



Title	『荒地』草稿試論：いくつかの仮説
Author(s)	三宅，昭良
Citation	人文学報 表象文化論(431)：89-131
Issue Date	2010-03-30
URL	http://hdl.handle.net/10748/5334
Rights	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher



TOKYO METROPOLITAN UNIVERSITY

首都大学東京

<http://www.tmu.ac.jp/>

『荒地』草稿試論—いくつかの仮説

三宅 昭良

1. 『荒地』草稿再訪

久しぶりに『荒地』とその草稿を読み返し、さて最近の研究状況はどうなのかと調べてみると、あらたに二つの注釈版が出ており、あのローレンス・レイニーが『「荒地」再訪』なる研究書を書いていることがわかり、さっそく取り寄せ読んでみた¹。彼の『エズラ・パウンドと文化のモニュメント』(1991年)²は「マラテスタ詩篇」を論じた傑作だったからだ。

彼の本領は徹底した調査と研究動向への批判なのだが、それはこの『「荒地」再訪』においても変わっておらず、圧倒された。だが、時間をおいて再読してみると、いくつか疑問と異論が生じた。本論は、その疑問を解決する一つの試論である。

そのために、以下の手順で進めることにする。まず、発表された『荒地』草稿がどんなテキストか確認・復習し、次にこれまでの『荒地』草稿論を概観して、推理されてきた問題含みの作成順序を示す。次にレイニーの研究の到達点を解説し、その欠点と疑問点を指摘する。最後に、それらの疑問点を解決しながら『荒地』の制作過程と構想についていくつかの仮説を提出する。

2. 草稿群のテキスト

1971年にエリオットの二番目の夫人ヴァレリーが発表した草稿は、謝辞などの儀礼的部分をのぞくと次のような構成である。本体の前に22ページにわたる編者ヴァレリーによる「序文」^{イントロダクション}があり(xi-xxx)、つづいて「編集方針」(xxxii)が示されている。草稿の本体はすべて見開き2ページで一組になっており、左ページは草稿の白黒ファクシミリである。タイプ原稿あり手書き原稿あり、走り書きのような語句の修正、コメント、波線など、さまざまな書き込みがなされており、興味深い読みにくい。パウンドの書き込みと削除には鉛筆とインクと緑のクレヨンが使われているとの注記があるが、区別しにくい個所がある。右はそれらを編者が判読してすべてタイプに打ち直したページである。「編集方針」には、エリオットの抹消かパウンドのそれか判別しにくいものがあること、明らかなタイプミスは黙って右ページにおいて訂正したこと、単語の一部しか抹消線が引かれていない場合にも単語

全体を抹消表記したことなどに加え、パウンドの書き込みと削除は赤で、最初の妻ヴィヴィアンの書き込みはイタリック体で、彼女の抹消線は破線で右ページに区別したことを記している。裏返せば、右ページに印刷されたそれ以外の黒い文字と抹消線はすべてエリオットの修正・削除・手書き文字をあらわしているということだ。

そしていよいよ草稿本体がはじまるのだが、大きく1)『荒地』の草稿群と2)独立した詩とおぼしき物や断片的詩行群との2つに分けられている。草稿群はセクションごとにまとめられている。まず、タイトル・ページのタイプ原稿が来る([2]~[3])³。THE WASTE LAND. とピリオドがついている。下にはエリオットの名前、そしてエピグラフとして『闇の奥』からの引用があり、コンラッドの名前が、このみ手書きで書き込まれている。パウンドの書き込みはない。つづいて第一部([4]~[9])、第二部([10]~[21])。ともにタイプ原稿のみだが、第二部にはカーボン・コピー原稿([16]~[21])がある。つまり第二部は同一の原稿が2つある。そして第一部には「死者の埋葬」という表題の上にさらに「かれは色々な声で警官たちの発言を読み上げるんだよ：パート I」⁴というタイプ打ちのタイトルが斜めに走っている(以下、「かれは色々な声で I」と表記)。明らかに後から付け加えたものである。ふたつの表題を残して、後の詩行全体(いわゆる「ボストンの夜遊び」の場面)をエリオット自身が消している。残りの二ページにはパウンドの書き込みがあるが、多くない。第二部には「カゴのなかで」という表題を消して手書きで「チェス遊び」と書いてあり、さらにその上に「かれは色々な声で警官たちの発言を読み上げるんだよ：パート II」と、こちらは斜めになっていない。リボンタイプ原稿にはエリオットの訂正・書き込み、ヴィヴィアンの感想と訂正案、パウンドの添削が加えられている。第一部に比べるとパウンドの書き込みは少し多い。カーボン・コピー原稿には妻の意見がエリオットの手で転写されているのみで、パウンドの赤はいっさい入っていない。

第三部はもっと複雑である([22]~[53])。まず、タイプ原稿([22]~[35])とそのカーボン・コピー原稿([38]~[47])の二種類があり、もちろん同一原稿である。ところがどちらにもパウンドがコメントや削除を相当加えている。もっとも赤の入ったパートである。タイトル・ページには「火の説法」とのみ記されており、上記のような総合的(?)タイトルもなければ、第何部にあたるかも記されていない。また、リボンタイプ原稿の1ページ目の裏には“The rivers tent is broken”ではじまる手書きの13行が走り書きされ([24]~[25])、1ページ目と2ページ目の間に割り込む形で差し込まれている(この13行は最終的に第三部の冒頭に利用される)。2ページ目に

は挿入個所の指示があり、3 ページ目の前にその挿入すべき断片の手書き草稿([28]~[29])が掲載されている。また、タイプ原稿とカーボン・コピー原稿の間に“O City, City,…”ではじまる断片と“London, the swarming life…”ではじまる断片とが書かれた一枚のシートがはいっている([36]~[37])。そして最後に三枚の手書き原稿([48]~[53])が添えられており、これらは最終的に第三部の最後の 45 行にほぼそのまま利用される。第四部と第五部はそれぞれ手書きの清書原稿とタイプ原稿がある。その他の詩編・断片群は今回の議論に深く関わらないので、なかには「1914 年かそれより前に」([130])書かれたと推測されるものが含まれていることを確認して、ここでは省略する。

草稿本体につづいて編者が注釈を付して、なかには貴重な情報もある。そして最後に 1922 年 12 月 1 日に本形式で出版された、自注付きの『荒地』⁵が掲載されている。

以上が、『荒地』草稿のあらましである。つまり、『サテュリコン』からの引用をエピグラフにした現行のタイトル・ページの原稿はないし、第一部と第二部作成のために書かれた断片の下書き原稿や手書きの清書原稿はない。第三部もタイプ打ちにいたる前段階の手書き原稿はほとんど含まれていない。“London, the swarming life…”([36]~[37])ではじまる断片が第三部タイプ原稿に活用されているのみである([30]~[31]/[42]~[43])⁶。第四部、第五部も清書原稿を作成する前にいかなる推敲がなされたか、現草稿からは分からない。そういったものはどこかの段階でエリオットが処分したと考えられている⁷。これが、エリオットが弁護士ジョン・クインに贈呈して⁸、その後行方不明だったもののすべてだと理解されている。

以上で草稿自体について十分確認・復習できたので、つぎにレイニー「以前」の研究者たちが草稿群から何を読みとったか、彼の説明を参考にしながら簡潔に整理しておこう。

3. 草稿論概観：レイニー「以前」

前節で述べたとおり、『荒地』はおそらく膨大な手書き原稿から清書がなされ、タイプ原稿の作成がなされたはずなのだが、用済みになった下書きなどのほとんどはエリオット自身が処分してしまったために失われ、われわれに残された草稿テキストの大部分は詩の形が見えはじめる一歩手前当たりからのものである。だから、当初研究者たちの意見は分かれた。ヒュー・ケナー⁹とグローヴァー・スミスは第三部が最初に書かれたと推理し、ヘレン・ガードナー¹⁰はじつに控えめな調子なが

ら、暗に第一部、第二部が第三部より先に作成されたのではないかと示唆した。

ケナーの推理はこうである。彼はタイプライターに注目する。第四部と第五部は草稿編者がはっきりと「パウンドの使った青紫色のリボンでタイプされて」と特定している。したがって 22 年 1 月にパリで作成されたことは確実である。草稿はほかに 2 種類のタイプライターで打たれており、タイトル・ページと第三部が同じタイプライターで、第一部、第二部、雑編群のうち「公爵夫人の死」がもう一つのタイプライターで作成されていると判別できる。ケナーはそれぞれ A、B と名付け、タイプライター A はロンドンで使用され、B はエリオットが心理療養のために 21 年末にローザンヌを訪れた間に使用されたと考える¹¹。そして 21 年 5 月 9 日の手紙にある「一部は紙に書いて」とあるというエリオットの言葉を指して、これは第三部タイプ原稿であると推理する。そしてマーゲイトでは無為の時間を過ごしたが、ローザンヌで上記の三作をタイプライター B を使って生みだし、第四部、第五部の清書原稿といっしょにそれらを携えてパリへ向かい、パウンドの添削を受けたあと、ロンドンでタイプライター A を使ってタイトル・ページを作成した。これがケナーの考える作成順序である。

ローザンヌではまず、第一部を打ちあげた。そのあと、「かれは色々な声で」のタイトルを思いつき、上部につけ加えた。タイプ文字が下の詩行とそろっていないのはそういう理由だ。第二部はそのあとに打った。だからこちらは「かれは色々な声で」と以下の詩行がそろっている。ケナーは第三部作成当時、エリオットがドライデン論を発表していることに注目し、当初「驚異の年」に倣ったロンドンの詩を構想していたと考えるのだが(25-38)、第一部、第二部には『アエネアス』第六巻との照応が多々見られるとして、ロンドンとローマ(それにアウグスチヌスの「カルタゴ」)の重層化ならびに黄泉降りのモチーフを読みとる。第三部に挿入予定の断片[29]はアエネアスが中心の挿話である(38-41)。地下世界のテーマは第四部も支配しており、第五部以前の詩の下敷きにあるのは『アエネアス』第六巻である(43)。これがケナーの読みである。

グローヴァー・スミス¹²もまた、ケナーと考え方はちがうものの彼とほぼ同じ結論に達した。彼が作成順序を推理する上で重要視するのは、第一部に出てくる「マダム・ソストリス」の由来である。これはオルダス・ハックスレーの『クローム・イエロー』からの借用なのだが、この小説は 21 年 11 月発表だから、第一部をそれより早く作成することは不可能である。また[7]の「マリーの挿話」はローザンヌでエリオットが偶然耳にしたものを利用したのだというパウンドの証言がある。また、第二部のヴィヴィアンのコメントは彼女が詩をはじめて読んだときの驚きを示して

いる。スミスはとも、それは 1922 年 1 月のパリ以外にはないだろうと考えているようだ。そして第三部は第一部、第二部とはちがうタイプライターで作成されているから、結局、彼もまた 5 月に作成されたと推測する。

つぎに推理したのは伝記作者リンダル・ゴードン¹³である。彼女は出版されたファクシミリ版ではなく、草稿のオリジナルを検証した最初の研究者である。まず、いくつかの手書き原稿が「ヒエラティカ・ボンド」という同じ用紙を使っていることを発見し、これを詩の内容と形式的特徴から 1918 年の作成と判断した。また第一部と第二部は 1921 年春に、つまり第三部より早く書かれたのではないかと推測した。その根拠として、第二部に書き込まれたヴィヴィアンのコメントは、このパートが彼女の不在時に書かれたことを示しており、彼女は五月に海辺に転地療養に出かけていたことをあげる。また、第一部には 21 年 4 月に発表された「ソング」と同じ人名 (Kruttsch) が出てくるし、冒頭のボストンの夜の挿話は 5 月に回覧された『ユリシーズ』「キルケー」の影響が推察されることも指摘している。しかし、エリオットと頻繁に会っていたパウンドが同年 10 月半ばにおいてさえ彼の詩について何も言っていないこと、スミスの指摘した「ソソストリス」などの矛盾点に突き当たり、結局、解決不能と匙を投げた (Gordon 1977, 141-6)。本文では、マーゲイトに向かうまえにはどのセクションも完成していなかったのではないかと記している (105)。

レイニーによれば、最後に『荒地』作成を意識して論じたのはロナルド・ブッシュ¹⁴だという (Rainey 2005, 2)。ブッシュは『荒地』にいたるエリオットの詩を彼の心が抱える統合失調症的不安、妻との関係、母親との関係、父の死など私生活上のストレスとの関係へと還元しながら、詩人の想像力がそこから豊かなイメージを引き出してきたプロセスを読み解いてゆく。そうした読解の一環として、『荒地』は 21 年 10 月から 12 月末、すなわちエリオットが精神に変調をきたし、療養をするなかで書かれたとする。ケナーやスミスの推論を追認して、第三部「火の説法」が最初に書かれはじめたと考える。その元となったもっとも重要な一節は、ゴードンによって 1918 年の作成と推定された “London, the swarming life…” [37] だとし、ここに『荒地』の二大要素、ロンドンの群衆とスピリチュアルな「暗号」がすでにあると主張する (Bush, 56-57)。そして 10 月半ばから 11 月におけるマーゲイト滞在中とその直後において第三部、第一部、第二部が作成され、第四部、第五部がローザンヌで作成された。これがブッシュの推理である (70)。

だが、第三部が最初に書かれたとする推論には、いくつか問題点がある。まず、第三部を打ったタイプライター A のほうが新しく印字がきれいであること。これに

対し、第一部、第二部に使用されたタイプライターBは古ぼけた感じである¹⁵。またローザンヌで第一部、第二部を作成・タイプ打ちしたのなら、なぜ同じローザンヌで書いたはずの第四部、第五部は手書きで清書され、パリでパウンドのタイプライターを使ってタイプ打ちされたのか¹⁶。

