

「バラ園」はいずこへ

—— エリオットの詩劇 ——

平野 順 雄

エリオットの「バラ園」そのものは、「バート・ノートン」(1935年)と詩劇『一族再会』(1939年)に姿を現わした後、劇の世界からも詩の世界からも姿を消してしまうが、「バラ園」と類以した機能を持つ場が『一族再会』以降のすべての詩劇の中に設定されている。『カクテル・パーティ』(1949年)の殉教者CeliaにとってのReilly卿の診察室、『秘書』(1935年)の主人公Colbyに真の父が明かされる客間、『老政治家』(1958年)の主人公Clavertonが「過去からの亡霊」(“Spectors from my past” p. 341)に出会う療養所Badgley Courtがそれである。これらの場は、主人公もしくは副主人公がとるべき道を決定するための鍵となる真実を、過去の甦りを通して明かす場である点でその精神性において「バラ園」と等価といえる。

とはいえ、「聖」なるものに据えられていた劇の主軸が『一族再会』以後、次第に「俗」なるものに移ってゆくにつれて、「バラ園」的場も「聖性」への踏切板としての機能を失ってゆき「俗」の中に「聖性」を映す場へと変容してゆく。「俗」から「聖」へ向かっていた劇のベクトルが、『カクテル・パーティ』で「聖」と「俗」の緊張と調和を示した後、「聖」から「俗」へ向かうベクトルに逆転してしまうのだ。

詩劇内部でのこのような基軸の移動は、「宗教と文学」(1935年)から『キリスト教社会の理念』(1939年)を経て、『文化の定義のための覚書』(1948年)に至る一連の文化論を根底で支える「聖」と「俗」との力関係の移動と正確に一致している。それゆえ、「俗」から「聖」へ向かう場であった「バラ園」が、

「バラ園」的場となって「俗」の中に解体してゆく過程を追跡することは、そのままエリオットが詩劇と文化論によって目指していた方向を見定めることになるだろう。そのうえで、われわれは問わなければならない。「バラ園」の変容＝俗化＝解体が何を意味したのか、と。

I

まず、「バラ園」とは何であったのかを確認しておこう。

「嘆く少女」（『1917年詩集』所収）の少女との別離の庭から、「レストランにて」（『1920年詩集』所収）の愛欲の成就に失敗する柳の下をへて、光の啓示によって肉欲が空無化される『荒地』（1922年）のヒヤシンス園まで、「庭」と考えられる場で花を抱く女性のイメージには、抑圧された性的欲望の記憶が背中合わせにはりついていた。

以後、「花」「庭」「女性」は聖化されてゆく。「花」が頭上に輝く「永遠の星」＝「八重のバラ」に変じる『空ろな人々』（1925年）をへて、『聖灰水曜日』（1930年）では、「女性」は「聖女」に、「バラ」は「庭」と融合して処女マリアの胎となり、「記憶と欲望」（『荒地』.l.3）を浄化する。対立物を調和させる「沈黙の聖女」（“Lady of silences” l.66）¹¹⁾が、「記憶のバラ」と「忘却のバラ」を「一つのバラ」にし、「すべての愛の終わる庭」となるからだ。

The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end
.....

Grace to the Mother
For the Garden (*Ash-Wednesday*, ll.73–75, ll.86–87)

「バラ」であり「庭」である「聖女」の背後には、キリストの「母」処女マリアが透けて見えている。神の言葉（Word）が幼子キリストとして受肉するマリアの胎は、永遠と時間、聖界と俗界を結び合わせ、根源的対立を揚棄する「庭」

なのだ。しかも、この性的宗教的庭は、聖者たちの成すダンテの「天の白バラ」＝聖なる「庭」を存在せしめる根拠でもある。マリアのエクタイプである「聖女」は「沈黙」によって、人の耳には聞こえぬ神の言葉（“Speech without word and / Word of no speech” ll.84–85）との近さを保証されているが、「私」と「聖女」との間には越えがたい距離があり⁽²⁾、「私」は骨となった今も、「バラ」＝「庭」＝「マリア」には近づき得ないのである。

これに対して、「バラ園」は入ってゆくことのできる「庭」である。記憶と欲望が甦る『荒地』までの「俗なる庭」と、『荒地』以後の「聖なる庭」とが、「バラ園」で融合するのだ。

