

イエイツの詩的原風景とケルト神話のパラドックス

木原 誠

The Prototypal Landscape on W. B. Yeats's Poetic
Dreams and the Celtic Mythologies

MAKOTO KIHARA

*

もちろん、彼らの類みの綱になり得るのは、十九世紀のブチプルである『資本論』の著者の、結局のところ極めて単純な理論などではない。それはもう過去のものである。無神論的科学万能主義が幻想であることは今や広く承認されている。ヒロアノンを追うプウィヒルがどれほどの速度で馬を疾駆させようと、二人を隔てる距離が縮まることがなかったように、科学は進歩すればするほど、それが到達しようとしていた世界の解明から遠ざかっていくのを知る。科学の個々の発見はくどのように>を明らかにしてもくなぜ>を解明することはなく、ただ問題を先に延ばしてゆくだけである。科学は、無から存在への移行という形而上学的神秘に対して、かすかな光をさえ投げかけることができないのだ。……われわれがその後継者である昔の人間たちの精神こそは、神的な知の探究を発展させる源泉である。実際のところ、ラテン的合理主義という目隠しをつけては前進は不可能である。その狭いヴィジョンの中には、宗教的な直観の入る余地はほとんどない。ケルト神話はわれわれをこの合理主義から解放し、学校教育がわれわれを閉じ込めた世界より、はるかに可能性と交感に満ちた未来の新しい世界へとわれわれを導くであろう。今こそ、不合理を学び直す好機なのだ。

(ヤン・ブレキリアン「ケルト神話の世界」)

野生の思考は家畜化された思考と区別される。歴史認識はこの家畜的思考の一面を構成するものである。

(クロード・レヴィ=ストロース「歴史と弁証法」『野生の思考』)

私はいつも自分自身のことを、世界でいま始まろうとしているさらに大いなるルネサンス—知性に対する魂の反乱—を信じる一つの声だと考えてきたのです。

(イエイツ1892年7月付「ジョン・オーリアリイ宛の手紙」)

長いこと猟犬を連れにしていたので、わたしも吠えだして宣言してやろう、秘密の名「猟犬の声」を—恐怖の名のもとにその呼び声に応じ、そして理解したのだ、いまだ誰も分からぬもの、血の中に目覚める様々な影像を。

(イエイツ「猟犬の声」)

序

前期イエイツの詩は夢によって形容されることが多い。しかし、多くの批評が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に思われる。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」と言う言葉を形容するための単なる比喩的枕詞と化しているとさえ言えよう。だが、このような通説を鵜呑みにする前に、前期イエイツが「夢」と呼んでいるものは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考えてみる必要があるだろう。ただし、一口に前期の詩といっても、それ自体かなり長期にわたるものであり、当然のことながらこの期間の詩的調子は絶えず一定であるとは言えず、様々な変遷の中からイエイツは最終的に前期の特徴的な詩的調子を確立していったと思われる。だとすれば、前期の夢の全体的な素描を見ていくためには、まずは詩人としてのイエイツの出発点、いわば詩人の夢の原風景がいかなるものであったのか、確認する作業が必要となってくる。このことは後期の多用な詩的ペルソナに潜む詩人本来の夢の祖型を見定め、イエイツの夢の変貌の全体を追っていくうえでもぜひとも前提とすべき基礎的作業となるだろう。したがって、まずここでは、イエイツのほとんど習作に等しい処女詩集『十字路』(Crossways, 1889) 所収の詩の中から主に冒頭の詩、「幸せな羊飼いのうた」(“The Song of Happy Shepherd”, 1885) やそのすぐあとに用意されているこの詩と対をなす詩「悲しい羊飼いのうた」(“The Sad Shepherd” 1886) などを吟味しながら、詩人イエイツの原風景としての夢のかたちを眺めておきたい。

*

以上述べたことを確認したのち、この論において、さらに重要なテーマについての考察に視点を移行するつもりである。すなわち、イエイツの夢の原風景とケルト民族の想像力との関わりについての考察である。イエイツの作品はまずは汎ヨーロッパ的精神史の文脈から解かれるべきであり、このことについては、すでに拙著『イエイツと夢』(彩流社、2001年) 全般にわたって論じたつもりであるが、同時にアイルランド、あるいはケルトという独特の民族性を十分視野に入れて考察されない限り、彼の想像力の個性的部分が捨象されてしまうことは言うまでもないからである。とくに視点をイエイツと夢の関係に置くならば、夢をすべて普遍化のもとに一般化するのは危険であろう。何となれば、人は普遍的に夢を見る前に、個人としてかつ民族として夢を見、あるいは少なくとも、これら三つの要素は複雑に絡み合いながら夢に深みを与えるものだからである。しかもイエイツの詩的夢は、ある種普遍的な汎ヨーロッパ的縦糸と民族的横糸を詩人の個性的想像力によって織りあげる〈綴れ織り〉のようであると思われるからである。

イエイツは生涯アイルランド民族の声を代弁する詩人であることを堅持し、むしろ年を重ねるごとにこの傾向はいつそう強まっていったことは間違いない(通説はほとんどこの逆の立場を支持しているようだが)。ただし、後期においては民族的側面は複雑を極め、イエイツはむしろ民族的部分を故意に隠蔽する。それは彼の当時置かれていた詩人としての苦しい立場が大きな外的要因となっていることはもちろんであるが、隠蔽することによってむしろ真の民族的個性が開示されることを詩的内発性を通して気づいたからであろう。このことを具体的に証明することは非常に骨の折れる作業であり、それ自体極めて重要なテーマであり、小論による傍証程度の試みで解き明かすことなど到底不可能である。しかし、幸いにもイエイツの詩人としての出発点、すなわち、彼の詩的夢の原風景に着目するならば、ある程度これが可能である。なぜならば、そもそも原風景とは、経験を通し複雑化される前のかかなり無意識的で祖型的なかたちで民族的個性が現れるものであり(少なくとも、民俗学、神話学的前提はこの理解があるだろう)、したがって、複雑化される前のイエイツの夢における民族の夢、ケルト的夢の原型がある程度確認できるのではないからである。むしろ、そのためにはケルトの夢の全体構造を明確にする必要があるが、僅かな紙面でそれを論ずることはできない。ただ、この論ではイエイツの詩的夢とケルトの夢との関わりを考察していくつもりであるので、イエイツに影響を与えた民族の夢(この場合神話であるが)に焦点を絞ることが可能である。微妙な差異が積み重なる複雑な歴史の流れの中で、大きな変異へと成長していくように、イエイツの詩人としての歩みも大きく変わっていくが、その未流は源流の水脈の幾分かを伝えており、少なくとも源流を遡ってもとの源泉を確認しておくことが可能であると考えるのである—「イエイツの『塔』の漁師のように、流れを遡って自分の出自の源に帰ることによって、初めて発見はやってくるのである」

(N・フライ『力に満ちた言葉』)。

以上のような仮説に立つとき、イエイツがケルト神話の中で最も影響を受けた二つの神話、前期におけるアシーン、後期におけるクフーリン神話はケルト神話のなかでも、とりわけ重い意味をもつものとなる。興味深いことに、この二つの神話が意味する内容の差異の中にイエイツの前期、後期の夢の差異と特徴が明確に暗示されているのである。これを要約して言うなら、過去に向かう叙事詩のアシーン、未来に向かう悲劇のクフーリンということになるのだが、1 注目すべきは、この二つの神話の差異はさらに二人の英雄のタブー、ケルト人の言うゲッサ（ケルト的タブーの意で用いられる“geis”の複数形“geasa”であるが、これは同時に聖なる誓約、運命の呪縛ニグラマーをも意味する）に対してとった態度の中に見事に象徴されている点である。したがって、以上述べてきたことを考慮しながら、イエイツの詩的原風景とケルト的夢の関わりについて、『十字路』及びケルト神話を直接モチーフにした『アシーンの放浪』(*The Wandernigs of Oisín*) を具体的に眺めながら、考察していくものである。

1

イエイツの詩人としての出発はまず夢をうたうことから始まった。このことは『十字路』における冒頭の詩「幸せな羊飼いの歌」(イエイツ二十歳の作品) においてははっきりと語られているところである。

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; ...

