

# イエイツの劇的なる精神をめぐって

長谷川 年 光

## I 鏡と仮面

イエイツは詩を二つのタイプに分けて考えたことがある。それは、「ヴィジョンの詩」と「劇的表現の詩」である。彼はつぎのように述べている。「詩には、通常、二つのタイプがある。キーツはヴィジョンの詩人であり、バーンズはそうでない型の詩人であることは明らかである。英詩というものを、フランスの詩と比較してみればわかることだが、英詩にもっとも欠けているのは劇的表現である。ヴィジョンはいつも、ロンサールはときに、自分自身の人生から素晴らしいドラマを創り出している」と<sup>①</sup>。

これは一九一三年、四月の父への書簡の一節であるが、この書簡のなかで、彼はまた自分の詩のあり方と、その方向について言及している。彼のいう「ヴィジョンの詩」とは、「ecstasy」の強烈なる実現」をシムボリックに表現したものであるが、彼はこの「ヴィジョン」を追求することを止めて、最近「自己描写」(self-portraiture)を追求しようとしていると述べている。つまり、「非常にナチュラルで演劇的なことば」(speech)を用いて、聴くものに、そこに考え、感じている一個の人間の現存を感知させるもの」に自己の作品をつくり上げ

ていこうと努めてきたと言うのである。

この試みと努力は、彼の詩に新しいあり方と方向を与えたことは確かである。だが極言していえば、それはイエイツの詩の一つの挫折だともいえない。それは、彼のいわゆるサンボリスム時代には、弱々しくはあつたにしても、とにかくあつた抒情の精神の挫折であることには違いない。彼自身も言っているように、芸術とは「われわれが抱いている信仰とその証拠というものを、言葉のなかに、あるいは他の芸術形式のなかに表出すること」であり、「その信仰とはエクスタシーにある」のである。とすれば、イエイツ自身の新しい詩の方向は、この意味において、抒情の挫折だと極めつけることも出来なくはないわけである。抒情の挫折、衰退の問題は、もちろん近代詩の大きな問題であるが、ここで問題にしたのは、イエイツという詩人が、この抒情の挫折を逆手にとって、そこから活路を見出した、あるいは見出そうとした詩人であつたということである。イエイツの詩のうちの多くが、いわゆる「詩に関する詩」であるというのは、この事実を如実に物語っていると思う。つまり、彼の詩の場合は、抒情の挫折の結果、それを支点にして、そこに「思考し、感じている人間の現存を感じさせる」 「劇的表現の詩」が創り出されたということである。裏をかえていえば、抒情の挫折とは、イエイツのひとつの現代性のあかしということになるかも知れない。

しかしながら、抒情の挫折の論理は不毛である。それを押し進めて、追いつめたところで、それはイエイツの詩に照明を与えはしない。イエイツの詩という事実の内部を明らかにしはしない。蝶をピンで止めただけの話であろう。そこで、抒情の挫折の結果生まれたイエイツの詩の内部にもう少し違った角度から照明を当ててみることも意味があるだろう。抒情の精神とは、いうならば、単一なる感情の結晶ではないだろうか。とすれば、ここに詩人の精神が、単一の感情に結晶を結ばず、様々な感情にひき裂かれ、しかもそれらの感情が一つ一つどう

することもできない実体をもち、相拮抗し、葛藤し、うずまいてしまったらどうであろう。抒情の挫折であろうと何んであろうと、詩人の精神は、そのおのがひき裂かれた内部を、そのままに表現したい、あるいは表現せざるを得ない衝動に駆られて当然であろう。

このように考えてくると、イエイツの分類した二つの詩のタイプの意味が見えてくる。詩とはヴィジョンにはかならない。ヴィジョンでない詩は詩ではないであろう。イエイツをあげるまでもなく、詩とは「実在のヴィジョン」(a vision of reality)であることは自明の理であろう。しかしながら、ここでヴィジョンというものを、イエイツが試みたように「エクスタシーの強烈な実現」(intense realization of ecstatic emotion)とのみ定義づけずに、それを、いわばものの見方、考え方、感じ方(イエイツは *faith* と言っているが)の視覚化、具象化したものにとっても独断ではあるまい。この観点からすれば、イエイツの「ヴィジョンの詩」と「劇的表現の詩」の相違点は、詩(作品としての)におけるヴィジョンのあり方につながる問題になる。No struggle, no drama. ということばがあるが、劇的であるということは、極言すれば、そこに対立・葛藤を前提とすることであろう。とすれば、「ヴィジョンの詩」とは、そこに単一のヴィジョンがそれがそのまま詩であるような作品のことになり、「劇的表現の詩」とは、そこに何らかのかたちで相対立し葛藤するヴィジョンが共存している作品のことであるということになる。言うまでもなく、ここで問題にしているのは、後者の詩には詩としての統一がないということではなく、作品自体の内部構造の問題である。

ambivalence という心理状態がある。ある日、突然に、世界が三角に見える、そしてまた突然に四角に見える、しかもこの三角のヴィジョンと四角のヴィジョンがどうしようもなくおのが内部で共存しだす、こういった状態のことである。詩人にとって、ある意味では、抒情の精神の挫折とはこのことなのではなからうか。たとえば

イエイツの劇的なる精神をめぐる

ば、フランソワ・ヴィヨンには、実は、世界が三角に見えたと同時に、四角にも見えたのである。だからこそ、イエイツの言うように、ヴィヨンはいつも「自分自身の人生から素晴らしいドラマを創り出している」のではなからうか。このドラマとは、詩人がおのが内部に生じたひき裂かれた実在のヴィジョンという一種の *ambivalence* を、どうしようもない現実として認識することからはじまるのである。私のいう抒情の挫折とはこのような意味であつたのである。

このことは、押しひろげて考えれば、詩人が投げこまれてくる世界と時代にかかわってくる問題であろう。ちなみに、イエイツの『自叙伝集』 (*Autobiographies*) を読んでみると、たとえば、「今日の世界は断片の束にすぎぬという確信がいつも私の心をとらえて離さなかつた」といったようなことがしきりと出てくる。いわば世界の統一像の喪失感である。そういつてしまえば、何か陳腐にひびくだけかもしれないが、その言い方がどうであれ、それがイエイツの現実であつたことには変りない。世界の統一像が失われたということが実感され、それが確信となつていったとすれば、そのおのが世界観の底にひらく分裂という事実を、底の底まで見抜き、それを冷厳な現実として見据えるということ、つまりその認識から道が発するのではあるまいか。この分裂を性急に、安易に救いとうとうとしてはならないのかも知れない。もしここで救いとうとすれば、それは力によるほかない。その結果は、確かに統一像であるかも知れないが、しかし力によって課せられた統一像は、必然的に、そこに人間の生の凍結した結果である。生の凍結は死を意味する。

イエイツの「存在の統一」 (Unity of Being)、「文化の統一」 (Unity of Culture) という理念は、実はそのような危険を孕みながら彼を支えてきたものであることを忘れてはならない。それはまず、アイルランド独立運動、つまりナショナリズムの運動というイエイツが否応なしに投げ込まれた政治的社会的状況のなかで、彼を支

えていた実践的理念の相が濃かった。「文化の統一」という夢は、確かにイエイツのアイランド独立運動への参与の大きな動因であった。しかしやはり夢は夢であった。「私の成年初期の夢、現代の国民は文化の統一」という状態に帰ることが可能であるという夢は、誤謬であった」と、彼は後に自叙伝『ヴェールのおののき』(The Trembling of the Veil, 1922)で書くことになる。とはいえ、夢から覚めるということは悲痛なことではあつても、それは一つの出発点を人に与えるものである。イエイツの政治的、社会的現実の場における夢は、幻滅となることによつて、彼に新しい再生の光をもたらした。disillusion とは、夢が現実とぶつかり、それが illusion にすぎなかつたという苦い事実をはつと悟つたときの再生の可能性を秘めた光ではないのか。だが幻滅は悲痛なもの、そこに安住してはまたもやそれは illusion に逆もどりをしてしまう。そして再生と出発は見失われてしまおう。イエイツという詩人は、このような精神過程を自己と現実とのぶつかり合いによつて体験し、そのたびごとに出発と再生を見出していった詩人であつた。夢は現実に触れて、幻滅を経て、詩人の内部に生のテンションを創り出す極となつていくのである。

「文明は文化と異つて、象徴的でなく、階梯的でなく、有機的でない。それは現実的であり、民主主義的であり、機械的である」と文化と文明を区別したのはベルジャーエフである。近代とは文化が衰退して文明に移つていった時代であり、二十世紀に入つてその移行は極点に達して完成するかに思われたのである。このような状況と歴史の流れのなかでのイエイツの「文化の統一」「存在の統一」の試みは失敗に帰する運命にあつた。イエイツ自身そのことをよく識つていたのである。彼は『自叙伝』のなかでつぎのように書いている――

私は心のうちを語り合える友人たちには、私のアイランドにおける試みは失敗に帰するだろうと話していた。というの  
イエイツの劇的な精神をめぐつて

は、ある種の低次の生活形態と同じように、その要素が増々分化し多様化していく現代文明というものが、まったく支配的であったからである。とはいえ、私が烈しい野望を抱いていたのは事実である。私はいま、この最初の確信、つまり統一の希求に、つぎのようなもう一つの確信を加える。それは、これまで長いこと、一つの説として漠然と、あるいは間歌的にしか受けとられていなかったものであるが、国民も、民族も、個人も、それらには達成不可能ではないが、もっとも困難なあの精神状態を象徴し、あるいは喚起するイメージおよびイメージ群によって統一されるのである。なぜなら、絶望をとまなうことなく凝視することができる最大の障碍こそ、人間の意志を強烈さの絶頂へとかり立てるものだからである。<sup>5)</sup>

「存在の統一」の理念は、政治的実践理念の色合から、一種の審美的理念へと色合をかえていく。そしてそれは更に、イエイツ自身の生き方の原理的構造を支えるものとなっていく。統一像への夢は、人間にとってもっとも困難なものであるがゆえに、人間の生に強烈さと集中をもたらすものとなっている。

このように見てくると、イエイツの「存在の統一」の理念は、彼自身の生の原理を構成することが明確になるであろう。つまり、それは彼自身の生に、強烈さと豊沃な創造性をもたらす内的対極点である。ふたたび繰り返すが、イエイツにとって、生は凍結であってはならない。それゆえに、彼は自己の内部に意識的に（というより意志の力でもって）いた方が正確であろう。対極物を据えて、その間に生ずるテンションに生の意味と価値を見出すのである。したがって、彼の後期の詩は、この生の内的テンションをいかにして創り出すかということに集中される彼自身の生き方の結果として産み出されたものだともみることができよう。

しかしながら、このような生への意志の底には、生の黄昏という人間の歴史的運命への鋭敏な意識が働いていることは言うまでもあるまい。その生があかるく、豊沃で、有機的生命感にみちみちているときには、人間は生の問題を意識するはずのないものであろう。ということとは、イエイツの作品の秘密を解く一つの鍵が彼のものの

見方にあるということである。彼の作品は、一言でいえば、性急で、安易な、生の凍結を意味する統一像の獲得の結果ではなく、おのが世界観の底にあるどうしようもない分裂、いや人間というものの運命の底にある分裂を見据え抜いて、その対立を対立のままに、身を投げ出して統一しようとした生き方の証言にほかならない。

対立物を対立のまま、身を投げ出して統一する、この生の弁証法を、劇的な精神と名付けてもよいならば、イエイツの詩的精神は、一九一三年という時点で考えてみると、現実というものにぶつかり、それを潜り抜けることによって、単一なる情緒の強烈なる結晶を意味する抒情の精神としては挫折をとげるが、それは劇的な精神として再生したことができよう。

その結果の一つとして、イエイツの詩のなかに、いわゆる *dramatis personae* が登場し、対話形式がみられるようになったのも必然であった。彼の対話形式の詩がすべて成功しているとは言いがたいが、この形式をとるとき、それが、彼自身の内面の転換期を示している場合が多いことは注目すべき点である。

対話は、ドラマの本質的要素の一つであるが、詩において用いられる場合には、相対立するヴィジョンを *dramatis personae* の口を通して語らせることができる。もちろん、ドラマ本来の場合よりは制約が多いことは事実であるが。そして、もしこの *dramatis personae* が生々しい個性と生命をもつ場合には、つまり作者自身のものの考え方、見方、感じ方が、生々しい個性と生命をもつ人物に化身したときには、たとえばイエイツの *Crazy Jane poems* の場合のように、作者ののぞむアンビヴァレンツとテンションを損うことなく保証してくれることになる。そこに、エリオットのいう「第三の声」が成立し得るわけである。しかし往々にして、それは詩がアレゴリーに随する危険を孕んでいることも事実である。イエイツの場合、先に言及した内面の転換期は、いわゆる彼の思想の形成転換期でもあるからである。彼自身のものの見方、考え方、感じ方が、ヴィジョンとして

ではなくて、生まの思想のかたちでその底に見えすいてくるのである。

そういった点で、「われは汝の主なり」(*Ego Dominus Tuus*)は対話のかたちをとっているが、更に後期の作品、たとえば「自我と魂との対話」(*A Dialogue of Self and Soul*)に較べてみると、アレゴリカルといった感が強い。しかしそれだけに、イエイツのものの見方、考え方、感じ方というものの内部構造をはっきりと捉えるにはよい例であるという見方もできよう。

この詩は、一九一五年十月の作である。 *Hic* (this) と *Ille* (that) という二人の人物の対話のかたちをとる。そしてこのようににはじめる——

*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 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.

