

## W. B. イェイツと大江健三郎の 揺れ動く想像力

木原 誠

### 序

晩年のイェイツ (W. B. Yeats) の詩の傑作にはいわゆる 'self-elegy' (自己哀歌) と呼ばれるものがいくつもある。<sup>(1)</sup> “Vacillation”, “Man and Echo”, “Three Bushes”, “Lapis Lazuli”, “Under Ben Bulben” などそれにあたるが、これらの詩は自らの人生をそれぞれの視点から振り返り、生と死の意味を問うものであるといえよう。生と死の意味を問う詩は何もイェイツに限られた訳ではなく、代表的例として Dickinson や Poe などあげられるが、たとえば彼らの詩とイェイツのこれらの詩との決定的相違点は、彼らが「生と死」のイメージを普遍化しようとするねらいがあるのに対し、イェイツはあくまでも個人的なものとして、自らの具体的人生の総体の中で捉えようとしている点である。従ってこれらの詩はいずれも人生の終点から、すなわち自己の「死」の側から、翻って自己の人生＝生の意味を問う、いわば墓碑銘的詩であるとみなすこともできよう。

さて大江健三郎は50歳を過ぎた頃、すなわち自らの人生と死の意味を考えるようになった頃から、強くイェイツに惹かれるようになったようである。彼が最も注目したイェイツの詩は、上述したセルフ・エレジーであったといえる。<sup>(2)</sup> 彼にはこの時期から「最後の小説」つまり自らの墓碑銘的小説を書く構想があり、それゆえこれらの詩は彼に重要な示唆を与えたのであろう。中でも“Vacillation”「動揺」は彼自ら「最後の小説」と呼んだ『燃えあがる緑の木、三部作』の根幹的イメージとして用いられ、彼はこの詩をイェイツの詩の中でも最も重要な詩であり、すべての他のイェイツの詩がここにかかっているとさえ述べているのである。<sup>(3)</sup> なぜこれほどまで彼がこの詩に注目するのかは、様々な理由が考えられるが、意外に無視されがちな大きな理由

の一つに、この詩の持つ独自の想像力の捉え方に、彼が重要な関心を寄せているという点があげられよう。大江にとって想像力とは作家として作品を書かせる原動力であることにとどまらず、それ自体が重要な一つのテーマであるといえよう。彼は周知のようにサルトル、バシュラール、ブレイク、など先人の想像力論から強い影響を受けているが、イエイツの想像力の捉え方に関しては、また別の面から大きな影響を受けたと思われるのである。従って以下、イエイツの詩「動揺」に現れたイエイツの想像力の特質を、具体的に詩を吟味しながら考察し、さらにそのどの点が大江の想像力の捉え方に影響を与えているのか、彼の作品を参照しつつ考えてみたい。

## 1

まず“Vacillation”というタイトルの背後にあるイエイツの独自の想像力について考えてみたい。このタイトルの着想はオリビア（Olivia Shakespear）に宛てた手紙の中で、イエイツに突然襲ってきた「神秘体験」に彼が「動揺した」‘vacillate’と記した箇所に由来するのであるが、イエイツの作品中この言葉が用いられている例は他にない。<sup>(4)</sup>しかしブルーム（Harold Bloom）の言うように‘Vacillation’はバイロンの‘Mobility’、エマソンの‘Wildness’と同様に、イエイツの想像力の特質を表現した重要な言葉であり、思いつきで生まれた言葉ではない。<sup>(5)</sup>本来‘Vacillate’とは地質学上の用語で「地震による揺れ」をその原義としている。つまり「動揺」は地質学上、すなわち大地と結びついており、この詩の主要なイメージ、樹木は大地に根ざすものの象徴であり、大江の言う「世界軸」としての樹木の「<sup>ねどころ</sup>根拠」は深く大地にある。そうすると地震とは大地が地の底から受ける「受動＝パトス」を意味し、大地に根ざす樹木にとっては致命的な「<sup>パトス</sup>受苦」であるといえよう。

想像力のイメージは西洋文学の伝統においては、ヤコブの階段、ペンテコステやセント・エルモスの火に見られるように天の方位から地に発せられるイメージとして多く捉えられているのではなかろうか。<sup>(6)</sup>これを「正の方位からの想像力」「正のパトス」とするならば、地震のイメージは深淵からの

「負のベクトルを持つパトス」「負の想像力」と呼ぶことができよう。このイェイツの想像力の独自のイメージを大江は「最後の小説」を書く心境に照らして以下のように暗示している。

「自分が台の上に立っていて、そこに地震のような震動が加えられたとする。もっとも鋭敏にふるえるところと、鈍くゆったり、しかしこたえる仕方で確実に震えるところがあると感じる。しかも両者はひとつながりのものだ。その鈍くゆったりと、しばしば遅れて震えはじめるところと、小説を書く機能とは重なっているように思う。」<sup>(7)</sup>

