

T.S. エリオットの『荒地』について

松 崎 英 敏

ガートルード・パタソン (Gertrude Patterson) はエリオットの『ハムレット』(Hamlet) 批判に掛けて “*The Waste Land is Eliot's Divine Comedy.*” と述べている。⁽¹⁾ エリオットは『荒地』の中で限界ある人間の知覚を越える情緒に取り組み、通常では言語への表現が不可能な情緒を精確に捕捉し、伝達する詩法を工夫実践している。この『神曲』の再来を匂わす革新的試探のために、『荒地』はその研究解釈に多大な混乱を巻き起こしてきた。1922年のこの作品の発表以来、各様の批評解釈が発表されてはきたが、纏りの欠如を露呈する様態はまさに荒地的と言う他はない。だが、『荒地』を通覧すれば、即座にその事情が飲み込める。内容と形態が余りにもシュールリアリズム的であり、表題に符合して荒地的であるのだ。ポール・エルマ・モア (Paul Elmer More) は各種のグループにこの詩の朗読を試みたが、どのグループからも一様に詩の美しさには魅了されるが、意味については極めて漠然としか理解できないという返答を得たと述べて、それに同意を表明している。⁽²⁾

1971年、百花繚乱の批評解釈の途上、ジョン・クイン (Jhon Quin) に預けられた以後の行方が不明になっていたヒュー・ケナー (Hugh Kenner) の所謂『ウル荒地』(The Ur-Waste Land) なる原稿が発見出版されるに及んで、『荒地』の批評解釈の纏りが期待された。しかし、現在に至っても以前の荒地の様相から脱却できずにいると見做してよい。『荒地』の持つ荒地性がなお一層明瞭になったからである。それ故に、その荒地の様相こそ『荒地』批評解釈の本来的姿であるという見方が定着しつつあると言えよう。だが、この『ウル荒地』の出版を境として、タブー視されていたもう一つの研究解釈の方向が生じてきたことは否定しえない。ヴァレリー (Valerie Eliot) 夫人校訂による『ウル荒地』

には、『荒地』に於ける個人的苦悩を表明するエリオット自身の発言が掲載されているのである。⁽⁴⁾ 爾来、『ウル荒地』の上梓後は大方の批評解釈が、何らかの形で彼の私的問題との接触を企図してきている。しかし、この動向もエリオットの私的生活を明示する資料が限定されている現在、自然、限界が見える。従って、批評解釈に於ける荒地の様相は、未だに解消しえないでいると判断してよからう。

荒地的資質と形態の故に多大な混乱を招来した『荒地』にあつては、エビグラフの所持する意味は必要かつ重要と推察しうる。何故ならエビグラフのクーマエの巫女の言葉が明らかに『荒地』核心部から滲漏してきたものと推測できるからであるし、かつその言葉が混沌とした様相を呈する『荒地』の内部をアリアドネの糸の如く巧妙に一脈のプロットを進展させていると看取できるからである。またエビグラフにはそれ相応の役割があつて然るべきである。『荒地』は時間的、空間的に最大限拡大した上 logical structure の領域外に存するとまで評されている。またエリック・トムソン (Eric Thompson) の如く、エリオットへの竹箆返しとして “The Waste Land is Eliot's Hamlet.” と断ずるものも⁽⁵⁾ いる。このような漠とした中にエビグラフの structure との繋りとそこに垣間見ることのできるエリオットの姿勢とを追究するのが本論の目的とするところである。

始めに、エビグラフから見てみよう。

‘Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent :

Σιβυλλα τί θελεεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.’

For Ezra Pound

⁽⁶⁾
il miglior fabbro.

『ウル荒地』を参照すると、このエビグラフの箇所にはコンラッド (Joseph Conrad) の『闇の奥』(*Heart of Darkness*) の一節がある。⁽⁷⁾ しかし、その後 *il miglior fabbro* (the better craftsman)⁽⁸⁾ であるエズラ・パウンド (Ezra Pound)

の助言により上記のローマの諷刺家ペトロニウス (Petronius) の『サテュリコン』(Satyricon) の序詞へと置き替えられた。エリオットの言うように詩が“amusement”⁽⁹⁾であるとするれば、それまでジョージ王朝の詩に読み親しんでいた読者側から見た時、このエビグラフは“amusement”どころではない。モダニズムの先駆をなすパウンドの洗礼を受けたとしても『キャントウズ』(The Cantos) 宛ら初手からイタリア語、ギリシャ語のまぜこぜを持ち出すようではフォスター (E. M. Forster) が“Mr. Eliot does not write for the lazy, the stupid, or the gross.”⁽¹⁰⁾と語るのも無理はない。詩を味解することから読者を排除してしまうからである。詩が「高級な人の慰みもの」⁽¹¹⁾と言うエリオットの言葉も頷ける。

さて、narrative structure の捕捉困難な『荒地』の中にあるエビグラフのプロット展開を論拠づけるのに一つの事実が存在する。その事実とは、パウンドの『ウル荒地』の助言が主に構成の面を中心としたものであったということである。またエビグラフが変更されたという事実は、1921-22年のパウンドとの往復書簡による「“The horror! The horror!”は重圧に欠ける」という指摘⁽¹²⁾の他に structure との調和から考慮して不適當と判断されたが故と推察しえるし、またエリオット自身、『サテュリコン』の一節に変更した際には structure にまで及ぶ熟慮を重ねたはずであると推測できる。そのことは取りも直さずエビグラフのもつプロットの展開が J. C. ランサム (J. C. Ramsom) の提示する情緒的統一という texture であれ、論理的統一という structure であれ、詩の内包する unity に何らかの関連が存在すると推察してよからう。

このエビグラフはジョージ・ウィリアムソン (George Williamson) の英訳を借用すれば、“With my own eyes I saw the Sibyl suspended in a glass bottle at Cumae, and when the boys said to her: ‘Sibyl, what is the matter?’ she would always respond: ‘I yearn to die.’ (以下省略)”⁽¹⁴⁾となる。クーマエの巫女の Sibyl は、アポロに懇願し、一握りの砂の数と同じ年数の寿命を授かった。だが不覚なことに若さを保つことを願い忘れたという。期待に胸ときめく青春時代がただ息づくだけでも人生と知覚しえるのと違って、ただ生存しているだけでは存在の非存在と感受される老いさらばえていく身に

とって、言えることは“I yearn to die”という言葉でしかない。非存在の空しさと絶望感を味わわなければならない巫女にとって、「一握の砂」は恐怖に他なるまい。そうしてその恐怖は第Ⅰ章 ‘The Burial of the Dead’ の30行目 “I will show you fear in a handful of dust”⁽¹⁵⁾へと連繋されていると考えられる。“a handful of dust”とは巫女であり、予言者である Sibyl の手中に存した砂に相違ない。そうしてその砂に隠れ、Sibyl が感受せねばならぬ恐怖はやがて『荒地』全体に拡散されていく。この恐怖は占師ではあるが同じ予言者であることから Madame Sososttris の手へと展開の構想が委託せられていくと見てよい。『ウル荒地』を参照すれば Madame Sososttris を “I will show you fear in a handful of dust” の直後に配置すべきかどうかで決断しかねている様子が看取⁽¹⁶⁾できる。Madame Sososttris は次のスタンザでこう占う。

Madame Sososttris, famous clairvoyante,
 Had a bad cold, never the less
 Is Known to be the wisest woman in Europe,
 With a wicked pack of cards. Here, said she,
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
 (Those are pearls that were his eyes. Look!)
 Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
 The lady of situations.
 Here is the man with three staves, and here the Wheel
 And here is the one-eyed merchant, and this card,
 Which is blank, is something he carries on his back,
 Which I am forbidden to see. I do not find
 The Hanged Man. Fear death by water.⁽¹⁷⁾

彼女は“the wisest woman in Europe”と言いながらも“Had a bad cold”という体調に信頼性を損ずる部分が存在するが、ここは不覚にも若さの持続を懇願し忘れた Sibyl との二重描写と理解しておきたい。振り分けたタロット・カー