白——吹き曝らしの君の古塔——

マイケル・ロバーツが開けたまま置いていった書物のかたわら

ランプがいまも燃え続けている——

その塔のほとり、浅い流れの岸の灰色の砂原を君は歩いている、月光を浴びて、

いのちの盛りを越しても、また君は追いかけているのか、

おさえがたい妄念に惑うて、

魔法の妖怪変化を。

他——イメジの力をかりて

私は自分の反対物によびかけ、

ほとんどいままで、扱いても、見もしなかったもの一切をよび出すのだ。

イニエツの劇的なる精神をめぐって

イエイツの劇的なる精神をめぐって

四六

自—私の見出したいのはイメージではない、私自身なのだ。

他—それこそわれらが近代の希望、その光に照らされて

われわれはやさしく感じやすい心を見つけ、

昔のおおどかなわさを見失ってしまった。

のみ、文筆、絵筆、何を選ぼうと、

われわれは批評家、それとも半芸術家にすぎぬ、

小心で、迷い、空っぽで、はにかみ屋、

あの友人たちの泰然自若はどこにもない。

二つの相異なるものの見方が展開されている。Hieは、いわゆる「自己を知ること」(self-knowledge)という近代の生き方を主張し、それに対してIlieは、自己認識の生き方の限界を指摘し、この近代人の自我に相対する反対物であるイメージ、あるいは仮面マスクを装着することによって生きる生き方を主張して切り返していく。ここにも、イエイツの自我と魂との内面の対立拮抗というパターンがみられるわけである。「われわれは他人との背反からは、レトリックをつくり出すが、自分自身との背反からは、詩をつくり出すのだ。」<sup>⑥</sup>

ここで想起するのは、『自叙伝』の中におさめられている「一九〇九年の日記からの断章」の一節である。イエイツは、近代的人間の生き方の限界と枯渇とをこう述べる——

……ペイターによって表明された Culture の理想は、女性的な魂を産み出し得るだけだ。その魂は鏡と化し、火はちでなくなる。自我とは、冷静で、思考し、判断するものであるという意味においては、この Culture は自己を知ることであら

う。……ニューマンは Culture を賢明な受容性だと定義する——もちろん、彼自身そのような言葉を使っているとは思わなければならない。この種の Culture は、少数の高貴の生まれの女性においてもっとも美しい花を開花させる。その息子たちには繊細な感受性をもちたらず。……ルネサンスの Culture は、自己を知ることにはなく、キリスト、あるいはシーザーという他我を知ること根ざしたものである。つまり、繊細な真摯性 (delicate sincerity) にはなく、模倣のエネルギー (imitative energy) に基づいていたと思われる。

イエイツは Culture を二つに分類する。近代的人間のそれは 'self-knowledge' と 'delicate sincerity' に根底を置く、いわば受容的な生き方である。それに反して、ルネサンスの人間のそれは他我——たとえば、キリストとかシーザーという宗教的精神的あるいは政治的英雄的な原型的 (archetypal)、あるいは範例的 (paradigmatic) 人物——の認識と、その模倣のエネルギーに基づく生き方である。さらにいうならば、前者は女性的原理が、後者は男性的原理が支配しているともいえようか。

イエイツによれば、近代人の魂は「鏡」と化し、その生の熱したエネルギー源を失ってしまったのである。近代人は鏡に向って生きているが、ルネサンス人は「仮面<sup>マスケ</sup>」を前にして生きていたというのである。「鏡」は自己の姿をまことに誠実に真摯に映し出す。これほどの sincerity はなからう。確かに、鏡を見ることは「自己を知ること」である。しかし、そこに映し出されるのが 'Timid, entangled, empty and abashed' 'gentle, sensitive mind' という近代人の生の枯渇のむなし影であり、しかもその影がおのれを主張し、影の主を支配し、呪縛する。影と自我との閉ざされた不毛の砂漠がそこに現出する。そこから生じるのは、冷えた不毛の受容性のみであって、熱い豊沃な創造性ではない。鏡とは冷えた、sincerity のことである。

近代人は誠実ということを求めるあまりに、かえって自己の内なるものを枯渇させてしまい、ただその形骸の

みを得ることとなつたのであろうか。そしてそれは更に、自我の崩壊、自我の喪失という現代の問題を生むことにもなるのである。イエイツの「仮面の理論」を見ると、イエイツという詩人は、この近代の形骸と化した自我と、現代の崩壊してしまつた（と見える）自我という二つの時代意識の接点にあって、自我の確立という問題を追求していった詩人に思えてくる。

イエイツは「鏡から仮面の凝視に向かうこと」<sup>⑧</sup> (turning from the mirror to meditation upon a mask) により、近代の人間の創造性の枯渇からの恢復を求めようとする。彼は一九〇九年の日記につきのように書いている

もしわれわれが自分を現在ある自分とは違つたものと想像し、第二の自我を装うように努めなければ、他から与えられる規律は受け容れられても、自分自身には規律を課することはできない。それゆゑ、慣例を受動的に受け容れるのとは違つて、演技的 (theatrical)、意識的に演劇的になることこそ、つまり仮面を装着することこそ、積極的な美点をもつことになるのである。……ワーツワースは大詩人ではあるが、彼がしばしば平板で鈍重に感じられるのは、一つには彼の倫理感が、自分が創り出した規律ではなく、単なる遵法にすぎぬものであり、何ら演劇的要素 (theatrical element) をもたぬからである。<sup>⑨</sup>

仮面の装着の意味と価値を、規律 (discipline) と「演劇的感覚」 (theatrical sense) との関連から見ているのである。ここで 'discipline' ということばと 'theatrical' ということばが目をひく。イエイツの反近代性への傾きがそこに込められている。そこには、一言でいえば、近代的合理精神とか知性というものが優位を占めてきた近代人の生き方の限界と枯渇を見抜いたものの姿勢が見える。芝居とか、演技とかいうことばほど、近代人の

「自己を知ること」と「繊細な真摯性」、そして「賢明なる受容性」とにその理想を置く生き方にそぐわないものはなからう。そして又、これほど discipline と意志の力とを要求することはないのであろう。何故なら、演劇の本質とは如何なるものかということには、にわかには解りかねることとしても、それが人間の自己以外の何か他のものに成ろうと意向するところにあつたということは言えると思えるからである。

演劇というものの発生が、人間が自分以外の他者に成ろうと意向したところにあつたとすれば、演劇と仮装、そして殊にその他者の顔貌を表わす仮面とが深い関連を持っているのは当然である。それは、人間の願望あるいは精神的要求の充足のために創り出されたものである。というより、人間と彼をとりまく外部世界との間の調整過程における一契機であつたと言つた方がよいかもしい。

原始人にとって外部世界は、理解しがたい不思議な事件、天変地異に充ちたものであつた。それは近代的意味での支配など及びもつかないものであつたと想像される。彼らの生活は、不安とおそれに充ちた外部世界との断えざる戦いであつた、がその間に彼らは自己の力の限界を直観すると同時に、このように自己に限界を強制する自己以上の力に対し、素朴な、しかし強烈な憧憬の衝動をもつた。どうかしてその力を持ちたい。たとえそれが仮想であらうとも、その力を抱きとるには、その者に成るほかない。その者になるには、その者と同じ形にならねばならない。ここに仮装および仮面が発生する。当然のこととして、仮面が現わすのは、人間以上の、人間以外の、力の所有者の表徴である。そのような仮面のもとに、彼らはその所有する力の庇護を得んとし、あるいはその力の迫害を追い払おうとするのである。ここで注意すべきは、彼らにとって、仮面は決して単なる見せかけではないことである。仮面を装着するとき、その仮面の性質と力はそれを着ける者に移っていくと、彼らは信じたのである。そのような仮面を装着することは、人間と外部世界との間に横たわる超えがたい分裂と対立關係

を、それが仮想のものであらうとも、とにかく調整、統一しようとして身を投げ出した必死の手段であつたといえよう。

人間は、このように仮面をつけたとき、はじめて彼の願望する顔、つまり真の顔を得たのだらうか。ちなみに、日本の能楽で用いられる仮面が、ただ面と、あるいはおもてと呼ばれており、またギリシャの仮面が、面貌をあらわす *prosopon* であるのは、そのような観点からするとおもしろく思われる。つまり人間の願望と精神的要求の表象物であるということである。しかしプロソポンは、演劇中の人物をあらわすものとなり、ローマに至ると、人格と同義語の *persona* をもって当てられるようになる。そして更に、ペルソーナは仮面をあらわすだけでなく、俳優の役、性格、人物の意味に移り、やがては一般の人格の意味に用いられる。極言すれば、ここに至れば、もはや仮面は人格の対立概念ではなくなるともいえよう。仮面の装着とは *insincerity* の別名となる。仮面は本来の価値と意味を失っていき、人はもつぱら「自己を知ること」と「繊細なる真摯性」、「賢明なる受容性」を旗じるしに生きることになる。

しかし、奇妙なことに、人は人格の崩壊、喪失を意識しはじめると、ふたたび仮面に対立概念を恢復し、その役割と意義を再発見せんとするものであらうか。自分の立っている足下の大地がずるずると崩れ去っていくと感じるとき、それをせき止めんとして、人は堅い不変なるものを掴み取ろうとするのか。原始人の呪術的仮面、ギリシア劇のプロソポーン、そしてすべて演劇のペルソーナ、それらの意味での仮面はすべて、固有の存在と生命を持ち、特別な性格を持ち、現実の不安定で、不確定で、変幻きわまらない生身の人格 (*personality*) に較べて、ずっと確実な実在性を持つ。イエイツという詩人は、足下で崩れかかる大地を防ぎ止めるために、自己のアンチテーゼとして仮面を用いようとする。つまり、演技の精神に内在する生身の自己と堅く不変なる実在である仮面

との弁証法的動力学を彼自身の生き方の原理にしようとするのである。

仮面とは固有の生命と特別な性格を有する不変なる存在である。演者はその存在に成るために、仮面を装着する。というよりは、人はその自己以外の存在に成り、入ろうとする、その過程を通して新しい存在に変容することが可能になるのである。他者の内面的ないのちのなかに入りこもうと努めることによって、そのいのちがそうしている自己にあらわれるのだとも言えよう。自己は現実の生身の自己ではなく、新しいいのちを体得して存在に変容するのである。つまり、この新しいいのちとは、自己が自己以外の他者に成り入ろうと渾身の力を集中させるときにのみ放散する生の火花であろうか。自己が自己以外のものに成ろうとすることほど困難なものはないからである。即ち演技とは、その大前提として、自己と他者との対立が内在するものである。この超え難い対立をいかに統一するかということが要請されるわけである。これは、自己と他者の間に存在する超えがたい深い裂目に綱をわたして、tight-rope walker よろしく自己から他者へ綱渡りをしていくというものではない。何故なら、新しい存在とは、そこに二重性が厳として存する統一体にほかならないからである。それは、仮面それ自体でもなく、演者の自己自体でもない。仮面であって自己でもある。自己であって仮面でもある、つまり演者が、対立物を対立のまま、身を投げ出して統一している存在にほかならないのだ。