レイニーによると、1985年以降、『荒地』の成立過程をめぐる議論は途絶えてしまった。そしてクリスティーン・フローラが代表するように草稿テキスト(1921 text)と完成版『荒地』(1922 text)のあいだを自在に往還しながら抽象的な読解を提供する傾向に転じたという。彼はそれを嘆かわしいことだと苦言を呈する。制作過程でエリオットはオリジナル・プログラムを持っていたのか。それは達成されたのか、途中で瓦解したのか。あるいは、はじめからそんな物はなかったのか。ファクシミリ版草稿の後半にまとめられている詩群は独立した詩のつもりだったのか、それとも『荒地』の一部にする予定だったのか。こうしたことについて、一定の見解を踏まえずして「1921 text」として「一枚岩」のように扱うことに不満を表明する。まずはもう一度草稿に立ち返るべきである、と(Rainey 2005, 2-3)。

では、レイニーはどのような調査をおこない、どういう結論を導き出したか。次に彼の議論を検討するとしよう。

3. レイニーの「到達点」と問題点

ローレンス・レイニーは草稿に使われた用紙の物理的特徴を綿密に洗い出し、それをエリオットの書いた1898年から1922年にわたるすべての手紙と照らし合わせることで、さらには手紙における詩への言及、詩人の伝記的事実などから、ファクシミリ版で発表された(タイプ原稿のみならず手書きの断片的草稿を含めて)すべての草稿の作成時期を週単位で特定した。すなわち次のように結論づけた。第一部、第二部のタイプ原稿は1921年5月9日から22日の間にロンドンで作成され、第三部のタイプ原稿は同年11月12日から18日の間にロンドンで作成された。第四部、第五部は同年11月22日から12月31日の間に静養先のローザンヌで作成され、清書された。そして22年1月2日から5日にかけてパリのパウンド宅で第四部、第五部のタイプ原稿を作成し、パウンドの添削を受けた。そしてエリオットはロンドンへ帰り、タイトルとエピグラフを1月17日から22日の間に作成し、詩を完成させた¹⁷。

レイニーによれば、これまでの研究者たちを混乱させていたのは主としてふたつ、タイプライターとソソストリスである。草稿には三種類のタイプライターが使われており、一つはパウンドの物であることが分かっていた。残り二つは別の場所で使

われたはずだという思いこみがケナーにもスミスにもあり、これが間違いのもとであるとレイニーは指摘する。もう一つは第一部に登場するソソストリスである。グローヴァー・スミスがこれはオルダス・ハックスレーの『クローム・イエロー』（21年11月発表）に出てくるマダム・セソストリスを下敷きにしていると指摘して以来、ほとんどの研究者はこの説明を信じてきたので、第一部タイプ原稿はそれより後につくられたはずだと考えてしまった。ゴードンが匙を投げた原因の一つもこの点にあった¹⁸。

これらに対し、レイニーは以下のことを突き止める。第一部と第二部のタイプ原稿は、エリオットが学生時代から手紙、レポート、論文などに使ってきたタイプライターで作成されていること。第三部のタイプ原稿は6月10日から8月20日にかけてロンドンに滞在したエリオットの兄が、弟の古びたタイプライターの代わりにプレゼントした新しいタイプライターで作成されていること¹⁹。そしてそれらはいずれもロンドンで使用されたのであり、ローザンヌには持参していないこと。これではじめて、なぜ第四部と第五部は手書きで清書され、第四部冒頭に「ともかくタイプに打ってみてくれ」とパウンドの指示が書き込まれ、パウンドのタイプライターを使って最後の二部のタイプ原稿が作成されているのかが、矛盾なく説明できる²⁰。そしてソソストリスについては、ハックスレーの小説とは無関係に“so so”という英語の常套表現から、曖昧な表現を駆使する占い師にふさわしい名前を創作したにすぎないと思うのが妥当で、草稿の作成時期を決定する要素にはならないと結論づける。

レイニーはこうしてタイプ原稿の作成時期を特定したわけだが、さらに重要な推定と特定をいくつかおこなっている。まず、第一部の下書きのほとんどは21年1月末から2月5日の間におこない、第二部の下書きは2月6日から5月9日の間におこなう。ところがジョイスの『ユリシーズ』「キルケー」の草稿を読み、第一部の冒頭にさらにボストンでの夜遊びの詩行を5月21日ごろにつけ足したと推定する。また、のちに第三部に組み込まれることとなる手書きの断片群はすべて同じ用紙「ヒエラティカ・ボンド」に書かれており、これを手紙と照合した結果、21年10月31日から11月11日の間に静養先のマーゲイトで書かれたと突き止める。

これらの手書きの断片のうち10行ほどが第三部のタイプ原稿に組み込まれているのだから、第三部タイプ原稿は先に示した6日間にロンドンで慌てて打ち込んだと考える以外にない。時間がなくてマーゲイトで作成した手書き原稿はほとんどタイプできなかった。かくして「火の説法」タイプ原稿は未完成のままエリオットはパリへ、そしてローザンヌへ向かった。こうレイニーは考える。

これが正しいとすると、ロンドンでタイプ打ちされた原稿のほとんどは、マーゲイト以前に下書きされたことになるが、いつなされたのか。レイニーは二つの時期を比較して、6月10日から8月20日と推定する。

さらに（とりわけレイニーにとって）重要な特定は、第三部タイプ原稿の1ページ目の裏に書かれた“The rivers tent is broken”ではじまる手書きの草稿は、パリでパウンドによって第三部冒頭をばっさり削除された結果、書かれたものであり、タイトルとエピグラフをのぞいた詩の本体のうち、最後に書かれた詩行である、ということである。

そして第三部のために書かれた現存の手書き原稿の行数は全部で96行あるが、そこから最終的に完成版『荒地』に利用されたのは63行であることから推測して、48枚から55枚の下書き断片群が存在したと計算する。この断片群の数、作成の過程、細部における表現の推敲などから、レイニーは、『荒地』は一貫したプランのもとに書かれた詩なのではなく、つねにさまざまな断片の組み合わせに整合性をつけながら、ある時は遠くの、ある時は近くの断片のパッセージに相互の関連性を付加してゆき、有り体にいえば辻褄合わせをしながらつくり上げていった詩であると評価する。彼自身の表現を引用しておこう。詩の秩序は「基本的に偶発的で遡及的であり、「何かあらかじめ決められた神話的構造とか儀式的パターン」という構想によって支配されてはならず」、「『荒地』が達成したことは、つねに一貫性の秩序を相対的・増殖的につくりあげることであり、それは部分的、偶発的、遡及的性質のものである」（Rainey2005, 43）。

以上が、レイニーの『荒地』の制作過程論とそこから導き出される結論なのだが、筆者はいくつか問題点と疑問を感じる。それを列挙してみよう。

まず、「ボストンの夜遊び」を書いた期間が短すぎる。影響を受けたとされるのは「キルケー」だが、エリオットは「太陽神の牛」、「キルケー」、「エウマイウス」の三挿話を5月21日にジョイスに返している(Valerie1988, 455)。レイニーは、エリオットは5月10日以後にジョイスの草稿をパウンドから転送されたというのが最も可能性が高いと推定する。つまりエリオットは10日あまりの間に大急ぎで3つの挿話を読んで、5月21日前後には問題の54行を書いてタイプ打ちまでしたというのである。返却時に、ジョイスに対し「賞賛のことば以外にありません。実際、自分自身のためには読まないほうがよかったと思っています」という有名な手紙を添えている。その前後に彼の真似をすることを思い立ち、しよう！と決断し、54行も書いたことになるが、これが真相だろうか。

そしてこの「ボストンの夜遊び」はエリオット自身が消しているのだが、これは

いつ消したのか。早い段階か、それとも相当遅くか。パリでパウンドの助言を受け入れて自分で消したのか。レイニーは問題にしていない。

次に、先述のとおり、第一部のタイプ原稿は1部しかなく、第二部のそれは2部ある。第二部のいっぽうには、妻の感想やら詩行の変更案やらが書き込んであり、最終ページの裏には「このコピーを送り返して、私に所持させて」と書いてある[15]。郵便でやりとりしたことが明らかである。レイニーはこのことを作成期日特定にまったく生かしていない。そして5月9日付けのある手紙を根拠に第一部も第二部もその日以降に作成されたとする。だからゴードンが一時的に推測して見せた日付と一致するのは偶然である。だが、それなら第一部に妻とのやりとりの痕跡がないのはなぜか、説明しなくてはならないだろう。また、上述の「ボストンの夜遊び」作成とも相当日数重なってしまうが、これは無理ではないか。

また、「火の説法」タイプ原稿の下書きは21年6月10日から8月20日の間に作られたと推定するが、それが正しいだろうか。

未完成タイプ原稿の「火の説法」も同じものが2部ある。そしてパウンドは両方に目を通し、添削をほどこしている。この点をレイニーは無視している。だが、それで良いのだろうか。パウンドはどちらを先に読んだのか。時間は連続していたのか。それともたとえば1ヶ月空いていたのか。そもそもなぜ同じ内容の原稿にもう一度目を通したのか。第三部にはまだふたつ不思議なことがある。カーボン・コピー原稿のほうのノンブルをパウンドが手書きで直しているのである。あたかも2ページ目と3ページ目の間にもう一枚原稿があったかのように、オリジナルの数字3, 4, 5がそれぞれ4, 5, 6に書き換えられているのだ[39]～[47]²¹。これは何を意味するのか。そしてリボンタイプ原稿の方にだけ、挿入の指示がある[27]。カーボン・コピーの方にはない。これはなにを意味するのか。

また、[53]には数字の計算がしてある。これは編者によって第一部、第二部、第五部の行数を足し算したものだと言明があるが、そうだろうか。偶然にも、最後の数字133は「火の説法」リボンタイプ原稿でパウンドの抹消から生き残った行数とも一致する。どちらが正しく、いつエリオットは、どうして行数計算をしたのだろうか。レイニーはこの点もまったく問題にしていない。

以上、7点の疑問ないし問題点を列挙したが、レイニーの反論は予想がつく。自分の意図は、『荒地』作成は辻褃合わせの連続であって、あらかじめどのようなプランもプログラムも持ち合わせてはいなかったことを各草稿の制作順序と時期の特定によって証明することであり、それに必要な検討で十分だったのだ、というだろう。

そして検討の結果、『荒地』は辻褃合わせに十分成功していないと彼は断罪する。レイニーの分析によれば、エリオットは断片を連結しようとする二つのことをおこなっている。ひとつはくり返しとパターン化による象徴的深みの創造、もうひとつは論理と因果関係、空間的関連性の創作であるが、『荒地』ではこの二つのやり方が互いを相殺し合っているという。たとえば、「四月は最も残酷な月だ」ではじまる有名な冒頭の18行をとりあげ、“breeding,” “mixing,” “stirring”といった分詞構文のくり返し、“the cruellest month,” “the dead land,” “spring rain”といった形容詞＋名詞のくり返しによって、4つの「一貫性のゾーン」が前後のゾーンとオーバーラップしながら展開するさまを詳述する。しかしよく読むと“April,” “winter,” “summer,” “winter”とへめぐる季節になぜ秋がないのかとレイニーはいぶかる。そして5行目の“Winter kept us warm”と18行目の“and go south in the winter”は同じ冬なのかと疑問をぶつける。たしかに前者は朗唱的で、後者は退屈な会話のせりふだ。しかし「冬」という類似性が意味を深めるのではなく、反対に「骨抜きにしている」と主張する(47・48)。そのほか、ソソストリスの占いとフレバスの関連性(49)などを分析して(52・69)、『荒地』にあるのは「物語り」ではなく、「物語の香り」である、^{セント・オグ・ナラティヴ}「誰かが部屋を立ち去った後の香水の残り香のような」雰囲気であるという(49)。『荒地』という詩は「一貫性のゾーン」があらわれては消え、まるで「手招きする幽霊のよう」(48)で、暗い道をついてゆくと、きまって行き止まりであり、詩の本当の世界と直面するのはどこか別の場所にあると言いたげな詩だ、という。それはどこか。レイニーはタイレシアスの透視するタイピストの情交のあとの場面に注目し、そこに出てくる「自動的な手」に、このような表現によってしか「語りえぬもの」を読みとろうとする。そしてこの「自動的な手」をすり抜けていったのは、あの最後に書かれた断片的草稿“The rivers tent is broken”[25]の、その終わり方にあると読む。というのも、草稿は“By the waters”で終わっているが、完成版はこれにつづけて“…I sat down and wept”と書いているからだ。そしてレイニーは、草稿は正しく「語りえぬもの」そのもので終わっているが、「身を引き裂くような現代性の数々の恐怖に立ち会ったときの」この「語りえぬ悲しみ」こそが、「この詩の実質」^{サブスタンス} 22であると論ずる(68・70)。

卓抜な読みであるといわねばならない。しかし残念ながら、彼の引用はまちがっている。完成版が書き加えたのは“I sat down and wept”ではなく、“I sat down and

wept...”である²³。そしてレイニーの読みとる「語りえぬもの」がもしここにあるとすれば、それは最後の“...”にこそあると言わねばならない。そしてこのような結論を導き出すことと、どの草稿が何月の第何週目に書かれたというような厳密な特定との関連性は、限りなく薄い。それが「この詩の実質」ならば、「語りえぬもの」との言葉による格闘はつねにおこなわれていたはずだし、それがいつ出来たかという問題とは、つまり草稿の作成順序とは関係のない事柄だからだ。事実それは第二部の豪奢だがむなしい生活を営む女の部屋の装飾品のひとつから飛び出してきて、第三部に低い声で響く、舌を切られて鳴くフィロメラの“Jug jug jug jug jug jug”という言葉にならない声にも読みとることができる。またレイニーの引用し損なった箇所を見ると、詩はそこで区切りをつけてはいない。そのあと詩は祈りにも似た調子で弱々しく歌をつづけることを明かし、しかし次のような恐ろしいイメージでパッセージを結ぶ。

Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long,
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.

