

白百合女子大学博士(文学)学位請求論文

T. S. エリオットの初期詩篇を読む
—「音楽」と「絵画」を中心として

熊谷治子

目次

目次	2
序章	5
第1節 本論文の目的と問題設定	
第2節 先行研究と本論文の位置づけ	
第3節 本論文の構成	

第1部

第1章 「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」における「観察」	
と「恋歌」をめぐって	13

はじめに

第1節 エピグラフから読む「観察」

1. ふたつのエピグラフと「観察者」ダンテ
2. 医師による「観察」
3. 「観察」される20世紀の「ハムレット」

第2節 「プルフロック」が隠したかったもの

1. 「神経組織」
2. 「嘘」
3. 「性愛」

第3節 「恋歌」をめぐって

1. ミケランジェロ「恋歌」と生首
2. 売春宿から聞こえてくる「音楽」
3. 「人魚」の歌声

おわりに

第2章 「ある婦人の肖像」における「音楽」と「絵画」	57
----------------------------	----

はじめに

第1節 室内楽曲としての「ある婦人の肖像」

1. “false note”をめぐって
2. 霊が奏でる音色
3. 「私通」の調べ

4. 「乱れる髪」が奏でる音楽と「自動演奏」
5. 「ショパン」と「ある婦人」
6. 「男」と「女」のエンハーモニック転調とその崩壊

第2節 美術館としての「ある婦人の肖像」

1. 「肖像について」と「ある婦人の肖像」：マネ『女とオウム』をかいして
2. マネ『女とオウム』とその系譜：「聖」から「性」へ
3. 「ある婦人の肖像」に展示された絵画群：「霊」から「悪夢」へ
4. 「ある婦人の肖像」とゴヤ『ロス・カプリチョス』とマネ
5. 「ある婦人の肖像」で対置されたマネの『女とオウム』と『エミール・ゾラの肖像』

おわりに

第3章 「前奏曲集」「風の夜の狂詩曲」における「視覚」と「聴覚」の役割・・・123

はじめに

第1節「前奏曲集」における「ライトモチーフ」的技巧の萌芽

1. 「前奏曲」第1曲の視覚的・聴覚的イメージ
2. 「前奏曲」第2曲の視覚的・聴覚的イメージ
3. 「前奏曲」第3曲の視覚的・聴覚的イメージ
4. 「前奏曲」第4曲の視覚的・聴覚的イメージ

第2節「風の夜の狂詩曲」と映画「ファントマ」：「街灯」の「ライトモチーフ」

おわりに

第2部

第4章『荒地』におけるワーグナーの3つの楽劇

はじめに

第1節 「タロット・カード」の絵とその役割・・・・・・・・・・ 167

1. 「マダム・ソソストリス」によるタロット占い
2. 「水死したフェニキアの水夫」というカードの絵
3. 「ベラドンナ」というカードの絵
4. 「三叉の王笏を持つ男」というカードの絵
5. 「車輪」というカードの絵
6. 「片目の商人」というカードの絵

7. 「何も描いていない」カード
8. 「吊られた男」というカードの絵

第2節 ワーグナーの3つの楽劇の「声」のポリフォニー

1. 『トリスタンとイゾルデ』
2. 『パーシファル』
3. 『神々の黄昏』

おわりに

第5章 モダンでクラシカルな「音景」

－『荒地』と『春の祭典』の騒音^{ノイズ}をめぐって・・・・・・・・・・・・・・・・ 232

はじめに

- 第1節 「雷鳴」 — 緊張と未解決の「不協和音」
- 第2節 「鐘」 — 複調性的な「不協和音」
- 第3節 「機械音」 — 不均整なポリリズムの「不協和音」

おわりに

結章	・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	258
初出一覧	・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	299
参考文献	・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	300

序章

第1節 本論文の目的と問題設定

約50年にわたるT. S. エリオット(Thomas Stearns Eliot, 1888-1965)の文筆活動は、詩、詩劇、評論の3つの分野にわたっている。概ねその前半は詩作品創作に、後半は劇作品創作にあてられ、評論活動は全体を通じて行われたとみることができる。本論文では、詩作品を分析の対象とする。その中でエリオットの詩全体を俯瞰してみると、音楽性が特筆できる。しかし、その音楽性は初期と中後期で大きく変化している。第一詩集『プルフロックとのその他の観察』(*Prufrock and Other Observations*, 1917)や『荒地』(*The Waste Land*, 1922)を主とする初期詩篇は、ワーグナー(Richard Wagner, 1813-1883)の楽劇の台詞の一部やショパン(Frédéric François Chopin, 1810-1849)という音楽家の固有名詞が詩行に歌い込まれているだけでなく、当時の社会に氾濫する都市の騒音も描出されており、その音楽性は世俗的である。これとは対照的に、アングロ・カトリック¹への改宗以後に発表された詩篇『灰の水曜日』(*Ash-Wednesday*, 1930)や『四つの四重奏曲』(*Four Quartets*, 1943)を中心とする中・後期詩篇では、沈黙や天球の音楽、そして神秘的な信条が描出されており、宗教的・哲学的で抽象的色彩の濃い作風へと著しい変化をみせている。

音楽性への関心は近年高まりつつあるように思われる。本論文の研究対象となるエリオットの初期詩篇に関していえば、エリオットの没後50周年を迎えた2015年、クロフォード(Robert Crawford)がその著書『若きエリオットーセントルイスから荒地へ』(*Young Eliot: From St Louis to The Waste Land*, 2015)において、若きエリオットの伝記および『荒地』に至るまでの初期詩篇の創作過程の変遷に注目している²。クロフォードは、エリオット第一詩集所収の「ある婦人の肖像」(“Portrait of a Lady”, 1915)内において言及されたショパンとエリオットとのかかわりに注目している。この詩については、ディッキー(Frances Dickey)は、マネ(Édouard Manet, 1832-1883)の絵『女とオウム』(*La Femme au perroquet / Woman with Parrot / Young Lady in 1866*)に言及し絵画的見地から「ある婦人の肖像」論を展開している³。さらに、同年、リックス(Christopher Ricks)他編による膨大な注釈書も出版され⁴、エリオットの特に関心する初期の試作品に関して再評価がなされているといえる。そこで、本論文では、クロフォードの注目したエリオットの詩の音楽性とディッキーが着目した絵画性とを複合的に考察し、刊行後一世紀を迎えようとしているエリオットの第一詩集および『荒地』を中心とする初期詩篇を、詩中に描き込まれた「音楽／音」や「絵画／映像」を検証することで新たなエリオット論を構築しようとするものである。

エリオットが直接的に音楽作品を自作の詩行として援用したのは、ワーグナーの楽劇の台詞の一部を『荒地』内部に組み込むというものであったため、『荒地』におけるワーグナーの楽劇も視野に入れた論考が、しばしばなされてきた。しかし、エリオット自身、1942年に「詩の音楽」(“The Music of Poetry”)と題する講演で、音楽的要素は、詩の音韻だけでなく、形式についても活かすことが可能だとしている。

...but I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure...The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transition in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibility of a contrapuntal arrangement of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened.⁵

音楽が詩人ととても親密に係る特性は、リズム的センスと構成的センスであると思う。＜中略＞ 反復するテーマを利用するのは、音楽はもとより詩にとっても自然なことである。ひとつのテーマを異なった楽器群が展開させることにやや類似した可能性が、韻文にはある。つまり、一篇の詩で、交響曲か四重奏曲の諸楽章の多様な動きに相当する移行を行うことも可能だし、素材を対位的に配列することもできる。一篇の詩の胚種が生気づくのは、オペラ・ハウスよりはむしろコンサート・ルームにおいてであろう。⁶

では、エリオットは、『荒地』においてワーグナーから学んだ何を自作の詩中に活かしたのだろうか。本論文著者は、そのひとつの理由と考えられるのはワーグナーの楽劇を成立させている基軸である「ライトモチーフ」だとみている。加えて、エリオットはこのような構成面だけではなく、以下に記した「不協和音」を創出するすべも学びとっているものと思われる。

Dissonance, even cacophony, has its place: just as in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a

rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic — so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic.

音の不一致^{ディソナンス}でも——不協和音でさえも——みずからの居場所がある。どのような長さの詩の場合と同じように、比較的強烈な一節から比較的強烈でない一節への移行があるにちがいない。その目的は、全体の音楽構造に必須の変動する情緒のリズムを与えることである。そして、比較的強烈でない一節は、詩全体が作用する水準との関係においては、散文的となる。その結果、その文脈が示唆する意味において、詩人は散文的なものを完全に自分のものにしていないかぎり、幅のある詩を書けないのだと言えよう。⁷

つまり、エリオットは、詩全体を構成する感情の起伏や詩想を表現する際、場合によっては音楽で言うところの「不協和音」(cacophony, discord, dissonance)⁸が、おおきな詩的役割を果たすことがあると主張しているのである。エリオットのこの発言に触発されて、本論文は、この「不協和音」の詩的効果をも適宜追究することになる。

一方、「絵画」との対比でエリオットの詩を考察した、風景詩に関する代表的論考「エリオットの詩の風景」(“The Landscapes of Eliot’s Poetry”, 1967)⁹で、ガードナー (Helen Gardner) は、「場所」との関係でエリオット詩が議論されることがすくないとし、その点からの議論を展開し、17 世紀末から 18 世紀に確立した「風景詩」が、19 世紀には「心の風景」を描くようになり、さらにとりわけ 20 世紀になると「都会風景」が描かれだしたとしている。エリオット詩は、つまり、こうした伝統を反映しており、「都会風景」が中心的に描写されることを示唆している。

Discussion of Eliot’s has in the main turned upon the explication of concepts and symbols, recovery of sources, and analysis of his use of language. A less discussed aspect of his genius is his mastery of the distinctively English poetry of mood and feeling expressed through images of place....It is in the late seventeenth and the eighteenth century that landscape poetry, like landscape painting, becomes a genre of its own and not an incidental of narrative or dramatic poetry; and it is

in nineteenth century that the landscapes of poetry become pre-eminently landscapes of the heart....The landscapes of nineteenth and, even more, of twentieth-century poetry include townscapes: the 'urban scene' as well as 'the sweet especial rural scene'.

エリオット詩をめぐる議論は、主に概念と象徴の詳細な説明性、典拠の回収、彼の言語使用の分析を中心に展開してきた。彼の才能の比較的議論の対象となっていない側面は、場所についてのイメージによって表現された雰囲気と感情を旨とするイングランド独特の詩に精通していることである。＜中略＞ 風景詩が、風景画のように、それ自体がひとつのジャンルとなって、物語詩や劇詩の付随的なものなくなるのは、17 世紀末および 18 世紀のことである。さらに、19 世紀になってはじめて、詩の風景が顕著に心の風景となる。＜中略＞ 19 世紀、さらには 20 世紀の詩に描かれた風景には、都会風景が含まれている。つまり、「心地よい格別な田舎の情景」だけでなく、「都市の情景」である。（拙訳）

このようにガードナーはエリオット詩と「絵画」の関連を指摘したが、エリオットは単に「都市風景」を絵画的に描写しただけでなく、「音楽」(“music”)という語をはじめ、都市生活の環境「音」を示唆する語を多用している。『荒地』では “Drip drop” などの「水滴の音」、 “Twit twit” や “Co co rico” という「鳥の鳴き声」、「雷鳴」を示唆する “DA” といった「自然環境音」だけでなく、“The sound of horns and motors”といった人工的「都市騒音」までも使い、彼独自の都市の「音」を詩中に取り込んでいる。このことから、エリオットの詩の意味世界を読み解く時、楽器の音とは異なるいわゆる生活「音」の諸相についても考察する必要があるといわなければならない。音楽や絵画の枠を超えて、時代と共にその発生源や大きさが多様性をみせ複雑化していく生活「音」の諸相に着目しなければならない。この点でカナダの作曲家シェーファー(Raymond Murray Schafer, 1933-) は “soundscape” という造語を 1960 年代に案出していることが注目される。彼の著作『世界の調律 — サウンドスケープとはなにか』 (*The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 1977)には、自然音や機械音だけでなく、心臓や呼吸のリズム、そして耳には聞こえない沈黙にいたる様々な音の実態が網羅され論じられている。1970 年代になって、一般的にも受容されるようになったシェーファーが説くこの “soundscape” という概念は、「ある一定の地域で聞こえる音の全体」 (the entirety of sounds being audible in a certain region) と定義されている。“soundscape”については、一般には、「音風景」という訳語が定着しているかに思えるが、本論文では “landscape” を「風景」と日本語標記する事例に

ならって「音景」という訳語を使用することとし、エリオットの詩に描き込まれた「音景」という視座から論を展開する場合もでてくる。

第2節 先行研究と本論文の位置づけ

エリオット詩に描き込まれている「音楽」の側面を対象としてなされた先行研究は、下記図表のようにまとめることができよう。つまり、主として「韻律」に注目した第1グループ（赤）、「音楽」と関連のある技法と結び付けて論じられた第2グループ（黄）、主として楽曲以外の「音景」（「自然音」、「機械音」、「生活音」等）の視座からなされた研究の第3グループ（青）の3つに分けることができる。

エリオットの詩作品の「音楽」及び「音景」に関する代表的な先行研究リスト			
年	執筆者	キーワード	研究対象の主たる作品
1918	Aiken	韻律	『プルフロックとその他の観察』
1921	Bell	ジャズ、ストラヴィンスキー	『プルフロックとその他の観察』
1922	Anon	音楽	『荒地』
1923	Wolfe	サウンド、不協和音	詩作品全般
1925	Woolf, L	オノマトペー "Jug,Jug"	『荒地』
1926	Richards	音楽的着想	詩作品全般
1930	Richards	音楽的着想	詩作品全般
1936	Yeats, W.B.	リズム	詩作品全般
1938	Sitwell	リズム、サウンド	詩作品全般
1941	MacNeice	リズム、イメージ	詩作品全般
1943	Sitwell	音楽的効果	『荒地』
1945	Paul	音楽、構造	詩作品全般
1949	Gardner	音楽、構造、音韻、リズム、	詩作品全般
1951	Sitwell	音楽的効果	「スウィーニー」
1952	Blackmor	イエイツ、パウンド	詩作品全般
	Freedman	ジャズ、リズム	「スウィーニー」
	Vassilief	サウンド	詩作品全般
1961	Knust	ワーグナー	『荒地』
1964	Dorris	プッチーニ『蝶々夫人』	『荒地』
	Panter	音楽、ストラヴィンスキー	「スウィーニー」
1974	Rees	韻律 ショパン、ドビュッシー他	詩作品全般
1979	富士川	モダニズム、ストラヴィンスキー	『荒地』
1980	Boaz	音楽、ストラヴィンスキー	『荒地』

1982	Bronzwaer	モダニズム、ストラヴィンスキー	『荒地』
1989	富士川	都市の声、鳥の歌	『荒地』
1992	佐野	音楽、喧騒	『荒地』
1993	小川	ワーグナー	『荒地』
2000	Cooper	文化、作曲家、創作技法	詩作品全般
2005	田村	ワーグナー	『荒地』
2009	Siddall	風景	詩作品全般

第1グループの代表的研究としては、ガードナーによる *The Art of T.S. Eliot* (1949) とリーズ (R. Thomas Rees) の *The Technique of T. S. Eliot: A Study of the Orchestration of Meaning in Eliot's Poetry* (1974) をあげることができる。これらの論考に関しては、本論文第1章以降で必要に応じて言及する。

第2グループは、ベートーヴェン(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、ワーグナー、ショパン、ドビュッシー(Claude Achille Debussy, 1862-1918)、そしてストラヴィンスキー(Igor Stravinsky, 1882-1971)らの曲想や作曲技法と結び付け、エリオットの詩作品を考察した研究群である。先行研究のリストにあるように、ワーグナーに関する代表的なものは、1961年、ヌスト(Hebert Knust)が『荒地』とワーグナーの楽劇との関連について論じ、それ以降、日本でもこの視点を掘り下げた研究がなされるようになった。さらに20世紀末からは、エリオットの詩を読み深める一助としてストラヴィンスキーのバレエ音楽が関心の対象として浮上し、主に両者の創作技法面における類似性をめぐる研究がなされるようになった。代表的な研究者は、1980年に『荒地』と『春の祭典』を結び付けて論じたボアズ(Mildred Meyer Boaz)、1982年に両作品に通底する伝統観の類似に注目したブロンズウェアー(W. Bronzwaer)などである。

第3グループは、「自然環境音」に特化した研究群である。エリオットが詩中に描き込んだこの領域の「音」は、特に初期の詩においては顕著である。例えば『荒地』では、既述したように「鳥の鳴き声」、「雷鳴」といった自然環境音、また「都市の騒音」といった人工的な「音」にまでも及んでいる。主な研究には、1983年にエリオットが「騒音」や「雑音」を『荒地』にいかにか活かしているかを論じた富士川と、『荒地』の「都会の喧騒」に関して論じた1992年の佐野の研究がある。しかし、このグループの研究は、いまだ発展途上状態にあり、2000年に刊行されたクーパー(John Xiros Cooper)編の『T.S.エリオットのオーケストラ: 詩と音楽に関する批評』(*T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*)においても、聴覚的領域に関しては、第1グループの関心であった「韻律」、そして

第2グループの関心であった「音楽」の「曲想」や「音楽形式」が追究課題とされ、第3グループの「自然環境音」については、管見によれば言及されていない。加えて、ここでこのグループの系譜に属するピッカー(John M. Picker)の著した『ヴィクトリア朝の音景』(*Victorian Soundscapes*, 2003)も視野に入れておきたい。なぜなら、本書は、エリオットより6歳年上の小説家ヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882-1941)の著作を当時の歴史的「音景」の記録として注目し、当時のロンドンの騒音問題について論じているからである¹⁰。したがって、本論文は、こうした「音景」も踏まえつつ、エリオットの初期の詩作品の意味世界の解明を目指すものである。

本論文では、こうした「音楽」や「音景」のみならず、エリオットの初期詩篇にみられる視覚上の表現もしばしば議論的となってきた点にも注目する。アンガー(Leonard Unger)は「プルフロック」という詩は、一連のスライドのあつまりのようなものだと述べた¹¹。一方、出口は、第一詩集刊行以前の未公開詩篇『三月兎の調べ 詩編 1909-1917』の中に収められている「プルフロックの不眠の夜」(“Prufrock’s Pervigilium”)に関して「このプルフロックの体験は、ファンタスマゴリア・ショーで繰り上げられる幽霊や超常現象、それらを知覚することで体験する恐怖を思わせる」ところがあると解した¹²。また「ある婦人の肖像」では、題名に「肖像」があるところから、マネ(Édouard Manet, 1832-1883)『女とオウム』(*Woman with Parrot*, 1866)とリンクさせた論考がなされている¹³。



パトリック・ヘロン『エリオットの肖像』
(Patrick Heron, “Portrait of T. S. Eliot, 1949)
(横と正面から見たエリオットの肖像が一枚の絵になっている。)

14

その他、エリオットを含めたモダニズム文学へのキュビズムの影響については、ヴァーギッシュ(Thomas Vargish)とムック(Delo E. Mook)の論考があり¹⁵、植田は、キュビズムやシュールレアリスムの絵画にみる正面の顔と横顔が同時に見える時のような視覚的效果を、エリオットの初期の詩の中に読み取っている¹⁶。

しかしこれらの先行研究では、エリオット初期詩篇の音楽性と絵画性的一方のみを論じることで終わっている。「音楽」や「絵画」への視座が有効であるならば両者を複眼的に考

察すれば新たなエリオット論が展開できるのではないか。この仮説に立って、本論文を次節に示す手順にそって論考していく。

第3節 本論文の構成

本論文は、2部5章からなり、構成は以下の通りである。

第1部では、エリオットの第一詩集『プルブロックとその他の観察』の作品世界を成り立たせている視覚的・聴覚的感觉を通して描出された詩行を、エピグラフとして用いられたダンテ(Dante Alighieri, 1265-1321)の『神曲』(*La Divina Commedia*, 1321)を中心とする古典作品を見据えながら読み解くことにより、第一詩集所収の詩篇の作品解釈を試みるものである。まず第1章では、第一詩集全体およびその中の「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」を、詩行に挿入されたダンテ『神曲』から引いてきたエピグラフと作品内容との関係性を、第一詩集の題名に含まれる「観察」という言葉にこだわり、視覚的側面について追究する。さらに、「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」という題名の「歌」という語に着目し、この詩における聴覚的側面についても検証する。また、同じく第一詩集所収の「ある婦人の肖像」は、その題名が示すように視覚的感觉にうったえる詩でありながら、聴覚にうったえる音楽や楽器などへの言及がみられるので、第2章では、「ある婦人の肖像」における音楽的要素と絵画的要素について追究することになる。第3章では、「前奏曲集」(“Preludes”)および「風の夜の狂詩曲」(“Rhapsody on a Windy Night”)から読み取れるワーグナーの「ライトモチーフ」の技法やその詩的効果の諸相について考察する。

第2部では、『荒地』に関するものとして2つの章を設け、作曲家ワーグナーとストラヴィンスキーの楽曲や曲想と関連付けて、20世紀の叙事詩といわれる『荒地』を読み広げることになる。第4章第1節では、『荒地』解釈について、ワーグナーが案出した作曲技法である「ライトモチーフ」をタロット・カードの絵と連鎖させ、作中にどのような意味世界を音楽的および絵画的に構築しているのかを明らかにする。さらに第2節では、ワーグナーの楽劇における「声」が、どのように『荒地』という風景に組み込まれたかについて解明を試みる。第5章では、『荒地』を、ストラヴィンスキーのバレエ音楽『春の祭典』を引き合いにだしながら、そこに描出された「騒音」、特に「雷」、「鐘」、「機械類」の発する音の「不協和音」に着目し、それらがこの詩の意味の世界をいかに複雑かつ多層的で、しかも野生的な生命力あふれるものになっているかを「音」と「風景」の両面から検証する。

第1章 「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」における

「観察」と「恋歌」をめぐって

はじめに

エリオットの第一詩集『プルフロックとその他の観察』の冒頭を飾ったのは、本詩集の白眉ともいえるべき「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」 (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”) であった。そもそもこの作品は、1910年2月に書き始められ、1915年、『詩：韻文の雑誌』 (*Poetry: A Magazine of Verse*) の6月号に掲載された。掲載に際して、詩の創作に関する助言者ともいえるエズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885–1972) による推薦があったとされている。その2年後、『プルフロックとその他の観察』と題された詩集が出版され、そこには、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」を筆頭に12の詩篇が収録された(下記参照)。このうち本論文では、初めの4篇に限って論述の対象とする。何故なら、1954年版 *Selected Poems* に収められているのはこの4篇であることから、この詩集全体の主たる詩想が凝縮されているはこの4篇と思われるからである。ちなみに、12篇の題名を掲載順に示すと以下の通りである。

- 「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」 (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, 1915)
- 「或る婦人の肖像」 (“Portrait of a Lady”, 1915)
- 「前奏曲集」 (“Preludes”, 1915)
- 「風の夜の狂想曲」 (“Rhapsody on a Windy Night”, 1917)
- 「窓辺の朝」 (“Morning at the Window”, 1916)
- 「ボストン・イヴニング・トランスクリプトタ刊紙」 (“The Boston Evening Transcript”, 1915)
- 「ヘレンおばさん」 (“Aunt Helen”, 1915)
- 「従妹ナンシー」 (“Cousin Nancy”, 1915)
- 「アポリナックス氏」 (“Mr. Apollinax”, 1916)
- 「ヒステリー」 (“Hysteria”, 1915)
- 「ギャラント様式の会話」 (“Conversation Galante”, 1916)
- 「泣く少女」 (“La Figlia Che Piange”, 1916)

このエリオットの第一詩集、およびその一篇である「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」には、ともにエピグラフとして『神曲』からの断片がおかれている。そこで、第一節では、『神曲』において「地獄」を「観察」する旅人ダンテと、『プルフロックとその他の

観察』所収「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」との間には、どのような関連性があるのか、また「観察」とは、そもそも誰が何を観察することを想定してのことなのか、プルフロックと詩中に言及された「ハムレット王子」(“Prince Hamlet,” 1.111)はどのような関係にあるのかについて論証する。さらに第2節では、「観察」の目を逃れてプルフロックが隠したかったと考えられる「神経組織」「嘘」「性愛」のそれぞれについて追究することになる。次に第3節では、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」における「恋歌」の意味を追究する。このように作品の意味世界を成り立たせている「観察」および「恋歌」を基軸に、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」を読み解く過程で、この詩における視覚的・聴覚的効果を明らかにしたい。

第1節 エピグラフから読む「観察」

1. ふたつのエピグラフと「観察者」ダンテ

まず注目したいのは、『プルフロックとその他の観察』というこの詩集そのものに、「ジャン・ヴェルドナル (1889 - 1915) に捧ぐ」(“To Jean Verdenal 1889-1915”)と献辞が付されていることである。ヴェルドナルは、第一次世界大戦中の1915年5月2日に25歳の若さで夭折したフランス軍医といわれる。エリオットは、ソルボンヌ大学留学中に彼と知りあい、友人となっていた。また友人以上の関係にあったともいわれている¹⁷。

さりげないこの献辞は、この詩集が刊行された当時の一般読者には、その意味が解せなかったことであろう。それは、エリオットの個人的な思いの表明の域をでるものではなかったからだ。だが、1925年に他の詩と併せて刊行された『詩集 1909-1925』所収の『プルフロックとその他の観察』では、ダンテ『神曲』の「煉獄篇」第21歌からの4行が付加されて、一般読者と詩人との共通の知の枠が設定された。つまり、最初のエピグラフの“to”に代わり“for”が使用され、主観的感情は秘められた形となった。

For Jean Verdenal, 1889–1915

mort aux Dardanelles

*Or puoi la quantitate
comprender dell' amor ch'a te mi scalda,
quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombra come cosa salda.*

(*Divina Comedia*, “Purgatorio”, XXI, ll.133-136)¹⁸

ダーダネルス海峡で死したジャン・ヴェルドナルを記念して

これで私の

貴君^{きくん}にたいする敬愛の情のほどがおわかりでしょうね

私どもの空ろ^{うつろ}な身の上も忘れて、私は

影^{かげ}を実のあるものと思って、振舞ってしまったのです。(平川訳、以下同様)

この「ダーダネルス海峡」とは、1925 年当時の人々には、きわめて重要な意味をもつ地名であった。当時は「大戦争」と連鎖した地名であった。トルコのマルマラ海とエーゲ海を結ぶ欧亚両大陸の間の海峡であった。ちなみに、この地名は、ギリシア神話のゼウスとエレクトラの息子で、トロイ人の祖先とされる「ダルダヌス／ダルダノス」(Dardanus) に由来する。「大戦争」中の 1915 年、オスマン帝国の首都攻撃を目指すイギリスを含む連合国によって、ダーダネルス海峡進攻作戦が実行されたが、ガリポリ半島を戦場として行なわれた上陸作戦では、ムスタファ・ケマル率いるオスマン軍の猛烈な抵抗に会い、多数の犠牲者をだし失敗に終わった。これを「ガリポリの戦い」という¹⁹。

本詩集につけられたエピグラフは、『神曲』「煉獄篇」第 21 歌の最後の 4 行であり、その文脈はこうだ。この第 21 歌の舞台は、食欲の罪が問われる者たちのいる第 5 の環道となっている。煉獄は大きな山でできており、この山を 7 つの環状の道が取り囲んでいる。第 1 から第 7 の環道では、それぞれ「高慢」「嫉妬」「怒り」「怠惰」「食欲」「大食」「色欲」という中世のカトリック神学が説く 7 つの大罪を犯した者たちが、自ら望んで罪を浄化している²⁰。ここで、ダンテは地震に遭遇し、同時に四方八方から「歌声」が聞こえてくる現象を目の当たりにして、その意味を知りたいと思う。その時、「煉獄」の案内者ウェルギリウスを敬愛するローマ詩人スタティウス(Statius)が、誰かが魂の浄化を確信した時に煉獄では地震が起こるのだといって、大地が震動し、それに和して合唱するという煉獄における現象の意味について解説をする。そして、話し終わったスタティウスは、かがんで、彼の片足を抱こうとしたが、彼はこうやってやめさせた。「君、／そうはするな、君は影だ、君の前にいる私も影だ」(“Frate, non far, ché tu se’ ombra e ombra vedi”, *Divina Commedia*, “Purgatorio”, XXI, ll.131-132)²¹と語る。それに続く 3 行半、すなわち先に引用した箇所「これで私の／貴君^{きくん}にたいする敬愛の情のほどがおわかりでしょうね／私どもの空ろ^{うつろ}な身の上も忘れて、私は／影^{かげ}を実のあるものと思って、振舞ってしまったのです。」(*Divina Commedia*, “Purgatorio”, XXI, ll.133-136)をエリオットはエピグラフとして引用したのである²²。

『プルフロックとその他の観察』が、後年、『詩選集』(*Selected Poems*)に所収された際、1917年版の「ジャン・ヴェルドナル(1889 - 1915)に捧ぐ」の献辞、また1925年版の献辞は削除され、その代わりにエピグラフとして、「煉獄篇」第21歌からの同じ箇所が引用された。この変更には、親友を亡くしたという個人的感情から離れ、この詩集を一般読者に提供しようとした詩人エリオットの意図があったのだろう。

そもそも、ダンテ『神曲』からエピグラフを採った例は、1915年の「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」にすでにあった。この時は、詩集に対してのものではなく、単独の詩のエピグラフとしてである。当該詩行は、「地獄篇」第27歌からとられた次のものである。

S'i credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;

Ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,
sanza tema d'infamia ti rispondo.

(*Divina Commedia*, "Inferno", XXVII, ll.61-66)

もし私の返事が現世へ戻るような人の耳に
かりそめにもはいるなら、
この炎はたちまちにゆすらぎを止めるだろう、

だがこの底からはかつて誰一人
生きて帰った人はないという、それが事実なら、
汚名を残す心配もない、君の質問に答えよう。

「地獄篇」に描かれた地獄の構造は、円錐を逆さまにした形状で、9つの段に区切られた圏谷からなっている。第1の圏谷では、「洗礼を受けていない者」、第2では「肉欲の罪を犯した者」、第3では「大食の罪を犯した者」、第4では「金を貯め込んだり使いすぎた者」、第5は「怒り狂った者」、第6では「異端の者」、第7では「暴力を用いた者」、第8では「欺瞞の罪を犯した者」、そして第9では「裏切行為をした者たち」が罰せられ、それ相応の苦しみを受けている²³。その中で「地獄篇」第27歌は「第8の圏谷」が舞台となっており、10種類の欺瞞の罪のうちのひとつである「権謀術策」の罪を犯した者が亡者となって罰せ

られている。上記引用箇所のひとつ前のスタンザには、「すると炎はしばし例のごとく呻いて、／その舌端をあちらこちらに動かしてから、／おもむろに次のような吐息をもらした」(“Poscia che ’l foco alquanto ebbe ruggiato / al modo suo, l’aguta punta mosse / di qua, di là, e poi diè cotal fiato:”, *Divina Commedia*, “Inferno”, XXVII, ll.58-60) と「舌端」がふたつにわかれてちらちらとゆれ動く炎への言及がある。この舞台には、存命中に罪を犯したためにこの谷に墜されたグイード・ダ・モンテフェルトロ(Guido da Montefeltro)が、ウェルギリウスに案内されて地獄巡りをしているダンテと対面する。だが、前例からして、この場から生きて地上に帰ることができた者は誰もいないので、己の罪を彼に語ったとしても、それが世間に知られて恥じをかく恐れはないと踏んで、赤裸々に生前の身の上を語る。その一部にあたる上記引用箇所「もし私の返事が現世へ戻るような人の耳に／かりそめにもはいるなら、／この炎はたちまちにゆすらぎを止めるだろう、／だがこの底からはかつて誰一人／生きて帰った人はないという、それが事実なら、／汚名を残す心配もない、君の質問に答えよう。」(*Divina Commedia*, “Inferno”, XXVII, ll.61-66)が、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」のエピグラフとして付されているのである。

では、「地獄篇」第27歌の上記引用箇所は、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」とどのようなかわりがあるというのだろうか。深瀬は、プルブロックは臆病者で、かつ自分の生き方に対する苦悩にあえぐ者でもあり、誰にも聞かれる恐れがない独白という形で、自分の本音を吐露しているという²⁴。「誰にも聞かれる恐れがない独白」ということでいえば、プルブロックの心境は、自らの身の上話を地上のひとびとに聞かれる心配はないとして生前の醜態を語る、モンテフェルトロと通底するところがみられる。

このような思惑と実状の齟齬(不一致)は、第一詩集全体につけられたエピグラフにもあてはまる。先に説明したように、第一詩集のエピグラフに登場するスタティウスは、同じく亡者であり、ダンテの旅の道案内役のウェルギリウスの両足を抱きかかえようとする。ここで、ダンテは笑いをこらえながら、目の前にいるのが憧れのウェルギリウスであることを知らないままに話しかけたローマの詩人スタティウスに、その人物こそがウェルギリウスであると明かす。つまり、己が肉体をもたない亡霊であるにもかかわらず、同じく死んで肉体を脱ぎ捨てて、煉獄を訪ねているウェルギリウスの霊像を、実体のあるものと思うスタティウスの錯覚と、亡者には肉体がないという煉獄の現状との齟齬が指摘できる。

以上考察したように、第一詩集および「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」のエピグラフとして用いられた『神曲』からの引用と詩中人物の間には、実状との齟齬があったといえる。そして、そうした齟齬は、作品の意味世界を予感させ生身の人間でありながら死後の

世界を旅するダンテの観察によって描写されることになる。

2. 医師による「観察」

「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」は、先述のエピグラフを受けて、こう始まっている。

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question... (ll.1-10)

じゃあ、行こうか、きみとぼくと、
薄暮が空に広がって
手術台の上の麻酔患者のように見えるとき。
じゃあ、行こう、半ば人通りの絶えた通りを抜けて――
安宿で落ち着かぬ夜たちが
何かを^{つぶや}きながらひそんでいたり
おが^{くず}屑まいたレストランには牡蠣^{かき}殻が散らばっていたり。
確たる当てもない
退屈な議論のように続く通りを
たどって行くと
とてつもない大問題にぶち当たるのだ.....²⁵ (岩崎訳、以下同様)

エピグラフの引用を含む「地獄篇」第 27 歌で、ダンテとウェルギリウスは、亡霊の語る話を聞いたあと、第 28 歌では、第 9 の圏谷に降りて行く。ここには、「不和」(discord / discordia) ²⁶と「醜聞」(Scandal / scandalo) の種を撒いた者たちと「教皇体制」内に「分裂」(Schism / scisma) を生み出した者たち²⁷がいる。たとえば、「教会分裂」の罪で罰せられているのは 1307 年に火刑に処された「フラ・ドルチノ」(Fra Dolcino) であり、「不和」

については、ヘンリー2世親子に分裂をおこさせるきっかけをつくった「ベルトラン・デ・ボルン」(Bertran de Born)である。

エピグラフ「だがこの底からはかつて誰一人／生きて帰った人はないという、それが事実なら、／汚名を残す心配もない、君の質問に答えよう」に続けて、「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」は「じゃあ、行こうか、きみとぼくと」からはじまる。すると、「ぼく」は「きみ」を連れてこの第9の圏谷に相当する場所に出かけて、「君の質問に答えよう」としていると読める。では、「君の質問」とは何だったのか。その追究は、詩の展開にしたがってわかることであろうが、少なくとも、「ぼく」が連れて行こうとするその場には、「不和」「醜聞」「分裂」にかかわった者たちがいるのだろうと予期される。もし、この詩のテーマに「分裂」があるとすれば、「じゃあ、行こうか、きみとぼくと」の「きみ」と「ぼく」は、「自己」の「分裂」した姿とも考えられる²⁸。この点に関して、ポプラウスキー(Paul Poplawski)は、エリオットの詩には崇高な認識というよりは、むしろ精神を鈍麻させるような分裂気質の語り手の内面が歌われていると指摘した²⁹。さらに、ポプラウスキーはつづけて、この詩の「きみ」「ぼく」「わたしたち」という代名詞は、はっきりとした個別の人物ではなく、ばらばらに砕け重層的独白のように溶け合うと評した³⁰。また、オティス(George E. Otis)によれば、他者に対して、はかなげで非現実的な接近方法を取りながら、リビドー(性本能の源、抑圧されると神経症的症状がでる)によってのみ興奮をもとめるといったプルブロックの症状は、分裂した人格(“a fragmented personality”)であり統合失調症(“schizophrenia”)のそれに該当するのだという³¹。

分裂症傾向の人物がでかけていくのは、「地獄」であると思える。第3行目の“Like a patient etherized upon a table;”の“etherized”(ether)という語がその手がかりである³²。とはいえ、前後の“patient”と“table”を連鎖して、即座に「麻酔」を連想してしまっただけでは不十分である。“ether”は、多義的に使用されているからである。1行上の“sky”(空)を読んだあとでは、「天空」の意味となる³³。ついで、“patient”と連鎖させ、さらに“table”を視野に入れると、訳にあるように、たしかに「麻酔」の意味にとることも可能になる。この読みは、医学的知識のある読者、さらには「麻酔」の経験者には容易であつたろう。実際、この語“ether”は「麻酔」に使用されていたからだ。溶剤「ジエチルエーテル」が発見された際に、その当該物質にこの語が採用された。その高い揮発性、つまり「液体」から「気体」に容易に変化するので、「地上にあるべきではない物質が天に帰ろうとしている」と解釈され、古来、天界の物質として考えられていた「エーテル」の語が使用されたのである。さらに、こうした古代からの知見をもつ読者は、「天体」の「エーテル」を想起し、“etherized”

は「エーテルに化した」と読むことができたであろう。そうすると、“patient”の語源がラテン語の「耐え苦しんでいる（もの）」であるところから、“patient etherized”は「エーテルとなって耐え苦しんでいる者」を連想させ、まさにダンテ『神曲』との対比でいえば、「霊」となって「地獄」で「耐え苦しんでいるもの」へとつながることになる。

深瀬は、“etherize”に「麻酔をかける」と「上層の空気」／「浄化された魂」の象徴を読み取り、「二つの意味を一語の内部で打ち重ねて「意味の遠近法」を描き「意味の音楽」を打ち鳴らし」³⁴していると論じ、ことばのイメージが構築する意味の音楽性をこの詩の内部に認めた。このような耳には聞こえない概念上の「音楽」は、当然ながら他の語にもあてはまる。3行目の“patient”という語は、「傷つけること」を意味し、“passion”と語根を共有している。そこで、“patient”を“passion”に変奏させて読んだ読者は、「受難」³⁵という意味を想起し、「受難者」と読んだはずだ。（同時に、この詩の内容からいって「情欲」も読んだことであろう。）「受難者」ということになれば、当然、「イエスの受難」が想起されるが、『詩集 1909-1925』所収の『プルブロックとその他の観察』を読んでいる読者は、エピグラフの“Jean (Verdenal)”（英語では“John”）から、新約聖書の洗礼者ヨハネの「受難」を想起してもおかしくはない。実際、この「受難」は、「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」に組み込まれていて、読者は読み進むにつれ、自身の連想の手ごたえを体験することになる。当時の読者には知りえない情報であるが、エリオットの実際の創作経過からいえば、「プルブロック」の原型の詩とみなされている「小受難曲」という未発表の詩もあった。この詩は、「魂がピンで止められ血を流す」（“our souls are pinned, and bleed”）という詩行を含んだ「小受難曲（屋根裏部屋での苦痛から）」（“The Little Passion From ‘An Agony in the Garret’”）で、その舞台背景は、第一詩集所収の「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」「前奏曲集」「風の夜の狂詩曲」に同じく、街灯の立ち並ぶ夜の都市となっている³⁶。現在は、『三月兎の調べ 詩編 1909-1917』（*Inventions of the March Hare : Poems 1909-1917*, 1996）に所収されていて読むことができる。

それにしても、なぜ、この詩の冒頭で「薄暮」が「患者」と結びつけられているのだろうか。「薄暮」は、まさに日が暮れようとしている状態のことであるので、フロイト的にいえば、「意識」と「無意識」の境界の時間帯に相当するだろう³⁷。それは「麻酔をかけられた患者」の意識が薄れていく状態に相当すると思える。「麻酔をかけられた患者」のイメージは、1846年にアメリカで行われ、さらに、1847年にアメリカのマサチューセッツ総合病院（Massachusetts General Hospital）にて公開で行われた手術³⁸と連鎖するだろう。その際の写真が残っていて見ることができる³⁹。まさに、エリオットがエピグラフとしてかかげた

箇所において、ダンテが、地獄に置かれた自分たちの実状に無知な霊たちを眺めているかのように、手術台の上に寝かされ意識のない「患者」とおぼしき人物を、数人の男たちが「観察」して眺めている(下記図左)。多くのひとは、この写真や絵の様子は、どこかでみたような気がするだろう。それは、レンブラントの描いた『テュルプ博士の解剖学講義』(*De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, 1632) の様子である(下記図右)。対比してみると、画面に登場する人物は患者をのぞいて両方とも8名である。おそらく、写真をとる際に、レンブラントの絵にならったのかも知れない。この「テュルプ博士」の著書として有名なのが、『医学論』(*Observationes Medicae*, 1641) であり、この表題に「観察」という語がふくまれている。



マサチューセッツ総合病院でのエーテル麻酔の公開手術(*Ether Anesthesia Delivered at Massachusetts General Hospital*, 1847)

40



レンブラント『テュルプ博士の解剖学講義』(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, 1632)

41

そもそも、『プルブロックとその他の観察』という題名にある「観察」は、“observations”と複数形をとっており、即座にその意味を特定できるものではない。単純に読むと、プルブロックも「観察」の対象となっているとみることができる。つまり、「観察」する者が「観察される」存在に入れ替わってしまうということである。この題名に関していえば、アーサー・シモンズ(Arthur Symons, 1865-1945)の詩集に『世界の道化とその他の詩』(*The Fool of the World and other Poems*, 1906) があり、題名表記が似ているだけでなく、「プルブロックの恋歌」の119行目に使用されている“fool”(道化)が出ている。この題名を論理的に理解しようとすれば、“observations”は「観察記録／報告書」という意味で、医学的に「(患者の)経過観察」という意味にとることができる。つまり、「プルブロック」や「その他の患者」の「経過観察記録」ということである。この意味でいえば、第一詩集第1歌「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」の3行目に「麻酔をかけられた患者」が登場してくるのも、首肯できるだろう。このように表題を読むなら、詩人エリオットは「観察記録」を記し

た「医者」の位置にくる。本章「はじめに」で示唆したように、この詩集に付された「ジャン・ヴェルドナルに捧ぐ」の献辞にあるその当人が「医学生」であったことを想起するなら、エリオットが生前の彼から何らかの「医学」の知識を得た可能性もあろう。そして、その中には、「麻酔」にまつわる知見もあったのではなかろうか。

当然、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」は、「地獄」にふさわしい舞台で歌われるものであろうと予測される。そもそも『神曲』は、イエス・キリストがエルサレムに迎え入れられ、処刑されたあとの復活祭までの聖週間に、詩人ダンテが「地獄」、「煉獄」、「天国」を遍歴するという構造をもっており⁴²、ダンテの地獄巡りの旅（『神曲』は、「地獄の罪人とその他の観察」という題でもおかしくはない）は、西暦 1300 年の聖金曜日の日没 18 時頃に始まったと想定される⁴³。「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」冒頭では、「薄暮が空に広がって」というように、場面は「薄暮」の空から始まり⁴⁴、「半ば人通りの絶えた通り」、「安宿で落ち着かぬ夜たち」、「おが屑まいたレストラン」⁴⁵が次々とカメラが映しだす映像のように連写されている。そして、聞こえてくる「音」としては、「呟き」(muttering)と「確たる当てもない／退屈な議論」(a tedious argument / Of insidious intent) というひとびとの声である。「呟き」は、「安宿」で聞かれそうな「声」であり、それは催淫的な媚薬(“aphrodisiac”) ⁴⁶として知られている「牡蠣」(7行目の「牡蠣殻」“oyster-shell”)が示唆していることであるが、「性愛」にかかわる「言葉」が交わされる場面であろう。“oyster”の語源であるギリシア語“ost-”は「骨」を意味している。つまり、「死」の連想があろう。冒頭の「手術台の上の麻酔患者」のイメージが、五感の消失という一時的な「死」へと変調されたうえで、“oyster”に潜んでいることになる。そして、「性愛」と「海」そして「死」とが結びき、最終行「ぼくたちは溺れる」(“we drown” l.131)へと収束していく⁴⁷。また、「飲食店」で、酒を飲み食事をする客や従業員の「音声」や「物音」は、直接描かれてはいないが、容易にこの場面に響いていると想像できる。そのことは、実際にテキスト化はされていないが、行間から聞き取ることができるのである。

以上みてきたように、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」における、第一詩集の表題『プルブロックとその他の観察』の「観察」が意味するところは、「プルブロック」や「その他の患者」が、詩人あるいは読者によって、その病状の経過を「観察」されるというものであったと理解できた。そして、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」の場合、「プルブロック」が「観察」される舞台は、現代都市における「レストラン」であるといえた。

3. 「観察」される 20 世紀の「ハムレット」

「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」の主人公プルブロックは、「モーニング・コート」(“morning coat”)⁴⁸を身につけて姿を現す。これは、後述する父親の喪に服する「黒衣」の「ハムレット王子」を想起させるが、また、「プルブロック」の人間としての特性や詩のテーマ(「性愛」／「死」)を示唆してもいると思える。

And indeed there will be time
To wonder, ‘Do I dare?’ and, ‘Do I dare?’
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: ‘How his hair is growing thin!’)
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
(They will say: ‘But how his arms and legs are thin!’)
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse (ll.37-48)

やっぱり時間はあるさ、
「やってみようか?」、「やってみるか?」と迷う時間。
いったん昇った階段をまた降りてくる時間、
ぼくの頭は^{てっぺん}天^は辺が禿げかかっている——
(女たちは言うだろう——「あら、毛が薄くなってる!」)
ぼくのモーニングは襟が^{えり}高く顎^{あご}までくっついている、
ネクタイは高価なもので、地味だがピンがアクセント——
(女たちは言うだろう——「この人、なんて痩せて細い手足!」)
やってみるか、ひとつ、
大宇宙を揺るがすようなことを?
一分間の中にも時間はある、
一分間でひっくりかえる決断と修正の時間が。

エルマン(Maud Ellmann)は、41-44 行目について「ナルキッソスは自分自身を見て自分自身を客体化しているが、プルブロックは自分が見られているのを見ている」⁴⁹と評している。この見解を敷衍すれば、プルブロックは、自分の容姿を「観察」する一方で、女性によ

って「観察」されている自分も「観察」しているといえる。ただし、忘れてならないのは、プルフロックは自己「観察」はするが、その「観察」結果への「評価」は、「女性」の立場からなされていることである。『神曲』の場合、ダンテは地獄の罪人たちの苦しみを「観察」していた。一方、プルフロックは、誰かを、または何かを嘲笑しようとしているのであろうか。その心情は、彼が着込んでいる「モーニング・コート」が何を物語っているのかを解明することによって、みえてくるであろう。

もともと「モーニング・コート」は、ピューリタンの「禁欲主義」の象徴としての「黒」を暗示していると解釈されてきた。プルフロックという名の由来について、ジェイン(Manju Jain)は、「(性的な事柄に)慎重な人」の意の“prude”と、平素、修道士の着用している裾の長い服、つまりスータン(“soutane”)を意味する“frock”を合成したものであり、この合成語から主人公の特徴として、「慎重、優良、慎重さ、好色、ダンディズム」(“prudence, primness, prudishness, prurience, dandyism”)が連想されるとしている⁵⁰。実際、エリオットは、この詩を書いた1910年から1911年の時期にハーバード大学大学院に在籍し、哲学を学ぶためにヨーロッパに滞在している期間であったこともあり、ユニテリアンの家庭で育った青年特有の性的な慎重さがあつたし、エリオット自身、1914年の終り頃まで童貞であり、そのことを気にしていたともいわれている⁵¹。

さらに、ケナー(Hugh Kenner)は、「プルフロック」という名がルイジアナ州のセントルイスに実在する家具卸商の“Prufrock-Littau”から採られたものであると述べている。ケナーによると、この家具屋のショーウィンドーの前に、少年時代のエリオットがある女の子と一緒に立ち止まったことがあったという逸話が残っており、そのショーウィンドーには、新婚用の家具一式がディスプレイされており、“You get the Girl. / Prufrock Does the Rest.”というキャプションがつけられていたという⁵²。そうだとすると、「いまさら思ったことをそのまま言うなんて!」(“It is impossible to say just what I mean!”; l.104)とは、このキャプションに対する風刺とも考えられる。つまり、「プルフロック」という名はあるのに、「結婚」相手となる「女性」が不在ということである。

しかし注意しなくてはならないのは、「モーニング・コート」のような外見的に見栄えのする服装は、頭のまん中の「禿げ」や「この人、なんて痩せて細い手足!」(“how his arms and legs are thin!”)といった自己の身体上の劣等感の裏返し of 表明という点である。このことは、以下の引用連にあるように、プルフロック自ら自覚していることであって、自分自身への嘲笑を誘う道化師まがいの愚か者と客観視している。これは、以下の引用に登場する「ハムレット王子」との関連でいえば、従来、『ハムレット』研究で頻繁に指摘されていた

「見え(外見)／現実(内実)」(seeing or appearance / reality)の乖離(不一致)のテーマの再現にほかならないだろう⁵³。このテーマは、いろいろな場面にでてくるが、とりわけ、プルフロックとの関係でいえば、3幕1場のハムレットとオフィーリアとのことばのやりとりにもみられる。「もし両方だとすると、君の誠実と美貌^{ひばう}とをけっして仲良しにしないことだ」⁵⁴(“That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.”)⁵⁵。「誠実」と「美貌」は、容易にわかるように「見え(外見)／現実(内実)」のいいかえである。そして、この「誠実」とは、シェイクスピア時代にトーマス・デカー(Thomas Dekker, 1572-1627)とトーマス・ミドルトン(Thomas Middleton, 1580-1627)の共作『正直な娼婦』(*The Honest Whore*, Part1)という芝居があったことでもわかるように、「貞節」を意味していた。この問題は、プルフロックの場合、以下の引用の直前の連の最後の1行「今さら思ったことをそのまま言うなんて!」となっている。換言すれば、「正直にいうことができない」といっていると読める。だが、この行は、もうひとつ意味がある。こうした文脈から離れて、「意図したことはそのまま、ことばにできない」という命題である。これは、文学者の直面する創作の現実である。まさに、「象徴主義」は、そうした現実を超越しようとするためのひとつの表現様式を追究した立場にほかならなかつただろう。また、この「乖離」は、以下の引用で問題化される「道化」との関連でいえば、いわゆるハムレットの「佯狂」にも絡んでいる。

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool. (II.111-119)

おっと、ぼくはハムレット王子なんかじゃない、そんな柄じゃあない。
むしろ^{きんじゅう}近習。側仕えの行列に
加わったり、ちょっとした場面のきっかけをつくったり、

王子にご忠告申し上げたり。ま、正直なところ、使い勝手のいい家来、
腰が低くて、こまめに用を果たし、
万事に如才なく、目先がきいて細心で、
格言、警句を振りまわし、だが、ちょっと血のめぐりの悪い男。
じっさい、ときには、ほとんど滑稽——
ときには、ほとんど<道化>。

“Prince Hamlet” (l.111)⁵⁶からは、「これから先の百もの不決断のための時間」(“time yet for a hundred indecisions”, l.32)とって何も行動できないでいるプルブロックの優柔不断さも連想させるだろう。と同時に、オフィーリアにあらゆる「手本としてみんなが仰ぎ見たかた」⁵⁷(“Th’ovserved of all observers”)⁵⁸といわしめたハムレット王子の風格は、プルブロックにはないことが浮き彫りにされる。この 111 行末の “to be” は、“To be, or not to be; that is the question”⁵⁹というハムレットの台詞の余韻をとどめている⁶⁰。したがってこの詩の冒頭 10 行目の “an overwhelming question”(「とてつもない大問題」)は、じつは詩想の展開のなかでハムレットへの言及を予感させる役割を担っていたとあとでわかる。ハムレットの優柔不断さは、狂気を装うことで隠されるが⁶¹、プルブロックの場合、道化を装うことでなされる。また、ハムレットは、事の真相を見極めるにあたって、本心を隠し、狂人のふりをする⁶²。これに対してプルブロックは、女性に対する自分の想いを言葉に出したくてもすることができずに、現実とは向き合わないまま妄想の世界を逡巡し、道化を装う。これは、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」のエピグラフとの対比でいえば、生身の体のまま地獄を旅しているにもかかわらず、モンテフェルトロの赤裸々な身の上話に耳を傾けるべく、亡者を装うダンテとも重なるといえる。さらに、ハムレットは注意深く事の真相を追究するにあたって、「現実」の「不確かさ」に直面する⁶³。ハムレットの父殺しの犯人捜しという行動の出発点は、存在するのかもしれないのか「不確かな」父親の幽霊の言葉に基づいていた⁶⁴。同様にプルブロックの行動の出発点は、彼の妄想に基づいている。エピグラフとの関連でいえば、第一詩集および「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」に用いられたのは、地獄と煉獄の住人、すなわち亡霊の言葉であることを思い出さなければならない。

上記引用箇所において、プルブロックは、自分を「ハムレット王子」のように主役ではなく、「近習」にすぎず、主人に喜んで仕える者であり、「じっさい、ときには、ほとんど滑稽」なこともする、つまり「時には、ほとんど宮廷道化だ」といつている。ハムレットとの関係でいえば、この「道化」からは、墓場の場面で墓堀人に掘り出された頭蓋骨の持ち主であつ

た「ヨリック」(Yorick)が想起される。また、シェイクスピア『リア王』のリアに影のごとく付き従う「阿呆」(Fool)、さらに『十二夜』の道化フェステ(Feste)でもある。このフェステにかかわる有名な表現は、「賢い阿呆」(wise fool)という「オキシモロン」(oxymoron)である。これとの関係で、上記引用には、「血のめぐりの悪い男」(obtuse)とあるが、「たいて鈍くした」が語源的意味である。さらに、「近習」として説明されていることがらは、オフィーリアの父ポローニウスを彷彿とさせる。つまり、外見は宮廷道化ではないが、実際は道化そのものというのだろう。このように、ハムレットとプルフロックを重ねると、彼の「モーニング・コート」は、夕暮れ時に、ダンテの地獄と同一視できる現代都市を彷徨する者の「喪服」となろう。「ハムレット」になりたいという願望が隠蔽され、プルフロックの「滑稽さ」を浮き彫りにする装置にもなっている。

第2節 「プルフロック」が隠したかったもの

1. 「神経組織」

プルフロックは、エピグラフとの対比でいえば、生前に策に溺れたモンテフェルトロと同様に、意中の女性に対して策に溺れて失敗しそうな自己の醜態を隠しておきたいにちがいない。ところがプルフロックの場合も、詩人によって読者へとその醜態が暴露されるという「滑稽さ」がある。プルフロックの「滑稽さ」といえば、マクルーハン(McLuhan)は、プルフロックをチャーリー・チャップリン(Charles Spencer "Charlie" Chaplin)と重ね合わせている——「チャップリン流の喜劇として読めば、エリオットのプルフロックは難解でも何でもない。プルフロックは完全なピエロであり、電気の時代へまさにひとつ跳びしようとしていた機械的文明の小さな操り人形なのである」(“Read as a Chaplin-like comedy, Eliot’s Prufrock makes ready sense. Prufrock is the complete Pierrot, the little puppet of the mechanical civilization that was about to do a flip into its electric phase”)⁶⁵。周知の通り、チャップリンは、「黒」の上着を着ている点では、プルフロックの「モーニング・コート」につながるが、後者の衣装は「燕尾服」(tailcoat)と呼ばれる正装の一種で、「モーニング」という名前の通りに「昼間」用のものである。したがって、プルフロックが「夜」にこの「モーニング・コート」を身に着けて街を徘徊するのは、ドレスコードからするなら「滑稽な」姿である。

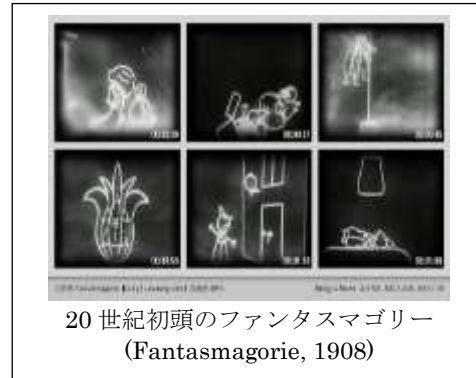
その「滑稽な」姿を浮き彫りにするのは、105行目に歌われた「幻灯機」(“magic lantern”)⁶⁶であろう。この詩に描出されている「幻灯機」は、単なるスライドショーというよりはむしろ、骸骨、幽霊などを幻灯機で映しだしたファンタスマゴリー(Fantasmagorie)であるという解釈もなされてきた⁶⁷。しかしながら、ファンタスマゴリーのショーの素材は、ショーが

みられるようになった 18 世紀末とその後の 20 世紀初頭では、だいぶ様変わりをみせているようである。



18 世紀末のファンタスマゴリー
(Fantasmagorie, 1794)

68



20 世紀初頭のファンタスマゴリー
(Fantasmagorie, 1908)

69

1908 年上映のひとつのファンタスマゴリーには、18 世紀末の出し物の主流であった骸骨や幽霊はでてこない。ピエロと思われる主人公は、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」のプルフロックの行動と似た動きをする。ファンタスマゴリーの主人公が自らの胴体と頭を分断するのは、「おれの頭[そいつがすこし禿げてる]が大皿にのせられて運びこまれる」(“my head (grown slightly bald) brought in upon a platter”, 1.82) という「マタイ」14 章 6-11 節を一幕ものに劇化した『サロメ』や旧約聖書続編のひとつである『ユデット記』を連想させる詩行と重なる。そのピエロが花に潜む虫を演じる姿は、「いっそぼくなんか蟹のはさみにでもなって」(“I should have been a pair of ragged claws”, 1.73)と自らを蟹に見立てるプルフロックの自虐性を思わせるところがある。ピエロはファンタスマゴリーの終盤において、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」冒頭部分の描写に同じく、手術台に乗せられ照明をあてられている⁷⁰。したがって、もし「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」におけるファンタスマゴリーの影響を指摘するとするならば、超自然に対する「恐怖」であると同時に、プルフロック自身の「滑稽さ」を戯画化した点でもあるのだ。

プルフロックのように「燕尾服」を着用して、しかもドレスコードにあった黒の服装をした虚構上の人物で当時よく知られた者がいた。それはファントマである。「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」が執筆されていた当時、読み物と映画界では、犯罪者ファントマ・シリーズが一世を風靡していた⁷¹、本詩に与えたその影響も否定しがたい⁷²。エリオットは、1911 年初頭の 2 ヶ月コレージュ・ド・フランスでベルグソンの講義に出席していたが⁷³、当時のフランスは、「夜会用の黒マントを着た覆面の男が短剣をふり廻しながらパリを足で踏んづけているポスターで一杯」⁷⁴になっていた。このキャラクターは、大衆だけでなく、エリオットが影響を受けた可能性のある文学者や芸術家にも愛好されたことでも注目され

る。ブレーズ・サンドラール(Blaise Cendrars, 1887- 1961)は、ギヨーム・アポリネール(Guillaume Apollinaire, 1880- 1918)の『レ・ソフレ・ドゥ・パリ』誌(*Les soirées de Paris*) (le numéro 26 de juin 1914) に、ファントマは「現代のアエネアスである」(«l'Énéide des temps modernes»)と書いたほどであった⁷⁵。(ついでながら、エリオットのエピグラフに使用された「煉獄篇」第 21 歌の終わりから 3 つ目の連には、この「アエネーイス」への言及があったことを指摘しておく。) また、シュルレアリストは競って、この「黒タイツ (夜の悪事の定番) と黒の狼マスク、「燕尾服」にシルクハットを纏い、血濡れのナイフをかざしてパリを股にかける犯罪者」を称えたという⁷⁶。英訳版『悪の使者、もしくはファントマの復讐』(*Messengers of Evil Or The Vengeance of Fantomas*, 1917) の第 8 章「舞踏会の終わり」に「エーテルとオーデコロン混じった匂いが空中に漂っていた」(“the commingled scent of ether and eau-de-Cologne was in the air”)⁷⁷とある。つまり、ファントマは既述した「エーテル」(麻醉)を介し、プルフロックの背後に潜んでいることになる。



78

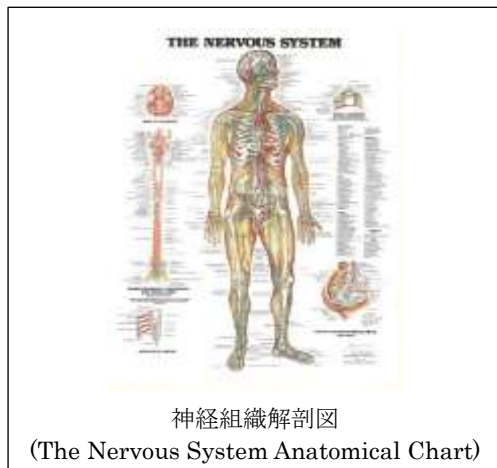
チャップリンのキャラクターが「滑稽」と結びつくなら、ファントマは「死」と「恐怖」とに結びついていたといってよいだろう。そして彼らは「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」に、どのように組み込まれているのかを検証してみると、次の 12 行中の「幻灯機」が注目される。

And would it have been worth it, after all,
 Would it have been worth while,
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor—
 And this, and so much more?—

It is impossible to say just what I mean!
But as if a *magic lantern* threw the nerves in patterns on a screen:
Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
“That is not it at all,
That is not what I meant, at all.” (ll.99-110 イタリアス引用者)

結局、そこまでやる値打ちのあることだったと言えるのだろうか、
やる値打ちのあることだったと言えるのだろうか？
日没と、玄関わきの庭と、ごみの散らかった裏通りの後、
小説と紅茶茶碗の後、床までとどく長スカート服の後——
このことと、そしてもっといろんなことの後で——？
今さら思ったことをそのまま言うなんて！
まるで幻灯機で神経組織をスクリーンに図解で映し出すようなものだ。
やる値打ちがあったことだろう
もし女が、枕を当てがいながら、あるいはショールを脱ぎながら
窓のほうを向いて、こう言ったら——
「そうじゃないのよ、ほんとに。
そんなつもりじゃなかったのよ」

この「幻灯機」が直喩として働いているのは、「(今さら) 思ったことをそのまま言うなんて！」のイメージとしてである。ここには、スタティウスがウェルギリウスに「触れたくても触れることができない」という期待と現実の齟齬が、「いいたくてもいえない」という葛藤となって、言語化されていると考えられる。そうした内容の直喩表現に使用された「幻灯機」とは、19 世紀にイギリスで盛んに開催されたスライドショーに使用された機器のことである。とすると、「神経組織をスクリーンに図解で映し出す」というのは、いったいどのような状況をいいあらわしたものであろうか。そのまま当時の医学教育で使用されたような図が、スライドでスクリーンに映されるというイメージであらうか。これは、本詩冒頭の「麻酔」との関連で学習されることではないだろうか。あるいは、「脳神経」のことかもしれない。



79



80

ついで、“nerves”には「不安な心理状態」（臆病／いらだち／不安）という意味があるので、そうした個人の主観は、「パターン」化してしかみせることができないといっているのではないか。「言語」は「社会」的なものなので、「個人」の意味や意図を十全に伝えることはできないということであろう。

「不安な心理状態」という意味の“nerves”という語の出所は、エリオットが詩人としての初期段階で大きな影響を受けたジュール・ラフォルグ（Jules Laforgue, 1860-87）を知るきっかけとなったシモンズの『文学における象徴主義運動』（*The Symbolist Movement in Literature*, 1899）である可能性が大いにある⁸¹。アーサー・シモンズは、「ラフォルグ」を紹介した章で、その詩の特色として「神経の芸術」（“the art of the nerves”）⁸²といういい方をした。彼は、「ラフォルグは、いわば変容したヴァトー[Antoine Watteau, 1684-1721]である。やり方はまったく違うが、自分を魅了する世界に侮蔑的態度をとる」⁸³として、「ラフォルグの芸術は、神経の芸術である」⁸⁴と述べた。

「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」に、ラフォルグの「神経の芸術」がどのような影響を及ぼしたかについて、マドレー(Joseph Maddrey)は、エリオットのプルフロックは、ラフォルグの散文「ハムレット」（“Hamlet, or the Consequences of Filial Piety”, 1886）の決断も行動もできない主人公と同じと指摘した⁸⁵。そしてここで、シモンズ自身に、「神経質」（Nerves）というソネットがあることに言及しなければならない。

The modern malady of love is *nerves*.

Love, once a simple madness, now *observes*

The stages of his passionate disease,

And is twice sorrowful because he sees,

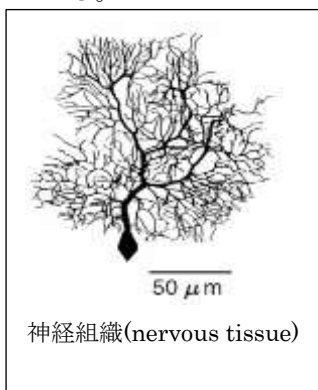
Inch by inch entering, *the fatal knife*.

