

孤塔の詩人イエイツ ― その二

大 浦 幸 男

三 仮 面

他人との争いからレトリックが生れるが、
自分自身との争いからは詩が生れる。

イエイツ

We make out of the quarrel with others rhetoric,
but of the quarrel with ourselves, poetry.

Yeats.

パーキンソン (Thomas Parkinson) は、その著 *W. B. Yeats, Self-Critic* のなかで、初期の詩に対して行ったイエイツ自身の改訂から分析して、イエイツの詩的表現の発展過程を次の四段階に分けている。第一期は一八八九年より一九〇一年に至る間で、それまでに作った詩のうちの若干を削除し、残ったものを新しい詩風に応ずるようにくらか改訂している。第二期は一八九九年から一九一一年までで、演劇的な見地から初期の詩が再批判され、主題の現実化と客観化とが促進され、措辞や詩法も進歩し洗練されてきた。第三期は、演劇から得た教訓が劇詩だけでなく抒情詩にも適用されるに至った時期であって、一九〇三年から一九二一年頃までである。第四期は、一九二五年から

一九三三年の間であつて、初期の詩に筆を入れ、後期の劇的な抒情詩に見られる韻律・語法・詩型に適合するように書き直している。要するに、イエイツの詩の發展を考へる場合に、アペイ座における彼の演劇活動の与へた影響は並々ならぬものがあつたと、パーキンソンはいうのである。

次に、いかに彼の詩風が變化していったかを、パーキンソンの掲げる実例によつて、見てゆくことにしよう。なおこの W. B. Yeats: *Self-Critic* という書物は、イエイツの種々の版を調べて、その改訂の仕方によつてイエイツの詩風の發展を辿つた興味ある研究である。まず初期の詩風の發展を示す一例として、「印度人恋人に寄せる」 *The Indian to his Love* という詩を読むことにしよう。その一八八九年版は次のごとくである――

ああ 南方の風土をさまよい歩く人よ、

わたしたちの島が わたしたちを待つてゐる。

どの草原にも 雌孔雀が跳びはね

真紅の羽毛の鸚鵡は 樹上に揺れうごき

はうろうびきの海に映る自らの姿を見て怒る。

そこでは「時」は夢想にふけて 其の鎌を落し

「人生」も その駿足の草鞋を脱いでゐる。

口説き上手の若もの「喜び」も浮氣にふけらず

愛も人を瞞すことなく、思いやりがふかい、

残っているものはかすかな物音とかぐわしい香ばかり。

そこでわたしたちは ただ一艘のわたしたちの舟を舫い

手を組み合せていつも歩き廻ろう

草原を、砂浜を

唇をよせてしずかに囁きつつ――

熱病やみの世界からすっかり離れているねとか、

人間のなかでわたしたちだけが独りぼっち

地球の一番隠れた奥にひそみ、

わたしたちの愛は インドの星、

燃える心の流れ星となり、

わたしたちのまわりでしずかに笑いさんざめく波と一つになる。

葉と一つになり、鳩、

永の日々を嘆きくらす鳩と一つになる

――こうしてわたしたちが死んだら、わたしたちの幽霊はさまようだろう、

夕べには珊瑚礁の入江に

大洋の睡たげな燦きの、霞の足を下ろして、などと囁きつつ。

Oh wanderer in the southern weather,

Our isle awaits us; on each lea

The peahens dance, in crimson feather

A parrot swaying on a tree

Rages at his own image in the enamelled sea.

There dreamy Time lets fall his sickle

And Life the sandals of her fleetness,

And sleek young Joy is no more fickle,
And love is kindly and deceitless,
And all is over save the murmur and the sweetness.

There we will moor our lonely ship
And wander ever with woven hands,
Murmuring softly, lip to lip,
Along the grass, along the sands—
Murmuring how far away are all earth's feverish lands :

How we alone of mortals are
Hid in the earth's most hidden part,
While grows our love an Indian star,
A meteor of the burning heart,
One with the waves that softly round us laugh and dart ;

One with the leaves ; one with dove
That moans and sighs a hundred days :
—How when we die our shades will rove,
Dropping at eve in coral bays
A vapoury footfall of the ocean's sleepy blaze.

この詩は、一人の印度人が恋人に呼びかけて、はるか遠い島へ出かけ、浮世を離れた生活を送ろうと誘う詩であるが、その後改訂され、一八九五年の版では第一連が次のように変っている――

島は 黎明の下に夢み

大きな樹枝は 静寂を落とす、

平坦な草原には 雌孔雀が跳びはね

鸚鵡は 樹上に揺れうごき

おぼろげなほうろびきの海に映る自らの姿を見て怒る。

The island dreams under the dawn

And great boughs drop tranquillity ;

The peahens dance on a smooth lawn,

A parrot sways upon a tree,

Raging at his own image in the dim enamelled sea.

