

The Family Reunion における 見えざる Eumenides をめぐって

村田 俊一

〈序〉

Eliot の伝記 *Great Tom* を書いた T. S. Matthews は、Eliot の改宗時期を取り扱った第五章の章題として、Aeschylus の『供養する女達』(*Choëphoroe*)に見られる Orestes の科白の一節——「おまえには、やつらが見えない、しかし、私には見える」(You Don't See Them, But I See Them)——をあげている。元々、この「やつら」は Orestes が、自分の父親 Agamemnon の仇として母親とその情夫を殺害し、そのために彼を追い回すことになる地獄の猟犬である復讐の女神たち Erinyes (Eumenides の本来の名) であるが、Matthews は、この「やつら」を「眠っている時にだけしか訪れない」Eliot 自身の中にある「罪意識」(a sense of guilt)¹、あるいは「表面に現れないかと脅かされる」「性的な悪霊」(sexual demons)² と結びつけている。この Orestes の科白は Eliot の初期の未完の実験的な詩劇 *Sweeney Agonistes* のエピグラフの一つ、そして、*The Family Reunion* の主人公とも思われる Harry が8年ぶりで故郷である Wishwood に帰って来た時、Eumenides を目にして（そのうち理解されることと思うが、Eliot は Eumenides の中に Erinyes を孕ませている）、歓迎の言葉に耳をかさず窓の外を窺って言う科白 (Look there . . . Can't you see them? . . . but I see them)³ に受け継がれて行くのである。Eliot は *The Family Reunion* を演出した Martin Browne 宛の手紙の中で、この詩劇で、復讐の女神たちを登場させた意図は「神の使者 (divine messengers) の役割を一層明らかにし、Harry に、唯一の脱出路は浄罪 (purgation) と聖浄 (holiness) であることを知らせるため」⁴ である、と書いている。確かに、この劇の Harry が、母の支配に逆らって、一族の誰も承認し得ない女性と放浪の旅に出て、妻が大西洋で定期船上から突如として海中に落ちたことを彼自身自ら突き落としだと思い込んで、Orestes のように Erinyes によって駆り立てられ、故郷へ帰って来て言う先ほどの科白を考えるなら、Eliot は、復讐の女神を登場させることによって、ギリシャ悲劇によって象徴されるキリスト教的な「罪と償い」(sin

and expiation) の問題を打ち出そうとしたことは明らかである。

それはそれとして異論のないところだが、この詩劇は、その一方で、この復讐の女神を打ち出すことによって、Eliot の “Dry Salvages” II の言葉を使うなら「肩ごしに」(Over the shoulder) 垣間見られる「原始的戦慄」(primitive terror) とも言うべきものを、観客の日常性の意識の背後にある「隠されたパターン」(an under pattern)⁵ に、知らず知らずのうちに呼び起こさせようとしていることも事実である。Eliot は、この Eumenides を *The Family Reunion* の草稿で、亡霊と言うより、あたかも配役の一人であるかのように「夜会服と黒いネクタイ」(Evening dress, black tie)⁶ の姿で登場させ、例えば、舞台上に立たせたり、紗の蔭に隠してみたり、もっとぼんやりしたものにしようとしたり、いろいろ工夫を重ねたものの、すべてしっくりしなかったことを告白している。つまり、この亡霊は復讐の女神にも現代の幽霊にもなり得ず、古代と現代とを調節することが出来なかったのである。この失敗を踏まえて Eliot は「今後、復讐の女神達は配役から取り除かなければならず、この劇の登場人物のあるものだけに見えて、観客には見えないように理解されなければならない」と述べているが、⁷ この反省の背景には、このような仕方では「復讐の女神」を登場人物に仕立てることで Eumenides が呼び起こす「隠されたパターン」にある「原始的戦慄」と言うべきものを観客の意識の内部に喚起することが出来ないという考えがあったからなのであろう。E. Martin Browne は Eliot のこの一節を目にした後の劇では、「窓を舞台の左の壁に、ドアを右側」にして、「復讐の女神達が、目に見える姿ではなく、俳優の想像力を通して」我々の前に現わすような演出を試みている。⁸ 本稿では、この劇の演出の仕方を論じるものではなく、Eliot がこの亡霊を配役からはずした場合、この亡霊はどのような形で登場人物のある者に現れ、観客は、どのようにして、見えざる亡霊の存在を感じ得て行くのかということを、彼の反省の背後にある詩劇観を踏まえながら、Harry の世界を中心にして、考察するものである。

I

Eliot は 1934 年の “John Marston” 論の中で人間がおぼろげにしか捉えることが出来ない「我々が閉め出される或る別の次元」の領域があることに触れている。⁹ この領域は「日だまりでまどろむ時に、自分自身を忘れ、現実から遊離した、まれな瞬間にのみ感じるパターン」で、Matthews の言う「表面に表れ

