

イエイツの「悲劇トラジックのなかの喜ジョイ悦」

桜井正一郎

はしき

イエイツの「ベン・バルベンの麓にて」は詩人の辞世の歌である。その中で詩人は、生涯にわたるこれまでの主題の中から、とりわけ重要なものを選びだしてひとわたりしている。その中には、当世のアイランド詩人が心すべきことだといって、

Sing the lords and ladies gay
That were beaten into the clay

今は滅されて土くれたが、

陽気だった主君や貴婦人を歌え、

と諭す一条がある。この「陽気な」という概念は、自らここに選び採っていることから分るように、イエイツを考える時には看過できないものである。この概念がどのような内容を持つかは、本稿が進むにつれて次第に明

らかならうが、最初に用語のヴァリエーションを掲げて、概念の輪郭だけを示しておく、この概念は時に名詞形 'Gaiety'、時に「悲劇のなかの喜悅」('tragic joy')、一例だけだが「悲劇のなかの歓喜」('tragic ecstasy')と呼ばれているものである。

さてこの概念は、調べてみるとイエイツの晩年約三ヶ年の間に集中しているという事実がある。この三ヶ年とは、マクミラン全集版の『最後の詩集』が書かれた時期、つまり一九三六年から一九三九年始めにかけての期間である。この概念の用例のうち、散文は二例を除いた他の総てがこの時期のもの、詩にいたってはその総てがこの時期に属している。こういった意味を持つこの概念の実体を説明してみようというのが本稿の目的である。その方法は、この概念が含まれている詩をまずとりあげて、その詩全体の中でこの概念が帯びている意味を読みとることを主とし、そこから読み出した意味を、今度はイエイツ自身の散文によって裏付けることを従とする。その散文には『ボイラーの上で』^②が用いられることが多い。一九三九年刊行のこのエッセイ集は、詩からえたものを裏付けるだけでなく、時に理解を進めることがあって、総じて『最後の詩集』の理解に資するところが多い。なおこの「喜悅」は、実体が解明された後、イエイツが知っていたニーチェ、シラー、東洋の禅、の喜悅と比較される必要がある。また「喜悅」は、アイルランド文学の共通理念だったらしいが、^③その中にこれを位置づけることも必要である。しかしながらこういった問題を本格的に考察することは、本稿の当面の領域ではない。本稿はこういった考察がなされるための、ある種の資料になることを志すものである。

一、「年寄りが狂って、なぜいかなのだ？」

WHY SHOULD NOT OLD MEN BE MAD?

Why should not old men be mad ?
Some have known a likely lad
That had a sound fly-fisher's wrist
Turn to a drunken journalist ;
A girl that knew all Dante once
Live to bear children to a dunce ;
A Helen of social welfare dream,
Climb on a wagonette to scream.
Some think it a matter of course that chance
Should starve good men and bad advance,
That if their neighbours figured plain,
As though upon a lighted screen,
No single story would they find
Of an unbroken happy mind,
A finish worthy of the start.
Young men know nothing of this sort,
Observant old men know it well ;
And when they know what old books tell,
And that no better can be had,

Know why an old man should be mad.

この歌は最初『ボイラーの上で』に収められていた。その書にいわく、イエイツの幼年時代、スライゴの岸壁に放置されていたボイラーにまたがっては世を罵り、ボート・レースに集った観客に船を寄せては世を罵った老狂人がいた。この老狂人は石をもって追われるのが常だったが、^④この老狂人を若者たちはいざ知らず、我々年寄りは理解してやれるというの^⑤が、この歌の表の意味である。

年寄りが狂って、なぜいかんのだ？

確かな蚊鉤釣師の小手をした青年は、

かつてその将来を嘱望されたが、

果ては酔っぱらいの新聞屋^{ぶんや}よ。

昔ダンテを読み切ったほどの娘が、

子を産まされた男はろくでなしよ。

ヘレンに擬う美女が社会福祉を夢みた揚句、

四輪によじ登ってわめき叫ぶのよ。

運次第で善人が滅び悪人が栄える、

明るい幕にでも照し映されるように

登場して目立つ人が近所にいても、

たどる筋といえばみな同じ、

幸せな心が失意に沈むお話で、

幕開きに見合った幕切れはなにひとつない。

これが世の中だと考える人も一方ではいる。

若い者にはこの有為転変が分らんが、

世の中をよく観てきた年寄りには分るのだ。

そして昔の本が年寄りに分り、

それより良いものが今日では望めぬと分るとき、

老人が狂うわけも、年寄りには分るというものさ。

有為転変を世の常と観ずる心には、「喜悅」こそないがそこに通じてゆくものが確実にある。さて、この歌にはもう一つ裏の意味がある。このエッセイ集は、老いたイエイツが自分をその老狂人に擬して語った、それだからこそ『ボイラーの上で』と題した、これは激烈な警世文である。だからここにかばわれている「老狂人」(old man)とは、とりもなおさず著者本人イエイツを指すことになるわけである。「老狂人」はこの歌でこのようにただ一回不定冠詞をもって語られ、これが誰を指すのか、その注意を讀者に喚起する働きがあつて効果的である。イエイツはある次元で「老狂人」をかばう「年寄り」の中に身を置き、別の次元でかばわれる「老狂人」の中に身を置いているわけである。

こういう事態が生じたのは、この歌が元来はこのエッセイ集のために書かれたものではないという外的理由に依る。しかしもう一つ、「悲劇のなかの喜悅」にゆくゆくは通じてゆくこの達観が、イエイツにとって自分がそ

