

T. S. エリオットの本質 (Ⅳ)

—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
- 4) ‘Burnt Norton’ から見た『四つの四重奏』
—以上前回—
- 5) 詩劇の意味と問題点

5) 詩劇の意味と問題点

エリオットが最初の本格的詩劇『寺院の殺人』(Murder in the Cathedral)を書いたのは、1935年の春であった。ここでわざわざ‘本格的’と断ったのは、この作品より3年前に、つまり1932年に、詩劇の断片ともいべき『スウィーニー・アゴニステーズ¹⁾』(Sweeney Agonistes)を、さらに1934年には詩劇の習作とおぼしき『岩²⁾』(The Rock)を書いているからである。

ところで、1935年といえば『四つの四重奏』(Four Quartets)の第一 Quartet にあたる Burnt Norton が書かれた時期と一致する。既述したように、エリオットはこの点について次のように述べている。

「実は『寺院の殺人』(Murder in the Cathedral, 1935)が出来上る過程で、没になってしまった

詩の行や断章があった。これは担当のプロデューサーが、舞台では使えないと判断したことに私が従ったものである。ところが、それらが私の心の中に残っていて、そこから一つの詩がひとりでに出来上ってきた。それが *Burnt Norton* (第一の *Quartet*) になったのである。

この *Burnt Norton* はもし戦争(第二次世界大戦)が起こらなければ、それだけで独立した一つの詩になっていたかもしれない。なぜならその頃の私は、舞台用のもの(詩劇)を書くことに熱中していて、うまくゆけば『一族再会』(*The Family Reunion*, 1939・詩劇)を書いてから、すぐまた次のドラマ(詩劇)を書き始めていたかもしれないからである³⁾()内は筆者註)

では、なぜエリオットはこの時期に詩劇を書くことに熱中したのだろうか。それにしても不思議なことは、なぜエリオットが詩劇を書き始めたか、その直接の動機といったものに言及したものがほとんど見当たらないことである。周知のように、エリオットが詩劇に熱中し始めた1930年代は、世界的な経済恐慌によって失業問題が深刻化し、同時にヨーロッパにファシズムの脅威がひろがりつつあった時期で、英文学でも一般に政治の季節といわれた時代であった。政治と文学をめぐる問題が盛んに議論され、多くの作家や詩人たちが急速に左傾化していった。1936年には、スペイン内戦への従軍といった形で、直接的な政治行動に移っていった文学者も多かったのである。こうした社会的風潮の中で、あくまでもエリオットは政治的詩人となることを峻拒した。

1937年7月『レフト・レビュー』誌(*Left Review* 1934—38)は、当時のイギリスのほぼ全部の文学者たちに、‘スペインの共和政府を支持するか、フランコ政権を支持するか’を問うたアンケートを出した。そのアンケートの中でエリオットは、「もちろん私は同情の念を抱いていますが、少なくとも少数の文学者が孤立を守り、こういう集団活動に参加しないことの方が一番よいことだと信じています⁴⁾」と答えている。ちなみにこのアンケートの回答は、『スペイン内戦をめぐる一イギリスの1930年の文学』によると、その年の11月、『著作家たちはいずれに味方するか』と題するパンフレットとして出版され、そこに登場した147人の回答者のうち、126人が共和政府支持、T. S. Eliot, Ezra Pound, H. G. Wells など16人が中立、フランコ支持は Edmund Blunden, Evelyn Waugh など5人に過ぎなかったという⁵⁾。

しかし、エリオットがこのように中立的立場をとったからといって、彼が当時の社会問題に全く無関心であったというわけではなく、むしろ彼は彼なりに詩の社会的機能や詩人の社会的使命について真剣に取り組んでいたのである。『寺院の殺人』の初公演に先立つこと2年、正確には、前述の『スウィーニー・アゴニスティーズ』(1932)と『岩』(1934)との中間にあたる1933年、ハーヴァード大学で行なわれたエリオットの講演「詩の効用と批評の効用」(*The Use of Poetry and the Use of Criticism*)の後半の部分で、彼がなぜ詩劇を書き始めたか、その動機とも思われるようなことを語っているので、その部分をいくつか挙げてみよう。

「詩人は詩の社会的な‘効用’や、社会における彼自身の立場に強い関心を抱いています。そしてこの問題は、恐らく以前のいかなる時代にもまして激しく、今や詩人の意識的な注意力をかり

