

イエイツ 「マイケル・ロバーツの

二重の幻想」について——幻滅の狡智——

小堀隆司

頽落したあるがままの自身からあるべき自身へと超え出る手立てとして、イエイツは仮面を見出したが、幻想もまた彼にとってはあるべきへ存在へ至るための欠かせぬ戦略となり得ている。自身の生が真に生きられぬ現実においては、その現実の向こう側にこそあるべき世界が予感される。その世界を思い描くには敢えて壁を築いて見えざる向こう側を視ようとしなければならぬ。壁を設けることは見馴れた不毛の現実に眼をふさぐことである。眼を閉じれば、その暗き眼底にあるべき世界が鮮やかに展げてくるだろう。そして、あるべき世界を幻視する行為は向こう側からこちら側（現実）を新たに擬視する行為に転位しなければならない。現実を捉え直しあるがままの生を変身させる契機として、こうした仮構の装置を創造するのが、幻想の幻想たる所以であろう。向こう側とこちら側の狭間に位置する壁の役割を果すものとしてイエイツの心に浮んだのは、かつては栄華を誇ったが、今では朽ち果ている廃墟であった。

「マイケル・ロバーツの二重の幻想」『The Double Vision of Michael Robartes』のなかでイエイツの創造的人物、あるいは分身であるマイケル・ロバーツは、まさに仄暗く荒寥とした廃墟に佇んで何を見るときもなく見るといっ

た眼差しをして何かに思いを馳せている。アイルランドはティペラリー州 (Tipperary)、キャッシュル (Cashel) の岩山にあって、見えない何かを彼に幻視させる廃墟は何よりもまず現実の不毛性を物語っている。さらにそれは、過去の繁栄していた頃の華かさを想像の裡に蘇らせもする。

幻想が真に幻想となるのは、現実を超越したあるべき世界を心眠に映し出し、その幻視された風景が現実のなかへと侵入するときである。まさしく現実だと信じ込んでいたその現実の世界が非現実と化し、非現実だと思われていた幻想の世界が逆に現実味を帯びるとき、幻想はある存在様式を獲得するに至る。このような視座のもとでマイケル・ロバーツの視る幻想を不毛なる現実と対置させながら、幻想がいかに人間存在の問題に鋭く肉薄していくかという点に主に注目して「マイケル・ロバーツの二重の幻想」を読み解いていくことにしたい。

マイケル・ロバーツの抱く「二重の幻想」とは、超自然的・超現実的ともいうべき世界を二通りに描き出したもので、しかもお互いに全く相反した特色を出している。イエイツのいうように、なるほどこの詩は『幻想録』A Visionの解説のためのテキストとして読もうとすれば読めないこともない。⁽¹⁾ そうだとすれば、反対に『幻想録』を手引きにしてこの詩を読解することも可能となるだろう。もっとも、それはこの詩全体のうちの一部にだけしか通用しないといった感は免れない。ともあれ二つの幻想はいかなる世界を描いているのだろうか。ひとつは生誕以前の生の原質へと遡源した世界を、もうひとつは生誕以後の生の理想へと登攀していく世界をマイケル・ロバーツは描いている。現実における生とは次元を異にしたこれら二つの幻想世界は、『幻想録』にひきつけていえば、⁽²⁾ 純粹なる客観性を帯びた月の第一相と、純粹なる主観性を反映した月の第十五相とをそれぞれ暗示している。この二つの幻想を契機にして人間が、月の第十五相によって象徴される「存在の統一」へと現実の生を収斂させていくということが理解されよう。

『幻想録』によるこうした読解、あるいはこの詩による『幻想録』の具体的な解説はそれ自体正当化されるものの、凡そその範囲を超えるものではない。というのは、つまり∧存在∨を目ざして抱く人間の夢が生の原点と生の至

