後期エリオットの根本問題 一

―「一族再会」・分析と解釈

寺田建比古

目次

Ⅰ ＜完成期への途＞
Ⅱ ＜沙漠の自己閉鎖＞
i ＜＜三つの時間＞＞
ii ＜＜円形の沙漠＞＞
Ⅲ ＜原罪性の認識へ＞
i ＜＜愛の誘い＞＞
ii ＜＜ハムレット的世界認識＞＞
Ⅳ ＜意識の眼の罠＞
Ⅴ ＜薔薇園の幻影＞
i ＜＜二様のデュナミス＞＞
ii ＜＜究極のエンテレケイア＞＞
Ⅵ ＜詩的言語の超越的表現能力＞
i ＜＜劇詩的世界の成立根拠＞＞
ii ＜＜言語の超越的射程距離＞＞
Ⅶ ＜愛としての存在の根源＞
i ＜＜不動の動者＞＞
ii ＜＜反語的自己定立＞＞
Ⅷ ＜信ずる能力＞
i ＜＜中世カトリック正統の問題性＞＞
ii ＜＜歴史的地平＞＞

この小論の目標とするところは、「一族再会」の分析と解釈を中心として、作者の全発展を絶えず視圏に収めながら、文芸学の三本の探照灯の光の交叉する処にエリオットの本質を洗い出し、後期においてその完成が約束されている根本課題の成果を徹底的に検証することにある。根本課題とは、外ならぬカトリック詩人としての完成であり、しかもこの際ネガティヴな次元においてではなく、ポジティヴな次元におけるカトリック詩人として

の完成である。エリオットの根本課題は、近代世界における人間の〈死からの復活〉という宗教的課題ではある、しかしそれは同時に厳しく同根的なものとしての詩的課題でもある。文芸学の三本の照明とは、純文芸学的（言語芸術学的）分析と解釈、精神史的分析、存在論的解明の三つの視角を意味している。これらは、もともと本稿の筆者自身の文芸学の方法を形づくるものではあるが、同時にエリオットの作品の究明はこの三重の照明を必然的に要請する質のものであると考える。本稿の探求の終標は、神の死んだキリスト教的世界における一人のカトリック詩人の運命本質を抉り出すことにある。それがためには、運命の場としての歴史的地平が絶えず視圏の中へ呼び入れられねばならず、また人間の存在が歴史的次元に還元しつくされ得ないものである限り、さらにまたエリオット自身が存在論的次元に深く腰を据えている以上、存在論的解明もまた不可欠であると思われるからである。ところで、後期の代表作ではあっても最高の作品には属さない「一族再会」がなぜ殊更に選び出されねばならなかったのか？　それは、この作品が作者の完成期に属していて、しかも作者ただ一つのエントヴィクルングスロマーンをなしているという理由からである。われわれは、この作品の展開を刻明に追跡することによってプルーフロック＝エリオットから四重奏＝エリオットへの発展の軌跡を、圧縮された形において、再確認することができる筈である。全エリオットを代表する最高の作品は、いま尚初・中期に属する「荒地」、「虚ろの人々」、「聖灰水曜日」である。しかし、この作品はこれらの作品群が未だ知らなかった全く新しい発展を「四つの四重奏」と共に含むものである。後期とは、実質においてこの作者の完成期を意味している。「一族再会」は、全エリオットの根本課題がついに成就したことを示す完成期の決定的な完成作品である。かくて、作品のテクストを遊離するのではなく、逆にその内部に密着しつつ、しかも最も狭い紙面において全エリオットの根本問題とその達成を究明するという、本稿の目的にとって、この作品は又と得がたく好都合な作品に外ならないと云える。

カトリック詩人としての成就を問う最後的な吟味は、次の諸点の徹底的な検証に絞られる。すなわち、先ず、詩人の意識の眼が、近世的主観の宿命的な限界に外ならぬ〈眼の罠〉（リルケ）を果して断ち切り、突破しているか否か、次に、この眼の変容に対応してその言語が超越的存在の圏域を真に詩的に開示しうるだけの表現能力を獲得しているか、どうか、さらに神的愛の内実如何に、最後に、信ずる能力の本質如何に、という諸々の問題点である。しかし、それにいたるまでには、作品そのものに密着した、内部からの解明という、長く、しかもこの場合にはいささか退屈な、基礎作業の労苦が待ち、控えている。〈密着〉とは、解明者が可能な限り自己を透明な媒介体と化することの謂いである。しかし、この〈透明さ〉は、決して、いわゆる科学的客観性のもたらす透明さを意味しない。それは、あくまで、〈内的理解〉を介して成り立つ、主観と対象との間の〈一致〉のもたらす透明さである。文芸学の基礎作業としての分析と解釈とは、本来〈如何に〉Wie（言語表現の様式）を洗い出すことによって〈何が〉Was（内容としての精神的実質）を、作品自体をして自のずから自白させることにある。これがためには、解明者は、対象に対していささかの苦痛をも与えることのない、最も厳しい拷問者でなければならず、それには自のずから独特な責道具（方法）が必要となってくる。もともと文芸学 Literaturwissenschaft の〈学〉とは、決して科学を意味するものではない。文芸学とは、美学—美術史学ないし芸術学がその一つの例を示すように、根本性格において、一種の応用哲学の圏域を遠く離れ得ない性質のものである。それは、哲学プロパーでもなければ、またどの種の科学にも属さない、最も古くして最も新しい学の一つであり、しかも常に学の成立と不成立とのギリギリの接線上においてしか成り立ち得ない種類の学に外ならぬのである。

I　〈完成期への途〉

「一族再会」の分析と解釈に立ち入るに当って、根本問題の所在点を明確に浮び上らせるための予備作業として、先ず完成期の入口にいたるまでの詩人の内面的、芸術様式的発展の跡を簡単な見取図において辿っておかなければならない。いま叙述の便宜のために、エリオットの詩的生涯を幾つかの段階に分けて、それぞれの時期の主要な道標を選び出さねばならぬとすれば、次のような、区分と標識の提示もまた可能であろう。1初期―「J・アルフレド・プルーフロックの恋歌とその他の観察集」(一九一七年)、「ゲロンチョン」(二〇年)、「荒地」(二二年)、2中期―「虚ろの人々」(二五年)、「聖灰水曜日」(三〇年)3後期―「一族再会」(三九年)、「四つの四重奏」(三六―四二年)(第一四重奏の完成は三六年、第二は四〇年、第三は四一年、第四は四二年であり、後期の作品は四重奏を除いて全部劇作である)

処女作「プルーフロックの恋歌」は不当に軽視されているにもかかわらず、極めて重要な作品であり、処女作の名にふさわしく青年エリオットの問題性の所在を憚るところなく露わにするものである。この恋歌は、苦痛にみちた自虐的シニシズムの道化歌である。主人公の苦悩を形づくる主たるものは、〈相互主体的〉理解の可能性から徹底的に閉め出されてある者の、絶望的な孤絶感と孤独感、相互主体間の一致としての愛への参入からの、殆んど絶対的な疎外感、分裂した意識による行為能力の喪失等である。ここには、すでに一つの〈独我論的宇宙〉がある。そして、この詩作がかかる精神状況の来所として露わにするものは、深く病める近代的人間の、救いがたく深い自己分裂であり、それに由来する、究極的な自我の〈非在性〉、極度に尖鋭化し内攻した自意識、

反語性、シニシズム、自虐である。問題の核心は、〈愛の不能〉の一点にある。ここには、愛がどのようにしても可能とはならない、不可能そのものとなるサルトル的人間状況がある。この作品は、題名が示すようにいかにも恋する者の恋の歌ではある。しかし、それは、奇妙にも、愛の只中において在る者の苦悩の歌ではなくて、まさしく緊張した愛のドラマの只中に在りながら、しかも愛する者としての自己自身が愛において全く不在である者の苦悩の歌である。二十歳の詩人は、愛を懸命に求めながら、しかも既に肉体的、精神的に愛の不能症に陥っている〈老人〉の姿へと自己自身を化身させ、自らに苦痛にみちた道化の踊りを踊らせる。詩人は、自己が愛そのものから殆んど絶対的に疎外されて在ることを絶望感を以て意識しながら、しかも尚愛を求めてやまない自己自身の苦悩と、苦痛にみちた喜びを以て、戯れる。同じ処女詩集の「ある婦人の肖像」は、劇中人物間の関係を逆転させる。ここでは、詩人は自虐的シニシズムから反転して自己をサディストの姿勢へと投げ返す。愛の緊張したドラマの只中にあってしかも愛する者としての自己自身が愛において全く不在であるということは、この逆転した関係においては、それ自体で直ちにサディズムを意味するものとなる。この詩作のモティーフは、自己が否応なしにサディストの位置へと投げこまれてあることに対する、尖鋭な自意識の、鎮め得ない疼きである。処女詩集の愛の歌を一貫する根本モティーフは、この愛においての自己自身の不在性に対する自意識の苦悩である。ところで、この異様な愛の不能症は、果してどこにその来所をもつのであろうか？　その直接的な契機としては、何か、精神分析的領域における、深く堅い心理的コンプレックスの所在が強く暗示せられるのであるが、今はそれには触れない。問題を純粋な精神的次元において見れば、その根は、疑いもなく、深く病める自己分裂にある。すなわち、直接的に知覚し経験し行為するものとしての自己から涯しない自己分裂を介して涯しなく屈折しつつ後退しつくして、も早や単に純粋に〈見る〉機能そのものへと化してしまった自己自身に、どのように

