

初期イエイツの仮面とアイデンティティ

——後期の作品に論及して——

内藤史朗

	はじめに	三
第一章	羊飼いの詩二編	四
第二章	詩劇「石像の島」	三
第三章	物語詩「オシーンの放浪」	七
第四章	劇『何も無い処』	四
第五章	劇『俳優女王』執筆以後	五

はじめに

ブレイク (William Blake, 1757-1827) の詩「虎」(“The Tyger”)の森の中で燃える眼には「永遠の現在」が輝いている。これは狩猟民族の文学、例えば、アイヌの叙事詩「ユーカー」の現在形に含まれる意味であると筆者は考えている。この「永遠の現在」にあつては、内的世界と外的世界の繋がる、もう一つの、より大きく広い世界を一瞥できる。イエイツ (W. B. Yeats, 1865-1939) の言葉を用いれば、「存在の統一」^①の世界を一瞥できる。

イエイツは確かにブレイクとアイヌ民族を仮面として懂れていた。初期の段階に、“The Ainu”^②という論文を書いている。これは、宣教師がサハリンでの布教を通してアイヌの風習、生活様式、宗教を紹介した書物を出版した際に、その書物の書評として書かれた。日本の文化への熱烈な関心は、日本の先住民族アイヌへの憧憬が伏線としてあつて、そこから始まっていると筆者には考えられる。^③

イエイツは、インドの古代思想を、自分の属するケルト民族の一部が関わった文化と考えていた節があるが、それと同様に、アイヌや日本の文化の中に、先史時代のケルトが有して今は消滅した文化を見出だそうとしたのではないか。それは、アイデンティティの探求と関連していたし、同時に仮面の追求でもあったのではないか。それについては、拙著 *Yeats's Epiphany* で述べてもいるが、音韻、語彙、語法(構文)のいずれにおいてもゲール語(ケルト語)とアイヌ語は、共通項がある。^⑤

もちろん、アイデンティティに拘^{こだわ}りはしたが、イエイツは、民族よりもっと根源的な人類共通の「世界の魂」

を探索していて、アイヌや日本の文化にその原型を見出だしたといってもよい。そのような原型の文化は、詩人イエイツの求める「永遠の現在」を内蔵するものであった。この時制は共時的(synchronic)に捉えられる。共時性は、内的秩序が崩壊したり変貌したりする時に顕れる。したがって、仮面の変貌と関連する。

第一章 羊飼いの詩二編

イエイツ詩集の決定版 *The Collected Poems of W. B. Yeats* (Macmillan, 1950) は、冒頭に二編の羊飼いの詩を載せている。それらの詩は「幸せな羊飼いの歌」(“The Song of the Happy Shepherd”)と「悲しい羊飼いの歌」(“The Sad Shepherd”)である。

前者の詩は、冒頭から「アルカディアの森の死」を謳っている。

The woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;
Of old the world on dreaming fed;
Grey Truth is now her painted toy;
Yet still she turns her restless head:^⑨

アルカディアの森は死んだ。

そのいにしえの喜びは終わった。

昔、世界は飽く事無く夢見た。

灰色の真実は今や絵に描かれた玩具だ。

でもまだ彼女は落ち着きなく酔っている。

牧歌的ユートピアアルカディアは、自然と一体になった人間の理想郷であつたはずである。そういう理想郷を世界は夢見たが、その不透明な、夢のように定かならぬ真実は、絵に描かれた餅ならぬ玩具となった。それでもまだ世界は、理想郷に酔い痴れている。

この冒頭は、この詩の末尾の連と合わせて考察するとよくわかる。

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.

His shouting days with mirth were crowned ;

And still I dream he treads the lawn,
Walking ghostly in the dew,
Pierced by my glad singing through,
My songs of old earth's dreamy youth :
But ah ! she dreams not now ; dream thou !
For fair are poppies on the brow :
Dream, dream, for this is also sooth. ⑦

私は去らねばならぬ。水仙と百合が波打つ墓があり、眠れる地に埋められた不運な牧神を朝まだきに楽しい歌で慰めたい。

曾て彼が放歌哄笑する歓喜の時があった。今でも、彼が芝露の上を、亡霊のように歩むのを、私は夢想する——いにしえの大地の夢のような青春を私が楽しげに歌うのに沁々と心動かされて彼が歩むのを。

しかし、ああ、彼女はもう夢見ない。

おまえが夢見るのだ。崖つぶちのケシの花は美しいからだ。

夢を見よ、夢を見よ、これも真実だから。

「しかし、ああ、彼女はもう夢見ない」の彼女は、「大地」を指すが、冒頭の一節の「世界」（まだ酔い痴れて

いる」世界」と同じものである。もっとも、詩の推移の内に詩人の「彼女」に対する見方が変わってきている。そのために、同じ語彙を用いなかったのであろう。

ここで、留意しなければならぬことは、世界にしても、大地にしても、ここでは、人間を含めていることである。しかし、「まだ酔い痴れている」ことや、「もう夢見ない」ことを意識した詩人の自我が認められる。

自然の一部でなくなった自意識がある。この自意識の上に新しい夢を見よと、自分自身に語りかけている。もちろん、詩人に共鳴する読者にも語りかけている。

すでに気が付いたかもしれないが、クハールン(Cuchulainn)^⑧という仮面は、この自意識から生み出されたということを筆者は言いたいのである。最近、イエイツの仮面について論じている研究者がいるが、この自意識を通り過ぎて論ずるようでは、仮面の変貌を正しく捉えることは難しいのではない。またクハールンを論ずるにしてもイエイツのクハールンは、必ずしも神話・伝説のクハールンと同じではない。それは、一つには、この自意識に起因している。

最後の詩行の「夢を見よ」の夢は、クハールンの像のような仮面のことと考えられる。冒頭の一節に続いて、この詩は次のように謳われる。

But O, sick children of the world,
Of all the many changing things
In dreary dancing past us whirled,

To the cracked tune that Chronos sings,
Words alone are certain good.^⑨

しかし、おお、地上の病める子供達よ、
私達を通りすぎてゆく荒涼たる踊りに
めくるめき変転する森羅万象の中で
クロノスが歌う、ひび割れた調べと
比べると、言葉だけが確かなのだ。

クロノスが、時間の変化のシンボルであることは、間違いない。言葉だけが時間の変化を超えとしても、その言葉は詩人の謳う言葉であることは、さらに続く詩行から明らかになる。

Where are now the warring kings,
Word be-mocker? — By the Rood,
Where are now the warring kings?
An idle word is now their glory,
By the stammering schoolboy said,

Reading some entangled story :

The kings of the old time are dead ;

The wandering earth herself may be

Only a sudden flaming word,

In clanging space a moment heard,

Troubling the endless reverie. ⑩

今では言葉を嘲るあの戦う王達は

何処にいいのか——十字架にかけて問うが戦う王達は何処にいいのか？

王達の栄光は、こんがらがった筋書きを読んで、口籠もる生徒の語るつまらぬ言葉だ。古代の王達は死んだ。英雄の彷徨う大地は、騒がしい空間で一瞬聴かれるだけだが、際限無き白昼夢を掻き立てる、突然燃え上がる言葉にすぎないのかもしれない。

ここでは、クハーランの時代の英雄やオシーンの放浪に言及されている。すでに拙稿「クフリーン像における仮面の変貌——イエイツの意識されない構造」^⑪（本稿ではゲール語のクハーランと表記したが、英語ではクフリーンと読む）にてイエイツの劇の共時性について述べたが、「突然燃え上がる言葉」とは、共時的表現を指すと考えられる。

共時的表現には物語詩「オシーンの放浪」（“The Wanderings of Oisin”）におけるシンボルによる表現も含まれる。これは、第三章で言及する。

なお、「際限無き白昼夢を掻き立てる」は後期の劇『煉獄』（*The Purgatory*）の屋敷の焼け跡に展開する主人公の父母の罪作りの場面を想起させる。

Then nowise worship dusty deeds,
Nor seek, for this is also sooth,
To hunger fiercely after truth,
Lest all thy toiling only breeds
New dreams, new dreams; there is no truth
Saving in thine own heart. Seek, then,
No learning from the starry men,
Who follow with the optic glass
The whirling ways of stars that pass—
Seek, then, for this is also sooth,
No word of theirs—the cold star-bane
Has cloven and rent their hearts in twain,

And dead is all their human truth.^⑫

埃まみれの行為を決して崇拜するな。

また、おまえの骨折りが新しい夢を育むだけにならないように

真実を厳しく渴望するな——これも

真実のことだからな。おまえの心以外に真実はないのだ。

それから、望遠鏡で星の運行する軌道を追求する天文学者から知識を求めるな——彼らの言葉を求めるな（これも真実だが）——冷厳な星の禍根が彼らの心を引き裂き彼らの全ての人間的眞実が死んでいるから。

「天文学者」は、いわゆる客観的真理の奴隷となって、人間性を喪失した「科学者」を指す。二十世紀はこういう人物の横行、跋扈する時代であった。マルクスの発見した真理は、史上最悪の残酷な粛清を生み、人間はここまで低俗になれることを証明した。この詩は、十九世紀の八十年代に書かれたのだが、来たるべき今世紀を予言しているとも思われる。ここには、原子力時代や人間疎外の恐ろしさが暗示されていないか。この恐怖はまだ来世紀まで続くのか。いずれにせよ、詩集の決定版の冒頭に——イェイツは生前に自らこの詩を冒頭の詩としていたのだが——この詩を持ってきて、それがこれほど予言的な意味を持っていたことは注目すべきことである。詩「御再臨」(“The Second Coming”)にヒットラー出現が予言されているといわれるが、ナチスに勝るとも劣らぬ非道をやった「社会主義国」があることを想起すれば、この世紀末の詩の指摘は、根源的な指摘であり、こうい

う根源的な問題を捉える始点から出発したイエイツは、生易しい比喻に満足できなかった。

次に彼は、自らの詩作品を「真珠」に喩えるが、この比喻の生易しさに対する不満は、すぐに次作「悲しい羊飼ひ」の詩作へとイエイツを駆り立てた。

Go gather by the humming sea
Some twisted, echo-harbouring shell,
And to its lips thy story tell,
And they thy comforters will be,
Rewording in melodious guile
Thy fretful words a little while,
Till they shall singing fade in ruth
And die a pearly brotherhood ;
For words alone are certain good :
Sing, then, for this is also sooth.^⑫

静かなる海辺で、声の響きを潜ませる巻貝を集めに行け。

そして、貝の唇におまえの物語を語れ。

そうすれば、その唇がおまえを慰めてくれるだろうし、

おまえの苛立つ言葉を、暫しの間でも

巧みな旋律に乗せて、言い換えてくれ、

ついには、その言葉は歌になって、悲しみが色褪せて、

消えていき、真珠の片割れができる。

それは、言葉だけが確かなものだからだ。

さあ、歌え、これは真実なのだから。

「幸せな羊飼いの歌」の次の連は、冒頭の詩行の評釈とともに引用した〈末尾の連〉となっている。この詩は、「悲しい羊飼い」と同時期一八八五年に詩作された^⑭。したがって、二つの詩は、合わせて評釈するのがよい。

The Sad Shepherd

There was a man whom Sorrow named his friend,
And he, of his high comrade Sorrow dreaming,
Went walking with slow steps along the gleaming
And humming sands, where windy surges wend:

And he called loudly to the stars to bend

From their pale thrones and comfort him, but they

Among themselves laugh on and sing alway :

And then the man whom Sorrow named his friend

Cried out, *Dim sea, hear my most piteous story !*

The sea swept on and cried her old cry still,

Rolling along in dreams from hill to hill.

