

## T・S・エリオット試論(その二)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2009-02-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岡崎, 康一 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/1108">http://hdl.handle.net/10291/1108</a>

# T・S・エリオット試論 (その二)

岡 崎 康 一

## 四 必要な狂気

エリオットの詩作品を制作史的に見てきた本論は、この *The Waste Land* (『荒廢園』) を考察するものとなる。

註1 この作品はエリオット自身に依る註が附いていることでも有名だが、彼自身も『The Frontiers of Criticism』(一九五六年)で述べているように、最初 *The Criterion* 誌(一九二二年十月)や *The Dial* 誌(一九二三年十一月)に発表された時には註はなかつた。

Stanley Romaine Hopper は *Spiritual Problems in Contemporary Literature* (ed. by S.R. Hopper, 1957)

の第十一章 'The Problem of Moral Isolation in Contemporary Literature' の中で

.....most effective modern writing is intrinsically dialectic rather than dramatic.<sup>1</sup>

現代において非常に効果をあげている作品は本質においてはドラマティックというよりもむしろ弁証法的である。

と言いつ、更に

This dialectic property is still more apparent in modern poetry, where the device of irony is today employed so ingeniously. Through the device of irony we explore and exploit the disjunctions of a

disintegrating culture, as well as of the existential antinomies. At the same time we abstract ironically from the contradictions and so remain superior to them,

この弁証法的特性は、今日アイオロニーという方策が非常に巧妙に用いられている現代詩において一層はつきりしている。アイオロニーという方策によって、われわれは存在の二律背反の分裂は勿論、崩壊しつつある文化の分裂をも探查開発する。それと同時に、われわれはアイオロニー的に諸矛盾の上に立ち、それら矛盾に対して優位を保つのである、

と述べているが、ここには 'dramatic' と 'dialectic' という非常に興味ある言葉が使われている。ホッパーがここで言う「劇」とは「存在の二律背反」のことである。そして背反する二律とは生とリアリティに相連ない。劇とは、annihilation の脅威を常にはらんでいる残酷な罫繞(リアリティ)とその罫繞によって罫まれているもの(生)との間の劇に相連ない。私は本誌前号の拙稿(以下、言及の際は前号と略す)で「詩人の中では生とリアリティが対話を始める。そしてその劇が詩人の心を斬りさいなむのである。しかし斬りさいなまれても、と言う

よりさいなまれるからこそ、詩人は仕事の端緒をその劇に見出すのである。この劇は端緒であって終局ではない」と書いた。現代文学においては、劇は端緒であり、斬りさいなまれる苦しみによって詩人がおし出されてゆく出発点である。現代の詩人は、

And how should I begin?

とエリオットも自問しているように、いわば始めなければならぬ苦しみを背負わされている。安易な解決には二律背反の相のもとに置かれて斬りさいなまれる苦しみがある。しかし一方、始めるにはリアリティの中へ出てゆく苦しみが伴う。現代的苦悩が前者でなく後者の苦しみであることは明瞭である。現代の詩人はこのリアリティの中へ出てゆく苦しみを選ばなければならないのだ。ホッパーが言う弁証法的特性とは、この漚しない旅へ出てゆくゆき方に認められるものだろう。なぜなら、始めること、出てゆくことはとりもなおさず二律背反の客観化、劇からの超出を意味しているからだ。しかし、越えた所もそこで旅を中断してしまえば、antinomies の場になってしまう。従って、客観化は間断なき客観化でなければならない。虚偽の安住を飽くまでも否定し去

り、リアリティへの左袒をめざすこの間断なき客観化を支えているものは何か。それは言うなれば弁証法的強靱さだろう。客観化が弁証法的であるのは本来それが論理的手続であるからであり、超出が強靱であるのは、リアリティの中へ出立する営為が脆弱である筈がないからである。しかし、*The Love Song of J. Alfred Prufrock* を論じた所（前号参照）でも触れた通り、アイオロニーそのものはリアリティとアンリアリティとの間の緩衝的領域に生ずる脆いものである。ホッパーの言葉を借りれば、

……Irony is a transitory form<sup>3</sup>

アイオロニーははかない様式である

ということになるわけだ。アイオロニーの前提条件として、強靱さに支えられた客観化が必要であることは分明である。しかしアイオロニーはその続行されなければならない客観化を一時中断し、客観化されてすでに対象界に入ってしまったものに対して感懐を持つことだ。この一時的中断が強靱さを消滅させ、アイオロニーをはかないものにする。また、この緩衝的領域を場所としているものに *Witt* がある、と言うより、ウィットとはアイオロニー

をも含んだより総括的なものだろう。*The Waste Land* が発表される前年、すなわち一九二一年にエリオットは Andrew Marvell 論を書いているが、その中で彼はウィットの特徴として、'alliance of levity and seriousness'（軽みと真面目さの協調）を挙げ、この協調によって真面目さが強調されると言っている。また、ウィットの根底には、'a tough reasonableness' つまり reason してゆく強靱さ、あるいは強靱な正気があるとも言っている。成果としてのウィットはアイオロニー同様、脆いものに相違ないが、ウィットの活動源は reason する強靱さ、換言すれば、弁証法的強靱さにある。エリオットも言っているようにウィットには「軽み」がある。アイオロニーにも「軽み」はあろうが、アイオロニーの方は対象との関係が重要であって、その意味では対象に拘束される狭隘さがある。この狭隘さが「軽み」と相殺してしまふから、アイオロニーには「軽み」が多く見られない。一方、ウィットの持つ「軽み」は自由と広裕の属性だろう。ウィットがアイオロニーよりも一層総括的である所にもそこにある。

註 1, 2, 3 Op. cit., pp. 163-5.

冒頭にホッパーの言葉を引いたのは、それが現代詩の根本的特性を言い当てていると思われたからである。劇を間断なく結纏してゆこうとするこうした強靱さは現代詩が成立するための絶対必要条件だと言っても過言ではあるまい。現代詩はある意味で夢の捏造かもしれないが、捏造だからこそ強靱さが必要なのだ。現代の詩人達はんらんかの形でこの強靱さを所有することを目指している。エリオットも例外ではない。Gerontion (一九二〇年)に出でくる 'gull against the wind' (風に逆らう鷗)を私は「問いつづけて行こうとする態度を象徴したものであり、死と虚無への反抗の象徴に相違ない」(前号)と見たが、この鷗によってシンボライズされている反抗は強靱さに照応するものである。

しかし、鷗は容易に上昇できたのだろうか。この鷗は進展を約束するような飛翔を見せたのだろうか。

F. O. Matthiessen 45

.....unfortunately for sociological critics, an artist's career cannot be regarded as a continual 'progress', nor plotted on a steadily rising curve,<sup>1</sup>

社会学的批評家には気の毒だが、芸術家の一生の行路は間断なき「進展」と見做すこともできないし、ま

た着実な上昇曲線で示すこともできない。

と述べているが、エリオットにおける Gerontion から The Waste Land への移行も必ずしも「着実な上昇曲線」で示されるものではない。

註1 The Achievement of T. S. Eliot, p. 132.

それでは、その移行はどのような性質のものだったのか。まず言えると思うことは、荒廢國は、The Love Song of J. Alfred Prufrock にも Gerontion にも内在していたということ、つまり、この二つの作品にもいわば「荒廢國性」は底流していたということである。そして、その底流していたものが The Waste Land という形になった時から、この作品名は普通名詞的のものになった。The Waste Land 以前の諸作品から The Waste Land への移行の意味はこの普通名詞化というところにあると思う。従って、移行はむしろ上昇的でもなければ、進展的でもない。The Waste Land でエリオットが行なったのは、Jessie L. Weston の From Ritual to Romance と Sir J. G. Fraser の The Golden Bough において発見した 'objective correlative' (客観的照



*Land* におけるエリオットの姿勢が方法論にはかり偏向していたと言えば早計だろう。そこには自分で発見した方法によってエリオットが成就したもの、あるいはそうした方法によって到達できた境界での彼の声がある。その成就の度合と、成就されたものの質とをこれから実際に作品に触れながら見ていこうと思ふ。

註1 Cf. T. S. Eliot, "Hamlet" (1919).

註2 *New Bearings in English Poetry*, p. 93.

註3 Op. cit., p. 43.

註4 *The Destructive Element*, p. 146.

註5 'o' Cf. T. S. Eliot, "The Perfect Critic" (1917)

*The Waste Land* は五つの部分に分かれているがその最初の *The Burial of the Dead* (死者の埋葬) に荒廢国の状況が次のように描写されている。

.....you know only

A heap of broken images, where the sun beats,

And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,

And the dry stone no sound of water.

お前が知っているのは

ただひとやまの壊れた表象。そこには太陽が激しくあ

たり、

死木は日影を、蟋蟀は安らぎを、

乾いた石は水の音を与えてもくれない。

この 'you' はその一行前の 'Son of man' (人の子) という呼びかけの対象になっているものだが、この四行のうちにはのちにより高いものと昇華させられたり、違ったコンテクストの中に転用されたりして、象徴の重層を形成してゆくこの作品の基本的要素が提示されている。このシンボルの重層性は、後述するこの作品の登場人物たちの登場の仕方にも認められるもので、*The Waste Land* の構造上の大きな特徴の一つとなっている。例えば 'a heap of broken images' は最後の *What the Thunder said* (雷の言ったこと) における

These fragments I have shored against my ruins

私はこんな断片を私の残骸の支えにしてきたのだ

と呼応しあうものであり、'shelter' を与えてくれないう、'the dead tree' を 'relief' を与えてくれないう、

cricket' も、'sound of water' を聞えなう、'the dry stone' ものちに変容して再び歌われる基本的要素である。特に「水」(あるいは「雨」)は生を代表するものとしてこの作品では重要な役割を与えられている。従って、乾ききった石だけがあつて水の音がまったく聞えてこない情景が死の情景であることは明らかで、このことがついでにわれわれは *The Waste Land* のテーマである死というリアリティーに直面させられる。ちりちりつづけてエリオットは

.....I will show you something different from  
either

Your shadow at morning striding behind you  
Or your shadow at evening rising to meet you;  
I will show you fear in a handful of dust,

お前に見せよう、

朝方、お前のうしろを大股で歩くお前の影とも  
暮れ方、お前のまへに伸びるお前の影とも違ふものを。  
そして、一握りの塵芥のなかに恐怖を見せよう、

と書いてゐるが、ここにあらわは死の詩が成り立つ場所が示されてゐる。'Your shadow at morning striding

behind you' とは過去の「じやだごうじ」'your shadow at evening rising to meet you' が暗示してゐるのとは未来だろう。その過去とも未来とも異なる 'something' とは何だろう。それは  $\wedge$  が開示する 'fear' である。死の詩が成り立つ場所は  $\wedge$  であり、'the fear of death, but still more a nameless, ultimate fear, a horror of the completely negative' (死の恐怖ではないが、それより以上に名状しがたい究極的な恐怖、つまり徹底的に否定的なるものの恐怖) が死の詩のテーマである。しかし生が死の様相をおびるのは生に対する至高の否定者と際会する時ばかりではない。

'You gave me hyacinths first a year ago;  
'They called me the hyacinth girl.'

—Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not  
Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing,

Looking into the heart of light, the silence.

*Oed' mind leer das Meer.*

「あなたが最初に私にヒヤシンスを下さつたのは去年



だったわね。

「みんなが私のことをヒヤシンス娘って呼んだわ」

——だが遅くなって私たちがヒヤシンス園から帰ってきた時、

あなたは両腕いっぱい花をかかえ、髪をぬらしていたので、

私は喋ることもできず、眼は力を失っていた。

私は生きていなければ死んでもいなかった。そして  
なにもわからず、

静謐を、光の核心を見ていた。

荒涼として空虚な海。

ここではないわば Laurentian な世界が、性の燃焼の瞬間に訪れる法悦の世界が、歌われている。そして生がおのれの版図を確保して生だけの領域に閉じこもることができるのは、この法悦の火が輝いている時である。しかし、この火は変質化を果たす火でもある。性という場を借りて恍惚にまで高揚した生は、言ってしまうえば或る種の死であり、'realm of death in life'<sup>2</sup> である。

I was neither

Living nor dead, and I knew nothing.

という行が示しているのは、生と死との区別がもはや判然としなくなった境地、言い換えれば生死一如の世界だろう。そしてそこは静謐のみの世界でもある。

この 'silence' から次の 'Oed' und leer das Meer' へ間髪を入れずに移ってゆく所に、この作品におけるエリオットの重要な姿勢が窺える。「海」は *Psycho* を考察した所で K・スミットの解釈に贅意を示しつつ説明したように、信ずるものが何もない空しい人生であり、アンリアリティである。従って、「荒涼として空虚な海」という行には、高揚した生が死に似ていることを知った人から、そういったことを知らないでいる人を見た時の感情が込められている。つまりそこには生への絶望があると同時に、'death-wish'<sup>3</sup> すなわち死への憧憬、死への愛がある。エリオットの作品においてエピグラフが重要な象徴的意味を持っていることはすでに（前号で）述べたが、この死への愛もこの作品のエピグラフにおける巫女の「死にたい」という答えの中にあらかじめ示されているものである。

註 1 F. R. Leavis, op. cit., p. 109.

註 2 Cf. F. O. Matthessen, op. cit., pp. 22, 38 and passim.

註 3 Cf. K. Smidt, *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*, pp. 132, 145 and passim.

死にたいという態度、あるいは死ななければならぬという断案は *The Waste Land* を一貫していてあとでも何遍となく述べられるもので、ここでこの作品中に見られるエリオットの生と死に対する態度を整理しておこう。

Cleauth Brooks は *The Waste Land* を分析した文章の中で、この作品は 'two kinds of life and two kinds of death'<sup>1</sup> (二種類の生と二種類の死) を扱っていると述べ、それらを説明して

Life devoid of meaning is death; sacrifice, even the sacrificial death, may be life-giving, and a wakening to life,<sup>2</sup>

意味を欠いた生は死である。悔罪は、悔罪的死でも、生を与えるものであり、また生への覚醒である。

と言っている。この意味を欠いた生、死んでいる生をよく表現している言葉の一つに第六〇行目と第二〇七行目に出てくる 'Unreal City' である。'Unreal City' は

は犠牲的死を経ることによって真の生に覚醒していない生が蝟集しているのであって、さらにはっきり言えば 'Unreal City' が代表している生はアンリアリティそのものである。一方、一たん死を経て蘇生した生は意味の充溢した真の生だと考えられている。その真の生へと再生するのに必要な段階としての死——巫女の「死にたい」という言葉が暗示しているのはそれだろう。真の生に対する前段階というコンテクストにおいて初めて死に意味が与えられている。従って、類別された二つの生とは、アンリアルな空しい生 (これは同時に空しい死でもある) と、死を経て再生した真の生のことであり、二種類の死とは、再生の可能性をはらんでいない空しい死と、再生の媒体としての死のことである。そして、この作品においてエリオットが目指しているのが後者の生、後者の死であることは言うまでもなからう。

註 1, 2 Cf. "The Waste Land: An Analysis" in T. S. Eliot, *A Study of His Writings by Several Hands*, ed. by B. Rajan.

註 3 D. E. S. Maxwell がその著 *The Poetry of T. S. Eliot* の中で述べている 'The lesson of *The Waste Land* is that man's worldly life is spiritual death...' である

意見のこころを挙げておこう。

結論的意見はあとで纏めて述べることにして、作品に戻ると、つづいて出てくる部分はこの作品中で重要な所である。

Madame Sosostris, famous clairvoyante,

Had a bad cold, nevertheless

Is known to be the wisest woman in Europe,

With a wicked pack of cards. Here, said she,

Is your card, the drowned Phoenician Sailor,

(Those are pearls that were his eyes. Look!)

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,

The Lady of situations.

Here is the man with three staves, and here the

Wheel,

And here is the one-eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his

back,

Which I am forbidden to see. I do not find

The Hanged Man. Fear death by water.

I see crowds of people, walking round in a ring.

有名な千里眼のソソストリス夫人は

悪性の風邪をひいてはいたが、それでも

いかさまのトランプを一揃もっていて、

ヨーロッパの賢婦人として知られている。これが、

と彼女は言った、

あなたのカード、溺死したフェニキアの「水夫」よ、

(いまは真珠になっているが、あれはかつては彼の眼

だったのです。ごらん下さい！)

これはメラドンナ、「岩の女」よ、

いろいろな境遇の女なの。

ここにあるのは三叉の戟をもっている男で、こっちは

「輪」よ。

それからこれは片眼の商人、そしてこのなにかいて

ないカードは

この商人が背負っているものなんだけど、

私は見てはならないの。みつからないわ、

「隠にされた男」が。水死しないように注意なさい。

環になってぐるぐる歩いている大勢の人の群が見える

わ。

*The Waste Land* はいわば象徴の物語といったふうな性格を持っているが、この部分はその物語の登場人物達

の紹介になっている。人物達はそれぞれ何かの象徴であって、その人物達の動勢が作品を物語的にし、同時に作品に前述した象徴的重層性を与えている。そして、この

重層的・物語的・段階的構造は、エリオットの内部にあって dialectic な解放を待っているものの発現を容易にするのである。まず人物の紹介者として、著名な千里眼であるソストリス夫人が登場する。彼女は、*'the Tarot pack of cards'* (エリオットの自註参照) を使って紹介を進めてゆくのだが、その *'the Tarot pack of cards'*、について説明するまえに彼女自身が何であるかを見ておかなければならない。結論をさきに言ってしまうと、彼女は墮落したヨーロッパ (つまり、死への愛を欠いたアンリアルな生) のシンボルである。そのことは「ヨーロッパの賢婦人」でありながらひどい風邪をひいたり、「有名な千里眼」でありながら「裸にされた男」が見えずにいるといったようなエリオットの皮肉な扱い方によって示されている。ソストリス夫人によってシンボライズされているヨーロッパの墮落の度合は、彼女に「裸にされた男」が見えないということによって説明されている。と言うのは、「裸にされた男」はエリオットの註によれば *'the Hanged God'* のことであって、キリストをも聯想させるからである。 *Gerontion* の所で

述べたように、キリストにさえ美しい譎詐を感じたエリオットが、キリストの価値を見ることができないヨーロッパを墮落と見、諷刺しているのは当然だろう。

言葉の持っている深い真の意味を理解せずにその言葉を用いるという現象がある。ソストリス夫人の場合、すなわち現代ヨーロッパの場合もそうだ。墮落は、そうした価値ある言葉を使わないという点にあるのでなく、使いながらその言葉の宿している意味を知らないでいるという点にあるのである。ソストリス夫人は言葉のそらした墮落した用い方をしているのだが、これは逆に失われた意味を取り戻そうとしているエリオットの意図を示す結果になっている。

ところで *'the Tarot pack of cards'* だが、N. E. D. には次のように説明されている。

One of a set of playing-cards, first used in Italy in the 14th c. (Also used in fortune-telling.)...The tarots, strictly speaking, are a series of 22 figured cards (21 of which are numbered), all being trumps, which are added to a set of 56 (in four suits), forming a pack of 78.

ソノストリス夫人は 'tarots' をこの説明中にある 'fortune-telling' (運勢占い) に用いているのであるが、エリオットの註にもある通り、その用い方は 'tarots' 本来の用法を離れてこの作品に都合のよいように変えられている。'figured cards' によって紹介されている人物や絵を挙げると、「溺死したフェニキアの『水夫』」、「ブランドナ、『岩の女』(いろいろな境遇の女)」、「三叉の戟をもっている男」、「輪」、「片眼の商人」、ブランクの「カード」、「環にされた男」、「環になつてぐるぐる歩いている大勢の人の群」などがある。しかしここでは読者はこうした絵がどのような意味を持っているのか、またエリオットの都合がどのようなものであるのかまだ分らない。ただ註を見ると、「環にされた男」は 'the Hanged God' と結びつくもので、第三六三行目になつて 'the hooded figure' となつて現われ、「フェニキアの水夫」と「片眼の商人」もあとで再び姿を現わし、「人の群」と「水死」は第四部『水死』ではっきりとした意味と形をもつて提示され、「三叉の戟をもっている男」は 'the Fisher King' と結びつく、とされている。従つて、何よりもまず作品を読み進まなければならぬ。

何でも見通してしまふ「千里眼」である筈のソノストリス夫人にキリストが見えないことが諷刺になつてい

ということはずでに述べたが、「環になつてぐるぐる歩いている大勢の人の群が見える」とある通り、「環」になつて歩いている人の群は彼女に見える。それは彼女が「環」に属しているからであり、大勢の人の群の一人であるからに相違ない。この「環」は第三一八行目の 'whirlpool' や第三六八行目の 'those hooded hordes' などのイメージ上の嚆矢であつて、空しい生の象徴である。ソノストリス夫人が眞の千里眼であるなら、その眼には「環」の外のことも見える筈なのだが、それが見えない。つまり、彼女の千里眼は「環」内だけのそれなのだ。従つて、「環」は外界を知らない閉された生の世界のことである。何がリアルであるかを知つてしまつたエリオット、そしてアンリアルなものを剪定してリアルなものを求めようとしているエリオットにとつてそうした世界がアンリアルなものとしてしか映らないことは論を俟たない。次のスタンザの冒頭は

#### Unreal City,

#### 非在の都市

となつてはいるが、ここではエリオットは

Fournillante cité, cité pleine de rêves,

Où le spectre en plein jour raccroche le passant,

と歌ったボードレールの後裔になっている。もし二人の間に差異があるとすれば、それはボードレールの 'cité' がパリで、エリオットの 'City' がロンドンだというような点にあるのではなく、'rêves' によって代表されているボードレールの近代社会への不信がエリオットにおいて一層明確化され深化されて 'Unreal City' という簡潔な表現を採り得たという点にあると言えるだろう。文明への不信は同延的なものだろう。しかし、差異はその同延的進展上の深さにあるのだ。さらにわれわれはエリオットが 'City' と大文字にしている意味を考えてみなければならない。'City' はひとりロンドンのみでなく、広く二十世紀の世界全体を指す言葉であり、リアルなものへ覚醒することを忘れてはいる世界に対して与えられた言葉である。こうしたことは

I had not thought death had undone so many.

