

T. S. Eliot の風景について*

村 田 俊 一

<序>

T. S. Eliot の「客観的相関物」(objective correlative) は、“Hamlet” 論に見られる定義を言い換えるなら、詩人の中に潜在している感情 (feeling) を即座に喚起し得る為には、「彼の感情に客観的に相当する物」(objective equivalent to his feelings)¹ を探し出すことであった。Eliot のこの考え方に示唆を与えた一つに Ezra Pound の *The Spirit of Romance* の第 VII 章 ‘Dante’ がある。この中で Pound は Dante の『神曲』の包括的な視点を提示して、次のように言っている。

Dante が亡霊 (shades) たちの行動や境遇を、生きている人間の精神的状態として描き、死後も、それが続くように仕組んだと考えることが、『神曲』を読む場合に役に立つ。つまり、人間の内面的な自我がダンテの知性の眼の前に、眼に見えるように (visibly) 姿を見せているのである。²

Pound の感覚と思考の統一を強調しているイメージがここに起因して、これが Eliot に影響しているということは言うまでもないことである。Eliot が Lucretius と Dante の中に思考の「完全な視覚的等価物」(complete equivalent in vision) を見だして、彼らを優れた詩人である³ と言ったのは、この辺のことを踏まえてのことであろう。このような「客観的相関物」の素性を考えるなら、これは視覚的、言うなれば、絵画主義的な立場を秘めているものである。従って、Eliot が「客観的相関物」を定義する際、「外的事実 (external

* 本稿は日本英文学会第 60 回大会 (名古屋大学、昭和 63 年 5 月 21 日) で発表したものに加筆修正したものである。

¹ T. S. Eliot, “Hamlet,” *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1964), p. 145.

² Ezra Pound, *The Spirit of Romance* (London: Peter Owen Limited, 1952), p. 128.

³ T. S. Eliot, “Dante,” *The Sacred Wood* (London: Methen, 1966), p. 161.

facts) は感覚的経験 (sensory experience) で終わらなければならない¹ と言った時のこの「感覚的経験」とは、「聴覚的想像力」 (auditory imagination)² もさることながら、視覚的想像力を第一に念頭に置いてのことであろう。つまり、「明確な視覚的イメジ」 (clear visual images)³ の発見ということにある。この「視覚的イメジ」の考えを裏付けるものとして、彼の絵画に対する興味をあげることが出来ると思う。例えば、彼の『初期詩集』 (*Poems Written in Early Youth*) の “On a Portrait” の題材は Manet の絵 *La Femme au perroquet* にあり、“Mr. Apollinax” に見られる ‘Fragilition’ と ‘Priapus’ は Jean Honoré Fragonard の『ぶらんこ』 (*L'Escarpolette*) の絵にあるものである。‘Mr. Eliot’s Sunday Morning Service’ の中ではウンブリアン画派 (the Umbrian School) の絵が暗示され、そして “Dry Salvages” II の ‘the river with its cargo of dead Negroes, cows and chicken coops’ の一節には Turner の『奴隷船』 (*The Slave Ship*) を思い起こさせるものがある。このような絵画に対する興味は、超現実派の画家 Max Ernst が好む絵画上の手法であるコラージュ (collage) という形で *The Waste Land* 等に見られる。このことだけでも、Eliot の想像力が普通に考えられているよりも遙かに視覚的であったとすることがある程度窺われる。このような絵画的要素の基盤となっている視覚的想像力は、当然のことながら、「記憶」の問題に深く関わり合うものなのである。I. A. Richards は「我々が最も親しく記憶と関わり合うのはイメジの場合なのである」⁴ と言っている。しかし、詩人自身の記憶ないし経験がそのまま作品の材料となるものではない。詩人の過去の経験がどのような形で蘇るかという「記憶」と「再生」に関する問題は、決して新しい問題ではなく、古くは Aristotle の「記憶と想起について」 (『靈魂論』)、あるいは St. Augustine の『告白』 (Bk. X) 等に見られる。そして、このような記憶の現象への関心は、18 世紀以降の詩と絵画の領域でいろいろと論じられてきたように風景と深く結びつくものである。この問題は、例えば、Wordsworth の「静

¹ ‘The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.’ (T. S. Eliot, “Hamlet,” *Selected Essays*, p. 145.)

² T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber & Faber, 1968), pp. 118-9.

³ T. S. Eliot, “Dante,” *Selected Essays*, p. 242.

⁴ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London: Routledge & Kegan Paul, 1952), p. 106. Cf. “The Availability of the Poet’s Experience,” *Ibid.*, pp. 180-5.

