

『バート・ノートン』 試論

北 沢 格

エリオットの後期作品が次第にその中心テーマを宗教的な問題に焦点を絞ってゆき、関心の範囲を狭めていくことによって考察をより深めていったことは、初期作品と比較した場合により鮮明に見受けられる特徴である。信仰による救済の可能性は既に『荒地』の中でもほのめかされてはいるが、それはあくまでも示唆の範囲にとどまっており、後期作品ほどには正面から扱われていない。しかし『うつろな男たち』、『聖灰水曜日』を経て、よりその宗教的な問題が主題としてはっきりと扱われるにつれて、初期のエリオットが『荒地』において頂点に達した juxtaposition のような手法に対する関心はむしろ薄れ、主題をより明確にするにふさわしい手法を使おうとする傾向が見られるようになる。中でもエリオットが関心を寄せたのは詩劇であり、彼は詩劇の中に詩の形態の一つの理想を見いだそうとして、『寺院の殺人』で本格的な詩劇の創作を開始する。しかし、現実の詩劇の持つ限界を知った時、再びエリオットは詩という枠組みの中で、彼が寄せていた最大の関心、宗教的な瞬間をいかに定着させるかという問題に取り組むことになる。本論は、後に『四つの四重奏』の一つに組み込まれることになるものの、最初は独立した詩として発表された『バート・ノートン』の中でそうした問題がどのように展開されるかを検討して行きたい。

I

『バート・ノートン』の原型の一つが、劇場での上演にはふさわしくないというプロデューサー E・M・ブラウンの意見に従って『寺院の殺人』の原稿から削除された詩行にあることは、今日ではよく知られている。この間の事情について、エリオット自身が次のように述べている。

There were lines and fragments that were discarded in the course of the production of

Murder in the Cathedral. 'Can't get them over on the stage', said the producer, and I humbly bowed to his judgement. However, these fragments stayed in my mind, and gradually I saw a poem shaping itself round them: in the end it came out as 'Burnt Norton.'⁽¹⁾

ここには明らかに、エリオットが詩の最高の形態と考えようとしていた観念上の詩劇と、観客を前にして舞台の上で演じられる現実の劇としての詩劇との落差に対するエリオットの苛立ちにも似た感情が表れている。興業的に成功したとはいうものの、英国人なら周知の史実を素材とした歴史劇に対して喝采をおくる観客の関心が、必ずしも作者自身のそれと一致しているとはいえないことを、彼ははっきりと自覚していたに違いない。

ここで述べられている『寺院の殺人』から削除された後、それを惜しんだエリオットが多少の修正を加えた後で『バート・ノートン』の冒頭に使った詩行とは次のようなものである。

Time present and time past
Are both perhaps present in the future.
Time future is contained in time past.....
What might have been is a conjecture
Remaining a permanent possibility
Only in a world of speculation.....
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Into the rose-garden.⁽²⁾

これらの詩行は、本来第1幕で第二の誘惑者が大司教トーマスを誘惑する場面に使う台詞として企図された詩行だった。第二の誘惑者は現実の権力をトーマスに思い出させようとして、大司教になるために辞職した大法官の地位のことを口にする。こうしたコンテクストから考え

ると“*What might have been*”とは、トーマスが大法官にそのままとどまっていたならば得られたであろうものをさし、「バラ園へ続く我々がたどらなかつた道」とはそうした現実には起こらなかつた過去の誘惑をとまなう幻想をさすわけで、抽象的な表現はなされているものの、その後には具体的な意味が込められているのだ。未来が過去、現在と切り離されたものでなくその延長上に存在している以上、全ては過去の行為、すなわちある時点において現実になされたものの上に築かれていることになる。だから過去を後悔の念を持ちながら回想することはバラ園のような美しい夢を引き起こすかも知れず、またいかにそれが魅力的ではあっても、結局は非現実的な可能性に過ぎないのであり、退けなければならぬ誘惑なのである。このように考えるならば、これらの行が強調しているのは再び取り戻すことができない過去の重さであり、甘い回想にふけることが何ら肯定的な価値をもたらすことのない空しい行為であるという二点であろう。

