

《パーンの洞窟》考

——イエイツ「デルポイの神託のための知らせ」——

萩 原 真 一

イエイツ William Butler Yeats (1865-1939) の最晩年に「デルポイの神託のための知らせ」"News for the Delphic Oracle" と題される詩作品がある。詩の創作過程が断続的に長期にわたるため、成立年代を特定するのは困難であるが、¹ ジェファーズ A. Norman Jeffares によれば、² 1938年のうちに完成したと推定され、詩人の死後、1939年3月号の『ロンドン・マーキュリー』誌 *London Mercury* と同年3月22日号の『ニュー・リパブリック』誌 *The New Republic* に初めて発表されている。

三部構成から成るこの形而上詩は、思いのほか、作品全体になまめかしさの気配をただよわせている。特に詩の最終部は、原初的完全調和の世界たる彼岸を提示しながら、むせかえるほど濃密な異教的官能性を発散する不思議な詩節であるが、とりわけ謎めいた牽引力で読む者を捉えて放さないのは、《パーンの洞窟》ではなかろうか。

Down the mountain walls
From where Pan's cavern is
Intolerable music falls.³

1 Curtis Bradford, *Yeats at Work* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1965), p. 385.

2 A. Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1984), p. 417.

3 *The Collected Poems of W. B. Yeats* (New York: Macmillan, 1955), p. 377. 以下、CPと略記する。

一見したところ何も複雑なところなどない一節である。しかし、詩を読むたびにこの部分にさしかかると、さりげなく挿入された《パーンの洞窟》という言葉にイエイツが作品全体の解説にかかわる手掛りをひそませているのではないかと推察したい気持ちに駆られるのである。

とりあえずパーンがいかなる神であるのかについて、手近かな『ギリシア・ローマ神話辞典』の当刻箇所から引用してみよう。

彼は牧人の神として、上半身は毛深い人間で、有髯、額に両角を備え、下半身は山羊で、足は蹄のある姿と想像されている。彼は身軽で山野を森といわず岩山といわず自由に馳せめぐり、繁みに身をかくしてニンフたちを待ち伏せし、彼女たちや美少年を追い、失敗した時には自慰行為を行った。……彼はシューリンクス笛の音楽を好み、つねに笛を携え、杖をもち、頭には松の冠を戴いていた。⁴

大要、以上のような形姿と性質を有するパーンは、父ヘルメスがオリュムポスの神々に打倒されたティーターン神族の子であったところから、勝利に輝くオリュムポス神の位階秩序の中では最下方に位置する神であった。いやそれどころか、その下半身山羊の淫蕩な姿がサタンのモデルとされることしばしばであった。旺盛な生殖力、敗残者の子孫という負のイメージ、大地的なティーターン神族につながる地下的な暗さから、サタンの先駆形態に見立てられたのである。

洞窟およびこれに類似したイメージなら、その他の晩年のイエイツ詩にもいくつか散見される。たとえば、「同じ調べによる三つの歌」“Three Songs to the Same Tune” (1934) では、アイルランドの叛徒たちが難をのがれて身をひそめるのが「洞窟」、「裂け目」、「穴」である。

Justify all those renowned generations;
They left their bodies to fatten the wolves,

4 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』（岩波書店、1960）、p. 198.

They left their homesteads to fatten the foxes,
 Fled to far countries or sheltered themselves
 In cavern, crevice, hole,
 Defending Ireland's soul. (CP, 322)

また晩年のもっとも深遠で難解な詩のひとつ「^{カイアー}環」“The Gyres” (1937) 第2連の「洞窟」からは、デルポイの神託を思わせる声が響きわたってくる。

What matter? Out of cavern comes a voice,
 And all it knows is that one word 'Rejoice!' (CP, 337)

同じく深奥な対話詩「男と罅」“The Man and Echo” (1938) の語り手は、「裂け目」にできた昼の明るい光もささぬ「穴」の底に立ちどまり、自分の過去の行いを洗いざらい岩の壁にむかって打ち明け、今後の身の処し方に対する神託を仰ごうとするのである。

In a cleft that's christened Alt
 Under broken stone I halt
 At the bottom of a pit
 That broad noon has never lit,
 And shout a secret to the stone.
 All that I have said and done,
 Now that I am old and ill,
 Turns into a question till
 I lie awake night after night
 And never get the answers right. (CP, 393)

「洞窟というものは、無限に夢見る隠れ場である」⁵ と述べたのはバシュ

5 ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』（饗庭孝男訳，思潮社，1970），p. 188.

ルール Gaston Bachelard であるが、ことさら著名な哲学者をもちださなくとも、アイルランドの叛徒たちが身を隠したり、神託を求められるイエイツの洞窟に、被護願望の象徴を認めてもあながち見当違いではなからう。

簡単にパーンとイエイツの洞窟を簡別に検討したわけであるが、それでは両者を結合した《パーンの洞窟》とは何か。少なくともイエイツはこの形象において何を語ろうとしているのであろうか。洞窟がサタンのモデルに擬せられる生殖力旺盛なパーンの住処であるからには、それが生成のトポスを連想させることは、ほぼまちがいあるまい。だがそれにしても、そのような《パーンの洞窟》が、なぜ、こともあろうに天上の彼岸に存在するのであろうか。このように詩を読解する上で核となる《パーンの洞窟》をめぐって、次々と疑問がわいてくる。しかし、最初からこの言葉ばかりにこだわっていても埒があかない。ここはひとまずテキスト自体に即して詩全体を眺めてみなければなるまい。

