

<b>Title</b>	T・S・エリオットの文化論：詩劇にみる共同体観
<b>Author(s)</b>	氏家, 理恵
<b>Citation</b>	聖学院大学論叢, 23(2) : 135-149
<b>URL</b>	<a href="http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=2773">http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=2773</a>
<b>Rights</b>	

聖学院学術情報発信システム：SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

〈原著論文〉

# T・S・エリオットの文化論

——詩劇にみる共同体観——

氏 家 理 恵

T. S. Eliot's Idea of Culture:

The Crisis of a Community and Its Salvation in his Verse Dramas

Rie UJIE

T. S. Eliot is one of those poets who were interested in poetic plays (verse dramas) and tried to revive them in the twentieth century. Adopting Greek tragedies and creating a new versification, he pursued new forms of drama in modern society appropriate to uttering "the particular phrase on the particular occasion."

In each of his verse dramas, we can see a crisis of the community and the community's salvation through structural analysis. Salvation is brought about by a man who is first seized with the past and who becomes, as the play progresses, the community's scapegoat. Eliot dramatizes the way in which a man is made to accept willingly a gratuitous role in modern society. In examining Eliot's attempt to revive the verse play, it is important to consider Eliot's interpretation of the community and the guilt (sin, the curse) which lies within the community.

This paper attempts to examine Eliot's verse dramas through his idea of culture, focusing in particular on Eliot's *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), written at the same time that he was writing his verse dramas.

---

**Key words;** T. S. Eliot, Verse Drama, idea of culture, idea of community

## I. はじめに

T・S・エリオット (T. S. Eliot, 1888-1965) は詩劇という文学形式に興味を持ち、20 世紀に詩劇を再生しようと試みた作家の一人であった。エリオットによって書かれ、現在も劇の形で残っている

のは次の5作品である。

『寺院の殺人』 (*Murder in the Cathedral*, 1935)

『一族再会』 (*The Family Reunion*, 1939)

『カクテル・パーティ』 (*The Cocktail Party*, 1950)

『秘書』 (*The Confidential Clerk*, 1954)

『老政治家』 (*The Elder Statesman*, 1959)

最初の作品である『寺院の殺人』はカンタベリー・フェスティバルで上演するための劇としてチチェスター主教から依頼を受けて制作され、実在の人物トマス・ア・ベケット (St. Thomas à Becket, 1118?-1170, 劇中では Thomas Becket) を主人公に、彼の殉教という歴史上の事件 (1170) を題材としたものであったが、このときエリオットは47才であった。つまり、詩劇作品は彼の人生の後期から晩年にかけて書かれたということになるが、この時期は詩作においては『四つの四重奏』 (*Four Quartets*, 1935-42, pub. 1943) と重なり<sup>(1)</sup>、また、評論活動においては『キリスト教社会の理念』から始まる本格的な文化論形成の時期とも重なる。

本論では、彼の詩劇作品において共同体がどのように描かれているか、また共同体の状態とその変容に彼の文化論がどのように関与しているかを考察し、詩劇という形式を使用することでエリオットが具現化しようとしたものを明らかにしたい。

## Ⅱ. エリオットの詩劇論

エリオットは1920年に出版した最初の評論集『聖なる森』 (*The Sacred Wood*) の中で、“Why there is no poetic drama today, how the stage has lost all hold on literary art, why so many poetic plays are written which can be only be read, and read, if at all, without pleasure”<sup>(2)</sup> と、当時上演されるための詩劇が少ないことを嘆き、詩人や観客も少なからず詩劇を渴望していると主張している。

The reason for raising the question again are first that the majority, perhaps, certainly a large number, of poets hanker for the stage: and second, that a not negligible public appears to want verse plays. Surely there is some legitimate craving, not restricted to a few persons, which only the verse play can satisfy.<sup>(3)</sup>

彼は詩劇に興味を持ち、詩劇にある意味を見出し、そのうえで20世紀における詩劇の再生を試みた作家の一人であったのである。

イギリス文学史を紐解くと、詩劇は18世紀頃から繰り返し再興を試みられ、しかしながら詩作品としてと劇作品としての両方の観点から見て成功したと言える作品がなかなか存在しなかったこと

がわかる。ロマン主義時代には、例えばP・B・シェリーの『チェンチ』(*The Cenci*, 1819) やジョン・キーツの『皇帝オト』(*Otho The Great*, 1819) などのようにロマン派詩人によって詩劇が書かれたが、そのほとんどが読まれるための「レーゼドラマ」(closet drama) であった。ヴィクトリア朝においてもアルフレッド・テニスンやロバート・ブラウニング、A・C・スウィンバーンなどが詩劇を書いたが、演劇的な視点から見るとあまり成功したとは言えなかった。19世紀後半になってもジョージ・バーナード・ショーやジョン・ゴールズワージーの作品に代表されるように散文劇が主流であった。