(ll.1-5, イタリクス引用者)⁸⁶

愛の現代病は、神経過敏症である。
 かつて単純な狂気であった愛は、いまや観察している
 自らの情熱の病の段階を、
 だから二倍に悲しい。彼は目にしているからだ、
 インチごとに運命のナイフが入るのを

この詩は、「神経質」だけでなく、第一詩集題名の「観察」、「風の夜の狂詩曲」最終行の「ナイフ」という表現がみられることで、エリオットはこのソネットを知っている可能性がある。

実際、1997年4月20日付『ニューヨーク・タイムズ』紙で、ニコラス・ジェンキンズ(Nicholas Jenkins)は、「知っていた以上にアメリカ的」(“More American Than We Knew”)⁸⁷と題する記事を書き、その見出しで「神経質、疲労困憊、狂気は、エリオットの初期の想像的思考の核にあった」(“Nerves, exhaustion and madness were at the core of Eliot's early imaginative thinking”)⁸⁸としている。エリオットが、シモンズ経由でラフォルクと出会った経緯を語ったのち、彼はこういう——「不安で洗練された病的状態は、おそらく『三月の兎の調べ』に所収された詩の中でいちばん目立った特性であろう」⁸⁹。そして、この「病的状態」は同時代のものであり、「こうした詩の微妙な陰気で不機嫌な気持ちは、19世紀末と20世紀初頭にみられる原型的な緊張した「神経」の病によって表現されることがよくある」(“an uneasy, polished morbidity is, perhaps, the most insistent quality of the poems printed in “Inventions of the March Hare.”)⁹⁰とし、エリオット詩では、「神経」に関連する描写がきわめて頻繁に出てくると指摘している。そして、「プルフロック」詩の「幻灯機がスクリーンに投影する神経」については、「若いエリオットにとって、もろい枝状の人間の神経組織の作るパターンは、ありのままの詩、つまり生命樹のようにみえた」⁹¹と解釈している。



92



93



94

エピグラフとの関連でいえば、先述の「地獄篇」第27歌のエピグラフ該当箇所直前の連

には、地獄の罪人たちの心情と連動してゆらめく「炎」への言及があり、上図の「神経組織」に似ている。エリオットは、その縮図を心の機微に敏感に反応する「神経」に変換してみせたと考えられる。そして、「神経」の複雑な枝状のパターンは、この詩の結末で「赤や褐色の海藻で身を飾った人魚たち」(“sea-girls wreathed with seaweed red and brown”, l.130)の「海藻」へと引きつがれ、その余韻を残していると考えられる。のちの『荒地』に援用されるシェイクスピア『あらし』(*The Tempest*, 1611-2)のエアリエルの歌「この真珠は彼の目だったの」(“Those are pearls that were his eyes.”)では、海に沈んだ人体の「眼」が海水の浄化作用によって「真珠」になるが、ここでは「神経組織」が「海藻」になったのだろう。

アンガー(Leonard Unger)は、例の「神経」に関する上記引用箇所 104-105 行の 2 行が、「いろいろなことを仄めかし、それぞれは、エリオットの著した詩と批評の両方にあてはまるものだ」と評したあとで、次のように書き加えた。

The poem “Prufrock” is like a series of slides. Each slide is an isolated, fragmentary image, producing its own effect, including suggestions of some larger action or situation of which it is but an arrested moment.⁹⁵

詩「プルフロック」は、一連のスライドのあつまりのようなものである。各々のスライドは独立した断片的な映像であり、それぞれの効果を生みだしている。その効果のひとつとして、もっと大きな行為や状況が示唆されるが、各イメージは、そうした状況や行為の瞬間を捉えたにすぎないのだ。(拙訳)

富士川は、アンガーと同じく、「まるで幻灯機で神経組織をスクリーンに図解で映し出すようなものだ」という 1 行を取り上げ、「この幻灯機が映画への道を切りひらいたことは贅言を要しないが、文学との関連で興味深いのは、幻灯機という言葉が、次第に、恐怖や悪夢や幻惑やグロテスクなものなど、文学者の内面世界、想像的世界を表わす比喩として、かなり頻繁に用いられる」⁹⁶という論を展開した。確かに、富士川のいう「悪夢や幻惑」といった要素は、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」において、夕空の直喩表現として「エーテル」という薬品が用いられることによって、幻惑的なものとなった夕景に読み取ることができる。プルフロックが彷徨するのは、薄汚れた夜の都会の路地裏で、彼の「モーニング・コート」は喪服であり、彼が泳ぐのは、「海は白く、また黒く」(“the water white and black”, l.128)というようにモノクロで描出された世界である。さらに、プルフロックの妄想は「ぼくがピンで刺され壁でもがいている」(“I am pinned and wriggling on the wall”)と磔刑と

いうイエス・キリストの「受難」を思わせるグロテスクな自画像を描く。さらに、それは以下の詩行において顕著に実現する。

But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter,
I am no prophet – and here's no great matter; (ll.81-83)

いや、ぼくは泣いて断食もし、泣いて祈りもし、
自分の(毛の薄くなった)首をのせた大皿が持ち込まれるのも見たが、
所詮ぼくは預言者じゃない——でも、それはたいした問題じゃない。

この「自分の(毛の薄くなった)首をのせた大皿」というイメージは、これ以前の詩行で言及されていた「ミケランジェロ」と関係しているであろう。プルブロックは、「部屋の中では女たちが行ったり来たり、／ミケランジェロの話をしている」(“In the room the women come and go / Talking of Michelangelo”, ll.35-36)のを耳にする。この2行は、20行の間隔において詩中に2回繰り返し歌われており、一種の「ライトモチーフ」として機能しているとも考えられる⁹⁷。そして、この「ミケランジェロの話」とは、当然のことながらイタリア・ルネサンスの彫刻家・画家そして詩人であるミケランジェロ(Michelangiolo Buonarroti, 1475-1564)の作品についてであろう。これは、システィーナ礼拝堂のフレスコ画『最後の審判』の一部「ユディト」と「ホロファネス」をめぐる話にかかわるが、詳細は後述する。

それにしても、「神経組織をスクリーンに図解で映し出す」というのは奇妙な表現である。クリントン(Alan Ramon Clinton)がいうように、エリオットのいう「幻灯機」とは、「すでに既存であったふたつのテクノロジー、すなわち「幻灯機」とX線を単に組み合わせたものにすぎなかった。幻灯機は、19世紀末に開発され、背景が切り取られた写真とロウソクを使うことで、スクリーン／壁に影を投射するものであった。幻灯機ショーに必要とされた暗闇のために、共通に見られた初期の素材は、「骸骨、亡霊、悪魔」などであった」(“For the magic lantern that throws nerves on the screen merely combines two already existing technologies, the Magic Lantern and the X-ray. The Magic Lantern, developed at the turn of the 19th century, projected shadows on a screen/wall through the use of cut-outs and candles. Because of the darkness required for Magic Lantern shows, common early subjects included “skeletons, ghosts, and devils.”)⁹⁸。1895年にドイツ人のレントゲン(Wilhelm Conrad Röntgen, 1845-1923)によって開発された「レントゲン」は、「大衆向

けの人気ある娯楽に急激に発展した」(“quickly developed into a popular entertainment for the masses”)「エロティックな意味合いは、すぐさま明白であった。X線は、衣服を通りぬけ、奇怪な裸状態を明らかにすることができた」(“erotic implications were immediately obvious: X-rays could ‘see through’ clothes to reveal a bizarre form of nakedness”)⁹⁹。そして、クリントンは、「これらふたつのテクノロジーが、プルフロックにとって脅威的なものに見えた」(“One can see how these two technologies would appear frightening to Prufrock”)¹⁰⁰であろうという。事実、「20世紀初頭、X線の知識が世界規模に広まったのは、幻灯機から始まった開発の絶頂であった。X線写真は、動物・人間、そして物の内部を示し、その一方で、太陽光や照明による写真(そして、もちろん視覚そのもの)は、それらの外部を示した」¹⁰¹のである。

このような考察を経ることで、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」において、「プルフロック」は、自我を隠したかったのだと指摘することができる。にもかかわらず、自虐性、身体的劣等感、自ら妄想する己の「生首」、そうした己の内面が、新技術によって「神経組織」が映し出されるように露わになることへの恐怖心を、「プルフロック」は抱いていたのである。

2. 「嘘」



「X線活動映写機が明らかにする脳の働き」“X-Ray Moving Picture Machine Shows Brain At Work”(New York Times, 1910)「装置を装着する様子・・・思考がありありと可視化されるだろう」“A device now in preparation...will make thought actually visible to the eye.”

102

1910年9月4日付『ニューヨーク・タイムズ』紙に、ひとつの記事が掲載された。ウスターシアのクラーク大学心理学奨学金給費研究員のマックス・バフ博士(Dr. Max Baff, Fellow of Psychology at Clark University in Worcester)が、「思考過程を映画スクリーンに映写して観る」実験をした¹⁰³。博士によると、「この新しい業績で、犯罪問題に光が当てられると思う。ひとの知力が、精密に計ることが可能だから」¹⁰⁴という。さらにつづけて、

「こうした手段を使って、科学は、適者と不適者を区別できることになるだろう。そうせざるを得ないから犯罪に手を染める犯罪者を突き止めることになるだろうし、他方、狂気を装っている犯罪者を察知できるであろう。なぜなら、精神錯乱が写真にとれるからだ。それらは、明確な精神現象だからである。いわゆる魂ですら、スクリーンに映し出すことが可能である」¹⁰⁵といている。まさに、これこそが、エリオットが依拠した資料であるといいたくなる。なぜなら、「コーヒー・スプーンで人生を計る」¹⁰⁶や「神経（頭）をスクリーンに投影する」、さらには先述の「ハムレット」までが可視化されていることになるからである。

もし、「幻灯機」で「神経」が「スクリーン」に投影されるイメージが、「意図」は「ことば」にできないという意味内容であるとすれば、以下の引用にも同様の描出がみられる。ここには、「行動」のあとで、その「意図」の違いを「ことば」にしても仕方がないことであるということが述べられている。「行動」と「意図」の「不一致」である。と同時に、「触れたくても触れることが出来ない」という第一詩集のエピグラフの主題は、プルブロックの内的独白と彼の妄想に再現されることになる。

Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
‘That is not it at all,
That is not what I meant, at all.’ (ll.106-110)

やる値打ちがあったことだろう
もし女が、枕を当てがいながら、あるいはショールを脱ぎながら
窓のほうを向いて、こう言ったら――
「そうじゃないのよ、ほんとに。
そんなつもりじゃなかったのよ」

先に引用した詩行 106 行目から 110 行目の場面で、プルブロックは、相手の女性（「立派なサロン」¹⁰⁷でミケランジェロの話をしている女性たちあるいは売春婦）がつれない態度をとるのではないかと空想しただけで怖じ気づき、女性に近づくことすらままならない。このようなプルブロックの思惑と現実がかみ合わず空回りしている状況は、第一詩集全体のエピグラフの内容と呼応している。プルブロックは、女性の肉体に関心を示すのであるが、具体的な行動をとることなく、その思いは妄想の中だけで空回りしているかのような描写が

詩中に組み込まれている。ところが、彼の願望が成就されそうになったところで、プルブロックの内心は、次のように吐露されることになる。

Arms that are braceleted and white and bare
(But under the lamplight, downed with light brown hair!)” (ll.63-64)

ブレスレットをつけた、あのむき出しの白い腕
(ランプの光で見ると薄茶色の産毛^{うぶげ}が生えている!)

ここでプルブロックは、照明のあたった相手の女性をしながら手術台の上の患者のごとく「観察」している。そして、この「観察」の結果、プルブロックは、一瞬にして興ざめしてしまうのである。したがって、このような相手の人物に対する「観察」は、この引用行の次の場面では、プルブロック自身の自虐的な自己「観察」へと変調する。プルブロックは、「いっそぼくなんか蟹のはさみにでもなって／静まりかえった海の底をかさこそ這えばよかったんだ」(“I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas.” ll.73-74) と、下等生物¹⁰⁸の肢体と化すことへの願望を吐露するのである。この2行は、『ハムレット』2幕2場205行のハムレットのセリフ、「カニのように後ろの方にもどっていければな」(“if like a crab you could go backward.”) を踏まえているとされる¹⁰⁹。自らをはさみをもった「蟹」に例えるのは、自らを「ハムレット王子」ではなくその「近習」とであるとみなすプルブロックの矮小化した自画像と通底するところがある。

「蟹」は狂気を誘う「月」¹¹⁰の象徴であると同時に、脱皮をすることから「再生」¹¹¹の象徴でもある。この「再生」については、この引用行の次の冒頭行にある「ラザロ」(Lazarus)へとつながっていく。そして、それに続いて先に引用した言葉「ほんとに。そんなつもりじゃなかったのよ」が繰り返されている。このフレーズは、先述の「まるで幻灯機で神経組織をスクリーンに図解で映し出すようなものだ」と結び付けて表されていた箇所にもある。

To say: “I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all”—
If one, settling a pillow by her head,
Should say: “That is not what I meant at all;
That is not it, at all.” (ll.94-98)

「われは死から蘇^{よみがえ}りしラザロなり。

すべてを語らむがため、来しなり。いざ語らむ」と言ってみたとして。

もし女が、頭に枕を当てがいながら

こう言ったら——「そなたつもりじゃなかったのよ。

そうじゃないのよ、ほんとに」

この「死から蘇りしラザロ」というのは、ヨハネ福音書 11 章 1-44 節に記されているイエスによって蘇らせられたラザロと考えられる¹¹²。この詩エピグラフのモンテフェルトロの立場からすると、自分の醜態を暴露しかねない蘇りし存在は「恐怖」である。と同時に、このように自らを「ラザロ」と名乗ろうと思案しても、実際に何も行動に移れないプルフロックには「滑稽さ」が漂う。したがって、上記引用箇所「ラザロ」には、「まるで幻灯機で神経組織をスクリーンに図解で映し出すようなものだ」の詩行と同様に、「恐怖」と「滑稽さ」が混在していると解することができる。

このようにみえてみると、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」は「プルフロック」による「内的独白」の詩であるが、彼が言葉で紡ぐ「行動」する素振りは、実は彼が意図するところではなく、妄想の中で空回りしている「行動」にすぎないといえるのである。

3. 「性愛」

「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」において、プルフロックが他に隠したかったものは何だろうか。エリオットはロンドンに住むようになった 1914 年、12 月 31 日付けの友人エイキン(Conrad Aikin)に宛てた手紙の中で、都会に独り暮らしをするようになってから性的衝動を抑えるのに苦労していると吐露している¹¹³。プルフロックは、以下の引用の 51 行目で、“I have measured out my life with coffee spoons; / I know the voices dying with a dying fall”と述べているが、ここから彼の本心を暴くことは可能だろうか。

For I have known them all already, known them all:

Have known the evenings, mornings, afternoons,

I have measured out my life with coffee spoons;

I know the voices dying with a dying fall

Beneath the *music* from a farther room.

So how should I presume?

(ll.49-54 イタリアス引用者)

というのも、ぼくは知ってる、みんな知ってるんだ——

夕方も、朝も、午後も、みんな知ってるんだ。

自分の人生なんか、コーヒー・スプーンで量^{はか}ってあるんだ、

遠くの部屋からもれてくる音楽に押しつぶされ

絶え入るように消えてしまう声など、知ってるんだ。

今さら、踏んぎるなんて！

“spoon” には、「スプーン」の他に俗語として「ばか／まぬけ」という名詞や動詞として「(男女が) 愛撫し合う／いちゃつく」という意味がある。そして、“die” が俗語として「性的恍惚」の意味をもつので、“voices dying” は「性的恍惚の声」となり、その「声」が「静まる」あるいは「果てる」(“dying fall”) といっているのであろう¹¹⁴。この読みは、いま言及した “spoon” の自動詞として「(男女が) 愛撫し合う／いちゃつく」という意味にあっている。では、プルブロックは、どこでコーヒーを飲んでいたのか。それは、コーヒー・ハウスであろうが、そこは「売春宿」としても機能していた¹¹⁵。ホガース(William Hogarth, 1697-1764)は、版画『一日四回』(*Four Times of the Day*, 1738)の「朝」の場面で「トム・キングズ・コーヒー・ハウス (のちにモル・キングズ・コーヒー・ハウス)」(*Tom King's Coffee House (later Moll King's Coffee House)*)の店先を描いているが、そこに娼婦らしき女性たちがいて、男といちゃついている(下記図左)。



トム・キングのコーヒー・ハウス
(Tom King's Coffee House)

116



さまざまな人々が集う 1800 年代ウィック通りオリンピック
劇場付近のコーヒー・ハウス(A mixed group in an 1800s
coffee house near the Olympic Theatre on Wych Street.)

117

上に引用した詩行の 54 行目“So how should I presume?” は、次の連に “And how I should presume?” と繰り返され、さらにその次の場面で “And should I then presume?” と反復されるから、とりわけ意味がありそうである。しかも、微妙に変奏したうえで反復している。これは、修辭的疑問文なのか、それとも単なる疑問文なのか。それは確定できない。

この詩行は、この詩全体のテーマをいいあらわしているとも思える。「なんだって、思いこむか／敢えてするのか／まえもってやるのか？」である。では、何をプルフロックは「思い込んで」いるのか。あるいは、何を「敢えてする」のか。先述の『三月兎の調べ 詩編 1909-1917』所収「プルフロックの不眠の夜」(“Prufrock's Pervigilium”)には、「コルセットから肉がはみ出た女が、入口に立っている」(“Women, spilling out of corsets, standing in entries”)という個所がある¹¹⁸。となると、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」冒頭部において、「ひとばん泊まりの安宿」が立ち並ぶ街を徘徊するプルフロックの視界に娼婦も入っているだけでなく、彼はそうした宿で娼婦と一緒にいるとも読める。こう読むと、あたかもエリオットは、女性を口説いても断られると「思い込む」気弱なプルフロックと、娼婦との関係から女性を知っているのか、サロンの女性と性的関係を「敢えてもつ」必要はないという態度のプルフロックを併置させているかのようだ。当時、童貞だった事実を、詩人は隠そうとしていたのかもしれない。“presume”は語源的に言えば“prae- + sūmere (=to take)”であり、語根を“take”と読むと、「〈男が〉〈女と〉性交する」という意味も可能となる。

さらに、次の場面には、「長い指に愛撫されて／眠っている」(“Smoothed by long fingers / Asleep”, ll.76-77)とあり、同室している人物と実際に接触していることが示されている。

『神曲』『地獄篇』においては、敬愛するベアトリーチェに対するダンテの態度は、プルフロックのものとは異なり、肉体的な美しさではなく、霊的な美しさだけを強調し、むしろ愛する女性の身体的特徴について言及することはタブー視されていた¹¹⁹。ヴァッレ(Valeria Della Valle)の言葉を借りるならば、「ベアトリーチェの胃袋とか肛門について語るなどということは、『新生』(のちの『神曲』『天国篇])では考えられない」¹²⁰のである。また、ウェルギリウスの霊性に敬愛を示す亡者スタティウスと異なり、プルフロックは女性の肉体を注視していた。この点では、プルフロックの女性に対する反応は、ダンテのベアトリーチェに対する霊的な愛とは対極にある肉欲的な愛ともいえるであろう。

このように本節では、「プルフロック」が隠したかった「神経組織」「嘘」「性愛」について考察してきた。重要なのは、「幻灯機」「レントゲン」にせよ、それらが映しだす骨、あるいは神経の構造はみられたくないという当人の意思とは関係なく、当時の新しい科学技術によって、正確に測定され「観察」されてしまうようになった点である。さらに、特に「性愛」に関していえば、“spoon”といった語を精査することでもみえてきた。ここにはまさに、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」のエピグラフの「聞かれたくないけれども聞かれてしまう」という主題が、「見られたくないけれども見られてしまう」というように、聴覚

上の齟齬が視覚上のそれに変換されているといえよう。

第3節 「恋歌」をめぐって

1. ミケランジェロの「恋歌」と生首

夕方の街中にくりだしたプルブロックは、先述のように「部屋の中では女たちが行ったり来たり、／ミケランジェロの話をしている」のを耳にする。この2行は、既述したように詩中に2回繰り返えされており、一種の「ライトモチーフ」として機能しているとも考えられる¹²¹。そして、この「ミケランジェロの話」とは、当然のことながらイタリア・ルネサンスの彫刻家・画家そして詩人であるミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) の作品についてであろう。

「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」の題名との関連でいえば、マックス・ネンニー (Max Nanny) は、ミケランジェロの「恋歌」に着眼して、この一篇への影響関係を追究した。その『詩集』(*Rime*)には、「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」と同じく、独白調で告白めいており、静観的で、彼の隠し持っている思考や感情・気分、恋心や嫌悪感、それらの葛藤が吐露されているという¹²²。この根拠として、ネンニーは、19世紀から20世紀への転換期に、「ミケランジェロ熱」がイギリスとドイツで頂点に達し、「1863年から1908年」にかけて「ドイツ、イギリス、フランスで重要な伝記と論文が出版されただけでなく、ミケランジェロの詩の再発見、再評価、さらに英訳がなされた」と記し、その1例として、アーサー・シモンズによる『ミケランジェロ・ブオナローティのソネツ』(1878年)の出版をあげている¹²³。はたしてネンニーが主張するように、エリオットはミケランジェロの「恋歌」の影響下にあったのであろうか。本節では、表題「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」の「恋歌」に込められた意味を追究する。

確かに、素性のしれない「女たち」が話題にしているのは、ミケランジェロの「恋歌」であってもおかしくない。しかしながら、それだけではなく、ミケランジェロの肉体的均整のとれた、たくましい男性の彫刻ダビデ像でもあるのかもしれない¹²⁴。詳細は後述するが、このダビデ像はイタリアから19世紀中頃イングランドに贈られていた。ミケランジェロのダビデ像は、堂々として、強靱で筋肉質の肉体をもつが、そのような男性像とは対照的に、プルブロックは英雄的でもなければ、引っ込み思案であるという¹²⁵。具体的にいえば、外見的には、「(頭の) 毛が薄くなってる」し、「痩せて細い手足」の貧弱な肉体の持ち主である。



ミケランジェロ『ダヴィデ像』
(Michelangiolo *David*, 1501-1504) 126

つまり、ダビデ像は、プルフロクに肉体的劣等感を自覚させる反面、「女たち」の「情欲」の対象となる男性の象徴とみなされている。その一方で、すでに先行論で十分に指摘されているが、「ミケランジェロ」の名の出てくる2行は、ラフォルグの詩「女性たちが部屋のなかで行ったりきたり／シエナ派の巨匠たちの話をしている」を踏まえている¹²⁷。「シエナ派の巨匠」と、エリオットは「ミケランジェロ」を置き換えたのである。それは、一体、何を意味しているのだろうか。ミケランジェロ (Michelangelo) は、イタリア人の人名で、イタリア語で「天使ミカエル」を意味する「ミケーレ」(Michele) から派生した名前で、「天使」を意味する「アンジェロ」(angelo) を併記したもの¹²⁸。「ミカエル」という名前を直訳すれば「神に似たるものは誰か」(mî 疑問詞「誰」 + kə「～のような」 + hā'ēl「神」という意味になるが、「タルムード」(Talmud)では「誰が神のようになれるか」という反語と解される¹²⁹。

道徳的、宗教的な観点からの検閲がミケランジェロにはついてまわり、「わいせつ美術の考案者 (inventor delle porcherie)」¹³⁰とまでいわれたこともあった。16世紀の対抗宗教改革が推進した、絵画や彫刻の裸身の一部を隠そうと試みる悪名高き「イチジクの葉運動」¹³¹は、ミケランジェロの作品が契機となって始まったものである。イギリスでは、1857年に、トスカーナ大公がこのダビデ像をヴィクトリア女王に贈ったが、女王はただちにサウスケンジントン博物館に寄贈してしまった。それは、裸体である上に、陰部が露出しているからであった。この像が到着すると同時に、石膏で作った「イチジクの葉」が、その陰部の覆いに使用された。世紀転換期には、男性ヌードは議論の対象となっていて、1903年に、ドブソン氏という人物から博物館に手紙が寄せられ、「こうした像を「芸術」とは、とてもいえない。もし芸術であるというなら、それは問題のある芸術である」と非難していた。それに対し、当時の館長カスパー・パードン・クラークは、その批判を一向に意に介さず、「古代

鑄造陳列室は、女性家庭教師を大いに使って、若い女学生の教育にあたっているが、間接的にも不満をいう者はこれまでにない」と反論していたらしい。すくなくも、『神曲』『地獄篇』第 28 歌では、教会内部に「分裂」を起こした罪で罰せられている者がでてきたが、この点で、「ダビデ像」も当時のイギリスにそうした状況を生んだといえよう。ちなみに、このミケランジェロが書いた詩歌は、同性愛的傾向があからさまであるため、のちに男女の性別を入れ替えたかたちで出版されていた¹³²。当然のことながら、ワイルド『ドリアン・グレイの肖像』でよく引用される「ミケランジェロが知っていたような愛」(“such love as Michael Angelo had known”)は、同性愛のことを示唆していて、当時、よく知られていたと、マイケル・ハット(Michael Hatt)は述べている¹³³。19 世紀において、ヌードといえば女性を指すのが一般的であったが、芸術家にとって、男性ヌードを題材とする作品は、彼らの同性愛の表明、あるいは隠れ蓑としての役割を果たしていたという¹³⁴。したがって、ドブソン氏の「ダビデ像」批判もその視点からなされていたのかも知れない。

先述のように、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」において、プルブロックの妄想は「ぼくがピンで刺され壁でもがいている」(“I am pinned and wriggling on the wall”)という「受難」を思わせる、グロテスクな自画像を妄想する。さらに、その妄想は以下の詩行へと展開していく。

But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter,
I am no prophet – and here’s no great matter; (ll.81-83)

いや、ぼくは泣いて断食もし、泣いて祈りもし、
自分の(毛の薄くなった)首をのせた大皿が持ち込まれるのも見たが、
所詮ぼくは預言者じゃない——でも、それはたいした問題じゃない。

「首をのせた大皿が持ち込まれるのも見た」というグロテスクな妄想は、ワイルド的一幕ものの戯曲『サロメ』(*Salomé*, 1891)¹³⁵にもみられる。「マタイによる福音書」第 14 章等に記されているサロメは母親にそそのかされたために、ヨカナーン(洗礼者ヨハネ)の首を所望したのであるが、ワイルドの『サロメ』では、サロメ自らの意思により生首を求めたというように書き換えられている。この大皿に生首がのせられて運ばれるというグロテスクなシーンが、プルブロックの妄想する心象風景のなかでクローズアップされているのである。

先行論には指摘がみられないが、先述したように、この「切断された首」をミケランジェ

ロも描いていた。周知のように、ミケランジェロは、『神曲』「地獄篇」の影響を受けたとされるバチカンのシスティーナ礼拝堂壁面のフレスコ画『最後の審判』を描き¹³⁶、この礼拝堂の天井に描かれているのは、旧約聖書外典のひとつ『ユディト記』に語られているユディトとホロフェルネスである(下記図左参照)。

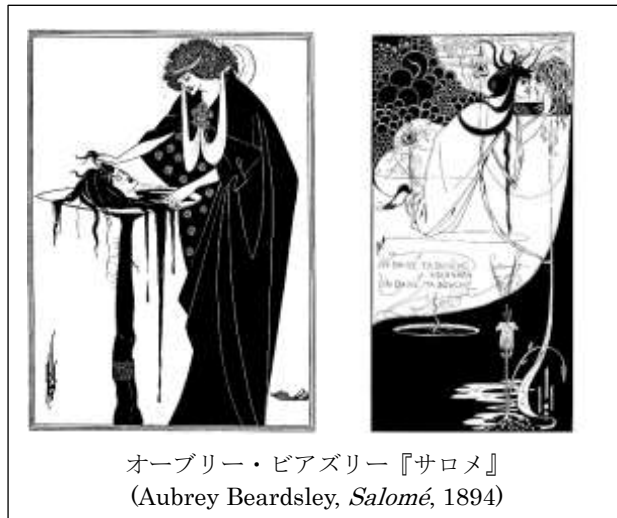


ミケランジェロ システィーナ礼拝堂天井画
(Michelangiolo, *Gallery of Sistine Chapel ceiling*, 1808-1512)

137

その大皿にのせられた生首は、ミケランジェロ自身のものを描いているとされる¹³⁸。すなわち、先述の“passion”に同じく、「情欲」だけでなく「受難」が、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」の「ミケランジェロ」には内包されているのだ。ちなみに、ダンテ『神曲』の「天国篇」第32歌にユディト、「煉獄篇」第12歌にもホロフェルネスに関する言及がみられる¹³⁹。

ユディトについては、当時、ギュスターヴ・クリムト(Gustav Klimt, 1862-1918)が「ユディト I とホロフェルネスの首」(*Judith I and the Head of Holofernes*, 1901)と「ユディト II」(*Judit II*, 1909)の絵を製作している¹⁴⁰。ユディトは、「女性の力」の象徴として、北方ネサンス期の主要な画材であったという¹⁴¹。そして、クリムトの絵は、性愛化された死に絡んだ「男性自我の危機」「恐怖」、そして「幻想」を示唆していて、19~20世紀転換期頃、女性とセクシュアリティを喚起させるものであった¹⁴²。まさに、プルフロックはこうした男性の典型であったと思われる。



オーブリー・ビアズリー『サロメ』
(Aubrey Beardsley, *Salomé*, 1894)



クリムト『ユディットⅡ』
(Klimt, *Judit II*, 1909)

143

144

さらに、「大皿」のうえの「生首」は、これ以前の詩行で言及されていた「ミケランジェロ」と関係しているであろう。先述の『神曲』「地獄篇」第28歌との関連でいえば、エピグラフに使用された引用を含む「地獄篇」第27歌で、ダンテは、切り落とされた自分の頭を両手に抱えて持ち運ぶベルトラン・デ・ボルン(Bertram dal Bornio)の姿に言及していた¹⁴⁵。



ギュスターヴ・ドレ「地獄篇」第28歌
(Paul Gustave Doré, “Inferno” IIXVIII)

146

ボルンは、巧妙な策略により、英国王ヘンリー2世の王子に国王への反逆をすすめた。だが、国政を分裂させた応報として、「胴体が切り落とされた首の髪をつかみ、／まるで提灯のように手にさげて行く」(“pesol con mano a guisa di lanterna: / e quel mirava noi e dicea: “Oh me!”), (*Divina Comedia*, “Inferno” IIXVIII, ll.121-2) 罪人と化するのである。本章冒頭で述べたように、「J.アルフレッド・プルフロクの恋歌」雑誌掲載への橋渡し役はパウンドであったが、パウンドはボルンに関する詩(“Na Audiart”, 1908, “Sestina: Altaforte”, 1909, and “Near Périgord”, 1915)を書いているほか、『キャントーズ』(*The Cantos*, 1915-1962)の中でもその姿を暗示している¹⁴⁷。

では、何故、エリオットは、そうした詩題の類似があったとしても、ことさら『神曲』

を典拠としたのであろうか。単に、その作者ダンテが、1910 年頃ハーバード大学で『神曲』の散文訳を手元において¹⁴⁸いたエリオットの尊敬する詩人であり、また個人と伝統とのスタンスを明示するためだけであったのだろうか。もしかすると、エリオットが、時代のひとつのエートスとして『神曲』に自己表現の活路を見出だしたのではないか。アリソン・ミルバンク (Alison Milbank) は、その著書『ダンテとヴィクトリア朝人』 (*Dante and the Victorians*, 1998) で、ヴィクトリア朝期に、いかにダンテが英雄とみなされていたかを述べたあと、モダニストたちによるダンテ崇拝に言及し、それは、もっぱら男性の立場からのものであるとし、ワイルド、シモンズ、イエイツ、パウンド、エリオット、ジョイスをあげている¹⁴⁹。さらに、19 世紀末、「ダンテ「地獄篇」は、一連の苦悩の精神的状態として、心理学的に読まれた」とし、「ダンテの描く苦しむ地獄の亡者たち」は、1890 年代に、たとえば雑誌『イエローブック』に掲載された短編小説の主人公となって登場したという¹⁵⁰。『プルブロックとその他の観察』の 1917 年版は、「都市の現実を霧と性欲によって描く 1890 年代にみられた様式」にのっとっているとしている¹⁵¹。

エリオットはこの詩で「幻灯機」に言及していたが、20 世紀初頭には、「地獄篇」は無声映画化されていた。実際、無声映画「インフェルノ」 (*Inferno*, 1911) は、先述のドレの銅版画に触発されてイタリアで製作され、1911 年 3 月 10 日ナポリのテアトロ劇場 (Teatro de Fando) で初上映された¹⁵²。フランチェスコ・ベルトリーニ、アドルフォ・パドヴァン及びジュゼッペ・デ・リグオロ (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, and Giuseppe De Liguoro) を監督とするこの映画は、世界的にも成功をおさめ、ダンテ『神曲』各歌冒頭に該当する箇所合間に、英語要約が差し込まれているフィルムも現存する (下記図参照)¹⁵³。この映画には、男女の裸身が頻繁に登場するという意味ではヌード映画であり¹⁵⁴、そして下記の自分の生首を手にとら下げた男ボルンが登場するいわば最古のホラー映画といえる¹⁵⁵。これは「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」における「情欲」と「受難」のテーマを端的にあらわしているともいえる。



映画「インフェルノ」 (“Inferno 1911 film”)

156 157

この映画「インフェルノ」のロンドン上演を、1914年4月9日『タイムズ』紙が報じているところからも、その人気の一端がうかがえる。その上演は、夜8時半開始の場合は、10歳以下の子供の鑑賞が禁じられ、内容的にもそれ以上の年齢の子供にみせるのは避けたいものであったという¹⁵⁸。エリオットは、前述のように1911年初頭の2ヵ月コレージュ・ド・フランスでベルグソンの講義に出席し、同年4月にはロンドンを旅行している¹⁵⁹。そして、1914年7月からベルギー、イタリア、ドイツを経て同年8月にロンドンへ到着した¹⁶⁰。ただし、本章冒頭で述べたようにエリオットが彼の詩のエピグラフに『神曲』から引いてきたのは、1920年のことであった。先述のとおり、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」雑誌掲載の助言者のひとりパウンドであったが、エリオットは1914年ロンドンにあるパウンド邸を2ヶ月にわたって毎日訪問している¹⁶¹。さらに、ヴィクトリア朝と19世紀初頭の芸術活動について語り合うブルームズベリー・グループ(Bloomsbury Group)との交友がはじまったのも、1914年のことであった。その中のひとりヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882-1941)は、小説執筆時に『神曲』を手元に置き、小説の山場を乗り越えるヒントを得る手助けとして使用していたという¹⁶²。このようにみると、やはり、エリオットは、時代のひとつのエートスとして、『神曲』に惹かれるところが大きかったとみてよいであろう。

「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」の場合、『神曲』のボルンが「提灯のように手にさげて」握った己の生首は、提灯ではないが同じく灯りの機能を有する105行目の「まるで幻灯機で神経組織をスクリーンに映し出すようなものだ」の「幻灯機」として取り込まれていると考えられる。と同時に、82行目の「大皿にのせられた頭髮のうすくなった生首」でもあるのだろう。もっといえば、エリオットはボルンの分断された肉体にかこつけて、プルブロックの精神の「分裂」を暗示しようとしたのかも知れない。

2. 売春宿の遠くの部屋から聞えてくる「音楽」

シュレット(P. L. Surette)は、「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」は「恋歌」と表明しているわりには、一見、読者の意識を音楽的様式へ向かわせることはないように思えるが、この詩は近代のソナタ形式に倣った4つのセクションに分けることができるという¹⁶³。しかし、「J. アルフレッド・プルブロックの恋歌」には、そういった音楽的形式や第1節第2セクションで示した概念上の音楽だけでなく、「遠くの部屋からもれてくる音楽」(“Beneath the *music* from a farther room”, l.53)への言及もみられる。

“dying fall” と “music” の結びつきは、シェイクスピア『十二夜』(*The Twelfth Night*,

1601-2) 1 幕 1 場冒頭の恋の虜オーシーノ公爵の台詞「いまの曲をもう一度! 消え入るような調べであった」¹⁶⁴ (“That strain again! It had a dying fall”)¹⁶⁵ からの引用と解されてきた¹⁶⁶。オーシーノ公爵は、兄を亡くし喪にふしているオリヴィア姫に、何度も恋心を打ち明けても取りあってもらえない。この状況は、プルブロックの現在置かれている状況に対応している。違うのは、オーシーノ公爵は自分の恋心をオリヴィア姫に積極的に打ち明けるのに対して、プルブロックはそれができない。54 行目の“measure”には名詞として「韻律」や「拍子」「曲」などの意味があるから、1 行下の“voices dying”や“dying fall”、さらには“music”と類縁関係にあるといえよう。

先述のように「スプーン」には、「ばか／まぬけ」や「(男女が) 愛撫し合う／いちゃつく」という意があるが、字義的には、コーヒーを飲む際にくつろいでいる空間の代喩である¹⁶⁷。プルブロックは、コーヒー・ハウスにいるのであろう。当時、そこは「売春宿」としても機能していた¹⁶⁸。「コーヒー・ハウスは、明らかに「男性」の場所であるし、中産階級の生活が二重基準になっていたことを鑑みると、早い時期からでも、売春の場所として定着していた」¹⁶⁹。



エドガー・ドガ『カフェにて(アブサン)』(Edgar Degas, *Dans un café (L'absinthe)*, 1873)

170



フィンセント・ファン・ゴッホ『カフェ・タンブランの女』(Vincent van Gogh, *Agostina Segatori Sitting in the Café du Tambourin*, 1887)

171

ちなみに、この詩が創作された 1910 年から 1911 年にかけてエリオットが滞在した都市パリにおいても、カフェが売春の場所として機能していた¹⁷²。当時のエリオットが、「もっとも深いひとつの印象」うけた本は、シャルル＝ルイ・フィリップ(Charles-Louis Philippe, 1874-1909) の『ビュビュ・ド・モンパルナス』(*Bubu de Montparnasse*, 1901)で、それはパリの売春斡旋業者や売春婦の物語である¹⁷³。エリオットは、この本の英訳版(1932 年)に序を書き、「当時のパリの象徴」だとしている¹⁷⁴。(この作品については、本論文第 3 章で詳しく論じることになる。)

また、「劇場」と「売春」とのむすびつきも否定しがたい。1894年10月15日付『ポール・モール・ガゼット』(*Pall Mall Gazette*)紙の手紙欄に、シモンズが文を書き、「大陸の(ミュージック・)ホールでは、売春は実際に奨励され、踊り子までが、観客を公然と誘っていたが、これに比べると、ザ・エンパイア(ミュージックホール)は、「きわめて本物の芸術的空間であり、知る限りまぎれもなくもっとも問題がない」と記した。だが、実際はそうではなく、「ザ・エンパイアの約束事として、女性には客になる可能性のある男性に近づくことがなく、人目につく場所に陣取っていた」という¹⁷⁵。島田は、「シモンズのミュージック・ホールが、(*London Nights* という詩集のタイトルにも表れているように)ロンドンの夜を背景にバレエ・ダンサーと恋を歌う場であったのに対し、エリオットにおいては、ホールに出演するコメディアンたちのユーモアや、観客との掛け合い、賑やかなコーラスなどが強調されている」¹⁷⁶と指摘した。たしかに、エリオットは“*London Letter*”において、死亡した当時のミュージック・ホールの花形歌手マリー・ロイドの幅広い人気をたたえている¹⁷⁷。しかし、英国『エクスプレス』紙の「ミュージック・ホール」に関する記事においてスティムペル(*John Lewis Stempel*)が述べているように、そのロイドがステージで歌っているとき、観客席では売春が行われていたのも事実である¹⁷⁸。となると、先に引用した53行目の「音楽」(“the music”)は、ミュージック・ホールの「音楽」であり、「女性」とはそこで知り合った売春婦という読みも可能となるであろう。

「売春婦」と、後述する本詩124行目に登場する「人魚」との関連でいえば、エリオットを象徴主義へと導いたシモンズの詩に「ステラ・マリス」(“*Stella Maris*”)があり、その第1連の終わりに“Child, you arise and smile to me / Out of the night, out of the sea, / The Nereid of a moment there, / And is it seaweed in your hair?”とある。「ネレイス」とは、ギリシア神話の「海の精」であり、その髪を「海藻」が飾っているという。このことから、すでにみた「赤や褐色の海藻で身を飾った人魚たちのそばで」(“By sea-girl wreathed with seaweed red and brown”, l.130)が想起されよう。さらに、「ステラ・マリス」の5行目に「夜のジュリエット」(“*The Juliet of a night*”)という売春婦をあらわす表現があり、これは「J.アルフレット・プルフロックの恋歌」の次に収録された「ある婦人の肖像」にある「ジュリエットの墓」(*Juliet's tomb*)に対応しているのかも知れない。この詩は、例の『イエローブック』第1号に掲載され、発売されるやたちまち詩の愛読者の怒りを持ったという。「この詩が、「街の偶然のロマンス(色恋)／夜のジュリエット」を賛美していたから」であった。しかも、「お前の髪にあるのは海藻か？」に続くのは、「いい子だ、お前は起きあがり、わたしに微笑みかける／夜の中から、海の中から／そこにいる瞬間のネレイスよ／そし

て、お前の髪にあるのは海藻か？」 “O lost and wrecked, how long ago, / Out of the drowning past, I know / You come to call me, come to claim / My share of your delicious shame.”である。ヒューズ(Linda K. Hughes)は、そもそもシモンズのこの詩の題名 “Stella Maris” は「海の星」の意で、聖母マリアを暗示することばであるにもかかわらず、シモンズは「夜のジュリエット」、すなわち「売春婦」の出没を暗示する言葉として用いており、その意味でエリオットの「海藻で身を飾った人魚たち」という描写を先取りしていると指摘している¹⁷⁹。つまり、「ステラ・マリス」の「溺れる過去」と「ぼくたちは……溺れることになる」(“we drown”) で終わる「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」との類似から、「ステラ・マリス」が下敷きに使用されたと推測される。このように読むなら、「プルフロック」の「ぼく」と「きみ」は、「シモンズ」と「エリオット」なのではないかとも思えてくる。

プルフロックの関心の対象となった女性は、表面的には上品なサロンの女性たちであろうが、同時に売春婦でもあることはこれまでの考察から明らかである。いわばこの詩の読者は、プルフロックの恋／欲情の対象が、上品な女性なのか売春婦なのか(あるいは男性なのか)を謎解きしながら読むことになる。プルフロックの場合は、「人間の声」(“human voices”)によって夢想から目覚めさせられたとしても、海に溺れるという結末を迎えるが、それが本当に水に溺れることなのか、あるいは性的恍惚に浸るのか、または人間社会の現実には埋没することなのかは明示されていない。そして、その相手が誰なのかは不確定のまま、プルフロックの性的衝動は、終止符が打たれることなく欲求不満の状態におかれたままである。これは、プルフロックの性的衝動が、前節で引用したこの詩の冒頭 10 行目「とてつもない大問題」(“an overwhelming question”)として解決に至らないことを暗示している。つまり「とてつもない大問題」が解決するどころか、「訊かないでくれ、「なんのことだ」なんて」(“Oh, do not ask, ‘What is it?’, l.11)という懇願によって、その問題は宙に浮いたままの状況にとどまったままなのである。

3. 「人魚」の歌声

この詩の終結部において、プルフロックの内面のつづやきと外界に流れている「音楽」は、不協和な旋律を奏でるだけである。現実日常生活において、プルフロックは、本詩冒頭行 “Let us go then, you and I” の “us” という目的格が、ここでは主格 “we” となり、意を決して主体的に夕暮れの中をでかけて行ってはみたものの、結局は「溺れる」(“drown”) しかなかった。その経緯は、以下の引用箇所最終行のところに吐露されている。

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

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

(ll.122-131)

髪を後ろで分けようか? 思いきって桃を食ってやろうか?
白いフランネルのズボンを^は穿いて、海岸を歩いてやろう。
ぼくは聞いたことがあるんだ、人魚たちの歌い交わすあの声。

人魚たちは、ぼくに向かって歌うことはないと思う。¹⁸⁰

彼女らが波に乗って、沖に向かって行くのは見たことがある、
長く白く流れる波頭に櫛^{くし}を入れながら、
風が吹いたり、海が白く、また黒く光るとき。

ぼくたちは海の部屋でどうやら長居をしてしまったようだ、
赤や褐色の海藻で身を飾った人魚たちのそばで――
つまるところ、ぼくたちは、人声に目覚め、溺れることになるのだ。

引用1行目にあるプルブロックが自問している「髪をうしろで分ける」ヘアスタイルは、当時、風変りで一般の社会風俗に従わない自己主張とみなされていた¹⁸¹。そして、“peach”の学名は“*prunus persica*”であるが、その“prunus”の英語“prune”には、「(濃い紫色をした果実)プルーン」の他に「まぬけ／嫌われ者」の意義があり、この「まぬけ」の意は、*OED*によれば1895年の時点でアメリカ俗語としてすでに用いられていたという¹⁸²。さきにみた“spoon”にも、同様に「まぬけ」の意義があった。“peach”は「非常に魅力的、または魅惑

的にみえる女性」の意がある。この意にとると、「桃」の「産毛」から、さきに検討したプルブロックが直視した女性の「薄茶色の産毛」が想起されよう。これらのことより、“peach”は、プルブロックの「まぬけさ」だけでなく、彼が「魅力的な女性」に「欲情」を抱いていることを示唆しているだろう。そして、この読みの地平は、「桃」の形状から「尻」へと広がっていく。さらに、この「桃」に関する読みを補強するのは、その 2 行下に出てくる“mermaid”である。“mer”（海）＋“maid”（女）と分節でき、“peach”と韻を踏んでいる“beach”（韻をあわせているだけでなく、“p”／“b”は無声音／有声音の関係にあり、また文字としても合わせ鏡のような関係にある）との連鎖がある。さらに、エリザベス朝では、この果実は「売春婦」の意味に使われていた。エリザベス朝といえば、引用詩行の 5 行から 7 行は、シェイクスピア『夏の夜の夢』2 幕 1 場の 1 節を想起させる——“Since once I sat upon a promontory / And heard a mermaid on a dolphin’s back / Uttering such dulcet and harmonious breath / That the rude sea grew civil at her song / And certain stars shot madly from their spheres / To hear the sea-maid’s music?”¹⁸³。ここで「人魚」が乗っている「海豚」（dolphin）の語源ギリシア語では、「子宮」（womb）を意味していた。この一連の読みの地平では、“beach”は単に「浜辺」を意味するだけではない。売春婦がたむろしていた劇場街であったロンドンの「ストランド街」（Strand）へと越境していく。この語は、“strand”と普通名詞にすれば、「（海・湖・川などの）岸，浜。」を意味し、“beach”に通じている。エリオットは、「卒業」（“At Graduation”, 1905）や『荒地』第 3 歌「火の説教」（“The Fire Sermon”, l. 258）でも「人魚」に言及している。さらに、このシェイクスピアの“music”は「歌声」の意味で使われているが、プルブロックが耳にする「遠くの部屋からもれてくる音楽」は、「器楽」か「歌」のことだろうか。ここも、『夏の夜の夢』の“song”／“music”のつながりが保持されている。つまり、“the voices dying”／“the music”なのである。さらにこの詩の最終行「人声に目覚め」に着目するならば、『煉獄篇』第 19 歌で、夢の中で「人魚」の美しい歌（“canto”）にひとたび心酔するものの「その腹から立ち^{のぼ}る臭気には私ははっと目を覚ました」（“quel mi svegliò col puzzo che n’uscita”, “Purgatorio”, XIX, l. 33）¹⁸⁴というダンテの体験とも重なりあう。後述するが、ホメロスの『オデュッセイア』におけるセイレンの誘惑の歌との連想もあろう。となると、“the sea-maid’s music”は人魚の「歌声」と解釈でき、この詩のタイトルにある「（プルブロックの）恋歌」とうまく連鎖して読み取ることができることになる。

プルブロックがあえて身に付けようといっている「白いフラノのズボン」に関連づけて、池田は「プルーフロックはロマン派ピエロの近代版パロディーであって、彼が夢見るダンデ

ィな「白いフランネルのズボン」に、かろうじて〈白いピエロ〉の面影を残しているにすぎない」¹⁸⁵と述べている。だが、そうだろうか。“flannel”には「フランネル」以外にも英俗語として「たわごと／はったり／おべっか」の意味がある。まさに、プルブロックはこの引用では、「たわごと／はったり」を、誰かに対してではなく自分自身に向かって投げかけているのだ。しかし、彼は、既述したように黒い「モーニング・コート」を着ていたはずである。ハムレットの喪服、あるいはファントマの燕尾服でありながら、道化師的役割も演じていた。この「道化性」は、引用詩行にみられる語からも読みとることが可能である。それは、語“comb”である。訳詩にあるように、「(白い) 髪」(hair) との関係から、まず「櫛(を入れる)」の意味がある。しかし、「波」(wave) と連鎖して、訳にもある「波頭」ともなる。さらに、「鶏冠」をも意味している。ここから、「鶏冠帽」と呼ばれる「宮廷道化が被る帽子」(coxcomb) が連想される。そして、この“coxcomb”には「極度に自分に自信のある、うぬぼれ屋のだて男」の意味もある。もし、この意味に解せば、プルブロックは、きちんとした服装(モーニング・コートや白のフランネルのズボン)をして「だて男」を演じるのだが、内実は「自信がない」男であるということになる。すると、「プルブロック」は、先に指摘した“flannel”の意味「たわごと／はったり／おべっか」の変奏にほかならないということになる。

「櫛」のイメージは、「波に乗った」「人魚」たちが、「波頭」の「髪」に「櫛を入れる」ように進んでいったと読めるのだが、「人魚」が「髪」に「櫛」をいれている絵としては、ウォーター・ハウス(John William Waterhouse, 1849-1917)のものがある(下図左)。下図右端は、アメリカで商業用広告として用いられていたものである。ヴィクトリア朝の「人魚」は、アンデルセン(Hans Christian Andersen, 1805-1875)の童話『人魚姫』(*The Little Mermaid*, 1837)を白眉として、ひとつのジャンルを形成していたのではないか。それをエリオットは、ちょうど彼が『神曲』を取り入れたのと同様に、時代を反映する要素として利用していると思える。



ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス『人魚(習作, 1892)』(図左)および『人魚』(図右)(John William Waterhouse, "A Mermaid, sketch", 1892 and "A Mermaid", 1900).



186

トレードカード(trade card, 1870~1900 頃)

187



ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ
『レディ・リリス』(Dante Gabriel
Rossetti, *Lady Lilith*, 1866–68,
1872–73)

188

もし「人魚」を「売春婦」と読み替えると、その「売春婦」が長い髪に「櫛」をあてているイメージが喚起されることだろう。ダンテ『神曲』『新生』の絵を20年にわたって描きつづけたロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882)の作品の中に『レディ・リリス』(*Lady Lilith*, 1864-1873)がある。これは、いわゆる「ファム・ファタール(魔性の女)」(*femme fatale*)を描いたものとされ、「髪が豊かであればあるだけ、性的誘惑の可能性の高いことをしめしていた。大衆にとって、文学的・精神分析学的伝統では、豊富な髪は、猛烈なセクシュアリティ、また淫らさすら示すものである」(“The more abundant the hair, the more potent the sexual invitation implied in its display. For folk, literary and psychoanalytic traditions agree that the luxuriance of the hair is an index of vigorous sexuality, even of wantonness.”)¹⁸⁹。と同時に、「男性の去勢」の象徴としても機能していたらしい。この絵の左側には、肉体の象徴としての蠟燭やマグダラのマリア、すなわち娼婦の象徴としての香油、さらに右側には、ダンテ『神曲』における霊的な「ファム・ファタール」のベアトリーチェの象徴としての赤い芥子の花が配され、これで女性の2面性が描かれている¹⁹⁰。そして、この「レディ・リリス」は、ユダヤ神話における男を誘惑し子供を殺す「アダムの最初の妻」を題材としている¹⁹¹。

「プルフロック」の最終行にある「溺れる」についていえば、マンガニエロ(Dominic Manganiello)は、「地獄篇」第1歌において、これから地獄めぐりを始めるダンテの心境を吐露した3行を想起させると記している¹⁹²。

E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata, (*Divina Comedia*, “Inferno” I, ll.22-4)¹⁹³

そして、辛うじて難破から逃れて辿りついた男が
苦しそうに肩で息をつきながら
振り向いて航海を見やるように

これは、政争に巻き込まれた人生の危機から脱したダンテが、「難破から逃れて辿りついた男」として身の上を語る比喻表現である。これと同様に、プルブロックは、現実社会に例えられる海とその海にのみ込まれてしまうひとりの人間のみじめな姿として言及されているかのようでもある。

おわりに

本章で論じてきたエリオットの第一詩集『プルブロックとその他の観察』の冒頭に収められた「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」において、エリオットは、ダンテ『神曲』にある詩行を、そのままエピグラフとして用いる一方で、その現代的意味を「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」で表現したといえる。第一詩集の表題『プルブロックとその他の観察』は、「プルブロック」や「その他の患者」の「経過観察」の詩であるとも指摘できた。そして、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」の場合、「プルブロック」が「観察」し「観察」される舞台は、現代都市における「レストラン」と「売春宿」であるといえた。また、地獄住人の状況は、現代の都市に暮らすプルブロックが陥っていた齟齬のある精神構造と通底するところがあった。ダンテ『神曲』「地獄篇」が、14世紀初めにダンテが試みた「地獄」にさまよう罪人たちの「観察」記録であったのに対して、エリオット詩「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」は、道化然として20世紀の都市に住む「ハムレット王子」になりそこねた「近習」の「観察」記録であると読むことができる。すなわち、現代詩を切り拓いた『プルブロックとその他の観察』の冒頭を飾った詩にふさわしく、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」は、20世紀の現代都市を14世紀のダンテの地獄に見立てた「観察」記録の詩であった。

さらに第2節では、プルブロックが隠そうと意図していた彼の臆病さ、恋心、そして性愛が、「幻灯機」「夜の案内」といった装置によって暴露されることが指摘できた。そうしたプルブロックが隠したかったものは、若いアメリカ人であるエリオット自身の、素性を隠したいという思いの現われだったのかもしれない。つとに指摘されるアウグスティヌスの「告白」や自伝という形式は、演劇的にいえば、ハムレットの「独白」もそうした仕組みの一種であったろう。そうした、仕組みをもたない、あるいは通用しない時代や社会、つまり19世紀

末から 20 世紀初めのロンドン社会では、それに代わる科学的な装置が開発されていたといえよう。ユングやフロイトの精神分析もその一翼を担っていた。と同時に、ワーグナーの「ライトモチーフ」的技法が、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」においては、語句の繰り返しの形で、出現していることが明らかとなった。そして、そうした繰り返される語句は、「情欲」と「受難」、「恐怖」と「滑稽さ」という対極的な意味を内包していた。

本章第 3 節では、表題内に用いられた語「恋歌」に着目し、その意味と役割を検証してきた。まず、本詩の「恋歌」は、内容的にいて、ミケランジェロの「恋歌」を連想させるだけでなく、ダビデ像や『神曲』で示されたボルンの生首との連鎖が指摘できた。本詩のひとつの舞台になっている部屋の奥から聞こえてくる「音楽」は、『十二夜』におけるオーシーノ公爵のような恋の虜の心情の象徴としての側面あると同時に、その部屋はミュージック・ホールまたは売春宿を暗示もしていた。また、「人魚」の歌声は、『神曲』や『オデュッセイア』のセイレンの誘惑の歌と重ねあわされていることが明らかとなった。そうすることで、エリオットは、詩中人物の内面の分裂や葛藤を、「地獄篇」におけるダンテやオデュッセウスの心情と重ねあわせて表現し、プルフロックの苦悩を歴史的苦悩の中に位置づけることが可能となり、エリオットという個人の才能は、伝統の中に受け入れられることになるのである。この詩には、具体的な楽器や「音」が描出されているわけではなかったが、耳には聞こえない心理的な「音楽」が描出されていた。たとえば、“patient” から連想される “passion” (受難／情欲)が、詩中に「意味の音楽」を構築しており、それらがこの詩の内部に響いているといえた。

この第一詩集は、その表題にある「観察」が、「プルフロック」や「その他の患者」の「経過観察記録」を意味し、視覚にうったえる幻灯機といった科学技術が詩行に織り込まれていた。と同時に、エリオットは、『神曲』における主題を変奏曲風に再現させ、ワーグナー等から学び取った音楽的要素も巧みに絡み合わせた詩篇を第一詩集において展開しているのである。

第2章 「ある婦人の肖像」における「音楽」と「絵画」

はじめに

第一詩集において「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」の次に置かれている「ある婦人の肖像」(“Portrait of a Lady”)は、1915年、*Others: A Magazine of New Verse* (Vol. 1, No. 3) に掲載された。この詩には、イングランド・ルネサンス期の詩人・劇作家マーロウ(Christopher Marlowe)の劇『マルタ島のユダヤ人』(*The Jew of Malta*)の一節がエピグラフとして付されていた。だが、1910年11月の原稿段階のエピグラフには、貧しいヴェニスに生まれた娼婦をめぐる、ほぼ同時期のウェブスター(John Webster)の『白い悪魔』(*The White Devil*)の一節が使用されていた。“I have caught an everlasting cold”がそれである¹⁹⁴。これは、登場人物ひとりヴィットリア(Vittoria Corombona)の兄で、ブラキアーノ公爵(the Duke of Brachiano)の腹心フラミーネオ(Flamineo)の台詞“My life was a black charnel. I have caught / An everlasting cold; I have lost my voice / Most irrecoverably.”(5幕6場)の一部であった。この『白い悪魔』のエピグラフは、1915年以降、「ある婦人の肖像」から消え、その代わりに『マルタ島のユダヤ人』からの台詞が付されたのである。ちなみにエリオットは、『マルタ島のユダヤ人』を*Poems* (1920) 所収“Mr. Eliot’s Sunday Morning Service”にも同じ場の聖職者を愚弄する台詞を使用している。また、同詩集に所収された“Gerontion”のエピグラフはシェイクスピアの『尺には尺を』(*Measure for Measure*) 第3幕第1場からとられ、「私通」をとがめられ断頭の刑の処せられるクロードディオ(Claudio)に、修道士ロドウィク(Friar Lodowick)に扮した公爵ヴィンセンシオ(Vincentio)が生に執着するなど論ず場面からのものである。

1917年以降、「ある婦人の肖像」のエピグラフは、ひとりの人物の台詞のようにになっているが、実際は、1行目はふたりの“friar”(“two religious caterpillars”)のうちのひとりの台詞で、あとの2行は主人公でユダヤ人バラバス(Barabas)の台詞である——「やっただろう、おまえ——」「姦淫のことか。いや、ありゃ外国での話だ。／それに女はもう死んだよ」(“Thou hast committed - / Fornication: but that was in another country, / And besides, the wench is dead. (The Jew of Malta)”)。(ちなみに、1915年雑誌掲載のものは、1行目と2～3行目にそれぞれダブル・クォーテーションが付されていた。)この3行(第4幕1場)が選択されたのは、“fornication”(私通)の語にあるだろう。確かに、「私通」は『白い悪魔』でも事件の発端であった。ブラキアーノ公爵は、身分は高いが貧しいヴェニスの家庭に生れた娼婦ヴィットリアに激しい愛情を抱くも、ふたりは既婚者であった。だが、この

劇は“prostitute”の語を使用してはいても、“fornication”の語がでてこない。そのため、エリオットは「私通」をより鮮明に読者に意識させるため、エピグラフを取り替えたと思われる。

この「ある婦人の肖像」は、その題名からヘンリー・ジェイムズ(Henry James, 1843-1916)の小説『ある婦人の肖像』(*The Portrait of a Lady*, 1881)と関係があるかのように思える。しかし、固有名詞をもたないエリオットの詩の登場人物「ある婦人」は、ジェイムズ小説のヒロインである魅力的な若い婦人イザベラ(Isabel)とは似ても似つかない人物である¹⁹⁵。しかも、ジェイムズの『ある婦人の肖像』には、その先駆としてウインスロップ・マックワース・プリード(Winthrop Mackworth Praed)の詩『ある婦人の肖像』(*Portrait of a Lady*)があった¹⁹⁶。さらに、アントニオ・パラジュオロ(Antonio del Pollajuolo)の絵『ある婦人の肖像』(*Portrait of a Lady*)が、エリオットの所有するイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館(Isabella Stewart Gardner Museum)のカタログに収められていた¹⁹⁷。これとの関係からか、エリオットは、「ある婦人の肖像」に先立ち、「肖像について」(“On a Portrait”, 1909)¹⁹⁸と題する詩も書いていた。この詩は、ディッキー(Frances Dickey)によると、マネ(Édouard Manet, 1832-1883)の絵『女とオウム』(*La Femme au perroquet / Woman with Parrot / Young Lady in 1866*)について語っているという¹⁹⁹。

エリオットの「ある婦人の肖像」の「婦人」には、モデルがいたといわれる。そのひとりには、ボストンの社交界の花形アデレーヌ・モフェット(Adeleine Moffatt)であるともいわれている²⁰⁰。彼女はマサチューセッツ州会議事堂の裏に住んでいて、「婦人」のように(“I shall sit here, serving tea to friends,” 1.68)ハーバード大学の学生をお茶に招くなどしており、エリオットはこの婦人からクリスマスカードを1914年に受け取っている²⁰¹。この情報を取り入れた読みでは、この詩の舞台は「ボストン」となろう。だが、詩の出版された1915年当時、エリオットはロンドンで生活をしていたので、当時のこの詩の読者は「ロンドン」を舞台に設定していると思っていたであろう。ロンドンであれば、婦人のモデルも別の人物ということになる。さらに、この詩のエピグラフに記された「私通」(“Fornication”)と、10行目に配置された「ショパン」(“Chopin”)を連鎖させると、そこに「ジョルジュ・サンド」が浮上してくる。ほとんどの読者は、「婦人」と「サンド」を重ねて読んだことだろう。

「ショパン」といえば、本詩の創作時期にあたる1910年から1911年にかけて²⁰²、ショパン(Frédéric François Chopin, 1810-1849)とシューマン(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)の生誕100年を祝した演奏会が、ロンドンをはじめ各地で開催された。『タイムズ』紙(*Times Digital Archive 1785-1985*)によれば、1910年のショパン関連記事は224

件である²⁰³。そのうち、ショパンの前奏曲の公演を報じる記事は、『タイムズ』紙 7 件、『ザ・ニューヨーク・タイムズ』(*New York Times Article Archive 1851-Present.*) 13 件である。後者 13 件の記事の中のひとつによると、パハマン(Viadimier de Pachmann)が、1911 年 10 月 20 日、カーネギー・ホール (Carnegie Hall) 開催のピアノ・リサイタルで、ショパン「前奏曲 24 番ニ短調」を演奏している²⁰⁴。エドワード・ブリックステイン (Edward Blickstein) によれば、パハマン(Vladimir de Pachamann)はトルコ人とポーランド人の血をひくことから「ポーランド人ピアニスト」とされることもあり²⁰⁵、当時の評論家ハンカー (James Huneker) が彼を「ショパン演奏家の中の王」(“king of all Chopin players”) ²⁰⁶と呼んでいたとも紹介されている。そして、エリオットは、1913 年 12 月 2 日、ポーランド出身 Hofmann (Josef Hofmann) のショパン・ピアノ・リサイタル (Symphony Hall 開催)にでかけた²⁰⁷。

エリオットは、ハンカーから「ショパン」情報をえたようである²⁰⁸。1909 年に『ショパン』(*Chopin: The Man and His Music*, 1900)に関心を示し(Crawford 133)、彼の『エゴイストたち』(*Egoists*, 1909)を『ザ・ハーヴァード・アドヴォケイト』誌 (*The Harvard Advocate*, 1909)で書評した。エリオットはハンカーを「第一のモダニスト」(“an arch modernist”)と呼び、「ジェイムズ・ハンカー氏だけが、批評界のモダニズムを代表している」(“Mr. James Huneker alone represents modernity in criticism”) ²⁰⁹といている。ハンカーの『ショパン』には、「ヘンリー・ジェイムズは、昔からサンド夫人の讃嘆者であるが、彼女はまったく信頼できないとしている」(“Henry James, an old admirer of Madame Sand, admits her utter unreliability...”)²¹⁰と、ジェイムズとジョルジュ・サンドの係りが示唆され、小説とソナタを対比しつつショパンのソナタをめぐり解説した第 11 章でも、ジェイムズを登場させている²¹¹。さらに、ショパン演奏家としてショパン以外に、「今日では、ジョセフィ (Joseffy), ローゼンタール (Rosenthal), パハマン (Pachmann), パデレフスキー (Paderewski) 等がいる」²¹²という。また、ハンカーの『ニュアンス』(*Overtones*, 1904)所収のエッセイ「永遠の女性」(“The Eternal Feminine”)は、「女性は男性と同じようにショパンが演奏できるか」をめぐり議論し、「女性を〈他者〉であり、威嚇的に反駁すると提示」しており、「ある婦人の肖像」や「ブルフロックの恋歌」と関連があるという²¹³。ハンカーのあと、ハドン (J. Cuthbert Hadden) の『ショパン』(*Chopin*) が出版され、1904 年 8 月 31 日付『ニューヨーク・トリビューン』紙 (*New-York tribune*) で他の音楽書とともに紹介されている。この書には、「A. シャルペンティエの絵にもとづき、H. ロビンソンが版画にしたもの」(“Engraved by H. Robinson, after the painting by A.

Charpentier”) とキャプションのある、サンドの立ち姿の肖像版画が付されている。まさに「ある婦人の肖像」であり、この詩のもとになった「肖像について」が示唆するマネの『女とオウム』に酷似している。エリオットは、ハーバード大学 3 年の冬(1908-9 年) に現在メトロポリタン美術館蔵のこの絵をみている。ちなみに、ハンカーの著書に、「J. カスバート・ハドン氏は、数年前、『ザ・グラスゴー・ヘラルド』紙で、ショパンが 1848 年にスコットランドを訪れたと書いた」 (“Mr. J. Cuthbert Hadden wrote several years ago in the Glasgow “Herald” of Chopin’s visit to Scotland in 1848.”) ²¹⁴とハドンへの示唆がある。

以上のことから、まず本章第 1 節では、「ある婦人の肖像」の「ショパン」とのかかわりから、音楽的側面を精査する。さらに、第 2 節では、「ある婦人の肖像」の「肖像」に着目し、そこにマネ『女とオウム』が組み込まれているという仮説のもと、この絵画やその周辺の絵画の特徴を精査したあと、詩に登場する「婦人」と「青年」の人間関係がいかなるものであるかを解明する。

第 1 節 「室内楽曲」としての「ある婦人の肖像」

「ある婦人の肖像」には、男女間²¹⁵のやりとりを、圧倒的に音楽、特に楽器の奏でる音になぞらえて活写している詩行がみられ、深瀬はこの小品が「三楽章よりなるささやかな客間音楽」²¹⁶であるとして、この作品に室内楽曲に通じる曲想と枠組みを見出している。これを踏まえて、以下、室内楽曲とみなしうる「ある婦人の肖像」において、その室内楽曲的詩想がどのように描出されているのか検討する。

1. “false note”をめぐって

以下の長い引用は、「ある婦人」が、4 本の蠟燭だけが室内を照らしだす「ジュリエットの墓」のような薄暗い部屋で、「青年」に向かって、ショパンの「前奏曲」に言及して懸命に自分の思いのたけを伝えようとしている本詩冒頭である。

Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself—as it will seem to do—
With “I have saved this afternoon for you”;
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet’s tomb

Prepared for all the things to be said, or left unsaid.
We have been, let us say, to hear the latest Pole
Transmit the Preludes, through his hair and finger-tips.
‘So intimate, this Chopin, that I think his *soul*
Should *be resurrected* only among friends
Some two or three, who will not *touch* the bloom
That *is rubbed and questioned* in the concert room.”

.

