

立像表現についての一考察

中山浩一

I

イメージという言葉はさまざまに解釈され、それぞれの場に応じてかなりあいまいのまま通用している。従ってこれを使用するときには、出来るかぎり厳密に定義しておく必要がある。文学上では、いわゆる物体の知覚による把握というより、幾分拡大して利用しているようである。すなわち創造者の主観が介入して意識をかたちづくる場合をすべてそう称している。そしてこれらの種類は一番多く用いられる視覚的なもの、聴覚的なもの、触覚的なもの、嗅覚的なもの、冷覚・温覚に関するもの、動作に関するものなどあって、このほか間接に感覚にむすびつき複合する場合も考えられる。このようにイメージの定義では割合簡単に見えるが、実際に使用されたものにあたるとなかなか複雑で困惑することがしばしばである。例えば、T. E. Hulme などのイメージストたちに見られるように、イメージに文学上の信頼の全部を託している作品は別として、イエイツのように一時代前のロマン主義の洗礼を受け、象徴主義の波にあらわれて来た、時代の谷間を行く詩人にとっては、より錯綜の度を深くしている。

イエイツは自我とか反自我のイエイツの理論を形成する以前、すでにイエイツ自身の中に、あらゆるものに傷つきやすい、秘かな、ありのままの自我に反対して仮面あるいは反自我を構成しようとする素地があった。この彼の生涯をつらぬく心的姿勢は、その確固たる詩論として開花する場合もあったが、未熟のまま出現する可能性も十分に有していた。彼の姿態の適応は徹底したもので、ほとんど彼の遭遇した問題の全領域にわたるほどであった。例えばブレイクのイメージや象徴への傾倒もイエイツの真の自我や反自我の探究の一つの因子としておかれており、後で述べるように結局は、イエイツの主観に帰着し、それに依存しないわけにはゆかなかった。そしてますます主観にたよる傾向を強め、単にイメージが実際の対象とは多少ともちがって映ずる程度にとどまらず、主観が対象を規定し創造するのだと考えるにいたった。イエイツ個人の性格を形成した種々の要因もあろうが、何よりも先ず極度に孤立する観念にまで追いやったのは、現代に随行しようとしていた諸性格——在来の美の疑惑、外側世界に対する不信、現実生活の多様性とか不安の過重——と解するのが妥当と考える。

この辺の論議はさておき、イエイツの過度な観念に付随する問題点は、主体と客体とが余りにかけ離れて相互の連係が不可能になってしまうということである。つまりイエイツが苦心して創造したものとわれわれ読者とのつながりがみとめられぬということになる。イエイツはこの点非常に苦悩しており、その結果両者を橋渡しする一つの大系なり概念なりをつくり上げるのである。すなわち彼が世界の魂（Anima Mundi）と称しているのがそれであり、これを通してはじめて詩人と読者との流通をはかったのだった。要するにわれわれのイメージのありかを外的世界ではなく、イエイツの創造の基盤に移動させることによって、主体と客体言いかえると創造者と読者がそのイメージをわかち合い感動するのだというのである。このイメージの宝庫ともいべき世界の魂は前時代のロマン主義者たちとは異なり、現実の外的世界に全く依存しない、この世から見れば架空の世界である。そしてこれこそ實在であり、すべての詩人はここからイメージを援用しなければならぬとしている。かくて真の詩人は現実からのイメージを使用しないということになる。

ところでイエイツの考えている實在は、われわれにとってもまた同じく實在であるかどうかという問題が出てくる。それよりまずイエイツ自身が實在を確信しきって不動の態度を持ちつづけたかどうか。もしそうであったとすれば、イエイツの苦心を極めた共通であるはずの地盤も孤高なものとなり、読者の共鳴をどれほど維持出来るかははなはだ心もとなく思える。イエイツの時折の述懐は實在そのものをうんぬんするというより、實在に向わんとする心的態度の必然性を強調したいようにうかがえるからである。

とも角彼は、時代の合間を通して現代にまで詩人としての生命を燃焼しつづけた稀有の人であり、尊敬をおぼえる種類の詩人であったと言えるだろう。

次項でイエイツの詩から彼のイメージの解説に適當と思われるものを年代順にとり出して吟味して見よう。

Ⅱ

イエイツの詩の中でしばしば引用される Ego Dominus Tuus という標題の詩は、彼の自我と反自我の問題をよく表明しているだけでなく、ここで論じようとしているイメージそのものにも触れている。

Ille. By the help of an image
I call to my own opposite, summon all
That I have handled least, least looked upon.

