

エドワード・ボンド作「奥の細道」及び「包み」における

マツオ・バシヨウのあとをたどって

モニック・プルネ
訳・赤羽郁子

訳出にあたって

本稿は、原題「Sur les pas de Maître PASHO dans les
seux pièces d'Edward BOND, Narrow Road to the Deep North,
et The Bundle」——一九九〇年フランスに於るS・A・E・S
(上級英語教育者協会) コンGRESにて発表——からの抄訳であ
る。

筆者—Maurice PRUNET—はパリ第四大学(ソルボンヌ)助
教授で、フランス人、英国学を講じている。来日すると、「奥の
細道」を含む各地を旅行し、観劇、美術館巡りなど精力的にこな
し、その大半を共にする友人として、私は彼女の日本文化への興
味が異国趣味の域を出ていることを感じていた。

本論考の主題は、英国劇作家E・ボンドの二作品から共通の中
心人物バシヨウの跡を追いつつ、ボンドの社会参加への意志の顕
在化をみていくものであるが、同時に虚構の人物バシヨウから真
正の芭蕉像の乖離も筆者は意図しているように思える。芭蕉を変

容、パロディ化するボンドの芭蕉理解と、自身のそれとの間で彼
女は心を痛めたのではないかとも思った。随所に真正の芭蕉像を
披瀝しておこうとする彼女の熱意がよみとれて、それが拙訳を試
みた私の動機ともなった。

本稿は、発表時のものから、今回「序」は書き改めた。芭蕉の
伝記的紹介に多くが費やされていたからである。一方、訳出にあ
たっては、ボンド劇の詳細にすぎる紹介は、紙幅の都合もあって
簡略にした。

フランスに於る発表時、会場に日本人の聴き手がいたことを筆
者は喜びをもって伝えてきた。本論考が日本の国文学研究者の目
に触れるなら、彼女にとって望外の喜びとなるであろう。

なお、ボンドの作中人物Belleはカタカナで、実在のそれは
漢字で表記した。

序

(赤羽郁子)

エドワード・ボンドは、十年の間隔において、同一の人物、松

尾芭蕉を再度とりあげ、関連性はあるものの姉妹篇ではない二つの戯曲、一九六九年作「奥の細道」と一九七八年作「包み」の中心人物とした。両作品で、彼は、実在した日本の詩人をも一つの固定像にして表現している。

エドワード・ポンドは、一九六〇年代の怒れる若者の活躍が盛名を馳せた英国劇作家群の第二世代に属し、一九三四年の生れ、第一作「*Sebe*」は舞台上で赤児が石で打ち殺されるといふもので、非難と怒りを浴び、彼の名を一躍知らしめることになった。この作品は、日本を含む世界各地で上演された。演劇によって政治意識を覚醒し、いつの日か階級なき社会の実現を願うポンドの政治参加の姿勢はよく知られているのである。

私が特に興味を覚えるのは、六八年から七八年にかけて、劇作家活動の貴重な十年間に——党派を超えた——政治意識にみるポンドの社会参加、その変革についてである。ここで論考する二作品には、個人、特に児童が尊重され、政争の具に供せられることのない社会をめざすポンドの、演劇を武器としての社会参加が強く打ち出されている。

さて、日本の人々なら、芭蕉の北方へ向けての悟道の旅の重さについては熟知のことなのであるが、芭蕉紀行文の訳者、湯浅信之によれば、

「奥の細道」は、芭蕉にとって人生そのものであった。人が短かい一生を送るように、彼は旅によって、ほろびの運命にある

事物の中に、不変の姿を追求したのである。」

ポンドの二作品は、十七、十八、十九世紀の、想像上の日本できり展げられ、「細道」の英人提督には、一八五三年来航のベリが重ね合わされたりもするが、二作ともに芭蕉が紀行文に記した事柄を基にしているのである。芭蕉は旅の途中、川岸で捨て子を発見した。彼はその子を運命に、天の意志にとゆだねて旅をつづけたのである。