ドは“your card”たる“the drowned Phoenician Sailor”こそが直接的返答となるものであろうが、ここでは各々が“fear”を提示する上で重要なカードだと言ってよい。何故なら、以下に並ぶ Belladonna を始めとする諸カードが“your card”と同一線上に並列して、各々が同様の過程を歩む運命を所持すると考えられるからである。また、ここで見落せないのは、この各々のカード全てが『荒地』構成の重要な要素となっており、作品の要所を確保しているという点である。しかも、それがこの作品の structure 自体に関連していると考察しうるのである。従って、ここで言えることは、“I will show you fear in a handful of dust”の約束、すなわち Sibyl の苦闘の展覧の約束が『荒地』全体に響鳴する形で表示されているということであろう。これはエリオット自身が原註に於いて下記の如く説明していることから明白である。

I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V. The Phoenician Sailor and the Merchant appear later; also the ‘crowds of people’, and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself.⁽¹⁸⁾

“your card”たる“the drowned Phoenician Sailor”が、第IV章に於いて具現している事実はこの原註に明示されていたが、「水死」を内包する箇所は第IV章のみではない。第III章の190行目の箇所“Musing upon the King my brother’s wreck/And on the king my father’s death before him.”⁽¹⁹⁾もこの「水死」を脳裏に描く場面である。また「水死」に思いを馳せるのは“While I was fishing in the dull canal”⁽²⁰⁾と釣りをしながらであることを考慮するなら、第

V章の “I sat upon the shore/Fishing, with the arid plain behind me./Shall I at least set my lands in order?” と『荒地』の主人公が二次的結論を捻出したこの箇所とも関連が出てくる。また “your card” と並記されている “Those are pearls that were his eyes.” と同一の言葉も第II章の125行目の内的モノログの中に既出している。 “I remember/Those are pearls that were his eyes.”⁽²²⁾ がそれである。ここは神経症の女と枕を共にしての会話の、言葉に成立しえぬ言葉で、女が頻りに返答を迫るのにも拘らず、主人公が勝手に思いを巡らしている箇所である。

これら列記した一連の「水死」に関連する箇所は、全て “Look”, “remember”, “Musing”, “Consider” といった言葉に付帯し、喚起若しくは思考を促す形式を採用している。そしてそれらは原註に表示されているように『あらし』(*The Tempest*)のI, iiに192行目を接点として次々と関連づいている。

“Sitting on a bank,
Weeping again the king my father’s wreck,
This music crept by me upon the waters,
Allaying both their fury and my passion
With its sweet air: thence I have followed it,
Or it hath drawn me rather.”⁽²³⁾

『荒地』の主人公は、ファーディナンドと二重写しになっている。運河に釣り糸を垂れ、退廃的精神死の世界に嘆息する主人公の姿は、岸辺に腰を下して父アロンゾ王の難破を悲しむファーディナンドの姿と一体になっている。従って、ここではアロンゾ王の蘇生と同様に、精神死の世界からの復活を願う姿勢が浮上してくることになる。48行目の “Those are pearls that were his eyes.” も『あらし』I. ii. 398のAerialの引用であるが、やはり主人公の心中には復活への志向が存在していたのであろう。従って、先に列挙した「水死」に関連する各場面は、復活への喚起を促す箇所であると判断しえる。また、この詩法は、

それだけ復活が重要なテーマであることの表明であると容認しえよう。事実、退廃的荒地の世界にあって、一人覚醒した面持ちで復活を思い、登場する主人公の姿がこの荒地の中で要所を堅守し、詩を引き締め、命題を追求する姿に相応しく一つの骨格形成を志向していると看取しうるのである。

“the Lady of the Rocks”である Belladonna に至っては、“the lady of situations”と描出されているように変幻自在、あらゆる箇所に各様の形で登場する。“Hofgarten”⁽²⁴⁾の女、“the hyacinth girl”⁽²⁵⁾からタイピストの女⁽²⁶⁾に至るまでこの詩に登場する全女性が Belladonna 的資質を内包する女性であると判断できる。この不毛の地にあっては彼女たちもただ“the Lady of the Rocks”的存在にしか過ぎない。それ故この資質が不毛の荒地を招来する今一つの要因でもある。その上、Belladonna は“the Lady of the situations”であるが故にこの「石女」の女性たちの狂演する不毛の情交を淡々たる眼差しで目撃する男女両性を具備する Tiresias⁽²⁷⁾でもある。両性を備えたとすれば、主人公を含むこの詩の登場人物全てに男女を問わず Belladonna 的資質が内在していると理解すべきであろう。そしてまたこのことによって自分の行状を己れの眼差しで冷静に眺める目をも具備していることも忘れてはならない。この目は自ら演出した不毛の実態を把握すべく凝視する眼差しであって、structure 的立場から見下す存在であると判断しうるのである。エリオットは原註で以下の如く説明している。

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a ‘character’, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem.⁽²⁸⁾

また、“the man with three staves”とは上記の原註を待つまでもなく漁夫王それ自身である。この漁夫王伝説がキリスト教社会に於ける聖杯伝説と重複

し、尚且つ植物祭祀と結合し、詩全体の structure を narrative な形態へと誘導しているのは否定できない。事実、エリオットは原註にて下記の如く述べていた。

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Cambridge⁽²⁹⁾).

従って、このカード自身も『荒地』全体の structure を構成する上での下地的存在であることが理解できる。

かくして、“your card”である“the drowned Phoenician Sailor”にせよ、Belladonna にせよ、また“the man with three staves”にせよ、諸カードがこの詩の structure とに大きく関与していることは明白である。さらに“the Wheel”のカード、“the one-eyed merchant”のカード等その他のカードも全てこの詩の根幹を形成する structure とに少なからず関連していると言えるのである。

さて、ここで論を戻してみる。前述の“I will show you fear in a handful of dust”の約束を提示すべく“Madame Sosostris”によって恐怖提示の手順が練られたと判断したのであったが、表面的な提示は前述の如く「水死」として占筮されていたのであった。短絡的に結論付ければ恐怖の実態は「水死」と言いえた訳であるが、エピグラフのクーマエの巫女が「一握の砂」に見た恐怖を単に「水死」として放置しておく訳にはいかない。何故なら、Madame Sosostris は“Had a bad cold”という体調のために「水死」に内在する復活のイメージを正しく捉捕してはいなかったし、“Fear death by water”と主人公に注意を促迫してそれを単に恐怖として誤認させようとする節が瞥見できるからである。その上、復活を意味する『あらし』の Aerial の言葉の引用“(Those are pearls that were his eyes. Look!)”が括弧で括られ彼女の言葉にはなりえていないことを考慮せねばならない。その内には復活という救済措置が含まれているし、实际的に恐怖にはなりえないはずであるからだ。「水死」の場合もまた、同様のことが言える。とすれば、クーマエの巫女の見た恐怖とはこの「水死」ではなくして、「水死」の背後に隠然として存在し、それを包含するようなもので

あると考えてもよいのではなかろうか。しかも前述の如く、男女の接点としての両性を具備する Tiresias に見た如く、この詩の登場人物全てが、すなわちこのカード全てが同一の恐怖を背後に背負っていると看取すべきであろう。従って、タロット・カードが詩のテーマを追求すべく設定された structure に関与していたことから判断して、structure の把握するところこそ恐怖が提示されていると判読すべきであろう。そう思考すれば、恐怖はタロット・カードの一枚一枚に添って『荒地』全体に拡散するものと推測しうるのである。“I will show you fear in a handful of dust” といった約束が『荒地』全体に拡散しているものとするなら、『荒地』の隅々まで充満するものこそ恐怖と言えるだろう。とすれば、それは『荒地』の所持するまさに荒地性そのものとししか考えられない。そう受容してこそエピグラフがエピグラフたる役割を果たしていると言えるであろう。