Without these friendships—life, what *cauchemar!*”
Among *the windings of the violins*
And the ariettes
Of *cracked cornets*
Inside my brain a dull tom-tom begins
Absurdly hammering a prelude of its own,
Capricious monotone
That is at least one definite ‘false note.’ (ll.1-13,28-35 イタリクス引用者)

霧立ち込める十二月のある日の昼さがり、
「きょうの午後はあなたのために明けておいたの」という^{せりふ}台詞で
その場は自然にととのう——少なくともその気配だ。
暗くした部屋には四本の蜜蝋ロウソク、
天井に四つの光の輪が見える、
ジュリエットの墓の雰囲気そのままだ。
これなら何を言っても、何を言わずにおいても、よさそうだ。
仮に、ぼくたちは最近きたポーランド人ピアニストの
髪と指先から漏れ出す<プレリュード>を聴きに行ったとすると。
「とっても親密ね、ショパンは。だからショパンの魂って
ほんとの友だちの間でだけ^{よみがえ}甦るものはずだって思うの。
もし2・3人だったら、こんな花のようなピアニストに触れないから、
もみくしゃにされて批判されることはないでしょう。」

< 中略 >

こういう友情がなければ——人生なんて、ほんと悪^{コシュマール}夢よ!」

ヴァイオリンの回りくどい音と
音の破れたコルネットの
小曲をくぐって
ぼくの頭の中で鈍いトン・トンという音が鳴り出して
不条理で自分勝手なプレリュードを叩いている。
気まぐれな単調さ、
こいつは間違いなく「調子はずれ」だ。²¹⁷

引用詩行のテキスト性を吟味してみると、顕著に二項対立でテキストが形成されていることに気付く。それは“darkened / light”、“said / unsaid”、“the ceiling overhead / Juliet’s tomb” とつらなっているからである。英詩の伝統的な読み方のひとつとして “tomb” は “womb” を連想させ、“Juliet” からは、当然、“Romeo”（「恋する男」の意味がある）が想起される。ここで、なぜ “Juliet” と “Romeo” かは不問にして、4行目 “four wax candles” の “wax” に注目してみたい。“wax” は、「ミツバチの巣」からとる「蜜蝋」²¹⁸のことで、容器となっているのが、「ミツバチの巣」 “honeycomb” である。ここにある “comb” は、当然、“tomb” や “womb” のヴァリエーションである。「ミツバチの巣」からは「女王バチ」が想起されるが、この詩の「婦人」はそのような存在になりたくてもなれない女性であるといえるかもしれない。第2歌の舞台となる婦人の部屋には最盛期をむかえたライラックの花が飾られていることから (Now that lilacs are in bloom / She has a bowl of lilacs in her room”, ll.41-42)、花の蜜を吸うミツバチが想起される。

次に、なぜ、「ロウソク」が「4」本なのかを考えてみよう。この詩の舞台が12月であることから、表面的には、日曜日がくるごとに1本ずつ火をともし、アドヴェント・リースの4本のロウソクが考えられ、クリスマスが間近であることを示していると考えられる。だが、それだけではない。ユング (Carl Gustav Jung, 1875-1961) によれば、「3」は「男性的神聖数」であり、「4」は「女性的神聖数」だという²¹⁹。このことは、この場面が「ある婦人」が支配する空間であり、彼らのいる部屋は「ジュリエット」に譬えられていることから、そのように読み取ることができる。

では、この舞台はなぜ「ジュリエットの墓」のような雰囲気なのだろうか。部屋に譬えられた「ジュリエットの墓」の “tomb”（死）は “womb”（生）を連想させる。また、ユング

も指摘しているように、「4」は「4 人の福音書記者」とも結びつく。なお、“Juliet” が、なぜ、わざわざ言及されているかは、その語源をみると納得される。つまり、この語のもとに“Julius”があり、これはギリシア語で「ユピテルの出で」を意味する“Iovilios”に由来しているのだ²²⁰。これをキリスト教の文脈におけば、まさに「神の子イエス」となるだろう。ちなみに、“Jesus”の語源はヘブライ語で「主は救主なり」を意味する“Joshua”であった。

すると、この“Juliet”という語は、引用 11 行目に“resurrected”と「復活／再生」へと詩想が展開していくと解することができる。この“resurrected”との関連でいえば、光源となる「ロウソク」は、クリスマスなどで用いられる「聖」なるものとしての役割がある。しかしながら、すでに本論文第 1 章第 3 節第 2 セクションで指摘したように、シモンズの「夜のジュリエット」が想起されよう。しかも、「ロウソク」には、生命をうみだす男根の象徴であるという見方もある²²¹。とすれば、「ジュリエットの子宮」と「男根」というつながりが成立する。

もし仮に「ロウソク」が「男根」を暗示しているとするなら、「ロウソク」は 10 行目にある“intimate”と意味がつながってくるであろう。先述のように、エリオットはハンカーによるショパン論に関心を示していたわけだが、そこにはショパンの前奏曲が「概ね個人的で主観的、そして心の奥底からの」（“largely personal subjective, and intimate”）と形容されている²²²。“intimate”はラテン語の“intimus”「一番奥の／一番深い／親しい」からきており「一番内部の」の意がある。つまり、肉体関係への暗示があることになる。詳細はあとで述べるが、ショパンの恋人ジョルジュ・サンドは多くの男性と恋愛関係をもったとされる。1833 年から 1834 年にかけて詩人のアルフレッド・ド・ミュッセ、医師パジェロ、音楽家フランツ・リスト(Franz Liszt, 1811-1886)、さらにフレデリック・ショパンとは 1838 年（マヨルカ島への逃避行）から 1847 年までノアンで同棲した²²³。ちなみに、ショパンは前奏曲作品 24(24 Préludes)を、1839 年 1 月にマヨルカ島で完成させている²²⁴。となると、「ある婦人の肖像」の 4 本の「ロウソク」は、「性」的表象すなわち「婦人」(サンド)が関係をもった男性の数を暗示しているという読みも取り込むことができる。

次に、この引用箇所語表記のあり様をみてみよう。やはり目につくのは、“(Juliet’s) tomb”であろう。これは 1 行目の“room”と脚韻を踏んでおり、引用詩行の下から 4 行目の“tom-tom”視覚的に受けつがれている。同じようなことが、“cracked cornets”にみられる。子音だけでみると、/k/ /r/ /k/ /t/ が /k/ /r/ /n/ /ts/ と変化させられている。“capricious”からはイタリア語“capriccio”「カプリッチオ（奇想曲）」が連想されてもよい。“capriccio”は、音楽でいうところの、「気まぐれな気分を表した自由形式の楽曲」のことで、17 世紀初

頭においては初期フーガ形式であったが、18 世紀以降は、無伴奏の技巧的で「即興的」な部分「カデンツァ」(cadenza)を意味していた²²⁵。ここでの「カデンツァ」(“Capricious monotone”)は、婦人の語りかけに対して、「即興的」に「青年」の脳内で奏でられる“tom-tom”を指すのであろう²²⁶。“absurd”の語源は‘ab (“away from, out”) + surdus (“silent, deaf, dull-sounding”)'なので、1 行上の“dull tom-tom”と関連があろう。この“absurd”の 2 語あとの“prelude”は、引用詩行の 6 行目にもあるが、“lude”は“noise, clamor, sound”を意味していた。また、“false note”は、音楽用語“ghost note”と同義であり、音が聞こえるか聞こえないかくらいの小さな音を出すミュート音のことを意味する²²⁷。やはり“absurd”は囁くような音を指しているのだとわかる。すると、上記引用の最後の 3 行「不条理で自分勝手なプレリュードを叩いている。／気まぐれな単調さ、／こいつは間違いなく調子はずれ」は、「囁くような独自の前奏曲を叩いている／自由な単音旋律／あれは、すくなくともひとつは、あきらかにミュート音だ」と解釈することができる。青年は、本心を婦人には伝えないのである。

上記の引用にみるように、話し相手である「青年」への、婦人からの語りかけは、「青年」にとっては「ヴァイオリンの回りくどい音」や、ひびがはいて調子の狂った「ホルネットの音」として捉えられているにすぎず、実際には、「青年」の耳には耳障りな雑音としてしか届いていない。本論文第 1 章第 2 節で指摘したように、第一詩集のエピグラフとの関連でいえば、「聞かれないのに聞かれてしまう」状況の裏返しで、「青年」にとっては「聞きたくないのに聞こえてくる」もの、つまり雑音としてしかうけとられていないのである。したがって、ふたりの間のコミュニケーションには、「不協和音」²²⁸が奏でられているといえる。

上記引用の後半部の 7 行は、スペンダー(Stephen Spender)によって「和声のなりそこない」(“a frustrated harmony”)と評され、「真の苦悩の調子」(“notes of real anguish”)の表出とされた²²⁹。岩崎訳では「音の破れたホルネット」と訳されているので、「金管楽器ホルネット」(cornet)にひびが入っている(cracked)と読めば、そのために発せられる音が音階をはずし、奏でる「アリエット(小曲)」(ariette)が不快に聞こえていると想像できよう²³⁰。いずれにせよ、「ある婦人の肖像」の上記引用詩行には、婦人と「青年」間の通じ合わない心の表象として、「調子はずれ」の「楽器」の「音」が用いられているといえる。

それにしても、‘false note’「調子はずれ」には、なぜ、「音」にならない「シングル・クォーテーション・マークス」が付されているのだろうか。一般に「引用符」は「音」にされないが、その意味で引用詩行にあった“unsaid”に対応していて、“false note”がどこかか

らの「引用」であることを示唆している。「引用」といえば、“false note”はジェイムズの『ある婦人の肖像』(1880-1)にも使用されているが²³¹、器楽音を話題とする場面での使用例としては、ウィルキー・コリンズ (Wilkie Collins) の『白衣の女』(*The Woman in White*, 1860) への言及ではないかと考えられる。エリオットは、「ウィルキー・コリンズとディケンズ」(1927年) (『評論選集』(*Selected Essays*, 1932) 所収) の一節で、「『白衣の女』には、コリンズのもっとも真に迫った人物表現が含まれている」²³²としていた。該当箇所は、第15章の次のテキストで、ローラ・フェアリー (Miss Fairlie) が、暗譜でモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) の小品をピアノ演奏する場面だ。

Her (Miss Fairlie) lips trembled—a faint sigh fluttered from them, which she tried vainly to suppress. Her fingers wavered on the piano—she struck a *false note*, confused herself in trying to set it right, and dropped her hands angrily on her lap. Miss Halcombe and Mr. Gilmore looked up in astonishment from the card-table at which they were playing. Even Mrs. Vesey, dozing in her chair, woke at the sudden cessation of the music, and inquired what had happened.²³³ (イタリクス引用者)

彼女[フェアリー]の唇は震えていた——かすかな溜息が唇からもれたが、彼女はそれをもらすまいとしたが無駄であった。彼女の指は、ピアノの上でためらった——彼女は誤った鍵を叩き、正そうとして混乱し、両手を腹立たしげに膝の上に降ろした。ハルカム嬢とギルモア氏は驚いて、トランプをしていたテーブルから顔をあげた。イスでうたた寝をしていたヴェシーでさえ、突然、音楽が鳴り止むと目をさまし、なにが起きたのかをたずねた。(拙訳 傍線引用者)

ここの“false note”は、楽譜とは違う「誤った鍵盤(キー)」のことを意味するが、「ある婦人の肖像」では、いわゆる「調子はずれ」、バロック期音楽において確立された「和声的秩序」から逸脱した音であるとも考えられる。エリオットは、この“false note”を「ある婦人の肖像」35行目に援用したと考えられるが、その際に、ピアニストが弾く曲を古典派モーツァルトではなく、ロマン派ショパンという設定に変更している。『白衣の女』においてローラは婚約を機に、ハートライトとのロマンスを断念し貞節を守るのに対して、「ある婦人の肖像」では、「私通」がエピグラフとしてかけられている。和声的秩序を重んじる古典派から、放縦な「情緒」のロマン派の楽曲への変更は、社会的秩序よりも個人的情欲を優

先するこの詩の婦人像を浮き立たせているのであろうし、それは後述するピアニストの振り乱した「髪」に具現されている。

“false note”の2行前に、「不条理で自分勝手なプレリュードを叩いている」(“Absurdly hammering a prelude of its own”)とあるように、「青年」自らの頭の中で「自分勝手なプレリュード」が鳴り響いており、しかもその「プレリュード」は、ピアノ本来の音色ではない²³⁴。黒人音楽を代表するアフリカ原住民の民族楽器で胴長の太鼓「トムトム」の「鈍い」(“dull”, l.32)音である。いずれにせよ、『白衣の女』では、“false note”はピアノを弾くフェアリー(音楽)と絵画教師ハートライト(絵画)の間のロマンスの崩壊と、フェアリー自身の精神的不安定さも暗示している。それが「ある婦人の肖像」では、エピグラフの「私通」が貞節の喪失を暗示しているが、『白衣の女』のローラは、先述のように、婚約を機にハートライトとのロマンスを断念し貞節を守る。

「ある婦人の肖像」という題名にある“portrait”には、「生き写し／類似物」の意があるが、この『白衣の女』には、アンという主人公ローラそっくりの白衣を着た女性が登場する。絵画教師ウォールター・ハートライトは、ローラを愛するようになるが、彼女には婚約者がいた。ローラの異母兄弟(非嫡出子)で精神病棟から抜け出してきた白衣の女は、ローラの財産をねらう婚約者によって殺され、墓に埋められる。ハートライトにとっては、ローラ(実はローラに似たアン)の墓は、さながら「ジュリエットの墓」であろう。ハートライトがロミオのように恋人を愛しているのとは対照的に、「ある婦人の肖像」の「青年」は、「ある日の午後、もし彼女が死んでしまったら」(“What if she should die some afternoon”, l.114)と婦人の死を仮想することで、婦人や自分自身の本心と向き合おうとはしない²³⁵。ちなみに、未発表詩“Nocturne”「夜想曲／夜景画」において、エリオットは、ロミオがジュリエットを刺殺するという詩的展開を描出している²³⁶。

先述のように、「ある婦人の肖像」の「青年」自身の妄想世界では、自分には婦人に比して若さがあると優越感に浸っており、婦人は婦人で、年下の「青年」との物理的な時間を過ごし、自分に都合のよい妄想に浸っているのだろう。したがって、ふたりの妄想と妄想は、決して協和音を奏でることがない。つまり、「ある婦人の肖像」においては、この「青年」と婦人とが、調和した人間関係を築くことが不可能であるという状況が、「青年」の脳内に流れる楽器の奏する不快な音、すなわち「不協和音」として描かれている。婦人は自分の話にのってこない話し相手の「青年」の優柔不断な態度から、平常心を失って声を多少荒げているか、または婦人の心情に波風が立っていることだろう。

さらに、この「青年」が意識化する語の「音」の反復が注目される。その中で、[o]の文字が5回くりかえされることが注目される。しかし、「音」としては同音ではない。*/tám̩tám̩ | t'óm̩t'óm̩/* と同音がくりかえされるが、“monotone” は */mánətòn | m'ónət'òn/* というようにこの語の後半部に類音が認められる。ヴァイオリンと金管楽器の音を婦人の話し声と解釈すると、この打楽器音は「青年」自らが発する音と思われる。しかも、“a prelude of its own” とあるように、「勝手な／調和させない」(its own)「不合理な」(absurd) 音らしいが、「独特のもの」なのだ。この打楽器は、先述のように、黒人音楽²³⁷を代表する民族楽器「トムトム」²³⁸であろうし、ディッキーがいうように、マネ『女とオウム』の「オウム」もまたアフリカ産であることが想定される²³⁹。また、話し手である「青年」による「鈍いトン・トン」という「気まぐれで単調な音」と、「オウム」の模倣的な鳴声は、一見すると相対する音のようでもある。だが、「トムトム」も「オウム」もアフリカ原産であるし、言葉では説明しがたい「野蛮なるもの」(“the savage”)があるという意味において、両者はヨーロッパで培われたクラシック音楽とは異なる質の音色といえる²⁴⁰。グレアム(T. Austin Graham)は、「婦人」と「青年」の立場は、彼らがかかわるハイ・カルチャーとロー・カルチャーの「音」の格差の象徴として描出されているという²⁴¹。婦人が脳裏に浮かべる「音」は、ショパンのピアノ曲に代表される「洗練された」クラシック音楽であるのに対して、「青年」の脳内に響いている「音」“tom-tom”は、「野蛮な」民族音楽のものといえる。つまり、異なる文化的背景を有する器楽音がぶつかり合うという意味での「不協和音」が聞こえてくる。スペンダーは、この“tom-tom”という「音」が、未開文明とジャングルを連想させ、文明という仮面の下に押し込められている「野蛮なるもの」の表出であると理解している²⁴²。このような太鼓の「音」は、エリオットの「風の夜の狂詩曲」において、街灯の光が真夜中になり響く「宿命の太鼓」(“a fatalistic drum”, l.9)のように表現されていることをあげることができる。この詩で、現代文明の中にひそむ未開文明の生命力あふれる野蛮性が表出されている。太鼓への言及にみられる現代性の中に息づく原始性という着想は、エリオットの少年時代に始まったという²⁴³。

以上述べたように、「ある婦人の肖像」には、妄想と現実の齟齬や、若い男と年上の女のコミュニケーションの齟齬が描出されていたといえる。これらの齟齬は、楽音のレベルでクラシック音楽と黒人音楽間の不協和として表現(示唆)されていた。妄想と現実の隔たりは、詩中において「未解決」のまま放置され、クラシック音楽と黒人音楽という対比へと転じ、男女間の心のすれ違いという問題に重ねられて表出されていたといえる。

2. 「霊」が奏でる音色

エリオットは「ショパン」の「前奏曲」を演奏する「最近きたポーランド人」の「演奏」の様子を描写するのに、“to hear the latest Pole / Transmit the Preludes”と“transmit”という語を使用している。本節第 1 セクションで引用した詩行の日本語訳では、この動詞がいかされた訳がなされているとはいいいがたい。この語は単に「伝える」（叩きだす）だけを意味しているわけではない。「放送する」の意味、さらに「伝達の媒体として伝えるか、あるいは用いられる」の意味がある。*OED*によれば、「(イメージやプログラムなど)に対応した電気信号や電磁波を送ること」(“To send out electric signals or electromagnetic waves corresponding to (an image, a programme, etc.)”)の意味がある。1877 年(*Pract. Mag.* VII.)の用例では、「模写電送…という装置は、通信機関が提供する天気図を電信によって伝送するものである」(“The Fac-simile Telegraph...An instrument which transmits by telegraph the weather maps of the Signal Service”)²⁴⁴とあり、1923 年(*Radio Times* 28. Sept.)には「ある公人の声が、数百マイル離れた 6 つの無線局をつうじて、いっせいに伝達されていた」(“the voice of a public man had been transmitted simultaneously through six wireless stations hundreds of miles apart.”)²⁴⁵がある。この語は「魂」が「蘇る」という文脈では、「霊媒」による「霊」との交信を意味する用例もある。たとえば「交霊会は、たいてい死者の魂からのメッセージを伝達することを意図していた」(“Seances usually purported to transmit messages from the spirits of the decease...”)²⁴⁶や「最近発明された電磁気の電信装置は奇跡的といってもよいくらいに、遠距離を瞬時にメッセージを伝達するように思えたが、この装置に感銘をうけた彼(スピア)は、神の支配と霊の伝達をするこの機械装置を「霊の電報」と名づけた」(“Awestruck by the recently invented electromagnetic telegraph, which seemed miraculously to transmit messages instantaneously over long distance, he[John Murray Spear] termed this mechanism of divine government and spiritual communication the ‘spirit-telegraph.’”)²⁴⁷がある。

エリオットは、この“transmit”という動詞を用いて、彼の 4 番目の詩劇『秘書』(*The Confidential Clerk*, 1954)において、クロード(Sir Claude)に「彼がわたしに伝達したかったことは／あの観念、つまりあの靈感でした」(“What he wanted to transmit to me / Was that idea, that inspiration”)と語らせてもいる。ここで伝達するものは、「観念」や「靈感」という五感では感知しがたいものである。さらに、エリオットは、「抒情詩における『モルフイ公爵夫人』と詩劇」(“The Duchess of Malfi’ at the Lyric: and Poetic Drama”, 1919)において、「詩に解釈のようなものはない。詩は伝達するしかない」(“There is no such thing

as the interpretation of poetry: poetry can only be transmitted”)と述べている。ここで“transmit”は、断片を分析するのではなく、全体を丸ごと移すことを意味する。読者は詩人を五感で感じることはできないが、詩人の靈感は詩を媒体として総体として読者に伝わることになる。「理解できる馴染のある言語にいいかえる」ことではなく、「そっくりそのまま伝える」ことである。これと同様に、音楽の場合、その「伝達」媒体は、演奏者の肉体は、彼の文学論「伝統と個人の才能」(“Tradition and the Individual Talent”)におけるエリオット自身の言葉でいい換えれば、「表現すべき『個性』ではなく特殊な媒体」 (“not a ‘personality’ to express, but a particular medium”)となることであり、“transmit”は、個人的な見解が介在する「解釈」ではなく非個人的な「伝達」を意味することになろう。したがって後述のように、「ある婦人の肖像」に組み込まれた自動演奏楽器「ピアノラ」(pianola)に相当するといえる。

また、ムスグローブ(S. Musgrove)は、ホイットマン(Walt Whitman, 1819-1892)『草の葉』(*Leaves of Grass*, 1855)の「超自然的なラッパ手」(“The Mystic Trumpeter”)とエリオットの「ある婦人の肖像」に用いられた語群の類似を指摘している²⁴⁸。たとえば、「超自然的なラッパ手」第1スタンザは、「聞け、野生のラッパ手が、見慣れぬ楽師が、／虚空を漂い姿はみえず、今宵、気紛れな調べを震わせている」²⁴⁹(“Hark, some wild trumpeter, some strange musician, / Hovering unseen in air, vibrates capricious tunes to-night.”, ll.1-2)²⁵⁰とあるように、トランペットの調べを“capricious”であると描出している。「ある婦人の肖像」では、先に引用した箇所“Capricious monotone”とでてくる。ついではながら、“caprice”は“capriccio”奇想曲からきていて、語源的意味は‘sudden start, horror’である。また、“caprice”は、“cap「頭」+rice「ぐるぐる回る」”からきているので、次節で詳述するマネの『女とオウム』のオウムの仕草を彷彿とさせる。

「超自然的なラッパ手」第2スタンザでは、次のように“transmit”ではないが“translate”が用いられ、「恍惚とした霊」を描写している。

That now, ecstatic ghost, close to me bending, thy cornet echoing, pealing,
Gives out to no one's ears but mine, but freely gives to mine,
That I may thee translate. (ll.10-12)

今、恍惚とした霊よ、身をたわめわたしに近づいている者よ、汝の鳴り響いている
ホルネットは、わたしの耳以外には伝えず、わたしの耳には遠慮なく伝え

それゆえわたしはあなたを言葉で伝えることができるであろう²⁵¹

ここには、「ある婦人の肖像」にでてくる“cornet”が用いられているだけでなく、“peal”（鳴り響く）は、マネの『女とオウム』に描写された“the half-peeled orange”²⁵²（半分皮をむいたオレンジ）の“peel”と同音異義語であり、本論文第6セクションで詳述する「エンハーモニック転調」のヴァリエーションであると考えられる。また、ムスグローブは指摘していないが、ここで詩人と考えられる「わたし」が読者に「伝え」（“translate”）ようとしているのは、「あなた」（“thee”）、すなわち「恍惚状態の霊」（“ecstatic ghost”）からのメッセージである。そして、第3スタンザでは、ラッパ手である霊の奏でる「前奏曲」のメロディーは、「わたし」に「神々しい静寂」となって降りてくる。

Blow trumpeter free and clear, I follow thee,
While at thy liquid prelude, glad, serene,
The fretting world, the streets, the noisy hours of day withdraw,
A holy calm descends like dew upon me, (ll.13-16)

吹き鳴らせラッパ手よ、奔放に朗々と、わたしはあなたに従う、
そして明るく澄んだあなたの流麗な前奏曲を聞けば、
焦慮に明け暮れる世間、街頭、騒然たる昼の時間はしりぞいて、
神々しい静寂がわたしのうえに露さながらにおりてくる、

19世紀後半、心霊主義との関係で即座に連想されるのは、「ブラヴァツキー夫人」（Madame Blavatsky）であろう。エリオットは、実際に、彼の第二詩集において彼女を登場させた詩「料理用卵」（“A Cooking Egg”）（1920）を書いて、「マダム・ブラヴァツキーが、ぼくに／〈七つの聖なる恍惚〉を教授してくれる」“Madame Blavatsky will instruct me / In the Seven Sacred Trances”としている。「恍惚」といえば、「ある婦人の肖像」第1, 3歌には、“Let us take the air, in a tobacco trance (ll.36, 113)”という1行があり、「（タバコによる）トランス（恍惚）状態」とある。以上を考慮すると、「ジュリエットの墓」（“Juliet’s tomb”）の「雰囲気」（“atmosphere”）の「四本の蠟燭」（“four wax candles”）のある「暗くした部屋」（“darkened room”）は、さしずめヴィクトリア朝に流行した交霊術²⁵³による「交霊会」の「部屋」となろう（下記図参照）²⁵⁴。



1887年4月2日版、浮遊するギターとメッセージを書く霊の手『フランク・レスリー・イラスト新聞』より (An engraving from the April 2, 1887, edition of “Frank Leslie’s Illustrated Newspaper” shows a séance with a floating guitar and a spirit hand writing messages.)

255



交霊会でゆらゆら揺れる多種多様な楽器
Multiple instruments dance at a séance.

256

「ある婦人の肖像」11行目の“resurrected”は、詩の展開上の意味は、「記憶が蘇る」というものであるが、その深層では「復活」の意も暗示されており、ショパンの霊との交流も連想される。第一詩集エピグラフに用いられた『神曲』との関連でいえば、亡者の話を伝える話し手としてのダンテは、霊からのメッセージを伝える霊媒師と同様の役割を担っているともいえる。こう読むと、演奏家は「ピアノ」をかいしてショパン(Frédéric François Chopin, 1810-1849)の「霊」を聴衆に伝える「霊媒師」に位置付けられていることになる。

3. 「私通」の調べ

本章「はじめに」で説明したように、「ある婦人の肖像」にエピグラフとして引用された該当テキストは、戯曲である『マルタ島のユダヤ人』では、ユダヤ人バラバスと修道士バーナダインとのかばのやり取りとしてあるが、エリオットはひとりの人物の台詞のように配置している。下記引用1行目が「修道士バーナダイン」の声で、つづく2行は「バラバス」すなわちマルタ島のユダヤ人の台詞である。これもすでに指摘したことだが、1915年雑誌掲載のものは、1行目と2～3行目にそれぞれダブル・クォーテーションが付されていた。

*Thou hast committed—
Fornication: but that was in another country,
And besides, the wench is dead.*

The Jew of Malta.

「やっただろう、おまえ——」

「姦淫かんいんのことか。いや、ありや外国での話だ。

それに女はもう死んじまったよ」

『マルタ島のユダヤ人』

「ある婦人の肖像」のエピグラフは、本章「はじめに」で示唆したように、「私通」(姦淫)を印象づけようとしていたが、『マルタ島のユダヤ人』と明記されているところからわかるように、「ユダヤ人」も強調されていると考えられる。エリオットの「反ユダヤ」については、アンソニー・ジュリアス(Anthony Julius)が指摘しているように、エリオットの評論『異神を追いて』(*After Strange Gods*, 1934)があり、その発言が問題視される²⁵⁷。エリオットはこの中で、「さらに大切なことは宗教的背景をひとつにすることである。つまり、人種的理由と宗教的理由がむすびつくと、宗教的権威や教義を受け入れたがらない自由思想的なユダヤ人が多数いるというのは望ましいことではなくなる」(“What is still more important is unity of religious background; and reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable.”)²⁵⁸と述べている。しかし、エリオットはユダヤ人を蔑視しているのではなく、その数が社会に増えることによる影響を懸念しているだけなのではないか。『ニューヨーカー』誌(*The New Yorker*, Sep 30, 2002)で、ルイス・メナンド(Louis Menand)は、「女性たちが行ったり来たり—T. S. エリオットの恋歌」(“The Women Come and Go—The love song of T. S. Eliot”)と²⁵⁹題する記事において、「エリオットの女性に対する態度と、ユダヤ人に対する態度の出どころは同じである」(“Eliot's attitude toward women had the same source as his attitude toward Jews”)としている。さらにメナンドは、エリオットがシャルル・モーラス(Charles Maurras, 1868-1952)の著作『知性の未来』(*L'Avenir de l'Intelligence*, 1905)の崇拝者であるとも指摘する。モーラスは、1894年に結成したフランスの王党派のナショナリズム団体アクション・フランセーズ(the Action Française)の主宰者で、ユダヤ人、ドイツ人、プロテスタント、フリーメイソン、社会主義者らを「異国人」として排撃した。「モーラスは、彼がフランスの衰退とみている事態が、女性やユダヤ人の影響のせいだとしている。そして、個人主義、ロマン主義、官能性、非合理主義という腐敗はそれらが原因」(“[Charles Maurras] ascribed what he regarded as the decline of France to the influence of women and Jews, whom he held responsible for the corruptions of individualism, romanticism, sensuality, and

irrationalism.”)²⁶⁰だとした。さらに、「エリオットの詩には、女性の精神にたいする態度が、女性性に対する恐怖として描かれている。エリオットが1918年から1922年にかけて創作した詩には、性欲過剰な女性たちが多数描かれている」(“In the poetry, this attitude toward the female mind is expressed as a horror of female sexuality. The poetry Eliot wrote between 1918 and 1922 is populated by oversexed female characters”)と、メナンドは指摘している²⁶¹。ちなみに、第一次世界大戦時、パリだけでも主要な売春宿は40件あまり、売春婦は5,000人、さらには7万人もの無認可の売春婦がいたとされる²⁶²。つまり、エリオットのユダヤ人が増えすぎることへの懸念は、売春婦が社会に氾濫しすぎることへの警告と同義なのではないだろうか。

さらに、「ショパン」と「ユダヤ」のかかわりが考えられる。ショパン自身がユダヤ系だというわけではないが、マグダレナ・ワリゴースカ(Magdalena Waligórska)が指摘するように、「ショパンがユダヤ風の表現で演奏していたという話を聞いても、驚きではない」(“The Story of Chopin playing in the Jewish idiom should not be surprising.”)²⁶³。「ポーランドは、何世紀にもわたり、ユダヤの民族音楽クレズマー音楽(ユダヤの民族音楽)の拠点であり、それはポーランド音楽の伝統に確固とした痕跡を残した」(“Poland was for many centuries a home to klezmer music, which left a firm mark on the Polish musical tradition”)²⁶⁴という。「ショパン」と聞けば、「ユダヤ」がこのように想起されたわけだ。

本章「はじめに」で指摘したように、エリオットは、『詩集(1920年)』(*Poems 1920*)所収の「ゲロンチョン」(“Gerontion”)²⁶⁵のエピグラフとして、シェイクスピアの『尺には尺を』(*Measure of Measure*)3幕1場の「おまえには青春も老年もない／いわばその両方を夢みながら／食事のあと昼寝をしているようなものなのだ」(“Thou hast nor youth nor age / But as it were an after dinner sleep / Dreaming of both”)を引いてきている。これは、『尺には尺を』5幕1場のクロードディオ(Claudio)の妹イザベラ(Isabella)セリフにあるように、「私通をとがめられて、断頭の刑の処せられるクロードディオ」(“Claudio, Condemn'd upon the act of fornication / To lose his head”, Act 5, Scene 1)に、修道士に扮した公爵が生に執着するなど諭す場面からのものである。興味深いのは、「私通」をテーマとするエピグラフをかかげたこの詩「ゲロンチョン」の主人公が住む家は、「ユダヤ人が窓の敷居に腰をかけている、あれが家主だ」(“the Jew squats on the window sill, the owner”, l.8)とあるように、ユダヤ人のものという設定になっている。ここに、「私通」とユダヤ人との結びつけようとする傾向を読み取ることができる²⁶⁶。

エリオットは第一詩集のエピグラフにダンテを用いているが、ユダヤ人偏見は、『神曲』

においてもみられる。「地獄篇」第 34 歌で地獄の底の名が「ジュデッカ」(“Judecca”)とされ、中世におけるキリスト教徒のユダヤ教やユダヤ人に対する偏見が暗示されている²⁶⁷。

「ジュデッカ」の第 2 の圏谷で罰せられているのは、「肉欲」の罪を犯した者たちで、その中に有名な「フランチェスカ・ダ・リミニ」(Francesca da Rimini)と恋人の「パオロ」がおり、その逸話が紹介されている。この地獄の谷では、肉欲に負けて理性を捨てた報いとして、罪人たちは強い「風」に吹きさらされている。ここからも、「ユダヤ性」と「私通」の結びつきが印象づけられる。

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

.

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

(*Divina Comedia*, Inferno V, ll.31-33,37-39)

地獄の颶風は、小止みなく
亡霊の群を無理強いに駆り立て、
こづき、ゆさぶり、痛めつける。

<中略>

こうした責苦に遭うのは
欲望に負け理性を捨て、
肉欲の罪を犯した者の落ち行く運命と知れた。

つまり、「私通」を犯した者は「天国」にいけず、「地獄」へと落とされることになる。したがって、詩「ある婦人の肖像」は、やはり「地獄」の描写として読まなくてはならないだろう。実際、そのことは、「人間はみんな闇の中にいるんだ」(“we are really in the dark”, l.101)という「青年」の意識からも読み取ることができる。



ドミニク・アングル『パオロとフランチェスカを発見する
ジャンチョット』(Jean Auguste Dominique Ingres,
Gianciotto Discovers Paolo and Francesca, 1819)

268

このフランチェスカとパオロの挿話から靈感を受けて作曲されたのが、チャイコフスキー (Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) の幻想曲『フランチェスカ・ダ・リミニ』(*Francesca da Rimini*, 1877) である。

この楽曲の特徴は、テンポの急変や調性の「不安定性」だけでなく、「半音階」の多用にもある。このような半音階のメロディーは、物体の跳躍ではなく、「流動性」を象徴していると考えられる。地獄において肉欲の罪を犯した者たちに吹き付ける「風」であろう。第1部では地獄で苦しむ罪人たちの姿、フランチェスカたちを待ち受ける過酷な運命が描かれる²⁶⁹。冒頭にある「ラ♭・ソ・ラ♭やミ♭・レ・ミ♭」のように、半音の移行を経てまた同じ音に戻る波形のメロディーは、パウロとフランチェスカの揺れ動く心を表象している²⁷⁰。第2部では、弦楽器を主体とした甘く幻想的な世界が繰り広げられ、フランチェスカとパオロの恋を描いている。しかし、ホルンの信号風の動機によって曲調は一転し、ふたりの恋人の破壊が描かれる²⁷¹。この交響曲の楽器編成をみると、これらの中には、「ある婦人の肖像」で「青年」が連想する楽器「ホルネット」があり、「トムトム」ではないが、同じく打楽器のバスドラム、ティンパニが含まれている²⁷²。

この曲の展開において主要な役割をになう楽器のひとつホルンは、「ある婦人の肖像」に描かれている「ホルネット」と同じ金管楽器である。これらの金管楽器は、演奏者が強く「息」、すなわち「風」を吹き込むことで音になる仕組みをもつ²⁷³。では、こうした「風」を詩「ある婦人の肖像」にみることはできるだろうか。婦人と「青年」が話をする部屋には、「四本の蠟燭／天井に四つの光の輪が見える」とあったように、すくなくとも蠟燭の火を消すほどの風は、ここには吹いていない。そして、たとえこの部屋に微細な空気の流れがあったにせよ、「天井」に映った「光の輪」を揺らすほどではないのである。ここから、激しい欲情に流されるパウロとフランチェスカとは対照的に、「ある婦人の肖像」における婦人は、内に激しい欲情を感じつつも、表面的には淡白で冷静であることを装っているのではないかと推測できる。「青年」の思い描く音楽が、オーケストラ編成の交響曲ではなく、せいぜい「ホルネット」に「トムトム」の音が重なる程度の小規模なものであるのは、彼が望む関係がパウロとフランチェスカとは対照的なものであることを逆説的に浮き彫りにする。「青

年」は、「気まぐれな単調さ／独自の単調音」で「不条理で自分勝手な／囁くような独自の
前奏曲」を奏でているにすぎない。

4. 「乱れる髪」が奏でる音楽と「自動演奏」

「ある婦人の肖像」の舞台となる部屋では、フランチェスカのいる地獄の谷のように風は吹いていなかった。語り手である「青年」の冷静沈着な心情と呼応するかのように、室内はもの静かであった。だが、その「青年」の態度とは対照的に、彼の相手の「婦人」の心中は、下掲図のように荒れ狂っていたのかもしれない。ジョン・クシロス・クーパー (John Xiros Cooper) は、「ある婦人の肖像」の2行「仮に、ぼくたちは最近きたポーランド人ピアニストの／髪と指先から漏れ出す〈プレリュード〉を聴きに行ったのだとすると」を説明しうるものとして、『パンチ』誌(*Punch, or The London Charivari*, 1857)掲載のジョン・テニエル (John Tenniel)²⁷⁴の風刺画『ピアノ演奏の危機』(“The Perils of Piano-Playing”)²⁷⁵をあげた。ショパン、リスト、パデレフスキー、ルビンシュテイン²⁷⁶を合成した「長髪」の演奏者は、乱暴にピアノを弾き、「ものすごい風の渦」の中で「帽子、手袋、楽譜、傘、婦人用帽子」が空中を舞い「突風のなか不安定に傾いているピアノのイスは、鎖で床に固定されている」²⁷⁷。



ジョン・テニエル『ピアノ演奏の危機』John Tenniel, “The Perils of Piano-Playing”, *Punch* (1857)



278 エリアス・ゴットローブ・ハウスマン、『パッハ肖像画(61歳)』(Elias Gottlob Haussmann, Portrait of Bach, aged 61, 1748)

279

この絵からは、既述した楽器が飛び交う交霊会の部屋を想起させる。ちなみに、長髪のポーランド・ピアニスト、ルビンシュテインは、ボストンのジョーダン・ホール(Jordan Hall)で1906年3月16日に、ショパンのふたつの「プレリュード」を含むコンサートを催した²⁸⁰。詩にある“We have been, let us say, to hear the latest Pole / Transmit the Preludes, through his hair and fingertips”(ll.8-9)に合致している。そして、エリオット自身も、1913年12月初旬、シンフォニー・ホール(Symphony Hall)開催の、ジョセフ・ホフマン(Josef

Hofmann)演奏による「ショパン・ピアノ・リサイタル」を鑑賞している²⁸¹。また、イヴァン・レイコフ(Iven Raykoff)がいうように、「長い髪は、ピアノ演奏家の技術力を身振りや動きによって、音楽上の、また演奏上の微細な違いを伝達するもうひとつの手段として拡大させることができた」(“Long hair could magnify a performer’s technical abilities as another way to communicate musical and interpretive nuance through gestures and movement.”)²⁸²。18世紀において男性用正装の一部として、毛髪全体を覆う白いウィッグが用いられ²⁸³、古典派の宮廷音楽家バッハの肖像画もウィッグ着装姿を描いている²⁸⁴。それとは対照的に、エリオット詩「ある婦人の肖像」のピアニストの「髪」は、そのような型にはまった形状ではなかったはずである。こうした髪型の変化は、教会や貴族のパトロンからの脱却の象徴であろうし、和声的秩序を重んじる古典派音楽から、感情や物語性を重視するロマン派音楽への変化と連動しているともいえる。エリオット詩9行目“Transmit the Preludes, through his hair and finger-tips”が暗示しているように、ピアノを弾く「指」とともに乱れた「髪」も鍵盤に触れていると考えられる。それだけではない。本論文第1章の「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」では、人魚の「髪」は売春婦の性的誘惑を象徴していたが、「ある婦人の肖像」のピアニストの「髪」は、ショパンのような男の性的誘惑を暗示していると読むこともできる。たとえば、下図にみるように、リストの演奏会で、若い女性が熱狂して恍惚状態になったり、失神(trance)したりする状況もみられたであろう。リストの熱狂的なファン「リストマニア」(Lisztomania)は、リストの肖像が描かれたブローチやカメオを身に着けていたという²⁸⁵。「この頃のヨーロッパで巻き起こった「リスト・フィーバー」は、まさに社会現象というべき凄まじいものだった。ドイツの作家アレクサンダー・フォン・シュテルンベルクは、「このばかげたとしかいいようのない熱狂は、芸術史の本よりは、病歴報告書の一ページとしたほうがふさわしい」とあきれたが、それは演奏会というより、「狂乱騒ぎそのものだった」²⁸⁶。「ある婦人の肖像」が収められている第一詩集の標題の“Observation”に「観察記録／報告書」の意が含まれることは、本論文第1章で述べたが、芸術作品に対する過度の反応から眩暈や失神を起こす「スタンダーレ症候群」(Stendhal syndrome)²⁸⁷に通じる傾向が、この詩の先述の“Let us take the air, in a tobacco trance(II.36, 113)”における“trance”の語に暗示されているのかも知れない。また、前節で検討したように、「死」は「性的恍惚」を意味していたが、この詩のエピグラフの「女は死んでしまった」、6行目「ジュリエットの墓」も内容的にその意味を継承していると思われる。ピアニストの「髪」は、「性的恍惚」に浸りたいという女性の願望、あるいはその行為をあらわしているのであろう。その「髪」は、リストの演奏会で、若い女性が熱狂して失神

するのを描いた戯画が示唆しているように、女性ファンを魅了するロマン派音楽の象徴であった。つまり、演奏家の「肉体」が問題であった。



『ベルリンでのリスト』-第10版「ベルリン人の冗談」(“Das Liszt-ge Berlin” - the tenth edition of the “Berliner jokes”, 1842)

288



アドルフ・グラスブレナー、リストのピアノ・リサイタルにおける女性たちを描いた戯画(Adolf Brennglas, Caricature of women at a Liszt concert, 1842)

289

「プルフロクの恋歌」では、「幻灯機」または「ファンタズマゴリア」、さらには「無声映画」という19世紀の発明品が関連していることを指摘したが、この「婦人の肖像」では、そのような時代の発明品が何か関連しているのだろうか。「髪」と「指先」は表層的にはロマン派音楽の表象といえるが、先述の“transmit”と連鎖させれば、先述のエリオット自身による言葉である「非個人的」な媒体としての役割も浮かびあがってくる。婦人の心の中には、ほとぼしる情緒とそれをカモフラージュする機械的な言葉が混在している。そして、「青年」が汲み取るのは、後者のみとなる。のちの「青年」の言葉が、演奏家の肉的存在性をもたない非人格的演奏機器に言及している。それは“a street-piano, mechanical and tried / Reiterates some worn-out common song”(ll.79-80)にある“a street-piano”だ。これを岩崎は「手回しオルガン」と訳したが、そうだろうか。「手回しオルガン」だと、演奏家の人間としての存在が前提となる。



手回しオルガンの一例
An 'organ-grinder'



ピアノ(楽譜拡大図)



19世紀末に開発されたピアノ初期モデル

“a street-piano” は、屋外におかれたピアノの意であろうが、19 世紀初頭にすでに屋外演奏用のピアノは開発されていた²⁹³。この「ストリート・ピアノ」の発展形態として、自動演奏ピアノ、通称「ピアノラ」(pianola: a player piano)があると、ジョン・クシロス・クーパー(John Xiros Cooper)は指摘する。19 世紀末に開発された初期モデルは、一般的なアップライト・ピアノの 3 分の 2 程度の小型であった(上記図右端)²⁹⁴。特に 1910 年代アメリカでは、ピアノラがピアノ販売をうわまわり、ラグタイムの調べや “Turkey Trot” “Texas Tommy” (“Tommy” は “Thomas” の愛称)といった踊りは、屋外での行動様式を一変させていた²⁹⁵。また、ピアノ演奏者として黒人を起用することが規制されていたことや、ラグタイムの演奏が複雑で技術を要したことから、ラグタイムのピアノラ・ロール(楽譜)が数多く販売されていた²⁹⁶。したがって、80 行目の“common song” は、「ピアノラ」のラグタイムである可能性が高いといえる。エリオットのいう「機械仕立てのストリート・ピアノ」(“a street-piano, mechanical”)は「路上に設置されたピアノラ」なのではないだろうか。確かに、“worn-out”(使い古した／すり切れた)は、「この詩の語り手の退屈な人生の象徴」²⁹⁷だとも考えられる。だが、“a street-piano”が「ピアノラ」だとすると“worn-out”は、曲のコードが小さな穴として刻まれ、ピアノラ内部で繰り返し回転する、自動演奏用の楽譜の状態のことだと解釈できる。これを比喩的にとらえるならば、ディッキーがいうように、「ある婦人の肖像」における、楽器を演奏する身体を欠いているという意味での肉体の拒絶、すなわち機械的な語りと語句の繰り返しを表象したものが、「ストリート・ピアノ」ということにもなるであろう²⁹⁸。

クーパーがいうように、一般家庭における音楽や音楽演奏が、重要な役割をもち始めた状況下で、「ピアノラ」が発明された²⁹⁹。

1900 年から 1930 年にかけて、アメリカだけでも 250 万台の「ピアノラ」が販売され、1922 年の時点でロンドンにはピアノラ製造業がすくなくとも 52 社あったという³⁰⁰。しかも、その人気の高さは、1925 年までの通常のピアノ販売件数が 13 万 6000 件であったのに対して、「ピアノラ」が 16 万 9000 件であった³⁰¹ことからもうかがい知ることができる。

クーパーによれば、「ピアノラは、自動演奏ピアノやその他の音楽機械装置とならび、19 世紀転換期に開発され、平均的家庭での音楽演奏の負担が軽減された」(“The pianola was developed at the turn of the century along with a whole series of player pianos and other mechanical musical devices to ease the burden of music making in the average

household”)³⁰²のだという。『白衣の女』の“false note”をピアノで弾くフェアリーも、そうしたプレッシャーに悩むひとりだったのだろう。ワイトメヤー(Hugh Witemeyer)によれば、「ピアノラは、芸術家にとってかわろうとしていた」³⁰³という。というのも、「ピアノラは、芸術家にとってかわろうとしていた。というのも、19世紀の印象派音楽とプログラム音楽(自動演奏の)が、17・18世紀の集中と参加という伝統を軟弱にし、去勢してしまっていたからである」(“Pianolas were “replacing” human artists because 19th century impressionist and program music had softened and enervated the 17th and 18th century tradition of concentration and participation.”)³⁰⁴なのだという。さらにつづけて、「印象派音楽がもつ受動性から、ピアノラ自動演奏に含まれる受動性が生じた。つまり、われわれの耳は、蓄音機やピアノラの猛攻撃が始まる以前に、受動的になっていたのだ」(“The passivity included by impressionist music leads to the passivity involved in playing the pianola: “Our ears are passive before the onslaught of gramophones and pianolas.”)³⁰⁵という。

「ピアノラ」の販売台数は、1924年を最盛期として、蓄音機の発明を機に衰退する³⁰⁶。ジョイスは『ユリシーズ』(*Ulysses*, 1922) 第15章「キルケ」(*Circe*)において、売春宿のピアノラが、エドワード朝のミュージック・ホールの歌“My Girl’s a Yorkshire Girl”(C. W. Murphy and Dan Lipton 作)を奏でる様子を描出している³⁰⁷。これに対して、エリオットは『荒地』で、「ピアノラ」の発展形態である「蓄音機」に言及しているが、この「ピアノラ」に触れてはいない。それは、なぜだったのか。「ピアノラは、楽器の歴史で小さな挿話にすぎないが、われわれの目的には重要なものである。それによって、19世紀の性格礼賛の展開が可視化され、形あるものにされたのである」(“The pianola is a small episode in the history of musical instruments, but it is a significant one for our purposes. It makes visible, puts in a material form, the evolution of the nineteenth-century cult of character.”)³⁰⁸とクーパーは述べた。のちに、「ピアノラ」の発展形態である蓄音機を、情交のあとのタイピストがかける機器として『荒地』で言及することになるエリオットは、「ピアノラ文化を無視や拒絶してはいない」³⁰⁹。短めの曲が繰り返し演奏される「ピアノラ」や原始的でありながら単調な繰り返し音である“tom-tom”は、20世紀初頭の社会に流れている価値観の混乱による「不調和」を、「ある婦人の肖像」の「青年」の独白の内奥に響かせているのであろう。「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」が、目にはみえない、あるいは耳には聞えない精神的な「不協和音」を描出した詩であるとするなら、「ある婦人の肖像」には、耳に聞える「不協和音」、そしてピアノラという機械が発する「不協和音」が描出さ

れていたのである。

さらに、先に述べたように、この「ピアノラ」は、演奏者の姿がないにもかかわらず音がでる楽器である。となると、「ピアノラ」は、本節第2セクションで述べたヴィクトリア朝の交霊現象がテクノロジー化されたものであると捉えることも可能であろう。「ピアノラ」は、「ロマン派」の「肉」ではなく、「霊」の世界の音色であるともいえるかもしれない。「ピアノラ」が印象派時代の新しい楽器であると考えれば、同時代の音楽について考える必要であろう。印象派音楽の特徴で「もっとも顕著なのは、「色」という考えである。音楽では、比較的よく用いられるのは「音色」で、概ね管弦楽法によってきまるが、倍音の使用、テクスチャーなどによっても同様にきまる」(“Most prominent is the notion of “color”. In music, the more conventional term is “timbre”, which is defined largely through orchestration, but likewise through harmonic usage, texture, etc.”)³¹⁰という。たとえば「ドビュッシーの印象派音楽作品は、典型的に、気分、感情、雰囲気、あるいは場面を呼び起こす」(“Debussy’s impressionist works typically “evoke a mood, feeling, atmosphere, or scene” ”)³¹¹といえる。また、印象派音楽の美学的傾向の特徴は、「私心なく見ているという意識で、(個人が)深く感じ取った情緒を表現する、あるいは物語をするというのではない」(“a sense of detached observation: rather than expressing deeply felt emotion or telling a story”)³¹²。強いていうなら、ロマン派音楽が「詩的・物語的」傾向が強いのに対して、印象派音楽は「絵画的傾向」がより強いのであろう³¹³。したがって、「ある婦人の肖像」における「音色」とは、これまでみてきたように、語と、語あるいは場面と場面の組み合わせから編成されるイメージ、または語の中に潜むイメージに相当するとも考えることができよう。「ある婦人の肖像」における婦人の「情緒」の表象が、ロマン派ピアニストの振り乱れた「髪」であるのに対して、本心を隠して機械的に反応する「青年」の心情は、自動演奏楽器「ピアノラ」の「非個人的」な演奏として描かれているのであろう。さらに、屋外に出て描画するという「印象派絵画」の特徴³¹⁴は、先述の“Let us take the air, in a tobacco trance(II.36,113)”といつて、外気を求めタバコによる恍惚状態から脱出を試みる「青年」の言動と、屋外で演奏される「ピアノラ」へと変換され表出されているといえよう。

5. 「ショパン」と「ある婦人」

この詩には「最近きたポーランド人ピアニスト」と「ショパン」という固有名詞への言及があるが、このふたつの記号と、「私通」とを連鎖すると、ある女性が浮上する。ちなみに、「ある婦人の肖像」における「私通」に関して、グローバー・スミス(Grover Smith)は、「婦

人の寂しく空虚な生活の内奥まで侵入することで、この若者は精神的強姦を犯した。これは私通よりはるかに始末が悪い。なぜなら、彼が婦人の人間的条件に敬意をはらっていないからだ」(“By penetrating to the depths of the lady’s lonely and empty life, the young man has committed a psychological rape; This is far worse than fornication, for he has not respected her human condition”)³¹⁵とのべた。これに対して、ジェームス・ミラー(James E. Miller Jr.)は、伝記的事実から男性間の関係(ヒュアキントス神話を想起させる: “the smell of hyacinths”, 1.81)も視野に入れつつ、「ある婦人の肖像」には「暗に、もしくはサブテキストとして、卑猥の次元がある」³¹⁶という。ミラーに指摘はないが、マネ『女とオウム』において女性の愛玩の対象は「オウム」であったことに着目すれば、「青年」が「オウム」の役割であり、“fornication”の主導権を女性がにぎっていた可能性が浮かびあがる。

これらを念頭に、あらためて「ある婦人の肖像」を読んでみると、「ショパン」と「ジョルジュ・サンド」(George Sand, 1804-1876)との関係が浮上してくるだろう。サンドは、ショパンより6歳年上であり、「デュドヴァン男爵夫人」(Baronne Dudevant)でもあった点を、「ある婦人の肖像」に読み込めば、題名が「あるレディー(貴婦人)の肖像」となる。さらに、「レディー」には俗語として「愛人／恋人」との意味もある。

タッド・スズルク(Tad Szulc)の『パリのショパン: ロマン派作曲家の人生と時代』(*Chopin in Paris: the Life and Times of the Romantic Composer*, 1998)には、ショパンがフランス作家ジョルジュ・サンドと送った9年間におよぶ波乱にみちた関係がしるされている³¹⁷。さらに興味深いことに、売春婦からうつされたと思われる性病に彼はさいなまれていた³¹⁸。『マルタ島のユダヤ人』には、「彼に、町の病毒を仕返ししようか? それから、白いらい病も」(“I ha’ the poison of the city for him, / And the white leprosy.” 2幕3場 ll.54-55)³¹⁹と「フランス人、飲むかい? おまえのだ。／この酔っぱらったしゃっくりに梅毒を感染させる」(“Wilt drink, Frenchman? Here’s to thee— / pox on this drunken hiccough!” 4幕4場 ll.30-31)³²⁰に「性病」(“pox”)への言及がある。

若きエリオットがそうであったように、ショパンの交友関係において主要な位置を占めるのは、女性たちであった。それは、母や姉妹に囲まれて育ったショパンの生い立ちにも起因するのかもしれない³²¹。そうした女性たちの中で、際立った存在のひとりプラテル伯爵夫人であった³²²。そのほかにも、ショパンの心をとらえた女性たちには、デルフィナ・ポトツカ伯爵夫人とマルセリーナ・チャルトリスカ王女も含まれていた³²³。このように、当時のショパンをめぐる女性の立場には、「妻」「恋人」「友人」があったことがわかる。詩「ある婦人の肖像」で、「婦人」が相手の男性に対して「友達」としきりにいっているのは、これ

らの関係の一部のことであった。

メイジャ・トロシムクジック(Maja Trochimczyk)がいうように、「エリオットは、「熾天使の翼」をつけたショパンと「レディー」の夢想とを結びつけることで、彼の音楽を、男女関係、情事、そしてうわべだけの悲嘆と結びつけた」(“by associating “the seraph-winged” Chopin with the Lady’s fanciful ideas, Eliot connected his music to the male-female relationships, love affairs, and spurious heartbreaks.”)³²⁴と考えられる。ショパンとサンドがマヨルカ島に静養に出かけると、「ひどく伝統的なカトリック教徒の住民」は、ふたりが結婚していないと知ると、冷たい扱いをするようになり、寝泊りにも困ったという³²⁵。ふたりは「私通」関係にあるとみなされていたということだ。サンドの作品『ルクレツィア・フロリアーニ』(1847) (*Lucrezia Floriani*) は、そのふたりの関係が描かれているという。ちなみに、サンド自身、パリで軍人貴族の父と庶民の母との間の婚前妊娠子、すなわち「私通」の結果としてこの世に生まれでている³²⁶。

さらに、サンドの自伝『わが人生の記』(*Histoire de ma vie* (autobiography up to the revolution of 1848; 1855))には、「ライラック」がでてくる³²⁷。この「ライラック」の花言葉は「友情」「思い出」；(紫)「初恋」「初恋の感激」「愛の芽生え」；(白)「無邪気」「若さ」「美しい契り」「青春の喜び」「若き日の思い出」；(野生種)「謙遜」である。エリオット詩「ある婦人の肖像」の「婦人」は、「ライラックの花の枝をゆっくりねじりながら」(“Slowly twisting the lilac stalks”, l.46) 話す。「ライラック」に関して、ニディー・ティワリ(Nidhi Tiwari) は次のようにのべた——「婦人が「ライラックの茎をねじる」のは、彼女が人生をもてあそび、それを破壊していることをあらわにしている。その人生は相手の「若者」の人生でもありうる。このねじる仕草は、致命的である。もしこの解釈を採用するなら、婦人は、宿命の女、妖婦、誘惑者、そして最終的には破壊者の原型であるといえる」(“The lady’s ‘twisting the lilac stalks’ reveals that she is playing with life and destroying it. It can be the life of the youth too. The twisting motion is fatal. If we take this interpretation, then the lady represents the archetype of fatal woman, the temptress, the seducer and finally the destroyer.”)³²⁸。これはまさしく至言であろう。

その一方で、ライラックの花は、先に言及したホイットマンによる長詩『先頃、ライラックが前庭にさいったとき』(*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d*, 1865) をも想起させる。この詩は、1865年4月15日に暗殺されたリンカーン大統領の死を悼むもので、ライラックの花は詩人のリンカーンに対する不断の愛の象徴として用いられている³²⁹。これを「ある婦人の肖像」の読みに取り入れるるならば、表面的には、婦人のショパンの死を悼む気持ち

と呼応しているともいえよう。だが、同時に、「若者」に対する執拗さやその命を奪いかねない彼女の破滅的な感情をあらわしているとも考えられる。このようにみてくると、「ある婦人の肖像」における「ライラック」は、この詩のエピグラフ同様、「私通」と「死」の象徴として機能していると考えることができる。



ウジェーヌ・ドラクロワ『サンドとショパンの肖像』 (Eugène Delacroix, *Portrait of Frédéric Chopin and George Sand*, 1838)

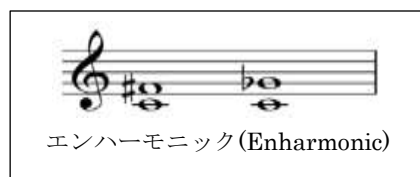
330

6. 「男」と「女」のエンハーモニック転調とその崩壊

先に言及したハンカーの著書の第2部“VII. Moods in Miniature: The Preludes”に、次の「エンハーモニック転調」(enharmonic change)をめぐる説明がある——「クラクはいくつかの新しい動的標識を作り、いくつかのエンハーモニック転移を作る。彼はまた、メトロノームの標記として 69 を 4 分音符にあてがった。このささやかな前奏曲には、驚異的な音楽が含まれていた。(中略) ショパンは、ひとつのメロディーのフレーズ(楽句)、しかも並はずれて哀愁的な単位を拡大した。その全体は、レンブラントのいくつかのキャンバスのようである。レンブラントは、最初に影を劇的に表現し、その影の中で、ひとつのモチーフが効果的に扱われている」(“Kullak makes some new dynamic markings and several enharmonic changes. He also gives as metronome 69 to the quarter. This tiny prelude contains wonderful music...Chopin expands a melodic unit, and one singularly pathetic. The whole is like some canvas by Rembrandt, Rembrandt who first dramatized the shadow in which a single motif is powerfully handled.”³³¹ : “Kullak”はドイツ人ピアニスト・作曲家のテオドール・クラク)。この説明で、ショパンの音楽がレンブラント(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)の絵画に譬えられていることが興味深い。「ある婦人の肖像」のもとになった“On a Portrait” (1909) は、マネの『女とオオム』を描写しているが、このマネの絵画は「1860 年代前半、レンブラントをひどく意識していたようにみえる」³³²からである。

ピアニストで作曲家のイヴ・アンリ(Ives Henry)も、ショパン音楽の特徴は「エンハーモ

ニック転調」にあるとしている³³³。



334

この「エンハーモニック」とは、古代ギリシアの“*enharmonic genus[music]*”を起源とし、現在の西洋音楽における「エンハーモニック転調」の意では 1794 年頃から使用され、楽譜上での音符表記が視覚的には「半音階」(*chromatic scale*)³³⁵ずれているようにみえても、聴覚的には同音であることをいう「異名同音」をさす。ハ短調(*cis-moll / C sharp minor*)が変ニ長調(*Des-dur / D flat major*)に変化するような、いわば「シャープの世界からフラットの世界へ移行すること」(*Ibid*)を、ショパンは楽曲で展開してみせた。

では、「ある婦人の肖像」のどのような側面が、「エンハーモニック転調」に相当するのだろうか。視覚的に「半音階」ずれるということでは、『白い悪魔』2 幕 2 場において、寝る前に 3 度くちづけをする夫の肖像画に毒を塗られ、夫によって殺害されることになる主人公の妻“*Isabella*”の名が注目に値する。この人物と先述のヘンリー・ジェイムズのイザベルは異なる人物であるが、“*Isabella*”と“*Isabel*”というように、ほぼ同じ表記の名をもつ。同様にジェイムズとエリオットの「ある婦人の肖像」という標題の表記の冠詞の“*The*”があるかないかというわずかな差異も、「半音階」の関係にあるとも考えられる。また、『マルタ島のユダヤ人』『ロミオとジュリエット』、さらに「ショパン」と「サンド」の「私通」の現場は、マルタ島、ジュリエットとロミオのベローナ、そしてサンドとショパンのマヨルカ島へとすこしずつ移動していく。この「私通」の舞台の地理的移行は、「エンハーモニック転調」におけるひとつの特徴である「半音階的」な「移行」を想起させる。

「異名同音」ということでいえば、詩のでだしに“*Among the smoke and fog*(l.1)”とあり、岩崎訳は「霧立ちこめる」としているが、そうではない。また、単に「煙と霧」でもない。これは「煙と霧の混合」、つまり「スモッグ」のことをいっている。この頃、すでに“*smog*”の語は一般に使用されていた。この語は、1905 年、Dr. Henry Antoine Des Voeux が造語したとされ、1905 年 7 月 26 日付 *Daily Graphic* に、合衆国では 7 月 30 日付 *The St. Louis Republic* にその関連記事が掲載された。エリオットがこの語を使用していないのは、デ・ヴォークス博士の論文が“*Fog and Smoke*”だったからで、つまり“*the smoke and fog*”と“*smog*”は「異名同音」ならぬ「異名同義」の関係にある。さらに、“*a tobacco trance*(ll.36,113)”の“*tobacco*”と“*smoke*”の関係も、「エンハーモニック転調」関係にある。

こうした「エンハーモニック転調」関係は、言語的側面では、「同音異義語」の「地口」や「連想」などに相当する。たとえば、先に“Juliet’s tomb”の“tomb”から“womb”を連想し、さらに“comb”を導きだしたが、この読みでは“omb”が同じであるが、先頭箇所が“t/w/c”と変化し、音も /tú:m/・/wú:m/・/kóom/ と変化している。また、“tomb”に連動している“die”は、「死」と「性的恍惚」の両義的である。また、この語は、「ジュリエット」の「死」に対する半音的な「仮死」ともつながっている。再三とりあげた「私通」でいえば、「性行為」を核に「結婚」か「私通」の関係、「異性愛」か「同性愛」の関係も考えられる。

一方、「ある婦人の肖像」の「婦人」は「ジュリエット」とは似ても似つかない。それは「ある婦人の肖像」のエピグラフの“the wench is dead”や、“What if she should die some afternoon(l.114)”と婦人の死を空想する青年の「意識の流れ」に表れている。さらに未発表詩“Nocturne”「夜想曲」では、愛にかんする口論の末、ロミオがジュリエットを刺殺するという詩的展開となっている³³⁶。ここでも「ロミオ」という名でありながら、その内実は似て非なるものである。この場合、「異名同音」が「同名異義」にアレンジされていると考えられる。再度、「ある婦人の肖像」に戻れば、「ジュリエットの墓の雰囲気」の部屋を訪れる「青年」は、表面的にはロミオ的役割を担いつつ、内心では「婦人」の「死」を期待していた。いわば「青年」は、ジュリエットを愛しながらも、結果的に自殺に追い込むロミオと、妻の暗殺を企てる夫ブラキアーノの役割を担っている。「青年」をこのようにとらえるなら、「婦人」は、ジュリエット、『白い悪魔』のイザベラ、さらには貴婦人サンドに対応する。ジュリエット、イザベラ、サンドの立場はそれぞれ異なってはいても、「私通」の共通項をもつ。

では、『神曲』でフランチェスカが夫ではなくその弟を愛したこと、『白衣の女』でローラではなくその異母姉妹アンが殺害されたこと、エリオットが「私通」と「ユダヤ性」を等価においたこと、これらはどのように関係していると説明できるであろうか。「私通」と「ユダヤ」この2語は、表記は異なるが、エリオットの頭の中では同義であったことは先に述べた。同様に、フランチェスカの夫とその弟は、その外見の美醜はまったく異なるが、同じ血を受けついでいる。また、ローラとアンもその境遇は異なるが同じ血筋にある。すなわち、これらはそれぞれ表面的には異名でありながら、その本質を共有しているのだ。確かに、『マルタ島のユダヤ人』『ロミオとジュリエット』『神曲』には「私通」という主題があり、3者はその主題を共有しているものの、その内実は異なる。しかし、「ジュリエットの墓の雰囲気」の部屋に登場する「青年」は、表面的にはロミオの役割を担いながらも、婦人の死を空想していた。いわば、先述のように「青年」は「ロミオ」であり「ブラキアーノ」でもある

のに対し、「婦人」は「ジュリエット」であり「イザベラ」さらには「サンド」でもあった。さらには、既述したとおり、エリオットは、「私通」と「ユダヤ性」を等価にしていた。両者は表記が異なるが、本質を共有している。同様に、ジュリエット、イザベラ、サンドはそれぞれ異なるものの、それらは「ある婦人の肖像」創作時のエリオットの頭の中では「私通」に集約されていたと推測される。つまり、「エンハーモニック転調」の関係にあったのだ。

以上のような本詩の「私通」にまつわる「エンハーモニック転調」「半音階」、さらには「官能性」や「感傷性」、そして「苦悩」といったロマン派音楽の特徴は、19世紀音楽における調体系(西洋近代音楽の長・短2種の調からなる和声的な秩序の体系)の変質を意味している。特に、次々に調性を変幻させる「エンハーモニック転調」は、確固とした曲調がとらえがたいという特徴がある。バーンスタインは、こうした「エンハーモニック転調」を含むロマン派音楽について、同時代の詩人エリオットと照らし合わせながら、次のように語った。

Between the nineteenth and twentieth centuries “falls the shadow”, as Eliot said. The new century must speak through a mask, a more elegant and disguising mask than any previous age has used. It is the obliquity of expression that is now semantically paramount; aesthetic perceptions are registered at a remove; they are, so to speak, heard around a corner.³³⁷

19世紀と20世紀の間には、エリオットの言い方によれば、「影が落ちている」のです。この新しい世紀は仮面をとおして話さなければならない。それも、これまでいかなる時代が使っていたものよりも己の正体を隠してくれる優雅な仮面です。いまや意味のある最高のものは婉曲的表現です。つまり、美しいと思っても離れてから表明される。いわば角を曲がったところで耳にされるのです。(376 和田訳をもとに改正)

これは「ある婦人の肖像」において、さまざまな仮面をかぶる、もしくは擬態する「青年」の人物像にもあてはまるといえるであろう。次に引用するのは、「青年」の意識の流れである。

And I must borrow every changing shape
To find expression...dance, dance

Like a dancing bear,
Cry like a parrot, chatter like an ape.
Let us take the air, in a tobacco trance—— (ll.109-113)

こちらとしては、仮る形だったら何でもかりて
なんとか言わなくっちゃ……踊れ、踊れ、
熊踊りのように。
鳴け、鸚鵡おうむのように、しゃべれ、猿のように。
外の空気に当たりましょうか、煙草のせいでぼうっとしてきちゃった

上記引用における「青年」の「意識の流れ」は、「エンハーモニック転調」に相当する。「青年」が模索する“expression”は、視覚的表現（踊り）から聴覚的表現（鳴き声・おしゃべり）へと転調される。さらに、同じ隠蔽の形式が、クマ→サル→オウムへと転調される。また、青年は、「踊るクマのように、／叫ぶ、オウムのように、しゃべる、猿のように」という「擬態」をとりながら、「本音」を隠し「婦人」に対していいかげんな態度をとっている³³⁸。上記引用において、岩崎は「熊踊りでも、なんでも。／鸚鵡(おうむ)のような鳴き声でも、猿のおしゃべりでも」と訳しているが、これでいいのだろうか。また「クマ」「猿」という哺乳類の間に、鳥類の「オウム」という異種が挿入されている。これらの動物の共通点は、人間のように2本足で直立可能であり、人間によって調教される生き物でもある点である。しかしながら、人間として、婦人と言葉でコミュニケーションを図ろうとする姿勢は、「青年」の意識の流れからは感じられない。上記引用“changing shape”を、岩崎は「仮面」、深瀬は「借り着」と訳したが、これは「擬態」(mimicry/mimesis/camouflage)のことで、「自己の正体」もしくは「本音」を明らかにしないことであろう。“changing”は「転調」、*“shape”*は音楽における「形」、すなわち楽譜における音符等の表記のことを指しているとも読むことができる。「青年」は表面的には「クマ」から「オウム」そして「猿」というように、自らの表現する姿を変幻させるが、それは視覚的な変化にすぎない。聴覚的にいえば、その音源は「青年」の喉から発せられるものにかわりはない。上記引用「こちらとしては、どんな仮面でもつけて／なんとか言わなくっちゃ」(“I must borrow every changing shape / To find expression”)は、「いろいろと姿をとりかえて、表現法をみつけないてはならない」と訳すべきであろう。

このようなテキストにおける「エンハーモニック転調」は、“Polish dance” (l.75)におい

でも展開されている。この1行は、「わたし＝若者」が、朝、公園で読んでいる新聞に出ている記事らしい。“Polish dance”は、直接的には「ポーランド人主催のダンスパーティー」であろうが、「4分の3拍子でゆっくりとしたテンポのポーランド民族舞踊」という意味もある。さらに、リーズ(Thomas R. Rees)がいうように、「“Polish dance”は、第1スタンザの感受性の強いポーランド人ピアニストのイメージが皮肉なかたちで転置された例である。

「ヒアシンズ」(“hyacinth”, l.81)、つまり、希望や若者の欲望の誕生を示唆する春の花ですら、皮肉な形でここでは反復されている」³³⁹ (“while the “Polish dance” is an ironic inversion of the image of the sensitive Polish pianist of the the frist stanza. Even the hyacinths, the spring flowers that suggest the birth of hope and youthful desire, are reiterated here in a mordant form.”)³⁴⁰。また、リーズによれば、「踊る熊」のイメージは、

“Polish dance”を想起させるだけでなく、同時にきわめて原始的なタイプの音楽を示唆している。読者は、すでに鳴り響いている「トムトム」という太鼓の音を想像のなかで聞いているが、ここでは、その音楽はさらに一層「退化」し、「熊」、「オウム」、「類人猿」といった下等動物が演奏したり、あるいはそれに反応したりしている」 (“The “dancing bear” mage not only recalls the “Polish dance” of the seventh stanza, but it also suggests a most primitive type of music. We have already heard the sounds of a beating tom-tom, but here the music degenerates even further, being performed or reacted to by lower animals — a bear, a parrot, and an ape.”)としている³⁴¹。

岩崎は、“polonaise”の原語が“Polish dance”であることから、「ポロネーズ」と訳した。だが、“mazuruk”もポーランド舞踊の一種であり、ショパンは「マズルカ」と題する楽曲を50曲以上作曲している。すると、“Polish dance”は、ショパン作曲のピアノ独奏曲、「英雄ポロネーズ (Heroic Polonaise)」(ポロネーズ第6番変イ長調 作品53、1842)、「軍隊ポロネーズ」(ポロネーズイ長調 Op.40-1、ハ短調 Op.40-2、1840)、「幻想ポロネーズ」(第7番変イ長調、1846)、さらには「マズルカ」も意味することになる。すなわち、“Polish dance”は、この詩の10行目にある“Chopin”の語と呼応して、その表記の背後において、民族舞踊からピアノ独奏曲へと、その音楽の世界を転調させる役割をになっていることになる。



熊踊り (A dancing bear, 1785)



イギリスの熊踊り (English dancing bear, circa 1900)

「ある婦人の肖像」の第1行目には、「霧立ち込める／煙と霧の混じった十二月のある日の昼さがり」(“Among the smoke and fog of a December afternoon”)とあった。先述のように、この冒頭の「煙と霧」は、「スモッグ」であると考えられるが、112行目「煙草をのせいで恍惚状態」(“a tobacco trance”)にある「青年」と婦人のいる部屋へと侵入している。上記引用最終行は、岩崎によって「外の空気に当たりましょうか、煙草(たばこ)のせいでぼうつとしてきちゃった」と訳されているが、“trance”「恍惚状態」とは、語源的には「生から死への移行」を意味するから、霊媒が霊の指示を受けたり死者の霊とまじわったりできる状態を指しているのかもしれない。いわば、「煙草」は、交霊の際に用いられる「煙」とも解することができよう。そして、このような「トランス状態」を誘発するこの「煙」は、この詩1行目の「煙や霧」という流動的な気体の「エンハーモニック転調」とすることができる。

それにしても、なぜ煙草は恍惚状態をまねくのであろうか。当時の煙草事情をうかがわせるものとして注目には値するのは、1891年、パリ滞在中のオスカー・ワイルドが阿片の入ったエジプト煙草を常用していたということであろう³⁴⁴。ワイルドは、「ショパンと煙草」(“Chopin and cigarettes”)と銘打った喫煙コンサートを、1886年、あるいは1887年に開いていた³⁴⁵。それだけでなく、『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1890)冒頭には、「濃いライラックの香り」(“the heavy scent of lilac”)³⁴⁶への言及がみられるのに加え、「ヘンリー卿は眉をつりあげて、阿片入りの強いタバコからいかにも奇妙な渦を巻いてたちのぼる薄い青色の輪を通してびっくりした様子で彼を見た」(“Lord Henry elevated his eyebrows, and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whorls from his heavy opium-tainted cigarette”)³⁴⁷とある。それだけではない。ドリアン・グレイは、ヘンリー卿に初めて会ったとき、ロマン派音楽を代表する作曲家シューマン(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)のピアノ曲を弾いていた。ところが、この小説の中盤にあたる第11章になると、ドリアン・グレイが夢中になる音楽に変化が訪れる。「シューベルトの優雅、ショパンの美しい悲哀、ベートーヴェンその人の力強い和音も、耳にとまらないようなとき、野蛮な音楽の耳ざわりな音程や鋭い不協和音がかれに感動を与えたのである。」(“The harsh intervals and shrill discords of barbaric music stirred him at times when Schubert’s grace and Chopin’s beautiful sorrows and the mighty harmonies of Beethoven himself fell unheeded on his ear.”)³⁴⁸。ちなみに、ワイルドは、ショパンの音楽について、芸術論「藝術家としての批評家」(“The Critic as Artist,”

1891) において、ショパン音楽と感傷主義を同義でとらえていた³⁴⁹。おそらく、妻を捨てたドリアンにとって、感傷はもはや不要なものであったはずである。ロマン派の音楽の甘美さは、ドリアンの若さや性的な放縦さの表象であろうし、野蛮な不協和音は醜い老人と化したドリアンの肖像を予感させるものと解することができるかも知れない。イヴァン・レイコフがいうように、「官能、感傷、苦悩は、3つの繰り返される転義法（トロープ）であり、これを用いれば、19世紀初期以降の広範にわたる文化表象のなかにショパンの音楽を聴いて経験される効果を類別することができる」（“Sensuality, sentimentality, and suffering are three recurring tropes that can categorize the effects of listening to Chopin’s music in a wide range of cultural representations since the early nineteenth century”）³⁵⁰であろう。こうした特徴は、『ドリアン・グレイの肖像』だけでなく、エリオット詩「ある婦人の肖像」にもあてはまる。奔放な性的関係を結びたい婦人は、ショパンの音楽が心にしみるであろうし、婦人に対して機械的で冷たい態度の「青年」との心のすれ違いに婦人は苦しんでいるであろう。

以上のような「半音階」「エンハーモニック転調」、さらには「官能性」や「感傷性」といったロマン派音楽の特徴は、別のいい方をすれば、19世紀音楽における調体系の変質とも読める³⁵¹。本節における考察からいえるのは、「ある婦人の肖像」のエピグラフに示された「私通」の問題は、この詩の冒頭に描出されたショパンのピアノに表象された女性による誘惑とその不毛性や、その深層ではロマン派音楽を演奏するドリアン・グレイの性的放縦さとその崩壊とも呼応していたということである。その変質を示唆するのは、すでに議論した「青年」の「脳内」でリズムを奏でる“tom - tom”(l.32)である。この黒人音楽を代表する民族楽器で胴長の太鼓「トムトム」は、マネ絵画の「オウム」と同様にアフリカ原産で、言葉では説明しがたい「野蛮なるもの」（“the savage”）があるし、両者はヨーロッパで培われたクラシック音楽とは異なる質の音色である³⁵²。つまり、「婦人」の思惑の表象としての情緒あふれるショパン音楽を打ち消すような、無機的な繰り返し音の登場である。

第2節 美術館としての「ある婦人の肖像」

先述のように、ディッキーは、エリオットの「肖像について」とマネの『女とオウム』の相関関係を指摘した³⁵³。興味深いことに、このマネの絵は、マネの独創によるものではなく、中世以来の古い系譜の中にあった。そして、「ある婦人の肖像」にも描出された「音楽」も、またこうした長い系譜の「女とオウム」の肖像画にかかせない要素であった。



ワトー『恋歌』(Watteau, *La gamme d'amour/The Love Song*, 1717)

354



マネ『ギター奏者』(Manet, *The Guitar Player*, 1867)

355

例えば、後出のヴェンツェル・フォン・オルミュッツ (Wenzel von Olmütz, active 1481-1497) の版画『リュート演奏家』(*Das Lautenspiel/Lute Player*, 1481 - 1500) や、マルティン・ファン・ヘームスケルク (Maarten van Heemskerck, 1498-1574) 作の『緑のオウムと女性』(*A Lady with her Green Parrot*, 1540s) は、オウムとともに、ひとりの女性が「リュート」を弾いている。マネも『女とオウム』発表の翌年、ワトー (Antoine Watteau, 1684-1721) の絵をもとに『ギター奏者』(*La joueuse de guitare/The Guitar Player*, 1867) を同じモデルをつかって描いた³⁵⁶。つまり、「女とオウム」の絵は「音楽」とも関係があり、それに倣うかのようにエリオットの「ある婦人の肖像」にも「女」「オウム」「音楽」の語が用いられている。そこで、本節では、まず「女とオウム」の「肖像画」の系譜をたどり、「ある婦人の肖像」の標題にある「肖像」の意味を追究することにした。

1. 「肖像について」と「ある婦人の肖像」：マネ『女とオウム』をかいして

エリオットは、ハーバード大学3年の冬(1908年から1909年)、フランス印象派画集に収録されたマネの絵『女とオウム』(現在、メトロポリタン美術館所蔵) にであった。この絵は、友人宅の居間にも飾られていたという³⁵⁷。イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館 (Isabella Stewart Gardner Museum) のオーナーであるイザベラ・スチュワート・ガードナーのゲストブックには、1912年9月16日および10月31日から11月3日の間に1回、エリオットが訪問したことが記録されており、ふたりは手紙のやりとりもしていた³⁵⁸。



マネ『女とオウム』(Manet, *Woman with a Parrot*, 1866)

この経験が詩「肖像について」(“On a Portrait”)として結実し、1909年1月、『ザ・ハーヴァード・アドヴォケイト』誌に掲載された。以下は、その全行である。

Among a crowd of tenuous dreams, unknown
To us of restless brain and weary feet,
Forever hurrying, up and down the street,
She stands at evening in the room alone.

