

T・S・エリオット論（二）

—The Waste Land『荒地』論—

——「人間に必要な超物質的な糧を詩に求めることは
明白な誤謬である」——ジャック・マリタン（1）

高城 檜 秀

（一）

“And I will show you something different from
either

Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.”

《御覧に入れたいものがある、

^{あした}晨に君の背後から大股で歩む君の影でもなく

夕に立ちて君を迎える君の影でもないものを。

御覧に入れたいものがある——恐怖を一握の塵のなか
に——深瀬基寛氏訳、以下同《

これは『荒地』の第一部『死者の埋葬』の第二スタンザ
の終りの四行である。これは、いわば、作者エリオットの
予告である。《御覧に入れたいものがある——恐怖を一握
の塵のなかに》私はこの四行を読むたびに、そして特に最
後の一行を読むたびに、デンマーク人ゼーレン・キエルケ
ゴールの《私の心に咲く花はみな、氷花に変ずる》という
あの有名な言葉を思い出す。もちろんT・S・エリオット

はプロテスタント的実存主義の先駆者、そしてすべての体系に対してロマンティズムの復讐を企てたデンマークの思想家とは異り、本物の詩人、余りにも言葉の彫琢に余念のなかった詩人である。しかし、エリオットは詩を宗教あるいは思想のプロパガンダとする態度を激しく批判したが、彼の心の苦悶は、不安、焦躁、挫折、絶望とあいまって、キェルケゴールにまけないほど激しいものであったようだ。

残念ながら、彼には日記も告白録もなく、死後四年たった今日詳細な伝記といえるような研究書はまだ出ていないので、彼の詩と詩劇と批評論集が唯ひとつの拠りどころであるが、彼の苦悶の激しかったことは嚴肅な事実である。

「シェイクスピアも、彼の個人的な苦悶をもっと何か豊かで、新奇なものに、何か個性を越えて普遍的なものに変えることを目指すという、詩人にとって唯一の生き甲斐ある仕事に没頭していた」⁽²⁾。

エリオットのシェイクスピア論（一九二七年）から数行のみ引用して、これをもって彼の内面の告白ととるのは、エリオットの文才と詩、散文にわたる彼の文学的主張を無視していることはいうまでもない。しかし彼自身の苦悶を

偉大なエリザベス朝詩人に托して問わず語りに物語っていると取るのも、あながち強引な解釈ではないと思う。

では彼の心の苦悶とは何か？ それを語るまえに、いま引用した詩に註釈をつけておこう。『荒地』には序詞がついていて、ローマの諷刺作家ペトロニウスの『サテュリコン』からの引用がある。もともとこの序詞は最初からついていたのではなく、彼がジェネバ湖畔のローザンヌでこの詩の草稿の、H・ケナーのいわゆる『ウル・荒地』を書き終えてから、ロンドンへの帰路、パリでエズラ・パウンドにそれ見せたとき、彼はそれまで序詞としてつけていたコンラッドの『闇の奥』からの言葉をこの序詞に替え、詩作そのものも尊敬する若き先輩パウンドの忠告を入れて大改作したのだった。序詞は「そうなんだ、わしはクーマエで一人の巫女が薨のなかに吊されているのをたしかにこの眼で見たんだから。それで子供たちが『巫女さん、あんたは何がのぞみな』というと、巫女は『わたしは死にたい』と答えたものだ。ーわたしにまさる言葉の匠エズラ・パウンドのために」となっている。大層な序詞をつけたもので、いささかペダンティックな匂いをするが、この序詞は『荒地』の内容とは無関係ではない。巫女(sibyl)はアポ

口に懇望して一握の砂の数と同じ年数の寿命を授けたが、不覚にも若さを保つことを願わなかったという。壺はローマで聖油をいれる器である。

最初に引用した詩の四行のはじめの三行は現代人の日常生活の虚無の姿を朝夕のオフィス通いの人々の影(shadow)に表現している。そして四行目の「恐怖を一握の塵のなかに」の塵は、クーマエの巫女の握った砂に掛け、その底に聖書の「汝は面に汗して食物を食ひ終に土に帰らん其は其中より汝は取れたればなり汝は塵なれば塵に皈るべきなり」と(創世記第三章一九)「而して塵は本の如くに土に皈り、靈魂はこれを賦けし神にかへるべし 伝道者いふ空の空なるかな皆空なり」(伝道之書第一二章七、八)をふまえている。

エリオットのいわんとすることは私の胸をうつ。生ける屍のごとく墮落した現代人、それらの人のなかにある生の恐怖がいかに恐ろしいものかを見せようというのだ。そしてこれが『荒地』全篇を通貫するモチーフになっている。生ける屍のごとく墮落した現代人——と私はいったが、C・ブルックスはこれを次のように筋をたてて解釈している。

「エリオットの基本的方法について知ることも読者にとって重要である。『荒地』は主要な対照の上に組立てられている。これはエリオットが好んで用い、彼の詩の多くに、特に後期の詩篇の中にしばしば見出される手法である。『荒地』に見られる対照は二種類の生と二種類の死との間に示される。意味の欠如した生は死である。犠牲は、たとえそれが死に至るものであっても、生命力を与えるもの、生への目覚めでありうるのだ。『荒地』において大幅に使われている基調は、このパラドックス及びそこから展開される多くのヴァリエーションなのである。(傍点筆者)」。

生の意味を知る生、生の意味を知らない生ける屍。死して塵となる死、死して甦える死。いうまでもなくキリスト教の復活の教えである。そしてこの教えをインテンシヴにするものは、精神の苦悶である。苦悶は行為であり、詩はその行為のなから生れてくる。

しかもF・M・フォースターが指摘するように、エリオットの場合、苦悶を知らない人々を遠く離れ、それでいて苦しみながら逃避するのではなく、鋭い知性とこまやかな感受性で苦悶しつづけるタイプの詩人である。⁽⁴⁾

しかしながら、『荒地』を宗教詩と考えることは、エリオットを批評する者の誰もがとる道ではない。

エリオットはハーヴァード大学における講演で「詩人は是非とも伝達したいと願うその体験とはいったい何でありましょうか。それが詩として定着してしまふまでには、ほとんど原形をとどめないまでに最初の体験とは変わったものになっているかもしれません。問題になっている『体験』は、いろいろな感情の溶けあったものでしょうが、その感情は実に夥しいものであり、そもそも何に根ざしたものかもはっきりしないのだとしますと、それらの感情の伝達が行なわれるものとしまして、詩人はいったい自分が何を伝達しているのか自分でも分らないだろうと思われるます。伝達さるべきものは、詩が完成するまでは、存在しないのです」。

エリオットは「体験」という言葉を使い、それを感情に結びつけているが、彼の場合、体験を思想、あるいは信念と置き換えても別段不思議もない人である。

また同じ講演でもっとくだけて同じ内容をいう。「詩の成立の経緯だとか、まるで見違えるような形をとって作品の中に現われてくる素材だとか、を詩人は知っているかも

しません。少なくとも自分が何をしようと努力していたか、何を意味しようと意図していたかは知っております。

しかし、ある詩の意味するところのものは、その作品の作者にとっても、また他の者にとっても同じくらしい意味をもっているものなのです。事実、時がたつうちには、自分の作品に対しても、初めの意味を忘れてしまつて、作者自身一個の読者になつてしまふことだつてあります。いや、⁽⁶⁾忘れないまでも、初めの意味を変えることもあるのです」。

こうした詩作経験を案外平直に語る彼は、ひとたび詩論となると構えてものをいう。彼の詩の非個性化論も、詩と信念に対する詩的美の優位を晶える議論も、まことに匠気にあふれた、堂々の論説になるのである。

詩は、普通の意味での個性からの、批判的知性の努力による離脱であり、個性は詩作品を諸体験から生む触媒となる。芸術の形式で体験を表現するためには、その「客観的相関物」を見出す以外に方法はなく、それを別な言葉でいえば、その思想、信条、体験、感情を示す方式となるべき一組の事物、あるいは、ある情況、あるいは一連の事件が必要となり、そしてそれらの事物、情況、事件をわれわれが認識すると同時に、それらのものがわれわれの胸のうち

に感動を呼びおこさねばならない、ということになる。

そしてまた、詩は一つの総体をなしていて、結局その全部を理解しなければ、どの部分も理解したことになるが、それでいて詩人が詩人として信じていることと、人間として信じていることとは区別できる。つまり詩人は詩を書くことによって、素材であるものとは別のものをつくり出す。もちろん詩人の思想、信条は、詩を定める枠になる。枠は強ければ強いほど、深ければ深いほどよいにきまつているが、詩が詩として成立するためには詩的統一を得て美の世界に参加し得る思想、信条が必要であるということになる。

私も、『荒地』を読むとき、この詩を詩として読まねばならない。精神の苦悶を通して、現代人エリオットの眼に映った現代世界の、いや人間の姿を、詩的世界として観察しながら、少しでもこの詩に接近しなければならぬのだ。

(二)

『荒地』が発表されたのは一九二二年十月に出た『クラ

イティーリオン』誌の創刊号であつた。⁽⁷⁾ この雑誌はヨーロッパ文化の最高の英知を集め、文化の育成と高い意味での趣味の訓練を目標にし、エリオット自身が編集長になり第二次大戦直前までつづいた。

