

雪と炎の “simplicity” ——ヨネ・ノグチ（野口米次郎）の『広重』を W. B. イェイツはどう読んだのか——

伊東裕起

1. はじめに

ヨネ・ノグチ（野口米次郎; Yone Noguchi）は英語と日本語で詩を書いた詩人であっただけでなく、20世紀初頭における、英文での著名な日本紹介者の一人であった。1903年以降イェイツ（William Butler Yeats）と交流を持っていた彼は、イェイツに日本文化に関する情報を提供していた。ノグチが中心となって進めていたイェイツの慶應義塾大学への招聘は失敗に終わったが、その後も二人は交流を続けていた。ノグチは1921年に自身初の英文による浮世絵解説書『広重』（*Hiroshige*）をオリエンタ社から750部出版し、その1冊をイェイツに送った。そのお礼の手紙（1921年6月27日オックスフォード付）でイェイツは次のように書き送った。

Dear Noguchi: Though I have been so long in writing, your *Hiroshige* has given me the greatest pleasure. I take more and more pleasure from oriental art, find more and more that it accords with what I aim at in my own work. European painting of the last two or three hundred years, grows strange to me as I grow older, begins to speak as with a foreign tongue. . . . All your painters are simple, like the writers of Scottish ballads or the inventors of Irish stories. . . . The old French poets are simple as the modern are not, and I find in François Villon the same thoughts, with more intellectual power, that I find in the Gaelic poet Raftery. I would be simple myself but I do not know how. I am always turning over pages like those you have sent me, hoping that in my old age I may discover how. I wish some Japanese would tell us all about the lives—their talks, their loves, their religion, their friends, of these painters. I would like to know these things minutely, and to know too what their houses looked like. . . . It might make it more easy to understand their simplicity. A form of beauty scarcely lasts a generation with us, but it lasts with you for centuries. . . . unless we have infected you with our egotism. (Oshima

20-21[underline mine])

この手紙における、イエイツの日本美術の“simplicity”に関する意見について、日本の美の受容だとして称賛する意見がある。一方で、ステレオタイプの、オリエンタリズム的ではないかとの指摘がある。まずは称賛する意見を引用しよう。ハクタニ・ヨシノブ (Yoshinobu Hakutani) は次のように言う。

As this letter suggests, Yeats's introduction to the noh came after his fascination with the oriental paintings he had seen in England. His interest in Japanese visual arts was intensified by Noguchi's *The Spirit of Japanese Art* and later by his *Hiroshige* (1921), which was produced colotype illustrations and a colored frontispiece. What seems to have inspired Yeats was the “simplicity” of the artists, a century-old form of beauty that transcends time and place. Irked by modern ingenuity and science, he was adamantly opposed to realism in art and literature. For him realism failed to uncover the deeply ingrained human spirit and character. He later discovered that noble spirits and profound emotions are expressed with simplicity in the noh play. His statement about the simple beauty of Japanese art echoes how Noguchi characterizes the noh drama. (Hakutani 72-73)

このようにハクタニは、イエイツが日本美術の“simplicity”に時を超えた美を見出したという点、そしてそれを西洋近代の技術や科学および芸術におけるリアリズムに対する対抗策として見ていた点を高く評価する。また受容の順序として、イエイツはまず日本美術に関心を寄せ¹、続いて能楽に関心を寄せたという。この観点からすると、イエイツの能楽の受容について検討するにあたり、イエイツが日本美術の“simplicity”をどのように見たかを検討することが重要になる。これは確かに重要な視点である。

実際、イエイツは能楽の前に、浮世絵からの影響を演劇に反映させている。イエイツは、浮世絵を自らが率いていた劇団・劇場であるアベイ座での演出に取り入れたこともある。1904年上演のシング (John Millington Synge) の戯曲『聖者の泉』(*The Well of the Saints*) の演出にあたり、イエイツは大英博物館の版画室に通って、そこに展示されていた浮世絵を参考にしたという (Golden 155)。加えて、大英図書館版画室の学芸員で、東洋美術の専門家であったローレンス・ビニヨン (Laurence Binyon) とイエイツは交流を持ち、その著書『極東の絵画』(*Painting in the Far East*) を愛読していた。1909年にレディ・グレゴリー (Isabella Augusta, Lady Gregory) は同

書をイエイツに送り、イエイツはそれを自らの日記に記している²。

さて、話を戻そう。ここで注意すべきは、イエイツがノグチ宛の書簡で用いている “simplicity” という語である。この語は日本美術に対するクリシェとして、粗雑に扱うべきではない。広重について、確かにアーネスト・フェノロサ (Ernest Fenollosa) も “In Hiroshige’s art alone do we see the thousand picturesque sites of Japan reduced to their simplest and truest constructive elements of mass and colour” (50) と書いて、その色数と線の少ない簡素な画面構成を讃えている。しかし、“simplicity” や “simple” とする語は、「素朴さ」や「飾り気のなさ」、「質素さ」といったニュアンスもある。イエイツはその手紙において、浮世絵をアイルランドの民話作家やスコットランドのバラッド詩人のように、そして放浪の無頼詩人フランソワ・ヴィヨンのように、同じく放浪のゲール語詩人ラフタリーのように “simple” だと言っている。これは民衆的であるという意味も含んでいるだろう。一方、『ヴィジョン』(A Vision) において、ブレイク (William Blake) から学んだこととして、“How great the gulph between simplicity and inspidity” (CW14 53) と書いているように、“simplicity” を単純な素朴さとは異なった、精神性を帯びた特別な概念として扱っている。イエイツにとっての “simplicity” については、第3節で細かく論じることとなる。