高点を描く幻想となって実を結ぶことによって、あるがままの人間の、 \wedge 存在 \vee に至るべき生の旅程を過不足なく図式的にそれは説明しているにすぎない。この詩にも歌われているようにあるべきものを幻視した結果、その代償として引き受けなければならないもの、つまり失望や幻滅にはその視点が向けられていない。また、幻視する以前の心の有様ありようにおいても同様のことがいえる。その心もやはり現実に対する幻滅にはかなならない。詩人に幻想を視させたものはといえ、幻滅をおいてはほかにあり得ようがないのではないか。幻滅から幻想へ、そして幻想から幻滅へと転位する生の歷程のなかで、なおも幻滅をかみしめる敗残者ともいべき詩人が一篇の詩を創りあげてしまう狡獪さが、その求める幻想もさることながら「マイケル・ロバーツの二重の幻想」に強く感じられる。イエイツにあつては幻想を抱くことは幻滅を覚えることと等価している。幻想と \wedge 存在 \vee との関係に焦点を絞ってこの詩の解釈を試みると先に述べたが、さらに第二点として幻想と幻滅との関り合いにも注目して論を進めてみたい。幻想を巡っての \wedge 存在 \vee と幻滅の問題は、さらに彼岸と此岸、知と生の二律背反の混沌とした状況を開示していくだろう。

では、幻視者マイケル・ロバーツは最初に見る月の第一相と呼ばれる状態をどのように形象化してその眼底に浮べているのだろうか。

On the grey rock of Cashel the mind's eye
 Has called up the cold spirits that are born
 When the old moon is vanished from the sky
 And the new still hides her horn.⁽³⁾

『幻想録』の文脈に沿っていえば、「古い月」とは月の第二十八相のことで、「新しい月」は第一相に相当する。終末

から新生へと至る一歩手前で誕生するこの「冷たき霊」は、人間の原初的な生と見做していいだろう。一方、人間の「魂」“soul”は二十八種類の月の相を経験するのだが、ただし月の第一相と第十五相に限ってはなんら人間的な形態を採らない「冷たき霊」の姿となって現れるのである。要するにこの二つの相においては人間が存在することは不可能とされている。さながら操り人形のごとく「冷たき霊」が、原初の生として「隠された神秘的な息づかい」“some hidden magical breath”⁽⁴⁾に合わせていくほかになす術を持たず、そしてあまりにも「抽象的」“abstract”⁽⁵⁾にすぎ、現実の死よりも遙かに色濃いつ死の暗影を落としている。こうした性向のために、人間が盲従する「霊」の「勝利」“triumph”⁽⁶⁾すら自ら感得することができない。自由な意志を剝奪され自己意識の欠落したまま、「冷たき霊」が自身の生(原初としての)を必然的な時の流れに委ねている様を前にしてマイケル・ロバーツはこう自問自答するのである。

When had I my own will?

O not since life began.⁽⁸⁾

このように第一において全く意志を持たずして生と死を超えた、いうなれば生と死の原像とも呼ぶべきものを幻視したマイケル・ロバーツは、次の第二部では以前と正反対の趣をなす幻想を創り出す。それは自らの意志によって生と死を止揚したアイデアとしての生の幻像となって現れてくる。そこには月の第十五相である純粋な主観の世界が描かれていた。マイケル・ロバーツは「知」“intellect”と「愛」“love”の融合によって月の第十五相の世界に参入しようとするのだが、

On the grey rock of Cashel I suddenly saw
 A Sphinx with woman breast and lion paw,
 A Buddha, hand at rest,
 Hand lifted up that blest;

このように第二部の始まりでまず「知」を象徴する「スフィンクス」と「愛」を象徴する「仏陀」が第二番目の幻像として登場してくる⁽¹⁰⁾。そしてさらに「知」と「愛」の融合を仄めかす踊り子Vが幻視される。

And right between these two a girl at play
 That, it may be, had danced her life away,
 For now being dead it seemed⁽¹¹⁾
 That she of dancing dreamed.

