

元型への回帰

——『白鷺の卵』の枠組について——

佐野哲郎

一九三八年に発表されたイエイツ晩年の戯曲『白鷺の卵』(*The Herne's Egg*)はまことに奇妙な作品で、多くの批評家たちを悩ましてきた。芝居はコナハト王コンガルとタラ王エーのシンボリックな闘いから始まる。この二人の国の和睦の儀式の御馳走として、白鷺の卵が供される。ところが卵の一個が鶏の卵にすりかえられたため、再び争いが起こり、エーが殺される。一方白鷺の許嫁を自称する女アトラクタを、コンガルが部下とともにはずかしめたため、彼は呪いを受けて、阿呆の手に掛かって死ぬ運命となる。この劇の奇妙な結末については、いろいろな解釈が可能となるだろう。また、この劇をさらに複雑にしているのは、ヴェンドラー(H.H. Vender)が正しく指摘しているように、何と言っても、そのトーンである。それはイエイツと言えはすぐに頭に浮かぶような、たとえば『キャスリーン伯爵夫人』(*The Countess Cathleen*)とか、『心願の国』(*The Land of Heart's Desire*)とか、『鷹の泉』(*At the Hawk's Well*)とか、『煉獄』(*Purgatory*)などの劇とはまったく趣を異にする。それはまさに突飛で、軽佻浮薄で、猥雑ですらある。そして、それを読み解こうとするあらゆる努力をあざわらうかのようである。この劇で重要な役割を果たすロバが、どうして四つの車のついたおもちゃのロバでなければならない

のか。背景に描かれた満月——イエイツの体系の中で最も重要なシンボルである——が、どうして漫画のように笑っている顔でなければならないのか。イエイツ自身もドロシー・ウェルズリー(Dorothy Wellesley)にあてた手紙で、「私が今までに書いた中で一番奇妙で一番気違いじみたもの」と言っている。^②多くの批評家がこの言葉を用いているが、それはまるで、どのように解釈しようと自由であるというお墨付きをもらったかのようにである。ヴェンドラーも、エルマン(Richard Ellmann)も、ユア(Peter Ure)も、メルキオリ(Giorgio Mercurio)もブルーム(Harold Bloom)も、そしてその他の批評家たちも、これを引用している。イエイツはまたエセル・マニン(Ethel Mannin)にあてて、「でもこの芝居の意味は聞かないでください」とも言っていて、^③これまた、ヴェンドラーを含む多くの学者たちが引用している。しかし一方、この劇が独特の魅力を持つことも事実である。「神秘的」(T・R・ヘン)、「興奮をおぼえる」(F・A・C・ウィルソン)、「あざやかな」(F・カーモウド)などという評言が見られ、この作品を「あらゆる意味で失敗作」と断じるブルームも、「大いなる想像力の誤用」という、きわめて含蓄のある評価を下している。^④本論は、この作品の魅力はどこにあるのか、イエイツの意図は何であったのかを解明しようとする試みである。

この劇を最も包括的に論じたのは、F・A・C・ウィルソンである。^⑤彼はこれが非常に難しい劇であることを認め、その含意や、これが基づいていると思われるさまざまな起源について論じている。起源としてあげられるのは、インド思想であり、アイルランド神話であり、ペーメであり、スウェーデンボルグであり、シェイクスピアであり、ブレイクであり、サミュエル・ファーガソンであり、なかなずくバルザックである。しかし、ウィルソンは肝心な点を無視している。それは、舞台台の上で演じられる劇としての側面である。たとえば、四〇頁以上にわたって説き去り説き来たりしながら、ついに一度もおもちゃのロバへの言及がない。彼がこれに言及するの

は、この本のほかの部分（四二頁）においてただ一度だけである。演じられる劇として考えられるならば、これは信じられないほどの手落ちと言わなければならない。なぜならば、観客の眼には、インド思想よりも、バルザックよりも、舞台にガラガラと引き出されるロバの方が、はるかに強烈な印象を与えるはずだからである。いわば、このロバは全体の雰囲気を決定的るのである。ウィルソンがこの奇妙な雰囲気には頭を悩ましていたことは、彼が次のような表現を用いていることにかがえる。‘Bamboyant levity’, ‘tragic levity’, ‘tragicomic dignity’, ‘half-farical atmosphere’, ‘grotesque humour’, ‘tragicomic atmosphere’等々。しかし、このように抽象的な同工異曲の表現を繰り返し用いていること自体が、彼がまともにこの雰囲気に取り組もうとしていないことを示している。私はこの点に問題を絞って、ウィルソンやその他の批評家たちとは、まったく違った観点からみてみようと思う。その観点を私は仮に童話的枠組と呼ぶことにする。