(CPP, 67, ll.183-6)²⁴

最初の1行はエドマンド・スペンサーからの引用であり、断片的草稿“The rivers tent is broken” [25]にもその意図が示されている。だが2行目の後半はエリオットの言葉である。そして最後の2行はパウンドによって削除された長い長い「フレスカの挿話」の最後の2行である。そこではさしたる効果をあげなかった2行だが、こうして編集を経た結果、大都会ロンドンの「身を引き裂くような現代性の数々の恐怖に立ち会ったときの」、この場合は「語りえぬ恐怖」をかたるべく、見事によみがえっている。そしてこの編集とどちらが先におこなわれたか、レイニーの『荒地』作成過程論では分からないが、「語りえぬもの」に「この詩の実質」をみるのならば、さらに分析すべき課題が残っている。詩には結局、THE WASTE LAND. というタイトルがつけられるのだし、コンラッドからの引用もなされる。そこに記されている“The horror! the horror!”もまた「語りえぬもの」ではないのか。では、それをカーツの「いまわの際の言葉」として書いたコンラッドという作家はどう評価すべきで、それをここに引用しようとしたエリオットの功罪はどうで、それを止めた

パウンドはどうなるのか。こうしたことを論じないで“By the waters”のうしろにこだわるレイニーに筆者は「物語の香り」を感じる。「誰かが部屋に入ってきたときの香水のような」雰囲気の変化を感じる。

結局、レイニーは断片的草稿“The rivers tent is broken”[25]が“Shantih shantih shantih”よりもあとに書かれた最終的断片であることをてこに、近年流行の批評用語をつかった読解の、そのあるべき模範を示したかったのだろう。しかし「語りえぬもの」が「詩の実質」であることと、『荒地』を書くエリオットには何の構想もプランもなく行き当たりばつりの辻褄合わせをおこなったにすぎないという彼の分析とは、水準の異なる事柄である。両者に論理的関係はまったくない。もしかすると『荒地』が達成したことは、つねに一貫性の秩序を相対的・増殖的につくりあげることであり、それは部分的、偶発的、遡及的性質のものであったかもしれない。草稿を書いているときのエリオットは自分の詩のまとまり具合に自信がなかったかも知れない。しかしいかにおぼつかないものであっても、ひとりの詩人が何のヴィジョンもなしに各パートをまとめたとは到底、思えない。だとすれば、せっかく草稿作成の順番をあそこまで綿密に特定したのだから、レイニーは各パートのヴィジョンとその変質の有無をもっといねいに論ずるべきだったと思う。

さらに疑問がある。1988年に『書簡集』が出版されて、そこにはタイプライターの謎に関する解答が明記されていた(本論注記19を参照)。これを機に、『荒地』の制作過程をもう一度見直そうと考えた研究者はいなかったのだろうか。2005年にいたるまで、誰も気にとめなかったのだろうか。

そして最後に・・・いや、最後の疑問はここで述べるのはやめにして、研究者の話に移ろう。レイニー「以前」はまだほかにいたのである。それも、『書簡集』が出版される前に。

4. ステッドとゴードン

レイニーを読みながら、たしかC・K・ステッド²⁵という研究者が何か論じていたはずだとずっと気になっていたが、あいにく手元に本がなく、そのときは確認できなかった。しばらく後に見つけたしたので再読してみると、『荒地』の制作順序について、いくつか間違いはあるものの主要な点でレイニーとほぼ同じ結論に達していた。

まず、タイプライターの謎である。ステッドはいう。ケナーとスミスの過ちは、タイプライターの違いは論理的に別の場所をあらわしていると考えたところにある。それは、かならずしも別の場所で作成されたことを示すものではない、と。そして

彼は、ファクシミリ版に明記されているヴァレリーの証言から、エリオットはローザンヌでタイプライターを使用していないことを確信し、AとBのタイプライターはともにロンドンに帰属すると、ガードナーの示唆にふれながら結論づける(Stead, 360)。ふたつあるのは、たんに新しいものを途中で入手したか、ゴードンのいうとおり、片方はロイド銀行のものかもしれないと推理する(104)²⁶。そして第二部のヴィヴィアンのコメントに注目し、これもゴードンに賛成して、この妻とのやりとりはローザンヌ滞在中である必要はない。21年5月の不在で説明がつく(361)。第一部と第二部はクインに手紙を送って「長い詩」にふれる5月9日には完成していたとみる(105, 361)。ただし第一部と第二部のどちらが先に書かれたか、知ることはできない。われわれに分かることは、「ボストンの夜遊び」をのぞいた部分と第二部では素材がいくぶん違うということだけであるとし、制作過程においては二つを一つのブロックとみる²⁷。

また、ゴードンが困っていたパウンドの証言については、スミスは証拠を示していないと一蹴し、ソソストリスの件に関しては、『クローム・イエロー』の発表とか原稿の回覧などは問題にならないとする。なぜならハックスレーもエリオットもパートランド・ラッセルの愛人オットーライン・モレルの主催するガーシントン・サロンのメンバーであり、ここではラッセルをモデルにしたセソストリスなる占い師はメンバー共有のジョークだったと説明する(361)。こうしてステッドは、ケナーとスミスの間違いを正して、ゴードンを袋小路から救い出し、ガードナー=ゴードン説を推し進めたのだ。だから「ヒエラティカ・ボンド」に書かれた手稿はゴードンにならって1918年の作成と考えている(107, 362)。

ステッドはケナーの長所も取り入れて立論する。21年5月に書いた書評「ドライデン」を契機に6月に「火の説法」の冒頭を書いたこと、『荒地』は当初、ロンドンを中心舞台とした都会の風刺詩を目指していたことなどを認める。だが6月以降11月はじめにかけて徐々に書かれた「火の説法」によって詩は「オーガスタン様式をとおして屈折した都会のパノラマ」から「最終的な形で我々の知る幻視的/象徴主義的詩」へと方向転換を果たしたと論ずるのである。そしてエリオットには新古典主義的傾向とロマン主義・象徴主義的傾向が共存するが、パウンドはエリオットの後者の傾向を際立たせることに貢献したというのが、ステッドの解釈である(107-125)。パウンドが「良し」としたのは経験を内側から語る詩行であって、そのような言葉はジェシー・ウェストンの聖杯伝説にのっとって詩を書くことでは決して出てこないと論じ、クレアンス・ブルックス以来の読みを否定する(101, 124-127)。

『荒地』は設計図に従って書いた詩などではなく、^{マジカル・インカンテーション}「魔術的呪文」(96,108,112)

の連続する一個の音楽なのだと力説する。

レイニー以前はもうひとりいる。リンダル・ゴードンである。レイニーが彼女の『エリオットの初期』に触れていることは前述のとおりだが、彼女は続編『エリオットの新生』(1988)²⁸をあらわし、ふたつをまとめて『T・S・エリオット：不完全な人生』(1998)を出版している。その最新作のなかでゴードンは『荒地』の創作過程について再考しているのだ²⁹。レイニーはこれを読んでいないのだろうか。ともかく言及はない。

ゴードンは前作でもそうだったが、『荒地』を伝記的事実の反映した詩として読もうとしている。くわえて、今回ははっきりとアメリカのニューイングランドの伝統である告白の文学に位置づける。すなわち『荒地』をエマソン、ソロー、ディキンソン、ホイットマンの系譜に連なるとするのである(Gordon1998, 149)³⁰。そして『荒地』草稿におさめられた断片を含めて草稿の作成時期を特定しながら、「ジェロニション」やほかの詩にも言及と解釈を示しつつ、母親との関係、ハッチンソン夫人、パートランド・ラッセル、ナンシー・キューナード、妻ヴィヴィアンとの結婚生活など、こうした実生活を素材にしながら、罪を自覚し、救いを求めて上昇しようとする魂の運動をえがいた詩として解釈する(もちろん、ゴードンは、救いは暗示に終わり、相反する力の奇妙なバランスをもって終わっていると評価する(190-1))。つまりそれぞれの詩や断片は書かれた時期の生活を反映しつつ、詩人の魂の展開を映し出しているとするのである。またエリオットの新しい詩のスタイルは『荒地』第五部「雷の言った言葉」にはじまるというのも、前作にない視点である(184)³¹。作成順序に関していえば、「ヒエラティカ・ボンド」に書かれた断片こそ前作同様、1918年が妥当な作成時期としているが、レイニーと同じく21年2月7日のウィンダム・ルイスの手紙を根拠に、同年はじめには「4つのパートからなる」かなりの草稿をまとめており(169,541)、ヴィヴィアンが不在になった5月に第一部と第二部を完成させたとしている(169,542)³²。また、明記はしていないが、第二部だけがカーボン・コピー原稿をヴィヴィアンと郵便でやりとりしていることにふれているので、第一部、第二部の順番で書かれたと思っていても想像する(542)³³。

タイプライターに関してはもともと、第一部、第二部のそれをハーヴァード時代のもものと特定していたくらいだし、第三部は兄からプレゼントされた新しいタイプライターで作成されたと突き止めてもいる(541)。したがって、ゴードンにとって問題なのはソソストリスの由来であるが、彼女もまた、ステッドと同じく、オット

ーライン・モレルの文学者サロンでおなじみのジョークだったと説明して、この点を解決している(541)。

問題なのはタイトル・ページとパウンドの添削である。ゴードンは前著同様、タイトルページも第三部と同時に作成されたと主張している。根拠として、「ヴェローナ」とすかし模様の入った同じ用紙にタイプ打ちしていることをあげる(前著 109,145、新著 177,543)。前節で述べたとおり、タイトル・ページは22年1月にロンドンに帰ったあとで、というのがレイニーの主張である。もちろん、彼も用紙とタイプライターが同じであることに気づいている。果たしてどちらが正しいのか。じつはこれが前節で最後に指摘しようとした疑問であった。その検討は次節で行なおう。

ゴードンはまた、エリオットがローザンヌに向かう途中でパリに立ち寄ったとき、パウンドはおそらく21年11月18日に「ヴェローナ」用紙の原稿と「ソング」に赤を入れていると主張する(173,543)。論拠はふたつ。パウンドはスイスから持ってきた原稿を‘the 19 page version’³⁴と呼んでいること。もう一つはいくつかの原稿に鉛筆とインクでの二種類のチェックがなされていることをあげる。そして11月には鉛筆で、1月にはインクで赤を入れたと推定する。この点もレイニーと食い違っている。彼の論拠は、パウンドは21年11月から末にいたる膨大な手紙において、ただ一度エリオットの訪問にかかるく触れているだけで、詩について何も書いていないことをあげている。どちらが正しいだろうか。これも次節で検討しよう。ちなみに、『エリオット書簡集』もパウンドは草稿の一部を見たとしている(xxvi)。ただし同書の「伝記的コメンタリー」は間違いが含まれているので、全面的に信用するわけにはいかない³⁵。

もうひとつ、ゴードンは、パリでタイプされた第四部と第五部のうち、第四部は誰のものか分からないタイプライターを使用しているという(543)。第五部のほうだけ、手書き清書にあるピリオドを取り除いているというのが、その理由らしいが(確認すると、たしかにそうになっている)、それはタイプライターの問題ではなく、打った人物の意図か癖だろうから、明らかな間違いだ(543)。

こうしてみると、ふたりともレイニーほどの明確さには欠けるが、かなり彼に近いところまで推論していることが分かるだろう。まず、ケナー、スミス、ブッシュの第三部先行説を覆して、第一部、第二部が先に書かれたとしている。そしてそれぞれの作成時期も曖昧ながらい線を描いている。二人に共通の間違いは「火の説法」の作成時期である。特に(この点ではステッドはゴードンに負っているのだから、共通していて当たり前だが)「ヒエラティカ・ボンド」の原稿を1918年の作成

としたことは残念であった。これを正確に特定したのはレイニーの功績であり、いくら賞賛しても足りないほど大きい。なぜなら、この特定は 11 月半ば時点で「火の説法」が（タイプ打ち原稿は未完成ながら）、ほとんど固まっていたことを証明するからである。これをゴードンのように 1918 年の作としたのでは、第三部の全体がいつ固まったのか、はっきりしないことになる。しかし前節で指摘したように、レイニーにも問題と疑問がある。次の二節でそれらについて筆者の見解を示すことにする。

5. 草稿作成過程に関する試論

まず、エリオットが『荒地』草稿を作成できそうな時期を考えるために、彼の伝記的事実について簡単に確認しておこう³⁶。『荒地』と思われる詩に彼がはじめて言及するのは 1919 年 11 月 5 日の手紙だが、20 年は評論集『聖なる森』の作成・出版に全力をかたむけており、エリオットが草稿作成に取りかかったのは 21 年初頭からである³⁷。この点に異論をとるものはいない。いっぽう、パウンドとのやりとりから 22 年 1 月には完成しているから、『荒地』の作詩期間はこのほぼ一年ということになる。

