

イエイツにおける「力への意志」

——劇『カルヴァリー』について——

渡 辺 久 義

(→)

『カルヴァリー』(Calvary, 1921) はイエイツの劇の中でも比較的注目されないほうに属するであろう。キリストを扱った劇にもう一つ『復活』(Resurrection, 1931) があるけれども、この二つのうちでもより多く論ぜられるのは後者のほうだろう。また実際に後者のほうが劇としてもすぐれていて面白いといえるかもしれない。少なくとも、より劇らしいのは『復活』のほうであって『カルヴァリー』ではない。後述するが『カルヴァリー』では劇らしいことは何も起らない。そういった点から見て——内容はひとまず別としても——『カルヴァリー』を好んで取り上げることは釈明を要するかもしれない。

私はこの劇をきわめて重要な劇と考える。しかしそれは一つの劇としてすぐれているからというより、むしろイエイツという詩人の中枢に立ち入る鍵として重要なのである。勿論この作品が劇としての価値がないということではない。また劇作家イエイツが詩人イエイツの侍女でなければならぬわけもない。しかし少なくともこの劇は、たとえば『煉獄』(Purgatory, 1938) などのように、一つの劇作品としての重要性よりは、イエイツのいわば

奥義書としての価値のほうが大きいのではなからうか。

『カルヴァリー』はイエイツの有名な能を真似た劇の一つである。初め *Four Plays for Dancers* (1921) の一つとして発表された。スタージ・ムア (Sturge Moore) はこの戯曲集の表紙のデザインをしながら、この四つの劇 (*At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer, The Dreaming of the Bones, Calvary*) の中で『カルヴァリー』が一番嫌いだと言ったそうである。^①これは一番劇らしくない上に、一番彼の感情を逆なでする作品であったかもしれない。たしかにこれは詩人の核心をまだ把握するに至らない者にとって、理解できないまま拒絶反応を起こさせるようなものでありうる。幸いなことに、イエイツはこの劇の収められた *Four Plays for Dancers* にやや長いノートをつけた。われわれにとっては、この自注が劇の一部として重要な意味をもつ。もしこの自注がなかったならば、この劇の重要性は看過されるかもしれない。

『カルヴァリー』が批評家にとって飽き足らぬものである一つの理由は、その骨組がイエイツの独創でなく、オスカー・ワイルドからの借りものだということである。「善をなす者」(“The Doer of Good”) というキリストの事蹟を皮肉った散文詩がワイルドにあって、イエイツはこの話の骨子を、ある俳優を通じて聞いてその「恐ろしい美」に打たれたという。^②そこが注目すべきところであろう。つまり、この話がイエイツをはげしく動かして、筋立てでは借りものであるにもかかわらず、創作意欲をかき立てたということ。

ワイルドの散文詩は二頁にも満たぬものであるから簡単に紹介できる。よみがえって墓から出た(と思われる)キリストが夜一人で町を訪れる。町は歓楽のさなかにある。酒池肉林の享楽に耽るある豪華な邸内に入り、彼は尋ねる。「なぜ君はこんな生き方をするのか。」尋ねられた男はふり返り相手がキリストであることを認めて言う。「私はかつて癩病やみだった。それをあなたが癒してくれた。いったいこれ以外にどんな生き方がありま

すか。」次に彼は、僧衣の男が化粧をこらした美女に情欲の眼を注いでいるのを見て言う。「なぜ君はこの女をそんなふうに見つめるのか。」男はふり返りそれがキリストであることに気づいて答える。「私はかつて盲でした。その目をあなたが明けてくれた。これ以外に何を見たらよいのですか。」キリストは更にその粧いをこらした女にも尋ねる。「罪の道以外にお前の歩く道はないのか。」女は笑って答える。「しかしあなたは私の罪を許して下さった。そしてこの道は楽しい道なのです。」次に町を出た彼は道傍で泣いている男を見かけ、なぜ泣いているか尋ねる。男は見上げ、相手がキリストであることを認め答える。「しかし私は一度死んだのです。それをあなたが生きかえらせてくれた。いったい泣くこと以外にどんななすべきことがありますか。」

この話に「善をなす者」という皮肉な題がつけられているように、ワイルドの意図はまず皮肉だったと思われる。キリストへの皮肉、キリスト教倫理への皮肉、生への皮肉。それ以上のものをここから引き出すのは、読者の想像力次第であろう。イエイツは何を引き出したか。この話のどのような相が彼の創作意欲をそったのだろうか。ハロルド・ブルームに言わせれば、イエイツはワイルドの話に「ほとんど何もつけ加えることができない」のである。「ここにあるのはワイルドの寓話が凝って象徴詩に変形されたものである。しかしわれわれはイエイツ自身の創意になるものを持つだろうか。」^⑧しかしこれは話の骨子になっているものを較べた場合のことである。イエイツはワイルドの話を、イエイツ自身の強力な磁場の中へ引き込んでいく。ブルームの言う通り、この劇は「劇としては存在しない、何も起らない」のであるから、もしこの話の「話」に興味があるのならもっと劇らしくしたはずであって、イエイツの興味をそったのは勿論「話」ではなく、このソースに見出した別の相、イエイツにとっての意味なのである。

(1)

能仕立の劇のいずれにおいてもそうであるように、『カルヴァリー』も最初楽士の歌う抒情詩で始まる。一番最後にも抒情詩が現れて劇をしめくくるのであるが、これらの詩が劇の基調——気分的、思想的基調——を決定するから、場合によっては劇の主役はむしろ中味を挿むこの前後の歌である（たとえば『復活』。『カルヴァリー』の幕あきに歌われる歌は次のようなものである。

First Musician.