ここに身を置くべき唯一無二の絶対ではなかったという内的理由にも依る。イエイツという人間は、時に老人の狂気を、時に老人の達観ひいては「喜悅」を、任意に採ることができたのであった。この時期の詩と、狂気の書だと自称する『ポイラーの上で』とを讀んでみると、イエイツの「狂氣」があまりにも正氣の産物であるのに感嘆をすら覚える。時に指摘されるように、イエイツの「狂氣」もまた詩人の「仮面」の一つだった可能性は強い。それと同じように、「狂氣」の表向きはアンティ・セルフにあたるこの「喜悅」もまた、一つの「仮面」であったように思える。このことをこの歌とは別の角度から示唆しているのが次に読む「ラピス・ラジュライ」である。

一「ラピス・ラジュライ(瑠璃)、ハリー・クリフトンに」

LAPIS LAZULI

(For Harry Clifton)

I have heard that hysterical women say
They are sick of the palette and fiddle-bow,
Of poets that are always gay,
For everybody knows or else should know
That if nothing drastic is done
Aeroplane and Zeppelin will come out,
Pitch like King Billy bomb-balls in
Until the town lie beaten flat.

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.

On their own feet they came, or on shipboard,
Camel-back, horse-back, ass-back, mule-back,

Old civilisations put to the sword.
 Then they and their wisdom went to rack :
 No handiwork of Callimachus,
 Who handled marble as if it were bronze,
 Made draperies that seemed to rise
 When sea-wind swept the corner, stands ;
 His long lamp-chimney shaped like the stem
 Of a slender palm, stood but a day ;
 All things fall and are built again,
 And those that build them again are gay.

Two Chinamen, behind them a third,
 Are carved in lapis lazuli,
 Over them flies a long-legged bird,
 A symbol of longevity ;
 The third, doubtless a serving-man,
 Carries a musical instrument.

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 plum 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.

歌は「いつも陽気な」芸術家への糾弾を披露して始められる。

ヒステリーの阿魔めがわめき散らすには、
パレットもヴァイオリンも、
しゅっちゅう陽気な詩人さんも、もううんざりだわ、
だって分ってるでしょ、でないと駄目よ、

イエイツの「悲劇のなかの喜悅」

なにかこう強いことでもやらなくっちゃあ、

飛行機やツェッペリンがやってきて、

爆弾を雨、霰だわ、ビリー王みたいに、

街なんかやられてベチャンコよ。

「ヒステリーの阿魔め」の平俗野卑なことば（‘sick of’, ‘drastic’, ‘come out’, ‘pitch’, ‘beaten flat’）がそのまま採りいれられているが、これには糾弾を頭から軽蔑し、それに一考すらも与えない詩人の高い姿勢がこめられている。「陽気さ」とはこのように、事の良し悪しは別として、ニ―チェ的な唯我独尊によって成立するものである。ところでこの歌には二つの山がある。一つは次に読む第二連にあり、これは論理の力が作る山、もう一つは最終連にあり、これは情念の力が作る山である。第一の山である第二連の論理の基盤をなすのは、古くからある *theatrum mundi*、この世は劇場だという考え方である。これを基盤にして、「陽気さ」が今度是一般人に必要な心として、舞台の用語が頻用されながら次のように語られてゆく、

万人は悲劇の役を演ずる、

ほれあそこに氣どったハムレット、あそこにリア、

あれがオフィーリアであれがコーディリア。

だがあの人たちはいざ幕切れに、

大綴帳が降りたつ直前、

演じる役柄に相応しい立派さがあれば、

科白がとぎれて泣きだすことはない。

知っているからだ、ハムレットもリアも陽気なのを、

陽気さが恐怖を変容させるのを。

人誰もが求め、掴み、失う。

暗転、頭上に天が燃え、天国がひらめく、

悲劇は頂点に達する。しかし

ハムレットが彷徨し、リアが怒り狂い、

十万もの舞台に垂れ幕が

一度に降りたとしても、

舞台は一寸一分広がるものではない。

「ハムレットもリアも陽気だ」という考えは、イエイツが「陽気さ」を理屈で説明しようとする時の理屈の核になるものである。次のような文章を参考にしてこのところの理解を徹底しておきたい。

シェイクスピアの悲劇の英雄たちは……死の間際の^{エキスタシー}歓喜を伝えてくれる。……「しかしその時」人物達は冷たくあらねばならない。クレオパトラを演じて泣きだした女優はいないはずだ。……グレゴリー夫人は、アビー劇場に送られてきた当世風の芝居の原稿を送りかえしてこういったものだ、「悲劇というものは、死ぬ人にとって喜びでなければなりません」^⑥。

続く第三連は、「陽気さ」を、芸術家が歴史の法則を甘受しつつ仕事に励む時の心として説明する。先に舞台の狭い空間に閉じ込められた詩は、敘事詩の文体とともに歴史の悠久な時間と広大な空間に解き放たれて、一の山の力が直接二の山の力に及ぶのを緩衝する働きをしている。次の第四連は二人の中国人と一人の従者を導入しているが、この個所はイエイツが発句を知りバウンドを尊敬していた事実を思わせる。この簡素淡白な文体は、次の連に控えている詩の高揚を強調するための一つの布石になっている。このような準備段階を経て、詩は次のように第二の山に入ってゆく。