小説家にとって想像力がいつ作動を始め、作品を書かしめるのかは地震と同様、予期することはできない。そういった意味で地震のように想像力は、あくまでも受動的なものである。従って‘Vacillation’という言葉は一般に受動的意味が強い「動揺」と訳されてしかるべきだが、大江はこれをあえて「揺れ動く」と訳し能動的意味あいをも込めようとする。彼の言葉を借りれば「アクティブ・イマジネーション能動的想像力」と言うことになるだろうが、ここに「異化」する彼の小説家としての「たくらみ」を見ることができよう。<sup>(8)</sup>そしてこのことは「動揺」第1連の彼の読みにも現れている。‘Between extremities/ Man runs his course’、大江はこの行を以下のように訳している。「両極の間を人は自らの道をさだめて走る。」<sup>(9)</sup>尾島小太郎訳は「両極にわたって／人間は己の道程を走る。」であり、鈴木弘は「二つの極の間を人間は突っ走る。」と訳している。<sup>(10)</sup>それぞれニュアンスは異なるが、二人の訳者は運命によってか盲目的意志によってか、人は受動的に道を走らされているという意味あいを出しているのに対し、大江は人間の能動的意志を強調しているように思われる。おそらく彼のねらいは両極の間をヘルメス＝道化のように、想像力は全く相いれぬ二つの極をまず作りだし、日常的に限られている世界を拡大し、その奥行きを拡げるものだ、という意味を暗示させることにあったのだろう。<sup>(11)</sup>また同時にここにイェイツの想像力の特質を見ようとしているのであろう。してみると彼は明らかにブレイクの延長線上にイェイツの想像力を見ていることになるが、この詩の真意はむしろ、このブレイク的両極の二律背反の想像力の肯定ではなしに否定にこそ力点がおかれているのである。これに続く行でそのことは明らかとなるが、大江は次のように訳している。「たいまつ

が、あるいは燃える息が来て破壊する。昼と夜のこれらすべての二律背反を。／肉体はそれを死と呼び、魂は後悔と呼ぶ。しかしもしこう呼ぶことが正しいなら、喜びとは何なのか？」<sup>(12)</sup> この訳に彼の特別の意図は感じられないが、ここでイエイツがいわんとしているのは、詩人としての仮面、ブレイク的想像力の否定である。(イエイツはこの詩を自らの一つの仮面「クレイジー・ジェーンを振り払うために書いた」と述べている。)<sup>(13)</sup> 「たいまつ」や「炎」は大江のいう「ブレイク的壊す人」の想像力の象徴であるが、これらはここでは破壊と再創造を意味するのではなく、単に破壊を意味するのに過ぎない。なぜならば本来イエイツにとって、ブレイクの「炎」とは意志と信仰に基づく不変の想像力の象徴でなければならないのであるが、むしろここでは‘remorse’「後悔」と呼ばれ、「創造と破壊」の二律背反の想像力を死滅させようと働いているからである。大江が引用したブレイクの言葉を用いるならば「想像力は人間の状態ではなく、永遠の人間存在<sup>イグジスタンス</sup>そのものであり」「記憶は存在ではなく人間の一時的状態＝負の技能に過ぎない」はずである。であるならば、記憶としての後悔が想像力を破壊することはできないはずであろう。<sup>(14)</sup> それならば何故に「私」＝イエイツのような詩人の場合、後悔が不死の想像力に死をもたらしめているのか、と詩人は師ブレイクに「挑戦」<sup>アブザン</sup>するのである。またそうした状況下での詩人としての人生の「喜びとは何なのか」と師に問うのである。この問いこそが、この詩のテーマであり、(草稿のタイトルは‘What is joy?’であった。)<sup>(15)</sup> これに沿って詩は展開してゆく。(『燃えあがる緑の木』のテーマ「リジョイス」もここに重ねられている。)このようなテーマは当然のことながら哲学的普遍的な拡がりを持つ問いではあるが、直接的には詩人としてのイエイツの個人的人生と想像力に結びついたところの喜びのことであって、さらに言えば、ブルームがいうように、詩を生み出す想像力とロマン派想像力の根底にある「喜び」との関わりについての問いであると限定した方がこの詩の解釈に具体性と説得力が出てくるように思われる。イエイツはまず第1連でこの問いを発した後、第2～第7連にわたって自らの詩人として歩んだ人生を振り返って、その都度喜びと照らし合わせてみるという方法をとる。「詩人はつねに個人的人生について書く」と言う信念のもと、自らの人生の体験を独自の想像力によって象徴化させて

ゆくことにイェイツの詩の一つの特徴があるが、しかしこの詩のように彼の詩人としての総体を一つの詩に凝縮させて描いている例は晩年の詩に数例見られるのみである。おそらくイェイツはこの詩において自らの人生を一つのすでに閉じたものとして、死の側から振り返って生を眺める最後の詩、「墓碑銘的詩」として描こうとするねらいがあったと思われる。事実、第六連の「すべてのものよ過ぎよかし」‘Let all things pass away’はイェイツの墓碑に刻まれた「騎馬の人よ過ぎよ」‘Horseman, pass by!’に直接つながってゆくのである。大江もまたイェイツと動揺「個人的体験」を自らの想像力によって「歪め」、小説の中で「異化」させて表現する手法を用いるが、「動揺」を自ら「最後の小説」と呼んだ作品の根底のイメージに据えたのも彼がこの詩の持つ墓碑銘的特質に注目していたからであろう。

## 2

「動揺」のテーマがロマン派想像力における喜びであるとするならば、ロマン派において「喜び」がどう捉えられているか考えてみる必要がある。

喜びと想像力の関係について端的に示す例としてワーズワースの“Surprized by Joy”「喜びの奇襲」をあげることができるが、この詩の背景にはロマン派想像力の原点、プラトンの想像力論があると思われる。プラトンによれば想像力とは「想起」<sup>アナムネシス</sup>、すなわち記憶力の問題である。根源的無垢の状態において本来すでに知っていたはずのアイデアを、忘却の河を渡り、肉体の呪縛に囚われて忘れてしまっているのが人間の状態であり、このアイデアを想起させてくれるのが想像力である、という捉え方である。「動揺」第3連の「レーテの葉」はそのことを踏まえたものである。後にこのプラトンの想像力に、キリスト教的「喜び」の概念が結びついてくる。すなわち原罪を知らないアダムは本来、エデンの園、つまり原義に従えば「喜び」<sup>エデン</sup>に住んでいたのであるが、原罪を知り「喜びの東」に追放され、そこに「回る炎の剣＝ケルブ」がおかれることになる。こうして死すべき者となった人間は、失われた「喜び」<sup>エデン</sup>を想起しようとするケルブが立ちはだかり、ここに想起としての想像力とケルブとの闘争が生まれるのである。ブレイクに倣ってこ