このような読み取りが一応可能であるにも関わらず、ブラウンはこれらの詩行を「劇の進行と無関係である」という理由で削除させた。その理由はいくつか考えられるだろうが、その最大のものは、劇を実際に見ている観客に十分納得させるにはこの箇所表現はあまりにも抽象的すぎて、劇から浮き上がった印象を与えるということだろう。『寺院の殺人』自体が動作が少なく、全体的に抽象的な会話をちりばめられた作品であることを考慮にいれても、なお難解であること。また、第二の誘惑者の誘惑の内容が具体的な現実の権力、地位であるのに、それをこうした完全に抽象化した言葉で受けようとするのはやや無理があること。さらに唯一具体的なイメージであるバラ園が前後の文脈と全く無関係に現れるのは、舞台上で述べられることを考えたならばかなり唐突な印象を受けることを考えると、ブラウンの削除の判断もそれほど批判されるべきものとはいえないだろう。

エリオットは詩におけるコミュニケーションを重視する結果、詩劇に理想的な詩の形態を見いだそうとしていたわけだが、現実の劇作を通して彼は早くも自分の考えに修正を強いられることになった。なぜならば、不承不承削除を勧めるプロデューサーの判断に従った結果、完成した『寺院の殺人』は成功の内に公演を終えたからである。エリオットとしても、その登場人物の役にはふさわしくとも劇の進行にはふさわしくない詩句を割り当てることの不当さを認めざるを得なかつた。⁽³⁾

作者と観客の関心のずれ、詩の最高形態であるはずの詩劇で十分に表すことのできない詩想、こうした問題の

解決において、劇に占める俳優の役割をほとんど評価しなかつたエリオットとしては、あくまで問題は詩自体の中で解決せざるを得なかつたのである。⁽⁴⁾ これに対するエリオットの解決は、二通りの方法として現れた。第一は、次に彼が書くべき詩劇を歴史劇でなく、現代劇にすることだった。登場人物が史劇の扮装をして現れると、その印象があまりに強すぎるために、作品の持つ主題が設定に紛れて薄れてしまうことを避けようとしたのである。そして、この登場人物の台詞に現代の会話にふさわしいリズムを与えることで、台詞の意味が観客により伝わりやすくするように努めたのである。そして、もう一つの方法が、劇詩でなく、純粹詩として彼が劇の中で書けなかつたことを書くという方法だったのである。

『詩における三つの声』という評論の中でエリオットは第二の声、つまり詩人が聴衆に呼びかける声が聞こえる詩とは、劇場とは関係のない詩の中であり、娯楽、啓発、説教などを目的とした社会的な目的を持つ詩であるということ述べている。⁽⁵⁾ 『パート・ノートン』の冒頭で読者が出会うのは、まさにこの第二の声である。F・O・マッセンが『四つの四重奏』に散文的なものを見ているのは⁽⁶⁾、エリオットが読者に自分の思索についてこの第二の声によって教え、理解させようとしている態度に関連がある。『パート・ノートン』は時間に関する哲学的・抽象的な考察が始まるが、これには読者の関心を、軽い衝撃と共に強制的に問題の中心にひきつける効果への狙いが含まれている。

エリオットが自分の思索を深めながら冒頭の数行をより抽象化していった過程は、『寺院の殺人』から削除された詩行に加えられた修正からも観察できる。それを要約するならば、難解化をさらに進めた作業ともいえるだろう。大きな変更点は四箇所である。まず第一に、二文に分かれていた冒頭の三行が一つの文にまとめられたことと、二行目の“the future”が“time future”と変えられた点である。このため、現在、過去、未来という三つが互いに関連し合っているという印象がより強くなると共に、三回繰り返される“time”によって、読者に時という主題がより強く意識されることになる。残り三箇所は原詩には存在しない新たに挿入された三つの詩行である。四行目の“*If all time is eternally present / All time is unredeemable.*”、九行目の“*What might have been and what has been / Point to one end, which is always present*”そして“*Towards the door we never opened.*”である。⁽⁷⁾ 先に述べたように、原詩は劇の筋を加味して考えればある程度明確な意味が取れるのに対し、これらの詩行が加えられたこと

により読者の思考がたびたび中断されるだけでなく、きわめて断定的なこれらの新しい箇所に対して反論も含めて読者の側もより抽象的な思考を強いられることになったのだ。また「たどらなかつた道」に対応して「触れなかつたドア」がバラ園に付け加えられることでバラ園の入口の印象はより強くなるだろう。