ポンドは、作品「細道」で、バショウを三十年のちの同じ場所に連れもどしてみる。冒頭場面の捨て子ショウゴは今や暴君に、バショウは外国人征服者と結託する宰相になっていて、バショウの命によりショウゴはやがて消されていく。「包み」でも、同じ事柄が用いられるが、捨て子ワングは渡し守に拾われて育ち革命的英雄、民衆の開放者となり、終章では、かつての徳望ある審判官、今や凡てから見捨てられた老人バショウは、大いなる北、悟りに至る道を通りすがりの人々にたずねるが、答える者は誰もいないのである。

本稿ではまず、二作品の共通要素を、次にポンドが表現したバショウ像、その変化について述べてみたい。

I 二作品の共通場面と要素

発端に於る同じ事件、川岸にいる捨て子、この挿話は芭蕉の「奥の細道」ではなく、それに先行する「野ざらし紀行」に記さ

れている。子供の哀れさに芭蕉の詩心はうき、五七五の定型に代る七七五の不定型で一句が成る。英訳で引用する。

「The ancient poet / Who pitied monkeys for their cries, / What would he say, if he saw / This child crying in the autumn wind」

芭蕉は携えていた食物を子供に分け与える。この行為をボンドは「細道」では使うが、「包み」では使わない。詩人は子供が捨てられるに至る悲劇のもとを納得しないまま旅をつづけることはしない。彼は子供の悲運を前にして、自分を説得する。

「ああ、この子が蒙っている不当な苦しみは、天の意志とでも呼ぶ大きく、動かしがたいものから来ているのだ。だとしたら子供よ、お前は天に向かって声をあげよ、私はお前を置いて行かねばならぬ」

ボンドは作品「細道」のバショウの台詞にほぼ逐語的に、これを用いる。

「この苦しみを受ける何をしたというのか、これは抗らいがない天の意志と呼ぶべき大きく、不動の何物かから来ているのだ、だから、天に向かって声をあげよ、私は北に向かって行かねばならぬ」

ボンド劇でのバショウの口調が、芭蕉の原文よりも断定的であるとするなら、それはボンドが芭蕉の文章を読んだ時の第一印象によるものであろう。

「今までにした覚えはないが、私は本を閉じてしまい、読み進めることは出来なかった」

傷害、虐待、破滅、あるいは現代文明からくる暴力、不正義によって児童や幼年期の無垢性が抹殺されることに、ボンドはひたすら関心を寄せつづけるのである。「包み」のワングが「どれほどの赤ん坊が川に捨てられて死ねばいいのか？ 何人？ 何世紀の間？」と叫びながらするように、子供が川に捨てられる、川でみつけれられる話は、かつての日本では稀ではなく、多くの説話の種となり、L・ハーンが伝えたものもある。

「昔、出雲の国のこと、一人の農民が貧しく、子をもつことを怖れていた。妻が出産すると、彼はそれを川に投げすてて死産ということにした……こうして六人を殺した」

父親は七番目の子は育てた。五ヶ月が経って、月を貧でに彼は子を連れて川岸に行った。すると子が「あなたが私を川にすてた夜も、月がきれいでしたねえ」と言った。それきり子は成長しなかった。二度と口をきくこともなかった。父親は僧侶となった。この痛ましい物語にボンドはバショウを遭遇させ、さらに肉付けをする。「細道」の導入場面、子供の父親がバショウに説明する。

「貧しくて食物もないのです。子供はあと五人、この子を手放せば五人は生きられるのです。全部よりは一人を失くす方がいいのです。毎日、誰かがやっていることです」

子供の生存を運命にゆだねて親が子を捨てざるをえないのは、社会の悲しい現象なのか、それともチェスター・クルの幼児虐殺からポンド作品に至るまでの、「評者が「ヘロデ症候群」¹⁰と呼んだ英国演劇の伝統であろうか。