前の一八八九年版では、「ああ南方の風土をさまよう人」という呼びかけになっており、ついで「わたしたちの島がわたしたちを待っている」という説明になっているが、一八九五年版では、初めから夢の島の情景描写には入っている。視覚的イメージが一段と強い。従ってこの版の方がたしかに改善されているが、ただ一つ問題になるのは、「おぼろげな」(dim) という単語を挿入したことだ。何故ここに新にこの言葉を挿入したのか、その理由は納得し兼ねる。次に、新しい版では第二連を全く省略してしまっている。「時」の鎌とか、「人生」の駿速の草鞋、浮気者に喩えた「喜び」などの表現は陳腐であるし、またこのスタンザ全体も単なる説明に墮し、切角美しい情景描写で始

った第一連のイメージを破壊してしまうに過ぎぬから、全く取り得がない。だから、この第二連を全部削除したのは極めて賢明だといえよう。

第三連では、新版は冒頭の「そこで」(There)を「ここで」(Here)に代えているのと、最後の行の語句をいくらか変えているだけである。「そこで」を「ここで」に変えたのは、この詩の主人公が、前の版では遙かに離れた島を慣れて語るといふ体裁になっているのに対して、この版では実際に舟出し、この島に接近して歌っていることを示すものである。これによって新版の第一連の「島は黎明の下に夢み、大きな樹枝は静寂を落とす」以下の描写が単なる想像ではなくて、現実の光景を眺めながら歌っているものとして、生きてくるのである。

第四連（新版では第三連）は次のことくなっている。

人間のなかでわたしだけが独りぼっち

静かな樹枝の下に世を離れて隠れ、

わたしたちの愛は インドの星

燃える心の流れ星となり、

輝く潮や燦き飛ぶ鳥の翼と一つになる

How we alone of mortals are

Hid under quiet boughs apart,

While our love grows an Indian star,

A meteor of the burning heart,

One with the glimmering tide, the wings that glimmer and gleam and dart;

ここでは第二行と第五行とがかなり変っている。第二行では、「地球の一番隠れた奥」という抽象的な表現が避けられ、「静かな樹枝の下に世を離れて」と、具象的な描写となっている。第三行は、邦訳では同じだが、原詩では、*'grows our love'* が *'Our love grows'* と語順が変っていることに注目されたい。前者のような倒置法は散文には稀で、詩によく出てくる語法であるが、詩に特有な語法というものは、現代詩においては次第に廃れつつあるのである。これは現代詩が現代人の思想感情を表現するものである以上、極めて当然のことであって、日常の生活外に隔絶した詩の世界があるべき筈はない。従って訳語においても、詩であれば常に優婉な雅語をもって訳するというのは見当違いである。むしろなるべく平常的な言葉を使って、読者の脳裡に原作者の伝えんとするイメージが、歪められずに素直には入ってゆくようにすべきだと思う。さてイェイツにおいても、倒置法を避けて普通の順序を用い、より自然な語法へと推移してくる傾向がこの頃からいろいろの作にあらわれてくるのである。

次に最後のスタンザは左のごとく改訂されている――

大きな樹枝や、永の日々を

泣きくらすびかびか輝く鳩、

わたしたちが死んだら、わたしたちの幽霊はさまようだろう、

夕べが鳥の通い路を寂まらせ

海の睡たげな燦きのなかに霞の足を下ろすあたりを

The great boughs, and the burnished dove

That moans and sighs a hundred days:

How when we die our shades will rove,

Where eve has hushed the feathered ways,

And drop a vapoury footfall in the water's drowsy blaze.

まず冒頭の一行が十分変っているが、初めてこの一八九五年版を読む人は、この最初の二行がどう続くのかと迷うかも知れぬ。そこでイエイツはその後の一八九九年版で再び 'The great boughs' を 'And great boughs' と変えて、前との続き具合を良くしている。最後の三行は死後に思いを馳せたもので、このように未来に想像を馳せて詩を終る結末は「クールの野生の白鳥」*The Wild Swans at Coole* などにも見られる。さて新版では「夕べ」(eve)が主語となり、そのためか「鳥の通い路を寂まらせ」(has hushed the feathered ways)と、古風な言葉を用いている。しかし前の版と比べると、幽霊がさまよい出て足を下ろすという瞬時的描写よりは、「夕べ」を主語にした方が「霞の」(vapoury)という形容がびったりするようだ。また最後の行の真中にある前置詞は、前の版の of では文意が明らかでないが、in に改めるとはっきりしてくる。

その後一九〇一年版では更に小改訂がなされているが、これは主に各連の最後の行を六連に揃えるためであった。こうして出来上ったのが、一九三三年や一九五二年の『コレクティッド・ポエムズ』に載っているものである。

以上の改訂からも推察されるように、「ケルト薄明の詩人」時代のイエイツも、絶えず作詩技法の練磨に努め、緻密な推敲を行う詩人であった。そして技巧的には初期の詩風は、『葦間の風』(一八九九年)の頃までにはほとんど完成されていた。それにも拘らずイエイツの初期の詩が大してわれわれの心を動かさないのは何故だろうか。原因はもつと内在的なものであるに違いない。エリオットは、前掲のごとく、作者の個性が表現されていないからだという。また、パーキンソンは、前掲の「印度人恋人に寄せる」について、形式的には呼びかける態だから劇的であるが、内容的には劇的葛藤を欠いているので、劇的な深みがないからだという。主題や登場人物の個性的表現が行なわれ、それに伴う精神的葛藤が描かれなければ、劇的な高揚は生じてこない。こういう事実が、演劇運動に没頭するようにな