New dreams, new dreams; there is no truth
Saving in thine own heart. Seek, then,
No learning from the starry men,
Who follow with the optic glass
The whirling ways of stars that pass — ...

「いにしへの世」は「夢」に養われた「アルカディア」であり、第二スタンザの「光学レンズ」＝科学的真実を求める「新しい夢」と対立するいにしへの夢である。そしてこの夢は己が心にのみ存在する真理なのである。若き詩人はこの夢を歌うことこそ大地、すなわち民族に根ざす詩人のつとめと了解するのである。

Buried under the sleepy ground,
With mirthful songs before the dawn.
His shouting days with mirth were crowned;
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”) 2

しかし、若き詩人にとっての「いにしへの大地」とは、根づくための、あるいはしっかりとした足場としての大地というよりは、「亡霊のように歩く」³ ために用意された不安定な足場、「眠れる大地」であり、この目覚めぬ眠りとしての夢をうたう時刻は、覚醒が訪れる「暁の前の時間」、すなわちケルトの薄明のおぼろな時間である。しかもこの「夢」は「ひたいに咲く芥子花」のイメージとして描かれており、幾分幻影を伴いつつも、現実にも倦み果てた魂に一時の安息を与えてくれるものなのである。おそらく『十字路』でイエイツが「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見てよからう。「アナシュとヴィジャヤ」(“Anashuya and Vijaya” 1887) — “Weary, with all his poppies gathered round him” — や「インド人、恋人に対して」(“The Indian to his Love” 1886) 「奪い去られた子供」(“The Stolen Child” 1886) — “Come away, O human child! / To the waters and wild / With a faery, hand in hand, / For the world’s more full of weeping than you can understand” などにおいても、このイメージはそのまま連綿と繋がっていくのである。「額に芥子の花咲く」魂の安らぎを与えるく眠り>、その「神秘」と「静寂の中でさまよう」心こそ、夢の状態であり、この眠りを覚ますものこそ現実なのである。ここに見られる世界は、現実と超現実としての夢の二元的対立の世界である。しかも、ある意味では詩的現実とは日常的現実からの逃避にすぎないと弱音を吐いているのである。“dream, dream, for this is also sooth”における“also”はそれを暗に告白するものである。4

このような詩的トーンには世紀末象徴詩にしばしば表れる逃避的な心情が見られ、その意味ではイエイツ独自のものというよりは当時の時代精神の共通認識として受けとめられるかもしれない(イエイツは当時のヨーロッパにおいて若き詩人が好んで模倣したフランス象徴詩にかなり影響を受けていると思われる)。5しかも、この詩は洗練された象徴詩から見れば、詩的には荒削りの感は否めず、また幾分感傷的であるために、亜流の象徴詩(実際は象徴詩ですらないだろう)であると批判されるべき要素を多分に持つものであろう。

ただし、このような批判的見解はある程度保留が必要である。なぜならば、この視点はこう言ってよければ(普遍的客観的視点)、言い換えれば外側からの判断に依っているのであり、内側すなわちケルト民族からの視点が全く考慮されていないからである。例えば、確かに「亡霊のように歩く」ための大地は足場としては不安定極まりない。しかし、これはさすらいの迷宮の後に帰るべき足場としての揺るぎない歴史的故郷(国土)が存在する恵まれた民族—「父のところには、パンのあり余っている雇い人が大ぜいいるではないか。それなのに、私はここで飢え死にしそうだ(「ルカによる福音書」15.17)。」のみに許された見解であって、歴史的に漂泊と迫害を余儀なくされた民族、あるいは1840年代後半からの大飢饉で、故郷に「豚の食べるものでさえない」状況を経験した民族においては、ここでの詩人の調子はむしろ民族の声を代弁する声であるとも言えるのである—「我々アイルランド人ほどに大きな迫害を経験した国民はどこにもいないし、迫害は現代でも止むことはなかった。こういった過去は我々のなかに絶えず生き続けている(「わが作品のための総括的序文」)」。例えば、これを端的に見ようとすれば、アイルランドの声を代弁するイエイツの詩“The Lake Isle of Innishfree”とイギリス的感覚に満ちたハーディの*After a Journey*における以下の一節を比較してみるとよい。

Bring me here again!

I am just the same as when
 Our days were a joy, and our paths through flowers.
 (After a Journey)

I will arise and go now , and go to Innisfree,
 And a small cabin built there, of clay and wattles made:
 Nine beans-rows will I have there, a hive for the honey-bee,
 And live alone in the bee-loud glade.
 (“The Lake Isle of Innisfree”)

田園的色調を帯びた両詩に表れた二つの民族における^{ノスタルジー}＜帰還＞の意味するものの相違、いわば二人の放蕩息子としての詩人が大地に釈明するときの声の調子の著しい差異に耳を澄ましたい。英国人ハーディが力強く“here”，“I am just the same”と語り、いわば“hereness”のリアリティを強調しているのに対し（この感覚はワーズワスから継承されたイギリス田園詩独自の感覚とみることもできよう）、アイルランド詩人イエイツはいじらしく、あるいはよそよそしくこの詩全体で三度繰り返し“there”と言ひ、むしろ己が故郷の“strangeness”を強調しているとも解せる。そして、イエイツのこの詩的調子こそがグレイヴズ(Robert Graves)をして「イニスフリー」の詩人は「目覚めていない」と言わしめるところの正体そのものであろう。

だが、少なくともこの「芥子花」のごとき逃避的調子は詩的弱点（グレイヴズが見抜いているように、安易な一時的逃避にすぎないことを知っ^ていながら、あえて民族の感傷に訴えかけ、共感を求めているという意味で詩的誠実さに欠ける感傷）を一部露呈しているとも受けとめられるものの、詩に癒しを求める民族にとっては、ある種の共感をもって受け入れることができる民族の声を代弁しているともみることのできる。このことを抜きにして、イエイツの夢の原風景を逃避的と一喝するのは適切とは言えない。

2

次に用意された「悲しい羊飼い」における「悲しみ」とは明らかに漂泊のケルト民族を代弁する声なのである。

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 he called loudly to the stars to bend...
 Cried out, *Dim sea, hear my most piteous story!*
 The sea swept on and cried her old cry still,
 Rolling along in dreams from hill to hill.
 He fled the persecution of her glory
 And, in a fat-off, gentle valley stopping,
 Cried all his story to the dewdrops glistening.
 But naught they heard, for they are always listening,....
 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;...