ウィルソンは冒頭の二人の王、コナハト王コンガルとタラ王エーとの闘いを、ブレイクから得たものとしているが、私にはあの童謡の、というよりはむしろ、ルイス・キャロルの『鏡の国』のトウィードルダムとトウィードルディー（以下ダムとディー）の方がより近い起源のように思われる。最近出たイエイツの蔵書目録に『鏡の国』があるという事実は、多少ともこの推論を支えてくれるものである^⑥。しかし、断わっておくが、私はイエイツがこれを読んだからこの劇を書いたというつもりではない。むしろエリオットが「シェイクスピアとセネカのストインズム」で言っているように、そのような主張の現われるのを防ぐためにこれを書いていると言ってもいいかもしれない。このダムとディーのエピソードについては、私の調べた二五名の中では、ウェブスター、ノールランド、ワースの三人が触れているが^⑦、文字通り触れているだけであって、それ以上進もうとはしていない。しかし私には、この両者の類似はあまりにも魅力的であって、単なる言及ですませるわけにはいかないのである。

コンガルとエーとは、ダムとデイーとがそうであるように、互いに鏡像関係にある。

コンガル おまえの方の損失は何人だ。

エー ざっと二五人だ。

コンガル おれの方は聞くまでもあるまい。

エー おれの方と同じだからな。

コンガル ずっとそうであつたし、そうでなければならぬのだ。

エー わざも力も武器も同等だ。

コンガル 今度のけがはどこだ。

エー そっちだ、左の肩甲骨だ。

コンガル こっちだ、右の肩甲骨だ。

エー それでも一日闘つたな。

コンガル これで五〇回目だ。

エー すべては完璧の闘いであつた。^⑧

第二場に登場するコンガルの部下の一人のマイクは、一語ないし二語からなる簡潔無比の発言しかしないが、これはダムの‘Nohow’とデイーの‘Contraiwive’を思い起こさせはしないだろうか。第三場で彼らを襲う白鷺は、言うまでもなく、ダムとデイーを襲うカラスである。このカラスは、ただダムとデイー、およびアリスの言葉のみで描写される。

「とっても暗くなってきたぞ。」

「どんどん暗くなるぞ。」

あんまり急に暗くなったので、アリスは雷でも鳴りだすのじゃないかと思つたほどでした。「とってもぶあつい黒い雲だわ」とアリスは言いました。「それにどんどん近づいてくるわ。おや、羽が生えてるじゃないの。」

「カラスだ！」トゥィードルダムが金切り声をあげました。そして二人の兄弟はあつという間に逃げ出して、姿が見えなくなりました。^⑧

この劇の第三場においても、同じであつて、白鷺の動きはト書でなく、せりふによつて描写される。

バット 石はどれも当たらなかつたな。

コーニー やつはうんと低く飛んだから、

足が草をこすつていたぞ。

マイク 剣。

コンガル 彼の言うとおりで。

剣で切つてしまえ。

バット 手が届きそうだ。

コンガル いやいや、おれのそばだ。

コーニー 翼がおれの肩にさわつたぞ。

コンガル またもや逃がしたか。やつはまた舞い上がつて舞い降りた。

タラの城壁の内側だ。^⑨

両者共に、全篇を通して不吉な鳥のイメージがおおいかぶさつていゝと言えるだろう。また、第四場でせっかく仲直りしたコンガルとエーが争うのは、鷺の卵が鶏の卵にすりかえられたからで、これは、ダムとデイーの争い

がガラガラをこわしたという他愛もないことに発しているのと変わりがない。そして、最後の第六場でコンガルを殺す役目を果たす阿呆は、鍋をかぶとにかぶり、串を剣とし、鍋の蓋を盾とする。これこそまさにダムとディーのいでたちである。しかし、私の言いたいことは、さきにも述べたように、イエイツがこのエピソードを下敷にしたということではなく、実はこの劇の童話的な枠組であって、キャロルとの類似は、その枠組を構成する部分にすぎないのである。