Motionless under the moon-beam,

Up to his feathers in the stream;

Although fish leap, the white heron

Shivers in a dumbfounded dream.

Second Musician.

God has not died for the white heron.

Third Musician.

Although half famished he'll not dare

Dip or do anything but stare

Upon the glittering image of a heron,

That now is lost and now is there.

Second Musician.

God has not died for the white heron.

First Musician,

But that the full is shortly gone

And after that is crescent moon,

It's certain that the moon-crazed heron

Would be but fishes' diet soon.

Second Musician.

God has not died for the white heron.

第一樂士、

月光のもとに動かず、

羽根までも流れに浸し、

魚は跳べども、白鷺は

ただ沈黙の夢のうちにうち震え立つ。

第二樂士、

神は白鷺のためには死に給わざりき。

イエイツにおける「カへの意志」

第三楽士、

なかば飢うるとも、彼は水にもぐらず

敢えて何をなさんともせず、

ただ白鷺の、かつ消えかつ現るる

きらめく影を見つめるのみ。

第二楽士、

神は白鷺のためには死に給わざりき。

第一楽士、

満月のやがては往きて、のちより

三日月の出ずることのなくば、

月に狂う白鷺の

やがて魚の餌食となるは必定。

第二楽士、

神は白鷺のためには死に給わざりき。

孤独に耐えて流れの中に立ちつくす白鷺——なぜそのようなものが最初に歌われるか。勿論、ワイルドの物語の中にそんなものは出てこない。「神は白鷺のためには死に給わざりき」というリフレインが強調するように、この白鷺は神の恩寵のそとにはみ出したものであることがわかる。ここでイエイツの詩において、自らの置かれ

た現実環境に超然とした「孤高」の鳥または人間が頻出することに注意を払いたい。鳥は多く白鳥である。“The Wild Swans at Coole”や“Coole Park and Ballyee, 1931”の白鳥^①、なかんずく“Nineteen Hundred and Nineteen”第三部の白鳥^②、“The Tower”の子がらす^③ (daws)、“Demon and Beast”のかもめ^④、“On a Political Prisoner”の“rock-bred, sea-borne bird,”“The Fisherman”の孤高の釣師^⑤、“Lapis Lazuli”の三人の中国人と鶴、などが思い出される。このような鳥や人間たちが一つの方向を指しているものと考えるのが自然であり、そしてその極北ともいふべきものが『カルヴァリー』の白鷺であると私は考える。

しかし、イエイツの鳥については実は *Four Plays for Dancers* の例のノートの中に詩人自身の説明がある。^⑥「私は主観的^{サブジェクティブ}の人生の象徴として鳥を使う。」そのわけはマイケル・ロバーツのアハーン（ともにイエイツの創った人物）あての手紙に由来があること、すべての人間が客観的人間と主観的人間に分けられ、主観的な孤独な人間のダイモンは鳥の姿をしているというようなことが、ロバーツの口を通じて述べられたあと、次のように言う。「ある種の鳥、殊に私の見るところでは、鷺、鷹、鷺、白鳥のような孤独な鳥は、主観性の自然のシンボルである——殊に一羽だけで、空中に浮かんでいたたり、池や川に舞いおりるときには。これに對して、地上を走る獸、特に群れをなして走る獸は客観的人間の自然のシンボルである。」

「客観的」對「主観的」（または「始原的」^{プライマリ}對「對抗的」^{アンチ・タキカル}）はイエイツの「体系」における独特の対立概念であるが、引きつづいてこの劇の意図を述べた箇所で、この劇における対立の図式が明らかになる。今の引用に直接つづくところから、少し長いが引用する。

客観的人間は、いかに個人的に孤独であっても、その思考においては決して孤独ではなく、その思考は常に

他人の思考との同調や抗争において発達する。そして常に何らかの大義や制度の安泰を求める。これに対して主観的人間は、彼が典型的であるほどますます孤独であり、比類のないもの、個性的なものを常に求める。私がこれらの歌において鳥のシンボルを用いたのは、キリストの客観的孤独に対して、それとは別種の孤独、彼のそれとは違って、喜びに満ちていようと悲しみに満ちていようと、自ら充足して (sufficient to itself) いられるような孤独を対置し、対照によって強めるためである。私はキリストの周りに、彼が救うことのできないもののイメージ、神にもシーザーにも仕えず、いかなる救い主をも待たぬか、あるいは違った救い主を待っているところの鳥だけでなく、彼の死がそのためには無駄であったラザロやユダやローマの兵士達を配したのである。「キリストは」とロバーツは書いている「ただその苦しみが死や貧困あるいは病氣や罪惡、何らかの形の共通の運命に根をもつ者だけを憐みの対象とした。だから彼は外的な変化に最も左右され易い貧者のもとに特にあらわれたのである。」私はそれゆえラザロとユダとにおいて、彼の同情の及ばぬところにある知的絶望を代表させ、一方ローマ兵士達において、彼の助けの及ばぬ一つの客観性の形を示唆したのである。

この劇の意図はこの言によってかなり明瞭である。まず、ラザロとユダと兵士達が一方にありこれがキリストと鳥に対立しているとするユアの見方は明らかに間違ひである。これについてはヴェンドラーの指摘があるから言わなくてもかもしれないが、キリストと楽士の歌に現れる鳥は、イエイツの言葉にある通り、孤独という共通点をもつだけで、対立関係にある。この点に誤解がある限りこの劇は読めない。キリストの世界に対するラザロ、ユダ、ローマ兵士達及び鳥の世界の対立は、実はイエイツの神秘的歴史観における「プライマリー」と「ア