「スフィンクス」と「仏陀」の間で舞いを舞う「乙女」は、すでに踊り子Vとしての生を終え、死んでしまったいまでは、かつては華麗に舞ったであろう自身の「舞踏」を夢見ている。こうしたあり得べからざる現象は果して起り得るものなのだろうか。幻想世界であればこそ、それは起って然るべきなのだろうか。「舞踏」を夢見て実際に踊るという矛盾を、一体どのように読み解かねばならないだろうか。そこで夢想される「舞踏」を失われた生Vへの夢想と考えれば、現実には舞う「踊り」とは凋落した生を超えんとしてあるがままの生があるべきものとしての失われた生Vを求めつつなされる自己否定と見做せるだろう。自己否定という「踊り」を実際に演じてさらに求める理想と

しての「舞踏」と、その「舞踏」を夢想する△踊り子▽の「乙女」とは、月の第十五相に位置していることから解るように、まさに現実での不可能性を暗示しているのである。この空間こそ、ほかの何よりもまして「堅固な“solider”なものとして存在しているとマイケル・ロバーツは語るが、それは現実以上の現実性がそこに顕在していることの証左となっていよう。

こうした特徴を持つ「舞踏」と「乙女」に対して、「知」を誇示する「スフィンクス」と「愛」を説く「仏陀」はそれぞれの依拠する位置から「知」の対象、「愛」の対象へいかなる触手を伸ばすのか。まず「スフィンクス」においては「知の勝利」「triumph of intellect」⁽¹³⁾に浸りながら、実に冷やかに誇りやかに微動だもせず世の事象を眺めやっている。つまり、「知られてゐるもの」「all things known」と「知られていないもの」「all things unknown」⁽¹⁴⁾に眼差しを向けている、あたかも暗い未知がやがては既知へと明けていく必然性を確信しているかのよう。本当に「知られていないもの」は晚かれ早かれ「知られているもの」として「スフィンクス」の「知」の枠組のなかへ組み込まれるのだろうか。むしろ彼女の「知」の限界として、永久に知られざる△謎▽、△非知▽として多少なりとも外部へ放擲されるのではないか。ともあれ、前者のように「知の勝利」が完璧であればあるほど、その眼差しはすべてのものに照明を当てるのできる認識の絶対性を誇るようになるが、後者の場合ならば得体の知れぬ闇の存在を受け容れる相対的な認識の視座を有していることになるだろう。まずは「スフィンクス」は前者に属してこそ「スフィンクス」であるのだと考えるのが定石だろう。

「愛されているもの」「all things loved」と「愛されていないもの」「all things unloved」を凝視する「仏陀」⁽¹⁵⁾はどうかといえば、「スフィンクス」と較べてかなり違った内面の様相が窺れる。「知の勝利」のもたらす誇らしげな「スフィンクス」の充足感とはうって違って、愛すれどなおも「仏陀」の心は充たされずして、

Yet little peace he had,
For those that love are sad.⁽¹⁶⁾

と歌われているように彼は心穏やかならずに乱れ虚無すら悲哀の裡に抱え込んでいるかのようである。愛するひとが味わねばならない「悲しみ」は、彼自身の当然の宿命として背負っていかねばなるまい。

さらに踊る「乙女」と「スフィンクス」と「仏陀」の三者の関り合いに注目してみると、興味深い面が浮びあがってくる。「知」と「愛」の弁証法的融合から幻視された踊る「乙女」は、「スフィンクス」にも「仏陀」にも視線を投げかけることなく完全に無視してあるべき「舞踏」をひたすら夢想している。また「スフィンクス」も「仏陀」も同様に彼女には眼もくれないのである。三人の関係は密接に結ばれて然るべきはずなのに、実際のところそうではない。ではこうした事情を背景にして「乙女」には、一体何が可能であったのか。それは、

So she had outdanced thought.
Body perfection brought,⁽¹⁷⁾

とあるように、あるべき「舞踏」の型に近づくべく徹底して舞いを舞っているなかで、様々に巡らす「思考」をいっさい捨象した「乙女」にとっては、自身の「肉体」を「完璧なもの」にして、つまり実際に演じる人舞いVを理想的な「舞踏」＝芸術へと高揚させて人存在Vに至ることが可能であったのだ。月の第十五相を象徴する「存在の統一」が今や実現されたのだといふべきところだろうか。