20 年の秋、妻ヴィヴィアンの父が危篤状態に陥り、ふたりは交代で看病に当たるが、21 年 1 月半ば、心配のあまり、父親の回復の兆しと入れ替わるようにヴィヴィアンが変調をきたす。以後、彼女は病床に伏していることが多く、一度インフルエンザにもかかる。3 月 17 日の手紙には「この 4 日間神経炎に冒され、現実と妄想の区別が出来ないまま叫び声をあげつづける」と記されている。銀行から帰ってきたエリオットは彼女の看病に時間を費やす³⁸。5 月 9 日、ヴィヴィアンは転地療養に出かける。6 月 10 日にエリオットの母親、姉、兄がアメリカからやって来て、8 月 20 日まで母親と姉はエリオットのアパートで暮らす。彼とヴィヴィアンは別の所に引っ越す。ヴィヴィアンがいつ戻ってきたのか、はっきりしないが、7 月 9 日には、近々転地療養させることが手紙に書いてある。ところがエリオットが編集する新雑誌の企画がもちあがり、契約関係を整える煩雑な交渉と連絡のため³⁹、遅くとも 7 月 22 日にはヴィヴィアンを呼び寄せている。同日付けの編集者宛ヴィヴィアンの手紙には「夫は疲れている」「私はだんだん気が狂いそうなのにこの手紙を書いている」と、すごい言葉が書いてある。7 月 14 日のエリオットの手紙には、家族が滞在中は仕事（もちろん『荒地』作成を指す）が出来るとは期待していなかったが、通常に必要な事務連絡の手紙さえ書けないとこぼしている。そのいっぽうで、7 月 23 日から 8 月 2 日まで銀行から休暇をとってもいる。8 月第 1 週の週末は母親を、翌

週末は兄をガーシントンに連れていき宿泊している。

家族の滞在はエリオットにとって大変な出来事で、彼は4月21日には母親のために色々と滞在の便宜に心を砕いている。また、彼らが去ったあとも自分たちのアパートに引っ越さねばならず(8月最後の週末におこなった)、このあと急速に二人は病気がちになってゆく。エリオットは心身に変調を来し、ヴィヴィアンの勧めで精神科の医者にかかり、その医者の勧告にしたがって、銀行から3ヶ月の有給休暇をとり、10月15日(Gordonは22日)から11月12日までマーゲイトで過ごす。エリオットの希望で⁴⁰ヴィヴィアンも同行するが、彼女は10月31日にロンドンに帰る。詩人はこの療養でかなり回復したようである。ロンドンに帰るとわずか6日間の滞在后、今度は知人の勧めでローザンヌへ向かう⁴¹。途中パリに立ち寄り、パウンド夫妻に会い、ヴィヴィアンを彼らの手元に残していく。パリでの滞在は11月19日から21日である。ローザンヌでは心理学者の治療を受けながら、12月末まで滞在する。このあとパリへ向かい、22年1月2日にヴィヴィアンと再会する。そしてパウンドとも再会し、ここで彼の添削を受けたことははっきりしている。エリオットは1月22日にロンドンに帰り、最終調整をして、再度パウンドに原稿を見てもらい、手紙のやりとりで1月末に『荒地』を完成させている⁴²。

この間にエリオットは『ユリシーズ』の3つの挿話を読み、10本の論文を書いている⁴³。それらはいずれも書評、観劇などをもとに書いた論文である。こうやってみると、すさまじいスケジュールであることが分かる。エリオットは銀行に勤めている。平日は夜の数時間しかない。まとまった時間は週末しかない。こういうなかで断片的詩行を書き、それらを膨らませたり一部を組み合わせたりして、下書きと清書、タイプ打ちなどをおこなって詩を仕上げたのである。

さて、こうしたなかでおこなわれた『荒地』作成について、レイニーの研究に対する筆者の7つの疑問を検討していこう。なかにはステッドやゴードンの説が参考になるものもある。

タイプ原稿については、レイニーがあれだけ徹底した調査に基づいて決定したのだから、基本的線で筆者に異論はない。素晴らしいとさえ思う。問題はそうしたタイプ原稿を支える下書き原稿の作成時期である。まず、ゴードンもレイニーも引く21年2月7日のウィングダム・ルイスの手紙があるので、このときすでにエリオットが下書きを進めていたことは間違いない。だがそれが、レイニーの推定するように第一部の2、3ページに相当するものであったかどうか。レイニーは、ルイスの「4つのパート」なる表現に注目して、ぴったり当てはまるかのようというが、第一部タイプ原稿を見ると、「四月は最も残酷な月だ」からボードレールの引用まで、5つ

のパートで出来ている。もうひとつは、4月3日のある編集者宛の手紙である。そこには「私の詩はまだたくさん手直ししなければならず、まだ誰にもお見せしたくない状態です。また、もっと書き足したいと思っています—これは私が今まで書いた詩よりはるかに長いものでなければなりません」(Valerie 1988, 444)と述べている。この段階ではかなり書いてはいるが、「ジェロンシオン」をはるかにこえる長さともではいたっていないことが伺える。また、構成あるいは表現の細部に納得がいかず、タイプ打ちできるほどではないのであろう。

今度は逆の方向から考えよう。第一部はリボンタイプ原稿のみだが、第二部はカーボン・コピー原稿があり、こちらにヴィヴィアンが感想と詩行の修正案を書き込んでいる。郵送のやりとりがあったことは明らかなので、これはゴードンとステッドのいうとおり、5月9日以降のヴィヴィアンが転地療養で不在中に清書され、タイプ打ちされたと見るべきである（反対に第一部はヴィヴィアンの在宅中にタイプされたと考えていい）。そうすると、レイニーの推測する「ボストンの夜遊び」の場面作成の時期とかなり重なってしまう。上でも述べたとおり、たった10日あまりで『ユリシーズ』のあの三つの挿話を読んで唸り、真似することを思いつき、しよう！と決断し、「ボストンの夜遊び」を下書き推敲し、タイプ打ちにまでもっていく。と同時に第二部も作成する。この両方をおこなうのは無理ではないか。

さらに不自然なことがある。レイニーの考えでは、まず第一部の2, 3ページがタイプ打ちされ、「キルケー」読了後に「ボストンの夜遊び」を付け足したとするが、だとすると、エリオットはまず何のタイトルも決めずに“* * * *”という記号から打ちはじめ、つぎに「四月は」にはじまる詩行を全部打ち終えて、その後、「死者の埋葬」というタイトルとともに「ボストンの夜遊び」の場面をタイプし、しかる後に「かれは色々な声で」という総タイトルを思いつき、つけ加え、先に作った原稿に「2」、「3」とページ番号をふったということになる。これは不自然ではないか。

もうひとつ「ジョン・ドライデン論」がある。レイニーは、6月9日のTLSに発表されたこの論文は、「形而上詩人たち」の執筆と発表時期の約1ヶ月の間隔を根拠に⁴⁴、5月初旬に書かれたと推測する(Rainey 2006, 234)。しかし19年11月13日のTLSに発表した「ベン・ジョンソン論」をエリオットは11月5日に書いている(Valerie 1971, xvii-xviii)。これに当てはめると、5月28, 29日の週末に書いたと推測してよいのではないだろうか。詩人の気持ちとすれば、締め切りまでまだ時間のある散文原稿よりもまず先に、たまった下書きから早く詩を形あるものにしたいと考えるだろう。

そして最後にもっとも疑問なのは、はたしてエリオットは「キルケー」を読んで、それを真似しようと思うだろうか、ということである。ボードレールやウェブスターから引用することと、あるいはポープのスタイルを模倣して詩を書くことと、ライバルとっていい同時代の小説家の傑作をわざわざ真似することには大きな違いがある。果たしてそんなことをするだろうか。「賞賛のことば以外にありません。実際、自分自身のためには読まないほうがよかったと思っています」という有名な返却時の言葉は、筆者には「ボストンの夜遊び」が偶然にも似ているので、真似したと思われることを恐れて削除する決心した言葉に聞こえる。

以上を総合すると、こうである。エリオットは最初に「ボストンの夜遊び」の場面を書いた。そのときは手書きの原稿で、「4つのパート」に分かれていた。タイプ原稿には切れ目がないが、1～12行目のキャバレーでの乱痴気騒ぎの場面、13～18行目の街へ出てからスティーヴが雲隠れするまでの場面、19～33行目の売春宿で女将を困らせる場面、そして最後の路地で警官に出くわしてからドナヴァンに助けられて、日の出を拝んでから家に帰るまでの四場面で構成されている。「ボストンの夜遊び」がルイスの眼に「彼にとって新しい出発」と映ったとしても不思議はないであろう。これが2月5日までの進行である。

そして次に4月初旬までに「四月は最も残酷な月だ」以下の第一部の残りを作成して、まとめて「死者の埋葬」とタイトルをつけてタイプした。これが4月半ばくらいか。そして第二部の下書きをしながらどこかの時点で「彼は色々な声で」という総タイトルを思いつき、「死者の埋葬」のさらに上部に打ち込んだ。5月9日以降に第二部を練り上げてタイプしたが、「キルケー」を読むにいたり「ボストンの夜遊び」を断念して、自ら鉛筆で斜線を入れた。5月22日頃の出来事である。「ドライデン論」はそのあとで書いた。

次に第三部タイプ原稿の下書きが問題となる。レイニーは①8月20日から10月15日の間と②6月10日から8月20日の間を候補としてあげ、前者の期間は引越すと二本の論文作成、急激な体調の悪化などで可能性が薄いと判断し、後者であると推測する(Rainey2005, 29-30)。たしかに家族が出てきており、新雑誌立ち上げの話が降ってきたのに難航したりして大変な時期ではあったが、エリオットは11日間の休暇を取っているし、ガーシントンで皆寝静まったあと、詩作に没頭する時間があった可能性もある。そして何より、5月21日付けの3通の手紙それぞれに「10月にはパリに行く」ことが書かれている。うちのひとつ、パウンド夫人には「いま取り組んでいるささやかな詩が終わったら、山の空気を吸いに行く準備をする」と書いている(Valerie1988, 456)。これらは、8月20日に母親などが帰ったら、下

書きをまとめて詩を完成させるころづもりを語ったものであろう。だとすれば、この時点で幾分かの断片の下書きがすでにあり、さらに家族の滞在中に書きためて、9月に一気にまとめる計画だったと思われる。そしてエリオットの性格なら、苦しいなかでもなんとか少しずつ書きためていったのではないか。7月14日の手紙の言葉は、計画ほどには仕事が進んでいないことに対するいらだちのそれなのだろう。8月末以降、急激に心身疲労困憊状態に陥ってゆくエリオットに174行の元となる断片の下書きをつくることは無理だったろう。だから、レイニーの推測で基本線は正しいと考えるが、時期の頭は6月10日で区切る必要はないと考える。5月のヴィヴィアンの不在時に、あるいはそれ以前にも出来るだけ書きためたと考えるほうが自然だろう。

さて、レイニーにしたがえば、マーゲイトにて「ヒエラティカ・ボンド」の断片を作成し、ロンドンで急いでタイプ原稿を作成したが、なぜ彼はカーボン・コピー原稿を用意したのだろう。そしてどうしてパウンドは両方に目を通してしているのだろうか。それにパウンドが書き直したノンブルが途中から1つずつずれている点も不思議である。また、リボンタイプ原稿にだけ挿入の指示がある[27]。こうしたことを矛盾なく説明できる経緯はひとつしかない。エリオットはローザンヌに向かう途中、パリに立ち寄ったときに原稿の一部をパウンドの手元に残したのである。そのときエリオットは小さなミスをした。カーボン・コピーの原稿のなかにリボンタイプの3ページ目を紛れ込ませてしまった。パウンドは3ページがふたつあることに気づき、ノンブルを手で書き直してから真相を理解し、リボンタイプのページは取り除いて赤を入れた。そう考えるとリボンタイプ原稿の3ページ目にだけ、「3」とノンブルの振り直しがあるが、インクによる書き込みしかないことも説明がつく。これ以外にこのおかしい数字の謎を解くことは出来ないはずである。それはパウンドが第三部のタイプ原稿を21年の末に読んだ証拠である。また、エリオットはリボンタイプ原稿しかローザンヌに持参していないので、こちらに挿入の指示を書き込み、挿入すべき原稿をローザンヌで作成したのである。

パウンドは21年末に草稿を渡された。この結論はゴードンと同じである。だが、ゴードンの場合、話が曖昧である。同じページ内に①「マーゲイトで書いたものをパウンドに見せた」と書き、そのいっぽうで②「おそらく11月18日に鉛筆で一度、1月最初、エリオットがローザンヌから戻った際にインクで一度」と書いている(173)。また別の箇所では③「ヴェローナ・シートの詩と「ソング」を見せた」と推測している(543)。しかしゴードンにとって①と③は(ほぼ)同じ事を意味するが(レイニーにとっては別)、②はちがう。パウンドが鉛筆で添削したのは「ヴェローナ・

シート」と「ソング」にとどまらない。どちらが正しいのか。

筆者は②が正しいと考える。パウンドが鉛筆で添削したページを右ページの数字で列挙すると、第一部[5]～[9](ただし[5]はエリオットが自分で消しているのでパウンドの書き込みはない)：第二部のリボンタイプ原稿[11]～[15]：「火の説法」カーボン・コピー原稿[39]～[47]：「ヒエラティカ・ボンド」の手書き原稿[37]と[49]～[53](ただし[51]にだけ鉛筆による書き込みがあり、そのほかのシートにはない)：「ソング」

^{イクセキー}
[99]：「葬儀」[101]～[103]：「公爵夫人の死」[105]～[107]。以上である⁴⁵。「火の説法」と「ソング」だけ見せるというのは不自然である。どうせ見せるのなら、今あるものを全部見せるか、あるいは何も見せないかであろう。

レイニーは 21 年末には何も見せていないと考え、その論拠も紹介したので繰り返さない(本論 103 ページ参照)。『エリオット書簡集』の「伝記的コメンタリー」が必ずしも当てにならないことも確認した。しかし、パウンドが 21 年に眼を通したという証拠がある。それは草稿内に存在する。

問題の箇所は二箇所。それぞれ引用する。どちらも「チェス遊び」のリボンタイプ原稿からである。

(A) In which sad light a carved dolphin swam;

Above the antique mantel was displayed

In pigment, but so lively, you had thought

A window gave upon the sylvan scene,

(A Game of Chess ll.19-22. [11])

(B)

The hot water at ten.

