

エリオットの出発-「観察」

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2010-03-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 増田, 秀男 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/7413

エリオットの出発

——「觀察」

増 田 秀 男

I

エリオットが詩人としての歩みを歩みはじめた時代は、十八世紀浪漫派の詩人、ワーズワス、コールリッジ、バイロン、シェリー、キーツの時代に確立された「詩的なもの」の觀念に対する反省と反動の時代であった。エリオットの最初の評論集『聖なる森』はこの点を如実に反映している。しかしこの評論集はまた、当然その生れた時代の反省に対する反省、反動に対する反動を含んでいる。この点に関してエリオットは、一九二八年版の

『聖なる森』の序で、半ば弁解的に——the chief value remaining to this volume, if any, is as a document of its time と云つて居る。

ところで十九世紀の詩の伝統に対する反動は、感情、あるいは感情告白に対する警戒という形で表わされてきた

と要約して差支えないであろう。このことは、エリオットの用いている言葉で言えば、intensity に対する警戒という風に置き換えることができる。感情、あるいは感情告白に対する警戒が何に起因しているかは簡単に言い難いことであるが、あえて要約すれば、心理学の過重と云ふことになる。

心理学的にいえば、自己とは、自己を観る自己、さらにそのまた自己を観る自己という風に、決して行き着くことのできないものである。しかしこうした自己の規定が問題になるのは、自己が図式的に到達あるいは成就できないものであるということではなくて、自己を観る自己という内省の過程で、自己が、いわば自己の電荷である自己の感情を、守り育てることができず、逆に冷却してしまうということなのである。つまり、この内省的な自己は、激越なもの、雄弁なもの、調子の高いものに対する嗜好を持ち得ない。この自己の持つ感情は、常に平板

で、安定的で、リアリスティックなものである。こういったことが原因となって、十九世紀浪漫主義の、「優しい、高揚された、胸を射抜くような」詩的感情に対する警戒がはじまったといえ過ぎであるが、その心理的な背景は一応右のようなものであると考えてよいであらう。

ところで右のような心理的過程から発した詩的感情に対する警戒は、当然詩的なもの一般、感情的なもの一般に対する警戒を呼び起したし、また一方では、詩的という概念にせよ、感情という概念にせよ、十九世紀的なニュアンスが浸みこんでいるために、いわば死語として廃するしかなく、新しい詩的なもの、新しい感情は、新しいという形容詞を冠してか、あるいは全く別の言葉、例えば、戦慄とか、ドラマティックとかというような言葉をもってしか伝達することが不可能だった訳である。エリオットの出發は、従って二つの課題を荷っていた。その一つは、感情に対する不当な警戒を排除すること、またもう一つは、新しい詩的なものを創造することであった。

右に述べたような事情からして、エリオットには、感情という言葉に対する複雑な反応が生れてくる。例えばエリオットが『伝統と個人的才能』の中で *poetry is not*

a turning loose of emotion, but an escape from emotion という場合、そこには、十九世紀的な感情告白、あるいは感情過多に対する反動を読みとることができ、*the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality* という発言も同じ根拠にたつてなされたものとみることができ。

また一方では、エリオットは詩的伝統の概念の拡大をはかった。それは、伝統の概念を歴史的感覚の光にあてて、二十世紀を、十九世紀の影響、いわば地方性から解放し、より大きな詩、そしてその伝統という巨視的な、というよりも純粹詩的な概念の場に引張り出すことであつた。エリオットのこういう考え方は、次のような発言に見ることができ、*Whereas if we approach a poet without his prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.* そしてこの場でエリオットは、*material* は変化することとはあつても、詩にとって本質的なものは変化することはないという立場を明確に打ち出している。

さて右に述べたのは、前に用いた言葉で言えば、十九

世紀的なものに対する反動であつて、反動に対する反動ではない。では、反動に対する反動はどのような形で表われているであらうか。エリオットは『レトリックと詩劇』の中で、最初に let us avoid the assumption that rhetoric is a vice of manner といつてから、シェイクスピアにおいて真に優れたレトリックは、登場人物が劇的な光の中で自分自身を顧る場合に見みられるものであるといふ、いわば間接的なレトリックを強調してから最後にレトリック一般の弁護をしている。レトリックの弁護は即ち、この場合条件つきであるにしても、intensity の弁護、さらには感情告白弁護と考へてよからう。『レトリックと詩劇』はリアリズム劇との関連において書かれた詩劇論であるが、詩劇という問題の中で書かれたものであるにもせよ、次のような言葉は明らかに感情弁護を旨指して書かれたものであるとみることができよう。It (poetic drama) must take genuine and substantial human emotions, such emotions as observation can confirm, typical emotions, and give them artistic form. つまり、『伝統と個人的才能』が感情告白の抑制の方向をとつていふという意味で、十九世紀の詩的伝統に対する反動の形をとつていふとするならば、『レトリックと詩劇』は、リアリズム劇が現実からの逸脱を恐れる