イエイツが日本美術に対して “simplicity” という語を用いたことについて、オリエンタリズムとして批判する意見も存在する。ジョン・ドグルーチャー (John de Gruchy) は次のように主張する。

What leaps out at us from this passage is once again, Yeats’s notion of Japanese cultural simplicity. Japan and its art is also seen as unchanging, another familiar orientalist trope. Japanese artists are identified with simple or primitive Irish and Scottish storytellers, a comparison that might come as a surprise to the artists and storytellers themselves. Indeed, their simplicity is not something they actually possess but merely something Yeats has ascribed to them. Contrasted with this image is the complexity of modern European art and poetry, notably the poetry of Yeats himself — “I would be simple myself but I do not know how.” There is the assumption, taken for granted, that Europe and European modernism just, more advanced. For Yeats, the less advanced cultures are seen as superior, and modern civilization debased, “grown strange,” which is certainly a reversal of the typical orientalist attitude, if there were any truth to it. The letter is obviously attempting to show gratitude and appreciation, yet the tone of condescension is unmistakable. (de Gruchy 197)

手厳しいが、この批判はある意味で正しい。前述のイエイツによる書簡に表明されているものは、確かにある種のオリエンタリズム、あるいは単純化した日本の美術に対する見方である。イエイツはその書簡で、広重という浮世絵画家個人を扱うのではなく、“All your painters”と集合的に扱っている。そして「日本」美術ではなく「東洋」美術という大きな枠組みで扱い、それに見られるものが時代を超えた美であるとすると同時に、社会も数世紀にわたって変わらないものと見做している。これは東洋を停滞と見做すオリエンタリストの眼差しである。また、その東洋の美が西洋の利己主義に毒されていない限り不変のものであるとする見方は、東洋を無垢なるものと見做す眼差しであると同時に、東洋の美術がエゴ＝自我と無縁のものとする見方、東洋に自我と自律を認めない植民地的な見方とも重なるものである。

確かにイエイツは常に「西洋」のまなざしから「東洋」を見た人物である。『ヴィジョン』における歴史記述に特徴的なように、彼が何か発言する際には、常にヨーロッパ人としての姿勢を崩すことはないのである³。このことについて、山崎弘行は『イエイツとオリエンタリズム』で次のように指摘した。「イエイツは、西洋は精神で、東洋は自然だというヘーゲル流の世界認識の持ち主であった。しかも、精神から離脱して、自然に没入することを説く「東洋の英知」に憧れながらも、人間の精神主体の喪失を終生いさぎよしとしなかった抜き難い人間主義者であった」（山崎 22）。ここで指摘されているように、イエイツは、自我の放棄に憧れながらも自我にこだわった作家であった。『ヴィジョン』の神話体系でも、《始原性》(Primary) 自我の放棄＝客観性の軸である《始原性》(Primary) をアジア的とし、自我への執着＝主観性の軸である《対抗性》(Antithetical) をヨーロッパ的として二律背反関係においている。そして前者は否定できないものとして扱いながらも、イエイツが後者の方に価値を置いているのは明白である。

詩「自己と魂の対話」(“A Dialogue of Self and Soul”)でも、自我を放棄する《魂》と、《自己》が対話をするが、詩の後半では《魂》は言葉を失い、《自己》が生を力強く肯定する内容となっている。これは、自我への執着から自由になる「『東洋の英知』に憧れながらも、人間の精神主体の喪失を終生いさぎよしとしなかった」イエイツの姿と重なるとも言えよう。そのように考えるならば、ノグチの『広重』を称賛するイエイツのこの書簡は、やはり単純なオリエンタリズムに過ぎないのだろうか。自我に執着し、「西洋」のまなざしから「東洋」を見たイエイツは、広重の浮世絵に、あるいはノグチの語る『広重』に自我の放棄、すなわち「人間の精神主体の喪失」を見出したのだろうか。

しかし、ここに重要な点がある。ノグチが『広重』で実際にどのようなことを論じていたのかを検証する必要がある。『広重』におけるノグチの論は単純ではない。ノグチは「自然に没入すること」について、「人間の精神主体の喪失」として捉えず、

独自の解釈を施している。

Enter into Nature, and forget her. Again, depict Nature, and transcend her. I like to interpret such phrases by saying that one should be like Hiroshige himself who paid no attention to the small inessential details, when he grasped firmly the most important point of Nature which he had wished before to see, hold and draw. To transfer such a moment one has only to depend on the power of suggestion ; surely here is no other method than that. (Noguchi, *Hiroshige* 6)

イエイツが読んだのは英語版だが、ノグチ自身の日本語だとこうなる。

自然に入つて自然を忘れよ、又自然を描いて自然を脱せよといふ言葉は、捕へたい見たい書きたいと思ふ最大要点を得た時にその他の細々とした小自然の現象は切捨てて顧みなかつた広重のやうになれといふやうに僕は解釈したい。そしてそれを立派にキャンバスに伝えやうとするには暗示的芸術の力に依るより外に方法はない⁴。(野口 111)

これはノグチの広重論のいい要約となっている。この箇所に表れているように、ノグチの説明する広重は「人間の精神主体の喪失」を潔しとする人物でもなければ、オリエンタリストの描く「アジア的」＝「自然的」＝受動的な姿でもない。むしろその逆であり、自分の「精神主体」を自然に押し付け、場合によっては自己の主観的なフィルターで自然像を歪めるような芸術家である。そうすると、先の二つの引用に見られる論考には、修正の余地がある。なぜならば、それらはノグチの広重論に見られるものが、オリエンタリストが期待するものと同じものだという前提に立っているからである。

