

W・B・イエイツ論(Ⅲ)

— 仮面の詩法(ii) —

銭 本 健 二

序

イエイツはその思想書『幻想録 (A Vision)』(私家版一九二五年、改訂版一九三七年)で、独自の原理にもとづいて、多くの人物たちを体系的に配列し、その人物たちの中に働く諸原理の現れ方を説明することを、中心的課題にしている。第一巻第三部「二十八相の体現 ("The Twenty-eight Incarnations")」では、月の二十八相から成る円環のほとんどの相に人物たちを位置づけているし、第五巻「白鳩または白鳥 ("Dove or Swan")」では、西欧の四千年近い循環的歴史を解釈するために、それぞれの時代を代表する人物たちを配置して、そのペルソナの連続と照応のなかに、歴史という「存在の統一」を明らかにしようとしている。この作品が生れる直接的な動機となったのは、結婚後四日目の一九一七年十月二十四日の午後から始まった夫人による自動速記であったが、さまざまな人物(ペルソナ)を原理的な観点と歴史的な観点から体系化するということが、自動速記をうながす「未知の筆者」が選んだ最初の主題であった。『幻想録』ではその事情を次のように説明している

W・B・イエイツ論(Ⅲ) (銭本)

る。

この未知の筆者は最初私が出版したばかりの『月の沈黙を友として (Per Amica Silentia Lunae)』(一九一七)から主題を選んだ。私はその本で、自己との戦いからえる完成と環境との戦いからえる完成とを区別していた。彼はこの簡単な区別にもとづき、それぞれの完成度に従って人物たちを巧妙に分類化した。彼は一連の幾何学的象徴図形によってこの分類を正当化し、予言者がナポレオンやキリストに当たる人物の誕生を暦の中に指し示すことができるかどうかと言う、私とそのエッセイの中で提示した疑問に答えうるような順序に配列したのである。⁽¹⁾

ここで書かれている二つの作業は、まず自己との戦いと環境との戦いの度合いに応じて、人は自己のペルソナを完成するという観点に立って、さまざまな人物たちを検討し、類型化し、その典型的なものだけを象徴図形の中に位置づけて、ある共時的なパラダイム(範例)を作成すること、そしてその同じ象徴図形を使って、歴史の循環的プロセスを説明するために、その図形の同じ位置に属するいくつかのペルソナが、通時的に同じ間かくで反復され十分に照応しあっていることを発見することに

よって、循環的歴史観の正当性を証明すると同時に、未来における範例的ペルソナを予言することであった。こうして象徴図形によるペルソナの共時的パラダイムと同じ図形に年代の循環的なきざみを入れ、そこにその時代の範例的ペルソナの座を示す、通時的なパラダイム（曆表）が生れ、前者ではペルソナの本質を解明し、意味づけ、後者では歴史の場におけるペルソナの機能を評価することであった。歴史的な観点については次章で考察することにして、イエイツにおけるペルソナの研究について概観をしながら、前者を中心に論じてみたい。イエイツのペルソナ論について研究者の見方を思いつくままに概観してみると、V・ムーア（Virginia Moore）はイエイツの神秘主義、秘密結社との関係を中心に、モード・ゴンの影響を加えて論じているし、J・ベイリー（John Bayley）とN・ジェファーズ（Norman Jeffares）はイエイツの生涯に沿って包括的に説明しながら、主としてイエイツの生来の弱い気質とその意志的超克の問題として論じている。またG・メルキオリ（Giorgio Melchiori）はイエイツが求めた貴族的英雄像の一貫した系譜として理解している。N・フライ（Northrop Frye）もほぼ同じ見方をとる。R・エルマン（Richard Ellman）はイエイツの仮面理論の形成過程を明確に追跡しているし、S・スペンダー（Stephen Spender）は仮面がもつ社会的機能を強調する。セイダン（M. I. Seiden）は神秘家たち、ブレイク、ブラバッキ、ワイルド、パウンド、また能楽の仮面論と比較検討する。ヘン（T. E. Henn）はスペンサー、ブレイク、スウィフト、バークレーの文学的伝統の中に位置づけ、D・ドノヒュー（Denis Donoghue）は仮面を意志と想像力の共謀ととらえ、ニイチュと関連させて論じている。そしてG・ライナー（G. T. Wright）

は自我と詩的成熟を論じながら、イエイツの詩が内包する弁証法を一貫して検討した卓越した論文である。こうした研究を念頭に置きながら、イエイツの仮面論の多様な展開を『幻想録』の共時的なペルソナのパラダイムを手がかりにたどって行くことにする。

Ⅰ ペルソナのパラダイム

イエイツが『幻想録』第一巻第三部で詳細に説明しているペルソナがどのような形相に位置づけられているかを概観するために、次のような簡単な図表にまとめてみることにした。具体的な人名がかかげられている場合はその批評的評価や説明ははぶくことにし、さまざまな象徴的形象や人物像についてはイエイツの説明をできるだけ簡潔にして引用した。そしてその属する形相にとって負の現われ方をするペルソナについては（負）として表示することにした。

形相	1	2	3	4	5	
ペルソナまたは象徴的形象	練り粉の塊りのような物体	深淵の表面に立つ息吹き、目覚めかけた子供の顔に浮ぶ微笑 踊る牧神、つたに飾られた酒杯（神的陶醉） 季節の喜びの中に生きる牧人と森の精、放浪する恋人	（負）つきはぎされたぼろ	本能の慧智をもつ源初之王	自然への絶対的服従からの自由の始まり パイロンのドン・ジュアン、すなわち騒乱者、破壊者にして 放浪者、教派の教祖	（負）木製の腕に板をはさんで、そこらぢゅう打ちまわる怒り顔 か笑い顔のパンチ人形

19 18 17	16 15	14 13 12	11	10	9	8	7	6	形相
<p>ペルソナまたは象徴的形象</p> <p>ホイットマン、ぼけた表情の半文明人 (負)トマスIIアキナス デューマ、ジョージ・ボアロー (負)カーライル、マックファーンソン ドストエフスキの「白痴」 (負)官能的な誘惑から自由になる力がない卑しいならず者、冀を求める溺れる者 不気嫌なかたくなさと穏やかで同情的な振舞いと言葉使いをした力強い想像力をもつある無名のキュービスト パーネル、ゲーテの「ファウスト」、自己の犠牲として崖から三日間宙つりになった北欧神話の神、山腹を降りるモーゼス、ピノザ (負)サヴォナローラ ニーチェ ボードレル、ピアズリー、アーネスト・ダウスン キーツ、ジョルジョーネ、多くの美女たち(トロイのヘレン、ロダンの『永遠の偶像』、バーンIIジョーンズの『アーサーの眠り』や『黄金の階段』の女たち) 輝く天上体 ブレイク、ラブレ、アレットティノ、美しい女たち(エリザベス朝抒情詩人の「燃える赤児」(「The Burning Babe」)に似た輝く強烈さをもつもの、女王のように歩み、背に矢筒を負って、月のように処女性を甦らせる女たち) (負)跛のバルカンを夫に選んだヴィーナス ダンテ、シェリー、ランドー ゲーテ、マシュー・アーノルド ガブリエル・ダヌンツイオ、オスカー・ワイルド、バイロン、後期のバーンIIジョーンズの絵に囲まれながら、騒々しく威圧的で利己的な振舞いの女優</p>									<p>ペルソナまたは象徴的形象</p>

W・B・イェイツ論(III) (錢本)

28 27	26	25 24 23	22	21 20	形相
<p>色調開閉</p>					<p>ペルソナまたは象徴的形象</p>
<p>シエークスピア、バルザック、ナポレオン ラマルク、バーナード・ショウ氏、ウエルズ氏 (負)ジョージ・ムーア、ほらふきまたは道化(自分の順応性がどの方向にでも向けられるので、気まぐれで奇怪な心がこしらえた情熱、みせかけの情緒に熱中する。憧れでも得られることのない燃える心情にとびつく) フローベル、ハーバード・スペンサー、スウェーデンボリー ドストエフスキ、ダーウイン レンブラント、シング ヴィクトリア女王、ゴールズワージー、レディ・グレゴリー ニューマン枢機卿、ルター、カルヴァン、ジョージ・ハーバート、ジョージ・ラッセル(左) 神への絶対的服従の始まり 僂僂、ネロやユダのような人物、左右の横腹をつけて横になり、他の人々を目覚めさせて無限を認識させるために、冀を喰らったエゼキエル、小鹿とつがったインドの賢者または聖者 聖者、ソクラテス、パスカル 愚者、風よりほかに心はなく、名もない浮遊や反転よりほかに行為がない、風に吹かれる藁、時に「神の子」と呼ばれる者</p>					<p>ペルソナまたは象徴的形象</p>

このように多くの人物たちが一つのパラダイムの中に集合させられてあたかもヨーロッパ文明の文化英雄たちのパンテノンの感があるが、それだけではない。イェイツの友人たちや同時代人を登場させ、それに対する彼独特の評価を序列化することで、それをきらめくような表情をみせる大社交場にした。イェイツ夫人の自動速記とイェイツのノートを検

討したハーバーとフッドの報告によると、各形相にふさわしい範例を探し始めたのは一九一七年十二月二十一日以降のことで、イエイツの非常に私的な交際範囲の人々がかかなり多く含まれていて、変更や削除がくりかえされた後も多く残されていた。それらの人物たちは出版にあたってほとんどすべて削られ、現行版では匿名の形で数人がとどまっているが、この体系が形成される過程では、ただ単に秘教的体系化を目指すだけでなく、イエイツの個人的な生活の整理、ある種の特異な自叙伝の体系化であったことがうかがえる。T・R・ヘン（T. R. Henn）は「月の諸相の体系はイエイツ自身の生活にとってもその意義を失なうものではない。彼はこの円環の目から彼自身の生活を認識することができ、また彼自身の生活と思想をこの枠組に合うように調整することもできた」と語っている。彼がかかわってきた人物たちを一つの体系のなかに収めてゆく過程で彼がその人物たちについて懐いている偏愛や憎悪、共感や侮蔑がある普遍的な用語を得て、説明可能なものになる。私的な側面と普遍的な体系とが直接に結びつくことで、ある熱っぽい語りが生れてくる。

しかしその熱っぽさの原因は外にもある。範例としてあげた人物たちを描くのにイエイツはあたかも一つの仮面を想像するようにその人物に固有の表情を描き出そうとするか、または舞台の上の登場人物に一つの所作をふりつけて、些細な動作やふとした身振りによってその人物のペルソナ全体を表現できるように工夫している。工夫というよりもそうした演劇的な人間把握がイエイツの詩の特徴であり、散文の魅力にもなっている。例えば、十九相から二十二相へと移行するに従って、愚鈍さがそれぞれの人物たちの背後から浮び上がってきて、支配的な印象となる

