

# T.S. エリオットの本質(下の1)

—詩人・批評家・劇作家として—

鮫 島 久 男

## 目 次

1. まえがき
2. エリオットの難解性と革新性
3. 『四つの四重奏』と詩劇の問題点
4. T.S. エリオットの本質

### 3. 『四つの四重奏』と詩劇の問題点

- 1) 『四つの四重奏』の制作期間への疑問
- 2) 表題と構成に関する一般的考察と疑問
- 3) ‘Burnt Norton’の位置づけ  
——以上前回——
- 4) ‘Burnt Norton’から見た『四つの四重奏』  
——以下次回——
- 5) 詩劇の意味と問題点

#### 4) ‘Burnt Norton’から見た『四つの四重奏』

前回は、Burnt Nortonの主要テーマは何か、といったことを追い過ぎたあまり、詩にとって極めて重要な要素であるリズムとイメージについて言及する機会を逸してしまった。エリオット自身、「詩の音楽」(The music of Poetry)という講演の中で、「一つの詩あるいは詩の一節というものは、言葉による表現に達する前に、まずある特定のリズムとしてとらえられ、このリズムから思想やイメージが生み出される<sup>1)</sup>」と述べているくらいだから、むしろ Burnt Norton におけるリズムとその思想との関係、さらにはリズムとそのイメージとの関係を、まず第一に検討しておくべきであったかもしれない。

もともとエリオットの詩は、『四つの四重奏』に限らずどの詩においても、自由な形式の blank verse で書かれているように見えながら、実際にはリズムとその内容、リズムとそのイメージとが、密接に呼応し合うように厳密な工夫が凝らされている、ということはすべての研究家がひとしく認めているところである。

この『四つの四重奏』においても、従来の iambus や anapest などの伝統的な詩の技法はほとんど使用されずに、リズムは主として blank verse をふまえた stress meter で構成されている。もちろん、その詩の内容に応じて、1-stress meter から 8-stress meter まで幅広く採用されているが、全体の傾向としては、各詩行の中間あたりに一つの休止を置き、その前後に二つの強勢を置く 4-stress meter の形式が基調となり、3-stress meter から 6-stress meter のリズムが多用されているとみてよいであろう。

いまエリオットの言葉にならって、「リズムから思想が生み出されて」いるように見える一例として、Burnt Norton の冒頭の五行について考察してみよう。

Time présent/and time pást (4)  
 Are bóth perháps présent/in time fúture, (5)  
 And time fúture/contáined in time pást. (5)  
 If áll time/is etérnally présent (4)  
 áll time/is únredéemable. (4)

現在の時と過去の時は

恐らくともに未来の時の中に存在し

また未来の時も過去の時の中に含まれる。

もしすべての時が不断に存在するならば

すべての時は贖なうことはできなくなる。(筆者訳・以下同じ)

この部分は、前回述べたように、時間に関するわれわれの通念（時間は過去から現在・未来へと直線的かつ連続的に流れてゆくものと思込んでいる）を打破して、過去・現在・未来といった三つの時間が、本質的には同時に存在していることを強調し、そのために却ってわれわれは時間の流れから脱出することが難しく、ましてや時間を贖なうことはさらに困難であることを指摘した部分である。

一読してわかるように、各行の中間あたりに休止があって、右側の（ ）内に列挙したように 4 強勢・5 強勢・5 強勢・4 強勢・4 強勢のリズムをふんでいる。しかもわずか五行のうちに、time が 7 回、present が 3 回、past と future が 2 回繰り返されている。通常、同じ単語の繰

り返しは、読者に感覚的な違和感を与える場合が多いのであるが、この場合はむしろ、t, p, fなどの清音を主調としたリズムの反復と time の多用によって、三つの時間の共存する感じが巧みに表現されており、ややもすれば時間に関する詭弁的な詩句とも受け取られがちなこの部分が、逆にリズムによって論理の感覚化が行なわれ、過去・現在・未来の三つの時間が、まさに同時的に共存する詩的な時間論として結晶した印象を与えている。しかも最後を unredeemable (贖なえない) という濁音で締めくくることによって、この言葉がこの詩の中で重要な意味をもつことが暗示される。つまりこの最後の行は、文字通りに All time is unredeemable (すべての時は贖なえない) と解釈するのではなく、否定の形をとった反語とみるべきで、<しかし、果して時間は贖なえないのか>、<では、いかにしたら時間は贖なえるのか>といった意味に読みとり、‘時間を贖なう’ことが、この詩の重要なテーマであることがここで暗示されているのだ解すべきであろう。

もっともこうした読み方は、この詩の過剰解釈、あるいはあまりにも深読みしすぎているといったような印象を与えるかもしれない。そうした誤解をとくために、エリオットがつとに、その処女作『アルフレッド・プルーフロックの恋歌<sup>2)</sup>』(The Love Songs of J. Alfred Prufrock, 1917) や、彼の前期の代表作『荒地<sup>3)</sup>』(The Waste Land, 1922) の中に、時間に関するすぐれた詩行を持っていることを、さらにはこの Burnt Norton (1935) より一年前に発表された詩劇の習作『‘岩’の合唱<sup>4)</sup>』(Choruses from ‘The Rock’, 1934) の中でも、すでに時間に関する深い洞察を行なっていることを、強調しておく必要があるかもしれない。

次に「リズムからイメージが生み出されて」いるように見える一例として、Burnt Norton の第四楽章(前回述べたように、この楽章は短かい定型の抒情詩で構成され、しかも Burnt Norton 全体の縮図のような内容をもっている。他の三つの Quartet も第四楽章はほぼ同じような構成と内容をもっている)を例にとって検討してみよう。

Time and the béll/have búried the dáy, (4)

The bláck cloud/cárries the sún awáy. (5)

Will the súnflower túrn to ús,/will the clémathis (4)

Stráy down, bénd to ús; /téndril and spráy (5)

Clúrch and clíng? (2)

Chíll (1)

Fíngers of yéw be cúrled (3)

Dówn on ús? /After the kíngfisher’s wíng (4)

Has ánswered light to líght,/and is silent, the líght is stíll (6)

At the still point / of the turning world.

