

イエイツの牧歌的詩

内 藤 史 朗

初期のイエイツ (W. B. Yeats, 1865-1939) は牧歌詩人スベンサー (Edmund Spenser, 1552-99) の詩選集^①を編集し、その序文としてスベンサー論を書いた。初期のイエイツの作品には、「牧歌」(Pastoral) の形をとったものもあり、中期の彼の詩作品「Shepherd and Goatherd」はローマ詩人ウェルギリウス (Virgil, 70-19 B.C.) の対話形式の牧歌 *Eclogues*^③ の流れを汲んでいる。

筆者はこの小論の中で、まず、彼の初期の作品を牧歌、とくにスベンサーとの関係の中で捉えながら、詩人イエイツの自然に対する態度とその変化について論じる。以上を(1)とし、ついで、(2)において、イエイツの編集したスベンサー詩選集の『妖精女王』*The Faerie Queene* からの引用部分に「自然」と「人工」との対照を見ながら、イエイツ

が「人工」の方をけっしておろそかにしていないことを後期のイエイツの詩作品と関連させながら論じる。(3)では、イエイツの詩「Shepherd and Goatherd」は、スベンサーの「アドーニス^②の庭園」だけでなく、シェリー (P. B. Shelley, 1792-1822) の牧歌調の長詩「Adonais」を考慮に入れて解釈してみてもどうかという問題を提起する。とくにイエイツがシェリーのこの詩に記した下線やチェック印^④は初めて資料として公開されるものであることを強調しておく。最後にシェリーのこの詩の結びの部分に言及しながら、イエイツ晩年の詩作品「The Man and the Echo」の「襲われる兎の叫び声」は、牧歌の伝統とは異質のものであり、この異質な点にイエイツの偉さがあると結論づける。

(1)

初期の牧歌形式の一つ『幸福な羊飼いの歌』^⑤は、初めは“An Epilogue to ‘The Island of Statues’ and ‘The Seeker’”と題し一八八五年十月に、*The Dublin University Review* で発表され、ついで、“Song of the Last Arcadian”という題に改められて、一八八九年発行の *The Wandering of Ossin and Other Poems* で発表され、一八八五年に至って、同年発行の詩集 *Crossways* に“The Song of the Happy Shepherd”と改題されて発表され、これが定稿となった。^⑥

一八八五年にこの詩の初稿が発表されてから、一八九五年にこの詩の定稿が発表されるまでに、イエイツの自然に対する態度はどのように変化したのだろうか。

定稿からの次の引用は、初めいかなるものであっただろうか。

I must be gone: there is a grave
Where daffodil and lily wave,
And I would please the hapless faun,
Buried under the sleepy ground,

with mirthful songs before the dawn.^⑦

この箇所は次のようであった。

I must be gone—there is a grave
And downy bees have ambuscade,
And birdy iteration is
Through all the well-beloved glade.
Farewell; I must be gone, I wis,
That I may soothe that hapless faun
(Who's buried in the sleepy ground),^⑧
With mirthful songs till rise the dawn.

‘downy’は「うぶ毛の生えた」と「抜け目のない」の両義あり、ここでは「うぶ毛の生えた、一見物柔らかな感じだが実は抜け目ない蜜蜂が待伏せている」と解釈できる。ここにはイエイツの自然に対する警戒的態度を読み取ることができる。この詩の制作時期の彼の自然に対する警戒的態度は、一八八五年発表の、この詩の初稿の題名に含まれている『石像の島』(“The Island of Statues”^⑨)に登場するキルケー的な超自然的存在の魔女にも認められる。ホメー

ロス (Homer, about 800 B.C.) のキルケーがオデッセウスの部下を豚に変えてしまうように、人間が石像に変えられる。

ところが、一八九五年発表の『幸福な羊飼いの歌』(定稿)では、引用のイタリックの個所は改められて、'Where daffodil and lily wave' となっている。

『妖精女王』のフィードリア (Phaedria) が誘う「逸楽の湖」の中に浮かぶ島は、イェイツの対話劇風の牧歌『石像の島』の魔女が住む島と対応しているのではないか。参考までに、イェイツの一節を引用する。