ンティセティカル」の対立である。

ここで断っておかねばならないことは、この劇がその主¹題²的³核⁴心⁵に⁶お⁷い⁸て⁹は、『ヴィジョン』と無関係に読めるということである。ちょうど“The Second Coming”において、その迫力は『ヴィジョン』と関係なしに伝わるのと同じである。(そしてあの詩の究極の狙いは、あの恐ろしい迫力以外にないのである。)ただこの劇の場合、イエイツの「体系」についての何がしかの知識がなければ理解できない箇所がただ一箇所ある。それは先に引用した楽士の歌の中の「もしやがて満月が去って、そのあとに三日月がやってこなければ、月に狂う白鷺のほどなくして魚の餌食となるのは確実だ」という部分である。満月が三日月に変わるのは、明らかにイエイツの考える歴史のサイクルの転換、ここではキリストの支配するプライマリー・サイクルが終り、それに対抗する(アンティセティカル)サイクル、白鷺の主観性の支配するサイクルが始まることを意味するものととれる。劇の本体で今から起ろうとするキリストの死は、贖罪の死であると同時に、キリストのサイクルの終焉をも意味するだろう。このあたりヴェンドラーの解釈が当たっていると思われる。つまり、白鷺はイエイツ自身と重ね合わせられ、自らのサイクルの到来を待ちわびつつ、しかし今のところまだキリストの支配する時代であるために(つまり位相をはずれて(out of phase)生を享けたがために)恐ろしい孤独と逆境に耐えながら、かろうじて、しかし英雄的に立ちつづけているのである。プライマリー・サイクルの魚は彼の食物にはならず、逆に食われる危険にあるのは、まさに来たるべき時代が「対抗的」なものに逆転することを示唆するであろうし、白鷺が水に映る自らの影のみを見つめているのは、彼が頼るのは神でなく自己自身であること、「いかなる救い主をも待たず」「自ら充足している」ところの、次の「ガイヤー」(Geyer)に属する者であることを暗示するであろう。

以上がこの劇の「体系」との関連において言うべき最小限のことかと思われる。だが先にも言う通り、この劇

の中心主題を把握するのに「体系」を知らないことはほとんど妨げにならない。神秘主義史観はイエイツの作品全体を有機的につなげる一つの機構ではあっても、そのためにこの劇が奉仕させられているのではない。この幕あきの歌が強調するのは、白鷺の周囲に対する軽蔑、不和合、自己充足、孤独、不安、忍耐であって、それが読者（観客）にこの劇の基調としてとらえられればよいのである。唐突ながら私はここでニーチェの『ツァラトゥストラ』のある目立たぬ部分に注意を喚起する。

それらすべての者たち〔同情を徳とする卑小な人間たち〕のうごめきを越えて、わたしは遠くへ目をむけている。犬が、群がりうごめく羊らの背を越えて遠くに目をむけているように。つまり彼らは毛もよく気もよいが、小さい灰いろの者たちなのだ。

青鷺 (Reher=heron) が首をあげ、浅い池を侮蔑的に無視してかなたをながめるように、わたしは灰いろの小さい波と意志と魂の群れのうごめきを無視して、かなたをながめるのだ。^⑦

かく語っているのは「最も醜い人間」と呼ばれる、超人を目ざす「高人」たるツァラトゥストラの弟子である。今これについてわざと多くは言わないことにする。ただ、ニーチェの鷺とイエイツの鷺、その性格の暗合に注意を促したい。影響ということはちよつと考えられないかもしれない。ニーチェのここがあまり目立つところではないからだ。しかしこの劇を書く何年かまえニーチェをむさぼり読んだイエイツの記憶のどこかに、この一節がひそんでいたかもしれない。そのようなせんさくはともかく、この劇に濃厚なのはニーチェ色であることは間違いないところであって、それについては順を追って論ずることにする。ただここでもう一つ、ニーチェの「群がりうごめく羊ら」が先のイエイツの「群れをなして走る獣」に似かよい、ともに孤高の鷺と対峙させられている

こと、またその群れが両者の場合とも、同情をこととする、つまりキリスト教道德に生きる卑小な人間たち、ニ
ーチェのいわゆる「畜群本能」に生きる人間たちであるということを示唆しておきたい。しかし私は先走りすぎ
たようだ。

(三)

さていよいよ劇のアクションが始まる。とはいってもこれは能と同じく夢幻劇であって、楽士の言葉によって
人物や場面が呼び出されるのである。(以下、引用に原文はつけないが、楽士の歌う歌以外はすべて伝統的な劇
詩のブランク・ヴァースである。)

第一楽士、

カルヴァリーへの道、そして私はその傍ら

古石の上に。グランド・フライアール 受難日はやってきた――

キリストがその受難を夢に繰り返す日が。

夢見る者が登るように彼はここを登ってくる。

夢見るがために存在するにすぎぬ十字架が

彼の息を切らせ、彼の力を消耗させる。

そして今、彼は嘲弄する群衆の直中に

息はずませて立つ。

イエイツにおける「力への意志」

すなわち、イエイツはこの劇の出来事をキリストの「夢見回想」(Dreaming Back)の形に構成したのである。「夢見回想」とはイエイツの劇や詩に繰り返される過去の妄念の受肉ともいうべきイエイツ一流のオカルティズムであるが、イエイツ自身によれば「夢見回想」において「精霊」はかつて自分を最も強く動かした出来事を繰り返し繰り返し生きるよう強制される。何も新しいことは起りえず、ただ昔の出来事が、それに伴った激情の強さに応じて薄暗かったり明るかったりする光の中に、立ち現れるのである。」^⑧したがってキリストの「受難」は「激情」でもある。