しても相互主体的一致を可能にしない〈非在なるものとしての自我〉に、在る。この異様な、死の如くに冷ややかな知性の眼こそは、この処女詩集を〈詩集〉ではなくして、まさしく題名が告げるとおり〈観察集〉へと転化させた当のものに外ならない。しかし、この題名の故に、もし、これらの恋歌を、情熱が失われ愛が疑わしいものとなってしまった、二十世紀初頭の恋愛風景に対する、サティリカルな戯歌としてしか読みとらないとすれば、それは、エリオットの出発点における根本問題の所在を見失ってしまうことにならざるを得ない。自意識が尖鋭化し内攻すればする程、仮面の装着はいよいよ以て不可避的となる。「プルーフロック」は、非情をきわめた〈観察〉の仮面のもとにおける、最も直截な自己告白であり、最高の作品群と並んで最も激しい内面的緊張に震える作品である。詩全体が、まさしく自虐的シニシズムの苦悩の調べによって悲痛なまでに激しく鳴り響いているのである。〈サタイア〉とは、外に向って外転された反語性であり、〈シニシズム〉とは、内に向って内転された反語性である。この作品には、まさしく、すでに全エリオットの根本資質と根本問題の核心と、さらに運命の予影とがある。プルーフロックの問題性は爾後に繰りひろげられることになる内面的発展の起点ではあるが、しかし既にその終着点をも先取的に暗示する起点である。この深く病める自己分裂が癒やさるべき途は、幾つかあり得よう。しかし、エリオットの運命の星は、次の二つの焦点を含む解決の途を指し示した。先ず第一の焦点とは内攻する反語性としてのシニシズムを外へと向う反語性へと外転させることによって、分裂した自我の再統一を目ざすことである。第二の焦点とは、自己が運命的資質のもとに、それへの参入の能力を敵しく拒絶されている〈人間的愛〉に決然と背を向けて、より高次な愛を模索することである。愛そのものの只中に直接的に在る能力とは、それがたとえどのような悲惨な運命を惹起するものであろうとも、人間に、いな被造物的存在者の一切に始めからの所与として与えられている、最も根本的な恵みである。この能力の欠如に対する激しい自意識は、エ

リオットを、逆に最も激しい愛の求道者へと運命づける。ここにエリオットの前に、運命必然的な出会いとしてキリスト教が、いな、厳しくカトリック教義が現われ出てくる。なぜなら、キリスト教を受胎し受容した〈魂の光学〉Seelenoptik（ニーチェの Lebensoptik に擬した筆者の造語）そのものが、根本構造において反語性であり、しかもそれは本来的にはシニシズムの影すらもとどめぬ、ダイヤモンドの硬さに輝く筈の反語性であり、さらにカトリックこそは、神的愛という標的の定立によって人間的愛を厳しく否定し、断罪するものに外ならぬからである。この二つの焦点は、いまやカトリック教義によって全的に包含せられ、充たされることが出来る。かくてエリオットは、本来自己自身の内へと向けらるべき刃を〈諸刃の刃〉と化することによって、突如反転して外に向け、人間的愛を、いな更に、自己を魂の〈不毛〉そのもの、不能そのものへと育てあげた近代世界の一切を、そのプロテスタンティズムを激しく否定し、断罪する。自己以外の一切の他を断罪することによって、自己自身を無傷のままに救い、自己自身の体勢を立て直おし定立させようと意志する。このアクロバティクな弁証法運動を根底的に支え、可能にするものは、カトリック教義を除いては他にあり得ない。彼をカトリック教義に結びつけるものは、甚だ奇妙な云い方ではあるが、決して、本来的な〈罪の意識〉ではなくして、異様な、全人類の〈原罪性の観念〉である。この点は、後に徹底的に検証さるべき本稿の中心課題の一つをなすものであるが、自己自身の魂の不毛という運命は、自己以外の人類の罪の犠牲として招来されたものに外ならぬということ、この点の自覚こそ、彼を救済し解放する根本契機に外ならぬのである。常に他の否定を介してのみ自己を定立するという、エリオットの本質中の本質をなす、独自な弁証法を、本稿の筆者は他の弁証法の形態と截別するために、〈シニカルな〉〈反語的自己定立〉と命名する。このシニカルな反語的自己定立こそは、研究家たちが知ってか知らずか、未だに沈黙を守っているところの、全エリオットを解く秘鑰である。

エリオットの内的発展のたて糸は、まさしく人間的愛に背を向けて神的愛との再合一を、分裂しつくした自己自身の生ける再統一を、喘ぎ求める、苦行にみちた巡歴である。処女詩集において、すでに神が行方不明となり、人間の愛が虚ろなものとなり、人間存在の根拠が無根拠となってしまう、現代の〈深淵〉風景が、迷路から迷路へ、袋小路から袋小路へと連なる薄汚れた街々とそれをよ切る黄色い霧の気圏を透して現われ出てくる。やがて、この黄色い靄の風景は、ニヒリズムの自覚の深化とともに炎熱の不毛の砂漠へと変り、人間の深淵はついに神に帰属するものとしての〈地獄〉としての把握せられる。第二詩集の「ゲロンチョン」は、すでにカトリック詩人としての作者の姿勢を決定的に告げる。「荒地」は、世界を直截に〈神なき〉地獄として、復活なき死の砂漠そのものとして開示する。作品全体をつつむ深い絶望は、ただ忍耐の限りをつくして待つ者の〈粘り強い正気〉によってのみ辛うじて耐え抜かれる。しかし、この詩の終結部は、も早や絶望でもなければ未だ希みでもない、一つの中間的境位を指し示している。このことは、死そのものである砂漠の只中に、いまだ人間の眼には不可視的な、そのいずこかに、なお再生と希みの愛の泉が秘め隠されているかも知れないことの、微かな可能性への微かな期待が、全的には拒否しつくされてはいないことを暗示する。中期へは入るとともに、死を通しての再生への願いはいよいよ激しさを加え、この祈願の激しさに対応するかの如く、脱出路のない円形の沙漠の只中にその〈中心〉の、愛の泉の、薔薇園の幻が詩人の心眼に、ついに可視的となってくる。これが中期を初期から截別する本質的な標識であり、「荒地」が尚初期作品群の中に位置づけられなければならないことの理由でもある。いよいよ激しい意志を以て砂漠の中心への近接は目ざされ地獄と浄罪界との接線上における苦行の行進が始まる。ただ中心へのひたすらな近接のみが神的愛との再合一の可能性を意味し、砂漠の生は愛の花園からの永劫の追放をしか意味しない。「虚ろの人々」の慟哭は、「荒地」の境位を超えて、彼方なる「死の別なる邦」へと

波動しつつ響き伝わり、彼方なる「かの眼差し」を此処「死の薄明の邦」へと、その「久遠の星、八重なす薔薇」として呼び寄せ、引き入れずにはおかぬばかりである。中心への近接路は、〈ダンテの途〉である。それは中世的ヴィジョン（「より高き夢」）の獲得、ベアトリーチェ体験の再現、段階的な禁欲的克己を足場とする、上昇的な螺施階段の途である。「聖灰水曜日」において代禱を願うマリアへの祈りは、異様に切迫した緊張のもとに詩形とリズムを崩し、と切れと切れのリズムは又となく切実な祈りの調べを奏でる。しかも尚愛の園への途は涯しなく無限に遠く、祈りは風に遮ぎられて空しく己の耳朶に木魂し返るばかりかのようである。地上の世界から聖なる邦へ、人間の意志から神的愛へといたる途は、も早や架橋しえない空隙によって切断せられているかに見える。中世と現代との同時的存在は、この詩の夢幻的実在においても尚呪現せられ得ない。「聖灰水曜日」は、エリオットのダンテへの極限的近接を示す作品であり、全詩業の中で最も激しい内的緊張を孕む最も美しい作品であり、また最も朦朧たる夢幻的実在の呪現でもある。詩人は、幻の実在においてあらん限りの力をつくして自らのベアトリーチェ像を懸命に呪現し、それをマリアの像へと重ね合わせる。しかも尚、この詩においてもダンテ的世界は生ける実在として再生し、甦ってはこない。「神曲」の世界を不滅の生けるヴィジョンと化せしめたものは、ただ一度きりの、ラテン的中世に特有な魂の光学であり、それを支える基底は、も早や近代的人間の追体験をさえも許さぬ、実念論的世界表象の様式と観想とであり、さらにルネッサンス的人間の情熱に外ならなかった。この故にこそ、ダンテ的世界は近世人にとっては既に一つの夢想的世界でありながら、しかも尚近世的意識の知覚しうる、どのような現実界よりも遙かに深くリアルな、鋼鉄のように堅い世界でもありうるのである。エリオットには、ダンテ的世界を可能にする、この三つの要因のいずれの一つもが欠けている。「聖灰水曜日」は、和解しえない、二つの対置的な世界の間に投げ出される。一つの世界は、いかにしても堅い実在のヴィジョ

