

〈影／響〉の詩学のための覚え書き

—W. B. イェイツ詩にみられるくうずまき貝に宿る声〉の主を求めて—

木 原 誠

A Note on Poetics as the Echo and the Shadow: on the Image of “some twisted, echo-harboursing shell” in the earliest Poems of W. B. Yeats

Makoto KIHARA

要 旨

ギリシア神話におけるナルキッソスは水面に映る自己の影（姿身）に恋をし、エコー（響）は彼に恋をし、その後、一方は深水、他方は洞窟に眠り、いまだ二人は深淵のなかで夢を続けている。二人のこの恋の物語は、西洋における〈影〉と〈響〉の密接な結びつきを示唆しているのだが、ここにみられる関係性がある種の普遍性をもっていることは、東洋における「影響」という言葉の成り立ちから考えても首肯できるものがある。本論では、W. B. イェイツの最初期の二つの詩をとおり、〈影・響〉が詩人にとって、たんなる実体の仮象なのではなく、想像力が生み出すイメージ／影像（詩学における視覚化の問題）であり、また内奥の声／反響（聴覚化の問題）であって、それ自体一つの実体（＝詩的リアリティ）をもつものとして捉えられていることを、バシュラルの『空間の詩学』、ミンコフスキーの『精神のコスモロジーへ』等を援用しながら検証するものである。

「ぼくの影はなりひびく貝をつくる　そして詩人はかれのからだの影の貝殻のなかで　かれの過去に耳をかたむける」
——ガストン・バシュラル『空間の詩学』

「想像することが好きな人は地下の罅に話しかけるだろう。彼は問いかけ、答えることを学び、次第に神話の〈私〉と〈汝〉の心理学を理解するだろう。ではいったい答えはどうやって問いかけに合わせることができるのか？語っているのが自然の声だということを理解するのは感覚よりもむしろ想像力によるのだ。自然が人間を模倣するとき、想像された人間を模倣するのだ」

——ガストン・バシュラル『大地と安息の夢想』

1

前期のイェイツの詩は夢によって形容されることが多い。しかし、多くの批評家はその夢がどのようなものであるのか、具体的に意味づけすることなく、一般通念におけるいわゆる〈夢〉を前提として論を進

めているようである。このため、前期においてイエイツが述べている「夢」は、現在ではほとんど「現実逃避」という言葉を形容するためのたんなる比喩的枕詞と化している向きもある。したがって本論では、前期においてイエイツが「夢」と呼んでいるものが果たしてどのようなものであるのか、その意味づけを具体的に詩を吟味しながら検証してみることにしたい。

イエイツはもっとも初期の詩集、『十字架』(*Crossways*, 1889)の冒頭の詩、「幸せな羊飼いの歌」(“The Song of Happy Shepherd”)、及びこの詩と対をなすために用意された詩、「悲しみの羊飼い」(“The Sad Shepherd”)において、すでに雄弁に夢を語り始めている。通常、これらの詩は、イエイツ研究において、習作の域を出ないものとして細かい分析を試みられることがまずないが、二つの詩を対にして精読するならば、イエイツの夢の原風景を知ることはもちろんのこと、後期詩にみられる<実存的(現象学的)夢>、その祖型がみえてくることになるだろう。以下、二つの詩を注意深く吟味することをおし、イエイツの夢の祖型を考察していく。

The woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;
Of old the world on dreaming fed;
Grey Truth is now her painting toy;
Yet still she turns her restless head:
But O, sick children of the world,
Of all the many changing things
In dreary dancing past us whirled,
To the craked tune that Chronos sings,
Words alone are certain good.

.....

New dreams, new dreams; there is no truth
Saving in thine own heart. Seek, then,
No learning from the stary men,
Who follow with the optic glass
The whirling ways of stars that pass ---
Seek, then, for this is also sooth,
No word of theris-the star-bane
Has cloven and rent their hearts in twain,
And dead is all their human truth.
Go gather by the humming sea
Some twisted, echo-harboursing shell,
And to its lips thy story tell,
And they thy comforters will be,
Rwording in melodious guile
Thy fretful words a little while,
Till they shall singing fade in ruth

And die a pearly brotherhood;
For words alone are certain good:
Sing, then, for this is also sooth.

.....
And still I dream he treads the lawn,
Walking ghostly in the dew.
Pierced by my glad singing through,
My songs of old earth's dreamy youth:
But ah! she dreams not now; dream thou!
For fair are poppies on the brow:
Dream, dream, for this is also sooth.
("The Song of the Happy Shepherd")¹

アルカディアの森は死に絶えた
いにしへの喜びは終りを告げた
むかし 世は夢みに養われたというのに
今では灰色の真実が色付き玩具となるばかり
それなのに なおもその真実ときたら
せわしなに顔を右往左往
ああ 世の病める子らよ
時の神の歌う壊れた音色に合わせて
陰鬱に旋回しながら舞 とおりぬけていく
あらゆる有為転変のなかで
ことばだけがまこと宜しきもの……

.....
新しい夢、新しい夢そこに何の真理あろう
汝ら自身の心にのみ真理あり、だから捜すな
光学レンズを覗きこみ、過ぎゆく星の
旋回する軌道を追い回す星学者の知識などを－
だから 探し求めるな 彼らの言葉など
いや 本当に－ 彼らときたら 冷たき星の祟りで
心はまっ二つに裂けて、ちぎれ
もはや 人間の真実は死に絶えてしまっているのだから
打ち寄せる浜辺のそばに行き 拾い集めるがよい
潮騒のこだまを宿すうずまき型の貝を
そしてその貝の唇に 汝の物語を語るがよい
彼らは汝を慰める輩となろう
韻律の巧みで 汝のいらだつ言葉を

しばし反復し そしてついには
 汝のことば 哀調の歌となって消えいき
 死して 真珠の輩（ともがら）とならん
 ことばだけがまこと宜しきものだから
 だから歌うがよい これもまた真なりや……

……

我はいまも夢にみる 彼が朝露にぬれた
 芝を亡霊よろしく歩き
 我が口ずさむ いにしえの大地の夢みる青春の歌に
 ころろ 射抜かれたことを
 だが、ああ彼女は今はもう夢をみない
 汝 夢みよ！ 額に花咲く芥子花はうるわしからずや
 夢みよ、夢みよ これもまた真なりや。

(「幸せな羊飼いの歌」)

There was a man whom Sorrow named his friend,
 And he, of his high comrade Sorrow dreaming,
 Went walking with slow steps along the gleaming
 And humming sands, where windy surges wend:
 And then the man whom Sorrow named his friend
 Sought once again the shore, and found a shell,
 And thought, *I will my heavy story tell*
Till my own words, re-echoing, shall send
Their sadness through a hollow, pearly heart;
 And my own tale again for me shall sing,
 And my own whispering words be comforting,
 And lo! my ancient burden may depart.