あまり、感情告白を警戒し過ぎる傾向に対するいましめという形で感情告白弁護と考へられるのである。

ところでエリオットの発展がある統一を旨指しての発展として性格づけられることは良く指摘される点であるが、詩劇に対するエリオットの関心は、もう一つのより大きな関心、すなわち詩に対する関心と共に、統一の成就に大きな影響を与えたと考へられる。エリオットの創作歴を見ても、詩劇に対する関心——というよりもこれはすでに関心以上のものであらうが——は、いわゆる「劇的な」詩であるエリオットの詩として結果したばかりでなく、後にはエリオットが実際に詩劇を書いている点からみれば、詩劇としてのエリオットの構造は、非常に重大な意味を持つていふことが明らかである。この試論では、詩を、エリオットにおける感情を警戒する性を代表するものとして扱い、詩劇を、感情に対する警戒を修正する役割を荷つていふものとして扱うことにならる。

II

エリオットの最初の詩集のタイトルは『ブルーフロクとその他の観察』であつた。この観察という言葉の意

味は、諸家によっていろいろな解釈がなされているが、前にも引用した『レトリックと詩劇』の中にあつた *must take genuine and substantial human emotions, such emotions as observation can confirm, typical emotions*——という発言が、この言葉の謎を解く鍵を与えてくれると思われる。まず観察という言葉は、一般的な意味では客観性を暗示する。客観的であるという意味で、この観察という言葉は、感情に対する中立的な立場を示している。しかし、観察の対象は感情である。さらに言えば典型的な感情である。そして典型的な感情とは、典型的な状況における、典型的な感情である。キェルケゴールは、『不安の概念』の中で、「罪が心理学のなかで取扱われる場合には、気分は観察の執拗さと探索の不敵さに化するが、真剣さによる勝利者としての罪からの脱出者とはならない」といっている。エリオットにおける観察の限界は、「真剣さによる勝利者としての罪からの脱出者にはならない」という点であるが、その効用は、また、真剣にならない点にある。つまり、観察という言葉の意味するものは、自己が真剣に関与していないという立場の表明なのである。このことは、さらにいえば、私はこれからある感情について語りますが、この感情は私のものではありませんよということなので、感

情に対する警戒と、感情に対するアプローチとを巧みに中和したエリオットの態度の表明なのである。

さてここで『ブルーフロックとその他の観察』中の最初の詩、『J・アルフレッド・ブルーフロックの恋歌』についてみてみよう。『ブルーフロック』は「あなた」に対する語りかけの形で書かれている。この詩を読んでみても、この「あなた」が誰であるかは分らないのであるが、いろいろな解釈が行われている。一例をあげればジョージ・ウィリアムズは、この「あなた」はブルーフロックの自我の禁止された面、抑圧された性慾の象徴とみている。しかしこの「あなた」はむしろ不特定の「あなた」、無名の「あなた」と解した方が正しいようである。というのは、ここで問題になるのは、対話的な形をとることである、というふうに考えてみれば、ここにてでくる「あなた」に何らかの意味をもつ特定の人物を想定することは必要でなくなるからである。それではここで語りかけの相手を想定したことの意味は何であろうか。

しかしその前にまず『ブルーフロック』が何故エリオットの恋歌であつてはならず、『ブルーフロックの恋歌』でなければならなかったか、という問題を解決しておく。ヒュー・ケナーは、『ブルーフロック』について次

のようになつてゐる。It was genius that separated the speaker of the monologue from the writer of the poem by the solitary device of affixing an unforgettable title. そしつてそのひた『ブルーフロック』というタイトルを考えだしたことの意味を次のように説いてゐる——the result was a poised intimacy which could draw on every emotion the young author knew without incurring the liabilities of self-expression. このひたは、エリオットが、『レトリックと詩劇』で用いてゐる言葉で言へば——when a character in a play makes a direct appeal to us, we are either the victims of our own sentiment, or we are in the presence of a vicious rhetoric ということになる。つまり、ブルーフロックが負わされている役割は、エリオットの『レトリックと詩劇』における『シラノ・ド・ベルジュラック』のシラノが負わされている役割と全く同じなのである。ということになれば、ヒュー・ケナーの、ブルーフロックは、character ではなくて名前と声のプラスされたものであるという説は修正されなければならぬ。何故ならば、話者と作者の分離は、エリオットの意味で最も劇的なものであり、従つてブルーフロックはエリオットの意味で最も character の概念に近い

