

イエイツにおける詩劇の創造と *The Dreaming of the Bones*

徳 永 哲

1. 新しい詩劇の創造

アイルランドの近代劇運動は19世紀末にイギリスを含めヨーロッパ全体に起こった近代劇運動とはかなり性格の違ったものであった。ヨーロッパのそれがイプセンの問題劇からイプセンに触発されて運動を展開したのに対して、アイルランドでは、運動の発起時点では触発されている部分はあったが、結局1889年にアイルランド国民劇場が発足した時にはまったく性格の違った方向へと歩み始めていた。

アイルランドは700年もの間イギリスの植民地とされていたこともあって、民族、文化の独自性を失いかけていた。そのため、近代劇運動はアイルランド独自の文化の再生、復興の一翼を担う方向を選択したのである。その中心人物はウィリアム・バトラー・イエイツ (William Butler Yeats) であった。民族、文化の独自性と詩の伝統を蘇らすことを理想とするイエイツの演劇観はアベイ劇場の開場後もその方向を決定づけて行ったのである。

1890年頃から1920年頃までのイエイツは、自分の理想とする演劇を実際に舞台に具体化するために、非ヨーロッパ的な新しい劇形式の模索をしていた。その模索の時代は、アイルランドの歴史の上では非常に大きな変化が起こった時代でもあった。民族主義と理想に燃える詩人イエイツにとって魂が揺すぶられ、当然のことながら新しい劇形式創造のうえにも大きな影響を及ぼしたのである。その時代は、歴史的には「失望に満ちた時代」でもあり、混乱と目まぐるしい変化の時代であった。

ドナル・マッカートニーの論文『パーネルからピアースへ(1891~1921)』¹⁾はパーネルが死んだ1891年からイギリス=アイルランド条約調印までの30年間が、輝かしさの反面いかに「失望に満ちた時代」²⁾であったかを明らかにしてくれている。

1891年以前、アイルランドの指導者パーネルは土地戦争を単なる農民運動から民族独立運動にまで高め、民族同盟を結成し、民族運動を展開した。彼は「アイルランド人の力と愛国心と、才能と行動」³⁾を結集させ、アイルランドの自治権を獲得しようと努力した。しかし、アイルランド内部の民族主義者の裏切りとスキャンダルの暴露によってイギリス全体に道徳上の問題が大きく取り上げられ、失脚してしまう。

パーネルの死後、すなわち1891年以降、特に1891年から10年間は分裂の時代であり、「実りのない10年」⁴⁾であった。政治運動や政治論争への失望から、人々の心は政治から離れてしまい、独自の理想を掲げて活動をしようとするグループが出現した。そのグループの名は「ティール・ナ・オーグ(万年青年の土地)」⁵⁾で、彼らにとって詩の方が政治よりも重要であり、理想は政治に参加するよりもはるかに重要であった。イエイツが中心になって展開したアングロ・アイリッシュ文芸復興運動もこうしたグループを土台としている。イエイツが、物質的生活よりも知的生活を、政治的変革よりも詩と伝統の認識を要求したのも、そういう下地があったからである。アイルランド人が知的生活をおくっているかどうかは、イエイツにとって重大な問題であった。というのも、知的生活がなければ、アイルランド人独自の民族性を長く持続けるということは不可能であるとイエイツは考えていたからである。

1889年にイエイツは *The Theatre*⁶⁾ を書いた。そのエッセイによると、彼が舞台の上に創造しようとしたものは劇というより詩といった方がふさわしいものである。彼は、ロンドンの有名な大劇場で見た「牧歌劇 (pastoral play)」⁷⁾が詩的であったということから、いつまでも楽しい思い出に残っているが、それにもまして、喜びをおぼえるのは小劇場での「牧歌劇」である、と書いて、商業主義に傾いて詩人を必要としない当時の演劇を批判