では、ここにその恐怖の具体例と看取しうる一部を掲示してみる。始めに歴史的立場から見た文明崩壊の様態こそその恐怖と言うに相応しかろう。

What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal⁽³⁰⁾

シュペングラー (Oswald Spengler) の『西欧の没落』(*Der Untergang des Abendlandes*)⁽³¹⁾ の指摘を待つまでもなく栄華を極めた如何なる文明も、歴史の変遷に見ての通り必然的に朽壊してきた。そしてまた物質文明に繁栄したこのロンドンも例外ではない。同時代の他の多くの文人たちが戦争のもたらす破壊と殺戮を描写しながらその悲惨さに慨嘆したのとは違ってエリオットやパウンドは滅多にその眼前の不幸を取り挙げなかったが、ここでは第一次世界大戦のロンドン爆撃の“cracks”と“bursts”そのものを抽出し、文明の崩壊を予見し

ている。己の存する社会の、また文明の滅亡しゆく光景が恐怖を惹起せずして一体何を引き起こすのであろうか。己を維持する足場たる世界が腐朽し、自らが奈落の底へと墜落していく運命なのであるから。ヴァレリー版の『ウル荒地』に “Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.” というエリオットの言葉が取り挙げられているが、これに抛れば、確かにエリオットはこの現代世界に対する批評を扱っているのではないと主張している。しかし、米国に於いてでさえ同時代の詩人のハート・クレイン(Hart Crane)や、カミングズ(Edward Estlin Cummings)等がこの狂気の時代を作品化している事実を思えば当時の世紀末的危機や戦争がエリオットに何らの影響も波及していないとは考えにくい。私生活と文学とを区別するエリオットではあれ、ヒューム(T. E. Hulme)やエドワード・トマス(Edward Thomas)、ルバート・ブルック(Rupert Brooke)、ウィルフレッド・オーウェン(Wilfred Owen)等、他にも多くの文人たちが戦場へと赴く中にあって、肉体的欠陥を理由に叶わぬ結果に至ったが、彼自身も志願していたという事実は、そういった推察を裏付けるものであるとして差支えないだろう。ただ、エリオットにあっては「個は普遍」という図式が把握されていることから、この危機と戦争とを歴史観と文明観の中に編入して思考しているものと判断すべきであろう。従って、世紀末から今世紀初頭にかけての資本主義の行き詰まりから生じた社会的秩序の混乱とダーウィンの進化論やハックスレーの不可知論までも生み出した近代科学の進歩による伝統的キリスト教の神観・世界観の動揺を、またそれに続く戦争を下地として歴史的観点からその恐怖の実態を捉捕してゆくべきであろう。この有史以来の文明崩壊の真実は、人間を庇護する絶対的安寧の世界が空虚な夢に過ぎず、何ものも人間を保護しえないという現実を明示しているのである。こういった文明の崩壊の様態は、そのまま人間社会の退廃の様相へと平行移動する。

第Ⅲ章の‘The Fire Sermon’の次のスタンザの一部にその有様を観望するこ

とができる。

He, the young man carbuncular, arrives,
 A small house agent's clerk, with one bold stare,
 One of the low on whom assurance sits
 As a silk hat on a Bradford millionaire.
 The time is now propitious, as he guesses,
 The meal is ended, she is bored and tired,
 Endeavours to engage her in caresses
 Which still are unreprieved, it undesired.
 Flushed and decided, he assaults at once ;
 Exploring hands encounter no defence ;
 His vanity requires no response,
 And makes a welcome of indifference.
 (And I Tiresias have foresuffered all
 Enacted on this same divan or bed ;
 I who have sat by Thebes below the wall
 And walked among the lowest of the dead.)
 Bestows one final patronising kiss,
 And gropes his way, finding the stairs unlit……

She turns and looks a moment in the glass,
 Hardly aware of her departed lover ;
 Her brain allows one half-formed thought to pass :
 'Well now that's done : and I'm glad it's over.'
 When lovely woman stoops to folly and
 Paces about her room again, alone,
 She smooths her hair with automatic hand,
 And puts a record on the gramophone.
 (33)

ここは新興成金さながらにシルクハットを頭に戴く家屋周旋人のにきび面の店員とタイピストとの情事を描写した部分である。タイピストも家屋周旋人も当時異常に膨張する経済の虚偽の繁栄の生み落とした職業を意味するものと考えられる。彼の“vanity”はタイピストの“response”など必要としないし、“indifference”こそ望むところなのだ。自らの欲求さえ満足しえればそれでいい。両者の心的疎通など不要だし、当然存在もしない。彼にとって彼女は敵も同然、接近するものさながら戦闘のよう。まさしく不毛の愛に他ならない。相手の男の去り行くのも気に留めず“*Well now that's done : and I'm glad it's over.*”と一人沈思する。彼女にとってこの不毛の愛は退屈そのもの。がしかし、人間的連帯の絆を損ずる社会にあっては孤独回避の惰性的日常性を脱することができない。さらには空しさから逃避するために音楽の調べへと自己を埋没させ不安回避と気晴らしを企図する。この性的退廃の有様はタイピストの場合に限らない。クレオパトラの王座を連想させるが如き上流社会の夫人たち⁽³⁴⁾からうらぶれた下町の酒場で閉店まで粘りながら話に興ずる女たちの会話の中に⁽³⁵⁾まで窺うことができる。『荒地』全体に退廃の様相は蔓延していると言ってよい。そうして相互に意志疎通の欠如した人物たちは、それぞれが孤立した存在であることを表示する。エドモンド・ウィルソン (Edmund Wilson) は『荒地』に於ける「精神的旱魃」⁽³⁶⁾を指摘しているが「精神的旱魃」に晒された者同士が結合しあえる訳がなく、共感空虚な期待に過ぎない。こういった孤独の感情は『荒地』ばかりでなく、初期の詩の登場人物にも瞥見しうる。ブルーロックも、『ある婦人の肖像』(*Portrait of a Lady*)のヒロインも、そしてグロチョンも気持の伝達に失敗し、自嘲的になっている者たちである。この孤立性は、ルネッサンス以後神を放逐するに至った事情と無縁ではないとエリオットは見る。実存主義的に見れば、孤立性は不安と恐怖と背中合わせであって、孤独こそ不安と恐怖を惹起するものである。『荒地』の次の箇所にもその様子が表示されている。

‘My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.

‘Speak to me. Why do you never speak. Speak.

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

‘I never know what you are thinking. Think.’

I think we are in rats’ alley

Where the dead men lost their bones.

‘What is that noise?’

The wind under the door.

‘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?’⁽³⁷⁾

二人の会話が成立していない。女は頻りに不安がり、相手を確認し、周囲を確かめる。だが自己の孤立性を識認するのみである。孤独の不安に他なるまい。傍の男は女には存在の意味がない。『神曲』に於けるウゴリーノ伯の如く獄中に釘づけにされたも同然であって、やがて暗闇の中で一人餓死する運命にある。この孤独、人間相互の隔絶が不安と恐怖を招来する。411行目の“‘I have heard the key/ Turn in the door once and turn once only”⁽³⁸⁾”は孤独と隔絶から“key”が再び回ることによって解放されるのを渴望している場面と解釈できる。

人間社会へと平行移動してきた文明崩壊の様相は、機構体としての人間社会を根底から崩落させつつある。私利私欲に明け暮れ、人間同士が相互に疎外し合う有様は、孤独の深淵へと滑り落ちゆく様そのもので恐怖以外の何ものでもない。主人公は人間社会にこの恐怖を感受しているのである。

ところで、恐怖を見る主人公にエリオットを重複させることが容認されるであろうか。彼の中心的思想の一つとしての「非個人性論」から素直に判断すれば、作品と作者を重複させることは矛盾を招引することになるであろう。だが、