グレンダ・リーミングは詩劇の衰退について次のような要因を挙げている。

First, there was no vital, continuing verse drama form, so that would-be verse dramatists had no close models to develop or react against; and second, the nineteenth-century preoccupation with realism and naturalism in the arts undermined the conventions of theatre that were necessary for a non-naturalistic style of dramatic writing, which meant that verse dramatists had to reinvent conventions that suit their work.<sup>(4)</sup>

つまり、うまく継続されて来なかったために詩劇形式を発展させられず、また、リアリズムと自然主義のもとで劇作が行われていた19世紀にあって、その効果的な表現形式を持たない詩劇は好まれず、よって、詩劇作家たちは新しい作品を書くにあたってまずは作品にふさわしい手法を編み出さなければならなかったというのである。そうであれば必然的に詩劇を書こうと試みる作家が少なくなり、新たな作品が生まれにくくなるという結果になったということなのだろう。

しかしながら、この状況は19世紀末から20世紀にかけて少しずつ変化する。例えばW・B・イエイツやスティーブン・フィリップスが詩劇を書き、演劇的にも成功を取めた。R・S・シングはこの変化を「演劇における表現主義とリアリズムへの反発」(“against expressionism and realism in drama”<sup>(5)</sup>)であると分析する。そしてこの時期は、エリオットが詩劇に対する関心を持ち始めたと考えられる時期でもあった。冒頭で述べたように、彼が詩劇作品を発表し始めるのは1930年代になってからであるが、現代に通用する詩劇のあり方を以前から模索していたことは彼の初期の批評を見ても明白である。

エリオットはエリザベス朝から現代に至るさまざまな作家の劇作品を分析・批評するだけでなく、「詩劇の可能性」(“The Possibility of a Poetic Drama,” 1921) や「詩劇についての対話」(“A Dialogue on Dramatic Poetry,” 1928) などにおいて、20世紀における詩劇について論を展開させた。彼は同時代の批評家たちと同じように、散文で書かれた劇にある限界を感じていた。

It seems to me that beyond the nameable, classifiable emotions and motives of our conscious life when directed towards action — the part of life which prose drama is wholly adequate to express — there is a fringe of indefinite extent, of feeling which we can only detect, so to speak, out of the corner the eye and can never completely focus; of feeling which we are only aware in a kind of temporary detachment from action.<sup>(6)</sup>

エリオットによれば、ある種の特殊な感性は、散文ではなく劇的な韻文形式によってこそ「その最も強烈な瞬間において」（“at its moments of greatest intensity”<sup>(7)</sup>）表現できるというのである。彼にとって韻文で劇を書くということは詩劇復興の試みであるだけでなく、劇という形式に対する一つの実験でもあったのである。

実際に詩劇を書いていくなかで常に彼が考えていたのは、新しい時代にふさわしい新たな詩劇のための新しい韻律（versification）であった。

The next form of drama will have to be a verse drama but in new verse forms. Perhaps the conditions of modern life... have altered our perception of rhyme. At any rate, the recognized forms of speech-verse are not as efficient as they should be; probably a new form will be devised out of colloquial speech...<sup>(8)</sup>

ここからも詩人であるエリオットが抱いていた詩劇に対する主たる関心が韻律にあったことがわかるが、その目的について彼は “to find a rhythm close to contemporary speech, in which the stresses could be made to come wherever we should naturally put them, in uttering the particular phrase on the particular occasion”<sup>(9)</sup> と述べている。

のちに彼は「詩と劇」（“Poetry and Drama,” 1951）において、『秘書』に至るまでの作品における反省点とそれを踏まえた作劇法の工夫を述べ、詩劇の言語やリズムを追求した結果、より日常語に近い、「一行に1休止3強勢」（1 caesura and 3 stresses）という独特の詩形を作り出すに至る経過を語っている。新たな時代の新たな詩劇の新たな詩形は、“a line of varying length and varying number of syllables, with a caesura and three stresses... the only rule being that there must be one stress on one side of the caesura and two on other”<sup>(10)</sup> というものであり、エリオットはこの編み出した独自の形式をその後の作品に適用している。ここにおいても彼の詩劇品が彼自身の長年にわたる詩劇論の実践であるのは明らかであろう。

### Ⅲ. エリオットの作劇

前述したように、エリオット自身が試行錯誤しながら作劇に臨み、次作では前作の反省を踏まえた韻律上の改善をするという行為を重ね、最終的には「一行に1休止3強勢」という独特の詩形の完成をみたことが「詩と劇」からはわかる。しかし、新たな詩劇に対する彼の考察と試みはその形式だけにとどまらない。「詩劇の可能性」と「詩劇についての対話」の中でエリオットは、演劇の伝統はあくまでも詩劇にあり、詩劇は永遠的な普遍的なものを表現するものであるとして、現代における詩劇の可能性を主張するのである。彼は「詩と劇」においても、詩劇の扱うべき題材やテーマについて言及している。

では、エリオットの提唱する詩劇に共通する題材やテーマの実践は、彼の詩劇作品にはあるのだろうか。また、それがなぜ散文劇ではなく詩劇という形式で書かれるべきであると考えたのだろうか。まずは、彼の詩劇の試みと作品を概観しよう。