って、次第にイエイツにはわかりだしてきたのであった。例えば『幻しの海』の一九〇〇年の稿本は全く『葦間の風』の調子であって、ほとんど上演に適しなかったが、イエイツは一九〇四年に米国から帰って後、これに根本的な改訂を加えた結果、主題と登場人物の葛藤が著しく増大し、また会話は口語的になったと、パーキンソンが述べている。今日容易に手に入る『コレクティッド・ポエムズ』のなかに載っているのは一九〇六年の日付があり、*A Dramatic Poem* と副題してあるから読まれる詩として書かれたものであろう。一方、『コレクティッド・プレイズ』に採録されてあるのは *Acting Version* とあるから、上演用に書き直したものであろう。これには一九一一年の日付がある。一九〇〇年の稿本と親しく比較し得ないのは残念だが、再三述べるように、演劇運動に没頭したことがかなりの詩風の変化を招来したことは想像に難くない。とにかく問題はいかにその後のイエイツの詩が変化していったかである。そこでわれわれはまず一九〇四年の詩集『七つの森にて』を取り上げることにする。この詩集は前にも述べた通り過渡期的ものである。パーキンソンは、この詩集のなかで後期の詩風を示すものはただ三篇だけだといって、「矢」*The Arrow* 「慰めを受ける愚か者」*The Folly of Being Comforted* 「アダムの呪い」*Adam's Curse* を挙げている。後の二篇については、エリオットも言及しているので、前に掲げておいた。そこで「矢」を次にかかげる――

君の美しさを想うとき、ひとつの荒々しい思いから
作られたこの矢が、私の骨の髄に突きささる。

大人となったばかりの白い花にも似た乙女が

蛾の訪れるとき白い花を手折って

胸のなかに隠したころのように

今も彼女を見る男はないだろう、ただの一人も。

今の美しさの方が無情ではないのだが、でも何かのわけ

昔の美しさはもう今は時季はずれだと歎くこともできたのだ。

I thought of your beauty and this arrow
Made out of a wild thought is in my marrow,
There's no man may look upon her, no man,
As when newly grown to be a woman,
Blossom pale, she pulled down the pale blossom
At the moth hour and hid it in her bosom.
This beauty's kinder yet for a reason
I could weep that the old is out of season.

この詩はモード・ゴンの容色の衰えを歎いたものであるが、詩人がモードに初めて会ったのは、前にも述べたごとく、二十三歳のときであつて、彼女は白い林檎の花のような顔色をした少女であつた。この詩の書かれた正確な日付は不明だが、詩集『七つの森にて』に載っている詩は大体一八九九年から一九〇三年の間に書かれたようだから、詩人の三十四歳から三十七歳頃までである。従つてモードもかなりの年になつていたわけで、同じころの詩「慰めを受ける愚かさ」には、「彼女の眼のまわりには小さい蔭が出てきた」とある。しかしこの詩の特徴は、ただ単に容色の衰えを嘆くことではなく、最後の二行に、後年の詩「安らぎ」を思わせる心境を示していることである。その反面、第五、六行は明かに古風に過ぎるし、Blossom pale と pale blossom の重複も面白くない。そこで後年になつてイエイツはこの二行を改訂し『コレクティッド・ポエムズ』には次のようになってゐる――

背丈は高く気品もあるが、林檎の花のように
淡い色をした顔や胸をもつていた

Tall and noble but with face and bosom

Delicate in colour as apple blossom

前の方が一見詩的に見えるが、そういう定りきった詩的な表現を避けて、一見平凡な素直な表現を良しとするようになったイエイツの詩風の発展に注目されたい。

『七つの森にて』の出た後、一九〇三年から一九〇八年に至る間は、イエイツの一生の間で最も作詩数の少なかった時期である。演劇に没頭していたこともその一因だが、同時にまたいろいろな世俗の雑事が彼の心を外らしたのであった。その後一九〇八年から一九一〇年に至る間は比較的多くの詩を書いているが、それらを集めて『緑の兜、その他の詩』*The Green Helmet and Other Poems* という詩集が出た。既述の「安らぎ」「和解」など、モード・ゴンとの恋の悩みを超えて、今は安らかになった心境をうたった数篇の詩はこの中にある。また、この詩集には個人的な身近な問題を淡々とうたった詩が多く、中年になって、若いころのひたむきな氣持を脱した心境がよく表われている。その一つ、「どれもこれも私の心を惑わす」*All Things Can Tempt me* を次に掲げる――

どれもこれも私の心を惑わして、作詩の業から外れさせる、

かつてはそれは 女の顔とか、もっと下らぬもの――

馬鹿者の跋扈するわが国の一見喫緊事みたいなことだった。

しかし今は やり慣れたこの仕事はど

手に合って容易なことではない。私が若かったころは

二階には剣が置いてあるぞ、と思わせるような調子で

詩人が詩を作らなかつたら、

その詩は一文のあたいたいも無いと思つたものだった。

しかし今は 自分の望みが許されたら

魚よりも冷たく、口もきけず耳も聞えずにありたい。

All things can tempt me from this craft of verse :
One time it was a woman's face, or worse—
The seeming needs of my fool-driven land;
Now nothing but comes readier to the hand
Than this accustomed toil. When I was young,
I had not given a penny for a song
Did not the poet sing it with such airs
That one believed he had a sword upstairs;
Yet would be now, could I but have my wish,
Colder and dumber and deaffer than a fish.