寂の内に回想された情緒」(emotion recollected in tranquility)との絡み合いで“Tintern Abbey”等に見られる風景から更に一層興味深く考察されるところである。Tennyson の友人で 22 歳で夭折した Arthur H. Hallam は彼の「テニスン論」の中で、Tennyson の詩の中に絵画的要素を見出だしているが、¹ H. M. McLuhan は“Tennyson and the Picturesque”の中で、Hallam のこの「テニスン論」に注目し、文学を解く重要な鍵を、絵画的な風景画に発する風景描写にあるとし、この評論を Wordsworth の *Lyrical Ballads* の「序文」や Eliot の“Tradition and the Individual Talent”と同じように重要であると言っている。²

ところで、Eliot が Dante から学んだものの一つは「視覚的想像力」(visual imagination)³であったが、その根底には、後で述べるように Dante が「見た」ことを語るにあたって、「記憶」が如何に大事であったかという Eliot の認識があった。このようなことを念頭に置いて、Eliot の風景を考えた場合、それを構成している根底には、すべてとは言わないまでも、彼が、Tennyson の *In Memoriam* VII の“Dark house”で始まる詩の一節の風景を評して、これは「特定の場所 (a particular place) と関連している 普遍的な情緒」であると言った⁴時の、「場所」が大きな意味を持っているように思える。Eliot にとって、「視覚的想像力」とは、彼の“Milton I”で言っているように「ある特定の時に特定の場所にいるという感じを我々に伝えてくれるもの」なのである。⁵ 本稿では、Eliot の描く風景の背後にある考え方を「記憶」に纏わる「視覚的想像力」と「場所」という問題に限定して、彼の詩作品を通して考察して行きたい。

¹ “[H]is vivid, picturesque delineation of objects, and the peculiar skill with which he holds all of them fused, to borrow a metaphor from science, in a medium of strong emotion.” (Arthur H. Hallam, “On Some Characteristics of Modern Poetry, and on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson,” from *Alfred Lord Tennyson, Selected Poetry*, edited with an Introduction by Herbert Marshall McLuhan [Holt, Rinehart and Winston, 1966], p. 386.)

² H. M. McLuhan, “Tennyson and Picturesque Poetry,” *Essays in Criticism*, 1 (July, 1951), p. 262. Cf. ‘The fact that Tennyson is in great measure a landscape poet led Hallam to define him in 1831 by the then technical term “picturesque”.’ (*Ibid.*, p. 268.) See *Ibid.*, pp. 270-1.

³ T. S. Eliot, “Dante,” *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1966), p. 243.

⁴ T. S. Eliot, “In Memoriam,” *Selected Essays*, p. 333.

⁵ T. S. Eliot, “Milton I,” *On Poetry and Poets* (The Noonday Press, 1968), p. 153.

I

Eliot は、1959 年アメリカン・アカデミーでエマソン＝ソロー賞を受賞し “The Dry Salvages” の朗読を行った。その際、前置きとして “The Influence of Landscape upon the Poets” と題する短い講演をし、彼が少年時代を過ごしたセント・ルイスからニュー・イングランドの個人的な風景を回想している。¹ 彼の描く風景は、確かに「一つの複合物」(a composite) であるが、この伝記上の転居は、大ざっぱではあるが、彼の詩の初期から後期までに描かれた風景の変遷を跡付けているようである。もちろん、Eliot の描く風景の中には、想像上で、あるいは、夢の中で作り上げられた超自然的なものもある。しかし、このような風景にしたところで、そのイメージが現れるところは何等かの形で彼の個人的な回想ないし記憶の中にあるものである。² この Eliot の風景に纏わる「記憶」の問題を、意識に於ける持続としての過去との関連で Bergson の「純粹持続」(durée pure) の立場から、あるいは「過去と未来との間の方向と区別は、完全に我々の体験に依存する」³ と言った F. H. Bradley 哲学等の立場から、Eliot の作品の中に哲学的に跡づけることは興味ある問題であるが、ここでは、今の処、彼が *The Use of Poetry and the Use of Criticism* の中で S. T. Coleridge の ‘imagination’ と ‘fancy’ の区別に触れながら

¹ ‘[M]y personal landscape is a composite . . . And in my childhood, before the days of motor cars, people who lived in town stayed in town. So it was, that for nine months of the year my scenery was almost exclusively urban, and a good deal of it seedily, drably urban at that. My urban imagery was that of St. Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed . . . My country landscape, . . . is that of New England, of coastal New England, and New England from June to October . . . I am not maintaining that early impressions are the only ones that count. Far from it: later impressions come to cover them, and to fuse, in some sort, with them. English landscape has come to be as significant for me, and as emotionally charged, as New England landscape. I do believe, however, that the impressions made by English landscape upon myself are different from those made upon poets for whom it has been the environment of their childhood,’ (T. S. Eliot, “The Influence of Landscape upon the Poets,” *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, New York, N. Y. [Spring 1960], pp. 421-2.)

² Cf. ‘[O]nly a part of an author’s imagery comes from his reading. It comes from the whole of his sensitive life since early childhood . . . : such memories may have symbolic value, but of what we cannot tell, for they come to represent the depths of feeling into which we cannot peer.’ (T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, [London: Faber & Faber, 1968] p. 148.)