(“The Sad Shepherd”)6

一般的な詩的基準から判断すれば、冒頭の詩行からいかにも感傷に訴えかけるクリシェ的な調子で始まっているようにも解せる。だが、このことをしばらく保留して、まずは“Sorrow”の意味から考えてみたい。この言葉が大文字であることからして、おそらくこれは単に個人的悲しみをうたっているではなく、ある種普遍の人間 (“mortal” としての人間) の宿命としての悲しみのことを意味しているのであろう。また、この悲しみが詩的夢の在処と考えるとよかろう— “And he, of his high comrade(or kinsman) Sorrow dreaming” 一。海岸の砂浜に立って己の悲しみの歌=夢をもって訴えかける羊飼いは詩人の声はすげない海の波の音によってかき消される。砂浜とはこの世(生)と彼岸(死)の境界線であり、この詩を支配する波の調子は寄せては返す波のリズムを通し、人間の切なる願いを無視して永遠に生と死の循環を繰り返すだけである。そこで詩人はこの茫漠たる海のモノダとしての貝殻に眼をつける。貝殻は海の循環の音をその身に宿しているとともに、痛む人間の心を代弁する「真珠のこころ」(前期イエイツの好む象徴)を持つからである。しかし、貝殻でさえ彼にすげないのである。

一般的に読めばおよそこの程度の意味を持つ詩にすぎないと解釈できるだろう。だが、先に述べたように、この詩はケルト民族の声を代弁するものでもある。まずは大文字の“Sorrow”であるが、これは明らかにケルト民族の歴史的宿命の悲しみを前提として用いられたものである。次に用意されている詩「衣と船と靴」(“The Cloak, the Boat, and the Shoes”)はこれを具体的に説明するものとなっているからである。7

‘I make the cloak of Sorrow:
 O lovely to see in all men’s sight...

‘I build a boat for Sorrow:
 O swiftly on the sea all day and night
 Saileth the rover Sorrow,
 All day and night’. ...

ここで言う「悲しみの衣」とはイエイツがのちにアイルランドの「神話のコート」と呼んだものであり、「船」はさすらいの悲しい宿命の航海に「向かうために」用意されているのである。これが西へ西へと漂泊を余儀なくされたケルトの歴史的イメージそのものであることは“rover”がはっきりと暗示している。この言葉は現在でも、一般的にケルトの特性を最も端的に表現する言葉である。「悲しい羊飼い」の“Sorrow”もそのことを暗示するものであると考えてよかろう。だとするならば、先の海のイメージは本来ヨーロッパの先住民族であり、ヨーロッパを席卷したケルト民族が西へ追われ、最後に極西のアイルランドにまで追いやられた民族的歴史の宿命を詩人はうたっているのであり、さらにその極西の海に見るのは西の海の底にあるティル・ナ・ノグ、常若の国であるという暗示が込められていることにもなる。だからこそ海は「栄光の迫害」として表現されてしかるべきなのである。

イエイツはこの詩の羊飼いをアシーン神話のイメージに重ね合わせていることはほぼ間違いない(“pearly” はのちに *Wanderings of Oisín* 1889において、常若の国の女王ニアブの死のイメージとして多用されている点に注目)。そしてこれは同時にイエイツの詩人としての原風景＝詩的夢にみられるほとんど無視されているある重要な特徴をはつきりと語るものである。この詩的特徴とは、いわば叙事詩風抒情詩 > (epical lyric) であるということ、すなわちイエイツは自らの抒情詩のなかに意図的にか無意識的にか叙事詩的要素を持ち込むことを好むということである。8

当然のことながら、抒情詩と叙事詩は構造的にも全く異なる二つの詩的ジャンルであり、詩人が通常二つを取り違えて書くことはないだろうし(むろん二つの要素は混ざり合いながら詩は深まるものであるが)、読者も最初からそのジャンルを念頭に読み進めるであろう。9 叙事詩を抒情詩として読めば、ときにそれは余りにも心理的に単純極まりないもので、冗漫の繰り返しのような印象を受ける場合がある。また、叙事詩とは文学的伝統としては民族固有の神話＝集団的夢の表出化されたものであり、したがって、普遍的視点に立てば、理解に苦しむ不条理なところが必然的に散見されるはずである。抒情詩はおおむね四季循環、光と影の自然の明暗のなかに詩人の心を投影させながら、複雑な詩人の心理(現在の心理)を僅かな詩行のなかに心象化しようとする場合、強みをみせる。したがって、現代という目まぐるしく移り変わる時間と心理を表現しようとするならば、それに適した詩的ジャンルであると言えよう。一方、叙事詩は四季循環のリズムではなく、ある出発点と終着点という空間移動の非常にゆるやかな旅の構造を持ち、その終着点とは最終的には民族が志向する無意識の根源的在処と重なり合うものであることから、その詩的トーンは必然的にノスタルジア(根源回帰)的であり、詩人の視点は過去に向かう。しかし、近代以降の読者にすれば、叙事詩が本質的に有するこのノスタルジアはときに冗漫で単純な心理の反復であり、反復される過去の感傷と誤解される場合すらある。「悲しい羊飼い」をこの視点で眺めるならば、幾つかの前期イエイツの詩の祖型的ものが見えてくる。この詩は抒情詩であることは言うまでもないが、この詩には、抒情詩の優れた強みであるところの季節感が全く表現されていないし、自然描写も紋切り型でとくに興味を引くものはない。また詩人の現在の複雑な心理が表現されているわけでもない(おおむね、これはイエイツ詩全体の一つの特徴を言っていることでもある)。ただ、その代わりに海の波の単純なリズムを通して、根源的回帰としての過去へのノスタルジアを反復的に感じさせるのである(それが必ずしも詩的に成功しているかどうかは別として)。ここには近代詩人が好む季節の循環、光と影の現出に投影された複雑な詩人の個人的心理描写のほたる余地はほとんどないと言ってもよい(イエイツが自己の心理を自然の中に投影して語るロマン派、とくにワーズワスの詩を「近代的願望に過ぎない」として批判したり、印象派の絵画を嫌う理由もこのことと深く関わっているであろう)。

3

叙事詩の構造が根源回帰への旅(時間に置き換えれば過去への心の旅)の運動に求めることができるとすれば、その最終的目的地は民族のあるいは民族の中における<個>のアイデンティティの志向するところを指し示すことにあるだろう。これは何も神話という高尚な叙事詩のみならず、庶民の愛する民話と同様に当てはまるものである。イエイツの文学の出発点がアイルランドの民衆に口承によって伝え広められた民話の収集から始まっていることを看過すべきではなかろう。そのように見るならば、この詩の冒頭は非常に興味深いものとなる。例えば、この詩句の前に“Once upon a time”をつければ「昔々あるところに悲しみが友と呼ぶ男がいたとき。」とも読める。バラッド的響きを持つとともに、いかにも田舎の語部が昔話を語り始めるときの口調である。この素朴な語り口調は、民話、神話の最も優れている点、アイデンティティの簡潔な確認作業であり、とくにアイルランドの神話が文学的に最も冴えを見せるとこ

ろである。

このようなケルト独自の語りの優れた構造を可能にするレトリックとして、アイルランド神話や妖精物語に顕著に現れる一つの特徴、タブーすなわちゲッサ(geasa)というケルト独自の文学上の手法が関わっていることに注目したい。ゲッサはアイルランド神話、民話の非常に大きなモチーフとして用いられる場合が多いが、モチーフのみならず、物語の進行がゲッサによって展開する場合が少なくない。本来、ゲッサとは直接にはケルト的禁忌、タブーの意味で用いられるが、ゲッサはこの普遍の意味と同時に魔術によって主人公にかけられる禁忌という独自の意味を持っている（妖精がかける魔術はスコットランド語で言う“gramarye”あるいは“glaumerie”を原義とする“glamour”と呼ばれるが、ゲッサの重要な機能の一つである）。