ここで想起起こすのは、楯円である。イエイツの仮面の装着の論理は、何か楯円に似てはいないか。二つの中心が、張りつめた力の均衡を持つとき、そこにみごとに描き出されるのが楯円である。しかし楯円とは、いわば不安定の安定の上に描かれた統一体である。二つの中心は、一点集中を目指して、より完全な円になろうとする一種の求心力的志向性を持つと同時に、それらが相互に自己を主張し反撥し合い、遠ざかろうとする遠心力的志向性をも内包している。それは、常に分裂という危機、混沌という危険を孕みながら、もっとも完全な形態である

円にもっとも近い統一体である。仮面装着の創造性は、いわばこの相對立する二つの中心の相互作用と緊張した力のバランスが描き出した軌跡が楕円を形成する動力学のことではあるまいか。「すべて幸福とは、ある他我の仮面を装着するエネルギーにある」、そしてまた「創造的生は、自分以外の何ものかに再生することである」とイエイツは書いているが、要するに、それはソクラテスの区別にならって言えば、「ただ生きること」のためではなく、「よく生きること」のための一つの倫理的規律とさえ思えてくる。近代人が「よく生きることを止めたのは、実は、この劇的な精神を見失ってしまったからではないか、とイエイツは言っているのである。

## Ⅱ 「永遠回帰の神話」と歴史を貫くものとの対話

「われは汝の主なり」という作品を読むとき、戸惑いとある種の反撥をひき起すのは、反対我（仮面）とかイメジではなくて、おそろしく、magical shapes、mysterious characters、what is itか。この mysterious (magical characters) のうちの一つが、実は Illie の希求する反対我である。彼が「求めるすべて一切を開示してくれ」「これまで殆んど扱ったことも、見たこともないもの」を扱い、見ることができるのはこの神秘なる存在によつてである。

この mysterious characters とは何ものか、そしてそれらのうちの一つを自己の反対我 (anti-self) とすることの意義と価値については、前章においてふれたが、更に別の角度から照明を与えてみたい。何故なら、このような問題に対して何時も必ず返ってくる答えが、それらは超自然的存在であつて、イエイツという詩人はこの超自然の世界、現実の生の彼方の世界の実在性を信じていたのだという場合が多いように思われるからである。

確かにその通りには違いないのだが、それだけでは事が済まされぬ感じが私には残つてしまふ。



イエイツのルネサンスへの関心は、更にビザンチン文化へ、そして古典古代へ、そして更にいわゆる primitive な「伝承社会」の文化、およびその mentality へと移っていく。それは、彼の呪術、神秘主義、神話などへの関心とつながりを持つものである。イエイツの反近代性とそれを支える野蛮なる知識 (the barbarous knowledge) である。

これらのことは、解答のない問題かも知れないけれども、その意味と価値という点で、たとえば、一九〇一年に発表された「呪術」(Magic) と題するエッセイに一つの鍵が見出せるかもしれない。彼はつぎのように書いている――

私は三つの教理を信じている。それは、大古の時代から伝承されてきた殆んどすべての呪術の根拠となっているものである。それは、

- (一) 人間の心の境界は変化しており、多数の心が相互に流入し合って、単一の心、単一のエネルギーをつくり出し、またはそれを顕示することができること、
- (二) われわれの記憶の境界も同じく変化しており、それは一つの大きい記憶、自然自体の記憶の一部であること、
- (三) この「大きい心」と「大きい記憶」は、シムボルによって呼びおこすことができるということである。<sup>⑧</sup>

イエイツのこの 'Great Mind' と 'Great Memory' の観念は、C・G・ユングのいわゆる「集団的無意識」(the Collective Unconscious) あるいは「客観的精神」(Objective Psyche) という学説名の別名だと言っても不都合ではない。むしろその方が通りがよくなるかもしれない。つまり、そうすることによって、イエイツの観念の少くとも根本的な部分がより理解し易くなるということである。蛇足めくが、ユングは、われわれの個人の

心の奥底には、個人が経験したものの以外のもの、われわれの祖先が経験したものが、同じ血をひくすべての人間に共通的なものとして遺伝していると言うのである。この「集団的無意識」は「個人的無意識」と共に、われわれの意識に影響を与える。もう少し詳しく言えば、人間は、本能的反応、祖先の行った行動の様式、そして祖先のものの考え方、解釈の仕方をすでに持って生まれてくる。そしてこの非個人的で、普遍的で、しばしば神靈とか悪魔とかいうものについての考え方を含むゆえに古態的といえる「集団的無意識」は、われわれの意識に影響を与えるだけでなく、夢の中にもあらわれてくる。それは、夢に端的にみられるように、シムボルのかたちをとる。つまり、われわれはこのシムボルを通して「集団的無意識」に結びつけられるわけである。ここで注意すべきは、ユングによれば、この「無意識」とは、人間の内部にある、はっきりとした形は持たない、膨大な創造力の源泉地であるということである。このような考え方をあわせてみると、イエイツの追求するものの意味がわれわれには鮮明になるようにも思える。

これも蛇足めくが、ここではプラトンの「想起説」を挙げる方がイエイツの temperament によりびったりかも知れない。プラトンによれば、人間は肉体の誕生に先立つある時点において、いわゆる「永遠のイデア」を直接目撃したのだが、不幸なことに、肉体的人間化の直前に、人は忘却の湖の中を通りすぎた。そこで、現在の肉体状態、つまり肉体に閉じこめられた囚人の状態では、かのイデアを、ただそれらの不完全な物的模像を見るときにだけ想い出すというのである。『饗宴』の中の、美しい肉体と美しい魂への愛を通してわれわれは美のイデアに近づいていくという考え方は、イエイツの「存在の統一」を表わすイメジやシムボル、そしてそれに向って近づいていく手段をあらわす塔、階段、梯子などのイメジやシムボルの中にも見られる考え方である。それはともかくとして、プラトンの言え、現象の世界 (Phenomenon) に閉じこめられている人間の心は、シムボル

によって、実在の世界即ち本体 (*Noumenon*) に結びつけられるのである。つまり、このようにして実在とのかかわり合いを持つことによって、はじめて人間の生は価値と意味を得ることができるといのである。

このようなイエイツの「呪術的教理」を支えているものの見方の構造をもう少し違った角度から考察してみよう。イエイツの文学活動が、アイルランド神話への関心と共にはじまっていることは言うまでもないことであるが、この神話と彼の詩作との関係は、『詩集『葦間の風』 (*The Winds Among the Reeds*, 1899) を頂点として一見終焉を告げているかにみえる。詩集『責任』 (*Responsibilities*, 1914) におさめられた「上衣」 (*A Coat*) は確かにそれを証明する。だが、彼が神話に対する関心を棄て去ったのではないことは、それが彼の劇作品の多くの題材となっているのを見てもわかる。そしてそれよりも重要なことは、彼が詩人の創造的生活に必須な養分を神話から摂取していったことである。それは、一言でいえば、神話を支えているものの見方、あるいは一種の存在論でもいへべきものを学び取ったということである。

イエイツという詩人の文学的影響という問題を考えると、大体において彼が興味を示すのはいわゆる文学史的に正統的な *major poets* ではなくて、異端的な詩人、そして殊に *minor poets* であることは奇妙な事実であるが、彼の思想の面においてもそれと似たような事実が見出される。彼の思想というものは、いわゆる近代的合理主義の主流から学んだものでないことは確かである。彼が学んだのは近代思想の主流から見て、異端的といえる思想家、たとえば、ヤコブ・ベーメ (*Jacob Boehme*, 1575—1624) とカスウェーデンボルグ (*Swedenborg*, 1688—1772) といった思想家たち、つまり西欧の思想の流れの周辺部の思想家たちからであり、また主流にあると認められる思想家たちの場合には、その思想の周辺部にあるものからであるという事実がみられる。言いかえれば、イエイツは古代の伝承社会に発端をもち、それ以来、つねに西欧の思想の周辺部において流れ続けてきたものに

関心を持ったのである。この事実を一体どのように意味付けしていけばよいのだろうか。イエイツの思想を、ただ単に *eclecticism* だとして事を済ませるわけにはいかない問題がそこにあるように思われる。

イエイツが関心を持った神話、呪術、神秘主義、心靈主義、あるいはその他の思想を通じて流れている一貫性は、要するに、プラトンの構造を持った存在論である。ところで、プラトンをその哲学的完成者とする古代伝承社会とそこに生きる人間のものの見方、考え方、感じ方の中心課題が、人間の実存（生成）と存在とのつながり方、そして人間を実存（生成）の世界に縛りつけている時間の撥無（annihilation）という問題であると指摘しているのは『永遠回帰の神話』（*Myth of the Eternal Return*, 1954）の著者であるシルチャ・エリアーデ（Mircea Eliade）である。その『永遠回帰の神話』において展開されている考え方は、イエイツの詩作と生き方の根底にあってそれを支えている *mentality* の構造とその意味を理解する一助となるように思われるので、その一端を見てみたい。

エリアーデは古代伝承社会の存在論の構造とその意味をつぎの如くに考えている。まず第一に、古代人（前近代人）にとって、外界の事象も人間の行為も正しくいって、何ら自律的な価値を持たない。それらが価値を獲得し、それによって真実なるものとなるのは、何らかの様式に従ってそれらを超越する実在、在とかかわり合うときである。彼らの生活において、シムボル、神話、そして祭式というものが重大な意味を担っているのは、この点なのである。プラトンの言えば、シムボル、神話、祭式とは、*Phenomenon* と *Noumenon* との間にかげられた懸け橋である。もっと具体的に言えば、伝承文化に生きる人々にとって、生きるということは何よりもまず、神々とか英雄とかによってはじめに、啓示された模範的、典型的な行為、即ち祖型的（*archetypal*）行為を模倣するか、それを繰り返すことにあるのである。つまり、実在性とはこの祖型の模倣、繰り返しによってのみ獲

得されるものであり、したがって模倣的モデルを欠くものは何であれすべて無意味なこと、即ち実在性を欠くものとなる。

このことはまた、時間の撥無という問題、言いかえれば歴史拒否の欲求という問題にもつながる。祖型の模倣、反復は人々をその祖型がはじめて現われた神話時代へと投影する。祖型を繰り返すことにより、祖型と合一し、そこに俗的時間の継続性、そして歴史の暗黙裡の撥無がおこなわれる。何故なら、この繰り返しは、その祖型的しぐさの現われた神話的瞬間を再現することにより、つねにこの世を同じ太初<sup>タチウ</sup>の輝かしい瞬間に維持するからである。彼らにとって、時間は事物の出現と生成を可能にするだけの意味しか持っていない。つまり時間は、祖型の繰り返し反復によって、それ自体つねに再生される故に、存在に対して最終的な影響を持たなくなるわけである。

この祖型的、原型的しぐさの永遠の繰り返しというモチーフと、時間の循環的再生的構造をその特徴とする古人および伝承社会の人々のもの考え方、*mentality* をどのように意味づけるべきかという問題に対して、エリアーデはつぎのように答えている。われわれには理解し難い、奇妙にさえみえるあらわれ、即ち、われわれにとって幼稚にもみえ、不合理にもみえる彼らの実在性を表わす形態、イメージ、シムボル、また突飛な行動、それらの底にあつて彼らの生を支えてきたものの深い意味をこそ見抜くべきであると。そして彼はつぎのように述べる。「伝承社会の人々によって感じられる歴史拒否の欲求と、祖型の無限の繰り返しにとじこもろうとする欲求は、おそらく単純文化人の実在に對する渴望を証明するものであり、また彼らが俗的存在の無意味さに打ちのめされて、自己を喪失することの恐怖を証拠立てるものである」と。まさに、現代の時代精神の状況を分析している感がする。更に続けてエリアーデは述べている。「この行動は非実在の俗的世界に相對する絶対的実在の

信仰に支配されている。要するに俗的世界は、正しくいえば世界を構成しないのである。それは実体なきもの、特に非創造物、非存在物、即ち空なのである。……単純文化人の最も突飛な行動さえ、それは存在との接触を失うまいとする必死の努力に相当するのである」と。

彼らの行動の底に「存在の不安」に対する必死の対決と努力を認めるエリアーデの見解を押し進めると、われわれはそこに古代ギリシア人の存在的 (ontic) なもの、静的 (static) なものへのメタフィジカルな渴望と同じものが流れているのに気づかざるを得ない。更には、西欧文明の根柢にある、在る、存在する、という渴望と思想につながっていることに気づくことであろう。

