

Murder in the Cathedral における殺人の観客からの detachmentの生みだす意味について

古賀, 美穂子
九州大学大学院文学研究科 : 博士課程

<https://doi.org/10.15017/6788246>

出版情報 : 九大英文学. 39, pp.75-85, 1996. The Society of English Literature and Linguistics,
Kyushu University
バージョン :
権利関係 :



Murder in the Cathedral における 殺人の観客からの detachment の生みだす意味について

古 賀 美穂子

序

T.S.Eliot の『寺院の殺人』(1935)は、カンタベリーフェスティバルでの上演のために委嘱されて書かれたもので、⁽¹⁾ 1170年12月29日に実際に起こった Canterbury 大司教 Thomas Becket の殉教を題材にしているが、詩劇の焦点は殺人の行為自体に置かれておらず、殉教に対するベケットの内的葛藤と他者の反応が中心となっている。よって、教会での殺人という物議をかもし題材とは対照的に、劇全体は静的で、観客はある意味でタイトルの与えるおどろおどろしさに裏切られる。劇中、殺人への言及が頻繁になされているにもかかわらず、いざその場面になると、ギリシャ劇に倣ったコーラスにかぶさる形で象徴的に「殉教」はなされる。⁽²⁾ その結果、殺人という行為は観客、及び、コーラスから距離を保たれているのだが、それはどのような効果と意味を詩劇全体に与えているのか、ベケットの殉教に対する内的受容の変化とコーラスであるカンタベリーの女性たちの反応の推移に注目しながら、考えてみたい。

I

ベケットの内的葛藤が行われるのは第一幕においてであり、それは人格化された4人の誘惑者という形式をとるが、それは、エリオットがその韻文のモデルとして用いたとしている⁽³⁾ 中世の寓意的演劇である *Everyman* の登場人物にその原形をたどることができる。一方、『エヴリマン』の寓意的登場人

物は「友情」、「死」といったその明確な意味付けをなされているが、この劇に現われるのは、名を持たない、むしろ輪郭の定まらない、曖昧さを備えている人物達である。誘惑者の声の中には、ベケットの過去とその世俗的な欲望が生き生きと響きあっている。

First Tempter.

Old Tom, gay Tom, Becket of London,
Your Lordship won't forget that evening on the river
When the King, and you and I were all friends together?

.....

Fluting in the meadows, viols in the hall,
Laughter and apple-blossom floating on the water,
Singing at nightfall, whispering in chambers.... (CPP 246)⁽⁴⁾

ここに描き出されるのは、先に司祭によって述べられる “Despised and despising, always isolated,/ Never one among them, always insecure” (CPP 242) という姿とはかけ離れた、人生を享樂する俗人である。しかし、この牧歌的な雰囲気漂う宮廷生活の華やかさと快樂をベケットは過去のものとして断固として受け入れない。その拒絶には迷いも未練も見られない。“You come twenty years too late.” (CPP 247) けれども、この達観したベケットの態度も次の誘惑者との激しいやり取りにおいては、保たれることができない。

Thomas.

No! shall I, who keep the keys
Of heaven and hell, supreme alone in England,
Who bind and loose, with power from the Pope,
Descend to desire a punier power?
Delegate to deal the doom of damnation,
To condemn kings, nor serve among their servants,
Is my open office. No! Go. (CPP 249-250)

ここでは、先の第一の誘惑者や司祭によって触れられていたベケットの pride が全面に押し出されている。彼は、王権への屈服を拒否し、英国の教会の中

での至高の地位を断固として守ろうとしているが、その姿は権威主義的であり、とても聖職者に似つかわしいとは言えない。

この seven deadly sins の一つである pride というキーワードによって、観客は次々と露になっていく大司教の異なるイメージに戸惑い、疑惑を抱くことになる。「一体このベケットという人物は本当に殉教者足りえるのか」と。一方、ベケットは王権への反逆者か否かの疑惑を晴らさんが如く、第三の誘惑者の謀反への誘いには応じない。よって、先の誘惑者によってもたらされた世俗的な側面はかなり修整される。そしてその対応の内にベケットは自らの破滅を予期している。“Samson in Gaza did no more./ But if I break, I must break myself alone.”(CPP 252) これにより、一見ベケットの進むべき道が定まったかに見えるが、その直後に第四の誘惑者が現われる。

Fourth Tempter.