している。「詩劇(poetic drama)」⁹⁾は衰退したように見られているが、それを受け入れなくなった都会の観客や大劇場の興行者たちの方に責任がある。人間の想像力に変化が生じたのではなく、商業劇場のけばけばしい背景画にならされ、素朴な牧歌的な詩の世界を忘れ去ってしまっているのである。直接見ることよりもことばを聞いて想像の世界で見る演劇こそ理想なのである。イエイツは「演劇は祭式から発生した。そしてそれはことばに古代の最高権威を取り戻させることなしに再びその偉大さに到達することはできない。(The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty.)」⁹⁾と述べている。「ことばの音楽性から生じる情緒(the emotion that comes with music of words)」¹⁰⁾を劇場が取り戻すことこそが演劇が芸術として復権する必須条件なのである。

アベイ座設立から5年ほど前の1899年に、イエイツは *Ideal Theatre*¹¹⁾と題して、「わたしたちが戯曲を、とにかく詩劇を舞台に復活させることができるとするならば、俳優たちは再び吟遊詩人にならねばならないし、詩のリズムをもち続けるように第一に励まねばならない。声の音楽性は顔の表情もしくは両手の動きよりも重要である。(If we were to rerstore drama to stage-- poetic drama, at any rate -- our actors must become rhapsodist again, and keep the rhythm of the verse as the first of their endeavours. The music of a voice should seem more important than the expression of face or movement of hands.)」¹²⁾と言明している。そして、1901年にイエイツは、*At Stratford-on-Avon*¹³⁾で「詩で語り、音楽で語り、舞踊で人生全体を表現すること (speaking in verse, or speaking to music or the expression of the whole of life in a dance)」¹⁴⁾こそ理想であると書いている。

Fallisは *The Irish Renaissance*¹⁵⁾のなかで、マーチン (Edward Martyn) は「演劇を同時代世界の諸問題に関する論議および社会論評の場として見なしていたのに対してイエイツは劇場を永遠の真理で満たされる無限の世界について幻想し、想像する場と見なした (Martyn saw the theatre

as a place of intellectual argument and social commentary on the problems of the contemporary world; Yeats saw it as a place of reverie and imagination about the timeless world of eternal truth.)」¹⁶⁾と述べている。イエイツの理想とした演劇はヨーロッパの伝統からは異質のものであった。「幻想 (reverie)」と「想像力 (imagination)」こそがイエイツの演劇における興味の中心であり、強調するところであった。精巧に作られた詩、巧みに交錯する象徴、情調豊かに語られる科白、そうしたものから想像的に創造される夢想的な空間のなかで霊的に交わる演劇を目指していたのである。そのイエイツの劇の特異性に関しては Richard Taylor も *A Reader's Guide to The Plays of W.B. Yeats*¹⁷⁾ の 'Introduction' で同様に論じている。

実際、イエイツは1910年に *The Tragic Theatre*¹⁸⁾ において、写実的な芸術は「完全なる覚醒 (the entire wakefulness)」を求め、「凍結し結晶化した日常の気分 (the daily mood grown cold and crystalline)」¹⁹⁾ であると非難し、詩的芸術こそ「高揚と興奮と夢想の瞬間 (the moment of exaltation, of excitement of dreaming)」²⁰⁾ がふんだんに満たされた芸術であると讃えて、次のように論じている。

土手をも洪水で覆いつくしてしまい、理解をも混乱させてしまう悲劇の芸術、すなわち情念の芸術はわたしたちに夢想させることによって、またほとんど強度の催眠状態へ引き寄せることによって、わたしたちを感動させるのである。言わば、舞台上の人物たちは人間愛そのものとなるまで偉大になる。わたしたちは心が限度いっぱい膨張し、月のこうこうと照る、イメージのぎっしりと詰まった海のようにゆっくりと拡大するのを感じる。わたしたちの目の前にあるものは絶え間無く消え去り、それが創造する興奮の真っ只中で再び戻って来る。そしてそれが魅力的であればあるほど、それだけわたしたちはそれを忘れるのである。

Tragic art, passionate art, the drowner of dykes, the confounder of

understanding, moves us by setting us to reverie, by alluring us almost to the intensity of trance. The persons upon the stage, let us say, greatness till they are humanity itself. We feel our minds expand conclusively or spread out slowly like some moon-brightened image-crowded sea. That which is before our eyes perpetually vanishes and returns again in the midst of the excitement it creates, and the more enthralling it is, the more do we forget it.²¹⁾