このような見方は、イエイツの神話、神秘主義、呪術、あるいは心靈主義などに対する関心および実際の活動、また仮面、イメジ、シムボルへの執心、そして更には『ヴィジョン』(A Vision, 1st ed. 1925; 2nd ed. 1939)の底にあるものの見方にある光を照らしてくれるように思うが、どうか。そしてまた演劇なるものが、古代の祭式から発生したとする説を認めるならば、即ちある原型的、祖型的な行為の模倣にその根源を認めるならば、前章において問題にしたイエイツの演劇的精神による近代的人間の精神と創造性の枯渇の超克ということも、一つの全体を形成するモメントにほかならないことが理解されるのではなからうか。

とはいえ、このような伝承社会の文化の精神構造がそのまま、イエイツ自身の心性であると速断しているのではない。もちろん、イエイツがアイルランドという比較的伝承社会文化の相を残している国の人間であったことは、彼に少なからざる影響を持っていることは確かであろう。私が認めたのは、そのアイルランド性ということよりも、エリアーデが伝承社会の文化の考察を通して求め得たものが、ヨーロッパ文明の根柢にある、在る、存在する、ということへの渴望と本質的に同一のものであったように、イエイツの一見奇妙にさえ見え、不

合理にさえみえる諸活動、あるいは、反近代的ともいえる思想、ものの考え方の底に流れているものは、実はこの存在への必死の渴望であったということである。しかしイエイツの場合、いわゆる絶対的実在の世界を信じない一元論的な存在論に支えられている近代の中に投げ込まれて、彼のこの在る、存在することへの渴望はにがいものを残す。それはかえって、彼の存在への渴望が形而上学的なかたちをとらず、つねに生きるということと結びついた動的な劇的なかたちをとるという結果を産むこととなる。この点については、次章において更に触れてみたい。

ところで、イエイツの『ヴィジョン』において見られる彼のものの見方は、確かに永遠回帰的である。がしかしその根本にあるものは、二つの相対立するもの対立・葛藤の原理である。つまり対立・葛藤の永遠回帰運動が、人間の生と歴史の底にある基本的なパターンであり、そこに流れているリズムであると見ているのである。この基本的パターンとリズムを、二つの主要なシンボルと、その順列組合せによって図式的にとらえているとも言えよう。その二つのシンボルとは、「車輪」(the wheel)あるいは「二十八相からなる」月の相」(the phases of the moon)と、その頂点が他方の底面に接し合っている一对の「円錐」(the cones)およびその二つの円錐の周囲をぐるぐるとめぐって動く一对の「環」(the gyres)という幾何学的形態である。ここでこれらについて詳述するのは問題をいたずらに錯綜さすだけに終りかねないので、一对の「円錐」の意味についてイエイツ自身の説明を挙げるに止どめたい。彼は一九三八年十月二十日付の書簡でつぎのように書いている——「私にはすべての事物が、二つの対立状態にある意識、存在、あるいは人間の葛藤から成っている。それらはお互いの生を死に、お互いの死を生きるものである。それは生と死自体にも当てはまることである。各々の頂点が他の底部にある一对の円錐(あるいは環)」。④

イエイツの「体系」が錯綜してみえるのは、この基本的シムボルの順列組合せによって、でき得る限り、人間の実存(超自然的実存をも含めて)の底にある基本的パターンとリズムを捉えんとするからである。その結果、図式の錯綜が図式の錯綜にのみ終って、実存の錯綜を明確に視覚化し得ないことになる場合が起っている。しかし、少くともこの基本的幾何学的形態それ自体に関しては、それは二つの対立物の葛藤からなる生の(あるいは死の)パターンと、その対立の動力学が生み出す永遠回帰的生の動態とリズムを視覚化させるに充分である。

とはいえ、『ヴィジョン』そのものにも増して、その形成の発端と過程を記した「序文」は、読者に奇妙な戸惑いと反撥をひき起さずにはおかないものがありそうである。まず、「一九一七年、十月二十四日の午後、結婚して四日目のことだが、妻が automatic writing をやって驚かせた……」、そしてその何ものかは「詩にメタファを与えるためにやって来た」と答えた云々というくだりであろう。とにかく、そのような事件がそもそもその始まりである。彼の『ヴィジョン』はエセ哲学だと極め付けられようと、異端の思想の eclecticism だと認定されようとも、それは非難でも何んでもない。『ヴィジョン』とは、その名が示している如く、一つのヴィジョン(視像)なのである。一つのものの方が視覚となったものである。何度も繰り返すが、イエイツは、実在の本質についての統一像の喪失という認識の上に立つてまずことをはじめていたのである。しかしながら、このおのれの世界観の底にひらく分裂というどうしようもない冷厳な現実に対する認識が、ある日、突然に、彼の眼前にヴィジョンとしてかたちを現わしたと思ったときのその心の奥底がゆり動かされるような動顛と、眩暈に似た感動は、一種の神秘主義的な過程によるよりほか説明がつかかねることではなかったか。イエイツには一種の神秘主義的韜晦の性向がみられることは確かであるけれども。これらの問題は余り根本的なものにかかわることではないが、われわれの近代的合理精神に何か挑戦をいどみかけるようなところがあり、一応のけりをつけざるを得



なくなるようなところがあるのは事実であろう。イエイツのこのような点を感じるにつけ思い出すのは、ニーチエがイタリアのラポロにおいて（ラポロは、晩年のイエイツが保養地としてしばしば過こし、のみりある創作を行った所でもある。ついでながら、第二版の序文には「ラポロ」と題する一文がある。そのみか晩年のイエイツのものの見方は多分にニーチエとの関連がみられる）、『ツァラトゥストラ』の第一部全体が彼の心に浮かんだときの興奮状態を伝えている文章である——「……突然、言いようのない確実さと精妙さで、人の奥底をゆり動かし動揺させるようなものが、目に見え、耳にきこえるようになるという意味で、啓示ということばは、明快に事実をあらわしている。人はきくのであって、求めるのではない。ただ受けとるのであって、だれが与えるのかは問いはしない。……実際、事物が自分でやってきて、自分自身を比喻として提供するかのように思われる。……これがわたしのインスピレーションの体験である。」<sup>⑤</sup> ヴィジョンとはこのことではなからうか。イエイツにとって、様々なシムボル、それらが織りなす幾何学的形態の図形が人間の生と歴史の底を流れている基本的なパターンとリズムを、言いようのない確実さと精妙さで彼自身に提示するかのように見えたときの、少くともそのはじめの体験は、一種の神秘主義的説明を要するものであったらう。

生存というものが不安定になり、危機的になっていくとき、人は歴史という問題と直面せざるを得なくなるようだ。歴史とは生存のことだと極言が許されれば、人間の運命、歴史の運命をどう捉えるべきかということ、つまり一種の歴史哲学的課題が、生きようとする人間の大きな問題となるのは当然といえよう。つまり、人が生きようとすればするほど、自己と歴史とのかわりは逃れ難いものとなり、彼はそこで如何に生きるかということ即ち人間の運命と歴史の運命の底をみつめるという問題と対決せざるを得なくなる。イエイツの『ヴィジョン』が、正統的哲学大系といえなくても、錯綜したシムボルと図形が奇妙な *eclecticism* にうつらうとも、その深い

意味と価値は、その底に、人間の運命と歴史の運命に必死の対決を試している一人の詩人の生への意志を読みとるところに生れてくるのではなからうか。要するに、問題をすりかえてはならないのである。

素朴にいつて、われわれはつねに二つの時間の観念を持っている。あらゆる事物は一回起性という経過をたどって、ある一定の方向へ直線的に進んでいくという観念と、もう一つ、あらゆる事物は永遠にある一定の原型、祖型を繰り返し続けていくという観念である。先にも見たように、時間の循環構造は、必ずしも古代の伝承社会の「永遠回帰の神話」にだけ認められるものではなくて、われわれの周囲にも容易に見出されるものである。早い話が、懐胎、誕生、成長、死という循環を続ける人間の生命の歴史、四季の移りかわり、潮の満干、そして出現、増大、虧衰、消滅、三日の暗夜ののちの再出現とつづく月面——イエイツはこの永遠回帰の神話に大きな役割を演じている月面の循環構造を、『ヴィジョン』における中心的なシムボル、即ち人間の運命と歴史の運命とを開示するものとして用いている——等々、われわれはそれらの原型的なものに対して共感を持っている。たとえばカミュが「シジフォスの神話」のなかに、人間の運命の原型を見出したのもこの共感なら、イエイツが、クフーリン(Cuchulain)やアシーン(Oisín)といったアイルランド神話の人物たちに見出したものもそれに他ならない。このような原型的なものへの人間の共感が失われなにかぎり、神話はその生命を持ち続けていくものである。とはいえ、このような神話への傾きの背後には、歴史という人間にとっての死活的問題が存することを忘れてはなるまい。

ところで、スペンダー(Stephen Spender)が『詩の創作』(*The Making of a Poem*, 1955)において指摘していたことが想い出される。彼は「檻の中」(inside the cage)に閉じこめられた現代の作家たちに共通してみられる点が過去への積極的な傾きであるとして、つぎのように述べる。「現代の人間は、過去の人間ほどに生きて

いない。伝統は生活から消滅し、それは文学においてひそかにとりおこなわれる礼拝と化してしまった。……このような現代人の生に対する否定的な見方は、過去についてのまことに積極的な観念によって補われているのである。この点に、ほかの殆んど点では一致を見ない作家たちの最大の一致があるのである」と。<sup>9)</sup>

ここでスペンダーが念頭に置いているのは、主として彼の世代の前の詩人や作家たち、イエイツ、エリオット、ジョイス、ロレンスなどであることは明白である。実際のところ、彼らが一人のこらず、現代には否定的、悲観的、厭世的な見方をしているのに反して、過去に対しては非常に肯定的な観念、いやむしろ憧憬に似た観念を持っていることがわかるが、そこには何か一つの時代の精神状況が共通にあらわれている感が強い。つまり、彼らの殆んどが、両大戦の中間期にその芸術的、知的大成をとげているということである。要するに、彼らの人間の運命、歴史の運命のとらえ方が、終末論的、アポカリプス的、あるいは、永遠回帰的な色合いが濃いのは、その後、近代のいわゆる「歴史主義」(Historicism)、即ち進歩の観念をその根本的イデオロギーとして、現在と過去、そして更に未来までを一直線に並べて歴史というものを捉えようとする見方が限界と行きづまりに達したという時代意識が存在するということである。単一なパースペクティヴの中に、すべてのものが、すべての時代が、すべての文化が、過去から現在へ、そして更に未来へと確実な発展を预示しながら整然と位置づけられて統一をもっていたはずのヨーロッパの文化と歴史についての考えが、全く不統一のばらばらの物語り以上の何ものでもないという考えにとって代わられてしまったのである。そしてそれぞれの物語りは何の連絡もなくやがては終りを告げてゆくものにすぎなくなってしまったのである。すべてがその終極へ向って終りを急いでいる。シュペングラー(Oswald Spengler)の『ヨーロッパの没落』(Der Untergang des Abendlandes 1918—22)のテーマであり、エリオットの『荒地』(The Waste Land, 1922)のテーマであり、そしてイエイツの『ヴァイジョン』のヨ-

ロマン、文明史観であり、「御再臨」(*The Second Coming*)のテーマでもある。

Turning and turning in a widening gyre

The falcon cannot hear the falconer;

Things fall apart; the centre cannot hold;

Mere anarchy is loosed upon the world . . . .