例えば彼の「客観的相関物」(objective correlative⁽³⁹⁾)なる主張を見た場合、確かにそれは「個性の滅却⁽⁴⁰⁾」という彼の詩法を具象化する一例であっても、その「客観的相関物」が実はエリオットの個性をも巧妙に普遍化する便法の一つだという見方も可能なのである。このような見方は、F.R. リーヴィス (F.R. Leavis) や、E.M. フォスターのように『荒地』を私的告白と見做す批評も存在するが、従来の『荒地』に対する批評解釈がニュークリティシズム的であった状況から見れば、確かに異端的である。だが、エリオットの『詩の三つの声』(*The Three Voices of Poetry*)の中で「詩人が苦勞して詩を作るのは、激しい不快から逃れて緊張を解くためだ」と述懐している⁽⁴¹⁾言葉を考慮すれば、詩とは「第一の声」と「第二の声⁽⁴²⁾」との密接な融和としての形成物であって、作者の個性を個性として露呈することなく存分にその個性を発揮しうる詩法であると言明しうるであろう。また、こういった見解は、前出した『ウル荒地』のエリオットの言葉 “To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life ; it is just a piece of rhythmical grumbling.” によっても納得がゆく。しかもこのヴァレリーによって取り上げられたエリオットの言葉の故にその後の批評解釈を発表するに及んだ B. バーゴンズィ (Bernard Bergonzi) や H. ガードナー (Helen Gardner), また D. ウォード (David Ward) や A. ボルガン (Anne Bolgan), それに編者の L. ワグナー (Linda W. Wagner) 等がいずれも個人的な主題を取り扱うようになったのである。してみれば、『荒地』中に提示された恐怖は、エリオットの私的生活に於いても展開されているものであって、主人公に重複してエリオット自身も不安と恐怖に苦悶する渦中にあったと推察してもよからう。F.H. ブラッドリー (F.H. Bradley) の『仮象と実在』(*Appearance and Reality*)に於ける純粹経験の孤独性を身に纏った彼の中に孤独の恐怖が潜隠していてもおかしくない。『荒地』執筆当時のエリオットが結婚直後からの妻 ヴィヴィアン (Vivienne) の神経症的な病いへの看病とそれを含む諸苦悩に因る精神的疲弊の極にあったという実態も考慮さるべきところではあろう。ここに彼の私生活との関連性を匂わす詩行の一部を提示してみる。

前出した 111 行目の次の部分 “My nerves are bad to-night. Yes, bad.

Stay with me.” から 123 行目の “‘Nothing?’” の部分に渡るスタンザに於ける “My nerves are bad to-night.” という言葉は妻ヴィヴィアンの現実と著しく相似的である。とすれば、それが現実に対応する詩行であると推測しても不思議はなからう。また、このスタンザを含む第 2 章の ‘A Game of Chess’ の項を当の妻に見せた上、批評を得ている事実はこの推測の確信度をなお高める結果にしている。しかも、このスタンザの一部にはヴィヴィアンの手によると察せられる “Wonderful” なる文字が記入されてさえいる。⁽⁴³⁾ もしこのスタンザが彼の私生活との何らかの兼ね合いを提示するのなら、内容から判断すると、私生活に於いても二人の意志の隔絶を物語る生活が想像できる。事実、エリオットは 1933 年のハーヴァートのチャールズ・ノートン記念講演を機にヴィヴィアンのもとを去ってしまうのである。

また、次に掲げるスタンザも彼の私生活を垣間見ることのできる詩行と推察しうる。

Da

Datta : what have we given ?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms.⁽⁴⁴⁾

“The awful daring of a moment's surrender” とは何を意味するのであろう。T. S. マシューズ (T. S. Matthews) はその著『偉大なるトム』(Great Tom) の中で以下の如く解説する。

Did he feel that he had sacrificed another human being and jeopardized

both their lives by “the awful daring of a moment’s surrender” ——a surrender which he soon regretted? Whatever the situation may have been, it was certainly not a simple one. The Eliot’s marriage was unhappy, as everyone within miles of it was aware.⁽⁴⁵⁾

マッシューズではそれがヴィヴィアンとの結婚と受容されている。このまま進行すれば順風満帆の道を辿ると予想された学者街道から敢えて一つの賭博的行為へと勇躍した己の愚挙に深い後悔の念を抱懷し、苦悩に浸潤されているのだと感得されるのである。文明の黄昏の中に性的愉悅を求めて蠢く世俗の者たちと一線を画し、一人異端児として毅然たる信念を通貫しえぬ己をカタルシスの詩作に専心することによって己を「慰める」必要があったのかもしれない。しかも、この箇所が次善策としてはあるが、荒地救済の一つの方策として提唱されたウパニシャッドに於ける「三つの教え」の中に歌い込まれているということは、自らの経験との関連の深度を物語り、この推測を裏付ける結果を招来しているとは言えまいか。言いうるとすれば、恐怖はこの詩人をも包囲していたと言えよう。

エリオットは虚偽の繁栄がもたらした世界大戦が、そして自らをも含めその繁栄の中で精神的退廃を貪る世俗の者どもが、現実の社会をさらに荒地化してゆくという実態をのみ詩化したのではない。この荒廃が、既に歴史上幾度となく繰り返されてきた事実を歌い込めているのである。エリオットにとってこれは人間社会の本質的な宿命とさえ感得しうるのである。にも拘らず、宿命の中からの脱出口を懸命に模索するのである。エリオットには文明の破局を招く原因を突き止めることが最大の課題であったはずだ。T.E. ヒュームはその著『思索』(*Speculations*)の中で “The fundamental error is that of placing Perfection in humanity, thus giving rise to that bastard thing Personality, and all the bunkum that follows from⁽⁴⁶⁾ it.” と断じて現代の病巣が人間主義に内在することを指摘している。エリオットがこのヒュームの信念を踏襲しているのは言うまでもない。確かに、ルネッサンス以後の人間中心的思想が今日の物質的繁栄を招来したのであるが、同時にそれは人間の傲慢さをも助長し、人

間相互の不信感を呼ぶ結果も招いた。そこに留まらず、それは人間中心思想であるが故に神を放逐し、人々の精神的支柱を喪失してしまう事態を引き出してしまうのである。エリオットは『アーヴィング・バビットのヒューマニズム』(*The Humanism of Irving Babbit*)の中で彼の人間主義に対する信念を披露する。

Mr. Babbit makes it very clear, here and there throughout the book, that he is unable to take the religious view—that is to say that he cannot accept any dogma or revelation ; and that humanism is the alternative to religion.⁽⁴⁷⁾

ヒューマニズムを生命的なものの最高の表現と見て差支えないと彼は認容するが、ヒューマニズムが宗教に替われるという傲慢な点には承服しない。人間は飽く迄も本質的に局限せられた不完全な存在であるとする信念を彼は抱懐している。ヒューマニズムが宗教に替わるという現象が存在するために今日の病弊が存在しているのであって、この病根を殲滅するには歴史を自在に溯ってその根底からの変革が必要とされる。エリオットはそう考えたに相違ない。

一方、現代の状況がこのような危機に瀕しているのに反して、イギリスの詩壇はルーパート・ブルック(Rupert Brooke)、ジョン・デイヴィー(John Davie)、ホジソン(Ralph Hodgson)等 Georgian Poets たちが田園の自然に讃美の眼を向け、抒情的な詩を作っていた。こういった微温的な空気に包まれたイギリス詩壇では現代の危機的情況に対処するにはいかにも不釣合であるし、退嬰的に見えた。だが、Georgian Poets が主流を占める背後では、一部の者たちがモダニズムの到来を期待していた。パウンドは勿論、エリオットも詩の現代性に照応した変革の必要性を認識していたがためにこのような文化活動には満足しえなかった。現代が歴史の大河の必然的結果であるなら、その大河に於ける病根をこそ抉り取る必要に駆られる。彼らは現代文明の内部に存して、その内部から現代文明の病状を指摘することから始め、詩壇に於ける Georgian Poets からの脱却を企図するのである。パウンドはイマジズムの運動を起こすことに

