

T. S. Eliot 研究

— 人間性の回復への試み —

その 3

宮 野 祥 子

I

この小論は先に公にした拙論⁽¹⁾において考察した〈empty〉と〈darkness〉ということばの分析に続いて、〈I〉と〈you〉ということばの意味内容を探ることにより、詩人 T. S. Eliot の足跡を追う手がかりを見つけようとするものである。詩作品の中に用いられている I ということば、或は you ということばによって作者が形象しようとしているものは何であるのか、またそれを支えている意識はいかなるものであるのか、を探ろうとするものである。I は主体であって you は客体であるが、はたして主体が主体であり、客体が客体であるのかどうか。またその関係は従属関係であるか相互関係であるのか、或はまた I と you とが如何なる相関関係を生じているのか、ということが問題になってくると思われる。このような問題解明のために年代順に作品を追い、それぞれの時期に特徴的であると思われる I と you の関係を取り上げて考察しようとするものである。またこの試みを通して、各々の作品がこの詩人の全過程においていかに位置づけられるかを、明らかにすることにもなる。

このようなことば使いを分析しているものに、Kristian Smidt の *Point of View in Eliot's Poetry*⁽²⁾ という論がある。これは初期の作品の〈I〉、〈you〉等の代名詞を中心に分析されていて、問題提起として興味深いものである。しかし *The Hollow Men* 以後の作品については細かく取り上げて分析されていないようである。

II

まず初期の詩を中心に分析すると、I と you の関係における特徴的性質とし

て、you が I に対する対等の対称ではないということをあげることができる。you は I の対称を表わす人称であることは云うまでもないが、共に主体的な you と I が相互に働きかけることにより、一つの有機的世界を作り出すときに両者が対等である相互関係にあると、初めて云うことができる。その関係によって、そこには現実の新しい発展と新しい意味とが見出されるはずである。しかし初期の詩においては、you と I はこのような相互関係ではなく、you の I に対する従属関係であるということが出来る。例えば *The Love Song of Alfred Prufrock* では、まず冒頭から <Let us go then, you and I> <それでは行きましょうか、君と僕とで> と誘いかけ、呼びかけの対称として you が想定されている。また、

Oh, do not ask, 'What is it?'

という行には明らかに相手である you のことばであろうと推察される質問 <what is it?> ということばが描出されているのに、<Oh, do not ask,> ということばと組み合わせ、さらに次行 <行って訪ねてみましょう> という <Let us go and make our visit> を続けることによって、主人公である I の、行動を促そうとする意識だけを明らかにすることになっている。この他この詩の中で用いられている <you> ということばを拾い出してみると以下のように用いられている。

To prepare a face to meet the faces that you meet;

And time for all the works and days of hands/That lift and
drop a question on your plate;/Time for you and time for
me,

この<あなたが出合う顔>、<あなたの皿に>、<あなたの時と>は共に作中人物として具像されておらず、明確な独立した I に対する客体としてのイメージをもっていないようである。例えば I を描出している <No, I am not Prince Hamlet,> の <I> のように主体的な独立体とはなっていないと考えられる。これは単に I の語りを容易にするために、I の意識を導き出すために、手段となって I に従属している you であるということが出来るのではなからうか。これは明らかに、you と I の対等の二者によって構築されて一つの世界を作り出すのではなく、I のみが明確に存在する世界であるということができよう。<dramatic monologue> と説明される以