キリストは自らの受難を再び生きる。しかし二千年を経た今、受難の意味は変質をきたしている。キリスト支配の二千年そのものが断罪されるべきものとして立ち現れるのである。「二千年の石の眠りが悩まされて悪夢に変わった」(“The Second Coming”)のである。嘲弄者の群れがキリストをとり囲む。しかしそこには、二千年前の単純な嘲弄者と、キリスト二千年の歴史を愚弄する嘲弄者とが重なっている。群衆の中からまずラザロが現れる。キリストは彼にむかい、死者からよみがえらせてやったお前だけは私を嘲弄することはあるまい、と言う。しかしラザロの返答は予期に反していた。

ラザロ、

まる四日というもの

私は死んでいた。そして静かに横たわっていた、

古い居心地のよい山の洞あなの中に。

そこへあなたが大勢の者を引きつれて登ってきて

私を明るみへと引きずり出した。

キリスト、

私はおまえの名を呼んだ、

「ラザロ、出てこい」と私が言うと、おまえは出てきた、
布にくるまれ、顔も布で巻かれたおまえが。

ラザロ、

あなたは私の死を奪った。かわりにあなたの死をよこせ。

キリスト、

私はおまえに生を与えたのだ。

ラザロ、

だが私の欲しいのは死だ。

生きている間は、私は決してあなたの愛を逃れることはできなかった。

病いがこうじて死が近づいたとき、私は考えた、

「私がただの霊となったあかつきは、

ひとり砂漠へ行くか、隅でくつくつ笑うでしょう。」

私は死に、もはや何も見えなくなった、

とそこへ、墓の入口にあなたが現れ、「出てこい」と呼びかけた。

まるで悪童達が穴を掘って、隠れたうさぎを引きずり出すように、

イエイツにおける「力への意志」

イエイツにおける「力への意志」

四〇

あなたは私を明るみへ引きずり出した。

そして今、罵声を背にあびながら、

あなたは私が拒まれた死のほうへ歩いてゆく。

だからこうして私は急いでここへやってきて、

あなたの死を要求したのだ。

死からよみがえらされたワイルドのラザロは、「泣くこと以外にどんななすべきことがありますか」といって泣いていた。これは生と死の価値の皮肉な価値転換である。これはイエイツのラザロとはつきり違う。イエイツのラザロがキリストに反抗するのは、彼が他人の秩序に属したくないからである。自らおのれの支配者でありたいと思うのに、それを妨げる者が許せないのである。彼は生の苦悩から逃れる場所として死を求めているのではない。「生きている間は、私は決してあなたの愛を逃れることはできなかった。」つまり、死ねばあなたの秩序から逃れられると思ったのである。因みに、イエイツにとって死は苦しみや意識を絶つ手段ではない。「The Man and the Echo」などにそれは明らかであるが、この劇そのものがキリストの「夢見回想」すなわち彼の悪夢であることが、何よりもそれを物語る。要するに、イエイツのラザロに顕著なのは、自らの運命の支配者たろうとする意志である。引きつづく次のやりとりにおいて、ラザロの姿勢はいっそう明らかである。

キリスト、

しかし私は死を征服したのだ。

すべての死者は再びよみ返らされるであらう。

ラザロ、

では私の聞いたことは本当だ。私は自分の割当てられた寿命が再び尽きたとき死のうと思った。

そして行ってしまえば、あなたに妨げはできないと思った。

しかし今あなたは、死が作り出す孤独を

光で眩まそうとしている。あなたは乱そうとするのか、

私が永遠に安らかに横たわろうとしたあの隅を。

キリスト、

私はわが父の意志のごとくなしている。

ラザロ、

そしておまえの意志ではないのだな。

私は四日のあいだ死んで、四日のあいだ自由だった。

カルヴァリーを指してさあ登れ。だがこのラザロから目をそらすがいいぞ、
天にも地にも、どこを探そうと

一つの墓を見出すことのできぬこのラザロから。どいてくれ、

ラザロに道をあけてくれ。そこに何もなく、

ただ風が吹き叫び、孤独な鳥の舞う

人の住まぬ場所を、私は尋ねて行かねばならぬのだ。(退場)

イエイツにおける「力への意志」

白鷺と同じく、キリスト支配というこの歴史のサイクルの秩序に結局勝つことはできなくて、ラザロは退場する。だがそれは英雄としてである。「私はわが父の意志あこころのごとくなしている」というキリストに対して「そしておまえの意志ではないのだな」というラザロのせりふは、もはや抗議ではなく、自らの意志で動くことのできるキリストに対する軽蔑あるいは憐憫である。ここでキリストは「畜群」の頭領とみなされている。

その「畜群」を代表する者として、次に「キリストの愛の中にのみ生きるマルタと三人のマリア」が呼び出される。彼らは涙を流し、跪拜してキリストのほこりと血にまみれた足を髪でぬぐうが、個性をもたぬ者たちであるがゆえに、せりふを与えられていない。彼らは「客観的」時代にしか生きられぬ者たちである。楽士の歌が挿まれる。