まわるまわる渦巻いてひろがるばかり

鷹には、鷹匠の声がきこえぬ。

ものみなばらばらにほどけて、中心も定まらぬ。

むき出しの混沌がとき放たれて、世界を覆っている……

鷹狩のイメージである。鷹の存在理由は、それが鷹匠の意志に従って、つまり鷹匠を中心にしてみごとに軌跡を描くことにある。それは鷹匠の求心力と、鷹の遠心力とがバランスを持したときである。もしこの鷹が自己を主張して、中心は鷹匠にあるのではなくて、彼自身にあると思えば、こんだからどうであろう。この遠心力と求心力とのバランスの上に描かれたみごとに軌跡は、解体し、散乱し、ばらばらになって崩壊してしまうほかない。このぐるぐるまわりながら中心を遠ざかっていき、もはやその本源的中心(原点)を見失ってしまつて、はては墜死か空中分解の道をたどるしかなくなった鷹の姿は、全く近代人の自我の運命に似ている。イカルスの運命である。人

間中心主義という意味での近代のヒューマニズムの終焉のイメージがこれである。本源的中心の喪失は、人間の自由、自我の世界の拡大ではあったが、実はその底には自己の死が含まれるものであったということである。

とはいえ、人間が中心を放れて、周辺部の自然に出たとき、つまり人間対自然の關係にその世界を見出したとき、perspectiveという統一と秩序をもったものの見方を得た。自然の中において、自己という固定した一点に視点を据えたとき、すべては一つのパースペクティヴの中に整然と並んで見えたのである。たしかに絵画の遠近法は、この近代的自我の確立が生み出したものであろう。そしてこのものの見方は、人間の運命と歴史の運命をもそのパースペクティヴの中において捉えることにもつながっていくのは偶然ではない。しかしこの固定した単一の視点が生み出すパースペクティヴは、二十世紀に入ってから、そして第一次世界大戦を大きな契機として失われたといえる。様々な視点に立つてもものを見ざるを得ない状態に強制された人間は、もはやこの単一の固定した一点にもどつてもものを見ることは不可能であらう。「ものみなばらばらにほどけて、中心は定まらず、むき出しの混沌が世界を覆いつくす」ことになる。

この世界の統一像の崩壊と、ヨーロッパ文明の終末感は、古代伝承社会にみられる円環的な歴史観、つまり歴史の永遠回帰的思想（東洋にその源があるという意味で、歴史の輪廻思想といった方がよいかかもしれない）に回帰しようとする傾向を生む。イエイツはヨーロッパの文化と歴史の終末と、その次に来る時代の予感をつぎのように、「世界霊」(Spiritus Mundi)に根をおろしたイメージを用いて描く――

... somewhere in sands of the desert

A shape with lion body and the head of a man,

イエイツの劇的な精神をめぐって

A gaze blank and pitiless as the sun,  
Is moving its slow thighs, while all about it  
Reel shadows of the indignant desert birds.  
The darkness drops again; but now I know  
That twenty centuries of stony sleep  
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
And what rough beast, its hour come round at last,  
Slouches towards Bethlehem to be born ?

……沙漠の砂原のどくかで

獅子の軀に人間の頭、太陽のように

酷薄の白く眼差の怪物が

おもおもしいその腿を動かしはじめてゐるのだ。

あたり一面に揺曳する沙漠の鳥たちの憤る影。

ふたたび、暗黒がおりるのだ。だが私にはわかかつてゐる。

二十の世紀の石の睡りが

摇篮にゆさぶられ、悪夢にうなされていたのが。

さても何となく兇暴なる獣が、生誕の時の巡ってきたとき、

ズンレムムムと、のしり歩んで行くのか。

この詩を読むとき、不気味な衝撃がずしつと来るのは、われわれの原型的なものへの共感なのだろうか。

イエイツは『自叙伝』の中で、彼の若き日の信条であったものについてこのように述べている――

私は非常に宗教的なのだ。大嫌いだ。ハックスレーやティンダルにより、少年時代の素朴な宗教を剥奪された私は、詩的伝統、物語の束、人物、情緒からなる誤りなきともいえる教会を創りあげていた。それらは、そのはじめの表現とは分ちがたいものであり、詩人や画家たちが、哲学者や神学者たちの助けを借りながら、世代から世代へと伝えてきたものである。私はこのような伝統が、絵画や詩などにだけでなく、煙突の化粧タイルやすま風よけにたちらしてある壁幕にもつねに見出せるような世界を希求していた。<sup>⑥</sup>

イエイツの反近代性と、その近代の超克のための道として、彼が選ぶこととなる伝統と「永遠回帰の神話」への志向が、ここにはっきりと定まっていたことが認められる。これはいわば彼の自負の表明なのである。彼の『ヴェイジョン』に展開されるヨーロッパ文明の終末と円環的歴史観とシュペングラーのそれとの類似を指摘されて、彼がしきりとそれを否定しているのは、この彼の自負によるものであろうか。とはいえ、イエイツがシュペングラーに直接影響を受けなかったと否定しても、やはり類似は類似として厳然とあるわけである。それは一つには、イエイツとシュペングラーの思想の系譜がよく似ていたことでもあろう。即ち歴史の輪廻思想は、東洋に発し、古代のギリシアやローマの思想家たちに浸透する。ローマの没落以後は殆んど忘れられ、歴史の流れの片すみで生きのびていた。もちろん、十六世紀にも十八世紀にもこのような歴史観を強調した思想家も若干いるわけであるが、ニーチェに至ってそれは大きな力を持つに至るわけである。イエイツもシュペングラーの影響を云々されるのは拒否したとしても、ニーチェやそれ以前の思想家については否定しているわけではない。とにかく、

「厭世的、あるいは相対的な生の見方と裏はらをなしているこの円環的歴史観、あるいは「永遠回帰の神話」が、第一次世界大戦を境として一つの時代精神の状態をよく代表するものだったということに落ち着くだろう。

それはともかくとして、スペンダーの指摘したイエイツ、エリオット、ジョイス、ロレンスなどに共通する過去への傾きについて、否定的に、あるいは消極的に評価することも許されなくはないが、もっと肯定的、積極的な評価もなし得るはずである。たとえばエリアーデが言うように、これらの傾向のなかに「歴史に対するレジスタンスよりもむしろ、時間に対する反抗、人間の経験とともにあるものとして重荷を負わされている歴史的時間を、宇宙的、循環的、そして無限な時間の場合へ回復しようとする試み」を認めてもよからう。とはいえ、先にも指摘したように、このような傾向が両大戦の中間期の *Zeitgeist* であつたということは事実である。しかしここで注意すべき点は、イエイツが、人間の生と歴史は劇的な生命にみなぎった創造的な緊張・葛藤の連続にあるという一貫した見方をとっていることである。

ここで更に、イエイツの「伝統」への関心について考えてみなければなるまい。つまりこの人間の生存とともにあつて流れていく歴史的時間のなかを貫いているもの(the transhistorical)、即ちそれによってこの時間を背負って生きねばならない人間に、それを超えることを可能にさせると思われるものについての問題である。スペンダーが言うように、伝統は生活からは消滅し、ただ芸術の世界の秘儀となつてしまつたかもしれない。確かにそうであろう。エリオットをあげるまでもなく、伝統とは人がそれを意識するとき、それは死滅しかけていとう逆説を背負っている。というより、人間の生そのものが、逆説を背負っていることであらう。だからして、かえってそれだけに、イエイツの論理をもってすれば、「伝統」というものが、一つの仮面として意識的に求めることによって、自己に創造的規律を課することになることになる。



個性とは一体かたちをもったものであろうか。それは潜在的エネルギーの混沌にほかならぬものである。そして表現とは、かたちのことであろう。感情の力学が生み出したかたちである。正しくいえば、表現とはその底に強烈なエネルギーを臆し、それがかたちをもつがゆえに、そのかたちを通してその底からエネルギーが強烈に発出してくる動態のことだといえよう。伝統とはいかなれば確固たる一つのかたちである。型といった方がより適確であろう。即ち伝統とは、この潜在的エネルギーの混沌である個性が、あたらしいかたちを得るための型、のではなくるか。あたらしいかたち、つまり表現とは、伝統という課せられた型——今日では意識的に、自分に課するというかたちをとるわけである——と、その型に閉じこめられまいとし、またそれを突き破っていくこととする個性のエネルギーとの間に生じるテンションが生み出すかたちのことである。ここに創造の論理があるのである。言うまでもなく、この「伝統と個人の才能」の創造の論理は、イエイツの仮面の凝視、あるいは仮面の装着の論理でもあるわけである。

ここで更に、イエイツの「伝統」との対話の意味を、彼の詩の一つについて考えてみたい。これは詩集『塔』(The Tower, 1928)におおめられている「内乱の時の冥想」(Meditation in Time of Civil War)の一節である。「日々が無目的に流されてしまうのを戒めんがために」机の上に置き、イエイツがじっとみつめていた一ふりの日本刀——佐藤醇造から贈られた——は、

In Sato's house

Curved like new moon, moon-luminous,

It lay five hundred years.

イエイツの劇的なる精神をめぐって

Yet if no change appears

No moon ; only an aching heart

Conceives a changeless work of art.

Our learned men have urged

That when and where 'twas forged

A marvellous accomplishment,

In painting or in pottery, went

From father unto son

And through the centuries ran

And seemed unchanging like the sword.

Soul's beauty being most adored,

Men and their business took

The soul's unchanging look ; ...

サツウ家つ

新月の孤線を描き月の光をおびて

五百年の歳月が経った。

だが、変化があらわれねば

月の存在はない。心疼くもののみが

不易の美術品を心に抱きとるのだ。

わが学匠たちは力説している。

絵画の、陶芸の、逸品は、

いかなる時、いかなる処であれ

一旦、造りあげられれば、

父より息子へと承け継がれ、

幾世紀を通して伝わり、

この剣のごとく、不易の相をおびたと。

魂の美が、こよなき敬慕をうけて、

人とその業が、魂の不易の相をおびたのだ。

人と「歴史を貫く (transhistorical) もの」との対話の論理が、というより論理などという頭の問題ではなく、対話の体験が、みごとに詩的表現を得ている。イエイツの他の詩と同様に、この詩も *symbol-hunting* をそそのかすものであろう。たとえば、この日本刀は後の「自我と魂との対話」においては、生、戦い、そして愛のシムボルとなっているが、ここでは「存在の統一」を有する時代と社会において創りあげられた「魂の美」を表わすシムボルなのだ、という風に。確かに間違いなくそうではある。が、この詩をただそれだけで済ませては、何の価値も意味もわれわれに与えていないことになる。つまり、われわれと詩との対話が成立しないということである。感ずることがおこなわれないのである。感ずるとは、それによって何かがわれわれの内部にもたらされることであって、ただ経験とのみいうより仕方ないものである。それは右があれば左がある、上があれば下がある

という頭で知ることではあるまい。このようなことを言い出したのは、この詩の意味がこの人間の感ずるといふことの価値を述べたところにあると考えるからである。イエイツの「仮面の凝視」の意味と価値が、ここに明確なかたちをとっているともいえよう。

「人は真実を具現する (embody) ことはできる、が、知ることはできない」と、イエイツは死の直前に述懐したことがあった。ここに、ものを見ること、あるいは感ずることがどういふことなのかといふことの一つの出発点と鍵が見出せるように思う。真実に触れるためには、その真実の具象であるものを、じっとみつめることによって感じとるよりほかない。ものの内面を読みとる道は、頭でわかるといふことではないといふのである。ものには外面があれば内面がある、右があれば左がある、上があれば下がある、しかしこれは頭で知ることである。この詩において、イエイツが言っているのはそのようなものの見方ではない。

この五百年の歴史を経てきた日本刀の名品を前にして、イエイツはそのものの内部が見えたのである。おもうに、meditation とか contemplation とかいう言葉の意味は、このものの内部が見えてきて、それが自己のうちに感じられる経験のことではなからうか。ものはそこにあるから在るのではなくて、それが人間と関係を持ったとき、つまり人間がそれを見るとき、はじめて在るものになり始めるのだといえないだろうか。ものが対象物になり、人間の見るという行為を通して純粹なものにかえていくのであろうか。見られることによって、対象物は段々と外面の不純なものや偶然的なもののはらい落されて、透明なものになっていくのである。別の言葉でいえば、そのもの、内面、つまり真実の存在になるのである。と同時に、見る者はこの「真実の具象」を見ることによって、段々と彼自身の内部が空虚ではなくなり、充たされていくのである。即ち自己充実という内面活動が、対象の内部を感じとることによっておこるのである。「魂の美がよなき敬慕

をうけて、人とその業は不易の相をおびる」とはこのことではないか。

この「真実の具象」の対象物とそれを見る者との間に形成される緊張した相互関係こそ、イエイツの仮面の意味と価値であり、また彼のシムホルの役割であるといえる。ギリシア語で精神は *noûs* であり、それは人間を無意味な非実在である *phenomenon* から実在の世界 *noumenon* へ導いていくものことだそうであるが、イエイツのこの詩を読むたびに、ギリシア以来の西欧文明の根柢に流れている存在への渴望の現われと、存在へ至る道がそこにあるように思うのは私だけだろうか。このように考えてみると、「父より息子へと承継がれ、幾世紀を通じて伝わる」もの、つまり *transhistorical* なものが、われわれにとって「この剣のごとく、不易の相をおびる」というその意味と価値が明確になる。ものは、そこにあるから在るのではなく、人間がそれを対象として見ることを通してはじめて在るのだとすれば、この「歴史を貫くもの」が不易の相をおびて見え、同時に、それを見る、それを感ずる、それを生きるわれわれの方も自分自身の内部が無意味で空虚でなくなり、その結果、不変なる相へと近づいていくことがいえよう。

### Ⅲ 山を登るものと下るもの

Many times man lives and dies  
Between his two eternities,  
That of race and that of soul,  
And ancient Ireland knew it all.  
Whether man die in his bed

ト・イツの劇的なる精神をめぐって

トヘインの劇的な精神をめぐって

Or the rifle knocks him dead,

A brief parting from those dear

Is the worst man has to fear.