And if it rains, the closed carriage at four.

The ivory men make company between us

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

(A Game of Chess ll.60-64. [13])⁴⁶

パウンドは(A)の左脇に 1921 と書き込み、(B)のほうには“closed carriage”を線で囲み、左脇まで引っ張ってきて、1922 なる数字を書きつけている。そして“the door”の上部に大きく「1880」と書き込んでいる。すべて鉛筆である。(A)のほうは倒置表現の複雑な構文に対し、“1921 年になんと古めかしい表現だ。やめろ”と

いう意味の書き込みだろう。(B)のほうは、“1922年に「馬車」とは何だ。全体に1880年の雰囲気だ”という意味だろう。だとすると、ここにはふたつの比較すべき可能性がある。仮に22年に一度だけ読んだとして、そして22年におそらく出版されるであろう詩に対して、(A)のように書き込むだろうか。しかし21年末に読んだのであれば、(A)のように書くこともあるであろうし、出版される年を考えて(B)のようにコメントすることもあるだろう。筆者は後者の可能性ははるかに高いと考える。21年の11月にエリオットは間違いなくパウンドに上記の原稿を（それにまちがえて[31]を）渡している。

[53]の数字の計算はどうか。ファクシミリ版の注釈は第一部、第二部、第五部の行数を足し算したものと推定するが、これは22年にパリでパウンドが第三部のリボンタイプ原稿をばっさり削ったあとに、しかしおそらく第四部もばっさりやられるまえに、一体何行残ったのか心配になって計算したのだろう。レイニーのいうとおり、マーゲイトに滞在中からエリオットは自分の「長い詩」が一冊の本として成り立たないことを心配しはじめていた(Rainey2005, 27)。その心配がパウンドによる第三部「フレスカ挿話」の削除で頂点に達したのである。

最後にタイトル・ページである。レイニーはこれをエリオットがロンドンに戻ってから、つまり22年1月後半の制作と考えるが、ゴードンは21年の秋、「火の説法」と同じときにタイプ打ちされたと見る。ふたりともタイトル・ページと「火の説法」タイプ原稿が同じ用紙に同じタイプライターで打たれていることに気づいている⁴⁷。ところが驚くことに両者とも、ふたつの可能性を比較して蓋然性の高いほうをとるという手続きをとっていない。レイニーは、エリオットは22年1月末に同じ用紙で2通の手紙を出しており、そのうちのひとつがパウンドに宛てた『荒地』に関する書簡であることを伝えるだけである。だがそんなことは証拠にならない。たった一枚のシートである。そこに一葉の「ヴェローナ・シート」さえあれば、11月に打つことは物理的に可能である。そして彼は「ヒエロティカ・ボンド」の詩行を「火の説法」に組み込むつもりでいた。ということは、予備も含めてもう数葉、「ヴェローナ・シート」を購入していたはずである。ではどう考えればいいか。

筆者は22年1月末の両者の手紙のやりとり注目する。仮にタイトル・ページが22年にロンドンでつくられたのだとしたら、パウンドは1月20日頃に『荒地』完成原稿を受け取って、そこではじめてコンラッドの引用といっしょに“THE WASTE LAND.”の文字を眼にしたことになる。ところが、1月24日付けのパウンドの返事にはタイトルのことは何も書かれていない。良いとも悪いとも書かれていない。コンラッドの件だけが、引用に耐えられるほどの重みがないと書かれてい

る(497)。これに対し、エリオットは「コンラッドを引用に使うなという意味ですか、それとも単にコンラッドの名前を明示するなという意味ですか」と問い返し、「これは自分に見つけえる最もふさわしいものです、とにかく解明的なものです」と再度投げ返している(504)。これに対しパウンドは「私の産科的努力については君の好きにしまえ。コンラッドに関しても同じだ」と突き放す。このやりとりから見て、パウンドがパリでコンラッドの引用を知っていた可能性はないといえよう。眼にしていたら、その場にいるエリオットと議論して、とっくに片づいているはずである。そのいっぽうで、最も大切な詩のタイトルについて手紙では何も評価がおこなわれていない。パウンドもいわなければ、エリオットも尋ねない。これは彼らの間で、表題は「荒地」とすることが話題となり、それが良いと決まっていたことを意味するのではないか。そうだとしたら、では、表題を思いつき相談したのはいつか。パリで思いついたのか。それともローザンヌで思いつき、それをパリで口頭で伝えたのか。それとも、第三部のタイトルを「火の説法」と決めたときにいっしょに思いついたのか。だとすれば、そのとき「ヴェローナ・シート」に打ったのか。

この点に関しては、決め手はない。あるとすれば、それは「長い詩」を書きつづる段階で、エリオットが何を思い、どのような詩を構想していたか、その変化を草稿の成立過程から読み解くしかない。次に我々はここまで眺めてきた『荒地』制作過程をもう一度追いながら、エリオットの構想の変化を追求することにする。

6. 草稿の構想に関する試論

前節で述べたとおり、筆者の見解はまず「ボストンの夜遊び」を下書きしたというものである。そして第一部タイプ原稿の残りを下書きし、あわせて「死者の埋葬」という表題のもとにタイプ打ちし、次に第二部の下書きをおこない、ヴィヴィアンが不在の5月にタイプ打ちしたというものである。ところがジョイスの「キルケー」を読み、「ボストンの夜遊び」を断念した。以上が筆者の推論する21年1月から5月末までの展開である。

ここまでで見えてくるのは、当初、エリオットは自伝的要素を盛り込んで、時間軸にそった展開を構想していたということである。ボストンの夜は説明を要しないだろう。「四月は最も残酷な月だ」にはじまる一節の後半も、偶然知り合った伯爵夫人との実際の会話である(Valerie 1971, 125-127)。「トリスタンとイゾルデ」からの引用もそのときの思い出への間接的言及と解釈できる。また、「ヒアシンス娘」はメアリー・ハッチンソンを意識して書かれたものであるという(Gordon 1998, 178)。マダム・ソソストリスはパートランド・ラッセルをもとにしたジョークだし、冬の

早朝にロンドン橋をわたる群衆は1918年頃の体験がもとという(Gordon 1998, 172)。そして当初「カゴのなかで」と題された「チェス遊び」の前半部分はヴィヴィアンとの結婚生活が素材である⁴⁸。「火の説法」の冒頭に配された「 Fresca 挿話」はナンシー・キューナードをモデルとしているという(Gordon 1998, 173)。この辺りまでは、自伝的要素によるナラティブを構想していたのではないと思われる。それをエリオットはおそらく21年4月頃には漠然とではあるが念頭において断片的下書きを重ねていたと考える。三二歳のエリオットにこのさきの経験はないが、ブルーブロックのような中年、ジェロンシヨンのような老人に身を仮託して、夢想と経験の混濁をえがくつもりでいたのではないだろうか。

むろん、詩が単なる自伝で終わるはずがない。エリオットはそうした素材を元にして魂の覚醒と苦悩、救いの可能性を描こうと当初から考えていたはずだ。だからこそ、まずは「ボストンの夜遊び」という自堕落な生活のユーモラスな描写から詩は入るのがふさわしいと考えたのだろう。この場面を楽しんだ読者は、「四月は最も残酷な月だ」にはじまる一節の厳肅な調子によって、享樂的気分を共有したことに反省を迫られる。そして無為の生活をおくるドイツ人女性の無駄話をじっと黙って聞く主人公の姿に、彼は別人になっていることを知る仕掛けになっている。「死者の埋葬」とは何よりもまず「ボストンの夜遊び」の「語り手」とその仲間たちとの思い出を「埋葬」という意味だ。もちろん、ドイツにもロンドンにもいる多くの人々、生の意味を探索しようとしないう人々、生きているとはいえない人々を「埋葬」という意味でもあるが、消された冒頭の54行は、かつての自分もその中のひとりであったことを示している。だが、覚醒し、生の意味を探索することは苦しい。探索すればするほど生きることの不条理が顕在化し、悪夢の様相を強めるからだ。

「四月は最も残酷な月である」。だからロンドン橋をわたる亡者のような群衆のなかで発狂しそうな自分を抑えるために、そこにいるはずもないステットソン—これはもうひとりの自分であり、草稿版125行目の“*That corpse*”とは、ボストン時代の自分である—に向かって叫ばずにはいられない。

と同時に透けて見えるのは、ジョイスに対する対抗意識である。『ユリシーズ』は『リトル・レビュー』誌1918年3月号から連載がはじまり、裁判問題を引き起こし途中で中止されても、草稿がバウンドとその友人たちのあいだで回覧された。バウンドとエリオットは会えば『ユリシーズ』のことを話題にし、読んだ感想を手紙で交換している。エリオットは20年8月15日にはジョイスに会って「独善的」で「傲岸」だが「あれだけの本を書いた男だ」との強い印象を受け、その力量を認めている(Ackroyd, 102; Valerie 1988, 402-3)。第一部も第二部も細部の表現に関し

て“J.J.”とパウンドに書き込まれ、注意を受けている([9],[13])。

こうして『ユリシーズ』を意識しながらトーンの異なるパッセージを組み合わせ、引用をちりばめながら第一部を書き、第二部をまとめるうちに、「かれは色々な声で」というタイトルを思いついたと想像できる。これで軽薄な人物をアイロニカルな視点から描くことも、写実的場面をいれることも、厳肅で荘重で朗唱的一節を挿入することも、一七、八世紀の詩風を模倣して書くことも、外国文学からの引用も、あらゆることが可能なじつに良いタイトルであると思ったに違いない。だからファクシミリ版草稿にいまだに消されず残っている。

ところが、「キルケー」を読んで事情が少々変わった。ジョイスの真似をしていると思われてはしゃくだから、「ボストンの夜遊び」は断念することにした。おかげで埋葬された「死者」とは何のことか、その分だけわかりにくくなった。第二部後半の酒場における女ふたりの会話の場面とのコントラストも意図していたろうが、それもなくなった。のこったのは、ロンドンを舞台にした目的なく生きる女たちの生活の数々と沈黙に批判を込めるが自分もまた生の目的を見いだせない男の断片群である。彼の目から浮かび上がる大都会ロンドンのパノラマである。

何人かの研究者が指摘しているが、ここで「長い詩」の構想に影響をあたえたのは、ヴァン・ドーレンの『ドライデン』を書評したことであろう⁴⁹。残った詩群とロンドン生活の風刺詩という新しい構想は、エリオットにとって良くマッチすると思われただろう。まだ利用していない下書き断片のなかにもこの構想を推し進めるものがあつたかもしれない。たとえば「火の説法」の「タイピスト」と「二一歳の若者」の情交の場面などだ。タイレシアスが透視するという着想は明らかにあとからつけ加えられたものである。現行の『荒地』とちがひ、草稿版ではこの挿話はドライデン風の4行連詩で書かれており、タイレシアスはその第2, 6, 14連目に挿入されているだけである。この17連のパッセージからタイレシアスに関する3連を引き算すれば、魂を喪失した「大都会ロンドンのパノラマ」によくおさまる挿話ができあがる。まったくの想像にすぎないが、この場面の断片の下書きの一部もしくはそのアイディアは5月にはすでにエリオットの手元にあつたかも知れない。

ともかくエリオットはこの方向でしばらく下書きを書き進めたと思われる。C・K・ステッドの指摘する通り(105)、「フレスカ挿話」もドライデンからポーブを思いつき、「髪の手盗み」の詩形を模倣して書こうと試みたのであろう。ただしステッドはドライデンからポーブへというのを自然な流れとして描いているが、事態はもう少し複雑である。エリオットはドライデンを「(語彙、構文、思考の順序において) 詩の様式が高度に自然な」詩人だと評価して、ポーブの風刺の質とはずいぶん

異なると考えている(Rainey2006 に収録。特に 176・77 を参照)。そのいっぽうで、「髪の毛盗み」がドライデン訳『アエネーアス』から大いに借用をしていることをもちろん承知している。しかし詩形ばかりか内容のうえでもポーブのパロディをおこなうことでドライデン的要素は見事に消えてしまっている。おそらく「フレスカ挿話」に必要なのは、ポーブの誇張された威風堂々ぶりだと考えたのだ。

ところが第三部をまとめはじめる前に、もう一度大きな転機を迎える。それは21年6、7月にロンドンを席卷したロシアバレエとストラヴィンスキーの音楽である⁵⁰。論文「ロンドン・レター、21年9月」においてエリオットはストラヴィンスキーを「2ヶ月間の獅子」、「一季節のルシファー」、「彼の来臨」と形容してその衝撃を語っている。レイニーは、この原稿のタイプが「火の説法」と同じタイプライターで作成されていることを突き止めて、8月15日あたりに下書きされ、20日から25日にタイプされたとしている(Rainey2006, 244)。そればかりではない。レイニーにつけ加えれば、このエッセイは『ダイアル』誌の10月号に掲載され、エリオットは掲載号を10月半ばに受け取って、隅々まで再読している(Valerie1988, 477)。つまり彼はストラヴィンスキーの衝撃と現代的意義を6月から10月半ばまで、断続的に反芻したのである。