ものだということになるからである。

ここで「あなた」を想定した意味にもどれば、ブルーフロックという名前が感情告白を、ヒュー・ケナーの言葉でいへば self-expression を警戒しなくてすむようにするための一つの方便であつたとすれば、「あなた」という呼びかけは、詩を、独白にしないための工夫であると考えられるのである。つまりこれは、自己の電荷である感情が、調子の高い、雄弁なものにならないようにするための工夫であつて、観察という客観性のいわば代表としての「あなた」を登場させることによって、終始心理学的な態度、つまり「勝利者として脱出しない」という態度と気分を保とうとする試みなのである。エリオットのこの詩はよく独白と呼ばれるが、各所にでてくるこの「あなた」という言葉を無視することはできないのであつて、「あなた」が存在し、そして存在しなくなる過程は、自己の電荷としての感情が、その日常的な強さから非常に強さにまで高まり、「あなた」すなわち観察の客観性を忘れるにいたつたということなので、これは後の『ケロンチョン』にいたつて見事な結晶を見せる形質なのである。この形質の構造は、図式化すれば、対話から独白への移行ということになるが、この点については後に細かく考えることにして、感情告白に対するエリオット

トの警戒心がいかに強かったかを、『ブルーロック』
についても少し探ってみよう。

ブルーロックという名前の意味については既に述べたが、それについて問題になるのは冒頭の序詞である。

S'io credessi che mia risposta fosse

A persona che mai tornasse al mondo

Questa fiamma staria senza piu scosse;

Ma perciocche giammai di questo fondo

Non torno vivo alcun, s'ïodo il vero,

Senza tema d'infamia ti rispondo.

我若しわが答のまた世に帰る人にきかるとおもはくこの
焰はとゞまりてふたゞび揺めくことなからんされどわが
きくところ真ならば、この深処より生きて帰れるものが
故に我汝に答うとも恥をかうむるの恐れなし

(山川丙三郎訳)

この序詞で問題になるのは、「我汝に答うとも恥をかう
むるの恐れなし」という文章である。これもブルーロ
ックという名前と同じく、感情告白に対する責任回避と
とるべきであろう。つまりこの詩は、観察という詩集の
タイトルに、ブルーロックという名前、並びに序詞と
いう三つの垣に守られているのである。

III

He who measured himself against the war, who
drew himself to his full height, as it were, and said
to Armadillo-Arnageddon "Avaunt!" collapsed at
once into a pinch of dust. But the man who could
turn aside to complain of ladies and drawing-rooms
preserved a tiny drop of our self-respect, he carried
on the human heritage.

右に引いたのは、a sort of paperish volume from
England 即ち『ブルーロックとその他の観察』を読ん
だE・M・フォースターの感想である。この感想は初期の
エリオットの詩の傍白的性格を良くとらえている。つま
り初期のエリオットの詩のあるものは、語り、という姿
勢をとっていないが、まともに語りかけてこない詩が多
いのである。例えば、『或る婦人の肖像』の書き出しは、

Among the smoke and fog of a December after-
noon

You have the scene arrange itself as it will seem
to do——

である。この詩の基調を作っているものは、まずエリオ

ト的な意味での劇的感覚——エリオットが『レトリックと詩劇』の中で——when anyone is conscious of himself as acting, something like a sense of humour is present——と云つてゐる感覚なのである。このこととされている語りの姿勢は、喜劇の前口上のそれに近いものであることは一読して直ぐに感じられるものなのであるが、それでいて、語りの内容は必ずしも喜劇的なものではない。この「肖像」が戯画であるか、それとも何等カリカチュアしようとする意図を持たない、まごもな「肖像」であるのかは、はっきりしないのである。しかし、この詩が『ブルーロック』よりも、前に述べた意味での観察、すなわち、典型的な状況における、典型的、典型的な感情の観察、のより直接的な実現であることは、疑いないことである。

ところでエリオットは、『詩劇の可能性』の中で——our problem should be to take a form of entertainment, and subject it to the process which would leave it a form of art. Perhaps the music-hall comedian is the best material と云つてゐる。この『或る婦人の肖像』などはまさにこの理論を実践したものであるといえるであろう。つまり、この詩の語り手である青年の語りの姿勢は、明らかに material としての music-

hall comedian のそれなのである。しかし、この青年は勿論単なる music-hall comedian ではない。この青年はあくまで material なのであつて、単に装われた entertainment の身振りであるに過ぎない。つまり、このコメディアンとしての青年は、キェルケゴールの微行における神のごときものであつて、『ブルーロック』中の詩句を借りて言えば、「何か途方もない難問にまきこもうとする」「くどくどしい議論」のように「魂胆のある」姿勢なのである。結局、この詩に見られるようなエリオットの姿勢は、真面目な軽口という逆説的な言い方に要約できるものである。しかし、この詩が我々に訴えてくる最も大きな特徴は、やはり feeling であり、エリオット流に言えば sense of humour である。それでは、エリオットの言っている sense of humour とは何なのであろうか。先程引いた文から明らかなように、このユーモアの感覚は、自分の演じる役割と自分との間の距離から生じてくるもの、つまり、仮託において自らを語る場合に生じてくるものである。