抛って志向を具体化する。エリオットもパウンドの教えを多く享受したがためにイマジズムの傾向を内包している。彼の唱道する「客観的相關物」とは、明確なイメージに抛る対象の視覚化というイマジズムの発想に起因するもののだと言えよう。だが、エリオットの場合、現代の事象的な危機をその根源に於いて把捉しようという過去を凝視する眼がより強固であったがためにイマジストの領域を脱却している。エリオットには神を放逐し、ヒューマニズムへと馳走する人間の傲慢な姿勢が人間を孤独へと追いやり、相互断絶を招いたと思えるのであったが、その回避のためには自らの個性の滅却が必要と考えるのである。彼は詩法に於いてその具体化を図る。『伝統と個人の才能』(*Tradition and the Individual Talent*)の中で“The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.”⁽⁴⁸⁾と述べて、個性の滅却によって普遍性へと身を委ねることを説く。詩人の勝手な感情を吐露するのを厳に戒め、reasonを重視することによって正確な伝達を目論むのである。reasonの重視は、伝統という歴史的事実をも含む事実を基盤とすることになる。そしてまた、それは歴史的事実ばかりではなく、現実の混沌とした複雑極まりない現状を単にロンドン独りならず全ヨーロッパ的、延ては全世界的な視野から把握することを基準とするのである。このように時間と空間を最大限に拡大した視点からの考察が彼の唱道するもう一つの思想である「伝統論」乃至は「歴史的意識」⁽⁴⁹⁾の基調となるものである。このような基調を所持しながら、今日の危機的情況を分析すれば、必然的に時間・空間を越えて拡散する諸事実の中に本質を探索することになるが、そのことは拡散する諸事実を現在という一点で共時的に把捉しなければならないことを意味する。エリオットにとっては過去の戦争も現在の戦争も同一として考えられなければならないのである。そのために過去の作品が現在にも息づけるのであろう。これが彼の唱道する「歴史的意識」であるし、また「伝統論」なのである。

先の「個性の滅却」という思想は、幾多のバステーションなアルージョンと「客観的相關物」という詩法の中に具体化されている。グローヴァー・スミス(Grover Smith)の『T.S. エリオットの詩と詩劇』(*T. S. Eliot's Poetry and Plays*)を待つまでもなく、エリオットの付けた原註を遙かに越えて利用されて

いるアルージョンは、「歴史的意識」とも分離できないが、詩に含蓄を所持させることの他に、詩人の懐抱する情緒を既に成立している作品という既成事実が付随する、定形としての情緒に置換するという、個性を表面に露呈させない一つの便法として利用されていると考察しうる。外面的には「個性滅却」に疎通しているが、その実「個性隠蔽」とも言いえる詩法である。従って、G. ウィリアムソン (George Williamson) の言うように原典を無視することによって詩の理解と鑑賞に重大な欠落を生ぜしめる恐れがあるために borrowing と allusion は区別して考察すべきだという基準的な見方の他に「個性の滅却」あるいは「個性の隠蔽」という観点からもアルージョンの詩法は看取されるべきであろう。もし「個性隠し」という点が事実とすれば、反ヒューマニズム、反ロマン主義の立場から唱道された「個性滅却」の思想も徹底していないと見做すことができる。

「客観的相関物」もアルージョンの採用とほぼ同一の理由により運用せられていると思われる。ある情景の一組の事件が付与され、それによって特定の情緒が必然的に想起されるような方式が「客観的相関物」と呼称されるものであるが、この方式を利用することにより個性を抑止し、また見方によっては隠蔽することも可能なのである。だが、これは単に「個性滅却」のみに利用されているのではなくペイター (Walter Pater) の所謂「目に見える象徴主義」(visible symbolism) という創作技法に近く、エリオットの言う「思想をバラの匂いの如く嗅ぐ⁽⁵¹⁾」という言葉と相似的であって、精神的な事柄を具体的に視覚化し、伝達を精確にする詩法である。従って、言葉の所持する観念的なイメージがとかく現実から遊離して、ロマン的な傾向へと流れるのを防御する役目も果たしていると言えよう。エリオットがダンテに傾倒するのもこの視覚的想像力に起因するとも思われる。「客観的相関物」も現代詩を特長付ける創作法となって、「個性滅却」の具体的役割を實踐していると言えるのである。

また、エリオットの初期の詩から『荒地』に至るまでに「個性滅却」の手段として採用した詩法は、単にアルージョンや「客観的相関物」のみではない。劇的独白あるいは劇的構成という詩法も詩人の個性を滅却する方策として考案利用されていることも明記せねばならない。だが、これらも文明危機防衛の志向

を基盤とした創作に於ける一つの詩法であることを銘記しておく必要がある。

次に、「歴史的意識」乃至は「伝統論」の立場からの具体的詩法を概観してみると、前述のアルージョンは「個性滅却」という立場から利用されていたが、採用される範囲は、時代、場所を問わず、時間的、空間的に拡散された状態で『荒地』には登場していた。このことは、アルージョンが前述の「歴史的意識」乃至は「伝統論」の思想そのものを踏えていることを意味するものである。従って、時間的、空間的に散在するアルージョンという各事実は共時的にこの現在という一点に集約することになる。そして集約した現在の中から危機たる情況の病根を描出し、新たな秩序を模索するのである。

「伝統論」が具体化している詩法はアルージョンばかりではない。他にも原型的パターンあるいは文化人類学的枠組という所謂神話的枠組の使用による詩法も「伝統論」を基調とする方策であると考えられる。前述したエリオットの原註にあった如く、これは主に J. G. フレイザー (J. G. Frazer) の『金枝篇』(*The Golden Bough*) と J. L. ウェスタン (J. L. Weston) の『祭祀より騎士物語まで』(*From Ritual to Romance*) からの知識を基調としている。殊に後者は G. スミスに拠れば、ページを切らない箇所があるほどの速読をし、構想の素材を整理するのに利用したようである。⁽⁵²⁾ 漁夫王から聖杯伝説に至るまでの伝説が構成として利用されるのには、古代から現代に至る幾星霜を経てきたという普遍性が存在することの他に、伝説と雖も伝説が存在し続けているのは事実であり、それは当然共時的要素として扱われるべきという判断が存在したからなのではなかろうか。この点の裏付けは、1923年発表の『ユリシーズ、秩序と神話』(*'Ulysses', Order and Myth*) に明白である。またこのような原型パターンや神話的枠組が『荒地』の structure に応用されているという事実は、重要な意味を内包するものである。何故なら、『荒地』という詩全体の structure の一部としてそこに統一を所持させるばかりでなく、荒地という現代の崩壊の文明を、古代からの伝説を共時的に存在させることにより、そこにパターン化したモラルを付与し、救済の道を探求しようという一つの彼の野心が窺えるからである。これは F. O. マシーセン (F. O. Matthiessen) の言う『荒地』でのエリオットの重要な仕事は詩の形態と意義づけであるという主張⁽⁵³⁾にさらに肉付けするもので

あると言えよう。そこでは「歴史的意識」や「伝統論」の存在の他に一つの統一の秩序が狙われてもいるのである。単に危機的文明の病根を探查するだけでなく、一步前進して『荒地』に於ける unity の発見を志向する姿勢が窺えるのである。エリオットは「非個人性論」と「伝統論」という二大思想を基盤として文明崩壊阻止のために詩作に於いて数々の詩法を試みたのであったが、ここでまた、それが可能であるか否かは別として、さらに前進し新たな秩序の探求へと方向付けるのである。