「バーント・ノートン」の实在の「バラ園」⁽³⁾へ、「僕たち」は鳥の声に促されて入ってゆく。「開けなかった戸」を開け、「最初の門」を通して、「初めの世界」へ入ってゆくと、そこには「僕たち」を迎え、「僕たち」に迎えられ見えない子供たちがいる。ここは「耳に聞こえぬ音楽」が灌木に秘み、「見えない視線が交差する」世界なのだ。人気のない小径を通してコンクリート造りの干れた溜池をのぞき込むと、干れた池は陽の光で満たされ、睡蓮が静かに起きあがる。そして、光の中心によって輝く池の面に「僕たち」の背後から「彼ら」（子供達）が姿を映す。

Dry the pool, dry concrete, brown edged,

And the pool was filled with water out of sunlight,

And the lotos rose, quietly, quietly,

The surface glittered out of heart of light,

And they were behind us, reflected in the pool. (ll.34—38)

Moodyが指摘するように、「バラ園」では、最もリアルに感じとられるものが、五官にとってはリアルではないように描かれている（見えない子供たち、見えない視線の交差、聞こえない音楽）ので、読者は、「感覚と記憶と想像の及ぶ」窮極の地点までつれていかれることになる⁽⁴⁾。では、五官の機能を超えて感じとられているものは何を指す記号なのだろうか。「バラ園」が「初めの世界」であったことを思い出そう。「初めの世界」とは、個人にとっては無垢な幼年期、

キリスト教においては「エデンの園」であろう。従って「初めの世界」にいる子供たちは、「僕たち」の遠い過去の姿であるとともに、墮罪以前のアダムとイヴにつながってゆくことになる。「バラ園」で交わされる視線が見えず、流れる音楽が聞こえないのは、「僕たち」が「初めの世界」を失って久しいためなのだ。しかし、ここで大切なのは、「僕たち」が眼や耳で見聞きできない視線や音楽を「バラ園」で確かに感じとっていることである。

「バラ園」が「かくあったかもしれない」(“What might have been” l.6)の甦る場であることは、エリオット自身が語る「バラ園」の文学的典拠によって保証されている⁽⁶⁾。しかし、「バラ園」の子供らがあらかず失われた無垢の甦り(「かくあったかもしれない」)が束の間であることは、子供らの姿が「僕たち」に見えるのは陽の光で満たされた干れた溜池の面に子供たちの姿が映る時のみであるということ、つまり、二重の^{ヴィジョン}幻影の中においてであることによつて既に示されている。

リアルでありかつ夢のような「バラ園」でのヴィジョンのもう一つの中心は、「光の中心」によってできる水の輝く面に睡蓮が起き上がることである。これを「低い夢」⁽⁶⁾と見れば、エリオットの詩につきまとしてきた抑圧されたエロスが、呪縛から解かれ充足される過程の性的ヴィジョンであり、根源的な生命力に深くかかわるものであろうし、「高い夢」と見れば、中心を持ち完全な円環をなすことから象徴的意味においてバラと同一と考えられる東洋の聖花蓮⁽⁷⁾の開花は、ダンテの「天国篇」で聖者たちが成す大輪の「天の白バラ」と照応し、地上における聖性の象徴となるだろう。

しかし、この強度のヴィジョンは、「雲が通りすぎる」と消え去ってしまう程度の持続力しか持っていない。「バラ園」へかくれんぼうの鬼役を演じさせるために「僕たち」を招いた鳥(“Quick, said the bird, find them, find them” l.19)が今度は「僕たち」を「バラ園」から追い出す(“Go, go, go, said the bird” l.42)。なぜなら、「バラ園」での光の啓示に耐えうるのは聖者のみであり⁽⁸⁾、普通の人々は「バラ園」で体験する「時の中にいてしかも時の外にいる瞬間」(*The Dry Salvages*, l.2Q7)をヒントにして「次元の異なる存在の考え