Sighs, short and infrequent, were exhaled,

And each man fixed his eyes before his feet,

死がこんなに多くの人々を滅したとは思っていなかつ

た。

たまに短いため息が洩れ、

人々はおの自分の足もとに視線をおとしていた、

という三行において一層明白になる。引用の第一行はダントの『神聖喜曲』の地獄編の

...and behind it came so long a train of people,  
that I should never have believed death had un-  
done so many, (tr. by Carlyle-Okey-Wicksteed)

という所からの殆どそのままの引用であるが、エリオットがロンドン・ブリッジの上を流れてゆく人々の群のうちに見ているのは、いわば死相である。アンリアルな都会に住んでいる人々は生きてはいるが、その生には 'the lack of purpose and direction'<sup>1</sup> (目的と方向の欠如) しかない。それはアンリアルな空しい盲目の生であると同時に、再生の可能性をはらんでいない死である。言ってしまうえば、非在の都市の人々は生きてはいないのだ。この一行にもエリオットの死に対する態度、すなわち死を愛する態度が窺える。

目先きのことばかり考えたり ('each man fixed his eyes before his feet')、目的と方向の欠如にため息ばかり洩らしていることにエリオットは堪えられない。しかし、それではエリオットに目的と方向があるだろうか。少なくともこの『死者の埋葬』ではまだそれらしいものは示されていない。それどころか、エリオット自身が「人の群」の一人になる危険さえあるのだ。なぜなら、

'You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!'

「諸君！ 偽善の読者よ！——わが同類よ！——わが兄弟よ！」

という第一部の最終行の 'you' はエリオット自身をも含んでいるに違いないと思われるからである。死を知らない生は盲目であり、知っていながら死に対して無関心を装うことは偽購だろう。私はともあれ「偽善の読者」という言葉の中にエリオットの自戒の響きを聞く。

以上のように見てきた第一部は一体何か。『死者の埋

葬』はまず第一に二十世紀のロンドンの描写であり、さらにそれはロンドンを普遍的な「荒廃国」にまで高めようとしたエリオットの「荒廃国意識」の表出である。そしてその表出はわれわれに死の重要性を訴えかけている。すでに明らかのように、目的も方向もない無秩序の荒廃国にあって呻吟しているエリオットは、なんらかの形で死に係ることによって安定を得ようとしている。前にも述べたが、エリオットの死に対するこの関与の仕方は愛と言ってもよいだろう。死に対する愛——エリオットはこれによって現代における安定の幸福を果して得たのだろうか。この問題を考えるのはまだ早い。その前に次の第二部を見てみなければならぬ。

第二部 A Game of Chess (チェス遊び) の冒頭の部分についてマンスンは次のように言っている。

It is not accidental that he (Eliot) starts with an allusion to Shakespeare's Cleopatra, since his intention is to heap up an impression of Renaissance splendour and luxuriance.<sup>1</sup>

エリオットがシェイクスピアのクレオパトラをほのめかすことから書きだしているのは偶然ではない。な

ぜなら、ルネッサンスの壮麗と絢爛の印象を積み上げることが彼の意図だからだ。

エリオットは自分の註の中で、この冒頭の部分についてはシェイクスピアの *Antony and Cleopatra* の第二幕二場を参照するよう求めている。該当箇所は、アントニイの友人の一人であるイーノバールバスがクレオパトラの周囲の華麗な雰囲気述べている所で、エリオットはそのイーノバールバスの台詞を自分の目的に合うように語句的に、あるいは構文的に自由に改変して用いている。エリオットの目的はマシスンも言っているように、絢爛たる印象を創りだすことであつたと見てよいだろう。大理石や黄金や寶石や象牙や香水が壮麗なる雰囲気醸し出している。しかし、壮麗さが際立つのは、それが包んでいるものが 'a weak meaningless existence' (脆く無意味な存在) だからである。無意味な存在とは椅子に座っている女のことだが、この女はクレオパトラではない。それは読み進むうちにすぐ判る。それは死者達が復活の可能性を失ってしまうよううす穢い路地にいる現代の女 ('I think we are in rats' alley Where the dead men lost their bones') なのだ。

註 1 Op. cit. p. 85.  
註 2 Do.

このように第二部の『チェス遊び』もまた荒地における空しい声である。しかし、そこには空しさを越えて不滅なものへ高まり行こうとするものへの暗示もある。第九九行目に出てくる 'the change of Philomel' (鶯に化身したフィロメラの絵) がそれだ。フィロメラは次のようなギリシア神話中の物語の人物である。姉プロクネの夫テレウスに凌辱されたフィロメラはそのことを口外せぬように舌を切られるが、刺繡の中にテレウスの非業を織り込んで姉に伝える。怒ったプロクネは実子イチスを殺してその肉を夫に供して復讐をはかるが、テレウスが真相を知って怒り、剣を抜くとたんに、テレウスは八つ頭に、フィロメラは鶯(一説には燕)に、プロクネは燕(一説には鶯)に、イチスは雉になってしまう。このギリシア神話の物語が内包している主題はエリオットの詩において次のような象徴的役割を帯びることになる。

.....yet there the nightingale  
Filled all the desert with inviolable voice

.....しかしそこでは鶯が



犯すことのできない歌声で荒野を充たしていた

doing?

Nothing again nothing.

Do

'You know nothing? Do you see nothing? Do

you remember

'Nothing?'

I remember

Those are pearls that were his eyes.

'Are you alive, or not? Is there nothing in your

head?'

フィロメラは凌辱の苦悩を経て鷺に変身するのだが、それは「犯すことのできない歌声」を持った鷺なのだ。苦悩を経て不壊なるものに姿を変えるこの物語の女主人公は明らかに或る重要な象徴的性格を持っている。この物語の主題から、*The Waste Land* のテーマであるところの「死から高い生へ」という主題的志向へはほんの一步である。あるいはフィロメラ物語の中に *The Waste Land* の主題の変奏曲を聴いてもよいだろう。とせられ、われわれは第九九行目においてこの作品の主題に出会っているのである。

しかし第二部ではこの主題は発展はしない。クレオパトラの華麗なる世界は消え、われわれは、突然、現代の荒廃国の住人達の会話を聞くことになる。

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones.

'What is that noise?'

The wind under the door.

'What is that noise now? What is the wind

doing?

Nothing again nothing.

Do

'You know nothing? Do you see nothing? Do

you remember

'Nothing?'

I remember

Those are pearls that were his eyes.

'Are you alive, or not? Is there nothing in your

head?'

われわれは鼠の路地にいるのだろう  
死者たちはここで骨をなくしたのだ。

「あの音はなに?」

ドアの下を吹きぬける風だ。

「いまのあの音は? 風はなにをしているの?」

なにも、なにも。

「あなた

「なんにも知らないの? なんにも見えないの?」

思い出さないうの

「なにだも?」

私は思い出す

いまは真珠になっているが、あれはかつては彼の眼だ  
ったのだ。

「あなたは生きてるの、死んでるの？ あなたの頭の  
なかには空っぽなの？」

ここではまず二種類の声を聞き分けなければならない。  
一つは引用符に入った現代人の声であり、もう一つは  
*The Waste Land* 全体を統べる者、つまりこの詩の主  
人公の声である。主人公は

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones,

という二行からも明らかのように、現代における生活の  
空しき、死が無駄な死になってしまふ空しき、現代人達  
の会話から漂ってくる空しきを感じている。しかし、

I remember

Those are pearls that were his eyes,

という二行のところに来て、この第二部『チェス遊び』  
は *The Waste Land* の主題を再び響かせる。この真  
珠云々の行はシェイクスピアの *The Tempest* からの  
引用であるが、エリオットはここで（第一部にも引用さ  
れているが）これを引用することによって自分の意図を  
うまく成就させている。なぜなら、この一行には *The  
Waste Land* の意味を構成する原理が提示されているか  
らである。‘are’ と ‘were’ を隔てているもの、‘his  
eyes’ を ‘pearls’ に変えたもの、それは死である。そ  
して、ここで「真珠」が持っている意味はもう明白だろ  
う。「真珠」は不滅なるものの象徴に相違ない。フィロ  
メラは凌辱の苦悩を経て「犯すことのできない歌声」を  
持つ鷲に変身した。‘his eyes’ もまた死を経て ‘pearls’  
になっているのである。

しかし、

‘What shall I do now? What shall I do?’

× ×

‘What shall we ever do?’

「あたしは、どうすればいいの？ どうするの？」

× ×

「あたしたち、いったいどうするの？」

という現代人達の問いは答えられていない。われわれがこの作品で最も切実な関心を寄せるのはおそらくこの問いに対する答えだろう。エリオットは中心を喪失したヨーロッパに新しい中心を与えられるのだろうか。さらに作品を追って行ってみよう。

### 第三部 The Fire Sermon (火の説教) は

The river's tent is broken: the last fingers of

leaf

Clutch and sink into the wet bank. The wind

Crosses the brown land, unheard. The nymphs

are departed.

Sweet Thames, run softly, till I end my song,

河の天蓋はこわれている。木の葉の最後の指が

湿った土手にしがみつぎ、そして沈んでゆく。風は

だれにも聞かれずに、茶色の土地をよぎる。ニンフた

ちは立ち去った。

麗わしのテムズよ、私が歌いおわるまで、ゆるやかに

流れておくれ、

と歌い出されている。ここでもわれわれは秋の荒廃國の

荒涼たる情景に立ち合わされる。河の上に生い繁っていた樹々 (the river's tent) はもう緑を失い、土手に落ちた枯葉は溺死する人の手のように地下に沈んでゆく。

ニンフ (山水の精) もおらず、ただ風だけが音もなく吹いている褐色の土地は現代という荒地にはかならない。テムズ河への呼びかけは第一八三及び一八四行目にも少し形を変えて出てくるが、これはエリオット自身の註にもある通り、Edmund Spenser の *Prothalamion* からの引用である。そして、この引用は明らかに対照の効果をおわらしたものである。と言うのは、スペンサーの作品は、ゆるむ spousal verse で喜びに満ちたものであり、そこに描かれているテムズ河には妖精達がいる。しかし、現代のテムズ河はどうだろう。そこにはもうニンフ達もその友達もおらず、行方も知れないのだ。

The nymphs are departed.

And their friends, the loitering heirs of city di-

rectors;

Departed, have left no addresses.

ニンフたちは立ち去った。

そしてニンフの仲間、市の指導者のぐうたらな跡取り

息子たちも、

宛名も書き残さずに、立ち去った。

そして聞えてくるのはニンフ達の歌声ではない。

But at my back in a cold blast I hear

The rattle of the bones, and chuckle spread from  
ear to ear.

しかし私は背後の冷たい突風のなかに聞く

骨がガラガラいう音と、耳から耳へひろがる含み笑いを。

ここでもまた死のテーマが鳴っている。

この『火の説教』には重要な事象がいくつか出てくるが、第一部『死者の埋葬』でソノストリス夫人によって紹介された三叉の戟を持つ男、すなわち漁夫王の称号を持つ Amfortas がまず登場する。そして、この Amfortas が作品に導入するのはあの伝説における荒廃国のイメジである。

White bodies naked on the low damp ground

And bones cast in a little low dry garret.