彼の生地はアメリカのセント・ルイスであつたが、彼の家は代々その土地での知的名門であり、また彼の一家はボストンの北北東のケープ・アンの付近に毎年のように出かけたのである。「わたしの家族はニュー・イングランドとのつながりを守ってきました。しかし自分がいつも西南地(セント・ルイス地方)にあつてはニュー・イングランド人であり、ニュー・イングランドでは西南の人であることが分つたのは大分年をとつてからのことでした」(一九三〇年)と語っている。

エリオットはワシントン大学付属高等学校「スミス・アカデミー」を出てハーヴァード大学で学んだ。彼の研究範囲はおどろくほど広く、ヨーロッパ各国文学、ギリシャ、ラテン文学からダンテに至る古典文学を熱心に研究し、もし彼が望んでいたら母校の教授になったかもしれないほどの秀才であつた。その頃アーサー・シモンズの『文学における象徴主義者運動』(*The Symbolist Movement in Literature*)

ture, 1899)を読んで感じるところがあり、その後パリに移った。彼はそこでフランス象徴派のラホオルグ、コルビエールなどを勉強したが、なかでもボードレールについては深い共感を得た。当時エリオットはコレジ・ド・フランスでベルグソンの哲学を直接学んだりしたが、それからハーヴァードに帰り彼はF・H・ブラッドレーの哲学にむしろ傾倒し、その『倫理学研究』『論理学原理』『仮象と實在』などを研究し、咀嚼して、ブラッドレーに関する博士論文を書き、ハーヴァード大学に送ったが、面接試験に帰国しなかったで、博士号はもらえなかった。印度哲学に没頭したのもその頃である。

だがそれよりエリオットの詩人としての誕生に役立った貴重な事件は、三歳年うえの博学の詩人エズラ・パウンドと、彼の詩作と、思考に一生影響を与えた五歳年うえの詩人・哲学者T・E・ヒュームに会い、親しく交わったことである。エリオットはその前後に二冊の詩集を出版している。『ブルーフロックとその他の観察』(Puffrock and Other Observations, 1917)と『詩集』(Poems, 1920)である。処女詩集の代表作はいうまでもなく『J・アルフレッド・ブルーフロックの恋歌』(The Love Song of J. Alfred

Puffrock)で、『詩集』の方では『ゲロンチオン』(Gerontion)である。この二篇についてはここで批評をすればかなりの枚数になるから、批評を差し控えておきたいが、詩風においては処女詩集では、ブルーフロックの恋歌にも見られるがフランス象徴派の影響、特にラホオルグの影響をうけ、それに気の利いた奇想^{フレイク}を交えて、本来エビグラムの集りに近い短詩をくずした偶成詩^{オケイシヨナル・ゴエム}(即ち社交詩^{ソサエティ・ポエチ})風の詩を多く書いている。内容は愛の挫折、性の頹廃に対する恐怖、都会の倦怠、社交界への諷刺などであるが、青春独特の知性の倨傲が、シニカルな詩人の態度と甘美さとに合致して、一種の魅力をかもし出しているといっておくだけにとどめよう。そして『詩集』では同じような詩風に、エリザベス朝詩人の影響の一陣の風が吹きこんでおり、作者の眼も、歴史、人間を直視するようになってきている。とくに『ゲロンチオン』はS・スペンダ流⁽⁹⁾にえば、処女詩集にみられた生の頹廃の図に変わって、「世界観」Welanschauung的な様相を帯び、青春の知性とシニカルな笑いとためらいは、歴史に対する冷笑と絶望と、強烈な道徳的憤りに変じている。ゲロンチオンという老人は、欲望も失せ、「乾いた季節にひからびた頭脳」(“Thoughts of a dry

brain in a dry season”)を通して西洋の没落を觀じているのである。それ故、『ゲロンチオン』は『荒地』の習作といつても過言ではないと思える。それから形而上派詩人の影響は兩詩集にあきらかなことはいう必要もないぐらいである。

ところで、エリオットがパウンドからどのような影響を受けたかを、C・M・パウラはこういつている。パウンドという詩人は多くの同時代の詩人から尊敬された。たとえばイエイツ、イーデイス・シットウェル、エリオットたちである。しかしパウンド自身はその博学を振りまわしすぎたせいか、その感受性にどこか欠陥があつたせいか、いや詩人としての性質にもうひとつ人の心をうつオリジナルな何物かがかけていたためか、彼の詩は崇拜者は別として一般の読者には人氣がない。しかしエリオットが『荒地』を書くときパウンドから受けた影響は相当程度のものであつたようだ。さきにも述べたように、エリオットは『荒地』の草稿をローザンヌで書いたあと、ロンドンへの帰路パリでパウンドに會つて、それを見せ、その忠告を聞いて大改作をしている。『荒地』に対するパウンドの影響はまずこの一事をもつてしても分るが、さらに詩作の技法において

も、エリオットはパウンドの才氣を自家藥籠中のものにしてゐる。

「特に、パウンドは一方では現代人の意識を傳達すべく追求する詩、それでいて他方ではしばしば過去の作家の作品からの引用を用いて、過去のエコーを導入し、そして過去と陰惨な現代との対照を強調すべく追求する一種の詩を發明した。このことはエリオットの心をうった。彼の最初の二冊の詩集は文学と実人生の間に、また彼が讀んだ過去の大文学とこの社会に一般的にある現実の情況との間にある対照のうえにたつて、主として展開している。『荒地』で、エリオットが現代世界の不毛と挫折について一篇の詩を書くとしはじめたとき、彼はパウンドの技法こそが彼の必要としているものであると決心した」。

たしかに、『荒地』に関して、パウラがいつていることは本當であると私も思つてゐる。この詩に引用される（あるいはその詩行の底にあるとほぼ確実に推測される）三五人の詩人、作家からの引用、そしてサンスクリットを含む外国詩人からの原語のままの大箇所の引用は、エリオットがパウンドの詩を知らずしては成し得なかつた仕事かもしれない。しかしながら（パウラもはっきりと認めてゐる

が）彼の古典からの引用は、何も過去の栄光と現代の悲惨を対照するためのものではなかった。今日ではG・ミスも、R・ウィリアムスンも、マクスウェルも、シュミットも、その他、エリオットの研究家ならほとんど誰でもが認めているように、エリオットが過去の詩人から『荒地』のなかへ引用してきた詩行は、過去にくらべて現代がいかに陰気で悲惨で、生ける屍の住む世界であるかを示すためばかりではなく、さらにすすんでもっと深い意味をあらわす手法であったのだ。この点、私が読んだ研究書のうちC・ブルックスの分析が一番鋭利で、また妥当な線を保っていると思われる。

『荒地』で詩人が用いている基本的方法是複合の原理の適用と呼ぶことが出来るだろう。エリオットは一見類似したものを並置するという表面的な相似性を用いながら実はアイロニカルな対照の効果を狙い、そして一方では一見相違しているとみえるものを対比させるという表面的な対照を用い、実はその背後にひそむ相似性を打ち出しているのである。（中略）この両者は併用されることによって、混沌たる経験が新しい全体へと統御されてゆく過程を印象づけているのだが、その際も経験の現実的表層は忠実に保留さ

れている。枠組みを前以て設定しその中へ経験を押し込むかの如くに見えて、しかも経験の複雑さは害なわれていない^⑫。

そしてブルックスはエリオットが過去の詩人から借用した詩行を自分の詩のなかに随所に挿入していることについて、それでもって過去の栄光と現代の卑小を対照させているのだという見方は皮相な解釈だと批判しているが、私はブルックスの意見に賛成ではあるが、そういう見方にもやはり一理はあると考えている。何故ならば、彼の過去と現代との対照させ方は独自なもので、他の詩人の滅多にまねられるような程度のものではないからだ。その対照の衝激は激しく巧みで、読者の深層の心理にまで滲透してくるからである。

それではもう一歩進めて（過去の詩人からの引用のはめ方のみならず）『荒地』全篇に統一を与える技法は何だろうか。この詩が文化類型学者ジェシー・L・ウェストン女史の『祭祀からロマンスへ』(From Ritual to Romance, 1920)の聖杯伝説研究や、民俗学者のフレイザーの『金枝篇』(The Golden Bough, 1890)のなかの古代信仰に関する「アドーニス、アッティス、オシーリス」の巻を下敷き

に使っている事実も、そのひとつである。そのことについては後で述べるとして、『荒地』をひとつの詩として、つまり芸術作品としての詩としてまとめあげている、技法はどのようなものだろうか。

この詩は、発表されたときから一〇年ほどの間、詩壇の悪評のなかにあったが、その頃すでにI・A・リチャーズやG・ウィリアムソンがこの詩の真価の一部を発見していた。その後一九三〇年代になって詩壇ではオーデン、スペンダー、ルイスなどの若い詩人グループが、批評界ではエドモンド・ウィルソン、アレン・テイト、そしてF・R・リーヴィスが出て『荒地』の評価を高め、マシーセン、ブルックスなどがこの詩の真価を解明し定着させるようになった。

悪評高かった『荒地』に対して、おそらく誰れよりもはやくその真価の一端を認めたI・A・リチャーズは、この詩に統一を与える技法について、今日でも傾聴に値する言葉を吐いている。しかしここに引用するには長いから要約して私の言葉で述べよう。リチャーズは、エリオットの詩の技法の最大の特徴を、三語につめていえば「詩想の音楽」(music of ideas)と呼べばよいのではなからうかと