Though grave-diggers' toil is long,

Sharp their spades, their muscles strong,

They but thrust their buried men

Back in the human mind again.

民族の永遠と魂の永遠

その二つの永遠の間を

幾度も 人間は 生きて 死ぬ

古のアイランドはすべてを知っていた。

ベッドで死のうが

ライフル銃でおっ死のうが

人間にとり最も怖ろしいことは、ただ

いとしいものたちからの束の間の別離。

その骨折りが長かろうと

鋤先が尖かろうと、筋肉が遅しかろうと

墓掘りどもは、彼らが埋めたものたちを

人間の心のなかに押し戻しているにすぎぬのだ。

イエイツの『最後の詩集』(Last Poems)の最後を飾っている「ベン・バルベンの麓にて」(Under Ben Bulben)の一節である。

あらゆる事物がただ一回かぎりの生起という経過をたどって、直線的に進んでいく生存の時間の不安、つまり人間経験が背負わされている重荷である歴史的時間の恐怖からのがれるには、もう一つの循環的周期的時間構造を持つ「永遠回帰の神話」にふたたび価値と意義を見出すよりはかしかたないのかもしれない。だが、奇妙な結果が生じる。エリアーデは、古代伝承文化の永遠回帰の神話の性格について、それは一つのオプティミズムだと断言している。が、ニーチェをはじめとする近代の、そして現代の永遠回帰信奉者のどこにも、このあかるく、明快で、静態的(static)で、確固とした落着きはない。暗く、不安で、悲劇的でさえある。そして動的である。

そこでは、「永遠」という言葉が意味を失い、むなしくただよってしまうのである。もはや「永遠」とは、そのために人間が生き、そのためには死にさえする何ものかではない。それは、それが在るがために、そのために生き、そのために死にさえする人間の生の強烈さと情熱とに、価値と意味を付与するものではなくなっているのだろうか。人間は永遠を失い、ただ相対性のみが残った。これがのがれぬ現実だとすれば、冷厳な事実としてじっと見据えることからはじめねばなるまい。そこではじめて、「永遠」は意味を恢復するかもしれないのである。イエイツは述懐している。「詩人は失望のうちに、英雄は敗北において、その仮面を発見し、創りあげるのだ」と。失望と敗北は、人生においては悲痛なものである。が、そこには生の逆説がひそんでいる。それは、再生であり、光が突然射すことにもなり得るのである。に、が、い、事、実、で、あ、る。

先にも触れたように、イエイツは自己の内なる葛藤を対話という形式をとってよく表現している詩人だが、その最も有名な例が、『廻り階段とその他の詩』(*The Winding Stair and Other Poems*, 1933)の中に収められている「自我と魂との対話」にみられる。また同じ詩集の「気違いジェイン」の詩篇には、最も劇的な結晶がある。この「対話」の *Self* と *Soul* の対立・葛藤は、実はその前の詩集『塔』の中心テーマだったのである。「ビザンチウムへの船出」(*Sailing to Byzantium*)に端的にあらわれているように、この自我と魂との対立は、魂への傾きに重心がかけられて一応の解決をみせているともみえる。とはいえ、彼の前にはどうしようもない現実がただだかっているのである。

What shall I do with this absurdity——

O heart, O troubled heart——this caricature,

Deceit age that has been tied to me

As to a dog's tail ?

この不条理をどうすればよいのか——

おお心、乱れた心よ——この漫画、

犬の尻っぽにみために、私のこの身に括りつけられた

このよぼよぼの老齡を。

彼には、この「不条理」が出発点であることはわかっていた。



An aged man is but a paltry thing,

A tattered coat upon a stick, unless

Soul clap its hands and sing, and louder sing

For every tatter in its mortal dress . . . .

老いたる人間は、無意味なものにすぎぬ、

棒切れにかぶせたポロ上衣、

もし魂が、その手を拍って唄ふ、その肉の衣裳が

ポロポロになるにつれて、一層声をあげて唄うことがなければ……

それゆえに彼は「ビザンチウムの聖なる都」へと海を渡り、「永遠の細工物」(artifice of eternity) に変容を希求するのである。が、それは「ひと時の勝利」にすぎぬ。にがさは消えない。

イエイツは、石を高みに向つて投げ続ける。石は必然的に、彼自身を目ざして、彼自身の頭上に落ちてくる。それとも、彼は山を登るものだろうか。山を登るものは、下らねばならない。詩集『塔』のにがさは、いわばこの山頂のにがさであろう。彼はその山を下つて麓にもどらうとする。が、そこにはもう一つのにがさがある。

『廻り階段とその他の詩』以後の詩集には、この麓のにがさがある。いずれにしても、魂と肉体といった二律背反にひき裂かれた人間の生の条件が、どこまでも彼を離さない。彼は渾身の力をふりしぼつて山頂を目指していく、そしてまた目覚めた眼をみひらいて麓に戻っていく。いかにしても、そこからはじめるよりほかないのであ

Those masterful images because complete  
Grew in pure mind, but out of what began ?  
A mound of refuse or the sweepings of a street,  
Old kettles, old bottles, and a broken can,  
Old iron, old bones, old rags, that raving slut  
Who keeps the till. Now that my ladder's gone,  
I must lie down where all the ladders start,  
In the foul rag-and-bone shop of the heart.

あの素晴らしいイメージらは完璧なるゆえに

純粹の心で生成をとげたが、そのはじまりは何処か、

それは、街路の屑の山か掃きたためか、

ボロ釜、空瓶、やぶれた空籠、

古鉄、古骨、古着、錢箱をにぎる

半狂乱の牝犬めか。わたしは梯子をなくしたので、

わたしはもう、すべての梯子がはじまるところには臥なぐてはならぬのだ、

ボロと骨の心臓の汚い店先で。

終りにはじまりがあるかのよう、イエイツは『最後の詩集』の「サーカスの動物たちの失跡」(The Circus Animals' Desertion)において、麓のにがさを直視する。にがい、「ヤコブの梯子」ともみえよう。にがさこそイエイツ自身にほかならない。

そしてこのにがさこそ、イエイツをして「永遠回帰の神話」の輪廻思想の底にみられる一種のオペティミズムと、人間の生、そして歴史を狭く生物学的観点からのみ見る見方に陥ちいるのをまぬかれしめていたのである。人が生の出発点に立つということは、この世に誕生したときでも、青春の生のエネルギーを発散させるときでもない。ましてや老人がただ自然のままに枯れるときでもない。人間の一生とは、年齢を重ねていけばそれだけ賢くなるという進化論的なものではあるまい。人生から学ぶことがなければ、かえって愚かになるだけにすぎない。しかし、学ぶということには、にがいことであろう。

法外な解釈にみえるかもしれないが、この生物学的、常識的人間観の悲劇が、オイディプス王の悲劇ではなかったかと思えるときがある。若さと知性にあふれたオイディプス青年は、朝は四本足で、昼は二本足で、夕べには三本足とは、人間だと誇らかに言い放った。このスフィンクスの謎の解答は、彼に王座をもたらしたが、それと同時に彼を悲劇の渦中に投じたのである。それは彼自身の悲劇である。若きオイディプスは、この常識的生物学的人間観によって人間というものを決定してしまった。人間とは、それにも拘わらずそれ以上の存在であることに、彼は盲目であったのである。この生物学的人間観の底にある輪廻思想は、実は人間を盲目にしてしまうものであったことに気が付かなかったのである。それは――

The young

In one another's arms, birds in the trees

——Those dying generations——at their song,

The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,

Fish, Flesh or fowl, commend all summer long

Whatever is begotten, born, and dies,

Caught in that sensual music all neglect

Monuments of unaging intellect.

抱擁する若者たち

歌いながらめぐる樹の間の鳥たち

——これら死にゆく世代のものたち——

鮭の早瀬、鯖の群がる海、

魚類も、獣類も、鳥類も、ただ夏の日をこめて

妊まされ、生まれ、そして、死にゆくものをたたえる。

あの官能の音楽に、捕えられて

ものみな老いることなき知性の碑を忘却する。

——と、「ビザンチウムへの船出」においてイェイツがうたうこの青春の世界の論理である。死の影をやどす論理である。

オディプスが自己を発見し、人間とはそれ以上の存在でもあることを見抜くことができるとき、彼は自らの手で、おのが盲目であつたその眼を剝りぬき、アンチゴネーの手に導かれ、杖をたよりに荒野へとさまよい出るのである。彼は眼を剝りぬいて盲目を得たとき、ものがまるで眼から鱗が落ちたように、あきららかに見えるのである。生きることを見ること、生きることから学ぶことの意味がそこにある。老人の論理とはこのことであるまいか。

人間とは、愚かしさと迷いにみちたものかもしれない。邪悪のかたまりかもしれない。しかし、このことを安易に、性急に救い取ろうとしないで、これを突放して、冷厳な事実として、そのままを認識する方が眞の生き方なのかもしれない。イエイツの「自我と魂の対話」は、そのようなことが感じとれる詩に思えてくる。

イエイツの「自我」は、はり裂けた心の底からさけぶ——

*My Self. A living man is blind and drinks his drop.*

*What matter if the ditches are impure?*

*What matter if I live it all once more?*

自我——生きてゐる人間は盲目、おのが滴りを飲むのだ。

その溝とびが汚れていようと、今ひとたび

すべて生き直すとして、それがどつたといふのか。

やうに——

イエイツの劇的なる精神をめぐつて

八二

I am content to live it all again  
And yet again, if it be life to pitch  
Into the frog-spawn of a blind man's ditch,  
A blind man battering blind men . . . .

私は満足して、繰り返して

また繰り返して、生きるのだ、

盲人が盲人をメッタ打ちする、盲人の溝の

溝のなかに隣りあふものが、生きるはたとつたあ……

そつて、しきのやちにて結ぶ——

When such as I cast out remorse  
So great a sweetness flows into the breast  
We must laugh and we must sing,  
We are blest by everything,  
Everything we look upon is blest.

私のやちのなものが、悔恨のしきのやちを棄つたあ

大いなる愉悅が、胸に流れてこみ、

われらは哄笑し、歌声をあげざるを得ない、

われらにはありとあらゆるものに祝福され、

われらが見るありとあらゆるものは祝福されるのだ。

生の迷いと愚かしさからの解脱をいざなう「魂」の声を拒否して、「自我」は、これが生だったのか、よし、もう一度と、ぐるぐる廻る永遠回帰の生を生きる勇気を示す。そして、その生を見ることの意味と価値をうたう。この愚かしさと迷いと悔恨と苦渋にみちみちた人生を、突放して、冷厳なる事実のままに受けとめようとする。安易で、性急な救いとり方からは何ももの生れはしない。ただ冷たい凍結した生があるだけだ。イエイツはぐるぐると廻わり続けているうちに、訪ずれるかもしれない「大いなる愉悅」の瞬間に賭けるのである。

それ故に、この「自我」の高らかではあるが必死な叫びを、ただもう現実の生の肯定、だなどと単純化して極め付けてはなるまい。人間の心は、そのように割り切れはしないものである。そうでなければ、この「自我」の叫びが無意味な遠吠えにひびいてしまおう。

彼の「魂」は、やはり「自我」をいざなうのをやめてしまったのではない。イエイツはやはり「塔」の住人である。しかし、その塔は頂きが半分崩壊しかかっているのである。

「自我と魂との対話」に続く「血と月」(Blood and Moon)の中では、イエイツは「この塔こそわがシムボルだ」と宣言する。この詩はみごとにイメージで結ばれている——

Upon the dusty, glittering windows cling,

イエイツの劇的なる精神をめぐって

And seem to cling upon the moonlit skies,  
Tortoiseshell butterflies, peacock butterflies,  
A couple of night-moths are on the wing.  
Is every modern nation like the tower,  
Half dead at the top? No matter what I said,  
For wisdom is the property of the dead,  
A something incompatible with life; and power,  
Like everything that has the stain of blood,  
A property of the living:...