られない結合」(*The Dry Salvages*, ll.216—217) たる受肉 (“Incarnation”) の神秘に可能な限り近づかなければならないからだ。本来、「僕たち」は、あの静止する一点 (“the still point” *Burnt Norton*, l.62) ——過去と未来が凝集し、舞踏の中心となる点、肉ではなく肉でないものでもない受肉の場——にいたのだから (“there we have been” *Burnt Norton* l.68)。「かくあった」(“what has been” *Burt Norton*, l.9) と「かくもあったろう」を共に甦らせる「バラ園」とは時間を空間化させる場であるが故にあらゆる人間が一人のアダムになる世界なのだ。「バラ園」は、そこから更に始源にある「静止点」への一里程であり、かつ「天の白バラ」の対応物なのである。従って「バラ園」は、出発点としての「エデン」の中で終着点たる「天の白バラ」を見せたのだが、この二つの「庭」の間に生きる人間にとっての至高の道は、キリストの受難をまねぶ殉教者の道ということになる。

The laughter in the garden, echoed ecstasy
Not lost, but requiring, pointing to the agony
Of death and birth. (*East Coker*, ll.131—133)

それゆえ、四大元素に対応するよう構成された『四つの四重奏』において、最も大きな意味を担わされている「火」は浄化の火であり、「炎はバラ」「煙は野バラ」(*East Coker*, l.166) のバラ形の炎の中を「踊り手のように動かぬ限り」(*Little Gidding*, l.146) 誤ちをくり返すのみと「先師の亡霊」は「私」に説くのだ。

詩劇『一族再会』の「バラ園」も受苦による浄化を要請する煉獄の庭である。妻を殺した (或いは殺そうとした) ため復讐の女神に追われ、故郷に逃げ帰った主人公 Harry が、どのようにして救われるかを焦点とするこの劇で、Harry に救いへの道を示す場が「バラ園」に置かれているからだ。Harry を導く叔母 Agatha は、「バラ園」の場までに、こういうことをHarryに教えている。今は亡き Harry の父と Agatha は、かつて恋愛関係にあり、Harry の父は Harry を身ごもっていた妻 Amy を殺そうと企てたが、Harry をわが子と感じていた Agatha は、Amy 殺しをやめさせたのだ、と。不幸な一族の罪が Harry におい

て顕在化したのだから (p. 105), Harry の救いは「一族の罪の意識」(p. 105) として一族の罪を浄化し贖うことにこそあるのだ、と。

Agatha が「バラ園」の比喩を用いて、事実の上では成就しなかった Harry の父との愛を、「私は小さなドアの向うのバラ園に陽の光が降り注いでいるのを見ただけ」(pp. 106–107) と語ると、一族の罪を浄める役割を引き受けた Harry は、呪いの鎖に繋がれていたのは「幻影」(“phantasms” p.107) だったのだとして、事実よりも深いリアリティ開示の場「バラ園」に自らの父となって入ってゆき、父に代わって Agatha との愛を成就させる。

And what did not happen is as true as what did happen

O my dear, and you walked through the little door

And I ran to meet you in the rose-garden. (II, ii: p.107)

「起こらなかったこと」が「起こったこと」を圧倒し、一瞬 Harry をこの上ない欲びで満たす「バラ園」は、「バート・ノートン」の「バラ園」同様、時間を空間化し、過去がその潜勢力もろとも現在に甦る場となる。だが、この「バラ園」で Harry が一瞬自らの父になることは、「バラ園」が Harry に父の罪を担わせる場として働くことをも意味する。「母」的存在 Agatha に恋人として出会うこの「バラ園」も出発の地なのだ (AGATHA. “This is the beginning”, p.107)。一族の罪を贖い「病んだ世界」(p. 67) を救うことにしか Harry の救いはないのであってみれば、Agatha が諭していたように

We must try to penetrate the other private worlds

Of make-believe and fear. To rest in our own suffering

Is evasion of suffering. We must learn to suffer more. (II, i : p.99)

Harry は、他者の苦しみを担い更なる受苦に向かって「バラ園」から出て行かなければならない。「子」として「母」に叱責され、最後の浄化を行ない「天の白バラ」へ向かうという点で、『一族再会』の「バラ園」は、ダンテが「子」のようにベアトリーチェに叱責される「地上樂園」(*Purgatorio* xxx) に近いが、この詩劇においては「天国篇」のヴィジョンはない。受苦による罪の浄化、つまり、主人公 Harry がキリストのエクタイプ＝殉教者になってゆく過程に劇の

