

イエイツ研究

No. 27・1996

日本イエイツ協会

日本イェイツ協会会則

1. 本会は日本イェイツ協会(The Yeats Society of Japan)と称する。
2. 本会はわが国におけるイェイツの研究の促進を目的とし、あわせて海外の研究者との密接な連絡および協力をはかる。
特にアイルランドのイェイツ協会との緊密なる連繫を保つ。
3. 本会は次の役員を設ける。
 - (1) 会 長 一 名
 - (2) 委 員 若干名
4. 会長は委員会の推薦により定め、委員は会員の選挙により定める。
5. 委員会の推薦により顧問を置くことができる。
6. 役員任期は二年とし、重任をさまたげない。
7. 委員会は会長をたすけ会務を行う。
8. 本会は次の事業を行う。
 - (1) 大会の開催
 - (2) 研究発表会、および講演会の開催
 - (3) 研究業績の刊行
 - (4) 学会誌の発行
9. 本会の経費は、会費その他の収入によって支弁する。
10. 本会の会費は年額5,000円とする。
11. 本会に入会を希望するものは、申込書に会費をそえて申し込むこととする。
12. 本会は支部を置くことができる。
13. 本会則の変更は委員会の議を経て大会によって決定する。

— 目 次 —

論文

- イエイツにおける「イメージ」と「シンボル」
 ——なぜ“seem”なのか……………長谷川弘基 1
- 鳩か白鳥か
 ——イエイツの黙示詩における Tragic Joy……………中村 久美 11

シンポジウム報告 1

- 《Can Yeats Survive the Postmodern?》……………構成と司会 清水 重夫 21
- Postmodern Yeats or Postmodernizing Yeats……………荒木 映子 23
- イエイツとアンチノミー……………小堀 隆司 28
- イエイツはポストモダンを生き延びられるか?……………榎木 伸明 35

シンポジウム報告 2

- 《‘Vacillation’を読む》……………構成と司会 渡辺 久義
- “Shall Our Blood Fail?”
 ——「動揺の詩人、イエイツとウォレス・ステイヴンズ——…渡辺 久義 41
- 「昼」か「夜」か……………笹尾 純治 45
- 「揺動」のモニズム……………清水 博之 48
- 美の創造と魂の救済……………辻 昭三 53

書評 1

- 中央大学人文科学研究所編『ケルト…生と死の変容』……………清水 重夫 58

書評 2

- 安田章一郎著『荒野の中の批評』修学社、1994年……………出淵 博 61

書評 3

- 清水重夫・的場淳子・三神弘子『現代アイルランド演劇 3・
 トマス・キルロイ』進水社、1996年……………山崎 弘行 66

書評 4

- 長谷川年光著『イエイツと能とモダニズム』……………大久保直幹 70

書評 5

- 村田辰夫・坂本完春・杉野徹・薬師川虹一訳
 『シェイマス・ヒーニー全詩集 1966-1991』
 国文社、1995年……………虎岩 正純 74

書評 6

- 現代英米詩研究会訳『ポール・マルドゥーン詩選集 1968-1983』
 国文社、1996年……………中尾まさみ 84

書評 7

- 山崎弘行著『イエイツとオリエンタリズム』
 近代文芸社……………風呂本武敏 88

- 第31回大会プログラム……………93

- 会計報告……………95

- 英文要旨……………96

- 編集後記……………99

- 論文投稿規定……………99

イエイツにおける「イメージ」と「シンボル」

——なぜ“seem”なのか——

長谷川 弘基

副題の示すように、問題の発端は「なぜ“seem”という語がこのような場所に現れるのか？」というほんの些細な疑問である。そして、「このような場所」は、例えば、“Coole Park and Ballylee, 1931” に具体的に認められる。

Another emblem there! That stormy white
But *seems* a concentration of the sky;^m (C.P. p.275)

白鳥を“emblem”と認めているにもかかわらず、なぜイエイツは be動詞による潔い断定ではなく、“seem(s)” というやや曖昧な表現を用いたのか？ 白鳥を何かの emblem とみなすということは、象徴と象徴されるもの、ここでは白鳥と天空との間に確実なアイデンティフィケーションを認めることに他ならない。つまり、白鳥と天空の両者は一対一の対応をしていると認識されているはずである。とすれば、ここでの表現は“seem”ではなく、“That stormy white/[is] a concentration of the sky;” となるべきだったのではないだろうか？

このような素朴な疑問を出発点にしてイエイツの詩における“seem”の用例を追いかけていくと、その先にはイエイツの詩の解釈に当たってしばしば議論される大きな問題が待ち受けている。それは、イエイツの用いるイメージャリーが主に視覚的な、外界の自然を描写（ミメーシス）した「イメージ」なのか、それともその根拠を自然ではなく文学的伝統に持つ「シンボル」なのかという問題である。彼が「白鳥」と言うとき、その白鳥を生きた現実の一片の水鳥と見なすのか、それとも西洋の文化的・文学的伝統を一身に背負った象徴と見なすのか。結論はおそらくその両方であるといえは確かに間違いはないであろう。しかし、いったんその比重を、つまりイエイツの詩において実際にどちらがより支配的であるかを問題にすると、議論は決して尽きることはない。例えば、

F・カーモードが *Romantic Image*²⁹⁾ においてイエイツの「イメージ」の役割を対立、葛藤を克服するものとして高く評価したことは今更言うまでもない。また、T・パーキンソンは *W. B. Yeats The Later Poetry*³⁰⁾ の中でそのカーモードとF. A. C. ウィルソンを対比させ、この論争の要点を手際よく概観している。さらには、ポール・ド・マンが *The Rhetoric of Romanticism*³¹⁾ において、幾分はド・マン自身の批評戦略のために、この問題に相当な力を注いでいる。確かにイエイツの詩の解釈は、T・パーキンソンの言葉を借りれば、「イメージとシンボルのはざままで」揺れ動いていると言える。

しかしながら、“Unity of Being”の詩人としてのイエイツは実はここでも彼なりの一種の「統合」を試みているのではないだろうか。そして、イエイツの詩に現れる“seem”という語の意味、意義を考察することによって、イエイツのこの「統合の試み」の一端を垣間見ることが可能となるように思われる。そのとき明かとなることは、その試みの実際と結果が、肉体と精神、生と死、自然と自意識、等々の二項対立が調和的融合によって解決されているというカーモードの主張とも、また逆に、そのような統合が不可能であることを示しているというド・マンの主張とも、確かにその双方に深く関わりながら、しかし決定的なところでは微妙に異なる、いわば「第三の」解釈の可能性を示しているということである。そしてもう一つ、この「統合の試み」において不可欠な働きをしているものがこれもまたイエイツの詩の理解、解釈にとって常にその意義を問われ続ける「イマジネーション」であるということが明かにされるだろう。従って、ここでの作業は、すでに十分しつくされた観のあるイエイツに関する「イメージ・シンボル論争」に、際だった特徴を持つイエイツの想像力を媒介にして、遅ればせながら参加することを意味してもいる。

実際にイエイツの詩ではしばしば“seem”という語が、いわゆるコピュラとしては be 動詞を用いる方が理にかなっていると思われる箇所において、特徴的に用いられている。そしてそれは中後期の詩に特に顕著である。³²⁾ それらの例の中には、“It seems that ...”のような表現も含まれており、seem の頻繁な使用は単にイエイツの中後期の詩の特徴と見なされている「口語風」を形作る一要素に過ぎないと思われるかもしれない。それに関連して、イエイツの散文を読んでいて、例えば、“The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation...”³³⁾ “The period from the death of Tennyson until the present moment has, it

seems, more good lyric poets than any similar period since ...”,⁽⁷⁾ のような表現に出会うと、詩の中に *seem* という語が頻繁に現れたとしても、それはせいぜいイエイツの「口癖」、「書き癖」の反映と思われるかもしれない。

そもそも “A seems B.” という表現は A と B を *seem* というコピュラで結び付けた文であり、従って、“A is B.” という表現のヴァリエーションと考えられる。A と B が明かに異なり、かつある点においては類似しているとき、「A は B である」という表現は古典的な修辞学の分類ではメタファーになり、一方、「A は B に見える、B のようだ」という表現はシミリを作っていることになる。このように考えれば、イエイツの「*seem* を好む傾向」は「メタファーを避けてシミリを積極的に採用する傾向」と言い換えることが可能かもしれない。しかしながら、このような主張は、イエイツの詩の世界を少しでも知っている者にとっては、全くの見当外れに聞こえるしかないであろう。とすれば、*seem* の使用の背後には修辞のレベルを超えたより本質的な問題、イエイツの詩にとって、さらにはその人自身にとって、より切実な問題、例えばこの世界の「リアリティ」をどう捉えるのかという問題に対する詩人の態度が表されていると考えるべきである。そして、確かに “*seem*” の現れる詩を注意深く分析してみると、「A は B である」の代わりに「A は B のようだ」という表現が選ばれている事実には、やや大げさに言えば、イエイツの詩の「構成の原理」とも呼ぶべき特徴が透けて見えてくる。

その具体例として、試しに “Lapis Lazuli” を考えてみたい。

Two Chinamen, behind them a third,
Are carved in lapis lazuli,
Over them flies a long-legged bird,
A symbol of longevity;
The third, doubtless a serving-man,
Carries a musical instrument.

Every discoloration of the stone,
Every accidental crack or dent,
Seems a water-course or an avalanche, (C.P. p.339)

この表現だけを取り出せば、これは単に「石の褪色やひび罅割れが水の流れや雪崩に見える」という事実を述べているだけの、さして注目に値しない詩句と思われるかもしれない。目の前にあるものが実際そう見えるのだから、それは metaphor でも emblem でもない、ある主観的な事実を努めて客観的にのべているだけの平板な記述に過ぎない、と見なされても不思議はない。しかしながら、この詩句の置かれた文脈を考慮に入れると、実際にはこの箇所はかなり破格なことが起きていることが理解される。この詩の特に後半部分は詩人が、たとえそれがフィクションであったとしても、石に彫られた一つの情景を描写している箇所である。つまり、彼は絵（視覚的芸術作品）を文によって再現しようとしている。その再現の試みのさなかに、イェイツはわざわざ「AはBである」という断定的な叙述ではなく「AがBに見える」という表現を用いている。ここで注目されるべきことは、石の褪色や罅割れが水の流れや雪に見えるというこの散文的な主張によって、それまで繰り返された「情景描写」の現実性に結果として重大な異議、疑いが差し挟まれる、ということである。つまり、この箇所の直前のスタンザで示されている、石に彫られている情景の理解あるいは認識も結局は「そのように見えているにすぎない」のではないか、厳しくいえば錯覚に等しいのではないか。脚の長い鳥が長寿のシンボルであったり、三番目の人物が「疑いもなく」召使であったりすることも詩人の主観的な創作ではないのか？ このような疑いは作品の結末近くの“and I/Delight to imagine them seated there;”という詩句によって確信にまで高められる。ここで述べられていることは、AがBに見える、つまりAがBと認識されるためにはイメージーションの働きが不可欠であるということに他ならない。“seem”の一語によってイェイツは現実と想像の世界の敷居を取り除くことを企て、まんまとそれに成功している。たとえ「AはBだ」と断定したところでその根拠は主観的な想像力にあるに過ぎないというわけである。

しかし、「石の罅割れが水の流れに見える」という表現は、石の罅は実際は決して水の流れではないことを同時に表してもいる。一般に A seems B. というとき、その意味は、AはおそらくはBだ、という肯定的な意味と、AはBに見えるだけで実はBではない、という否定的な意味の二通りの可能性が考えられる。コンピュータとして be 動詞と比べたときに明らかになる“seem”の持つこの否定的な特徴が今度は逆に現実と想像の世界の二重性を浮き彫りにする。というのは、現実としての石の罅割れが想像上の水の流れに見えると言う限り、つまり両者の違いを強調する限り、{現実=石の罅}、{想像=水路} という組

合せはいささかの揺るぎもなく各々の領域を確実に維持できるからである。

以上の点を詳しく考えるために、“seem” の用いられたもう一つの例、冒頭に引用した“Coole Park and Ballylee, 1931” の場合を見てみたい。

Another emblem there! That stormy white
But *seems* a concentration of the sky;

この表現も、ごく軽く読んでしまえば、“Lapis Lazuli” の場合と同様に、ただ実際にそう見える事実を気軽に述べているだけだと読めるかもしれない。白鳥の白さが凝縮された空に見えるという、詩的ではあるがやや冗長な表現として見過ごされるかもしれない。しかし、ここでの疑問は、すでに指摘した通り、ここにはっきりと“emblem” という語が用いられていることである。“emblem” であるなら“seem” ではなく“is” で良かった、否、“is” であるべきではなかったか。白鳥を emblem と認めながら、(空=天は明かに白鳥の象徴性の範疇にある、) その象徴が象徴すべきものに「見える」とことさらに言うのは一種の倒錯とさえ見なされえる。それは例えば「鳩は平和のシンボルに見える」と言うのと大同小異であろう。しかし、この倒錯にこそイェイツの狙いがあったと考えられはしないだろうか。

確かにこの詩句は、仮に“Another emblem there! That stormy white/
[is]a concentration of the sky;” となっていたとしても表面上の意味には大差はない。そして、繰り返しになるが、emblem=symbol であるならこのような表現になる方が一層自然だと感じられる。それではそのような箇所であえて seem が用いられていることをどう理解すればよいのか？

A is B. という表現と A seems B. という表現を比べてみると、直ちに前者は断定的であり、後者は非断定的であることがわかる。例えば、具体例で考えてみれば、「君は薔薇だ」と言えば断定的だし、「君は薔薇に見える、薔薇のようだ」と言えば非断定的である。しかし、一層重要な区別として、「君は薔薇だ」というメタファーはいくら断定的に響いたとしても実際にはそれは「現実」の陳述ではない、他方、「君は薔薇のようだ」という限り、この方がより現実に近いという事実が考えられる。我々の例に戻れば、白鳥はたとえ高度で濃密な象徴性を持っていたとしても決して「凝縮された空」ではない、ただそう「見える、思える」に過ぎない。“seem” を用いる方が現実 (actuality)

に歩み寄っていることは確かである。

しかしながら、“seem”もコピュラである限り、主語と述語を何らかのあり方で結び付けているはずである。この点を明らかにするために再び be 動詞と比べてみよう。A is B. とある場合、例えば「君は薔薇だ」と言ったとき、それは強引ではあっても明かなアイデンティフィケーションであるから、「君」と「薔薇」の結び付きは強力で、両者は不可分となる。「君」という人物は「薔薇」だと認定され、「君」の持っていたアイデンティティは「薔薇」のアイデンティティに吸収される。「君は薔薇だ」と言ったとき、その相手の姿は薔薇の花のイメージと重なり、そのイメージの中に溶け込んでしまう。他方、A seems B. の場合、つまり、「君は薔薇のようだ」と言った場合、君と薔薇の間にある関係は単に主観的恣意的な類似性のみであり、確実なアイデンティフィケーションとは見なされない。事実、イエイツの例では、石の罅割れと水の流れの間に必然的な関係は何もない。とすると、seem の機能の大きな特徴は本来必然的な関係のない二つのものを結び付けられる能力にあると考えられる。換言すれば、A seems B. とある限り、AとBは各々のアイデンティティを維持したままに、つまり各々お互いに独立したままに、一つの間関係を築くことができる。白鳥の“stormy white”は、beではなくseemが用いられることにより、白鳥としてのnatural imageを保持したまま同時に天空のemblemとしても機能できることになる。このようにして、seemによってイメージとシンボリズムの一種の二重性が確立される。

はたしてイエイツの詩の提出するイメージラリーが、F・カーモードが主張したように、根元的な二項対立の止揚を成し遂げているかどうか、ポール・ド・マンの展開した一連のロマン派詩学批判の後では簡単に肯首することは難しい。確かに一面では“dancer”や“tree”のイメージを通して大いなる統合が表されていると十分に解釈できる。しかしながら、そのようなイメージでさえも言葉という記号を介したものである限り、対象を無媒介に、つまり直接に指し示すことはありえず、従ってイメージとそれが表すものとの間には依然として埋めることのできない距離が横たわり、イメージによって二項対立が止揚されるというのは誤謬に過ぎないというド・マンの主張も、その意味では常識的で、十分に説得力がある。しかし、いま問題としたいのは、イエイツのテキストを離れた場所での哲学的な議論ではなく、まさにイエイツのテキストの中で「イメージ」と「シンボル」(ド・マンの用語ではemblemさらにはallegory)がどのような関係にあるのかという事実である。

イエイツの「白鳥」をただの現実の水鳥と見なすことは、例えば“Leda and Swan”のような詩を前にしては、不可能であろう。しかし、ド・マン（でさえ）も認めているように⁸⁸、イエイツは確かに現実の光景を描写していると考えざるえないようなテキストを残している。この事実を前にしながら、そのような自然描写は一種の偽装に過ぎない、イエイツの詩の本質は新プラトン主義やオカルティズムの体系に根ざしているのだ、従って、イエイツの使うイメージアリーは主として「シンボル」＝「エンブレム」と解されるべきであり、例えばワーズワースの使うイメージアリーとは区別されねばならない⁸⁹、と主張するのは強引すぎるのではないだろうか。イエイツのテキストが示していることは、少なくとも“seem”という語が示していることは、イエイツは確かに「イメージ」と「シンボル」の乖離、両者の非連続性を明確に意識しつつ、（そしてこの点に関してはド・マンの分析と見事に一致する、）しかもあえてその両者を併置して結び付けているということである。そこでは「イメージ」にも「シンボル」にも、各々別個の働きが求められているにしても、同等の意義、重要性が与えられている。

石の罅割れは「石の罅割れ」と認識されると同時に「水の流れ」と見なされる。白鳥は実在する視覚的な対象としてのリアリティを保持しつつ、「凝縮された空」と理解される。このようにして異なった二つの次元が詩句の中でまがりなりにも統合されている。しかし、「統合」とはいってもこの場合、対立の融和、解決を示唆するような「止揚」とは区別されねばならない。というのは、すでに述べた通り、「AがBに見える」とあるとき、A、Bそれぞれのアイデンティティは維持されたまま、従って両者は区別されたまま、併置されているのだから。

ところで、このようなある意味では特徴ある「統合」を可能としたのは「AがBに見える」ことを可能にしたイマジネーションに他ならない。イエイツの考える限りにおいては、先に“Lapis Lazuli”の例で確認した通り、現実を「見る」＝「理解する」ためにはイマジネーションが不可欠とされる。現実の反映と見なされる具体的な「イメージ」が超越的次元を示す「シンボル」と結び付き、いわば二重化した形で現れるのがイエイツのイメージアリーの特徴である。そして想像力がその結び付きを発見し、可能にする。こうして現実の世界と超越的世界の異なった二つの次元が「統合」されると同時に、認識と想像が併置され、結び合わされる。このとき、現実と想像のどちらが「仮相」であり「実相」であるのかはもはや誰にもわからないであろう。仮相も実相も、イメー

ジもシンボルも、共にリアリティを与えられ、同等に評価され、しかも「統合」される。この点をはっきりと示す例として最後に“The Tower”における“seem”の意味を考えてみたい。

Now shall I make my soul, / Compelling it to study
In a learned school / Till the wreck of body,
Slow decay of blood, / Testy delirium
Or dull decrepitude, / or what worse evil come -
[...]
Seem but the clouds of the sky / When the horizon fades;

(C.P. p.224-5)

ここでも「老いの衰え」と「夕暮れの雲」という本来決して比べることのできない二つのものが結び付けられている。もちろん、両者とも一つのサイクルの終焉を表しているのだから、その意味ではこの表現は典型的なメタファーとみなされるかもしれない。しかし、それならばなおのこと、先の“Coole Park and Ballylee, 1931”の例と全く同じく、ここでも seem が用いられていることに先ず注目したい。そして、この“The Tower”という長大な詩を綿密に検討すれば、この詩が主題に関しても、またその構成に関しても、「想像力の過剰に関する」¹⁰⁰詩であることが容易に理解される。実際、この詩の第二部では想像力の働きの全領域が記憶と歴史に関わるいくつかのエピソードを通して網羅的に描かれている。

最初の Mrs. French のエピソードでは、人の心が読めるという召使と彼によって引き起こされたグロテスクな悲喜劇が語られ、単なる理性では獲得できない知識を想像力を通して手に入れる可能性と逆にそれが引き起こす危険が示される。続いて、盲目の詩人が誉め讃えた美しい村娘の存在と彼の詩が作り出した彼女の評判、そしてやはり想像力の犠牲となって、現実と想像の区別がつかなくなった結果、沼で溺れ死んだ男のことが語られる。ここでも、見えないものを見させるのが想像力の働きであることが二重に示される。盲目の詩人をして容姿の美しさについて語らせたのも想像力であれば、その詩を通じて表された少女の美しさに心を奪われるのも同じく想像力の為せる業である。イェイツ自身が作り出した作品中の登場人物がまるで現実の人物のように語られる第三のエピソードに続いて、第四のエピソードでは、それまでのエピソードとは

ある意味では対照的に、想像力によって生み出された「愛とも芸術とも憎しみとも」無縁な、つまり想像力を欠いた、言葉のあらゆる意味で「倒産した」男のことが語られる。このエピソードを通して、人間にとって想像力は、たとえ危険で当てにならないものだとしても不可欠なものであるということがはっきりと示される。そして最後に、歴史上のイメージ、それも単なる個人の記憶ではなく“Great Memory”に貯えられた記憶が自発的に、つまり個人の理性とは無関係に、浮かび上がる事実が語られ、エピソードの列挙は終る。結局、全体を通して語られることは、想像力が認識、創造、記憶と密接な関係を持ち、人間にとってときに致命的ではあっても、必要不可欠であるということである。

このように、イマジネーションが単に詩作においてだけではなく、人間の精神活動一般において不可欠であることを示唆した後に、イエイツは遺書の体裁を取った詩の中で「老いの衰えが、たかだか夕暮れの雲と思える」必要を主張する。老いは彼にとって受け入れがたい、しかし同時に冷酷なほど否定しがたい事実、現実である。それを自らのイマジネーションのみを頼りに「夕暮れの雲」として理解し、受け入れようと努力する。とはいえ、肉体の衰えは現実には決して「夕暮れの雲」になりはしない。現実には彼に向かって凶暴に襲いかかってくる。そして結局「老いの衰えが夕暮れの雲に思える」のはイマジネーションが創り出した一つのフィクションに過ぎない。しかし、人間の精神活動のほとんどがイマジネーションに依拠するとすれば、このフィクションも、少なくともイエイツ自身にとっては、確実なりアリティを持っている。この詩において、現実と想像、現世と超越的世界は統合されるどころか、むしろ極度の緊張関係、決して融和することのない葛藤を表している。その緊張を維持したまま、「老い」と「夕暮れの雲」は併置されているのである。

老いの「現実」をイマジネーションを使って夕暮れの雲と「見なす」ということは、石の罅を水の流れと、白鳥を凝縮された空と理解することと同じである。つまり、これらの三つの表現は共通して、目の前のイメージを見つめつつ、そしてそれを否定することもなく、同時にもう一つの意味、場合によっては超越的な意味を確保しているのである。イエイツの表象、例えば自然の風景の描写等に関して、それが形而下の表象なのかそれとも形而上の、超越的な表象なのかということがどうしても問題にされる。しかし、イエイツ自身が試みていることは、イメージでもあり同時にエンブレムでもある表象、地上的でもあり同時に超越的なシンボルを追求することではなかったか。（少なくとも彼が通常の「アレゴリー」に背を向けたことは事実である。）そして、イエイツが

“A is B.”と断言する代わりに、“A seems B.”と表現した意図として考えられることは、彼が例えば「現象が本質に見える」、「仮相が実相に昇華する」と言い換えられるような対立する二つの要素の間での一方の側の大勝利を主張したということではなく、いうなれば「仮相」も「実相」も共に重視したい、共に否定しがたいという彼自身の強い願望、認識の表れではなかったであろうか。A seems B. とあるとき、Aは決してBに同化、吸収されることはないのだから。

(注記)

1. *The Collected Poems of W.B. Yeats*, (Macmillan, London, 1st ed. 1933, 2nd ed. 1950) 以下、詩の引用は全て同じ出典である。C.P. なお、強調は筆者による。
2. Frank Kermode, *The Romantic Image*, (Routledge & Kegan Paul, London, 1957, 3rd Impression, 1961.)
3. Thomas Parkinson, *W.B. Yeats The Later Poetry*, (Univ. of California Press, Berkeley & L.A. 1964.)
4. Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, (Columbia UP, N.Y. 1984.)
5. 主な詩を挙げると、“Under Saturn”, “Easter 1916”, “Meditations in Time of Civil War”, “Nineteen Hundred and Nineteen”, “Among School Children”, “All Souls’ Night”, “In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz”, “Blood and the Moon”, “Vacillation, The Men and the Echo”, “Under Ben Bulbin”, etc.
6. W.B. Yeats, *Essays and Introduction*, (Macmillan, London, 1961. p.159)
7. *Ibid.* p.491
8. Paul de Man, *op. cit.* p.135, for example.
9. *Ibid.* p.138, 194-5.
10. Harold Bloom, *Yeats*, (Oxford UP, 1970. p.350)

鳩か白鳥か

——イェイツの黙示詩における Tragic Joy——

中村久美

イェイツは生涯にわたり黙示録的作品を数多く執筆したが、特に最晩年は近づく終末の意識から逃れ得ず、悲劇を目のあたりにした者の悲痛な歓喜がしばしば作品のテーマとなっている。この tragic joy は『ヴィジョン』に言うところの反対的アポカリプス（ギリシャ的な二元世界の相互の交替＝白鳥のアポカリプス¹⁾）を表した詩に共通して見られる特徴である。これに対して本源的アポカリプス（キリスト教的な善悪の二項対立が最終的に善の世界に一元化される＝鳩のアポカリプス²⁾）を表したものは主に初期に集中している。

鳩のアポカリプスでも白鳥のアポカリプスでもその到来の際には世界中で大混乱が生じ、あらゆる災厄が人類を襲うのは変わらないが、その後に来る世界の様相は全く異なる。そして世界の終わりの啓示が「鳩」であるか「白鳥」であるかによって、イェイツのアポカリプスに臨む態度もまた異なるのである。即ち、世界の終わりを個人の終末として受け止めながらも個を越えた純粹な歓喜を経験する tragic joy となるか、世界の終わりを真実の啓示の時として期待または不安の中に迎えるかの違いである。

『ヴィジョン』によれば白鳥のアポカリプスがもたらすのは満月の光が支配する世界、即ち夢が現実になり、英雄が誕生する世界、人生をあらゆる意味において全うすることが可能な世界である。そこでは争いも絶えないが、美が誕生するのをもまたそのような騒乱の時代においてなのである。そしてその時は意外に早くやってきた。

1930年代後半、大陸ではスペイン内乱やヒットラーの侵略開始、アイルランド国内ではオダフィーの率いる Blue Shirts が暗躍し、第2次大戦前夜のキナ臭さが漂う中、ヨハネの黙示録を思わせる明確な終末思想を表した黙示詩「環」が書かれた。トロイを守る最後の砦たる勇将ヘクトル（自らを含めたアングロ・アイリッシュの血のことか）は死に絶え、今や血には流血が満ち、大宇宙にも

四大の混乱が見られ、まさに世界は終焉を迎えつつある。エンペドクレス流に言えば、「不和」が万物をバラバラに破壊する時が来たのである。ついにトロイにもこの世の終わりの火の手が襲いかかる。

ところがトロイ滅亡の火の手をイェイツは「トロイに灯りがついた」(there's a light in Troy)と描写している。ハロルド・ブルームも指摘するように、破壊の焰を灯りと表現する人の心境は図り知れない。³⁾ しかもそれを傍観する「我々」は「悲劇的歎喜」に酔うというのである。

Hector is dead and there's a light in Troy;
We that look on but laugh in tragic joy.⁴⁾

死期も近い老人に、滅びた美に代わる芸術を生み出す時間や余裕は残されていない。現存する美を守るのが急務の筈である。美と芸術、価値ある全てのものの破壊を目の当たりにして「悲劇的歎喜」に酔うとはどういくことなのだろうか。しかも「老いた巖の顔」(バリリー塔の擬人化か)もまた放つのはただ一言、Rejoice!である。

この「悲劇的歎喜」が同時期に書かれた「ラピス・ラズリ」に見るハムレットやリア王の「陽気さ」(gaiety)と同類のものであることは既に度々指摘されてきた通りであるが、ここではハムレットとリア王の陽気さとは何であるかという観点から、悲劇的歎喜を再考してみたいと思う。

「ラピス・ラズリ」ではイェイツはハムレットやリア王が持つ陽気さとは「全ての恐れを変容させる陽気さ」と言い、それは単なるハムレット気取りのナルシストには到達することのできない心境であると言う。本当の悲劇役者は彼等が陽気であったことを知り、最後まで気高く陽気に自らの役を演じ終えなければならないと。

All perform their tragic play,
There struts Hamlet, there is Lear,
That's Ophelia, that Cordelia;
Yet they, should the last scene be there,
The great stage curtain about to drop,
If worthy their prominent part in the play,
Do not break up their lines to weep.