(“The Sad Shepherd” *Poems*, pp.8-9)

「哀愁」から友と呼ばれる男がいた
 その男 高貴な輩「哀愁」を夢みつつ
 きらきら光る 寄せては返す砂浜を
 ゆっくりとした足取りで歩いていた
 そこでは激しいうねりが寄せていた……
 そこで 「哀愁」から友と呼ばれた男は
 いま一度 浜辺に戻り 貝をみつけて
 こう思った 我が重き物語を語り
 ついには わがことば ^{こだま}反響となり
 悲しみが うつろな真珠のころろの奥に伝わってゆき

語った物語が 歌となって我にこだまするならば
 我がささやきのことばも慰められるだろう
 やい！我が古き重荷よ 失せよ……

(「悲しい羊飼い」)

これら二つの詩は、詩それ自体の完成度からいえば、たとえば、これらが明らかにその影響を免れていないフランス象徴詩（冒頭詩においてリフレインされる“Words alone are certain good”は英詩の伝統からみれば、スペンサー的「アルカディア」を一部想起させ、この表現自体、「スペンサーの *Ruines of Time*, 400-6 を念頭においている」、という A. G. Stock からの指摘も看過されるものではないものの、その根本的基調においては、マラルメ的な審美的モナドとしての言語の喚起という象徴主義的文脈において捉えるべきであろう）と比較すれば、その未熟さは明らかである。² ここには「羊飼い」に投影された若き日の詩人自身の半ば甘い感傷が基調となって、全体を覆っているという印象を払拭できないからである。イェイツ自身もこのことを十分承知しており、のちに『十字路』につけた註において、「これらの詩は二十歳よりも前に書いた詩に相違ない。出版される度にこれらの詩を詩全集から削除してしまおうと考えたのだが、そのとき一人の古い学友が、若き日の思い出のためという理由だけで、これらを暗唱してくれていたことを思い出した」(*Poems*, p. 589)、と述べている。つまり、若き日の友情と思い出のために残しておいた、と表向きは読めるのである。

ただし、詩の内容をさらに詳しく吟味していけばすぐにも分かるとおおり、この詩を『詩全集』に掲載した理由は、それだけでにとどまらないのである。なぜならば、以下検証していくように、二つの詩は、くそもも詩の意義とは何であるのか＞というあらゆる詩人にとって自己の存在理由を証するにも等しい、もっとも重いテーマを内に秘めているからである。

この点について、予め一口で述べておくならば、それは、うすまき貝、そのイメージに宿る詩的反響の問題であるといってよい。換言すれば、二つの詩のいわばメタ言語としてのテーマは、うずまき貝に象徴される自然が宿すこだまの声を聴くことができる優れた耳をもつ人間＝詩人が、己の唇から貝＝自然の唇をとおして口伝えに自然の声を^{ヘルス}通訳し、通訳された声がか貝＝自然の耳＞へと送り返され＝反響され、それがまた語り手へとフィードバックされるどころの＜詩の声＞の無限の反響の問題、しかもそれにとどまらず、その声の反響が、詩人の唇から他者としての読者の耳と唇へと反響され、語り継がれ、その反響がまた語り手にフィードバックされることでさらに意味づけされ、生成されていくところの＜詩の声＞と記憶の連鎖の文化的問題であるといってよいだろう（この点は後述する半ばバラッド調のリフレインの韻律的効果からも確認できる）。したがって、この註においてイェイツが暗示的に語ろうとしているところは、たんなる＜個人的思い出帳の作成＞という素朴な意味に事寄せながらも、実は、普遍的詩の問題＝詩の声の反響による記憶の相互補完性の問題である点をもぜひとも考慮すべきである。この点については、註がさらに重要な暗示を込めた以下の行に続くことから確認されるだろう。

『十字路』のなかのインドの劇的小場面（これら二つの詩を含む）は、二人の女に愛された一人の男を扱った戯曲の第一場にしようとして書いたものである（*「幸せな羊飼い」はもともと、イェイツのもっとも初期の詩劇、*The Island of Statues* と *The Seeker* のエピローグであった）。この二人の女は一つの魂を共有しており、一方の女は他方が眠るとき目覚め、一人は昼の光だけしか知らず、他方は夜だけを知る女である。この着想はロッセス岬で二匹の鮭をもったある男に出会ったときにえたものである。「二つの魂をもつ一人の男」、と私は述べたあとで、さらにこう付け加えた。「いやそうではない、一つの魂

をもつ二人の人間なのだ」、と。目下、私は『ヴィジョン』のなかで、再びこの思想、つまり、昼と夜、月と太陽との二立背反に思索を巡らせているのである。
(*Poems*, p. 589)

『ヴィジョン』における「二人の男」とは、直接にはイエイツの詩的「仮面＝分身」としての二人の神秘神秘主義者、すなわち、カトリック教徒オウエン・アハーン (Owen Aherne) (昼／太陽の象徴) と異邦の徒マイケル・ロバーツ (Michael Robartes) (夜／月) のことを指すものであり — 「私は幻想 (ファンタスマゴリア) のなかで、自分が抱いている死生観を説こうとしているわけだが、詩中 (“The Phases of the Moon”, “The Double Vision of Michael Robertes”, 及び “Michael Robartes and the Dancer” を指す) の二人はこういった幻想のなかに位置する人物である。」(*Poems*, p. 595) — 二人の人物の目という〈合わせ鏡〉をとおして、世界のヴィジョンをうつしだそうとする詩的企てこそ「仮面 (の詩法)」にほかならないことを考慮すれば、ここにおける「夢」、あるいは「夢みる」という言葉のなかに、後期イエイツの夢＝「ヴィジョン」の萌芽 (祖型) をみてしかるべきであろう。³

