

W. B. イエイツ： ラファエル前派からヴォーテシズムへ

日 下 隆 平

はじめに

W. B. イエイツ (William Butler Yeats) は、ヴィクトリア朝時代の後半から1930年代までの永きにわたって詩人として活躍を続けた。この半世紀ほどにも及ぶあいだに、彼の詩風は大きな変化を遂げるに至った。

T. S. エリオット (Thomas Sterns Eliot) は彼のアベイ座での講演で詩のスタイルが20年の周期で変化することを述べたあと、イエイツの1914年の詩集『責任』(Responsibilities) に詩人の明確なスタイルの変化を指摘している。これ以前の作品にもその萌芽があるとはいえ、それが完全に明示されたのはこの詩集においてであると述べている。ここを現代詩人への分岐点とエリオットはみなしている。これは現代の大方の批評家の見方と一致している。前期・後期の特徴づけはそれぞれの批評家によって多岐にわたるが、最近の主な見解をみると、E. エンゲルバーグはイエイツを空間的広がりある詩人としながら後期の詩に「空間のイメージ、具象的な彫刻のようなイメージ」を見いだしている。また、ラゾー (E. B. Loizeaux) は前期・後期の詩の展開を絵画と彫刻の相違に擬えているし、メルチオーリ (Giorgio Melchiori) は「後期の詩が具象化された感情をつたえている」ことを指摘している。

詩については“Ut pictura poesis”というHoraceの有名な詩の定義のように、初期のイエイツは平面的で色彩豊かな絵画のような詩を書いた。その

後で次第に奥行きのある具象的な詩へと移行している。言い方を変えれば、ラゾーが指摘するように、絵画から彫刻を思わせる作品に移っている。

さて、本論では初期の特徴を示すものとして『アシーンの放浪』(“Wanderings of Oisín”)を取り扱う。そのなかで「ラファエル前派」の影響をどのような点でうけてきたかについて考察する。また、後半部分ではヴォーティズム (“Vorticism”)との関わりのなかで、空間および彫刻のイメージをどのように表現しているかについて考察してゆくつもりである。従って、パウンド (Ezra Pound)、ウィンダム・ルイス (Wyndham Lewis) との交遊がイエイツにどのような影響を与えたかも書簡、作品を通して検討してゆくものになる。

1

ラファエル前派 (Pre-Raphaelite Brotherhood, 以下 P. R. B と略) とは、当時の中産階級が支持する歴史画や肖像画を主とする因襲的なアカデミズムの画風に反発してラスキン (John Ruskin) の擁護のもとに1848年に生まれたものである。主要なメンバーは、ホルマン・ハント (William Holman Hunt)、ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti)、ミレー (John Everett Millais) とその他4人の友人であった。その名称は、ラファエル以前のイタリアの画風にロセッティが共感したことに由来する。P. R. B の画風は「自然に対する誠意とそれに基づく細密描写であり、それと切り離すことのできない中世趣味である」¹⁾ と言われる。表面的には写實的に描きながらも、イメージと色彩の組み立てによって極めて非日常的な世界を描くものとなる。その特徴として、中世的趣味をもち、花、女性の美そして文学のテーマを好んで描いたことがあげられる。マリオ・プラッツ (Mario Praz) は P. R. B をロマン主義の流れにあるものとみなした。この後、数年たち、ロセッティを中心にウィリアム・モリス (William Morris) とエドワード・バーン＝ジョーンズ (Edward Burne-Jones) といった若い世代の芸術家が加わる。

1870年代にこれらの仲間もそれぞれの道に進み、同盟は解体されたが、P. R. Bとしての作風は90年代まで続いていた。

イエイツとP. R. Bとの関係については彼の『自叙伝』などの作品に詳しいが、そもそも彼がP. R. Bに関心をもつようになったのは、法律家志望であったがロンドンに出て芸術家となっていた父ジョン・バトラー・イエイツ (John Butler Yeats) の影響であった。『自叙伝』で、「私の父の仲間はラファエル前派の運動の影響を受けたものの、自信を失ってしまった画家たちであった」²⁾ とイエイツは述べている。彼らはネトルシップ (John Nettleship), エドウィン・エリス (Edwin Ellis), ジョージ・ウィルソン (George Wilson)などで、運動の中心人物とも結びついていた。P. R. Bの流れをくむ運動の中心にいたバーン＝ジョーンズはネトルシップをよく知っていた。

イエイツにとって1880年代・90年代はP. R. Bとの関わりが深い時であるが、1887年イエイツが22歳の年にロンドンのベッドフォード・パーク (Bedford Park) に移ってから、実際に多くのP. R. Bとの交遊を深めることになる。後年、彼は「ラファエル前派の最後の段階の真っ只中で思索をすることを学んだ」³⁾ と回想している。当時のロンドンの知識人の間で一時下火となりつつあったP. R. Bの運動が再び関心を呼ぶようになっていた。ロセッティは1882年に死去したが、それにともない一連の彼の展覧会が開かれていた。

イエイツの世代にとって、ラファエル前派とは、ロセッティ、バーン＝ジョーンズ、そしてモリス等の人々をさしている。イエイツは子供の頃、ロセッティが父親の憧れであり、ラファエル前派の運動の旗手であると知った。ジョンが気に入っていたのはロセッティの描く女性像であった。当初、彼がロセッティをどのように敬愛していたかを示すものとして次のような話がある。

ある時ジョンの絵画 *Pippa Passes* がロセッティの目にとまり、それを褒めて彼を何度か自宅へ招こうとしたことがあった。しかし、何の理由からか

彼はその申し出を断った。後年、「ロセッティのような男に会うのは国王の広間で開かれる大宴会の座につくようなものであった」⁴⁾とロセッティに畏怖のような感情をいだいていたことを述べている。

モリスとバーン＝ジョーンズはロセッティの弟子であったが、イエイツや彼の周りの者にはロセッティに代わる存在であった。彼らは P. R. B の意義を確信していた。たとえば、ワイルド (Oscar Wilde) はその運動の重要なスポークスマンであったし、アーサー・シモンズ (Arthur Symons) は彼の雑誌『サヴォイ』 (*The Savoy*) でロセッティ、バーン＝ジョーンズ、モリスの作品を論じるというふうであった。

当時のイエイツは “I was in all things Pre-Raphaelite” だったのである。だが、イエイツの P. R. B への傾倒ぶりをよそに、J. B. イエイツはその運動から離れ、コロー (Corot) などの仏の印象派の画家に興味を抱くようになっていた。リチャード・エルマン (Richard Ellman) が指摘するように、父親の強い影響下にあったイエイツは独自のアイデンティティを確立するのは困難なことであった。イエイツがなお P. R. B に固執するのは、父親に対するささやかな反撥ではなかったかと批評家は述べている。