若かった頃は、単なる詩作よりも行動の方が、より大きな関心事であった。女の顔に惑わされ、それ以上に下らぬ政治に心を擾されることもあった。詩でさえも、行動の伴わない詩は駄目だと考えていた。ところが今は、世間の雑音から身をひそめて、詩作に没頭出来るのだという、五年間詩作より遠ざかった後、再び詩の世界に喜びを見出した詩人の気持がよくこの詩の中に出ている。最後の一行「魚よりも冷たく、口もきけず耳も聞えずにありたい」は、文字通りに取れば、社会的活動はもとより、詩作さえもやめたいと願っているようだが、もちろんこれは「懷疑」の詩的表現なのだ。これは、エリオットの詩の一句、「おれは蟹のように海の底板の上をがさがさ歩きたかった」を思い出させる。こういう言葉が出るようになったのは、イエイツにとっては、大した進歩であった。薄明境から白日下に

出、さらに現実には幻滅して、ここに初めて現代詩人イエイツが誕生してきたのである。

また、この詩集には「私」を主語とした詩が割に多いが、自己を扱い始めたのは確に進歩である。初期の詩においては、作者自身がとかくケルトの薄明のなかにその姿を没し、作者を取り巻く現実も多くは抽象化され、美化されてしまふ傾きがあった。これが、主に演劇の影響によって自己が自己を眺めて劇化するようになってきたのである。パーキンソンはこれを「自己劇化」(self-dramatization)と呼んでいる。むろん、永遠の真理が詩の究極の目的であるにしても、永遠の真理という青い鳥はむしろ日常周辺の卑近な現実の中に探し求められねばならぬ。自己を凝視し、自己周辺の世界を観察するに至って初めて、大詩人イエイツが生れ出てきたのである。このような転機を示すものとして、前に掲げた「アダムの呪い」や、エリオットの引用している「責任」の序詩の持つ意義は注目されるべきであろう。

「自己」という問題に関して興味深いのは、イエイツが好んで使う「仮面」(mask)という言葉である。仮面とは、元来は演劇の道具であって、イエイツがしばしばこれを用いるようになったのは、演劇に没頭して以後のことである。それ以前には「姿勢」(pose)などの言葉を用いていたが、「仮面」を用いだしてからは次第にこの言葉を愛用し、漸次その内包を拡げて独自の意義をもたすに至った。まずその最も初期の現われとして、『緑の兜、その他の詩』の中にある「仮面」*The Mask* という題の詩を次に引こう――

「エメラルドの眼をもち

金色に燃えるあの仮面を脱ぎたまえ」

「いいえ、いけませんわ、貴方は臆面もなしに調べようとなさるんですもの
心臓が烈しく打ってるか、分別があつて

しかも冷淡ではないだろうかと」

「わたしはただ　その裏に何かがあるか　見たいのだ
愛か偽りか」

「まず貴方の頭脳を捉えておいて　それから
心臓を波打たせたのは仮面でしたのよ
その裏のものではありませんわ」

「しかし君がわたしの敵とならぬように
わたしは調へなければならぬのだ」

「ああ、いけませんわ、放っておいて下さいまし、
貴方のなかや　わたしのなかに
火が燃えていさえずればいいのではございませんか」

‘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.’

‘I would but find what's there to find,
Love or deceit.’

‘It was the mask engaged your mind,
And after set your heart to beat,
Not what's behind.’

'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?'

この歌は一九〇八年に、『俳優女王』*The Player Queen* という劇の中の歌として書いたものである。この歌そのものは劇の本筋とは大して関係ないが、そのころ仮面^{マスク}の特質、即ち、実体に対する仮面の持つ意義には大いに興味を惹かれていたもののような。尤も、右に掲げた「仮面」の詩を読んでも、また、『コレクティッド・プレイズ』版の『俳優女王』を読んでも、作者が仮面の特質の如何なる点に特に興味を感じたのか、また仮面によって何を象徴しようとしたのかは明らかでない。ただそこに表われているのは、恋の真意は如何ようであれ、外貌、即ち仮面が人の心を燃え上らせる以上、表面の外観だけではないかというソフィスティケートな伊達者の恋の遊びが歌われているだけである。実際、エルマンの引いている『俳優女王』の初稿によると、ピーターという浮気な恋人が次のように歌っている――

本当の愛は 人を奴隷でなしに

人間にするものだ、

気軽な恋人は いつも愛の主人役で

それだけにまた一そう人間らしいのだ。

True love makes one a slave

Less than a man

The light lover is always love's master

So much the more is he man.

