

「ぼくは郵便局にいた」

—— W. B. イェイツの戯曲に見る復活祭蜂起の表象 ——

岩 田 美 喜

近現代アイルランドについて少しでも真剣に考えようとすれば、1916年4月24日に勃発した「復活祭蜂起」(the Easter Rising)を無視するわけにはいかない。淵源を辿ればイングランド王ヘンリー2世のアイルランド侵攻(1169年)以来、制度的にはアイルランド連合法の施行(1801年)からイギリスの植民地であったアイルランドは、種々の抵抗の末1912年にアイルランド自治法案を成立させ、1914年の施行を待つばかりとなった。¹ だが、第一次世界大戦の勃発で施行が延期されると、もはや非暴力的な独立は不可能と感じたアイルランド共和国兄弟団(IRB)らが、1916年に武装蜂起を決行したのだ。

蜂起は1週間で鎮圧され、Patrick Henry Pearse(1879-1916)やJames Connolly(1868-1916)を含む首謀者達は、正式な裁判にかけられることもなく、事件後わずか2週間ほどで処刑されてしまった。ところが皮肉なことに、鎮圧を決定的にするための速やかな処刑が、これまでは過激な独立運動に対し比較的冷淡であったダブリン市民にも拭いがたい反英感情を植え付け、復活祭蜂起はアイルランド輿論が独立へ大きく傾く転機となった。1922年、アイルランドは自治領の地位を勝ち取るが、この「アイルランド自由国」の行政評議会議長(首相)に就いたのは、初代(W. T. Cosgrave, 1880-1965)も二代(Éamon de Valera, 1882-1975)も、共に復活祭蜂起に参加した生き残りである(なお、デ・ヴァ

レラは、1937年にアイルランドが共和国として独立した際にも、初代首相に選ばれた)。

復活祭蜂起がアイルランド人に与えた衝撃は、国政のみならず文学その他の人文学的領域にも及んでいる。同時代の W. B. Yeats (1865-1939) による詩“Easter 1916” (1919) で謳われたのはあまりにも有名だが、それだけではない。Seán O’Casey の戯曲 *The Plough and the Stars* (1926) で演じられたほか、小説であれば Liam O’Flaherty, *Insurrection* (1950) や Irish Murdoch, *The Red and the Green* (1965) といった作品があり、Neil Jordan, *Michael Collins* (1996) といった映画があり、Gerry Hunt, *Blood upon the Rose* (2009) のように復活祭蜂起を扱ったグラフィック・ノヴェルもあり、復活祭蜂起は20世紀以降のアイルランド芸術が繰り返し参照するテーマである。復活祭蜂起100周年に当たる2016年には、蜂起の舞台となったダブリン中央郵便局 (GPO) に「GPO ウィットネス・ヒストリー」という記念博物館が開設され、またダブリン市当局によって市街の至るところに「ダブリンは1916年を忘れない——2016年」(Dublin Remembers 1916 | 2016) というバナーが張り巡らされた。アイルランドはまだ、復活祭蜂起を終わったことにはしたくないのだ。

これに関連して興味深いことに、上記の記念博物館の展示では、復活祭蜂起のイメージを決定づけたと言っても良いほど人口に膾炙したイエイツの「復活祭 1916年」に関する記述がほとんど存在しない(それどころか、イエイツ自身に関する展示も皆無に近い)。代わって前景化されるのは、実際に蜂起に参加した多様な当事者——特に、これまで歴史に名を刻むことのなかった一般の義勇兵や女性たち——の声である。復活祭蜂起という多様な側面を含む事件が、実際には蜂起に関わっていなかった著名な詩人によって一義的に意味付けられることへの異議申し立てとも言える最近のこうした批評的傾向は、だがまさしくそのような態度のうちに、イエイツを一面化してしまう危険を孕んではいないだろうか。本稿では、イエイツが詩と並んで生涯関わり続けた演劇に焦点を当て、彼が「復活祭 1916年」一編で復活祭蜂起の意味するところを固定化してしまった訳ではないということを論じたい。直接的間接的にこの事件を扱った彼の戯曲を見ることで、復活祭蜂起の神秘化や意味の固定化にイエイツ自身は特に積極的に関与していなかったどころか、演劇活動を通じてむしろそれに抗っていたことが明らかになるだろう。

1. 復活祭蜂起を巡る言説の変遷

Peter Brook はかつて、その代表的な演劇評論 *The Empty Space* (1968) のなかで、「劇場とは、芸術 (art) と人生 (life) が分離していない、きわめて特殊な空間」(98) であると指摘した。イエイツの演劇活動は、英国商業演劇の一方的な受け皿であることを脱し、アイルランドの国民演劇を創生するという文化的ナショナリズムの側面が強かったが、それでもやはり芝居を上演するためには、必要最低限の資金および劇場という空間、スタッフや役者といった人員、さらには十分な数の観客が存在することが必要になってくる。演劇というジャンルが持つ構造的な特性が、社会の即物的な側面と完全に断絶することを演劇関係者に許してはくれないのだ。

近年、これを逆の視点から捉え、イエイツ個人よりも、彼が拠点とした「アビー座」という劇場が復活祭蜂起で果たしていた役割が、歴史家たちの間で注目されている。例えば、Richard S. Grayson と Fearghal McGarry が編んだ復活祭蜂起 100 周年記念論集 *Remembering 1916* (2016) では、編者の一人マクギャリーが、復活祭蜂起に参加したアビー座関係者の埋もれた声を掘り起こすことに一章を割いている。だが、こうした演劇人たちの影の働きに光を当てる際に彼が用いるレトリックは、イエイツを仮想敵とすることで成立するものだ。やや長い引用だが、彼の論調をはっきりさせるため、以下にマクギャリーの拙訳を挙げる。