2

そこでまずは、「幸せの羊飼い」と「悲しみの羊飼い」をイエイツ流の *L'Allegoro* と *Il Penseroso*、すなわち (互いが互いの逆説の鏡となって互いをうつすために差し向かいに立てかけられた) 一つの詩的合わせ鏡 (= 「仮面」) とみて、二つを対比させながら改めて作品を吟味してみよう。⁴ そうすると、二つが共有する重要な一つのイメージの存在に必ずや気づくことになるであろう。すなわち、「羊飼い」「アルカディア」が、通常、喚起するであろうはずの田園的イメージには必ずしもそぐわない「(寄せては返す) 潮騒の音をその身に宿すうずまき型の貝」、*“humming sea/ Some twisted, eco-harboured shell”* (“The Happy Shepherd”), *“found a shell, / And thought, I will my heavy story tell / Till my own words, re-echoing, shall send”* (“The Sad Shepherd”) の存在である (詩劇の冒頭詩である「幸せの羊飼い」のト書きには「彼は海の貝を運んでいる <*Variorum*, p. 64>」と記されている)。「潮騒の音を宿す渦巻き貝」が象徴しているものは、この詩の韻律のもつ半ばバラッド形式化 (概ね対句の脚韻) されたリフレインから判断しても、〈時の反響／調べ〉であるとみてよからう。⁵ というのも、元来、「文字の文化ではなく声の文化」(W. J. Ong, *Orality and Literacy* における指摘) であるバラッド韻律、その本質ともいべきリフレインは、語られた物語を暗唱＝記憶し、口伝えに代々に伝承していくために用意されたすぐれた詩法なのであり、その意味で、詩中のうずまき貝の反響のイメージとバラッド調韻律法は、内容と形式とが一致をみているからである。すなわち、この詩におけるメタ言語としてのもう一つの意味は、詩人とは、通常の間人には聞き取ることができない自然が奏でる時の調べ (うずまき貝が宿す潮騒の調べ) に耳を澄まして聞き取り、それを自己の詩的感受性において意味づけ (= 通訳) し、「声」を自然に送り返し (“to its lips thy story tell”), さらにそれが自然の声と融合された詩人の歌(声)として、私たちの耳に届けられる通訳者＝ヘルメスなのであり、他方バラッド詩は、最初に発せられたリフレインの声がしだいに物語の進行 (時の経緯) とともに意味づけられ、そのことで同じリフレインの声が別の意味をしだいに付加し、新たな意味を獲得していく反響——しかも、バラッドとは、口から口、声から声へと伝承されるなかで、物語はたえず変容を被り、新たな物語が生成されていく〈生きられる時間＝響き〉のなかに〈生息する生き物〉にほかならない——なのである (後期イエイツ詩においては、このバラッド調のリフレインは、“Easter 1916”や *Words for Music Perhaps*、いわゆる「クレージ・ジェーン詩群」に典型的にみられるように、リフレインされるうちに本来の意味がしだいにずれていき、最終的には元の意味が逆説化されてしまうというイエイツ一流の「仮面」の詩

法によって完成をみるのだが、その祖型がすでにこれら二つの詩にみられる点にも注意を向けたい)。

＜反響＞が内在する詩的意味が、後期イェイツの夢、そのイメージにとっていかに大きな意味をもつものとなっていくかについては、たとえば、晩年の傑作詩、「人とこだま」(“The Man and Echo”)における＜反響のイメージ＞を例に挙げて説明することができよう。というのも、「人とこだま」において、死を前にした老いた詩人は、洞窟という＜大きな貝の唇——バシュラールが『空間の詩学』の第五章、「貝殻」で述べているように、「洞窟は岩の貝殻」であり、「貝は洞窟」＝「暗い入口をもつ砦の町」のミニチュア化とみることができる——⁶＞に向かって、自己の実存的秘密としての＜物語＞を打ち明け、そのことで慰めを得ようと欲しているからである。ただし、若き日の詩人、すなわち詩人の＜「創世記」／はじまり＞と詩人の＜「黙示録」／終わり＞には、生を凝視するその厳しさにおいて、根本的な差異があり、この差異のなかにのちにみるようにイェイツ的夢の成熟の明白な証をみることができる点は予め承知しておかなければならないだろう。すなわち、「幸せな羊飼い」における若き詩人は、貝の唇に自己の物語を語り、貝の反響が一つの歌となって慰めを与え、あるいは「悲しい羊飼い」においては、貝が素気無く「うず潮の声にまどわされ、(彼のことばを) ことばにならぬ呻きに変え、男のことを忘れる」ことで、詩的想像力は(自己の実存性から目を逸らし)＜忘却の河＞を渡ってしまっている、すなわちその活動を停止してしまっているのに対し(前期イェイツにみられる＜夢からの詩的逃避＞とはこの意味においてである)、「人とこだま」においては、こだまは厳しい実存の叫び(＝実体の声)となって詩人の内奥の声(エリオットがいう意味での“the first voice”)を逆説的に反響させ、このゆえに詩人の想像力は厳しく生を凝視することを迫られているからである—「(人)私は不眠のうちに倒れて死ぬのか? “Sleepless would lie down and die” / (こだま) 倒れて死ぬのだ。 “Lie down and die.” (Poems, p. 345) この卓越した詩行は、詩的表現の成熟と人としての内的成熟、すなわち、レトリックと詩人の人生とが寄り添い合うことによるのみ達成可能な一つの詩的偉業であるとみることができよう。⁷

しかし、ともかく、以上のことから一部理解されるように、反響とは、詩人にとって、そのときの自己の内なる声をうつす＜聴覚的想像力の鏡＞なのであり、鼓膜にうつる＜影法師＞なのである——「ほくの影はなりびびく貝をつくる そして詩人はかれのからだの影の貝殻のなかで かれの過去に耳をかたむける。(『空間の詩学』、223頁)」

このことは、東洋の漢字において「影響」という言葉が影と響から成り立っており、ギリシア神話においては、ナルキッソスとエコーが一つの物語のなかに取まっているという、この意味論的必然性を顧みればさらに理解のいくところとなるだろう。⁸ この点で、バシュラールの『大地と休息の夢想』における以下のこだまについての卓見は注目し得る—「想像することが好きな人は地下の罅に話しかけるだろう。彼は問いかけ、答えることを学び、次第に神話の＜私＞と＜汝＞の心理学を理解するだろう。ではいったい答えはどうやって問いかけに合わせるができるのか? 語っているのが自然の声だということを理解するのは感覚よりもむしろ想像力によるのだ。自然が人間を模倣するとき、想像された人間を模倣するのだ。」⁹ イェイツがいう実像をうつす逆説の鏡としての「仮面」も最終的には、写実的虚像ではなく＜実像／実存＞を語る影、否、＜影法師＞であり、影法師が語る説法＝反響とみることが十分可能なはずである。この点に関しては、のちに本論のなかで、これら二つの詩(の反響の詩的効果)と「二本の木」“The Two Trees”(の影の詩的効果)を間テクスト性におきながら分析を試みるが、少なくともここでは、イェイツが詩人として産声をあげ、己が夢を語り始めたその瞬間から、彼は写実的リアリズムの鏡、あるいは「光学レンズ」より、己の詩的想像力をとおして、＜こだまの声＞を聞き取ろうとしていたという点だけは強調しておくことにしたい。¹⁰