They know that Hamlet and Lear are gay;
Gaiety transfiguring all that dread.

これは言わば、真の英雄のみに到達可能な心境である。

だが当のハムレットはその知性ゆえ最期まで「生きるべきか死ぬべきか」決心がつかず、悩みながらずると運命の歯車に呑み込まれて行ったのではなかったか。リア王も狂気と正気の境を行きつ戻りつして最期は我にもあらぬ状態で死んでいった筈である。彼らのどこが陽気であったのか。

そもそも、これら4人の人物像はひとつというより、2通りのパターン、即ち情熱家と分析家に分かれるのである。気が触れたリア王やオフィーリアは前者、ハムレットや気高く寛容なコーディリアは後者の範疇に入る。そしてハムレットやリア王を語るイエイツは常にある賛美の念をこめて語っているのである。曰く、ハムレットは「英雄的な落ち着き」、リア王は「老人の狂気」の体現者であり、どちらも自分の目指す理想像であると。⁵⁾

イエイツにとってハムレットやリア王は単なる歴史劇、性格悲劇の主人公などではなく、シューウォルが『悲劇の探求』で述べたように、自分の力の及ばない運命に対してぎりぎりまで抵抗した末に敗れた英雄のことであるらしい。彼らの陽気さとは彼らが運命に抵抗する中で善悪のヴィジョンを得た喜びのことである。というのも、イエイツはシェイクスピアの良さはその「ヴィジョンの突然の拡張」であると語り、また別の箇所ではシェリーは悪のヴィジョンを欠いたために偉大な詩人とは言えないが、ダンテは善悪のヴィジョンを兼ね備えていたために偉大な詩人たりえたのだと述べているのである。⁶⁾ シェイクスピアが善悪両方のヴィジョンを獲得していたという記述はないが、シェイクスピアも時と場合によって両者のヴィジョンを包含することがあったであろう。

それでは果してリア王のような狂気が陽気なのか、それともハムレットのように、自分の置かれた状況を冷静に分析してみせるのが陽気さなのだろうか。

その答えはどうかやら両者の融合ということらしい。イエイツはごく初期の頃から、しばしば heroism という語を自らの目指すべき文学並びに自己の理想像として用いたが、その heroism の定義は常に2通りあるからである。ひとつには「荒々しい力と激しい行動、迫り来る運命に喜びを感じる」ことであり、⁷⁾ 高貴であると同時に野蛮でもあることであった。だが同時にイエイツは、

かのオスカー・ワイルドを指して「自分自身を十分に制することができる為に常にウィットに富んだ者でいられるということには、何かしらヒロイズムとっていいものが存在する」とも述べているのである。⁸⁾つまりイエイツのヒロイズムとは、狂気に近い荒々しさと、己を制する平常心を兼ね備えたものである。「いつか、曙光のように冷たくて情熱的な詩を書きたい」とイエイツは書いたが、⁹⁾イエイツの理想は詩でも実人生でも「燃える水」のようなカスティリオーネ流のスプレッツアトゥーラ、即ちどんなに困難なことでも平然とこなしているようにみせる、一種やせ我慢的な騎士道である。言わばハムレットとリア王を融合させたものが理想という訳である。

そしてそのような理想の英雄は実在した。少なくとも、イエイツからみた理想の英雄というのがフィニアン蜂起で投獄されたジョン・オリアリであり、アイルランド自治の父チャールズ・スチュワート・パーネルであり、聖パトリック寺院の主席司祭にしてアイルランド国民の擁護者ジョナサン・スウィフトであった。彼らは皆激しい情熱を密かに燃やしつつ、表面はいかにも冷静な知識人であった。¹⁰⁾まさに「燃える水」、ペーターの「硬い宝石のような焰」を身をもって示した人々であり、『ヴィジョン』でいうところの、「存在の統一」を達成した者である。彼らは「神を愛し且つ神に抵抗することのできる者」であり、悲劇を愛することもできる者であるとイエイツは述べている。¹¹⁾彼らのような、常に心のうちに「鋼のような冷徹さ」を持つ者が悲劇と相対峙する時、我にもあらず上げる「猛々しい叫び」が tragic joy である。¹²⁾それは喜びよりは苦悩の小休止であり、「全ての人が目標とし、到達し、失ったもの」である。自己の限界まで運命に抗い敗北した者の、言わば「運命との和解の喜び」のことなのである。

終生 agnostic であったイエイツ自身、そのような何とも説明のつかない「無意識の陽気さ」を生命の危機に陥った折りに感じるものがあつたと書簡に認めている。¹³⁾それはこの世で最もかけがえのないものを失う際に訪れる、あまりに強い悲しみ故のエクスタシーの境地であり、¹⁴⁾その瞬間は運命に対する敗北の瞬間でもあるが、自らに与えられた悲劇役者という使命を全うする勝利の瞬間でもある。

悲劇の極まった時に我知らず訪れる個を超えたエクスタシーとは何らかの救いではない。むしろ、運命と対峙することによって自然界に潜む根源悪を知ることである。シェリーならいざ知らず、現代に生きる我々は善のヴィジョンだけでは現代の生を生き抜くことはできない。全てが混乱の様相を呈している現

代では、同様に混乱した時代に生を受けて『神曲』を著したダンテのように、天国と地獄をとともに経験することで自分の視野が広がり、存在が高められるのである。

冒頭で述べた詩「環」で見られる悲劇的歓喜も、この「運命との和解の喜び」であり、それはひとつの美、もしくは啓示と呼ぶべきものではあるが、次の瞬間には恐怖と絶望が襲い来るのをどうすることもできないというものであろう。イエイツ自身、「常に〔絶望の〕和解法を知っているため悲劇を知らない東洋人」ではなかったからである。¹⁵⁾ この狂気の老人と見える作者は実は狂人でもなければニヒリストでもなく、悟りの境地に達した者の達観などとはほど遠い heroic cry—英雄の叫び—を上げているのだ。

「環」も「ラピス・ラズリ」もキリスト教世界の終末は間近であり、イエイツ自身の身にも終末が迫っていることを感じさせる詩である。だが、そこには天国や地獄、最後の審判、罪と罰といった四終への恐怖ではなく、美が滅ぶことの恐怖と、それを越えていこうとする意志との衝突が tragic joy という形になって表れている。ただし tragic joy とは、現実の悲劇を強烈に認識しつつもそこから眼をそらさず、運命と対峙しようとする情熱と、悲劇の向こうの究極の美—それがいかに「恐ろしい美」であるにせよ—を見ようとする冷徹な知性の持ち主が一瞬目にする啓示の瞬間のことであり、それは見えたと思った刹那にたちまちもやの彼方へと去ってしまうものなのである。

前述のように、このような tragic joy は晩年の「白鳥」の詩に多く見られるが、それではそれ以前のイエイツの詩ではどうであろうか。

第1次世界大戦中に書かれた詩『マイケル・ロバーツと踊り子』でも聖書の記述を思わせる明確な終末思想が色濃く滲む。ことに「再臨」では世界の終わりの恐怖の度合いが強く、千年王国到来よりはアンチ・キリストの登場を描いたものという感が強い。

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand...
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs...
And what rough beast, its hour come round at last,

Slouches towards Bethlehem to be born?

何やら巨大で恐ろしげなこの「怪物」は聖書の獣とは大分イメージは異なるが、この世界がやがて予定論通り終末を迎え、対立する二元世界が一元化されていく過程を描いているという点では「鳩」の詩であると言える。イエイツにおいてはこれほど明確な黙示詩も珍しい。

しかしこの詩を詩集全体との関連で読む時、「怪物」が必ずしも世界を壊滅させるアンチ・キリストを意味するばかりとも限らないことに気づく。それどころか、この詩集には「ソロモンの魔女」のように、間近に迫った終末を千年王国の到来ととらえる詩も収録されているのである。

「ソロモンと魔女」では奇妙な物音を聞いたシバの女王があれは何かとソロモンに尋ねると、ソロモンはその音は世界の終わりを告げるオンドリの鳴き声だと答えるのだが、その口調にはハルマゲドンの恐怖などはなく、むしろ千年王国実現の期待が溢れている。

...A cockerel

Crew from a blossoming apple bough
Three hundred years before the Fall,
And never crew again till now,
And would not now but that he thought,
Chance being at one with Choice at last,
All that the brigand apple brought
And this foul world were dead at last.
He that crowed out eternity
Thought to have crowed it in again.

アダムとイブが追放された楽園は今再び人類に開かれようとしており、有限の世界は永遠の世界にとって代われようとしているというのである。ここでは世界の崩壊と個人の啓示的瞬間とはひとつであり、その時長らく人類を悩ましてきた「偶然」と「選択」の別がなくなるのだが、それは運命と個の意志とが合一する瞬間であり、至福の瞬間なのである。

同ジアボカリップスを描きながら、一方は恐怖、他方は歓喜を漂わせているのは、イエイツが1925年版の『ヴィジョン』で、「存在の統一」を達成した者は

死後「闇と光」の両者を経験するが、「存在の統一」を達成することなく終わる「本源的」な者は対立を知らないために死後「闇か光か」のどちらかに入ることになると述べていることと関連があろう。¹⁶⁾これは「白鳥」のアポカリプスでは希望と絶望とが相対峙して存在し、両者の入り交じった「悲劇的の歓喜」が存在するのに対して、「鳩」はアポカリプスは世界は本源相へと埋没し、魂は救われるか否かのどちらかとなり、「悲劇的の歓喜」は存在しないことを表す。そこには反対的なものとの対立がないため、希望か絶望かのどちらかだけが存在するのである。言わば、個々の詩のもつ悲壮感または歓喜は詩集全体として悲劇的の歓喜のテーマを奏でるのである。

1900年以前のイエイツの黙示詩においてはどうかであろうか。ここに至って我々は明確な終末思想は見られないことに気づく。ここにあるのは世紀末風の何か漠とした個人的な不安のような期待のようなものだけである。

例えば1899年の『葦間の風』収録の「秘密の薔薇」では、アポカリプスは間近に迫った問題というよりは個人の問題となっている。この詩の冒頭でイエイツは、かかる秘密の薔薇に呼びかけて「私がある時を迎えたら」自分を包み込んで欲しいと懇願する。その時とはコノール王がキリストの復活を見、クワリーンが運命の女フェーンに出会い、ファーガスが王冠を投げ捨てた瞬間であり、いわば愛、美、真実の啓示の瞬間である。それは永遠の瞬間であり、同時に死の瞬間でもあるのだが、イエイツはその時を密かに待っているに過ぎず、そこには当然あるべき悲劇的な調子は見られない。

Far-off, most secret, and inviolate Rose,
Enfold me in my hour of hours...
.....
I, too, await
The hour of thy great wind of love and hate.
When shall the stars be blown about the sky,
Like the sparks blown out of a smithy, and die?
Surely thine hour has come, thy great wind blows,
Far-off, most secret, and inviolate Rose?

「その時」が間近に迫っているという口調こそ前掲詩「再臨」に似ているが、

ここには確かなものは何ひとつなく、「その時」が本当に間近なのかどうかすらはっきりとは言えないのである。

だがこの世紀末一般の象徴主義的な作風はまた伝統的解釈に則ったものでもある。といのも、キリスト教神学では教父時代でこそヨハネの黙示録を文字通りの世界滅亡を表すものと解釈していたが、中世以降、聖書を文字通り読むことは不可能となった為、終末（アポカリプス）とは個人に顕わされる永遠の真実の啓示のことであるということになったのである。そもそもキリスト教では終焉の日が来ても皆が死に絶える訳ではなく、ある者は生きたまま、また死者も霊として復活した後に肉体をまとして天国なり地獄なりへ行くのだから、もともと生と死の境は曖昧であると言える。

このように、イエイツが対立物のない神の国実現を謳うキリスト教的黙示詩では曖昧なものになりがちである。同詩集収録の「黒豚の谷」や「彼の心に恐れを抱けなと命じながら」でも、最後の審判や、四終の概念こそ暗示されているが、悲劇も歓喜も何ひとつはっきりとしと形では示されていない。

それでは悲劇的歓喜は初期のイエイツには全く見られないのかというと、これがそうでもない。同詩集収録の「空中の一群」のオドゥリスコルはシイの仲間に分自分の新妻をさらわれ（つまり殺され）、虚しく彼らの消えた空を見上げるが、この身の破滅を喜びをもって迎えるのである。

He [O'Driscoll] played with the merry old men
And thought not of evil chance,
Until one bore Bridget his bride
Away from the merry dance.

.....
But he heard high up in the air
A piper piping away,
And never was piping so sad,
And never was piping so gay.

笛の音が悲しくも喜ばしげだったというのは、勿論オドゥリスコルの耳にそう響いたということであり、彼は妻の死を悲しみつつも「陽気」さを覚えたのである。

ここで「ラピス・ラズリ」と同じ gay という語が使われているのは単なる

偶然ではない。しばしば指摘されるように、イエイツは常に自らの全集をひとつの統合体とみなし、その統制を図っていたからである。この詩のオドゥリスコルが覚える感情が悲劇的歎息であるのは間違いない。ただそれが世界の終末ではなく自らの終末に伴うものであるという点で後期の作品群と異なるのである。

自己の終末と世界の終末とがイエイツの中で結びついていくのは第1次世界大戦やロシア革命、アイルランドの内乱など外的世界の混乱や、母親や友人の死という身近な経験を経てからのことであり、それにはこれらの体験を自分なりの哲学体系にまとめあげていったことが大きく影響していると思われる。

半狂乱の熱情を持ちながらも知的な冷静さを失わない英雄たちをずっと理想としてきたイエイツは、生涯にわたる自身の悲劇や「屈辱」(ignominy)の歴史を耐え忍ぶ自らの姿を彼らに重ね合わせ、真の英雄だけが得る真実の啓示即ち tragic joy を得ようと奮戦し続けた。その瞬間が思いがけず訪れたかに見えた次の刹那にはもう失われていたのだが、またいつか必ず訪れると信じて一。

記

- 1) 白鳥のアポカリプスという語はイエイツは用いてないが、『ヴィジョン』の挿入詩「レダ」に見るように、ゼウス(「反動的」な荒ぶる神)がレダにヘレン(騒乱の根源=「再臨」の怪物)を身ごもらせることでトロイ(今ある「本源的」な世界)を崩壊させ、新しい時代(ギリシャ時代風の「反動的」な世界)をもたらすというイエイツ独自の歴史観に基づく詩である。天地創造から最後の審判まで直線的に時間が進むキリスト教的歴史観と異なり、ある時点で決定的な終末が訪れることはなく、大プラトン年の36,000年が過ぎても歴史は終わらず、全ての魂が天国か地獄かに落ち着くこともない。未来永劫、時間が流れ続ける aeon の世界である。原語は *Primary revelation*.
- 2) 原語は *antithetical revelation*.
- 3) Harold Bloom, *Yeats* (Oxford: Oxford UP, 1972) 436-7
- 4) こにに引用した詩のテキストは全て *The Collected Poems of W. B. Yeats* (1933; London: Macmillan, 1987) による。
- 5) 'Reveries over Childhood and Youth', *Autobiographies* (1955; London: Macmillan, 1987) 47; 'An Acre of Grass', *Collected Poems* 347.
- 6) George Mills Harper and Walter Kelly Hood, eds., *A Critical Edition*

- Of Yeats' A Vision (1925)* (London: Macmillan, 1978) 78.
- 7) John P. Fraire, ed., *Uncollected Prose by W. B. Yeats* Vol.1 (London: Macmillan, 1970) 363.
- 8) *Uncollected Prose* 354
- 9) *Essays and Introductions* (1961. London: Macmillan, 1989) 523.
- 10) オリアリはかつて「紳士たるもの、たとえ国家救済のためであってもしてはならないことがある」と語り、イエイツをして「熱狂者のような生を送りながらその実少しばかりの冷たい知性以外の光を持たない」と語らしめた。またパーネルはある時国会の答弁で表面は涼しい顔を装いながら、その実握りしめた拳から血が流れていたことがあったという。cf. *Uncollected Prose* Vol.2 36 & 37; Michael Steinman, *Yeats's Heroic Figures; Wilde, Parnell, Swift, Casement* (Albany: State Univ. of New York P., 1984)
- 11) *A Vision* 28.
- 12) Allan Wade, ed., *The Letters of W. B. Yeats* (London: Rupert Hart-Davis, 1954) 837.
- 13) *Letters* 733.
- 14) cf. 'J. M. Synge and the Ireland of His Time', *Essays and Introductions* 322
- 15) *Letters* 837.
- 16) *A Vision* 29.

〈シンポジウム1〉

Can Yeats Survive the Postmodern

構成と司会 清水重夫

イエイツ研究は曲がり角に来ているという声が聞かれてから久しい。勿論、こういう声に対する反論はあるのは承知している。若い世代の学徒はまず初期の詩から始めて、後期の詩へ、そしてその理解を深めるためにはVisionなどのproseworkの研究も必要となってくるし、その世界の広がりや測り知れない、と。しかし新しいものを探し、新たな方向を見付けていく努力は常にしていかなければならない。それが若い人たちの特権であるなどという、冗談に聞こえそうだが。

このシンポジウムは以上のような考えをふまえて、その上にLeonard Orr編になる*Yeats and Postmodernism*を参考に考えるところから始まった。一般的にイエイツはmodernismの詩人と言われる。イエイツはシンボリズム、デカダンス、ナショナリズム、美学などをとり、更にエズラ・パウンドの教えを受けて、モダンとなった。また、その詩作の研究は、ニュー・クリティシズム、伝記的研究、フロイトの心理分析的研究、テキスト研究、などなどを中心に行なわれてきた。だから彼の詩作はジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』、パウンドの『カントーズ』のようにpostmodernismの作品としては扱われない、とOrrは言う。しかし彼はなおも続けて、post-structuralistの視点からpostmodernismへの接近が可能だとして、この本が出来上がった。そしてこの方法での分析が可能な作品として“Leda and the Swan”, “Among School Children”, “Sorrow of Love”などを挙げている。

Postmodernismの定義は実のところなかなか難しい。荒木さんには、そのむずかしい定義を批評史の観点から紹介していただき、なお、その上に実際の詩作品の分析を行なっていただいた。

小堀さんは、イエイツの詩を研究会などで細かく、いろいろな視点で分析されてきており、その関連から、従来の分析とpostmodernismの分析の方法の比較を中心に展開していただいた。

榎木さんにはpost-colonialismの視点を紹介しながら、これまでのイエイツ研究の動向を片方にみても、新たな観点を示していただいた。

シンポジウムとしては、発表者の時間もコンパクトにまとまり、そのためにフロアからの質疑、意見の交換が活発にあり、さらに発表者にもう一度発言の機会が与えられたり、なかなかよい雰囲気であったことを報告としたい。

さて、Can Yeats survive the postmodern?という問いについてはどうであったろうか。結論的には予想どおり、yesもであり、noでもあったかもしれないが、これなりに有意義であったとしておきたい。

Postmodern Yeats or Postmodernizing Yeats

荒木 映子

イエイツは「遅れてきたロマン派」、もしくは「モダニスト」と呼ばれることはあっても、「ポスト・モダニスト」のレッテルを貼られることはまずない。このシンポジウムの標題（‘CAN YEATS SURVIVE THE POSTMODERN?’）を、イエイツにポストモダンな要素があるかどうか、イエイツをポストモダン化できるかどうか、というふうに解して考えることにする。まず、ポスト・モダンの意味を検討した上で、イエイツの詩の実例を取り上げてみたい。

「ポスト・モダン」とは、*OED, Supplement* によれば、「モダンなものに続く、もしくはそれより遅れた」ものをさし、初出は1949年である。「モダン」は同じく*OED* によれば、「建築や文学や音楽等において、古典的で伝統的な表現方法から逸脱しようとする運動」に特徴的なものとなる。この意味における「モダン」の初出は、1849年、「モダニズム」は1929年である。「ポスト・モダン」は「モダン」よりも時間的に遅れて現れたものということになるのだが、モダニズムと共にあるもの、あるいはモダニズムの内にあるものにとらえる評論家もいれば、ポスト・モダニズムをモダニズムの強化・深化・拡大にとらえたり、あるいはその反対に、前者を後者の乗り越えとして把握して、両者の間に断絶を認めるむきもある。ポストモダンは、モダンよりも適用範囲が広い語で、芸術・文化だけではなく、1950年代の消費的かつ国際的な「後期資本主義」社会に特有の現象にあてはめられることもあれば、ダニエル・ベルが唱えた「ポスト・インダストリアル」な社会に対応させられることもある。つまり、芸術のみならず、多様な領域の思想家や学者が、モダンが終焉に近づいている、あるいは達したと意識しているのである。

モダンとポストモダンをめぐっては多くの哲学的議論がなされてきたが、ポストモダンを肯定的にとらえて有名にしたのが、ジャン＝フランソワ・リオタールである。『ポスト・モダンの条件』（1979）において、彼は、「ポスト・モダン」は「高度に発展した先進社会における知の現在の状況」を指すと定義している。さらに、この語は「アメリカ大陸の社会学者や評論家たちによって広く用いられ」るようになったもので、「それは、19世紀末からはじまって、科学

や文学、芸術のゲーム規則に大幅な変更を迫った一連の変化を経た後の文化の状態を指して言われている」としている。では、「一連の変化」を経る前の「モダン」とは何か、経た後の「ポスト・モダン」とは何かを、リオタールは、「物語の危機との関係」で捉える。

科学と物語とは、元来、絶えざる葛藤にある。科学の側の判断基準に照らせば、物語の大部分は単なる寓話に過ぎないことになる。ところが、科学が単に有用な規則性を言表することにとどまらず、真なるものを探求するものでもある限りは、科学はみずからのゲーム規則を正当化しなければならない。すなわち、科学はみずからのステータスを正当化する言説を必要とし、その言説は哲学という名で呼ばれてきた。このメタ言説がはっきりとした仕方ではなんらかの大きな物語—《精神》の弁証法、意味の解釈学、理性的人間あるいは労働者としての主体の解放、富の発展—に依拠しているとすれば、みずからの正当性のためにそうした物語に準拠する科学を、われわれは《モダン》と呼ぶことにする。(pp.7-8)

真理、精神、主体、理性、自由、革命、進歩等々単なる「物語」にすぎないものに自己正当化の根拠を与えてきた近代科学全般の態度を「モダン」と呼び、このような「大きな物語」や「メタ物語」に対する「不信感」を「ポスト・モダン」と名付けたのである。モダンの「メタ物語」とは、アダムとイヴの罪から人類が最後に贖罪される物語としてのキリスト教や、プロレタリアートの革命的闘争を通じて人間が搾取から解放されるというマルクス主義を初め、弁証法的な統一と解放の物語の一切をさす（カリネスク、p.372）。最後には失われた時が贖われ、主体としての自己は確立し、全一性が実現するといった物語が、人間にとって普遍的な価値をもった物語として、モダンの時代の存在の基盤となっているのである。