*

デルポイの神託とは、アポローン神殿の巫女ピューティアが大地の裂け目の上にすわって受信する大母神からの指示の謂である。詩はこのデルポイの神託が発する三つの知らせを提示するという体裁をとっている。第一の知らせは、至高世界に到達した死者たちの様子を伝えてくれる。主な登場人物は次の通りである。アイルランドの伝説的英雄であり、初期イエイツの長篇物語詩『アシーンの彷徨』*The Wanderings of Oisín* (1889) では、美しい妖精ニアヴの案内で魔法の島々を遍歴し、300年後に聖パトリック St. Patrick が布教している時代の祖国にもどってくるアシーン。地上の肉体的人生を靈魂の浄化過程と見なし、数学理論を輪廻転生からの解脱の方法として重要視したピュタゴラス Pythagoras (582 頃—497 B. C.)。同様に徹底した現世拒否の態度を堅持し、魂の昇昇を憧憬するネオ・プラトニズムの創始者プロティノス Plotinus (205—269)。

There all the golden codgers lay,
 There the silver dew,
 And the great water sighed for love,
 And the wind sighed too.
 Man-picker Niamh leant and sighed
 By Oisin on the grass;
 There sighed amid his choir of love
 Tall Pythagoras.
 Plotinus came and looked about,
 The salt-flakes on his breast,
 And having stretched and yawned awhile
 Lay sighing like the rest.

(CP, 376)

「デルポイの神託のための知らせ」がネオ・プラトニスト、ポルピュリオス Porphyrios (232-305 頃) 著『プロティノス伝』*Life of Plotinus* 中のデルポイの神託を作品構成の主軸にすえている、という見解は、ほぼ定説となっている。⁶ プロティノスの弟子アメリオス Amelius が、死後の師の有様についてデルポイの神託を仰いだところ、大略、以下のようなお告げがあったという。⁷ ——

プロティノスは人間を束縛する必然性から自己を解き放ち、肉体の騒がしいざわめきから脱出して、精神の力強い抜手をきって、流れ豊かな海浜にすみやかに泳ぎ着いた。すでに生前、血で養われる地上の生と、吐き気をもよおわせる人間生活のうず巻きとの、苦渋の波浪から逃れ出ようと彼が奮闘していたときにも、押し寄せる大波の突然の高鳴りのさなかに、
 <至福の世界> the Ever Blessed のすばらしい光景をかいま見えていたのである。そのかいあってか、プロティノスは、魂の幕屋たる肉体を後にし

6 Jeffares, p. 417.

7 世界の名著 15 『プロティノス ポルピュリオス プロクロス』(中央公論社, 1980), pp. 113-115.

て、ただちに〈至福の島〉 the Isles of the Blessed に到達することができた。そこは清純な歓楽に満ち、神々しい水流がつねにあふれ、吹く風は甘く、上天は晴郎である。ここには全能の神ゼウスの黄金の血統に属する冥府の判官ミノスとマダマンチュスの兄弟が住んでいる。プラトン Plato (427-347 B.C.), ピュタゴラス, そのほか愛の唱舞団を結成し、神霊たちの仲間入りをはたした者たちが住んでいる。そしてプロティノスが強大な生命を付与されて、聖なる神霊たちの間に伍している。

ポルピュリオスの伝記で語られるプロティノスは、死後、地上の忌わしい肉体を脱脚して、すぐに光彩陸離たる天上の彼岸=〈至福の島〉に到達し、そこでの祝宴と悦楽に酔っているのである。

このことからわかるように、プロティノスの思想はプラトンの思想の伝統に立脚しながら、より徹底した肉体憎悪を特徴としている。靈魂至上主義者プロティノスは、あくまでも「すべてのものの上にある神に近づき、合一すること」⁸を自己の哲学の究極目標としていた。彼に従えば、全存在は英知界と感性界の二領域とに区別され、靈魂は英知界に留まるかぎり、「一なる者」と合体している。しかし、永久にそこに留まることのできない靈魂は、感性界に下降して地上の生を送らなければならないものの、やがて肉体の桎梏から脱離して英知界に帰昇できるという。靈魂は、いわば、彼岸と此岸との間をたえず往還する両棲類的存在なのである。

さて、ポルピュリオス著『プロティノス伝』中のデルポイの神託と、これを詩の中でもとりわけ明瞭に典拠とした第1部とを比較してみよう。すると、まず、前者が一源泉に由来する神話的な要素ばかりで構成されているのに対し、後者が異系統の神話的な要素の混淆を試みていることに気づくであろう。すなわちイエイツの詩節では、黄金の老人たち—ピュタゴラス—プロティノスといったギリシア・ローマ系の神話素に、アシーン—ニーアヴといったアイルランド系の神話素を接木する〈寄せ集め細工〉

8 Ibid., p. 116.

の手法が駆使されているのである。さらにまた、冒頭の4行において金と銀、風と水といった分極的な対が完全調和状態にあると想定し、そこに「相反するものの合一」を至上原理とする錬金術の要素を指摘する論者もいる。⁹ もしこの論者の指摘が的確であるならば、詩節は少なくとも三源泉に由来する要素が混淆していることになるが、肝腎なのは、混淆が詩的次元での統一によって新たな神話空間を創り出しているか否かである。そして、ここで各要素が互いに有機的に交響しあっているのをみれば、詩節がそうした別次元の神話空間の創出に成功していると言えるのではなかろうか。