かくして「二重の幻想」を視たマイケル・ロバーツはこう語る、流動してやまない混沌とした生の流れに身をまか

す人間の「精神」“the mind”⁽¹⁸⁾に対して、それとは逆の静止した調和のある空間を、この詩でいえば安穩とした△沈黙▽を与えてくれるのは「眼」“eye”と「耳」“ear”⁽¹⁹⁾であると。視るべきものを視る「眼」と聴くべきものを聴く「耳」をもって、ではその「精神」は「沈黙」の漂う空間にいかなる生を解き放つのだろうか。

Mind moved yet seemed to stop

⁽²⁰⁾

As'twere a spinning-top.

時間のなかにありながら時間を超え出て廻る独楽が△動中の静▽、△静中の動▽という稀有の瞬間を獲得するよう
に、「精神」はそうした瞬間に触れつつ内なる「舞踏」を演ずるのである。また「沈思」“contemplation”⁽²¹⁾するマイ
ケル・ロバーツの「心眼」に「スフィックス」、「仏陀」、「乙女」の幻が浮んだのも瞬間においてであったが、そのと
き「時間は転倒されている」“time overthrown”⁽²²⁾。こう彼は回想する。ということは、つまり先程の「精神」の場
合と同様の現象が起っているといえるだろう。時間のなかにいると同時に時間の外へ脱け出てもいるこれら三人は、
「死んではいるが肉と骨を持った」“Were dead yet flesh and bone”⁽²³⁾存在に豹変するのだった。まさに△生中の
死▽、△死中の生▽を体現している。ここで第二部は終るが、それにしても瞬間という言葉は何かを予感させはしま
いか。「沈思」しながら二つの幻想を一瞬の裡に浮びあがらさせたマイケル・ロバーツは、必ずや再び、果てしなく
流れる時間のなかへ引き戻されてこれらの幻想を一瞬にして失うことになるだろう、と。

第三部に入ると幻想の醒めるときがいよいよ現実のものとなる。マイケル・ロバーツは夢見た幻の代償として手痛
いしっぺい返しを喰う破目に陥る。そうしてマイケル・ロバーツは、いや夢から実人生に舞い戻ったからにはもはや
そう呼ぶべきではなく、あるがままのイエイツとでもいふべきであろうか、彼は超自然的・超現実的な世界を幻視した

体験をまえにして、厳しくその功罪を問うかのように何かを確認しようとする。

I know that I had seen, had seen at last
 That girl my unremembering nights hold fast
 Or else my dream that fly
 If I should rub an eye,⁽²⁴⁾

「想い出せぬほどの数々の夜」のなかで、あるいは幻を追い求めた「数々の夢想」のなかで彼方への憧憬として倦まず解まずに造型していった「あの乙女」の幻。なるほど詩人は月の第十五相のもとで踊る△踊り子▽として「あの乙女」を夢幻のなかで鮮やかに蘇らせた。しかしながら「あの乙女」の踊る姿を視た「数々の夢想」は「眼をこする」と、瞬く間に霧散してしまふ。揚げ句の果てにはその「夢想」は一転して詩人を△狂気▽へと駆り立て、そうして芸術の象徴として舞いを舞う「あの乙女」は、実は△宿命の女▽としての破壊的要素を備え持っていたことが解る。

And yet in flying into my meat
 A crazy juice that makes the pulses beat
 As though I had been undone
 By Homer's Paragon

Who never gave the burning town a thought;⁽²⁶⁾

芸術を体現し「存在の統一」を実現した「あの乙女」は、自らの美しさの裡に男を世界を破滅へ追いやってしまう戦慄すべき魔性を孕んだ「ホメロスの典型」でもあったのだ、と詩人は目覚めて悟る。⁽²⁷⁾「ホメロスの典型」とはトロイのヘレンであるのはいうまでもない。そしてトロイのヘレンといえば、そのままモード・ゴン (Maud Gonne) に重なっていくのが当然であろう。

モード・ゴンが、イエイツ一家の住むロンドンのベッドフォード・パークに初めてイエイツを訪れたのは、一八八八年一月、イエイツ二十三歳の時であった。その時の彼女を、イエイツは『自叙伝』*Autobiographies*のなかで次のように憶い返している。

.....in that day she seemed a classical impersonation of the Spring, the Virgilian commendation 'She walks like a goddess' made for her alone.