He fled the persecution of her glory

And, in a far-off, gentle valley stopping,

Cried all his story to the dewdrops glistening.

But naught they heard, for they are always listening,

The dewdrops, for the sound of their own dropping.

And then the man whom Sorrow named his friend

Sought once again the shore, and found a shell,

And thought, *I will my heavy story tell*

Till my own words, re-echoing, shall send

Their sadness through a hollow, pearly heart ;

*And my own tale again for me shall sing,
And my own whispering words be comforting,
And lo ! my ancient burden may depart.
Then he sang softly nigh the pearly rim ;
But the sad dweller by the sea-ways lone
Changed all he sang to inarticulate moan*¹⁵
Among her wildering whirls, forgetting him.

「悲しい羊飼へ」

悲哀が友と呼ぶ男がいた。

彼は重要な僚友の悲哀のことを夢想しながら

風を伴う大波の打ち寄せる、

燦きざざめく砂の浜辺に沿って

ゆっくりとした足取りで歩いて行った。

彼は大声で星達に呼び掛け、

彼らの玉座から身を乗り出して自分を慰めてくれと頼んだ。

しかし、星達はお互いに顔を見合わせて笑っては、いつも歌う。

それで、悲哀が友と呼ぶ男は大声で叫ぶ。

「模糊と霞む海よ、私のとても悲しい話を聴いてくれ。」

海の波は、丘のような大波を夢のように、うねりながら打ち寄せ続けては、やはり昔のように叫んだ。
彼は壮観な海による迫害から逃れ

遙か離れた、穏やかな谷間で立ち止まり、輝く露の滴に彼の全ての物語を語った。

しかし、露の滴は、いつも自らの滴る音を聴いていたから、彼の話は全然聞こえない。

それで、悲哀が友と呼ぶ男はもう一度海辺を尋ね、貝を見つけ、こう思った。

「私は、自分の言葉が何度も繰り返して中が虚ろな真珠の心を通して、

悲しみを伝えるまで、わが心も塞ぐ話を語ろう。

さすれば、自分の物語が私のために再び歌となって

自分の囁く言葉が慰めとなると、わが古き重荷は去ることになる。」

彼は貝の真珠の膜にそっと歌ったが、誰もいない荒い海に棲む悲しい貝は、

人を惑わす海の旋風の中で彼を忘れ、

彼の歌う全てを、意味不明の呻きに変えた。

この詩は、前半十四行でペトルカ風の脚韻を踏むソネットになっている。後半も十四行だが、始めの二行がカブレットで二行置きに韻を踏み、中の二行はカブレットになっている。abbaccacddcb/bbaddaebbefgfgと

いう形の脚韻であって、これは、

abba/acca/cddc/bb/bb/adda/ebbe/fggf

と書き直せる。前半と後半の繋ぎの bb/bb 以外は、各四行が規則的な型にはまった脚韻になっている。これは、後になってイエイツが考えたした “double gyre” を想起させる構造ではないか。上記の脚韻の型から分かるように、後半の末尾になると、a, b はなくなり、e, f, g が支配的になる。まるで “double gyre” の “objective cone” から “subjective cone” へ移行していくようである。実際、前半の「お互いに顔を見合わせて笑い、いつも歌う」星達も、「いつも自分の滴る音を聴いていたから、彼の話は全然聞えない」露の滴も、今や人間とは乖離してしまった客観化された自然すなわち objective な世界をシンボライズしたものであろう。

“Dim sea”（「模糊と霞む海よ」）と呼び掛けられ、“Rolling along in dreams from hill to hill”（「海は波は丘のような大波を、夢の中のように、うねりながら」）と描写される海は、“dim” と “in dreams” が示すように、主観的な世界のシンボルとなっている。

こう考えると、「貝」は何のシンボルとなるのであろうか。「貝」のシンボルについては、拙稿「変貌の対話——イエイツの劇・詩の〈問答〉^⑭」において既に述べた。

「貝の真珠」は何のシンボルかについても、筆者は既に同じ拙稿において論じた。その際に、「海」が何を意味するかを、イエイツ劇「エマの唯一の嫉妬」(*The Only Jealousy of Emer*)とインド古典劇『シャクンタラー』(*Sakuntala*)^⑮の両方の場合について考察し、両者ともに「海」は「無意識」を示すイメージではないかという結論を得た。「貝の真珠」は、幾つかのイエイツの詩行を引用して考察してみても、アイデンティティを意味するシンボ

ルであると結論づけた。このアイデンティティには、「愛」——例えばエマのクハラーンに対する愛、あるいは愛の想い出——が含まれる。

一八八五年にこれらの二つの羊飼いの詩が書かれた時期に、既にイエイツは『*Esoteric Buddhism*』⁽¹⁸⁾を読んでいたと考えられる。さらに『*Bachchan*』によれば、一八八五年に『*Mohini Chatterji*』がダブリンへ来た時には、ブラバツキー夫人（H. P. Blavatsky, 1831-91）の著書『*Isis Unveiled*』⁽²⁰⁾（1877）をも読んでいたに違いないといわれる。また一方では、深層心理に興味を持ったものこの時期で、一八八四年に創設された『*The Society for Psychological Research*』の機関誌『*The Journal of the Society for Psychological Research*』の完全なファイルがイエイツの蔵書に残されていると『*Bachchan*』は記している。⁽²¹⁾

一八八七年にイエイツはロンドンに行き、ブラバツキー夫人の率いる『*The Theosophical Society*』の会員になり、翌年八八年に出た『*The Secret Doctrine*』を読んだと『*Bachchan*』は推測している。⁽²²⁾ Monier Williams が英訳したインド劇『*Sakuntala*』は、一八五三年に出版されたから、羊飼いの二編の詩が書かれた時期にイエイツはもう読んでいた可能性はある。確かな事実として言えることは、一八八七年の日付のある詩「アナシュューヤとヴィジャヤー」（『*Anashuya and Vijaya*』）のアナシュューヤという名は、『*ジャクンタラー*』の登場人物名の中にある。

これだけの前置きを述べて、『*Northrop Fry*』からの次の引用を掲げる。

記憶を回復し、それと共に本筋が連動すると、私達はいわば地面に達した。それから、私達は、上昇の、より高等なテーマへと向かう。そして、そのテーマが私を原初的なアイデンティティの回復へと向かわせる。

認識の護符もまた重要人物の記憶を回復させる時は何時でも、このことが示唆されている。そのような進展の最も完全で容易に忘れ難い例の一つは、インド劇『シャクンタラー』における指輪である。その指輪は、女主人公のシャクンタラーに対して彼女を愛するようになった王ドゥシャンタによって与えられる。王にかけられた呪いによって、王は、彼女と彼女の生活のすべてを忘れる。そのうち彼女は指輪を喪失する。指輪は海に流れこみ、魚がそれを呑み込み、漁師がその魚を捕らえ、それを宮殿に持ち込み、そこで開腹され、指輪が発見される。指輪は王の眼にとまり、王がそれを見ると、たちまち王の記憶が回復する。ここには、認識のサイクル全体のすべての要素がある。それは、下等な世界への下降と、その世界に棲む魚と、指輪——これは記憶の流れを象徴し、記憶の流れとは消滅したり回復したりすることであり、その回復の時期は再結合の合図となる——である。

下等な世界は地下でも水中でもあり得ることに私達は注目した。海にはとくにあらゆるものを逆説的に忘れるが、それでいて、あらゆるものを潜在的に覚えているように思われる無意識のイメージがある。とにかく海に落ちて取り戻された事物とか、魚や漁師とか、回復した過去の生活の全体的意味とかの似たような複雑なものが、さまざまな喜劇やロマンスにはある。²³

ここで言及されている指輪は、イエイツの場合には、真珠となっている。これは、晩年のイメージ——例えば一九二二年発表の詩で後に劇『俳優女王』(*The Player Queen*)に出てくる歌の“a blind pearl eye”²⁴であり、これは劇『スープの鍋』(*The Pot of Broth*)では聡明な盲人のイメージとなっているし、さらに劇『クハラーンの

死』（*The Death of Cuchulain*）の盲人の反対我は、この聡明な盲人のイメージに見られると筆者は考える——ま
で一貫してゐる。『ホマの唯一の嫉妬』の冒頭で、浜辺に打ち上げられたクハーランの死体は、貝に喩えらるる。

A strange, unserviceable thing,
A fragile, exquisite, pale shell,
That the vast troubled waters bring
To the loud sands before day has broken. ②

夜明け前に潮騒の浜辺に

広大な荒海が運ぶ

変な役立たぬもの

か弱く、精妙で、青白い貝。

ここには、真珠への言及はないが、死者を貝に喩えているのだから、アイデンティティとしての真珠がないのが
当然で、むしろ、真珠への言及がない方が、この場合適している。

真珠がアイデンティティを意味するなら、「幸せな羊飼いの歌」の真珠が詩作品を意味すると前述したことで、
どう関連するのか。真珠が詩作品を意味することは、真珠がイエイツの仮面であるということである。イエイツ

の仮面がアイデンティティと深く関わっていることは、ケルトの英雄クハールンを彼が仮面にしたことからも納得のいくことと考えられる。仮面は、イエイツのアイデンティティに対する真摯な探求から生み出されたと言える。この探求は自意識の上に成り立つものである。自然から乖離した人間が抱く自意識があつて、はじめてアイデンティティへの探求が開始される。「悲しい羊飼ひ」の後半の真珠には、〈仮面としての詩作品〉と、〈意味不明の呻きしか発しなくて存在が確認されなく無意識の中に埋没したアイデンティティ〉との両義性がある。

無意識の中のアイデンティティは、そのままでは、この詩の最後の四行にあるように、「意味不明の呻き」を答えるだけであろう。アイデンティティは、仮面を創るためには緊張状態にされなければ、不分明のままで終わる。緊張状態を作るために仮面を設定すると言ってもよい。仮面と自我の対立によって作り出された葛藤が、純化(purification)作用を行なつて現世の重荷から脱却できる。

このような解釈は、「悲しい羊飼ひ」の推敲過程を考察すると、出てくる解釈である。一八八九年発表のこの詩の後半の斜体部分は次のようであつた。

‘ To this will I my story tell,
And mine own words re-echoing shall send
Their sadness through the hollows of its heart,
And mine own tale again for me shall sing,
And mine own whispering words be comforting,

And lo — my heavy burden may depart.’^②

引用の二行目の“*And*”が、定稿では、“*Till*”に変えられている。その他の改訂は、“*mine own*”は三箇所とも“*my own*”にされ、三行目の“*∴ the hollows of its heart,*”が定稿では“*∴ a hollow, pearly heart;*”に改められている。

“*my own*”への改訂は文語から口語への改訂であり、“*And*”から“*Till*”への改訂と、三行目の末尾のコンマからセミコロンの改訂は一行目の「語る」意志に目的意識を持たせることになり、自意識を示すことになった。