『悲劇的世代』 (“The Tragic Generation”) で1890年代を振り返り「ロセッティが無意識の影響、それもおそらく誰よりも強力な影響を及ぼした人物」⁵⁾と述べているが、このロセッティも父親からブレイクとともに画家詩人 (Poet-Painter) としてすすめられたものであった。『自叙伝』よりつぎの部分を引用してみよう。

When I was fifteen or sixteen my father had told me about Rossetti and Blake and given me their poetry to read; and once at Liverpool on my way to Sligo I had seen *Dante's Dream* in the gallery there, a picture painted when Rossetti had lost his dramatic power and to-day not very pleasing to me, and its colour, its people, its romantic architecture had blotted all other pictures away. (*Autobiographies* p.114~115)⁶⁾

このようにロセッティの影響が父親を介してのものであったことが窺える。その印象は「他の絵がかすむほどのもの」であった。

さて、ラファエル前派の芸術でイエイツを魅了した視覚的な要素は「色彩と模様」(“colour and pattern”)であり、詩とも関連性が深いものとイエイツは考えた。それは、ロセッティと同様に絵画詩人であるモリスの“Arts and Crafts Movement”に負うところが多い。彼は常々モリスの装飾的な芸術を讃えていた。

The movement most characteristic of the literature and art and to some small extent of the thoughts, too, of our century has been romanticism. (“An Exhibition at William Morris’s”)⁷⁾

ここで彼は文学同様、モリスの装飾芸術がロマン派の流れにあり、「人間の自由な精神と想像力の獲得」⁸⁾を目指すものであることを述べている。

このように、P. R. Bとイエイツの間には父親が介在し、同時に物質的なヴィクトリアニズムへの反撥とロマン主義への憧れがある。つぎに実際の作品に当たりながら、どのような点でP. R. Bの影響を受けているかを検証してゆきたい。

2

初期のイエイツの絵画的特質をもっともよく示す作品として『影の海』(“Shadowy Waters”)とともに『アシーンの放浪』(“The Wanderings of Oisín”)がある。いずれも神話的な素材を作品化したものである。ここではこの作品を中心にモリスとの関わりなどをみてみたい。それはパトリック聖人とアシーンのダイアログによって過去を回想する形式をとった物語詩である。この詩の主題およびIrish Literary Revivalとの関係などはすでによく論じられていることであり、ここでは本論の目的であるP. R. Bの影響を論

じてゆくつもりである。

この物語詩の構成をみると、形式的にはアシーンと王女ニヴァの旅した場所に従って、三部に分かれている。だが内容的には想像世界と現実世界との対照である。アシーンはティール・ナ・ヌォーグで王女ニヴァと300年の歳月を過ごす。そこで最初に到着するのが「生者の島」(“Island of Living”)である。ここで100年過ごすうちに海辺に流れ着いた折れ矢をみつけて人間界を思い出す。次に二人は「勝利の島」(“Island of Victories”)で過ごした後、「忘却の島」(“Island of Forgetfulness”)へゆく。そこですべてを忘れて二人は100年の眠りにつく。目覚めた時、アシーンはついに人間界に帰りたくなる。だが帰ってみれば故郷は300年の年月がたち変わり果てている。彼は馬から落ちたとたん「這いつくばう老人」となってしまう。ここにはケルト的な異教世界とキリスト教の対照のもとに、失われつつある精神的な世界への憧憬が謳われている。

イエイツはこの詩につきのような註をつけている。

この詩は中世アイルランド語で書かれた聖パトリックとアシーンとの対話、および、前世紀の或るゲール語の詩にもとづいている。詩のなかの出来事は、民話に記されている多くの時代で構成されており、ある特定の世紀というよりは不特定の時代に起こったことになっている。したがって、後期のフェニア族物語の場合と同様、この詩には中世の多くの素材と、古代の多くの素材とが混淆している。ゲール語の詩ではいずれも、アシーンを一つ以上の島に赴かせていないが、『ゲールの森』のなかの或る物語には、「四つの楽園」、すなわち、北の島、西の島、南の島、東のアダムの楽園が記されている。-1912年。¹

イエイツは1886年に『アシーンの放浪』を書き始め1888年に完成している。その間、彼はモリスと知り合い一時期毎週のようにロセッティの『柘榴』(“Pomegranate”)やモリス夫人の肖像がかかっているハマスミスのモリスの自宅を訪れている。²⁾ 彼は当時のモリスについてつぎのように述べている。

It was now Morris himself that stirred my interest, and I took to him first because of some little tricks of speech and body that reminded me of my old grandfather in Sligo, but soon discovered his spontaneity and joy and made him my chief of men.³⁾

最初は祖父を思わせる特徴ある言葉遣いや仕草に好感を抱いたが、まもなくモリスののびのびとした人間性にイエイツは惹かれるようになった。リチャード・エルマン (Richard Ellman) によると、1880年代・1890年代のイエイツは自分の詩を織布 (tapestries) と相通づるものとしてみていた。特にモリスやその仲間が製作したものとの類似をみていて、1889年に *The Wanderings of Oisín and Other Poems* が出版されたときも、イエイツは二度も友人のキャサリン・タイナン (Katharine Tynan) にモリスがその本を褒めて、「コモンウィール誌」でその本の批評をすることを約束してくれたと伝えている。⁴⁾ 「君は僕のような詩を書く」 (“You write my sort of poetry”)⁵⁾ とモリスはイエイツに言った。モリスが『アシーンの放浪』の形成にどのような役割を果たしたか明確に実証するのは難しいが、イエイツの詩に絵画的特質を呼び起こしたのは確かである。

しかし、イエイツはモリスの詩的イメージを知るのに彼の詩を読む必要はなかった。というのも、彼はモリスの絵をケルムスコット・ハウス (Kelmscott House) でみることができたからで『アシーンの放浪』を書き始めた時期に彼の訪問ははじまった。当時モリスは、1887年にケルムスコット・プレスをつくり出版活動を行う一方で、印刷活字の書体をデザインしている。また、同時に織布の古来の技術を復興させることに没頭していた。モリスの装飾パターンについてアイルランドの彩飾写本 *Book of Kells* との共通点が指摘されることがあるが、彼らも「ケルト復興」という時の流れの中で共通のものを感じとっていた。小野二郎氏はモリスのパターンについて「モリスのパターンは絶えず運動し成長しているように見える。この成長の感覚 sense of growthこそモリスのモリスたる所以だが、これは装飾平面の言わば前景の、限られているが目に見える程度の『深さ』のなかで生ずるも