Rattled by the rat's foot only, year to year.

海底の湿った地面に放置されている白い死体、

それに低い乾いた小さな屋根裏部屋に投げすてられた

骨。

来る年も来る年も、骨をガタつかせるのは鼠の足だけ。

ここでは第二部『チェス遊び』に出てきた

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones,

という箇所と同じものが描かれている。「鼠」と「骨」にエリオットが凝縮しようとしたものは紛れもなく死のテーマであるが、それは高い生へ至ることを可能ならしめる死ではなく、荒廃国の現実に見られるあの無益な死である。

この Amfortas の国、荒廃と死に呪咀された国にはもはや何も生じないのだろうか。そこには何の可能性もないのだろうか。エリオットは

They wash their feet in soda water

Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

二人は炭酸水で足を洗う

おお、円天井のなかで歌っている子供たちの声よ！

という二行においてオーストラリアの ballad とウェル  
レーヌの *Parsifal* を引用することでその疑問に答えて  
いる。この一見単純そうに見える二行には実はかなり複  
雑な背景がある。足を炭酸水で洗うという情景は非常に  
奇妙なものであるが、Amfortas の伝説を想い浮べる時  
この情景は深い意味を持つてくる。すなわち、漁夫王に  
とって足を洗うのは一つの儀式であって、

...it (the rite) preceded the restoration of the  
Fisher King and was accompanied by the singing  
of children in the choir loft.<sup>1</sup>

その儀式は漁夫王の全快の前におこなわれ、聖歌隊  
席の子供達が伴唱した。

従って、この二行に死 (Amfortas の場合は性的不能で、  
この性的死が国の荒廃の原因になっている) からの復活  
とどう *The Waste Land* の主題の前奏曲が歌い込まれ  
ていることは明白である。そして、この足洗いの儀式を  
伴唱する子供達の清純な歌声に、われわれは第二部に出  
てきたあの鶯の「犯すことのできない歌声」のヴェアリ

エイションを聴くことができる。と言うより、子供達の  
声と鶯の声はおそらく同種のものなのだろう。なぜなら、  
この子供達の声のすぐあとに

Twit twit twit  
Jug Jug Jug Jug Jug Jug

という燕と鶯の啼き声があって、素早い転調が見られる  
からである。

註 1 G. Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*,  
p. 140.

しかし、子供達の清らかな歌声も、燕や鶯の啼き声も  
決して強靱なものではなく、すぐに跡断えてしまう。そ  
して、再び

Unreal City  
Under the brown fog of a winter noon  
非在の都市  
冬の真昼の茶色の霧のもと

が立ち現われる。それは 'human engine' (人間エンジン) ばかりがっているロンドンだ。そして、そこにソンストリス夫人によって紹介された人物がもう一人登場する。夫人が「片眼の商人」と呼んだ 'Mr. Eugenides, the Smyrna merchant' がそれである。夫人がユージェニエーズ氏を片眼と呼んだのは、おそらくカードに描かれている彼の絵が横顔になっていたからだろうが、C・ブルックスも言っているように、片眼のユージェニエーズ氏はひどい風邪をひいたソンストリス夫人に或る程度照応すると見てよかろう。第一部でソンストリス夫人が

And here is the one-eyed merchant, and this card,  
Which is blank, is something he carries on his back,  
Which I am forbidden to see,

と言ったことをもう一度ここで想起してみよう。過去においてスミルナの商人は 'the principal carriers of the mysteries which lie at the core of the Grail legends' (聖盃伝説の核心にある神秘の伝播者の最たるもの) であった。しかし、現代のスミルナの商人はブランドのカードに象徴されているように、エリオットが聖盃伝説に求めているものを与えてはくれない。片眼の商人には、

生の神秘の伝播者としての自分の役割を見てとることができないのだ。では、「非在の都市」の住人であるユージェニエーズ氏はここに登場して何をしようとしているのだろうか。

(Mr. Eugenides) Asked me in demotic French  
To luncheon at the Cannon Street Hotel  
Followed by a weekend at the Metropole.

(ユージェニエーズ氏は) 俗なフランス語で私を誘った

キャノン・ストリート・ホテルでの昼食に、  
そしてメトロポールで週末を過そうと。

この誘いは明らかに homosexuality へのそれである。この作品の主人公はユージェニエーズ氏によって生の神秘ではなく、同性愛の秘密に誘われているのだ。つまり、「非在の都市」におけるユージェニエーズ氏の役割は、人を同性愛というアンリアルな空しい世界に誘い込むところにまで墮落しているのだ。ユージェニエーズ氏は本来の役割を知らず、もはや形骸となっていた役割を実践するだけである。そこにエリオットの皮肉があり、また皮肉を感じたエリオットの視点がある。

註 1 2 Cf. C. Brooks, op. cit.

わらに読み進むとタイプライシヤスが出てくる。これは *The Waste Land* という作品のいわば主体的人物で非常に重要な役割を持つものであるが、このタイプライシヤスについてはあとで結論的意見を述べ、茲に詳しく考察するつもりなので、この以上触れなごぶ次のタイピストのいる情景に移る。タイピストが出てくるシーンは小説風に書かれてゐるので、少し長くがその部分を全部この書に記して置たい。

The typist<sup>1</sup> home at teatime, clears her breakfast,

lights

Her stove, and lays out food in tins.

Out of the window perilously spread

Her drying combinations touched by the sun's

last rays,

On the divan are piled (at night her bed)

Stockings, slippers, camisoles, and stays.

I Tiresias, old man with wrinkled dugs

Perceived the scene, and foretold the rest——

I too awaited the expected guest.

He, the young man carbuncular, arrives,

A small house agent's clerk, with one bold stare,

One of the low on whom assurance sits

As a silk hat on a Bradford millionaire.

The time is now propitious, as he guesses,

The meal is ended, she is bored and tired,

Endeavours to engage her in caresses

Which still are unrequited, if undesired.

Flushed and decided, he assaults at once;

Exploring hands encounter no defence;

His vanity requires no response,

And makes a welcome of indifference.

(And I Tiresias have foresuffered all

Enacted on this same divan or bed;

I who have sat by Thebes below the wall

And walked among the lowest of the dead.)

Bestows one final patronising kiss,

And gropes his way, finding the stairs unlit...

She turns and looks a moment in the glass,

Hardly aware of her departed lover;

Her brain allows one half-formed thought to pass:

'Well now that's done: and I'm glad it's over.'

When lovely woman stoops to folly and  
Paces about her room again, alone,  
She smooths her hair with automatic hand,  
And puts a record on the gramophone.

タイピストはお茶時に帰り、朝食の片附けものをし、  
ストーヴに火を入れ、罐詰の食物をひろげる。  
窓からあふなげにひろがり出た

彼女の色とりどりの干物は落日の光に照らされ、  
(夜は彼女の寝台になる)長椅子のうえには  
ストッキング、スリッパ、下着、コルセットが積まれ  
ている。

皺だらけの乳房をもった老人、私タイアリーシアスは  
この情景を看取し、あとのつづきを予言した——  
私も来る筈の客を待っていた。

にきび面の若い男が来る。  
小さな家屋周旋屋に勤めている男で、図太くひと睨み  
する。

ブラッドフォードの金持の頭上のシルクハットのごと  
く

自信がでんと座っているような輩の一人だ。

男はいまや絶好の時だと考える、

食事はすんだし、彼女は退屈し、疲れている、

男は彼女を愛撫にまきこもうとする、  
彼女は愛撫を望んではいけないにしても、責めはしない。  
顔を赤らめ、意を決した男はすぐに襲撃する。  
まさぐる手は防禦に会わない。

男の自惚は反応など必要とせず、  
冷淡さを歓迎するのだ。

(ところで私タイアリーシアスは経験すみなのだ、  
この同じ長椅子兼寝台の上で演じられたすべてを。  
その私はテーベの壁の下に座り

最も卑しい死者たちの間を歩いたことだ。であるの  
だ。)

男は最後にもったいぶったキスをひとつ与え、  
手探りで歩いてゆき、階段に明かりがついていないの  
に気づく……

彼女は振りかえって、ちょっと鏡をのぞき、  
立ち去った恋人を忘れかけている。

彼女の頭は半分できかけた思想をひとつ通過させる。

「ああ、これであれもすんだ。終ってよかったわ」  
美しい女が身を落して愚行におよび

一人きりで再び部屋を歩きまわる時には、  
自働的に手を挙げて髪を撫でつけて、



蓄音機にレコードをかける。

ここに描かれているのは現代の典型的な情景、すなわち愛の不在の情景である。現代の荒唐国人は愛することができないのだ。タイピストとにきび面の青年の關係は決して愛とは名づけられない。そこには愛の虚像しかない。タイピストは情事の始まる前からすでに退屈している。そして情事の最中でも、二人の間には反応を求めもしない自惚と無関心以外の何ものも生じない。青年が帰ってしまふと、タイピストは青年のことを殆ど忘れてしまい、情事が終わったことを喜びさえする。二人の間にかの關係があるとすれば、それは情慾の空しい火によって現出するアンリアルな共通の場に基づいた關係ではないだろう。この第三部のタイトルに使われている「火」の一つの意味が、この二人の關係のうちに窺える。すなわち、それはアンリアリティを代表する虚妄の火である。タイピストと青年の場面はその業火の例証にはかならない。

註1 この行の 'the typist' は一行前の 'brings' という

動詞の目的語であると同時に、次に出てくる 'clears', 'lights', 'lays out' と同じ三つの動詞の主語にもなっている。

いる。こうした構文上の破格は創造過程における思惟と感情に対するエリオットの忠実さの現われだろう。

しかし、火は業火ばかりではない。

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

burning

それから私はカルタゴにきた

燃える 燃える 燃える 燃える

おお主よ、汝はわれを抜きとりたもう

おお主よ、汝は抜きとりたもう

燃える

この部分についてのエリオット自身の註には次のように書かれている。「この第三部の極点として、東西両洋の

禁欲主義の代表者二人（仏陀とアウグスティヌス）が並べてあるのは偶然ではない。」つまり、この第三部の最後の部分で燃えているのは、目的もなく空しく燃えている火ではなく、まったく異質の火なのだ。この箇所について

...it is only in the closing lines of the final section that fire, seen under a different aspect, represents the purifier, the purgatorial flame;<sup>1</sup>

火が異なった面から見られ、浄化するもの、つまり贖罪の炎の意味を持つのは、最後の部分を締めくくる何行かにおいてのみである。

と述べた批評家は『火の説教』が含んでいる二つの意味、そしてその意味の対比を指摘している。ここで燃えている火は、荒廃国性を立証するための観察のうちにエリオットが示さずにはいられなかった態度を象徴している。従って、エリオットが「偶然ではない」と言う時、代表的禁欲主義者を二人並べたこの最後の部分が、第三部全体の構成にとって大きな意味を持っていることが判る。構成という点から言えば、エリオットのこうした態度は第三部のみでなく、*The Waste Land* 全体に底流してい

るものである。この第三部の終結部において、業火が浄化に変化しなければならなかったエリオット内部の必然性、そこに *The Waste Land* の成立の要因の少なくとも一端があると言えるだろう。

註 1 F. O. Matthiessen, op. cit., p. 137.