いつている⁽¹³⁾。その詩はまず理論を放棄する。つまり理論的に詩を書いていくのでもなければ、詩を読むわけでもない。理論という籬^{かき}をまず捨てる。詩人の思想は、理論的思考を捨て、読者を抽象から具象、普遍から特殊、のあらゆる種類にわたり、ちやうど作曲家の楽句のように、そこに並べられた詩行、詩句が、何かを直接つたえるためではなく、読者の心の中にさまざまな印象を生ぜしめ、それらをひとつの一貫した感情やさらにすすんで精神状態にさせ、意志の特別な解放をもたらすように出来ている。エリオットの書いた詩、特に『荒地』では、そうした統一のなかに、他の技巧家がとうてい模倣することのできないような個性的特質が、そしてまたそれが良いにつけ悪いにつけ詩のなかに述べられている経験が真正のものであるという最も確実な証拠を、読者の心に感受させる。つまり詩の分らない不幸なひとびとだけが、エリオットの詩想の音楽、即ち詩のリズムに動じないでいられるのだ、という。

この解釈(彼の詩に統一を与えるところの)は、今日でもそのまま通用するようだ。新しい研究家が戦後たくさん出たが、そして私はあまり多く読んではないが、それらの研究書に出てくる、エリオットの詩の技法の基本につい

ての発言は、こと『荒地』に限って言えば、I・A・リチャーズのこの解釈を敷衍し、変化をつけ、細部にわたってこまかく例証していく作業であつたように思われる。因みに、日本におけるおそらく最高のエリオット学者のひとりであつた深瀬氏の『エリオット』（筑摩選書103）に当たってみよう。「これからこの詩（『荒地』）の解説と鑑賞を進めてゆくわけであるが、厄介なことには、この詩には特に意識的に挿入された引用句が非常に多く、一応その説明を試みなくてはならず、その傍ら殆ど一字一句がからみ合つて極めて微妙なシンボリズムになっているので不完全ながらその点にも触れなくてはならず、さらに最も厄介なのは、その詩の各部分が全体として作りあげている一つのシンボリズムと、各構成部分との照応関係である。つまり、この詩の十分な解説と鑑賞を行なうためには、少なくともレベールを異にした三つの解釈を要するわけである。この最後の難点についてはエリオット論者たちのあいだでも意見が異なり、だいたい臆測の程度にとどまっている。ところで本文の校正中に一読したジョージ・ウィリアムソンの『Reader's Guide to T. S. Eliot』の一卷は、この点に最も力を注いだ名論で、これまで不明であつた照応関係が見事

に摘出されている。残念ながらこの『補解』では十分なことではできないが、主としてこの本の助けをかりて不備を補つておきたい（傍点深瀬氏）⁽¹⁾。

この『エリオット』論は昭和四十三年初版であるから、G・ウィリアムソンの書は second enlarged edition, 1967のことだろう。

大体、『荒地』の詩法の基本は、リチャーズの三語に尽きるのではないだろうか。

(三)

ところで、一言断つておきたいことは、最初『荒地』の『御覧に入れたいものがある——恐怖を一握の塵のなかに』という一行を引用したとき、私はそれがエリオットの現代世界に対する予告であるといった。しかし彼は決して知性の高所から下々の読者に予告しているのではない。何故なら彼は予言者ではなく、あくまで詩人であるからだ。それでは当時のエリオットはどのような人柄の青年であつただろうか。

ハーバート・リードはその当時、エリオットに初対面し

たときの思い出を語っている。時は一九一七年秋、戦地から臨時休暇をもらって帰国したリードは、当時ロンドンのロイド銀行に勤めていたエリオットと、ピカデリー・サーカスのあるレストランで会食した。

「このとき『ブルーブロック』の作者はとても慎み深い二十九歳の青年で、シティに勤める人が着る黒いスーツをきちんと身につけていた。そんな特別な時期に新しい雑誌を創めようと夢中になっているわれわれ二人に対して彼がとった態度が慎重であるのは理解できた。(中略)私はいまでも壁を背にしてわれわれ二人の間にエリオットが坐っている姿をはっきり覚えていた。(中略)(彼と私が新しい文学運動で)協力し合う約束は彼から与えられたが、それはおそらくはどんな種類の熱狂にも批判的であったため、あるいはむしろその後の彼の人柄に関する知識が教えたように、多少慎重な戦略に基づいたものかもしれぬ、いささか控え目な態度をもって行なわれたのである。その後親しい友人となつてから、彼はしばしば慎重であること——あまり早く手の内を見せることについて慎重であること、話や手紙において慎重であること、文学生活のささいなやりとりにも慎重であること——を勧めた。『常に書物の

寄贈に対しては読む時間がある前に札を言ってしまうなさい。もし君がそんな時を待っていると意見を言わなければならないよ』と彼はよく言ったものである⁽¹⁵⁾。

エリオットが慎重居士であったこと、皮肉な言葉づかいや、ポーズをすでに身につけていたことを、リードの思い出は示してくれる。しかし、彼の慎重さ、皮肉な態度、それらは実は謙遜で卒直で敏感な人のもつ武器であったようだ。彼が尊敬するF・H・ブラッドレーを論じた批評(一九二七年)のはじめのところで、『仮象と実在』にふれて、次のようにいつているのは、あるいはエリオット自身の不完全な自己告白、ないしは自己投影であるようにも思えるのだ。「……ブラッドレーの論争的な皮肉と、明らかに彼がそれを使用することを楽しんでいること、無学なものだからとか、理解ができないのかとか、難解な思想には手がつきませんとか、急に告白することによって論敵をまごつかせる彼の習慣を考慮して、多くの読者は、これがみなたんなるポーズ——それもいくらか不謹慎だとすら——結論したのだ。しかしブラッドレーの精神をもっと深く研究するならば、その謙遜は真直なものであって、彼の皮肉は謙遜で、極めて敏感な人の武器であることを納得させるので

ある。實際、もしこれがポーズとしたなら、こんな具合に
びったりと身につくはずはないだろう。だからわれわれ
は、ブラッドレーの影響力の本質は何であるか、また彼の
著作が、人柄が多くの人々を魅惑しているが、それは何故
魅惑するのだろうかを考える必要がある⁽¹⁶⁾。

それとともに私たちは、エリオットが現代英詩壇におい
て、大胆不敵なアヴァン・ギャルドであった事実をも忘れ
てはならない。そしてアヴァン・ギャルドが大抵そうであ
るように、きわめて個性的な面を持っていた。彼は当時
(その後もそうだったが) 詩は個性の発露ではなく、詩が
詩として出来あがるためには諸々の体験が個性という触媒
にふれて変質し、美的世界をつくらねばならないと主張し
ていたが、それでも彼の詩は彼以外の技巧家によって模倣
出来る種類のものではなかった。技法の問題だけではな
い、詩の質そのものがそうである。詩人エリオットの人柄
を知るには彼の詩を読むのが案外近道かもしれない。大胆
でいて、それで慎重、はにかみ、ためらい、倦怠、恐怖、
非常なほどの敏感さ、そうした彼の詩は、あるいは彼の詩
行は彼の詩集の随所に躍りでるがごとく潜んでいる。
いまそのいくつかの詩行をあげてみよう。

大胆な彼の心情を如実にあらわしているもの——

《徴^{しるし}を判じて奇蹟となす。」「われら徴^{しるし}を見んことを希
う!」

言葉のうちなる御言葉、言葉を発す能わず

暗黒の襦袢^{むつぱん}にくるまる。年あらたまりて春を待ちて

猛虎キリストは来りぬ。》(『ゲロンチン』)

(Signs are taken for wonders, 'We would see a
sign!')

The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvenescence of the

year

Came Christ the tiger)

《友よ、血潮はわが心臓を打ちゆすり

かの畏るべき果斷、一瞬の挺身

不惑の千歳も遂に撤回し能わさる——

ただ是により、是によりわれらは生存し来りしもの

われらのどんな過去帳にも

慈悲の蜘蛛糸に包まれたどんな形見にも

またからつぽの室内でひよる長い弁護士が封を切る

どんな遺言状にも見つかからないものが是なのだ》(『荒

母)

(My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
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)

(註) この詩行の解釈は様々であるが、私はさつとつて
いる)

慎重、はにかみ、ためらい、倦怠、恐怖——

「おれは、いっそギザギザの缺をもった蟹となって、音
もない海の床板をカサコンと走った方が良かった」

(『ブルーロックの恋歌』)

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

「ああ齢が寄る……齢が寄る」

ズボンの裾をまくってみようか」(『ブルーロック
の恋歌』)

(I grow old……I grow old……)

I shall wear the bottoms of my trousers rolled.)

「微笑しながら振りむく鏡にうつる自分の表情に
ふと気づいたひとの感じをわたしは感じた。

わたしの平静がどろっと流れる、いよいよ二人は真の
闇だ」(『或る婦人の肖像』)

(I feel like one who smiles, and turning shall
remark

Suddenly, his expression in a glass.

My self-possession gutters; we are really in the
dark.)

「時がまた今日も大儀そうにくりかえす

その他かずかずの仮面劇を想うにつれて

家具付きの、一千の、賃がし部屋の

すすけた日除けを押し上げる

ありったけの手」(『前奏曲集』)

(With the other masquerades

That time resumes,

One thinks of all the hands

That are raising dingy shades

In a thousand furnished rooms.)

《ひび割れし泥壁の家の戸口より

赭き憂憤の顔と顔、嘲けり唸るあり》(『荒地』)

(But red sullen faces sneer and snarl

From doors of mudcracked houses.)