詩劇から削除された詩行の上にエリオットが加えたこのような改変の意図は、詩自体の美的効果を狙ったものというよりは、むしろこの詩で述べようとしている思索の内容を読者にも思索させることで理解させようという側面の方が強いだろう。冒頭の箇所以外にも『寺院の殺人』で使った詩行のいくつかが『パート・ノートン』で使われていることから、エリオットが純粋詩の中でより深く思索しようとした内容が、劇詩の中で触れる、あるいは触れようとしながら不十分に終わったものの再考察であることは確かだろう。劇ではなく、詩という枠組みの中で思索的な詩の可能性を彼が追求する以上、その文体は、観客が劇を見る時とは違う意味で読者にも詩の中に参加させることを可能にするものでなくてはならない。ガードナーは『パート・ノートン』を評して、“almost impenetrably obscure”と述べているが⁽⁸⁾、その理由の一つとして、エリオット自身が詩にあえて難解な抽象表現を使うことで、読者にもこの思索に参加する努力を強いていると見ることもできるだろう。

『パート・ノートン』でエリオットが述べようとした主題を要約するならば、それは時間を考察していくことにより、人間が生活をしている現実の時間と、日常とは別個の次元に存在する永遠あるいは非時間とも呼ぶべきものとの接点となり得る“the still point”に到達する方法を探ることであろう。この詩の中で彼は、有限の時間に属し、かつそれによって限定された存在である人間が、そうした有限の世界の外にある無限の時間、一瞬であると同時に永遠でもあるような時間を認識すること——それは神の存在を認識できることと言い替えることもできるだろう——が果して可能であるかどうかを考察しようとしている。そして彼はそれが可能であると考えのだが、同時にこのような認識はごく瞬間的な体験に過ぎず、しばしば忘却の彼方に消えてしまう。それ故、この詩においてエリオットはそのような体験を再検証し、その実在を証明しようとしたのである。

これまでの作品の中でエリオットがこのような宗教的体験とも言えるような主題を扱おうとした時、彼は様々な宗教的あるいは寓意的な表現を用いて、その体験そのものを視覚的に描き出そうとしていた。⁽⁹⁾しかし、『パート・ノートン』の中で彼はそのような体験を直接正

面から細かく描こうとするよりも、むしろその体験に至る過程を描写しようとする。この詩では殉教というような衝撃的な題材は扱われず、何かを思い出すという行為の過程が繰り返される。エリオットはダンテについて論じた評論で次のように述べている。

The experience of a poem is the experience both of a moment and of a lifetime. It is very much like our intenser experience of other human beings. There is a first, or an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror a moment which can never be forgotten, but which is never repeated integrally; and yet which survives inside a deeper and calmer feeling.⁽¹⁰⁾

『パート・ノートン』を構成しているのは、「静止点」に到達しようとしているこのような「より深く冷静な感情」なのである。非時間の体験を有限の時間の中で定着させようという試みは、確かにきわめて困難なことではあろうが、エリオットの場合、その方法は非常に慎重なものである。宗教的恍惚感のおもむくまま一気にそこへ到達しようとするようなものではなく、哲学者か科学者のようにあらゆる角度からの検証を繰り返しながら、迂回しながらも一步一步着実に接近しようとする方法なのである。

このような意図のもとに、『パート・ノートン』は現在、過去、未来という日常において漠然と異なるものとして考えられている三つの時間に関する、きわめて抽象的な考察から始まる。エリオットはこれら三つのものが関連し合ったものであると述べた後、過去のバラ園に関する記憶への考察を始める。パート・ノートンはエリオットが1934年の夏に友人と訪れた、グロスタシャー州の荘園の名であり、このバラ園とは直接にはその庭園をさすものだろう⁽¹¹⁾。詩人自身がこの時の庭園の散策の最中に何らかの宗教的な啓示体験をしたかどうかは不明だが、詩の語り手は慎重にバラ園の記憶を呼び戻そうとする。

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.