Not like a tranquil goddess carved of stone
But evanescent, as if one should meet
A pensive lamia in some wood-retreat,
An immaterial fancy of one's own.

No meditations glad or ominous
Disturb her lips, or move the slender hands;
Her dark eyes keep their secrets hid from us,
Beyond the circle of our thoughts she stands.

The parrot on the bar, a silent spy,
Regards her with a patient curious eye.³⁶⁰

たくさんのぼんやりとした夢のはざまで、はかり知れないほどに、
頭はたえまなく働き、足は疲れ果て、
ひっきりなしに急ぎ足で通りを行き来していて、
夕暮れ時に、彼女は部屋にひとりたたずんでいる。

うごかぬ石像の女神というよりむしろ
はかなきもの、それはちょうど
物思わしげな憂いに沈んだラミアに森の隠れ家で出会うかのような、
とらえどころのない空想なのだろう。

喜ばしいにしろ不吉であるにせよ、どんな深い思索であっても
彼女の唇を動かしたり、ほっそりした手を動かすことはない。
彼女の黒い瞳は、彼女と誰かの秘密を隠して、
わたしたちの想像の域をこえたところに、彼女は立っている。

止り木のオウムは物言わぬスパイ、
好奇の目でじっと彼女を見透かしている。（拙訳）

「ある婦人の肖像」は、この「肖像について」をもとに製作されたと思われる。題名の類似はもとより、使用された語句の類似が指摘できる。たとえば、第一行目冒頭には、「ある婦人の肖像」と同じ“Among”が使われ、「ある婦人の肖像」で使用された「悪夢」（“cauchemar”）は、「沢山のはっきりしない夢」（“a crowd of tenuous dreams”）に対応している。「肖像について」第4スタンザの「止まり木のオウムは沈黙のスパイ」（“The parrot on the bar, a silent spy”）の「オウム」は、「ある婦人の肖像」の「オウムのように鳴く」（“Cry like a parrot”）として再配置された。また、「肖像について」第2スタンザにある「動かぬ女神」（“a tranquil goddess”）には似ない「物思いにふける妖婦」（“A pensive lamia”）という語句も、本章第1節第5セクションで述べたように、「ある婦人の肖像」における「婦人」が「宿命の女、妖婦、誘惑者、そして最終的には破壊者の原型」に生かされている。「肖像について」とマネ『女とオウム』の関係は明確であるが、では、マネの絵と「ある婦人の肖像」とはどのように関係しているのであろうか。そのため、まずマネ『女とオウム』が、「女とオウム」の「肖像画」の系譜において、どのような位置にあるのかを考察する。

2. マネ『女とオウム』とその系譜：「聖」から「性」へ

「女とオウム」の絵は、マネが最初ではない。ブーラー(Brouce Thomas Boehrer)は、19世紀にオウムが「中流階級で人気をあつめるようになった」ので、「フランス写実主義／印象主義絵画の画期的な作品」が生まれたとし、クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877)、マネ、ルノアール(Auguste Renoir, 1841-1919)の作をあげている³⁶¹。確かに、マネの絵の直前にクールベが、寝台に裸体で寝そべる女とオウムを描いた（原題： *La Femme au perroquet*, 1866）。しかし、クールベの絵も独創ではない。1827年に、ドラクロア (Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863) が「オウムと一緒にの女」（原題： *Femme avec un perroquet*）を描き、女は裸体であった。また、これも最初ではなく、「女とオウム」、ある

いは「女と鳥」の絵はひとつの系譜をなしていた。

西洋で知られる「オウム」は、紀元前 327 年にアレキサンダー大王が遠征先のインドからもち返った「驚異」の鳥、今日の「オオホンセイインコ」(the Alexandrine parakeet/*Psittacula eupatria*)³⁶²に始まり、中世では「聖」なる超自然的な生き物とみなれていた³⁶³。東方三博士と聖母子像を描いた写本画 (*The Egerton Master's Adoration of the Magi*, c.1070) の欄外装飾にオウムが登場し、ファン・エイク (Jan van Eyck, 1395-1441) の『ファン・デル・パーレの聖母子』(*Madonna met kanunnik Joris van der Paele / Virgin and Child with Canon van der Paele*, 1434-36) にあるように³⁶⁴、「話をする動物」オウムは、「神のことばと聖書をさししめす存在」であり、「純潔な聖母マリアの受胎」の象徴となった³⁶⁵。また、クリヴェリ (Vittore Crivelli, 1440-1501/1502) の祭壇画(*Enthroned Virgin and Child / Virgen con Niño y santos*, c. 1481)では、オウムだけでなくリュートとレベックを手にした天使も登場している³⁶⁶。「聖母子像」に「オウム」が描かれるのも、系譜化していた。



367



368



369

ブーラーに指摘はないが、その伝統を体系的に分類した一例として、インターネットサイト

「オウム (*Parrot Museum*)」³⁷⁰というオウムを描く絵画のアーカイブを挙げるができる。ここに「女とオウム」(*La femme au perroquet*) のカテゴリがあり、マネの作品も収録されている。このカテゴリの特性は「友好: 交際、一体感、親密、穏やかな調和」(Amity: Companionship, Togetherness, Intimacy, Peaceful harmony)と「官能性: 肉体の特に性的な快楽の喜び、表現、追及」(Sensuality: The enjoyment, expression, or pursuit of physical, esp. sexual, pleasure)とされている。特に中世では、「オウム」は異国趣味の高級品で、それを贈り贈られることは高い地位の象徴でもあった³⁷¹。15世紀後半頃から、愛玩動物としての「オウム」が個人肖像画に数多く描かれた³⁷²。たとえばバーテル・ベハム(Barthel Beham, 1502–1540)作『オウムと一緒に女性の肖像』(*Bildnis einer Frau mit Papagei*, 1529)やジャン・クルエ(Jean Clouet, 1480–1541)作『ナヴァルの王妃マルグリット・ダングレームとオウム』(*Marguerite d'Angoulême et le perroquet* / *Marguerite d'Angoulême, Queen of Navarre, with parrot*, by circa 1530)、オウムを肩にのせて楽器を手にした女性を描いたマルティン・ファン・ヘームスケルク作『緑のオウムと女性』(*Meester van de Jaren Veerting* / *A Lady with her Green Parrot*, 1540s) などがある。



ちなみにデューラー (Albrecht Dürer, 1471–1528) の版画『人間の墮落』(*The Fall of Man* / *Adam und Eva*, 1504)にも地上の楽園の鳥としてオウムが描かれ³⁷⁶、画家自身の名を示すプレートが付いた枝にいる。アダムとイヴの陰部がリンゴの葉で隠されているのは、リンゴを食べたあとの羞恥の目覚めを示唆している。ここでは、ネコがネズミを狙い、イヴがアダムを誘惑するが³⁷⁷、「ある婦人の肖像」で婦人が青年を誘惑するのと重なる。1507年デューラーは等身大のアダムとイヴを分けて一対の絵として描いた。そのイヴの絵の右端で木の実を食べる木の上のへビは、後述するがマネ『女とオウム』右端の半分剥かれたオレンジと止まり木のオウムを彷彿とさせる。ここからわかるように、「女とオウム」の「聖なる」意味は崩れ、「性」もしくは「俗」の意味が基調となった。



デューラー『人間の墮落』(Dürer, *The Fall of Man*, 1504)

378



デューラー『アダムとイブ』(Dürer, "Adam and Eve", 1507)

379

デューラーのように自然の木でなく、マネのように女と止まり木のオウムを描く絵は、17世紀後半に始まる。マネが『女とオウム』製作当時、頻繁に参照した M. Charles Blanc の *Histoire des Peintres* (1861) に掲載されている³⁸⁰ 下図のオランダ人画家フランス・ファン・ミーリス (Frans Van Mieris The Elder, 1635-1681) の『オウムに餌をやる赤いジャケットの女性』 (*Junge Frau füttert Papagei* / *A Young Woman feeding a Parrot* / *A Woman in a Red Jacket feeding a Parrot*, 1663c.) あたりからのものである。



ミーリス『オウムに餌をやる赤いジャケットの女性』 (Mieris, *A Woman In A Red Jacket Feeding A Parrot*, 1663)

381



ネツチェル『オウムに餌をやる女』 (Netscher, *Woman feeding a parrot*, 1666)

382



ラルジリエール『ある婦人の肖像』 (Largillierre, "Portrait of a Woman," 1696)

383



ティエポロ『オウムを手にする娘』 (Tiepolo, *Young Woman with a Parrot*, 1762)

384

ミーリスは、1660年代のオランダ風俗画の古典主義の形成期において重要な役割をになり、その特徴は上流階級が好む上品で古典的な題材を描いた点にある³⁸⁵。赤いビロード地に白のトリミングをあしらったガウンと光沢のある金色のドレスを身にまとい、オウムに手を差し出す女を描いた『オウムに餌をやる赤いジャケットを着た女性』(1663年)の女は、高級売春婦(courtesan)の可能性もある³⁸⁶。その後、侍女を従えオウムを手へのせ、オフショルダーのドレス姿でこちらに視線をなげかける女性を描いた、オランダ人カスパー・ネツチェル (Caspar Netscher, 1639-1684)、傍らにいるオウムの色彩にひけをとらないほど複数の色彩の生地を贅沢にあしらった自らのドレスのギャザーをつまむ女性を描いたフランス人画家ニコラ・デ・ラルジリエール (Nicolas de Largillierre, 1656-1746) がつづく。さらに、

大粒の宝石のチョーカーをつけ、右肩にリボンとカメオブローチをほどこしたドレスを着崩し、肩から胸にかけて肌を露わにしながら赤いオウムを腕にのせ愛撫する女性を描いたイタリア人画家ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロ(Giovanni Battista Tiepolo, 1696-1770)がいた。

さらに、このアーカイヴでは「オウムを愛す(Love Parrots)」というカテゴリーもあり、この特性は「官能性: 肉体の特に性的な快楽の喜び、表現、追及」と「感覚: 視覚、嗅覚、聴覚、触覚、味覚の機能(Senses: One of the faculties of sight, smell, hearing, taste, and touch)」とされている。ここに収録された絵のほとんどは、男女が一緒に描かれている。



ヤン・マサイス『不釣り合いなカップル』(Jan Massys, *Det omaka paret / The Ill-matched Pair*, 1566)

387



ヘラルト・ドウ (Gerard Dou, *Coppia di giovani alla finestra con pappagallo/ In the manner of Gerrit Dou*, 1613 - 1675)

388



ヘンドリック・ポット『虚栄の寓意』(Hendrick Pot, *Allegory of Vanity*, ca. 1635)

389

その最も古い絵は作者不詳の『愛の魔法』(Der Liebeszauber, um 1470)であり、また中世装飾写本の時祷書に描かれた絵『ダビデとバト・シェバ』(David and Bathsheba, Book of Hours, 1500)がある。



作者不詳『愛の魔法』《Der Liebeszauber》, niederrheinischer Meister, um 1470



Antonius Buch der Beispiele um 1480/1490
Die Pilger übersetzen dem Kaufmann die Lästereien der Papageien über dessen Frau;
(Kapitel III: Vom Gerichtsverfahren gegen Dimna).



『ダビデとバト・シェバ』 (*David and Bathsheba*, Book of Hours, 1500).バト・シェバは、ヘブライ語聖書によれば、ヒッタイト人ウリヤの妻で、後に古代イスラエルの王ダビデの妻、ダビデの跡を継いで王となったソロモンの母。



ヨハン・ケーニヒ『入浴のバト・シェバ』 (Johann König, *The Toilet of Bathsheba*, ca 1610/16)

19世紀には性的含意を露呈するかのようになり、オウムと戯れながら横たわる裸婦が描かれました。先陣をきったのはドラクロア (Eugène Delacroix, 1798-1863)³⁹⁴であった。彼は、鮮やかな色の寝具の敷かれた長椅子にもたれる、まとめ髪姿の裸婦を描いた。細身の体に豊かな胸、丸みを帯びた腰と魅力的な肢体の女性で、クールベがこれに倣い³⁹⁵、髪をほだき白いシーツのうえでオウムを乗せた手を高くかかげる裸婦を描いた。そして、侍女をしたがえ、髪を枕のうえに解きはなち、オカメインコと戯れるトルコ後宮の裸の女奴隷を描いたロワベ (Ferdinand Roybet, 1840-1920) の『オダリスク』 (*Odalisque*, 1870) とつづく。



ドラクロア『オウムを愛撫する女』 (Delacroix, *Woman Caressing a Parrot*, 1827)



クールベ『女とオウム』 (Courbet, *Woman with a Parrot*, 1866)



ロワベ『オダリスク』 (Roybet, *Odalisque*, 1880)

また、先述のように、ヴェンツェル・フォン・オルミュッツの版画『リュート演奏家』 (*Das*

Lautenspiel/Lute Player, 1481 - 1500) やマルティン・ファン・ヘームスケルク作の『緑のオウムと女性』(*A Lady with her Green Parrot*, 1540s)では、オウムとともにひとりの女性が「リュート」を弾いている。これは、マネのギターを奏する女性とオウムの原型と考えられる。また、このアーカイヴに収録されていないが、これより早い「泉のそばで音楽を奏でるふたり、マイスターE.S. (Meister E.S.)作」(*Musizierendes Paar am Brunnen*, c.1440-1467)は、男女がリュートとハーブを弾いている。つまり、「女とオウム」は「音楽」とも関係があった。



Meister E.S., *Musizierendes Paar am Brunnen*, c.1440-1467



オルミッツ『リュート演奏家』(Olmütz, *Lute Player*, 1481-1500)

399

400



ヘームスケルク『緑のオウムと女』
Heemskerck, *A lady with her green parrot*, 1540s)

401



ヤン・ブリューゲル(父)とピーテル・パウル・ルーベンス、『五感(連作):聴覚』(Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens, *The Five Senses (series): Hearing / Die fünf Sinne: Das Hören,*, 161748)

402

さらに、ミーリスは1658年に、チェンバロを弾く女と楽譜の背後にオウムがいる絵『デュエット』(*Duet*, 1658)を描いた。この絵の男女は、『牡蠣の食事』(*A Meal of Oysters*, 1661)にも登場する。本節において示したように、1663年の絵でオウムに餌をやることになる女が、同じ衣装を着崩した状態で、「性」を暗示する牡蠣を手になっている。



ミーリス『デュエット』(Mieris, *Duet*, 1658)



ミーリス『牡蠣の食事』(Mieris, *A Meal of Oysters*, 1661)

このように「女とオウム」の絵の前後に、同一モデルによる楽器を演奏する「女とオウム」を発表しているのは、ミーリスだけではなくマネも同様である。エリオットが鑑賞した「印象派の父」⁴⁰⁵マネの『女とオウム』のモデルは、その3年前の1863年に高級娼婦を描いた『オランピア』(*Olympia*)のモデル、ヴィクトリーヌ・ムーラン(Victorine Meurent, 1844-1927)であった⁴⁰⁶。この絵にオウムは描かれていないが、男性から贈られたであろう花束が描かれ、『女とオウム』と同様に女性は首に黒いリボンをつけている。さらにマネは、先述のように、『女とオウム』発表の翌年、同じモデルを使いワトーの絵をもとに『ギター奏者』に描いた⁴⁰⁷。それだけでなく、『女とオウム』の女性が髪に絡ませていた董色のリボンをつけた白い衣装の女性をその絵に描いている。その女性が手にするギターの背後には、オウム用のコップと止まり木で羽根を反り返した灰色のオウムの後ろ姿が、ぼんやり描かれている。



マネ『オランピア』(Manet, *Olympia*, 1863)

408



マネ『ギター奏者』(Manet, *The Guitar Player*, 1867)

409

年代的にいて、止まり木にいる灰色のオウムと白い衣服を着て立ち姿の女性を描いたマネのあとには、赤いリボンがあしらわれた黒いドレスを身にまといオウムを手にとっている女性を描いたルノアールがいる。



マネ『女とオウム』(前掲)



ルノアール『女とオウム』(Renoir, *Woman with a Parrot*, 1871)

裸婦像は、一見して「性的」含みのあることはわかるが、マネとルノアールの場合、すぐにはわからない。だが、「女性」と「鳥」が親密そうに描かれる場合、伝統的に「性」的な含みがあり、「鳥を売る」のオランダ語（vogelen）は「性交する」を意味している。クールベの描いたのは神話化された裸婦ではなく、現実の高級売春婦であった⁴¹²。脱ぎ捨てられた衣装と乱れた髪女性の官能性が、鮮やかなオウムの羽根や背後に見える風景や異国情調あるタペストリーによって強調されている⁴¹³。マネは同年、ライバルであるクールベの議論の的となった率直な性的表現に応え、慎ましい『女とオウム』を描いた⁴¹⁴。



マネ『女とオウム』(前掲)



左図『女とオウム』 一部拡大

この絵には、嗅覚(スマイレの花)、触覚と視覚(片メガネ)、聴覚(話すオウム)、味覚(オレンジ)の五感の象徴がある⁴¹⁵。この『女とオウム』の配色は、次のようなものといえる。

The woman, with her salmon-pink gown and pale pink skin, forms a striking pattern against the gray background. The creamy pinks and whites of the figure are enlivened by the black ribbon tied round her neck, and glimpse of her foot peeking from beneath her robe. Manet has daringly clashed the pink of the figure with the orange-yellow of the half-peeled orange at the lower right, the yellow at the base of the parrot's stand, and the acid-yellow of the liquid in the bird's glass cup. ⁴¹⁶

女性は、サーモン・ピンクのガウンを身につけた淡いピンクがかった肌色の女性で、灰色の背景に印象的な様式をなしている。淡いピンクと白のその姿は、首に巻かれた

黒いリボンや、ローブの下からちらりとみえるつま先によって引き立てられている。マネは、大胆にも、女性のピンク色と、右下に半分剥かれたオレンジの橙がかった黄色や、オウムの止まり木の土台の黄色、そしてオウムのガラスコップの液体の青みがかった黄色をと衝突させている。(拙訳)

このような白い姿の女性と暗い背景のコントラスト、そしてオレンジがかった黄色、灰色のオウムと暗い黄色は、先述の『ギター奏者』の配色とほぼ同じといえる。

その官能性が明白なロワベ、クールベとドラクロワの裸婦図に対し、先述のように、衣服を着た女を描いたマネの絵は一見官能的ではない。女が手にする「パルマ・スミレ」の花言葉が「貞節」「愛」であることから、そう印象づけられる。だが、ディッキーマンは、1790年代から洒落者の間で流行した「片メガネ」(monocle) (英語 “quizzing glass” / 仏語 “lorgnette”) とパルマ・スミレ (the Parma violets) を手にしてすこし媚びた女性のしぐさに官能性が潜んでいるという⁴¹⁷。ドラクロワやクールベが描いたオウムが、鮮やかな色彩のインコであるのに対して、マネのオウムがアフリカ産の灰色のオウムであり、焦点がオウムの「おしゃべり」にあることにも表れている⁴¹⁸。



19世紀の金張りの片メガネ(19th-century gold-filled quizzing glass)

419

ディッキーマンはさらに、オウムの下に落ちている半分皮の剥かれた性的象徴性のあるオレンジ⁴²⁰(黄金のリンゴ “pomum auratium” はオレンジを意味した)は、女の衣服も同様に剥ぎ取られることを暗示しているという⁴²¹。ディッキーマンは指摘していないが、マネ『女とオウム』のモデルの女性が身につけている衣装は、サーモン・ピンクすなわち女性の顔色と同系色でもあり、裸婦増を髣髴とさせる。衣装は知恵の実を食べることで芽生えた「羞恥」のあらわれなのであろう。デューラーではイヴがリンゴの枝を、“Portrait”では婦人が “lilacs”(l.41)を手にする。「中国では、オレンジは性行為の前に、男女が象徴的にふたつに切り食べるが、長いこと愛の象徴とみなされてきた」⁴²²という。「プルフロックの恋歌」にお

ける催淫的な媚薬としての「牡蠣」と類似の象徴性をもっている。ジョージ・エザーレッジ (George Etherge) の 17 世紀の喜劇『粋な男』(*The Man of Mode*, 1676) で「オレンジ売り女」(Orange-woman) が登場する。当時の劇場には「オレンジ売り少女」(Orange-girls) がおり、男性客と舞台裏の女優との仲をとりもち、密会の約束をとりつけ収入を得ていた⁴²³。

3. 「ある婦人の肖像」に展示された絵画群：「霊」から「悪夢」へ

先行論に示唆はないが、「ある婦人の肖像」にはマネ以外の絵への示唆が読める。例えば、“parrot” には「性」だけでなく、「聖」なる含みもある。語源はフランス語 “pierre”。つまり、「石」である。これを人名に使用した例が「ピエール」、つまり「ペテロ」である。「肖像について」の第 2 スタンザ第 1 行には、“Not like a tranquil goddess carved of *stone*” と「石」が配置されている。そして、第 4 スタンザは “The parrot on the bar, a silent spy, / Regards her with a patient curious eye.” と「オウム」があり、「ある婦人の肖像」第 3 歌には “Cry like a parrot” とある。「聖ペテロ」といえば、「聖ペテロの否認」というテーマで、カラヴァッジョ (1610 年) やレンブラント (1660 年) が絵にしている。このテーマがエリオット詩と関係していることを示唆する例として、ボードレール (Charles-Pierre Baudelaire) の『悪の華』(*Les Fleurs du mal*, 1857) をあげることができる。ここには「聖ペテロの否認」(“Le Reniement de Saint Pierre”) の詩が収録され、最終行に “Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!” (Peter denied his Master?... He did right!) とでてくる。ついでながら、同名のシャルパンティエ (Marc-Antoine Charpentier) のオラトリオがある。そして、詩「ある婦人の肖像」には、「ぼくは帽子を手にする——彼女の言ったことに／臆病な気休め文句など、どうして言えよう？」(“I take my hat: how can I make a cowardly amends / For what she has said to me?”, ll.69-70) とあり、婉曲的に「婦人」の「言葉」の「否認」をしていると読めよう。



カラヴァッジョ『聖トマス不信』(Caravaggio, *The Incredulity of Saint Thomas*, 1601-1602)



カラヴァッジョ『聖ペテロの否認』(Caravaggio, *The Denial of Saint Peter*, 1610)

さらに、「ある婦人の肖像」の他の絵への言及も指摘できる。まず、第1連の婦人の言葉に、「心にしみるわ、ショパンは。ショパンの魂って／ほんとの友だちの間でだけ蘇るものだって思うの。／ほんの二、三人のね。あの感動をコンサート・ルームであれこれ／議論するなんて—そんなこと思いもよらないお友だちの間でだけね」には、“soul” “resurrected” “touch” “rubbed and questioned” という語が使用され、「(キリストの) 復活」が想起される。これをテーマとした絵は6世紀頃から描かれ系譜化し、とりわけバロック期のカラヴァッジョ (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1573-1610)⁴²⁶の『聖トマスの不信』(*The Incredulity of Saint Thomas / Incredulità di san Tommaso*, c. 1601-1602) は圧巻である。イエスの腹の傷に指先をあてるトマスの姿は、“touch” “rubbed and questioned” に応じている。1625年にトゥルニエ(Nicolas Tournier, 1590-1639)、そして1660年にレンブラントが絵にしている。



レンブラント『聖ペテロの否認』(Rembrandt, *The Denial of Saint Peter*, 1660)



トゥルニエ『聖ペテロの否認』(Tournier, *Le Reniement de Saint Pierre*, 1625)

ちなみに、この絵の典拠は、「使徒行伝」第24章21節(“unless it was this one thing I shouted as I stood in their presence: ‘It is concerning the resurrection of the dead that I am on trial before you today.’”)と「マタイによる福音書」第18章第20節(“For where two or three gather in my name, there am I with them.”)を示唆しているという。そして、「ある婦人の肖像」の第1歌の「聖トマスの不信」を示唆する語群のそばには、“among friends / Some two or three”と数字がでてくる。このように、“parrot”には、「性」と「聖」の意味が内包されており、それはこの詩で示唆される絵画にもあてはまるようである。

第1歌第1連の最終行で、婦人は「こういう友情がなければ——人生なんて、ほんと悪夢よ!」(“Without these friendships—life, what *cauchemar*!”)という。この斜字体語“cauchemar”は、先の“pierre”のようにフランス語であり、この詩の主要な典拠ラフォル

グ(Jules Laforgue) の『ピエロの詞』(*Locutions des Pierrots, III*) (ちなみに、“pierro” の語源は “pierre”) にも用いられているが⁴²⁹、フュースリー(Johann Heinrich Füssli, 1790-1791)の代表作のひとつ『悪夢』(*Le Cauchemar / The Nightmare*, 1781) をも示唆していると考えられる⁴³⁰。この絵はロマン派に多大な影響を及ぼしたといわれ、眠っている女を犯す「夢魔」(incubus) が描かれ、性的幻想がテーマであった。



フュースリー『悪夢』(Füssli, *The Nightmare*, 1781)

431

この絵の婦人の身体の上にいる「夢魔」は、「ある婦人の肖像」では「青年」が自らを例える「猿」(“an ape”, l.112)を思わせる。「青年」は「猿」を装うことで婦人とのコミュニケーションを遮断しようとするが、婦人はこの絵画『悪夢』のように「猿」ならぬ「青年」が自らの身体の上に乗ることを夢想しているのであろう。“cauchemar”の語は、フュースリーや後述のゴヤ(Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828)の絵だけでなく⁴³²、当時の「音楽」とも関連がある。エリオットとの関係は不明だが、「ロシア・モダニズムの父」⁴³³と称される同時代のレビコフ (Vladimir Rebikov, 1866-1920) は、ピアノ合奏曲「悪夢、心理学的音楽の絵第4番」(“Cauchemar, 4me tableau musical-psychologique”, 1904)をつくっている。これは、2台のピアノの4本の手のために書かれた曲で、オーケストラによるバレエ音楽でもあり、オペラ “Princess Mary” の一部でもあった⁴³⁴。レビコフは、バッハ(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)に始まり、ドビュッシーが本格的に使用したことで知られる「全音音階」(whole tone scale)を自らの曲に多用した印象派の作曲家である。スィツキー(Larry Sitsky)は、レビコフの音楽を「細密画風」と評している⁴³⁵。通常の音階は全音階と半音階の組み合わせによるが、全音音階は古典派とロマン派の音楽の大前提であった調性の変化にもつながった⁴³⁶。レビコフの「悪夢、心理学的な音楽の絵第4番」は、いわば無秩序な夢の世界を聴覚的に表現したものといえる。かくして婦人の言葉には、「聖なる」古典派絵画への言及だけでなく、性的誘惑を暗示するロマン派絵画も散りばめら

れていた。

音楽といえば、第1歌第2連で、婦人の語りかけに冷たい態度をとる青年の頭の中では、「気まぐれな単調さ」(“Capricious monotone”, l.34)が奏でられている。“capricious”からは“capriccio”「奇想曲」(音楽)と「奇想画」(絵画)が想起されてもよい。「奇想画」といえば、主として「過去／現在」「空想／現実」の景観の混淆⁴³⁷がみられ、大成者として先述のティエポロがおり、「ある婦人の肖像」にも歌われている「ヒアシンス」(l.81)と王侯貴族の間で流行していたテニスラケットとを描いた彼の『ヒュアキントスの死』(*La morte di Giacinto* / *The Death of Hyacinth*, 1752-53)には「にやにや笑うパン神の像」と「オウム」も描かれている。



ティエポロ『ヒュアキントスの死』(Tiepolo, *La morte di Giacinto*, 1752-53)

438

4. 「ある婦人の肖像」とゴヤ『ロス・カプリチョス』とマネ

さらに、この“Capricious”と“monotone”の連鎖から、一層有意味な「奇想画」が浮上する。ゴヤの連作風刺画『ロス・カプリチョス』(*Los Caprichos*, 1799)だ。全80点のこの作品群は、主にエッチングとアクアティントによる、「モノトーン」の線で作画されている。マネがキャンバスに好んで用いたのは「白」と「黒」であり⁴³⁹、『女とオウム』の配色も、白と淡いピンクの女性の衣装が、首に巻かれた黒のリボンや暗い色の背景に引き立てられていた⁴⁴⁰。評論家マンツ(Paul Mantz)は、『リラストラシオン』誌(*L'Illustration*, June 6, 1868)⁴⁴¹で、マネが「黒／白」の色調の対比を「理想」にしていると指摘し、これはスペイン、とりわけエル・グレコ(El Greco, 1541-1614)とゴヤからフランスに導入されたといい、マネの技術をこう認めている。

...Il[Manet] a pris pour les tons noirs un goût singulier, et son idéal consiste à les opposer à des blancheurs crayeuses, de façon à présenter sur sa toile une série de tranches plus ou moins contrastées.... Cette manière, nouvelle en France, a jadis été

pratiquée en Esoagne. Thééotocopuli et Goya Lui-même out quelquefois joue ce jeu-la;...le second était plain de resources et il savait, an fin graveur qu'il était ⁴⁴²

……彼[マネ]は、黒の色調（トーン）がとても気に入りに、それを白亜の白に対比させ、画布上に多かれ少なかれ対照的なシミの連続ができるようにすることが、彼の理想である。この流儀はフランスにはない新しいもので、以前、スペインいで用いられたものだ。エル・グレコやゴヤ自身が、ときどきこの戯れに手を染めていた。……後者[ゴヤ]は工夫にとんでいて、自身すぐれた版画家であったので、黒と白が相殺しあうことを知っていた。（拙訳）

マネは、実際に 1865 年 8 月下旬から 9 月上旬にかけてスペインを訪れ、ゴヤを学習している⁴⁴³。とりわけ、その「黒」と「白」の背景には『ロス・カプリチョス』があるとされる。ゴヤが「黒／白」で「19 世紀を強力に告知」し、「20 世紀芸術の関心」の方向づけをしたとしたあと、アイヴズ（Colta Ives）はこういう。

In works such as these Goya delivered the most powerful announcement of the nineteenth century in black and white and gave direction to the concerns of art in the twentieth century. His *Caprichos* were the first of his works to infiltrate France, where the boldness of his realism combined with romantic fantasy took root. It reemerged in the darkened turbulence of Delacroix's paintings and prints, as it did somewhat later in the restrained simplicity of Manet's.⁴⁴⁴

このような作品でゴヤは、黒と白を用いもつとも強力に 19 世紀を表明し、20 世紀芸術の関心の持ち方に方向を与えた。彼の『ロス・カプリチョス』は、彼の作品中でフランスに浸透した最初のものであり、フランスで、彼の大胆なリアリズムはロマン派の空想とが結合し根をおろした。それは、ドラクロワの絵画や挿絵における暗い色調の乱流となって再出現し、同じようにややのちに、マネの作品にみられる抑制のきいた簡素さとなった。（拙訳）

マネが、「ゴヤのエッチングを習得することで刺激を受けたこと」に間違はなく⁴⁴⁵、『ロス・カプリチョス』で「もつとも美しいエッチングやアクアティントの版画のひとつの実質的に

パステーションといえる作品を製作した」(“He[Manet] produced what is virtually a pastiche of one of Goya’s most beautiful etched and aquatinted plates from the *Caprichos*.”)⁴⁴⁶。たとえば、『女とオウム』発表の2年後、娼婦に忠告する老婆を描いた『ロス・カプリチョス』「15番・けっこうな忠告」⁴⁴⁷ (*Bellos Consejos / Fine Advice*) をもとに『異国情緒な花(マンティラをかぶった女)』(*Exotic Flower / Woman in Mantilla*, 1868)が描かれた⁴⁴⁸。さらに版画ではないが、『裸のマハ』(*La Maja desnuda / Naked Maja*, 1802) をもとに『オランピア』(*Olympia*, 1863)が描かれ⁴⁴⁹、『バルコニー』(*The Balcony*, 1868-69)はゴヤ『バルコニーのマハたち』(*Les Majas au Balcon / Majas on the Balcony*, 1810)がもとになっている⁴⁵⁰。



ゴヤ『ロス・カプリチョス』「15番・けっこうな忠告」(Goya, “*Bellos Consejos*” *Los Caprichos*, 1799)

451



マネ『異国情緒な花』(Manet, *Exotic Flower*, 1868)

452



ゴヤ『裸のマハ』(Goya, *La Maja desnuda*, 1802)

453



マネ『オランピア』(前掲)



ゴヤ『バルコニーのマハたち』(Goya, *Les Majas au Balcon*, 1800-10)



マネ『バルコニー』(Manet, *Le Balcon*, 1868-69)

マネ絵画の源泉ともいえるべき『ロス・カプリチオス』の作品群には、「オウム」がひとにむかい演説する「53 番・何てお口の達者なこと!」(*Que pico de oro! / What a Golden Beak!*, 1796-97)がある⁴⁵⁶。また、前面左にサル顔の調査人と右にクマの仮面をかぶった婦人が描かれ、巨大な鼻の婚約者が 1790 年代から洒落者の間で流行した「片メガネ」(monocle)をつかい(マネの『女とオウム』の女は片メガネを首にさげている)、人間が動物のように動物が人間のように振舞う「57 番・家系調査」(*La filiación / The filiation*, 1796-97)は、「ある婦人の肖像」で「熊踊りでも、なんでも。／鸚鵡の鳴き声でも、猿のおしゃべりでも」(“Like a dancing bear, / Cry like a parrot, chatter like an ape”, ll.111-112)と自らの姿をクマ、オウム、サルに例える青年の姿を彷彿とさせる。そして、きわめつけは「43 番・理性の眠りは怪物を生む」(*El sueño de la razón produce monstruos / The Sleep of Reason Produces Monsters*, c. 1799)で、これは「悪夢」とかかわる。さらに、2番～36番の作品群のテーマは、「秘密の逢引き」や「売春」が中心になっている⁴⁵⁷。ちなみに、アラス(Daniel Arasse)は、フュースリーとゴヤの関係を論じ、『悪夢』はゴヤの「43 番・理性の眠り」を連想させるとし、こう論じている——「フュースリーのように、ゴヤは偏見と迷信を絵に描き、より効果的にそれと戦おうとした」(“Like Fussli, Goya pictured prejudices and superstitions in order to combat them better.”)⁴⁵⁸。さらに、ボイム(Alnert Boime)は、ゴヤ『改悛の情のない臨終の男から、悪霊を払っているサン・フランシスコ・デ・ボルハ』(*Goya, San Francisco de Borja Exorcising an Evil Spirit from an Impenitent Dying Man*, 1788) は、「ふたつの文化が生んだもっとも先進的な芸術家(ジャック＝ルイ・)ダヴィッド(Jacques-Louis David) とフュースリーの作品」(ダヴィッド『ヘクトールの死を嘆くアンドロマケ』(*La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari*, 1783)とフュースリー『悪夢』)をもとにしているという⁴⁵⁹。



ゴヤ『ロス・カプリチオス』「何てお口の達者なこと!」(Goya, “Que pico de oro!”, *Los Caprichos*, 1799)



ゴヤ『ロス・カプリチオス』「家系調査」(Goya, “La filiación”, *Los Caprichos*, 1799)



ゴヤ『ロス・カプリチオス』「理性の眠り」(Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, *Los Caprichos*, 1799)



ゴヤ『悔悛しない瀕死の病人と聖フランシスコ・ボルハ』
(Goya, *San Francisco de Borja Exorcising an Evil Spirit from an Impenitent Dying Man*, 1788)



ダヴィッド『ヘクトールの死を嘆くアンドロマケー』(David, *La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari*, 1783)

これまで、ゴヤ、とりわけ『ロス・カプリチョス』とエリオットとの影響関係を直接論じた先行論はない。だが、『エリオット書簡集』(*The Letters of T. S. Eliot Vol.4 1928-1929*)によると、スペイン人マリチャラル(Antonio Marichalar)が、1928年1月2日、雑誌『クライテリオン』(*The Criterion*)編集長エリオットにゴヤに関する記事を書きたいといってきたとき、エリオットは「あなたのゴヤ論をとりわけ熱望している」("I am particularly keen to have an article by you on Goya")と返信している⁴⁶⁵。また、ゴヤ／エリオットの連関の間接的な指摘はある。

Beauty is probably not the principal quality that comes to mind when we think of the paintings of Picasso, the music of Stravinsky, or the poetry of T. S. Eliot. Nor is it the central quality one would associate with many powerful artists of previous centuries, including Dante, Michelangelo, Beethoven, and Goya.⁴⁶⁶

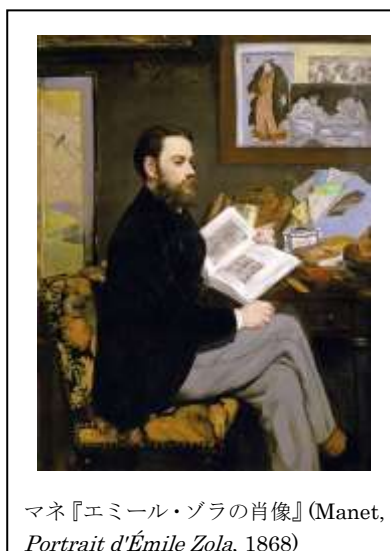
美は、ピカソの絵画、ストラヴィンスキーの音楽、あるいはT.S.エリオットの詩といて想起される主要な特性ではないだろう。それは、それ以前の時代が生んだ多数の強力な芸術家から連想される中心的な特性でもない。たとえば、ダンテ、ミケランジ

エロ、ベートーヴェン、そしてゴヤなど。(拙訳)

さらに、「かくしてゴヤは、1 世紀後、結局、モダニズムで顕著になることがらの先行者であり、そのときヨーロッパの芸術家たちも、また 19 世紀的立場が支持できないものであることを認識しはじめる」(“Goya is thus a precursor to what will eventually become prominent in modernism a century later as European artists also come to perceive the untenability of nineteenth-century positions.”)⁴⁶⁷という指摘もある。すくなくとも、こうした「ゴヤの 19 世紀の弟子」(“Monsieur Manet is a pupil of Goya and Baudelaire.”)⁴⁶⁸ マネを経由して、エリオットの水脈はゴヤにつながっていたと思われる。

5. 「ある婦人の肖像」で対置されたマネの『女とオウム』と『エミール・ゾラの肖像』

マネは、『バルコニー』と同時期に、『エミール・ゾラの肖像』(*Portrait d'Émile Zola*/*Portrait of Émile Zola*, 1868) を製作した。



469

ここには、ゴヤとヴェラスケス(Diego Velázquez, 1599-1660)についての記事の載った分厚い芸術評論雑誌「カゼット・デ・ボザール」(*Gazette des Beaux-Arts*)を手にした⁴⁷⁰ゾラ像と一緒に、マネの『オランピア』の複製、バロック絵画巨匠カラヴァッジョの影響を受けたヴェラスケス『バッカスの勝利』(*El triunfo de Baco o Los borrachos*/*The Triumph of Bacchus or Los borrachos*)のゴヤによるエッチング⁴⁷¹、「二代目歌川国明」の相撲を描いた浮世絵、日本の衝立が描かれている⁴⁷²。まさに、「女」と「肖像」という題名だけでなく、この絵の構成のように、エリオットは複数の絵を「ある婦人の肖像」に展示していると思われる。

『バッカスの勝利』といえ、ば、「ある婦人の肖像」の 1.41 に「それから半時間ばかり腰を

下ろして黒ビールでも飲みましょう」(“Then sit for half an hour and drink our bocks”)
とある。この“bock”とは、14世紀に始まるドイツ製の強い黒ビール「ボック(ビール)」の
ことで、19世紀末から20世紀初頭の宣伝広告やラベルには、必ず立派な角の「雄山羊」
(Bock)が描かれていた。(先述のティエポロの描く「山羊の角と足」をもつ「にやにや笑
うパン神の像」が想起される。)この「雄山羊」は「元気」だけでなく、「男らしさ」「生殖
能力」「多産」の象徴であった。「ある婦人の肖像」でも、こうした読みがもとめられている
のだろう。エリオットの生誕地「セントルイス」には、ビール製造所「アメリカ醸造会社」
(The American Brewing Co.)があり、「セントルイスABCボック・ビール」(St. Louis
ABC Bock Beer)を販売しており、1890年頃のラベルには雄山羊がビール樽に足をかけ、右
の前足でビールの入ったグラスをもつ姿が描かれていた。そして、こうした絵に類似した雄
山羊は、先述のデューラー版画の右上隅の切り立つ断崖⁴⁷³やティエポロの奇想画にも描か
れ、ゴヤの絵『魔女たちの夜会』(1789年)と『ロス・カプリチョス』第60番「裁判」に
登場している。



474



475



476

『女とオウム』を右に、『エミール・ゾラの肖像』を左に併置すると、「ある婦人の肖像」
の構図になる。当然、前者の女は「ある婦人」であり、後者のゾラは「青年」に対応
している。『女のオウム』には、つま先だけをガウンからのぞかせている女が手にした片メ
ガネ、パルマ・スマレ、そして灰色のオウムと半分剥かれたオレンジが描かれていた。デュ
ーラー『アダムとイヴ』(1507)のごとく、あたかもこの絵と一对の絵であることを示唆する
かのように、『エミール・ゾラの肖像』には、首から下げたメガネ、花と小鳥が描かれた灰
色の枠の屏風⁴⁷⁷、そしてゾラが腰かける椅子にはオレンジを思わせる図柄が描かれており、
つま先だけを着物からのぞかせた浮世絵の相撲力士が描かれているようにもみえる。デュ
ーラー『人間の堕落』のアダム左肩上のオウム、崖の上の雄山羊、孔雀の冠毛のある蛇⁴⁷⁸、

そして足元の猫は、それぞれゾラ左肩上の屏風の鳥、右上端の絵のバックス、ゾラ頭上の孔雀の羽根⁴⁷⁹、『オランピア』の売春の象徴の黒猫⁴⁸⁰と対応している。アジアの屏風は、1860年代にヨーロッパ絵画に描かれ始めており⁴⁸¹、マネ『女とオウム』の平板化効果は浮世絵の影響であると推測される⁴⁸²。そして、この浮世絵は、また限られた2・3に絞られた配色⁴⁸³という日本画の特徴をもっている。

では、詩「ある婦人の肖像」に、日本絵画の要素は読みとれるのだろうか。浮世絵の力士は、この絵の中では着物を着装しているが、相撲競技の際はアキレス腱が露出されることから、「アキレウス」(“Achilles’ heel”, 1.61)に転移されているのかも知れないが、そもそこの詩は、俳句と影響関係のあるイマジズム的要素に支配されている。スコフィールド(Martin Scofield)はこう指摘している——「幾分かのイマジズムの明快さと集中化は、エリオットの最初のふたつの詩集と『荒地』に(パウンドの修正に引き立たされ)みることができる」(“Something of the Imagist clarity and concentration can be seen in Eliot’s first two volumes and in *The Waste Land* (accentuated by Pound’s revisions).”⁴⁸⁴。さらに、詩の青年は、「ぼくの微笑は骨董品たちの間にぼったり倒れる」(“My smile falls heavily among the bric-à-brac.”, 1.92)というが、「骨董品／多彩な珍品」(“bric-à-brac”)は、『エミール・ゾラの肖像』にも描かれていて、机上の陶器がそうだ。ゾラ自身、「ジャポニスムは、ギリシア芸術と同様に偉大な芸術である」(“L’art japonais est un art aussi grand que l’art grec”)⁴⁸⁵と評された1860年代初頭に、日本画に魅了されたひとりであり、「骨董品を中古販売店で漁っていた」(“...he[Zola] forged in junk-shops for bric-a-brac”)⁴⁸⁶という。イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館をはじめ、ボストンには日本美術コレクションの所蔵が多くあり、エリオットは十分に日本美術が鑑賞できる環境にあったし、のちに「ゲロンチオン」(*Gerontion*, 1920)の25行目“By Hakagawa, bowing among the Titians”において、「ボストンの私的美術館でティツィアーノの絵にお辞儀をする正装の着物姿の岡倉天心を登場させている」(“In his poem *Gerontion*, T. S. Eliot has the tall figure of Okakura, dressed in formal kimono at a private museum in Boston, “bowing among the Titians.”)⁴⁸⁷。天心は、1906年よりボストン美術館中国・日本美術担当の学芸員をしており、1910年にエリオットとマティス(Henri Matisse, 1869-1954)を引きあわせてもいる⁴⁸⁸。実際、エリオットは、『三月兎の調べ 詩編 1909-1917』(*Inventions of the March Hare Poems 1909-1917*, 1996)所収の「中国官人」(“Mandarins”, 1910)第3歌において、『エミール・ゾラの肖像』ゾラ像右手に描かれた相撲力士と左手の鳥の屏風を思わせる詩行を歌っている。「太鼓腹に沈着をしまいこんだ禁欲主義者／理知的な二段顎」(“A stoic in obese repose／With intellectual

double chins,”) 489の中国官人最長老と、「屏風いっぱい飛翔している鶴たち」(“The cranes that fly across a screen”)490である。「エリオットの「オリエンタル」なテーマと肖像画の題材に対する距離をおいた扱い方は、19世紀後半の美術の発展としっかりと結びつく」(“Eliot’s “Oriental” theme and his anti-absorptive treatment of his portrait subjects connect closely with developments in late nineteenth century art.”)491。

これまで述べたように、「ある婦人の肖像」には、異なる様式の絵画が散りばめられている。エリオットは、詩中で、「オウム」の暗示する「性」(本章第3セクションで述べたロマン派フュースリー『悪夢』の「性」)と、古典派レンブラント『聖トマスの不信』の「聖」を対比させることで、とりわけロマン派特有のほとぼしる「情緒」に抑制をきかせている。そうすることで、この詩に印象派先駆のマネの『女とオウム』の絵図を間接的に浮かびあがらせたのであろう。エリオットは、マネ『女とオウム』に潜む「性」と「肉」を鋭敏にも感じとり、それを「ある婦人の肖像」に暗示することに成功している。

以上が、「ある婦人の肖像」の婦人像の描写の背景にあると考えられる絵画への言及であったが、この詩に登場するもうひとりの人物「青年」に関してはどうか。『女とオウム』に描かれているのは、「女」と「オウム」であった。だが、従来、「女」と「オウム」が描かれる場合、女の相手である「男」も描かれた。当時のマネが参照したと考えられる絵画も同様である。ハウプトマン(William Hauptman)は、マネが『女とオウム』や先述の『エミール・ゾラの肖像』*Portrait d'Émile Zola (Portrait of Émile Zola, 1868)*を描いた頃に影響を受けた画家は、デューラーとゴヤであると述べている492。

先述のデューラーの銅版画『墮落』*The Fall of Man*(“Adam und Eva”, 1504)にも地上楽園の鳥としてオウムが描かれ493、デューラーの名を示すプレートの付いた枝に止まっている。



この版画では、「墮落」により四気質の均衡が崩壊することを暗示する4種類の動物、シ

カは憂鬱質の陰気さ、ウサギは多血質の官能性、ネコは胆汁質の惨忍性、牡ウシは粘液質の鈍重さをあらわしていた⁴⁹⁴。エリオットの「ある婦人の肖像」では、婦人が青年を誘う様子は、デューラー版画においてネコがネズミを狙い、イヴがアダムを誘惑するのと重なる⁴⁹⁵。1507年、デューラーは等身大のアダムとイヴを分けて一対の絵として描いた。そのイヴの絵の右端で樹の実を食べる木の上のヘビは、マネ『女とオウム』右端のかじられたオレンジと止まり木のオウムを彷彿とさせる。また、「肖像について」において、ヘビは直接的には描出されていなかったが、上半身が女で下半身がヘビの怪物を想起させる“lamia”の語が使用されていた。さらに、「肖像について」における「森の隠れ家」と語句も、アダムとイヴの「墮落」の舞台となる「森」と重なってくる。先に引用した「肖像について」において「オウム」は“a silent spy”として描出されていたが、デューラー版画でも「オウム」は人間の「墮落」を目撃する役割を担っている⁴⁹⁶。そして、この男女の「墮落」のテーマは、「ある婦人の肖像」のエピグラフにある語「私通」(“fornication”)へと引き継がれているのではないかと推測される。類型学的見地からいえば、男性を誘惑する女性といえば、その代表は「イヴ」であろう。「ある婦人の肖像」という詩の題名の「婦人」は、マネ『女とオウム』の「女」であり「イヴ」に該当すると仮定した場合、この詩のもうひとりの登場人物である「青年」は「アダム」に相当することになる。

さらに、「ある婦人の肖像」第2歌冒頭において、「婦人」は「ライラックの花の茎をゆっくりねじりながら」次のようにいう。

‘Yet with these April sunsets, that somehow recall
My buried life, and Paris in the Spring,
I feel immeasurably at peace, and find the world
To be wonderful and youthful, after all.’
.
.
.
You are invulnerable, you have no Achilles’ heel,
You will go on, and when you have prevailed (ll.52-55, 61-62)

「でも、四月のこういう夕暮れには、なぜか思い出すのよ、
わたしの^{うず}埋もれた人生、パリの〈春〉。
すると、かぎりなく安らいだ気持ちになって、この世界は、やっぱり
すばらしい、若々しい、って思うの」

あなたって難攻不落なのね、アキレス腱なんてないのね。

あなたは、このまま進んで行って、やりぬいて、言うのよねー

「夕暮れ」は「婦人」が自分の老いを感じていることを示しているのであろうし、「パリの〈春〉」は、パリでの情事、すなわち「婦人」と「青年」の「墮落」も暗示しているとも考えられる。ところが、「あなたって難攻不落なのね、アキレス腱なんてないのね」いう言葉から、たとえ「婦人」が「青年」を性的に誘惑しても、「青年」の心をつかむことが難しいことらしいことがわかる。

そして、第3歌は次のように始まる。

The October night comes down; returning as before
Except for a slight sensation of being ill at ease
I mount the stairs and turn the handle of the door
And feel as if I had mounted on my hands and knees.
'And so you are going abroad; and when do you return?
But that's a useless question.
You hardly know when you are coming back,
You will find so much to learn.'
My smile falls heavily among the bric-à-brac. (ll.84-92)

十月の夜が降りてくる。ぼくは舞いもどってきて、
まえより落ちつかない感じはかすかにするが
重い足で階段を昇り、ドアの^{とって}把手をまわすー
まるで四つん這いになってよじ登ってきた気分だ。
「じゃ、外国にいらっしゃるのね。いつお帰りなの？
でも、お訊きしたって、むだよね。
お帰りがいつなんて、わかんないでしょ。
あっちでは、学ぶこともたくさんおありでしょうね」
ぼくの微笑は^{こつと}骨董品たちの間にぱったり倒れる

「青年」は「婦人」の部屋に向かうとき、「重い足」で「四つん這いになってよじ登ってきた気分」になっており、いかに「婦人」が疎ましい存在であるかがわかる。また、「骨董品／多彩な珍品」(“bric-à-brac”)とここでも“cauchemar” 同様にフランス語が使われている。「骨董品」は、婦人のモデルのモファット邸にもあったとされるが⁴⁹⁷、マネと交友にあったゾラ(Emile Zola, 1840-1902) は、「ジャポニスムは、ギリシア芸術と同様に偉大な芸術である」(“L’art japonais est un art aussi grand que l’art grec”)⁴⁹⁸と評された 1860 年代初頭において、日本画⁴⁹⁹に魅了されたひとりであり、「骨董品」を中古販売店で漁っていたという(“...he[Zola] foraged in junk-shops for bric-a-brac”)⁵⁰⁰。

先述のように、エリオットが日本美術を鑑賞することができたイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館を始めボストンには、東洋の「骨董品」も含め日本美術コレクションの所蔵が多くあった。のちに岡倉天心を登場させた「ゲロンチョン」には、エデンの知恵の樹を暗示する “the Wrath-bearing tree”(1.47) が配置されている⁵⁰¹。ティツィアーノの腰掛けた「アダム」と樹の実に手をのばす「イヴ」、それとデューラー(1504)のオウムとを一緒にして、ルーベンス(Petrus Paulus Rubens, 1577-1640)は 1600 年に『人間の墮落』を製作した⁵⁰²。



ルーベンス『人間の墮落』(Rubens, *The Fall of Man*, 1628-29)

503

このように、「ある婦人の肖像」の詩行に配置された「黒ビール」、あるいはそれに示唆された「雄ヤギ」、「パリでの情事」「アキレス腱」「骨董品」という要素は、ちょうどその順番で『エミール・ゾラの肖像』に描かれている。この絵の中で「腰掛けたアダム」のポーズをとるゾラは、『レヴェヌマン』紙 (L'Événement) (1866 年5月7日) に、マネの弁護をした記事を書き、そこで『女とオウム』がこれまでの最高作のひとつとした⁵⁰⁴。この絵の右上端には、「ある婦人の肖像」第1歌の「黒ビール」そして「雄ヤギ」を彷彿とさせるバロック期のカラヴァッジョの影響を受けたヴェラスケス『バッカスの勝利』(El triunfo de Baco o Los borrachos/The Triumph of Bacchus or Los borrachos, 1628-29) のゴヤによるエッチングがある⁵⁰⁵。その上に覆いかぶさるように、「ある婦人の肖像」第2歌の「パリの情事」を思わせる、パリの娼婦を描いたマネの『オランピア』の複製と、「アキレス腱」

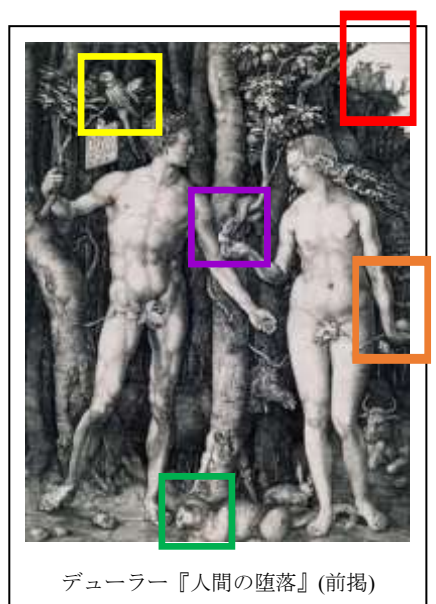
を想起させる「二代目歌川国明」の相撲力士を描いた浮世絵が、この絵の室内に飾られている。そして、ゴヤとヴェラスケス(Diego Velázquez, 1599-1660)について書かれた記事の載った分厚い芸術評論雑誌「カゼット・デ・ボザール」(*Gazette des Beaux-Arts*)を手にした⁵⁰⁶ゾラ像と一緒に、日本の屏風、そして「ある婦人の肖像」第3歌に描出された「骨董品」も描かれている⁵⁰⁷。つまり、詩の中に他の詩行が援用されるごとく、絵画が絵画内において「引用」されているのである。いうまでもなく、これはエリオットの創作態度とも合致する。



509

『オランピア』と『女とオウム』のモデルが同一であることから、ゾラの肖像画に『女と

オウム』が入りこんでいることがわかる。しかも、「女」は裸婦としてである。ゾラの前にある机の羽ペン、『女とオウム』のオウムの羽根でそのメトニミーかも知れない。いま、マネの『女とオウム』を右に、『エミール・ゾラの肖像』を左に併置してみよう。すると、先述のように、「ある婦人の肖像」の構図のようになる。つまり、前者の女は「ある婦人」、後者のゾラは「青年」に対応しているということである。『女とオウム』には、つま先だけをガウンからのぞかせている女性が手にした片メガネ、パルマ・スミレ、そして灰色のオウムと半分剥かれたオレンジが描かれていた。デューラー『アダムとイヴ』のごとく、この絵と一対の絵であることを示唆するかのように、『エミール・ゾラの肖像』には、先に指摘したように、首から下げたメガネと花と小鳥が描かれた灰色の枠の屏風⁵¹⁰、そしてゾラが腰かける椅子にはオレンジを思わせる図柄が描かれており、つま先だけを着物からのぞかせた浮世絵の相撲力士が描かれている。リンゴ(イチヂク)の葉は、その後の人間の衣服の始まりであり、イヴは左手にリンゴを少し隠し持っているのは、女の目の前の剥かれた(食べられた)オレンジに相当するだろうし、オウムのいる止り木をリンゴの樹に見立てれば、イヴの手にするリンゴは樹からもぎ取られたものだ。「ある婦人の肖像」の婦人は「青年」との「墮落」を夢想していたのであろうが、婦人がねじっていたのはライラックの花の茎であった。婦人が手にする実を結ぶ前の花は、たとえ婦人が「青年」との「墮落」を夢想していたとしても、「青年」が婦人にとって若すぎることを象徴しているのだ。





「ある婦人の肖像」との関連において注目に値するのは、『エミール・ゾラの肖像』に描かれた男性が、「墮落」を描いたデューラーやティツィアーノの『墮落』において「イブ」をみつめる「アダム」とは異なる点である。『エミール・ゾラの肖像』の男性は分厚い雑誌を手にし、裸の娼婦を描いたマネ『オランピア』等が飾られた壁とは異なる方向に顔を向けている。この「ある婦人の肖像」において婦人の誘惑をかわしつづける「青年」像は、「墮落」する男女の立場に身を置くのではなく、娼婦を「観察」し『ナナ』(*Nana*, 1880)を執筆したゾラと重なってくる。「ある婦人の肖像」における「婦人」は、『エミール・ゾラの肖像』における『オランピア』の娼婦と同様に、男を誘惑する態度が示していた。ところが、「ある婦人の肖像」における「青年」は、『エミール・ゾラの肖像』の男と同様に、彼の関心は、「女」や「酒」あるいは「男らしさ」ではなく、まして「私通」の関係に踏み込むつもりはないと解釈できよう。

ディッキーは、詩「肖像について」の語句にはペイター(Walter Pater)やスウィンバーン(Algernon Charles Swinburne)の影響、その輪郭にはイギリス審美主義のロセッティ(Dante Gabriel Rossetti)と原始モダニズム(Protomodernism)のマネの傾向がみられると指摘した⁵¹¹。だが、「ある婦人の肖像」に潜む絵画は、マネ『女とオウム』だけではない。特に本詩の題名にある「肖像」という語と「青年」の言動を注視するとき、マネ『エミール・ゾラの肖像』とゴヤ『ロス・カプリチオス』が浮かび上がる。

以上のように、本詩から連想される絵画の諸相を検証することで、エピグラフにかかげられた「私通」に対する婦人と「青年」の態度にはゆきちがいのあることが明らかになった。婦人側が「私通」をめぐる「聖」を装いつつ「性的夢想」を彩り豊かに膨らませるのに対して、「青年」は「私通」をモノトーンで捉え、それとは距離を置き、観察し風刺する立場

をとっていた。婦人の言動はマネ『女とオウム』に対応し、ロマン派に影響力のあったフュースリー『悪夢』の性的夢想は、「聖トマスの不信」をテーマとするバロック期の宗教画と対置させられている。他方、「ある婦人の肖像」の「青年」の言動は、性的夢想ではなく、モダニズムの先駆的絵画、風刺にみちたゴヤの『ロス・カプリチョス』や男女の「墮落」を援用によって描いたマネの『エミール・ゾラの肖像』が対応していた。エリオットは、詩中で、ロマン派フュースリー『悪夢』から始まり、ドラクロア、クールベ、ロワベとつづく裸婦像の「性」と、古典派レンブラント『聖トマスの不信』の「聖」を対置し、とりわけロマン派特有のほとぼしる「情緒」に抑制をきかせた印象派先駆のマネ『女とオウム』の絵画的特性、つまり「伝統」と「個性」描きだしたのである。

おわりに

以上述べたように、「ある婦人の肖像」を読み広げる視座となる「音楽」と「絵画」は、17世紀から20世紀という時代の変遷と連動しつつ、一層複雑な「文化的創造物」を仕上げることを可能とした。この一篇の詩には、通時的かつ共時的、さらに「コンサートホール」と「美術館」が混在する立体的世界が構築されているといえよう。

「ある婦人の肖像」は、バロック期から印象派までの「音楽」を「ある婦人の肖像に」歌い込むことで、登場人物の心情をより幅広く描出することに成功している。それらを登場人物ごとに整理してみると、「婦人」の言動からは、不協和音を楽曲に意図的に使用し始めたバロック音楽的側面と、ショパンを代表する「情緒」に富んだロマン派音楽が読み取れた。これに対して、「青年」の言動の背景には、こうしたクラシック音楽のアンチテーゼとしての原始音楽、さらに機械文明が生んだ「ピアノラ」に代表される印象派音楽が反響していたといえる。「ピアノラ」は、肉体的・物語的傾向が強いロマン派音楽の終焉と、機械的・絵画的傾向の印象派音楽の幕開けを告げる「音」の表象といえた。

「絵画」の領域においても、さまざまな絵が「ある婦人の肖像」に散りばめられていたといえる。まず、「婦人」の立場を表象するのはマネの「女とオウム」という絵画であった。だがその背後には、ロマン派に影響力のあったフュースリーの『悪夢』だけでなく、更にその先には聖書に由来する「聖トマスの不信」をテーマとするバロック期の絵画が透けて見えていた。それに対して、「青年」の立場を表象するのはマネの「エミール・ゾラの肖像」ということであった。そしてその背後には、モダニズムの先駆ゴヤの『ロス・カプリチョス』が、人間の「墮落」というテーマに皮肉のめいた表現を付加していたといえる。