要するに、「モダン」の脱構築が「ポスト・モダン」であるといえるが、「ポスト・モダン」は純粹かつ自明で論難不可能な中心原理が存在するという西欧形而上学的前提を突き崩そうとするポスト構造主義にも対応していることはいうまでもない。ポスト・モダニズムとポスト構造主義はそろって、全体化や「大きな物語」に訴えかけることを排除しようとする試みである。

「モダン」の起源は、創作の主体としての個性をそなえた「私」が出現したロマン派に遡ることができるだろう。その後、いわゆるモダニストたちは、統

一と全一性の神話を信じて、全一なる自己の実現を目指した。イエイツの「仮面」やエリオットの「非個性」の行き着くところも同じである。また、自分たちの時代が、かつてあった（「感性の分裂」以前の理想の統合状態から失墜しているという認識と、そこから回復せねばならないという、意欲をあわせもっていた。近代化が分裂と多様化であったとすれば、「多」としての現状認識の彼方に「一」なるものを希求するのは宿命であったかもしれない。しかし、絶対的統一ある自己の確立というスローガンとは全く関係のないものがポスト・モダンの文学には現れているといえる。同一性、一貫性を失った自己は、「複雑で流動的な諸関係の織物のなかに捉えられ」、「様々なメッセージが通過するポストの一に置かれている」（p.43）とリオタールは言っている。ポスト・モダンの文学においては、世界を構成する多種多様な諸要素が言語ゲームを繰り返すのが認められる。ジョイスの『フィネガンの通夜』や古いところでは、スターンの『トリストラム・シャンディ』がポスト・モダンの文学であるとされ、そこに我々は、シニフィエや深層の意味を欠いた、シニフィアンの戯れを見るというふうと考えられる。

では、イエイツにそのような「ポスト・モダン」的要素があるだろうか。仮面の探究や自らのルーツ探しを通してイエイツが〈固有性〉〈自己〉といった「大きな物語」の構築に邁進していたことは、十分読み取れるのであるが、それを脱構築するような面が見られるだろうか。そのような面が見られる作品はいくつかあると思われるが、ここでは、上のようなポスト・モダンの定義にそって一つイエイツの詩を取り上げることにする（勿論、この詩のポスト・モダン性を別の視点から論じることもできるだろう）。

1938年の作と考えられる「デルフォイの神託のための知らせ」‘News for the Delphic Oracle’は、31年に書かれた「プロティノスについてのデルフォイの神託」‘The Delphic Oracle Upon Plotinus’のパロディであることはよく言われるが、ここではむしろ、ポストモダンにしたものであると考えたい。「プロティノスについてのデルフォイの神託」はプロティヌスの弟子のポルピュリオス（Porphyry）が書いた『プロティノス伝』の中の記述——プロティノスの死後、魂がエリジウムに向かうことについてのデルフォイの神託の部分——に従って、現世から霊界の完全性のヴィジョンに到達するまでを要約している。「プロティノスについてのデルフォイの神託」は、「音楽にのるやもしれぬ詞」*Words for Music Perhaps*という、クレイジー・ジェインの詩に始まる連作の最後に置かれていて、人間が到達しうる霊的な至福のヴィジョンを呈示して

結ばれる仕組みになっていると考えられる。つまり、この詩だけでなく、連作全体が、統一と完全へ向かって終結する「大きな物語」を構築しているといえる。ところが、「デルフォイの神託のための知らせ」の方は、そのような「大きな物語」を突き崩していく。詩のタイトル全体も、「大きな物語」を告げるはずのデルフォイの神託に、語り手が、「あそこには…」「ここには…」と指し示しながら、「大きな物語」の失墜の知らせをもたらすことを示唆しているように思える。一節めは、プロティノスが到着した祝福の島の情景であるが、ここでは、ギリシャ神話とケルト神話が混ざりあい、戯画化された老人達ばかりが愛の嘆息をもらしていたという異様な光景となっている。二節めは、この楽園に、ヘロデ王に殺された赤ん坊と思われる霊が海豚に乗って運ばれてくる様子が現在形で書かれている。「ビザンティウム」の詩においては、浄化されるべく霊が運ばれてきたのに、ここでは、無垢なる霊がエクスタティックに笑う生殖の海を渡ってきて、愛の合唱隊が迎える目的地に着くと、乱暴に放り出されるというありさまである。最後の節は、異教の神々が繰り広げる生殖行為の一大絵巻となっている。この詩を「ビザンティウム」のパロディとする見方もあるが、むしろ、共に俗世間と隔たった所にあるはずの理想郷が、生殖と豊饒の海に洗われていて、二つの世界が意外に近いことを示しているように思われる。しかしながら、このように、弁証法的な結論に向かって、深層を読もうとすること自体、ポストモダンな読みからかけ離れてしまうことになりそうである。カリネスクが、ポストモダンの作家が用いる仕掛けの一つとしてあげているのが、前言撤回、パリノードの手法であるが (p.416)、イエイツのこの詩は、「プロティノスについてのデルフォイの神託」のパリノードになっていると考えられるのではないか。そして、イエイツの個々の詩をながめてみても、最後の節になってから先立つすべての文章が無効化されたりという、不確実であいまいな終わり方をする詩が多い。これは、結局は、キリスト教的な至福のヴィジョンで大団円を迎えることを夢見たエリオットとの決定的な違いであるかもしれない。ともあれ、この詩をポストモダンな詩と見なし、ポストモダンに解釈するとすれば、ブルームがいうように 'genuinely playful' (p.446) なこの詩を、氾濫するシニフィアンの中で楽しむべきなのであろう。

最後にイエイツの短い詩をあげることにする。

Shakespearean fish swam the sea, far away from land;
Romantic fish swam in nets coming to the hand;

What are all those fish that lie gasping on the strand?

‘Three Movements’

シェイクスピアの魚は陸からはるか遠くの海を泳いだ。

ロマン派の魚はたぐり寄せられる網の中を泳いだ。

岸に打ち上げられてあえいでいるあの魚は何なのか？

この詩の意味については、散文の草稿が参考になる。——「シェイクスピアにおいて情熱は海の人魚だった。しかし、ゲートからロマン派の運動の終わりまで、魚は網にかかってしまった。そのうち岸に打ち上げられて死ぬだろう。」また、「悲劇的な世代」のなかで言っている、シェイクスピアの情熱は大きく、精神は表面がなく、深さだけだったとあるのも、この詩の説明になるであろう。情熱や想像力が現代においては枯渇していることを歌ったものと思われるが、「岸に打ち上げられた魚」は、ポストモダンの魚ということになるのではないか。もちろん、イェイツがそういうことを意図しているはずもなく、自分をその魚になぞらえているはずもないのだが。少なくとも、混沌と断片性の奥底に統一を夢見る限りにおいて、モダニズムの精神には深さがあり、統一という「大きな物語」を信じず表層にとどまることを辞さないポストモダニズムは、岸で戯れていることこそふさわしいと思われる。

付記：本稿は一部、大阪市立大学文学部紀要『人文研究』第47巻（1995年発行）所収の拙稿「モダニズムの〈統一〉神話」と重複することをお断わりします。

参考文献

ジャン=フランソワ・リオタール 小林康夫訳『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』書肆 風の薔薇、1986年

マテイ・カリネスク 富山英俊・梅正行訳『モダンの五つの顔』せりか書房、1995年

Harold Bloom, *Yeats*, Oxford UP, 1970

A. Norman Jeffares, *A News Commentary on the Poems of W.B. Yeats*, Macmillan, 1984

イエイツとアンチノミー

小堀隆司

イエイツの作品に散見される二律背反的なものを、いわゆるポストモダニズムの地平に置いてみたならば、それはどのような性格づけを受けることになるのか。イエイツの言説の根幹をなすこの二律背反的なものは、そのまま彼の思考形態あるいは内面性を形成する重要な契機となっているが、だとすれば、ポストモダニズムによる性格づけはイエイツがいかなる思考の内面を抱懐しているのかといった問題の延長としてなされるだろう。何よりも問題の中心は、ポストモダニズムの地平であろうと、モダニズムの地平であろうと、読み手の現在にあっては、まずイエイツの抱える二律背反的なもの、またそれを基底に据えた彼の内面性に注がれるべきであろう。「イエイツはポストモダン生き残れるか?」という問題は、二律背反性に照明をあててみると、「イエイツはポストモダン生きていたか?」という問題を内包しているのに気づくにちがいない。

近代の思考様式にしても、構造主義やポスト構造主義にしても、常に共通して問題とされてきたのはその二元論的な構図に関してである。いうなれば、二項の拮抗した状況において、たとえば両者を完全に対立したものと見なして一方に加担すべきか、あるいは弁証法的操作によって両者の統合をはかり、そこに第三のあるべき何かを求めるべきか。二元論的な構図に対するこのような態度はごく一般的だが、ポストモダニズムが批判の矛先を向けるのが、まさにこうした態度にほかならない。それは、双方とも求めるべき実体(理念)の必ずや存在するであろうという確信を、自明のものとしてすでに抱え持っていることに原因している。根拠のない無反省なその信憑性をつき崩すことによってさし当たりすべてを相対的な地平に送りこもうとするとところにポストモダニズムの狙いがあるとすれば、ポストモダニズムはイエイツの作品をどのような地平へ送りこむのであろうか。

絶対的な真理、同一性(A=B)、シニフィアンとシニフィエの合体による意味、これらを疑問に附して解体作業にとりかかるポストモダニズムは、すべてを平板化させてしまう相対主義に墮して、凡そ意味や真理に無関心なシ

ニズムを装ってはいないだろうか。このような非難が一方で浴びせられているが、果たしてその判断は正当なものか。解体作業とは、いまだ霧に包まれたX（真理？）の地点へと至るであろう途の全面的な補修工事を指してそう呼ぶのではなかったか。相対主義と烙印されたポストモダニズムは絶対なるものを最終的に否定しているわけではないのではないか。

* * *

イエイツにあっては、確かにこうした絶対なるものへの断念が相対的な地平に立たせているのは事実だが、断念しつつも彼は、いや断念するがゆえに絶対へと向かおうとするのではないのか。イエイツの大きな特色はひとつとしてここにある。

では、どのようにしてイエイツはポストモダンをすでに生きていたのか。

たとえばユニティという言葉を挺子に絶対的で調和的な世界に憧れて構築された「存在の統一」は、最晩年に至るまでイエイツの意識から離れることはなかった。「存在の統一」についてイエイツは『幻想録』のなかでこう述べている。

あらゆる統一は「仮面」をその源泉とし、「対照的な仮面」は自動筆記では「我々をそれぞれの自我と一体化させようとする情熱の創り出した形」であると言われている。そのように求められる自我が、まさにダンテが『聖体』のなかで「完全に均整のとれた人体」の統一に喩えたあの「存在の統一」なのである。（82頁）

統一や調和を目ざして実現されるべき「存在の統一」はいうにおよばず、またそれが完全な主観性を象徴した月の第十五相と符合するのであってみれば、こうした空間は何よりもポストモダニズムが解体しなければならぬ対象とされるにちがいない。しかし「存在の統一」を巡って最も重要なのは、それを志向するイエイツの姿勢にあるのではないかと考えられる。「存在の統一」という世界そのものもっばら重要とされるわけではない。同じく『幻想録』は次のように伝えている。

私の霊的指導者は意識を、知識ではなく闘争として見ており、主観と客観、

またそれらに伴う論理の代りに、調和への闘争や「存在の統一」への闘争を主張する。論理的な闘争も感情に訴える闘争も、同様に具体的にして感覚的で肉体的な現実へと至るのだ。(214頁)

調和への闘争にしろ、「存在の統一」への闘争にしろ、そこへ至る闘争の道行きが正反対の地平(=現実)へと至る道行きに反転するという逆説は、「存在の統一」への特異な関り方を仄めかしている。そこには実現さるべき実体としての「存在の統一」と、実現不可能だが希求しつつ敢えて内面化(表現)しようとする「存在の統一」とが浮上してくる。詩人や芸術家の目的が「存在の統一」を作品のなかで表現することにあるのだと『自叙伝』(p.166)で語るイエイツは、また、「存在の統一」は実現するというよりもむしろ、ただ希求しつづける対象にすぎないと述べてもいる。ふたつの「存在の統一」のなかを行きつ戻りつしながら、在るか無きかの場所をいつ果てるともなく捜し求めるのである。〈存在〉と〈存在者〉の多分に重畳しながらも大きなずれのあることに注目してハイデガーが提示した存在論的差異と類似したものが、イエイツの「存在の統一」には感じられる。

実体としての「存在の統一」と内面としての「存在の統一」における差異は、イエイツ憧れの都ビザンチウムにも反映している。『幻想録』でイエイツは、歴史上のある時期におけるビザンチウムを理想化して、つまり宗教的生活と美的生活と実際の生活とを一体化して調和のとれた世界に仕立てあげているが(279頁)、ビザンチウムはまた「存在の統一」を象徴化した聖なる都でもある。さらにこれに加えて二つのビザンチウム詩(「ビザンチウムへの船出」、「ビザンチウム」)が登場すると、その都は大きな変容を遂げる。二つの詩においては相対立したもの(青年と老年、時間と永遠、肉体と魂、聖と俗)のせめぎ合いのなかで、現実から彼岸(聖なる都)へと赴くことによって〈存在〉を体現しようとする姿勢が窺われるが、しかしその都は一方の極(聖なるもの)への加担によって辿り着く絶対的な世界のままでありつづけたりはしない。詩の創造する空間は『幻想録』の描く理想的な世界と重なりこそすれ、その世界とは微妙にしてかなりのずれが生じている。

聖なる「魂」の歌をうたう(=肉体化する)には俗性を帯びた「心」(とその消滅)が必要なこと、永遠の芸術として讃美されたあの黄金の鳥は一方で生成変化の世界(現実)を歌う(つまり自然の鳥でもある)ということ。このように前者の詩からはビザンチウムへの旅が同時に生きられる現実への旅でもあ

るといったアイロニーを読みとることができる。また後者の詩では、聖と俗との拮抗した緊張関係が新たなビザンチウムを誕生させている。時間と空間を超越した聖なる都（第一、第三連）をアポロ的なビザンチウムとしたならば、俗なるものの浄化（自己否定、または死）が苦悶と歓喜の極みに陶酔的な舞踏を演じ（第四連）、聖と俗との果てしない闘争が破壊と創造を一体化して〈存在〉と〈非在〉を瞬間のうちに体現する（第五連）という空間は、ディオニュソス的なビザンチウムと名づけられよう。しかし、そうした〈存在〉（と同時に〈非在〉）は不可能性としての「存在の統一」を表象したアポロ的なビザンチウムへ向かわない限り、可能とはならない。

ここで着目したいのが二元論的構図をどう扱うかである。それはまた、いわゆる〈感性の統一〉か〈感性の分裂〉かという問題でもある。両者の融合や解消も、あるいは一方への加担も、初めから目ざすべき理想を無反省なままに前提としたうえで、こうした問題に決着をつけようとするならば、その姿勢はポストモダンからは切り捨てられるにちがいない。ではイエイツはどのように決着をつけようとするのか。二元論的構図を成立させている二律背反的なものに関してイエイツはこう述べている。

私はイマヌエル・カントの第三のアンチノミー、つまり自由という定立と必然という反定立に辿り着いた。だが私はこう言い直したい。人間のどの行為も魂の究極にして特異な自由と、神のうちでの魂の消滅とを表している。要するに実在とは様々な存在と唯一の存在との集積であることを表している。こうした二律背反性は思考の形式が我々に附与したところの現象ではなく、その時々によって渦巻となったり苦渋となったりする生そのものなのである。（『幻想録』、52頁）

カントのいわゆる純粋理性のアンチノミーを引き合いに出してイエイツが考えた二律背反性とは、「思考の形式」（理性）によって構成された「現象」ではなく、「生」そのものを物語っているところに特徴がある。加えて言えば、理性や思考による認識能力が構成した枠組ではなく、二律背反性とは「渦巻」（たとえば心の混乱や動揺をイメージ化したもの）や「苦渋」に代表されるように「生」そのものがすでに自らの裡に形づくっている様態として考えられる。知の遠近法ともいべき認識の射程において捉えた静的な枠組よりも、絶えず流動して変化する「生」の核として表象された動的な様態に二律背反性を見るの

である。

「生」の原基としての二律背反性は、こうしてその融合（解消）も一方への加担も許容することなく「生」を揺らしつづける。あれかこれかと、さ迷いながら〈存在〉に至るがための「闘争」を繰り返す必然は疑うべくもない。イエイツは「闘争」を演じて揺らぎつづける「生」をこう暗示している。

どちらとも真実の一部だが、もし二つの衝動（自己実現と神への服従＝カッコ内筆者）が、和解されたり、どちらか一方が優勢だったりするならば、あらゆる生はそこで消滅するだろう。（『探求』、305頁）

* * *

「存在の統一」への志向とその不可能性の問題と関連して、対立物の融合（もしくは二律背反の解消）とその不可能性に焦点をあててイエイツの作品を幾つか辿ってみたい。その際には、幾つかのキー・ワードがこの問題に明るい照明をあてることになるだろう。と同時に、それはポストモダンと共通した地平に作品を立たせることにもなるであろう。まずは「我は汝の主なり」においては仮面が重要な鍵を握っている。近代的思考を超えた地平に初めて立ったといえるこの詩は仮面と生をテーマとしているが、そこでは仮面が二通りに造形されているのがわかる。一方的に素顔（実体？）を覆った偽なるものとしての仮面と、否定さるべきあるがままの素顔とは対極に位置するあるべき生としての仮面が造られている。完全に対立したものとして素顔と仮面を分断してしまう単なる二元論的關係を超えて、互いが越境しあう重層的關係を主張してそこにあるべき生の姿を仮面に託しつつ、話し手のひとりイールはそれを求めようとする。作品に沿っていえば、イールの求める人物、つまり最も自分に似ていながら最も自分に似ていない人物である「謎めいたひと」を仮面に仮託するのである。それは逆倒した生の論理を提示している。

回想、あるいは反復の問題もポスト・モダニズムとの關係上、欠かせない。たとえば詩「塔」において、手に負えない想像力の昂まりを鎮めようと風景を眺めながら過去へと想いを馳せる回想。後世に語り継ぐべきこと（「私の誇り」と「私の信念」）を繰り返す伝えるという反復。「小鴉」の繰り返す巣造りに励む反復。もし回想が過去への思い出に終始し、また反復が過去の事象をそのまま現在のなかで繰り返すだけの行為としてあるならば、イエイツの巡らした回

想も反復も決して〈存在〉に肉薄していくことはない。回想が〈存在〉へと向かうとき、むしろ回想には、自身の来し方を振り返って過去の意味を問い直すなかで、現在の自身がその問い直された過去を新たな生として未来に誕生させるという実存の飛躍がある。こうした回想が生を絶えず新たに繰り返すという反復と重なり合うのはいうまでもない。回想も反復もまた二通りに大別できるわけである。たとえばプラトンの、埋もれた過去を忠実に現在へと蘇らす認識としての〈想起説〉と、過去を焼き直して未来へと投企しようとするキルケゴールの〈反復〉は、まさに二通りに大別された回想（反復）をその典型としてよく物語っている。

「渦巻」の特に最終連や「バルベン山の麓」の第二連には回想（反復）と類似した問題が見受けられる。つまり過去への遡行、及び円環的な歴史観（あるいは永遠回帰）がそれらの作品に窺い知ることができる。それは不可逆的な直線的時間のアンチ・テーゼとして提示される。別の言い方をすれば、限りある一回性の生がいかに歴史（直線的時間にしろ円環的時間にしろ）と関わっていくかが問題とされる。「渦巻」の詩に限っていえば、まさに渦巻に象徴されるように円環的な構造、いわゆる永劫回帰としての歴史と、円環を拒否した黙示録的終末論に基づく歴史とを両側に配して、その狭間であるべき生の方位（過去への遡行）を選び択ろうとしている。二元論的構図における二律背反的なものは生と歴史の対決を展開させるのもである。

生と歴史は詩「瑠璃」のテーマである悲劇にも通ずる。そこにはハムレットやリアのように悲劇そのものを演ずる生（第二連）と、山の中腹で下界を眺めやる中国人に見るように悲劇を必然として受容する姿（第五連）が描かれている。それは生と認識という構図に還元されるが、「瑠璃」は悲劇的生と悲劇的叡智とを同時に取り込みながら、なおも〈存在〉への志向をつづけようとしている。

* * *

仮面といい、反復としての回想といい、また聖なる空間や悲劇といい、こうした問題群はそのいずれもが対立物を持ち出して自らの輪郭づけを行っている。それは自身の同一性を目ざした近代の陳腐な常套手段にすぎない。対立物の措定による輪郭づけを超えるためには、さらにもうひとつの輪郭づけが要請されなければならない。しかし、輪郭づけを超えるとは、それを否定こそすれ、完

全に消し去ることではもちろんない。むしろ、なくてはならないものである。なぜかといえば、ふたつに輪郭づけされた場所を揺らぎながら浮遊していくところこそ、いまだに至ることのない究極なるものが隠されているかもしれないからである。アンチノミーを巡って展開されるイエイツの作品は、こうした空間を読み手に開示しているのではないだろうか。

いかにして「イエイツはポストモダンを生きていたか？」とは、近代（モダン）の掲げた理念に巣喰っている諸問題といかに関わっていたかということを含意している。ポストモダンとは、もっぱら時代区分を指してそう名づけるのではない。近代がはらんだ（あるいは隠蔽した）矛盾をつきとめて、そこに掲げられた真理（テーゼ）に疑問を投げかけて思索を巡らす営み（解体もしくは脱構築）が、ポストモダンの謂であるといえるならば、少なくともイエイツと関連させて時代を遡ると、キルケゴール、ニーチェ、ユング、さらにはハイデガーもそうした地点から始めていたことが思い返されよう。彼らもまたポストモダンであった。ひとつの時代区分として命名されたポストモダンは、したがってモダンでもあるわけだ。どうしてかといえば、それは近代の問題と深く関り、そこに露見された矛盾をひき継いでいこうとする姿勢を採っているからである。さらにこの〈モダン〉は限りなく続くであろう「いま、ここに」という現在性をすでに宿しているにちがいない。

「イエイツはポストモダンを生き残れるか？」を敢えて「イエイツはポストモダンを生きていたか？」へと転調させたのは、こうした相違を強調するがためである。二重の意味を持つポストモダン（あるいはモダン）に立ち至るとき、読み手はさらに飛躍して「イエイツはポストモダンを生きつづけるか？」と問い直しながらそのテキストに触れていくかもしれない。イエイツの作品を創造的に生きようとする読み手がいるとしたならば、そうした関り方をしていくのではないだろうか。イエイツの作品はそういったラディカルな読みを要求してくるのでもある。

イエイツはポストモダンを生き延びられるか？

栩木 伸明

「イエイツはポストモダンを生き延びられるか？」という設問を考えるさい、「ポストモダン」という思想の一兆候である価値の相対主義に忠実であろうとするならば、「何が真実であるか」ではなく、「真実を成り立たせている構造」をこそ問題にしなければなりません。かつては、批評家・研究者にとってのイエイツの「価値」は「安泰」でしたが、今ではこれらの前提そのものが絶対的なものではなくってきています。これは、イエイツそのものというよりも、イエイツを研究する者にふりかかってきた問いかけです。ポストモダンの相対主義を再び持ち出すならば、イエイツに普遍的価値が内在しているのではなくて、価値は研究者がつくりだし、付与するものなのですから。

文学カノンのなかのイエイツの位置を考えるために、最近の研究動向を概観してみると、死後50年を経過して、新しい全集や書簡集が整備されつつある一方で、イエイツ研究にはいくぶん影が射しているようにも見えます。

ひとつには、ジョイスやベケットと違って、イエイツにはポスト構造主義諸理論を応用したテキスト解釈があまりおこなわれてきませんでした。スライゴーのサマースクールや日本イエイツ協会が新しい批評理論に塗りつぶされた実験場になったという話は聞いたことがない。たとえば日本アメリカ文学会に吹いている風とはずいぶん違った風が、ぼくたちのイエイツ研究のフォーラムには吹いている気がします。イエイツのテキストはポストモダン批評の揺さぶりを受けぬまま、流行のほうが終息してしまったような感じさえます。

イエイツ研究に射す二つ目の影は、近頃アイルランドの批評界ではイエイツの評価があまり芳しくないらしいということ。アイルランド文芸復興が打ち出した、理想化されたアイルランド像に対する反発は、ジョイスの頃からあったわけですが、最近の批評では後期のイエイツがとった政治的立場がとくに問題になっています。

Edna Longleyは、*The Living Stream (Bloodaxe, 1995)*の長い序論のなかで、80年代後半以降のイエイツ評価にふれています。まず、ロングリーは、ナショナリストの立場に立つ批評家が *'subject matter'*, *'voice'*, *Irishness'*,

‘*tradition*’, ‘*continuity*’といったことばを使いながらイエイツはアイルランド現代文学の本流(*main stream*)からはずれていると主張する文章を引用して、政治思想の動向に文学作品の評価がひきずられることを警告しています。つぎに、*T. Kinsella, ed., New Oxford Book of Irish Verse (1986)*と*Paul Muldoon, ed., Faber Book of Contemporary Irish Poetry (1986)*を並べて、これらのアンソロジーの対立は、1890年代に行われたナショナリスト対審美主義者の論争を繰り返していると指摘します。ここでも再びイエイツは、独立後のカトリック系の文学につながる線を「メインストリーム」とすれば、そこから孤立したところへまつりあげられ、遠ざけられてしまうことになった、とロングリーは観察しています。つぎに、イエイツを評価するシェイマス・ヒーニーとシェイマス・ディーンを並べて論じているのですが、前者はイエイツのプロテスタント性をほとんど見て見ぬふりをし、後者は宗教的・文化的背景にすべてを帰着させる論法を押し通そうとする。それでいてふたりとも、後期のイエイツの「アングロ・アイリッシュとしての孤独」というレトリックから出発して、イエイツのキャリアをさかのぼって読んでいこうとしている。こういうやりかたはヒストリオグラフィカルな意味で間違っている、とロングリーは書いています。

