



Title	不毛の地の犬 : エリオットのニヒリズム
Author(s)	田口, 哲也
Citation	Osaka Literary Review. 1980, 19, p. 104-115
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25634
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

不毛の地の犬

ーエリオットのニヒリズムー

田 口 哲 也

I saw the inconceivable mystery of a soul that
knew no restraint, no faith, and no fear, yet
struggling blindly with itself.

(Joseph Conrad : *Heart of Darkness*)¹⁾

西洋における詩人はちょっと東洋と違います。西洋の伝統は三千年、四千年前からの伝統で、ずっと続いてきています。西洋の詩人は神話家です、神話を作る人です。始めて神話を作った人は、勿論名前もわかりませんが、歴史時代になるとそういう主な西洋の詩人はわかっています。ホーマー、ダンテ、ゲーテ、そういう主な詩人達は、ただ歌ではなくて、神話を作って来ました。神話というものは、その時代の文化、人間が無意識に持っている思想、無意識に持っているイメージをいい表わしたものです。その文化のはっきりは見えな、半分無意識に起っている問題を統一して、また昔から流れてきて、昔から受継いできた神話とか、イメージとか、思想とかをうまく結びつけて、その新しい時代、新しい人間の方向を次々と作り出し、示すものです。

これは *The Waste Land* の詩人、T・S・エリオットの言葉ではなく、我々の時代の詩人、*Turtle Island* を書いたゲーリー・スナイダーの日本語による発言です。²⁾ 世代間の断絶が叫ばれ、伝統の衰弱が危機的に取りざたされても、どっこい西洋の詩人たちは自分たちを“三千年、四千年”と続いている伝統の中に置いて仕事を続けてゆこうとしているようです。過去の達成を破壊するのが進歩であると考えたり、伝統を偏狭な東洋思想に閉じ込めたり、甚だしきは伝統を風流と取り違えたりする我々と彼らの間にある取り除き難い相違は、ルネッサンスをはじめとして、数々の歴史の修羅場をくぐり抜けて来た彼らが自らの血と引き換えにして手に入れた歴史意識を手放そうとはしないのに対して、我々がもともとそのような歴史意識とは無縁の道を歩んできたというところにあるのではないのでしょうか。

スナイダーの発言を私なりに“曲解”するならば、西洋に於ける一級の詩人とはパーソナルな問題をさらに人間全体への問題へと普遍化する者ということになります。言いかえれば、深い歴史意識を持ち、人間の運命に無関心ではいられない者のことです。

極めて倫理的な詩人、T・S・エリオットもまた、人間の運命に無関心ではいられなかった故に、サンボリズムに育てられ、サンボリズムの支配を終生受けながら、詩が詩自体で完結することを認めず、カトリック詩人へと転身してゆきます。彼もまた古来からの神話、イメージ、思想などをうまく利用して、彼の時代に生きる同胞に彼の時代に“半分無意識”に自覚された問題を提示し、新しい生き方を示していったと言えます。それが果して正しいものだったのか、また彼の伝統論がどのようなものであったのかは別にして、エリオットが彼一流の特異な仕方では歴史に、人間の運命にコミットしていったことは誰しも認めざるを得ない事実であり、彼もまた“三千年、四千年”と続く伝統の中の一詩人であったことは確かです。

この小論は、エリオットの特定の作品を解明することを目的としておらず、むしろ彼の思想や文学全体を問うものではありません。この小論のもともとの出発点は *The Waste Land* 中のある謎めいた詩行の解明にあったのですが、象徴を解くうちに彼の時代の“半分無意識”に自覚された問題、すなわちニヒリズムの、ある特殊な発生の現場に囚らずも立ち会うことになってしまったのです。人間全体の問題はその基盤として個々のパーソナルな問題を持っていない限り、結局は空しい観念の操作に終わってしまうはずです。エリオットが我々に提示してみせた人間の新しい生き方はともかく、彼が体現したニヒリズムは真正なものであり、パーソナルであると同時に人類全体の問題となっています。それは虚心に彼の作品のひとつひとつを読んでゆけば証明されるはずです。ニヒリズムがいかに人間の内面を喰い荒してゆくかは多くの二十世紀文学が明らかにしているところですが、本論ではまずニヒリズムに予備的な考察を加えた後、エリオットのニヒリズムの暗い源へ遡ってゆきたいと思います。

それではまず *The Waste Land* の“A Game of Chess”から引いてみましょう。

‘Do

You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
Nothing?’