「ある婦人の肖像」には、「音楽」と「絵画」における「伝統」と「個性」が共存してい

るといえた。いわば、ロマン主義の賛美ではなく、「情緒」や「個性」に反駁し「非個性」の重要性を打ち出すエリオットの詩想形成の端緒を明示しうる詩といえる。「ピアノラ」、「tom-tom」、そしてゴヤを源流とするマネ絵画によって、20世紀初頭の「不調和」とその崩壊、そしてモダニズムの台頭を予兆する「音楽」的かつ「絵画」的な画期的詩作品であるといえることができる。

第3章 「前奏曲集」「風の夜の狂詩曲」における「視覚」と「聴覚」の役割 ——主としてワーグナーの「ライトモチーフ」から読む

はじめに

この章では、「前奏曲集」と「風の夜の狂詩曲」を主としてワーグナーの「ライトモチーフ」を見据えながら分析・検討することになるのだが、このふたつの詩は、その題名からして、「音楽」とかかわりのあることがわかる。では、そのかかわりは、題名以外にどのようなものなのであろうか。詩中の人物の意識の流れや、外界や内面の精緻な観察記録としてつづられたエリオットの第一詩集『ブルフロックとその他の観察』は、従来の先行論では、ドビュッシーやラヴェル(Maurice Ravel, 1875-1937)などの印象派作曲家たちによる楽曲の

曲調としばしば結び付けられてきた⁵¹²。その一方で、スペンダーは、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」に詩的リズムを創出しているフレーズの繰り返しが、ベートーヴェン(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)のソナタ形式における旋律の反復に通じるところがあるとしている⁵¹³。確かに、ベートーヴェンは、音楽史上において、古典派からロマン派への橋渡しの役割をになった作曲家とみなされている。しかし、本論文著者は、エリオットの第一詩集に影響を与えたのは、ベートーヴェンというよりはむしろ、ワーグナーではないかと考える。

「不協和音」の多用は、ロマン派と印象派の楽曲に共通の特徴である。中世教会音楽においてタブーとされ、長い間忌避されてきた「不協和音」は、ドビュッシーの音楽において、楽曲の基本的構造原理となった⁵¹⁴。音楽史において、曲調はロマン派から印象派へと移行するのだが、エリオットの第一詩集の詩風には、音楽史的に言えば、ロマン派と印象派との混淆がみられる。本論文第1章で検証したように、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」では、「モチーフ」を「解決」へと導くのではなく、「転調」を繰り返すことで緊張を分散化させ、「協和」を回避する印象派的「不協和音」を使用するという特徴が認められた。と同時に、イメージの反復には、ライトモチーフ的展開がみられた。また第2章で述べたように、「ある婦人の肖像」では、ロマン派ショパンの特徴であった「エンハーモニック転調」を詩作に適用し、人物像や事物の固有性の崩壊を示唆していることを論じた。

従来、エリオット詩の研究において、ロマン派音楽の視座から論じられてきた作品は、主として『荒地』であった。だが、「ある婦人の肖像」においては、ショパンの影響が読みとれただけでなく、伝記的にみて、エリオットがロマン派の巨匠ワーグナーの楽劇に心酔していた時期を考えると、ロマン主義音楽から受けた影響は、『荒地』以前から既にあったものと考えられる⁵¹⁵。

エリオットがハーバード大学の学生であった1909年頃、ボストンで最も人気のある音楽家のひとりであるワーグナーであった。さらに、1911年から1912年にかけて、エリオットは、パリ滞在中、同じペンションの別室にいたヴェルドナルとの交友を通じてワーグナーを知り、興味をもつようになった⁵¹⁶。ヴェルドナルから送られたワーグナーを賞賛する手紙の文面に触発され、エリオットはワーグナーへの思いを募らせていった⁵¹⁷。エリオットとヴェルドナルの手紙のやりとりは、1911年から1912年に集中しており⁵¹⁸、そこには、『トリスタンとイゾルデ』(*Tristan und Isolde*, 1857-9)と『神々の黄昏』(*Die Götterdämmerung*, 1876)を激賞することばが記されており⁵¹⁹、実際『前奏曲集』の第4前奏曲の標題として「黄昏」(“Abenddämmerung”)が用いられていた。また、エリオットが、アメリカでワーグナー

を観る機会に恵まれたことをヴェルドナルは喜んでいたことが、交わされた手紙からうかがい知ることができる⁵²⁰。実際、手紙はホートン・コレクション(The Houghton Collection)に収められている⁵²¹。

それ以外にもエリオットの評論や対談、また友人と交わした手紙などからも、エリオットは、ワーグナーにとりわけ強い思い入れがあったことがわかる。そのような思いを反映しているのが、第一詩集から10年以上あとに書かれた「劇詩問答」(“A Dialogue on Dramatic Poetry”, 1928)と題する文学論である。ここでエリオットは、「A」と「B」というふたりの話者が展開するやりとりで、ワーグナーは道徳心に対して有害ではあるが、彼の楽劇はひとつの芸術作品としての価値は否定しがたいという見解を表明している。

ワーグナーは、いわゆる歌劇オペラを、言語芸術と音楽芸術とが混淆した総合芸術(Gesamtkunst)であるという見地から「楽劇」(Musikdrama)と名付け、従来の歌劇との区別化をはかっていた。従来の歌劇は、ひとつの幕が複数の楽曲によって構成され、幕ごとに完全終止の形態をとっていた。ところが、ワーグナーの楽劇では、最後に至るまで、楽劇の場面と同調しながら異なるシーンで同じ旋律が繰り返し演奏されて、音楽と劇を統合する役割を担う「ライトモチーフ」(leitmotif／示導動機)という作曲手法が用いられている。

アダムズ(John Adames)は、ワーグナー音楽の崇拜者であるボードレール(Charles Pierre Baudelaire, 1842-98)⁵²²やマラルメ(Stephane Mallarmé, 1842-98)の詩にみられる「ライトモチーフ」(Leitmotiv)を思わせる、一定のモチーフのくり返しという音楽の技法上の特徴が、エリオットの詩にもみうけられると指摘している⁵²³。また、ワーグナーが楽劇で駆使した「ライトモチーフ」の技法は、先に述べたドビュッシーにも引き継がれている⁵²⁴。このことから、エリオット第一詩集所収「前奏曲集」や「風の夜の狂詩曲」にも、「ライトモチーフ」の技法が試作に活かされているのではないかと容易に推測できる。そこで、以下、詩「前奏曲集」(1915)と「風の夜の狂詩曲」(1917)をめぐり、ワーグナーの作曲技法のひとつである「ライトモチーフ」の観点からテキスト分析をおこなう。

「前奏曲集」の先行論では、山内久明が、この詩の「風をはらんだ時雨、風に舞う枯れ葉、紙屑などの心象は、『荒地』の荒廃と不毛を予表する」と述べ⁵²⁵、メイヤー(John Mayer)が、「前奏曲集」はエリオットが実際滞在したことのあるボストン、パリ、ロンドンといった都市を舞台とし、『荒地』以前の詩の中で最も重要な「連語的な独白」(“collocative monologue”)の詩であると評価している⁵²⁶。このように、「前奏曲集」は、音楽的な視点から分析されてきたというよりはむしろ、エリオットの全詩群の中で『荒地』の「前奏曲」に該当すると位置づけられてきた。

「前奏曲」は、その名が示すとおり、フーガや舞踊組曲など、他のいくつかの曲の導入部としての役割をもっているのだが、ショパンやドビュッシー等の作曲家たちは、それだけで十分に芸術的評価が可能な前奏曲集を作曲している⁵²⁷。リーズは、ロマン派音楽の特徴について、「たとえば、ラヴェルやドビュッシーの音楽では、活発な軍隊調のリフレインが、けだるいリズムやあいまいなハーモニーのなかに置かれているといってもよかろう。また、明るく快活なワルツは、軽率なほど不協和な和音で演奏されているとしてよい。その結果、ロマンチックな効果が転回し、皮肉、あるいは風刺的なものになっている」(“In the music of Ravel or Debussy, for example, a stirring military refrain might be placed in languid rhythms and opaque harmonies, or a light and gay waltz might be executed in rashly dissonant chords, with the result that romantic effects are ironically or satirically inverted.”)⁵²⁸と述べた。つづけてリーズは、これをエリオット詩の具体的分析に発展はさせていないものの、エリオット詩の標題に関して次のように述べた。

In poetry this technique involves such devices as giving a sardonic turn to well-known sentimental phrases, juxtaposing caustic witticisms with ideal sentiments, setting a serious subject in a deliberately light theatrical decor, or placing the speaker in mock romantic poses. Even the musical titles, such as “Nocturne” and “Humouresque”, are conceived ironically in order to point up the discrepancy between the romantic titles and the mock romantic contents of the poems. This approach carries over into the Prufrock volume with poems such as “Rhapsody on a Windy Night” and “Preludes”.⁵²⁹

詩の中では、この技法には、よく知られた感傷的なフレーズに冷笑的な性質を与えたり、辛辣なあざけりと理想的な情趣を並置させ、深刻な話題を意図的に軽妙な演劇様式にはめこんだり、話し手にもうわべだけロマンチックなふりをさせたりする。「ノクターン」や「ユーモレスク」といった音楽の題名ですら、詩のロマンチックな題名とロマンチックな内容との不一致を際立たせようとして、皮肉を込めて案出されている。このようなやり方は、「風の夜の狂詩曲」や「前奏曲集」といった詩と共にブルフロック詩集にまで持ち込まれている。(拙訳)

こうした技法が、「風の夜の狂詩曲」や「前奏曲集」にみられるというリーズの見解を踏

まえ、エリオットの「前奏曲集」に読みとれる「ライトモチーフ」とその詩的効果について具体的に分析したい。

第1節 「前奏曲集」における「ライトモチーフ」的技法の萌芽

「前奏曲集」は、4つの小品から構成されている。第1前奏曲および第2前奏曲は、1910年エリオットがハーバード大学在籍中に、第3前奏曲は1911年7月パリで、第4前奏曲は1911年11月ハーバードで執筆され、1915年7月『ブラースト』誌(*Blast*, London)に発表された⁵³⁰。エリオットによるメモ書きである「ノートブック」の段階で、それぞれの前奏曲には、標題が次のように付けられていた。

第1前奏曲：“Prelude in Dorchester (Houses)”「ドーチェスター前奏曲(家並)」

第2前奏曲：“Prelude in Roxbury”「ロックスベリ前奏曲」

第3前奏曲：“(Morgendämmerung) Prelude in Roxbury “Son âme de petite putain”：“Bubu”」
「(夜明け)ロックスベリ前奏曲 「彼の可愛い娼婦の愛人:ビュビュ」」

第4前奏曲：“Abenddämmerung”「黄昏」⁵³¹

上記いずれの小品も、「街」の風景をイマジズム風に写實的に描きだしている。第1, 2, 3曲は、「ロックスベリ前奏曲」(“Preludes in Roxbury”)という標題があった⁵³²。当時のボストンは地下鉄の建設が予定されるなど、中心部における交通網は急速に発展していた(下図参照)⁵³³。他方、ロックスベリは、ボストン郊外の貧民街で、ハーバード大学からさほど遠くないところにあった。ロックスベリについていえば、この地に移り住んだ最初のヨーロッパ人は、イギリス人、アイルランド人、ドイツ人移民であり、1900年代初頭には、ユダヤ人の大規模な共同体があったという⁵³⁴。そして、「前奏曲集」の書かれた1910年頃のロックスベリでは、「馬車」がまだ主な移動手段であった1900年代と、「自動車」がそれにとってかわろうとする1920年代の狭間にあった。



1880年代ボストン(Boston, in the 1880s)



1906年ボストン交通局年報
(1906 Boston Transit Commission Annual Report)



1900年の西ロックスベリ消防署
(West Roxbury Fire House 1900)



ボストンのスラム街
(Boston slums, 1909)



1920年の西ロックスベリ
(West Roxbury 1920)

上段左⁵³⁵

上段右⁵³⁶

下段左⁵³⁷

下段中央⁵³⁸

下段右端図⁵³⁹

ただし、「ロックスベリ前奏曲」という標題があったとはいえ、エリオットは、「前奏曲集」でロックスベリそのものを描出したというより、むしろロックスベリをエリオットの抱く都市の原風景とみていたと思われる。のちにエリオットは、自らの生涯における「都市のイメージは、セントルイスのものであり、そのうえにパリやロンドンのイメージが重ねられている」と語っている。

In St. Louis, my grandmother—as was very natural—wanted to live on in the house that my grandfather had built ; my father, from filial piety, did not wish to leave the house that he had built only a few steps away ; and so it came to be that we lived on in a neighbourhood which had become shabby to a degree approaching slumminess, after all our friends and acquaintances had moved further west. And in my childhood, before the days of motor cars, people who lived in town stayed in town. So it was, that for nine months of the year my scenery was almost exclusively urban, and a good deal of it seedily, drably urban at that. My urban imagery was that of St. Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed.

(“The Influence of Landscape upon the Poet”) ⁵⁴⁰

セントルイスでは、私の祖母は —— 極めて当然のことだが —— 私の祖父が建てた家に住み続けることを望み、私の父も親孝行から、2、3 歩しか離れていない所に建てた家を離れたくなかった。そういうわけで、友人や知人の皆がさらに西へ引っ越した後も、私たちはスラムに近い状態にまでみすぼらしくなった地域に住み続ける

ようになったのである。自動車の時代が始まる前の私の子供時代には、町に住んでいた人々はここに止まった。そういうわけで、一年のうち 9 ヶ月間私の目にする風景は全くといっていいほど都会的で、その大部分は汚く、活気がない都会の風景であった。私の都会のイメージはセントルイスのものであり、その上にパリやロンドンのイメージが重ねられているのである。⁵⁴¹

古賀は、上記箇所を引用したうえで、「少年エリオットの脳裏には、生家の周辺の退廃的な都会の様相がしっかり焼きついていて、このような様相が場末の描写の原風景となっている。そうすると、先の「前奏曲集」の詩行は、セントルイスのイメージの上にロックスベリのイメージが重ね合わされていたと判断されよう」⁵⁴²と述べている。この文脈で注目したいのは、あとで詳述することになるが、エリオットの都市の原風景は、「自動車の時代が始まる前」の時代のものであった点である。

「前奏曲集」は、カパディア(S. S. Kapadia) が述べているように、「都会の生活に関する完璧なモダニズムの詩である」(“T. S. Eliot’s ‘The Preludes’ is a perfect example of modernist poetry concerned with urban life.”)⁵⁴³。そして、「前奏曲集」第 1 曲は、つぎのようにはじまる。

I

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o’clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.
And then the lighting of the lamps. (ll.1-13)

冬の夕闇^{ゆうやみ}が垂れこめると
路地でステーキの匂いがする。
六時。
煙の色して過ぎていく日々の燃え殻。
今、驟雨^{しゅうう}が風に乗って襲ってきた——
横なぐりの雨が、きみの足元もとに散らばる
湿った枯葉と、空き地から飛んできた
新聞紙を、抱え込む。
雨は叩きつける、
こわれた鎧戸^{よろいど}や煙突の頂を。
四つ角では、辻馬車^{つな}に繋がれた馬が
白い息を吐き、足を踏み鳴らしている。
やがて街の灯り^{あか}がともる。

1. 「前奏曲」第1曲の視覚的・聴覚的イメージ

内容的には「都会の風景の描写をつうじて、都会生活の単調さ、疎外感、侘しさが描出されて、つぎのようにはじまる」(The following is the first section of ‘The Preludes’, which, through a description of the urban landscape, bring out the monotony, alienation and deeariness of the urban life.)⁵⁴⁴とカパディアは指摘している。音レヴェルでいえば、/s/+t/の反復が印象的である。引用1行目の“settle”と2行目の“steak”、そしてこの連の下から1行目の“steam”や下から2行目の“stamp”がある。この中間には、“smell”“smoky”“shower”“scrap”がその変奏としてでてくる。

さらに、行間から発散されていると想像できる「音的イメージ」として、肉を焼いている時に生じる「ジュージュー」いう「音」(通りからは聞こえないが)、路地にたむろしているひとびとの「話し声」、そして足にまとわりつく枯れ葉や散乱する新聞紙などの「カサカサ」「音」、突風にあおられて地面をこする物の「音」などが、敏感な聴覚的想像力には聴き取ることができるであろう。そして、「こわれた鎧戸」(“broken blinds”)や煙突の上の通風管を、夕立がはげしく叩きつける「音」、それに呼応するかのよう「辻馬車に繋がれた馬」(“cab-horse”)が、石の舗道を蹄で踏みつける「カツカツ」という「音」などが想像されよう。

つぎに、意味やイメージの面を検討していく。語源的にみて、類似の「意味」をもつ語が

繰りかえされている。1行目の“winter”は“wed-”を主要な要素としてもつが、それは四大元素のひとつである「水」(water)、または「湿っている」(wet)を意味し、「湿った季節」を全体として意味している。この意味では、“shower”→“wither”→“steam”にも含まれている。“wither”は“weather”と同じ語源をもち、「風雨にさらす」ことを意味している。この「風」は“gusty”としてあらわれている。そして、その主要素で「流れでる」を意味する“gheu”は、「煙」が「ながれでる」“chimney”へと変奏されている。ちなみに、2行目の“smell (of steaks)”は古英語で“to emit fumes”を意味していた。“steak”は、語源として“steig-”を含み、「突き刺すこと／尖っていること」を意味している。これは“stick”（棒）と語源的に同じであるので、ステーキを焼く際の“burnt-out”→“smoky”と連鎖し、“sker-”（切ること）を含む“scrap”とつながる。「火」は、“smell of steaks”のステーキを焼く炎として現われ、“burnt-out ends” “chimney”や“lamps”へ、同様に「土」は“passageways”から第4前奏曲の詩の最終行の“vacant lots”へと引き継がれていく。後で詳述するが、“stick”（棒）は「老女」が集める“fuel”（燃料／薪）へと変奏されている。さらにいえば、その「老女」は“withered”（痩せてしわが寄った）存在である。この“withered”と同一行には、最終連で「老女」が「燃料／薪」を集めている“vacant lots”「空き地／何もない敷地」が描出されている。「燃料」といえば“withered leaves”や“newspapers (from vacant lots)”、さらには“broken blinds”は「木」であろうから「燃料」として捉えることもできる。第1前奏曲の5行目の“wrap”の“wer-”が「回すこと／向くこと／曲げること」を意味しており、第4前奏曲の“(worlds) revolve”を連想させる。

つぎに指摘しておきたいことは、第1前奏曲の最初の行と最後の行が、日が暮れると「街灯が点灯」されるというように、「自然／人工」「闇／光」という2項対立で対比関係が形成されているということである。このほかにも、最初から2行目と最後から2行目は、「ステーキ」と「馬車馬」というように、「死んで人間に食べられる家畜／生きて働く家畜」の対立がある。岩崎訳は「白い息を吐き」としているが、二次的にはそのようにイメージ化できようが、一次的には、人間よりも体温が高めの馬が、雨を浴びて体全体から「湯気」を立てていると読むことができるのではないか。「馬力」という動力の単位は、「湯気」を立てる「蒸気機関」の性能を示すためのものであった。「湯気」といえば、二次的に、調理された「ステーキ」も「湯気」を立てている風景が想像される。また“stamps”という動詞から聞きとれる馬の蹄の音は、2行目の“passageways”を歩くひとびとの足音の変奏である。この曲の4行目の“burnt-out”は「火」という「自然力」による「作用結果」だが、最後から4行目の“broken”は「水」または「風」の「自然力」による「作用結果」ということになる。5

行目と9行目には“shower”があり、「包む」(wrap)と「叩く」(beat)という変奏がみられる。

引用詩行2行目のこの“passageways”は、草稿の段階では“passage”と“ways”とにわかれていた⁵⁴⁵。岩崎訳は「路地」としているが、「路地」というより、それより広い都市住民の通るフランス語由来の“passage”「(パリの)通り道」ではないか。確かに、この第1前奏曲にはもともと、「ドーチェスター」という標題が付けられていた。だが、メナンドは、「馬車」と「料理の匂い」が描出されているという点で、フランス詩人ラフォルグの「薄明り」(“Crépuscule”)との類似を指摘している⁵⁴⁶。また、ボードレールの詩「夕べの薄明り」(“Le Crépuscule du soir”, 1861)は、その題名にエリオットが第3,4前奏曲の題に付した“dämmerung”「(日出前・日没後の)薄明り」の意を含むだけでなく、以下に示すように、エリオットの詩「前奏曲集」にもある「鎧戸」「雨よけ」「街路」が描出されている⁵⁴⁷。

Cependant des démons malsains dans l’atmosphère
S’éveillent lourdement, comme des gens d’affaire,
Et cognent en volant les volets et l’auvent.
À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s’allume dans les rues ;

しかしながら不健康な魔物たちが大気中で
実業家のごとく、のそのそと目を覚まし、
飛び回って鎧戸や雨よけにぶつかっている。
風が揺さぶる薄明りを通して
「売春」が街路のあちこちに火を灯す。

しかしながら、ここに“passage”はでてこない。詳細はあとで述べるが、エリオットは、1910年に『ビュビュ・ド・モンパルナス』を読んだと自ら語っており、第3前奏曲のサブタイトルにも「ビュビュ」が含まれている。この『ビュビュ・ド・モンパルナス』第1章には、田舎からパリに出て半年しかたない青年ピエールが、都市の光景に圧倒される場面がある。彼にとってセバストポール(Sébastopol)大通りの情景は、「走る馬車、どぎつい光り、街の群衆、淫蕩、喧騒、これらが一つになって、押すな押すなの大混乱となり、それがいろいろな考えを一時にどっと沸き立たせ躍らせる」⁵⁴⁸(Les voitures qui roulent, les lumières crues,

la foule des rues, la luxure et le bruit forment une confusion de Babel qui effare et fait danser trop d'idées à la fois.”)⁵⁴⁹のであった。このようなパリ大通りの混雑とは対照的なのが、「前奏曲集」の“passageway”なのであろう。そして、『ビュビュ・ド・モンパルナス』では“passage”が、“L'amour des passants entre et s'en va sans laisser un peu de son passage”⁵⁵⁰「行きずりの恋は、その通い路の跡を少しも残さずに、やって来てはまた去って行く」⁵⁵¹というように、パリの売春婦たちの「通り道」に“passage”(情交／膾)の語が用いられている。そもそも“*Bubu de Montparnasse*”という題名に、“passage”から連想される“pass”「通行」および“passe”「時代遅れの／盛りをすぎた」(これとの関連はあとで詳述)の文字が潜んでいる。このように、「前奏曲集」の“passageway”の典拠は特定しがたいが、上記作品が何らかの形で関与している可能性はある。先述のエリオット自身による言葉にあるように、「都会のイメージはセントルイスのものであり、その上にパリやロンドンが重ねられている」のであろう。

この“passageways”は、“pass”が「移動／経過」を基本的意味としていることから、この詩のひとつのテーマを示唆する役割をはたしていると思える。「悉くモノやコト」が、「元の状態や価値、機能」のままであること、仏教用語でいえば「常住」することはないことである。さらに、“pass away”を導きだせば、「死」が連想される。この観点から、「通り道」に漂う「ステーキの匂い」は、即物的には「焼いた肉」の匂いだが、象徴的には「火葬」を連想させる(これについては後で詳述)。ついでながら、その「ステーキ」にされている「肉」は何か。「1910年には、アメリカ人が消費する肉のうち優に41パーセントが牛肉であった」(“In 1910, fully 41 percent of the meat consumed by Americans was beef.”)⁵⁵²というから、「牛肉」であったであろう。ちなみに、1人当たりの年間の消費量は、50ポンド(22kg余り)であったという⁵⁵³。「この詩が書かれた頃(1910年から1911年あたり)、ステーキはかなり安価であった。安いので、実際、ほぼ毎日、刑務所の収容者に給仕されていた。この詩行も、これが都市の低層階級の一部であることを裏付けている」(“When this poem was written (between 1910 and 1911) steak was fairly cheap and inexpensive. So cheap, in fact, it was served on an almost daily basis to inmates in prisons. This line also confirms this is the lower-class part of the city.”)⁵⁵⁴。ここからも、この『前奏曲集』の舞台が、貧しい街であることが推測できよう。

引用詩行5行目“*And now a gusty shower wraps*”を、岩崎訳は「今、驟雨が風に乗って襲ってきた——」としているだけだが、“wrap”は「包む」の意であるから、驟雨が都市の建物を「包ん」でみえにくくしている状態を示唆している。したがって、「ところが今、

一陣の風が吹き、驟雨で包まれたように見えなくなる」と解することができる。9 行目の“The showers”は複数形となっていることから、雨は断続的に降ったことを示しており、「幾度も驟雨が襲い、叩く」とした方がよい。

カパディアは第1曲の「煙草の「燃え尽きた端」、「空き地」「寂しく馬車馬」は、すべて都市生活の単調さと侘しさを象徴している”(“The burnt - out ends’ of cigarettes, ‘the vacant lots’, ‘lonely cab - horse’ are all symbols signifying monotony and dreariness of city life”.)と述べた。

カパディアは、「単調さ」と「侘しさ」がこの詩の基調であるとしているわけだが、イマジズム風という観点からすれば、その気分や感情を生む元の状況こそ、この詩が描写していることではないだろうか。つまり、「いま」「ここ」には、「盛り」を「過ぎた」モノ、「役割」を「終えた」モノたちが描写されている。「通り道」は「昼」は「ひとが通る」はずだが、いまは「誰もいない」。いつもは匂うはずの、「ステーキ」の匂いもしない。「盛り」を「過ぎ」て「役割」を終えた「木の葉」「新聞紙」が、ひとの「足元」に吹き寄せられている。「土」に最も近い「足」の主体の「あなた」も、なんらかの「役割」を終えているのだろう。「馬」は、当然、「仕事」を「終え」て「四つ角」(隅っこ)に繋がれている。それでも、かつては何らかの「役割」をもっていたが、「いま」では、すべてが「廃物」だ。「空き地」は、「以前」は「そこ」に「建物」が立っていただろうが、「取り壊された」。「破れた鎧戸」も「煙突の縁」も、その取り壊された建物の「残骸の一部」である。そうすると、「馬車馬」や「馬車」も、単に一日の「仕事」を「終えた」だけではない。当時、勃興してきた新興勢力の「自動車」にとって代われようとしている悲しい現実まで読み込まれている⁵⁵⁵。エリオットのいう「自動車の時代」の到来である。それは、1907年に描かれた『パンチ』誌の絵に描かれているようにである。そして、「馬車馬が蒸気を立て」(A lonely cab-horse steams)は、すでに根づいた「蒸気機関車」のイメージを喚起するかも知れない。ところが、1900年代初頭になると、この「蒸気機関車」も、「電気機関車」や「ディーゼル機関車」にとってかわれた。ついでながら、先に指摘したように、岩崎は「辻馬車に繋がれた馬が／白い息を吐き」としているが、「連れのない馬車馬が／湯気をたて」とする方が妥当と考える。



四輪辻馬車の消滅(THE PASSING OF THE GROWLER)

パンチ氏(後ろに右腕のジョン・リーチとチャールズ・キーンを従えて)「さよなら、古き友よ。とても重宝してきたが、おまえの時代はもう終わったのだよ」(MR. PUNCH (supported by shades of two of his most famous henchmen, John Leech and Charles Keene): "Good-bye, old friend. You've been very useful to me, but your day is done.")



1910 年のアラバマ・ミシシッピー間の蒸気機関車 (a steam locomotive of the Alabama and Mississippi Railroad, 1910)

557



1910 年 ロンドンの辻馬車 (A Hansom Cab In London, 1910)

558



ロンドンの新しいタクシー 1910 年頃 (The new London taxi, Circa 1910)

559

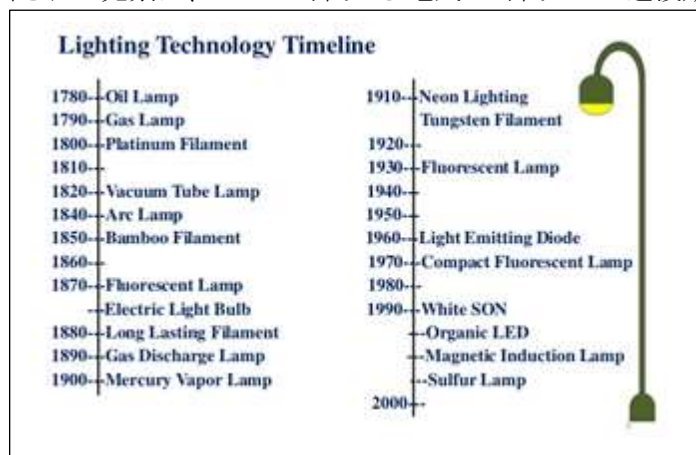
ちなみに、当時のボストンの交通事情について一言すれば、「専用の路面電車のいくつかは、1890 年代初頭に購入されたものである。もともと、ボストンの路面電車の大半は、1900 年代初頭になっても、転用された鉄道馬車でありつづけた。(1907 年頃になると、ボストンには、はるかに現代的な 1,2,3 型の自動車とその通りを走っていて、鉄道馬車時代は終焉を迎えていた。)」⁵⁶⁰ 当然ながら、ボストン在住のエリオットも、またそのような光景をごく日常的に目にしていたと推測できるし、それはこの第 1 前奏曲に付けられた題名「ドーチェスター」というボストン市南部においても同様であったと考えられる(下図参照)。



1880-90 年代のドーチェスターの鉄道馬車 (Horsecar in Dorchester, in the 1880s-1890s.)

561

すでに指摘したが、この第1前奏曲の最初の行と最後の行には、「自然／人工」、「闇／光」という2項対立がある。この「自然の光」と対立する、この第1前奏曲最終行“the lighting of the lamps”の「人工の灯り」は、どのようにイメージ化すればよいのだろうか。「20世紀初頭、北アメリカやヨーロッパのたいていの都市では、ガス灯の点った通りがあった。しかし、街路のガス照明は、結局のところ、電気照明にとってかわられた」(“In the early 20th century, most cities in North America and Europe had gaslit streets. However, gas lighting for streets eventually gave way to electric lighting.”)⁵⁶²という。エジソンが白熱電球を発明したのは1879年のことであるが、ガスから電気への交代にはかなりの年月を要したようである。「初期の電気供給システムは、あてにならなかった。たびかさなる電力の激しい乱れがあったからだ。1900年代初頭に建った新しい建築物では、時折、ガス管と電線の両方のシステムが各部屋に接続され、照明源が多様にされていた」(“Early electrical systems were unreliable, with frequent power outages. New buildings in the early 1900s sometimes were constructed with dual systems of gas piping and electrical wiring connected to each room, to diversify the power sources for lighting.”)⁵⁶³ようである。こうした情報から、「前奏曲集」に描出された光景は、ガスの時代から電気の時代への「過渡期」にあることを物語っている。



564

2. 「前奏曲」第2曲の視覚的・聴覚的イメージ

第2前奏曲では、時間帯は「夜」から「朝」へとかわるが、第1前奏曲と同様に、詩中人物の「嗅覚」と「聴覚」をつうじて、「街」の様子が描かれている。

II

The morning comes to consciousness

Of faint stale smells of beer

From the sawdust-trampled street

With all its muddy feet that press

To early coffee-stands.

With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms.
(ll.14-23)

朝が来ると意識に浮かぶ
気の抜けたビールのかすかな匂い——
早朝のコーヒー・スタンドにつめかける
大勢の泥足に踏み散らされた
おが屑^{くず}のある通りの匂いだ。

ほかにも数あるこの世の仮面劇を
時がまたまた演じ始めると
目に浮かぶのは無数の手、手、手——
無数の家具付きアパートで
煤^{すす}けたブラインドを押し上げている。

この曲では、「視覚」に映ずるモノが描写の中心ではなく、「聴覚」と「嗅覚」で捉えられる「音」や「匂い」から、すでに頭にインプットされた「視覚」的「イメージ」が想起される。現実に五感で感知されるのは、「気の抜けたビールのかすかな匂い」だけである。その他は、すべて現実的な「視覚」的イメージ群である。

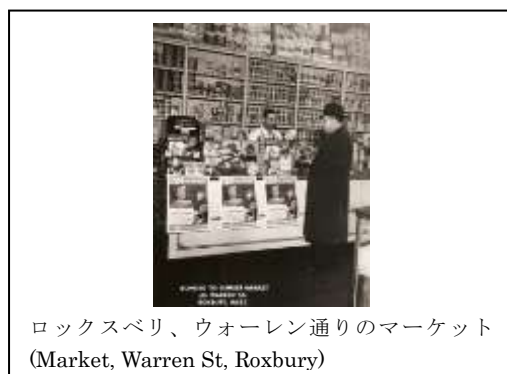
「気の抜けたビールのかすかな匂い」から連想されるのは、「おが屑が踏み固められた通り」であり、その「通り」から「泥足」が、そしてその「泥足」の主体が急ぐ「早朝のコーヒー・スタンド」である。この「コーヒー」⁵⁶⁵から、今度は「コーヒーの香り」と「味」がイメージ化され、つまり「臭覚」と「味覚」の転調がおこる。そして、第2歌後半の4行では、「朝」以降の多くのひとおこなっていると思われる日常的作業のイメージ群が続く。“masquerade”は、「仮面劇」ではなく「仮面舞踏会」が適切であろうし、この他に「見せかけ／虚構」の意味があるので、昼間の日常生活をそのように表現していると考えられる。

では、ここにある「コーヒー・スタンド」とは、どのようなものをイメージ化すればよいのだろう。「こうしたさまざまなマーケットのまわりには、小さな果物屋台やコーヒー・スタンドがあった。……これらは、歌や物語の中で謳われた名高いコーヒー・スタンドで、ここでは、美味しいブラック・コーヒーやカフェオレが、おそらくいつでも飲めた」⁵⁶⁶ようである。ロックスベリにも、1910年頃、マーケットがあった⁵⁶⁷。



早朝のコーヒー・スタンド(The Coffee Stand—Early Dawn)

568



ロックスベリ、ウォーレン通りのマーケット
(Market, Warren St, Roxbury)

569



ニューオーリンズのコーヒー・スタンド
(Coffee stands in New Orleans)

570

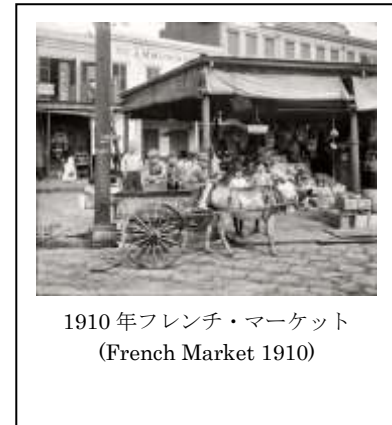
コーヒー・スタンドにちなんだよく知られた民間説話(folk tale)が残っている。1800年代初頭のニューオーリンズのフランス市場における黒人女性たちに関するものだ。「その女性たちは、いれたてのコーヒーを、「ブラック・コーヒー」や「カフェオレ」と朗らかに繰り返して通りにある小さな屋台で売っていた」⁵⁷¹という。まず、キャサリン・コール(Catherine Cole)が『フランス市場の話』(*The Story of the French Market*)において、オールド・ローズの思い出を祈りのあとの祝福のようであったと描写している。

...Old Rose, whose memory is embalmed in the amber of many a song and picture and story, kept the most famous coffee stall of the old French Market. She was a little Negress who had earned money to buy her freedom from slavery. Her coffee was like the benediction that follows after prayer; or if you prefer it, the Benedictine after dinner.⁵⁷²

オールド・ローズの思い出は、おおくの歌、絵、物語という琥珀に閉じ込めて記憶にとどめられているが、彼女は、昔ながらのフランス市場のもっとも有名なコーヒー屋台を営んでいた。彼女は、可愛い黒人女性で、奴隷から自由の身になるためのお金を稼いでいた。彼女のコーヒーは、祈りのあとの祝福、コーヒーより酒のほうがいいというのなら、晚餐後の感謝の祈りの酒のようなものというべきものだった。(拙訳)



573



574

また、もうひとりの有名なコーヒー売りの女性として、『ピカユーン新聞』(*The Daily Picayune*)が、ローズ・グラ(Rose Gla)のコーヒーがいかにかにひとびとに愛され、彼女の死後も惜しまれ懐かしまれつづけていたかを記している⁵⁷⁵。

このようにみてくると、“coffee stand”に言及した「前奏曲集」テキストの深層には、「祈り」や「女性」、そして屋台コーヒーへの「郷愁」が潜んでいる。「祈り」は第4前奏曲における宗教と科学の対比、「女性」は結末の「老女」であろうし、「郷愁」はこの詩の題材「盛りを過ぎたもの」とつながるかも知れない。ちなみに、ニューオリンズとエリオットが生まれ育ったセントルイスは、ミシシッピ河という交通流通網でつながっていた⁵⁷⁶。詩人エリオットの祖父で牧師のウィリアム・グリーンリーフ・エリオット(William Greenleaf Eliot)は、ニューオリンズからミルウォーキーまでのミシシッピ流域における、ユニタリアン教会の建設に貢献した人物でもある⁵⁷⁷。

この詩の中で、もっともイメージ化のむずかしいのは、上記引用中の22行目“(raising dingy) shades”である。岩崎訳では、「(煤けた)ブラインド(を押し上げて)」となっているように、「日除け」ともとれる。「19世紀末から20世紀初頭にかけて、アメリカでは、窓装飾として、木製の日除けはとても人気がありつづけた」(“Through the end of the 19th Century and the turn of the 20th Century wooden blinds remained very popular as a

window decoration in America.”)⁵⁷⁸。だが、「19 世紀において、もっとも高価ではない日除けは、手製の巻き上げ式のもので、布でできていた」(“The most inexpensive blinds in the 19th century were home-made roller blinds, made of cloth.”)⁵⁷⁹あるいは、「こうした日除けは、半透明の布や紙でつくられていた」(these shades were made of translucent cloth or paper)⁵⁸⁰。このことをふまえると、上記引用箇所の「無数の手」が上げる “shades” は、当時流行していた木製のブラインドではなく、時代遅れの紐を用いて手動であげるタイプの日除けと推測するのが妥当だろう。

また、第 1 前奏曲最終行の “the lamps” との連想から、“shades” は直接的には「ランプ・シェード」⁵⁸¹であり、“raising” は「ランプ・シェード」を持ち上げて、油やガスの火を消す仕草を表現しているとも考えられる。と同時に、もし “shades” を「シルエット」と解するならば、この “the lamps” と第 2 曲 19 行目 “the other masquerades” の「仮装」との連想から、当時の女性たちの衣装 “Lampshade skirt”(ランプ・シェード型スカート) (下図右下参照)も連想されたことだろう。



582



583

1910 年代女性たちが身に着けていた「スカートは、床につく長さから足首よりも上まで引き上った」⁵⁸⁴。そして、「十分腰が隠れる長さの「ランプ・シェード」オーバースカートは、細くドレープのついたスカートのうえに装着された」⁵⁸⁵ のだという。となると、“raising dingy shades” は、服としての役割を終えようとしている薄汚いランプ・シェード型衣装を着装しようとしている女性たちの姿と重なってくる。もしくは、お金のなかった女性たちが、流行のものを買わずに、既に持っていた旧デザインの「薄汚れた」スカートの丈を流行にあわせている姿が間接的に描出されていたとも考えることができよう。

3. 「前奏曲」第 3 曲の視覚的・聴覚的イメージ

第 3 前奏曲は、「きみは毛布をはねのけ、／きみは仰向けに寝て、待っていた」(1. 24)と

始まり、「それから、世界全体がまた舞い戻ってきて」(1. 30)とあるように、「夜中」から「夜明け」の状況が、「きみ」を主人公にして描写されている。特色は、「きみ」という2人称の登場と過去の時制が使用されていることである。

まず、「毛布」「ベッド」等の「視覚的イメージ」の客観的描写からはじまる。それはまるでカメラアイでとらえた映像のようである。その後、うつらうつらしていると、「天井」に「きみ」が思い描く「視覚的イメージ」群が映る。それから「朝」になると、「朝日」の「視覚的イメージ」があり、それと共に、「樋で囀る雀たちの声」の「音」が聴覚に伝わる。すると、「街路」がイメージ化される。それから、「きみ」の「朝」の儀式が始まるのである。

III

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back, and waited;
You dozed, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.
And when all the world came back
And the light crept up between the shutters,
And you heard the sparrows in the gutters,
You had such a vision of the street
As the street hardly understands;
Sitting along the bed's edge, where
You curled the papers from your hair,
Or clasped the yellow soles of feet
In the palms of both soiled hands. (ll.24-38)

きみは毛布をはねのけ
きみは^{あお}仰向けに寝て、待っていた。
きみは少しまどろみ、それから見つめていた――
夜が、きみの魂を構成する無数の
薄ぎたないイメージを現出させるのを。

それらは天井で揺らめいていた。
それから、世界全体がまた舞い戻ってきて、
光が鎧戸の隙間から這い上がり、
樋で囀る雀たちの声がすると、
街路自身さえほとんど理解できないような
街路のヴィジョンを君は掴んだ——
ベッドの端に坐って、きみは
カール・ペーパーを髪から剥がしたり、
汚れた両手の^{てのひら}掌で
黄ばんだ足裏を握りしめたり。

荒木映子(2004)は「前奏曲集」を、とくにその根拠は明記していないが、上に引用した第3 前奏曲を例にあげながら、「フランス映画の一コマでも見ているような気にさせられる」⁵⁸⁶とした。

詩中の人物に「君」と呼びかけ、しかもこの節だけが過去形で、語り手は、「君」が寝室でしたことをどこかで見ていたかのように、「君」に話して聞かせている。全視の語り手のように「君」の内面まで見通しているという変わった設定である。しかし、不思議と違和感がなく、映画を見るようにいきいきと人物の動きが伝わってくる。性的な幻想が天井にちらちらと映る(‘flickered’)というのは、映画そのものを言っているように思えるが、‘flicker’はその当時映画を軽蔑的に指す言葉であつたらしい⁵⁸⁷。抽象的な表現がはさまれていても、“images” “flickered” “vision” 等視覚に関する語彙が使われているせいか、画像的効果が高いようにおもわれる。Ⅰ、Ⅱ、Ⅲと続いて、「序曲集」は短いショットの連続を見ている気にさせるのである。⁵⁸⁸

荒木は、「語り手」が「全視の語り手」のように、「君」に話して聞かせているとしているが、これは伝統的な「2 人称の語り」の形式なのではないか。しかし、荒木の指摘で参考になるのは、「性的な幻想が天井にちらちらと映る」といい、このイメージが「映画」のものだと指摘したことである。つまり、「薄ぎたないイメージ」を「性的な幻想」と解釈したことである。これは、のちに説明することと関係する。

第1 前奏曲では、雨降りしきる夕闇を背景としていたのに対して、ここでは、「鎧戸」の

隙間から「光」が差し込むといった「時」の「推移／変化」が示唆されている。その推移とともに、第1前奏曲の「驟雨」、すなわち「水」は「樋」の中に消え、また第2前奏曲の「ビール」は、あとで述べる「黄疸」の疑われる「黄ばんだ足裏」に形を変え、「ステーキ」を焼く「火」は「日の光」へと移されている。このような「街」として描出された「外界」は、詩中人物の「内」なる「妄想」へと集約していく。あるいは、体験される「現実的イメージ」が「幻影」へと変化する。

第3前奏曲でイメージ化しにくいのは、“You curled the papers from your hair”(l.36)である。岩崎訳では「カール・ペーパーを髪から剥がしたり」となっているが、どういう事態なのであろうか。ひとつには、当時の女性たちが、鉄製のヘア・アイロン(下図左)で髪をカールさせる際に、「トングの熱さは、あらかじめ新聞紙の上でためすことができたし、撚った髪を紙で包み、かさついたり熱し過ぎたりしたアイロンから髪を保護することができた」(The heat of the tongs could be tested on newspaper beforehand, or paper could be wrapped around strands of hair to protect it from rough or overheated irons.)⁵⁸⁹という事情と関連があると考えられる。ただし、1910年頃に、電動式のヘア・カーラーが発売されて始めており(下図右)、「1906年ドイツの美容師カール・ネスラーがパーマの機械を発明していたが、パーマをかけ終わるまでにすくなくとも6時間ほどかかり、かなり高額であった」⁵⁹⁰。したがって、紙を髪に絡ませる必要がある鉄製のヘア・アイロンは旧式のものとなりはじめ、第1前奏曲にも描出された「盛り」を終えたモノの具体例であるといえよう。



591



592

さらにイメージ化に窮するのは、荒木の引用でも指摘したことであるが、「きみ」である。すでに、これは「2人称の語り」によるものであるという観点を示したが、この「きみ」と

指示される人物はどのような存在なのだろうか。「カール・ペーパーを髪から剥がしたり」とあることから、まず「女性」だと想像される。では、その女性は、どのような生活をしているのだろうか。「ある婦人の肖像」のような女性か、それとも「プルフロックの恋歌」で登場する「売春婦」だろうか。この詩集の「ライトモチーフ」の観点からするなら、それは「売春婦」と想定できる。そうした読みがすでにあり、岩崎訳は、そうした読みを踏まえている可能性がある。

先述のように、第3前奏曲の標題は、‘(Morgendämmerung) Prelude in Roxbury “Son âme de petite putain: Bubu”’ (夜明け) 「可愛い娼婦の彼の愛人:『ビュビュ』」であった。そして、「“Son âme de petite putain”」は、本論文第2章で言及した『ビュビュ・ド・モンパルナス』の語句 “un sourire de pauvre petite putain”(ch.III) 「貧しくてかわいい娼婦のほほえみ」、 “ses histoire de pauvre petite putain”(ch. VIII) 「貧しくてかわいい娼婦の身の上話」、 “où l’on vend son âme pendant que l’on vend sa chair”(ch. VII) 「人は肉体を売るときは魂をも売る」をまぜあわせたもののようである⁵⁹³。グローバー・スミス(Grover Smith)によれば、「T.S.エリオットは、シャルル・ルイ・フィリップの『ビュビュ・ド・モンパルナス』の翻訳に序文を1932年に書いた際に、自分は、1910年パリにきたあとでこの小説をはじめて読んだと述べた」 (“When in 1932 T. S. Eliot furnished a preface to Charles Lous Philippe’s *Bubu de Monparnasse* in translation, he stated that he had first read the novel after he came to Paris in 1910.”)⁵⁹⁴という。ちなみに、この小説は、「好きな男にそそのかされて娼婦になる女と、その女に恋をする学生の虚しい三角関係」を描いている。ミラー(James E. Miller Jr.)は、1911年7月中頃のヴェルドナルからエリオット宛ての手紙⁵⁹⁵の中で、ふたりがこの「官能的刺激」と肉的魅力にみちたパリの小説を熱狂的に読み共感しあったとして、次のように述べている。

The description could well have come out of Philippe’s *Bubu of Monpartnass*, but without any mention of the danger lurking in the seductive scene — the “Pox”(syphilis) that becomes the center of Philippe’s focus in the latter half of his book. But that Verdenal felt free to write to Eliot about such a sensual scene, with seductive whores displaying their wares, reveals the depth of intimacy that they had come to share. How many nights had the two of them spent wandering through the sex-haunted streets of Paris filled with “sensual excitement” and physical allure?⁵⁹⁶

その記述はフィリップの『ビュビュ・ド・モンパルナス』からのものだといっても決しておかしくなかったが、その誘惑的な場面にひそむ危険性についての言及はない。つまり、フィリップがこの小説の後半で焦点の中心としている「痘」(梅毒)である。しかし、ヴェルドナルは、誘惑的な売春婦が、自分の売り物をみせる性的な場面について、エリオットに手紙を書くことができると感じていた。彼らがわかちあう深い親密さを露わにしているのだ。どれだけの夜、彼らふたりは、「官能的刺激」と肉的魅惑にみちたパリの性に取りつかれた街を彷徨して過ごしたのだろうか。

(拙訳)

エリオットは、『ビュビュ・ド・モンパルナス』において、本を閉じて、夜の街へと繰り出す 20 歳の青年ピエールと自分を重ね合わせていたのかもしれない。さらに、この路線の研究の最新のものとして、ジョン・モーゲンスターン (John Morgenstern) は、「売春をめぐるフィリップの小説は、1901 年、『ビュビュ・ド・モンパルナス』として出版された」としたあと、エリオット自身の言葉で、この作品は、彼にとって「パリの象徴」であったと述べている。

It was a good many years ago, it was in the year 1910, that I first read *Bubu de Montparnasse*, when I first came to Paris. Read at an impressionable age, and under the impressive condition, the book has always been for me, not merely the best of Chales-Louis Philippe's books, but a symbol of the Paris of that time.⁵⁹⁷

ずっと以前のことである。まさに、1910 年、初めてわたしは『ビュビュ・ド・モンパルナス』を読んだ。初めて、パリにやってきたときのことだ。影響を受けやすい年齢で読んだこの本は、わたしにとっては、いつも、単にシャルル＝ルイ・フィリップの最良の作というだけでなく、当時のパリの象徴としてあった。(拙訳)



モーゲンスターンは、さらに、次のように述べている。

Yet more plainly, Philippe's moral signature appears in Eliot's notebook draft of "Preludes." An epigraph to section III, added in July 1911, establishes a spiritual correspondence between the poem he was writing and *Bubu de Monparnasse*: " 'son âme de petit putain': Bubu." . . . Eliot ascribes an obvious, yet rarely emphasized, religious connotation to "Preludes." Whereas Laforgue's "Prelude" failed to transcend skepticism, Eliot's "Preludes" take the disorder and mystery of life and suffering to illustrate the corrosion of souls." 599

しかし、もっと端的に言って、フィリップの道徳的記号が、エリオットの「前奏曲集」のノートに記された草稿にあらわれている。1911 月 7 月に加えられた第 3 前奏曲のエピグラフは、彼がまさに書いている詩と『ビュビュ・ド・モンパルナス』（「可愛い売春婦の友人」：ビュビュ）との間の精神的照応関係を確立している。……エリオットは、明確ではあるが、ほとんど強調されることのない宗教的含みが「前奏曲集」にあるとしている。ラフォルグの「前奏曲」は、懷疑主義を克服できなかったが、エリオットの「前奏曲集」は、人生の無秩序と神秘と苦悩をとりあげて、魂がどのように蝕まれるかを説明している。（拙訳）

以上から、「きみ」という 2 人称代名詞が「売春婦ベルテ・メテニエ」としてイメージ化できれば、「黄色い裏の足」（“the yellow soles of feet”, l.37）と「汚れた両手の掌」は、具体的事態を示唆している可能性がある。まず、この具体的事態は、第 1 前奏曲の「馬の蹄」、第 2 前奏曲の「泥足」の変奏であると考えられる。27 行目の“The thousand sordid images”の“sordid”「薄きたない／性的な」は、汚れている対象物自体は異なるものの、第 1 前奏曲の“grimy”「汚い」、第 2 前奏曲の“muddy”「泥まみれ」, “dingy”「薄きたない」と呼応しているとも考えることができる。また、「黄色い足の裏」の「黄色」は、第 1 前奏曲の「枯葉」や「街灯」、第 2 前奏曲の「ビール」の色彩が変奏されたとも考えられる。それにしても、なぜ「黄色い」足の裏をしているのか。「黄色い足の裏」は肝機能低下による「黄疸」

の症状の表れでもあろうし、体調不良による睡眠障害に陥っている可能性も示唆されていると読める。その体調不良の原因は、いったい何なのだろうか。

先述のエリオット詩「前奏曲集」第3前奏曲の背景と想定できる『ビュビュ・ド・モンパルナス』について、クロード・ケテルは「売春と梅毒に関しての正真正銘のドキュメンタリ」⁶⁰⁰と評している。第3前奏曲の女性の体調不良のひとつの理由は、『ビュビュ・ド・モンパルナス』の売春婦ベルテ・メテニエが梅毒に罹ったように、梅毒による肝臓疾患ではないかと思われる。「原因となる細菌、梅毒トレポネーマは、フィッツ・ショーディンとエリック・ホフマンが1905年につきとめた。初期の効果的な治療(サルバーサン)は、1910年にポール・エーリックが開発し、ペニシリンへと引き継がれ、その効果が1943年に追認された」⁶⁰¹というように、ちょうど1910年頃、治療法が確立されつつあったようである。梅毒の末期症状としては、多くの臓器に腫瘍が発生し、脳、脊髄、神経を侵され麻痺性痴呆になるとされている。

また、もし第3前奏曲の「きみ」が、梅毒に罹った売春婦ベルテに対応する女性だとするなら、彼女の情夫ビュビュに対応する男性がいることになる。ビュビュは、梅毒にかかった売春婦ベルテとの関係を解消しようかどうかで悩む。そんなとき、梅毒はほうっておけば治るというジュールに会い、ふたりはモンパルナス駅のカフェでアブサンを飲む⁶⁰²。



アブサンの広告
(An advertising poster for Absinthe Beucler)



ヴィクトル・オリヴァ(en)『アブサンを飲む男』
(Viktor Oliva, *The Absinthe Drinker*; 1901)

603

以下は、アブサンを飲んだときのビュビュの心象風景で、「去り行くすべてのもの、喚き

ながら過ぎゆく時間などと共に、まさに地獄繪巻をひろげている」⁶⁰⁴とある。

De grosses voitures secouées, des fiacres aux vitres dansantes, des omnibus et des tramways avec leurs roulements et les cris de leur corne, des sifflets de locomotives, des passants en sueur, le soleil pesant de cinq heures, la poussière d'un soir d'août, it les départs et les retours, et cet aller de milliers d'hommes, formaient une vie infernale avec des grues à vapeur, avec des wagons, avec des hommes, des voitures, des bêtes et des caisses, avec la civilisation des usines et des gares, avec tout ce qui roule et tout ce qui s'en va, avec le temps qui passe en hurlant.⁶⁰⁵

揺れる大馬車、硝子のがたびし踊っている辻馬車、ごうごうと鳴り響き警笛の叫びも高い乗合馬車に電車、機関車の汽笛、汗だくの通行人、午後5時ののしかかるような太陽、八月の夕暮れの埃り、ひっきりなしの發着、こうした無数の人間の往来が、蒸気起重機、列車、人間、馬車、動物、貨物、工場と駐車場の文明、いっさいの廻轉するもの、去り行くすべてのもの、喚きながら過ぎゆく時間などと共に、まさに地獄繪巻をひろげている。⁶⁰⁶

アブサンを飲んだビュビュは、「意識と無意識」「光と闇」「来るものと去るもの」の狭間で、パリの街並みと地獄とを重ねあわせる。これは、まさにエリオットが「前奏曲集」に描こうとした世界なのではないだろうか。

4. 「前奏曲」第4曲の視覚的・聴覚的イメージ

第4前奏曲になると、場面は夕暮れ時に再び戻り、提示されるイメージも視覚的・聴覚的になる。また、「世界を掴もうとあせっている／黒ずんだ街の良心」(“The conscience of a blackened street / Impatient to assume the world”, ll.46-47)と、「街」は擬人化されており、同時に、3人称、1人称、そして2人称と、すべての人称が集結させられている。

IV

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block,
Or trampled by insistent feet

At four and five and six o'clock;
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
Assured of certain certainties,
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world.

I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;
The worlds revolve like ancient women
Gathering fuel in vacant lots.

(ll.39-54)

広い空にぴんと張られた彼の魂は
空は街の後ろで色褪^{いろあ}せていく。
あるいは、四時と五時と六時に
しつっこい足に踏みにじられる。
パイプを詰めるずんぐりした短い指、
夕刊紙たち、
何か確かな自信をもった目、
世界を掴もうとあせっている
黒ずんだ街の良心。

こうしたあれこれのイメージにからみつく想念に
ぼくは動かされ、とりすがる。
何かしら限りなく優しく
限りなく苦悩しつつあるものの観念。

きみはその手を口で拭^{ぬぐ}い、笑いたまえ。
世界、世界、世界が廻^{まわ}っている、
空き地で木切れを拾う老婆たちのように。⁶⁰⁷

“His soul stretched tight across the skies”の“soul”は第3前奏曲の“sole”と同音異義語であるので、「ある婦人の肖像」と同様に、ここにも本論文第2章で提起した「エンハーモニック転調」が指摘できる。本章第2節で詳述するが、彼がいう「絶対者」が梅毒に感染したクモの幾何学的網の内側に座っている」描写のある草稿断片とは、『三月兎の調べ 詩編 1909-1917』所収の以下に引用する「男は言った この宇宙は極めて賢明だと」(“He said: this universe is very clever”)である。

He said: this universe is very clever
The scientists have laid it out on paper
Each atom goes on working out its law, and never
Can cut an unintentioned caper.

He said: it is a geometric net
And in the middle, like a syphilitic spider
The Absolute sits waiting, till we get
All tangled up and end ourselves inside her.

He said: ‘this crucifixion was dramatic
He had not passed his life on officechairs
They did not crucify him in an attic
Up six abysmal flights of broken stairs.’

He said I am put together with a pot and scissors
Out of old clippings
No one took the trouble to make an article.

男は言った この宇宙は極めて賢明だと
科学者は紙の上に宇宙を並べる
個々のアトムは皆法則どおりに動きつづけ
意図なく跳ね回することは絶対にない

男は言った この宇宙は幾何学図形の網である
その真ん中に 梅毒蜘蛛のように
絶対者が居座って待っている だから遂には
われわれは総てをすっかり絡れさせ そ奴の内部で命を落とす

男は言った「この十字架上の死は劇的だった
彼は事務椅子上で人生を送りしなかった
人々は彼を^{おんぼう}隠亡ろの六段の壊れた階段の上にある
屋根裏部屋で十字架に懸けはしなかった」

男は言った 俺は古い切り抜きの壺や鉢と
一緒に置かれている
わざわざこれを記事にする奴は誰一人いなかった。⁶⁰⁸

マドレーがいうように「彼(エリオット)は、通俗科学と伝統的宗教を和解させることに苦闘していた」(“he[Eliot] was struggling to reconcile popular science and traditional religion”)⁶⁰⁹ことが、この詩の前半 2 連からうかがえる。そして、その宗教がキリスト教をさしていることは、第 3 連 1 行目 “crucifixion” 「十字架上の死」からわかる。では、「前奏曲集」第 4 前奏曲の “stretched tight across the skies” とは、何か関連があるといえるだろうか。モーゲンスターンは、この第 4 前奏曲について「霊的次元を一番よく説明して」おり、人間の魂の「小さな受難」を彷彿とさせると述べた。

This spiritual dimension is best illustrated in the fourth prelude, where a man's soul suffers public crucifixion in a manner redolent of “The Little Passion.” As evening falls, “His soul [is] stretched tight across the skies.”

この霊的次元を一番よく説明しているのは、第4前奏曲で、そこでは、人間の魂が、
「小さな受難」(“The Little Passion”)を彷彿とさせるやり方で、公開磔刑にあつて
いる。宵闇がおりると、「彼の魂は、空一面にピンとのぼされる」。(拙訳)

彼がいうように、第4前奏曲冒頭は、「磔刑」を彷彿とさせるところがある。“stretch tight”
は、その直後に“across”の“cross”「十字架」および“the skies”「天／天国」とつづくの
は、キリスト磔刑を想定しているからであろう。つまり行頭の3人称所有格“his”は、「キ
リストの」ということになる。では、第4前奏曲には、先述の未発表詩「男は言った この
宇宙は極めて賢明だ」と同様に、宗教と科学の対照が描出されているのだろうか。“across”
の“cross”は、すなわち「宗教」の表象として捉えることはできるであろう。“a city block”
はどうか。“That fade behind a city block”の“a city block”を岩崎は「街」と訳している。
だが、先述の「電気」という「科学」による都市の発達背景にあることをふまえれば、そ
れにとまって整理された「都市のひとつの区画」と理解できないだろうか。先述のように、
第4前奏曲には、もともと“Abenddämmerung”「黄昏」という標題が付けられていた。序
章で述べたように、エリオットがヴェルドナルをかいしてワーグナーの楽曲にふれた時期
と、第一詩集の詩篇とりわけ「前奏曲集」執筆時期はかさなる。そして先述のように、ワー
グナーによる楽劇のひとつ『神々の黄昏』は第3前奏曲標題と“dämmerung”「(日出前・
日没後の)薄明り」の意を共有している。それだけでなく、内容的にも、神々の住む「天空
の城ヴァルハラ」の炎上崩壊という結末が、神の時代の黄昏を暗示している。すなわち、こ
こで“fade”「色褪せる」ことを懸念されるのは、単に夕暮れの空の色だけではない。「科学」
が発展するにつれ、その背後に隠れて色褪せる「宗教」の権威の衰微をいっていると思われ
る。

「しつっこい足に踏みにじられる」は、第1前奏曲で馬が「足を踏み鳴らしている」の変
奏である。ついでながら、「しつっこい」は転移修飾語句で、「しつっこく」「踏み固められ
る」と意味的にはつながる。「世界を掴もうとあせっている」は不明確な訳で、「世界を我が
物にせんとやっきになって」がよいし、「黒ずんだ街」は「暗くなった街」であろう。「パイ
プを詰めるずんぐりした短い指」「夕刊紙たち」「何か確かな自信をもった目」などは、具
体的な平凡な日常の「視覚的イメージ」である。

この第4前奏曲で注目すべきことは、「ぼく」があるように、「1人称の語り」の形式をと
っていることである。第1前奏曲は詩の外にいてすべてをみわたす全能の「3人称の語り」
で、第3前奏曲は「2人称の語り」形式であった。つまり、この「前奏曲集」は、「語り」

のすべての形式を使用していることになる。この点で特異なのは、第 2 曲の「語り」である。“consciousness”と“one”が使用され、いわば「無人称の語り」というべき形式であり、「意識の流れ」の「語り」形式でもある。シュミット(Kristian Smidt)は、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」において、“If one, setting a pillow by her head”の“one”に関して、「無人称化は、状況を一般化し、脱性化して、その人物を彼にとって危険ではないものに変えている」(“The indefinite pronoun generalizes and desexualizes the situation and so renders it less dangerous to him”)⁶¹⁰と述べた。また、クーパーは、「第 2 前奏曲は、意識が朝に定められている。そして、話し手は不確定な代名詞の匿名性に頼ることで、累積してくる個人的な関心をそらせる」(“In the second, consciousness is assigned to morning, and the speaker deflects any accumulating personal interest by recourse to the anonymity of the indefinite pronoun.”)⁶¹¹と述べている。そして、第 4 前奏曲の「1 人称」は、最終連で「きみ」と「2 人称」に語りかける。これは、演劇の「セリフ」とみるべきか。このように異なる人称で歌われた「前奏曲集」は、人称を音楽における調性に例えるならば、4 つの異なる調で作曲された前奏曲で成り立っているということができよう。シュミットは、人称代名詞の多用が『荒地』を難解な詩にしていると述べた⁶¹²。また、「ゲロンション」(“Gerontion, 1920)に関していえば、「この詩自体が、批評家たちが「J.アルフレッド・プルフロック」の年寄り版とみなしている老人による劇的独白である」(“The poem itself is a dramatic monologue by an elderly character that critics believe to be an older version of “J. Alfred Prufrock”)⁶¹³。この「前奏曲集」は、人称代名詞という観点からいっても、「ゲロンション」や『荒地』のプレリュードでもあるといえそうである。

第 4 前奏曲の最後から 2 番目の連“I am moved by fancies that are curled / Around these images”は、絡みつくという点でいえば、第 3 前奏曲“You curled the papers from your hair”の変換であるといえる。両者には“curl”という動詞が用いられているが、その対象は「髪」に巻きついた「紙」から、「映像」のまわりの「丸まった幻想」へと、ひとまとまりした実体の実体のないものへと変化している。

第 4 前奏曲の最終連の内容は、「食事を終え空腹を充たし、満足して笑えばいいといい、その理由として、とにかく世界は回転して動いているのだから、たとえば、何もない場所で燃料を集めている老女のように、目的のない行動をするかのように」というものである。ここにある“wipe”は、第 1 前奏曲の“wrap”に「音」的に類似しているが、「意味」的にも類似している。なぜなら、その主要素の“wer-”は「回転」を意味しており、“wipe”の語義も“to revolve, sweep, wend, intervene”であるからだ。

そこで、引用詩行のいわんとしていることは、日々繰り返される「食事をして口を手で拭う」行為と同じように、世界も回転している、といっているのだろう。とはいえ、少し気がかりなのは、通常、口のまわりの汚れを手で拭う場合、“wipe your mouth with your hand” (下図参照)となるはずであるが、52 行目 “Wipe your hand across your mouth” では口と手が逆転しているので、「手で口を拭い」という訳では意味が伝わりにくい。第3 曲に「汚れた両手」(“both soiled hands”)とあったので、ここでは「汚れのついた」「手を口にこすりつけ」、その「汚れ」がついた顔をみて「笑いたまえ」ということなのであろう。つまり、汚れを拭い去るという「解決」は得られず、顔面に汚れが残っている状態にとどまっていることになる。



614



615

ここで直接的に描出されている身体の部位は、「手」と「口」である。部分のみで、人物の全体的な像はつかみにくい。この傾向は、この第4 前奏曲の第1 連で「指」(“fingers”)「眼」(“eyes”)という特定の部位のみ描出されているだけでなく、第2 前奏曲でも、「あらゆる手」(“all the hands”)、「髪」(“hair”)、「足裏」(“sole of feet”)、「汚れた手」(“soiled hands”)にもみられる。詩中人物の全体像をつかもうとする読者の期待は満たされないまま放置されることになる。先述のように、この詩における人称は、1 人称、2 人称、3 人称、無人称と変化しており、クーパーがいうように匿名性の不確定な代名詞によって、読者の関心はそらされていた。また、これは詩中人物が五感でとらえたものにおいてもいえることで、第1 前奏曲冒頭で「ステーキの匂い」や第2 前奏曲で「ビールのかすかな匂い」とあるが、それらを準備した人物、あるいは手にして食した人物を読者はとらえることができない。いわば、第3 前奏曲の「幻影」(“vision”)や第4 前奏曲の「幻想」(“fancies”)のように実体がないのである。そして、ひきつづき詩は、それぞれ「驟雨」や「泥足」といった視覚的表現へと移行

していく。このような実体を五感で感じ取ることを回避する傾向は、第一詩集エピグラフとの関連でいえば、ウィルギリウスの霊像をつかみそこねるスタティウスの心境と重なるのではないだろうか。それは確固とした実体がなく、未解決の状態に放置されるというという点でいえば、音楽、とりわけ印象派に多用された、転調を繰り返すことで未解決状態を保持する「不協和音」に例えることができよう。

また、“vacant”は、「空」という肯定的な意味合いではなく、「不足している」が原義であるので、そこで食事を作るための「燃料」(“fuel”の語源は“fire”)を集めることは所詮できないことであり、それはやはり「無駄な行為」なのだ。「年老いた」というのは、それだけその行為を繰り返したという意味か。「世界、世界、世界が廻っている」に関していえば、深瀬は「世界の永劫の反復流転」「宇宙の回転」と解している⁶¹⁶。「前奏曲集」では「街」のライトモチーフに時間のヴァリエーションが付加され、夜から朝そして夜へと推移することによって、繰り返される日常を表していた。と同時に、第1曲初めと第4曲終わりの場面が「空き地」(“vacant lots”, ll.7&54)であることから、空間的推移も円環を描いていたといえる。アガワル (Sumer Aggarwal)は、「エリオットの「前奏曲集」がもっとも傑出した詩のひとつであるのは、その当時、彼が荒地地としてみていた社会を提示しているからである」(“T.S Eliot’s *Preludes*, is one of his most prominent poems because it presents his view of society as a wasteland at that time.”)⁶¹⁷と述べ、さらにつづけて、「われわれはこの詩に、墮落し荒廃したものとしての社会が、意味のない日課を繰り返しているのを見る。そこではひとびとが、何らかの神聖な存在が、人間を管理し保護してくれるというまちがった希望を抱いている」(“In this poem, we discover society as corrupt and desolate going through a cycle of meaningless routine where people bare a false hope of a divine source overlooking and protecting humanity.”)⁶¹⁸としている。すると、上記の「円環的推移」は、のちの1922年に刊行される『荒地』の住人たちの徒労にすぎない動作や行動の「無目的性」を暗示する比喩表現の先取りをしたものといってよいであろう。そして、アガワルは、「エリオットの「前奏曲集」は、彼が絶望的な世界とみていた社会を表現している。そこでは、街は寂しく、破壊されていて、不毛であり、その住民は機械的で、活気と独自性を欠いた、絶えずつづく無意味な日課をおこなっている」(“Eliot’s *Preludes*, is a poem that expresses his view of society as a hopeless world where the streets are lonely, shattered and exhausted and its people are mechanical, going through a constant, meaningless routine that lacks vividness and uniqueness.”)⁶¹⁹という。

ではなぜ、「前奏曲集」に、こうした無意味な日課の繰り返しが描出されているのだろう

か。サマーズ(David Summers) は、「エリオットの改宗以前の主要な詩篇「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」にはじまり、「ゲロンチョン」、そして『荒地』(管見では「前奏曲集」「風の夜のラブソディー」や「ある婦人の肖像」を含む) はすべて、いわばモダニズムの地獄の様式と呼んで差支えのないもので書かれている」(“The major poems prior to Eliot’s conversion beginning with “The Love Song of J. Alfred Prufrock,” through “Gerontion,” and *The Waste Land* (and including in my view, “Preludes,” “Rhapsody on a Windy Night” and “Portrait of a Lady”) are all in what could be called a modernist infernal mode.)⁶²⁰と述べている。(実際、50-51 行目 “The notion of some infinitely gentle / Infinitely suffering thing” は、岩崎訳では「何かしら限りなく優しく／限りなく苦悩しつつあるものの観念」とされている。おそらく第2前奏曲の “a thousand furnished rooms” や 第3前奏曲の “The thousand sordid images” によって予表されていたライトモチーフが実現したのがこの “infinite” なのであろう。岩崎は “thousand” を「無数の」と訳しているが、そうではなく無限と有限を区別して「数多く」とすべきであろう。すなわち永劫的に罪を罰せられる地獄を意識すると、“infinite” の意味は異なってくる。天国のように「何か無限に優しいものの概念」、そして地獄の罪人のように「無限に苦悩するものの概念」と解してもよいであろう。エリオットは、都会の単調な生活を繰り返すひとびとと、永劫的に罪を償いつづける地獄の罪人の姿を重ねあわせていた、といえるのかもしれない。そこで、以下、「前奏曲集」と『神曲』とを対照してみる。

『神曲』においては、罪人たちが苦しんでいる地獄の第3の圏谷を舞台とする「地獄篇」第6歌では、以下の光景が広がっている。

Io sono al terzo cerchio, de la piova
eterna, maledetta, fredda e greve;
regola e qualità mai non l’è nova.

Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l’aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve. (*Divina Comedia*, “Inferno”, VI, ll.7-12)

呪われた、冷やかな、重たい、永劫の雨が降る
第三の圏谷へ私は来たのだが、

その雨の量も掬もけっして更新されることはないという。

大粒の雹、濁った水や、雪が、
暗黒の大気の中を沛然と降りしきる
そしてそれを受ける大地は悪臭を放つ。

ここには「呪われた、冷やかな、重たい、永劫の雨」や、「大粒の雹、濁った水や雪」が「暗黒の大気」の中に降りしきり、「大地が悪臭を放って」いるという光景が描出されている。カパディアは、「通り道は（焼かれている）ステーキの匂い」は、世俗的な日常生活を示している（“The smell of steaks in passageways’ suggests the mundane, ordinary life.”）と述べた。だが、それだけだろうか。ステーキの牛肉は、牛が屠殺され、頭部を切断された状態で解体され、調理され皿の上にのせられて運ばれてくる。このような経緯を視野に入れるならば、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」の皿に寄せられた生首（「自分の（毛の薄くなった）首をのせた大皿が持ち込まれるのも見たが」“Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter”）というプルフロックの自画像の余韻を読みとることができよう。そして、第1章第3節で述べた『神曲』「地獄篇」第28歌に登場するボルンの生首ともつながってくる。このように、「ステーキ」が死んだ牛の肉であるという点をふまえると、「地獄篇」の「永劫の雨」は「前奏曲集」の「驟雨」となり、「大地の悪臭」は、「焼肉の匂い」へ、そして地獄の業火で未来永劫に罪を罰せられつづける罪人たちの境遇は「無限に苦悩するもの」（“Infinitry suffering”）へ変換されているとみることができる。また、第1曲の通り道に漂う「ステーキ」の匂いは、エピグラフとの関連から解するならば、スタティウスがつかみそこねたウェルギリウスの霊像、すなわち詩中人物が食する実体あるものではなく、その残像にすぎないといえる。それは第2曲の「気の抜けたビールのかすかな匂い」や第3曲の女性がみた「幻影」（“vision”）や第4曲の詩中人物が感動する「幻想」（“fancies”）も同様であろう。「枯れ葉」や捨てられた「新聞紙」や半壊の空き家がある「空き地」は、それぞれの役割を終えたものであり、「死」を連想させるという意味において、地獄的な世界を演出するのに一役かっている。

ただし、都市の「空き地」には、いずれ新しい建物が建つであろうから、死と再生を暗示しているともいえる。「前奏曲集」の背景には、馬車から自動車へ、そしてガス燈から電気照明へという、ひとつの時代の終わりと新しい時代の幕開けというテーマが潜んでいた。そのようなテーマは、植物神の死と再生を骨組みとする『荒地』へと引き継がれていくと考え

られる。「前奏曲集」における「老婆」は、『荒地』における子供が産めない女性や性的不具の漁夫王へと展開していくとも読める。また先述のように、『荒地』にその台詞の一部が取り込まれることになるワーグナー楽劇『神々の黄昏』の内容やライトモチーフという音楽形式の詩的活用が、この「前奏曲集」に散りばめられていた。以上の理由から、「前奏曲集」は、まさに『荒地』のプレリュードとなっているのである。

だが、それだけではない。これまで見てきたように、「前奏曲集」には随所に四大元素が散りばめられていたといえる。同様に、エリオットの後期詩篇『四つの四重奏曲』は、四大元素の流転が歌い込まれていることで知られている。たしかに「前奏曲集」は、四つの曲に分かれているものの、『四つの四重奏曲』のように、それぞれの曲が、四大元素のひとつの元素を中心に歌われているわけではなかった。しかしながら、『四つの四重奏曲』『イースト・コーカー』第1楽章の冒頭行には、「わが初めこそわが終わり」(“In my beginning is my end.”)とある。これは、スコットランドの女王メアリー・スチュアート(Mary Stuart, 1542-87)が、その玉座に座右の銘として刺繍をほどこした言葉、“En ma fin est mon commencement”(In my end is my beginning)から引いてきたものである。「前奏曲」には、夕方の6時から夜と朝を経て、再び夕方に至るまでの24時間の経過と、それとともに様変わりしていく「街」の風景のバックラウンド・ミュージックとしての「音」が、視覚的に描かれている。時間的な経過に着目すれば、第4前奏曲の終わりが第1前奏曲の始まりとなる。また、「前奏曲集」最終行“Gathering fuel in vacant lots”で老婆が集めている「燃料」は、この詩の冒頭で「ステーキ」が調理される際にも用いられると想像できる。「前奏曲集」最終行の「空地」の元素は「土」であり、老婆のひろう「燃料」の背後には「火」がある。さらに、第1曲にすでに歌われていた“vacant lots”には、「驟雨」が降り「一陣の風」も吹いていたことから、「水」と「大気」が余韻を残しているとみることができる。このように、四大元素は「前奏曲集」の最終行に結集しているのである。

以上のように、「前奏曲集」という音楽用語にちなんでいえば、断片的な「街」のイメージの数々や四大元素は、いわば「ライトモチーフ」として機能し、詩の展開を暗示する役割をになっていた。また、「前奏曲集」に組み込まれた「地獄篇」の断片は、のちのエリオットの詩篇が、『神曲』に倣って展開するのではないかという予表になっているともいえる。したがって、「前奏曲集」は、まさに『荒地』のプレリュードであるだけでなく、『四つの四重奏曲』のプレリュードといってもよい。そして、この「前奏曲集」には、「馬車」「街灯」「コーヒー」「シェード」「カール・ペーパー」といったモノが散りばめられていた。それらが単独の場合、ロマンチックな文脈で歌われてもおかしくないわけだが、1910年代当時の

社会のフィルターを通して見たとき、これらは「盛りをすぎたもの」という冷笑を含むことになる。

第2節 「風の夜の狂詩曲」と映画「ファントマ」:「街灯」の「ライトモチーフ」

では、「風の夜の狂詩曲」の場合はどうであろうか。「風の夜の狂詩曲」の題名にある狂詩曲、すなわち「ラブソディー」は、短くて互いに対照をなすエピソードを連続的につないだ形式をもち、19世紀に初めて誕生したものである⁶²¹。オデール(André Hodeir)によると、「狂詩曲」という音楽形式は、きわめて自由な様式による幻想曲の一種で、民謡あるいはそれに代わる非常に単純な主題によって作曲された、器楽のための音楽であるという⁶²²。

「風の夜の狂詩曲」では、深夜12時に始まり、1時半、2時半、3時半、4時という時間の経過と共に変化する「街」の風景が観察・記録されている。7つのスタンザで構成され、全体78行からなる本作品は、以下の様に始まっている。

Twelve o'clock.
Along the reaches of the street
Held in a lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions,
Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium. (ll.1-12)

十二時。
月光の綜合のなかに握られた
遠くへ伸びた街路にそうて
囁きかける月光の呪文が
記憶の床板^{ゆかいた}を溶解し

その明瞭な連関も
その分けも正密も融かしてしまう、
わたしが街灯を通り過ぎる度ごとに
そのひとつひとつが宿命の太鼓みたいに轟き、
暗黒の斑点を貫いて
真夜中が記憶をゆさぶる
狂人が枯れた一本の天竺葵をゆさぶるように。

まず、この詩が「十二時」から始まるのはなぜだろう。すぐに連想されるのは、「魔女の時間」(witching hour)ではないかということである。このイメージは、読み進めるにつれ鮮明になってくる。「月」が“moon”でなく“lunar”と表記され、それと一緒に「月光の呪文」(“lunar incantations”)がでてくる。(“lunar”の訳として「月光」とあるが、「月の作用による」が正しい。)さらに5行下に、“fatalistic (drum)”と「運命」とつながる「ドラム」がきて、最後の行には比喻表現の副詞節の中ではあるが「狂人」(madman)とある。当然、“lunar”を“lunatic”に変換させれば「狂人」の意味となる。そして、「魔女」と「運命」とが連鎖すれば、シェイクスピア『マクベス』(*Macbeth*, 1606)も想起されよう。1幕3場で、3人の魔女がであって、魔女のひとりが「太鼓じゃ、太鼓じゃ。マクベスがやってくる」⁶²³ (“A drum, a drum! / Macbeth doth come.”)⁶²⁴ という。この魔女たちは、「運命」を操る者であり、マクベスは予言された自己の運命と格闘し、敗れる。ついでながら、先の魔女のセリフの前に、「船乗りの女房が膝に栗の実かかえこんで」⁶²⁵ (“A sailor's wife had chestnuts in her lap”)⁶²⁶と(“chestnuts”)があるが、「風の夜の狂詩曲」にも「街路の栗の匂い」(“Smells of chestnuts in the streets”, 1.65)とでてくる。ビーズリー(Rebecca Beasley)の指摘⁶²⁷を待つまでもなく、エリオットは、「J.アルフレッド・プルフロクの恋歌」ではハムレット、「ある婦人の肖像」ではジュリエットというように、シェイクスピア悲劇の主人公を自らの詩の中心的人物に重ね合わせ、20世紀に生きるひとびとを描写している。「風の夜の狂詩曲」において、「あの女を見たまえ、/きみのほうを向いてためらっている」(“Regard that woman / Who hesitates toward you in the light of the door”)の“that woman”は、暗い通りで客を待つ娼婦と解されてきた⁶²⁸。だが、同時に、マクベスの遭遇するのは複数の魔女ではあるが、“that woman”はその魔女たちのうちのひとりの魔女が示唆されていると読める。そして後半、マクベスは、さらに定められた己の運命を知るために魔女の巣窟に赴く。ついでながら、この典拠は、旧約聖書「サミュエル記」の王サウルと、

彼に依頼されサミュエルの霊を呼びだすエンドルの魔女（巫女）の逸話がもとになっている。とするなら、いまあげた“lunar incantations”は、「降霊術」の呪文となろう。



フュースリー『エンドルの魔女の立会いでサウルに現われるサムエル』(Füssli, *Samuel appearing to Saul in the Presence of the Witch*)

629

この文脈で読むと、引用最後の行にある“a dead geranium”はどのような意味を担っているのだろう。“geranium”⁶³⁰（ゼラニウム）の語源はギリシア語“pelargo”に由来し、これは「コウノトリ」を意味していた。花のあとにできる果実の突起が、コウノトリの嘴に似ていることからきたらしい。種類によるらしいが、独特の「匂い」を放ち、これが虫除けに役立つと同時に、「魔除け／厄除け」の効果があるとされ、一般に窓辺に置かれる。深紅のゼラニウムの花言葉は、「メランコニー（憂うつ）」であり、この意味もその匂いに由来するらしい。全般的な花言葉は、「尊敬」「信頼」「真の友情」である。したがって、「風の夜の狂詩曲」では、こうした花が「枯れて」いるというのだから、そうした効果が期待できないと予想される。

この詩には、「前奏曲集」と同様に、基本的にスタンザごとに、イメージがさまざまな変化をみせながら、深夜から明け方にかけての「街」の情景が、時間の経過に合わせて歌われている。その中で繰り返し言及されている主題は、「街灯」に照らしだされた「街」の風景である。この風景は、それぞれ「音」をともしないながら、次のように変化している。

- ・ 12 時：「そのひとつひとつが宿命の太鼓みたいに轟き」(“Every street lamp that I pass / Beats like a fatalistic drum”)
- ・ 1 時半：「1 時半 / 街灯が唾をとばし / 街灯がつぶやき / 街灯が言った — 「あの女を見たまえ」 (“Half-past one, / The street-lamp sputtered, / The Street-lamp muttered,

/ The street-lamp said, “Regard that woman”)

- ・ 2 時半 : 「2 時半 / 街灯はいった——「泥溝^{どろぼ}のなかに平たく身を伏せ / そろっと舌を突き出して / くさったバタの一口を嘗めずっている猫をごらん。」 (“Half-past two, / The street-lamp said, / ‘Remark the cat which flattens itself in the gutter’ / Slip out its tongue”)
- ・ 3 時半 : 「3 時半、街灯がペチャクチャしゃべった / 街灯がくら闇でモグモグつぶやいた / 街灯がブンブンうなった——」 (“Half-past three, / The lamp sputtered, / The lamp muttered in the dark. / The lamp hammed”)
- ・ 4 時 : 「4 時、 / この扉には番号がある。」 (“The lamp said, ‘four o’clock, / Here is the number on the door”)

「ライトモチーフ」としての「街灯」のヴァリエーションは、この詩の物語展開の道標として機能しているとみることができる。読者は、1 2 時、2 時半、3 時半、4 時という「街灯」が話しだす時間帯を知ること、この詩の時間的経過を感じることができる。さらに、『神曲』との関連でいえば、「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」のエピグラフとしても用いられた「地獄篇」第 27 歌が想起される。この場面では、「炎」が言葉を発する舌のようにゆらめく様が描出されていることは先に述べた。その「炎」が、ここでは現代都市の「街灯」に置き換えられていると解することができる。



ドレ『神曲』「地獄篇」第 26 歌
(Doré, *Divina Comedia*, “Inferno”, XXVI)

631

つづく 4 行目から 7 行目までの詩行では、その光を浴びると狂気になるとされている「月

光」が、記憶とそうでないものの区別やその因果関係などの境界を融かしていると読める。また、その後の場面では、街灯が「宿命の太鼓のような音がする。 / そして、暗くつづく空間を貫いて / 真夜中が記憶を揺さぶる」(“Beats like a fatalistic drum, / And through the spaces of the dark / Midnight shakes the memory”)と歌われている。記憶の中で、街灯の「光」と夜の闇という「視覚」的対照が、「太鼓」と夜の静寂という「聴覚」的対照に置き換えられている。「記憶」はさまざまな境界を融かしてしまうと歌われていることから、これら「視覚」と「聴覚」による認識もまたその境界があいまいになることが暗示されている⁶³²。ここに、意識と無意識、昼と夜、生と死の境界をさまよう、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」冒頭の「手術台の上の麻酔患者」のイメージの残像を読みとることもできる。

次の連で1時半に街灯が目を向けたのは、「きみのほうを向いてためらっている、^{わら}うように / 口を開けた玄関の光の中に立って」(“Who hesitates toward you in the light of the door / which opens on her like a grin”)いる「あの女」(“That woman”)であった。その女の服装は、ドレスの裾が「すり切れて汚れて」(“torn and stained with sand”)いて、彼女の容貌が「曲がったピンのようにねじれている」(“Twists like a crooked pin”)と活写されている。薄汚れたドレスを装った女を目じりの「ねじれ」は、次の連では、「記憶が岸边に打ち上げる / ねじれたものたちの群れ。 / ^{なぎさ}汀のねじれた流木」(“The memory throws up high and dry / A crowd of twisted things / A twisted branch upon the beach”)というように、事物の「ねじれ」へと引き継がれていく。これらの「ねじれ」のあるものは、「前奏曲」と同様に、盛りを過ぎその役目を終えようとしているものが、この詩に描出されていることがわかる。こうした「ねじれ」は、次に引用する月の光の中の「造花の薔薇」へとつながっていく。

The moon has lost her memory.
A washed-out smallpox cracks her face
Her hand twists a paper rose,
That smells of dust and old Cologne (ll.55-58)

お月さまは記憶喪失。
痘痕が洗い出されて顔は傷だらけ、
手は、造花の薔薇をひねって
埃とオーデコロンの匂いがする。⁶³³

モーゲンスターンは、「風の夜のラブソディー」について、「ノートに記された草稿」（1911年3月付）では、「月のクレーター」を「色のさめた痘のひどい傷跡」と描き、「絶対者」が梅毒に感染したクモの幾何学的網の内側に座っているとしている。

The original notebook draft of “Rhapsody on a Windy Night,” dated March 1911, for instance, describes the moon’s craters as “hideous scars of a washed out pox,” “pox” being the colloquialism Maurice and Grand Jules use to discuss syphilis at the street café.” Another draft fragment, dated the same month, portrays the Absolute sitting inside the geometric net of a “syphilitic spider.”⁶³⁴

「風の夜のラブソディー」のもともとのノートに記された草稿（1911年3月と日付がある）は、月のクレーターを「色のさめた痘のひどい傷跡」（“hideous scars of a washed out pox”）と描いている。「痘」とは、モーリスとグラン・ジュールが、通りのカフェで梅毒について議論するのに使用される口語表現である。同月の日付をもつもうひとつの草稿断片には、「絶対者」が「梅毒に感染したクモ」（“syphilitic spider”）の幾何学的網の内側に座っているのが描写されている。（拙訳）

「月」のクレーターはフィリップの『ビュビュ・ド・モンパルナス』の娼婦ベルタの梅毒の跡として描かれているのだ。また、「埃とオーデコロンの匂い」は、本論文第1章第2節で述べたファントマの「エーテルとオーデコロンの混ざった匂い」のヴァリエーションであるとも考えられる。このように「ねじれ」るものは、「女」の目じり、「流木」そして「造花の薔薇」と変化するわけだが、それはこの詩の最後に行だけ独立してある行「ナイフの最後のひとひねり」（“The last twist of the knife”）においてねじられるものが、女性であることを予表していると考えることができる。舞台が夜の街であることと「ナイフ」に着目するならば、「風の夜の狂詩曲」の執筆が、前述の血濡れたナイフをふりかざしてパリの街をかけぬけるファントマ・シリーズに同じく、1911年パリであった点も見逃せない。「風の夜の狂詩曲」の“*Fantomas*”の“*fantom*”は、英語でいえば“*phantom*”、すなわち「幻影」あるいは「幽霊」ということになる。これは神出鬼没のファントマの名を表しているわけだが、『神曲』との関連でいえば、霊像を実のあるものと勘違いした様を描出した第一詩集のエピグラフとつながる。と同時に「ナイフ」は、マクベスとマクベス夫人が使用したダンカン殺害の「ナイフ」に相当するのかも知れない。「幻影」ということでいえば、マクベス夫人は

夫マクベスを励ましてバンクォー殺害を実行させ、その結果自ら狂気に陥るほどバンクォーの「幻影」に悩まされる展開も付け加えることができよう。こうした読者の「妄想」も、“The last twist of the knife.” の1行上の “Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.” に出会うと、現実味をおびてくる。なぜなら、マクベスは「もう眠れない！ マクベスは眠りを殺した」と語るマクベスは幻聴を聞き、マクベス夫人は不眠症から狂気となり死に至るからだ。ちなみに、該当箇所は以下の通り。

Methought I heard a voice cry, “Sleep no more!
Macbeth does murder sleep”—the innocent sleep,
Sleep that knits up the raveled sleeve of care,
The death of each day’s life, sore labor’s bath,
Balm of hurt minds, great nature’s second course,
Chief nourisher in life’s feast. (2 幕 2 場) 635

たしか、こんな叫びが聞こえた。「もう眠れないぞ！
マクベスが眠りを殺したぞ！」——無心の眠り。
もつれた悩みを解きほぐす眠りこそは、
一日ごとの生命の死、つらい仕事のあとの湯あみ、
心の傷の塗り薬、大自然の活力源、
人生最高の珍味佳肴——



フュースリー『短剣を持つマクベス夫人』と『夢遊病のマクベス夫人』(Füssli, *Lady Macbeth with the Daggers*, 1812 & *Lady Macbeth Sleepwalking*, 1784)

636

もしナイフを持つ人物が前述の「狂人」であり、ナイフの刃先に「あの女」すなわち娼婦がいるとするならば、この詩の中心人物を「切り裂きジャック」(“Jack the Ripper”)と

重ねあわせてみることもできる。エリオット生誕年の 1888 年、ロンドンのイーストエンドで 5 人の娼婦の体を切り裂くという残虐事件があった。マドレー(Joseph Maddrey)は、プルフロックと「切り裂きジャック」を同一視しており⁶³⁷、当然ながらこの詩の中心的人物もプルフロックであるとみなして問題はないであろう。第 1 章で述べた「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」における「性的恍惚」の象徴としての「死」の「ライトモチーフ」は、「風の夜の狂詩曲」において快楽殺人となって実現しているのである。そして、これらの犯罪は「風の夜の狂詩曲」に組み込まれることで、前述の「月光」を受けて、その記憶やその証拠が、違うものへと変容してしまうことが暗示されているとも読める。



週刊紙『パック』(1889年9月21日号)の表紙。風刺画家トム・メリー (Tom Merry) が描いた正体不明のホワイトチャペル殺人犯切り裂きジャック(Jack the Ripper)を特集している。

638

おわりに

以上のように、本章では、「前奏曲」や「風の夜の狂詩曲」において繰り返される「街」や「街灯」の「ライトモチーフ」が詩的展開の道標として機能していたことが明らかとなった。それらの各々のモチーフは、視覚的であると同時に聴覚的なイメージと協和しつつ、「街」のモチーフが喚起するイメージを累積させ増幅もさせていた。さらに、「街灯」というモチーフは、断片的に並置された詩のイメージ展開の道標として、全体に統一を与える詩的役割を果たしていたともいえる。いわば、「街」というモチーフの変奏を、本論文第4章で論じるワーグナーの楽劇のストーリー展開において道標として機能する「ライトモチーフ」の萌芽として論じることができた。

「前奏曲」と「風の夜の狂詩曲」に共通しているのは、盛りを過ぎて、役目を終えたものたちが、詩の主な情景を構成していることも明らかとなった点である。現代のパリの退廃を描いた『ビュビュ・モンパルナス』を基盤とする売春や梅毒といった現代都市特有の退廃と音が描かれるのと同時に、ダンテ『神曲』やシェイクスピア『マクベス』等の古典作品と呼応することで、詩の意味世界がより重厚なものとなり、また広がりを含み内包するものとなっていた。これらの詩は、「ライトモチーフ」という音楽の表現技法を活かした『荒地』へのエチュードとして位置付けることができた。

第4章 『荒地』におけるワーグナー楽劇の影響

はじめに

T. S. エリオットは、かつて音楽界のモダニストであるストラヴィンスキーと対談する機会があった。ストラヴィンスキーは、1956年、当時68歳であった友人エリオットとの対談を振り返り、「エリオットがワーグナーにノスタルジアを感じていることは明白で、『トリスタンとイゾルデ』こそが、彼の人生で最も熱烈な経験のひとつであったにちがいないと思う」(“Eliot’s Wagner nostalgia was apparent and I think that *Tristan* must have been one of the most passionate experiences in his life.”)⁶³⁹ と語っている。おそらく、エリオットは、20歳代後半から30歳代にかけて、ワーグナーに心酔していたことをストラヴィンスキーに吐露していた。

エリオットがワーグナーの楽劇に深い関心があり、その音楽的技法を自らの第一詩集に活かそうとしていたことは、本論文第1章や第3章において述べたとおりである。では、第一詩集刊行から5年後に世に出された『荒地』の場合はどうか。エリオットは、ワーグナーの「音楽」から受けた影響を、『荒地』創作にどのように活かしているのだろうか。このような問題設定のもとに、本章第1節では視覚的効果、第2節では聴覚的効果という観点から、『荒地』にどのようにワーグナーの楽劇が取り込まれているかを検証する。

第1節 タロット・カードの絵の役割とその特徴

『荒地』解釈にワーグナーの楽劇をとりいれた先行論では、彼の楽劇における作曲技法である「ライトモチーフ」に関するものがあり、ヌスト(Herbert Knust)は、『荒地』で主要な「ライトモチーフ」として機能しているのは漁夫王だとしている⁶⁴⁰。また、これとは異なる視点から、ダーナ(Margaret E. Dana)は、ワーグナーの作曲技法の「ライトモチーフ」こそが、『荒地』の構造と、そこに流れる情感の起伏を表現するうえで欠かすことのできない重要な仕掛けであると述べている⁶⁴¹。「ライトモチーフ」には、音楽を作り上げている一番小さなまとまりであるモチーフに、ある特定の人物・行為・感情・事物などを示唆させる働きがある。それだけでなく、楽劇の視覚上の演出やその進行を「予感」させ、その予感を「実現」、さらにその「追憶」をうながすという展開を暗示する音楽的道標としての役割もある⁶⁴²。しかし、これまでの『荒地』研究では、楽劇の「ライトモチーフ」の音楽的道標としての機能と、『荒地』の作品構成の展開を統括する⁶⁴³「マダム・ソソストリス」(“Madame Sosostris”, 1.43)が用いるタロット占いのカードの絵との関連性について、詳しく論究された例はみられない。ここでは、この点の解明をおこなう。

「予感」「実現」「追憶」という楽劇展開上の道すじを示す「ライトモチーフ」の機能は、次のように説明することができる。例えば、ワーグナーの楽劇『ニーベルングの指輪』4部作(*Der Ring des Nibelungen*, 1857-74)の『ラインの黄金』(*Das Rheingold*, 1853-4)、『ワールキューレ』(*Die Walküre*, 1854-6)、『ジークフリート』(*Siegfried*, 1856-71)、『神々の黄昏』は、それらすべてに共通する戦闘を予表する「ワールキューレの騎行」という「ライトモチーフ」がある。この「ワールキューレの騎行」の「ライトモチーフ」は、女騎士ブリュンヒルデが戦闘服に身をつつみ馬にまたがっている場面で演奏される、楽曲と舞台上の視覚的演出が連動している表現のことである。つまり、「ワールキューレの騎行」という「ライトモチーフ」は、視覚的かつ聴覚的に戦闘を示唆している。そして、この「ライトモチーフ」が、戦闘シーンとかかわりのない場面で奏でられると、次に戦いの場面が展開されるこ

とが予告される。具体的には、まだブリュンヒルデが登場していない場面の前奏と、この戦闘を予表する「ライトモチーフ」と舞台演出が、ブリュンヒルデの舞台への登場と戦闘を視覚的・聴覚的に暗示するのだ。これをワーグナーは、舞台上での身振りと言詞によって、登場人物が姿を現すための準備をするものとして、オーケストラによって奏でられる「予感」の旋律としている⁶⁴⁴。さらには、ブリュンヒルデが戦闘能力を失ったあとで、馬を降りたブリュンヒルデが登場する箇所においても、この戦闘を予表していた「ライトモチーフ」が演奏されることがある。この場合は、ブリュンヒルデがかつて勇ましい女騎士であったことを、観客に視覚的・聴覚的に想起させるものである。これをワーグナーは、先程の「予感」と同様に、「ドラマを担う人物の表出を感覚的に補完する」オーケストラの旋律として「追憶」の「旋律的因子」(“melodic factor”)と呼んでいる⁶⁴⁵。

以上のように、ワーグナーの「ライトモチーフ」という表現様式は、楽劇の聴覚(音楽)および視覚(舞台)の展開を暗示するもので、台詞と音楽と舞台の展開を融合させるためのものであるが、ワーグナー自身、「ライトモチーフ」の役割を先に示唆した「旋律的因子」⁶⁴⁶という語を用いて次のように述べている。

感情を一定の高みに保つ役割を果たすのに最適な旋律的因子は、オーケストラを通じていわばドラマという錯綜する構築的全体の中で感情を導く道標となる。私たちは旋律的因子の導きによって詩人の意図の深淵に隠された奥義を解き明かす者となって、奥義の実現過程に直接参加する者となる⁶⁴⁷。

「ライトモチーフ」によって、楽劇が内包する奥深い意味が表出される可能性が生じ、長大な楽劇にひとつの作品としての統一性がもたらされる⁶⁴⁸。エリオットの『荒地』には、古今東西を問わず、実に様々な時代と地域の文献からの引用や引喩が散りばめられている。したがって、この作品は一見すると、断片的な意味の集積体にすぎず、統一性に欠ける詩であると受け取られかねない。だが、もし『荒地』に、ワーグナーの楽劇における「ライトモチーフ」に相当するものがあるとするならば、『荒地』にひとつの一貫した構成上の秩序をみいだすことが可能となるだろう。そこで本節では、「マダム・ソストリス」の占いの道具であるタロット・カードの絵の1枚1枚を、ワーグナーの楽劇の構成上の道標として機能する「ライトモチーフ」の「予感」「実現」「追憶」という展開パターンと連動させて考察する。

タロット・カードに関していえば、ハロルド・ブルーム(Harold Bloom)は、『荒地』にお

けるタロット・カード全般の機能を以下のようにとらえている。

Thus in the sequence devoted to Madame Sososttris and her tarot pack, Eliot deepens the fundamental problem of the poem. There is a spiritual barrenness in the world. The man with three staves represents the impotent king. The force necessary for fertility, the hanged man, representing the fertility god, is missing. The closing line of the section reflects not just the morbid sensibility of the fortuneteller but the reality of the forsaken world Eliot is representing: “One must be so careful these days.”⁶⁴⁹

このようにして、マダム・ソソストリスとそのタロット・カードに充てられた一連の箇所において、エリオットはこの詩の基本問題を深化させている。世界には、霊的不毛がある。三叉の鉾を持つ男は、性的不能の王を表している。豊穡のために必要な力、つまり吊られた男は豊穡神を表しているが、行方不明となっている。この箇所の最後の一行は、この占い師の病的な感受性を反映するだけでなく、エリオットがいま表している見捨てられた世界の現実である。つまり「近頃は油断も隙もないのですから」。(拙訳)

これに対して、デイヴィッド・E. チニッツ(David E. Chinitz)&ジュリア・E. ダニエル(Julia E. Daniel)は、ブルームの論も含めてだろうが、ブライアン・ディーマー(Brian Diemert)の以下の読みを紹介している——「批評家たちは、マダム・ソソストリスの警告のことは「近頃は油断も隙もないのですから」が、聖なる知の抑制についての不安、あるいはパラノイアすらの表示と読んできた」(“Critics have read Madame Sososttris’s words of warning”, “One must be so careful these days”(l.59), as demonstrating anxiety or even paranoia about the control of sacred knowledge.)⁶⁵⁰。これは「この聖なるコミュニケーション」というより、「消費者慣習とビジネス規制というもっと世俗的領域」(“the more mundane sphere of consumer habits and business regulations”)⁶⁵¹と関係しているとして、次のように述べた。

In crucial ways, *The Waste Land* explores what Eliot understand to be the lost ritual roots of the lived culture of his time, while also criticizing the threat of

mechanization and commodification to cheapen both ritual practice and human practitioner. One of the most emphatically ritualistic gestures early in the poem, the reading of the tarot, comments with a mix of anxiety and assurance on the considerably popular, yet increasingly regulated, practice of consulting fortunetellers.⁶⁵²

決定的な形で、『荒地』は、エリオットが同時代の生きた文化の失われた儀式の根源であると理解しているものを探求しているが、同時に、儀式上の慣習とそれを実践する人間の両方を安っぽいものにする機械化と商業化の脅威を批判してもいる。この詩の初めの方にあるもっとも儀式性が強調された身振りのひとつ、つまりタロット・カードを読む行為は、不安と確信を混ぜつつ、かなり大衆的であるものの、次第に規制されるようになった占い師の業務に助言を求める慣習に意見を述べている。(拙訳)

つまり、ソソストリスは、宗教的巫女とペテン師の両義的存在で、「なくなった民間の習慣の実例であると同時に、儀式の正しい血統の名残り」だという。

以上がタロット・カードと詩の意味世界を結びつける文化的背景あるが、カードの絵柄についていうならば、エリオットが鑑賞したストラヴィンスキーの『春の祭典』のディアギレフ・バレエ団の舞台美術は、ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)が担当しており、ピカソと作曲家ストラヴィンスキーの音楽はしばしば比較の対象とされた⁶⁵³。特に、キュビズム革命の発端となった、5人の売春婦を描いた『アヴィニョンの娘たち』は、生贄の儀式を表現したストラヴィンスキーのバレエ音楽『春の祭典』の原始性と近似した芸術的感覚があるといわれている⁶⁵⁴。



パブロ・ピカソ 『アヴィニョンの娘たち』 (Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.) / The Young Ladies of Avignon*, 1907)

さらに、グレゴリー・ウルフ(Gregory Wolfe)は、こうした両者の原始性は、『荒地』にも同様に描出されていると指摘している⁶⁵⁶。エリオットが1912年8月26日にヴェルドナルから受け取った手紙には、「キュビズムは未来派によって破壊された」(“Cubism has been destroyed by Futurism”)⁶⁵⁷と記されており、すくなくともそうした議論をエリオットはヴェルドナルとしていたことがわかる。そして、エリオット自身は、1921年の時点で、「キュビズムは秩序確立を許す認可書ではなく、その試みである」(“Cubism is not license, but an attempt to establish order.”)⁶⁵⁸と述べている。そして、富士川は「断片を並置するこの[エリオットの『荒地』におけるコラージュの]方法は、キュービスト風の合成法や映画のモンタージュ手法と視覚的な類縁性を持っている」⁶⁵⁹と述べている。さらに、ロクサーナ・ステファニア・バルサヌ(Roxana Ștefania Bîrsanu)は、伝統や各場面の論理的つながりを打ち破り、数多くの視点によって平行的なイメージが同時共存するというキュビズムの影響を、エリオットの『荒地』にみいだした⁶⁶⁰。その具体例として、詩行「だれだい、いつも君たちの横を歩いている3番目は?」(“Who is the third who walks always beside you?”, l.359)が暗示しているのは、新約聖書「ルカによる福音書」(第24章第13～35節)にあるエマオ(Emaus)への旅であると同時に、帝国南極横断探検隊(Imperial Trans-Antarctic Expedition, 1914-1917)のアーネスト・ヘンリー・シャクルトン(Sir Ernest Henry Shackleton)の旅でもあると指摘する⁶⁶¹。また、「フレバス」(“Phlebas”, l.312)は、「水死したフェニキアの船乗り」(“the drowned Phoenician Sailor”, l.37)であると同時に、『テンペスト』(*The Tempest*, 1611)における溺死したナポリ王でもあるのだという⁶⁶²。都市のイメージに関しても、それはボードレールやダンテが描出したものを反映しているのである⁶⁶³。これらは、本論文第2章第1節で述べた「異名同義」という詩的「エンハーモニック転調」に類するものであると考えられるが、本節では、タロット・カードの絵が、キュビズムの絵に匹敵するような特徴を有しているといえるかについても考察する。

1. 「マダム・ソストリス」によるタロット占い

『荒地』第1歌「死者の埋葬」(“The Burial of the Dead”)において、「有名な千里眼の持ち主」(“famous clairvoyante”, l.43)である「マダム・ソストリス」は、現在「ひどい風邪をひいている」(“Had a bad cold”, l.44)が、魔女(wise woman)を連想させる「ヨーロッパ第一の賢い女」(“the wisest woman in Europe”, l.45)という設定となっている。ソストリス

夫人が占ってみると、荒地の住人たちの過去の罪が暴露されて、現在の惨状が指摘され、そして未来⁶⁶⁴とすべき行動がしめされることになる⁶⁶⁵。

『荒地』には、ソストリスの他にも何人かの預言者が登場している。ティレシアスが代表格だが、その他にも予言者として登場人物が配されている。そのひとは、この詩のエピグラフで言及されているクーマエの巫女シビルである。風刺作家ペトロニウス (Petronius, ?-66) の『サテュリコン』 (Satyricon) から引かれた、このシビルという巫女は、アポロ神に、手に握った砂の粒の数だけ長生きさせてほしいと願い、その願いは聞き入れられるが、不覚にも若さの維持を願うのを忘れてしまったため、いまは死にたくても死を赦されない状態にある人物である⁶⁶⁶。このシビルは、「死にたくても死ねない」というように、願望とその陥っている実情の不一致に苦悩している。そして、このシビルの置かれている状況が、『荒地』が提示する世界の全体像を暗示していると考えられる。シビルが置かれている「死にたくても死ねない」状況は、ソストリス夫人の占いが「当たらなさそうで当たる」という二律背反的であることを示しているであろう。

未来を予言するものということでは、ダンテ『神曲』「地獄篇」第20歌第8の圏谷の第4の壕には、「あまり先のことをみすかそうとしたから / 後ろ向きにされ後ずさりして道を行く」(“perché volle veder troppo davante, / di retro guarda e fa retroso calle”) という罰を受ける者たちがいる。

Come 'l viso mi scese in lor piú basso
mirabilmente apparve esser travolto
ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso,
ché da le reni era tornado 'l volto,
e in dietro venir li convenia,
perché 'l veder dinanzi era lor tolto.

(*Divina Commedia*, “Inferno”, XX, ll.10-15)⁶⁶⁷

私が視線をさげて彼らの顔から下を見ると
驚いたことにどれもこれも首が
顎と胴体の上端の間であべこべについている。
顔が^{しり}臀のほうを向いていて
前方をみることができぬから
後ろ向きに進まざるをえない様子だ。

『荒地』で傍観者としての役割を担わされている両性具有の予言者ティレシ阿斯 (Tiresias, l.218)もまた、「地獄篇」においては、地獄の住人として描出されている。以下は、「地獄篇」第 20 歌においてにおいて、ティレシ阿斯の本性が暴露されている場面である。

Vedi Tiresia, che mutò sembiante
quando di maschio femmina divenne,
cangiandosi le membra tutte quante;
e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.

(*Divina Commedia*, “Inferno”, XX, ll.40-45) 668

見ろティレシ阿斯を、彼は男から女になったが
その時容貌が変わって
体つきもすっかり違ってしまった。
そして次にまた男の体に戻ろうとした時も
まず 2 匹のからみあった蛇を
笞^{むち}で打たなければならなかった。

『荒地』の予言は、占い師「マダム・ソソストリス」による。以下の引用は、彼女の占いの場面と、その占いによってしめされたカードの絵柄に言及している箇所である。

Madame Sososttris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
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.
I see crowds of people, walking round in a ring. (ll.43-56 イタリクス引用者)

マダム・ソソストリスは有名な占い師で
ひどい風邪をひいていたが、それでもやはり
ヨーロッパ第一の賢い女とされていて
あなどれないトランプをもっていた。ほら、と彼女は言った、
これがあなたのカード。水死したフェニキアの船乗りよ、
(この真珠は彼の目だったの、ごらん!)
これは、ベラドンナ、〈岩窟の女〉
さまざまな状況の女。
これは三叉^{みつまた}の銚^{ほこ}をもつ男。これが〈車輪〉。
こちらは片目の商人。こちらのカードは
何も描いていないけれど、彼が背負っているもの。
でも、わたしは見られないもの。おや、
〈首吊り男〉が見つからないわ。水死^{おそ}の虞れあり。
たくさんの人が見えてる、輪になって歩いているわ。

「マダム・ソソストリス」の名“*Sososttris*”について、スミス(Grover Smith)は、ハクスレー(Aldous Huxley, 1894-1963)の小説「クローム・イエロー」(“*Chrome Yellow*, 1921)に登場する占い師“*Mr. Scogan*”に由来するとした⁶⁶⁹。これに対して、レイニー(Lawrence Rainey)は、エリオットがこの場面を執筆した時期は、ハクスレー「クローム・イエロー」執筆より前であることを突き止めた⁶⁷⁰。そして、“*Sososttris*”は、“so so”という多様性や曖昧さであり、魂の救済の教義(soteriology)も意味しているとした⁶⁷¹。これ以外にも、もし“*Sososttris*”を“SOS”(save our souls)「救いを求める声」+ “thrice”「3回」と解せば、『荒地』において発せられた3回の救いを求める声、“DA”(l.400), “DA”(l.410), “DA”(l.432)および“*Shantih shantih shantih*”(l.433)を予言しているかのようである。また、“soak”「ずぶぬれになる」+ “Tristan”「トリスタン」と読めば、欲情の海で溺れるトリスタンが想起され

る。さらに、音楽的視点からは、“soh, soh”「(全音階的長音階第 5 音)ソ、ソ」+“trill”「(異なる音が交互に速く鳴る波状の音)トリル」との連想から、“Drip drop drip drop”(l.357)や“co co rico co co rico”(l.392)がにつながっているともいえる。

この「マダム・ソソストリス」は、全部で 5 枚のカードの絵——「水死したフェニキアの船乗り」「ベラドンナ」「三叉の鉾をもつ男」「車輪」「片目の商人」——をならべる。上記引用のイタリック体の箇所にあるように、これら 5 枚のカードの他にも、彼女にはみることを禁じられている「何も描いていない」カードと、本来あるべきと思われるが、今は行方不明の「吊られた男」カードがある。これらのうち「車輪」と「吊られた男」のカードはタロット・カードにあるものだが、それ以外は、詩人自身が案出したものとされる。これらのカードの絵が、のちに再登場という展開になるところから、マダム・ソソストリスによる占いは、各々の絵の展開の「予感」に該当する。

2. 「水死したフェニキアの船乗り」というカードの絵

マダム・ソソストリスが最初にめくったカードには、通常のタロット・カードにはない「水死したフェニキアの船乗り」の絵が描かれている。このカードは、「水による死を恐れなさい」(“Fear death by water”, l.55)を意味していた。そして、この意味は、265 行あとの第 4 歌「水による死」(“Death by Water”)において「実現」している。

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.

A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool. (ll.312-318)

フェニキアびとフレバスは死んで二週間、
かもめ 鷗の鳴き声も深海の波のうねりも
利得も損失もみんな忘れてしまった。

海底の潮の流れが

ささやきながらその骨をひろった。浮きつ沈みつ

よわい
齢と若さのさまざまの段階を通り過ぎ

やがて渦巻にまき込まれた。

スペンダーは、第一詩集の献辞の相手がエリオットの父か、それともダーダネルス海峡で戦死した友人ヴェルドナルであるかは、さだかでないとしつつも、『荒地』第4歌「水による死」は『『荒地』のなかに存在する隠された哀歌を具体化している』⁶⁷²とのべている。このことから、第4歌「水による死」全体は、第一詩集で献辞の対象となったヴェルドナルの死を悼んでいるとも考えることができる⁶⁷³。ここでは、フェニキア人フレバスの水死の場面に立ち会ったのは、「鷗の鳴声」と「潮の流れ」の「囁き」であった。ということは、フレバスは、クーマエの巫女とはちがい、「死にたくても死ねない」状況から解放されたのであろうか。このフレバスの水死の意味は『荒地』創作の契機となった文献であると、エリオット自身が『荒地』の自注で記している——ウェストン(Jessie Weston)の『祭儀から騎士物語へ』(*From Ritual to Romance*, 1920)にもとめることができる。この注は、豊穡神アドニスにまつわる祭儀に言及しており、その祭儀は、毎年、アドニス神の頭を象ったパピルスの人形が地中海に投げ込まれ、フェニキアの港町ビブロスまで流れついたところで拾いあげ、その後、「再生」の象徴として祭られるというものである⁶⁷⁴。つまり、エリオットがフレバスの水死に込めた意味は、このアドニス神の祭儀における水による「死と再生」の儀式であった⁶⁷⁵。「水死したフェニキアの船乗り」の絵は、視点をかえれば『祭儀から騎士物語へ』におけるアドニスの祭儀を描いた絵ともみることができる。

先述のように、バルサヌは、『荒地』の旅と帝国南極横断探検隊の旅を連鎖させたが、20世紀初頭に流行した海関連の映画に、1910年以降に増加した極地探検に着想をえて作られた『極地征服』（下記画像参照）がある⁶⁷⁶。



映画に表れた「雪の巨人」

この映画では、飛行機に乗り北極を目指した探検隊が、北極点到着後、「雪の巨人」に遭遇するが、その怪物は、人間の体の10倍はあり、上半身だけを地上に出して、探検隊1名を呑み込んだり吐き出したりする。ちなみに、この着想は、ダンテ『神曲』から来ていると思われるが、その地獄の極地では、悪魔大王である巨人が氷の池に上半身をだし、罪人を口にくわえる。したがって、当時の映画も、文学的伝統と同時代の事件を反映して製作されていることになる。ついであるが、当時の社会において、北極だけでなく南極もまた、探検の対象であったことは注目に値する。というのも、ダンテが煉獄の場所として創造したのは、現在の南極に位置する地であったからである。



地獄の底の悪魔大王(Lucifer, *Divina Commedia*, “Inferno”, XXXIV, 20,21)

678

『タイムズ』紙に掲載された北極探検記事は1909年に22件、南極探検は1909年から1912年にかけて、毎年6件ある。しかも、本論文第1章で言及したように、ダンテの『神曲』が映画化され、「地獄篇」が1914年にロンドンで上映された⁶⁷⁹。また、1918年には、ダンテとベアトリーチェ（ダンテが生涯を通じて恋い焦がれた女性で、煉獄の終結部からヴェルギリウスに代わり、天国の案内役をつとめる人物）を主人公とする「ダンテとベアトリーチェ」も、同じくロンドンで上映されている⁶⁸⁰。当時、広く『神曲』を見直す風潮が高まり、大衆文化に受容されていたのである。このように、『荒地』第4歌の水死は、両極探検の旅やダンテの旅の道中における試練とも重ね合わせて考えることができるであろう。

先述のように、この「水死したフェニキアの船乗り」の絵を「予表」するのは、マダム・ソストリスの占いにある（“the drowned Phoenician Sailor, / (Those are pearls that were his eyes. Look!)”, 1.48）である。括弧内の1行は、第2歌「チェス遊び」（“A Game of Chess”）125行目において、括弧がとれてはいるが、そのまま用いられている。これは、

シェイクスピアの『テンペスト』の一節に言及するものであり、海水の浄化作用により、難船で溺死したであろう王の骨が珊瑚に変わるという、いわゆる海の変容に言及した箇所である。

マダム・ソストリスの占いによって「予表」された「水死したフェニキアの船乗り」からは、第4歌「水による死」がその展開部となるわけだが、その展開は脈絡なくなされるわけではない。実は、フェニキアの水夫は、第4歌以前にも伏線として登場しており、詩行が進むにつれ、水による死の意味が、徐々に変化しながら(変奏されながら)累積されていくと考えられる。第3歌「火の説法」(“The Fire Sermon”)では、フェニキアの水夫は出てこないものの、国籍が不明の「魚市場で働く男たち」(“fishmen”)⁶⁸¹が登場する。この「魚市場で働く男たち」はテムズ河畔のパブで、昼間から喧騒の中で談笑の声をあげており、本来従事すべき仕事の手を休めている。その後、詩の場面と時代は一変し、テムズ河のグリニッチ流域を下っていくエリザベス女王とレスター伯が登場する。エリザベス女王たちを乗せた船は、水の流れに乗って河を下って海へ向かい、第4歌「水による死」へと引き継がれていく。そして、第5歌ではフェニキア人水夫の姿はみられないが、巧みに船を操るように自制すれば、「海は^な風いでいた。もし誘われれば、きみの心も快く／応じたことだろう、指図する者の手の動きに／従順に鼓動して」(“The sea was calm, your heart would responded / Gaily when invited, beating obedient / To controlling hands”, ll.420-2)という雷神の諫言の謎解きがあり、第4歌において水死したはずのフェニキアの水夫の「追憶」がここに読みとれる。

ついでながら、何故、「フェニキア人」の「フレバス」なのかについて、デヴィッド・ワードは、“Phlebas”と“Phoenician”の頭韻を指摘したあと、“Phlebas”はギリシア語の“phleps”(vein)を意味し、“Phoenician”は「古代の大貿易商人が、休みなく旅をしたことを想起させつつ、再生の鳥フェニックスを示唆している。ギリシア語の“Phoenix”と“Phoenician”は同一である。したがって、「フェニキア人フレバス」は再生する“Mr Veins”だ」としている⁶⁸²。さらに、クスタニートナ・ジョーガンタ(Kstanitna Georganta)は、「フェニキア人フレバスが表しているのは、ギリシア人とローマ人が耕作してつくった文化的・宗教的・言語的種子を伝播し、東から西へと広がる商業的伝統」とし、さらに次のように述べている。

The Phoenician trade was accompanied by rumours of the merchants' infamous methods, even if caused due to envy for their seafaring skills. “If the Phoenicians

brought with them from their home on the Erythrean Sea the habits of their kinsmen the Arabs”, John Kenrick suggests, “they would be at once pirates and merchants”.⁶⁸³

フェニキア人の貿易には、この商人たちの恥すべき方法をめぐる噂がついて回った。もっとも、その原因が、彼らの航海技術への嫉妬にあったのだが。「もし、フェニキア人がエリュトゥラー海に浮かぶ故国から親戚筋のアラブ人の慣習をもたらしたとするなら、彼らは海賊であると同時に商人でもあっただろう」と、ジョン・ケンリックはこう示唆している。

ケンリックは、この引用のあとさらに「海での商業は、どこでも、この組み合わせからはじまるようにみえる」としている。この「海賊」かつ「商人」ということから、「エリザベス」とドレイク船長らの「私掠」が想起されよう。

以上述べてきたように、占い師が提示した「水死したフェニキアの船乗り」という絵は、視点をかえれば、「フレバス」だけでなく、ダーダネルス海峡に死したヴェルドナル、両極探検、さらに『祭儀からロマンスへ』や『テンペスト』における水死のシーンであるとも解釈できる。この絵は、主として第4歌において海の渦潮や鷗の鳴き声を背景としつつ「実現」するのだが、それ以前にも「予表」としてさまざまな場面にでてくるし、それ以後も「追憶」として言及されていることが明らかとなった。このように、占いのカードの絵は、『荒地』の意味の展開を「予表」し、それを「実現」させ、さらのその「追憶」を促す機能をもっている。

3. 「ベラドンナ」(“Belladonna”) という絵

マダム・ソストリスが2枚目にめくったカードは、先の引用箇所においてしめされていたように、「ベラドンナ、〈岩窟の女〉／さまざまな状況の女”(“Belladonna, the Lady of the Rocks, / The Lady of situations”, ll.49-50)の絵であった。このカードも、本来のタロット・カードには存在しないもので、エリオット自身の考えだしたものと思われる。“Belladonna”とは、英語でいえば“beautiful lady”ということになるが、これを飲むと魅力的な瞳になるという1種の薬草の名前でもある。この詩に詩人自らがつけた注によれば「すべての女は同一の女」(“all the women are one woman”)とある。これは、どのように説明することができるだろうか。ひとつの説明としては、エリオットは、ひとつの対象を多角的な視点から描出しているのではないかということである。また、「岩窟の女」とは、何らかの原因により子供を産むことのできない女性のことで、この点でこの女は『荒地』のテ

一マのひとつ「不毛性」を表している。また、ベラドンナは、植物として「有毒のナス」(deadly nightshade)、薬として「鎮痛剤」を意味している。これは、『荒地』第2歌に登場するリルが、墮胎する際に必要な薬とも考えられる。

さらには、ベラドンナの分身が最初に登場するのは、何人もの女性が登場する第2歌「チェス遊び」においてである。そもそも「チェス遊び」というタイトルは、原注によれば、ミドルトン(Thomas Middleton, 1580-1627)の『婦人は婦人にご用心』(*Women Beware Women*, 1621)という戯曲で、登場人物たちがおこなっているチェス・ゲームに囚んでつけられた。この劇の2幕2場で、好色の公爵が、若い人妻ビアンカ(Bianca)を誘惑するが、その間、ビアンカの義母は近くにいるにもかかわらず、チェスに夢中になっていたために、このことに気がつかないというシーンである。では、ここに登場するのは、一体どのような女性だろうか。

『荒地』第2歌の前半部では、上流階級の女性が、後半部には下層階級の女性の生活の1コマが描出されている。例えば、前半部分では、豪華で、きらびやかな調度品の数々で飾られた1室が描出され、そこに玉座のような椅子にすわる女性が登場する。これは原注に記されているように、シェイクスピアの『アントニオとクレオパトラ』(*Antony and Cleopatra*, 1606-7)の2幕2場のパロディーである。エリオットは、この芝居の“Burn'd on the water”を“Glowed on the marble”へと、華々しさを際立たせるように書きかえており、またこの女性がすわる椅子が“Chair”と大文字で表記されていることや、部屋中に漂う香水と、室内にそろえられている高価そうな装飾品や調度品の数々を考え合わせると、クレオパトラの有する高貴な雰囲気がこの女性に重ね合わせられていると思われる。クレオパトラはさまざまな香水を上手に使い分け、人の心をつかむことにたけた女性であった。しかし、この現代のクレオパトラの香水は「異様な合成の／偽の香水」(“strange synthetic perfumes”)である。「今夜、わたし神経がおかしいの。そう、おかしいのよ。一緒にいて」(“My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.” (l.111))という彼女の訴えから、彼女がどこか精神的に病んでいるか、そうでなければすくなくとも情緒不安定であると推察できる。上記の理由から、この部屋に置かれている「軟膏、粉、液体」(“Unguent, powdered, or liquid”, l.88)は、化粧品の類ではなく、彼女が常用している数々の薬の様態を表しているものではないかとも考えられる⁶⁸⁴。

Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid — troubled, confused

And *drowned* the sense in odours; *stirred* by the air
That freshened from the window,...
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.

(ll.87-93 イタリアック体引用者)

中にひそんでいた珍しい合成香料が——
練り薬、粉薬、溶液—— さまざまな匂いで感覚を
混乱させ、混濁させ、溺れさせた。窓から流れ込む
新鮮な空気に動かされて、これらは立ちのぼりつつ
長く伸びた蠟燭^{ろうそく}の炎を太くし、
煙を格天井^{ごうてんじょう}に吹きつけると
天井板に描かれた模様が揺れ動いた。

化粧品にしる薬物にしる、栓を抜いた瓶から放たれる人工的な／本物でない香りが、室内に充満している。この部屋には、「古風な暖炉の少し上のほうに、／ちょうど窓から見える森の情景のように／フィロメラの変身の絵がかかっていた」(“Above the antique mantel was displayed / As though a window gave upon the sylvan scene / The change of Philomel”, ll.97-99)。したがって、「ベラドンナ」の絵は、「フィロメラの変身の絵」へと展開していると解することもできる。エリオットの自注によれば、“sylvan scene”は、『失樂園』(*Paradise Lost*)第4巻でサタンがエデンの園に近づく場面の“Silvan Scene”(IV 140)からえられたものである。と同時に、ウェルギリウスの『アエネアス』の“silivis corusis”(I 164)からのものであるとも考えられる⁶⁸⁵。すると、この場面に登場する女性の置かれた状況は、クレオパトラであると同時に、イヴであり、ディドーのようでもありえると考えられる⁶⁸⁶。恋によって身を滅ぼすクレオパトラと、蛇の誘惑によって墮落するイヴ、アエネアスに捨てられ自殺するディドーとは、時代も文化もことにするのだが、異なる角度、異なる視点からみる「同一の女」なのである。

そのような彼女をひとりの男が訪れる。男女ふたりの会話は、女の方が一方的に問いかけ、それに対して男は意味のつながらない返答を繰り返すだけである。両者の間にはコミュニケーションが成立しておらず、本論文第2章で検討した「ある婦人の肖像」と同様、噛み合

わない不毛な会話に「不協和音」が奏でられている。

次の3行は、「いったい、何すりゃいいの?」(“What shall we ever do?”, l.134)という女の問いかけに、男がチェスでもしようと提案する場面である。

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door. (ll.136-138)

もし雨だったら、四時にセダンの車。

それから、チェスを一勝負やりましょうか、

ドアに目をこらし、ノックを待ちながら。



この場面では、車の走る音やドアのノックの「音」を予感させる詩的展開をみせる。「四時」という時間は、第一詩集所収「風の夜の狂詩曲」の最後のスタンザの時刻であることから、上記引用箇所背後にも「売春」があることが暗示されているとも考えられる。『荒地』第2歌のタイトルの“game”には俗語で「売春」の意があり、先述のチェス・ゲームにも、情交の場面が暗示されているのであろう。

第2歌「チェス遊び」の後半部の139行目から172行目では、場面は一転して、声高な雑談が飛び交うパブになる。この34行は、31歳で5人の子供をもつリルという女性と、その友人の女性との対話で構成されている。リルは30歳を越えたばかりなのに、墮胎のために飲んだ薬の副作用で老け込んでしまっている(ll.156-159)。これは、エピグラフのシビルが、若さを願うのを忘れたが故に老いさらばえている姿の変奏といえる。「岩窟の女」とは、子供を産むことのできない女性を意味するということは先に述べた。「石」は古来、神聖なもので、旧約聖書の「出エジプト記」17章6節にも記されているように、神やその化身が手を触れれば生命の水が湧き出るのが、神を離れては不毛の入り口となってしまう⁶⁸⁸。ま

さに、『荒地』の内実が暗示されている。第 5 歌「雷のいったこと」(“What the Thunder said”)では、山道に転がる岩が山の虫歯にたとえられており、「虫歯の唾^{つば}さえ吐けぬ、死んだ山地に開いた口」(“Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit”, 1.339)とあるように、その岩からは一滴の水もでてこない。リルは歯が悪く、入れ歯を作るように兵役に服している夫にいわれており、彼女の歯の状態はこの山の岩に通じる。リルが薬剤師の処方を受けているということは、第 2 歌「チェス遊び」前半部に登場した精神的に病んだ女性と通底しており、彼女もまた「ベラドンナ」の分身であることがうかがえる。先述のように、リルの飲んだ堕胎の薬は、副作用として彼女から若さを奪ってしまう。詩中で、リルの風貌が年のわりに老けてみえたとされているのは、永遠の命とひきかえに若さを失うシビルと同様、皮肉である。まさしく、「すべての女は同一の女」なのである。

第 2 歌「チェス遊び」最終行 172 行目は、悲劇『ハムレット』(*Hamlet*, 1603)4 幕 5 場から引いてきたもので、恋人ハムレットに罵倒されただけでなく父までも殺され、気が狂ってしまったオフィーリアが退場時に口にする言葉である。

I hope all will be well. We must be patient. But

I cannot choose but weep to think they should lay him i'th' cold ground

・ ・ ・ ・ ・

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night,

good night.