ンとはなりえないもの、すなわち意識の流れ派の創りだす夢の実在界であり、他の一つは、近世的意識の生まの対象界としての冷ややかな現実界である。この詩においても尚、「沈黙の婦人」も、さらにマリアの姿もまた、一つの生ける実在物、一つの生ける宇宙的力とはなり得ていない。詩人は、依然として愛との再合一を許されず、砂漠の花園からの追放者として、不毛の砂漠の只中へと投げ出されている。「虚ろの人々」の終結がシニシズムで終っているように、この最高の詩作もまた、復活なき死の砂漠の只中における人間の切なる祈りの域にとどまって、詩全体は〈嘆きの調べ〉をなしている。未完の詩劇「敲」(三四年)を転機として、最後的な転換が露わとなってくる。エリオットは、最も深い絶望において、突如反転して上昇と肯定のダンテの途を離脱しつつ〈十字架の聖ヨハネの途〉へと転進の兆しを示し始める。ヨハネの途は、下降と否定の螺旋階段の途ではある。しかし、それは下降即上昇、否定即肯定の弁証法的、円環的結構をもつ神秘主義の途である。この転進の兆しと共に、エロースのアガペへの昇華に代るものとして一切の被造物への愛の放棄が、贖罪の途が、聖者への苦行、殉教にいたる求道が露わとなってくる。

エリオットの内面的発展のたて糸は、いま一つの別な視角から見れば、時間の探求であると云える。すでに一九一九年のエッセイ「伝統と個人的才能」には、全歴史的時間の〈同時的存在〉の観念が登場している。

……歴史的感覚とは、過去の過去性の知覚のみならず、過去の現存の知覚をも含むものである。歴史的感覚は、単に自己自身の世代を自らの骨肉のうちに深く感じつつ書くのみではなく、ホーマー以降のヨーロッパ文学の一切と、その内部にある自国の文学の一切が、一つの同時的存在をもち、一つの同時的秩序を構成しているという感じをもって書くことを命令する。この歴史的感覚とは、時間的なものの感覚であるとともに無時間的なものの感覚であり、さらに無時間的なものと時間的なもの、両者一つに合したものの感覚なので

あるが、これこそは、作家を伝統的なものとする当のものである。

しかし、この想念は未だ真の全時間の同時存在の観念には到達していない。なぜなら、ここには〈未来〉が根本的に、さらにそれ自体としての〈現在〉の自立的存在性が、欠けているからである。すなわち、現在とは、単に「過去の自己認知が示すことができない仕方においての、またそれが示すことのできない程度にまでの、過去の認知」(ibid.) にすぎないからである。初期中期における全時間の同時存在とは、実質においては、過去と現在との同時存在であり、しかもより厳しく云えば、現在を食いつくすものとしての過去の現存である。さらにより厳密に云えば、真に実在しているものは、ただ過去のみであると云える。右のエッセイは、すでに中世主義者としてのエリオットの面目を躍如として伝えている。カトリック教徒エリオットにとって、中世以降の全歴史的時間はそれ自体としての自立的存在性を許されてはならない。それは、丁度マルクシストにとって、共産主義の完成とともに歴史は停止しなければならないのと同じである。中世以降の全歴史的時間に割当てられている意味は、もっぱら、中世において完結する過ぎ去った全人類史の、絶えず新しい意識の光角からする、絶えず新しい知覚、認知、受容、再現、再生に在るのでなくてはならない。過去と現在との同時存在とは、意識における持続としての過去、記憶の底に沈澱して現存する、生ける全人類史の過去である。この体験の確認が、青年期パリ滞在中に初めて接したベルグソンの〈純粋持続〉durée pure に理論的支援を得ていることは疑いの余地を残さない。このエリオット的時間は、J・P・サルトルのそれと、まさしく対逆的である。サルトル的時間の正体は、過去を欠いた未来、それも現在を食いつくすものとしての未来である。フォークナーにおいては未来という時間の頭が断ち切られているという彼の批判は、いかにも正しい。しかし彼自身においては過去という時間の下半身は断ち切られていて行方不明である。彼においては、最も厳しく云えば、真に存在するものは、ただ未来のみ、人間

の〈投企〉あるのみと云えよう。彼の云う〈対自存在〉L'être pour soi（意識の存在論的規定）とは、〈常に未来的な一つの穴〉であること、すなわち現在から未来への絶え間ない脱走そのもの、自己自身からの絶え間ない逃亡そのものを意味する。したがって、そこには歴史を根本的に欠いた、恰も無重力空間におけるように変幻自在な、人間の自由の立場が成り立つのである。これに対して、未来を根本的に欠いた過去の時間に立つエリオットにおいては、かの余りにも有名な伝統論の立場が、すなわち一切の否定的媒介の契機を峻拒する、恰も超重力空間におけるように重圧的な過去主義の立場が成り立ったのである。

初期中期の主要作品群を一貫する根本モティーフは、右に述べた如きものとしての人類史の全過去の詩的呪現に外ならない。「ゲロンチョン」の同名の主人公や「荒地」の主人公ティレシアスは、普通の意味においては、決して劇中人物でもなければ、また決して作者の視点の姿態化でもなく、人類史の全過去を孕むものとしての人間の普遍的な意識そのものである。この点を充分に理解しておかないかぎり、完成期以前の作品への正当な近接路は不可能となろう。この故にこそ、ティレシアスは、全歴史を透視し、孕むギリシャの予言者であり、剰え作者によって人間の原型として男女両性の兼備者とせられているのである。ところで、初期中期の詩の、あの全く異様な詩的様式と技法は一体どのようにして可能となったのであろうか？　「プルーフロック」において既に指摘しておいた、あの独特な意識の構造が、あの非在なる自我としての眼が、この問いに対して充分な解答を提供してくれる筈である。「プルーフロック」においてもまた、通常の意味においての、主人公もなければ、作者の視点も不在である。詩は「それじゃ行こう、君と僕」で始まる。合して「われわれ」となる、この〈君と僕〉とは一体誰と誰とを指すのであろうか？　詩は最後までこのことを明らかにしない。この作品もまた、他の多くがそうであるように、劇的に構成せられていて、〈君と僕〉とは共に劇中人物であり、二人の会話は劇的対話であ

る。しかし、いま少し綿密に読めば直ちに判明するであろうように、〈われわれ〉とはプルーフロック自身のことであり、〈君と僕〉との対話は、主人公の自問自答、独白を表現するための劇的対話に外ならない。〈僕〉とはプルーフロック自身の〈意識我〉であり、〈君〉とはその〈無意識我〉、フロイト風に云えば、〈上位自我〉と〈イド〉とである。ここで問題となるのは、作者が決してこの分裂した二つの自己の葛藤そのものの中に自己を投げ入れているのではなくて、逆にそれを突き離して遠くから観る者として、すなわち第三の自己として、作品の舞台の外に定位していることである。常に隠され、抑圧された肉体としての自己、〈君〉に対して、〈僕〉は既に〈自己を観る自己〉であり、さらに作者の視点は、〈自己を観る自己を更に観る自己〉として劇的セッティングの背後に定置されている。しかも、この自我の構造的構図は進行性のものである。すなわち、我を観る我を更に観る我（第三の自己）、その我を更に観る我（第四の自己）、さらにその我を更に観る我（第五の自己）……と涯しなく進行的に続いてゆく。このことは、対象に対する主観の涯しない折屈的後退を意味する。本来、作者の主観の眼とは、その意識に対する〈焦点〉である。かくて、初期中期の主要作品の主人公とは、その焦点を抜きとられて前方にとり残されている意識そのもののことである。意識から自己分裂して、涯しなく屈折しつつ後退しつくした焦点は、恰もリモート・コントロールのボタンのように作品の舞台としての意識の野から遥かな後方に据えられてある。これが作者自身の究極的な視点に外ならない。一方、焦点を抜きとられた意識の野は、霧のように朦朧とした、夢の中の半意識となり、他方、後退しつくした焦点もまた、も早やそれ自体においては直接的には何ものも知覚し経験し認識することのない、内容的に全くブランクな、純粋な〈視〉の機能そのものとなる。しかし、それは、依然として、それなしには前方の意識の野が機能しえない操縦捍としてとどまる。これが先きに〈非在としての自己〉と云ったものの正体であり、この独特な意識の構造そのものは、疑いの余地なく、