イエイツは 1923 年のノーベル賞受賞の際、政治的な革命は彼とアビー座の創設者たちがごく中心的な役割を果たした文芸復興運動の産物だと主張した。彼はこの考えを推し続けたが、特に有名なのは後に学童たちが暗唱させられることになった「私のあの芝居が駆り立てたのか／幾許かの男たちをイングランドの銃弾へと」(Did that play of mine send out / Certain men the English shot?) という詩行だろう。ジャーナリストの J. P. リトルは復活祭蜂起後まもなく路上でイエイツに会ったが、その時のことを回想して「冗談で彼に言ったよ。ぼくは大英帝国当局に、君は『キャスリーン・ニ・フーリハン』の作者として、蜂起の責任者だと言ってやるって」と語っている……。

当然だが、歴史的な現実はそのような神話より複雑だ。1966 年の [50 周年] 記念式典で追悼された人々の殆どは、実際のところ、政治的関心のゆ

え蜂起以前にアビー座を離れていたのだし、イエイツの影響で政治的な活動を始めた者は1人しかいなかった。アビー座の「エリート主義者にして改良主義者の支配階層出身」である創設者たちとは対照的に、役者やスタッフは主としてカトリックの労働者階級出身だった。多くは、フェミニズムや社会主義のような中心的運動に積極的に関わっていた。だが、1966年までには、こうした概念は民衆の記憶からあらかた消えかけてしまった……。イエイツが何の役割も果たさなかった復活祭蜂起という事件とイエイツを同一視する一般的な傾向は、「恐ろしい美」(A terrible beauty)として復活祭蜂起に言及することがどこでも行われていた点に反映されていた。(87-88)

上の引用中にある「私のあの芝居」とは、老女キャスリーン（アイルランドを擬人化した女性）に魅せられ、花嫁を捨てて反乱に身を投じる若者を描いたイエイツ初期の代表作 *Cathleen ni Houlihan* (1902) を指す。彼は晩年の詩“Man and the Echo” (1938) でこの戯曲を振り返り、プロパガンダになっていなかったかと自己反省をしているわけだが、マクギャリーはこのような態度こそが、本来は無関係であるイエイツの声が復活祭蜂起と同一視され、神話化される原因になったのだと、批判的にイエイツを取り上げているのだ。²

「復活祭 1916年」の有名なりフレイン——“A terrible beauty is born”——に代表される詩人の屹立した独唱のために、本当の関係者の多様な声が聞こえなくなってしまったと考えるマクギャリーは、こうした声なき声を発掘するため、アイルランド共和国による「軍人年金申請アーカイブ」を丹念に当たり、関係者たちが自分を軍人年金の有資格者であると証明するため提出した書類や面接記録などから、彼ら自身が復活祭蜂起をどう捉えていたのかを探った。そこで明らかになるのは、蜂起参加者たちには、蜂起までの経緯を非常に重要視し、蜂起以後のことは殆ど関心を示さないという興味深い共通点があることだ。蜂起後の時期にも大きな役割を果たした人物であっても、基本的にそれは変わらない。「彼らの物語は、復活祭蜂起で絶頂を迎えたか……文字通り終わってしまったという感覚があるのだ。……新しいアイルランドを示すものというよりは、1916年は、むしろ一つの時代の終わりのように見える」(95)と、マクギャリーは指摘する。

個々の蜂起参加者にとって復活祭蜂起が〈始まり〉ではなく〈終わり〉であり、それ以後のアイルランド独立の動きは「ポストスクリプト」(95)に過ぎなかつ

たという指摘は、蜂起に加わらなかった者のみならず、蜂起の中心人物たちともまた異なる、彼ら独特の歴史感覚を示した興味深い視点であり、マクギャリーのアプローチの意義を明らかにしている。だが同時に彼の主張は、翻ってイエイツのような〈遅れて来た部外者〉が発言し続けなければならない理由をも示していることにはならないだろうか。埋もれた声を発掘する近年の試みは、イエイツの声を等閑視する理由にはならず、むしろ両者がともに検討されることで、復活祭蜂起が同時代に与えた影響の全貌が立体的に浮かび上がってくるのだ。

2. 〈演劇人〉としてのイエイツの、復活祭蜂起への反応

では〈演劇人〉としてのイエイツは、復活祭蜂起にどのように関わったのだろうか。復活祭蜂起が起こった時ロンドンにいたイエイツは、4月30日付で妹のエリザベスに手紙をしたため、アビー座が焼け落ちたり、ひどく損壊しなかったかと尋ね、もしそうであれば即刻ダブリンに戻る意志を見せた。中央郵便局がアビー座から徒歩5分程度しか離れていなかったことを考えれば奇跡的なことに、劇場の損壊はステージドアの脇にあるランプが1つ壊れたこと、ピット席の窓ガラスがいくつか割れたことだけであった。

だが、Lauren Arrington の言葉を借りれば、「物理的な損害はわずかだったが、経済的な影響は壊滅的だった。上演を行うことは問題外だった」(16)。郵便や路面電車を含むダブリン市のあらゆる公共サービスが、蜂起によって停止してしまったからである。先の見えない興行停止は、イエイツらが立ち上げたアイルランド国民演劇協会に、回復が困難なほどの打撃を与えたのだ。イエイツが妹に手紙を書いた4月30日というのは、4月23日から始まった復活祭蜂起が収束した当日であり、ロンドンにいた彼にとってはまだダブリンは戦闘中だとしか思えなかったはずだ。そんな中で彼が、帰愛の決定要因をアビー座の状態に託したことは、彼にとって劇場を運営し続けることがどれほど大事だったかを示して余りある。事件収束からおよそ3ヶ月が経過した1916年8月1日に、イエイツが演出家 Edward Gordon Craig (1872-1966) に宛てて書いた書簡からも、彼が復活祭蜂起を劇場経営難との関わりの中で捉えていたことが滲み出ている。

The war has hit our Irish theatre & there have been other troubles & we are about to reconstruct it with many changes.... The buildings across the

street were burned but the theatre itself is unharmed. We however lost heavily through being unable to play for some time. Under martial law everybody had to stay at home after 6.30 for some weeks. We lost one actor killed & two imprisoned, but none of our well known players were drawn into the wild business, which business however has swept off many of the best of our young men—a sort of vertigo of self-sacrifice. (CL #3013)³