れを「ケルブの覆い」「ミルトンの影」と呼ぶこともできよう。イエイツを読む場合、このケルブが鍵となるが、彼はこのケルブを「リモース、自己呵責」と呼び、ケルブに阻まれて苦しむ状況下におかれた想像力の世界を「煉獄」<sup>バガトリー</sup>、「ファンタスゴモリア＝心の迷宮」と呼んでいる。<sup>(16)</sup> 大江の『燃えあがる緑の木』のテーマもここに集約されていると見てよいだろう。

「アウグスティヌスのいう試練（アスケシス）がまず必要なのだ。降下の苦しみをつうじて天国に昇ってゆく魂の準備がおこなわれるのだ。それこそ本当の改心をもたらす。」<sup>(17)</sup>

「悔恨を追放するという言葉に私はとくに惹きつけられた。…『揺れ動く』を読み返した日、半ば偶然に私はもう一度、後悔という言葉に出くわすことになった。」<sup>(18)</sup>

このように想像力の源泉を辿ってみると、明らかに想像力は二つの両極に分岐されていることに気付かされるのではなからうか。すなわち一方は、ある瞬間「喜びの奇襲」においてワーズワースが感じたように、想起＝記憶力としての想像力はケルブを貫き、喜びが奇襲する力となり、したがって記憶は喜びの「生の力」となる。『燃えあがる』における「一瞬よりはいくらか長く続く間」もこのことと類似した体験であるといえよう。他方、たとえばワーズワースに比してのコールリッジのように、喜びとしての想起の前に、ケルブが立ちはだかり、ケルブはエデンの東に追放された原因、すなわち原罪を想起させ、死すべき者となった人間の宿命を思い起こさせ、むしろ「後悔」<sup>リモース</sup>が「奇襲」<sup>サブライズ</sup>することとなる。先に見た第一連の「肉体はそれを死と呼び、心は自己呵責と呼ぶ。ならば喜びとはそも何ぞや」とはこのことを踏まえての問いであろう。この場合の記憶とは、できれば忘却したいフロイト的「憎むべき負の記憶」となる。大江は『燃えあがる』において、このことについてコールリッジの詩「後悔」<sup>リモース</sup>を引用して以下のように語っている。

「悔恨は、それが生い出ずる心臓の似姿。／優しい心からは、真の悔悟の香り良い露したたる。／しかしもし誇り高くむっつり閉じた心からは、／毒の木生い出ずる、深奥まで刺しつらぬかれても、／ただ毒の涙を流すのだ！」<sup>(19)</sup>

さてこの二つの想像力は原型的イメージとして捉えてみると、エデンの東に追われた人間の最初の子たち、カインとアベルにまで辿ることができるの

ではなかろうか。すなわち「風、息、」という原義を持つ自然児アベルは風のようにケルブを越え、神の祝福＝喜びが与えられるのである。一方、「鍛冶屋」という原義のカインは額に汗してケルブに立ち向かうが、神の祝福＝「喜びの想起」が与えられず、アベルに嫉妬し呪われて地をさまよう想像力となる。第1連のイェイツの声にはアベルに嫉妬し、自らの呪いを嘆くカインの根源的叫びの問いにも似ている。<sup>(20)</sup>（「動揺」と同時期に書かれた「ビザンチウム」に見られる鍛冶場のイメージにはカイン的想像力の暗示が感じられないだろうか。）

トマス・マンは『ゲーテとトルストイ』の中でこの二つの想像力の違いについてうまく説明している。すなわちゲーテ対シラー、トルストイ対ドストエフスキーの本質的想像力の差異を自然と精神の対立の中に見いだしているのである。ゲーテ的「自然の子の想像力」は自然の恩恵に浴した天賦の才で、自然の有機的繋がりに共感する「健康な」この想像力は自らの天賦を与えたもうた神に感謝し、それ故にこそ自己を愛し、額に汗することなく多彩な作品を次々に生み出してゆく。一方シラーは「精神の子の想像力」であって、この場合の精神とは健康な自然の有機性から切り離された内的痛みによって生じる一つの「病患」である。彼は労苦とともに数少ない作品を刈り取ることになる。しかしこの精神の想像力はむしろこの病を通して、高貴なる作品を生み、とくにその才は批評において現れるという。<sup>(21)</sup>

イェイツはその詩人の気質からして明らかにシラー的であり、コールリッジ的であると思われる。彼はこう断言する。「想像し得る限りの激しい痛みを耐えた者のみが、想像し得る最も優れた美を生み出すことができる。」大江もまたこの気質に近いものがある。彼は初期の作品から一貫してワーズワース的な「生の喜び」としての生命論的賛歌を退け、『われらの時代』における「ロレンス流派」への反発参照。）むしろ上述したコールリッジの詩「リモース」を好んで作品に引用している。彼はコールリッジ的「悔恨」の延長線上に彼の言う「悲哀が友と呼んだ男」イェイツを見ていたのであろう。