But to what purpose

Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know. (11. 11-18)

しかし、この回想は単なる感傷的で無目的な懐古ではなく、現実体験した時には見過ごしてしまったか、あるいはあまりに瞬間的な経験であったために忘れ去ったものを取り戻そうという主体的な努力なのである。しかもそれは思索を深めていくという行為を伴うために、得られるものは過去の体験そのものの再生というよりは別種の体験に変貌したものであり、その意味で新しい体験に出会うともいえる回想なのである。だからそこへの道はまだたどったことのない道であり、ドアはまだ開かれたことのないドアなのだ。詩人の体験は“we”と一般化されながらも、すぐに“My words”と“your mind”に分化して、読者を導く詩人という構図をとるのである。こうして詩人と読者である“we”がバラ園に入ると、現実の世界のパート・ノートンの庭園は次第に想像上の庭園に変化していく。

..... Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush
Into our first world. (11. 22-24)

「最初の門」を抜けて「最初の世界」へ入り込むというイメージは少年時代の記憶を連想させると共に、聖書の楽園のイメージとも重なるだろう。ノースロップ・フライは砂漠と楽園は文学と宗教の中心となる象徴であると述べているが⁽¹²⁾、『パート・ノートン』の庭園における態度の特徴は『荒地』に現れる二つの庭園と比較するとよりはっきりわかるだろう。『荒地』の中で、語り手の“we”が入っていく“Hofgarten”は、Marieというどこか神経質で無国籍的な女性と出会う場所であり、またもう一つは、不幸な恋愛と結び付いた後悔に満ちた場所である。

‘You gave me hyacinths first a year ago;
‘They called me the hyacinth girl.’
— Yet when we came back, late, from the
hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
 (“The Burial of the Dead” 11. 35-41)

この“hyacinth garden”の記憶は、回想すること自体が苦痛と無力感をもたらすような記憶であるが、『パート・ノートン』のバラ園での事情は異なる。詩人が“the deception of the thrush”に導かれて庭園に入っていくと、最初に目の前に広がっているのは庭園よりはむしろ砂漠を連想させるような“empty alley”と“dried pool”で表される光景である。現実のパート・ノートンの庭園とは、そのような第一印象を与えるような場所だったのかも知れない⁽¹³⁾。これらは荒廃した楽園という聖書的な象徴となっておりと同時に、『荒地』の不毛な庭園とも共通する情景とも言える景観であろう。しかし、すぐにその光景は一変する。

Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of
sunlight,
And lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.
(11. 34-39)

バラ園の中での一瞬の永遠の顕現は輝きに満ちた光景、すなわち乾いた池に太陽の光の水があふれ、そこに水蓮の花が浮かぶという光景によって象徴的にほのめかされる。それは現実の光景としては、ひからびたコンクリートの池に太陽の光が反射して、それが水のように見えているに過ぎない。雲が太陽をさえぎったならば、たちまちそれは元の乾いた池に戻ってしまうという、その意味では“deception of thrush”同様の虚偽の情景なのである。しかし、つぐみの虚偽に従うことによってバラ園へ入る契機がもたらされたように、この幻の光景も失望をもたらすような否定的なものとしてではなく、むしろ更なる前進を促す肯定的な価値を持つものとして受けとめられる。鳥の音が再び“Go, go, go” (11. 42) と語り手を促しているからである。この点こそ『荒地』と『パート・ノートン』の大きな違いであろう。これら二つの詩でエリオットは“heart of light”という共通の言葉を使っており、このことから両者において救済を求める探求の旅という共通の題材が扱われていることが示唆されるのだが、前者において救済が可能性として示されるにとどまり、水滴の音を思わせるような隠者つぐみの「虚偽」は絶望しかもたらさず、ヒヤシンス園の思い出も忘れ去るべきものとしか受け取れないことを考えると、後者における詩人の態度には明らかな変化が見られるのだ。

詩人がバラ園の瞬間にたどり着くのは直接体験の中ではなく、回想の中という間接的な方法によるものであり、またバラ園の中での「我々」の移動が“formal pattern”に従っていることからその方法は一定の型に従ったものである。有限の時間に生きる人間がその外にある無限を認識するための方法論がここに展開されているのである。そのことは、“first world”へ入ってゆくには角を曲がらなければならない、つまり直接到達が不可能であるということからも読み取れるだろう。直接体験によって得られたものを回想し、熟考することによって、その中に隠されていた意味を読み取ることで生まれる、体験と思考の混ざり合った新しい経験を得ること、これがバラ園の瞬間の意味であろう。この体験をもとに詩人は鳥の声にせきたてられるように次の考察へ移っていくのである。

II

『バート・ノートン』の第1部が現在、過去、未来という時間の考察から、過去の再体験などの求心的な問題を述べていたのに対して、第2部は宇宙的規模の秩序の問題を扱っている。描かれる情景は小さな閉ざされたバラ園の世界から、はるかに広大な全宇宙を眺望するような構図に拡大される。