詩的芸術としての演劇の創造を模索し熱中するイエイツは、1910年、イギリスの演出家ゴードン・クレイグ (Gordon Craig)²²⁾ から刺激を受けた。クレイグは俳優を動く操り人形とみなし、仮面を被らせて俳優の演技的創造性を拒絶した。また、彼が考案したスクリーンを組み合わせることによって光と陰の三次元空間を創造しようと企てていた。イエイツは、ゴルドーニ (Gordone) の *Mirandolina* のリハーサルのなかでクレイグが使ったスクリーンの効果を初めて見たのである。スクリーンを組み合わせることで舞台背景を作り、光と陰のコントラストを巧みに使う演出方法は、イエイツの嫌っていた自然主義的なイリュージョンの背景を退けるに十分であった。

翌年の1月、クレイグのスクリーンが *The Hour Glass* の上演でアベイ座で初めて使われた。それはイエイツによって企画された一大事件であった。イエイツは「クレイグ氏の発明の最高の価値はそれまでよりもずっと自然な美しい方法で光を利用するということが可能となったということにある。……背景に陰影をつけることによって、絵画に描いた光と影とは違ってリアルな光と影にすることができた。(The primary value of Mr Craig's invention is that it enables one to use light in a more natural and beautiful way than ever before. ...It is now possible to substitute in the shading of one scene real light and shadow for painted light and shadow.)」²⁶⁾ と述べているが、クレイグに影響されて役者の個性 (personality) ばかりか、人間性さえ奪おうと考えたのである。要するに、イエ

ツの創造せんとしていた演劇は、クレイグと同様に俳優の演技は不要だったのである。スクリーンがイエイツの理想とする詩的演劇空間の創造にどれほど役立ったかは明白ではないが、実際のその利用については俳優や関係者からかなり不評をかっていたようである。

1911年から1913年にかけてモンク (Nugent Monck) の介在によってイエイツはクレイグと最も接近し、ロンドンの劇場で一緒に仕事をする話さえ出た。²³⁾ しかし、結局その話は実ることなく、クレイグはさらに実験を求めてイタリアに去り、イエイツはエズラ・パウンド (Ezra Pound) をとおして日本の能を知るようになる。1915年から1916年、イエイツは、パウンドとフェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa) の能の翻訳を読み、*Certain Noble Plays of Japan*²⁴⁾ として出版された翻訳集に 'Introduction' を自ら付けた。

1916年、能に靈感を受けたクフーリン劇 *At the Hawk's Well* を世に出した。しかし、この劇の仮面の着用、象徴的身振り、リズムカルな操り人形的動作、そして舞踊といったものには能ばかりでなく、クレイグの影響もまだ充分に感じられるのである。その「とがき」の一部は次のようになっている。

老人は頭を垂れて舞台の袖でしばし身動きしない。太鼓の音に頭を上げる。音に合わせて動き舞台前面に進む。うずくまり火を燃やす手つき。彼の動作はこの芝居の他の人物と同じく操り人形を暗示する

The Old Man stands for a moment motionless by the side of the stage with bowed head. He lifts his head at the sound of a drum-tap. He goes towards the front of the stage moving to the taps of the drum. He crouches and moves his hands as if making a fire. His movements, like those of the other persons of the play, suggest a marionette.²⁵⁾

クレイグが求めていたものは舞台美であったが、イエイツのは舞台に詩

を創造することであった。*At the Hawk's Well* では舞台上の形象を簡素化し、様式化し、象徴化するのにクレイグと能の影響があったこと明らかであり、どちらがより大きな影響を与えかということは判断できないと考える。能の形式を用いたことが明確なのは「楽師 (Musician)」の設定とその呼びかけ、「心の目に呼びかける (I call to the eye of the mind)」³⁰⁾ である。イエイツが舞台から写実主義を排除し、まさに「ことば」を聴き、想像力によって観る演劇の創造へ大きく前進できたのは、やはり能のおかげなのである。そして、能の形式が最もよく生かされているのは *The Dreaming of the Bones* であると考ええる。

