

イエイツとリルケの抒情的自我

三宅光一

1

アイルランド出の抒情詩人 W. B. イェイツは、リルケに比べて10年早く生まれ、13年ほど長生きをした。従って時代的に重なるわけだが、伝記的事実を照合しても、二人の間には直接的結びつきは何ら指摘できない。広くヨーロッパの文物に興味をいだき、実地に旅行をして巡ったにもかかわらず、リルケはイギリスやアイルランドに立ち寄ることはなかった。不思議なことに、とりたてて英語圏の精神活動に関心を寄せた痕跡もうかがえない。それ故イェイツの存在を意識すること自体、無理のようである。片やイェイツのほうも事情はほぼ同様と言える。かりに面識の機会に恵まれたとしても、その時期にもよろうが、相互の思想信条、詩観の根本的違いから判断して、敬意と友情との強い絆が結ばれたかどうかは疑問である。

ただ一度、イェイツはリルケの死生観に接することがあった。だがその場合でも、リルケに親近感をもたず、むしろ嫌悪の情を露骨に示しただけである。そういう次第で、出会いへの跳躍板となったかもしれない折角の好機も、W. ローズの手になるリルケ論に目を通しただけで、出会いは文字通り一過性の出会いに留まり、じかにリルケの作品や思想に傾倒するには至らなかった。もっとも、だからと言って、この出来事のもつ意味を無視してはならない。リルケの死生観に接してイェイツが憤慨する、といった些細な出来事は、《憤慨する》ことの内容を吟味すれば、その意味するところは決して小さくない。これを単なる偶発的な伝記的事実として処理することをこえて、その背景にひろがる重大な意味を考えようとするのが、本稿の方途でもある。それはともかく、その出来事を除けば、直接的にせよ間接的にせよ、両詩人の接点を示す資料は何ら発見できない。

このように関係が稀薄である。にもかかわらず、本稿であえて両詩人を

同列に論じていきたいと思うのは、彼らが時代的要請という共通の地盤に立脚するからである。

分割的・二元的な思考形態が一切の根底に波及する、といった事態が近代ヨーロッパの精神史を貫く主脈である点は多言を要しまい。近代の精神は自然からの離反と自立性を宣告して以来、知性のめざましい勝利を取めることに成功した。だが反面、それに伴い調和ある世界観の瓦解を招き、人間は自己の隷属状態からの解放と引き換えに、安全に庇護されていた基盤の喪失を経験することになった。それに続くものは《西欧文明への信仰の欠如》とか《人間の未来全般に対する不信》とかという形での現実の荒廃である⁽¹⁾。その状況は現代にもそっくり引き継がれている。そしてそれが、人間の認識作用に自覚的に立ち現れてくると、意識の分裂・自己喪失感といった局面を迎える。イエイツとリルケを巨視的に眺めれば、彼らは歴史のそうした事態の中に否応なく組み込まれている。つまりは、共に近代に課せられた苦難を生き抜かねばならなかった同時代人であった。さらに言い換えると、巨大な歴史的うねりに対する重圧を彼らは身をもって感受し、それをいかに処すべきかの問いへと転換させ、一つの解答を提示しようとしたのである。具体的には、一つの詩境を開拓していく過程で、《抒情的自我》⁽²⁾の存在が不可避的に鋭く取り上げられていく。その意味では奇しくも、両詩人は同一方向を指していると言ってよい。比較検討に適切と思われる薔薇の詩にまず手がかりを求めて、考察の幅を広げていきたい。

2

西欧では薔薇は親しみ深い花であるせいか、古来ギリシアのアドニス神話やキリスト教の聖書の物語などを始めとして、頻繁に詩文芸に採り入れられた。その傾向は衰えることなく、後代の詩人たちにとっても、扱うに値する文学的対象と映っていた。例えば、自らの恋心を薔薇になぞらえたゲーテの「野薔薇」とか E. B. プロウニングの 'A Lady of the Early Rose', キーツによる 'On Fame', さらにシェイクスピア劇にも典拠例が数多く目につく。用例をたどれば、そこに一つの概念として築かれた伝統的な薔薇のイメージが見え隠れする。定着したイメージや象徴を踏襲して、ある時は呼びかけ表現に、ある時は隠喩の効果に利用するが、また他方では、

新たな試みによって斬新な独自のイメージを築き上げようとする者も出てくる。ブレイクの「病める薔薇」などは、そうした努力の一例を示すであろう。彼は薔薇から希望や愛の歓喜、青春、誠実さの意味を削ぎ落とし、虫ばまれた奇怪な薔薇、地面に落ちて色あせたその花卉を歌い上げた。その詩的態度には、人間の暗黒面を注視するロマン派一流の着眼点がうかがえる。

リルケやイエイツの場合はどうであろうか。例にもれず両詩人は、薔薇と深い係わりを保った。前者は生涯、詩作の中で薔薇との関係を絶たなかったし、ミュゾット館では栽培を熱心に手がけるほど、薔薇の花を愛好した。彼と同じく、イエイツにあっても、薔薇は好んで詩の題材とかモチーフに選ばれたのである。

ところで、イエイツが薔薇と結びついていく経緯はいささか複雑なものがある。彼の薔薇に対する《眼》は前掲の詩人たちの例とは異なり、文学技法上の伝統の単なる踏襲という形で開かれたのではなかった。彼は自我の問題との関連で意識的に薔薇への接近を図ったのである。しかもその自覚の契機となったのは、主としてオカルト的神秘思想への傾倒であった。リルケの場合、その草花との係わりは、多分に彼の嗜好的な傾向、つまり花の何とも形容の仕様がないう造形美や存在形態への関心に裏づけられていた。ところがイエイツにあっては、オカルト的神秘学的な思想への接近によって、それがかけがえのないものとして自覚されたのである。ここに彼固有の象徴的な方向での理解を可能とする素地がつくられる。

イエイツの作品で薔薇が顕著に見かけられるのは、時期的にみれば、1889年の処女詩集『アシーンの放浪とその他の詩』から始まり、初期の絶頂を示す『葦間の風』（1899年）にかけてである。それ以降は彼の詩中ではごく稀にしか、薔薇は姿を現さない。ごく初期には、それは誠実な愛や情熱、若々しさなど多様に彩りを添える目的で、いわば装飾的なイメージに用いられたこともあった。しかし1890年頃を境目にして、イエイツはそれに形而上的な意味を与え、象徴的な使用法を採るに至った。

薔薇が代替不可能な象徴として自覚された直接のきっかけは、1890年にマクレガー・メイザーズ主宰の《黄金黎明会》に参加して、薔薇十字会員になったことである。その秘密結社は、瞑想のために十字架に薔薇をあてがった図案を使用していた。薔薇が特別な意味をもつに当たり、その図案

が彼の詩想を痛く刺激したのである⁽³⁾

また間接的な影響下にあるものとして、ケルト的要素や象徴主義への傾倒ぶりを挙げなくてはなるまい。これらはいずれも、イエイツの心に神秘主義的思想と雰囲気とを培うのに多大な貢献をなしている。

周知のごとく彼のケルト的要素の尊重は、出生地への帰属意識によるところが大きい。——イエイツの家族は母方も父方も、アイルランドの西部海岸の中心に位置する港町スライゴーの出身である——特に祖国がイギリスによる政治支配を受けたために、彼はたえずアイルランド人としての存在証明の必要に迫られ、《隠れた古きアイルランド》の原型を掘りおこすことで民族固有の気高い存在意識を高揚しようとした。無論、祖国の独立とは政治的な次元と言うよりも、文化的自立及びその尊厳の問題と捉えるべき性質のものであった。そのことの帰結として、イギリスとの顕著な差異が彼の意識をとらえて離さなかった。彼の目に映じてくるイギリスは、いち早い産業革命の勃興以来、商工業主義に偏り、合理主義的・知性偏重の思想が支配する世界に他ならなかった。そこでは《科学思想と政治思想の時代が文学に「外面性」をもち》⁽⁴⁾こむという退潮現象がはびこり、実用品とか画一的な商品とかが芸術にとって代わる。芸術が本来《夢や幻による予知》《ほとんど肉体を忘れるような恍惚》《神聖な想像力の情趣》を具現化する働きをもつとすれば、アイルランド固有の芸術こそは不滅性を有すると考えられ、その意味で彼は絶大な信頼を寄せる⁽⁵⁾そして中世的雰囲気や魔術の力や神話の痕跡を色濃く残すアイルランドが、彼の芸術に大きな精神的支柱を提供するのである。