³ F. H. Bradley, *Appearance and Reality* (Oxford, 1966), p. 189.

「記憶 (memory) は想像力の中で大きな役割を果たす」という J. L. Lowes の教えを受け入れているということだけに留めて置きたい。つまり、この一文は、言い替えるなら、記憶を作り上げている子供の「単純な経験 (the simple experience) は...二十年間も彼の心の中で潜んでいて、それが大きな想像力の圧力で詰め込まれたある韻文の脈絡に於て、別の形になって再び現れることもある」ということである。¹ この「記憶」と「再生」との関係は、Eliot の初期の詩に於いては、歪んだ形で表れている。例えば、“Rhapsody on a Windy Night” に於て「月光の呪文」(lunar incantations) によって、人間の思考感覚が麻痺され、人間が記憶していた「その明晰な関連も、その区分も、精密さ」(all its clear relations, / Its divisions and precisions) も失ってしまうのである。つまり、記憶の中にある対象を健全な形で見る事が出来ず、平素の思考形態とは、違った世界を作り出している。この詩に見られる眼 (eye) のイメージが ‘feeble’, ‘like crooked pin’, あるいは、子供の眼の背後に感じる ‘nothing’ といったように歪められているのは、この記憶を思い起こすこと——「見る」こと——と無関係ではないようである。伝統的に言って、眼は魂を写し、その記憶の属性を映し出すものである。このようなことは *The Waste Land* で「見る眼に力なく」(my eyes failed (l. 39)) といった形で受け継がれているが、回心を境として、この眼のイメージが宗教的な意味合いを持つようになって行く。例えば、*The Hollow Men* IV に見られる「ひたむきな眼」(direct eyes) は最終的に Beatrice の「眼」に象徴される「至福直感」(visio beatifica) の眼へと発展していくことなどは恰好の例であろう。そして、“Burnt Norton” I では、記憶の中にある対象とそれを見る当事者である主人公との関係が、「目に見えぬ眼差しが交わされたのだ、なぜならバラたちは見られる花の表情をしていたのだから」という描写によって正常な形に戻っている。

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.

.

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,

¹ *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, pp. 78-9.

Round the corner. Through the first gate,
 Into our first world, shall we follow
 The deception of the thrush? Into our first world.
 There they were, dignified, invisible,
 Moving without pressure, over the dead leaves,
 In the autumn heat, through the vibrant air,
 And the bird called, in response to
 The unheard music hidden in the shrubbery,
 And the unseen eyebeam crossed, for the roses
 Had the look of flowers that are looked at.

ここで言う「目に見えぬ眼差し」とは記憶にあるバラ園を見つめることによって、そのバラが現在へ問いかけてくることを暗示している。現実の園に入っていく「足音は記憶の中に木霊して、通ったことのない通路を通り、開けたことのない戸口に向い薔薇園へ入って行き」、記憶の中に隠されているものを「眼差し」でもって探し、その時、気付かなかった過去の意義が逆に働きかけられる。これは St. Augustine が「記憶のうちに神のまします」(『告白』Bk. X, i)、あるいは「私をこえて、あなたにおいて」(『告白』Bk. X, xxvi) と言ったことから興味深く考察されるところであるが、それはともかくとして、このようにして過去は「記憶」というものによって現在の意識の中に甦ってくる。この考え方が Eliot の時間論、歴史観に関係しているということは言うまでもないことである。

このような、「記憶」を基盤にして作り上げられた Eliot の詩にある初期から後期に描かれた風景、そこに見られる心象風景のシンボルに関する研究は、別に目新しいものではない。Nancy D. Hargrove は、H. Gardner を初めとする今までの研究を踏まえて、Eliot の五つの小さな詩から成る “Landscapes”, *Four Quartets* に見られる風景は情緒的、精神的状態を客観化するもっとも重要な手段で、そこに描かれている具体的な風景は中心的なシンボルであると言っている。¹ このことは、何も Eliot に限ったことなく、主観的と言う問題を別にするなら、Wordsworth を初めとするその他のロマン主義詩人についても当てはまることである。

本稿で問題とするのは、Dante が地獄と天国への旅立ちに際し、「おお、記憶よ、見たことを覚えておきたまえ」(「地獄篇」第二歌 8 行) あるいは「私の

¹ Nancy Duvall Hargrove, *Landscapes as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot* (University Press of Mississippi, 1978), p. 113. Cf. Helen Gardner, 'The Landscapes of Eliot's Poetry,' *Critical Quarterly* 10 (Winter, 1968), pp. 313-330.

