

イエイツと「自然」—〈共生〉としての 自然 VS 〈仮面〉としての自然

木原 誠

Yeats and “Nature” – Nature as “Coexistence” V.S. Nature as “Mask”

Makoto KIHARA

「しかし、同時に私はハイデガーが悪名高くも沈黙した事柄についても語らねばならないと感じるのである。」

(ジョナサン・ペイト『大地の歌』)

「森の住人にとって、ほとんどあらゆる木々は、その種の特性のみか、各々種独自の声をもっている。」

(トマス・ハーディー『緑の森の木の下で』)

序

「最後のロマン派」を自認し、かつアイルランド民族の代弁者であろうとするアングロ・アイリッシュの詩人イエイツ、彼の自然観を考える際、予め念頭におかなければならない二つの問題がある。すなわち、「イギリス・ロマン主義」における自然観の問題とアイルランド詩の伝統における自然観の問題である。彼の作品には、これら二つの自然観の伝統がときにうまく融合され、ときに反駁し合いながら複雑に絡み合って彼固有の自然観を形成していると考えられる。従って、これら一方の要素だけを個別的に論じるだけでは、依然としてイエイツの自然観の全体像は見えてこない。あるいは逆に、二つの異なる民族的伝統から生まれる自然観の差異を曖昧なままにしたままで全体を論じようとする一般論では、彼の自然観の持つ独自性を捉え損なうことにもなる。これまでイエイツの自然観を総括的に判断しようとする試みがなされなかったのは、このようなイエイツ研究における困難な事情によるところが大きいと思われる。

だが、イエイツの自然意識を視座に置きながら、彼の詩全体の通読を改めて試みるならば、それがイギリス・ロマン派的伝統に端を発するものであれ、アイルランドの詩的伝統を代弁するものであれ、イエイツは彼一流の詩学におけるある一つの概念を絶えず念頭に置きながら「自然」を描こうとしている点に気づかされるのである。すなわち、「仮面」の概念である。従って、「仮面」と「自然」との関わりに注目しながらイエイツの全体を捉え直してみることは、彼の自然観を総括的に判断するための一つの重要な視点を提供することになるであろう。

そもそもイエイツにとって「仮面」とは、彼の詩学の中核に位置する極めて重要な概念であり、一口でこれを定義することは難しいが、少なくとも以下の点だけは予め措定しておくことは可能であろう。すなわち、「仮面」とはまずは人間精神（精神の在り方）を逆説、イエイツの言葉を用いれば、「自我」に対す

る「反对我」によって映し出す〈鏡〉を意味する詩的表現であるということ。つまり「仮面」とは、人間存在の在り方を表現するための彼一流の詩的レトリックであって、その意味で「仮面」は極めて実存的側面をもっているといって差し支えないだろう — 「私はイメージの助けを借りて、自己の反対物に呼びかけ、これまで全く誰も手にも目にも触れられなかったものを喚ぶ出すのだ。」（「我汝の主なり」）¹

ところで〈実存〉を問う者は、ハイデガーの場合が典型的に示している通り、人間存在の有り様をひとまず純粹精神として措定するため、自然についてはしばし沈黙を守らざるを得ない。²『存在と時間』を書き始めたハイデガーの当初の計画は、まずは「現存在」としての人間の存在、その有り様を明示したあとで、さらにそれを自然全体にまで拡張し、存在一般の有り様へと適用しようとする試みであった。だが、人間精神を追求すればするほど、精神は自然から離反する自己の実存性をそこに見、彼の企ては彼の意に反して、精神と自然との共生の不可能性をむしろ強調する皮肉な結果になってしまったのである。こうして彼は自然について完全に沈黙することとなった。これがある意味で、西洋精神史における必然的帰結の典型的一例を示していることは、彼の実存的認識論に決定的影響を与えたキルケゴールにおいて、すでに予兆されているところである。ヘーゲルの〈歴史＝人間固有の時間認識〉に基づく世界観を批判する自然哲学者シェリングに師事したキルケゴールは、一貫してヘーゲルの「止揚」による楽観論を、「原罪」に対する認識の甘さにあると批判するものの、彼の「原罪」認識の深化は、逆にシェリング的自然哲学との亀裂を決定的なものとし、後の実存哲学の先駆けとなるという意味で西洋精神史上の重要な転機をもたらす一方、結果的に精神は自然から完全に決別し、自然について沈黙する先に述べたハイデガーに体现されるところの現代精神の萌芽をもたらすという皮肉なものとなったからである。これは今日求められている自然倫理学の視点に立てば、歴史的不幸な現象といわざるを得ないのではなからうか。

このような西洋精神史の流れの中に、一端イエイツが言う「仮面」を置いてみるならば、人間精神の営為を逆説の鏡として提示するイエイツ的「仮面」の詩学は、論理的には自然についてまずは沈黙を余儀なくされるはずのものである。イエイツ自身が語っているように、「私が〈仮面〉と呼んできたものは、内的自然から出てくるものへの感情的対立物」であり、すなわち「仮面」は自然の対立感情であるからだ。³しかし不可思議なことだが、この自然の「対立物」であり、実存に傾斜するイエイツの「仮面」は、ハイデガー的沈黙を破り自然について語りかけるのである。これは西洋精神史における奇異な例を示しているという意味で、自然と精神の関係を考えるうえで極めて重要な問題提起を孕んでいるといえよう。

本論では、西洋精神史における奇異な例としてイエイツ的仮面の〈自然への語りかけ〉の問題を取り上げ、なぜイエイツ的「仮面」は、自然に対する実存的沈黙を破り語りかけることが可能であるのか、その理由を解明することを第一義的目的とするものである。ただし、提示されている問題の焦点を絞り、テキストに密着したかたちで具体的にこの問題を考えていくための一つの糸口として、ここでは彼の詩に表れる二つの樹木のイメージの対立に着目してみることにする。

樹木のイメージに注目した当初の目的は、樹木が今日の意味での自然倫理学としての「エコロジー」、その象徴的意味を担っていると考えたからだだが、実際にイエイツと樹木のイメージを考察していくうちに、樹木は彼の詩の本質的部分の読み直しを迫るほど重要な問題を内包していることがしだいに確認されたのである。イエイツ詩における樹木のイメージ解釈といえ、すでに現代批評を代表する二人の批評家による著書、フランク・カーモードの*Romantic Image*とポール・ド・マンの*The Rhetoric of Romanticism*における論争、その対立の中で顕在化され、そのことにかえって問題の焦点が定まり、解決への一応の手順が整ったというのが、イエイツ研究における大方の見方であろう。⁴ すなわち、前論における定立、「ロマン派が志向する有機的統合としてのイメージ」、その象徴としての樹木のイメージ、これに対する後論の反定立、「ロマン派が志向する反自然的（超越的）エンブレム」としての樹木、そのいずれかの論を支持

するか、あるいはその両極の間の揺れの中にイエイツが描く樹木を置こうとするという見方である。一見すると両者の樹木を巡る解釈は対立しているように見えるものの、二人は共に一つの前提を土台として解釈を試みているのであり、その意味で二人は共通認識を示している。すなわち、イエイツ詩における各々の樹木のイメージあるいは「エンブレム」自体に意味の対立はなく、一つの普遍性、自然の具象的意味を超越した象徴性を志向しているという前提である。例えば“The Two Trees”における「一本の木」、「Among School Children」における「栗の木」、「Prayer for my Daughter」における「月桂樹」、「Vacillation」における「燃えあがる緑の木」は、彼らにとって、「イメージ」あるいは「エンブレム」において差異はないのである。つまり彼らは、イエイツ詩における樹木の表現自体の中に対立・矛盾は存在しない、と考えているのである。しかし後に検証していくように、これらの樹木群は、必ずしも同一の意味をもつものとはいえず、とくに「燃えあがる緑の木」などは明らかにアイルランド（ケルト）民族の自然観を代弁する樹木として用意されているのであり、「栗の木」「月桂樹」が代弁するイギリス的自然観とは対立さえしているのである。従って、イエイツの樹木のイメージ、その深層の意味は、彼らが前提とする普遍的意味の中にあるのではなく、その差異の中にこそ求めなければならないことになる。

イエイツを英語で詩を書いたアイルランド人であるという側面を忘れないのならば、樹木のイメージは、彼の詩全体に占めるアイルランド性を測る一つの重要な指標ともなると見ることができる。なぜならば、アイルランドを中心とするケルト文化圏においては、古来より文学と樹木の結びつきは、単なる自然を表す一つのメタファーであることをはるかに越えて一体化して考えるべきものであり、イエイツはその伝統を十分認識しているからである。エドワード・デイヴィスが述べているように、すべてのケルト語において、「樹木は文字自体の語源であり」（ウエルズ語において、文学とはブナの木をその原義とする）、さらに*The White Goddess*におけるロバート・グレイヴズが語る場所に倣うならば、最古のアイルランドのアルファベット、“the Beth-Luis-Nion” (“Birch-Rowan-Ash”)はその名をそれぞれ三つの木々のイニシャルから取られたものであり、ケルトのアルファベット18文字の各々は、それぞれ木々の名前のイニシャルそのものから取られたものである、という。すなわち、ケルト・アルファベット18文字は、18の木々の名そのものを意味している、というのである。⁵ 従って、アイルランド詩人シェイマス・ヒーニーの弁を待つまでもなく、アイルランド詩の伝統において詩と樹木の関係は、他の文化圏とは比較にならないほどに密接に結びついていると考えられているのである。⁶ もちろん、本来、文学全体における樹木の占める位置が極めて重要なものであることは、「テキスト」という言葉そのものの原義が、「樹木の織物」と直接関連しているところからも理解されよう。もちろん、このことはイギリス文学の伝統においても、十分適応されるものである。例えばイギリス文学の「大いなる伝統 (F. R. リーヴィスの言葉)」の体現者、トマス・ハーディーは*Under the Greenwood Tree*の冒頭において以下のように語っている—“To dwellers in a wood almost every species of tree has its own voice as well as feature”。⁷ ここでのハーディーにとって、<樹木を読む>行為とは、テキストを読む行為そのものの暗喩としても意味をもつものである。なぜならば、樹木の「種特性」を視覚を通し客観的に観察するベーコン以来のイギリス的思考の伝統は、テキストを帰納法的に解説・分析する文学批評の伝統の最上の比喩ともなり、しかも同時に視覚・観察によっては捉えられない樹木＝自然の営為は、<耳>という時間を認識する機能によって経験論的時間の中で把握されなければならないものである。これはそのまま経験論的にテキストを読むイギリス文学批評の伝統的在り方を説明するものともなるからである。つまり、樹木はイギリス文学の伝統においても自然とテキストを結ぶ極めて重要な比喩であることになるのであり、イエイツをイギリス文学の伝統の中に見ようとする場合にも、樹木のイメージは極めて重要な意味をもつものとなる。

1

イエイツ固有の自然観を樹木のイメージを視座にしながら具体的にテキストを吟味していく前に、予め確認しておかなければならない点について述べておきたい。すなわち、公式的には後期イエイツは、イギリス詩における自然描写の伝統的表現、すなわち、観察と経験に立脚しながらあるがままに自然を描いていこうとするところの自然詩の伝統を嫌い、むしろこれを批判する立場を取っているという点である。このことは、後期詩、散文において繰り返し述べられていることから容易に理解できるが、そのもっとも顕著な例として“Sailing to Byzantium”における有名な宣言文的詩行を挙げることができよう — 「一度自然を脱したからには、もはや私は詩的具象性をいかなる自然物にも求めることはないだろう」 (“Once out of nature I shall never take/ My bodily form from any natural thing...”, *Poems*, p.194.)

とはいえ、イエイツは、イギリス詩の伝統的感覚を完全に無視できるほどに「モダニズム」に傾倒する詩人ではなかったし、従って、後期イエイツの変貌をモダニズムの影響のもとでのみ捉えようとする見方には慎重でなければならない（これはむしろ後述するとおり、別の文脈から見ていかなければならない問題を含む）。実際、イエイツは生涯一度も自らを「モダニスト」と呼んだことはなかったし、むしろ“General Introduction to my Works”で明白に語っているように、自らをイギリス詩の伝統的テーマ、韻律法を遵守し、「個人的経験に根ざす詩人」＝経験論に立脚する詩人であると位置づけているほどである。従って、先の自然詩からの脱却宣言は、イギリス詩の伝統的価値を尊重する詩的態度と表裏をなすものであり、むしろ自然描写を巡る詩的矛盾によって生じる後期イエイツの葛藤の痕跡をそこに見ることができる。もとより、自らの詩的傾向が自然詩的側面をもっていると考えているのでなければ、あえてこのような宣言を行う必要など彼にはなかったはずだからである。

この矛盾葛藤は、後期詩においてしばしば散見される場所であるが、その一つの好例は“Men improve with the Years”の以下の詩行に見ることができる — “A pictured beauty,/ Pleased to have filled the eyes/ Or the discerning ears,/ Delighted to be but wise,/ For men improve with the years;/ And yet, and yet,...”。「ピクチャレスク」な美を観察する目と「年とともに向上する賢き耳」によって対象を捉えようとする詩的態度とは、ワーズワス（後述）からハーディ（この詩行のいわんとするところは、序で挙げた*Under the Greenwood Tree*の冒頭文と極めて近い意味であることに注目）へと継承されるところの典型的イギリス文学の伝統のそれであり、この価値を一端承認したうえで、これを否定する「だがしかし、しかし」がくるのでなければ、この詩行は何ら詩的に意味をもたなくなる。第一、この詩の表題、「人は年とともに向上する」とは、明らかに経験論に立脚する自らの詩的態度を前提にしたものであることはいうまでもない。⁸この例からも一部分かるように、後期イエイツは他の多くのモダニスト詩人達のように、容易くイギリス詩の伝統としての具象性と経験論を捨てて、自然物を抽象化された一つの表象と見なすことはできなかつたのである。

後期イエイツの脱自然描写宣言が字義通りに捉えることができず、裡に矛盾葛藤を秘めたものであることを確認したうえで、今度は前期イエイツの自然描写についての基本的考え方について考えてみたい。さて、このことについての一般の見解というのは、おそらく、前期詩を自然詩的傾向をもつ詩であると位置づけるものであろう。この点については、この見解の正当性を一部裏付ける根拠を、後期詩、“Shepherd and Goatherd”の中に求めることができる — “You sing as always of the natural life,/ And I that made like music in my youth...” (*Poems*, p.144.)この詩における「羊飼い」とは自らの前期の詩的態度を代弁するものであり、「山羊飼い」とは後期を代弁するものであると捉えるならば、この詩はイエイツ自身の前期と後期の内的な対話であると見るることができる。つまり、この詩行は前期詩の特

徴を「わしも若い頃には自然の生命をうたったものだ」と山羊飼いに事寄せながら、自らの前期詩が自然詩的側面をもつことを暗示的に告白しているものだといえよう。

実際、前期イエイツが自然詩的であったことを強く印象づける詩の実例として、例えば前期詩の有名な詩、“The Lake Isle of Innisfree” など思い浮かべる読者も多いだろう。

I will arise and go now, and go to Innisfree,
 And a small cabin build there, of clay and wattles made:
 Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee,
 And live alone in the bee-loud glade. ...(*Poems*, p.39.)