その点は例えば、初期の詩集『薔薇 (1893年)』所収の「イニスフリー湖島」を見れば明らかである。詠む対象の島は、スライゴーの外れ、ギル湖に浮かぶ小島である。イギリスの喧騒に満ちた都会の巷間にあった時、突如その情景が郷愁となって、詩人の心をおおい尽すのである⁽⁶⁾ 詩の主題は、湖中の無人島で自然に囲まれて孤独な生活を送りたい、という夢想的な願望である。それこそがケルト的な自然崇拜の発露と言ってよいものである。ケルト民族は感受性に富む気質を有し、直感的把握に優れ、さらに自然に対する愛着、過剰な想像力、現世には不向きな憂うつな情緒で特徴づけられる。

彼らは自然及びその豊穰さを崇拜し、〔……〕踊るうちにこの世ならぬ恍惚境にひたり、とうとう自分たちが神々や神性な獣に思えてきて、ある人が考えるように、世界で初めて神や幸福な死者の住む祝福された国を想像した。彼らには想像的情熱があった。我々の窮屈な境界内に住まず、古代の混沌や万人の願いにより近く、周囲に不滅の原型を所有していたからである(?)

現実超越へのこうした嗜好は桃源境願望の発想とも結びつき、それが過酷な現実と衝突する場合、時間的現実の束縛を逃れて、多幸の来世を夢み、同時に夢幻界へ現実の悲哀や苦悩を昇華させようとする独特の傾向が助長される。

イエイツは故郷の風習、信仰、聖地、あるいは過去に埋もれた神話的世界を発掘し甦らせる。そして獲得された美や伝説が現実の我々の創造的内面を神聖な場所に変貌させるのである。文学の理想とは、彼に言わせれば、まさに時代性や実生活から解き放つ芸術美の極致に求められるべきである。従って、アイルランド芸術が依然として古い信仰や神話、夢幻の《ティール・ナ・ノグ》(永遠の青春の国)と交渉を保つ限り、当世風の芸術凋落の渦に巻き込まれることはない。《アイルランド人は主題に、「褐色の雄牛」を掠奪することとかパトリックの到来とか後世の政治上の闘争とかのいずれを選んで、現世とは別の世界が随分それに入り込み、その世界に対する彼らの愛情が自身の技倆にも溶け込んでいるほど》⁽⁸⁾だからである。

次いで、象徴主義との関係に話題を転ずるならば、イエイツの象徴主義的作風と言われるものは、ひとえにフランス象徴詩派に負うとは言いきれない面がある。何よりも当のフランス象徴主義について知ったのは、主に彼の友人アーサー・シモンズの仲介による。イエイツはマラルメと会見する榮譽に浴したことは確かだが、伝語がさほど堪能でないこともあって、マラルメの所説に対する理解を深めるには至らなかったようである。マラルメの理論の修得も実状は、シモンズの論述した『文学における象徴主義の運動』(1899年)に由来する。それに触発されて1900年にはイエイツは『詩の象徴主義』という論文を書き、また1899年上梓の『葦間の風』、その5年後の神秘的な幻想に包まれた戯曲『影の海』など、シモンズから得

た象徴主義理論の知識を実作に移植している。従って、彼によるフランス象徴主義の受容はいきおい、シモンズの解釈に粉飾された間接的な理解に変質せざるを得ない⁽⁹⁾

イエイツの場合、薔薇の象徴的意味を考察する際には、その形成の基礎づけに貢献した別の要因に目を向けることがより重要である。すでにフランス象徴詩派の検討以前に、彼は初期ロマン派の思想、ことにブレイクの神秘的內容、またロゼッティの詩などに触れ、象徴主義の形成へと歩み始めていた。《我々は最後のロマン派——主題には／伝統的な神聖さと美を選んだ》⁽¹⁰⁾と「クール荘園とパリィ、1931年」で自身の生涯を回顧しながら告白する如く、イエイツのロマン派への帰属意識は先程述べたケルト的精神と合体して強大な力を発揮した。象徴に対する理解も従って、ロマン派的色彩の靈感や想像力が創造する外的象徴物の実体把握を無視して到底考えられない。「ウィリアム・ブレイクと『神曲』の挿絵」と題する彼の評論では、象徴についてこう述べられている。

象徴とは確かに不可視な本質を表現する唯一可能なもの、つまり精神の炎を包む透明なランプである。一方、アレゴリーは具象物や周知の原理を表現する際の可能な方法の一つであり、想像ではなく空想に属する。前者は啓示で、後者は楽しみごとである。⁽¹¹⁾

現世の彼方は本質的に不可視であるが、超自然的な永遠の世界の存在をイエイツは信じて疑わない。我々の属する現世はこれに対して、生成の現象・束の間の有限界である。理念的な次元で考えれば、本来有限・相対は無限・絶対と交叉し合うはずもない。だがもし両者の対応関係が成立可能だとすれば、その役割を荷うのが象徴そのものに他ならない。それは永遠の実在が変転極まりない自然界に姿を映し出すという形で保証される。それとアレゴリーとの間に一線が画されるのは、前者が《いわば神聖な迷宮に至る道を指示する手》⁽¹²⁾として《永遠》と深い関連をもつ点においてである。

以上のように神秘学、ケルト的傾向、象徴主義、それらの要素がまざり合って、薔薇はイエイツにとって、永遠界に向かう入口となるのである。ではリルケの場合は、どうであろうか。

彼の中期に当たる 1907 年に出版された『新詩集』に至って、薔薇の存在が格別に重大な関心と呼び始める。この詩集が成立してくる背景の一つに、我々は自然の喪失感を指摘できる。それに襲われたリルケは、自然と人間との絆の確立を新たに目指すべき内的欲求に駆り立てられ、特にその方向でのたゆまぬ努力が、メーリケに始まり C. F. マイヤーを経てリルケで完成する《ものの詩》(das Dinggedicht) に結実する。

リルケは西欧における風景芸術の歴史をたどり、自然描写は人間を描くための単なる飾りや、背景を塗りこめるだけの小道具的な役割にすぎなかったと結論づける。彼の见解によると、自然との調和を保ったと思われるギリシア古代芸術においてすら、基本的には人物中心の描出に偏っていた。

だが人間の姿をした神々が住まない山は無縁だった。遠方から見える立像のそびえ立たない岬、牧人を見かけない斜面——それらは語る価値がなかった。一切は舞台であり、人間が登場して彼の肉体の陽気な、また悲劇的な演技で情景を満たさない限り、空ろであった⁽¹³⁾

その状況は大なり小なり、次の時代のキリスト教芸術においても同様であって、違いは人間の肉体への賛美が姿を消した代わりに、天国・地獄の二界が風景の実質を構成することになったぐらいである。天国—地上一地獄の三空間に分割され、人間も含めて地上として扱われた自然は、宗教的真理の啓示に照らし出される《場》となる。その結果、自然はいわばあるがままの事実性を無視された。引き続き近代でも、山や樹、橋などの風景を描いたダ・ヴィンチのように風景画の素地が開かれたとは言うものの、未熟な画家たちは《視る時、すべてを自己自身や自己の必要にふり向ける》⁽¹⁴⁾ だけであり、自然との交渉は相変わらずよそよそしく疎外されたものであった。

これは、西欧では真の意味での自然が看過されていた、という不幸な事実の告白であるが、同時に人間に依属しない自然の存在に対するリルケの洞察力の開眼をも示していよう。その自覚に至る契機として大いに力と