たてています。確かに詩の効用は、社会が変わり、呼びかけるべき大衆が変わるにつれて変化します⁶¹⁾ (傍点筆者・以下同じ)

「社会的にもっとも有用な詩は、現在の大衆の趣味のすべての層をつらぬくことができる詩——恐らくは社会的な崩壊の徴候をみせている、すべての層をつらぬくことの可能な詩であるといえます。私にとって、詩の理想的な媒介物であり、詩の社会的‘効用性’を示すもっとも直接的な手段は、劇場であります⁷¹⁾」

「詩人は誰でも、自分が直接何か社会の役に立っていると考えることができればよいと考えている、と私は思っています。そうはいっても、すでにおわかりのことと思いますが、詩人が神学者や説教者や経済学者や社会学者や、あるいはその他の人々の仕事に、何か手をかすべきだという意味ではありませんし、詩というより以外に定義のしようのない詩を書くこと以外に、何かをなすべきであるという意味でもありません。詩人は何か大衆を楽しませる人になることを好み、悲劇的あるいは喜劇的な仮面の背後で、自分の思想を考えることができることを好むものです。彼は多くの聴衆のみならず、より多くの群衆に対しても集団的に、詩の喜びを伝えることを好むものです。そして劇場こそそれをなすのに最上の場所であります。この公共的な喜びを刺戟するという事の中に、血をインクに変える苦悩に対して、直接的な報いがあるという何らかの満足があるのかもしれない⁸¹⁾」

要するにエリオットは、当時の政治的な嵐の中で、あくまでも文学の自立性を堅持しながら、彼なりに詩人の社会的使命を果そうとしたのである。彼に比べると、当時の詩人の多くは、一方で詩人の社会的政治的関心の重要性を声高く強調しながら、他方では現代詩の難解性⁹⁾を安易に受け入れ、むしろ現代詩が少数の知的読者に読まれることを誇りとさえ考えるような自己矛盾に陥っていた。そのため、現代詩はいつのまにか詩の愛好者からも体よく敬遠されるようになっていたのである。エリオットがあえて大衆の楽しみの場である劇場に向ったのは、実はこうした現代詩の閉鎖的状況を打開したいという強い意志を含んでのことであり、「血のインクに変える苦悩」とは、こういう場合に経験する詩人の内面的苦悩を暗示したものと私には思われる。

もちろん、エリオットの詩劇がもっている意味はこれだけにとどまらない。周知のように、イブセン (Henrik Ibsen, 1828—1906) やチェーホフ (Anton Chekhov, 1860—1904) に代表されるヨーロッパの近代演劇は、日常的状況の中でありのままに人間を描くリアリスティックな散文劇がその主流となっている。当時のイギリスの劇壇でも、同じようにショー (George Bernard Shaw, 1856—1950) やピネロ (Sir ArtherWing Pinero, 1855—1934) やカワード (Noel Coward, 1899—1973) などの散文劇が大成功をおさめており、観客もまたそうした散文劇に慣れ親しんでいた。たまに詩劇とおぼしきものが上演されても、それらは本格的な詩劇にはほど遠く、シング (John Millington Synge, 1871—1909) やメーテルリンク (Meurice Maeterlinck, 1862—1949) のような詩的な散文劇、つまり韻律にたよって装飾的な音楽美の効果を目指したものに過ぎなかった。しかし考えてみる

と、元来イギリス演劇の主流をなしていたのは、無韻詩 (blank verse) を主体としたシェークスピアの詩劇であって、それが19世紀の詩人たちによって、あまりにも安易な形で横倣され続けたために、詩劇はいつしか陳腐なものとみなされてしまい、むしろ当時は散文劇が全盛を極めていたのである。