この詩は、長らく故郷スライゴの地を離れ大都市ロンドンの喧噪の中に身を置いたイエイツが、その時の思いをしたためたものである。そこには望郷の念を抱き続けた若き詩人が、聖書中の「放蕩息子」の喩え（「ルカによる福音書15:18」）、すなわち、「さあ立って父のもとに帰ろう」（“I will arise and go to father”）のトーンを振って、故郷の大地＝自然への帰還を果たさんとする自らの素朴な心情を表現しようとしている姿が覗いている（アイルランドのもつ土着の香りを強調するために、イエイツは独特のアイリッシュアクセントを効かせながら、この詩を好んで朗読している）。この心情は、ハーディの帰郷詩、*After a Journey* の以下の詩行を彷彿とさせるものがあり— “bring me here again! / I am just the same as when / Our days were a joy, and our paths through flowers. また *Walden* のソーローのように森の番人に憧れるナチュラルリストとしての若きイエイツの一面を窺わせるものがある。このように見れば、前期イエイツにとって自然とは、「放蕩息子」＝詩人にとっての帰郷すべき父の懐であり、前期詩人は、大地に密着しながら自然を描いていくことを強く肯定していると理解してしかるべきであろう。

“Shepherd and Goatherd” における先の詩行や “Innisfree” などを考慮すれば、読者は前期詩の特徴を自然詩的側面をもつものであると結論づけたくなる誘惑に駆られることになるだろう。実際、多くのイエイツ批評家たちは暗黙のうちにこのことを承認、前提にしてうえで、後期詩との比較を試みている傾向が見られる。しかし、自然描写に注目して前期詩の全体を慎重に読み返してみると、この前提は大いに裏切られる結果になるだろう。というものを、全体としての前期詩の調子、特に *The Rose* 以後の前期詩は、イギリス文学におけるいわゆる自然詩の伝統からは大いに外れているという印象を受けるのであり、“The Lake Isle of Innisfree” などの詩は、前期詩の中でも例外的な詩に過ぎないことに気づくことになるからである。むしろ前期詩の基調というのは、アイルランドの妖精説話などをモチーフにした超自然と現実が交差する世界を表現したものであって、多くのイギリス・ロマン派詩人が好む観察と経験に立脚する細やかな自然描写などは余り見られないといった方が適切なのである。

もっとも、イエイツにとって妖精説話を題材にした散文 *The Secret Rose* などは、ワーズワスの *Guide to the Lakes* のアイルランド版と見なすこともできるのであり、「空間」に対する「場」の感覚、すなわち場がもっているところのいわば<固有名詞的感覚>、その復権を掲げる「エコ・ポエティクス」の視点から再評価されてしかるべきである。そもそも、アイルランドの妖精、シー（“sidh”）とは、「運命」を語源にもつヨーロッパの普遍的妖精としての “fairy” の意とは異なり、語源的に見て土地と密接に結びついている。すなわち、妖精＝シーとは古代人が建てた塚や古墳の意であり、変じてそこに住む住人のことを「妖精」と呼ぶようになったのである。そうだとすれば、妖精の行動を細かく描写するイエイツの狙いは、ピクチャレスクに馴染む眼では捉えられない妖精を描くことで、土地が本来有している精神的意味とその固有名詞的感覚の復権を狙っているということになろう。この狙いは、*Guide to the Lakes* において、湖水地帯と

いう風土がもつ固有の精神性を描こうとするワーズワスに重なるところ大である。とはいえ、妖精の描写がそのまま自然描写とはいえないことは当然であり、従って、妖精が描写されていることをもって前期イエイツ詩が自然詩的特徴をもっているとはいえないのである。

2

それでは、前期イエイツは一体どのような立場を前提に自然を描いているのであろうか。以下の前期の散文は、このことを考えるうえで極めて示唆的なものがあると思われるので注目したい。

If 'the world of imagination' was 'the world of eternity', as this doctrine implied, it was of less importance to know men and nature than to distinguish the beings and substances of imagination from those of a more perishable kind, created by the fantasy, in uninspired moments, out of memory and whim;... ("Blake's Illustrations to Dante")⁹

イエイツはここでブレイクの「想像力」に事寄せながら、実は自らの詩的立場を表明していると見ることができる。すなわち、前期イエイツにとって、「自然」を描くことは、「永遠の世界」＝「想像力の世界」の下位に位置づけられる「気まぐれと記憶の中で、幻想によって生み出される滅び去る対象（ブレイクにとって「記憶」とは想像力の「負の技能」を意味するに過ぎない）」を問題にすることであり、本来想像的詩人のなすところではないのである。ここに見られる自然観は、これをイギリス・ロマン主義の系譜の枠内で捉えた場合、自然の主体性を認めないプラトニズムの範疇に位置づけられるものであろう。プラトニズムの根幹をなすアナムネシス（想起説）とは、自然美をそのまま受け入れるのではなく、あくまでも超越美イデアの影としてのみ自然に意味を与えようとするからである。

イエイツがプラトニズムに傾斜する背景には、この散文が示している通り、ブレイクの影響が強く作用しているのであるが、ブレイクの自然描写に対する批判は、プラトニズムの範疇をはるかに越えて厳しいものである。彼はワーズワスの自然描写及び「自然崇拜」が記された詩を読んだ印象を、「絶えられないほど腹の底から憤りを覚え下痢をしそうだ」と（多少の冗談を込めて）友人に語ったほどである。¹⁰ 前期イエイツの立場はブレイクほどには徹底されてはいないにしろ、一貫してブレイクに見られるプラトニズムの立場を支持しているのである—「私たちが遠ざける画家は自然を中に写す鏡をそれ自体としては研究するが、その鏡の中に滅びることなき存在と実体の影を発見しようとしぬものたちである。」¹¹

このようなブレイクの強い影響化のもとで書かれた前期詩の代表的例の一つとして“The Two Trees”を挙げるができる。この詩はイエイツ詩における樹木のイメージを考える際の原点ともなると考えられるので、ここで吟味してみる必要がある。

I

Beloved, gaze in thine own heart,
The holy tree is growing there;
From joy the holy branches start,
And all the trembling flowers they bear.
The changing colours of its fruit
Have dowered the stars with merry light;
The surety of its hidden root

Has planted queit in the night; ...
Thine eyes grow full of tender care:
Beloved, gaze in thine own heart.

Gaze no more in the bitter glass
The demons, with their subtle guile
Lift up before us when they pass,
Or only gaze a little while;
For there a fatal image grows
That the stormy night receives,
Roots half hidden under snows,
Broken boughs and blackened leaves.
For all things turn to barrenness
In the dim glass the demons hold,
Made when God slept in times of old. ...
The tender eyes grow all unkind:
Gaze no more in the bitter glass.

(*Poems*, pp.48-9.)

この詩の第一連、第二連における二つの樹木の対立は、基本的にはブレイクが「生命の木」と「善悪の木」との対立と呼んだもののイエイツの言い換えである。従ってこの対立は、単純に自然と文明の二項対立を語っているわけではなく、産業革命以降顕著になった人間精神の二つの有り様、すなわち、一方は有機的高次の無垢へと向かう精神の、他方はニュートンの科学に代表される文明化され無機化された精神の有り様を語っていると考えるべきである。もっとも精神をこのような二つの対立の中に置く点では、ブレイクならずともロマン派詩人はみな共通認識をもっているといつてよい。

だが、ここで留意すべきは、この詩はたんにロマン主義における共通認識を強調するためだけに書かれているわけではなく、もう一つの狙いが潜んでいるという点である。すなわち、この精神的課題を前にして各ロマン派詩人が抱く自然観は必ずしも一致をみているわけではなく、むしろ矛盾、対立が生じていることをこの詩を通してイエイツは秘かに暗示させようとしている点である。第一連の内面（の鏡）を凝視しようとする眼と第二連のリアリズムとしての「外面を映す鏡」を見ようとする眼が対立的に描かれている点は見逃ごせない。その延長線の一方の極には、自然を永遠美の影と捉え、ヴィジョンナリな力によって自然の背後にある不可視の理想美を見ようとする立場があり、他方の極には、自然をそのまま美の実体と見、細やかな感受性によって自然をある意味で写實的に描いていく立場がある。従って、この二つの両極の対立は、自然描写を巡るロマン派的想像力の矛盾をそのまま露呈するものとなっている。すなわち、“The Two Trees” に微かに透けて見えるもう一つの対立とは、一方では「ヴェイラ」（“Vala”）＝自然との結婚、その誘惑をはねつけ、<永遠の美の都、イエルサレムへと前進する>ブレイクの想像力であり、他方、人間精神と自然世界との婚礼を祝い<自然美の園、アルカディアへの帰還>を希求するワーズワスの想像力の対立である。¹² イエイツはブレイクを支持し、この点におけるワーズワスを執拗に攻撃する。そしてこの攻撃は、最終的にはイエイツにあつては、逆説の鏡＝仮面对写實的鏡の対立に発展していくものである。

3

イエイツは後の散文 “If I were Four and Twenty” においてブレイクを盾に、ワーズワスが無垢のまま死んだ幼児の住まうリンポーの住人さながらに善の世界だけを描き、彼の「自然を写す鏡」には逆説がないと批判し、むしろそこにロマン派に潜む近代の病を見ようとさえする。¹³ イェイツはこの鏡の行き着く先に、近代以降台頭した科学的観察に基づく反ロマン派的写実主義を見るからである。つまりワーズワスの自然描写にその後のロマン派が辿ったリアリズムの種を見ているわけである。これを阻止する唯一の方法が、イエイツにとっては逆説の鏡、「仮面」の発見ということになる。このようなイエイツの「仮面」の詩学は、決定的にブレイクの自然観に影響を受けたことを示唆している。例えば先の散文のタイトルにおける「24歳」とは、イエイツがブレイク研究を始めた年にあたり、彼は「そのときぼんやりと仮面の理論に向かって進み始めた」と述べている。¹⁴ そして事実、この研究が結実した4年後の『ブレイク全集』(*The Works of William Blake, Poetic, Symbolic and Critical*) において、彼の著作中初めて「仮面」(“mask”) という言葉が用いられることになるのである。

He(Blake)praises or denounces this Covering Cherub according to whether he considers it as a means whereby things, too far above us to be seen as they are, can be made visible in symbol and representative form, or as a satanic hindrance keeping our eager wills away from the freedom and truth of the Divine world. It has both aspects for every man.¹⁵

ここで「仮面」は、「おおいのケルブ」と置き換えられているのだが、「ケルブ」とは精神をおおう肉体、すなわち自然を意味し、ブレイクはこれをイディアを覆うものとしては否定し、同時に超越的実体の鏡、道具と見たときには肯定したと結論づけられているのである。ハロルド・ブルームによれば、ブレイクが自然を超越の鏡と考えたというのは、イエイツの故意なる誤読の典型的例だというのが、ともかくもここにイエイツ的仮面の発生をみることができよう。¹⁶

後に仮面の詩学が決定的に表れるのは散文 “Per Amica Silentia Lunae” であるが(この散文の構想段階でイエイツは、攻撃のためにあえてワーズワスの緻密な再読を試みている)¹⁷、この散文の序につけられた “Ego Dominus Tuus” において、彼は再度ワーズワスの想像力を “Tintern Abbey” の有名な下り、「目と耳が半ば創造するもの」 (“Of eye, and ear,— both what they half create/ And what they receive”) を振り「中途半端な創造」 (“half create”) だと批判している— “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.” (*Poems*, p.160.) ワーズワスにとって、「目と耳が半ば創造する」とは、自然と精神の「歩み寄り」、すなわち、「賢き受容」 (“a wise passiveness”) を意味していることはいまでもない。だが、イエイツにとって、逆説の鏡をもたない自然描写は、所詮、エゴの投影、さもなくば単なる写実的スケッチ、そのいずれかに陥るものであり、「中途半端な創造」しかできないというのである。さらに加えて、これら二つの要素、すなわち肥大化したエゴと写実性こそが、ワーズワスの想像力の特質であり、遅れてきた「最後のロマン派」である「我々」の想像力を蝕むものである、と彼はここでいわんとしていると考えてよいだろう。

このように見てくると、前期イエイツにとって二つの樹木の対立は、ロマン派自体の抱える二つの自然観の対立を暗示していることにもなるし、最終的にはその対立は、自然それ自体の主体性を認めるか、あるいは実体の影として捉えるかにあるということになる。そうだとすれば、自然を超越を見るための逆説的道具としたイエイツの「仮面」は、論理的に考えてみれば、ブレイク同様、自然の主体性を決して認め

てはいないことになる。

4

ところが、実際に仮面の詩学が成熟を向かえる後期詩を眺めてみると、必ずしもイエイツの思惑通りの自然観にはなっていないことに気づかされる。むしろ、ときとして優れた自然描写と自然への配慮が全面に表れてくる詩が散見され、しかもかえってそのことが、傑作詩を生む重要な要因になっているという皮肉な結果が生まれているのである。これは論理的にはいかにも奇妙な事実であるといわなければならない。例えばシェイマス・ヒーニーがイエイツの自然への優れた配慮の一例として挙げる “The Stare’s Nest by My Window” などは、鳥の巣を詠うジョン・クレアや “To Autumn” におけるキーツのように、小動物、昆虫に至るまで自然環境への十分な配慮が見られ、むしろこれは、ロマン派的細やかな自然描写の一例を示しているときえいえるのである。

The bees build in the crevices
Of loosening masonry, and there
The mother birds bring grubs and flies.
My wall is loosening; honey-bees,
Come build in the empty house of the stare.

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 discern:
Come build in the empty house of the stare.

A barricade of stone or of wood;
Some fourteen days of civil war;
Last night they trundled down the road
That dead young soldier in his blood:
Come build in the empty house of the stare.

We had fed the heart on fantasies,
The heart’s grown brutal from the fare;
More substance in our enmities
Than in our love; O honey-bees,
Come build in the empty house of the stare.

(*Poems*, pp.204-5.)

ここでの後期詩人は、前期 “Innisfree” の詩人とは異なり文明から自然へ逃避する姿勢を良しとせず、むしろ、内戦真っ直中のバリリー塔に立て籠もり自然に向かって呼びかけようとするのである—「ああ蜜蜂よ椋鳥の空き巣にきたりて巣をつくれ。」ここで詠われているバリリー塔は、詩人にとって芸術美の象徴

であることは明らかだが、同時にイエイツの象徴体系においては、「破壊」を原義にもつバベルの塔をも象徴している。このことは、この詩を含む七つの詩から成る“Meditations in Time of Civil war”中IVにあたる“My Descendants”の以下の詩行に暗示されているところである—“May this laborious stair and this stark tower/ Become a roofless ruin that the owl/ May build in the cracked masonry and cry/ Her desolation to the desolate sky.” (Poems, p.203.) ここでは昼の行為を暗示する「蜜蜂の巣」に対し、夜の行為を暗示する「フクロウの巣」とそのわびしい声によって破壊された文明の象徴としての「屋根の落ちた廃墟」＝バリリー塔の行く末が見事にイメージ化されているのであるが、この屋根の落ちた塔とはイエイツが所蔵していたタロット・カードの挿し絵では、バベルの塔を直接意味するものである。当然、このバベルの塔は、神の摂理の前では崩壊を余儀なくされる文明そのものの象徴である。この詩の場合、塔を支配するこの摂理とは、自然による風化作用を暗示しており、風化は文明にとっては自然による破壊行為そのものを意味している。しかし皮肉にも風化は、椋鳥にとっては格好の巣作りの場を提供する肯定すべき自然の恩寵ともなっている。従って、ここでの椋鳥の巣作りが意味しているものは、自然の風化＝破壊作用をむしろ再利用する自然自体のもつ優れたリサイクル行為である。つまり、自然の破壊には再生が伴うことを椋鳥の巣は暗示していることになるのである。他方、人の手による戦争は、再生を伴わない破壊行為であり、従って、椋鳥はここを空き巣にするほかないわけである。文明と自然の二項対立を際立たせるだけの単純な詩であれば、ここで沈黙を余儀なくされるし、事実、エコロジーについて何某か語っている現代詩の多くはそうなっている。例えばGary Snyderの“Mother Earth”などその典型である—“And Japan quibbles for words on what kinds of whales they can kill?/ A once-great Buddhist nation dribbles methyl mercury like gonorrhoea in the sea.” このような詩は、エコ・ポリテックス＝政治上の立場からいかに擁護されようとも、エコ・ポエティクス＝詩学の視点に立てば、エコロジーについてのいかにも底の浅い単なる意見提示をしているに過ぎず、文学的には何ら見るべきものはない陳腐な詩というほかない。¹⁸ しかし、イエイツはこの詩において、文明と自然の単純な二項対立に、「蜂蜜の巣」を持ち込むことで鋭くパラドックスを突きつけ、更なる詩的意味の深みへと至っている。この点は幾重にも強調しておきたい。すなわち、椋鳥にとって戦争とは捕獲行為と同様、食物連鎖の長である動物がもたらす自らの生を脅かす破壊行為の一貫である。だが逆に、この食物連鎖において椋鳥の標的とされる蜜蜂にとって戦争は、ときに天敵椋鳥を退け破壊された天敵の巣を再利用する機会を提供することがあるというわけである。詩人は椋鳥の立場から自然に対する人間の破壊行為に対し抗議の声を上げる一方、さらに微小な自然に目を凝らすことでかえってさらに巨視的な目を獲得し、この目を通し戦争すらも風化の一つとなし再生を試みる自然の摂理に向かって呼びかけようとするのである。食物連鎖の上から下への流れが破壊をもたらすのに対し、下から上への流れは逆に再生を促し、ここに一つの自然の摂理があるからだ。つまりここでリフレーンされる呼びかけは、人→椋鳥→蜜蜂に至る食物連鎖を逆行し、自然のネットワークが一方通行ではなく、相互通行が可能であり、この通行により人間の破壊行為に対しても自然は、優れた再生能力を持つことを暗示させようとしていることになる。

5

この詩にみられるような自然観は、微小な生物に至るまでその存在の主体性と自然の生成が有するネット・ワークを認めてこそ生まれるものであり、先の仮面の理論からは決して生まれてくるものではない。これは論理的には理論と詩的表現の矛盾といえるが、逆にこれがイエイツの傑作詩の多くに見られる一つの特徴であり魅力であるとさえいえる。

イエイツは、観念的理解と詩的内発性による声明らかに矛盾する場合、これをむしろ詩的葛藤と捉え

劇的効果を狙って積極的に活用する場合がある。この場合、多くの矛盾はかえって詩的緊張を生み、最終的には電光石火のごとき強烈なアフォリズムやイメージを提示することで、矛盾を詩的に越えていこうとするのである。これは彼の自然観を詩の中で表現する場合にも見られる手法であるが、その端的な例を“Among School Children”に見ることができる。

この詩でイエイツは、観念的にはプラトンのイディア論を支持し、生前の無垢の状態から落ちた自らの境遇を「老いさらばえた案山子」(“old scarecrow”)に譬えている。この場合の肉体の衰えは、生成原理に支配される自然の象徴であり、自ずから生まれる不動の存在原理、“Presences”なるイディアはこの自然の原理を“Sailing to Byzantium”の「黄金の鳥」のように嘲笑う—“O Presences/ That passion, piety or affection knows,/ And that all heavenly glory symbolise — / O self-born mockers of man’s enterprise;” (Poems, p.217.)