(4)

時を告げる晩鐘が昼を葬り、

黒雲が太陽を運び去る。

ヒマワリがぼくらの方を向いてくれるだろうか、テッセンが

迷ってぼくらの方へ降りてきてくれるだろうか、蔓と小枝が

からみついてくれるだろうか。

冷たい

イチイの指がしなやかに垂れてきて

ぼくらにさわるだろうか。カワセミの翼が

光に光でこたえてから、やがて静まり、光はなおも

廻わる世界の静止の一点にある。

4強勢以上の場合、各行の中間あたりに休止のある点は同じであるが、stress meter は 1-stress meter から 6-stress meter までその振幅を広げている。やはり 4-stress meter が主調となっているが、この詩ではとくに、脚韻 (day, away, spray; cling, wing; curled, world) 頭韻 (clutch, cling) 行中韻 (1) が巧みに配置されて、詩のイメージがより一層ふくらむように工夫されている。

日が沈み、しかもまだ闇が降りて来ない夕暮れの一瞬、心が夜に向かおうとしているとき、ヒマワリ (sunflower, 父親のイメージ<sup>5)</sup>) や、テッセン (clematis, 母親のイメージ) や、蔓や小枝 (tendrils and spray, 子供たちが親に甘えるイメージ) が、われわれをやさしく慰めてくれるだろうか。〈(反語的に) いや、そういうことはありそうもない〉ここでは day, away, spray などの脚韻が、たとえかすかな希望でもそれに頼ろうとす哀切感を浮き出させ、clutch, cling の頭韻が、何ものかに必死になってすがりつこうとする感触をにじませている。

そして次の一行の空白<sup>6)</sup> は、かすかな希望に支えられている前半からの転調を予告し、あたかもそのことを実証するかのように、Chill といういかにも冷ややかな感じの単語が独立した一語として置かれている。

冷えびえとしたイチイ (yew, 死の象徴で気味悪いイメージ) の木の枝が、死人の指のように垂れてきてわれわれをこわがらせるだろうか。〈(反語的に) いや、そういうこともありそうもない〉その時、水面をすばやく飛翔するカワセミ (kingfisher, 頭にあざやかな冠毛をつけた水鳥、一瞬の美のイメージ) の翼に残照が照り返り、静寂な一瞬の中で、沈んだはずの太陽の光が、この詩編の中心テーマである動く世界の一点 (still point) となって静止し、第一楽章のあのバラ園と同じよ

うな非時間な情景が出現して、忘我の瞬間が体験される。かくして時間は贖ないうるものとなるのである。

最後の二行では、light という言葉が3回、still が2回、流音の〔1〕が行中音として7回使用されることによって、リズムによるイメージの体験化が行なわれ、夕映え時の静寂で壮観な一瞬のイメージに対して、いかにもそれにふさわしい伴奏の役割を果たしている。この第四楽章が *Burnt Norton* の縮図といわれる所以であろうか。

もっとも、次の最終楽章である第五楽章では、「時間」の中で言葉（詩）や音楽がどのような役割を担っているかが語られ、結局、「時間」について語ることは、同時に芸術について語ることになっていることなどが、さらに「時間」の中における欲望と愛の不思議な関係も語られて、時間論はまた人生論でもありうるといったことなど、さらに新しいテーマが導入されながら、詩全体がより広く深く集約されてゆく。そのために前回指摘したように、*Burnt Norton* 全体が一編の完全に独立した詩として十二分に鑑賞に耐えるものとなって完結しているのである。

そこで本稿では、この一個の独立した詩となっている *Burnt Norton* の主要テーマが、他の三つの *Quartet* の中でどのように深化されているか、またその過程で、エリオットの本質と考えられるものがどのように表現されているかを確認しつつ、同時にそれぞれの各 *Quartet* が相互にどのように作用し合っているかについても、具体的に検討してみたいと思う。

## 第二の *Quartet* 'East Coker' に関する考察

*East Coker* の書き出しは、エリオット特有の逆説的表現 'In my beginning is my end'（わが初めにわが終りあり）で始まり、'In my end is my beginning'（わが終りにわが初めあり）の一行で終わっている。実はこの両句は、エリオットの読者には深い意味をもっていることになる。というのは、現在エリオットの遺体は、*East Coker Church* の一隅に納められていて、その墓の記念プレートの上側には 'In my beginning is my end' の句が、下側には 'In my end is my beginning' の句が刻まれているからである。いかに信心深いエリオットといえども、*East Coker* 執筆の時点で、この両句がまさか自分の墓碑銘になろうとは夢想だにしなかったであろう。*East Coker* がエリオット家の先祖ゆかりの地であることを思えば、冒頭の 'In my beginning is my end' は、「私の祖先が始まったこの土地は私の終りの土地である」と解釈してもあながち不自然ではなく、そうしたことから、あるいはこの句が墓碑銘に選ばれたのかもしれない。

ところで、この両句から連想されてくるのは、*Burnt Norton* のエピグラフとして付けられ、後に『四つの四重奏』全体のエピグラフともなった、'The way upward and downward are one and the same'（上へ行く道も下へ行く道も同一のものだ）という言葉である。両者に共通しているのは、一見、正反対に見えるものも結局は同一のものに帰着するという、「時間」の循環性

への認識であろう。しかしそればかりでなく *Burnt Norton* 第五楽章の

Or say that the end precedes the beginning,  
And the end and the beginning were always there  
Before the beginning and after the end.

あるいは終りは初めよりも前にあるといってもよい、  
もともと終りと初めは、初めよりも前に、終りよりも後に  
常にそこに存在したのだ。

という詩句が、この両句ではもっと凝縮された形で呈示されていると見ることも可能である。

もっともこの両句は一般的には、Elizabeth 女王への謀叛のかどで処刑された Scotland の女王 Mary Stuart が、座右の銘としていたフランス語の 'En ma fin est mon commencement' (=In my end is my beginning) を、エリオットが 'In my beginning is my end' というように入れかえて使用したというのが定説<sup>7)</sup> となっている。

いずれにしてもこの両句は、私が生きることは私の死の始まりであり、私の生命の終り(死)は私の生命の始まり(誕生)である、といった宗教的な意味合いの強い、時間の循環性を歌ったものと思われる。そのためか *East Coker* の第一楽章の最終部は

.....I am here

Or there, or elsewhere. In my beginning.

わたしはここにいる

そこにいる、どこかよそにいる。わが初めに。

というように、最後の句が冒頭の句に循環する形をとって終っている。この部分は、この詩の前後の流れから推察して、祖先の地 *East Coker* にあって、限りなく変転し続ける家々への追憶や昔この地で浮かれ踊った村人たちへの回想から、今ふと目覚めたばかりの自分が、'here' (ここに、先祖の故郷である *East Coker* に) 'there' (そこに、祖先たちが死を覚悟で大西洋を渡って行った *New England* に) 'elsewhere' (どこかよそに、*East Coker* でも *New England* でもなく、しかしまた、そのどちらでもある超時間的などどこかに) 確実に実在し、そしてそれらは 'in my beginning' (わが初め、自分の存在開始の地) であり、自分の出発点である、という意味に解釈することができる。とすると、*Burnt Norton* 第二楽章で

I can only say, *there* we have been : but I cannot say where.

‘そこに’ ぼくらがいたことがあると言えるだけで、どことは言えない。

と歌って、どことなく揺れ動いていた心情に比べると、ここでは自分の根源ともいうべき出発点に立って、何とか「時間」の流れから抜け出したいという、より固い決意が述べられたものとみるべきであろう。

これに続く East Coker の第二楽章は次のように結ばれている。

The only wisdom we can hope to acquire  
Is the wisdom of humility : humility is endless.