第四部 *Death by Water*（水死）はただの十行しかないが、この十行によってわれわれは再び *The Waste Land* の重要テーマに際会させられる。第三部では火による浄化贖罪が歌われた。これは死を経てより高い生へというあの重要テーマのヴェアリエーションにはかならない。このように第三部においては火による浄化だったものが、第四部では対照的に水による死になっている。しかし、この対照は表面的なものである。なぜなら、第三部も第四部も死という共通の浄化媒体を持っているからである。では、第四部の水はどんな意味を持っているのだろうか。最初の行に出てくるフェニキア人は、第一部『死者の埋葬』でソンストリス夫人が紹介した、*The drowned Phoenician Sailor* に違いないが、C・ブルックスはこのフェニキアの水夫について次のように述べている。

The drowned Phoenician Sailor recalls the drowned god of the fertility cults. Miss Weston tells that each year at Alexandria an effigy of the head of the god was thrown into the water as a symbol of the death of the powers of nature, and that this head was carried by the current to Byblos where it was taken out of the water and exhibited as a symbol of the reborn god.<sup>1</sup>

溺死したフェニキアの水夫は豊饒祭の溺死した神を思い出させる。ウェストン女史によれば、毎年アレキサンドリアでは、自然力の死を象徴するものとして、神の顔の像が水中に投げこまれたということであり、またこの像はビブロスまで流されて、そこで水中から拾い上げられ、再生した神の象徴として公示されたということである。

豊饒をことほぐ神は水中から復活した神である。水はこの神の死ぬ場所であると同時に、復活の場所でもある。このような両義的な意味を持つ水が「客観的照応物」の一つとしてエリオットの意図にいかにか適合していたかは容易に想像できる。エリオットは第二スタンザで

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
He passed the stages of his age and youth  
Entering the whirlpool,

海底の流れが

ちやちやながら彼の骨を拾った。起きたり転んだりし

ながら

彼は老齢と青春のちまぢまな段階を通り

渦巻にのみこまれた。

と書いているが、ここに出てくる骨は、豊饒祭の神に想いを馳せてみればすぐ判るように、第二部における

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones,

という所や、第三部の

White bodies naked on the low damp ground

And bones cast in a little low dry garret,

Rattled by the rats' foot only, year to year,

という箇所と鼠と共に出てくる骨、つまり復活の可能性のない空しい死を象徴する骨ではなく、例えばエゼキエル書に出てくるような骨<sup>2</sup>だろう。「流れ」も従ってフェニキアの水夫を復活の地へ運ぶそれなのだ。次に出てくる「老齢と青春のさまざまな段階」と「渦巻」という言葉に私は時間的な世界を見る。渦巻は輪廻的な空しい世界だろう。ここでは、水中にいたということは時間の世界、歴史の世界に在るということに相違ない。死んで水中を徘徊しているフェニキアの水夫は、時間の世界に住む人間の象徴だろう。しかし留意しなければならぬのは、水夫を呑んでいる水が復活の水でもあるということである。「流れ」は復活の地、ピロスへのそれである。また、骨はやがて繋がり合って動きだす骨である。第四部の十行にこうした背景を持たせた所に、無時間の世界へのエリオットの憧れを窺うことができる。この憧れは祈願にまで強まったりしながら *The Waste Land* を貫流している。

註 1 Op. cit.

註 2 エゼキエル書第三十七章に「彼わけて言たまふ是等の骨

に預言して之に言へし枯れたる骨よエホバの言を聞け。主エ

ホバ是らの骨に斯言たまふ視よわれ汝らの中に氣息を入し

めて汝等を生しめん。われ筋を汝らの上に作り肉を汝らの上に生ぜしめ皮をもて汝らを蔽ひ氣息を汝らの中に与へて汝らを生しめん汝ら我がエホバなるを知らん。われ命ぜられしごとく預言しけるがわが預言する時に音あり骨うごきて骨と骨あひ聯る」とある。

*The Waste Land* は前にも述べた通り五部から成っているが、ここで明らかに考察を進めて、その最後の第五部 *What the Thunder said* (雷の言ったこと) に移ろう。この第五部についてエリオット自身が次のような註を附けている。「第五部の最初の所では三つのテーマが用いられている。すなわち、一つはエマオへの旅、一つは『危険堂』(ウェストン女史の著書参照)への接近、そしてもう一つは今日の東ヨーロッパの頹廢である」。この註を念頭に置いて読んでいってみよう。最初にエリオットは

After the torchlight red on sweaty faces

After the frosty silence in the gardens

After the agony in stony places

The shouting and the crying

Prison and palace and reverberation

Of thunder of spring over distant mountains

He who were living is now dead

We who were living are now dying

With a little patience

汗ばんださまざまな顔に赤くうつる篝火や

庭園の冷やかな沈黙や

石ばかりの所での苦悶や

叫び泣く声や

牢獄や宮殿や遠い山々に

響きわたる春雷などが過ぎ去って

生きていた男はいまは死に

生きていたわれわれは、少し辛棒すれば

死んでゆく

と書いているが、ここに出てくる、'He'は言ってしまうと書いてあるが、ここに出来る感覚でもある。ところが、この第五部の場合、両方の立場に立ちあがることによって問題になっているのは、'He'であり、'We'である。エリオットの観察は、'He'の死によって信念の帝王へ至る道が見失われてしまっていることを告げている。'He'を通して存在することのできた信念の帝王が、その、'He'を失っている。神はもはや存在することができないのだ。神へ向う道があった時代には、その道があることで生は十全なる意味を持つことができた。しかし、現代の荒廢国には道はない。アリアドネの絲は見当らないのだ。第一部、第二部、第三部および第四部で徐々に明らかになってきたことがここで結論的に言及されている。すなわち、それは荒廢国における生は十全なる意味を持つことができない生、換言すれば死んだ生だということである。次の部分もエリオットの内部における荒廢国の描写にはかならない。

Here is no water but only rock

Rock and no water and the sandy road

The road winding above among the mountains

Which are mountains of rock without water

If there were water we should stop and drink

Amongst the rock one cannot stop or think

Sweat is dry and feet are in the sand

If there were only water amongst the rock

Dead mountain mouth of carious teeth that can-

not spit

Here one can neither stand nor lie nor sit

There is not even silence in the mountains

But dry sterile thunder without rain

There is not even solitude in the mountains

But red sullen faces sneer and snarl

From doors of mudcracked houses

ここには水はなく、あるのは岩ばかり

岩ばかりで水はなく、それに砂の道が

山頂の間をうねり

その山は水のない岩の山ばかり

水があれば、われわれは立ち止って飲むのに

岩にかこまれていたのでは、立ち止ることも考えるこ

ともできない

汗は乾き、足は砂の中

水をえあれば、岩の間で

唾も吐けない虫歯の死の山の口に

ここでは立つことも横になることも座ることもできない

い

山並みには沈黙さえもなく

あるのは雨を伴わない乾いた不毛の雷鳴ばかり

山並みには孤独さえもなく

ひび割れた家々の戸口から

赤い陰鬱な顔が嘲笑し、唸るばかり

これはエリオットの心の風景には違いないが、しかしこ

こにはまた見落すことのできない重要な「予覚」が二つ

ある。その一つは

ある。その一つは

There is not even silence in the mountains

But dry sterile thunder without rain

の二行が示している雷に対する予覚である。ここにおけ

る雷鳴は雨を伴わない不毛なものであるが、あとになっ

て(第三九三〜四行) 雨をもたらすことになる雷鳴の予

告にもなっている。またもう一つの予覚は次の三行のな

かに含まれている。

かに含まれている。

There is not even solitude in the mountains

But red sullen faces sneer and snarl

But red sullen faces sneer and snarl

現代において孤独は常に可能である筈なのに、岩ばかりの乾いた山々にはその孤独がないとエリオットは言う。

この逆説的な観察に、この作品におけるエリオットの重要な態度の一つが反映している。そしてこの観察が第三五九〜三六五行の部分へわれわれを導く予算を育むことは明白である。なぜ孤独が不可能なのか。これは非現代的な問いだ。しかしこの非現代的な疑問が読者の中に生ずる時、エリオットの目的はなれば達成されたも同然だろう。なぜなら、エリオットの観察において孤独を不可能にしている真の原因は次のような形で分明になるからだ。第三五行から第三六五行までを見てみよう。

Who is the third who walks always beside you?

When I count, there are only you and I together

But when I look ahead up the white road

There is always another one walking beside you

Gliding wrapt in a brown mantle, hooded

I do not know whether a man or a woman

— But who is that on the other side of you ?

いつもあなたの横を歩いている三人目の者はだれなの

だろう？

数えてみると、あなたと私しかないのだが

前方の白い道を見あげると

かならずあなたのそばにもう一人歩いている

茶色のマントに身を包み、頭巾をかぶって音もなく歩

いている

男か女かはわからない

——しかしあなたの向こう側にいるのはだれなのだろう？

う？

明らかにこの部分はエリオットが註の中で述べている三つのテーマのうちの一つ、つまりエマオへの旅に当てられている。だとすれば、この「もう一人」が誰であるかはただちに判る。ルカ伝第二四章一三〜一六節を見ると「視よ、この日二人の弟子、エルサレムより三里ばかり隔りたるエマオといふ村に往きつつ、凡て有りし事どもを互に語りあふ。語り、かつ論じあふ程に、イエス自ら近づきて共に往き給ふ。されど彼らの目遮へられてイエスたるを認むること能はず」と記されている。頭巾で目を遮えられたあなたと私が見ることのできない「もう一人」は、第一部『死者の埋葬』においてノンストリス夫人が見ることができなかったあの「The Hanged Man」

つまりキリストなのだ。こうした孤独を破るものがキリストだということが判る。しかし、「もう一人」を単にキリストだと解釈すると、ここでエリオットが述べている観察が *Gerontion* におけるエリオットの観察と矛盾することになる。*Gerontion* におけるエリオットはすべてを見てしまった人、生の向こうに死を見てしまった人として、キリストの美しい欺瞞を見抜いた。そしてその美しい欺瞞の背後に目眩くようなりアリティを見た。*Gerontion* は、Mankowitz も述べているように(前号参照)、キリストに対する拒否の歌であった。このように *Gerontion* においてキリストを拒絶しなければならぬ境地にいたエリオットが再び *The Waste Land* でキリストに触れている。これはエリオットにおける興味ある矛盾になる。エリオットは生に充実した意味を与えるものとしてキリストに再び眼を向けたのだろうか。秩序を失ってしまった世界に再び秩序を呼びこむ媒体としてキリストをもう一度考えたのだろうか。しかし、おそらく矛盾はエリオットの内部で氷解しはしないだろう。いま引用したスタンザについてもエリオットは自ら註を付けているが、その中で「妄想」(delusion) という言葉を使っている。つまり、存在しない、'one more member' を見るといふ妄想である。とすれば、「もう一人」も妄

想であり、キリストの虚像である。

しかし、これだけの解釈では十分でない。このスタンザの部分がエリオット自身の言う「エマオへの旅」に該当することは判る。しかし、だからと言って「もう一人」をキリストと解釈して満足することには危険がある。「もう一人」はこのスタンザの冒頭では「三人目の者」となっている。これは「あなた」と「私」に対する第三者の意味だろう。しかし、巨視的に見れば「あなた」と「私」も同一のものであって、あるのは「あなた」と「私」の世界と「三人目の者」の世界の二つだけである。われわれが考えてみなければならないのは、「もう一人」・「三人目の者」の世界とは一体何かということである。さらに言えば、ここで「もう一人」とか「三人目の者」といふふうに言われているキリストは何を代表するキリストなのかを考えてみる必要があるだろう。*Gerontion* の中でエリオットがキリストを人間を 'devour' する 'the being' だと書いていることを思い出そう。キリストは人間を目眩くような死というリアリティへ導き込むものだ。とエリオットは考えていたのだ。*The Waste Land* のテーマの一つが死であることは前述したが、ここで言及されているキリストも死を代表するキリストだろう。従って、「もう一人」を見ることができない「あなた」と



「私」は、より高い生へ復活させる死の意義に覚醒できない人間にほかならない。

エリオットの言う「今日の東ヨーロッパの頹廃」が出てくるのは次のスタンザにおいてである。腐敗し、墮落した今日のヨーロッパに見られるのは、死に目覚めていない空しい生を生きている人間の群（「hordes」）であり

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal

エルサレム アテネ アレキサンドリア

ウィーン ロンドン

非在の

と書かれている一連の unreal cities である。

また、エリオットの自註に見られる「『危険堂』への接近」は次に続く詩行のうちに具体化されている。

In this decayed hole among the mountains

In the faint moonlight, the grass is singing

Over the tumbled graves, about the chapel

There is the empty chapel, only the wind's home.