詩人の心情をあらわしているが、特に、《おれの一生を
コーヒーの匙ではかりつくした》(I have measured out
my life with coffee spoons;)

のように、大脳的でありながら敏感な感受性の所産――

《こう言ってみるかな、わたしは夕方狭い街を通ってき

ました、

上衣を脱いだ寂しい男たちが窓からからだを乗りだし
つ

くゆらすパイプの煙をわたしはじつと見ていましたと

か……》(『ブルーフロックの恋歌』)

(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?……)

《ヴォルピーネ姫は舟からあがり

貧乏くさい、青爪の、肺病やみの手を伸して

段々をよじ登る。光、光》(『ベデカーを携えたバーバ

ンク葉巻をくわえたブライシュタイン』)

(Princess Volupine extends

A meagre, blue-nailed, phthisic hand

To climb the waterstair. Lights, lights.)

《すべ、テーブル・クロスをひく張る、

コーヒー茶碗をひっくり返す、

床板のうえに再組織され

欠伸する、それから片っぱの靴下をたぐりあげる》⁽²⁾

(『ナイチンゲールに囲まれたスウィーニー』)

(Slips and pulls the table cloth

Overturns a coffee-cup,

Reorganised upon the floor

She yawns and draws a stocking up;)

《わずみ一匹、^{へちま}叢をこそつと這いぬけた

ぬらぬらしたお腹を土手の上にひきずりながら》(『荒

地』)

(A rat crept softly through the vegetation

Dragging its slimy belly on the bank)

その他奇想天外でユーモラスなものもある――

《河馬に羽生え湿地原より

天翔りゆくをわれは見た、

天使はまわりをとりまいて

神の讃美の合唱に余念がない》(『河馬』)

(I saw the potamus take wing

Ascending from the damp savannas,

And quiring angels round him sing

The praise of God, in loud hosannas.)

(四)

S・スペンダーは自伝『世界の中の世界』(*World With-
in World*, 1951)で『荒地』についていう。「T・S・エ
リオットこそは、現代にあってもっとも時代にしばられて
いない作家である。彼はつねに、伝統というものを、ちょ
うど地図の上で離れている二つの場所が空間的に同時に存
在するように、過去と現在が一緒にそこに存在しているも
の、と考えてきた。(中略)エリオットの作品は、二つの

面をもっているといえよう。一つは、『荒地』において頂
点に達したもので、現代文明の産物であるわれわれが、当
然のことながらいかに深く、断片的な現代のなかに巻きこ
まれているかを、教えるものであった。もう一つは、『四
つの四重奏』において頂点に達したもので、われわれがい
かに深く永遠なるものに身をつつまれていて、したがって
断片的な現代から自由であるかを、教えるものであった。⁽¹⁸⁾
私が最初に引用した《恐怖を一握の塵に》に示してみせ
ようという、『荒地』のモチーフがその詩のなかで如何に
展開していくかをこれから書いていくつもりである。若い
エリオットがまのあたりに見たものは、なにをおいても、
伝統の厳粛な意味と、それと対照的に崩壊し、断片化する
現代世界の諸々の価値観であった。彼は過去の栄光を讃
え、現代の陰惨、退廃をなげく老人性脳軟(あるいは硬)
化症を患っているのではない。彼の眼は、伝統と創造が相
関的に関係し合い、伝統のないところに創造はなく、創造
のないところに伝統は存続しないという原理を、余りに明
白に認識していたのであった。

一方、現代の世界は、特に第一次大戦後のヨーロッパ
は、その戦争に期待を抱いた人々にただ破壊を、戦争に反

対した人々にも同じく、精神物質の両面における巨大な破壊を与えた。だが問題はそれだけではなかった。ヨーロッパがいままで持っていた価値観が無残にも崩壊してしまつたのだ。多くのヨーロッパの知識人は、過去が残した遺産の断片にしがみつきながら、産業至上主義的な物質文明の滔々たる渦潮のなかにまきこまれてしまつたのだ。エリオットにはその現実がのっぴきならぬものであった。そしてキリスト教徒の体質を強く持ち、ヨーロッパ古典文学を詳しく学んでいた彼には、恐怖の現実であつたのだ。彼だけではない。彼が一生敬意をもつて交つたフランスの明晰家ヴァレリーは、エリオットが初期批評の柱というべき傑作『伝統と個人の才能』を書いた同じ年に奇しくも、ヨーロッパはその思惟の中樞のすべてにおいて、もはや自分を自分と認めることが出来ない、自分が自分に似ることを停止した、意識を失いかけている、と書いた。⁽¹⁹⁾ 彼等はヨーロッパの没落を、ヨーロッパの精神の終焉を、危機をシュペンラーと同じく思わずにはいられなかつたのだ。ヨーロッパの神は死んだ——これこそがエリオットにとって恐怖であつた。

ところで、エリオットは『荒地』を書くにあたって、ジ

エシー・L・ウェストン女史の『祭祀からロマンス』の聖杯伝説をふまえて構成し、フレイザー『金枝篇』のなかの「アドーニス、アッティス、オシーリス」の巻を参照したといっている。聖杯伝説は中世に異本が多くあるが、エリオットが使おうとしたのは、さらに遠く古代祭祀の物語のようであつた。漁夫王 (Fisher King) という水辺に城をかまえる王が、欲望のため不具と性不能に陥る。すると国土もまた王と運命を共にするかのようにならぬ。不毛の地となる。この呪いを解くには高潔で勇敢な騎士が現われて、漁夫王の城に来て、豊穡の神器を拝さねばならぬ。神器は槍と大皿であるが、もとは地中海沿岸諸国の豊作神の神器であつたものが、(もちろんこの神器が豊作をもたらすものであるからには、男女の象徴でもあるが) キリスト教時代になって、十字架のイエスを刺した槍とか、最後の晩餐に用いた盃に変わってくる。

エリオットが聖杯伝説を『荒地』の構成の下敷に使つた意図は大体二つあると思われる。それは、まず彼がジョイスの『ユリシイズ』の下敷に『オデュッセイア』⁽²⁰⁾ があることを見て語つた言葉にもあらわれているように、古代と現代との対話を(これを対照といつてもかまわないが)自由

に駆使することが出来、現代の歴史がそうであるような巨大な不能と無秩序の景観を追求し、それにかたちと意味を与えることが出来る、というのである。そして私たちの心の奥に深く流れている人種の、民族のもつ古代からの心理を、文化類型学によって解明し、秩序づけ、現代世界に文学を開花させることも可能なのだというのである。第二は遠く古代に遡り、地中海文化の中心であった「アドーニス、アッティス、オシーリス」神の祭祀が数千年を経て、エキメニカル (ecumenical) な世界宗教キリスト教の教義に合流し、生↓死↓復活の信仰となった過程に思いをはせ、ヨーロッパ文化の伝統の発生の原点に逆に戻ることにによって、生の意味を知ろうという意図である。

そして、エリオットは『荒地』で、聖杯伝説のストーリーと、それを使う意図をさらにひとひねりしている。即ち、聖杯伝説では豊穡↓不毛↓再生であったこの筋を、伝統の豊穡↓現代の不毛↓それから現代の物質文明のなかにおける豊穡の不毛というパラドックスにひねっているのである。したがって漁夫王を救い、国土を甦えらせる騎士の戦いは、恐怖にみちた凄惨な戦いになり、意識もさだかでなくなるのだ。エリオットが聖杯伝説を使った効果について

ては、F・O・マシーセンのように「いくつかの例証の例外を除けば、ウェストン女史の高価な研究が『荒地』をずっと強烈に私に感じさせてくれるとは思はない」と慎重に批評している人もいるし、G・スミスのようにエリオットがウェストンの著書をどれだけ熱心に読んだかは分らない、ページの切つてない箇所もあるのだからと、『荒地』の愛読者に水をかけるようなこという人もいる。それはともかくとして、私はこの詩がやはり聖杯伝説を構成の要因にしていると、多くのエリオット研究家と等しく考えている。

(五)

『荒地』は五部から成り立っているが、これを五楽章のシンホニーと見立ててもかまわないぐらい、構成が複雑精緻をきわめている。この詩全篇のもつシンボリズム、各部、各スタンザ、各行がもつ意味と美、そしてその照応関係が生む意味。この詩はたしかに難解である。⁽²³⁾

《四月はいちばん無情な月

死んだ土地からライラックを育てあげ

記憶と欲望とを混ぜあわし

精のない草木の根元を春の雨で掻きおこす。

冬はわたしたちの体温を保ってくれた

忘れっぽい雪で大地を被い

小さい生命をひからびた球根で養いながら。』

(April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain.

Winter kept us warm, covering

Earth in forgetful snow, feeding

A little life with dried tubers.)

