諾申請を行う必要がない。ただし、出典（論文誌名、号ページ、出版年）を記載しなければならない。

5 執筆者用抜刷について

掲載論文の執筆者用抜刷は 10 部単位で 30 部を上限とする。印刷代等は執筆者負担とする。

6 掲載号の進呈について

論文執筆者には 5 冊、研究ノートおよび書評執筆者には 3 冊、発表要旨の執

筆者には2冊、掲載号を配布する。

【締 切】 毎年5月末日

日本イエイツ協会役員名簿（2016 年度後期－ 2018 年度前期）

会長	奥田 良二				
事務局長	諏訪 友亮				
事務局運営	中村麻衣子	高橋 優季			
会計	三好みゆき				
編集委員長	石川 隆士				
編集委員	佐藤 容子	谷川 冬二	池田 寛子		

委員（50 音順）

浅井 雅志	池田 寛子	石川 隆士	伊東 裕起	岩田 美喜
海老澤邦江	岡室美奈子	奥田 良二	柿原 妙子	小堀 隆司
佐藤 容子	諏訪 友亮	伊達 恵理	伊達 直之	谷川 冬二
栩木 伸明	中尾まさみ	西谷茉莉子	萩原 眞一	松田 誠思
松村 賢一	真鍋 晶子	三好みゆき	山崎 弘行	

ウェブ委員	伊東 裕起	岩田 美喜	柿原 妙子	小堀 隆司
-------	-------	-------	-------	-------

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 the Society bulletin.
9. Expenses of the Society are to be defrayed from membership fees, grants, etc.
10. The regular membership fee is 7,000 yen per year. The student fee is 3,000 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.48 • 2017

Contents

Lecture:

- 1916/2016 and the Manners of Commemoration Fuyuji TANIGAWA 3

Articles:

- A Mechanical Bird Sings
— Yeats's Aesthetic Belief in the Automaton of "Sailing to Byzantium" Taeko KAKIHARA 17
- The Dramatic Structure of Yeats's Miracle Play, *The Resurrection*:
A Perspective from the Noh and *Kyogen* Yoko SATO 32

Symposium: Yeats and the Easter Rising Miki IWATA (organizer and chair)

- "I was in the Post Office": The Representation of the Easter Rising in Yeats's Plays Miki IWATA 50
- Responsibility of Poets in History Hiroki HASEGAWA 53
- Still, He Sings Beauty Eri DATE 56

Workshop: Reading "Easter, 1916" Ryoji OKUDA (organizer and chair)

- Yeats's Intention of Creating "Easter, 1916" Ryoji OKUDA 59
- The Sacrificing Female: "Easter, 1916" Ryuji ISHIKAWA 62
- From Cathleen ni Houlihan (1902) to "Easter, 1916": The Dead Made Alive Hiroko IKEDA 65

Japanese Synopses of the Orally Presented Papers:

- Yeats's Miracle Play — Stage Representation in *The Resurrection* Yoko SATO 68
- Yeats and 1927 Miwako HARADA 71
- Yeats to Japan?:
Yeats's Unrequited Visit to Japan and the Issues of "Hired Foreigners" ... Shotaro YAMAUCHI 74
- Reconsidering Yeats's Love Poems Maiko NAKAMURA 76
- Romantic Imagination in Yeats and Wordsworth Matsutoshi IRI 79

Book Review:

- Angus Mitchell, ed.
One Bold Deed of Open Treason: The Berlin Diary of Roger Casement, 1914-1916
..... Maiko NAKAMURA 82

Bibliography of Irish Literary Studies in Japan (Oct. 2016-Sept. 2017) 85

Financial Report 91

Programme of the 52nd Annual Conference 92

Editor's Note 94

Guidelines for Submission 95