It has no windows, and the door swings,  
Dry bones can harm no one.

山のなかのこの荒れ果てた谷間で  
かすかな月光に照らされて、草が

礼拝堂のまわりにころがった墓のうえで歌っている

だれもない礼拝堂があるが、ただ風の家だ。

礼拝堂には窓はなく、ドアが揺れている。

乾いた骨はだれも傷つけることはできない。

聖盃伝説の危険堂は聖盃探索の志願者の勇気を試す悪魔やいろいろな恐怖で満ちているのだが、ここにおける礼拝堂は空っぽで、「風の家」になっている。「風の家」には恐怖はないのだろうか。「風の家」に悪魔や鬼神などによって代表される恐怖がないことは、empty、という言葉から見ても明瞭だ。そういった恐怖は荒地に吹く「風」によってすっかり貶価され、無意味なものとなっているのだ。「風」に無意味化された恐怖の代りに、ここには「風」自体の持つ恐怖がある。風がシンボライズするもの（前号参照）、それは人間の存在そのものを殲滅の危機に晒す。「風の家」と化した危険堂の持っている危険はこうした根源的危機に相違ない。

しかし、こうした根源的危機という境位において前述

しておいた予覚の一つが表現を見るのだ。

Only a cock stood on the roof-tree

Co co rico co co rico

In a flash of lightning. Then a damp gust

Bringing rain

ただ雄鶏が一羽棟桁のうえにとまっていた

ココリココリココリ

一瞬の稲妻。やがて一陣の湿っぽい風がさっと吹いて

雨が降りだす

すなわち、「雨を伴わない乾いた不毛の雷鳴」として予覚的に響いていた雷がここにおいて雨を伴って再び姿を現すのである。このいわば慈雨が荒廃国に対して持っている意味を繙説する必要があるまい。エリオットが「客観的照応物」として用いている聖盃伝説や祭式伝説に従って言えば、この雨によって荒廃国に失われていたものが復活するのである。しかし、この詩の主人公にとって雨が意味するものは復活ではない。それは荒廃国の住人から、雨を浴び、雷の声を聴くことのできる者への変身である。この変身は人間と雷の声との接点で成就されるわけだ。The Waste Landにとって非常に重要である。

では、雨の中で響く 'Datta' 'Dayadhvam' および 'Danyata' という雷の声はそれぞれどんな意味を帯びているのかを次に考えてみよう。

最初に聴えるのは「ダッタ」である。

Da

Datta: what have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms

ダ

「ダッタ」。われわれはなにを与えただろう？

友よ、私の心臓を揺りうごかす血

一瞬の服従という恐しい冒険

それは長く思慮分別を保っていても取り消すこととは

きない

これによって、ただこれだけによって、われわれは存

在してきたのだ

それはわれわれの死亡広告のなかにも

情ある蜘蛛が飾ってくれる記憶のなかにも

だれもない部屋で

瘦せた弁護士があげる封の下にもみつかりはしない

‘Da’は文字通り雷の音だろう。その△音▽が間髪を入れず意味を持った△声▽に変わる。この変化は、Dが普通の活字で書かれ、‘Data’がイタリックで書かれていることによっても示されている。K・スミットはこうした△声▽について

There is no voice in *The Waste Land* entirely non-human except that of the Thunder, rumbling the words *Data, Dayadwam, Danyata*, and what I take to be the final sound of the rain, ‘Shantih shantih’<sup>1</sup>,

『荒唐国』の中で全く非人間的な声は、「ダッタ」、「ダヤドヴァム」、「ダミヤータ」という言葉を響かせる雷の声と、雨の最後の音と思われる「シャンティ シャンティ」だけである。

と述べているが、その人間でない者の声「ダッタ」の意味はエリオット自身の説明によれば「与えよ」である。誰が何を何へ与えるのだろうか。その答えは“surrender”という一語のうちにある。この語にはいろいろな意味があるが、この場合、己を捨てて他のものの力に従うということだろう。従って、「ダッタ」とは簡単に言えば己を与えることであり、声の主に己を捧げることである。己を捨てるというこの行為はキリスト教に限らず宗教一般に共通しているもので、「ダッタ」という命令が宗教的性質を持っていることは否めない。そしてまた「ダッタ」および「ダヤドヴァム」(共感せよ)、「ダミヤータ」(制御せよ)なる三つの声の主が *The Waste Land* の構造を収斂していることも明らかである。 *The Waste Land* が宗教的性質を帯びているのもこの点においてである。しかし、宗教的と言っても、必ずしもキリスト教的という意味ではない。なぜなら、手垢のついたキリスト教にエリオットが決して満足していないからであり、また「ダッタ」、「ダヤドヴァム」、「ダミヤータ」と響く声の主をそのままキリスト教の神と見做すことにエリオット自身はおそらく不満だろうと思われるからである。しかし、声の主はやはり人間以外の何かであり、命令によって人間を統一しようとする何かであり、キリスト教

的神に似た何かである。それは荒地においてエリオットが逢着した、キリスト教に限定されない、東洋性や西洋性を越えた catholic (普遍的) な神かもしれない。しかし、命令の神、禁止の神は近代において疾うに幻影になっている。このスタンザにおいてエリオットは、we、あるいは、our、という言葉を意識的に使っているが、このような言葉の使用法はすでに『ゲロンチョン』の

We have not reached conclusion, when I  
Stiffen in a rented house,

という二行にも見られる。ここ「私」と「われわれ」はそれぞれ△個▽と△一般▽を代表するものである。従って、「私」から「われわれ」への変化は一般化、普遍化にはかならない。エリオットは荒廃した境位で得た自分の体験の外化を一般化という名のもとに行なおうとしている。またエリオットはこうも言っている。「これによって、ただこれだけによって、われわれは存在してきてきたのだ」。これは声の主を己を捧げ与えることによって人間は存在し得るということであり、声の主が人間の存在の根拠になっているということである。しかし、声を聴くという体験が現代において果して客観的なものにな

り得るか否かが問題になる。この問題は、一般化が可能か否かという問題に先行する。根を失って根無草と化した「われわれ」現代人の中へエリオットの体験を増幅することができるだろうか。surrender、することが根無草の根になり得るだろうか。真に荒廃した精神的状況にあっては、エリオットのこうした体験は、結局、個人的な、特殊なものにしかなり得ないだろう。

註1 Op. cit., pp. 90-91.

次に響くのは「ダヤドヴァム」である。

Da

*Dayadhvam*: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each in his prison

Thinking of the key, each confirms a prison

Only at nightfall, aethereal rumours

Revive for a moment a broken Coriolanus

ダ

「ダヤドヴァム」。私は鍵が

ただの一度だけまわるのを聞いた

われわれはおのおのの牢獄のなかで鍵のことを考える  
鍵のことを考えて、牢獄を確認する

ただ日暮れになると、天のことが

一瞬、挫折したコリオレイナスを生きかえらせる

この部分にも「私」と「われわれ」の微妙な関連が見られるが、さきに述べたので、ここではただ注意を喚起するにとどめる。「ダヤドヴァム」は共感せよの意だが、それはどのような共感なのだろう。これは「ダッタ」に導かれている先行のスタンザとの関連において考えなければならぬ。「ダッタ」は己を己以外のものに、神に酷似した何かに与えよということであった。この入与えるVという行為が完遂を見る所では、人間の根源的孤独は消えて、人間は人間の根の中になることになる筈なのだが、「ダヤドヴァム」のスタンザではその入与えるV行為が共感という観点から見られ、与えること、共感することの難しさが述べられている。「牢獄」とは、エリオットが引用している F. H. Bradley の言葉で言えば、*'my own circle'* (私自身の圏域) のことであるが、「牢獄」という言葉でエリオットが言い表そうとしたのは、己を己以外のものに与えることも、共感させることもできないでいる己自身だけの圏域である。「牢獄」は個我

の牢獄であり、この個我の牢獄が「与えよ」や「共感せよ」の命令と相容れないことは明瞭である。「牢獄」が牢獄になるのは、それがこれらの命令を拒絶する時である。

ここまで来ればすでに明白だが、共感己と己以外のものとの共感であり、人間と人間以上の何かとの共感である。「ダヤドヴァム」という命令は、個我の牢獄の門戸を開くことを要求している。しかし、要求は要求だ。われわれはここで共感の可能性を問わなければならぬ。マシスン *The Waste Land* のこのスタンザにおけるエリオットを

(the poet) who was unable to break through  
the circle of his own loneliness by giving himself  
up to any belief,<sup>1</sup>

なんらかの信念に己を委ねきることによって己の孤独の圏域を破ることのできなかった(詩人)

と見ているが、エリオットが自分自身の孤独圏を毀すことができなかったのは、信んじて与え、信んじて共感できるものがなかったからである。与えること、および共感することの可能性が絶対的に奪われている状態こそ真

の荒地であり、そうした荒地では「ダヤドヴァム」なる命令は単に空しい逆説でしかあり得ない。しかし、それはエリオットにとっても空しい逆説だったろうか。この問いに対する答えは「牢獄」という言葉のうちにある。己以外に拠る所を持たない個我という状態は、エリオットにあっては△城▽でも△塔▽でもなく、罪びとの獄舎である。「牢獄」という語には明らかに深い罪びと意識が内包されている。己を包摂してくれる己以上の何かに出会えない孤絶状態は荒廃国においては必然的である。その必然的状態を罪びとの獄舎とした所にエリオットの態度がある。この態度は考察してみなければならぬ。孤絶状態は単に孤絶状態であるだけではない。その状態自体をエリオットは罪と見做している。ところで、言うまでもないことだが、罪の意識は独立して生ずるものではない。罪は常に対神という関係において消長する。従って、「牢獄」が罪の場だとすれば、「牢獄」を越えた「天のことば」の領域にはその「ことば」の主としての神、あるいは神の類似物がすでに想定されている。エリオットをして個我的圏域を罪と感じさせた神に似たこの△何か▽によってエリオットの態度は決定されている。従って、「ダヤドヴァム」はエリオットにとって空しい逆説ではなく、服従しなければならぬ命令なのだ。し

かし、ここでも問題になるのはあの「私」から「われわれ」への増幅ということである。果して「われわれ」は「生きかえらせる」力を持ったものとしての「天のことば」を聴くことができるだろうか。救済でさえある共感とは峻別されなければならない。

註 1 Op. cit., P. 66.