ないかと脅かされる」ものである。そして、この「まれな瞬間にだけ感じるパターン」を、Eliot は「古代世界が運命 (fate) と呼んだものによって描き出される」と言い換えている。¹⁰ つまり、この「古代世界が運命と呼んだもの」とは、模糊として定義できないようなものであるが、人類誕生のはるか昔に遡る神話、幼少時に忍び寄る言いに言われぬ恐怖、あるいは宗教、心理学などでは覗き込むことが出来ない人間の深淵、F. H. Bradley 流に言うなら主観と客観がまだ未分化の状態である「直接経験」(immediate experience) 等を思い起こさせるものである。これは、まさに *The Waste Land* の草稿のエピグラフに見られる Conrad の *Heart of Darkness* からの一句 ‘The horror! The horror!’ である。この「原始的戦慄」は Eliot の詩作品を見て行くなら、*The Waste Land* の Tiresias を初めとして、“The Dry Salvages” の「力強い褐色の神」(a strong brown god)、詩劇においては、本稿の主題である *The Family Reunion* の Eumenides、また *The Cocktail Party* の「見知らぬ客」(unidentified guest) が「他人に近づくということは、予測し難いものをおびき寄せ、新しい力を解き放ち、瓶から魔物 (genie) を放つことである」¹¹ という科白、更には *The Elder Statesman* の主人公 Claverton を脅かす過去の亡霊とも言える Gomez が、彼に向かって「僕の姿が見えないときよりも、僕と一緒にいる時のほうがきみには楽に感じるようになるだろう」¹² という科白などにも表わされているものである。これは Eliot が Wyndham Lewis の *Tarr* の書評の中で「芸術家は…同時代の人達より文明化されているだけでなく原始的 (primitive) である」¹³ と述べたこと、また “War-Paint and Feathers” の中では「[詩人] は、野蛮性 (savagery) を覆い隠している歴史のいろいろな層を例証している詩の変貌に気づくべきである」¹⁴ と言っていること等にまさに呼応するものである。Stephen Spender はこの辺のことを次のように述べている。

エリオットにとって…文明は、ウエルギリウスの…ローマに根源を持つダンテのヨーロッパを意味していた。この彼方には、アフリカの黒さの外部の暗闇 (an outer darkness) があった。彼の詩の中で、ギリシャの古代が神話の影から知覚出来るように姿を現わす時、それは、復讐の女神達 (Eumenides, the Furies)、あるいはアガメムノン (Agamemnon) の殺人の「こわばった恥辱的な経かたびら」や「あの野蛮な王に、かくも残虐に犯されたフィロメラ (Philomel)」の凌辱のようなものである。¹⁵

この原始性あるいは野蛮性は、Eliot の“John Marston”論が書かれたと同じ時期の *Sweeney Agonistes* にも見られる。この劇は、サブタイトルが示すように、アリストパネスの喜劇的風刺的要素とミュージック・ホールの韻文の軽薄な調子を使いながら、「女の子を殺した」(a man once did a girl in) 殺人者が、罪の意識により、母親殺して Erinyes に追い廻される Orestes のようにおびえるのであるが、それから先の浄罪のことは分からずじまいになって未完の作に終わっている。Eliot にしてみれば、この罪の恐怖を、St. John of the Cross の敬虔な信仰と重ね合わせることによって、現代の荒地の虚無と神の啓示とを立体的に劇化しようとしたのであろう。このことは、この劇の二つのエピソード——一つは、〈序〉で触れた Orestes の科白、他は Eliot が深い影響を受けた St. John of the Cross の「それ故、霊魂は、被造物に対する愛を免れない限り、神と合体することは出来ない」という言葉——が象徴的に示しているところである。この劇の最後の部分に見られるコーラスの「フーハー」(the hoo-ha) は Orestes の科白の「やつら」の変形で、この怪物に脅かされる人間の普遍的な「原始的戦慄」を打ち出しているのである。

When you're alone in the middle of the night and
 you wake in a sweat and a hell of a fright
 When you're alone in the middle of the bed and
 you wake like someone hit you in the head
 You've had a cream of a nightmare dream and
 you've got the hoo-ha's coming to you.
 Hoo hoo hoo
 You dreamt you waked up at seven o'clock and it's
 foggy and it's damp and it's dawn and it's dark
 And you wait for a knock and the turning of a lock
 for you know the hangman's waiting for you.