デカルトとともに定立された近世的自我の末期的な崩壊形態に外ならない。処女詩集中の「風ある夜の狂想曲」は、この独特な自我の構造裡において詩が受胎せられ、産み出されてゆく過程を明るみに出している。

夜は十二時。
街すじに沿って
月の光の綜合に保たれて
囁く月の光の呪文が
記憶の床を融解する
一切の、その明晰な関連を
その区分と精密さを、
傍らを通り過ぎる一つ一つの街灯は
なにか宿命的な太鼓のように　打ち
そして、闇の空間を貫いて
真夜中は　記憶を振るい落とすのだ
狂人が、死んだゼラニウムを振るい落とす時のように。

焦点を抜きとられた意識が夢み始めるとともに、昼間の「記憶の床」は融解し、その一切の「明晰な関連」と、「区分と精密さ」は溶け去り、過去と現在との障壁は破られ、歴史的世界の堅い現実は、「月光の綜合」lunar synthesis のもとに再編成せられて、死に切らぬ過去の亡霊たちが幻の実在性を帯びるものとして現われでてくる。完成期以前の作品においては、個々の形象、個々の命題は極めて明晰であるにもかかわらず、それらを繋

ぐ、究極的な結合関係がしばしば不明であり、借用句、アルュージョン、エコウの類いが悉く洗い出されてしまっても、なおかつ後にしばしば朦朧たる靄が残る。まさしく、一切が月光の関連と区分を以て、月光の綜合のうちに保持されているからである。ドラーマの舞台全体が、常に霧にくるまれた月光下の風景であり、出来事もまた夢遊中の出来事である。そして、過去と現在との障壁が破れ去る時、焦点が夢見る半意識の海に対して、その海底から呪現するように指示するものは、原罪性によって、神的愛との再合一の挫折によって、遂に精神的、肉体的不毛そのものへと陥るにいたる、人類運命史の万花鏡的なペジェントである。完成期以前のエリオットの文学は根本的に云えば、プルーストとジョイスのそれと同質的である。それは、ただに表現の技法が近似しているからではなくて、この三人ともに、探索し、表現しようとするものが、同じ一つの存在の次元に、すなわち現在を食いつくすものとしての過去に属しているからである。もともと、技法とは、作家の、魂の光学の産物以外の何ものでもないものである。さらに又、この異様な遠隔操縦装置からエリオットの作品の諸々の根本的な特徴が生れ出てくる。すなわち、すでに見た月光下の朦朧さはもとより、一種異様な間接的、没個性的表現、異様に乾燥した情感性、さらに一世を驚倒させた斬新珍奇なパスティーシュ的作詩法が生れでてくる。最高作品群の〈イデアールテュープス〉を創りあげて—「荒地」がそれに最も近いのであるが—、それに即して云えば、エリオット自身の詩行は、過ぎ去った全ヨーロッパ精神史の、気むづかしく選択され編輯された、〈エリオット博物館〉の展示品に対するインデックスである。なぜなら、生ける実在として現存する全人類運命史の過去そのものが、そのまま、月光下の記憶をとおして現代人の意識の中に再現し甦らなければならないからである。この根拠においてこそ、「未熟な詩人は模放し、成熟した詩人は剽窃する」のであり、彼の作品はヨーロッパ文芸史と精神史の一大盗品市場とならざるを得ないのである。厳密に精査すれば、作者自身が純粋に創作した詩行は、あるいは

唯の一行も含まれてはいないかも知れない。かくて、読者は、エリオット自身の作品の外側へと歩み出て、彼自身の詩行が指示するところの、現実に実在するかの如く、実在しないかの如き、歴史的空間に仮設された〈エリオット博物館〉そのものを追体験しなければならないのである。最高作品の群れを真に理解しようと欲する者は、先ずなによりも、おびただしい数の借用文、アリュージョン、エコウの類いの出典を、悉く可能な限り作者自身が体験した通りに追体験しなければならない。この煩瑣な手続きを怠る限り、エリオットの作品は、ついに一種の阿呆陀羅経の域にとどまるの外はないのである。しかし、この故を以てエリオットの詩を直ちに贋物視する者は、二十世紀における詩の、より広く、文字の困窮を、さらに人間そのものの困窮を解さない者である。いかにも、エリオットの詩は、最高の作品といえども尚、〈偽歌〉sham verse の域を超え出るものではない。しかし、本源的な意味における詩が死に絶えてしまったという、二十世紀の厳しい状況下においては、この種の偽歌の類いこそ真正な歌への一つの極限的近接に外ならぬとも云い得るのである。パスティーシュ的作詩法の真の狙いは、恐らく間違いなく、本稿の筆者が〈歴史的境位の転位〉と名づけるものにあろう。すなわち、かつて生ける実体でありながら、今は枯渇し生命を失っていて、しかも作者が自己自身の言語の能力を以てしてはどのようにしても直接的に賦活し再生させることのできないところの、ヨーロッパの宗教的伝統へと、読者を、その歴史的定位置を転位させることによって、直接的に投げ入れ、作者の〈解釈〉を介してそれに参与させることにある。自らの詩作のこの意味を「聖灰水曜日」の次の詩行は明確に露わにしている—「年月(としつき)は、新しき詩を以て／古き歌を甦らせつつ。救え／より高き夢のうちなる、未だ読み解かれざるヴィジョンを。」あるいは、これを逆に現代の境位から見れば、かって在った宗教的秩序と意味を現代へと歴史的に転位させることによって現代の渾沌そのものをこの秩序と意味の枠の中へと嵌入することに在るとも云えるのである。

ローレンス、エリオット、ジョイスを代表者とする二十世紀英文学の共通な根本モティーフは、存在論的に云えば、〈時間の、存在への還元〉と規定することも出来よう。〈意識の流れ〉派における、過去と現在との自己同一化は、この存在への時間の還元過程における一つの中間的な歩み、一種の〈擬似的無時間性〉であると云える。中期の終りに当って、エリオットにとって、時間の救済、過去の救済が切実な問題となって迫ってくる。過去の救済とは、当然のこととして、同時に現在の救済でもある。そして、完成期へは入るとともに、彼の時間の探求は、もはや〈失われし時間を求めて〉の域を超えて、本格的な全時間の同時存在性の把握へと向う。先きに触れた〈中心〉、〈薔薇園〉とは、この側面から見れば、時間の車輪に対するその中心の〈静止点〉に外ならない。いまや、たんに意識の内部において持続するものとしてではなくて、意識の外部に客観的に実在するものとしての〈永遠の今〉が問題の焦点となってくる。青年ローレンスにとっては体験的事実として一挙に達せられたこの境地が、いま漸く彼にとって思弁と観想によって照明さるべき最後的な課題として迫ってくる。そして、このさい、思索の足場として徹底的に依拠されるのは、アリストテレスの形而上学である。完成期に明確に露出してくる根本的立場は、当然のこととして、カトリック正統の神学体系トミズムであるが、そのトマスがアリストテレス主義を採っている以上、このことは、至極当然のことである。エリオットは、ヨハネの神秘主義をもアリストテレス形而上学の枠の内部に定着させようと企てる。中期と後期を截別する標識は、典拠性の側面から云えば、ダンテの詩からアリストテレスの哲学への移行である。そしてこの時間把握の劃期的な発展に対応して、芸術様式の領域においてもまた、根本的な転換が露わとなってくる。すなわち、月光の綜合下の実在は真昼間の実在へと、思弁と観想の達しうる存在の次元へと変り、間接的、没個性的、パスティーシュ的表現法は、直接的、個性的で、明晰な表現法へと転ずる。作者は、仮面をぬいで作品の前面に直接姿を現わし、自らの言語を以て自