(Collected poems of W. B. Yeats, P.180)

一見して明らかな通り これは会話体の詩形である。Hic と Ille は英語の This, That に相当するラテン語で、Hic はわれわれのいう自我で外的自我と称しておく。また Ille の方は実在の世界に属し、外的自我に相対する反自我である。冒頭の Ille の言葉はまさしく実在に眼ざめており、「イメージの援助を得て」「自らの反自我」つまり現実の自我に対立する真の自我を喚起するのであるが、この場合の手段はイメージである。イメージは実在という外的世界からかくされているものを、現実に出す唯一の方法であるといっているのだ。そしてまた反自我はいままでかえり見られることの余りにも少ない立場にあったとつけ加えている。

上の Ille に対する Hic の返答は

Hic. And I would find myself and not an iwaqe, (ilid.)

の如きもので、Hic はわれわれの存する世界に強い関心を示し、Ille のいうことに耳をかたむけようとしていない。

Ille. That is our modern hope, and by its light
We have lit upon the gentle, sensitive mind
And lost the old nonchalance of the hand;
Whether we have chosen chisel, pen or brush,
We are but eritics, or but half create,
Timid, entaugled, empty and abashed,
Lacking the countenance of our friends. (ibid.)

この Ille が今しきりにのぞんでいるのはイメージで、その表出を通して「われわれはやさしい感じやすい心と遭遇する」のである。従来の来し方を思いやり「わが手もいままでの無関心を放れ」全く反自我と同一の世界に共存する「われわれの友達」の境地にあることを示している。そしてすべての芸術家は現実の自我から離れて自分のような立場にならなければならぬという。ここで重要なことは自我と反自我の属する世界との関係であらう。イエイツはこの現実を否定したり無視するのではなくて、その身は飽くまで現実であり、ここに踏みとどまっているのである。Hic がつまり This であるから Ille の That よりイエイツの用語上の心理としては近接を意味しており、Hic を是正するがための Ille であることがわかる。そしてこれを裏書きするように、イエイツは仮面なるものを持ち来つて現世の自我の着用すべきしろものとして、中心を Hic においているのである。大方の宗教におこなわれている教義とはさほどへだたらぬように見えるが、やはり軽視してはならない大きな問題である。詩

が彼方に上昇して行ったままでさしつかえないものであるならば、イエイツの称する如きイメージの存在は一切不要になり、結局詩も生じないわけである。こういう彼我の角逐は詩には無くてかなわぬものなのだ。

1921年の詩集 *Michael Robertes and the Dancer* の *The Second Coming* という詩の第二連の中には

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of Spiritus Mundi
Troubles my sight : somewhere in sands of the desert
A shape with lionbody and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadow of the indignant desert birds. (ibid., P.211)

‘A Vision’ の体系にある通り、この世は2000年の周期をもちキリスト教の時代は終りに近づいている。そしてキリスト教に対蹠的な新しい神が出現しようとしている。この神は、体がライオンで頭だけが人間の恰好をしており、スフィンクスを思わせるような怪物である。しかもこれが世界霊魂 (Spiritus Mundi) より発する。世界霊魂は前出の世界の魂と同じもので、個人的幻想を超えた存在と考えられている。読者にとっては30年余りあとの時代を暗示されることになり、異様な感をいだかせられるわけだが、この怪物は実相を知るもののみの直観することの出来るイメージで ‘revelation’ という表現をふさわしくしている。ここで用いられたイメージは多分に象徴性をもつと同時に、反自我の高処まで引き上げられた結果、恐るべき現代世界の終末を暗示するものとなっている。