のである」⁶⁾と述べている。

モリスの芸術のなかでも、イエイツは織布、特にタピストリーに関心をもっていた。タピストリーは物語的な主題を描き、“narrative poem”と似通ったところがある。1880年代・1890年代の彼の著作に「織物のイメージ」(“weaving image”)があるのはモリスのタピストリーに影響されてのことであった。⁷⁾『キャサリーン伯爵夫人』(“The Countess Cathleen” 1892)の第三場の設定として、キャサリーン伯爵夫人の広間にタピストリーが掛けられている。同時に、つぎのような比喩として用いられていることから、タピストリーと『アシーンの放浪』との関連が窺える。

See you where Oisín and young Niam ride / Wrapped in each other's
arms, and where the Finians / Follow their hounds along the fields
of tapestry, (VPI. 44)

このように物語詩にタピストリーという装飾芸術のもつ色彩をとりいれようとしている。さらに言えば、この物語詩も比喩的な意味でタピストリーであるといえる。

モリスの『果樹園』(*The Orchard* 1890年製作のタピストリー)をみると技法的に平面的なイメージを主として用い、遠近法は利用していない。『果樹園』では4人の女性が果樹園で真横に並んでいる。その背後では果樹とブドウの木が平面的に描かれている。

一方、イエイツの場合『アシーンの放浪』のなかで同じように「深さ」(depth)の感覚が欠けている。深さを示す語句、特に副詞は必要とされる場面でさえまれである。

1892年版のテキストによれば、日没のころ、ニヴァとアシーンが「生者の島」へ近づいた時の場面でイエイツは風景の描き方に遠近法的な手法をとっていない。

“The sound of feathery choirs” of Island birds “seemed to fall from the very flame / Of the great round sun” which “sank ever lower”
(VP.13)

(島の小鳥のかるやかな合唱のひびきがさらに下方に沈んでいた大きな丸い太陽の炎の中からも聞こえてくるようだった。)

この風景にあるものは、遠くに消えてゆく遠近的效果を出したものはなく、上下の移動があるだけである。

つぎに用語とイメージの関連であるが、アシーンとニヴァは鹿、猟犬、娘、そして青年の幻とともに、風景の中を通り抜けてゆくが、彼らの描き方は、“ride on”（馬に乗る）“galloping o'er”, “the level sea”, “pass by”という言葉が示すように、タピストリーで風景を横切ってゆく人物のように動いて行くが、風景の深奥には入ってゆかない印象を与える。

詩とタピストリーの相方において、登場人物を横一線に配することで、物語と絵画の結びつきを強化している。つまり、絵画をみるとき、詩行を読むときのようにモリスは仕向けている。モリスの『円卓の騎士』(*The Knights of the Round Table Summoned to the Quest by a Strange Damsel*)では描かれている人物の仕種によってその意図をもたせるようにしている。たとえばそこでは、招いた娘をみるために騎士達は一様に頭を右に向けている。また『果樹園』でも絵の中央に巻紙に書かれた詩があり、見る者は否応なしに左から右という目の動きをとることになる。『アシーンの放浪』に於いても平面的な時間構造にそって組み立てられているのであり、三つの島を中心とする周期的な時間構造があるにすぎない。

さらに、イエイツはこの作品で、ラファエル前派の芸術で彼を魅了した装飾的な色や模様を自分の詩の中に明らかに織り込もうとした。詩の風景にはイエイツが後年1890年の工芸展 (Arts and Crafts Exhibition) をみて讃えた「柔らかな緑と豊かな黄金色の美」(“soft greens and rich golds of estheticism”)⁸⁾、シェリーやロセッティが用いた“red”や“yellow”，そし

てラファエル前派の用いた色でイエイツが好んだ“blue”が散りばめられている。

... many a trumpet-twisted shell
 That in immortal silence sleeps
 Dreaming of her own melting hues,
 Her golds, her ambers, and her blues,
 Pierced with soft light the shallowing deeps. (VP13)

(トランペット型によじれた貝が無数にとわの沈黙を守って眠りつづけながら夢の中で、水にとけこむ自身の色合い、黄金色、琥珀色、紺色をおもいうかべて、浅瀬になった海底にやわらかな光を放っていた。) (p.228)

上の引用はアシーンとニヴァとが「生者の島」へ向かう途上で、数多くの貝が色合いを投げかけている場面である。また、「忘却の島」では二人は半ば眠っていた時、豊かな色合いの自然が目覚めるのだ。

When the sun was on silver or gold;
 When brushed with the wings of the owls, in the dimness
 they love going by;
 When a glow-worm was green on a grass leaf, lured from its
 lair in the mould;

(陽光が金器銀器に当たる時、暗がりやを舞うのを好むふくろうが、その翼でかすって飛ぶ時、土ぼたるが土中の巣から誘われ、草葉の上に出て来た時、) (p.241)

森の若者の服装についても、黄色い衣の仕立ての外衣をまとっていて、緋の羽飾りがふんだんにあしらわれていた。(“of yellow silk, / Trimmed round with many a crimson feather”) (VP.15)

つぎにこの詩に描かれた女性像をみてみよう。いうまでもなく、ニヴァは典型的なラファエル前派の女性像である。

Her eyes were soft as dewdrops hanging,
Upon the grass-blades' bending tips,
And like a sunset o'er doomed ships,
Her hair was of a citron tincture,
And gathered in a silver cinture,
Down to her feet white vesture folwed,
And with the woven crimson glowed,
Of many a figured creature strange,
And birds that on the seven seas range. (VP.3-4)

ニヴァはこうした風景の中心に捕らえられ、ラファエル前派の末裔としての女性である。ロセッティの描く女性のように、官能的にして精神的な存在なのである。そしてそれは得難いもの (unattainable) を象徴している。

イエイツはタピストリーの装飾的色彩を詩の中に織り込んだが、それと同時にパターン (模様) を詩の中に取り入れた。『アシーンの放浪』の風景は、モリスのタピストリーのように、模様や色彩の反復によって特徴づけられている。『果樹園』では木々が異なる果実をつけているが、まっすぐのよく似た木が等しい間隔で並び、同じような青葉をつけている。それらは、幹と葉がつくる模様の反復をつくり出している。

同様に、イエイツは「忘却の島」の浜辺をつぎのように描いている。

And we rode on the plains of the sea's edge; the sea's edge barren
and grey,
Grey sands on the green of the grasses and over the dripping trees,
Dripping and doubling landward, as though they would hasten away
Like an army of old men longing for rest from the moan of the seas.
(VP.48)