The houses are all gone under the sea.

The dancers are all gone under the hill.

ぼくらが得たいと望み得る唯一の智慧は  
謙譲の智慧だ。謙譲には終りが無い。

家々はみな海の下に消え去った。

踊り手たちはみな丘の下に消え去った。

人間にはさまざまな智慧がある。しかし本当の智慧の名に値する智慧は ‘the wisdom of humility’（謙譲の智慧）である。そしてその謙譲の智慧には終りは無い (humility is endless)。たとえ ‘The houses’（あの East Coker にあった家々、形あるもののイメージ）が消滅し、‘The dancers’（East Coker で浮かれ踊った人たち、生命あるもののイメージ）が滅亡し去ったあとでも（わざわざ行間をあけて二つの対句を並べたのは、形と生命あるすべてのものがといった強い意味を与えるためと思われる）‘謙譲の智慧’を身につけていれば、われわれは ‘endless’（永遠）であり、時間の輪から脱出することも決して不可能ではないのである。ではその ‘謙譲の智慧’は、一体どうしたら身につけられるのか？

第三楽章では、Burnt Norton の第三楽章の後半でやや中途半端に述べられていた、「もっ

と低く降りて行け、ひたむきに降りて行け」(Decend lower, decend only)「内面の暗闇の中へ」(Internal darkness)「これが一方の道」(This is the one way)「もう一方の道も同じこと、それは行動によらず、行動を控えながら行く道」(and the other Is the same, not in movement But abstention from movement;)の部分の内容がより具体的に述べられ、そしてそれがおのづから‘謙譲の智慧’を身につける道であることを暗示する。

まず、‘O dark dark dark. They all go into the dark, The vacant intersteller spaces, the vacant into the vacant’ (おお暗い暗い暗い。人はすべて暗黒に向って行く、あの空漠とした星と星の空間へ、空から空へ)と一方(積極)の道が示され、次に‘I said to to my soul, be still, and let the dark come upon you Which shall be the darkness of God’. (わたしは魂に言った、静かにしておれ、暗黒の襲うにまかせよ、それはやがて神の闇になるであろうから)ともう一方(消極)の道が指摘される。このあと‘a theatre’ (劇場) ‘an underground train’ (地下鉄) ‘ether’ (エーテル)の三つの比喩を巧みに使って、ウィリアムソン(G. Williamson)のいう暗黒を受け入れる意識の三段階<sup>9)</sup>が描かれ、再び自分の魂に話しかけることになる。

I said to my soul, be still, and wait without hope  
 For hope would be hope for the wrong thing ; wait without love  
 For love would be love of the wrong thing ; there is yet faith  
 But the faith and the love and the hope are all in the waiting.  
 Wait without thought, for you are not ready for thought :  
 So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.

わたしは魂に言った、静かにしておれ、希望なくして待て  
 希望は間違ったものへの希望になりがちだから。愛なくして待て  
 愛は間違ったものへの愛になりがちだから。さらにまだ信仰があるが  
 しかし信仰も愛も希望もすべて待つことの中にあるのだ。  
 考えることなく待て、きみは考える準備ができていないから。  
 そうすれば闇が光となり、静止が舞踏となる。

希望も愛も信仰さえもなしに、さらに考えることもなしに、ただひたすら心を無にして待てば、やがて暗闇に光が満ちてきて、静止していたもの(stillness)が動き始める(dancing)。この部分はBurnt Norton 第二楽章の「静止の一点、そこにこそ舞踏がある」(at the still point, there the dance is)の部分や、「この一点、静止の一点のほかには、舞踏は絶えてなく、しかもそこにこそ舞踏がある」(Except for the point, the still point, There would be no dance, and



there is only the dance) の部分と照応し、ここではいかにして静止の一点 (stillness) に達し、それが本当の動き (dancing) に転化してゆくかが、より一層深い意味をこめて描かれている。

続いて‘謙譲の智慧’ともいふべき完全な自己否定の道が逆説的に説かれながら、この第三楽章は終る。

And what you do not know is the only thing you know

And what you own is what you do not own

And where you are is where you are not.

きみが知っている唯一のことはきみが何も知っていないということ

きみが所有しているものは実はきみが所有していないもの

きみが今いる所は実はきみがない所。

知識は無知への道を、所有は無所有への道を、存在は非存在への道を、つまり完全な自己否定の道を通らなければ、われわれは‘the wisdom of humility’ (謙譲の智慧) を身につけることはできないし、時空を超越した‘the still point’ (静止の一点) に達することもできないのである。

第四楽章は第三楽章の逆説的表現がそのまま受けづかれて、全篇がキリストに捧げられる一種の逆説的な形而上詩の趣を呈している。

傷ついた外科医 (The wounded surgeon, 受難のキリストのイメージ) が病人の患部を探り、瀕死の看護婦 (the dying nurse, 世間に受け入れられない教会のイメージ) は病気こそ唯一の健康だといひ、地球全体は破産した百万長者 (the ruined millionaire, 楽園を追放されたアダム<sup>9)</sup>のイメージ) の寄贈した病院であり、温まろうと思えば氷のような煉獄の火 (frigid purgatorial fires, 愛の救いの火) に焼かれなければならない、キリストの血と肉、その苦惱こそ人間の糧であるべきなのに、自分こそは健全で丈夫な肉と血だと (That we are sound, substantial flesh and blood) 思いたがるといった調子で、始めから終わりまで逆説的表現で貫かれていて、Burnt Norton の第四楽章に比べて、はるかに辛辣な諷刺を含む内容となっており、詩の行数も2倍以上に増えている。

最終の第五楽章では、人生のなかば (in the middle way) を過ぎた詩人が、二つの大戦にはさまれた20年を述懐して、厳しい自省の言葉を次々と述べながら、結局は心を空しくしてただひたすら試みてみるだけ (there is only the trying), その他のことは関知せぬ (The rest is not our business), という境地に達してゆく。そして

Home is where one starts from.