このごろでは、冒頭のこの詩行はもはや私たちにそれほど
の衝激を与えない。それは『荒地』を何回も読んでい
るからかもしれないが、現在の精神状況において、この句が
案外と卒直に私たちの心のなかへ流れこんでくるのかも知
れない。第一部「死者の埋葬」(The Burial of the Dead)
とはエジプト、シリアなど古代東方諸国で、豊作神の模像
を地中に安置して豊穰を祈る儀式、つまり死と復活の信仰
の原型ともいべき儀式をいっている。そしてエリオット

は、この古代祭祀を現代人の精神状況に最初からアイロニ
カルにかけてくる。さきにも述べたように、春万物が生ま
れ甦えるはずの季節に、追憶にふけり、欲望に悩まされる
現代人は、むしろ冬をなつかしむ。冬雪の下に万物は凍え
ているが、小さな、生きる意志を失った生命は現実逃避を
試みる。この詩行にはチョーサーの『カンタベリ物語』の
プロローグのパロディーやジェイムズ・トムソンの詩が下
にあるといわれている。それはともかく、この詩行はほと
んど動詞の進行形が行末にきていて、目的語が次行の頭
にきていることは、読んでいると思考の流れが行末から行頭
へと移りながら、行末の息の切れ目で中断され、思考の中
絶と意識の底流が不思議にからみあって、わずかに七行で、
詩行のイメージリと音の効果は読者に、死の魅惑、つまり
荒地の住民である現代人が日常生活のなかで生の中の死か
ら目覚めることのいかに困難であるかを暗示する。

論理の箍、因果関係は放擲される。詩はこの七行からは
じまって、意識の流れの手法にしたがって、次々と状景が
あらわれ消えていく。冬の次に夏がくる。ある夏、ホーフ
ガルテンでリトワニヤ生まれの金持のドイツ女が少女時代
を回想する。夏は湖の向こうから夕立を運び、彼女を驚か

せる。

スタンザが変わると突如として旧約聖書の響が聞えてくる。《このしがみつく樹の根はなんの根か。この石の／破屑より、枝よ、なんの枝が育つのか。／人の子よ、君は語り得ず、測り得ず。君は知る、／ただうず高き形象の破屑を》

(What are the roots that clutch, what branches grow

Out of this stony rubbish? Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only

A heap of broken images,)

太陽は照りつけ、枯木に憩いの影はなく、こおろぎの音に慰めはなく、石は乾き、跳ぶ水の音もない。この箇所はエリオット自身が註をつけているように、はじめに述べた旧約の言葉が下にある。それから例の、詩人がこの世の恐怖をお見せしようという、行がつづく。その間にカッコに入れて《(この赤い岩の岩陰に入りたまえ)》((Come in under the shadow of this red rock,))という一行が入る。ここで読者は生への希望を僅かに抱く。

スタンザが変わるが、このスタンザはワグナーの楽劇

『トリスタンとイゾルデ』からの原語の引用がはじめとおわりにあって、ちょうどその中のヒヤシンス娘の挿話が額縁のようになってゐる。ヒヤシンス娘の恋愛、そして相手の男の回想については、解釈が分れていて、一瞬ではあるが生命の焰を見た体験ととる説と、情慾の図ととる説があり、その他諸説があるが、大体私ははじめの二つに説が分れていると考える。そして私は生命の燃焼の状況ととっている。何故なら髪を濡して、腕一杯にヒヤシンスの花を抱く少女を見て、相手の男性は、物もいえず、目もきかなくなり、生死の感覚を忘れて、ただ光の真中を、静寂の底に瞳を凝らしていたからである。生命は燃えねばならず、持続しなければならぬ。一瞬の生命の燃焼は、光の真中、静寂の底を見たという追憶のなかに消えていくのみである。《海は茫漠、お姿も見えませぬ》(Oed' und leer das Meer.)

ソストリス夫人は名高い千里眼の女占師、ヨーロッパ切つての女学者(“the wisest woman in Europe”とあるが、この wise woman は fortuneteller のことである)。タロー・カードを切る。これは『祭祀からロマンス』に説明があり、古代、エジプト、インド、シナなどで使ってい

たらしく、河水の増減を占ったとのことである。ここではもちろんただの占師、そして役札を並べる。この七十八枚一組になったカードをエリオットは自分に都合のよいように勝手に換えている。「フェニキアの水夫」は植物神で、古代アレクサンドリアで、豊穰を祈願して、パピルス製の太陽神アトニス^{Atonis}の頭を海に投じた。潮流にのり、これがフェニキアの港町ビブロスに漂着すると、その住人は豊年だと信じた。「石女のベラドンナ」これは第二部以後さまざまな境遇の女(The lady of situations)となつて登場する。「三叉の錫を持つ男」はエリオットが聖杯伝説の漁夫王と結びつけている。「車の輪」は仏教の輪廻とも、古代火をつくった輪とも、無気力の人間たちの生活のありさまとも、いろいろ説がある。「片目の商人」は第三部にスミルナの商人となつて登場するが、この男の背負つて歩く荷物をあらわす白札は聖杯伝説の秘儀のなにかであるが、ソソストリス夫人は見てはならないと言葉をにぎす。問題の「逆さ吊りの男」の札が見当らない。これはフレイザーによれば古代豊穰神アッティスの祭祀を行なうとき、小アジアでは松の木に司祭を逆吊るしにして殺害したという故事をあらわす札であるが、エリオットはこれを第五部

のエマオへ向かう弟子たちのまえにあらわれるキリスト(ここでは「頭布の人」となつて再びあらわれると、自註で書いている。そしてこの女占師はカードを並べて「水死の相」があると警告するが、水死は第四部に出てくる。このようにしてソソストリス女史の占いに出てくる人物はこの詩全体の物語をつくるほとんどすべての登場人物であり、こゝでその紹介をしている。しかしながら、この女占師は俗物で、生の生たる意味を知らない。ただ水死の予言をするだけで、俗中の俗の世界へ退場していく。このスタンザで『テムペスト』からの引用(「こらんなさい! 在りし日の眼、いまは真珠」)((Those are pearls that were his eyes. Look!))がフェニキアの水夫の札のあとにあるが判断し難いといつておこう。

そこで最後のスタンザとなり、

《非有の都市^{Utopia}》

冬の夜明の褐色の霧の下を

ひとの群がロンドン橋の上を流れていった、夥しい人

の数だ、

こんなに夥しい人数を死が亡したとは夢にも知らなかつた。――

(Unreal City,

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,

I had not thought death had undone so many.)

エリオットは都会詩人だ。彼は都会を歌うことにかけてはすばらしい才能を持っている。田園の方は海を歌う以外には(少年の日、ニュー・イングランドの海に親しんだせいか)どうも都会人的な観念性がある。この都会はロンドンであるが、底にボードレールの『悪の華』、ダンテの『神曲』地獄篇をふまえている。これはロンドンが虚妄の都会であるごとく、ボードレールのパリが虚妄であり、ダンテの昔から人間の住む所すべて虚しいと、いつているのだらう。そのつぎが詩として鮮かな表現である。《思い出しては短かく息を吐いて／めいめいがその足もとにじっと眼を据えていた》

(Sighs, short and infrequent, were exhaled,

And each man fixed his eyes before his feet.)

なにげない筆つきであるが、都会を描写してはさすがである。

最後に植物神の筋へと戻る。△去年君んとこの庭に植え

たあの死骸ね、／「あれ、芽が出そうかい？ 今年花が咲くだろうか？／「それとも不意打の霜で苗床がやられたのかい？／「ああ、あの『犬』を近づけちゃだめだよ、あいつは人間の味方だからね。／「また爪先で死骸をほじくり返すかもしれないからね。／「君！ 偽善家の読者！——わが同胞！——わが兄弟！」で終る。ここには生の復活へのかすかな希みがみえる。

最後のスタンザのこの部分、ウェブスターの下敷とボードレールからの原語の引用がある。はじめのは『犬』のところ、あとは結びの一行《君、偽善家の読者！——》である。ウェブスターは人間の敵狼といっているがここでは人間の味方犬に変わっている。そしてこの解釈は大変まちまちで、犬はそのまま犬でよいと私は考えるといって、こは避けて通ろう。ボードレールの引用は『悪の華』の序詞からであるが、ここでこれとは別に、二つの事項について簡略にふれておきたい。

つまり I と you との使い方である。⁽²⁴⁾ I は語り手、やがてタイリースias であることが第三部で分るが、エリオットは自註で「そしてタイリースias が見ているものが、この作品の内容に他ならない」といっている。タイリースias

スとは男女二つの生を生きた人物で、ある日蛇が交合するのを邪魔して、七年間男から女にされ、男女の恋の両面を知った。ユピテル神に男女いずれか、恋の喜びを深く味うかを問われたとき、女だといって、ユピテルの妃ユノの怒りを買ひ、盲目にされたが、ユピテルはそれを憐み、彼に未来を予見する力を与えた。つまりそういう人物が語り手である。youは読者である。そして作者エリオットはIの方かyouの方か、いずれにいいのかということになれば、おそらく両方だろうといえるだろうが、『荒地』全篇を読んでいくと、Iよりyouの方に作者(あるいは作者の分身)がいるように思える、しかし両方だろう。はじめに引用した恐怖の予告はIが諸君に見せようといっているのだが、第一部の最後のボードレールの“*You! hypocrite lecteur! —mon semblable,—mon frère!*”引用のyouにはあきらかに作者がいる。というのもしIに作者がいるのなら、これだけの複雑精緻な詩を書いて読者を魅惑しようとするなら、その知性の鋭利、敏感、巧妙、狡猾、広さは読者に対する戦略に見え、かえって反撥を買うだろう。もしyouに作者がいるなら、作者はあまりにも自己内省的で、真面目すぎ、嫌味なものである。それで、Iとyouが交互すると

ころに作者がいるとするなら、作者の知性は戦略でなく誠実であり、活発すぎるほどのその精神は比較的抵抗なく読者に伝わる。一言でいうなら、Iとyouとの交る点にエリオットがいると、私には思えるのだ。

第二は水と火のイメージリに含まれる隠喩であるが、両者とも二重の意味をもつ。水は生↓死↑再生の救いに必要なものであるが、多くの人は欲望のため水に溺死する。火は情欲をちらす火とそれを焼き尽す火とあるが、その結果もえて甦える死と、そのまま消えていく死とがある。エリオットの隠喩は大抵このように両義をそなえ、それが詩全体のなかで色さまざまに変化しながら展開し、照応しながら結びへと進んでいくのである。