Upon the breast

Of yonder lake, from whose green banks alway
The poplars gaze across the waters grey,
And nod to one another, lies a green,
Small island, where the full soft sheen
Of evening and glad silence dwelleth aye,
For there the great Enchantress lives. ⑩

大意

ポプラの木がいつも灰色の波を眺めては
頷き合っている緑の岸辺のある

向こうの湖の真中に、緑なす小島があり

そこには、夕辺と楽しい沈黙の

柔和な輝きがいつも充ちている。

そこには偉大な魔女が住んでいるから。

狩人が愛する女羊飼いのために、湖島に生えている「奇怪な歡喜の花」を取りに出かける時、「大きく拡げた翼のある船」⑪が自動的にそこへ運んでくれる。この自動運航船は、スペンサーの描いたフィードリアの「櫂のない船」⑫に似ている。狩人が愛人のために花を抜こうとすると、魔女によって石像に変えられる。魔女によって石像に化せられた古代からの英雄達が、湖の島に石像として残されている。女羊飼いは、彼女のために決闘をする二人の羊飼いよりも、愛する狩人の姿を求めて島に渡り魔女に会う。女羊飼いは、羊飼いの少年に変装して会うから、初めは魔女も欺されるが、ついに正体を明らかにした女羊飼いは、彼女の身につけていた聖ヨセフの像によって魔女の魔力に勝ち、狩人もその他の英雄達も、魔力から解放される。最後に解放される人間の姿を取り戻した彼等は、狩人をこの島の王に、女羊飼いを妃にする。

この「対話劇風の牧歌」では、非人間的なキルケー的魔

女の支配から、愛し合う狩人と女羊飼いという人間的な牧歌的人物による支配へと変わる点にイエイツの眼目がある。そして、この眼目は、『幸福な羊飼いの歌』の初稿から定稿への変化——「蜜蜂が待伏せている墓」から「水仙や百合が揺れる墓」への変化——を示唆している。「水仙や百合が揺れる墓」は牧歌であり、あの「対話劇風の牧歌」でも、湖島には、いかにも水仙や百合のように想われる花が咲いていた。石像が人間になった後、これらの花の咲くイメージは、読者の臉に残っているし、まさに牧歌的イメージである。

初稿から定稿への変化をもう一つ挙げる。初稿では、*I must be gone, I-wis, That I may soothe that hapless faun*、(「不運な牧神をなだめるために、私が行かねばならないことを私は承知している」)となっていて、牧神に対するいやいやながらの服従さえ感ぜられ、親近感にはほど遠い感情しか詩人は懷いていない。

しかし、定稿では、*I would please the hapless faun*、(「私は不運な牧神を喜ばせたいものだ」)と改められていて、超自然的存在の牧神に対する親近感が認められる。

初稿から定稿への過程で、イエイツの自然に対する態度が牧歌詩人のそれになって来たということになる。牧神は

超自然的存在ではあるが、牧歌詩人の立場から見れば、自然と人間をつなぐ重要な存在である。

イエイツが牧歌の形式だけでなく、自然に対する態度において牧歌詩人の立場をとるようになったのは、牧歌を通して自然に対する関係を親近性のあるものにし、そのような自然との関係の中で、自己を見直そうとし——これが後期の自己変貌への道を開くのだが——イエイツ独自の詩への道を踏み出すのである。

イエイツの牧歌的ユートピア「アルカディア」は、(romanticized India)^⑤へと形を変える。事実、最初の詩集 *Crossways*^⑥では、牧歌的詩二つが続いて、一つおいて、インド詩が三つ続くのである。

インド詩の最初は、『アナシュレーヤとヴィジャーヤ』^⑦であり、この詩は、インド古典劇『シャクンタラー』に登場するわき役的人物の対話からなっている。ちなみに、牧歌は英雄詩と対照的に英雄的人物でなくわき役的人物から成り立つのである。