こうした状況の中で、エリオットが目指した詩劇とはいかなるものであったのか。もともとエリオット自身は、彼の文学活動の初期にあたる1919年に、いち早く「レトリック」と詩劇」(‘Rhetoric’ and Poetic Drama) や「ハムレット」(Hamlet) を書いて詩劇に関心を示しており、その後も「詩劇の可能性」(The Possibility of a Poetic Drama, 1920) や「四人のエリザベス朝劇作家」(Four Elizabethan Dramatists, 1924) などの論文を書いている。しかしこれらの論文では、エリオットがどのような詩劇を目指していたのか必ずしもはっきりしないのである。エリオットが本格的に詩劇の復活を論じ始めたのは、最初の詩劇『寺院の殺人』(1935) より7年前、ドライデン (John Dryden, 1631—1700) の『劇詩論』(An Essay of Dramatic Poesie, 1668) が翻刻された1928年に、エリオットがその序文に付した「劇詩についての対話」(A Dialogue on Dramatic Poetry) においてである。この論文は、対話形式で書かれたドライデンの『劇詩論』をまねて、7人の芝居好きの対話という問答形式で書かれている。そのため、どれがエリオットの本当の意見であるか判然としない部分もあるが、ここには慎重なエリオットにしては珍しく、やや独断的ともいべき詩劇観が展開されているので、少し長くなるがその主要な意見を要約的に引用してみよう。

◇詩劇の方向

「ここ(ロシア・バレエ)にはわれわれが劇に求めているあらゆるもの(劇における形式的要素)が、詩をのぞいて、すべて存在しているように思われた。(Here seemed to be everything that we wanted in drama, except the poetry.)……もしも劇に、ことに詩劇に将来性があるとすれば、それはバレエが示している方向(形式)にあるのではないのか?(If there is a future for drama, and particularly for poetic drama, will it not be in the direction indicated by the ballet?)¹⁰⁾」()内の日本語は筆者註・以下同じ)

◇韻文劇か散文劇か

「かつて人々が劇の中の韻文(韻文劇)に満足していたのは、制約された人工的な情緒の振幅に人々が満足していたからであると人々は言う。それ故、現代で感情の振幅を十分に表現し、現実に対応できるのは散文だけである。(People were once content with verse in drama, they say, because they were content with a restricted and artificial range of emotion. Only prose can give the full gamut of modern feeling, can correspond to actuality.)……私はその逆であると言いたいのである。散文劇こそは韻文劇のちょっとした副産物にすぎない。人間の魂は緊張した情緒の中

では韻文で自己を表現したがるものである。(I maintain the contrary. I say that prose drama is merely a slight by-product of verse drama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse.) ……いずれにしても散文劇には、一時的で皮相的なものを強調したがる傾向があり、もしわれわれが恒久的で普遍的なものに到達したいならば、われわれは韻文で自己を表現するようになるのである。(The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse.)¹¹⁾」

◇劇と宗教的儀式の関係

「私は劇の極致、完全で理想的な劇は、ミサの儀式の中にみつけるべきであるといいたい。(I say that the consummation of the drama, the perfect and ideal drama, is to be found in the ceremony of the Mass.) ……そして今私が感じる唯一の劇的満足感、見事に演ぜられた大ミサの中だけにある。そこにはあなた方が必要としているすべてのものが存在しているのではなかろうか？(And the only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed. Have you not there everything necessary?) ……劇の形式はその時代の宗教的なものの見方に順応して、時代とともに変わるべきものであるとみなすことはできないか？(Can we not take it that the form of the drama must vary from age to age in accordance with religious assumptions of the age?) ……宗教的で倫理的な原則が定着すればするほど、劇は現在写真(リヤリズム)と呼ばれている方向に自由に移ってゆくことができる。宗教的で倫理的な信念が流動的で混沌とすればするほど、劇は儀式の方向に向かわざるを得なくなる。(The more definite the religious and ethical principles, the more freely the drama can move towards what is now called photography. The more fluid, the more chaotic the religious and ethical beliefs, the more the drama must tend in the direction of liturgy.)¹²⁾」

◇詩と劇の関係

「一体偉大な詩で劇的でないものがあるだろうか？(……what great poetry is not dramatic?) ……シェークスピアは偉大な劇作家であり詩人であった。しかしもし彼の劇から詩を完全に取り去ってしまえば、シェークスピアがイプセンより、あるいはショーより偉大な劇作家だったという権利を持ちうるだろうか？(Shakespeare was a great dramatist and a great poet. But if you isolate poetry from drama completely, have you the right to say that Shakespeare was a greater dramatist than Ibsen, or than Shaw?) ……もし劇が詩劇の方へ向かうならば……シェークスピアのような劇詩人はそのもっとも劇的な場面にそのもっとも優れた詩を書きこむはずである。……それ(作品)をもっとも劇的にするものが、それ(作品)をもっとも詩的にするものなのである。(If drama tends to poetic drama,……we should expect a dramatic poet like Shakespeare to write his finest poetry in his most dramatic scenes……what makes it most dramatic is what makes it most poetic.)