故郷は人がそこから出発する所。

故郷は帰ってゆく所ではなく出発する所であるという、この第一楽章の終りではまだ漠然としていた出発点が、ここでは新しい決意とともにはっきりと明示される。しかし年をとるにつれて、世の中はいよいよ不可思議となり、あの孤立した強烈な一瞬 (the intense moment Isolated) といったものでなく、むしろ一瞬一瞬にその一生が含まれ (a lifetime burning in every moment), しかも一人だけの人生でなく、古い墓石に象徴される幾世代の人々の経験をも含む一生 (not the lifetime of one man only But of old stones that cannot be deciphered) を生きなければならなくなる。(こうした幾世代にわたる考え方は *Burnt Norton* にはなく、ここで初めて登場する) そのためには場所や時間 (here and now) にとらわれることなく

We must be still and still moving

Into another intensity

For a further union, a deeper communion

ぼくらは静止して、たえず動かねばならない

もう一つの強烈な一瞬に向って

さらに進んだ一体感と、より深い交わりを求めて

あの *Burnt Norton* 第二楽章では単に 'still and moving' (静止して動く) だけであった表現が、ここでさらにもう一つ 'still' が加えられることによって、静から動への転換がより精密化され、前述した第三楽章の 'the stillness the dancing' (静止は舞踏となる) や、*Burnt Norton* の 'the still point' (静止の一点) を、実際に体験してみようという強い決意がよみとれる。さらにこの第五楽章の最終部では、あの暗い寒気 (the dark cold) あの空しい寂寥 (the empty desolation) あの広大な海原 (the vast waters) をのり越えてゆくべきことの覚悟が強調される。実はこの最終部分は、この *East Coker* 自体が独立した一編の詩ではなく、河と海で象徴されながら '旅先の土地' として、次の第三の *Quartet* で描かれる *The Dry Salvages* へ繋がっていることを暗示している。この項の最初で述べたように、この *East Coker* の最後の句は、冒頭の 'In my beginning is my end' (わが初めにわが終りあり) に照応するかののように、'In my end is my beginning' (わが終りにわが初めあり) で終り、*East Coker* 全体が循環した形をとりながら、時間の輪の中に組みこまれる仕組みになっている。さらにこの句を、エリオットがよく使用する ambivalence (一つのものに二つの意味をもたす) の詩法とみなして、「私の祖先たちが眠っているこの

土地は、帰るべき故郷ではなく、私の新しい旅への出発の土地である」と解すれば、同様に次の第三の Quartet である‘旅先の土地’ The Dry Salvages に連関しているものとみることができよう。

### 第三の Quartet ‘The Dry Salvages’ に関する考察

河を神に喩えながら(I think that the river is a strong brown god) 始まるこの第一楽章は、人間生活からみた河のさまざまな歴史をやや散文的口調で辿りながら、いつしかその河のリズムが人間の四季の生活の中に入ってきて (His rhythm was present in the nursery bedroom,……of the April dooryard,……on the autumn table,……in the winter gaslight), 河そのものが人間の内部に宿り、さらに海へと注がれてゆく。

The river is within us, the sea is all about us ;  
The sea is the land's edge also,………

河はぼくらの中にあり、海はぼくらを囲んでいる。  
海はまた陸地を縁どってもいる、………

海は人間だけでなく、広大な陸地をも取り囲み、その海にはさまざまな神とさまざまな声がある (The sea has many voices, Many gods and many voices)。つまり海は、大昔からずっと神に似た創造の働きと、叫び声に似た破壊を繰り返してきているのだ。そして悠然たる底波の大うねりにあわせて静かに鳴り響く鐘の音は、われらの時ではない (時間の尺度では計れない) 永遠の時を刻みつづける (The tolling bell Measures time not our time, rung by the unhurried Ground swell)。過去はすべて欺瞞で、未来には未来がない (the past is all deception, The future futureless)。過去と未来が否定される一方で、河と海で象徴される雄大な時間の永遠性が鐘の音で暗示されながら、この第一楽章は終る。

And the ground swell, that is and was from the beginning,  
Clangs  
The bell.

かくて今あり初めからあった底波の大うねりが  
鐘を  
打ち鳴らす。

And で始まるこの長い一行が、その長さのために天地創造の初めから今日まで延々と続いている時間の長さを表現し、続いて Clangs と The bell を改行で短かく独立させることによって、鳴り響く鐘の音の感じが一段と印象づけられるようになっている。この鐘の音は、一方で Burnt Norton 第四楽章の暮鐘を連想させながら、他方では次の第二楽章で‘受胎告知’の鐘となって甦える。ところで、この鐘の音の告げる「時間」は、実は Burnt Norton で扱われた‘共存的時間’でもなければ、East Coker での‘循環的時間’とも異なり、まさに壮大な波の音とともに永遠に鳴り続ける‘宇宙的時間’として、この The Dry Salvages の主要テーマとなることがはっきりしてくる。

第二楽章の前半は、例によって定型抒情詩で始まっているが、ここで一つだけ注意しておきたいことは、今ではほとんど見かけなくなった Sestina<sup>10)</sup> (6行6連の詩体) の形式が使用されているということである。もちろん、エリオット自身は『四つの四重奏』の中で、この他にもいろいろな詩形式<sup>11)</sup>を使用してはいるのだけれども。ところで、今この Sestina の各連の最初の一行だけを並列してみると、何となくこの楽章全体の輪郭が浮かび上ってくるから不思議である。

第1連第1行	Where is there an end of it, その終りはどこにあるのだろうか、
第2連第1行	There is no end, but addition : 終りなどなく、つけ足しがあるだけ、
第3連第1行	There is the final addition, あの最後のつけ足しがあるだけ、
第4連第1行	Where is the end of them, かれらの終りはどこにあるのだろうか、
第5連第1行	We have to think of them かれらのことを考えてやらねば
第6連第1行	There is no end of it, その終りはない、

このように、かれら（漁夫たち）に象徴される人間が、終りの見つからない救いのない状態で、単なるつけ足しみたいな人生を果てしなく流転するさまが浮かび上ってくるのだが、ようやく最後の二行で

.....Only the hardly, barely prayable

## Prayer of the one Annunciation.

……………ただわずかに、かろうじて祈りうるのは  
あの唯一の「告知」の祈りだけ。

となつて、ほんのわずかではあるが、受胎を告げる希望の祈りのあることが、鐘の音を連想させながら示唆される。

一転して散文調にかわるこの楽章の後半は、人は年をとるにつれて、過去という時間が、単なる連続でないばかりか発展でさえもない (cease to a mere sequence—Or even development) ということがわかってくること、しかし *Burnt Norton* や *East Coker* で体験した幸福のあの一瞬 (The moments of happiness) あの突然訪れる光明 (the sudden illumination) のもつ意義に接近してゆけば、その体験は形を変えて復活すること (approach to the meaning restores the experience In a different form), そしてその意義を取り戻した過去の体験は、一人だけの人生の体験ではなく、幾世代もの恐らくは全く名状し難い有史以前の体験をも含むものになる (the past experience revived in the meaning Is not the experience of one life only But of many generations—not forgetting Something that is probably quite ineffable) ことが述べられる。*East Coker* 第五楽章で、初めて過去の幾世代との連関が意識されたことは前述したが、ここではそれがさらに広げられて、非歴史的時間にまで遡っている。しかし同時に、*East Coker* 第三楽章で指摘されたあの死と生の苦悩 (the agony of death and birth) の瞬間もまた、時間とともにいつまでも永続することがわかってくる (We come to discover that the moments of agony……are likewise permanent With such permanence as time has)。いつしか人々は変化して、ほほえんだりするようにもなるが、しかし苦悩そのものは変化しない (People change, and smile: but the agony abides)。過去に背負った苦悩から、人間はついに逃れることはできないという原罪感を暗示したものであろう。