ノヴァーリスの遺稿に、

すべて詩的なものは童話的 (märchenhaft) でなければならない。

童話は至るところにあつてどこにもない、かの故郷の世界の夢にはかならない。

とある。ロマン派にとって、童話はまさに魂のあこがれの世界であり、グリム兄弟の童話の集大成は、このあこがれの結晶であつた。どうして童話がこれほどまでに作家たちの魂をゆすぶつたのだろうか。それは、童話には個人の体験を越えた集団の、人種の、さらには人類の深い記憶にまで達するものがあるからである。アイデアへのあこがれにも似たあこがれを魂の故郷にいだいていたロマン派が、童話に関心を持ったのは、当然のことであつた。ユングはこのような根元的な記憶を集合的無意識と呼び、そこから生じるさまざまな観念やイメージを元型と呼んだ。それはもろもろの自然現象のこともあれば、怒りや嫉妬のような基本的感情のこともあり、また血であつたり、母親像であつたりする。共通するものは、人間の最も深い部分にまで訴えるその強さである。それはもはや分析を許さない。またシンボルとして固定されることをも拒否するほどのものである。それは物そのもの

であり、存在そのものである。もちろん元型とは決まった形を持つものではない。それはむしろ認識を規定する方向性である。ユングの比喻によれば、それは結晶の軸構造に似ている。つまり、軸構造は結晶の形成のしかたを決定するが、結晶の形そのものは、外的条件によってさまざまに変わるのに似ているのである。この元型が最も明らかな形で表われるのが童話である。人間の持つ根元的な驚きやあこがれが素朴な形で表現されたものが、童話であるからである。また、表現が素朴であればあるほど、訴える力は強いとも言える。童話の中にしばしば隠された残酷さは、カチカチ山や赤頭巾の例に見られるように、子供たちに与える影響を考慮した小ざかしい改作をくぐり抜けて生きのびるだけのしたたかさを持っている。『オックスフォード童話辞典』の編者であるオーピー夫妻は、「ロンドン橋」の歌の背後に秘められた恐ろしい記憶（すなわち人柱）と、この歌をかげりのない声で歌いながら遊戯に興じる子供たちとの対比ほど、想像力を刺激するものはない、と言っているが、私もこれに心から共感する。

繰り返して言うが、童話には根底から人の心をゆすぶる力があるのである。こう考えると、この劇の枠組の意味が理解できるし、おもちゃのロバや笑う月の役割も明らかになるだろう。さらに、ユングの言う元型に相当するものが、かなり多いことにも気付く。イエイツがユングを読んだというはつきりした証拠はないが、ユングの集合的無意識とイエイツの言う「大なる記憶」、「世界霊」とが非常によく似た概念であることは言うまでもない。この両者は影響関係ということではなく、きわめて深い部分において出会っていると言えるのである。最初の二人の王は、ユングのいう〈影〉の関係にあると言える。これは文学に表われた例をあげるのが一番でつとり早い説明になるのであって、ボウの「ウィリアム・ウィルソン」やステイーヴンソンの『ジークル博士とハイド氏』を思い浮かべればよい。これも元型であると言える。そして、開幕当初から岩の上に立っていた白鷺も、元型的

な意味を帯びることになる。この観点を補強するのは、第二場のアトラクタの言葉である。

千年、いや万年になろうか

それほどの年月を数えることはかなわぬが

一人の女がこの岩蔭に住まいしていた。

大いなる白鷺の花嫁または許嫁として。⁹⁹

人間と神との婚姻、これこそまさに太古からのモティーフであって、ゼウスとレダ、ダナエ、アルクメーネーその他の女たち、エロスとプシケ¹⁰⁰、アイルランド神話のルーとデヒティラ（この間の子がクーフリンである）、あるいは日本神話の大物主神と活玉依毘売に至るまで、枚挙にいとまがない。こうなると、白鷺の卵も単なる卵ではなく、宇宙卵的な性格を帯びてくる。この卵に掛けられた呪いのなんと奇妙なことだろう。