エリオットによる最初の詩劇の実践あるいは実験は1923年まで遡ることができる。彼はこの年に、現在では“Fragment of a Prologue”と“Fragment of an Agon”として読むことのできる詩行を詩劇『スウィーニー・アゴニスティーズ』(*Sweeney Agonistes*)の一部として書いている。彼の次の試みは『ロック』(*The Rock*)であった。これは1934年に新興住宅地域の教会建設基金を集めるためのページェントとして書かれたが、現在ではそのコーラス部分が *Choruses from “The Rock”* として残るのみである。次の作品『寺院の殺人』は、冒頭で述べたように、チチェスターのベル主教から依頼されてカンタベリー・フェスティバルのために作られたものであるが、1935年6月19日にカンタベリー大聖堂の参議会会議場(the Chapter House)で上演され、成功を収めた。

『ロック』と『寺院の殺人』はどちらも依頼されて制作されたものであり、当然いくつかの条件があった。それに比べると、『一族再会』は何の制限もなく、エリオットの詩劇論を実践的に展開させることができた最初の作品である。また、時代設定を現代にし、同時代の人々の生活を扱った最初の劇でもあった。1934年に取りかかり、何度も書き直しを重ねて完成させた『一族再会』は1939年にウェストミンスター劇場で上演されたが、評判は振るわず、初日以降の数日間エリオットは顔色がさえず憂鬱そうだったという<sup>(11)</sup>。そして、5週間で上演は打ち切れ、彼自身も失敗作であったということに気づくのである<sup>(12)</sup>。

『一族再会』における失敗はエウメニデス(Eumenides)の登場やコロス(the Chorus)を使用したことにありと指摘されてきた。エリオットがそのような「劇的装置」をこの劇に導入したのはアイスキュロス(Aeschylus)の『オ레스ティア』(*Oresteia*)から作品の枠組みを採用しているからであるが、形式だけではなくテーマに関しても彼が『オ레스ティア』から型を取っていることも指摘されている。ネヴィル・コグヒルは次の4点を挙げている。

Eliot used this once famous myth as the basis of the play, in respect of four of its main ideas. First there is the idea of a hereditary family curse in which crime leads to crime in an endless sequence of revenge, a cycle of horror from which there seems to be no way out. . . . Secondly there is the idea of a protagonist (Orestes) bearing the guilt of his family, and contributing to it by the murder of his mother. . . . Thirdly, there are the Eumenides, who in Aeschylus also, change their character. . . . The fourth idea. . . is one of a general depravity or corruption in which the individual is involved by being born into a certain family, and to which he in turn contributes.<sup>(13)</sup>

当時の詩劇作品が、例えばユージン・オニールの『喪服の似合うエレクトラ』(*Mourning Becomes Electra*, 1932)のように、ギリシャ劇や歴史的な出来事を扱うのは一つの傾向でもあり、また、コロスの使用は1930年代の実験劇の装置の一つとしてみなされていた<sup>(14)</sup>。『スウィーニー・アゴニステーズ』や『ロック』と同じように、『一族再会』もエリオットが1930年代における実験劇を試みた結果であるとする批評家もいる<sup>(15)</sup>。『一族再会』におけるコロスの使い方はそのような実験劇よりもより実験的であったとも言える。この劇においてコロスは4つの明確な性格付けをされており、また、コロスが主要登場人物たちとは別個に物語の目撃者として存在するのではなく、主人公の家族として個々に話していた人物たちがある時を境に一転してコロスの役割を担い、ユニゾンで語り出したりするからである。

しかしながら、この装置は舞台上では効果的に機能しなかった。のちにエリオットは「詩と劇」の中で、自分の試みが現代劇における詩劇の新たな地平を切り開いたとしながらも、自身の『一族再会』における失敗を認めている。その原因は韻律に注意しすぎたあまりにプロットと登場人物を犠牲にしてしまったことにあり、その結果「現代の状況をギリシャ劇のストーリーにあてはめることに失敗」<sup>(16)</sup>したのだという。具体的には、コロスと不幸をもたらす復讐の女神 (the Furies) を登場させたこと、そして、母親の悲劇と捉えるべきか息子の救済と捉えるべきか観客を迷わせるような不安定な状態を作ってしまったことを要因として挙げている<sup>(17)</sup>。

しかしながらエリオットは、『一族再会』以降もその題材をギリシャ悲劇から取ったり、あるいはギリシャ劇の装置を作品に入れ込んだりすることをやめなかった。『一族再会』以降の舞台設定はすべてエリオットの生きていた当時のイギリスであり、中流から上流階級の人々を描いた現代劇であるのに、である。例えば『秘書』はエウリピデス (Euripides) の『イオン』(*Ion*)を下敷にし、『老政治家』はやはりギリシャ悲劇『コロヌスのオイディプス』(*Oedipus at Colonus*)からその題材を取っている。『イオン』は正統的なギリシャ悲劇からは外れた「ロマンス劇」あるいは「トラジコメディ」に分類されるものではあるが、『イオン』では母クレウサとその子イオンを中心に物語が展開するのに対して、『秘書』においては父と息子の関係に焦点が当てられており、その出自という過