この詩の本文の前にト書のように説明があつて、場面の設定を次のように示している。

黄金時代におけるインドの小寺院。その周囲に庭園が

あり、そのまた周囲に森がある。若い尼僧アナシュエーヤはその寺院でひざまずいている。^⑩

この設定の中で彼女は、ヴィジャヤーという道化的人物の愛をつなぎとめようとして、ブラーマ神に祈るのである。ここで注目すべき点は、「自然」(森)の中に「人工」(庭園や小寺院)が設けられている点である。「自然」と「人工」の関係が敵対する関係ではなく、統合する関係となっている。イェイツは、「自然」へ親近感を懐こうとしながら、「自然」と「人工」を統合する関係で捉えようとしたのである。

(2)

イェイツはスペンサー詩選集において、“Garden of Delight”の章を二つに分け、“Islands of Phaedria and Acrasia”と“Garden of Adonis”として、それぞれ、『妖精女王』の第二巻及び第三巻から引用している。この引用の個所が名文であることはもちろんだが、「アドーニスの庭園」が「自然」を、「フィードリアとアクレイジアの島」が「人工」を強調するために意図的に引用されたことも納得できる。

サイモクリーズ (Cymochles) が放逸な生活を送っている様子を描いた次の引用が出て来る。

And over him art, striving to compayre
With nature, did an Arber greene disprede,
Framéd of wanton Vyie, flouing fayre,
Through which the fragrant Eglantine did spread
His prickling arnes, entrayld with roses red,^⑪
Which daintie odours round about them threw:
大意

芸術が、自然と腕くらべしようとして、
彼の上に人工の緑蔭を拡げていた。
それは、美しい花を咲かせつつも、
勝手に伸びる蔦で縁だらけていて、
芳香を放つ野バラがその間をぐぐって
あたりに優雅な香りを投げる赤い花の
絡んだトゲのある腕を拡げていた。

この“art”は「芸術」と一応訳したが、「技術」としてもよく、「人工の技」の意である。サイモクリーズの自堕落な生活の描写を救うのは、「人工」の美しさであって、

詩人イエイツは、「人工」なくして「芸術」の美はないこともよく承知していた詩人であった。その心意気ゆえに、道徳的にマイナスかもしれないスペンサーのフィードリアやアクレイジアに関する個所(サイモクリーズのこの引用も含まれる)を、イエイツの選んだスペンサー詩選集で、敢えて引用したのだと筆者は考える。

イエイツは確かに「人工」にこだわった詩人であった。

一九二六年の詩『ビザンチウムへの船出』^②においても、「黄金の鳥」が謳われ、「人工」が讀えられている。もっともこれは詩『ビザンチウム』^③において修正されるが、この詩の最後の連で「洪水」や「複雑な激しい荒波」(‘bitter furries of complexity’)を打ち砕く「皇帝の金工」^④や「踊りの床の大理石」^⑤は、まさに「人工」への詩人のこだわりを示している。

実際、イエイツは一つの詩を何度も推敲した詩人である。「芸術」は「人工の技」であることを忘れては、彼の詩は成り立ち得ないのである。審美的な理由でイエイツが道徳的に問題のある「フィードリアとアクレイジアの島」という節をスペンサー詩選集に設けたといえ、通り一遍の説明に終わる。イエイツは、一九二六年、つまり『ビザンチウムへの船出』^⑥を詩作した年に、詩『学童にまじわって』

も書いた。その詩の最後の連はこうである。

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor bleared-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?
大意

労は花咲くこと、踊ることだ。

その場合、身体は魂を喜ばすために傷つかないし、美はそれ自身の絶望から生まれはしないし、かすみ目の智慧も

深夜の灯油から生まれるのではない。

おお、栗の木よ、大いなる根の花咲く木よ、
おまえは葉か花か、それとも幹か。

音楽に合わせて揺れる肉体よ、おお、
輝く瞳よ、踊り子を踊りと区別できるのか。

この連の「勞」——前の連との関連から、これは「産みの勞」の意を含んでいる——と「樹木」のイメージは、今までさまざまな出典を指摘されてきたが、新たな出典——といっても、イエイツに示唆や刺激を与えたという程度かもしれないが——を挙げる事ができる。