I remember
Those are pearls that were his eyes.
‘Are you alive, or not? Is there nothing in your head?’

But

O O O O that Shakespeherian Rag—
It’s so elegant
So intelligent
‘What shall I do now? What shall I do?
I shall rush out as I am, and walk the street
With my hair down, so. What shall we do tomorrow?
What shall we ever do?’

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.
And we shall play a game of chess,
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.³⁾

ニヒリズムとはその語自身が示すように一切のものに価値を認めない、そして最終的には自己をも否定してゆく非常にストイックな精神のあり方であって、特定のイデオロギーと結びつけば一切を破壊し、最後には人間そのものを抹殺してゆく根源的な暴力となる可能性を秘めています。初期のエリオットの作品の多くを占める否定的な表現の全てはこの“無の思想”によって統一されており、世界が意味なき反復としてとらえられていることは改めて論じる必要もないでしょう。上の引用はエリオットにしては比較的理解しやすい詩行に属し、やや説明的なくらいですが、エリオットがここで試みたのは音による現代の生の不毛の表現であり、例の“思想をバラの匂いを嗅ぐように”という試みでしょう。はじめの“nothing?”, “nothing”, “nothing”とパシパシと次から次へと岩に打ち当たっては砕け

てゆく波のような問い、それに続く海の底で静かに揺れる海草のような『テンペスト』の一句、さらにまた激しい波のような問い掛けの後、ついに詩人の胸は文字通り砕けてある遣る瀬無いラグタイムジャズの響きとなります。その次はいやになるくらい、“何をしようか”という言葉が続き、“車”“チェス遊び”という何もしない、死と等しい現代人の生が批判され、最後に“ノック”を待つと結ばれます。ラグタイム、退屈、車、室内遊び、ノックと来ると誰でも思い出すのが *Sweeney Agonistes* です。このエリオットのニヒリズム極まる作品は彼の置かれた時代状況の困難さだけがストレートに描かれた作品で、そこでは彼の暗い世界観だけが饒舌に語られ、詩人はなんら新しい生き方を提示することができません。表面上は軽やかなこの作品は、ラグタイムと同じく、暗い影を背負っています。“穴の中の虎よりもイライラしている” (*Lines for an Old Man*) 詩人は恐ろしい“KNOCK”という言葉を九回繰り返してこの劇詩を結びます。

否定的な認識がどのようにしても癒されることのない時、例えば自然との交感や、確固とした自我などが信じられなくなり、しかもそれに代わって人間を支えてくれる幻想を喪失した時、事物のリアリティを凝視する詩人はその時ようやくニヒリズムを具現し始めることになります。

徹底的な価値の否定、生の無意味性が叩きつけられている *Sweeney Agonistes* に対して、*The Waste Land* や *The Hollow Men* には、古くから多くの研究者によって指摘されているように、一種の宗教的自覚——天国と対立するものとして見られる地獄——が認められるのは確かです。が、かと言ってこの二つの作品がすぐ宗教詩へと転じるものでもなく、また *Sweeney Agonistes* に代表される否定的な世界の描写に終始している作品群よりこの二つの作品が優れている理由として宗教的自覚を強調しすぎるのはどんなものでしょう。我々が *The Waste Land* や *The Hollow Men* から受ける重い感動は、そのような宗教的な覚醒から来ているのではなく、我々に一対一で^{あいた}相対する詩人の魂の深い挫折に直接起因しているはずです。自己にとって一切が否定されている現実を意識することのない *Sweeney*

Agonistes の有閑婦人連や、*Murder in the Cathedral* のカンタベリーの人たちにとって、Sweeney や Becket のリアリティを突く言葉が狂人のたわごとか、文字通りのナンセンス以上の意味を持たないように、余りにも直接的なニヒリズムの表現は、ニヒリストでない多くの読者にとっては謎でしかありません。しかし、詩人が読者ひとりひとりに^{かいた}相対するような個の精神の軌跡を提出するなら、たとえそれがペルソナであれ何であれ、またたとえ形象がいかにも難解であれ、読者はそこに自我のドラマを認め、名状し難い、象徴的な感動を持つに至るでしょう。我々がエリオットの初期の作品に見い出すのは、実はこの自我のドラマなのであってそれ以外ではありません。エリオットにあっては希望・願望は実現以前に無となり、無は絶望となり、絶望のなかからまた新たな希望が生じ、それがたちまち無となり、絶望となる、シジフォスを思い出させるパターンだけが存在しており、宗教的覚醒はあくまで覚醒の段階にとどまったままであり、圧倒的なリアリティの前にはすぐ無と化してしまう実現不能の願望にすぎません。エリオットの唄う悲哀はすべてこの〈希望〉→〈無〉→〈絶望〉のパターンの表出です。それでは何故にこのような絶望的なパターンが詩人の内部に発生したのかについて、エリオットの“トラの巻”であるダンテの *Inferno* を手掛りに探っていくことにしましょう。

The Waste Land 中の *The Burial of the Dead* の最後に、実は余りよくは理解されていないと思われる刺激に富む謎のような一節があります。

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.