神の愛をば取り上げてみよ、

彼らの愛はひとひらの

鷺、白鳥か海鳥の

はた溺れゆく白鷺の

苦き飛沫と満月に

もまれつつ、かなたこなたを

定めなく漂う羽根。

「突然、皆が恐怖に襲われて逃げ出したように通りに人が絶え」ユダが現れる。これはユダの強烈な個性に「畜群」が圧倒されたのである。

ユダ、

私はユダだ、

銀貨三十枚でおまえを売った者だ。

キリスト、

おまえは毎日私のそばにいた。そして

死者がよみ返らされ、盲者が光を与えられるのを見た。

私がおまえに言つて聞かせたことのすべてをおまえは知つた。

それでもなお、おまえは私が神であることを疑うか。

ユダ、

私は疑つたことはない。

おまえを始めて見たときから、それはわかつていた。

それを証明するのに奇蹟など要らなかつた。

キリスト、

それでもなお、おまえは私を裏切つたのか。

ユダ、

私が裏切つたのは、

おまえが万能に思えたからだ。

ユダもラザロと同様、「力への意志」によって行動したのである。彼はキリストが神であることを疑ったことはなかった。つまり、彼の裏切りは、この秩序の中での権力奪取がねらいではないのである。彼のねらいは、いわばクーデタでなく革命だったのである。彼の反抗は、キリスト教支配の体制の中に組み込まれることに対する反抗である。

キリスト、

私の父は、

たった今でも、私が囁きさえすれば

私を解放するために、奇蹟の怒りで

世界を滅ぼすこともできるのだ。

ユダ、

そして世界中に

おまえの力の中にはいないものは一人もいないのか。

キリスト、

私の父がすべての人間を私の手にゆだねたのだ。

ユダ、

それこそ私を狂おしくさせる考えだった。

私には堪えられなかった、おまえが笛を吹きさえすれば、

私は従わねばならぬという考えが。しかし、その後私は考えた、

「誰でも彼を裏切る人間は自由になるだろう」と。

そして人生は再び耐え易くなった。そして、

もし人間が神を裏切るならば、彼は二人のうちの

より強者であるということを知った今、

私の知らぬ秘密が残されているだろうか。

ユダはイエイツの「体系」で月の第二十六相の代表であって、『ヴィジョン』の次の箇所を諸家は指摘する。「もし彼が神学的な精神の持主のあいだに生きているなら、彼の最大の誘惑は神に挑戦すること、銀貨三十枚のためでなく、自らを創造者と呼ぶために裏切りをするユダになることであろう。」^⑨「自らを創造者と呼ぶ」こと、すなわち新しい価値の創始者となることである。すでに創造されているものの創造権をさんだつすることではない。「あらゆる価値の価値転換」——これはニーチェの『力への意志』の副題であるが、ユダがキリストを売るのはキリスト教の価値体系が彼を窒息させるからであり、キリストの価値を転覆しておのれの価値を主張しなければならぬからである。

そのニーチェ的な価値の逆転ということ——力への意志——がイエイツにおいては、「客観性」から「主観性」へ、「プライマリー」から「アンティセティカル」への逆転という自家製の神話と結びつき、それによって支えられたのである。今の引用でキリストが「私を解放するために」といっているのは、キリスト自身がすでに「アンティセティカル」の側から自分を見はじめているということの意味するだろう。彼はすでに不安を感じはじめ

ている。解放とは自らの意志を持たないで「父の意志のごとくなす」ことからの解放であり、今見ているこの悪夢からの解放でもあろう。キリスト二千年の歴史を悪夢に変えるのは、「対抗性」の勢力のしわざであるから、キリストが父なる神に使役されているという意識と、悪夢を見るということは同じことである。

このあと、キリストは「しかし誰かが私を裏切ることとも始めから予定されていたことであるとしたらどうだ」と反論する。これに対してユダは、彼がこの計画を思いついたのは全くの孤独の中で、そばには白鷺が一羽いただけだということ、たとえ裏切りが予定されていたとしても、他の誰でもないこの私がこんなやり方で裏切ることまでは予定されていなかったということ、つまり自らの意志と行動の自由を主張する。そしてその一人の私をさえ救えないではないか、といわれてキリストは「去れ」と命じて沈黙してしまう。かくして次第につのるキリストの不安と「客観的孤独」は、最後に三人のローマ兵士と対峙させられることによって、頂点に達する。すなわち、逆転された価値の前に悄然と退くことになる。本来的に孤独でないものに孤独の姿を取らせたいイエイツのやり方には問題が残るかもしれない。それが先述のピーター・ユアのような誤読を招いているのだから。しかしこの二つの孤独は孤独とはいっても、一方は絶対的孤独、他方はいわば自らを恃んでいた者が時をへておのが身うちを吹き抜ける秋風を意識する、そういう孤独であって、孤独の意味が全く違うのである^⑧。しかもまた先走りしたようだ。この最後の場面が解明されなければならない。ここはこの劇の最も意味深長な、最も熟慮に価する場面であるにもかかわらず、諸家がこれを十分に検討しないのは、私には不思議である。

十字架をユダが支え、キリストがその上に腕を広げて立つ。ローマ兵士達は「いつも何かを求めている」群衆を追ひ払う。彼らは今までに登場した人物たちと違い、キリストには全く無関係・無関心である。