この自意識と“*a hollow, pearly heart*”の“*pearly*”は、同時に現われた。ということは、この真珠の隠喩は、自意識に裏付けられているということになる。そして、真珠は仮面であると同時にアイデンティティであるとしたら、自意識的にアイデンティティを探求する時、仮面が生まれるということになる。

この詩の一八八九年発表までの草稿（初稿は一八八五年）には、仮面としての真珠は出てこない。一八九〇年以降に書かれた定稿になって出て来るといふことは、『シャクンタラー』の影響を明白に受けている詩「アナシュューヤとヴィジャヤー」の日付が一八八七年になっていることから、やはりこのインド劇の指輪のイメージがイエイツに影響して、愛のシンボルとしての「指輪」と、愛のシンボルとしての彼の作品に出て来る「真珠」が、詩人の中で結びついたと考えられてくる。

一八九〇年に書かれた詩「影の海」（“*The Shadowy Waters*”）に、次の一行がある。

my true-love would come in a ship of pearl.²⁷⁾

ちなみに記すと、「幸せな羊飼いの歌」でも、真珠のイメージが現われるのは、一八九五年発表の詩集の定稿からである。

仮面は、このようなイメージによって表現されるから、確かに、仮面には審美的価値がある。しかし、イエイツ詩集決定版の冒頭の二編の詩には、今まで述べてきたように、存在論的意味がある。これら二編の詩の仮面は存在論と分かちがたく結ばれている。後期の内的仮面にのみ存在論的意味を見て、初期の仮面を審美的としか見ることが出来ないとしたら、問題であろう。²⁸⁾

第二章 詩劇「石像の島」

前章において、詩「悲しい羊飼いの」の「真珠」のイメージには両義性——「仮面」と「無意識の中に埋没して捉えがたいアイデンティティ」の二重の意味——があると述べた。この詩の一八八九年の草稿になかった「真珠」のイメージが一八九五年の詩集に出て来るのは、『シャクンタラー』以外に、E・スペンサー (Edmund Spenser, 1552?-99) の影響も考えられる。イエイツの蔵書には、一八八六年発行の Roden Noel (ed.): *The Poems of Spenser* ^③ があり、さらに一八六二年発行の J. Payne Collier (ed.): *The Works of Edmund Spenser* ^④ がある。その Vol. 1 の見返しに “W. B. Yeats/March, 1892/A. G.” と記されている。これは、グレゴリー夫人から一

八九二年三月にイエイツにこの全集が贈られたことを意味する。^⑤ 八九年から九五年の間になるから、この期間にイエイツがスペンサーの影響を受けたと考えると、「真珠」の両義性の意味が裏付けられたことになろう。

その影響について述べてみる。この詩の場合、貝に語って出来上がる真珠は詩作品すなわち芸術作品である。芸術が仮面になっている。他方、意味不明の呻きでしか答えてくれない荒海の貝は、人工の加わらない粗野な自然を意味すると考えられる。この手つかずの自然には「無意識」の世界も含まれる。正体を捉えられないアイデンティティは当然この自然のものである。

スペンサーは、このありのままの自然を、“physical nature”として、芸術 (Art) を“civilized nature”と考えたと Northrop Fry は言う。^⑥ エリザベス朝において、文学には二つの考え方があった。ユートピア的ヴィジョンをもつか、それとも、教育的意味をもつかであった。スペンサーの自然と芸術の關係についての考えは、後者と分かちがたく結びついている。^⑦ そして、教育を、人間に自律性を持つようにさせ、向上心を抱かせるものとするれば、イエイツの考えもまた、スペンサーの考えに符合するのである。

イエイツのそのような教育面は、仮面と自我との対立による緊張状態から生じる自律性の習得にある。これは基本的に最後まで変わっていない。仮面の変貌によって、外在的仮面が内在的仮面になったというのが、筆者の説であって、その転機を決定的にしたのは、鈴木大拙の影響である。これについては、すでに拙著 *Yeats and Zen* ^⑧ において述べている。

イエイツにおいては、この意味で鈴木大拙の禅思想が重要なのであって、他の禅者でこれだけの決定的影響をイエイツに与えた例を筆者は知らない。それは一つには鈴木大拙は西洋の近代思想を習得した上での禅者であっ

て、自意識を踏まえた禪者であったからである。

これだけのことを述べておいて、イエイツの初期の詩劇「石像の島」(“The Island of Statues”)とスベンサーの関係について論じる。

冒頭からスベンサーの対話詩「十一月の羊飼いの暦」(“The Shepherds Calender for November”)^⑨の二人の牧童 Colin と Thernot が対話する。(スベンサーは Thernot, イエイツは Thernot と書く) Colin の最初の台詞にスベンサーと符号する metaphorical な形容詞が出て来る。

Come forth : the morn is fair ; as from the pyre

Of sad Queen Dido shone the lapping fire

Unto the wanderer's ships, or as day fills

The *brazen sky*, so blaze the daffodils ; (“The Island of Statues” , I, i, 8-11)^⑩

出て来い。月は美しい。悲しい女王ディードーの火葬の火が

漂泊の勇者の船舶に絡みついて輝いて見えるように、はたまた、

太陽の光が真鍮の空を一杯にするように、ラッパ水仙は燃えている。

ここでは、愛人のアイネイアースがローマ建国の使命のため、カルタゴの港を出て行く時、カルタゴの女王ディ

ドーが火に身を投じた故事を引き合いに出している。この allusion は、情熱の激しさの喩えである。次いで、大自然の太陽の光を引き合いに出して、“brazen sky”が出て来る。これらの喩えが、ラッパ水仙という自然の美を際立たせる。人間の情熱の激しさはここでは、自然のものと同じほどに荒削りで粗野である。したがって、先に述べた “physical nature” がこゝでは示されていると考えられる。

実際、スヘンサーの自然を讃えた長詩「神々しき美の賛歌」では、“brazen sky”が出て来る。(こゝでは “brazen sky” になつてゐる)

they see such admirable things,

As carries them into an extasy,

And heare such heavenly notes, and carolings,

Of Gods high praise, that fills the brasen sky, (“An Hymne of Heavenly Beautie”, 260-3)^⑪

彼らは彼らを恍惚とさせる見事な物を見て、真鍮の空を満たす神の高い称賛を伝える神々しい調べや小鳥の囀りを聴く。

この「真鍮の空」が、“physical nature”を示すことは、Northrop Fryeが示唆してゐる点である。^⑫ ミルトン (John Milton, 1608-74) の「真鍮の眼をした蛇」(“the Serpent with brazen Eyes”, *Paradise Lost*, VII, 496) も

う隠喩を用いている。これは聖書の「竜」(“dragon”)が「真鍮」の隠喩で形容されていることから連想されたのであらう。

この有名な「真鍮の眼」は、イエイツの劇『鷹の井に』(*At the Hawk's Well*)における老人の台詞の “her unmoistened eyes” と符合する。

The Woman of the Sidhe herself,

The mountain witch, the unappeasable shadow.

She is always flitting upon this mountain-side,

To allure or to destroy. When she has shown

Herself to the fierce women of the hills

Under that shape they offer sacrifice

And arm for battle. There falls a curse

On all who have gazed in her unmoistened eyes; (*At the Hawk's Well*, 161-8)⁽¹⁵⁾

シーの女、山の魔女、宥められない影が 誘惑したり破滅させようとして

この山腹を飛び回っている。

そんな恰好をして山の激しい女達のもとに現われると

彼女達は戦う代りに犠牲や武器を差し出す。

彼女の湿り気のない眼に見入った全ての者に呪いが降りかかる。

「石像の島」的一幕一場で狩人に向かって女羊飼いの Naschina が言うセリフには、後の仮面と対照された自我の原初的なタイプが示唆されている。

I weary of ye. There is none

Of all on whom Arcadian suns have shone

Sustains his soul in courage or in might.

Poor race of leafy Arcady, your love

To prove what can ye do? What things above

Sheep-guiding, or the bringing some strange birds,

Or some small beast most wonderfully fur'd,

Or sad sea-shells where little echoes sit?

Such quests as these, I trow, need little wit. (“The Island of Statues”, I, i, 142-50)^⑯

おまえ達にはうんざりした。アルカディアの陽光の輝く全ての中で、誰も自分の魂を勇気と力をもって持ち

こたえる者はいない。

葉の繁れるアルカディアの哀れな種族よ

自分自身の愛の証のため、おまえ達は何が出来るのか？

羊の飼育や見慣れぬ小鳥、すばらしい毛皮の小さい獣、ささやかな響きを潜める悲しき貝殻を捕ること——
それ以上、何が出来るか。

これらのような営みを追求するのに知恵は殆ど必要ないと思う。

ここでは、本来の狩猟民の「魂を勇氣と力をもって持ちこたえる者」が居なくなったと嘆いている。大型の猛獣ではなく、小鳥や小さな獣しか獲物に出来ない者共だと言うのである。論文「The Ainu」でイエイツは狩猟民族の伝統を守って自然と調和して生きていたアイヌ民族を称賛したが、引用の台詞では、日常的な卑小な生活に堕ちた者共のことを嘆いている。この者共にとって、自然は、アイデンティティを喪失した「physical nature」ということになる。

ここでは、「civilized nature」を仮面として設定しなければ、アイデンティティも回復されないという危機感が感ぜられる。

詩「幸せな羊飼いの歌」の一節が、想起される。

「アルカディアの森は死んだ

そのいにしえの喜びは終わった。」

仮面として“civilized nature”を芸術作品に形象化するに当たって、イエイツがまずイメージとして描いた英雄は、竜を退治した聖ジョージであった。竜の鱗が、“brazen”であることは、“gleaming”^⑪ という形容詞から判断出来る。若きイエイツは、“civilized nature”すなわち芸術の側に聖ジョージを置いて、“physical nature”の側に“brazen dragon”を置いたと考えられる。その際、聖ジョージは、イエイツにとって、仮面であって、同時に願望としてのアイデンティティであった。仮面の原初的有り様はこのようなアイデンティティと分かち難く結ばれている。

To prove his love a knight with lance in rest
 Will circle round the world upon a quest,
 Until afar appear the gleaming dragon-scales:
 From morn the twain until the evening pales
 Will struggle. Or he'll seek enchanter old,
 Who sits in lovely splendour, mail'd in gold,
 And they will war, 'mid wondrous elfin-sights:
 Such may I love. The shuddering forest lights
 Of green Arcadia do not hide, I throw,
 Such men, such hearts. But, uncouth hunter, thou

Know'st naught of this. (*Ibid.*, I, i, 158-68)¹⁸⁾

己れの愛を証明するために、休息していた槍の名手の騎士が探索の旅で世界を廻る。

遂に、輝く真鍮色の鱗が遠くに見える。朝から夕暮まで二つ巴で戦うことになる。

あるいは、彼は老いた魔法使いを探す。

魔法使いは金の鎖帷子を着て目も彩な美しい姿をしている。

彼らは不思議な妖精の国のような光景の中で戦うことだろう。

私はそのような者なら愛せる。緑したたるアルカディアの森のぞつとさせる森の光はそのような男、そのような心の持ち主を隠しはしないと信じている。しかし、粗野な狩人よ、おまえはこのことをまるで知らぬ。

一幕二場では、羊飼いの Alimtor は、湖の島に住む魔女のために、その島の花を摘もうとすると、石像に化してしまう。この島にはこのようにして石化した彫像が沢山ある。これらの石像はアイデンティティの喪失を表現している。しかし、それと同時に英雄の仮面をも暗示しているかもしれない。なぜなら仮面は死後硬直をも意味するし、Death Mask ということも考えられるからである。

こうなると、石像にはアイデンティティの喪失と仮面という矛盾した二面性があることになり、アイデンティティと仮面も矛盾したものになる。

実際、二幕三場になって、恋慕うディードーのいるカルタゴを、ローマ建国のために船出したアイネイアース

——そのため彼女は自殺した——や、アーサー王の騎士やトロヤ戦争のギリシャ軍の英雄等が石像になっていることが明らかになる。したがって、確かに石像は仮面として示されているが、石化から本来の人間の蘇る時にはアイデンティティとして示される。しかし、先に述べたアイデンティティの喪失という面も石像には纏わりについている。石像には曖昧なアイデンティティが示されているのである。

Wayne K. Chapman によれば、観客受けのするように、イエイツは書き直したとのことである。¹⁹⁾ その結果、このアイデンティティの曖昧さは後に残されて別途、イエイツによって追求されることになった。イエイツの長きにわたるオカルトやついには禅思想等への傾倒の過程は、ここから出て来た追求の結果であると筆者は考えている。

二幕三場で魔女は、Almintor を蘇らすことの出来る者は唯一人しかいないと言う。

That flower none

Who seek may find, save only one,

A shepherdess long years foretold ;

And even she shall never hold

The flower, save some thing be found

To die for her in air or ground.