璃瑠の褪色はげ一つ一つ、

割れ目や窪みの一つ一つが、

雪止まぬ尾根、

滝、雪崩の跡と見ゆる。

だが二人の向かう山腹あづまやの四阿の、

いと泰らかに見ゆるは梅の枝か桜の枝か。

我が心は弾む、彼等がそこに座す態さまを頭に描きて。

そこで彼等は、山を、空を、

下界の悲劇を悠然と見つめる。

悲哀の調しらべを所望され、

熟達の指がそれを奏ではじめる。

皺にうづまった彼等の眼、その眼、

古寂びて光輝く彼等の眼は、陽気だ。

詩は強勢のある「一つ一つ」(Every)を冒頭二行に揃えて勢力を運び、その勢力は三つの「あるいは」(or)を飛び石にして惰行する。七行から八行への行跨がり「\Delight」で姿勢を立て直し、「山を、空を、下界の悲劇を見つめる」で一度歓喜に入る。その後多少の弛緩を経て、結句二行で最も深い歓喜に入ってゆく。

さて、ここで多様な性質を帯びている「陽気さ」の、中でも重要な性質がやはり二つの山に潜んでいるように思える。まず第二連の問題だが、「この世は劇場だ」という考え方が成立するそもその場はどこであろうか。思うにそれは、我々が行動を中断して行為をふり返った時の観照の中であろう。しかし我々が「この世は劇場だ」という認識をえた後でひとたび行動に戻った時、行動の瞬間にこの認識はすでに我々の念頭には無からう。それがあるときその行動は演技となるからである。ところが、それが念頭にあることを求めたのがこの連の真意ではあるまいか。「科白をとぎらせて泣きだしはしない」という役者の意識を、現実の行動に求めているのがこの個所の意味だからである。「役者はハムレットやリアが陽気なのを知っている」という時、ハムレットやリアの方がかえって実生活に生きている実際の人物になり、虚実の関係が逆転するのである。ここでは現実を生きることが演技となる。こういう方法で獲得される「陽気さ」は、それが「仮面」である可能性をお強めるといわけはなるまい。なお「陽気さ」に言及しているイエイツの散文は、筆者が調べえた範囲では、殆んど総ての数が、悲劇論、演劇論、演技論であるという事実がある。

これと多分同じことが、歌のもう一つの山の中に、別のかたちで潜んでいるように思われる。ところで最終連

の結句に著しい歓喜は一体誰のもののだろうか。描く詩の興奮はあっても、描かれている道士の眼の陽気さが、それをたして含んでいるのだろうか。そのことを明示している客観描写はなにもない。しかしここでは、描かれているものが描くものと合致しているとみなすのが、詩を生かす解釈者の善意というものだろう。なぜなら、そうでないとすると、描く人の情念が描かれる対象を離れて、その対象がどうあろうと有無をいわさずに、対象を自分の情念に捲き込んでいることになるからである。それはやはりありえない無謀さというべきだろう。しかし、二つが合致しているとしても、筆者はこの眼にある歓喜の光になお不安を感じるのである。何故なら禅にいう陽気さは、情念の起伏や高揚をむしろ超克したところにこそあるはずだからである。思うに瑠璃の置き物を前にしたイエイツの念頭に開けている空間は、現実の世界ではなくて舞台の世界の方ではあるまいか。「人生は劇場だ」という第二連の考え方は、この連に入っただけ「悲劇の舞台」(tragic scene)という一語に受け継がれているのではなく、この連全体の場に受け継がれているのではないか。道士の眼の陽気さの中にあるべき歓喜は、道士を演ずる役者の演劇表現として受けてとよく落つくのである。この個所の詩の歓喜は、舞台の上と舞台を見る席とに生じる歓喜と同質のように思われるのである。このように解釈すると、道士の歓喜は紛れもなくイエイツのものになってくる。この「悲劇のなかの喜悅」が、筆者が調べた限りでは初めて現われる一九〇四年の散文は、「喜悅」のこういう性質を説明し尽していて重要である。ここでイエイツは、当時のアイルランド演劇が「日常的な演技」(common actions)、「日常的な科白」(common speeches)に墮し、魂の高揚をあらわす演技と科白を忘れてしまっていると慨嘆した後、あるべき演劇の姿を次のように説いている。

我々に残されたことは、……喜びに満ちた(joyful)、壮大な(fantastic)、激烈な(extravagant)、奔放な(whim-

sical) 壮麗な (beautiful) 高らかな (resonant) そしてまったく無法な (altogether reckless) 舞台の芸術 (an art of the theatre) を再発見する以外にながらう。およそ総ての芸術が最も偉大になるのは、人生がそれ自身でないものを常に嘲笑し、自身だけの完全さに近づき……、遂にはその完全さを獲得するようになる。そういう人生を芸術が追求する時である。そしてこの人生から、悲劇のなかの喜悅も、悲劇の完全さも、生まれてくるのだ。信念を重んずる我々にとって、真実は魂の中以外にない。そこに真実を見つければ、動作にせよ演技にせよ科白にせよ、全身全霊をふりしぼって歓喜する以外にないのだ……^⑦。

ここでいっているような理想の「舞台の芸術」が、ここでいっているような独尊の「人生」を、ここでいっているような「歓喜」を伴って、詩の上に実現したものが、この「ラピス・ラジュライ」の最終連、ことにその結句二行であるように思われる。なおこの引用文は、アビー劇場の機関誌の役目をはたした演劇誌『万聖節』(Samhain) からのもの、これは「喜悅」が、この劇場を中心とした当時の演劇運動の指導理念でもあった事実を物語る。この文章から三五年を経た『ボイラーの上で』の中でも、やはり、