復活祭蜂起に関してもっとも引用されるイエイツの書簡は、パトロンにして劇団共同経営者であった Lady Gregory (1852-1932) に宛てた 1916 年 5 月 11 日付の、“I am trying to write a poem on the men executed—‘terrible beauty has been born again’” (*Letters*, 2: 613) というものだろう。これが、「恐ろしい美」という語句が登場した最初のものだからだ。だが上掲のような、書簡選集からは漏れてしまう一見単なる愚痴めいた手紙からは、神話生成力に溢れたイエイツの詩的言語が、意外に即物的な問題と絡み合っていた可能性が見て取れるのではないだろうか。引用の末尾に見られる「この事件はこの国の若者の中でも最良の部類を一掃してしまったのだ——自己犠牲という一種の目眩だ」という、「復活祭 1916 年」の主題にも通じる、復活祭蜂起参加者を英雄視することへの疑念は、引用の文脈では「看板役者が巻き込まれることはなかったにせよ、蜂起のおかげで我々の演劇活動に必要な人材を失った」という含意が加わってしまいかねないからだ。

イエイツが詩人としてのみならず、演劇人としての即物的な観点からも復活祭蜂起に両義的な思いを抱いていたことは、1916 年のアビー座における、新作の演目リストからも窺うことができる（以下の日付は初演日を指す）。

1 月 4 日	Bernard Duffy, <i>Fraternity</i>
2 月 8 日	Bernard Duffy, <i>The Coiner</i>
3 月 28 日	John Guinan, <i>The Plough Lifters</i>
9 月 25 日	G. B. Shaw, <i>John Bull's Other Island</i>
10 月 9 日	G. B. Shaw, <i>Widower's Houses</i>
10 月 16 日	G. B. Shaw, <i>Arms and the Man</i>
10 月 25 日	William Boyle, <i>Nic</i>
11 月 15 日	D. C. Maher, <i>Partition</i>
12 月 11 日	Bernard Duffy, <i>The Counter Charm</i>

12月13日

Lennox Robinson, *The Whiteheaded Boy*

(Hunt 252)

1904年12月27日にアイルランド国民演劇協会の拠点としてこけら落としを行ったアビー座は、1910年代前半にやっと経済基盤が安定し始めたところであったが、復活祭蜂起で瞬く間に危機的な状況に陥った。アビー座自体は、驚くべき執念と実行力でもって、蜂起収束のわずか10日後（5月10日）には、ダブリンに存在した劇場のなかでもっとも早く劇場の再開を果たしていた。にも関わらず、このリストから一目瞭然のように、新作は4月から9月までの半年ほど一切舞台にかからなかった。「新しい国民文学の創生」という旗印のもと、再演を織り交ぜながらも月一回程度という高い頻度でアイルランド劇作家の新作を発表するのが当時のアビー座の運営方針であったのだが、復活祭蜂起がその流れを途絶えさせてしまったのだ。9月によやく新作を取り上げた際も、実際はすでに功成り名を遂げたGeorge Bernard Shaw (1856-1950)の芝居に頼って体制を整えようとしたのであって、たとえアビー座にかかるのが初めてではあっても本当の意味での新作ではなかった。この間、経営難の責任をとってマネージャーも数ヶ月単位で次々と交代したが、こうした混乱状況は1918年の演劇シーズンまで続いた。

この混乱期の上演傾向として顕著なのは、レイディ・グレゴリーの懸念もあって、政治的に議論を呼びそうな芝居の上演を避ける向きがあったことだ。そのこともあってか、論争的な傾向を多分に持つイエイツが再びアビー座に自身の芝居をかけるには、1919年12月9日初演の *The Player Queen* を待たねばならず、復活祭蜂起から実に3年以上が経過していた。その間のイエイツの演劇については、公衆劇場に背を向けてエリート主義的な演劇に向かったと理解されることも多い。1916年4月には、ロンドンのキャヴェンディッシュ・スクエアにあったキューナード夫人宅の客間で、夢幻能に影響を受けた *At the Hawk's Well* をアマチュア・シアトリカルとして上演し、1919年には『鷹の井戸』を含む、少数の高踏芸術愛好家たちに向けた舞踊劇集 *Four Plays for Dancers* を上梓したことなどを考えれば、こうした論調にもある程度の妥当性はある。ただしイエイツは、*The Words upon the Window-Pane* (1931) や *The King of the Great Clock Tower* (1934)、そして *Purgatory* (1938) など、最晩年に至るまでアビー座で自分の芝居を上演することにこだわり続けてもいた。『踊り手のための四つの劇』の時代のイエイツは、復活祭蜂起の余波を受けたアビー座はまだ、自分の芝居をかける準備が整っていないと考えていただけかも知れないのだ。

3. *The Dreaming of the Bones* (pub. 1919 & per. 1931) に見る蜂起の記憶

そのような状況下、政治的に不穏な事態を招きかねないと考えられたため発表から上演が叶うまで10年以上もかかってしまった作品が、*The Dreaming of the Bones*である(1931年12月6日にアビー座にて初演)。1919年1月に*The Little Review*に掲載され、その後『踊り手のための四つの劇』に再録された『骨の夢』は、Richard Taylorによれば、「情緒においても手法においても、他のどの舞踊劇よりもずっと忠実に、夢幻能の慣例に従っている」(153)のだが、また同時にイエイツ劇の中ではもっとも直截に復活祭蜂起を扱ったものでもあった。

この戯曲の筋は夢幻能の形式に則っており、旅人であるワキが超自然的存在のシテから物語を聞くかたちで進んでいく。若い兵士が、アイルランド西部のクレア州まで逃げ延びて来たところ、そこで不思議な男女に出逢う。兵士について具体的なことは語られないが、ダブリンで戦ったのかという女の問いに答えて彼が、“I was in the Post Office, and if taken / I shall be put against a wall and shot” (VPI 764) と答えることから、観客には彼が復活祭蜂起の参加者であることが自明となる。愛国者である彼に女が語って聞かせるのは、12世紀末のレンスター王ディアムードと、彼に攫われたブレフネ王オルークの妃ダヴォーギラの物語だ。不義の恋に端を発する両国の戦いが、イングランド王ヘンリー二世の軍隊をアイルランド国内に引き入れるきっかけを作ってしまったため、ディアムードとダヴォーギラはアイルランドの植民地化を招いた責任者として死後も呪われ、口づけすら出来ないまま今も荒野をさまよっていると言う。イエイツは『骨の夢』に付した自注で、自らが理解するところの能の夢幻性を以下のように説明している。