記憶の中にとどめ得たものが、このたびの私の歌の材料となるであろう」（「天国篇」第一歌 11-2 行）と歌っている¹ ように、「[Dante] が見たこと[記憶したこと]を我々に見させてくれる」² という Eliot の記憶に纏わる視覚に対する考え方である。もちろん、この背景には「明確な視覚的イメージ」を作り出すアレゴリーの枠組みがあるが、この Dante の「記憶」と「視覚」に関して、F. Yates は *The Art of Memory* の中で、「中世にあっては、人為的な記憶の原理は、...その記憶に類する多くのものを強烈に視覚化して行く」³ と述べている。このような立場から、「記憶」と「視覚」と言うものを考えて行くなら、Eliot が、Dante から学んだ「視覚的想像力」が「近代の静物画の画家のものとは違った意味」でのものであり、それは「人々がまだヴィジョン (vision) を見ていた時代に彼が生きていたと言う意味で視覚的なのである」と言ったことが少しばかり理解できるように思われる。⁴ 「ヴィジョン」を見るということは、その当時の「心理的な習性」(a psychological habit) で我々が忘れ去ったものであり「観照」(contemplation) の中で神を「見る」ということなのである。St. Augustine 流に言うなら、記憶の中に神を見えるということになる。Dante の「視覚的想像力」がどのような形で Eliot の風景に反映されているかということを考えるなら、眼に見えない主題を黙想 (meditation) あるいは観想する際、「記憶」を駆使することによって「場所を眼に見えるように想像する」St. Ignatius Loyola の ‘Compositio Loci’ つまり「現場^{げんじょう}の想設」あるいは「場

¹ 邦訳は野上素一訳『ダンテ』(筑摩書房、昭和 39 年)によった。

² T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 243. Cf. ‘When most of our modern poets confine themselves to what they had perceived, they produce for us, usually, only odds and ends of still life and stage properties; but that does not imply so much that the method of Dante is obsolete, as that our vision is perhaps comparatively restricted.’ (T. S. Eliot, “Dante”, *The Sacred Wood* [London: Methuen, 1966], p. 171.)

³ ‘That Dante’s *Inferno* could be regarded as a kind of memory system for memorising, Hell and its punishments with striking images on orders of places, will come as a great shock, ... In this interpretation, the principle of artificial memory, as understood in the Middle Ages, would stimulate the intense visualization of many similitudes in the intense effort to hold in memory the scheme of salvation, and the complex network of virtues and vices and their rewards and punishments—the effect of a prudent man who uses memory as a part of Prudence. The *Divine Comedy* would thus become the supreme example of the conversion of an abstract summa into a summa of similitudes and examples, with Memory as the converting power, the bridge between the abstraction and the image.’ (Frances A. Yates, *The Art of Memory* [The University of Chicago Press, 1966], pp. 95-6.)

⁴ “Dante,” *Selected Essays*, p. 243.

の設定」(composition of place)を見逃す訳には行かない。Dante の記憶に基づく「視覚的想像力」と、この‘Compositio Loci’との関係は一考に値する興味ある問題である。

II

この「現場の想設」は St. Ignatius の『靈操』(*Spiritual Exercises*)に見られるもので「黙想」(meditation)の一つを形成するものである。¹ St. Ignatius のこの黙想の方法は、その性質上、どのようなトピックにも応用できるので、きわめて広く用いられたようである。Eliot に限って言うなら、Louis L. Martz はこの『靈操』を紹介している *Poetry of Meditation* で、“Gerontion”の中にこの黙想の完全な展開を読み取り、「死についての伝統的な黙想の辛らつなパロデー」であると言っている。² *Asb-Wednesday, Four Quartets* については、多くのことを語っていないが、興味あることは、*Four Quartets* の象徴的な風景を「現場の想設」と呼べないかと自問していることである。Martz はこの自問に対して、具体的に Eliot の風景を考察していないが、この立場から考えるなら、先程の“Burnt Norton”の中で、現実の「バラ園」の入口に立って自己の意識に潜む記憶の中へ降り立っていく場面などは、「時」と「経験」という眼に見えないテーマを美しい具体的なイメージによって視覚的にする為の「現場の想設」と考えられる。Eliot と St. Ignatius の結び付きは、Eliot が I. A. Richards の *Mencius on the Mind* を論ずるにあたって St. Ignatius に言及している³だけで、今までの伝記では触れられていないようである。しかし、Eliot は英国国教会の中でもカトリック教の側にある高教会に属しているとい

¹ ‘The preparatory prayer is a simple, short request for grace in the proper performance of the exercise. But the first prelude is the famous “composition of place, seeing the spot”—a practice of enormous importance for religious poetry. For here, says St. Ignatius, “in contemplation or meditation on visible matters such as the contemplation of Christ our Lord, Who is visible, the composition will be to see with the eyes of the imagination the corporeal place where the thing I wish to contemplate is found.”... Even more important for the poet, St. Ignatius directs that one must also use the image-forming faculty to provide a concrete and vivid setting for a meditation on invisible things.’ (Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation* [Yale Univ. Press, 1971], pp. 27-8.) See *Ibid.*, p. 37-8. 尚、邦訳として靈操刊行会訳『靈操』(エンデルレ書店、昭和59年)を使った。

² *Ibid.*, pp. 326.