(六)

第二部「チェス遊び」(A Game of Chess)の題名はミドルトンの『女は女にご用心』の第二幕二場から由来している。義母がチェス遊びに熱中している間に娘が公爵に凌辱されてしまう。第二部は現代の風景、愛のない男女の結婚、交際を上流婦人の豪華な室内とテムズ河畔の下層階級

の女たちの風景をとおして描かれる。「第二部において容易に看取し得る対照は、豪華華麗な生活を背景とする人生と卑俗なロンドンの居酒屋での人生との二つの場面の対照であるが、不注意に読んでいくとこの対照に目を奪われて、重点は依然として既述の二種類の生あるいは二種類の死の対照に置かれていることを看過す恐れがある。第二部に現われる二つの場面は、表面的に如何に対照的に見えようとも、結局は同じ現代の荒地からとり出された場面なのだ。そのどちらにおいても生は意味を失っている」

《女の坐つてたあの椅子が、磨かれた玉座にまがい

……………》

「The Chair she sat in, like a burnished throne, / …」は『アントニーとクレオパトラ』の「女王が坐つていた御座船は磨かれた玉座のように／水の上で燃えていた」を連想させるほど、豪華な幕開けである。大理石、姿見、七つの枝に分れた燭台の焰が鏡に映り、光を迎える宝石のきらめき、象牙の瓶にいれられた数々の香料、そして天井の格間の模様、古風な炉、女はこんな家具、調度にかこまれて暮している。女とはこの二部の後半に出てくる下層階級の女と同じく、第一部に出てきたベラドンナ、様々の境

遇の女の展開した姿である。ところがこの豪華な部屋のかに、ここに住む上流の女の精神の不毛を象徴するかのように、野蠻な王に手籠めされ、舌を切られたフィロメラの化身の絵がかかっている。フィロメラは夜鶯になって鳴いている。その声は苦悩をとおして浄化されているが、この部屋の住人の女にも、今の世の垢だらけの人間の耳にも、「ジャグ・ジャグ」と聞える。

このところ《でもこの鳥は泣いていた、でもこの世はいつまでも追っかけてるよ、／垢だらけの耳もとで「ジャグ・ジャグ」傍点筆者》(And still she cried, and still the world pursues, / 'Jug Jug' to dirty ears.)となつていて、動詞のテンスが巧妙である。過去と現在が一体化して、この部屋の女同様、野蠻の王は現代の住人である。そこには愛のあまりにも惨めな挫折がある。場面は進んで、情事に火と燃える女の髪、やがて兇猛にその髪の毛は沈静する。それから情事のおわつた女と情人の会話がつつく。女は孤独に耐えきれずにヒステリックに男に話しかける。だが男は自分の世界に閉じこもり、自分勝手な想いにふけて無口のまま。男の想いに例のテムベストの《かのひとの、在りし日の眼、いまは真珠》という句が浮かんでくる。ここ

も解釈が難しいが、あるいは生への期待か、憧憬か？ だがこの男も現代の不毛のなかにいる。彼の世界は金持のそれだが、本質的にはネズミの路地で、死んだやつらの骨までが行方不明になる世界なのだ。男はその日の予定を考え、十時に風呂、雨なら四時にセダンに乗って出かけ、徹夜でチェス遊びをする。――まんじりともせず、ドアのノックを待ちながら。これは現代の産業主義が生んだ豊穡の不毛である。

次はテムズ河畔の女たちだ。戦争から帰ってくる夫を待ちながら、安酒場集る墮落した女である。こうした女たちがお喋りをしているとき、《時間です どうぞ お早くねがいます》(Hurry up please its time)と閉店を知らせる店のものの声が、はじめはゆっくりと、そして次第に間をつめて聞えてくるのは印象的で、精神的空虚が読者の心の眼だけではなく、耳にもはっきりとひびく。そして最後に《さいなら、ビルさん。さいなら、ルーさん。さいなら、メイさん。さいなら。タッタッ。さいなら。さいなら。左様なら、御婦人方、左様なら、奥様方》と結ぶが、最後の行はテムズ河畔の女たちの俗な言葉がいきなり『ハムレット』のオフィーリアの言葉にかわる。オフィー

リアも同じく、愛の挫折を知った境遇の女だったかもしれない。そして時代は移り変わっても、人間世界の空の空は変わらないという、エリオットの眼がそこにある。それと同時に父の死で狂ったオフィーリアが水に身を投じて死ぬときの、その美しさはフィロメラと同じく苦悩をとおして得られた美しさなのだ。二十世紀のロンドンの場末から、一転してデンマークの宮廷にイメージを変へ、水死の美しさを点出する技法は非凡である。

第三部は「劫火の説教」(The Fire Sermon)である。題は仏陀が伽耶山に千人の弟子を集めて、人間の五慾を劫火にたとえ現世の離脱を説いた故事から出ている。ロンドンを流れるテムズ河には歴史がある。ここでもスペンサーの昔の栄光と現代の汚辱を対照させ、またエリザベス女王の舟遊びと現代の汗をかき油とタールに汚れたテムズ河を対照させている。しかし第三部も第二部と似て、生命のあるべき姿と、空しい現実をその奥に暗示している。たとえば劫火は五慾の象徴であるが、この部の最後にはその五慾を焼きつくす火となり、その火がまた肉慾の火と重なりあって二重のシンボリズムをつくる。

また構成も、テムズ河畔の時代を超越した人間の状況を

描くと同時に、今日街でみられる愛の挫折、都会の倦怠、憂鬱、恐怖を映しながら、次第に河の流れに沿って下っていき、海へそぐ。そして最後に海の向こう、カルタゴに移り、その昔聖オーガスティンがその土地で残した言葉で終る。

詩の技法としてはスペンサーの『祝婚歌』を引用し、それをパロディーにしてテムズの娘を歌い、さきにも出てきた一なる人物タイリーシアスの登場となって、人間の愛の姿の虚妄を予言する、とすぐタイピストの夜のアパートに若い家屋周旋屋の青年がにきび面をさげて、成金社長然と訪問する。男が去ったあと女は鏡をちらつとのぞき、髪に茫然と手をやりながら、「まアこれであれもどうにかすんだ、ほっとした」とひとごとのようにジャズのレコードをかける。女の部屋といえ、男のあらわれるまえ、夕日をつけて、《危なげに窓からのさばり出た／干しもののコンビネーションは名残の夕焼に染められて、／寝椅子のうえには（夜はベッドの代用品）／ストッキング、スリッパ、ジャケツ、コルセットが埋れている》その部屋で彼女は《……、彼女は朝食の食卓を片付けて／ストーヴに火をとぼし、罐詰の食料品を繰りひろげ》ている。このあたり、

エリオットの詩的リアリズムといわれる手法の実際がうかがえる。第二部の後半のテムズ河畔の下層階級の女の描写は、こことは違って酒場での会話のやりとりで終始しているが、その会話はロンドン訛りをつかっている。あるひとはこんなロンドン訛りはないと酷評するが、いずれ雅語であれ、普通の言葉であれ、随分とくずした会話体であれ、詩につかうからには詩語であるから、ロンドン訛りがどうのこうのと気にすることはあるまい。それよりも第三部のとは違った、作者の詩的リアリズムは、格調の高い詩行、優雅な詩行、それからエリオットが得意とする大都会の倦怠、恐怖をうつす手法と照応し合って、充分その効果を發揮している点に留意しなければならない。

第三部のおわりの方、つまりテムズが流れ、海へそいでいくあたりに出てくる、三人の娘の凌辱の歎きの歌は、詩的リアリズムとは正反対に、かなり抽象的な言葉になっているが、それがぐざりと読者の胸に突き刺るのは、芸の細かさであるう。

三人の娘の凌辱の歎きの歌は、わざと作者が抽象的なスタイルをとっているが、それでいて残酷な性的シーンを読者の眼底に焼きつける具象性をもっている。悲惨な歌であ

る。

最後にオーガステインの言葉が出るまえに、タイピストの恋愛の場面と、テムズ河口の漁夫たちの騒々しい談笑の声やマンドリンの愉しい音が聞え、それを壮麗なマグナス・マーター教会（その壁がイオニア式の白と黄金であるのが印象的だ）が見下ろしている。この辺生への希望の湧くところであるが、ごく短い詩行である。

さて、オーガステインの言葉は、

《それからわたしはカルタゴに來た

燃える 燃える 燃える 燃える

おお 主よ 主はわれを抜きとりたもう

おお 主よ 主はわれを抜きとりたもう

燃える》である。

これは聖者の情欲との戦いを物語る言葉で『告白録』よりとった言葉である。それとともにまえにもいったように、仏陀の五慾の劫火は五慾を焼く火になって二重のイメジになる。それとともに火によって浄化され、再生をまつ死と、火のなかに消える死が二重になってくる。一番最後

の行、つまりひとつの単語は、'burning'であるが、これを祈りの深まりとともに沈まりいく焔ととっても、聖者の祈りをもってしてもなお消すことなく、異様に私たちにのしかかってくる劫火の幻覚ととっても、読者次第であると思っている。ともかく、いま読者は「死の嚴肅な王国」にも「生命の甦る世界」にもいるわけではなく、いうなれば「死の夢幻の王国」⁽²⁶⁾を漂っているのである。そしてなにものかを期待し、夢みて……。