And none there is ; if such there were,

E'en then, before her shepherd hair
Had felt the island breeze, my lore
Had driven her forth, for ever more
To wander by the bubbling shore.

.....

For if severed from the root
The enchanted flower were,
From my wizard island lair,
And the happy wingéd day,
I, as music that grows mute,
On a girl's forgotten lute,
Pass away—— (*Ibid.*, II, iii, 47-57, 61-67)^⑩

探し求める者の内唯一人だけが
その摩訶不思議な花を見出だせる。
その唯一人の女羊飼いのことは
長き年月にわたり予言されてきた。

彼女でさえ、空中であれ、大地であれ

彼女のために死ぬ者が見つけれなければ

その花を掴むことはない。

そして、そんな者はいない。

そんな女がいたとしても

彼女の髪の毛が島の微風を感じる前に

私の魔法の知識をもって彼女をさらに際限なく泡立つ岸辺を彷徨うように

駆り立ててしまうであろう。

.....

もしその魔法の花が、根元——私の魅惑的臥所と幸せな飛翔する生涯——と切り離されたら、

少女の忘れられた弦楽器で

奏でられなくなった音楽のように

私は消え去って行く。

ここで、「長き年月にわたり予言されて来た女羊飼ひ」とは、Naschinaであった。彼女が恋慕う Almintor は、かくして石像から蘇ることになる。

ところが、こうして蘇った Almintor に対して、イエイツは Naschina にこう言わせるのである。

O, my Almintor, noble was thy quest ;

Yea, noble and most knightly hath it been. (*Ibid.* II, iii, 319-20)⁽²¹⁾

おお、私のアルミンターよ、貴男の求道は気高いものでした。

そう、それは崇高で極めて騎士的でした。

一八八五年発表のこの詩劇は、同年に初稿が作られた詩「幸せな羊飼いの歌」の「アルカディアの森は死んだ」の一節と矛盾してくる。先に述べたように、アイデンティティを喪失し、卑小な日常的な生活に墮した者共の一人であった Almintor を過大評価しているのではないか。蘇ったこの羊飼いは元の木阿弥になるという不安は筆者だけのものだろうか。明らかにアイデンティティの曖昧さがこの詩劇にはある。Almintor の characterization に問題があることをイエイツは勘付いた。この問題は何に起因するのかについて筆者の考えを述べておく。

この詩劇は殆ど上演されていないように、劇というよりも物語詩に近い。そして、当時イエイツが読んでいたと考えられるスペンサーの『妖精女王』(*The Faerie Queene*)のアイデンティティの曖昧さと符号するのである。Chapman が指摘するように⁽²²⁾、『妖精女王』の第II巻と第III巻にはそれぞれ虚偽の楽園と真実の楽園が描かれていて、これらとイエイツのこの作品は関連がないかを調べておく必要がある。スペンサーの次の連は、「虚偽の楽園」を示している。

One would have thought, (so cunningly the rude
And scorned partes were mingled with the fine)
That nature had for wantonnesse ensude
Art, and that Art at nature did repine ;
So striving each th' other to undermine,
Each did the others worke more beautify ;
So differing both in willes agreed in fine :
So all agreed, through sweete diversity,
This Gardin to adorne with all variety. (*The Faerie Queene*, II, xii, 59)²⁴⁾

人はこう思ったであろう（粗野で軽蔑すべき部分も巧く洗練された部分と混ざっていた）自然は芸術を気紛れに真似、芸術は自然に不満であり、それぞれが相手の足元を窺い、それぞれが相手の出来栄を一層美化し、両者は、思惑は違うが、遂に一致する。

全ては甘美な多様さを通して一致し、この庭をさまざまに飾り立てる。

Chapman は、この引用と関連させて言う。

「石像の島」において、芸術と自然の相剋は、本来的に、フェアリーランドという有形的には静止していて、超自然的には活性化された世界と、アルカディアという有形的には活性化されていて、超自然的には静止した世界との衝突である。「妖精女王」におけるように、これらの二つの世界——前者は時間がなく、後者は時間の世界で、しかもそれぞれの世界は要点で相手の内に入り込む——そして、愛する男が相手の女に不滅の愛を授けようとして、幻惑を払おうとして、すっかり人間的に装う時、両世界は最も巧く共存する^②。

これらの両世界が共存するのに、“pose”や“mask”が有効であることは、上記の引用文からも読み取れる。イエイツの仮面の存在の源泉の一つは、ここにあると、筆者は見る。

上に述べられている二つの世界は、「石像の島」では、一つにされて、そのために、主人公のアイデンティティが曖昧になったと考えられる。

第三章 物語詩「オシーンの放浪」

長詩「オシーンの放浪」(“The Wanderings of Oisín”)を物語詩としたのは、冒頭から聖パトリックに対してオシーンが回想して物語る形式になっているからである。物語は、過去の事柄を回想して語るものであるが、その際、主人公——この場合は語る当人なのであるが——は己れのアイデンティティを探求することが出来る。この作品の場合、イエイツがケルト民族としてのアイデンティティを探ることが出来ると考えられたのであろう。

イエイツは、一八八五年に「石像の島」を公表して、一八八七年に「オシーンの放浪」が完成したようだと、ノーマン・ジェファーズ（A. Norman Jeffares）は註に記している。^①「石像の島」では、主要人物 Alimintor のアイデンティティが曖昧であった。イエイツは、この曖昧さがスペンサーの曖昧さと符合することも十分理解した上で、統一したアイデンティティを描きたかったと、筆者は考える。そこで構想されたのが、物語形式によって伝説上の民族の英雄を描くことだったということは、想像するに難くない。こうすれば、統一したアイデンティティを得られるだけでなく、仮面もまたアイデンティティと矛盾することなく確立出来るはずであった。統一したアイデンティティは、仮面として表現されると考えられたのであろう。

そのような統一したアイデンティティを仮面として描ける文学形式を、イエイツは、過去を夢の中（dreams）の出来事のようにして回想して物語る物語詩に見出だした。物語ではなく物語詩にしたのは、詩がシンボルやイメージにより過去を過去として完結しないで、過去の出来事を現在化することが可能だからであろう。この段階でイエイツはそのようなシンボルやイメージをスペンサーに学んでいるし、一九〇六年発行のイエイツ編 *Poems of Spenser* の序文でスペンサーとの関係を述べている。

イエイツは、この序文で、この詩集に選ばれたスペンサーの詩は、一般に持て囃（はや）されている詩ではなく、イエイツの好みによって選ばれた詩だけであると、述べている。イエイツは、アレゴリーをはっきりと却けている。尤も、アレゴリーであることを忘れさせるようなアレゴリーはよいと言っている。

イエイツは、シンボルの方を評価して、選ぶ基準も、シンボルを眼目としている。

これは、もっともなことであって、アレゴリーは、次に引用の Paul de Man の文中の「“meta-logical” び、

時には「anti-logical」な領域で正当化される意向イニテンツによって決定される」ような場合はまずないであろうからである。それは、アレゴリーの背後には、思想体系が想定され、そのために、どうしても、深遠で重層な意味はなかなか出せないからである。

His [Yeats's] language is not the language of truth ; it is determined by an intent which uses language and in which language is deeply involved, but which nevertheless finds its ultimate justification in a meta-logical and, at times, anti-logical realm. ④

これは、*The Rhetoric of Romanticism* ⑤からの引用であって、ロマンティズムの時代はシンボリズムに偏るのに対して、中世はアレゴリーを主な表現形態とする。基本的なものとして、中世のアレゴリーを挙げると、それが「表現形態」であるのに対して、シンボリズムは「思考形態」であると、C. S. Lewisは言っている。⑥「アレゴリーの背後には思想体系が想定される」と前述したのは、アレゴリーには、「予め伝達される思想内容があって表現された形態である」ということである。

イエイツの詩作過程は思考の過程であって彼の詩のシンボリズムはまさに思考形態であるといえよう。

物語詩としてのスペンサーの *The Faerie Queene* の物語性が、イエイツの「オシーンの放浪」の物語性にどのように影響したかを知るには、イエイツ選の『スペンサー詩集』の序文として書かれた論文「Edmund Spenser」(1902)が参考になる。この論文の末尾に記された日付「October 1902」は、「一八八七年完成の「オシーンの放

浪」と隔たっているが二十世紀の初頭に、前世紀八十年代の執筆時を回顧しながら、これからの創作のことを射程に入れて書いたと考えれば、この序文の最後の一節は、大いに参考になる。

I give too, in a section which I call 'Gardens of Delight', the good gardens of Adonis and the bad gardens of Phaedria and Acrasia, which are mythological and symbolical, but not allegorical, and show, more particularly those bad islands, Spenser's power of describing bodily happiness and bodily beauty at its greatest. He seemed always to feel through the eyes, imagining everything in pictures. Marlowe's *Hero and Leander* is more energetic in its sensuality, more complicated in its intellectual energy than this languid story, which pictures always a happiness that would perish if the desire to which it offers so many roses lost its indolence and its softness. There is no passion in the pleasure he has set amid perilous seas, for he would have us understand that there alone could the war-worn and the sea-worn man find dateless leisure and unrepining peace.^⑦

「悦楽の庭」という節で、私は、神話的で象徴的だが寓意的ではないアドーニス^⑧の善き庭と、フィードリアとアクレイシアの悪しき庭を示し、さらに特にそれらの悪しき島を、私は、肉体的幸福と肉体的美を最大限に叙述するスペンサーの能力として示す。彼はいつもすべてを絵画的に想像して、目を通して感じていたようである。マールロウの『ヒーローとリアンダー』^⑨は、この懶いストーリーよりも、官能性で精力的であり、