こうした軽い気持が仮面と結びついて、仮面を被って、浮気をしようというのであろうから、これは十七世紀の宮廷詩人の詩に似て、恋の手引きといったつもりで書かれた軽い気持の作なのかも知れぬ。しかしわれわれは、イエイツの伝記を通読するとき、この詩の書かれた一九〇八年前後は、詩人の気持が一つの転換期にあったことに気づくのである。かつて『葦間の風』のなかでは――

わたしの両腕がおんみを抱くとき、

この世から久しい前に消え失せた美の上に

わたしは心臓を押しあてているのだ。

――「彼は忘れし美を思い起す」

When my arms wrap you round I press

My heart upon the loveliness

That has long faded from the world;

――‘He Remembers Forgotten Beauty.’

とひたむきに歌った青年も、この「仮面」のなかでは「愛か偽りか」(Love or deceit)と、すっかりソフィステイケートティッドになってしまっているのだ。こうした懐疑的な二元的な気持は彼の心の中で次第に成長をとげ、晩年

に至って最高潮に達している。例えば愛についても、後年の詩の中では、「愛は獅子の歯のようだ」^①とか、「一触れするごとに愛は死に近づく」^②とか、「愛は糞便の棄て場にその邸宅を築いた」とさえ述べている。

さて、仮面も初めは主として恋の遊びと結びついていたのであろうが、次第に仮面の象徴する意義、つまり実体と外観との対比という二元論的な問題へと、彼の心の中で発展していったようだ。こうした二元論は、齢を重ねるにつれて、ますます明白に表われている。例えば六十六歳のときの「逡巡」*Vacillation* という詩のなかでは、人間の一生は両極端の間を進むものであって、死に至るまでに「二律背反が対立すると語っている。標題の *Vacillation* という言葉自身が、両極端のあいだを揺れ動く振子を連想させて面白いが、こうした「相反する要素」が、イエイツの心の中で死に至るまで、混りあいもつれ合って、そこに渾沌たるユニークな個性を生じたのである。この点こそ、イエイツがわれわれ現代人の心を惹きつける最大の魅力だと思うが、詳しくは後に譲りたい。

さて『俳優女王』という劇は、劇中劇「ノアの洪水」の俳優たちが互いに他の役をやるというように、「反対の、或は対照的自我」(opposite or antithetical self) になりたい意欲を表現したものである。イエイツはこの頃より自我と対照的自我の問題、Mask と Face の二元性に強い興味を懷き始めたのであった。イエイツにとっては、十九世紀末までの彼の中心的な象徴は薔薇であった。これは愛とか理想の象徴であるが、一九一〇年前後のこの頃になると仮面が中心的な象徴となってきた。これは、いうまでもなく、愛とか理想へのロマンチックな憧憬から、「真実か偽瞞か」を象徴する仮面という、よりリアリティックな問題に興味が移ったことを物語るものである。この仮面の概念は初めはまだ漠然と顔と対比するだけのものではあったが、次第に詩人の心の中で生長してゆき、一九二五年に出た『幻想録』*A Vision* というイエイツのいわゆる哲学を陳べた書物の中では、仮面は意志の対象物、即ち、われわれがなりたいと望むものとなっている。意志とは自我であるから、意志と仮面は相対照し、自我と対照的自我との関係となるのだ。また意志の働く知力を *Creative Mind* と呼び、その対象となる環境を *Body of Fate* といってい

る。要するに、自我とそれに対する反対我、知力とそれの働く環境という四つの機能が説かれているわけだが、このような心理分析の妥当性如何は、われわれには実のところ、大して興味をそそる事柄ではない。むしろ問題となるのは、自我に対する反対我の意識が、イエイツの作品の中に、或は彼の人生観の中において、どのような役割を占めているかの点であろう。

この仮面の観念に関して、スペンダーはその著『創造的要素』*The Creative Element*の第六章で、次のようなすぐれた解説を行っている――

「イエイツの作品において大きな役割を演じている「仮面」の観念――そういえば、彼の生活においてもそうだが――これはどういうことであるかといえば、放出された内部的自我がそこにおいて外界と出会い、そこで一体に融合する素面の身振り、かたち、もしくは装われた姿態のことである。イエイツの伝記を書いたリチャード・エルマンはこの仮面の概念のいくつかの発展段階を明らかにしている。最も簡単な意味では、「仮面とは社会的自我のことだ」と彼はいつている。しかしそれと同時にそれはわれわれが「世界と愛する者」のこれら兩者にたいして、それを顔面に着けて対面する変装（もしくは自我の放出）である。或る意味ではそれはわれわれの最も真実なる自我である。なぜかといえば、それは他人から眺められたところのわれわれの本質の人格が着用するかたちだからである。従ってリルケにおける聖者や失恋した人々の生きる生き方、烈しく一点に凝集するような生き方はイエイツが仮面と呼んでいるところのものに対応する。仮面はまた、「防衛的武装」でもある。またそれは攻撃の武器でもある――それを佩用してわれわれが戦いに旅立つ人間性にたいする理想的概念でもある」^④