所である。G. Williamson によれば you とは <amorous self>であり、<the sex instinct> であって、この詩のテーマは内的な葛藤 (passion と timidity) を you と I とで dramatize したものである、ということである。⁽⁴⁾ 内的な葛藤は明白であるが、dramatize というには少し you のイメージが不確かではなからうか。確かに <Should I, after tea and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis? >, <Shall I part my hair behind? > 等数多く用いられている疑問形の背後には、対称としての you が暗示されているのであろうか。I は問いかけたことによって、つまり you の存在によって何ら変化変質していないと思われる。(この場合 you のことが具体的に描出されていないことは問題とはならないであろう。) つまり常に I の you に対する一方的な語りかけであり、問いかけの形をとった自己表出であると考えられるのである。従ってこの詩の意識は I へ向って流れ、集中していると考えられるのではなからうか。you は一つの目標に集約するための導火線のようなものと考えられる。この点に関して G. Smith は <thinking, sensitive character> と <outward self> の違いであると述べつつも、単に分裂した魂と肉体のようなものだけではなく、鏡をのぞき込むようにして語りかけられているのは <his whole public personality> であると述べている。そしてこの詩に対して <soliloquay> 独語ということばを用いている。⁽⁵⁾ K. Smidt はこの詩について、you が非常に曖昧であることを述べている。そして結論として <he is merely the confidant who is needed to make the monologue a dramatic one, one of the minor *dramatis personae*, intrinsically unimportant but useful in giving the main character an opportunity to speak>⁽⁶⁾ と述べ、あまり drama という点での重要性を認めていない。

これと同質の関係を *Portrait of a Lady* にも見出すことができるようである。G. Williamson は、この詩は *The Love Song of Alfred Prufrock* よりは <more objective in attitude and more conversational in tone>⁽⁷⁾ である、と述べている。しかしながら一見してわかるように、conversational でありながら、この詩が徐々に明らかにしていくのは、或る婦人と青年らしい人物との交際によって織り出されていく人間模様、現実の新展開ではなく、青年の折り折りの心情である。換言すれば婦人と青年が登場してはいるが、そして *Portrait of a Lady* という題ではあるが、浮彫りにされるのは婦人の肖像ではなく婦人の存在と語りかけによって照

らし出される青年の内的肖像であると云うことができよう。詩の構成によれば全て婦人が青年に < you > と語りかけているものである。次の引用はその一部である。

You do not know how much they mean to me, my friend,
〔 For indeed I do not love it...you knew? you are not
blind!/How keen you are! 〕

I am always sure that you understand/My feelings, always
sure that you feel,/Sure that across the gulf you reach your
hand.

And so you are going abroad; and when do you return?/
But that's a useless question.

<あなたはめくらではありませんもの> <わたしはいつもあなたが私の気持をわかって下さると思っていますわ>, <で、いつお帰りますの。でも無駄な質問ですわね>等に非常に積極的な婦人の姿が描かれている。これに対して青年の婦人に対する発言と考えられるのは二度用いられている, <Let us take the air, in a tobacco trance> <煙草をのんだ夢みごちで空気を吸いに出かけましょう> だけのようであって, 残る <I> は青年の独語をあらわしていると考えられるのである。例えば次の引用がその一例である。

I smile, of course,/And go on drinking tea.

I take my hat: how can I make a cowardly amends/For
what she has said to me?/You will see me any morning
in the park/Reading the comics and the sporting page.

I keep my countenance,/I remain self-possessed/Except when
a street piano, mechanical and tired

And I must borrow every changing shape/To find expression
... dance, dance/Like a dancing bear,/Cry like a parrot,
chatter like an ape.

これらの <I> は上記引用でも明らかであるように、常に婦人の <you> という語りかけに対する反応というかたちで現われてくる青年の内的独語をみちびいている。自分の辟易した気持を口に出せない青年のいらだちであって、絶えず語りかける婦人のことばに呼応して浮び上ってくる青年の心情である。これは先の詩の主人公 Alfred Prufrock が you に向って一方的に語りかけることによって自己を浮彫りにしているのと結果的には同じことではないだろうか。you と I との間の緊張関係の力は *The Love Song of Alfred Prufrock* とは逆方向に、I が絶えず you と呼びかけられているという違いはあるけれども、I と you とを設定しておきながら結果的には、I という主人公の心情なりイメージなりへと集約的に光があてられることになっている点では同じことであろう。この点について、G. Smith は <descriptive monologue> <one sided dialogue> ということばを用いて説明している。そしてその内容は <observation and analysis> であって、この <analysis> は彼の <self-revealing soliloquay> を通して表現されていると述べている。⁽⁸⁾

you の語りかけと I の内的独語による自己表出という手法は *A Game of Chess* の一部にも用いられているようである。

‘What are you thinking of? What thinking? What?’