2. *The Dreaming of the Bones* の「主題」に至る一考察

1910年代はイエイツにとって新しい戯曲形式の模索のときであり、クレイグや能をとおして実りを得ることができたようだが、一方、1910年代はイエイツに劇の「主題」も豊かにもたらしてくれたと考ええる。

アイルランドの社会では、イエイツの理想とは反対に、社会主義の影響が強く出て組合運動の組織化が進んで、「知的要求」よりも「物質的要求」が強くなされるようになっていた。実際、「1911年、過去11年間に明らかに物質的改善はあったと当時いわれたが、ダブリンはヨーロッパ中で、もっとも飢えた、住宅事情の悪い、賃金の低い都市の一つだった。2万1千世帯が一部屋を借りて住んでおり、千人につき27.6人という死亡率は、ヨーロッパのどの都市よりも高率だった」²⁶⁾ とマッカーートニーは書いているが、物質的困窮の状況はダブリンに限らず、アイルランド全域にわたってかなりひどいものであったようである。現状ではパンと薪が何よりも求められていた。「詩」や「理想」といった言葉は貧困と飢えのまえでは空しく、響いていたかもしれない。

貧困と飢えはダブリンを中心にアイルランド全体から民族の理想への力を奪い取っていた。1907年は、ジョン・オレアリ (John O'Leary) が死んだ年でもあった。オレアリはフェニアン運動 (Fenian movement) の中核の一人として活躍したが、1865年に捕まり、9年間刑に服役した後、1885

年にダブリンに戻って来た。その時にはアイルランドに関する多くの本を収集しており、教養をしっかりと身につけていた。イエイツが民族主義に自覚したのも、このオレアリの影響からとされている。アイルランドをアイルランドの伝統を教養として身につけていたリーダーの死はイエイツにとって、お金と物質に魂を渡してしまったような商売人たちが権力を握るようになってしまった現状にあって一層大きな失望となったに違いない。イエイツは1907年、*Poetry and Tradition*²⁷⁾のなかで次のように述べている。

権力は、小売商人や事務員、ジョン・オレアリには他の権力にあまりにも容易く追従してしまうように思えたまさにそうした階級のものとなってしまった。また、教養ある生活の伝統を学ぼうともしないで、あるいは自ら教養を養うということもしないで、同国人の伝統を無視してまっている者たちの、そして、貧困、無知、迷信じみた信心の故にあらゆる種類の恐怖にさらされている者たちのものとなってしまった。すぐになせる勝利と目先の効用がすべてとなった。生命は主義よりも偉大であるという確信は衰退した。

Power passed to small shopkeepers, to clerks, to that very class who had seemed to John O'Leary so ready to bend to the power of others, to men who had risen above the traditions of the countryman, without learning those of cultivated life or even educating themselves, and who because of their poverty, their ignorance, their superstitious piety, are much subject to all kinds of fear. Immediate victory, immediate utility, became everything, and the conviction, ... that life is greater than the cause, withered, ...²⁸⁾

1913年の8月に、労働者組合と経営者連盟の対立から起こったロック・アウトはアイルランドの歴史に残る恥辱的な事件へと発展した。パーネルが指導者だった時代にはアイルランドの人々がアイルランドのために知性