The conception of the play is derived from the world-wide belief that the dead dream back, for a certain time, through the more personal thoughts and deeds of life. The wicked, according to Cornelius Agrippa, dream themselves to be consumed by flames and persecuted by demons; and there is precisely the same thought in a Japanese ‘Noh’ play, where a spirit, advised by a Buddhist priest she has met upon the road, seeks to escape from the flames by ceasing to believe in the dream. The lovers in my play have lost themselves in

a different but still self-created winding of the labyrinth of conscience.

(VPI 777)

イエイツはここで初めて、彼の後半生に非常に重要になる「死者が見る夢の回帰」という思想を明確に語っているが、そのインスピレーションの源泉は、アグリッパ（Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, 1486-1535）と日本の能にあったのであり、実際、『骨の夢』という芝居は世阿弥による能『錦木』に多くを負っている。⁴ 『錦木』は、現在の秋田県にあたる陸奥国狭布を舞台にした四番組（雑能）で、諸国一見の僧が、ふらりと現れた男女から、綺麗な飾りを施した木片（錦木）にまつわる悲恋の物語を聞く。ある男が、愛する女の家の門に求婚のしるしである錦木を三年間立て続けたが、報われず死んでしまったというのだ。その後、男の墓（錦塚）に案内された僧が仏事を始めると、男が亡霊となって戻ってくる。

亡霊が僧に語りかけるこの場面、イエイツが材源とした、Ernest Fenollosa (1853-1908) と Ezra Pound (1885-1972) による英訳では、“To dream under dream we return. / Three years.... And the meeting comes now! / This night has happened over and over, / And only now comes the tryst” (Fenollosa & Pound 141) となっており、死後も回帰する夢に3年間縛られ続けていると訴えるシテの台詞は、まさにイエイツの理解する能そのものである。だが『錦木』では、僧の仏事のおかげでこの度こそは女が求婚を受け入れ、男は“Happy at last and well-starred, / Now comes the eve of betrothal” (148) と歌いながら、永劫回帰から脱したことを言祝ぐ喜びの舞を踊る。能『錦木』における舞は、大団円のカタルシスを示すものなのだ。

これに対し、『骨の夢』にはそういったカタルシスは存在しない。能でいうワキに相当する兵士には、霊的な変容の触媒になりうる素質が決定的に欠けているからだ。

Young Man. You speak of Diarmuid and Dervorgilla.

Who brought the Norman in?

Young Girl. Yes, yes, I spoke

Of that most miserable, most accursed pair

Who sold their country into a slavery; and yet

They were not fully miserable and accursed

If somebody of their race at last would say,
 “I have forgiven them.”

Young Man. O, never, never
 Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven.

Young Girl. If some one of their race forgave at last
 Lip would be pressed on lip.

Young Man. O, never, never
 Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven. (VPI 772-73)

『骨の夢』においては、そもそも亡霊たちの呪縛が解かれることは想定されていない。このやり取りの中で女が語るのは、同胞たるアイルランド人が二人を赦せば「これほどまでに惨めで呪われた状態ではないだろう」ということのみであって、それは具体的には「唇が唇に重なる」——すなわち、口づけを交わせるようになることを意味する。だが、劇中の若者はただひたすら「おお、決して決して／ディアムードとデヴォーギラを赦してなるものか」と繰り返し、永遠に地上に縛り付けられた亡霊たちが接吻することすら認めようとはしない。そのため、芝居の大詰めで披露されるディアムードとダヴォーギラの踊りも、必然的に喜びではなく絶望的な懇願を示すものとなる。亡霊としての正体を現し、先に三人称で紹介した話を一人称で語り直しながら、二人は踊る。

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

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

Young Girl. Seven hundred years. (VPI 774)

この芝居には、半行対話 (hemistichomythia) と呼ばれる、弱強5歩格 (ここでは6歩格) の詩行を二人 (以上) で割り台詞にする修辞技法が際立って多く、彼らが丁々発止のやり取りをしていることを反映している。ここでも女は、若者の台詞に続けて「700年もの間」という語句を繰り返すことで、彼の心の琴線に何とか触れようとしているのだが、若者は最後の瞬間に結局“O, never, never / Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven” (VPI 775) と叫んで、亡霊たちを追い散らしてしまう。『錦木』における僧とは対照的に、若者は最後まで頑なに彼らの願いを退けるのだ。何一つ霊的な変容が起きないまま新しい朝

が明け、芝居はそのまま幕を閉じる。しかも若者は、亡霊たちが消えたのを確かめると “I had almost yielded and forgiven it all— / Terrible the temptation and the place!” (VPI 775) と叫んで、自らが助かったことを喜ぶ。彼にとって亡霊たちの切なる願いは、単に「恐ろしい誘惑」でしかないのだ。要するに若者は亡霊たちを救うだけでなく、自分自身が変わる可能性をすら捨てていることに気づいてもない。これほどに凝り固まって「変わらない」人間が、社会を変えようとする革命主義者だというのは、なんとも皮肉なことではないか。

これは、イエイツが「復活祭 1916年」の第3連で歌った、川床に居座って流れを乱す石のように決して変わらぬ信念——“Hearts with one purpose alone / Through summer and winter seem / Enchanted to a stone / To trouble the living stream” (ll. 41-44)——だけが、その固執のゆえに恐ろしい変化を引き起こすという逆説と同じ主題を、芝居のかたちで扱ったものと考えられる。舞踊劇に取り組んでいた頃のイエイツは、社会に背を向けていたというよりは、新たな形式でこの未曾有の事件を語る声を探していたのだ——そしてその声は、「復活祭 1916年」がそうであったごとく、蜂起参加者の心性にやや懐疑的であった。