Well done, Thomas, your will is hard to bend.

And with me beside you, you shall not lack a friend.

Thomas.

Who are you? I expected

Three visitors, not four. (CPP 252)

ここで、観客は今までのやり取りがベケットによって予期されていたことを告げられる。つまり、これまでの過程においてはベケットの現段階での内的発展はまだ行われていないということになる。むしろ、先に述べたように、これらの三人の誘惑者は彼の世俗への関わりを明らかにし、その人物像への懷疑をもたらす役目を負っていたと考えられる。そして、この予期されていなかった第四の誘惑者こそ、彼が無意識的に知るのを避けていた存在であることが明らかにされる。

Tempter.

As you do not know me, I do not need a name,

And, as you know me, that is why I come.

You know me, but have never seen my face.

To meet before was never time or place. (CPP 252-253)

前出の誘惑者達もベケット自身との分かれ難い側面を持たされていたが、それでもまだ何らかの社会的性格を与えられていた。“I am a rough straight-forward Englishman.”(CPP 250) しかし、この誘惑者となると、もはや名目もなく唯の影のような存在となっている。しかも、存在が不確かなだけにその声の真意を知るのは困難である。その誘惑者は不気味にベケットの先の場面で発した言葉を繰り返す。

Tempter.

Fare forward to the end.

All other ways are closed to you

Except the way already chosen.

.....

You hold the keys of heaven and hell.

Power to bind and loose: bind, Thomas, bind,

King and bishop under your heel. (CPP 253)

自ら発した言葉を誘惑者という他者によって繰り返されることによって、皮肉にも己の‘power’への志向を暴かれ、ベケットは狼狽し、誘惑者の口から発せられる殉教後の栄光への展望が自らの考えと一致していることを認める。“I have thought of these things.”(CPP 254) 影の存在であった誘惑者の声は、次第にベケット自身の“desires”(CPP 255)の発露となっていく、本体の声さえも圧倒していく。第四の誘惑者の言葉に己の“desires”を見出したベケットは、殉教への意思が地獄に通じる道となることを知り、Nevill Coghillが指摘しているように、⁽⁵⁾ ジレンマに陥っている。“Can I neither act nor suffer/ Without perdition?”(CPP 255) 彼の内的葛藤は続くコーラス、四人の誘惑者、三人の司祭の次々に移り変わる声によって象徴的に表わされている。彼は殉教によって与えられる栄光を目的にするのではなく、神の意思に沿うことという認識に至ることによってその誘惑者を斥ける。Grover Smithは、ベケットの誘惑と殉教というテーマが、Christ に対する devil の誘惑とその救済としての死と重ね合せられていると述べているが、⁽⁶⁾ 同時にそれは、一人の人間の殉教の意味への探究を表わしている。一方、ベケットの葛藤の解消はコーラスとその他の人物との交互に発せられる不安に満ちた声の内に

なされ、彼の死の場面と同様に観客に detachment を与えている。それは、ベケットのこれまでに聞かれていた世俗的なものからの離脱と聖化を象徴化するのを可能にしていると同時に、神以外知ることのできない不確かな聖域の中にベケット自身が置かれてしまう。⁽⁷⁾ よって、幕間に置かれたクリスマスの説教では、もはや生々しい人間の相剋する声は聞かれず、ただ神の意思を受け入れるのみと説く大司教の声があるだけである。

II

このように、ベケットの位置は世俗的な面を暴露されることにより観客に一時接近するものの、再び引き離されて孤立した地位を与えられる。一方、観客は最初に発せられるカンタベリーの女性らから成るコーラスによって劇中に誘引される。

Chorus.

Here let us stand, close by the cathedral. Here let *us* wait.
Are *we* drawn by danger? Is it the knowledge of safety,
that draws *our* feet
Towards the cathedral?

.....

Some presage of an act

*Which our eyes are compelled to witness, has forced our
feet*

Towards the cathedral. We are forced to bear witness.