それならば、イエイツはノグチの『広重』の何に感銘を受けたのだろうか。同書にはもちろん広重の浮世絵も印刷されているものの、画集というより解説書という側面が強い著作である。1枚のみカラーの浮世絵の口絵があり、その他白黒印刷の浮世絵が19枚収録されているものの、その多くは巻末にまとめてある体裁である。このことから考えると、イエイツが感銘を受けたものとして、その論述の部分が大きいと言えるだろう。本論はノグチからイエイツの影響関係を探るものではなく、ノグチの『広重』のどこにイエイツが心惹かれる要素があったのか、またなぜイエイツは1921年当時、そのような側面に惹かれたのか、それを探るものである。

2. ノグチの『広重』

『広重』において、ノグチは広重をどのように論じていたのだろうか。この本は浮世絵に関するまとまったノグチの英文著作としては最初のものである。1926年にフランス語翻訳版が豪華版として出版（堀 139-40）されているため、海外で大きな反響を呼んだものと思われる。この本の解説の前半部分は1918年にノグチが主催した広重没後六十年記念展覧会の際の解説の英訳であり、元となった日本語版は後に『六大浮世絵師』（1919年）に収録されて出版された。そのため、同書の前半部分だけ、ノグチ本人による日本語版が存在する（よって適宜、英文と日本語文の双方を引用する）。

この本は次のようなエピソードから始まる。ノグチがアメリカから帰ってきたとき、まるで自分が「青い目」の人間になったかのように古い日本を見つめて罵ってしまっていたという。そんな折、向島で隅田川の花見舟に乗った時、自分がまるで広重の浮世絵「隅田川花盛」に入り込んでしまったかのような体験をした⁵。そこでノグチは叫んだ、“Why, nature does imitate art as Wilde once exclaimed, — the Mukojima of to-day imitates Hiroshige’s picture of olden time!” (Noguchi, *Hiroshige* 2)。そして彼は日本人としての「黒い目」を取り戻したという。これは、自称「二重国籍者」として日本とアメリカの双方への想いに引き裂かれ、ナショナル・アイデンティティの揺らぎに苦しんだノグチが、落ち着いた自己を取り戻した体験として重要なものである。

そしてそれ以上に重要なのが、ここで“nature does imitate art”と、オスカー・ワイルドの格言を引用しているところである。「自然は芸術を模倣する」というワイルドの言葉を半ば体現する芸術家として、ノグチは広重を論じるのである。

ノグチは広重の独自性を主張するにあたり、西洋絵画と比較する。しかしその主張は、いわゆるオリエンタリスト/ジャポニストによる一般的な言説とは異なり⁶、とても激しいものとなっている。ノグチいわく、西洋の画家は自然を模倣しようとするが、広重はそうではないという。

The western landscape art, whether it be above photograph or beneath photograph, attempts usually to imitate Nature or to take her copy; the artist may become a soft-voiced lover toward Nature, but not a conqueror wildly waging an artistic battle. (*Ibid*5-6)

在来の西洋の風景画は写真以上にせよ又写真以下にせよ、その大部分は自然を模倣し或はその複製を取らうとした。その作家は自然に対する愛人といふことが出来る場合はあるが、戦勝者の態度で自然へ戦争を仕掛けることができる所謂芸術

の勇者でない。(野口 109)

なかなか勇ましい表現である。いずれにせよ、ノグチの述べる広重は「人間の精神主体の喪失」のような形で「自然に没入すること」を良しとする画家ではない。ノグチによれば、広重は繰り返し同じ題材を描いたが、そこに自己の気分を投影したという。彼曰く、“what we see in them is his artistic personality, but not a scenic photograph” (Noguchi, *Hiroshige* 24), 彼自身の日本語で言うなら「我々が彼の絵で見る所のものは彼の芸術的人格で、決して単に風景の写真のみで無い」(野口128-29) のである。広重の描く風景は彼の眼と人格、あるいは主観を通して再構成され、その絵筆を以って表現されたものである。ノグチによれば、広重は美しい風景を描いているがゆえに表面上 “realist or objective artist” のように見えるが、それは “pictorial personality” を伝えるためであって、実際は “idealist or subjective artist” であるというのだ (Noguchi, *Hiroshige* 9-10)。

“realist or objective artist” と “idealist or subjective artist” を対比し、後者を良しとするノグチの価値観は、イエイツと極めて近いように思われる。特に、このノグチの『広重』を受け取った年、1921年にイエイツは、能楽を元にした戯曲集『踊り子のための四つの戯曲』(*Four Plays for Dancers*) を出版しているが、そこに収録された『カルヴァリ』(*Calvary*) の注釈において、イエイツは「客観的」(objective) と「主観的」(subjective) を対比する二律背反の思想を示している。この対比は後に『ヴィジョン』において《始原性》と《対抗性》の二律背反として、進んだ形で体系化されることになる。この思想は『広重』の出版や『カルヴァリ』の執筆前、少なくとも「月の諸相」(“The Phases of the Moon”) の執筆頃には、イエイツが温めていたものだと思われる。しかし、イエイツが「客観的」と「主観的」との対比に強い興味を抱いていた時期にノグチの『広重』に出会ったという事実は大きいだろう。

さて、そのような “subjective artist” である広重は、どのように主観を以って風景を捉えるのだろうか。ここで、先ほどの引用を読み直してみよう。広重は自然の風景を観察し、「捕へたい見たい書きたいと思ふ最大要点を得た時に」、主観によって「その他の細々とした小自然の現象は切捨て」たということである。これはすなわち省略の美学であるが、これをノグチは “suggestive art” (*Ibid* 8) と呼んでいる。彼によればそれこそが、“vivid and simple” な表現となるのである (*Ibid*)。ここでようやく、広重の作品における “simple” についてノグチは語り始めることになる。