去の不安に息子が囚われているのが『イオン』との大きな、そして決定的な違いと言える。特定のギリシャ悲劇から案を得てはいない『カクテル・パーティ』においては、『一族再会』のようにコロスや復讐の女神こそ登場しないが、共同体の“gurdians”とも言うべき役割を複数の登場人物に負わせることで、彼らにコロス的な様相を帯びさせている<sup>(18)</sup>。

問題となるのは、エリオットがギリシャ悲劇の枠組みを採用したことに対する評価が彼の詩劇作品におけるテーマを考える際に密接に関わってくることである。アイヴァー・ブラウンが感じているように、「キリスト教と異教は交わることがない」<sup>(19)</sup>ように思えるからである。例えば、『一族再会』はエリオットのあからさまなアイスキュロスからの借用をめぐって多くの比較研究を生み出し、その評価は混乱を極めた。単なる「構造上の装置であるだけであり、イメージやモチーフは完全に変えられているので、オリジナルを無視してもよい」(“mainly a structural convenience, and the images and motifs are so completely transformed that we can almost ignore their origin”<sup>(20)</sup>)と断言するものもいれば、一つ一つ照らし合わせながら考察する必要性を説いたものもある<sup>(21)</sup>。

『一族再会』がオレステスの物語から枠組みを取り、ある一家に持ち込まれた呪いというテーマを劇化していることが明らかであるとすれば、呪いが世代から世代へと受け継がれる状況が描かれるのは、やはりオレステスの物語の枠組みに従えば当然とも言える。アイスキュロスのオリジナルを無視することはできない。がしかし、共同体という場や、呪いや罪といったものがギリシャ劇の枠組みや装置としてのみ採用されたのだと片づけるのは単純すぎるだろう。エリオットは、作品を書いた当時のヨーロッパ共同体という場の危機的状況と、そこから脱却する道を示すために、またそれを一種の祭儀的な雰囲気の中かで伝えるために、ギリシャ悲劇を使う意味を見出したとも考えられるからである。

#### IV. エリオットの詩劇における共同体と過去意識

それでは、エリオットが詩劇を提唱したときに主張した、韻文でなければ表現できないという“the particular phrase on the particular occasion”とはどのような「特異な状況」であり、その状況下で語られる「特異な言葉」とはどのようなものなのだろうか。

ここにおいて重要になってくるのは、共同体と一族の呪いについてのエリオットの解釈である。ギリシャ悲劇を再び描くことで、彼は家族の危機を劇的に表現した。例えば『一族再会』はギリシャ悲劇のように秩序の崩壊を扱っている。この劇は身代わりとなる犠牲を探し、見つけ出す根源的な暴力(original violence)の劇的表現であり、復讐の女神たちは共同体の中で繰り返される暴力を具現している。

エリオットのすべての詩劇においては、なんらかの共同体が場として設定されている。むろん共同体にも大小があり、当然その構成要素は違っている。『寺院の殺人』においてベケットが帰還す

るのはイギリスという大きな社会的・政治的共同体であり、『カクテル・パーティ』においては一組の夫婦を中心とした社会共同体いわゆる社交界であった。それに対し、『一族再会』はある一族の母親エイミーを中心とする小さな血族共同体であり、『秘書』と『老政治家』における共同体もそれに準じるものである。

大なり小なりエリオットの詩劇の場となる共同体は危機にさらされている。例えば『一族再会』においては、ハリーの母親エイミーの誕生祝賀会の遅延が一族という家族共同体の危機を表している。『カクテル・パーティ』においても同様で、ウェディング・ケーキやシャンパンやトラなどとりとめない会話が冒頭からなされるが、予定していたカクテル・パーティが失敗に終わるとき、そこに集う人々の危機が明らかになる。ルネ・ジラルルの言葉を借りれば「まずい状態になった休日」(“holiday-gone-wrong”<sup>(22)</sup>)を予感させるような祭儀の退廃的な形と呼べるものが『一族再会』にはあるとリーヴェルは指摘する。この劇の冒頭における「取るに足らない、低俗で、陳腐な」(“trivial, vulgar, and banal”<sup>(23)</sup>) 会話は祭儀的なイメージに満ち満ちているのだ。

しかしながら同時にエリオットは、共同体の罪を負うことによって危機的な状況にある共同体とその内部の人々の罪を贖う登場人物も生み出している。『一族再会』において描かれているのは共同体の危機と救済であり、1930年代の主人公ハリーが懊悩の末、スケープゴートとなって一族を救済するという無償の役割を自ら担うことを受諾するまでを劇化したものである<sup>(24)</sup>。「オリジナルとの関係性が見えにくいところこそが、エリオットが最も深く関心を寄せていたことがより明らかであるところである」(“less obvious relationships may be the more revealing of Eliot’s deepest intent”<sup>(25)</sup>)とムーディは指摘するが、エリオットの共同体に対する意識こそ、彼の詩劇がギリシャ悲劇と袂を分かつことになる特徴的な部分であると言える。

