

W.B.イエイツのリアリティ／ファンタスマゴリア

木原 誠

Phantasmagoria, the Reality of W. B. Yeats,

Makoto KIHARA

要 旨

W.B.イエイツの作品全体は、ある特殊な技法を用いて描き込まれている。その技法は彼の詩作の「第一原理」に位置づけられているものだが、彼はその技法を「ファンタスマゴリア」と呼んでいる。それは目に映る現実の世界を漆黒の闇のもとに晒し、想像力という名の「透視ランプ」、そのなかに置かれた「一本の蠟燭の炎」によって世界を陰影化する詩の技法である。すなわち、それは「理性の光＝エンライトメント（啓蒙主義）」の名のもとに、自己の生と実存に密接にかかわる魂（信仰／信条）の問題までもが合理的に意味づけられ、影を失ったこの世界、そのいっさいをくエンシャドメント＝陰影>化し、すなわち黒く塗りつぶされた影絵（魂）のシルエットにすることで不知の暗号＝コードに変え、もって現実を影法師が駆けめぐる走馬灯＝幻影の世界へと変化（へんげ）させる反リアリズムの方法、<面影の技法>とでも呼べるような彼一流の詩法のことである。本論はその技法をイエイツの作品を間テキストの読みをとおし検証していった。

1：西洋の走馬灯としての「ファンタスマゴリア」

W.B.イエイツの作品世界は、走馬灯に映る影法師の世界である。そこでは、「理性の光（啓蒙）」の名のもとに、魂のことまでもが安っぽく合理的に意味づけられ、シャミツソーが描く「シュレミール」のように魂を売って影を失ったこの世界は、漆黒の闇のなかに溶けていく。そこでは、リアリズム文学が好む、登場人物たちの「移ろう性格（個性）」も「細かな心理描写」も、ただの「雑念」（「冷たい天」）として削ぎ落とされ、「不変の輪郭」（悲劇の相）に縁取られた「人格」、「不滅の情熱」（パッション）だけが面影となって映し出される—「だが、一人寝の恋の妄想に青ざめし少年・少女らは、移ろう個性を不滅の情熱に変えるもの、数の奥義（ピタゴラスの秘儀）を悟った。そして真夜中、公衆の場で不変の輪郭に縁取られたひとつの面（面影）に 情熱の唇を当てたのだ」（「彫像」）。¹

そこでは、現実の世界を意味づけるいっさいの記号は黒く塗り潰されてシルエットだけとなり、可視化された生の意味、そのすべては不知の暗号＝コードと化し、世界はもう一度、不条理と疑問符に満ちた深い魂の意味を取り戻し、読者のまえにひとつの謎として立ち顕れる。イエイツの作品世界、「ファンタ

マゴリア」の世界においては、「冷たい天」のなかに示唆されているように、魂にかんするいっさいの事象は明示されること不可能なひとつの問い、不条理を帯びた「謎の光」として読者のまえに「射し込んでくる」からである—「天は燃え上がる氷と化したかのようだった。……あれやこれやの雑念は消え去り、ただ面影（記憶）だけが残った……光が謎と化して射し込んできたのだ」（「冷たい天」*The Poems*, p. 176.）。

「エンライトメント（光化／見える化）」を逆説化する「エンシャドメント（陰影化／見えない化）」のもとで、いっさいがコード（暗号）化されたイエイツの作品世界、それを彼は「ファンタスマゴリア」（魔術ランタン）の世界という名で呼ぶ—「詩人は朝食の食卓で話しかける者のように直に話しかけているのではない。そこにはつねにファンタスマゴリアの世界が存在しているのだ」（「我が作品のための総括的序文」I：第一原理）。²

もちろん、彼独自の世界を描くその独特な詩の技法、それもまた彼にとっては、「ファンタスマゴリア」と呼ばれるものである。すなわち、合理主義と自然主義が差し向ける不自然な光に照らされ、影（魂）を失ったこの世界、それを「目に見える暗黒」（ミルトン『失樂園』）、いわば＜白日の闇＞のもとに晒し、「一本の蠟燭の炎のゆらぎ」によって陰影化し、「ゆらぎ香る一本の線香の煙」（「錬金術の薔薇」）というスクリーンのなかに影法師だけを映し出し、描き出そうとする詩の技法、それが「ファンタスマゴリア」の技法である—「私は霊を呼び出す術とでもいえるような行為を信じ、幻影を生みだす呪術の力を信じる。すなわち目を閉じて心の奥で視る真実なる幻を信じるのである」（「呪術」“*Magic*”, *Essays and Introductions*, p. 28.）。

こうして影法師は、「月の静寂」のなかで、我らに寄り添うインマヌエルとして雄弁に魂の歴史を語り始めることになる。「ファンタスマゴリア」の原義は「幻影（影法師）である我は語る」であり、古代の人々の多くがそう考えたように、イエイツにとって影法師は魂の象徴にほかならないからである（「ファンタスマゴリ」は、「幻」と「我は語る」の合成語、つまり「幻である我は語る」をその原義とするが、直接的には一七世紀に発明された煉獄で苦しむ魂や幽霊などを現出させるための光学装置、「魔術ランタン」のことを意味している。³ただし、イエイツにとってそれは走馬灯に映る影法師のように、見えざる魂、そのシルエットを読者の心に明滅させる特殊な方法として捉えられている）。

走馬灯に映る影法師は実体を映すことなく、その実体の内に宿る魂だけを映す。このイエイツの発想は、古代人にとってははくくしい説明などまったく不要なもの、自明の理として受け入れられていたことだろう。少なくとも、他者の影を踏むことをタブーとする社会に生きた人々にとっては、そうであったに違いない。現代の私たちは影（イメージ）を外界の模造であると考えますが、古代においては「内界の状態の反映」であると考えていたからである。⁴

このような古代的な思考を微かに現代にとどめる言葉として、「プロフィール」を挙げることができる。プロフィールの原義は「横からみられた輪郭」であるが、現在でも指名手配の犯人を探す際に、正面から取られた写真に付せて側面の写真を掲示している。それがプロフィールである。これがそのまま犯人探しの方法、「プロフィールング」として用いられていることは周知のとおりである。その底流には、影（シルエット）は正面（実体）には映らない人間の内面（魂）を映すという古代的思考の微かな名残がまだ潜んでいる。これを影絵の世界として提示する方法が、イエイツの「ファンタスマゴリア」であるとひとまずいってよいだろう。⁵

影絵とは細々として生の表情を映し出す芸術ではない。そこには本来、様々な生を個別化するための色彩すらも存在していない。それは生の表情を暗黒化、死化することで生の輪郭だけを生々しく映し出す、いわば＜プロフィールングの技法＞である。

シルエットだけを映すこの技法は、対象を正面から映すことはしない。影が正面から対象者の顔を映せば、そこには目も鼻も口も消え、各対象者の特徴を捉えることはできないからである。だが、側面から捉えるならば、そこには輪郭線=シルエットをとおして、ピラミッドに記された古代エジプトのヒエログリフ（聖なる象形文字）のように、側面から不動の相が映し出される。つまり、影絵は移りゆくつかの間の生の表情を捉えることができない反面、不動の相を捉えることができるということだ。イェイツの言葉を用いれば、「喜劇は各人の性格／個性（‘character’）」を表現し、「悲劇としてのファンタスマゴリア」は「普遍・不変の相である人格（‘personality’）」を表現するものであると言い換えてもよいだろう—「私は性格と人格とを、まったく異なるもの、あるいは何らかの異なる形式のものとして捉えている。ジュリエットには人格があるが、彼女の乳母には性格がある。私は人格を私たちがもつ個人的な形式だと考えている」（『手紙』）。⁶「純粋な悲劇とは純粋な情熱（パッション）である。つまり純粋な喜劇には情熱など存在しないのである。もしも純然たる悲劇、たとえば、ラシーヌやギリシア演劇を観たことのある者ならば、そこには何ひとつ性格など存在しないことが分かるだろう。」⁷

これは影絵の最大の欠点であると同時に最大の利点でもある。影絵はつかの間の偶発的な生の表情に欺かれることがないからである。人は個性を特徴づける正面の表情によって他者を欺くことができる。だが、輪郭=人格まで装うことまではできない。先述のお尋ね者の側面写真、犯罪心理学で用いられる「プロファイリング」、あるいは観相学が横顔に注目し、ヨハン・カスパー・ラヴァーターのようにシルエットの技法を用いて、隠された魂の真実を映し出そうとする発想が生まれる背景にも、イェイツの「ファンタスマゴリア」と共通する思考がみとれる。⁸

2：面影の技法 VS イメージの技法

とはいえ、イェイツがいう「ファンタスマゴリア」は、隠れた人間の内面をプロファイリングし、暴き出すために用いられる技法ではない。そこには詩人の心を駆け抜ける記憶を愛し、それを顕在化させ、不滅の美へと昇華させようとする精神的・詩的な営為が働いているからである。そのため、本論では、イェイツの「ファンタスマゴリア」を「面影の技法」とも言い換えて呼ぶことにする。彼がいう「ファンタスマゴリア」が（日本における）走馬灯とほぼ同じ意味で用いられており、この技法が用いられているすべての詩において、詩人の心という走馬灯のなかを面影が明滅しながら、駆けめぐっていく様がみとれるからだ（後述するとおり、「ファンタスマゴリア」が走馬灯の意に接近するのは、イェイツに与えた夢幻能の強い影響によるとみることができる）。

彼の特殊なこの技法を「面影の技法」とみれば、ここにイェイツ研究における死角がなぜ生じるのか、その要因の一旦を理解することができる。それはこういうことである。

イメージと面影はけっして同じ意味ではない。たしかに、ヨーロッパの言語において厳密には「面影」に相当する言葉がない。そのため、これはイメージの一種として捉えることも可能である。

ハンス・ベルティング（『イメージ人類学』）によれば、イメージとは最終的には「媒体」^{メディア}を介して不在であるはずのものを現出させること、「不在の現前」にほかならないという。⁹彼のこの考え方は次のようなことを想定すれば、ある程度理解できるだろう。たとえば、私たちの目の前に対象となるある人がいたと仮定しよう。そのとき私たちは、その人のことを一人の他者として意識化することになるだろう。だが逆に、この意識化によって、その人のイメージを想起することがむずかしくなってしまう。本人がそこにいるというこの圧倒的な可視化された実在性（リアリティ）をまえにして、イメージは霞んでしまうからである。そうだとすれば、実体が存在するとき、イメージは逆に不在化されてしまうということになるだ

ろう。だが、その人が視界から消え、実体がしだいに霞んでいくとき、そのときはじめて、あるきっかけ、すなわちその人を想起させるような何らかの品々、たとえばその人が身につけていた携帯品などを媒体＝メディアとして私たちの現前にその人のイメージが顕れることになる。ここに実体とイメージにおける存在と不在の不可思議なパラドックスが潜んでいる。

このように考えれば、ベルティンクの見解は十分首肯できる。つまり「不在の現前」という意味において、面影とイメージは分母を共有していることがここに理解されるのである。

このことは、イメージに類似する言葉、ラテン語の「シミラークル」、「イマーゴ」、ギリシア語の「エイドーロン（偶像）」の語源を思い出せば、さらに理解のいくところとなるだろう。「シミラークル」とは「幽霊」のことであり、「イマーゴ」とは「死者の顔を蠟で塗ったもの」のことであり、「エイドーロス」とは「死者の幻影＝幽霊」を語源にもっているからである。¹⁰つまり、面影が亡き人（過去はすでに非存在であるから、それがいまだ現存しようがしていまいが、いっさいの面影は亡き人である）の幽霊であり、それが心に取り憑くという意味で「イメージ」と分母をともにしていることになる。

この点については、ベルティンクも十分認めているところである。彼によれば、イメージの根本的な作用はプラトンの意味での想起＝アナムネシスではなく、憑依の作用であり、したがって人間はイメージの所有者ではなく、イメージこそ自己の身体という媒体を通じて、人間に取り憑く支配者であるというのである—「人類学的見地からすれば、人間は所有するイメージの主人ではなく、その正反対であり、人間は『イメージの場所』、つまりイメージのほうが人間の身体を支配しているのである。」¹¹

これと同様なイメージにかんする優れた逆説の卓見、憑依としてのイメージの問題は、ジャック・デリダと「イメージ」にかんする理解を共有するジャン・リュック・ナンシーの『イメージの奥底で』におけるテーゼ、「イメージとは聖なるものである」とも、それほど遠いところにはないだろう。ここでは「イメージ」は「聖なるもの」として捉えられている一方で、その「聖なるものは超越的（形而上学的）なものではない（ここに現存する何かである）」と捉えられているからである。¹²

ただし、ボードリヤールの定式に做えば、近代においてイメージは「シミラークル」と化してしまうことで「生と死の交換」が成立しなくなっており、すなわち「象徴交換」が成り立たなくなってしまうのだという—「近代の社会形成体においては、社会を組織する形式としての象徴交換はもはや存在しない。」

だが、面影は依然として象徴交換が成立していることを忘れてはなるまい。親しき者との離別によって、依然として私たちのまえに亡き人の在りし日の思い出（面影）が想起されるからだ。この点を考慮すれば、面影は「イメージ」と根本的に差異をもつところの、内なるあるひとつの現象（間主観的な事象）であることが理解できるはずである。¹³

要するに、（ボードリヤールがいう「シミラークル」としての）イメージは知と情報さえあれば、その象徴的意味が失われ（「切断され」）、「象徴交換が成り立たなくなつて」しまつていようがいまいが、あるいはその動機がいかなるものであれ、場合によっては敵意と憎しみと悪意からでもいくらかでも媒体を介して現出されるものとしてのひとつの幻影だということになる。しかもそれらの幻影は、いくらかでも増幅可能なものなのである。イメージの一種、レッテルや表象がその最たる例である。

だが、面影はそのようなものとして捉えることはできまい。なぜならば、親しきものの遺影や遺品のまえに立つ者の心をもたないかぎり、すなわち生（者）と死（者）の交換＝象徴的意味づけを行なうことができなければ（ボードリヤールが好んで用いている表現を借りれば、生と死が「切断される」ことなく交流が果たされているのでなければ）、いかに優れた知の情報の断片を蓄積し、それを誇ったところで、面影はその人のまえにけっして現出されることはないからである（遺影に写る故人を知らぬ人にとって遺影

は人を写したただの写真であり、それにより本人の面影が去来することなどありえないだろう)。その意味で、面影は象徴交換を喪失し、実体と切り離され有機的な繋がりをもたない「シミラークル」とも、たんなる記憶とも、ましていわんや記録とも異なるものであるとってよい。面影は亡き人を愛する者の心の中にのみ宿る浄化された魂だからである。

それならば、遺影が亡き人との結びつき、すなわち自己の生を意味づけするために、大いに美化された写真が選択されるのも当然である。イェイツが作品のなかで亡き人の面影を偲ぶとき、肖像画を頻繁に用いて、それを死者たちの実像よりもはるかに美化し、ときに聖化・神話化しているのも、このことによっておのずから説明される。すなわち、詩人イェイツにとって詩作とは、読者と共有されるべき面影を現出させるために必要不可欠なメディアの創造、換言すれば、心の依り代である遺影を描くこと、あるいは故人を想起させる依り代としての遺品を創造する行為であり、それをひとつのしるし（象徴）として詩的に提示する営為を意味していることになるだろう。「もうすでに、私たちはこの家に馴染んでいるのだから／友を一人一人名指しながら、彼らのことを偲ぼうと思う」（「ロバート・グレゴリー少佐を偲びて」（“In Memory of Major Robert Gregory”, *The Poems*, p. 181.）。

3：面影の技法＝「ファンタスマゴリア」とイェイツの信仰

しかも、「ダブリン市立美術館再訪」（“The Municipal Gallery Re-visited”）にうかがわれるように、イェイツの作品においては、このような肖像画を飾る「美術館自体が死後の『夢見返し』、すなわち思い出を呼び出すためのひとつのメタファーともなっている」（ダニエル・オルブライトの指摘* *The Poems*, p. 799.）場合も少なくない。つまり、ここにおける「美術館」はそれ自体、「ファンタスマゴリア」を映すための秘密の部屋、すなわち走馬灯のメタファーとして用いられているということだ。

私の周りには三十年間の面影の群

……

膝がくずれるかと思えるほど、深い感動に襲われ、
しばらく目を閉じていると 高ぶる心臓の鼓動もしずまる
どこに目をやるときも、私が観ていたものは
私の永遠の、あるいは一時の心象
オーガスター・グレゴリーの息子……
さらにオーガスター・グレゴリーの肖像である
（「ダブリン市立美術館再訪」 *The Poems*, p. 367.）

この詩の冒頭に表れる絵画はジョン・ラヴェリー作「聖パトリックの煉獄」と題するダーク湖に集まる巡礼者たち（そのなかには「ロジャー・ケースメント」や「跪く一人の革命兵士」たちも含まれている）の姿が描かれている（この絵は現在でもヒュー・レイン美術館に展示されているので確認できる）。すなわちここでもイェイツは、三十年間のアイルランド、その表層的な政治史、その奥底に潜むカルディの祖父である贖罪巡礼者としての聖パトリックの面影を幻視し、それをファンタスマゴリアの世界のなかの透かし絵として密かに描いていることになる。

最晩年の詩、「青銅の頭像」（“A Bronze Head” 1939）において老いたモード・ゴーンの頭像の前に立つ詩人が、この像をとおして彼女のなかに「超自然的なもの」を幻視することで、彼女との若き日の思い出

を描くことができるのも、この技法によるところが大きい。

あるいは、この詩と同時期に書かれた「それらのイメージ」(“Those Images” 1938 *The Poems*, p. 387.) のなかで以下のように語っているのも、自身の詩がこの特殊な技法を用いて描かれていることを改めて読者に気づかせる狙いによるとみてよいだろう

けっして私はモスクワやローマに行けとはいわない。
 そんな卑しい仕事は放棄して、
 詩神たちを自分の家に招き入れなさい
 野生を構成するもの
 獅子と処女とを
 娼婦と子供
 それらのイメージを探しなさい

中空に翼で飛ぶ鷺を見つけ出しなさい。
 詩神たちに歌わせる五感を掴みなさい

(「それらのイメージ」 *The Poems*, p. 366.)