知的エネルギーでより複雑である。それは、このストーリーが、多くのバラを差し出す当の欲望がその懶さと柔和さを失うならば、崩壊するような幸福をいつも描いているからである。彼が危険な海の中に設定した悦楽には情熱がない。それは、其処だけで、戦争に倦み、荒海に疲れた人間が時間の区切りなくいつまでも続く安逸と、不平のない平和を見出すのだということを、彼は我々に理解させようとするからである。

ここでイエイツは、「特にそれらの悪しき島を、肉体的幸福と肉体的美を最大限に叙述するスペンサーの能力とを示す」と述べて、「フィードリアとアクレイジアの島」のことに言及している。この場面で魔女フィードリアが、サイモクリーズを湖の島へ誘い、眠らせる時、彼女は、こう言う。

Why dost thou, O man! that of them all
Art Lord, and eke of nature Sovereine,
Witfully make thyselfe a wretched thrall,
And waste thy joyous howres in needlesse paine,
Seeking for daunger and adventures vaine? ^⑧

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落とし／危険や虚しい冒険を求めて／むだな苦勞に楽しい時間を浪費するのか。

イエイツにとって、戦う英雄の世界から離れた湖の島は、英雄的行為をつき放した目で凝視し、瞑想的世界に入るのに適した場であった。拙稿で既に、「サイモクリーズの眠りは、瞑想的世界に入ることを象徴しているのかもしれない」^⑨と述べたことがある。

サイモクリーズが眠る島は、「オシーンの放浪」で、オシーンが魔女のようなニアブ（Niamh）に誘われて行った常世の国と符号する点がある。それは、「其処だけで、戦争に倦み、荒海に疲れた人間が時間の区切りなくいつまでも続く安逸と、不平のない平和を見出だす」^⑩という点である。

イエイツは、この符号を意識していたに違いない。「オシーンの放浪」の執筆と、スペンサーへの彼の関心から始まったスペンサー詩集の編集との間に、初期イエイツの鍵が隠されていると、筆者は考える。

両者の符号に見られる the land of “dateless leisure and unrepining peace” は、アイデンティティを回復出来るイエイツが期待して設定した場ではなかったか。

ここで、華々しい英雄に設定された仮面と、戦いから離れた瞑想的ないしは夢的世界に設定され追求されたアイデンティティとの間に矛盾が感ぜられてくる。この瞑想的・夢的世界はオカルトの世界と密接に関連していることは言うまでもない。アイデンティティはこのような世界の中で、その integrity（統一性、純粋性）を捕捉ないしは確認出来るとイエイツは考えていたのであろう。だからこそ、「オシーンの放浪」において、オカルトの影響が出てくるのであろう。

Bachchan は、W. B. Yeats and Occultism の中で、次の引用箇所におカルティズムの影響を指摘している。^⑪

We rode between

The seaweed-covered pillars ; and the green
And surging phosphorus alone gave light
On our dark pathway, till a countless flight
Of moonlit steps glimmered ; and left and right
Dark statues glimmered over the pale tide
Upon dark thrones. Between the lids of one
The imaged meteors had flashed and run
And had disported on the stilly jet,
And the fixed stars had dawned and shone and set,
Since God made Time and Death and Sleep : the other
Stretched his long arm to where, a misty smother,
The stream churned, churned, and churned—his lips apart,
As though he told his never-slumbering heart
Of every foandrop on its misty way. ②

私達は海藻の絡む柱の間を通りぬけ、緑色に揺らぐ鱗の光だけがわが道を照らし、遂に一筋の月光に照らさ

れた階段がぼんやりと光って、左右に黒い彫像が、闇に浮かぶ台座の上で青白い潮流の彼方に微かに光る。一方の像の臉の間に流星の閃光が走るのが映り静かな黒玉石に戯れたり、不動の星が空に現われては輝いて消えていった。神が時間と死と眠りを創造して以来ずっとそうだった。もう一方の像は、長い腕を伸ばしていたが、その先では、霧に煙るように靄っていて、潮流が沸き返って流れていた―その唇は開いていて、靄っている流れに乗った一粒一粒の泡粒のことを、まんじりともしない彼の心に教えているようであった。

ここは、絵面的描写で叙述されている。イエイツが、「幻影であるこの世界から目をそらさなければ、神には達することは出来ない」^⑬という Mohini Chatterji から教えてもらった Samkara の抽象哲学から、脱却したのは、このように絵画性を重んじるカバラ (the Cabala) によると、Bachchan は言う。^⑭

「Samkara にとって現実の世界は幻想の世界と同様、非現実的だが、Blake にとって幻想の世界は現実の世界と同様にリアルなのだ」^⑮とも言っている。

カバラは Samkara の超絶の教義に対して内在の教義をイエイツに教えたと言える。

幻想の中にリアリティを感じる幻視力を、イエイツが求めていたからこそ、カバラからブレイクまで読み漁っていた。彼は、絵画性の重視のために、先に引用したイエイツのスペンサー論の最後の一節で、スペンサーの絵画的描写に言及した。しかし、スペンサーの「懶いストーリー」の絵画性と“dateless leisure and unrepinning peace”に彼が満足出来なくなることは、この引用の一節から読み取れる。マローウ (Christopher Marlowe, 1564-93) の『ヒーローとリアンダー』(Hero and Leander) を引き合いに出し、スペンサーの「懶いストーリー」と

比べて、「官能性でより精力的、知的エネルギーでより複雑である」^⑮と前者を賞めている。

筆者は、ここに、その後のイエイツの方向が示唆されていると考えた。

その後のイエイツの方向を、一言で言うならば、Mohini Chatterji の Samkara の哲学から脱却し、カバラによって真のリアリティを内在化させたということである。これは後に禅の受容と関連してくる。

内在するリアリティの追求は、スペンサーの絵画性に満足出来なくさせた。

Chapman は *Yeats and English Renaissance Literature* の中で、こう書いている。

視覚能力に限ると、その能力（肉体的幸福と肉体的美を最大に叙述するスペンサーの能力―筆者註）は、必然的に潜在力に不足していたと、イエイツは考えた。例えば、マローウの『ヒーローとリアンダー』は、「官能性でより精力的、知的エネルギーでより複雑である」^⑰。

Chapman のこの批評は、オカルティズムの影響と関連させて考えていないために、説得力が弱い。筆者は、イエイツへのオカルティズム——ここでは、カバラ——の影響が、視覚能力にとどまらず「内在するリアリティを透視する能力」まで、イエイツに追求させたいのである。

マローウの『ヒーローとリアンダー』についてのイエイツの賛辞——「官能性でより精力的、知的エネルギーでより複雑である」——の根拠は、筆者がマローウの原典^⑱に当たって纏めると、二つに要約出来る。(1) 古典的引喩、と(2) ヒロインの劇的葛藤である。

(1) 古典的引喻の例を挙ぐる

... vnderneath this radiant flowre,
Was *Danaes* statue in a brazen towre,
Ioue, flyie stealing from his sisters bed,
To dallie with *Idalian Ganimed* :
And for his loue *Europa*, bellowing lowd,

.....

Loue kindling fire, to burne such townes as *Troy*,
Sylumnus weeping for the louely boy,
That now is turnde into a Cypres tree,
Ander whose shade the Wood-gods loue to bee,
And in the midst a siluer altar stood,
There *Hero* sacrificing turtles blood,
Taid to the ground, vailing her eie-lids close,
And modestly they opened as she rose :
Thence flew Loues arrow with the golden head,

大意　：ダナエーは彫像に化身され真鍮の塔に幽閉されたが、この輝く黄金の粉を雨のように注がれて、黄金の雨に化身したゼウス（ここでは、Joveと同じ―筆者註）と交わった。そのゼウスは抜け目なく姉妹の床をそつと抜け出し、イーデー山で攫われた美少年ガニュメデースと戯れた。ゼウスの恋したエウローペーのために彼は白牛に化身して低い声で啼きながら彼女に近付き交わった。

恋は、トロイのような街を燃やすために、火を付け、森の神シルヴァーヌスは美少年のために泣いた。美少年は糸杉に化身されて、その木陰に森の神々がたむろするのが好きでその中に銀の祭壇が設けられ、そこでヒーローは亀の血を捧げたが、その血が地面に流れ彼女の臉を閉ざさせた。そして彼女は立ち上がりながら、控えめに目を開けた。

そこで、金の先の付いた恋の矢が飛んで来て、かくて、リアンダーは恋の虜になった。

このリアンダーの恋について、マローウは、「一目惚れをしないで、恋をした者がいただろうか」²⁰と問うている。イエイツはモード・ゴンへの想いを重ね合わせたに違いない。さればこそ、この引用でも読み取れるトロイのヘレンを「あめんば」（“Long-legged Fly”）等の詩の中でモード・ゴンやその娘と重ね合わせたのである。

この重ね合わせが、イエイツの詩に深みを持たせたことは言うまでもないが、古典からの引喩が仮面になり、現実の恋する女――詩人の心の中の女――がアイデンティティになり、両者の間の緊張関係が読者の詩心に食

入らせるのだという解釈を筆者はしてみた。

ここでは、「官能性でより精神的である」ことも、なることながら、「知的エネルギーでより複雑である」例が、古典からの引喩として示された。仮面とアイデンティティの矛盾葛藤は、つぎの(2)で示される。

(2) ヒロインの劇的葛藤の例――

And like a planet, mooving seuerall waies,
 At one selfe instant, she poore soule assaies,
 Louing, not to loue at all, and euerie part,
 Stroue to resist the motions of her hart.
 And hands so pure, so innocent, nay such,
 As might haue made heauen stoope to haue a touch,
 Did she vphold to *Venus*, and againe,
 Vow'd spotlesse chastitie, but all in vaine,
Cupid beats downe her praiers with his wings,
 Her vowes about the emptie aire he flings :^⑩

大意 異なった方向へ動くようにする一つの惑星のように、同一の瞬間に、彼女は哀れであるが汚いことを試

みる―愛しようとしていながら、愛すまいとする。そして、あらゆる部分が、彼女の心に抵抗しようとする。神が触れんばかりに身を屈めるようにさせる程、純粹で汚れをしない手を、彼女はヴィーナスに捧げて、またしても汚れなき純潔を誓ったが、それもすべて虚しかった。キューピッドが、その翼で彼女の祈りを叩き落とし、彼は彼女の誓いの言葉を虚しい大氣中に放り投げたからである。

ヒーローの激しい葛藤が、読者に感情移入をさせ、ヒーローの仮面とアイデンティティの矛盾葛藤が、わが事のように読者に感ぜられる。「官能性でより精力的である」のは、このことを指していると思ふ。ここは、マローウのドラマ的才能を示す箇所であり、もちろん、イエイツは、これをわがものにすべく努力したといえる。

イエイツにおける仮面とアイデンティティの矛盾葛藤は、一九〇七年頃に書き始めた劇『俳優女王』(*The Player Queen*)の執筆開始から仮面＝反自我と自我との対立葛藤になっていくが、仮面とアイデンティティの関係は、その後、対立し反発する関係、いわば、遠心的関係ではなくて、相互に引き合う関係、いわば、求心的関係として一九二〇年代に作品に現われてくる。

第四章 劇『何も無い処』

一九〇二―三年に制作された劇『何も無い処』(*Where There Is Nothing*)で、イエイツは、劇『俳優女王』(*The*

Player Queen) 執筆開始時におけるコペルニクスの転回——これについては次章で述べる——の準備をしたと考えられる。

第一幕で、Paul は仮面とアイデンティティの差異を指摘している。

Of course I am only talking in parables. I think all the people I meet are like farmyard creatures, they have forgotten their freedom, their human bodies are a disguise, a pretence they keep up to deceive one another.^①