広重が死の前年に作成した「木曾路之山川」について、ノグチは次のように語る。

One year before his death, Hiroshige again brought out a scene of Kiso in Kisoji no Yama Kawa or “Kiso Mountains and Rivers in Snow,” in which this

great master of the Ukiyoe school expressed his marvellous adaptability to the limitation of the colour-print technique; the triptych is a most wonderful specimen simply and felicitously executed, the great part of the sheets being left blank to represent the snows. Mr. Kojima reasons that such a simple graceful art came into existence, because the general taste of the people in Yedo when the time advanced toward the Grand Restoration, had become tired of ostentatious gaiety and sought its ideal of refinement in the divine precincts of simplicity where the soul's highest rhythm was thought to be singing. The Tokugawa civilisation most naturally had her downfall when she reached her highest development ; again Hiroshige died most happily at the time when he had mastered his highest art, that is, the purest art of simplicity.⁷. (*Ibid* 32 [underline mine])

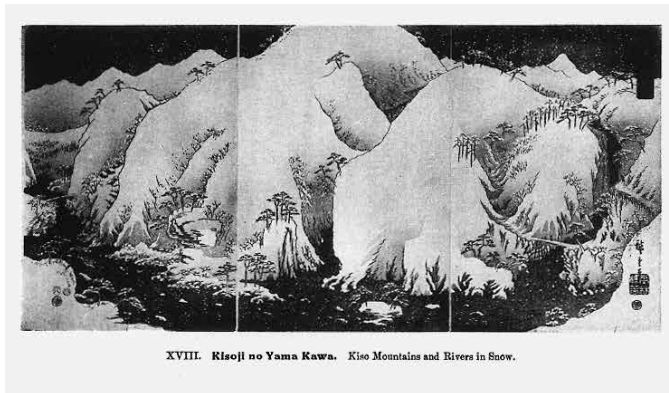


図1：「木曾路之山川」(*Ibid* 54)

この箇所が、ノグチの『広重』という本において“simplicity”の語が登場する唯一の箇所である。“simple”の語は別の箇所であと2回用いられているが、まとまった記述はやはりここのみである。ということは、イエイツが『広重』で最も印象に残った箇所はここであると言えるだろう。この「木曾路之山川」という浮世絵において、広重は余白を用いて雪を表現した。その“simplicity”は江戸時代という、武士中心の貴族的な社会が崩壊する直前に最高になったという。芸術様式と文明の移り変わりの関係、貴族的な社会と民主的な社会の交代についてのこの記述は、イエイツが『ヴィジョン』などで披露することになる思想と共通したものを感じさせる。

ノグチが参照しているMr. Kojimaというのは、浮世絵収集家の小島烏水である(*Ibid* 29)。その著書“Hiroshige and Landscape Art”とノグチが書いているのは、1914年に出版された『浮世絵と風景画』のことであろう。同書は確かに浮世絵につ

いて語っている本であるが、ノグチの論とは大きく異なる。小島は、アーネスト・フェノロサの「日本では徳川時代になつて、始めて平民の美術を見ることが出来た」(小島 16; 原文の強調をイタリックで引用)という意見を紹介しつつ、浮世絵は「侮蔑された階級に属してゐる」(Ibid 23) 者たちの芸術であつたと論じる。そして広重を「平俗にして、卑近なるアーチザン」(Ibid 4) とし、次のように書く。

我が風景画家歌川広重は、この江戸文明の爛熟した天保年代に栄えて、浮世絵の頹廢末紀ともいふべき安政年間に凋落した、彼は光榮ある浮世絵史の結末を附けるために、数多の江戸市民から選出されたやうに、前には存在しなかつた風景画なるものを完成して、特殊の位置にまで押し上げ、その大事業の終局と共に、彼も世を去り、間もなく浮世絵も、徳川幕府の顛覆と共に、全く滅亡してしまつた、しかしながら江戸末期の文明から、たとひ凡てを引去るとするも、北斎と広重は鉞滓の中の精金のやうに残らなければならぬ、又光つてゐるのである。(Ibid 24)

このように、小島は広重を江戸の民衆の代表者として描く。そのため、江戸幕府の終焉とともに、その芸術であつた浮世絵も滅び、彼も亡くなつたと論じている。小島にとって、あくまで広重は民衆の代表たる「平俗にして、卑近なるアーチザン」なのである。この「平俗」という語のノグチ版が、彼の用いる “simple” や “simplicity” であると言えるが、ニュアンスは大きく異なる。ノグチは広重の庶民性に言及しない。なお、「木曾路之山川」に関する箇所は残念ながらノグチ自身の日本語版にないが、別の箇所で “simple” にあたる語としてノグチが用いている語は「単純」(野口 111, 123) である。

小島も、広重の雪の絵について「単純」の語を用いて論じている箇所があるが、次のような論法である。「思ふに彼〔広重〕の雪景に対するのは、自己を虚しうして、自然に向かへる小児のやうに、単純なる心と、駭目の情とを以つてするのではあるまいか」(小島 145)。これは、広重を自己滅却の芸術家、あるいは子供のような無邪気な画家と見做すものであり、ノグチの語る「戦勝者の態度で自然へ戦争を仕掛けることができる所謂芸術の勇者」とは大いに異なるものである。