反響とは、フッサールの現象学とは一線を画す、E. ミンコフスキーの名著、『精神のコスモロジーへ』

の出版以来、今日の現象学において、実存的記憶と「世界創造のヴィジョン（コスモロジー）」を結びつけるもっとも重要なキーワードの一つとして注目される概念であるが、反響について、『精神のコスモロジー』は以下のように定義されている。

精神の原初的な形態を眼前に据えた後、その形態がどのように活気づき、生气に溢れるようになるかという問題を考えるならば、われわれは新しい力学的、生命的な範疇、つまり反響するという宇宙の新しい特性を見出すだろう。たとえば閉じた器のなかに水が出る源があり、そこから打ちよせる波が繰り返えし器の内壁にあたって、その音が器全体を充たしている場合がそうであり、また、狩人の角笛の音が到るところで反響して、どんなに細い苔の茎も振るわせ、森全体を充たしながら、音と振動の世界に変えてしまう場合がそうである。……ことばを換えていえば、それらをわれわれにとって単なるイメージにしているものとは、音のする水源、狩人の角笛、閉じた器などであり、またその反響（エコー）、器の内壁にあたる波の反響（レフレクション）などである。……

(E. ミンコフスキー『精神のコスモロジーへ』)¹¹

ここにおける「器」が反響する波を内包する海としての地球の縮図であり、角笛、すなわち螺貝がうずまき貝の一つであることを思い出すならば、目下対象としている二つの詩に共にみられる海とうずまき貝のイメージが、現象学的にきわめて重い意味を含意するものであるとみることができよう。つまり、この貝が象徴する時の反響のなかに、イエイツ詩においていまだまったく顧みられることのない、現象学／実存的夢解釈の一側面が宿っているとみることができるのである。

さて、上述の引用からもある程度理解されるとおり、ミンコフスキーにとって、記録としての時間に対する実存的記憶としての「生きられる時間」のなかで夢想される世界のヴィジョン／「精神のコスモロジー」とは、閉ざされた器のなかの反響として瞬時理解され、また記憶される場所の現象学的時間の問題（響き合いとしての世界のイメージ）である。この器をこれらの詩におけるうずまき貝のイメージにみることは十分可能なはずである。たとえば、その証左として、先に触れた『空間の詩学』におけるバシュラルがいう「世界（想像）のミニチュア化」としての「うずまき貝（あるいは巢）」のイメージを引き合いに出すことも可能であろう。なぜならば、『空間の詩学』に決定的な影響を与え、バシュラル詩学の中核をなす「物質的想像力」の視点から＜現象学的想像力＞の視点へと彼の想像力論のベクトルを一部「転換」を余儀なくさせたものは（彼自身この著書において十分認めているように）、ミンコフスキーの『精神のコスモロジーへ』のなかの「反響（の章）」の影響だからである。言い換えれば、『水と夢』において湖（あるいは海）の水面を、天体を「レフレクション」させ（うつす）、「己を見ようと欲する世界の目」であると解いたバシュラルは、『空間の詩学』において、「暗い入口の砦の町」としての「洞窟」のミニチュアとしての「貝」のなかに、己の実存をレフレクション（反響）させ、その反響をフィードバックして聴きそして語る、＜世界の耳と口＞のミンコフスキー的往復運動の隠喩を見出した、とみることができまいか。この意味において、一見、たんなる詩的クリッシュエともみえる「幸せない羊飼い」における“to its lips thy story tell”は意味深長なる表現であるとみることができよう。少なくとも、うずまき貝のイメージのなかに、後期イエイツがいう、世界の歴史的帰還運動／「ヴィジョン」を反響させる＜時のミニチュア化＞の祖型をみることは十分可能なはずである。このことは、『ヴィジョン』における昼と夜／太陽と月／光と影／生と死の象徴としての「ダブル・コーン＝二重螺旋（ガイヤー）」の歴史＝時間のヴィジョンが、その視覚的形態において、二つの詩に表れた二つのうずまき貝と等価の意味あいをもつ点からみて明らかである。この点については、もう一度、『空間の詩学』から引用することは有益である — 「か

たつむりは螺旋状に回転して＜階段＞をつくったとロビネはかんがえた。したがってかたつむりの家全体が階井である。一度ねじれるたびに軟い動物は螺旋階段の一段をつくりあげる。(220頁)」もちろん、パシュールが貝の螺旋運動の詩的比喩を用いていわんとしていることの核心は、直線的・物理的時間（クロノス）に対する自然の螺旋的時間（カイロス）の問題である。

ということになれば、イェイツはもっとも初期の段階において、すでに時間／歴史に対する認識を過去→現代→未来という通常の西洋における直線的時間概念に抗って、「うずまき派」を提唱したウィンダム・ルイスにさえ先立って）螺旋運動として暗黙のうちに捉えていたという仮説が成り立つだろう。このことは、(否定的文脈であるにしろ)クロノスの時や星の運行を「(うずをまいて)旋回する」「whirled”、“whirling”と表現していることから首肯できるはずである。

もちろん、厳密に言えば、二つの詩において貝は「うずまき貝」とは呼ばれておらず、たんに“shell”となっているのであるが、これがうずまき貝であることは「波の反響を宿す貝」であることから間違いないだろう。なんとなれば、貝にあてた耳に、貝が宿す波の反響が聞こえるためには、貝は物理的にみて、内部がうずまき状であることが要求され(子安貝もうずまき貝の一種である点にも注意)、このことを暗示するように貝は“twisted”[ねじれた]と表現されているからである。

ただし、貝をうずまき貝のイメージとして通常理解するために、ただ一点妨げとなるものがあるとすれば、時間／記憶を受肉化する貝の最終的帰結を二つの詩ともに「真珠」(“pearly brotherhood”, “pearly heart”)と呼んでいるところである。真珠はアコヤ貝、すなわち二枚貝に宿り、うずまき貝には宿らないからである。つまり、うずまき貝から「真珠」へのイメージ連鎖には、(エリオット風にいえば)「客観的相関物」として(現代の)読者にすぐにも想起されないという意味で無理が生じる可能性があるということだ。だが、これはむしろ科学的形態化に呪縛された現代の読者の想像力に問題があるのであって、詩的イメージ連鎖からみても、あるいはイェイツが前提としている古代的认识法(レヴィ・ストロース的にいえば「野生の思考」)からみても、まったく無理のない自然なイメージへの移行であるとみることができる。