I never know what you are thinking. Think’

I think we are in rat’s alley

where the dead men lost their bones.

‘What is that noise now? What is the wind doing?’

Nothing again nothing.

‘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

'What shall we ever do?'

The hot water at ten.

これは女性らしい人物による問いかけと、それに対する人物の心中の応答と考えられるものの一部である。nervous な、しかし人間の存在原点を問うような問いに対する、一応返答の形になっているが、conversation として成立していないように思われる。それは質問の繰返しと、それに対する答の内容的な非連続性（問と答の発想意識が食違っていること）によって理解される。従って答の部分は問いに対する反応ではあっても conversation となり得ず心の中で行われた内的な独語と理解できるのではなかろうか。I という人物の少しばかり皮肉な虚無的心情がこの内的独語によって表出されているのであるが、これは当然 <Do/you know nothing? >, <Are you alive, or not? > という問に対する的はずれな反応を待って明らかになるものである。G. Smith も応答の部に quotation marks がないので、おそらく現実にはこの数行は口に出されていないことを示しているのであろうと述べ、Eliot 自身のこの詩の reading の声が <detached> で <melancholy> であることを述べている。⁽⁹⁾

I と you との関係において、主人公 I という実体を浮彫りにするために、実体の影のように手段として用いられている you であることを、まず第一の特徴として考えることができる。従って you は本来的には I と同質であって、表裏をなすものである。

III

第二にあげられる特徴は傍観者として現実を見物し、それを物語る I である。この場合 I と対称もしくは you との関係は大体において無関係である。例えば *Morning at the Window* の <I> は <I am aware of the damp souls of housemaids> の一行だけに用いられているのであるが窓から下を眺めていることが <toss up> <ほうり上げる> <from the bottom of the street> <通りの底から> ということばで理解される。さらに次の

And tear from a passer-by with muddy skirts/An aimless
smile that hovers in the air/And vanishes along the
level of the roofs.

という三行によつて < I > と < a passer-by > の間に何のつながりもなく、単に眺めているものと眺められているものの関係であることが、そこらあたりをふわふわと飛ぶ誰に向かってなされたのでもない微笑みが屋根のかなたに消え去ってしまうという表現で理解されよう。この、眺め、物語る I は *Gerontion* の < an old man > に引きつがれている。この詩の中で I と you ということばは次のように用いられている。

I would meet you upon this honesty./I that was near your
heart was removed therefrom/To lose beauty in terror, terror
in inquisition./ I have lost my passion: ... How should I use
them for your closer contact?

この詩は < Here I am, an old man in a dry month > という語り出しであるから、この老人の聞手が想定されなくてはならないのだが、作中にそれを見出すのは困難であって、老人の独語と考えられるようである。作中の < you > は上記引用部分のみであって、この < you > は文脈から推察して聞手の you とは考えられないようである。これは < tiger > のイメージをもった < Christ > であるという説がある。また K. Smidt はこの部分について < you > とは一体誰なのか、< personal reference > が困難であるとして明記していない⁽ⁱⁱ⁾。形式的には呼びかけたり、問いかけたりしているのであるが、Ⅱ章で考察したような I と you との間で一つの方向をもった力が働くような関係とは考えられない。何故なら老人はこの問いかけによって、何等の変化も生ぜず、作中、老人は終始借家人として、干からびた老人として存在しているのである。誰に向かって語るのでもない、干からびた精神で過去の年月を振り返って眺めながら、つぶやいている諦観的な魂の独語であろう。

The Waste Land に関しては作者の自註にあるように Tiresias という観察者が設定されている。彼は < a mere spectator and not indeed a 'character' > であって、彼の見るものがこの詩の真髄であるということであるから、具体的な名前や