なったのが、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちとの接触であった。リルケに言わせると、彼らが出現し、風景それ自体に大胆な接近を試みて、ようやく自然が最大の芸術課題となった。こうリルケは考える。他ジャンルの芸術から鮮烈な影響を受けた場合、彼は必ずと言っていいほど、自らの芸術的活動の中でそれを巧みに生かそうとしたが、今回も例外ではなかった。彼は自然を《抒情的自我》の表現のための素材として、すなわち《仮託》(Vorwand)として役立てることを止め、人間と対等な人格を自然に認める。詩の形象化は《自然が我々にとって持つ意味をもはや素材的に感じ取ってはならない、存在する偉大な現実として対象的に感じ取らなくてはならなかった。》⁽¹⁵⁾ここでの《対象的に感じ取る》とは、優位に立った主観による客観対象(自然)の把握ではなく、自然をその偉大さのままに扱うことを意味する。

ところで、人間からの自然の自立性の是認ということには他面、一つの困難な制約が伴う。というのは人間的認識は、主観の立場から認識の網を対象界に投げ入れ、網の目に捕捉し得るものだけを把握する一方で、そこからこぼれ落ちるものは断念せざるを得ないからである。こうした明晰な主観的活動の彼方に、自然という巨大な実体を予感した時、人間は主観化への懐疑に襲われ、打ち消しがたい動揺にさいなまれる。もはや人間は自然把握に際し絶対的な立場に立ち得ない。採り得る最良の途はすべてを白紙還元し、自然という地平に現れる個々の事物を執拗に追求し、それに《世界の中心》を探りあてることである。ロダンの彫塑は、彼の強靱な意志力と職人肌の業で地道に事物への接近を図った果てに成就したものである。事物の普遍的本質がいわば完結した円を閉じるように実現される。リルケの眼には、その確固たる芸術作品が《世界の中心》として映し出される。芸術作品に開かれていく《世界の中心》は、後年《全一の世界》(das Ganze)の考え方に展開していくが、それは個々の事物が《親密に》結びつく空間つまり事物の根柢なのである。

《意識のピラミッド》⁽¹⁶⁾という表象を用いて、リルケは人間の意識を説明する。その上層部では時間的経過に沿って事物把握が行われる。しかし人間の自意識の層を突き破り、その底部へと降りて行くならば、事物の無時間的な《現存と並存》に遭遇するという。かくていわゆる《ものの詩》のリルケ的な意味は、単に事物対象の正確な観察とそれに対する感覚的理

解にとどまるものではない。それを前提としつつ、人間的意識と対象認識という形而上的問題に及ぶ。主観的な立場の対照点への志向、事物本質の模索がなければ、後期リルケの《脱主観—客観》の思想は導かれなかったと言ってよい。

『新詩集』には、B. アレマンが指摘するように、⁽¹⁷⁾《世界の中心》に通じる事物本質やその内的生命に対する探求が数々見受けられる。以下、若干の例を挙げるならば、1902年11月成立の詩篇「豹」は何よりもまず指を折るべき好例であろう。詩の状況設定は、豹が鉄棒の檻の内側で旋回運動を続けている場面である。やがて疲労をきたした豹は、その足運びが《中心をめぐる力の舞踏のように》⁽¹⁸⁾慣性的動きに移るにつれて、豹の物象から《一つの大きい意志》が立ち現れる。そこでは豹は、事物的なあり方から、その存在を根底から支えている意志に還元されていく。しかもその際、《抒情的自我》の視線は豹の動きに相呼応し、両者の等価性が成就されている。

「豹」では、その反覆的な動作の中に事物本質が立ち現れた。ところが、存在と非存在、動と静、両者の転換点における瞬間的なきらめきのうちに事物本質を浮き上がらせようとする詩も見られる。「ボール投げ」「噴水」「シーソ」などがそれに該当する。それらでは概ね、《抒情的自我》の視線に映ずるものは、軌跡を描く事物自体の存在の根本形式およびその運動の力学なのである。

さらに頭部の欠けた胴体の彫像を詠んだ「古代アポロのトルソー」では、一箇の自足的な事物の生命が洞察される。胴体そのものが成熟した眼と化し、自らの内部の中心、生命の根拠へと遡源する。

だが、

その胴体はなおも飾り台のように燃え、
その視線は後方にねじ曲げられ、

保たれ輝いている。そうでなければ、胸の
筋肉がお前をまぶしくさせることなどないだろうし、
かすかにひねった腰部では、微笑みは
生殖の力を宿したかの中心へは届かないだろう。 (SW I, 557)

その他、無限の空間との結合を成就した「仏陀」について――

そしてそれは星だ。私たちが見かけない
別の偉大な星々がそれを囲んで存在する。

ああ、それは一切だ。

(SW I, 496)

この件りでは孤高な仏陀の姿は空間の中心を占めると同時に、空間を真に充実ある崇高な存在に高めている。「仏陀」に後続する詩「日時計の天使」でも、日常的な次元を超えて存立する事物の本質相が提示される。ただ、前者が無限空間の構図をもって描かれるのに対し、後者の場合、「天使」が時間の流れに沿い、一刻一刻の完璧な充実のうちに移動する様子に詩想の原点を得ている。

充実した日時計の上では、一日のすべての数が同時に、
等しく真実に、深い均衡を保っている、
あたかも一切の時間が熟し、豊かであるかのように。(SW I, 497)

薔薇に関しても、一箇の事物として同様の方向から接近が試みられる。「薔薇の水盤」の詩では、薔薇を自立した実在のまま捉え、その内部に生命の息づく場所、《内部空間》を発見する。詩の最終部で次のように薔薇の本質に触れる。

そして、すべてはそのように、ただ自らを支えている、
自らを支えることが、外部の世界を、
風や雨、春の忍耐を、
罪や動揺や変装した運命を、
そして夕刻の大地の暗がり、
また雲の変化、流れ、飛翔まで
はらかな星の朧ろ気な感化に至るまでも
一握りの内部に変貌させることを意味するならば。

いまや開いた薔薇の花々の中に、憂いなくそれが在る。

Und sind nicht alle so, nur sich enthaltend,
Wenn Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen
und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal
und Dunkelheit der abendlichen Erde
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,
bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne
in eine Hand voll Innres zu verwandeln:

Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen. (SW I, 554)

詩人は「薔薇の水盤」の冒頭の一節でまず世俗のなりわい、〈喧嘩する二人の少年〉の憎悪、〈俳優たち〉〈見栄を張る山師〉〈あばれ馬〉の喧騒を描写するが、続いて対照的に〈忘れがたく満ちた薔薇の水盤〉に言及する。薔薇はと言えば、静寂に包まれた姿で何の気負いもなく存在する。両者の対比は奇抜な着想と言えなくもないが、前者が行動・荒々しさなど男性的な特徴を強く打ち出すのに対し、後者の薔薇は瞑想、繊細な感受性、内面への傾斜を連想させ、植物の女性らしいイメージがふんだんに盛り込まれている。

2 節目以降、個々の薔薇の花をこと細かに観察する。そしてそれらを総括した普遍的な薔薇の本質について上記引用の箇所のように示唆するのである。薔薇は風物から人間の運命的営為に至るまで外部の一切を、本質的な現実である〈一握りの内部〉に取りこむ。そこに外部に従属しない自己完結的なあり方が容認される。

リルケが薔薇の形姿に洞察するものは、この変容の原動力の他に、人間の存在の次元を超越したところに位置づけられる事物の本来相である。つまり人間の意識には何ら依存しない即自的な存在形態が、薔薇において剥き出しになっている。例えば「鎮魂歌」で歌われる薔薇でも、死者の存在と同一視され

私の書き物机にあるこの薔薇をよく見なさい、
その周りを光がためらいがちに照らしているではないか、
お前を照らすように。薔薇はここに存在してはならないのだろう。
外の庭に、私と混じらないで、
それは留まらなくてはならないだろう、あるいは滅びなくてはならない
だろう——
いま薔薇はそのように存続する。それにとって私の意識は何だという
のか？

Sieh diese Rose an auf meinem Schreibtisch ;
ist nicht das Licht um sie genau so zaghaft
wie über dir : sie dürfte auch nicht hier sein.
Im Garten draußen, unvermischt mit mir,
hätte sie bleiben müssen oder hingehn, ——
nun währst sie so : was ist ihr mein Bewußtsein? (SW I, 650)