この点についてはまずは、うずまきとしての貝から球体としての真珠のイメージの移行に注目したい。『ヴィジョン』によれば、うずまきは「円錐＝ガイヤー」であり、これは完全体、「存在の統合」“Unity of Being”としての「球体」を志向する途上にあるとされる(人間的営為としての歴史は不十分であるから、歴史はすべて円錐状に運動するものとして捉えられている)。この見方が、イェイツ流のたんなる奇想によるものでないことは、たとえば、「オルフェスの世界卵」にみられる＜卵に巻きつく蛇のイメージ＞を想起すれば理解されるだろうし、¹²あるいは、このような例を挙げるまでもなく、元来、球体を志向する円錐というイメージが、人間の普遍的思考を反映するものである、と述べればそれで十分であろう(「オルフェスの世界卵」はこの普遍的人間の思考の反映の一例を示しているにすぎない)。

次に、色彩の連鎖という視点に注目したい。真珠はいうまでもなく真珠色であるが、うずまき貝はその外部がいかに汚れ黒ずんでみえようとも、内部は美しい真珠色をしている(サザエ貝を磨いたことのある者ならば、このことに異論を挟むことはないだろうし、註6で示したように、パシュールが「岩の貝殻」と呼んだ「螺旋洞窟の瘤」の乳白色を想起すれば、このことは容易に連想されるだろう)。内部がみな真珠色をしている理由は、内部が貝の体液によって真珠色に染められているからであり、つまり、真珠色は貝の体液によって作られているからである。そしてもちろん、真珠は粗野な石を貝の痛みの体液によって一つの宝石に変貌させる、いうなれば＜痛みの錬金術＞の結晶体なのであるから、うずまき貝の自己修練の結晶化を真珠とみるイェイツのイメージ連鎖は、生物学的、美的、倫理的にみても真正なものであるということが出来る(キリスト教、あるいはカバラの伝統－カバラでは真珠は叡智の隠喩である－において、

真珠がもっとも高貴なる宝石とされるのは、他の宝石と異なり、粗石が＜痛み（自己修練による）錬金術＞によって生成され、宝石へと変貌するという倫理的意味を内包するからである。この意味において、「幸せな羊飼いの歌」における「死して真珠の輩とならん」“And die a pearly brotherhood”は、のちの卓越した詩的才の開花の片鱗と若き詩人のもつ気位の高さを示すものとして評価してしかるべき詩行であるといえよう。なんとすれば、真珠は死してはじめて美しい結晶体を残すものであり、その生成過程においては、自己にさえその美しさは理解できないものだからである（あるいは、『空間の詩学』によれば、己のもつ美的価値は体液によって磨かれた内部の真珠色の鏡に映る影として理解される）。すなわち、この詩行には、詩人の真の「反響」、すなわち評価は死後をさえ待たなければならず、生前の詩人にとって詩作とは、ひとえに、いまだ来ない遠き美の創造(成就)のための「アダムの呪い」“Adam’s Curse”(Poems, pp. 80-1.)、「自己修練」として受けとめられるものであるという、のちのイエイツの詩的テーゼの萌芽を読み取ることができる。

このようにみるならば、二つの詩に表れた＜時の調＞／反響を宿すうずまき貝、その貝の結晶体としての真珠のイメージのなかに、のちのイエイツ詩の展開を宿す種／祖型をみるのが十分可能であろう。

3

さて、ここで全体の文脈を考慮して、「幸せな羊飼いの歌」をもう一度吟味してみれば、先述のうずまき貝に具現化された「いにしへの世」の「アルカディア」の「夢」と対比されて、強く否定されているものが第二連にみられる「光学レンズ」＝科学的真実を求める「新しい夢」であることにすぐにも気づくことになる。この連の着想は、明らかにミルトンの『失樂園』に多に影響を受けたブレイク（ブレイクが批判の標的にしたニュートンの夢としての科学・合理の世界の比喩）、彼の詩句に依るだろうが、そうすると、「新しき夢」に対立する「いにしへの世の夢」とは、きわめてブレイクのヴィジヨナルな文脈のなかで捉えなければならなくなる（これら二つの詩を含む詩集『十字路』は「星々は竿で打たれる。靈魂も竿で打たれ外皮を脱する」というブレイクの詩からの引用がエピグラフとなっている）。つまり、イエイツが詩人として夢を語り始めたその出発からして、彼はブレイクの＜覚醒としての夢＝ヴィジョン＞を十分に念頭においていたことが理解されるのである。

さらに注目すべきは、「いにしへの夢」と「新しい夢」のここにおける対立が、一方が視覚的もののイメージ（ベルクソン流——ベルクソンは先述のミンコフスキーに決定的な影響を与えた——にえば、「純粹持続」としての生の時間を測量化し、質を量化する科学的空間化のイメージ）、他方が聴覚的もの＝時間のイメージ、換言すれば、この対立は視覚対聴覚（空間対時間）の対立として描かれている点である。光学レンズは科学者にとって、本来、時間そのものである星の運行を視覚化＝空間化するための機械＝道具である。一方、うずまき貝は、詩人、あるいは無垢なる子供にとって、閉ざされた空間／視覚のなかに宿る悠久の時の調べをく目で聴く＜自然の玩具にほかならないからである。この対立は、「新しい夢」を描く際、詩人がこれをあえて視覚的イメージに偏重させながら表現しているのに対し（“optic glass”はもとより、“has cloven and rent their hearts in twain”という激しい怒りの表現が視覚に訴えかけるように意図されている点に注目）、「いにしへの世の夢」は、“humming”, “echo”, “to its lips thy story tell”, “melodious”という表現に端的に表れているように、聴覚的イメージを想起させようとしている点からみても明らかである。そして、このことが暗示的に語っているのは、夢とは本来、音楽と同様に、いかなる空間にも存在せず、したがって、夢は空間によって範疇化、計測化、記録化されることができず、現象として人間的時間＝記憶のなかに存在し、したがって、視覚によらず聴覚的のものとおし、（一つの調べ＝詩）として耳

で認識されるということであろう。¹³

以上述べたことをここで整理して考えれば、イェイツの詩人としての原風景にある「夢」とは、ブレイク的想像力としての＜覚醒としての夢＝ヴィジョン＞を含意し、それはのちの「ヴィジョン」の種を内包するものであり、この場合のヴィジョンとは、今日的解釈によって新たに解釈を施すならば、ミンコフスキーがいう意味での＜反響＞としての時間（「生きられる時間」、現象学的夢のコスモロジーの概念を先取りするものでさえあるということができよう。¹⁴