この葛藤がこの詩のテーマだとすれば、この詩はイエイツ流ワーズワスの“Immortality, Ode”と見なすこともできよう。ワーズワスの場合、このような葛藤、すなわちプラトニズムとしての生前の記憶と経験=生後の記憶との葛藤の終焉に、極めてストイックなかたちではあるが、無垢に対する経験の肯定を用意している。すなわち、七色の「虹に心躍る」無垢な感動に対しては衰えを禁じ得ないものの、逆に経験を経て、「黄昏の雲の落ちていて色合い」に感動できるようになったというわけである。¹⁹ “Among School Children”におけるイエイツの場合、表現は異なり、レトリックは対照的でさえあるが、結論はやはり経験そのものを肯定していることに変わりはない。すなわち、第六連にわたってプラトニズムを肯定した場合の苦悩を描きながらも、最終連においては、論理的に何ら解決なきまま、電光石火、「偉大な根を張る栗の木」(“O chestnut-tree, great-rooted blossomer”)のイメージを示し、この木が生成原理のなかにありながら「存在の統合」(“Unity of Being”)を果たすものであるかのように描き、この詩を終えているのである。ここにおける「栗の木」のイメージは、ワーズワスの「黄昏の雲」と同様、経験を肯定するものであるが、この連の強烈なアフォリズムの効果に魅了された読者は、あたかもこの木が崇高な聖なる樹木であると錯覚し、しばしばこれが日常の経験を肯定するために用意された日常の平凡な樹木に過ぎないことを忘れてしまう。フランク・カーモードやポール・ド・マンでさえもその例外ではない。²⁰ 彼らの誤読の原因は、イエイツをヨーロッパ文学全体の普遍的意味の文脈の中に押し込めようとする余り、この詩のもつイギリスの伝統的な感覚ともいべき経験論の要素を排除しているところから生じているといえよう。

栗の木とは、イギリスの古い童謡、「大きな栗の木の下で」(“Under the Spreading Chestnut Tree”)でお馴染みの子供の好む日常の木であり(実証的検証は後の論考を待つこととして)、実際、“Among School Children”を書くにあたってイエイツは、この童謡を念頭に置いていたのではないかと思われる節がある。この童謡は様々なヴァージョンをもっているものの、そのもつとも広く知られるものは以下の二つであろう—①“Under the spreading chestnut tree/ Where I knelt you upon my knee/ We were as happy as could be/ Under the spreading chestnut tree. ②“Under the spreading chestnut tree/ Where I hold you upon my knee/ We were happy as could be/ Under the spreading chestnut tree.”この歌詞を念頭して“Among School Children”を読むと、幾つかの興味深い解釈が可能となるように思う。まず、この詩のタイトルが「学童の間」であり、この詩の着想が直接的には小学校訪問によってもたらされたという事実、次ぎに最終連の描写、特に“O body swayed to music, O brightening glance/How can we know the dancer from the dance”へと至る「音楽」、「踊り」、「肉体」と「栗の木」というかなり無理のあるイメージ連鎖を自然なかたちで結びつける「客観的相関物」を「大きな栗の木の下で」に合わせて踊る学童と捉えてみるができる点。実際、この童謡

に「合わせて踊る」学童の様を想起しながら最終連を読めば、ポール・ド・マンのような理屈めいた無理な解釈を要さずとも自然に読めるはずである（イエイツが学校を訪問した際に、学童達によってこのお遊戯が行われ、それを実際にイエイツが見たので栗の木のイメージが浮かんできたと仮定することさえ必ずしも不可能ではないと思う）。また、第五連の“What youthful mother, a shape upon her lap”の母なる最大の喜びの瞬間を、上述した童謡の“Where I hold you upon my knee”を念頭に置けば、第五連で述べられている母なるもののこの悲劇は、この童謡のもつ明朗性と対照され、さらにその悲劇性を増すように思われる。そして、最後に指摘すべきは、この童謡は二つを連関させて読むといかにもイギリスの童謡に相応しく、子供の誕生と結婚という人生の二つの喜びのモメントを通し経験そのものを肯定する歌となり、このことを前提にするならば、最終連は経験＝人生の肯定と結びつくものとなるという点である。

もちろん、これは未だ一つの仮説に過ぎないものの、少なくとも栗の木のイメージは、第二連から第六連までで語られているプラトニズム（形而上学）に対比すべき形而下における奇蹟を想起するほどのイメージはもたず、むしろ「花より団子」を愛する庶民にとっても学童にとっても極めて馴染み深い平凡な樹木のイメージであり、例えば年少のワーズワスが好む“hazel”＝ナツツの一種、日常の経験を象徴する樹木に過ぎないことだけは理解されよう。第一連の描写はこのことを裏づけるものがある。

I walk through the long schoolroom questioning;
 A kind old nun in a white hood replies;
 The children learn to cipher and to sing,
 To study reading-books and histories,
 To cut and sew, be neat in everything
 In the best modern way—the children's eyes
 In momentary wonder stare upon
 A sixty-year-old smiling public man.

上院議員としてイエイツは、「水鳥」（“paddler”）、いわば「白鳥」に対するアヒルの子のように慎ましく平凡な子供たちを対象にした地に足が着いたモンテッソーリー系の学校を視察し、その教育の実践を高く評価している。そこでの好印象が、実はこの詩の基調に流れている（教育とは経験そのものに価値を置くことを前提にしなければ成立しない社会制度であることはいうまでもない）。そうだとすれば、この連には、第二連～四連に亘って、プラトンの「白鳥」＝魂不滅の寓話を全面的に肯定しながらも、そのアンティとしての「醜いアヒルの子」の童話を振った秘かなパラドックスの仕掛けが潜んでいると見ることができる。すなわち、この連の「水鳥の子」の描写と最終連の「栗の木」のイメージは、地に根ざす平凡な日常における経験の肯定というイメージを相互補完的に説明するものであり、結果としてその平凡な日常性のイメージをもつがゆえにかえって（地に足のつかない）プラトニズムに大いに反旗を翻していることになるのである。

5月下旬、強烈な生殖の異臭を放ち、その香り自体がプラトニズムに抗議しながらも、それでいて第二連のプラトニズムの両性具有を雌雄同株において成就する春風に揺れる栗の木の存在、それは一つの奇蹟にほかならない。しかし実のところ、この奇蹟は経験において誰もが知っている自然界の一見当たり前の真実を、格調高い調べで詠っているに過ぎないのである。しかも栗の木は、豊かな栄養源になる実をつけるため、大自然の中ではなく人里、文化内に根を張る樹木であることを忘れてはならない。また栗の木は

その成長が早いと、子供の健やかな成長を願って植えられることがあり、こうして栗の木は子供の成長を見守り想い出を刻む木、自然のリズムに人間の時間が刻まれた自然の象徴ともなる。「大きな栗の木の下で」が「おじいさんの古時計」(“My Grandfather’s Clock”)のように郷愁を誘う不朽の童謡となるのは、まさにこの記憶の作用にあるかとも考えられる。だからこそ、イエイツは、あえて栗の木という樹木を最終連に用意したものと考えるべきであろう。

6

このように見てくると、皮肉にもこの詩は、日常と文化に根づいた自然を愛するワーズワスに限りなく接近するイメージをもっていることが分かってくる。後期イエイツの自然観というと、この詩と同年に書かれた先に挙げた“Sailing to Byzantium”に表現されているようなブレイクの自然観、脱自然描写こそが本流で、この詩の栗の木のイメージに表れているような自然観などはむしろ局部的の一つの例外に過ぎないと思える向きもある。しかしそのように早急に結論づけることには慎重でなければならないだろう。この詩と同じように子供の健やかな成長を願い、その気持ちを経験論に根ざしながら日常の樹木のイメージに求める詩が他にもあるからである。例えば“A Prayer for my Daughter”の「月桂樹」のイメージがそうである。

III

May she be granted beauty and yet not
Beauty to make a stranger’s eye distraught,
Or hers before a looking-glass, for such,
Being made beautiful overmuch,
Consider beauty a sufficient end,
Lost natural kindness and maybe
The heart-revealing intimacy
That chooses right, and never find a friend.

VI

May she become a flourishing hidden tree
That all her thoughts may like the linnet be,
And have no business but dispensing round
Their magnanimities of sound,
Nor but in merriment begin a chase,
Nor but in merriment a quarrel.
O may she live like some green laurel
Rooted in one dear perpetual place.

X

And may her bridegroom bring her to a house
Where all’s accustomed, ceremonious;
For arrogance and hatred are the wares

Peddled in the thoroughfares.
 How but in custom and in ceremony
 Are innocence and beauty born?
 Ceremony's name for the rich horn,
 And custom for the spreading laurel tree.
 (“Prayer for my Daughter”)

この詩でイエイツは、「どうか娘には美しさが与えられますように」と祈りながらも（この詩は娘アンの誕生を記念して詠われているのであり、従って、「月桂樹」は娘の健やかな成長を願ういわば詩的記念樹の意味をもつのであるが、この発想自体、極めて経験論的発想である）、その美が白鳥の子ヘレンのような生来の美であるよりは、「紅雀が宿る月桂樹」“the spreading laurel tree”の美であってほしいと素朴に一人の父親として願うのである。当然、この場合の月桂樹とは、ワーズワスの自然観に接近した地に足のついた慎ましい日常の樹木のことであって、聖なるものの象徴としての樹木でも、奇蹟の樹木でも決してない。“The Sense of Place”におけるヒーニーは、この点を十分承知して、この詩中の「月桂樹」のイメージとして用いられている詩句、「一つの場所を生涯大事にして」“one dear perpetual place”をそのまま用いて、これをワーズワス詩の特徴としているほどである—“In fact, Wordsworth was perhaps the first man to articulate the nurture that becomes available to the feeling dwelling in one dear perpetual place.”

以上のように考えてみるならば、「栗の木」や「月桂樹」のイメージに表れた後期イエイツの自然観には、大自然ではなく人里つまり文化内で遅く育つ日常の自然を詠い、しかも自然のリズムの中に精神の時計ともいべき記憶を刻み込もうとするワーズワスの自然観が否定しがたく存在していることが分かってくる。このような自然＝樹木のイメージは、実のところ自然そのものというよりは、むしろ文化と自然の関係における理想の在り方そのものを象徴しているものであり、結局、それは経験論に根ざすイギリス文学における伝統的自然観を優れて代弁するものといってもよい。従って、イエイツの「栗の木」や「月桂樹」には、ワーズワス詩に代表されるイギリス文学における自然観の「大いなる伝統」が流れていると見ることができるのである。つまり栗の木のイメージは、イエイツの自然観の一つの極にあるイギリス詩人としての自然観、すなわち、文化（人間、精神、歴史＝記憶としての時間＝経験）と自然との共生を志向するところの自然観、これを具現化しているといえよう。²¹

ただし、問題は、“Among School Children”における「栗の木」のイメージ、“Prayer for my Daughter”における「月桂樹」のイメージをどのように延長してみたところで、一見したところ、イエイツが求める「仮面」の道に通じることはないということであり、むしろこれらの樹木のイメージは、イギリス詩の伝統的感覚の継承を読者に確認させることで、かえって「仮面」の詩学の外にある後期イエイツ詩の特徴を強く印象づけてしまう結果になってしまっているということである。

しかし実のところ、これもまたいかにもイエイツ的な「仮面」のレトリックの一環であると考えられるのである。なぜならば、「仮面」がテーゼに対し一貫してアンティ・テーゼを投じる逆説の詩法であるからには、アンティを投じていくためのテーゼが絶えず存在していなければならないはずだからである。アンティしか存在しないような「仮面」は、それ自体「仮面」の存在意義を失ってしまうこと必然であろう。その意味で、ワーズワスの感覚をもつ“Among School Children”がブレイク詩学を代弁する“Sailing to Byzantium”（この詩第一連の“birds in the trees”は明らかに「栗の木」のイメージを否定する意味合いが込められている）が同年に書かれた意味は大きいのである。“Sailing to Byzantium”

は、先に触れたとおり、脱自然描写宣言であり、これを代弁する樹木はいわば〈黄金の仮面〉を被せられた「黄金樹」であって、イェイツ的〈仮面の樹木〉の具現化されたイメージであるといえる。従って、「栗の木」と「黄金樹」をイェイツ詩全体のインター・テクスチュリティーの中で読めば、二つの樹木は定立と反定立として機能し、互いが互いを否定することでイェイツ的「仮面」の詩法の中に見事に組み込まれることになるのである。

だが、考えてみるまでもなく、「黄金樹」はイェイツの自然観を反映しているのではなく、反自然観を宣言しているのであって、「栗の木」が体现するところのイギリス的自然観の対極に位置させることを目的として書かれたわけではない。従って、本論で問題にしたいアングロ・サクソンの血統とは異なるもう一つのイェイツの血統、アイルランド・ケルトの血統を代弁する樹木は他に求めなければならないことになるはずである。すなわち、イェイツの「仮面」の詩学が両極の存在を措定することによって生まれる詩学であるならば、この詩学はイェイツに流れる二つの民族の血統によって生じる自然観にも当てはまるのではないかと、ひとまず仮定してみるのである。イェイツは自らの血に流れる二つの民族の間で絶えず葛藤を余儀なくされた詩人であったことを思い返してみると、なおさらのこと、この仮説が可能ではないかと思えてくる。事実、後期詩を吟味してみるならば、イェイツの中のもう一つの民族を代弁する樹木のイメージが確かに存在していることに気づくであろう。

7

イェイツの自然観には、上述したワーズワス詩に代表されるイギリスの伝統的感覚とは明らかに異なるもう一つの自然観の極が存在していることを無視することはできない。この自然観とはアイルランド・ケルト独自のものであり、イェイツにとってその特徴は、〈共生〉を希求するイギリス的自然観に対して、自然を一端己が精神の逆説の鏡（客体）として厳しく対峙させようとする、いわば〈仮面の自然観〉とも呼べるような自然観として表現されるものである。

前期イェイツの「仮面」の自然観には、彼をロマン派の継承者と見なした場合、先に述べたブレイクの自然観、すなわちイディアとしての実相を映す「影」としての自然という捉え方、及びテーゼに対しては絶えずアンティを投じよ（＝「対立なくして進歩なし」というブレイク詩学の影響が色濃く反映されていることは明らかである。だが、後期イェイツの自然観はこの影響に留まるものではない。すなわち、後期における「仮面」の詩学は、徹底した精神主義者ブレイクのように、自然の一部である肉体の主体性を否定するものではなく、むしろその点においてはD. H. ロレンスのように自然と肉体の主体性を積極的に認めたくえて、これをあえて精神のアンティ＝逆説の鏡として捉えようとするところの「仮面」なのである。ここにはイェイツが「ブレイクの完成者」と呼んだニーチェの影響（1904年以後）が決定的に表れていると見る事ができるし、実際にイェイツに与えたニーチェの影響を実証的に辿っていけば、彼の「仮面」の詩学がブレイクの影響のもとに生まれ、ニーチェによって完成された過程を跡づけていくことは十分可能である。²² 本論でこのことを実証的に見ていくことはしないが、先に引用した『ブレイク全集』におけるイェイツの「仮面」の発生を記す文脈を念頭に置いて、ブレイク的「仮面」からニーチェ的「仮面」への変遷と、それが意味するものについて少し触れておきたい。

先に述べたように、イェイツの「仮面」は、イェイツがブレイク研究に従事する過程で生まれた概念であり、「仮面」が初出するのは、この研究が結実化した『ブレイク全集』の中においてである。しかし、イェイツの「仮面」の誕生は、ブレイク詩学を字義通り理解することによってではなく、これを「故意に誤読」することによってもたらされたものである。この点は注意しておかなければならない。確かにブレイクは、両極の衝突による進化を強く肯定するが、その場合の両極とは、精神と肉体（＝自然）の衝突で

はなく、「天国と地獄の結婚」が端的に示しているように、肉体・自然という形而下における問題を超越したところで起こる精神現象としての両極の衝突のことを意味している。ブレイクにとって肉体は、超越としての魂の実相を「覆い」、曇らせるものとしての「ケルプ (= 肉体 = 「魂のおおい」)」であり、その等価物である「自然」は、魂の進むべき道を迷わせ墮落させるところの「ヴェイラの誘惑者」であり、何ら肯定されることのない「否定」(“negation”) 以外の何ものをも意味してはいない。彼のこの見方は、キリスト教的であると共にプラトニズム的である。周知のようにプラトニズムはこのような霊肉二元論的亀裂の根拠を、キリスト教のように原罪の結果として見るのではなく、レーテの河の存在に置く。レーテとは「忘却の河」であり、魂は肉体という衣を纏わせられることによって生前の記憶を忘れる。従って、レーテの河とは本来、実相を映す水面の鏡の作用を意味しているわけではなく、むしろ実相の存在を霞め忘れさせるもの=否定作用を意味するはずであろう。しかし、先に引用したように前期イエイツは、肉体(=「ケルプ=仮面」)=を超越の実相を見るための逆説の鏡と見なすことによってブレイクの意味を巧みに「ずらす」のである。その前提としてイエイツが念頭に置いているものは、ブレイクの源流はプラトニズムであり、プラトニズム的想像力の核心はアナムネシス=想起にあるという見方である。しかし、プラトニズムは必ずしもブレイクのように肉体と自然を完全に同一視しているとはいえない(プラトニズムは肉体を魂の衣と見なしたとしても、これを延長して自然は魂の衣とまで見なしているかどうかは意見の分かれるところであろう)。一方、ブレイクは肉体と自然とを共に「滅び去る影」=「想像力を阻む負のもの」として区別しないがゆえに、実際のところ自然美はアナムネシスの鏡とはなりえないのである。従って、ブレイクは、イエイツが理解したようには、「ケルプ」を逆説の鏡などとは、とうてい見なしていない。しかし、ブレイクの真意がどうであれ、結果的にイエイツはブレイクとプラトニズムの誤読によって、独自の「仮面」の理論を創造したといえるのであり、この「仮面」は、霊と肉、永遠(実相)と生成(滅びゆくもの)を分けるレーテの河を忘却(=否定)とみると同時に、逆説の鏡(=肯定)と見なす独自の詩学に行き着いたといえるのである。しかし、これはあくまでも前期イエイツにとっての「仮面」の意味であり、後期の「仮面」の意味するものとは異なるものである。