このスペンダーの言葉は極めて含蓄が深い。殊に仮面すなわち社会的自我は或る意味ではわれわれの最も真実な自我だというのは味の深い言葉である。またこの中で、イエイツの仮面に対応するものとしてリルケにおける聖者や失恋した人々が挙げられているが、スペンダーはリルケとイエイツを比較して、同じこの書物の中で次のように述べて

いる――

「リルケにとっては外界の事物が、眼に見えない内部生命に変貌され、その世界において人間的な一つの渾一體の一部となるのである。イエイツにとっては、生命が外界の事物に変貌されて、いわば加工品となり、それが生の苦悩を征服する精神の勝利を象徴することになるのである。生は渾沌として形なき主観性から吹き上げられて形成的な力をもつ夢と化するのだ。」

つまりリルケにおいては、主体としての完全体が作者の個性であって、一切はその中に吸収されるのであるが、イエイツの場合は主体は渾沌未分の状態であって、それが仮面というポーズを装うことによって、初めて客観的自我となるのである。この現象を、イエイツは創作活動において特に顯著に意識するようになったのだ。「文は人なり」といったビュフォンの言葉のように、表現することによって初めて思想が生じ、自己が自己としての客観性を獲得するのである。つまり、イエイツにおけるイマジネーションなる働きは、渾沌未分の自我が外界に放出されて凝縮し、客観的自我を生ずるに至る自我の形成作用なのである。そしてその結果作られたイメージなるものが、それこそ真の實在なのである。イメージというと、一般には外界の事物が心の中に印象した「心象」の意味で使われているが、イエイツにおけるイメージはより多くの客観性をもったものである。例えば『俳優女王』の中に、「人間はイメージに結びつけられるまで、全く価値の無いものだ」という台詞があるが、イエイツのいうイメージの客観性を知らなければこの言葉は理解しがたいであろうし、またこれを見てもイエイツがイメージに非常な重要性を与えていることがわかる。心的活動をイエイツは、WillとMask、Creative MindとBody of Fateに分けていることは前に述べたが、Will及びCreative Mindに相当する主観の働きが、Imaginationであり、Mask及びBody of Fateに相当するのがImageである。

さて自我と反対我の問題を専ら取扱っている詩は「吾は汝の主なり」*Ego Dominus Tuus*である。この詩は一九

一五年十月の作であつて、Hic (this) と Ille (that) なる二人の人物の間に交わされる對話体のかなり長い詩だが、ここでは一応 Hic を「吾」Ille を「他」として、次に紹介しよう。まずその最初より――

吾――風に吹きさらされた君の古塔、

そこではマイケル・ロバートが読みさして立ち去った書物のそばで

ランプが今も燃えつつけている、

その古塔の下、水浅き小川の灰色の砂原を君は歩いている、月光のなかに。

人生の盛りは過ぎたが、なお鎮めがたい妄想に

駆られて、君は追いかけている

かずかずの魔法の妖怪を。

他――イメージの助けを借りて

予は自分の反対物に呼びかけ、

予が今までほとんど扱ひもし、顧みもしなかった一切のものを喚び起すのだ。

吾――私が発見したいのは私自身で、イメージではないのです。

他――それこそわれらが近頃望むことなのだ。その光によって

われらはやさしく感じやすい心に出会い、

昔のおおどかな手の動きをなくしてしまつたのだ。

彫刻刀、文筆、絵筆の何れを選ぶとも

われらは批評家か、せいぜい生半可な作者に過ぎぬ、

臆病で、こっちょまぜで、空っぽで、どきまぎし、

われらの友だちのあの落ちつきはもたぬのだ。

*Hic. On the grey sand beside the shallow stream
Under your old wind-beaten tower, where still*

A lamp burns on beside the open book
 That Michael Robartes left, you walk in the moon,
 And, though you have passed the best of life, still trace,
 Enthralled by the unconquerable delusion,
 Magical shapes,

Ille. By the help of an image

I call to my own opposite, summon all
 That I have handled least, least looked upon.

Hic. And I would find myself and not an image.

Ille. That is our modern hope, and by its light

We have lit upon the gentle, sensitive mind
 And lost the old nonchalance of the hand;

Whether we have chosen chisel, pen or brush,

We are but critics, or but half create,

Timid, entangled, empty and abashed,

Lacking the countenance of our friends,

以上「吾」が自己を強調するに反し、「他」は自己の弱点を意識し、自己を指導する対照我、すなわちイメージを求めるのである。これに対して次に、「吾」はダンテを例に引き、ダンテは自分自身を発見し、それを完全に表現したので、その印象が人々の心の上に焼きつけられるようになったのではないかという。そこで「他」は答える。ダンテ

は彼の反対物からイメージを創造したのだと。つまりダンテは最も骨の折れる仕事に従い、一步一步努力した結果、ついに確乎たる正義を発見し、最も気高い婦人を探しあてたのだと語るのである。つづいて芸術と人生の問題について次のような対話が交わされる――

吾――自分の芸術を悲劇的な戦から作りあげたりしなかった人、
人生を愛する人々、幸福を追求し、
それが見つかつたら歌声あげる
衝動的な人々もきつとおりますよ。

他――いや、歌声あげるのではない。

世間を愛する人々は、行動でそれに奉仕し

金持になり、名声もあがり、勢力をふるうようになるものだ。

絵をかくにしろ、文をつづるにしろ、彼らにはそれが行動なのだ。

マーマレイドに落ちた蠅のものがきた。

修辭家はその隣人を欺き、

感傷家は自分自身を欺くだろう。

芸術も実在の一つの映像に過ぎぬ。

世の常の夢より醒めた芸術家は

いったいこの世に何の拘わりがあるう、

ただ気晴しと絶望だけだ。

Hic. Yet surely there are men who have made their art

Out of no tragic war, lovers of life,

Impulsive men that look for happiness

孤塔の詩人イエイツ

And sing when they have found it.