この部分は、VP.56. 48の二か所で同じ語句で書かれている。

「海べりの平地」, 「あたり一帯うらびれて灰色」が続く浜を馬で通過する描写であるが、「陸の方へ身を傾ける木々」が一定の間隔であることによっ

て、詩の中の風景に反復するパターン（模様）を作り出している。

反復の間隔は，“plains”，“sands”，“grasses”，“seas”，そして“trees”などのように複数を強調することで、一層強いものとなる。そのような反復は特定の部分での反復のイメージだけでなく、詩全体で繰り返されるイメージとして提出されている。つまり、いくつかの森の場面があるが、「忘却の島」の“dripping trees”（『しづく滴る木々』）はBook 1で『霧の滴る森の小道』のイメージをそのまま使用している。三巻を通じて霧が風景にたちこめている。花はほころび、鳥はさえずる。「生者の島」、「忘却の島」、「勝利の島」と3つの島がある。また、三つの海を渡る三度の旅、詩が始まるところで繰り返される狩りのイメージ。こうした反復して繰り返されるイメージは、秩序や模様の感覚を詩に産み出すのであり、それはラファエル前派の芸術、特にモリスの芸術と似通ったところがある。

さらに、視覚的な模様よりも重要であったのは、イエイツが視覚芸術の線や模様を詩のリズムや反復音と似たものとして考えていたことである。いわば、空間の中の反復を時間の中での反復におきかえたわけである。このことを示すように“An Exhibition at William Morris’s”では、モリスの織物（drapery）やステンドグラスに「中世のささやき」（“murmur of the middle ages”）⁹⁾を感じながら、モリスの模様にはリズムや反復音を結びつけている。こうしたイエイツの認識は1899年の『詩歌の象徴主義』（“The Symbolism of Poetry”）になってさらに明確になっていく。

The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment when are both asleep and awake, which is the one moment of creation, by hushing us with alluring monotony, while it holds us waking by variety, to keep us in that state if perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols.¹⁰⁾

ここで、リズムの目的が瞑想の瞬間、創造がなされる一瞬間を長く引き延

ばすことであると述べた後、つぎのように続けている。

If certain sensitive persons listen persistently to the ticking of a watch, or gaze persistently on the monotonous flashing of a light, they fall into the hypnotic trance; and rhythm is but the ticking of a watch made softer, that one must needs listen, and various, that one may not be swept beyond memory or grow weary of listening; while the patterns of the artist are but the monotonous flash woven to take the eyes in a subtter enchantment.¹¹⁾

ここで、パターンをリズムにたとえるとき、イエイツはタピストリーを念頭においている。それは「芸術家の描き出す様々な模様は、より一層微妙な魅力を感じて見つめさせるように織りなされた単調なきらめきにすぎない。」という言葉にあらわれているのである。

こうした考えを実践するかのように、先に引用した「忘却の島」の浜での描写では、語句の反復を巧みに利用している。例をあげると、“sea’s edge” / “sea’s edge”, “grey” / “Grey”, “dripping trees” / “Dripping” などである。それ以外にもこれらの語句は頻出している。(VP.48, 56)

こうした (s, gy, dr, tr, m, r,) の音の反復は、滴る木々や海鳴りの音の感覚を醸し出すだけでなく、聴覚のパターンを作り出すことをラゾーは指摘している。¹²⁾ ダニエル・オルブライト (Daniel Albright) もまた Book III が Book I, II に比べて美しく絵画的であると述べた後、“meter” に注目している。¹³⁾

『アシーンの放浪』でイエイツはラファエル前派と共通したもの、つまり日常から離れた夢の世界あるいは幻想 (ヴィジョン) を再現しようとした。これをよく示すのは、1888年付キャサリーン・タイナンに宛た手紙である。その中で、この作品について「私は他の部分 (1巻・2巻) には失望している。それらは私がみたものの影にすぎない。しかし、第3巻はよく書けたと思う」と述べている。

モリスのタピストリーの模様と『アシーンの放浪』のリズムによって、読者や鑑賞者は作品を一層象徴的なものとして受け取るようになったといえよう。

この頃イエイツと同様モリスは完全な意味での象徴主義者ではなく、前述した通り遠近感を持たない平面的なタピストリーの華麗な装飾性つまり色合いや模様によって象徴的な意味を示さざるを得なかった。ケネス・クラーク (Kenneth Clark) が指摘しているが、モリスが自分の範を見いだした15世紀のフランスのタピストリーの試みにみるように、芸術は模倣としての要素が少なくなればなるほど、象徴的な役割を果たすようになる。¹⁴⁾

例えばターナー (Turner) の *The Golden bough* は現実の世界により近いが、モリスはそうではない。つまり、様式化された木々、花々は自然界のものであるとはいえ、実際の自然の風景ではない。

モリスの花や木の模様は「地上の楽園」の秩序を表現している。しかし、その世界は混沌とし墮落した現実世界におこりうるものでは決してない。

イエイツはモリスのタピストリーの模様が生む象徴性に気づき、模様や詩のリズムによって芸術作品は“mimetic”から“symbolic”へ向かうものと考えた。1898年の“A Symbolic Artist and the Coming of Symbolic Art”において、イエイツは“pattern and rhythm are the road to open symbolic art”と述べて、この考えを裏付けている。

Book I でフェニア族が駆け抜けてゆく森の風景も現実の場所の描写とは受け取れない。その表現は様式化されすぎ、色付けが過度で、装飾的すぎる。モリスのようにイエイツは「地上の楽園」を探そうとしている。

『アシーンの放浪』の詩的世界の平面性がシンボリズムの成長に寄与したといえるかもしれないが、彼は初期の詩の風景の在り方に満足できなかった。『アシーンの放浪』の校正刷りを読んでまもなく、イエイツはキャサリン・タイナンにつきのような手紙をだしている。

「思うに、君の詩に欠けているものは、僕自身にも当てはまる。僕たちは

ともにもっと自然の風景を芸術の風景の代わりに使う必要がある。……僕たちは愛する見馴れたある風景に基づいて詩をかくべきであり、僕たちが感嘆するような、変わった珍しい華麗な場面に基づくべきでない。」¹⁵⁾この手紙を実践するかのよう『アシーンの放浪』以降、アイルランドの風景を歌ったものが増えるが、それらの地域的なテーマは普遍的な広がりをもつようになるのである。つまり象徴的な風景となる。イエイツはキャサリン・タイナンの *Ballads and Lyrics* (1892) について、「その風景はロセッティや彼の模倣者達による織布（タピストリー）のような風景を用いるのではなく、クロングキン平原や灰色のダブリン丘を用いている。」¹⁶⁾と述べることで自らの詩の方向性をよく示している。