「悲しみと言う言葉は原詩ではgriefなのね。先のギー兄さんと若いk伯父さんの共通の関心事は悲嘆という事だったようね」<sup>(22)</sup>

## 3

さて第2連を大江訳によって吟味したい。

「梢の枝から半ばはきらめく炎であり，半ばはすべて緑の／露に濡れた豊かな茂りである一本の樹木／半ばは半ばながら景観のすべてである。そして半ばが新しくしたものを半ばがついやしてしまう。／凝視する怒りと，盲目の茂る葉との間にアッティスの像をかける者は／自分の知っているところを知らぬかもしれないが，悲しみも知らぬだろう。」<sup>(23)</sup>

第1連の具体的イメージとして燃えあがる緑の木がまず想起される。これは多様なイメージの膨らみを持っているが，上述した流れからこれをケルブのイメージ化として眺めてみたい。半面は生殖を繰り返す現世であり，露が下に滴るように重力によってすべては下にくだる世界である。一方半面は炎であり，これはいわばモーセの前に燃える芝の中に現れた聖なる者の炎，超越的世界を示し，炎は上へ昇る。つまりこの樹木は半面は地上に根をおろし，半面は超絶的世界に燃える，この世とあの世を遮断しつつも，二つの世界の交信を成し遂げるケルブ，炎の剣といえよう。というのもケルブには人と神を遮断しつつも原義に倣えば「覆うもの」，すなわち神の前で人の罪を覆う，「罪の許し」という意味をも内包しているからである。(大江の『治療塔惑星』における「宇宙交信のバリア」はこのケルブの二つの性質をSF的にイメージ化したものであろう。)<sup>(24)</sup> この樹木には第六連で述べられているように，生け贄を必要とするが，そのためにアッティス心像が吊される。大江はこれを「アッティスは植生の神で大慈母神シビリーによって激情にかりたてられた時，自ら去勢した」と述べている。<sup>(25)</sup> このくだりは『燃えあがる緑の木』を語る両性具有のサッチャンの運命とその語り的手法に生かされているのであるが，樹木は二つの世界の交信の架け橋であると同時に，男と女の生の交信の架け橋であるともいえるからである。当然この樹木にはこの世と神の国とをつなぐ交信の象徴としてのキリストの十字架を想定することもできよう。大江も「バルナブル」な救世主，ギー兄さんをそこに重ねていることはいうまでもない。しかし，この詩の真意はそこにあるわけではない。むしろ，ここにかけられているのは大江も触れているように，詩人自身，しかも若き



二十代のイェイツに限定されている。ブルームの言葉を借りれば「若きイェイツのシェリーの盲目的喜び」の姿である。<sup>(26)</sup> イェイツは自らをシェリーと同じ月の17相の宿命に生きる詩人だとみなしているが、シェリーは盲目的にミューズに従い、「凝視する激情」で彼女を見つめ、29歳の若さでその生け贄となった。彼は自身にかけられたプロメテウスの呪いを知っていたが、真の人生の重荷、自己呵責の苦しみと悲しみとを知る前に他界したのである。青年期のイェイツが求めたものはシェリーの「英知美」を「神秘の薔薇」に置き換えて描くことであり、現実を認識する詩人ではなかった。<sup>(27)</sup> しかし「生き延び」「遅れてきた」詩人には現実を避けて通ることはできない。第3連は彼が現実を徐々に認識してゆく過程が語られる。その前半はおそらく30代のイェイツの心境であろう。彼は自ら生み出した神話の中で、女神と呼ばれたモード (Maud Gonne) とのエロースの夢に破れ、盲目的喜びから覚めたとき、詩人としての苦しみに襲われる。ここではこの苦しみからの解放を哲学的思弁に求め、この世を否定することに向ける。後半は詩の中で述べられているように40代の詩人の姿である。ロマン派想像力がこの世のイメージと見る「忘却の葉」に惑わされず死の準備として作品を描こうとする決意表明であり、この連の力強いリズムがそのことを裏付けている。しかしこれはあくまでも、詩人のニーチェ的英雄の仮面、ジェスチャーに過ぎない。40歳を過ぎたイェイツは、もっぱらニーチェに傾倒し、ニーチェをブレイクの完成者と見たからである。この連の強烈なアフォリズムや‘laughing into tumb’の句などは明らかにツァラトストラの語りを暗示させようとしたものであろう。<sup>(28)</sup> つまり、この連はエデンの東、レーテの葉に生きる苦しみを克服するに、40歳の詩人は、ニーチェ的仮面としての想像力を用いたということになる。しかし、むしろこれは詩人にとって、真の喜びとはならないはずである。このような状況に置かれた詩人に突然大いなる変貌が訪れるのが、第五連以下、50歳を迎えた時である。「我が生涯の50年が来たりてかつ過ぎた／私はただ独り、雑然としたロンドンの食堂に座っていた。／大理石張りのテーブルの上には開けっ放しの本と飲み干したカップ。／店や通りをじっと見ていると突然私の肉体は燃えあがった／そうして二十分そこいら／私の幸福は大いなるものとなり、／私は祝福を授かり、人にも祝福を与えること