ことを次のように描いてみせる。

昼間のバルザックはとても無知な男であるが、真夜中、コーヒー一杯を飲むとこの世のすべてを知っていたと語った人がある。ナポレオンの行動の人の場合、愚鈍さはいわば底に隠れている。なぜなら行動は行動を表現できない、すべてを粉砕する抽象化の一形式なのだから。二十二相では愚鈍さは目に見えるようになり、カール・マルクスの書簡には彼の凡俗な悪口雑言を見出すことができるし、ゴンクールにはフローベールがつまらないことばかり考えている男にしか見えなかった。アナトール・フランスに言わせれば、フローベールは頭がよくなかったことになる。ドストエフスキーは彼の天才ぶりを宣伝する人にかつたことになる。ドストエフスキーは彼の天才ぶりを宣伝する人にかつた。ペンをおけば、ただのヒステリックな癡呆にしか見えなかった。ハーバード・スペンサーが下宿のカーペットの上で、インクのしみだらけのコルクを使ってぶどうをつぶし、それをぬりつけて、自分のお気に入りの「にぎり紫」に染め上げようとしていたのを憶えてみよう。

イエイツにかかると偉大な文化英雄たちも芝居の所作じみた動作をし、仮面のような不思議な表情を浮べる。シェイクスピアについては、「その実際の人柄は気が弱く血の気のうすい（faint and passionless）たちで、あの喧嘩早い時代に喧嘩を避けて通った」男になるし、ワイルドは「どこか可愛くて、女みたいに不誠実なところがあり」、ダンテは「政治から手を引くことができないう政党人で、同時代の人によると、女子供でも彼の政党の悪口を言おうものなら、石を投げつけた」と描き出されている。このようにイエイツは多くの芸術家や思想家の評価をこの秘教的な原理によって体系化しているが、彼ら文化英雄を動かし、その姿を

とって発現する諸力に対する生き生きした直観とイエイツの劇的な造形力が喚起するわずかな所作と表情と結びついて、この文章を魅力あるものにしていく。そしていま一つ付言するならば、この二十八相にわたるペルソナの配置はヨーロッパ修辭学でいう「イマーゴ」(Imago)、「原型的な記述をし、同時にペルソナを生き生きと提示するという点で、ウーコの『新しい学』の系譜に属する作品である。こうした側面については次章で、イエイツの歴史観と共に検討してみたい。

文化英雄についても彼の歴史観と関連させて論じる方が適當なので、ここではその他の特徴的なペルソナ、十四、十六、十九、二十四相に座を占めている女性たちと、最後の三つの形相にある「僂僕」、「聖者」、「愚者」の三つのペルソナについて考えることにする。

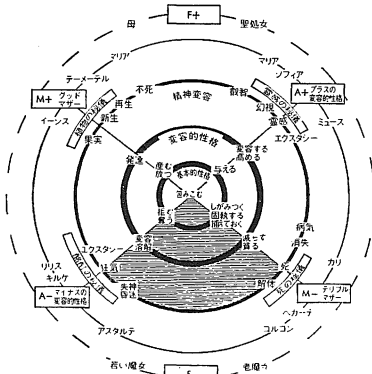
II 女たちのパラダイム

十四相にはトロイのヘレン、ロダンの『永遠の偶像』、バーンIIジョーンズが描く女たちのような「多くの美女」が座を占め、これと絶対相(満月の相)である十五相をはさんでいる十六相には「背に矢筒を負い、女王のように歩み、自分が選ぶかまたは服従する人であるか、または、彼女らの踵につきしたがう犬にだけは優しい」、「月のようにその処女性を魅らせる……少数の美女たち」が座を占める。前者は睡眠に誘うような無知で自足的な美の原型であり、後者は残酷で恍惚的な輝きを放つ処女性の美の原型であり、この二つが対をなしている。

一方、十九相ではバーンIIジョーンズの絵に囲まれ、それを聖画として崇めながら、彼女自身は利己的で、騒々しく不毛な驕慢さをもつキャ

ンベル夫人を範例とし、二十四相ではヴィクトリア女王とグレゴリー夫人をあげ、誇りと同時に謙虚さをもち、安定した生活慣行の中に身を置く人物像を選んでいる。前者が不毛の母性を、後者が充足した母性を原型として別の一对をなしている。女性像をこうした四つの原型に分類する方法は、否定的なアニマから肯定的超越的なアニマまでの四段階に分類したユングの考えに近いが、ここではユング派の心理学者エリッヒ・ノイマン(Erich Neumann)の『大いなる母(The Great Mother)』の図形を紹介する。⁽³⁾

この図形は母性とアニマという二つの女性原理によって、母性原型の正負、アニマ原型の正負の四つに女性のペルソナを分類し、その原型の機能を図表化したものである。この原型にイエイツが月の二十八相で分類した範例を適応させると、グレゴリー夫人が位置する二十四相が母性原型の正、キャンベル夫人の十九相が母性原型の負、アニマ原型の正にあたるのがモード・ゴンを含む十六相であり、アニマ原型の負はト



ロイのヘレンを含む十四相が合致する。そしてこの図表に明記されたそれぞれのペルソナの機能はイエイツの説明と重なると考えてよい。こうしたパラダイムの適用は安易に流れやすいが、イエイツ自身彼がかかわった女性たちを原型化しようとしていたことを彼の詩に見出すことができる。ただし予標論、歴史的照応と再生論にかかわる神話的女性像につ

いては後に考えることにして、イェイツがその生涯で交友した女性たちについてだけ考えてみたい。一九一一年に発表された「友人たち（Friends）」で、イェイツの人生に最も大きな影響を与えた三人の女友達を歌っている。ライオネル・ジョンソン（Lionel Johnson）のいとこのオリビア・シェイクスピア（Olivia Shakespeare）、クルール・パークの女主人グレゴリー夫人（Lady Gregory）、終生の恋人であった革命家モード・ゴン（Maud Gonne）である。オリビア・シェイクスピアは次のように歌われる――

一人は、いかなる物思いも、消え去らぬわずらいも
数知れない苦難のこの十五年間に、決して
一度として私の心とその歓びの心との間に
立ち入らせたことはなかった

ソフィアの慧智の歓びをそなえた詩の女神として、イェイツの長い詩人生活を支えてきた彼女は、ノイマンのパラダイムに当てはめれば、アニメ原型の正の位置がふさわしい。次いでグレゴリー夫人――

だれも理解できず
だれもそれを所有し生い茂らせることのできないもの
その青春の夢多い重荷を解き放つ力のある手で

私をすっかり変えてしまい
私は恍惚のうちに労苦している

農耕のイメージを使って、彼女の大地母神的な力感を表現している。アイルランドは詩神の母としての記憶の土壌であり、それを体現するグレゴリー夫人は母性原型の正の位置にある。そしてモード・ゴンは――

私の青春が終るまで

同情の眼差しなど決して見せず、
すべてを奪いとった彼女のことを何と言おう

夜が明けそめる頃になっても私は

自分の良いこと悪いことを数えあげては

彼女のために寝もやらず

彼女が今でも懐いていること

鷺の眼差しがみせていることを思い出すだけで

私の心の底から大いなる甘美さが流れて

私は頭から足までゆきぶられる

イェイツにとって「宿命の女」としてのモード・ゴンは、イェイツの年令によって、また年令にかかわらずなく、「恐るべき母」の原型を中心にアニメ原型の正の方向に大きく揺れる時もある。イェイツが若い頃、彼女はトロイのヘレンに喩えられて「火のような血をもち、……あたかも雲の上のように甘美にも誇らかに歩んだ、かのホーマーが歌った女、人生も文学もただ英雄的夢にも見えるのだった」（「ホーマーが歌った女（“A Woman Homer Sung”）」、「高貴さが一つの火のように卒直で、美が引きしほられた弓のような」（「第二のトロイはなく」（“No Second Troy”）」彼女の姿はまさしくアニメ原型の正に位置する。晩年のイェイツも「美しく高いもの（“Beautiful Lofty Things”）」の中でグレゴリー夫人とモード・ゴンも歌いこんでいるが、そこでモード・ゴンのことをオリンパス神のバラスアテネに喩えている。しかし逆に私に恋の狂気の液を飲ませ、「燃上する都市を一顧だにしない」トロイのヘレンのような女が、私をこうした愚行の極点に引きづりこみ

私は暗い月と満月の引く力の間に捕えられている

(マイケル・ロバートの一對の幻想 (“The Double Vision of Michael Robartes”))

このトロイのヘレンは言うまでもなくアニメ原型の負に位置づけられる。そして詩人の心を長い年月とらえつづけて、やがてそれは不毛な石化した愛に終り、醜悪な老年を迎えたモード・ゴンの姿は「破れた夢 (“Broken Dream”)」その他で仮借なく歌われ、イエイツの愛の極北を体現する。「霊的存在者たち (“Presences”)」の中で満たされなかつた愛の故にイエイツを訪れる三つの霊のうち女王と呼ばれている。

ひとり淫売、一人は

男を欲望の眼で見たことのない子供

そして一人はたぶん女王のごとき者だ

最初淫売と呼ばれているのは一九一〇年頃、数年間イエイツと関係のあつた未婚の女性で、妊娠したと偽って結婚を求め、イエイツ家を巻きこんで紛糾した未知の女性と推測されている⁸⁷⁾。二番目の子供とされているのは、モード・ゴンの実娘イザルト・ゴン (Isault Gonne) で、一九一七年、イエイツ五十二才の時、未亡人となったモード・ゴンに求婚したが拒絶されると、自分の娘のような年令のイザルトに求婚し、やはり拒絶されている。ゴン母娘はアニメ原型と母性原型それぞれの負の位置に分裂して、イエイツの心を把えつづけたかのようだ。

イエイツはその生涯にかなりの女性たちと交友関係にあり、また好んでそれを求めたところがある。ここでそれらの女性たちとの出会いなどを年代順に簡単にまとめてみることにする。

イエイツは高校を卒業する前の一八八二年(十七才)頃から主として

W・B・イエイツ論(III) (銭本)

詩劇形式の詩を書き始めているが、一八八四年当時の習作ノートが残っている。その頃、遠縁の娘ローラ・アームストロング (Laura Armstrong) に恋をした。赤毛を風になびかせ、一人乗りの馬車を駆る美しいローラがイエイツの初恋の相手である。後年一八八九年、キャサリン・タイナンに宛てた手紙の中で、モード・ゴンに魅せられたことを報告しながら、ローラとの初恋に思いをはせ、彼女はローラを思わせるところがあるが、「ローラのような狂気じみた天分の野性的噴出は彼女にはない」と語っているところを見ると、烈しい気性の娘だったことがわかる。

ローラは私にはいつも楽しい思い出です。彼女は科学の金属の眠りから私を目醒めさせ、私に最初の劇を書かせた。ただ誤解しないで下さい。彼女はただ神話、一つの象徴です。彼女のことを話すのをお許し下さい。彼女はゴーン嬢よりもはるかに私の心を引きませんが、ただ神話として象徴としてだけです。二年ばかり前に手紙をもらっています。『時と魔女ヴィヴィアン』を彼女に贈りたくて、住所を探しているところです。『時と魔女ヴィヴィアン』は彼女に演じてもらうために書きました。『彫像の島』もそうです。もっとも客間で演ずるには長くなりすぎてしまいましたけれど。両方の詩の魔女役は彼女のために書きました。彼女はいつも手紙にヴィヴィアンと署名していたのです。