プロットはひたすら捧げられているのである。

「バート・ノートン」で「エデン」と「天の白バラ」の両方を示していた「バラ園」も、『一族再会』の果たせなかった愛を成就させる「バラ園」も、それぞれの詩と劇の中のものであるためコンテクストによる機能の違いはあっても、ともに時間を空間化し「かくあったかもしれない」世界を現前させることによって、受苦による罪の浄化を要請する「庭」であることが確かめられた。とはいえ、「天の白バラ」のヴィジョンが詩劇内部には不在であり、「バラ園」の要請する受苦の方が前面に出ていることは、以下『一族再会』以降の詩劇における「バラ園」的場を考える際に念頭に置いておくべきことであろう。

II

『一族再会』以降の詩劇における「バラ園」的場は、「かくあったかもしれない」世界の現前によってリアリティを開示するのではなく、主人公もしくは副主人公がとるべき道を決定するための鍵となる過去の真実を甦らせることによって、虚妄の過去の上に築かれてきた現在を打ち砕く場となる。

『カクテル・パーティ』の殉教者 Celia にとっての「バラ園」的場は、精神科医 Reilly 卿の診察室である。ここで Celia は、妻ある男 Edward Chamberlayne への愛が虚妄であったことを悟り、他の誰かに対して「つぐない」をしなければならないという「何よりもリアルな」罪悪感 (p.187) をはっきり認識し、殉教への道を選ぶのだから。彼女の不思議な「罪悪感」(“a sense of sin”p.186) はこう表現されている。

CELIA.

It's not the feeling of anything I've ever *done*,
Which I might get away from, or of anything in me
I could get rid of—but of emptiness, of failure
Towards someone, or something, outside of myself;
And I feel I must . . . *atone*—is that the word?

Can you treat a patient for such a state of mind? (II: p.188)

Reilly 卿の診察室は、原罪につながる罪のリアリティが「起こったこと」(p. 189) を圧倒し、Celia を「彼女自身がしたこと」に限定されない罪の贖いに導く場となっている。しかも、Reilly 卿の示す救いへの道が、Edward に対する Celia の「同情」(“Compassion”p.188) を鍵とした殉教への道であり、キリストのエクタイプ＝殉教者への道を Celia が選ぶのだから、Reilly 卿の診察室は『一族再会』の「バラ園」とほとんど同一の機能を果たすことになる。しかし、この劇が『一族再会』と異なるのは、「バラ園」的体験が、Celia ひとりのものではないことにある。俗なるものへの愛を断ち切り、受苦によって「聖性」へ向かう Harry や Celia などの聖者にのみ許される「バラ園」のヴィジョンとは同一ではないにしても、意義深い過去が現在に甦ることによって、俗なる者の眼を「聖性」に向ける啓示の瞬間としての「バラ園」的体験は、Chamberlayne 夫妻にも与えられているのだ。

二年後、カクテル・パーティを催す Chamberlayne 夫妻の客間で、救護団に入った Celia が Kinkanja 島で助かる見込みのない病人を手当てして逃げ遅れ、キリスト教徒を殺す蛮族の手にかかって十字架にかけられ惨殺されたという報告を聞いて、初めは Celia の死を「犬死」(“waste”p.206) と言った Edward が次第に Celia の殉教の意味を認め出し、「何かがひどく間違っていて、僕たちはその間違いに巻き込まれている」(p. 210) と言い、妻 Lavinia とともに Celia の死に対する責任を感じ始めたことを溜らすと、Reilly 卿は Chamberlayne 夫妻をこう諭す。

REILLY.

You will have to live with these memories and make them

Into something new. Only by acceptance

Of the past will you alter its meaning. (III: p.211)

二年前 Reilly 卿の診察室で Chamberlayne 夫妻が選んだ自己の限界を受け入れて生きる俗なる道と、Celia のとった殉教の道とが分離しているのではなく、

どこかで調和することを Edward が理解し始める時、この最終第三幕の客間は Chamberlayne 夫妻にとっての「バラ園」的場となる。というのは、殉教者となることによって聖化された Celia から発する光が Chamberlayne 夫妻の進む俗なる道を照らし、「聖女」Celia が夫妻の俗なる日常の導きとなるのであれば、Chamberlayne 夫妻は Celia とは異なる道を歩みつつも Celia の殉教を常に日々のうちに甦らせる緊張を強いられることが、この場で理解されるからだ。この意味では、Chamberlayne 夫妻にとって Celia の記憶が甦る所はすべて「バラ園」的場となり、彼らの日常の全体が「バラ園」的体験の可能性を孕むことになる。こうして「バラ園」は、俗化の危険を冒しつつ「バラ園」的場となって世界大に拡大しようとする。