第三楽章では、旅のイメージを漂わせながら、こんどは主として未来という時間との関連で、仏教神、クリシュナ<sup>12)</sup>の言葉を手掛りに、では人間はいかに行動すれば「時間」から脱出できるのか、やや命令的な口調で歌われる。

未来という時間は一つの色あせた歌 (the future is a faded song) に似て、それ自身の中に過去という時間も含んでいる。ちょうどそれは、『四つの四重奏』の冒頭のエピグラフとなった、‘上への道 (光への道) が下への道 (闇への道)’ を含んでいたのと同じように、行く道 (未来) が帰る道 (過去) を含んでいるのである (the way up is the way down, the way forward is the way back)。だから、未来の時間が人間の心を癒してくれるというのは真実ではない (time is no healer)。‘過去は終り未来は前方にある’ と考えてはいけない (You shall not think ‘the past is finished’ Or ‘the future is before us’)。こうして未来に対するわれわれの常識的考え方が次々と打ち破られて

ゆき、それ故に、過去から逃れて今までとは違った生活や未来の中に逃げこんだりせず (not escaping from the past into different lives, or into any future), 旅人よ、いざ進め! (Fare forward, travellers!) そうすれば、きみらは出発したときと、目的地に着いたときとは全くの別人になっているはずだ (You are not same people who left the station Or who will arrive at any terminus) と激励される。この最後の語句は East Coker 第二楽章に出てきた次の詩句と深く連がっていることを感じさせる。

For the pattern is new in every moment  
And every moment is a new and shocking  
Valuation of all we have been.

なぜなら、型は瞬間ごとに新たになり  
そしてあらゆる瞬間が今までのすべてに対する  
新たな驚くべき評価なのだから。

人間の生き方は日々新たになり、われわれは一瞬一瞬別人になってゆく。しかもいつ死ぬかわからぬ一瞬一瞬は同時に死の時間でもある (And the time of death is every moment)。もしそうであるなら、自分たちの行動の結果など気にせずに (do not think of the fruit of action) クリシュナの語調をかりて、いざ進め (Fare forward)。それこそが自分を超えて他者の人生の中で結実する唯一の行為 (that is the one action Which shall fructify in the lives of others), これこそが「時間」から解放される道なのである。

Not fare well,  
But fare forward, voyers.

いざさらば、ではなく  
いざ進め、航海者たちよ。

この最終の二行が‘いざさらば’といった別れの言葉ではなく、‘いざ進め’といった命令調の励ましの言葉で終わっているのが印象的である。

第四楽章は、仏教的感じのする第三楽章とは打って変わって、キリスト教的な祈りの抒情詩として、ひたすら行動を控えた祈りの歌が、五行三連の全体にわたって響きわたる。

最終の第五楽章の前半では、過去や未来を予見したり占ったりするさまざまな奇術に熱中している現代人の姿が描かれ、なぜか人間の好奇心は、過去や未来といった次元にしがみついてついにそこから放れられなくなっていることが指摘される (Men's curiosity searches past and future And clings to that dimension)。しかしもしも聖者 (the saint) のように、生涯を愛に死んで (in a lifetime's death in love) 熱誠 (ardour) を捧げ、無私 (selflessness) となり、自己犠牲 (self-surrender) に徹すれば、過去や未来の次元から解放された、時間と非時間の交差点 (The point of intersection of the timeless With time) を悟ることもできるのである。Burnt Norton では 'the still point' として、East Coker では 'the stillness the dancing' として表現された静と動の微妙な接点だが、この The Dry Salvages では 'the point of intersection of the timeless with time' (時間と非時間の交差点) という新しい視角から表現されている。このことは、これらの言葉の意味するものが、実は『四つの四重奏』全体の中心テーマとして、一貫して追求されていることを物語っている。

ただ残念なことにわれわれの大部分は、日常の生活の中でこうした瞬間を捉えることは難しく、Burnt Norton のあのバラ園の瞬間のように、思いがけなく訪れる瞬間 (the unattended moment) としてか体験することができないのである。そしてそのような瞬間に出会うためには、ひたすら祈り (prayer) 遵守し (observance) 修養し (discipline) 思索し (thought) 神の意志に沿うように行動 (action) する以外に道はないのである。キリスト教的に言えば、それは神と人間がキリストの中で一体となる、あの '受肉' (Incarnation) の試練にほかならない。

Here the impossible union  
Of spheres of existence is actual,  
Here the past and future  
Are conquered, and reconciled,

ここにおいて存在の全領域の  
不可能ともみえる合一が実現し、  
ここにおいて過去と未来は  
克服され調和する。

Here とはもちろん Incarnation (受肉) のことである。しかしこうした宗教的体験は、今まで何とか努力し続けてきたからこそ敗北せずにはすんでいる (Who are only undefeated Because we have gone on trying. East Coker の 'For us, there is only the tryng' の変形) われらの大部分にとっては、この世ではとても実現しそろうもない目標に過ぎない (For most of us, this is the aim

Never here to be realised)。この The Dry Salvages の最後は、宗教的雰囲気や漂わせながら次の四行で終る。

We, content at the last  
 If our temporal reversion nourish  
 (Not too far from the yew-tree)  
 The life of significant soil.

もし一時的に土に帰って  
 (イチイの木からさほど遠くないところで)  
 意義ある土の生命を養うなら  
 われらはもって瞑すべしだ。

墓地でよく見かけるイチイの木で、幾世代もの生命を育んできた意義ある土の養分となつて、もし死ぬことができるならこれ以上の満足はない、といった意味であろうか。苦しかった人生の旅から帰ってきて、ほっとした気分が故郷らしき所に付んでいる感じが伝ってくるが、同時に temporal (一時的な) という言葉によって、次の第四の Quartet である Little Gidding の主要テーマの一つである‘死による再生’の決意が、ここで暗示されていることに注意しておくべきであろう。

#### 第四の Quartet ‘Little Gidding’ に関する考察

エリオットが「これまでの Quartet (第一の Burnt Norton) も含めて、四つが一組になる詩を書いてみようと考えはじめたのは、実は (第二の Quartet) East Coker を書いている最中だった<sup>13)</sup>」ことは、前回述べた通りであるが、そのために第二・第三の Quartet である East Coker ・ The Dry Salvages を書いているとき、たえずエリオットが意識していたことは、Burnt Norton の主要テーマやイメージを、いかにしてこれらの Quartet の中に位置づけるかということであった。しかし最後の Quartet であるこの ‘Little Gidding’ を書く頃には、むしろこれら四つの Quartet を『四つの四重奏』としていかに全体的に統一して完成するかということに、その意識の重点が移ってきていたように思われる。この Little Gidding で、Burnt Norton はもちろんのこと、East Coker や The Dry Salvages の主要テーマと、そこで描かれたさまざまなイメージが、一挙に集約化される形をとっているのは恐らくそのためであろう。

まず第一楽章の冒頭は



Midwinter spring is its own season (Sempiternal)