次に聴えるのは「ダシヤータ」(制御せよ)である。

Da

*Damyata: The boat responded*

*Gaily, to the hand expert with sail and oar*

*The sea was calm, your heart would have responded*

*Gaily, when invited, heaving obedient*

*To controlling hands*

ダ

「ダシヤータ」。船は快活に応えた

帆や櫂の熟練した扱い手に

海は静かだった。あなた方の心も誘われさえすれば、

制御する手の言うがままに鼓動して

その手に快活に応えただろう

ここに看取できるのは受動態の喜びである。宗教的感情の専門家は、神へ向かう人間の営為の最終段階は受動態だと言うだろう。神によって見られ、神によって招かれるというわけだ。そうした受動性がこの一節にもある。

ここには「言うがままに」なることを喜び、「制御」されることを喜ぶエリオットがいる。しかし、われわれが問いたいのは、航海術に長けた者が果して荒廃国にいるか否かということであり、「invite」するものは何かということである。こうした帆や櫂の熟練した扱い手や「invite」するものが欠如しているのが現代なのだ。熟練した扱い手は神でないかもしれない。「invite」するものを神でないかもしれない。しかし、やはりそれは神に似た何かである。「Da」から「Datta」へ、「Da」から「Dasyaham」へ、そして「Da」から「Danyata」へ変る

過程には大きな秘密がある。つまり、それは単なる雷鳴である「ダ」から、意味を持った言葉への変化であるが、考えなければならぬのは、エリオットの内部においてその変化が可能になったということである。はっきり言ってしまうと、エリオットは雷鳴の中に意味を、命令を

聴いたのだ。雷鳴の中に命令を聴くことができるのは、荒廃国人にとって幸福である。また、帆や櫂の熟練した扱い手というような取斂的イメジを持たたこと、これも荒地の住人にとって幸福である。

しかし、この幸福ははかない。リアリティという人無主の領域Vで見る主の夢は蓋し夢でしかない。そして夢の醒めたあとに残るのは不条理の感覚である。喜びは消えて、無辺際なりアリティと個我との対峙があるばかりである。この詩の主人公であるエリオットはあの自分自身の圏域に回帰しなければならない。最後のスタンザの冒頭を見よう。

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order?

私は海岸に腰をおろし

乾燥した平原に背をむけて、釣りをしていた

せめて私の土地でも整理しようか？

F・R・リーヴィスが

After all the agony of sympathetic tran-

scendence, it is to the individual, the focus of consciousness, that we return,

共感による超越のあらゆる苦痛のあとでわれわれが  
帰帰するのは、意識の焦点としての個人である。

と述べているのもこの箇所についてである。自己の圏域から越え出る冒険が、自己の圏域に戻ることで終っている。今は漁夫王になっている主人公には救済はない。やはり死を経なければならぬのだ。引用した三行の最後の行はイザヤ書第三八章の

Set thine house in order: for thou shalt die,  
and not live,

という所のパロディであって、ここには死への覚醒以上のものがある。自己の圏域に戻っても満足はないのだ。と言うよりも、獄舎に繋がれる罪人でなくなるためには、やはり自己の圏域から超出しなければならぬ。このように、個我の牢獄に拘束されているという意識と、そこから超出しようとする意識が錯綜しているのがこの詩の最後の部分である。

*Poi s'ascese nel foco che gli affina*

*Quando fiamm' uiti chelidon*——O swallow swallow

*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*

These fragments I have shored against my ruins  
Why then Ile fit you, Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Danyata.

Shantih shantih shantih

彼は浄火のなかに姿を消した

燕のようになれるのはいつだろう——おお燕よ 燕よ

荒れ果てた塔のなかのアキテエヌ王子

私はこんな断片を私の残骸の支えにしてきたのだ

それではあなたの仰せに従いましょう。ハイアロニモ

ウはまた気がふれた。

ダッタ。ダヤドヴァム。ダミヤータ。

シャンティ シャンティ シャンティ

ここでは個我としての生への収斂と、より高い生への拡散とがめまぐるしく交代している。最初の「彼」が飛び入る火は個我の圏域を焼き滅す浄火である。浄火による個我性の焼滅がより高い生へ臨むための前提条件なのだ。しかし、火はその役目を完遂してはいない。次に聞えてくるのが、個我の圏域の中で声だからである。こ



これは獄舎に繋がれた罪びとの声、燕に憧れる声である。ここで思い出されるのは第二部のフィロメラの変身である。第二部の所で述べたように、エリオットの詩の中ではフィロメラは変身の結果驚かされているが、神話上では一説には燕になったとも言われる。従って、この燕は明らかにフィロメラの化身でもあるわけだ。そして、フィロメラの変身が「犯すことのできない歌声」を持った鳥へのそれであったことを忘れてはならない。この燕も不滅なるもの、不壊なるものの象徴である。その燕になれないでいる者の声が「燕のようになれるのはいつだろう」の一行だろう。つまり、簡単に言ってしまうとこれは罪びとの声なのだ。そしてその罪びとの状態は次行のアキテエヌ王子のシチュエーションで説明されている通り、あらゆる希望が拒まれていた状態なのだ。「私はこんな断片を……」の一行は、こうした状態にあって罪びとたる主人公が己の空しさを思う所であるが、ここは同時にエリオットが自分の詩に対してアイオロニイを感じている所でもある。中心を喪失してしまった精神の営為はすべて断片でしかない。人間は断片しか所有し得ないし、断片しか創造し得ないし、人間自体が断片なのだ。統合者の不在は人間を断片性と混沌の世界に陥れる。

Mere anarchy is loosed upon the world,<sup>2</sup>  
ただ無秩序だけが世界に解きはなたれる、

と書いたのはイエイツだが、「断片」の世界も統合者が不在なるが故に「無秩序」なのだ。この断片性に関するエリオットの意識は第二行目の 'a heap of broken images' という語句のうずたすでに表出されている。

註 1 Op. cit., pp. 102-3.

註 2 Cf. W. B. Yeats, 'The Second Coming'

「私はこんな断片を私の残骸の支えにしてきたのだ」の行の次に来る

Why then lie fit you, Hieronymo's mad againe,

の一行は非常に重要である。この行は、エリオット自身が註を付けている通り、トマス・キッドの *The Spanish Tragedy* (副題は Hieronimo is Mad Againe) からの引用である。キッドのこの劇は、息子 Horatio を殺されたスペインの将軍 Hieronimo が復讐を果す物語である。Hieronimo が息子の仇 Lorenzo と Balhazar を

殺すのは劇中劇においてであるが、「それではあなたの仰せに従いましょう」という台詞は Heronimo が Balthazar と Lorenzo に対して劇中劇を引受ける時に言うものである。また「ハイアロニモウはまた気がふれた」という言葉は *The Spanish Tragedy* の副題になっていることから判るように、キッドのこの劇におけるハイアロニモウの狂気の重要性を示している。狂気はハイアロニモウにとって、復讐という目的達成への決断の場であると同時に実行の場でもある。

こうしたコンテクストと背景を持つ言葉が *The Waste Land* のここに引用されていることに関しては考えてみる必要があるだろう。「それではあなたの仰せに従いましょう」という言葉は、*The Spanish Tragedy* においては、劇中劇つまり自分の目的を果す場面を作ること、ハイアロニモウが引受けたという意味を持っている。従って、「あなた」とは具体的に言えは Balthazar のことである。しかし、*The Waste Land* における「あなた」は一体何か。自分の目的を果すために従う「あなた」それは雷をおいて他にはあるまい。荒廃国にあって雷の言葉に従うこと自体が、「ハイアロニモウはまた気がふれた」に象徴されているように、狂気なのだ。しかし、*The Waste Land* の詩人にとってこれはいわば必

要な狂気なのだ。この狂気への愛がなかったならば、この作品は成立していなかっただろう。このようにしてこの一行において個我の圏域の痕跡はなくなる。狂気は個我の黄昏でもあるわけだ。そしてその必要な狂気を正気として慰めでもするかのように、再びあの三つの雷鳴が響きわたり、最後の 'shanth shanth shanth' というウパニシャッドの言葉において、その狂気は魔術的に正当化される。なぜなら、荒廃国における 'the Peace which passeth understanding'<sup>1</sup> (凡て人の思にすぐる神の平安) は狂気においてのみ可能となるに相違ないからである。

註1 エリオットが註の中で 'shanth' の 'our equivalent' (同じ意味の英語) として挙げているもので、ピリビ書第四十章にある言葉。

さて、結論的管見を述べる所へ来た。解説的考察と考察途上において出てくる多くの管見とを分離することは不可能だったが、以下にはこの作品を巨視的に見た場合の意見を少しく述べてみたい。

この作品にはいろいろの特色があるが、まず引用やパロディが異常に多いという事実を考えてみよう。エリオ

ット自身の註は主として作品中の引用文の出典に関するものだが、ことほどさようにこの作品には引用が多く見られる。これは一体どういふことなのだろうか。この作品の二年前に書かれた「Philip Massinger」という評論の中にエリオットが次のように述べている箇所がある。「未熟な詩人は模倣するが、円熟した詩人は剽窃する。下手な詩人は盗んだものを台無しにするが、優れた詩人は盗んだものを何かもつとよいものにするか、あるいは少なくとも何か違ったものにする。優れた詩人は盗んだものを、原典とは全く異なった、独特の感情の統一体の中に熔接するが、拙劣な詩人はそれを纏まりのないものの中へ投げ入れる。優れた詩人は、通常、遠い過去の作家や言葉の違う作家や興味の異なる作家たちから借用する」。エリオットが盗むのは、それ以外の言葉では言い表わせないような表現に出会った時だけに相違ないし、またおそらくエリオットはよい作品に出会える能力を持っている。しかし、問題は言葉を盗むということにある。詩人は自分の属する時代に見合った仕方では言葉の創造に従事する。この仕事はその詩人が優れていなければならないほど困難なものになる。ところが、言葉の盗人は自分で創る苦しみを避け、いわば他人の苦悩の産物を私する。優れた作品は「the temporal」(時間的なもの)を越えた