前期と後期を分ける<仮面の変貌>は、形而上における実相を映す逆説の鏡=仮面から形而下における生それ自体を映す逆説の鏡=「仮面」への変貌と見ることができ、これは精神史における実在論、本質論から実存的認識論(存在=生そのものへの問い)への移行と連動するものである。彼のこの変貌に決定的役割を果たしたのがニーチェである。この意味でイエイツにとってニーチェは、ブレイクの「仮面」の「完成者」となりうるのである。ニーチェは、ブレイクのように両極の戦闘的せめぎ合いの中に超越的イディアを見ようとするのではなく、あくまでもそのせめぎ合いの中で現出されるものを生そのものであり、この生は肉体と大地そのものであると解く。この生への認識こそが後期イエイツの仮面の変貌に決定的な影響を与えたわけだが、必ずしもニーチェはこの生を認識する方法を明確に「仮面」と呼んでいるわけではない。しかし、イエイツがニーチェ思想を「仮面」の哲学の先見者と見なしているのは、彼の生の認識法が逆説的であり、すなわち、「悲劇的」だからである。苛烈な生を澄んだ眼によって厳しく凝視すること、これをニーチェは生の悲劇的認識と考える。この認識法がもっとも端的に表れているのが、彼の処女作、『悲劇の誕生』であり、ニーチェの著作の中でもイエイツの「仮面」の詩学にもっとも影響を与えたのもこの作品であるといえることができる。

『悲劇の誕生』によれば、流れ生成する音楽としての「ディオニソス」は、生そのものを主体的に体現しているために自らを客体化することはできない。従って、これを理性的に客体化する作用を待って初めて生は認識される。この作用のことをニーチェは「アポロン」と呼ぶが、彼にとってアポロンとは原義に逆らって、「ディオニソス=太陽」を映す「月」の作用に他ならないという。すなわち、ニーチェにとって

のアポロンとは、夜を象徴する「夢 (“Traum”）」であり、これは「鏡 (“Spiegel”）」であり、心象化作用であり、これを「ギリシア的理性」と呼ぶ。ディオニソスとアポロンは絶えず両極の力として働き、この両極の衝突はヘーゲルの止揚されながら歴史的進歩へと前進するのではなく、回帰的に悲劇を誕生させるものである。この悲劇の認識こそニーチェにとって生の苛烈な認識に他ならない。ヨーロッパの精神史上、生の苛烈な認識が芸術的に完全に表現されえたのは、唯一ギリシア・アッティカ悲劇であり、その後未だ新たな悲劇の誕生は果たされていない（従って歴史はヘーゲルのように止揚されず、来るべき神話的永遠回帰を待たなければならない）というのがニーチェの悲劇観の概要であろう。²³

このように概略的に『悲劇の誕生』を述べるだけでも、この美学がイェイツが求める「仮面」の詩学を申し分ないほどに伝えるものであることが分かる。ニーチェが言う「アポロンの鏡」を「仮面」と置き換えを行えば、それはほとんど「仮面」の詩学の核心的部分を説明するに等しいことになるからである。イェイツがニーチェを「ブレイクの完成者」としてほとんど法悦的の喜びをもって迎え入れるわけも自ずから理解されるというものである。

だが、もう一度、先のイェイツの「仮面」の発生に立ち返って考えてみると、ブレイク詩学を誤読したイェイツの感性は、イデアとしての実相から生そのものを実相として捉える点を別にすれば、ほとんど『悲劇の誕生』におけるニーチェ哲学の一手手前まで既に辿り着いていたといつてよい。さらに言えば、「神は死んだ」と宣言し、むしろ神話的古代的異邦の神々の復権を唱えるニーチェは、その神々が体现するものを—例えばそれは彼のプロメティウス神話の解釈に表れているように—神の神聖の表れと見るのではなく、人間の生そのもののもつ苛烈にして聖なる部分だと見るが、ここにおけるニーチェの感受性は、「異邦の神を追い」神話の復権を目論むイェイツの生来の感受性とただ偶然に響き合っているに過ぎず、ニーチェの影響を経ずともいずれイェイツは、師ブレイクの詩学から決別し、極めてニーチェに酷似するかたちで自らの「仮面」の詩学を独自に確立したであろうと推測されるのである。いずれにしても、この生来的な彼の感受性の源流は、ニーチェ哲学の影響にのみ求めることはできない。

8

興味深いことに、ニーチェ哲学における生の苛烈な悲劇的認識は、イェイツのもう一つの民族的ルーツである古代ケルトの自然観と重なり合うところが大きい。キリスト教以前の古代ケルトにおける神々は、他の多くの神話同様、半神半人的であり、かつ他の古代的神の宗教的概念が基本的にそうであるように、聖なるものとしての自然を体现する自然神である。この半神半人にして自然神であるケルトの神々に特徴的な点は、後述する通り、神の聖なる部分を体现していると共に、過酷な生を生き抜かなければならない人間の運命を逆説的に映す鏡としての機能をもっている点である。古代ケルト人はこの自然神、その妥協を知らない聖と対峙することを通し、己が宿命として背負う生のもつ苛烈な悲劇性、存在することのこの峻厳なる厳しさを認識していったものと思われる。彼らは聖と俗とを分ける亀裂としての深い河を十分自覚していたと思われるが、その河をプラトニズム的にレーテ=忘却=<イデアの曇り>と見るよりはむしろ、己が生を逆説的に映す河面の鏡と捉え、この河を見入る行為を悲劇的生の凝視だと見なしたと考えられる。これは極めてニーチェの生哲学に類似するものである。少なくともイェイツにとってニーチェとケルトの生の認識法は、同一の意味をもっていたと考えられるのである。おそらくイェイツは、自己の中に生来からあった独特な感受性の源流が、実は自らの民族の血統にあったことをニーチェ哲学を知ることによって再認識したのではないかと思われる。前期から後期のイェイツのケルトの自然観についての明らかな質の変化も、このことによつてうまく説明が付くのである（後述）。

ケルト固有の自然観は、イェイツにとってイギリス的自然観とは異質なものであり、「おだやかなテ-

ムズ川の流れに対する激流」として捉えられるものであった。²⁴ すなわち、彼にとってイギリス＝アングロ・サクソンの自然観は、ヴォリンジャーの『抽象と感情移入』における定義を援用するならば、恵まれた環境条件のもと、早くから自然の脅威から解放され、そのことによって「自然に馴染み」、「自然に対し感情移入」することができると感じる自然観であったろう。他方、ケルト・アイリッシュの自然観は、荒れ地（泥炭と玄武岩）の大地と寒冷によって幾多の飢餓をもたらす極めて厳しい自然環境のもと、自然の脅威から絶えず身を守るため、精神を「自然から隔絶」し、自然を己が心に「感情移入」するのではなく、厳しく「抽象化」するところの自然観であっただろう。

これら二つの民族が抱く自然観の違いによって生じる文学上の自然観の差異について、アイルランド詩人ヒーニーは、冬の厳しさの描写の違いに注目しながら、見事な比喩をもって以下のように述べている。

I can think of only a few poets in English whose words give us the sharp tooth of winter anywhere as incisively as that: the medieval poet of *Gawain and the Green Knight* managed it beautifully, and so did Shakespeare, and Thomas Hardy. That line in *King Lear*—‘still through the sharp hawthorn blows the cold winter’—has the *frisson* of the bare and shivering flesh about it, but a touch like that is unusual in English verse. It almost seems that since the Norman Conquest, the temperature of the English language has been subtly raised by a warm front coming up from the Mediterranean. But the Irish language did not undergo the same Romance influences and indeed early Irish nature poetry ...²⁵

ここでヒーニーは、心身に突き刺すような寒さのことを“*frisson*”という奇異な言葉を用いて表現している。この言葉は彼のもっとも愛した詩人の一人、ロバート・グレイヴズ、その著作 (*Oxford Adresses*) においてすでに述べられており、さらにグレイヴズの散文、*The White Goddess* で A. E. Houseman の“bristles”という言葉に置き換えられながら詳しく説明されているところのものである—“The purely physical effects is that the hair literally stands on end. A. E. Houseman’s test of a true poem was simple and practical: dose it make the hairs of one’s chin bristle if one repeats it silently while shaving? But he did not explain *why* the hairs should bristle.”²⁶ おそらくヒーニーは、グレイヴズのこの定義を念頭に置いて、“*frisson*”をイタリック体で表記したものと思われる。

グレイヴズにとって“*frisson*”とは、彼一流の詩学のキーワードの一つであり、これは彼の詩的源泉としての詩神ミューズを前にして起こる美の不可思議な戦慄のことを意味するものである。グレイヴズ詩におけるミューズとは、すなわち「白い女神」のことであり、彼女はケルト文化圏において“Olwen”, “Blodeuwedd”, “Cerridwen”と呼ばれる運命の女神を直接指すものである。グレイヴズにとってこの「白い女神」は、安定と不安定、快楽と苦痛、寛大と残酷、つまり「死中の生、生中の死の女神」(“Goddess of Life-in-Death and Death- in-Life”) という絶えず二律背反の価値として自己の前に立つ存在であって、この女神のもっとも特徴とするところは、その白さに象徴される妥協を知らない自然神としての「白き残忍性」である。

I cannot think of any true poet from Homer onwards who has not independently recorded his experience of her. The test of a poet’s vision, one might say, is the accuracy of his portrayal of the White Goddess and of the island over which she rules. The reason why the hairs stand on end, the eyes water, the throat is constricted, the skin crawls and a shiver

runs down the spine when one writes or readers a true poem is that a true poem is necessarily an invocation of the white goddess, or Mose, the Mother of All Living, the ancient power of fright and lust—the female spider or the queen-bee whose embrace is death....²⁷

しかし彼にとって真の詩人とは、この妥協無き残忍な女神と対峙し、彼女に絶対服従・献身を誓うものでなければならないという。従って、この服従は精神の戒めとなり、詩人にとってそれは、「自己修練」(“discipline”)の業を意味するものである。²⁸

これが直接的には詩人としての彼の詩的スタイルの宣言を意味していることはいうまでもないが、別の角度から捉えてみると、『白い女神』において展開された彼一流の詩学は、ケルト文字 (“Orgam”)の著名な解読者である父とアイルランド文学復興の立て役者である祖父の親族の血のルーツを詩的に辿る詩人の自己発見の旅路の軌跡であるといえよう。²⁹ 同時にこの自己探求は、イギリス文学の表層としてのギリシア・ラテンの(理性的)運命観、自然観の地中深く眠っている深層・古層としてのケルト民族の自然観、これを掘り起こす西洋精神史上の発掘作業を意味しているのである。彼にとって西洋精神は、ギリシア・ラテン文化とユダヤ宗教という本来相容れない二つの要素の混合体であり、これが調和として一つの精神文化として成立するためには、ケルト文化という媒介がどうしても必要だと考えるのである。すなわち、「ユダヤの宗教はケルトの根株に接ぎ木されたセム語系の宗教」であると捉えることで、二つの要素を調和・融合させようとするのである。³⁰ こうして掘り起こされ蘇った「白い女神」は、イギリス文化の深層としてのケルト文化、その苛烈を極める自然観をそのまま代弁するものとなる。すなわちグレイヴズにとってケルトの自然(超自然)とは、一切の妥協も感情移入も共生も許さない<白き残忍性>をその属性とし、人間精神の反対者として絶えず対峙されるべき存在であり、彼らに生そのものの厳しさを教える<生の仮面>なのである。この白い女神への苛烈な眼差し、それがすなわちケルト独自の自然観ということになるだろう—“The poet identifies himself with the God of the Waxing Year and his Muse with the Goddess; the rival is his blood-brother, his other self, his weird.”³¹

皮肉なことだが、このようなグレイヴズのめざす詩学及びそこから読み取れる彼のケルト観は、実のところ、イエイツの「仮面」の詩学及び彼のケルト観と極めて類似しているのである。これが皮肉であるというのは、生涯、グレイヴズはイエイツの詩的態度を批判し、とくにイエイツの「仮面」の詩学を、「イエイツの仮面は不誠実である」と一蹴しているほどだからである。³² 「人は己にもっとも近いものをこそ攻撃する。それは、自己の否定すべき<影>を他者という鏡を通しそこにみるからに他ならない」という心理学上のテーゼによって二人の関係を捉えることも可能かもしれないが、このことについてはこれ以上立ち入らないことにして、ここでは視点をイエイツの「仮面」がグレイヴズの自然観と酷似していることの確認作業に向けたい。すなわち、イエイツの「仮面」とは、グレイヴズ言う意味での白い女神のもつ二律背反に等しく、その核心は「生中の死、死中の生」(“life in death, death in life”)によって表現される場所の人間の存在状況への厳しい逆説の眼差し＝「生の悲劇的認識」であり、この認識こそが彼の「スタイル＝モラル」としての、あるいは「自己修練」としての「仮面」の詩学そのものの核心的部分であることを確認しておきたい(これはグレイヴズ的には、「他我」(“the other self”)としての「白い女神＝自然・超自然」に対する認識と置き換えられるものである)。両詩人は共にこのような認識に至った瞬間に訪れるある身体的反応について述べているのだが、興味深いことに、この反応について記す二人のメタファーまでもが酷似しているのである。すなわち、グレイヴズ、イエイツ共にその瞬間を「髪の色が逆立つ(ような瞬間)」という比喻を用いて説明しているのである。

9

グレイヴズ同様、イエイツにとって「仮面」、「スタイル」、「モラル」、「自己修練」は同意語であり、事実、イエイツは、これらを同格に置いて表現している。

Style, personality—deliberately adopted and therefore a mask—is the only escape from the hot-faced bargainers and money-changers.... There is a relation between discipline and the theatrical sense. If we cannot imagine ourselves as different from what we are and assume that second self, we cannot impose a discipline upon ourselves, though we may accept one from others. Active virtues as distinguished from the passive acceptance of a current code is therefore theatrical, consciously dramatic, the wearing of a mask..³³

もちろん、このように記されている「仮面」の詩学は、単なる修辞学上の問題を超越して、イエイツのモラル、人生のスタイルそのものの問題である以上、彼の自然観にも一貫して適応されなければならないはずであろう。すなわち、自然をワーズワスの共生としてではなく、己が精神の逆説、仮面として厳しく凝視するケルト的自然観を代弁するものとしても適用されなければならないのである。

ヒーニーは“Singing School” (North)において、ワーズワス、イエイツ、両詩人の作品をその序詩に直接引用することで、二人が共に自らの詩人としての教師であることを暗示させる一方、この引用の対照性によって二人の置かれた環境の著しい差異を逆に際立たせようとしている。すなわち、一方は恵まれた環境から生まれる自然詩の伝統を、他方、内戦の危機的状況から生まれるいわば〈血に染まった緑の伝統〉を暗示させようとするのである。³⁴ しかしヒーニーは、木枯らしに曝され幾多の戦火によって厳しさと流血を帯びたアイルランドの緑の伝統の源流を、先の“frisson”について述べた“The God in the Tree”の中で、肯定的に「森の写字僧」、その「自己規律」の伝統の中に見出すのである。すなわち、彼らは自らに厳しくストイックな「自己修練」、「the Christian disciplina」を課すことで、むしろ自然の恵みを肌で感じたというのである。そこから一方でキリスト教の伝統としての悔恨詩の伝統が生まれ、他方異教的パグス、荒野を前にしての豊かな自然叙情詩の伝統が育まれたのだ、と。³⁵ つまり彼らは自然のあるいは精神的厳しさゆえに逆説的に自然の美の何たるかを発見したというわけである。

さらにヒーニーは先の散文が収められている散文集*Preoccupations*の中の“The Makings of a Music”において、ワーズワスとイエイツを比較し、前者は自然のリズムを自らの「詩人の内発的声」、T. S. エリオットが言う“first voice”に歩調を合わせ、そこに昂揚感を覚える詩人、逆に後者をこの昂揚したリズムを「仮面」という詩的規律によって厳しく押さえ込む「自己規律」の詩人であると定義するのである。

If he surrenders to it, allows himself to be carried by its initial rhythmic suggestiveness, to become somnambulist after its invitations, then we will have a music not unlike Wordsworth's, hypnotic, swimming with the current of its form rather than against it. If, on the other hand, instead of surrendering to the drift of the original generating rhythm, the poet seeks to discipline it, to harness its energies in order to drive other parts of his mind into motion, then we will have a music not unlike Yeats's, affirmative, seeking to master rather than to mesmerize the ear, swimming strongly against the current of its form.... Where we can think of Wordsworth going into a trance, mesmerized by the sound of his own voice, we have to think of Yeats testing and trying out different voices and deciding on which will

come most resonantly from the mask.³⁶

ワーズワスと対照させられているイエイツ詩の際立つ特徴を、ここでヒーニーは、“discipline”、すなわち自己を押さえ込み規律化することとし、それを「仮面」“mask”と呼んでいる点に注目したい。これはヒーニーがイエイツの「仮面」をたんなる詩学上のレトリックと見なすのではなく（ヒーニーはレトリックとしての「仮面」についてだけならば、むしろその「父権的威圧性」のためにこれを嫌ってさえいる）、彼の人生の「スタイル」、「モラル」の問題と見なし、精神のもっとも優れた営為としての宗教的感覚にまでイエイツの「仮面」の詩学は至っていると理解していることを端的に示すものである。³⁷ なぜならば、この散文が収められている散文集 *Preoccupations*、『関心事』というタイトルは、イエイツの散文、“Samhain” 中の言葉から直接取られたものであり、イエイツがそこで述べている「関心」とは、「宗教（的感覚）」に他ならないからである—“Coventry Patmore has said, ‘The end of art is peace’ and the following of art is little different from the following of religion in the intense preoccupation it demands.”³⁸ ヒーニーは自らの一見様々にみえる「関心事（複数形）」の表れが、詰まるところイエイツが言う意味での「宗教」において一致点を見ることを明示するために、あえて散文集のエピグラフにそのまま上述の引用を載せているほどである。