次の引用は、イエイツ編のスペンサー詩選集の「フィードリアとアクレイジアの島」から引いたものである。

“Behold, O man! that toilesome paines doest take,
The flowers, the fields, and all that pleasant grows,
How they them selves doe thine ensample make,
Whiles nothing envious nature them forth throwes
Out of her fruitful lap; how no man knows,
They spring, they bud, they blossom fresh and faire,
And decke the world with their rich pompous shoves;
Yet no man for them taketh paines or care,
Yet no man to them can his carefull paines compare.”^⑨
大意

つらい労苦を惜しまない人間よ、見よ、
花や木や如才なく育つすべてを。

ねたみを知らぬ自然がその多産の生殖器からそれらを

産み落とすのだが、

それらは自らをあなたの模範とするのを。

それらが生えて、芽ぶき、新鮮で美しい花を咲かせ、世界を、立派な華麗な外観で飾るのを誰も知らないし、しかも、それらのために心配する者はいないし、自分の注意深い骨折りをそれらと、くらべるのできる者もないことを。

この引用は、フィードリアがサイモクリーズを湖に浮かぶ島へ誘い、そこで彼を寝かしつける時に語るセリフであり、さらに次のように語る。

Why then doest thou, O man! that of them all
Art Lord, and eke of nature Sovereaine,
Witfully make thyselfe a wretched thrall,
And waste thy joyous howres in needlesse paine,
Seeking for daunger and adventures vaine?^⑩
大意

すべての主であり、さらに、自然に君臨する人間よ、
あなたは、なぜ、
好き勝手にみじめな奴隷に身をおとし、

危険や空しい冒険を求めて、

むだな苦勞に楽しい時間を浪費するのか。

ここには、危険や冒険を求める英雄に対する批判がある。フィードリアがサイモクリーズを魅了するために、このセリフを語ったとしても、英雄の世界から離れた湖島は、英雄の積極的な活動をつき放した目で凝視し、観照し、瞑想的世界に入るのに適した場である。サイモクリーズの眠りは、瞑想的世界へ入ることを象徴しているのかもしれない。英雄詩が英雄の積極的活動を謳い、社会的視野をもち得るのと対照的に、牧歌は、英雄のそのような活動や社会的行為から離れ、それらを観照 (contemplation) し瞑想的世界へ傾く。

『学童にまじわって』の「栗の木」のイメージは、スペンサーからの引用を通して見ると、観照—瞑想の世界と関連してくるのである。

イエイツが蔵書の一つとして保有していたし現存しているタントラの書、*Tantra of the Great Liberation* によれば、「栗の木」は *vajras* の状態にあると考えられる。スペンサー詩選集の中でイエイツは、人間が魔力によって樹木に化せられる話も引用しているし、さきに引用した箇所か

らも「木」が人間の模範となっているのであるから、この「栗の木」は人間の模範であり、仮面と考えられる。そう考えると、*vajras* は人間の感情では「熱情」(passion) になるので、この「栗の木」は、今まで述べて来たことと合わせ考えると、「熱情的観照」(impassioned contemplation) のシンボルと考えられる。この詩の「踊り子」もそう考えられる。^④

ペイター (Walter Pater, 1839-94) は、イエイツがその著作を読み取り、イエイツが最も重視した一人であることは、イエイツの選んだオックスフォード版の Modern Verse 選集の冒頭にペイターの作品が置かれていることからわかる。『享楽主義者マリウス』(Marius the Epicurean, 1885) は『自伝』の中でイエイツが読んだことを認めている小説であるが、工藤好美氏の同書の訳書の一四八頁に「熱情的観照」への言及がある。

「熱情的観照」は虚無や空無と対照的に捉えられているのであって、「空」なるがゆえに、熱情的観照に生の持続、燃焼を見出せる」といってもよいのではないか。

ペイターはこう述べている。

すべて空なりという信念は軽薄さや気むずかしさを生

むことなく、かえって人間が置かれた危機的情況に注意しなければならぬという、きわめて真摯な印象を呼びおこした。それはこのようにしてあらゆる種類の活動にたいする刺激となり、経験にたいする飽くなき渴望を生んだ。(工藤好美訳)