このようにノグチの描く主観的な芸術家としての広重像は、他の批評家のものと大いに異なっているため、それがイエイツの興味を引いたであろうことは推測できる。しかし、ノグチの広重観がそのままイエイツに影響したわけではないであろう。むしろイエイツがもともと持っていた彼独自の “simplicity” 観に近いものをノグチの広重観に見出したために喜んだのではないだろうか。次節では、イエイツ独自の “simplicity” 観について論じる。先にイエイツが用いる “simple” には民衆的、とい

う意味も含まれていると書いたが、それだけではないのである。

3. “simplicity through intensity”

先に触れたように、ノグチ宛のイエイツの書簡では、確かに浮世絵画家を東洋美術と大きな枠組みで扱い、集合的に扱ってしまっている。また芸術そのものだけでなく、その「東洋」の社会も（西洋の利己主義に毒されない限り）不変と見ている点で、オリエンタリズムであるとの批判は免れない。しかし、そこで語られている彼の悩みに目を向ける必要がある。それは、“simple”になりたいのだが、なれないという悩みである。この悩みは当時構想していた『ヴィジョン』にも表されている。

イエイツは『ヴィジョン』で、月の諸相に合わせて人格を28相に分類している。そこでP. B. シェリー (Percy Bysshe Shelley), ウィリアム・モリス (William Morris) やランドー (Walter Savage Landor) など抒情詩人を、そしてイエイツ自身を月の第17相に置いている。この17相がどのような人格として描かれてるかを分析することは、イエイツが自分自身についてどのように考えていたかを分析することになる。

第17相は“*Daimonic Man*” (CW13 62; CW14 105) として、地上で実現可能な最も《対抗的》な相、すなわち最も主観的で、最も貴族的な相としている。イエイツの体系において、その人格のありのままの人格 *Will* と正反対であり、それゆえに憧れる対象となる反自我のことを *Mask* と呼ぶ。*Mask* として憧れるものが、正反対の第3相に由来する“simplicity through intensity” (*Ibid*) である。イエイツ自身が第17相であることを念頭に置けば、これはイエイツ自身が憧れていた状態であると同時に、彼自身、それが自らの対極に位置しているものだと認識していると言える。17相の抒情詩人たちは、その“simplicity”に憧れる。それゆえにランドーやモリス、シェリーやテオクリトスなどは牧歌的なものを描いた (CW14 82; CW13 37) という。これらの詩人は、自らのありのままの自己の逆である“simplicity”を、その内面の激しさ“intensity”を通して達成しようとしていたというのである。

しかし、イエイツは“simplicity”を達成することができない。この時期はイエイツが『自叙伝』 (*Autobiographies*) 収録となる自伝的文章『ヴェールの揺らぎ』 (*The Trembling of the Veil*) を書いていた時期でもある。この文章は、後に『ヴィジョン』に集約されることになる彼独自の神話思想が多く含まれており、『ヴィジョン』の草稿としての意味合いもある。この文章の執筆はイエイツにとって、自伝として過去を振り返りつつ自己分析を行い、それを個人神話にあてはめる作業であった。そして、そこにも“simplicity”を達成できない自分に関するイエイツの葛藤が見て取れるとジェラルド・レヴィン (Gerald Levin) は指摘している。“The tension of the autobiographies lies in Yeats’s awareness that he may not be able to find his own

‘simplicity that is also intensity,’ but instead will collapse into rage, hatred, nightmare” (Levin 4) と彼は書いている。しかし、なぜ “simplicity” への憧れが怒りや憎しみなどに変わってしまうのだろうか。

その理由の一つは、第17相の詩人には党派的人物やプロパガンディストとしての側面もあるからである。実際、イエイツが例として挙げているシェリー、モリス、ランドーはみな、抒情詩人であると同時に社会改革や政治運動に取り組んだ作家である。イエイツは『ヴィジョン』で次のように書いている。

[M]en of this phase are almost always partisans, propagandists and gregarious; yet because of the Mask of simplification, which holds up before them the solitary life of hunters and of fishers and “the groves pale passion lovers,” they hate parties, crowds, propaganda. (CW13 64 ; CW14 107)

これは興味深いイエイツの自己分析である。党派的で、プロパガンダ屋で、群衆的な人間というのは、イエイツがまさに嫌ったような人間のタイプだ。しかし、イエイツ自身も党派的な論客として、独立運動や文学活動、そしてアイルランド自由国の上院議員として活躍した人物である。群衆的であることを嫌い、アイルランド西部の塔バリリー塔に住むことなどで孤高の存在であることを意識的に演出していたが、一方で交友関係が広い社交家でもあった。自らが党派的な論客でありながらそういった人間を嫌っている、ということ、イエイツは自覚していたのだろう。そして、その嫌悪感を生むのは、“the Mask of simplification”として、狩人や釣師の孤独な生活に強く憧れているためである。

イエイツは「存在しない」理想的な釣師への憧れを詩「釣師」(“The Fisherman”)に描いた。その詩において、その釣師は “This wise and simple man” (line 8) として描かれている。この詩の草稿において、この表現は第1稿から登場している (WSMS 139-40)。ということは、この “simple” の語は音合わせなどで後から現れた語などではなく、イエイツの初期構想から念頭にあった言葉であると推測することもできる。憧れの存在であると同時に自らと逆の存在を “wise and simple” としているのである。

さて、イエイツが憧れた “simplicity” とはどのようなものなのだろうか。牧歌や釣師などに関わるものでもあるため、「素朴な」といったニュアンスもあるだろう。そう考えると、イエイツがノグチ宛の書簡に書いたような、民話作家やバラッド詩人、放浪詩人などと重なるのは理解できる。しかし、それだけであろうか。イエイツは「釣師」の末尾で、“cold / [a]nd passionate as the dawn” な詩を書きたいと宣言している。これは彼にとっての理想的な詩のことを指すと思われるが、ここで