ロングリーの現状分析をまとめてみると、どうやら、アイルランドにおける「英語による国民文学というカノン」のなかでイエイツの位置は揺れている。そして、後期のイエイツがアングロ・アイリッシュ性にたてこもるような政治的態度をとったことが、イエイツを全体的に評価するさいに議論の争点になっていると言えそうです。

ここではあえて、イエイツがみずからの政治的立場を強調している詩を読みながら、イエイツという人物と詩と政治の関係を眺めてみましょう。詩を政治から切り放そうとしつづけたイエイツが人生の終わりにさしかかって、政治と骨がらみになっている様子を観察してみたいと思います。

“*Parnell’s Funeral*”という詩です。失脚したパーネルが失意のうちに死んだのは1891年です。この詩は1932年から翌年にかけて書かれました。イエイツはパーネルの失脚以後をアイルランド文学・思想の歴史におけるひとつの時代としてとらえています。イエイツの「パーネル以後」は、1932年にグレゴリー夫人が死に、クールパークが閉鎖されたときに終わりを告げます。イエイツはこの時点で、「自分の想像力のドラマが終わってしまったように感じ」て、詩が書けなくなってしまう。(2年後にはシュタイナッフ手術を受けて、奇跡の

復活をとげることになる。) “Parnell’s Funeral”は、ちょうどその失意の谷間で書かれた詩です。

この詩はおそらく3つくらいの線にそって読むことができますと思います。まず、そのうちのひとつをあげてみます。

1) 歴史観を読む。この詩の隠喩的骨組みとして、神秘的祭儀が利用されています。すなわち、「心臓を食らう」ことによって歴史の相が更新されてゆくという歴史観がこの詩の背後に設定されていて、パーネルの心臓を後の政治家たちが食らい損ねた(その心臓は民衆が食らってしまった)ために歴史は新たな相に入り、英雄の登場は不可能な時代となった。1922年から翌年にかけての内戦が避けられなかったのもそのためであるという歴史評価が暗示されている。『ヴィジョン』の隠喩的な歴史観を応用して読むこともできそうです。

この場合、イエイツは歴史上の事件を、巨大なシステムが方向転換したことを示す隠喩として解釈・評価していると読むわけです。

パーネルは「大喜劇役者」オコンネルと対照的な存在として登場します。この詩のパーネルは、「孤立することも辞さずに筋を通してゆく剛直な人物」というイエイツ好みの人物像です。アイルランドを祖国として英語を母語とするアイルランド人という自己イメージ、イギリスに対して(帝国の片隅から発言して)アイルランドの特質(価値、アイデンティティ)を打ち出していこうとする態度、「個」の判断力に信頼を置く堅固な個人主義、こういうあり方がパーネルとイエイツに共通している。そして、さかのぼればスウィフトがそうだった、とイエイツは言う。アイルランド人のチャンピオンとして彼らを代弁するアングロ・アイリッシュの系譜です。

もちろん今述べたパーネル像はあくまで「イエイツのパーネル」であって、歴史上実在したパーネルではありえません。イエイツは想像力によってパーネルをアイドル化し、隠喩化したのです。隠喩化するとは普遍化すること。いいかえれば、(個々の歴史的)事実を詩的真実のレベルに近づけていこうとする想像力の働きです。

他の2つの読みの可能性をあげてみます。

2) 詩人の伝記に重ねて読む。失意の底にあったはずのイエイツはこの詩で、自分が生き、文学活動をしてきた時代を否定的に評価したうえで、「糾弾を受けるのは望むところだ」と言い、「(われわれの時代に)アイルランドで歌われ

たこと、語られたことはすべてうそっぱちなのだ」と開き直っています。晩年のイエイツがときどきやってみせるパブリック・マンとしてのポーズです。こういう捨てぜりふを吐くことで、老詩人イエイツは、あたらしいエネルギーを得ようとしているようにも読めます。詩の言語がもっている力に頼ることで、詩的想像力の復活を期待しているのです。

3) 党派的政治を読む。詩の終わりのところで、「パーネル以後の政治家たちの学校は大衆だったが、パーネルの師匠は孤独だったのだ」と言い、彼は「苦い英知」を摘み取ったスウィフトの系譜に連なる人物だったと言っています。イエイツがアイルランド近代史におけるアングロ・アイリッシュの功績を強調するとき、その「孤高の英雄たち」の系譜にはいつもイエイツ自身が重なってきますが、その系譜は、イエイツに帰属意識とプライドを与えるよりどころです。

さて、この詩において、イエイツという人物と詩と政治を区別することは難しいですが、これら2つの読みかたは、結論のつけかた次第で「詩」を「政治」や「詩人の伝記」にすりかえることができます。たとえば、最後に掲げた読みかたについて、「アングロ・アイリッシュ」という系譜にイエイツがみずから位置づけたことは、今日の目からみて彼が植民地主義的であったと糾弾する根拠になりえます。しかし、この詩は、アングロ・アイリッシュの系譜につながる英雄の到来を待望しているわけではありません。イエイツは、パーネルの失脚によって「英雄」出現が不可能な時代に入ったと暗示しています。むしろこの詩はスウィフト以来の系譜に幕を引こうとしています。したがってイエイツは、「アングロ・アイリッシュ」という党派の政治的復活を期待しているのではない。「アングロ・アイリッシュ」の系譜は、ここでは、現実の党派というより理想化された系譜です。さらに一步踏み込んだ言い方をすれば、この系譜は、イエイツに行動の規範を与える倫理的な護符のようなものです。この詩の最後に出てくる「群衆」も、必ずしも「カトリックの新興中産階級」に限定して読む必要はない。イエイツは群衆を軽蔑して個人を信頼しようとする態度を表明しているにすぎません。だとすれば、この詩には未来への党派的なヴィジョンはありません。あるのは、詩の力の回復を願うひとりの人間の強烈な希望ないしは祈りのようなものです。自分でものを考え、判断する人間にたいする期待です。

このように考えてくると、これら2つの読み方も最初に掲げた「歴史観を読む」というアプローチ同様、結局、詩のなかにさまざまなレベルの隠喩を読み込んでいく行為であることがわかります。そして、この詩は一見党派的な政治を向いているようにみえて、実はたいへん個人的な政治を語っているように読めてくるのです。

さて、40年前に死んだパーネルのことを歌ったイエイツの死後50年以上を経て、しかもこの日本で、ぼくたちは彼の詩を読んでいます。いちばん筋道をたててイギリスに対抗したパーネルは、皮肉なことにアイルランド民衆に「殺害」されてしまった。それと似たようなかたちで、イエイツの文学が読みつかれていくかどうかが今、問題になっています。ぼくたちが、イエイツを文学的・政治的党派性に還元するような読みを繰り返していけば、イエイツを現代アイルランド文学のカノンから追い出してゆくことになるでしょう。かといって、イエイツがとった政治的立場を無視してかかることがイエイツを「生き延びさせる」ことになるとも思えません。ぼくたちは、議論の材料としてイエイツを読むことが大切です。「糾弾を受けるのは望むところだ」というイエイツのことは、同時代のひとびとにだけでなくぼくたちにも向けられています。

ここで、現代の批評の制度について考えてみましょう。それは、「自分は誰なのか」と問いかけることにほかなりません。90年代初頭以降、「ポスト植民地思想」が知られるようになってからは、フェミニズムやゲイ批評などの後押しも受けながら、批評家ひとりひとりが研究対象に対してどういう立場から発言しているのかをまずはっきりさせることが、いっそう重要になってきました。

たとえばぼくの場合、アイルランドに対しては政治的・宗教的・文化的に外部者です。イエイツの文学の背後にあるアイルランドの歴史やイデオロギーについて、深くコミットしていくような発言はできません。たとえそういう発言をしても、自分が言ったことに責任をとることができないからです。たとえば、特定の政治的立場に自分を仮託して被害者や加害者になりすますことはぼくには不誠実な態度であるようにおもわれます。ぼくにできるのは外部からの個人的な観察にすぎません。しかし、外部からの観察者としての発言にも対象との関係のありかたは反映されるはずで、ぼくはたった今、観察者として、イエイツの「パーネルの葬儀」という詩を読み、この詩が「一見党派的な政治を向いているようにみえて、実はたいへん個人的な政治を語っている」と結論づけました。この解釈は、イエイツのひとつの詩に対するぼくの観察であると同時に、観察する主体であるぼく自身の政治的立場を不可避的に表明しています。

解釈は政治（広義には解釈者のおかれた歴史的社会的状況、狭義には批評の「政治」学）から自由になれません。

ところで、徹底的に個人的であろうとすることは、きわめて政治的です。（この逆説を生きたために、イエイツの存在は問題をはらんでいます。）「個」から出発し、テキストを批判的に読むことで、相手を発展的に継承してゆくこと。これは、大江健三郎氏のような作家ばかりでなく、ぼくたち研究者にも期待される役割だとおもいます。大江氏は、マイナー文学としての日本文学を、世界文学のカノンのなかに位置づけようとする。また、その逆に、ダンテやイエイツを日本語による文学のなかに摂取していこうとする。そのさい、徹底的な自省にはじまる個人主義的方法をとる。その結果、いわば、イエイツを自分なりにやりなおすような作品ができあがる。

ぼくたち、イエイツを愛読し、研究する者も、自分とイエイツとの間の距離を測り、その関係を内省することからやりなおすことで、イエイツとともに「生き延びて」いけるのではないかとおもいます。

“Shall Our Blood Fail?”

—「動揺」の詩人、イエイツとウォレス・スティーヴンズ—

渡 辺 久 義

(シンポジウムの司会者として、私は三人の発表者の発表内容を論評しまとめるべきなのかもしれないが、それは難しいので、私の小論文をもって代えさせていただきます。)

イエイツとウォレス・スティーヴンズ (Wallace Stevens 1879-1955) を長年、読みつづけていると (両詩人について読詩会を長年やっている)、この二人の詩人の基本的な心の働きにかなり共通したのがあると感じることがしばしばある。Vacillation つまり二極の間をゆれ動く心の動揺という点でも、両者に共通性を見いだすことができる。それがおそらく最も明瞭に現われているスティーヴンズの詩は "Sunday Morning" という有名な長詩であろう。そこで、これをイエイツの "Vacillation" と比較してみれば、互いに明らかになるものがあるのではなからうか——これが本稿の狙いである。

イエイツはこの詩の最後のセクション (Ⅷ) で、この世を超越した宗教的次元に与するフォン・ヒューゲルに共感を示しながらも、彼とは訣別するのだと言っている。また、その前のⅦでも、「心」は「魂」の超越的な次元での救済をあえて拒否して、この世の肉の犯す罪を題材とするのだと言っている。

この霊的世界と肉的世界の弁証法的相克はイエイツ特有のものだが、これとさわめてよく似た構図はスティーヴンズにもある。

スティーヴンズの "Sunday Morning" は、ある日曜日の朝の一人の女性の意識の流れのように書かれている。日曜の朝遅く目覚めた「彼女」は感覚的な喜びに身をまかせているが、想念は〈あの世〉、あるいはキリスト教の贖罪ということをめぐるさまよっている。それは "The holy hush of ancient sacrifice" とか "that old catastrophe" とか "to silent Palestine, / Dominion of the blood and sepulchre" といった言葉にうかがえるように、苦痛によってあがなわれる死後の世界である。(イエイツの "Vacillation" で

は、イザヤの浄罪の燃える石炭 "Isaiah's coal" がこれにこれに対応する。)「彼女」は現世的な感覚の喜びにひたりながら

Why should she give her bounty to the dead?

What is divinity if it can come

Only in silent shadows and in dreams?

と、〈あの世〉の神聖さを否定しているようだが、単純に宗教的な世界を切り捨てて現世の喜びを肯定しようとするのではない。「彼女」はイエイツのように、いわば両世界に引き裂かれているのである。「彼女」の現世主義は常にひそかに宗教的価値に裏打ちされている、裏打ちされていなければならない。そうでなければ、信仰者なら教会にあるべき時刻に家にとどまって、宗教的世界に思いをはせるはずはない。

ただ「彼女」は "Divinity must live within herself" と言って、天上世界を地上に引きおろし、地上世界になじませようとする。そこはイエイツと違うところかもしれない。つまり〈あの世〉の実在性をイエイツのように信じてはいないのである。もし天上世界がこの世から切り離された、もっぱら死者のためにあるものとしたら、そんなものに何の価値があるのか、至福の世界たるパラダイスは地上にあってこそ意味があるのではないか、と言うのである。

しかし、その地上のパラダイスは、現実から逃避するものであってはならない、現実のすべてを取り込んだものでなければならない、というのがスティーヴンズの一貫した考え方である。現実のすべての中には苦痛も苦しみも含まれなければならない。

Shall our blood fail? Or shall it come to be

The blood of paradise? And shall the earth

Seem all of paradise that we shall know?

The sky will be much friendlier than now,

A part of labor and a part of pain,

And next in glory to enduring love,

Not this dividing and indifferent blue.

(我々の血は枯渇すればよいのか？ それとも我々の血が天国の血になればよいのか？ そしてこの地上が、我々が知るであろう天国のすべてのようであるべきなのか？ そのときには、この天空は今よりもっと親しみやすいものになるだろう。労苦の一部、苦痛の一部になるだろう。そして、永続する愛に次いで栄光あるものとなるだろう、我々

をわけ隔てる無関心の青でなく。)

「血」の通わない、死のない、永遠のパラダイスはパラダイスカ、という疑問はイエイツと共通のものだろう。イエイツと同じくここでも「血」は、生身の肉体の意味と苦痛の意味をあわせ持つ。“Vacillation” でいえば、“From man’s blood-sodden heart are sprung / Those branches of the night and day / Where the gaudy moon is hung.” の「血のにじむ心臓」がこれに当たる。イエイツはこれにつづけて、“What’s the meaning of all song? / ‘Let all things pass away.’” というが、これもスティーヴンズのものとしてもおかしくない疑問文である。「歌」つまり我々の生を豊かにする「歌」は、苦痛や滅びを免れることのできぬこの大地からしか生まれ得ないではないか、ということである。

“Sunday Morning” VIは次のようになっている：

Is there no change of death in paradise?
Does ripe fruit never fall? Or do the boughs
Hang always heavy in that perfect sky,
Unchanging, yet so like our perishing earth,
With rivers like our own that seek for seas
They never find, the same receding shores
That never touch with inarticulate pang?

この最後の「分節化されぬ苦痛」とは、この世の悪そのもの（イエイツの言葉でいえば、ホメロスの題材である「原罪」）と解釈される。その悪に決して出会うことのない天国が我々を待つのであろうか、という意味であろう。そこには、そんな有り難い天国に対する反感、というより、そのような天国は返上申し上げたいという気持ちが込められている。それは「死こそが美の母」とつづくことからわかる。「死こそが美の母」は、イエイツの言葉で「原罪こそが歌の母」と言い換えることができるだろう。

Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

いずれにしても、ここでのスティーヴンズの態度は、逡巡あるいは「動揺」のそれであって、そんな天国に安住するよりは、むしろ死のふところに抱かれることを選ぶということであるが、しかしそうは言いながらも、決して虚勢をはるのではない、'wise passiveness'とも言うべき静かな、一抹の淋しさをた

たえた諦念がこの詩を締めくくる。フォン・ヒューゲルに祝福を与えながら別れを告げるイエイツに、気分的にはよく似ているのである。

Deer walk upon our mountains, and the quail
Whistle about us their spontaneous cries;
Sweet berries ripen in the wilderness;
And, in the isolation of the sky,
At evening, casual flocks of pigeons make
Ambiguous undulations as they sink,
Downward to darkness, on extended wings.

ただ、この印象深い "Sunday Morning" の終決部は、神のいない現代世界の風景と解釈されるのであって、その意味ではイエイツに似ているとは言えないであろう。イエイツは神のいない風景といったものは一度も画いたことはないのである。

「昼」か「夜」か

笹尾 純治

一般に‘Vacillation’の全体を一つの詩と考えることにはためらいがあるようで、‘This poem, or sequence’といったような言及のしかたがよくなされる。‘Vacillation’というタイトルそのままに前後左右に揺れ動くような、一見、統一性を欠く内容を考えるなら、このためらいはよく理解できるし、また、この詩が最初に印刷されたときには各セクションに個別のタイトルが付けられていたが、そうなるとこれはイエイツお得意の「連作詩」ということになる。しかしながら、最終的には個別のタイトルは削除されたのであり、これはイエイツが他の「連作詩」よりは緊密な連関・纏まりを全体に見出したからではなからうか。そこでこの詩をあくまでも一つの詩として読み、全体を纏める可能性を探る。

第Iセクションの‘What is joy?’という問いが‘Vacillation’の全体を貫く主題としてあるように思われる。この‘joy’とはイエイツが最期まで探究し続けた人間存在の究極目標としての「喜び」であろうし、その問いは「喜びはいずこにあるのか」、つまり、「人間存在のどのような状態・境地に喜びがあるのか」という問いに通じてゆく。そこに二律背反としての「昼」と「夜」(‘day and night’)、即ち、「生、肉体、現世、仮相、無常、時間、…」と「死、靈魂、来世、実相、常住、永遠、…」のどちらを「喜び」の所在として志向すべきかという問題が生ずる。‘Vacillation’は「喜び」の所在に係わるこの対立を軸に展開し、第VIセクションまでは「夜」の圧倒的優勢のうちに進んでゆくとみる。その「夜」志向が‘What’s the meaning of all song?’という詩人にとっては自己の存在意義を否定しかねない問いにまで達したとき、この詩のクライマックスとして‘The Soul’と‘The Heart’の問答がおこり、そこで「詩人に生まれついた」という論拠により最後の切り札としてホーマーが持ち出され「昼」が大逆転をする。そしてこの詩は、「二律背反に引き裂かれながらも現世を〈荒々しく生きる心〉から〈喜び〉が生まれるかも知れないではないか」という‘What is joy?’に対する暫定的答えて終わると読む。

以下、覚え書き風に各セクションの読みの概略を示しておく。

- I 二律背反に引き裂かれる生。‘What is joy?’ という主題の提示。
- II 「ぎらつく焔」と「露に濡れた繁る青葉」という二面をもつ木によって二律背反をイメージ化。「アッティスの像」を媒介とするアッティスとの合一のエクスタシーに言及し、「イメージ」を媒介とする二律背反の克服の可能性を暗示。しかしアッティスとの合一の前提は去勢であり、これはいわば生を捨てることである。‘knows not grief’ は一種の「喜び」と言えようが、‘What is joy?’ に対する答えとしてはいかにも弱い。
- III 前半は、現世的願望の充足は、所詮、一方を立てれば他方立たずで、真の「喜び」に通ずるものではないことを言う。後半は、現世に執着することを止めて来世を志向すべきことを説く。概ね詩集 *The Tower* を貫く態度と同様である。来世を志向するとき死は「喜び」をもって迎えられるとする。
- IV 現世において稀に訪れる至福の瞬間が例示される。‘Deamon and Beast’ に描かれた瞬間と同じであり、このような瞬間は現世における生を衝き動かしてゆく力である ‘hatred’ と ‘desire’ から解放されたとき、即ち、現世への執着から解放されたときに訪れる。これは ‘A Dialogue of Self and Soul’ で ‘My Self’ が「悔恨を捨てる」という条件下で保証した「喜び」とは似て非なるものである。その「喜び」はあくまでも現世に執着することによって得られるはずのものであった。‘blazed’ という状態は ‘flame’ や ‘fire’ と同様に「夜」に係わる。
- V 第四セクションと対照的に、現世に囚われる限り「悔恨」に苛まれることが描かれる。これは ‘A Dialogue of Self and Soul’ における ‘My Self’ の「生の喜び」の考えが不十分だったことを示唆する。「悔恨」をも取り込んだ「生の喜び」のヴィジョンが提示されねばならない。
- VI 第1、2連では、ここまでさまざまな角度から述べられてきた「夜」志向が、‘Let all things pass away.’ において、無常・有為転変の現世に対する一種の諦観に達する。それは第3連で詩歌にも適用され、二律背反などというものも現世における人間の心から生まれる「仮相」であり、それを「イメージ」によって乗り越えようとする詩人の行為も、「実相」たる「夜」の見地から見れば、所詮、無意味ではないかという疑問が発せられる。「夜」志向を突き詰めてゆくと、どのような詩であれ詩人であれ、その存在意義の否定に行き着きかねない。「昼」の大逆転の始まり。
- VII クライマックスに達する。「夜」の者である ‘The Soul’ はとどめを刺す

べく「昼」の者である‘The Heart’に「仮相」を捨てて「実相」を求めよと説く。ここで‘The Heart’は、‘A Dialogue of Self and Soul’で‘My Self’が明言しなかった、「詩人に生まれついた」という論拠を導入し、二律背反が存在する「仮相」を離れては詩のテーマがなくなってしまうことを主張する。それに対して、‘The Soul’はキリスト教のドグマティズムで対抗する。ここに至って、「心の揺れ」の背後にあったキリスト教が顕在化する。「人間として」という立場と「詩人として」という立場のすれ違い。‘The Heart’が最後の切り札としてホーマーを持ち出すことにより、‘The Soul’を押し切る。「昼」の大逆転。ただ、これだけの問答では説得力に欠けることは否めない。勝敗は初めから決していたと言わねばならない。

VIII イェイツはフォン・ヒューゲルを、つまりキリスト教を、また、‘What seems most welcome in the tomb’といった言葉にうかがわれるように、「来世・夜」志向を、ある程度認めながらも、「予め定められた役割」を、即ち「詩人の役割」を、つまり「現世・昼」志向を選択する。‘The lion and the honeycomb, what has Scripture said?’というのは、『士師記』中のサムソンが出した謎の一部である‘out of the strong came forth sweetness’に言及しているのであろう。これを「二律背反に引き裂かれながらも（それが「原罪」を背負うということであろう）現世をく荒々しく生きる心く喜びが生まれる」という、‘What is joy?’に対する答えと解く。しかし、それを積極的に主張しているのではなく、謎・パラドックスに言及するという間接的な言い方を用いているのだから、「ひょっとしたらそんなこともあるかも知れないではないか」という程度の、弱い主張に止まっている。即ち、‘Vacillation’は‘What is joy?’に対する暫定的答えで終わっているものであり、その問いに対する最終的答えは先送りにされている。その問いに対してイェイツが生涯において出した一つの最終的答えは、‘Vacillation’の第VIセクションの「有為転変の諦観」を昇華した、そして「悔恨」をも包みこんだ、‘tragic joy’の境地であったということになるのであろう。

[発表の全文は『彦根論叢』第300号（滋賀大学経済学会、平成8年2月）に掲載済み。]

「揺動」のモニズム

清水博之

「両極」・「昼と夜」の間に揺動するこの詩のパッションは、逆説的ではあるが、私に「二律背反」によって生動するモニズムを感じさせる。それは第Ⅱ連の〈燃え上がる緑の木〉——なかばは炎でなかばは緑である一本の木で強烈にイメージ化される。

以後詩は炎と緑が象徴する聖と俗・夜と昼の間を揺れ動き、第Ⅶ連の Soul と Heart の劇的な対話に収斂していく。

第Ⅲ～Ⅴ連は詩人の生活史のなかでの両極への揺れ動きが回顧されるが、第Ⅵ連では心象は古代空間の中に解き放たれ宇宙的な感覚さえ開かれる。しかしそれは次の瞬間一気に「血に浸った人間の心臓」に収縮する。

血に浸った人間の心臓から
昼と夜のあの枝が生える
けばけばしい月がそこにぶらさがる。

この「けばけばしい月」は第Ⅱ連のアッティスの像の変貌であり、詩人を炎と緑・聖と俗の間に作品というアッティスの像を掲げる者とするナルシズムへの自己否定として読めるだろう。こうして第Ⅶ連の Soul と Heart の対話は必然的にその言語の抽象性にも関わらずきわめて劇的迫力に満ちたものとなる。

なによりも注目したいのは、「血に浸った心臓」という言葉が示すように、この詩の揺動＝パッションが、心臓の収縮・膨張のように認識論的であるよりも存在論的、さらに言えば、バイオロジカルであるということだ。つまりそのパッションは一個の生体の呼吸、呼気と吸気の相補的二律背反によって営まれる生命運動とでも言えるものがある。

このようなパッションに近いものとしては、シェイクスピアのリア王のそれなどが思い出されるが、やはり最も近いものは『嵐が丘』の『キャサリンとヘースクリッフの情熱』だろう。リアのパッションは、王は王冠と領土なくしてもどこまでも王であるという自己のモニズム世界が崩壊していくことから発したパッ

ションであった。ハムレットの “Seems, madam! nay it is, I know not ‘seems’.” 「見えるですと、母上! いや事実そうであるのだ、〈見える〉などとは私の知らぬこと」という実体 (be) と仮説 (seem) の二元的な世界の到来への〈be〉のモニズムの拒否感情、これがシェイクスピアの悲劇の主人公たちの情熱の特徴であったと言えよう。リアにとって愛娘コーディーリア、ハムレットにとって母親ガートルードは、いわば裏切りの〈seem〉なのだ。

『嵐が丘』の世界には、〈I am Heathcliff!〉というキャサリンの叫びが示すように〈seem〉は存在しない。それは徹底的に〈be〉のモニズムで貫かれる世界だ。ヴァージニア・ウルフが指摘するように、この世界には〈I〉とか〈you〉はもともとなくただ〈we〉だけがある。一つであるものが二つになっている、いや二つで一つ、キャサリンとヒースクリフで一者なのだというのがこの情熱世界の根源の原理である。それは〈binary〉—two together—な情熱であり、おそらくはリアやハムレットの情熱よりさらに始原的な、根源的にモニスティックな情熱であろう。〈binarism〉はキャサリンが言う「私たちの下の永遠の巖」であるモニズムの〈biorhythm〉なのだ。

「揺動」の情熱はやはりこの『嵐が丘』のケルトの血をうけたものだ。「二律背反」は彼にとって克服したり逃れたりできるものではない。それは彼の生命原理そのものであるバイナリズムだ。しかしそれが「二律背反」と認識される以上、生きている限り彼はそれを克服しようともがき苦しまねばならない。ベテンにかかったような、しかし悲劇的なバオリズムだ。『嵐が丘』の情熱は男女二体に振り分けられるが、彼は生身の自己自身が「昼と夜の二律背反」の間に裂け、揺れ動かねばならない。いわゆる精神と自然の分裂は、ここでは、裂かれた生体のように生々しい。「はじめに肉ありき」とするロレンスが〈生命〉のモニズムへの帰一を思慕したとすれば、イエイツが希求したのはこの裂かれた生体であるモニズムからの逃走であろう。1933年5月9日のOlivia Shakespeareへの手紙で、イエイツはこう書いている。

ジョイスとロレンスは私たちを東洋的単元性 (the Eastern simplicity) へほとんど復帰させる。どちらも完璧にはない、D.H. ロレンスはその素材を「本質の火」とか「闇」などという言葉でロマンティックにし、ジョイスはカソリックの罪意識から金輪際逃れられないでいる。ラブレイは彼の巨大なエネルギーでそれを逃れたようだ。

この一節には、みずからの出自を否定するかのようにはモノイズムから逃げようとする矛盾した衝動をもつ人間の鋭い洞察がうかがえる。‘simplicity’はいっそ「一元性」と読んでみたい気がする。第Ⅶ連のイザヤの火に復帰せよと誘うSoulにたいしてHeartが叫ぶ

Struck dumb in the simplicity of fire !