また、イエイツ自身の詩風で細部の描写を避けるようになってきたのも『アシーンの放浪』以降である。彼は simplicity には余剰の意味が生まれると気づくようになった。

また、用いた色合いについても、『アシーンの放浪』を書き終えた時、“yellow” や “dull green” を用い過ぎ、満足していない旨を述べている。「風景はもう ‘blue’ や ‘yellow’ ‘green’ ‘red’ で輝いてはいない。その代わりに、灰色の海、灰色の夜明け、灰色のケルン（石積）、灰色の浜があるか、色は全くないかだ。」と述べている。とはいえ、『アシーンの放浪』以後、そのようなロマンティックな色彩を使わなくなったわけではない。黄金、深紅などはイエイツの好んだ色彩だった。用いる頻度が減ったのと同時に、彼は色彩とは単に装飾的なものでなく、象徴的に作用するとの認識をもち始めていた。

リズムについても、『アシーンの放浪』以後、「精神詩から人が駆け抜けるような精力的なリズムを追放」し「想像力の具現であるあの揺れ動く、瞑想的な、有機的なリズムを求める」ことになる。

『アシーンの放浪』以後、イエイツの詩の変化は女性と花の描き方についても当てはまる。ラファエル前派から、ばら、ゆり、けし、中でも、ロセッティの『聖告』あるいは『聖母マリアの少女時代』のゆりについて「絵画に

おける象徴主義」で述べることで、自分自身への影響の跡を示した。¹⁷⁾

さらに大切なのは、ラファエル前派から花のイメージと女性のイメージを借りたことは前述したとおりである。『アシーンの放浪』では入念な描写が行われたが、その後の作品では簡素化することによって象徴性を得ようとしている。たとえば、ニヴァについてつぎのように描いている。

And like a sunset were her lips,
A stormy sunset on doomed ships;
But down to her feet white vesture flowed,
And with the glimmering crimson glowed. (VP.3)

だが、“To Ireland in the Coming Time”では、“red-rose-bordered hem”「赤いバラにふちどられた裳裾」(VP.137)と簡素化された表現となり、その結果民族精神を象徴するものとなっている。つぎに、このような詩風の変化に寄与した画家との関わりあいを見てゆきたい。

3

1880年代にはP. R. Bのsimplicity, 平面性に端を発していた彼の詩の象徴性は1890年代に入ってサミュエル・パーマー (Samuel Palmer 1805-1881), エドワード・カルヴァート (Edward Calvert) などの風景画家によってその傾向を強めるに至った。

さて、絵画との関連でイエイツが象徴主義を自らの詩にとりいれていく過程において、大きな役割を果たしたのが、カルヴァート、パーマーなどの存在であることをラゾーは指摘している。これらの版画家は、ウィリアム・ブレイクが老境に至った時、彼のもとに集まった画家たちである。ブレイクのThornton版の*Virgil*の挿絵に刺激されて、彼らは簡素化された象徴的な風景を描いた。それこそが、イエイツが自分の詩の風景に取り込みたいものであった。ラゾーの論に従ってみてゆくと、パーマーのエッチング、カルヴァー

トの初期の木版画やエッチングをイエイツは讃えているが、それらによってイエイツは色彩をおさえることによって象徴的な芸術をつくることができるということを思いついたのである。

イエイツはパーマーやカルヴァートについて、Alexander Gilchrist による『ウィリアム・ブレイクの生涯』(*Life of William Blake*) から1881年頃知ったといわれている。その後、エリス (Ellis) と共編になる『ブレイク』(*Blake*) (1889年に開始) の研究をしてゆく過程で彼らの作品への理解を深めていった。¹⁾ 彼の1890年代半ばのエッセイは『サミュエル・パーマーの人生の手紙』(1892), 『芸術家エドワード・カルヴァートの回想録』(1893年出版) を読んだことを示している。1901年までにイエイツはカルヴァートの専門家としての評価を獲得していった。イエイツはユニコーン・プレスから版画芸術家についての本を著す計画をもっていたが、財政上の理由で頓挫した。その後、イエイツのパーマーやカルヴァートについての関心は生涯を通して続き、後年の詩や手紙の中でも明確にあらわれている。なかでも注目すべきは、彼の辞世の句として有名な“Under Ben Bulben”でカルヴァートやパーマーをブレイク、リチャード・ウィルソンと同等に評価していることである。

When that greater dream had gone
Calvert and Wilson, Blake and Claude,
Prepared a rest for the people of God,
Palmer's phrase.

(VP.639)

二人がブレイクに傾倒していることだけでなく、文学的な関連性をもっていることと同時に、芸術の源として二人の象徴やビジョンに対する関心がイエイツをひきつけたのであろう。イエイツはパーマーの挿絵が入る *Milton's Shorter Poems* (1889) を読んだが、彼の挿絵の一つである“The Lonely Tower”は後年のイエイツの主要なシンボルとなった。

We are on the bridge; that shadow is the tower,
 And the light proves that he is reading still.
 He has found, after the manner of his kind,
 Mere images; chosen this place to live in
 Because, it may be, of the candle-light
 From the far tower where Milton's Platonist
 Sat late, or Shelley's visionary prince:
 The lonely light that Samuel Palmer engraved,
 An image of mysterious wisdom won by toil;
 And now he seeks in book or manuscript
 What he shall never find. (VP.372-3)

ここにイエイツが述べているように塔は「サミュエル・パーマーが木版画にした孤燈」であり「叡知のイメージ」なのである。

また、イエイツはカルヴァートの『花嫁』(*The Bride*, 1928)を友人のチャールス・リケッツ(Charles Ricketts)を通して知ったといわれる。1890年代のイエイツの詩の風景のように、『花嫁』では特定のものに象徴的な意味を集めている。『果樹園』で、ブドウのツル、多くの花々のふさ、異なった果物の木を用いたモリスと異なって、カルヴァートは一本のブドウの木と蜂の巣、花そして花嫁が連れている子羊を用いた。モリスが豊かな色彩を用いたのに対して、カルヴァートは黒と白のみ用いた。ラゾーは象徴的なモチーフと手法を『さまよえるインガスの唄』と『花嫁』とが共有していることを指摘している。