4

以上、イェイツのもっとも初期の二つの詩に表れた、うずまき貝に宿り、反響（＜反影＞）するイェイツの「夢」の祖型を、現象学的視点に力点を置いて、個々の詩的表現を積極的に評価しながら分析を試みた。だがそれにもかかわらず、予め冒頭で述べておいたように、全体を眺めて受ける二つの詩の印象は、やはり若き詩人の内面を投影する自己憐憫的で感傷的なもの、憂愁を帯びた逃避的な基調が全体を覆っているというものである。このことは、たとえば、「幸せの羊飼いの歌」の“*But ah! she dreams not now; dream thou! / For fair are poppies on the brow:*”に端的に伺われるものである。すなわち、この「夢」は「ひたいに咲く芥子花」と表現されており、幾分幻影を伴いつつも、現実とうみ果てた詩人の魂に一時の安息を与えてくれる＜眠りとしての夢＞のイメージということになるだろう。

おそらく前期イェイツが「夢」という場合の基礎となるものは、すでにほぼここに表現されているとみてよからう。「アナシュとヴィジャヤ」（“*Anashuya and Vijaya*”）や「インド人、恋人に対して」（“*The Indian to his Love*”）においても、このイメージはそのまま連綿と繋がってゆくからである。つまり、「額に芥子の花咲く」魂の安らぎを与える眠り、その「神秘」と「静寂のなかでさまよう」心こそ、夢の状態であり、この眠りを覚ますものこそ現実ということになる。ここにみられる世界は、うずまき貝のイメージが内包する反響としての一つの世界への夢想、調和的コスモロジーの世界観とは明らかに対立する、すなわち、現実と超現実としての夢の二元的対立の世界であり、この世界は少なくとも詩集『七つの森』（*In the Seven Woods*, 1904）にいたるまで、夢のメタファーを少しずつ変えながらも続いてゆくことになる。

このことは、以下精読を試みる詩集『薔薇』（*The Rose*, 1893）のなかの詩「二本の木」（“*The Two Trees*”）においても変わるものではない。ただし、この詩においては、先の二つの詩にみられるような詩それ自体を逃避的で感傷的のものとしてみる姿勢がほとんどみられない点はいくえにも強調しておくべきであろう。むしろ、この詩は、詩を一つの逃避としてみる一般的通念に対する詩人の抗議の声としての意味あいをもつものであるとみることができる。このことについては、すでに他の論文（『イェイツと夢』）において考察しておいたので、ここで繰り返すことはない。本論ではこの考察を前提としながら、さらに別の文脈からこの詩を吟味していくことにしたい。つまり、二つの詩にみられる「反響」、すなわち＜聴覚の影＞としての現象学的側面を、「二本の木」においては、「影」、すなわち＜視覚のこだま＞としての現象学的側面から捉え直すことによって、イェイツ詩における＜影／響＞の詩学（＝想像力論）の有効性の一つの例証となっていることを確認するものである。

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
 Has dowered the stars with merry light
 The surety of its hidden root
 Has planted quiet in the night;
 The shaking of its leafy head
 Has given the waves their melody,
 And made my lips and music wed,
 Murmuring a wizard song for thee:
 There the Lovers a circle go,
 The flamaing circle of our days,
 Gyring, spiring to and fro
 In those great ignorant leafy ways; ---

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 demon hold,
 The glass of outer weariness,
 Made when God slept in times of old.
 There, through the boroken branches, go
 The ravens of unresting thought;
 Flying, crying, to and fro,
 Cruel claw and hungry throat,
 Or else they stand and sniff the wind,
 And shake their ragged wings; alas!.....

(“The Two Trees” *Poems*, pp.48-9.)

いとしい女よ、自分自身の心を見つめなさい
 聖なる樹がそこに育っています
 聖なる枝は喜びの幹から拡がり
 そうしてゆらめく花を咲かせるのです。
 その実の移りゆく色合は
 星々に陽気な光をそえてきたのです。
 隠れた根はどっしりと

夜の静寂の中に根付いているのです。
梢にしげる葉先の揺れは波動となって韻律を醸しだし
私の唇と音楽に契りを結ばせ
あなたに魔法の歌をささやくのです。
そこでは＜愛＞が輪を描いて舞い
日々に繰り返される生命の炎の輪は
かの大いなる無心の葉の躍動そのままに
そこここで旋回しながら螺旋（ガイヤー）を
描くのです。……

もう苦々しい鏡を見てはなりません
それは悪魔どもが、巧妙な罠によって
とおりにしな、私たちの前に立てかけたのです
もしみるなら、ほんのちょっとの間だけに
止めておきましょう。
なぜって、その鏡には嵐の夜が受けとめる
悲惨な心象イメージが映り、拡がっているから
その根は半ば雪の下にくうずまれて
枝は折れ、葉は黒ずんでいます。
なぜって、悪魔のもつおぼろげな鏡のなかでは、
すべてのものが、不毛と化すからです。
外面を映すうみ疲れたこの鏡は
いにしえの時に神が眠っている間に
つくられたものなのです。
その鏡には、折れた枝の間を縫うように
安息を知らぬ大ガラスどもが
そこここと飛び交い、鳴きわめき
残忍な爪を立て、飢えた喉をかきならし
立ちどまっては風のにおいを嗅ぎまわし
ほろ切れと化した翼を震わせているのです。ああ！……

（「二本の木」）

まずは詩人がここで、「汝の心を凝視せよ」（第一連）、あるいは「苦々しい鏡をみるな」（第二連）と命じることによって、写実的世界を映す視覚的眼によらず、想像力の眼をとおして、＜眼で聴く＞ことを促している点に注目したい。このことは、この詩で設定されている時間がすべて夜＝＜夢の刻＞である点に気づけばすぐにも理解されるだろう。すなわち、詩人はここで、視覚で捉えることのできない、いうなれば「可視の闇」「visible darkness」の刻のなかで、深い夢想のうちに二つの世界を対立的に凝視せよと命じているわけである。「可視の闇」、このオキシモロンを成り立たせるためには、私たち読者もまた己が想像力を働かせて、＜夢のなかで凝視＞する盲目の詩人にならざるをえないからである。この際に用いられている詩人のレトリックは、徹底した視覚的イメージの逆説化であり、すなわち、「夜」、その漆黒の闇を第一