イエイツが意識的にこの魔術的呪縛としてのグラマー、ゲッサを作品に持ち込んだ例を「赤毛のハンラハン」(“The Book of the Great Dhoul and Hanrahan the Red and The Devil’s Book”)において見ることができる。妖精の女王クリオナによってハンラハンにかけられたゲッサは「あらゆるところに薔薇が見え、しかもその薔薇は求めても決して得られず、薔薇はあなたの心を燃やすでしょう」というものであった。このようなグラマーとしてのゲッサはときに、出生の秘密とのちに彼の身にふりかかる事件を暗示するために本人の名前そのものにすでにかけられている場合もあり（のちに述べるように、アシーン神話、クフーリン神話はその典型的例である）、いずれにしても文学上のゲッサとは主人公がいかなる意味でこの世に生まれ、彼の人生の意味が何であるのか、すなわち己がアイデンティティはどこにあり、何であるのか、予め暗示させる素朴にして優れた文学的レトリックであると考えてよい。10

普遍の意味でのタブーとは、あえてフロイトの心理学を持ち出すまでもなく、人間の根源的（実存的）アイデンティティと直接関わっていることは言うまでもない。人は何をタブーとするかによって、その人の価値観の在処を示すものだからである。あるいは、文化人類学的視点に立てば、タブーとは種族としてのアイデンティティとしてのトーテムと直接関わっていることは言うまでもない。「創世記」においては、タブーを犯したことによって初めて逆説の意味で、アダムに“mortal”としての「人間」のアイデンティティが発生したとも言える（これはいかにも皮肉である。なぜならば、タブーは人が人である以上必然的に破られるものであり、しかもタブーは破られることによって初めて自己のアイデンティティを逆説的に確認できるものであるとも言えるからである）。したがって、タブーとはその人の傍らあるいは懐に絶えず存在し、しかも人は己が人生の主体者であるがゆえにこの真の意味を知らず、これを破ることを通して初めて己のアイデンティティを開示することを可能にする不可思議な逆説的機能であるとも言えよう。浦島は傍らに携えていたタブーの箱を開けることにおいてこそ、自らが死すべき人間であることを思い知らされたのである。

イエイツがこの詩のイメージとして用いているアシーンのさすらいの旅もゲッサとの関わりを抜きにしては語れないし、この旅の物語の構造と展開はゲッサとの関わりの中なかで行われ、むしろゲッサこそ物語の中心的テーマであると言ってもよい。だとすれば、「悲しみが友と呼ぶ男がいたとき」とはアイルランド民族にとってのアイデンティティの確認を促す一つのゲッサとして受けとめられる優れたレトリックであるとも言えよう。アイルランド詩人イエイツは己が民族だけが知りうるレトリックを通して、民族にノスタルジックに語り始めようとしているとも読めるのである。

ケルト、とくにアイルランド神話の特徴は、多くの場合悲劇的終幕は先行する事件のなかに密かに予兆されており、そのため、運命の車輪（多くの場合、魔術の呪縛が関与し、これもゲッサの一つの働きであるが、アイルランド民族にとって人生とはゲッサをかける宿命の女神、いわばファム・ファタル“femme fatale”との激しい名誉ある敗北の闘争劇である。モード・ゴーンにイエイツが執拗にこだわる理由も一

部民族的特性に求められるかもしれない。)に人は無力であり、逃れられないという民族の意識が物語全体の底流にある。Macbethはある意味では、このケルト的物語の構造(魔女の予言としてのゲッサあるいはスコットランド語で言う“gramarye”“glaumerie”呪いの魔力を核に物語が展開するという構造)とゲッサの持つ不可思議な逆説、(例えば、“Fair is foul, and foul is fair”, “Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn / The power of man; for none of woman born / Shall harm Macbeth”, “Macbeth shall never vanquished be, until / Great Birnal Wood to high Dunsinane Hill / Shall come against him.”)などを完全に見抜き、これを見事に劇構造の中に取り込むことに成功した稀なるイギリス傑作劇とも言えよう(この劇の他の悲劇とは異なる運命の魔術的呪縛によってもたらされる逆説性にはケルト的色彩が強い)。イェイツの悲劇観の前提にもこの民族固有の血統があることは十分考慮する必要があり、アシーン神話もこのケルト的叙事詩的夢の構造のなかにあると言ってよい。

4

前期イェイツにとっての最も重要な神話であり、前期イェイツの夢の世界を最も特徴づけるケルト神話といえ、おそらくアシーン神話を挙げるべきであろう。したがって、後期イェイツの詩的夢の特徴を比喩的に<悲劇のクフーリン>と呼ぶことが許されるならば、前期のそれは<叙事詩のアシーン>と呼んでもよからう。二つの神話の内容からすれば、文学的ジャンルとしてアシーン神話は叙事詩に馴染み、クフーリン神話は悲劇に馴染むと思われる。この二つの決定的差異はもちろんイェイツの作品全体に関わるものである。詳細を述べることは控えたいが、ただ、ここでは、この差異が二人の英雄の自らにかけられたゲッサに対して取った態度の中に予兆的に暗示されているという興味深い事実についてだけ少し述べておきたい。このことはイェイツの夢の原風景、ひいてはイェイツの詩の全体の輪郭を知る上でも大きなヒントになるものがあると考えられるからである。

アシーン(子鹿の意)は鹿の女神サイブの子であり、フィアナ戦士の中で最も優れた勇者であった。ある日、彼が獵犬を引き連れて幻の鹿を追っていると、彼の前に妖精の女王ニアブが現れる。彼は一目で彼女に惹かれてしまう。彼女はここでゲッサをかける。そのゲッサというのは、彼が彼女とともに白馬に乗り、海底の樂園ティル・ナ・ノグに行かねばならないというものであった。もとより、彼には女性の求めを拒むべからずというゲッサがあったし、自らも彼女に惹かれていたので、さしたる内的葛藤もなくこれに了承し、異界の樂園へと旅立ったのであった。ある日アシーンの目の前に不思議な光景が現れた。まだ角の生えていない子鹿が一頭、海上を逃げていく。後には赤い耳をした地獄の犬どもが迫っていた。三百年の月日をこの樂園で過ごしたアシーンは帰ることを思い立つ。彼の決意が固いことが分かったニアブは彼に二度目のゲッサをかける。白馬から降りて足を地につけてはならないというのがそれだった。こうして故郷へ戻ったアシーンだったが、彼の愛した故郷はすでに過去のものとなっていた。道にはすでに伝説となったアシーンを待望する小さな人々がいた。さらに進んでいくと大きな盤石の下敷きになって動けなくなった人々と出会った。助けようとして石を除けたはずみに金の鎧が切れ、両足が地面についた。次の瞬間、彼は永遠の若さを失い、老人となったのである。

我国の浦島伝説と非常に類似する伝説であり、アイルランドの放浪者ラフカディオ・ハーンならずとも、ここに極東と極西という地理的に両極の関係にある二国間に奇妙な共時的響き合いを感じてしかるべきであろう。11 これら二つの伝説の教えるところは、基本的には死による逆説的生の把握であろう。陸上動物にとっての海=死という通過儀礼(魚になるという通過儀礼)を経て帰還したのち、自らの死すべき者としての生の実存的意味を知る(周りにいた者はみな死んでおり、彼は生において一人なのである)からである。イェイツは『アシーンの放浪』においてこのことを強調するかのように、さすらいの航海で最初

に訪れた国をケルト神話に表現された死後の世界、あるいは異界の国としてのティル・ナ・ノグとしてそのまま描くのではなく、人生そのもののアナロジーとして描くことによってオリジナルな神話の意味をずらすのである（アシーンが訪れた三つの島“The three islands of Dancing, Victories, Forgetfulness”「舞踏の島」「勝利の島」「忘却の島」の各々はオイディプスのかけた謎「朝四本足、昼二本足、晩三本足のもの」すなわち、人間とその生の三段階と対応しており、航海自体生の意味を逆説的に知る三段階の旅であることに着目）。