前にエリオットのな姿勢を真面目な軽口という形に要約したが、これはつまるところ間接的な自己表現ということである。これはもつといえは客観的な自己表現ということになるであろうが、この点にエリオットの詩が単

なる戯画でもなく、諷刺でもないという特性が生れてくる。戯画の本質は線画であることにあるといつてよいであろうが、この詩に含まれている苦さは、戯画の生命であるタッチの軽さを殺している。しかしこの重きこそ、エリオットであり、この詩の本質である。

IV

さてこれまでは、エリオットの感情に対する態度という点に主眼をおいて『ブルーフロック』と『或る婦人の肖像』との基本的な構造をみてきたわけであるが、ここで右の二つの詩の内容について考えてみよう。まず『ブルーフロック』であるが、この詩の長所も短所も、それが心理学的であるという点に存している。

And I have known the eyes already, known them
all——

The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and
ways?

And how should I presume?

右に引いた一節に見られるのは、心理学の過重がもたらした一つの精神的状況である。前に、自己を観る自己、さらにそのまた自己を観る自己という心理的な構造がもたらすものは、感情に対する警戒であるといったが、この心理的な構造自体に内包されているもう一つの特徴は、自己を観る自己という過程で働く一般化である。つまり、自己が眼と化して、いわば観るといふ働きそのものになった時に、眼そのものの、観るといふ働きそのものに、一種の類型化が働いて、自己が、無名の、自己の署名のない存在になってしまい、一つの現象と化してしまふということが起るのである。自己が現象と化し、パターンと化した時に、立つべき立場、始めるべき出発点にはない。なぜなら、総ての行動、思想は公式化されており、分類すみなのである。新しいことは何もない。「吐きだすべき」何物もないのである。この心理学の枠の中にある限り、「危機」は訪れてこない。危機もすでに分析済みだからである。しかしブルーフロックは初めから始めようとはしない。この枠の外へは出ようとしないのである。なぜなら、エリオットの狙いは、「勝利者として脱出する」ことではなくて、観察、つまり典型的な状況における典型の反応を、「ピン」とめて「観る」ことであり、

ハムレットではなく、attendant lord になり、氣の利く「狂言回しの道化」になることだからである。

この詩はまた、不決断の戯画である。次の詩句はそれを示している。

There will be time, there will be time

To prepare a face to meet the faces that you

meet;

There will be time to murder and create,

And time for all the works and days of hands

That lift and drop a question on your plate;

Time for you and time for me,

And time yet for a hundred indecisions,

And for a hundred visions and revisions,

Before the taking of a toast and tea.

右に引いた詩句の三行目の murder and create という言い方については、いろいろな意見があるようであるが、これは、後で出てくる indecisions とか、visions and revisions, decisions and revisions と同じ意味のものであると考えるのが適當なのではなからうか。というのはこの詩が不決断の戯画としての性格をはっきりさせてくるのは、この聯からだからである。ところで、不決断もやはり心理学の産物である。前に述べたような、無名の

自己と化した自己は、決断を支える情熱を持たないからである。自己の「弑殺と創造」の過程が無限に続くところでは、強度の感情、つまり情熱は育たない。情熱のないところに決断、つまり選択は存在しない。この心理的世界は、単に無数の自己の持つあるかなぎかの感情の電荷の場であって、無数の自己が提供する無数の visions と revisions に満ちてはいるが、一つの決断をも生みえないのである。なぜなら、決断は、そして選択は、情熱という強力な磁場を得て初めて成立するものだからである。しかしこの不決断は、少しずつ形は変っているが、繰り返して行く and how should I presume? という詩句とつきあわせてみると、この悪循環からの一つの脱出の可能性を見てとっていることがわかる。つまり、and how should I presume? という反語の疑問文は、不決断の打ち切りを提案し、それをさらに打ち消す、という役割を持っているからである。結局、この考え方を押し進めれば、presume という言葉の意味しているものは、「ひとりぎめ」つまり客観性を無視しての選択、いわば主体が独断で選択するという考え方だということになる。ただしこの場合、キェルケゴールの選択に不可欠の要素である情熱の有無は問題になる。もしこれが情熱なき選択を暗示しているものとするれば、institution と