(“Fragment of an Agon”, *Sweeney Agonistes*)

この「閉ざされた」世界の恐怖は、Eliot の初期の詩に見られる Prufrock の閉ざされた意識、更には F. H. Bradley の唯我論を基盤にした *The Waste Land* の一節 (11.411-6) に見られる内面的な世界の影を落しながら、「古代世界が運命と呼んだ」神々のおそろべき贈り物から生じたものである。

原初的なものを追い求めようとするこの Eliot の考えの背景には、ケンブリ

ッジ古典人類学派 (Cambridge School of Classical Anthropology) への興味があった。¹⁶ ケンブリッジ古典人類学派は、原始的で祭儀的なものが、合理的で洗練されたギリシャ文化を支えていたと主張するものである。一般に、ギリシャ神話は人間の原初的記憶に根ざしている限り、また非常に古くて残酷な慣習が何らかの形で記録されている限り、精神分析学や文化人類学が展開して行く諸説の裏付けとなるのである。このケンブリッジ古典人類学派の理論に立脚し、演劇の行為を最終的に生け贄と再生を中心とする季節神の祭儀に還元しようとした G. Murray は、“Hamlet and Orestes” の中で Hamlet と Orestes の二人の登場人物の類似点を指摘し、この二人を結びつける絆を、季節神話の型に従って祭儀的戦いにその原型を持つと主張して、シェイクスピア批評の神話時代の先駆者となった。¹⁷ Eliot はこのような祖型的構造をカトリック・ミサに求めていったのである。¹⁸ Carol H. Smith が *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice* (Princeton, 1963) の中で、彼の詩劇を、こうした季節神の祭儀に還元しようとした立場から、*Sweeney Agonistes*、更には、その後の詩劇を見て行ったのも当然の成行きであった。しかし、これらの議論は、永遠に変わることがない人間の原型を浮かび上がらせることは出来ても、*The Family Reunion* の中で、具体的にどのような行為、状況でこれらの祖型的パターンを観客の意識の内部に喚起して行くかと言うことの説明にはならない。観客の内部に喚起される心理反応こそ「われわれが閉め出される或る別の次元」なのである。

II

ところで、Eliot が「ハムレット論」で論じた Hamlet の罪深い母親に対する感情は、Harry が自分の両親や妻に対して抱く感情と一脈通じるものがある。実際、Eliot は、この *The Family Reunion* を「母の悲劇とみるべきか、それとも息子の救済と考えるべきかわからない」¹⁹ と Hamlet ばりの述懐をしている。この辺の比較検討は Martin Scofield²⁰ 等によってなされているのが、*Hamlet* の第三幕4場の「王妃の居間」(The Queen's Apartment) で、先王の亡霊が現れ、Hamlet が母親である Gertrude に「そこでは何も見えないのですか」(Do you see nothing there? [1. 131]) という科白等も、たとえ、この亡霊が復讐の女神と異質のものであろうと、この二つの劇を考える上で、Orestes や Harry の科白と結びつける糸口にはなる。Gertrude に何故、先王の亡霊が見えないかという問題は、今までいろいろ論じられてきたが、²¹ある人には見え

て他の人には見えないという立場からするなら、彼らはすべて、事物の深淵をのぞき込み、もはや周囲の世界を普通の人々の見方では見る事が出来なくなり、狂人の眼に近くなったのである。この辺のところは、きわめて興味あるところではあるが、人間の内面にある正体をあばきだして行くという立場からみるなら、この *Hamlet* の第三幕4場の「鏡」(a glass)の小道具を見逃すわけには行かない。つまり、この場面で Hamlet は「自然に対して」(to nature [(Act III, ii, 24)])ではなく、自分の母親である Gertrude に「鏡をかかげ」(I set you up a glass [1. 20])、母親の心の奥底を映し出そうとする。この小道具の鏡は *The Family Reunion* の舞台設定に当てはめられる。つまり、Harry が故郷に帰ってきて窓に向かって言う例の科白を口走る舞台設定は、夕暮れ時で、居間は明りがつけられ「朝顔口」(embrasure)の窓のカーテンが開けられている。この状況を想像するなら、窓は鏡の役割を果たしていることになる。実際、この劇において Harry が亡霊を見るのは、窓のカーテンが開けられているか、あるいは彼自身、自らカーテンを開ける時である。このことを考えるなら、彼が窓で見る Eumenides なる亡霊は、少なくとも、この窓に映し出された彼自身の姿と重ね合わせられる。このような鏡の使用は、既に Eliot 初期の詩“Portrait of a Lady”(III)の中で、「微笑み」(smiles)の背後にある虚偽を映し出すところや、*The Waste Land* で情事を終えたタイピストが鏡を見るところ(1. 249)に見られるが、これらの詩における Eliot の鏡の比喩は、内面にある正体をあばきだすために使われている。この Eliot の鏡の手法を考えるなら、Harry は、窓を見ることによって自分の内面に内在する「やつら」の亡霊を見、この「やつら」に見られたのである。亡霊は Harry が意識しようとしまいと、彼の内部に巣くっているのである。Eliot は1917年“The Noh and the Image”の中で Orestes の亡霊は「憑かれた者(the possessed)の精神の中にある」²²と述べている。この亡霊を、どのように観客の意識の内部に「原始的戦慄」として呼び起こして行くかということが Eliot にとって問題であった。彼にとって「文学がリアリスティックでない場合は、それだけなおさら視覚的にならなければならない…ダンテを読むときは、いつでも、視覚化されなければならない。夢は、リアルになるためには見られなければならないのである。」²³このことを考えるなら、超自然的な亡霊は、あたかも *The Waste Land* の「古風な炉棚の上に、森を見おろす窓さながらに化身したフィロメラの絵」(11. 97-99)のように視覚化されなければならないのである。しかし、Harry はこの時点で、