このイエイツの神話空間に、『オデュッセイア』*Odysseia* 以来の古典文学に繰り返し現れてきた夢幻の理想郷の反響を認めることは容易であろう。クルツィウス E. R. Curtius は、周知のように、キュクロプスたちの国の近くにある無人の山羊の島 (*Od.* 9, 132), アルキノオスの園 (*Od.* 7, 112), カリュプソの洞窟 (*Od.* 5, 63), エリジウムの島 (*Od.* 4, 565) からテオクリトス Theocritus (紀元前3世紀前半) やウェルギリウス Vergillius (70—19 B. C.) の楽園をへて、ラテン的中世の文学にいたるこの修辭的主題を「理想的景観」のトポスとして跡づけている。¹⁰ だが見落してはならないのは、アイルランド古来の他界幻想の影響である。パッチ H. P. Patch によれば、幸多い来世に強い執着心を示したケルト民族の異界は、幸せな者の島々、波の下の国、空洞のある丘、霧の彼方の国、あるいはこれらを種々に複合した国、というような諸種の形態をとる。¹¹ この民族固有の彼岸幻想が、アイルランドの詩人や小説家の想像力をかき立ててきたのであり、イエイツも例外ではなかったのだ。イエイツの〈至福の島〉は、このように、ヨーロッパの二つの長い伝統をひそかに踏まえているの

9 F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition* (London: Victor Gollancz, 1958). p. 219.

10 E. R. クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』(南大路振一他訳, みすず書房, 1971), pp. 267-293.

11 ハワード・ロリン・パッチ『異界——中世ヨーロッパの夢と幻想』(黒瀬保他訳, 三省堂, 1983), p. 30.

である。

詩の第1部とポルピュリオスの伝記中のデルポイの神託とを対比したばあい、異系統の神話の混淆以上に注目しなければならないのは、詩節全体に横溢しているアイロニカルな調子であろう。それはまず何よりも詩の巧みな措辞に現れている。たとえば、“codgers”は「偏屈老人」を意味し、美しい妖精ニーアヴは「男あさり」“man-picker”と蔑称され、典拠では「高貴な」“stately”と賞揚されたピュタゴラス¹²も詩節では冷やかに「のっぽ」“tall”と形容されているのをみても、それは明らかだ。

しかしもっと強烈なアイロニーは、呪わしい地上の人間生活を後にして、やっとの思いで彼岸に到達したにもかかわらず、ニーアヴとピュタゴラスがもうすでにその彼岸に嫌気がさして、現世に憧れている、という奇異な構図にいかんなく発揮されているのである。動詞“sigh”は、言うまでもなく、「ため息をもらす」を含意するが、“sigh for”という複合動詞になると、「憧れる」という意味合いを帯びる。ニーアヴとピュタゴラスがため息をもらすのは、＜至福の島＞で成就される「不死の愛」“immortal love”に満足してのことではなく、あくまでも3行目の“love”の暗示する地上の愛欲に憧れてのことなのだ。そしてとりわけイエイツの攻撃の矢が感じられるのは、肉体嫌悪症のプロティノスまでがまわりのものうげな雰囲気感染し、伸びとあくびをして、欲情のあまりため息をもらしてしまう、というやはりいかにも珍妙な構図であろう。動詞“stretch”と“yawn”は、イエイツ詩ではほとんど例外なく、交合前の煩悶状態を表現する言葉である。¹³

第二の知らせは、彼岸に到達するまでの死者の魂の旅を示す。

Stradling each a dolphin's back

12 ピュタゴラスは詩「学童たちのあいだで」“Among School Children (1926)”においてもアイロニカルに形容されている。——「世に知られた黄金の腿をもつピュタゴラス」“World-famous golden thighed Pythagoras” (CP, 244)

13 David R. Clark, *Yeats at Songs & Choruses* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1983), p. 49.

And steadied by a fin,
 Those Innocents re-live their death,
 Their wounds open again.
 The ecstatic waters laugh because
 Their cries are sweet and strange,
 Through their ancestral patterns dance,
 And the brute dolphins plunge
 Until, in some cliff-sheltered bay
 Where wades the choir of love
 Proffering its sacred laurel crowns,
 They pitch their burdens off. (CP, 377-378)

死者の魂が海豚の背にまたがり〈至福の島〉にむかうイメージは、傑作詩「ビザンチウム」"Byzantium" (1930) の最終連と部分的に自己模倣の関係にある。

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. (CP, 280)

〈至福の島〉と6世紀のユニチニアヌス帝 Justinian 治下のビザンチウムは、現象界の海の彼方に顕現する楽土を表象する点で詩的類同物になるわけであるが、死者の魂を運ぶ海豚のイメージ自体は、イエイツの独創ではなく、複数の素材をもとにしている。¹⁴ そのうち主要な典拠とされるスト

14 T. R. Henn, *The Lonely Tower: Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, 2nd ed. (1950; rpt. London: Methuen, 1965), p. 248.

ロング Eugenie Strong 著『崇拜と来世』*Apotheosis and the After Life* の一節をあげておこう。——「海豚は、……〈至福の島〉への死者の神秘的な案内役である。」¹⁵ 海豚は古来から、肉体を脱離したばかりの魂を〈至福の島〉のような彼岸へ運ぶ、いわば靈魂導師と見なされてきたのである。

(ちなみに、詩の第3部に登場する海の女神テティスは、手綱のついた海豚にまたがり、とあるほら穴に入っていったところ、彼女を恋する人間ペーレウスに捉えられたという。)