連においては、「明るい星の輝き」のなかで、「移りゆく豊かな色彩」“the changing colours of its fruit”で染めあげ、風の動的運動を木の葉の「旋回（ガイヤー）」する舞のうちに視ながら、あえて読者の視覚認識に訴えかけるように描いていく（この修辞法は「可視の闇＝地獄」を描くミルトンの『失樂園』の逆説化された表現であることを想起させるに十分なものである）。これに対し第二連においては、闇をさらに暗黒化し、闇を引き裂くような鋭い韻律の「叫び声」、すなわち、「残忍な爪」で掻き裂き、「飢えた喉」で闇に響く声（“cruel claw and hungry throat”）と、「ほろ切れ」と化した想像力の「翼」で、闇に強震する羽音（“shake their ragged wind”）を想起させながら、ピッチの早い（統御された）韻律の声を発して（“flying, crying, to and fro”）聞き取れる、たとえば、ワーズワスの“Daffodils”における“Tossing their heads in sprightly dance”のトロッキクへの突然の転調をパロディー化するような韻律は絶妙である）、読者の鼓膜に訴えかけることで、視覚に頼む写実的世界の荒廃ぶりを暴き出すのである。

ここにおける描写は、明らかに先にみた「幸せの羊飼いの歌」と「悲しい羊飼い」における同じ「夢」の別の表現である。すなわち、写実的現実の世界に対するアンティ・テーゼをうずまき貝の＜反響（聴覚）＞に聞き取った詩人は、ここでは写実的鏡に写る昼の現実世界を逆説化する闇（＝内的世界）にうつる＜影＞のリアリティとして視覚化（＝イメージ化）しようとするのである（ここでは、うずまき貝の旋回に対して木の葉の旋回として表現されている点に注目）。換言すれば、三つの詩の間テキスト性において、リアリズムのアンティ・テーゼとして、＜響と影＞を用いて、詩的夢の世界（イエイツ流にいえば「ファンタスマゴリアの世界」）を現出させようとしていることになるだろう。

詩人はこの間テキスト性における自己が描く夢の世界の正当性、その根拠を、ブレイクの想像力に求めていることはいうまでもない。先にみた二つの詩が光学レンズの世界観に対するブレイクのヴィジヨナルな世界観であり、この詩の第一連においては、ブレイクがいう「生命の木」、第二連においては、想像力を枯渇させるブレイクがいう「善悪の木」として対立的に描き、ブレイク詩を重ね書きしているからである（ただし、この詩をブレイク詩を源流とするイエイツ詩の＜仮面の詩法＞を詩的に説明するメタ言語であることを前提に読み解くならば、ワーズワスの想像力に対するブレイクのアンティ・テーゼの暗示をもつものでもある点にも注意したい）。つまり、イエイツはここで「いにしへの世」の「夢」を、表現を換えて描き出しているとみてよいだろう。したがって、イエイツはここで、夢こそが真のリアリティであって、逆に現実とはたんに「うみ疲れた外面を映す鏡」、あるいは「光学レンズ」でみるニュートンの科学の世界、仮象と虚構の世界にすぎないと述べていることになる。一方は、ブレイクの想像力の世界、他方は妄想の世界に属する。一方は「どっかと大地に根を落とし」ているので、豊かな真理を实らせ、他方は「その根が半ば雪に隠れている」ために、雪が解けたとき、その根どころを半ば失ってしまい「枝は折れ、葉は黒ずみ」「不毛と化す」からである。

註

- 1 W.B. Yeats, Richard J. Finneran ed., *W.B. Yeats The Poems* (London: Macmillan, 1984), pp. 7-8. 以後この詩集からの引用は煩雑を避けるため、*Poems.* と記し、本文中に頁数を記す。*The Poems* は、以前に一般的に用いられていた *Collected Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1950) に比して、イエイツ自身の配列の意図がさらに考慮されていることから、現在のイエイツ研究においては、この版を用いることがかなり定着しつつある。ただし、イエイツは個々の詩集の版を重ねるごとに、自己の詩を（自己の詩全体の統合・構築するためであろう）度々書き改めていく詩人であり、このためテキスト移動、原詩を知るために、本論では、適宜、Peter Alt and Russell K. Alspach ed., *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* (New York: Macmillan, 1957) を参照した。なお、以後のこの詩からの引用は紙面の都合上、本論に直接関わる部分のみを私見の恣意的判断により掲載し、全文をすべて引用することはしない。全文の理解は *Poems* を参照されれば幸いである。

- 2 A. Norman Jeffares, *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (California: Stanford University Press, 1968), p. 4 参照。この点にかんしては、「幸せな羊飼いの歌」が詩劇、*The Islands of Statues* のエピソードとして書かれたものであることを考えても首肯できるものである。というのも、この劇の調子がスペンサー風の牧歌詩的ものだからである。ちなみに、この劇は、二幕より成り、イェイツの詩劇としては、最初の作品である。場面は古代ギリシアのアルカディアの森——ただし、このアルカディアは完全にギリシア的ではなく、多分にインド的要素を含み、むしろイェイツは意図的にギリシア的ものとインド的ものを融合させているとみた方がよからう——である。登場人物は一人の女と二つの羊飼いである男たち、狩人とその従者、魔女である。ストーリーは、人々が魔女の守護する魔法の花を求めて旅をし、誤って別の花を摘むと、たちまち、石像に変えられてしまう。そこで、美少年に扮する女羊飼いが、石像に変えられた恋人を探してそこに赴き、最後に魔女を誘惑して、石像に変えられた恋人を救出するというものである。
- 3 イェイツの「仮面（の詩法）」についての詳細は、拙論者、「イェイツと＜自然＞—＜共生＞としての自然 VS＜仮面＞としての自然」佐賀大学文化教育学部論文集第8集第2号147-82頁を参照。
- 4 「幸せの羊飼いの歌」とは異なり「悲しい羊飼いの歌」は“*Miserimus*”というタイトルで純粹に詩として書かれたものであるが、『十字路』の初版（1895）以来、二つは対比的に並べられている。その意図は英詩の伝統からみれば、イェイツ流の *L'Allegoro* と *Il Penseroso* の創成という意味合いをもつものとみることができるだろう。A *Commentary on the Collected Poems*, p. 5 参照。
- 5 潮の満ち引きは月の引力の差異によって生じるのであり、その差異は時を生み出す地球の自転によるのであるから、潮騒の音は時の調べの最良の隠喩である。この点で、のちの『ヴィジョン』のさりげない冒頭が海辺の町、イタリアのラバルロの描写——「湾を囲む南風しかとおさない山岳」——から始まっているのは、二つの詩の背景となるインドの海辺の架空のアルカディアとの平行関係が暗示されているという意味で意義深いものであるのみならず、『ヴィジョン』の歴史的帰帰が「月の二十八相」によって表現されているという意味でも看過できないものがある。
- 6 バシュラールは『空間の詩学』において以下のようなきわめて示唆に富む指摘をしている——「かれは岩の奥底、岩の貝殻のなかでいきたいとねがう。この岩の住まいは、ぶらさがった瘤のために、いまにもおしつぶされはしないかという悪夢にうなされる。岩のなかの螺旋によって、この住まいを欲するひとはありふれた恐怖をおさえることができる。ブルナル・パリッシーは、その夢想のなかでは、地下生活の英雄なのだ。かれはこうかたる。かれは空想のなかで、洞窟の入口でほえたける犬の恐怖をたのしみ、曲がりくねった迷路のなかで歩むをとめる訪問者のためらいをたのしむ。ここでは孤独な人間にとって、すなわち単純なイメージによって身をまもり、かばうことをこころえた偉大な孤独者にとって、貝殻＝洞窟は＜砦の町＞にほかならない。柵や鉄の扉は必要ない。中へはいつてゆくのがこわい……」ガストン・バシュラール 岩村行雄訳『空間の詩学』（筑摩書房、1969）、234頁。うずまき貝と洞窟が「暗い入口」をもっているという意味で、イメージの連鎖をもつというバシュラールの指摘は、ケルト神話にしばしば登場する「大釜」が真珠で縁取られていることから理解される。目下対象とする二つの詩が、ともに、最終的に貝のイメージ連鎖の帰結点を「真珠」に求めているのもこのことによって理解される。すなわち、真珠で施された大釜は、「真珠の門」と呼ばれており、これが意味しているのは、生と死の門を潜る通過儀礼の門、すなわち、魂の錬金術を象徴するものである。もちろん、フロイト的深層心理学をまつまでもなく、門は洞窟、貝と同様、女性性器を暗示するものであることはいうまでもない（*Macbeth* におけるケルトの魔女たちが用いる「大釜」も、一つの錬金術を意味するものであろう）。この際、真珠は大釜によって、宝石へと変貌する最良の隠喩となる。真珠は貝、すなわち自然の洞窟、あるいは錬金術の大釜の＜体内＞で生成され、粗雑な石が宝石へと変貌を遂げるからである。

