

T. S. ELIOT'S *MURDER IN THE CATHEDRAL*

— The Dramatic —

岡 崎 雅 夫

はじめに

「荒地」の詩人エリオットは、批評と特に詩の分野で英文学史の秩序を大きく組み変えた幾つかの作品を残しており、常に新しい問題の出発点であり同時に帰着点となる一つの規準 **criterion** として古典的立場を確立している。ただ詩劇という形式において、彼は詩作や批評の場合よりはるかに低い水準の一般大衆を伝達の相手にもつた。それは荒地の悲劇をロンドン・ブリッジの群集の中に見た詩人の必然的な着手であつたが、同時に作者は劇の背後に彼が設定する偉大な詩観と客席に招く大衆の間に、疎通せぬ意志の壁をこれまた必然的に持つ結果になつた。エリオットの詩劇の問題点の一つが、従つて、常にそこにあつた。危ぶまれながら、続いて感嘆されながら、エリオットは一作ごとにこの問題を解消していると言える。

「伽藍の殺人」はその点でも興味ある作品であるが、この小論では解題的に過ぎてそれには軽く触れるにとどまつた。副題に **The Dramatic** としたのは、もう一つの観点からの考察を **The Poetic** として想定したからである。この小論は、だから、断片である。

The Dramatic (劇的要素)

エリオットの韻文の本質的劇性 (**the essentially dramatic nature**) や彼の劇そのものの劇的要素を検討するとき、我々はそれらが従来の自然主義散文

劇 (naturalist prose drama) によつて無意識裡に培われた我々の既成概念における「劇的」とはちがつた意味において「劇的」であることを認めざるをえない。H・ガードナーはこう指摘している——「エリオット氏の劇のこの問題は劇の中心において起るものなのである。その欠点は——もしそれが欠点であるなら——根本的な欠点である。そしてその成功は——もしそれが成功であるなら——我々がドラマと呼んでいる所のものを再定義することを必要とさせるものである¹」と。エリオットは「詩と劇」の中で彼自身の劇を自己批評して、幾つかの作劇術の失敗をあげているのであるが、この中の或るものは、煎じつめれば失敗というよりは、むしろ彼の思想と既成の作劇術との間の不融合なのである。

エリオットの意識にあつては「過去はこれから起ろうとし、未来はとつくの昔に来てしまつていた」 (the past is about to happen, and the future was long since settled²) のであつて、その劇は舞台の上で何らかの形で過去を解決し何らかの未来を予想すれば足るほど単純なものではない。彼にとつては劇の situation とは、彼の詩眼に映じた人生の広範永遠の問題のすべてを委託する一かけらに過ぎないのだ。まさにエリオットの劇は、その劇が作られる以前においてすらすでに閉幕後の未来が存在していた、と言われ得よう。エリオットの劇の中心を形成するものは、過去と未来との同時的存在としてのとりかえしのつかぬ現在、そしてそれゆえにこそいつでも新しい出発点でもある現在を、素直に受け容れることによつてのみ得られる各人各様の conversion 即ち劇のことばで言えば change もしくは真の意味での変化としての表面的 unchange なのである。

“And then I found we were only strangers
(And that there had been neither giving nor taking
But that we had merely made use of each other
Each for his purpose. That's horrible. Can we only love
Something created by our own imagination ?

Are we all in fact unloving and unlovable.?)

Then one is alone; and if one is alone

Then lover and beloved are equally unreal

And the dreamer is no more real than his dreams.”³

けれども私たちはすぐお互に赤の他人に過ぎない事に気づいたのです。(与えるも奪うもありはしない、ただお互に自分のために相手を利用していただけのこと。恐ろしい事です。あたしたちは自分の想像によつて造り出したものだけしか愛せないでしょうか？実際、あたしたちは愛することの出来ないものと愛され得ないものとの寄り集りなのではないでしょうか？) だとすれば人間はみな現実にはひとりぼつちですわ。ひとりぼつちならば愛するものも愛されるものも、おしなべて非現実的なものだという事、そして夢みる人は自分の夢よりも現実性がないのだわ。⁴