スペンサー詩選集の中でイエイツが引用した『妖精女王』の「アドーニスの庭園」において、アドーニスの霊の永遠回帰が述べられていることは、イエイツが、生を一回限りのほかないものとして終わらせずに、永遠回帰の霊の存在を強調することで、人間の生の価値に重みをつけたのではないだろうか。すべてが空であらうとも、永遠回帰の霊を信じたかったのではないか。

「栗の木」のイメージが重層的に形成されたと考えられると同様に、グレゴリー夫人の息子ロバート・グレゴリーの戦死^⑧によって、アドーニスのイメージは重層的に捉えられた。

(3)

イエイツが初期の段階から、不可見の霊や神霊が姿を変え、ことに興味をもっていたことは、彼のインド詩の一つ

『インド人、恋人に与う』(“The Indian to his Love”)において、「赤雷鳥」や「蓮」や「のろ鹿」や「孔雀」と姿を変える神霊を謳っていることからわかる。同じ頃にイエイツが読んだ『妖精女王』の「アドーニスの庭園」のアドーニスの再生は、後になって、ロバート・グレゴリーの突然の死を知った時、グレゴリーの再生を願う詩人の気持が契機となって、詩作の参考になったと考えられる。「アドーニスの庭園」は自然が自律的に保たれている庭だが、そこでは「邪悪な時間」が「大鎌」を揮って生命を絶つのである。生命ある者はすべて死ぬ。アドーニスも例外ではないが、「すべての形ある者の父」として永遠に再生するのである。

All be he subject to mortalitye,
Yet is eterne in mutabilitie,
And by succession made perpetuall,
Transformed oft, and changed diverslie;
For him the Father of all formes they call :
Therefore needs mote he live, that living gives to all.^⑨

大意
アドーニスは死すべき運命に従うが、

形を変えて永遠であり、

靈魂の相續によって永久となり、

時には変貌し、多様に變化させられる。

人びとは彼をすべての有形のものの父と

呼ぶのだからすべてに生命を与える

彼はどうしても生き続けねばならない。

イエイツは、このようにスベンサーが謳ったアドーニス
を再び謳ったシェリーの長詩「Adonais」を読み、下線を
引いたり、チェック印を付けた^④。この詩はキーツ
(John Keats, 1795-1821) の死を悼んで制作した詩であり、
牧歌調の悲歌^{エレジー}である。イエイツもまた牧歌形式で悲歌『羊
飼いと山羊飼^④』をグレゴリー夫人の息子の死を悼んで書
いた。一九一八年三月一九日に完成したこの悲歌は、スベン
サーの「アドーニスの庭園」やシェリーの「Adonais」
を想起しながら書かれたのであろう。シェリーの「Ado-
nais」に書き込まれた下線の個所やチェック印の付いた個
所を読むと、グレゴリーの死を悼む詩をイエイツが書いた
時期の詩人の心境がわかってくる。

まず、「Adonais」第三連でアドネイスの母ユーレイニ
ア(Urania)の心^④「loud heart」とシェリーは謳ってい

る。これは、ロバートの母グレゴリー夫人にも当てはま
るのではないか。それで、イエイツは共感して、「loud
heart」に下線を引いたのではないかと筆者は考える。

第四連では、

...he went, unferrified,

Into the gulf of death;^④

と、なっている(下線はイエイツ)。この個所は、英国空軍
の飛行士として戦死したグレゴリーにも適切な表現である
と、イエイツが思っても不思議ではない。

第六連では、

The nursing of thy widowhood, who grew,

Like a pale flower by some sad maiden cherished,^④

And fed with true love tears instead of dew;^④

と、やはり下線を、イエイツは引いていて、一行目にも左
側にチェック印を付けている。この個所も、グレゴリーが
母の愛を受けて育てられたことと一致するものとして、イ
エイツの共感を得たことは想像に難くない。

第七連では死神が登場する。

To that high Capital, where kingly Death
Keeps his pale court in beauty and decay,
He came; and bought, with price of purest breath,
A grave among the eternal.