世界大戦の予兆としての生々しい現実、「モスクワとローマ」を見るのではなく、あえて「家のなかに詩神たちを招き入れ」、すなわち我が家を秘密の「ファンタスマゴリア」の小部屋に変化させ、そのなかで「獅子と処女／娼婦と子供」という互いに「仮面」の両極にあるものの「イメージ」—「獅子と売春女」は行動と経験を「処女と子供」は非行動と無垢を象徴しているだろう—を去来させたくて、それらを高みから俯瞰するために「心の洞窟を引き払い、陽光と風のなかに身を晒し」(「それらのイメージ」第一連)、「鷺の翼を見出すことで詩神の五感を掴め」と命じているからである。そうだとすれば、ここに表れる「ファンタスマゴリア」の「イメージ」は過去の経験を前提とする走馬灯に去来する浄化された魂、すなわち面影とみてよいだろう。

あるいはまた「美しく気高いもの」(“Beautiful Lofty Things” 1938) もこのような狙いによって記された作品だとみてよいだろう—「美しく気高いもの、オーリアリの顔。……みんなオリンポスの神々。二度と会いまみえることのないもの」(*The Poems*, p. 350.)。これはたんなるイメージではなしに、詩人が愛した亡き人の面影であるとみることができるからだ。

それならば当然のこと、イエイツが描く遺影としてのカルディ (古代アイルランドの巡礼の修道士) の一大絵巻、これもまたイエイツ一流の技法、「ファンタスマゴリア」によって去来する面影は完全に美化され、神話化されているはずである。しかしだからといって、いっさいの神話を歴史化することを目論む、行き過ぎた脱神話主義者、その主張するところに倣って、「彼が描くカルディは実体 (歴史) を反映しておらず、大いに美化されている。あのロバート・グレゴリー (Robert Gregory)、グレゴリー夫人、ライマーズ・クラブ (Rhymer's Club) の詩人たちの肖像画や彫像や遺影がまさにそうであるように。それはイエイツの詩的世界の矛盾を露呈するものである」などと批判することはおよそ馬鹿げている。そのような読みは、「その遺影は美化され神話化されているために虚像にすぎない」と遺族をまえにして語ることと同じように、愚かにして冷淡な心ない行為であるというほかない。

もちろん、イエイツはこのような悪しきリアリズム、あるいは客観・実証主義に蝕まれた近代的な眼によって詩を読むこと、その愚かしさを十分承知していた。そのようなリアリズムの読みに対し釘を刺すよ

うに、「ヴェロニカの布」(“Veronica's Napkin” 1932)においてひとつの聖化された遺品を用いて自身が求める詩的リアリティのあり方、それがいかなるものであるのかについて示唆的に記している。つまり、彼が自身の作品において用いている多くのメタファー、それらが<聖化の方法>によって創造された特殊な幻影、面影としてのリアリティであり、それらを分析的・歴史的な解釈によらず、奢れる現代の知性が完全に忘却しているもの、素朴な信仰心に基づいて読み解くべきことを暗示的に以下のように記している—「ある者たちは別の支柱を見出した。その支柱には、血の滲んだ布にひとつの模様が記されていた」(*The Poems*, p. 289.)。

ここに表れる「ヴェロニカの布」とは、キリストの聖衣と信じられているものであり、そこに顕れた「ひとつの模様」とはキリストの「血の滲んだ布」に偶然に顕われた人の顔のようにもみえる不明瞭な何らかの形状のことである。「ある者たち」、敬虔なキリスト教徒たちは、この「血の滲んだ布」をキリストの顔であると信じ、これを「聖なるしるし」の紛れもないひとつの顕現と捉える。

むろん、客観的に判断するならば、それは偶然によって生じた人の顔にも似たシミにすぎないということになるのだろう。この「血の滲んだ布」がキリストの血のついた聖衣かどうか客観的に判断する手立てはもはやないからである。だが、信者の篤き信仰心は、遺族が故人の遺品である衣類をとおして故人の面影を呼び出すように、この布をキリストの血が滲んだ聖衣だと信じ、そのことを通じてそこにキリストのイメージ(面影)を呼び出すことができる。この場合、視覚的あるいは客観的な側面から、その「シミ」が本当にキリストの顔を映しているのかどうか、それを確認してみようとする作業自体、およそナンセンスな行為である。今や誰一人としてキリストを見たことがない以上、それを客観的(視覚的)に判断することなどできるはずもないからである。だが信者にとって、それが紛れもなくキリストのイメージとして理解されるのは、これがキリストの「血の滲んだ」ところの「聖衣」、すなわちキリストの肉体が直にその衣に接触したものであると固く信じているからである。つまり、ここにおけるキリストに対して抱くリアリティとは視覚や科学が固く信仰するところの客観という名の新興宗教によらず、むしろ客観性においてはまったく捉えること不可能な信仰心、フッサールがいう意味での「間主観性」(主観と客観の間に生じる現象学的意味)に基づく想像力によってこそ判断されなければならないのである(フッサールはこのような学問にみられる悪しき客観万能主義に陥った学問をこそ「諸学の危機」と呼んでいるのではなかったか)。そうすれば、その「聖衣」に、「そのほかはすべて死んでいるのに、何かがそこに漂っているような気配」(「青銅の頭像」*The Poems*, p. 387.)を感じ、キリストのイメージがそこに顕れることになる。その意味で、ここにおける「ヴェロニカの布」はそれが信者の抱く信仰心によって聖化されている点を除けば、遺族にとっての故人の遺品とまったく同じ機能を果たしているとみてよいはずである。遺族にとってこの古びた衣類が唯一無二の価値をもつのは、それが故人の肌身に着けたものだからであり、それをとおして遺族は故人の面影を呼び出すことができるからだ。

そうであるならば、面影を呼び出すための絶対条件、それは信者にとってのキリストに対して抱く篤い信仰心、あるいは遺族にとっての亡き人、それを愛する情熱の想いにほかならないことになるだろう。そして、このような「情熱」の想いこそ、イェイツはそれを「信仰」(「月の静寂を友として」)と呼んでいる。これこそが彼がカルディたちの精神に見出したもの、その核心的部分、彼にとっての詩的リアリティの基盤に据えられている聖パトリックの『告白』の「信条」(「II:主題」)にほかならないのである。

このゆえにこそ、イェイツは遺影をまえに佇む遺族が亡き人を愛し偲ぶように、現実の歴史(実体)、その背後に宿るカルディの「巡礼の魂」を愛し、偲ぶことができる。彼の「心はミイラがミイラ布に包まれているように、心の放浪(巡礼)に包まれている」からである(「万霊祭の夜」/『ヴィジョン』のエピグラフ“All Soul's Night” *The Poems*, p. 282.)。そしてこの「巡礼の魂」を愛し偲ぶその想いが面影を呼び

出し、それを詩的に描いたもの、それが彼の作品になっていく。その面影は、彼にとって紛れもない客観・合理主義（リアリズム）の測りによってはとうてい測ることが不可能なもの、真の詩的リアリティとして受けとめられているからである。

ただし、詩人イエイツのまえに現れる面影が遺族のまえに現れる面影とひとつだけまったく異なる点がある。イエイツが想い描く面影は、過去から引き出される追憶だけではなく、「未来を先取りし、そこから現在に後退りしながら引き出された反復としての追憶」（キルケゴール『反復』）でもあるからだ。未来から現在を追憶する「面影の技法」としてのイエイツ的「ファンタスマゴリア」、そのもうひとつの側面がここにある。

とはいえ、未来から現在を追憶することを可能にするこの詩人固有の想像力は、ときに悲劇的側面をも映し出すものであることもまた事実である。「学童に交じりて」（“Among School Children”）に記されているとおり、この想像力はみずからの腹を痛めて産んだ赤子をまえにして、その成れの果ての面影を追憶する破目にもなってしまふからである。

一体、どこの母親が、膝の上に抱く赤子が
生殖の蜜によりこの世に現れ、
その後、六十かそれ以上の冬霜を頭に被る赤子の姿が
眼に浮かんだならば、我が息子を産む陣痛の苦しみ
あるいは出産の折の不安、
それに対する償いなど思うことがあるだろうか。

（「学童に交じりて」）

ここに「スウィフトの「墓碑」、あるいは『鷹の井戸』の「老人」のセリフに表れた詩人の苦しみがある（この同じような詩文が『鷹の井戸』のなかで楽師が歌う詩文のなかに表れている点にも注目したい）。

だがともかく、こうして詩人のまえに去来するカルディの面影は、悲喜劇を伴いながら過去と現在と未来をひとつに連結させ、意味づけるアイルランドの魂、その象徴的な意味を担っていくことになるだろう。

いかに多くの人が、あなたの慈愛に満ちた あの瞬間を
愛したことでしょう。あなたの美貌を愛したことでしょう
その愛が真実のものであれ、偽りのものであれ。
でも、一人の男は あなたに宿る巡礼の魂を愛したのです。
あなたの面（おも）に映る悲しみを愛したのです。

（「あなたが年老いたとき」）

4：イエイツ的リアリティのもつパラドックス

そうだとすれば、ここにリアリティにかんするひとつのパラドックスが生じていることは明らかである。なぜならば、イエイツの作品世界においては、面影（記憶）こそが唯一の実在者（リアリティ）であり、逆に現実の世界はその詩的リアリティとしての面影、それを表象するための比喩にすぎないというさかしまの現象が起こっているからである。先述した「青銅の頭像」において（前期の詩「あなたが年老いたとき」とは逆に）、老いたモードの頭像を前にして彼女の若き日を追憶する詩行のなかに以下のような

くだりが表れるのもこの同じ理由によるだろう。

彼女の姿はすべて荘厳なる光に満ちて、
 (現実の彼女と幻視された彼女) そのいずれが正しき実体なのか、
 誰が示しえるだろう。
 深遠なる学をもつマクタガートがそう考えたように、
 実体とは合成されたものであり、
 一息の呼吸のなかに生と死の両極を宿すものなのかもしれない。
 (「青銅の頭像」 *The Poems*, p. 387.)

この点について、もう少し具体的に説明すれば、以下のようになるだろう。

通常、比喩はある対象の属性を形容するために用いられるものである。そのため、比喩自体は神話（虚構）の世界から借用されたものであってもいっこうに構わない。だが、対象は実在していなければならないはずである。「彼女はヴィーナスのように美しい」とはいえても、「ヴィーナスは彼女のように美しい」とはいえないことがこれを裏づけている。ところが、イェイツの作品世界で用いられるメタファーは、実は後者の方なのである。つまり、イェイツにとっての対象となるリアリティは、不滅の美の体現者である「ヴィーナス」の方にあり、実在する「彼女」は可視化できないヴィーナスの美、そのリアリティを形容するための比喩として用いられているにすぎない。換言すれば、イェイツの世界に表れる実在の人物たちは、そのリアリティを描く対象として存在しているわけではなく、彼らの内奥に潜む悲劇の相＝不滅の魂を具現（シルエット）化して描くための比喩（モデル）としてのみ存在しているといってもよい。そしてこれを愛する行為は、イェイツの表現を借りれば「この世が創られる前の本当の私を愛する」（「世界が創られる前」"Before the World was made" 1928）、つまり本当の「世界」、あるいは自己のアイデンティティーを探求していく営為に等しいものである。

もしも、私がまつ毛を黒く塗って
 目元を明るくさせ、唇に紅を差し、
 あっちの鏡 こっちの鏡と 覗いては、
 これで大丈夫かしら、と鏡に向かって尋ねても、
 これって 女の自惚れなんかじゃないのよ
 世界が創られる前の
 本当の私の顔（面影）を探しているだけなの。
 ……
 私はただ愛して欲しいだけ、
 この世界が造られる前の本当の私を。
 (*The Poems*, p. 321.)

ここに示されているものは、女性が化粧を施す現場に事寄せながら、イェイツが自身の詩作の現場（いわば「面打ち＝仮面」の創作現場）、すなわち自身の詩がどのようにして創作されているのかについて記したものである、とひとまずいうことができる。したがって、ここにおける「世界が創られる前の本当の私」とは、一見、プラトンがいう「イデア（形而上の理想美）」に接近しているようにみえながら、実は

むしろこのプラトニズムの概念そのものに対して鋭くアンティ・テーゼを投じるものである。プラトンにとって世界とはアイデアの影（虚構）にすぎず、その世界に化粧という虚構を施すことで「本当の私」を見出そうとするような行為、それはおよそナンセンスなものであり、こういってよければ、それは<恥=虚構の上塗り>的な営為であるとみなされているはずだからである。そもそも、プラトニズムにおいて世界の創造、あるいは「アイデア」の創造などという発想自体がナンセンスなものとして捉えられていることはいうまでもない。

一方、イエイツにとって彼女の行為は大いに賞賛に値するものとしてここで捉えられている。ここにおいて女性の化粧が象徴するものは、イエイツの詩法のコアである「仮面」による創造の営為を意味しているからだ。ここではあえてプラトンが否定的に用いた形而下の現象、それをもっとも象徴するアイテムである「鏡」が意図的（逆説的）に用いられているのもそのためである。もちろん、この場合の「鏡」はイエイツが否定する自己を写實的に写すための道具＝「寓意」としての「鏡」を意味するものではない。むしろ、自己を装う、つまり自己を仮面化するための化粧を施すために必要とされるもの、「世界が創られる前の本当の自分を見出す」ための道具、すなわち魂を映す「透視ランプ」のメタファーとして用いられているのである。

このことは、この詩が「仮面」(“The Mask” 1910)、あるいは「仮面」をテーマにした戯曲『役者女王』(The Player Queen 1922)と類似するメタファーが用いられ、その内容がこれらの作品ときわめて類似するものであることからみても間違いないところである—「あなたの心を虜にし、心臓の鼓動をときめかせたのは仮面であって、仮面の下の素顔なんかじゃないのよ」(「仮面」The Poems, p. 144.)。

そうだとすると、ここに興味深いパラドックスがまたひとつ発生していることになるだろう。なぜならば、素顔の上に化粧を塗る、この行為が意味する「仮面」の技法、すなわち素顔の上に「仮面」を被るといふこの行為（技法）、それはいかにも<足し算的な美の技法>のようにみえながら、その実、<引き算の技法>であることが巧みに示唆されているからである。「世界が創られる前」の（形而下における）「自己」とは無垢な状態にある根源的な自己を象徴するものである。この無垢なる根源的な自己になるために、あるいは装った自己を脱ぎ捨てていくためにこそ素顔に化粧を施す＝仮面を被る＝加算するという「仮面」の詩法が有するパラドックスがここに巧みに記されているのである。「まつ毛を黒く塗り、目を明るくさせ、唇に紅を差す」とは歌舞伎の隈取りの手法にも似て、実は顔の輪郭を明確化することによって個々の顔にみられる個性を消し、それをひとつの象徴的な顔に変える方法である。それは写實的な個性を消していく引き算の技法と同じものだからである。あるいはここにおける女性が用いる化粧の技法は、面打ち師が生（個性）を入念に一つずつ消していく作業行程を通じて、能面に死の相（永遠の相）を現出させようとする面打ちの現場、そこにみられる引き算の技法＝象徴の技法に等しいものである。なお、この詩に表れる「仮面」は今日的なテーマである「トランス・ジェンダー」の問題、すなわち自己の容姿、そのアイデンティティーを女性に求める男性、「彼＝彼女」が行う化粧の問題を想定すれば、さらに理解がいくことになるだろう。

したがって、この詩は「鏡」や化粧のメタファーが特殊な意味で用いられていることから、一見、詩人の真意が見え難くなっているものの、実は「ウィリアム・ブレイクと想像力」に表れる「鏡＝寓意」と「ランプ＝象徴」の間に横たわる根本的な差異、このことを詩的に表現したものであるとみることができるのである。

M. H. エイブラムズの名著、『鏡とランプ』で述べていることの核心もここに求めることができるだろう。この著書は、イエイツの詩的リアリティにかんする独創的発想にその淵源を得ているからだ。この著書のエピグラフには、イエイツの散文「オックスフォード現代詩選集」の一節から取られた以下の文章

が記されている点に注目したい—「さらに先へ進まなければならない。すなわち魂はみずからに対する裏切り者、みずからを運ぶ配達人、ひとつの活動にならなければならない。つまり鏡はランプへと変わらなければならないのである。」¹⁴ここに表れる「魂はみずからに対する裏切り者」という表現は、先にみた「世界が創られる前」に表れる化粧を施す行為と同じように、寓意＝リアリズムに反定立する象徴の方法、すなわち写実的な個性を完全に消し去ることで魂の輪郭を描く方法とその意義について示しているのである。と同時に、ここにおける「魂」が暗示しているものは、プラトニズム＝アイデアとしての美の概念に対する「裏切り者」、すなわち「アイデア論」にアンティ・テーゼを投じる「仮面」の美学を提示するために用意されたものであるとみることができる。

この「仮面」あるいは「ファンタスマゴリア」の「第一原理」は、イェイツがギリシア神話の「ヘレナ」に喩えた恋人モード・ゴーン、彼女を前にしてもいささかも変わるものではない。むしろ彼は、先に引用したモードをモデルにして書いた「あなたが年老いたとき」において、読者にここにみられる逆説の「第一原理」、その理解を促しているのである。それをもっと具体的に説明すればこういうことになるだろう。

先の引用をもう一度確認すればすぐにも分かる通り、この詩において（個人としてではなく）詩人としてのイェイツが愛する対象は、彼女がここで体現しているアイルランドの現実の歴史、その慈愛に満ちた表情でも美貌でもない。あるいは彼の恋人モード・ゴーン自身でさえもない（つまり、現代のアイルランドあるいはモード・ゴーンはアイルランドの魂の面影を現出させるためのメディアにすぎない）未来から現在を回想する詩的想像力の眼によってのみ捉えることができる「あなたの面（おも）に映る悲しみ」の面影、すなわち「悲劇の相」を愛している。それが詩人にとっての愛すべき詩的リアリティだといっている。そしてその愛の対象は、「巡礼の魂」に象徴されているアイルランドの不滅の魂、その体現者であるカルディの面影であるといっているのである（*この詩を書いた二四歳の頃、イェイツは、彼が当時、カルディの現在の継承者と考えていたブラヴァツキー夫人の神智学協会にすでに入会しているが、モードはこの頃、ちょうどこの協会に入会している点を思い出したい）。

このようにみれば、ここにおける実体と面影の逆転は、オスカー・ワイルドが「虚言の衰退」のなかで掲げた芸術至上主義のかのテーゼ、「自然は芸術を模倣する」という芸術と自然の関係における逆説のテーゼとは一線を画すどころか、根本的にまったく異なる次元に立っていることは明らかである。イェイツにとって芸術美でさえ、不滅の魂を形容するメタファーの一部にすぎないからである—「芸術は高慢になりすぎて、芸術をさしおいて、理想を独占しようとしている」（「アイルランドと芸術」*ここにおいてイェイツが念頭においているのは、一部オスカー・ワイルドではないかと考えられる）。¹⁵

その意味で、彼にとってのリアリティとは、ウィリアム・ブレイクにとってのそれに酷似しており、さらにいえば、宗教的儀式で用いられる仮面をまねにして古代人が抱くところのリアリティにきわめて接近しているといえる。換言すれば、イェイツが描こうとする世界は、素朴な信仰によってこそ幻視される魂の世界（「世界が創られる前の本当の私」）であって、その魂の世界の比喩として用いられるためにこそ現実の世界は存在しているということになる。

イェイツの神話的世界をレヴィ＝ストロースが提唱する「構造主義」的な方法を用いて解こうとする試みが、ことごとく平板で機械的・合理的な解釈に陥り、失敗に終わるのもこれによりすぐにも説明される。唯物論を前提に構築された構造主義は呪術を古代における「科学」とであると捉えることで、人間の実存にかかわる信仰の問題を完全に排除してしまっているからである（もちろん、この作業によって排除されたものは普遍化できない先に述べたフッサールがいう意味での「問主観的」な問題としての面影の問題でもある）。

あるいはイェイツの詩に魅せられ、彼の用いた神話・民話やメタファーを盗用し、彼の文体を真似た作

家たちの作品が、こういってよければ<偽札>のように映るのも、これにより説明することができるだろう。それらの紙幣には「ファンタスマゴリア」の技法によって描かれた<魂の透かし絵>が刻印されていないからである—「馬鹿な奴らが 僕の神話の上衣を盗んで 自分で仕立てたとばかりに／粋がって着込んでいやがる。歌よ、そんな上衣、奴らにくれてやれ。／裸で歩く方がいくらかましというものさ」（「上衣」*The Poems*, p. 178.）。

