

「ブルーフロックの恋歌」

— 意識の溝を読む —

野 口 祐 子

序論

「それにしても、なぜこの詩には女性の性的墮落ばかりが書き込まれているのだろう。」

これは『荒地』(*The Waste Land*)を読んで、或る女子学生が洩らした感想である。この、一見素朴な疑問または不満の表明は、しかしただのナイーブな反応として片付けられない問いを、この詩に突きつけているように思われてならない。確かに『荒地』の中で性の墮落が描かれる際に、女性の墮落を中心に描かれることが多い。これは何故かと考えるに、まずは女性の性的墮落を描く方が、より劇的に現代文明の頹廃を象徴することができる、平たく言えば、「絵」になりやすい、ということで一応の答えは出せる。しかしその答えでは納得できない気持ち、何だか女性に手厳しすぎるな、という思いを拭い去れない。どうもこの詩において女性が描かれる時、そこには性の墮落を弾劾する姿勢に加えて、嫌悪感とでも呼べそうなものが感じられないか¹⁾。‘A Game of Chess’において、豪華な部屋の中で神経症的に怯える女にしても、パブのテーブルを囲む女たちにしても、また‘The Fire Sermon’のタイピストとテムズ河の娘たちにしても、彼女たちは墮落を体現していると同時に、その世界で苦しむ者たちであるはずだ。詩のコンテクストから離れて想像するならば、少なくとも自ら進んで墮落した生活を送っているのではなく、そういう生活をせざるを得ない世界に住む者たちとも考えられる。その意味では、彼女たちもまた救済を必要とする者たちとして、もっと共感されてもよいのではないか。などと、俗な一読者である私は、つい女の立場にたって考えてしまう。どうやらエリオットは彼女たちを好きではなくて、彼女たちの生きる地獄の層に永遠

に押し込めておきたいらしい。

と、書き出しから不遜にも、20世紀詩の画期的な作品であり、その価値を疑うことのできない『荒地』に、敢えてケチをつけたのは、実はエリオットの初期の傑作「プルーフロックの恋歌」を高く買いたいがための、苦し紛れの伏線である。「プルーフロックの恋歌」(‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’, 以下「プルーフロック」と略す)は、御存じのように内的独白の形で書かれているから、そのために読者は主人公の意識を親しく知ることができる。勿論これが、読者がこの詩に親しみを覚え、読みやすく感じる最大の理由だろうが、またこの詩には、作者の弾劾的な眼差しと嫌悪感といったものが感じられないことも大きな理由と考えられる。主人公の人物像は、そのような眼差しに包まれて読者から隔離されるといったことがない。そこで読者は、主人公の生きる姿勢に判断を下す自由を与えられた気がして、のびのびと振舞えるのである。

つまりここには、『荒地』に見え隠れする“holier than thou”的な視点、と言え言過ぎかもしれないが、自らを、正しい倫理的判断を下せる地位にある者として、その地位から墮落した現代を見渡すティレシアス的視点が存在しないのである。いやティレシアスが独善的というのではない。『荒地』のティレシアスは覗き見趣味の老いぼれ爺といった風体で描かれるし、彼とても現代の荒廃した生から免れているのでないことは読み取れる。しかし、現状が荒廃しており、そこから抜け出すための道を求めなければならないことを彼だけが知っている。またそれゆえにこそ‘What the Thunder said’での真摯な祈願が生まれるのであるし、その態度自体、プルーフロックがとどまっている地点からの、大きな前進であることに疑いはない。しかし同時に、求道の背後に打ち捨てられた者たちのつぶやきは、嫌悪感をこめた皮肉な視点を通してしか語られない。彼・彼女たち(否、主には彼女たちだった)は、まるでガラス板に隔てられた見せ物のように、間近に見えているにもかかわらず、読者から遠い存在である。それに対し、プルーフロックのつぶやき声は、求道の険しい坂道を登ることのできない者の声を代表し、読者はそれを直に聞くことができる。その声は、どこまで皮肉に受け取られるべきものか。その判断自体が、読者の読解作業の重要なポイントとなるのである。

冒頭で触れた、『荒地』における性の墮落の描き方についての疑問を突き詰めていけば、恐らく私たちはエリオットという作家とエロスの関係という大問題に突き当たるだろう。²⁾しかしこの場でその問題に解答を与える技量もない私としては、学生の持った疑問に同感を覚えたという以上に、この問題を追求することはできない。それゆえここでは、「プルーフロック」についても、エロスの問題に限定して読むのではなく、プルーフロックの生きる姿勢という、やや漠然としたテーマで読んでいくことになるだろう。

「プルーフロック」は、その際立ったイメージとリズム、それに過去の文学の断続的な木霊を駆使することによって、読者の視覚的・聴覚的想像力を刺激する。連想は連想を呼び、詩行の含意が増大していく。この多重の意味を生じさせる極めてモダニスト的な詩は、既に十分に読者を魅了し、高い評価を受けている。だから、この詩について、既に語るべきことは語り尽くされ、今更何も語ることはないのかもしれない。しかしこの詩が、読者の読解行為における自由な意味の膨張作用を許してくれる詩であることは間違いない。とすれば、ここに敢えて一読者としての各詩行との戯れを書き記すことによって、この詩の奥行きを今一度確認しようと努めたとしても、全く無意味な行為とも言えないだろう。

そこで、この小論では、読解行為と、そこから生まれる連想を記述することになるわけだが、その過程で特に注目したいのは、言葉が相反する方向を同時に指し示す、この詩の離れ業についてである。それは例えば、第3行の‘Like a patient etherised upon a table’における、伝統的な夕暮の詩的イメージとの対照、並びに‘ether’が持つ伝統の重みからくる意表を突く重層性といった、文学の伝統に彩られた語や表現に限ってのことではない。一見無色透明な表現さえも、この詩の中では相反する意味を同時に感じさせる表現となることを示したいのである。

「プルーフロック」の読解行為においては、一行一行の明確な意味を求めて前進しようとする読者に対して、テキストが絶えずその読者の意図をはぐらかして、多義性の迷路の中に誘い込む。と言っても、この詩には難解な表現など一つもない。読者は、滑らかな表面をした詩行を辿っていく。辿りながら、しかしその路があたかも‘Streets that follow like a tedi-

ous argument /Of insidious intent' の如くに、どこまでも、確かな答えに行き着かない運命にある。ただ確かな事は、この詩が多義的であるということ、迷路のような詩だということである。だから私たちは、意味を見出すのをあきらめるのではなく、意味の迷路の中に遊び、その多義性を出来るだけ自分のものとすることによって、この詩の理想的な読者の姿勢に少しでも近づくことができると思う。

ただし、すべての意味の可能性を網羅し、等しく吟味することなど、土台不可能である。一読者としての偏向と独断は避けられない。乏しい学識による限界も予めお断わりしなければならない。ただ心掛けるべきは、この詩に向かって、その意味を 'What is it?' と正面から問い質したくなるのを、できるだけ我慢すること。だから、

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

Let us go and make our visit.