……要約すると、詩と劇の間には‘関係’というものはない。すべての詩は劇を目指し、すべての劇は詩を目指すのである。(To sum up: there is no ‘relation’ between poetry and drama. All poetry tends towards drama, and all drama towards poetry.)¹³⁾」

◇詩劇の可能性

「今日、詩劇の発展が妨げられているのは、道徳的で社会的な一定の約束が欠けているばかりでなく、芸術的な一定の約束も欠けているからである、と私には思われる。(It does not seem to me that it is as much the lack of moral and social conventions as the lack of artistic conventions that stands in the way of poetic drama today.)……われわれはその社会的で道徳的な一定の約束の欠如が、劇詩人の仕事を不可能とまではいわないまでも、ますます困難なものにしていることに異存はないようである。しかし、もしエリザベス朝時代やジェームズ一世時代もまた混沌の時代であり、しかも偉大な詩劇を生んだとすれば、なぜわれわれは今日それができないのだろうか？(……we are inclined to agree that its lack of social and moral conventions makes the task of the dramatic poet more difficult, if not impossible. But if the Elizabethan and Jacobean period was also a period of chaos, and yet produced great poetic drama, why cannot we?)……われわれはエリザベス朝の人々にブランク・ヴァースがあったと同じように、われわれを満足させる媒介物となるような新しい韻文形式を見つけなければならない。(We must find a new form of verse which shall be as satisfactory a vehicle for us as blank verse was for the Elizabethans.)¹⁴⁾」

こうして長々と引用したのは、エリオットの詩劇は、ただ単に彼が当時の社会的風潮に反撥したり、既成の演劇へ反逆して書いたというだけでなく、詩劇の原理ともいべき、詩劇そのものに対する彼なりの深い考察のもとに書かれたものであることを強調したかったからである。しかし実際にはこの詩劇観は、23年後の『詩と劇』(Poetry and Drama, 1951)の中で若干の修正をうけることになる。

いずれにしても、エリオットは彼なりの詩劇観にもとづいて、まず『寺院の殺人』(1935)を書いて詩劇復活の気運を盛りあげ、続いて4年後には『一族再会』(The Family Reunion, 1939)を書きあげる。しかしその後は、既述したように、第二次世界大戦に突入したこともあって、再び詩作にもどり、7年がかりの『四つの四重奏』(1936—42)を完成するのである。しかしそれから7年後、第二次大戦が終って3年後の1949年には、彼の詩劇の中でも最高傑作といわれている『カルテル・パーティー』(The Cocktail Party, 1950年出版)を初演して大成功を収める。そしてこの成功が詩劇の復興に一層拍車をかけることになり、彼自身も劇作家として不動の地位を確立するのであるが、しかし彼は『カクテル・パーティー』のこの成功に甘んずることなくすぐその翌年には、上記の三つの詩劇の制作過程を通じて、彼が「遭遇した困難さ、陥った失敗、克服しようとした欠陥¹⁵⁾」と、さらに今後の自分の詩劇への抱負を表明した『詩と劇』(Poetry and

Drama, 1951) を発表するのである。

ところで、これら三つの詩劇は、各作品の間にそれぞれ4年と10年間の距離があり、しかも最初の『寺院の殺人』(1935)は、カンタベリー寺院の祭典のために依頼されて書かれた教会のための宗教劇であり、次の『一族再会』(1939)は、現代生活を主題にした商業劇場のために初めて書かれた現代劇であり、最後の『カクテル・パーティー』は、エディンバラ芸術祭で初演された喜劇的な客間劇であることなどから、どうみてもこれらの作品の間には相互の関連性がないようにみえる。しかし実際には、これらの作品には共通点が多く、その上、前回検討を加えた『四つの四重奏』(1942)とも密接な関連がみられるのである。この点について、M. C. Brandbrook はその著『T. S. エリオット』(T. S. Eliot, 1955)の中の「劇作家」の章の中で次のように指摘している。