Seamus Deane は、イエイツのアイルランド革命思想は、William Blake (1757-1827) や Percy Bysshe Shelley (1792-1822) らイギリスのロマン派詩人の革命思想から多大な影響を受けており、その点では、親から得た思想で親に叛旗を翻す一種の負け戦であったと指摘している (28-50)。だがそうだとしても、ブレイクの預言詩やシェリーの *Prometheus Unbound* (1820) といった作品に描出された革命思想はイエイツにとって大きな意味を持っており、それを具体的に要約すれば、〈思想的硬直に抗うこと〉と〈悔恨 (remorse) を超克すること〉であった。一方、思想的に凝り固まって歴史的な悔恨を乗り越えられない『骨の夢』の若者は、ロマン派的な革命家とは対蹠的な存在である。この若者は、本当の意味での革命主義者ではないのだと、この芝居は暗に示しているのではないだろうか。

ただし、イエイツは、こうした精神的な硬直 (James Joyce であれば「麻痺」と呼ぶような心性) を、政治活動家のものとばかりしている訳ではない。同様の主題はイエイツ後半期の芝居に繰り返し登場するが、中でももっとも有名なのはイエイツの生前に上演がなかった最後の芝居、『煉獄』であろう。この芝居では、アングロ=アイリッシュ・アセンダンシー (イングランド系のアイルランド支配階層) の末裔である老人が、母が馬番の男と釣り合わぬ結婚を

して一族の没落のきっかけを作ったため、屋敷の焼け跡では今も毎晩、亡霊となった母が新婚初夜の様子を繰り返すのだと、自分の息子に告げる。永劫に回帰する夢に苦しむ母の霊を救うためという名目でかつて実父を殺した老人は、今度は自身の息子を刺殺して、一族の血を絶やそうとする。しかし、息子を殺した直後に再び老人は亡霊が立てる蹄の音を聞き、絶望した彼の叫びで芝居は終わる。

Old Man. Twice a murderer and all for nothing,
 And she must animate that dead night
 Not once but many times!
 O God,
 Release my mother's soul from the dream!
 Mankind can do no more. Appease
 The misery of the living and the remorse of the dead. (VPI 1049)

だが重要なことに、夢の回帰に苦しむ母を救うためにおのれの手を血で汚したという自己犠牲の身振りを誇示する老人が、その実、身勝手に危険な思想の持ち主だということは、芝居全体から透けて見える仕組みになっている。Thomas Whitaker は、「夢の回帰」を扱ったイエイツの芝居はみな、観客が批判的に鑑賞することを期待しているのだと主張しているが、それは「人間にはこれ以上のことは出来ない」という老人の台詞が正鵠を射ていないからである。実際には、「人間にはそれ以上のことが出来る。この戯曲自体は、老人の幕締め台詞を完全に是認しているわけではない……。イエイツの『夢の回帰』に関する戯曲の行為への本当の視点は……復活祭蜂起に参加した兵士にもダイヤモンドとダヴォーギラにもない」(Whitaker 272) ののである。ウィタカーの指摘は鋭く、まさに「骨の夢」の若者も『煉獄』の老人も、自分の偏った思想に凝り固まっている点で、ダイヤモンドとダヴォーギラ同様に夢の回帰に囚われているのだが、観客はこうした人物の誰にも無条件に賛同してはいけないのだ。

『煉獄』は1938年8月10日にアビー座で上演され、イエイツが同年8月15日付の書簡で語ったところでは、主にイエズス会派の聖職者から疑義が呈されたものの、「観客の入りという点ではセンセーショナルな成功」(Letters 2: 913)を取めた。当時すでに73歳で身体的に弱っていたイエイツではあったが、この成功に元気を得た彼は、アイルランドの伝説的英雄クーフリンを扱った自身

の連作の掉尾を飾るものを作ろうと考え、9月頃から新たな芝居 *The Death of Cuchulain* に着手する。最終節では、生前の上演が叶わなかった彼の最後の戯曲『クーフリンの死』を、『煉獄』から続く一種の連続性のなかで執筆された復活祭蜂起に関する芝居ととらえ、そこで示される英雄クーフリンの姿が、復活祭蜂起をめぐる当時の大衆的なイメージとどのように食い違っているかを考察したい。

4. *The Death of Cuchulain* (writ. 1939, per. 1945) における蜂起の主題の発展

1930年代という歴史的文脈において、アルスター神話の英雄クーフリンを扱った作品に復活祭蜂起のイメージを重ねるのは、全く意外なことではない。イエイツが『クーフリンの死』を書いていたまさに同じ頃、アイルランド社会ではクーフリンが復活祭蜂起に参加して処刑された独立運動家たちと重ねられる傾向が強くなり、なかでも死を覚悟した彼が地に倒れることのないよう自身を岩に縛り付けてから事切れたという死に様が、蜂起の首謀者たちの毅然とした殉教ぶりをよく表すものとしてもはやされるようになっていた。こうした例でもっとも有名なのは、当時の首相デ・ヴァレラからの依頼で制作され、1935年にダブリン中央郵便局に飾られることになった、Oliver Sheppard (1865-1941)による *The Dying Cuchulain* という彫刻であろう。岩におのれの体を預ける瀕死のクーフリンを描出したシェパードの彫刻によって、彼と斃れた復活祭蜂起参加者を同一視する傾向はさらに強められ、1966年の復活祭蜂起50周年に鑄造された記念硬貨にも、この彫刻の姿が刻まれることになった。

そのような新たな文脈が形成されつつある中で執筆された『クーフリンの死』も、当然シェパードの彫刻に無関心ではいられない。実際、作品の納め口上として歌われる歌には、“A statue's there to mark the place, / By Oliver Sheppard done” (VPI 1063) という一節が読み込まれている。しかし、イエイツは、クーフリンの最期を描く芝居をしたためる中で、彼を神話化し、美化しようという動きに同調していた訳ではない。Richard Allen Cave を含む多くの批評家たちがつとに指摘しているように (Cave 379-83)、この芝居は極めて断片的で、分かりやすい物語性を欠くのみならず、メタシアトリカルな枠組みが観客の没入を妨げる働きをしているからだ。『クーフリンの死』はまず、作者と名乗る老人による前口上から始まるが、彼は自虐と高慢を混在させて、観客へ次のよう