Gertrude が見る「黒い染み」(black and grained spots [1. 90]) と同じように、窓に映し出されたこの「やつら」の正体がわからない。この「やつら」が Harry の回心を契機として、復讐を超えた Eumenides として彼に認識されて行く過程が *The Family Reunion* の主題であると言っても言い過ぎではない。

このように Harry の内部に巣くっている Erinyes の変貌が、この劇の核心であると考えた場合、この亡霊を、Eliot が反省しているように配役の一人として舞台上に登場させてしまうなら、全く滑稽にならざるを得ない。従って、この映し出された映像は、舞台の上で実際に、眼に見える亡霊として捉えられるべきではなく、Harry の意識の投影であると解釈されなければならない。つまり、窓が鏡の役割を果たしていると考えられるのは、Harry が舞台上で観客の注意をひくための小道具で、窓に映し出された虚像は、登場人物のある者、そして、眼には見えないけれども、観客の意識の深層に反映されて行くのである。これは Eliot が “The Three Voices of Poetry” (1953) で述べている「劇的声」とも言うべき「第三の声」によって伝えられるのである。この「第三の声」は彼が *The Murder in the Cathedral* で使ったコーラスから生まれて来たもので、劇の登場人物の独立性を認めて、そこに行動の葛藤が起こった時に初めて得られるもので、²⁴ 「韻文でものを言う一人の劇中人物を創造する時の声である。」²⁵ Eliot にとって「韻文で書かれた劇は、…詩で、本質を隠すのではなくて、事物の表面を取り除き、日常的な表面の現象の背後にある見えないところ、あるいは内部をさらけだそうとする」²⁶ 詩との有機的関連で捉えられているのである。具体的には、この「第三の声」によって観客の意識の深層に伝えられるのは、「鼻をつく毒気を含んだ悪臭」(The noxious smell)、「古い寝室に立ちこめる悲しみの無言のうめき声」(The unspoken voice of sorrow in the ancient bedroom)、そして「病んでいるのは…この世界である」(It is not my conscience, / Not my mind, that is diseased, but the world I have to live in) といった²⁷ Hamlet の内的世界を垣間見させる Harry の心象風景である。この辺の風景には、Aeschylus の『慈悲の女神達』(*Eumenides*) のデルポイの巫女が、はじめて Erinyes の姿を見た時の忌まわしい雰囲気を観客に喚起させるものがある。蛇の頭髮を持つこの Erinyes は、その素性から言って、「大地から現れて、人間に忌まわしい病、狂気、恐怖を課し」、その「怒りは…肉体を食い尽くす潰瘍、爛れ…狂気、そして空虚な言われもない夜の恐怖をもたらす」もので、²⁸ 観衆は身の毛がよだつような恐怖感にとらわれたと言われている。