上衣を捨て裸で歩こうとも、彼の優れた宗教的感覚を礎にして生み出されたこの詩法、これを身につけた彼の作品世界は、その独創的な価値をいささかも変じることはないからである。すなわち彼のこの詩法それ自体が「ミイラがミイラ布に包まれているように心の放浪に包まれた」「上衣」にほかならないからである。

5：魂のリアリティを凝視するハムレット

世界大戦という文明の滅亡という危機的な現実を前にしてすらも、彼はこの「第一原理」を手放すことはけっしてなかった。「ラピス・ラズリー」（“Lapis Lazuli”）や「メルー」（“Meru”）に示唆されており、彼にとってのリアリティは、大戦という途方もないこの現実を前にしてすらも、「カルディ」（Culdee）の面影を映す「瑠璃の石に刻まれた中国の隠修士」や「インドのクロー・パトリックとダーク湖である聖地メルーを巡礼する聖ケラハの生まれ変わりである一人のインドの巡礼の僧侶、シリ・プロビット・スワミ」（「一人のインド僧侶」）の方にあつたからだ（ちなみに、「ラピス・ラズリー」に表れる瑠璃石に彫り込まれた中国の三人の隠者たちの姿に、イエイツは「メルー」の賢者、「聖ケラハの生まれ変わりであるスワミ」の姿を重ねていると同時に、高十字架—そこには各修道会の創始者の姿が彫り込まれていることが多い—に彫り込まれている聖者・カルディたちの姿を重ねているとも考えられる。その「瑠璃の石」にはカルディをしるしづける「一人のインド人僧侶」に表れる「鳥」が彫り込まれているからである—「二人の中国人と、そのあとに従うもう一人が瑠璃に彫り込まれている。彼らの頭上に足長鳥が舞う」）。

「それらのイメージ」に表れる以下の詩行も、この文脈のなかで理解されるだろう—「けっして私はモスクワやローマに行けとはいわない。そんな卑しい仕事は放棄して、詩神たちを自分の家に招き入れなさい。……中空に翼で飛ぶ鷺を見つけ出しなさい。詩神たちに歌わせる五感を掴みなさい」（*The Poems*, p. 366.）。ここにおける「モスクワやローマ」が意味するものは世界大戦という途方もない歴史的現実のことである。これと対比（反定立）されているもの、「中空に翼で飛ぶ鷺」は「ラピス・ラズリー」に表れる「陽気な」「三人の老隠者」の上を舞う「足長鳥」と同じ意味の別の表現だからである。しかもこの老賢者の姿を「ベン・ブルベンの麓で」の草稿の詩文において、お遊戯に興じる無垢な子供たちのイメージに重ねようとしているところは興味を引くものである—「戦争がモスクワ、ベルリン、ローマから起こって、それがどうした。子供たちよ、お手々を繋ぎ、輪になって踊れ。」¹⁶

だからこそ、悲劇と対峙する「ハムレットもリアも陽気」、あるいは「老いてきりめく三人の隠者の眼は陽気」でいられるのである。あるいはまた「ライオンを前にしてすら、ハムレットは瞬きひとつしない」（『自叙伝』*Autobiographies*）¹⁷のである（ドラムクリフ修道会の高十字架に描かれている「洞窟の中のダニエルとライオン」からも分かる通り、ライオンを前にして立つ聖者の姿は、アイルランド修道会お馴染みのテーマであった点にも注目したい）。

世界の隅々から大砲の音が鳴り響こうと
 ミイラがミイラ布に包まれているように
 私の心が瞑想に包まれて
 身じろぎひとつしない そんな心もちたい。

……

祝福された者が踊る世界へと向かう
 あの思念に結びついてくれるのであれば、
 ミイラがミイラ布に包まれているように
 私が心の放浪に包まれていてくれるのであれば、
 ほかに何もいらぬ。

（「万霊祭の夜」*The Poems*, p. 280-2. *ここにおける「心の放浪」と「ミイラ布」は「巡礼の魂」あるいは「祝福され踊る者」としてのカルデイの精神とその系譜が暗示されており、その系譜のなかにイエイツ自身やこの詩に表れる彼の「友人」であった「マクレガー・メイサーズ」も含まれている。）

イエイツにとって、現実にはリアリティである魂を映す比喩（虚構）としてしか捉えられていないからである。つまりイエイツにとって「ハムレット」は、リアリズムという名の「蠅を食らって痩せさらばえたハムレットに非らず／空なる眼球を持つ中世の肥えた夢想家」（「彫像」）としてのイメージを有しているものであり、彼は「知識など虚構を増すのみ／（リアリズムの）鏡に反射する鏡が写す映像などただの見せかけにすぎぬことを悟った」（「彫像」）「ピタゴラス」の原理に生きる者、その象徴的な存在であると捉えられているのである。

このゆえにハムレットは、人が映画の映像に映るライオンに瞬きひとつしないように、彼が「虚像」にすぎないとみるリアリズムの鏡、そこに写るライオンの映像、現実の「ライオンを前にして瞬きひとつしないのである」（『自叙伝』）。このくだりは政治的闘争の文脈のなかで表れている。だが、それは王子ハムレットが「他者との闘争」を意にもかけず、内なる眼で「自己との闘争＝葛藤」を凝視する者、「内的戦いの闘士」*Autobiographies*, p. 47. を読者に想起させるためにこそ、あえて政治的文脈のなかに置かれてみるとみるべきである。

だが、獅子を前にして瞬きひとつしないはずのハムレットは、それにもかかわらず、父の幽霊に怯えなければならぬ。彼にとって死者こそ生者にとっての絶対的他人、すなわち己に憑依する「反対自我」としての「仮面」であり、そこに彼は真のリアリティを据えようとしているからだ。死後を含めた魂＝生のあり方にこそ、彼の関心事があったからだ。少なくとも、イエイツは『ハムレット』をそのように読むのである—「ハムレットは死後どのような夢をみるか分からないとして『短剣の一突き』を断念した。だが、それはたんなる文学的空想ではなかったのだ」（「月の静寂を友として」）。¹⁸ 「人とこだま」において、イエイツがかの有名な『ハムレット』の夢について述べた独白のセリフを敷衍させているのもこの文脈のなかで説明できる。

6：イエイツ・コード、魂のリアリティの暗号＝反記号

「アメンボ」（“Long-Legged Fly”, *The Poems*, pp. 386-7.）に表れる「皇帝シーザ」もこの文脈のなかで十分説明が可能ならずである。軍事・政治的にケルト（ガリア）の支配者になったシーザは、それにも

かかわらず「水面を走るアメンボ」の足先、あるいは「システィナ礼拝堂の天井にアダムを描くミケランジェロの指先」のように、心の面に虚構の世界地図（精神の地図）を描いている。つまり精神の地図においては、いまだケルトの内なる精神（魂）は皇帝シーザの強大な現実の政治権力をもってしても、その支配下に置くことができない、そのことの証として、詩人はシーザをあえてここに登場させ、彼に心の世界地図を描かせているのである。「悪魔と野獣」において最終連で唐突に「聖アントニー」が表れるのもこの同じ理由による。「カエサル（政治）のものはカエサル、神（魂＝内的詩の世界）のものは神のもの」であり、現実の世界の地勢図を描くことと、魂の世界地図を詩的に描くことは次元の異なるリアリティを前提とする問題だからである。もちろん、二つの異なるリアリティ、その混同は新聞の社説欄（時事問題）と詩とを「朝食のテーブル」の上に同列に並べて読もうとすることとまったく同じように、詩人にとってとうてい認められるものではない。前者は「証拠が変われば（形相まで）変わってしまう移ろう歴史」の産物、虚構（リアリズムが描く「個性／性格」）にすぎず、それは「聖者と傀儡」における「傀儡」の証言によれば、シーザ、彼の持つ絶大な権力も名声も「傀儡の瘤」と等価であるという―「私は失った名声に苦しみ悶えております。ローマのシーザがこの背中の瘤の下に抑えられておりますのじゃ」（*The Poems*, p. 218.）。一方、後者は「不滅の魂の歴史」、すなわち真のリアリティ（ピタゴラスが描く「人格／情熱」）だとみなされているからである（したがって、「アメンボ」、「ラピス・ラズリー」、「メルー」もまた「ファンタスマゴリア」の技法によって描かれていることがここに確認される）。

とはいえ、この場合の魂の世界は、「世界が創られる前」の読解を通じてすでにみてきたように、プラトンがいう超越的イデア（理想美）の世界を意味していると捉えることはできない。むしろ、その逆であるとみなければなるまい。プラトンにとってこの世はイデアを映すファンタスム、虚像＝影にすぎない。だが「仮面」の詩人であるイエイツにとって、この走馬灯に映る影の世界こそ真に実在する魂の世界、その象徴として捉えられるべきものだからである。イエイツにとって現実とは「透視ランプ」のなかの一本の蝋燭に映し出されるシルエット＝魂の暗号になるためにこそ存在していると言い換えてもよいだろう。

したがって、このテーゼはマラルメ（Stéphane Mallarmé）のかの有名な詩的テーゼ、「世界は一冊の書物に吸収されるために存在している」という象徴主義の命題とも一線を画すものである。美の純粋性を求め、歴史を濾過・純化させ、世界をモナド化しようと目論むマラルメ、彼が描く詩的宇宙には魂の歴史などまったく描かれていない。そもそもいっさいの歴史を排除することを企む彼にとって象徴とは、歴史を表現するための手段とはなりえないからである。前期イエイツの象徴詩的な側面においてマラルメが決定的に重要な影響を与えたにもかかわらず、最終的に二人が袂を分かつのも、この歴史そのものに対峙する二人の決定的な違いによるだろう。すなわちイエイツは自身の詩的世界のなかに歴史を受け入れる一方、マラルメはそれを不純なものとして完全に拒否しているということになる。世界を閉鎖的な「モナド（単子）」としてではなく、アイルランドの魂の歴史の「大いなる一枚のつづれ織り」として理解するイエイツ、彼は偶然の時の束でできた現実の歴史に対してはつねに厳しい眼差しを向けている。だが、歴史そのものの存在と意義については否定するどころか、強く肯定しているからである。この点においてイエイツの世界観はニーチェが思い描く世界観にきわめて接近しているとみることができる。実際、イエイツがマラルメの象徴主義から脱することができたのは、一九〇三年以降「目を悪くするまで読み込んだニーチェ」の強い影響によることは疑いえないところである。時空を浮遊するマラルメの想像力とは異なり、時空を超えていくことを希求するイエイツ的想像力は、足場である大地とそこに宿る歴史（土地の記憶）を失えば、そこから飛翔することさえできなくなってしまうからだ。

イエイツがドロシー・ウェルズリー（Dorothy Wellesley）に宛てた「一九三七年五月四日の手紙」のなかに表れるマラルメへの批判はこの文脈のなかで理解される―「私はロジャー・フライ訳でマラルメを

読んでいます。……彼の詩の理念はいま私が歩んでいる道とは異なりますが、合法的な道ではあります。彼は歴史から逃れています。あなたと私は歴史のなか、精神の歴史の只中にあります。あなたの作品「炎」には私の詩「邪悪な気狂い老人」と同様に日付があるのです」(*The Letters*, p. 887.)。イェイツが一八九四年、マラルメとの面会を求めてパリに赴いたものの彼に会うことができず、その代わりにその数年後、アルフレッド・ジャリの残酷劇、『ユビュ王』の初演をパリで観劇し、そこに「マラルメのあと凶暴なる神があるのみだ。」(『自叙伝』「悲劇的な世代」*Autobiographies*, p. 349.)、つまりニーチェ的な意味での「野蛮なる歴史」を幻視したことも、この文脈のなかで説明することができるだろう(たんなる現実の歴史の背後に潜むこのようなひとつの戦慄あるいは暴力として存在する「野蛮なる歴史」、それを象徴的に描いた作品の典型例として「レダと白鳥」“Leda and The Swan”を挙げることができる)。

そうだとすれば、イェイツにとっての魂の歴史を象徴させるために用いられる暗号の意味、それは通常の暗号の概念そのものをさえ逆説化するものであるとみななければなるまい。通常、暗号には予めそれが指示する明白な現実的な意味や実在物が存在し、つまり現実のなかにリアリティがあることを前提にしたときにかぎり機能を果たすものである。したがってこの場合の暗号とは、特定の人物以外の者に対する隠蔽を目的とした<暗い記号>の意ということになるだろう。一方、イェイツが用いる暗号とは、心の奥底に主体的に存在(実存)する明示しがたい不滅の情念(パッション)である魂の歴史、それを一旦、世界を暗転化することによって顕在化させるところの暗号、いわば<明るい反記号>の意とみなされているからである。本論で掲げた「イェイツ・コード」はこの意味で用いている。要するに、イェイツ的コードは現実の世界のリアリティにその対象をもたず、独自のコード体系、魂の歴史=「大いなる一枚のつづれ織り」のなかに「ファンタスマゴリア」の技法をとおして顕現されるもの、詩的リアリティのなかにのみ存在するものとして意味づけされた世界、ひとつの面影とあって差し支えない。このようにみれば、プラトンともマラルメとも決定的に異なるイェイツの「仮面」の詩学、それは人間の営為としての歴史性を肯定するところに求められる。

7：古代的呪術＝ディンヘンハスの復権を目指すイェイツ

アイルランドの詩人、イェイツにとって自己の詩魂のルーツがどこにあるのか、それは彼の文学的実存性にかかわるもっとも重要な「関心事」であって、様々な現実の問題は、この関心事と直接結びついたときにかぎり、はじめて意味が生じてくるものである—「芸術が目指すものはそれが要請する強烈な関心事(‘preoccupation’)において宗教の目指すところとほとんど変わるところはない」(“Samhain”)。さらにこのことは、「月の静寂を友として」(“Per Amica Silentia Lunae”)の以下のくだりにはっきりと主張されているものでもある。

だが、ジョンソンとダウソンは人生を見出し、夢から目覚めようとする人の真面目さを備えていたのである。すなわち二人は、一方は人生と芸術において、もう一方は人生はともかく芸術において、一貫して宗教に関心(‘preoccupation’)を寄せていた。……私たちは、自分の思考から疑いの種を隠すことによって偽りの信仰を抱いてはならない。なぜならば、信仰とは人間の知性のもっとも高い成果であり、人間が神に対して捧げることができる唯一の贈り物であり、それゆえ信仰は、誠実に捧げねばならないのである。

(*Mythologies*, pp. 331-2.)

したがって、複数形の関心事はそこから派生する様々な現象にすぎないといっても過言ではあるまい。

「我が作品の総括的序文」全体にわたって記されていることの真意もこのことに尽きるのであり、その表現にある種の憤りが伴っているのは、このことが未来を担う当時の若い詩人たちにまったく理解されていないという実情に、死をまえにする詩人が焦りと苛立ちを覚えているからである—「若いイギリスの詩人たちは夢と個人的感情を拒否している。彼らはあれこれの政治的党派に自らを結びつけるような意見を考案し、複雑な心理を使い……人間はこれまで眠っていた。今こそ目覚めなければならないなどと述べるに終始しているのである」（「総括的序文」IV：いづくに *Essays and Introductions*, p. 525.）。

政治的な問題を詩の主題に持ち込むことを徹頭徹尾否定しているはずのイエイツが、自身の様々な作品のなかで政治問題を（否定するために）多弁に語るというこのパラドックスも、これにより十分説明できる。したがってこのパラドックスを、「否定は関心の裏返し」などといった政治好きの読者にとっていかにも都合のよい心理学上の一般論、これによって結論づけてしまうのはあまりに短絡的である。

このことは先述した「ラピス・ラズリー」、「メルー」にみられるリアリティの逆説、あるいは皮肉を込めて政治と文学の関係を記した「政治家の休日」（“The Statesman’s Holiday” 1938）や「政治学」（“Politics” 1939）で用いられた政治に対する皮肉なエピグラフからも確認できるだろう—「現在では人間の運命のもつ意味は政治用語で表現される」（「政治学」のエピグラフに付けられたトマス・マンの言葉 *The Poems*, p. 395.）。詩人イエイツがもっとも恐れているのは、彼の詩的リアリティが読者に「政治用語で表現される（すり替えられる）」ことによって、彼が描いた魂の歴史が歴史学と政治学の前提となるリアリズム、あるいは実証性によって矮小化されてしまうことだからである。

イエイツはこのような特殊な意味でのコード化された世界、「ファンタスマゴリア」を自身の作品全体に通底する「第一原理」に相当する詩の技法とみている。だが同時に、彼にとってそれは古代的儀礼としての宗教の技法、すなわち呪術をも意味していた。彼にとって芸術と宗教、技法と儀礼は表裏一体、けっして区別して考えることができないものだったからである。先に引用した「サウイン」の一節から、このことはすでに確認したところである。その意味で、（先述したマラルメとの違いからも察せられるように）、芸術至上主義を謳う象徴派の詩人たちが用いる「ファンタスマゴリア」とイエイツのそれとを同一視することはできない。象徴派の詩人たちにとって「ファンタスマゴリア」が自身の想像力を自由に操るための詩的技法にすぎないとすれば—「私はファンタスマゴリアを自由に操ることができるのだ」（ランボー『地獄の季節』）、イエイツにとってそれは死者の魂を呼び出すための文字通りの意味での呪術（宗教的儀礼）でもあったからだ—「太古においては、芸術と宗教は不可分の関係にあった」（「アイルランドと芸術」）。

「歴史から逃げる」象徴主義の詩人たちにとって、歴史そのものを体現する死者の存在もその証言も無用の長物であり、したがって歴史の証言・告白者として死者を呼び出し、心に憑依させる呪術などおよそ必要とされていない。この点からもイエイツの「ファンタスマゴリア」と象徴主義の詩人たちのファンタスマゴリアとは決定的に異なるものがある。

「ファンタスマゴリア」のなかに古代の宗教的儀礼をみようとするイエイツの発想、それは宗教的感覚を喪失して久しい西洋の近代的思考に照らして判断するならば、いかにも奇妙で違和感を覚える奇想にもみえてしまうことだろう。だが、東洋古来の思考に身をおけば、それはけっして奇想とはいえない。むしろ、馴染み深いものでさえあるだろう。＜東洋のファンタスマゴリア＞である「走馬灯」を用いて、死者の霊、すなわち面影を呼び出す風習を私たち日本人の多くは、いまだ暗黙のうちに継承しているからである。

たとえば、盆の折、親族や先祖の霊を彼岸から此岸に呼び出すために用いられる走馬灯（回り灯籠）などその一例である。あるいは送別式の折、今は亡きもの、自己と隣人の面影を呼び出すために用いられる「枕詞」—「面影（想い出）が走馬灯のように駆けめぐります」なども、その例として挙げることができ

るだろう（折口信夫によれば、枕詞とは元来、地霊を呼び出すための呪文のひとつであったという）。

イェイツは「走馬灯」のもつこのような呪術的意味、それをアイルランド詩の伝統的な形式、「ディンヘンハス」のなかに見出す。そして、それを近代の象徴派の詩人たちが用いた手法、「ファンタスマゴリア」にうまく接続させていくことで、彼一流の詩法をつくりあげていった。イェイツはそれを先述したように「仮面（の詩法）」とも呼んでいる。