(The Love Song of J. Alfred Prufrock, 11-12)³⁾

I

しかし、'Let us go then, you and I' と唐突に言われても、読者は一瞬立ち止まってしまう。確かに "love song" と題にもあるのだし、恋歌が恋人への呼び掛けで始まるのは珍しいことではない。ところが、プルーフロックと名乗る男 'I' の使う 'you' は、恋人を指すのだろうかという疑問が生まれる。『神曲』地獄編から引かれた序詞から察するに、どうもこの 'you' は 'I' の話を聞く立場にある者らしい。この詩を読むことによって 'I' の話を読者が聞くことになるのだから、この 'you' を読者ととってもよいだろう。しかし『神曲』では、亡者モンテフェルトロが、聞き役ダンテを再び地上には戻れない者と見做して、身の上話をしても恥をかくことはあるまいと思いついでいるのだが、実際にはダンテは地上に戻り、『神曲』において亡者の言葉を公にするという構造になっている。それゆえモンテフェルトロがダンテを同じ穴の貉と考えたのは誤りであった。ところが、

プルーフロックの「恋歌」の中で繰り返される‘you’は、プルーフロックのさまよっている世界から抜け出して、ダンテのように天上の光を見る特権を与えられてはいないようである（実際、最終行では‘we drown’となって、プルーフロック共々、おそらくは日常の世界へと呑み込まれていく運命にある）。ダンテは地獄から天界までを含んだ構図の中に亡者モンテフェルトロを位置付けたが、彼とは違う立場にたってプルーフロックの話聞くのが‘you’の役回りらしい。この‘you’を読者と取るならば、読者はプルーフロックの自嘲的な姿勢を我が身の姿と比較し、彼との心的距離を測りながらも、彼に付き合っさまよう運命にある。この‘I’と‘you’の親近性を考えるならば、‘you’は‘I’の分身であるという解釈も頷けるものとなる。少なくとも言えることは、この‘I’の語りは‘you’を個人と見做して呼びかける公開性のある語りではないということ、‘I’の語りは限りなく独り言に近いということである。ただし、それが全て無意識の独り言と単純に読めないところが面白いのであるが。⁴⁾

いずれの捉え方をするにせよ、序詞では「同じ穴の貉」というのが誤解であったものが、詩中では‘you’も‘I’も同類であるという、序詞と詩とは皮肉な屈折した関係にある。さらに、モンテフェルトロは簡潔な言葉で自らの過去を語って聞かせ、読者はその告白に潔ささえ感じるが、プルーフロックの語りは、心情の真直な告白とは裏腹な、自己欺瞞と逃げ口上だらけ、いわば“streets that follow like a tedious argument”のごとくにどこまでも続く。このように冒頭からして、まず恋人への呼び掛けを想起させながら、‘you’と‘I’を重ね合わせ、しかも、序詞との間にひとひねりを加えるというところは、この詩の特徴である、同時に複数の方向性を示すという性質をよく表している。

もう一つこの‘you’と‘I’について指摘すれば、この詩全体を通してこの二者の間に対話が全くないこと、‘I’が‘you’とも、また他のだれとも言葉を交わさないことが挙げられる。これは劇的独白の手法で書かれてあれば無論当然の現象ではある。だが、プルーフロックの一方的なつぶやきが、彼の孤独を際立たせ、冒頭の‘Let us go then, you and I’の気さくな調子が誘発するはずの、人間間のドラマへの期待が裏切られるのも確かだ。これは『荒地』全体に見られる対話の不在（パブでの女たちの会話も、実は

一人の女のおしゃべりだ)へと受け継がれていく要素である。エリオット詩の「演劇的要素」とよく言われるが、しかしそれは個人と個人の間にも生まれる関係のドラマの謂いではあり得ない。この詩の場面設定も、口語調も、劇的独白も、劇的特徴を強調するがゆえに、かえって一層、人間関係の希薄さ、人と人とのかかわりから生まれるべきドラマの不在を表面化するるのである。

第15-22行は都会の霧を猫の姿態に喩えて描いたことで有名な一節であるが、ここでもそのイメージの喚起するものは多層的である。

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
 Licked its tongue into the corners of the evening,
 Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fell asleep.

(15-22)

15-19行の、細かな変化をしながらも全体として穏やかに流れるリズムが、第20行で短母音の連続によるきびきびしたリズムに急変し、21-22行で再び穏やかな流れに戻るといふ、緩急自在のリズムが、猫の柔らかい身のこなし、狡猾さ、用心深さをよく表している。この猫の自由な動きが、顎まで食い込みそうな衿をつけ、上等のネクタイで首を締め上げたブルーフロックの、いかにも堅苦しい姿と対照をなす。そしてそれは、そんな姿に象徴される彼の硬直した生き方との対照でもある。しかしこの猫も、実は都会の汚れた霧の喩であってみれば、22行にあるように、建物の回りにまわりついて澱むがせいぜいのところで、所詮ブルーフロックの住む世界を巡るだけである。つまりここで猫の体現する自由も、天空への飛翔からは程遠い、閉ざされた世界での、限られた自由ということになる。

猫のイメージは75-78行で再び現れる。そこでは午後のけだるい時間

が猫の姿態をとって、女の細長い指に撫でられ、客間の床に悠々と寝そべっている。

And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep... tired... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me.

(75-78)

感嘆符はプルーフロックの羨望の現れだろう。我が心の動揺とは対照的に、何食わぬ顔で寝そべる姿、おまけに仮病を使って同情を買い、女の手で撫でられている、いかにも安穩とした午後の風姿を見ては‘an overwhelming question’を持ち出そうとする決意は萎えるばかりだ。

ここに冒頭の夕暮を描くのに用いられた麻醉の比喻を重ね合わせれば、この夕暮も、先ほどの霧も、意志を鈍らせるものとしてあるようだ。猫の自由な姿態は、絶えずプルーフロックの懐疑と逡巡を嘲笑うように見えるが、それはまた、彼の大いなる決断を鈍らせる、彼の呼吸する空気そのものでもある。その意味で、猫は、そしてこの世界の空気は、プルーフロックの生きる世界を超えた存在ではなく、同じ世界に生き、彼にまわりつくものであるといえる。