エリオットの現実の意識にあつては人間は孤独である。ハリーも「説明したいんだけど誰も僕のことばを信じようとはしない。信じて下さつても理解しては下さらない」(I would explain, but you would none of you believe it; If you believe it, still you would not understand.)⁵と云う如く、エリオットのドラマの人物達も本質的には舞台を個々別々に通り過ぎてゆく strangers に過ぎない。彼らはお互に理解しようとしなないし、また理解しようとしても所詮は誰をも理解できず誰からも理解されないことを悟るばかりだ。彼らは互にからみ合つてドラマチックなシチュエーションを作ることは出来るであろう。しかしそれぞれの理解或は誤解にもとづく行為 (acts) が擦り合わさつて、イブセン的な一つのクライマックスに高まることはない。何故ならば一つのクライマックスですべて或は大部分の問題が解決されるためには、人物関係が一つのもりあがるドラマの屈曲線に結びつくことを必要とするのだ。しかしながらエリオットの人物たちは、結びつくには余りにも強く自分たちの孤独を感知するのである。ドラマチックな起伏はキャラクター達の acts の上に合成されるのではなくて各キャラクターの心の中に起る。それ故にエリ

オットの劇の真のクライマックスは **action** とは必然的な関係なく、主人公たちの心理的な危機の中に個々別々に現れ、そこで彼らは障礙に遭い **change** を示すのである。

「伽藍の殺人」における殺人という **action** はまさに「人間の法則（この法則からドラマが起るのだが）の上にある神の法則」（**the Law of God above the Law of Man**）のままにやつてくるのである。しかも劇中で唯一のキャラクターであるトマスは神の意匠せる役割をありのままに演じようとするばかりであつて、わが運命を——ひいてはこの劇を——劇化（**dramatize**）しようとはしないのである。神の突然に与える **action** とトマスの心中のドラマチックな起伏の間には、何ら必然的な関連はないのである。H・ガードナーが次のことばを引用して、神の摂理（**Providence**）に対するトマスの説明からこの劇の本質にたいする説明を読みとつたのは賢明であつた。⁶

End will be simple, sudden, God-given.

Meanwhile the substance of our first act

Will be shadows, and the strife with shadows.⁷

結果は単純だ、それは急にやつてくる、神の御旨のままだ。それまではわれらが最初の行為は、その実体も影にすぎず、影との闘争でしかあるまい。

この本質的なドラマの欠除を救うものは才四の誘惑者の登場であつて、従つてここにのみ劇的なクライマックスが認められることになるのである。才四の誘惑者のことばは単にアイロニックと言うにはあまりに真理にみちており、その誘惑の効果はどちらかと言えば心理的である。彼に対して、トマスはこのたびは終始、受身に立たされる。彼は一人の人物と言うよりはトマスの心中の無形の悩みに近いのであつて、これが必然的に人格化されたのは恐らく劇という形式への適応によつてである。彼は、他の誘惑者たちが「とにかくはつきりした快楽や権力を」与えようとしたのに対して、トマスのあこがれる「永遠に神の御前につかえる聖徒の栄光そのもの」（**the very glory of Saints dwelling forever in presence of God**）をとれとすゝめる。

No !

Who are you, tempting with my own desires ?⁸

いやだ。

誰だ、お前は。私の望みを餌に私を誘惑しようとするお前は？
オ四の誘惑者にあうまでは、トマスは、たとえそれが聖徒たらんとする欲望たりとも欲望はやはり罪 (sin) であることを、知っていてしかも知らなかつたのである。

Can sinful pride be driven out

Only by more sinful ? Can I neither act nor suffer

Without perdition ?⁹

きようまでの罪深き誇りは、更に罪を深めることによつてしか拭い去れないのだろうか？地獄に落ちる危険を冒さずには、いかなる行動も受苦も私には出来ないのか？

トマスの苦しみは、罪 (sin) が「くらい無意識のうちの誕生」 (its dark instinctive birth) から意識 (consciousness) の光の中へ歩み出るときの苦しみである。誘惑者はいまやトマス自身のレトリカルな言葉をそのままくりかえす。彼がトマス自身のことばでもつて真理の反対でなく真理そのものを語つて誘惑する故に、このことばは二重に反語的である。

You know and do not know, what it is to act or suffer.

You know and do not know, that action is suffering,

And suffering action. Neither does the agent suffer

Nor the patient act. But both are fixed

In an eternal action, an eternal patience

To which all must consent that it may be willed.

And which all must suffer that they may will it,

That the pattern may subsist, that the wheel may

turn and still.