第四部「水死」('Death by Water')は十行しかなく非常に短い。ここで第一部で女占師が並べたタロー・カードの一枚「フェニキアの水夫」の水死が出てくる。水も浄めの水と水死におわる水の二重の象徴があるが、火で焼かれた生が再び生に甦るのにはある特定の水死が必要らしい。古代祭祀の水は豊穰神の人形をアレクサンドリアからフェニキアまで海上を運んだ。聖杯伝説でも騎士は聖杯に近づくまえに死の危機に臨まねばならなかったようだ。キリスト教的にいえば肉に死んで霊に生きることが神の言葉なのである。

ところでこの第四部は一九二〇年の『詩集』に収められているフランス語で書いた『レストランに上』(Dans le

Restaurant)のおわりのスタンザを英語に書き変えて、一部替えている。ここで英仏両詩を書き並べて異同を検べたのだが、枚数をくうので、要点だけをいうに留めたい。

(一)人間の老若を問わず同じ運命のもとにあること。

(二)ユダヤ人も異教徒も誰もかもが、つまりいかなる宗教を信じている人間も、生↓死↓再生の道を歩まねばならないこと、を強調している。

そして「ユダヤ人よ異教徒よ／舵をとり風上に眼をやる君よ、／フレバスの身の上を思いたまえ、彼もむかしは君と同じ長身の美男であったことを」の「君よ」(O you who ……)のyouは第一部の最後のボードレールの句のyouと同じく、読者に呼びかけていると同時に、作者エリオット自身にも呼びかけ、話し手とyouとが交わる点において作者が存在していることを示している。

ここですこしばかり詩型についていっておこう。

たとえばパウラは第三部の「へねずみ一匹、糞をこそとどいぬけた／ぬらぬらしたお腹を土手の上にひきずりながる」(A rat crept softly through the vegetation / Dragging its slimy belly on the bank)について、第一行の歯音と二行の唇音の組合せはねずみの陰気な、するっとするべ

るような歩き方を、鮮明に伝えている。エリオットは歯音と唇音の組合せをよく使い、その音が与えるラフさ、なめらかさの対照を利用していいっている。しかし日本人である私には、(その他も音の使い方など、いくらかは『荒地』の言葉の音については読んだこともあるが)結局のところはつきり実感できない。実はフレン・ティットの編集の『エリオット、人と作品』(T. S. Eliot: The Man and His Work, 1966)のランソムの『ゲロンチオン』の詩型論にはまったくお手あげだった。しかし詩型にかぎらず音の味い方もいわれてみれば、なるほどそうかとも思う点がある。

詩型について一言——エリオットは『荒地』のなかでいろいろな詩型を使っているが、彼にいわせれば詩とは型のあるもので、いわゆる自由詩型などというものはないのだといっている。「だから私たちは次のような一般法則をひきだすことができる。もっとも『自由』な詩でも、その詩の織物の背後にはなにか単純な韻律がひそんでいなければならぬ。ぼくたちが眠ったとき、威かくすることく現われ、目をさませば消えゆく亡霊のように。いいかえれば、人為的な制約の背景のもとにあらわれるときだけ、自由は

ほんとうの自由なのだ。最高度の緊張に達したとき以外はいつもなにか人為的な制約を要する⁽²⁸⁾」という単純な道理を見のがしてはならないのだと、いう。そしてこれまで書かれた傑れた英詩は、いうところの当時流行の自由詩型で書かれてはいないが、強弱五歩格のような単純な詩型を用いながら、絶えずそれを踏みはずしたり、また逆に定型をわざと用いないで絶えずひとつのごく単純な詩型に接近するか、どちらかの手段で書かれている。つまり固定と流動とのこの対照、単調さからの脱出にこそ詩の生命があるのだ、といっている。エリオットの詩型に関する考え方は、芸術に自由などはないという大前提から、当時流行した自由詩論を反論しているが、しかしながら、彼のいう傑れた詩の詩型の理想は定型にとらわれず、自由の過保護に溺れずという案外常識的な線にあるように思われる。

(七)

《汗ばむ顔と顔に松明の赭く映え／園また園に沈黙の霜のおき／石多き処に死ぬばかり苦しみありてより》第五部「雷の曰く」(What the Thunder said)はこの詩行から

はじまる。ここで古代祭祀の聖杯伝説と聖書が重々くはじまる。聖書といっても旧約というより新約の世界だといえるだろう。聖杯伝説において漁夫王を甦らせるために、騎士は危険堂をめざして苦難の旅をする。聖盃を追求するためだ。だがその旅は岩また岩の荒地を辿り、極度の早魑に会って幾多の幻覚に襲われる。そして死にまさる試煉をくぐらねばならない。この三行はまた明らかにゲッセマネのキリストと、エキュメニカルな世界宗教神キリストのなかに数千年を経て合流してきた地中海沿岸の神々(磔刑その他で死に至る神々)が結びついている。

神は今や存在しない。第一部で語り手が、あるいは作者が予告した《恐怖を一握の塵のなかに》の予告が実現される。そしてその恐怖にみちた生の中の死を超える何物かが、水のない岩地を歩む旅人の心に(いやもはや幻覚といつてよいが)、もうろうと浮ぶごとく、激しい喉のかわきを誘う。

岩の割れ目にたとえ水あっても、腐れ水、唾はくことも出来ず、汗は乾き、脚は砂中に埋まる。岩山に静寂もなければ、孤独すらない。ひびれた泥壁の家の戸口に、赭く憂憤にもえる顔、顔がのぞき、嘲り、唸る。聖杯伝説の騎士

は、キリストに重り、やがて作者エリオットとなる。このあたりで作者は、予言者でもなければ、傍観者でもなく、詩中に生きる行為者になってくる。その辺エリオットの読者に対する一種のテクニクともとれるが、なんといつても彼の誠実はにじみ出ている。騎士は水の幻覚に襲われ、意識がかすみ、遠く隠者つぐみの松林に鳴くあたりに、幻の水滴の音をかすかに聞く。

第一スタンザの結びであるが、《生命^{いのち}ありしものいまは亡く／生命ありしわれらいまは死にゆく／一筋の忍耐にすぎりつ》(He who was living is now dead／We who were living are now dying／With a little patience)という行がある。これはおそらく作者エリオットのなまの言葉で、自分の心境を吐露しているように思える。そのテンスの変化、heからWeへの主語の代名詞の移り方、そしてwith a little patienceのlittleという形容詞から判断して、私にはそう思えるのだ。

次にスタンザが変わる。

《いつも君と並んで歩いている第三の人は誰だい？

数えてみると君と僕しかいないはずなのに

首をあげてまっ白い路の行くさきを見渡すと

いつでも誰かもうひとり君と並んで歩いている
鶯色のマントに身をくるみ滑るように歩いている
頭布をかぶり男か女かもわからない

それ、君のそち側にいるやつは誰だい？

これは磔刑に死んで復活しエマオへの旅を歩むキリストの姿である《いつも君と並んで歩いている第三の人は……》は神の再来である。しかし、現代人にはそれが誰であるのか、頭布をかぶっているせいもある分らない。あるいは極度の孤独が生んだ幻想かもしれないのだ。このところについて、エリオットは自註をつけている。「この何行かは、ある南極探検の記録を読んだ時に着想を得たものである(どの探検だったか忘れたが、シャックルトンの何回目かではなかったかと思う)それによると、疲労の限度に達した探検家の一行は、絶えず誰かもう一人いるという幻覚に襲われ続けたとのことである(傍点エリオット)」。大体詩に註をつけること自体が詩作の基本的態度として問題であるが、それは別としてエリオットの『荒地』の自註は便利だが、あまり詩の感動を助けるものではない。しかしこの註は詩行の感動をより深めていると思う。孤独の心境を巧妙に表現しているような気がする。

作者をとりまく現代の世界は、倒錯し、作者には愛の挫折、生の倦怠、恐怖、そして絶望の世界である。幼いキリストがエジプトへ逃げたとき、ベツレヘム界限の二歳以下男の子がごとく殺され、母の歎きに満ちた故事、平原をはてしなく群をなして蹟きながら行く遊牧民、エルサレム、アテネ、アレクサンドリア、ウィーン、ロンドンすべて虚妄の街、女の髪がかなでる曲を聞き、赤ん坊のような顔をしたこうもりが董色の光の中を塀にそってさかさに落ちる、このようなイメージがあるが、『たくさんの塔は虚空のなかに錯倒し／祈りを告げた鐘音はただ追憶の鐘』という詩行は、圧倒するように私たちの世界の精神的崩壊を歌う。

騎士は危険堂に到着する。しかしそこはもはや意味のない、空の空なる建物にすぎない。からっぽの礼拝堂、から風の住家、干枯びた骨さえも誰をも害ねない。そのとき雄鶏が鳴き、稲妻が走り、湿った風が吹いてくる。雨は水を運んでくる。水死の水でなく、荒地を救う水である。

雷鳴は三つの教えを説き、作者はそれに応答する。雷鳴はサンスクリットで書かれているが、これはエリオットが若いころ印度哲学にこったことのある名残りであるかもしれない。