そしてこの書簡集には彼女の現存する唯一の手紙と彼女を主題としてイエイツが書いたキーツの *La Belle Dame sans Merci* 風の恋愛詩が引用してある。

一八八七年(二十二才)の春、イエイツ一家がロンドンに移住すると間もなく、イエイツより四才年上でアイルランド出身の新進の女流詩人

であったキャサリン・タイナン (Katharine Tynan) と親しくなった。(初めて会ったのは彼女の本が処女出版された一八八五年頃であるが) 先に引用した手紙でも推測できるように、イエイツは実に素直に心を開いて語りかけていて、彼女宛ての多くの手紙は若い頃のイエイツの姿を伝えている。

モード・ゴンとの出会いについて彼の自伝は「私の人生の苦難が始まったのは二十三才の時であった」と書き始められているほど決定的なものであったが、その正確な日付はモード・ゴンの詳細な伝記によると一八八九年一月三十日であった。その後の彼の生涯は彼女を中心に渦動したと言ってもよく、彼女を主題にした詩や劇も多いがここでは触れない。イエイツがモード・ゴンと相前後して知り合った女性に奔放で闊達な女優フローレンス・ファー (Florence Farr) がいる。バーナード・ショーとの浮名は有名であるが、当時ロンドンの世紀末芸術の中で、ビズリーの姉メイベル (Mabel) のように、自由に活動し、また秘密結社「黄金の曙教団」のメンバーでもあった女優である。イエイツは彼女のために『心願の国 (The Land of Heart's Desire)』(一八九四) を書いた。

一八九四年(二十九才)の暮から翌年にかけて、イエイツがノートの中でダイアナ・バーノン (Diana Vernon) という仮名で呼んでいる女性と家庭をもつことを考えたが、モード・ゴンとの愛を断つことができずに失敗している。この頃の二人の関係を思わせる親密な愛を歌ったと推測される詩に「マイケル・ロバーツが恋人に安かれを言う」(Michael Robartes bids his beloved be at peace) や「情熱の労苦 ("The Travail of Passion")」がある。

同じ時期の一八九四年秋、スライゴーに帰ったイエイツはゴアールブース家 (Gore-Booth) の美しい姉妹コンスタンス (Constance) とエヴァ (Eva) に出会っている。その交友は一八九五年冬まで続くことになる。コンスタンスは後にモークウィッチ家に嫁し、革命運動の先頭に立つことになり、イエイツのいくつかの詩に歌われる。

同じ一八九四年五月頃にイエイツの生涯の友人となる、美しく知的才能にあふれたオリビア・シイクスピアと知り合った。オリビアの第二小説『高貴な旅 (The Journey of High Honour)』の贈呈から始まり、高い文学的素養をもって、イエイツの詩心を導く様子が手紙の文面から伝わってくる。そして一九三八年十月七日の彼女の死を知らせる翌日のドロシー・ウェスレー宛ての手紙は悲しみの中にも平静な美しい弔辞のような文面である。

グレゴリー夫人に初めて出会ったのは一八九六年八月、クール・パークの館に招待された時である。イエイツ三十一才、夫人は四十四才であった。夫人の晩年にはイエイツとの疎遠を嘆くことはあったが、夫人の死(一九三二年)に到るまで良き交友関係が続いた。彼女の死後二年間イエイツは詩作の筆をとることができないほど落胆した。夫人はイエイツの母の死(一九〇〇年)そしてモード・ゴンの結婚(一九〇三年)に直面したイエイツを平凡ではあるが母性的な豊かさで支えた。

ロンドンの名女優パトリック・キャンベル (Patrick Campbell) との出会いは一九〇一年(三十六才)十一月のことで、その強烈な個性がフローレンス・ファーと常に対照されながら、イエイツに深い印象を残した。一九〇八年十一月にアベール劇場で『デアドラ (Deirdre)』に主演した彼女は熱狂的に迎えられた。

一九一〇年頃数年間イェイツが関係した匿名の女性については先に触れたが、N・ジェファーズはこの女性との愛情のもつれが、詩篇「乞食が乞食に叫んだ ("Beggar to Beggar Cried")」と「魔女 ("The Witch")」に反影していると指摘している。

翌年一九一一年(四十六才)に後にイェイツ夫人となるジョージ・ハイドリリス (George Hyde-Lees) と出会った。オリビアと共に彼女を訪ねた時、夫人の初婚の時の娘がジョージで、当時イェイツの年令の半分にもなっていないかった。二人の交際はエズラ・パウンドがオリビアの娘ドロシーと結婚した一九一四年以後、親交の度を深めた。一九一六年、モード・ゴンの夫マクブライドが復活祭の蜂起に連座して処刑された後、イェイツは一九一七年モード・ゴンに求婚し拒絶されるとその娘イザルトに求婚し、やはり失敗した。こうして同年十月、ジョージと結婚した。間もなく始まる夫人の自動速記はイェイツの後期の活動を支える骨格を形成することになる。

安定した結婚生活の間に、晩年のイェイツは二人の女流詩人を親しい友人にえる。一九三五年(七十才)の八月にサセックスの自宅にドロシー・ウェスレー (Dorothy Wellesley) を訪問し、師弟のようなその交友は最晩年まで続き、その往復書簡は重要である。詩篇「ドロシー・ウェスレーに宛てて ("To Dorothy Wellesley")」ではイェイツの若者のようなみずみずしい息吹きに驚ろかされる。もう一人は舞踊家であり詩人でもあるマアゴット・ラドック (Margot Ruddock) で一九三六年五月にマジョルカ島の旅で出会い、イェイツをもう一度舞台上に引き寄せた。また一時的に狂気に落ちいった彼女はイェイツ夫妻を心配さ

せた。「美しい踊り子 ("Sweet Dancer")」「狂った娘 ("A Crazy Girl")」は彼女を歌った美しい小品である。彼女も往復書簡集をもっている。

ロンドンの文学サークルのエセル・マニン (Ethel Manin) は一九三五年以降イェイツの言葉の素直な聞き役であり、また一九三七年以降、最晩年の病弱な彼を支えたジャーナリスト、エディスとヒールド (Edith & Heald) 姉妹の優しい存在も忘れてはならない。

その他アニー・ホーニマン (Anni Horniman) など秘密結社に属する女性たちや女流文学者との短かい交友、そして『大時計塔の王』の女王を演じ、この作品を献げられたニネット・ド・ヴァロア (Ninnette de Valois) などの女優たちなどイェイツをめぐる女性たちは実に多彩で豊かである。それぞれの人物たちをイェイツがその作品の中でどのようなペルソナに造形していったかは興味のある問題である。イェイツがダイモンとの闘いを通して、反自我の実現を目指すことを恋愛に喩えていること、『幻想録』の執筆の動機の一つに複雑な愛の葛藤があったことなどをその記述の中に跡づけることも興味のある作業となる。

III 生の極相としての愚者

一九三四年七月から八月にかけて、オリビア・シェイクスピア宛ての一連の手紙で、『幻想録』の体系をわかりやすく解説している。その中で月の二十八相の円環的移行を大きく四つに区分して、それを「四つの年令 (The Four Ages)」と題する短かい詩に表現し、その詩を解説している。詩の全部と解説の一部を引用する。

四つの年令

彼は肉体と戦った

しかし肉体が勝った。それは真直ぐに立つ

次に心と争った

無心と平安が離れてゆく

次に精神と争った

尊大な心を置き去りにした

今彼は神との戦いを始めた

真夜中の鐘と共に神が勝を収める

これらは個人の四つの年令ですが、また文明の四つの年令でもありません。⁶⁴⁾ 第一の年令は「大地」、植物的機能です、第二の年令は「水」、血と性です、第三の年令は「大気」、息と知性、第四の年令は「火」、魂などです。最初の二つで満月になります——すなわちキリストとデ・イオニユソスの復活です。⁶⁵⁾

ここでイエイツは四つの年令をそれぞれ「肉体(Body)」、「心(Heart)」、「精神(Mind)」、「神(God)」との戦いと定義しける。これをもし二十八相の特徴的なペルソナで表現するとすれば、肉体との戦いは「王(King)」、「心との戦いは「英雄、恋人(Hero, Lover)」、「精神との戦いは「賢者(Sage)」、そして神との戦いは「愚者(Fool)」をあげるこ

とができる。人生の過程をこうしたいくつかの段階に分けて、さまざま

な寓意を付与して表現する方法は中世に流行したもので、次にその典型的なものをかかげてみる。⁶⁶⁾

- | | | |
|--------------------|------------------|---------------------|
| 1 猿 (The Ape) | 1 幼年 (Infancy) | 1 幼年 (Infancy) |
| 2 獅 (The Lion) | 2 少年 (Childhood) | 2 少年 (Boyhood) |
| 3 狐 (The Fox) | 3 青年 (Youth) | 3 未成年 (Adolescence) |
| 4 ろば (The Ass) | 4 成人 (Man) | 4 青年 (Youth) |
| 5 老人 (Age) | 5 成年 (Manhood) | 5 成年 (Manhood) |
| 6 老年 (Old Age) | 6 老年 (Old Age) | 6 老年 (Old Age) |
| 7 耄碌 (Decrepitude) | | 7 耄碌 (Decrepitude) |

またシェイクスピアはこうした伝統をふまえて、『お気にめすまま』の中でシェイクイズの口を貸りて、この世という舞台に登場する七つの年令を生き生きと描いている。それぞれの段階を、1 「幼年 (The Infant)」 2 「生徒 (The Schoolboy)」 3 「恋人 (The Lover)」 4 「兵士 (The Soldier)」 5 「判事 (The Justice)」 6 「老いぼれ道化 (The Pantaloon)」 7 「第二の幼年 (The Second Childishness)」と命名している。イエイツの発想の源に中世以来のこうした寓意的形象の影響があったことが想像される。たとえばイエイツが所属した秘密結社『黄金の曙教団』の指導的魔術師であり、イエイツのライバルであったアレスター・クロウリー (Aleister Crowley) がイエイツと袂を分った後、ロンドンのキャットストン・ホールで「エリシアの秘儀」と題する七つの公開演出をして、その創意と演出が人目を引いたが、その七つの公演はそれぞれシェイクスピアの人生の七つの年令と宿星を結びつけて構成されていたと報告されている。⁶⁸⁾

さてここで注目したいのは第六、七段階で表象される老年の姿であ

る。『お気にめすま』の詩行を引用してみよう。

さて第六期となれば、

ひよろひよろの、スリッパはいた間抜け爺、
鼻には眼鏡、腰には財布、

よくぞ藏っておったのは、若い時分の長靴下、

ちぢんだ脛には、大きすぎ、雄々しい昔の大声も、

またもや子供の甲声で、笛ふくように

びいびい、びゅうびゅう鳴るばかり。さて大詰め一場、

この奇しき波瀾の一代記の大団円と申すのは、

第二の嬰兒、それからまったくの暗転、

歯なく、眼なく、味覚なく、何も無い

(二幕七場一五七—六六) (阿部知二訳)