象徴的イメージとして海ほど多義的なものは少ないであろうが、第2部の海のぼあい、相反的な二つの内容を担わされているように思われる。ひとつは、現世の現象界・物質界を表す海である。海は、変転極まりないところから、古代世界では普遍的に時間と空間によって規定される現世の象徴として把握されていたのである。このことは、先に梗概を示したポルピュリオスのデルポイの神託中の海の記述によって裏付けられるはずだ。もうひとつは、浄化力を表す海である。これについては、エウリピデス Euripides (485-406 B. C.) 『タウロイのイフィゲネア』*Iphigeneia in Tauris* 中の「海はすべての人間の悪を洗い流す」¹⁶ を例証としてあげることができる。だがより具体的にはストロングの前引した一節に続く箇所——「[海豚は]、同時に水の浄化力やミトラ教の太陽崇拜における水の要素のはたす役割へのアリュージョンを帯びている」¹⁷ ——にイエイツは準拠していたようである。

イエイツの〈夢による再生〉 the Dreaming Back 理論に従えば、死者の魂は、生前歩んできた生死の道程を死後逆方向にたどり直しながら、前世の「傷」“wounds”を再体験してゆき、最後に原初的な無垢の状態にもどるといふ。この理論は、「ビザンチウム」では糸巻のイメージによって形象

15 Cited in Richard Ellmann, *The Identity of Yeats*, 2nd ed. (1954; rpt. New York: Oxford University Press), p. 284.

16 アト・ド・フリース『イメージ シンボル事典』(山下圭一郎主幹, 大修館, 1984), p. 556.

17 Ellmann, p. 284.

化されていたが——

For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;

(*Ibid.*)

第2部においては両極的な意味をもつ海のイメージによって具象化されているのである。つまり前半7行は、死者の魂が海豚の背にまたがり現世の海を渡りながら、同時に〈無垢の子〉へと浄化されてゆく過程を表しているのだ。

〈無垢の子〉にもどった死者の靈魂は、〈至福の島〉の奥まった入江で、聖なる月桂冠をさし出す愛の唱舞団に迎えられたのち、海岸におろされる。ここでどうしても確認しておかなければならないのは、第1部から続くアイロニカルな調子である。それはやはり詩の措辞に端的に現れている。「粗野な」海豚は、苦勞して運んできた「荷物」をこともあろうに海岸へ「投げ捨てる」というのだ。第3部に出てくる“brutal”と微妙に反響しあう形容詞“brute”は、詩「レダと白鳥」“Leda and the Swan” (1923) ではレダを凌辱する白鳥の姿に変身したゼウスの血の兇暴さ——“the brute blood of the air” (CP, 241) ——を指示していたが、ここでは激越なニュアンスは薄まり、いたずら好きな海豚のこっけい味あふれる粗野を暗示するように思われてならない。名詞“burdens”はもちろん死者の靈魂を指す。動詞“pitch”は、たとえば「1919年」“Nineteen Hundred and Nineteen” (1919-22) の「下らぬものを撒きちらす／月の循環」(出淵 博訳) “…… the circle of the moon / That pitches common things about” (CP, 233) や「青金石」“Lapis Lazuli” (1936) の「飛行機やツェッペリンがあらわれて／ビリー王さま〔英国王ウィリアム3世を指すが、第1次大戦時のドイツ皇帝ヴィルヘルム2世も暗示〕みたいに炸裂弾を投げこむ」(高松雄一訳) “Aeroplane and Zeppelin will come out, / Pitch like King Billy bomballs in” (CP, 338) におけるのと同様、無雑作・無頓着のニュアンスを有しているであろう。死者の靈魂を彼岸へ運ぶという、本来なら崇高で

あるべき海豚の行為は、こうして、詩の巧みな措辞によって一挙にアイロニー化されてしまっているのである。

そしていよいよ第三の知らせが届く。

Slim adolescence that a nymph has stripped,
 Peleus on Thetis stares.
 Her limbs are delicate as an eyelid,
 Love has blinded him with tears;
 But Thetis' belly listens.
 Down the mountain walls
 From where Pan's cavern is
 Intolerable music falls.
 Foul goat-head, brutal arm appear,
 Belly, shoulder, bum,
 Flash fishlike; nymphs and satyrs
 Copulate in the foam.

(CP, 377)

しなやかでたくましい肉体を誇る青年ペーレウスは、敏感な四肢をもつ海の女神テティスをじっと見つめる。欲情のあまり青年の目は涙でかき雲る。テティスの子宮は、《パーンの洞窟》から山腹を伝わって降り注いでくる官能的な音楽に聞きいる。パーンの醜悪な山羊頭と獣じみた腕が現れたかと思うと、腹、肩、尻が魚のごとくきらめく。あろうことか、海の泡沫の中でニンフとサチュロス（快楽を好み、野獣的に行動する山野の精）たちが交合している。

さながら絵の画面を逐一言語に翻訳しているかのごとくで、一読、たいへん視覚的な印象をうける。事実ヘン T. R. Henn などは、この詩節がフランス古典派の巨匠プッサン Nicholas Poussin (1594-1665) の油彩画《テティスとペーレウスの結婚》“The Marriage of Thetis and Peleus”（ダブリン国立美術館蔵。なお現在では《アーキスとガラテイア》“Acis and Galatea”として知られている）に源泉を仰ぎ、両者が「驚くほど精確な照

応」を示している」と述べているほどである。¹⁸

プッサンの絵は、画題から明らかなように、海の女神テティスと人間ペーレウスとの神人交婚¹⁹を主題としている。——ペーレウスはゼウスからテティスと結婚する権限を与えられた。しかし女神である彼女は、人間などの妻になるのを潔しとせず、ゼウスの命令とあってもなかなか承諾しなかった。海神の一族であるテティスは、あらゆる変身術を駆使して自由に姿を変えるので、ペーレウスはなかなか彼女を捉えることができない。幸なことに智者として名高い馬人ケイローンからひそかに術策を授けられた。好機到来して浜でくつろぐ彼女をつかまえたところ、案の定火だの水だのライオンだの蛇だのに変身したが、彼は一向に動ぜず、ひたすら腕の中に抱きかかえて放さなかった。それでテティスもついに精根がつき、ものとの姿にもどり、ペーレウスとの結婚を承諾することになった。以上がテティスとペーレウスにまつわる神話のあらましである。これはレダと白鳥、処女と一角獣、イヴと蛇といった神話や伝説中に枚挙にいとまがないほど見られる人獣交婚の系譜にも属するであろう。