「ディンヘンハス」とは、「丘、高み」を意味する「ディンド」(dind)と「故事」を意味する「シェンハス」('senchas')との合成語であるが、一般的には、地名の由来を述べ、神話の基となった語源を説く形式の詩（ときに説話）であると定義づけられているようである（この語源からも分かるように、「ディンヘンハス」には墓場のイメージが伴っている。古代アイルランドの墓場の多くは「丘、高み」にあったからである）。そのなかには、最古の稿本とされる『レンスターの書』(*Orgain Denna Rig*)をはじめ、英雄クファーリンの活躍を記した『クワルンゲの牛捕り』(*Tain Bo Cuailnge*)などの叙事詩も含まれている。この定義に対し、ここで異論を挟むつもりはない。ただしこの定義は、近代人による近代人のための定義、すなわち近代的思考のパラダイムを基準にしながら、古代の思考を近代人でも理解できるように、近代的な文脈に移し替えて翻訳（再解釈）したものである点を予め考慮しておく必要がある。つまり、その定義にはディンヘンハスのもつ古来の宗教的な意味が大いに損なわれているということである。その損なわれた宗教的部分、それは「憑依の文法」ともいうべきディンヘンハスの呪術的な要素、すなわち古代宗教にみられる儀式的な側面であるといっただろう。

ロビン・フラワーの古典的名著、『アイルランドの伝統』によれば、ディンヘンハスの形式には、アイルランド独自の歴史認識が色濃く反映されており、その認識の方法を近代の歴史認識の基準に照らして測ることはおよそできないという—「過去の事象の不確かな記録を現代の明白な証言によって権威づけるために、その証言を得ようと死者が呼び出されたのである」。¹⁹その歴史認識とは、一口でいえば、憑依信仰によってのみ成り立つ、死者の証言に基礎を置く古代的な思考である。それはあたかも、歴史自体の真偽（キャンノン／正統性）を問うための古代的宗教裁判の様を想起するに十分なものがある。

この点について具体的に説明すれば、次のようになるだろう。古代アイルランドにおいては、正統なる歴史は目撃者の証言に基づくものだけである。だが、証言者はすでにこの世を去っている場合が少なくない。このような場合には、死者の霊を証言台に呼び出すことのできる特別な存在が必要となってくる。キリスト教文化圏において、それが許されるのは聖職者に限られる。キリスト教においては、心象史学（アナル学派）の重鎮であるジャック・ル・ゴフが『煉獄の誕生』においてすでに検証しているとおおり、「煉獄の概念」が誕生する一二世紀までは、非聖職者の前に幽霊が現れることさえ許されていなかったからである（「煉獄の概念」が発生したのは、アイルランドにおいてである）。²⁰

ただし、各々の土地固有の歴史を証言する地霊を呼び出す聖職者は、一定の教区内にとどまってその任務を果たす修道院長、司教、司祭のような者たちでは、その責任を負うことがむずかしい。そこで意味をもってくるのが、日本の琵琶法師のように諸国をめぐる巡礼の修道僧たちの存在である。その巡礼の修道僧こそ、アイルランドにおいては「カルディ」と呼ばれる者たちである。彼らは地霊たちが宿る墓場や井戸を訪れ、そこで「死者のための祈り」を捧げる（多くの『聖パトリック伝』にも、死者のための祈りを行なう聖パトリックの姿が描かれている）。²¹すると、そこに地霊が現れ、土地に纏わる自身の生前の出来事について語り始め、僧侶は地霊と対話を試みることになる。この場合、修道僧に現れる地霊の多くは騎馬の者たちである。その死者の証言や生者と死者の対話がやがて詩歌となると、そこにアイルランド詩の大いなる伝統、ディンヘンハスの形式が誕生することになる。アイルランドの最古の物語や叙事詩がすべてこの形式によって記されているのはそのためである。それがのちに対話形式から独立して神話・伝承

となっているものなどが多く含まれているものの、そのような神話・伝承は意外にも新しいものである。『オシアン』がそうであるように、近代が生み出した創作品である場合も少なくない。典型的なディンヘンハスのひとつであるアシーン神話、その最古のものがほぼ例外なく聖者パトリックと騎士アシーン、二人の対話形式で記されているのもこの理由によってうまく説明できる。

したがって、「民話や神話がキリスト教よりも古い」、あるいは「キリスト教によって本来の神話が捻じ曲げられている」などといった発想自体、アイルランドにかぎれば、きわめて近代的な思考に基づくひとつの言説（偏見・幻想）にすぎないといわなければなるまい。なぜならば、ディンヘンハスは文学であるまえに、死者の証言に基づく歴史そのものなのであり、その歴史の証言に妥当性・正当性を与えるものは死者であり、その証言を語る者は、個性とは無縁の琵琶法師＝霊媒師、カルディたちだからである。つまりアイルランドにとってのディンヘンハスは、日本人にとっての『平家物語』とほぼ同じことを意味していることになるだろう。それならば、これらの神話群のなかにキリスト教のバイアスやカルディたちの各個性を読むこと、その無意味さは、『平家物語』のなかに仏教によるバイアスや琵琶法師たちの各々の個性を読むこと、その無意味さとなら変わりはなくはずである。イエイツが「我が作品のための総括的序文」の「Ⅲ：文体と姿勢」において、語気を荒らげて以下のように強く主張する背景にもこの理解がある。すなわち彼の主張の背景には、自己を無にして、イエイツの言葉を用いれば「自己を放棄して」（『ヴィジョン』「大車輪」）心を死者に貸す琵琶法師、カルディの面影が映っているということである。この「Ⅲ：文体と姿勢」で語られている彼の作品全体を通底するただひとつの主題とは、「Ⅱ：主題」で語られている聖者パトリックに体现されるカルディの系譜にはほかならないからである。

私は視点の文学というものを憎んでいたし、その憎しみは、現在、ますます増すばかりである……個性的なもののすべてはすぐに腐るものだ。だからそれはぜひとも氷漬けにするか、塩漬けにすべきだ。……かくして私は、伝統的な詩歌を選ぶ。私に変更する作品でさえ、伝統的にみえなければならぬのである。……私に向かって独創性について云々する者があるならば、私はその者たちにむかって怒りをぶちまけることになるだろう。

(*Essays and Introductions*, p. 522.)

イエイツの初期の作、『アシーンの放浪』が対話形式によって記されているのも、ディンヘンハスのこの伝統を踏まえているからである。したがって彼は、互いに異なる教義をもつキリスト教の宗派、その各々の差異をまったく無視し、「キリスト教」という名のもとにいっさいの宗派を一元的に捉え、そのうえで古代アイルランドとキリスト教の精神を二項対立させるために対話形式を採用しているわけではないのである。オリビア・シェイクスピアに宛てた手紙のなかで彼自身のはっきりと証言しているように、この作品の「唯一のテーマは『動揺』と同じように」、二つの精神の間の対立ではなく、「葛藤」にあるからだ。

この作品のなかで、異界めぐりを語るアシーンがまず聖パトリックに請願を立てているのが、そのひとつの根拠となるだろう—「ああ、パトリックよ、汝の真鍮の鐘にかけて誓うが…」（‘O Patrick, by your brazen bell’ *The Wanderings of Oisín, The Poems*, p. 3.）。ディンヘンハスの伝統においては、請願は最初に聖者に対して行なわなければならない、この場合、請願は聖者に憑依したことの証となるからである。このゆえにアシーンは、自己を含むいまは亡き者たちの記憶、すなわち幽霊としての面影を聖パトリックの心に憑依させ、自身の面影と「いまや雪のように白く、青ざめた幽霊となった騎士たち」の面影（土地の記憶）を呼び出し、聖パトリックの心という走馬灯のなかを駆けめぐらせているのである（*The Poems*, p. 4.）。この作品のなかにイエイツ自身の郷里、スライゴーの地霊が宿る場所、ノックナリー（メイブの

墓＝ケアンがある山)を巧みに忍ばせているのも、この大いなる伝統を踏まえているからにはほかならない。「積石の塚、草生す小山にさしかかった。情熱の血をたぎらせた女王メイブもいまはその塚のなかで石のように静か」(*The Poems*, p. 1.)。ケアンは、聖者に土地の記憶を体現する地霊たちが宿る地点を知らせるためのしるしなのであり、そのしるしを前にして、はじめて聖者パトリック(カルディ)は霊媒師／詩人、すなわちアイルランドの琵琶法師としての聖なる務めを果たすことが可能となるからである。

あるいはこの詩において、アシーンの異界の「舞踏の島」で過ごした面影の背景として、いかにも森の隠修士・カルディの修道の庵を象徴する「編み枝、粘土、獣皮できた家」「編み枝作りの殿堂」('A house of wattles, clay, and skin', 'wattled hall' *The Poems*, p. 7, 9.)が対立することなく共存している様子が描かれているのも、このためである。ここでは「ドルイドの深い眠り」のなかで、踊る若者たちが「編み枝作りの殿堂をすり抜けていった」様子が記されている点に注意したい。ここには「舞踏の島」にも森の隠修士たちが若者を訓練するための「編み枝作りの殿堂」＝修道院学校が存在し、彼らはそれをサボって踊りに興じている様が暗示されているからである。つまり、この「編み枝作りの殿堂」は一方において、生まれたばかりのアイルランドの「魂を神のもとに正しく誘う(小枝で編んだ)揺籠」(「ベン・ブルベンの麓で」)の意味でも用いられているのである。

この点を踏まえると、アシーンが「今では大嫌いな断食と祈祷の二つだけだ」は意味深長なものとなるだろう。つまりアシーンは以前には「断食と祈祷」が存在しなかったと述べているわけではなく、修道僧＝教師たちが若い学僧たちに勧める断食と祈祷を行なうキリスト教的な時間だけではなく、野原で自由に遊べるドルイド教的な(あるいは英雄神話の)時間もあった、すなわちかつてはドルイド教とキリスト教、英雄と聖者とが共存＝共生・共死した豊かな文化をもつ時代であったと主張していることになる。

ちなみに、後述するとおり、「イニスフリー湖島」のなかに「編み枝」、あるいは「蜜蜂の巣」が登場するのも、この同じ理由による。ディンヘンハスは、英雄神話(ドルイド教)の時代とキリスト教の時代が葛藤を伴いつつも共存＝共生・共死することができた時代、そのなかで発生したアイルランド詩の伝統的な形式だからである。つまりイェイツは、アシーンが異界への旅路に赴くとき、すでに英雄・騎士の時代、ドルイド教の時代はキリスト教と共存していたことを暗示させるために、「編み枝の家」というメタファーや「今では大嫌いな断食と祈祷の二つだけだ」という暗示を用いていることになる。その前提には、聖パトリックが紀元五世紀にアイルランドに渡来したカトリックの司祭ではなく、そのはるか以前に渡来したドルイド・キリスト教徒、すなわちカルディの祖父である、というイェイツ独自の歴史認識がある。

8：聖パトリック紀元五世紀渡來說 VS 聖パトリック紀元二世紀渡來說

かかる歴史認識を、詩人が自己の詩的世界を正当化するために抱いた妄想にすぎない、と嘲笑することはできまい。そのように批判するためには、まずは聖パトリックが紀元五世紀にカトリックの司祭としてアイルランドに渡来し、彼の布教によってアイルランド全土が瞬間にキリスト教化されていったというかの言説、その歴史的根拠を示す必要があるからだ。紀元五世紀キリスト教伝播(カトリック布教)説こそ、なんの根拠もない妄想であるのかもしれないのである。

実際、ここ最近の聖パトリック研究においては、紀元五世紀、そのはるか以前からすでにアイルランドがキリスト教文化圏にあったことが、いまや歴史学・考古学・神学上の常識にさえなりつつある。²²エジプトのプトレマイオスが『ゲオグラフィア』(二世紀)のなかで記しているように、古代アイルランドは海路によって大陸(外部)に開かれた十五の海岸交易地域(その各々の位置まで測定、数値化されている)と内部を河川・湖水による水路で結ばれた多くの散所(集落)をもつ開かれた文明の島として知られ

ていた点をも看過すべきではないだろう。あるいは『告白』のなかにアイルランドにすでにキリスト教徒がいたことが明示されている点にも注目したいところである。

またいまや、聖パトリックにかんする歴史認識も一変していることにも注意を向けたい。すなわち、最近のもっとも支持されている学説のひとつによれば、聖パトリックがあえて「地の果ての地」（『告白』）、アイルランドに渡来した理由は「この世の果てまで神の福音が述べ伝えられるとき、私は来る（キリストの再臨の日が来る）」という「マタイによる福音書」に記されている言葉を文字通り信じる、強烈な終末論的な思考を彼が抱いていたからであり、そのあまりに情熱的にして過激な教義のゆえに、彼はむしろ教会から異端視され、迫害・弾圧されていた（『告白』のなかに教会からの弾圧・迫害の様相が示唆されている）というものである。アイルランド教会のもつ最大の特徴のひとつ、強烈な終末意識、あるいはイエイツ詩の特徴である終末論的感覚も、これにより一部説明が可能ではないだろうか。もっとも保守的な立場を取るとされる「オックスフォード派」の歴史・神学者のなかにおいてでさえ、たとえばこの領域における第一人者、チャールズ・エドワードのように、この学説を取る研究者も散見されるのが実情なのである。²³

むろん、イエイツはこのような現代の聖パトリック研究をめぐる動向など知るよしもなかったことはいうまでもない。だが、幾つかの著書をとおして、聖パトリックが紀元五世紀よりはるか以前（二～三世紀）に渡来したという学説を承知していた点にも留意したい。たとえば、「Ⅱ：主題」に記されているように、彼は「ケンブリッジ大学のパーキット教授の示唆」により、R. アーディル著『聖パトリック紀元一八〇年渡來說』（1932）を熟読しており、そのことは「Ⅱ：主題」からだけでも裏づけることが十分可能である。この著書を踏まえて記している箇所が随所に表れているからである。「大論争」「復活祭（論争）」「ドルイド剃髪」「司祭（制）に対立する修道僧（修道会制度）」「（アウグスティヌスによるカトリックの三位一体と一線を画す）聖パトリックの『告白』の「信条」に表れる三位一体」、「ドルイド／キリスト教徒としての聖パトリック」、「ドルイド／ケルトの残虐性（＝供犠の問題）」、「七世紀のウィットビー宗教会議と古代アイルランド教会の消滅」、「古代アイルランド教会に対する（カトリック）による迫害（宗教会議＝異端諮問）の歴史」、いずれの問題もアーディルがその著書のなかで詳しい歴史考証に基づき徹底的に論じている歴史的な事象である。これが偶然の一致とはおよそ考えられない。²⁴

また、これに先立って一八六八年に出版されたR. S. ニコルソン著『聖パトリック紀元三世紀のアイルランド使徒』を彼は初期の頃（おそらく『アシーンの放浪』を書いていた頃）にすでに読んでいた可能性が高いことも指摘しておきたい（W. H. オドネールの編纂による『イエイツ 後期散文集』*Later Essays Volume V*の註p. 412にもこの点についての指摘がある）。ちなみに、この著書ではアシーンと聖パトリックは同時代人と位置づけられているが、この歴史的真相が捻じ曲げられたのは「聖パトリック紀元五世紀渡來說および近代の捏造品である『オシアン』による」という（イエイツがマックファーソンの『オシアン』に対立する「古老との対話」を『アシーンの放浪』に下敷きに用いた理由は、『聖パトリック紀元三世紀のアイルランド使徒』の影響によるかもしれない。²⁵なお、「オシアンの捏造説」については先述のロビン・フラワーも同じ見解に立っている）。これらの著書には、現代の聖パトリック研究や古代アイルランド研究を先取りするように、一般に「英雄・神話時代」に位置づける時代の古代アイルランドが、実は高度な知を有し、英雄と聖者が仲良く共生した時代であったことが強調されているのである。

むろん、イエイツにとってそのような歴史的な根拠など存在しなくとも、彼のカルディ像はいささかも変わることはなかったはずである。彼は歴史的事実などというものに、そもそもなんの信頼も寄せていないからである—『金枝篇』や『人格論』を知る近代人ならば、聖パトリックの信条を歴史上のキリストや古代ユダヤ、あるいは歴史的な推移や移ろいゆく証拠などに左右されるいかなる考え方などに目もくれ

ず、何度でも繰り返すことができるし、信じることさえもできるのである」(「II：主題」)。

イエイツが当時、無名の学者、アーディルの著書を高く評価しているのも、これによって説明することができる。この書物はたんなる歴史の実証的考察の書ではなく、アイルランドの魂の歴史、すなわちその宗教性にまで深く踏み込んだ稀有なる歴史研究書だとイエイツがみているに違いないからである。そうでなければ、みずからの作品全体を総括するために記されたきわめて重い意味をもつはずの「II：主題」、そのなかであえて当時まったく無名の研究者の学説を持ち出す理由を説明することは難しい(詩「学者ども」からも分かるとおり、イエイツは当時の学者たちが抱いていた文学観や学問的な姿勢に対して大いに批判的な見方をしてきた。この点から判断しても、みずからの作品全体を総括するこの重要な散文においてアーディルの学説を取り上げて、自説の後ろ盾にするために言及することは異例の処置であったといえる)。

9：「ファンタスマゴリア」と夢幻能

ディンヘンハスの大いなる伝統である聖者と英雄の対話形式、この様式によって現出される走馬灯の面影、それはイエイツ詩の「スタイル」そのものを特徴づけるものである—「影は形によってできるのである。スタイルをもった偉大な詩というものには、常に聖者と英雄がいるのである」(「月の静寂を友として」)。ここでいう「影」とは走馬灯を駆けめぐる面影(記憶)のことであり、「聖者」とは聖パトリックを祖父とするカルディたちのことであり、「英雄」とはアシーンに代表される騎馬の者たちのことだからである。

このような文脈のなかで、改めてディンヘンハスを近代詩の技法、「ファンタスマゴリア」に接続させようとした詩人の意図を探れば、そこに顕在化されるものは、もはやひとつしかあるまい。古代にみられる詩と宗教の技法が一体化したもの、呪術としての憑依の技法、これである。

ただし、イエイツ的「ファンタスマゴリア」の完成には、二つの異なる技法をひとつに結び合わせるための架け橋となる存在、それが不可欠の条件であった。「ファンタスマゴリア」のスクリーンに憑依する(映る)霊たちは、西洋の光学装置、魔術ランタンによって生み出されたある種の見世物の要素を多分に帯びており、そこにはイエイツが求める素朴な信仰心に根ざす宗教的儀礼の要素が著しく欠けているからである。「II：主題」の表現を借りれば、それは「郷里の幻影を一片の冗談に変えてしまう代物でしかない」のかもしれない。イエイツの最晩年の詩、「サーカスの動物たちの逃亡」において、彼の前期の作品世界が、一方においてサーカスの見世物小屋に喩えられているのはそのためである。

だが、イエイツは次元の異なる二つの技法、その狭間の架け橋になるものの存在をのちに知ることになった。それこそ、夢幻能の様式である。つまりイエイツ固有の詩の技法としての「ファンタスマゴリア」、その成就には中世アイルランドと中世日本、ディンヘンハスの形式と夢幻能の様式、その奇跡のめぐり逢いが不可欠の条件であったのだ。