『一族再会』ではエイミーの息子ハリーが8年間離れていた故郷の家ウィッシュウッドへ帰ってくるところから物語が大きく動き出す。劇の最後でハリーは家族の罪を購うために再びウィッシュウッドを離れることを決心するが、ハリーという存在は「一族再会」を完成させるために不可欠な存在である。彼の不在は『寺院の殺人』におけるトマス・ア・ベケットの7年間の不在と共通するものがある。共同体に所属しながら、なんらかの事情でその共同体に入り込めない、溶け込めないマージナルな存在であるのは『カクテル・パーティ』におけるシーリアも同様である。そのマージナルな存在が共同体のスケープゴートの存在となってそれぞれの共同体の「罪」の部分を負い、共同体から旅立つのである。

エリオットの詩劇作品での登場人物に共通する設定の一つは、何とも消し難い何かに囚われている登場人物が必ず存在することである。“shadow,” “fury,” “spectre,” “phantom,” “spook”そして“ghost”と、その「何か」を言い表す用語は作品によって異なっているが、「何か」に付きまとわれたり追いかけられたりする原因がその人物の過去に起因しているということも共通している。『寺院の殺人』においてはトマス・ベケットの過去における野望、『一族再会』においてはハリーの自分

が妻を殺したという幻想、『カクテル・パーティ』においてはエドワードの妻との惨めな結婚生活の記憶、『秘書』ではクロード卿の挫折した過去と捨ててきた子供、『老政治家』にあってはクラヴァートン卿の過去からの亡霊とも言える自身の消したい汚点の記憶である。

このように、エリオットの詩劇においては、過去の事件およびそれに対する罪意識が現在を呪縛しているという状況が常に描かれ、過去に縛られて現在を生きることができず、未来にも向かえずに懊悩する人物が繰り返し登場する。本人にとっては忌まわしいもろもろの過去が、あるときは誘惑者の幻影、あるときは復讐の女神といったものに体现し、主人公を呪縛するのである。例えば『秘書』の中で若者コルビーを縛っているものは、自分の後を継がせようとする父親クロード卿の存在、クロード卿の過去と現在の姿である。

このような極限状況は、『四つの四重奏』の第1部を成す「バーント・ノートン」(“Burnt Norton,” 1936)で描かれている、過去・現在・未来の同時存在というエリオットの時間意識と密接に関わっていると考えられる。

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All Time is unredeemable.

“Burnt Norton,” I<sup>(26)</sup>

現在の時と過去の時とは  
ともにおそらく未来の時の中にあり  
また未来の時は過去の時に含まれている  
すべての時が永遠に現存するならば  
すべての時はあがない得ないものである

小野功生はここにエリオットの「過去についての認識の転換」を見ている。過去の現存性を強調していたエリオットがここにきて「〈時〉そのものを『購いえない』, unredeemableなものにする過去の現在」に気づき、「過去に、すなわち現在を生かすはずの伝統に、積極的な意味だけを賦与することができなくなっているということ」<sup>(27)</sup>であると主張する。

エリオットの詩劇において、主人公たちの変容は必ずしも自発的なものではなく他からもたらされる。『寺院の殺人』においては誘惑者たち、『一族再会』においてはハーリーの叔母アガサ、『カクテル・パーティ』においてはエドワード夫妻の友人であるジュリアとアレックスに謎の登場人物ライリー卿を加えた3人によって、などである。彼らはそれぞれの共同体の一員でありながら距離を置

いているか、共同体に流れる時間や過去の呪縛からある意味自由な者たちである。共同体におけるそのような存在が共同体の“guardians”として共同体を守り、スケープゴートの人物に共同体の罪を担って出ていく決心を促しているのだ。これも例を挙げると、『寺院の殺人』では4人の誘惑者が登場し、彼らと次々と対峙することによってベケットに変容がもたらされる。しかし、最初の3人はベケットの「過去」の意識であり、第4の誘惑者は、外部からではなく彼の「内部の、隠された起源」(“an inner, secret origin”<sup>(28)</sup>)からやってきたもの、つまり、ベケットの無意識の自己、分身(alter ego)であると解釈できる。『秘書』においてもコルビーの変容は彼個人の行為や決心によってもたらされたわけではない。彼はただじっと「庭」をかいま見る瞬間を待っていただけであり、彼をとりまく人物や状況の変化によって彼の変容が導かれるのである<sup>(29)</sup>。