勿論私は喩え話で話すだけ。私の会う人はどれも家畜のようだ。彼らは自由を忘れちゃっている。彼らの身体は仮装であって、彼らが互いに騙そうとするため保持している仮面なのだ。

ここでは、「彼ら」の自由は忘れられ、彼らはアイデンティティを失っているというのである。Paul はアイデンティティを回復するために、「一人の魂」に注目している。「人間性以外に興味はない。それは、一人の魂の中にある。だが、彼らは群れや巣穴の同類としてしか考えない。」と彼が言うのは、イエイツ自らの声であろう。

Charlie Ward という「浮浪者」——tinker といわれ鋳掛け屋を職とする Irish gypsy のことで古い民族の伝統を継承し占い・祈禱もする——と衣装を取り替えようとして、Paul は「鋳掛け屋」に身をやつしても、自由を得ようとする。

ここまでで、もうイエイツの意図は見えている。それは、イエイツの周りの「彼ら」はアイデンティティを失っていて、それを回復するには、仮面が必要だということである。ここで、アイデンティティよりも、まず仮面が重視されることになる。勿論アイデンティティの回復のためである。

もう一つ重要なことが、この時点ではっきりしてきた。それは、イエイツの周囲のひとびとイエイツ自身も含めて、「自我」(Self)の概念設定の契機が生じたことである。「自我」から脱却するために、そしてアイデンティティを確立するために、イエイツは仮面を必要としたのである。

Paulは、「歓喜なしで魂を救えないと考えた」^③聖者の考えに同意を表明して、歓喜のない、不満な middle class の生活を去り、「鋳掛け屋」になると、「彼ら」に宣言して驚かすところで、第一幕は終わる。

第二幕では、Paulが「鋳掛け屋」達の中へ入って行くのであるが、現実の彼らの世界はおぞましい。子供達を通りかかった僧侶の目を引き付けておいて、その隙に僧侶の荷物を掻っ払う。Paulが、その中で言う次のセリフは、皮肉に感ぜられるが、彼が「鋳掛け屋」の娘との結婚を真面目にやろうとするところから、このセリフは、dramatic irony といふべきであろう。

The dark, where there is nothing that is anything, and nobody that is anybody ; one can be free there,
where there is nothing.^④

何ほどの物もなく、何ほどの人物もない暗がりなのだ。何も無い処で人は自由であることが出来る。

何も無い世界を放浪したいと言う Paul は、「私が追い付きたい野獣がいるから道が好きだ」と言い、「それは、尖塔と塔を根元から掘り返す鉄の歯と真鍮の鉤爪のある恐ろしい野獣なのだ」と言うのである。そして、その野獣は「神の敵の内でも最強である笑い」であると言う。笑いを古ぼけた思想体系に対する武器と考える点で、ニーチェ（Nietzsche, 1844-1900）と Paul は歩調を合わせている。なお、この野獣を形容するのに「鉄の歯」とか「真鍮の鉤爪」とかいつているが、これらはスペンサーの影響と考えてよい。

第三幕は「鑄掛け屋」の世界に Paul が脱却してきた middle class の偽善者達がやって来る。その「彼ら」の偽善性を、矛盾を突きながら Paul は暴露する。Blake の echo が次のセリフにはある。

Some poet has written that exuberance is beauty, and that the roadway of excess leads to the palace of wisdom.^⑧

これと同じことを、ブレイクは、『天国と地獄の結婚』（*The Marriage of Heaven and Hell*）で語っている。^⑨

第四幕では、Paul は、長旅に疲れ、地面に助骨をぶっ付けて、歩けないので、修道院に預けられ、別れを惜しみながら、鑄掛け屋達は去っていく。たちまち彼は見習い僧を経て修道僧になり、dance の状態に入っては、他の修道僧に神のメッセージを告げる。修道僧達は彼を信じる者も出て二派に分かれるが、修道院長は彼を異端と決め付けて追放する。イエイツは Golden Dawn と同じ the Christian kabalists (or cabalists) の組織の重職にあった。^⑩ その時までにオカルト、インド思想を受け入れていた。オカルト、インド思想、カバラは、イエイツにあったのは、同じ脈絡として捉えられていた。この脈絡は、後期になると、禅思想へと連なっていく。

この第四幕において、後のイエイツの禅思想と関連するものが見られる。それは、瞑想の方法について、Paul

が「一つの事を考えて他の事を考えるな」という点である。これは拙著 *Yeats and Zen* で、詩「人間と山彦」にある白隠の“Great Doubt”（大疑団）で解釈出来る箇所と関連する。疑いを一点に集中して、それが除かれた時、悟りに入れるというのが、白隠の瞑想法であった。

この幕で、後期の禅思想と接したイエイツと関連する箇所がまだある。それは、「キリスト教徒の仕事は、reformationではなく、revelationである」^⑬や、「何も無い処に神は在す」^⑭というPaulの言葉である。禅がrevelationにあることは、「悟り」という言葉からも分かるし、神は何もない処に在すというのは、悟りの境地「空」を、“Emptiness”^⑮と英訳することから関連することが分かるであろう。

鈴木大拙の禅書（英文）^⑯の“Emptiness”の左にイエイツは“Daimon pure act”^⑰と鉛筆で書いている。これは何を示唆しているのか。これは、やはり「何も無い処に神が在す」と関連していったと考えられないか。神は、禅では絶対者と置き換えればよい。

この禅書の上記の次の頁で、大拙はこう述べている。

But with the realization of Enlightenment, the whole affair changes its aspect and the other instituted by Ignorance is reversed from top to bottom. What was negative is now positive, and what was positive now negative.^⑱

やうに、この英文の右に“Daimons become highest spiritualities”^⑲と筆者が判読したイエイツによる鉛筆の

marginalia が書かれてゐる。「negative なものが positive になる」^㉑という考えにイエイツが共鳴して書いたのであることは疑問の余地がない。勿論この傍注は、一九二七年秋以降にこの禅書を読んだ時に書いたのだが、この傍注を書くに当たって、イエイツは、次章で言及する劇『俳優女王』で女優が女王を演じて、本物以上に女王になりきる話を想起したことだろう。しかし、イエイツが『俳優女王』で、このように自我とそれと対立する仮面を設定し、仮面が自我よりもリアリティがあるということを意識するまでに、「人間は変わる」という信念が必要であった筈である。その信念は『何も無い処』で準備された。それは、第五幕においてである。五幕は、始めから Paul について来て修道院を出、新しく布教をする修道僧達が、将来に対する不安を洩らす。彼らが訪ねる農家の人達は、悪魔の手先として、Paul 一派の「聖職を剝奪された僧達」に施しを呉れない。生活に窮した彼らは、柳細工の籠などを作って売ろうという。Paul はそうして儲けて金が出来たらどうするかと問い詰める。結局、彼らが、追放され抜け出して来た修道院や教会と同じことをすると言う。そこで、Paul は、町町を行進して信徒を増やし、古い教会組織を破壊して行き、信徒達は「古い歓喜に満ちた危険な個人の生活」^㉒を取り戻すことになるという。彼らの新しい旗には、「鉄の鉤爪、真鍮の翼、サファイアのような眼をした（怪物の）『笑い』^㉓（Laughter）」が描かれると Paul は言う。それに対して、「我々は様々な隊を持ち、それらを組織し、命令を下す隊長を持ち…」^㉔と仲間の僧が言うと、Paul は「組織するということ、すべての害悪が与えられて来たのだ。我らは信徒軍で世界を破壊することは出来ない。世界を破壊するのは、我らの一人一人の心の中においてである。神は最後の審判を下すが、一人ずつ次々と下すのである」^㉕と言う。そこへ、暴徒が押し寄せるといふ報せに Paul は逃げずに殺されてしまう。「死は最後の冒険、最初の完全な歓喜だ。なぜなら、死ぬ時、魂はみずからを取り戻

し、魂を造った歓喜へ還るからだ」。「私は第二の自由——聖者達の無責任に入った」。「覚えておけ。何も無い処に神は在すことを」——これらの言葉が、Paulの言い残した言葉であった。彼が殉教したのを知った暴徒は、町へ帰って行く。Katharine Worthの註には、「Paulの死が、彼と接した人達の心に永続的な衝撃を、どんなに与えるかを推測することは、観客に委ねられる。」とある。Paulは、組織悪を知って、新しい組織からも離れるべきだと考えた。一人一人の心にこそ、抛り所を見出だすべきだというのであろう。アイデンティティの追求は、一人一人の自我との戦い——それが世界との戦いだとPaulは考えた——へと移行することになる。自我を变革する戦いへと移行するのである。勿論、あの「鑄掛け屋」達も信徒にしようとする以上、Paulは「どんな人間も変わる」という信念を持っていた。彼は、イエイツの分身と考えられるから、イエイツもまたそうであった。この信念があつて、はじめて、『俳優女王』が成立することは、言うまでもない。アイデンティティの追求が、自我との戦い（自我の变革）へと移行するに従つて、仮面とアイデンティティの関係は、仮面と自我の関係へと、焦点が移っていくのである。

第五章 劇『俳優女王』執筆以後

従来、自我と仮面＝反自我との対立が、イエイツの詩作の根底にあることが、強調される余り、仮面とアイデンティティの関係が、ほとんど無視されてきたと、筆者には思われる。仮面とアイデンティティの関係は、いままでも本稿で述べてきたように、イエイツの初期から後期へと、その関係が矛盾から統一ないし同一の関係に変化

はするものの、最後のイエイツまで、認められる関係であると筆者は考えている。

そして、仮面とアイデンティティの関係は初期のイエイツから、オカルティズム（インド思想 Sankara、カバラを含む）、さらに禅へとつづくイエイツの関心の対象となった脈絡と密接に関連している。したがって、仮面とアイデンティティの関係の無視は、この脈絡の評価を著しく低く見積もることになる。事実、従来の欧米中心の学者達とそれに追随する日本の多くの研究者達の出した結論は、数少ない心ある研究者を憂えさせることとなっていて当然であろう。筆者は、従来の学説に対して根本的な修正を求めていきたいのである。

確かに、劇『俳優女王』の執筆開始の一九〇七年頃から、自我と仮面の関係が出てくるのであるが、従来の考えを、Langbaum の説に従って紹介することから論を進めることにする。

イエイツは、十九世紀の主導的な二つの信仰——「進歩」と「自己への誠実」の信仰——を逆転させて、それぞれを、「歴史」と「アイデンティティ」についての彼独自の考えにした。物語詩「オシーンの放浪」は、歴史からの逃避として書かれたのであり、「オシーンは時間のない世界への内的世界を生きているのであり、三〇〇年後、彼が時間の世界に戻った時、彼は進歩を見出だすのである。」^②もう一つの前世紀の信仰は、「人間は、自己自身に誠実であることによって、すなわち、自覚によって、おのれのアイデンティティを見出だす」ということであった。しかし、イエイツは、『俳優女王』を書き始めた一九〇七年頃^④から、次の考えを思いつき、後に、この劇の註として、一九二二年に発表した。

I wasted the best working months of several years in an attempt to write a poetical play where every character became an example of the finding or not finding of what I have called the Antithetical Self.^⑤

私は、或る詩劇を書くとして、ここ数年の内で最良の制作の数か月を過ごした。その詩劇では、あらゆる人物が、私が言うところの反自我を見出だすか見出ださないか、いずれかの例となるのであった。

「人間は反対のものを探すという考えは、イエイツのアイデンティティの理論になった」と、Langbaum は言っている。ここには、自我と仮面とが、「人間」と「反対のもの」として示されている。^⑥

『俳優女王』では、本当の女王よりも、旅役者の女優の方が遥かに女王として民衆の心を掴むということになっている。ここでは、アイデンティティとは何だと問いたくなる。女王のアイデンティティよりも、女王としての仮面の方が、民心を捉えるからである。

この劇の中で歌われる次の歌詞は、詩「仮面」(“The Mask”)の冒頭の対話である。

‘Put off that mask of burning gold
With emerald eyes.’