ただし、二つの物語におけるタブーには大きな違いがあることを看過すべきでない（民族の特性を考える場合、容易に見出せる共通点を指摘するよりも、両者の本質的差異に注目する方がはるかに重要である場合が少なくないが、この二つの伝説が比較考察される場合、原型批評の名のもとに、紋切り型の共通点ばかりが力説されるのはいかがなものか）。日本の浦島伝説に比べ、アシーンの教えるところの生の認識はさらに深く逆説的であり、はるかに苛烈を極める。そして、このことは普遍的意味でとくに心理学、文化人類学等において広く用いられるタブーとは異なるケルト民族独自の意味でのゲッサが用いられていることと大いに関係しているのである。12

まず注目したいのは、アシーンの神話の場合、他の多くのアイルランド神話、伝説と同様予め最後の結末が彼にかけられている運命の呪いとしてのゲッサの中に予兆されているという点である。したがって、この場合のゲッサとは一般的タブーを意味するものではなく、彼の出生の秘密の中にかけているもの、運命の呪縛を指している。イエイツはこのことを熟知して、『アシーンの放浪』の初版1889年の冒頭のシーンに暗示を込め、一匹の角のない鹿を疲れ果てたレンスターの騎士たちが三匹の猟犬を引き連れて空しく追っているシーン（すなわち、後述するようにアシーンが狩りたて追っていたのは実は自己自身、あるいはその影であるという暗示が込められたシーン）を描いている。

We rode in sadness above Lough Laen,
For our best were dead on Gavra's green.
The stag we chased was not more sad,...
Than the hornless deer we chased that morn,
A swifter creature never was born,”

(V. E. P. p. 2)

あるいは、このことは、『アシーンの放浪』の祖型をなす*Stories of Red Hanrahan*(1897)の主人公ハンラハンの赤毛の意味するもの、片耳の赤い鹿の宿命の中に密かに暗示されてもいる。注目すべきはこのような性質を持つゲッサを、イエイツ自身、己の詩人としての宿命的ゲッサと関連づけて考えているということである。この点についてはのちに詩“The Tower”において暗示的に告白されている通りである。

And I myself created Hanrahan
And drove him drunk or sober through the dawn
From somewere in the neighbouring cottages.
Caught by an old man's juggleries
He stumbled, tumbled, fumbled to and fro...

Good fellows shuffled cards in an old bawn;

And when that ancient ruffian's turn was on
 He so bewitched the cards under his thumb
 That all but the one card became
 A pack of hounds and not a pack of cards,
 And that he changed into a hare.
 Hanrahan rose in frenzy there
 And followed up those baying creatures towards— ...

さらにイエイツ自身が初期の頃からゲッサと詩人の関係を強く意識し、しかもこれを超越の薔薇（美）を求める詩人の宿命として、同時に呪縛として捉えていたことは*Stories of Red Hanrahan*から削除された物語“The Devil's Book”の中で妖精の女王Cleona が詩人Hanrahanにかけた呪いのゲッサに明白に表れているところである。

Owen Hanrahan the Red, you have so often upon the dust that when the Rose has blossomed there you think it but a pinch of coloured dust; but now I lay upon you a curse, and you shall see the Rose everywhere, in the noggin, in woman's eye, in drifting phantoms, and seek to come to it in vain; it shall waken a fire in your heart and in your feet, and in your hands. A sorrow of all sorrows is upon you, Owen Hanrahan the Red.13

このように見るならば、イエイツがケルト神話に表れたゲッサを密かに重要な民族の特性と考え、アシーンの放浪の宿命の中にそれを見ていたことは明らかであろう。

先に述べたように、アイルランド民族は運命の女神の前では人は無力と考えており、したがって、誘惑の女神ニアブの誘いにアシーンは必然不可避なものとしてすんりのつてしまう。アシーンが女性の求めは拒めないというゲッサはこのことの民族の教えであろう。一見、誘惑に対しての英雄の葛藤が欠如してみえるのもそのことに依る。そして女神ニアブは異界の海底の女王、すなわち死の女神でありイエイツの『アシーンの放浪』もこのことを前提にしている。この叙事詩においてイエイツがこの常若の国は不死の国であると強調するのもそのためであり—“mock at Death and Time”, “neither Death nor Change”、ニアブのイメージを繰り返し“pearly”と表現するのもそのためであろう。これはフロイトの言う<タナトスの衝動（生きたいという反作用としての死への願望）>に単純に還元されるものではなく、逆説に満ちたケルトの民族の血そのものが教える、ゲッサに込められた<死のパラドックス>の教えと受けとめるべきであろう。このことは、アシーンの出生の秘密を解くとき、さらに明らかなものとなる。

アシーンという名はゲール語の原義で「子鹿」を意味しており、実際アシーンは鹿に変えられた母サイプの子、すなわち鹿の子である。ある日彼が目にした不思議な光景は、角の生えていない子鹿が一頭、海上を逃げていき、その後を赤耳の地獄の犬が追いかけてくる様であった。イエイツは『アシーンの放浪』で、この光景をさりげなく描写している—“(On, on! and now)We galloped; now a hornless deer / Passed by(of) us, chased by a phantom hound / All pearly white, save one red ear” (V. E. P. p.11-2)。紛れもなく、子鹿はアシーンであり、犬とは死の象徴である。14 中世ウェイルズの説話、通称『マビノギオン』(*Mabinogion*)のアラウンの物語はアシーン伝説のウェイルズ版とも言えるものであるが、さらに興味深いものであり、アラウンは白馬に乗り、赤耳の白い獵犬を引き連れ鹿を追っていくので

ある。おそらくイエイツは『アシーンの放浪』において『マビノギオン』をも念頭に置きながら、自らのアシーン像を造り上げていったものと推測される。15 少なくともイエイツの『アシーンの放浪』は『マビノギオン』を含む様々な神話、伝承を合成しながら描かれていることは、彼自身の認めるところであり、彼の描くアシーンは獵犬を狩りに引き連れているのである— “I chased at morn the flying deer, / With whom I hurled the hurrying spear, ... / And Bran, Sceolan, and Lomair,” — (V. E. P., p.10-1)。16 しかもイエイツはアシーンを角のない鹿のイメージとして描く— “The hornless deer is not more sad” — (V. E. P., p.4)。17 鹿の辿るこの運命はギリシア神話の鹿に変えられたアクタイオンの話へと継承されるが（原型となるガリアの角の神ケルヌノスの神話がギリシア神話に影響を与えたとも考えられる）アクタイオンは女神の獵犬に死ぬまで狩りたてられるのである。18