1880年代・90年代にみるイエイツと絵画との関係を追った。彼は本来、「連続する出来事」を描く物語詩人(narrative poet)ではなかったので、平面的なものから空間的なもの、絵画的なものを目指していった。1914年にはつぎのように述べている。

“The whole movement of poetry is toward pictures, sensuous images, away from rhetoric, from the abstract, toward humility.”
 (*Uncollected Prose* 2, p.414)

1890年代が終わるまでにイエイツはラファエル前派の芸術やビジョンとしての詩にあきたらなくなってきた。また、彼の周囲のラファエル前派の人々は次第に消えていった。1896年にはモリスが、2年後にはビュヴィド・シャヴァンヌ (Puvis de Chavannes 1824-98) , モロー (Gustave Moreau 1826-98) , ビアズリー (Aubrey Beardsley 1872-98) , そしてバーン＝ジョーンズがなくなった。このころを境にして、作品も劇の方向に向かってゆくが、それと呼応して詩の風景も彫刻的なイメージとなってゆく。「バーン＝ジョーンズやモリスのような絵を描きながら……伝統的なイメージをそこに定着させることができたなら、どんなに満足なことだろうと思っていた」²⁾ という初期の詩風からカルヴァートの象徴性を学んだのちのイエイツのイメージの展開をみてみよう。

4

イエイツがパウンドに初めて会ったのは後期の詩にはいる少し前の1903年12月のことで、アメリカに講演旅行に出掛けたときであるが、このときパウンドがイエイツに言葉を交わしたという記録はない。ふたりの最初の出会いの様子を物語るものとしてよく引き合いに出されるのが、つぎのW. C. ウィリアムス (William Carlos Williams) の書簡である。

He knew of Yeats slightly while in America but to my knowledge did not become thoroughly acquainted with Yeats' work until he went to London in 1910. There a strange thing took place. He gave Yeats a hell of a bawling out for some of his inversions and other archaisms, and, in credibly, Yeats turned over all his scripts of the moment to Pound that Pound might correct them. That is not imagination but fact. Yeats learned tremendously from Pound's comments.¹⁾

W. C. ウィリアムスによれば、パウンドはアメリカにいるときイエイツ

についてあまり知らなかったが、彼の作品をよく知るようになったのは、1919年にロンドンに行ったときだった。不思議にもパウンドはイエイツの用いる倒置法や古風な表現を厳しく批評した。すると、彼はその原稿を修正してくれるようにパウンドにあずけた。パウンドの論評から彼は実に多くを学んだという。この書簡はしばしばイエイツに対するパウンドの影響を実証するものとして取り上げられる。

パウンドがイエイツにどのような影響を与えたのか確かなものはないが、K. L. グッドウィン (K. L. Goodwin) はウイリアムスの手紙にふれ、彼が年代を誤っていることを指摘している。²⁾ それによると、パウンドがロンドンへ行ったのは1910年ではなく1908年の暮れであり、二人が出会ったのは1909年もおしせまった頃と推定している。その後、1911年の5月、パリでパウンドはイエイツと再び出会っている。二人の交遊は深まり、パウンドは彼の父親に親交を示す手紙を出している。

Yeats I like very much. I've seen him a good deal, about daily, and he has just gone back to London. As he was here for quiet, one got a good deal more from him than when, as before, he has been occupied with other affairs. Yeats is as I have said once before, a very great man, and he improves on acquaintance.³⁾

ここには、すでに詩人として確立されたイエイツへの敬愛の念が窺える。従って、ウイリアムスの述べたような「詩を直すように一任する」ということはありえない。しかし、1912～1914年のともに過ごした期間にパウンドがイエイツの詩を推敲したことはよく知られている。これはイエイツの『ポエトリィ』誌 (*Poetry*) でのパーティーで述べた言葉からもわかる。

When I returned to London from Ireland, I had a young man go over all my work with me to eliminate the abstract.⁴⁾

イエイツの原稿の修正に関して、『ポエトリィ』誌掲載のための何点かを除くならば、二人がともに過ごした時に書かれた詩に、パウンドの手は入れられていないとグッドウィンは結論している。かりにあったとしても、スペリング、パンクチュエーション、スタンザ間のスペイシングぐらいなものであろうと述べている。

こうしたこと以上にイエイツにとって大きかったことは、パウンドからフェノロサ (Ernest Fenollosa) の遺稿や彫刻家を紹介されたことであった。こうした彫刻家とはジェイコブ・エプスタイン (Jacob Epstein) とヘンリ・ゴーディエ＝ブジュスカ (Henri-Gaudier = Brzeska) である。二人の彫刻家にすぐにイエイツが関心を示したのかどうか明らかではないが、パウンドとの交友を通して彼らはイエイツの周辺の人物となっていく。「エプスタインは優れた彫刻家です」とイエイツとサセックスから離れる前に、パウンドは母親に手紙を送っている。また、ウィリアムス宛に「ブジュスカは私の好きな……〔略〕……新進の彫刻家です」と手紙を書いている。

この二人の彫刻家とともにパウンド、ルイス、そして画家のフレデリック・エッチェルズ (Frederick Etchells) , エドワード・ワーズワス (Edward Wadsworth) たちはヴォーテシズム運動を形成してゆくがイエイツはこの運動に興味を示し始めた。加えて、1913年の『芸術と思想』 (*Art and Ideas*) で、「精神を再構成することで、もっと深淵なラファエル前派を見つけ出すこと」と述べているところからも、新たな芸術様式を模索していたことが窺える。つまり、1880年代・90年代ロセッティ、モリス、そしてバーン＝ジョーンズなどラファエル前派の影響下にあったのが、後期印象派や、キュビズムを彼の作品の比喩として用い始めた。

パウンドはエッセイで Vortex (渦動) のイメージについて、「イメージは観念ではない。それはきらめく交点、ないし群である。つまりそれは……ひとつのヴォーテックス (渦動) であって、そのなかから、それを通じて、さらにそのなかへ、もろもろの観念がたえず奔流しているのだ」⁵⁾ と語った

後、絵画や彫刻の例として、エドワード・ワーズワス、ウィングダム・ルイス、ゴージェエ＝ブジェスカ、そしてジェイコブ・エプスタインなどをあげている。

パウンドは1908年の“Plotinus”という詩で、“vortex of the cone”という表現をしている。

As one that would draw through the mode of things,
Back-sweeping to the vortex of the cone

...