ローマ兵士 三、

安らかに死ね。

ユダとわれわれのほかには、ここには誰もいない。

キリスト、

おまえ達の神に何も求めようとせぬおまえ達はいったい何者だ。

ローマ兵士 三、

われわれは賭博師だ。おまえが死んだら、

骰子さいを投げて、おまえのその衣を誰が取るか

決めるのだ。

ローマ兵士 二、

おれたちの骰子さいは

エペソスの老いた羊の骨で出来ているのだ。

ローマ兵士 一、

われわれのうちたった一人しか衣は取れないが、

それは喧嘩の種にはならぬ。それがどうしたというのだ。

今日負けても、次の日に勝つこともある。

ローマ兵士 二、

予期されぬものでさえあれば、何でも起ることが最善のこと、

イエイツにおける「力への意志」

イエイツにおける「力への意志」

というがわれわれの合言葉だ。

ローマ兵士 三、

この広い世界の

どこを探し歩いても、何も求めようとせぬ

三人の老賭博師以上に気の休まる死出の旅の見送り人を

見つけることは難しからう。

ローマ兵士 一、

噂によると、おまえは善い人間で、この世界の造り主だということだが、

そんなことは問題ではない。

ローマ兵士 二、

さあみんな、踊ろうではないか、

賭博師の踊りを。この男もあとわずかの命、

おれたちの踊りを見たこともなからうでな。

ローマ兵士 三、

彼がもし骰子の神であれば知っていようが、

彼はその神ではない。

ローマ兵士 一、

一つのことばは確かだ。

われわれの欲しいものを何一つ彼は持たぬということ、それが彼の慰めになるに違いない。

ローマ兵士 二、

踊りながら

しばらくの間われわれは争いましょう。が、

骰子を投げて決着をつける。そのあとは

仲直りし、手に手をとって十字架の廻りをまわる。(共に踊る)

キリスト、

わが父よ、なんぞわれを見棄て給いし。

楽士の歌を残して劇そのものはここで終る。この三人のローマ兵士とはいったい何者だろうか。イエイツは明らかに彼らを、キリスト教とは全く反対の価値の世界の住人として登場させたのである。彼らはニーチェ的な徹底したニヒリズムを生きる者たちである。ラザロやユダにはキリストに対する恨みがあった。また敵対意識があった。そのために彼らは重苦しさを引きずっていた。しかしこのローマ兵士達はそれらのものから解放され、全く自由軽快である。そのために彼らは「賭博師の踊り」を踊る。ニーチェの説く超人の軽快さとはこのようなものであるはずである。ニヒリズムが徹底したところには暗さも重さもないのである。彼らは骰子以外に神を持たない。彼らは無欲である。彼らはキリストに何も求めようとしないうことが三度ばかり繰り返される。彼らが求めようとしないうものは、キリスト教徒が求めようとするもの、すなわち、魂の救済、世界の意味、世界の

向かう目標といったものであろう。この無欲とみえるものは彼らにとっては無欲ですらない。彼らは完全に次の「ガイヤー」の人間達だからである。(イエイツの自注において彼らが「彼の助けの及ばぬ一つの客観性の形を示唆」と言われているのは、対立物の意識から放たれた無邪気な明るさを用いのであろう。)

彼らの神は骰子、すなわち偶然である。「予期されぬものでさえあれば、何でも起ることが最善のこと」である。すなわち、彼らは偶然に対して決して不平を言わない。それどころかそれを自ら選びとった最上のものとして受け入れる。彼らにとって、偶然(運命)と自由意志は一致するのである。だから彼らは賭に負けようと(つまり、彼らの運命が凶と出ようと)争いをしよう(争いが必然的なものであることが示唆されている)、常に「陽気」である。「陽気」(gay)ということがイエイツの後期の詩において重要な意味を持つこと、ローマ兵士一の「それがどうしたというのだ」というせりふが後期イエイツに頻出するものであることに注意を喚起したい。実はこのことについて、イエイツの自注の中に、極めて重要と私には思われる謎のようなエピソードがマイケル・ロバーツの手紙の形で語られている。少し長いが、これが本論の主眼であるから引用しなければならない。

ある年老いたアラブ人によって書かれた『三つの悦びの歌』の話を、私はよく耳にしました。これは書かれたときの状況から極めて神聖な証言と考えられていたものです。このアラブ人はクスタ・ベン・ルキの教えを奉じていて、……ある富裕なアラブ商人の召使としてハイエルハイエルの町に住んでいました。彼自身もかつてはアネイザの豊かな商人で、しばしばインドへ行ったこともあったのです。あるとき、そのような旅行から帰ってみると、わが家は敵に奪われており、彼自身もおそらくは不信心を理由にアネイザから放逐されてしまいました。彼が最初の悦びの歌を作ったのはそのときです。数年後、彼の妻と子供が砂漠で盗賊のために殺さ

れましたが、その数週後、その間彼は悲しみのために死ぬかと思われたのですが、彼の顔は明るくなり、足取りはしっかりしてきて、そして第二の歌を作ったのです。彼は財産をすべて人に呉れてやり、ハイエルで召使になったのですが、一二年して死期が近いことを悟ると、彼は悦びの第三の歌を作りました。彼はしかしながらなお数カ月生き延び、私が彼に会ったときには、目も耳もしっかりしていました。私は彼に例の「三つの歌」のことを尋ねました。というのは、たとえ死の床にあっても、論戦好きの小さな宗派の信者らしく、喜んで説明してくれるとわかっていたからです。私はこう言いました（もっとも、それが彼の考えでないことは彼の歌自体を読んでわかっていたのですが、彼自身の言葉で彼の説明を聞きたかったのです）。