³ *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 134.

うこと、また “Gerontion” の中に John Donne の “Second Anniversary” のパロデーが見られる¹ こと、そして Lancelot Andrewes への言及² などを書いて起こすなら、Eliot は何等かの形で St. Ignatius の黙想の方法を知っていたのではないだろうか。そのうち明らかになることと思うが、この「現場の想設」は Eliot の中期から後期の詩に、しばしば、その痕跡が見られるが、このことは、彼の回心という精神的変化を見る上で一つの大きな鍵となるものである。

このように考えると、Eliot が Dante の「視覚的想像力」を論ずるにあたって、その背後に「記憶」の問題を見抜き、それを足掛りとして St. Ignatius の言う「現場の想設」を作り上げ、そこから「ヴィジョン」を見たと考えることは無理なことではないと思う。Eliot が述べているように、「真の神秘主義者は、単に感情によって満足するものではなく、少なくとも自分が見ている (he sees) ということを経験しなければならぬ」³ のである。このような記憶に纏わる視覚との関係にある「現場の想設」の痕跡の一端は、Eliot が回心した 1927 年頃から 1930 年頃までの詩に窺うことが出来る。例えば “Ariel Poems” には四つの宗教的な詩作が含まれている。この四編に共通して言えることは、死と誕生の主題を取り扱っていることである。St. Ignatius は「黙想または観想を行う方法と要点を人に教えるものは、… [キリストの] 史実を忠実に教えるべき」⁴ であると言っているが、“Journey of the Magi” (1927 年) は「マタイ伝」第二章 (1-12) にあるキリストの生誕地を探す東方の博士達の話から、“A Song for Simeon” (1928 年) は「ルカ伝」の第二章 (25-35) の話を素材として作られている。そして、“Journey of the Magi” の冒頭には Lancelot Andrewes の説教の一節が見られるが、Eliot によると、彼の文章は「原典から精神的な意味を余すところなく抽出する前に、具体的な存在 (a concrete presence) を私達に突きつけてくる」⁵ ということであるが、この「具

¹ Cf. ‘A peculiar, mounting insistence in this passage [that is, “After such knowledge”] derives from the isolation of the imperatives to think at the end of lines, and a similar haunting emphasis is given to other elements by the same devices. It calls to mind a comparable passage in Donne’s *Second Anniversary*.’ (George Williamson, *A Reader’s Guide to T. S. Eliot* [London: Thames & Hudson, p. 1965], p. 110.)

² ‘Andrewes’s emotion is purely contemplative; it is not personal, it is wholly evoked by the object of contemplation, to which it is adequate; his emotions wholly contained in and explained by its object.’ (T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 351.)

³ “Dante,” *The Sacred Wood*, p. 170.

⁴ 霊操刊行会訳『霊操』p. 26.

⁵ “Lancelot Andrewes,” *Selected Essays*, p. 350.

体的な存在」とは、史実にある「場所」を言っているものである。そして、この詩では、博士達のキリストの史実を踏まえた旅の思い出の後、彼らが辿り着いた谷間部落の風景描写がなされる。

Then at dawn we came down to a temperate valley,
Wet, below the snow line, smelling of vegetation,
With a running stream and a water-mill beating the darkness,
And three trees on the low sky.
And an old white horse galloped away in the meadow.
Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
Six hands at an open door dicing for pieces of silver,
And feet kicking the empty wine-skins.

この風景で描かれた「三本の木」、「白馬」、「六本の手」は、それぞれゴルゴタの丘、「黙示録」第六章、「マタイ伝」第二十七章に現れるイメージを内包しているものである。このようにして Eliot は「場所」を「記憶によって思慮深く呼び起こし」、キリストの真意を現そうとした。このことは、キリストの史実と言うことに拘らなければ、この詩集にある“Marina”の詩にも当てはまることと思う。この詩の書き出しの風景は、Eliot の記憶にあるニュー・イングランドと相俟って、五感に訴えるイメージで作り上げられ、死んだと思っていた娘との出会いが‘Recognition Scene’という形でエピファニーの次元まで高められて行く様子が描かれている。¹ この「場所」としての風景は、まさに「現場の想設」の役割を如実に物語っているものである。

ところで、1930年に出版された *Ash-Wednesday* は、その作成過程から考えると“‘Ariel Poems’”の時期とほぼ同じで、例えば、第二部に見られるエゼキエル書第37章の「骨の谷」を設定した超自然的な風景などは、今述べてきた「現場の想設」の立場から分析され得るところである。しかし、この詩が、Helen Gardner を始めとして、Eliot の詩の中では「もっとも曖昧な」² ものであると言われているが、その理由の一つとして、この詩にみられる風景の解釈が大きく立ちはだかっているようである。例えば、第III部‘Som de L’escalina’（階段の頂き）で、主人公の罪の浄化の過程と相俟って、眼に見える伝統的な「階段」のメタファーで表わされている苦闘はそのまま Eliot のこれまでの精神的苦悩を表わしているように見える。

¹ 拙論「T. S. Eliot の‘Recognition Scene’について」『英文学研究』第64巻Ⅰ号（日本英文学会、1987年）、pp. 63-65.

² Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (London: The Cresset Press, 1961), p. 122.

At the first turning of the second stair
 I turned and saw below
 The same shape twisted on the banister
 Under the vapour in the fetid air
 Struggling with the devil of the stairs who wears
 The deceitful face of hope and of despair.

At the second turning of the second stair
 I left them twisting, turning below;
 There were no more faces and the stair was dark,
 Damp, jagged, like an old man's mouth drivelling, beyond repair,
 Or the toothed gullet of an aged shark.

「同じ姿」をしたものとは、昔の苦痛に思い出された主人公の亡霊であろうが、そういう亡霊が、悪魔と戦っている姿を見ながら階段を登り続けることで、自分自身の過去に対する訣別、罪の浄化を視覚的に捉えているのである。つまり、肉体は、もはや地獄の場合のような現実ではなく、記憶なのである。しかし、第三の「階段」の頂きから、振り返って目にする牧歌的な風景は Eliot 自身が少年期を過ごしたニュー・イングランドの地上の自然美に満ちた、多産で、官能的なイメジャリーで出来ている。

At the first turning of the third stair
 Was a slotted window bellied like the fig's fruit
 And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene
 The broadbacked figure drest in blue and green
 Enchanted the maytime with an antique flute.
 Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
 Lilac and brown hair;

魂が、現世や悪魔との葛藤を振り返り、それを忌まわしいものと見た後で、このような感覚の喜びに満ちている風景を眼にするのは奇妙なことであるが、逆説的に言うなら、すべての世俗的な追憶を捨てて、神の方へ振り向こうとすればするほど、それだけ一層、この世の過去に固執するのである。実際、この第 III 部は、情欲の罪の故に煉獄に苦しむ Arnaut Daniel が Dante に、煉獄の階段の頂きに着いたなら我が苦痛を思い出してくれと忠告する話から取られたもので、このことを思い起こすなら、これらの風景はすべて記憶の中でのみ見られたものであると同時に魂は、既にこの風景を越えた彼方にいるという二重の世界を暗示していることが理解されると思う。このようにどちらの世界にも徹しきれない態度は、既に、この詩の第 I 部の書き出しにある「振り返る」

(turn) という言葉の繰り返しの数行に見られる。ここでは、恋人の許へ帰るといふ現世の記憶にある場所と同時に神の許へ帰るといふ二重の暗示によって、人間の愛と神の愛を求めるといふ相反する欲望を結びつけている。主人公の真意は、この現世的な移り行く風景を一つの与えられた「場所」であるということをも認めた上で、これを恩恵としての煉獄であると考えているのである。このように、*Ash-Wednesday* に見られる風景は、単に、過去の罪を悔い、現世を去り、神の許に向かわんことを祈るための「現場の想設」の働きだけでなく、この世の風景に彼岸の世界を孕ませている。第三の「階段」を登りつめた後、第IV部で Dante の「地上樂園」を連想させる庭が現われる。

Who walked between the violet and the violet
 Who walked between
 The various ranks of varied green
 Going in white and blue, in Mary's colour,
 Talking of trivial things
 In ignorance and in knowledge of eternal dolour
 Who moved among the others as they walked,
 Who then made strong the fountains and made fresh the springs

 Made cool the dry rock and made firm the sand
 In blue of larkspur, blue of Mary's colour,
 Sovegna vos

地上樂園とは、天国の地上に降りた姿であり、靈魂は、ここでは罪や肉欲から清められており、再生されて美しく無垢なものとなる。この一節に見られる‘between’の世界は、確かに、この世的なものと自然界を越えた神聖なものとの計り知れない不可解な関係を示しているものであるが、ここの風景は、「記憶」を駆使することによって「場所」を眼に見えるようにするといった「現場の想設」の働きはなく、視覚的なものは、観念化された象徴へと変形されている。このことは、この風景で悔悟の気持ちを‘violet’で、また女性像を白と青の「マリアの色」で、といったように天上の色で、しかも崇高を象徴する青い色が支配的であることから窺い知ることが出来る。つまり、我々は、「記憶」を越えた「ヴィジョン」へ移行するのである。Dante の時代の人々にとっては、「ヴィジョン」を見ることは「かつては、より意義深い興味ある、そして、規律ある種類の夢であった」。¹ 中世の世界では、視覚的想像力によって天

¹ “Dante,” *Selected Essays* p. 262.