ができるやに思えた。」<sup>(29)</sup>

この体験はイエイツの神秘体験の中でも最も「大いなる」ものであり、彼は「悪魔と野獣」でも、『月の静寂を友として』においても繰り返し、この体験を詳しく語っているのである。<sup>(30)</sup> 紛れもなく自己呵責に苦しむ負の想像力が妬むほどに待ちこがれたワーズワースのいう「喜びが奇襲する」瞬間であり、このとき病める孤立した自己の存在が大いなる有機性の繋がりを感じ、ケルブを貫き「<sup>ジョイ</sup>歓喜」を見た瞬間であろう。「悪魔と野獣」にはこの瞬間のことを‘aimless joy’, ‘sweetness’という言葉で表現している。イエイツはこのような瞬間が独り現実から離反することで訪れるのだと考えていたが、しかしこの詩における喜びの瞬間は意外なところで、雑然とした日常の真只中で訪れたのである。この世を否定し、否定することにおいてのみ超越的世界を描こうとした詩人は、その否定したはずの日常の歩みの中で超越的瞬間を味わったのである。しかしここで注意しておかなければならない点は、この喜びの瞬間は二十分前後しか続かないという事実であり、その後は「悪魔と野獣」で述べられているように、自己はまた憎しみと呵責に身を委ねるほかないということである。これがイエイツの想像力の特質であり、ほとんど気質と呼べるものであろう。第5連、第6連は、そのことの具体的描写であるといえよう。

「夏の陽光が雲のような空の群葉を金色に染めたとて、／冬の月光が嵐に吹きさらした錯綜の中に野を沈め込んだとて、／目を上げる気にはなれぬ、／責任が私に重くのしかかってくるから。／遙か昔、口にしたこと言ったことが、／また言行に表さず、言えよよかった、行えよよかったという思いが、／心の重荷、責任となり一日たりとてなにかを思い返さない日はなく、／良心が虚栄心が肝を冷やす。(Variorum, p. 501.)」

この連は喜びの瞬間の後に起こる状態であるとともに、60歳になるイエイツの仮面の裏の真実の声であろう。最初の3行はおそらくイエイツにとってのロマン派想像力の二つの光、ブレイク的陽光とシェリーの月光を暗示したものであろう。この昼と夜とを照らす二つの光は、本来ならばこの世の光、詩人に喜びをもたらす想像力の光、一つのエピファニーの瞬間となるはずのものであるが、老いて病める詩人の心には届かない。「責任が重くのしかか

っている」からである。この「責任」‘responsibility’とは第1連の‘remorse’の言い換えであって、昼と夜との想像力の二律背反をぶち壊しに来るのである。天を見上げれば確かに光は存在している。そしてこれは、一つの神秘体験ともなるものである。大江が好む明恵の句を用いるならば、「山のはしに我もいりなむ月も入れ夜な夜なごとにまた友とせむ」「隈もなく澄める心の輝けば我が光とや月思うらむ」というところであろう。<sup>(31)</sup>にもかかわらずこの詩の場合、呵責としての責任は重力の重荷となって下方に引っぱり込む負の力となるのである。しかしここで‘remorse’のことを‘responsibility’と言い換えているのは、きわめて深い意味が込められており、大江がこの「リモース」をむしろ肯定的に解釈しようとしているのも、このことと重要な関わりを持つものと思われる。

## 4

responsibility (単数) という言葉をイェイツの全詩集から他に探すならば、ただ一つ詩集『責任』Responsibilities (複数) の中のエピグラフ ‘In dreams begins responsibility’ 「夢の中で責任が始まる」のみである。詩集『責任』は50歳にならんとするイェイツに訪れた想像力のヴィジョンを初めて語った詩集であり、同時に現実を詩の中に取り入れるようになった、イェイツの変貌過程の詩集であるが、詩人の変貌過程と詩集のタイトル『責任』の意味は深く関わっているのである。

responsibility の語源は中世の音楽用語 ‘responsorium’ という応答歌から出たもので、今道友信氏の指摘では、ヨーロッパ文化圏において文献上「責任」が初めて用いられたのは近代契約社会の確立した1778年であり、「約束に応答できる」という意味で用いられている。<sup>(32)</sup> 現在、実存主義の重いテーマである責任は、おおむね「私は誰かに応じる責任をもつ、それが自己存在の証である」という意味で用いられていると考えられるが、これはハイデガーがいうように「答えを出せる」‘answerable’ではなく、「問い続け、応答することができる」= ‘responsible’ の意である。大江の以下の表現もこのことと同様の意味であろう。「この仕方では私は様々な問いかけをするのです。

人々の愚かしさは、あらゆるものについて答えをもっていることから来る。…作家は、その読者にその世界を問いとして理解することを教えるのです。」

(33)

ここで一つ注目すべきはresponsibilityという言葉の発生は、ヨーロッパ文学におけるロマン主義の発生と時期を一にしているということである。元来ロマン主義はきわめて近代的な概念であり、社会の都市化、人間の合理的思考が進む中で、有機的自然から融離してしまったと感じる人間の精神の反作用から生まれた概念であるともいえる。ゲーテのようにロマン派を古典主義に対する「一つの病」と考えるのもここから出たものであろう。従って「責任」は互いに有機的繋がりをもてなくなった病める人間同士の最後の絆の契約ともいえよう。こう考えて見ると、現代の人間の病を問う実存主義が「責任」を人間存在の第一義的テーマとする事も首肯できよう。(34)

詩集『責任』(1914年第一次世界大戦の勃発の年にこの詩は書かれている。)のエピグラフの「責任」の直接の着想は、人間を「病める動物」とみたニーチェの「責任」の概念に由来していると考えられる。彼は「責任」を‘Verantwortlichkeit’「応答可能性」と‘Schuldigkeit’「罪の負い目」に区別している。(35) 彼によれば前者は「英雄＝獅子」が本源的自己の声に応答し、外に発する理想的応答＝責任であり、後者は病める人間の記憶として内に抱え込む「負い目」＝「駱駝の責任」である。さらに彼は、これを人間が獅子に変貌する前段階、駱駝の時期だと考えている。イエイツはこのニーチェの「責任」の捉え方に大いに影響され、先のエピグラフを記し、また『責任』の中の“The Cold Heaven”「冷たい天」において責任のイメージを具体化させてゆくのである。またこの詩は「動揺」に現れたイエイツの想像力の基礎をなす重要な詩と思われるので一部引用したい。