ここで間抜け爺と訳してあるのは、“pantaloon”となっていて、明らかに一五〇〇年代からヨーロッパ中に流行するイタリア喜劇コメディ・デラルテのキャラクター、「パンタローネ」からとられている。⁽⁹⁹⁾ OEDの定義「イタリア喜劇ベネチア派の登場人物で、やせて愚かな老人で、眼鏡をかけ、パンタロンとスリッパをはいている」とあり、シェイクスピアの人物と一致する。このように老年に愚者の表象を与える伝統はイエイツの体系にも生き、また後期の詩で大きな役割を演ずることになる。

月の二十八相を人格的観点からみると、第五相からはじめて自然のアーキーな支配から離れるにつれて、個人としての生が始まるが、人格の形成が可能になるのが第八相からである。それ以降人格を超えた完全美の相である十五相を除いて、二十五相までは、人格を形成する原動力

W・B・イエイツ論(Ⅲ) (錢本)

となる機能体「意志」について、およそ、「積極的な人間」(十六相)、「デーモンの人間」(十七相)といった定義をしているが、人間経験を超えた二十六、七、八相に限って、「僂僕」「聖者」「愚者」といった特別な形象が与えられている。『幻想録』の序詞「月の諸相 (“The Phases of the Moon”)」の中でこの三つの形相は第一相の不気味な可塑性へと回帰する直前の「異形を超えた異形の (Deformed beyond deformity)」者たちとして歌われている。

ロバーツー

僂僕と聖者と愚者は最後の弦月である

かつて有為転変の中から——美の冷酷と

智恵のおしゃべりの車輪——かの荒れ狂う潮の中から

矢を射ることのできた燃える弓が

いま肉体と精神の異形の間で

引きしぼられている

愛と思想の荒れ狂う現実の潮の中で燃える弓をしぼった英雄たちに代って、ここでは、ペルソナを保つことのできるぎりぎりの存在形式である僂僕と聖者と愚者がカオスに墮する直前の醜悪な肉体と醜悪な精神の間から燃える弓を引きしぼっている。この弓のイメージは『幻想録』の中で二度使われ、いずれも死後のヘラクレスを描く比喩となっている。一つはヘラクレスを待つ二つの死後世界を対比する。

私は弓を手にして夜闇を通り過ぎるヘラクレスと神々の中の幸福な一人の神、自由にされた精神のヘラクレスというホーマー風の対比について考えている。⁽¹⁰⁰⁾

ここでイエイツは、死後輝く至福の座へと昇ってゆく魂と生命の円環か

ら脱け出ることができないまま第一相の闇の中を通過して、次の円環へと回帰する魂とを対比している。前者が英雄がたどる軌跡だとすれば、後者は僂倭、聖者、愚者のたどる死後世界である。この比喩が使われているもう一ヶ所は『幻想録』の最後の一節であり、この比喩によって、間近い世界の歴史の終末、大きな歴史的円環の転換の時に於ける私たちの魂のたどるべき二つの方向を示している。

私たちは手に弓をもって闇を歩き脱けるヘラクレスの影に従うことになるのか、それとも、影ではなく実体として力強きゼウスと黄金の靴を沓くヘラの娘ヘーベを花嫁とするもう一人のヘラクレスの方に昇ってゆくことになるのか。⁴⁴⁾

すでに述べたようにイエイツの仮面の理念は人格論を出発点とし、意志の闘いをおして小さな自己を克服し、反对我Ⅱ仮面を形成することを創造の原理とする詩論であった。それは必然的に芸術家、貴族、宗教家、思想家などの英雄的規範にもとづいて形成されることになる。英雄の夢は「不可能ではないが、可能な限り困難な仕事」を創造すること、すなわち、燃える弓をもって神性の娘ヘーベを娶るように、自己のダイモンとの戦いをおして、反对我Ⅱ仮面を創造することであった。しかしもう一方ではこれら肉体と精神の異形 (Deformity) は英雄的いさおしの反対物として、影となって闇の中を歩むものの本質であり、意志の絶対的否定相である。イエイツが死後の魂のたどる道筋を『幻想録』第三巻において詳細に説き、1「血縁者の幻想」、2「瞑想」、3「変転」、4「結婚または至福」、5「純化」、6「予知」の六段階を置いて、そこで魂の経験する内容が具体的に示されている。その内容を読むと、上記の過程をたどって、どの魂も次の円環的生命を生きるべく再生してくる

のであるが、ニーチェのいう永却回帰、生の無意味な反復から魂を救済するために、イエイツはこの死後の回想↓浄化↓至福↓再生を想定したことがわかる。そして、その至福の時を結婚の成就としたことは、神性の娘ヘーベと結婚したヘラクレスの英雄的規範に一致するように、英雄的救済のプロセスであって、その反対物である愚者たちの救済のプロセスとはなっていない。彼らは「練り粉の塊」のようなカオスの闇を通過して至福の結婚を経験しないまま、また永却に回帰してやまない円環的生へと立ち戻ってくる。

さて、これら三つのペルソナをイエイツがどのように説明しているか、テキストに従って要約してみる。

二十六相 僂倭

人格が成立しない存在であり、他と共有する思想も信条も規範もなく、孤立を強いられる。異形の肉体はその表象である。超越的な生命である聖性に肉体を沈潜させることを求める。それは激烈で時に獣的である。第一相という始源性 (the primary) の極に向かって、審判の前にあるように立ち、精神性を激しい光のように浴びる。

二十七相 聖者

聖性への憧れのために自己を無にして、総体的な生の中に埋没してしまう。孤立さえ成立しない完全な自己放棄のなかで、総体的な生だけが頭われ、肉感や身体的機能はこの聖性の中に消滅する。

二十八相 愚者

自己の心身以外に外的世界をもたず、「神」に身をまかせ

て風に吹かれる葉のように、漂い旋回するだけが行為である。時に「神の子」と呼ばれ、あてのない幻覚に生きることを喜びとする。

これらの形象を一言でまとめらるなら、「反英雄 (Anti-Hero) のペルソナであり、すべてを「愚者」(道化)としてまとめることができる。イエイツが中期以後、バラッドや詩劇において、英雄の対話者として登場させる人物はこうした愚者たちである。そして第二の特徴はこれらの形象が自然ではなく聖性の中に溶解される際に立つペルソナである点で、終末論的黙示的ペルソナであることがあげられる。旧世界が聖なる夜のうちに完成し、「生死を罪から救済する源初の夜」と見分けがなくなる。そしてその夜なる夜の中にすっぽりとくみこまれた魂の至福は「自我と魂との対話 (“A Dialogue of Self and Soul”）」の中で「わが魂」が語るところである。

あの境域での充満が溢れ出て
精神の水盤に落ち

人は恍惚として耳もきこえず、ものも言えず、目も見えない

なぜなら知性はもはや「ある」と「あるべき」との

「知る」と「知られる」との区別がつかない

— いわば天国にのぼるのであるから

ただ死者だけが罪を許されうる

だがそれを思うと私の舌は石になる

三行目にある三つの形容詞 “deaf and dumb and blind” は異形の極相を示す僂倮と聖者と愚者に形象化され、耳のきこえぬ孤立へ、もの言わぬ自己放棄へ、盲目の漂いへと個別的な表情を失なってゆく。エラ

W・B・イエイツ論(Ⅲ) (錢本)

スムスが言う宗教家の「この世から彼岸の世に移りつつ完成する痴愚狂気」である。しかし死者だけしか絶対的夜に完全に同化してその聖性に包まれることはできない。その一步手前に立つこれら三つのペルソナにとって言葉はもはや無力である。天へのぼる絶対的聖性の充満に身をひたして、罪すなわち生の発現の権利を失なって、むしろ死の絶対的平安の中に同化することで、その醜さからの救済を願う。イエイツはここに愚者を見る。これに対してこの詩の一方の対話者である「わが自我」は同じ盲目の愚者の生き方を全く反対のものとして語る。

生とはみな盲目で自己の滴を飲むもの

溝が不浄でもそれが何だ

成長するある労苦に耐えること

少年期の恥辱に成人へと移る悲哀に

できそこないの男と己れのぶざまさに

向きあうときの苦痛に

.....

喜こんで今一度この生を生きよう

たとえ盲目の蛙の卵が浮く溝の中に

つんのめるのが人生だとしても

盲人が盲人を打ちのめし

ありとある最も多産な溝——

自分の魂とは無縁な高慢な女に求婚し

演じたまたかかえこむ愚行の溝へ

ここで「わが自我」が語っているのは、「わが魂」が語った僂倮と聖者と愚者をそのまま、聖性の夜から現実の生の中に落し、落魄した神々の

ように、生き生きと動かしている。そこでは彼らは盲目の狂った道化となるか、あるいは愚行の王者のような老いたリヤやタイモンとなることによって、無能の平安の中に浄化されるのではなく、その身振りも言葉もすべて、「大いなる生の甘露が胸中へ流れこみ」、笑いと歌となって、聖なる無ではなく、「見るものすべてに祝福される生を選びとる。」「わが魂」によって提示された否定的ペルソナが強い活力を帯び、その異形そのものを歌と笑いの原点としている。ケネス・バーク (Kenneth Burke) は苦悩する詩人の三つの原型をイエイツが自己の人生に当てはめているとして、1「驚に二つに裂かれる男」、2「己れの影を鞭打つ男」、3「僂倮と道化にはさまれた男」をあげている。⁴³⁾

この「自我と魂との対話」は一九二七年七月―十月に書かれているが、同じ対話詩の形式でそれより十二年前の一九一五年十月に書かれた「私は汝の主なり (“Ego Dominus Tuus”)」と比較してみると、この作品の独自の高い境地を知ることができる。後者における「これ (Hic)」と「あれ (Illi)」の対話はちょうど「魂」と「自我」の対話に同じく、一方は自足した生の幸福を謳い、他方は反自我を求めめる意志、渴望するものの創造をたたえている。明らかにイエイツは後者の生き方を肯定し、「あれ」はダンテやキーツの創造の秘密についてフロイド的因果律を根拠に反自我の原理を説いているが、先に引用した「自我」の語りと決定的に異なるのは、終末的な世界に生きて予感におびえる感受性をもっているが、ペルソナとして生きていないことである。この終りの数行を引用してみよう。

書き物の中で最も賢明な人たちも

盲目の痲痺した心をもっているにすぎない

私はなおも流れのふちの濡れた砂を歩む
不思議なものに呼びかける、まさしく私の生き写しとして
私に最もよく似てみえながら
あらゆる想像しうるものうちで最も私に似ていないもの