I was an atom on creation's throne.....⁶⁾

Matererによると、本来、ヴォーテックスという語は“Pre-Socratic”の教義に用いられる語で、4大元素が渦動して回転しながら形成されるというものである。⁷⁾ アレン・アップワード (Allen Upward) の *New Word* (1908) からパウンドはそのイメージを得たと言われる。また、ルイスはヴォーテックスのモチーフを1912年頃の絵画で用いていた。彼はイタリアの未来派によるロンドン展 (1912, 1913) に影響を受けていた。Matererによれば、ルイスは創造のテーマとヴォーテックスとを結びつけて考えていたとしている。パウンドは「芸術で大切なことはある種のエネルギーである」と考え、ヴォーテックスを「最大のエネルギーの頂点」とみなした。『歌章』(Canto 80) で回想しているように、パウンドはローレンス・ビニョン (Laurence Binyon) を通じて、1909年にルイスと出会った後、彼との親交が急速に深まっていた。ルイスは1915年1月付(?)の手紙でつぎのように書いている。

I hear that your article on the Vortex came out sooner than expected. Wadsworth is giving it me tomorrow. I have not seen it yet. Anything to be Blessed or Blasted where you are (except Yeats)?⁸⁾

この日付は1915年となっているが、パウンドがイエイツとサセックスに滞在

していた1914年のことではないだろうか。パウンドのまだ見ぬヴォーテックスについての論文を心待ちにしているところである。1914年にヴォーテシズム運動の結晶として機関誌『ブラスト』*Blast* が刊行された。⁹⁾ 続けて1915年に『ブラスト2』(*Blast 2: War Number*) が刊行された。¹⁰⁾ 『ブラスト』はルイスの編集になるものであり、その刊行の目的はヴォーテシズムに対して新芸術のグループが挙げたのろしであるといえる。そのマニフェストに11名がサインしている。このブラスト・グループを結びつけるものの一つがヴォーテックスのイメージであった。しかし、そのヴォーテックスは各個人によって異なる意味合いをもっていた。いささか長くなるが、ヴォーテックスの内容を明らかにするために、三人の例を挙げてみよう。最初にルイスの場合はつぎのようである。

Our vortex is not afraid of the Past: it has forgotten it's existence.
Our vortex regards the Future as as sentimental as the Past.
The Future is distant, like tha Past, and therefore sentimental.
—“Our Vortex”, *Blast* (p.147)

また、パウンドの場合はつぎのようであった。

The vortex is point of maximum energy,
It represents, in mechanics, the great efficiency.
—“Vortex” *Blast* (p.153)

最後に彫刻家ゴードィエ＝ブジュスカの場合であるが、彼は「古石器時代の渦動」という表現をしている。

Sculptural energy is the mountain.
Sculptural feeling is the appreciation of masses in relation.
Sculptural ability is the defining of these masses by planes.
The PALEOLITHIC VORTEX resulted in the decoration of dordogne

caverns.

- "Vortex" Blast (p.155)

三者に共通しているのは、Vortex を竜巻のような力と創造のイメージでみていることである。抽象的な芸術家は機械化された科学的世界から創造の世界へ逃避しているとハーバート・リード (Herbert Read) は述べたのに対して、ルイスは機械のイメージによって想像力を得ていると切り返している。

ヴォーテシズムは結果として、多方面の芸術と文学との間の橋渡しをしようとしただけでなく、科学的世界観を芸術で表そうとしたことだといわれている。

ところで、イエイツはこの運動と何らかの関わり合いがあったのだろうか。1916年の J. B. イエイツあての書簡で、ルイスの絵画を例にして、キュビズムがリズムを欠いているがために抽象的・観念的なものとなっている。リズムとは、絵画では「身体」("living body") であり、「観念」("abstract") とは相容れないものであると述べ¹²⁾ ルイスへの評価は低い。1992年にはイエイツは『悲劇的な世代』でバーナード・ショウの『武器と武人』の活力をたどるものとして「その活力を前にして、ちょうどこんにちエプスタイン氏の『鑿岩機』かウィングダム・ルイス氏の描く下絵のようなものの活力をまねにするように、私は呆然と立ちつくしたのだった」¹³⁾ と評価が変わっている。ここでは、ジェイコブ・エプスタインやルイスの作品の活力に惹かれて^{エネルギー}いる様子を示している。その後、*A Vision* (1937版) の序文で視覚芸術と *A Vision* との類似を彼はつぎのように述べている。

象徴的な思想体系が私の想像力のなかにくっきりと姿を現しているいま、私は、そうした時代区分をウィングダム・ルイスの絵における立方体やブランクーンシにおける卵形体にも比すべき経験の様式的配列だと考える。¹⁴⁾

イエイツが『幻想録』の大系をルイスの立方体やブランクーンシ (Brancusi) の彫刻の幾何学的構成に擬えているのは、現代の運動に作品を位置付けたい

からにはほかならない。また、書簡でルイスに言及した箇所は多い。

I am reading *Time and the Western Man* with ever growing admiration and envy—what energy! —I am driven back to my reed-pipe. I want you to ask Lewis to meet me — we are in *fundamental* agreement. Olivia Shakespeare 宛 (1927年11月29日付)¹⁵⁾

ここで、二人には「根本的なところで一致したものがある」と述べている。また、オリビアに「すべての点でもっとも謙虚で感服した彼の弟子である」と伝えて欲しいと語っている。

さらに、ヴォーテシズムの運動で創造的力（エネルギー）のメタファーはイエイツの用いた“gyre”のイメージと大変よく似ている。“gyre”の元となるものとしてプラトン、ダンテ、ベーメ、そしてブレイクなどがあげられるが、ブラスト・グループの“Vortex”の影響で、イエイツが“gyre”を用いる契機となったと言えよう。

おわりに

以上、イエイツの詩の絵画および彫刻の関係から考察してきた。前期はラファエル前派特にモリスの装飾芸術と『アシーンの放浪』との影響関係について、模様、色彩、リズムなどの観点から論じてきた。つぎに、パーマーやカルヴァートなどの版画家との関係を見てきたが、イエイツは彼らから象徴的な手法を学び、この頃にラファエル前派の影響はしだいに消えていった。後期になってルイスやパウンドなどのヴォーテシズムは“gyre”を用いる契機となった。それを裏付けるようにイエイツは現代の運動に自分の作品を位置づけるため、『幻想録』の大系をルイスの立方体やブランクーシ(Brancusi)の彫刻の幾何学的構成に擬えている。イエイツと芸術の関係は詩に用いる比喩、エッセイ、そして書簡など随所に見受けられる。これは彼が画家詩人としての性質を本来持っていたためであろう。

注

I. テクストとして以下のものを利用した。

The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats, edited by Peter Allt and Russell K. Alspach. Macmillan, New York, 1957. VP. と略す。

The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats, edited by Russell K. Alspach, assisted by Catharine C. Alspach. Macmillan, New York. 1966. VP1. と略す。

Autobiographies. Macmillan, London, 1955.