「『寺院の殺』、『一族再会』、『カクテルパーティー』の三つは互いに緊密に関連しながら一つのグループを作っている。そのいずれも宗教劇やバレーを連想させる部分を持っており、それらは主人公とコーラス、目の見える人と見えない人々との対立の上に成立している¹⁶⁾……それらはベン・ジョンソンの劇のように、二次元的ではあるが皮相的でなく、表面的な劇でありながらその意味は深く表面下に浸透している。登場人物たちは相互の関係においてのみ存在し、互いに密接に関連し合い、しかも一定の割合で歪曲されながら、主要テーマの構成要素となっている。劇の動きは極めて単純で、主人公の眼前には唯一のキェルケゴール的な選択の瞬間がつきつけられ、劇の他の部分はすべてこの一瞬に向かい、そしてそこから去ってゆく役割を負わされている。脇道はなく細かな趣向や脱線もない。選択の瞬間はすべての劇に共通し、一つの劇から他の劇へ繰り返されている場合が多いのである。……主要テーマは「時間の中の瞬間」と「時間の外の瞬間」との関係であり、カンタベリーのトマス(『寺院の殺人』の主人公)にとってはそれは決断の瞬間であり、ハリー(『一族再会』の主人公)にとっては認知の瞬間であり、シーリア(『カクテル・パーティー』の主人公)にとっては盲目的な選択の瞬間がそれにあたる。この三つの劇においては、主人公は文字通り生か死のいずれかを選択しなければならない¹⁷⁾……従ってこれらの劇は『四つの四重奏』と同じような体験を、より単純化された形で、しかもより純粋な形で反映しており、それらを絃楽器のためではなく管楽器のために作曲したようになっている¹⁸⁾」(()内は筆者註)

では、エリオット自身はこれらの作品をどのように考えていたのだろうか。『詩と劇』(1951)の中で彼が語っていることを要約してみよう。

まずエリオットは「もし詩が単なる装飾物や付けたしのお飾りものに過ぎないのなら、つまりもし詩劇が単に文学趣味の人たちに劇を見ると同時に、詩にも耳を傾ける楽しみを与えるだけに過ぎないものなら、それなら詩劇など無くてもよい」と詩劇に対する自分の立場を鮮明にし、その後で「散文が演劇的にみて妥当している劇は韻文で書かれてはならない」として、『劇詩に関する対話』(1928)の中の「散文劇こそは韻文劇のちょっとした副産物に過ぎない¹⁹⁾」という意見を修正する。

そして『寺院の殺人』に関しては、「『寺院の殺人』を書いたとき、私は初心者としては好都合にも、韻文に適していると一般に認められている題材を要求できる機会に恵まれた。」しかしそのために「文体は現在にも過去に関係のない中性的なものにならざるを得なかった。」また劇を初めて書く詩人にとっては、劇的対話より韻文によるコーラスを書く方が楽であるためコーラスを使ったところ、その「コーラスを使ったことが迫力を強め、しかも私の作劇術の欠陥を隠してくれることになった²⁰⁾。」

次の『一族再会』では、現代生活をテーマにして、われわれ自身の時代の人物を登場させた。そのため私が力を注いだのは、私がいままで採用し続けてきた各行一休止・三強勢の長さを自由にし、その中の音節の数を固定させないということであった。しかしその後気づいたことは、コーラスの使用については幾分進歩したものの「自分が作詩術にばかり関心をよせて、劇のプロットと登場人物を犠牲していた」ということであった。そればかりか「劇作家に許されている厳格に限られた時間を、シチュエーションを設定することに使いすぎて」その後の劇の運びを不自然にし、従って観客には長い準備期間と見えるものの後に、思いもよらぬ形で唐突に結末が来てしまった。もう一つの重大な欠陥は「われわれがこの劇を母親の悲劇とするべきか、息子の救済の劇とみるべきかわからないような、心の分裂状態に立たされてしまったことである²¹⁾」

『カクテル・パーティー』を制作するに当っては、これまでに犯した誤謬を極力排除するように努めた結果、前の二作と同じようにギリシャの劇作家を参考にしたのだが、そのことをエリオット自身が自ら指摘するまで誰にも気付かれなかったこと、また劇的効果の不明な詩も極力排除したため、果してこの劇の中に詩が存在しているのかどうかさえ決定できなくなったこと、「そして最後に、私が心に銘記したことは、観客に何かが起こりそうだという期待をたえず与えながら、実際に起ったときには、予期させられていたのとは違ったものでなければならず、そうかといつてあまり違いすぎてもいけないということであった²²⁾」しかし結果としては、この劇の終幕は真の意味の終幕でなく、単なるエピローグになってしまったと述懐する。