There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!
 'You who were with me in the ships at Mylae!
 'That corpse you planted last year in your garden,
 'Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 'Or has the sudden frost disturbed its bed?
 'O keep the Dog far hence, that's friend to men,
 'Or with his nails he'll dig it up again!
 'You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!' ⁴⁾

若い頃に『神曲』のポケット版をいつも手にしていたと言われるエリオットは我々の想像以上にダンテに忠実です。忠実というのは、ダンテがエリオットにとって最大の精神的な支えであったということだけではなく、表現形式に於いてエリオットがダンテを最高の規範と考えていたということです。“薄明の霧のかかった都市”という設定は *Prufrock* 以来エリオットが好んで使う設定ですが、これは外部的な設定である以上に語り手の“朦朧”とした意識の象徴であると考えの方がいいと思います。外界は個にとってその存在を証明できないものであり、いわば個の知覚によってとらえられた現象にすぎないものだと考えるなら、“朦朧”とした意識に映じる世界は非現実であるより他ないでしょう。もっともこれは少し先を急ぎすぎた議論で、実際にはエリオットの“直接経験” (immediate experience) をもう少し吟味しておく必要があるのですが、ここでは深入りしないことにします。⁵⁾

“朦朧”とした意識のうちに非現実的な世界を垣間みるという設定はエリオットがダンテの *Inferno* から学んできたのは明らかで、ダンテはベルギリウスと共に地獄を巡る間に何度も意識を失うのですが、そもそも人生なかばにして暗い森に迷い込んだ時の意識はかなり“朦朧”としたものであったようです。

Io non so ben ridir com'io v'entrai,
 tant'era pieno di sonno a quel punto
 che la verace via abbandonai. ⁶⁾

“朦朧”とした意識のなかで真の道を見失ったダンテにエリオットは自らを摸している訳ですが、ダンテの地獄とエリオットの時代のロンドンを重ね合わせた後、死者の群れの中に見知ったひとりを見つけた語り手に詩人は声を与えます。この、地獄で旧知と会うというパターンも *Inferno* によくあるパターンですが、エリオットは後にも *Little Gidding II* 中の変形の *terza rima* で書かれた詩行の部分でこのパターンを踏襲しています。ここまではそれほど難解でもないのですが、引用符のついたところから俄然エリオット特有の表現が見え始めます。

“庭に植えた死体”，“その苗床を掻き乱す突然の霜”，“死体を掘り起こそうとするおせっかいな犬”と不気味な、不条理な、謎めいたイメージの連続によって読者はまず文字通り “disturb” され、混乱しつつも無意識のうちにある種の罪の意識を感じとり、最後にはボードレールの仮面をかぶった言葉でもって我々は一挙に偽善者呼ばわりされ、語り手と同じく密かに罪を犯した者へと転落させられてゆきます。この訳の分らないうちに読者が詩人の意識に重ね合わされてしまうエリオット固有の技法は基本的に次のようなものだと考えられます。表面的には無関係と思われるような、しかし実際には緻密に計算された象徴性の高い形象の連続でもってあらかじめ読者の心を感じ応しておき、最後の “パンチライン” で我々を驚かしつつ、不条理を不条理のまま認めさせるように仕向けます。詩の一行と次の一行との間には、ですから、無限の論理の飛躍がある訳ですが、その飛躍を補うものとして象徴が用意されています。

我々としては、象徴は象徴として了解してゆけばそれで詩を読むにあたってはなんら支障がないわけであり、また詩人も象徴に意味を付与することを禁止しているのですが、小論の目的が詩人の暗い内面への逆行である以上、あえてこの禁止を破り、“死体”と“犬”の正体を白日の下に曝さなくてはなりません。この作業の上で最も貴重な資料を提供してくれるのが、エリオットの第二詩集に収められている *Dans le Restaurant* です。