しての教会を認める発言や、conversion 宣言、おむには『腹心の祕書』中の make-believe などの関連で扱えば、カトリック教徒としてのエリオットの的な姿勢の最初の暗示とすることもできるわけである。しかし何度もうように、この詩の扱っている範囲は心理学的の世界であるから、この詩句は do I dare? と同じ役割を持ってゐるものとして考えるべきであらう。

この詩でもう一つ眼につくのは、戯画的な要素である。そしてこの戯画的な要素は、主人公のブルーフロックに向けられる場合には常に、頭が禿げかかっていることとか、やせっぽちであることとか、要するに生理的な欠陥に関連してでてくるが、これはいわば低次の戯画の基本的なテクニクである。次に引くのはその例である。

And indeed there will be time

To wonder, 'Do I dare?' and 'Do I dare?'

Time to turn back and descend the stair,

With a bald spot in the middle of my hair——

(They will say : 'How his hair is growing

thin!')

しかし戯画の高次のテクニクとして用いられているのは対置の方法である。たとえば次のようなものはその例である。

But though I have wept and fasted, wept and
prayed,

Though I have seen my head (grown slightly
bald)

brought in on a platter,

I am no prophet—and here's no great matter.

ここで我々が見るのは二重の映像である。サロメの前に予言者ヨカナンの首が持ってこられる悲劇的な場面と、自意識過剰な中年男の喜劇性とは同時に我々に迫ってくる。これが与える効果はベルクソンのいう「貶価の笑い」のそれである。この詩の場合では、二重の映像はこの詩の筋、というよりもブルーフロックに消化された形ででてくるが、『荒地』ではこの対置はもっと大胆で直接的である。従って『荒地』における対置が我々に与える効果は、この詩での対置の与える効果とは違ってくるのであるが、ここではそれに触れる余裕がない。

結局、この詩における対置は完全な対置ではなく、むしろ悲劇的な映像と喜劇的な映像との二重焼付けとでもいうべきものであって、その役割は、I am no prophet and here's no great matter という詩句を導入することにある。つまりこの場合の対置は、「貶価の笑い」が当然もたらず、否定を導入するためのものなのである。

しかしこの詩が面白いのは、いわば不決断の代名詞であるブルーロックに、中年男という属性を与えて、この貶価の笑いを媒介として不決断を肉化しているからである。喜劇的な中年男に喜劇的な不決断を結び合わせて不決断をブルーロックという人間にしたという点に、この詩が『ブルーロック』とその他の観察』中最も優れた詩である理由があるといつて良いであろう。

この詩のもう一つの特徴は、最後に出てくる抒情的なイメージである。

I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown
back

When the wind blows the water white and black.

ここではエリオットは「観察」することをやめている。『ブルーロック』における真の独白はここから始まるのである。そして最後の三行では、「あなたとわたし」は「私達」にかわっている。

We have lingered in the chambers of the sea

By sea-girls wreathed with seaweed red and
brown

Till human voices wake us, and we drown.

最後にいたって対話は独白に転じ、観察は認識に、世界像に転ずるのである。「あなたとわたし」が「私達」になると同時に心理学の断罪が行われるのである。しかしこの詩の最後に表われるこの形質は、まだ観察する姿勢のかげにはのかに見えるだけのおぼろげなものに過ぎない。とじうのは、*I do not think that they will sing to me* とじう詩句は、役割の上では *do I dare?* と *and how should I presume?* と同じものである。この詩の基本的な性格、即ち「観察」を指しているからである。

さて今度は『或る婦人の肖像』を見てみよう。この詩がエリオットの劇的感覚を最も良く示すものであることは前に述べた通りである。そして、『ブルーロック』がその扱う範囲を心理学に限りながら、最後に心理学の枠をはみ出すものを招き入れてしまい、いわば心理学の断罪の形をとってしまったのと同様に、この詩においても、*music-hall*の喜劇役者である主人公の青年は、自らを裁いてしまっている。しかしこの詩の場合は、その裁き方が『ブルーロック』におけるよりも意識的であ

る。そしてこれは、『ブルーフロック』の場合よりも演ずる者と演ぜられる者との距離が遠いためであると考えられる。つまり、その詩の構造が、「肖像」のモデルである婦人、肖像画家としての青年、それからエリオットというふうになっているのに対して、『ブルーフロック』ではエリオット自身が画家になっているために、ブルーフロックの肖像がブルーフロック・エリオットの肖像になつてしまふ危険が多かつたからである。そして『ブルーフロック』の場合に貶価の笑いが不決断とブルーフロックをつないでブルーフロックを肉化したのと同様に、ここでは青年の不釣合な恋愛感情とそれに対する反応が婦人と青年をつないで肖像の肉化を果たしている。しかしこの詩は『ブルーフロック』が不決断の戯画であつたのと違って、「観察」の戯画をなしている。そしてこの違いは、やはりブルーフロックが自己の観察から不決断に落ちこんだのに対して、青年が、他人の、つまり詩中の婦人の観察に向つてゐることからきている。しかし青年が自己の観察に向う場合には、やはり不決断が生じてくる。だからこの詩は、観察の戯画なのである。つまりこの詩は、典型的な状況における典型（婦人）の感情を観察する、典型的な状況における典型（青年）の典型的な感情の観察なのであるが、それをさらに観察している