うずまき貝と洞窟が「暗い入口をもつ砦」であるというバシュラールの指摘は、神話学的見地からも十分正当化されるものである。このことは、旧約聖書中（「ヨシュア記」6章）のエリコの要塞を破壊した螺貝（ヨベルのラッパ）の反響の力を想起すれば理解されよう。閉ざされた要塞＝砦の町、エリコの扉がなぜ武器によらず、螺貝によって開け放たれた（破壊された）のか、これは問うに値する疑問である。おそらくこれを解く唯一の鍵は、二つがともに貝の隠喩であり、一方が閉じられた大きな貝であり、他方が開かれた小さな貝の比喩であったことに求められるであろう（現代におけるパレスチナ＝エリコはイスラエルに占領されたパレスチナの古都であり、現代のパレスチナ問題の歴史的意味での源泉がここにあることを顧みれば、この物語にみられる貝のイメージ連鎖と反響の力のなかに現代世界の最大の火種、パレスチナ問題の核心を解く重要な暗示が込められているとみることさえも可能ではなからうか）。すなわち、後者の大きな貝（「イスラエルの人々の故によりてエリコは堅く閉ざして出入りするものなし」）の唇は、いかなる武器によっても閉じられたままであったが、開かれた小さな貝の唇に反響して、唇を開け放ったのである。つまり、ヨシュアに対する神の声は、牢獄＝洞窟に捕われたソクラテスに語りかけるダイモンの声と同様に、「汝、ムーサイ（音楽＝詩＝調和＝反響）の業をなせ」であったがゆえに、砦は開け放たれたのである。この意味で、現代のイスラエルにみられるエリ

コのアタックは、いかなる意味においても正当化できない（この際、イスラエルは要塞の周りを螺貝の反響とともに、六日間、ひたすら折りの巡回／巡礼をしている点にも注目したい）。あるいは、ファンタジック・イマジネーションにおける貝の反響の力、その意義については C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia*, “Prince Caspian”における「カスピアン王子の角笛」のイメージを想起されたい。

- 7 現代批評において著しく欠如しているものは、この二つのものの相互補完的平行関係を注視する姿勢、すなわち分析可能なレトリックのみによって詩の優劣を判断し、詩のもつ倫理的側面に対する洞察を白眼視する態度に求められないだろうか。少なくともイエイツ詩の卓越した詩のすべては、この相互補完性のなかにあることは明白であり、この相互補完性を重視しないイエイツ研究はいかなるものであれ、イエイツ詩を正当に評価するものとはいえないだろう。この点で、イエイツの衣鉢を継ぐアイルランド詩人、Seamus Heaney の散文、*Preoccupations* —— 「関心事」という意味であるが、これはイエイツが自らの詩的関心事の中心が宗教的・倫理的問題であるとした散文の言葉からの引用である —— は、イエイツの韻律の特徴をなす「仮面」と彼のモラルとの相互補完性に注視した数少ない F. R. Leavis 以来の論であるとみることとも可能である。
- 8 東西におけるこの一致は、影と響が想像力の網膜と鼓膜をとおして夢想されるとき、リアリズムの鏡に写る「世界／伝記」よりも、よりリアルに自己の内奥の「世界／生」をうつす「走馬灯（ファンタスマゴリア）」となるということをお私たちが普遍的に理解していることの一つの指標になるだろう。
- 9 「人とこだま」にみられる「こだま」の声の正体にかんして、出淵博氏は『イエイツとの対話』において、本文で示したバシュラルの言葉をさりげなく引用しているが、これは氏の卓見であると思われる。本文の引用は、出淵に依っている。出淵博『イエイツとの対話』（みすず書房、2000）、54頁。
- 10 これら二つの貝＝海と波のイメージ連鎖の対比は、晩年の二つの詩、「彫刻」と「アルフォイの神託に寄せる知らせ」、悲劇性と喜劇性の対比のなかに連綿と受け継がれ、後者においては、詩人は洞窟の声に聞き耳を立てている行為として表現されている。
- 11 E. ミンコフスキー 中村雄二郎、松本小四訳『精神のコスモロジーへ』（人文書院、1983）、109-10頁。
- 12 Kathleen Raine, *Yeats the Initiate* (Dublin: The Dolmen Press, 1986), pp. 142-3 参照。
- 13 だが同時に、これがイメージの問題、すなわち、イメージという言葉自体が、それがいかに内的なものの比喩表現であるにせよ、視覚認識を直接意味していることをおもえば、ここに必然的に撞着性が生じていることにもなる。