真冬の春はそれ独自の（永遠の）季節だ

という超現実的な詩句で始まる。真冬の春とは聞きなれない言葉だが、時の約束ごとの中にな  
い (not in time's covenant) 春, しかしその気になって心眼を開けば, あの Burnt Norton 第二  
楽章の 'a white light still and moving' (静止して動く白い光) よりも一段と強烈な光 (glow  
more intense) を帯びて, 永遠の聖霊降臨祭の火 (pentecostal fire) とともに, 季節はいま真冬な  
のに, あの春が一つの心象風景となって見えてくるのである。しかし人間の魂をもつと燃え上が  
らせるあの夏, 人間の知覚では捉え難いがしかし確実に実在する, あの想像をこえたゼロの夏  
(静止の一点のイメージ) はどこにあるのだろうか。(Where is the summer, the unimaginable zero  
summer?) こうして, この Quartet のタイトルである Little Gidding '祈りの土地'への旅が  
始まるのである。

しかしどんな道順を辿ろうとも (Taking any route)それが旅の終りであるなら, いずれにして  
も同じこと (It would be the same at the end of the journey), そこはこの世の終る所 (the  
world's end) であり, それこそは目指すべき所であり, 場所も時間も一番近い, 今いるところ  
であり, イングランドの土地そのものでもある (this is the nearest, in place and time, Now and  
in England)。そしてここでは一切の感覚や観念を脱ぎ捨て (you would have to put off Sense and  
notion), ただひたすら跪いて一心に祈れば, 死者が生者の言語を超えた火の舌で語りかけてくる  
のである (the communication Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living)。  
ではその場所とはいかなる所なのか。

**Here, the intersection of the timeless moment**

**Is England and nowhere. Never and always.**

ここは, 時なき時の一瞬の交差

イングランドでありまたそのどこでもない。決して存在せずまた常に存在する。

その場所はイングランドでありながらイングランドを超えた場所であり, 非存在でありながら  
常に存在する場所でもある。The Dry Salvages 第五楽章ではいまだ抽象的であった 'The point  
of intersection of the timeless with time' (時間と非時間の交差点) が, ここでより具体的な形を  
とって空間的に提示されることになる。しかもゴシック体で示したように, Now, Here, always  
が適所に配置されて, まるで Burnt Norton 第五楽章最終部の 'Quick now, here, now, always'  
(<瞬時の楽園が今見えているから>さあ早くくいらっしやい)ここで, たった今, <あなたさえその気に

なれば>いつだって<見られるんですよ>)に照応するかのように、この第一楽章は終わっている。

第二楽章は、全編がほとんど否定的な内容で表現される。前半では、バイロン(Byron)が好んで使用した octave rima (8行1連)の定型詩を使って、宇宙を構成している四元素(空気・土・水・火)の死がうたわれる。

第一連では、燃えつきたバラ (the burnt rose) と宙に舞う塵 (Dust in the air) で象徴される空気の死 (This is the death of air) が、第二連では、生前の労苦をあざ笑っているかのような死骸 (The parched eviscerate soil) で象徴される凄惨な土の死 (This is the death of earth) が、そして第三連では、人間のさまざまな所有物 (The town, the pasture, the weed) を壊滅させる水と火の死 (This is the death of water and fire) が描かれるが、もちろんこうした否定的表現は、逆にこれらの四元素がその死によって再び蘇生することを暗示しているとみるべきであろう。

後半では、ダンテ (Dante) がよく使用した terza rima<sup>14)</sup> (3行1連)の定型詩を使い、1940年代のロンドン空襲を想像させるイメージの中で、前にも後にも、どの場所でも出会ったことのないあの交差点で (at this intersection time Of meeting nowhere, no before and after. 第一楽章との符合)、かつては知っていたが今は忘れ、しかし半分ぐらいい思い出せる、一人でしかも多くの顔をもった亡き師<sup>15)</sup>の面影に突然出逢う (I caught the sudden look of some dead master Whom I had known, forgotten, half recalled Both one and many) 場面が描かれる。

この師の亡霊は、自分の考えなど今さら繰り返す気はないと言いながら、問われるままに自分たちの関心が言葉の使い方にあったことなどを述べたあと、その生涯の努力の最後を飾るために、老年のための賜物として、第一には将来への幻滅を (First, the cold friction of expiring sense Without enchantment), 第二には現在の無気力を (Second, the conscious impotence of rage At human folly), そして最後に過去への痛恨を (And last, the rending pain of re-enactment Of all that you have done, and been) といった、いかにも皮肉な三つの自覚を促す言葉を与え、次に引用する詩句を語りながら、あたかも『Hamlet』の亡霊が鶏声とともに消えうせたように、警笛の音とともに消え去って行く (faded on the blowing of the horn) のである。

**'From wrong to wrong the exasperated spirit**

**Proceeds, unless restored by that refining fire**

**Where you must move in measure, like a dancer.'**

「踊り子のように、規則正しく動かねばならぬ  
あの浄火によって救済されることがなければ、  
憤怒の魂は過失から過失へと進んでゆく。」

あらゆる否定のあとで、唯一の救いとなっているかに見えるこの浄火 (that refining fire) は、East Coker 第四楽章の「炎はバラ、煙はトゲ、凍りつくようなあの浄罪の火」(frigid purgatorial fires Of which the flames is roses, and the smoke is briars) を思わせ、ここでも又死による再生が暗示されているとみるべきであろう。

第三楽章では、人間の生き方への思索が提示され、この詩全体の結論とおぼしきものが示唆される。俗世間への執着 (Attachment) とそれからの離脱 (detachment), そしてその中間にある無関心 (indifference) といった、似ていて全く異なる三つの状態 (three conditions which often look alike Yet differ completely) がまず指摘され、中途半端な状態の‘無関心’は問題外として、一見、われわれの生き甲斐ともなっているかのように見える‘執着’も、結果的には対象への隷属となっているという理由でしりぞけられ、最後に残った‘離脱’こそが真の力であり、その‘離脱’を前提として、‘記憶の効用’ (the use of memory) や ‘国への愛’ (love of a country) や ‘歴史’ (History) への考察がのべられる。そしてこれらすべてはもう一つ別の型の中で (in another pattern) 生れ変わり、面目を一新しながら、それぞれがもつ意味を一段と深めてゆくのである。

Sin is Behovely, but  
All shall be well, and  
All manner of thing shall be well.

罪はまぬかれ難いとしても、  
すべてはやがてうまくおさまる  
すべての物もやがてうまくおさまる。

こうしてある意味でこの詩全体の総和ともいふべきことが述べられたあと、再びこの土地 Little Gidding に関係深い歴史上の人物の生きざまが回想される。そして今ではこれらの人物たちも皆同じように沈黙の掟に服して (Accept the constitution of silence), 死者としてただ一つのグループを形づくっておさまっている (are folded in a single party)。しかもそれは死によって初めて全うされる象徴 (A symbol perfected in death) ともいふべき、死による再生を暗示しながらである。前述の詩句が、具体的土地と浄化作用を伴ってここで再び強調されながらこの詩は終る。

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.