らの思想を伝達しようと意図する。完成期の作品に尚多くの借用、言及、エコウの類いが残存しているにしても、作詩法の原理そのものは、すでに明らかに転換を経ているのである。新しい内的展開は、かつての作詩原理そのものをも早や不可能にする。「聖灰水曜日」と「エアリエル・ポウエムズ」を最後として従来の詩作を棄てて、「厳」以来劇作へと転進しなければならなかった最大の理由はここにある。「四つの四重奏」は詩作ではあっても、かつてのそれとは全く類いを異にしたもの、ポウプの「人間論」にも比せらるべき〈思索詩〉である。

エリオットは、初期の「ゲロンチョン」以来すでに明確にカトリック詩人であった。しかし、それはただネガティヴな次元においてのみ云われうることである。すなわち、神なき地獄の只中において、ひたすら神の非在性そのものを抉り出すことによって、逆に神の存在性を暗示し要請するというパラドックスにおいてしかカトリック詩人ではあり得なかったのである。しかし、カトリック詩人がカトリック詩人として完成するためには、ついには反転してポジティヴな姿勢へと転じなければならない。すなわち、神は非在性という無限の彼方からついには人間の此岸へと呼び返され、詩人は神の、愛の光の只中に立つ者とならなければならない。このネガティヴからポジティヴへの次元的転換を介してのみ、詩人の詩は嘆きの調べから頌歌の調べへと、醇乎たるキリスト教的讃歌の調べへと転生し得るであろう。真の同時的時間への近接は、いま漸くエリオットにこの次元的跳躍の足場を与える。現に、エリオットは、後期の入口において真にポジティヴなカトリック詩人としての自己の姿勢を決定的に定立している。何よりも先ず第一四重奏の完成はその証示であり、次作「大伽藍の殺人」もまたこの姿勢を決して崩してはいない。第三作「一族再会」は、この完成への発展の経路を、自らのエントヴィクルングスロマーンとして、内部から開示する決定的な完成作品である。もともと、ただ反語的自己定立によってのみ自己の姿勢を築きあげてゆくというエリオット的資質の人間においては、完成期のもつ意味の比重は極めて大きいと云

わなければならない。なぜなら、この完成期において成就されたものこそ、他の一切を測るべき真の実質を意味するからである。本稿の題名は、究明の重点を示すために「後期エリオットの…」となってはいる。しかし実質においてそれが意味するところは「全エリオットの根本問題」である。いまや、この完成の次元においては、パラドックスはもとより、一切の反語性もまた消え去らなければならない。なぜなら、この存在の次元は、反語的自己定立をどのように重ねても、ついにそれへと飛躍することの出来ない性質のものだからである。ここでは、文字通り自己自身の赤裸な能力によって自己を定立する以外に途はあり得ない。このことは芸術様式の領域においても同じである。分裂した自我の生ける弁証法的統一が達せられ、過去と現在との同時性の境位が脱せられる限り、意識の流れ派的様式と方法は既に不可能となり、したがってパスティーシュ技法や歴史的境位の転位に依存することもも早や許されないからである。いまや真に赤裸な自己自身の言語能力を以て自らの体験とヴィジョンが開示するものを直截に言語化しなければならないのである。そして、「一族再会」が今彼に課するものは、聖なる超越的力の支配のもとにおける人間の運命の生起という、純キリスト教的復活劇の主題に外ならぬのである。

II　〈沙漠の自己閉鎖〉

i　《三つの時間》

「一族再会」の根本モティーフは、近代世界という虚無の大砂漠における〈生における死〉から、人間存在の根柢そのものとしての罪と愛の二重の可能態の認識を契機として、贖罪と愛の新生へ、〈死における生〉への甦

りである。そして、主人公ハリのこの転生は、ただ超越的な力としてのエウメニデスの導きのもとにおいてのみ可能となる。この根本モティーフは、既に予測されるように別な角度から見れば、全時間の同時存在にいたる、時間の探求でもある。それは、意識の新しい光角による〈解釈〉を通じての過去の救済であり、精神の決断を介しての過去からの現在の解放でもあり、究極するところ、同時的時間の知覚による、時間そのものからの解脱でもある。この作品は、物語的構図の下絵としてアイスキュロスのオレステイア三部作を踏まえている。主題、登場人物等において、この二つの作品の間に幾つかのパラレルな対応関係を見つけ出すことは容易である。しかし、この二つの作品は、本質的意味においては全く別個な次元に属していて、そのため本質的な対比的照明を可能にはしない。オレステイアへの言及は、ただ必要かつ有効な部分にのみ限定される。

この作品には、人間存在の存在次元を示す層として三つの〈時間〉が投げこまれている。第一の時間は、継起的序列として把握される、空間化され、表象化された日常的時間であり、第二のものは、過去と現在との自己同一性の時間であり、第三のものは、客観的実在としての、過去、現在、未来の同時存在である。この三つの時間に対応して、この作品には三つの異質的な存在の次元の世界が対照的に浮彫りにされつつ対置せられている。第一の時間を担う者は、先ず主人公の母エイミであり、彼女の支配する世界に属する大部分の人物、すなわちこの作品のコーラスを構成する、主人公の愚かな叔父たち、叔母たちの群れである。第二の時間を担う者は、主人公ハリであり、彼がそこにおいて生きている内面的世界は、エイミたちの日常的世界の外面性に対して和解すべき由もなく、最も鋭い対照性において浮彫りにせられている。第三の時間の究極的な担い手は、エウメニデスがそこからの使者であるところの超越的、霊的実在界であり、この作品の作者自身が、作品の主人公と共に、究極において到達すべきものとして掲げられている、作品の終標である。登場人物のうち、エウメニデスを見ることの

出来る者たち、すなわち、ハリ、アガサ、ダウニング、メアリは、それぞれ異った程度において、この超越的な力の次元に、同時的時間の世界に関与する人たちである。自らのビルドゥングスロマーンである、この作品において、作者は、自己自身をハリとアガサとの姿態へと直接的に投げ入れている。すなわち、生身の現実態としての自己を主人公の中へ、精神的予覚としての自己を、ヴィタ・ヌオーヴァの産婆役としてのアガサの中へ、である。アガサは、開幕とともに既に第二の時間を超えでていて、第三の時間の微かな予感を、しかし確実に持つ者として登場する。第二部第二場の作品のクライマックスにおいて、彼女の〈開示〉を介して、時間の同時存在は主人公の眼前についに〈薔薇園の〉幻影となって、その予影を現わすのである。

作品の舞台は、春の到来遅く、〈冷く〉、〈暗い〉ウイシュウッドなる、貴族モンチェンシ家の応接間で始まる。一族の人々は、今日、一族の当主の未亡人エイミの誕生を寿ぐために参集して、嗣子ハリの帰着を待っている。この日はまた、八年前に放浪の旅へと家出したハリが帰郷する予定の日でもある。主要人物たちには、後に第二部にいたって露わにされる、それぞれ秘められた愛の苦悩の前史がある。その物語は、いささかメロドラマティックではあるが、発端は三十五年の昔に遡る。主人公の父はエイミとの結婚後数年にして、妻の妹、当時オクスフォードの女子学生であったアガサと相愛の仲に陥る。愛の成就を願って、彼は妻の殺害を企てる。アガサは、まだ胎児に外ならないハリへの愛からこの企てを阻んで、自らは彼への愛を断念する。やがて、この三角関係は、夫婦の別居、三者の別離によって解決する。すなわち、夫はウイシュウッドの一切を妻の手に残して、国外に去り、やがてその地で死に、アガサは愛の断念という深い孤独の中で三十年を過し、今は女子大学寮の校長の地位にある。愛のドラーマの余計な除け者に外ならぬエイミは、その代償としてウイシュウッドの全能的な支配者となる。彼女は、気のない夫に次々と押しつけて産んだ三人の子供たちの生涯を、自らの世界支配の道具と

して、企劃し、管理する。ハリの生涯もまた、一族の娘メアリとの結婚の予定をも含めて、母の支配のもとに全的に定められている。しかるに、彼は八年前、母も一族も到底承認することの出来ない女性と勝手に結婚して放浪の旅に出る。しかし、この結婚もまた、かつての父と母との結婚の複写以外の何ものでもあり得ない。愛の一致を求めたところに、在るものはただ、絶対的な不一致と憎しみ、絶対的な孤絶感のみである。一年前大西洋航路の客船から妻は故知れず海中に落ちて行方不明の死をとげる。この死は、世間では一般に事故死であると考えられる。しかしハリ自身の秘かに確認するところによれば、彼は殺害の意志を以て自らの手で妻を突き落したのである。彼は、恰もオレステースの如く、世界の果てから果てへと、姿を見せぬエウメニデスの〈予影〉によって狩り立てられる。そして、ついにこの影の追跡から逃れ去る唯一つ残された途として、いま再び故郷に帰る決意を固めたのである。