塵埃にまみれて、きららに輝く窓に、びたりとべっぴんついでにさる  
まるで月の光に照りはえる空にはりついでにさるような

亀甲蝶に孔雀蝶たち、

番いまじ二つの蛾。

現代の国家はみなこの塔のようではないか、

頂上が半分死んでいるのだ。言ったところで何になろう、  
叡智は死者たちのもの、生とは調和しない何かなのだから。  
すべて血の汚点にまみれたるものに似て、  
力が生者たちのものだから……



現代の国家は、そしてそこに生きる人間は、半分その頂が死にかかっている塔である。人間の心が、廻わり、渦巻き、旋回しながらその頂へと続いている階段を、まるで罪人の踏み車を踏み続けるようにして、苦悶のうち、に実在の、高みの世界に出来る限り近接しつながら登っていった塔は、その頂きが崩れつつあるというのである。垂直的な渴望を失って、ただもう水平になることをその理想とする近代文明と人間の姿がそこに浮かんでくる。と同時にまた、そのような精神状況の中であって、それにも拘わらずそこに砦を見出し、そこに立て籠って生きようとする孤独なる詩人の姿勢が重なっていく。

「叡智は死者たちのもの」、「力が生者たちのもの」と、彼は一方では冷たいヒューマニズムが、他方では流血と災いをもたらす熱いヒューマニズムが、ますます人間の生活の中で深い統一しがたい裂目をあけていくのを目撃する。

このような状況のさなかで、塔は人間の砦となり遂せることが可能であろうか。イエイツの詩にその不可能性の予見に似たものが現われていることは、半分その頂きが崩れかかっている塔のイメージではつきりするが、一九二二年に書かれた「内乱の時の冥想」にもその予見が凄絶な様相をおびている個所がみられる――

We are closed in, and the key is turned

On our uncertainty; somewhere

A man is killed, or a house burned,

Yet no clear fact to be discerned.

私たちは閉じ込められた、そして鍵がまわされた

イエイツの劇的なる精神をめぐって

私たちの不安のうえに。どこかで

人間が殺され、家が焼かれる。

だが、確かな事実は香としてわからぬ。

一体、鍵は私たちの不安の上にとちら側からまわされたのだろうか。それにしても、内側から鍵がまわされて自ら閉じこめれる時は、もはや人間には許されていないのではないか。

人間の本来とは、がらんとした吹きさらしの空間に投げ出されてあるのかもしれない。とすると、人間がそこに生存する無意味さと恐怖に押し流され、自己を喪ってしまわないために、自己を高めへと垂直的に導いていくかに立つ塔をつくり出したのも当然のことである。生の不安、いわば一種の「空間畏怖」(space-shyness)から逃れるために造りあげられた塔は、たしかに人間の垂直的な憧憬の結晶であり、人間の生に安全と確固さをもたらす砦でもある。いやそうであった。それは、現実社会から後退して、よりよく現実と取り組まんとする詩人の砦のシムボルともなり、また人間の歴史を貫いて流れているもの、即ち伝統のシムボルでもあった。

鍵が内側からまわされるとき、塔は不安から逃れる確実な砦であり得たかもしれない。しかし、鍵が外側からまわされたとすれば、それはもはや不安から逃れる確実な砦ではなく、それは幽閉の場と化する。牢獄である。人間は「空間畏怖」から塔を造りあげた。が、そこに閉じ込められたと意識するとき、claustrophobia が彼を蝕むことになる。塔はもはや本来の人間の垂直的な憧憬の結晶であることをやめ、また安全の砦である役割と意義を剥奪されて、それは牢獄と変じ、果ては不安と恐怖とあさましさの地獄と化してしまふこともあるのだ。

Can make a stone of the heart

あまりにも永い犠牲は

心臓を石に化してしまつてゐるのだ。

あまりにも永い幽閉は、孤立は、人間の心を石に化してしまふ。ダンテの『地獄篇』の「ピサのウゴリーノ伯」の心のようにである。彼の心が冷結して石となり、あさましくも凄まじい獣となつてしまつたのは、即ち彼の非人間化、人間喪失は、彼が閉じ込められた高塔の扉の鍵がかかるその音がした瞬間からであつた――

このときおそろしき塔の下なる戸に釘打つ音きこえぬ……（『地獄篇』三三・四五―六）

イエイツが、ダンテの『地獄篇』のこの個所を念頭においていたかどうかは知らない。しかしここに、彼がアイルランドの内乱のさ中における彼自身の状況、あるいはアイルランドの状況をこえて、更にわれわれの現在の精神状況、人間疎外とか孤立などと一般には片付けられるかも知れないが、それを見抜いていたとるのは行きすぎであらうか。

この人間の confinement の問題は、更に先に考察した仮面の問題のもう一つの面を考えさせる。即ち先に見たのはその正の面であつた。ものには、少くとも人間に関することには同時に、負の面がある。これは近代的な発想かも知れないが、仮面に成り入ること、つまり仮面という限定された確実なものに身をこもらせるという

イエイツの劇的な精神をめぐつて

ことは、もはやその超自然的力を信じ込めなくなった人間にとって、おのれを閉じ込めることではないか。とはいえ、ピランデルロではないが、皮肉にも仮面を演ずる者の方が現実の不確かな人格の持主よりも、それが悲劇的な結果を生もうと、制限を課せられたものであらうとも、よりよく確実に生きているというのが現代の事実なのである。

舞台の上のハムレットがより確実に生きている証拠は、実は、役者の不確かで、ある意味では自由な自己というものに、確実ではあるが制限をもった仮面（役割・人物）を課することによって、自己はそれに合致しようとする意志と共に、それから制限を受けまいとする、いわば仮面と自己の動的な葛藤関係から放散する何かなのかも知れない。しかし、これは俳優の問題である。これが人生の生き方の問題となった所に、イエイツの投げ込まれた状況の不幸がある。ブレヒトをもじっているなら、仮面を持たぬ人間は不幸である。しかし、仮面を希求しなければならぬ時代は更に不幸である。

#### IV 「眼」の意味するもの

問題を再びふり出しに戻すが、世界の統一像の夢がイリュージョンであり、おのが世界がひき裂かれているのが現実ならば、この事実を性急に、安易に救いとうとすることよりも、まずそのままに受け取るところから道はひらけてくるものかも知れない。ここに、イエイツの劇的なものの見方の意味と価値の問題が出てくる。

Between extremities

Man runs his course . . . .

人間は両極の間を

その行路として歩むのだ……

「きれいはい汚い、汚いはいきれい」という裂けた認識である。イエイツの「気違いジェイン」はうたう――

'Fair and foul are near of kin,  
And fair needs foul,' I cried.

'My friends are gone, but that's a truth  
Nor grave nor bed denied,  
Learned in bodily lowliness  
And in the heart's pride.

'A woman can be proud and stiff  
When on love intent;  
But Love has pitched his mansion in  
The place of excrement;  
For nothing can be sole or whole

トヘイツの劇中の精神をめぐって

That has not been rent.'

「きれいと汚いは近しい親類、

きれいは汚いが必要なのさ」と、あたしゃ大声で申しました。

「あたしのいい人はいなくなつたけれど、

それは墓場も寢床もこぼめない真実、

肉のどん底と

心の誇りとで知つた真実だ。

「愛にうち込んでいるとき、

女だって、誇り高く、ピンと立つもの。

だが、愛の神様ときたら、お社を

排泄の場所におつ立てなされた。

ものはみな、ひき裂かれたことがなくては

一にも、全にもなれやしない。」

きれいはきれいでなければならぬ。汚いは汚いでなければならぬ。きれいが汚いで、汚いがきれいであつてはならないし、あるはずがない、というような固定した一点からものを見ることを、晩年のイエイツは拒否する。かつて、人は近代的自我という固定した一点からものを見ることが可能であつた。そして、そこに開けたパースペクティヴの中に、すべてがその所を得て整然と秩序をもつて並ぶのが感じられた。このことは、絵画のり

「リズムの基礎となった遠近法が、この近代的自我という固定点が確立したときに発生したものであったことが明快に裏書している。もはやこのような固定した近代的自我という一点からものを見ることはできない。できたとしても、それがものの実在をとらえ切っていない、いわばイリュージョンにすぎないと知ってしまった現代人には、あの固定した一点にもどって単一なるパースペクティヴを得ることは許されぬことであろう。第一に、固定した一点であり得た近代的自我は、ばらばらにひき裂かれてしまったと感じられているのである。彼に許されているのは、さまざまに見えるもののヴィジョンを、ひとしなみに認めるアイロニカルな、劇的な「眼」をもつことであろう。きれいは汚いという現実を、たとえそれが深淵の裂け目であったとしても、じっと凝視することから始めようとするのである。イエイツの晩年、ことに最晩年を見ていると、この「眼」が私には気になるのである。イエイツの叡智ということが言われるが、ひょっとするとそれはこの「眼」のことなのかもしれない。

先にも触れたように、世界像の統一像の喪失と永遠回帰の思想の復活の底には、どうしようもない厭世観と相対主義的な態度がある。世界は、そして歴史は、『ヨーロッパの略奪』の歴史家、L・コラル (Luis Diaz del Corral) が指摘するように、「なんの意味もなくなればばらばらにひき裂かれて、ただ万人が生物学的な冒険を演ずるにすぎない、月並な場所となってしまう。」そして奇妙なことに、人々は人生を、そして歴史を舞台に見做すことになる。「これらの冒険は、否応なしにちぐはぐな芝居に書きおろされ、その一つ一つの芝居にはそれぞれ役者の一座があり、またそれぞれ台本の筋があって、それがまた幾つかの場面に分かれている。一つの芝居が終れば幕がおろる。そこにはこれらの芝居や役者を繋ぐ何ものもなく、ただ歴史的宿命の無慈悲な演出のまにまに、身を任せているしか仕方がなかったのである。すでにこの西洋文化という芝居の終幕がやってきた。われわ

それはただ、その最後の場面が演じられてゆくがままにみていなければならぬ。もはや一切の楽観は、わきへ捨て去られねばならない。」ニーチュとともに起こり、とりわけ第一次世界大戦から前進を続けだしたこのような厭世思想が、イエイツにものがれ難く暗影を落としている。このコラールの分析は、そのままイエイツの『ヴィジョン』における歴史観の要約だといってもよいほどである。

人生は悲劇の舞台、人間はその役者。では作者は、演出家は、絶えて久しく近代人が口にすることがなくなっていた運命というものが深く、逃がれがたく人の意識にのぼってきたのである。イエイツは、それ故にこそ、輪廻と無常の中での、人間の営みとその冒険、「すべての恐怖を凌容する陽気さ」の極限的、悲劇的生の瞬間に、人間性の確証を賭けるのである。いや、賭けざるを得なかったのであった。

All things fall and are built again,

And all that build them again are gay.

ものみなはすべて崩れ落ちてはまた再び造りあげられるのだ

それを再び造りあげる者はみなすべて陽気なのだ。

イエイツの最晩年の詩の一つ、彼の死の約一年程前に書かれた「瑠璃」(Lapis Lazuli)の中のことばである。この詩の第二節はつききのようにはじまる――

All perform their tragic play,



There struts Hamlet, there is Lear,  
That's Ophelia, that Cordelia;  
Yet they, should the last scene be there,  
The great stage curtain about to drop,  
If worthy their prominent part in the play,  
Do not break up their lines to weep.  
They know that Hamlet and Lear are gay;  
Gaiety transfiguring all that dread.  
All men have aimed at, found and lost;  
Black out; Heaven blazing into the head:  
Tragedy wrought to its uttermost.  
Though Hamlet rambles and Lear rages,  
And all the drop-scenes drop at once  
Upon a hundred thousand stages,  
It cannot grow by an inch or an ounce.