アトラクタ お前たちはあの呪いを聞くがよい。

誰が掛けたのやらわからぬほど古く

白鷺が一本足で立つ以前から

柱に釘で留めてあった

あの呪いを。

コーニー その呪いを掛けた鳥を敬い

白鷺たちは魚を捕るにも一本足で立たねばならぬ。

「私が片足なくした夜にこれが柱に釘づけされた。」

一本足ノ老イニ老イタル白鷺ハ語ッタ。

「白鷺の卵を盗むやつばらは阿呆の身に変えられようぞ。」

一本足の老イニ老イタル白鷺ハ語ッタ。

「その阿呆が生を終えるには阿呆の手によつて死ぬべし。」

一本足ノ老イニ老イタル白鷺ハ語ッタ⁹⁸。

銘文というものは、「汝自身ヲ知レ」というデルフォイ神殿の銘文にせよ、「我マタイアルカディアニ在リ」の墓碑銘にせよ、あるいは古代ケルト人が石柱に刻んだオーガム文字にせよ、古く謎めいていればいるだけ、人の心を引き付けるものである。だからこそピクウィック氏は、地中から掘り出された石に刻まれたわずか一六文字の得体の知れぬ碑文に関して、九六頁におよぶパンフレットを書き、二七通りもの読み方を試みたのであった⁹⁹。それがその石を売りつけた男の気まぐれなてすさびであつたというような考えは、ピクウィック氏の崇高な情熱にとつては、まったく何の関係もないことであつたのである。この白鷺の銘文は、その古さにおいて、これらの銘文に匹敵するような実在感を持つている。それは人間の理性では律しきれぬがゆえに、われわれの深層心理にまで達する奇妙さなのである。自分は生まれる前からこれを知っていたと感じさせる奇妙さなのである。私はこういうものを元型的と言っているのである。

イエイツは「人間は真理を体現することはできても、真理を知ることにはできない」と言つた、ウェイド編の書簡集の最後のあの有名な手紙の末尾で、「ヘーゲルは論破できても、聖書や「六ペンスの唄」は論破できない」

と述べている。「六ペンスの唄」は、いわゆるマザーグース・メロディーの中でも、そのノンセンス度において、白眉の唄である。イエイツは人生の最後に近づいて、理性的なとなみを越えた、あるいはそれ以前の非合理的なものの持つ衝迫力に突き上げられていたように思われる。ヨーロッパ古来の種々の思想は言うにおよばず、インドや日本の思想に至るまで、さまざまな知を吸収しながら、営々として築き上げてきたみずからの思想体系は、一九二〇年代の半ばにおいて、その頂点に達した。「塔」をはじめとする多くの詩、『ヴィジョン』などは、まさに観念の一大建築物を見るかのようなものである。それらはいかに難解であっても、いかに荒唐無稽であっても、イエイツにとっては、体系としての整合性を持つものであった。それが、三〇年代も半ばを過ぎるころから、それは異質の世界への関心が強まってくるのである。それは、ある意味では初期への復帰であった。つまり、民衆の世界へ、イエイツはふたたび引き寄せられていったのである。イエイツはまたバラッドを書き始めた。またと言うわけは、一八八〇年代にも、「オハート神父のバラッド」(“The Ballad of Father O'Hart”)「モル・マギーのバラッド」(“The Ballad of Moll Magee”)「狐狩人のバラッド」(“The Ballad of the Foxhunter”)などのバラッドを書いていたからである。そしてこれらの後期のバラッドの幾つかは、一枚刷の『ブロードサイド』(*Broadside*)として売られた。この『ブロードサイド』の発行は、二期に分けることができる。第一期は一九三五年で、イエイツとF・R・ヒギンズ(F.R. Higgins)の共同編集によって、一月から毎月一回、一二月にわたって、発行された。イエイツは二号、五号、一二号に寄稿した。第二期は一九三七年で、これはドロシー・ウェルズリーとの共同編集によって、同じく一二号まで発行された。イエイツは一、三、八、一〇、一二、の各号に寄稿した。第一期の場合は書き下ろしではなく、五号に掲載した詩などは、一五年も前に発表したものであった。ところが第二期の場合は、三号を除いてすべて書き下ろしである。イエイツの意気込みがわかうというものである。それ