これらの物語を要約し解釈するならば、以下のようなになるだろう。アシーンは自らが鹿の子であることを知らず鹿を狩り、すなわち、追い立て狩ろうとしているものが実は自己自身であり、したがって、狩りは自己確認の追求の旅であることを彼は知らないのである（これはケルトの妖精がかかる「魔術」“glamour”とも大いに関わっている。妖精の魔術にかかると人は魔術をかけた者の望んだようにしか見えないか、あるいは真実が見えなくなるからである）。19 だとすれば、最終的には鹿（自己）を捕まえ自分で自分の首を絞めることによって、つまり死を通してしかアイデンティティは（あるいは死の逆説を通してしか己が生は）確認できないということになる。しかも、いつも懐近く引き連れているこの戦友、赤耳の白い獵犬こそが彼自身の最大の敵であり、彼を死へ追い立てるものなのである。すなわち、死こそが自己を確認させる最高の友にして最大の宿敵なのである。ここにはいくえにもゲッサの呪縛がかかけられている。そして、このようなすでに懐にあるゲッサの予兆を認識することなく、彼は最後に地に足をつけたとき、すなわち、最後のゲッサを破ったとき〈己が何であるのか〉を知るのである。地に足のつかない「亡霊のように歩く」自己確認のケルト的漂泊の旅は、皮肉にも地に足をつけたときに達成され、すなわち自己と民族のアイデンティティの土台を確認するまさにその瞬間に死を持って終わるのである。これがケルト的生の苛烈な認識方法であり、すなわち、ケルトは本来死のパラドックスによる悲劇的生の認識と思考を民族の血において継承しているのである。そして、ここにケルトの叙事詩的構造の持つアイデンティティ（根源回帰）へのノスタルジックな一見逃避的にも見える旅の調子に潜むものの核心〉を見ることができよう。この苛烈な生を認識する民族だからこそ、彼らはこの綴れ織りとしての冗漫な叙事詩の夢の衣、マヤのベールが必要ではなかったのか。少なくとも、イエイツは詩人としての出発点ですでにこのことを民族の血において悟っているのである。なぜならば、『アシーンの放浪』において、ニアブを象徴する“pearly”を獵犬にも用いているのであり、詩人を誘惑する〈白い女神〉と白い獵犬はこの詩において、同一の意味、死を象徴する一つのイメージとして溶け合っているからである。だが当然、この詩のテーマはここにあるのではなく、むしろ白い女神はいくえにも美しい綴れ織りの衣がかぶせられ、これがこの叙事詩の詩的冗漫なトーンの響きとなって、詩のイメージアリーを支配し、読者を過去へ過去へと誘っていくのである。しかし、ロマンティックな衣装を着た誘惑者、白い女神の正体はケルトにとって詩神ミューズであり、しかもこの白い女神（おおむねOlwen, Blodeuwedd, Cerridwen等で呼ばれるケルトの女神）は己を恋慕うものに苛烈な生をゲッサの呪いによって教える死の女神としてのミューズにほかならない。20 逃避としてのケルトの薄明、すなわち前期イエイツの夢の背景にもこの独特な逆説に満ちたケルト的夢の不可思議なベールがあることを予め知っておく必要がある。

り、かつ叙事詩的ノスタルジアの夢の衣を構造的に許さぬがゆえにさらに悲劇性が強烈である（アシーンの目が絶えず過去に向かってのに対し、クフーリンの目は絶えず未来に向かっており、彼は絶えず今を生きる英雄であるがゆえに叙事詩的でなく、悲劇的である）。彼にはすでに自らのアイデンティティとしての名前の由来の中にすでに運命の厳しい呪縛、ゲッサがかけられている。少年セタンタは城を守るどう猛な番犬を殺したことで、自ら城を守る番犬となることを誓い、そのため「クランの番犬」、クフーリン（クーフラン）という名誉ある名が与えられる。そして、このことにより聖なる誓約ゲッサがくだされたのである。すなわち、勧められた肉はいかなる種類の肉であれすべて食べなければならず、しかも犬の肉は決して食べてはならないというゲッサである。これは決して守ることのできない矛盾の中の矛盾であり、最も厳しいゲッサの中のゲッサであることは言うまでもない。21 アイルランドが不条理劇を生む土壌にはこの伝統があり、イェイツがパラドックスを好むのも一つには民族的思考であると考えられる。しかも、このゲッサの中にすでに彼の悲劇的人生の予兆が見事に暗示されているのである。当然、このゲッサは表面的には一方で城から敵を守るアルスターという園を守る〈園の番人〉としての彼の役割、敵は誰であれすべて食べよ（殺して園を守れ）であり、他方、味方、身内はいかなる理由によっても番人として守り抜け（食べるな、殺すな）を意味するものである。番人としての英雄として当然の名誉あるゲッサであるがゆえにこれをクフーリンが承知しないはずもない。ここに仕掛けられている巧妙な運命の罠に彼の英雄的気持は気づかないのである。こうして、彼はこのゲッサのもとでいかなる厳しい戦いでも勝ち続け、アルスターの園を守り抜く。しかし、敵であるコノハトの女王メイブはある巧妙な策を思いつく。クフーリンには若い頃一人の師スカーハハより同じ戦術を学び、友情を暖め合った竹馬の友フェルディアがいた。メイブは彼にクフーリンと一戦交えよと命ずる。二人は乳兄弟と呼び合う仲であり、彼は躊躇するが最終的にゲッサに従わなければならない戦うことを誓い、クフーリンも幾度も断った後、彼もまたゲッサに従い戦うことを誓う。激しい攻防戦の後、ついにクフーリンは彼を殺す。しかし、クフーリンはここで初めて象徴的意味でゲッサを守ることによってゲッサを破ったことになる。敵を殺し、敵である前に兄弟のような友＝身内を殺したからである。

イェイツはこの神話の下りを非常に好む。22 しかも、イェイツの描くクフーリン劇『バーリヤーの浜辺』（*On Baile's Strand*）においては、友を殺すゲッサの呪いはさらに苛烈さを増し、クフーリンは自らの子をそれとは知らずに殺害する。見えるものが見えなくなる、グラマーとしてのゲッサがかけられているからである。こうしてアイルランド独特の〈子殺しのテーマ〉へと展開するのである。23 あるいは、最後の戯曲 *Purgatory* における〈子殺しのテーマ〉はこのケルト的ゲッサと密接に結ぶつくものである。

さて、最後の戦いは彼が魔女に騙され、現実にはゲッサを破ったことでもたらされる。魔女たちは彼に肉を勧め、しかもそれが犬の肉であったのだが、彼はこれを食べってしまったからである。この肉が犬の肉であると彼が気づこうが気づくまいが、彼にかけられたゲッサは初めから守ることができない矛盾したものである。アイルランド民族がクフーリンの悲劇をこよなく愛するのは、クフーリンの姿にはこの不条理に満ちた苛烈な運命にあえて立ち向かう敗北の美学があるからである。アシーンの人生は悲しい宿命が物語全体に響いているものの、彼には自らの運命との激しい葛藤が見られないため、また彼の目は絶えず過去に向かってののために叙事詩的（『アシーンの放浪』でアシーンが三つの国を去ったのはいずれも望郷の想い、すなわちノスタルジアという過去からの生の気づき、想起である点に注目）であり、ゲッサとしての運命を美しく彩られた夢の綴れ織り（ノスタルジア）に変えることも可能である。なぜならば、彼自身角のない美しい子鹿であり、美しい自らを追い続けているという行為自体、自己確認の旅であるとともに、煎じ詰めればある種のナルシズムを伴っているとも解せるからである。あるいはまた彼は己が傍らにある死（ニアブと白い猟犬）を凝視することなく、運命に引きずられるまま、死（ニアブ）と添い寝を

してしまうからである— “Half open his eyes were, and held me, dull with the smoke of their dreams;...And the pearly-pale Niamh lay by me, her brow on the midst of my breast” (V. E. P., p.51)。彼はクフーリンのようにその目が苛烈な未来に向かい、すなわち死を凝視することもなく、死に対して激しい「猟犬の雄叫び」、抗議の声をあげることもなく、「唇をニアブの真珠色の長い指先の一つで、閉ざされた」ままなのである。他方、クフーリンは鹿ではなく、むしろ鹿を追う側の猟犬であり、しかも追っているのは鹿ではなく未来が立てかけた苛烈な宿命であり、しかも敗北は予めその名、ゲッサとしてのアイデンティティのなかに密かに印されている（かつ物語全体の展開の中で最後の宿命は暗示的に繰り返し反復されている）のである。その意味でクフーリン神話は後期イエイツが最も好む悲劇の夢の構造を持つのである。クフーリンは自らにかけられたゲッサに猟犬の雄叫びをもって抗議し、