以下は1928年の詩集 *The Tower* 中の同名の詩の抜粋である。

Before that ruin came, for centuries,
Rough men at-arms, cross-gattered to the knees
Or shod in iron, climbed the narrow stairs,
And certain men-at-arms there were
Whose images, in the Great Memory stored,
Come with loud cry and panting breast
To break upon a sleepers rest

While their great wooden dice beat on the board. (ibid., P.221)

この中の大いなる記憶 (Great Memory) は、やはりイエイツの考え出した概念で、世界靈魂とはおよそ同様の特質をそなえている。今日のわれわれの生活には過去の生活の記憶が含有されており、昔のさまざまな出来事や思考が大いなる記憶として貯えられ、時折無意識のうちに各人の記憶に出現するとイエイツは考えるのである。上記の詩の「大いなる記憶に貯蔵されている何人かの戦士のイメージ」は過去の記憶から発したものであり、それが夜中イエイツの眠りをうちこわすことを述べている。この場合の夜とか眠りは世界靈魂と相通ずることの出来る現世の一定時である。「狭い階段を登つていつた」というところはイエイツがアイルランドの荒廃した古塔を修理して住んでいたときの発想である。このようにイエイツの過去はすべて大いなる記憶の世界にはいるのだと考え、死というものは存在せず無限の領域に向うものだとしている。われわれに恐怖を起すイメージ——例えば先のライオンの体と人頭の怪物が出現してキリスト教の支配した隠やかな時代にひきつぐ如き——も冷然と受けとめられるのである。

同じ詩集中の *Among School Children* ではイエイツが小学校を視察したときの作であるが、眼前の小学生を通して自分の同じ年頃の思い出にひたり、また現在の自分の年老いた様子にさびしさを感ずるもの悲しい詩である。死とか老化は人間には避けることの出来ぬものかと思ひめぐらしているうちに次のようなイメージを見るのである。

Both nuns and mothers worship images,
But those the candles light are not as those
That animate a mother's reveries,
But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts——O Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolise——
O self-born mockers of man's enterprise; (ibid., P.244)

この部分はなかなか難解で、研究者によっては判断の異なる場合もあるが、大体次のように考えてよいのではないかと思う。最初の四行は修道女といわず母親といわず人それぞれに皆ちがった人生の対称に向うが、つまり自我を固執するのだが、反自我からのイメージと考えられる聖像の大理石や青銅の静まりかえったたたずまいに感応するけはいはない。けれどもそれらはそれなりに情熱、敬虔、愛情を通して有限から無

限へ、自我から反自我へと心を動かすことが出来るのである。これらはとりもなおさず現世からの脱却を可能とし、その結果 'self-born mockers of man's enterprise' であるのだという。

詩集 *The Winding Stair and Other Poems* の代表的名作 *Byzantium* の最初に出てくる二連ではどうであらう。

The unpurged images of day recede ;
The Emperor's drunken soldiery are abed ;
Night resonance recedes, night-walkers' song
After great cathedral gong ;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more images than a shade ;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path ;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon ;
I hail the superhuman ;
I call it death-in-life and life-in-death. (ibid., P.280)

第一連は前出の *Tower* と同じく 大いなる記憶に依存した作で *Byzantium* という題もそれを示している。ここで強調されているのは昼と夜のイメージである。昼はすなわちこの現実世界であり、それが汚濁のままの姿でいつのまにか消え去った後、円屋根はわれわれの世界の粉砕・人間の存在・情熱・汚れを嘲笑する。この詩の薄明りの静かな光景は大いなる記憶の世界を垣間見る感を抱かせるに足るほど印象深いもので、読者を魅了する部分であろう。

第二連では大部難解なイメージが出てくる。全体が夜のイメージの領域で展開される。ここはイメージの浮動するところすなわち現実世界と対立する永劫の世界であって、それは詩に通ずる場所なのだ。「冥土の糸巻」という象徴性を帯びた言葉は靈感をさしており、同じ性格をもつ「ミイラの布」はこの現世を表示している。「曲折した道を