とあからさまに詩人は告白する。上述の詩句、特に最後の一行には人間的
存在と薔薇の存在との間の質的差異、ないしは深い断絶意識が漂っている。

薔薇の変容的力は外部がその内部に溶け込むことを意味するだけではない。
反対に、「薔薇の内部」という詩篇では、充実した薔薇の内部が豊かに
あふれ出し、そればかりか、外気や光、その季節の夏全体にまで波及する
ことが歌われる。互いに溶け混じり合い、外部と内部が一つになるという意
味で、リルケの詩の薔薇には変容の原理が認められるであろう。ただし、
そのことが実現されるのは、内部が全き存在として《世界の中心》となり、
外部を変容させる空間が内部に開かれてくるからである。我々は彼の墓碑
銘に詠まれた薔薇の本質に通じる萌芽を、この事例において察知できる。

4

さて、リルケは薔薇それ自体の中に内部空間を見抜き、イエイツは薔薇
を永遠界と時間的世界との媒介として理解するわけだが、その際詩人の

《抒情的自我》はどのように薔薇に対処し、それに対してどのような位置を保ったのか。

その問題の考察を進める上で、恰好な例としてイエイツの「秘められた薔薇」を挙げてよい。それはアイルランド伝説に素材が採られ、多分にケルト的幻想の漂う世界を繰り広げており、その点で薔薇について彼固有の趣向を凝らした作品と言えよう。冒頭から夢と幻想に彩られた情景、彼方の世界に対する憧れが示される。

はるかな、この上なく秘密の無垢な薔薇よ、
私の時の中の時に私を包め。そこでは
聖墓、ぶどう酒の桶の中にお前を求める人々が、
破れた夢の混乱と騒ぎの彼方で
住んでいる。そして青ざめた臉の奥深く
美と呼ばれた眠りと共に
重々しく住んでいる。

Far-off, most secret, and inviolate Rose,
Enfold me in my hour of hours ; where those
Who sought thee in the Holy Sepulchre,
or in the wine-vat, dwell beyond the stir
And tumult of defeated dreams ; and deep
Among pale eyelids, heavy with the sleep
Men have named beauty. (CP, 77)

呼びかけの相手である薔薇は既述のように、ここでも永遠の实在界の象徴であって、人間はその完全さを愛し、その訪れを夢みる。それには現実世界に強力に結びついている知性を眠らせることである。詩人は知性によって妨げられた实在の美の世界を詩中で確保しようと望み、過去の伝説が導入される。仏象徴派詩人ランボーは疲労の極で麻薬を使用し快樂に身をびたすことで正常な感覚や知性を麻痺させたけれども、イエイツの場合、知性回避の手段は、薔薇に表徴されたオカルト的幻覚と共に過去の伝説世界を生き生きと甦らせることであつた。7行目の後半以降、どこまでも誠

実に永遠の美を探求する英雄クークレイン、ドゥルイドなどに《抒情的自我》は強く惹かれ、その世界に下降する。だが突如、伝説圏から自己の立つ現実にひき戻され、我にかえるのである。対比的に疑問符の形で自己の状態が詠まれ、詩篇が締めくくられる。すなわち、

私もまた待つ

愛と憎悪のお前の偉大な風が吹く時を。

いつ星々は空の周囲に吹きとばされるのだろうか？

鍛冶場から火花がとび散るように、そしていつ滅びるのか？

確かにお前の時はやって来たのか？ お前の偉大な風は吹くのか？

はるかな、この上なく秘密の無垢な薔薇よ？

I, too, await

The hour of thy great wind of love and hate.

When shall the stars be blown about the sky,

Like the sparks blown out of a smithy, and die?

Surely thine hour has come, thy great wind blows,

Far-off, most secret, and inviolate Rose? (CP, 78)

この詩句の《偉大な風》は来たるべき現世の終末の徴候を意味すると思われる。現世を吹き払って、永遠の世界の出現を《抒情的自我》は熱望する。だが詩全体を概観した場合、彼の想像力は随時活発になっていきながらも、その底流では永遠と一体でないという意識が次第に大きく広がっていく。最終行の《はるかな、この上なく秘密の無垢な薔薇よ？》で終わる詩句は結局、疑問符を打たざるを得ないのである。これは《抒情的自我》の夢に対する離反であり、挫折の暗い調子を暗示している。

初期のイエイツの詩では、永遠を求める探索者は死すべき地上の世界を捨てなくてはならない。彼の薔薇の象徴は、そのための手段を与えた。しかし、そうした手段に信頼を寄せる半面、先に述べたように、二元的関係の中に調和と統合が果たされる次の瞬間、自己喪失することを彼は恐れたのである。

詩集『薔薇』の巻頭詩でも同じく、その状況が読み取れよう。それは「時

の十字架にかかる薔薇に寄せて」という表題がつけられており、そのことからすぐさま既述の薔薇十字会における観想用の図案が想起されるにちがいない。

赤い薔薇、誇り高い薔薇、私のすべての日々の悲しい薔薇よ！
私に近づいて来い、私が古代の歌を歌う間に。

Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
Come near me, while I sing the ancient ways: (CP, 35)

上記の詩では薔薇は、永遠の天上界と時間に侵蝕される地上とを結びつける働きを持っている。薔薇の花弁が天空から舞い降りてくる、片や、それを受けとめる《抒情的自我》——下降のイメージが詩空間を構成する。とりわけここで問題となるのは、薔薇の飛来が《古代の歌を歌う間に》成就されるという点である。薔薇が救済をもたらすものとなって、《私》に訪れるとすれば、それは直接的な仕方では実現できない。むしろ古代アイルランドの伝説に脈々と生き続ける聖域が介在する。《抒情的自我》はクークレインやドゥルイドなどの強靱な意志と力に満ちた英雄の行為を引き合いに出し、ともすれば人間的弱さに身を屈しようとする自己を鼓舞する。そして現実に充満する不安をさながら覆い隠すように、《近くに来い》が第1詩節及び第2詩節の後半部でリフレンされる。

近くに来い、人間の運命によってはもはや盲にならないもの、
私は見つける、愛と憎しみの枝の下に
一日を生きる哀れで愚かなものすべての中に
永遠の美が己の途を漂泊するのを。

Come near, that no more blinded by man's fate,
I find under the boughs of love and hate,
In all poor foolish things that live a day,
Eternal beauty wandering on her way. (CP, 35)

《抒情的自我》は薔薇の到来を求め、心に広がる動揺を祈りに変える。だが、薔薇が《私》である《抒情的自我》に密着して合一することは望まない、すなわちこうである。

近くに來い、近くに來い、近くに來い——ああ私をなおも
薔薇の呼吸で満たすささやかな隙間を残しておいてくれ！
懇願するありきたりの事物の音を聞けなくなるといけないから

Come near, come near, come near——Ah, live me still
A little space for the rose-breath to fill!
Lest I no more hear common things that crave; (CP, 35)

時間と永遠との融合への希望は、相伴感情として恐れをも包含する。《眞実の幻》に没入して恍惚境にひたれば、一体自我はどうなるのか？ その種の屈折した心理状態はイエイツに常につきまとい、抒情詩ばかりでなく、例えば1896年の散文『鍊金術の薔薇』でも中心的主題となって表明される。その作品は「鍊金術の薔薇」「掟の銘板」「三博士の礼拝」の三部作から成り立ち、人物群は一様に二つの類型に分かれる。すなわち、鍊金薔薇団に所属するマイケル・ロバーツやオーウェン・アハーン、それに三人の老人たちが一の類型をなし、彼らはいずれも神秘的思想を研鑽し、実際にその体験を得た人々である。別の人物類型は主人公の《私》で、彼はそうした瞑想的人物の魅力に惹かれ、その思想に共鳴して従おうと欲する。けれども、陶酔の合体のうちに自我を消滅させることを最後は嫌うのである。