る。Harry にとって経験とは現在から過去に向けられるもので、これによって Erinyes が纏わる Harry の過去の出来事が、徐々に、明るみにさらけ出されて行くのである。舞台の上では事件は起こらないし、行動もない。あるのは Harry の内面の世界だけである。ここに聞こえて来るのは、少なくとも表面的には Harry の「劇的声」で、それは Erinyes の持つ原始的戦慄を喚起するイメージとその視覚化によって暗示される。それと同時に、この辺の前後に見られる一つ一つの言葉のイメージから *The Waste Land* を思い起こさせる Eliot の「第二の声」が Harry という仮面を透けて聞き取れる。つまり、この「第二の声」は、語り手の「第三の声」の背後に存在し、観客によって読み取られて行く声なのである。このような劇中人物と観客とのコミュニケーションの問題は、既に、Eliot が *Sweeney Agonistes* で試みている²⁹ことであるが、Eliot が「第三の声」を聞くようになったのは *The Family Reunion* 出版前の 1938 年であった。³⁰ 観客は、このような第二と第三の声で伝えられた死の影に覆われ、腐肉の臭いの漂う Harry の悪魔的心象風景の内面を予め覗き見ることによって、意識の奥底で Erinyes の存在を本能的に直観的に先取りし、亡霊が現実舞台上で見えなくても、その効果は十分に達せられて行く受容経験を作り上げて行くのである。「第二、第三の声の詩では、形式はある程度は存在しているのである。」³¹ つまり、Erinyes の出現は、観客側にしてみれば、決して唐突なことではなく起こるべくして起こったのである。Eliot にとって「演劇形式」(dramatic form)とは「(少数の知識人の気質に限定されるものではなく) その時代の気質、つまり、ある特定の刺激に対して…予想される方法で、反応するための観客側の準備 (a preparedness)、習慣を意味するものである。」³² このような「観客側の準備」は、ギリシャ悲劇においては、コロスがその役目を担うものであった。ギリシャ悲劇では、本来、しばしば指摘されるように、コロスがはじまると、もはや特定の行為や場所や人物は薄れてしまい、何か普遍的な、または永遠なるものに支配される。つまり、コロスは常に問題を「永遠の相の下に」眺め、観客の目を絶えず開かせておくための媒体となるのである。この意味で、コロスは観客の心理に働きかけ、彼らの受容反応に重大な変化を起こさせる機能を果たしているのである。このように考えるなら、確かに F. O. Matthiessen³³ や Helen Gardner³⁴ が言うように *The Family Reunion* に見られるコーラスは、ギリシャ劇と全く違うものである。しかし、観客側の立場からするなら、Eliot の詩劇に見られるコーラスは、Harry と Mary の季節神話を根底に据えた二重

唱と同じように、個々の登場人物の「性格を超えた」(beyond character)³⁵ もので、Gardner の言う単なる「息抜き」(comic relief) 以上の役割を果たし、観客の心に復讐の女神を呼び起こすための一種の祈りとも言うべき性質をも備えているものである。

Why should we stand here like guilty conspirators, waiting
for some revelation

When the hidden shall be exposed, and the newsboy shall shout in
the street?

When the private shall be made public, the common photographer
Flashlight for the picture papers: why do we huddle together

In a horrid amity of misfortune? why should we be implicated,
brought in and brought together?

(*The Family Reunion*, Part I, Scene I)

このようなことは *Murder in the Cathedral* のコーラスにも窺い知ることが出来る。Thomas Becket は、殺されることを予め知って故国に帰り、そして殺される。観客はこの不吉さをコーラスで呼び起こされて行くのである。³⁶ Eliot が *The Family Reunion* に降コーラスを使わなくなったのは、「劇的声」が聞こえるようになったということにあると思うが、それ以上に、このコーラスが「俳優に過度の要求をすること」になり、その上、オペラのアリアの場合のように、観客に「筋の流れを停滞」させてしまう、³⁷ という観客意識を考慮してのことであろう。その後の劇で、Eliot はコーラスに代わるべき超自然的なものを *The Family Reunion* の Agatha のように劇中の一人の人物に担わせているようである。*The Cocktail Party* の Reilly 等は格好の例のように思える。Eliot が詩劇の要点として観客に対する効果なるものを考えていたということは、劇における詩的言語の特質を論じた “Poetry and Drama” 全体から明白に窺える。

ところで、もし、この窓に映し出された虚像である亡霊が、第二、第三の声で作り上げられた Harry の内面の投影であると考えたら、「まれな瞬間にだけ感じるパターン」に属する Agatha や Mary の心の眼で見られたとしてもおかしくないが、カーテンが開かれた場面にはいない Downing にどうして亡霊が見えるのかという問題が残る。Downing がこの亡霊を見たとき打ち明けるの

は、第二部第三場で Harry が Wishwood を立とうとする時、Downing が Harry のシガレット・ケースを取りに居間に来た時 Agatha に言う科白に見られる。しかし、最終稿では削られているが、草稿版には、この科白の前に、Downing が Mary に「旦那さまは、私がいらないならやって行くことが出来ないでしょう。旦那さまは、私には兄弟のようなものです」³⁸ と言うところがある。また Martin Browne は、Downing がこの後で言う最終稿に挿入された科白は Harry の未来を描写するために付け加えられたと言っている。³⁹ このようなことを考えるなら Downing は Harry の内面的な分身であると考えられ、Harry にまわりついている亡霊が Downing に見えたとしてもおかしくはない、と考えられないだろうか。