私の反―自我となってしまうのだ

そして彼はこれらの文字のかたわらに立って

私が求めるすべてを解き明かし、耳もとで囁いてくれる

夜明け前絶えず声高らかに鳴きちらす鳥が

ばちあたりな人間どもの方にそれを

運び去るのを恐れるかのようだ

夜の聖性に包まれて恍惚となった盲目の痲痺した魂と、反―自我の仮面を求め傷口で燃える弓を引きしぼる、英雄的で悲劇的な創造者という二つのペルソナのほかに、鳥たちが超越的なペルソナとしてここで印象的に提示されているが、恐るべき千年王国の夜明けに、反―自我を瀆神的な人間たちの所へ運んで来る、いわば瀆神的な人間たちに反―自我の仮面をかぶせることによって、逆に超越者との出会いの場となる仮面の劇的な力をこの鳥たちが実現し、新しい詩境、すなわち「自我と魂の対話」へと展開していったと思われる。

さて「自我と魂の対話」の中で、盲人が盲人を打ちのめし、盲目の蛙の卵の浮く溝につんのめる人生というブリュエルの絵画を思わせる形象が生肯定的姿を示す比喻として使われて、印象深い、これより八年前の一九一九年一月に書かれた「ある政治犯に寄せて (“On a Political Prisoner”)」で同じ比喩が全く否定的に使われている。この作品は前にのべたコンスタンス・ゴアリーブス、後のマーキヴィッチ伯爵夫

人が政治犯として獄にある姿を若き日の美しい姿と対照させて歌ったものである。

昔、彼女がベン・ブルベンの麓を

狩りの寄せ場へと馬を駆るのを見た時

彼女の近隣の佳人たちが青春の

孤独な猛々しさにふるいたった

彼女は岩場に生れ、荒海に運ばれる鳥のように

清冽で美しく成長したと思われた

青春の貴族的な輝きはイエイツの晩年まで一貫した歌の主題である。詩篇「塔」の第三部では、遺言書の形式をとって、「泉水が踊る水源まで流れをさかのぼって、夜明け時、水の滴る石のかたわらで釣糸を垂れる廉直な人々」の誇りを歌って、生命の源に糸を垂れて死にたじろがない。「漁師（“The Fisherman”）」では「曙のように冷たく情熱的な（“cold And passionate as the dawn”）」境地を表現する。また『最終詩集（*Last Poems*）』（一九三六—一九三九）の「ベン・ブルベンの麓で（“Under Ben Bulben”）」の中で、ベン・ブルベンの早暁の風景を背に、古代から現代、未来へと馬を駆るひずめの音が聞こえてくるが、そこに誇り高い民族と魂の絶えることのない顕現の証しを見出す。彼の墓碑銘「生と死に冷たい眼を投げかけて行き過ぎよ、駆ける者よ、」は生死を超えて宇宙的渦動の上を駆けつづける騎行者へののびのびとした呼びかけなのだ。「二つの永遠の間で人は何度でも生き何度でも死ぬ」転生する魂への確信が英雄的なベルソナと結びついて、イエイツの生涯をふとく貫くモチーフである。こうした聖なる山と騎行者の表象に対立するのは、溝と盲人である。大衆の反逆にかつがれて政争のう

W・B・イエイツ論（Ⅲ）（錢本）

ちに老いた獄中の貴族夫人の現在はこの二つの比喩で描かれる。

彼女の精神は苦く抽象的になり

彼女の思想は一般向けの敵意となった

盲目にして盲人たちの指導者

彼らが寝そべる不潔な溝の水を飲む

盲人と不潔な溝のイメージはイエイツの詩の中で明らかに否定的受動的側面を荷っていたことがわかる。この詩と後の「自我と魂の対話」の境地との間に、道化―盲人のベルソナの変貌があったことが推測される。

さて今まで一九一〇年代の詩と一九二〇年代の詩を比較しながら、盲目と溝のイメージの揺れを考えてきたが、ここで一応次のように結論づけておきたい。詩集『クルル湖の野生の白鳥（*The Wild Swans at Coole*）』（一九一九）と『マイケル・ロバーツと踊り子（*Michael Roberts and the Dancer*）』（一九二二）に収められた作品はイエイツが練り上げた仮面の理論的図式のもとにあったと考えられる。それに対して、詩集『塔（*The Tower*）』（一九二八）の安定した詩的成熟の期間を経過して、詩集『螺旋階段とその他の詩（*The Winding Stair and Other Poems*）』（一九三三）以後の作品はそうした図式的な仮面論を超えたところで成立する、深くまた自由な詩境を示している。

IV 終末の愚者たち

(i) 愚者と踊り子

月の二十八相の終末に現われる三つのベルソナ、僂僕、聖者と愚者に

ついで考えてみたが、「マイケル・ロバートの一对の幻想」によって、これらに対応するペルソナについて考えてみよう。この作品は人間の存在を許さない二つの極相すなわち一相（新月の相）と十五相（満月の相）を超越的なペルソナを通して幻視する作品である。「古い月が空から消え新しい月はまだその角を隠している」一相にあるものについて次のように歌われる。

引っぱられ、とがめられ、くじかれ、まげのぼしされ
これら鉄線でつながれた顎と木の手足のなすままに

善悪も知らず、隠された魔術的な息吹きのままに
身をまかせて、感ずることさえなく

それほどに抽象的で、私たちの死以上に死んでいるので
私たちが身を屈することに勝ち誇っている

これは明らかに喜劇的なあやつり人形であり、「風より外に心もなく、名もない浮遊や反転より外に行きもなく、風に吹かれる藁」という愚者の説明と重なる。愚者のペルソナはここでは二十八相だけでなく、「私たちが身を屈する」死と再生に到るまでの未生の時を司るペルソナとなっている。ここでは確かに「私たちの死を超えて死んで」、否定的な機能しか持っていないが、「神の子」であり、同時に徹底した「道化」として刑死したキリストが歴史の大きな転回点に立つペルソナであったように、終末への切迫した認識をもっていったイエイツにとって、「愚者」のペルソナがやがて劇的な力を帯びてくるのは必然のなりゆきであったと言える。さてその愚者の対極に置かれるのは、踊り子のペルソナである。イエイツは「十五夜の月光の下にある」三つのペルソナを幻視した。

キャシエルの灰色の岩の上で、私は突然

女の胸とライオンの爪をしたスフィンクス
横たえた手と祝福の手を上げた仏陀を見た

そしてその二人の間に遊ぶ一人の少女を見た
たぶん自分の生命を踊りつくして死んだ今
舞踊の夢を見ているように見えた

充足した知性を象徴するスフィンクスとこの世の生への慈愛を象徴する仏陀との間にあつて、その統合された姿である踊り子は、僂僂と聖者を統合する愚者に対応するペルソナであり、一相を愚者が司るように十五相は踊り子が座をしめる。

おお、二人はその間でだれが踊るのか少しも気にかけていないし
踊り子もだれが自分の踊りを見るかを気にかけていない

それほど彼女は思惟を超えて踊った
肉体が完全なものになっていた

というのは目で見、耳で聞く以外の何が

人生の瑣事について精神を静めようか

精神は動いていながら止まっているようにみえた
まわっている独楽のように

舞踊は永遠の現在のような静止点に澄みかえった肉体を完成する。この三つのペルソナは私たちにニーチェの『ツアラトストラ』第二部にある「舞踊の歌」の章を思い出させる。そこでは美しい踊り子たちの踊りに合わせて、ツアラトストラは「知恵」の霊と「生」の霊について歌っている。この相反するものを同時に愛する彼の思想は歌となって、「光に

包まれた者」踊り子たちの遊戯の姿をとる。ニーチェのいう「知恵」の霊はスフィンクス、「生」の霊は「仏陀」へ影響していると言えよう。また「キャセルの灰色の岩の上で」という歌い出しも、ニーチェが『ツアラトストラ』への靈感をえたポルトフィーノの断崖や永却回帰の思想をえたズルライ村の「巨大な尖った巖」を思い出させる。

以上見てきたように愚者のベルソナをただ二十八相に座を占めるものとしてではなく、月が終末から再生へと回帰する時の転換を司る超越的なベルソナとして、同じ十五相にあつて生の完全な充足の姿であり、また同時にそこから生の退潮へと転換する時を司る舞踊者に対応している。

(ii) 浮浪者(乞食)としての愚者

イエイツの詩や劇を概観して愚者の系譜をたどってみると、素朴な農民や商人など庶民階級を代表する人物たちを除けば、『スープの鍋』(The Pot of Broth) (一九〇四)に登場する浮浪者(Tramp)がこの系譜に属する最初の例であろう。ケチで有名な農婦シービーを、ただの石をあたかも錬金術師の使う化金石に見せかける要領で、その石を入れて煮ればどんなものでも思いのままにできると欺して、みごとに鶏をせしめてしまう。この痛快な笑劇は中世ドイツのティル・オイレンシュピーゲルのアイルランド版である。この浮浪者役を名優ウィリアム・フエイが演じた時のことをイエイツは次のように回想している。

ある田舎の村で演じた時、農夫ばかりの観衆がこの芝居を石のようにおし黙って見ていたが、カーテンが降りると、一人の農夫が立ち上っ

W・B・イエイツ論(III) (錢本)

て、ここの皆のうち誰一人芝居というものを見たことないのだと言った。そこでウィリアム・フエイ氏が芝居とはどんなものか説明したところ、その農夫はもう一度やってみてはくれないかと頼んだ。二度目の公演では大へんな笑いと歓声があった。

この歌道化が歌うバラッドの中に後に気狂いジェーンの相手役となる職人ジャック(Jack the Journeyman)が登場するのも興味深い。

じいさん 鍋にはスープがあるよ

じいさん 鍋にはスープがあるよ

わたしにや キャベツ

お前にや スープ

職人ジャックにや 牛の肉

達者なじいさん 死んでりゃいいのに

死ねばいいのに 頭を石に打ちつけられて

そうなりや 職人ジャックとさ

わたしにや いっしょになるのにさ

イエイツの道化の原型はこうして中世以来の民衆文化の中にはぐくまれたいたずら者から生れ、またアイルランドの村人に喜ばれることから出発した。

次に注目すべき作品はクフリーン英雄伝説に材をとった『バーリヤの浜辺で』(On Baille's Strand) (一九〇四)で先の浮浪者と同じく道化の役を演じたウィリアム・フエイに捧げられ、また仮面劇として構想されたいきさつは先の拙論で触れた。女王イーファとの間に生れていた息子が父と知らずにクフリーンと戦うためにはるばると訪ねて来、クフ