ヒーニーにとってイエイツの「仮面」＝「自己規律」が内包している宗教的感覚は、ここでワーズワスの自然に対する姿勢＝モラルと対照化されているところのイエイツ独自の自然観（＝自然倫理観）の表れをも意味している。この点については、上述の文脈からだけでも十分に理解のいくところだが、ヒーニーは *Preoccupations* において、この「仮面」の「自己規律」によるイエイツの自然倫理観の在処を、彼独自のものに還元してしまうのではなく、アイルランドの自然観の文脈の中にも求めようとしているように見える。というのは、ヒーニーは“Gods in the Trees”において、アイルランドの自然観の源流を「森の写字僧」に端を発する伝統に求めているが、この伝統を「キリスト教的自己規律」“Christian disciplina”の大いなる伝統だと述べ、イエイツの自然あるいは自己と対峙した際の“discipline”＝“mask”の源流を暗に説明しているようにも読めるからである。³⁹ “Singing School”のみならず、ワーズワスとイエイツに体现されるイギリスとアイルランドの自然環境の差異を鮮明に意識するヒーニーは、イギリス的自然観とは異なるアイルランド独自の自然観の伝統の文脈をイエイツの「仮面」の中に見、それを「森の写字僧」の「自己規律」の伝統に求めているのである。

少なくとも、“Demon and Beast”最終連の聖アントニーの苦行を思い出すならば、イエイツの「仮面」には、ヒーニーが言う「森の写字僧」の「自己規律」の伝統から生まれる禁欲とそこからの一瞬の解放としての官能性、これらが入り交じる独特の自然抒情詩の伝統が流れていると見なすことは十分可能であろう。⁴⁰

アイルランドの写字僧は布教と自己修業の地を求めて海を渡り、ヨーロッパ全土あるいはこの詩に記されているアフリカの「テーベ地帯」にまで至ったという説があるが、この説はアイルランド文芸復興を目論むイエイツにとって精神的支柱ともなる大いなる仮説であり、“Demon and Beast”最終連の前提にはこの説が強く影響していると思われる。すなわちこの連を書いたイエイツの意図は、アイルランドの写字僧の伝統としての自己規律（A. D. 5世紀はこの写字僧によってもたらされたアイルランド文化の黄金時代であり、それを象徴するものは、アイルランドにとっての聖典、『ケルズの本』に他ならない）がヨーロッパに与えた強い影響であり、そのことを通して、周縁（マイノリティ）としてのアイルランド文化が、普遍（マジョリティ）としてのヨーロッパ文化に果たした独自の文化的意義を提示することであったと考える。そしてこのA. D. 5世紀こそ、イエイツがヨーロッパの文化的「存在の統合」が果たされたと考え

る唯一の時代、ビザンティン帝国の黄金時代（ビザンティン芸術は、ヴォリンジャーの定義に従えば、「抽象芸術」そのものである）に当たるのである。従って、アイルランド詩人イエイツにとってビザンティン帝国が意味をもつのは、まさにこの時期がアイルランド文化の黄金時代であるからに他ならないことになる—「アイルランド人が『ケルズの本』を装飾し、ナショナルミュージアムに保管されてある宝石をちりばめた杖を作っていた頃、ビザンティウムはヨーロッパ文明の中心であり、宗教哲学の中心であった。そういうわけで私は霊的生活の探求をこの街への旅として象徴させたのである。」（イエイツ、削除されたBBCのための原稿より）⁴¹

O what a sweetness strayed
Through barren Thebaid,
Or by the Mareotic sea
When that exultant Anthony
And twice a thousand more
Starved upon the shore
What had the Caesars but their thrones?
(*Poems*, p.187)

ここに表現されている「聖アントニー」の厳しい自己修練とそこからの一瞬の解放は、イエイツにとって自らの詩的スタイル、精神の自己修練としての「仮面」の表明であると共に、ときに不毛を強いる厳しい自然と向き合うアイルランド、その〈仮面の自然観〉が、ヨーロッパ精神史に与えた固有の意義を秘かに暗示するものである。

10

イエイツの「仮面」は、原罪をもつ人間精神（死すべき者としての人間）の在りようを厳しく認識するものであるという意味においては、ヨーロッパ精神史の文脈におけるキルケゴール、ハイデガーの実存的認識論に極めて接近している。だが、自然を前にしての処し方においては、決定的差異がある点をも承知していなければならないだろう。ここに、自然に対して沈黙する実存に対し、イエイツの「仮面」が沈黙を破り語りかける理由を解く最大の鍵が潜んでいるのである。

実存は自然と切り離された精神としての自己をそこに見る。これをアウグスティヌス、パスカルからキルケゴールに至る人間精神における〈原罪の認識学〉と呼んでもよいし、「人間をまずは死するものである」と指定することから始めるハイデガー的存在の哲学と呼ぶこともできよう。しかしそのいずれも、人間を原罪＝死を認識する意識（精神）をもつ唯一の動物である見なし、人間を自然の一部から切り離すという点で、二つの論は見解の一致を見る。つまり、人間が他のあらゆる自然物と異なる一点は、人間のみが死を意識する感覚＝精神をもっているということに他ならず、逆に言えば、自然には（精神的意味における）死は存在しないというのが、実存的認識であるということにもなる。

この点についてならば、イエイツは実存者と共通認識をもっていると言ってよい。イエイツは“The Tower”において、自然と精神（人間の意識）の決定的差異について以下のようにはっきりと述べているからである—“When the swan must fix his eye/
Upon a fading gleam,/ Float out upon a long/
Last reach of glittering stream/
And there sing his last song./ And declare my faith:/ I mock
Plotinus’ thought/
And cry in Plato’s teach./ Death and life were not/
Till man made up the

whole,...” (*Poems*, p.198.)さらにはこの信念は“Death”においても繰り返されている—“Nor dread nor hope attend/ A dying animal;/ A man awaits his end/ Dreading and hoping all;/ Many times rose again./ A great man in his pride/ Confronting murderous men/ Casts derision upon/ Supersession of breath;/ He knows death to the bones— Man has created death.” (*Poems*, p.234.)

自然は繰り返される永遠のリズムの中にあって、クロノスの時を知らない。よって自然には死はない。これを死せるものにするのは、人間が自然を「計測」“made my count” (“The Wild Swans at Coole”)し、時を持ち込むからだ、とイエイツは考えるのである。すなわち人間に死があるのは、「人間が死を創造する」自我＝意識＝精神をもつからである。これはロマン派的文脈で捉えるならば、<生み出された自然(＝ナトゥーラ・ナトゥーラタ)>ではなく、<生む自然(＝ナトゥーラ・ナトランス)>を彼は対象としたと言ひ換えることもできよう。このような生と死の認識論は、イエイツの「仮面」が極めて実存的側面に接近していることを示している。

しかし、イエイツの「仮面」が自然に対し沈黙を破り語りかけるのは、自然と精神の決定的亀裂を厳しく認識する実存的視点に立ちながらも、これを人間精神を映す逆説的鏡、グレイヴズ的に言えば自然＝「白い女神(＝非理性的残忍な運命神)」として対峙させるからである。確かに実存主義は「外に立つ」をその原義にもつところから、<生>の外にあるものとしての<死>の視点に立ち、死の逆説を通し翻って生＝存在の有り様を捉えようとする。つまり、イエイツ的「仮面」と同様、生に対する逆説の鏡は有しているのである。ただし、実存主義はイエイツの「仮面」のように、精神としての現存在、その有り様を映す逆説の鏡として自然を想定することはないだろう。従って、イエイツ的「仮面」は、正統なグレコ・ロマン的、キリスト教的西洋精神史の文脈から生まれた実存主義の文脈においてではなく、他の文脈から見ていかなければならないことになる。それがすなわち西洋精神の古層(無意識的深層)に横たわる異邦としてのケルト、その自然観の伝統と見ることができる。

11

イエイツの「仮面」の自然観は、実存的視点をもちながらも、同時に実存的文脈においてだけでは捉えられないケルト・アイルランド独自の自然観＝<仮面の自然観>を代弁するものであると仮定するならば、この自然観を代弁する樹木のイメージが存在すると考えるのが筋というものであろう。“Among School Children”における「栗の木」がイギリスの自然観を代弁する樹木として存在するのならば、これに对照されるアイルランドの自然観を代弁する樹木が存在すると仮定するのがもっとも理にかなっていると思えるからである。そして事実、この樹木は存在するのである。“Vacillation”に表れた「燃えあがる緑の木」がそれである。

「燃えあがる緑の木」は、“Among School Children”における「栗の木」、 “Prayer for my Daughter”における「月桂樹」、すなわちイギリスの自然観を代弁する<共生>としての樹木のイメージ群とも、フランク・カーモードが言う「ロマン派の(核心的)イメージ」＝「有機的自然のイメージ」の象徴としての樹木とも、ポール・ド・マンが言う「ロマン派の(中心的)レトリック」＝「反自然的エンブレム」の象徴としての樹木とも異なり、それはイギリス詩において他に例を見ない不可思議なイメージをもっている。そのイメージは極めて実存的＝精神的＝反自然的にして、かつケルトの自然観を代弁する樹木＝自然的要素を内包しているからである。

ただし、このイメージのもつ不可思議性は、テキストを一読しただけで用意に理解されるというものではない。この不可思議性とそこに込められているイエイツの深い意図を汲むためには、具体的に詩の文脈

を緻密に吟味していくことはもちろんのこと、この樹木のイメージが内包する主に三つの要素、すなわちこのイメージが生成される過程で決定的に重要な役割を果たした三つのテキスト、その文脈をも視野に置きながら細かく見ていく作業が要求されるからである。これら三つのテキストとは各々、旧約聖書中の予言の書“Ezekiel”、ケルト神話の古典の中の古典 *Mabinogion*、そしてイエイツの同時代における民族学の金字塔とも言える *The Golden Bough*、以上である。

それではまず、の「燃えあがる緑の木」のイメージが表れる“*Vacillation*”における文脈を確認しておくことから始めたいと思う。

I

Between extremities
 Man runs his course;
 A brand, or flaming breath,
 Comes to destroy
 All those antinomies
 Of day and nights;
 The body calls it death,
 The heart remorse.
 But if these be right
 What is joy?

II

A tree there is that from its topmost bough
 Is half all glittering flame and half all green
 Abounding foliage moistened with the dew;
 And half is half and yet is all the scene;
 And half is half consume what they renew,
 And he that Attis' image hangs between
 That starrng fury and the blind lush leaf
 May know not what he knows, but knows not grief.

(*Poems*, pp. 249-50.)

第一連でまず詩人は、人間の存在状況を絶望的悲劇として捉える。その第一義的狙いは、彼の詩人としての師、ブレイクとは異なる見解を提示することによって、師の「影響の不安」から脱却し、自らの新たな詩学を宣言するためである。なぜならば、ブレイクにとって両極の衝突による「力」の発生は、それ自体肯定すべき進歩そのものであり、結局のところ、それはヘーゲルの「止揚」を承認することを意味しており、他方ここでのイエイツの主張は、この止揚的楽観論を覆し、すなわち両極の力を進歩にとって必要不可欠な肯定的過程と見るのではなく、むしろ必然不可避の否定的現象と見なし、その力の本質を「創造＝進歩」ではなく「破壊」にあると捉えるからである。すなわち、両極の衝突を、「昼と夜とのこれら一切の二律背反を破壊しにやってくる」力であるという見解を示すことによって、ブレイク的進歩の概念をここできっぱりと否定するのである。この詩の文脈においてブレイクが好む創造的メタファーが意図的に退けられているのはそのためである。そうであれば、ここでのイエイツの見解は、ヘーゲルの歴史認識のA

ンティとしての実存主義的歴史認識に極めて接近しているということになるだろう。ただし、イエイツのこの主張は、両極の存在を前提としているという点において、すなわち、<テーゼに対しては絶えずアンティ・テーゼを投じよ>と教えるブレイク詩学に見出した「仮面」の詩学に対して依然としてイエイツは忠実であるという意味で未だブレイクの影響化にあると考えなければならない。

このことは、第一連第三行の「松明、燃える息」が、おそらくブレイク研究を通じて見出した「エゼキエル書」（とくにこの書の一章十三節）の「ケルブ」の描写を下敷きに行っていることから推測することができる。これが先に述べた三つの要素=テキストの初めのものであって、この第一連全体は、この書のイエイツ流解釈であるといえる。

本論2ですでに引用したように、『ブレイク全集』においてイエイツは、全著作中初めて「仮面」という言葉を用いた際に、これを“the Covering Cherub or mask”と述べることで、「仮面」と「ケルブ」を同格に見なしている。すなわち、「仮面」という極めて抽象的概念を具体的に詩的イメージ化しようとする際に、これを「ケルブ」という名で呼んでいるのである。従って、第一連全体は、「ケルブ=仮面」のイエイツの表現であると見ることができる。まず最初にこのことを前提にしない限り、第一連は決して判然としないし、事実この点を確認できていないがために、例えば従来のイエイツ研究においてはほぼ例外なく、第一連第七行以下、「肉体はそれを死と呼び、心はそれを自己呵責と呼ぶ。しかし、もしこう呼ぶことが相応しいとすれば、喜びとは一体なんであろう。」における「それ」(“it”)の具体的実体を捉え損ねているのである（この点については、イエイツ詩における「ケルブ」の第一発見者であるハロルド・ブルームにおいてさえもそうである）。⁴² このため「それ」と対比されてこそ具体的意味をもつところの「喜び」、その解釈を巡って恣意的解釈に陥らざるをえないのである。だが、この「それ」が直接的かつ具体的に意味しているものは、第五行までに観念的に示された人間の「仮面」としての存在状況、その詩的イメージとしての「ケルブ」であると気づけば、これがまさに西洋精神史の中核に位置されるべき原罪の記号としてのケルブについて述べられたものであることに思い至るはずであり、従って、第一連全体の描写は、イエイツ独特の神秘体系に基づいて語られているものではなく、あくまでも西洋精神史上の伝統を踏まえた表現であると理解されよう。

周知のようにケルブとは、「創世記」に記された「喜び」(“Joy”)を原義にもつ不死の楽園エデンと、死すべきものの住むエデンの東としてのこの世、その狭間に置かれた楽園の進入を廻る炎の剣によって阻む「園の番人」のことであるが、人間にとってそれは原罪を告知する死の棘、魂を「おおうもの(ケルブの原義)」であり、すなわち、「肉体は死、こころは自己呵責と呼ぶ」ところのものである。しかし同時に、この通過なしには楽園の侵入は許されていないという意味で楽園への唯一の門であり、肯定的意味をも付与している。従って、ケルブは生と死、昼と夜、歓喜と自己呵責の両極を走る人間存在の唯一の俗なるものの聖なる部分の詩的イメージ化であり、絶えず両極を合わせ鏡のように用いるイエイツの「仮面」の詩学にとって、それは最上のメタファーともなるのである。こうしてイエイツの「仮面=ケルブ」は、ヘーゲルの「止揚」に異を唱え、原罪の認識とその深化によって実存的視点を見出したキルケゴールと極めて近いスタンスに立つことになる。⁴³

そうだとすれば、イエイツ的「仮面」は、キルケゴールの場合のように、原罪への厳しい眼差しによって「止揚」による楽観論を覆し、実存=人間精神の深化をもたらす一方、精神は自然から切り離された自己をそこに見、自然については沈黙を余儀なくされるはずのものとなろう。だが、ここにおける原罪の厳しい認識のメタファーとしてのケルブは、肉体=自然と精神の二律背反を宣言しながらも、これに続く第二連において明らかになる通り（後述）、自然について語ることを止めていないのである。なぜだろうか。それはこのケルブがイエイツの場合、キルケゴールの場合と異なり、自然(=肉体)をも意味しており、

すなわちケルブは精神の逆説の鏡としての自然＝「仮面」として機能しているからである。

「あれか、これか」の選択を絶えず厳しく迫るキルケゴールの人生哲学において、自然学と精神学はオールタナティブであり、彼は精神学を選択することによって暗黙の裡にシェリング的自然学を放棄したのである。だが、イエイツは、ケルブを半ば精神現象の記号としての原罪として解釈すると同時に、これを肉体としての自然、自然としての肉体とも見ることによって、キルケゴール的オールタナティブの道を回避するのである。確かにキルケゴールが言う<イロニーの反転>としての逆説は、イエイツの「仮面」と重なり合うところ大であるが、それは精神の枠内に置いてのみなのであることをここで再度確認しておく必要がある。

つまり、イエイツの「仮面」は、このケルブの逆説を原罪＝精神の棘としての肉体（「おおい」）、肉体から自然へと延長するのである。だからこそ、第一連において徹底的に抽象化されたケルブは、第二連において不可思議な実存（＝精神）の樹木（＝自然）としての「仮面＝ケルブ」＝「燃えあがる緑の木」となって、詩的に受肉化＝イメージ化されることになる。これはキルケゴール哲学が体现する西洋精神の伝統的文脈の中では説明することは不可能であり、ここに伝統的文脈とは異なるもう一つの接線を引く必要が必然的に生じてくることになる。

この接線こそ、イエイツにおけるケルト的文脈であると見ることができる。すなわち、この第二連の樹木のイメージ化は、伝統的西洋精神史の文脈とは異なるケルト独自の自然観、「仮面」の自然観の文脈をもう一本引くことによって説明可能なものとなる。なぜならば、「燃えあがる緑の木」は、第一連の西洋精神史におけるケルブのイメージを根株にしながらか、この伝統とは異なるケルト文学の古典、*Mabinogion*、そこに記された樹木（＝「半面は炎、半面は緑の木」）が接ぎ木されたところから誕生したイメージだからである。これが「燃えあがる緑の木」における二つ目の要素である。ここにイエイツが自らのもう一つの民族的ルーツとしてのケルト、その独自の自然観を持ち込もうとする詩人の意図を読むことができるのである。

もちろん、このような二つのイメージの接ぎ木を詩的に可能とするためには、すなわちイメージの連鎖が無理なく行われるためには、二つの異なるイメージを一つに結ぶ共通項が存在しなければならないはずであろう。そこで“*Vacillation*”第一連、二連を結ぶ共通項は何であるのか考えてみると、視覚的（イメージは視覚化された心像である）に二つの連を結ぶものは存在していないことに気づかされる。第一、第一連はケルブを想定することによってかろうじてイメージ化されているとはいえ、本来、詩人の精神的（心理的）作用を描出させているだけで、「両極の間を人は走る」という詩行を除けば、視覚的に想起させるものは何もないのである。ただし、心理的にみれば、一貫して読者の心理に圧力を強いる一つの脅迫観念が存在していることだけは確かである。その脅迫観念とは、咎の感覚、すなわち原罪の感覚である。