[italics mine] (CPP 239)

コーラスによる劇そのものに対する数多い言及は、観客の観ているという意識に直接訴えかけ、コーラスとの同化、及び、共感的な態度を引出すのに効果的に用いられている。⁽⁸⁾ コーラスが殉教を強いて目撃させられるのと同様に、観客もまた座席から観ることを強要されているのである。W. B. Worthen は『寺院の殺人』のコーラスの役割について次のように述べている。

Placed as a spectator of the action. . . the Chorus's characteri-

zation shapes our initial understanding of the drama, in part by representing our activity within the play. . . . The characterization of the Chorus begins to blur the relation between inside and outside, suffering and acting, witnessing and performing. For the Chorus's performance not only represents a fictive character in the drama, it articulates the immediate theatrical continuity between stage and audience. (125)⁽⁹⁾

この舞台と観客の一体感によって、この詩劇は有機的に殉教というテーマを観客に呈することを可能としている。また、その劇場の継続性は、血腥い大司教の殺人という行為がコーラスの詩的言語によって醸される象徴性を観客と共有するのを促進している。よって、コーラスのベケットの殉教に対する“fear”(CPP 240) から、その死後の“acknowledge”(CPP 282) へと至る認識の変化の行程を観客は劇の中で同時に体験することになるのである。

一方、コーラスの殉教に対する恐怖の叫びは詩劇全体に響いており、その安らいだ声を聞くことのできるのは、この詩劇の最後の主への祈りに際してのみである。ベケットのフランスからの帰還に際して、その声が訴えるのは己の精神的安定を得るためにそのさらなる漂白の状態を願う声である。

Chorus.

Archbishop, secure and assured of your fate, unaffrayed
among the shades, do you realise what you ask, do
you realise what it means

To the small folk drawn into the pattern of fate, the small
folk who live among small things,

The strain on the brain of the small folk who stand to the
doom of the house, the doom of their lord, the doom
of the world?

O Thomas, Archbishop, leave us, leave us, leave sullen
Dover. . . . (CPP 244)

しかし、果たしてこれらの言葉が示しているのは我が身の保身のためにだけ懇願する哀れな女性達の姿であろうか。いや、それはベケットが“*They speak*

better than they know, and beyond your understanding.”(CPP 245)と語っているように、Cassandra のような省みられることのない女予言者としての性格も付与されている、“the poor women of Canterbury”(CPP 239)なのである。よって、彼女達は司祭達でさえ計りえぬことを自らの言葉によって告げているのである。このようにコーラスも様々な側面を与えられており、他の登場人物同様、一義的に捉えることはできない。

コーラスは、ベケットの死に際して、それを唯の傍観者としてではなく、内なる苦痛として内包する。

Chorus.

A rain of blood has blinded my eyes. Where is England?
where is Kent? where is Canterbury?

O far far far far in the past; and I wander in a land of
barren boughs: if I break them, they bleed; I wander
in a land of dry stones: if I touch them they
bleed.

How how can I ever return, to the soft quiet seasons?

(CPP 275)

ベケットの騎士達による殺害が行われる間、この絶望的な情景が語られるが、それは大司教という拠り所を失ってしまったコーラスそのものの精神的荒廃を表わしている。このように、苦難はコーラスにも訪れるが、その解決を神への祈りに見い出す。これは先のベケット自身の神の意思の受容によってジレンマを解消したのと同じであり、時を異にしながらも同じ解決の推移をたどっていることがわかる。

III

もちろん、この詩劇の観客全てがコーラスの中に取り込まれるという方向性だけをこの作品はもっているのではない。これまで押し進められてきた聖なる殉教への上昇のベクトルが、終盤になって Brecht ばりの異化効果でもって、全く反する方向へと突き進んでいくのである。それによって、この劇は

一辺倒の道徳劇にはない厚みを帯びている。大司教殺害後、彼等はその抗弁を観客に向かって、口語的な散文で始める。

First Knight.

We beg you to give us your attention for a few moments. We know that you may be disposed to judge unfavourably of our action. You are Englishmen, and therefore you believe in fair play: and when you see one man being set upon by four, then your sympathies are all with the under dog. (*CPP* 276)

この率直な発話によって、これまでの韻文で構築されてきた中世の神聖な雰囲気は、一挙に現代的で世俗的な調子を帯びてくる。第一の騎士は大司教を“the under dog”と呼び、「殉教」を俗世の法廷に引出された“our case”(CPP 276)とみなしている。次に話を始める第三の騎士になると、大司教の殺人は己の利害のためにやったのではないと主張しながら、殺害のためにアルコールの助けを借りなければならなかったともらす。「殉教」の神聖さとはかけ離れたこれらの騎士の言葉に続いて、第二の騎士は雄弁な政治家のように、殺害は王政の秩序の維持のためには已むを得ない手段であったとして、観客に同意を求めてくる。

Second Knight.