れないが、ここでは主として、その擬音のために使われている。ダッタ（与えよ）ダーヤズヴァム（共感せよ）ダムヤータ（自制せよ）、そしてその間にダ、ダ、ダ、三回雷鳴が聞える。この教えはキリスト教徒であるヨーロッパ人には特に珍らしい教えでもない。人間が超越者に接するには人間の他者と共感せねばならない。だから作者もそれに答えている。一瞬の挺身、果断の行為が与える行為であり（ここを愛の挫折とする人もいるが、私はその反対の生の一瞬であるとして）、そして現代人は孤独であり、扉のまわる音（この鍵のイメージはいままでにも出ていたが）を聞いて、自分の孤独を知るほど孤独であるといい、それでも日が暮ればコリオレーナスのような孤独の精神のため身を滅した過去の人を偲ぶ。第三の教えダムヤータではセルフ・コントロールこそ雷の教えである超越者の意志にしたがう道だという。果断な挺身は、孤独の扉を破り他者と共感し、自制力をもって超越者の意志に喜びながら静かに従う行為に変化すべきであると、答えるのだ。この教えはたしかに新しいものではない。だからこそまた守らねばならない生の原理なのだ。

作者（いや語り手の男、——あるいは漁夫王であるかも

しれないが)この教えを聞いたあと《わたしは岸边に腰をおろして／魚を釣る、乾からびた平野に背をむけて／せめてわたしの国土でも整理しようか》と瞑想する。漁夫王は生命の水から何を釣ろうとしているのだろうか。これにつづく最後の八行は凄じい。すべて、わらべ歌、ダンテの『神曲』煉獄篇、作者不明のローマの歌、フランスの詩人ネルヴァールのソネット、そしてエリザベス朝の悲劇作家トマス・キッドからの引用である。いわば過去の断片をつなぎ合せていく。そして再びサンスクリットの雷鳴三つに平安という語が三回繰り返えられる。敢えていえば、狂気の詩である。狂気を伴う詩といった方が当を得ているかもしれない。しかしエリオットはその狂気の振る舞いをじつと正気の眼で見ている。このところをすこし説明すればこうなるだろう。

《ロンドン橋がおっこちるおっこちるおっこちる

「かくて彼、浄火のなかに飛び入りぬ」

「いつの日かわれ燕のごとくならん」——おお、燕よ
燕よ

「王子アキテースは廃墟の塔にあり」
こんな切れっぱしでわたしはわたしの崩壊を支えてき

た

ではあなたのおおせに従いましょう。ヒーロニモウが

また気がふれた。

与えよ。共感せよ。自制せよ。

平安 平安 平安

(原詩略) ロンドン橋は誰でもが知っているわらべ歌で、

これを難しく解釈するのは間違っているだろう。街が崩壊するのだ。わらべ歌であるため、この錯乱の八行、狂気の詩行の導入部として効果をもっている。次はダンテの詩、煉獄にあつて苦しみ、浄火に焼ききよめられんことを願う。その次の燕の歌はローマの春を祝って書かれた歌、燕はフィロメラの姉で、フィロメラが野蠻の王に犯され舌を切られたあと、夜鶯に変じたが、その姉(蛮王の妻)プロクネも燕となって苦悩の果、生を謳歌する。現代の崩壊、苦悩、浄火の火へ身を投ずる、生の歌、これはそのまま作者の渴望をあらわしているのとれる。そしてネルヴァールの詩行はアキテース公が廃墟の塔にとじこめられている。作者も同じである。信じることによって救われようと希願するのだろうか。彼作者はこんな過去の断片にすがって、生の恐怖と戦っている。

《ではあなたのおおせに従いましょう。ヒーロニモウがまた気がふれた》これはキッドからの引用であるが、「——ハムレットと同じく『スペインの悲劇』のヒーロニモウはひとつの目的を（息子子の仇をかえす）達成するため『狂気』を装ったのだ。主人公は次に来る言葉——多くの人にとっては明らかに何の意味ももたないたわ言と響くかもしれないが、実は人類の最古にして永遠の真理を含んでいる言葉から次の解釈が引き出され得ることに気づいているのだ。与えよ。共感せよ。自制せよ。」とブルックスはいう。またこの八行の前半について、第一に——つまりダンテからの引用——煉獄で自らすすんで苦しみの火に入ること、第二に再生の願いをフィロメラにかけて願う、第三に自我の誇り高きがゆえに孤独の廢墟から出られない作者の苦境を表現している、とG・ウィリアムソンは説明する⁽³¹⁾。またエリオットと同世代の知識人、作家オールダス・ハックスリーは別の解釈をしている。「言葉というものは支柱を与え、障壁を築き、結合を与える力を持っている。同時にそれは鋳型である。われわれはその中へ思想を流しこむ——そうすると、われわれの思想は言葉の持つよか、高い、より輝かしい形を帯びる。（中略）そうするとわれわれ

の存在は意味あるものとなって、ひとつの理解できる目的に向かつて流れる。言葉はわれわれの経験を支え、形と方向を与える」それと同時にまた一方では、言葉自身が今度新しい種類の経験、強烈で純粋な経験を与える。日常生活で、欲望の対象となるものより欲望を表現する言葉の方がより強く人を動かすし、呪詛毒舌にしても、われわれが生活の敵と対決するときの心情より、言葉に書かれ、唇から発せられたものを聞くときの方が強烈である。「言葉は現実の鋳型であると同時に、その代りとなるもの、いわば、高次の現実である。そして精神を支えるもの、まさに崩れようとする精神の廢墟を支えるものは、整然たる美と意味とをもつこの高次の現実との接触である」とこのくだり⁽³²⁾を賞めている。問題はヒーロニモウだ。彼は復讐のために狂気を伴っている。すれば作者エリオットは何に復讐するのか。私には分らない。ただ狂気であること、あるいは狂気を装っているのか、それとも、錯乱しているのか、それはたしかである。作者の意図がなんであれ、サンズクリットの教えの三語の空しいこと、平安、平安、平安の繰り返しは、精神の平和をあらわしているのではなく、再び読者を現代の荒地へ抛り出してしまふ。

そしてその狂気を伴うおのれをみる作者の正気的眼。

過去と現在、夢幻と現実、狂気と正気の交錯する世界。

はじめに引用したあの詩行、《御覧に入れたいものがある、／晨に君の背後から大股で歩む君の影でもなく／夕に立ちて君を迎える君の影でもないものを》いや、私たちはこの影に追われているのだ。《御覧に入れたいものがある——恐怖を一握の塵のなかに》。作家は読者になり、読者はいつか作者になる。現代とは、あるいは大袈裟にいえば、人間とは、エリオットのいう恐怖、豊穣の不毛、の存在なのかもしれない。そしてそれは、精神の苦悶、すなわち《死と出生のあいだの緊張の時》⁽³³⁾ (the time of tension between dying and birth) である。(第二部)

〔註〕

- (1) T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933 (Faber paper covered edition 1964, p. 124).
- (2) T. S. Eliot: *Selected Essays, Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, 1927, p. 137.
- (3) Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*, 1939 (a Galaxy Book) p. 137.
- (4) E. M. Forster: *Abinger Harvest*, 1936, p. 112.

- (5) T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 138.
- (6) *ibid.* p. 130.
- (7) この時には自註がない。
- (8) Kristian Smidt: *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*, 1961, 初版は Oslo で 1949, p. 4.
- (9) Stephen Spender: *The Destructive Element*, 1935, p. 140.
- (10) C. M. Bowra: *The Creative Experiment*, 1949, p. p. 162~163. 参照。
- (11) *ibid.*
- (12) C. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*, p. 167.
- (13) I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism (Appendix B on Mr. Eliot's Poetry)* 1924, 2nd edition 1926, p. 293.
- (14) 藤瀬基寛著「エリオット」筑摩叢書 (103) p. p. 277~278.
- (15) T. S. Eliot: *The Man and His Work* ed. by Allen Tate, (T. S. E.—A Memoir by Herbert Read), 1966, p. p. 11~12.
- (16) T. S. Eliot: *Selected Essays Francis Herbert Bradley*, 1927, p. p. 444~445.

- (17) この訳、シェイクスピア・カーカム氏の訳をとり、深瀬記を一部改訂する。
- (18) Stephen Spender: *World Within World*, 1951, p. p. 287~288.
- (19) ヴァレリー「精神の危機」桑原武夫訳（ヴァレリー全集、筑摩書房）文明評論集 p. 26
- (20) T. S. Eliot: 'Ulysses', *Order, and Myth*, 1923. 参照
- (21) F. O. Matthiessen: *The Achievement of T. S. Eliot*, 1935, 増補版 1947 C. L. Barber の解説、1958, (a Galaxy Book, 1959) p. 50.
- (22) Grover Smith: *T. S. Eliot's Poetry and Plays*; *A Study in Sources and Meanings*, 1956, p. 70.
- (23) 「荒地」の解釈では、ブルックス、G・ウィリアムソン、G・スミス、パウラを主として参照し、日本のものでは深瀬氏の訳詩、解説及び福田陸太郎氏、森山泰夫氏共著の優れた注釈を参照利用させて頂いた。
- (24) Eric Thompson: *T. S. Eliot; The Metaphysical Perspective*, 1963. に私と別の解釈がある。（同書）Appendix: *The Waste Land* p. p. 143~160
- (25) C. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*, p. 146.
- (26) T. S. Eliot: *The Hollow Men*, 同前参照。"In death's dream kingdom"
- (27) C. M. Bowra: *The Creative Experiment*, p. 160.
- (28) T. S. Eliot: *To Criticize the Critic, Reflections on 'Vers Libre'*, 1917 p. 187.
- (29) *ibid.* p. 185.
- (30) C. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*, p. 165.
- (31) George Williamson: *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, 1955 (2nd enlarged edition, 1967) p. 153.
- (32) A. Huxley: *The Olive Tree and Other Essays*, 1936, p. p. 40-41.
- (33) T. S. Eliot: *Ash-Wednesday*, VI, 1930.