III

今まで見て来たように、Erinyes は Harry の内部から脅かし、自己自身からの逃亡を許さない。この正体と意味とを開示するために、彼は人間の個人的生存の始源である「故郷」へと駆り立てられたのである。Harry の自己の内面に巢食う得体の知れない Erinyes の存在は、観客によって感得されつつも、Harry の回心を転機として Eumenides となって「和解」(reconciliation)⁴⁰ が成立する場面には、先ほど述べた「観客側の準備」が見られない。しかし、この前の第一部二場で Mary が Harry に「あなたが変わえなければならないのは、あなたの内部 (inside you) にあるもの」と言うのに対して、Harry が「僕の中の何か、それが変えられるだなんて」と応えているところがある。⁴¹ これはまさに Harry 自身の内面に巢食っている Erinyes が変えられなければ、Eumenides として映し出されることがないことを暗示しているのである。

この辺をもう少し詳しく見るなら、最初に「Eumenides が現れる」(実際は Erinyes) とト書に書かれるのは、季節神話の立場を踏まえた Harry と Mary の美しい二重唱を契機としてである。この恍惚とした「性格を超えた」二重唱の後で、*Four Quartets* に見られる愛による救済の可能性に通じる重要なイメージを内包している次のような一節が歌われる。

You bring me news
Of a door that opens at the end of a corridor,
Sunlight and singing; when I had felt sure

That every corridor only led to another,
Or to a blank wall;

(*The Family Reunion*, Part I, Scene II)

ここに見られる「日の光と歌声」は Harry が Mary と分かち合うかも知れない人間愛の情熱と調和を象徴しているものであり、Harry は一瞬この世界に入るが、その時、これを阻止するために Eumenides (この時点でまだ Erinyes) が現れるのである。⁴² Harry は Eumenides (Erinyes) に向かって、自分の過去を現在の自分と切り離そうとして「私がやったことは今の自分と関係がない」と言って、過去の自分を「別人」(other person) 扱いにし、自分の過去を受け入れない。⁴³ Harry が「罪と贖い」を認識するためには、現在の中に、過去とその結果を甘受しなければならないのである。Agatha が言うように「未来は真の過去に基づいて作り上げられるだけである。」⁴⁴ このことが自覚されるのは、二度目に Eumenides が現れる少し前で (第二部二場)、Harry が Agatha に自分の出生の秘密を打ち明けられ、父の殺意が、自分自身に乗り移ったと思うようになり、その意識から Harry は、自分が妻を殺したと思うようになった時である。忘れてならないことは、この「Erinyes によって引き起こされる狂気は孤立した人間の個人的な苦悩ではなくて、アルゴスを支配している家に取り付く病で、それ故、国家それ自身の病なのである」⁴⁵ ということである。このことを考えるなら、*The Family Reunion* に Erinyes が登場する以上、Harry が妻を定期船から突き落として殺したと思ったことは事実で、Eliot はこの点をばかしながら、この犯罪と Harry の父親がその妻を殺そうとした出来事を Wishwood に纏わる過去の呪いと重ね合わせて行ったのである。しかし、Agatha は「私たちが書いてきたのは犯罪と刑罰の探偵小説ではなくて、罪と償いの物語である」⁴⁶ と言う。ここで Harry は初めて罪の認識をし「実在的 (real) と考えたものが影で、実在的なものは自分の影 (private shadows) であると考えたものである」⁴⁷ と言う。この「影」のイメージは単なる地面に映る影とは違った何物か、つまり *The Waste Land* の中の一句を使うなら、「一握の塵の中の恐怖」(fear in a handful of dust [l. 30]) である。この Harry の一節を、本稿の立場から見ると、今まで Harry が見てきた得体の知れない Erinyes の影は、彼にとって、確かに、実在的であったのだが、Agatha との対話で過去を受け入れるようになった時、映し出された影が Eumenides となって真の自分に

なっていく、と解釈出来ないだろうか。つまり、Erinyes の役割は Harry の愛への逃避を阻止し、神の使者として、原罪を知らせるために登場したのである。かくして Erinyes が真の Eumenides として登場することになる。Harry はこの亡霊に対して「もう、きさまたちは現実のもの、おれの外にいる存在 (you are outside me)」⁴⁸ と言う。この「内部」から「外部」への移行は、Eliot の全体像から考えるなら、前に触れた *Sweeney Agonistes* に見られる「閉ざされた」世界である唯我論からの脱皮、また、精神分析学的に意識下にある支配的な母親 Amy からの解放、更に神学的に見るなら「個人的な罪」(personal sin) から「原罪」(original sin) へと考察されるところで、それはそれとして、いろいろ議論がでるところであるが、それ以前に、今述べたように、Harry にまわりついている得体の知れない「肩ごしに」垣間見られた歪められた「原始的戦慄」とも言うべき Erinyes の正体が、復讐を超えた Eumenides という形になって、Harry の意識の中で外在化され、はっきりと認識されて行ったと考えた方が自然ではなかろうか。このようにして Harry は Eumenides の正体を「実在的」なものとして把握し、自らを自由にし、今度は逃げるのではなく「追いかけて行く」(I am following you)⁴⁹ 立場を明らかにする。Eliot は、この Eumenides への変貌で、ギリシャ悲劇からキリスト教的世界への移行を打ち出そうとしたのである。Eliot が Erinyes という言葉を使わずに Eumenides としたのは、あたかも、Virgil の中に Erich Auerbach の言う 'figura' の要素を見抜き、彼を「新旧二つの世界を結びつけている」と見たように、⁵⁰ この復讐を超えた Eumenides の中に異教のギリシャ悲劇とキリスト教とを融合 (mixing) させ、⁵¹ これを「輝かしい天使たち」(the bright angels)⁵² への橋渡しにしようとした考えがあったからではないだろうか。しかし、Eliot の *The Family Reunion* には、Aeschylus の「和解」の世界になるためのデルポイの神殿となるべきものが欠けているのである。