らのバラッドをあげるなら、“Come Gather Round me Parnellites”, “The Curse of Cromwell”, “The Pilgrim”, “Colonel Martin”の四篇である。これらと、さきにあげた初期のバラッドとの間には天地の開きがある。初期のバラッドにおいては、イエイツが民衆を見る目は、他者のそれであった。つまり、民衆の持つ素朴であるがゆえに力強い想像力をもてはやしなから、イエイツはある高みから民衆を見ていた。それ故に、初期のバラッドには感傷性、自己憐憫のトーンがある。しかし、後期のバラッドには、そのようなトーンはない。それは、イエイツがもはや他者の目で見るとはではなく、それぞれの登場人物の内側に入り込んでゐるからなのである。つまり、イエイツはバラッド・シンガーとして、民衆と同じ平面に立っているのである。私にはここにイエイツのほとんど宗教的とも言える、自己放棄への意志があるように思われる。イエイツの宗教性については、よく引用される次の言葉がある。

私は非常に宗教的なのだが、私が忌み嫌っていたハックスリーやティンダルのために、子供の頃の単純な宗教心を奪われて、新しい宗教を作り出したのだ……^⑧

それは詩の宗教とでも言うべきものであった。またのちになっても、イエイツはしばしば聖者と詩人とを対比して、自分は聖者の直線的な道よりは、詩人の曲がりくねった道を選ぶと言っている。しかし、一方では、イエイツ自身の言う「自分は宗教的だ」という表現の意味を、しっかりととらえておく必要がある。イエイツにとって、宗教は一種のノスタルジアとなつて、心から離れることはなかったのである。『自叙伝』の中でも個人的な思い入れの強い部分である「悲劇の世代」(“The Tragic Generation”)で、イエイツは魂の苦悩に身をよじりながら

若くして死んでいった多くの世紀末の友人たちを、ほとんど羨望をもって描いている。世紀末はカトリックへの改宗が流行した時代であった。ジョンソン(Lionel Johnson)も、ダウソン(Ernest Dowson)も、ワイルド(Oscar Wilde)も、そしてビアズリー(Aubrey Beardsley)も、みなカトリックへの改宗者であった。私は世紀末のこの現象には、二つの主たる要因があると思っている。一つは、カトリックの教会の儀式、装飾などにおける美的要因である。もう一つは教会に代表される絶対的な權威の前での自己放棄による魂の救済である。イエイツがジョンソンらの友人に見出した最大のものは、この後者であった。イエイツは彼らにならうには、あまりにも強い自我の持主であった。イエイツを友人たちよりずっと長生きさせたのも、この自我であった。ところが、一九三〇年前後の「クレイジー・ジェイン」(Crazy Jane)の連作のあたりから、私たちは、それまでのイエイツには見られなかった新しい要素を見出すようになる。それがこの自己放棄への意志なのである。それは一九三六年の“The Three Bushes”あたりで最も顕著に表われるが、これが主流になることは、なかった。しかし、これを無視することは、絶対にできない。伝統的なフリー(高い地位にある詩人)をもってみずから任じていたイエイツが、一方で物乞いに近いバラッド・シンガーに己を擬していたというのは、まことに興味深いことであって、いくら強調しても足りないことである。

さて、このようなバラッドの世界は童話の世界と似ている、というよりもほとんど重なり合っている。共に詠み人知らずの世界である。たまたま作者の名がわかっていても、この場合それは問題ではない。あくまで民衆の内側にあつて、その集団意識、というよりも集団無意識に埋没する匿名性が問題なのである。この世界の住人は、まさに元型的世界に生きている。太古から人間が繰り返してきたとなみがそのままに演じられる世界である。そこでは人間は自然界と直接のかかわりを持っていて、鳥も獣も自然現象も、シンボル化される以前のなま

の存在である。その世界を支配するものは、個々の人間の意志を超えた何ものである。したがって、第四場から第五場にかけて、コンガルと六人の部下はアトラクタを犯したと称し、アトラクタは白鷺に抱かれたと主張する、その食い違いも、真実は両者を超えたところにあるのだから、あえて正す必要はない。このことをもつとはつきりと示すのが、最後の場である。自分が阿呆の手に掛かって死ぬという予言の裏をかこうとして、コンガルは、石で支えた串にみずから胸を突き刺して死ぬ。

コンガルが阿呆の手に掛かるというのは、最晩年の劇である『クーフリンの死』(*The Death of Cuchulain*)においてクーフリンが盲目の老乞食の手に掛かると、趣向を一にしているが、この阿呆がまた重要な意味を持っているので、一言触れておく必要がある。阿呆はイエイツの作品、とくに晩年の作品にしばしば登場するが、彼はイエイツの体系においては、月の最後の相、すなわち第二八相に位置している。『ヴィジョン』はこう言っている。