のは、勿論エリオットなのである。しかし、『ブルーフロック』において、抒情的なものと「私達」を我知らず招き入れてしまったエリオットは、ここでは、その失敗を犯していない。しかし抒情的なものに対する言及は、この詩でも、用心深い、意識的な形ではあるがなされている。次に引くのはその例である。

I keep my countenance,

I remain self-possessed

Except when a street piano, mechanical and tired

Reiterates some worn-out common song

With the smell of hyacinths across the garden

Recalling things that other people have desired.

Are these ideas right or wrong?

ヒアシンスというのは、いうまでもなく、初期のエリオットにおける抒情的な傾向を代表する象徴である。この詩句では、self-possessionつまり心理的な安定した自己が、ヒアシンス、すなわち抒情的なもので崩壊することが示されているわけである。そして『ブルーフロック』における and how should I presume? もまた、同じように、意識的な、用心深い形ではあるがたがされてゐる。次に引く詩句全体は、how should I presume? のいわば註釈をなしているものと考えてよいであらう。

Well! and what if she should die some afternoon.
Afternoon grey and smoky, evening yellow and

rose;

Should die and leave me sitting pen in hand

With the smoke coming down the house-tops:

Doubtful, for a while

Not knowing what to feel or if I understand

Or whether wise or foolish, tardy or too soon...

Would she not have the advantage, after all?

This music is successful with a 'dying fall'

Now that we talk of dying—

And should I have the right to smile?

さて初期のエリオットの姿勢が、感情に対する特徴的な態度、即ち、感情に対する警戒によって彩られていることは前に述べたが、詩劇論における感情は、すなわち詩においては抒情的なものということになる。そして観察における感情は、常に心理学的な、即ち喜劇的なコンテキストにおいて語らなければならないものである筈であるから、(エリオットのな劇におけるこの構造が、感情告白に対する警戒から発しているものであることは前に述べた通りである)ここには心理学を超えたもの、悲劇的なものを入れる余地はない筈である。ところが

『或る婦人の肖像』ではエリオットのなドラマを展開し得たエリオットは、『ブルーロック』においては、エリオットのな劇の概念を超えるものを直接的な形で導き入れてしまっている。エリオットのな劇の概念を超えるものとは即ち抒情的なものであり、悲劇的なものである。ここに我々は詩劇のエリオットのな構造を見ることが出来る。つまり、劇はエリオットにおいては、心理学的に安定した感情告白の枠であり、詩は主体的感情を語るもの、あるいは主体的感情の中で生み出されるものである。つまり詩劇は、認識≠観察と置きかえても良いし、一般的には悲劇≠喜劇と置きかえることもできる。さらにいえば、喜劇的観察を装いつつ悲劇的認識にいたるといのが詩劇のエリオットの構造である、ということになる。そしてこの場合、喜劇的観察と悲劇的認識の橋渡しをしているのは、抒情的なものである。

年譜によれば、『或る婦人の肖像』は一九一〇年に書かれたものであり、『ブルーロック』は同じ年に着手されているが、完成したのは翌年である。つまり、『ブルーロック』は『或る婦人の肖像』の後で書かれた訳であるが、この事実と、『或る婦人の肖像』が終始心理学的なポーズをくずさないでいるのに対して『ブルーロック』がそのポーズを脱却した点を含んでいるという

事実をつきあわせてみると、エリオットが主体的感情を
発見したのは、(前からの用語でいえば感情を警戒しな
くなったのは)一九一一年であるという推測をすること
ができる。『プレリユード』のIVが書かれたのがこの年
であることも考え合せると、この年がエリオットにとつ
て重大な転換期であったという推測は可能な筈である。

V

さて前に、喜劇的観察と悲劇的認識との橋渡しをする
ものは抒情的なものであるといったが、初期のエリオッ
トのきわだって抒情的な詩『なげく少女』について見な
がらこの点を考えてみることにしよう。