「あなたは、たとえあなたやあなたの妻子が苦しみを負うことになっても、神の意志がなされたことを悦びとなさるのですね。」すると彼はある感情をこめて答えました。「いいえ違います。クスタ・ベン・ルキはあらゆるものを Chance と Choice に分けることをわれわれに教えました。世界についてであれ、人間についてであれ、他の何についてであれ、つきつめて考えれば、この二つのものを残してあとの一切は消えてしまいます。なぜならこの二つが実は、生を持つもの持たないものの世界の第一原因だからです。この二つは神の中に存在します。なぜならもし存在しなければ、神は自由を持つことはないでしょう。神は自分自身の Choice に縛られるでしょう。実際、神においてのみ、この二つが融合し、しかもそれぞれが完全で無限で無礙であることができるのです。もし私が骰子筒から骰子を投げるなら、それぞれの骰子には六つの目しかありません。しかし神が投げるときには、神はあらゆる数とあらゆる目を持った骰子を使うのです。ある人々は神の Choice を崇拜します。これはたやすいことです。神が何かある知られざる目的を意志したのだと了解すれば、起るすべてのことは悦ばしいことになります。しかし私は神の Chance を崇拜することに一

生を捧げてきました。そして私が神の Chance の広大無辺さを理解するその時が、私が神に最も近い瞬間なのです。そのことが非常に難しいことであり、また私が私の英知を三つの歌の中に投入したために、私は同族の間で有名なのです。」

なぜ私はこのような長い引用を敢えてしたか。それはイエイツの、特に後期イエイツの諸作品の最も基底部を流れている思想が、このアラブ人のエピソードの中に明瞭に現れているからである。まず、この中に出てくる Chance と Choice という対立概念は一応「偶然」と「自由意志」というふうに訳すことができよう。この二つの言葉は詩 “Solomon and the Witch” や “All Souls’ Night” などに現れ、また『ヴィジョン』では月の第十五相において、あらゆる対立物が一つになり言葉を絶する「完全な美」が実現されると言われるときの、その対立物の一つであって、「Chance と Choice はそれぞれのアイデンティティを失うことなく、相互交換が可能になる」のである。^④ここではそれらは神の中でのみ融合すると言われている。しかし今われわれにとって月の「相」^{フニクス}などはどうでもよいことである。

このアラブ人が悲運に見舞われるたびに悦びの歌を作ったのは、神の意志がそこに働いていると考えたからではなかった。「神の Choice」——神の自由意志による選択、人間から見れば「摂理」——を押しただくことを彼は拒否した。彼が崇拜したのは「神の Chance」であった。この場合「神の」という限定辞は、キリスト教的ニュアンスを持つ限り意味を失う。これは「宇宙大自然の偶然」ということでなければならぬ。その「偶然」を崇拜し愛するということが、この世界を何の意味も目的もないものと観じ、なおもそれを崇拜し愛すること、これは強者・超人の宗教でなければならない。これはニーチェが「運命愛」(Amor fati) という言葉で言いあらわ

したニヒリズムの極致、力としてのニヒリズムである。このアラブ人は偶然を神の意志でなく、おのれの意志の所産と化することによって、つまり自らを神に近づけることによって、悲惨を一挙に悦びに化したのである。同様に『カルヴァリー』のローマ兵士達は、偶然の骰子の目が凶と出ても、それをおのれの意志によって「最善のもの」とする。その力としてのニヒリズム、「力への意志」の前にキリストは何の言葉を発することもできずに退くのである。これがイエイツの最もニーチェ的な側面であることは論をまたないだろう。「偶然」と「(自由)意志」についての『ツァラトゥストラ』の次のような言葉は『カルヴァリー』の注として、アラブ人の挿話の代りをなしうるものである。

わたしは神をなみするツァラトゥストラだ。わたしはどんな偶然をもわたし、の釜で煮る。そしてそれが完全に煮えたとき、わたしはそれを歓迎する、わたし、食物として。

まことに、幾多の偶然が専横な態度でわたしのところへやって来た。しかしわたしの意志はいつそう専横な態度でその偶然を迎えた。——すると偶然は早くもひざまずいて哀願した。^⑧

ニーチェの著作から同旨の文章を探すことはたやすいことである。更に一つ『ツァラトゥストラ』から引く。

まことに、わたしが次のように教えるのは、一つの祝福であって、誹謗ではない。「いっさいの事物の上には、偶然という空、無垢という空、気まぐれという空、放恣という空がかかっている」

「気まぐれ」——これは貴族の特性として世界最古のものである。これをわたしはあらゆる事物に取りもどしてやった。わたしはあらゆる事物を目的への隷属から救い出した。

この自由と晴れわたった空で、わたしは碧い玻璃笠でおおうように、いっさいの事物をおおったのだ、そしてわたしは、いかなる「永遠の意志」もそれら事物を統べてはいない、貫いてはいない、と教えたのだ。この放恣とこの物狂いを、わたしはあの「永遠の意志」の代わりに立てた。そしてわたしは、「どうしてもありえないものが一つある、——それは合理性だ」と教えたのだ。^⑧

四

ここに至れば、最後に歌われる楽士の歌の象徴性はほとんど曖昧さを残さないと思われる。三人の楽士の分担を無視して引用することにする。

Lonely the sea-bird lies at her rest,
Blown like a dawn-blenched parcel of spray
Upon the wind, or follows her prey
Under a great wave's hollowing crest.
God has not appeared to the birds.
The ger-eagle has chosen his part
In blue deep of the upper air
Where one-eyed day can meet his stare;
He is content with his savage heart.

God has not appeared to the birds.

But where have last year's cygnets gone?

The lake is empty; why do they fling

White wing out beside white wing?