イメージが与えられている I 及び you を除いて、残りの I をこの観察者 Tiresias と考えるのが妥当であろう。この点に関して K. Smidt は *The Waste Land* の人称代名詞の用い方が不明瞭であると述べつつ、個々の名前を与えられたり、エピソードの中に表われる人物達を眺めている無名の人物（単数であったり複数であったりする）の声を想定しようとする。その人物は読者に対して人間の荒廃と虚無の恐ろしさを一握りの砂の中に示そうとしていると述べている。従って Tiresias もエピソード中の一人物として取扱っている⁽⁶⁾。さて I という発言の中で具体的な名前やイメージの与えられていないのは例えば *The Burial of the Dead* の次の部分である。

And I will show you something different from either/Your
shadow at morning striding before you/Or your shadow at
evening rising to meet you;/I will show you fear in a handful
of dust.

ここには Tiresias の一つの役割 <show> という役割が示されている。<spectator> であり <show> する人である。しかしながら、この場合の <you> は、文脈から予言者エゼキエルであるとも考えられるし、読者であるとも考えられるので不明確である。この観察者であり、show する人の役割は *A Game of Chess* の前半の nightingale によって暗示される <情炎>⁽⁶⁾ の観察、*The Fire Sermon* の河辺の観察、さらに *What the Thunder Said* の非有の都とエマオへの途上を暗示する見知らぬ人の観察によってはたさされている。

以上略述した観察者としての I がもっている特質として共通に認められるのは、相手となる you の輪郭の不鮮明さ、或は芒漠さということである。これは逆に老人として形象されている I という主体の曖昧さというものを表わしているのではなかろうか。確かに I という語り手は存在しているのではあるが、対称となる you が不鮮明であるために、I という主体は状況内における明確な存在とはなっていないのである。それ故 *Gerontion* の老人のことも独語でしかあり得なかったし、Tiresias もまた、荒れ果てた現実を不特定の相手に語り示すだけで終わっているのであろう。

IV

次に特徴的であるのは対称に対して、呼びかけたり、願ったりする I である。この

場合相互関係とは云えず、you に対する I の従属関係であるということができよう。この特徴をあらわしている詩として、*The Hollow Men*, *Journey of the Magi*, *A Song for Simeon*, *Ash Wednesday*, *Marina* がある。まず *The Hollow Men* の part II に次のような数行がある。

Let me be no nearer/In death's dream kingdom/Let me also
wear/Such deliberate disguises

この詩あたりから詩人の自己に対する意識が強まってくる⁽⁶⁾のであるが、この <Let me be no nearer> という願望をあらわす文体はその顕著な例と考えられるのではなからうか。I の相手として呼びかけられているものは上記引用の直前の数行によってしか、手がかりがないようである。

Eyes I dare not meet in dreams/In death's dream kingdom/
These do not appear:/There, the eyes are/Sunlight on a
broken column/There, is a tree swinging/And voices are/
In the wind's singing/More distant and more solemn/Than
a fading star.

これによれば対称は <the eyes> とも考えられる。仮りに <the eyes> と考えるならば、この願望の対称となっているのは <sunlight>, <a tree swinging>, <the wind's singing> 等で表現されるような、かそけく、一瞬の間に捕らえねば過ぎ去ってしまうような動き或は経過として形象されている。或はまた <a fading star> よりも淡い遠い声というイメージである。part IV ではこの <the eyes> は次の如く表現されている。

Sightless, unless/The eyes reappear/As the perpetual star/Mul-
tifoliate rose/Of death's twilight kingdom/The hope only/Of
empty men.