“passionate” とあることに注目したい。

これについて、デニス・ドノヒュー (Denis Donoghue) が興味深い指摘をしている。彼によれば、イエイツにとって “simple” は “passionate” であるということである。“passionate” な人物を描くことを目指したイエイツの演劇は “simple” になっていったという。彼曰く、“Heathcliff is less complex than Edgar Linton. Passion obliterates difference. Yeats’s relation to passion is a variant of his relation to simplicity and power, hence to the simplicity of fire” (Donoghue 96) である。“the simplicity of fire” というのはイエイツの詩「動揺」(“Vacillation”) の一節だが、ドノヒューはイエイツの芸術観、特に “simple” 観をまとめるにあたり、気の利いた語句を引用していると言えるだろう。注意しなくてはいけないのは、イエイツは自らが炎のように “simple” な心の人間になろうとしたのではなく、内面の激しさ “intensity” を通して炎のように “simple” な作品を書こうとしたのである。

その “the simplicity of fire” という表現が用いられている「動揺」の一節を見てみよう。この詩では、天上的な価値と地上的な価値の間での迷いが表現されている。

The Soul. Seek out reality, leave things that seem.

The Heart: What, be a singer born and lack a theme?

The Soul. Isaiah’s coal, what more can man desire?

The Heart: Struck dumb in the simplicity of fire!

The Soul. Look on that fire, salvation walks within.

The Heart: What theme had Homer but original sin? (line 72-77)

この箇所において、天上の救済を求めるような、自己を滅却するような “the simplicity of fire” は詩人の言葉を失わせるものとして、魅力的なものとして描かれながらも退けられている。そしてホメロスに倣い、原罪を、すなわち “simple” になれない地上の人間の複雑さ (“All that man is, / All mere complexities, / The fury and the mire of human veins” (“Byzantium” line 6-8)) を歌い上げることをイエイツは選択する。刊行された『ヴィジョン』初版や改訂版には収録されていないが、1918年自動筆記草稿のリストでは、ホメロスはイエイツ自身と同じ17相に分類されていた (Mann 306)。このことは、イエイツがホメロスと自分自身を同一視しようとしていたことを示唆している。情熱によって差異を消滅させる炎の単純さにどこまでも憧れながらも、それに安住してしまうことも、どうやらイエイツはできなかったようである。

それならば、“simple” な芸術を創り出すことはできないのだろうか。ここで、ノグチ宛の書簡で “simple” な作品を書いた詩人として挙げられていたフランソワ・ヴ

イヨンについて考えてみよう。15世紀のフランス詩人ヴィヨンは司祭を殺し、悪漢たちと放浪の生活を送った人物である。しかし、イエイツにとって彼は、中世から近代に変わる時代、宗教の慰めなしに個人的な苦悩と向き合い、その孤独の中から詩を書いた詩人として重要である⁹ (CW13 166; CW14 210)。イエイツは彼を “Villon the robber” (EE 194) と呼びながら、想像力を喜びで満たすその詩は “vigorous and simple” (Ibid) なアイルランドの農民を喜ばせただろうと語る。別のエッセイでは、ヴィヨンは強盗どころか “pander, thief and man-slayer” と呼ばれるが、それでも “illustrates in the cry of his ruin as great truth” (Ibid 245) あるいは “with impediments plain to all, who sings of life with ancient simplicity” (Ibid 202) として、苦難の中で人生の真実を “simple” に歌い上げた詩人として讃えられている。これは人生の苦難をポジティブに捉えたというわけではなく、その逆である。自分の人生を絶え間ない苦難や闘争と見做す能力をイエイツ独自の用語で “Vision of Evil” という (Mann 204-05) が、『ヴェールの揺らぎ』ではヴィヨンはこの能力を失うことなく、苦難の中から偽りでない美を創り出したというのである¹⁰ (Auto 213)。つまりイエイツによれば、ヴィヨンの作品の持つ “simple” さは平穩無事な人生と穏やかな心から生まれたのではなく、激動の人生と荒れ狂う “passionate” な心から生まれたものなのだ。

イエイツによれば、“simple” で不変な芸術を作り出すのは、静止した精神ではない。イエイツは佐藤醇造から受け取った日本刀を不変の芸術として尊びながらも、「自我と魂の対話」ではそれを《対抗的》なもの象徴とした。そして「内戦時の瞑想」でその刀について “only an aching heart / [c]onceives the changeless work of art” (line 13-14) と書いたように、激しく苦悶する心こそが永続する芸術を創造するとする。“simple” で不変な作品世界を創造するものは、悟りとは対極の、自我に執着する《対抗的》な精神であるとイエイツは考えた。内面を “simple” とするのではなく、荒れ狂うほどの主観的な激しさを持つ芸術家こそが、時の流れを超えるかのような “simple” な作品を創り出すという。イエイツが憧れたのは、そしてノグチの論じた広重は、まさにそのような芸術家であった。

4. おわりに

ドグルーチーが批判したように、イエイツが浮世絵を含めた日本美術を、過去からほぼ変わっていないもの、近代以前の姿を留めたものであると見ていたことは否定できない。しかし、『ヴィジョン』で表明したような彼の特異な思想は、それを単純なオリエンタリズムに留めなかった。

イエイツはノグチの『広重』に感銘を受けたと書いたが、それはノグチに影響を受けたということではなく、ノグチが表明した “simplicity” などについての考えが、

たまたまイエイツ自身のものと似ていた部分があったのだと思われる。それはただの日本の芸術に対するクリシェ、あるいはオリエンタリズムとは少し違う側面を持つものであった。