ぼくらの請願の地において  
 その動機を浄化されることによって  
 すべてはやがてうまくおさまり  
 すべての物もやがてうまくおさまる。

この祈りの地 Little Gidding にあっては、すべての人間の行為は、その動機が浄化されることによって、勝者も敗者も、敵も味方もすべて仲間になって安らかに眠っているのである。

第四楽章では、愛が主要テーマとして登場し、人間の苦悩は、ある意味で神の愛のあらわれであるという愛の逆説が、舞い降りる黒鳩 (The dove descending, ドイツ軍の爆撃機と聖霊の二重のイメージ) の姿をかりて、強い決意の言葉で語られる。

ただ一つの希望 (The only hope) に連がるか、それとも絶望 (or else despair) を招くか、いかにしたら (浄めの) 火によって (破滅の) 火から贖なわれるか (To be redeemed from fire by fire), それはひとえに、この '離脱' の薪を選ぶか、あの '執着' の薪を選ぶか (the choice of pyre or pyre) にかかっている。それにしても一体誰がこの苦悩を案み出したのか、それは愛 (Who then devised the torment? Love)。愛ほど語られるわりに、その本来の意義が理解されていないものも少ない。われわれに許されているのは「この火 (離脱のための浄火) か、あの火 (執着のための業火) に焼きつくされて、ただ生きるだけであり、嘆息するだけである」。それ以外に道はないのである。

We only live, only suspire  
 Consumed by either fire or fire.

この火かあの火に焼きつくされて  
 ただ生きるだけ、嘆息するだけ。

最後の第五楽章は、その内容と形式において Little Gidding の最終楽章というよりも、むしろ『四つの四重奏』全体の最終部といったものになっている。つまり、四つの Quartet の主要テーマとイメージが、ここに至って簡潔な詩句の中に凝縮され、深化され、渾然一体となって統合されているからである。

その冒頭は次のような反語的な詩句で始まっている。

What we call the beginning is often the end  
 And to make an end is make a beginning.  
 The end is where we start from.....

ぼくらが初めとよぶものはしばしば終りであり  
 そして終るということは始めることである。  
 終りはぼくらが出発する所。.....

最初の二行は、エリオットがパロディ化して使用したとされている、East Coker のあの冒頭と最終の二つの詩句 ‘In my beginning is my end’ (わが初めはわが終り) と ‘In my end is my beginning’ (わが終りはわが初め) を連想させ、ここではそれが完全にエリオット特有の個性的な言葉となって表現されている。三行目は、East Coker で ‘Home is where we staht from’ (故郷はぼくらが出発する所) となっていたのを、‘Home’ を ‘The end’ にかえることによって、その内容をさらに普遍化している。このようにみえてくると、「時間」のもつ共存性や循環性に関する考察が、さらに一段と深化し、一体化されたものになっていることがよくわかる。

同じように、語句や文もそれがしっくりおさまって (is at home) とともに躍動し完全に調和を保つ (The complete consort dancing together) とき、それらは終りとなり始まりとなる (Every phrase and every sentence is an end and a beginning)。まさに詩はすべて墓碑銘なのである (Every poem an epitaph)。ここで前にさかのぼって、Burnt Noton 第五楽章の次の詩句を読み返してみると、その意味・内容がより一層重層化されていることが明白になる。

Only by the form, the pattern,  
 Can words or music reach  
 The stillness, as a Chinese jar still  
 Moves perpetually in its stillness.

ただ形に達し、型を得てのみ  
 言葉も音楽も静止に達する、  
 ちょうど中国の壺が静止したまま  
 静止の中でたえず動いているように。

又同じように、人間のどんな行動も死滅への一歩 (Is a step to the block,……, Or to an illegible stone) であると同時に、それは又出発点でもある (and that is where we start)。つまり

Little Gidding 第三楽章でふれたように、人間は‘死ぬことによって初めて全うされる象徴 (A symbol perfected in death) として甦えるのである。

さらに又同じように、時なき時の一瞬一瞬が生み出す一つの型である歴史 (history is a pattern Of timeless moments) を持たない国民は、ついに時間から贖なわれることもない (A people without history Is not redeemed from time)。なぜなら、歴史は過去のものではなく、今ここにあって (それを生きるもの)、それはまた (われわれが生きている) イングランドそのものだからである。(History is now and England)。

ここで前半が終り、次の詩句が前後に一行ずつの空白を作って独立した形で置かれている。

With the drawing of this Love and the voice of this Calling

この「愛」とこの「召命」の声に導かれつつ

この詩句<sup>16)</sup>は、14世紀の姓名不祥の神秘家の著作『未知の雲』(The Cloud of Unknowing) 第二章からの引用といわれている<sup>17)</sup>が、この詩句が本来もっているの意味のほかに、次の詩句に続くように、その意味を文字通りに読みとって不自然ではない。すなわち

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.

ぼくらは探究をやめることはない  
そしてぼくらのすべての探究の終りは  
ぼくらの出発した所に達することであり  
初めてのようにその場所を知ることである。

生の探究はめぐりめぐってその出発点にもどってくる。しかしそれは決して単なる循環や回帰といったものではなく、実はその出発点は、以前とはすっかりその姿をかえて、まるで初めての場所のように全く新しい意味をもってわれわれに迫ってくるのである。The Dry Salvages 第二楽章で強調したように、‘体験はその意義に迫ってゆけば、ある別の形をとって復活する (And approach to the meaning restores the experience In a different form,)。そして意義の甦った過去の体験は、一人の人生の体験だけにとどまらず、幾世代にもわたる体験となって (the past experience revived in the meaning Is not the expericence of one life only But of many generations) 受

けつがれてゆくのである。この第五楽章は、次のような詩句で完結する。

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 flames are in-folded  
 Into the crowned knot of fire  
 And the fire and the rose are one.