第23-34行がマーヴェル (Andrew Marvell) の「はにかむ恋人に」 (“To his Coy Mistress”) の響きを備えていることは周知のごとくである。驚くべきは本歌からの逆転の鮮やかさだ。マーヴェルの詩にある大胆なレトリック、それを駆使して強引に押しまくる口説き文句、それらに乗せる活きのいいリズムの全てが、ここでは見事に裏切られているのである。

There will be time, there will be time

(26)

まるで自分に暗示をかけるための呪文のように間延びした反復があり、

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

(27)

という、逡巡を統語法によって表せばこうなると言わんばかりの、内容的には空疎であるにもかかわらず入り組んだ構文が、決定的瞬間に直面することを引き延ばそうとする心理を的確に表す。

先に延ばすのなら、大きな口だっけけるし、何だって可能な気がするものだ。しかし、28-29行の大言壮語も、後の行によってその空疎さが露呈される。

There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;

(28-30)

旧約聖書や古典をこだまする上の二行の荘重な調べは、次行によって無化されるがゆえに、一層空しく響く。この‘lift and drop’も逡巡を具体化した動作である。殺戮と創造には苦痛と多大な力の行使を伴うが、その可能性を秘めたはずの手が、実際には朝食の席で皿の上の物を玩ぶことしかない。例の‘an overwhelming question’は、英雄的スケールをもってではなく、食欲のない朝の気の進まない食事のように、ためらいがちに扱われる。

ここで脚韻を踏む‘create’から‘plate’への落差の大きさは、滑稽である。同時に、ブルーロックがその二つを平然と並べるところに、自己の消極的な生き方に対する無自覚が曝け出される。いやしかし、それはひょっとしたら、そんな生き方を意識した上での自嘲なのかもしれない。このように、この詩において、自覚と無自覚の境をはっきりと見定めるのは難しい。読者は、言わば解釈の宙吊り状態を保たねばならない。

まだこの部分にこだわろう。ここで‘There will be time’を繰り返す行が重ねられるにしたがって、‘I’が自分に言い聞かせるこの言葉とは裏腹に、決定的瞬間など決して訪れないこと、そのような瞬間を創るつもりも

ないことが読者にははっきりしてくる。ここでも言葉の表層の意味と、詩の文脈の中での意味が分裂する。そして、'And for a hundred visions and revisions, /Before the taking of a toast and tea' という卑小化に至って、読者はこの数行の背後に本歌の「伝道の書」の言葉 'Vanity of vanities, all is vanity' を隠された声として聞いてしまう。ただしその声は神に向かわない。「何をしてしても無駄だ」という空疎な虚無の声となって、自己を欺く懐柔の言葉の背後で囁かれるのである。

次の独立した二行 (35, 36 行) は、13, 14 行をそっくり繰り返している。

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

この二行が二十行ほどの間をおいて繰り返されることによって、これから訪れる女の部屋と女達の姿が、プルーロックの頭の中に偏執のようにこびりついているのが感じられる。ミケランジェロという名からは、彼の芸術に描かれた人間の力強さ、英雄的なスケールの大きさが想起される。その理想的な人間たちの姿態との比較で、プルーロックの姿はさぞ貧相なものに映るだろう。そして女達の蔑む目つきを想像して、彼は萎縮するだろう。この、それ自体では美しい調べを持つ、整った二行も、詩の文脈の中で繰り返されることによって、滑稽かつ醜い連想を引き起こす奇妙な効果をあげている。

同時に、この二行が繰り返されることによって、この女達に代表される世界の、変化のなさも強調される。女達が芸術について語らう、一見華やかで優雅な世界。しかしその世界は、この二行の反復と、その内部の 'come and go' という反復行為によって示されるように、反復によって成り立つ世界であり、また 'In the room' に表される閉ざされた世界なのだ。優美な情景は、序詞に引用された『神曲』で、地獄の定められた場所に閉ざされた亡者たちの姿と二重写しになる。その中で女たちは、教養を示すジェスチュアとしてミケランジェロを語る行為を延々と繰り返すにすぎない。そこに芸術への純粋な感銘など期待できそうもなく、言葉だけが空し

く繰り返される。典雅な二行は、この詩の中に置かれることによって、そんなことまでも想像させる。

And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'

(37-38)

先の二行でも見たように、この詩は反復の巧みな使い方にその効果の多くを負っているが、この二行目にある反復も例外ではない。疑問文 'Do I dare?' を畳みかけることによって、単なる自問は反語的意味合いを強め、そこにプルーフロックの意志の後退が読み取れるのである。

まさにその通り、次行でプルーフロックは 'an overwhelming question' に直面することから逃れるために、女の家を階段を上がりながらも、まだ踵をかえせるかもしれないと自分に言い聞かせる。しかし、そんな客人としてあるまじき行為をすれば、どんなことを言われるかと、人の目を気にしてしまうのである。

Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: 'How his hair is growing thin!')
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
(They will say: 'But how his arms and legs are thin!')

(39-44)

42-43行は、プルーフロックが自分の身なりを非の打ちどころの無いものとして肯定しているように読める。また 'firmly', 'asserted' は本来意志の堅固さを表す語であるから、彼の自信たっぷりな身振りを読者に見せる。しかしまた、括弧にくくられた41行と44行において、他人の目にどう映るかをひどく気にしている姿が浮かび、彼の身なりが自己表現の手段ではなく、むしろ自分を隠す言わば保護色の役目を果たしていることが知

れる。このように、‘firmly’, ‘asserted’ といった語も、詩のコンテキストの中で、プルーロックの伝えたい「自己主張」という意味からずれ、彼の杓子定規な生活習慣を彷彿させる。

ところで、ここでもプルーロックの意識がどれほど自己の生きる姿勢に批判的なのか、読者にははっきりと見極められない。自分の禿や痩せた肉体が女達の蔑みに会うことを想像する彼は、それを真に怖れているようにも、あるいはそんなことを気にする自分を戯画化しているようにも取れる。このようにプルーロックの独白が表す意識のレベルは、本音の吐露と自意識過剰の間を絶えず変化する。それは、時々程度差こそあれ、取り繕われた意識の表出なのだ。

Do I dare
Disturb the universe?

(45-46)

エリオットが少なくともその詩作の初期において一つの理想としたジョン・ダンの恋愛詩の響きをこの詩に求めることは、これまで指摘されてきた通り有効なことと思われる。さてそこで上の二行だが、例の ‘an overwhelming question’ は、どうやら全宇宙を震撼させるものらしい。しかしその ‘universe’ が女の客間のことだとしたらどうだろう。ダンの恋愛詩には、恋人の眼の中に全世界を見る、あるいは二人の血を吸った蚤の体に婚姻の交わりを、さらには三位一体を見るといった詩的奇想が多く現れるが、それらの場合小さな存在の持つ価値の貴重さを敢えて強調することによって、二人の創る一つの小さな世界の内的充実、意味の充満を表現していた。

My face in thine eye, thine in mine appears,
And true plain hearts do in the faces rest;
Where can we find two better hemispheres,
Without sharp north, without declining west?