繰りもどす」は、わが現世の経験につつま込まれた靈魂が冥土にもどって来て、汚れをおとすかのように巻きついた現世の経験をときほぐすのである。そしてもとのままの浄められた姿にもどってゆく。後半の部分は、この世にあって無窮の世界を直感するときの詩人の「湿ってもおらず、息もしていない」状態に世界の魂に属する詩人と同様の息をせぬ数多くのイメージが行き来するところである。最後の「生中の死・死中の生」は初めの生は現実の生で、後の死は永遠の世界で永劫の生をさし、イメージは現実では死んでいるが永遠に生きつづける不朽の性質をもつものだといっているのである。

Mirack, bird or golden handiwork,
 More miracle than bird or handiwork,
 Planted on the star-lit golden bough,
 Can like the cocks of Hades crow,
 Or, by the moon embittered, scorn aloud
 In glory of changeless metal
 Common bird or petal
 And all complexities of mire or blood. (ibid., P. P. 280 and 281)

ここもやはり夜の領域で展開され黄金の枝にとまった金色の鳥が冥土の雄鶏のようになき、現実の鳥や花卉や現世の粉料を侮蔑する。この金色の鳥も象徴性をもつ世界の魂のイメージである。そしてまた鳥のなくことを詩作にたとえて、単に感覚に映ずるままの詩と世界の魂の介入する詩と解することも可能であろう。

At midnight on the Emperor's pavement flit
 Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
 Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
 Where blood-begotten spirites come
 And all complexities of fury leave,
 Dying into a dance,
 An agony of trance,
 An agony of flame that cannot singe a sleeve.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
 Spirit after spirit ! The smithies break the flood,
 The golden smithies of the Emperor !

Marbles of the dancing floor

Break bitter furies of complexity,

Those images that yet

Fresh images beget,

That dolphin-torn, that gong-tormented sea. (ibid., P.281)

第四連は芸術創造の瞬間を焰にたとえている。真夜中なる設定は芸術の永遠性に通ずるのだということは前述と同様で、「薪や火打鎌でも燃え上らない、焰より生れた焰」はとりもなおさず想像力の焰をいう。「皇帝の舗石」というのは先の大いなる記憶の延長で、あの華麗なる都ビザンチンの金工が打ち出す焰である。「血より生れた霊」は第一連の最後の行「人間の血管の情熱と汚れ」より類推出来るように、情熱よりの霊をさすのであろう。焰は外的自我に属する霊をもことごとく焼きつくし、かくして芸術創造は完了するのである。また「踊り」とあったがこれは創造の瞬間の詩人の心的状態であろう。終りの「袖の一つも焦せぬ焰」はこの焰の特質をふたたび主張して印象効果を高めているのであろう。

第五連では昼のイメージと夜のイメージが入り乱れている。「海豚の汚れ」は性の汚れであり、昼の現実の世界と夜の実在との葛藤が限りなくつづく。従って両者は不即不離の関係にあり、現実足に足を踏まえて立つのが詩人であることをすさんだ調子で語っている。

A Dialogue of Self and Soul は上詩と同じ詩集中にあり、昼と夜のイメージを更に対立させている。

My Self. Montashigi, third of his family, fashioned it

Five hundred years ago, about it lie

Flowers from I know not what embroidery—

Heart's purple— and all these I set

For emblems of the day against the tower

Emblematical of the night,

And claim as by a soldier's right

A charter to commit the crime once more.

(ibid., P. P.265 and 266)

Montashigi は日本の刀剣で、備前長船の刀工、三代目元重の手になるといわれている。これは古錦欄につつまれているが、500年もの間、現世の宿命に奔弄されながら戦って来た、いわば昼のイメージの象徴ともいうべきものである。これが夜のイメージ

の象徴であるイエイツの塔におかれている。両者を対峙させてはいるものの、イエイツは現実こそ自らの抛りどころであり、そのためにのみすべてを創造したのだという気構えを披瀝している。