引用の二行目の左側にチェック印を、イエイツは、下線とともに付けている。死神の宮廷は美しいが「朽ち果てる」がまゝにされている。「純粹きわまりない生命の息」を代償として、アドネイスは、「永遠界に一つの墓」を買ったと謳われているが、これは、グレゴリーの墓でも同じだとイエイツが考えたとしても不自然ではない。

第九連では、シェリーは、アドネイスになぞらえたキーツの才能を謳っている。イエイツが、グレゴリーの才能を想起したとしても不思議ではない。

Oh, weep for Adonais!—The quick Dreams,
The passion-winged Ministers of thought,
Who were his flocks, whom near the living streams
Of his young spirit he fed, and whom he taught

The love which was its music, wander not,—
Wander no more, from kindling brain to brain,
...

これらの下線以外に、イエイツは、引用の三、四行目にまたがって、（印を左側につけている。牧歌的イメージで表現されたキーツの詩的才能は、まさにグレゴリーの音楽的才能と一致するものと、イエイツには思われたにちがいない。なぜなら、イエイツは、牧歌的詩『羊飼いと山羊飼』において、グレゴリーの才能を次のように謳っているからである。

He had often played his pipes among my hills,
And when he played it was their loneliness,
The exultation of their stone, that cried
Under his fingers.

大意

彼はわが山の懷で牧笛をよく奏で、
それを吹くと、彼の指は、
山の寂しきや山の歓喜を奏べた。

第十五連は、全ての行にまたがって、左側に「」印をイ

エイツは記入している。

Lost Echo sits amid the voiceless mountains,
And feeds her grief with his remembered lay,
And will no more reply to winds or fountains,
Or amorous birds perched on the young green spray,
Or herdsman's horn, or bell at closing day;
Since she can mimic not his lips, more dear
Than those for whose disdain they pined away
Into a shadow of all sounds:—a drear
Murmur, between their songs, is all the woodmen
hear.^④

大意

姿を消したエーコーは、声なき山間に在り、彼女の悲しみを、彼を想い出させる歌で慰める。そして、もはや、風にも泉にも、あるいは、若い緑の梢に止まる好色な小鳥にも、牧人の角笛にも、夕暮れの鐘の音にも、答えようとしなない。

なぜなら、彼女は、ナルキッソスに蔑まれたため、その唇がやつれて、すべての音の影になったが、ナルキッソスの唇よりも、いとしい彼（アドネイス）の唇の

まねをすることもできないのだから——木樵り達が歌っても、おそろしい彼女のつぶやきしか彼等には聞けない。

ナルキッソスに肘鉄砲を食らわされたエーコーはやつれて声だけが残った。この詩ではアドネイスの歌だけを独りつぶやくエーコーが謳われている。この「おそろしいつぶやき」(a drear Mutter)の残響とも考えられるものが、エイツの詩『悲しい羊飼』^⑤に「訳のわからぬ呻き」(‘inarticulate moan’)として出て来る。羊飼いが貝にそつと歌うのだが、貝は、「心を惑わす海辺の旋風の中で、彼を忘れて、彼の歌うすべてを、訳のわからぬ呻きに変えた」のである。「心を惑わす海辺の旋風」のような現実あるいは歴史的现实のシンボルは、シェリーの‘Adonais’には出て来ない。シェリーの方が牧歌的で、エイツの方が現代詩的だと言ってもよい。ただ、牧歌の「観照ないしは瞑想的態度」は、晩年のエイツの詩『人間と山彦』^⑥にも認められる。その態度が、詩人に「すべてが一つのはっきりした視野の中に配置されていることを、彼の知性が確信するようになるまで……」^⑦と謳わせる。そして最後に、鷹が鼻に襲われる兎の悲鳴が聞こえ詩人の心を惑わすのである。