You will agree with me that such interference by an Archbishop offends the instincts of a people like ours. So far, I know that I have your approval: I read it in your faces. It is only with the measures we have had to adopt, in order to set matters to rights, that you take issue. No one regrets the necessity for violence more than we do. Unhappily, there are times when violence is the only way in which social justice can be secured. (*CPP* 278)

その現代の政治的状況と少しも変わらない犠牲を伴う社会的正義という言葉に、ある観客は政治的配慮から、その正当性にうなずきたくなる衝動を抑えられないかもしれない。また、ベケットの「殉教」に対して懐疑的な思いを

抱いていた観客は第四の騎士によって発せられる言葉の内にその意味を見い出すかもしれない。

Fourth Knight.

What I have to say may be put in the form of a question :
Who killed the Archbishop? From the moment he became Archbishop, he completely reversed his policy ; he showed himself to be utterly indifferent to the fate of the country, to be, in fact, a monster of egotism. This egotism grew upon him, until it became at last an undoubted mania. . . . He used every means of provocation ; from his conduct, step by step, there can be no inference except that he had determined upon a death by martyrdom. . . . you will unhesitatingly render a verdict of Suicide while of Unsound Mind.
(CPP 279)

この大司教自殺説は、これまでベケットの「殉教」に対する探究の真摯さを真っ向から否定し、その態度を「殉教」への異常な執着にすぎないとしてその判断を観客に迫る。たしかに、政治的、社会的配慮から殺害を行ったとするこれらの騎士達からすれば、ベケットの「殉教」は狂気の沙汰に映るかもしれない。そして、その視点は現代人のベケットの「殉教」に対する懷疑とも十分に重なりあうのである。このように、最後に観客も試みにあわされ、その不確かな状況に置き去りにされたまま、コーラスによる祈りによって閉じられる。

結び

幕間のクリスマスの説教の場面において、ベケットは次のように語っている。“For whenever Mass is said, we re-enact the Passion and Death of Our Lord ; and on this Christmas Day we do this in celebration of His Birth.”(CPP 260) キリストの受難と死がミサで演じられているというその言及は、ベケットの「殉教」が舞台上で演じられているという認識

への伏線となっているが、大司教の死もまたその儀式的再演であることを暗示している。“... in a smaller figure, we both rejoice and mourn in the death of martyrs.”(CPP 261) しかし、これまで見てきたように、その受容と死は観客から距離を置かれているために、聖なる「殉教」であると必ずしも断定されておらず、曖昧さを保っている。四人の騎士達は俗世の法廷でその死を裁こうとするが、その判断は全て神に委ねられている。エリオットは、ベケットの受容と死を象徴化して表現することで、カンタベリーの女性達も観客も立ち入ることのできない不可知の聖域を作品中に作り出すことを可能としているのである。

註

1. Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life* (New York: Simon and Schuster, 1984) 219.
2. このシーンの演出について Nevill Coghill は、“This must not be done naturalistically, but as part of a deliberate ritual, like a slow and symbolic ballet - movement.”と述べている。Nevill Coghill, *Notes to Murder in the Cathedral*, by T. S. Eliot, 1935 (London: Faber and Faber, 1965) 133.
3. T. S. Eliot, “Poetry and Drama,” 1951, *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1957) 79-80.
4. 詩劇の引用は全て、T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays* (London: Faber and Faber, 1969) によるものとする。以下、CPP と記す。
5. Coghill 117.
6. Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, 8th ed. (London: U of Chicago P, 1968) 186.
7. “There is simply no way anyone could tell. Whatever Becket's motives, an audience can never be sure of them; only God can see his heart, while we are left to hear his chosen words.” Robin Grove, “Pereira and After: The Cures of Eliot's Theater,” *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, ed. by A. David Moody (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 170.
8. Helen Gardner もまたコーラスと観客の同一化を指摘している。“We identify ourselves with the women of the chorus; their experience communicates itself

to us, and gives us the feeling we have been not spectators but sharers in a mystery. . . . we experience a great discovery.” Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, 1949, 3rd ed. (London : Faber and Faber, 1991) 138.

9. W. B. Worthen, *Modern Drama and the Rhetoric of Theater* (Berkeley : U of California P, 1992) 125.