かくして時空間の次元からの《抒情的自我》の離脱が明確に意識されていたとは言え、イエイツの初期の根本特徴として自我のためらいが二律背反の是認と紙一重の差で相通じあっていたのである。この自我意識の亀裂は日を追うごとに著しくなる。1933年の哲学的詩篇「自我と魂との対話」に至ると、対話形式で自我への固執という考えが展開される。やり取りをする自我と魂は、イエイツの作品に度たび現れる人間の二様の在り方、その内面に動めく対照的な存在に対応する。その一方を具現化した自我は現実的な経験主義的存在であり、それ故個体の確保、人間的経験の拡張・肥大化に絶大な信頼を寄せる。また別の在り方を代表する魂の場合は、現実

逃避の傾向が濃厚で、天国の栄光、あるいはそこに通じる《急勾配の階段》
《息もつかせない星明かりの空》にしきりと思いを馳せる。天国では《そ
んな充実がみなぎり／そして心の水盤に落ち入る／それで突如つんぽに、
啞に、盲になる。》⁽¹⁹⁾当該の第一部最後の第5詩節で、このように魂は説
く。だがこれを最後に、第二部では一転して自我の独白が魂を圧倒してい
く。換言すれば、自我の語りの中で魂は次第に涸み消え失せていく。逆に
自我が唯我論的な孤独のうちに勝利宣言を行う。

運命を測れ、私自身に運命を免除してくれ、

Measure the lot ; forgive myself the lot ! (CP, 267)

上述の詩行は、行為及び思想に関する出来事の一切は自我に源を発する
ことを肯定した上で表現されている。従って老い、肉体的疲労、受苦いず
れもものともせず、むしろそれらを積極的な活動源へと転化して、自ら
地上存在に留まろうとする。その果てに達するのは、

私のような者でも後悔の念を振り払えば、
そんなにも偉大な愉快さが胸に流れ込むのだ
私たちは笑い歌うことになる

When such as I cast out remorse
So great a sweetness flows into the breast
We must laugh and we must sing, (CP, 267)

という心境である。

以上のごとく、薔薇に対する《抒情的自我》の姿勢、「自我と魂との対話」
の自我の自己主張から明白なように、イエイツは現世的な肉体を離れず、
却ってその内にこそ生命の根源的な発露を認めようとする。勿論、地上的
時空間の超越志向という初期の試みにおいてすら、微妙な仕方であつた
発露が綾なし綴られていた点も、上来見てきた通りである。

さて、初期以降、彼の詩における薔薇の主題化は久しく途絶するが、1921

年の『マイケル・ロバーツと踊り子』という詩集に、「薔薇の木」と題する詩が収められる。ここでの薔薇には永遠界の訪れを告げる超越的な象徴の痕跡はもはやどこにもない。

恐らく政治的な言葉の息が
私たちの薔薇の木を枯らしてしまったんだろう

Maybe a breath of politic words
Has withered our Rose Tree; (CP, 206)

あるいは

私たち自身の赤い血以外にはないのだ、
健やかな薔薇の木を育てられるのは。

There's nohing but our own red blood
Can make a right Rose Tree. (CP, 206)

永遠と自己との一元化を模索していたイエイツは、ここではその面影すら残っていない。上記の詩篇は、1916年の復活祭の反乱に連座して処刑された革命家ピアスとコノリーの会話調の形式に整えられている。彼らの語る薔薇は政治的現実の中のアイルランドとして、理想的国家の理念として念頭に置かれており、詩が切り開く世界も過去の神話的舞台ではなく、きわめて苛酷な歴然たる事実つまりダブリンでのアイルランド共和主義義勇兵の蜂起事件に由来する。

先に述べた自我固執の態度が夢幻的彼岸から現実への帰還を意味する以上、薔薇の意味上の変質も当然起り得、もはや一元化の機能という側面でそれを理解することができない。T.S. エリオットは彼を称して《若さを常に作品のなかで保ち続けてきた詩人、ある意味では年をとるにつれて若がえった詩人》⁽²⁰⁾と断ずるが、自我に執着する彼の姿はまさにその評価に相当する。

J.L. アレンの見方を参照すれば、存在論的二元論の基本を示す象徴としてイエイツは、歴史の循環(恋人、英雄、乞食、昼など)と再生の循環(聖

者、賢者、王様、夜など)との対立二項を列挙し、その二分法を解消する手立てに《岸辺から島への航海》《光線の交叉する十字架》《土に根づき枝をひげる樹》《階段が上方へくねっていく塔》などのイメージを駆使するという⁽²¹⁾言うまでもなく、薔薇もその種のイメージ群に帰属する。ただ断っておかなくてはならないのは、後期の根本思想を表する《存在の統一》(Unity of Being)との係わりである。《存在の統一》に関する限り、二元的対立の解消と言っても、初期の薔薇を媒介とする一元化と必然的に区別される。彼の場合、統一を単一な他者なき調和と誤解したり、一方向での収斂を想定したりすることは許されない。一なるものは他の存在なくしては考え難い二極性を内包し、瞬間的にその緊張状態を高めるところに生の充実感が実現される。自我と世界の関連に絞ってみると、両者の対立こそ真理であり、その熾烈な争いのなかに実在は見出せるのだとの見解に達する。《存在の統一》の追求に人生の充実を感じ得る時、もはや薔薇の象徴を必要としない。それどころか、自我の解体を余儀なくさせる薔薇の存在は彼の実践的行為や思想構築の障害物と化すのである。対立・矛盾の是認は、その克服を意図する知性にとっては二律背反を意味する。従って自我は情熱的な行為、最も深く自我に根差した営みに委ねざるを得ない。彼にとって、二元的対立の解決の仕方は、自我がひたすらそうした情熱に燃え立つことなのである。

一方、リルケの《抒情的自我》は墓碑銘において薔薇とどのような係わり方をしているのだろうか。その視点との関連から、彼の墓碑銘を次に検討する。

薔薇よ、おお純粋な矛盾、欲び
何重もの瞼の下で誰の眠りでも
ないことの

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

(SWII, 185)

上記の詩行は言葉の極端な短縮化を試みているが、これは後期リルケの

文体上の特徴を表わすもので、いわゆる《凝縮化》⁽²²⁾のために我々読者への語りかけの性格が稀薄になり、詩に緊張感あふれる沈黙を漂わせている。1行目の不可解な言葉《純粋な矛盾》が際立った印象を与える。H. H. Ohmsの指摘する通り《矛盾》は第一義的には開花と眠りを意味するが、生と死にも係わる⁽²³⁾さらに人間も含む一切の存在物の《不在》と《現前》にまで普遍化・抽象化して考えてよいであろう⁽²⁴⁾《矛盾》を修飾する形容詞《純粋な》は、単に矛盾の欠如を示す否定概念ではなく、《完全な、世界を包括する矛盾》によって我々の存在の半球が全体へとまとまることを含意する。そこで矛盾が矛盾とならないのは、対立の根底に包括的統一が開かれているからである。墓碑銘の三行詩ではそれ故、対立の痕跡は余すところなく無に帰している。先にリルケの薔薇の詩で、多様な外部のものを包み込む内部空間が薔薇に見られたように、《純粋な矛盾》は薔薇のそうした本質に通じる。

2, 3行目の《眠り》と《臉》に関しては、フランス語詩の連作『薔薇』の1で同様な発想を示している。

もしおまえのすがすがしさが折にふれて我々を驚かすなら、
幸福な薔薇よ、
お前自身の中で、内部で、
花卉の傍に花卉を重ねてお前は憩っている。

全体は完全に目覚め、その中心が
眠っている、一方で無数のものが触れ合っている、
沈黙のこの心の愛撫が

Si ta fraîcheur parfois nous étonne tant,
heureuse rose,
c'est qu'en toi-même, en dedans,
pétale contre pétale, tu te reposes.