10
Be forever still.

あなたは知っており，しかも知らないのです。行動するとは何か，或は苦痛とは何を意味するかを。あなたは知っていて知らないのです。行動とは受苦のことであり，受苦とはほかならぬ行動であることを，なるほど行為者に悩みはありません。悩むものは行動しません。が永遠の行為，永遠の苦悩にあつては両者は互に結びつくのです。そこでは誰も彼もすすんでその行為を肯わねばならず，またその苦悩をよるこんで自分の身に引き受けねばならないのです。そうすることによつて型は時代から時代へうけつがれてゆくでしょう。そうしてはじめて，生の車輪は廻転しながら同時に静止しうるので。永遠に静止しうるので。

これに対してトマスはしばらく答えることが出来ないのである。いまやコーラスと司祭と誘惑者は交々，死と地獄のテーマを語る。「伽藍の殺人」が「神の意志の中にわが意志を見出ださん」とする聖徒の劇であるかぎり，「地獄の主ども」の登場こそは，単なる神の意匠の実行者たる殺人者の登場とはちがつて，この劇の真の恐怖クライマックスを作るものであつた。「一人の男が自分は殺されるだろうと思つて帰つてくる，そして殺される」——もし「殺される」ということがこの劇の焦点であり，殺されようとする男が殺そうとする機能によつて殺されるだけなら，そこにドラマはなくアクションの展示があるだけである。そしてトマスの殺害はまさにそれであつた。この唯一のクライマックスに於て，トマスの聖徒たらんとする意志は浄化 **expurgation** を見出すことによつて神の意志の中に失われるのである。遂にトマスは口をひらく——

Now is my way clear, now is the meaning plain:

Temptation shall not come in this kind again.

The last temptation is the greatest treason:

To do the right deed for the wrong reason.¹¹

やつと私の道ははつきりして来た。意味は明白になつた。二度と再びこの手

の誘惑にはのるものか。最後の誘惑は一番おそろしい謀反だつた。誤れる理由からする正しい行為ほど恐ろしいものはない。

しかしここで今一つのクリティカルな問題が生じる。——トマスの悟りは今や彼自身には明白になつた。しかし彼が如何にしてその結論に達したかは観客には視覚的に示されえないのである。トマスはこの偉大なクライマックスの間、沈思黙考をつづけ——恐らくは単に考えている動作を示すのみで——そして「私の道ははつきりしてきた」ということばで沈黙を終えるのだ。かてて加えて彼は「人並みすぐれた人物」(superior person)として位置づけられている。故に観客は「一族再会」においてハリーの決心をきかされたコーラスと同じ、或はそれ以上の当惑を感じるのである。「一族再会」のせりふ「アガサにお訊き」に代つて、ここでは「大僧正自身にきけ」なることばが——ただそれのみが代用されうるのである。なぜなら、ここではトマスが唯一の内面的 superior person であり、彼以外に彼の心理を考察し説明しうるものはないからだ。また一方では、彼の心中で「何が起つたか」を visible に示してくれる何の出来事(event)も舞台において起らないのである。そしてこの点において、幕合劇でのトマスの説教こそは不可欠に重要な、彼の精神的 event についての解決であることは明らかなのである。そしてこのいわば窮余の一策が劇として容認され、更にこの劇をより効果的ならしめるに役立つたのは、これが宗教劇という体裁をそなえていたからである。この説教は、本質的には一種の独白(monologue)なのである。

このようにエリオットの劇で才一義なのは常に主人公の mind の状態である。その主人公たちは彼の初期のドラマにさかのぼるほど平凡な観客のレベルからかけ離れているのである。「一族再会」におけるハリーの転心は、当惑せるコーラスや視覚的なエウメニデスの導入をもつてしても、なおアガサはさておきエイミイや観客には不可解である。

Why should Agatha know, and I not be allowed to ?¹²

なぜアガサにはわかつていて、あたしは知ることが許されないのです？

もちろん、高度に鋭敏な直感や、あとからの深い考察によるならば、真の理解に至ることはできよう。しかしながら劇が観客に受け入れられるためには、劇の進行につれて逐次的に主人公の心の動きが、観客のレベルにおいて首肯的にしかも劇的にあとづけられることを必要とするのである。しかしながら、必然的にそれは、キャラクターたちや我々がそういう感受性をもつか否かという問題に及ぶのである。「伽藍の殺人」にいたつてはまことにガードナーの言う如く、この二つのレベルの限界——聖徒と普通の人間との間の不越の深淵——そのものを取扱つていけると言えるのである。