という一行の‘simplicity’も「火の一元の中に声を失えだ」と読んでみたい。モノイズムへの帰一衝動と拒否衝動とはまさに吸気と呼気のようにこの生まれながらのモニストの生命維持を司っている。ついでに言うこの詩の中で多発する‘heart’は〈心〉と〈心臓〉のいずれにも訳語を統一できない。

キリスト教への訣別をのべる最後の第Ⅷ連にしても一筋縄ではいかない。古代ギリシャへの帰一を宣する「ホーマーがおれの手本だ、あの洗礼を知らぬ心が」という一行は第Ⅶ連の「原罪のほかにホーマーはなんの主題があった？」というHeartの言葉とともに、キリスト以前の古代ギリシャへの強い思慕を表していることはたしかだ。しかし「原罪」(original sin)という言葉が生まれたのは、使徒パウロのロマ書からであることを、つまりこの二行の言葉そのものがキリスト教の汚染(=洗礼)を受けているという矛盾を、イエイツが気づいていなかったはずはなかろう。パラドックスは執拗に緋い混ざり「二律背反」は果てしない縦糸と横糸のように新たな布地を織りだしていく。最終連の静謐は揺動する振り子が一方の極で束の間の静止を保っていることを示すだけだ。

「揺動」から五年後の1937年、「わが作品のための総括的序文」のなかで、イエイツは書いている。

アイルランドのいっさいの歴史の背後には、一枚の偉大な綴織が垂れ下がっている。それはキリスト教たりとも認めざる得ないものだったし、第一、キリスト教自体もそこに織り込み描かれているものであった。誰もそのくすんだ幾重にも重なる壁を眺めていると、いったいどこからキリスト教がはじまり、どこで〈略〉ドルーイド教が終わっているのか判然としない有様である。〈略〉キリスト教と古代世界を結ぶ臍の緒はまだ絶ち切られておらず、キリストはいまだなおディオニソスの腹違いの兄弟であったのである。

イエイツのモニズムの正体はこの「偉大なる綴織」だ。そしてこの文章はあの訣別宣言後もなお依然として、イエイツがキリスト教と臍の緒を絶ち切れずにいたことを示している。ホーマーを手本とすることとキリストをディオニソスの腹違いの兄弟だとすることはどう結びついているのか、あるいはどう錯綜しているのか？ イェイツの心の奥はほの暗く不可視である。ただそこではなにかが生成しつつあることはたしかである。そしてその生成は、ディオニソスという〈自然〉とキリストという〈精神〉——こういう分類すらそこではほとんど意味がないのであるが——この「腹違いの兄弟」のバイナリズムによって営まれているのだろう。「獅子と蜜蜂の巣」‘the lion and the honeycomb’ という句に感じられるのはそのような〈生成〉の生々しい律動だ。

Homer is my example and his unchristened heart,
The lion and the honeycomb, what has Scripture said ?

獅子がサムソンによって引き裂かれていたように、キリスト教からの訣別を宣うこの二行の脚韻は上下に割れている。裂かれた詩人の獅子の心臓から詩という甘い蜜が生成するのだという自己限定の声の背後から、それを越えた壮大な、あらゆる多様体を増殖しつつ流動するいわばスピノザ的自然の生成・変化のリズム——〈Vacillation〉の音が聞こえてくる。

イエイツという詩人存在の〈揺動〉が静まり「存在の統一」に収束するのは、その〈血に浸った心臓〉が虚空に「冷たい眼」として凝結するあの墓碑銘においてであろう。

Cast a cold eye
On life, on death.
Horseman, pass by !

ここにはすべてを焼き尽くす「炎の息」——あるいは溶解と腐食の死のモニズムにすら屈服せず、最後まで西欧の個を守り抜きその〈黒い塔〉を精神の荒野に屹立した恐るべきモニストが今なお生きている。そしてそのなかば揶揄するような冷徹のまなざしは、ついに達成されたあの「悲劇的喜び」を湛えている。

.....

シンポジウムで口頭発表したものに当日用意していた後半部を加えて書き直したものです。なお〈binarism〉という語の出所はGlen Scott Allen, 'Baptismal Eulogies : Reconstructing Deconstruction from the Ashes' ("Postmodern Culture" v. 3 n. 2 , January, 1993. Oxford University Press)。http://jefferson.village.virginia.edu/より。

美の創造と魂の救済

辻 昭 三

詩人 Yeats の人生行路と詩作の道程に立ち現われる重要な諸問題、例えば行動の世界と美の創造の世界の対立背反、生命の木に始まる樹木のシンボル、また heroic な生きざまと Nietzsche 的な “tragic gaiety” の問題、さらに至福の突然の訪れの体験、おのが生と詩業の責任と悔恨、また万物の流転の達観の境地と芸術作品の問題。そして Soul と Self (Heart) の対立、最後に orthodox なキリスト教信仰の拒否とカトリック神秘哲学者との訣別の真情の吐露といった具合に Section が連ねられたこの ‘Vacillation’ は、イェイツの詩的世界の展開を辿る中で、やはり欠くことの出来ない極めて重要な詩であることは間違いない。だがしかし、彼の優れた長詩は、例えば ‘Among School Children’ とか ‘Meditation in Time at Civil War’、‘Lapis Lazuli’ などと比較すると、この詩の制作の時期が5ヶ月弱にまたがっていることからもきているとも思われるが、各 section の繋がりが、必ずしも緊密に結び合い、呼応し合って美しく、力強い流れをなしているとは言い難いように思われる作ではないだろうか。

1931年、Olivia Shakespear あての手紙で、‘Wisdom’ なる題の長詩を書き始めたことをイェイツは語っているが、人生行路で “wisdom” へ至る道程は、必然的に vacillate せざるを得ないものであるが、詩人、芸術家の場合は、同じ頃の作 ‘The Choice’ にあるように、人間の知性は ‘perfection of the life’ と ‘perfection of the work’ の背反する二者の選択を迫られ、後者を選んだ場合は、天国の殿堂に入るのは拒否され ‘raging in the dark’ となり、果ては ‘the day’s vanity, the night’s remorse’ ということになる。詩集 *The Tower* 以来イェイツの頭の中にあつた、この問題は ‘Vacillation’ の導入の sec. I では、人生の完成か、the art (work) の完成かといった二律背反の選択の難題と、その解決に当然関わってくる ‘What is joy?’ という人生、殊に70才に近づいた詩人の生にとっての大きな問題が、先ずズバリと簡潔に提出される。

次いで現われる樹木は、周知のように「生命の木」、「智慧の木」として、天に連なり、大地に根ざし、organic な生命体として若い頃の Blake やカバラ研究以来の重要なシンボルだが、この半分は「きらめく焰」半分は「露にしとど

濡れた線豊かな群葉」をなし、半ばは半ばだが、それが「全き光景」で、その半分が回復するものを他の半分が消滅させるという、「ガイアー」のシステムを見るに体现した、この樹のイメージは諸家の指摘の通り、*The Celtic Element in Literature*で述べられている*The Mabinogion*の木と、James Frazerの*The Golden Bough*のAttis, Adonis and Osirisなどのソースから得た。小アジアのプリュギアの「神々の母」キュベレーに愛された、若く美しい牧羊者 Attis の年ごとの再生復活を祈り祝う春祭で、彼の神像を松の木に祭って、祈るという、植物世界再生の祈りの ritual の、「聖なる木」を詩人が合成したと考えられる、まさにこの樹は、焰と線が互いに penetrate するガイアーのように、対立して接し合い、回転する2つのコーンのように、対立する二律または二元の背反を表わして、sec. I の思想を形象化したものになっている。勿論、きらめく焰の方は Soul の世界を、緑なす群葉は Body, Self, Heart の世界、現世での Life を象徴しているが、アッティスの神像を祭るとは、古代ローマでは this world での生を捨て、神への帰属、神との合一を祈願する祭礼であり、それによって生の二律背反を超越する境地に達することになる。激しい音楽の鳴り響く、この春祭のクライマックスで、踊り狂う興奮状態のうちに達せられるという神との合一の一種のエクスタシーの境地は、プロティノスにおける「一者」との合一とか、仏教の法悦の境地とは形は異なるにせよ、悟りの瞬間の境地に通じるもので、理性による理解ではなく、悟性で感得されるものである——‘May know not what he knows, but knows not grief.’そしてこれが先ず sec. I の ‘What is joy?’ に対する一つの答えとなっている。

sec. III では「悦びとは何ぞや」に対する更に明確な答えが提出される。第1 stanza に Maud Gonne と MacBride の影を見る評者もいるが、俗世の野心や成功からは答えは得られず、皮肉な格言までついている。次の stanza は Mabel Beardsley を歌った ‘Upon a Dying Lady’ の中の ‘Her Courage’ を想起させよう——

Aye, and Achilles, Timor, Babar, Barhaim, all
Who have lived in joy and laughed into the face of Death.

ギリシア正教では40才が人生の一つの分岐点と考えられているそうだが、その40才以降はイエイツの言う「俗なる夢から目覚めて」誇り高く、従容として、高らかに笑って最期に立ち向かうに足る作品を築きあげてゆかねばならぬとし

て、heroic な生き方に見られる、あの “tragic・gaiety” を ‘What is joy?’ の答えとして出してくる。

1903年イエイツがアメリカの友人 John Quinn からニイチェの *Thus Spoke Zarathustra* など三冊を贈られた感謝の手紙の中で ‘He (Nietzsche) is exaggerated and violent but has helped me very greatly to build up in my mind an imagination of the heroic life.’ と語っている。このニイチェの悲劇的人生観に強い共感を覚えた詩人は、*The Trembling of the Veil* の中で、あの有名な ‘We begin to live when we have conceived life as tragedy.’ と語り、周知のように、悲劇的現実に対して “heroic” に立ち向かう人生を欠いた “passive suffering” は詩の主題ではないとして *The Oxford Book of Modern Poetry* の編纂に当り、そうした戦争詩を入れるのを拒否し、さらに晩年には Dorothy Wellestey への手紙の中で、‘I thought my problem was to face death with gaiety,’ と最晩年の思いを語っている。こうした思いが、後期から最終詩集に亘ってイエイツの詩に底流する人生観となっているが、人生を悲劇と観じ、これを “heroic gaiety” で受けとめ、人生の終焉に立ち向う生きざまに ‘What is joy?’ に対する彼の答えが宿っていると言えよう。

次の sec. IV は、50才に達し、行動の生を去って、creative imagination に生きる道を選んで、孤独な詩人の人生に突然訪れる joy—bliss を歌う。 *Per Amica Silentia Lunae* で語られ、‘A Dialogue of Self and Soul’ でも歌われた、この beatitude の訪れの体験は、禅の修業者の悟りの瞬間の体験に似た一種の epiphany であり、その時 hatred や remorse を超越し、至福感が全身に満ち溢れるのは、人生行路の中で「悦びとは何ぞや」への稀なるが故に貴重な答えではないか。

これに対して、sec. VI では詩人の心は逆の方へ「動揺」する。モード・ゴンへの長く不毛な愛、Easter Rising の若者たち、アベイ座のことどもをはじめ、人生の来し方の忘れ難い、さまざまなものが心に去来して、反省と悔恨に締めつけられ、責任が重く心にのしかかる。後の ‘Man and the Echo’ でもみる悔恨の念に打ちひしがれた心は “joy” とは逆の端へと押しやられる。

次の sec. VI は、そうした個人の感慨から一転して、歴史と文明の流転を「川筋ののびひろがる野」を眼下に見渡す周の大公のごとく、大きく見渡す。興亡する古代帝国の支配者や征服者が登場し、「万物はすべて過ぎ去らせよ」と叫ぶ。その達観の境地は、万象のすべては人間の創造物なのだとする、あの ‘The Tower’ 第3部の堂々とした宣言を想起させるが、ここでは詩人、芸術家

の作品もすべては過ぎ去るべき transient な存在で、永却回帰の一部をなすに過ぎない。後の 'Lapis Lazuli' では 'All things fall and are built again/And those that build them again are gay' として万物流転の達観の境地が歌われているが、ここでは "gaiety" ではなく、'What's the meaning of all song?' として、この世での人間の功業、詩人の work のはかなさ、むなしさの方に「揺れ動く」。

この「揺れ動き」が次の sec. VII の Soul と Heart の debate を導き出すことになる。Soul は流転興亡、生成消滅する現世の万物からの離脱を求め、イザヤの聖なる熱い炭火が原罪を purge してくれる。そこは窮極的な Salvation があると論ず。それは poetry を捨てることを意味するではないか。それは詩人の「救い」にはならない。ホメロス は別の火を選んだのだ。this world の "passion" の「燃える火」を選んだのであり、これこそが詩人の進むべき運命の道なのだ。詩とはホメロス以来原罪に関わってきたもの。聖なる火は原罪を焼き浄めるかも知れないが、詩を残しはしない Heart は反論する——'What theme had Homer but original sin?' イェイツがグレゴリー夫人の言葉に示唆されて得たこの一句には、神と人間の断絶性をみるキリスト教に対して、神と人間の連続性を信じる古代ギリシアと、Soul と Life の両界の連続性を観る古代ギリシアと、Soul と Life の両界の連続性を観る古代アイルランドに共通性を見出し、親近感を抱いた詩人の思いが込められていよう。

最終 sec. VIII に到達したが、ここで詩人は、この頃読んでいた Baron Friedrich von Hügel の *The Mystical Element of Religion* での、このカトリック神秘哲学者の見解を考える。詩人に訪れる poetic inspiration とキリスト教における神というものの悟りには本質的な差はないとする von Hügel に対して、詩人は、その orthodox なキリスト教信仰の世界の生——'A heavenly mansion' での快適な that life を目指すのではなく、pagan なホメロスの this world の生を選びとると明言する。'A Dialogue' の最後でも力強く歌った、この生き方こそ詩人の演ずべき "a predestined part" なのだ——'Homer is my example and his unchristened heart.' そして Samson の謎かけを引いた一行に至るが、これは「Violence から beauty が生れる——聖書もそのことを言ったのではないか」つまり私のとるべき道を聖書も示唆しているのではないか。それが詩人の道ではないか、を意味しよう。

'Meditations in Time of Civil War' の sec. I でも次のように歌っている

‘But take our greatness with our violence ! ...

‘But take our greatness with our bitterness !

結局、美しく優れたものは、この現世での vilent で bitter な生き方から生れるのだとして、その神秘思想には共感するところがあり、敬愛を抱いてはいるがフォン・ヒューゲルとは訣別せざるを得ないとして終わっている。

最後に、この Vacillation というものを考えると、extremities の端から端へ揺れ動く、聖者の世界、Soul の世界か、それともこの俗世の中で、原罪を背負っての poetic creation の道を選びとるのかという意味での vacillation と共に、今一つ、此岸の汚泥にまみれる生を選びとるのだが、神の contemplation というキリスト教の神秘思想にも惹かれる今の詩人にとって、その選択は ‘not without vacillation’——多少の逡巡動揺なきにしもあらずという意味。1932年6月 Olivia への手紙の中で、‘The swordsman throughout repudiates the saint, but not without vacillation. と述べたあの意味があるだろう。さらに言えば、this world で詩作に一生を捧げること、換言すれば詩人の道、美の創造の道がイエイツにとって宗教の道である——‘Monuments of unageing intellect’ 創造の、この道こそが魂の救済、永遠の生命への道であり、そうした生き方が、最初の設問 ‘What is joy?’ の答えであるというのがここで表白されたのだと思う。つまり、この道こそが詩人にとって「悦び」でもあるのだということを明確に歌ったのが、この詩ではないかというのが筆者の読みである。

結局、この詩で、これまで歩んできた道程を振り返りながら、当時の Olivia との書簡のやりとりからも窺えるように、1929年のイタリアの旅でヴァチカンを訪れたあと、宗教への思いを深めたイエイツが、悩みと迷いはあるものの、詩人として到達した悟りの境地を、この時点で明確に表白しておきたいという思いから制作したのが、この長詩ではないかという思いを深くするのである。

中央大学人文科学研究所編 ケルト 生と死の変容

この本は研究叢書16として前作、研究叢書8『ケルト 伝統と民俗の想像力』の続編と考えられるものである。研究所の「ケルト文化研究」チームが前作から5年経過してその成果をまとめたものである。

執筆者は前作より少なく、6人で、それぞれ「生と死の変容」の問題を扱っている。

I 松村賢一氏は、「異界と海界の彼方」として、前作の成果を踏まえて、『コンラの冒険』、『ブランの航海』、『マールドゥーンの航海』などの具体的な紹介と、これらの作品の中の異界の誘惑について述べ、更にアシーンと日本の浦島子との比較をして、ケルトと日本の異界の考えかたを示している。紹介としては初めて読むものにとってはおもしろいものになっている。ただし前作を読んだ目から見ると、論点が平板で、特に後半の比較についてはただ二つを並べただけという感想を持つ。

II 盛節子氏は、「アイルランド修道院文化と死生観—救いと巡礼」と題して、キリスト教の歴史家として論を展開している。まず、コロンバヌスを始めとした、初期のアイルランドの聖職者たちの巡礼という理念、そして彼らのヨーロッパ大陸での活躍、更に贖罪規定書について詳述して、初期アイルランド修道院文化の概略を述べている。また、救いの表象として、『聖ブレンダンの航海』、その他、ブラン、マルドゥーンのものも、キリスト教からのアプローチで扱っている。その上に、『アダムナンのヴィジョン』を検討して、救いと終末観について詳述している。（筆者の乏しい知識だが、この論文は日本で『アダムナンのヴィジョン』を扱っている数少ないものの一つである。）そして次を引用するが、この論文の結論と考えられる。

『ブレンダンの航海』が「聖人たちの約束の地」を求める救いの道程を大洋の島々を漂白する聖人の巡礼理念に託してダイナミックに辿っているとすれば、『アダムナンのヴィジョン』は死後の霊界の幻視の中に救いと贖罪の意義を現実化し、「聖人の埋葬地巡礼」の信心を促していく。いずれもその根底には、「最後の審判」での永遠の生命への帰還を「十字架の受難と復活」

を証しする教会典礼と「贖罪規定」を通して実践的に求める初期アイルランド教会独特の福音的メッセージが流れている。

やや日本語として読みにくいところはあるが（特に最初の1、2ページ）、示唆的な論文である。

Ⅲ、Ⅳはともにマビノーギを扱っている。Ⅲ木村正俊氏は、『マビノーギ』にみられる「生」と「死」として、1、現世と他界の往還、2、他界のヴィジョン、3、呪法の支配力、4、聖なる存在への信仰の4部に分けて、このウェルズ語の作品の分析を行なっている。各部の論述は明確でわかりやすい。ただ、実際の作品の細かい分析がないために、各々の論述がかなり断定的であるのが気になった。木村氏は最後に『マビノーギ』を通して、ケルト人の聖なる存在への信仰を考察してきたが、より広い視座からのアプローチがあれば、ケルト人の豊かで奥深い精神世界が一層明確な形で展けてくるだろう」と述べている。

Ⅳ、谷本誠剛氏は、「物語の構造とカー『マビノーギ』第4話を読む」として、『マビノーギ』の分析、紹介をしている。その意図は、この第4話を読みながら、中世以前のふるい物語の持つ物語構造と語り口、それにその物語の持つ魅力を明らかにし、更に古代ケルトの世界観の一端を明らかにすることであると述べる。谷本氏の論文で注目したのは、その論理の構成もあるが、なにより自分がこの領域の専門家ではないこと、作品も原文ではなく、英訳で読んでいることを明らかにした上で、始めていることである。原文と英訳とのギャップは必然的に起こることであり、それをもう一度日本語訳で紹介するとすると、そのギャップは測り知れない、という事実を一応踏まえている、と解釈した。

Ⅴ、小菅奎申氏は、「クロフターの生活誌—アラステア・マククリーン『アルドナムルハンの日は暮れて—あるクロフター一家の黄昏』に寄せて」として、表題のとおり、この作家の作品を紹介、詳述している。作家、作品、クロフターという語について説明した後で、「この論考の性格について」として、この論考は、基本的に評注であるが、その中身は哲学的・文学的で、歴史やデータ面の補足、関連文献を参照した「研究」風の論議も行なうだろうが、実質的には筆者の思考・想像からなっている、と述べる。そしてスタイルはモノローグ風の語りになっていることを指摘する。

Ⅵ、野崎守英氏は、「移り動くことと振り返ること—ケルト遠望(2)」として、ヨーロッパ大陸でのケルト民族の歴史についての記述を、カエサルの

『ガリア戦記』、タキトゥスの『ゲルマニア』などを引用しながら述べている。ドルイドに対する記述もある。そして突然「ケルト精神の特質」として、オシーンの話が浦島伝説とともに取り入れられ、ファーナマ讃歌が引用される。筆者は補説で述べているように、1992年以来、毎夏アイルランドを訪れ、昨年全島を踏破したそうである。そういう成果が前作では、アラン島の旅行記になったのであろう。しかし旅行記ではなく、今回のような形式をとったのであれば、英語とケルト語（アイルランド語）との関係、そしてその歴史、またアイルランドの歴史、そしてアイルランドの文献などに対する知識の乏しさ、あるいは無さでは不十分である。

「ケルト文化研究」チームの求めていた方向については「序にかえて」、「あとがき」に述べてあり、「ケルト」、「ケルト人」という名前について、明確な点にかけているところが指摘されている。それについては納得するところではあるが、今回の本は前回のものよりまとまったという感想はもつものの、ケルト研究に対する基本姿勢について、疑問を持たされた。小菅氏のいうこととは多少違うのだが、まず文献をきちんとそれも原語で扱っていくことから始めたらどうだろうか。アイルランド学のような、いろいろの分野がまだ未分化の学問に於いては、原語については言語学者の問題としてしまわずに、歴史も文学も加わっていくべき分野である、と思う。

(清水重夫)

安田章一郎
荒野の中の批評

1994.12 修学社 5,000円 v+500頁

本書を通じて僕を強く打って止まないのは、批評するとは、詩の燃犀な核心、詩人の魂との出会い、対決であるという安田章一郎氏の姿勢である。このことは僕たちに、少なくとも僕に、批評方法のアレクサンドリアニズム、新しい意匠ないし衣装に目を奪われた挙げ句に真の詩を読むことの喜びと苦しみを忘れかけていたことを思い出させてくれる。といて、安田氏は決して固陋で実感的な批評方法無用論を唱えるのではない。それどころか、ここにあるのは、新しい方法から学び得るかぎり学ぼうとする謙虚で柔軟な開かれた精神なのだ。それと同時に、自らの好みに忠実で厳密な価値観のもとに、選び出した対象には執拗に精緻に肉薄するしたたかさは、本書に挙げられた詩人たちの目録からも明らかである。篇中複数の章、長い章を占める G.M.Hopkins, W.B.Yeats, T.S.Eliot, W.H. Auden, Wilfred Owen のような詩人たちには安田氏がこれまで一冊をそれに充てるか、縷説したことがあり、それに対比する形で John Donne, William Wordsworth, Wallace Stevens, Robert Graves, Dylan Thomas が配されている。たしかにその趣きは安田氏の「まえがき」にある謙譲の言葉を借りるなら、「同じ主題、同じ作家、作品の周りを、ちょうどホプキンズの初期の詩に出てくる蝙蝠のように・・・ぐるぐる回っている」ことになるかもしれない。しかし、その繰り返しは惰性とは縁がなく、ともに生きることから来る見る目の熟成と新たな発見の驚きに満ちている。比喻を変えるなら、刻む鑿の溝の深まる毎に彫像がより鮮やかに、時により新たな魁偉な姿を呈するにも似ている。これらの詩人たちは、すべてがいわゆるモダニストの正典（キャンノン）に属する群像というわけではなく、その点では、ある流派を文学史的に選び出したわけではない。あくまでも安田氏の選択眼の所産であるが、いずれも堅牢で実験的な言語構造体の作者であり、想像力の独自性において聳え立つ存在だ。そして個としての実在感があり、読者が向い合うことによって自らの資質が試され鍛えられずにはいない。敢えて言うなら「安田キャンノン」とでも呼ぶべきものであろう（これにもっとも近いのは F.R.Leavis の *New Bearings in English Poetry* に選ばれた当時の新鋭詩人群かもしれない）。