「そのうち想像力も心も激しく狂気し、そここのその場限りの思念は／消え去り、記憶だけが残った。遥か昔、若気のいたりというべき、季節はずれの恋／そうして私はもうあらゆる感覚と理性からおのが咎、責任のすべてをわが身に引き受け／ついには叫び、身震いし、全身体をふるわせた／光が謎となって射してきた。ああ臨終の混乱の後…天の不当な裁きによって苦しまされるのであろうか。」(36)

ここで述べられている記憶‘memories’とはモードとの思い出のことであるが、これは詩人にとって燃える棘となって生涯彼を苦しめ続ける記憶となった。「動揺」第6連の責任もそこに行き着くであろう。なぜならば「動揺」の草稿過程では「30年前に行なったことの心の傷が」と記されており、この30年前とはモードとの失恋に思い悩んだ時期であったからである。詩人にとって自らの神話の女神であるモードの否定は、自らの神話の全面否定を意味している。第6連後半の「何もかも行かしめよ」という「征服者」＝「神話の創造者」＝「詩人」の叫びは、そのことと直接関わっている。彼女を時に激しく否定し、時に激しく肯定する両極の間を揺れながら、モードへの執着によって失った人生の重さを思い、自己呵責が強く詩人をさいなむ。しかし、このときこそ「冷たい天」の描写が明らかにしているように、むしろ彼の想像力は自己劇化を通し最も強く作動するのである。そうして想像力は彼を「あらゆる咎を引き受ける責任’took all the blame of’へと追い込んで行くのである。そしてこのいわば「呵責に揺れる想像力」により、ここに一つの魂の終末論的ヴィジョンが現れてくる。「光が謎となって射してきた」。ここで詩人が見たものは失われた過去の歓喜ではなしに、おのが魂の煉獄、ファンタスゴモリアのヴィジョンであり、この詩は大いなる魂の問いに終わっている。「冷たい天」におけるこの想像力と「責任」の関係がそのまま「動揺」にも引き継がれて行くのである。しかしながら、‘remorse’、‘took the blame of’と‘responsibility’にはニーチェが区別したように大いなる差異がある。すなわちresponsibilityには負であるところの呵責を、そのまま内に引き込むだけでなく、むしろ積極的に活用し、詩人の想像力の「<sup>レスポンス</sup>応答」となすという能動的態度が暗示されているからである。いわば負の想像力を排除するのではなしに、むしろこれを詩を生み出す「痛みの石」となす事によってその「共生」を図るのである。この点こそ大江がイェイツに見いだした生きた人生の想像力ではなかつただろうか。イェイツは自己の呵責をモードの記憶に置き、その咎を引き受ける責任を詩人の生涯のテーマとしたように、大江は障害者の息子、「光」の引き受け方に自己呵責としての責任を置こうとする。(実存主義に強い影響を受けた大江にとって「責任と自由」は最も重要な小説のテーマであることはいうまでもない) 作品『個人

的体験』はその責任の始まりであった。また後の彼の全作品を貫く、息子光への父のまなざしはすべて「父と子の応答」に向けられて行く。それは息子を描写するとき必ず用いられている言葉、「応答、呼びかけ、問い、責任」のなかに端的に見ることができよう。彼は息子を正面から引き受ける責任の自覚が一つのエピファニーだと語り、この自覚を井筒俊彦訳の『コーラン』の中に見いだす。

「これ我が子よ、わしはおまえを屠ろうしているところを夢に見た。おまえどう思うか」彼が言うと「父さん、どうか（神様の）御命令通りなさって下さい。アッラーの御心なら、ぼくきつとしっかりしてみせますよと答えた／さていよいよ二人がアッラーの仰せに従うため彼を地上に伏させ、ころがした正にそのとき、我らに声かけて／やれ待てイブラヒーム、かの夢に対する汝の誠はすでに見えた。」<sup>(37)</sup>

キェルケゴールの心を打った不気味にして崇高なるこの描写を、大江は創世記ではなく『コーラン』から引く。彼はその理由を、この挿話の軸をなしているものが夢であるからだといっている。父は夢の中で啓示が与えられ、責任が与えられ、アッラーは父に、父は子に究極の問いを発し、子はその問いに「応答」する。この夢を介しての麗しい父と子の対話に思いを馳せることが一つの想像力の営みであると大江は考えるのである。これは詩集『責任』のエピグラフ「夢の中で責任が始まる」を解く重要な鍵ともなっている。まさに人生の真実として、この夢すなわち想像力を介して大江は子を受け、このことで問いとしての人生の責任は始まったといえよう。彼にとって息子は喜びをもたらすものではなく、重荷であり、心の棘である。そして時に想像力の振り子は彼を最も痛ましい方へと振るのである。

「お父さん本当のことをいうと僕は小さいじぶんから一つ同じ夢を見る。それはさらに僕が小さかったころ、お父さんが僕を殺そうと一生懸命に手だてをもとめる夢なんだ。」<sup>(38)</sup>

これは父子双方にとって最も癒しがたい傷となろうが、同時に真の意味での父と子の応答を求めるならばこの瞬間こそが必要なものであろう。痛みを排除するのではなく、むしろこれと共生して行くことが必要なのである。『燃えあがる緑の木』には以下のようにくだりがある。