私は悲劇のなかの歓喜 (tragic ecstasy) をめざして、私の芝居の色んなところ、また友人達の沢山の芝居の中で、それが大いに演ぜられるのを観てきた。^⑧

といっていることから、この「喜悅」は長い間にわたって指導理念であり続けたものと推定される。

「喜悅」の実体をめぐって、これまでに見てきたことを一口でいいあらわそうとするなら、それはこの「喜悅」が、最初は演劇論としてあったという起源のあり方を、詩の中にもそのまま持ち込んでいるということである。

しかしこれから見ようとする「喜悅」の新しい実体は、演劇よりもイエイツの内生と直接に繋がる性質のものである。この新しい実体は、イエイツが演劇でこの「喜悅」を重視した、個人的な動機、背景にあたる。その意味でこれから見てゆく実体とすでに見てきた実体との関係は、中味と外へのあらわれ、内と外の関係であるといえる。

三 「渦 卷」

THE GYRES

The gyres! the gyres! Old Rocky Face, look forth;
 Things thought too long can be no longer thought,
 For beauty dies of beauty, worth of worth,
 And ancient lineaments are blotted out.
 Irrational streams of blood are staining earth;
 Empedocles has thrown all things about;
 Hector is dead and there's a light in Troy;
 We that look on but laugh in tragic joy.

What matter though numb nightmare ride on top,
 And blood and mire the sensitive body stain?
 What matter? Heave no sigh, let no tear drop,

A greater, a more gracious time has gone ;
For painted forms or boxes of make-up
In ancient tombs I sighed, but not again ;
What matter ? Out of cavern comes a voice,
And all it knows is that one word ' Rejoice ! '

Conduct and work grow coarse, and coarse the soul,
What matter ? Those that Rocky Face holds dear,
Lovers of horses and of women, shall,
From marble of a broken sepulchre,
Or dark betwixt the polecat and the owl,
Or any rich, dark nothing disinter
The workman, noble and saint, and all things run
On that unfashionable gyre again.

この歌の読みどころの一つは、歌が文明の歴史を呪っている部分、第一連でいうと二行目から七行目までに、これまでのイエイツの文明観とその言語表現とを、あたかも観閲式のように羅列してみせているところにある。

渦巻だ！ 渦巻だ！ 古寂びて巖いわなすお顔よ、見られたい、外の有様を。
かつて長く顧みられたものが今は顧みられない有様を。

美は美ゆえに滅び、価値は価値ゆえに滅ぶ、
いにしえ人の面影も消えうせたではないか。

狂暴な血が奔流をなして大地を汚し、

エンペドクレスは万物を四散させ、

ヘクターは逝ぎ、トロイには狼火^{ろふし}が立つ。

過去の作品のなかの出所について、ここに説明を尽すことは到底できないが、例えば二行目の「かつて長く顧みられたものが今は顧みられない」は、「我が娘のための祈り」などに著しい文明観であり、五行目の「狂暴な血が奔流をなして大地を汚し」は、「第二の生誕」のなかの「血にそまった潮がおしよせ」という表現を再現したものである。晩年のイエイツは、過去の自分の思想と言語表現とを、読者が心えているべき知識としてそれまでも増して読者に要求するようになる。読者の知識を前提にしながら自分の要約の手際、再現の手際を披露してみせているのがこの部分の姿である。ところでこの歌は最初『新しい詩集』に収められていたのだが、この詩集の歌はいずれも題名を反映して何らかの新しさを持っている。そこにこの老詩人の面目があったわけだが、この「渦巻」の新しさは、「悲劇のなかの喜悅」という主題を、初めて詩の中に正面きって持ち出したところにある。^⑨この新しさを強調するために二つの技巧が用いられている。一つは、この連では‘Troy’, ‘tragic joy’, ‘次の連では‘voice’, ‘Rejoice’、と踏んだ脚韻である。もう一つは、古いテーマに何行も費した後、新しいテーマを、

しかし我等は達観し、悲劇の只中であって歎びにうち笑うだけだ。

と僅か一行できりだす技巧である。古いテーマは数多く、新しいテーマは数少ない。この技巧は、古さ新しさを行数の按配によって示そうとするものである。二つの技巧は第二連にもそのまま引き継がれているのが分ろう。しかし、こういう二つの技巧は要するに小手先の芸であって、詩の本当の面白味はここにはない。それがあるのは次の第三連である。この連は、冒頭、

行為と作品は粗^{あら}くなった、魂も粗^{あら}くなった、

という文明観が繰り返される。第一、二連ではここから「喜悅」が出てきたわけだが、今度はこの同じ文明観から、

……馬を愛し女を愛する人々は、やがて

毀れた墓の大理石の中から、それとも

鼯と梟の間の闇の中から、それとも

豊饒で暗い空^{くら}の中から、堀りおこすのだ、

いにしえの工人を、貴族を、聖者を。

そこで万物は再び、今は顧みられぬ、

かつてのあの渦巻となって、必ずや廻りだす。

と、未来への預言に移ってゆく。同じものから出てきた「喜悅」と預言とは、それではどういう関係にあるのだろうか。こういう未来があるのだから、今は喜んでいられるのだという、因果関係にあるのではおそらくあるまい。