エリオットはアメリカからイギリスに帰化したのと同じ1927年にアングロ・カソリック(Anglo-Catholic)に改宗している。その理由は、彼自身の内的問題であるとか、最初の妻ヴィヴィアン(Vivian)との結婚生活の躓きであるなどとさまざまに推察されているが、その真偽はともかく、この改宗という伝記的事件の影響がその後の彼の作品に陰に陽に見られることは否めない。過去に対する意識、個人・共同体の危機的状況とそこからの救済、そして変容という詩劇に共通するモチーフやテーマ、また、共同体における個人のありかたや共同体を救う基盤となる価値観、個人に変容をもたらす共同体の役割など詩劇に描かれている共同体と個の関係も、エリオット自身がヨーロッパ共同体、あるいはイギリスという共同体の中で生きることによって感じ、観察し、分析し、ひいては論じることになった共同体のあり方や価値観と親密に関わっていると考えてよいだろう。

エリオットは第1次大戦後の精神的荒廃・倦怠・デカダンスの世界を描き出した『荒地』(*The Waste Land*, 1922)などによりモダニズムの代表的な詩人と評されることが多いが、1930年以降の『聖灰水曜日』(*Ash Wednesday*, 1930)、『四つの四重奏』などの作品からは彼の宗教的深まりを見ることができる。断片の引用という『荒地』と同じモダニズムに特徴的な手法を使いながらも、その断片に教会の祈りの誦句を用いた『聖灰水曜日』は祈りの詩であり、「バート・ノートン」、「イースト・コーカー」(“East Coker,” 1940)、「ドライ・サルヴェイジズ」(“The Dry Salvages,” 1941)、「リトル・ギディング」(“Little Gidding,” 1942)の4部からなる『四つの四重奏』は、キリスト教詩人としてのエリオットの集大成とも言えるものである。つまり、彼の詩作品がよりキリスト教的な様相を帯びてくると時期を同じくして、エリオットの詩劇も深化していると考えられる。

このことは、エリオットが『四つの四重奏』に描いたヴィジョンを念頭に置きながら詩劇である『一族再会』や『秘書』を読み解いていくことにより明らかになってくる。彼の詩劇は、彼が後期の詩作品でみせた抽象性を、観客の興味を失わせることなく一定時間上演することが必要な演劇という形式の中で具体的・日常的に表そうとした試みであったとも言えるだろう。それと同様の関係が、エリオットの詩劇における共同体の描写と、やはり時期を同じくして著された彼の文化論における社会と文化をめぐる言説との間にあるのではないだろうか。

## V. エリオットの文化論—共同体をめぐる—

エリオットは第2次世界大戦前夜の1939年に『キリスト教社会の理念』(*The Idea of a Christian Society*)を、大戦後の1948年に『文化の定義のための覚書』(*Notes Towards the Definition of Culture*)という2つの文化論を出版している。1934年に刊行された『異神を追いて』(*After Strange Gods*, 1934)が彼自身によって増刷が拒否されたのが1944年であることを考え合わせれば、前述した『四つの四重奏』と同様、エリオットの文化論も戦争「体験」を抜きにしては生み出されず、あるいは少なくとも彼の中で一つの完成形を見ることはなかったと言えるかもしれない<sup>(30)</sup>。彼の文化論の全体像を考察するには紙数が足りないが、ここでは詩劇作品における共同体と共同体による操作、そして共同体の危機を救済するメカニズムとの関係を、『カクテル・パーティ』の一年前に出版された『覚書』で打ち出された彼の文化意識と照らし合わせてみたい。

『覚書』でなされている試みは、「ある一つの単語、つまり『文化』という単語を定義する助けとなることを目的とする」(“My aim is to help to define a word, the word *culture*.”<sup>(31)</sup>)というエリオットの言葉からも明白である。そして彼は、重要なのは「社会の文化(あるいは社会という文化)」であり、「最初に精査すべきなのが社会全体との関係における『文化』の意味である」と主張する(“it is the culture of the society that is fundamental, and it is the meaning of the term “culture” in relation to the whole society that should be examined first.”<sup>(32)</sup>)。そしてさらに、宗教と共にでなければ文化の興隆や発展はない(“The first important assertion is that no culture has appeared or developed except together with a religion”<sup>(33)</sup>)と論を展開するのである。

このように、『覚書』においてエリオットは、文化と社会との間の密接な関係を前提とし、また、また文化が発展するための必要条件として宗教を位置づけた。このエリオットの特異な文化観についてはずでに多くが語られてきたが、少なくともこれが、絶対的な価値が揺らぎ、あらゆる価値が相対化されたヨーロッパの没落を背景にした精神世界より出発しており、エリオットが社会や共同体なしには文化を考えることができないという思いに至った結果であろうことは否めないだろう。第2次世界大戦が決定的な打撃になったとは明言こそしていないが、戦後のヨーロッパは没落した状態であり、それが文化の徹底的な没落(“a total decline of culture”<sup>(34)</sup>)を招いていると彼は嘆く。よって、その状態から脱却するためには「文化」を定義し、そこから新たなヨーロッパ社会と新たなヨーロッパ文化の復興を目指すことが必要だと主張するのである。

ここで『覚書』の構成を紹介するが、それぞれの章タイトルからも、彼が定義し議論しようとしている「文化」がどのようなものなのかが見えてくるだろう。

## Introduction

1. The Three Senses of "Culture"
2. The Class and the Elite
3. Unity and Diversity: The Region
4. Unity and Diversity: Sect and Cult
5. A Note on Culture and Politics
6. Notes on Education and Culture: and Conclusion