(The Good-morrow, 15-18)⁵⁾

全世界の重さが一粒の涙や恋人の瞳と拮抗する。世界が軽んじられているわけではない。瞳あるいは涙に映る恋人と自分の価値が高められているのである。

ところがプルーフロックが‘universe’と言う時、それが実は女の客間を指すとしても、それは女の住む小さな世界を宇宙と拮抗させているのではなく、社交界といった卑小なものを指すのに大仰な語を用いているにすぎない。なぜならそこには、女の客間を全宇宙に喩えるだけの内的充実も、俗世から隔絶して二人だけの愛に没入しようとするような強い意志も読み取れないからである。それゆえ例えばダンの恋愛詩の多くが、常識的な思考法に対する挑発を含む不敵な意志表明を行っているのとは対照的に、プルーフロックの独白において、形而上詩人の好んで用いた比喩は骨抜きにされ、その空疎な響きだけをこだまする。そこに断固たる意志表明など期待できそうにない。次の二行は、それを如実に示すものである。

In a minute there is time

For decisions and revisions which a minute will reverse.

(47-48)

この‘universe’は92行にも現れる。

To have bitten off the matter with a smile,

To have squeezed the universe into a ball

To roll it towards some overwhelming question,

(91-93)

ここにも‘To his Coy Mistress’の響きがあるが、マーヴェルの詩で、恋人たちの力と愛の全てを集約した‘one Ball’というのは、完璧な形としての球体を意味するだろう。内的には充満し融和し、外的には非の打ち所のない形である球体。ところがプルーフロックの転がす宇宙は、同じ球体ながら、まるで皿の上のパン屑のように、指先で丸められ、転がされる。宇宙の美と価値は何と縮んでしまったことか。宇宙を屑のように丸めるとい

うこの虚無的な身振りが、大宇宙との調和も、あるいは大宇宙に背を向けた恋人たちの小宇宙の充実も望むべくもない現代人のものであることが、形而上詩との意味のずれによって一層鮮明になる。

ただ、先程ダンの恋愛詩に用いられたイメージの「プルーフロック」における空洞化を指摘したばかりだが、勿論この詩における数々の意表を突くイメージの使い方自体は、ダンにおける特異なイメージの使い方を踏襲するものと言ってよいだろう。そればかりではない。一見プルーフロックの逡巡と対照的なダンの恋愛詩の不敵な物言い自体が、「真情の吐露」なのか、いや実は世間に対する「ジェスチュア」にすぎないのか、あるいは、疎外感を正当化するための「自己説得の試み」なのか、その見極めが難しい。⁶⁾その点についても、プルーフロックの取り繕われた意識の表出に、ダンの詩の正統な継承を見てとってよいのかもしれない。

第49-69行では、‘I have known’が度々繰り返される。「既に知っている」という、叡知に到達した「伝道の書」の預言者の様なポーズは、しかし何をしても無駄だという無力感を浮かび上がらせるにすぎない。現在完了形の多用が倦怠感を増幅させる。

For I have known them all already, known them all —
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;

(49-51)

プルーフロックの消極性は次の二行で一層惨めな姿をとって現れる。

And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,

(57-58)

自分がどんな男かを決まり文句の評価で片付けられ、女の眼によって昆虫標本のように壁に釘付けされるという受動態表現（‘I am formulated’, ‘I am pinned’）が、社会の中で割り当てられた役割を几帳面に演じるしか

ない男の自嘲を感じさせる。また、‘sprawling’ と ‘wriggling’ という語が、痛みに耐えかねた虫けらの反射的行為を想像させる。さらに ‘a pin’ は前出 43 行においてセンスのよいネクタイを留めるピンとして現れていたから、ここで彼を突き刺すピンは、女の視線の比喩であると同時に、もともと彼が自らに対して突き刺していた公式的紳士というピンでもあると取ってよいだろう。

Then how should I begin

To spit out all the butt-ends of my days and ways?

And how should I presume?

(59—61)

こうも邪険に扱われては、お上品が売り物のプルーフロックも ‘spit out’ や ‘butt-ends’ といった耳障りな言葉を使いたくなるというものだ。またこれらはピンに刺された昆虫の体内から出てくる体液や排泄物を連想させる。しかし、あたかも怒り心頭に発するかに見えるこれらの表現も、その前後行の ‘Then how should I begin’ と ‘And how should I presume’ という、逡巡の言葉によって、あらかじめ去勢されているのである。

And I have known the arms already, known them all —

Arms that are braceleted and white and bare

(But in the lamplight, downed with light brown hair!)

Is it perfume from a dress

That makes me so digress?

Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.

(62—67)

第 52—53 行で向こうの部屋から聞こえた声、55—58 行において彼に投げかけられた視線、そして今、遂に女に近づいたプルーフロックは、その腕に釘付けになっている。女の腕の姿態が、まるでカメラがクローズアップして見せるように描かれているが、そこに読者は女の腕そのものよりも、

それを見つめるプルーフロックの、欲情を隠し持った眼差しを感じる。一瞬、自らの欲情と、それに伴う思考の停滞に気づいたプルーフロックの意識の混乱が、65-66行の、前後行との間のリズムの違いによく現れている。思考の混乱の度合いに反比例して、‘an overwhelming question’に直面しようとする意志は萎えていくのである。

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...

(70-72)

冒頭の情景と重なるむさくるしい小路のたそかれ時に、プルーフロックなら決して女に見せないだろうシャツ一枚の姿で、男達がぼつねんと佇む図である。これは孤独の図であり、また女が知らない世界の図でもある。これによってプルーフロックが何を女に伝えようとしたのかはわからない。ただ、そんな世界をくぐり抜けてきた彼は、異界をくぐり抜けてきたダンテのように、ありのままを伝えたかったのかもしれない。彼が言葉を切りだせないでいるのは、女の拒絶が怖いからだということに表向きはなっているが (If one.../Should say: ‘That is not what I meant at all’), 実は、この先を続けて、彼自身 ‘an overwhelming question’ に向き合うことをためらっているからとも考えられる。次の二行は、それゆえの逃亡願望なのかもしれない。

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

(73-74)

沈黙の海底は現実世界から遠く、他者との交渉を一切絶った逃避の場所である。またギザギザの爪を持った生物は、プルーフロックのように自意識や自己欺瞞の意識に苦しめられることもない。最終の3行の羊水的イメージと共に退行への憧れを感じさせる2行である。