さあ早く、ここだ、今だ、いつもだ——  
 （すべてを犠牲にして達する）  
 一つの簡素の極地  
 炎の舌が抱擁され結ばれて  
 火の王冠となり  
 火とバラが一つになるとき  
 すべてはやがてうまくおさまる  
 すべての物もやがてうまくおさまる。

いうまでもなく、この第一行の詩句は、*Burnt Norton* の最終部でうたわれ、又この *Little Gidding* の第一楽章でも使用された、人間の決断と行動を促す重要な詩句であり、同じように、第四行と第五行の詩句も、この *Little Gidding* の第三楽章で二回うたわれ、ここで又も使用された『四つの四重奏』を総括する重要な詩句である。まさに独立した詩としての *Burnt Norton* と、この詩全体を集約した形の *Little Gidding* とがここで合一した表現となって、この『四つの四重奏』は完結しているといえよう。

炎の舌（人間を破滅へ導くさまざまな欲望の炎）が、火の王冠（苦悩する人間を救済する愛の輪）に暖かく包み込まれて、火（神の愛）とバラ（人間の愛）が融合するとき、あらゆるものはうまくおさまる、そしてすべての「時間」は贖なわれるのである。

すでに見てきたように、*Burnt Norton* と *Little Gidding* とは、一つの詩篇として内容・形式ともにそれ自体完結した形をとっているのに対して、*East Coker* と *The Dry Salvages* とは、ともに次の詩篇への連関を暗示する形で終わっている。しかも『四つの四重奏』全体は、実は‘初め

が終りであり、終りが初めである' ような、'上への道は下への道，下への道は上への道' であるような、円環形式となっており、「時間」のもつ循環性と共存性が詩の形式の中にそのまま生かされているのである。内容的にも、万物を滅亡へ導き、人間を無意味な存在に転化させる、あの直線的連続的「時間」から解放されるためには、「時間」のもつ共存性・循環性・永遠性を自覚することによって、'静止の一点' (the still point) を体験すべきであること、しかもその'静止の一点' に達するためには、あらゆる意味で無限にキリストに接近し、完璧な一つの型を獲得すべきことが、さまざまな表現を用いて繰り返し繰り返し強調されている。『四つの四重奏』は、抽象的で哲学的な時間論を、詩によって具体化しようとした極めて困難かつ大胆な試みであった。従ってここには通常の詩に見られるような、情感に訴える詩句はほとんど見当らない。しかし熟読するにつれて、人生の予期しない姿がはっきりと見えてくる。劇的感動ではないが、何かが深く静かに内部に沈潜するといった知的感動といったものが呼びさまされる。これこそまさにエリオットが常に目指しているものであった、というべきであろう。

最後に、すでにしばしば指摘されているように、エリオットの詩作の集大成ともいうべきこの『四つの四重奏』は、ある意味でエリオットがその宗教的信念を明示したものである、ということとは疑う余地がない。しかしだからといって、この詩をあまりに宗教的見地からのみ見てゆく態度は、むしろこの詩のもつ広くて深い意味・内容を却って狭める結果になることを、ここで改めて強調しておく必要があるかもしれない。エリオットの中で宗教がいかなる位置を占めているかについては、次回の「詩劇」に関する考察の中で触れることしよう。

#### 註

- 1) T. S. Eliot: *The music of Poetry and Poets* (1942), p. 30.
- 2) T. S. Eliot: *Collected Poems 1909-1962*. Faber (1963), p. 14.  
     In a minute there is time  
     For decisions and revisions wick a minute will reverse.
- 3) T. S. Eliot: *Ibid.*, pp. 68-69.  
     HURRY UP PLEASE ITS TIME  
     The Waste Land, II A Game of Chess の後半にとびとびではあるがこの詩句が5回使用されている。
- 4) T. S. Eliot: *Ibid.*, p. 177. Choruses from 'The Rock' VII.  
     Then came, at a predetermined moment, a moment in time and of time,  
     A moment not out of time, but in time, in what we call history: transecting, bisecting the  
     world of time, a moment in time but not like a moment of time,  
     A moment in time but time was made through that moment: for without the meaning  
     there is no time, and that moment of time gave the meaning.
- 5) G. Smith: *T. S. Eliot's Poetry and Plays* (1956), p. 265.
- 6) *Four Quartets* (paper covered editions) Faber (1944) ではここに一行の空白があり、しかも Chill が一字引っ込んで印刷されている。しかし *Four Quartet* (a deluxe edition) Faber (1963) と *Collected Poems 1909-1962*, Faber (1963) では、ここに一行の空白はなく Chill も頭の方がそろえられてい



る。

- 7) J. J. Sweeney: "‘East Coker’; A Reading", T. S. Eliot: Four Quartets, Casebook Series, Macmillan (1969), p. 40.
- 8) G. Williamson: A Reader's Guide to T. S. Eliot (1953), pp. 220-221.  
The three-fold simile marks stages in the acceptance: consciousness of what is being taken away, consciousness of the emptiness left, consciousness of nothing but consciousness; from theatre to subway to ether.
- 9) P. Milward: A Commentary of T. S. Eliot's Four Quartets (1968), p. 106.  
この意見に対して H. Gardner は, wounded surgeon, dying nurse, ruined millinere それぞれキリストの違った現れ方にすぎないと異論を唱えている。
- 10) とももとはルネサンス期イタリアの詩型, 正式には, 6行6連のあとに3行の追連があるのが普通であるが, エリオットはこれを省いて簡単にしている。そのかわりエリオットは1行に 4-stress meter のリズムを与えている。
- 11) もともと長詩の基本的な単位は stanza であり, バイロンの『ドン・ジュアン』(1840) は8行1連の Octave rima で, ダンテの『神曲』(1650) は3行1連の terza rima で書かれている。これらはどちらかといえば単調に流れるきらいがあることから, エリオットは詩形式としては珍しい楽章形式(『荒地』でも使用)を取り入れたと思われる。『四つの四重奏』では Little Gidding の第二楽章に採用されている。
- 12) 古代インドの叙事詩『マハー・バーラタ』(Mahābhārata) などに登場する英雄神。
- 13) New York Times Book Review, 29 Nov. 1953. Cf. B. Bergonzi (ed), T. S. Eliot: Four Quartets (1969) p. 23.
- 14) この terza rima の応用について, エリオットは1950年の講演, 「What Dante Means to Me」の中で次のように述べている。  
Twenty years after writing *The Waste Land*, I wrote, in *Little Gidding*, a passage which is intended to be the nearest equivalent to a canto of the Inferno or the Purgatorio, in style as well as content, that I could achieve. The intention, of course, was the same as with my allusions to Dante in **The Waste Land**: to present to the mind of the reader a parallel, by means of contrast, between the Inferno and the Purgatorio, which Dante visited and a hallucinated scene after an air-raid. But the method is different: here I was debarred from quoting or adapting at length—I borrowed and adapted freely only a few phrases—because I was imitating.
- 15) この師にあたる人物は, エリオットが文学上のことで常に敬意を表している多くの人物の融合したものと思われるが, Cambridge の Magadalen College に保存されているエリオットの草稿類の中に, この詩の原型と思われる散文があって, それにはこの師を W. B. Yeats にした証拠があるそうである。  
H. Gardner: *The Composition of Four Quartets* (1978), p. 65.
- 16) 引用の一行は, 鈍感な人間に対する訓戒, またはその自覚を促す言葉である。H. Gardner は, この一行は the moment in the rose-garden, the communication of the dead などの言葉のもつ意味を明示したものである, と書いている。  
B. Rajan: *T. S. Eliot/A Study of His Writings by Several Hands*, Dennis Dobson (1947), p. 76.
- 17) **The Cloud of Unknowing**, Ed. from the British Museum Ms. Harl 674, With an introduction by Evelyn Underhill, Jhon M. Watkins, 1912, p. 68.