ともあれ、「二作品の捨て子は生きのびる。」「細道」では僧に拾われるキロ、そしてショウゴ、「包み」では渡し守が育てるワングであるが、前者は挫折者、後者は勝利者となり、二作品の結末は大いに異なるのである。

日本的特徴をもつ共通要素として、布包みがある。ここでいう包みとは、産着にくるまれ、岸に曝されている赤児である。作品の題名ともなっている「包み」の布包みは、上質の品で、渡し守はそれに目をとめる。

「お前の両親を有り難く思うことだ、お前がくるまれている布をみてごらん、これを売ってお大尽暮しだって出来たものを、母親は涙を拭う布にはしなかったのだよ。」「おくるみが帷子なのよ！」と言ったのだ。」

この光景は「細道」のぼろ布に包まれた捨て子よりも、哀れをさそう。「細道」の母親が退場するとバショウは、ぼろ布を着せなおしてやる。情けをこめた仕ぐさすることは、バショウに好感がよせられるようでいて、同時に将来の後悔や良心の苛責からも、彼を免れさせてしまうのである。

こうした場面は、日本に於る包装の重要性を知らなければ、さ

したることもないだろう。中味が時としては、より価値あるものに包まれるのである。日本に於る包装を「運搬用具」¹¹とみなしたR・バルシュによれば、包装は内容物を保護、秘匿する故に、内容物の意味を排除するという。「包装は空（から）なのではなく、中味が抜け出たものだ」¹²、包装の中味、つまり記号の意味を認めること、即ち、中味を捨てることなのだ。

この象徴性をさらに推していくと「細道」のぼろ布は後のショウゴの挫折の予兆、「包み」の良布は後の英雄ワングの勝利の予兆と解釈出来ないだろうか。包みの中味、子供を知することは、包装の重要性に比べて完全に下位におかれているのかも知れない。疑念はもたれるが、このように解釈してみるのも一興である。

二作品に共通する日本の伝統要素として、川と道をあげたい。芭蕉は行脚の杖をとる以前に、久しく隅田川のほとりで暮していた。T・クルトによれば「ポンド劇の川は人生に起る凡てに、無言の目撃者として存在」¹⁴している。事実、「細道」の筋の起点は川に設定されている。バショウは三十年前に子供を発見した川岸に住むことになるし、そこはショウゴが子供達を投げ入れさせる場所であり、終末ではキロが切腹の儀式に臨むのも川である。そこからは新しい誕生を意味して入水自殺未遂の男が立ち現われたりするのである。

ポンド劇での水流は明らかに聖誓の大洪水と結びついている。「包み」に於る大洪水には政治的主張が託され、川は生命を盲目

的に破壊する現代文明の寓意となっている。ポンドはガルディアン誌で次のように説明した。

「『包み』の人々は川辺で暮らしていて、直接、間接的に川に頼っているのです。川は氾濫し、人々を破壊させもします。この作品と一緒に皆さんが、工場や会社、すべての産業主義を川に置いてみるなら、私の意図は明瞭になるでしょう」¹⁵

この川の問題は「細道」から「包み」にかけて変化をとげる。受動的な目撃者から川は暴力的になり、氾濫は農民達の団結力によってしか治められなくなり、ワングの指導のもと、彼らは堤防を築くのである。

「この堤防がどうして崩れようか、我々はみごと築いてみせる、我々のために。……土手は石の壁となる。川を変えているのだ」¹⁶

同様に、社会も個人や集団の団結があれば変化しようと、政治参加による改革の意志が明瞭となる。運河化された河川は、農民に失なった財産と、新しい社会を手をさせるだろう。「包み」の序でポンドは、「我々が幸せになり、他のためにする我々の行為が無駄にならないような生き方、働き方を習得するために」¹⁷技術が用いられるとしている。