エリオットの初期の劇にあつては、彼は概してトマスやアガサらと共にあつたと同様、コーラスは常に観客と共にあつた。そして前者、人並みすぐれた支配的キャラクターたちはあまりに内面的精神的であつて、殺人や、罪 (crime) と罰 (punishment) の如き事件を、殉教や、罪 (sin) と贖罪 (expiation) という、より普遍的な問題に抽象化してしまう傾向がある一方、後者コーラスは常に即物的個別的であつて実際の出来事に即した精神状態を保持していた。

「詩と劇」におけるエリオットの述懐「興奮した、時にはヒステリカルな女のコーラスを導入して、所作の意味するものを女達の感情に反映せしめる方法は実に役立つたのです」——このことばは極めて重要であつて、ドラマが常にコーラスやエイミイの側にあつたことを暗示しているのである。

所でエリオットの最近の劇においては、我々はコーラスが漸次消滅してゆくにつれて、観客の理解の彼方にあつた主人公たちが漸次その身近におりてきていることを認めることができる。そしてそれと同時に、主人公の心理とドラマとの密接な結びつきを、言いかえれば表現しえない心理を明確 (clear) で可視的 (visual) なアクションに結びつけることの成功を認めることができるのである。ブラドブルック氏が「エリオットはこの劇 (カクテル・パーティー) において、彼のさがし求めてきたところの appropriate formula ——エリオット自身のことばを借りて言えば客観的相関物 (objective correlative) ——

を見出すのに成功したようである¹³』と述べているのはまさにこの事実に関連するのである。F.O. マシーセン氏のことばを、この場合必要なある限定を加えて借用するならば「大切なのは深い注意をもつて観察した詳細な事象を具体的に舞台上に表現すること」(…concrete presentation on the stage of carefully observed details¹⁴) なのである。「カクテル・パーティー」のライリー卿こそはこの表現の役割の具人化であり、その二つのレベルの間の理解の仲介者である。いわば彼は回心時の主人公の心理の失われかけた劇的表現の仕方を、「アルセスティス」のヘラクレスの如く奪い返すのである。このエリオットの劇作術の進歩過程において、トマスはシーリア或はハリーの役割とライリーの役割を同時にうけもつべき時期の人であつた。詩「荒地」の難解なテーマが劇場で一般大衆を相手にする場合の、内容でなくむしろその表現伝達の技術の困難を征服してゆくエリオット自身の過渡の姿を、我々は——結局、そこにみるのである。

註

1. Helen Gardner, *The Art of T.S. Eliot*. London: Cresset Press, 1949, pp. 127f.
2. T.S. Eliot, *The Family Reunion*. London: Faber & Faber, 1952, p. 69.
3. T.S. Eliot, *The Cocktail Party*. London: Faber & Faber, 1954, p. 122.
4. 以下訳文は劣訳を怖れて、福田恆存訳を借用した。
5. *The Family Reunion*, p. 125.
6. Cf. Gardner, *op. cit.*, pp. 133f.
7. T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, p. 23.
8. *Ibid.*, p. 39.
9. *Ibid.*, p. 40.
10. *Loc. cit.*
11. *Ibid.*, p. 44.
12. *The Family Reunion*, p. 113.
13. M.C. Bradbrook, *T.S. Eliot*. London: Green & Co., 1951, p. 39.
14. F.O. Matthiessen, *The Achievement of T.S. Eliot*. London: Oxford Univ. Press, 1947, p. 57.

BIBLIOGRAPHY

- Eliot, T.S. *Murder in the Cathedral*. London: Faber & Faber, 1952.
- Eliot, T.S. *Poetry and Drama*. London: Faber & Faber, 1951.
- Eliot, T.S. *The Cocktail Party*. London: Faber & Faber, 1954.
- Eliot, T.S. *The Family Reunion*. London: Faber & Faber, 1952.
- Eliot, T.S. *The Three Voices of Poetry*. London: Cambridge Univ. Press, 1953.
- Gardner, Helen. *The Art of T.S. Eliot*. London: Cresset Press, 1949.
- Maxwell, D.E.S. *The Poetry of T.S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.
- Fukase, Motohiro. *Eliot* (in Japanese) Tokyo: Chikuma-Shobo, 1954.
- Bradbrook, M.C. *T.S. Eliot*. London: Green & Co., 1951.
- Matthiessen, F.O. *The Achievement of T.S. Eliot*. London: Oxford Univ. Press, 1947.
- Read, Herbert. *The True Voice of Feeling*. London: Faber & Faber, 1953.
- Eliot, T.S. and Hoellering, G. *The Film of Murder in The Cathedral*. London: Faber & Faber, 1952.