Ille

No, not sing,

For those that love the world serve it in action,

Grow rich, popular and full of influence,

And should they paint or write, still it is action :

The struggle of the fly in marmalade,

The rhetorician would deceive his heighbours,

The sentimentalist himself ; while art

Is but a vision of reality.

What portion in the world can the artist have

Who has awakened from the common dream

But dissipation and despair ?

これに対して「吾」は、例えばキーツには「世の中への愛」があつたではないか。幸福への彼の心づかいを思い出されよと反駁する。ところが「他」は、キーツの芸術はなるほど幸福に充ちていたが、彼の心はどうだったか。彼は貧馬車屋の栄養不良の小悴で、世の贅沢からは閉め出され、貧乏で病身で無智だったが、歌だけは贅沢なのを作つたと答える。つづいてこの詩は次のように結ばれている――

吾――何故君は、開かれた本のそばで

ランプがひとり燃えるままに棄ておいて

砂原を歩む妖しの人々のあとを追うのですか。

机に向つて刻苦精勵

文豪の真似をすれば文体もおのずと見出せように。

他——予は書物を求めるにあらず、イメージを求めるのだ。

ものを書けば至つて賢明な人々も

盲目で麻痺した心の持ち主に過ぎぬ。

予は小川のほとりの濡れた砂原を歩む

不思議な人に呼びかける。

予の写しなれば、予に酷似し、

予の反対我なれば、想像しうるすべてのもののなかで

最も予と相違せるその人は、

いまやこれらの妖しの人々の傍に立ちて

予の求めるすべてを露呈し、それを囁くのだ、

夜もあけやらぬしばしのほど、声高に鳴く小鳥が

冒瀆の人々のもとへと　そを

運び去るを憂うるごと、ひそやかに。

Hic. Why should you leave the lamp

Burning alone beside an open book,

And trace these characters upon the sands?

A style is found by sedentary toil

And by the imitation of great masters.

Ute, Because I seek an image, not a book.

Those men that in their writings are most wise
 Own nothing but their blind, stupefied hearts,
 I call to the mysterious one who yet
 Shall walk the wet sands by the edge of the stream
 And look most like me, being indeed my double,
 And prove of all imaginable things
 The most unlike, being my anti-self,
 And, standing by these characters, disclose
 All that I seek; and whisper it as though
 He were afraid the birds, who cry aloud
 Their momentary cries before it is dawn,
 Would carry it away to blasphemous men.

この詩は一九一七年十月の *Poetry* 誌に始めて発表されたが、一九一八年に発行されたイエイツの小論文集『月の好意ある寂けさのなかにて』*Per Amica Silentia Lunae* の巻頭に再録されている。この本では、この詩の次に「人間の魂」(*Anima Hominus*) と題するエッセイがあるが、これは「吾は汝の主なり」とほぼ同じ趣旨を散文で敷衍したものである。この「人間の魂」の中で、イエイツは次のように述べている——「他人との争いから修辭文レトリックが生れるが、自分自身との争いからは詩が生れる。修辭家は過去、又は将来に獲得する多数の人々を想い起して、その声は確信に充ち充ちているが、われわれは不安の真ただ中で詩を作るのだ。最も氣高い美人の面前にあっても、自らの

孤独感に打ちひしがれて、われわれの作る詩のリズムは震えるのだ。」さらにまた「私が従来その詩を読み、その話を聞き、出会う機会をもった如何なる詩人も感傷家ではなかった。反対我 (other self, anti-self, antithetical self など何と呼んでもいい) が出現するのは、欺かれることのない人々や、その感情が実在であるような人々にたいしてのみである。感傷家とは、金、地位、結婚式の鐘になんら疑問をさしはさまぬ實際的な人々のことで、その人々の考える幸福とは、仕事にしろ遊びにしろ、多忙のあまり眼前の目的以外はすっかり忘れてしまうことなのだ。」とも言うっている。

これらの言葉のなかには、詩人の性格が明かにされている。「修辭家は、その隣人を欺き、感傷家は自分自身を欺く」と、詩の中でも述べていたが、イエイツの考えるセンチメンタリストは世俗の諸事に忙殺されて自己を忘れてしまふ人なのだ。眞の詩人は隣人によつても世俗によつても感わされることのない人であつて、そうした人々にたいしてのみ、反対我が出現するとイエイツはいう。反対我とは自己の「写し」であり、自己の「反対物」である。自己が自己を凝視し、自己の中なる反対物と格闘することから詩が生れるのである。