カミュは『シジフォスの神話』の中で、本質的な問題
については、二つの思考の方法、即ち、ラ・パリスの思
考の方法と、ドン・キホーテの思考の方法としかないと、
といてから「そしてこの二つのもの、即ち、明証と抒
情との均衡によってのみ、私達は、人生は生きるに価す
るかどうかという問題に答えるに必要な感動と明晰に同
時に近づくことができるのである」といっている。ここ
における明証と抒情は、対立的な二つの相の——つまり
その二つが揃わなければ完全な思考が成立しない二つの

相であるにしても、この発言は実は思考の現代的な歪み
の原因となつてゐる或る傾向に対する洞察を示してい
る。つまりこの二つの相は、いずれもその極端な形にお
いては、喜劇的なものである。即ち、論理的に過ぎる論
理は思考それ自体の戯画に他ならないし、抒情的に過ぎ
る抒情はそれ自体の戯画である。であるから、この二つ
の相に関する言及において特に留意しなければならぬ
のは、均衡という言葉なのである。そして均衡という言葉
葉の場合における働きは、抒情を許容する明証、明
証を許容する抒情という二相の中間状態を可能なものと
することであるが、思考の現代的な歪みを考慮に入れれ
ば、抒情を許容する明証という方に力点があることは無
論である。つまり、ここでは、明証の抒情を受け入れる
のに充分なだけの勇氣が問題なのである。そしてこの発
言は、さらに言えば、現代的な思考において極度に警戒
されている感情的なもの——ブルーフロックが不決断の
戯画であるのはここに原因がある訳なのだが——を、明
証の立場からすれば必要悪として甘受せよという命令を
含むものなのである。

エリオットの立場もまさにそれであつた。そしてエリ
オットが『なげく少女』を書き得たのは、明証と抒情の
均衡の成就によつてではないにしても、少くとも抒情の

許容によってであった。さて、エリオットにおけるラ・パリスがブルーロックであるとすれば、ドン・キホーテはこの『なげく少女』である。そしてカミュにおいてラ・パリスが明証における不条理を代表しているように、エリオットにおけるブルーロックも明証における不条理を代表している。明証における不条理とは、*absurdity* という言葉の一つの面、即ち、馬鹿々々しいもの、笑うべきものである。しかし、抒情、即ちカミュにおけるドン・キホーテ——エリオットにおける『なげく少女』——が導入され、両者の均衡が成就されれば、笑うべきものは存在しなくなる。そこには世界像としての不条理が生れてくるのである。そしてこの第二の不条理を支えるものは苦悩である。『或る婦人の肖像』における婦人には苦悩は存在しない。そこには手練手管とも見える心理的なあがきがあるだけである。しかし、『なげく少女』には、はっきりとなげき、即ち苦悩が描定されている。『或る婦人の肖像』から『なげく少女』への移行は、観察から認識への、或いは認識を準備するものへの移行なのである。抒情を契機としてエリオットは *and then how should I presume?* から *I should find some way* —— というはっきりした方向を持つ姿勢をとるようになるのである。しかし、この詩では、いわば苦悩の像が少

女の姿を借りて結晶されている点で、エリオット的不条理とカミュ的不条理の違いが生じてくる。そしてこの違いは、エリオットの抒情的なもの、の経験が、詩人としてのエリオットの経験であったということからきている。

この詩の基調になっている抒情的な気分は、明らかに、エリオットがこの「少女」に与えている理想性からきたものである。この意味では、この「少女」はエリオットにとってダンテにおけるベアトリチエと同じ意味を持っている。またこの詩は、エリオットがイタリアの博物館で探して見損なつた或る少女の彫像のことを頭に浮かべながら書いたものだといわれているが、たとえそれが彫像であっても、この「少女」にエリオットが与えている理想性が、エリオットがそれを見なかつたことからきたものであることは明らかである。だからこの詩の抒情的な気分を最も良く説明し得る註釈書は、「野の木に花香り、園の樹に実匂う」という序詞を持っているものである筈である。そしてこの序詞を持つ本は、キェルケゴールが、婚約を自ら破棄したレギーネに与えるつもりで書かれたといわれる『反復』である。この書の中でキェルケゴールは、恋愛事件に与えられた理想性が、詩人に或る弁証法的な弾力性を与え、「それが自分の領域内で彼

を創造的にする」のだといっている。そしてここにいる気分とは、至福の状態なのである。この至福の状態が実らざる恋の結果した果実であることは、次の詩句が示している。

So I would have had him leave,
So I would have had her stand and grieve,
So he would have left

As the soul leaves the body torn and bruised,
As the mind deserts the body it has used.