なぜならイエイツの「喜悦」は、中間的媒介的なものではなくて、それ自身最終的なものであり、それを殊更に重要な特色とするからである。この二つは、因果関係にあるのではなくて、同時的なものとみなすべきである。従ってここでは、一方が他方と重なり合って互いに他を説明し合うという現象がみられる。この歌のもう一つの読みどころ、そして面白味はここにある。まず「喜悦」の方が預言にどうはねかえっているかを見ておきたい。結句はこれまでの、主語と動詞が遠く離れた重たい詩から一転して、軽みを帯びてエクスタックなりズムを刻んでいる。「万物は再び、今は顧みられぬ、かつてのあの渦巻となって、必ずや廻りだす」という時の動詞、*turn*、は、理屈では多分前文の助動詞、*shall*、から続いているのかも知れないが、しかしこの部分の真意は、純粹な預言にはあるまい。ここにあるエクスタックなりズムに素直に耳を傾けると、この部分は預言がすでに実現した時のさまを眼前にしている、喜びの凱歌と読める。文明の終末という悲劇の只中であげられるこの凱歌は、とりもなおさず第一、二連の「喜悦」がはねかえっているものと思える。

それでは今度は、預言の部分が「喜悦」の方にどうはねかえっているか。「馬を愛し女を愛する人々」が先覚者となって、新しい時代の担い手になる「工人、貴族、聖者」を「堀りおこす」という時の、「堀りおこす」という動詞は、すでに触れたように主語からも助動詞からも遠く離れ、しかも行末に置かれている。これは一方で、堀りおこされる人々を待望する気持を読者に募らせる反面、もう一方で、「堀りおこす」営為が巨大なエネルギーを費す力業であることを物語っている。一般にイエイツが描く終末には巨大なエネルギーが秘められているが、そのエネルギーは一つの傑出したイメージによって表現されることが多い。「第二の生誕」のなかの「野獣」、「高い歌」のなかの巨大な「たつのおとしご」などがそれである。しかしこの歌の場合は、これまでに用いたイメージを繋ぎ合せるという制約がここにもあるために、一つのイメージの力を借りる代りに、専ら構文の力だけに頼らな

ければならなかったのである。さて、このようにして生じている巨大なエネルギーには、どこか破壊の影が落ちてはいないか。「堀りおこす」当人の「馬を愛し女を愛する人々」とは、一説に言うように貴族と女好きを意味するのではあるまい。貴族は堀りおこされる対象の中にいるからである。この「人々」は、ベン・バルベンやノックナリーの山々を駆けめぐり、常に美女を従えていたといわれた、伝説的、神話的な騎馬族のことであろう。この騎馬族は、イエイツが或る歌のリフレインで、「山から山へと狂暴な(Herce)騎士たちは行く」と歌っているように、ヤハウエ的な力を持ち^①。時には山から降り地上を襲撃して破壊をつくすと語り継がれていたという。また、「颯と梟の間の闇の中から」堀りおこすという、その「颯」、「梟」、「闇」は、それらが本来持っている破壊のイメージのほかに、イエイツがこれまでに作ったイメージを喚起して、一層破壊の影を濃厚にする。すなわちこの「颯」は、「一九一九年」のなかの、「颯よろしく身体をよじらせ、颯よろしく飲みの悲鳴をあげる」という狂気と重なる。また「梟」は、「内戦時の瞑想」のなかの、「梟は心の荒廃を荒廃した空に向けて叫び上げる」、またはこれはこの歌より後の用例だが、「人と銜」のなかの兎を襲う梟と重なってゆく。終末においているこの「闇」は、「野獣」が「ベツレヘムに向って」「しのび寄る」「第二の生誕」の「闇」と重なってゆく。「堀りおこす」業にこめられたエネルギーの大きさと、そこに落ちている破壊の影が、一、二連の、そこではまだ中味を持っていない「悲劇のなかの喜悦」にも及んで、「喜悦」はここで初めて中味をえるようになっていく。もっとも歌には、「喜悦」が湧きおこっている「我々」は混沌を「達観」(look on)するとある。ここにいる対象との間の距離は、これまで読んできたような含意にある情念のコミットメントからは生まれえないものであろう。しかし今は外へのあらわし方よりも内に寵っているものを把握しようとしている時なのである。左に終末と破壊的なエネルギーと喜悦とが結びついているイエイツ同時期の文章を引いておく。

一つの文明が終る時、……全ゆるものは底を上に掲げる、それはニーチェのいう「全ゆる価値の転換」のことだ。我々が不死鳥の巢に近づくと、古い階級は蒸発して失せ、……四方には単なる頭数だけが、虚ろで写真のような眼をして残っている。しかし、時代を憎む我々は、それでも喜びに満ちて幸福なのだ (joyous and happy)。^②

「達観する」時に生じると言葉ではいうが、イエイツの「喜悦」は達観して獲得される超絶的なもの、例えば天台にいう止観などとは異質なものである。イエイツの「達観」は「喜悦」の生成条件ではなくて、生成された後で外に向ってなされる一種の自己表現である。従ってこの「達観」は、自分が自分を見ている意識、他人から見られている意識がここに働いていることを示している。この意味でこの「達観」は、イエイツの「仮面」に通じるものだと言断されるのである。

さて、この歌「渦巻」では、「喜悦」が破壊的なエネルギーを含む預言と重なり合う姿を見てきたわけだが、次に読む「サーカスの動物に逃げられて」の、正確にはその草稿と決定稿とは、それとはまた別のものと重なり合う姿が見られる。問題の個所は歌の第Ⅲ部に関係するのだが、そこを除いた第Ⅱ部までをまず掲げておく。

四、「サーカスの動物に逃げられて」

THE CIRCUS ANIMALS' DESERTION

I

I sought a theme and sought for it in vain,

I sought it daily for six weeks or so.
Maybe at last, being but a broken man,
I must be satisfied with my heart, although
Winter and summer till old age began
My circus animals were all on show,
Those stilted boys, that burnished chariot,
Lion and woman and the Lord knows what.