この趣旨を敷衍して、「人間の魂」の中で、イエイツは自分の日記より引いて次のように云っている——「實際の自己と異つた自己を空想し、第二の自我を装うように努力しなければ、他人から受けるのと同様な規律を自分自身に課することが出来ない。だから、慣例を受動的に受入れるのと異つて、積極的な長所とは、演劇的、つまり、意識的に演劇的であること、即ち仮面を装着することなのだ。……ワーズワスは大詩人だが、しばしば平板鈍重に思えるその一因は、彼の道德感が彼の創造した規律ではなく、單なる遵法に過ぎぬものであり、劇的要素を欠いているからなのだ。」この言葉は、イエイツの心中における演劇上の仮面の概念から反自我の概念への推移をよく示している。

さて、「吾は汝の主なり」における二人の對話者 He と I との關係はどういうことになるだろうか。チェーミ (Raymond Tschumi) は、その著『二十世紀の英詩にあらわれた思想』 *Thought in Twentieth Century English*

Poetry の中へ」 「Hic と Ille の関係につき、人間としてのイエイツが Hic であつて、演技者または劇中人物としてのイエイツは Ille だと従来云われていたが、この解釈では、この詩の深い意味が失われてしまう。というのは、Ille はイエイツにとつては架空の人物ではない。實在であり、イエイツの不死なる真実の像であり、人間としてのイエイツが創造した主だからである」と述べている。又、「Hic と Ille の葛藤は行動の人と芸術家の対比であり、特にかのルネッサンスの芸術家ダンテと、自己表現を狙うが結局は失敗に終る現代人との対比である」ともいつている。Hic を Self, Ille を Anti-Self と割り切つて考えることは輕卒に過ぎ、Hic はラテン語の原義では this あり、Ille は that であるから、作者の二つの分身の對話であらう。そして Hic は平凡な常識人であり、それに答える Ille は芸術家としてのイエイツであらう。現実の世界の象徴とみえる「古塔」を去り、文化と叡智の象徴である書物を棄て、鎮めがたい妄想に駆られて月光の中をさまよう Ille は、まさにイエイツの夢みる詩人の姿であらう。ダンテもキーツも自己をそのままに表現したのではなかつた。反対我を探究して創作に精進した結果、あのような見事な作品を残し得たのではないかといひ、「自分自身との争いから詩が生れる……われわれは不安の真ただ中で詩を作るのだ」と語るイエイツの言葉は、彼の数十年にわたる詩作の体験を秘めて、ひたすら心を打つものがある。

イエイツはまた、前記の「人間の魂」の中で、真の詩人にとつては「感情は實在である」と述べているが、この言葉もまた彼の芸術觀をよく示している。イエイツは、世俗の諸事に忙殺される實際家はセンチメンタリストだといふが、これは現実の世界は彼にとつては決して實在ではないからだ。實在と見えるものが仮象であり、かりそめと見える感情が實在なのである。「吾は汝の主なり」のなかでも「芸術は實在の一つの映像だ」と述べているが、詩人が心の中に描くイメージこそ、實在の一つの映像なのだといふのである。詩の中でも、Ille が「イメージの助けを借りて、予は自分の反対物に呼びかけ、予が今まではとんど扱ひもし、顧みもしなかつた一切のものを喚び起すのだ」と云ひ、また「書物を求めるにあらず、イメージを求めるのだ」といつているが、イメージを呼び起す能力、すなわちイマジネーシ

ョンが詩人に特有の能力であり、それによって初めて反対我を呼び起し、今まで、察知し得なかった実在を把握することが可能となるのである。即ち、イメージネーションは詩人の自我の発動なる意志に相当し、イメージはその対象である反対我、仮面に相応する。従って、イメージを発見することが、詩人の実在探究の手段となるわけである。チューミは前に、「IIIe はイエイツにとっては架空の人物ではない。実在であり人間としてのイエイツが創造した主である」といったが、IIIe の代りにイメージを持つてきても完全に適合するのである。この「吾は汝の主なり」という詩の作られた頃から、イエイツの心の中ではイメージの問題が次第に大きくその位置を占めだしてきたのであった。エルマンも「一九一七年以後、殊に一九二四年以後に、イメージの問題が彼の最良の詩のかなり多くの、中心的テーマとなっている」と述べている。しかしイメージの問題は一まず後にまわし、次の章においては、ケルトの薄明境より現実の「寒い天」の下へと飛び出した詩人のあとを追うことにしよう。(つづく)

注 ① cf. 'Crazy Jane Grown Old Looks at the Dancers',

② cf. 'Her Anxiety',

③ cf. 'Crazy Jane Talks with the Bishop',

④ Stephen Spender: *The Creative Element* 一一三—四頁、深瀬、村上訳『夢・絶望・正統』一三—四頁による。

⑤ 同右、原書一〇八頁、訳書二頁。

⑥ 深瀬基寛編『英国の詩論』中の拙稿「イエイツの詩論——イメージの問題」をも参照されたい。