阿呆の重要性は、この体系がより精密に語られるにつれて、明らかになるであろうが、今はただ、阿呆は村の阿呆からシェイクスピアの道化に至るまで、さまざまな形をとって表われると言うだけで十分である。

阿呆はタローカード——占いで用いられ、また、イエイツが属していた「黄金の夜明け」団(*The Golden Dawn*)で、儀式や瞑想の際にはなくてはならないものであった——に入っているが、その中でも特異な位置を占めている。二枚の大アルカナ(*major arcana*) 札の中で、この札だけが番号がなく、多くの場合、すべてのカードの始めに、時には終わりに置かれる。アルフレッド・ダグラス(*Alfred Douglas*)によれば、この札は「理性以

前の混沌」を表わし、「始めでもあり、終わりでもあり」、「運命の新しい循環の始まりの近いこと」を表わし、「想像的夢想者」である。⁹⁹阿呆は歴史的にも、社会的にも、文学的にも独特の神秘的な雰囲気を持たせている。それはほとんど聖に近いものである。それは人々が阿呆の中に自己の存在の根底に触れるものを感じてきたからにはかならない。これまた元型的存在と言えないだろうか。この劇の阿呆も、自己放棄の側面だけでなく、このような聖なる側面からも、見落としてならない存在なのである。さてコンガルは白鷺との勝負にこだわって「最後にはおれが勝つのだ」という意味のことを三度口ばしる。そのために彼が選んだ行為が、串にみずから胸を突き刺すことであったのだが、彼が意気込めば意気込むほど、その試みも結局は空しく、彼はロバに生まれ変わるであろうことが、暗示される。これは、『煉獄』において、老人がわが子を刺し殺すことによって、あの世での永遠回帰の鎖を断ち切ろうとするが、その努力をあざ笑うかのように、幻のひずめの音が聞こえてくると、同じ結末である。また、『クーフリンの死』の結末にも似ていることは、すでに述べた。『クーフリンの死』においても、主人公のクーフリンは、すべて見るべきものは見つめたかのように、人間の努力の空しさを知りつくしたかのように、死に身を任せる。イエイツの晩年のこれらの三つの劇は、『ヴィジョン』の大車輪によって表わされるような、大きな時の流れを、それぞれ違った形で描き出したと言えるのではなからうか。

注 『白鷺の卵』のテキストは、Russell K. Alspach, ed., *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats* (London, 1966) を用いた。

- ① Helen Hennessy Vendler, *Yeats's Vision and the Later Plays* (Cambridge, Mass., 1963), p. 160.
- ② Allan Wade, ed., *The Letters of W. B. Yeats* (London, 1954), p. 845.
- ③ Wade, p. 904.

- ④ Harold Bloom, *Yeats* (New York, 1970), p. 422.
- ⑤ F.A.C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition* (London, 1958), pp. 95–136.
- ⑥ Edward O'Shea, *A Descriptive Catalogue of W. B. Yeats's Library* (N. Y. & London, 1985), p. 53.
- ⑦ Brenda S. Webster, *Yeats: A Psychoanalytic Study* (Stanford, 1973), p. 147.
- A. S. Knowland, *W. B. Yeats: Dramatist of Vision* (Gerrards Cross, 1983), p. 217.
- Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* (London, 1978), p. 66.
- ⑧ *HE*, Scene I, ll. 1–12.
- ⑨ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, Chap. IV.
- ⑩ *HE*, Scene III, ll. 12–22.
- ⑪ Iona and Peter Opie, eds., *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford, 1951), p. 272.
- ⑫ James Olney, *The Rhizome and the Flower: The Perennial Philosophy—Yeats and Jung* (Berkeley, 1980), pp. 3–6.
- ⑬ *HE*, Scene II, ll. 32–35.
- ⑭ *HE*, Scene II, ll. 115–130.
- ⑮ Charles Dickens, *The Pickwick Papers*, Chap. XI.
- ⑯ Wade p. 922.
- ⑰ W. B. Yeats, *Autobiographies* (London, 1956), pp. 115–116.
- ⑱ W. B. Yeats, *A Vision* (London, 1925), pp. 115–116.
- ⑲ Alfred Douglas, *The Tarot: the Origin, Meaning and Uses of the Cards* (London, 1973), pp. 48, 49.