本書での安田氏の語り口の一例を見よう。巻頭の表題論文は、氏が自らを「荒野の中にひとり茫然と佇む者」に喩え、Hopkinsの“The Windhover”, Wordsworthの“Tintern Abbey”, Yeatsの“The Man and the Echo”の三篇の詩についての新しい批評方法を紹介して、「当惑」を表明したものである。最初のMichael Sprinkerの“The Windhover”論は、この詩は作品を書くことについて語った作品、鳥の飛翔を描くことは、すなわち詩を書くことという、自己創造行為の詩であるという主張だが、これに対して安田氏は、「個」としての詩が置き去りにされていると感じ、自らの立場は「詩というものを、なにか素朴实在論的にそこにあるもの——いわば我に対する汝としてそこにあるもの——と考えており、詩を読むということは、できればこれと相打ちになることを理想とする」と呈示している。この「我と汝」というPaul Tillich的な個と個の出会いと対決（相打ち）こそがこの本を一貫して、またこれまでの氏の著作に流れているといえよう。しかし、「対決」とはいつでも、この章で次に取り上げているHarold Bloomの“Tintern Abbey”論のように「先行詩人」であるMiltonとの「対決・闘争」によってこの作品が生まれたという場合、「対決」が作品間の言語上の対決ではなく、Wordsworthが詩を書く行為によってMiltonとの「対決」をしたという手続きの問題に還元されてしまったことに、氏は否定的にならざるを得ない。この相違は重要である。氏はBloomの教組の託宣じみた勿体ぶりを認めない。それでは、安田氏の理想とする「相打ち」であるような対決とはどういうものか。それにはこの章で取り上げられた、三番目の解釈、“The Man and the Echo”論における清水博之氏の例を見る必要があるだろう。

『人と飴』をめぐって」と題された清水論文は、安田氏を発光源とする透徹した批評性と豊かな感性に裏付けられた論集『盈ちぬ言葉』（1987,新曜社）所収の一篇（ただし安田氏の引用は『日本イエイツ協会会報第16号』所収の論文から）で、日本イエイツ協会第20回大会シンポジウムの発表に基づくものである。安田氏は、清水論文の中の、「人」と「飴」の葛藤が“Into that night”という「飴」の誘いに「人」と、彼に感情移入した読者が引き込まれて、融解しようとする瞬間、「空無」からの創造ともいうべき「人」の否定性の発条が働き、“Shall we in that great night rejoice?”という「飴」への竹篋返しが起こる、この転換の指摘の部分を高く評価している。さらに「・・・このすべてを洗い落とされ剥出しになったリアリティの現前性は、あのラムボォの『大洪水ののち』に書かれた大洪水のあと風鈴草の蔭に現われた一羽の野兎の

目に映った世界の姿を私に連想させる。洗い清められたのは“man's state”だけでなく、世界そのものでもある。イエイツの詩の野兎の断末魔の叫び声は、『人』の想念も『袂』もその下に没し去る。あとには『人』が、ぎりぎりのところで自らの根源的生命に達した『人』が、彼がそこに現前することによって世界を現前させつつ、佇んでいるばかりである。」という一節を「納得させる面」があるとして、称揚している。「当惑」させられる解釈の最後の例として、この評価は矛盾を孕んでいるようにも思われるが、この論文だけは、自身の心に適い、しかも自身を越えているとの評言と受け取っていいと思う。つまり、ここにある、『人』が、彼が現前することによって世界を現前させる」という世界と人間との関係こそ安田氏が詩と向かい合い対話をするときに実践しつづけたことなのだ。

ここで、安田氏は触れていないが、この論文と大いに関係ある清水氏の論文「嵐と袂——デリダとの差延のもとに」の冒頭の一節を瞥見することにしよう。——「・・・＜読む＞という行為は、つぎのようなパラドックスを核として成り立つ行為であることになろう。すなわちそれは、非存在のなかに存在の痕跡を求め、その痕跡を現前化せしめるための透明きわまる鏡としてのこれまた非存在の純粹感動にいたろうとするイカロスの業だ、と。・・・不在の＜作品＞にいたろうとする営為は、また不在の＜純粹感動＞にいたろうとする営為である。いいかえれば、それは、＜虚＞としてしか指摘されない＜真＞への無限指向のミメシスである。このようなミメシスを発動せしめる作品は、それが真に＜作品＞であるためには、当然それ自体の内部に自己自身に対する究極的な否定性を内蔵していなければならない。」これを読者＝批評家の立場から捉え直すならば、安田氏と同じく作品に向かい合い、そこから感動を得ようとする読者が存在するが、作品が虚である可能性を予想して、自らのうちに否定的要素を含んでいなければならなくなる。こうしたデリダ＝ブランショ的な、作品との葛藤は、もっと「素朴実在論的」に語られることはあっても、じつは安田氏のものである。

たとえば、本書『荒野の中の批評』の「T.S.エリオットと禪」において安田氏は禪の真諦である「己事究明」という自己と自己として成り立たしめている環境とを、同時に、包括的に、そのあるべき姿において、事として把らえる行為、「根源語の分節」などを手がかりに Eliot の“Preludes”の断片的、自己解体的自我について分析を進めるとき、あるいは、*The Waste Land*の視点人物テレシウスを「荒地の外に立って見ているたんなる観察者でなく、自らも

その中であって見ることが見られることであるような世界」という具合に規定するとき、虚を孕んだ自己を設定した営為に参加しようとしていると言わざるを得ない。ここには師弟が共に舞う図を思わせるが、連れ舞いをする二人はじつは互いに相手の姿を見ず、観能をする者のみに鮮やかにその姿が映るというのにも似ている。

このことは、安田氏が本書の「ふたたび『ブルーロック』の『君』について」を含めて、これまで繰り返したこの主題について語ってきた事実と深く関わっている。これこそ作品中で「我と汝」との関係を決めようとする心的運動だからである。氏はCleanth Brooks, Robert Langbaumらの所論に示唆をうけつつ、読者説、友人説、女人説、分身説、などを検討して、「君」が詩の中で登場人物としての機能を果たしていないという根拠から分身説を退けて、友人説を提起した。最近Langbaumの新著を含めて再検討した結果、彼の「(ブルーロックの) 発言は、すべて最後には劇的情況を越え、彼の聞き手を素通りして、いわばこの話者の投影とおぼしき何者かに向って語られる」という発言から、劇的独白説に友人説を加味したものとして扱った。安田氏はそれを考慮に入れた上で、全体の脈絡から誘いかけ主体性を持ち続けるのは「僕」の方であることから、友人説を依然とつづけている。こうした視点的人物と作品のプロットとの関わりをあくまでも内的解釈によって解決しようとする姿勢が感じられる。

その他、*The Waste Land* 解釈をめぐる、J.S. Brookerの解釈学的循環の方法とF.H. Bradleyの三つの経験の段階の理論とを調和させた方法を紹介しつつ、外的解釈と内的解釈の間の適用のあり方について論じた「意味のあとさき」、*“Little Gidding”* の中に登場する ‘a familiar compound ghost’ が草稿と現行版とでは、前者においてはダンテの『神曲』地獄篇十五歌のブルネットウ・ラティーニであるのに対して、後者では名を伏せながらイェイツを思わせる性格が与えられているという相違こそあるが、それがどういう意味をもたらすか、という問題を論じた「エリオットの『恐ろしい誠実』」など細かな検討に値する主題を精妙に扱い、常に求心的に作品の深みを増すことに貢献している。

もちろん、Hopkinsを扱った論文群のうちにも「『ヴィクトリアン・ホプキンス再考』再訪」のように、一旦時代的制約を離れて創造的価値をもち得た才能のもつ、いわば「永遠の相のもとに」ある詩人の意味を、実際に生まれ育った時代の脈絡に戻して考えようとする傾向についての鋭い問題提起がある。こ

れは新歴史主義的な観点から見てもきわめて示唆に富んでおり、読むものに知的昂奮を与える。過激な自己否定といった清算主義ではなく、しかし、蛇が悠然と脱皮を繰り返しながら成熟してゆくような、おどかな、しかも厳しい学芸の世界での年輪の重ね方、T.S.EliotがW.B.Yeatsについて語った「歳をとるにしたがって若返る」典型を僕はこの本における安田章一郎氏に見る。

(出淵 博)

清水重夫・的場淳子・三神弘子
現代アイルランド演劇3・トマス・キルロイ

新水社 1996年 244頁

本書は、「現代アイルランド演劇」シリーズの第3冊目である。すでに、『現代アイルランド演劇1・トマス・マーフィー』（1992）と『現代アイルランド演劇2・ブライアン・フリール』（1994）が出版され、本誌（No.26）でも平田氏が書評で取り上げておられる。

前2冊と同様に、この本書にも、劇作品の翻訳のほかに、作家と作品の解説、注、年譜、主要文献、作品一覧表が付されている。これは、現代アイルランド演劇紹介のパイオニアたらしとする編者たちの意気込みを反映しており、専門家にとってばかりでなく、一般読者にとっても大変重宝なものである。なかでも特筆すべきは、前2冊の場合と同様に、作者と収録作品についての解説が詳細を極めてしていることである。作品を読まなくても作者と作品の全体像が理解できたような錯覚に陥るほどである。しかも解説の重点をあくまでも作者と個々の作品の重要な特質にだけ置いているので、なおさらそう感じられる。

たとえば、的場氏の作者解説「トマス・キルロイについて」では、キルロイの最も顕著な特徴として、「自国の問題を客観的に外部と比較してみた」ことが指摘される。この点こそが、マーフィーやフリールとの基本的な違いなのである。このような特徴は、どうやら、相反する価値の共存に苦しむキルロイの二重性の問題と深いところで繋がっているらしい。氏の作品解説「『タルボットの箱』について」では、二重性の傾向がシュールリアリズム劇『タルボットの箱』に即して改めて検討されている。結局この傾向は「過去を捨て去り、将来に備えてゆかねばならないという過渡期にきているのに、過去を捨てきれない」「1960年代のアイルランドの病を端的に表現している」のである。

清水氏の作品解説「『ロウチ氏の死と復活』——真面目な「復活喜劇」——何が救われたのか」では、キルロイが、先行するアイルランド農民を描いたりアリズム演劇を超克するための新しい表現形式をめざすモダニズムの作家として規定されている。キルロイの処女戯曲『ロウチ氏の死と復活』の「かぶせ」の手法はまさにこの新しい表現形式の一つなのである。そこでは、同性愛者のロウチ氏の「死」と「再生」の事件にキリストの死と再生の物語がかぶせられ

ているからである。この形式により、キルロイは「新しい時代の意識を問題として、それを登場人物たちに問いかけ、それによって人物たちの中で壊れていくものと、生まれてくる新たな認識を表現していった」とされる。

三神氏の『『ダブル・クロス』について』は、キルロイにおけるナショナル・アイデンティティーの主題に力点をおいた意欲的な作品解説である。第一章「キルロイの二つの序文とフィールド・デイ」が、フィールド・デイ劇団の理念に対するキルロイの態度の変化を説得的に実証しており、特に光っている。『ダブル・クロス』は、イギリスナショナリズムの信奉者ブラッケンと、ドイツファシズムの信奉者ジョイスとの相克のドラマである。三神氏は、キルロイの書いたこの戯曲の二種類の序文（1986年版と1994年版）を比較検討し、結論として次のように述べている。「キルロイはここで、フィールド・デイが推進してきたナショナル・アイデンティティーの問題にあらためて焦点をあて、その意味を問い直そうとしている。そこにあるのは、フィールド・デイの運動を高らかに歌い上げる無邪気さではなく、ナショナリズムを「ほの暗い重荷」として、また、「トラウマと衰弱の源泉」として捉え、ファシズムと平行線上に置いてみようとする視線である。」氏によれば、この作品は、「ナショナリズム、ナショナル・アイデンティティーの問題をあまりにストレートに論じすぎた結果生じた〈硬直〉に対する、内側からの問いかけだった」のである。氏は、解説の結末を「アイデンティティーの相対性、虚構性という概念の舞台化に、キルロイは挑戦し、見事に成功しているのである。」という言葉で締めくくっているが、この言葉はとても説得的だ。キルロイが偏狭なナショナリズム／ファシズムを越えて、普遍的な地平をめざす作家であることを教えてくれる。もっとも、この戯曲で相対化されているのはナショナリズム／ファシズムだけではないようだ。ブラッケンとジョイスは、黄色人種であるアジア人にたいする差別意識を共有している。従って、ここでは、オリエンタリズムも相対化の標的にされていることをみのがしてはならないだろう。キルロイが重視するアイルランドの「外部」（的場氏）にはヨーロッパだけでなく、アジアも含まれているのではなかろうか。

本書には、もう一つ特筆すべき特色がある。それは各戯曲の翻訳にかかわるものである。本書に採録されている三つの作品には、翻訳者泣かせの驚くほど多様で複雑なスピーチレベルが駆使されている。典型的な事例を挙げながら、訳者諸氏のご苦労の跡を辿ってみよう。

リアリズム劇『ロウチ氏の死と復活』には、アイルランド英語を話すダブリ

ンの男たちが登場するが、そのなかにあって、同性愛者のロウチ氏の独特のせりふは異彩を放っている。清水氏は、この人物のせりふをたとえば次のように訳しておられる。

ロウチ氏（トイレの側柱をつかみながら）

やめて、やめて、どうか、やめて下さいー

筆者は、アイルランド人の同性愛者がどのようなしゃべり方をするのか寡聞にして知らない。しかし、女性語を使って翻訳された清水氏の判断は正しいと思わざるをえない。

シュールリアリズム劇『タルボットの箱』では、一人多役の方法によって、関係者が各々の立場から神秘家タルボットについて語る。一人多役を演じるのは、「第1の男」、「第2の男」および「女」である。「第1の男」は、馬から医者にいたる7種類の役柄を、「第2の男」は病院の死体置き場の人夫から実業家にいたる7種類の役柄を、「女」は、聖母マリアの像から伯爵夫人にいたる7種類の役柄を、それぞれ演じ分けている。7種類の人物のせりふを使い分けなければならない俳優も大変だが、スピーチレベルの異なる21種類のせりふの日本語訳を試みた的場氏の直面した困難は、察するに余りある。「女」の演じる7人の登場人物のせりふに即して氏の訳業の一端を見てみよう。

女（聖母マリアの御像）これ以上やってられないわ。足がつつちゃうじゃないの！

女（看護修道女）男の人ったらしょうがないわね。何もわからないんだから（後略）。

女（タルボットの妹）兄はどうなりますか、ね、先生？

女（伯爵夫人）彼らは私たちを抑圧するために教会ばかりでなく、家庭や、家族を勝手に支配しました……

女（貧民街の家庭の主婦）ほら、あんたが変なこと言うから子供まで真似しているじゃないか！

女（小間使い） なによ、もったいぶっちゃって……

女（一市民）あんた、あたしの髪アップにした方がいい、それとも垂らした方がいい？

以上の引用文が示唆するように、21名の人物のせりふは、かならずしもすべてがはっきりとそれとわかるように訳し分けられているわけではない。たぶんそのような訳し分けは誰にとっても困難であろう。我々読者とすれば、的場氏のご労作から、翻訳の困難な現実と、少しでも差異を出そうと苦心された氏の抱

く翻訳の理想に思いをいたすべきであろう。

『ダブル・クロス』にも翻訳者をてこずらせたであろう様々なスピーチレベルのせりふが使われている。典型的なものを一つだけ紹介しておこう。主人公ブラッケンは空襲で恐怖のあまり錯乱状態に陥り、ティパレリーの方言とアイルランド訛りとイギリスの上流階級のしゃべり方を織り交ぜながらわめき始める。それぞれのせりふを三神氏は次のように訳し分けておられる。「父ちゃんにはたくさん兄弟がいた。」(ティパレリーの方言)「こっちへ来いや、ピーター。」(アイルランド訛り)「一人にしてくれ! ほっておいてくれたまえ。」(イギリスの上流階級のしゃべり方)

ブラッケンとジョイスにとって、ナショナル・アイデンティティーを保証するものは自分の話す言葉であった。「言葉の喪失」(“speechlessness”)は死を意味した。二人が「言葉の喪失」をもたらす絞首刑(ジョイス)と喉頭癌(ブラッケン)で亡くなるのも当然なのだ。したがって、上に引用した部分は、アイデンティティーの分裂状態を暗示する。総じて、三神氏の訳文は、この引用文に窺えるように、このような原作者の意図した主題を十分に伝えることに成功していると思われる。

最後に、骨の折れる訳業に挑戦された訳者諸氏がこのシリーズの翻訳をめぐる苦心談をいつかどこかで発表されることを熱望しながら拙文を終えたいと思う。
(山崎弘行)

長谷川年光 イエイツと能とモダニズム

イエイツと能との関係については、日本では勿論、英語圏の国々でも少なからず関心が寄せられ、幾多の研究が公にされてきたが、この度非常に優れた研究の成果が書物として刊行されたことに大きな喜びを感じずる次第である。

本書には、著者がこれまでに主として京都大学の紀要『英文学評論』・『人文』等に発表してきたものの中から選ばれた論文が、二部に分けて収められている。時期を異にする論文が編集されているわけであるが、著者自身あとがきで述べているように、自ずからなる統一が生まれていて、著者がイエイツと能というテーマの研究を、あるいは深め、あるいは拡大しつつ徹底して追求してきた軌跡を知ることができて興味深い。

第一部は「能の翻訳と伝播・受容をめぐる」と題され、パウンドがフェノロサの能の翻訳と研究ノートを手に入れ、その仕事の完成を引き受けるにいたった経緯、そしてフェノロサ＝パウンド経由の能がイエイツの演劇的想像力を刺戟した状況を克明に追った研究、フェノロサ＝パウンドによって英訳された『錦木』についての詳細な研究、謡曲翻訳に映ったイエイツの影をとらえる研究、その三つの論文が収められている。

第二部は「イエイツと能とモダニズムをめぐる」と題されて、五点の論文が収められている。近代社会劇のリアリズムに対する「反对我」を提示することによって、現実の人間実存の限界を超越させる「マスク」としての詩劇というイエイツの演劇の理念とそれに対して「能」が持つ意味を追求した論文、イエイツと能とを結びつける上でゴードン・クレイグの「超マリオネット論」が持つ意味、クレイグの反リアリズムとはまた異なる超自然なものの復権、そして夢幻能との出会いから生まれた『骨の夢』と『煉獄』の劇的構造を探る論文、夢幻能の影響を受けながら夢幻劇として独自の斬新な趣向を創造した『エマーのただ一度の嫉妬』の構造と劇作法を詳細に分析する論文、イエイツにとってダンスが持つ意味、更にダンスがイエイツと能との接点として持つ意味を探り、モダン・ダンスのパイオニアであるロイ・フラー及びイエイツの「舞踊家のための劇」に出演した二人のダンサー、伊藤道郎とニネット・ド・ヴァロワを研究した論文、一九七八年、著者がアイルランド滞在中に観たイエイツの劇の中

心にイエイツ劇演出の様々な工夫やその問題点を指摘する論文が収められている。

このようにイエイツと能との関係をめぐって実に多彩なテーマが扱われていて、それぞれのテーマが豊かな学殖と優れた見識とを以って精緻に追究され、張りのある文体で綴られている。

これらの研究を貫いている著者の姿勢として先ず注目すべき事柄は、イエイツと能との関係についてその表面的な関係のみを短絡的に結びつけて評価する在り方を徹底的に斥けて、その関係の本質的な意義をとらえようとしていることである。

第一部の最初の論文で、著者はパウンドがフェノロサの残した能の演出、演技に関する相当に詳しいマルジナリアをすっかり削除してしまったことを述べながら、このように不完全な能の姿しか伝えなかったことは「能の翻訳・伝播という観点からすれば、残念なこととすべきかも知れないが、少なくとも演劇人イエイツの側から見れば、それ程には惜しいことではなかった」と考える。「出来るだけ完全なかたちで能がイエイツに伝わっていたならば、またイエイツが実際に能を観ていたならば」と残念がるのは間違いで、「日本人の自分勝手の思い込みにも他ならない」とし、「反対に、パウンドの完全とはいいい難い翻訳・伝播の仕方であったればこそ、イエイツは、そこに、自分自身の演劇の理念を投影させて、自由に演劇的想像力を羽搏かせ、それを『舞踊家のための劇』として再生することができたのではないだろうか」と述べている。いわば、イエイツと能との関係について一見負と見られるような事実^{マイナス}に積極的な意義を見出して、それを追究する態度がそこにある。

フェノロサ＝パウンドの謡曲英訳の中でも『錦木』の訳は最も注目すべきもので、感嘆に値する箇所もあるが、それでも不完全な所や誤訳も多く、この作品がイエイツに与えた影響はともかく、翻訳そのものはやはり訳者、特にパウンドの日本語についての知識の無さによる欠陥訳として片付けられてしまい勝ちである。しかしこの英訳を積極的に取上げ原典と比較しつつ綿密に分析して、訳者が能をどうとらえているか、またどうとらえそこなっているかを探り出していくところに先に述べた著者の姿勢の面目がある。そして英訳では、主人公たちの生の欲望が、西欧的、人間主義的な解釈により、美しいものとして直接肯定され、それをめぐる仏教的、否定的意味合いが払拭されていることが明らかにされるところは特に心をひきつける。また、能に「イメージの統一」を見出したのはパウンドの功績であるが、『錦木』について、その統一のイメージ

は明らかに錦木と細布であるのに、彼は「紅葉」と「吹雪」であるとしている。それをただの見当違いとして斥けずに、そう考えずにはいられなかったパウンドの論理を考察している点も注目に値する。更に、『錦木』は世阿弥の謡曲の中で余り評価されていない作品であるが、このように英訳と比較対照されることによって原典についても綿密な解釈が施され、それによってこの曲の見どころが改めて掘り起こされている思いがする。

次の、フェノロサ＝パウンド訳に映ったイエイツの影を論じた章においても、^{マイナス}負と見える部分への鮮かな照射が行なわれている。『能、すなわち芸能』の第一部はその書物の中で「もっとも抵抗を感じる部分」であり、正確な翻訳という観点から見れば問題にならないとして完全に斥けられてしまう部分である。しかし著者はその部分にパウンドとイエイツとの協同作業とその苦闘の跡を見出す。特に『通小町』の切の部分の訳文とパウンドの挿入した註解とを検討し、そこにイエイツの「亡霊の心理学」に基づく解釈を見てとる所など誠に興味深い。

第二部、クレイグの「超マリオネット論」が登場する論文で、著者は先ず『日本の高貴なる戯曲集』にイエイツが書いた序文で能の演技法にふれた箇所を紹介しているが、その中に能役者の身振りが操り人形の動きに倣うものであることを述べた一節がある。歌舞伎と人形浄瑠璃との関係を能に当てはめてしまった明白な誤まりであるが、ここでも著者はこの負の^{マイナス}認識をただ一就してしまうのではなく、その誤解に積極的な味を見出す。イエイツが能に人形の動きを見た一つの因子としてクレイグの「超マリオネット論」があったのではないかと推定し、それがイエイツと能をつなぐ一つの接点として果した役割を見定めていくのである。そして「象徴的身振り」という約束事に基づく様式化された演技法によって、重層性を持った特殊な演劇世界を現出させることが、更に、イエイツのいう「マリオネットの動きに基づく動作」の実相であるとし、イエイツが発見したのは、能の演技法だけではなくてそれを含む全体としての舞台芸術、その基底にあってそれを支えている世界観であったことを説くに至る。この章ではまた、クレイグやメイエルホリドなどの反リアリズムとイエイツのそれとを区別する特徴として、超自然なものの復権要求をあげ、夢幻能が影響を与えた劇、『骨の夢』と『煉獄』とを論じている。特に『煉獄』を優れた作品として取り上げ、現実と超現実という次元を異にする二つの世界を表現するのに用いた能の方法とはまた異なるこの劇特有の方法の意義を克明に追っている。

伝統的な能の舞台に親しんでいる者が、それを基準にしてイエイツの「能劇」に接すると、能との余りの相違に不満を感じ、あるいは失望する傾向があるが、日本の能愛好者の期待を裏切る負^{マイナス}の要素であるその相違こそがイエイツの創造力を立証する重要な要素であると著者は見る。『煉獄』の評価もその見地に立って進められているが、『エマーのただ一度の嫉妬』についてはそれがより一層押し進められ、超自然的なものの復権を目指す斬新な趣向の面白さが詳細に追究され、またそのことによって作品の内容の魅力が浮彫にされている。

「イエイツをめぐるダンサーたち」は誠に新鮮な研究である。著者も書いているように「ダンスを言葉でとらえることは大変なことである。」私もイエイツにとってダンスが持つ意味の重要性は理解でき、著者も度々引用しているランガーのダンス論を読んで少なからず興味を覚えたが、ダンスの研究は自分の能力の埒外として棚上げにしていた。著者は利用し得る文献を的確に用い、感性と見識を働かせてイエイツをめぐるダンス論を見事に展開している。イエイツがその「能劇」にモダン・ダンスの舞踊家である伊藤道郎を用いたことは、いわゆる能愛好者から見れば笑うべき筋違いのことをしたと思われ勝ちである。ここでもイエイツと能との関係について一見負^{マイナス}と見える事柄に著者は積極的な意味を見出そうとしている。そして実際、伊藤やニネット・ド・ヴァロワのモダン・ダンスがその根底において能と通じ合うものを持っていることが明らかにされ、イエイツか決して筋違いのことをしているのではなく、しかも独自の境地を開こうとしていることが立証される。