Ensemble tout éveillé, dont le milieu
dort, pendant qu'innombrables, se touchent

験、つまり花卉に覆われた薔薇の外側は生に目覚めているが、験の奥は眠りに包まれている⁽²⁵⁾。リルケは花を生命あふれる事物として把握する反面、しばしば死を暗示する眠りのイメージを植物に与えている。それは樹液の上昇を介して地下の黄泉の国から水分や養分を摂取しては、天空へと延び拡がり、花開くからである。ここでも薔薇のそうした一面を示している。

生死の問題は周知のごとく、リルケの二元論的課題の一つであった。生と死はある意味で相容れない対立である。というのは死は生の否定であり、生のある処では死がまだまだ到着しないからである。肉体の消滅が死であるとの考えは、死を未到着の縁遠いものにする。日常的な時間の扱い方に疑問を抱かなくなった者は、やがて死を生のはるか彼方の未来に追いやってしまうかもしれない。リルケの判断によれば、近代人の生活はこうした一種の便法によって本当に死と対峙することを避けているのである。

だが死の第一義的な意味はリルケの場合、《生の反対》以上に生と密接に係わったところに探り出される。肉体消滅しか視野に収まっていない場合、確かに死は突如外界から襲ってくる一種の暴力のような外見を呈する。しかし死の働きが人間の心的機能に深く依存する事實は、それが本来的に精神における死を語っている。植物の種のように人間の死はその内部に宿り、成長していく。《各人が自身の内に持つ偉大な死はそれをめぐって一切が変転する果実だ。》⁽²⁷⁾というリルケの表白は、そういう死の独特な解釈に基づく。ここにおいて死への心構えは肉体的破滅という外的事実にとどまらず、主体的な事柄として生きながら死と係わることに求められる。換言すれば、《生と死が編みあった一枚の絨毯》、これが死の問題における彼の一つの解釈である。

この死生観は墓碑銘の立場から考えると、前段階にすぎない。何故なら、墓碑銘では《誰の眠りでもない》と言われ、特定の人間の眠りを意味しないからである。そうだとすれば、墓碑銘にあっては生を《重苦しいものとみなすこと》(Schwer-nehmen)⁽²⁸⁾は何ら価値を持たず、《人生が我々にのしかかり、重荷になるぐらい深く、我々は人生の中に入ってゆかなくてはならない》⁽²⁹⁾と発言していた頃のリルケと違い、生への重苦しいまでの固

執は響いてこない。そして自己の生きる営みにおいて死の重みを見詰める、といった実存的な構図は崩れ去り、いわば生の側から死を捉える方向は断念されている。臉＝花卉の奥は生ある者が死に、消滅して、赴く所であり、従って個の区別の成立しない臉の奥の空間では、個体意識とか個々の眠りとかは存在せず、全体の眠りが存在するだけである⁽³⁰⁾

墓碑銘の三行詩はどこにも《抒情的自我》の介在をうかがわせない。自我意識を度外視して、薔薇の内部で一切を溶解させることの歓喜がさりげなく詠まれているだけである。薔薇の詩におけるイエイツの詩作態度はどうか。《抒情的自我》は自意識を放棄することは不可能であった。既述のごとく、薔薇が次第にその意義を失っていくにつれて、彼はますます自我に固執した。そして自我を幻想やエクスタシーの渦中で眠らせていることを禁じ、現実世界への直視を強めていったのである。これに対し、リルケは薔薇に包括的絶対的な空間の現前を自覚し、みずからそれに帰属した。その点に、薔薇をめぐる思いを凝らした近代の両詩人の詩的体質並びにその差異を嗅ぎとることができよう。

5

興味深いことは、リルケの墓碑銘に対してイエイツのそれを対照してみることである。自己の人生を語る墓碑銘にふさわしく、イエイツはそこで人生の総決算として生死について表明する。スライゴーのバルベン山の麓にある彼の墓石にはこのように刻まれている。

冷厳な眼を投げろ
生に、死に。
騎馬の人よ、通りすぎよ！

Cast a cold eye
On life, on death.
Horseman, pass by! (CP, 401)

上述の詩句は「バルベン山の麓にて」という詩篇に含まれるもので、イエ

イツの死去の年に当たる 1939 年に他の詩篇と共に『最後の詩集』として陽の目を見た。ドロシー・ウエズレー宛ての手紙に記載されているように⁽³¹⁾元来その詩句の前には「手綱を引け、息を吸え。」(‘Draw rein; draw breath.’)の一行が配置され、四行詩を構成していたが、『最後の詩集』や墓石の詩句では最初の一行が削除されて、上記引用の如く修正された。

「バルベン山の麓にて」を書いた時点で、イエイツの念頭には、荒波と戦い苦難をものともせずに進むアシーンやクークレインなどの英雄の姿が置かれていた。「騎馬の人」は生死に厳しい眼光を向け、騎士の如く勇ましく走り去る。こうした自己の揺ぎない信念によって築き上げられた意欲的な姿がみながっている⁽³²⁾死の恐怖など挟む余地もない決意の中に、イエイツは死生観の解決を求めたのである。生死に対する「抒情的自我」のこの意気込みは、例えば別の詩では死の確固たる事実を歪曲するまでに至る。

誇りにみちた偉大な人間は
狂暴な者たちに立ち向かい、
呼吸の交換に
嘲笑を投げかける。
彼は死を深く知っている——
人間が死をつくったのだと。

A great man in his pride
Confronting murderous men
Casts derision upon
Supersession of breath;
He knows death to the bone——
Man has created death. (CP, 264)

ところで、リルケと異なるイエイツの墓碑銘は、実はリルケの死生観に触発されている。ウィリアム・ローズ著のリルケ論を読んでいた折、彼の考えに苛立ちを覚え、先の墓碑銘のもととなる四行を思わず余白に書きつけた。1938年8月15日付けのウエズレー宛ての私信で、イエイツ自身、そ

のように創作背景を語っている。彼の意見によれば、リルケは死のことを、生を限る深淵だという風に理解したために、生を不当に萎縮させ、いびつなものにしているという⁽³³⁾根源的な原理としてイエイツは生死の対立を認め、強靱な生や情念を燃え立たせることで死を排除する。そうしたやり方で《存在の統一》を完遂するのである。彼の墓碑銘があまねく《抒情的自我》の自己主張に貫かれているのも、そのためである。

リルケの墓碑銘では全くと言ってよいほど自己の勢いはみられず、それどころか詩句のどこにも《抒情的自我》の存在、人格的存在の成立を予感させない。《抒情的自我》の咆哮にも似たイエイツの墓碑銘と比較する場合、その事実はますます際立ってくる。《抒情的自我》の解消といった点を問題視するなら、例えば Jugendstil の芸術理念がリルケの詩的基盤の一翼を担っていた時期にも、情景や心象風景への自我の溶解が跡づけられよう。だが自我の脆弱さや外界への繊細な反応が、もはや晩年の墓碑銘で問題となり得ないことは、今までの論述から明らかである。薔薇はイエイツにもリルケにも、自我の存在矛盾を解決してくれる超越的な次元との関係を確保してくれた。しかしながら、自我意識の取扱いに決着を迫られた時、一方は自我存在への依属に基づく人生原理を立て、他方は自我放棄への途を目標設定したのである。ひいては、そのことが前者では薔薇から離れ、後者では薔薇になおさら接近する結果となった。リルケの墓碑銘が自己の人生を語らず、薔薇だけを語っているのは、詩人の存在を象徴的に詠んでいる以上に、究極的に詩人が薔薇に融和していることを暗示する⁽³⁴⁾

本稿の締括りに、両詩人の到達した究極的な立場を(1)で示唆したかの近代の問題にひき移して以下考察する。近代的存在様式に従うと、自己意識・理性の働きが他のいかなる存在物に比べても、人間の優位を証明するものと思われてきた。存在秩序の階層から言えば、植物(無意識的存在)・動物(意識存在)・人間(自己意識的及び知性的存在)という具合に、順次高い階層を構成してきた。しかし、ことリルケに関しては、自己意識の定立、対象と自己との二分化という知的作用に意義を求めないが故に、その序列を否定し、さらに逆転する。換言すれば、墓碑銘において彼は自己意識の殻を突き破って、無意識的な植物の存在に変容を遂げる、あるいは少なくともその可能性を示唆するのである⁽³⁵⁾