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axel-tree.
The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
Appeasing long forgotten wars.
The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars
Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars. (11. 47-61)

第1章の終わりで再び「可能性の過去」と「現実の過去」が扱われたことで一層強調された散文的な詩は、扱う内容が大きく変わるのに合わせるように、不規則ながら五行単位で押韻される叙情詩に変化する。バラ園での移動が“formal pattern”に従っていたように、宇宙全体の

運動においてもそうした規則性は観察できるのである。

寓意的な印象を与える第2章冒頭のこの15行に対しては様々な解釈がなされてきたが、ガードナーも述べているように⁽¹⁴⁾、必要以上に細かい分析を加えて一義的に断定することは妥当とは思えない。むしろここで注目すべきなのは円運動と結び付いたイメージが多く用いられていることである。「舞踏」、「循環」、「星の運行」といった運動が、「車軸」あるいは「木」を中心として行われているという構図である。これにより宇宙もまた一定の型を描く運動という法則に支配されていることが示される。これらの間に血液、傷跡、動脈、リンパなど人体に関係のある単語が挿入されることで、その宇宙的秩序の中に人間もまた組み込まれていることが示唆されるのである。ここにはベルグステンが指摘するようなマクロコスモスとミクロコスモスの照応という古くからの着想も込められているとするならば⁽¹⁵⁾、示されているのは人間と宇宙、有限の時間と永遠性の対比と融合であり、それが「ニンクとサファイア」に代表されるような形而上の奇想を並列されることで一層読者に強烈な印象を残すことになるのである。

第2部の中盤は、宇宙と秩序の中心である“the still point of the turning world”という地点を、様々な角度から説明しようと抽象的で散文的な詩行が連ねられていく。これは第一部でのバラ園同様に、人が永遠の存在に接触できる地点である。“the still point”という詩句自体はガードナーが指摘しているように⁽¹⁶⁾、元々は彼自身の未完の作品「コリオラン」の第1部「勝利の行進」の中で既に使われている詩句なのだが、一点を中心に回転する世界というイメージの方も『バート・ノートン』以前にも『聖灰水曜日』の中で次のように用いられている。

If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still
whirled
About the centre of the silent Word.

(V. 11. 155-157)

ここで使われている“the Word”が神と同一視すべきものであり、『バート・ノートン』において詩人が追求しようとしているものもまた、神を認識する可能性と

言い替えても大きな違いはないように思われるにも関わらず、『パート・ノート』の中では直接キリスト教的教義に関連するような語句の使用は慎重に避けられている。その代わりに、エリオットはその地点を説明しようとして、消去法というやはり間接的な方法で言葉を選択していく。その結果、読者に示されるのは、停止でも運動でもなく、上方でも下方でもないという漠然としたあいまいな運動の概念だけである。そして、この運動を表現するのに使われるのが「舞踏」なのだ。ダンスが読者に与えるイメージとは、一定の型をつくりながら続けられる円運動で、意識的に行われながらも音楽の進行に合わせて行われるために半ば無意識的にもなる運動である。このダンスという言葉を使うことにより、詩人は容易には言い表せない「静止点」と宇宙の、また人間との関係を読者に何とかして伝えようとしている。そしてこのように追求の対象に対して直線的に向かうのではなく、消去法で可能性を一つ一つ取り除いていくという、まるで対象の周囲を旋回しながら次第に半径を狭めていく手法自体が、円運動にも似ているのである。その意味では詩人の手法もまた「型」に従っているのである。

しかし、なおも詩人の態度は慎重である。「静止点」がとにかく存在し、そして「我々」がそこへ行ってきたと強調しておきながら、それがどこにあるかとか、どれくらいの期間かなどについては詩人は語ることはできないと突き放す。人間は外界を不完全な感覚を通してしか認識することができない。しかし、詩人は有限の存在である人間が永遠、あるいは神を認識することは一応可能であると考えている。バラ園の啓示の瞬間は最初にそこを訪れたときに直接認識することができなかったものかも知れず、それは不完全な感覚のためであろう。しかし、後から記憶をたどって熟考する際に人間が頼るものといえば、その不完全な感覚が知覚した直接体験しかないのである。エリオットが「静止点」に対して異常なまでにまわりくどい方法で到達しようとするのは、人間には永遠を直接認識できるような能力が備わっていないという判断から来ているのであろうが、それでもあえてそのような方法を選ぼうとしていること自体、不完全な感覚をまったく否定しているのではなく、その不完全な感覚にある程度の信頼をおいているためとも言えるだろう。あくまで、人間の属する有限の時間の中において永遠を認識すること、“Only through time time is conquered.” (11. 89) という理解が詩人の根本原理なのである。