第二部の最初の章、イエイツの演劇の理念を論じた章で、イエイツの劇の限界を指摘した所に興味を引かれた。「日常的現実と演劇的現実との間に截然たる距離をおこうとする強い欲求から、彼は性格の否定のみならず、舞台上の人間から『生きている』という感じをはぎとってしまう」ことになり、「これは劇作家としては致命的」であるとする。そして「神秘主義的・叙情詩的シンボリズムへと氷結していく」というJ・R・ムアの指摘も引いている。確かにイエイツの劇に接していると、生き生きとした豊かさが失われてしまう傾向を感じる（詩はそうではないのに）。世阿弥が強調した「花」とは幽玄の実であると共に開かれる豊かさではなかったか。イエイツの演劇の対極として、私はリアリズムの劇よりも、楽器と競い合ってもいいから豊かな声量を響かせるイタリア・オペラやモーツァルトのオペラへの強い渴きを感じる。

多くの貴重な教えと刺激を与えてくれるこの書の刊行に心から感謝したい。

(久保直幹)

書評

村田辰夫・坂本完春・杉野徹・薬師川虹一訳 シェイマス・ヒーニー全詩集

1995年 国文社刊

これは大変な労作である。長い労働が産み出した産物であろう。それは認めなければならない。しかし労働すればいいというものではない。芸術を産み出すのに労働が不可欠であることは自明だとしても、労働すれば意味のある優れたものが生まれるとは限らない。労働に費やされた時間とそこから生産された900ページを越える大冊に敬意を表することと、その成果を判断することとは、全く次元を異にする問題である。

英語で書かれた詩でもあり、文学の理解は人間に普遍的であり、人智を尽くせば読めるはずだという日本の英文学界にかなり瀟灑的に存在している思上がりだが、翻訳者たちのテキストへの接近を阻んでしまっている。辞書片手に、手ぶらで文学テキストにアプローチできるというニュークリティシズムもどきの態度がこの翻訳全体を毒している。それゆえ、例えば、《蠣》Oysters (p. 307) のように、音の饗宴のような詩の場合には成功していると思うが、ヒーニーの様々な相が重なり合うと、理解できなくなってしまう傾向がある。何でも読んでやろうも結構だが、読むために必要な準備や学習や手続きがあるだろう。手ぶらでは、つまり無知のままではテキストの表層を撫で回すことしかできない。個別具体性の欠如、土地の精神の無視、私の言葉で言えば「政治性」の欠如が、この労作を蒺藜のようにしてしまっているのは残念という他はない。

作者ヒーニーの世界にどのようにして迫り、その世界を別の言語である日本語でどう再現するか、翻訳の要諦はここに尽きる。その切迫感がないのだ。ヒーニーという個別具体性、ヒーニーの思想、ヒーニーの生まれ育ち、ヒーニーの国土、ヒーニーの言語、ヒーニーの体験、ヒーニーの声、などへの肉薄、そこへの方向性、切実感があれば、ささいな文法的誤読、意味論上の解釈の差異などはどうでもよい。

人を説得するヒーニーへの肉薄が表現されていれば、例えば、sally tree が「やなぎの木」(see *The English Dialect of Donegal, 1953, A Concise Ulster Dictionary, 1996*)ではなく、《アカシア》(p.367)になってしまっても、許してやろうという気になるし、naturalist を《自然児》とやろうと、博物学

者とやろうと、ナチュラルストとやろうと、それほど大きな問題ではないだろう。自然界に多大な興味を示す理科好きの少年のことだから、狼少年やターザンではあるまいし《自然児》は変だけれど、まあいいか、と思うこともできる。protestは抗議行動とでもすべきで、《レジスタンス》(p.282)とすると抗議の対象が違ってしまわないかと思われるが、これもまあ許容してもいいかと思う。これらは翻訳につきものの、どうでもいいトリヴィアルな誤解や見解の相違に属するものと考えることができるからである。ただ、ひとえに、ヒーニーの思想への肉薄感があればである。それがないので、全体が疑わしい、胡散臭い無知の産物という印象を与えるのは否定しようもない。紙数が少ないので、以下もっと重要な、ヒーニーの思想、詩の本質に関わる問題に限って議論をしたい。

(注：《 》のなかはこの翻訳の表現あるいは翻訳者の言説の引用。《 》の直後に添えた()の中の英語は翻訳の言語。()内のページは翻訳書のページ。以下同じ。)

イギリス諸島の政治地理学

まず第一に、翻訳者たちは「イギリス」とか「英国」という日本語を徹底的に考え抜いたことがあるのだろうか。ヒーニーを読むことは、「イギリス」といういい加減な日本語を無意識にいい加減に使っていくことはもうできない、そういう自覚や決意や選択を含んでいる。例えば、《英国の困難》(England's Difficulty) (p.730)、《イギリス人の記者》(an English journalist) (p.281)と訳しているイギリスや英国と、「あとがき」で『オックスフォード・百科辞典』では「アイルランド詩人」と呼んでいる。だが広い意味で彼を桂冠詩人テッド・ヒューズと並べて現代のイギリスを代表する詩人といっても良いのではないか。》(p.888)と言っている《イギリス》は同じなのだろうか、違うのだろうか、それともなにがなんだか訳が分からないまま使っているのだろうか。あるいは、逆に、England、English、Britain、British、Great Britainなどの明確な言葉を徹底的に理解したことがあるのだろうか。訳注に出てくる『《イギリス・アイルランド連合王国》』(p.780)とはなんのことだろうか。この《イギリス》は《イギリス人記者》の《イギリス》と同じなのか。それとも無知か。(言わずもがなのことながら、万が一のために言っておくと、『グレート・ブリテン及びアイルランド連合王国』のつもりなのだろうか)あるいは、Philip LarkinにおけるEnglishnessやEnglish traditionというときのEnglish

はどういう意味なのか。そういうことを、徹底的に考えたことがあるのだろうか。甚だ疑わしい。《恐怖省》(The Ministry of Fear)のなかの《アルスターは英連邦／しかし英国叙情詩への領有権は保有せず》(Ulster was British, but with no rights on/The English lyric;....) (p.294) という翻訳の《英連邦》(British)や《英国叙情詩》(English Lyric)とはなにを意味しているのか、分かっているのだろうか。この根源的な混乱と混沌は、むろん、訳者たちの無知に起因しているのは明らかであるが、すべてが訳者たちの咎とは言えない部分もないわけではない。日本人はEngland、Britainなどに対応する適切な日本語を作り損ねてしまったし、日本の大部分の英文学者が依然として、この誤解と混沌の海の中に誤解とも知らずに住んでいるからである。だからといって、無知のままでいいということにはならない。そして、前述したように、ヒーニーを読むということは、こうしたイングランド中心主義の錯覚や誤解から覚醒すること、正しい認識を始めることを意味している。基本的な理解の枠組みとして、アイルランドの歴史を勉強し、イギリス諸島のなかでのイングランドの覇権主義と植民主義の歴史を学習し、北アイルランドの政治史、植民の歴史を学ばないでは、ヒーニーの詩を読むことはできない。

訳者たちに *An Open Letter*, 1983 を読むことを強くすすめたい。ぜひ読むといいと思う。‘British’の意味を考察した作品で、ヒーニーの理解に欠かせない。

ヒーニー・カントリー

この訳詩集では《トナーの沼地》(Toner's bog) (p.6) となっているが、ノーベル賞を受賞したとき、訳者の一人が『読売新聞』に書いたエッセイの中で、《トナー地方》とあって吃驚したことを覚えている。訳詩集の注によれば、《ベグ湖の湖岸に近いところに Creagh Bog がある。これを土地の人々はトナー爺さんの沼と呼んでいるらしい。》(p.738) 云々とあるが、トナーというのは、地主の名前で、その名前を冠して呼んでいるに過ぎない。トナー家の当主は学校の先生をしている。ボグの持ち主にいささかのお金を払って、泥炭を切らせてもらうのである。これがアポストロフィスの所有格の意味である。トナーのボグは湖岸近くなどではなく、ベラーヒの北端のザ・ウッドからさらに北西に、つまりベグ湖とは反対の方向にいった台地にある。(私は5年ほど前に、ヒュー・ヒーニーに車で案内されて確認し、以来、巡礼のように、毎年、このボグを訪れ、スケッチをしたり、写真を撮ったりしながら、

ボーグを吹き抜ける風のなかで数時間を過ごすことにしている。) bogを《沼》とするのもいかかと思う。水はけが極端に悪いが、別に水を湛えているわけではない。泥炭を掘った後の穴を北では mosshole というが、そこに水が溜まっているという具合で、《沼》と言うわけにはいかない。日本の湿原ともまた違うものであるから、こういうものはそのまま「ボーグ」と紹介し、読者を教育するというのがいいと思う。ヒーニーにとっては土地の名前のような個別具体的な細部が甚だ重要であり、出鱈目をするわけにはいかない。ヒーニーの世界がセットされる舞台であり、思想を肉化しているものだからである。

《トゥーム街道》(The Toome Road) とその周辺の道路を《僕の街道》(my roads) (p.314) とヒーニーが呼ぶのは、この道路の際に Mossbawn があったからである。だからこの詩の最後の行に《オンパロス》が登場してくる理由もある。再び注のなかで『プリオキュベーション』の冒頭でヒーニーはオンパロスという言葉を使って、言葉の意味と音との不思議な繋がりを説いている。(p.791) とだけあって、Mossbawn の真ん中にたっていた手押しポンプのことに言及しないのは不思議というほかない。個別的な細部がただ単に単独の人名、地名、物の名前と言うだけではない意味をしばしばもつのだ。オンパロスが世界の中心の隣であると同時に、少年ヒーニーの世界の中心にあった手押しポンプをあおる音でもあるように。

ヒーニーの技術、あるいは世界の見方

同様の例は《アナホリッシュ》(Anahorish) (p.126) にもみられる。この詩のタイトルは完全な誤訳で、「アナホーリッシュ」としなくてはならない。これはどうでもいいマイナーな誤記などではない。ヒーニーの作詩法やヒーニーの感性を全く理解していないことからきている誤訳である。Anahorish はなだらかに地面の少し隆起した台地で、少年ヒーニーが世界で最初に出会った丘で、その地名 Anahorish はいかにもその土地の姿を現している、Anahorish という音の連続体は丘の起伏をそのまま内部に封じ込め具現している、というふうには少年は思って遠くから丘を見ていた。《黒ずんだ小石や輝く草を／／洗うように泉が流れ込むところ／〈アナホリッシュ〉／子音の緩やかな傾斜／母音の牧場》(p.127) という訳では突出した急坂の瘤山になってしまう。《アナホリッシュ》では《子音の緩やかな傾斜／母音の牧場》を容れる余地などない。訳者たちはヒーニーの詩の朗読会に出席したことがあるのだろうか。「ア・ナ・ホーリッシュ、ナで高くなって、それから緩やかにホーリッシュと下がってく

る。ア・ナ・ホーリッシュ」と言いながら手を丘の起伏に合わせるように水平方向に動かしていたのを、私は生き生きと思い出すことができる。誤解しないしてほしいが、地名のローカルの正しい読み方、呼び方なんぞの話をしているのではない。ヒーニーの詩の原理の話をしているのだ。Hobsbaum が Heaney-speak と呼んだように、例えば、前にあげた、手押しポンプをおおって水を汲む音を、オンファロス、オンファロス、オンファロスと聞いたように、あるいは《グランモア・ソネット 1》の Vowels ploughed into other: opened ground. のように、あるいは《ヴァイキング時代のダブリン》の spined and plosive / as *Dublin* のように、言葉で、あるいは音で、世界を捉え、理解するのは、ヒーニーの「詩の技術」の一つである。ちなみに plosive は《破壊的》ではなくて「破裂音だ」とすべきだ。Dublin の d も b も音声学上の破裂音であることを言っている。ヒーニーにとって、言語メディアが単に思想を伝える道具ではない。彼はメディアで遊ぶことのできる人、つまり、芸術家なのだ。それゆえ、かの有名な 'squelch and slap' も《ぐにゃぐにゃで／びしゃっとした》(p.6) では違うのだろう。《ぐにゃぐにゃ》では困る。

詩の基本原理解「ライム」、あるいは歌の学校

詩の原理といえば、《歌の学校》の1.《恐怖省》のなかの《僕はスズカケの詩を書こうと努め 南デリーの押韻を改革した／それは〈プッシュド〉〈プルド〉という代りに／〈ハッシュド〉〈ラルド〉の完全諧音を用いたもの》(I tried to write about the sycamores / And innovated a South Derry rhyme / With *hushed* and *lulled* full chimes for *pushed* and *pulled*.) (p.292) という部分は実に興味深い例である。この部分の翻訳を読んで意味が、腹に沁み入るように、すっと分かりますか。訳者たちには分かっていることが透けて見える。だいたい訳者たちは「詩」というものが分かっているのだろうか。この部分は、詩の原理が分かっているのかどうかを試す試金石になっている。なぜ *tried* が《努め》になり、*innovated* が《改革した》になるのも不思議であるが、前半の表層の意味は、大カエデの詩を書こうとしていて、デリー州南部の押韻とでもいうべきものを発明してしまった、ということだろう。ヒーニーはデリー州南部の生まれ育ちだ。こういう細部の情報を忘れてしまっては困るのだ。つまり「オックスフォード、ケンブリッジ、ロンドンの黄金の三角形で話されている〈いわゆる標準英語〉」ではなくて、自分の英語で、自分が身につけてしまった母語で詩を作ろうとしたのだ。《改革》ではなぜいけないかとい

うと、*a South Derry rhyme* と不定冠詞があるように、過去にそういうものが存在していたわけではないからである。問題は、後半である。《プッシュド》、《ハッシュド》の《ド》もひどいが（だんだん分かってもらえるかどうか不安になってくるが、せめて「ト」と書くべきだ）、この訳者たちは〈押韻〉あるいは〈ライム〉という英詩の初歩の初歩の基本原則というべきものを精確に理解しているのだろうか、と一層不安にかられる。教師臭くて自己嫌悪の極みであるが、ジェフリー・リーチ風というと、子音-母音-子音の結合からなるシラブルの単位の真ん中の母音と終わりの子音が繰り返される組をライムというわけだ。ground と sound は完全韻の例だ。/gr-au-nd/ /s-au-nd/ と -au という母音と -nd という子音がまったく同じであるから完全韻という。訳者たちのように「いわゆる標準英語」の「いわゆる標準音」で撫で回している限り、そしてこのエレメンタリーな原理を理解しない限り、正しい読み方に到達しない。for *pushed* and *pulled* の for は訳者のいうように《代わりに》ではなくて *pushed* と *pulled* の二語の組に「対して」*hushed* と *lulled* の二語の組が完全に、つまり full chime で押韻している、と言っているのだ。pushed と *hushed* とが押韻し、pulled と *lulled* が押韻する、と言っているのだ。《プッシュド》、《ハッシュド》という読みをどうひねってもなにも出てこない。ここに、「いわゆる標準英語」と「いわゆる方言」の対立という政治性が関わるわけだが、デリー州南部の発音で、つまり、ヒーニーの英語で読まれると、ほぼ「ポッシュト」(pushed)、「ホッシュト」(hushed) となって、同じ母音、同じ終末の子音で完全な押韻が成立するというわけだ。pulled と *lulled* も同じだ。ほぼ「ポルド」(pulled)、「ロルド」(lulled) と読まれることで完全なライムが成立することになる。ここは、詩の基本知識と政治感覚の有無が同時にリトマス試験紙のように試されているのである。この詩が「歌の学校」(Singing School) に納められているというのも一層アイロニカルではないか。

《何か言いたくても何も言うな》(Whatever You Say Say Nothing) (p. 281) も「何を喋ったっていいけど、意味のあることは何も言うな」という意味で、全体の政治的意味の構造と音の構造が分かっているから、どうでもいいおしゃべりをしている部分で elaborate retorts が《手の込んだしっぺ返し》(p.282) になってしまっている。retorts はお喋りの「返答」のことで、なぜ retorts という語を選んだかという、その2行前に reports があって、無論、それと押韻させるためだ。《かの有名なこの北国の寡黙 場所と時代が厳しい猿ぐつわとなっている/そう まさにそうだ》(The famous // Northern

reticence, the tight gag of place/And times: yes, yes.) (p.285) の《北国》も寡黙な東北人みたいな感覚で訳している気配だが、「北」とやってもらいたい。アイルランドで〈北〉というと、北アイルランドを指す政治地理学的言葉である。どうでもいいお喋り以外、とても危なくて喋れないわけだから、コロンの後の yes, yes. は何を言っても「イエス、イエス」という無害なそれゆえに安全な相槌しか返ってこないことを言っているのだろう。

言葉が無色透明であったり、政治性と無縁であるというのは幻想に過ぎない。ヒーニーは繰り返し、言語の政治的支配について表現しているのは周知のとおりだ。ヒーニーが、北アイルランドやスコットランドで、boortree、bourtrees、boretrees、boletrees、bowertrees などと呼ばれている木がイングランド地方では別の呼ばれ方をしているのが分かってきても (And elderberry I have learned to call it.)、訳注で言っているように《亭々たる木 方言では boortree あるいは bowertree と言う。この木は正しい英語では elderberry と呼ぶことを知るのである。》(p.799) ではないだろう。「正しい英語」というすさまじいノンセンスの言える感覚の持ち主たちにどう言っていれば言葉が知らないが、訳者たちの基本的な態度や立場が (もしそんなものがあればの話だが)、ここに図らずも、ごろんと露呈している。北では boortree と言いますが、イングランド地方では elderberry というのですか？それぞれ自分たちの夢を乗せて世界を見ているのですね、ということだろう (Elderberry? It is shires dreaming wine.)。それが疑問符の意味ではないか。自分たちはブアトリーとかバウアトリーと呼んできた、それを修正する気もないし、その音が自分の人生経験の全体と結びついている。だから「正しい木の名前」である boortree を出さないでいきなり《亭々たる木》と翻訳で遊んでみせるのは、北の英語の否定で、ヒーニーの思想と無縁であろう。

すでに *Wintering Out* の最初の詩《飼葉》(Fodder) で、タイトルにすぐ引き続いて、第1連の第一行目からいきなり、「いわゆる標準語」の fodder を訂正して、Ulster English の fother に変更してみせているではないか。Or, as we said, / *fother* I opened my arms for it / again... これが《それとも 僕ら流に言えば / <まぐさ> 僕はそいつを取ろうと / 両腕をひろげる...》となるのは、理解の欠如であろう。《飼葉》が《まぐさ》になるのでは単に芸がないというだけではなくて、何も分かってはいないのだ、ということが分かる。「いわゆる標準語」をいくら重ねてみても仕方がない。《飼葉》とやったら「キャーバ」とでもやってもらいたい。接続詞 'Or,' が《それとも》では意味

が弱すぎる。‘or’ は同じ力で並列的に接続する語だから、「いわゆる標準英語」を乗り越えて、北の *fother* をしかもイタリックで強く提示して、*fodder* から *fother* に変更してみせているのだから、「というよりはキャーバのことだが」などとやらないと、ヒーニーの思想が肯定的に伝わってこない。

ひょっとして、記者たちが描き出そうとしているヒーニー像は、どうしようもない方言や正しくない知識を身にまとった田舎者が、徐々に、正しい、中央の、標準的な、都会的な、洗練された価値に開かれていく、教養小説の主人公みたいな退屈なものなのだろうか。「標準英語」とか「正しい英語」などの言葉を無邪気に振り回すことの政治性についても考え抜くといいと思う。

ヒーニーの思想

ヒーニーの世界や思想の理解にとりわけ重要な作品がある。どうしても間違える訳にはいかないような作品があるだろう。例えば、《僕だけのヘリコン》(Personal Helicon) は、詩集 *Death of a Naturalist* (1966) 全体の主題を反復しながら、自分のなかの「子ども」への訣別を歌った重要な詩である。この最後の連、《今どこかの泉をのぞき込んで 浮き草の根を調べたり 泥をさわったり／大きな目のナルキソスを見つめたりすることは／まったく大人気ない 僕が詩を作るのは／自分をみるため 闇をこだまさせるため》(Now, to pry into roots, to finger slime, / To stare, big-eyed Narcissus, into some spring / Is beneath all adult dignity. I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing.) (pp.61-62) の《大きな目のナルキソスを見つめたりすることは》(To stare, big-eyed Narcissus,) もカンマを見落とした文法的誤訳でもあるが、ヒーニーの井戸覗きの意味がさっぱり分かっていないことからきた誤訳だろう。原文は *To stare, big-eyed Narcissus, into some spring* となっていて、*big-eyed Narcissus* の前後にカンマがあるではないか、これは、自分が大きな目のナルキソスになって、泉の中を覗き込む、としか読めないではないか。なぜ ‘big-eyed’ かというと、ナルキソスの仕事は見つめること、しかも、自分を見つめることだからである。そこを、《大人気ない》という強い表現で否定しすぎるのがいいのかどうか。最後の《僕が詩を作るのは／自分をみるため 闇をこだまさせるため》がこのままでは繋がってこないではないか。自分を見るために、闇をこだまさせるために詩を作るのは、少年時代に熱中した井戸覗きとまったく同じだ。違う点は、自分をナルキソスを演じたり、水草のなかに手をつっこんだりすることのためらい、羞恥心が、今は、あるのだ。昔、

井戸の闇の中で水音のこだまを楽しんだように、今は言葉のこだまをまるで子どものように楽しんでいる、あるいはそうしたい、というのがこの連の意味であろう。だからこそ井戸が自分のヘリコン、つまり詩の源泉、出発点なのであって、単純に《大人気ない》「子ども」を卒業して立派な成人になりたいなどと言っているわけではない。ワーズワスの主題が展開されているが、自分がナルキソスだと主張できない、近代人の自我意識もあるし、子どもと同じことをしているのだと思いながら主張できないでいるヒーニーのアンビヴァレントな態度がワーズワスとの差をつくっている。

《歌の学校》の6.《発光》(Exposure)はどうしてしまったのだろうか。私にはなぜ exposure が《発光》になるのか分からない。ひょっとすると、写真の「露光」からの連想なのだろうか。これだって、光の中にフィルムを「曝す」ということだろう。殺し合いをしている、不毛な北アイルランドを見捨てて (a wood-kerne/ Escaped from the massacre)、南のアイルランド共和国のウィックローへ移って以来、「逃亡者」の烙印を押されたり、様々な非難に曝されてきたことが、exposure の基本的な意味ではないか。いろいろな危険のなかに、わが身をさらけ出し、曝しものになっている感覚をいっているのだろう。

Digging の《土を掘る》も土を取るべきだが、終わり近くの But I've no spade to follow men like them を《だが僕の手にはこうした人の後をつぐ鋤はない》とやるのは微妙に違うのではないかと思う。men は直ちに人々ではなく、ここでは「親父や親父の親父のような男たち」とやりたい。芋と泥炭というアイルランドの命の元素のようなものを「男たち」が支えてきたという自負と、それに参加できない自分という「男」の不甲斐なさも表現されているからである。ヒーニーの親父への愛情と憧憬の深さはあちらこちらにちりばめられているではないか。そして「男たち」とってしまったのは、ヒーニーが見せた一瞬の隙なのだと解釈もできる。なんでもアレゴリカル、メタフォリカルに置き換ええない方が、翻訳としては意味を厚くできると思う。

翻訳権について

この訳詩集の意図を「あとがき」で《ヒーニー氏の今日までの全作品を翻訳し、日本の読書界に彼の仕事を紹介しようと思った次第である。…中略…この初めての試みを出発点として、今後新しいヒーニー研究が日本でも始まることを心から期待している。…中略…そこで我々は、詩の翻訳は原則として原詩の

言葉を忠実に移し、そのなかに含まれている様々な世界は必要に応じて、可能な限り注釈で触れることにした。もとより浅学非才の我々なので、翻訳のみならず、注釈にも数々の過ちを犯していることであろう。忌憚のないご叱責、ご教示を賜りたいと思っている。》と述べている。この翻訳が出版されるはるか以前に、いろいろな翻訳の試みがあって、出版しようとしたが翻訳権を独占的に押さえられていることを知って断念したという例をいくつか知っている。

《原詩の言葉を忠実に移し》ているかどうか、ヒーニーの世界がきちんと紹介されたかどうかは、勿論のことながら、翻訳者が決めることではない。読者が決めることだ。私は、日本におけるヒーニー研究がますます盛んになることを、翻訳者たち以上に願うものであるが、そのためには、翻訳権を独占しないことがエッセンシャルな条件である。様々な翻訳が出て、衝突しあい、その結果を読者が選択し淘汰していく、というのが文学世界の常識になるべきである。とりわけ、問題の多い翻訳の場合、改善する手だてを奪うことは、原作者にとっても、読者にとっても、不幸というほかはない。かつて、マクルーハンが専門家でもないくせに、一山当てようという、不純な精神の持ち主の、自称評論家に翻訳紹介されて、殆ど、瀕死の状態になってしまったことがあった。イエイツもかつて翻訳権が独占されていたことがあった。私の恩師で、イエイツ研究の第一人者であっても、絶対的な翻訳などあるはずもないのだから、あらゆる研究者に開放されているべきだと、私はひそかに思っていた。翻訳権を独占することで、自己防衛するなど、文学者のすることではあるまい。一方、T.S. エリオットは、吉田健一とか、西脇順三郎などの優れた先達がいたせいだろうか、翻訳権独占という不幸に見舞われなかった。そのために、沢山の翻訳が出版され、エリオット学の繁栄をもたらしている。私たちは商売人でも山師でもない、文学研究者なのだから、翻訳権独占などという姑息な手段を排して、様々な声が飛び交う場を回復したいものだ、と思う。もし翻訳者たちが本当にヒーニー研究の繁栄を願うなら、翻訳権独占などというけちくさい非文学者的様態を速やかに解いてもらいたい。

翻訳することは《発光》することではない。翻訳もまた、批判や、指弾のなかに「身を曝すこと」だ。

(虎岩正純)