この二つの連のみならず、イエイツ詩全体の文脈において、この原罪の感覚が一貫して流れていることについては今更言うまでもないことだが、イエイツはこの感覚を上述したように西洋精神史におけるキリスト教の伝統の典型と見なすと共に、キリスト教化される以前のアイルランド精神の中にすでに存在した感覚であると捉えている—“*but how can it seem to us in Ireland who have faith—whether heathen or Christian—who have believed from our cradle in original sin, and that man lives under a curse, and so must earn his bread with the sweat of his face, but what comes from blotting out one half of life?*” イエイツが原罪の感覚をアイルランド的思考の典型と捉えているという前提に立てば、第一連の「ケルブ」のイメージは、視覚的連鎖はないものの、第二連の「燃えあがる緑の木」のイメージがもつところの自己呵責（とくに八行に描かれた「悲しみ’*grief*’）とすぐにも連関される。従って、二つの連における異なるイメージを結んでいるものの一つは、原罪に対する厳しい認識であると理解される

のである。

12

このような原罪の感覚、原罪への厳しい眼差しは、“Vacillation” 第二連において *Mabinogion* の樹木の描写を下敷きにした際、イエイツの念頭にあった一つの視点であると思われる。もっとも、前キリスト教時代に書かれたケルト神話 *Mabinogion* において、文字通りの意味でキリスト教で言う「原罪」に完全に合致するイメージはもちろん存在しない。むしろこの神話全体に流れる基調は、現世と異界の境界線が曖昧であり、ときに二つの領域の交流が自由になされる場合さえある。その意味で、現世と超越の空間、生と死の間に絶対的亀裂＝不可侵の境界線そのものの印といってもよい原罪、このことに対する認識は希薄であるという印象を受けるのである。だが、殊イエイツが下敷きにした *Mabinogion* における「半面は緑、半面は炎」の樹木の描写に限っては、生と死とが鮮やかな色分けによって対比されているのであり、二つの領域を分かち線分が強調されているという意味でこの神話中、異彩を放つものがある。おそらくイエイツが“Vacillation” においてケルト的自然観を代弁するものとしてこの樹木の描写を選択した理由は、他の箇所にも類を見ないほど生と死が鮮やかな対比を示している点であり、これがすなわち原罪＝ケルプのイメージと重なると見たからであろう。以下、イエイツが“Vacillation” において下敷きにしたと見られる *Mabinogion* 中の樹木の描写を引用しておく（イエイツの *Mabinogion* 理解は英文訳によるものである）。

Peredur rode on towards a river valley whose edges were forested, with level meadows on both sides of the river; on one bank there was a flock of white sheep, and on the other a flock of black sheep. When a white sheep bleated a black sheep would cross the river and turn white, and when a black sheep bleated a white sheep would cross the river and turn black. On the bank of the river he saw a tall tree: from roots to crown one half was aflame and the other green with leaves.⁴⁴

イエイツは初期の頃から *Mabinogion* を愛読し、ほとんどこの神話集を自らの聖典の一つに見なすほどに魅了されていたようである。このことは、彼の初期の小説 *The Speckled Bird* の文脈からある程度確認できるところである。とはいえ、*Mabinogion* がイエイツにとってキャンノンにまで位置づけられるのは、この神話が他の神話よりまさっていると純粋に彼が考えているからだけではないだろう。そこには自らケルト民族の代弁者たらんとする詩人の自覚と詩人としての戦略的意図が潜んでいると見るべきであろう。すなわち、この書物が失われし古代ケルト民族の思考様式をもっとも適切に反映する稀有なる神話であり、ケルト文学を代表する古典中の古典であるからこそ、ケルト文化復権の旗印ともなると考え、この書物を祭り上げたと見るべきであろう。

イエイツは前期の散文、“The Celtic Element in Literature” において、ケルト的要素を具現化する文学作品としてまず *Mabinogion* を挙げているのだが、そのもっとも端的な表れとして、上述した樹木の描写をすでに挙げている点は興味深いものがある。

The ancient religion is in that passage of the *Mabinogion* about the making of ‘Flower Aspect’. ...and one finds it in the not less beautiful passage about the burning tree, that has half its beauty from calling up a fancy of leaves so living and beautiful, they can be of no less living and beautiful a thing than flame: ‘They saw a tall tree by the side of river,

one half of which was in flames from the root to the top, and the other half was green and in full leaf'.⁴⁵

ただし、この前期の散文においてイエイツがケルト的要素の最大の特徴として挙げているのは、自然を前にして起こる不可思議な神秘性についてであり、この感覚は本来ケルトのみならず、古代人のすべてが共有していた感覚であるというのである。ここに引用されている *Mabinogion* における樹木の描写もこのことを説明する文脈の中で言及されており、ケルトの原罪の感覚を解き明かすために引用されているわけではない。そうだとすれば、後期詩“*Vacillation*”（この詩全体はその表題が示唆しているように、ケルトの神秘性をイメージ化するためではなく、「両極の間」、生と死の間を「揺れ動く」存在の不安をイメージ化することを目的としている）の第二連で用いられたこの樹木の描写は、前期イエイツのケルト観とは決定的に異なる観点のもとに書かれていることになる。そこには前期と後期のイエイツのケルト観における変貌の一端が覗いているのである。

実際、イエイツがケルト神話をどのような位置づけのもとに自らの作品中に取り込もうとしているのか、そこに注目しながら作品全体を眺め直してみると、前期と後期の間には決定的差異が表れているのに気づくはずである。例えば前期を象徴するアシーン神話と後期の象徴としてのクフーリン神話との差異は、そのもつとも顕著な表れといえよう。アシーンは、自らにかけられた死の宿命としてのゲッサ（＝アイルランド的タブー）を知ることなく神秘のベールに包まれた死の体現者ニアブに盲目的に従い、彼女と添い寝してしまう英雄として描かれている。これに対しクフーリンは、己がゲッサを死の宿命として受け入れたうえで、「敗北を知りつつ」「海（＝勝利すること不可能な己が宿命）に挑みかかる」戦士として描かれている。すなわち、後期イエイツにとって彼は、死を厳しく凝視する生の苛烈な認識者を体現するものである（その意味で後期イエイツのクフーリン神話の理解は、後期グレイブズにおける「白い女神」の認識を通し、前期のケルト嫌い—おそらく彼はセンチメンタル性を帯びたところのケルトの神秘的要素を嫌ったのであろう—からケルトの生の苛烈な認識に至る道と響き合うところ大である）。⁴⁶

“*Vacillation*” 第二連における樹木が、ケルト的生の苛烈な認識の優れた表現であるという前提で描かれていることは、最終連の戦士サムソンの謎、「獅子と蜜蜂の巣、聖書はこれを何と解きしや」（“*The lion and the honeycomb, what has Scripture said?*”）において暗示されているところである。なぜならば、このタブーを秘めた謎—「食らうものから食べ物が出、強いものから甘いものが出た」という謎は、聖別されたナジル人サムソンが禁忌を犯し、異邦の女を愛し、自らが殺した獅子の死体から生じた蜜を食らったことを暗示し（十戒において死体に触れることは厳しく戒められていた）、同時にそれは獅子である自らが蜜＝異邦の女への愛のために死なねばならないことを意味する—は、サムソンの悲劇的の死の宿命を予兆するものであり、アイルランド詩人イエイツにとってこの謎が意味するものは、クフーリンにかけられた生涯の謎＝ゲッサに等しいものだからである。「勧められる肉はすべて食べよ、犬の肉は食らうな」というゲッサのもとでクフーリン＝クランの番犬は、すべての肉を食らったが、すなわち挑まれたすべての戦いに応じ、これに勝利したが、挑まれた戦いが我が子であったために同族＝犬の肉を食らうことになったからである。二つの禁忌が意味しているもの、すなわち謎の答えは、食物連鎖の頂点に君臨する者の供犠としての死であった点で二つのタブーとしての謎は酷似している。

このように見てくると、イエイツが“*Vacillation*” 第一連の「ケルプ＝仮面」のイメージを、第二連において *Mabinogion* の「半面は緑、半面は炎の木」のイメージに求めた理由も自ずから説明されてくるであろう。すなわち、後期イエイツはケルト的要素のもつとも端的な表れをこの描写に見、これを第一連のケルプのイメージに重ね合わせることで、西洋精神史における普遍的イメージをケルト的要素に接ぎ木し、

キリスト教的文脈をケルト的文脈に読み替えを行おうとしているのである。

もともと、“Vacillation” 第二連の「燃えあがる緑の木」の描写が直接下敷きにした部分が、先の *Mabinogion* の引用文の最後の二行に限られると考えるならば、第一行から五行目までは引用する意味はなかったことになる。だが、上述した引用文は一連の文脈として見なければならぬのである。つまり、一行目から五行目までの描写、すなわち、一つの河を挟んで、各々白・黒の羊の群がこの川を渡ること、白い羊は黒に、黒い羊は白くなったという描写は、「半面は炎、半面は緑の木」の描写と相互補完されるものであり、おそらくイェイツは、これらを一連の文脈として捉え、第二連の「燃えあがる緑の木」を記していると考えべきであろう。ここにおける川を挟んだ両岸に立つ白と黒の羊の描写が象徴しているのは、絶えず生と死の狭間の存在領域に立つ人間の存在状況を示すものであり、第一連のイェイツの表現を借りれば、「両極の間を走る人間」のメタファーであり、ここにおける川は、存在領域の場（生と死の間の亀裂）であるとともに、イェイツにとってそれは<鏡>を意味しているといってもよからう。鏡のなかった古代においては、川面は鏡として用いられていたことは、ナルシス神話を持ち出すまでもないことであるし、実際イェイツが川を「仮面」としての鏡と見なしたことについては、イェイツの「仮面」の詩学の宣言詩、“Ego Dominus Tuus” の冒頭に暗示されているからである—“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 shape./ Ille By the help of an image/ I call to my own opposite, ...” (*Poems*, p.160.)—ここでイェイツは「塔」の下を流れる「川」を人生に見立てながら、その川沿いを「辿る」自らの姿を描写している。この描写の直後に「イール」による有名は逆説としての「仮面」の宣言が表れるわけだが、その際イールは、これを「イメージの助けを借りて」と述べている点に注意したい。これは明らかに「月の静寂を友として」（この詩は「月の静寂を友として」の序詩として書かれている）、「月」明かりに照らされて川面に映った自らの「姿=イメージ」を暗示しているのである。このことを考慮するならば、イェイツにとって川を渡ること互いの色を交換する羊の群が意味しているものは、生と死は互いが互いの逆説の鏡となって、自己存在のイメージを認識するものであることのメタファーであり、すなわち、ケルトの実存的な認識法の優れた表現であると見なされることになる。これは先に述べたように、「忘却」としてのプラトニズムの河が意味するものと丁度逆の意味をもつものとなる。

樹木の描写もこの一連の文脈の中で解釈されるべきであろう。すなわち、ここにおける「半面は炎と半面は緑」の樹木は、各々死と生を暗示しながら、互いが互いを映す鏡となって相映するところの存在状況を意味していることになる。これはイェイツにとっては、「生中の死、死中の生」としての「仮面=逆説の鏡」である「ケルプ」に等しいイメージともなる。だからこそ第一連の具体的イメージとしてこの樹木の描写が第二連で選ばれていると見ることができる—「一本の樹木あり。こずえの天辺から下まで半面はきらめく炎、半面は露の濡れし緑豊かな群葉。半面は半面なれどそれで全景をなす。しかも半面は互いに再生したものを互いに食い尽くす。」この詩行は、たんに *Mabinogion* の樹木の描写の部分だけを自らの詩に切り張りしたものではない。先の引用全体の文脈の流れを考慮し、それをケルト的仮面の認識法として捉えていることを窺わせるに十分なものがある。例えば、「露に濡れ」のイメージから「半面は半面なれどそれで全景をなす」への連鎖は、イェイツの念頭に兩岸を分かち川のイメージがあることを感じさせる。すなわち、「露」とは水であり、これが「炎」と対比される「緑」の修辭語として働くとともに、「半面は半面なれどそれで全景をなす」の接着語として機能することで、「露」は水鏡となり、「全景」(“all the scene”)を映すことになると読むことができるのである。

13

しかしそれでもなお、第一連のケルブのイメージから第二連の「燃えあがる木」のイメージの移行には、不自然な飛躍を残すものである点は指摘しておかなければならない。なぜならば、ケルブは上述したように *Mabinogion* における樹木と極めて類似する属性をもっているものの、第一連で示されているケルブは明らかに人間の存在状況を語っているものであり、すなわち、「人間は」「両極を走る」と冒頭において明白に措定されているのであり、直接自然と精神の（「仮面」の）関係学を語っているわけではないからである。確かに、その「両極」とは、ここで「昼と夜」によって暗示されるところの生と死、あるいは肉体と精神を意味しており、イエイツにとって肉体＝自然（イエイツは肉体は自然の一部であり、自然は超越的領域「完全な球体」に対比されるところの「死ぬべき動物」＝生成としての「巻き付く蛇の道」＝肉体と定義される）であるのだから、これはすなわち自然と精神の間を走る人間存在の有り様をも視野に入れて語ったものだとひとまず解釈することは可能である。しかし、第一連全体が強烈に印象づけているのは、あくまでも実存的精神内の問題であって、ここに自然のイメージを持ち込むと、この連がもつ独特の集中性が損なわれてしまうことになる。また、第一連では「肉体はこれを死と呼ぶ」とは、ケルブを念頭に置けばこの詩行の正当性を評価できるものの、この場合の「肉体」を「自然」と置き換えるとすぐにも矛盾が生じてくることは避けられない。なぜならば、先に述べたように、イエイツは「死は人間（精神）の創造物」であり、自然に死は存在しないと考えているのであり、肉体をそのまま自然と置き換えるならば、「自然はこれを死と呼ぶ」ということになってしまい、自然が死を意識しているという矛盾が生じてくるからである。イギリス詩の伝統においては、樹木はその長寿のゆえにむしろ死への意識が希薄であることの象徴として用いられていることが多いことも気にかかる。青年の短命な死を悼み書いたベン・ジョンソンの有名な詩、“It is not growing like a tree” などその好例であろう—“It is not growing like a tree/
In bulk, doth make Man better be;/ On standing long an oak, three hundred year,/ To fall a
log at last, dry, bald, and sere;/ A lily of a day/ Is fairer far in May...”

さらにいえば、そもそも第一連に暗示されているケルブとは智天使のことであり、すなわち、この世にその対象をもちえない反自然的エンブレムであり、逆に「燃えあがる緑の木」は、それがいかに自然現象では起こり得ない属性をイメージ化した神話の奇蹟の樹木であろうと（それゆえ「栗の木」や「月桂樹」のようにすぐにも自然の具象性と結びつく具体的樹木の名称は与えられていない）、依然として樹木＝自然のイメージをもつものとして読者には想起されるのである。従って、天使（＝反自然的エンブレム）から樹木（＝自然のイメージ）の移行にはイメージ連鎖に無理が生じるのは必然であろう。

しかし、むしろこの不自然なイメージ連鎖こそが、ここにおけるイエイツ一流の「仮面」のレトリックが異彩を放つところであり（この不自然性は「異化作用」を狙ったイエイツ流のレトリックであり、後述する通り、「燃えあがる緑の木」の言い換えとしての第六連の「人間の血膨れした心臓から昼と夜のあちらの枝々は生え出る」“From man’s blood-sodden heart are sprung/ Those branches of the night and day”における人間・精神と植物の関係における逆説的レトリックの妙もこの異化作用を念頭に展開されたものである）、さらに極めて重要なことに、自然に対して沈黙する実存に対し、イエイツのケルト的「仮面」の自然観がこの沈黙を破り語りかける理由を逆説的に説明するものである。

序で触れたように、*The White Goddess* の中でロバート・グレイヴズは、ケルト文化圏においては樹木は自然神そのものであり、この樹木の個々の名称そのものが神々の聖なる名そのものであり、その名のイニシャルがケルト固有のアルファベット18文字を形成すると述べている。*The White Goddess* の中心的テーマは、この樹木の名＝神々の聖なる名が *Mabinogion* の中のもっとも秘められた聖典、“Cad Goddeu”、すなわち “The Battle of the Trees” (“The Book of Taliesin”) の中に暗号として秘かに記されているこ

とを解明することにあてられている。⁴⁷ この詩（バラッド形式による物語詩）全編にわたって展開されているのは、木々の戦いのアレゴリーであり、それがすなわちケルト独自のアルファベットを形成するとグレイヴズは解くのである。木々の戦いはライバル間の暦の文字の戦い、すなわち、季節推移のパターンを意味する。その帰趨は男性神である「榛の神」に対する女性神である「トネリコ神」の勝利として示される。この勝利が、グレイヴズにとっては、先に述べた「白い女神」への絶対服従を意味しているのである。