## Appendix: The Unity of European Culture

『覚書』における文化論は、文化の定義とともにその必要条件に宗教を置き、そこからさらに文化的な共同体とアイデンティティ、地域と国家の関係などの戦後の新しいヨーロッパの諸問題を取り上げて展開している。

エリオットは文化を再定義し、宗教と結びつけた後で、そのような文化であるため、そのような文化になるための条件を三つ挙げている。

The first is these if organic (not merely planned, but growing) structure, such as will foster the hereditary transmission of culture within a culture: and this requires the persistence of social classes. The second is the necessity that a culture should be analysable, geographically, into local cultures: this raises the problem of "regionalism." The third is the balance of unity and diversity in religion – that is, universality of doctrine with particularity of cult and devotion.<sup>(35)</sup>

そして最後に彼は文化と政治、文化と教育との関係に言及し、文化が成長し生き残るための本質的な条件として文化の政治と教育からの分離を推奨するのである<sup>(36)</sup>。

エリオットの文化論は、時代に逆行している、現実から隔絶している、そして排他的・反ユダヤ的であるなどという批判を受ける。確かに彼がたどり着いた先にはエリオット独自の世界観が構築されているとも言える。では、彼はなぜこのような文化観に行き着いたのだろうか。

第2次世界大戦は多くの戦争被害者を生み出すと共に戦争の悲惨さを人々に思い知らせたばかりでなく、それまでヨーロッパが培ってきた歴史観や倫理観などのあらゆる価値観を根底から覆した。これまで磐石だと思っていた共同体が危機的状況に陥ったわけだが、それは過去から繰り返される「罪」の結果でもあり、『四つの四重奏』で指摘されていた、伝統や過去に対する認識を転換せざるを得なくなった瞬間でもあった。そして、共同体が救済されるため、そこから新たな文化を築くための価値基準としてエリオットが選んだのがキリスト教を基盤とする秩序である。よって、彼に

としては共同体と文化、そして宗教は不即不離のものなのだ。

エリオットの詩劇において共同体の罪を背負うことになる人物たちは、過去の呪縛のなかにあつて、それに囚われていない者によって何らかの神秘的・宗教的瞬間がもたらされることで変容を遂げる。そこにはキリスト教と即断はできないものの、ある価値観に基づいた信仰・信念を得ることによって自らの役割を受諾する者たちが存在し、彼らが共同体から旅立つことによって共同体は救済される。それはまさに、個人だけでなく共同体として危機に瀕したヨーロッパ社会の状態を認識し、救済を可能にする転換点において爆発的な原動力を生み出す宗教的基盤が必要であると考えたエリオットの文化論の具体的な実践例を見るようである。ヨーロッパ社会の罪を贖うスケープゴート的な存在をどのように捉えるかは更なる考察が必要であるが、その役割を自ら受け入れるときに訪れる変容の瞬間に感じるものこそが、「しっかりと焦点を合わせることができず、感じることだけができる」「名前をつけることのできない、分類することのできない」特殊な感情であり、そしてそれがまさに、「その最も強烈な瞬間において」劇的な韻文形式によってのみ表現可能な感覚なのである。

## Ⅵ. おわりに

エリオットの劇作手法の展開を見るにあたって特に重要と思われる「詩劇の可能性」と「詩劇についての対話」においては、演劇の伝統はあくまでも詩劇であり、詩劇は永遠的な普遍的なものを表現するとして現代における詩劇の可能性が主張されている。のちの「詩と劇」において彼は、詩劇の扱うべき題材やテーマについても言及しながら、それを的確に表現するために必要な新たな韻律を追い求め、新しい詩劇の内容を効果的に語るための独特の詩形を作り出すに至る。

エリオットは「特異な状況」下での「特異な言葉」は韻文でなければ表現できないとした。それは共同体が危機にさらされた状態であり、最後にその危機を救済するために共同体の罪を負って共同体を出ていく者が、その罪を認識し自ら負うことを受諾するまでの過程である。その罪とは共同体の過去の意識であったり、過去による呪縛であったりするのだが、いわゆるスケープゴート的な人物は、最後には共同体の中に連環する時を断ち切ることによって過去の呪縛から解き放たれ、贖罪の旅へと旅立っていくのである。

残念ながら、演劇批評家としての評価の高さに比べ、エリオットの劇作品についての評価はあまり高いものではない。その要因はさまざまに指摘されているが、しかし、宗教的展開のなかで彼の時間や伝統に対する意識の変容を見ることができる『四つの四重奏』と、大きな共同体である社会と個々の信仰を含んだ宗教のなかで文化を捉えた『覚書』とに相通じる感覚・観念を指摘することによって、エリオットが詩劇を追い求めた理由が新たに见えてくるかもしれないと思うのである。