Her complexion was luminous, like that of apple-blossom through which the light falls, and I remember her standing that first day by a great heap of such blossoms in the window.⁽²⁸⁾

「陽の光に透けて輝く林檎の花のごとく」眩い面差しをしていたあの時の彼女は、生涯イエイツの眼蓋から決して消え去ることはなかった。しかし、その一方ではそれ以来何度となく求婚しては拒絶されつづけた詩人の胸裡に、モード・ゴンは⁽²⁹⁾ハつれなき美女^{ベル・ダム・サン・メルシー}、ハ宿命の女^{ファム・ファタル}へと造型されていくのもあった。存命中、出版が憚っていたもう一つの自叙伝には、初めての出逢から人生の困難がはじまったと記されている。⁽²⁹⁾アイルランド独立を目ざす女性革命闘士としてではなく、眉目麗しい絶世の美女としてのモード・ゴンに擬して夢想された舞踏する「あの乙女」は、醒めてみれば、永遠に男のものにはならず男を魅了したまま苦悶の極みに陥し入れるハ宿命の女⁽²⁹⁾としても生きるというヤ

ヌスの双貌を隠し持っているのであった。

第一部における混沌とした裸形の世界、人間存在の原質の幻想から、第二部における調和した完成の世界、生の最高形式としての芸術、あるいは「存在の統一」の幻想へとマイケル・ロバーツはその見えざるものを極端なほど対照的に視てきて、そして第三部に至っては幻想世界は遙かに遠ざかって再び現実の荒寥とした場所に冷め冷めとした思いで立っている。幻想世界から現実の世界への転落によって、「存在の統一」、芸術、そしてその化身である「あの乙女」IIモード・ゴンはついには至らざる彼岸でしかないことを詩人が思い知らされたとき、その転落は彼をへ狂気へへと逆上させた。いや、そればかりではない。

To such a pitch of folly I am brought,

Being caught between the pull

Of the dark moon and the full,⁽⁸⁾

そのうえ自身が投げ棄てられ引き裂かれたまま、不毛なる現実の「愚かな溝」に嵌まり込んでしまった、と自嘲をこめて自身の無能さを痛感させもする。自身の生は二つの幻想のどちらにも参入できず、かといって二つとも排斥するわけでもなく両方の間で宙吊りになったままで、自らの愚劣な所業を晒け出している。無力でしらけきった「私」の行く着く処は、二つの幻想の乖離もしくは分裂によって出来た「愚かな溝」なのである。

詩人はなかば幻滅しつつ、なかば従容として臨みつつ、凡そ払拭することはできないが、眼を覆いたくなるようなこの事実を冷徹なまでに剔出してみせる。がしがし、やはり生身の詩人は眼前の事実にたじろいでしまう。原初的な生からも、あるべき理想の生からも放逐され、さらには愛しい憧れの美女からも絶えず拒まれて現実の迷路のなかを

行き暮れる詩人は、なす術もなく、幻想から幻滅へと徹底的につき墜とされてしまう。

Thereon I made my moan,

(F)

And after kissed a stone,

幻想の誘惑がもたらしたものは、全き明るさと全き暗さとの間に位置して覚える、白々とした現実への幻滅でしかなかった。翻ってみるに、マイケル・ロバーツが廃墟に立って幻を視ようとしたのも、やはり現実への幻滅を感じていたからこそそのような虚構を仕立てたのであった。現実における幻滅を深めれば深めるほどに幻想を視ることが可能となったのは、マイケル・ロバーツの佇んだ廃墟が何よりも象徴的に物語っているだろう。