ヘンはプッサンの絵とイエイツの詩節との間に「驚くほど精確な照応」が存在すると主張するが、素材はあくまでも素材にすぎないのであって、二つを仔細に比較対照してみると、いくつかの点で重要な相違を発見することができる。ここでは、①ニンフとサチュロスたちの交合、②《パーンの洞窟》の二点にかぎって検討してみたい。

まず①を吟味してみよう。たしかにプッサンのニンフやサチュロスたちは、海の泡沫の中で交合しているように見受けられるが、それはあくまでも古典主義的絵画の約束事の枠内でのことであり、あからさまに露骨なものではない。他方イエイツの詩節では、“copulate”という、詩語としては破格の衝撃力を秘める一語が、プッサンの絵では曖昧にぼかされていた構図を、一挙にそのものずばりと表現しているのである。

18 Henn, p. 249.

19 呉 茂一『ギリシア神話』（新潮社、1969）、pp. 254-255.

エルマン Richard Ellmann は、テティスとペーレウスの見つめ合いが詩節の末尾4行の異教的官能性を一段と鮮明にしていると見なし、両者の連関を指摘している。²⁰ これに対し逆方向の連関を示唆し興味深い透察を与えてくれたのがオールブライト Daniel Albright である。——「ニンフとサチュロスたちは、ペーレウスとテティスが主人公としての制約のため表すことのできない官能性を代替表現しており、こうした相関関係は絵画の領域では決して珍しいことではない。」²¹ イェイツの独自の詩才は、衝撃的な語の効果的配置と絵画的手法の援用によって、ペーレウスとテティスの生ま生ましい官能の絵巻物を形象化したところに鮮やかに現れていると言えよう。

②に移ろう。プッサンの絵を見ると、どういうわけか肝賢の洞窟が見当たらない。それに画面中央やや左上方にパーンらしきものが描かれているものの、笛を吹いていなければそれと識別できないほど人間的なあまりに人間的な姿のパーンである。そこにはサタンの先駆形態に擬せられるパーンの面影は、ほとんど見受けられない。(これは当然のことかもしれない。というのは、プッサンの絵は、前述したように、現在では《アーキスとガラテイア》の画題で通っており、詩人がパーンと見誤った人物は、実は、ガラテイアに恋をした一眼巨人ポリュペーモスと考えられるからである。²²) 他方、イェイツのパーンは、下半身山羊の淫蕩な姿と荒々しい本能的性格を露骨に顕示している。とりわけ“fishlike”という一語のもっている生臭い磯の香り、うろこのイメージ、腐臭をまじえた魚のにおい、ぬめぬめした気持の悪い感触等が、この一語に寄り集まって、パーンの容貌や表情、皮膚のぬめり、体臭、性質までもごく自然に暗示している。(パーンの下半身である山羊は、黄道十二宮ではカプリコーン Capricorn と呼ば

20 Ellmann, p. 285.

21 Daniel Albright, *The Myth against Myth* (London: Oxford University Press, 1972), p. 150.

22 プッサンの絵と「デルポイの神託のための知らせ」との関係については、David R. Clark, *Lyric Resonance* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1972), pp. 39-54. 参照。

れ、古代では前身が山羊で後身が魚として表現されていた。²³ そのため“fishlike”という語が浮上してきたのであろう。）

ついでにパーンのシューリンクス笛の出す「煽情的な音楽」（「煽情的な」と訳した“intolerable”は直訳すれば「耐えがたい」の意）にも触れておこう。アルカディアのニンフ、シューリンクスはパーンに追いかけられ、あやうくつかまりそうになったとき、ラードーンの河原で葦に変身し難をのがれたが、シューリンクスに未練のあるパーンが風にそよいで吹くような葦から笛を作りあげた、というのがシューリンクス笛の由来である。²⁴ このシューリンクス笛の出す「煽情的な音楽」と対極をなすのが、第1部と第2部に登場した愛の唱舞団であろう。そこでただちに想起されるのは、魂の高揚・浄化をめざす音楽と低劣な本能や感情を刺激するだけの音楽とを峻別し、後者を主著『国家』*The Republic*の中で社会を墮落させる元兇として排撃したプラトンである。²⁵ 有名な対話篇でソクラテス Socrates（469頃—399 B. C.）の口を籍りてこう述べている。——「女たちにとってさえ、すぐれた人間であるべきなら、そうした調べ〔感情や本能を刺激するだけの調べ〕は無用のものだし、まして男子にとっては、いうまでもないことだからね。」²⁶ パーンの「煽情的な音楽」は、プラトンの理想国から追放の憂き目を見ること必定であろう。

さて、ニンフとサチュロスたちの交合と《パーンの洞窟》の二点にかぎりプッサンの絵とイエイツの詩節とを対比し、両者の異同を考察したわけであるが、以上のことから、詩の第1部と第2部を特徴づけるアイロニカルな調子が最終部にいたっても継続し、しかも最大限に発揮されているということが闡明になってきたのではなかろうか。イエイツは、〈至福の島〉を猥雑な乱痴気騒ぎで塗りこめ異化することによって、ネオ・プラト

23 『イメージ シンボル事典』, p. 105.