劈頭のエイミの台詞には、今日、まさしく誕生日にすでに近ずく死の予影がある。

……若くて丈夫だったあの頃、太陽と光は求められることもなく、夜は怖れられもせず、昼は期待を以て迎えられ、時計は頼ることができ、明日の到来は確信され、そして時間が停るような懸念がなかった！　あの頃には……

ここには、〈誕生〉と〈死〉との自己同一性の開示という、この作品の主題の一つが既に露わにせられている。彼女は、強烈な人間の自己意志によって自らの世界を企劃し、支配する女性である。彼女が、それにおいて生きている時間は、すでに触れたように継起的序列としての空間化された時間、すなわち〈時計の時間〉である。彼女の言葉に〈時計〉の形象が絶えずつきまとうのは、この故にである。この時間は、外化され、表象化され、測られる物理的時間である。それは、人間の自己意志に対応して現われ、人間的意志の企劃と設計を焦点的に可能

にする時間である。彼女において、時間の持続は、もっぱら意志によって支えられる—「私は、闇の中で時計を停まらせたくはないのです……私は、家族の者たちを生きつづけさせ、彼等を離れ離れにしないようにし、自分自身を生きつづけさせるために、ウイシュウッドを生きつづけさせるのです……」。しばしば口にされる「闇の中で時計が停る」とは、彼女が自ら秩序づけ、支配する世界の第一発条としての意志の破損を意味し、それは同時に自己の肉体の死を表象するものでもある。後に死の刹那における彼女の最後の言葉もまた「闇の中で時間が停った」である。彼女の意志とその支配する世界は、ひとしく時計装置のように徹底的にメカニカルである。後に第二部第二場において医師ウォーバートンは彼女の病状を主人公に告げて云う—「機械全体が弱く…」。この表象を「荒地」Ⅲの次の詩行と比較して見よ。「菫色の時刻、眼と背中とが／机を離れて上を向き、人間のエンジンが／始動して待つタクシのように待機する時……」。ここでは、詩人は、仕事のルーティーンを機械のように勤めて生きる、自己疎外された都市サラリーマンを云い表わすために、ことさらに〈エンジン〉なる語を用いている。エリオットの作風から推定すれば、エイミの場合においてもまた〈機械〉という云葉は故意に選びとられているのである。すなわち、時計装置の意志を以て時計装置の世界を機械的に企劃し運営する者として。彼女の〈意志〉は、極めて低いレヴェルにおいてであるにしても、一種の人間の自己意志の神化である。すでに触れたように、衰えた自己の肉体を生かしているものは、ただこの意志に外ならない。医師は云う—「いつものように生き生きと見えはするけれど、彼女を生きつづけさせているものは、ただ個性の力、不屈の意志の力だけなのだ。」彼女の支配する世界において、就中子供たちにとって、彼女の喜怒哀楽は直ちに道徳律の化身そのものである。彼女の意志は、世界の時間を持続させる発条であるとともに、またそれを自在に停めることの出来る槓杆でもある。彼女は、自己の意志に反したハリの八年間の過去を自らの意志を以て抹殺し去ろうと企てている。帰

宅したハリに対する彼女の言葉は「何ものも変っていない」、「何ごとも起っていない」である。事実、ウイシュウッドでは、一切が彼が立去った時のままに維持され、正常な事物の変化は完全に停止させられてあり、一族の人々は、八年間が、結婚と妻の死をも含めて、全く無かったかの如く主人公に対応するのである。時計の時間とは、本性上、このような事態を可能にするものである。通常の内面的時間、すなわち三次元の時間においては、過去は記憶として、未来は期待として、ともに現在の中に現存している。これに対して、彼女の空間化されつくした時間においては、過去は既に過ぎ去ってしまったものとして、単に外的な出来事として現存しないし、未来もまた既に現在に食いつくされたものとして、あるいは現在の単なる投影としてしか現存しない。実在するものは、ただ、空間に投影された、無時間的な意志のみである。かくて、彼女の時間は、実存的意味においての時間を全く欠いた、一種の〈人為的無時間性〉の時間となる。青年ローレンスには〈偽りの無時間性〉false time-less ness という概念がある。（拙稿「D・H・ローレンス—歴史体験」参照）彼は、近世ヒューマニズムの歴史的創造の意志の底に、近世的技術、実験の政治、地上パラダイス創設の意志の底に、人間の自己神化の意志の発現としてこの偽りの無時間性を見ているのであるが、エイミの時間もまた極めて低いレヴェルにおける、その一つのヴァリエイションとも見られよう。

開幕劈頭のエクスポジションは、エイミとアガサとの対照性を暗示している。エイミが寒さをかこって「火を起せ」と云うのに対して、アガサは「ウイシュウッドはいつも冷い所でした」と答える。この会話のやりとりは、一方が人間の自己意志に基いて生きている者であるのに対して、他方が認知と諦念と受容において生きている者であることを暗示的に露わにする。この微かな暗示は、やがて間もなく、主人公の今後の〈幸福〉のための一族の配慮に対する、アガサの次の評言へと拡大され、深化されてゆく。「このように、最も深い献身を以て／こ

まごまとした事柄への緻密な注意／すでに準備されているものへの干渉する準備を以て／人々は混乱の結び目を益々固く諦めつけて／完全な誤解にし……」彼女は、人間の運命が彼方の〈力〉によって形づくられるものであり、人間の決断は人間の意志によって為されるものではなくて、「時折現われ出る、われわれを超えた諸々の力」によって定められるものであることを知っている者である。アガサは、主人公の苦悩と運命の証人であるとともに、それを越えて、主人公の精神的新生の産婆の役をも演じなければならない。主人公の過去を、単に消え去るべき外的な出来事の過去性として、抹殺し去ろうとする一族の人々に対して、彼女は云う。「苦痛な、と私は云うのです。なぜなら、一切のことは取り消すことが出来ないから／なぜなら、過去は取り返すことが出来ないから／なぜなら、未来はただ真の過去の上にのみしか／築かれることができないから……」。彼女は、若きエリオットの言葉において過去の〈過去性〉と〈現存性〉とを身を以て知っている者である。この詩劇におけるアガサの意味は、宗教的愛の可能性の保証人として主人公に対して半ば魂の母、半ばベアトリーチェ的愛人となることにある。彼女は、自ら新生へと甦る能力は与えられてはいない。しかし、自らの苦悩による智慧をとおして主人公に苦悩の意味を知覚させ、その運命の行方を指し示すことのできる導きの女である。

そう、わたしの云うのは、あの子は別なハリを見つけ出すだろうということ。

帰って来る男は、ここを立ち去った少年に

出会わなければならないでしょう。厩のまわりで、

馬車置き小屋の中で、果樹園の中で、

農園の中で、子供部屋に通じた

廊下に沿って、新しい建物の棟の

角を曲って、その男はその少年と顔をつき合わさねばならないでしょう——
そして、それは余り娯しい角とはなりますまい、
時間の糸に遊びの環ができる時——誰にもかれにもこんなことは起きることではないのだが——
秘められたものは啓示せられ、幻たちは自らの姿を現わすのです。

この詩行は、劇の今後の展開に対して極めて重大な意味を含んでいる。「帰って来る男はここを立ち去った少年に出会わなければならない」とは、常識的な、比喩的意味において決して云われているのではない。立ち去った少年とは、単に記憶の中に甦ってくる少年時代の自己の面影の意味ではない。それは、後の詩行が示す通り、直截に自己自身の〈幻〉、亡霊である。引用第八行目の「娯しい角」はアリュージョンを秘めていて、作者は故意にイタリックを用いている。言及されているのは、外ならぬ、アメリカにおける意識の流れ派の始祖ヘンリ・ジェイムズの「娯しい角」The Jolly Corner である。ジェイムズの作品では、作者と同じくアメリカを棄ててヨーロッパで暮らしているスペンサー・ブライドンなる人物が、「娯しい角」と呼んでいる旧いアメリカの家へ帰ってくる。先ず、ひと度見棄てた自らの故郷の家、自己の生存の始源へと帰ってくることに、ジェイムズとエリオットとの二つの作品を繋ぐ第一のパラレリズムがある。次に、ブライドンは、この故郷の旧い家で夜人気のない部屋から部屋へと亡霊を追跡することになるのであるが、ハリもまた、やがて得体の知れない幻と出会わなければならなくなる。ここには第二のパラレリズムがある。ブライドンが追跡した亡霊の正体は、もし彼がヨーロッパに渡ることなくニュー・ヨークの家に止まっていたとすれば、かく在ったであろう筈の自己自身の可能態である。ここには、第三のパラレリズムが秘められている。ハリは、故知れず自己の内面に根深く巣食う苦悩と荒廃から逃がれようとして世界の果てから果てへと放浪する。しかし、エウメニデス（より厳密に云えば、今はまだエリ