この作品はすでに『沙漠の中心』の著者、寺田建比古氏によって充分解

明されていますが、寺田氏によると、「この詩もまた、劇的構成による、無意識我（給仕）と意識我（客）との対話形式における詩人の独白」ということになります。⁷⁾つまり故郷での幼少期の思い出を得意になって無反省に語るウェイターが詩人の無邪気な無意識な内面を代表し、何ら語るべき過去を持たない、ウェイターを“Bavard, baveux, à la croupe arrondie”とか、“Mais alors, vieux lubrique”と罵るだけの語り手が批判的な、攻撃的な、意識的な自我を代表している典型的な自我のドラマです。

ウェイターは、田舎で小さな時に彼よりもまだ幼い女の子と遊んでいて雨にいます。二人は柳の木の下で雨宿りををするのですが、そこで女の子をくすぐっているうちに彼は“力があふれ、我を忘れる一瞬”を味わいつつあったと言います。

‘Je la chatouillais, pour la faire rire.
J’éprouvais un instant de puissance et de délire.’

Mais alors, vieux lubrique, à cet âge. . .
‘Monsieur, le fait est dur.
Il est venu, nous peloter, un gros chien;
Moi j’avais peur, je l’ai quittée à mi-chemin.
C’est dommage.’⁸⁾

“そんな年で”と語り手が舌打ちしていることから、この“un instant de puissance et de délire”というフロベール風の言い回しが性的な絶頂を暗示していることが推測できますが、注意したいのが“éprouvais”という動詞です。一匹の犬がやって来て幼い二人を引き離し、ウェイターが、“C’est dommage”と忌々しそうに回想しているのですから、この“éprouvais”という動詞の直説法半過去は 未完了、すなわち 試みて実現できなかった行為か、あるいは企てた行為の中断のいずれかを表わしているはずです。突然の闖入者である犬のためにウェイターの〈絶対的幸福〉は永遠に potency のままで記憶に残存することになります。

雨（あるいは水）、花（あるいはバラ園）、少女（あるいはLady）、闖入者としての犬（あるいはtempterやfuryや過去の幻影や、あるいは病的なまでに過度の自意識）、これらがエリオットの作品の基本的な形象を形成していること、さらにエリオットに生涯ついて回った〈愛の不能〉という悲劇的な認識を再度思い出すなら、*Dans le Restaurant* でウェ이터によって語られた部分が詩人の原風景乃至は原体験になっていることは明白です。詩人の内部に深く沈潜したかと思われるこの原風景は時折何の脈絡もなく、まるで発作のように詩人を苦しめます。雨・少女・花と言った味わいつつあった、実現途上のまま記憶に押しとどめられた幸福は *La figlia Che Piange* から *The Elder Statesman* まで何度も繰り返されますが、その幸福を妨げた犬については一度、*The Family Reunion* の第二部第三場で Charles にこう語らせるだけです。

I thought that life could bring no further surprises;
But I remember now, that I am always surprised
By the bull-dog in the Burlington Arcade.⁹⁾

ここで我々は再び *The Burial of the Dead* に戻って論点を整理してゆくことにしましょう。すでに明らかになったように、“庭に植えた死体”とは過去の秘密、すなわち犬という外的な妨害者のために未完成のまま放棄した愛であり、その愛を象徴する少女です。その少女が実在したのかどうかということはこの際どうでもよい事であり、重要なのはエリオットが、この過去に対して変わることのない感傷と、なかばオブセッションに近い原罪意識を同時に抱いている点です。原罪について言うなら、例えば *Sweeney Agonistes* の Sweeney は次のように唄います。

I knew a man once did a girl in.
Any man might do a girl in
Any man has to, needs to, wants to
Once in a lifetime, do a girl in¹⁰⁾

“a man —did” から “Any man —might,/has to,/needs to/wants to” への移行は例の自己と読者を強引に重ね合わせてゆくエリオット特有の技法ですが、ここでは余りに強引で、何の予備的な感応も用意されていないのでかえってこの原罪意識がパーソナルに感じられてしまいます。しかしその空回りにもかかわらず、他者を精神的に、あるいは物理的に殺さなければ生きてゆくことのできない人間の罪の深さが浮き彫りになっているのは皮肉なことです。furyに怯える *The Family Reunion* の Harry も、また過去の幻影に悩まされる *The Elder Statesman* の Lord Claverton も共に殺人者であったことをここで思い返さなければなりません。一度たりとも他者を愛したことのない彼らが反復回帰するのは可能態として愛が存在する幼年期や青年期の過去であり、無限に退行する彼らに未来は存在しないかのようです。しかし、この過去への逆行は挫折の再確認にすぎず、自我という地獄から脱出することのできない自らの運命の覚悟となります。