にまくし立てる。

Old Man. ... I am out of fashion and out of date like the antiquated romantic stuff the thing is made of. ... On the present occasion they [the audience] must know the old epics and Mr. Yeats's plays about them; such people, however poor, have libraries of their own. If there are more than a hundred I won't be able to escape people who are educating themselves out of the Book Societies and the like, sciologists all, pickpockets and opinionated bitch-es....
(VPI 1051-52)

観客は事前にアイルランドの叙事詩やイエイツの作品を読んでおけ、ただし本は自腹で買え、劇場が大きくなると社会活動家の図書協会から無料で本を借りようとする不逞の輩が出てくるから困る等々、観客はまず唐突に理不尽な説教を食らう。この時、この戯曲はメタ的な外枠を用いて、英雄の死を意図的に非英雄的に書き換えると宣言しているに等しい。〈英雄の死〉を見に来たはずの観客は、〈死に損ないの耄碌詩人〉の姿を先に刷り込まれると共に、今から目にするクーフリンは政治的活動に従事して死んでいった者たちではなく、「古い叙事詩」や「イエイツさんの芝居」の集積から成るテクスチュアルな存在であるという、ポストモダン的な感覚を先取りした警告を受けるのである。

イエイツの演劇を20世紀初頭の大陸ヨーロッパ演劇という文脈——特にLuigi Pirandello (1867-1936) との関係——から読み解くMichael McAteerにとって、『クーフリンの死』は、イエイツ晩年の最高傑作である。彼は『クーフリンの死』の構成が、ピランデッロの *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Six Characters in Search of an Author*] (1921) とよく似ていることを指摘し、「ピランデッロやブレヒトの異化演劇との近似性を考えてみれば、これはクーリン連作全体の掉尾としては、驚くべき結論だ。イエイツの最後の芝居でありながら、また彼の最も実験的な芝居なのだ」(128) と述べている。だが、クーリン連作の掉尾でありつつ前衛的な実験演劇でもあるというマカティアの指摘する特徴は、意外なことだろうか。むしろ、その二重性は必然であり、それこそがイエイツによる（『骨の夢』とは違ったかたちでの）復活祭蜂起へのコメントを可能にしていると考えられるのではないか。

上に引用した前口上に明らかなように、『クーフリンの死』という作品は、イエイツ自身の先行作品がブリコラージュ的に継ぎ合わされた、非常にメタシアト

リカルな作品だ。しかもそれをジェンダー的な視点から見れば、英雄の体現する男性性が女性性に包囲されるという構造になっている。イエイツはこの芝居を、能を換骨奪胎した舞踊劇の一つとして書いたが、批評家の多くはワキが超自然的存在としてのシテに遭遇するという夢幻能の形式に『クーフリンの死』は添っていないと指摘している。だが、古い衰えたクーフリンの前に次々と現れる、彼が過去に関わった女性たちが、この芝居における集合的なシテだと考えられなくもないだろう。こうした一連の女性たちが現れては消えたのち、幕締めで正妻のエマーが切斷されたクーフリンの頭部を持って踊ることからも、この芝居に登場する女性たちを、夢幻能のシテを援用したものと解釈することは妥当なように思われる。

彼女たちの中で最初に登場するのは、*The Only Jealousy of Emer* (1922) に登場した彼の愛人エニャ・イングバだ。エニャの裏切りを感知しながら彼女を誹らないクーフリンに対し、彼女は「私が愛した男は裏切りを許さなかった」という旨のことを告げ、その心性の変化を指摘する。場面が変わると、クーフリンは *On Baile's Strand* (1904) の世界に移っており、彼の子を生みながらもその子を狂えるクーフリンに殺された女戦士イーファから、我が子の最期の様子を教えると迫られるので、彼は過去の自分の狂気とも向き合わねばならない。さらにそこへ、『バーリヤの浜辺で』に登場した道化的な盲人が登場し、妖精の女王マブに命じられ、12ペンスの報酬でクーフリンの首をもらいに来たと告げる。クーフリンは、おのれを岩に縛りつけることもなく、英雄たる自らの首がわずか12ペンスで売られたことにただ嘆息するが、最後には盲人の食卓ナイフで首を切り落とされることに納得し、覚悟はできたかと盲人に尋ねられると、“I say it is about to sing” (*VPI* 1061) と答えて死んでゆく。

かくて、死ぬまでのクーフリンは、女性原理に取り巻かれながら徹底的に心身の衰えを強調され、過去の恥部を暴かれるのだが、斬首ののちはその傾向が一変する。暗転の中で切り落とされた首は、明かりがつかると象徴的な平行四辺形の立方体に変容しており、戦いの女神モリゲーは、生首ではなく立方体を高く掲げる。彼は死した後に、英雄にふさわしい高度な象徴性を獲得する仕組みになっているのだ。ケイヴは、イエイツのこのドラマツルギーを高く評価し、「モリゲーはクーフリンが死ぬ状況を設定することはできるかもしれないが、彼がどのような態度で死んでいくかを支配する力はない。最後にイエイツは、クーフリンに『不安とは無縁の創造的な喜び』を経験させたが、詩人が考えるところではそれこそがヒロイズムの精髓である」(382) と熱っぽく論じ、さらには

「(イエイツの意図にとっては重要なことに) オリヴァー・シェパードが1916年の復活祭蜂起を記念するために彫ったのは、瀕死の英雄であった。この作品は全体として、クーフリンが絶対的な英雄であることを証明するのは、その死の方においてであったと議論しているのだ」(383) と、シェパードの銅像との関係を肯定的に捉えている。