彼はその衝撃を『ユリシーズ』と結びつけるいっぽうで、フレイザーの『金枝篇』を想起して、音楽の現代性とバレエの原始的儀式性を激賞する⁵¹。このときエリオットは久しく忘れていた神話と原始の感覚に目覚めたはずである。彼は学生時代にアンダーヒルの『神秘主義』、インゲの『キリスト教神秘主義』、デュルケームやレヴィ=ブリュールの未開人記述、ギルバード・マリヤジェーン・ハリソンらのケンブリッジ学派ギリシャ古典学などを精読していた⁵²。そしてなによりフレイザーの『金枝篇』を2巻本の初版(1890)から12巻に膨れ上がった第3版(1907-15)まで丹念に読んでいる(Skaff, 68-71)。

ここにエリオットは『ユリシーズ』にない神話的深みを詩に付加することを考えたに違いない。だからであろう、「火の説法」は第一部と第二部の残滓のような、すなわち「都会生活の風刺」的要素と、それまでにない神話的次元が混在している。たしかに第一部にも、エゼキエル書からの引用があったり、植物再生神話を連想させる詩行がでてきたりする。しかしそれらは「第三部」以降との連続性に貢献する幸運であろう。また、第二部冒頭の豪華な部屋を飾る絵にはフィロメラが描かれてもいる。だがそれは複雑きわまりない構文と光の乱反射が引きおこす眩暈のなかに埋もれてしまい、「チェス遊び」には神話的深みはまったく感じられない。ところが「火の説法」では、そのフィロメラの鳴き声が二度にわたって響きわたる。そして

怪しげな占い師ソソストリスの対抗的登場者としてタイレシアスをタイプスト挿話に組み入れている。こうした現代と神話世界の交錯はこれまでにない特徴であるといえよう。その引き金はストラヴィンスキーにあった。

詩に神話的祭儀の深みを付加する方向で考えるにしたがって、詩人は「かれは色々な声で」というタイトルに違和感をもつようになったことだろう。おしゃれなタイトルであるかも知れないが、しょせん詩のコラージュ的技巧を示唆するものでしかなく、内容に責任をもたない言い訳のようにも響く。

こうした流れと平行するのが、ヴェルレーヌの「パルシファル」からの引用、ヴァーグナーの壮大な神話世界を下敷きにしたテムズ河の舟歌、アウグスチヌスとブッダの「火の説法」の組み合わせである。おそらくヴェルレーヌの一行を含むパッセージはマーゲイト以前にその原型が出来ていたろうと推察される。だからこれが(好都合にも第一部ですでに引用してあった)ヴァーグナーを喚起し、テムズ河娘の懺悔を生み、最後の“burning”を呼び込んだのだろう。こうして「ヒエラティカ・ボンド」の創作はヴェルレーヌに多くを負っていると言っていい。そして『テンペスト』とマーヴェルとスウィーニーとヴェルレーヌを組み合わせた次の一節を書き留めたとき、エリオットの脳裏に浮かんだのではないだろうか。ジェシー・ウェストンの著書と『荒地』というタイトルが。

A rat crept softly through the vegetation
 Dragging its slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse,
 Musing upon the king my brother's wreck
 And on the king my father's death before him.
 White bodies naked on the low damp ground,
 And bones cast in a low dry garret,
 Rattled by the rat's foot only, year to year.
 But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
 O the moon shone bright on Mrs. Porter
 And on her daughter
 They wash their feet in soda water.

Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

(Fire Sermon, [27][41], ll.73-88)⁵³

ジェシー・ウェストンは上記ケンブリッジ学派に属する研究者で、フレイザーに触発されてハリソンやマリの神話学を聖杯伝説とつなぐ仕事をおこなった。エリオットが自注にあげる『祭儀からロマンスへ』(1920)は彼女の前作『聖杯の探求』(1913)を膨らませたものである⁵⁴。アドニスの神話へと遡及する基本線は同じだが、後者は中世物語自体の分析に幾分力点があり、パルシファル物語群を特別高く評価する。いっぽう、後者は祭儀からさらに植物再生神話へ、インドやエジプトの信仰へと論究をひろげている。彼女は熱烈なヴァーグナー崇拜者でもあった。

詩のなかのどの要素が研究書のどの要素と最初に反響したのかは不明である。だが問題のパスセージを締めくくる教会少年合唱団の声は、本来ならパルシファルの勝利と克服をたたえ、病気の王と荒廃した王国の回復をたたえる歌声である。しかしこの詩がえがくのは鼠が這い、骨が鳴り、死骸の転がる「荒地」である。「私」は剣をとらず馬にまたがらず、淀んだ運河に釣り糸をたれ、兄たる王の難船や父王の死を思い、沈み込んでゆくばかりだ。都会の喧噪がスウィニーを売春婦たちのところへ運ぶと、彼女たちは避妊の用意に余念がない。ここに響く比類なきアイロニーもまた、レイニーの指摘した「身を引き裂くような現代性の数々の恐怖に立ち会ったときの」その「語りえぬ悲しみ」の表現にはかならない。この詩的成功が詩人の過去の記憶から聖杯伝説とその研究書⁵⁵を召喚した可能性は非常に高いと推察する。

もしこの推察が正しければ、エリオットはタイプしたのではないだろうか。11月半ばにロンドンで「ヴェローナ・シート」に新しいタイプライターを使って“THE WASTE LAND.”の文字と作者の名前を。そしてこのときであろう、第一部に“Oed und leer das Meer”というヴァーグナーの1行を追加し、占いカードの1枚を“fisher King”に書き換えようとしてみたのは。幸いにして、「ボストンの夜遊び」を削除したいま、詩は『荒地』という重々しいタイトルにふさわしい始まりになっている。性の不毛は植物再生神話とも聖杯の探求とも関連性が高い。そして聖杯物語を読めば分かるが、たくさんの女性が登場して騎士を誘惑したり奉仕したりする。それは夢のなかのような、異界を彷徨うような、魔法にかかった世界を旅する物語である。ひるがえって第一部と第二部をみれば、ロンドンの写実的描写は悪夢のように描かれている。「ロシア人じゃないわ、・・・生粋のドイツ人よ」と唐突にはじまるドイツ語の科白。同じく突然「人の子よ」と呼びかけられ、死の恐怖を暗示す

のような、あくまで暗示するような言葉を聞かされる「語り手」。そしてステットソンに呼びかける「私」は、まるで殺人でも犯しているかのようだ。第二部冒頭の豪華絢爛たる部屋の描写も同じである。四方の壁から突然、凝視する物の姿が倒れるように身を乗り出してきて、部屋を取り囲み沈黙を強いる。ブラシをかける女の髪の毛が意志をもった炎の舌先のように尖り、燃え広がる。酒場の女たちの会話をさえぎって“HURRY UP PLEASE IT'S TIME”という全部大文字の言葉が間隔をせびめて迫ってくる。エリオットは「夢のなかでなされるような途方もない発言」(SW, 148)を織り込んで、ロンドンを悪夢の世界として描いていた。そしてハーヴァード時代に彼が学んだことは、夢と神話と原始の感覚は一つに繋がっているということであった(Jain, 129-32)。

考えてみれば、エピグラフは必ずなければならぬものではない。我々は現在の『荒地』を知っており、コンラッドの引用の打ち込まれたシートばかりを見ているからエピグラフのない『荒地』を想像しにくい、制作の途中にタイトルだけを記した段階があっても不思議はない。それに進行途中とはいえ、「第三部」までの詩をパウンドに見せるのだ。タイトル・ページを用意して、テーマを象徴的に表現しておきたいだろう。とすれば、問題のページは21年11月にロンドンでタイプされ、パリでの添削の過程でエピグラフをつけるのがいいということになり、エリオットはコンラッドを選び、ページの下に慎重にタイプしたというのが、もっともあり得る展開ではないだろうか。

もちろん、これはひとつの可能性を示唆しているにすぎない。ローザンヌでもよいタイトルを思いつかないままパリに向かい、そこでふたりで考えついた可能性もある。だが、『祭儀からロマンス』は13章「危険な礼拝堂」の最後を、「聖杯は生きた力であって、死に絶えることはない。たしかに水の下に潜ってしまい、何世紀にもわたって文学の領域から消えてしまったが、もう一度水面にあらわれ、ふたたび生命の靈感をもったテーマとなるだろう、まさしくマロリーの時代から情眠を食ったあとで、19世紀に新しい生命に目覚め、テニソンとヴァーグナーの天才を通じ鮮烈な魅力を示したように」と結んでいる(188)。ここに「火の説法」のヴァーグナーと「水死」のテニソン様式による航海物語との呼応を読みとることが可能ではないだろうか。そして「雷の言った言葉」には「危険な礼拝堂」とおぼしきチャペルが登場する。

もちろん筆者はこのあと聖杯伝説をめぐる研究書に忠実な展開を書いたといっているのではない。また、この本にタイトルを求めたからには、そのように詩を書くのが筋であり、逆にいえば、詩が本に示された記述と十分対応していないことをも

って、これを無関係と断ずる意見にも感心しない。いったんインスピレーションをえたら、あとは詩人の想像力と構想力の問題である。そして『荒地』は11月にタイトルを決めたとしても、そのネタ本に縛られなかったからこそ、傑作となりえたのである。

だが、総タイトル「かれは色々な声で」は消されていない。これはたしかに以上の仮説と衝突する事実である。問題は、この事実をどれだけ重く考えるかである。一番重く考えるならば、エリオットは「長い詩」作成の最終段階、すなわち22年1月にパウンドに再度見てもらうために完成原稿をタイプ打ちする直前まで、これ以上いいタイトルが思い浮かばなかったというものである。だがそれはあり得ない。さきほど指摘したとおり、第一部には聖杯伝説に合わせて語句をいじった跡がある[9]。しかもその箇所はまず、第三部上記引用箇所と歩調を合わすかのように“King fishing”とやってみている。そしてさらにその語句を消して“fisher King”と直しているのだ⁵⁶。だが結局、エリオットはこの修正を採用しなかった。草稿には“fisher King”と残したまま、完成原稿ではもとの語句“the man with three staves”に戻している。このことは、これでパウンドに再度見てもらおう！と決心する幾ばくか前に、“THE WASTE LAND.”なるタイトルを思いつき、第一部にも聖杯伝説とのつながりをはっきり暗示する（何たる撞着語法的行為！）語句を埋め込もうとしたことを示している。そしてこの時点で「かれは色々な声で」は総タイトルから脱落したはずである。それはいつか。もしかすると、エリオットは21年11月半ばに『荒地』なるタイトルを思いついても、まだ「かれは色々な声で」に未練があったかも知れない。そこでタイトル・シートを打ついっぽうで、こちらも消さずにパウンドに見せたのかも知れない。そしてローザンヌで第四部と第五部を書き終えたとき、タイトルは『荒地』しかないとしたことだろう。だが、そのとき第一部と第二部の原稿はパウンドの手元にあって「かれは…」を消すことはできなかった。パリのパウンドも草稿を読んで『荒地』のほうがふさわしいと思ったにちがいない。パリに到着したエリオットはもはや「かれは…」を消す必要さを感じていなかった。これが真相ではないだろうか。

最後にレイニーが無視したエピグラフについて考えよう。コンラッドの『闇の奥』からの引用は、『荒地』にふさわしかったろうか。この小説はテムズ河に浮かんだ船の上でマーローの語る物語である。それは、彼がコンゴの奥地で見えた哀れな怪物、人間精神の奥底に棲む魔神を制御できなかった男の物語である。象牙商社に勤めるその男は、突如として本部にそむき、その地に魔王のごとく君臨する。しかし今は病いに冒され死期が近い。だが彼の手腕と成功を妬み、マーローが到着するの

を遅らせて男を連れ帰ることを妨害する同僚連中がいる。ジャングルの奥地に向かうほどに、彼自身もまた狂気に支配されはじめるのを実感する。ようやく到着した彼は、男の最期を見届けることしかできなかった。そのような体験を話すマーローの語りはローマ時代から切り出される。ローマの昔、ここロンドンは十九世紀末のアフリカの奥地に匹敵する、「文明の光」のとどかない「辺境の地」であった。夕闇が落ちてきてブッダのようなポーズを取る語り手の背後には闇の中にロンドンの文明の光芒が膨れはじめる。物語の展開とともにテムズ河をつつむ闇は深まり、その極点でカーツの言葉は発せられる。“The horror! the horror!” 「文明の光」を逆照射する精神の闇からきしみ出る声ならぬ言葉として、都会と未開が重層化し光と闇が逆転する物語のクライマックスの言葉ならぬ音として、エリオットの言うとおり、たしかにこれほどマッチするエピグラフはないかも知れない。だが、それはあまりにもストレートである。そしてこのひと言が文明社会の蛮性を指し示す言葉として詩の主題をどれほどの的確に示していようと、後半の詩作過程で目指した神話的厚みとは異種のものである。三一歳も年上で、エリオットから見ればコンラッドはほぼ完成を見た作家ではあったろうが、今日『闇の奥』は『ユリシーズ』、『荒地』と同時に読まれるべき作品となっている。この引用を止めたのは、パウンドの慧眼といわねばならない。

では代わりに選ばれた『サテュリコン』からのエピグラフはどうか。そのまま引用してみよう。

‘Nam Sibyllam qui dem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:
Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω’

(CPP, 59)⁵⁷

一目見て分かるとおり、これは特別な世界への入り口であることを示す呪文である。もちろんラテン語とギリシャ語の読める人には、一読して意味は明解であり、そういう人には出典も明かだろう。だが、読めない大多数の人にとっては解けないエニグマでしかない。そしてページをくれば、そこに広がるのはロンドンの現実と悪夢のような光景、叫び声と沈黙、都会の喧噪と神話の混交、鼠と骨と河と山と砂漠と雷の轟きである。あまりにも異様な世界をまえにする読者の初読の驚きと戸惑いを増幅させる装置として、優れた機能を発揮したことだろう。