Mabinogion における樹木について、イェイツがグレイヴズと同様、これを自然神の象徴と捉えていると仮定するならば、“*Vacillation*” 第二連における「燃えあがる緑の木」には、人間の存在状況を示しているだけでなく、ケルト独自の自然神が象徴的に示されていると見ることができよう。そうすると、智天使ケルブから樹木のイメージの移行に無理は生じないはずである。ケルブは神（＝形而上の存在）と人間（＝形而下の存在）を繋ぐ架け橋（天使は神と人の中間存在であろう）であり、それゆえキリスト教においては神と人を取りなす仲保者キリスト（受肉神）の象徴となるのである—「また箱の上には、贖罪蓋を翼でおおっている栄光のケルビム（ケルブの複数形）がありました。こういうわけで、キリストが新しい契約の仲保者です。」（「ヘブル人への手紙」）他方、ケルトの自然神の化身としての樹木は、自然＝形而下と神々＝超自然を併せ持つ存在、すなわちその存在自体、仲保者としての役割をもつのであり、だからこそ樹木のもつこの仲保者としての機能の表象として古代ケルトの宗教、ドルイド教においては、「金枝＝宿り木」が樹木にかけられたと考えるべきであろう。フレイザーの *The Golden Bough* から直接示唆を受けて記されている第二連の「アッテス（樹木神）のイメージ」も「金枝」の変容された象徴の一つであり、この連でもやはり仲保者としてのイメージをもつものとして描かれているのである（後述）。

仲保者としてのキリストは呪いの木＝十字架に架けられ—「木にかけられたものはすべて呪われた者である」（「ガラテア人への手紙」）、神への生け贄（「屠られた子羊」）となって人間の原罪に対する贖罪の業をなしたというのが、キリスト教信仰の根幹にあることはいままでもないが、古代ケルトのドルイド教においても、樹木に金枝をかける行為は供犠を意味し、実際、金枝とともに神々の聖なる生け贄として人身供養が行われていた。フレイザーによれば、この金枝を守る祭司王は日夜を問わず、（守護天使ケルブのごとく）抜き身の剣をもって聖なる森を監視し続けたのであるが、ときに祭司王はアッテスの儀式に見られるように、樹木神の生け贄の証として自らを去勢したという。この場合の去勢が意味しているのは、宗教学的にみれば、性の喪失ではなしに、性の加算としてのアンドロギュウノスの志向（両性具有は男と女の仲保者である）＝性の超越（「実存」“*existence*” が「外に立つ」の意であるがゆえに、性への超越は性への実存的認識でもある）であり、聖別を意味しているだろう。こうして両性具有となった祭司王は、自然神と人間の仲保者となるのである。この仲保者のとりなし無しには、自然と人間（＝精神）の間には一切の妥協も共生も存在しないからである。このため仲保者の責務は、必然的に象徴的意味において自らの身を聖別された生け贄として捧げることを意味するものとなる。グレイヴズが詩人の責務をケルト自然神＝「白い女神」への絶対服従と見なすとき、それは明らかに詩人を聖別された祭司王＝仲保者と見なし、その責務を祭司王の供犠と同列に並べているといえよう。第二連で「半面は互いに再生したものを互いに食い尽くす。その樹木の間アッティスの心象をつるす」と記すイェイツもまた彼と同様の立場に立っていると考えるべきであろう。彼は「アッティスの心象」＝仲保者となって、樹木神の前に供犠の象徴として吊されているからである。

イェイツが「燃えあがる緑の木」をグレイヴズ流、フレイザー流に、絶対服従を強いる血に飢え生け贄を欲する残忍な自然神の化身と見なし、しかも彼女の暴力性に対して仲を取りなす仲保者が必要であると考えていることについては、この詩中第六連の詩行からも理解されよう—「人間の血膨れるした心臓から昼と夜のあれらの枝は生え出し、そこに金びかの月が吊される。」この嘔吐を催すほどのグロテスク性、

この強烈な異化作用によってイエイツが表現しようとしているものは、紛れもなくケルト独自の自然観そのものである。この詩行は傲れる人間精神をとほうもない逆説によってうち砕くに十分な表現である。殺生するものとしての動物、その食物連鎖の頂点に君臨しているものは人間である。この歴然とした自然の摂理の下位には昆虫が存在するが、その昆虫とてあるいはこの食物連鎖から外れているかに見える草食動物として、ここに植物界の存在を持ち込むならば、免れることのできない宿命の罪を帯びていることになる。それは下位のものの生を暴力によって奪わねば生きられない存在であるという、この存在そのものが宿すところの罪である。ところが、ケルト自然神の化身としてのこの樹木は、ここに恐怖の逆説を突きつける。すなわち、食物連鎖の頂点に君臨する人間、そのまさに心臓部に寄生し、その「血膨れした」鮮血をすすりながら成長するのは、植物＝樹木だというのである。これがいわゆるドルイド教による聖なる儀式、金枝の儀式が意味する「宿り木」の概念の核心であろう。宿り木とは樹木に寄生し、その樹液をすすり成長する。これは通常の思考様式においては忌むべき災いの兆候とされ、凶なるものの象徴とされるかもしれない。だが、ケルトにおいては、宿り木をもっとも聖なるものの顕現として逆説的に祭り上げるのである。彼らは自然（＝樹木）神を人間の生け贄の血を欲する残忍な女神と考えるからである。それを鎮めるためにこそ「アッティスのイメージ＝金びかの月（金枝）がつるされ」るのである。

このように読めば、『金枝篇』から直接示唆を受けて記された「アッティスの心象」、これが暗示しているものが、自然と人間（精神としての文化）の間を取り持つ仲保者としての詩人の働きであり、すなわち、「仮面」の詩学の意義であることが理解されよう。つまり、本来、自然と人間（＝精神＝文化）は、共生するどころか、「互いに食い尽くす＝滅ぼす」ことを目論んでいるのであり、詩人はまずはこの現実をあれかこれかの二律背反として厳しく己が心という鏡＝「仮面」に映す＝「心象」化しなければならない。すなわち、「半面は半面なれど、それで全景をなす」のであり、半面と半面は共生、融合されたかたちで全景をなすのではなく、あくまでも半面同士は互いに絶対に矛盾するものとして存在し、互いに越えることのできない亀裂の間を前にして立つことを厳しく認識すべきだとイエイツは考えるのである。従ってこの間を取り持つもの＝詩人の働きは、自ら川面の鏡＝仮面＝「アッティスのイメージ」となって、精神に苛烈な生を認識させることである。この「アッティスのイメージ」が第六連では「金びかの月」（“the gaudy moon”）となっているのはそのためである。なぜならば、月は太陽を映す鏡だからである。

いずれにしても、「アッティスの心象」としての仲保者の存在は、自然と文化の間に横たわる妥協無き暴力性を強く印象づけるものであり、『金枝篇』に倣い、このイメージを掲げたイエイツの狙いもそこにあると思われる。フレイザーの『金枝篇』の基調には、古代的な自然観に共通する自然と人間双方の暴力の問題が潜んでいる。人間的営為の結晶体である文化の歴史は、自然からの暴力的搾取を前提にしてのみ成立しえるのであり、この文化的営為に対し、自然は「荒ぶる神」となって暴力には暴力をもって応じる。古代人はすべての自然災害を自らの暴力に対する自然からの報復行為と見なしたのであり、荒ぶる神を鎮めるためには、人間側からの犠牲としての生け贄を捧げることも止むなしとしたのである。だが、当然、このような祭儀＝呪術によっても、自然は怒りを静めるとは限らないのであり、災害は繰り返し人間を襲う。このような状況に立たされた人間は、この明らかな「呪術の失敗」を意味づけする必要に迫られる。この失敗の意味づけ行為が呪術の深化としての宗教の起源を生む、とフレイザーは見る。すなわち、人間の限界を認識することによって宗教が生まれる、というのである。従って「宗教」とは、フレイザーにとって「呪術の失敗」を起源とするということになる。この仮説によって彼は手厳しい批判の矢面に立たされることになる。この辺りの事情及び彼の仮説の是非をここで述べることは控えるが、『金枝篇』の基調に流れるものが自然と文化の間における暴力のイメージである点だけは指摘しておきたい。というのも、この暴力のイメージこそ、なぜ供犠の象徴として「アッティスの心象がつるされ」なければならないのか

を説明するものであり、しかもイェイツはここにケルト独自の仮面の自然観（フレイザーは「金枝」の祭儀をギリシア・ラテン文化の深層に眠る普遍的古代の呪術的精神と捉え、必ずしもケルト独自の風習とは見なしていない）を見ようとしているからである。従って、『金枝篇』は「燃えあがる緑の木」のイメージが内包する三番目の要素、三つ目のテキストであり、この樹木のイメージの生成過程において極めて重い意味をもつものである。

以下の『金枝篇』の有名な冒頭部分の描写と“Vacillation”第二連のイメージが酷似していることに注目したい。

In antiquity this sylvan landscape was the scene of a strange and recurring tragedy... for, as we shall see later on, a subtle link subsisted between the natural beauty of the spot and the dark crimes which under the mask of religion were often perpetrated there,... In the sacred grove there grew a certain tree round... Again, fire seems to have played a foremost part in her ritual. For during her annual festival, held on the thirteen of August, at the hottest time of year, her grove shone with a multitude of torches, whose ruddy glare was reflected by the lake.⁴⁸

フレイザーは、膨大な自らの研究著書の冒頭部分を、あたかも一編の叙事詩を語り始めるかのような調子で、あえて抒情性溢れる美しい自然描写から始めている。だが、ここに表現された「聖なる森」の「自然の美しさ」を支えているのは、人が感情移入できるような共生としての自然美ではなく、「代々に繰り返される不可思議な悲劇性」なのであり、この美の表裏をなしているのは、「宗教という仮面の下に」存在する「暗い犯罪」だというのである。この森には、「一本の樹木が茂っているが」、この樹木は血の生け贄を待つ自然神＝女神を象徴する。彼女のために毎年儀式が行われ、その夜には「たいまつ」の炎がともされ、その「血色の炎の光が湖の水面に反射し、女神の森は輝いている」、という。ここまで述べれば、もはや「燃えあがる緑の木」に纏わる一連のイメージ連鎖との類似性は説明を要しないであろう。この「自然美」は、グレイヴズがいう意味での“frisson”、すなわち、ケルト自然神＝「白い女神」を前にして「剃刀が立たない」状態を生み出すものであり、イェイツがいう「髪の毛が逆立つ不可思議な戦慄の美の瞬間」と完全に一致するものである。この冒頭の描写は、たんなる自然描写ではなく、むしろ自然と文化（精神）の古代的関わり方＝自然観を描写したものであり、これが残忍であると同時に美しい、すなわち、一つの調和として受けとめられるのは、これも自然との一つの共生の在り方を提示しているからに他ならない。

ここにおける描写は、『金枝篇』全体の核心的部分、抜き身の剣をもって日夜を問わず監視する聖なる森の番人としてのネミの祭司王、彼に纏わる不可思議な風習、すなわち、侵入者は彼を殺害することによって彼に代わり王を継承ことが許されるという「代々に繰り返される悲劇」の風習＝「暗い犯罪」の宗教的意味づけを予兆的に暗示するものである。おそらく第二連において「アッティスの心象」を記すイェイツの念頭には、この冒頭部分が予兆的に語るところを、むしろ詩的にはもっとも凝縮されたケルト的自然観のイメージ、すなわち、自然と文化間の美と暴力の表裏性のイメージと捉え、これを下敷きにしたのらねることができよう。「景色」「間」「一本の樹木」「炎」「水面の反射」「たいまつ」といった一連のイメージ連鎖の酷似性を偶然の一致と考える方がはるかに困難な解釈となるからである。すなわち、イェイツは、“Vacillation”第二連の「燃えあがる緑の木」をケルト的自然観を代弁するものとして提示するためにケルト神話 *Mabinogion* の描写から引用したあと、さらにこの自然観、その自然との暴力を秘めた不可

思議な関わり方を暗示させるために、『金枝篇』における冒頭部分及び「アッティスの心象」を援用したと考えられるのである。

第一連から第二連のイメージへの不自然な移行を、『金枝篇』を念頭において読むならば、西洋精神の普遍的にして実存的イメージとしてのケルブが、なぜケルト的自然観を代弁する「燃えあがる緑の木」に変貌したのか、さらに明らかになるであろう。というのも、第一連で用いられた「エゼキエル書」＝旧約の峻厳なるケルブ、さらには新約的飛躍を経てキリストの象徴に変貌したこのケルブのイメージは、「アッティスの心象」が暗示する祭司王の供犠が意味するものと宗教的深層において響き合っているからである。このことをイエイツは十分承知したうえであえてこの詩を書いていると考えられるのである。

第一連三行目の「一つのたいまつ、あるいは炎の息」の詩行がおそらくは、「エゼキエル書1:13」のケルブの描写—「それらの生きもののようなものは、燃える炭のように見え、たいまつのように見え、それが生きものの間を行き来していた。火が輝き」—を下敷きにしたものであり、また第一連が「エゼキエル書」全体に描かれているケルブのイメージを念頭に記したものであることについてはすでに述べた。ところで、「エゼキエル書」全体に表現されているケルブのイメージは、旧約における神エホバの聖にして峻厳なる属性を代弁するものである。聖にして聖である神は、選民イスラエルに厳しい律法（トーラ）を課し、宗教的純潔性をもって絶対服従することを厳しく強いる神であり、この戒めに逆らう者には、激しい憤りをもって応じる神である。そこには人間的一切の妥協も共生も存在しない。旧約的精神においては、聖と俗の間には越えること不可能な絶対的亀裂が存在するからである。預言者エゼキエルは、律法を犯した民に対し、炎と化して怒る神の峻厳なる姿を神の言葉を預かる者＝預言者として詩的メタファーをもって語る（聖なる言葉は人間の言語で語ることはできないからである）。従って、神の怒りのイメージ化が、本来、憤りの廻る炎の剣をもったケルブの峻厳な姿なのである。俗なる人間にとってみれば、この旧約の神は、不条理な神秘的な存在であり、ときに理不尽極まりない暴力性を帯びた超越者として映る。ユダヤ系の批評家ハロルド・ブルームが *Ruin the Sacred Truths* において語っているように、旧約の隠蔽された記者「J 記者」による神の記述は、とりわけ不可思議で残忍な暴力的な神、その属性を伝えるものである。⁴⁹ 割礼の儀式もまた幼児期の原風景にその激しい痛みと共に聖なる神の暴力的なまでの峻厳性を焼き付けるためのもっとも効果的ユダヤ教の儀式であるともいえよう。このように見れば、旧約のケルブは、一神教的世界観、汎神論的世界観の区別を越えて、極めて『金枝篇』の古代的精神に接近するものであることが分かるのである。

この旧約のケルブが変貌を遂げるのは、新約によってケルブを仲保者キリストと「飛躍的（ベルグソンの意味）」に読んだときからである。つまり、神の聖なる峻厳性自体に何ら変わりはないものの、聖と俗の亀裂に新しい約束としての仲介者＝受肉神キリストを置き、彼の十字架の死を神への聖なる供犠、「なだめの供え物」としたときからである。こうして、キリスト＝ケルブの死を通し、神と人間、聖と俗は「和解」された新約の記者は読む—「その十字架の血によって平和をつくり、御子によって万物を、ご自分と和解させてくださったからです。」（コロサイ人への手紙 1:20）これは旧約者＝ユダヤ教徒にとってみれば未だ承認不可能な飛躍的解釈であるものの、先のフレイザーが記述する西洋の古層的精神にとっては、何ら飛躍的解釈には当たらないのである。自然神をエホバと読み替え、祭司王、あるいは供犠として自然神に捧げられた者をキリストであると見ればよいからである。

この点について、興味深い新約の記述は、使徒パウロによる先に引用した「ガラテヤ人への手紙3:13」に記されている「木にかけられる者はすべてのろわれたものである」の記述である。これが興味を引くところは、このような記述は新約聖書においては他に例のないものであり、しかもこの手紙がガラテヤ、つまりケルト人のために書かれた手紙であるということである。「ユダヤ人にはユダヤ人、ローマ人にはロ

「一人人となって」布教することをモットーとするパウロが、ケルト人に対し、おそらく「木にかけられる」ことのケルト的風習を理解したうえで、これをキリスト教の十字架の意味に巧みに読み替えていると思えるからである。こうして金枝がかけられた暴力性を帯びた樹木は、新約者にとって和解の十字架＝仲保者＝キリストを象徴するものとなったとはいえないか。

しかし、改めて考え直すまでもなく、新約においてできえ、二つの領域の交流の間には暴力としての供犠の死の必然性は依然として残るのである。少なくとも『金枝篇』の根本的な仮説、古代の呪術の深化から宗教は生まれたとする仮説は、二つの領域における暴力性あるいは自然のもつ不条理性に基礎を置いていることはいまでもなかろう。従って、『金枝篇』を読んだイエイツが、パウロ的解釈とは丁度逆に、すなわち、民族の不可思議な風習をキリスト教の原型的予表となした方向を逆行し、西洋の普遍的十字架の意味をケルト的仮面自然観の源流に遡ろうとする詩的企ても論理的に無理はないはずである。こうして、第一連の極めて実存的ケルプは、第二連において実存性をそのまま残しつつ自然を語ることが可能となるわけである。自然神を置くケルトにおいては、自然を語ることと実存＝精神を語ることとは矛盾しないのであり、これがすなわちケルト独自の仮面の自然観ということになるだろう。

結

このように見てくるとき、「Vacillation」における「燃えあがる緑の木」は、壮大な西洋精神史における神、自然、人間の関わり方をその源流にまで遡り、最終的には、自らのもう一つのルーツ、ケルトの自然観を自らの仮面の詩学に一致させんとする大いなる企てを裡に秘めたものであることが理解されるのである。この企ては、西洋精神史が実存主義に至って沈黙を余儀なくされた自然について、実存者として語りかける行為を意味している。なぜならば、彼にとって自然とは古代ケルト・アイルランド人がそう見なしたように、精神の奢り、自我の肥大化によってこれを支配・搾取しようとするとき、妥協なき残忍な女神となって復讐する聖なる存在、精神に対する大いなるメメント・モリであり、絶えず精神の逆説となって「自己規律」を教える精神の逆説の鏡＝「仮面」だからである。これは人間の肥大化したエゴによって自然を飼い慣らすとする近代以降の〈支配としての自然観〉が完全に見失ったもう一つの共生の道、〈仮面の自然学〉の道を示唆するものである。この場合、この道が汎神論的であるのか、キリスト教の一神論的であるのか単純な二項対立的な通俗論によって結論づけることは、詩の磁場を神学論争の場とはき違える者にとってはいざ知らず、ほとんど意味がないだろう。少なくとも、共生の在り方を模索するエコロジーの視点からすれば、何ら建設の意味をもたない。その意味で、カトリック的伝統を保守するアイルランドの伝統において、自然愛と精神的営為の粋である宗教は矛盾することなく、むしろ相互補完的に作用し合うものであり、この体現者こそ「森の写字僧」、であったことは極めて重要な意味をもつ。