「バラ園」の俗化は進む。『秘書』においてはもはや殉教の主題はなく、厳密な意味での「バラ園」は存在せず、「バラ園」的場も単に過去の事実を示し、主人公のとるべき道を決定させる場として機能するにすぎない。神の光ではなく「聖女」の光に照らされる俗人を主人公とした『カクテル・パーティ』以上に『秘書』の「バラ園」的場の俗化が進むのは、「聖」と「俗」の緊張調和の図式が、「芸術」と「俗」のそれにとってかわられるためだ。

『秘書』の「バラ園」的場は、Guzzard 夫人が主人公 Colby の真の父を明かす Mulhammer 家の客間に設定されている。父と思っている Claude Mulhammer 同様、リアリティの影にすぎない実業の世界に仮面をつけて生き、時々リアリティそのものである芸術の世界に逃げ込むか、或いは、オルガニストとしては二流だと知りながらも芸術の世界に生きるか、が Colby にとっての選択なのだが、Claude の秘書となることによって Claude 同様の道を歩みかけた Colby に、Mulhammer 家の客間は Guzzard 夫人の口をかりて、Colby の真の父が無名の音楽家として逝った Guzzard 夫人の夫であることを知らせ、Colby はオルガニストの道を選びとるのだから。しかし、Harry や Celia の「バラ園」と Colby の「バラ園」的場との間には、おおいがたい距離がある。「バラ園」は Harry や Celia が罪の認識を契機に「俗」を超越し「聖」なるものに向かって歩み出す場であったが、Colby には罪の認識はなく、従って「俗」を

超越する理由がない。Claude の前秘書 Eggerson の勧めで Colby が選びとる Joshua Park の教区オルガニストという職が、聖なるもの（教会）に触れる職業であり、Eggerson が Colby の将来を先唱者を経て教会参事会会員にまでなるだろうと予言しようとも、それらは俗の中に定位された位置にすぎず、聖なるものに直接至る殉教者の道とは程遠いのである。Colby が口にする「庭」の比喩も⁵⁹、イメージは「バートン・ノートン」の「バラ園」のそれに似ていても単に Colby の孤独な心の暗喩にすぎないし、彼が自らリアルでない「庭」をリアルな「庭」にしようとする際のモデルとなる Eggerson の「菜園」⁶⁰も見事に俗化しているのだ。

事実以上のリアリティを開示する場としての「バラ園」は、Colby が真の父を知る Mulhammer 家の客間よりもむしろ、Claude にとっての陶器の世界に近く設定されている。

There are occasions

When I am transported — a different person,
Transfigured in the vision of some marvellous creation,
And I feel what the man must have felt when he made it.
But nothing I made ever gave me that contentment —
That state of utter exhaustion and peace

Which comes in dying to give something life . . . (I : p. 237)

自ら作った訳ではない陶器の作り手との一体感を覚えるこの世界は、「かくあったかもしれない」世界が現前する「バラ園」に近く、引用最終2行は、Claude の想像する作り手の満足感が宗教感情にすら近いことを示している。

Colby の出生の秘密が明らかになる過程で、実は陶工になりたかったことを Claude が妻 Elizabeth に打ち明けると、妻は Claude に芸術家に「靈感を与え」（“inspire” p.267）たかたと語り、理解しえぬと諦めていたお互いを理解し始めるのであり、また Claude の私生児 Lucasta とその婚約者 B. Kaghan も互いに必要としていることを悟る。こういう経過の後、Colby の真の父が

明らかになる Mulhammer 家の客間は、Mulhammer 夫妻の真の子が誰なのかわかる場面でもあって、教区オルガニストへの道を選んだ Colby を諦め切れずにいる Claude に対して、Claude の娘 Lucasta、Elizabeth の息子であることが判明した B.Kaghan、そして妻 Elizabeth のとる愛と尊敬に満ちた態度は、この劇が Claude の真の家族を発見する劇、Claude を中心とした家族愛の成立する劇でもあることをはっきりと示すのである。