この詩劇の主眼点の一つは、Harry の内面に巣食う Erinyes を亡霊と見立てて、「我々が閉め出される或る別の次元」にある「原始的戦慄」を「原罪」と重ね合わせ、更に、この劇では「観客側の準備」を作り上げることは出来なかったが、Harry の回心を契機として、この Erinyes が Eumenides へ変貌して行くことを観客の意識の深層に知らず知らずのうちに感得させようとするところにあった。しかし、この亡霊を配役の一人として舞台に登場させてしまうなら、彼の意図するところがぼやかされてしまう。Eliot が、この亡霊を「観客には見

えないように理解されるべきだ」と言ったその背景には、このような観客意識の本質に関する反省があったからなのであろう。

Notes

1. T. S. Matthews, *Great Tom* (London: Harper & Row, 1974), p. 87.
2. *Ibid.*, p. 101.
3. T. S. Eliot, *Collected Plays* (London: Faber & Faber, 1962), pp. 63-64.
4. E. Martin Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays* (Cambridge: At the University Press, 1969), p. 107.
5. T. S. Eliot, "John Marston," *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1966), p. 229.
6. E. Martin Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, p. 121.
7. T. S. Eliot, "Poetry and Drama," *On Poetry and Poets* (The Noonday Press, 1968), p. 90.
8. E. Martin Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, p. 137.
9. T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 229. 拙論「T. S. Eliot の 'Recognition Scene' について」『英文学研究』Vol. LXIV, No. 1 (日本英文学会、1987)、pp. 52-4. 参照
10. *Ibid.*, p. 232.
11. T. S. Eliot, *Collected Plays*, p. 133.
12. *Ibid.*, p. 314.
13. T. S. Eliot, "Tarr," *Egoist*, Vol. 8 (Sep. 1918), 106.
14. T. S. Eliot, "War-Paint and Feathers," *The Athenaeum* (17 Oct. 1919), 1036.
15. Stephen Spender, *T. S. Eliot* (Penguin Books, 1975), p. 13.
Cf. Robert Crawford, *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot* (Oxford, 1987), pp. 61-102.
16. See T. S. Eliot's review of *Group Theories of Religion and the Religion of the Individual* by Clement C. J. Webb, *International Journal of Ethics*, XXVII, 1 (Oct. 1916), 115. T. S. Eliot, "Euripides and Professor Murray," *Selected Essays*, p. 62.
Cf. John B. Vickery, *The Literary Impact of The Golden Bough* (Princeton, 1973), pp. 236-7.
17. Gilbert Murry, "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy" in *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* by Jane Ellen Harrison (Cambridge: Cambridge University Press, 1912), pp. 341-363.
18. T. S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays*, p. 47.
19. T. S. Eliot, "Poetry and Drama," *On Poetry and Poets*, p. 90.
20. Martin Scofield, *The Ghosts of Hamlet* (Cambridge University Press, 1981)
21. Cf. Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (New York, 1935), pp. 54-86, 249-255. R. Battenhouse, "The Ghost in Hamlet: A Catholic 'Linchpin'," *Studies*