ケイヴの主張を劇中の台詞を用いて平たく言い直せば、クーフリンが英雄であるのは、彼が「歌うような心持ち」で死んでいくからということになる。では、〈英雄性〉とは生前の偉業ではなく死に臨んでの態度に示されるというイエイツの英雄論を、『骨の夢』の若者と比較してみるとどんなことが言えるだろうか。クーフリンが、恐れとは無縁の心持ちで死んでゆけるのは、自らの老いや、死すべき運命を受け入れているからだ。彼は、苛烈で荒々しい若き日の自分がいつしか衰え、白髪だらけの死にゆく老体になっていることを——言い換えれば〈変化〉を——柔軟に受け入れているのである。

蜂起参加者が〈クーフリン〉という英雄になぞらえられ、もてはやされる時代にあって、イエイツは『クーフリンの死』を、『骨の夢』の夢幻的な設定を援用しつつ、クーフリンがイーフェヤモリグーなど自分の過去の亡霊である女たちに次々と邂逅する物語に仕立て直した。だがクーフリンは『骨の夢』の若者とは対照的に、過去の呼び声を従容と受け入れることによって、英雄となったのである。これは、蜂起参加者たちの英雄性がクーフリンを触媒として神話化されていく風潮に対し、本当の〈英雄性〉とはなんであるのかを、イエイツなりのかたちで示して見せたものだと言えるだろう。生前には上演が叶うことのなかったこの戯曲のテキストを、彼は死の数日前まで推敲し続けていた。その後半生を通じ、彼は復活祭蜂起とは何であったのかを劇作家として表明しようとしていたのである。

そして、これら一連の作品におけるイエイツの態度からは、彼が復活祭蜂起参加者——ひいては復活祭蜂起とその受容そのもの——に対して、かなり懐疑的な態度を取っていたことがわかるだろう。『骨の夢』は、蜂起参加者のイデオロギー的な頑なさを亡霊が囚われている夢と対置させ、そのいずれをも一種の妄執として描き出す。加えて、『クーフリンの死』では、イエイツはそうした信念に満ちた愛国者としての蜂起参加者のイメージを英雄クーフリンに重ねる風潮を批判し、敢えてそれとは大きく異なる、変化を受け入れる英雄像を提示してみせる。どちらの作品でもむしろイエイツは、蜂起の意義や意味を固定化しようとする心性に、疑いの目を向けているのだ。

このことは、実際は「復活祭 1916年」においても変わらない。すでに引用した第3連の「生命の流れを乱す／石」(ll. 43-44)という詩行にも示唆されているように、「復活祭 1916年」の詩人は革命家を称えているわけではない。歴史を詩歌のかたちで語り継ぐというアイルランド吟唱詩人の伝統に則り、処刑された人々の名前を歌い挙げる時ですら、彼はその直前で“Was it needless death after all? / For England may keep faith / For all that is done and said” (ll. 67-69)と自問せずにはいられない。だが続く詩行で彼は、この問いに答えを出すのを諦め、“We know their dream; enough / To know they dreamed and are dead” (ll. 70-71)と呟いてからピアスやコノリーらの名を列挙し、最後に “[All] / Are changed, changed utterly: / A terrible beauty is born” (ll. 79-80)というリフレインを今一度用いて、詩を終えるのである。

イエイツは、自身の詩集 *Michael Robartes and the Dancer* (1921) に収めるまでこの詩をどこにも発表せず、5年間手で推敲を重ねていた。その間に『骨の夢』の執筆・発表をしていたことを考慮に入れると、蜂起参加者について「復活祭 1916年」の詩人が「彼らが夢を見て、そして死んだことさえ知っていれば／十分」(ll. 70-71)と語ることは重要だ。イエイツのドラマツルギーに従えば、やはり彼らは回帰する夢に囚われた者たちなのである。ということは、デクラン・カイバードの表現を用いれば、「最後のリフレインは、肯定的なものではなく不審の念を示すものでなくてははいけなし、文字通りの意味というよりは皮肉でなければならない」(216)。しかし、そのようにイエイツの詩を読む者は殆どおらず、独立後のアイルランドにおいて「蜂起参加者たちは教室の決まり文句になり、イエイツ自身の詩は前後の文脈を捨象されて、リフレインだけを引用されるようになった。蜂起参加者たちは変化した——博物館で展示される英雄として固定化された、という意味においてだが」(Kiberd 217)という状況になってしまったのだ。

とすると、復活祭蜂起を「恐ろしい美」として神秘化したのは、イエイツ自身というよりは、独立後のアイルランド輿論であったことになる。1931年に『骨の夢』の上演を実現させ、死の直前まで『煉獄』や『クーフリンの死』を手がけていたイエイツは、自らの詩が誤読された状態で流布され、固定化されることへの抵抗を試みていたのかもしれない。こうした状況を鑑みれば、近年の歴史家によるイエイツ批判は、より正確には「イエイツの誤読が固定化したことへの批判」でなければならないはずなのだが、残念ながらそうはなっていない。マクギャリーは、前掲論文の結論部で、蜂起参加者たちの個々の記憶を広範に

掘り起こすことで、社会的・集合的な記憶が見えるようになると述べ、「知的な営みとしてではなく、トラウマ的記憶ないしそれからの癒しとして歴史を考えること」(110)の重要性を主張する。この時、〈記憶としての歴史〉とは対照的な〈公的な歴史〉として批判の対象となるのは、やはり「アビー座が主宰した〔復活祭蜂起50周年記念式典〕行事の枠組みとなっていたイエイツ的な語り」(111)である。しかし、我々が忘れてならないのは、彼のいう「イエイツ的な語り」(the Yeatsian narrative) それ自体が、イエイツの手を離れたところで生じたものであって、イエイツ自身は演劇活動を通じて繰り返しそのような解釈に干渉しようとしていたということである。こうした事情をも含めて、〈記憶としての歴史〉と「恐ろしい美」としての〈公的な歴史〉とを見比べる広い視野を持つことができれば、その時こそ初めて、「復活祭蜂起」が内包する多様で豊かな意味が立体的に立ち上がってくるのではないだろうか。