この場合の夢幻能の様式とは、地霊であるシテ(主人公)を旅の僧侶(琵琶法師=霊媒師)であるワキの夢(心)に憑依させることで、夢そのものをひとつの聖なる劇空間に変える夢幻能固有の呪術/演劇の様式のことである。それはさながら、夢見るワキの心がひとつの走馬灯と化し、そのなかを<生の凝縮>としての死者の情念が、肉体を纏った面影(影法師)となって駆けめぐり、静寂のなか篝火に照らされて魂それ自体が舞い狂うがごとくである。イエイツはこの夢幻能の様式のなかに、東洋の「ファンタスマゴリア」=「走馬灯」を視、そこに生の凝縮としての面影を視たのである。それをもう少し具体的に説明すれば、以下になるだろう。

イエイツが夢幻能のなかに見出したものは、まずは生を異化する死者の逆説であるといつてよいだろう。「日本の高貴なる戯曲」で記されていることの要点は、以下のくだりに集約されているとみることができるからである—「真の生命は死せる人々によってのみ保持されている。このことを認識すればこそ我々はスフィンクスや仏陀の顔を深い感動をもってみつめるのである」(“Certain Noble Plays of Japan” *Essays and Introductions*, p. 226)。

イエイツにとって、「死せる人々」としての「スフィンクスや仏陀の顔」、そこに映る生は現実の偶発的出来事の束なのではない。死せる人々は生のすべてを一点に凝縮するある原初的な出来事、煩惱あるいは業(西洋的に置き換えれば原罪)そのものを映し出しているからである。イエイツはそのことを夢幻能の死者たちの舞のなかに見出す。夢幻能の死者たちは生前の出来事のなかのある一点に舞い降りてきて、すなわち自己を呪縛するただひとつの出来事、生前の自己の生のすべてがその一点に凝縮されているあるひとつの記憶に降りてきて、それを軸に<悪夢(トラウマ)の舞>を舞うからである。そこでは、劇のプロットでさえも死者たちの舞のために必要な道具立てであるにすぎない。呪縛された霊たちにとってただひとつの願いは成仏することをおいてほかにはなく、そのためには自己の歩んだ生前の人生のすべてをある一瞬のなか凝縮させて意味づけなければならない。その際、様々な偶発的に起こった生前の現実の出来事は成仏を妨げる不純な混ぜ物にすぎないと映るからである。すなわち、自己の生に対する唯一の統語論的な意味づけがなされなければ、成仏が果たされないことを死者たちは熟知しているのである。かくしてイエイツにとって、夢幻能の死者たちの死の面(おもて)は生が凝縮された一瞬の出来事を映し出す鏡、生の逆説としての死の鏡、「仮面」となっていくことになる。

ここからすぐにも分かりますとおり、死者(幽霊)の視点から生を凝縮させて捉えるこの「仮面」の詩法は、「我が作品のための総括的序文」の冒頭に記されているイエイツの詩作の「第一原理」に位置づけられている「ファンタスマゴリア」の技法、その同じ意味の別の表現であるとみることができる。すなわち「仮面」と「ファンタスマゴリア」はほぼ同じ意味であり、それはイエイツの詩作の「第一原理」にして、彼の作品にみられる一貫した「スタイル=形式」そのものであるといつてよいだろう。それは一見、夢幻能となんの関係もない「ビザンティウム」を表現する際にも、夢幻能の様式に見出した「仮面」=「ファンタスマゴリア」の詩法が暗示的に記されている点からも確認できるのである—「死して化すは舞踏、舞踏は恍惚の激情と化し/死して、袖口ひとつ焦がさぬ炎の激情と化す」(「ビザンティウム」*したがってこの詩もまた「ファンタスマゴリア」の技法を用いて記された詩のひとつだとみることができる)。

このような夢幻能の様式のなかに、イエイツは地霊となった者たちが、<アイルランドの琵琶法師>ともいべき巡礼の隠修士・カルディ、その口を借りて土地に纏わる物語、すなわち地名に宿る土地の記憶を語るディンヘンハスの伝統、その詩的形式の成就をみたのである。先述の「サーカスの動物たちの逃亡」において、先にみたとおり、みずからの作品世界をサーカスの見世物小屋に喩えた詩人が、一方でそれを同じ詩のこの文脈において「夢の舞台」と記しているのはそのためであろう—「完璧な演技を身につけたからこそ主役を任された これらの夢の舞台の面(影)たち/彼らは純な心で育ったが、生まれたのはどこからか/……すべての梯子がはじまるところに我が身を横たえねばなるまい/ 心という汚れたぼろと骨で作られた間に合わせのこの屋台小屋に」(“The Circus Animal Desertion” *The Poems*, p. 395.)。

あるいは、『ヴィジョン』の「裁きを受ける魂」のなかでイエイツが、死後の魂は浄罪の第二段階、生前の行為を追体験する「夢見返し」(‘dreaming back’)の状態に入るが、その状態を「ファンタスマゴリア」に置き換えたうえで、その世界を描いたものが『錦木』であり、この同じ状況がアラン島の司祭に憑依する幽霊の物語にもみられる、と記しているのもそのためである。²⁶

アイルランド詩の大いなる伝統は、夢幻能の様式を媒体にして近代詩の文脈にたくみに接続され、こう

して近代西洋の光学と詩学の技法、「ファンタスマゴリア」は、アイルランドと日本、極西と極東、二つの古代的叡智の奇跡的なめぐり逢いを通じ、ひとつの詩法となって再生・復権を果たすことになった。真の意味での面影の技法としての「ファンタスマゴリア」が発生した瞬間がここにある。

最晩年のイェイツの詩のほとんどがこの技法を用いて描かれているのは、その成就のなによりの証といえるだろう。「ベン・ブルベンの麓で」(“Under Ben Bulben”)、「黒い塔」(“The Black Tower”)、「彫像」(“The Statues”)、「人とこだま」(“Man and the Echo”)、「サーカスの動物たちの逃亡」、「慰められたクチャーリン」(“Cuchulain Comforted”)、「アメンボ」(“Long-legged Fly”)、「一本の線香」(“A Stick of Incense”)、「デルフォイの託宣に寄せる知らせ」(“News for the Delphic Oracle”)、「ダブリン市立美術館来訪」「青銅の頭像」「それらのイメージ」「失われたもの」(“What was Lost”)みなそうである。そこでは、いずれも心という走馬灯のなかを、ひとつの情念と化した面影たちが聖者・カルディの「仮面」を被る詩人の声によって呼び出され、そのなかを駆けめぐっては消えていく様が、影を操る匠の技によって見事に表現されているからである。夢幻能がイェイツに与えた影響が戯曲にとどまらず、詩作品においてもきわめて重要な意味をもっていることが、ここに確認されるのである。

10：「ファンタスマゴリア」のスクリーン＝依り代としてのカルディの役割

走馬灯の世界としてのイェイツ的世界、あるいはその世界を描く「面影の技法」としての「ファンタスマゴリア／仮面」、その核心には常にアイルランドの琵琶法師、巡礼の隠修士・カルディたちの存在がある。メディア／メディアムである彼らの存在なしには、地底深く眠る地霊たちは此岸に現れる（呼び出される）術はなく、かりに運よく自力で現れることができたとしても、彼らが自己を表現する夢の舞台、憑依する心の居場所はどこにもないからである。彼らの「心」が巡礼の途上、路傍で拾い集めた「ボロ屑と骨」(rag and boneは「寄せ集め／ブリコラージュ」を意味する熟語)で作られた「サーカスの見世物小屋」のまえに設置されたあの「あばら屋の露店」であろうが、その重要性はいささかも変ずるものではない。彼らの「心」という「夢の舞台」なしに、地霊たちは自己を表現（証言）する場所、「橋（がかり）を失ってしまう」（「サーカスの動物たちの逃亡」）からである。

その意味で、彼らはみずからの心を夢の舞台として提供する夢幻能の旅の僧侶と同じように、イェイツの作品世界にとってきわめて重要な役割を果たしている。彼らの心そのものが、時空を超えて自在に駆けめぐるアイルランドの魂、面影（地霊）たちを映す詩的な場所、あるいは心のスクリーンの役目を果たしているからである。このことは「月の静寂を友として」に表れるなんとも唐突なくだり、それを丁寧に読んでいくならば十分理解のいくところとなるだろう。

キリスト教の聖者と英雄はただ不満を抱くのではなく、みずから進んで犠牲を払うのである。……彼らはできることならば、自分自身と対立する自己（アンティ・セルフ）に似ることを常に願っているのである。形（タイプ）によって形の影ができるのである。いっさいの偉大な詩の形式（スタイル）のなかには、常に聖者と英雄がいるのである。

ここにみられる「反対自我（アンティ・セルフ）」、「影」、「聖者」、「英雄」、これら四つの奇妙な関係をひとつに結びつける磁場、それは、「ファンタスマゴリア／走馬灯」に影法師を映すスクリーン以外には想定できない。「反対自我」とは「仮面」のことであり、「仮面」とは「ファンタスマゴリア」のことであり、そこに「英雄」の面影＝「仮面」を映すものは、「みずから進んで犠牲を払い」、すなわち「自己を進

んで放棄し』（『ヴィジョン』）、走馬灯のスクリーンになる「聖者」の「仮面」だからである。『ヴィジョン』のなかで「月の二七相に」に位置づけている「聖者」をイエイツが以下のように定義している点を想起したい。「聖者は自己放棄を心がけるのである。」

夢幻能におけるワキとしての彼らの存在は、映し出された影法師の存在を邪魔することなく、むしろ引き立てるための特別な配慮のもとで、スクリーン全体にわたって薄っすらと描き込まれている。すなわち、能舞台の背景となる依り代を象徴する聖なる樹木としての「松の木」（「松」という言葉には聖なるものの降臨を「待つ」という意味があるだろう）が描かれているように、イエイツの作品全体のスクリーンには、影法師の依り代となるカルディ、その大いなる系譜が、いわば透かし絵の手法を用いた一大絵巻として、「水面を走るアメンボ」の足使い＝「ミケランジェロの指先の筆使い」（「アメンボ」）によって巧みに描き込まれている。つまり、イエイツの「ファンタスマゴリア」の世界を現出させる絶対的な要素として、巡礼の修道士カルディは聖なる場所、「デインド」（死者が眠る墓場のある「丘、高み」）をしるしづけるものと一体化し、そのことで彼ら自身が生きた依り代とならなければならないのである。イエイツの散文、「発見」（“Discoveries”）に表れる以下のくだりはこのことを示唆するに十分なものがある。

芸術の主題が宗教的なものになればなるほど、いわば巡礼の聖地のようにますます定着したもの（ステーションナリー）になっていくだろう。そしてそれが喚起する感情、あるいは私たちの眼前に現出される状況はますます古代的なものになっていくだろう。中世において、聖パトリックの煉獄巡礼に赴く巡礼者が湖の岸辺にいるとき、巡礼者はウロの木で作られた小舟を見つけ、それに彼が乗ってかの幻視の洞穴へと向かうのはそのためである。
(*Essays and Introductions*, p. 285.)

中世において、聖パトリックの煉獄巡礼に赴く者は聖職者に限られるのであり、しかもその巡礼者はドルイド教を象徴する「ウロの木で作られた小舟に乗って」ステーション・アイルランドに向かうのである。その目的は「幻視の洞窟」という名の聖なる「ファンタスマゴリア」に入り、そこで煉獄で苦しむ様々な亡霊（魂）たちと出会い、この霊たちを自身の心に憑依させ、彼らのために贖罪の祈りを捧げるのである。少なくとも、ここでイエイツが示唆しようとするところはそのようなものである。

この聖なる職務は命がけの勤めである。なぜならば、この幻視の洞窟から帰還できる者は少ないとされているからである（十二世紀に書かれた『聖パトリキウスの煉獄』によれば、たんなる好奇心や功名心を抱いてこの洞窟のなかに入る者は生還できないという）。つまり、この職務はキリスト教的な意味での殉教とドルイド教的な意味での供儀、それらが融合されて発生したアイルランド独自の宗教体系の核心を象徴していることになる。そうであるならば、この聖なる勤め、それを行なう巡礼者は浮かばれぬ霊たちの人柱としての依り代となるべく定められた者、「進んで自ら犠牲になる者」だということになるだろう。

それではこの責務を果たしえる者は一体誰なのか。イエイツの作品世界においてその該当者を探すならば、それはキリスト／ドルイド教の僧侶、カルディ以外には該当者はいないはずである。このゆえにこそ、イエイツはここでカルディの祖父、聖パトリックの名がしるしづけられた巡礼の聖地、「聖パトリックの煉獄」を例に挙げて、アイルランド固有の巡礼の意味を問おうとしているのである。

11：透かし絵として描かれたカルディの系譜

先の「月の静寂を友として」の引用文においてイエイツは、「アイルランドの歴史」に事寄せながら、自身の作品世界を映す「一枚の大いなるつづれ織り」、走馬灯のスクリーンについて語っている。さらに、

その全体に透かし絵として描き込まれる（織り込まれている）もの、それが彼の作品全体を貫く総主題であったことを暗黙のうちに告白している。

そうであるならば、ここで重い意味をもってくる課題は、カルディの系譜が織りなすこの「大いなるつづれ織り」、それが「透かし絵」として描かれているという仮説についての検証である。かりに「つづれ織り」が「透かし絵」として描かれているとすれば、それはイエイツによって意図的に秘められていることになり、これによりイエイツの作品世界の総主題がまだ読者の盲点になっている最大の要因が明らかになるからである。だが、果たしてそうなっているのか。このことを検証するためには、まずはすでに「序」のエピグラフで掲載した以下のくだりを省略した部分を記したうえで、細かく吟味していく作業が求められるだろう。

いっさいのアイランドの歴史の背後には一枚の大いなるつづれ織りが垂れ下がっている。それはキリスト教といえども認めざるをえないもので、実際のところ、キリスト教自体、そこに織り込まれて描かれているものなのである。そのくすんだ折り重なりを眺めていると、一体どこからキリスト教が始まり、どこからキリスト教が終わったのか、誰も言い当てることができまい—「鳥のなかに一羽、完全な鳥が、魚のなかに完全な魚が一匹、人々のなかに完全な人が一人いるのだ。」かりに、このことについて……。

ここに表れているとおり、このくだりに引用されている括弧内の文章には出典が示されておらず、半ば暗号として提示されている。つまり、「つづれ織り」に描かれている「ドルイド／キリスト教」、その根拠として提示されているはずの括弧内の引用文、その出典をあえて伏せておくことで、彼の作品全体に描かれたものが明示されることなく、透かし絵として密かに描かれたものであることがここで巧みに示唆されていることになる。もちろんその前提には、この引用文が何を意味しているのか、読者は承知しているはずだという作者イエイツの暗黙の了解があるだろう。この引用文はすでに言及した箇所や草稿の文章を含めるとイエイツの作品中、少なくとも五回は用いられている彼の常套句であり、この句が指示するものはカルディにほかならないからである。

この句の出典については、他の箇所「聖ケラハ—巡礼中、ビザンティンの聖者のように鳥に祈りの詩歌を聴かせた聖者—か、聖コロンバーヌスが語ったものだ」と記憶している²⁷と曖昧性を残しているものの、これが表れる他の箇所との相互補完、すなわち間テクストのなかにおいて読めば、イエイツが彼らをカルディの象徴的存在として捉えていることは明白である—「『鳥のなかに一羽、魚のなかに一匹、完全なものがある』と記したのは聖コロンバーヌスか別の聖者だったのだろうか」（「発見」*Essays and Introductions*, p. 291.）。

このことが分かれば、「Ⅱ」のなかで「聖パトリックの『告白』の信条」を繰り返し語る作家の意図もすぐにも理解されるはずである。すなわち、カルディの精神、その伝統は聖パトリックの『告白』に表れる「信条」に淵源をもっているといいたいのである。換言すれば、「つづれ織り」、走馬灯のスクリーンに透かし絵として描き込まれた彼の作品全体の総主題、それはカルディの系譜であることをく隠しつつ開示する>ために、「Ⅱ：主題」にみられるこの箇所は周到に用意されたものであるとみてよいだろう。

12：『ヴィジョン』のなかの透かし絵、「蜜蜂の巣」が暗示するカルディ

ここでもう一点、イエイツがカルディを「透かし絵」として記そうとしている根拠を挙げておく。その端的な例は『ヴィジョン』のなかにみられるものである。

「Ⅱ：主題」で暗示されているように、『ヴィジョン』を記した真の目的はヨーロッパ全体の精神史を描くことではない。彼の生涯にわたる壮大なプロジェクト、カルディの精神の系譜に具現化されるアイルランドの不屈の魂の歴史、それを彼の作品世界全体という一編の叙事詩に描きあげるためのものであった。だが、このことはいまだイエイツ研究の死角にあるとあってよいだろう。なぜか。それは、この魂の歴史がこの作品において透かし絵として描かれているからである。

その最大の根拠となるのは、『ヴィジョン』の最初の部分の挿話として掲載されている物語、「マイケル・ロバーツとその友人たちの物語」(“Stories of Michael Robertes and his Friends”)に求めることができる(この物語は、イエイツの「ファンタスマゴリア」であるマイケル・ロバーツやオーエン・アハーンが登場していることが示唆しているように、「ファンタスマゴリア」の世界である)。

この挿話の最後の場面はダブリンに設定されており、そのことによって新しい時代が始まることが暗示されている。つまりこの物語は最終的な時代の予兆を「カッコウの巣作り」に求め、カッコウがダブリンで巣作りを始めたことで結ばれている。カッコウは自分で巣作りをせず、他の鳥の巣に卵を産みつける、すなわち他の鳥を犠牲にすることで自己種を保存するという習性をもっている。カッコウの雛は他の鳥たちの雛たちを巣から落として殺してしまう習性をもっているからである。

鳥を愛でる生き方はすでに「一人のインド人僧侶」の中で言及されているように、イエイツにとって古代アイルランド修道僧、すなわちカルディの生き方を象徴するものである—「かのアイルランド修道僧たちもまた鳥たちや獣たちについて無数の詩を書いており、そのためキリストは人間のなかでもっとも美しい人であるという教義を広めていった。」先述したロビン・フラワーの『アイルランドの伝統』のなかでも、森の隠修士たちが愛する鳥の詩やその巣の卵が心ない少年によって荒らされたことを嘆き悲しみ、そこに人間の原罪をみる詩が掲載されている点は興味深いところである—「悲しきクビワツグミよ 我にはよく分かる 雛鳥を失いし 汝の悲しみの調べを 卑しき欲望の 魂なき輩により 汝の心は 炎に変わってしまった 愛子と卵を失い 空巣となりし汝の心(の叫び声)は 残忍な牧童の胸には 響かなかつたからだ」(「ある隠修士の詩」)。

おそらく、イエイツがここで鳥の生態に興味を寄せるジョン・ボンド(John Bond)を登場させ、カッコウに巣作りをさせようとして腐心する姿を描こうとしているのも、この同じ狙いによると考えられる。つまりここでのジョン・ボンドは、マイケル・ロバーツやオーエン・アハーンと同様に、カルディの「ファンタスマゴリア」=面影を宿しており、彼らが希求しているのは原罪からの解放であるといつてよい。そうでなければ、「鳥たちや獣たちについて無数の詩を書くアイルランドの修道僧たち」が、なぜ「キリストは人間のなかでもっとも美しい人であるという教義を広めていった」のか、その答えを見出すことはできまい。答えは原罪とその解放以外に求めることができないからである。すなわち「キリストはもっとも美しい人」(ここにおける「美しい」とはいうまでもなく精神的な意味)であるのは原罪から唯一解放されている者であるとカルディたちがみているからであり、同様に鳥たちと獣たちをアイルランドの修道僧たちが歌うのは、「鳥や獣のなかに一匹、完全なもの」、すなわち原罪から解放されたものがあると彼らがみている、そうイエイツは読むからである。裏を返せば、鳥たちのなかにおいてもっとも原罪を負った鳥、その象徴的な存在はカッコウであるとイエイツはみていることになる。以下の「マイケル・ロバーツとその友人たち」のなかのジョン・ボンドのセリフからも、このことはうかがい知ることができる。

鳥や獣、物言わぬあらゆる種類の畜生どもが互いに盗みあい、殺しあっているように思うのです。そこで私は冒涇行為なしに彼らの性質を改めることができるはずだと思ったわけです。……アダムの情念(パッション)がその胸からむしり取られることで、エデンの鳥や獣になったのです。原罪に加担した

ものたちであれば、その救済にも与ってよいはずです。……そういうわけで私はカッコウたちのために生涯を捧げようと決意した次第です。(A *Vision*, p. 48.)