What can a swan need but a swan?

Good has not appeared to the birds.

ただ一羽、海鳥は、夜明けに白む

一閃のしぶきのごとく、風に乗り

羽根休ませて舞う、あるいはまた大波の

うつろなる波頭の下に餌を求めんとす。

神は鳥のもとには現れ給うことなし。

はやぶさは、かなたなる蒼天の淵に

おのが領分を選びたり、

片目なる太陽の眼に遇うところなり。

彼はおのが野性の心もて満ち足れり。

神は鳥のもとには現れ給うことなし。

イエイツにおける「力への意志」

されど去年の白鳥の子のいずこに行きし。

湖に羽影は見えず。彼の鳥どもの

白き翼を連ねて翔ぶは何ゆえぞ。

白鳥の白鳥よりほかに何かは必要とせむ。

神は鳥のもとには現れ給うことなし。

イエイツに現れる孤高の鳥のイメージがすべてここに収斂するように思われる。それは「偶然」と「自由意志」の融合するところ、「完全なる美」への意志、「力への意志」の形象化である。この鳥が「自らの野性の心を以て満ち足りている」のは、彼が「貴族の特性」をもち、「無垢という空」を翔んでいるからである。「白鳥は白鳥よりほかに何を必要としよう。」つまり、白鳥は神を必要とせず、同類同志「自ら充足して」生きているところの、「摂理」の圏外にある強者である。

しかし同時に、イエイツの鳥たちは恐ろしい孤独に耐えねばならぬ。ラザロもユダもローマ兵士達もそうである。「The Second Coming」の「強暴な獣」の出現が期待と恐怖の両感情をひき起すように、この劇においてもキリスト二千年の終りの到来には、期待と恐怖と不安が伴うのである。ヴェンドラーが言う通り、「イエイツは、一つは死に、もう一つは生まれ出る力を持たぬ二つの世界の間をさまよっている」のである。アンチクリストとしてのイエイツは、アンチクリスト・ニーチュにどこまでも似ている。ニーチュには「ガイヤー」こそないが、本質的には同じ図式が彼をとらえている。

二千年の長きにわたってキリスト教徒であったことに対して、私たちが償いをしなければならない時代が

やってくる。私たちは、私たちを生きながらえさせた重心を失っているのである、——私たちは、しばしの間、どこへ行きどこへ帰るかを知らないであろう。私たちは、人間をかくも極端に過重評価することそのとが人間のうちにうみ出した大量のエネルギーをもって、突如として反対の価値評価のうちへと転落するであろう。^⑨

私はこの稿を、ラザロの最後のせりふをもう一度引いてひとまず終りにしたい。

どいてくれ、

ラザロに道をあけてくれ。そこに何もなく、

ただ風が吹き叫び、孤独な鳥の舞う

人の住まぬ場所を、私は尋ねて行かねばならぬのだ。

大自然のいとなみがすなわちおのれの意志であるような、完全なる「自己充足」の世界、すべての対立が消え「完全なる美」が実現されるような世界、それはまた同時に、このような人間の体温も体臭もない荒涼たる世界である。“Nineteen Hundred and Nineteen”の白鳥が飛び去ったのは「荒涼たる空」(desolate heaven)の中へであった。そこは暗黒と無の支配するところ、「すべての思考の終るところ」(quarter where all thought is done—“A Dialogue of Self and Soul”)、「現実の荒涼」(desolation of reality—“Meru”)がおのれの体を氷雪と化すことによって現れてくるところであろう。

「そこに何もなく」と訳した箇所は、原文では where there is nothing であるが、これはそのままイエイツ

の戯曲の題である。それは “Where there is nothing, there is God.” 「何もないところに——神のあはれ——」^⑩に——神がある」という劇中のせりふから来ている。

注

- ① Peter Ure, *Yeats the Playwright* (Routledge & Kegan Paul, 1969), p. 115.
- ② Jeffares & Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* (Macmillan, 1975), p. 168.
- ③ Harold Bloom, *Yeats* (New York, Oxford U. P., 1970), p. 311.
- ④ Russell K. Alspach (ed.), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats* (Macmillan, 1966), pp. 789-90.
- ⑤ Peter Ure, p. 119.
- ⑥ Helen H. Vendler, *Yeats's Vision and the Later Plays* (Harvard U. P., 1969), p. 275.
- ⑦ 『世界の名著⑨』 ニーチェ』(手塚富雄、西尾幹二訳、中央公論社) 三七四頁。
- ⑧ W. B. Yeats, *A Vision* (Macmillan, 1969), p. 226.
- ⑨ *Ibid.*, p. 178.
- ⑩ キリストの孤独をうまく説明しようとして、神としてのキリストは「プライマリー」、人間としてのキリストは「アンチ・セティカル」として区別しなければならぬという A *Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* の主張 (p. 168) は無用の混乱を招くのみと思われる。
- ⑪ *A Vision*, p. 136.
- ⑫ 前掲『ニーチェ』二五九—六〇頁。
- ⑬ 同、二五三—五四頁。
- ⑭ Vendler, p. 178.

⑮ 『ニーチェ全集 第十一巻、権力への意志（上）』（原 佑訳、理想社）四〇頁。

⑯ 劇 *Where There Is Nothing* はイエイツ、グレゴリー夫人、ダグラス・ハイドの合作、従って *Collected Plays* はこれを含まない。のち「イエイツはこれをもとにして *The Unicorn from the Stars* を書いた。この中にも同じせりふ“Where there is nothing, there is God.”がある。