だが、こういった秩序探求の前に、エリオットは混沌とした現代の様相を把握することも忘れてはいない。『形而上詩人』(*The Metaphysical Poets*)の中で“*Our civilization comprehends great variety and complexity*”⁽⁵⁴⁾と語っているが、エリオットはこの文明の多様な面、複雑な面を『荒地』に描写しようとしていると見てよい。前述のアルージュンが「個性の滅却」という点や共時的な要素として文明の病根を探索する点で使用されている他に、現代の多様性、複雑性を表現するのにも利用されていると考察することができるのである。『荒地』の中には35人もの異なった作家、詩人からの allusion や adaptation が散見できる。しかもそれは時間、空間を自由に飛翔する見事な軽業的配分がなされている。使用される外国語もサンスクリットを含め6カ国語に渡る。これらの点はパウンドの影響が大であろうが、パウンドのそれが時として奔放で混乱を招くのに比してエリオットのそれは我がものとした統一を感受するものである。しかし、この詩法の多様な実態は、それだけでも現代の様相に相応しいものと感ずるものであり、難解な感を呈するのに充分と思われるが、この多様な形態に加えて、エリオットは更に「意識の流れ」をも採用する。この「意識の流れ」は先の allusion や adaptation が自由自在に詩間に分け入ることが可能となる論理的背景になりえている。しかもこの事実が混乱の現代の様を巧妙に描写する手段である上に、秩序を背後に維持するという絶妙な創作方法となりえているのである。またこの多様性に輪をかけるように「驚きの要素」あるいは「不意打ち」という詩法も採用され、迷路を更に複雑にしている。もはや通俗的惰性的気分での読破は困難となる。遙かに隔絶せる二者を強引に急激な形でコントラストさせ、未見の世界を引き出し、未聞の世界を聞かせる。『荒地』

の冒頭の部分を一瞥するだけでそれは納得がゆく。『カンタベリー物語』(*The Canterbury Tales*)に見る春を想起する者は、その惰性的気分を破砕されざるをえない。また、「不意打ち」の方法は、形而上詩やフランス象徴派から獲得したというのが通説になっているが、イメージ構成に於いて、少なからぬ混乱を引き起こしている。無論、このことがまた『荒地』に内在する荒地性と一致することであることは言うまでもない。初期の詩群にあっては相互に無関係で矛盾しているときえ映じるものが“like”や“as”という語で組み合わせられていた。が、『荒地』に於いては何ら繋ぎ言葉もなく強引に結びつけられたりしている。これはイメージ間の乖離と飛躍から生ずる新たな情緒を誘引することを狙いとしていることもあろうが、読者にとっては、やはり不意打ちに遭った感は免れえない。

エリオットは現代のもつ複雑多様な世界を描出する他に、Georgian Poetsにはけっして見ることのなかった、現代社会に付随する都会的な醜悪な美を描写することにも挑んでいる。この志向はボードレールに由来することは周知のことである。退廃的混乱の社会を表出しているのはやはり都会であろう。『荒地』の中にはうらぶれた酒場やどぶ鼠の這い廻るガスタンクの裏といったダーティーなイメージが充満している。

エリオットの描写した現代の様相は、その荒地性の故に難解を極めた。その上、この作品は発表以前にバウンドによって主として構成上の指示を受け、手直しをしているためにさらに難解の度を増していることは否めないことである。このため、これが『クライテリオン』に発表された当時の反響は芳しいものではなかった。マックスウェル(D. E. S. Maxwell)に拠れば批評家達は口を揃えて酷評したとのことである。⁽⁵⁵⁾確かに『荒地』はlogical structureを追求してもそこには何らその気配を感じとることはできないであろう。Georgian Poetsからすれば詩の体裁すら整えてはいないと映ずるはずである。しかしながら、エリオットの側から見れば、『荒地』は混乱を描出しているのみならず、混乱の中から生み出したエリオット自身の秩序を、すなわちシュミット(Christian Smidt)流に言えば「エリオットの総合」(Eliot's synthesis)⁽⁵⁶⁾をやり上げたはずであった。従って、エリオットは統一原理のない世界を描出する

ことに努めながら、他方に於いて一つの統一を、そして言い換えれば秩序を持たせるといふ苦悩を経ていたと思われるのである。

だが、時間的、空間的に最大限拡大してしまった詩が、しかも logical structure を欠いた詩が、タロット・カードや神話的枠組によって一つの統一体を形成したとしても、このパステーシユな複雑さが包括しえるだろうか。しかもこの詩は、タロット・カードを基点として聖杯伝説と神話的枠組に依拠しつつも、最後まで徹底してこのプロットを行き着かせてはいない。結論の場が東洋のウパニシャッドへと摩替えられ曖昧模糊とした形に量されているのである。無論、そのことによって、タロット・カードや聖杯伝説の神話的枠組が何らの役割も果たしていないと言うのではない。詩中に一つのプロットを形成し、進行性を付与していた機能は否定できない。だが、このプロットに包含しえない細部に渡る詩の流れはどうすべきなのであろうか。一つの見方として I. A. リチャード (I. A. Richard) の所謂「観念の音楽」(music of ideas)⁽⁵⁷⁾ というようなものを求める方法もあろう。logical な structure はもはや追わずに、musical な structure とも言うべきものを追求すべきなのかも知れない。『荒地』はストラヴィンスキーの「春の祭典」のバレエ公演が直接の契機となって創作されたという経過があるために、それはかなりの説得力を所持する。しかし彼の作品をシンフォニーに結びつけてその音楽的構成を犀利に分析してももはや『荒地』は既成音楽との類比によっては語りえない作品であるし、それほど安易に結びつけられる構成であるとは考えにくい。

そこで、このような logical な structure を欠いた詩を把握する場合、イメージによる読者主体の解釈によって統一を見出すということが最も理解できる方法だと考えられる。何故なら、前述の如くエリオットの詩がペイターの 'visible symbolism' あるいは F. O. マシーセンの言う「聴覚的想像力」(auditory imagination)⁽⁵⁸⁾ を創造することに拠って形成されているからである。だが、そのイメージ構成にさえ飛躍や矛盾があり、またその矛盾を結合させるなど、およそ理知的には解明しえない。しかし、無縁なイメージを重ね、バウンドの所謂 'concentration' の力に依拠することによって自然に一つの磁場を構成し、新たな意味を生じさせ、印象的な統一を形成するのである。これを各人が各様に行

う。このような見方が最も納得のゆく方法であると考えられる。しかし、それでもまだ割り切れない感じは払拭できない。

かつて、前述の如くトムソンは『荒地』を称して「エリオットの『ハムレット』である」としたが、ここでまた A. ボルガン (A. Bolgan) が新たに『荒地』をエリオットの『ハムレット』と呼ぶ。⁽⁵⁹⁾『荒地』が複雑多岐に渡る素材を扱い兼ねている点を指摘して、これを“an artistic failure”⁽⁶⁰⁾だと断言するのではない。彼がそう述べるのは、『荒地』が如何ように解釈しても明解とはならなかったことと関係している。先にも述べたように、『荒地』は「個性滅却」の具体例であるとしながらも、そこにエリオット個人の私的な苦悩を挟み込んでいたと考えられた。そのことは当然エリオット自身にしか解釈、あるいはイメージ化できない部分が存在しているということを意味している。とすれば、これはエリオットの言う「第一の声」が詩の各所に於いて「第一の声」のままで響くだけで「第二の声」として読者に伝達されてこないという疑いをもたらす。そうなれば解釈にも淀みが生じ、“an artistic failure”と言われてもやむをえないことになる。エリオットは「第一の声」と「第二の声」との融和の中に誕生する言葉の創造をこそ理想としていたのであった。F. R. リーヴィスや E. M. フォスターが『荒地』を内的告白の書だとするのは、既にこのような懸念の兆が瞥見せられたためと推察することもできよう。だが、この問題は、現在までのところ明解な決着を期待する訳にはいかない。何故なら、エリオットの「第一の声」を明確にすべき私的生活を知る資料が、彼の遺言のために限定されているという事情が存在するためである。確かに『ウル荒地』によってその傾向を一部に於いて認めることはできても、エリオットの肝心の私的生活乃至は内的苦悩の実態を既出の資料を越えて知らないことには、「第一の声」と「第二の声」の精確な判断は得られないと思われる。

斯くして、エリオットのモダニズムに向けての挑戦は、多くはパウンドとヒュームの開拓した土壌を耕作するものであったが、それでもイギリスの詩壇に決定的衝撃を与え、以後の現代詩の手本ともなっていくのである。『荒地』も無論その立場から見て差支えない。しかし、今なお structure の問題に関しては、明確な把握をしえないが、彼の本質を衝く厳しい文明批評は、詩の内容に