「不幸もまた神の慈愛によってあたえられる。そこで苦しみの中心には神の慈愛が輝いているというんだね。もちろん、喜びも神に接触してのものだぜ。神に接触して、愉快なのが喜び、痛ましい傷をあたえられるのが不幸…つまりは神との接触が重要で、喜びか不幸か、そのように分ける形式は問題じゃない。…今のところ私には神を認識する必要もないけれど、もしそれをしたくなったら、苦しみの中で確かめたいわ。好みの問題にしても。」<sup>(39)</sup>

また『治療塔惑星』には以下のようにくだりもある。「私はずっとその詩自体に呼びかけを発するのでした《W. B. Y. 205, 218-216》応答せよ！」<sup>(40)</sup>

## 5

さて最後の第7、第8連はイェイツ自身の想像力とそれに対比される喜びの想像力との最後の応答である。「実相を探り、仮象から離脱せよ (*Variorum*, P. 502.)」これはイェイツの詩人としての父また仮面としてのブレイクの想像力の声であろう。「汝自身の自己を判断し、汝の永遠の存在、想像力を探り、仮象なる記憶から離脱せよ」という声である。これに対し心は「なんと詩人に生まれながら主題を失えんか (*Variorum*, P. 502.)」と問う。この主題とは、この連にあるように「ホーマーの主題、原罪」のことである。つまり内なる棘、罪の呵責こそ我が想像力の痛みの石であるということになる。これに対し霊は答える「イザヤの熱き炭火、他に何をかのぞまん」。霊はすべて強く断定するアフォリズムに対し、心はすべて問うことでのみ応答する。ここに応答としての責任の意味が暗示されていよう。この行は草稿では「エゼキエルの熱き炭火、新しき言葉、口よりほとばしらん」となっている。<sup>(41)</sup> 熱き炭火はブレイクの想像力のヴィジョンを表し、彼はイェイツに神への信仰こそが歓喜の新しきヴィジョンの源であると解く。心はしかし炎の虚懐に入れば声沈黙するのみ (*Variorum*, P. 502.)」と問い返す。信仰は確信し、断定するものであるが、詩は「不安の中で叫び」、問うことにおいてのみ生まれるとイェイツは考えるからである。霊は答える「あの炎を見よ。救済は炎の中を歩む。 (*Variorum*, P. 502.)」この句は草稿では「あの扉をたたけ、救いは扉の内側で待っている」。<sup>(42)</sup> この扉とは上述した想像

力の門、ケルブであってケルブの門をたたくのは信仰である。ケルブは信仰による以外、燃える剣となって楽園に入ろうとする者を阻むからである。イエイツはこのことを承知した上で第8連においてさらに問い続ける。この連は一般にはキリスト教信仰と詩人としての自らの信念との対立を描いたものだと考えられているが、重要なのはむしろ、その対立の背後に潜む「喜び」と「苦しみ」の想像力の対立であろう。「フォン＝ヒューゲルよ、聖者の奇跡を受け入れ、神聖を尊しとする我ら似たもの同士ながら、別れねばなるまいか (*Variorum*, P. 503.)」。マーチン＝グリーン (Martin Green) によればフォン＝ヒューゲルはリベラルなクリスチャン・ヒューマニズムの人であり、カトリック信仰に立ちながらも、生命のもつ神秘性を説き、人間の魂を進化論的可能性の中で捉えた。彼は人間の本質を呪いとしての原罪に置くのではなく、神の恩恵としての賜物として捉え、生命の隅々にまで行きわたる神の愛＝喜びを説くのである。<sup>(43)</sup> このロマン派気質にしてしなやかなキリスト教信仰は、イエイツに安らぎを与えたに違いない。

「私はもしキリスト教徒になり、墓で一番喜んで迎えてもらえるような信仰を選んだならば、心はやすらぎを見いだすだろうが——運命の定めるところを演じよう——ホーマーが我が手本、そのキリスト教化されない心が／獅子と蜂蜜の巣、この謎を聖書はなんと解きしや／さればフォン＝ヒューゲルよさらば、しかしおまえの首<sup>こぶ</sup>には祝福あらん (*Variorum* p. 503.)」

獅子と蜂蜜の巣の謎「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」というサムソンの問いにキリスト教徒ならばこのように答えるであろう。「キリストの死と愛の成就、すなわち喜びの訪れ (福音) の意味である」と。フォン＝ヒューゲルの答えもそこにあると思われる。しかしイエイツの答えはそうではない。彼は *A Vision* のなかで「復活の後に天に昇ったキリスト」に対比させるところの、ホーマーの求める唯一の象徴はオイディプスであるとし、彼は愛が割れて生まれたけれども、地に呪われ、地に飲み込まれ、地に下った者の象徴であると語っている。<sup>(44)</sup> つまり、ホーマーの想像力とは、いわば ‘*Vacillated by remorse*’ 「呵責に動揺する」負の想像力であるといえよう。「オイディプスは自身にかけられた呪いから逃れるすべがないことが確かになった後もなおも問い続けなかったであろうか。」<sup>(45)</sup> 従



ってサムソンの謎の答えは、呪いの原罪を背負う詩人は自己の苦しみの意味を問い続ける獅子の戦いを演じ、自らは呪いからの解放なきまま、蜜すなわち詩=喜びを残すのが宿命である、ということになろう。ここに大江のいう、信仰なき者の祈り、想像力があろう。