英雄は一なるものである。英雄の中にこそ力がある。

Der Held ist eins. Im Helden ist Gewalt. (SWII, 213)

と簡潔に含蓄深くリルケは歌う。そこには意志活動において自己の一体化を成就する英雄の形象が賛美されている。《愛する女》《若き死者》《無垢の子供》などの存在形象と同様、英雄も一元化の成就の模範たり得ることは間違いない。だが、英雄に人間的能力の行使や自由意志の放棄が見られない限り、同じ《一性》(Einheit)の形象と言っても、薔薇のような植物存在とはおのずからの差異が横たわる。つまり薔薇は《飲むのがお前にとって苦ければ、葡萄酒になれ》⁽³⁶⁾というような人格解消を要求する。同様の意味で、渡り鳥を引き合いに語られる動物の行動、本能的衝動も、植物の無意識的な働きから判断すると、不十分な一元化である。

イェイツの場合は、墓碑銘の解明から推察できるように、人間に、特に激情に身を委ね雄々しく挑みかかる英雄的行為に二元論的対立と矛盾の解消を図る能力を認めた。人間の真実は厳然と決定済みで、完全に事実の重さの前に身を屈せざるを得ない。しかし人間にはそれに反抗する自由が残され、許されている。英雄的ドラマはまさにその争いの中で自由意志をいかに発揮するところに展開される。力の中心である意志及び自己の生命源とみなされる情熱を媒介にして、ついには肉体の滅びという事実を超克する。

燃え木は、炎を吐く息は
破壊するに至る、
昼と夜との
あの一の二律背反を。
肉体はそれを死と呼び、
心は後悔と呼ぶ。
しかし、これらが正しければ、
歓喜とは何であろう。

A brand, or flaming breath,

Comes to destroy
All those antinomies
Of day and night ;
The body calls it death,
The heart remorse.
But if these be right
What is joy ?

(CP, 282)

死は肉体には破滅へ誘う強大な力であり、心には《後悔》の種ともなる。だが反面、それはあくまで肉体の次元に留まるが故に、肉体が灰燼に帰した後でも、《歓喜》の精神、《悲劇的な悦びにおける笑い》⁽³⁷⁾が残響する。イエイツのシニカルな死の見方がうかがえる。

英雄に宿る情熱、自己の運命的な滅びに抗う意志力は、ブレイクの考察を試みていた時期に既にイエイツに自覚されており、後期に突如訪れた理念ではない。

この「愚かな肉体」、またこの「地と水でできた亡霊」の知覚はそれ自体、半生命的なもの、「植物的な」ものに過ぎないが、情熱、あの「永遠なる栄光」がそれを神の体の一部と化す⁽³⁸⁾

例えば、この一文ははまだ神表象から脱却していないが、彼の主張の基本的方向が意識されている。植物的存在形態への軽視、人間的自我やその情熱に対する評価など、晩年の思想に熟す要素が裏書きされている。

近代人の深層心理に鋭く切り込み、そこに潜む精神や欲望の在り方を剔り出したボードレールは、近代性の自覚に達した人物の一人である。『悪の華』では、ダンディズムであでやかに着飾った詩人は、その問題意識を近代都市の心象風景として繰り広げてみせた。彼は神へ向かう精神性の欲求と動物への下降（いわば悪魔的獣の遊び）とにひき裂かれる。だが二つの運動方向は競合しながらも同居する。イエイツやリルケの場合について言えば、より厳しい対応を迫られていると言うべきである。二方向間での振動は快感の様相を呈しない。従って生の倦怠に埋没することすら許されない。換言すれば、両方向への願望の共存といった曖昧で妥協的な姿勢はもはや質

けないのである。ボードレールのような重層的人間のひな型の継承を断念して、脱人間の方向か、より人間的な方向か、いずれか一方向で近代人の矛盾を解決する他ない。リルケとイエイツの《抒情的自我》の背後にはそうした問題が現わになっている。

【註】

イエイツ並びにリルケに関する使用テキストは以下の通りである。詩の引用は略号で記し、次いでページ数を入れて示す。

W. B. Yeats : Essays and Introductions, London, 1961.(省略して EI と表示する。)

: Collected Poems, London, 1985.(CP と略記する。)

: The Letters of W. B. Yeats, ed. Allan Wade, London, 1954.(LW と略記する。)

R. M. Rilke : Sämtliche Werke I-VI, Wiesbaden/Frankfurt a. M., 1955-1966. (SW と略記する。)

: Briefe, Wiesbaden, 1950. (RB と略記する。)

- (1) B. Ifor Evans : English Literature between the Wars, London, 1951 p. 83.
- (2) 《抒情的自我》の問題点及びその意義については Käte Hamburger : Die Logik der Dichtung, Frankfurt a. M. /Berlin/Wien 1980 s. 239-256 において論究されている。
- (3) 神秘主義的教団との深いつながりについては、散文物語集『ケルトの薄明』や『神秘の薔薇』などに古代の密儀や神霊会に題材を借りたもの、またそれらを想起させる場面が目立つことが証拠立てる。それらはいずれもイエイツが実際に経験した秘教的な儀式や交霊会での記憶に基づく。

なお、当時神秘的思想がパリ、ロンドン、ダブリンの青年芸術家層を席捲した。イエイツの言う《肉体の秋》という芸術革新の波がヨーロッパ全土を洗っていた時代背景も無視できない。

cf. R. M. Kain : Dublin, Norman University of Oklahoma Press, 1962 p. 33.

- (4) EI, p. 189.
- (5) cf. *ibid.*, p. 204.
- (6) cf. A. Norman Jeffares : *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, London, 1968 p. 33.
- (7) EI, p. 178.
- (8) *ibid.*, p. 206.
- (9) 例えば, イエイツとマラメルの《象徴》をめぐる差異。
- (10) CP, p. 276.
- (11) EI, p. 116.
- (12) *ibid.*, p. 117.
- (13) SW V, s. 517.
- (14) *ibid.*, s. 521.
- (15) *ibid.*
- (16) RB, s. 871.
- (17) Beda Allemann : *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen, 1961 s. 102-110.
- (18) SW I, s. 505.
- (19) CP, p. 266.
- (20) 筑摩世界文学大系 71『イエイツ エリオット オーデン』 筑摩書房 昭和 52 年 297 頁。
- (21) J. L. Allen : *Yeats's Epitaph*, Washington, 1982 p. 216. 以下 AYE と略記。
- (22) Joachim Wolff : *Rilkes Grabschrift*, Heidelberg, 1983 s. 34. 以下 WRG と略記。
- (23) *ibid.*, s. 62.
- (24) Bassermann の引用に依拠すれば, 'absence' と 'présence' に関して次のようにリルケは述べる。《毎日私は素晴らしい白い薔薇を眺める時に, それは統一性の最も完全な形象ではなかろうかと自問しています。——その統一性を私は, 恐らく我々の生の根本等式である 'absence' と 'présence' の一致と言いたいのです。》(WRG, s. 72.) と。
- (25) 薔薇の花弁—臉—眠りという一連の結びつきはリルケの好んで使用する連想表現である。《薔薇を閉じた目におく》仕草は 1900 年 9 月 27 日

付けの日記、初期の小説『墓掘り人夫』等に描写され、連作『薔薇』の中にも同じ着想が示されている (SWII, s. 557.)。

(26) RB, s. 896.

(27) SW I, s. 347.