を働かせ、一致団結した。理想のために燃えたその時代とは比べようもないほどにアイルランドは地に落ちてしまった。アイルランド人同士が対立し、争い、血を流したのである。マッカーニーによると、「マーフィーは約4百人の経営者で連盟を組織し、ラーキンの組合の労働者に対してロック・アウトを決行した。9月末までに2万4千人がロック・アウトされた。激しい闘争が8カ月以上も長引いて続いた。ダブリンでは大デモ行進が行われ、警官の棍棒の攻撃によって多数の負傷者と2人の死者が出た。騒動、逮捕、投獄、イギリスの支持者からの食料船、同情ストライキが続いた」²⁹⁾のである。マーフィー (William Murphy) はロック・アウトによって多くの労働者を窮地に追いやった。そればかりでなかった。労働者の子供たちの飢えを救おうとしたラーキン (James Larkin) は子供たちをイギリスへ一時預かってもらおうとしたが、マーフィーが信仰上の問題を持ち出し、カトリック教会に訴えてそれを阻止させてしまったのである。パーネルと、グラッドストーン (Gladstone) に否認されたアイルランド議会の指導者たちに捧げられた詩 *To a Shade* のなかで、イエイツはこのマーフィーに対して強い嫌悪と憎しみ示し、彼のことを「下劣な口の輩 (an old foul mouth)」³⁰⁾と呼んだ。それは上のような理由からばかりではなかった。W. A. ダンプルトンによると、「パーネルを国民党の総裁として引き続き認めるかどうかを決める委員会で、パーネル反対の先頭に立った」³¹⁾ので、すでに嫌悪していたのであり、さらにヒュー・レイン (Hugh Lane) の絵画コレクションのダブリン市への寄贈をめぐるはこれまた反対し、寄贈の申し出は拒否されてしまう。ダンプルトンは「イエイツの目から見れば、この行為は力を増してきている商人階級、ウィリアム・マーティン・マーフィが代弁者となっている階層は、都市や国の生活のなかで文化や文化的価値の果たす役割が理解できないことをまたしても証明するものであった」³²⁾と書いているが、まさにこうした商人階級の台頭はアイルランドの文化と伝統の危機感を煽った。それにもましてイエイツはアイルランドを分裂の危機に追い込んだマーフィーを許すことができなかったのである。これは *The Dreaming of the Bones*³³⁾ の「主題」ともなっていく。

September 1913³⁴)には、アイルランドの現状に対するイエイツの失望と怒りを感じる。

野鴨たちはこんな世をつくるために
灰色の翼を荒波の上に羽ばたかせたのか。
こんな世をつくるために彼らの貴い血が流され
エドワード・フィッツジェラルドが死に
ロバート・エメットとウルフ・トーンが死んだのか。
勇者の嵐の人生は何のためにあったのか
ロマンティックなアイルランドは減んで
オルレアリとともに墓のなか。
Was it for this the wild geese spread
The grey wing upon every tide;
For this that all that blood was shed,
For this Edward Fitzgerald died,
And Robert Emmer and Wolfe Tone,
All that delirium of the brave?
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.

野鴨 (the wild geese) は海外に渡って、海外からアイルランドの自治のために戦っている人々を指すとされている。イエイツは彼らやアイルランドのために命を捨てた人々の死が無駄になろうとしているのを見て、「ロマンティックなアイルランドは減んだ (Romantic Ireland's dead and gone)」と各節ごとに繰り返す。アイルランドにはもう理想も夢もなくなってしまった。物質主義とエゴイズムが権力を握り、ひとびとの心は引き裂かれ、貧困と失望が巷に溢れている。「ロマンティックなアイルランドは減んだ」は、アイルランドから「ロマンティック」を取ると何も残らないことから考えると、アイルランドはアイルランドではなくなったということを意味

しているようにも理解できる。そのようなアイルランドにしてしまった者への絶対に許すことのできない激しい怒りをぶつけている。イエイツがロンドンにいた1916年、復活祭蜂起の知らせが舞い込んで来た。戸惑いと驚きの中で Easter 1916³⁵⁾ が書かれた。その詩の中に「石 (a stone)」という象徴が使われている。

夏も冬も

一つの目的しかない心は

魔法にかかって一つの石と化し

生きた流れを掻き乱すように思われる

Hearts with one purpose alone

Through summer and winter seem

Enchanted to a stone

To trouble the living stream.

一つの論理や思想に固執し、アイルランドを武力闘争や武力革命によって変えていこうとする世の主流的風潮はイエイツの理想とは異なる。「ロマンティックなアイルランド」の伝統を受け継ぐことのできる者はイエイツに言わせると多分「詩人」ということになるであろう。詩人はただ一つの観念に振り回されることはない。詩人の見る世界はたんなる世の中の現象ではない。出来事をとおして歴史や人生の不変的な問題を問いながら、幻想と現実の錯綜する世界を見ているのである。