Some few half wake and half renew their choice
Give tongue, proclaim their hidden name— ‘Hound Voice’ ...
And in that terror’s name obey the call,
And understood, what none have understood,
Those images that waken in the blood” .
(“Hound Voice”)

悲劇的の死と戦うことで己がアイデンティティを確認しようとする。イエイツのちにクフーリンにかけられた不条理に満ちた呪いのゲッサ「勧められる肉はすべて食べるべし、犬の肉は食べるべからず」と同一の意味（生は悲劇であり、しかもその真の認識は己の死を凝視し、未来の死へと能動的に向かっていることをもって逆説的に理解されるという意味）を旧約の英雄サムソンが自らの運命とも知らずにかけた謎の中に見出すことになる。24 すなわち、「食らうものから食うものが出、強いものから甘いものが出た」という逆説と不条理に満ちた呪いのタブーとしての謎、その答えの中に見出すのである。ここに後期イエイツの夢の在処が暗示されている。

いずれにしても、イエイツ前期、後期の特徴と差異はアイルランド神話を代表する二つの神話において、二人の英雄アシーンとクフーリンがゲッサに対してとったそれぞれの態度のなかに予兆されている。そして当然、二つの神話は詩人にとって夢そのもののイメージにほかならない。イエイツはこの両神話の差異と、これらが「夢そのもの」であったことを、最後にはっきりと告白しているからである。

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

And this brought forth a dream and soon enough
This dream itself had all my thought and love. ...

And when the Fool and Blind Man stole the bread
 Cuchlain fought the ungovernable sea;
 Heart-mysteries there, and yet when all is said
 It was the dream itself enchanted me: ...
 (“The Circus Animal’s Desartion”)

註

1 ケルト神話においては、まず冒頭において予め物語の展開を予兆させることに一つの特徴がある。イェイツは自らの作品を一つの全体として読まれることを好み、このゆえに若き日の作品を晩年に改訂することしばしばであるが、このこともこのケルト的思考と大いに関わっているように思われる。すなわち、死期を自覚した詩人は自らの人生を閉じた構造を持つ一つの物語だと考え、それゆえ過去の作品全体を現在から（ケルト的）予定論的に意味づけ、この物語の展開にそうように改訂し、結末を予兆させる意味が一部あったとも考えられる（“A General Introduction for my Work”をあえて書く理由も作品全体を一つの物語とイェイツがみなそうとしていたと考えればうまく説明がつく。むろん、詩を予定調和的に書いたのではないことは言うまでもないが。あるいはA *Vision*とてそういった狙いのもとで書かれたとも考えられる。

2 W.B.Yeats, *Collected Poems of W.B.Yeats* (London: Macmillan, 1970), pp.7-8. 以後この詩集からの引用はC.P.と記す。なおこの詩の初出のタイトルは“An Epilogue”、次にTo “The Island of Statues” と “The Seeker” である。W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* edited by Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan, 1957), pp.64-9参照。以後V. E. P.と記す。

3 初版では “Walking ghostly ‘mong the dew, DUR,” である。V. E. P., p.67. “For fair are poppies on the brow” は初版のままである。

4 初版も同様である。

5 ただし、この時代精神に見られる共通の逃避的トーンはフランスの象徴詩に顕著に見られるとはいえ、必ずしもフランス的な感覚に還元できず、汎ヨーロッパ的時代の共通の感覚でもあったことをも忘れるべきではない。例えば、イェイツがのちにA *Vision*において彼と時代認識を共有したと素朴に喜んだシュペングラー(Spengler)の以下の詩に注目したい。この詩は何ら詩的影響もなく、七歳のときにシュペングラーが書いたものである—「濃い霧のペールの中を/ きょうはげしく暗くのぼる彼/ 風はものうくえにしだの中で吠え/ 遠く鳴くコンドル」—、あるいは彼が18歳のときに書いた戯曲詩『マールシュトローム』(1898年未刊)の詩の一節—「海辺のくらい朝、ハロルド王子/ 見よ浜辺に押し寄せる灰色の波の泡、なめらかな岩辺にとどこうとのむなしい努力の繰り返し、なぜ、また?...俺をとりまく世界は冷たく、俺の熱い願いをすげなくはねつけるというのに。」これらの詩とイェイツのこの章で挙げた『十字路』の中の二つの詩的調子の著しい類似性は汎ヨーロッパ的な時代精神の反映と考えることもできよう。前期イェイツの詩に与えたフランス象徴詩を考察するとき、この視点をも十分考慮する必要がある。Anton Mirko Koktanek, 『シュペングラー』(加藤泰義、南原実訳、新潮社、1972), p.25, 42.

6 初版のものとの全体的な内容、詩句において解釈する際に注意しなければならないほどの大きな改訂はない(脚韻を初版においては” DUR” を多用している点にわずかな違いがある程度である)。V. E. P., p.67-9参照。

7 とはいえ、最初からこの順番で書かれたものではなく、この詩は “The Island of Statues” の中に初出する。V. E. P. p.69参照。

8 イェイツは自らの詩劇の中で用いた叙事詩的な句をそのまま好んで抒情詩集に入れる。二つは異なる文学ジャンルであるから通常違和感を覚えるものだが、これらの詩が抒情詩集全体の中で自然に読めるのは、このことと大いに関連しているのかもしれない。

9 ポーのミルトンの詩の批判はこの点から考えればナンセンスであろう。

10 Katharine Briggs, *An Encyclopedia of Farries*(New York: Pantheon, 1976),p.191参照。

11 彼は前期イエイツの民話収集に大きな関心を寄せ、またイエイツ自身もハーンの文学的立場を好み擁護した。ハーンとイエイツとの友好関係は出雲で見つかったイエイツからのハーンへの手紙などから現在しだいに明らかにされつつあるが、ハーンからのイエイツへの手紙の多くは紛失したものが多く、真相は今後の研究に期待される。

12 タブーについての民俗学、文化人類学的視点および当時のタブーについての関心はイエイツの愛読書の一つでもあった *The Golden Bough* からもある程度知ることができるであろう。Sir James Geroge Frazer, *The Golden Bough Part2; Taboo and the Perils of the Soul* (London: Macmillan, 1911) 参照。ただし、通常のタブーとは別に少なくともゲッサには「聖なる誓約」(promise)「聖なる義務」(obligation)「嘆願」(supplication)「魔術的呪縛」(enchantment)という意味がある。Peter Alderson Smith, *W. B. Yeats and the Tribes of Denu*(Buckinghamshire: Colin Smyth, 1987),p.294参照。アイルランドにおいては、神話のみならず、口承によって伝わる妖精話にもゲッサは重要であるが、ゲッサはタブーの意味のみならず妖精が用いる魔術もほとんどこのゲッサと直接関連している。

13 *The Secret Rose, Stories by W. B. Yeats: A Variorum Edition*, edited by Phillip L. Marcus, Warwick Gould and Michael J. Sidnell(London: Cornell University Press, 1981),p.194.