こうした幸福な結末は、「バラ園」的場が、俗人を聖者に変える踏切板としての「バラ園」から一步俗の方に近づき、俗人を芸術家に変える場となったせいで可能になったのである。「芸術家」と「俗人」の距離が、「聖者」と「俗人」の距離ほど大きくないため、両者の幸福な相互作用が可能になり、俗人でありながら芸術家の魂を感じ取れる Claude のような人物が副主人公にもなりえた。こういったことすべては、「バラ園」が受苦を要請する煉獄の庭としての機能を喪失し、解体寸前まで俗化することによって「俗」をすくい上げる場に変容したために起こりえたことなのだ。

最後の詩劇『老政治家』の主人公 Claverton にとっての『バラ園』的場は、彼が二人の「過去からの亡霊」学生時代の友人 Gomez とかつての恋人 Carghill 夫人に対決する療養所 Badgley Court である。隠退した老政治家 Claverton に対して、Gomez は Claverton の学生時代のひきにげを種に「信頼」(“trust”p.307)を、Carghill 夫人は歌手時代にもらったラブレターを種に愛情を求める。しかし、彼らの脅しは Claverton が経歴を汚すまいとする限りにおいて脅威となるのであって、Claverton が尊敬すべき政治家としての体面を守り通そうとさえしなければ実体的な効力を失ってしまう底のものなのだ。というのは、ひき逃げといっても Claverton は初めから死んでいた老人をひいてしまったのだし、Carghill 夫人の言い立てる婚約不履行にしても示談はるか昔に成立していて事はすんでいるのだから。

Claverton にとっての問題は、唯一心の支えとする娘 Monica に恥ずべき過去が知れた後も娘に愛してもらえるかどうかだけであり、娘に過去を告白する際のためらいが「バラ園」的場の要求する受苦の等価物となる。しかし、

Claverton の罪が気の持ち方一つで消えてしまう程その度合いを薄められているため、このためらいは容易に乗り越えられる。恥ずべき過去を娘に告白し、尊敬すべき政治家の「仮面」(“pretence”)をはずす時 (pp. 340-341), 「亡霊」に見えていた Gomez も Carghill 夫人も「悪意ある, さもしい」(“Malicious, petty” p.341) 人間にすぎないことを見抜き, Claverton は ^{リアリティ}実体を獲得することができる⁽¹¹⁾。彼が娘に告白すると, 娘はむしろ父の恥ずべき過去ゆえに Claverton を一層愛す。Claverton の「バラ園」的場は, 彼を「聖性」へではなく, 娘の「愛」に導き, Claverton に救いを与えるのだ。エンディングの Claverton は Colonus の Oedipus さながら, 娘とその婚約者 Charles に祝福を与え, プナの木の下でかき消えるように天に召される。劇の終り近く夕暮れ時に戸外へ出て行く父を見送る娘と婚約者の対話は, あたかも『神曲』最終行の「太陽と星々を動かす〔神の〕愛」の如き「愛」が, 人間の愛の中にあることを示している。

MONICA.

I've loved you from the beginning of the world.
Before you and I were born, the love was always there
That brought us together.

.....
CHARLES.

It is not at all strange.

The dead has poured out a blessing on the living.

MONICA.

Age and decrepitude can have no terrors for me,
Loss and vicissitude cannot appal me,
Not even death can dismay or amaze me
Fixed in the certainty of love unchanging. (III: p.355)

「聖なるもの」は, 娘 Monica の抱く「愛」なのだ。ここにおいて「聖性」へ

の導きとして存在していた「女性」は完全に地上の女となり、「愛」は、聖ファンの「創られたものへの愛を棄てぬ限り、魂は神と合体できぬ」という神への愛ではなく、創られたものへの愛に他ならなくなる。そして、この「愛」が「神の愛」に強引に接近させられる『老政治家』において、「バラ園」の解体＝俗化による消失と「俗」の聖化が完成しているのだ。

Ⅲ

上で見た詩劇の「バラ園」および「バラ園」的場が文化論とどう関わるかを考えてみよう。

「宗教と文学」においてエリオットは、現代文学が世俗主義によって「墮落」(“corrupted”)しているのは「超自然的生活」(“the supernatural life”)の「自然的生活」に対する優位を現代文学が理解しえぬせいだ⁽¹²⁾、として「聖」の「俗」に対する優位を主張している。これは、『一族再会』の殉教者Harryが歩む聖性への道が、他の人物たちの俗なる道のはるか上位に置かれていることと符合する。ここでは「バラ園」は聖者Harryひとりのものであって、「バラ園」のヴィジョンを持たない他の人物と彼の間には越え難い裂け目があり、「聖」と「俗」は分離したままになっている。