「石 (stones)」は *At the Hawk's Well* の「楽師」が歌う最後の詩の中にも出てくる。

「わたしがたたえる男は、

空っぽの井泉は叫んで言う、

「手に鈴を鳴らして

乳牛を呼び寄せ、

彼の家の心地よい戸口へと導き、
その生涯を終える者。
痴れ者のほかにだれがたたえよう
井泉のなかの乾いた石を？」
'The man that I praise',
Cries out the empty well,
'Lives all his days
Where a hand on the bell
Can call the milch cows
To the comfortable door of his house.
Who but an idiot would praise
Dry stones in a well?'³⁶⁾

「石」は井泉からほとぼしり出る水をせき止めている。「石」は「ロマンティックなアイルランド」の沸き出す力ををふさいでしまったのであろう。牧歌的な風景のなかで生きる田舎の人々は平凡な生活を送るのであるが、暖炉の周辺には古いケルトの時代から語り継がれた幻想と興奮に満ちた物語が存在している。詩的想像力の世界があるのである。この沸き上がって来ようとして無残にも現実によって止められてしまっている根源的とも言えるアイルランド、それは牧歌的な詩的な世界なのである。

ダンブルトンは *Easter 1916* の解釈を次のように述べている。

詩のなかで蜂起の指導者たちは石にたとえられる。蜂起の指導者たちの心は余りにも狂信的であったので、彼らの人生は堰き止められ、あるいは死を招くことになった。彼らは単一の目的を追ったためにそれ以外が見えなくなった。その結果単一の目的が彼らの死を招き、自らを犠牲にしてしまった。人生は流れ続けるが、彼らは死なざるをえない。したがって彼らはある意味で一切のなかの石である。³⁷⁾

イエイツは「石」にたとえられるものを否定し去ってしまったかということ、そうではない。イエイツの考えは常に多重性を有しており、「石」となって死んで行った者たちの価値も理解しており、彼らが抱いた夢の理想主義も理解しているし、死の現実も理解している。理想を掲げ新しい世界を夢見て死んだ者たちは新しい英雄であり、新たなクフーリンなのかも知れない。いずれにしても、1916年蜂起は全く予測できなかった、しかも受け入れざるを得ない新しい美の誕生だったのである。「とほうもない美が生まれる (A terrible Beauty is born.)」の繰り返しはイエイツの戸惑い、反発、受容の錯綜する複雑な心境を表していると考ええる。

The Dreaming of the Bones には復活祭蜂起にかかわるイエイツの思いが、独特な劇的手法を通して表現されている。登場人物は楽士が3人 (Three Musicians) と若者 (A Young Man)、見知らぬ男 (A Stranger)、若い女 (A Young Girl) である。若者は復活祭蜂起に参加してダブリンの中央郵便局にたてこもったが、イギリス軍の手を逃れて命からがらゴールウェイの海岸あたりにたどり着いた。彼はゴールウェイからアラン島に渡るために舟を待っている。そこで彼は見知らぬ男と若い女に出会う。この劇は3つに区分できる主な場面から成り立っている。「叙述」、「誘惑」、「暴露」である。

「叙述」の場面ではまず楽士によって風景がのべられ、暗闇と静寂そして僧院の廃墟が強調される。真つ暗闇の中で、若者は見知らぬ男と若い女の2人連れに出会う。若者は闇も死者の亡霊も恐れなくて目的地目指して進んで行く。

「誘惑」の場面では夜の闇の中で二人の亡霊が、昔に犯した罪の思い出を打ち明け、罪の許しを若者に乞う。しかし、若者はその罪の許しを断固拒否する。

「暴露」の場面では、3人は山の頂上に立ち、アラン島やコンネマラの山々をそしてゴールウェイを見渡している。夜が明ける。アイルランドを廃墟と化したのは700年前に情欲に狂ったディアミードとダヴォーギラが

イギリスの軍隊を迎え入れたからだということが、アイルランドの風景と共に語られる。

その最後の詩は次のように語られる。

もはや、夜は過ぎ去った。
はるか山のふもとからわたしは聞いた
力強い「3月」の鳥が時を告げるのを。
顔をもたげて翼を羽ばたかせよ、
赤い鶏たち、時を告げよ！
Now the night is gone.
I have heard from far below
The strong March birds a-crow.
Stretch neck and clap the wing,
Red cocks, and crow! ³⁸⁾