これも、現実ないしは歴史的現実への回帰であると単純に言い切ろうとすると、ちょっと待てよと、考えさせられる。なぜなら、イエイツにとって、この場合の歴史は、内面化された歴史であり、平面的直線的な歴史ではなく、垂直の歴史であるからである。筆者は、この詩に禅の「悟り」がありはしないかという問題を提起したが、「悟り」のように澄み切った、邪念のない境地に達した時、「鬼の悲鳴」が聞こえて来るのである。これは、昔聞いたことのある悲鳴が想起されたと、考えられる。歴史的現実や外の世界は、イエイツにとって内面化され、燃焼点に達して発火しなければ意味がない。^⑤

『人間と山彦』の結びにおいて、イエイツの「日常的自己」は、「現実の本来的自己」と見境がつかないほど高められていたのである。だから、悲鳴が聞こえ心が惑わされるのは、「現実の本来的自己」への回帰を如実に示している事柄ともいえる。イエイツの「永遠回帰」、「祖型の反復」ともいえるであろう。^⑥

ロバート・グレゴリーの戦死は、襲われる鬼の悲鳴とともに内面的現実として「祖型の反復」を喚び起したのである。牧歌について論じたハロルド・トリヴァーの言葉を参考までに引用して結びとする。

「美と真実が同一である境地を発見した後、詩人は……彼の〈日常的自己〉へ帰らねばならない。そうでなく、もし彼がそれから逃れるとしたら、『アドネイス』の結びの連において変貌したキーツを、シェリーが追求した際のように、いさゝか神秘的として、彼を見守ってくれた人びとから遠去かることになる。」^⑦

もちろん、この「日常的自己」は、「現実の本来的自己」としなれば、イエイツの場合には当てはまらないと筆者は考えている。

註

- ① *Poems of Spenser*, selected and with an introduction by W. B. Yeats (London: Caxton Publishing Co. Ltd., 1906).
- ② W. B. Yeats, *Essays Introductions* (London: Macmillan, 1961).
- ③ *Virgil*, Vol. I, translated into English by H. R. Fairclough (London: Heinemann, 1965).
- ④ ダブリン近郊のイエイツの旧宅にあるイエイツ蔵書中のシェリー全集(④を見よ)の“Adonais”には、イエイツが書き込んだ下線やチェック印が認められる。筆者はそのコピーを所蔵している。
- ⑤ “The Song of the Happy Shepherd”.

- ⑥ T. L. Byrd, *The Early Poetry of W. B. Yeats* (London: Kenilkat Press, 1978), p. 79.
- ⑦ W. B. Yeats, *Collected Poems* (London: Macmillan, 1950; 8th imp. 1969), p. 8.
- ⑧ *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. P. Allt & R. K. Alspack (New York: Macmillan, 1957), p. 67.
- ⑨ W. B. Yeats: *The Poems-A New Edition*, ed. Richard J. Finneran (London: Macmillan, 1984), pp. 453-483.
- ⑩ 'the Idle lake' (*The Faerie Queene*, II, vi, x).
- ⑪ Finneran (ed), *op. cit.*, pp. 460-1. 「大湖」 大湖のほとり
 ⑫ ⑬ 'the goblin flower of joy'. *Ibid.*, p. 461.
- ⑭ 'The boat's prow grated on the shallow sand, / And loudly twice the living wings flap wide,...' *Ibid.*, p. 466.
- ⑮ 'Eftsoones her shallow ship away did slide, / More swift then swallow sheres the liquid skye, / Withouten oare or Pilot it to guide, / Or winged canvas with the wind to fly: ...' (*The Faerie Queene*, Book II. Canto vi. st. 5).
- Poems of Spenser*, selected by Yeats (London: Caxton, 1906), p. 186.
- ⑯ T. L. Byrd, *op. cit.*, p. 79. 'romanticized conception of India' 大英帝国
- ⑰ *Collected Poems* (Macmillan Edition) の冒頭 大英帝国
- ⑱ "Anashuya and Vijaya". その昔 大英帝国の
 校註 (大英大辞『西洋文学研究』第 19 卷 1944 年) の
 註文 大英帝国
- ⑲ Yeats, *Collected Poems* (Macmillan, 1969), p. 10. 大英帝国
 校註「大英大辞」の註文 大英帝国
- ⑳ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, Book II. Canto v. st. 29. *Poems of Spenser* (Caxton, 1906), p. 183.
- ㉑ "Sailing to Byzantium".
- ㉒ "Byzantium".
- ㉓ 'The golden smithies of the Emperor'.
- ㉔ 'Marbles of the dancing floor'.
- ㉕ "Among School Children".
- ㉖ Yeats, *Collected Poems* (Macmillan, 1969), pp. 244-5.
- ㉗ Spenser, *op. cit.*, Book II. Canto vi. st. 15.
- ㉘ Yeats, *Poems of Spenser*, p. 189.
- ㉙ Spenser, *op. cit.*, Book II. Canto vi. st. 17.
- ㉚ Yeats, *Poems of Spenser*, p. 190.
- ㉛ Arthur Avalon, *Tantra of the Great Liberation* (London: Luzac, 1913; New York: Dover, 1972).
- ㉜ *Ibid.*, Introduction, pp. xxxi-xxxiv.
- ㉝ Spenser, *op. cit.*, Book I. Canto ii. st. 28-45. Yeats, *Poems of Spenser*, pp. 29-35.
- ㉞ A. Avalon, *op. cit.*, Introduction, p. xxxiv.