永遠の星、幾重にも花開くバラとして <the eyes> は描出されているが、I の願望を受けとめるには、あまりにも非存在的であって影のような negative な契機としかなっていない。また <Let me be no nearer> を直前の数行とは独立させて考えた

場合対称となるイメージは認められず、単に願望の気持だけを表わすことになるようである。それは換言すれば、対称の不確かさ、不鮮明さを表わして、対称を <the eyes> と考える場合と同様に、シルエットのようにかすかな対称に対する願望といえよう。

Journey of the Magi は訴えると云うにはあまりにも独語に近い詩である。<the Magi> とはイエスの誕生を識って東方から旅をした三人の博士 (the Wise Men) のことである。詩はこの博士の一人称形で、苦しく心迷った昔の旅と再び帰って来た故郷が自分にとってもはや異郷でしかないことの嘆きを、そして死を願う気持を述べたものである。この詩の中に語りかける対称は描出されていないので、タイトルによって、この語りかけの背後に暗示として幼な子イエス、或は神を読みとることができようである。作中次のような you が一度用いられているのであるが、

And arrived at evening, not a moment too soon/Finding
the place; it was (you may say) satisfactory.

これは文脈から考えると、物語る I の意識内に設定され、意識を喚起する you であると判断されるので、独語に近いものと云うことができる。<the Magi> を作者の姿と一致させて解釈する説もあるが、<the Magi> という姿を借りてテーマ——人生の苦しみ、敗北感とも思われるようなわびしさ、死への希求——を表現したところに、逆に I という自己追求の過程が動揺していることが理解されるのではなからうか。従ってその対称は (同時に <I> の姿は) *The Hollow Men* のシルエットよりは明確であるが、揺れ動き定まらない水面の姿ようではなからうか。

同様に聖書の人物を借りた詩に *A Song for Simeon* がある。<Simeon> とは Luke 2:22—35 にある人物で、詩の内容は Simeon が幼な子イエスを腕に抱き神を讃美するという聖書のことばとほとんど相違ないものである。この詩もタイトルによって初めて Simeon の讃歌であるということが理解できる。そして <the Magi> の場合と同様に、定った背景のある人物を借りるという作者のテーマに対する集中の曖昧さが表われていると考えられるのであるが、この場合 <Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and> の如く <Lord> という明確な相手を最初から描出したということは、一つの変化として考えることができる。単なる独語ではなく少くとも形式的には物語る対称を得ているのである。それは聖書的

な世界という借りものの状況内における I と you との関係ではあるが、明確な対称を得ている点で特徴的であろう。

Ash Wednesday には呼びかける I とその対称がさらに明確に描出されている。part II には呼びかけの対称として <Lady> が用いられている。

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree

さらに part III, part V, part VI には次の如く <Lord> <Sister, mother>

Lord, I am not worthy/Lord, I am not worthy

Will the veiled sister pray for/Those who walk in darkness,
who chose thee and oppose thee,

Sister, mother/And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee.

と呼びかけ、さらに鮮明な対称をもつ祈りに近い願望が描出されている。そしてこの <Lady, Lord> に対して <I am not worthy> という初めての I の自己規定がなされている。先の <the Magi> にも <Simeon> にも聖書的背景によって最初から与えられている本来的な意味がある。作者はその本来的意味を利用して、テーマを描出することにより、逆にそのことにより制限も受けているのであって、I という存在そのものを描出しているとは云えなかったのである。従って <I am not worthy> によって、初めて裸にされた I, 存在そのものに迫る自己認識が問われていると云うことができるのではなからうか。この I は内容的には *The Hollow Men* の I につながるものと考えられる。

しかしながら I と you という関係においては、<呼びかけている I> の役割は越えていないようである。part II には

O my people, what have I done unto thee.

という Micah 6:3 が用いられている。この語句は民に対してなされている神の論争

を導いている呼びかけであって、⁽⁶⁹⁾ 神の民に対する過去の恵みを思い起こさせ信仰の反省を求めている神の側からの呼びかけである。これは次の如く

Will the veiled sister pray/For children at the gate/Who will
not go away and cannot pray!/Pray for those who chose and
oppose

O my people, what have I done unto thee.

問答の形式になっていて、眩きのような救いを求める問いに対して、神の恵みを喚起しようとする応答として挿入されていると考えられる。問いかけの不安と不確かさが、過去における確かさとして答えられており、未来に関する問いに対して完了形の答がなされている。これは問と答の時制の喰違いであって、未来に対する問の不確かさは以然としてそのまま残されている。従って part VI の最後に到るまで I のことばは

And let my cry come unto thee.