この劇の夜明けは、イエイツ自身の失望と苦悩の夜が明けたことを意味する。そしてその最後の詩には、新しい歴史と和解したイエイツ自身の歴史への期待が力強くこめられている、と考える。

The Dreaming of the Bones の形式はフェノロサとパウンドの能の翻訳にあった *Nishikigi*³⁹⁾ から得られたとされている。詩劇の着想はこの作品で、1913年から1916年蜂起までの体験から得た「主題」としっかりと組み合い、高い完成度を示すことができたのである。

注

- 1) T.W.ムーディ, F.X.マーチン編著堀越智監訳『アイルランド風土と歴史』(論創社) pp.328-46
- 2) 同上, p.328
- 3) 同上, p.324
- 4) 同上, p.328

-
- 5) 同上, p.328
 - 6) W.B.Yeats; *Essays and Introductions*. Macmillan. pp.165-72
 - 7) 同上, p.165
 - 8) 同上, p.166
 - 9) 同上, p.170
 - 10) 同上, p.168
 - 11) David Pierce; *Yeats's Worlds -- Ireland, England and the Poetic Imagination*. Yale.
 - 12) 同上, p.134
 - 13) 前掲, *Essays and Introductions*, pp.96-110
 - 14) 同上, pp.100-1
 - 15) Richard Fallis; *The Irish Renaissance*. Syracuse.
 - 16) 同上, p.90
 - 17) Richard Taylor; *A Reader's Guide to the Plays of W.B.Yeats*. Macmillan
 - 18) 前掲, *Essays and Introductions*, pp.238-45
 - 19) 同上, p.243
 - 20) 同上, pp.242-3
 - 21) 同上, p.245
 - 22) Craig に関しては *Craig on Theatre*, Methuen と Edward Craig; *Gordon Craig: The Story of the Life*, Limelight による。James W.Flannery; *W. B.Yeats and the Idea of a Theatre* に Craig の関する記述がある。
 - 23) 前掲, *Yeats's Worlds*. pp.164-5
 - 24) *The Classic Noh Theatre of Japan*, A New Directions Paperback
 - 25) *The Collected Plays of W.B.Yeats*, Macmillan
 - 26) 前掲, 『アイルランドの風土と歴史』 p.336
 - 27) Mark Storey (ed); *Poetry and Ireland Since 1800: A Source Book*. Routledge pp.171-7
 - 28) 同上, p.176
 - 29) 前掲, 『アイルランドの風土と歴史』 p.337
 - 30) W.B.Yeats; *Collected Poems*. Macmillan. p.123
 - 31) W.A.ダンブルトン 『アイルランド--歴史と風土と文学』 あぼろん社 pp.79-80
 - 32) 同上, p.79
 - 33) 前掲, *Collected Plays of W.B.Yeats*. pp.431-446
 - 34) 前掲, *Collected Poems*. pp.120-1
 - 35) 前掲, *Collected Poems*. pp.202-5
 - 36) 前掲, *Collected Plays*. p.219
 - 37) 前掲, 『アイルランド--歴史と風土と文学』 p.100

- 38) 前掲, *Collected Plays*. p.445
39) 前掲, *The Classic Noh Theatre of Japan*

◎注にあがっている以外の参考文献

W.B.イエイツ, 井村君江・大久保直幹訳『神秘の薔薇』国書刊行会
尾島庄太郎訳『イエイツ詩集』北星堂
村瀬忠雄訳『めのうの彫琢』藤木出版 (1996年)

A.Norman Jeffares and A.S.Knowland; *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats*, Macmillan, 1975

山本修二『アイルランド演劇研究』京都・あぼろん社 (1967年)

長谷川年光『イエイツと能とモダニズム』ユー・シー・プランニング (1995年)

David R. Clark; *W.B. Yeats and Theatre of Desolate Reality*, CUA Press, 1993

Maeve Good; *W.B. Yeats and the Creation of A Tragic Universe*, Macmillan, 1987

O'Driscoll and Reynolds (ed); *Yeats and the Theatre*, Macmillan, 1975