人はみな、それぞれの悲劇を演ずる役者、  
そこを濶歩するはハムレット、オペラはリアー

イ・ヘインズの劇的な精神をめぐって

イエイツの劇的なる精神をめぐって

九四

それがオフイーリア、あれがコーディリア。

だが、舞台が大詰となり、

大いなる幕がまさにおりんとするときにも、

悲劇の主役にふさわしい役者なら、

科白を途切らせて、泣くことはしない。

彼らは知っているのだ、ハムレットもリアも陽気だと。

恐怖をすべて変容するあの陽気さだ。

人はみな、求め、見出し、そして失った。

暗転。天国が煌いて脳天を射抜く。

悲劇は絶頂へと嵩まる。

ハムレットはさまよい、リアは狂乱し、

下げ幕という下げ幕が、一度に、十万の舞台の上に乗っかっておとされるとも、

悲劇は、一インチものびず、一オンスもますますことはない。

これは、「ここで荒唐治療でもして手を打たねば……あとの祭りで、街は灰燼だ」と、性急で、安易な、いわば力による救いとり方を叫ぶ政治的ヒステリーにかかった女たちへの詩人の第一の答である。

ここにも、「自我の解体」を死にもの狂いでこらえているイエイツの姿がある。先に考察したように、彼は演技の論理とその動力学的弁証法によって支えようとするのである。しかし事態は、彼の内部でもはやどうしようもない極限状況を呈しているのである。イエイツは、この極限状況をみることの意味と価値を見出だそうとする。

人生は悲劇の舞台、そして人間はその役者。「悲劇の主役にふさわしい役者なら、最後の幕がまさにおりんとするときも、科白を途切らせて泣くことはしない」、これは悲劇の役者たるものの必須の心得である。この「科白を途切らせて泣くことはしない」演技には、それが人間の生を確証するものであるためには、まず第一に悲劇の認識がその肚に据わってなければなるまい。つまり、その認識に支えられるとき、その演技は「すべての恐怖を容する陽気さ」を現在化する事ができるのである。

悲劇とは、舞台の上で全身の筋肉をはりつめ、渾身の力をふるって行うものと、それをじっとまばたきもせず見るものとを必要とする。そのとき、はじめて演技は演技となり、認識という意味と価値を有するものになり得るのであろう。つまり、悲劇の認識はまず見ることにあるということである。しかしながら、一体、ものを見るとはどういうことなのか。

人間とは、ただものの渦中にあるだけでは、ものが見えないものではなからうか。流されてしまうのである。ものを見るには、その外側に立つ以外に道はない。が、今度は外側にあまり立ち続けていると、ものが彼の眼の前をすり抜けてしまう。とすれば、ものを見るとは、この内側に生きながら、感じながら、同時に外側に立って見る、考えるということにはかならない。内からの眼と外からの眼とを同時に、おのが内に持つことである。劇的な精神とはこのことではないのか。舞台の上で行うものも、それをじっと見るものも、この「眼」に支えられてはじめて、ものの認識という価値と意味を得るものであろう。人はそのときものの真実が見えるのである。

このひき裂かれた眼、しかしおのが身を投げ出したところに統一を得ている眼、この「複眼」の眼に支えられるとき、生は枯渇し凍結することから恢復するかもしれない、イエイツは言うのであろうか。

Every discoloration of the stone,  
Every accidental crack or dent,  
Seems a water-course or an avalanche,  
Or lofty slope where it still snows  
Though doubtless plun or cherry-branch  
Sweetens the little half-way house  
Those Chinamen climb towards, and I  
Delight to imagine them seated there;  
There, on the mountain and the sky,  
On all the tragic scene they stare.  
One asks for mournful melodies;  
Accomplished fingers begin to play,  
Their eyes mid many wrinkles, their eyes,  
Their ancient, glittering eyes, are gay.

石肌のねまねの變り

偶然に生じたひび割れ 窪み

それらは 川筋ともみえ 雪崩ともみえ

雪の降りしきるけわしい斜面ともみえ。

が、ありありと 李か桜の梢が

三人の支那人がめざし登っていく

山腹の小亭を 花の香につつんでいるのだ、

わたしは そこにたえずむ彼らの姿を想像してよろこびにひたるのだ。

かして 空と山の上で

彼らはまなこを据えるのだ すべての悲劇の舞台の上に。

一人が哀しみの調べを所望する、

達人の指が奏ではじめる。

彼らの眼 皺の中の眼

齢古りて きらきらと光る眼は 陽気である。

支那の瑠璃の工芸品を前にして、イエイツをして、このように「彼らの眼、皺の中の眼、齢古りてきらきらと光る眼」と、「眼」を何度も繰り返し返えさせたのは何なのか。イエイツが、そこに感じとったのは、実は、この「眼」の意味ではなかったのだろうか。

この部分をただイエイツの東洋への関心とか東洋趣味という名で割り切ってはならない。この眼は断じて東洋の眼ではない。イエイツ自身こう書いている。「ある人から贈物として、支那の彫刻家が刻んだ瑠璃をもらった。それは山のようなものが彫られていて、そこには寺院、森、小径があり、苦行者 (ascetic) がひとり、弟子をしたがえて山を登っていく。苦行者、弟子、かたい石、感能の東洋の永遠なる主題である。絶望のさなかの英雄的叫び声である。いや、私は間違っている。東洋はその解決の道をつねに持っており、したがって悲劇について

イエイツの劇的なる精神をめぐって

ては何も知らないのだ。この英雄的叫び声をあげねばならぬのは、東洋ではなくて、われわれなのだ」と。

この心の動きが、ありありと、作品の中に感じられる。石の変色、ひび割れ、窪みが、川筋、雪崩、雪の降る斜面とみえる。しかもその雪景の中に、李か桜の梢は花咲いているのである。それはイエイツの内的風景に重なって行く。「わたしは、そこに佇む彼らの姿を想像してよろこびにひたるのだ。」詩人の精神は、この三人の支那人とともに、高みへと登っていかうとする。だが彼の精神は、すべての悲劇の舞台から眼を離すことが不可能なのである。眼は、空と山の上で、ひたすらに虚空を見ることはないのである。何故なら彼には解決の道はとざされているからである。彼が空と山の高みに登ってきた意味がここに現わされている。それは、虚空を見つめて、解脱の道を得ることではなかった。確かに、それはある高みに到達することであった。が、同時にそれは見るためであった。よりよく、見るためであった。「かして、空と山の上で、彼らはまなこを据えるのだ、すべての悲劇の舞台の上に。」山に登るものは、また麓へかえっていかねばならないのだ。山に登るのは、彼らが出発した、そして彼らを通り抜けてきたその地点の深淵を見ることである。彼らの「眼」は、空の彼方の虚空にではなく、彼ら自身が生き抜いてきた、というよりそのさなかにある生に向っている眼である。この「眼」は、こう考えてくると、「ムーサ」(Mousa)に重なって行く。ホメロスの『イリアス』や『オデュッセイア』のなかで、詩人が呼びかけている芸術の女神 Muse のことである。

詩集『廻り階段とその他の詩』のなかに収められている「逡巡」(Vacillation)において、イエイツは「ホメロスこそわが模範」とうたったことがある。

*The Soul. Seek out reality, leave things that seem.*

*The Heart.* What, be a singer born and lack a theme?

*The Soul.* Isaiah's coal, what more can man desire?

*The Heart.* Struck dumb in the simplicity of fire!

*The Soul.* Look on the fire, salvation walks within.

*The Heart.* What theme had Homer but original sin?

魂 実在を求めよ、現象は棄ておけ。

心 何、詩人と生まれて主題を欠くのか。

魂 イザヤの炭火、ほかに何を人間がのぞめるといふのか。

心 焰の単一のなかに打ちのめされて沈黙か。

魂 あの焰をみよ、救いが内に歩んでいるのではないか。

心 一体ホメロスにどんな主題があったか、原罪以外に。

イエイツは、現実、即ち現象の世界を肯定しているのでも、実在を否定しているのでもない。人間の生を肯定と否定というカテゴリーで割り切ってしまうのは、「理性だけで考える思想」であって、「骨の髄のなかで考える人」のすることではあるまい。

このイエイツがおのが模範とみなした、人間の「原罪」をうたうホメロスとは、「眼」ではなかったか。純粋な眼の肉化ではなかったか。『イリアス』が、「憤りの一部始終を歌ってくれ、詩の女神、ペレウスの子アキレウスの……」という句ではじまることは周知のことであろうが、この『イリアス』にしても『オデュッセイア』に

しても、人間のわが眼だけを恃んで、人間の限界を忘れる「無思慮」(unthinking)、キリスト教的用語を用いれば「原罪」を、そして「アカイア人の運命、かれが何をおこない、どんな苦勞困難をなめたか」(『オデッセイア』V, 486)を、現実<sup>に</sup>物語るのは盲目<sup>の</sup>、ホメロスとその子孫ではあるが、それらを見ているのは、実は「ムーサ」自身なのである。ホメロスとその子孫たちは、この「ムーサ」の medium (靈媒)たるにすぎないのである。それ故、物語を聴くものにとっては、ホメロスが何びとであつてもかまわないし、この伝でいくと、シェイクスピアが何びとであつてもかまわないし、『平家物語』の作者が何びとであつてもかまわないのである。この純粹なる「眼」をはなれた彼ら自身、いわば正氣の彼ら自身はほとんど無だとも言われるからである。この「ムーサ」とは、人間の運命と歴史の運命に向つて見ひらいている純粹な眼のことだといえないだろうか。ホメロスとは純粹な眼の肉化だと言つたのは、このような意味であり、そしてまたイエイツの「皺の中の、齡古りて、ぎらぎら光り、陽気なる眼」が「ムーサ」の眼に重なるように思えたのも、このような意味においてである。

「ムーサ」、それは「眼」となつて、人間の世界に遍在してゐたのではなかつたか。それは、人の世の中を流浪遍歴し、その人間の生死のさなかにおいて、じつとその底をみつめる眼であつた。人間の悲劇は、それを見つめてゐる「眼」を見失つてしまい、自己の内にその存在を意識することがなくなつたとき、救われることがなくなつたのではなからうか。というより、そのとき悲劇はただ氾濫するばかりで、それは「すべての恐怖を容受する陽気さ」の瞬間を失い完成することがなくなつたのであろう。つまり、悲劇は大いなる観客を失つたのである。そのとき、人は「最後の幕がおりんとするとき、その科白を途切らせて泣くことをしない」という演技の精神とは無縁なものになつてしまふ。悲劇のさなかにおいて人間の勇氣と尊嚴さを確証する術<sup>すべ</sup>を失つたと考えるのは法外だらうか。



最後にもう一度、「瑠璃」の終節をふり返ってみよう。イエイツが前にしていた支那の工芸品は、もはや東洋の心の表現の結晶ではなく、それはイエイツ自身の心の世界、いわば *imagination* の世界である。すべての悲劇の世界、天に達するかに見え、人に解脱を約束するかに見える岬々たる山の頂。一筋の危険にみちた険しい山径。イエイツはこの山径を登り切ることだけをただ誘っているのだろうか。「齢古りてぎらぎら光る眼」を得るためには、この山に登ることによるしかないのだろうか。そうではあるまい。丁度この「瑠璃」の中の世界が、悲劇の舞台と、少くともそれを超えた高みの世界とが、「まなこを悲劇の舞台に据える」という見るといふことによって結びついて統一を得ているように、イエイツはわれわれに、まずおのが身を投げ出す生き方を証言しているのだといえよう。それは、外からの眼と内からの眼とを同時におのが内部に持つということではあるまいか。

〔註〕

- ① *Letters*, p. 583.
- ② *Autobiographies*, p. 189.
- ③ *Ibid.*, p. 295.
- ④ ヘルシャーエフ（永上英広訳）「生への意志と文化への意志」『ベルジャーエフ著作集』第一巻、二六五頁。
- ⑤ *Autobiographies*, p. 194.
- ⑥ *Mythologies*, p. 331.
- ⑦ *Autobiographies*, p. 477.
- ⑧ *Mythologies*, p. 334.
- ⑨ *Ibid.*

イエイツの劇的なる精神をめぐって

- ⑩ *Autobiographies*, p. 503.
- ⑪ *Essays and Introductions*, p. 28.
- ⑫ M・エリアーデ（堀一郎訳）『永遠回帰の神話』一八―一九頁。
- ⑬ *Letters*, p. 917.
- ⑭ *A Vision* (2nd ed.), p. 8.
- ⑮ Friedrich Nietzsche : *Ecce Homo* (Kröner) p. 375.
- ⑯ Stephen Spender : *The Making of a Poem*, pp. 27―8.
- ⑰ *Autobiographies*, pp. 115―6.
- ⑱ M・エリアーデ『永遠回帰の神話』一九七頁。
- ⑲ *Letters*, p. 922.
- ⑳ *Mythologies*, p. 337.
- ㉑ コラール（小島威彦他訳）『歴史の運命と進歩』一七―一八頁。