‘O no, my dear, you make so bold
To find if hearts be wild and wise,

And yet not cold.’^⑦

「エメラルドの目を填め込んだ

燃えるがごとき黄金の仮面を脱げ。」

「いいえ、駄目よ、本心は野性味と冴えがあり、しかも冷たくない事をわざわざ確かめるのね。」

この劇では、これだけであるが、詩「仮面」は、次の対話で結ばれている。

‘But lest you are my enemy,
I must enquire.’

‘O no, my dear, let all that be ;

What matter, so there is but fire

In you, in me?’^⑧

「だが、貴女が敵でないように

ぼくは探らなくちゃ。」

「いいえ、駄目よ、放っておいて。」

貴男でも、私でも、心の内に

情熱の火がありさえすれば、

いいじゃないの？」

この詩はジェファーズ (A. Norman Jeffares) によれば、一九一〇年八月—一九一一年五月の日記に書かれているという。一九〇七年頃が、『俳優女王』執筆開始時期なので、一九〇七年頃—一九一一年五月の期間に、アイデンティティよりも仮面を重んじるようなコペルニクスの転回が、イエイツに起こったことになる。そして、それと同時に、自我と正反対のものを仮面としたということである。こうなると、アイデンティティがどうであれ、仮面は創造されることになる。したがって、イエイツは、この時点で芸術性を強めたといえるであろう。

この芸術性は、日本の能の様式を取り入れることによって、高められ、洗練されることになった。^⑪

しかし、イエイツの、このようにして強められた芸術性は、反省の時期を迎えることになる。

一九二六年に、この反省の契機となり、関連していると筆者の考える二つの詩「ビザンチウムへの船出」(“Sailing to Byzantium”)と「学童とまじわり」(“Among School Children”)が作られた。^⑫

前者の「黄金の鳥」が「肉体と同じように自然である」^⑬と批判され、その反省の上に立って、後に「ビザンチウム」(“Byzantium”)が作られたことは、よく知られている。

後者の「学童にまじわりて」では、最終連で「栗の樹」と「踊り」のシンボルが出てくる。「栗の樹」の場合では、その葉、花、樹幹は、それぞれが仮面と解釈できないだろうか。こうなれば、「大いなる根」は、アイデンテ

イティとなる。また、「踊り」の場合も「音楽に合わせて揺れる肉体」や「輝いている瞳」やそれらをひくめるめた具象的な「踊り」は、仮面と考えられないか。もし、そうなれば、「踊っている踊り子」がアイデンティティということになる。

ここでは、いずれの場合も、仮面とアイデンティティは繋がっている。初期の仮面とアイデンティティは、矛盾したり、葛藤したりであり、アイデンティティの追求の方が、先立つものであった。（すでに「オシーンの放浪」のオシーンでは両者の統一が目指されていた。）

初期では、アイデンティティの追求は、オカルトからカバラまでの影響の下で、リアリティの追求となっていた。後期でも、詩「ビザンチウムへの船出」の「黄金の鳥」に対する「肉体と同じように自然である」というムーア（T. S. Moore, 1870-1944）の批判から、詩「ビザンチウム」（“Byzantium”）を書くことになったが、その場合「自然」という批判に対して、イエイツは、「批判が彼の詩に“exposition”を与えた^⑭とムーアへの返事に書いた。この“exposition”の中に含まれた意味は、表層的な「自然」な描写ではなく、「不可視のリアリティを露呈、呈示するような表現」のことではないか。だからこそ、不可視のリアリティが後者の詩には前者よりも一層、「露呈」（“exposition”）することになったと筆者は考えている。その箇所は、「ビザンチウム」の第三連と第四連である。第三連では、「黄金の鳥は：月に苛立って、不変の金属を誇り、月並みな鳥や花びら、それに泥や血の錯綜したもののすべてを大声で蔑む^⑮」と謳われる。ここでは、エルマンによれば、「人間の生命の連続したサイクルのありふれた調べを歌う鳥と、そのサイクルを蔑みそれからの逃避だけを歌う鳥とを区別している^⑯」のであって、この「黄金の鳥」は自然の鳥（前者）ではなくて永遠の世界と関連する鳥である。第四連では、永遠の世界と時間

の世界を繋がりのあるものとして語られる。ここにはブレイクのようなリアリティすなわち「不可視のリアリティ」が「露呈」されている。

At midnight on the Emperor's pavement fit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.^{①7}

真夜中、皇帝の石畳を、
薪が燃やすでも、火打ち石がつけるでも、
嵐が乱すでもない炎、炎から生じた炎が、
飛び交い、そこに血から生じた霊が来て、
狂乱の複雑錯綜したものどもすべてを去り

死んで、踊りとなり、

恍惚の極み、

袖を焦がさぬ炎の極みとなる。

この連の後半では、能の踊りの極みを、不可視のリアリティの源泉と見做している。踊りの dancing の瞬間は、「官能性でより精力的」^⑮とイエイツがマローウを賞めたもう一つの例といえないか。blossoming の瞬間も、その例の一つである。

イエイツの蔵書の一つの野口米次郎（Yone Noguchi, 1875-1947）の著書 *Hiroshige* ^⑯（1921）に次の一節がある。

It is my opinion that a true landscape artist should respect the word “isolation” but not “composition”; by that I mean that he must see the natural phenomena in a striking special moment when, being isolated, it flatly refuses to move and act in uniformity with the other phenomena. Such an artist was our Hiroshige. ^⑰

真の風景画家は「孤立」という語を尊重するが、「構図」を尊重するのではないというのが私見である。それによって私の言わんとすることは、こうである。自然現象が、孤立させられて、他の現象と揃って動き働くことを、きっぱりと拒絶するような印象的な特別の瞬間において、その自然現象を、真の風景画家は見な

ければならない。そのような風景画家がわれわれの広重である。

この一節も、イエイツのオカルトからカバラを通して禅に至る脈絡の中に位置付けることが可能である。ブレイクとマールロウもこの脈絡で捉えることが可能である。

野口米次郎も不可視のリアリティの源泉をアイデンティティと軌を一にするものとしていたように筆者には考えられるからである。後期の仮面が、初期の仮面と著しく異なる点は、初期のそれがアイデンティティと矛盾、葛藤し、アイデンティティ追求のために仮面を設定するのに対して、後期の仮面は、アイデンティティと繋がり、アイデンティティの露呈した表現形態となっている点である。例えば、詩「学童にまじわりて」の「栗の樹」はその樹の根がアイデンティティであるが、「大いなる根の花咲く樹」は仮面である。「踊り」も仮面であって、その「踊っている瞬間」によって「踊り子」というアイデンティティに繋がっている。このように、後期の仮面は、アイデンティティと接点のあるものになっている。

したがって、この詩の「踊りと踊り子をどうして識別できようか^②」という疑問は、修辭疑問すなわち反語と解釈するのが、妥当である。「識別できない」と言って、「踊り」、「踊り子」両者の繋がりを強調しているのである。両者の区別を示すとしたら、それは、仮面とアイデンティティとの区別を示すに止めておくのがよい。

区別を強調する向きは、初期の仮面とアイデンティティの対立に拘っているからであろう。この詩は、後期に属する詩であり、仮面とアイデンティティは、繋がりを持っているのである。そのようなアイデンティティと繋がる仮面を追求する時期に作られた詩なのである。

一九二七年秋から鈴木大拙の禅書（英文）^{②②}をイエイツが読んでいて、その影響の下で作った最初の詩「自我と魂との対話」（“A Dialogue of Self and Soul”）では、前半だけで魂は黙り込み、後半は自我だけが独白のように謡う。そこには、アイデンティティの根源にまで辿ろうとする姿勢があり、そうすることで、大いなる喜びが溢れ出ると謡う。もはやキリスト教の“Soul”を抛り所とする仮面を追求するのではなく、“Self”を抛り所とするのである。アイデンティティもそれを抛り所として追求できるとイエイツは信じたのである。詩「ビザンチウム」の「不可視のリアリティ」もこの姿勢から「露呈」したと考えられる。一九三〇年代の最晩年のいくつかの詩は、アイデンティティの根から出てきた葉や花や幹のような仮面が謡われている。

それは、すでに拙書と拙稿で繰り返し述べたように、大拙の禅書^{②③}によって、“ego”“soul”がともに「無知の状態の意志」（“the will in the state of ignorance”）^{②④}であることを知ったイエイツは、「悟りにおける意志」（“the will in Enlightenment”）^{②⑤}をアイデンティティとして追求し、この「不可視のリアリティ」の「露呈」する様々なイメージを仮面とし設定したからである。そして、それらのイメージの背後にあると筆者の考える「悟りにおける意志」というアイデンティティを根としたら、葉、花、幹のような仮面に相当する禅の諸相が見られる。それらの禅の様々な思想を纏めて述べたことがある。

『W. B. Yeats 論——仮面の変貌』^{②⑦}所収の拙稿「イエイツと東洋思想」において、筆者は次の言葉を結びとしたが、ここで、これを引用して論を終える。

「慰められたクハーラン」に見られる〈平等思想〉は、「天地同根、万物与我一体」というへ一思想に根源

がある。この禅語をイエイツは大拙から知ることができた。このような「一体思想」は「学童にまじわりて」「円環」「人間と山彦」「黒い塔」などにみられるのであるが、「一体思想」から生まれる思想として、「平等思想」以外に、「代表思想」とでもいふべきものがある。これは、「天地一指、万物一馬」に表わされているように、天地万物は一体であるから、すべての物は一本の指や一頭の馬によって表現され得るという思想である。「代表思想」は「バルベン山の麓にて」の最後の一節——イエイツの墓碑銘——に表わされているが、「代表思想」を徹底させると、「天地の真理は私の活作用によって行ぜらるる」のであって、「大自在の境地」に到る。これはニーチェの「内在にして超越」、「悲劇的狀況における歓喜」と共通の思想となり、これは「瑠璃」に見られた思想である。「平等思想」も「代表思想」も、「一体思想」あつてのものであり、これらの禅思想とともにイエイツの後期仮面の一形相を浮き彫りにするのに、欠くべからざる要因である。²⁸⁾

註

「はじめに」と第一章

- ① Unity of Being.
- ② This essay "The Ainu" which appeared unsigned in the October 7, 1893 issue of *Speaker*, is included in John P. Frayne, ed., *The Uncollected Prose by W. B. Yeats*, Vol. 1 (Macmillan, 1970).
- ③ ④ Shiro Naito, *Yeats's Epiphany* (Kyoto, 1990), pp. 19-20.
- ⑤ *Ibid.*, 19-37. As for syntax, anaplesis can be regarded as a common feature of both Gaelic and Ainu languages.
- ⑥ Yeats, *The Collected Poems of Yeats* (Macmillan, 1950), p. 7.
- ⑦ *Ibid.*, p. 8.