24 呉, pp. 185-186.

25 Kathleen Raine, *Death-in-Life and Life-in-Death: 'Cuchulain Comforted' and 'News for the Delphic Oracle'* (Dublin: Dolmen Press, 1974), p. 51.

26 プラトン『国家』上（藤沢令夫訳、岩波書店、1979）、p. 210.

ニズム的な彼岸に対してシニカルな攻撃をしかけているのである。

*

しかしそれにしても、《パーンの洞窟》とは何か、という詩を読解する上で核となる冒頭の疑問は、依然として解けていないように思われる。そこで別の角度からこの疑問について考えてみなければならない。

ここで注用しなければならないのは、イエイツが詩の最終部で構成上の軸として用いたのは単一のパターンのみではない、ということである。ポルピュリオス著『プロティノス伝』中のデルポイの神託を主軸にすえているこの詩は、主軸にそれ以外の多種多様なパターンを接木しているのだ。詩はさまざまなパターンのからみあう複合的な重層構造を呈していると言えよう。そして詩の最終部のばあい、プッサンの異教的官能の絵巻物にからみつき、その背後で詩節の象徴的意味を担う深層構造として機能しているのが、ポルピュリオスの別のエッセイ「洞窟のニンフについて」“On the Cave of the Nymphs”である。²⁷

このポルピュリオスのエッセイは、奇怪な冒険を繰り返したのち故郷イタケー島に漂着したオデュッセウスが島の入江の奥に発見した洞窟を、ネオ・プラトニズムの見地から解釈したものである。その最初の英訳はトマス・テイラー Thomas Taylor (1758-1835) によってなされ、1788年に出、これは1823年に再版されている。その後今世紀に入ってより正確なマッケンナ Stephen Mackenna 訳も出ており、イエイツはテイラー訳とともにマッケンナ訳も併せ読んでいる。

「英国の異教徒」“the English pagan”の異名をとるテイラーは、プラトンやネオ・プラトニストたちの著作の精力的な翻訳を通じて、英国ロマン派詩人たちに深甚な影響をおよぼした哲学者である。キャスリーン・レイン Kathleen Raine は、彼のはたした重要な役割をイタリア・ルネッサ

27 Wilson, p. 216.

ンス期におけるプラトニズムの復興者マルシリオ・フィチーノ Marsilio Ficino (1433-99) のそれに比しているほどだ。²⁸ ポルピュリオスの問題のエッセイの英訳ひとつとってみても、それはブレイク William Blake (1757-1827) のテンペラ画《時間と空間の海》“The Sea of Time and Space” (1821。なおこの絵は1949年になって初めて発見されたので、イエイツが見た可能性はないと言われる²⁹) やシェリー Percy Bysshe Shelley (1792-1822) の長篇詩『アトラスの魔女』*The Witch of Atlas* (1822) の靈感源となっている。そして「シェリーの詩の哲学」“The Philosophy of Shelley’s Poetry” (1900) の中で「シェリーの思想はなんとポルピュリオスのそれに近いことか」³⁰ と感嘆し、『アトラスの魔女』とポルピュリオスのエッセイとを綿密に比較対照したのがほかならぬイエイツだ。この比較作業から、詩人はネオ・プラトニズム的に解釈されたホメーロス Homeros の洞窟とシェリーの洞窟との平行関係を論証しているのである。

ホメーロスの洞窟は『オデュッセイア』の第13部に出てくる。該当箇所を引用してみる。

Now at the harbour's head is a long-leaved olive-tree, and hard by is a pleasant cave and shadowy, sacred to the nymphs, that called are the Naiads. And therein are mixing bowls and jars of stone, and there moreover do bees hive. And there are great looms of stone, whereon the nymphs weave raiment of purple stain, a marvel to behold; and there are waters welling evermore. Two gates there are to the cave, the one set toward the North wind, whereby men may go down, but the portals towards the South pertain rather to the gods, whereby men may not enter: it is the way of the immortals.³¹

28 Kathleen Raine, *Blake and the New Age* (London: George Allen & Unwin, 1979), p. 75.

29 Raine, *Death-in-Life and Life-in-Death*, p. 43.

30 W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961), p. 84.

31 *Ibid.*, p. 82.

ではホメーロスの洞窟とは何か。ポルピュリオスの解釈をイエイツのエッセイ³²に依拠しながら要約してみよう。

① 洞窟は古来、ゾロアスター教やミトラ教の例からもわかるように、神々を祭る聖所として、宗教儀礼のための聖所として崇められてきた。古代人は洞窟によって世界を祀ることもした。洞窟は世界・宇宙の象徴なのだ。それはまた「すべての目に見えない力」の象徴でもある。洞窟が神秘的で暗いように、「すべての目に見えない力」の本質も「隠秘」“occult”であるからだ。

② 泉や河は生成を表象する。水の力を統轄するニンフ、ナイアデスは、生成だけではなく、生殖の世に下降してゆく靈魂をも表象する。(この河は、ネオ・プラトニズムに通暁していたコウリッジ Samuel Taylor Coleridge [1772-1834] の詩「クブラ・カーン」“Kubla Khan” [1798] の中で、楽園から地下の洞窟を流れて太陽の出ない海に注ぐ「聖なる河アレフ」“Alph, the sacred river” を連想させる。)