ーリンもまたそれを知らず、この赤毛の若者と戦い殺してしまふ。盲人にその事実を知らされ、悲嘆のうちに海の波と戦いながら海に吞まれてゆく悲劇である。盲人によって近親殺人という悲劇的な事実が明らかにされるモチーフはイエイツが後に翻訳上演するソフォクレスの『オイディプス王』における盲目の予言者ティレシアスの役割に符合する。この劇の冒頭で道化がこの盲人について、「目が見えないのにおまえは何て利口な男だ。目の見える者でおまえほど利口者はいない」と語っているとおり、殺した若者が息子であることを知らせる悲劇的な発見（アナグノーリシス）に到らせ、また波と戦って死ぬ英雄クフリーンの急転（ペリパティア）に立ち合うのもこの盲人である。そして女たちの低い声のコーラスが配されて、ギリシャ悲劇に似た構成になっている。そして道化はアイルランドの宮廷道化の伝統に根ざし、その両者の融合からこの作品が生れている。しかしギリシャ悲劇とちがう点は、道化と盲人はクフリーンの悲劇に積極的にかかわろうとしないで、あくまでも傍観者であり、道化と盲人のボケとツッコミ式問答は悲劇をよそに見ながら、平行的に進行し、若者がクフリーンの息子であることを教える時だけ、決定的に悲劇の中に顔を出した後、すぐひっこんで、いつもの通りの「食うこと」の押し問答に帰ってゆく。この恐ろしいまでの非個人的反復が、英雄悲劇と対照される時、生の原型として強い劇的效果をもつ。人生はその終りまで道化と盲人の間を漂い

己れに行くはてを知る者はない

英雄的死に対してあざやかで無惨なリズムをきざむ生の骨格である。

『砂時計 (The Hour-Glass)』(一九一四)では道化タイグの役割はもつと積極的で、アイルランド伝説に取材したファウスト博士的な賢

者に対極的な人物として十分に拮抗し、道化の知恵のままに生きて、賢者の悲劇を軽々と踏びこえる。砂時計の砂が落ちきると共に絶望して死んだ賢者に、「私とあなたは二人の道化」と呼びかけ、蝶となった魂を手づから天使の箱の中に収めて、道化は魂救済のための優しい仲介者となる。

あの人は苦しみなされたのだから

そのふたを開ける所は天国の庭にしてください
行ってしまいなされた、行ってしまいなされた

あの人は行ってしまいなされた

でもこの世の皆さん、おいでなさい

そして私をごらんなさい

風の吹くのがきこえます

草が伸びるのがきこえます

知ってるくさぐさなにもかも

でも私は話しません 私も走って行きましょう

道化による浄化が静かに広がってゆく。

『星から来た一角獣 (The Unicorn from the Stars)』(一九〇八)

はグレゴリー夫人との共作になる作品で、歴史の終末観とアイルランド独立運動とが重ねられて、そこに黙示録の騎士のようなマーティンが登場する。彼の上に光る杯を一角獣が踏みつけて「破壊せよ、破壊せよ、破壊こそ生命を与えるもの、破壊せよ」という革命のヴィジョンが示される。そこに四人の乞食たちがからまって、やがてマーティンは独立運動の中で倒れる。このマーティンと四人の乞食のからみについて、イエイツはその自注で、幻視者ドン・キホーテと地の精霊サンチョに喩え、

路傍の荒々しい生活と田舎の異教的知識、そして古代の熱狂と異教的知恵を体現する者たち、「天国と地獄の結婚」だと語っている。この作品は先に述べたような重層的な背景と地の精霊が生んだような原型的人物たちの語りが多彩に展開して、他の作品とはちがった趣きをもつ共同製作になるものらしい手のこんだ構成になっている。

『猫と月 (The Cat and the Moon)』(一九二六)はイエイツの自註によると、日本の狂言にならった作品であり、足の悪い男を盲人が背負って、治癒の泉を探し求めて行くというアイルランドの民間説話に取材し、その上にイエイツ独自の形而上学的意味をかぶせて均衡のとれた寓話に仕上げている。三人の楽師を背景に、盲目の乞食が足の悪い乞食を背負って登場し、やがて盲目の乞食が楽師の一人である聖者を背負って退場する。盲目の乞食が肉體、足の悪い乞食が魂、聖者が抽象的観念を寓し、肉體の背負うものが魂からやがて抽象観念になり、この劇の始めと終りに歌われる猫の歌が月の二十八相の生の変転をなぞって、二人の乞食の遊行に形而上的な意味を与えている。しかしそのように寓話化して読まなくても、この乞食たちには、威厳をもちながら陽気な、原型的ペルソナ特有の豊かさや力強さがある、ベケットの『ゴドーを待ちながら (Waiting for Godot)』のエストラゴンとウラジミールの悲喜劇 (Tragicomedy) と対照して読むことのできる作品である。

以上劇作品に登場する道化について簡単に紹介してきたが、イエイツの詩の中に現われるのは、一九一三年以後のことであり、詩集『責任 (Responsibilities)』(一九一四年)に収められた「三人の乞食 ("Three Beggars")」 「三人の隠者 ("Three Hermits")」 「乞食が乞食に叫んだ ("Beggar to Beggar Cried")」 「天国に走る ("Running to

Paradise")」 「夜明け前の時分 ("The Hour before Dawn")」が初期の作品で、演劇的構成のもの、バラッド形式で効果的なリフレインをもつもの、乞食というペルソナを使って、人間に痛烈な諷刺を加えているものなどである。

次の詩集『クール湖の野生の白鳥』(一九一九)でも、イエイツの個人的な人間関係をソロモンやシバなどのペルソナを使って描いた諧謔味のある作品も道化の系譜に含めることができるし、「円塔の下で ("Under the Round Tower")」や「道化の二つの唄 ("Two Songs of a Fool")」 「道化のふたりの唄 ("Another Song of a Fool")」 など正統な道化歌に属するものにも、その背景にイザルト・ゴンへの求婚と失敗、ジョージとの結婚生活などイエイツの私生活と結びついていて、苦さやアイロニーがこめられている。この傾向は次の詩集『マイケル・ロバーツと踊り子』(一九二二)にも継承されているが、彼の詩の中でいわば脇役に終始してさほど重要な意味を荷っているとは思えない。しかしこの道化のペルソナに老いのイメージが重ねられたとき、それは飛躍的な活力を帯びることになる。それは主として詩集『塔』(一九二八)以後のことである。そうした作品の中から、いくつかの詩行を抜き出してみよう

この愚かしさを何としよう

お操心よ おお悩める心よ この戯画を

犬の尾にくくりつけられたように

私にくくりつけられたよほよほの老年よ

私は見えない真珠の眼球を回す
「塔 ("The Tower")」

老いた乞食になりたかった
 そうなれば 私の恋する人が
 遊びまわるのを見ずにすむ

みじめでみすぼらしい乞食
 盗み喰う野良犬のほか

この世に友一人いない

おお生まれついて盲目の乞食よ

「曲のために書き直された二つの唄（"Two Songs Rewritten
 for the Tune's Sake"）」

恋人や踊り子たちは打ち倒されて土に帰った

丈高い男や剣士や騎士たち、彼らは何処にいるだろう

誇らしげにうろつきまわるのは老いた乞食一人

彼の父祖たちはキリスト刑死の前でも彼らの父親につかえたのだ

「クロムウェルの呪い（"The Curse of Cromwell"）」

彼らは子供が真似るように

見聞きしたものを真似て路を歩いた

彼らは知恵が乞食から生れることを知っていた

「七人の賢者（"The Seven Sages"）」

革命万才 大砲をもっと鳴らせ

馬上の乞食が徒歩の乞食を鞭でたたく

革命万才 大砲がもう一度鳴る

乞食が入れかわった だが鞭は続く

「大いなる日（"The Great Day"）」

これらの作品に共通してみられるのは、激しい絶望とニヒリズム、生の反復と回帰への冷徹な目とそれを超える意志の発現、それを狂い歌う言葉の力強い快活さであり、イエイツの老いの体感が愚者の原型に活力を与えている。「老年のための祈り（"A Prayer for Old Age"）」は一九三〇年前後の詩人の姿勢をうかがわせるすぐれた作品である。

神さま 人が頭だけで考えつくような

考えから私をお守りください

長く歌われる歌は骨の髄で

考えたものなのですから

人みんなからほめられる

賢い老人にはしないでください

その歌のために愚かなものに見えないようにで

何になりましょうか

流行の言葉はやめて、また

お祈りをするしかないのですが

年とって死んでも、愚かで

情熱的な男に見えますように

この老いた歌道化のベルソナが後期のイエイツのバラッド詩人としての歩みの中心にある。

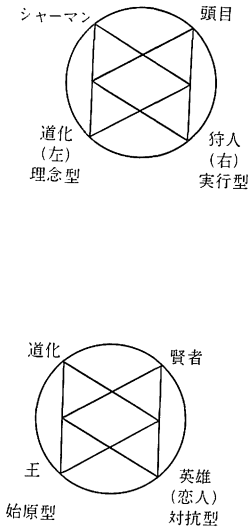
(iii) 道化のバラダイム

現代のすぐれたトリックスター論をまとめた『トリックスター』（晶

文社、一九七四）に山口昌男は「今日のトリックスター論」と題する長文の解説を寄せている。その中で、失った世界を我々に回復させてくれるトリックスターの機能を論ずるに当って、ウィリアム・アーヴィン・トンプソンの『歴史の瀬戸際にて』（一九七一年）を紹介しながら、一つのパラダイムを示している。トンプソンは四人のブッシュマンの狩猟の役割の中に人類史の四つの基本的関数を発見しているという。

一人は△頭目▽的役割りを演ずる。一人は△美男▽と呼ばれる力強く、優雅で、力動感に溢れた役どころである。さらに、必要とあらば呪術を施す△祭司▽にして職人といった役どころがある。おしまいに道化が登場する。この道化役は一見醜くて、シャーマンの敵愾さ、最良の狩人役の肉体美、頭目の権威をからかう。歴史理論の中へ構造論の導入を意図しているらしいトンプソンは、この四つの役どころは、特殊な組合せであるばかりでなく、相い補う対立の組合せたものであるとする。ここで彼はW・B・イェイツの「一つのヴィジョン」に示された心理的対置物のモデルと構造論的立場を勘案しつつ図Iのような図形を提示した。⁶⁴⁾

その図は次の上の図である。



W・B・イェイツ論(Ⅲ) (錢本)

この構造はG・デュメジルの印欧神話の三機能論に類似しているが道化という一つの機能が加わって、それを終末論、世界の甦り、曆の復活などには欠かすことのできない基本的な機能と考えている。トンプソンの理念型、実行型という社会的機能性に主体を置いた分類をイェイツの考えにかえして、仮にこれを始原型、対抗型と呼ぶことにして配列をしながら、下段の図のようになる。

詩集『塔』の冒頭の詩篇「ビザンチウムへの船出（“Sailing to Byzantium”）」は四つのスタンザがそれぞれこの四つのペルソナ、王と英雄と司祭と道化を中心に構成され、またそれぞれを統一するモチーフは歌である。第一連は次のように始まる。