それにしても幻想が消え去って再び覚えるその幻滅は、幻想を視る以前に抱いていた幻滅とは、遙かにその内実を異にしているといわねばなるまい。何故かといえば、イエイツはそれをもって現に一編の詩を創りおおせたからである。幻滅の極北に追いやられたとき、そこには思いもよらぬ反転が繰り広げられる。幻滅を食って生きるべしという啓示を直感したというべきところだろうか。敢えて「石に接吻する」ことによって、最後の生の足掻きをする人狂気Vを、生の愚鈍さを、あるいはついに果てるしかないと思ひなしてつく暗澹とした「嘆息」を、詩の創造というポジティブな生へと昇華させてしまう詩人の狡猾なる生への意志がその行為にこめられている。真にあるべきものの啓示を受けるためには、幻滅こそが幻想を抱懐しなければならぬということ、そのみならず幻想という夢の果てに生れる、さらなる幻滅を身に引き受けてそれを実存の一式式としなければならないということ。こうしたアイロニーが「マイケル・ロバーツの二重の幻想」には生きている。

あるべき人存在Vといい、視るべき幻想といい、虚妄なる現実のあるがままの自身を絶えず打ち消していく否定的

な行為を通して、初めてそのあるべきこと、視るべきことの一端が覗い知れるのだろう。その時、幻想は現実を突き破って単なる絵空事であることをやめ、現実以上に活き活きとした現実性を獲得するのである。確かな現実が虚構と化し、虚構の幻想世界が現実性を帯びるという大きな逆転が演じられる。こうした幻想と現実の背反から混淆へ、さらに顛倒への道程には、「存在の統一」に至るべき生の逆説が読み取れる。

S・スペンダーはその著『創造的要素』*The Creative Element* のなかで幻想を抱へることの意義をこう語っている。

We must deplore 'excessive inwardness' but we must not dismiss the literature of inner vision as escapism, just because it is not realism. We must ask whether writers, in creating their individual visions, dis so to project inwardly their awareness of the external world, or whether they did so to escape from outer events. If they did maintain this awareness, then perhaps within their inner vision there is to be found the clue to new ways of relating inner life to outward reality.⁽³²⁾

作家個人の創り出す「幻想」は、「外部世界への意識」を手放さない限り、決して現実逃避にはならず、むしろ現実と内面との新たな関係を見出す方途になり得るということが説かれている。そしてさらに、現実を回避せずに「内なる眼差し」を持つ芸術家こそ、その芸術にあってはリアルなのだと彼は述べているが、⁽³³⁾まさにイエイツの「マイケル・ロバーツの二重の幻想」はスペンダーのこの主張を例証したものだといえるだろう。

幻想と現実との緊迫した拮抗のなかから一編の詩が生れたということは、そのまま詩人のアイデンティを保証して

いよう。しかし、それでも幻滅はついに幻滅でしかなく、幻想はやはり幻想でしかない、あらゆるものへの幻想以外の何ものでもなかったのだ、と痛感せざるを得ないのも忘れ難い事実ではないのか。もはやこの不可能性をひとつの事実として詩人は甘受しなければならぬ。いや、そうであればこそ、彼は決然たる態度で冷たき「石に接吻した」のではなかったのか。H・ブルームは「石への接吻」を自己放棄の表れと見做し、また一編の詩の創造を詩人の勝利と捉えてその行為がロマン派の伝統を受け継いでいると指摘している。⁽³⁴⁾「石への接吻」には、思うに断念ともいうべき石のごとく硬い意志がこめられてはいないか。幻想の現実性、△存在▽の可能性を断念することは、決して幻想や△存在▽から遠ざかることを意味しない。幻想の非現実性を、△存在▽の不可能なことを承認したうえでなおも、真に幻想を視、△存在▽に辿り着こうとする出口のない生の決意なのである。こうしてみると、幻滅から幻想へ、幻想から幻滅へと転変しつつ往還する生の回路がこの詩に内蔵されていることが解る。