もちろん、彼の見解は、鳥の巣を荒らす少年のなかに原罪の象徴をみた森の修道僧と一致した見解を示しているともみてよいだろう。

一方、イェイツの作品世界のなかでこの「カッコウの巣」と対照的に表現されている存在は「蜜蜂の巣」であり、彼にとってきわめて重要なイメージをもっている。彼はポリフィリオスの『ニンフたちの洞窟』に倣い、彼らを永遠回帰する浄化された魂の住処、その象徴と捉えているからである。『ヴィジョン』のなかにも『ニンフたちの洞窟』についての言及がある点にも注意を向けたい (A *Vision*, p. 292参照)。このことは、「内戦時の瞑想」のなかでリフレインされる詩文からも確認できる—「蜜蜂よ、椋鳥の空き巣に来たりて、巣を作れ。」椋鳥はカッコウと同じように他の鳥の巣に卵を産みつける習性があるからだ。つまり、『ヴィジョン』の挿話に表れる「カッコウの巣作り」が意味するものは「蜜蜂の巣」と同じことを意味している。つまり、ここにイェイツは原罪からの解放のしるしをみているのである。

このことは、以下の記載に目を凝らせば、さらに理解がいくことになるはずである—「庭に面した窓辺にいてみると、そこに蜜蜂の巣箱ビニ・ハイツにしては四角の箱がいくつもあることに気づいた」(A *Vision*, p. 47.)。つまり、ここでイェイツは「カッコウの巣」と「蜜蜂の巣」を対比させて読むように読者に密かに促しているのである。

しかも、この住処が象徴するものがイェイツ、あるいはアイルランド人にとって何を意味しているのかを想起すれば、このくぐりにはさらに重い象徴的な意味が潜んでいることに気づくことになる。すなわち、この住処が象徴するものは森の隠修士、カルディなのである。彼らは「蜜蜂の巣」('beehive huts') と呼ばれる庵で修業に励む者たちだからである。

そうだとすれば、この物語でイェイツが語ろうとしていることの真意は、「カッコウの巣作り」に事寄せた六世紀半ば、ビザンティン帝国に対峙する古代アイルランド修道会、その復権＝ルネサンスについて暗示的に記すこと、ここに求められるだろう。そして、それが『ヴィジョン』の冒頭部分の挿話に密かに記されているというわけである。つまりここに表れるひとつのメタファーをとおして、イェイツは『ヴィジョン』全体に大きな影を落とす一大絵巻の透かし絵の存在について、読者に密かに開示しようとしていることになる。

上述したことから分るとおり、アイルランドの魂の歴史を体現するカルディたちの系譜、それは細部に宿ると小さき生き物のメタファーによって表現されている。したがって、その真の意味に読者が気づくためには、読者は上空から「蜜蜂の巣」を見出すことができる「鷹の眼」、すなわち微視にして巨視的なる眼をもってすべてのメタファーを彼の作品世界全体のなかで位置づけていく必要に迫られていることになる。換言すれば、カルディの系譜は個々の作品内に描かれているというよりは、「ビザンティン芸術に描かれた聖者」のように、「モザイクとモザイクの間／テキストとテキストの間」、すなわち「間テキスト」(行間) という見えないスクリーンのなかで描かれているのである。イェイツの作品、そのキャンバス全体に、彼らの系譜が壮大な一大絵巻のパノラマとして描き込まれているにもかかわらず、その姿が個々のモザイク(個別的テキスト)ばかりに目を奪われた読者、その完全な死角となっている理由もこれによっておのずから説明される。そうだとすれば、『ヴィジョン』において、「カッコウの巣作り＝蜜蜂の巣」のメタファーは詩人にとって「幾何学による荒っぽい解釈にすぎない」(「Ⅱ：主題」)月の満ち欠けの二八相の区分や太陽の周行などといったメタファーより、実ははるかに重要な意味をもっており、むしろこの「蜜蜂の巣」の秘儀を伝えるひとつの道具として、それらの幾何学的なメタファーは用いられてい

るとさえいえるかもしれない。

そういうわけで、「カッコウの巣作り＝蜜蜂の巣」が象徴しているカルディの存在、このことに気づくことの意義はきわめて大きいものである。またその驚きも大きいはずである。イエイツの作品世界をひとつの総体として読み直し、各テキストのなかに散りばめられている特殊なメタファーを間テキストにおいて連結させて読む術を習得する道が開けてくるからである。このような読みによって、たとえば、後述する『ヴィジョン』の冒頭に記されている「エズラ・パウンドに宛てた文集」“A Packet for Ezra Pound”のなかに何気なく記されている「ホテルの周りをうろつく骸骨のように痩せたブチの野良猫 (A Vision, p. 6.)」、それが実はカルディの面影を宿す重要な暗示が込められている点に読者は改めて気づくことにもなるだろう。

13：壮大な一大プロジェクトはいつ発生したのか

それでは、「一枚の大いなるつづれ織り」に喩えられる彼の作品世界、そこに「ファンタスマゴリア／仮面」という特殊な詩の技法を用いて、アイルランドの魂の歴史を体現するカルディの系譜を描きあげようとする彼の壮大なプロジェクト、それは一体いつの頃、着想を得たのだろうか。²⁸

これまで述べてきたように、イエイツは初期の『アシーンの放浪』において、すでに「ディンヘンハス」に着想をえて、聖パトリックの心という走馬灯のなかを、アシーン自身と騎士たちが駆けめぐる様を意識的に描いている。これは一種の「ファンタスマゴリア／面影の技法」であると捉えることも可能である。この詩の出版は彼二四歳のときであるから、この時（実際にこの詩に着手したのは彼二〇歳の頃、出版に向けて本格的に着手した時期はおそらく二三歳頃だと考えられる）、すでに、彼のなかにはこの技法についてある程度意識されていたともいえる。

それでは、それ以前の作品はどうだろうか。私見では、これに相当する技法で描かれていることをはっきりと裏づけるに足るだけの作品は見当たらない。

もっとも、イエイツが＜東洋のファンタスマゴリア＞ともいうべき能を受容する資質を生来的に有していたことは間違いのないところである。このことは、処女詩集、『十字路』(Crossways, 1889)に収められている「ゴル王の狂気」(“The Madness of King Goll” 1887)からも確認できる。

この詩の主人公である「ゴル王」はかつて勇敢な武将であった(「ゴル」の原義は目にスティグマをもっていることを暗示するゲール語で「片目」を意味する)。だが、「今では一人で森を彷徨い」、「侘しく古ぼけた琴」を奏でるばかりの侘しい老人と成り果てている。その姿は彼と同じ「イヒ (エマン・マッハ)」を拠点に活躍したイエイツ後期の英雄、クフーリンの姿に継承されていくことになる。イエイツ最晩年の戯曲『クフーリンの死』(The Death of Cuchulain, 1939)や同じく最晩年の詩「慰められたクフーリン」

(“Cuchulain Comforted”, 1939)の姿がゴル王の姿に重なるからである。興味深いことに、この成れの果ての彼の姿は、能の演目『景清』に表れる「景清」の姿と酷似している。景清もまたかつて勇猛な武将であったが、のちに盲目の琵琶法師となり、侘しい老後をむかえることになったからだ(後期イエイツが『景清』を承知していた事情を考慮すれば、『景清』を橋渡しにして、イエイツはゴル王のイメージを後期のクフーリンのイメージに移植していったということになるだろう)。「ゴル王」の以下の一節と『景清』のセリフの類似点からだけでも、このことは少なからず確認できる—「鎮まらぬは舞う木の葉 老いて久しきブナの木よ」(「ゴル王の狂気」The Poems, p. 43.)。「消えぬ便りは風なれば、消えぬ便りは風なれば、露の身いかになりぬらん」(『景清』)。

しかも、以下の点を考慮すれば、イエイツが生来的に夢幻能を受け入れる資質を有していたことが理解

される。観阿弥の作と考えられる『景清』、その構成が成れの果て（終着点）から人生を振り返るというプロットで構成されており、そこから観阿弥の息子、世阿弥が確立した複式夢幻能の様式、死後から報われぬ前世を振り返るという様式の誕生はあと一步のところまできているからである（その意味で、この詩は『アシーンの放浪』と類似する老いのイメージやテーマをもっていることになるだろう）。

とはいえ、この最後の一步、すなわち死の逆説によって生を描くという生者と死者の役割を逆転させるという、生の表現に対するコペルニクス的な転換を示す夢幻能の様式への気づきは、世阿弥という一人の天才、その誕生を待たなければならなかった。同様に、「ゴル王」の延長線上にそのまま「ファンタスマゴリア」の技法の完成があるわけではなく、やはりその完成には夢幻能の様式との奇蹟の出会いを待たなければならなかったはずである。

しかも、この「ゴル王の狂気」が収められている『十字路』全体を通読すれば分かるとおおり、この詩が醸し出す詩的情緒はこの詩集全体の基調をなすものであるとはいえないのである。たしかに、老いの侘しさを歌う「狐狩人の唄」（“The Ballad of the Foxhunter”）や水面に自身の幼年期の面影を映し出す「老漁師の瞑想」（“The Meditation of the Old Fisherman”）などには「ゴル王」に類似する枯れた老いのイメージや「ファンタスマゴリア」の微かな予兆を感じさせる基調をもっていることは否定できない。「サリーの園の近くで」“Down by the Salley Gardens”の語る声の主を老婆だとみれば、これを含めることも可能だろう。だが、これらの詩はむしろ例外的な作品だとみるべきであって、この詩集のその他の詩は、その背景が無国籍的（インドやギリシアやイタリア的なイメージの集まり）な詩群とアイルランドを背景にもつ詩群（その多くは恋愛詩）とが渾然一体化し、詩集全体がひとつの基調のもとに統合されているとはおよそ言い難いものがある。

この点にかんしては、「アイルランドと芸術」に表れる以下の文章は示唆的である—「十六年ほど前の私のように、芸術には人種も国籍もなく、芸術とは無人地帯で摘まれる花であるなどと信じている人たちに対して語っておきたい。世界のなかで、唯一完全なる芸術家ともいうべきギリシア人たち、彼らの心は国境の内側に向かっていたのである」（*Essays and Introductions*, p. 205.）。

この散文が書かれたのが一九〇一年であるから、その「十六年」前といえ、一八八五年、イェイツが二十歳の頃ということになる。しかもこの同じ散文のなかで、「当時、私の文体は様々なところから流れ込んだヨーロッパの本流によって形づくられていた。それから除々に新しい文体がもてるようになったのだが、シェリーの表れるイタリアの光を払拭できるようになったのは数年前のことである」とも記されている（*Essays and Introductions*, p. 208.）。したがって、この頃のイェイツははまだ「ファンタスマゴリア」の着想を得た時期ではなかったとみてよいだろう。

以上述べてきたこと、あるいは先の引用文などを手がかりに総合的に判断して、この技法の着想を得たのは、彼が二三～四歳の頃であり、そこから次第にはっきりとこの技法の発展、完成に向かっていったのではないかと推測される。この点については、この仮説を裏づけるきわめて示唆的な散文があることをここに指摘しておきたい。それは、散文集『探求』に収められている「もしも私が二四歳だったら」である。

この散文によれば、「二三、四歳の頃」、イェイツの脳裏に突然、当時彼が抱いていた三つの関心事、すなわち「文学の形式」と「哲学の形式」と「民族への信仰」、それらを「ハンマーで打ち叩いて一つに統合せよ」とのひとつの命題が浮かんできたという。²⁹この命題の解決法こそ、この散文の文脈からみて「仮面」の詩法といってよいが、その表れの一環が「ファンタスマゴリア」（の方法）であるとみることができ。

ただし、この時点、すなわち二四歳の頃のイェイツは、自身の詩の技法を「ファンタスマゴリア」とも「仮面」とも呼んでいない点にも予め注意が必要である。おそらく、この時期は「ディンヘンハス」の古

き伝統を、近代詩にうまく接続させてゆく手立てを彼なりに必死で模索していた時期ではなかっただろうか。

その頃の彼にとって、重要な意味をもつのは、彼が「巡礼の魂」と呼ぶカルディの現代の継承者、神智学協会のブラヴァツキー夫人の存在であったと推定される。彼女の心霊術（降霊術）とディンヘンハスの形式の背後にある呪術（降霊術）は重なるところ大であり、イエイツは彼女の心霊術に現代のディンヘンハスともいうべき呪術的な要素をみたと考えられるからである。

このように考えれば、「あなたが年老いたとき」において、なぜイエイツがモードの「面（おも）」、その背後に「巡礼の魂」であるカルディの面影を幻視したのか理解できる。この頃、彼女はすでに神智学協会の会員になっていたからである。そうであるならば、ディンヘンハスの近代詩への移植の方途としての近代詩の技法、「ファンタスマゴリア」が彼の脳裏に浮かんでくるのはきわめて自然な経緯である。「ファンタスマゴリア」は本来、光学（科学）を用いたある種の降霊術的な要素をもっているからだ（「面影の技法」としての「ファンタスマゴリア」が降霊術と結びつき、それが夢幻能の様式との出会いによって完成をみたと一つの作品として戯曲『窓ガラスの文字』を挙げることができる）。そして、これがのちに「文学の形式」と「哲学の形式」と「民族への信仰」という三つの関心事をひとつに統合する「仮面」と等価に置かれることになったのではないかと考えられるのである。

とはいえ、イエイツが一体どの時点で、「ファンタスマゴリア」の技法を明白に意識しながら、自身の作品世界の「一枚の大なるつづれ織り」にカルディの系譜の一大絵巻を描きあげようとする壮大なプロジェクト、その具体的な着想、その見取り図を得たのか測定することは依然としてむずかしい。だが少なくとも、一八九七年（彼三二歳）の頃までには、その見取り図を想い描いていたはずである。というのも、一八九七年の作、先述の散文「錬金術の薔薇」には、このプロジェクトの鍵となる言葉や必須アイテムである「ファンタスマゴリア」、「仮面」、「つづれ織り」、「異端的な修道僧」、「影」、「蠟燭」、「線香」がすでに出揃っているからである。そのもっとも端的な表れを以下引用することにした。

このくだりは、詩人自身の「ファンタスマゴリア」である異端的な修道僧・オーエン・アハーン、彼の部屋に掛けられている「つづれ織り」を描写（一八九七年）したものである。

孔雀の羽を描いた青と青銅色に満ちたつづれ織りを扉に垂らし、美と静寂に無関係な歴史や世の中の活動はすべて閉めだした。……覚めた夢のなかで、私はロバーツの姿が巨大な紫の織物を縦横無尽に織るシャトル（杼）のように見え、その織物が幾重にも襞をなして部屋を満たしているように思えた。部屋はまるで織物と織り手のほかのいっさいが世界の終わりのときをむかえたかのように、言い尽くせぬ静寂に包まれていたのであった。
(*Mythologies*, p. 268, 275.)

ここに表れる「孔雀の羽」は「移ろう偶発的時間の束」としての現実の歴史に対するアンティ・テーゼとして用いられている。現実の歴史によるつづれ織りが、明日にはその情報の鮮度を失い暖炉で燃やされ、一瞬で灰になる「朝食の食卓の話題」を提供する「新聞紙」（『自叙伝』）の束であるとすれば、魂の歴史としての「孔雀の羽」の「つづれ織り」は、「ヘラの鳥たちのように、火のなかで輝く」不滅の素材からできているからである。

イエイツはこの「つづれ織り」を、この散文において「ビザンティンのモザイク芸術」に喩えているのだが、実際にここで彼が想定しているものは、アイルランドの「森の写字僧」が描いた『ケルズの書』を典型とする聖書の写本だと考えられる。というのも、「孔雀の羽」の特徴をなす無数の目、すなわち渦巻き文様はビザンティンのモザイク芸術にはまったくみられない、アイルランド独自の写本文様といってよ

いからである。このような聖書の写本にみられるアイルランド独自の文様について、イェイツは詩「孔雀」(“The Peacock”)のなかで以下のように暗示的に記している点にも注意を向けたいところである－「彼の亡霊は朗らかさ自身の眼の誇りにかけて、羽を一枚一枚増やすのだから。」(*The Poems*, p. 172.)。

雄の孔雀は、この無数の眼の模様によって雌を魅了するとともに、外部者(ライバルの雄)を締め出すことができる。それはちょうど、写本が信心深い者たちを魅了するとともに、外部の侵入者に対する魔除けとしても用いられたことと同じ関係にあるだろう。あるいは孔雀の羽の「つづれ織り」がオーエン・アハーンを魅了するとともに、外界を締め出すために用いられていることと同じ機能をもつものであると理解することができる。そしてもちろん、写本を描く森の写字僧とはカルデイのひとつの典型であり、したがって「神秘の薔薇」の「つづれ織り」は、「Ⅱ：主題」の「一枚の大なるつづれ織り」と同じ絵柄、カルデイの面影が密かに描かれているとみることができるのである。

14：オントロギー／分身の術 VS アントロギー／憑依の術

「錬金術の薔薇」は、「ファンタスマゴリア」と「仮面」が同じひとつの詩の技法として、イェイツが意識的に用いた最初の作品であるという点でも注目値する。そこでは、詩人自身の「ファンタスマゴリア」であると位置づけられているオーエン・アハーンとマイケル・ロバーツ、二人の顔が「仮面」として描かれているからである。

しかしマイケル・ロバーツの顔は、興奮した私(オーエン・アハーン)の心には、顔というよりもひとつの仮面(‘a mask’)のように見えた。この男は彼ではない。マイケル・ロバーツは十年、多分二十年ほど前に死んでいたのだ。……その夢のなかで私自身(オーエン・アハーン)が東洋の小さな店の棚に置かれた仮面(‘a mask’)であるかのように思えたのである……」(*Mythologies*, p. 279, p. 286.)