- ⑧ This is pronounced in Gaelic as follows: [ku: hālen].
- ⑥⑩ Yeats, *op. cit.*, p. 7.
- ⑪ 『西洋文学研究』 十二号 (大谷大学文学科研究室‘一九九一年’) 所収。
- ⑫⑬ Yeats, *op. cit.*, pp. 7-8.
- ⑭ A. N. Jeffares, *Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (Macmillan, 1968), pp. 3-5.
- ⑮ Yeats, *op. cit.*, p. 9.
- ⑯ 『西洋文学研究』 五号 (大谷大学研究室‘一九八四年’) 所収。
- ⑰ Yeats kept a copy of Kalidasa's *Sakuntala* (Herford, 1856) translated by Monier Williams.
- ⑱ A. P. Sinnett, *Esoteric Buddhism* (London, 1883).
- ⑲ H. R. Bachchan, *W. B. Yeats and Occultism* (Delhi, 1965). p. 19.
- ⑳ H. P. Blavatsky, *Isis Unveiled*, 2 vols. (London, 1910).
- ㉑ Bachchan, *op. cit.*, p. 7.
- ㉒ *Ibid.*, p. 11. H. P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, 2 vols (Point Loma, 1909)
- ㉓ N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Harvard University Press, 1982), pp. 147-8. My translation.
- ㉔ “Two Songs Rewritten for the Tune's Sake.” It is included in Yeats: *Collected Poems*, p. 326.
- ㉕ Yeats, *Collected Plays* (Macmillan, 1952), p. 282.
- ㉖ Peter Alt and R. K. Alspach, eds, *Variorum Poems of W. B. Yeats* (Macmillan, 1957) pp. 68-9.
- ㉗ *Ibid.*, p. 763.
- ㉘ 佐野哲郎「仮面とメイデン——世紀末文学とイエイツ2」『SAP』二号 (日本詩学会‘一九九二年’) 所収。

- ① This is included in *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (London, 1889).
- ② Yeats, *Poems* (London, 1895).
- ③ Roden Noel, ed., *The Poems of Edmund Spenser* (London: Walter Scott, 1886).
- ④ J. Payne Collier, ed., *The Works of Edmund Spenser*, 5 Vols. (London: Bell and Daldy, 1862).
- ⑤ W. K. Chapman, *Yeats and English Renaissance Literature* (Macmillan, 1991), p. 233.
- ⑥ “The Structure of Imagery in The Faerie Queene” included in N. Frye, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology* (Harcourt Brace, 1963).
- ⑧ S. Naito, *Yeats and Zen* (Kyoto: Yamaguchi, 1983).
- ⑨ This poem is selected in *Poems of Spenser*, ed. Yeats (Edinburgh: T. C. & E. C. Jack, 1906; rept. London: Caxton).
- ⑩ *Variorum Poems of W. B. Yeats*, p. 645. My emphasis.
- ⑪ Yeats, ed., *Poems of Spenser*, p. 10. Hugh Maclean, ed., *Edmund Spenser's Poetry* (Norton, 1968), p. 482.
- ⑫ N. Frye, *Fables of Identity*, p. 76.
- ⑬ Helen Darbishire, ed., *The Poetical Works of J. Milton* (Oxford University Press, 1958), p. 160.
- ⑭ *The Bible*, 2 Kings, 18. 4, & Revelation 12. 9.
- ⑮ R. K. Alspach, ed., *Variorum Plays of W. B. Yeats* (Macmillan, 1966), p. 407.
- ⑯ *Variorum Poems of Yeats*, p. 650.
- ⑰ ⑱ *Ibid.*, p. 651.
- ⑲ W. K. Chapman, *op. cit.*, pp. 86-7.
- ⑳ *Variorum Poems of Yeats*, p. 668.
- ㉑ *Ibid.*, p. 679.

- ②② *Ibid.*, p. 645.
- ②③ Chapman, *op. cit.*, pp. 82-3.
- ②④ Yeats, ed., *Poems of Spenser*, pp. 211-2.
- ②⑤ W. K. Chapman *op. cit.*, pp. 82-3. My translation.

第三章

- ① A. N. Jeffares, *Commentary on Poems of WBY*, p. 521.
- ② This introduction is included in Yeats, *Essays and Introductions* (Macmillan, 1961).
- ③④⑤ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (Columbia University Press, 1984), p. 147.
- ⑥ C. S. Lewis, 王泉入州男訳『愛とロマンチリー』(筑摩書房、一九七二)四六頁。
- ⑦ Yeats, *Essays and Intros*, p. 383. My translation.
- ⑧ *Spenser, The Faerie Queene* (Dent, 1976), Book II, Canto vi, st. 17. pp. 221-2. Yeats, ed., *Poems of Spenser*, p. 190.
- ⑨ 拙稿「ヘイマンの牧歌的詩」『大谷学報』六十五卷三号(大谷学会、昭和六十一年)所収。
- ⑩ See note 7 of this chapter.
- ⑪ Bachchan, W. B. *Yeats and Occultism* (Delhi, 1965), pp. 92-3.
- ⑫ *Variorum Poems of Yeats*. pp. 31-2, My translation.
- ⑬⑭ Bachchan, *op. cit.*, p. 90. My translation.
- ⑮ *Ibid.*, pp. 90-1. My translation.
- ⑯ See note 7 of this chapter.
- ⑰ W. K. Chapman, *op. cit.*, p. 100. My translation.
- ⑱ Christopher Marlowe & George Chapman, *A Scolar Facsimile: Hero and Leander* (London, 1598; rept.

London: Scholar Press, 1968)

- ⑤ *Ibid.*, Sestiad I, ll. 145-62. My translation.
- ⑥ *Ibid.*, Sestiad I, l. 176.
- ⑦ *Ibid.*, Sestiad I, ll. 361-370. My translation.

第四章

- ① Katharine Worth, ed., *Where There Is Nothing & The Unicorn from the Stars* (Colin Smythe, 1987), & *Variorum Plays of Yeats*, “Where There Is Nothing”, Act I, ll. 97-101.
- ② *Ibid.*, Act I, ll. 115-7.
- ③ *Ibid.*, Act I, ll. 377-8.
- ④ *Ibid.*, Act II, ll. 103-5.
- ⑤ *Ibid.*, Act II, ll. 289-90, ll. 293-5.
- ⑥ *Ibid.*, Act II, ll. 304-5.
- ⑦ See Worth’s foot-note 28 in *ibid.* published by Colin Smythe.
- ⑧ *Ibid.*, Act III, ll. 154-6.
- ⑨ See Worth’s foot-note 36. W. H. Stevenson, ed., *The Poems of William Blake* (Longman, 1971), “The Marriage of Heaven and Hell”, III ‘Proverbs of Hell’, l. 3.
- ⑩ K. Worth, ed., *op. cit.*, Introduction.
- ⑪ *Variorum Plays of Yeats*, Act IV, Sc. 2, ll. 36-7.
- ⑫ Naito, *Yeats and Zen* (Kyoto: Yamaguchi, 1983; rept. 1990), pp. 59-60.
- ⑬ *Variorum Plays of Yeats*, Act IV, Sc. 2, ll. 341-3.
- ⑭ *Ibid.*, Act IV, Sc. 2, l. 358.

- ⑮ Daisetz Suzuki's translation.
- ⑯ Daisetz Suzuki, *Essays in Zen Buddhism, 1st Series* (London : Luzac, 1927).
- ⑰ See that photograph of page 120 of the copy of Suzuki, *ibid.* kept in Yeats's library which is included in Naito, *Yeats & Zen*, frontispiece.
- ⑱ See the photograph of page 127 of Suzuki, *op. cit.* included in Naito, *Yeats & Zen*, frontispiece.
- ⑲ Naito, *ibid.*, frontispiece.
- ⑳ Suzuki, *op. cit.*, p. 127.
- ㉑ 註釋『源鏡』ニ与ルニ世の源鏡』『日本イエイツ協会会報』四号(イエイツ協会、昭和四四年十二月)。
- ㉒ *Variorum Plays of Yeats*, Act V, 11. 314-5.
- ㉓ *Ibid.*, Act V, 11. 327-8.
- ㉔ *Ibid.*, Act V, 11. 329-331.
- ㉕ *Ibid.*, Act V, 11. 333-9.
- ㉖ *Ibid.*, Act V, 11. 392-4.
- ㉗ *Ibid.*, Act V, 11. 407-8.
- ㉘ *Ibid.*, Act V, 11. 471-2.
- ㉙ K. Worth, ed., *op. cit.*, p. 118.

第五章

- ① Robert Langbaum, *The Mysteries of Identity : A Theme in Modern Literature* (Oxford University Press, 1977), Part III, pp. 145-247.
- ② *Ibid.*, p. 147.
- ③④⑤⑥ *Ibid.*, p. 148.

- ⑦ *Variorum Plays of Yeats*, "The Player Queen", Sc. 2, 11, 223-8.
- ⑧ Yeats, *Collected Poems of Yeats* (Macmillan, 1933; 2nd edition, 1950), p. 106.
- ⑨ Jeffares, *Commentary on Poems of WBY*, p. 108.
- ⑩ R. Langbaum, *op. cit.*, p. 148.
- ⑪ The first influence of the Japanese Noh drama is found in "At the Hawk's Well" (1914), for "it was not until 1913, when Ezra Pound introduced him to the Japanese Noh drama, that Yeats was able to find a form in which he could express these ideas [as expressed in "Poetry and Tradition"] effectively" (Jeffares).
- ⑫ Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (Methuen, 1968), p. 152.
- ⑬ Ursula Bridge, ed., *W. B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence 1901-1937* (Routledge, 1953), p. 162.
- ⑭ *Ibid.*, 164.
- ⑮ Yeats, *Collected Poems*, pp. 280-1.
- ⑯ Richard Ellmann, *Identity of Yeats* (Faber, 1954), pp. 220-1.
- ⑰ Yeats, *Collected Poems*, p. 281.
- ⑱ Yeats, *Essays and Intros.*, p. 383.
- ⑲ Y. Noguchi, *Hiroshige* (New York, 1921). A copy of this book was kept in Yeats's library.
- ⑳ *Ibid.*, p. 5. My translation.
- ㉑ Yeats, *Collected Poems*, p. 245.
- ㉒ Daisetz Suzuki, *op. cit.*
- ㉓ AE's suggestion that the key point to the development in Yeats's later poetry may have been Zen Buddhism, referring to "A Dialogue of Self and Soul" is included in S. Naito, *Yeats & Zen*, pp. 26-7.

- ②4 D. Suzuki, *op. cit.*
- ②5 *Ibid.*, p. 120.
- ②6 See Naito, *Yeats & Zen*, frontispiece.
- ②7 増谷外世嗣編『W・B・イエイツ論―仮面の変貌』（南雲堂、一九七八年）
- ②8 同書、二五三―四頁。

（本稿の訳文は、すべて筆者に拠る。）

（平成四年十月一日受付）