“Vacillation”における「燃えあがる緑の木」は、イエイツが抱く一つの自然観、すなわち英文学における大いなる伝統を体現する“Among School Children”の「栗の木」、「Player for my daughter」の「月桂樹」のように、文化と自然の間の共生の道を直接志向するものではない。むしろこの樹木は、彼のもう一つの民族的ルーツ、ケルトの自然観を代弁しながら、文化＝精神と自然の間に置かれた鏡＝「仮面」となって、人間精神に厳しい自然からの戒めを突きつけるものである。これがすなわちイエイツにとってのケルトの自然観であり、もう一つの自然との共生の在り方を提示するものである。

一方でイエイツは「栗の木」のイメージに見られるように、自然と文化の共生を希求するイギリス文学の伝統的自然観を承認する。ここに一つの極があるとすれば、他方の極には「燃えあがる緑の木」に具現化される自然を己の逆説として対峙させ、厳しく凝視していこうとするアイルランド・ケルト的〈仮面の自然観〉がある。アングロ・アイリッシュの詩人イエイツの自然観は、これら二つの伝統の間の微妙なバ

ランスあるいは揺れの中に存在するといつてよいだろう。

註

本論は2003年5月24日に開催された日本英文学会第75回全国大会のシンポジウム「緑の思想の系譜」における発表、イエイツの〈自然〉意識—二つの樹木のイメージの対立を巡って、の内容を基軸に、これを論文調に書き改めたうえで、大幅に加筆修正したものである。

1 原文は以下の通り—“By the help of an image/ I call to my own opposite, summon all/ That I have handled least, least look upon. (“Ego Dominus Tuus”) W. B. Yeats, *The Poems* (London: Macmillan, 1983), p.160. 以後、本文におけるイエイツの詩はこの版から引用し、これを *Poems* と略したうえで、本文に頁数を記すものとする。

2 Jonathan Bate は *The Song of the Earth* において、ハイデガーが自然について沈黙している点を指摘し、むしろ新しいエコロジーの詩学＝「エコ・ポエティクス」は、この沈黙から始めなければならないと記している—“In meditating on these in the closing two chapters, I have found myself drawn to the work of the German philosopher Martin Heidegger – but I have also felt the need to speak of that about which Heidegger remained notoriously silent.” Jonathan Bate, *The Song of the Earth* (London: Picador, 2000), X. また同著の pp.205-82参照。

3 W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), p.189.

4 Frank Kermode, *Romantic Image* (London: Routledge and Kegan Paul, 1957), Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984)参照。

5 Robert Graves, *The White Goddess* (London: Faber and Faber, 1948), pp.33-4, 490-1参照。

6 Seamus Heaney, “The God in the Tree”, *Preoccupations* (New York: The Noonday Press, 1980), pp.181-94参照。

7 Thomas Hardy, *Under the Green Wood Tree* (London: Penguin Books, 1872), P.39.この視点は、イエイツを英文学の伝統の中で読もうとする場合の一つの指標ともなろう。またこのハーディ的感覚は、エコ・ポエティクスでいう〈固有名詞的感覚〉としての「自然」、その環境としての「場の感覚」にも直接繋がるものであるため、イエイツとエコ・ポエティクスの関係を論じる場合、念頭に置くべき問題ともなろう。

8 トマス・ハーディは *Under the Greenwood Tree* の冒頭で「森の住人」に事寄せながら、自然というテキスト、ひいては樹木の織物からなるテキストそのものが、イギリス文学の伝統においてどのように読み継がれてきたのか先の引用7に示したように、見事な暗示をもって語っている。「森の住人」にとって、樹木は単なる抽象名詞ではなく、それぞれ個性的声をもつ固有名詞として受けとめられているのだが、彼らが木々の個性を理解できるのは、観察というイギリス科学史におけるベーコン以来の伝統、すなわち視覚的で客観的判断によって木々各々の「種の特長」を知っているだけでは十分ではない。森に住み着き、木々と長い時間を共にすることによって培った「聞き分ける耳」＝聴覚力を持たなければならない。もちろんこの場合に求められる耳とは、純粋時間を聞き分けるモーツアルト的な生来の耳ではなく、後來的に獲得されたいわば職人の耳である。なぜならば、木々の声は音楽のような純粋時間、観念の中に存在しているのではなく、環境の変化と自らの成長に合わせて刻一刻声を変えていくものであり、その微妙な差異を聞き分けるのは経験の知に依るからである。従って、ここでのハーディにとって〈樹木を読む〉とは、日々の具体的観察を行う眼と経験の知によって培った耳の相互作用によって、固有名詞としての人生を読む行為の一つであろう。9 W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), p.117.

10 “Prospectus” を読んだ印象を H. C. ロビンソンに對し憤りを込めて語っている—“What appears to have disturbed his (Blake’s) mind...is the preface to *The Excursion*. He told me six months ago that it caused him a bowel complaint which nearly killed him. ...”(The Letters of William and Dorothy Wordsworth, III, *The Later Years, Part 1, 1821-28, 2nd ed.*, ed. Alan G. Hill, p.439, note 1, or Henry Crabb Robinson, letter to Dorothy Wordsworth, Feb., 1826, in *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, Etc.*, ed. Edith J. Morley, p.15) “Does Mr. Wordsworth think his mind can surpass Jehovah?” (H. C. Robinson on Books and Their Writers, vol. I, p.327) このような皮肉の根底に流れているものがワーズワスの汎神論的「自然崇拜」への批判である点については、M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, p.25, p.263参照。

11 *Essays and Introductions*, p. 117-8.

12 M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, p.25, p.263参照。

13 “Wordsworth, for all his formal religion, was, as Blake saw, a descendant of Rousseau. ...for them, human nature has lost its antagonist ...” W. B. Yeats, “If I were Four and Twenty”, *Explorations*, p.275. この文は直接的には、「反対我」の欠如＝「仮面」の欠如による「演劇的葛藤の欠如」のことを述べたものである。他のイエイツの散文に以下のように述べられているからである—“Wordsworth, great poet though he be, is so often flat and heavy partly because his moral sense, being a discipline he has not created, a mere obedience, has no theatrical element.” W. B. Yeats, “Per Amica Silentia Lunae”, *Mythologies*, P.334.

14 “My mind began drifting vaguely towards that doctrine of the ‘mask’...” “Swedenborg, and Mediumsand the Desert Places”, *Autobiographies*, p. 152. この散文と “If I were Four and Twenty” を重ねて類推すると、イエイツがブレイク研究を始めたのは、1889年で（当時イエイツ24歳）であり、その時期が上述の「仮面の理論」の発生期に当たることになる。

15 E. J. Ellis and W. B. Yeats, *The Works of William Blake, Poetic, Symbolic and Critical*, (London: AMS Press, 1979), p. 288.

16 Harold Bloom, *Yeats* (New York: Oxford University Press, 1970), P. 76-7 参照。

17 Baron Michael, “Yeats, Wordsworth and Communal Sense”, *Yeats Annual No. 5*. (London: Macmillan, 1987), pp. 67 参照。

18 Jonathan Bate は Gary Snyder のこの詩が、非文学的でたんなる意見に終始していることを批判している。Bate, pp. 190-200 参照。 実際、現代流行しているいわゆる「エコ・アポカリプス」や「ネーチャー・ライティング」などの類の多くは、すでに文学であることを放棄し、ジャーナリズム的に自然を語ることに終始する場合が多い。そこにみられるものの多くは、自然と精神の単純な二項対立である。

19 William Wordsworth, *The Works of Wodsworth* (London: Macmillan, 1888) pp. 361 参照。これに相当する詩行は以下のものである— “The Clouds that gather round the setting sun/ Do take a sober colouring from an eye/ That hath kept watch o’ eve man’s mortality;...”

20 例えば、*Romantic Image* のフランク・カーモード *The Rhetoric of Romanticism* のポール・ド・マンといった優れた批評家の解釈も最終連のイエイツのレトリックの罠に幻惑された典型の一例を示している。Kermode, Man 参照。

21 イギリスの自然観、すなわち自然と文化の共生としての自然観は、その根底にはやはりイギリスの思考様式としての経験論があることは言うまでもなからう。経験とは詰まるところ精神的営為としての記憶＝歴史＝人間の時間の問題であって、これを自然に持ち込む事自体、自然に精神性を持ち込むことであり、従って、この場合の共生が意味しているのは、自然を一部人間化＝精神化することであり、これは本来すでに自然の営為を逸脱するものである。このことから文化的に見て歴史＝通時性より共時性を重視するアメリカ型自然観からのイギリス型自然観に対する批判が当然生まれてくることになる。だが、このアメリカ型自然観を文学的に見た場合、彼らのイギリスの自然観批判は、これを延長すれば、文学的営為の価値を全面否定する行為であることにならないだろうか。なぜならば、文学の一義的意義は、人間の時間の追求にあるのであり、自然との関係学においては、自然と精神＝時間の関係について追求するのが文学の使命であり、自然のメカニズム自体を述べることは科学の領域であって、本来、文学のなすところではないはずである。アメリカで目下流行しているネーチャー・ライティングの多くには、このことに對する認識が欠如しているように思われる。アメリカのエコロジーが自然保護を唱える際に、自然のみをその保護の対象とし、その環境に根づく歴史的建造物に関心を示さないことも、このことと直接関係しているであろう。これに対し、例えば、ワーズワスに端を発するナショナル・トラストは自然と同様に歴史的建造物を保全の対象としている。イエイツが自らを「最後のロマン派」というとき、実はイエイツの念頭には、ロマン派が果たした自然と歴史との密接な共生感覚があることは、余り知られていないが重要な点であろう。イエイツは自らを「最後のロマン派」、 “We were the last romantics” と述べているが、この場合の “romantics” とは大文字ではなく小文字であり、従って、ここでの「ロマン派」は「イギリス・ロマン派」に限定することは必ずしもできないわけである。では何をもってイエイツは、自らを「ロマン派」と呼んでいるのかというと、直接的には、歴史的建造物の重みを知るものこのことを指していると思えばよい。「最後のロマン派」発言の出典は “Coole Park and Ballylee, 1931” という詩の中に見られるものであるが、ここで注目すべきは、イエイツがクール荘園という自然美の象徴とバリリー塔という建造物、芸術美の象徴とを1931年という具体的歴史的時間の中に並置させ、これら両方の価値を認め、両方の保全を願う者のことを「ロマン派」と呼んでいるという点である。すなわち、本来、歴史をもたない自然と優れた歴史的建造物とは科学的＝反歴史的空間の認識論においては二項対立を意味するが、精神の営為そのものである<人間の時間の意識>すなわち<記憶>においては、つまり詩的文学的想像力においては共生しうるのであり、この考え方を承認するものこのことをここで「ロマン派」と呼んでいるのである。これは上述したネーチャー・ライティングのエコロジー文学の盲点を突く考え方だといってよい。すなわち単なる自然環境としての「空間」にのみ注視しがちな現行のエコロジーの盲点ともなる、歴史的建造物の意義、精神的歴史的環境としての「場」を重視するという視点を与えているといえるのである。この詩は六連から成り立っているのだが、前半三連は自然美の描写、後半は建物を含む人間の文化的歴史的営為の美について描いている。その最終連に “the last romantics” が出てくるわけであり、これは以下の連に続くものである— “家の創設者たちが生きそして死んだ場所 (“spot”) はかつては生命そのものより大事なものに思えた。想い出に充る先祖伝来の樹木や庭園は結婚に縁組みに家庭にも栄光を与え、嫁いでくる者に夢を満たしたものだ。だが今われら時流や思いつきに流されている—かの偉大な栄光費え去りし—その様貧しきアラビアの民とその天幕に似たり。我らは最後のロマン派、選びし主題は伝承されし神聖と優美さ...” ここには歴史すなわち文化の重みを重視する者としての「最後のロマン派」の姿が偲ばれるのである。

22 ニーチェの哲学のイエイツに与えた影響については、すでに拙著、『イエイツと夢』（彩流社、2001）で詳しく論じたので参照されたい。

- 23 本論で述べたニーチェの『悲劇の誕生』についてのイエイツの見解についての詳細については、『イエイツと夢』pp.130-208を参照。
- 24 *Essays and Introductions*, p.521.
- 25 *Preoccupations*, p.182.
- 26 Graves, p.17.
- 27 Graves, p.20.
- 28 園井英秀著『冬の目覚め』（九州大学出版会、1999）pp.239-86参照。グレイヴズ詩と「自己規律」の関係については、この書に依るところが大きい。
- 29 Graves, xii参照。
- 30 Graves, Xiii.
- 31 Graves, p.20.
- 32 園井、p.226, 312参照。
- 33 “Estrangement”, *Autobiographies*, pp.461-9.
- 34 Seamus Heaney, *North*(London: Faber and Faber, 1975), p.62参照。
- 35 *Preoccupations*, p.183参照。原文は以下の通り—“This poem has been called ‘The Scribe in the Woods’ and in it we can see the imagination taking its colouring from two very different elements. On the one hand, there is the *pagus*, the pagan wildness, green, full-throated, unrestrained; on the other hand there is the lined book, the Christian *disciplina*, the sense of a spiritual principle and a religious calling that transcends the almost carnal lushness of nature itself. ...Both spring from a way of life at once simple and ascetic, the tension of asceticism finding voice in penitential verse, and the cheerier nature lyrics springing from the solitary’s direct experience of the changing seasons.”
- 36 “The Makings of a Music”, *Preoccupations*, pp.61-2, 71-2 .
- 37 ヒーニーがイエイツの父権の威圧的身振りとしての仮面を嫌い、むしろ彼の仮面の下にある非力な部分を愛したようだ。その非力さの中に「母性的」「いたわり」の心を読んだからである。そのいたわりが顕著に表れた詩として、本文中ですでに考察した“Stare’s Nest by my Window”を挙げ、以下のように述べている—“Here the great fur coat of attitude is laid aside, the domineering intellect and the equestrian profile, all of which gain him a power elsewhere, all laid aside. What we have is a deeply instinctive yet intellectually assented-to idea of nature in her being and nurturant aspect as the proper first principle of life and living. ここで述べられている“the great fur coat of attitude”とはイエイツがニーチェに魅せられ、「仮面」の変貌を遂げようとする意思表示として身につけたコートに対し、George Mooreがこれを揶揄して用いた言葉を用いたものであり、従って、「仮面」の比喩として用いられたものと思われる。*Preoccupations*, p.112.
- 38 *Preoccupations*, p. 13.
- 39 *Preoccupations*, p 183
- 40 ヒーニーは「森の写字僧」の伝統が自らの血にも受け継がれていることを、エピファニーとも呼べる体験を通して理解したとして、以下のように記している—And I want to end with a moment which, I feel, is relevant to all that I have been considering, a moment that was a kind of small epiphany. This was eleven years ago, at Gallarus Oratory, on the Dingle Peninsula, in Co. Kerry, an early Christian, dry-stone oratory, about the size of a large turf-stack. Inside, in the dark of the stone, it feels as if you are sustaining a great pressure, bowing under like the generations of monks who must have bowed down in meditation and reparation on the floor. I felt the weight of Christianity in all its rebuking aspects, its calls to self-denial and self-abnegation, its humbling of the proud flesh and insolent spirit. But coming out of the cold heart of the stone, into the sunlight and dazzle of grass and sea, I felt a lift in my heart, a surge towards happiness that must have been experienced over and over again by those monks as they crossed that same threshold centuries ago. This surge towards praise, this is what remains central to our first nature poetry and makes it a unique inheritance. *Preoccupations*, pp.188-9. ヒーニーのここでの一つの狙いは、キリスト教と自然は、二項対立のように見なされることが通説であるが、少なくともアイルランドの伝統においては、キリスト教的「規律」と自然が与える「解放」は相互補完的に作用し、精神に滋養効果をもたらしている一つの事例を挙げることであろう。
- 41 この点に関する詳しい論述は、拙著『イエイツと夢』の姉妹書、木原謙一著『イエイツと仮面』（彩流社、1999）、pp.36-104参照。
- 42 *Yeats*, p.393. 参照。
- 43 ヘーゲルは自らの精神＝歴史的展開としての「止揚」を植物の成長のメタファーを用いて表現していることから見ても、キルケゴールほどに自然と精神の決定的亀裂を厳しく認識してはいないと考えられる。
- 44 *The Mabinogion*, Trans. Jeffrey Gantz, (London: Penguin, 1976), p.243.
- 45 “The Celtic Element in Literature”, *Essays and Introductions*, p.176.

- 46 前期を代弁するアイルランドの英雄アシーンと後期のそれに当たるクフーリンの違いについては、拙論、「アイルランド神話にみられる<ゲッサ>をイェイツはどう読んだか」『イェイツ研究』No. 33（日本イェイツ協会篇、2002）、pp.50-61及び拙論、「イェイツの詩的成熟とアイルランド神話」『佐賀大学文化教育学部研究論文集』第7集第2号、pp.129-39において詳しく説明しているので参照されたい。
- 47 Graves, pp.33-4,490-1参照。
- 48 James George Frazer, *The Golden Bough, The Magic Art Vol. 1* (London: Macmillan, 1911)p.1, 8, 12.
- 49 Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths* (Cambridge, Harvard University Press, 1987)参照。