And after that arranged it in a song

Seeing that I, ignorant for so long,

Had been rewarded thus

In Cornac's ruined house.⁽³⁵⁾

現実から飛翔して幻想が浮かんだのも束の間、気がつけば消えうせて再び不毛なる現実を眼のあたりにする詩人は、苦汁に充ち暗鬱とした思いを抱え込みながらも、このように歌い終えるのである。なにはともあれ、「廃屋」に佇んで幻想と現実の顛末を「一編の詩にまとめ」て、自身の報われたことを彼は卒直すぎるほどに確認している。同じく『クール湖の野生の白鳥』*The Wild Swans at Coole* に収められてある「我れは汝の主なり」*Ego Dominus*

「Tuns」を、仮面に仮託して反近代的な新たな生の論理を歌ったものとするならば、⁽³⁶⁾「マイケル・ロバーツの二重の幻想」は幻想を視ることによってそうした新たな生への第一歩を踏み出すという、まさに実存の原初的位置を歌っているといえるだろう。幻滅のもたらす暗さは圧倒的だが、それにもまましてその暗き幻滅にはある明るさが、幻想によって詩を創造していくことへの詩人の揺るぎない信念と決意の明るさがその光芒を放っている。幻想と幻滅の繰り返しから詩の創造へと自身を高揚させる詩人のしたたかな心はもはや明るいといわねばなるまい。

〈注〉

- (1) Peter Allt and Russell K. Alspach (ed.); *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, (London, Macmillan, 1959) p. 853.
- (2) W. B. Yeats; *A Vision*, (London, Macmillan, 1978) pp. 78—82.
- (3) W. B. Yeats; *Collected Poems of W. B. Yeats*, (London, Macmillan, 1977) p. 192 (略記号C. P.).
- (4) *ibid.*, p. 192.
- (5) *ibid.*, p. 192.
- (6) *ibid.*, p. 192.
- (7) See R. Ellmann; *The Identity of Yeats*, (London, Macmillan, 1954) p. 255. & N. Jeffares; *W. B. Yeats: Man and Poet*, (London, Routledge & Kegan Paul, 1978) pp. 200—1.——R・ホルマンやN・シホムマーを参照し決定論的な歴史観を読み取っている。
- (8) C. P., p. 192.
- (9) *ibid.*, pp. 193—3.
- (10) イェイツは『幻想録』のなかで「仏陀」を「キリスト」にすべきだったことを述べている。二〇七—八頁参照。
- (11) C. P., p. 193.
- (12) *ibid.*, p. 193.
- (13) *ibid.*, p. 193.
- (14) *ibid.*, p. 193.

- (15) *ibid.*, p. 193.
 (16) *ibid.*, p. 193.
 (17) *ibid.*, p. 193.
 (18) *ibid.*, p. 193.
 (19) *ibid.*, p. 193.
 (20) *ibid.*, p. 193.
 (21) *ibid.*, p. 194.
 (22) *ibid.*, p. 194.
 (23) *ibid.*, p. 194.
 (24) *ibid.*, p. 194.
 (25) *ibid.*, p. 194.
 (26) *ibid.*, p. 194.
 (27) See J. Unterecker; *A Reader's Guide to W. B. Yeats*, (London, Thames and Hudson, 1975) p. 156. & R. Ellman; *The Identity of Yeats*, op. cit., p. 256. —「マンティレッカーは「あの女」はイメーシの貯蔵庫としてイエイツが捉えてくる「世界霊」(Anima Mundi)から現れた幻像であると見做しており、またR・エルマンは「あの女」は「想い出せない数々の夜」にだけ出現するが故に、実際の人物を指しているのではなく、芸術の象徴であることを指摘している。」
- (28) W. B. Yeats; *Autobiographies*, (London, Macmillan, 1977) p. 123.
 (29) D. Donoghue; *Memoirs*, (London, Macmillan, 1972) p. 40.
 (30) *C. P.* p. 194.
 (31) *ibid.*, p. 194.
 (32) S. Spender; *The Creative Element*, (London, Hamish Hamilton, 1953) p. 21.
 (33) *ibid.*, p. 22.
 (34) H. Bloom; *Yeats*, (Londo, O. U. P., 1978) p. 209.
 (35) *C. P.*, p. 194.
 (36) 『ほらいずん』第十八号、三十四—四十四頁参照。