14 イエイツが序文を書いたLady Gregory, *Gods and Fighting Men*(1904)(London: Colin Smythe, 1970)p.337にも以下のようにある。“And one time we saw beside us a hornless deer running hard, and an eager white red-eared hound following after it.” イエイツ自身他の詩の註において、鹿と狐犬の冒頭の意味について以下のように説明している。“My deer and hound are properly related to ... and to the hounds and to the hornless deer at the beginning of, I think, all tellings of Oisín’s journey to the country of the young. The hound is certainly related to the Hounds of Annwoyn or of Hades, who are white, and have red ears ... “C. P., p. 525.アシーンの全体の物語については、イエイツのケルト民話の基礎資料としてグレゴリー夫人の編纂した民話は大きな意味を持つ。pp.332-54参照。この描写は還元すれば死の予告という意味を持つが、アイルランドではイエイツの作品にもしばしば現れる死を予告するバンシー (Banshee or bean sí)という特別な妖精がいる。この妖精の存在は死の予兆に関心を寄せるアイルランド民族固有の想像力を探るうえでも注目に値する (ダブリン大学図書館はバンシーに関する口承、民話のほとんど目下整理不可能なほどの莫大な資料を所蔵しており、今後の研究が期待される)。ある意味ではアシーンの前に現れたニアブヤクフーリンの前に現れたモリガンも民間の妖精伝承においてはバンシーの一種とも考えられる。Katharine Briggs, *Abbey Lubbers, Banshees and Boggarts*(New York: Pantheon, 1978),p. 22参照。

15 『マビノギオン』がイエイツにとって非常に重要な神話であったことは *The Speckled Bird*に明白に表れているところである。あるいは、『マビノギオン』が生涯にわたって彼の詩に影響を与えたことは、“Vacillation”における燃えあがる緑の木のイメージに見る通りである。“The Celtic Element in Literature”には次のようにある— “The ancient religion is in that passage of the Mabinogion about the making of ‘Flower Aspect’. ...and one finds it in the not less beautiful passage about the burning tree, that half its beauty from calling up a fancy of leaves so living and beautiful, they can be of no less living and beautiful a thing than flame: “They saw a tall tree by the side of river, one half of which was in flames from the root to the top, and the other half was green and in full leaf.’ *Essays and Introductions* p.176. なお、イエイツは『アシーンの放浪』の基礎資料について以下のように語っている。” The poem is founded upon the Middle Irish dialogues of S. Patric and Oisín and a certain Gaelic poem of the last century. The events it describes, like the events in most of the poems in this volume, are supposed to have taken place rather in the indefinite period, made up of many periods, described by the folk-tales, than in any particular century it therefore, like the later Fenian stories themselves, mixes much that is mediaeval with much that is ancient.” C. P., p.537-8.

16 あるいは、先に本文で述べた初版の冒頭のシーンのことと直接関連する暗示が込められているであろう。

17 初版では先に述べたようにこの詩句は冒頭のシーンにあり、ここでの詩句の代わりに“*For hunting heroes should be glad.*”二つの詩句を重ねてみると、イェイツは角のない鹿のイメージにアシーンの人生を予兆させようとしていることが理解される。V. E. P., p.4.ただし、ここで注意すべきは、アシーンが単に鹿を象徴しているのではなく、子鹿、すなわち「角のない鹿」を象徴していることである。ケルトにおいては、鹿それ自体は猟犬に追われる弱い草食動物を象徴するのではなく、グンデストラップの大釜に鮮やかに描かれているように、むしろケルヌノス神、すなわち自然の大きいなる支配者を象徴するものである。この場合、鹿はその権威の象徴としての枝角をもっている。したがって、角のない子鹿とは、この権威を持たない狩りの対象としての弱者を意味するのである。

18 フランク・ティレイニー『ケルト—生きている神話』（森野聡子訳、創元社、1993）、p.357参照。ロマン派とくにシェリーにも自己探求の呪縛の旅、すなわち、いわばフランケンシュタイン・コンプレックスとでも呼べるようなトーンが強烈である。この点でもイェイツがシェリーに惹かれるのは民族的血統であるかもしれない。ブルームは『アシーンの放浪』をロマン派の伝統としての自己探求の内面化に還元して捉え、ケルト的ものは色づけに過ぎないと断言する。その理由として、イェイツはゲール語を読めなかったし、おおむね彼のケルト神話が孫引きに過ぎないからであるとする。だが、ブルームはケルト神話が本来自己探求の旅であり、アシーンはその典型であることを考慮していないし（ケルトのゲッサの特質を彼は知らないであろう）、また、自らの民族の特性というものは、のちの文学的影響によって後づけされるものに還元できず、本来多分に生まれながら備わっているものであることを考慮していない。Harold Bloom, *Yeats*(New York:Oxford University Press, 1970),p.87参照。

19 *Abbey Lubbers, Banshees and Boggarts* p.9参照。スコットランドでは「魔術的呪縛」のことを“特別に gramarye”すなわち“glamour”という言葉をあてている。妖精のグラマーの「魔術＝トリック」にかかると、見えるものが見えなくなり、見えないものが見えてくる。これは、ケルト的パラドキシカルな認識法を極めて適切に表現しているのであり、これを「異化作用」と呼ぶことも可能であろう。周知のように「異化」とは現存しているのに、既成概念、すなわち生に浸かりきつきいるために本来あるべきものが見えないものを、道化あるいは妖精の魔術すなわちトリックにかけて、現実をグロテスクなもの、新奇なものに変え、本来の現実にく気づかせることをいう。「見えるものを見えないように、見えないものを見るものに」、あるいは『マクベス』におけるスコットランドの魔女の科白を借りるなら「綺麗は汚い、汚いは綺麗」とは、まさにパラドキシカルな現実認識としての異化作用にほかならない。『マビノギオン』の白色と黒色の羊は小石一つのトリックで互いに色を逆転させるものである。

20 白い女神の白さには少なくともケルト文学においては純潔の処女性と死という二重の意味があり、またケルト圏に限らず白い女神には死神のイメージが伴うことはC. S. Lewisの*The Lion, the witch and wardrobe*に表れているところである。あるいはミューズ自体に死神のイメージが伴うことは*The Ancient Mariner*に見る通りである。元来、ミューズとしての女神の二重性は善悪の単純な二面性を意味するものではない。詩人にとってミューズは絶えず処女のように非妥協的な残忍な白さであり、慕い寄る多くの詩人と姦通する娼婦の寛容のベールであり、死のように冷酷な教授者である。

21 *An Encyclopedia of Farries* p.84参照。

22 イェイツはこのモチーフをケルト的悲劇の一例として“*The Celtic Element in Literature*”の中で以下のように記している—“*the tale of his many battles at the ford with that dear friend he kissed before the battles, and over whose dead body he wept when he had killed him;...*” *E.I.*,p.186.

23 (Cuchulain) *I'll take and keep this oath, and from this day shall be what you please, my chicks, my nestlings. ... I swear to be obedient in all things to Conchubar, and to uphold his children. ...*(Blind Man)It is his own son he has slain. (*On Baile's Strand*) なお、アイルランドでは現実にジャガイモ飢饉で飢饉に喘ぐ民衆が食いぶちを減らすために（カトリックであるアイルランドでは避妊、中絶は認められておらず、そのためこの国は多産であることはスウィフトの毒舌を持ち出すまでもなからう）子を捨てたとも、イギリスの孤児院へ船で送ったとも言われる。

24 英雄サムソンはこの謎が実は我が身に降りかかる運命であることに気づかずこの謎をかけ、すなわち、獅子としての自らの死を通して、甘い蜜＝愛を生じさせ、かつ聖別された種族ナジル人でありながら、獅子の死骸から生じた蜜を嘗め、

死骸に触れてはならないというタブーを犯したことを自らがかけた謎が実は明白に告白するものであることを知らないのである。このタブーを秘めた謎は不思議にも、クフーリンのパラドキシカルなゲッサと響き合うところ大である。この二つの謎かけに潜むものは、一つの文化形態としてのトーテム的タブーの意味をはるかに越えた優れて神話的隠喩として理解しなければ、文学的に意味がない。