③ ホメーロスの洞窟の二つの門のうち、ひとつは生殖の世に降りてゆく靈魂のための下降の門で、もうひとつは天上の神々のもとへ帰昇する靈魂のための上昇の門である。前者は冷と湿の門、後者は熱と火の門とも呼ばれる。冷と湿は此岸に生命を生じさせ、熱と火は彼岸に生命を生じさせる。生殖の世に下降する靈魂は湿の方へ飛んでゆく。これらの靈魂にとって湿はたいへん喜ばしいからだ。しかし純粹な靈魂は生殖を忌避し、乾燥している。ヘラクレイトス Heraclitus (500 B. C. 頃) は言う。——「乾いた靈魂はもっとも賢い。」(大著『ブレイクと伝統』*Blake and Tradition* においてポルピュリオスのエッセイとブレイクのテンペラ画《時間と空間の海》との類縁関係を微細に論証したキャスリーン・レインは、洞窟のはら

32 *Ibid.*, pp. 82-86. なお、ポルピュリオスのエッセイ「洞窟のニンフについて」のテイラー訳は、スナッカルの著書に付録として載っているものを利用した。Robert Snukal, *High Talk: The Philosophical Poetry of W. B. Yeats* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973), pp. 240-262.

む可逆性のみごとに開示してくれる。——「ポルピュリオスの洞窟は、人間が現世にはいるときには子宮であるが、見方を変えれば、人間が来世にいたるときにはそこでいったん死する墓でもある。」³³ 洞窟は子宮 womb でありかつ同時に墓 tomb でもある両義的なトポスなのだ。）

④ 石の織機も生殖の世に下降する靈魂を象徴する。なぜなら、肉体は動物の体内にある石に似た骨（＝靈魂）をまわりからくるむ衣であるからだ。古代人は花のまわりを飛びまわる蜜蜂を靈魂と見なし、その蜜を「生殖から生じる快樂」³⁴の象徴と考えた。だが生殖の世にはいるすべての靈魂が蜜蜂と呼ばれるのではなく、現世で正しく生き、神々の意にかなう行いをして、天上に帰昇する靈魂のみがそう呼ばれるのだ。というのは、蜜蜂は帰巢本能に富み、とりわけまじめで公正であるためである。

こうして詩の最終部の深層構造を担うポルピュリオスのエッセイを透視することによって、いままで不分明であった詩節の象徴的な意味が、ようやく明瞭になってきたようだ。

まずテティスを考えてみよう。ポルピュリオスによれば、河泉に棲むニンフ、ナイアデスは生成だけではなく、生殖の世に下降する靈魂を象徴していた。テティスは海のニンフである。とすると、彼女はその生殖の世に下降する靈魂を象徴するのではなかろうか。彼女の子宮は、パーンのかなでる官能の音楽に聞きいっている。やがて生殖の世に下降したテティスとペーレウスが二人の間にもうけるのが、トロイア戦争最大の英雄アキレスである。（海の泡沫の中で交合するニンフとサチュロスたちがそれを暗示。）心やさしいが、ひとたび怒ると兇暴なこの英雄の破壊的な所行は、詩「レダと白鳥」ではこう簡潔に示唆されていた。——

33 Kathleen Raine, *Blake and Tradition* vol. I (London: Routledge & Kegan Paul, 1969), p. 86.

34 *Essays and Introduction*, p. 83. なお、「生殖から生じる快樂」の象徴としての蜜は、「学童たちのあいだで」第5連にも登場している。——“What youthful mother, a shape upon her lap / Honey of generation had betrayed, ……” (CP, 244)

A shudder in the loins engenders there
 The broken wall, the burning roof and tower
 And Agamemnon dead.

(CP, 241)

F. A. C. ウィルソンは、テティスとペーレウスの関係を死後天上でのみ可能な「理想的愛」と規定しているが、³⁵ <至福の島>ですでにアキレス誕生がほのめかされているからには、彼らは「理想的愛」に燃えているのではなく、生ま生ましい地上の愛欲に衝き動かされているのである。繰り返しになるが、そこにはイエイツの彼岸に対するアイロニカルな視線が感じられるであろう。

《パーンの洞窟》とは言えば、これはもう言うまでもなくネオ・プラトニズム的に解釈されたホメーロスの洞窟である。《パーンの洞窟》は、ホメーロスの洞窟同様、上昇の門と下降の門を内蔵し、天上の神々のもとへ帰昇する靈魂にとっては現世の墓（＝来世の子宮）であり、生殖の世に下降する靈魂にとっては現世の子宮（＝来世の墓）という両極的機能をはたすと言えよう。洞窟の両極性は、そのトポグラフィの面にも反影されている。イエイツは、洞窟を海と陸地の境界領域たる入江に配置したホメーロスの故智に倣い、《パーンの洞窟》をやはり境界領域たる海岸線に配置しているからである。《パーンの洞窟》は、まちがいなく<至福の島>＝彼岸でありつつ、海＝此岸に激しくぶつかる落差帯域なのだ。

ところでホメーロスの洞窟は、「デルポイの神託のための知らせ」の中で突如として現れたのではない。そのつもりで詩を読み返してみると、「1931年のクール荘園とバリリー塔」“Coole Park and Thoor Ballylee, 1931”（1931）においてきわめて意味深長な洞窟のイメージに出くわす。アイルランド西部ゴールウェイ地方にあるイエイツ所有のバリリー塔の前を流れる小川は、盲目の放浪詩人ラーフトリー Anthony Raftery (1784-1834) の「穴蔵」に流れこみ、地下を走り、少し離れたクール荘園の岩場に湧き

35 Wilson, p. 223.

上がり、ひろがって湖となったのち、ふたたび「穴」に注ぎ落ちているのである。

Under my window-ledge the waters race,
 Otters below and moor-hens on the top,
 Run for a mile undimmed in Heaven's face
 Then darkening through 'dark' Raftery's 'cellar' drop,
 Run underground, rise in a rocky place
 In Coole demesne, and there to finish up
 Spread to a lake and drop into a hole.
 What's water but the generated soul? (CP, 275)