(28) リルケの残した手帳 T44 の 60 頁にはフランス語による散文詩の断片「墓地」(1925 年 10 月 18 日から 27 日にかけて書かれた)が、墓碑銘のおそらくは最初の草稿かと思われる書きつけと共に記載されている。‘Y EN A-T-IL d’arrière-goût de la vie dans ces tombes?’で始まる詩は墓碑銘との強い絆を感じさせ、殊に‘Est-ce de tous ses pétales que la rose s’ éloigne de nous? Veut-elle être rose-seule, rien-que-rose? Sommeil de personne sous tant de paupières?’(SWII, s. 611) という一節は墓碑銘の 2—3 行目に照応する。上記引用中の疑問形は、薔薇の円満自足な存在形態、乃至は誰の眠りでもないように在る姿を肯定的に強調していると考えられる。

次に彼の墓碑銘はポール・ヴァレリーの詩「海辺の墓地」からの影響を指摘することが可能である。その第 3 詩節中の‘Eau soucilleuse, Œil qui gardes en toi/Tant de sommeil sous une voile de flamme, /O mon silence! …Édifice dans l’âme’は《臉の下の眠り》のイメージと類似する。そして第 2 詩節では‘La vie est vaste étant ivre d’absence, /Et l’amertume est douce, et l’esprit clair.’と表現され、後の第 13 詩節の冒頭行は死者たちの《不在》に言及して‘Ils ont fondu dans une absence épaisse.’と示す。この点もリルケの墓碑銘が成立する以前の発想の段階で重要な役割を演じている。なお、ヴァレリーとの関連については Karin Waïs: Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen, Tübingen, 1967. に詳しい。とりわけ‘absence’に対する両詩人の意味づけの差異については 146—149 頁を参照のこと。

(29) RB, s. 103.

(30) 《全体の眠り》を考察する上で、SW I, s. 760 が大いに参考となるう。

(31) LW, p. 213.

(32) イエイツの数々の象徴のうちでも、偉大な‘horseman’は詩人の人格を

兼ね備え、また同時に墓碑銘成立と時期的に近い彼の作品から検証可能なように、‘swordman’と同一視されるべきである。詩人、恋する人間、英雄、兵士などの象徴群は、厭世的禁欲主義の賢者とか彼岸憧憬の聖者とかの人物系列に反撥して創出された地上的生活の典型的な人物である。その点も考慮の必要がある。cf. AYE, p. 73f.

- (33) 1938年10月9日の Ethel Mannin 宛でのイエイツの手紙は「リルケによれば人間の死は彼と共に生まれ、もし人間が単なる「大衆の死」を免れるならば、死との究極的な統合によって彼の本性は完成される。」

(LW, p. 917.)という文章を伝えている。これは確かにリルケの死生観、それも墓碑銘に先立つ段階での考え方であり、きわめて実存論的な色彩を帯びている。イエイツ自ら語るところでは、「バルベル山の麓にて」IIIの6行目に示された「彼は自分の部分的な精神を完成する」という一句がリルケの死生観に由来すると言う。その事実から推察すると、イエイツにとってリルケの死生観は、人間の主体性の重視の点で首肯できる側面を有する。となると、彼がリルケに憤慨するに至る原因が判然としなくなる。アレンの所説では、彼の憤慨の最大の理由はリルケが「再生復活」、その前提としての「死後の霊魂不滅」の思想を信じないためとする。それに基づく「彼（騎馬の人）の内部の魂は永遠へと墓の傍を通り過ぎていく」（AYE, p. 6.）の解釈は、墓碑銘の全容を照射し、謎めいたその意味の解明に寄与する。

- (34) ドイツ抒情詩史上、最後の卓越した直喩表現者と目されるほど、リルケは直喩表現を多用した。だが、墓碑銘では直喩にせよ隠喩にせよ、比喩構造への志向の徴候を感じ難いことは注目してよい。

- (35) リルケの植物に寄せる想いは、薔薇に関する詩篇以外にも‘Weiß die Natur noch den Ruck’(SW III, s. 257)に如実に表現されている。すなわち植物の特性としての「忍耐強さ」「無力」「無配慮性」等々の、一見消極的受動的な、だが実は積極的な存在様式が巧みに捉えられている。

第1節の後半は‘Blumen, geduldig genug, /hoben nur horchend die Kräfte, /bleiben im Boden gebannt.’とあり、また第2節前半部の‘Weil sie verzichteten auf/Gang und gewillte Bewegung, /stehn sie so reich und so rein.’などが興味を惹く。

リルケにおける植物の意味、またその特性への注目例は、その重要度

に比べてさほど見当たらないが、めぼしい研究としては O. F. Bollnow : Rilke, Stuttgart, 1951 s. 307-321. を挙げてよい。ただ、彼は概ね実存哲学的視点に則って、薔薇の比喩の仕方に《実存象徴》、つまり詩人の在り方と植物との二重構造を解説し、あくまで擬人法的な理解を施す。また Kohlschmidt の墓碑銘解釈にも、植物に係わる特性重視の視点がうかがえる。(W. Kohlschmidt : Rilke-Interpretationen, Lahr, 1948 s. 77-94)。

(36) SW I, s. 770.

(37) CP, p. 337. 受苦や悲劇を歓喜に変え、その積極的な支配に転ずる彼の手法は、繰り返し見受けられるところである。既述の「自我と魂の対話」でも 'When such as I cast out remorse/So great a sweetness flows into the breast/We must laugh and we must sing.' (CP, p. 267.) の三行が同様の趣旨で言い表わされる。

(38) EI, p. 113.

RESUME

Yeats' and Rilke's "lyrical I"

Mitsukazu Miyake

Yeats (1865-1939) and Rilke (1875-1926) were contemporary poets who had never met each other in their lifetime. Nevertheless, from the standpoint of the "Zeitgeist", they had a common deep root in trying to regain a harmonious unity between self and the world, subject and object. Their poems, while embodying great intensity of lyricism, sensitively reflect the events and thought of their modern age. Both poets had the same tendency in their poetry to deal with how the self should connect itself with the objective world outside it. In this paper I would like to trace in their poems the process of development of the artist's "lyrical I".

When we contrast Yeats' concept and symbol of the rose with those of Rilke, undeniably they bear something of the same metaphysical meaning. In particular since the entrance of the occult order of "Golden

Dawn" Yeats placed, together with a sense of kinship with the spirit of the Universe, confidence in the symbol of the rose, which was considered to serve as a bridge to eternity. In the early poems he made it the symbol of the passage-way to the supernatural eternal domain. Many examples of his contemplation of the rose are revealed in his "The Rose (1893)" and others. But from his middle period on he rarely treated the rose-symbol with only a few exceptions like "Rose Tree", where the rose-as-state metaphor cannot be considered to have a metaphysically mysterious meaning. In fact, these periods were entirely separated from the idea of a rosary flower and from the desire for getting permanence in the medium of the rose.

On the other hand, Rilke knew by experience what the rose really is. That is to say, his gaze pierced through the rose, even if the rose motif was the necessary mode of utterance for the young poet. This symbol placed a more and more important role in his poetic imaginative world, from his works at the middle period to the three lines written on his epitaph. Especially, although these lines ought to be originally his ultimate poetic statement to life and death or a decision of his own attitude towards them, what we read here is that the "lyrical I" seems to dissolve completely into the rose and then to renounce individual destiny through obedience to Nature's laws. This means: Rilke's ultimate goal is to escape from the human condition, put him, namely the "lyrical I" above the fear of death and at the same time enjoy the feeling of belonging to the rose itself, the Universe.

In the case of Yeats' poems, prose writing and so on, the "lyrical I" and the main figure are apparently hit by a sudden dislike for the rose soon after they have closely approached it. This is a reason why he feels oppressed by a sense of melting self into the impersonal; eventually this feeling carries him to a rejection of the eternal world. Later, the principle of self became highly important in gaining conviction for the completely subjective active force on which Yeats' epitaph is based. With heroic passion the horseman figure in his epitaph views both death

and life with a cold eye. Admittedly this rider finds deep truth in spirit after death and immortality of the human soul. In contrast to such an attitude, we can think no doubt of death and life, and that Rilke is almost perfectly converted to the opposite unconscious vegetable life from human life.

If so, we might even go further and say: though oddly we find a similarity between Yeats' epitaph and Rilke's that—in the former the first line was abandoned from his original quatrain and the latter originally consisted of three lines—the horseman imagery is clearly potentially meaningful to the “lyrical I” in Yeats' epitaph. On the other hand Rilke's rose epitaph lays an emphasis upon the human ideal that man should fuse into an all-embracing unity of the rose (in Rilke's term, “das Ganze” or the “Innenraum”) with an open mind. It is therefore worth remarking that a difference of this kind which exists between both poets has to do with today's problem which worries us: that is, what should the human ideal be?