Ⅲ

第二章の詩の引用はイメージの問題の追求に好都合と思えるものを取り上げて来たわけであるが、イエイツの詩論には絶えずイメージが中心になっていて、この把握の如何が理解の分岐点になっている。すでに第一章においてイエイツの主観の問題に言及しておる如く、彼の生来の心質が彼の個々の詩の上に次第に明確な様相をとって行き、あのような独自のイメージを形成するにいたったと考えられる。そして彼の主観にまで読者を導く手立てとして世界の魂とか大いなる記憶のような空所を置かねば詩人と読者の隔絶が生じてしまうというのである。

そこでわれわれはイエイツのいざないに、たやすく従うまえに、詩人と読者の分離が一体どのようにおこなわれ、詩人の主観が極端な孤立化をたどった必然性にわれわれも合点がゆくものかどうか、この辺に眼を向けて見ようと思う。

事態をより明瞭にさせるために、以上の関係の逆の場合つまり詩人の主観と客観とが一致し得るような状況を考えてみよう。いまだ人間の力が自然力のなすがままに屈従していた過去の極めて遠い時代にあつては、強力な自然物とか自然現象への崇敬から客体のようにありたいと願って、主観の同一化がおこなわれたと推測してさしつかえなからう。事実、古代の遺跡・遺物には各種の動物・植物の装飾がぎざみ込まれており、そういう方向を顕著に示している。そしてまたこれが生きることと密接なつながりを有し、それなりの詩の原型を保持していた。ここで見おとしてならないことはわが祖先の外側へのはげしい意欲であり、人間がどの時代にも不変に表示して来たしまたそうして行くであろうところの詩心であろう。そしてこれはわれわれの生命力そのものを最高の完全さであらわそうとする熱情である。だがそのあらわし方はたびたび変遷をつづけ、とりわけ現今に近づくほどその頻度は小刻みにはげしいようである。

イエイツのイメージの問題を語る場合のいとぐちは上述の詩心のあらわし方をなるべく古い時代から説きおこすことがのぞましいのだが、この紙面ではともかくこの考察の集約をさしせまった課題として取り上げねばならぬので特に重要な因子に限られるのも止むを得ない。また余り微細をきわめた検討がかえって斯題の焦点をそらす危険にもなりかねないからでもある。

イエイツの70才頃の作と推定される詩集 *Last Poems* (1936~1939) の中の詩 *An Acre of Grass* の第三連には

Grant me an old man's frenzy,

Myself must I remark

Till I am Timon and Lear

Or that William Blake

Who beat upon the wall

Till Truth obeyed his call :

と記している部分がある。また年代をさかのぼって1903年発行のエッセイ集 *Ideas of Good and Evil* の中には、*William Blake and the Imagination* と *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* なる題のつけられた論文が掲載されている。さらにこれより10年前にあたる1893年には、500部限定の私家版でブレイク詩集を編集していた。私家版で出すほどであるから、そのブレイクへの心酔は想像に余りあるものと思われるが、なお1893年、1905年と、このたびは広く世人に知れるように相次いで公刊している。またこれら以外にも彼の膨大な書簡集や多くのエッセイ、また彼の詩の随所にブレイクへの言及が散在しているのである。以上のことから類推してイエイツは生涯一貫してブレイクの弟子であり、さらにまた実際の創作にあたってはブレイクのイメージやシンボルの影響を相当にこうむって来たと推測して問題はなかろうと思う。

There have been men who loved the future like a mistress, and the future mixed her breath into their breath and shook her hair about them, and hid them from the understanding of their times. William Blake was one of these men, and if he spoke confusedly and obscurely it was because he spoke of things for whose speaking he could find no models in the world he knew. (*Essays and Introductions*, P.111)

上の文はイエイツのブレイクを論じている文献 *William Blake and the Imagination* の冒頭の文章であるが、上述の証左にはほかならない。「未来を情婦のように愛した人びと」はイエイツの傾倒するブレイクのような人びとであり、「未来はその息をそういう人びとの息に混入し、その髪をその人たちの周囲にふるって彼等をおおいかくし、同時代に理解されぬようにした」のである。当時にはブレイクを誹謗するものが多く、世間が彼によりやく注目しはじめたのはほぼ100年を経た世紀末であった。イエイツは言うまでもなくブレイクの理解への道を拓いた卓見ある指導者の一人