ーニュス）の予影は、いたる処、ジャヴァ海峡であろうと、スンダ海であろうと、あるいは、甘く胸苦しい熱帯の夜であれ、イタリヤのナイティンゲールの歌う繁みであれ、彼を背後から脅かして狩り立てる。すでに触れたとおり、彼の帰郷は、この不気味な影の追跡を絶ち切らんがために外ならなかった。彼には尚エウメニデスの正体と意図とが全く解っていない。この女神たちは、アイスキュロスのそれとは異って、まさしく彼の眼の前に自己自身の姿を現わし、その正体と意味とを開示するために、彼を故郷へと狩り立てて来たのである。なぜなら、人間は、ただ〈故郷〉へ帰ることによってのみ〈始めの始め〉へと、自己の個的生存の始源へ、さらにそれを超えて人間存在一般の究極の根源へと遡源する足場が与えられ得るからである。故郷には、生存の最も暗い秘密が、露わになるのを待ちわびつつ、自らを秘匿しているからである。ハリがウイシュウッドにおいて初めて出会うことのできる亡霊とは、ブライドンの場合と同じく自己自身の可能態に外ならない。「時間の糸に遊びの環 the loop in time が出来る時」とは、過去、現在、未来という人間的意識にとっての時間の枠が破れ去って、すべての時間が同時的となる時、の意味である。ただし、ここでも、同時的時間は尚初期中期エリオットのそれを遠く離れてはおらず、実質的には、意識における過去と現在との自己同一性への傾斜性をおびているのではあるが。やがて、筋の発展とともに、アガサの予言のように、過去と現在との枠は砕け散り、「秘められたものは啓示せられ、亡霊は自らの姿を現わす」ことにならなければならない。後に、「秘められたもの」は、アガサを介して露わにせられ、亡霊は、一方では、主人公の出生の秘密に秘められた自己自身の二重の可能態として、他方においては、それに対応するエウメニデスの二様の本質として、自らの姿を現わすことになるのである。自己自身の二様の可能態とは、罪の可能態と愛の可能態とである。前者は、主人公の前半生において、時間における運動を介して既に一つの実現化となっているものであり、後者は未だ純粋な可能態そのものに止まってはいるけれども、その認識

と決断とを通して、未来の後半生において一つの実現化となり得る筈のものである。超越界からの使者エウメニデスの二様の本質もまた、罪に対する呪詛と、愛に対する恩寵の力とに外ならない。アガサには、すでに一切が解っている。彼女は、すでに主人公の運命を予見している。先きに挙げた彼女の言葉「一切のことは取消すことができないから……」もまた、決して常識的な意味において云われているのではなく、この深い意味の層が既に投げこまれているのである。現在の不毛そのものの根拠としての、個人の、さらに人類一般の過去、この取り消しえず、救われえない過去が救われ、同時にそれによって現在が過去から解放され、新しい未来が築かれるためには、過去そのものの秘める意味が、まさしく原罪性と愛の可能性としての意味が把捉されなければならない。それは、「四重奏」の言葉を以てすれば、「われわれは、そのような経験をもちながら、しかも意味は見損っていたのだ。／だが意味への近接は、……この経験を取り戻す」のであり、「カクテイル・パーティ」の言葉を以てすれば、「ただ過去の受容によってのみ、過去の意味は変えられる」のである。先きの引用詩行は、この作品のクライマックス、第二部第二場と互いに呼応し合うところの、第一部における最も重要な伏線である。

ii 《円形の沙漠》

故郷の生家に到着するや否や、間髪をいれずエウメニデスが初めて主人公の前に姿を現わす。「なぜ此処で？なぜ此処で？」という彼の訝みに対する基本的な答えは、すでに明らかとなったところである。しかし、これには尚別な意味の関連が投げこまれている。すなわち、家系を介しての罪の伝承という想念が投げこまれているのである。主人公にふりかかる虚無、孤独、苦悩という呪詛は、作者の観点からすれば、決して彼のパースナルな罪に由来するものではなく、後に明らかになるように、彼の誕生の秘密そのものに、すなわち、憎悪と殺人の意

志のもとに受胎せられ、産みおとされたという、父母の罪に起因しているのである。恰もオレステースに降りかかる呪いが、母の不貞、夫殺しに起因していて、アガメムノーン王家が世代から世代へと伝承しなければならぬ呪詛に属しているように、ハリのそれもまたモンチェンシ家の世襲的呪詛の一部分と見られているのである。かつてアイスキュロスが〈モイラ〉として、アナンケーとして受容したものを、エリオットはキリスト教のレンズを通して人間の原罪性として把握する。かくて、なぜ故郷の生家においてのみしかエウメニデスの投げかける呪詛の原根拠に触れ得ないのかという理由が、いま、より明確な形において解ってくる。そして、この〈始めの始め〉の認識によって初めて〈終りの終り〉の認識もまた可能となるであろう。なぜなら、「わが始めこそわが終り」であり、「わが終りにこそわが始めあり」(「四重奏」)だからである。

八年間時間が停ってしまっている生家において、妻の殺害すらも「何ごとも起らなかった」としてしか受けとらない一族の人々に向ってのハリの、最初の長いスピーチは、ただ一人「悪夢に醒めている者」としての自己を表白する。ハリが、それにおいて生きている時間は、全面的に初期中期のエリオット自身のそれである。それはすでに見た、過去と現在との自己同一、いな、現在を完全に食いつくし、苛みつくすものとしての過去である。未来という時間の首は完全に切り落とされていて、現在は過去そのものの亡霊にすぎない。ペシミズムの影は、中期よりも尚一段とその陰影を深めてさえもいる。自己自身の暗い過去の重圧のみならず、さらに全人類史のそれが、彼個人を目ざして殺到し、彼の存在を押し潰すのである。まさに彼は、「午前三時の、古い、年代を経た寝室での、悲しみの語り得ぬ声」を聞き得る者、いな、それに憑かれた者であり、「一切の過去が現存し、一切の堕落が救われ得ない夜明け前の、毒気を含んだ臭気と悲哀に満ちみちた、古い家」そのものである。ここにもまた〈家〉において伝承されるものとしての人類の原罪性と苦悩の意識がある。「わたしは古い家」という形象

については、すでに「ゲロンチョン」にも、これと類似の「わが家は腐朽せる家」という表現がある。腐朽せる家とは、ゲロンチョン自身の存在そのもののことであり、それは下意識の深みに人類史の全過去を沈潜させている人間の意識一般に外ならない。夜明け前の三時には、ただにハリ個人の全過去のありとあらゆる古傷が、一斉に口を開いて苦悶のうめき声を発するのみではない。彼の個的存在の最深部には、人類史の全過去が生ける総体として現存していて、それらが取り消し取り返えすことのできぬ堕罪と、それに基く深い苦悩と悲哀に一斉に身悶え苦しみ、号泣と裂帛の悲鳴を発するのである。ただ一人夢魔に醒めるとは、まさしく、この意味に外ならない。

内面の告白は、なおつづく。

濃い霧煙のたちこめる、雑踏した砂漠の只中での
突如たる孤独、数多くの生きものたちは方角もなしに、
動きまわり、なぜなら方角は、
何処へと導くこともなく、ただあの靄の中をくるくるとまわるばかり—
目的もなく、そして行為の準拠とてなく
光と闇の明滅する合間に。
感覚すらも失われた、苦悩の部分的な麻痺
そして自分自身の自働動作の部分的な観察
その間に、緩やかな汚染は皮膚を通って次第に深く滲透し、
肉を穢し、骨を変色させながら—

・　・　・

人は力づくで
逃れようと考える、だが依然として独りぼっち
亡者たちのひしめき合う、雑踏に雑踏を重ねた砂漠の中で。
中部大西洋でのあの雲のない夜
僕が彼女を突き落とした時は、
燃える車輪の上でしばしの憩を求めつつ
感覚のない方向を、ただ逆転してみただけのことだった。

この詩行の中には、エリオットにおける人間存在の基本構図がある。すでに考察してきたように、〈砂漠〉は、「荒地」以来、神が非在となり、人間が薄気味悪く虚ろなものとなり、生の一切が方位と目標を失って無意味そのものとなってしまう、近世ヒューマニズム—人間中心主義の世界を表現する基本的形象である。砂漠に附随する一連の形象は、自然の側面を表わすものとしては「荒れた(ウエイスト)」、「乾いた」、「石」、「砂」、「炎熱」、「不毛の」、「死の」等であり、文明の側面に係わるものとしては「閉じられた廊下」、「迷路」、「袋小路」、「窓のない壁(ブランク・ウオール)」、「石の通路」等である。前者の系列の形象は、人間の存在の場としての自然の、本来聖霊に貫かれてあるものとしての自然の、不毛と死を表象し、後者のそれは、本来超越的実在に向って開かれてあるものとしての存在の場の、厳しい自己閉鎖性を、さらにそこにおいてある人間存在そのものの自己閉鎖性を表象する。そして、この砂漠の世界を照しだす基本色調は「光と闇との明滅する合間」、すなわち、靄につつまれた、黒と白との中間色である。それは、光でもなければ闇でもない朦朧たる光、薄明の光である。エリオットにおいて、純然たる光ない