Exit

(*Hamlet* IV.v. ll.67-68,71-72)⁶⁸⁹

いまに万事めでたくおさめますわ。何より辛抱ですわ。

でも、冷たい土の中に寝かされていらっしやると思うと、泣けて泣けてしょうがないの。

〈中略〉

おやすみなさい、みなさま、おやすみなさい、みなさま、おやすみなさい、

みなさま⁶⁹⁰

引用行 1 行目の “I hope all will be well” という「声」は、エリオットの『荒地』では、「薬剤師は大丈夫って言ったけど、あれからおかしくなったのよ」(“The chemist said it would be all right, but I've never been the same”, 1.161) という詩行に替えられている。「いまに万事めでたくおさめますわ」というオフィーリアの「声」は、シビルの願いが皮

肉なかたちで実現したことで重なる。『ハムレット』において、気が狂っているオフィーリアは、『荒地』第2歌「チェス遊び」前半部の精神的に病んでいる女性と重なり、ここにおいても、ひとりの女性が他の女性と重ねあわされていることがわかる。また、『荒地』でパブからでてくる男性客が、“Good night, ladies...(l.172)”と女性たちへの別れの挨拶を告げるくだりからは、上記引用行中においてオフィーリアが、“Good night, ladies”とこの世への別れを告げ、そのあと川に身を投げ溺死するシーンを想起させる。第3歌「火の説法」では、ベラドンナは、ソーダ水で自分たちの足を洗うポーター夫人とその娘に姿をかえて登場する。これは、聖杯探究の騎士パーシファル(次節で詳述)が行なう洗足の儀式のパロディーである。なお、パーシファルに関連する事柄としては、ポーター夫人らの行為は、「ルカによる福音書」の「罪の女」(7:36-50)が、罪を悔い改めて、自ら流す涙でイエスの足を拭う光景に対応している。

第3歌につけられた「火の説法」という題名は、原注によると、仏陀の行った「火の説法」に由来するという。仏陀はカルカッタ北西部のガヤーシーサー山で千人もの修業僧に対して、世の中のあらゆる出来事も、それを感じ取る人間の認識力も、食欲・迷い等の炎に包まれているのだが、そのような煩惱から解脱しなければ、真の認識(悟り)に至ることはできないという主旨の説教を行った⁶⁹¹。「火の説法」という題があるにもかかわらず、第3歌は水の流れるテムズ河の岸辺の描写から始まり、さまざまな人物たちの情欲が描出されていく。



692

たとえば、タイピストは、不動産屋に勤めるニキビ顔の青年と関係を結び、男が帰ったあと、「女は機械仕掛けの手つきで髪をなでつけ、／蓄音器にレコードをのせ」(“She smooths her hair with automatic hand, / And puts a record on the gramophone”, ll.255-256)、楽音に耳を傾けて、気を紛らせている。本論文第2章で述べたように、「ある婦人の肖像」においては、ピアニストの振り乱した髪と指先が、鍵盤をたたく様子が叙情的に歌い込まれて

いた。これに対して、タイピストの指先がふだん触れているのは、タイプライターのボタン式のキーであり、音を奏でるのはピアノが演奏者を必要としない蓄音機という機械になっている。蓄音機に関していえば、エリオットは、イングランド人のミュージック・ホール歌手でコメディアンでもあったミュージカル女優マリー・ロイド (Marie Lloyd) の追悼文において、「すべての劇場は、100 の映画館へ、すべての音楽楽器は 100 台の蓄音機へ、すべての馬は 100 台の安っぽい自動車へとってかわった」⁶⁹³と、当時の社会の状況の変化を記している。

「機械化」はそれだけでなく、女性自身の仕草にも及んでいる。蓄音器でレコードを鳴らすときのタイピストの心境は、「さっきの男のことは、もう頭はない」 (“Hardly aware of her departed lover”, l.250) と、あたかも機械仕掛けのようである。これは、情欲という欲望をかなえることが彼女の目的であり、それ以外の精神的な愛には興味がないことを示しているのであろう。ちなみに、第 2 歌「チェス遊び」前半部では、愛人がやって来る足音を耳にしたときの女性の感情の高ぶりを表わす表現として、「彼女の髪は／炎の形にひろがり」 (“her hair / Spread out in fiery points”, ll.108-109) と描出されていた。これに対して、タイピストは、恋人が帰った直後に「機械仕掛けの手つきで髪をなでつけ」おり、冷静というよりも乾いた無機質的な人間性が読み取れる。そして、このような女性が情欲に身をまかせる様子は、293 行目から 305 行目にかけて連続して、「テムズ河の娘たち」 (“The Thames-daughters”) が無抵抗なまま身を持ち崩すという身の上話の挿話へと引き継がれる。これはさらに、時間と空間を越えて、『神々の黄昏』において黄金を最終的に奪われることになる「ライン河の娘たち」 (“The Rhine-daughters”) へと転じていく。

場面が最終の第 5 歌「雷のいったこと」に移ると、「女が長い黒髪をまっすぐ引っぱって／それを弦にして囁きの音楽を奏^{かな}で」 (“A woman drew her long black hair out tight / And fiddled whisper music on those strings”, ll.377-8) る女性が登場する。これは、『荒地』第 2 歌で「音」が何の「音」なのか聞き分けることもできない精神的に病んだ女性、第 3 歌で蓄音器から流れる音楽を聴いていたタイピストなどが、第 5 歌にくると自らの髪を弦に見立ててヴァイオリンを奏でる女性へと変容したことを意味している。これら各々の女性たちの楽音に対する反応は、「聞こうとしない」状態から「聞く」状態、さらに「演奏する」状態へと次第に能動的に変化していく⁶⁹⁴。このような様子は、第 4 歌に「水死」を経ることで女性たちが霊的成長をとげていることを表していると読むこともできる。

以上、様々な場所に姿を変えて登場する「ベラドンナ」の分身を追ってきたわけだが、「ベラドンナ」の絵は『荒地』において、さまざまなヴァリエーションを伴って描出されている

ことが明らかとなった。特に、「ライトモチーフ」の「予感」「実現」「追憶」という展開パターンに照らし合わせてみた場合、子を産まない不毛の女性という「石女」^{うまつめ}が「予感」に相当し、ピルの副作用のために生殖能力を失ったリル、そして現代のクレオパトラともいうべきタイピストの女性が「実現」に該当する。詳細は後述することになるが、428 行目には、ギリシア神話において、テレウス王の妻プロクネが妹フィロメラを凌辱された復讐を王に果たしたのち燕に変身するというプロクネ伝説に、「追憶」として余韻を残しているが、この展開は「ライトモチーフ」的展開である。

さらに、『荒地』の登場する女性の置かれた状況は、クレオパトラのようであると同時に、イヴであり、ディドーであり、さらにはオフィーリア、タイピスト、ライン河の娘たちのようでもある。言い換えるならば、事物を複眼的視点から描写することで、三次元を絵画という二次元で表現したピカソ同様、エリオットは「意識の流れ」の手法を用いて、同一の女性を多角的に詩行に歌い込んでいると考えることもできる。すると、この「ベラドンナ」のカードは、この作品全体に登場するすべての女性の原型⁶⁹⁵、つまり“one woman”として、キュビズムの手法によって描かれた一枚の絵とみなすことができるだろう。

4. 「三叉の銚をもつ男」という絵

マダム・ソストリスがめくった 3 枚目のカードには、「三叉の銚をもつ男」⁶⁹⁶の絵が描かれていた。三叉の銚(trident)は、ギリシア神話の海神ポセイドン、ヒンズー教のシヴァ神の武具であるが⁶⁹⁷、原注には「三叉の銚をもつ男は(タロットの組札に含まれる正真正銘のもの)、わたしがまったく恣意的に漁夫王と結びつけるもの」(“The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself”)とある。このカードはエリオットが考えついたものではなく、実際のタロット・カードの中の 1 枚だが、漁夫王と結びつけられているところに、エリオット独自の操作がある。以下、「漁夫王」をひとつの「ライトモチーフ」に見立て、それがどのように作品に組み込まれ、どのように展開していくかを追究する。

「漁夫王」は、ウェストンによれば「おのれの国土と民の運命とに密接にかかわりをもっている」⁶⁹⁸とされている。脊髄に傷を負って生殖機能を失った漁夫王に共鳴して、漁夫王の治める国の動物たちも子を生まず、植物も実を付けず、花も咲くことがなく、国土は不毛状態のままである。すなわち、漁夫王は、「死にたくても死ねない」シビルとは逆に、国土を再生させたくても再生できない境遇に置かれている。このような状況は、『荒地』に登場する様々な女性たちにもあてはまる。「ベラドンナ」は、「いろんな境遇の女」としての役割を

託された統合体としての女性像でもあった。つまり『荒地』に登場する、願った現実を思うように手にすることができない女性たちは、荒れ果てた国土そのままを体現した存在である。この点において、「ベラドンナ」の「絵」と「三叉の鉾をもつ男」の「絵」は、同じ象徴性を共有している「エンハーモニック転調」とみなすことができる。

「漁夫王」⁶⁹⁹らしき人物が『荒地』に登場するのは第3歌「火の説法」で、以下に引用する箇所は、漁夫王と考えられる「わたし」という人物が、テムズ河畔で釣り糸を垂らしているところである。

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. (ll.189-192)

ぼくは、よどんだ運河で釣りをしていた、
冬の夕暮れどき、ガス工場の裏⁷⁰⁰、
破滅した兄王のこと、そのまえに死んだ
父王のことを、思いかえしながら。

この引用部分は、原注に「『テンペスト』の1幕2場を参照」とあるように、ナポリ王の息子ファーディナンドの「声」に、「ガス工場」や「運河」という現代的な装置が加味されている。漁夫王は、詩人の構想では、岸边に腰を下ろしている点と、王である父の死に思いをめぐらせている点で、「岸边に腰をおろして、王である父親を乗せた船の難破を悲しんで泣いている」ファーディナンドと同一視されている。ファーディナンドは、「在りし日の眼、いまは真珠」(“Those are pearls that were his eyes”)と歌う歌声を耳にする。空気の妖精エアリエルが歌う歌で、溺死したナポリ王の目が海水に洗われて真珠に変わったというものである。だが実は、ナポリ王は死んでいない。ファーディナンドは、この歌声を発している者の正体がわからず、超自然的な現象であるにとらえると同時に、この歌によって、ナポリ王である父が、遭難して海中に没したものだと思い込んでしまう。

次に漁夫王が登場するのは、第3歌「火の説法」の昼間の「下テムズ街」で、漁夫たちのたむろするパブ近くである。

“This music crept by me upon the waters’
 And along the Strand, up Queen Victoria Street.
 O City city, I can sometimes hear
 Beside a public bar in Lower Thames Street,
 The pleasant whining of a mandoline
 And a clatter and a chatter from within
 Where fishmen lounge at noon : where the walls
 Of Magnus Martyr hold
 Inexplicable splendour of Ionian white and gold. (ll.257-265) ⁷⁰¹

「さっきの音楽は波間を這って過ぎていった」
 スtrandを抜け、クィーン・ヴィクトリア・ストリートを通して。
 おお シティー、シティー、ぼくの耳にときどき聞こえる、
 ロウアー・テムズ・ストリートの居酒屋のそば、
 マンドリンの心地よい鳴き声と
 家の中の食器がぶつかる音、おしゃべりの声。
 魚市場で働く男たちの昼休みの場所だ。近くにある
 マグナス・マター教会の壁は、今も
 イオニア様式の白と金色に輝いて、言葉につくせぬ華麗さ。

ここでは、水面を這うように伝わってくる「音楽」、「マンドリンの心地よい鳴き声」、「おしゃべりの声」等の「音」が描出されている。上記引用 1 行目は、エリオットが自らこの 1 篇に付けた注にあるように、シェイクスピアの『テンペスト』（1 幕 2 場 394 行）からの引用である。だが、第 3 歌の展開からみると、タイピストのグラモフォンから流れ出たメロデーの空間的伝播と読める。先にふれたこの場面では、王である父が乗っていた船が難破したため亡くなってしまったと思い込み、浜辺で嘆くファーディナンドの耳に、妖精エアリエルの歌声が聞こえてくる。『荒地』の 2 箇所、繰り返し挿入された詩行 “Those are pearls that were his eyes.” (ll. 48, 125) は、弔いの「鐘の音」が響きわたる中、既述したように溺死した王が海の水の作用によって浄化され、その骨は珊瑚に目は真珠に変容することを示唆している。したがって、『テンペスト』のこの「海の変容」を内容とする歌や「鐘の音」の「音景」は、『荒地』におけるタイピストのグラモフォンから流れてくる「楽音」とその

「音響空間」と重なることになる。



ニューオリンズのマンドリンクラブ(1896)

702

引用詩行中の「マンドリン」は、ラテン語 “pandura”から派生し、「3本の弦のリュート」 (“three-stringed lute”)の意である。「弦」を用いた楽器という意味では、「女が長い黒髪をまっすぐ引っばって／それを弦にして囁きの音楽を奏で」 (“A woman drew her long black hair out tight / And fiddled whisper music on those strings”, ll.377-378)に、この「マンドリン」の弦の響きの余韻を聴き取るができる。「マンドリン」は、1878年のパリ万博を契機として楽器としての魅力が再認識され、19世紀後半から20世紀前半にかけてその人気が高まり、ロンドンでもいくつかのマンドリンだけのオーケストラが結成された⁷⁰³。また、第一次世界大戦後は、ジャズ演奏にも用いられたことから、第5章で詳述するが、128行目の「シェイクスピア風ラグ」 (“Shakespearian Rag”)のジャズの余韻がこの場面の「マンドリン」から奏でられているとも考えられる。



マグナス・マーター教会の外部と内部

704



ロンドン橋とマグナス・マーター教会 1900年頃(London Bridge and St Magnus the Martyr circa 1900)

705

引用詩行の後半部分には、ロンドン・ブリッジより東側「下テムズ街」にある「マグナス・マーター教会」の「イオニア様式の白と金色」の壁の輝きが描出されている。エリオットは、その自注に「聖マグナス・マーター教会の内部は、わたしには、レンが作った内陣の中でもっとも素晴らしいもののひとつに思える」と記しており、さらに、リンダル・ゴードン (Lyndall Gordon) は、エリオットがその「素晴らしさ」を初めは美的に受け止めていたが、のちに罪人としてそこにいくときには、その「有用性」も認めていたとしている⁷⁰⁶。

この教会のもとをなす「聖マグナス」とは、オークニー伯マグナス・エーレンドソン (Earl Magnus Erlendsson of Orkney) (1075 年 - 1115 年) のことで、彼にまつわりふたつのサガ、「マグナス・サガ」(*Magnus's saga*)と「レジェンダ・デ・サンクト・マグノ」(*Legenda de sancto Magno*)がある。それによると、「マグナスは敬虔で柔和であるという評判の持ち主で、その信仰ゆえにヴァイキングが荒らすアングルシー島での戦闘を拒み、ノース人に経歴を抹消されてしまったという。彼はスコットランドへの亡命を強いられたが、1105 年に帰還し従兄ホーコン (Hoakon) から継承権を奪い取った。認可がうまくいかなかったため、彼はノルウェー王エイステン 2 世 (Eystein Magnusson) の助けを借り、伯領を 1114 年までホーコンと友好的に共同統治を行った」。しかし、「2 人の共同統治が崩壊すると、双方はメインランド島で戦闘を開始した。和平を交渉するため、2 人の伯爵は互いに 2 隻の船のみを連れてエギルセイ島で面会した。マグナスは 1115 年 4 月 16 日に 2 隻の船で到着したが、ホーコンは 8 隻の船を引き連れるという裏切り行為を行った。マグナスは捕らえられ、亡命するか幽閉されるかの選択を迫られた。しかしオークニー諸島の族長らによる評議会は、一方の伯爵の死を求めた。ホーコンの使者オフエイグはマグナスの処刑を拒み、怒ったホーコンは自分の料理人リフォルフに命じ、マグナスの頭を斧で切り落とさせた。マグナスは初め、死刑執行人たちの魂のため祈ったという。彼の亡骸は殺された場所に埋葬された。彼の伝説によると、墓の周囲の岩石地は奇跡のように緑地となった。のち、マグナスの母トーラは、息子を教会へ埋葬したいとホーコンの許可を仰いだ。ホーコンはそれを許し、マグナスはバーセーのキリスト教会に埋葬された」⁷⁰⁷。

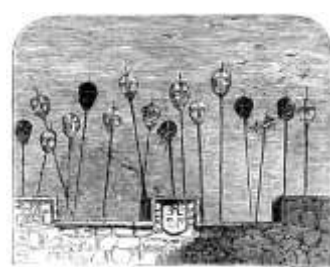
そこでは、数多くの奇跡的な出来事と癒しが報告されていて、オークニー司教老ウィリアムは、『そのような噂に振り回されてはならない』と警告したところ、彼はたちまち盲目となった。老ウィリアムはマグナスの墓の前で祈りを捧げ、たちまち視力を取り戻したという。この情報は、1887 年に本として出版されているので、エリオットは触れることができた可能性がある⁷⁰⁸。

詩には言及はないが、この「マグナス・マーター教会」は、別のロンドンの建築物を示唆

しているとも考えられる。すなわち、写真で示したように「ロンドン橋」だ。「1831年まで、この橋はフィッシュ・ストリート・ヒルと一直線になっていたのも、南からシティーに入る主要な入り口は、北岸にある聖マグナス教会の西扉を通過していた。この橋には、聖トーマス・ベケットに捧げられた祈祷堂があり、カンタベリー大聖堂の彼の墓に行くため旅する巡礼者が使用していた。この祈祷堂と橋の3分の2は、聖マグナス教会区にあった。そして、かつてエリザベス朝には、橋の入り口の門のうえには、処刑された者の頭部が槍に刺されて見世物にされていた。聖マグナスが頭部切断されたことと符合している。このカンタベリー大聖堂への巡礼といえば、チョーサーの『カンタベリー物語』が直ちに想起されるが、まさしく『荒地』冒頭の一節「四月は最も残酷な月」は、この作品へのアルージョンであった」
709。



710





From *Postcards Then and Now*



711

“Magnus Martyr”は「偉大なる殉教者」の意であり、“Ionian”（イオニア）はトルコのアジア側の小アジアで、のちに登場する「スミルナの商人」の「スミルナ」もそこに含まれる。したがって、詳細は後述するが、「マグナス・マター教会」は、救世主としての役割を担った「スミルナの商人」の登場を「予表」しているともとれる。

このようにみてくると、上記引用箇所では、「聖」の領域のとなりに漁夫たちがたむろする居酒屋の喧噪、つまり「俗」を象徴する「音景」が併置されていることになる。さらに、時代的には、17 世紀と 20 世紀、空間的にはロンドンとイオニア地方の風景が重なっている。つまり、エリオットは、『荒地』出版前の文学論「伝統と個人の才能」（“Tradition and the Individual Talent”, 1919）において、作品創作をめぐり、「歴史的感覚」（“historical sense”）⁷¹²に基づく過去と現在の文学作品の相互浸透を説いた。そのような過去と現在の相互浸透を「音」のレヴェルに置き換えて解釈すると、次のようになる。ここで鳴り響くさまざまな「音」は時空を越えて互いに反響し合い、その意味と役割を変容させる。そして、そ

の相互浸透によって、それらの「音」は、「死」の向こう側に「再生」の世界が存在することを「予表」する役割を担っている。

第3歌「火の説法」において登場した漁夫王は、第5歌「雷のいったこと」の終結部においても姿を現し、「余韻」を残す。

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

(ll.423-428 イタリック体原文)

ぼくは岸辺に坐って
釣りをしていた。背後には乾いた平原が広がっていた
せめて自分の土地だけでもけじめをつけておきましょうか？
ロンドン・ブリッジが落っこちる落っこちる落っこちる
ソレカラ彼ハ浄火ノ中ニ姿ヲ消シタ
イツワタシハ燕ノヨウニナルノダロウ——おお、燕、燕
廃墟ノ塔ノ、アキタニア公

引用詩行に、1人称「わたし」としてでてくる釣り人は漁夫王であり、生命のシンボルである魚⁷¹³を釣っている。この場面は、荒廃した国土に、新しい命と救済をもたらしたいという漁夫王の願望を表していると読むことができる。しかし、漁夫王の願いとは裏腹に、『マザー・グース』(Mother Goose) から引いてきた1行「ロンドン・ブリッジが落っこちる落っこちる落っこちる」は、キリスト教社会・文明の崩壊を暗示している。428行目の“O swallow swallow”という燕への呼びかけは、愛の告白をツバメに託すテニソン(Alfred Tennyson, 1809- 1892)の詩「プリンセス」(“The Princess”, 1847)を思わせる⁷¹⁴。さらには、ギリシア神話において、プロクネが陵辱されるという「プロクネ伝説」の悲劇の「余韻」と、テレウス王に犯されるという災難をまぬがれて燕に生まれ変わるという

う「再生」の「予表」でもあると考えられる。と同時に、『神曲』との関連でいえば、427行目は自注にあるように、生前の好色多淫の罪人たちのいる「煉獄篇」第26歌の148行目からえられたものである。さらに、燕は、『神曲』「煉獄篇」第9歌において、ダンテの夢に登場する鳥として、次のように歌われている。

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai,

e che la mente nostra, peregrina
più da la carne e men da' pensier presa,

(*Divina Commedia*, “Purgatorio”, IX, ll.13-17)

朝方近くになると燕は、
昔受けた痛手を思い出すせいだろうか、
もの悲しげな歌をうたいはじめる。

その頃私たちの精神は、肉体を離れて遠く
彷徨いだし、物思いに囚われることも少なくなるから、

ここで燕は、陵辱されたプロクネが、人間から燕に変身するというフィロメラ伝説をうけ、肉体を離れ霊性に目覚める象徴として描出されている。また、「燕」は、朝方に歌い始めるとされていることから、「闇」から「光」への「橋渡し」の役割も担っているのであろう。これらを踏まえると、『荒地』の“O swallow swallow”は、「闇」や苦しみを「耐え忍ぶ」の意とも解釈でき、「燕」に「再生」したプロクネへの呼びかけの役を果たしているとみることができる。

このようにみてくると、漁夫王に呼応する「三叉の鉾をもつ男」は、『テンペスト』のファディナンドであると同時に、「下テムズ街」にたむろする人々、「ロンドン橋」で釣りをする人物であるともいえる。また、この「三叉の鉾をもつ男」のカードの絵の役割は、こうまとめることができよう。つまり、『荒地』の「漁夫王」のモチーフには、国土を再生させたくても再生できないという二律背反的状況が含有されていたが、「三叉の鉾をもつ男」の絵は、「水死したフェニキアの船乗り」や「ベラドンナ」の絵とその役割を共有しながら、

詩的意味の展開をさらに重厚なものにしていると。

5. 「車輪」という絵

マダム・ソストリスが4枚目にめくったカードは、「車輪」の絵であった。すでに指摘したように、エリオットが本来のタロット・カードにあると述べているのは、「三叉の鉾をもつ男」と「吊られた男」のカードだけである。だが、この「車輪」の絵も、実は実際のタロット・カードにある。何故、エリオットはないといったのか、その意図は不明であるが、一般的に、車輪は循環運動を暗示すると考えられている⁷¹⁵。『荒地』においてこの「車輪」のカードは、一体どのような意味を担っているのだろうか。「車輪」の映像を「ライトモチーフ」として、以下、その展開部を精査する。

まず、「車輪」を想起させるのは、マダム・ソストリスの幻視がとらえた「たくさんの人が見える、輪になって歩いているわ」(“I see crowds of people, walking round in a ring, l. 56)という言葉である。「輪になって歩いる」ひとびとは、マダム・ソストリスが占いを終え、目線を下方から水平に移した時に、彼女の視覚がとらえたものである。そして、それは、ロンドンの冬の夜明けの茶色の霧が漂う雑踏へと受け継がれていく。この箇所では、人々は「輪」になっているわけではないが、エリオットの自注にあるように、『神曲』「地獄篇」第3歌 55-57 行および第4歌 25-27 行からのものである。

E dietro le venía sí lunga tratta
di gente, ch'ï non avrei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

(*Divina Commedia*, “Inferno”, III, ll.55-57)⁷¹⁶

その後からすこぶる長い亡者の行列が続いたが

まさかこれほど大勢の人々を死神が滅ぼしたとは
私には信じられない気持だった。

Quivi, secondo che per ascolatre
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare;

(*Divina Commedia*, “Inferno”, IV, ll.25-27) ⁷¹⁷

ここから聞こえたところから察すると、

永劫の空気をふるわせてみな

溜息をついていたが、声をあげて泣いてはいなかった。

「地獄篇」の該当箇所には、地獄を徘徊する亡霊が溜息をついている様子が描かれている。このことから、『荒地』における「輪になって歩く人々の群れ」は、20世紀初頭に生きる通勤者たちが溜息をもらしながら、ロンドン橋を渡って自分のオフィスへと向かいつつも、精神的には彷徨っているという当時の出勤風景と受けとることができよう。この箇所は、エリオットが『荒地』刊行の17年後に創作した、2作目の劇作品『一族再会』(*The Family Reunion*, 1939) に結び付けて読み解いてみることもできる。以下は、主人公ハリー(Harry)による「声」である。

The sudden solitude in a *crowded desert*

In a thick smoke, many creatures moving

Without direction, for no direction

Leads anywhere but round and round in that vapour —

Without purpose, and without principle of conduct ⁷¹⁸ (イタリクス引用者)

砂漠の群集になかで、ふいにせまる孤独

濃い煙のさなか、たくさんの生き物がうごめいている

あてどなく、あてすら必要とせず

どこかに行き着くわけでもなく、ただ空漠のなかを堂々めぐり—

目的があるわけもなく、その歩みに信念があるわけもない(福田恆存訳を修正)⁷¹⁹

ここには、「沙漠の雑沓」の「煙霧」の中を「目的もなく」さまようひとびとが描出されている。となると、『荒地』の「輪になって歩く人々の群れ」もまた、大勢の者たちが何の方向性も目的ももたずに、徒労に終わる無意味な行動を繰り返している風景と解釈できる。そして、その風景には、仕事の始業時刻を知らせる「鐘」が伴っているが、それは地獄の「鐘」でもある。

「水死したフェニキアの船乗り」の絵と同様、「車輪」の絵にまつわるこの詩の展開部となるのは、第4歌「水による死」である。ここには、「車輪」を連想させる「渦巻き」や「舵輪」への言及がみられる。

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell

He passed the stages of his age and youth

Entering the *whirlpool*.

Gentile or Jew

O you who turn the *wheel* and look to windward,

Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

(ll.315-321 イタリクス引用者)

海底の潮の流れが

囁きながら彼の骨をひろった。流れのままに揺られながら

彼は人生の晩年と青春の階段を通りぬけ

やがて渦にまき込まれた。

ユダヤ人であれ異教徒であれ

おお、^{ホイール}舵輪をにぎり^{かざかみ}風上に目をやるきみ、

思ったまえ、きみのように背が高く美少年だったフレバスのことを。

まず、引用の前半4行には、前述の「煙霧」ではなく「渦潮」に巻き込まれていくフレバスの「骨」が描かれている。ここでの「流れのままに揺られ」る「骨」は、「晩年と青春」とあるように老いが先で若さが後というように、人の生涯における時間的経過の順序が、時計の時間の流れに逆行しているかのように描出されている。このことから、この場面には、生から死への自然な移行よりはむしろ死から生、つまり宗教的時間による「再生」が暗示されていると思われる。「骨」が「復活」という内容の原風景は、旧約聖書の「エゼキエル書」第37章では、枯れた骨が散乱している谷に、大預言者エゼキエルは連れてこられるのだが、それらの枯れた骨は、霊が吹き込まれることによって生き返り、壮観な風景を呈する。そして、「エゼキエル書」第1章第21節に、「生き物の霊が、車輪の中にあつたからである」(“for the spirit of the living creature was in the wheels.” KJV)と語られているように、「骨」を復活させる霊は、「車輪」に宿るものとして記されている。引用後半のように、フレバスの骨が巻き込まれた渦は「車輪」に置き換えられ、その「車輪」が「骨」を復活さ

せることのできる霊を宿すものであるとするなら、フレバスには再生の可能性が暗示されているといえることができる⁷²⁰。

『荒地』では「骨」への言及が何回もみられ、「エゼキエル書」の「枯れた骨の谷」を想わせる風景が散見される。それは、『荒地』第4歌「水による死」において渦潮に巻き込まれていくフレバスの「骨」の伏線となったり、「余韻」となったりしている。『荒地』第1歌「死者の埋葬」には、直接的に「エゼキエル書」の枯れた骨が散乱する谷はでてこないが、原注にあるように、20行目の「人の子」(“Son of man”)は「エゼキエル書」の2章1節からえられたもので、神がエゼキエルを預言者として召命する時の呼びかけの言葉である。また、22行目の「壊れた偶像の山」⁷²¹(“A heap of broken images”)も「エゼキエル書」の風景を原型としている。つまり、『荒地』には、旧約聖書の風景が、当世風にアレンジされ描き込まれているのである。

ところが、『荒地』第2歌「チェス遊び」では、「われわれは鼠の路地にいる、とぼくは考える／死者たちが自分の骨を見失ったところ」(“I think we are in rats’ alley / Where the dead men lost their bones”, ll.115-116)とあり、「骨」はネズミが行き来するような路地に放置されたままになっている。さらに、第3歌「火の説法」では、「低く乾いた狭い屋根裏部屋では、打ち棄てられた骨たちを／カタカタと鳴らすのは鼠の足だけ、今年も来年も」(“And bones cast in a little low dry garret, / Rattled by the rat's foot only year to year”, ll.194-5)とある。つまり、『荒地』において骨は、「エゼキエル書」の光り輝いている「枯れた骨」ではなく、都会の不潔な路地や屋根裏でネズミに侮辱されているにすぎない。さらに、第5歌「雷のいったこと」においても、同様に「乾いた骨たち」(“Dry bones”, l.390)への言及がある。これは「エゼキエル書」における「骨」とその風景を共有する「車輪」の「ライトモチーフ」が、「追憶」されていることを表している。

「車輪」の「ライトモチーフ」の「追憶」は、以下にしめす第5歌「雷のいったこと」に読み取ることができ、徒労に終わる循環運動から脱する術がほのめかされている。雷神が荒地の住人に向けて命令するように忠告した2番目の言葉「共感せよ」(“*Dayadhvan*”, l.411)に付けられた原注では、「わたしの経験は、自分自身の輪、つまり外界に対して閉ざされ輪におさまってしまう」(“my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside”)と記されている。殻を破り、その輪から脱するには、他者の言葉や行為に共感しなくてはならないと説かれていると解せる。

したがって、「車輪」の絵を「ライトモチーフ」の観点からみると、その「予表」となるのは、ロンドン橋を渡る群衆の風景であり、その展開部は、第4歌「水による死」の10行

全体に相当することが明らかとなった。また、本詩において占い師のめくった「車輪」のカードは、『神曲』「地獄篇」第3・4 歌で地獄を徘徊する亡霊たちや、20 世紀初頭ロンドンの群衆の表象であると同時に、海の「渦巻き」や船の「舵輪」、さらには旧約聖書「エゼキエル書」の「車輪」に対応していることがわかった。

6. 「片目の商人」という絵

マダム・ソストリスが5枚目にめくったカードには、「片目の商人」の絵が描かれていた。このカードは本来のタロット・カードには含まれていない。「片目の商人」は物質的欲望や商業主義を表しているともいわれているが⁷²²、「スミルナの商人で、彼の背中に聖盃伝説の中心をなす「或るもの」即ち生命をかたどる秘法を背負って運搬する」⁷²³と解釈されてもきた。『祭儀から騎士物語へ』によれば、昔シリアの商人は、物流とともに、アッティスの祭儀や聖杯伝説の秘儀もヨーロッパへもち込んだという⁷²⁴。それでは、このカードは、アッティスの祭儀や、聖杯伝説の秘儀を伝えることのできる人物を暗示しているカードなのであろうか。以下、「片目の商人」のカードが、「ライトモチーフ」として、どのように展開していくかを探ってみる。

『荒地』において「片目の商人」につながる人物は、引用詩中3行目の「スミルナの商人」(“the Smyrna merchant”)である。

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C. i. f. London: documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a week-end at the Metropole (ll.207-214)

〈非現実の都市〉
冬の正午の褐色の霧の下
ユーゲニデス氏はスミルナの商人で
無精髭ぶしょうひげを生やし、ポケットに乾葡萄ほしぶどうをつめこみ

「ロンドン渡し運賃保険料込み」一括払いの手形をもっていたが、
俗語まじりのフランス語でぼくを誘った——
キャノン・ストリート・ホテルで昼食をとって、
週末はメトロポールでご一緒しませんか、と。

「ユーゲニデス氏」(“Mr. Eugenides”)の“euge”は、ラテン語で「よくできた」を意味し、“eugenia”は古代ギリシア語で「高貴な血統」等の意味がある⁷²⁵。彼が「商人」をしている「スミルナ」という地では、植物神アッティスの死と復活の祭りが毎年春におこなわれる。しかも、祭りのおこなわれる期日は、キリスト教の復活祭と一致する⁷²⁶。また、聖杯伝説においては、聖杯探究者である騎士が、聖杯を手にするためには、一度死の状態を経験しなくてはならない⁷²⁷。確かに、スミルナの商人は、その風貌から同性愛者であるという解釈もなされてきた⁷²⁸。だが、スミルナの商人が所持する「ポケット一杯」の「乾葡萄」(“a pocket full of currants”)は「復活」の象徴であり、アッティスの祭儀はキリスト教の復活祭と重なる。

しかしながら、「スミルナ」に関していえば、ローレンス・レイニーが該当箇所注をつけて、「要するに、ギリシアとスミルナは、エリオットが『荒地』執筆中の時期をつうじて、大いに話題になっていたのである」としている⁷²⁹。『荒地』が出版された1922年に「スミルナ」といえば、1919年に起こった「ギリシア」による占拠があり、1922年にはアタチュルク率いるトルコ軍がそこを奪還し、ギリシア・トルコ戦争が9月9日に終結した。その後すぐ、「スミルナの大火災」が起き、その結果、1万から10万とも推定されるギリシア人とアルメニア人の大虐殺がおこなわれた。つまり、キリスト教徒の大虐殺である。



730

また、スミルナは、ギリシア神話のアドニスの母ミュラー(Myrrha)の別名でもある⁷³¹。先述したように、ギリシアには、アドニス神への礼拝が流布していた。そして、アドニスへの礼拝はフェニキアを起源とするもので、第2セクション「水死したフェニキアの船乗り」で述べたように、神の頭を象った人形を海に流し、それを回収して祀るという儀式をおこなう。さらに、女神ミュラー(Myrrha)が変身した木から滴る没薬であるミルラ(myrrh)は、鎮

痛剤としての作用だけでなく、遺体処理（ミイラ製造）の際の防腐剤の役割を果たし、キリスト埋葬の場面でも用いられたとされる⁷³²。また、東方の三博士がイエス・キリストに捧げた3つの贈り物のうちのひとつでもあり、没薬は医師が薬として使用していたことから、これは救世主の象徴と考えられる⁷³³。となると、「水死したフェニキアの船乗り」と「スミルナの商人」は、再生や復活にかかわる宗教的な役割を担っているという点において通底していることになる。そして、それは、単に毎年繰り返される植物神の死と復活だけではなく、霊的な死と再生というキリスト教的意味合いに変換して解釈しなければならない。

では、彼が持っている「乾葡萄」は、何を意味しているのだろうか。「乾葡萄」(“currant”)は、フランス語“raisins de corinthe”に由来し、「コリントの葡萄」(“grapes of Corinth”)の意が俗語化されて“currant”となった。それゆえ、「スミルナの商人」は「俗語まじりのフランス語」(demotic French)を話す人物として描出されていると考えられる。「コリント」は、パウロ書簡の宛先であると同時に、ギリシアの愛と美の女神アフロディテを守護神としその祭祀が行われる地である。すなわち、「スミルナの商人」の「乾葡萄」は、キリスト教的「霊性」だけでなく、「エロス」(性愛)も暗示していると読むことができる。

ここで、エリオット自身が案出した「片目の商人」のカードが、なぜ「片目」なのか。エリオット自身、BBCのインタビューでその質問を受けたとき、「横を向いているから」という⁷³⁴。エリオットがこう答えたのは、この「片目の商人」の片側、すなわち、一方からみたからなのであろう。しかし、『荒地』のこの「片目の商人」のカードは、エリオットが『荒地』の骨組みとして用いたフレイザー(Sir James George Frazer)『金枝篇』(*The Golden Bough*, 1980-1915)にも紹介されているオーディン(Odin)とかかわりがあるといわれる⁷³⁵。オーディンは北欧神話の主神であり、一眼と引きかえに、怪物ミミール(Mimir)の守護する知恵の水を飲んで英知をえた神である⁷³⁶。のちに、エリオット第3作目の詩劇『カクテル・パーティ』(*The Cocktail Party*, 1950)では、妻ラヴィニア(Lavinia)が家出をする出来事が起き、夫婦問題に苦慮する弁護士チェインバレイン(Chamberlayne)夫婦のカウンセリングをおこなう精神科医ライリ(Sir Henry Harcourt-Reilly, a psychiatrist)は、「片目のライリ」(“one eyed Reiley”)と呼ばれるように、片目として造型されている。ライリのほろ酔いかげんで歌う歌には、「水割りジンを飲んでるけれど／おいらは、ひとつ目のライリなのさ」(拙訳) (“As I was drinkin’ gin and water, / And me bein’ the One Eyed Riley”)⁷³⁷とある。水を飲んで英知をえた一眼のオーディンと、ジンを口にした医師ライリは、危機的状態にある人物たちを救済する点において、同じ役割を担っていると考えられる。さらに、オーディンは、ドイツ語では「ウォーダン」(Wodan)となることから、『荒地』のll.277-278,

ll.290-291,l.306 に引用されているワーグナーの楽劇『神々の黄昏』の神々の長ウォータン(Wotan)と関連がある。「オーディン」と「ヴォーダン」の共通する点は片目であること、無敵の槍をもっていること、天上のヴァルハラ宮殿に住んでいること、姿形が変幻自在であること、ワールキューレという騎士団をひきつれ、世界の終末の巨人族との決戦に備えていること等々があげられる。この5枚目のカードが、「片目の神」ではなく、「片目の商人」へと替えられているという点にも、姿を変幻自在に変えることのできるオーディンの特徴が暗示されているとみることができる。

以上のような解釈の他に、「片目の商人」は、片目を差しだすかわりに、第1次大戦後の荒廃したヨーロッパを再建する英知をえた人物であるとも考えられる。すなわち、「スミルナの商人」が「片目の商人」のことであるとするなら、スミルナの商人は自らの片目と引き換えに、荒れ果てた地を救う英知としてアッティスの祭儀や聖杯伝説を語り伝える救世主としての使命を託された人物とも読みとれる。

このスミルナの商人が登場する舞台となるのは、冬の真昼の「非現実の都市」(“Unreal City”)で、「茶色の霧」に覆われた街である。この「非現実の都市」は、第1歌「死者の埋葬」においても、同じく「茶色の霧」がかかっていた。ただし、第1歌では、真昼ではなく朝の時間帯であった。「車輪」の「ライトモチーフ」の項で既述したとおり、ここでは、第1次世界対戦後のロンドンの朝の出勤風景と、中世の『神曲』の地獄の風景とが時空を越えて重ね合わされていた。そして、215行目以降では、勤務していたひとびとが帰宅する夕方が「すみれ色の時間」(“the violet hour”)と表現され、「すみれ色」という文言は215行目と220行目にも繰り返されている。つまり、『荒地』の世界は、スミルナの商人の退場を境として、空の色が「茶色」から「すみれ色」の風景へと変化をみせることになる。しかも、「すみれ色の時間」は、379行目の「赤ん坊の顔」をしたコウモリが、「すみれ色」の光の中を飛びかうという箇所にも、その「追憶」の場面を認めることができる。では、何故「すみれ色」なのだろう。それは、すみれの花が、アッティスの流した血から生えたとということと関係がある。もしそうなら、「すみれ色」は、「復活」を暗示する色であると考えられる⁷³⁸。

このようにみてくると、「片目の商人」の絵は、「スミルナの商人」の登場によって展開部が与えられているといえるが、それは同時に、「すみれ色」という「復活」を象徴する色として「追憶」を留めているといえる。「片目の商人」は、ある角度からみれば、「スミルナの商人」であり、また別の角度からみれば北欧神話の神オーディンであるというように、複眼的に造型された人物である。

7. 「何も描いていない」カード

「片目の商人」のあとにマダム・ソソストリスがめくるカードは、何の絵も描かれていない白紙であった。先に引用したように、このカードは「何も描いていないけれど、彼が背負っているもの」(1.53)であり、マダム・ソソストリスがみることを禁じられているカードでもある。「有名な占い師」である「マダム・ソソストリス」にすらみえないが、超越した眼にはみえるものであるという意味において、このカードは「みてはいけない」カードである。したがって、他のカードが担う『荒地』の展開の道標「ライトモチーフ」としての役割ではなく、それとは別次元の何かを象徴しているカードであると推測しなければならない。これ以外のカードは、「ライトモチーフ」として『荒地』の意味世界を支える柱となっていた。これに対して、「何も描いていない」カードは、構成上の秩序の中におさまりきらず、その働きは役割から逸脱しているといえる⁷³⁹。この点で、このカードには、いわば他のカードとの間で「不協和音」を奏でることにより、『荒地』に未知数の広がりをもたせる役割があると解することができる。

8. 「吊られた男」という絵

最後の7番目のカードは、「吊られた男」の絵になるはずであった。ところが、このカードを、マダム・ソソストリスはみつけることができなかった。このカードは、本来のタロット・カードに含まれているもので、吊られて頭と足が上下逆になっている像が描かれているものである。



原注において、詩人は、このカードを『荒地』に取り入れた理由を以下のように述べている。

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.

この人物[吊られた男]が、わたしにはフレイザーの「吊られた神」を連想させるからであり、また、わたしはこの人物を、第 5 歌のエマオへと向かうイエスの弟子たちの一節にでてくる「頭巾をかぶった人物」とも結びつけているからである。

つまり、エリオットはフレイザーの『金枝篇』の豊穡の祭儀における「吊られた神」と、以下に引用する『荒地』第 5 歌の「褐色のマントに身を包みフードをかぶって」いる人物と結んでいる。ここから、この「吊られた男」のカードを「ライトモチーフ」とすると、その展開部は、次に引用する第 5 歌「雷のいったこと」の箇所であると考えられる。以下に引用する『荒地』第 5 歌の詩行は、詩人の自注によれば、「ルカによる福音書」の第 24 章 3 節以下に記述されているエマオ村へ向かって歩いているふたりの人物の姿である。したがって、このカードは、「復活」したイエスが同行しているのに、そのことに気づかず、最近復活したと噂されているイエスについて話しながら、ふたりの男がエマオへと向かう光景と結びつけることができる。

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gilding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
—But who is that on the other side of you? (ll.359-365)

いつもきみのそばを歩いている三人目の人は誰だ?
ぼくが数えると、きみとぼくしかいないのに
白い道の先を見ると
いつもきみのそばを一人の人が歩いている
褐色のマントに身を包みフードをかぶって
男だか女だかわからないが
—きみの向こう側にいるのは誰なんだ?

この2行目にある“you and I”は、クレオパと、名前が明記されていないもうひとりの人物のことである。そして、そのふたりのかたわらを褐色のマントに身を包んで歩いているもうひとりの人物は、処刑されたのち復活したイエスである。そうでありながら、“Who is the third who walks always beside you?”, “But who is that on the other side of you?” とあるように、ふたりは、彼らの傍らを歩いている頭巾を被って顔のみに見える者が復活したイエスであることに気付いていない。ふたりの認識能力を超えた存在として、この頭巾を被った者が登場するわけであり、「吊られた男」のカードをこの箇所に関連させると、この見当たらないカードは、白紙のカードとはちがって、みることを禁じられているカードなのではなく、マダム・ソストリスの能力を超越したものであり、彼女はみたくてもみることができない状況に置かれていたと理解できる。

以上のような点から、「ライトモチーフ」としての「吊るされた男」は、上に引用した第5歌の引用箇所が展開部の役割を果たしていると考えられる。そして、「吊られた男」の「ライトモチーフ」の展開の伏線は、まず、第1歌「死者の埋葬」の「去年、きみが庭に植えたあの死体、／「あれ、芽が出たかい？ 今年花が咲きそうかい？」（“That corpse you planted last year in your garden, / ‘Has it begun to sprout? Will it bloom this year?’”, ll.71-72)にみることができる。岩崎は“corpse”を「死体」と訳したが、もし“corpse flower”だとするとならば、燭台の形状をした巨大な食虫植物「ショウダイオオコンニャク」(“Amorphophallus Titanum”)⁷⁴¹のことであろう。その生育地は、サンスクリット語で「黄金の島」(“island of Gold”)のスマトラである。開花時に死体の腐敗臭を放つことでも知られる。この植物は、その腐敗臭が第1歌における「死者の埋葬」を連想させる他、その形状は第2歌「チェス遊び」の「燭台」、さらに自生の地「黄金の島」は第3歌「火の説教」における「テムズ河」の娘たちに暗示されたワーグナーの楽劇『神々の黄昏』におけるラインの黄金を「予感」させる役割を担っているともいえよう。



742

1878年にこの植物は西洋に知られることとなり、1889年からはロンドンのキュー・ガーデン(Royal Botanic Gardens, Kew)で栽培されていた。その由来が“amorphous”「不具の」

+“phallus”「男根像」、そして“titan”「巨人」であることから、不具ゆえに国を荒廃させた「漁夫王」の登場を「予感」させる役割があるとも考えられる。と同時に、ここでは死者を葬ることが、新たな生命を生み出すことにつながると暗示されているともいえ、復活したイエスとおぼしき頭巾を被った男が、あとに登場することを「予表」してもいる。

また、先述のように、詩人は、「吊られた男」を「頭巾を被った」者と結びつけると同時に、『金枝篇』の「吊るされた神」とも結びつくように工夫している。これは、豊穡神アッティスの祭儀をおこなう際に、司祭を松の木に吊るし、ときには生け贄として殺したという伝承に由来するものである。この点に着目すると、この詩の舞台である荒廃した国を再建するには、何らかの生け贄が必要であるということを、この「吊られた男」の「ライトモチーフ」は暗示していると思われる。生け贄としての「吊られた神」との関連において、「吊られた男」の「ライトモチーフ」が展開される箇所として考えられるのは、次に引用する第5歌「雷のいったこと」の、雷神による3つの言葉のうちの最初の言葉である。

DA

Datta: What have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract (ll.400-404)

ダ

ダッター与えよ。われわれは何を与えたか？

友よ、熱い血が心臓をゆさぶり

一瞬身を任せるあの盲進

古老の分別も引き戻すことはできない

“DA”は、詩人が自注において記しているように、紀元前 500 年頃に書かれたインド哲学の書『ブリハッド・アーラヌヤカ・ウパニシャッド』(*Brihadaranyaka-Upanishad*)において、天声として空に響く「雷鳴音」を模したオノマトペである。この“DA”につづき、“*Datta*”「与えよ」を意味するサンスクリット語が、“Da”という頭韻を力強く踏むことによって、「ダ」の「音」が連なり迫力と臨場感が伝わってくる。そのあとにコロンがおかれ、その言葉の意味が問いかけられ、次の行からは、「与えよ」の具体的な内容を伝える3行が

つづいている。上記引用箇所では、『荒地』の住人たちがこれまで何も与えてこなかった、つまり喜捨することなしに存続してきたということが問われている。“blood”が生け贄の血、そして“surrender”が生を放棄する行為と解することも可能であることから、自らの命を生け贄として捧げることを「与えよ」は指しているのではないかと考えられる⁷⁴³。と同時に、“blood”が体内にみなぎる激しい感情、“surrender”が感情に溺れるの意であると解するならば、情欲に身を委ねることも暗示しているともとれる。「ベラドンナ」の「ライトモチーフ」の分析が示しているように、この荒れ果てた国の住人たちは、自らの欲望に縛られ、利己的であり、自己犠牲的行為に欠けていた⁷⁴⁴。残りのふたつの雷神の言葉である「相憐れめ」(“Dayadhvam”)と「己を制せよ」(“Damyata”)においても、同様のことがいえる。すなわち、これらは共感し自制することによって、己の自我の壁を破ることができるという神の箴言なのである。自己犠牲ゆえに復活を暗示する「吊られた神」と結びつく「吊られた男」という絵は、最終行から2行目の432行目において、“Datta. Dayadhvan. Damyata”とあるように、雷神の言葉が岸边にすわって釣りをしている漁夫王によって唱えられている。しかも、その字体がイタリック体から通常のブロック体で表記されているのは、復活が実現するかも知れないという「吊られた男」の絵の「追憶」として読むことができよう。そして、「吊られた男」は、「褐色のマントに身を包みフードをかぶって」いる人物であり、「ルカによる福音書」のエマオへ旅する人物、さらには『金枝篇』の「吊るされた神」を示唆するカードであると考えることができる。

しかし、本節では以上のように、詩中におけるタロット・カードの絵が、ワーグナー楽劇における「ライトモチーフ」の視覚的効果の役割と同様に、『荒地』展開上の道標としていかに機能しているかを検証してきた。そうすることで、ワーグナーの楽劇における「ライトモチーフ」がそうであるように、各々のタロット・カードの絵は独立した展開をみせながら、互いに他のカードと意味的連携を強めながら、意味の層を増幅・拡大させ、終結部に至ることが解明された。各々のタロット・カードは、互いにつながり補完し合いながら展開し、その累積された各々の絵の働きは、コードにおいて統合され、ひとつの大きな詩的意味の世界を構成していた。と同時に、こうしたタロット・カードの絵は、一枚の絵に複眼的視点から得られた映像のコラージュともいえた。したがって、『荒地』におけるタロット・カードの各々の絵は、いわばキュビズムの手法で作られていると解釈することもできよう。

第2節 『荒地』とワーグナーの3つの楽劇の「声」のポリフォニー

音楽史的には、ワーグナーが、ロマン派の系譜に属する音楽家であることはいままでもな

い。小川は、「伝統と個人の才能」において、ロマン派を否定する立場を表明したエリオットが、実は、ロマン派への郷愁があったからこそ、ワーグナーの楽劇をその一部だけだとしても『荒地』に取り込んだのだと述べた⁷⁴⁵。だが、擬古典主義者であるといわれているストラヴィンスキーの創作した『春の祭典』と、脱ロマン派の先鋒的詩作品『荒地』との相関関係はどのように説明したらよいのであろうか。すなわち、ワーグナーとストラヴィンスキーという作風の異なるふたりの音楽家による作品をひとつの詩『荒地』に取り込んだエリオットの意図について、いまだ論じる余地があるものと思われる。

先行研究を俯瞰すると、まずマーティン(Stoddard Martin)は、『荒地』に取り込まれたワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』の主人公トリスタンは傷を負ったパーシファルであり、またヴェルレーヌ(Paul Verlaine, 1844-96)⁷⁴⁶のソネット「パーシファル」(“Parsifal”)をかいして『荒地』に取り入れられているワーグナーの楽劇『パーシファル』(Parsifal, 1877-82)は、ヨーロッパのキリスト教文明の崩壊を克服する方便を示していると述べている⁷⁴⁷。さらに、リーズは、『荒地』の「テムズ河の娘たち」が、ワーグナーの楽劇『神々の黄昏』の「ライン河の娘たち」と時空を超えて重ねあわせて考えることができるとしている⁷⁴⁸。このように、個々の楽劇と『荒地』との相関関係に留意されているとしても、『荒地』に引かれた3つの楽劇と『荒地』というくくりで論じられている例は、管見の限りみあたらない。

『荒地』に援用されたワーグナーの楽劇における台詞は、いわば舞台上の「声」である。しかし、その「声」はエリオットがワーグナーから借りて、詩中に取り込んだ「声」でもある。あるいは、エリオットがワーグナーの物まねをした「声」といいいいかもしれない。その他、全体的にみれば、『荒地』はいわば混声合唱の「声」として読むことができるのである。その中から、本節では、特にワーグナーの楽劇の「声」に限定して論をおす。

また、『荒地』草稿の時点で、第1部、第2部に原題“HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES”が付されていた⁷⁴⁹。『荒地』のさまざまな「声」に関して、ヒュー・ケナーは、『荒地』はいわば電話の詩ともいえる。この詩に多数の声があるのは、中央の交換局で大規模なショートが発生しているせいだとできる”(“*The Waste Land* is, so to speak, a telephone poem, its multiple voices referable to a massive short-circuit at the central exchange”)⁷⁵⁰と評した。これを受けて、池田は『荒地』の多様な〈声〉の饗宴は、タイプライターという書法技術の変革なしには誕生しえなかった⁷⁵¹とし、『荒地』に「テクノ・モダニズムが生みだしたポリフォニー」⁷⁵²を見出した。『荒地』は、1人称だけでなく、2人称、3人称も、また単数も複数も、さまざまな人称代名詞によって語られている詩

である。そうした『荒地』が引用したワーグナーの楽劇は、劇中人物の独白、または会話における台詞からのものであり、どのような「声」であるといえるのかという疑問が残る。

以上を踏まえ、本節では、『荒地』にみられる、ワーグナーの3つの楽劇から引いてきた「声」の諸相を追究する⁷⁵³。具体的には、詩中に組み入れられている順番にしたがい、『トリスタンとイゾルデ』、次に『パーシファル』、そして最後に『神々の黄昏』について検証していく。

1. 『トリスタンとイゾルデ』

『トリスタンとイゾルデ』から『荒地』には、どのように「声」が取り込まれているのだろうか。以下、該当の箇所である。

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu:

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du?

‘You gave me hyacinths first a year ago;

‘They called me the hyacinth girl.’

—Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing,

Looking into the heart of light, the silence.

Oed’und leer das Meer.

(II.31-42 イタリック原文)

サワヤカニ風ハ吹ク

故郷ニ向カッテ。

ワガアイルランドノ子ヨ

キミハ今ドコニイル?

「あなたが初めてヒアシンスをくださったのは一年まえ、

「みんなからヒアシンス娘って呼ばれたわ」

— でも、ぼくたちがヒアシンス園から^{おそ}晩く帰ったとき

きみは両腕に花をかかえ、髪をぬらし、ぼくは口が
きけず、目はかすみ、生きているのか死んでいるのか
なんにもわからなかった。
光の中心を凝視したまま、静寂。
海ハスサンデサミシイ眺メ。

引用詩行中においてイタリック体表記された最初の 4 行は、楽劇第 1 幕冒頭部から引いてきた「若い船乗りの歌」の「声」である。

そして、上記引用の最後のイタリック体の 1 行は、楽劇の第 3 幕にある見張り番をしている牧童が口にする「声」である。ここには、男女の会話の背後に間接的に「海」の「音景」が読みとれる。そして、これら第 1 幕の「若い船乗りの歌」と、第 3 幕の牧童の嘆きの歌の間に置かれている「ヒアシンス娘」の挿話は、ストーリー展開上、ちょうど楽劇の第 2 幕の展開部に相当する箇所と解することができる。この点に関してヌストは、エリオットがワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』の構成までも『荒地』に取り込んでいると述べている⁷⁵⁴。

では、「若い船乗りの歌」、「ヒアシンス娘」(“the hyacinth girl”)、牧童の口にする嘆きの順に、それらの「声」と詩の意味との関連性を探っていく。まず、楽劇『トリスタンとイゾルデ』の「若い船乗りの歌」が、楽劇そのものの展開においてどのような意味をもっているかみておく。『荒地』に引用された 4 行を含む「若い船乗りの歌」の歌詞 14 行は、以下の通りである。

Stimme eines jungen Seemanns

Westwärts

schweift der Blick

ostwärts

streicht das Schiff.

Frisch weht der Wind

der Heimat zu:

mein irisch Kind,

wo weilest du?

Sind's deiner Seufzer Wehen,

die mir die Segel blähen?
Wehe, wehe, du Wind!
Weh', ach wehe, mein Kind!
Irische Maid,
du wilde, minnige Maid!

(イタリクス引用者) 755

若い水夫の声

西の方へ
目は向くが、
船は東へ
進んで行く。
風は故郷に向かって
さわやかに吹く。
アイルランドのあの娘は、
いまどこにいるのやら?
帆をはらませる風は
彼女のため息か?
吹け吹け風よ!
可哀そうな娘よ!
アイルランドの娘よ、
野育ちの愛らしき娘よ! 756

この「若い船乗りの歌」は、北アイルランドで別れてきた恋人への恋慕の情を、コーンウォールに向けて帰路につく船に乗っている若者が歌う「声」である。上記引用中においてイタリク体で示した4行が、『荒地』にそのまま取り込まれ、「さわやかに風が吹く、／故郷の方に。／可愛いアイルランド娘よ、／おまえはいまどこに？」(Fresh western wind / O blow us home: / My Irish child, / Where do you roam?) となっている。この「若い船乗りの歌」は、無伴奏(a cappella)で、旋律の反復の多い素朴な民謡風の歌である⁷⁵⁷。字義通りには、若い船乗りが何気なく口ずさむ、船乗り自身の心情の吐露とみることができる。また、この歌は、単に船乗りの歌であるだけでなく、同じ船に乗り合わせていたイゾルデの本心を代弁する歌でもあり、皮肉として愛する人トリスタンを想うイゾルデの深い心の内奥を表現し

ている歌⁷⁵⁸ともいえる。この歌を耳にすると、寝椅子に身を横たえ、クッションに顔をうずめ悲嘆に暮れていたイゾルデは、「誰、この私を嘲るのは？」⁷⁵⁹と飛び起き、嘲笑の対象とされたのではと勘違いして怒るのである。

イゾルデは、北アイルランドの若き王女で、政略結婚のためにイングランドのコーンウォールの老いたマルケ王のもとへ嫁ぐため、船で連れていかれるところである。イゾルデが乗せられている船の船長は、トリスタンである。このふたりの間には前史があり、イゾルデはトリスタンに裏切られたという気持ちをもっている。なぜなら、かつてトリスタンは、マルケ王の命令で、イゾルデの婚約者モーロルトを殺害するのだが、トリスタン自身も強い毒を塗られた剣で刺され瀕死の状態となり、医術の心得のあるイゾルデの治療によって回復したという過去があった。このとき、イゾルデは、トリスタンに一目惚れしてしまったために、身内の者を殺した当人であるにもかかわらず、トリスタンをひそかに故郷へ帰してやった。それなのに、どうしてトリスタンは、自分をマルケ王の王妃として連れて帰れるのだろうか、というのがイゾルデの正直な気持ちである。つまり、船乗りの歌を耳にしたイゾルデは、「若い船乗りの歌」に感情移入をし、恋する相手に思いを伝えたいという想いが叶わない状況に置かれた己自身を「しかばね同然の花嫁」⁷⁶⁰というのである。

では、この「若い船乗りの歌」は、『荒地』においてどのような意味を担っているのだろうか。『荒地』のファクシミリ版(*The Waste Land: A Facsimile & Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*)を参照すると⁷⁶¹、『荒地』の「若い船乗りの歌」の引用の1行目は、もともと“Mein Frisch schwebt der Wind”となっていた。しかし、“Mein”は削除され、“schwebt”「漂う」は“weht”「(風が)吹く」に書きかえられている。はじめ“schwebt”が用いられたのは、イゾルデの揺れる心をこの「若い船乗りの歌」が代弁しているからともいわれている⁷⁶²。先にも述べたが、『荒地』に『トリスタンとイゾルデ』の「若い船乗りの歌」が引用されているのは、“I will show you fear in a handful of dust.”(l.30)という1行の直後である。この詩行は、『荒地』のエピグラフで、本章第1節において示唆した死を赦されないシビルの恐怖をいい表したものである⁷⁶³。つまり、先に引用したトリスタンとイゾルデを想起させる挿話の直前の1行には、「死にたくても死ねない」という絶望が暗示されている。そして、上記引用詩4行につづく「ヒアシンス娘」の挿話は、先ほど述べたように、ある意味でトリスタンとイゾルデの愛の物語と重ね合わせて読むことができる⁷⁶⁴。そして、「若い船乗りの歌」の「声」は、このシビルによる絶望の「声」だけでなく、以下示すように、トリスタンがイゾルデに語りかける「声」と共鳴している。

「ヒアシンス娘」の挿話の舞台となっているのは、「ヒアシンスの園」である。ここで若い男女は情欲に身を委ねるのだが、なぜ「ヒアシンス」なのか。ギリシア神話におけるヒアシンス（ヒヤキントス）は、アポロンが愛した美少年である。彼は、嫉妬した西風の神の仕業で、アポロンの投げた円盤に誤ってあたって命を落としてしまう。そして、その美少年の傷口から流れ出た血が大地にしみ込み、ヒアシンスとなって花を咲かせた。このギリシア神話のエピソードは、「血を流す」ということと、大地にしみ込んだ血から生まれ出た「うす紫の花」という点で、先述の植物神の死と復活を祭るアドニスとアティスの祭儀と類似している⁷⁶⁵。「ライラック」や「ヒアシンス」の色は、第5歌「雷のいったこと」における「すみれ色の大気」(“the violet air”, l.372)にそのイメージの余韻を残すことになる。

この「ヒアシンスの園」の場面は、『神曲』「地獄篇」第34歌において悪魔大王を目撃したダンテが、恐怖のあまり言葉を失い生きた心地がしないという場面⁷⁶⁶や、第4歌のベアトリーチェの靈性に対する敬愛の情と重ねあわされて解釈⁷⁶⁷されてきた。だが、それだけだろうか。グローバー・スミスが「ヒアシンス」を「性的な象徴」(“sexual symbol”)⁷⁶⁸といっているように、この場面には肉欲的な愛が歌われていると考えられる。



フローレンス・ハリソン「ランスロットとギネヴィア」(Florence Harrison, 1914)(Florence Harrison, “Lancelot and Guinevere” from Early poems of William Morris, by 1914)

769

ダンテは、「地獄篇」第5歌でパオロとフランチェスカが禁断の恋に落ちるきっかけとなる愛読書を、『荒地』の意味世界を構成する骨組みのひとつ「聖杯伝説」におけるランスロットとグィネヴィアの恋の物語としている。それだけでなく、「地獄篇」第5歌には、『荒地』「ヒアシンスの園」に同じく、海を背景として、ダンテはパオロとフランチェスカへの同情心から、あたかも死んだかのように気絶する。

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,

se da contrari venti è combattuto.

・ ・ ・ ・ ・

Mentre che l'uno spirto questo disse,

l'altro piangëa; sì che di pietade

io venni men così com' io morisse.

E caddi come corpo morto cade.

(*Divina Commedia*, “Inferno”, V, ll.28-30, 139-142)

ここではいっさいの光は黙し、

その叫びは、嵐の日に逆風に叩かれて

海が発する囁きに似ていた。

・ ・ ・ ・ ・

一人の魂がこう語る間に

もう一人の魂はさめざめと泣いた。哀憐^{あいれん}の情に打たれ

私は死ぬかと思う間に、気を失い、

死体の倒れるごとく、どうと倒れた。

『荒地』『ヒアシンスの園』の男女のうち、男の「声」は、その描写の前後に置かれたワーグナーの楽劇の台詞からの引用があることから、イゾルデに語りかけるトリスタンの「声」と重ね合わせて解釈できる。ちなみに、トリスタンも、『神曲』では肉欲の罪を犯した罪人のひとりとして「地獄」第2の圏谷に落されている。マーティン(Stoddard Martin)は、瀕死の深手を負っているという点で、ワーグナー『トリスタンとイゾルデ』のトリスタンと、ワーグナー『パーシファル』のアムフォルトス王とは共通点を持っていると述べた⁷⁷⁰。さらに、ケナー(Hugh Kenner)は、『金枝篇』や『祭儀から騎士物語へ』よりも、ワーグナーの楽劇こそ、『荒地』における「聖杯伝説」を解する鍵だとしている⁷⁷¹。実際、楽劇『パーシファル』(本節にて、のちに詳述)によると、アムフォルトス王は、花の園で女に誘惑されつつも、官能的な愛の陶醉に罪の意識をもつ人物として登場する。最後の晩餐で使用され、かつイエスの脇腹から流れ出た血を受け止めた杯でもあるとされる聖杯の守護者アムフォルトス王は、本来ならば己の情欲を抑えなければならないのだが、妖術師グリングゾルの遣わ

した女に誘惑され、十字架にかけられたイエスの脇腹を突いた聖槍を奪われたあげく、深手を負う。『荒地』のこの男の「声」は、アムフォルトス王のように官能的な愛に罪悪感を抱く人物の「声」、さらには聖杯伝説に登場する、脊髄を負傷し生殖機能を失ってしまったがゆえに国土まで荒廃させることになった漁夫王の「声」と重なっていると思われる。

では、このヒアシンス娘の挿話を締めくくる牧童の発する嘆きの「声」 “*Oed' und leer das Meer*” についてみていく。まず、楽劇における牧童のこの「声」は、どのような状況のもとで発せられるのだろうか。トリスタンとイゾルデの密会は、マルケ王の家臣メーロトの告げ口によって暴露される。窮地に追い込まれたトリスタンは、メーロトと一騎討ちを命じられたが、戦う素振りをみせながら、剣を捨て、自らメーロトの毒のついた剣で致命的な傷を負う。そして、トリスタンは、従僕のクルヴェナールによって、故郷のカレオール城の庭に運ばれ、意識を失った状態で横たわっている。クルヴェナールは、医術を心得ているイゾルデに助けをもとめ、彼女を乗せた船がやってきたら知らせるように牧童に見張りをさせる。というのも、トリスタンの傷は、イゾルデのもつ妙薬によってのみ癒すことができるからである。ところが、イゾルデを乗せてくるはずの船は、海上になかなかその姿をみせず、牧童は「空漠とした」海を嘆くのである⁷⁷²。その「声」が、『荒地』に引用されている“*Oed' und leer das Meer*”である。

『荒地』草稿であるファクシミリ版を参照すると、この牧童の「声」は、エリオットがひととおりタイプを打ち終えたあとに、鉛筆で書き加えられたもののようである⁷⁷³。次に引用するのは、ワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』からのものである。この箇所は、『荒地』に取り込まれた1行である牧童の嘆きの「声」と、つづいて牧童が吹くイングリッシュ・ホルンの原形であるシャルマイ(Shawm/Schalmei) という楽器の「音」によって、トリスタンが目覚める場面である。

HIRT

Öd' und leer das Meer!

(Er setzt die Schalmei an den Mund und entfernt sich blasend.)

TRISTAN

(bewegungslos, dumpf)

Die alte Weise ---

was weckt sie mich?

• • • • •

Wo bin ich?

牧童

海上は物かげひとつない寂しさ!

(牧笛を口にあてて吹きながら去る。)

トリスタン

(身動きもせずに曇った声で)

古い歌だ、—

あの歌がなぜ私を起こすのか?

< 中 略 >

ここはどこだ? 774

この場面は、第1幕で「若い船乗り」の歌声によって、イゾルデが目覚めた場面と重なる。第1幕において、イゾルデのトリスタンへの報われない恋の嘆きを肩代わりするのが「若い船乗りの歌」であるとするなら、第3幕において、トリスタンの嘆きを代弁するのが、牧童の歌と、さらにつづく楽器の奏でる調べである。この箇所について、高橋順一は、次のように述べている。

無伴奏に近い単旋律のかたちで歌われるこれらの歌はすべて、やや古代旋法的な響きの効果を通じて音楽が表層的な意識のあり方、すなわち反省的であろうとする意識の統覚性の次元を一気に突き抜けて直接深層意識の層に働きかけてくるような性格が備わっている。⁷⁷⁵

「若い船乗りの歌」と牧童の奏でる楽器の「音」は、もともと聞き手を想定せずに、独白的に発せられたものであり、横になっていたイゾルデや、深手を負って意識を失っているトリスタンに意識を取り戻させようとする意図のもとに発せられた「歌」や「音」ではない。だが、「若い船乗りの歌」が、第1幕でイゾルデを目覚めさせ、牧童の嘆きは第3幕でトリスタンを目覚めさせるきっかけとなっている点で、両者はいずれも、ストーリー展開上で対をなしている。エリオットは、『トリスタンとイゾルデ』からのこれらの生理的「目覚め」のきっかけとなる2箇所の「声」を『荒地』に取り入れることで、逆説的に、聖杯伝説における使命に「目覚めていない」男女の愚かさを風刺しているのであろう。

以上、述べてきたように、『トリスタンとイゾルデ』に関していえば、『荒地』「ヒアシンスの園」の男女のうち、男の「声」はワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』のトリスタンの「声」、「地獄篇」第 5 歌で生前禁断の恋に落ちたパオロの「声」、さらには聖杯伝説の漁夫王の「声」と重ね合わせられていると検証することができた。

2. 『パーシファル』

エリオットは、前述の『トリスタンとイゾルデ』にみたように、『荒地』に楽劇『パーシファル』からの「声」そのものを直接引用はしていない。しかし、楽劇『パーシファル』初演の 2 年後、その楽劇に触発されたワーグネリアンのひとりヴェルレーヌが、ソネット「パーシファル」の最終行として用いた聖杯の騎士パーシファルの高德を賛美した「声」を、『荒地』の 202 行目として取り込んでいる。そこで、ヴェルレーヌのソネット「パーシファル」が、『荒地』のテーマとどのようにかかわっているか検証する。

『荒地』第 3 歌「火の説法」において、テムズ河畔に腰掛けて釣り糸を垂れている 20 世紀初頭の漁夫王は、背中から聞こえてくる車の「エンジン音」や街の喧噪を耳にする(これについては第 5 章で詳述する)。これに続いて、詩はポーター夫人と娘たちが、ソーダ水で足を洗う場面へと展開する。

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 couple!

(ll.199-206)

おおお、月に照らされミセス・ポーター

と、彼女の^{ドーター}娘

足洗いにはソーダー・ウォーター

ソシテ聖堂デ歌ウ少年タチノ歌声!

上記引用詩行 3 行目までは、原注によれば、これはオーストラリア民謡から取られたとされていることから、そうした民謡の「歌声」もここに響きあっており、「聴衆に話かける声」に該当すると解することができる。その「歌声」は、「パーシファル」の勝利をたたえる歓

喜の「声」、さらに1行あけてナイチンゲールの「鳴き声」へと展開していく。まず、注目されるのは、上記引用中の「ポーター夫人」の名であろう。“porter”は、何かの「運搬人」の意であると解釈するならば、「ポーター夫人」は「復活」の使命を背負って乾葡萄を運搬する「スミルナの商人」の変奏ともいえる。また、“porter”は、18世紀頃からロンドンなどの運搬人が好んで飲んだポーター・ビール(porter's beer)も示唆し、その飲み物を「ポーター夫人」は販売しているのかも知れない。さらには、引用3行目の“wash their feet”は、「醜業をやめる」(quit a life of shame)の意であることから、「ポーター夫人」が売春業をやめることを暗示してもいる。「ソーダー・ウォーター」は「洗足の儀式」の風刺の意味もあろうが、売春宿では酒も「ソーダー・ウォーター」もだしていたことであろう。さらに、ドナルド・J・チャイルズ(Donald J. Childs)は、「ポーター夫人」について以下のように述べている。

From this point of view, the most dangerous of *The Waste Land's* prostitutes is the one who survives the revisions: Mrs. Porter. She comes from “one of the less bawdy versions” of a song that “was popular among Australian troops in World War I.” Eliot’s note to his lines about Mrs. Porter confirms the Australian provenance of the song. C. M. Bowra agrees that Eliot quotes “the song in an inevitably bowdlerized form,” yet he finds that Eliot nonetheless “shows how fit a companion Mrs. Porter is for Sweeney.” Sweeney, in short, is once again in the company of a prostitute, for, as Bowra explains, Mrs. Porter “kept a bawdy-house in Cairo” where she “was a legendary figure” among the Australian troops awaiting embarkation for Gallipoli. She was “legendary” in that she symbolized for these troops the venereal disease that was rife in the prostitution houses of Cairo. Indeed, the first casualties returned to Australia during World War I were troops sent home from Cairo with venereal disease. ⁷⁷⁶

この観点からは、『荒地』の売春婦の中でもっとも危なかった者は、いくどもの修正からを生きのこった人物である。つまり、ポーター夫人だ。彼女の出所は、「第一次大戦でオーストラリア連隊の間で人気のあった」歌の、「それほど卑猥ではないもののひとつ」である。ポーター夫人をめぐる詩行に対するエリオットの注により、その歌がオーストラリア起源であることが確かなものとなる。C. M. バウラは、エリオ

ットが「必然的に猥褻化した形のこの歌」を引用しているとしつつも、エリオットは、それでも「ポーター夫人が、スウィーニーにいかにもふさわしい相方であることを示しているという。要するに、スウィーニーは、再度、売春婦を同伴する。なぜなら、バウラによれば、ポーター夫人は「カイロで売春宿を経営していた」からである。この地で彼女は、ガリポリに向かう乗船待ちのオーストラリア連隊の間では「伝説的人物」であった。「伝説的」であったというのは、こうした連隊にとっては、彼女はカイロの売春宿で流行していた性病を象徴していたからである。実際、第一次大戦中、オーストラリアに戻った最初の負傷兵たちは、性病と一緒にカイロから帰国した連隊であった。（拙訳）

その「ポーター夫人」が「炭酸水」で足を洗う場が歌われた詩行につづくのは、ヴェルレーヌのソネット「パーシファル」からの1行であった。この詩は、ヴェルレーヌがワーグナーの愛好家でもあったところから、楽劇『パーシファル』をもとに創作されたものであるといわれる⁷⁷⁷。ヴェルレーヌは、「何よりも音楽を。なお永遠に音楽を！」（“*De la musique avant toute chose ...De la musique encore et toujours!*” , *Art Poétique*）といっている⁷⁷⁸。この様なところから、ソネット「パーシファル」に音楽的側面が内在していることが推測される。そのヴェルレーヌの「パーシファル」14行は、次のとおりである。

Persifal a vaincu les Filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante — et sa pente
Vers la Chair de garçon vierge que cela tente
D'aimer les seins légers et ce gentil babil;

Il a vaincu la Femme belle, au cœur subtil,
Étalant ses bras frais et sa gorge excitante;
Il a vaincu l'Enfer et rentre sous sa tente
Avec un lourd trophée à son bras puéril,

Avec la lance qui perça le Flanc suprême!
Il a guéri le roi, le voici roi lui-même,
Et prêtre du très saint Trésor essentiel.

En robe d'or il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang réel.
—Et, Ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole!

パーシファルは乙女たちに打ちかった、
そのやさしい縛りと楽しげな淫蕩に、
— 軽やかな乳房と優しい縛りを愛でたいと
心そそられる純潔な若者の肉への傾倒にも。

彼は打ちかった、心は鋭く聡く
みずみずしい腕となまめく胸をひけらかす美しい女に。
地獄にも打ちかった彼は幕舎にもどる、
稚いうでにずっしりと重い戦利品を、

至高の脇腹を貫いた槍を携えて！
彼は病める王を癒し、みずから王となった、
いとも聖らかな至宝の司祭となった。

黄金のころもをまとった彼は、栄光にして象徴なる
現し身の血の积然と輝くきよらかな杯を崇める。
——そして、おお、円天井のもとで歌う子供等の声!⁷⁷⁹

このソネットには、パーシファルが乙女たちの誘惑と、自己の肉欲にうちかったこと、そして見事に聖槍を取り戻し、功德によって王の負った大きな傷を癒し、自ら聖杯を守る王となったという内容がしめされている。そして、この引用箇所最終行「そして、おお、円天井のもとで歌う子供等の声！」⁷⁸⁰は、楽劇『パーシファル』のフィナーレでは、パーシファルが聖杯を高く掲げて発するように演出される。このフィナーレのト書きに、「円天井のもとで歌う子供等」とは記されていないが、楽劇の第1幕において、少年たちは円天井の最高所から、「信仰は生き／鳩は舞いおりきたる／救世主のやさしき使いの鳥よ。／汝らのため血を流したまえる／主のぶどう酒をあじわい、／生命のパンをとれ」⁷⁸¹と歌う。この歌詞は、

贖罪を祈るアムフォルタス王のもとに下された神託の内容から得られたものである。少年たちが舞台空間の高所にいることもあわせて考えてみると、この少年たちは、空間的に高いだけでなく、霊的に高い立場にあると考えられる。少年たちは、さらに「共に悩みて悟りゆく／純粹無垢の愚か者。／かかる男を待てよかし。／われの選べる者なれば」⁷⁸²と付け加える。「純粹」(“Parsi”)で「愚か」(“fal”)なパーシファルが、奪われた聖槍を取り戻すであろうことが預言されている。これは、純潔を奪われたフィロメラがテレウス王をなじる姿と対をなしているといえる。フィナーレにおいて、聖槍を取り戻したパーシファルは、ついにアムフォルタス王の傷を癒すことができる。このとき、円天井から白鳩が舞い降り、パーシファルの頭にとまる。このような演出によって、第1幕における少年たちの預言的な歌が、フィナーレにおいて実現する⁷⁸³。この様にみえてくると、ヴェルレーヌのソネット「パーシファル」の最終行にある「子供等の声」は、救済がもたらされたという実感を言葉によって表現した「聴衆に話しかける声」であると考えられる。そして、この1行が『荒地』の202行目に、そのまま引かれているのである。

楽劇『パーシファル』に登場するアムフォルタス王は、パーシファルによって奪還された聖杯をあがめることで病から回復するという点において、荒れ地を統治する漁夫王に相当する。先述のように、『荒地』において、トリスタンはアムフォルタスに相当する存在で、イゾルデはパーシファルに相当する存在であることもできる。しかも、それは、トリスタンの傷を癒せる唯一の人物がイゾルデであるように、アムフォルタス王の傷を癒せるのはパーシファルだからである。傷を治すことのできるパーシファルに相当するイゾルデが、『荒地』に現れるかどうかは、ソソストリス夫人の占いによると、保留のままであった。楽劇のアムフォルタス王はパーシファルを待ち、彼によって罪が贖なわれ、傷が癒された。しかし、『荒地』においては、聖木曜日に洗足の儀式にあずかるパーシファルの姿はなく、ポーター夫人とその娘が「炭酸水」で足を洗う。このように足を洗う人物の「性」が転換されると、どのような変化が生じるのか。「ルカによる福音書」第7章第36節以下に記されている「罪の女」は、自らが流す涙でイエスの足を洗い、それを髪でぬぐって香油をかけ、この行為によってイエスから罪の赦しを受ける。



フランス・フランケン(子)『シモン家の饗宴』
(Francis Francken the Younger, *Feast in the House of Simon*)

784

これを踏まえると、パーシファルの洗足の儀式は、娼婦が仕事を始める前の俗なる儀式と重ねあわされていることになる。それゆえに、『荒地』の詩行に組み込まれたヴェルレーヌの1行「そして、おお、円天井のもとで歌う子供等の声！」は、空虚でアイロニカルな響きをもつ⁷⁸⁵ことになる。

以下に引用するように、「火の説法」のなかではポーター夫人の歌とソネット「パーシファル」の最終行につづくのは、舞い降りる鳩の姿ではなく、「チュッ チュッ チュッ / ジャグ ジャグ ジャグ ジャグ ジャグ ジャグ」(Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug”)という詩行であった。

Twit twit twit

Jug jug jug jug jug jug

So rudely forc'd.