女に会いに行き、何かを伝えようとする、ここまでのプルーロックの行為あるいは行為未遂は、実際には今行われつつある行為ではなく、彼の想像した光景にすぎないのかもしれない。実行したことか、脳裏に浮かんだものなのか、そんな違いはどうでもよい。大事なことは、彼がその行為あるいは行為未遂またはその想像を、恐らく数えきれない程繰り返しているということだ。その繰り返しが彼の日常を構成しているらしいこと、それが以下の詩行で一層はっきりとしてくる。

さて、プルーロックの敗北感が強まる。75-80行において、眼前に展開されるのが、優雅な部屋の平和そのものの図であれば、またそれが永遠に続く体のものであれば、‘an overwhelming question’を突如口にしても、単にその場を気まずくするだけだし、もともとそうする気力さえ持ち合わせていない。81-82行は洗礼者ヨハネを思わせるが、人々に生きるべき道を説いた人物として、ヨハネの行為とプルーロックの胸に秘めた意図が重なる。と同時に、サロメの所望で首を切られるヨハネの運命も、女によって無視という形で切り捨てられる運命を予見しているプルーロックに重なる。プルーロックの敗北宣言——‘I am no prophet — and here’s no great matter’——これによって彼は、自己の生き方と世界の有り様に漠とした疑問を持ちながらも、その疑問に直面する預言者の大役を早々に下りてしまうのである。採集された昆虫、海底の蟹、皿の上の禿頭といった自虐的な戯画はおかしくも痛々しくもあるが、英雄的生からかけ離れた生を送る読者には親しみを覚える戯画でもある。

87行からは尻尾を巻いて女の家を立ち去った（らしい）プルーロックの言い訳が始まる。それは‘And would it have been worth it, after all’という自問の形で繰り返され、日常の事象の列挙に及ぶ。ところで、これらの事物は、ただ不必要に並べられてあるのではない。長ったらしく並べられていること自体に意義があるのだ。

After the cups, the marmalade, the tea,
Among the porcelain, among some talk of you and me,

(88-89)

After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 After the novels, after the teacups, after the skirts
 that trail along the floor —
 And this, and so much more —?

(101–103)

プルーフロックの饒舌は、自己の生が如何に素晴らしいものに満ちているかを証明しようとする努力の現れのように思える。

唐突なようだが、ここで『ロビンソン・クルーソー』を思い出してみよう。この小説中、事細かく列挙される物・物・物は、全て主人公の生活を支え、彼の創意の才と自助の精神を発揮させる小道具として、それぞれの存在理由を与えられていた。それらの物を使って生きぬくことが、クルーソーの生の肯定的な意味となりおおせていた。

さてそれでは、プルーフロックを取り囲む事物の集積は、彼に生の積極的な意味付けをさせてくれるだろうか。『ロビンソン・クルーソー』の場合には、物が増える毎に生が豊かになっていく。それゆえ事物を書き込むことは、それだけクルーソーの生きる空間を意味で満たしていく作業に他ならない。しかしそのような意味空間をもはや保有できないプルーフロックの場合、彼が事物を並べれば並べるほど、何ら発展性のない生が明らかになっていく。実際、88行の‘After the cups’, ‘the tea’は、79行に‘after the tea and cakes and ices’, 102行に‘after the teacups’として繰り返し現れ、事物が列挙されているわりには内容に変化がないことがわかる。そしてそれは、日常的行為の堂々巡りを印象づける。加えて、恐らく日常的事象の豊かさを強調するために附加された103行の‘And this, and so much more’が、逆に内容の空疎さを際立たせ、その内容に依存するプルーフロックの生の空虚さまでも露呈する。

続く104行は自己の生の充実を証明しようとして、その意図が裏切られたことを自覚したプルーフロックの苛立ちの現れかも知れない。

It is impossible to say just what I mean!

この一行も、字義通りにとれば、内容の充実に言葉がついていけないもどかしさを表すものだが、その実、言葉の羅列が内容のなさを具体化してしまったことへのあせりの気持ちと取り繕いの意図を伝えている。ここでも言葉はプルーフロックの意図した働きとは逆の方向を指す。

ここに顕になった堂々巡りの日常こそがプルーフロックを取り巻く世界であり、彼はそこから抜け出すことができない。夕焼けは毎日変わることなく、霧は常に地上を這い、お茶の習慣も細部まで変わるところがない。それはまるで閉ざされた空間にしつらえられた人工の装置の中で眼を欺かれているかのごとくである。クルーソーが無人島を私有化し、彼が来る以前は意味を持たなかった物たちに意味を与え、その意味空間を広げていったのとはまるで違う。20世紀人プルーフロックが住むその空間は、生の意味を拡大する空間でもなければ、『神曲』の亡者たちのいる本物の地獄でもない。そこでは、クルーソーの威厳も、本物の苦痛に耐える亡者たちの威厳も身につけることはできないのだ。

だからこそ、地獄の見張り番に相当する‘the eternal Footman’も、恐ろしい形相の怪物ではなく、慇懃無礼な召使として登場し、プルーフロックを黙って嘲笑う。その、優美な部屋とお茶と召使によって構成された監視装置をプルーフロックは怖れるのである。

また、その空間での日常的行為は、例えばサミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』で、ヴラジーミルとエストラゴンが、時を埋めるために真剣に行う道化芝居の数々にも通じる。プルーフロックの行為もまた、未来に向けての目的をもった行為ではなく、現在の時を埋めるために日々繰り返されるにすぎない。この詩中に多用される反復は、そのような存在のあり方を顕在化してもいるのである。

プルーフロック＝道化という見方は、彼自ら認めるところである。

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,

Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At times, indeed, almost ridiculous —
 Almost, at times, the Fool.

(111—119)

‘Almost, at times, the Fool’ — モダニスト文学は自らにふさわしい道化を造り出した。道化とは元来、日常の秩序を過激な言葉や仕草で笑い飛ばす役を担っているはずである。その意味で、道化は日常性の外側に位置し、規律の枠からはみ出す過剰性を売り物にしている。しかし彼らは、秩序の外にいることによって持っていた特権を失うことによって、日常の内部に取り込まれ、モダニスト文学の中で主役を与えられることになる。

モダニスト的道化は硬直した肉体を持ち、言葉を失い、日常世界の中における自らの存在意義をも見失う。彼らは日常世界の背後にある「存在の不安」を表す役を与えられたのである。

プルーロックは、そのような道化の一人である。堅苦しい衣装に身を縛られ、世間体を気にする彼は、ベケット作品の人物たちの肉体的硬直と相通じるし、言葉の使い方についても同様である。本来、道化の発する言葉は、何を言っても咎められず責任もないという役柄上、過激さと逸脱をその身上とした。しかし、ちょうどヴラジーミルとエストラゴンが現実に対して、何ら積極的な働きかけをせず、ただひたすら待つという受動的行為のために言葉を積み重ねると同じように、あるいは『幸せな日々』で日用品をつぎつぎ手に取りながらなされるウィニーの絶え間ないおしゃべりと同じように、プルーロックも真実に直面することから逃れるために言葉を使う。だから彼らモダニストの道化が日常性の安定を強調すればするほど、日常の空虚が透けて見えてくるという仕組みになっている。