あれは老人のための国ではない

若者が抱き合い 木々の鳥——

これら死んでゆく世代は歌っている

滝なす鮭 鯖の群れる海

「官能の音楽」に捕えられて、老いることのない知性を無視して生きるペルソナは英雄（恋人）である。第二連は死の舞踊者道化のペルソナである。

老いた者はただのかかし細工にすぎない

肉体の布がほころびるたびごとに

魂が手を拍って歌い より大声で歌うのでなければ

そして第三連に賢者が現われる。

おお 壁面の黄金のモザイクの中にあるように

神の聖なる火の中に立つ賢者よ

聖なる火が環をなして渦まわるところから出て

私の魂の歌の師となりたまえ

そして最終連では黄金細工の鳥の歌をききながらまどろむ皇帝（王）が置かれる。

自然から外に出た以上、私はいかなる自然物からも

私の肉体の形をとることはしない

まどろむ皇帝を目醒めさせるため

ギリシャの金細工師のように打ちのばされた黄金

黄金の七宝細工から造るのだ

十五相に属する黄金のビザンティン文化の中心にある皇帝を自然に従属する原初の王と重ねることには一見無理があるように見えるが、“Majestic Indolence”という原型的喚起力があると同時に、縮小された始原性とザンティン芸術に内在するアジア的性格を象徴している。自然から文明へ、本能的生から精神の都への魂の旅という上昇的イメージに、四つのペルソナによる円環的生を重ねることによって、イエイツの相対立する力のせめぎあう詩空間の全体的な渦動が実感される。

イエイツの後期の作品の三分の一を占めるバラッド風の作品は、王と英雄と賢者と愚者という四つのペルソナのどれかを基本的構造のなかに含んでいると思われる。そのなかでも愚者の領域は広く、今まで述べてきたように、最初期はイエイツの文学に内在するユートピア・ヴィジョンを体現する牧歌的な農民が愚者の一側面を荷っているし、中期から、乞食という独特のペルソナが人間の生の根源的な活力と現実への直截な表現性を付与されて、詩や劇で重要な登場人物となる。また盲人は時として慧知の体現者としてホーマーの盲目の予言者の系譜につらなる存在であり、また一方で中世のアレゴリーにおけるような嘲笑の対象「た

かれる人」、そしてまた現実の世界で泥まみれで生きる人間の原型的ペルソナとして重層的な機能を帯びている。そして後期には、イエイツの詩世界の中心的な二つのペルソナが愚者の系譜に加入する。一つは老人であり、一つは狂気の人である。

詩集『塔』の中に収められている連作詩篇「若い時と年とった時の男（“A Man Young and Old”）」では、若い英雄であり、恋人であった時と、老いた愚者であり狂人である時とを対比させながら、そこからロマンの挫折感を拭い去り、それぞれ独自のペルソナと歌と芝居じみた所作を演ずる。「若い時の友達（“The Friends of His Youth”）」はそうした典型的作品である。

時ではなく笑いがわしの声をつぶした

声がひび割れて

月がほてい腹になると

わしは笑いの発作におそわれる

あのマッヂばあさんが道をこっちへやってくる

おくるみを巻きつけた石一つ胸にだいて

ねんね唄をうたいながら

砕ける波のように放埒で石女だったので

その石を子供だと思っている

そして大仕事もするし 押しの強い男
ピーターはいま「おれは孔雀の王だ」と
雄たけびを上げる 石のうえに止まる
それでわしは涙が出るほど笑い

おまけに心臓が脇腹でドキドキする

あの女の叫びは愛、あの男の叫びは誇りなのだ

老いて愚かしく、情熱に狂っている生の姿を唄ってみごとである。愚者が生の極相でありながら、人生のすべての相にわたっているおかしさに涙が出るほど笑う。愚者の一つの能力は時間の支配を超えて、「たたかなくても変らない者」、「死をも冗談にする」快活な弾力性をもつ。ピーターもマッヂもそうした快活な仲間である。しかし一方老年は死に最も近く、死に支配され、死と結托した不吉な愚者である。「まぼろし」(“The Apparitions”)のリフレインはそうした死の道化である。

人が年をとるにつれ

人の喜びは日を追って深まる

からっぽの心臓がいっぱいになってしまう

だが増し加わる夜がその神秘と恐怖をひらくのだから

そのすべての力が必要なのだ

私は十五のまぼろしを見た

その最悪のものは衣物掛けにかかった上衣

詩集『螺旋階段とその他の詩』(一九三三)に収められた連作詩篇「たぶん曲をつけられる歌詞 (Words for Music Perhaps)」は狂ったジェーン(愚者)、と司祭(賢者)、職人ジャック(恋人)そして王という原型的なペルソナをめぐって、一層豊かな世界となっている。そして『最終詩集』(一九三六—一九三九)における貴婦人(賢者)、侍女(愚者)と恋人を中心とした連作もこのペルソナの構造をふまえて、いずれもイエイツ晩年の「エロチカ」であり、狂ったジェーンと侍女は愚者のもつ未開性を最もよく体現し、野性的で、死をさえ戯んで、死者を

甦りへと導く魔術的力をもつ。これら仮面をかぶった人物たちは混沌の中に身をおいて、世界全体の復活を司る愚者の豊饒と死をまぜ合わせた祝祭の通夜の演劇を思わせる。このシリーズの最後の作品「山上の狂ったジェーン (“Crazy Jane on the Mountain”)」は王と司祭と王の「美しいとこたち」とジェーンの四人の芝居も終り、聖なる山上にエマーとクフリーンを甦らせて儀式の終りを歌っている。

(iv) 道化と王

イエイツの劇作の流れをたどってみると、初期の作品に登場する農夫や商人のような牧歌的な人物たちが二つの流れに分れて展開していったことがわかる。一つはそうした庶民的な人物がアイルランドの地の精霊としてギリシャ劇におけるコーラスの機能をもつてくることである。日本の能楽の影響も加わって、英雄的人物の背景となり、また超越的な意志や運命の予言をし、舞台全体の情緒を形成する。簡単な楽器と歌を受け持つ楽師の系譜である。そして一つはアイルランドの文化的伝統、コメディア・デラルテ、そしてエリザベス朝演劇につらなる道化、乞食、盲人、老人そして狂気の人の系譜である。後者の特徴を上げるとすれば二つあって、一つは「拍車 (“The Spur”)」でいう、「色欲と憤怒がわが老年につきそっておだてあげ……鞭打って唄わせる」力である。そしてもう一つはイエイツが生きている時代がヨーロッパ文明の終末にあるという文明観と結びついて、後期の劇作にみられる道化は、終末的世界の中における道化という機能をはつきりと帯びるようになる。

このことを、『役者女王 (The Player Queen)』(一九二二)によって考えてみたい。女王の前でノアの箱舟の芝居をするように命じられ

た劇団の中に狂気の歌姫デシマと賢明なノーナがいて、二人を女として
いるセプティマスがその劇団を率いている。そして女王は大きな白い一
角獣と交わっていると民衆の間でうわさされている。文明の転回点で鳥
か獣と交わる女王がいる、レダが白鳥とマリアは白鳩とパンフィーが牡
牛と交わったように。しかし女王であると同時に殉教者でありたいとい
う女王の願いは、司祭であり同時に王であるという源初の王権より、キ
リスト教時代に殉ずるもので、鳥か獣との交わりによる決定的な転回を
もたらず力とはならない。こうした終末に当って、セプティマスは次の
ように宣告する。

俺のまわりに集まれ、俺はキリスト教時代の終りを、新しい摂理の時
代の到来を宣言する。新しいアダムの時代、一角獣の時代を。しかし
ああ、彼は純潔のまま、ためらっている、ためらっている。

一角獣をその純潔の故に罵ってやる。人類を踏み殺して、新しい種族
を生めと言うのだ。

もし俺たちが一角獣を欲望で満たすことができなければ、彼は死に価
する。

こういうセプティマスは二人の女の恋人であり、新しい時代を望む英雄
的人物である。しかし「俺はあの獣を罵りながら死ぬだろう」と予感し
ながらも、新しい時代を到来させる力はない。そして、狂気の歌姫デシ
マが女王の衣裳をつけ、一角獣と交わることを決意する。その決意をう
ながしたのは、キリストを背に乗せて、イエールサレムに入城したロバの

ような老乞食であった。女王は修道院へこもり、気狂いジェーンの系譜
に属する「邪悪でかたくなで残酷な」歌姫デシマが新月の混沌の中で一
角獣と交わり、新しい時代への輪廻の転回点となる。デシマは夫セプテ
ィマスと王とするように家臣に恭順を誓わせるが、彼は他の役者たちと
共に放逐される。セプティマスは放浪の英雄、古代の貴種流離譚の原型
につながる。

『大時計塔の王 (The King of the Great Clock Tower)』(一九三
五)は旅芸人が首を切られた後、王の前で、王妃の踊りに合わせて、そ
の生首が道化唄をうたう、というある種の舞踊劇である。イエイツの自
註によると、ワイルドの『サロメ (Salome)』を念頭に作られている。

『サロメ』は地獄のサロメが洗礼者ヨハネの首を空中に投げ上げる様を
描いたハイネの作品に取材し、ハイネもまたユダヤ教伝説から取材して
いて、その伝説の古層には古代の新年の儀礼があって、それは「大地母
神と殺された神」のモチーフである。これと首を切られた後も美女を讃
える歌を歌うと誓った男の生首が実際に歌ったというゲール伝説に結び
ついて、この作品が成立している。古い神の死と大地母神の舞踊という
モチーフが、イエイツの場合、殺される歌道化に変えられている。そし
て大時計は大きな暦の転回点(イエイツの図式では第一相)に立ってい
て、女王の舞踊に合わせて、生首のうたう道化唄のリフレインで「もう
一瞬間で真夜中の鐘が鳴る」とくりかえされるように、時間が女王の舞
踊と死んだ道化の歌と共に転換し、王は塔にあって時代の死と再生を享
受し、甦った美しい者たちの踊る集いが遠望される。

この継承者としての王の役割が、王妃の踊りと歌に対して、中立的で
曖昧であるため、この王を除き、旅芸人を豚飼いに変えて、王妃と豚飼

いにすべてを集中して、もっと密度の高い寓話的な舞踊劇に書き改められたのが、『三月の満月 (A Full Moon in March)』(一九三五)である。三月の満月は春分点の後の満月を示し、神の死と再生の秘儀が古い年の死と新しい年の始まりを象徴する。洗礼者ヨハネの死とサロメの舞踊が、キリストの架刑(この作品では杭に刺された首のイメージ)と甦りの奇跡と重ねられながら、終末的な時代におけるキリスト再臨のパロディとなっている。豚飼いは明らかにキリストの異教的ペルソナである。王妃が「王であろうと道化であろうと、好きな男と共寝して」、「その純潔を汚し、恋人の夜をすくすくこと」こそ新しい時代を到来させる密儀である。そして女王の得るものは「歌と愛の夜と無知な森と豚の糞」、まさしく一相からの新しい始まりである。三月の満月(十五相)は新しい年(時代)の新月(一相)である。