この論文の後半の部分で、エリオットは「人生に秩序をもたらすことによって、人生には何か秩序があるのだという感じをわれわれに与えること、それがあらゆる芸術の機能である²³⁾」と強調し、そして行動を志向しているわれわれの情緒や動機の向う側に、われわれがいわば眼のはしでわずかに捉えるだけで、はっきり焦点を合わせることのできない感情の領域があって、それに出会うとわれわれは一時的に行動の世界から手を引いた状態になり、しかもそれは詩劇によってしか表現できない世界で、詩劇はそこをこそ目指すべきであると言っている。

かなり荒削りな要約であるが、いずれにしてもエリオットは前記の三つの詩劇では確かに成功を収めた。しかしこのように自分の作品を分析・批評し、しかも詩劇の理想像ともいべきものを書いた後で、果してそれを越えうる作品を書き得るだろうか。「成功というもののは繰り返しがきかず、しかしたとえ人気落ちるようなことがあっても、何か特別なことを常に探し出そうと

努めなければならない²⁴⁾」とエリオットは述べているが、皮肉にもこの予言が適中したのか、エリオットの意に反して、これら三つの作品の後に書かれた『秘書』(The Confidential Clerk, 1953年エディンバラ祭で初演, 1954年出版)と『長老政治家』(The Elder Statesman, 1958年エディンバラ祭で初演, 1959年出版)は、むしろエリオットの劇作家としての評価を下げることになってしまうのである。

なぜ、このような結果になってしまったのだろうか。実はエリオットは前述の『詩と劇』の中で、詩から劇に向った人の方が、劇から詩に向った人よりもよい詩劇が書ける、といったような意味のことを言っている。しかし実際には、エリオットにならって詩劇を書き始めた詩人たちの中で、詩劇作家として名を残したのは、エリオット以外ではクリストファー・フライ(Christopher Fry, 1907—)ぐらいのものであった。ここでも又エリオットの意に反して、劇の観客たちの多くは、必ずしも詩劇によって秩序づけられた劇の世界に満足せず、むしろ無秩序を無秩序のまま舞台に展開する若い世代の散文劇作家たちに惹かれてゆくのである。しかもそれは「劇の観客には過度のものと思われていたエリオットの宗教的テーマが、『カクテル・パーティー』以後の『秘書』と『長老政治家』においては、その調子を和げている²⁵⁾」にもかかわらずである。問題は宗教的テーマそのものにあつたのではなく、むしろエリオットが詩と劇の本質的一致にこだわって詩劇に一定の枠をはめ、詩劇そのものの世界を狭くしてしまったこと、換言すると、現代の詩劇にふさわしい新しい韻文とその形式を創造できなかったことに、その原因の一端があつたと思われる。皮肉なことにエリオットは、彼が事あることに関心を示した、あのエリザベス朝詩劇がくりひろげた豊饒な世界とは全く逆の方向に歩いて行ってしまったのである。

いまエリオットの生涯を、その作品の上から概括的にかえりみると、処女詩集『プルーフロックとその他の観察』(Prufrock and Other Observations, 1917)から初期の代表作『荒地』(The Waste Land, 1922)を経て、『うつろなる人々』(The Hollow Men, 1925)に到る過程は、エリオットが過去の権威や秩序にもっとも反抗した時期にあたる。このあと1927年、エリオットがイギリスに帰化してイギリス国教会の一員となり、その翌年「文学においては古典主義者、政治的立場は王党、宗教はアングロ・カソリック²⁶⁾」と自らの立場を明らかにして、宗教色の濃い『聖灰水曜日』(Ash-Wednesday, 1930)を発表する頃から、エリオットは秩序と統一を重視し、否定から肯定へ、諷刺から信仰へと大きくその姿勢を変えてゆく。そして最初の詩劇『寺院の殺人』(1935)から『キリスト教社会の理念』(The Idea of a Christian Society, 1939)を経て、『四つの四重奏』(1943)に到る過程は、エリオットがその生涯の中で宗教的信念の重要性をもっとも意識した時期であり、それ以後の詩劇『カクテル・パーティー』(1950)から『秘書』(1954)『長老政治家』(1959)へとつづく過程では、その宗教性はむしろ薄められてゆくのである。このように作品の上からみると、エリオットは詩の世界では俗世間(The Waste Land)から超俗(Four Quartets)