そんなプルーロックが、自分はハムレットの柄じゃないというのも尤もである。ハムレットは、若く気高い悲劇の主人公として、19世紀人に大もてであった。⁷⁾その辛辣な言葉と若者らしい性急さは役者の粋の見せどころだし、多分に誇張されセンチメンタルに脚色されたハムレット役者の苦悩する姿態は、19世紀の人々に、悩める人間の自我の偉大さを訴え

かけて、大いに満足をもたらしたことだろう。しかしもはや自我の偉大さを信じられないモダニスト的主人公のプルーフロックには、そのようなハムレット像に自らを重ね合わせるなどできない。

その彼が近しく感じるのはポローニアスだ。112行以下で自己に冠した形容辞の数々によって示唆される人物は、悲劇の主人公の苦悩とも、偉大さとも無縁である。いや、しかし、ここでまた疑問が生じる。洗練された感性の持ち主プルーフロックの逡巡と懐疑は、単細胞人間のポローニアスではなく、本来ハムレットの逡巡と懐疑に重ね合わされるべきではないのか。とすれば、プルーフロックが自分をポローニアスになぞらえるのは、自らのハムレット的苦悩をわざと軽んじるふりをしているだけなのか。

確かにプルーフロックがポローニアスと重なり合うのは、彼の外面の生活ぶり、礼儀正しく忠実で、役に立ちたいとは思っているが決して役に立たない紳士としての生活ぶりであって、彼のそんな表皮の裏にあって張り裂けんばかりに膨れ上がった自意識と懐疑心においてではない。しかし自分がいくらハムレット気取りで苦悩を表してみたところで、女には、そして女の代表する世界には通じないことが、プルーフロックにはわかっている。ポローニアス的表層世界の持続を断つことはできない。だからやはり、「私はハムレットの柄じゃない」と言うのは正しいことになる。

そこで次に、プルーフロック／ハムレット／ポローニアスの関係を、この部分の語調のうちに探してみたい。まず112-119行のポローニアス的性質の列挙は、例えばポローニアス自身の次のような滑稽で愚かしい饒舌を思い出させる。

And he repelled, a short tale to make,
Fell into a sadness, then into a fast,
Thence to a watch, thence into a weakness,
Thence to a lightness, and by this declension,
Into the madness wherein now he raves,
And all we mourn for.

(*Hamlet*, II, ii, 146-151)

The best actors in the world, either for
tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical,
historical-pastoral, tragical-historical, triginal-comical-
historical-pastoral. . . .

(*Ibid*, II, ii, 401–404)⁸⁾

第111行からのブルーロックの、畳みかけるようなきびきびした調子は、上のようなポローニアスの口調を彷彿とさせる。特にブルーロックが役者気取りで自分の役回りを並べたてる117行までは、いかにも早口の口上らしいテンポを生じる。

しかし自嘲がだんだん気の滅入るものになってくると、118–119行のコンマの多用が示すように、台詞のテンポも遅くなってゆき、‘the Fool’に至って終息する。このあたりの急から緩への変化は絶妙である。

加えるに、‘the Fool’で終息した後の紙上の、そして時間上の空白もまた効果の一つであろう。その空疎な感じは『ゴドーを待ちながら』に見られる掛け合い漫才的な言葉のやりとりの途切れた所に現出するおそるべき空疎さに通じる。

これらのことから窺えるのは、ブルーロックがいくら自分をポローニアスに似せても、彼はポローニアスにはなり切れないということである。彼には後者の持つ猥雑な活力、言葉が自己増殖を始めてしまったような過剰性を真似ることはできないのだ。彼の一目ポローニアス的な台詞は、非常に‘meticulous’に並べられ、逸脱を許されず、彼の身だしなみ同様十分に計算され、整然としているのだ。さらに自己戯画の極まったところに現れる悲哀。詩の語調が、ブルーロックの意図した内容を裏切っている。

結局ブルーロックは、悲劇の主人公は勿論のこと、その洗練された自意識と自己規制のために、ポローニアスのようにさえ振舞えない。ブルーロックの役回りは、何の変化も訪れない状況の中、定められた行為を繰り返す、しかも几帳面に演じる役と言えるだろう。そんな彼こそモダニスト的‘Fool’と呼ぶにふさわしい。そして次の二行は、まさにそのような道化の眩きである。

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

(120-121)

前行が‘the Fool’で終息した後を受けて、120行は、二重母音の連続によるゆっくりとしたテンポの、重苦しい呟きとなっている。この独立した二行は、詩の響きの上で密接に結びついているにもかかわらず、論理的にも情緒的にも結びつかない。それに対して読者は、意味の一貫性を求めて、説明を試みたくなる。しかし、老いることとズボンの裾を折ってはくこととの関係にどんな説明を付けたところで、それはこじつけにすぎないだろう。だから私たちは、この二行の因果関係ではなく、詩全体との関係を論じるにとどめておくことにしよう。

まず注目すべきは、‘old’と‘rolled’の韻によって連結されたこの二行の間に、「老いる」と「裾をまくる」という意味の重さの違いによって大きな落差が生じるという効果である。この落差はさらに、荘重な響きをもって繰り返される一行目の悲痛な呟き、おそらくは意識の深層から現れた、他人の眼など忘れての呟きと、二行目の、より意識の表層にあって他人の眼を気にする日常的生のレベルでの呟きとの落差と思われる。そこで面白いのは、重みに差のあるこの二行が、途切れなくプルーフロックの心中に現れるという現象である。それは、彼の自己の生に対する自覚のなさとも取れる。あるいは、一行目の深刻さが、二行目まで続かないことから察するに、生の深淵を覗きかけてはやめる自己規制の強さの現れとも取れる。その規制の強さは、意志を表す‘shall’によって、決意の強さにすりかえられているのである。

意志を表す‘shall’は122-123行でも繰り返される。しかしこれらの‘shall’の場合も、読者はその後続く意志表明のくだらなさに肩透かしを食らう。

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

(122-125)

ここで決意の強さと裏腹に見えてくるのは、自分の存在意義に自信が持てない中年男の図である。官能的な124行の後、人魚（それが何の比喻であるにせよ）からも見離されるだろう自分を想像する125行の、その文体の几帳面さが、滑稽で同時に哀れを感じさせる。ここでも読者は、プルーフロックの意志と潜在意識に澱む不安の間の微妙な揺れを楽しむべく誘われているのだ。