## 注

- (1) 実際、『四つの四重奏』の第1部「バート・ノートン」は『寺院の殺人』に収めきれずに削除された詩行の断片が中心となって作られている。
- (2) T. S. Eliot, "The Possibility of a Poetic Drama," in his *The Sacred Wood* (1920; rept. New York: Methuen, 1983), p. 60.
- (3) *Ibid.*
- (4) Glenda Leeming, *Poetic Drama*, Modern Dramatists (London: Macmillan, 1989), p. 2.
- (5) Ranjit Kumar Singh, *Heroes of T. S. Eliot's Plays* (New Delhi: Commonwealth Publishers, 1988), p. 5.
- (6) T. S. Eliot, "Poetry and Drama," in his *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1957), p. 86.
- (7) *Ibid.*, p. 87.
- (8) T. S. Eliot, "Introduction to Charlotte Eliot's *Savonarola*: A Dramatic Poem," in *T. S. Eliot: Plays: A Casebook*, ed. Arnold P. Hinchliffe (London: Macmillan, 1985), p. 21.
- (9) "Poetry and Drama," p. 82.
- (10) *Ibid.*
- (11) T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry," in his *On Poetry and Poets*, p. 91.
- (12) Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life* (New York: Simon and Schuster, 1984), p. 247.
- (13) Nevill Coghill, Introduction to *The Family Reunion*, by T. S. Eliot (London: Faber and Faber, 1969), pp. 38-42.
- (14) マーティン・ブラウンはその傾向の発端を1920年代のギリシャ劇の翻訳に見い出している。"... the revival of the chorus began with the translation of Greek Plays, most popularly by Gilbert Murray in the early days of the Twentieth century ... and their success encouraged contemporary poets to use the chorus in their own plays." Martin E. Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969), p. 19.
- (15) Helen Gardner, "The Comedies of T. S. Eliot," in Allen Tate ed., *T. S. Eliot: The Man and His Work* (New York: Delacorte, 1966), p. 159.
- (16) "Poetry and Drama," p. 82.
- (17) *Ibid.*, p. 84.
- (18) 拙論『『カクテル・パーティ』における "guardians" の揺れ』『川村学園女子大学研究紀要』第5巻第号 1994年 pp. 129-139 参照。
- (19) Ivor Brown, "Review" in *T. S. Eliot: The Critical Heritage*, ed. Michael Grant (London: Routledge and Kegan Paul, 1982), II, p. 376.
- (20) David Ward, *T. S. Eliot: Between Two Worlds* (London: Routledge and Kegan Paul, 1973), p. 198.
- (21) cf. Patrick Roberts, "Orestes in Modern Drama: *The Family Reunion*" in his *The Psychology of Tragic Drama* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975); Martha C. Carpentier, "Orestes in the Drawing Room; Aeschylean Parallels in T. S. Eliot's *The Family Reunion*," *Twentieth Century Literature*, 35 (Spring 1989), pp. 17-42.
- (22) Rene Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1977), p. 125.
- (23) Linda Leavell, "Nietzsche's Theory of Tragedy in the Plays of T. S. Eliot," *Twentieth Century Literature*, 31 (Spring 1985), 118.
- (24) 拙論『『一族再会』論—共同体の危機と救済—』*T. S. Eliot Review*, No. 2 (1991), pp. 19-31 参照。

- (25) A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot: Poet* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979), p. 180.
- (26) T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays* (1969; rpt. London: Faber and Faber, 1986), p. 171. 以下, *CPP*.
- (27) 小野功生「T. S. エリオットと C. S. ルイスー比較の一視点」『筑波英学展望』第十二号 1993 年 p. 47。
- (28) Jitendra Kumer Sharma, *Time and T. S. Eliot: His Poetry, Plays and Philosophy* (New Delhi: Sterling Publishers Pvt. Ltd., 1985), p. 116. なお, 拙論「予期せぬ訪問者:『寺院の殺人』における第 4 の誘惑者論」『女子聖学院短期大学紀要』第 30 号 1998 年 pp. 37-46 参照。
- (29) エリオットの詩劇における「待つ」という行為の意味, また, 『秘書』における「庭」の意味については説論「T・S・エリオットにおける愛—The Confidential Clerk 論—」『キリスト教と諸学』Vol. 11 1996 年 pp. 104-108 参照。
- (30) エリオットが評論「ミルトン I」(“Milton I”)においてはミルトンを非難しながら, 「ミルトン II」(“Milton II”)では再評価に至ったという態度の変化については多くの研究者が語っているところであるが, 「ミルトン I」が書かれたのは 1936 年, 「ミルトン II」が書かれたのが 1947 年と, 第 2 次世界大戦を挟んでいることは奇妙な符合である。
- (31) T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture in his Christianity and Culture* (New York: Harcourt, Brace & World, 1968), p. 85.
- (32) *Ibid.*, p. 93.
- (33) *Ibid.*, p. 87.
- (34) *Ibid.*, p. 99.
- (35) *Ibid.*, pp. 87-88.
- (36) *Ibid.*, p. 88.