ノグチは日本美術、特に広重の独自性を強調しようとした。その際、西洋絵画を客観的で写実的であるとし、広重はその逆の主観的な画家であるとした。そんな広重は主観によって描きたいもの以外を切り捨て、“suggestive”に描くことで“vivid and simple”な表現を達成したという。また、江戸幕府という貴族的な社会が崩壊する際にその“simplicity”が最高になったとした。ノグチの『広重』に示された主観的芸術家と客観的芸術家の対比や、文明の交代と合わせた芸術様式の没落や勃興などは、イエイツの『ヴィジョン』の思想を連想させるものでもある。

イエイツは彼なりの“simplicity”を追求しようとしており、それが達成できないことに悩んでいた。イエイツは“simplicity through intensity”の境地に憧れており、それを自らの心と対極にある理想の境地と見た。しかし、我執を捨て、真に“simplicity”の状態となつては創作が出来ない。そのため、天上の救済を求めるような“simplicity”も否定し、ホメロスに倣い、原罪を歌い上げることをイエイツは選択する。ノグチの描いた広重がそうであったように、“simple”で不変な芸術を作り出すのは、悟りとは対極の、自我に執着する《対抗的》な精神であるとイエイツは考えていたからである。

(本論文は第58回日本イエイツ協会・第43回日本エズラ・パウンド協会合同大会発表「雪と炎の“simplicity”：ヨネ・ノグチ『広重』とW. B. イエイツの『ヴィジョン』の一考察」に加筆修正を行ったものである。またJSPS科研費 20K00393(日本文化の受容によるアイルランド作家イエイツのナショナル・アイデンティティの形成)の助成を受けている。)

Works Cited

- Binyon, Laurence. *Painting in the Far East*. London: Edward Arnold, 1908.
- Chapman, Wayne K. *Something That I Read in a Book*. W. B. Yeats's Annotations at the National Library of Ireland. Vol. I. Reading Notes. Clemson UP, 2022.
- de Gruchy, John. "An Ireland of the East: W. B. Yeats's Japan." *Bulletin of Kagoshima Junshin Junior College*. 37. 2007. 189-99.
- Donoghue, Denis. *Yeats*. London: Fontana, 1971.
- Fenollosa, Ernest. *An Outline of the History of Ukiyoye: Illustrated with Twenty Reproductions in Japanese Wood Engravings*. In Seiichi Yamaguchi Ed. *Ernest Francisco Fenollosa: Published Writings in English*. Vol. 2 Tokyo: Editon Synapse, 2009.
- Fenollosa, Mary McNeil. *Hiroshige, the Artist of Mist, Snow and Rain*. In Seiichi Yamaguchi Ed. *Ernest Francisco*

- Fenollosa: Published Writings in English. Vol. 3* Tokyo: Editon Synapse, 2009.
- Golden, Sean. “The Ghost of Fenollosa in the Wings of Abbey Theatre.” In Sean Golden Ed. *Yeats and Asia: Overviews and Case Studies*. Cork: Cork UP, 2020.
- Harutani, Yoshinobu. *East-West Literary Imagination: Cultural Exchanges from Yeats to Morrison*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 2018.
- 堀まどか 「二重国籍」詩人野口米次郎』名古屋大学出版会, 2012年。
- 小島烏水『小島烏水全集13』大修館書店, 1984年。
- O’Shea, Edward. *A Descriptive Catalog of W. B. Yeats’s Library*. New York: Garland, 1985.
- Oshima, Shotaro. *W. B. Yeats and Japan*. Tokyo: Hokuseido Press, 1965.
- Levin, Gerald. “The Yeats of the *Autobiographies*: A Man of Phase 17” *Texas Studies in Literature and Language*. 6:3. 1964. 398-405.
- Mann, Neil. *A Reader’s Guide to Yeats’s A Vision*. Clemson, South California: Clemson University Press, 2019.
- Noguchi, Yone. *Hiroshige*. In Shigemi Inaga Ed. *Collected English Works of Yone Noguchi II: Books on Ukiyoe and Japanese Arts in English. Vol. 1*. Tokyo: Editon Synapse, 2009.
- ... *The Spirit of Japanese Art*. In Shunsuke Kamei Ed. *Collected English Works of Yone Noguchi : Poems, Novels and Literary Essays. Vol. 2*. Tokyo: Editon Synapse, 2007.
- 野口米次郎『六大浮世絵師』岩波書店, 1919年。
- 山崎弘行『イエイツとオリエンタリズム：解釈学的立場から』近代文芸社, 1996年。

The Works of W. B. Yeats

- CW13: Ed. Catharine E. Paul and Margaret Mills Harper. *Collected Works of W. B. Yeats. Volume XIII: A Vision. The Original 1925 Version*. New York: Scribner, 2008.
- CW14: Ed. Catharine E. Paul and Margaret Mills Harper. *Collected Works of W. B. Yeats. Volume XIV: A Vision. The Revised 1937 Version*. New York: Scribner, 2015.
- EE: Ed. Richard J. Finneran and George Bornstein. *Collected Works of W. B. Yeats. Volume IV: Early Essays*. New York: Scribner, 2007.
- LE: Ed. William H. O’Donell. *Collected Works of W. B. Yeats. Volume V: Later Essays*. New York: Scribner, 1994.
- VP: Ed. Peter Allt and Russell K. Alspach. *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*. New York, Macmillan, 1966.
- WSMS: Ed. Parrish, Stephen. *The Wild Swans at Coole: Manuscript Materials*. New York: Cornell University Press, 1994.