『キリスト教社会の理念』⁽¹³⁾の「キリスト教徒の集団」(“the Community of Christians” p.43)とは、聖職者と俗人両者の知的精神的に発達した部分から成り、両者が影響し合うことによって国家の良心を形成する集団の謂である。エリオットは、この「集団」に教会の示す「永遠・絶対」と政府の「過渡性・偶発性」(p.57)との緊張調和のモデルを提供させる。これは「地獄」(“hell”)と見た現代社会を「煉獄」(“purgatory”)化する(p.22)ための提言であり、窮極的には、「決して実現されることのないキリストの王国が、また常に実現されつつある」(p.60)状態を要請するものであった。そして「キリスト教社会の理念」が「国民全体を包括することを目的とする一つの教会の存在を意味する」(p.55)のであれば、最終的には国家全体が教会との緊張を通してキリ

スト教化されつつある状態が求められていることになる。「カクテル・パーティ」で聖女 Celia の放つ光が俗人 Chamberlayne 夫妻の道を照らすのは、教会が国家の指導原理になることと構造的に同一であり、Celia の道と Chamberlayne 夫妻の道が窮極において調和する地点とは、キリストの王国が実現される時点を目指すことになる。これは Celia の「バラ園」が Chamberlayne 夫妻の「バラ園」的場へ拡大され重なる時点に他ならない。

『文化の定義のための覚書』⁽¹⁴⁾は教会を国家の指導原理とする点において『キリスト教社会の理念』と同一の発想に基づいているが、ここには全体と特殊の比喩を用いての英国における国教会のローマ教会以上の正統性の証明と宗教の肉化 (“incarnation”) としての文化の定義、および文化存続のためにエリート中心の社会を構成する青写真がある。エリートとは政治、科学、哲学等の分野の指導者のことであり (p. 36), その役割は文化の保持伝達にある。そして文化的に上位の層の者が下位の層を豊饒化し、文化が「円環的に」 (“in a kind of cycle” p. 37) 進んでゆくために、エリートによって「支配され」 (“dominated” p.45) 「頂点」から「底辺」までそれぞれの文化的水準が連続的段階をなす社会構造が求められる (p. 48)。文化を前面に押し出してのこの論の「文化」を「芸術」と置き換えれば、この論は『秘書』に寸分の狂いもなくあてはまる。Colby の「芸術」(教会音楽)への道が、芸術を解しうる俗人 Claude を芸術を介して真の家族愛に導き、生を豊饒化させるからだ。Colby にとっての「バラ園」的場が、Claude にとっても「バラ園」的場となる Mulhammer 家の客間は、エリートと非エリートの相互作用を可能にする場なのだ。「俗」に一步近づいた「バラ園」的場に対して、俗人 Claude の陶器の世界が本来の「バラ園」に近く描かれていたことは、『老政治家』で完成される「俗」の聖化の兆しだったのである。『カクテル・パーティ』で「バラ園」を「バラ園」的場として世界大に拡げ、世界を煉獄の庭とした以上、もはや真の「バラ園」は不要となり、あとは煉獄の庭に花を咲かせることだけが必要となる。『老政治家』はそういう試みなのである。「バラ園」とは遙かに隔たった「バラ園」的場の設定とかなかな受苦によって人間の愛と神の愛とを接合しようとするこのあま

りにも大胆な試みは、無残な失敗に終わる。エリオットが初めて人間愛を描き得たとして『老政治家』を絶讃する批評家もいるが⁽¹⁵⁾、舞台を見た客の中には、よく出来た劇としながらも、50年前に書かれてもよかった劇だと言う評者がいること⁽¹⁶⁾は重大である。最初の劇作の試み『闘士スウィニー』においては時代を先取りしていたエリオット⁽¹⁷⁾が後衛に移ったというだけではない。彼の現実そのものからの後退を意味しているのだ。そして文化論もまた、英国国教会を擁護する形での世界の庭化を意図しながら、英国の実情とかみ合わないものになっていることは、⁽¹⁸⁾このことを裏書している。「バラ園」を俗化＝解体させることによって「俗」をすくい上げようとする一連の試みの失敗は、最初の詩劇『聖堂の殺人』(1935年)で鮮かに呈示された^{アクション}行為＝^{サファリング}受苦の等式を、劇世界と現実世界双方に適用しようとする神学的形而上学的賭の失敗をも意味したのであった。