於いてばかりではなく詩法の面に於いても具体的な実験の敢行によって、出口のない恐怖と不安の世界から必死に脱出を試みる姿勢を明示しているものと言えるのである。バーゴンズィのように『荒地』が文明の衰退に関する「非個人的」な瞑想ではなくして「主観的経験の懊悩にみちた再体験」⁽⁶¹⁾だとする見方もあるが、ここでの彼の私的懊悩は、現代の退廃的世界の一部として沸き上がっているものであって、単に「再体験」のみならず、エリオット自身、荒地からの脱出を企図していると判断すべきであろう。従って、現代文明の崩壊の危機にありながら、ロマン主義的傾向を保持する微温的世界に留っていたイギリス詩壇を決定的に変革させる役割を果たした点に於いては文明救済の一助になりえていると考えてよいだろうし、詩に於ける衰退をも救済しえていると考察してもよからう。

ここで、『荒地』に於ける「恐怖」の問題へと論を戻してゆく。エリオットは文明の崩壊の歴史的必然と、その文明の内側にあってこれまた退廃的な精神死を単に存えるだけの「うつろな人間たち」⁽⁶²⁾、そして本質的に同類の己自身の中に恐怖を見たのであったが、エリオットはその「恐怖」をいかに乗り越えようとするのであろう。クーマエの巫女を見た「一握の砂」の中の「恐怖」はベラドンナのタロット・カードによって『荒地』全体へと拡散されたのであったが、その拡散も実は漁夫王伝説、聖杯伝説等の神話的枠組へと継承され、生—死—復活という同一モラルに則ったパターンを組んでいるように見える。そう見た時、これらプロットが詩全体の大枠の structure を形成していることは否定しえないであろう。しかし、この structure は詩の進行に平行しての順序整然たる継続的 structure ではなくして、詩の背後に浮き上がるそれであることは承知しておかねばならない。しかし、そうなりえながら再生を見るはずの結論の部分で、西欧からは神秘的存在に映るはずのウパニシャッドへと結語を委託してしまう。これはエリオットが明解な信念を打ち出してはいないことを明示するものであろう。僅かにウパニシャッドの三つの教えが提唱されるのみであり、それは窮極的な解決策とは言えない。エリオットは主人公に“Shall I at least set my lands in order?”⁽⁶³⁾と言わせるのである。末尾に於ける“Shantih Shantih Shantih”⁽⁶⁴⁾も決定的な方策を提言できずに祈りに終わっていることを表示してい

るものと言えよう。エリオットは病根を探索し、再生に至る救済索を唱道しなかったであろうが、登場するものは当面の身を維持する次善の策でしかなかったのである。エリオットの諸詩作品の一連の流れから見るとこの『荒地』に於けるエリオットの問題解決に対する位相が理解できる。プルーフロック、『ある婦人の肖像』のヒロイン、ゲロンチョン老人などは、自分を的確に他に伝達しえないがために悲哀を感じ、自嘲的になった者たちであって、初期の詩の内的逡巡の特徴を描出する人物像であった。ところが、『聖灰水曜日』(*Ash-Wednesday*)以後に於いては、不安と恐怖に脅やかされる者にキリスト教の信仰の道を明確に提示している。エリオットが英国国教会へ改宗したのが1927年であったから、1930年に出版された『聖灰水曜日』には彼のクリスチャンとしての確固たる信念が内包されているのは理解できる。しかし、1922年に出た『荒地』の時分には、改宗という時点を経過していなかったし、信仰という面に於いてはまだ確然たる方向が定着していなかったと判断してよかろう。従って、A. G. George が言うように“*The Waste Land is a Christian poem*”⁽⁶⁵⁾という時点までは、到達しえていなかったのである。『荒地』の中に於いては、文明の危機を救済すべく行動を開始し、病根を探り出したものの、応急処置を施すだけしか手だてを知らなかったのである。従って、タロット・カード及び漁夫王伝説、聖杯伝説等の神話的枠組が『荒地』の包括的 structure を形成しえていないのも当然のことであったのである。

エリオットは『荒地』に於いても、方向の定着した『聖灰水曜日』以降であっても、現代の病根を探索するという観点を所持しながら、現実面の問題には接触しないのを信条としていた。彼は戦争をテーマとする詩も戦争自体を取り挙げた文も殆んど書くことをしなかった。僅かに、『荒地』に大戦の荒廃の様と空襲を連想させる語が見られ、また『四つの四重奏』(*Four Quartets*)にロンドン空襲後の街が歌い込まれてはいるが、それは現在の戦争を提示するために歌われたのではなく、あらゆる戦争の原型として描写されたのであって、何ら現実象がテーマとなっていることではない。スペンダー (Stephen Spender) は“*He is not concerned with saving the world :*”⁽⁶⁷⁾と不満を述べているが、彼が現実の問題を提起しないのは、現実の問題を解決し、救済したとしてもそれが

時間内に於ける努力と営みである以上、その価値が有限であって、不完全な実態をいずれ露呈することになるからなのである。それでは本質的には解決とは言えないものであろう。

しかし、エリオットが『四つの四重奏』の「イースト・コーカー」‘*East Coker*’に於いて “I said to my soul, be still, and wait without hope”⁽⁶⁸⁾ と言う時、そこにエリオットに貫ぬかれた一つの姿勢を見る。神の前にあつての人間の無力さ故の言葉であろうが、それは明確な信念を提示できなかった『荒地』の中にも見られた姿勢と同質のそれである。現事象の問題に安易に取り組むことをせず、本質的な解決を狙うエリオットが “wait without hope” とするだけでは、主人公が、そしてエリオットが単に傍観者にしか見えないであろう。こういったエリオットの姿勢をスペンダーは “outsider”⁽⁶⁹⁾ と見做すのである。オーデン (W. H. Auden) を中心とするニュー・カンントリー派などが反発するのこのエリオットの傍観者的態度に由来する。だが、彼らが例えばマルキストとして、また主知的写実主義者として目前の事象に解決を図ろうとする姿勢もまた頂けない。『荒地』のみを検討してみれば、確かにそこには主人公の、そしてエリオットの傍観者的態度に今一つ物足りなさを感じるのは否定しえない。『荒地』の中で、女が “What shall I do now? What shall I⁽⁷⁰⁾ do?” と尋ねても、何ら答えらしい答えは見られないのにはもどかしさを感じざるをえない。クーマエの巫女の見た恐怖が『荒地』全体に拡散されていても、主人公はその恐怖をただ傍観しているようにしか見えない。E. M. フォスターのように “And the horror is so intense that the poet has an inhibition and is unable to state it openly.”⁽⁷¹⁾ と善意に解釈する仕方もあるだろうが、神話的枠組のモラルに拠って見えかかった再生は、見事に次善の策へと結論を委ねてしまっているのである。そうすると、エリオットは実はこの『荒地』の中で何ら解決策の如きものは志向せずに、F. O. マシーセンが “the agony of a society without belief”⁽⁷²⁾ を表現している詩だと言った如く、単に自己と読者に自覚を促すためにこの詩を創造したのではなかったのかと疑問が湧いてくる。してみると、『ウル荒地』に於いて彼が言う “just a piece of rhythmical grumbling” という言葉は急に真実味を帯びてくるのである。

だが、そうであれば、生—死—復活というパターンを持つ神話的枠組は半面の意味しか所持しないことになる。これが単にこの『荒地』の structure の形成に応用するためにのみ採用されたとは結論付けにくい。恐らく、エリオット自身はこの荒地を救済すべく、この荒地に復活をもたらしすべく苦闘していたに相違ない。ただ、この『荒地』創作の時期に於いては、彼にとって何らその方策が見出しえない時期であっただけなのだと理解するのが最も妥当な解釈であろう。