《注》

- 1 イエイツは浮世絵愛好家であった。ラファエル前派の肖像画家を父に持ち、ダブリンの美術学校で学んだ彼は、若い頃から浮世絵やジャポニズムの絵画に触れていたことも指摘されている (Golden 160-01)。その興味は晩年にも続いていた。イエイツと交流のあった尾島庄太郎は1935年にイエイツに浮世絵の本を送った。1938年、晩年のイエイツの自宅を訪問した尾島庄太郎は、そこに20ほどの浮世絵が飾られていたこと、そして浮世絵について会話を交わしたことを記している (Oshima 102)。尾島が送った浮世絵の本は現在もイエイツの蔵書に遺されており、その中には1935年の尾島のサインの入りの、ノグチ著『初期浮世絵』(*Ukiyoe Primitives*) (O’Shea 192) などがある。

- 2 イェイツの蔵書には現在1908年版ではなく、書き込みのある1913年版が遺されている。オシェーの蔵書調査によって、その裏表紙の内側に謎の言葉が鉛筆で書き込まれていることが分かっている。オシェーは“Hiroshige (first of the name) / Snow scene at Kamudo / Toto Musko Seru” (O’Shea 27) としており、チャップマンの調査でもそれは踏襲されている (Chapman 50) が、これは悪筆で知られるイェイツの書いた“Snow scene at Kameido / Toto Meisho” という文字の誤読であり、「初代広重 / 亀戸 (天満宮境内) 雪 / 東都名所」という意味ではないかと思われる。しかし、「東都名所」の「亀戸天満宮境内雪」はビニョンの同書に収録されていなければ、言及もない。ノグチ著の『広重と日本の風景』 (*Hiroshige and Japanese Landscape*) には収録されているが、この本はイェイツの蔵書に遺されていない。これはさらなる調査が必要である。
- 3 これはイェイツ自身がアイルランドの過去を理想化する場合にも、同様なオリエンタリズム的眼差しでアイルランドを扱っている部分があるということでもある。
- 4 本稿では原文の旧字は新字表記で引用する。
- 5 このエピソードは、1915年出版のノグチの『日本美術の精神』 (*The Spirit of Japanese Art*) にも取められている (38-39)。おそらくノグチにとって、とても重要な経験だったのだろうと思われる。しかし、日本人の「黒い目」を取り戻したという描写はなく、オスカー・ワイルドの「自然は芸術を模倣する」ということについて友人と対話をしたことについて記されている。このエッセイでは広重が中国の詩人になぞらえられたり、日本より西洋の画家に近いと見做していたりと、ナショナリティにこだわらない姿勢が見える。そのように、後の『広重』の内容とは異なっているが、広重を主観的画家と見做していることは共通している。
- 6 先に引用したように、アーネスト・フェノロサは広重の色数や線の少ない構図を評価していた。また、メアリー・フェノロサは『霧と雪と雨の芸術家、広重』 (*Hiroshige, the Artist of Mist, Snow and Rain*) で広重が“the principles of landscape ‘grammar’”を発見したことを讃えており (8)、広重の構図や色彩を評価している。ビニョンも『極東の絵画』で広重の“composition”を重視している (243)。しかしノグチによれば真の画家にとって重要なのは“composition” (Noguchi, *Hiroshige* 5) を行うことではなく、自然の一部が他の部分と分かれて孤立するほど個性的な表現を見せる瞬間、彼の言葉で“isolation” (*Ibid* 5) を捉えることが重要であり、広重はそうしたのだという。この“isolation”の理論を強調すると広重は写実派の画家となってしまうため、この箇所についてノグチは論が破綻している。それでもノグチがこのように書いてしまったのは、“composition”を強調する他のオリエンタリストへの対抗意識なのではないかと思われる。
- 7 この箇所にノグチ自身による日本語版は存在しない。
- 8 本稿ではイェイツの詩の引用はVPによる。
- 9 エズラ・パウンドはヴィヨンを最初の近代詩人として重視し、イェイツもその影響を受けていた。そして1919年から1925年にかけてイェイツがヴィヨンを読み直し、独自のヴィヨン像を築いたことについての研究がある (George J. Bornstein and Hugh H. Witemeyer. “From Villain to Visionary: Pound and Yeats on Villon.” In *Comparative Literature* (Autumn, 1967)). また、シングがヴィヨンを翻訳していたのもイェイツに大きな影響を与

えたと思われる。

- 10 『ヴェールの揺らぎ』は1922年までに書かれたものである。同書においてヴィヨンはダンテと共に“Vision of Evil”として、この世を闘争と見て苦しみの中で創作した詩人として扱われている。また、1919年に書かれたエッセイ「もし私が24歳であったなら」(“If I were Four and Twenty”)でも同様である (LE 42)。しかし『ヴィジョン』執筆過程でイエイツは、完全な“Vision of Evil”をダンテなど17相の詩人に絞っていくことになる (Mann 204)。一方、ヴィヨンは自動筆記草稿で18相であった (Mann 306) のが、『ヴィジョン』初版決定稿ではボードレールやピアズリーなど世紀末詩人の相である13相に割り当てられた (CW13 166; CW14 210)。世紀末詩人について、イエイツは『ヴェールの揺らぎ』で “To some members this simplicity was perhaps created by their tumultuous lives” (Auto 234) としており、激動の人生から “simple” な作品を創り出したとしている。『ヴィジョン』初版完成稿において、ヴィヨンは世紀末詩人と同様に孤独と苦しみの中で創作をしたとしている (CW13 166; CW14 210)。たとえ後のイエイツがヴィヨンを “Vision of Evil” の詩人ではなかったと見做したとしても、彼が苦しみの中から “simple” な作品を創り出したと見做したことには変わりない。