“死者の埋葬” とは結局は “過去の埋葬” なのですが、新しい生の第一歩を踏み出そうとした時にやって来るのが病的なまでの自意識であり、その象徴たる犬です。*The Hollow Men* の言葉を借りるなら、この犬は “potency” と “existence” の間に落ちる影であり、詩人の愛を妨害する反自己です。*Dans le Restaurant* に於ける犬はダンテを強く意識した外的な妨害者でした。すなわち *Inferno* 第一歌に於ける獣を摸したものです。

E qual è quei che volentieri acquista,
 e giugne il tempo che perder lo face,
 che in tutt'i suoi pensier piange e s'attrista;
 tal mi fece la bestia senza pace,
 che, venendomi incontro, a poco a poco
 mi ripingeva là, dove il sol tace.¹¹⁾

が、*The Burial of the Dead* に於いては、詩人が愛を完成させようとする間際に登場する悪意のない犬が、実はエリオット版のウィリアム・ウィルソンであったことが推察できるようになります。埋めた過去を幾度も幾度

も掘り返して現在に突きつける犬は詩人の反自己であり、“mon semblable”であり、“mon frère”でありましょう。やや強引かもしれませんが、例のボードレールのパンチラインは自己に敵対する反自己への罵りでもあると考えられます。この反自己は分裂を繰り返す近代的自我の崩壊を促す神秘であり、世界から価値を奪う根源的な暴力に変わるものです。後年エリオットは Lord Claverton の口を借りてこう告白します。

....What I don't understand

Is why you should take the first opportunity,

Finding me here, to revive old memories

Which I should have thought we both preferred to leave unburied.¹²⁾

The Waste Land を書いていた時にエリオットが熱く共感していたのがコンラッドの *Heart of Darkness* であったことは余りにも有名ですが、自我との格闘を通して詩人となったクルツこそが、ダンテではなく、真にエリオットにとっての“彼の時代の主人公”であったことは直視しなければならない事実です。コンラッドによる次のようなクルツの描写はそのまま不毛の時代の詩人の横顔でもありましょう。

Believe me or not, his intelligence was perfectly clear — concentrated, it is true, upon himself with horrible intensity, yet clear;.... But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad. ¹³⁾

一切の幻想を否定し、リアリティを直視し続けるなら、現代人は必ずニヒリズムの洗礼を受けることになります。クルツが今なお現代人の原型であり続けているのは、例えば *Heart of Darkness* の忠実な映画化であるコッポラの『地獄の黙示録』ひとつを取ってみても明らかなのですが、現在の多くのエリオット批判も、エリオット賛美も、いずれもがこのニヒリズムの問題を無視してしまっているのはどんなものでしょう。エリオットが自らの肉体と精神を実験台にして我々に提示したのは己れの尾をくわえた蛇

の姿をした近代的自我とその崩壊であり、どこからともなく現われる暗いニヒリズムの影ではなかったのでしょうか。

注

- 1) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ed. Robert Kimbrough (New York : W. W. Norton & Co. Inc., 1971), p. 68.
- 2) 『生態学と経済学』(関西経済研究センター, 1969年1月), 「かわら版リプリント」(京都精華大学片桐研究室, 1977年7月), pp.1-2.
- 3) *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London : Faber and Faber, 1969), p. 65.
- 4) *Ibid.*, pp. 62-63.
- 5) 直接経験については J. Hillis Miller の *Poets of Reality* (Harvard Univ. Press, 1965) に於けるエリオットの章で展開される論考が最も優れている。
- 6) Dante Alighieri, *La Divina Commedia : Inferno*, Edizioni Scolastiche Mondadori, a cura di Dino Provenzal (Verona : Mondadori, 1974), Canto Primo, ll. 10—12, p. 3.
- 7) 寺田建比古, 『T. S. エリオット——沙漠の中心』 (研究社, 昭和38年), p. 149.
- 8) Eliot, *op. cit.*, p. 51.
- 9) *Ibid.*, p. 346.
- 10) *Ibid.*, p. 124.
- 11) Dante, *op. cit.*, Canto Primo, ll. 55-60, p. 6.
- 12) Eliot, *op. cit.*, p. 550.
- 13) Conrad, *op. cit.*, pp. 67-68.