『白鷺の卵 (The Herne's Egg)』(一九三八)は鳥と交わる女のモチーフと殺された王のモチーフを中心に構成されて、イエスの生誕の密儀とヨハネの死に照応する時の転回点を啓示する演劇である。コノハトの王コンガルとタラの王エーが互いの戦いに疲れ、休戦をすることにし、コンガルはその祝宴に白鷺の卵を持参するために、白鷺の卵を守る女司祭アトラクタを訪ねる。アトラクタは大白鷺の花嫁となるべく定められている、ダナエやレダのように、神か鳥獣と交わる女たちに属する。卵を奪うこの冒瀆者を呪った後、礼拝に来た女たちの前でアトラクタはトランス状態に入り、繰り人形のように踊りながら、神(大白鷺)との交わりの場に移ってゆく。一方休戦の祝宴の席で、両王は白鷺の卵のことで争い、コンガルはエーを殺す。そこに司祭のアトラクタが登場し、七人の男たちが、トランス状態のアトラクタを犯したが、彼女は大白鷺

との交わりだったと言う。そして冒瀆の男たちを呪い、雷鳴の中を神との結婚の場、聖なる山へと帰ってゆく。その山で王コンガルは道化トムに殺される。コンガルは語る

ここで私は満月の間中座っていなければならない
大白鷺は私に道化たちをさしむける

だからだと歩き、怒鳴り、わめき

囁き声の道化、おしゃべりな道化

そして 不気嫌で憂うつで、怠惰で

肥った無口な道化を

そして私は月に狂い、月に盲い

戦い、傷つき、傷つき 戦い

こんな最後になるとは思いもしなかった

『クフリーンの死 (The Death of Cuchulinn)』(一九三九)は『バリーの浜辺で』の続篇であり、波と戦ったクフリーンの一時的蘇生の場に、執心に狂う妻イーファと盲目の老乞食が舞台に呼び出され、あたかも亡霊のようにクフリーンの死の儀式の執行者となる。戦いの女神モグリーの死者への呼びかけとエマーの舞踊がクフリーンの死を象徴的に完成する。この作品の冒頭の老人と最後の場面の三人の楽師のうちの一人の歌い手は劇の外側にあるペルソナとして、劇中の人物よりもずっと背丈が高く、人生を眺める。英雄のいさおしも文明の破滅も芸術家の精進も娘たちの心にきざさず神も、沈黙の上に足を張ったあめんぼうには、奇妙にこっけいで関節はずれな振舞いにみえてくる。(“A Long Legged Fly”)

イエイツ最後の作品「黒い塔 (“The Black Tower”)」は終末論的

な色濃いリフレインをもつ。

その墓には死者たちが直立し

風が岸から吹き上ってくる

風がほえるたびに死者たちは揺れ

古い骨が山上で揺れる

古代の武人たちは塔にたてこもり、正当な王がだれであるのかすでに忘れられ、ぶどう酒も酔になり、銭も使いはたして、塔を囲む敵に愚か者だとののしられても、忠誠の誓いに生きていく。一つの王の支配はすでに終わっている、しかし新しい王の到来はまだない。死の仮眠のうちにあるこの黒い塔を司るのは一人の老料理人である。

この塔の老料理人は朝露のなか

我ら屈強の兵士たちが仮眠に体を伸ばしている時

小鳥を捕りによじ登らねばならない

彼は王の大きいなる角笛の音が聞こえると誓言する

しかし彼は嘘つきの犬野郎だ

我らは忠誠の誓いによって見張りに立つ

老いた愚者（料理人）だけが新しい王の到来を知っている。「小鳥を捕える」という表現にイェイツ特有の鳥のモチーフの反映を見ることができ。イェイツは民衆の歌バラッドの非人格的世界に帰ることによって、盲人や愚者のペルソナが不思議な豊かさをもってくる。一九三五年六月二十四日のエセル・マニン宛ての手紙で、バラッドへの意欲を次のように語っている。

私は自分を非人格的な詩に投じたい。アイルランドでの私の仕事は私の魂にもたらした苦渋と腹立たしさと嫌悪からのがれたい。私は最

後の歌、ある種のヨーロッパ的ギター、むしろ私のギターを作りたい、理論ではなく歌を。¹⁸⁾

〔註〕

- (1) *A Vision*, pp. 8-9.
- (2) 同書二六六頁に図示されている「歴史的円錐体」の完成図（一九二五年五月）とは二つの交わった円錐に年代と各相が照応させて書き込まれている。
- (3) *The Unicorn-William Butler Yeats' Search for Reality* (Macmillan, 1954)
- (4) *The Romantic Survival* (Chatto & Windus, 1957)
- (5) *Circus Animal Dissertions* (Macmillan, 1970)
- (6) *The Whale Mystery of Art* (Routledge & Kegan Paul, 1960)
- (7) *Fables of Identity* (Harcourt, 1963)
- (8) *Yeats: The Man and Masks* (Macmillan, 1948)
- (9) *The Creative Element* (Hansish Hamilton, 1953)
- (10) *William Butler Yeats, the Poet as a Mythmaker* (Michigan State U. P., 1962)
- (11) *The Lonely Tower* (Methuen, 1950)
- (12) *Yeats* (Fontana, 1971)
- (13) *The Poet in the Poem* (University of California State Press, 1960)
- (14) Augustus John を指す。cf. George Mills Harper and Walter K. Hood ed., *A Critical Edition of Yeats's A Vision*, "Notes", p. 17. 以下図表の註はこの研究書による。
- (15) 主神オーデンを指す。
- (16) Robert Southwell (1561-1595) の同名の作品を指す。
- (17) Maud Gonne と Cathleen ni Houlihan が含まれる。
- (18) イェイツの後期の劇で中心的役割をはたした女優 Mrs. Campbell を指す。
- (19) George Moore への個人的な嫌悪の露わな文章である。

⑳ Lady Gregory が生存中に出版された一九二五年版では「ある友人」となっている。しかしその死（一九三三年五月）の後に出版された一九三七年版では実名が書かれている。イエイツの細かい心使いが感じられる。

㉑ 偏癩（二十六相）、聖者（二十七相）、愚者（二十八相）はそれぞれの形相を成立させる四つの機能体のうちこれらの形相にある「意志」につけられた名称であって、これらの形相の範例的・パルソナとして提示されたものではない。しかし、これらの形相は「最も難解で、個人的経験から範例を発見することがほとんどあるいは全くできない。ただし、アジアでは少なくとも円環の最終形相である二十六、七、八相の範例を発見することは難しくないかも知れないと思う。たとえば現代のヨーロッパ文明でそれらを体现するものが現われたとしても、自己表現の手段を欠いたままに私たちの目には触れずじまいとなろう。私たちは経験の助けをかりずに、その象徴から範例を創り出さざるをえなく」（A Vision, p. 177）と述べているように「意志」の象徴的表現が直接に超経験的範例とされている。これらのパルソナの造形は幾つかの想像的源をめぐることが研究者によって示されている。

㉒ エゼキエル書四章四、十三節。
㉓ *op. cit.*, p. 184.

㉔ A Vision, p. 162.

㉕ The Great Mother (Princeton U. P., 1963) p. 83. (福島章他訳『ソート・イザール』(ナツメ社、一九八二年)九五頁。

㉖ イエイツが人名を明らかにしていないので研究者によって違いがある。イエイツ夫人はイエイツの話としてオリビア・シェイクスピアの代りにタイアナ・マーンをあげてゐるが、こののはノーマン・シモフォースの *The Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (Macmillan, 1968) に従つた。

㉗ cf. Norman Jeffares, *W. B. Yeats-Man and Poet* (Routledge & Kegan Paul, 1962), pp. 175-6. Joseph Hone, *W. B. Yeats 1865-1939* (Macmillan, 1967), pp. 301-2.

㉘ *Letters*, pp. 117-18.

W・B・イエイツ論(Ⅲ)(錢本)

㉙ Denis Donoghue ed, *W. B. Yeats, Memoirs*, (Macmillan, 1972), p. 40.

㉚ Samuel Levenson, *Maud Gonne*, (Cassell, 1977) pp. 56-7.

㉛ *Letters*, p. 916.

㉜ *op. cit.*, pp. 175-6.

㉝ Samuel Levenson, *op. cit.*, pp. 283, 313-14.

㉞ オリビヤ宛での同年七月二十四日付の手紙について、このことを少し具体的に述べている。

「大地」＝「あらゆる原始の自然に支配された文明」

「水」＝「武装した性的年代、騎士道の時代」

「大気」＝「ルネサンスから十九世紀末」

「火」＝「私たちの憎悪による私たちの文明の浄化消滅」

(*Letters*, p. 825)

㉟ この作品は後述「The Four Ages of Man」で改題された「Supernatural Songs」の一篇として A Full Moon in March (1985) に収められた。

㊱ cf. Samuel C. Chew, *The Pilgrimage of Life* (Yale U. P., 1962)

㊲ イエイツが愛読したニーチェの『ツァラトゥストラ』の第一部は「ラタダの精神」「ライオンの精神」「子供の精神」の三段階のプロセスをあげてゐる。イエイツの「偏癩」はこのラタダのイメージに通ずる。またはマーンチ人形であろうか。またニーチェの「影を思わせるのは「それらの影像」(“Thorse Images”）」の中に「ライオンと処女、娼婦と子供」及び「鷲」の五つの影像がみられるが、それらは『ツァラトゥストラ』の重要な影像である。

㊳ Virginia Moore, *op. cit.*, p. 211.

㊴ 中野好夫「シェイクスピア・ロメディア・デラルテ、そしてジャック・カロ」『中野好夫集Ⅳ』(筑摩書房、一九八四年)参照。

㊵ A Vision, p. 226.

㊶ *Ibid.*, p. 302.

㊷ トラストス『痴愚神話』(岩波書店、昭和二十九年)一三三頁。

㊸ Kenneth Burke, “On Motivation in Yeats”, *The Permanence of*

Yeats, (Macmillan, 1950), p. 260.

- (44) 『世界の名著46 ニーチェ』(中央公論「昭和四十一年」一七九―八三頁。
 信太正三『永遠回帰と遊戯の哲学』(勤草書房、一八六九年)、第四章を参
 照。
- (46) Russell K. Alspach ed., *A Commentary on the Collected Plays of
 W. B. Yeats* (Macmillan, 1966), p. 254.
- (47) 「W・B・イエイツ論(II)」『教育学部紀要』十七巻(昭和五十八年)、五
 十六頁参照。
- (48) cf. Enid Welsford, *The Fool* (Faber & Faber, 1935), Chap. IV.
- (49) 散文版を一時『道化と賢者 (*The Fool and the Wise Man*)』と訂正した。
 (50) R. K. Alspach, *op. cit.*, pp. 712-13.
- (51) ラズン、ケレーニイ、ヘンク『トリックスター』(晶文社、一九七四年)、
 二八二―三頁。
- (52) 吉田敦彦『ギリシャ神話と日本神話』(みすず書房、一九七四年)第七章参
 照。ただしデュメジルの場合「司祭」王「戦士」庶民となっていて「社会階
 層」にその発想の根拠を置いていて、同列に論ずることができない。
- (53) 一九二七年が二十五相に当たっている。(A *Vision*, p. 266)
- (54) R. S. Alspach, *op. cit.*, p. 1010.
- (55) *Letters*, p. 836.

なおイエイツの作品はすべてマクミラン版を典拠としている。