II

What can I but enumerate old themes?
First that sea-rider Oisin led by the nose
Through three enchanted islands, allegorical dreams,
Vain gaiety, vain battle, vain repose,
Themes of the embittered heart, or so it seems,
That might adorn old songs or courtly shows;
But what cared I that set him on to ride,
I, starved for the bosom of his faery bride?

And then a counter-truth filled out its play,
The Countess Cathleen was the name I gave it;

She, pity-crazed, had given her soul away,
But masterful Heaven had intervened to save it.
I thought my dear must her own soul destroy,
So did fanaticism and hate enslave it,
And this brought forth a dream and soon enough
This dream itself had all my thought and love.

And when the Fool and Blind Man stole the bread
Cuchulain fought the ungovernable sea ;
Heart-mysteries there, and yet when all is said
It was the dream itself enchanted me :
Character isolated by a deed
To engross the present and dominate memory.
Players and painted stage took all my love,
And not those things that they were emblems of.

いきなり文学作品の主題 (a theme) がサーカスの出物に喩えられて、

おれは出物をさがした、さがしたがだめだった、
毎日毎日六週間以上もそれをさがしたのだ。

所詮はなんにもできん老いぼれだから、

これでどうやら心だけでよしとするか。

まだこんなならん頃は、冬でも夏でも

出ズッパリだったよ、おれのサーカスの動物はな、

あの竹馬の小僧、ピカピカの戦車、

ライオンと女、ほかにもずいぶんいたもんだったよ。

サーカスの芸に繰り返し挑んではその都度失敗する滑稽なさまが、「さがした」を連用して描かれていて、これによって作家としての行きづまりを自嘲しながら戯画化する姿勢がうちだされる。続く第Ⅱ部では、「おれ」のこれまでの作品と作家活動総てが否定されてゆく。

昔のテーマを数え上げるほか、今のおれに何ができるか？

ひとつめはあの馬で海を渡るアシーン、

鼻づらをつかまれて三つの魔島を巡っていったが、

あれは三つとも寓意の夢——空しい歓喜、空しい戦さ、空しい休憩、

古い唄や優雅な見せ物を引き立てるつもりだったが、

それもただ、苦い思いをした心、だと思ふんだが、

それが作ったテーマだったのよ。

だが彼を馬で駆らせたこのおれが、ほんとに求めたそのものは、

結局あの妖精の花嫁の豊胸むねだったのかも知れん？

それから逆の真理が働いて芝居になった、

「キャスリーン伯爵夫人」というのがその名前さ。

夫人は憐みで気が狂い、魂を人手に渡しおったが、

万事ころえた神様がなかに入って救ったのよ。

おれは愛する女が魂を台無しにしおるんではと案じた、

彼女の狂信と憎悪はそれほどキツかった。

これが夢を作りあげ、その後たちまち

夢の方がおれの思いと愛を占領しおった。

それから道化と盲目がパンを盗みよるうちに、

クーフリンは荒れ狂う海と戦うた。

そこには心の神秘ゆうもんがあった、だが今となっては
おれを捕えたのは夢の方だったのよ。

派手な行為で芝居から浮き上った人物が、

その時を独占しそれから支配したよ。

わしを熱中させたのは役者ときれいな舞台、

そういう表象の奥にある肝心なもんではなかったのよ。

ここにある絶望感は、この歌が書かれた最晩年のイエイツの心の一部に確実にあったに相異ないが、ここでは否定が余りに徹底し、自己弁護の跡がなさすぎるところにかえって、明るみ出る可能性を含んでいると読むべきである。この後結びの第Ⅲ部を迎えるが、「陽気さ」が現われる草稿^⑬の方を先に読んでおきたい。

O hour of triumph come and make me gay.

If burnished chariots are put to flight

Why brood upon old triumph ; prepare to die

Even at the approach of un-imagined night

Man has the refuge of his gaiety,

A dab of black enhances every white,

Tension is but the vigour of the mind,

Cannon the god and father of mankind.

勝利の刻よ来い、陽気にならせてくれ。

ピカピカな戦車が飛び去っても、

昔の戦利を懐かしむ必要はない。ただ死にゆけばよい、

イメージが無い夜が近づいても、

人はまだ陽気さの中に逃げこめるのだ、

黒が一発撃ちこまれると、どんな白でも、引き立つものだ。

イエイツの「悲劇のなかの喜劇」

その緊張は、精神の活力に他ならぬ。

黒を撃つ砲は、人類の神、人類の父。

この「陽気さ」も実をいうと「逃避の場所」(the refuge) なのだと、最初は一步引き退つてみせてはいるが、しかしこういう理性は「陽気さ」の実体にはない。事実歌は最後の三行で「陽気さ」を無条件に讃美して凱歌をあげる。この三行で重要なのは、「白」は「陽気さ」のことで「黒」はイメージが無い死の「夜」のことだという論理よりも、ここにまたしてもあるエクスタティックなリズムの方である。あの徹底した自己否定が秘めていた余地は、この歓喜のためのものであった。しかしそれにしてもこの喜びは、いかにもわけのない不条理なものである。この喜びの生成過程は、論理の転結よりも化学変化に近い。自己否定が限界にまで徹底された後、あたかも水が沸点を過ぎると一気に蒸発するように、喜びが堰を切つて押し寄せてくる。こういう喜びの生成過程は、次の文章によって追認することができる。