Mythologies. Macmillan, London, 1959.

Essays and Introduction. Macmillan, London, 1961.

A Vision. Macmillan, London, 1937.

Explorations. Macmillan, London, 1962.

Uncollected Prose by W. B. Yeats. Volume One, collected and edited by John P. Frayne. Macmillan, London, 1970.

Uncollected Prose by W. B. Yeats. Volume Two, collected and edited by John P. Frayne and Colton Johnson. Macmillan, London, 1975.

The Letters of W. B. Yeats, edited by Allan Wade. Octagon Books, 1980.

The Collected Poems of W. B. Yeats. Macmillan, London, 1950. 『W. B. イエイツ全詩集』, (北星堂, 1982)

The Collected Plays of W. B. Yeats. Macmillan, London, 1952

1

1) 岡田隆彦『ラファエル前派』, (美術公論社, 1984) p.20.

2) W. B. Yeats, *Autobiographies*, (Macmillan, 1955) p.44.

3) W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, (Macmillan, 1961), p.346.

4) William M. Murphy, *Prodigal Father*, (Cornell U. P., 1978), p.613

5) *Autobiographies*, p.87.

6) *Ibid.*, pp.114-5.

7) *Uncollected Prose* 1, p.183.

8) *Ibid.*, p.183.

2

1) *The Collected Poems of W. B. Yeats*. p.537. 鈴木弘訳, p.292.

2) イエイツの妹はケルムスコット・ハウスに滞在し, モリス夫人のもとで刺繍師となった。 *Autobiographies*, p.144.

3) *Autobiographies*, p.141.

- 4) *The letters of W. B. Yeats*, p.102, 106.
- 5) *Autobiographies*, p.146.
- 6) 『ウイリアム・モリス研究』小野二郎著作集, (晶文社, 1986), p.206.
- 7) Richard Ellmann, *The Man and the Masks*, (Faber, 1949), p.21.
彼はイエイツの詩の “weaving image” に最初に注目した。
- 8) *Uncollected Prose 1*, p.185.
- 9) *Ibid.*, p.183.
- 10) *Essays and Introductions*, p.159.
- 11) *Ibid.*, p.159.
- 12) Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Yeats and the Visual Arts*, (Rutgers U. P., 1986), p.63.
- 13) Daniel Albright, *Myth against Myth: A Study of Yeats's Imagination in Old Age*, (Oxford, 1972), p.108.
- 14) Kenneth Clark, *Landscape into Art*, (New York, 1979), p.18.
- 15) *The Letters of W. B. Yeats*, p.99.
- 16) *Uncollected Prose 2*, p.512.
- 17) *Essays and Introductions*, p.147.

3

- 1) William Blake と Yeats については拙論参照。(『人文科学研究』第19巻 - 2)
- 2) “Art and Ideas”, *Essays and Introductions*, p.347.

4

- 1) *The Selected Letters of William Carlos Williams*, ed. with introduction by John C. Thirlwall, (New York, 1957), pp.210-1.
- 2) K. L. Goodwin, *The Influence of Ezra Pound*, (Oxford, 1966), pp.85-6.
- 3) Letters to Homer L. P, May 1911, Goodwin より引用, p.78.
- 4) *Ibid.*, pp.85-6.
- 5) 新倉俊一訳, 『ヴォーテックス』エズラ・パウンド詩集, (角川書店, 1976), p.369.
- 6) Ezra Pound, *A Lume Spento and Other Early Poems*, (New York, 1965), p.56.
- 7) Timothy Materer, *Vortex: Pound, Eliot, and Lewis*, (Cornell, U. P., 1979), pp.15-6.
- 8) *The Letters of Wyndham Lewis*, ed. W.K.Rose, (New Directions,

- 1963) , p.63.
- 9) *Blast*, no.1, ed. Wyndham Lewis, Foreward by Bradford Morrow, (London, June 20 1914) .
- 10) *Blast*, no.2, *War Number*, ed. Wyndham Lewis, (London, July, 1915)
- 11) Goldring が回想しているが、ルイスはヴォーテックスについてつぎのように述べている。(At the heart of the whirlpool is a great silent place where all the energy is concentrated. And there, at the point of concentration, is the Vorticist.) Alan Robinson, *Poetry, Painting and Ideas, 1885-1914*, (Macmillan, 1985), p.191.
- 12) *The Letters*, p.608.
- 13) *Autobiographies*, p.283. 『世界文学大系 71, イエイツ エリオット オーデン』高松訳 (筑摩書房, 1975), p.78.
- 14) *A Vision*, p.25. 翻訳『幻想録-W. B. イエイツ』, 島津彬郎訳 (パシフィカ, 1978).
- 15) *The Letters*, pp.732-3.

その他

ラファエル前派とモリスに関しては以下の文献を参考にした。

John Dixon Hunt, *The Pre-Raphaelite Imagination, 1848-1990*, (Nebraska U. P., 1968)

Holbrook Jacson, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, 『世紀末イギリスの芸術と思想』, 澤井訳, (松柏社, 1990)

Philip Henderson, *William Morris His Life, Work and Friends*, 『ウィリアム・モリス伝』, 川端他訳, (晶文社, 1990)

Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*, 『ラファエル前派の夢』, 岡田他訳, (白水社, 1991)

Linda Parry, *William Morris Textiles*, 『ウィリアム・モリスのテキスタイル』, 多田他訳, (岩崎美術社, 1988)

W. B. Yeats :
From Pre-Raphaelites to Vorticism

Ryuhei Kusaka

The purpose of this study is to trace Yeats's attitude toward the visual arts through his poetic career. He learned of the Pre-Raphaelites from his father who affected his idea about art and life. In the eighties Yeats grew up in the last phase of the Pre-Raphaelitism. In "The Wanderings of Oisín" Yeats clearly attempted to transfer into poetry the decorative colour and pattern that attracted him in the tapestries of William Morris.

We can see the decrease in visual detail and the increase in symbolic power in Yeats's poems of the 1890s. Yeats was influenced by the symbolic engravings of Palmer and Calvert.

The years from around 1911 to 1925 were, for Yeats, a period of transition. Through the acquaintances with "*Blast group*" such as Pound, Wyndham Lewis and Gaudier=Brzeska, he became interested in sculpture and vorticism. The metaphor for creative activity and major visual motif, the vortex, bears some relation to Yeats's gyre. Moreover, he attempts to place the system of his *A Vision* in modern movement.