最終行——「水とは生成される魂でなくて何であろう」——は、詩節全体の写実的な描写を一挙に象徴論的な位相に引き上げている。魂の生成過程を表象する水。これはポルピュリオスのエッセイを想起させずにはおかないはずだ。事実、イエイツはこう述べている。——「賢者ポルピュリオスは、すべての靈魂が水を根源として誕生し、『心の中のイメージの生成さえ水を起源としている』と考えなかったであろうか。」³⁶ とすれば、「暗い」ラーフタリーの「穴蔵」はホメーロスの洞窟に照応するであろう。水（＝靈魂）は、天上界（＝「空」“Heaven's face”）に上昇したり、現世に通じる「穴に落ちこむ」“drop into a hole” のである。また、「水の中に」“below” もぐるカワウソは此岸の原理を、「水の上に」“on the top” 浮かぶクイナは彼岸の原理を表すと言えようか。³⁷

さてもう一度《パーンの洞窟》にもどらなければならない。先に筆者は《パーンの洞窟》が上昇の門と下降の門を内蔵し、靈魂にとって子宮と墓の両極的トポスの機能をはたす、と述べた。とはいうものの、洞窟が生殖

36 W. B. Yeats, *Mythologies* (London: Macmillan, 1959), p. 80.

37 Cf. Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), p. 195.

とエロスの象徴たるパーンの住処とされているからには、スナッカル Robert Snukal の指摘³⁸を俟つまでもなく、上昇の門は《パーンの洞窟》から姿を消しているように思われる。しかし、第1部に登場する死者たちが上昇の門を通過して天上界に到達していると考えられる以上、《パーンの洞窟》はやはり上昇の門を秘蔵していることになるはずである。では、なぜイエイツは本来なら相容れないホメーロスの洞窟とパーンを大胆に結び合わせたのであろうか。それは、この大胆な結合作業を通じて、詩人が子宮と墓の両極的機能をはたすホメーロスの洞窟でもその子宮機能、言い換えれば、生殖の世に降りようとする靈魂の下降志向に力点をおきたかったためだと思われる。

イエイツは、「デルポイの神託のための知らせ」において、魂の帰昇を究極目標とするネオ・プラトニズム的思考様式を正面に押し出しながら、その実、第1部と第2部では巧みな措辞によってそれをパロディ化したわけであるが、パロディ化する最大の逆転のバネ仕掛けとして最終部にひそませたのが、《パーンの洞窟》にほかならない。《パーンの洞窟》は、ネオ・プラトニズム的な彼岸にアイロニーの苦い味を浸みこませる浸透圧として作用しているのである。

*

ここに「デルポイの神託のための知らせ」の評価について二つの相反する発言がある。

Critics have suggested that it [the poem] is mocking in tone, but the mockery is not directed against Platonism; we should not read derision into the poem's gay levity, the easy familiarity of 'there all

38 Snukal, p. 37.

the codgers lay', 'man-picker Niamh' and the other slang phrases.³⁹

.... in 'News for the Delphic Oracle' he [Yeats] declares his faith and mocks Plotinus' thought, as in 'The Tower'; and for the same reason, in the name of that wholeness of humanity which is neither life nor death but made of both phases of the soul's experience.⁴⁰

前者は『イエイツと伝統』の F. A. C. ウィルソンが示した見解であり、後者はキャスリーン・レインの評言である。詩作品に嘲笑のトーンを認めながらもその嘲笑がプラトニズムにむけられたものではなく、イエイツはあくまでも「プロティノスへの感動的な賛辞」“a moving tribute to Plotinus”⁴¹を披瀝しているのだ、と主張するウィルソン。これに対し、詩「塔」のばあいと同様にイエイツは反プロティノスの信条告白を行っているのだ、と力説するレイン。1958年にウィルソンの著書が刊行され、その方法論をめぐる物議をかもしたとき、彼を積極的に擁護したのがほかならぬレインであったが、⁴²ただ、問題となっている詩の解釈においては、二人の碩学はいささか意見を異にしていたようだ。

実際、イエイツ自身もプラトニズムの受容に際しては激しく動揺していた。詩的想像力の衰弱を痛感し、プラトンとプロティノスの賞揚で展開し始めた「塔」が、一転して、両哲学者に対する指弾で終わっていることひとつ例にとってみただけでも、詩人の動揺ぶりはうかがわれるであろう。

（「今こそ、美神に退場を命じ／プラトンとプロティノスを友として、」
“.... I must bid the Muse go pack, / Choose Plato and Plotinus for a friend” [CP, 218] → 「俺はプロティノスの思想を嘲り、／プラトンに反抗して叫ぶ」（出淵 博訳）“I mock Plotinus' thought / And cry in Plato's teeth” [CP, 223]。）だが、事この「デルポイの神託のための知らせ」に関

39 Wilson, p. 217.

40 Raine, *Death-in Life and Life-in-Death*, p. 46.

41 Wilson, p. 220.

42 Paul de Man, p. 306n.

するかぎり、イエイツが終止一貫してネオ・プラトニズム的な彼岸憧憬に対してアイロニカルな姿勢を堅持していることを確認してきた以上、筆者としてはレインの見解に与したい。「デルポイの神託のための知らせ」のイエイツは、従って、ネオ・プラトニズム的な彼岸追慕の姿勢を拒否し、レインの言う「人間の全体性」の名において、死が生に生が死に連続的に結がる無限円環の呪いを受容する決意を打ち出しているのである。