あるフランス人がこういった、笑劇は馬鹿馬鹿しいものに対する格闘、喜劇は動くものに対する格闘、悲劇は動かないものに対する格闘である。格闘の意志かエネルギーが一番激しいのは悲劇だから、一番高貴なものも悲劇なのだ、と。私はそれに付け加えて、「その意志かエネルギーが永遠の喜びなのだ」といいたい。意志かエネルギーが極限にまで達すると、それは純粹な、わけのない喜び(aimless joy)になるのだ……^⑭

さて、この歌は一時この草稿をもつて完結したかにみえて、突然この第Ⅲ部の草稿だけが棄却されて、結局次のようなかたちで結ばれることになった。^⑮

III

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.

そういう立派なイメージは、完全だから
純粹な精神に育ったといえるが、そもそも元は何だったのか？
屑の山か通りのゴミ、ガラクタ、
ボロやかん、古壘、壊れたブリキ罐、
クズ鉄、老いぼれた骨、皺だらけの皮、
銭にすがりつくうるさい売女。おれも梯子がなくなったんだから、
梯子が始まる地べたに寝そべるほかないよ、
骨皮だけで穢れきった、心売る店先にな。

この表向きの意味をたどる限り、一層徹底されている自己否定の激しさのみが目立つかも知れない。否定の激しさが、草稿にあった肯定の激しさと著しい対照をなすと映るかも知れない。しかしこの個所の詩の実質は、本当は否定の激しさにあるのではあるまい。自分のありのままの心を「屑の山」だと罵り、その後次々と罵言を重ねてゆく、このなかには自嘲といい戯画化というだけではすまない、もっと上向きのものが潜んでいる。殊に *old* を重用するあたりには、罵ることが楽しまれ、罵ることによってかえって強い喜びが湧きあがっている。この情念の高まりをそのまま受け入れれば、この高まりと棄却された草稿にある喜びの高まりとの間に、それほどの差はないのである。イエイツにとってこの結末に必要だったのは、肯定を笑うか否定を笑うかという笑いの対象、笑いの理由ではなく、突然湧き上る情念の圧力の高さ、のしかかっている絶望感を吹き飛ばせるだけの圧力の高さであった。イエイツの初期の詩の中には、「わけのない喜びが本当の喜びなのだ」(An aimless joy is pure joy) という一句がみえる。この一句を説明すべく、あるエッセイの中で次のようにいっているのは、このところを理解する上で参考になる。イエイツはまず、「喜びはその人が喜んでさえいればよく、その人が何を喜んでもよいのだ」というある先人の言を引いた後、それに続けて、

喜びは対象とは無関係なのだ。喜びが激しくさえあれば純粹さは深くなる。スライゴの村人がかってこういったものだ、「神様は罪人を罰しなざる時にもほほえみなさるだ」^⑩。

ここでは何を何故笑うかが無視されるだけでなく、むしろ不条理さが積極的に必要条件にされている。このことはイエイツの「喜悦」の笑いが時として「狂気」の笑いと重なり合う事情を説明している。「一九一九年」の中の、鼯の笑いを倣ったあの狂気の笑いは、同時に「喜びの悲鳴」(scream with pleasure) であつたし、「高き歌」

の中の、薄明のなかで歯をむいている巨大な「たつのおとしご」の笑いも、終末という悲劇をみつめる「喜悦」の笑いであると同時に、無意味に歯をむく狂気の笑いでもあろう。重なり合うのは笑いという外に現われる現象だけではない。イエイツにあっては、「喜悦」という情念の衝動が、「狂気」という情念の衝動に重なり合う。いわく、破壊的なエネルギー、極限が破れて生じるという生成過程、対象と理由がない不条理な性格、外部との相依相存を否定する唯我独尊、これはそのまま狂気の定義である。次の引用はこれも『最後の詩集』に収められた「エーカーの草地」の後半であるが、これまでに理解してきた「喜悦」の実体を念頭に置くと、この中の「狂気」を「喜悦」に置き換えても、歌の意味は殆んど変らないと感ぜられるはずである。

Grant me an old man's frenzy,

Myself must I remake

Till I am Timon and Lear

Or that William Blake

Who beat upon the wall

Till Truth obeyed his call ;

A mind Michael Angelo knew

That can pierce the clouds,

Or inspired by frenzy

Shake the dead in their shrouds ;

Forgotten else by mankind,

イエイツの「悲劇のなかの喜悦」

An old man's eagle mind.