「散文では理想を扱えるが、詩では^{アクトユアリテイ}現実しか扱えない」⁽¹⁹⁾と言ったエリオットは、文化論と次第に散文に接近してゆく詩劇において「バラ園」俗化による「俗」の聖化という「理想」を語ったのだ。だが、その「俗」が現実そのものから離れ理想化された「俗」であったために、彼は自らの詩の世界から姿を消すことになったのである。われわれはこう問うべきだったのかもしれない。前衛詩人エリオットはいずこへ、と。

——注——

本稿は昭和59年10月6日名古屋大学で開催された第37回日本英文学会中部地方支部大会での研究発表「バラ園は何処へーエリオットの詩劇」に基づいている。エリオットの作品からの引用は、T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962* (London: Faber and Faber, 1963, 1970) および^{*}*Collected Plays* (London: Faber and Faber, 1962, 1968) による。

(1) “Calm and distressed / Torn and most whole / ... / ... / ... / Worried re-

poseful" (ll.67-72)

- (2) D. W. Hardingはエリオットの作品には“the theme of separation”があり、この主題は、“a mother-figure”と関わりがあると指摘している。D. W. Harding, *Experience into Words* (Chatto & Windus, 1963: Penguin Books, 1974) p.134.
- (3) 実在のバーント・ノートンのバラ園と詩中の「バラ園」の照応については、Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1978) pp.36-38および森山泰夫訳註 *FOUR QUARTETS* by *T. S. Eliot* (東京:大修館, 1970) pp.41-42. 参照.
- (4) A. D. Moody, *T. S. Eliot. Poet* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979) pp.186-187.
- (5) 「バラ園」の文学的典拠が *Alice in Wonderland*, Kipling, “They”, エリオット自身の詩“New Hampshire” および E. B. Browning, “The Lost Bower” であり、失われた無垢の甦り、存在せぬ子らを感じとること、非時間と時間等がこれらの作品で示されていることについては、Helen Gardner, *op. cit.* pp.39-41参照.
- (6) 「低い夢」「高い夢」については、T. S. Eliot, “Dante” in *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1932, 1972) p.262参照.
- (7) 若桑みどり『薔薇のイコノロジー』(東京:青土社, 1984) pp.10-11.
- (8) “... to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint” (*The Dry Salvages*, ll.200-202.)
- (9) COLBY. I turn the key, and walk through the gate,
And there I am...alone, in my 'garden'. (II: p.245)
- (10) COLBY. But he doesn't feel alone there. And when he comes out
He has marrows, or beetroot, or peas ... for Mrs. Eggerson.
(II: p. 245)
- (11) I see myself emerging
From my spectral existence into something like reality.

(III: p. 341)

- (12) T. S. Eliot “Religion and Literature” in *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1932, 1972) p.398.
- (13) T. S. Eliot, *The Idea of a Christian Society* (London:Faber and Faber,1939; New York: Harcourt Brace, 1940).
- (14) T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (London: Faber and Faber, 1948, 1972)
- (15) 例えは Denis Donoghue, *The Third Voice* (Princeton: Princeton University Press, 1959) pp. 158–168, および Carol H. Smith, *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice* (New York: Gordian Press, 1963, 1977) p.248
- (16) J. G. Weightman. ‘After Edinburch’ *Twentieth Century* October 1958, vol. clxiv, 342–4 in *T. S. Eliot: The Critical Heritage* ed. by Michael Grant (London: Routledge and Kegan Paul, 1982) pp.707–709.
- (17) Katharine Worth. “Eliot and the Living Theatre” in *Eliot in Perspective—A Symposium* ed. by Graham Martin (London: Macmillan, 1970) pp. 148–166.
- (18) Adrian Cunningham, “Continuity and Coherence in Eliot’s Religious Thought” および Martin Jarrett - Kerr, “‘Of Clerical Cut’: retrospective reflections on Eliot’s churchmanship” 共に *Eliot in Perspective* pp. 211–231; pp.232–251.
- (19) T. S. Eliot, *After Strange Gods* (London: Faber and Faber, 1934) p.28.