『反復』の中の「私」は或る少女に恋をしている若い詩人に会い、その少女から「去る」ように仕向けるのであるが、右の詩句における「私」も同様に「彼」を去らせるのである。

しかしこの詩は、前にいった至福の状態、またはキェルケゴール流にいえば創造的な気分、の産物であって、至福の状態そのものを描いたものではない。この至福の状態は、もっと純粹な形で、つまり反省を伴わない形で『荒地』のヒアシンス娘のくだりに見ることができるのである。しかしまた契機としての女性像というはつきりした観照を含んでいるがゆえに、この詩は、エリオットの『反復』なのである。

ところでこの詩のエリオットにおける意味は、感情告

白を警戒しなくなったことにある。ここではすでにエリオットは、効果に対する配慮を棄てている。ここに我々が見るのは、自らの感情を、一般的な心理学的感情ではなく、主体的な感情を直接に語り出しているエリオットである。ここには music-hall の喜劇役者も、ブルーフロックも必要ではない。次の詩句におけるように「私」が真直ぐに語りかけてくるのである。

I should have lost a gesture and pose.
Sometimes these cogitations still amaze

The troubled midnight and the noon's repose.
I should have lost a gesture and pose. という詩句で示されているのは、心理学的なからくりを操ることをやめるといふ決意であろう。ここでなお結論的にいえば、エリオットにおける抒情的なものの意味は、結局は、喜劇的観察の廃棄ということになる訳である。

VI

次にエリオットの、悲劇的認識の詩である『ゲロンチョン』がくる。『ゲロンチョン』は独白である。しかし、この独白には『ブルーロック』における「あなた」も『或る婦人の肖像』における、喜劇的観客としての「あ

なた方」もでてこない。この詩で「あなた」がなくなっているのは、心理的な遁辞が必要でなくなつたからである。『ブルーフロック』では対話の形がとられ、『或る婦人の肖像』では語りかけの形がとられているが何れも本質的には傍白なのである。しかし『ゲロンチョン』ははっきりと、何のためらいもなく、独白である。前に『ブルーフロック』の最後に、「あなた」に変わって、「私達」がでてきたことに触れたが、『ゲロンチョン』における「私」が背後に持っているのは、この「私達」なのである。従つてこの詩における「私」は、『ブルーフロック』の「私」と違つて、最初から「私」があり、最後まで「私」である。そしてこの「私」は、ブルーフロックのような心理学的な典型ではなくて、真の典型である。ここに見られるものは、暗い、断罪とも見える否定の連続である。そしてこの否定は、心理学的なポーズを伴わない、むき出しの否定である。次の『ブルーフロック』の一節と、『ゲロンチョン』からの一節をつきあわせてみれば、その違いは明瞭である。

No! I am not Prince Hamlet nor was meant to
be:

Am an attendant lord, one that will do

To swell a progress, start a scene or two,

Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,

Politic, cautious, and meticulous;

Full of high sentence, but a bit obtuse;

At times, indeed, almost ridiculous——

Almost, at times, the Fool.

* * *

Here I am, an old man in a dry month,

Being read to by a boy, waiting for rain.

I was neither at the hot gates

Nor fought in the warm rain

Nor knee deep in the salt marshes, heaving a

cutlass,

Bitten by flies, fought.

『ブルーフロック』の一節では、ハムレットではないという否定は、様々な註釈を引く張り出した挙句に、「時には危なく道化になることさえある」というところまでいつているが、『ゲロンチョン』の書き出しのこの一節では、「戦い激しい城門に立ったこともない」、「雨中に戦ったこともない」という風に、裸の否定が立っているだけである。そしてこの違いは、結局、喜劇的観察と、悲劇的認識の違いといふことになるわけである。

前に『ゲロンチョン』は否定の連続であるといったが否定に否定を重ねて、さらにまた否定を目指すというこの構造からして、この詩は、一つの大きいなる否定である。そしてこの詩の緊張を支えているものは、否定への情熱なのである。そしてこの否定への情熱は、心理学の枠の外にあるものであるから、つまりケルケゴール流にいえば「真剣な」ものであるから、「勝利者として脱出する」可能性を持つものであるが、この詩におけるエリオットの姿勢は、あくまでも否定に限定されている。従って、エリオットのこの詩における態度は、あくまでも敗者としてとどまって、脱出しないという決意を固めた人のそれであるという風に行うことができる。しかしこの詩におけるエリオットは否定を選択しているのであって、単に否定を語っているのではない。いわばこの詩はカミュの不条理の表現である。虚無のもとにとどまること、これが、この詩の基本的な態度なのである。しかしこの詩は、あくまでも独白である。独白という形をとる限り、それが提出するものは、世界像であるにしても、世界大の世界像ではありえない。世界大の世界像の提出は、『荒地』によって果されるわけである。

註 1, 2 H. Kenner, *The Invisible Poet* (1960), p. 4.

註 3 ed. by L. Unger, *T.S. Eliot: A Selected Critique*

(1948), p. 12.