という呼びかけ、願望として形象されている。これは Psalms 119:169 であって、苦悩による嘆願の叫びであり、その叫びが人格化され神に近づき訴えるのを許されるようにという願望⁽⁷⁰⁾である。この願望と、具像化された対称 <Lady, the veiled sister> により、I の姿が救いを求めるというかたちをとってより明確に露呈されて来たのは確かであろう。

Marina においてはこの関係が新しい生への確信という内面化された状態として捕えられているようである。この詩については <Marina> という名前の故に、主人公は Pericles であるとか、Seneca の Hercules Furens を下敷にしている⁽⁷¹⁾とか云われているが、テーマになっているのは新しい生への希望である。<O my daughter> という冒頭のこの呼びかけは、<この顔はどうしたのだろう。この脈は>
<What is this face, less clear and clearer/The pulse in the arm, less strong and stronger - /Given or lent?> というまだ覚めやらぬ不確かさから
<口唇が離れる、希望が、新しい船が>

This form, this face, this life/Living to live in a world of
time beyond me; let me/Resign my life for this life, my

speech for that unspoken/The awakened, lips parted, the
hope, the new ships.

という新しい船出という象徴によって新しい希望へと続いている。願いから確信へと変質していると考えられる。呼びかけることによって新しい生への出発が導かれていること、つまり対称を得ることにより、Iの現実が漸しい目覚め、状況へと発展する点に大きな変化を認めることができよう。しかしこの詩も *Journey of the Magi*, *A Song for Simeon* と同様に背景の物語を持つものであり、呼びかけているIという点で共通点がある。内容的には *Ash Wednesday* をさらに深めたもの⁹⁹と考えられているが、*Ash Wednesday* の如く、飾りのない、つまり本来的に背負っている状況の無い裸形のIではなく Pericles なり Hercules なりを利用したところに特徴がある。このようなテーマに対する迫り方と形象の仕方はⅡ章で扱った自己劇化されたI（Iと内容的にはIの分身である you）と、自己客観化という点で同質の手法であると考えられのではなからうか。

V

Four Quartets のIと you の関係は you がIの分身である、意識の二重性として描出されているのが特徴である。分身としての you は例えば *Burnt Norton* の <my words echo/Thus, in your mind.> にみられるであろう。この <your mind> というのは <Down the passage which we did not take/Towards the door we never opened/Into the rose-garden.> の <we> から自然に導き出されている。この <you> のもっている同行者としての性質はⅡ章で述べた誘いかけの相手となった <我々> の中に含まれた you の扱い方と非常に似たものを感じさせる。Ⅱ章の you は実体に対する影、実体を明確にするための手段として用いられたのだが、*Four Quartets* にもIの意識を導き出すために用いたような you がある。例えば *East Coker* の

You say I am repeating/Something I have said before. I
shall say it again./Shall I say it again? In order to arrive
there,/To arrive where you are, to get from where you

are not, /You must go by a way

という部分の <you> は I の云わんとすることをより鮮明に描出するために設定された you であると考えられる。しかし同時にⅡ章の you とは少し異質でもあるようである。Ⅱ章で述べた you は I に従属した you であり、I と you の関係において、一方的に I のみに向かって集中する動力が働いていたのだが、この I と you の関係にはそのような性質は見出せないようである。I とはかなり分離した you として考えられるようである。<a quite simple poet-reader relationship⁽⁸⁾> とも云われ得るような独立性を持ったものである。それはⅡ章で述べた you のように <I> に対して実体に対する影のような緊張関係を示していないので、I に従属する you とは考えられないようである。