への道を、詩劇の世界では逆に教会 (Murder in the Cathedral) から世俗 (The Elder Statesman) への道を辿ったように思われる。次回には、こうして今までみてきたことを念頭におきながら、主としてエリオットの批評文を中心に、批評家としての、さらには人間としてのエリオットの本質に迫ってみたいと思う。

〔註〕

- 1) Sweeny Agonistes は、正確には文芸評論誌『クライティリオン』(The Criterion) に1926年と1927年の2回にわたって、それぞれ韻文による二つの断片として公表されたものを、1932年にまとめて出版したもので、副題として「アリストパネス風のメロドラマの断片」(Fragment of an Aristophanic Melodrama) と書かれている。断片ながらも、その中にはエリオットの詩劇の作品に一貫して流れている贖罪のテーマが、すでにはっきりとうかがわれる。
- 2) The Rock は、ロンドンの新興開発地域の教会建設の基金募集のために行なわれた、パジェント用のコーラスとして書かれたもので、10編の詩から成り立っている。正確には Choruses from 'The Rock' と書くべきかもしれない。
- 3) New York Times Book Review, Nov. 1953. Cf. B. Bergonzi (ed), T. S. Eliot : Four Quartets (1969) p. 23.
- 4) Cf. Donald Gallup : T. S. Eliot : A Bibliography (1952), p. 59.
- 5) 小野協一：『スペイン内戦をめぐる一イギリスの1930年代文学』(研究社選書) pp. 33—34.
- 6) T. S. Eliot : The Use of Poetry and the Use of Criticism (1933), p. 150.
- 7) Ibid., pp. 152—153.
- 8) Ibid., p. 154.
- 9) エリオットは詩の曖昧さと難解性について、詩人と読者に次のような反省を促している。少し長い引用してみよう。

The difficulty of poetry (and modern poetry is supposed to be difficult) may be due to one of several reasons. First, there may be personal causes which make it impossible for a poet to express himself in any but an obscure way ;.....Or difficulty may be due just to novelty : we know the ridicule accorded in turn to Wordsworth, Shelley and Heats, Tennyson and Browning ...Or difficulty may be caused by the reader's having been told, or haveng suggested to himself, that the poem is going to prove difficult. The ordinary reader, when warned against the obscurity of a poem, is apt to be thrown into a state of consternation very unfavourable to poetic receptivity.....I Know that some of the poetry to which I am most devoted is poetry which I did not understand at first reading ; some is poetry which I am not sure I understand yet : for instance, Shakespeare's. And finally there is the difficulty caused by the auther's having left out something which the reader is used to finding ; so that the reader, bewildered, gropes about for what is absent, and puzzles his head for a kind of 'meaning' which is not there, and is not meant to be there.

T. S. Eliot : The Use of Poetry and the Use of Criticism (1933), pp. 150—151.

- 10) T. S. Eliot : A Dialogue on Dramatic Poetry (1928), Selected Essays, p. 46.
- 11) Ibid., p. 46.
- 12) Ibid., pp. 47—49.
- 13) Ibid., pp. 51—52.
- 14) Ibid., pp. 54—57.
- 15) T. S. Eliot : Poetry and Drama (1951), On Poetry and Poets, p. 86.

- 16) M. C. Bradbrook : T. S. Eliot (1950), p. 34.
- 17) Ibid., p. 35.
- 18) Ibid., p. 35.
- 19) T. S. Eliot : A Dialogue on Dramatic Poetry (1928), Selected Essays, p. 46.
- 20) T. S. Eliot : Poetry and Drama (1951), On Poetry and Poets, p. 81.
- 21) Ibid., p. 84.
- 22) Ibid., p. 85.
- 23) Ibid., p. 86.
- 24) Ibid., p. 85.
- 25) Stephen Spender : T. S. Eliot (1975), p. 303.
- 26) T. S. Eliot : "Preface" to For Lancelot Andrews (1928).