*本稿は、2016年10月22日に東海大学高輪キャンパスで開催された日本イエイツ協会第52回大会シンポジウム「イエイツと復活祭蜂起」における発表に、加筆修正したものである。拙稿に貴重な質問やコメントを寄せてくれたシンポジウムのメンバーに感謝する。

注

- ¹ アイルランド自治法案の成立の経緯は少々ややこしい。この法案は下院を通過するも上院で否決されるということを繰り返していたのだが、1911年の議会法で、下院を三度通過した法案を上院で棄却することはできなくなったため、1912年に同法案が三度目の下院通過を果たした時点で、2年以内に施行されることになったのである。アイルランド独立運動における自治法案の重要性について、詳しくは Boyce 259-94 を参照。
- ² イエイツが繰り返し問うた「詩人の社会的責任」については、同業者である W. H. Auden (1907-73) もまた、イエイツへの追悼詩 “In Memory of W. B. Yeats” (1939) の中で醒めたコメントを残している—— “Now Ireland has her madness and her weather still, / For poetry makes nothing happen” (ll. 35-36). ただし、オーデンはマクギャリーと違い、左翼詩人としての自身の存在意義を賭けて皮肉な身振りをしていることを忘れてはならない。
- ³ イエイツの書簡について、かつてはアラン・ウェイドが編んだ選集版 (1956)

が定本だった。1986年よりオックスフォード大学出版局が全集版の刊行を始めたものの、4冊が紙媒体で出版されたところで企画が頓挫し、現在ではInteLex社が引き継いだ電子版がもっとも充実したイエイツ書簡集である。

- ⁴ パウンドは1913年から1916年まで3年間に渡り、サセックスのストウン・コテージで冬季休暇中のイエイツの秘書のような役割を務めていた。この時にパウンドは、1908年にロンドンで客死したアメリカの東洋美術研究家フェノロサの遺稿を整理・出版する仕事にも当たっており、それがイエイツが能に親しむきっかけとなった。この共同生活がお互いに与えた影響については、Longenbachに詳しい。

Works Cited

- Arrington, Lauren. *W. B. Yeats, the Abbey Theatre, Censorship, and the Irish State: Adding the Half-Pence to the Pence*. Oxford UP, 2010.
- Auden, W. H. *Collected Poems*. Edited by Edward Mendelson, Vintage, 1991.
- Boyce, D. George. *Nationalism in Ireland*. 3rd ed., Routledge, 1995.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. 1968. Touchstone, 1996.
- Cave, Richard Allen. Introduction and notes. *Selected Plays*. By W. B. Yeats, Penguin, 1997.
- Deane, Seamus. *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature*. Wake Forest UP, 1985.
- Fenollosa, Ernest, and Ezra Pound, eds. *'Noh' or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*. 1916. Pelican, 1999.
- Grayson, Richard S., and Fearghal McGarry, eds. *Remembering 1916: The Easter Rising, the Somme and the Politics of Memory in Ireland*. Cambridge UP, 2016.
- Hunt, Hugh. *The Abbey: Ireland's National Theatre 1904-1979*. Columbia UP, 1979.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Vintage, 1995.
- Longenbach, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*. Oxford UP, 1988.
- McAteer, Michael. *Yeats and European Drama*. Cambridge UP, 2010.
- McGarry, Fearghal. "Hard Service: Remembering the Abbey Theatre's Rebels." Grayson and McGarry, pp. 86-111.
- Taylor, Richard. *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*. Yale

UP, 1976.

Whitaker, Thomas R. *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History*. Catholic U of America P, 1989.

Yeats, W. B. *The Collected Letters of W. B. Yeats*. InteLex Electronic Edition, 2002.

—. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Edited by Richard J. Finneran, Macmillan, 1983.

—. *The Dreaming of the Bones and Calvary: Manuscript Materials*. Edited by Wayne K. Chapman, Cornell UP, 2003.

—. *The Letters of W. B. Yeats*. Edited by Allan Wade, vol. 2, Rupert Hart-Davis, 1954.

—. *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*. Edited by Russell K. Alspach, Macmillan, 1966.

“I was in the Post Office”:
Representations of the Easter Rising in W. B. Yeats’s Plays

Miki Iwata

Abstract

In the context of the Easter Rising, some Irish historians now tend to criticise or ignore W. B. Yeats, suggesting that the poet, who had nothing to do with the rising, blurred its significance; his famous poem “Easter 1916” can be seen as propagating an artificial myth of the Rising. However, Yeats’s Abbey Theatre, which is only 5 minutes’ walk from the Rising’s headquarters at the General Post Office, was deeply affected by the Rising. This essay aims to demonstrate that Yeats the playwright was not only more ambiguous about the Rising than those historians suggest, but also continued to think about it long after his well-known phrase, “A terrible beauty is born.”

As the Abbey Theatre shunned the performance of political plays for a few years after the Rising, the first play in which Yeats directly referred to the event, *The Dreaming of the Bones* (written in 1919), could not be performed until 1931. Yeats blends the symbolic style of Japanese *Nō* with contemporary social problems: the Young Man, a volunteer fighting at the Easter Rising, meets the ghosts of the twelfth-century Irish king and his mistress, whose disruptive action led to the

first English invasion of Ireland. The ghosts dance and ask forgiveness from their countrymen, but the Young Man only repeats, “O, never, never / Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven,” and dismisses them. Thus, Yeats’s apparently elitist style does engage with some of the issues that concerned modern Irish people.

His very last play, *The Death of Cuchulain* (1939), tackles the theme from a different angle. In 1935, Oliver Shepard’s statue, *The Dying Cuchulain*, was installed at the GPO, furthering the tendency to identify the Irish legendary hero with volunteers executed by the British government after the Rising. The dying Cuchulain in Yeats’s play is utterly anti-heroic, being old, weak, and finally decapitated by a blind beggar with his cutlery knife. And yet, the play suggests, he is heroic in that he nonchalantly accepts his shameful death. Yeats continued to think about what the Rising could mean, as he incessantly revised the play until the final days of his life.