これを自覚した詩人は、現代社会に目を向ける。そこで描かれるのは、これまで述べられてきたような永遠との接点につながる輝かしい世界ではなく、生気の欠けた

薄明の世界である。これは既に『荒地』や『うつろな男たち』の中で何度か現れている、生命力が失われた現代世界が置かれた典型的な状況だろう。

Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.
Neither plenitude nor vacancy (11. 90-99)

このような世界では人は時に流されていくだけであり、永遠を認識するどころか、そもそも時間に対する意識そのものが存在しない。彼らはエリオットが「超自然的な秩序の存在を心から信じていない人間」⁽¹⁷⁾と評したような人間なのだ。彼らに欠けているのは苦痛に満ちているであろう“Descend lower, descend only / Into the world” (114-115) という行為に立ち向かう決断なのである。薄明の世界から浄化の闇への下降は、煉獄を通り過ぎるような恐怖感を伴う。しかし、それを行わない限り真の救済がないことは『うつろな男たち』などで述べられていることである。

このような主張からしても、ここで詩人は自分の体験を述べることから一步進んで、明らかに第三者に対して「静止点」に到達するための努力を勤める呼掛けに転じていることがわかる。エリオットは『パート・ノート』にヘラクレイトスの言葉を二つエピグラフとしてつけているが、その二番目は『上下の道は同じものである』という内容である。「静止点」に対して詩人が直進せず迂回しながら近づこうとしたように、向上をめざすにはまず下降して、夜の闇による浄化を経験しなければならぬという逆説が語られるのである。

こうして自らのバラ園での永遠への接触の記憶、全宇宙の構成原理である静止点、そこをめざすべき下降への決断を述べてきた詩人は、最後に芸術の永続性の問題を考える。短い叙情詩の後、再び抽象的な議論で始まり、『パート・ノート』全体で詩人が扱おうとした問題に結論を下そうとする最終部で詩人は、言葉や音楽が静止の状態に達するための条件を考える。

Words move, music moves

Only in time; but that which is only living
 Can only die. Words, after speech, reach
 Into the silence. Only by the form, the pattern,
 Can words or music reach
 The stillness, as a Chinese jar still
 Moves perpetually in its stillness.
 Not the stillness of the violin, while the note
 lasts,
 Not that only, but the co-existence,
 Or say that the end precedes the beginning,
 And the end and the beginning were always
 there
 Before the beginning and after the end.
 (11. 137-148)

ヴァイオリンの音色が響き続ける状態が静止でない理由は、それが始まりと終わりを含む「型」と無関係だからである。「型」を持った場合にのみ、始まりと終わり、あるいは過去と未来が共存するような完結した時間というものがある。この世に秩序が存在することを教えることが芸術の機能であるとエリオットが考えるのは、⁽¹⁾ 芸術の永続には「型」の存在が大きな役割を果たしているからなのである。バラ園での“formal pattern”、宇宙的規模で展開される“pattern”、そして芸術を永続させるための条件である“patten”。これにより有限の時の中で永遠を認識しようとする詩人の努力は、同時に宇宙と芸術をも貫く原理につながるものであるという、自らの詩作を肯定するためにエリオット自身が与えようとした保証とすら思える結論が導かれるのである。

「静止点」に近づこうとする試みは、記憶の中に隠されていたものを思索によって明らかにして新たな意味を見いだそうとする行為によって始められた。そして宇宙を構成する一要素である人間もまたたどるべき型をその中に見だし、それに従うという決意を持つ必要がある。生命力が失われた薄明の現代に生きる人間は、この煉獄を通り抜けるような努力をしなければならぬ。このように現代において宗教が価値を持ち得るのみならず、それを主題にした詩もまた価値があるという主張を、その方法論と共に提示したのが『パート・ノートン』なのである。しかも、それを特定のキリスト教信仰と結び付けて考えるのではなく、過去と未来が同時に存在する時間という観点から論じようとした点に、その特徴がある。そして、この詩を単なる教義の解説に終わらせなかったのは、均整の取れた構成と運動のイメージの使用で内容に起伏を与えた点にあるだろう。