書評

現代英米詩研究会誌 マルドゥーン詩選集 1968—1983

国文社 299頁

本書は、1986年に出版されたポール・マルドゥーンの詩選集 *Selected Poems 1968—1983* の翻訳と解題である。羽矢謙一氏ら10名から成る現代英米詩研究会からは、既に1994年、マルドゥーン氏初来日に時を合わせて、詩人の第5詩集 *Meeting the British* の翻訳と会員（当時は13名）の論文集『ポール・マルドゥーンとの出会い——北アイルランド詩の現在』が出版されている。

二年前、この第一の成果を手にしたとき、私は同研究会の意欲的な活動の姿勢に感じ入った。そのあとがきにもあるとおり、そして『イエイツ研究第26号』に掲載された、渡辺久義氏の書評においても確認されているとおり、マルドゥーンの詩は「とても難しい。」まず豊富な引喩が、文学やアイルランドの歴史、時事にとどまらず、ポップ・カルチャーやアングラ的な風俗にまで、実に多彩な出典をもつということ。そしてまた、それらの豊かな構成要素を自在に操る詩人の身軽なテキストが、確定的な解釈を容易に許さないということ。原書自体が出版から数年を経たばかりで、研究もまだそれほど数多く成されているとは言えないこと。マルドゥーン自身の言葉も、たとえばシェイマス・ヒーニーのように散文や講演で自らの作品に触れることがあまりないために、幾つかのインタビュー、朗読時の詩の簡単な紹介に頼るほかないということ。こうした悪条件にもかかわらず、現代英米詩研究会の諸氏は、誠実にテキストに対峙し、時をおかずしてそれを別の言語のテキストへと置き換えるという難業を成し遂げられたのである。

しかし、この同時代性のはらむ難しさにこそ、逆にこの訳業の意図するところが発揮されたのではないかと、私は考えるのである。『ポール・マルドゥーンとの出会い』という表題が物語るように、これは同時代を生きる詩人と、訳者・論者たちの熱のこもった対話であり、私たち読者もまた、そこに生ずるダイナミズムを読むことによって、その対話に加わることを促されているのだ。

『マルドゥーン詩選集 1968—1983』においても、その熱気は前書におとらず強く感じられる。本書は、先の *Meeting the British* に先立つ4冊の詩集、*New Weather*、*Mules*、*Why Brownless Left*、*Quoof* からそれぞれ10篇あま

りの詩がとられたもので（もとの詩集とこの詩選集とでテキストに異同があるものがあるが、その場合は訳注に記してある）、初期のマルドゥーンの詩の世界を通観することができる。作品のひとつひとつにつけられた解題では、それぞれの訳者によって興味深い分析が展開され、それらを読むと、詩作、家族、紛争、麻薬、性などの様々なテーマがうかびあがってくる。その中で目を引くのは、アイルランドの主題である。マルドゥーン詩のいわば出発点ともいうべきこの時期の詩群の中で、この主題の占める大きな割合をみると、あらためて、詩人にとってそれが詩作のいわば原点のひとつになっていることが確認できよう。

しかし一方で、その重要性を知りつつ、敢えて主題をそのように限らぬ読み方を模索した方がよいように思われる詩もある。「瑕」という短い詩の注でヒーニーの講演を援用しつつ、「何かと言えばすべて北アイルランドの政治的宗教的分断の状態に解釈を回収しようとする批評的態度を見直す」と述べられているのは、まさにそのことを戒めているのであろう。だがその判断が、特にマルドゥーンのような重層的なテキストをもつ詩人においては、難しいところである。例えば、「エリザベス」という詩。解題は、幼馴染みの「僕とエリザベス」の間の心理ドラマとしてこの詩を捉えているように見えるが、詩中「ぼくの未来の子供たち」となっているところを、「アイルランドの未来を託した子供たち」と読む。確かにこの詩には、様々な愛称で呼びかえられる「エリザベス」という名といい、「ぼくの未来の子供たちはあなたのお父さんの古い家で／人質になってあなたの手中にある」という一節といい、きわめて寓意的な政治詩と読みうる要素が多く含まれている。（解題では、そのことにはとくに触れられていない。）しかし、この詩の風景は、政治的なコンテクストに置き換えるのが惜しまれるような独自の喚起力をもっている——通り雨やそよ風や落ちてくる星にたとえられる鳥の群れ、内側から掛け金をかけた家、パッチワークのような畑。第二連の「ぼくが考えるひまもないほど／鳥たちはじっとしてはいない」という一節は、イエイツの「クール湖の野性の白鳥」を連想させる（「考える」の原文の動詞は、“take a count”）。「エリザベス」には、同詩のような内省的な雰囲気は漂うのだ。訳者はおそらくそれをとりあげているのであろうし、そうだとすれば、「アイルランドの未来」に敢えてこだわらなくても良いのではないか、と思うのである。

翻訳された詩群を読み進むと、改めてマルドゥーンの詩が実に様々な種類の語りから成っていることを実感させられる。訳文は、歯切れよく生き活きと原

文の雰囲気を与えている。きわめて映像的な喚起力をつよいマルドゥーンのテキストを再現するために書きこまなくてはならない細部は限りなく、りんごの名前から麻薬をめぐる隠語まで、丁寧な調査にも感服させられた。

いくつか見解が違ったところもある。「ハルマゲドン、ハルマゲドン」VIの「兄」は「逝った」のか。「イムラム」の後半、ブレンダン・オリアリー警部補が登場した次の連の描出話法は、「おれ」ではなく警部補の台詞ではないか。「人の欲にはキリがない」で「処刑」されたベアトリスは、髪ではなく首を切られたのか、等々。原書と翻訳を注を読み比べるうち私は、訳者たちの精力的な仕事ぶりに刺激され、様々なことを考えながらテキストを吟味し始めている。いつのまにか本書のもつエネルギーにとりこまれて、現代英米詩研究会の議論に参加しているような錯覚におちいつているのである。

注も豊富で、散文の流れを止めることなく必要な知識を与えてくれる。敢えて更につけ加えるとすれば、例えば「イムラム」に登場する「黒猫」という人物。本文でも解題でも、一貫して説明なく「黒猫」で通してある。“cat”には、黒人の俗語で「伊達男」あるいは「ジャズ・ミュージシャン」という意味があるが、ワニ革の長いコートや毛皮、「家宝の数々」で飾られたつば広の帽子など、黒人独特の'70年代ファッションから前者ととるべきか、「火災報知器」のような声から後者と考えるべきか。いずれにしても、こうした俗語は、そのまま通るほど定着しているとは思えないので、注があった方が親切ではなかったらうか。

また、「アッシュリング」というアイルランドの伝統的な幻想詩について、「人の欲にはキリがない」の解題でゆき届いた解説がされているが、同詩でこれに該当する一節は、マルドゥーン自身の「アッシュリング」という詩の一節と重なるのに、後者の注はそのことに触れていない。同じ「人の欲にはキリがない」では、「キノコ摘み」で使われたポピュラーソングの一節が再び（少し形を変えて）使われているが、このこともお互いの注では触れられていない。訳出にあたっては「個々の訳者の責任を維持」という方針がとられたと、「あとがき」に述べられているが、更にこうした相互参照があると、読者には有り難かったように思う。

前作同様、巻末の年譜と地図は詳細で有用である。とくに年譜は、マルドゥーンの伝記にまつわる記載の間に、詩の中に登場するものを中心にアイルランドの時事が、細かく記載されていて、大変興味深い。マルドゥーンの詩が、いかに同時代的なディテールに支えられているか、ということを感じさせられる。

年譜それ自体のあり方から言えば、これらの記載はやや詳しく思われるかもしれない。(例えば、1996年の分は、恐らく本書出版ギリギリまで、緊迫した紛争の様子が刻々記されている。)しかし、ここで再び私は、本書の同時代的な意義というものに思いを致すのである。もし、ある年数を経て年譜が作成されるとすれば、恐らくいくつかの項目は淘汰され、大きな流れの中での重要性が認められたものだけが残されることになる。だが、本書の年譜の価値は、そうした取捨選択が過剰に成されていないことにある。やがて、こぼれ落ちて行くかも知れないような事柄も含めて、マルドゥーンの生きる現実により近い形で作成されていることが、詩を読むための年譜として貴重なのである。

本書の巻頭には、詩人がとくに日本の読者のために贈ってくれたという二篇の俳句と、その美しい翻訳が対置してある。

Fresh snow on the roof
of a car that passed me out.
The print of one hoof.

That wavering flame
is the burn-off from a mill.
Star of Bethlehem.

ゆきすぎし車上の雪や蹄あと

ベツレヘムの星あかりかな工場の火

このことが、本書の姿勢を象徴的に物語るようにみえる。翻訳が、権威ある原点を直接享受する術を持たない読者に届けるという一方向的な機能（もちろん本書は、そうした読まれ方にも十分堪え得る力量を備えているが）を超えて、同時代を生きる詩人との対話の媒体となるという、新しいあり方を本書は示そうとしているように思う。

(中尾まさみ)

山崎弘行 イエイツとオリエンタリズム

近代文芸社 7,500円

・・・ who can 'scape the whipping ? (Hamlet)

始めに序章と第一章でサイドのオリエンタリズムの手際の手解がある。これによってサイドに詳しくない読者もこの挑戦的な批評家の戦略に導かれる。山崎氏はそれを 1)「西洋の東洋学」 2)「西洋の東洋についての思考様式」 3)「西洋の東洋支配の様式」とし、さらにサイドの言う4つの「教義」(dogma—独断の方が訳語としては適切かもしれない)を引用する。1)合理的で発達した人道的で優れた西洋と、常軌を逸した未発達な劣った東洋。2)「古典」に見る東洋文明の概念の方が現実の東洋の直接的証拠よりいつも望ましい。3)東洋は永遠で均質的で無規定的なので、西洋の科学的で客観的な視点と語彙にたよらざるを得ない。4)東洋は根底において恐怖すべき(黄禍、蒙古遊牧民)ものか、支配すべき(講和、開発、占領)対象。そしてサイドは作者の意図の背後に潜むこれらの西欧中心主義をえぐり出そうとする。

山崎氏はサイドの議論の根拠となったフーコーのテキスト、ディスコース観についても紹介を忘れない。『知の考古学』(サイド英訳)のフーコーを引用しながら、山崎氏は言う、

ディスコースが行うこととされている「事物の指示を越えたこと」とは、無意識的な認識体系としてのエピステーメの隠蔽である。実際、歴史上の様々なディスコースに隠蔽されたエピステーメを暴露し、記述することこそフーコーのすべての著作に共通してみられる顕著な傾向である。(p.30)しかしフーコーが「越えたこと」に見る西欧人のディスコースに隠された「東洋にたいする権力意志」、「東洋についての伝統的知識」、「そのヨーロッパ的な知的環境」にサイドは満足せず、「オリエンタリズムは、作者によって意図された何か」(pp.34-5)であると山崎氏は言う。

これらの議論は個と社会／伝統の問題と結び付くのであって、山崎氏の言うとうり「自分自身の顔さえも拒絶する自覚的な脱中心の哲学者」(p.52)に対する、サイドの「正義感」、「人道主義」、「倫理的選択」(p.50)からした今日的

問題提起と言える。権力行使における主体の役割と責任を問うサイドの主張は「作者の主体の役割を重視する彼のディスコース観と表裏一体であり、その背後には、「西洋人の東洋人にたいする支配の様式としてのオリエンタリズムの歴史を暴露し、記述し、批判し、これを究極的に解体させること」(p.54)を目標としている。

このコンテキストのなかにイエイツを置いてみるのが山崎氏の計画である。結論的に言えばイエイツの東洋への関心から、彼の創作のメカニズムの発明にこれらの偏見と寓意が貢献したのは確かであるが、彼の中にも抜き難い西欧中心主義、西欧の知的伝統のみを評価する規範が存在したことを取り出すのである。

この場合に困難なのはイエイツの個人的な錯覚や誤謬の指摘・訂正の問題とオリエンタリズムと言う社会文化現象そのものの錯誤やその結果としての破壊性の糾弾の区別である。例えばイエイツの「オリエンタリズム」の根拠とされるヘーゲルの歴史観にあるアジア観が引用されている。

彼ら(中国人)の詐欺行為は実に抜け目なく、巧妙になされるので、ヨーロッパ人は彼らと取引する際には、念入りに用心せねばならない。彼らの道徳的自己放棄の意識は仏教がとてども広く普及していると言う事実にも示されている。この宗教は、〈純粋な無〉を最高で絶対の存在、すなわち神と考える、そして、個人性や個人存在にたいする軽蔑を最高の極地の地位に祭りあげている。(p.65)

そのヘーゲルの独断と偏見をどう読むかはひとえにイエイツの責任にかかっているとは言え、もっと常識的なレベルで西欧の進んだ科学とその生産性の高さに対する東洋の遅滞と後進性の自覚、あるいは個人的自由と平等への信仰などは東洋自身も習得すべき視点であり原理である。もしこれらをも否定し去るとしたら東洋の解放自体が危機にさらされる。問題は歴史的限界と個人的責任の対立がどう解決されるのかと言うことであろう。そしてそのことで言えばサイドの不満の対象はオリエンタリズムを引き起こした18、19世紀のテキストの作者よりも、今日その誤解、謬見、悪意などが明らかになっているにもかかわらず、意識的、無意識的にその事実に目をつむり、「オリエンタリズム」を拡大再生産している新たなテキスト、批評家、読者に向けられているように思われる。そして時代の謬見からは何人も免れることが出来ないのは歴史のよく教えるところである。

山崎氏のイエイツは、「葛藤の詩人」としてせめぎ合う二つの原理の一方に

「東洋の英知」を想定しそれが西欧の秩序志向に比べて否定の対象としたにしても、他方では西欧型の知性万能の行き過ぎにも気づいていた。そのアンビヴァレントな理由の一つに山崎氏はイエイツのキリスト教は「人間の主体的な精神や意志」を否定しようとするアジア的原理(p.190)として考えられていることを述べている。「東洋の英知」とは通常の語彙ではプラスイメージで人生を間違いなく生きる指針の意味で使われる。しかし本書、特にイエイツとの関連では己の生を完成させる戦いを放棄した悟り、自然の存在に自己を埋没させる自己と自然の同化を言い、キリスト教は西欧のプラトンやスコラ哲学による伝統よりは先の主体性放棄の教えとしてアジアの原理とされている、これがアンビヴァレントな性質を強めている。もっとも山崎氏はその点ではアンビヴァレントではなく、むしろ積極的にイエイツの考えを一方に決めている。自然で空漠として官能的で女性的な受容性に満ちたアジア、それに対して知的で孤独で精神的で攻撃的の西欧、それらのいずれの価値にイエイツが加担したかは言うまでもない。しかしそれだけならどちらの方がより文明的で人間的かは一概に決められないのである。勿論先に少し出した封建性や後進性の問題がからむときは別であるが、今対比された価値は単純に封建的とか後進的とは言えないものであろう。

本書にはところどころに山崎氏の前著書の『イエイツー決定不可能性の詩人』の痕跡が残っているが、総じて言えば今回はどこまで決定性をたどれるかの努力に思える。その中で殆ど唯一第八章の「イエイツの女性観の二重性について」はそのアンビヴァレントな態度のままに踏みとどまろうとしている気がする。オートナーパラダイムを引用しつつ、山崎氏は一度は男性原理を身につけたイエイツを描き出す。つまり文化という精神の産物の歴史は男性によるもので、それに対する自然の象徴の女性は、克服と支配の対象にあると言う差別の図式である。その要素はイエイツに認めるものの山崎氏は同じ詩人に「男性のなかの女性原理を愛したり、男性のなかの男性原理を批判する視点」(p.323)も見取する。さらにまた繰り返論じられる東洋と西洋の婚姻についても、その原理が固定的ではなく、「西洋が男性であるのは、あくまでも西洋が支配的な歴史段階に限られるので、東洋が支配的な歴史段階においては、今度は逆に、東洋が男性になると想定されている。」(p.303)これを見ても明らかなように東洋と西洋、女性と男性と言うのは現実の対応物を指示すると同時に単なる記号的性格も混在している。山崎氏はその辺りについても十分目配りをされていると言える。

とは言えすべてが賛成出来る訳ではない。例えば今の女性／男性原理について、「我が娘のための祈り」のなかで「知的憎悪はなにより悪い」と言う。それを敷衍したイエイツの日記を山崎氏は引用する。「女性は…あたかも恐るべき石の人形のように、意見にすべてを捧げてしまう。男性は意見を気軽に取り扱い、意見にたいしてたやすく不誠実になれる、…意見は彼女たちの本性と余りにも一体化してどうやら彼女たちの肉体の一部は石と化し、人間の生から出てしまう。」(p.312,訳訂正)にもかかわらず、本筆者には「知的憎悪 はなにより悪い」と言うのは女性だけではなく人間一般についてのように読めて仕方がない。Choiceと言う詩の中で次のようなものがある。The intellect of man is forced to choose / Perfection of the life, or of the work.この二つの道、作品の完成か、魂の救済かを選択は、主として男のもので、女性はそんな苦労とは無縁で優しくあってほしいという男の願いが潜んでいるという読みもあろう。しかしあえて言えば、今のmanを男とわざわざ読まない限り、この二つの道の選択は両性にかかわっていると思う。一度イエイツの man について洗い直す事をそそられるが、このようにイエイツにはどちらか一方の性に言及している場合も人間一般を語っているところがあるようだ。

またヘーゲルの歴史観の「止揚」を「否定」と読み替えたイエイツ(P.80)という記述が有るがそこでイエイツの歴史観の説明にヘーゲルが花の一代が実によって終わると述べた事の反論として春は再び巡ってくると言うのを山崎氏は引用する。弁証法的歴史観を否定して循環的歴史観を主張するイエイツを山崎氏は紹介解説するが、その循環的歴史観の機械論的性格について、歴史的に生起した事件が歴史的に消滅する事実からの批判はない。それは最初に述べた、イエイツ自身の誤謬や錯誤の訂正よりは、まずイエイツ の主張について正しく聞き取るという姿勢のなせる技かもしれない。

以上のような関連した事実を記述的になるだけ挙げるとというのが山崎氏の一貫した手法であり、それは大量の引用に必要事項を自ずから語らせるのに必要な方法かもしれない。しかしすべての引用に訳をつけるのは必ずしも必要ではなく、時には繁雑さを感じさせることもある。もっともイエイツの散文は必ずしも読みやすいものではなく、このようにテキストを明示したのは山崎氏のフェアな精神の現れかもしれない。その労に報いるに幾つか別の読みを指摘しておこう。

1) p.96の引用末尾・・・(肉体)はアジア的である。

これは結婚による子供の述部 eastern in body・・・and・・・Asiatic

ではないか。

- 2) p.250・・・ヨーロッパ芸術に見られる人生からの距離感は、ほとんどの場合、題材をめぐる困難に由来するものではないからだ。

・・・題材に由来するものばかりに近い？。

- 3) p.294 I cannot hide the truth / That wandering in a desert,
featureless / As air under a wing, can give birds' wit.

これを論じて山崎氏は「砂漠に生まれた神秘思想の記録者として彼ら(遊牧民)が信用できないというのである。なぜなら、顔のない砂漠を放浪する彼らの知能程度は、顔のない空を飛ぶ「鳥の知能」程度に過ぎないからである」と言う。しかしこれは事実ではなく「顔のない砂漠を飛ぶ鳥にも正しい方向の知識が与えられると言う真実」を明かさねばならないと、その前の羊皮紙文書が伝える真理のあることと同じことを繰り返している。

ともあれこれら瑣末な意見の相違はともかく、本書で示された「再臨」、「彫像」、「レダと白鳥」、「学童たちの間で」などを潜在的オリエンタリズム抽出という一つの原理に従って読み進める山崎氏の粘着性と熱意は驚異的としか言いようが無い。

(風呂本武敏)

日本イエイツ協会第31回大会 プログラム

11月11日(土)

9:30 - 10:30 受付

10:30 - 11:00

挨拶

日本イエイツ協会会長 羽矢謙一氏

山陰日本アイルランド協会会長 中村芳二郎氏

駐日アイルランド大使 Declan O'Donovan氏

司会 松村賢一氏

11:00 - 11:50

〈講演〉

Lafcadio Hearn and Irish Tradition

Paul Murray氏

司会 錢本健二氏

12:00 - 13:00

昼食

総会

司会 大野光子氏

13:00 - 14:20

〈研究発表〉

W. B. Yeats とカーニヴァル

藤田佳也氏

イエイツにおける「仮相」と「実相」

— なぜ "seem" なのか —

長谷川弘基氏

司会 佐野哲郎氏

14:30 - 17:30

〈シンポジウム〉

Can Yeats Survive the Postmodern?

構成と司会 清水重夫氏

荒木映子氏

小堀隆司氏

棚木伸明氏

18:00 - 20:00

懇親会

司会 鈴木史朗氏

会場 第二食堂(島根大学構内)

11月12日（日）

10:30 - 12:00

〈研究発表〉

「レダと白鳥」をめぐる

— W. B. Yeats と Angela Carter の視線 —

横関美津紀 氏

鳩か白鳥か

— イェイツにおける "tragic joy" —

中村久美 氏

イェイツの詩とギリシア神話

真砂久晃 氏

司会 松田誠思 氏

12:00 - 13:00

昼食

13:00 - 16:00

〈シンポジウム〉

"Vacillation" を読む

構成と司会 渡辺久義 氏

笹尾純治 氏

清水博之 氏

辻 昭三 氏

16:00

閉会

Image and Symbol in the Poetry of Yeats:

The Use of "Seem"

Hiroki Hasegawa

W.B. Yeats' use of natural imagery has created a long-standing dilemma in the reading and interpretation of his poetry. When, for example, a "swan" is mentioned, scholars argue whether the swan should be considered as "a natural image" of an actual water bird or rather as "a symbol" with allegorical or transcendental meaning. To borrow from T. Parkinson, the interpretation of the poetry of Yeats vacillates "between symbol and image".

The poet's own intention in using such imagery can, however, be understood in a more productive manner that avoids this interpretive predicament. I shall elucidate this through a close analysis of the conspicuous use of the word "seem" in several poems, especially in "The Tower", "Coole Park and Ballylee, 1931" and "Lapis Lazuli". In "Lapis Lazuli" (Every accidental crack or dent, / Seems a water-course or an avalanche,) and "The Tower" (...the wreck of body, / Slow decay of blood, [...] / Seem but the clouds of the sky), the use of "seem" indicates the indiscernibility of reality from imagination while simultaneously maintaining the difference between the two. The second example from "Coole Park and Ballylee, 1931" (Another emblem there! That stormy white / But seems a concentration of the sky;) demonstrates that characteristic function of "seem", which indicates the indiscernibility of two different entities without merging one into the other. As long as "seem" rather than "be" is used, the swan can both remain an actual, natural bird and be "an emblem".

Thus considered, the preference of "seem" over "be" as a copula shows an attempt in one line to blur yet not abandon the distinction of such antimonies as image and symbol, reality and imagination. Yeatsian

imagery should then be regarded as inclusive representation, being at once earthly and transcendental, while preserving a fissure between the antitheses.

DOVE OR SWAN

— 'Tragic Joy' in Yeats's Apocalyptic Poems —

Hisami Nakamura

Yeats's apocalyptic poems can be said to fall into two categories : that of dove's or *primary* revelation, to use Yeats's terminology, and swan's or *antithetical* revelation. The former revelation which I name 'dove's apocalypse' refers to an orthodox Christian notion of the apocalypse, while the latter, 'swan's apocalypse', is more pagan in a Greek way — that the worlds perish alternately and therefore there can be no ultimate end to the world (or worlds).

The theme of 'tragic joy' often reverberates through Yeats's 'swan poems', typically in his last poems, while his 'dove poems' do not reflect such thought, due to their orthodoxy. But just what was a tragic joy? How could an old man faced with the danger of the extinction of this world 'but laugh in tragic joy'?

Should he not endeavour by all means to preserve the beauty this world has produced, which is indeed the only thing worth saving? And yet the old man does laugh in joy, which is much more than a cynical mockery or a laughter of despair.

Tragic joy as Yeats saw it was nothing like the calm resignation of the seeming Zen Buddhists of 'Lapis Lazuli' ; rather, it was a 'heroic cry' of the west, of one who cannot be a complete atheist. It was an ultimate reconciliation with fate, attained through desperate resistance beyond which no human will could penetrate, and the reward of which was simply the heretofore hidden knowledge of evil.

Is tragic joy an ideal state of mind? At least Yeats sought it, found it, and then lost it, just like everybody else. What we can say is that tragic joy is a beauty in itself, a revelation, viewed for a moment and then lost forever.

THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

CONSTITUTION

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

YEATS STUDIES

THE BULLETIN OF THE YEATS SOCIETY OF JAPAN

No. 27 • 1996

Papers :

Image and Symbol in the Poetry of Yeats:

The Use of "Seem" Hiroki Hasegawa 1

Dove or Swan: 'Tragic Joy' in Yeats's Apocalyptic Poems Hisami Nakamura 11

Symposium : 1

《Can Yeats Survive the Postmodern?》 Chair : Shigeo Shimizu 21

Postmodern Yeats or Postmodernizing Yeats Akiko Araki 23

Yeats and Antinomy Ryuji Kobori 28

Can Yeats Survive Postmodernism? Nobuaki Tochigi 35

Symposium : 2

《Reading 'Vacillation'》 Chair: Hisayoshi Watanabe

"Shall Our Blood Fail?":

Poets of Vacillation: Yeats and Wallace Stevens ... Hisayoshi Watanabe 41

'Day' or 'Night' Junji Sasao 45

Monism of 'Vacillation' Hiroshi Shimizu 48

Creation of Beauty and Salvation of Soul Shozo Ttuji 53

Book Reviews 58

Programme of the 31st Annual Conference 93

Treasurer's Report 95

Synopses of the Papers 99

Editor's Note 99