### 結

トマス=マンがいうように、自然がそのいとし子に与える想像力には二種類あるように思う。それはちょうど宝石に二種類あるのに似ている。ダイヤは自然の恵みによってのみ生み出され、人間的努力は高々、優れた原石を研磨し、あるいは不純物を純化させ、その本来の光を現出させることである。このような想像力には、人生とその労苦は必要ではないかもしれない。しかし、逆にあこや貝に与える自然の恵みは、ただ痛みの石を体内に入れることのみである。貝は痛みの粗石に苦しみ、その苦しみの体液によって真珠をつくりあげてゆく。このような想像力には、人生の苦しみこそが必要なのである。大江はイェイツの中に、この認めがたい自らの想像力の気質をみたのではなかろうか。彼がイェイツの詩を「自己のやすり」とし「燃える剣」となすというとき、このことを意味してはいないだろうか。<sup>(46)</sup> 彼が『燃えあがる緑の木』において描こうとしたギー兄さんとは、まさにこの想像力の象徴であったとも読める。「ギー兄さんはひどい経験でみがかれて、研ぎ出された光を発しておられるのではあるが、それは成熟ということとはまた別なのでな…あの人に成熟する時間をあたえたいのや。」<sup>(47)</sup>

### 註

- 1 Jahan Ramazani, *Yeats and the Poetry of the Death* (London: Yale University Press, 1990), pp, 137-45 参照。
- 2 大江健三郎『最後の小説』(東京:講談社, 1994), pp. 11-3 参照。大江健三郎『揺れ動く<ヴァシレーション>』(東京:新潮社, 1994), pp. 12-8 参照。大江健三郎『小説のたくらみ, 知の楽しみ』(東京:新潮社,

- 1994), pp. 133-41 参照。
- 3 大江健三郎『あいまいな日本の私』(東京:岩波書店, 1995), p. 7参照。
  - 4 A. Norman Jeffares, *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (California: Stanford University Press, 1968), p. 361.
  - 5 Harold Bloom, *Yeats* (New York: Oxford University Press, 1972), pp. 393-4.
  - 6 大江の好む、樹木を打つ稲妻のイメージもこれにあたろう。大江健三郎『人生の親戚』(東京:新潮社, 1994), pp. 159-60参照。
  - 7 『最後の小説』 p. 11.
  - 8 『最後の小説』 p. 21.
  - 9 大江健三郎『「救い主」が殴られるまで』(東京:新潮社, 1993), p. 192.
  - 10 尾島庄太郎訳『イエイツ詩集』(東京:北星堂, 1965), p. 205. 鈴木弘訳『W. B. イエイツ全詩集』(東京:北星堂, 1977), p. 155.
  - 11 大江健三郎『新しい文学のために』(東京:岩波書店, 1994), p. 11, 15参照。
  - 12 『「救い主」が殴られるまで』, p. 192.
  - 13 Jeffares, p. 360.
  - 14 大江健三郎『新しい人よ眼ざめよ』(東京:講談社, 1995), pp. 156-7参照。
  - 15 Jeffares, p. 360.
  - 16 W. B. Yeats, *A Vision* (London: Macmillan, 1981), pp. 219-40参照。
  - 17 『「救い主」が殴られるまで』, p. 90.
  - 18 大江健三郎『大いなる日に』(東京:新潮社, 1995), p. 22.
  - 19 『大いなる日に』, p. 23.
  - 20 元来、ロマン派詩人の深層部には、いわばカイン・コンプレックスなるものが見受けられる。ワーズワースとてその例外ではないが、コールリッジと比較してみると、彼の想像力の本質に流れているものが自責の念でないことは明らかであろう。
  - 21 トーマス・マン『ゲーテとトルストイ』(東京:岩波書店, 1992), pp. 24-73参照。
  - 22 『揺れ動く』, p. 75.

- 23 『「救い主」が殴られるまで』, pp. 192-3.
- 24 大江健三郎『治療塔惑星』, pp. 75-83参照。
- 25 『「救い主」が殴られるまで』, p. 193.
- 26 Bloom, p. 395.
- 27 拙著（山形和美編）『愛のモチーフ—愛と痛みのばら—』（東京：彩流社, 1995）, pp. 272-80参照。
- 28 *The Letters of W. B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Rupert Hart-Davis, 1954), p. 379参照。Richard Ellmann, *The Identity of Yeats* (New York: Oxford University Press, 1975), pp. 90-8参照。
- 29 W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* (New York: The Macmillan, 1957), p. 501. 以下この詩からの引用は *Variorum* とし、本文中に頁数を記す。
- 30 *Variorum*, pp. 399-401, W. B. Yeats, *Mythologies* (London: Macmillan Press, 1989), pp. 321-2, p. 332.
- 31 『あいまいな日本の私』, p. 190.
- 32 今道友信『エコエティカ』（東京：講社, 1991）, pp. 106-7参照。
- 33 『新しい文学のために』, p. 3.
- 34 拙著「詩人イェイツの変貌過程にみる時代精神との葛藤」『熊本商大論集第40巻第一号』, pp. 170-2参照。
- 35 拙著「詩人イェイツの責任」『九州英文学研究第10号, 1993』, pp. 58-62参照。本文の「責任」の意味は、この論文で考察したものを前提とする。
- 36 *Variorum*, p. 316.
- 37 『新しい人よ眼ざめよ』 p. 111.
- 38 『新しい人よ眼ざめよ』 pp. 112-3.
- 39 『大いなる日に』 p. 64.
- 40 『治療塔惑星』 p. 126.
- 41 Jeffares, p. 365.
- 42 Jeffares, p. 365.
- 43 Martin Green, *Yeats's Blessing on Von Hugel* (London: Longman, 1967), pp.1-29参照。

44 *A Vision*, p. 27.

45 *A Vision*, p. 27.

46 『小説のたくらみ, 知の楽しみ』 p. 134-41 参照。大江健三郎『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』 p. 9-14 参照。

47 『大いなる日に』 p. 210.