なのである。さらにつづけてイエイツは語っている。

…… that the imaginative arts were therefore the greatest of Divine revelations, and that the sympathy with all living things, sinful and righteous alike, which the imaginative arts awaken, is that forgiveness of sins commanded by Christ. The reason, and by the reason he ment deductions from the observations of the senses, binds us to morality because it binds us to the senses, and divides us from each other by showing us our clashing interests ; but imagination divides us from mortality by the immortality of beauty, and binds us to each other by opening the secret doors of all hearts. (ibid., P.112)

「それ故想像的芸術は神の黙示中もっとも偉大なものであって、罪あるものも正しいものも同様に想像的芸術のおこすあらゆる生物に対する同情は、キリストの命じた罪の赦しである」といい、また理性というのは諸感覚の観察から出たもので、われわれを感覚に結びつけ結局それは有限の世界にあるがゆえにわれわれの利害の対立にまで発展し、相互の間を避くのである。これに反して想像は美の不滅の性質によってわれわれを有限から無限へと連れ去り、心の秘かな扉をひらいてわれわれ相互を結びつけるという従来世間のブレイク観とは全く異質の解釈を下している。

イエイツがかようにブレイクを賞揚しているのは、相互の間に一世紀にも及ぶ懸隔があるが、なおイエイツの行く手を示唆する要素を多分に見出したからにはほかならない。18世紀に生存したブレイクは未来に生きる詩人となってイエイツの前にあらわれ、師として眺められたのである。

このブレイクの未来性ともいうべきものをイエイツの詩の形成過程との関連において追求する必要にせまられて来た。ところでイエイツのいう想像的芸術は、ブレイクにあってはいかに表現されているのだろうか。われわれは人としてこうありたいと卒直に希っても、人間の歩みの経過においてこの希いを規制してしまっている既存の枠の中にいつもおかれている。ブレイクもイエイツもわれわれと同様、こういう桎梏を離れられぬ宿命を背負う人には変りはない。けれども彼等は、芸術の上で人間に可能な限りの価値ある生き方をそれぞれ示してくれている。先のイエイツのブレイク観に語られているように、その最高の人間の生き方こそ想像的芸術により達成されるもので、ブレイクはこれをキリストと寸分ちがわない全く同格のものだと考えている。つまり人びとはその生き方次第によってはキリストと同等になり得るし、また現状のままにとどまる場合もあるという風に、従来人間には到達不可能な神性を人間の側に

も存置し、それにいたる手段は想像的芸術だというのである。しかしその場合、彼の時代の生活や人間にゆきわたっている観念を素材として至高の生き方を具現することになり、ブレイクにあっては周囲に見られるごくありふれた観念であったキリスト教的世界観に芸術実践の手がかりを求めねばならなかった。だがそれらの素材は時代と共にあり詩人もまた時代の影響はまぬがれぬので、われわれ時を異にして生活するのは材質を超えてそれらを駆使する想像の流動のままにたどらざるを得ない。またこの意味では、芸術は時代と運命を共にするといいい得ないことはないが、先にイエイツも述べているように、美の不滅の性質までに到達すればわれわれを有限から無限に連れ去り、またわれわれ相互を結びつけるに十分こと欠かぬ様相を呈するのである。

イエイツはブレイクを未来性つまり時代を超えたところにある想像的芸術に発見したのであり、いいかえればイエイツ自身も周囲にある素材を用いて芸術の実践を可能ならしむると信じたからであろう。そしてブレイクが奇しくも生涯キリスト教徒でありおおせたということが、たえず詩の中での燃焼や沸騰に節度を保持させる結果となり、それが手放して人知を謳歌出来かねる現今のわれわれに未来性をますます感得させるのである。