- in *Philology* XLVII, 1 (1951), 191-192.
22. T. S. Eliot, "The Noh and the Image," *Egoist*, IV. 7 (Aug. 1917), 103.
 23. *Ibid.*, p. 103. 拙論「T. S. Eliot の風景について」『英文学研究』Vol. LXVI, No. 1 (日本英文学会、1989)、pp. 17-19. 参照
 24. T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry," *On Poetry and Poets*, p. 99.
 25. *Ibid.*, p. 99, Cf. *Ibid.*, pp. 109-110.
 26. S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* with an Introduction by T. S. Eliot (Durham: Duke University Press, 1944), p. iv.
 27. T. S. Eliot, *Collected Plays*, pp. 66-7.
 28. Lilian Feder, *Madness in Literature* (Princeton, N. J., 1980), p. 79.
 29. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Faber & Faber, 1968), p. 153.
 30. T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry," *On Poetry and Poets*, p. 99.
 31. *Ibid.*, p. 110.
 32. T. S. Eliot, "Poetic Drama," *The Athenaeum* (May 14, 1920), 4698.
 33. F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot* (A Galaxy Book, 1959), p. 166.
 34. Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (London: the Cresset Press, 1961), p. 141.
 35. T. S. Eliot, "Poetry and Drama," *On Poetry and Poets*, p. 88.
Cf. Carol H. Smith, *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice* (Princeton, 1963), pp. 145-6.
 36. T. S. Eliot, *Collected Plays* pp. 15-6.
 37. T. S. Eliot, "Poetry and Drama," *On Poetry and Poets*, p. 88.
 38. E. Martin Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, p. 142.
 39. *Ibid.*, p. 138.
 40. T. S. Eliot, *Collected Essays*, p. 109.
 41. *Ibid.*, p. 80.
 42. Cf. E. Martin Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, p. 107.
 43. T. S. Eliot, *Collected Plays*, p. 83.
 44. *Ibid.*, p. 60.
 45. Lilian Feder, *Madness in Literature*, p. 77.
 46. T. S. Eliot, *Collected Plays*, p. 105.
 47. *Ibid.*, p. 106.
 48. *Ibid.*, p. 108.
 49. *Ibid.*, p. 108. Cf. p. 110.
 50. T. S. Eliot, "Virgil and the Christian World," *On Poetry and Poets*, p. 138. 拙論「T. S. Eliot の風景について」『英文学研究』Vol. LXVI, No. 1 (日本英文学会、1989)、pp. 29-30. 参照

51. Cf. Maud Bodkin, *The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play* (Oxford, 1941), p. 38.
52. T. S. Eliot, *Collected Plays*, p. 111.

Eumenides Invisible to the Audience in *The Family Reunion*

Shun'ichi Murata

For the title of the fifth chapter of his *Great Tom* T. S. Matthews quoted Orestes' speeches in Aeschylus' *Choëphoroe*, 'You Don't See Them, But I See Them.' 'Them' in his speeches are the demons of vengeance, 'the Erinyes,' which are transfigured into 'the Eumenides.' These speeches of Orestes are the same as those of Harry, the hero of T. S. Eliot's *The Family Reunion*, at the window of the drawing-room, 'Can't you see them? . . . , but I see them,' though Eliot uses the name of the Eumenides instead of that of the Erinyes in this play. According to Eliot's letter to E. Martin Browne, who produced this play, the reason why he used the Furies is 'to let Harry know clearly that the only way out is the way of purgation and holiness.' This passage explains clearly that Eliot raised the Christian problem of 'sin and expiation' which is foreshadowed by Aeschylus' *Choëphoroe*, but it is also evident that the Furies in this play evoke, to borrow the words from "Dry Salvages" II, the 'primitive terror' in 'the audience-mind' which is 'the kind of pattern which we perceive in our own lives only at rare moments of inattention and detachment.' At first, Eliot let the Eumenides come on the stage as the characters garbed in 'evening dress, black tie', but, as he confessed later in his "Poetry and Drama", 'they never succeed in being either Greek goddesses or modern spooks'. And so, looking back on this play, he reflected that the Eumenides 'must, in future, be omitted from the cast, and be understood to be visible only to certain of my characters, and not to the audience.' Taking this reflection of Eliot into consideration, in what form do these Eumenides appear on the stage and how can the audience feel the existence of them in the play? This is what I discuss in this paper.

Behind these reflections of Eliot, there seems to be his idea of the relations between the drama and the psychic attitude of the audience. For Eliot,

'dramatic form' means 'a preparedness on the part of the public, to respond in a predictable way to certain stimuli' (T. S. Eliot, "Poetic Drama," *The Athenaeum* [May 14, 1920]). From this point of view, the vision of Harry's inner world projected on the window which is expressed in Harry's speech and is reminiscent of the 'primitive terror' as well as of *The Waste Land*, provides the audience with the 'preparedness' for the appearance of the Eumenides. And it is through 'the second voice' and 'the third voice' in Eliot's "The Three Voices of Poetry" that the audience can feel, even though they cannot see them on the stage, the existence of the Eumenides.

Thus, for Eliot, to include the Eumenides into the cast in this play would prevent the audience from being prepared not only for the meetings with the 'primitive terror,' but also for the recognition of the transfiguration of the Erinyes into the Eumenides, which signifies Harry's conversion in this play. This would be why Eliot omitted the Eumenides from the characters, and made them invisible to the audience.