「ファンタスマゴリア」と「仮面」、通常、二つは異なる概念として理解されるものである。だが、それがイェイツにとってひとつの詩的技法として結びつくのは、二つがともに呪術、すなわち憑依の技法として理解されているからである。「仮面」は古代の儀式、つまり「聖なるもの」の憑依を前提とする呪術として用いられることは周知のとおりである。一方、「ファンタスマゴリア」は神智学協会が用いる降霊術と結びつけられていくことで、イェイツにとってディンヘンハスの古代的形式、呪術の復権を意味するものになっていったと考えられる。

このように措定してみると、イェイツが特殊な意味で用いている「ファンタスマゴリア」を、多くの読者がいまだ誤解して捉えていることにすぐにも気づくことになるはずである。その誤解とは、「ファンタスマゴリア」をイェイツの分身と捉えているという人口に膾炙する例の誤解である(「分身」という概念自体、憑依現象の否定を前提に成立するきわめて近代的思考＝心理学の産物である。分身をテーマとする物語、幻想文学が近代の心理学の台頭と時を同じくして誕生したという事実がそのなよりの根拠となるだろう)。彼にとって、それは分身ではなく、憑依だからである。

分身とは自己であるが、憑依とは自己に取り憑くことで半ば自己の一部と化している。だがそれでもなお憑依するものは絶対的他者＝死者である。ジャック・デリダがいうように、一方は「オントロギー」(存在論)の範疇のなかで捉えられるものであり、他方は「アントロギー」(憑依論)の範疇のなかであり、デリダと同様、イェイツにとって二つの混同は認められないものである。³⁰彼が「仮面」を実体の影(虚像)とはみなさず、むしろ実体そのものとしての「反対自我」とみるのもこのためである。「反対自我」

とはたえず自己が対峙しなければならない絶対的他者（自己の反対者）であり、生者にとっての絶対的な反対者とは死者（地霊）にほかならないからだ。だからこそ、この散文において、生者として描かれているオーエン・アハーンの「反対自我」＝「仮面」として描かれているマイケル・ロバーツは死者として登場しているのである。

このことは、そのままイエイツにとっての面影についてもいえることである。彼にとって面影とは「仮面／ファンタスマゴリア」であるから、それはたんなる実体なき幻想としての記憶とは異なり、自己に憑依することで半ば自己化している。だが、それでもなお絶対的な他者、死者の魂であるとみることができる。私たちが「面影が走馬灯のように駆け巡る」というとき、その面影のなかにアシーンが幻視した面影がそうであるように、自己自身の面影も必ずや含まれている。その場合、自己の面影とはいまは亡き人であるという意味で、それもひとつの死者、すなわち亡霊であるとみるべきだからである。

イエイツは「ファンタスマゴリア」を心理学でいう「自己投影」としての分身、たとえばジキルとハイド的な意味での詩人の「分身」というものを、「近代的自我」の反映の一種と捉え、これを一蹴している。彼にとって、「近代的自我」とは「目と耳」に半ば頼る貧困な想像力による「中途半端な創造（半リアリズム）の産物」にすぎず、それは「近代の願望にすぎない」とみているからである（“Ego Dominus Tuus” *The Poems*, p. 210参照*ただし、ここで否定されているものは直接的には「ティンタン寺院”Tintern Abbey”にみられるブレイクが否定するワーズワスの半リアリズムに頼る創造、「（半ば目、半ば耳が感知する）中途半端な」詩的想像力のことを意味している）－「イメージの力を借りて、私はみずからの対立者に呼びかけ、自己の感触や眼差しにもっとも疎遠の者のいっさいを呼び出すのだ」（「我、汝の主なり」“Ego Dominus Tuus” *The Poems*, p. 210.）。

ここにおける「呼びかけ」「呼び出す」という表現は注目に値する。なぜならば、イエイツの「ファンタスマゴリア／仮面」が分身ではなく、憑依の技法であることが、ここにはっきりと示されているからである。ここに知（哲学）と魂（宗教）、すなわち薔薇十字団や黄金の夜明け団、神智学協会といった近代の神秘主義（哲学）を古代カルディの伝統（宗教）のもとに時空を超えて詩的に連結させていこうとするイエイツ一流の手法＝「ファンタスマゴリア」の発生（一八九七年頃）をみることができる。

イエイツの「ファンタスマゴリア」の技法が＜分身の術＞ではなく、＜憑依の術＞であることが分かれば、イエイツの作品世界は一変し、読者の傍らで絶えず語りかけてくる謎の影法師の正体が、インマヌエルとしてのカルディの面影であることに私たちは気づくことになるだろう。

その分かり易い例として、『神話学』（*Mythologies*）に登場する主人公たちを挙げるができる。彼らのほとんどが社会から見捨てられた「放浪者」（“outcast”）、あるいは自己追放した者なのだが、その真の正体は巡礼の放浪者、カルディのイメージを多分に帯びているからである。『ケルトの薄明』（*The Celtic Twilight*）、『神秘の薔薇』（*The Secret Rose*）、「錬金術の薔薇」（“Rosa Alchemica”）、「掟の銘板」（“Tables of the Law”）、「東方の三博士の礼拝」（“The Adoration of the Mage”）、「赤毛のハンラハンの物語」（“Stories of Red Hanrahan”）、「月の静寂を友として」（“Per Amica Silentia Lunae”）などみなそうである。そこに登場する主人公たちはイエイツの分身ではなく、いずれもカルディの「ファンタスマゴリア」、その面影を帯びているとってよいからである－「マイケル・ロバーツとオーエン・ハーンは自分が人生や死の哲学を解明するときのファンタスマゴリアなのだ」（“Michael Robertes and the Dancer”に付けたイエイツ自身の註 *The Variorum Edition of the Poems*, p. 821.）。

「人生や死の哲学を解明」しようとする姿勢、それはなにもこの詩にかざられるものではなく、イエイツの作品全体におよんでいるわけだから、ここでいう「ファンタスマゴリア」をマイケル・ロバーツやオーエン・ハーンにだけ限定して捉えることはできないはずである。「幻を視る者」（“A Visionary”）のなか

の「ある青年」、オスカー・ワイルドが高く評価した「流れ者の磔」(“The Crucifixion of the Outcast”)の「コーマックの息子・クル」、*「泉の核心」*(“The Heart of the Spring”)の「老師」、異端者「オーエン・ハンラハン」(*「赤毛のハンラハンの物語」*)、さすらいの老隠修士＝「カルディ・聖オインガス」(*「何も無いところに神はいる」*“Where there is Nothing there is God”)、無名の「聖ヨハネ老騎士団」(*「薔薇のために」*“Out of Rose”)、*「青鷲」*に暗示されている「新しいドルイド僧である聖パトリック」(*「黄昏の老人たち」*“The Old Men of the Twilight”)、*「東方の三博士の礼拝」*の「(西方の)三博士」はもとより、『神話学』に登場する放浪の主人公たち、そのほとんどが放浪するカルディの面影を帯びて描かれている者たち、詩人の心に映る＝憑依する「ファンタスマゴリア」の一部であるとみることができるからである。その意味で未完の小説、『まだらの鳥』(*The Speckled Bird*)の主人公マイケル・ハーン、『ジョン・シャーマン』(*John Sherman*)の主人公ジョン・シャーマンもまたイェイツの「ファンタスマゴリア」、カルディの面影を宿しているといつてよいだろう。

15：「カメレオンの道／ホドス・カメリオントス」を歩むカルディ

イェイツにとって、カルディは古代ケルトの宗教、ドルイド教の精神を堅持しつつも、古代エジプト修道会にその起源をもつ由緒正しき原始キリスト教徒である。つまり彼らは生粋のドルイド教徒にしてカトリック以上に正統なるキリスト教徒(原始キリスト教＝コプト)であり、両極に置かれたこの二つの精神の間で引き裂かれつつも独自に「仮面の道」を歩んだ者たち、「不屈のアイランド魂」、その象徴的な存在である。

だが、カトリック教徒にとって、彼らはドルイド教という「レギオン」(悪霊)に取り憑かれた神秘主義者とみなされる存在である(「錬金術の薔薇」、「掟の板」参照)。そのため、彼らはカトリックの公会議において幾度も異端の烙印を押され、幾多の迫害に耐えねばならなかったのである。

一方、古代ケルト的世界を擁護する非(あるいは反)キリスト教徒にとって、その魂はキリスト教という外来の宗教をアイランドに持ち込み、その悪の種を全土に撒き散らした半ば文化的犯罪者と映ること必然的である。だが、「自然詩」「悔恨詩」などを通じ「アイランド詩の大いなる伝統」を築き上げたのは彼らであり、『アシェン神話群』をはじめアイランド神話を最初に編纂し、後世に伝えたのも彼らの功績による。このことは紛れもない歴史的事実として受けとめることができる。それにもかかわらず、ケルト神話ピューリタンともいべきケルト文化純血主義者たちのなかには、この歴史的事実を忘却の淵に追いやり、彼らのことを「キリスト教的なバイアスによってケルト神話を捻じ曲げた者たちである」、となんら歴史的根拠を示すこともなく、偏見に基づいて批判することさえ辞さない者たちまでもいるのが実情である。

こうして、ここに百年にわたるイェイツ研究、その最大の死角が発生する最後の要因が示されることになるだろう。この死角の発生するメカニズムは、文化人類学者メアリー・ダグラスが提唱するフロイトを援用して解いたかの有名な学説によって、ある程度以下のように説明することが可能だろう。

彼女によれば、ある領域(カテゴリー)とある領域を分ける境界線を曖昧にするもの、たとえば「コウモリ」(イェイツが好むメタファー、「カメレオン」や「蛇」や「カエル」もこれに該当する)のような存在は「不気味なもの」であり、不気味なものは文化的に排除される宿命を負っているという。つまり「不気味なもの」(フロイト)は「見慣れたもの」であるために、その存在に本来気づかないはずもない。だが、逆にその「身近さゆえに」、それが自身の規定する心理的カテゴリーのなかに侵入し、自身が抱く価値体系が脅かされる可能性が生じてくる、と彼女は指摘している(フロイトによれば、「不気味なもの」と

はつねに身近なものである」という)。このことを恐れる文化は、境界線を脅かすこの不気味にして身近な存在を「意図的に忘却」することで「隠蔽=排除」(フロイト)するというわけである。³¹

これがそのままイエイツ研究というひとつの文化圏にも当てはまるだろう。つまり両極のいずれかの立場・視点に傾斜してイエイツの作品を読む研究者にとって、二つの異なる精神を跨ぐこのカルディの存在は、みずからが想い描くイエイツ観、その領域を曖昧にし、瓦解させる不気味な領域侵犯者に映り、そのため無意識のうちにその存在を「意図的に忘却=排除」しようとしているということである。少なくとも、イエイツの作品全体にわたって影法師のように常に傍に寄り添う身近な存在であるはずのカルディ、その存在にほとんどの研究者がなんの関心も寄せていない(あるいは気づかない振りをし、隠蔽しているのかもしれない)この不可思議な現象は、これによってうまく説明することができる。

もちろん、イエイツはこの「不気味なもの」としてのカルディの存在、それが読者に意図的に忘却=無視され、これにより自身の作品全体が大いに歪められ、誤解されている実情を十分承知していた。というのも、「II・主題」において、自身の作品全体の主題が「ドルイド/キリスト教徒」である「古代アイルランド修道僧」が説く「信条」にはほかならない点を繰り返し強調したうえで、「その信条は知的に理解することなどできないが、身近に遍在するものであり、このゆえに『イモリの目、カエルの足指』(Macbeth中のケルトの魔女の呪文)さながらに、彼らは生の苦しみと邪悪さを我が身に引き受けるのである」と語っているからである、ここに表れる「イモリ」も「カエル」も、メアリー・ダグラスの規定から判断すれば、「コウモリ」と同じカテゴリーに属している点は興味深いところである。

それを承知したうえで『マクベス』のケルトの魔女たち(すなわちシェイクスピア)は、これを自分たちの存在形態を象徴する呪文として用いている。イモリの目は両極に引き裂かれ乖離した二つの目であり、カエルの足は一方で、陸で歩くための足であるとともに、他方で水面を泳ぐための水掻きをもつ足だからである(泳ぐ尾びれを持たないからである)。このゆえに、「身近に遍在する」存在、「不気味なもの」として、二つの精神の両者から異端者、裏切り者として「幾多の迫害を受け」、「彼らは生の苦しみと醜悪を我が身に引き受けるのである。」すなわち、一方の精神から「ケルトの魔女」=異端者として迫害され、他方において、土着の精神を捨ててキリスト教に改宗した裏切り者とみなされ迫害されるのである。

16: 「彫像」の「闇間を這いずり廻る」不気味な存在、カルディの宿命

「彫像」に登場する「仏陀(仏像)の空を這いずり廻る(マクベスの魔女の同伴者である)牝老猫=グリマルキン(グレーマルキン)」もこの同じ意味の別の表現として理解することができる。「今、行くよ、グレーマルキン」(『マクベス』の魔女のセリフ)。つまりイエイツは「グリマルキン」が意味不明な不気味な存在として読者の目に映ることを十分理解したうえで、あえてここで「グリマルキン/グレーマルキン」を登場させているとみることができる。「イモリ」も「カエル」も「グレーマルキン」、いずれも『マクベス』のケルトの魔女のセリフから取られたものだからである。

ここで、イエイツが関心を寄せる「イモリ」や「カエル」や「グリマルキン」、これら三つの生き物に共通する特性、それをしるしづけるいかにも暗示的なひとつの詩句に注目してみたい。その詩句とは、「彫像」に記されているあるひとつの表現、「仏像の空を這いずり廻る」(‘crawls to Buddha’s emptiness’)における「這いずり廻る」(‘crawls’)という、このなんとも不気味な身体表現である。

周知のように、「這いずり廻る」という表現は、キリスト教においては呪われたもの、蛇の象徴として捉えられるものである。エデンの園において蛇は本来は足で歩行するもっとも美しく知的(狡猾な)動物であったが、エバを誘惑した罪で呪われ、神により「地を這う」ものに変えられた、と「創世記」に記さ

れているからである。

この「創世記」、あるいは「レビ記」に記されている表現を、先述のメアリー・ダグラスは文化人類学の立場から独自に解釈し、蛇や爬虫類が「不気味なもの」として人から排除される（キリスト教的には呪われた）存在として受けとめられるのは、彼らが地を這いずり廻りながら歩くからであるという。すなわち彼らの「歩行」は通常の足による歩行を逸脱して腹を地につけたまま歩き、そのことで「歩く」という行為について人が前提にしている概念、つまり「歩行という概念」を大いに脅かすことになるからだというのである（カエルも蛇もイモリと同様に腹ばいになって歩行する生物である）。つまり、這いずり廻るこれらの生物は、文化人類学上のカテゴリーにおいては「不気味なもの」とであると定義されるとともに、キリスト教的な立場からみれば、呪われたものの象徴だということになる。そしてまさにそこにケルトの魔女としてのカルディの宿命のしるしをイェイツはみているのである。

以上のことを理解したうえで、「グリマルキンが這いずり廻る」その場所、そこが彫像（仏像）であることに注目してみるならば、ここにはある深い暗示が込められていることに気づくことになる。つまりここでの「彫像」（1939）のイメージには、ほぼ同時期に書かれた「ベン・ブルベンの麓で」VIと同様に、アイルランド独自の「高十字架」のイメージが密かに想定されていることに気づくのである。³²

というのも、高十字架の多くには猫やカエルや蛇やイモリが這いずり廻る姿で彫り込まれているのだが、高十字架のこの特徴をイェイツは十分念頭においたうえで、「這いずり廻る」という詩句をここで用いているとみることができるからである（イェイツは未刊の散文「アイルランドの高十字架」において、古代アイルランド文化の特質のひとつを高十字架のレリーフのなかに求めている）。このことは、「彫像」の最終連に表れる彫像、すなわち「中央郵便局」に「現れる」像、すなわち「死にゆくクフーリンの像」に密かに対比されているもうひとつの彫像、その存在に読者が気づくことができるならば、さらに理解のいくところとなるはずである。その彫像とは、「古代のセクトを生きた我らアイルランド」、その体现者であるカルディ（森の写字僧）たちが掘って建てた高十字架にほかならないからである。

この点が読者の盲点になっているのは、高十字架がイェイツにとって、地霊の依り代としての石碑＝墓であるとともに、「ベン・ブルベンの麓で」にも表れているように、彫像をも意味している点が完全に見逃されているからである。だが、以下に示す「彫像」の最終連の最終行、そこに密かに暗示されているものが高十字架であることに読者が気づくことができれば、このような高十字架がパトリック・ピアスの死を悼んで建てられた中央郵便局の「死にゆくクフーリン像」と鮮やかな対照を示していることが理解されるはずである。なぜならば、クフーリン像はひとつの「彫像」であるとともに、アイルランド独立蜂起に散った者たち、彼らの墓＝記念碑として立てられたものだからである。そしてもちろん、高十字架もまた記念碑として森の修道僧によって立てられたものであり、それをイェイツは十分承知していたのである－「あれは老人に相応しい国ではない。……魂が歌を学ぶためには、魂の荘厳が刻まれた記念碑の技を学ぶほかない」（「ビザンティウムに船出して」）。

ピアスがクフーリンを味方につけて、宣言した際、
 一体、何が郵便局に姿を現したというのか
 いかなる知性、数、測定が応答したというのか。
 我らアイルランド人は、かの古代のセクトに生まれしが、
 この汚れし現代潮流に投げ出され、
 形相なき放卵する激怒の波に難破してしまっている。
 だが、我らに相応しい闇間をよじ登り、

そうして、計測された像の面（面影）に沿って
その輪郭を辿ることになるだろう。

（「彫像」 *The Poems*, p. 384-5.）

「ピタゴラスの数（原理）」をとおし、壮大なヨーロッパ精神史の歩み（悲劇の相）をヨーロッパの「彫像」の様式の変遷のなかで捉え、それを「ファンタスマゴリア」の技法を用いてひとつの詩に凝縮して描いたものが「彫像」である、とひとまずいうことができるだろう。そしてその最終連に記されているものが、一見、なんとも唐突に表れるこの詩連である。その最終的な詩人の狙いは、先述の『ヴィジョン』と同様に、広範なヨーロッパの精神史を描くことをとおして、そのヨーロッパ史の背後に潜む自己の詩魂の歴史そのものを象徴するもの、すなわち「かの古代のセクトに生まれた、我らアイルランド人」の魂の歴史、つまりカルディの系譜を描くことにある。ここにおける「古代のセクト」はこの詩の文脈からみて、「ピタゴラスの数＝計測された像」を守る古代エジプトに発生したピタゴラス学派を起源とするアイルランド修道会を指していることは明らかだからである。