最後の六行で、プルーフロックは人魚たちの姿を幻視し、さらには彼女たちと海底で甘美なひと時を過ごす空想に耽る。126-130行の官能的なイメージは、それ自体としては自虐や自己戯画と縁遠いもののように思える。しかし既に見たように、海底は彼にとって現実逃避の場であった。日常世界ではピンに刺されて動けない彼も、そこでは安心してたゆたっている。一見官能的な幻想も、彼にあっては積極的な快樂の希求ではなく、あくまでも一時的逃避であり、下等生物への、あるいは羊水期への退行願望と大差ないのだ。それゆえ、現実世界の声が、その幻想から目覚めさせれば、そんな幻想に生きることなどできない（‘and we drown’）と思われ知らされるのである。この目覚めが、‘I’または‘we’を主語とせず、‘human voices’を主語として起こる目覚めであることから、それが真の覚醒を意味せず、目覚めた世界は元の世界にすぎないことがわかる。

こうして、‘Let us go then’という意気揚々とした呼び掛けで始まったこの詩は、ひと時の空想から目覚めることによって、また振り出しに戻る。何らの解決も昇華もなく。この詩の構造自体も、日常世界という閉鎖空間の内に永遠に閉じ込められた人間というテーマを実現していると言ってもいいだろう。

II

さて、詩の読解が一巡したところで、私たちは冒頭に立ち返って問いた

くなる。再三読者に意味深長な身振りを投げ掛けてきた‘an overwhelming question’とは一体何だったのかと。それに対してはっきりした答えを見つけようとする事自体が誤っているかもしれない。答えを与えることによって詩の意味の可能性を狭めることになるのは必定だ。だからここでは、その‘question’がどのようなところから生まれたのか、そしてプルーフロックの生にとってその問いがどのような重要性をもつのかを確認するにとどめておきたい。

とは言っても、既に明らかのように、この小論で示した読みからは、「エロスの抑圧」という主題を追った読みは抜け落ち、「存在の不安」という意味を読み込む方向に大きく傾いたので、‘an overwhelming question’の扱い方についても、そのような意味を付与する傾向が強くなるのは避けられないが。

まずこの詩が「恋歌」と銘打ってある以上、これを恋こがれる女への愛の告白と一応は取れる。しかしそれにしてもプルーフロックの態度は情熱を欠いている。愛の告白の可能性を消去してしまえば、残るは、彼が女にぶちまけたかった（‘to spit out’）のは、おそらくはお互いが生きている生の内実、もっと言えばその華美と平安の裏にある空虚さについてなのだろうということになる（‘... come from the dead, /Come back to tell you all, I shall tell you all’）。女を、そして世間を震撼させるだろう（‘disturb the universe’）この疑問とは、世界の意味をパン屑のように丸めてしまったところに出てくる疑問、日々の生に意味を見出せなくなった時に出てくる疑問であった。

そしてプルーフロックは終始、その疑問を追求するのではなく、その周囲を巡り、それに引き付けられながらも、そこから逃亡する術ばかりに精を出す。逡巡、弁解、自虐、倦怠のポーズの全てが、その逃亡のためのレトリックなのである。

それはまた、この詩の接続詞にも効果的に現れている。例えば恋人に、内容こそ違えやはり一種の‘an overwhelming question’を突き付ける‘To his Coy Mistress’における接続詞の使い方と比べてみよう。

Had we but World enough, and Time,

This coyness Lady were no crime.

(1-2)

But at my back I alwaies hear
Times winged Charriot hurrying near:

(21-22)

Now therefore, while the youthful hew
Sits on thy skin like morning dew,

(33-34)⁹⁾

この詩では、まず1-2行の前提に立った誇張表現が続いた後に、21行目の‘But’が劇的な論理の転回を導き、仮定法で成り立っていた先行する全てをその一語によって否定する。それゆえに33行目の‘Now therefore’以下の議論が一層効果的なものとなるのである。言うなれば、この詩は‘But’と‘Now therefore’によってその説得の力を支えられているわけだ。

ところが、多くの点でこのマーヴェルの詩を連想させる「プルーフロック」には、そのような大胆なレトリックのための接続詞が全く見当たらない。代わりに目につくのが‘and’の頻用である。この‘and’は、ただの等位接続のために使われているのではない。‘And’が行頭に重ねられる度に、プルーフロックが事の核心から、行為から、遠ざかっていくのを私たちは感じるのである。優柔不断と言いつつが‘and’によって積み上げられていく。

そればかりではない。例えば85-87行を見てみよう。

And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid.

And would it have been worth it, after all,

この3つの‘And’によるルースな接続には、物事を何らかの因果関係によ

って捉えようとする意志がみられない。また、86行‘And in short, I was afraid.’の、何を、何故、怖れたのかを明確にしない‘And’による接続と、87行の‘it’が何を指すのかが漠然としていることから、自己の心理を見据えて分析し、反省しようとする意志の欠如が窺える。このように、本来事象を附加し、広げ、前進させるための接続詞‘and’が、この詩において頻用される時、それは優柔不断、内省の欠如、そして自己逃避をよく表すのである。マーヴェルの用いる接続詞を説得の術というなら、「プルーフロック」の‘and’はさしづめ退却の術と呼べるだろう。接続詞‘and’こそ、プルーフロックの堂々巡りの生を如実に表す一語なのである。

プルーフロックの人生行路は‘an overwhelming question’の回りを巡る。彼には、それに直面することはできないし、また、いくら‘and’を積み重ねてみても、遂にそこから逃れることもできない。直面すれば、彼の、少なくとも現在の形での生は崩れ去るだろう。だからと言って彼にはその懐疑心のために、その疑問を忘れることもできない。浦島太郎よろしく、忘却の海で人魚たちと戯れても、それが幻にすぎないことを彼は忘れられないのだ。まさにこの‘an overwhelming question’を抱えて生きているところが、プルーフロックをサロンの女や『荒地』のパブの女、テムズの娘たちと異なるレベルの存在にしているのである。

結語

プルーフロックは社交界に属する紳士である。しかしまた、自己の孤独な世界では、一匹の虫けらとなり、海底の下等生物となり、あるいは聖書上の人物、はたまたアンチ・ハムレットと自分を規定する。と同時に、自分がそのどれでもないこともわかっている。そこには小宇宙として存在することの充足も矜持もない。この七変化は、プルーフロックが生きる目的を見出せないことの現れといえるだろう。