年寄りの狂氣が欲しい、

自分を造りなおして

タイモンやリアになりたい、

壁を打つては遂に

真理を呼び出した

あのブレイクになりたい。

それはミケランジェロの

雲をも貫く心、

あるいは狂氣に力を与えて、

きょうかたびら
経帷子の死者をも震撼させる心、

無いと人に忘れられる、

それは年寄りの鷹の心。

おわりに

これまでに読んできた歌をここでふり返ってみよう。各々の歌には色々な悲劇が描かれていた。「年寄りが狂って、なぜいかなのだ？」では人生の有為転変が、それに敗れる人間があるといって描かれていた。「ラピス・

ラジュライ」には悲劇役者としての人間、芸術家、道士の各々にのしかかる各様の悲劇があった。「渦巻」には荒廃した文明があり、「サーカスの動物に逃げられて」には芸術家失格があり、「一エーカーの草地」には老衰がおしよせていた。これらの歌を並べてみると、論理の歌である「年寄りが狂って、なぜいかんのだ？」を除いて、ほかの歌には共通した構造があるのに気づく。まずのしかかっている悲劇の圧力があり、次にその圧力と闘うエネルギーがあり、最後に闘うエネルギーが「喜悅」や「狂氣」という情動に転ずるといふ構造である。イエイツの悲劇論にはキャラクターは存在せずに、専ら悲劇のインテンシティの強度だけが存在するという特徴があるが、同じことが詩についてもいえそうである。つまり、晩年の個々の詩の性格は、例えば文明の崩壊とか老衰とかいった悲劇の内容によつて決まるように思われるのである。我々が『最後の詩集』から受ける感動と疲労は、多分個々の悲劇の内容に依るのではない。二つのヴォルティジの異常な高さと、一つのヴォルティジからもう一つのヴォルティジに切り変るとききの震動の大きさに、感動と疲労は依るのである。

のしかかってくる悲劇のヴォルティジが、「喜悅」や「狂氣」のヴォルティジに転じてゆく過程は昇華である。この昇華にイエイツという老詩人がえた救済がある。その救済に絶対者の関与はなく、自己が自己のみに与えてそれで完結するものである。イエイツが熟読していたニーチェの喜悅もまた、自己が自己に与えた救済であつたが、同時にそれは全世界に対して向けられたものであつた。またイエイツは禪を知っており、本稿でとりあげた「ラピス・ラジュライ」と「渦巻」がそれを僅かながらも暗示しているが、禪にある喜悅は自己と他者の区別がなくなつたところで獲得され、他者でもある自己、自己でもある他者に対して与えられるものである。ニーチェにおいても禪においても「喜悅」にはその後がある。本来は最終的な解決ではないにもかかわらず、それが解決

になっているところにイエイツの「喜悦」の特色の一つがある。この特色は、ニーチェや禅の喜悦が思想や宗教であるのに対して、イエイツのそれが、

When a man grows old his joy
Grows more deep day after day,
His empty heart is full at length,
But he has need of all that strength
Because of the increasing Night
That opens her mystery and fright.^⑧

人が老いると、

喜びが日増しに激しくなる、

虚ろな心がそれで満たされるのだ。

だが喜びの力をあまねく求めるのは、

不可知と恐怖をのぞかせる

あの深まりゆく死の夜に備えるためだ。

というサイコロジ、特に老人のサイコロジの産物という性格が殊更に強いことに関係がある。この特色にはまた、アイルランド民族のサイコロジが関わっているといわれ、その中にイエイツのサイコロジを位置づけてみなければならないが、しかしそれはすでに本稿の領域ではない。

(注)

① ひとは『万聖節、一九〇四年』(Samhain, 1904)、『エッセイ集』探求』(Explorations) (マクミラン社)、一六九一七〇頁。なおこの箇所は本稿の八六―七頁に訳出して引用している。もうひとは「J. M. Synge and Ireland at his Time」(一九一〇)、『エッセイと序文集』(Essays and Introductions) (マクミラン社)、三三二頁。なおこれ以外に筆者の目がとどかなかった文章が残っているかも知れない。

② 原本 *On the Boiler* (クアラ社) の複製版 (J. M. マクグリッシュ社、一九七二) に依った。部分的には前出の『探求』にも収められている。
③ E・エンゲルバート『壮大な意図』(The Vast Design) (トロント大学出版局)、一七〇頁、脚注三八。

④ 『ボイラーの上で』、九頁。

⑤ この歌のキイ・ワードは「年寄り」を主語とする「know」である。

⑥ 「私の作品に対する総序論」(A General Introduction for my Work) (一九三八)、『エッセイと序文集』五二二頁。

⑦ 注①、『万聖節、一九〇四年』を参照。

⑧ 一四頁。

⑨ この製作は一九三六年七月から翌年の一月までと推定される。これは「喜悅」が現われる他のどの歌よりも早い。歌の製作年代についてはC・ブラッドフォード『イエイツの「最後の詩集」再論』(一九六五)に依る。ジェフエアーズもブラッドフォードの調査を採りいれている。

⑩ 「囃しは一つの三つの唄」(Three Songs to the One Burden)。

⑪ 「ヘブライ的な力と神秘」(The Lonely Tower) (孤塔) 三三六頁。および、J・ストールワーズビー『イエイツ「最後の詩集」のヴィジョンとその修正』(Vision and Revision in Yeats's Last Poems) (オクスフォード大学出版局)、一六二頁。

⑫ 『ボイラーの上で』、二四―二五頁。

⑬ C・ブラッドフォード『草稿のなかのイエイツ』(Yeats at Work) (南イリノイ大学出版局)、一六三頁。

⑭ 『ボイラーの上で』、三五頁。

⑮ その過程は、前出のブラッドフォード『草稿のなかのイエイツ』によって知ることができる。

⑯ 「ラフリーのトム」(Tom O'Roughley)。

⑰ 「バークレイ神父」、『エッセイと序文集』四〇八頁、脚注一。

⑱ 「幽霊」(The Apparitions)。