さらに *East Coker* の次の部分 <I said to my soul, be still, and let the dark come upon you> によれば <you> とは <my soul> であるという意味が加わっている。語りかけている <I> はその対称として自らの魂を見つめていることになる。これは I を認識する意識が二重に働いており、<I> という私と <you> と呼ばれる <私の魂> というものを意識していると云うことができよう。それは自己を二つに分離、分裂させて、あたかも客体であるかのように自己の分身を意識することである。従って先の <一度も開いたことのない門を通してバラの園> に入っていく <we> とは、I と I の分身とも考えられるのであって、<in your mind> の <you> は現在見つめ、語りかけている I によって認識されている自己存在を一つのイメージ (you) として形象し、それを I の意識の対称としていると云えるのではないだろうか。このような意識の二重性を表わす I と you の関係が一つの特徴として考えられるようである。

次にこの分離している I と you とが相互に出会い合うことによって (I が、分身である you を新しい意味をもつ姿として認めることによって) I が初めて唯一の本来的自己に復帰していると考えられる場面がある。それは *Little Gidding* の <stranger> と出会う夜明けの場面であって、I と you との新しい関係を表わしているようである。

The first-met stranger in the waning dusk/I caught the sudden
look of some dead master/Whom I had known, forgotten,

half recalled

この <stranger> は <some dead master> という言葉や状況からダンデのイメージが濃厚であり、従って先達となった詩人達のことであるといわれている⁽⁶⁾。しかし先達の詩人達の亡霊に出会い、ことばを交し、教えを乞うというのには次の数行の理解が出来難いのではないだろうか。

So I assumed a double part, and cried/And heard another's
voice cry: 'What! are you here?'/Although we were not.
I was still the same,/Knowing myself yet being someone
other/And he a face still forming;

この <what! are you here?> <おや、あなたはここに居るのですか> という叫びは、文脈によれば <I> が叫び、相手の <stranger> が同時に叫んだ声を確かめている。だから相互に <you> と呼びあう二者が居るのは確かであるが、同時に <although we were not.> <私達は居りはしないのに> という否定が続いている。さらに <I assumed a double part> <二重の役割をはたした> という言葉を肯定するように <I was still the same> <私は以然として元のままなのに> と二者が居ることを否定している。しかしながらさらに <Knowing myself yet being someone other> <それでも私が誰か別人であることを知っていながら> と、自分が昔のままの自分であり、同時にそうではないことも表わしている。この私が私であって同時に別人であり、別人であってしかも私は以前のままの私である、というのは古い自己の中に新しい自己を発見した状態であるということができのではなからうか。お互いが <おや、あなたはここに居るのですか> と呼びかけ合うというのは、夜明の街頭で自分というものの姿を初めて捕えることのできた瞬間の驚きの表現ではなからうか。私はここに立っているのか、という自己認識である。その認識に押されて、通りを過去に向って振り返って見た時、現在に密着している過去の自分 <I had known, forgotton, half recalled> は自己にとって <intimate> であると同時に <stranger> としての存在であることが理解されるのではなからうか。ここには自己の存在に対する新しい価値観が生じている。つまり自己の存在をすでに良く知っている極く私自身にかかわるものとして認識すると同時に、絶えずこの私が

独立した客体である他者として成りつつあるような現在において自己を認識することである。従ってこの二つの認識が共存しつつ、主体から客体へと変化する瞬間に私が私として存在していると認識するのではないだろうか。この <you> に関して、G. Smith は

This "double part" forms the crux; everything depends on it.
Unfortunately, there is little possibility of deciding what it
means.

といて、この数行の重要性を認めつつも、<you> が一体誰であるのか明らかにしていない。また P. Milward によれば次の引用にもあるように、

He is, as it were, divided between two selves, his private
self on the one hand, and the other his public self which
includes the poetic influences from the past.