それと関連して、プルーフロックの世界を流れる時間は、歴史を刻み前進する時の流れとは異質な時間である。それはどこまでも細分化され
(‘In a minute there is time /For decisions and revisions which a

minute will reverse'), 日常的事物のディーテイルの内を流れ ('After the cups, the marmalade, the tea'), かつブルーロックがいくら 'there will be time' と唱えようと, 全ては既に完了し, 未完の未来は存在しない ('For I have known them all already, known them all'). その時間は, 劇的時間, すなわち発端と意味の充満した中と, 終わりを持つ時間と全く異なり, ベケットの劇を流れる反劇的時間に近い。

その細分化された時間の中で様々なポーズを見せてくれる道化ブルーロックが, 自分の言葉の意味作用に何ら責任を取るものでなくとも, そして遂にどんな結論へも行き着かないとしても尤もである。結論に行き着かないことが結論であるようなこの詩の性格は読解の過程で多少明らかになったかと思う。

エリオットには「猫に名前を付けること」('The Naming of Cats') という詩があるが, その中で, 猫にはありふれた名前と, その猫独自の名前, そしてその猫だけが知っている名前という, 三つの異なるレベルの名前があるという。今, その第三の名前に関する部分だけ引用してみよう。

But above and beyond there's still one name left over,
 And that is the name that you never will guess;
 The name that no human research can discover —
 But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
 When you notice a cat in profound meditation,
 The reason, I tell you, is always the same:
 His mind is engaged in a rapt contemplation
 Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
 His ineffable effable
 Effanineffable
 Deep and inscrutable singular Name.¹⁰⁾

この小気味よい戯れ歌は, しかし戯れ歌として打ち棄っておけないほど意味深長だ。これについて『ナンセンス大全』の中で高橋康也氏は次のように考える。

……おそらくエリオットは、猫に限らず万物（とりわけ人間）がつねに三つの次元において存在することを言いたいのである。対他的な日常的な次元、即自的な内的な次元、そして最後の次元においては自己のさらに内なるところにひそむ「口にすべからざる、思議を超えた、深い、単数の名前」、すなわち「神」（「口にすべからざる」とはエホバの形容詞である）に思いをこらす。「深い瞑想に耽っている」猫の姿に、エリオットは疑いなく宗教的瞑想の極致を見ている。¹¹⁾

このことをプルーフロックに当てはめてみると、几帳面な中年紳士という第一次元の下に、自嘲、憧れ、懐疑に苛まれた彼の自我という第二次元がある。が、その下の宗教的瞑想に至る次元は見えてこない。「プルーフロック」は、言わば猫の名前の第三次元には至らぬ生についての詩なのだ。夕暮を喩えるのに使われた猫の姿態をプルーフロックは羨ましがりこそすれ、そこに「瞑想」を読み取らなかったのも道理である。猫の名前の第三次元は‘an overwhelming question’に直面し、それを超えたところにある。その疑問を回避し続ける限り、彼は第一と第二の次元に留まり、現在の生を超えることはないのである。

そんなプルーフロックがベケットの造り出す人物に通じることを既に述べたが、では最後にヒュー・ケナーがこの詩の 37-48 行をベケットの *Trilogy* 風に料理している一節を引用して締め括ることにしよう。

He is not there yet as we hear him speaking; he will never be there, or will perpetually return there — it does not matter. But since he has known them all already, known them all, he can prefigure as he walks through half-deserted streets the further phases — past or future, it makes no difference in a cyclic eternity — of the invulnerable cycle in which he is entrapped.¹²⁾

ここにプルーフロックの世界が地獄の様相を帯びて浮かび上がる。ここには『荒地』以降の詩に見られる生と死、希望と絶望、下降と上昇との相克から起こる動きはない。動きのように見えるものはすべて仮想の動き、真

の行為から逃れるために仕組まれ、未来形と完了形と仮定法によって表された意識の、永遠の堂々巡りに他ならない。いわばこれは、真の行為の不在を存在せしめるための詩なのである。

しかしプルーフロックの世界は、この詩が書かれた時期以降、エリオットによって同様の視点から追求されることはなく、重点は第三次元への道、即ち求道そして救済のテーマへと移るのである。

「プルーフロック」の円環構造に、煉獄は見られない。煉獄の螺旋形が描く動きも、その道を求める真の苦悩もない。しかし煉獄が形をとって現れる『荒地』ならびに中期以降の豊かな象徴性を持った詩では捨象される視点、日常世界に捕えられた個人の生を内側から描く視点が、この詩では見事に具体的な表現を与えられている。詩の世界は小さくとも、プルーフロックの自らを裏切る詭弁は、日常世界に捕えられた読者に対して、やはり『荒地』以降の詩とは別種の魅力を持っているのである。

註

- 1) 高橋康也氏は、エリオットが『荒地』において示す現実に対する嫌悪感を指摘し、そこに性に対する忌避を見ている。(高橋康也「引用の構造——エリオット・ベケット・デュシャン」, 安田章一郎編『エリオットと伝統』, 研究社 1977 年, pp. 52-55.)
- 2) エリオットにおけるエロスの問題については高橋康也『エクスタシーの系譜』(あぼろん社, 1966 年)に収められている「錯乱の瞬間——エリオットとエロス」が参考になる。
- 3) 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' からの引用は, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London & Boston: Faber and Faber, 1969) による。
- 4) 安田章一郎氏はこの 'you' について, 過去の「プルーフロック」論で提示された様々な解釈を 4 通りにまとめて, それらを批評の方法の歴史的变化に関連させて論じている。氏自身はこの 'you' に過重の意味を担わせることに懐疑的であるが, 筆者も基本的にはその意見に賛成であり, 多くの教示を得た。(「プルーフロックの恋歌」に出てくる「君」につい

- て」, 安田章一郎『エリオットの昼』山口書店, 1984年, pp.125-132 参照。)
- 5) John Donne の詩からの引用は, *John Donne's Poetry* ed. by A. L. Clements (Norton Critical Edition, New York, London: W. W. Norton & Company, 1966) による。
 - 6) 高橋康也「アウトサイダー・ダン」(『エクスタシーの系譜』) 参照。
 - 7) ハムレット像の19世紀における変容については, 大場建治「20世紀のハムレット」(1)~(5) (『英語青年』1986年4月~8月号) に詳しい。
 - 8) 『ハムレット』からの引用は, *Hamlet*, ed. by John Dover Wilson (The New Shakespeare Edition, London: Cambridge University Press, 1968) による。
 - 9) Andrew Marvell の詩からの引用は, *The Metaphysical Poets* ed. by Helen Gardner (Penguin Books, 1957) による。
 - 10) 'The Naming of Cats', *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.209, 21-31行。
 - 11) 高橋康也『ナンセンス大全』(晶文社, 1977年), p.196。
 - 12) Hugh Kenner, *The Invisible Poet T. S. Eliot* (London: Methuen, 1960), p.21。