とはいえ、そのアイルランドの魂の伝統は、ここで「ピアス」に象徴される「近代が放卵する」ナショナリズムの「激流」、*「形相なき放卵する激怒の波に難破してしまっている」*のである。したがって、当然、この連の冒頭に暗示されているオリバー・シェパード（Oliver Sheppard）の手による「死にゆくクフーリン像」、それはイエイツにとってなんら肯定されるものとはみなされていない。そればかりか、真っ向から否定されるべき「彫像」のイメージであると解することができる。ここに表れる「何か？」は疑問形ではなく、反問とみなければならないからである。つまり「一体、何が郵便局に姿を現したというのか、いかなる知性、数、測定が応答したというのか」と記した詩人の真意は、「その像にはいかなるピタゴラスの知性、数、測定、すなわちイエイツが求める魂の歴史としての「悲劇の相」をもっていない。そこにみられるものはナショナリズムを煽る殉教に仮装された感傷的なヒロイズム、ルサンチマンとしての形相なき放卵する激怒、ヒステリカ・パッションにすぎないからだ」と理解することができる。

これに対し、「古代のセクトに生まれし、我らがアイルランド」の修道僧、その「不屈のアイルランド魂」、すなわちカルディの精神はこの「形相なき憤怒（＝ナショナリズム）の波」に飲み込まれることなく、最後まで「古代の脈脈を保ち」（II：主題）、「瑠璃に掘られた中国の修道僧たち」（「ラピス・ラズリー」）のように、あるいは「アイルランドの聖地メルーであるクロウ・パトリック山とダーク湖に赴く巡礼の僧侶」（「一人のインド人僧侶」と「メルー」を参照）のように、己の定め、贖罪巡礼の道を「計測された像の面（面影）に沿ってその輪郭を辿ることになるだろう」、と詩人はみているのである。つまり、今やアイルランドの精神は「激怒の波に難破している」、あるいは「発作的情熱」というアイルランド特有の風土病に冒されているものの、そのあとで現実の歴史によって可視化できない魂の歴史において再生＝ルネサンスを果たすことになるだろう、と詩人はここで預言していることになるのである。

したがって、この連に表れる「計測された像」が意味するものは、「他者との闘争」としての「死にゆくクフーリン像」（この彫像はイエイツが嫌うリアリズムの作風によって制作されている点にも注意したい）に反立する「ベン・ブルベンの麓で」VIに表れる「自己との闘争」としての「彫像」、すなわち「グリマルキン」や「カエル」や「イモリ」が「這いずり廻る」姿が描かれているかのアイルランド独自の高十字、これを指すものであるとみることができる（ほぼ同時期に書かれた「彫像」と「ベン・ブルベンの麓で」をイエイツが読者に対し問テキストのもとで読むように促していることは、「測り」「荒涼としたエジプトの思想＝ピタゴラスの数」「フィデアス」の詩句がともに用いられている点からみても間違いないところである）。アイルランドの高十字架、あるいは聖書写本の装飾には、しばしば猫やカエルや爬虫類

が這いずり廻る姿で描かれているからである。猫が腹ばいになっている姿は、有名なムルダックの高十字架にみられるように、アイルランドの高十字架、そのお馴染みのモチーフであることを思い出したい。あるいは「ベン・ブルベンの麓で」に表れる「ドラムクリフの古代の十字架」にはイモリは描かれてはいないものの、その「北と南のより細い壁面にはカエルやアザラシ」、南側面の上段パネルには猫が這いずり廻るような姿で描かれている点に注目したい。つまりそれらは文字通り、「彫像＝高十字架のまわりを這いずり廻る」生き物として描かれているのである。³³

イェイツはアイルランドの写字僧が高十字架に彫り込んだ這いずり廻る生物たちの姿に、ケルトの魔女／ドルイド／キリスト教徒としてのカルディ、彼らが歩んだ独自の道、「ホドス・カメリオントスの道」を象徴させようとしているとみることができる。彼らは置かれた状況、つまり見る者の「視点」によって色合いが「不気味に」変わる保護色を纏う「カメレオンの道」(‘hodos cameliontus’『自叙伝』)＝「仮面の道」を、這いずり廻るように「生の苦しみと邪悪さとを我が身に引き受け」ながら歩まなければならなかったからである。これがドルイド／キリスト教徒、アイルランドの修道僧、カルディの悲劇の宿命である。だからこそ、「私たち(アイルランドの精神)が登るに相応しい」場所は啓蒙主義(エンライトメント)者たちが勧める昼間の刻ではなく、「ファンタスマゴリア＝エンシャドメント」の刻である「闇間」(‘Climb to proper dark’)の時であると記されている。そしてその「闇間を」足で歩くのではなく、「グリマルキンが仏像の空、あるいは高十字架という「彫像」を這いずり廻る(這いずり登る)」ように「計測された像の面影、あのピタゴラスの輪郭に沿って(カメレオンの道を)辿りながらよじ登ることになる」(‘we may trace/ The lineaments of a plummet-measured face’)と記されているのである。なぜならば、森の写字僧であるカルディたちの使命は、高十字架に「激怒の波」、「発作的情熱」(「パネルの葬儀」)に任せて自己の雄叫び(ヒロイズム)の言葉を掘り刻むことではなく、逆に「自己を放棄し(自己を「仮面」化し)」「(「ヴィジョン」)、伝統的なアイルランド独自の芸術様式にしたがって、そこに「槌や鑿でもって(「彫像」第二連)」、「悲劇の相／計測されたピタゴラスの不変の輪郭＝様式を辿る(‘trace’)」ことで、魂の歴史を刻み込むことに求められるからである。つまり、ここにおける「辿る」には二重の意味でカルディの悲劇の相、すなわち彼らの悲劇の宿命と森の写字僧としての彼らの使命とが暗示されていることになる。

このことは、イェイツにとってグリマルキン、すなわち猫が意味するものが何であるかを省みるならば、さらに明らかなものとなるだろう。戯曲『猫と月』に表れているとおり、イェイツにとって猫が意味するものは、その眼が象徴する変幻自在性にあるからである。

猫があちこちと彷徨き廻れば
 月は独楽の芯のように回る
 月にもっとも近い親類 這いずる廻る猫は空を見上げた
 (猫の) 黒ミナロウィッシュは月を見つめた

……

猫のミナロウィッシュは草むらを這いずり廻り
 ひとりで ひとかどの賢者のように
 変幻自在の自分の瞳を上げて
 変幻自在の月に向かって顔を上げた

(「猫と月」 *The Poems*, p. 217-8.)

ここで「変幻自在な猫」(“the changing cat”)が「這いずり廻る」(“creeping”)「賢者」(“wise”)とし

て表現されている点に注意を向けたい。ちなみに、この猫は先述したように、『ヴィジョン』の冒頭の「エズラ・パウンド宛ての文集」のなかに表れている「パウンドが餌を与えた、ホテルの周りをうろつく骸骨のように痩せたブチの野良猫」と同じ象徴的な意味をもっている。

この変幻自在性により、かつてヨーロッパにおいて猫は不気味な存在として魔女の友として忌み嫌われる異端者の表象となる。一方、古代エジプトにおいては太陽神、ラーの使者（媒体者）、ギリシア神話におけるヘルメスの象徴として崇拝される存在となる。したがって、ここにも密かに古代エジプトに起源をもつカルディの面影が密かに描かれているとみることができるのである。ロビン・フラワーが『アイルランドの伝統』のなかで指摘しているように、野鳥を愛でるアイルランドの隠修士たち、その最良の友はケルトの魔女や古代エジプトの賢者たちと同じように猫であり、その姿を彼らは多くの詩に記しているからだ—「私と私の猫のパンゲル・バンは ひとつの仕事に従事する。ネズミを捕えるのが彼の喜びならば 夜通し座して 言葉を捕えるのが私の仕事」（ロビン・フラワーはここに表れる彼らの姿を「巡礼の情熱」と呼び、写字僧にお供する猫の行動を「猫の巡礼」とも呼んでいる）。³⁴少なくとも、「彫像」において、「ピタゴラス」と「グリマルキン」と「かの古代のセクト」が結びつく必然性をここに見出すことができるはずである。

このゆえにこそ、イエイツが思い描いたカルディの姿は、当時の詩人たちにとって、荒唐無稽な発想から生じた「不気味なファンタスマゴリア／ホドス・カメリオントス」以外のなにものにも映らなかっただろう。時代錯誤もはなはだしい「宗教的ドン・キホーテ」（父ジョンに宛てた「手紙」より）の姿に映っていたことだろう。だが、このような複眼的なイエイツがいう「カメレオン」の眼、あるいは「変幻自在な猫の眼」をもたないかぎり、なぜキリスト教の聖者が地霊となった英雄の詩を歌い、後世にそれを残そうとしたのか、というアイルランド詩にかんする根本的な問いは、依然として謎のままである。

あるいは、彼らが多くの場合、詩人（fili）でもあり、アイルランドの詩の起源は彼らに求められること、現在の私たちがアイルランドの英雄神話を読むことができるのも、聖なる務めに従事した彼らのお陰であるというこの紛れもない歴史的眞実、すなわち彼らが果たした歴史的重要な意義は正当に評価されないままである。そしてそれは同時に、カルディの深い詩的な意味と意義に唯一人気づいたイエイツ、彼の作品全体を正当に評価されないこと、このことにも当てはまる。

以上が、具体的に作品をとおして検証を試みた「ファンタスマゴリア」の世界とその技法の内実である。また、そこに時空を超えた東西の僧侶たちの奇跡のめぐり逢い、その内実ということになる。

註

1. W. B. Yeats *The Poems*, ed. Daniel Albright (London: Everyman's Library, 1992), p. 374.
以後、イエイツの詩全集からの引用はこの版のものを用い、*The Poems* と略式で記したうえで、本文中にその頁数を示す。
2. W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), p. 509. ここからの以後の引用は *Essays and Introductions* と記し本文中に頁数を記す。
3. マックス・ミルネール 川口顕弘、篠田知和基、森永徹訳『ファンタスマゴリア』（ありな書房、1994）、13-15頁参照。
4. 河合隼雄『影の現象学』（講談社、1987）、17-8頁参照。
5. ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』（岡田温司、西田兼訳。平凡社、2008）、145-50頁参照。
6. W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats* ed. Allan Wade (London: Ruper Hart-Davis, 1954), p. p. 548.
7. Otto Bolman, *Yeats and Nietzsche: An Exploration of Major Nietzsche Echoes in the Writings of William Butler Yeats* (Totowa, N.J.: Barnes and Nobel, 1982), p. 49.
8. ストイキツァ、201-17頁参照
9. ハンス・ベルティング『イメージ人類学』（仲間裕子訳、平凡社、2014）、12頁。

10. レジス・ドブレ『イメージの生と死』（西垣通、嶋崎正樹訳、NTT出版、2002年）、14-5頁。
11. ベルティング、24頁。
12. ジャン・リュック・ナンシー『イメージの奥底で』（西山達也、大道寺玲央訳、以文社、2006年）、1頁。
13. ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』（今村仁司、塚原史訳、筑摩書房、1982年）、参照。ここで彼はイメージを想起されるものではなく、やはり「とりつく」ものとして捉えている点を看過すべきではない—「とはいえ、象徴界は死がとりつくように近代社会にとりついているのである」（1頁）。この文章は、マルクス・エンゲルスの『共産党宣言』を振ったものであることは明らかである。したがって彼はここで唯物論の旗手でさえ、イメージの憑依現象を暗黙のうちに認めていることを、喚起しようとしていることになる。
14. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Oxford: Oxford University Press, 1955), に付けられたエビグラフを参照。
15. ワイルドのかかる命題がイエイツに与えた影響とそこからの脱却、ワイルドへの批判については、Richard Ellmann, *Eminent Domain* (New York: Oxford University Press, 1967), pp. 17-25参照。
16. Yeats: *Last Poems*, ed. Jon Stallworthy (London: Macmillan, 1968), p. 228.
17. W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), p. 93.
18. W. B. Yeats, *Mythologies* (London: Macmillan, 1961), p. 315.
19. Robin Flower, *The Irish Tradition* (Dublin, Lilliput Press, 1947), p. 9. 彼によれば、アイルランドの叙事詩にしばしばみられる詩人の変身譚もこれにより説明されるといふ。すなわち詩人＝証言者は様々な生き物に姿を変えながら、歴史の生き証人になることによって、彼が語る歴史は正統なる歴史とみなされることになるという。
20. ジャック・ル・ゴフ『煉獄の誕生』（渡辺香根夫、内田洋訳 法政大学出版、1988年）、参照。
21. Robin Flower, p. 8参照。
22. ひと頃前の「オックスフォード派」（その代表的研究者は J. B. Bury, E. MacNeil, J. Ryan, L. Bieler などである）とも呼ばれるもっとも伝統的な解釈によれば、おおむね、聖パトリックは四三二年にアイルランドに再渡来し、四六二年（場合により四九三年—この説を取ると聖パトリックは一二〇歳余り生きた計算になる）に他界したという説をとっている。だが、実のところ、それを裏づけるに足だけの歴史的根拠資料はいまのところ皆無であるといつてよい。それどころか、この時代を知るために不可欠とされる歴史資料を参照すれば、「四三二年、聖パトリック渡來說」はむしろ疑わしいものになってくる。たとえば、アイルランド教会史にかんするもっとも権威ある書物、ベダの『英国教会史』（七三一年頃）には彼の名前さえ記されていない。あるいは六～七世紀前半に活躍した多弁の人で知られる聖コロンバヌス、その数々の著作（大陸で書かれた）のなかには聖パトリックの記述はいっさい見当たらない（そうだとすれば、聖パトリック没後わずかに百二十年のうちに、聖パトリックは聖コロンバヌス—伝承のなかには彼を聖パトリックの弟子と見なしているものもある—の耳にさえ届かない影の薄い存在になってしまったことになる。）Thomas O'Loughlin, *Discovering Saint Patrick* (London: Darton Longman and Todd Ltd, 2005), pp. 28-41参照。
23. T. M. Charles-Edwards, *Early Christian Ireland* (New York: Cambridge University Press, 2000), pp. 8-73参照。なお、現代のアイルランド古代歴史学者、考古学者の多く的一致した意見では、二世紀にはヨーロッパとの貿易を通じてアイルランドにはすでにキリスト教が伝わっていた可能性が高いという。あるいは、二世紀に奴隷貿易により連行された外国人の多くは、当時の状況から判断してキリスト教徒である可能性が高いという指摘も数多くある。たとえば、O'Loughlin, pp. 28-41, Liam de Paor, *Saint Patrick's World* (Dublin: Four Courts Press, 1996), pp. 46-50, (*本書で言及したティレハンの『誠パトリック伝』、ムルクの『聖パトリック伝』、アダムナンの『聖コロンバ伝』は、ここからの英訳を用いた)。Edel Bhreathnach, pp. 26-30参照。このような考古学的な見解を踏まえて、現代の伝統派の聖パトリック研究者のなかには、五世紀にアイルランドにキリスト教が初めて伝わったという見方は支持できないという意見が体制を占めている。Thomas O'Loughlin などそうである。彼は聖パトリック、四三二年渡來說を支持しつつも、それよりはるか以前からキリスト教がアイルランドに伝わっていたという矛盾を、『告白』にみられる強烈な終末意識によって解消しようとする。彼によれば、聖パトリックは布教の前からアイルランドの多くの社会的弱者（奴隷）がキリスト教徒であることを十分承知していたが、『告白』に記されている「フォルクーの森」に象徴される北西部＝「世の果て」においては、いまだ福音が伝わっておらず、そのため彼は北西部に伝道の地を求めたのだという。北西部とはアイルランドのなかの地の果てにほかならず、したがって「地の果ての異邦の地」が直接意味しているのはアイルランド全土であるまに、アイルランド極西部のことである、と。「聖パトリックは世の果てにまで福音が述べ伝えられたとき、神の国が訪れるという信仰をもっていたからである」と彼は捉える。『告白』の行間に滲む殉教精神を伴う強烈な聖パトリックの使命感は、この終末感においてほかに説明がつかないとも述べている。すなわち、聖パトリックはアイルランドのパウロになろうとしたというのである。この意味で、彼の主張もまた原始キリスト教会と古代アイルランド教会との間に平行関

係が成り立つことを暗黙のうちに認めるものだということになるだろ (O'Loughlin, pp. 1-136参照)。そうだとすると、ここにひとつの興味深い逆説が成り立つことに気づくだろう。すなわち、アイルランドはヨーロッパの極西、その周縁性のゆえにこそ、かえってキリスト教の精神史のなかで固有の〈徴〉を帯びた地点=クリティカル・ポイントになるというこの逆説である。もちろん、アイルランドにこのような逆説の意味が発生するためには、原始キリスト教と同様に終末意識を受け入れることが前提条件となる。イエイツが『告白』のなかに終末意識を読み取り、それを『ヴィジョン』の「主題」であると述べていることも、これにより十分説明可能である。聖パトリックに体现される古代アイルランド教会/原始キリスト教会は強烈な終末意識を想定することによって、はじめて周縁からヨーロッパの歴史を回転させる中心軸へと変貌を遂げることができるからである。これが『ヴィジョン』の秘められた真の主題とみることができるのではあるまいか。

24. Rev. John Roche Ardill, *St Patrick A.D. 180* (London: John Murray, 1931), 参照。
25. R. Steel Nicholson, *Saint Patrick: Apostle of Ireland in the Third Century* (Dublin: Kessinger Legacy Reprint, 1868) 1868*出版年からみて、初期のイエイツがこの著書を読んでいた可能性は高い**The Collected Works of W. B. Yeats Volume V*, p. 410; Notes, 27参照)
26. W. B. Yeats, *A Vision* (London: Macmillan, 1937), p. 222参照。
27. *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan, 1957), p. 837参照。
28. エルマンはイエイツの「ファンタスマゴリア」を「シンボルの構造」と捉えたうえで、それが「最初に形成されたのは少年期で一九〇〇年まで継承され、一九〇三年から一九一四年までの間休止期をむかえたあと、次に概ね一九一五年から一九二九年の間に次第に積み上げられ、最晩年の一九三五年から一九三九年の間はこの技法が目立って減少している」と考えている。だが、本論では、イエイツの「ファンタスマゴリア」を西洋的な「シンボルやイメージを表現する技法」ではなく、夢幻能に影響を受けて完成をみた「面影の技法」とみる観点から、エルマンとは異なる見解に立つ。すなわち最晩年の一九三五年から一九三九年の間こそ、「ファンタスマゴリア」がもっとも顕著に表れる時期であると指定する。Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (London: Macmillan, 1956), pp. 62-3 参照。
29. W. B. Yeats, "If I were Four-and Twenty" *Explorations* (London: Macmillan, 1963), p. 263参照。"If I were Four-and Twenty"における「仮面」の問題については、すでに検証を試みたので参照のこと。木原誠『煉獄のアイルランド—免疫の詩学/記憶と徴候の地点』(彩流社、2015)、353-60頁参照。
30. ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち』(増田一夫訳、藤原書店、2007年)、参照。
31. メアリー・ダグラス『汚穢と禁忌』(塚本利明訳、筑摩書房、2009年)、参照。
32. ちなみに、ここにおける「仏像」のイメージは直接的には一九三一年と三三年に Albert Bender(アルバート・ベンダー)が「国立装飾芸術史博物館」に寄贈した二つの頭部の仏像—寄贈に対しイエイツは彼宛てに感謝状を贈っている—のひとつ、夢想する勇者ハムレットを彷彿とさせる石像のような仏像から一部着想を得たのではないかと推測される。
33. Stella Durran, p. 26参照。Elinor D.U. Powell, *The High Crosses of Ireland* (Dublin: The Liffey Press, 2007), p. 95参照。
34. Robin Flower, p. 24-6 参照。