上を眺める観想に最高の価値を置いたのである。Eliot はこの *Ash-Wednesday* で、たとえ、それがほんの一瞬のことに過ぎないとしても、より高いヴィジョンを本当に「見る」人間を描いたのである。つまり、Eliot は Dante と同じようにこの地上からやってきた天国の観察者なので、それを現世のいたるところの形象を通して見るのである。『神曲』の「天堂篇」で、詩の題材を求めて「私の頭の中に、刻まれた恵みの国の印象」（第一歌 ll. 22-23）と歌うところがあるが、この「印象」という訳語の原語は、‘ombra’ で「影」を表わす意である。つまり、Eliot の描く風景は、彼の回心を境にして、St. Ignatius のいう「現場の想設」の痕跡を秘めながら、この地上の追憶にある「場所」が地上的性格——言うなれば「影」(ombra)——を帯びたまゝの状態で神の摂理の中で包括されて行くという Erich Auerbach の言う「フィグーラ」(figura) の要素を孕んで行くのである。

III

「フィグーラ」とは、元々、旧約聖書と新約聖書の呼応性をもたらし聖書解釈の一つで、ギリシャ的系譜の中で発展した「比喩的方法」(allegory) と区別されるのが普通である。つまり旧約聖書の出来事や人物が、新約聖書の出来事や人物ないしそのタイプを予型し予期するものである「予型論」(typology) という理念に導かれる解釈なのである。Auerbach は自らの所説を補強するために、『神曲』と中世にあった予型論的歴史解釈の類似性を取り扱ったのである。Auerbach の文学論の核心というべきこの「フィグーラ」説は、1929年の彼のダンテ研究『世俗世界詩人としてのダンテ』(*Dante als Dichter der Irdischen Welt*)の中で、その片鱗が窺われる。この本の中で、Dante が知っていた限りの「地上的、歴史的現実の総体を、既に裁かれたものとして」¹ その『神曲』の中に取り入れている。1944年にインスタンブールで刊行された『新ダンテ研究』(*Neue Dantestudien*)に於いては、「フィグーラ」の中世初期及び中世

¹ ‘In my study of Dante as a poet of the earthly world (1921) I attempted to show that in the *Comedy* Dante undertook “to conceive the whole earthly historical world . . . as already subjected to god’s final judgment and thus put in its proper place as decreed by the divine judgment, to represent it as a world already judged . . . in so doing, he does not destroy or weaken the earthly nature of his characters, but captures the fullest intensity of their individual earthly-historical being and identifies it with the ultimate state of things.” (Erich Auerbach, “Figura,” *Scenes from the Drama of European Literature* [University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984], p. 71).

盛期の思考形式が探求されている。この辺のことは、1949年に出版された *Mimesis* に於いても知ることが出来る。Eliot がこの「フィグーラ」について、どのような考えを持っていたかは定かではないが、彼の Beatrice 解釈、¹ あるいは Virgil を「新旧二つの世界を結びつけている」² と見た態度には、この「フィグーラ」の考え方が見られる。具体的には、Auerbach のこれらの本よりも前に出版された *The Sacred Wood* (1920) の“Dante”論で、Eliot は Dante のさまざまな箇所をさして「ある人物の感情、あるいは、我々がその人物に適切にまとわせる感情は失われたり、減少することは決してなく、常に完全に保存されているが、永遠の想の下でその人物に与えられた地位によって陰影を加えられ、三つの世界のうち一つに置かれたその人物の住居の雰囲気によって彩りをつけ加えられている」³ と言っている。このような考え方は Auerbach の中にいろいろな形で見出だされるが、『地獄篇』第十歌から取った Farinata と Cavalcanti の挿話に触れているところは、まさに Eliot のこの考えと全くと言っていいほど同じである。⁴ Auerbach によれば、Dante の描いた「死者たちは地上での現在と転変から免れていても、それらへの追憶と強い関心は彼らの心をなお動かし、そのため、彼岸の風景はそれらによって満ち溢れている」⁵ のである。霊魂たちは一瞬の間、甦えり昔の生活を思い出し、人間

¹ ‘The attitude of Dante to the fundamental experience of the *Vita Nuova* can only be understood by accustoming ourselves to find meaning in *final causes* rather than in origins. It is not, I believe, meant as a description of what he *consciously* felt on his meeting with Beatrice, but rather as a description of what that meant on mature reflection upon it. The final cause is the attraction towards God.’ (T. S. Eliot, “Dante,” *Selected Essays*, p. 274.) Cf. Auerbach, “Figura,” pp. 73-4.

² T. S. Eliot, “Virgil and the Christian World,” *On Poetry and Poets* (Noonday Press, 1968), p. 138. Cf. Auerbach, “Figura,” pp. 67-71.

³ “Dante,” *The Sacred Wood*, p. 167.