自我の分裂を認め、個としての自我と詩人としての自我との分裂であるとしているけれども <What! are you here?> ということばは <mutual creis of recognition> であるとも述べている。

しかしながら <he> は明らかに <And he a face still forming> と、I の分身ではなく他者として描出されている。しかもこの <stranger> は夜が明けそめると <He left me.> <立去って行く> のであるから、上述のような解釈は成立し得ないとも考えられる。ただ消極的な理由でしかあり得ないが、この <stranger> のことばの中にある <I find words I never thought to speak/In streets I never thought I should revisit> <私の予期しなかったことばと行為> は、先の驚きの響きを伝えるものではなからうか。さらに <I left my body> は先に <my soul> を <you> と呼んだことから逆にこの <I> を <my soul> と同一視することも可能であろう。またこの出会いの場面以後は you ということばは用いられておらず、もっぱら <we> のみが用いられているようである。しかも内容的にもこの出会いの後には、

And the end of all our exploring/Will be to arrive where we

started/And know the place for the first time./Through the
unknown, remembered gate/When the last of earth left to
discover/Is that which was the beginning;

上記引用に明らかであるように、〈探求のはてに出発したところに立ち帰り、そのところを初めて知る〉と *Burnt Norton* で捨てて出発した世界を新しい世界として認識する新しい出発をあらわしている。それは決して現在 〈here〉 から何処かへと向って出発するのではなく、〈here, now, always—〉〈ここで、今、そして常に〉と、現存在に新しい意味 〈all shall be well and/All manner of thing shall be well〉を見つけようとするのである。これは現実（状況内存在としての自己）の新しい解釈（自己の再発見）であって、成立しつつ、また崩壊しつつある瞬間に、永続する時を見出そうとするものであろう。

以上の考察によって、T. S. Eliot という詩人の自己追求と自己回復の過程は、初期の詩に見出される自己劇化から出発して、自己埋没或は自己一般化を経て、再び自己に覚醒し、さらに新しい内在的自己存在の発見というパターンとして捕らえられるということができよう。このことは先に公にした〈人間性の回復への試み—その1—〉及び〈—その2—〉において明らかにしたように〈むなしさ〉ということばの意味内容が、人の世のわびしきから、自己に対する虚ろさへと変化していったこと、また、〈暗闇〉ということばを追求してみると、この世という薄明りの世界から、魂の暗黒の世界へと意味が変化していることから理解されると思われる。そして、この虚しさと、暗黒の世界からの回復を示す夜明けが、自己の再発見を象徴していると考えられるのではないだろうか。しかしこれは T. S. Eliot という詩人の人間性の回復の試みということを総括的に文学史的に解するための一つの手がかりにすぎないのである。

使用テキスト

T. S. Eliot : *Collected Poems 1909-1935*, Faber & Faber, 1961

T. S. Eliot : *Four Quartets*, Faber and Faber, 1963

註1 梅光女学院大学英語英文学会：英文学研究 第3号，第4号

註2 Kristian Smidt : *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*,

-
- Routledge and Kegan Paul, 1961
- 註3 George Williamson : *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, P. 52
Thames and Hudson, 1962
- 註4 同上 PP. 64-66
- 註5 Grover Smith, Jr : *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, P. 16,
The University of Chicago Press, 1961
- 註6 註2に同じ P. 85
- 註7 註3に同じ P. 70
- 註8 註5に同じ PP. 9-10
- 註9 同上 P. 81
- 註10 註3に同じ P. 111
- 註11 註2に同じ P. 82
- 註12 同上 P. 91
- 註13 深瀬基寛 : エリオット, P. 230, 筑摩書房, 昭 32
- 註14 梅光女学院大学英語英文学会 : 英文学研究 第3号
- 註15 平井正穂
E.W.F. トムソン 編 : *T. S. Eliot : A Tribute from Japan*,
P. 181, 研究社, 昭 41
- 註16 渡辺善太 : 旧約聖書各巻概説, 日本基督教団出版部, 昭 28
- 註17 日本基督教団出版部 : 旧約聖書略解, 1966
- 註18 註15に同じ。註3に同じ P. 185
- 註19 Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, PP. 125-126,
The Cresset Press, 1961
- 註20 註2に同じ P. 95
- 註21 Peter Milward : *A Commentary on T. S. Eliot's
Four Quartets*, P. 194 北星堂, 1968
- 註22 註5に同じ P. 291
- 註23 註21に同じ P. 195