しかし、このような好意的な解釈がなされても、まだその主人公の姿勢に対して釈然としない気分が残ることは吐露せずにはおけない。『荒地』は、ジョージ王朝の詩が現実の問題に当面して、その現実からロマン主義的傾向へと逃避していったのに対して、まさにその現実の荒地の世界からその問題の根源へと肉迫する排戦的モダニズムの詩であったはずだ。ところが、現実には主人公と雖もこの荒廃の地を傍観する姿勢が見られるだけであって、主体的にその問題に取り組み、苦悩する姿勢が一向に見られない。例えばV章に於ける聖杯騎士の聖杯探索の姿にも戦い、苦悶する姿勢は見当らない。不安と恐怖をもたらし荒地の中であって涙する姿勢は存在しても、孤独の主人公がその不安と恐怖に震え戦き、絶望感に打ち拉がれ、絶望に耐えて、敢然として勇躍する実存的姿勢は感得できない。そこには「あれかこれか」を決断する姿勢と未来に自己を投企して行くだけの精神的迫力が看取できないのである。

だが、それは当然であるかもしれない。何故なら、エリオットはこの『荒地』に於いては、「個性の滅却」をまず意図していたからだ。しかし、もし万が一この『荒地』中にエリオットの個人的苦悩を「慰み」として歌い込めていることが存在しうるとすれば、詩法に於ける彼の挑戦的姿勢と同じく、文明救済を志向する彼の、また主人公の積極果敢な姿勢の暗示だけでもすべきであったのではないかと疑問を呈することもできる。

『荒地』の中にタロット・カードによって拡散されたクーマエの巫女の見た恐怖は、社会的退廃の様としてよくその荒地性を描写していた。しかし、このように拡散した荒地性を、生—死—復活のモラルを持つ文化人類学的枠組によって把捉し、structure としての役割を果たせると同時に、復活の方向へと誘

導したのであったが、窮極に於いてその救済を忌避する姿勢へと変質してしまった。これはエリオットが詩作に於いて、モダニズムの挑戦を断行したのとは異なって、詩の内容から滲み出てくる主人公の姿勢が、そしてまたエリオットの姿勢が、荒地の脱出口を発見しあぐねていることを表示するものである。例えば、主人公が余りにも傍観的であったのもここに原因がある。エリオットにとって、この荒地性はとてつもなく巨大な魔物であって、容易に退治しえる代物ではなかったのだと推察しうる。彼にとって当面なしえることは死んだ振りをして「じっと待つ」ことなのかもしれない。主人公は傍観的なのではなく、実は死んだ振りをして、退治する機会をじっと待っているのだと考えてよかろう。彼は忍耐の苦汁をなめているのである。従って、エビグラフのクーマエの巫女の見た恐怖とはこの荒地的荒廃の様を言うのではなく、実はその救済を志向したとはいえその手だての見出せないエリオット自身の絶望、あるいは救済しえないその運命をこそ指しているのだと結論づけられよう。

〔註〕

- (1) Gertrude Patterson, *T. S. Eliot : Poems in the making* (Manchester University Press, 1971), p. 167.
- (2) Leonard Unger, ed., *T. S. Eliot : A Selected Critique* (Russell & Russell, 1966), pp. 25-26.
- (3) Hugh Kenner, *The Invisible Poet : T. S. Eliot* (Methuen, 1965), p. xiii.
- (4) Valerie Eliot, ed., *The Waste Land : A Facsimile and Transcript of the Original Drafts* (Faber and Faber, 1971), p. 1.
- (5) Eric Thompson, *T. S. Eliot : The Metaphysical Perspective* (Southern Illinois University Press, 1969), p. 143.
- (6) T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Faber and Faber, 1969), p. 59.
- (7) Valerie Eliot, *op. cit.*, p. 2.
- (8) George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot* (Farrar, Straus & Giroux, 1975), p. 119.
- (9) T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (Methuen, 1969), p. viii.
- (10) Leonard Unger, *op. cit.*, p. 13.

- (11) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Sacred Wood*, p. viii.
- (12) Hugh Kenner, *op. cit.*, p. xiii.
- (13) Leonard Unger, *op. cit.*, p. 63.
- (14) George Williamson, *op. cit.*, p. 129.
- (15) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 61.
- (16) Valerie Eliot, *op. cit.*, p. 6.
- (17) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 62.
- (18) *Ibid.*, p. 76.
- (19) *Ibid.*, p. 67.
- (20) *Ibid.*, p. 67.
- (21) *Ibid.*, p. 74.
- (22) *Ibid.*, p. 65.
- (23) William Shakespeare, *The Tempest* (Cambridge, 1971), p. 20.
- (24) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 61.
- (25) *Ibid.*, p. 62.
- (26) *Ibid.*, p. 68.
- (27) *Ibid.*, p. 69.
- (28) *Ibid.*, p. 78.
- (29) *Ibid.*, p. 76.
- (30) *Ibid.*, p. 73.
- (31) O. シュペングラー著, 村松正俊訳, 『西洋の没落』, 五月書房, 1971 年, p. 41.
- (32) Valerie Eliot, *op. cit.*, p. 1.
- (33) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, pp. 68–69.
- (34) *Ibid.*, p. 64.
- (35) *Ibid.*, pp. 65–66.
- (36) Leonard Unger, ed., *op. cit.*, p. 178.
- (37) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 65.
- (38) *Ibid.*, p. 74.
- (39) T. S. Eliot, *Selected Essays* (Faber and Faber, 1972), p. 145.
- (40) *Ibid.*, p. 17.
- (41) T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (Faber and Faber, 1957), pp. 97–98.
- (42) *Ibid.*, p. 89.
- (43) Cf. Valerie Eliot, *op. cit.*, p. 10.

- (44) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 74.
- (45) T. S. Matthews, *Great Tom : Notes Towards the Definition of T. S. Eliot* (Harper & Row, 1974), p. 45.
- (46) T. E. Hulme, ed. by Herbert Read, *Speculations : Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 33.
- (47) T. S. Eliot, *op. cit.*, *Selected Essays*, p. 472.
- (48) *Ibid.*, p. 17.
- (49) *Ibid.*, p. 14.
- (50) George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot* (Thame and Hudson, 1955), p. 102.
- (51) T. S. Eliot, *op. cit.*, *Selected Essays*, p. 287.
- (52) Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays : A Study in Sources and Meanings* (The University of Chicago Press, 1953), p. 68.
- (53) F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot : An Essay on the Nature of Poetry* (Oxford University Press, 1969), p. 43.
- (54) T. S. Eliot, *op. cit.*, *Selected Essays*, p. 289.
- (55) D. E. S. Maxwell, *Poetry of T. S. Eliot* (Routledge & Kegan Paul, 1969), pp. 98–100.
- (56) Kristian Smidt, *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot* (Routledge & Kegan Paul, 1967), p. 222.
- (57) I. A. Richard, *Principles of Literary Criticism*, 1926, p. 293.
- (58) F. O. Matthiessen, *op. cit.*, p. 81.
- (59) Anne C. Bolgan, *What the Thunder Really Said* (McGill-Queen's University Press, 1973), p. 22.
- (60) T. S. Eliot, *op. cit.*, *Selected Essays*, p. 143.
- (61) Bernard Bergonzi, *T. S. Eliot* (Macmillan, 1978), p. 194.
- (62) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 81.
- (63) *Ibid.*, p. 74.
- (64) *Ibid.*, p. 75.
- (65) A. G. George, *T. S. Eliot : His Mind and Art* (Asia, 1969), p. 159.
- (66) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 196.
- (67) Leonard Unger, ed., *op. cit.*, p. 265.
- (68) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 180.

- (69) Stephen Spender, *Love-Hate-Relations* (Hamish Hamilton, 1974), p. 139.
- (70) T. S. Eliot, *op. cit.*, *The Complete Poems and Plays*, p. 65.
- (71) Leonard Unger, ed., *op. cit.*, p. 15.
- (72) F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (Oxford University Press, 1939), p. 356.