⁴ ‘God has not only grouped the souls in categories and distributed them accordingly among the various divisions of the three realms; He has also given each soul a specific eternal situation, in that He has never destroyed an individual form but on the contrary has fixed it in his eternal judgment—nay more, not until He has pronounced that judgment has He fully perfected it and wholly revealed it to sight.’ (Erich Auerbach, *Mimesis*, translated by Willard R. Trask [Princeton University Press, 1946], p. 192.) Cf. ‘The world beyond . . . is God’s design in active fulfillment. In relation to it, earthly phenomena are on the whole merely figural, potential, and requiring fulfillment. This also applies to the individual souls of the dead: it is only here, in the beyond, that they attain fulfillment and the true reality of their being. Their career on earth was only the figure of this fulfillment. In the fulfillment of their being they find punishment, penance, or reward. That man’s existence on earth is provisional and must be complemented in the world beyond, is a concept in keeping with Thomist anthropology.’ (*Ibid.*, p. 196.)

⁵ *Ibid.*, p. 193.

に立ち帰る。*The Waste Land* のロンドン橋を渡って行く亡霊の描写など、単なる人間喪失の象徴、擬人化といった立場からではなく、この「フィグーラ」の立場から見るなら、Eliot がこの場面で Dante を下敷にした訳もうなずかれる。永遠の中に再び時間が現われたのだ。このようなことは、更に *Four Quartets* の “Little Gidding” II で Dante が亡き師と出会う例の ‘Recognition Scene’ の一節に見られる¹ が、この場面は、Eliot が「地獄篇」第十五歌を踏まえて、この地上の世界へ彼岸の世界を持ち込んだものである。つまり、*The Waste Land* の Tiresias が日常の世界に吸収されたように超自然的なものは、時間の中へ、「ここ、そして今」(Here and Now) へと吸収されて行くのである。

このように Eliot の描く風景は、この地上的なものを「フィグーラ」として、そのまま携えながら、神の摂理の下で成就実現して行く。従って、*Four Quartets* のそれぞれの楽章の題名になっている地名を背景にして歌われた風景は、Martz の言うように、Eliot 個人の記憶を駆使することによって、それぞれの「場所を眼に見えるように想像する」為の「現場の想設」と考えられる一方、このような風景は、既に、彼の五つの小さな詩から成る “Landscapes” という詩に予型的に表れている。例えば、先ほど見た “Burnt Norton” I の「バラ園」の風景、あるいは、“Little Gidding” V で歌われている「バラ園」のひと時に属する「隠されている滝つせの音」、「リンゴの木にいる子供たち」の風景は、既に 1916 年の “La Figlia Che Piange” の中の別離のあった園、また *The Waste Land* の「ヒアシンスの園」、そして “Marina” 更には “Landscapes” の ‘New Hampshire’ の幼い日のしのび笑いをしている果樹園、そして “Cape Ann” の追憶の風景に予表されている。このようなことは、“The Dry Salvages” で歌われた河が “Virginia” に、“Little Gidding” に見られる教会の風景が “Usk”、そして「土」をテーマにしている “East Coker” が “Rannoch, by Glencoe” に、それぞれ予表されていることにも見受けられる。Eliot の詩全体の展開からみるなら、“The Love Song of J. Alfred Prufrock” や *The Waste Land* に描かれている「夕暮れ」、「すみれ色の時刻」(the violet hour)、「黄昏」(twilight) を背景とした都市の風景にも言える。つまり、これらの都市風景は *Four Quartets* の “Burnt Norton” III の「ロンドンの暗い丘」(the gloomy hills of London) に続く幾つかの地名によって “East Coker” III の神の「暗闇」を暗示する地下鉄の風景、そし

¹ 拙論「T. S. Eliot の ‘Recognition Scene’ について」、pp. 54-56.

て“Little Gidding” IV で Dante の『神曲』を背景とした浄化の場面であるロンドンの空爆の風景への予表として描かれている。つまり、Eliot の初期の詩に描かれた風景、“Landscapes” は「フィグーラ」であり、これらは“Four Quartets”の風景で実現成就されて行くのである。このように、Eliot の描く都市空間、トポスは、単に Martz が自問した「現場の想設」だけでなく、タイポロジーなのである。Hugh Kenner はこのような Eliot の現代都市のタイポロジーの中に John Dryden 以来のロンドンを舞台にした「都市的黙示」(the Urban Apocalypse)¹ を孕ませたのである。

以上、考察してきたように、Eliot の描く風景は、すべてとは言わないまでも、*Ash-Wednesday* を境にして、彼自身の個人的な経験、記憶を基盤にして作り上げた「現場の想設」の痕跡を留め、更に、この記憶を「過去からと同様未来から解放」(liberation / From the future as well as the past (“Little Gidding” III]) させ、「時間を越えた瞬間の交差点」(the intersection of the timeless moment (“Little Gidding” I)) へと高めて行き、時代と場所、時間と空間を越えた永遠の想の下に成就実現されて行くのである。

1988. 8. 29 受理

¹ Hugh Kenner, “The Urban Apocalypse,” *Eliot in His Time*, ed. by A. Walton Litz (Princeton University Press, 1971), pp. 23-49.