いっぽう（さまざまな注解によって）その意味を知る人々は、クーマエのシビュラを詩の神話的重層化に貢献するものとして読んできた。シビュラはウェルギリウスの『第四牧歌詩』や『アエネーアス』第六巻、オウィディウスの『変身物語』を喚起するとされてきた。そしてたしかに死の間に悟る生の恐怖と死ねない者の生の絶望を語る神話の声を比べれば、「四月は最も残酷な月だ」という詩の冒頭にスムーズにつながるのは後者である。シビュラはソソストリス、タイレシアスという予言者の登場とも反響する。だがこのエピグラフには、別の読みが可能である。

出典『サティリコン』に立ち返れば、哀れな姿となり果てたシビュラを見たと話しているのは饗宴を主催するトリマルキオーである。彼は一代にして恐るべき財を築いた解放奴隷である。セム語に由来するその名前からして、ユダヤ人なのかもしれない。財力にまかせて途方もない生活を送るが、俗悪な趣味と中途半端な知識に打ち興じる俗物の魔物である。そのような彼が主催する饗宴は、次から次へと運ばれてくる苦行ともいえるべき量の料理と酒にかこまれながら、数々の余興と知的かつ無知的無駄話に果てしなく興ずる狂宴である。それは帝政ローマの驕慢と爛熟と倦怠の滑稽化された縮図にほかならない。

エリオット引用の一節はそうして延々と繰り広げられる宴席の一コマに発せられる、宴席者のひとりに向けられた主催者の戯れ言のひとつである。トリマルキオーがアガメムノンに「ヘラクレスの十二の難儀話」とか「キュクロプスがオデュッセウスの拇指をやっとこでねじ曲げた話」のような「子どもの頃、ホメロスで読んだような」話をしてくれと頼むなかで飛び出した法螺話である。というのも、上記のような話をホメロスが歌っていないのと同様、永遠の生命とともに永遠の若さを願い損なったために蟬（あるいは飛蝗）に変じたのはシビュラではなくティートノスであるからだ⁵⁸。

もちろん、エリオットがこのような基本的なことを知らなかったはずがない。とうことは、「死ねない者の絶望の声」には詩人による自己戯画化の契機が潜んでいるとも読めよう。なぜならこの引用によってエリオットは、図らずも無知をさらけ出すトリマルキオーに意図して自己を重ねているからだ。

だが、さらに別の読みも可能である。詩人がこの俗物に自己を重ねているのはエピグラフにおいてのみである。むしろ詩の全体は、呼びかけられた修辞学教師のなされなかった返答とも解される。いや、トリマルキオーの法螺話をささぎってテーブルに乗せられた巨大な豚料理なのかも知れない。そいつの腹を少し切り裂くと、内部の圧力に押されてたちまち切り口が広がり、なかから大小のソーセージが続々

とあふれ出し、「奴隷たち」の拍手を浴びる。それは帝政ローマの驕慢と爛熟と倦怠の滑稽化された縮図の縮図にはかならない。エピグラフによって『荒地』の全体がこの豚料理に喩えられるとすれば、エリオットの詩は現代文明の廃退と退嬰を代表するロンドンの縮図ということになる。つまり、『サテュリコン』からのエピグラフは、「生の苦しみ」というこの詩のテーマにふさわしいばかりでなく、また神話的重層化に貢献するばかりでなく、『荒地』を現代文明の衰弱を超越的視点から俯瞰する「試み」として示唆すると同時に、衰弱そのものにまみれた詩であることを表明していることになる。こうした多義性に富んだ読みを誘発する点で、『闇の奥』からの引用とは比べるべくもない。そしてこの引用が、ひとりの（あるいは二人の？）モダニストが最終的にたどり着いたこの詩のはじまりであった⁵⁹。

注

1. Michael North, ed., *T. S. Eliot The Waste Land*. (A Norton Critical Edition: New York and London: W.W. Norton & Company, 2001)と Lawrence Rainey, ed., *The Annotated "Waste Land" with Eliot's Contemporary Prose*, (New Haven and London: Yale University Press, 2006) ならびに *Revisiting "The Waste Land"* (New Haven and London: Yale University Press, 2005)である。前者は引用の出典が数多く掲載されていて便利。後者は自注の出典に加え、編集者独自の注釈が詳しく大変役に立つ。また、『荒地』制作中に平行して書かれたエリオットの発表論文がすべて収録されている。最後の研究書は、第一章が『荒地』の制作過程を扱い、第二章がその出版過程を扱い、第三章が詩を詩人や批評家たちがどう読んできたかを扱っている。第一章の内容は本論で詳しく扱っている。第二章は本論と無関係なので省略する。第三章はエリオットの自注が多分に戦略的誘導的なものであり、クレアンス・ブルックスの詩に統一性を読みとろうとする読み以来、多くの読解がエリオットの誘導に見事なまでに導かれてきたことを論じている。レイニーは上記の二作でモダニズム芸術に関する傑出した批評に贈られる 2006 年の Robert Motherwell Book Award を受賞している。なお、レイニーの『「荒地」再訪』は山本世津子が *T. S. Eliot Review* no.17 (日本 T. S. エリオット協会 2006) に書評を寄せているが、筆者とは評価を異にする。同誌 79-86 を参照。

2. Lawrence Rainey, *Ezra Pound and the Monument of Culture* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991). この本は、第一章においてサン・フランチェスコ教会をめぐる歴史の歪曲について、第二章において「マラテスタ詩篇」のなかのジジスムンドの妻の死を告げる素っ気ない一行をめぐって、第三章においてSとIの重ねられたエンブレムの解釈をめぐって、ロマン主義以降いかに伝承が歪曲されてきたかを論証して詩篇論を展開する一方で、ニュークリティシズムからニューヒストリシズムまで批評行為の陥穽を指摘して切りまくる傑作である。

3. 本文に記したとおり、草稿テキストは見開き2ページで一組であり、左ページにオリジナルのファクシミリ、右ページにそのタイプ打ちが掲載されている。右ページには[3]というふうに奇数頁の番号がふされているが、左ページには当然のことながら頁番号はない。だが、本節では便宜上、[2]～[3]などというふうに表記する。

4. ディケンズの『われらに共通の友人』からの引用である。ここでは男言葉で訳したが、女性登場人物の科白であるので、女言葉で訳すべきかも知れない。

5. 『荒地』は、まず1922年10月16日、エリオットが編集をつとめる雑誌『クライテリオン』の創刊号に掲載され(pp.50-64)、その数日後にニューヨークの雑誌『ダイアル』11月号に掲載される(pp.473-485)。いずれの版にも自注は付されていないかった。

6. 本節では正確を期して[2]～[3]などと表記したが、議論をおこなう第三節以降は煩雑になることを避けるために、奇数頁だけを表記する。

7. 1922年9月21日付、ジョン・クインあての手紙で彼に贈る草稿が現存するすべてであり、残りは処分したと言っている。Valerie1988, 572を参照。

8. ジョン・クインは大変裕福な弁護士であり、草稿収集家として有名な芸術家たちのパトロン的存在であった。エリオットも『荒地』の出版そのほか、なにくれとお世話になった。エリオットは1923年1月半ばに草稿を贈った。クインはパウンドの赤の入った草稿を「大変興味深く」読み、「個人的にはパウンドが削除を勧めた個所のうちいくつかはカットするべきでなかったと思う」と感想を述べている。Valerie1971, xxvii; Gordon1998, 187を参照。

9. Hugh Kenner, "The Urban Apocalypse," in *Eliot in His Time* (Princeton: Princeton University, 1973) ed. by A. Walton Litz, 23-49.

10. Helen Gardner, 1973. "The Waste Land: Paris 1922," in *Eliot in His Time* (Princeton: Princeton University, 1973) ed. by A. Walton Litz, 67-94.

11. ケナーが推理をおこなうかなり前から、エリオットは病気の妻を抱えたオーバーワークで、21年9月頃より心身疲労困憊状態に陥り、勤務先のロイド銀行から3ヶ月の療養休暇をもらい、10月半ばから11月初旬はマーゲイトですごし、11月後半にはパリ経由でローザンヌへわたり、12月末頃までそこで療養生活を送ったことが分かっていた。

12. スミスの論文“The Making of *The Waste Land*”は *Mosaic* 6, no.1(1972), 127-141 に掲載されたが、筆者は未読である。このパラグラフはレイニーの要約に全面的に依存している (Rainey2005, 4-6)。スミスは自著 *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning* の第二版の末尾に上記論文を大幅に書き換えて収録している。同書 300-14 を参照。やはりソソストリス問題を最大の根拠にして第一部と第二部の作成時期を 21 年末、ローザンヌとしているが、第三部はマーゲイトで書きはじめたというふうに変更している(307)。また、第一部のうち、冒頭の「ボストンの夜遊び」の場面だけはもっと早くに書かれたと推測している (306)。スミスは第三部作成時からジェシー・ウェストンの聖杯伝説論の「荒廃地モチーフ」を使う意図があったかもしれないが、はっきりするのは第一部作成時からと考えている (307)。その後、1983 年に *The Waste Land* を著しているが、ここでは第三部を最初に書き(5月と推定)、10月までに第一部と第二部に着手していたと考えている。“by October he was writing Part I and II”と微妙な表現で書き上げた時期を明示していないが、ローザンヌで I, II をタイプ打ちしたとするのは無理だと判断したのだろう。同書 42 を参照。

13. Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years* (London, and New York: Oxford University Press. 1977).

14. Ronald Bush, *T. S. Eliot: A study in Character and Style* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1984).

15. 72 年発表の雑誌論文ではどうか分からないが、74 年発表の改訂論考では、スミスはこの特徴に気づいている (304)。しかし彼は古ぼけたタイプで打たれた第三部が最初に作成されたという推理である。ゴードンは、タイプライター B はエリオットがハーヴァード時代から使用していたことを突き止めている。また、ローザンヌにはタイプライターを持参していないのではないかと疑っているが、ソソストリス問題に突き当たってしまう (144, 145-6)。

16. レイニーによると、この矛盾についてスミスは何も語らず (改訂論考も同じ)、ケナーは何かの理由でそのときはタイプを利用できなかったと苦しい説明をつけている (Rainey2005, 6-7/Kenner, 41)。

17. Rainey2005, 34-6 に一覧表にしてまとめている。より詳しい議論は 8-39 を参照。ここにレイニーの徹底ぶりを紹介しておこう。まず、タイプライターの文字幅の違いを 100 分の 1 ミリ単位で計測して、それぞれ 2.12 タイプライター（第一部、第二部に使用）、2.10 タイプライター（第三部に使用）と命名する。用紙についてはタテ、ヨコ、厚み、すかし模様の有無、種類、表面の仕上げのちが（織り上げか、なめらか仕上げか）、すかしのライン（水平と垂直の区別）、用紙の色の、以上 8 つの特徴に関してオリジナル草稿と 1898 年から 1922 年にわたる 638 通のエリオットの手紙のオリジナルと比較している。巻末にはこれらに加え、学生時代のレポート、初期の詩と散文のオリジナル原稿について同種の特徴を調べ、データ化して一覧を作成している。同書 155-201 を参照。これを見ただけで圧倒される。『エリオット書簡集』の日付の間違いも指摘しており、便利。筆者はこの一覧表を利用して、『書簡集』の宛名の食い違いをひとつ見つけた（どちらが間違っているかは、未確認）。

18. Rainey は指摘していないが、スミスもケナーも不自然なまでにローザンヌでたくさんの詩が書かれたように推理を持っていこうとしている。それは、次のことも彼らを惑わした一因ではないかと思われる。すなわち、エリオット自身がジョン・クイン宛の手紙で「昨年、冬、ローザンヌで治療を受けている間に約 450 語（行のこと）の長い詩を書きました」と説明していることを、ファクシミリ版「序文」が明らかにしているのだ（xxii）。

19. 兄のプレゼントの件は、エリオットとヴィヴィアンが兄と交わした書簡によって分かる事実である。Valerie1988, 465-6, 472 を参照。

20. ブッシュが「マーゲイトとその直後」としたのは、第三部と第一部、第二部のタイプライターがちがうからであろう。すなわち第三部はマーゲイトで、後のふたつはロンドンでタイプ打ちされたと考えている。こう考えるとローザンヌでタイプライターを使っていないことの矛盾が解決する。この点について Rainey は気づいていないようだ。Rainey2005, 2 を参照。

21. ファクシミリ版草稿は、[39]と[41]のノンブルの書き込みはエリオットの筆跡と解釈しているが、それでは辻褄が合わないことになる。筆者にはすべて同一人物の書き込みに見える。

22. エリオットによる自注のなかの言葉。218 行目のタイレシアスについて、詩のなかに位置づける説明に出てくる表現である。該当箇所を訳出しておく。「タイレシアスは単なる観察者であり、登場人物ではないが、それでもこの詩において最も重要な人物であり、残りのすべてを統合している。干しぶどう売りの一つ目の商

人がフェニキア人水夫に融容し、後者がナポリの王子フェルディナンドとまったく別人でないように、すべての女性はひとりの女性であり、両性はタイレシアスのなかで一つになる。実際、タイレシアスの見るものがこの詩の実質である。……」

23. Rainey2006, 127-132 に『荒地』各版の異同が一覧になっている。問題の182行目は初版本、『ダイアル』誌掲載、ホガース社版が“…”、『クライテリオン』版は“…”である。フェイバー&フェイバー版の詩集はどの版も“…”である。レイニーの引用した形式の版はない。