イエイツがブレイクを生涯師とあおぎ、彼の詩心の形成に大きな影響をこうむることとなった動因は大体以上のようなものと考えられる。すぐれた散文を輩出した18世紀の理知の時代の後をうけ、ロマンチック詩の側に立ち、なおそれを越えて現代に命脈を保つブレイクではあったが、周囲の外側世界の変遷は如何ともし難い事実であった。ブレイクの時代にあっては、詩人と読者とのつながりがりはキリスト教的世界像という不可侵の万人共通の場が存在しておって、そこからイメージを引き出すことが出来た。こういう世界像から完全に手を切り、現代へと歩を進める時代のイエイツが何よりも一番苦悩したのは、この読者と詩人との空白であった。彼の自叙伝の中の *The Trembling of the Veil* と題する文にこれを述懐しているところがある。すなわちイエイツ自身宗教的人間であったが時代の推移から宗教心を喪失し、そこで私は一つの新しい宗教を自分で作り上げたのだたと語る件である。この一つの新しい宗教はキリスト教的世界観の代りにつくり出されたというよりも、ブレイクの想像的芸術に見られるような操作を彼の資質に熱狂したイエイツが再生させたのであり、詩心そのものにおいては全く同一のモチーフから出ていると解してよいであろう。というのはすでに記述したように、ブレイクはキリスト教的世界観という身じかな観念よりイメージを素材として持って来たけれども、実は一つの新しい宗教をつくり出したのであって、両者の為したことの質は変りないからである。そしてイエイツはその新し

き宗教とは an infallible Church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians のようなものであって、すなわち万人の心の中に生き生きと鼓動しつづける歴史上の断片的出来事の、イエイツ独自の手になる総括である。この間の経緯は A Vision の中で克明にしたためられている。ただすでにとりまとめられている世界像が手じかなところにあり、それを利用し得たことはブレイクにとって幸いであったが、その結果キリスト的世界像の解体と価値の再構成にわたる実施をおし進めねばならなかったのも、現実には世人にそむかれ、彼等の理解を勝ち得ず、偉大な詩人にふさわしからざる処遇のまま生涯を閉じねばならなかったのである。これに反してイエイツは新しき宗教の総括という苦渋を味わったのであるが、彼の増大する名声と同時に第一章の終りの部分で少しく述べておいたように、彼の体系の読者への浸透に絶えず責任を持たされることとなるのである。

いずれにせよ、芸術の素材は素材としての限界にとどめて、芸術の指向する動きを深く見つめるのでなければ枝葉末節に拘泥して一步もその域を出られぬことになり、その典型としてのブレイクの時代人の悲劇をくりかえすことにならぬとも限るまい。

IV

この紙面の意図するところは、ブレイクとイエイツの関係でもなければ、イエイツの個人的体験の詳述でもなく、われわれ読者の詩の理解を目標においてイエイツのイメージを論ずることであった。ところが事実はイメージそのものより、それを操作したり表出したりする芸術家自身の詩心を正しく把握するのが先決となってゆき、イメージは創造の実践に使われる一つの手段としてだけ残ることになってしまった。そして芸術の根幹をなすモチーフがイメージを通して表出するのがもっとも好ましい場合に、それを用いて来たに過ぎない。だがやはり意識を形としてあらわすには最有力な手段であることは否めない。ただし上述は手段が手段として用いられたときであって、手段とモチーフが同一あるいは同じ歩調を取っているようなイマジストの動静は、またそれとして考えなければならぬ問題であろう。

イエイツのイメージについて記録すべきことを今まで述べて来たところから要約するならば、人がありたいと希うことをいかに可能ならしめるかという立場からすべてが発すると考えられよう。イエイツの自我や反自我、自我の着用する反自我の仮面、そして反自我の世界を体系づける世界の魂、世界靈魂などは共に詩人と読者の関係を明

立像表現についての一考察

確にし、両者の間隙をみたそうとする芸術創造上の独自の意識的操作であった。その所似もブレイクとイエイツを対置せしめることによって、一層歴然となったことと思う。

イエイツの詩を読み、イメージを検討したあとに、イエイツが初期の頃ほど主観を強く主張しなくなって来たこと、それに呼応して現実を諦観し肯定する姿態をとりながらも、真の實在を見つめていることなど現代詩人の面目躍如たるものがあると痛感するのである。

(本学講師)