構成についての配慮としては、全体を五部構成とし、その内四部をほぼ同じ行数にして最終部の前に短い連をアクセントをつけるように挿入するという、全体のバランスを配慮したものにした点がまずあげられよう。また、第1部から第2部、また第3部から第5部へ移る途中に入れられた第2部前半及び第4部の部分的に押韻された叙情詩は、場面の転換をより鮮やかにすると共に、読者の思索の疲労を癒す効果も持っている。また、基本的に同じ主題をそれぞれの連で様々な角度から論じている手法は、主題を繰り返して使うことは音楽同様に詩においても自然なことであるというエリオットの後の発言⁽¹⁾を既に実現しているものであり、またこのことが『パート・ノートン』を発展させて『四つの四重奏』にしようとする構想につながっていくのだろう。

エリオットは『パート・ノートン』の中に過去にの作品の中で未解決に終わっている部分や、削除した詩行をいくつか使用している。冒頭の原型である『寺院の殺人』はもちろん、『コリオラン』、『荒地』などの詩行の使用である。これらの作品は似たような状況のもとに成立した作品である。『荒地』はパウンドの推敲によって完成した作品であり、『寺院の殺人』はプロデューサーのブラウンの助言を受け入れて完成しており、『コリオラン』に至っては未完成のまま終わった作品である。エリオットはこの当時、詩劇に深い関心を持っていたために『パート・ノートン』のような純粹詩を書くことはむしろ例外的なこととも言えた。このため、彼はあるいは最後の詩となるかも知れない作品の中で、過去の詩作に対する一つの決着をつけようという意図を含めてこれらの断片を使用したのではないだろうか。

そして時には散文そのものとも思えるような視覚化の困難な抽象的な内容を叙述するのに、静止点を中心とする回転運動や煉獄行きのような下降運動のように動きがあり、かつ内容とも一致する運動のイメージを用いたことで、内容に変化をもたらし、読者の理解を比較的容易にすることができたのではないだろうか。音楽における変奏曲のように主題を様々に変形しながら、あらゆる角度から執拗に考察を加え、なおかつその結論を一般論化して読者に伝えようとした点と、かつてエリオットの作品には見られなかった構成的にも完結した作品を創造しようとした努力が、この『パート・ノートン』の中に見事に結実していると言えよう。

注

(1) T. S. Eliot: *Four Quartets* (Casebook, Macmil-

- lan, 1983), ed. Bernard Bergonzi, p.23.
- (2) Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets* (Faber & Faber, 1978), p.82.
- (3) "The Three Voices of Poetry," *On Poetry and Poets* (Faber & Faber, 1957), p.93. 以下OPPと略称。
- (4) "The Possibility of Poetic Drama," *The Sacred Wood* (Methuen, 1920), p.69.
- (5) "The Three Voices of Poetry", *OPP*, p.96.
- (6) F.O. Matthiessen *The Achievement of T. S. Eliot* 2nd ed. (Oxford University Press, 1947), p.178.
- (7) テキストへの引照は *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Faber & Faber, 1969) による。
- (8) Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (Faber & Faber, 1949), p.58.
- (9) 例えば "Ash-Wednesday" に現れる "three white leopards sat under a juniper-tree" (11. 42) など。
- (10) "Dante," in *Selected Essays* (Faber & Faber, 1951), p.250. 以下SEと略称。
- (11) Gardner, *Composition*, p.36.
- (12) Northrop Frye, *T. S. Eliot* (The University of Chicago Press), p.72.
- (13) Peter Ackroyd, *T. S. Eliot* (Hamish Hamilton, 1984), p.229. 参照。"Burnt Norton itself is a manor house and garden in Gloucestershire..... It is not particularly memorable, and Eliot said some years later that the house and garden would be rather a disappointment to visitors."
- (14) See Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, p.160-161.
- (15) Stephan Bergsten, *Time and Eternity* (Scandinavian University Books), p.173.
- (16) Gardner, *Composition*, p.85.
- (17) "Religion and Literature," *SE*, p.399.
- (18) "Poetry and Drama," *OPP*, p.87.
- (19) "The Music of Poetry," *OPP*, p.38.