24. 訳出しておく、「美しきテムズ河 静かに流れよ わが歌の終わるまで/ 美しきテムズ河 静かに流れよ 声高くも長くも歌わないから/しかし私の背後には冷たい突風が吹き/骨のカタカタ鳴る音が聞こえ 耳から耳まで裂ける笑い声」

25. C. K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot, and the Modernist Movement* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1986). 1986年の出版だから、『書簡集』の出版される前である。また、未刊行の資料に当たったわけでもないようである。つまり、彼はそれまでの先行研究の成果と推論だけで、相当のことをやってのけたわけである。ちなみに、Rainey2005には文献一覧がなく、ステッドに対する言及はまったくないが、Rainey2006には文献一覧の256ページにこの研究書が挙げられている。

26. ただし1977年のゴードンはその銀行のタイプライターをローザンヌに持参したと考えているが、ステッドはそんなことはしていないと考えている。

27. ただし、「ボストンの夜遊び」は、通説どおり、ジョイスの『ユリシーズ』に触発されて書いたとしており(Stead, 92)、そうなると5月9日以前に書くことは無理となる。つまり、「ボストンの夜遊び」追加説である。

28. Lyndall Gordon, *Eliot's New Life* (New York: Farrar/Straus/Giroux, 1988).

29. Lyndall Gordon, *T. S. Eliot: An Imperfect Life* (New York and London: W. W. Norton & Company, 1998). 該当箇所は第5章(pp.147-191)とAppendix II Dating the *Waste Land* Fragments (1914-1922)(pp.539-547)である。*Eliot's Early Years*と比較すると、本文は新資料を利用して第一部、第二部にいたるまでの記述をかなり書き換えているが、後半はほとんど同じである。Appendixはp.541第3段落から完全に書き換えている。注25に記したとおり、Rainey2005には文献一覧がなく、ゴードンの最新作に対する言及はない。Rainey2006には文献一覧があるが、エリオット評伝の項目にはGordon1977とGordon1988が挙げられているのみで、Gordon1998は無視されている。251を参照。

30. ゴードンによれば、アメリカの告白文学はアウグスチヌスやルソーとはちがうという。後者は我々を彼らとの親密な世界に引きずり込むが、前者は断片的で意図的に不完全なままにしてあり、内省の重荷を読者に投げかけ、相互の協力と努力を求めてくるという。149を参照。

31. これはヘレン・ガードナーに負っているのかも知れない。p.184の脚注を参照。

32. タロットカードや第二部の夫婦の会話、「時間です、お早くお願いします」なども、伝記的事実から説明している。Gordon1998, 169を参照。またレイニーとちがい、21年3月、4月はヴィヴィアンの体調がひどかったことを重く見ている。この期間はほとんど詩が書けなかったと考えているようだ。Gordon1998, 168を参照。レイニーはそれでも何とか詩を書きつづけたと考えている。Rainey2005, 18-19を参照。なお、ルイスは「2日前にエリオットにあって4つのパートからなる詩を見せられた。いい詩だし、彼にとっていい出発だ。」という趣旨のことを書いている。2月5日というのは、こういうわけである。

33. ただし、この点を突き詰めると、3月、4月に第一部をタイプ打ちしていなければならなくなり、上記注32でふれた点に抵触してくる。だからなのかも知れない、ゴードンは慎重にも、エリオットがマーゲイトに向かう10月12日（正しくは15日なのだが、彼女は誤記している）までには、第一部と第二部は完成していた。なぜなら、マーゲイトからの手紙に「第三部」と書いてあるのだから、と保険をかけている(542)。ステッドもそうだが、ゴードンも書き方が厳密ではないのだ。一番ひどいのはグローヴァー・スミスである。時間軸上をわざと行ったり来たりして複雑な文体で書いて、誤魔化そうとしていると邪推したくなるくらいだ。その点、徹底的に調べただけあって、レイニーは明快である。紛れがまったくない。

34. ゴードンは典拠を示していない。筆者の調べる限り、“the 19 page version”という表現はValerie1988, 498に見られる。しかしこれは完成された『荒地』のページ数であって、ゴードンの説明にあるようなスイスから持ってきた草稿のページ数ではない。

35. 1921年5月17日と20日のイタリア旅行に関する記述は22年が正しい。同書xxvを参照。

36. 以下、煩雑を避けるため、逐一本文中に根拠を明示はしない。利用したのは、『エリオット書簡集』、ファクシミリ版『荒地』草稿、Ackroyd, Gordon, Rainey, Wilhelmである。

37. エリオットは1月30日付けの手紙で編集者に対し1週間前に送った原稿

の出来の悪さをわびながら、この半年間いかなる種類の執筆もしてなかったと言いつてしている(Valerie1988, 435)。『荒地』につながる下書きの下書きがあったとしても、それはもっと前のもので、現存の草稿からかなり遠いものであろうと想像される。

38. 4月3日付けの手紙には「妻はこの5週間病床に伏しています。当初、看護施設に入りましたが、お金がかかるので、その後は家で寝ています」とあるし、5月22日付けの手紙には「妻は8, 9週間病気でした」とある。

39. 出資者の Rothermere 夫人が言を左右にしてなかなか交渉がまとまらず、難渋したようである。だが、この交渉は最終的に『クライテリオン』としてなんとか実を結び、その創刊号に『荒地』のはじめで発表される。

40. 医師の指導はいつさいの知人から離れて暮らすというものであったが、エリオットはひとりで知らない土地に滞在する孤独な生活を非常に不安に思い、妻の同行を希望した。また、それが彼女の精神的不安定の治療にもなると考えていた。Valerie1988, 476を参照。

41. エリオットはマーゲイトに向かう前からロンドンの医師に不満があったらしく、マーゲイト滞在中に二人の友人と相談して、ローザンヌの医師を紹介してもらう。Valerie1988, 480を参照。

42. Paige 編纂の『エズラ・パウンド書簡集』(no.181,p.233)もヴァレリー夫人編纂の『エリオット書簡集』(497)も「24 Saturnus An I」と日付されたパウンドの手紙を21年12月24日と解釈しているが、Kenner(44), Gardner(70), Wilhelm(306), Rainey(32,177), Gordon (186)の全員が正しく22年1月24日と解釈している。そうでないと筋が通らない。

43. Rainey 編集の『注釈版「荒地」』にすべて掲載されている。また、それぞれの執筆時期が推定されている。詳しくは同書135・249を参照。

44. レイニーは、「形而上詩人論を書き上げたばかり」と言及する9月26日付けのエリオットの手紙を引いて、発行日付の10月20日とのあいだに約1ヶ月の間隔があることを根拠にしている。Rainey2006, 246を参照。

45. もちろん、「水死」のタイプ原稿も鉛筆による書き込みがあるが、まだ書いていないのだから、当然、一覧表には載せていない。

46. 訳出しておく。(A)「その悲しき光のなかを彫刻のイルカが泳ぐ/古風な炉棚の上には絵が飾られて/しかし余りの美しさに、森の景色に/窓をかけたかと思ってしまうほど」

(B)「十時に入浴/雨が降れば四時に馬車だ。/象牙の男たちが我々を交えて楽しく集

う/顔のない両目に手を押しつけてドアのノックを待ちながら」

47. Rainey2005, の 28,32 を参照。筆者流にまとめると、265x202or203mm; thickness of 0.06mm; vertical eight chainlines at intervals of 25.5mm; a watermark of “VERONA LINEN,” which measures 14x128mm. ただし巻末の一覧表とは細部の特徴にずれがある。おそらく膨大な作業のなかで巻末一覧作成中にミスを犯したのだろう。

48. C・K・ステッドはこのパッセージをエリオットの結婚生活とストレートに結びつける読み方に反対している。たしかにヴィヴィアンは第二部全体を「素晴らしい」と賞賛し、詩句の修正案まで提案している。さらには、エリオットはカーボン・コピー原稿に妻の意見をていねいに転写している。これらを夫婦の間に関心と信頼が共有されている証拠としてあげる。Stead, 102-103 を参照。しかし筆者はステッドのこのような単純な読み方に反対である。第二部をめぐる二人のやりとりにはもっと複雑な心理のもつれ、演技と嗜虐と自虐と誇張のもつれがあると読む。

49. その一番早い例がケナーである。Kenner, 25-36.

50. Gordon1977,107-8; 1998,175-6 に同じ指摘がある。ただしゴードンは徹頭徹尾、『荒地』を自伝的に読もうとするが、筆者は考えを異にする。これを契機に『荒地』は神話の次元へと方向転換したと考える。

51. エリオットはこう書いている：「音楽の精神は現代的で、バレエの精神は未開の儀式であった」。Rainey2006, 189 を参照。

52. 詳しくは Gray, Skaff, Crawford, Jain など参照。

53. 訳出しておく。「ねずみがぬらついた腹を引きずりながら/土手の草むらを静かに這っていった/私は冬の夕暮れガスタンクの裏の辺りで/淀んだ運河に釣り糸を垂れていた/王である兄の難船や/その前の王である父の死を思いながら/裸の死骸が低い湿地に/骨は乾いた低い屋根裏に投げ捨てられて/年毎にねずみの足に蹴られてカタカタと鳴るばかり。/しかし時々背後から聞こえてくるのは/警笛やエンジンの音/そいつがスィーニーを泉で水浴するポーター夫人の所に運ぶ。/ああ、月の明かりがポーター夫人と娘を照らす/二人は足をソーダ水で洗う。/そしてキューボラにこだまする少年たちのあの歌声よ！」

54. Jessie Weston, *The Quest of the Holy Grail* (1913: London: Frank Cass & Co: 1964); *From Ritual to Romance* (1920: Gloucester: Peter Smith: 1983).

55. じつはウェストンの二冊はどちらもオカルト色の非常に強い本である。たとえば、『聖杯の探求』は自然崇拜とキリスト教を聖杯伝説においてつなぐのはグノーシス主義であるとし、聖杯物語の流行が突然途絶えたのは、templar騎士団の抹

殺と関係があるとしている。同書 104・109, 136・39 を参照。エリオットもパウンドもそのことは十分知っていたはずである。

56. たとえばこれを指してレイニーは「遡及的、増殖的一貫性」と呼ぶのだろう。だが『荒地』はもっと深いところで一貫性を保持しうるように書かれていた。だから、構想の変更にも関わらず、このような修正を採用しなかったのである。

57. 訳出しておく。「クーマエで巫女のシビュラが壺のなかにぶら下がっているのを、私はこの目で見た。シビュラ、何がしたいの、と子どもたちが訊ねると、あたしあ死にたいよ、とこたえたものだ」

58. 『サテュリコン』は Loeb Classic Library の *Petronius, Seneca* (translated by Michael Heseltine and W. H. D. Rouse 1961) と岩波文庫『サテュリコン』(国原吉之助訳 1991) を参照した。アガメムノンは舞台となっている町の修辞学学校の教師である。

59. エリオットが『サテュリコン』からの引用の可否をパウンドに問い合わせたかどうかは不明である。筆者には、していない可能性が高いように思われる。

Works Cited

- Ackroyd, Peter. 1984. *T. S. Eliot*. London: Abacus.
- Bush, Ronald. 1984. *T. S. Eliot: A study in Character and Style*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Crawford, Robert. 1987. *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot*. Oxford: Clarendon Press.
- Eliot, T. S. [1920] 1972. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co. Ltd.
- [1951] 1976. *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- [1969] 1978. *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London and Boston: Faber and Faber.
- Eliot, Valerie. ed. 1971. *T. S. Eliot The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- 1988. *The Letters of T. S. Eliot Volume 1 1898-1922*. London: Faber and Faber.
- Gardner, Helen. 1973. "The Waste Land: Paris 1922," in *Eliot in His Time*. ed. by

- A. Walton Litz. Princeton: Princeton University. 67-94.
- Gray, Piers. 1982. *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development*. Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Gordon, Lyndall. 1977. *Eliot's Early Years*. London, and New York: Oxford University Press.
- 1988. *Eliot's New Life*. New York: Farrar/Straus/Giroux.
- 1998. *T. S. Eliot: An Imperfect Life*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Jain, Manju. 1992. *T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years*. New York: Cambridge University Press.
- Kenner, Hugh. 1973. "The Urban Apocalypse," in *Eliot in His Time*. ed. by A. Walton Litz. Princeton: Princeton University. 23-49.
- North, Michael. ed. 2001. *T. S. Eliot The Waste Land*. (A Norton Critical Edition), New York and London: W.W. Norton & Company.
- Paige, D. D. ed. 1951. *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. London: Faber and Faber.
- Rainey, Lawrence. 1991. *Ezra Pound and the Monument of Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- 2005. *Revisiting "The Waste Land"*. New Haven and London: Yale University Press.
- [2005] 2006. *The Annotated "Waste Land" with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven and London: Yale University Press.
- Scaff, William. 1986. *The Philosophy of T. S. Eliot: From Skepticism to A Surrealist Poetic 1909-1927*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Smith, Grover. [1950] 1974. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning* (2nd edition) Chicago and London: The University of Chicago Press.
- 1983. *The Waste Land*. London: George Allen & Unwin.
- Stead, C. K. 1986. *Pound, Yeats, Eliot, and the Modernist Movement*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Weston, Jessie. [1913] 1964. *The Quest of the Holy Grail*. London: Frank Cass & Co.
- [1920] 1983. *From Ritual to Romance*. Gloucester: Peter Smith.

Wilhelm, J. J. 1990. *Ezra Pound in London and Paris 1908 • 1925*. University Park: Pennsylvania University Press.