- ③ ウォールター・ペイター著、工藤好美訳『享楽主義者マリウス』(南雲堂、昭和六十年)一四八頁及び四七八頁。
- ④ 「踊り子」の「音楽に合わせて揺れる肉体」は「熱情」を、「輝く瞳」は「観察」を表すシンボルと考えられる。
- ⑤ *The Oxford Book of Modern Verse*, ed. W. B. Yeats (Oxford, 1936).
- ⑥ ペイターの詩“Mona Lisa”が巻頭に置かれている。
- ⑦ ⑧ を見よ。
- ⑧ ペイター著、工藤訳『享楽主義者マリウス』一三八頁。
- ⑨ ロバート・グレゴリー (Robert Gregory) は、一九一八年一月イタリア戦線にて飛行士として戦死した。イエイツは彼についていくつかの詩を書いた。『羊飼ふ山羊飼ふ』を参照。
- ⑩ Yeats, *Collected Poems* (Macmillan edition), p. 15.
- ⑪ Spenser, *op. cit.*, Book III. Canto vi. st. 47.
- ⑫ Yeats, *Poems of Spenser*, pp. 225-6.
- ⑬ イエイツの蔵書にある次の二つのシェリー詩集に下線や印が付けられている。
- The Poetical Works of P. B. Shelley*, ed. Mrs. Shelley (London: Edward Moxon, 1847)
- The Poetical Works of P. B. Shelley*, ed. with an introductory memoir by William B. Scott (London: George Routledge and Sons, n. d.).
- ⑭ “Shepherd and Goatherd”.
- ⑮ 筆者の所蔵するコピーによる。これは、上に挙げたシェリー詩集の内、シェリー夫人編の詩集による。
- ⑯ ⑰ に同じ。
- ⑱ ⑲ に同じ。
- ⑳ ㉑ に同じ。
- ㉒ Yeats, *Collected Poems* (Macmillan edition), p. 160.
- ㉓ ㉔ に同じ。
- ㉕ “The Sad Shepherd”.
- ㉖ “the sad dweller.../Changed all he sang to inarticulate moan / Among her wildering whirls, forgetting him,” Yeats, *Collected Poems*, p. 9.
- ㉗ “The Man and the Echo”.
- ㉘ “till his intellect grows sure / That all's arranged in one clear view, / ...” Yeats, *Collected Poems*, p. 394.
- ㉙ 拙著 *Yeats and Zen* (山口書店 一九八三年) Chapter 7.
- ㉚ 同上の書、一五七頁参照。
- ㉛ 渡辺久義著『イエイツ』(あほうん社、一九八二年)所収「〈死への美〉と永遠回帰」参照。
- ㉜ Harold E. Toliver, *Pastoral: Forms and Attitudes* (Berkeley: Univ. of California, 1971), p. 218. 拙訳。