し闇は砂漠には属さない色調である。もともと、キリスト教的形象としては、光は神的本質の、闇はサタン的本質の、表象である。しかし、後期エリオットにおいては、純然たる闇は決してサタン的本質に係わるものを意味しない。それは、人間の無そのものを表象する。彼は、すでに十字架の聖ヨハネの否定の途へと転進している。真の闇とは、人間的な一切のものが完全にとり払われた状態、意識かも早や意識するどのような対象をも失ってしまった、無の状態である。エリオットは、この虚無の極限的な段階の中に新しい転換契機の出現を期待する。なぜなら、もし神の恩寵の光が今なお砂漠の住人の中に射しこんでくる刹那があるとすれば、それはただ、一切の人間的なものが失われつくして、人間の存在が無そのものとなる時以外にはあり得ないだろうからである。かくて、ヨハネの神秘主義の支援のもとに、真の闇への最下降は、直ちに、上昇の途の絶頂に外ならぬ神の光へと通ずるものと期待される。四重奏に歌われる〈内面の闇〉あるいは〈神の闇〉とはこれである。これに対して、光と闇との明滅する合間とは、第一四重奏第三楽章劈頭の「薄ぼんやりとした光」と同じく、肯定にも通じなければ否定にも通じない、豊かさにも通じなければ乏しさにも通じない、上昇にも通じなければ下降にも通じない、〈非在の〉世界の基本的色調である。

砂漠は、人間の運命の場としての地平である。そして、地平は、本性上円形を形づくる。第二部第二場においては、明確な〈円形の砂漠〉circular desert なる形象が登場してくる。円形とは、存在の場としての地平の、厳しい自己閉鎖性を意味している。この自己閉鎖性とは、他のあらゆる存在の圏域から厳しく自己を切断した人間中心主義の世界の自己独立性、自己充足性、自己完結性の別名である。円形の砂漠にはどのような脱出路もあり得ない。そこでは、超越的存在圏への脱出路も、生ける自然への帰還路も、さては新しい歴史的地平への超出路も、すべての路は厳しく遮断せられてしまっている。この閉鎖された地平の内部においては、恰も極地点にお

けるように羅針は馬鹿になって用をなさない。方位そのものが〈無感覚〉となって意味をなさず、人間のオリエンテイションの感覚は完全に失われる。方向を右にとろうと左にとろうと、前にとろうと後ろにとろうと、行き着く処は、所詮同じ一つの円周の堂々めぐりに外ならない。ハリの妻との生活は、余りにも〈幸福な〉、余りにも〈親密な〉生活であり、妻殺しはそれと正反対の方向をとることをしか意味しない。しかし、いずれにしても本質的には同じ一つのことにすぎない。いずれの場合においても、在るものは、ただ愛の不能、憎しみ、殺意だけだからである。現に告げられたとおり、妻殺しは、燃える車輪の上でのしばしの憩を求めて、感覚のない方向をただ逆転してみただけのことである。ここには、も早や〈あれか、これか〉の決断もあり得ない。「燃える車輪」とは、人間が燃える車輪に繋りつけられている情景であり、イクシオンの神話以来人間の永劫の苛責を表わすコンヴェンショナルな形象である。しかも同時にエリオットにおいて〈車輪〉は、その中心の静止点に対して、時間と時間における一切のものの表象でもある。いずれの対逆方向をとろうとも、依然として残るものは、時間において、肉において在る者の、この永劫の苦悩である。

砂漠の自己閉鎖性のもとにおいて、人間存在そのものもまた厳しく自己閉鎖的とならざるを得ない。ここには、殆んど絶対的と云っても良い人間の孤絶性がある。砂漠の住人たちは、互いにひしめき合う雑踏をなしながら、一人一人は、その内面において、互いに絶海の只中に孤絶して浮ぶ孤島であり、ひしめきの強度に正比例して自己の孤独は益々深まるばかりである。ここでは、孤島と孤島とを繋ぐただ一つのコミュニケイションに外ならぬ言語といえども、その回路を完全に切断せられてしまっている。言語が全く用をなさないことの苦悶を、相互理解の絶望的な不能の苦悩を、如何に反覆して主人公が訴えるかを想え。エリオットの主人公たちは、すべて一人一人がそれぞれ別個な独我論的宇宙の住人に外ならない。孤独は、エリオットの最も根深いオブセッション

である。彼は、告白して云う―「なぜ私は自分の牢獄の外へと歩み出ることができないのだろうか？　地獄とは一体何なんだろう？　地獄とは自分自身のこと、地獄はただ独りきり、他の姿たちは単に投影にすぎない。それから逃がれるべきものは何も存在しない、また、それへと逃がれるべきものも何も存在しない。人は常にただ独りきり。」（「カクテイル・パーティ」）さらに又「人間は、他のすべての人間から自己が孤絶しているということの怖ろしい知覚のために破砕されんばかりである、」「自己自身と自己の卑小さとはかなさに対して唯独りで、神なくして唯独りで……。」（「文学と近代世界」）この救いのない孤独地獄の中で、先ず訪れるものは意志の喪失、目的の喪失であり、かくて存在の〈自働機械化〉であり、次いで自己自身の苦悩をすらも知覚することが出来なくなる、感覚と感性と精神の麻痺状態である。エリオットにおいて、感覚の麻痺は現代人の肉体的、精神的不能症を標識する最も顕著な特徴である。この作品においても「彼等は味覚と嗅覚とを失ってしまっている」という台詞がある。すでにゲロンチョンは「私は情熱を失った。私は視覚も、嗅覚も、聴覚も、味覚も、触覚も失ってしまった」と告白している。さらに〈麻酔〉、〈エーテル〉、〈麻痺〉その他の類語もまた、エリオットにおいて極めて多用せられる、極めて特徴的な単語である。すでに「プルーフロック」において、夕暮れは「テーブルにのせられて、エーテルをかけられた患者」に擬せられている。第二四重奏では、人間の無が「エーテルのもとで精神が意識はしているが、何ものも意識しない時」の状態に擬せられている。これらの特徴的な形象の多用は、作品の主要人物の殆んど全部が精神的、肉体的不能症患者であることと対応している。砂漠にひしめき合う〈亡者〉ghost あるいは〈非在なる〉unreal 者とは、外ならぬ、この麻痺、不能あるいは不毛においてある者の謂いである。砂漠を照し出す基本色調が、非在の色、光と闇の明滅する合間、朦朧たる光であらざるを得ない所以である。ところで「自己自身の自働動作の部分的な観察」とは、一体何を意味するのか？　ここにもまた「プ

ルーフロック」のあの異様な知性の眼が覗き出ている。この眼のみは、ひとり醒めていて、腐解しつつ麻痺状態に陥っている自己自身と世界とを冷ややかに〈観察〉する。それは、恰も自己の死期を的確に知っている末期の癌患者の、曇りのない意識にも似ていささか薄気味悪くさえもあり、生きとして生けるものに、被造物的存在者に、与えられている恵みを剝奪されてしまっているかのような、人間の眼である。しかし、この眼こそ、エリオットをエリオットたらしめる、最も根本的な資質に外ならない。この眼が、ついに、何を、どのような存在の圏域を射抜くことが出来るようになり得るのか—それは全エリオットの究極的な運命を決定するものとなろう。今考察の対象となってきた詩行は、神の死とともに人間存在の根柢に無気味な口を開くにいたった〈深淵〉の風景であり、ニヒリズムの眺めである。それは、深淵ないしニヒリズムが本来それである無底の深さにおいて体験せられ、把握せられてはいない。しかし尚、二十世紀における人間的虚無の世界の一つの基本的な構図ではありうる。エリオットは、先ず、砂漠の中心を透視することによって、この砂漠のアビスをインフェルノへと転生させなければならない。次いで、自らの体験とヴィジョンによって把捉せられ、言語化によって可視的となったプルガトーリオとパラディーソをこのインフェルノの上部に構築しなければならない。二十世紀版「神曲」の詩的呪現こそは、後期エリオットの本質使命であり、「一族再会」がその作者に対して厳しく要請する根本課題に外ならないのである。