「the timeless」(無時間的なもの)を持っている。エリオットが借用するのも、原典のコンテクストにおいては時間的なものをそのまま全く異なった自分の作品のコンテクストの中に接合することによって、無時間的なものにまで高めるか、あるいは原典においても時間を越えていると思われるものを、その性質を損わずにそのまま剽窃して新しいコンテクストに溶け込ませるかのいずれかだろう。エリオットのこうした操作は「伝統と個人的才能」(一九一九年)の中で彼が言った「Impersonal theory of poetry」の実証の一端とも取れるが、要はやはり盗むということだ。序章(前号)でも述べたように、現代は詩人にとって苦しい時代である。現代という時代が持っている問題としての *donnée* が「verbal equivalent」(同価物として言葉)そのものを不可能にしているからである。詩人は言葉を創るが、創った詩人はその言葉とリアリティとの間の齟齬に気附く。そして、ヴァレリイ流に言えば、その言葉が過失であったことを知る。このような過失に対する自覚の経験者が最後に知るのは言葉の無力さである。従ってまたこの種の経験者は創造の困難さも知りぬいている。こうした困難な境地にあってもなお詩人たろうとするにはやはり創造しなければならぬ。この作品においてエリオットが詩人たろうとしたそ

の方法は言葉の盗人になることだった。創る者と盗人、この二者の間の格差は絶対である。過去において創られた優れた言葉がたとえ現代の詩人の 'states of mind and feeling'<sup>4</sup> に完全に適うようにとも、それを私するのはやはり創る苦しみを避けることにほかならない。創らない詩人とはそれ自体名辞矛盾である。こうなると、この作品においてエリオットが行なった引用は一体どういう意味を持っているのだろう。エリオットのこうした企てに意味があるとすれば、それは自分の内にある教養資源の中から自分の 'states of mind and feeling' に対応するものを探すというはなはだ知的な意味である。「詩人は知的であればあるほどよい」とエリオットは言う。しかし、知的であることとリアリティに対する赤誠とは相矛盾する。否定源としてのリアリティは、知的操作が込み入ったものになればなるほど隠されてしまう。なぜなら、リアリティへの逢着は知的操作によってではなく、直観によって可能となるからである。詩は探求する直観を忘れる時、単なる言葉の遊戯に墮落する。この作品におけるエリオットのこうした傾向に対する批判については、この章のはじめの方で触れておいたが、マシスンが「計画的すぎる」と言い、スペンダーが「わざとらしすぎる」と言っているのは首肯できる。詩人の条件

にとつての第一の危険は、知的合理的領域を越えた所への踏査を怠ることである。知的操作がすべてリアリティの敵だとは言えまいが、要はその頻度と多寡の問題である。

註1、2 Cf. "Tradition and the Individual Talent."

註3、4、5 Cf. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" (1921).

次に、この作品にはタイアリーシアスという主人公がいるということを考えてみよう。この主人公は第二一八行目において初めて名乗って登場してくるが、その箇所に附されたエリオットの註はこうである。「タイアリーシアスは一介の傍観者であつて、決して八登場人物ではないが、それでもこの詩の中で最も重要な人物で、他の人物全部を統一している。乾葡萄を売る片眼の商人がフェニキアの水夫になり、このフェニキアの水夫がナポリのファーディナンド王子とはっきり区別がつかないと丁度おなじように、すべての女は一人の女であり、男女両性がタイアリーシアスにおいて結合している。実は、タイアリーシアスが見るものがこの詩の内容なのである」。タイアリーシアスはジョーヴの神とジューノの神の

話に決着をつける役目を仰せつけられた時、ジョーヴの神の味方したので、ジュノーの神によって盲目にされてしまいが、全能の神ジョーヴに予言する力を授けられるというギリシア神話の人物である。このタイアリーシアスに関することでエリオットのこの作品にとって特に重要な事柄は、タイアリーシアスが男女両性の経験を持っているということである。こうした伝説の人物がいることは、総合的観察者を求めていたエリオットにとって非常に好都合だったに違いない。エリオットの註にもある通り、タイアリーシアスはこの詩における観察の統合者なのだ。このエリオットの註を念頭に入れておかないと、われわれは 'the use of pronouns without reference to distinct persons' (はつきりした人物への言及もなく使われる代名詞) に惑わされたり、 'doubt as to who the speakers are and to whom they are talking' (話し手は誰か、そしてその話し相手は誰かということに関する疑問) に悩まされることになる。エリオットの言うように、この作品に出てくるいろいろな登場人物が「観察者」もしくは 'observer-prophet' (観察者兼予言者) において総括されるのだとすれば、その位置にタイアリーシアスを設定したエリオットの意図は明らかだ。観る人としてタイアリーシアスはこの詩

で最も重要な役割を持っている故に、登場人物達に対する俯瞰図を作れる立場にいる筈である。そして、その俯瞰図は、男女両性における経験と未来を予告できる能力を持っているという、それ以上望めそうもない好条件を備えているタイアリーシアスによって作られることによって客観性を得るというわけである。それでは、この作品はその俯瞰図の構成員たる登場人物達の領域と俯瞰図の製作者たるタイアリーシアスの領域の二つから出来上っているのだろうか。もしそうだとすれば、この作品は殆ど意義を失ってしまうだろう。この作品は三つの領域の hierarchy から成っていると考える。では、残りの一つは何か。それはあの雷の領域であって、これがハイアラーキの最上位にあるのだ。ところで、この作品に見られる領域のこうした序列体系のうち、タイアリーシアスとその他の登場人物達との関係は観察者と被観察者のそれであって、これは *Psycho and other Observations* 以来のエリオットの詩法に見られるもので、*The Waste Land* 特有のものではない。観察者の系譜を辿ってみると、まず *Psycho* においてはもっぱら分裂した現代的自己のうちの観る方の自己であり、*Gerontion* においてはその観る自己が現代ヨーロッパというより広い観察対象を観る者となっている。タイアリーシア

スも観る者としてのゲロンチョンと同じような性質を持っていることは勿論だが、系譜上ではゲロンチョンよりさらに広い視野を持った観察者になっている。従って観察は観察でもそれがタイアリーシアスのような観察者によってなされている所に *The Waste Land* の特色の一つがあると言える。

註 1、2 K. Smidt, op. cit., p. 90.

註 3 Do, p. 91.

エリオットの詩法の特徴をなすこの観察性は以上に見てきたように、自己からゲロンチョンへ、ゲロンチョンからタイアリーシアスへとという系譜のうちに拡大深化した。しかし、この作品自体が放った

‘What shall I do now? What shall I do?’

× ×

‘What shall we ever do?’

という問いに関心を向ける時、われわれはハイアラーキイにおける登場人物達とタイアリーシアスとの関係ではなく、タイアリーシアスと雷の声との関係を考えてみな

ければならなくなる。この関係の闡明がこの作品に関する考察のうちでおそらく最も重要なものだろう。

まず、序列表系的な意味でこの関係にやや似たものを *Gerontion* に求めるとすれば、それは「風」と「鷗」との関係だろう。しかし、この二つの関係が似ているのは作品が開示する構造上のハイアラーキイという点においてだけであって、ただそれだけである。雷の声と「風」の違いは決定的であり、この違いをこそ検討してみなければならぬ。*Gerontion* は *Datta* と *Dayadhvam* と *Danyata* を持ち得なかった。と言うより、そこには

I that was near your heart was removed there-

from

To lose beauty in terror, terror in inquisition.

の二行に示されている通り、‘inquisition’ (探究) の態度があった。「鷗」はこの「探究」の象徴であって、その意味からすれば *Gerontion* のエリオットはリアリテイの前で誠実な忍耐者であった。つまり、無いものを見たり、聴えないものを聴いたりしなかったわけである。一方 *The Waste Land* におけるエリオットは「言うがまま」になり、「制御」されることを喜ぶ位置にいる。

この位置に到達することが、「われわれは一体どうすればいいのだろうか？」に対する答えなのだろうか。エリオットの内部でこの位置と「鷗」によってシンボライズされている位置のどちらが深いのかは解らないが、次のことだけは明瞭である。それは、「風に逆らう鷗」が「言うがままに」「制御」される筈がないということである。「鷗」は人間存在を殲滅し去ろうとするものへの反抗そのものであり、本章の冒頭で用いた言葉で言えば弁証法的強靱さそのものである。この強靱さが反抗の根であり、また「探究」を可能にするのだ。従って、「探究」という観点から見れば、「言うがままに」になって「制御」されることを喜ぶのは「探究」の中断である。しかし、*The Waste Land* には、結局、救済は訪れず、最後まであの個我の圏域が付きまといつていたことも忘れてはならない。雷の聲に完全に従えば平安が可能となるのだから、聴くことと聴いたものに従うことは別問題である。この詩の主人公が雷の声を聴いて従ったかどうかはハイアロニモウによって示されている狂気以後の問題であって、これはわれわれの理解を越えている。個我の圏域が内包していたものは狂気によって *Datta・Dayadhvam・Danyata* の世界へ解放されるかのように思えるが、われわれに判るのはハイアロニモウが狂う所までで

ある。しかし、「それではあなたの仰せに従いましょう」と言う者が反抗と探究を捨てていることは確かだ。強靱な正気だけが、「鷗」の態度だけが現代の芸術を可能にするのに、エリオットはそれを捨てる。それ故にこそ狂気が必要になるのだ。フィロメラの変身を称え、劫火を浄火に変え、死を愛し、「私自身の圏域」を「牢獄」と見てきた果てにエリオットが必要としたのは狂気だったのだ。エリオットが狂気を言う所には「風に逆らう鷗」はもういない。ゲロンチョンからタイアリーシアスへの道は観察者の系譜から見て発展と言えよう。しかし、晦跡せずにどこまでも風に逆らう鷗を歌ったエリオットから、狂気を歌うエリオットへの変化を発展とは呼べない。狂気は、言ってしまうえば、虚無への反抗と探究の中断であり、鷗が堪えていたものからの逃避であり、輻晦である。

註 1 F・R・リーヴィスがその著 *New Bearings in English Poetry* の一〇三頁で述べている (it (the poem) exhibits no progression...the poem ends where it began) という意見に C・ブルックスは反論している ("The Waste Land: An Analysis" 参照) が、私は狂気以後の問題を別にすれば前者の意見に賛成である。但し、"it is true that

the protagonist does not witness a revival of the waste land<sup>1</sup> というブルックスの意見もここに記しておかなければならない。

こう見てくると、タイアリーシアスと雷の声との関係についての論究は、再び雷の声そのものに関する論究に置き換えなければならなくなってくる。雷の音が真にエリオットに受肉したかどうかの問題は前述した通り狂気以後にかかわること考察の外だが、この作品に雷の音が響いていることは事実である。雷の声およびその類似物の欠如を一般的情実としているわれわれのニヒリズムの時代にとって、この事実は何を意味するのだろうか。この作品におけるエリオットが雷の言ったことを聴き得たこと、さらにその中に命令を聴き得たことは確かにエリ

オットの幸福である。しかし、ニヒリズムの時代にあるのは imperative ではなくて、ただ negative だけである。真正な忍耐者にとっては「風」は「風」だが、「風」に堪えられない者は「風」のそよぎを幻覚や幻聴にまで育て上げ、無主の領域に主を捏造する。エリオットの意図に反して、雷の音が聴えるのは一般の「われわれ」においてではなく、特殊な「私」においてだけなのだ。「われわれ」は雷の声を「薔薇の香りと同じようにじかに」<sup>1</sup>感じ取ることのできないのである。

註 1 Cf. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets."