

T.S. エリオット『四つの四重奏』・覚え書き

船 木 満 洲 夫

序

『四つの四重奏』は、アメリカでは1943年、イギリスでは1944年に出版され、四つの詩から成っている。『バート・ノートン』(1935)、『イースト・コウカー』(1940)、『ザ・ドゥライ・サルヴェイジズ』(1941)、および『リトゥル・ギディング』(1942)である。それぞれ地名が題名となっていることは次の通り。バート・ノートンはグロスターシャの古い荘園、1934年の夏詩人が訪れたときは廢邸となっていた。イースト・コウカーはサマセットシャの村、詩人の祖先が住んでいた土地で、エリオット家は1667年そこからアメリカに移住した。ザ・ドゥライ・サルヴェイジズは自註の通りマサチューセッツ州ケイプ・アン東北岸沖の岩礁群、詩人が学生時代に遊んだ所。リトゥル・ギディングはハンティングトンシャの史跡、Nicholas Ferrar (1592-1673) が開き、クロムウエルの軍によって解散せしめられた國教會派の宗教コミュニティがあった土地。

『四つの四重奏』は、言うまでもなくエリオットの詩作の締めくくりをなす作品で、これを解釋しようとしてエリオットを論ずることはできない。がしかしまた、これを解釋しつくせばエリオットを卒業することを意味する。それほど彼のすべてが投入されていると言えるのである。

『聖灰水曜日』では、生まれて死ぬ現實の時間を、死んで生まれる信仰の時間に逆轉させることが眼目であった¹⁾。そこには時間の面でも言葉の面でも難しい問題が含まれていた。『四つの四重奏』で詩人が志向するのは、時間と言葉の克服である。相前後して書かれた詩や詩劇（特に“The Family Reunion”）との関係も見るべきであろうが、詩劇については一文にまとめる豫定をしており、また未完の詩やマイナーな詩については、例えば“Triumphal March”に出る‘At the still point of the turning world’の句が、そっくりそのまま、しかも中心的な主題として『四つの四重奏』に現われはするが、相互の結びつきをどうこういうほどの理由は見出せない。ただ“Choruses from ‘The Rock’”は、イメージの點（例えば地下鐵）でも主題の點（例えば未來の收穫を求めないこと）でも注目すべき面があるが、本稿では念頭におくにとどめる。

すぐれたエリオット研究者 Helen Gardner は、『四つの四重奏』から始めてそれに終る方法をとって、エリオットの詩に肉迫したのであった²⁾。先人の仕事には教えられるところが多いが、まだまだ理解できないことがこの作品には残されていて、筆者の現在の能力ではまことに道遠しの感がする。まずは覚え書きに満足しなければならなかった。

『バーント・ノートン』

エピグラフとして、ヘラクレイトスの二つの断片が、ギリシャ語のまま付けられている。その一つ〔=Although the Word is common to all, most men live as if each had a private wisdom of his own.〕は、個人的な知恵を越えて永遠のロゴスを求むべきことを、その二つ〔=The way up and the way down are one and the same.〕は、土がついに火になると火がついに土になると、別の見方から言えば、ポジティブな光への道とネガティブな闇への道とが、同一に歸着することを語っている。これらのエピグラフは、『四つの四重奏』全體に適合されるすじのものであり、『バーント・ノートン』が、後の三つの詩に展開される主題を内にもつ作品であることが知れる。

第一部。「現在の時と過去の時は、おそらくはともに未來の時の中に現在し、未來の時は過去の時の中に含まれるのだ」と、時の三區分を‘present’の視點の下に止揚する方向が、先ず冒頭に讀まれる。永遠に現在するとすれば、すべての時は‘unredeemable’になる、つまり贖う根拠がなくなるほど、このような時の同時性に、時の究極的な様態が思索されていると言えよう。具象的、現實的、經驗的な裏うちは、次の詩行を軸に明らかになってくる。

What might have been and what has been

Point to one end, which is always present.

實現されなかった過去の可能性と、それだけでなく實現された過去も、終りであり目的である瞬間‘one end’を目指すのであり、それが常に現在するというふうに、現在するのが‘all time’より‘one end’へ移っている點に注意したい。ここで直ちに、過去からの足音が記憶の中にこだまし、經驗したことのない道すじを経て(‘not’ ‘never’が目につく)‘the rose-garden’にまで至り、それと全く平行するように(‘Thus’に注意)、自分の言葉が讀者の心の中にこだまするという。想起による過去のよみがえりの響きと超時間性は、共通のものとして傳達されるはずのものなのだろうか。過去の經驗を意味するばらの葉につもった‘dust’、それをかき亂す‘purpose’が分らないと言葉をはさむのは、時間の次元では死んでいるものに、記憶が作用するからであろう。いずれにしても、『聖灰水曜日』の最初に見出される時空の紐帶を、詩人が破ろうとしているという指摘³⁾は適切だ。

ばら園に住んでいる他のこだまは、上の足音と同じく過去の經驗と結びついたものだが、より根源的な超時間の世界に屬すると考えられる。後をつけようとする、鳥が‘Quick’と言うのは、失せやすく捕捉しがたいからであり、この導き手のつぐみの‘deception’は、ここで味う現実と幻想の混同を暗示し、そのまま‘our first world’(‘first’の連發が目立つ)に入ることによって、新たに經驗するヴィジョンが現實となるのである。‘There they were’とは、過去の經驗のよみがえりの含みもあろう。こだまの正體の彼らは‘invisible’、植えこみ

に隠れている音楽は ‘unheard’ で、交される視線は ‘unseen’ というように、感覚を越えて感じられる世界。彼らは ‘our guests, accepted and accepting’ としてそこにいたのであり、こちらが迎え入れれば迎え入れてくれる、そういう主體の態度に関わる存在である。彼らというのは過去の経験の肉化したばらを指すと思われる。こちらが動くと、彼らは ‘a formal pattern’ をなして動くともなく動く（動詞がない）。ここに見入る池は乾上がっているが、その池に日光の水が満ち、水蓮——神性の象徴——がいとも静かに起き上がり、水面は ‘heart of light’ で光り、そして彼らが背後から池に姿を映したとの描寫は、現世の時間性の枯渇を前提として、永遠の調和のうちに過去の経験の現在化が實現されるのだと解すればよからうか。その池も現世の雲の影が過ぎると空無になってしまい、瞬時のヴィジョンに終わったのだ。

Go, said the bird, for the leaves were full of children,

Hidden excitedly, containing laughter.

Go, go, go, said the bird : human kind

Cannot bear very much reality.

鳥は案じるように命令する。葉かげに ‘hidden’ している子供たちは、上の聞こえない音楽もそうだが、非時間的な世界の中で、過去の経験とともに育まれる未来を仄めかしているかも知れぬ。このようなどぎつい ‘reality’ は、人間に耐えられるものではない。本樂章は最初に引用した詩行を繰り返して終るが、その抽象的と思える觀念の背後に、體驗した瞬間の照明の裏づけがあったわけだ。これはこの詩において、個人的な基本體驗の意味をもつと言える。ただ過去に比重がかかっていて、未来が付け足しになっている感が免れないこと、さらに ‘end’ の語が、それが暗示しそうな死をにおわせないほど、timeless な領域に關係していることを補っておこう。

第二部。最初の象徴的な定形詩は、官能的なイメージを用いて、時間を克服する方途を示しているようだ。「にんにくと青玉」は嗅覺と視覺と結びついた欲望を、「埋もれた車軸」は人體に埋もれた時間を表わすと思われる、「血液」「動脈」「淋巴液」の語がそれと呼應する。星の運行に象られ (‘figured’), 木の中を ‘ascend’ して夏に至るとの表現は、時間内の官能的な昂揚に關するものであろう。‘We’ はそういう中から出て (前に終止符がない), その動く木の上方に動き, ‘the figured leaf’ にそそぐ光の中に位置する。すると下方に (‘Below’ の強調に注意) 猪を狩る犬と猪が ‘Pursue their pattern as before/But reconciled among the stars’ するのが聞こえると言う。異種對立するものが、共通永遠の ‘pattern’ によって調和を得ているのだが、地上のものの天上的な調和が、前提となる官能と時間を越えた場において見出されている。

續く説明的な叙述の冒頭は——

At the still point of the turning world.

不變の ‘pattern’ の原點とも言うべき ‘the still point’ は、時間に屬する ‘the turning

world' の認識の方法では近づけない。'Neither flesh nor fleshless' と始め、否定と逆説で規定する言葉が連ねられる。その点には舞踏があり、その点がなければどんな舞踏もあり得ず、しかもそこには舞踏しかない。抑止でも運動でもなく、またそこからの運動でもそこへの運動でもなく、上昇でも下落でもない。上の定形詩との連関が読める ('dance' 'movement' 'ascent' 等の語に注意) が、時空の運動を越えた舞踏の場と規定されているわけだ。過去と未来が集まるところであり、そこに ('there' が強められている) いたとのみ言えてどことは言えず、空間と時間をもっては関係づけられない点なのである。ばら園のヴィジョンの説明となっていることが明らかで、地上の心的葛藤から解放されていて、しかも 'a grace of sense, a white light still and moving' に包まれている。感覚の恩寵のお蔭で、人間の経験の域を越えていながら経験できるのだ。高揚 (*Erhebung*=exaltation) であり集中であり、新舊の兩世界が明示され、この世の 'partial' な陶醉が完全なものとなり、'partial' な恐怖が解除される。ばら園の陶醉を説明すると同時に、この樂章の先の象徴詩において、その前半は不完全な陶醉を、終りの獵犬と猪の描寫は、不完全な恐怖の解除を示すものと言えようか。叙述は續き、時間に縛られていることが却って、天國と地獄の全容を見ることに耐えられぬ人間には、救いであることが述べられるが、過去と未来が鎖のように身體に織りこまれているという表現は、「埋もれた車軸」や同個所の「針金」を連想させ、その身體に關するイメージの使用と、この叙述部の 'flesh' や 'body' はつながりがある（なお 'flesh cannot endure' は第一部の終りと符號）。

過去と未来の時は人間にはわずかし意識できない、意識することは時に屬さないものであるが、時の中でのみ ('only in time') ばら園におけるような、潜在的な可能性に満ちた忘我の瞬間は 'remember' することができる（第一部で足音がこだまして行くのが 'memory' であった）。こうして想起される瞬間は、過去と未来とかけ合うのであり、時間という否定を通してはじめて、永遠の瞬間が経験され時間が越えられるのだ。第二部は次のように結ばれる。

Only through time time is conquered.

時間の克服が意識の問題となっていることが看過できない。

第三部。前の樂章の 'there' と對比するように、'Here is a place of disaffection' と始まる。續く 'Time before and time after' は、上記の瞬間の前と後の時⁴⁾ ととりよりも、時間を過去と未来の延び擴がりとして固定的にしか見ず、その分裂のうちに現在が無視されている状況を仄めかすものと解したい。'a white light' ならぬ 'a dim light' に包まれている。中途半端なまやかしの光で、白晝の光——形に 'lucid stillness' を付與する——ように美的に描かれる——でもなければ、また暗闇——官能性、世俗性から魂を淨化するものとして宗教的に述べられる——でもない。

Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker

Over the strained time-ridden faces

Distracted from distraction by distraction

Filled with fancies and empty of meaning
 Tumid apathy with no concentration
 Men and bits of paper, whirled by the cold wind
 That blows before and after time,
 Wind in and out of unwholesome lungs
 Time before and time after.

白晝の光のように形や影が啓示に満ちる充滿でもなければ、暗闇のように官能性、世俗性を空にする空虚でもない。時に虐げられ疲れきった顔に明滅する光に過ぎず、このあたりロンドンの地下鐵の連想が明らかにあるようだ⁵⁾。次の行は氣を散らすことによって、氣が觸れることからそらされているという意味だろうが、時から離れようとしても離れられないでいる響きもあろうか。こうして満ちていると言っても氣まぐれな思いに満ち、空無と言っても‘meaning’がないのであり、集中のない腫れ上がった無感覚ときめつけられる(‘tumid’は後の‘torpid’とともに上の‘lucid’に反響し、また‘apathy’は上の‘disaffection’に通うものであろう)。吹く風の描寫も地下鐵の驛のプラットフォームの場面、‘before and after time’が電車の到着發車の前後であることは想像に難くない。冷たい風は死を暗示し、人間は紙きれのように捲かれ翻弄されている。‘unwholesome’は全一性のなさを含意し、再び出る‘Time before and time after’が、内面的に一貫性のない時間を際立たせる。この後、上の病んだ肺という句より、おくびのように‘unhealthy’な魂たちが、稀薄な空氣の中に吐き出されるという表現が生まれ、この魯鈍な者たち(‘torpid’は‘apathy’に通じる)が、ロンドンの‘gloomy’な丘を吹く風に追われて行き、その丘の地名が羅列される。ここ‘this twittering world’には暗闇はないと言う。オディッセイ(24巻)の連想が指摘されているが⁶⁾、ドイツ語との連關を感じないでもない。つまり‘twitter’は文字通りの意味では‘zwitschern’であろうが、‘zwitzern’との、そして‘Zwitter’との類推關係がありはしないであろうか。そうであれば、ほのかに光る中途半端な世界として、上の‘a dim light’と符號するのだが。

『荒廢地』『うつろな人間』を彷彿させる状況から、『聖灰水曜日』を想起させる叙述に移る。絶えざる孤獨の世界、内面の暗闇へ‘descend’せよと言う。‘World not world, but that which is not world’は、『聖灰水曜日』第五部の冒頭と同じように、大文字と小文字の使い分け、終りの‘world’と上の‘whirled’との通いが讀みとれる。沈潜すれば暗闇は奪い(‘deprivation’が再出)、あらゆる所有も、感覺、夢想、精神の世界も空にされ、こうして自我が淨化されるのであり、十字架の聖ジョンの『魂の暗夜』の投影は争えないようである⁷⁾。このように暗闇へ下るのが一方の道で、光へ上る他方の道も同じとは、エピグラフの告げるところだが、時間に屬する‘movement’の制止という點で同じとされる(なお‘deliberate descent’と‘undeliberate ascent’の區別は留意に値する⁸⁾)。しかるにこの世は欲望(‘appetency’は四行上の‘inoperancy’と對照させたもの)のままに、‘time past and time future’の軌道を‘moves’

すると、地下鐵のメタファーで結ぶ。ここには現代の機械論的な文化の暗示もあるかも知れぬが⁹⁾、過去と未来という固定した時間の道をまたがり動いていて、現在の内面が省みられない状況が擲擧されているのではないか。

第四部。短い抒情詩で再び庭園の場面、しかし黄昏の死の色をただよわせている。鐘も黒い雲もいちいの指先の冷やりとするのも。失せて行く太陽とのつながりから日まわりが、自分たちの方を向いてくれるだろうかと問う。この花はキリストを、そして續いて問われるばたんづるはマリアを、それぞれ表わしていると言われる¹⁰⁾。太陽に向かうべき花が、太陽に代って人間に恵みを垂れることが問われるのである。答えはどうであろう。かわせみ(『荒廢地』の Fisher King の連想が認められている¹¹⁾)の翼が光で光に答えて沈黙した後、光がなおも 'At the still point of the turning world' にあるとは、神聖な行爲が永遠に續かれることを含みとして、時間的に 'day' が失せても 'light' は永續し、'the still point' とともに再生が實現する豫言的な啓示と見るべきか。

第五部。時間の問題は詩人にとり言葉の問題でもあるわけだが、先ずそれが、上のかわせみの翼のように、動と静、時間と非時間の觀點から取り上げられる。言葉も音楽も時間の中でのみ動くとしても、ただ動くものである限り單に時間的なものであり、時間の次元で生きているだけでは死の限界を免れない('only' の多用は時間的一面性の強調)。言葉は生きた語りの後では沈黙に達する、つまり死に絶えるのだ。言葉や音楽が沈黙ではなく不變の 'stillness' に達するのは、'the form, the pattern' によってのみであり、例えば支那の壺、これはなおも静止したまま絶えず動いている、不變の型があるのだ('still' 'stillness' の用い方が、静止に永續性を含ませ、これに對して 'silence' が死に通じるのは、前の樂章の結びの 'still' 'silent' と同じ)。バイオリンの音が持續する間の静止は時間的な静止だが、それだけではなく 'co-existence'、つまり時間的な静止に非時間的な動きの共存する静止、別な言い方をすれば、'end' と 'beginning' の前後關係から自由に、'all is always now' といった非時間的な現在性に行きつくのではなければならぬ。言葉は意味の重荷、緊張のために、静止した形にも静止した動きにも達するのが困難で、'imprecision' が原因の滅びがつきまとう。口から出される耳ざわりな聲が常に言葉の敵となる。'words' から 'the Word' に移り、この世の沙漠でロゴスは誘惑の聲に最も襲われると言い、静止がなく實體のない自己欺瞞の悲しみや妄想の聲が、神聖なロゴスの最大の敵と見なされる。

さて 'pattern' の細部が 'movement' であること、それが上では支那の壺が引き合いに出されたが、今度は宗教的な見地より、十字架の聖ジョンの十段の階段が例證とされる。欲望と愛が動きと動かざるもの、望ましからぬものと望むことをせぬものというふうに區別され、愛はただ 'the cause and end of movement' で 'Timeless' なのであるが、時間の相の下では非存在と存在の間、つまり生成の限界の形で捉えられると考える。ということは欲望の要素を完全に拭い去ることはできないのであり、欲望が愛に至る困難さを仄めかすものであろう。

ここで第一部のばら園の瞬間が立ちもどり、この詩は終ることになる。

Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always—
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.

突然の照明だ。水蓮が起き上がったように、子供たちの隠れた笑い聲が起き、永遠の現在性が改めて確認される。このような瞬間からすれば、前後に無意味に延び擴がる時間がばからしく（ペシミスティックな調子を誇張するのは¹²⁾場ちがいだ）、非時間の愛の存在が疑えなく思われるのである。

二

『イースト・コウカー』

第一部の出だしは——

In my beginning is my end.

これはスコットランドの Mary Stuart の標語 'In my end is my beginning' ——『イースト・コウカー』の結びとなる——の順序を逆にしたもの¹³⁾。前の詩の最終部で、'stillness' との関連で 'end' と 'beginning' に言及されていたが、今度は初め（生）あれば終り（死）ありというほどの時間の視点における言明であり、併せて自らの人生の根底を探ろうとの意向も含まれているだろう。個人的な來歴を背景としながら、時間の連続、循環の中の人間の生と死が扱われる。家は 'rise and fall' し、古いものは新しいものに、そして灰から土になり、その土は 'faeces' 等、生命の養分を暗示してはいても、'Bone of man and beast' 等、死臭を強く出して描かれる。家は 'live and die' し、生と死の時がただ繼續するだけで、風が揺さぶるという表現が死の作用を仄めかし、また 'a silent motto'（エリオット家のモットー 'tace et fac' = Be silent and act. のことだと言われる¹⁴⁾）の 'silent' が、空虚と死を思わせずにはおかないであろう。

最初の言葉が繰り返され、終りへの傾斜がさらに深まる。祖先の村への道は初めへの道でありながら、死の暗い色を濃くして行くのである。'in the electric heat/Hypnotised' 'sleep in the empty silence' 等の句に、生氣のない停滯のうちに目覺めようとしないう意識まで讀まれる。

さて 'open field'（三度目の使用が何もないう場を印象づける）で、距離を置いて位置すれば夏の夜半、昔の村人たちの生活の踊り（'bonfire' をめぐるのだが、これは語源からして死と無縁ではない）

が、ヴィジョンとして知覚される。詩人の祖先 Sir Thomas Elyot の “The Boke Named the Gouernour” 『郡令私録』(1531年) から¹⁵⁾、踊りに關する叙述が古い綴り字をまじえて要約再現されるのが、過去との隔たりを皮肉にうち出す効果を生んでいる。この男女の和合を示す踊りは、單に生命の踊りとは言えないもの。田舎者らしい浮かれ騒ぎには、死をめぐる生の循環が否應なしに見られ、踊りの足は土の足、浮かれぶりはとうの昔に土の下で麥の養分になった(冒頭の土の描寫と符號)者たちのそれ、そして拍子を取り生のリズムを保ちながら、季節と星座の時、男女の番いの、獸の番いの時を維持しているというぐあいに、時間に運命的に就縛されている人間の限界が知れるのである。最初の家や土の叙述と呼應するように、‘Feet rising and falling. / Eating and drinking. Dung and death.’ と歌い、獸と變らぬ人間の生理と循環は、ついに糞と頭韻の合う死の語に歸着する。

最終節は次の通り。

Dawn points, and another day
Prepares for heat and silence. Out at sea the dawn wind
Wrinkles and slides. I am here
Or there, or elsewhere. In my beginning.

直前の句の頭韻を受けた書き出しは、フランス語の ‘point du jour’ (=break of the day) の連想もあるようだが¹⁶⁾、『バート・ノートン』第一部の ‘Point to one end’ を想起せざるを得ず、その目指す timeless な ‘end’ が缺けていること、別の同じ日が ‘heat and silence’ (本樂章二節と關連) を用意するということは、續く沖合いの描き方とともに、時と死の循環の救いのなさと思わせる。主人公は所在が決められないなりに ‘beginning’ にいると言う。時の外より眺めている立場の自覺を秘めながらも、終りのない絶望の道を進めることになる。

第二部の最初の定形詩は、上の季節と星座の時と、さらに『バート・ノートン』第二部の星の運行と對照をなす。和合和解ではなく秩序の混亂が歌われ、季節の混亂から宇宙の混亂へ、そして世界を破滅に導く火の豫告にまで至る。地面の花や空の天體の亂れを描くうちに ‘down’ を響かせ、最後に氷河の世界支配に言及するのだが、人間の無力は認識されるべきだとしても、あまりにも運命暗示的な書き方になっている。

詩人は満足な出來でないことを認め、迂言法により言葉と意味との格闘を強いられるのを避けて、直接的な議論に轉じ、‘The poetry does not matter.’ と明言する。十一月も末だのに、久しく待ち望んでいた ‘the autumnal serenity’ も ‘the wisdom of age’ ももたらされていないのは、そのような平靜や知恵が欺瞞であつたと思えず、‘deceived’ を連發し、そして眞の迷いの道に立ち向かう構えを整える。それらは ‘Useless in the darkness’ なのであり、老年の連中のように暗闇をのぞきこみ、それから眼をそらしたりするのにとどまっておれない。『ゲロンチョン』の再確認のように、經驗から得られる知識には ‘a limited value’ しかない、またそういう知識は ‘a pattern’ を押しつけてごまかすと述べ、‘For

the pattern is new in every moment / And every moment is a new and shocking / Valuation of all we have been.' と説く ('value' と 'Valuation' の使い分けに注意)。古いごまかしの固定した 'pattern' を排して現在の視點に立ち、時とともに新たな評價、覺醒を強調するのである。迷いから覺めるためには、『パーント・ノートン』でばら園に導いたつぐみのように、欺きながらも無害な導きの手に従うしかない。ここで『神曲』地獄篇の冒頭の言葉を模して、'In the middle……of the way……in the dark wood……' と言い、不安定な足場で迷いの危険にさらされなければならぬことを述べる ('grimpen'=mire or bog¹⁷⁾ には Conan Doyle の "The Hound of the Baskervilles" へのアルージョンがあるとされる¹⁸⁾)。老人の知恵はばかげた恐怖、つまり所有の恐怖、他に所屬する(神は無論その究極のもの)ことに對する恐怖の表われだと難じ、次のように斷言する。

The only wisdom we can hope to acquire

Is the wisdom of humility : humility is endless.

上の 'Useless' 'limited' に對應するととれる 'endless' は、前樂章の終りの 'beginning' とも呼應するものがあるように感じられ、限りなく絶望的な恐怖の道を行くのに、'humility' が無限の價值をもつものとして力強さが出ているのであろう。こうしてありのままを受けとめるように、第一部の家も踊り手もみんな消え去ったと歌い、時間の循環の中の變轉、沒落、一貫的な意味のなさを響かせる。

第三部は暗闇の眞只中だ。'O dark dark dark. They all go into the dark' と歌い出す。見えない状況で、ミルトンの "Samson Agonistes" から盲目のサムソンの聲を借用とは巧妙。'the vacant into the vacant' と言葉をはさみ、各様の際立った階層の人間も何もかも、無なるが故に無に歸るべしと言わんばかりに、暗闇に入っていくように記される。そして葬られる者のいない 'the silent funeral' へ、自分たちも一緒に行くと續けるのだが、空無の暗闇へ葬らるべき必然性が、意識内に掘り下げられて行くのである。

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you

Which shall be the darkness of God.

上に宣明した 'humility' に基づく淨化の受容は、『パーント・ノートン』第三部よりの進展をうかがわせる。暗闇を受容する意識の三段階が直喩で描かれ¹⁹⁾、劇場、地下鐵、エーテル麻醉状態と移るうちに、'darkness' が重なり 'emptiness' が深まり、ついに 'the mind is conscious but conscious of nothing' となる。十字架の聖ジョンのネガティブな道がなおも進められ、待つことを、しかも希望も愛も信仰さえもなしに、そして思いもなしに待つことを自分の魂に向かって言う。徹底した受け身の立場だ。こうしてはじめて、'the darkness shall be the light, and the stillness the dancing' と——啓示的な勝利が保證されるのであり、『パーント・ノートン』の 'the still point' が、暗闇を通る下への道から達せられる展望が得られ、ばら園の瞬間に新たな意義が加わるのである。

Whisper of running streams, and winter lightning.
The wild thyme unseen and the wild strawberry,
The laughter in the garden, echoed ecstasy
Not lost, but requiring, pointing to the agony
Of death and birth.

直前の ‘waiting’ ‘dancing’ の脚韻がもちこまれる一方、絶妙な ‘echoed ecstasy’ の頭韻を生んでいる。永遠の聲、こだまする喜悅が内面の暗闇に啓示するのは、死と生の苦惱なのだ。死んで生まれる方向は、『聖灰水曜日』の眼目であったが、今や時間の克服の問題と合體して、常に現在する ‘one end’ として、‘ecstasy’ は ‘agony’ を指し示しているのである。

後の節では、言葉を反復する自らのやり方を認めてから、十字架の聖ジョンの “The Ascent of Mt. Carmel” の訓えが大體そのまま借用され²⁰⁾、‘ecstasy’ のない完全な自己否定の道が逆説的に説かれる。存在する（知る、所有する）とは今存在しないところに存在する（知らないものを知る、所有していないものを所有する）ことであり、非存在（無知、非所有）の道によらなければならないというふうに。

第四部の定形抒情詩は、救い主キリストに従って浄化の苦しみを受くべきことを歌う。外科醫でありながら ‘wounded’ ‘bleeding’ と言われるのは、キリストの受難に人間の再生の苦惱が象徴されているからであろう。教會が ‘the dying nurse’ であるのも、死に瀕しているというだけではなく、死の苦惱を暗示するものかも知れないし、教會の使命は人間の原罪を、そして病氣（‘disease’ は ‘ease’ のない状態のニュアンスを含む）が悪化する必要を思い出させることだとされる。地球全體が病院で、それを遺したのは、神より與えられた樂園を失ったアダム ‘the ruined millionaire’、それで人間は苦しみ死なねばならぬ定めなのだ。死の冷えが肉體を這いのぼるが、暖まろうとすれば、‘frigid purgatorial fires’ に凍え焼かれねばならぬ。これは第二部の ‘that destructive fire’ と異り、その焰はばら、その煙は刺と歌われるように、苦しみをもたらす愛の救いの火である。キリストの血と肉、その苦惱だけが人間の糧であるのに、自らを健全な ‘flesh and blood’ だと思い上がり、その贖罪の意義も悟らずに、キリスト受難の金曜日をよき日と呼ぶことが咎められる。

第五部で詩人は自らを省みて、‘So here I am, in the middle way’ と始める。第二部と連關させているわけで、ここで ‘humility’ をもって言葉の表現の問題に検討を加えるが、何とも絶望の色が濃い。およそむだに過ごした二大戦間の二十年、言葉の用い方を知らうと試みたけれど、‘every attempt’ が ‘a wholly new start’ で、しかも異った種類の失敗、‘each venture’ が ‘a new beginning’ で、感情までが敵でうまく組み伏せられないと述懐する（『バートン・ノートン』第五部の言葉の ‘imprecision’ が、感情に對して言われる）。結局は ‘humility’ により、‘For us, there is only the trying. The rest is not our business.’ と斷じ、試みる生き方がそのまま肯定され、人と張り合う気持ちなど拭い去られる。

こうしてこの詩の主題に戻り、‘Home is where one starts from.’ と新たに試みられる。年をとると死者と生者の ‘the pattern’ がより複雑になると述べた後、注目すべき言葉が続く。‘before and after’ なしに孤立した ‘the intense moment’ ではなく、一瞬一瞬に燃えている一生、しかも一人だけの一生ではなく、解讀できない古石の一生、そういう過去の経験のよみがえる圖式、これは明らかに『バーント・ノートン』に見られない意義を加えるものだ。次の ‘the evening under starlight’ と ‘the evening under lamplight’ は、それぞれ青年と老年を表わすとする解釋もあるが²¹⁾、考える者として考察を進めていることからすれば、人類の過去と家の過去ととれるかも知れないと思う。とにかく過去の思い出にふけることなく、‘here and now’ を離れて、愛に通う内面の旅に向かわなければならない。‘Old men ought to be explorers’ には、詩人の祖先がイースト・コウカーの村を去ってアメリカに移住したことが、念頭におかれているであろう²²⁾。ただ ‘here and there’ は問題でないであり、時からも場所からも離れた方向を志すのである。この詩は次のように結ばれる。

We must be still and still moving
 Into another intensity
 For a further union, a deeper communion
 Through the dark cold and the empty desolation,
 The wave cry, the wind cry, the vast waters
 Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

『バーント・ノートン』第二部の ‘still and moving’ と比べると、餘分の ‘still’ がまだ動かなければならぬことを示している。目指す究極の強烈な ‘pattern’、合體と交わりがどうであるかは、後の二つの詩を待つとしても、第三部の暗闇を連想させる ‘the dark cold and the empty desolation’ と、叫び聲のする廣大な海をって行くことは、希望とともに絶望を感じさせないではおかぬ。いずれにせよ、終りからまた始める試みは、死から生まれる道をたどることであろう。

三

『ザ・ドゥライ・サルヴェイジズ』

第一部では、人間の生の時を表わす河と、宇宙の時ならぬ時を象徴する海が歌われる。‘The river is within us, the sea is all about us’ であり、どちらも人間にとって限界であり、河が人間の生を支配する ‘a strong brown god’ また ‘destroyer’ であるのに對し、海は生の残骸を打ち上げ、‘Many gods and many voices’ をもっていて、人間に告知するもの。

『イースト・コウカー』第一部に歌われた生のリズムの時が、ミシシッピー河を素材にして一そう離れて考察され (‘Keeping his seasons’ ‘Between midnight and dawn’ 等の句を見ても、その樂章との連關が争えない)、それが流れこむ海の時のうちに止揚される。

And the ground swell, that is and was from the beginning,

Clangs

The bell.

この底波の鳴らす弔の鐘は、永遠の海における時間の死を告知するのであり、『バーント・ノートン』第四部の‘Time and the bell’が、見事に變容しているのに注目したい。

第二部は、前半のセスティーナ形式の定形詩で、人間の嘆きの時は‘end’がなく‘addition’、つまり‘the trailing / Consequence of further days and hours’だと歌われ、過去と同じく、‘destination’がないことを免れるような未来が考えられないとも嘆かれるが、最後の連で、死の神への骨の祈りに終りが無いと言うのに續けて――

Only the hardly, barely prayable

Prayer of the one Annunciation.

この受胎告知の祈りに、流轉する時と不變な存在との合體、そして奇跡的な再生の可能性が仄めかされていることが否定できない（なお一連の‘the calamitous annunciation’、三連の‘the last annunciation’、この六連の‘the one Annunciation’を、それぞれ墮罪、最後の審判、キリストの受肉を表わすものと見る見方もあるが²³⁾、終りの告知については別として、必要以上に神學的に關係づけることはないと思う）。後半では、年齢とともに過去が‘another pattern’をもち、‘sequence’や‘development’でなくなること、‘the sudden illumination’、つまりばら園の瞬間のような過去の経験の‘meaning’を理解する必要が述べられ、『イースト・コウカー』第五部終節の考察の反復として、過去の経験が‘not the experience of one life only / But of many generations’だと言う。さらに‘agony’の瞬間が時とともに永續的なもので、‘the agony abides’と斷じられるのには、『イースト・コウカー』第三部の‘agony’の啓示の積極的な受容の態度が讀まれる（‘the wrong things’等の言葉もその樂章との連關を裏づける）。‘destroyer’の時は‘preserver’でもあり、それが‘The bitter apple and the bite in the apple’を運ぶ河になぞらえられ、人間の原罪を保存していると考えられる一方、‘the ragged rock in the restless waters’が‘is what it always was’というように、人間の最初の難破を象徵するものとして、確乎不拔の‘illumination’の意義をになっているのである。

第三部は未来に關する樂章で、古代印度の聖典『バガバッド・ギータ』から、クリシュナの訓えが引き合いに出される。未来は‘a faded song’であり、單に未来として眺められないのは、『バーント・ノートン』の冒頭より一貫しているのだが、‘the way up is the way down’（エピグラフおよび『バーント・ノートン』第三部と呼應）に、‘the way forward is the way back’を加えて、時の前後の區分をここでも消し去ろうとする。そもそも‘time is no healer’なのであり、過去から逃れて別の生活あるいは未来へと入りこむとか、過去は終わった、未来は前方にあるとかの考えは否定される。

Here between the hither and the farther shore

While time is withdrawn, consider the future

And the past with an equal mind.

航海中、時は引き退いていて、偏しない超然とした心で時に對しなければならぬのだが、死の時が背後に秘められていることは、續いて引用されるクリシュナの言葉を見ても明らか。こうして輪廻と無我の視點から、‘the fruit of action’を思わないように説かれる。一瞬一瞬の死の時こそ‘real destination’であり、船で旅する者に對する‘fare forward’の語に、死への門出のニュアンスを感じないわけには行かない。

第四部の定形抒情詩は、岬に御堂の立っている聖母マリアへの祈りの歌で、船旅に關係する者たち、歸らぬ身内をもつ女たち、海に溺れた者たちのために祈りがなされる。第二部の‘the one Annunciation’の祈り（さらには『聖灰水曜日』第二部）を直ちに思い出させるが、‘not returning’に力點があり、海の鐘のやむことのないアンジェラスの音が届かないところにいる者たちは、時間の外の再生の境に入っているのだから。

第五部では先ず、現代はやりの占い等、過去と未來を判斷する種々の術を批判した後（‘always will be’はそれらの絶えないことと併せて、現在の時が無視されていることの含みもあるかも知れぬ）——

Men’s curiosity searches past and future

And clings to that dimension. But to apprehend

The point of intersection of the timeless

With time, is an occupation for the saint——

No occupation either, but something given

And taken, in a lifetime’s death in love,

Ardour and selflessness and self-surrender.

人が執着する時間の次元から、‘the timeless’と‘time’の交點に話しが移るのだが、これは生涯を無私の愛に捧げる聖者にのみ恵まれるものだと言われる。‘humility’の結果であり、また‘a lifetime’s death in love’の言葉に、『イースト・コウカー』の終りから進められて來た探索の一つの結晶を見るような気がする。多くの者には‘the moment in and out of time’しかないものであり、ここで放心の瞬間のイメージが、‘The wild thyme unseen……’と並べられる（『イースト・コウカー』第三部のバリエーション）。この推測される暗示に過ぎないものの中にも、‘time’における‘the timeless’の‘Incarnation’が讀まれ、‘Here the impossible union / Of spheres of existence is actual, / Here the past and future / Are conquered, and reconciled’と高唱されること、正しい‘action’とは過去と未來からの解放であり、これはこの地では實現し得ない目標だとしても、‘trying’の續行と、意義ある土壌の生命の養いとなる生き方が自らに是認されること——これは‘trying’の認識のもとに‘a further union’を志向した（『イースト・コウカー』第五部）詩人の必然の歸着であり、終りのところに‘the yew-tree’をのぞかせて、再生のための死が暗示されていることと併せて、確乎とした

方向の肉づけが得られていると言えよう。この詩は五部とも死への傾斜をもって結ばれている。

四

『リトウル・ギディング』

第一部の冒頭は次の通り。

Midwinter spring is its own season

Sempiternal though sodden towards sundown,

Suspended in time, between pole and tropic.

眞冬の春は時の中の宙にかかった季節、‘time’s covenant’ や ‘the scheme of generation’ の中になく、そして極地と熱帯との中間の季節、これが ‘Between melting and freezing’ に魂の樹液がおののいているとの表現に通じ、さらに同じように timeless ではあるが、この季節と對蹠的な完全合一の季節 ‘Zero summer’ の所在を問うに至っていると讀める。‘Sempiternal’ の語は、一年のこの暗い時に燃えている ‘pentecostal fire’ ——これがこの樂章の眼目——の先行の響きをもち、‘sodden’ ‘sundown’ は照明を示す ‘sudden’ (雪の花に關して言われる)に通うのが感じられる。不思議な照明の輝きをただよわせた最初の節である。こちらへ來れば、どういう道すじどういう目的に拘らず、‘the end of the journey’ は同じで (Ferrar の禮拜堂が含意されている) ‘the world’s end’ が他にあっても、場所も時間も一番近い ‘Now and in England’ のこの場こそ目指すべきところ。感覺も概念も棄てて膝まづけば、眞の祈りのうちに、死者の靈が火の舌で語るのが聞かれるのであり、五旬節の火の意義が明らかだ。

Here, the intersection of the timeless moment

Is England and nowhere. Never and always.

死者との交わりという ‘timeless’ な瞬間の交點が、祈りによって達せられること、イギリスが場所においても時間においても、他にかえられぬその交點になること、そして上の ‘Now’ と終りの ‘always’ が呼應して、この作品の主題聲音とも言うべき ‘Quick now, here, now, always’ と通うように計られていることが注意されよう。

第二部は前半後半とも定形詩から成り (特に後の長い詩行は、『神曲』の terza rima を模した注目すべきもの)、人間界の事象が根底より否定される。そうではあるが、ここまで來ると再生の過程であることは自明で、言葉の端に可能性が讀みとれるように思われる。空氣、土、水、火の四元の死が歌われる前半について見ると。一連で灰と塵で描かれる空氣の死は、『バーント・ノートン』のばらを連想させる ‘the burnt roses’ が、老人の袖の灰に果てているとは言え、‘The death of hope and despair’、つまり希望だけではなく絶望の死でもあるほど絶望的なことが別の段階をにおわせ、二連の土の死では、ロンドン空襲の生ま生ましさをまじえて實に暗いのだが、水と砂に冠された ‘dead’ の語が却って逆のもののあることを響かせ、三

連は水と火の死、形容辭なしに繰り返される水と火が嘲るのは、われわれが否んだもの、それらが蝕むことになるのは、われわれが忘れたものであり、しかも水と火の反復が、再生と浄化のことを考えさせないではおかぬ。後半に入ると、第一部の終りに言及のあった死者の言葉が現出する。夜の明けぬ前、‘the dark dove with the flickering tongue’——五旬節の火が爆撃機に融けこんでいる——が、ブリキかんのように鳴る ‘the dead leaves’ の音だけを残して飛び去った後、突然 ‘some dead master’ の姿が主人公の目にとまる。この亡師については、推測がたくましく行われているが、ダンテら先輩詩人の複合で、しかもその聲は詩人本人の聲でもあるととれば充分だ（なおこれをダンテであれだれであれ、一人の詩人と見なして身元確認をすべきではないとしながらも、ミルトンとの連想を説得力をもって述べる研究家²⁴⁾もあれば、いささか極端にブラウニングと決めこむ者²⁵⁾もある）。「this intersection time」（第一部と符號）に ‘a dead patrol’ をしながら、亡靈の言葉に耳を傾けることになるが、自分たちの關心が言語であったことを、マラルメの言葉を借用しながら語った後、相手の ‘lifetime’s effort’ を思っただけで漏らす老年のための賜物は、絶望的な苦惱ばかりで逃れるすべはない——

……unless restored by that refining fire

Where you must move in measure, like a dancer.

唯一の救いである浄化の火の説明が、『バート・ノートン』の ‘stillness’ と合致し、詩人自身の自覺の聲となっていることは明白で、空襲警報解除のサイレンとともに消え去る亡靈と同じく、詩人も浄化の火に向かうのであり、亡靈の示す ‘a kind of valediction’ が、『ザ・ドゥライ・サルヴェイジズ』第三部の終りの ‘Not fare well, / But fare forward’ だという推測²⁶⁾は正しい。死による浄化の方向が決定的な確認を見ている。

第三部は、確信のこもった分析で始まる。自分と事物と人に對して、愛着と超脱とその中間の無關心という三つの全く異った状態があり、特に無關心は、死が二つの生の間にあるので生と似てはいるが異なるように、他の二者とは似て非なるもので、生きた欲望と死んだ欲望——愛着と超脱——の中間に位する。記憶の効用は解放のためということであり、愛によって欲望を超脱する解放なので、過去の記憶からだけではなく未來への欲望からの超脱でもある。記憶と同じように國の愛も、行動に對する愛着から超脱への道をたどる。國の愛と同じように歴史も、隷屬——過去への愛着——にも自由——過去（そして未來）からの超脱——にもなり得る。こうして ‘become renewed, transfigured, in another pattern’ ということに、過去が超脱される意味が見出される。十四世紀のイギリスの神秘家 Dame Julian of Norwich の著書から、神の啓示の聲がここで引かれる。‘Sin is Behovely (=incumbent, inevitable)’、しかしすべてよしなのであり、永遠の ‘pattern’ としてよみがえったもののようである。このリトル・ギディングの地に關係のある歴史上の人物、斷頭臺に消えたチャールズ一世、ロード大主教、ストラフォード伯、そして盲目の詩人ミルトンらのことを思い出すのも、同じような連關であろう。死んで行く者たちよりも死んだ者たちを稱えるようでも、それは ‘ring the bell

backward' しようというのでも、内亂の一派の亡霊を呼び出そうというのでもなく、彼らが沈黙の掟を 'accept' して、単一の黨に 'fold' されているためだと言う。超脱の究極の死が、永遠の 'pattern' のうちに統合されているのである。彼ら敗者たちの行爲は、'A symbol perfected in death' の働きをすると、見事な詩句の結晶が得られる。

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
By the purification of the motive
In the ground of our beseeching.

初めの二行は既出（しかし罪に關する行がないのは、それからの解放をにおわせる）。'the ground of our beseeching' も出典は Julian 夫人の著書で、それからするとキリストと 'Love' が含意されており²⁷⁾、このリトウル・ギディングの請願の地で、永遠の愛によって死者だけではなく、考察を進めて來た詩人も動機が淨化されるはずなのだ。

第四部、定形抒情詩の前節は次の通り。

The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre —
To be redeemed from fire by fire.

鳩は爆撃機のイメージをとどめながら、ペンテコステの聖靈を表わすものとなっている。希望か絶望かは、同じように見えて全く異なる積み薪、愛に死ぬか欲望に死ぬかの選擇にある、淨化の火によって破滅の火から贖われるためにはと言うのである。後の連では、この責め苦を案出したのが 'Love' ('dove' と韻が合う) だとされる (Julian 夫人の受けた啓示の聲の連想あり²⁸⁾)。この神聖な愛は、人間の力では脱げない焰のシャツ (Nessus の血に浸された Hercules のシャツが典據) を織った手 (『イースト・コウカー』第四部の 'the wounded surgeon' つまりキリストと結びつきがありそう²⁹⁾) の背後にひそむ 'Name' だと言う。この御名は 'unfamiliar'、シャツは 'intolerable' と歌われるところに、厳しい悟りの道が思われる。愛の淨化の火によって生きるか、欲望の破滅の火によって地獄の嘆きを味わうか、あれかこれかというわけ。

第五部では、四つの詩の主たる主題とイメージが一つに結集、統合される。初めは終りで、終りは出發するところだという『イースト・コウカー』の主題に戻り、先ず言葉のことが述べられる。どんな句どんな文も、語が 'right' 'exact' 'precise' で、古いものと新しいもののなだらかな交流があり、'The complete consort dancing together' が得られている場合は、終りであり初めであり、そして 'Every poem an epitaph' であると。つまり 'pattern' の中に

過去の現在化、死からの再生が行われるのであり、同様に死への歩みである行為も出発点となる。死を離れて生まれることは考えられず、死んで行く者とともに死に、死んだ者とともに生まれるのだ（第三部後半よりの展開）。

The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments.

ばらといちいの木の瞬間は、それぞれ死者とともに生まれる瞬間と、生者とともに死ぬ瞬間というふうに、コンテクストを重んじて解すべきではなかろうか。それらが‘timeless’な瞬間として等しく持続するのであり、そのような瞬間の‘a pattern’としての歴史によって、国民は‘time’から贖われるのだ。こうして‘History is now and England.’に歸着する（第一部と第三部よりの結実の句）。十四世紀の名前の分らぬ神秘家の著“The Cloud of Unknowing”から借用³⁰⁾の獨立した一行——‘Love’の導きと‘Calling’の聲に従って——は、『バーント・ノートン』のばら園のこだまと重なり合う趣向のものかも知れない。最後の節に入ると、これまでの詩の主題やイメージが、さらに混ざり合って渾然一體となるが、細かい符號の指摘はやめて、今は結びの詩行の奏でるにまかせ、初めと終りが、『バーント、ノートン』と『リトゥル・ギディング』の主題音が、如何に相和しているかを聞くにとどめなければならない。

Quick now, here, now, always ——
A condition of complete simplicity
(Costing not less than everything)
And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.

上への——光への——道と下への——闇への——道の同一が、下る天上の愛の火と上る人間の愛のばらの合一に行きついたたのである。

- 1) 拙稿, T. S. エリオット『聖灰水曜日』の解釋, 佛教大學研究紀要第55號
- 2) Helen Gardner, The Art of T. S. Eliot
- 3) George Williamson, A Reader's Guide to T. S. Eliot, p. 211
- 4) Williamson, Ibid., p. 214 (Gardner, Ibid., p. 163)
- 5) Helen Gardner, Four Quartets: A Commentary, p. 59 (in T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands, edited by B. Rajan)
- 6) Grover Smith, T. S. Eliot's Poetry and Plays, p. 264
- 7) Leonard Unger, T. S. Eliot: Moments and Patterns, p. 81
Smith, Ibid., p. 264

- 8) Gardner, *The Art*, p. 162
- 9) Elizabeth Drew, *T. S. Eliot: The Design of His Poetry*, p. 158
- 10) Kristian Smidt, *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*, p. 216
Smith, *Ibid.*, p. 265
- 11) Unger, *Ibid.*, p. 81
Smith, *Ibid.*, p. 266
- 12) Smidt, *Ibid.*, p. 216
- 13) Gardner, *A Commentary*, p. 64 and *The Art*, p. 164, etc.
- 14) Drew, *Ibid.*, p. 165
- 15) Gardner, *The Art*, p. 165, etc.
- 16) F. R. Leavis, *T. S. Eliot's Later Poetry*, p. 121 (in *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, edited by Hugh Kenner)
Drew, *Ibid.*, p. 167
- 17) Williamson, *Ibid.*, p. 220
- 18) Drew, *Ibid.*, p. 169
Smith, *Ibid.*, p. 272
- 19) Williamson, *Ibid.*, pp. 220-221
- 20) Gardner, *A Commentary*, p. 66 (*The Art*, p. 168)
- 21) Williamson, *Ibid.*, p. 222
- 22) Smith, *Ibid.*, p. 277
- 23) Smidt, *Ibid.*, p. 218
- 24) Gardner, *A Commentary*, pp. 74-75 (*The Art*, pp. 179-180)
- 25) Smidt, *Ibid.*, p. 220
- 26) Drew, *Ibid.*, p. 193
- 27) Gardner, *A Commentary*, p. 76 (*The Art*, p. 182)
- 28) Gardner, *A Commentary*, p. 76 (*The Art*, p. 182)
- 29) Williamson, *Ibid.*, p. 232
Drew, *Ibid.*, p. 196
- 30) Gardner, *A Commentary*, p. 76 (*The Art*, p. 183), etc.

〔なお、二宮尊道教授著『四つの四重奏』（南雲堂発行）が大変参考になったことを付記しておく〕