川と並んで二作品の共通要素として道がある。「細道」のバショウが求める北への道、修行僧達が行く道、ショウゴが査問の場へと連行される道、「包み」でも北への道、それはバショウの

思いとは別に、その探求の無価値、徒勞の証しとなって彼を出発点に戻してしまふ、幻想、幻覚の道でもある。「細道」のバショウが辿る悟りへの長い道のりは、「包み」で完全に不毛な姿で表わされている、と言えないだろうか。バショウは脚を、死者の口をふさぐ布切れで包み、無残な姿で渡し守の前に現われる。

ここに生を運ぶ象徴としての川と、死の象徴の道との間に、ポンドが置こうとした対照をみるのである。「一方は創造の脈打つ川にのり出し、他方は、その言を信ずれば、墓所めぐりの道中にあるのである」¹⁸

道についてのこの想念は、芭蕉の紀行文を下敷きにする二作品には、不可欠な旅姿となる。バショウは悟りを求めて北へと旅立ち、芭蕉も江戸を最初に離れる時、真実を求めたのである。その紀行文は、内省と高揚の彼の詩心に常に靈感を与える聖所への、歴訪のあとをつづったものである。ポンドは二作品に、当然、旅する僧達をとり入れる。

「細道」に、キロを含む僧の一人が登場する、都をめざし聖燈を背にして子供のようにはしゃいでいる、戯れに冠った聖なる靈がキロの頭から抜けなくなるという悲劇になるまでは。ショウゴとキロは、僧達を通過させるために身許改めの査問の場に連行されるのだが、「包み」でも、ワングとタイガーは兵達の注意をそらすために、前作と同じ策をつかう。「我らは寺々を巡る勳進の僧である」¹⁹

さて、コンポステールへの道にせよ、仏教の遍路道にせよ、行脚の姿は伝統的に杖にすがっている。ボンドは「細道」では特に杖には言及していないが、バシヨウの姿は、この小道具なしには明確にならない。一方「包み」では杖は重要視され、特にバシヨウの旅姿とは一体となる。彼は旅の帰路、舟の中で「十七本の杖」を使いきったと語る。同場面では禁を犯して渡し守と釣りをしていくワングは、取り締りの役人に、釣竿はバシヨウのための巡礼の杖だ、と主張する。作品の終末では杖は象徴性を授けられ、この詩人の弱さ、非力の証しとされ、その支えなくては彼はくずれこんでしまうのである。舞台指示には杖はバシヨウの身長を超えることとある。七八年の「包み」初演にあたり、ボンドは杖について述べている。

「バシヨウが完全に杖に倒れこむように、杖の先の包みとなるように、あたかも杖が彼を突き刺しているかのように」²¹

ボンドによるバシヨウは、杖にすがる伝統的な巡礼姿に身許を表わす包みが結びついて一体となる。この姿に川、横断する水の流れ、渡し守と竿、道行く僧などが加われば、すぐ北斎、広重の版画を想わしてしまうのである。

しかし、旧き日本を彷彿させる視覚的光景だけが、二作品の共通要素ではない。ボンドの文体は飾り気なく、いわば浄化され、劇中の比喩によく適合し、簡潔さが際立っている。M・バスキエの「細道」についての「包み」にも適応する）分析によれば

「台詞は単純さの連続、二つ以上を同時に述べる並列叙法から成る。簡潔さの圧倒的效果はほとんど装飾的となり、東洋文化を土台に、台詞は模倣の語調で強められ、引用句めいて立ち上がっている」²²。ボンドの文体は言い切りの短文で、銘文的なのである。「包み」でのバシヨウの質問「山中の蟻は、松に何故そよぐのかを訊ねるだろうか」²³が、格言の模倣であるにせよ、また「私が出て行くのを、誰も見るな」というシヨウゴの言葉が、単に一つの事態、情況の叙述であるにせよ、である。

評者の多くは二作品に、形態の異なる日本の演劇、能、歌舞伎、そして文楽との対比をみている。私はこれらを混同してはならないと思う。オブザーバー誌の当時の批評家R・ブライデンは、ボンドは能のロンドン公演に影響されたのだらうという。史実らしい挿話に続く場面のすばやい展開は、能よりも歌舞伎に多いと私は考える。さらに私は、文楽人形との対照が、この二作品にはより適していると考える。作中の人物は終始、その役に応じて誇張固定されていないだろうか。詩人、暴君、革命家、農民、漁師などは、先験的に不変な秩序の中の象徴図像とみなせないだろうか。文楽人形のように、彼らは人形使いが繰り出す秩序に従うことしか出来ない。仮りに「包み」の場合のように変化が生じるとすれば、それは使い手が変わったのだ。専制君主が、この場合は、革命的英雄ワングに置き換わったのだ。

評者の中には、簡潔な台詞に俳句がもつ抑制を想起する人もい

る。人生の諸相は断片の連なりで表現され、しかも互いに深く組み込まれている。「細道」の最終の姿——生と死の背中合わせ——などが、その例である。ポンドの文体は、イマージュの中に、力強さと單純さの結びつきを果たしている。その筆力は、俳句が日本版圖を想起させるのと同じく、視覚化させる力である。

二作品のあやつりの糸は、バショウである。實在の詩人像にポンドがほどこした変容に、この劇作家の芸術及び芸術家の社会のあり方についての立場がみてとれるのである。

Ⅱ 二作品にみるバショウ像の変容

二作品とも初登場の姿は同一である。杖、紙製の雨具と傘を携える行脚の姿である。しかし人物の扱いは全く異なる。二作品中とも、その芸術はパロディ化され、社会参加への拒否からはじまって権力志向、暴力の行使へと変化をみせ、結末ではそれぞれの運命をたどることになる。

Ⅰ 芭蕉芸術のパロディ

ポンドは、七〇年のインタビューで表明しているように、芭蕉の芸術よりも、その人物に興味をもっているのである。

「芭蕉について私が特に我慢ならないのは、誰もがとおお、すばらしい詩人、と言うことだ。それは偽りだと私は思う、その詩も彼が語ったことも、あまりに高踏的で、うたがわしい。そして彼の行脚について語るのには、実にこの私だけなのだ」²⁵

ポンドのこの裁断は極めて辛辣で、あるいは不当とされているだろう。「細道」の第一行から全篇にわたって揶揄のあとと明らかにある。

「我が名はバショウ、知つての通り、十七世紀、日本の大詩人にして、ハイクの詩型を完成し、その次元を高く、深くした」²⁷ その芸術を披瀝して、彼は一句を記す、

「Silent old pool / Frog jumps / Kdang i」²⁸

芭蕉名句のパロディであることは、一目して明らかである。私はこの句には、ペンギン叢書の有名な英訳よりも、英国女流旅行家で芭蕉讃美者のそれがはるかに近いと思う。

「Old pond - / Frog jumps in / Sound of water」²⁹

彼女の注釈も加えたい「一つの景、一つの出来ごと、一つの音そして多くの、深く、しずまれる小波」³⁰、この注釈は同句を一行詩に仏訳したエディンブルに影響したと私には思える。

「Une vieille mare, une raine en vol plongeant et l'eau en remeur」³¹

ポンドの姿勢は、これとは全く対極にあつて、芸術は社会に組みこまれるべきだ、とする信念の固持からは、芭蕉の戯画化は当然のことで、その例は「細道」に散見される。バショウが捕囚となつたショウゴに突き倒され、落とした詩稿の束が風に舞い、切腹にとりかかるキロが偶然に、それを読むというのが、この悲喜劇の結末なのである。「包み」ではバショウは捨て子の前に現わ

れて、ハイクよりもやや長い詩を詠み上げる。

「高德の人 その脚は 地上の塵を拭く手なり 悟りに至る細道で」

この詩が陶醉して詠み上げられるのは、子供は理解しない、とバショウは決めているからだ、子供は成長してワングとなり、やがて、渡し守が竿を水中に落として、人がいる、危険だと知らせる合図を理解するにいたる。バショウも、すぐに合図を察知し、渡し守に遠まわしの言葉あそびをしむけ、そしてハイクによって死刑を宣告する、

「竿は 暗い水底深く落ち、神の片眼を突き刺した」³¹

彼は兵達に命じる「渡し守の子供であれば、竿が間違つて落ちる筈もないと知っているのだ、渡し守を川に投げ入れよ、みせしめにするのだ」³⁴ 詩人の芸術を変形し、ポンドは極端にパロディ化をすすめる。ここで「細道」についての彼の言葉を引用していいだろう。

「もし、この劇に犯罪人ありとすれば、それはバショウだ」³⁵

2 バショウの社会参加拒否

二作品の導入場面は、芭蕉が記した事柄からの転写とみられる。幼児（ショウゴやワング）を見捨てたことは、哲人詩人の判断の誤りであり、予見不能な罪を構成したとする。幼児達は暴君にせよ、革命家にせよ、後に指導者となり権力を行使するからである。仮りにバショウが子供を拾っていたら、作品は存在しなかったで

あろう！ 一評者によれば同じ主題の他の作品、オイディプス王や冬物語……などでは、捨て子は結局は救われている、バショウの拒否は社会に悲劇をもたらしたのである。

「皮肉にもバショウは悟りを求める途上にあり、その使命のままだに、世俗の価値を斥けたにすぎない」

「細道」で、壺を被ったキロを救ってやれない非力を、バショウは笑劇にも通じる論法で説明する、キロを救えない、キロは頭の寸法を切れない、すかさずバショウは宣告する「お前はまだ修行が足りない、闇の中を生きるのだ」³⁷ キロが祭具の聖性に息づまっているのを現代人の大気汚染の息づまりの寓意だとする評者

もいる。³⁸「細道」の孤児大臣、バショウの責任下、孤児達の中にショウゴから託された幼帝がいる、提督はショウゴにはそれを秘しているため、ショウゴはバショウを探す、自分にとつての幼き政敵を識別できるのは彼だけなのだ。この重大時のバショウの不在、それが彼を有罪とし、ショウゴが下した五人の幼児の死刑執行に責任あり、とする。この幼児虐殺を「新ヘロデ王」の恐るべき無関心と強調する評者³⁹もいる。

3 バショウの権力志向

バショウはショウゴが託した幼帝の養育を心ならずも承諾したので。かつての無関心を償い得るかも知れないこの承諾は、実は政治的なのだ。「子供が死んでいないか確かめよう、それが重大だ」⁴⁰ 子供は身分の故に重きをおかれ、権力の基盤上の駒なので

ある。彼は提督に臆面もなく進言する。「我々は新帝のために戦うのだ、と人民に言うのです、支持されますよ」⁴¹ こうしてバシヨウは外国人侵略者と結託する。宰相の地位に着くや、捨て子の運命に無関心であったのと同じ冷酷さで、失墜したシヨウゴへの告発者となる。

「包み」のバシヨウは、審判官という高い官職をよそに、求道の旅に出たと語るが、帰れば、地主にとりたてるといふ申し出をあっさりと受諾するのである。

「私はこの世界を見てはいないのだ、法は人間のためでなく、天の利益のために執行する、貧者への救いなど持ち合わせていない、救いは彼ら自身で探すしかない、彼らは無知のままに生きねばならぬ、石が落ちねばならぬように」⁴²

C・イツジムによる「地主社会の道德の具」⁴³となった詩人審判官は、法の遵守のためには兵を集め、革命家ワングに関する情報収集のためには渡し守を賁めるのにも躊躇しない。

4 バシヨウの残忍性

「細道」の宰相バシヨウがする弁説は極めて残忍で、それが詩の形をとるだけに衝撃的だ。同じ時に、彼はシヨウゴ治世下だった都の荒廃をうたうのだが、「死の国への運送」⁴⁴と一評者がいう形をとり、その表わすところは破れた鳥の巣、乾いた大地で枯れていく花などを、人生の滅びに置き換えている。彼の弁説が残忍性を発揮するのは、シヨウゴの両親は、子が蛇と悪の化身だから

捨てたのだと説明し、自分は彼を溺死させておくべきだったと後悔する時である。

「神よ 許し給え、もし彼の目を覗きこんだなら、私は悪魔を見たであろう、私は彼を水中に沈め、この詩人の手でおさえつけていたであろうに」⁴⁵

「包み」での詩作品の変容については既に触れた。バシヨウは渡し守を川に投げよと命じ、ピラトの如く退場してしまう。舞台裏からは水死させられる渡し守の呻きが聞えてくるのである。

5 二作品結末の差異

「細道」結末で勝利者バシヨウは、マイクロホン（この時代錯誤、ポンドは観客に目くはせするようだ）で宣言する、

「シヨウゴは死んだ、悪はほろんだ」⁴⁷

バシヨウは宰相となるが、都は廢墟、キロは切腹するが、その時、川からは自殺未遂者が現われ出る、両者とも互いに気づかない、孤立と疎外を無関心がさらに強める。この結末に新生をみるとしても「生命の源に無関心」⁴⁸な提督やバシヨウ治下の未来を人はみるしかない。

「包み」結末での未来は開いている。勝利者ワングは民衆と共に、堤防を築き、河川の氾濫から村落や文化を守るだろう。

再びバシヨウが登場する。盲目で、ほろをまとい、焦げた紙束を手し、権力を失なった惨めな老人の姿である。悟りを求めて北への細道を訊ねる相手は死骸なのである。「私は迷い子だ」とい

う時、それは冒頭の捨て子の声ではなからうか。

「細道」から「包み」へと、ボンドはバショウ像を否定に向けて変容させた。捨て子の養育を拒否する時、彼自身も生への道を閉ざし、自分にむけて宣告している。

「誰がその終焉からのがれようか
そこに至る道からさえも」⁸⁰

この「包み」の詩の終りが、無に通じる彼の行く手を要約しているのである。

結 論

ボンドは、二作品で芭蕉の実像をシェイクスピアや、ウィクトリア女王を題材にした他の作品と同様の、強烈な意図の劇化には許されるとしての、手法で扱った。

バショウは「細道」で荒廃した都の長となり、「包み」では未来には死しかない。一方、ワングは「武力も不当ではな⁸¹」と正当化される。私は、七七年のボンドの見解を引用して結論とした⁸²。

「理性的、自由な文化が基礎をおくのは、階級なき社会か、少なくとも階級構造の経済的、生息的、心理的、それらの因となる政治的歪みを除去しようとする意識のあがきの上なのである。作家の仕事は、このあがきに参加しているべきだと私は考えてきた。いま、問題ははっきりとしている」⁸²

この見解が数ヶ月後、「包み」となって現われたのである。

註

- 1 Matsuo Bashō, *The Narrow Road to the Deep North*, Penguin Classics, ed. 1987, p.28.
- 2 Matsuo Bashō, *Narrow Road*, op. cit. p.52.
- 3 Matsuo Bashō, *Narrow Road*, op. cit. p.52.
- 4 Edward Bond, *Narrow Road to the Deep North*, Methuen, London, 1968, Introduction, p.8.
- 5 Edward Bond, speaking in "The Lively Arts", BBC Radio 4, 26 Mar. 1969, in Philip Roberts, *Bond on File*, Methuen, London, 1985, p.22.
- 6 Edward Bond, *The Bundle*, Methuen, London, 1978, sc. p.29.
- 7 \in Lafcadio Hearn, *By the Japanese Sea*, in *Writings from Japan*, edited by Francis King, Penguin Books, ed. 1988.
- 8 Edward Bond, *Narrow Road*, op. cit., Int. pp. 7/8.
- 10 Errol Durbach, "Herod in the Welfare State: *Kindermeid* in the Plays of Edward Bond", *Educational Theatre Journal*, Dec. 1975, Vol. 27, No.4, p.481.
- 11 Edward Bond, *The Bundle*, op. cit. sc. 1, p.3.
- 12 Roland Barthes, *L'Empire des Signes, Les Sentiers de la Création* dans la collection Champs, Paris, 1970, p. 62.
- 13 Roland Barthes, op.cit., p. 61.
- 14 Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, Methuen, London, 1977, ed. 1979, p. 38.

- 51 Edward BOND, *The Guardian*, 13 Jan. 1978, in *Bond on File*, op.cit., p.43.
- 52 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.10, p.75.
- 53 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., p.xxi.
- 54 Edward BOND, quoted in Peter HULTON, *Dartington Theatre Papers*, Second Series, 1978, in *Bond on File*, op.cit., p.44.
- 55 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.7, p.52.
- 56 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.2, p.7.
- 57 BOND, quoted in Peter HULTON, op.cit., p.44.
- 58 Marie-Claire Pasquier, "Edward BOND : coherence naissante d'une œuvre", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, 1970, No.74, p.45.
- 59 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.1, p.3.
- 60 Edward BOND, *Narrow Road*, op.cit., sc.4, p.22.
- 61 Kevin KELLY, *Boston Globe*, 3 Nov. 1969 (on the Charles Playhouse, Boston production).
- 62 'A Discussion with Edward Bond', *Gambit*, Vol.5, No17, 1970, p.9.
- 63 Edward BOND, *Narrow Road to the Deep North*, op.cit., Intr., p.7.
- 64 Edward BOND, *Narrow Road to the Deep North*, op.cit., Intr., p.7.
- 65 Lesley DOWNER, *On the Narrow Road to the Deep North*, Jon athan Cape, London. 1989, p.4.
- 66 Lesley DOWNER, op.cit., p.4.
- 67 ETIEMBLE, "Quelques mots sur les mythes européens du haikai - haiku", *Corps Ecrit*, 17, Représentations du Japon, PUF, 1986, p.55.
- 68 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.1, p.2.
- 69 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.8, p.68.
- 70 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.8, p.68.
- 71 *Gambit*, op.cit., p.8.
- 72 Errol DUBACH, op.cit., p.484.
- 73 Edward BOND, *Narrow Road*, op.cit., sc.3, p.21.
- 74 Robert L. TENER, "Edward Bond's Dialectic: Irony and Dramatic metaphors", *Modern Drama*, No25, 1982, p.425.
- 75 Errol DUBACH, op.cit., p.486.
- 76 Edward BOND, *Narrow Road*, op.cit., Part one, sc.5, p.31.
- 77 Edward BOND, *Narrow Road*, op.cit., Part one, sc.5, p.33.
- 78 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.4, p.24.
- 79 Catherine ITZIN, *Stages in the Revolution*, Eyre Methuen, London, 1980, p.84.
- 80 Errol DUBACH, op.cit., p.486.
- 81 Edward BOND, *Narrow Road*, op.cit., Part two, sc.4, p.56.
- 82 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., p.68.
- 83 Edward BOND, *Narrow Road*, op.cit., p.57.
- 84 Robert L. TENER, op.cit., p.427.
- 85 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.10, p.77.
- 86 Edward BOND, *The Bundle*, op.cit., sc.4, p.24.
- 87 Catherine ITZIN, op.cit., p.87.
- 88 Edward BOND, Letter to Tony COULT, 28 July 1977, quoted in Companion, p.75 (昭和三十一年岡山大学法文学部卒業)