Tereu

(ll.203-206)

チュッ チュッ チュッ

ジャグ ジャグ ジャグ ジャグ ジャグ ジャグ

あんなにも乱暴に犯されて。

テリユー

これらの詩行は、エリザベス朝の詩で鳥の「鳴き声」をあらわすオノマトペー

(onomatopoeia)として用いられていた⁷⁸⁶。ジョン・リリー(John Lyly, 1554-1616)の喜劇『キャンパスピ』(“Alexander and Campaspe”, 1584)5幕1場にも、「ああ、あれは凌辱されたナイチンゲール／ジャグ、ジャグ、ジャグ、ジャグ、テレウー、と鳴く」(“O! ’tis the ravished nightingale. / Jug, Jug, Jug, Jug, Tereu, she cries”)とでている⁷⁸⁷。“twit”は表面的には“twitter”「(小鳥の)さえずり声」であるが、“twit”自体に「なじる」の意味がある。すると、“twit”はテレウス王の暴力をフィロメラがなじっている姿を暗示しているとも考えられる。これに対して、次行の“jug”は、その語の「音」から“juggle”「性交する」を連想させる⁷⁸⁸。それだけでなく、“jug”は『リア王』1幕4場で道化がゴネリルに呼びかけ、「畜生、おい、^{ねえ}姐ちゃん、俺あんたに惚れちまったよ!」⁷⁸⁹(“Whoop, jug, I love you”)⁷⁹⁰でもある。このことから、“jug”は表面的にはナイチンゲールの囀りの「音景」であるが、テレウス王が陵辱しようとするフィロメラに呼びかける「声」とも重なっている。そのテレウス王の執拗さは、“twit”が3回であるのに対して、“jug”が6回になっているところにも表れているといえる。さらに、“jug”は、1920年頃の俗語で「乳房」の意もあった。上記引用のヴェルレーヌのソネットにも、「軽やかな乳房」と歌われていたことを考えると、『荒地』に取り込まれたソネット「パーシファル」の最終行「そして、おお、円天井のもとで歌う子供等の声!」は、次のように説明できるのではないか。すなわち、表面的には漁夫王が待ち望む、救いをもたらすパーシファルを待ち望む歓喜の「声」、そしてその深層では傷も癒えず、国土回復の見込みが先延ばしにされてしまった漁夫王の悲痛な「叫び声」が、ポリフォニーを奏でていると。

鳩についていえば、ヨルダン川でイエスが洗礼を受けた場面を記した4つの福音書において、「聖霊が鳩のように降ってきて」という共通した表現が用いられている⁷⁹¹ことが想起される。聖書の「鳩」は、聖霊の印であると同時に、イエスの洗礼を暗示する鳥であると考えられる。『荒地』において、14行詩「パーシファル」からの引用直前は、ポーター夫人とその娘が「炭酸水」で足を洗う場面であった。さらに、エリオットは、その直後に、テレウス王に凌辱されたフィロメラの「声」を代弁したナイチンゲールの囀りをここに響かせている。これは、何を意味しているのだろうか。「洗足の儀式」といえば、既述したように「罪深い女」が、イエスによってその罪が赦されたという逸話や、カトリック教会における復活祭直前の聖木曜日におこなわれる儀式が容易に想起される。だが、『荒地』では、この儀式が風刺され、聖水ではなく、売春宿で「炭酸水」が用いられている。さらに、ナイチンゲールの「声」が、テレウス王の情欲を暗示する残虐な行為に置き換えられている。これに対して、楽劇『パーシファル』では、罪の赦しを乞うクンドリーが、涙を流しパーシファルの足

を洗う場面に、聖霊の象徴としての鳩が舞い降りるという演出が施される。つまり、ここでエリオットは、楽劇『パーシファル』において「聖」の役割を担わされた「水」と「鳥」を、「俗」的なものに「エンハーモニック転調」させて『荒地』に取り込んでいるといえる。

『荒地』第3歌「火の説法」の終結部(coda)になると、ようやくパーシファル的な人物の「声」がこだまする。次の引用には、「カルタゴ」(“Carthage”)という地名とそこに描出されている意味内容から、改悛した「聖アウグスティヌス」(Aurelius Augustinus, 340-430)の「声」が読み取れる。

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

burning

(ll.307-311)

それからわたしはカルタゴに来た

燃える 燃える 燃える 燃える

おお 主よ^{しゅ} あなたはわたしを引き出し給う

おお 主よ あなたは引き出し給う

燃える

ここでは、燃え盛る焰と「おお 主よ」という祈りの「声」が連鎖されている。引用1行目の「わたし」とは、北アフリカからカルタゴに勉学のためにやってきた若い頃の「アウグスティヌス」である。その頃の彼の情欲の炎は、勢いよく燃え盛っており、「燃える」という「声」が4回もつづけて繰り返し使用されることで、その激しさが表わされている。だが、その「わたし」の「情欲の炎」が、それにつづく2行の「主はわれを抜きとりたもう」という「声」によって弱められている。上記引用の最終行では、1度だけ“burning”という小文字で始まる1語が、1行の空白につづいて離れて置かれていて、情欲の炎が、“O Lord

Thou Pluckest me out” に込められた感謝の祈りの「声」により鎮められたことを示唆している。“burning”の背景には、原注にあるように、マニ教からキリスト教への改宗前のアウグスティヌスによって記された『告白』の「汚れた愛欲の大釜」(“a cauldron of unholy loves”)という乱れた生活と、そこからの救済が回顧されている。このように「わたし」の情欲を鎮める行為は、1度は己の肉欲と乙女の誘惑の「声」に翻弄されるが、最終的にはそれを退け聖槍を取り戻し、アムフォルタス王の傷を癒したパーシファルの勝利の「声」の名残りとして読むことができる。

したがって、楽劇『パーシファル』との関連についていえば、『荒地』に直接引用されたヴェルレーヌのソネット「パーシファル」からの1行は、漁夫王が待ち望む歓喜の「声」と漁夫王の悲痛な叫びという相反する「声」がひしめいているのである。

3. 『神々の黄昏』

次に、『荒地』の詩中人物の「声」と、『神々の黄昏』に反響する「声」がどのように関連しているかを検証する。エリオットは原注で、「3人のテムズ河の娘たち」の歌は266行目から始まり、292行目から306行目にかけては、ワーグナーの楽劇『神々の黄昏』第3幕第1場の「ライン河の娘たち」を参照と記している。『荒地』に登場する「3人のテムズ河の娘たち」の「歌声」は、次のようなものである。

Weialala leia
 Wallala leialala

 la la (ll.290-1, 306)

ウェイアララ レィア
 ウォララ レィアララ

 ララ

上記2行についていえば、ワーグナーの楽劇の台本では、“Weialala leia / Wallala leialala”となっているので、エリオットはそのまま『荒地』に引用している。しかし、『荒地』ファクシミリ版を参照すると、290行と291行は、もともと “Weialala lalalala leia / Weialala

「Wallala leialala」とタイプされ、上に引用した決定稿より少し長めであった。おそらく、これは、台本の「Weialala leia / Wallala leialala」が、実際に楽劇が演奏される際、同じフレーズが何度もくりかえされて歌われるため、エリオットの耳にはそのよう記憶されたからではないかと思われる。というのも、『荒地』の277行と278行にも同様に用いられている「Weialala leia / Wallala leialala」は、ファクシミリ版では、「Weialala leia / O O hin hein heinh wei / o o a fanhhh / Wallala leialala」となっているからである。結局、「O O hin hein heinh wei / o o a fanhhh」の部分は省かれたかたちで、『荒地』に取り込まれた。これらの詩行は、楽劇『神々の黄昏』において、ライン河の娘たちの歌う「声」を主人公ジークフリートが耳にする場面から得られたものであり、先に引用したエリオットが述べた詩における3つの声のうちの「想像上の人物がもう一人の想像上の人物に話しかけている声」にあたる。以下、該当する楽譜の一部であるが、下段に記されている旋律にこれらの歌詞が書き込まれている。

楽劇『神々の黄昏』「ラインの娘たち」登場場面の楽譜一部

792

先の引用の“la la”は、楽劇では、ジークフリートをからかう「ライン河の娘たち」が、彼を残して舞台上から去る際に残していく「声」であることから、『荒地』においても、テムズ河にいる3人の娘たちが退場していくことを暗示している。この点でも、楽劇における音楽の展開が、『荒地』の詩的展開に反映されていると指摘できる。

「ライン河の娘たち」と「テムズ河の娘たち」は、内容的にはどのようなつながりをもつのだろうか。第3幕第1場で「ライン河の娘たち」は、“Weialala leia / Wallala leialala”を異なる場面において歌う。1度目は、かつてラインの河底で、黄金が眩く輝いていたこと

を思いだして、彼女たちは歌う。2度目は、その黄金で作った金の指輪を所持するジークフリートに向かい、その金の指輪をもつ者は、呪われて死がもたらされる運命にあると予言したあと歌う。『荒地』の「テムズ河の娘たち」の歌声 “Weialala leia / Wallala leialala” も、またふたつの異なる場面において現われ、“la la”を最後に消えていく。まず1度目は、オイルやタールの化学物質に汚染されたテムズ河の風景が背後にある。2度目は、エリザベス女王とレスター伯の舟遊びの風景描写のあとに配置されている。2度目の場合、エリザベス女王たちの乗っている舟の船尾は貝の形をしており、赤と金に彩られた華やかな外観を呈している。しかし、この舟の金色は、表面だけの金色のメッキにすぎない。マグナス・マーター教会(Magnus Martyr)の壁の「白と金」(“white and gold”)という色彩が象徴する聖なるイメージは、エリザベス女王とレスター伯の舟遊びの背景となることによって、聖／俗が混在する風景となる⁷⁹³。このようなテムズ河畔に集う者たちの虚栄心を反映した「金」は、持ち主の欲望によってその輝きが汚され、それを手にする者に「死」がもたらされる呪われた宿命の『神々の黄昏』の「黄金」と重なる。そして、その後の詩行は、「テムズ河の娘たち」3人が、それぞれ性的体験について告白するという展開をみせる。これは、ワーグナーの「ライン河の娘たち」にはみられない。しかしながら、先述のとおり、奪われた聖杯を取り戻すパーシファルと凌辱されるフィロメラは、『荒地』において重ねあわされていた。この読みに関連していえば、ウェストンは『祭儀から騎士物語へ』で、乙女に乱暴をはたらいた王が金杯を略奪し、その結果、国土は荒れ果てたという聖杯伝説に言及して、金杯の略奪行為は「辱しめ」を受けることの象徴的行為ではないかと述べている⁷⁹⁴。したがって、「処女性」が奪われるテムズ河の娘たちの「声」の背後に、ラインの「黄金」が奪われるライン河の娘たちの「声」を聴きとることも可能であろう。

原注によれば、「テムズ河の娘たち」の箇所には、ダンテ『神曲』「煉獄篇」第5歌133行目を参照せよと記されている。該当行は、“risorditi di me che son la Pia;”である。

《Deh, quando tu sarai tornado al mondo,
e riposato de la lunga via》,
seguitò 'l terzo spirito al secondo,

《risorditi di me che son la Pia;
Siena mi fé, disfecemi Maremma:
salsi colui che 'nnanellata pria

disposando m'avea con la sua gemma.》

(*Divina Commedia*, “Inferno”, V, ll.130-136) 795

「ああ、あなたが現世^{うつしよ}に帰られて
この長旅の疲れをお休みになりましたら」
と三人目の魂が二人目に続いて言った、

「思い出してくださいませ、ピアアでございます、
シェーナで生れました私をマレンマが死なせました、
そのわけは私にまず珠^{たま}の指環を贈って
私を娶^{めと}った男が存じておるのでございます」

「煉獄篇」第 5 歌では、臨終の間際に自らの罪を悔いて地獄落ちを免れた 3 人が、ひとりずつ己の非業の死について語る「声」が描出されており、この 3 人は、いずれも沼または川、すなわち水で息絶えることになっている。そして、そのひとつの挿話において、女は指輪を受け取り、妻となったと告白している。となると、「テムズ河の娘たち」の「声」は、「ライン河の娘たち」の「声」だけでなく、そのことを語る「煉獄編」第 5 歌の 3 人の「声」とも重ねあわされていると考えられる。

こうした「声」の多重性は、内容とも呼応している。奪われたラインの黄金が、「ライン河の娘たち」の手に戻されることによって、ライン河がもとのように輝く河に復活するというストーリーの展開は、聖杯が取り戻されることによって、国土が再び豊穡を享受できるとする聖杯伝説と重なる。また、ラインの黄金に近づける者の条件と、聖杯に近づくことのできる者の条件にも、類似点がみられる。どちらも、己の肉欲を制する者が黄金や聖杯に近づけ、それを手にすることができるのである。したがって、物質的にも霊的にも汚染されたテムズ河にもとの栄光を取り戻し、光輝く河とするには、己の肉欲に打ち勝つパースィファルのような存在の出現を待たなければならない。

『荒地』に取り込まれた「ラインの娘たち」の 3 回目の「歌声」は、単に “la la” だけで、「テムズ河の娘たち」が詩中から姿を消していく様と重なることは、先に述べたとおりである。その後に現れるのが、前述のアウグスティヌスの情欲の炎のエピソードである。『神々の黄昏』においては、ブリュンヒルデは、ラインの黄金で作った金の指輪をはめ、黄金の呪いの犠牲となった夫ジークフリートの亡骸が横たわる炎に身を投じる。やがて、ライン河の水かさは増し、「ライン河の娘たち」はラインの黄金を取り戻すことができる。また、その

浄化の炎は、天上の神々の城にまで燃え上り、これによって世界再編が暗示される。ラインの黄金の呪いが解かれ、黄金がライン河に戻されることは、聖杯を取り戻すことと重なりと先に述べた。したがって、『神々の黄昏』のブリュンヒルデの自己犠牲の行為が、この荒廃国を救うことにつながるということが暗示されていると読める。自己犠牲という主題は、前節「吊られた男」のライトモチーフの「余韻」として、『荒地』第5歌「雷の言ったこと」の「与えよ」(“*Datta*”)にみることができた。さらに、楽劇『神々の黄昏』において、ブリュンヒルデが自ら炎に身を投じる⁷⁹⁶という自己犠牲の行為は、『荒地』第5歌の終結部に配された、「彼らは彼らの罪を浄める火の中へ姿を消した」(“*Poi s’ascose nel foco che gli affina*”)という「煉獄篇」第26歌148行から引かれてきた1行と符合すると読むことができる。

以上のことから、『荒地』に取り入れられた『神々の黄昏』の黄金を奪われた「ライン河の娘たち」の「声」は、荒廃国の「テムズ河の娘たち」の「声」、さらに、「煉獄篇」第5歌の3人の「声」とポリフォニーを奏でているということができる。

おわりに

本章第1節では、マダム・ソストリスの占いによって提示されたタロット・カードの1枚1枚の絵を、ワーグナー楽劇において展開上の道標として機能する「ライトモチーフ」に見立て、その役割を検証してきた。その結果、詩中のタロット・カードの1枚1枚が、おおむね第1歌の占いの場面において「予表」提示、第2,3,4歌において「実現」、さらに第5歌で「追憶」という展開をたどることが明らかとなった。タロット・カードは、「ライトモチーフ」として『荒地』に組み込まれることで、その展開の秩序の一端を担っていた。と同時に、各々のカードが暗示する光景は、従来のタロット・カードの平面的な絵とは異なり、複眼的視点によって描かれたコラージュともいえることから、いわばキュビズム的手法によって描画されていると解することができた。

第2節では、『荒地』というテキストと、そこに埋め込まれたインナーテキストとしての楽劇『トリスタンとイゾルデ』『パーシファル』『神々の黄昏』との間には、ストーリー展開上の調和がある一方で、一部、不調和が含まれていると検証した。ワーグナーの楽劇の台詞は、『荒地』に飛びかうさまざまな「声」と共鳴していると同時に、ワーグナーの楽劇のままの文脈ではなく、聖／俗のせめぎ合いといった「不協和音」のフィルターをとおして変換され、この作品全体の音色を決定している。さらに、こうした考察の過程で、これらのワーグナーの楽劇の「声」の断片は、『荒地』におけるタロット・カードの役割と同様、この詩の終結部において「余韻」を残していることも明らかとなった。

このようなワーグナーの楽劇を『荒地』に引用する詩作姿勢は、エリオットが「歴史感覚」を活かした例であるといえる。「過去と現在の同時的存在」というエリオットの主張する「歴史感覚」にもとづいて捉えてみると、次のように説明できる。引用された作品の数々が暗示する世界は、過去と現在の相互浸透を通じて、その意味の領域が拡大・増幅されていく。その中でも特にワーグナー楽劇のトリスタン、パーシファル、ブリュンヒルデという人物たちが、時空を越えてこの荒廃国の登場人物たちと呼応し合い相互浸透を起こしている。と同時に、それぞれの言葉が内包する意味上のねじれ、例えば「聖／俗」の併存を加味することで、『荒地』の意味世界は、複雑に屈折したものとなる。かくして、エリオットは、現代の神話、またはエリオット独自の神話を創造することができた。そして、この「歴史感覚」にもとづく創作姿勢は、作曲家ストラヴィンスキーの楽曲にも同様にみられる。ストラヴィンスキーは、J. S. バッハ(Johann Sabastian Bach, 1685-1750)やモーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)の音楽、いわゆる古典と呼ばれる楽曲の断片を自作品に取り入れる手法で作曲を試みている⁷⁹⁷。指揮者バーンスタインの言葉を借りれば、「一方のシェーンベルクは、12音階によってモダニズムの調性の混沌状態を制御しようとし、他方、ストラヴィンスキーは、まさにエリオットと同じように、新古典主義の礼節で、それをおこなおうとした」(“The one, Schoenberg, tried to control the tonal chaos of modernism through his twelve-tone method; the other, Stravinsky, through the decorum of neoclassicism, exactly like Eliot.”)⁷⁹⁸のである。ストラヴィンスキーが作曲において古典を援用する意図は、古典主義への憧憬や、ロマン主義への郷愁から派生したのではない。過去と現在の異なる作品断片の共存から生まれる皮肉や「声」の不協和をもってして、すなわち不協和という混沌の連続によって調性の混沌状態を制御しようとしたのが、新古典主義の音楽の伝えんとするところである。このようなストラヴィンスキーの作曲法と、エリオットがワーグナーを『荒地』に引いてきた詩作法の間には、極めて類似した芸術感覚があると指摘できる。

先に述べた「声」の不協和は、異なる「声」の共存によって引き起こされていたといえる。『荒地』『ヒアシンスの園』の男の「声」は、トリスタン、パオロ、さらには漁夫王の「声」と重ね合わせられている。また、「パーシファル」の声は、漁夫王が待ち望む歓喜の「声」でありながら、その深層では、国土回復の見込みが先延ばしにされてしまった漁夫王の悲痛な叫びと共鳴している。そして、「ライン河の娘たち」の「声」は、「テムズ河の娘たち」の「声」だけでなく、「煉獄編」の3人の「声」とポリフォニーを奏でていることが判明した。

第5章 モダンでクラシカルな「音景」

－『荒地』と『春の祭典』の「騒音」をめぐって⁷⁹⁹

はじめに

1921年春、T. S. エリオットは、『荒地』を仕上げるべく、最終的な修正に取り組んでいた⁸⁰⁰。この年の6月、イーゴリ・ストラヴィンスキー(Igor Stravinsky, 1882-1971)の『春の祭典』⁸⁰¹は、ユージン・グッセンズ(Eugène Aynsley Goossens, 1893-1962) 指揮によるものがロンドンにおいて公演された。具体的には、彼の指揮によるオーケストラ『春の祭典』ロンドン公演は、1921年6月17日(金曜日)にプリンセス劇場(The Princess's Theatre)において、また同年6月23日(木曜日)にクイーンズ・ホール(The Queen's Hall)⁸⁰²でおこなわれた⁸⁰³。これらの公演の振付は、ロシア人レオニード・マシーン(Léonide Massine, 1896-1979)によってなされた⁸⁰⁴。このバレエ音楽『春の祭典』を観たエリオットは、その感想を同年9月『ザ・ダイアル』誌(*The Dial*)にこう記している。

The spirit of the music was modern, and the spirit of the ballet was primitive ceremony...Whether Stravinsky's music be permanent or ephemeral I do not know; but it did seem to transform the rhythm of the steppes into the scream of the motor horn, the rattle of machinery, the grind of wheels, the beating of iron and steel, the roar of the underground railway, and the other barbaric cries of modern life; and to transform these despairing noises into music. ⁸⁰⁵

その音楽の精髓は現代的で、そのバレエの精髓は原始的儀式であった。(中略) ストラヴィンスキーの音楽はいつまでも残るものなのか、すぐに消えていくものなのか、わたしには分からない。しかし、その音楽は、大草原のリズムを、自動車のクラクションのけたたましい音、機械のガチャガチャ響く音、車輪のギシギシきしむ音、鉄と鋼を打ちつける音、地下鉄の轟音、さらにはその他の現代生活の野蛮な叫び声に変換させているように思われた。つまり、絶望的なこうした騒音を音楽に変換させているように思われたのである。(拙訳)

エリオットは、『春の祭典』の「音楽の精髓は現代的で、バレエの精髓は原始的儀式」であり、「現代社会の野蛮な声」、すなわち「騒音」を「音楽に変換させている」と感じとっていた。この記事は、1921年9月のものであることから、エリオットの『春の祭典』鑑賞は、それ以前であると推定される。また同記事は、「グッセンズによって調整され」(“prepared by Mr Eugene Goossens”)、「ソコロヴァ(Lydia Sokolova, 1896-1974)が名声を確立した踊り」(“in the dancing —where Madame Sokolova distinguished herself”)に言及してい

る⁸⁰⁶。そのソコロヴァは、6月27日（月曜日）、6月29日（水曜日）、そして7月1日（金曜日）の3日間、生贄の処女を演じた⁸⁰⁷。そして、エリオットは『ザ・ダイアル』誌の同記事において、「確かに、その初日の夜、この公演は熱狂的な拍手喝采で迎えられた」（“it is true that on the first night it was received with wild applause”）と述べている⁸⁰⁸。



1921年『春の祭典』リハーサル後 プリンズ劇場前にて
中央左ディアギレフ(Serge Diaghilev) 中央右 ストラヴィンスキー

809

エリオットが、この公演にいかに熱狂していたかは、公演中に野次を飛ばす周囲の観客を、手持ちの傘で突いていさめたとされる行動からも推測される⁸¹⁰。さらに、これに感化されてか、同年の11月、エリオットは『荒地』第3歌を執筆し⁸¹¹、そこに車の「クラクションとモーター・エンジン音」（“The sound of horns and motors”, l.197）という詩句を書き入れている。

以上の経緯を踏まえると、『荒地』が『春の祭典』から、何らかの芸術的刺激を受けて執筆されたことは容易に推測できる。そして、この推測を裏付けるかのように、この点に関する先行論の系譜がある。まず1965年、ハワース(Herbert Howarth)がその先鞭をつけ⁸¹²、エリオットの『春の祭典』上演鑑賞で得た体験が、『荒地』の意味世界の構築に重要な役割を果たしたとした。だが、彼の論述が断片的な指摘にとどまっていたこともあり、富士川は、その指摘が十分ではないとして、『荒地』に「機械文明の騒音と植物祭の儀式を重層的に表現したストラヴィンスキーの音楽的試み」⁸¹³を発見する。その後、80年代に、ボアズ(Boaz)は、『荒地』の創作技法と『春の祭典』の音楽的技法を比較し、両者に通底する「現代生活の不協和音」を析出し⁸¹⁴、ブロンズウィーア(Bronzwaer)は、エリオットとストラヴィンスキーのモダニストとしての創作理念の類似性を指摘した⁸¹⁵。また、21世紀に入り、ステイヤー(Jayme Stayer)は、エリオットが『春の祭典』を賞賛したのは、『金枝篇』にみられる「古代」と「現代」を結びつける視座をみいだしたからであるとした⁸¹⁶。

このように、『荒地』に『春の祭典』の痕跡をみいだそうとする先行論は展開されたが、

上記の先行研究からは、「現代生活の野蛮な叫び声」を『荒地』に取り込んだ結果得られた効果が何であったかという問題に対し、十分首肯できる解答は得られていないように思われる。『春の祭典』のオーケストラ演奏では、機械が楽器として用いられているわけではないのに⁸¹⁷、何故、エリオットは、春の生け贄の儀式を表現した踊りと音楽から「自動車のクラクション音」等の「現代生活の野蛮な叫び声」を想起し、その「クラクションとモーター・エンジン音」を『荒地』に描き込んだのかという問題は、とりわけ困難であるが検証すべき価値がある。

『春の祭典』から「機械音」を連想するといえ、ば、「騒音」自体に芸術的価値をみいだそうとしたイタリア未来派(Italian futurism)の芸術観が容易に想起されよう。未来派が、『荒地』草稿の編集に深く関与したエズラ・パウンドの美学に影響したことは、周知のことである⁸¹⁸。それは、1926年6月19日、エリオットは(また、ジェイムズ・ジョイス[James Joyce]やアーネスト・ヘミングウェイ[Ernest Hemingway]も)、自動車のクラクションや飛行機のプロペラの「音」を採り入れたジョージ・アンタイル(George Antheil)作曲の『バレエ・メカニック』(*Ballet Mécanique*)のコンサートに足を運んでいたという事実からもうかがい知ることができる⁸¹⁹。確かに、多様な「音」を『荒地』に駆使した表現技法を説明するものとしては、機械、自然、人間、動物などが発するすべての「音」は前衛的であるとした未来派の言説⁸²⁰があげられるであろう。

しかし、未来派による「騒音」の定義に基づく分析によって、本当に『荒地』に組み込まれた「音」を十分に説明できるのであろうか。『荒地』の「音」を、未来派の「騒音」という尺度で分析した富士川は、「未来派」への傾倒がしだいに薄れて、音楽的な「声」に向かうと解した⁸²¹。ただし、この分析は、騒音嫌いでありながら『春の祭典』には大変感動するというエリオットの矛盾した態度を前提とするものであった。確かに、『荒地』の素描や作品を構成する断片を書いていた1919年頃、エリオットは、夜間、近隣から聞こえてくる大きな話し声を始めとするロンドン市街の騒音に悩まされていたし⁸²²、『荒地』刊行直前の1922年にも、人生最大の呪いは騒音であるとして、市街地のフラットに住むことへ嫌悪感をしめしていた⁸²³。しかし、実際、『荒地』にはそういったエリオットの嫌った「音」は描出されていない。となると、エリオットの「音」に対する受容と拒否の態度には、何らかの一貫性があるのではないかと推断したくなる。そこで本節では、エリオットが『荒地』に取り入れた「音」と、そうではない「音」を区別するために、シェーファーが1977年に「音景」論において展開した「騒音」(noise)の定義を参照枠として使用する。ちなみに、シェーファーは、「騒音」を1.「望ましくない音」(Unwanted sound) 2.「非音楽」(Unmusical

sound) 3.「大きな音」(Any loud sound) 4.「信号体系を乱すもの」(Disturbance in any signaling system)と分類している⁸²⁴。

『荒地』の場合、まず「望ましくない音」が注目される。「望ましくない音」とは主観的ではあるが、「音」を耳にする人物を取り囲む環境、およびその人物の「音」の好き嫌いの傾向こそが、「音の象徴性」を探るうえで重要な鍵であるとシェーファーはいう⁸²⁵。すなわち、特定の「音」に関心を寄せる一方で、ある「音」を排除するというエリオットの「音」の嗜好性、いい換えるなら、エリオットが恣意的に『荒地』に取り込んだ「音」の傾向は、この詩に採り入れられた環境音が何を象徴しているのかを示唆していることになる。さらに、シェーファーがいう「非音楽」は、楽音以外の「音」は騒音であるとした未来派の定義に近い。そもそも、彼が「音景」という用語を生み出したのは、ルッソロ (Luigi Russolo) の著書『騒音の芸術』(*L'arte dei Rumori*, 1913)が出版され、その言説によって音楽と環境音との境界の認識があいまいになったからであった⁸²⁶。ただし、シェーファーはルッソロが「音」を芸術的に捉えた⁸²⁷のに対して、「騒音」を測定した「音量」、およびそれが鳴り響くさまざまな空間を意味する「音響空間」、さらにはその背景となる文化や文学作品における風景も視野に入れた「音の象徴性」を記録した⁸²⁸。「大きな音」は、長時間連続的に聞いた場合、聴力に著しいダメージを与えると医学的に判断される 85 デシベル[db]を上回る「音」であり、オーケストラの金管楽器や打楽器などによる大音量で観客を圧倒した『春の祭典』のクライマックスは、最大音量計測値が 108 db であった⁸²⁹。『荒地』における「大きな音」とそれに準ずるものとしては、「雷鳴」(73-4 db)、「鐘音」(95 db)、自動車の「クラクションとモーター・エンジン」音(90 db)が挙げられる⁸³⁰。「信号体系を乱すもの」というのは、情報を伝達する際の秩序を攪乱する「音」を指すため、音楽の領域でいえば『春の祭典』と『荒地』に通底している「不協和音」も、ここに含まれる⁸³¹。

以上、本章においては、このような背景をふまえて『荒地』という詩作品と『春の祭典』という「楽音」との相関関係や、『荒地』における「雷鳴」「鐘」「機械音」を中心とする「音景」の諸相を検証する。

第1節 「雷鳴」－緊張と未解決の「不協和音」

富士川は、『荒地』について、「キリスト教的観念の手応えを確かに印象づけはするものの、たとえば『春の祭典』のように、バーバリックな不協和音の暴力的な使用を通じての、原始的心性の啓示、といった特性はほとんど希薄である」と述べた⁸³²。だが、この見解は、「不

協和音」の定義をニーチェ(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)の『悲劇誕生』(*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872)に依拠しており、ディオニソス的な不協和の状態⁸³³を指すとしている。確かに、このような「不協和音」の定義も可能であろうが、『春の祭典』の作曲者であるストラヴィンスキーによる「不協和音」の定義を念頭に『荒地』を分析すると、以下ようになる。

『春の祭典』のスコアを精査すると、増4度という典型的な「不協和音」が、オーケストラ編成の様々な楽器によって、随所に連続して用いられている(下記楽譜参照)⁸³⁴ことがわかる。

The image shows a page from a musical score, specifically page 835. It features multiple staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C. Fag.). The notation is complex, with many beamed notes and rests, indicating a fast and rhythmic passage. The score is written in a traditional musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

835

一般的に、音楽の多様化と現代化とともに、「不協和音」の使用には変化がみられるようになった。中世において、「不協和音」のうち特に3全音(増4度、減5度)は、「音楽の悪魔」(“diabolus in musica”)と称され、特に教会音楽を作曲する際には忌避されてきた⁸³⁶。これに対して、ストラヴィンスキーによると、ロマン主義の音楽では、「不協和音」のあとに必ず「協和音」がつづいたが、現代音楽においては、解決を表出する「協和音」へと移行することなく「不協和音」を連続して用いることによって、芸術的表現をより特異なものにすることができたという⁸³⁷。すなわち、「不協和音」という「緊張」⁸³⁸に対して、「調和した和音」による「解決」⁸³⁹をあえて与えないことが、現代音楽で使用される「不協和音」の特徴である⁸⁴⁰。ところが、従来の『荒地』をめぐる先行研究では、この点が見逃されてきた。では、こうした概念の「不協和音」は、『荒地』という作品の中で、どのように活かされているのだろうか。以下、この点について具体的に検証をすすめていく。

『荒地』第5歌「雷神の言葉」では、その舞台はロンドンの街中の喧騒から離れ、イエスが十字架を背負わされて登るゴルゴダの丘を思わせる岩だらけの山地に移っている⁸⁴¹。「都

市から山地へというこの地理的変化はきわめて意図的であり、重要である」⁸⁴²と富士川は述べた。より厳密にいうと、第3歌におけるロンドンの都市風景から岩山の風景へという視覚的背景の変化は、「人工的」な喧騒から「自然音」への聴覚的背景の変化と連動している。岩と砂だらけの山を登る際に、「松明」(“the torchlight”, l.322)を必要とするほど闇につつまれ、「雨の降らない不毛の雷鳴」(“dry sterile thunder without rain”, l.342)が鳴り響く状況につづき、詩中人物の耳には「水音」が聞こえてくる。では、この人物は、どのような存在なのか。エリオットは、ウェストンの『祭儀から騎士物語へ』とフレイザーの『金枝篇』が、『荒地』の神話的枠組みを提供してくれたと自注で明言したが、そのことを考慮に入れると、その人物とは、荒れ地を潤す恵みの雨を渴望する聖杯探求者の騎士と考えられる。

If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water (ll.352-8) ⁸⁴³

せめて水の音でもあれば
せみ
蟬の声ではなく
枯れ草の歌う声ではなく
岩に落ちる水の音が
つぐみ
鶯が松の樹にとまって歌うところに
ポトッ ポト ポトッ ポト ポト ポト ポト
だが水はない

これらの詩行は、エリオット自らが、『荒地』第5歌でも最もよい詩行であると自賛した29行中の7行でもある⁸⁴⁴。「ポトッ ポト」“Drip drop...”の詩行について、富士川は、「幻の水音（何と音楽的な響きだろう）のなかにこそ、詩人の救済があることだけは確かに感得できる」⁸⁴⁵と述べた。だが、果たして、この「水音」は、キリスト教的な「救い」を暗示するだけのものなのであろうか。

この「水音」に関する詩人自身による注には、北東アメリカに生息するチャイロコツグミ

(hermit-thrush)の「歌声」が、その抑揚の見事さにおいて並ぶものがないほどとても澄んだ声をしており、その水滴のしたたり落ちるような「声」は賛美に値する⁸⁴⁶と記されている。その鳥の「声」を反映するかのように、山道を登る詩中の人物に “Drip drop...”と聞こえた「音」は、実際には水滴の落ちる「音」ではなく、鳥の囀りのオノマトペであった。上記引用において、「せめて水の音でもあれば」は、岩だらけの山を彷徨う詩中人物による緊迫した願いであった。ところが、この満たされない思いに対する解決策ともいえる本物の「水」を手に入れることができなかったばかりか、「水音」すら騎士には与えられることがない。騎士が耳にするのは、鳥の囀りであり「水音」であると錯覚した擬音にすぎないのである。水音の擬音、つまり「鳥の鳴き声」のオノマトペに込められたメッセージは、こうである。「水音」を模したオノマトペは、喉の渇きが癒されるかもしれないという期待を、擬音によって詩中人物に与える一方で、実際はその期待は叶えられることはないというように、「緊張」は持続されたままである。問題の未解決という精神的「不協和音」を、詩中の騎士、および読み手に突きつけているのである。

この「水音」の擬音を描出する手法は、作曲技法において「不協和音」を多用することで「野蛮性」を表現したストラヴィンスキーが、「鳥の鳴き声」等の自然音そのものは芸術ではなく、その「鳴き声」を「歌声」や「楽器音」によって模倣したものが芸術であると述べたことに符合する⁸⁴⁷。

つづく詩行では、「復活」したと囀られているイエスについて語らいながら、エマオ村へ向かうクレオパとその相手の話し声(ルカによる福音書 24 章 13 節-35 節)⁸⁴⁸、および高地から都市を俯瞰する風景へと展開していく。

Who is the third who walks always beside you?

.

—But *who is that on the other side of you?*

What is that sound high in the air

Murmur of maternal lamentation

Who are those hooded hordes swarming

Over endless plains, stumbling in cracked earth

(ll.359, 365-9 イタリクス引用者)

いつもきみのそばを歩いている三人目の人は誰だ?

.

——きみの向こう側にいるのは誰なんだ？

空の高みから聞こえるあの音はなんだ
母親が悲しみ嘆く押し殺した声
フードをかぶり罅割れた地面に躓きながら
果てしない平原に行くあの群集は何者だ

イタリクス体表記の箇所では、“who”や“what”という疑問詞によって、人物や物音の正体を問う疑問が発せられている。しかし、その疑問に明確な答えはだされないまま、次の場面へと移行していく。これらの疑問の列举と、その「問いかけ」に対して「解決」を明記しない表現方法は、一体、どのように読み解いたらいいのだろうか。それは既述したように、ストラヴィンスキーのいう「不協和音」の特性と連鎖して読み解くことができる。そして、この後に続く詩行では、静まりかえった「密林」(“The jungle”)と、「雷鳴」が轟きわたる「音景」へと一変する。

The jungle crouched, humped in silence.

Then spoke the thunder

DA

Datta: what have we given?

.

DA

Dayadhvam: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each in his prison

Thinking of the key, each confirms a prison

Only at nightfall, aethereal rumours

Rivive for a moment a broken Coriolanus

.

DA

Damyata: The boat responded (ll.398-401,410-418)

ジャングルは蹲り、静かに身をかがめていた。

そのとき、雷が言った

DA

ダッタ——与えよ。われわれは何を与えたか？

・ ・ ・ ・ ・

DA

ダヤヅワム——相憐れめ。わたしはただ一度だけ鍵が
回される音を聞いた、ただ一度だけ
われわれは鍵のことを思う、めいめい自分の独房にいて
鍵のことを思いつつ、めいめいの独房を確認する
ただ日暮れどき、靈気にも似た幽かな声が
一瞬、虐殺されたコリオレイナスを ^{よみがえ}甦らせる

DA

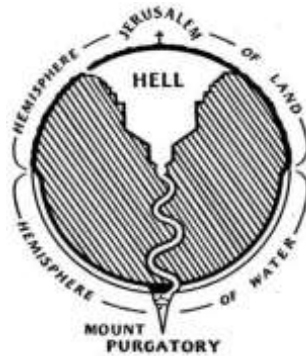
ダミヤタ——己を制せよ。船は従った

「雷鳴」が、『荒地』の住人に下した箴言のひとつである「相憐れめ」(“*Dayadhvam*”)という忠告は独房にいる囚人たちに向けられたものである。そして、その囚人たちの様子が引用箇所では描写されている。この詩行は、エリオット自身の記した注によれば、ダンテ「地獄篇」第33歌において、塔に幽閉され、死に直面している地獄の罪人が発した言葉をもとに、エリオットが英語で表記したものである⁸⁴⁹。したがって、『荒地』の「雷鳴」が鳴り響く「音景」は、字義通り読めば「雷鳴」の直前の詩行から、「密林」を背景としていることがわかる。だが、その意味の表層下では『神曲』の地獄と通底し、罰せられている罪人たちを戒める地獄の「雷鳴」と、時空を越えて共鳴しているという解釈が成り立つ⁸⁵⁰。

雷神の最初の1語“DA”の前の場面には、「沈黙して」(“*in silence*”)とあるように、沈黙の「音景」が広がっている。しかも、第5歌「雷神の言葉」の冒頭では、視覚的に「松明」(“*the torchlight*”)が必要なほどの暗い空が広がっていた。これは、闇と絶望に満ちた地獄の底において、ダンテが、悪魔大王とその周辺の光景のあまりの恐ろしさに言葉を失い、大罪人たちも苦しみの叫びをあげることなく沈黙している「音景」と重なる、地獄の最終地点の「音景」の再現といえる。ただし、『神曲』においては、「雷」は、地獄を管理する巨人たちや煉獄で罪を償う人々の自制を促し、しかるべき状態へと導く役割を果たしている⁸⁵¹。これに対して、『荒地』の「雷神」の言葉“*Damyata (self-control)*”は、荒れ地の住人たちが荒れ地的状況から脱出するための処方箋となり、精神的に眠っているひとびとを覚醒させる自然「音」であるとも解釈できる。

この雷の「音」が轟きわたる前と後では、その舞台は、ガンジス河からテムズ河へ、すな

わち東洋から西洋へと変化している。『荒地』に取り込まれた主な地名を具体的にあげれば、ドイツ、イギリス、北アフリカのカルタゴ、異教の聖地でもあるエルサレム、アテネ、アレキサンドリア、そしてインドとなる。いずれも、これらの土地は北半球に属している。また「雷神の言葉」のあとの詩的展開に関しては、「地獄篇」の終盤から「煉獄篇」の終盤へと、というようにその舞台設定に大きな変化がみられる。エリオットによる原注を参照する限り、『荒地』第1歌「死者の埋葬」は「地獄篇」3・4歌、第4歌「火の説法」は「煉獄篇」第5歌、そして第5歌「雷神の言葉」では「地獄篇」第33歌、その後は「煉獄篇」第26歌から引いてきている。エリオットはこのように、詩中のトポスを地獄から煉獄へと、霊的清澄の段階を直線的に進展するのではなく、地獄と煉獄の間での逡巡を経ることによって、『神曲』の詩想を『荒地』のそれに適宜組み入れているのである。



852

ただし、『神曲』の場合、「地獄」から「煉獄」への移動が、地上から地中をくぐり抜けて反対側の地上にある煉獄へとでるというように、垂直方向の移動であった。これに対して、エリオットの『荒地』の場合は、単に地上を移動するだけの水平移動である。この点で『神曲』において、ダンテらがイエス・キリストが処刑されたエルサレムの下から地球の裏側にある煉獄へと抜けでる旅とは異なるルートをとる。しかしながら、『荒地』では、『神曲』「煉獄篇」からのトポスは、前章第2節で述べた「ライン河の娘たち」の歌の直後において、カルタゴ、ガンジス川、というように緯度が低く、より赤道に近い地域へと移動している。雷神の3つの箴言のあと、舞台はインドからロンドンへと一気に戻るが、ガンジス河からエルサレムと、エルサレムからテムズ河の地理的隔たりがほぼ同じになっているのは、各地域特有の宗教勢力には優劣がなく、本質的に平等であるとする宗教観のあらわれであろうか。

『荒地』の先の引用詩行(II.400-5)において、“What have we given?”という雷神の「問いかけ」に、荒地地の住人は直接的には「返答」していない。これは何を意味しているのか。『祭儀から騎士物語へ』において、聖杯探求者は、傷を負った漁夫王に「問いかけ」をする

ことを重要な任務のひとつとしている。つまり、この任務とは、問いによって生じた一種の緊張状態を解決する答えを得ることではなく、あくまで「問いかけ」自体に重点が置かれている。このような騎士物語における問答の一例は、現代音楽において多用される未解決の状態を放置する「不協和音」と符合していると考えられる。このような「問いかけ」に対する「無返答」という構図は、『荒地』第2歌の男女の会話におけるコミュニケーションの齟齬として、既に指摘することができた。例えば、エリオットの最初の妻ヴィヴィアン(Vivian)が“WONDERFUL”⁸⁵³と評価した“Why do you never speak. Speak. / What are you thinking of? / What thinking? What?”(ll. 112-3)という3行とそれにつづいて、女性が男性にやつぎばやに詰問する箇所がある。そして、この箇所では、女性が外に向かって問いかけるのに対して、相手の男は、自分自身の内に向かってつぶやいているにすぎず両者の間で会話は成立することがない。こうした噛み合わない男女の会話は、『荒地』における言葉の「不協和音」であり、ただ、むなしく響く「声」なのである。

‘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?’

I remember

Those are pearls that were his eyes.

‘Are you alive, or not? Is there nothing in your head?’

But

O O O O that Shakespeherian Rag—

It’s so elegant

So intelligent

(ll.119-130)

「今の音、何? 風は何をしてるの?」

なんにもしていないさ。なんにも。

「あなた、なんにも

「わかんないの? なんにも見えないの? 思い出せないの?

「なんにも?」

ぼくは思い出す、

その真珠は、もと彼の目だった。

「あなた、生きてるの、死んでるの？ 頭の中、何もないの？」

だが、

おお、おお、おお、〈あのシェイクスピア・ラグ〉——

なんで優雅

なんて知的

引用詩行 9 行目に「シェイクスピア・ラグ」とあるが、具体的にシェイクスピアの断片が『荒地』に用いられているのは、『テンペスト』1 幕 2 場からの引用「かのひとの、在りし日の眼、いまは真珠」である。それだけでなく、引用 2 行目の“Nothing again nothing”は、『リア王』において末娘コーディリアの「何もない」という返事に対するリア王の台詞「何もないところからは何も生じないぞ」⁸⁵⁴(“Nothing will come of nothing”)⁸⁵⁵のヴァリエーションであるといえる。また、上記引用箇所には、連続する問いかけに対して、あえて答えを明記しない詩的展開がみられる。これは、音楽の常識からいえば「緊張」から「解決」へと向かう一般的なコード進行とは異なり、「不協和音」を連続させたまま「協和音」へと移行しない、ストラヴィンスキーが『春の祭典』で示した現代音楽の手法に通じるところがある。

以上のように、『荒地』の「水音」は中世の騎士物語、「雷鳴」は『神曲』の地獄というように、それぞれが「音響空間」を共有することで、キリスト教による救いを暗示していた。また、従来の先行論で注目されることのなかった、「問いかけ」という詩的緊張状態を、そのままにしておくという意味での「不協和音」は、『荒地』で「水音」や「雷鳴」の「音景」を構築する重要な要素であることが明らかとなった。

第 2 節 「鐘」— 複調的な「不協和音」

鍵谷は、さまざまな文献を引用として取り入れた『荒地』のスタイルが『春の祭典』と共通する表現方法であるとして、両作品に通底する「不協和音は、長い西欧音楽の調性、和声、旋律の専制からサウンドをいっきよに解放することになった」⁸⁵⁶と述べた。さらに、富士川は、擬声語や古典からの引用句、さらに詩中人物の発する声などがいわば『荒地』を構築する上で「不協和音的な声」となっており、『荒地』全体はいうなれば声のオーケストレーションと化してしまっている⁸⁵⁷と評した。これらの論考は、具体的な事例を示してはいないものの、確かに「不協和音」の第 2 の側面、すなわち調性が断片的であるゆえに異質な「音」が衝突し合っている『春の祭典』の一側面⁸⁵⁸を、文学作品の『荒地』にも認めるものである。

ここで「不協和音」を「音楽」の領域ではなく、「音景」の観点で捉え直してみると、「鐘音」と自動車の「クラクション音」という異質な「音」の共存する状況が、奇異であり不快な感情を呼び覚ますものであったことは、1914年7月11日当時のひとびとのごく一般的な反応であったことがわかる。

Last evening a short test was made outside the Ritz Hotel. For a quarter of an hour a representative of *The Times* listened to the chorus of motor horns, hooters, and bicycle bells, and so far as the fast-morning traffic would permit an effort was made to note whether there was any need for the use of these engines of sound. The whole concert of bells and horns made demoniac chorus. There was an amazing variety of contributory sound. ⁸⁵⁹

昨夜、リッツ・ホテルの屋外で短時間の調査が行われた。15分の間、『タイムズ』紙の編集主任は、車の警笛音やサイレン、そして自転車のベルなどの合奏に耳を傾けていた。早朝の交通が許すかぎり、これらの音を出す装置を使用する必要があるのかどうか、メモをとる努力がなされた。ベルと警笛のコンサートは、悪魔にとりつかれたようなコーラスを奏でた。この調査に貢献した音は、驚くほど多様であった。（拙訳）

この記事は、『荒地』が刊行される8年程前のものではあるが、ロンドン市街には、様々な「音」が響き合っていたことが、ここからうかがい知ることがえる。エリオットの場合、『荒地』第3歌で「鐘音」を、雑多な「生活音」にまじり合う音として描出しており、佐野は、その聖なる「鐘音」が俗なる「音」によってかき消されているのだと解釈した⁸⁶⁰。だが、そうだろうか。確かに、ロンドン市街の物質的・世俗的繁栄に反比例して、教会の影響力が衰退していく状況にあることをエリオットは認識していたに違いない⁸⁶¹。しかし、シェーファーによると、教会の「鐘音」の「音量」は、一般的に「騒音」レベルを超える95dbで、その音響は半径500メートル以上の広範囲に及ぶものである⁸⁶²。そして、その音量で日常の「生活音」を打ち消し、人々の信仰への思いを喚起してきたキリスト教の典礼における歌と同様の役割を担っているのだという⁸⁶³。すなわち、当時のエリオットが実生活でも耳にしていたであろう、実際の「鐘音」の「音量」や「音響空間」を基に解釈し直すと、『荒地』第3歌では、佐野の指摘とは反対に、「生活音」や「人々の声」の方が、「鐘音」に打ち消されていたことになる。

そもそも、「鐘音」は、『荒地』第3歌だけでなく、第1歌や第5歌でも「音景」の一端を

なしていた。それらの「鐘音」は、いかなる詩的役割をもつものなのであろうか。最初の「鐘音」は、第1歌「死者の埋葬」に描出された、朝の出勤風景に響きわたっている。

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.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine. (ll. 60-8 イタリクス引用者)

〈非現実の都市〉
冬の夜明けの褐色の霧の下、
ロンドン・ブリッジを群衆が流れていった。たくさんの人、
死神にやられた人がこんなにもたくさんいたなんて。
短いため息が、間をおいて吐き出され、
どの男もみんなうつむいて歩いていた。
坂道を登り、キング・ウィリアム通りをくだり、
セント・メアリー・ウルノス教会の九時の時鐘が
最後の鈍い音をひびかせるほうへ流れて行った。

ここで鳴り響く「鐘音」は、テムズ河に架かるロンドン橋を、亡霊のように流されるままシティーへと向かうひとびとに、一日の仕事の始まりを告げる「音」として解釈されてきた⁸⁶⁴。さらに、エリオットの注には、上記引用のイタリクス体でしめした詩行(63,64行目)は一ダンテ「地獄篇」第3歌と第4歌に描出された一群衆が溜め息をもらしながら地獄を彷徨い歩いている場面からのものであると記されている。すなわち、第1歌の「鐘音」が伝わる空間は、意味の表層においては20世紀初頭のロンドン・シティーであるが、深層では、時空を越えて、14世紀のダンテが構想した地獄の風景と重なりあっていることになる。

次に「鐘音」の「音景」は、第3歌「火の説法」で、エリザベス女王とレスター伯がテムズ河で舟遊びをする場面において描かれている。鐘の響きは、「南西の風に乗って／川下へ流れていった／鐘の音^{おと}／白い塔」(“Southwest wind / Carried down stream / The peal of

bells / White towers”(ll. 286-9)と、4行にわたって「音景」を形成している。空間的にいつて舟は、タールで汚染された河を下り(“Down Greenwich reach”, l. 275)、河口へと下っていく(“Carried down stream”, l. 287 イタリアス体、引用者)。これに反して、時間的にはその風景は、20世紀のシティーにみられる出勤風景から、16世紀末の舟あそびの風景へと時代をさかのぼっている。しかも、このテムズ河における「音景」は、当時の女性の最先端をゆく職業であったタイピスト⁸⁶⁵が、勤務先から帰宅後、グラモフォン⁸⁶⁶にかけたレコードの音楽(“She smooths her hair with automatic hand, / And puts a record on the gramophone” ll.255-6)と、岸辺の居酒屋にたむろする漁夫たちの発する「生活音」とがひとつの場面に融合している状況設定となっている。

タイピストに続いて登場する「テムズ河の3人の娘たち」が、ワーグナーの楽劇『神々の黄昏』にでてくる「ライン河の3人の娘たち」と同じ詩的役割を託されていることに着目した佐野は、「鐘音」は、「舟遊びに興じる男女の方へ死者葬送の鐘音として鳴り響く」と解釈した。確かに、3人の娘たちが守っている黄金の指輪には、葬送へと通じる死の呪いがかけられていた。だが、『神々の黄昏』の「ライン河の3人の娘たち」が登場する場面に「鐘音」は鳴り響いていないことから、『荒地』の「鐘音」と「ライン河の3人の娘たち」との接点がみいだせない。むしろ、本章第1節で述べたとおり、「鐘」の「音景」は、『テンペスト』のそれを連想させるところがあるといえるのである。

「鐘音」と連動して展開するのは、第5歌「すみれ色」の光につつまれた情景描写である。

What is the city over the mountain

Cracks and reforms and bursts in the violet air

Falling towers

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal

.

And bats with baby faces in the *violet* light

Whistled, and beat their wings

And crawled head downward down a blackened wall

And upside down in air were towers

Tolling reminiscent *bells*, that kept the hours

And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

(ll. 371-6,379-84 イタリアス体、引用者)

山地の向こうのあの都市はなんだ

裂け、歪^{ゆが}み、砕け散る、すみれ色の大気の中、
堂塔が倒れかかる
エルサレム、アテネ、アレキサンドリア
ウィーン ロンドン
〈非現実〉

赤ん坊の顔をした蝙蝠^{こうもり}たちがすみれの色の光の中で
きいーっと鳴き、ぱたぱたと羽ばたいて
頭を下にしたまま黝^{くろ}ずんだ壁を這^はい降りていった
堂塔もまた空中に逆さになって
追憶の鐘を鳴らし、時を告げると
涸れた井戸と湧水の絶えた泉から歌声がした。

既にみたように、「鐘音」が『荒地』に響きわたる第1歌と第3歌では、テムズ河が背景となっていた。ところが、ここではそれが「涸れた井戸」「湧水の絶えた泉」と「すみれ色」の世界へと変化している。と同時に、これまで「鐘音」と連動して変化する風景にみられた、空間的上昇と、その後の下降という動きとは異なり、「赤ん坊の顔をした蝙蝠」が「頭を下に」している。これは、『神曲』の地獄の底で、ダンテらが目撃した悪魔大王が、実は煉獄界からみると頭を下にして、逆立ちしている(“Where is the ice? And how can he be lodged upside-down?”)という風景と同様、視点の上下反転を示唆する暗喩表現として読むことができる。エリオットは「蝙蝠」の顔を「赤ん坊の顔」になぞらえているが、『荒地』の「赤ん坊」に関連する詩行は、第2部「チェス遊び」にもみられる。そこには、戦争から帰還した夫との間に子を身ごもったリルが、すでに5人も子供がいるので堕胎するため薬を飲み、体の不調を訴える場面がある(“It’s them pills I took, to bring it off, she said.” [l. 159])。胎児は、へその緒でリルの胎内にぶらさがっていると想定されるが、その胎内の空間構造は、『荒地』が描くテムズ河の風景の一部である上から吊るされた「鐘」にもみることができる。「鐘」に「懐胎／通過儀礼」のモチーフを読みとったコルバンは⁸⁶⁷、金属の「鐘」は中が空洞であり、その内側の空間では小さな金属片が揺れて音を発すると指摘している。さらに、この空間構造は、『荒地』のエピグラフで言及されている、死にたくても死ねずに、ただ老いさらばえていくだけで体が醜く萎縮してしまい、いまは瓶の中で吊るされているシビルにも、洞窟の天井にぶら下がっている蝙蝠にも、タロット・カードの逆さ吊りにされた「吊られた男」(本論文第4章第1節第8セクション図参照)にも、そして子宮から狭い産道を通り堕胎されるリルの胎児などにも認めることができる。そして、これらの荒れ地の

住人たちが目にする光景は、『神曲』においてダンテらが、逆円錐形の地獄から、頭を下にした悪魔大王の体をつたって煉獄へと抜けでる場面とも重なる(本節 1「雷」の項目の図参照)。この様に上下が逆転した状態で下降するのは、物理的な方向転換だけではない。いわば、誕生あるいは蘇生へ向かう方途でもあるのだ。

ここで注目すべきは、「鐘音」の「音景」と「すみれ色」の大気の風景で、「エルサレム」「アテネ」「アレキサンドリア」「ヴィエンナ」「ロンドン」の5つの都市について、“Cracks and reforms and bursts”と3つの動詞を駆使してその歴史的背景が描出されていることである。岩崎訳では「裂け、歪み、砕け散る」となっているが、深瀬は「亀裂し改革し炸裂する」と訳し、「すみれ色」は、西洋文明全体が黄昏にあるという自身の解釈を根拠に、ルネサンスと宗教改革と革命の歴史的変遷の詩的要約であると解釈した⁸⁶⁸。しかしながら、これは、エリオットと個人的親交のあったバートランド・ラッセル(Bertrand Russell, 1872-1970)が都市崩壊の悪夢をみたと言った逸話を、エリオットが詩中に取り入れたものである⁸⁶⁹。戦争の「音景」に着目するならば、戦争と宗教は、「騒音」の「音景」を共有しているといえる。何故なら、キリスト教修道者に日常生活のルーティンの時刻を知らせる *bell*(鐘)は、その語源をたどると古英語の *bell(e)*(「大きな音」をだす)であり、ラテン語の *bellum*(戦争)へと繋がるからである⁸⁷⁰。すると、第一次世界大戦中に執筆されていた『荒地』において、「鐘音」の「音景」は、戦火による国土の荒廃と崩壊を暗示していると解釈できる。そして、“reform”は「改善[改心]する」という訳も、つぎに述べる内容との類推から、妥当であると思われる。エリオットは、『荒地』第5歌で、「雷鳴」の轟く「音景」のあとにロンドン・ブリッジが崩れ落ちる様に言及し、つづいて「煉獄篇」第26歌からの詩行「彼は彼らの罪を浄める火の中へ姿を消した」(*Poi s'ascose nel foco che gli affina*, l.428)を原語のまま援用しているからである。この煉獄の光景について、救いという希望があるからこそ「自ら望んで苦しんでいるひとびと」が描出されている、とエリオットは自らの「ダンテ論」で記している⁸⁷¹。『荒地』と『春の祭典』を比較した鍵谷は、『荒地』に地獄と煉獄の風景を読み取り、そこにかすかな救いが暗示されていたとしたが⁸⁷²、ここで国土の崩壊と爆裂は、ひとびとが改心するという希望にいたるための必要悪であると解釈できる。

したがって、『荒地』における「鐘音」は、現代都市ロンドンだけでなく、中世の『神曲』の地獄・煉獄や『テンペスト』の海などにも反響していたことになる。『荒地』では「音」も時間・空間の枠を超え、ひとつの場面で共鳴している。『春の祭典』には、調性という秩序を越え、異質な旋律が重ね合されていたが、そのように『荒地』のこれらの「音景」も、複調的な「不協和音」を奏でている。

第3節 「機械音」— 不均整なポリリズムの「不協和音」

ストラヴィンスキーの『春の祭典』における「不協和音」の第3の側面として、原始的「躍動感」と生き生きとした生命力の「野蛮性」を表現するポリリズム(多重的で不規則な拍子とリズム)⁸⁷³を挙げることができる。ボアズは、第5歌の密林に轟く「雷鳴」のオノマトペー“DA”について、オノマトペーの一種である“ta ta”(l.171)や“la la”(l.306)を彷彿とさせるところがあるとし、リズムが不規則であるがゆえに、拍子という秩序における乱れから生じる「不協和」という『春の祭典』の特徴が、『荒地』に活かされていると指摘した⁸⁷⁴。補足するならば、これらオノマトペーに比較的多く用いられている‘d’, ‘t’, ‘l’「音」は、歯ぐきの裏を舌で軽く叩くことによって発せられる。中でも有声破裂音の‘d’「音」は、433行の『荒地』全体で約450回余り用いられている。これは、古代の祭儀を思わせる「太鼓の打音」を効果的に駆使し「野蛮性」を表現した『春の祭典』に感激した⁸⁷⁵エリオットが、これを何とか詩作に活かそうとして『荒地』全体に多用したためと考えられる⁸⁷⁶。

ポリリズムは、ストラヴィンスキーの『春の祭典』特有のものではない⁸⁷⁷。「伝統的なアフリカ音楽の特徴でもっとも独特のもの、つまりポリリズムである。それは異なる拍子、あるいは拍節で同時に始まることを意味している」(“...the most distinctive of traditional African musical characteristics — polyrhythm, which means different meters or metrical starting points going on at once.”)⁸⁷⁸。ストラヴィンスキーがアフリカ音楽を意識して『春の祭典』を作曲したという確証はないが、ドビュッシーは、『春の祭典』を「黒人の音楽」(“Une musique nègre”)⁸⁷⁹と呼んでいた。ジャズの音楽的技法に相当するものを、ストラヴィンスキーも自分の音楽に取り入れようとしていた⁸⁸⁰のではないだろうか。実際、ストラヴィンスキーは、1918年に発表した『兵士の物語』(*L'Histoire du soldat*)の第2部における「3つの舞曲」で、タンゴ、ワルツに加え、アフリカ系アメリカ人の音楽ラグタイム(Ragtime)を取り入れ⁸⁸¹、さらに「11楽器のためのラグタイム」(*Ragtime for Eleven Instruments*)も同年に作曲している⁸⁸²。

このストラヴィンスキーの作曲姿勢に呼応するかのように、『荒地』の詩人も「ラグタイム」に関心を示し、自作で実践していた。先に引用した『荒地』の男女の噛み合わない会話で、嫌気がさした男は、女性のヒステリックな言葉遣いに反応して“O O O O that Shakespeherian Rag”とつぶやく。この「ラグ」(“Rag”)とは、19世紀初頭のアメリカ南部で流行した、白人が顔を黒く塗っておこなう minstrel・ショー(minstrel show)で流れる大衆音楽であった⁸⁸³。この語は、アフリカ起源のリズムで、13世紀から現代にわたって西洋音楽に取り入れられてきた「シンコペーション」⁸⁸⁴を多用した音楽形式「ラグタイ

ム」の略である。このラグタイムは「西洋のクラシックのそれとはきわだった対照を示し、それゆえ「黒い」特性としてはっきりと感知された」⁸⁸⁵のである。



1900 年の minstrel ショーのポスター 886

また、『荒地』の「シェイクスピア風ラグ」とは、1912 年に流行したスタンパー(David Stamper)作曲、バック(Gene Buck)&ラビー(Herman Ruby)作詞の「ラグ」をも想起させる ⁸⁸⁷。

888

しかも、事実、エリオットの生れ故郷ミズーリ州の州都セントルイスは、ラグタイムが最もさかんな都市であった⁸⁸⁹。飯野は、エリオット詩における大衆文化への傾倒の背後に「人種偏見」のあることを認めつつ、「シェイクスピア風ラグ」について、「西洋文学の正典たるシェイクスピアと、アフリカ起源の大衆的な音楽であるラグタイムが共存・混在していて、全体をつらぬく「過去と現代の対比」という図式の一部をもになっている」⁸⁹⁰と指摘している。

さらに、「ラグタイム」発祥の地アフリカのひとびとの「黒い」顔は、実は『神曲』にも登場していた。地獄巡りも終盤を迎えようとしていたダンテは、高い塔を目にする。しかし、その塔に近づくにつれて、それらは地獄の罪人たちを監視する巨人たちであることに気付く。その巨人たちの手を借りて、地獄の最後の谷である第 9 の谷の底へと下ったダンテが目にしたのは、巨人の背丈をはるかに凌ぐ悪魔大王であった。この悪魔大王には 3 つの顔があり、ひとつはヨーロッパ人を象徴する赤、次はアジア人を象徴する白と黄色の間の色、

もうひとつはアフリカ人を象徴する黒という設定になっている⁸⁹¹。ダンテは、悪魔大王が上半身を地獄界に、下半身を煉獄界にだした状態で、周囲の罪人らを氷漬けにしているという情景を目の当たりにし、恐怖のあまり言葉をうしなう⁸⁹²。かくして『荒地』の詩中人物が想起した黒人音楽ラグタイムの「音景」は、ダンテ「地獄篇」の風景の残像と共に、『荒地』におけるポリリズムの「不協和音」を奏でている。『春の祭典』は、春の訪れを喜び讃仰する大地への踊りを中心とした第1歌(下記画像[左]参照)と、太陽神に生け贄を捧げることを中心テーマとした第2歌からなり、全体として明白な筋はなく、振付と音楽はかなり自由なかたちで結びつき⁸⁹³、ロシア正教会と民族音楽の再創造を意図して創作されたものとされる⁸⁹⁴。1921年のイギリス公演で、振付師マシーンは、リディア・ソコロヴァ扮する生け贄の処女が、電気ショックを与えられたかのごとく、息絶えるまで激しく踊り続けるように演出した(下記画像[右]参照)。



『春の祭典』第1部クライマックスの様子⁸⁹⁵



マシーン振付『春の祭典』生け贄の処女(ソコロバ)⁸⁹⁶

この公演を観たエリオットは、既述の通り、『春の祭典』の「バレエの真髄は、原始的な儀式である」としたうえで、『金枝篇』は脈々と現代人の精神につながる、ある消滅した精神を啓示していると読むことができる⁸⁹⁷と解した。このことは、1924年にエリオットが、劇に「儀式性」をもたせることの必要性を説き、太鼓の「音」を効果的に活用した劇作品を作りたいという意欲を記していたことからもうかがえる⁸⁹⁸。さらに、『荒地』上梓後も、「儀式性」を演出する「音」を、積極的に自らの作品に駆使したいとする発言もしている⁸⁹⁹。

以上のことを踏まえると、『荒地』創作時におけるエリオットの「音」に対する嗜好性は、その「音」が「非音楽的」であるかどうかという基準だけでなく、その「音」が「儀式性」を伝達するための「音」かどうかの問題であったということになるだろう。『荒地』に取り入れられた「音」には、現代の生活環境の変化を鋭敏に感知し、「非音楽的」「騒音」である「機械音」などに現代的意味をみだし音楽に取り入れた未来派の傾向は確かに認められる。だが、エリオットは、「儀式性」を伝達するための「聖なる音」かどうかという基準で、

さまざまな「音」を取捨選択し、『荒地』における「音景」を意図的に統制していたと考えられる。

シェーファーによると、古代の雨乞いの儀式では「雷鳴」を模した「音」、中世キリスト教の典礼では教会の「鐘音」、さらに現代社会では都市の「喧騒」や「機械音」が、ひとびとの生活の中心的な「音」であったという⁹⁰⁰。興味深いのは、ひとびとの生活に何らかの影響力を発揮するという意味において、各時代を象徴する「音」ともいえる古代の「雷鳴」や中世の「鐘音」という祭儀的な「音」は、「騒音」レヴェルの音量をもつ「聖なる騒音」⁹⁰¹であるという点である。ここで思い起こされるのは、太陽神に捧げる生け贄の祭儀を表現した『春の祭典』も、またクライマックスが 108db という大音量と共に上演され、エリオットがその「音」から現代社会の「機械音」を想起したという事実である。「儀式音」と「機械音」とは、一見して矛盾するかのように思われる。だが、その矛盾も、『春の祭典』鑑賞時に、その生贄の儀式からエリオット自身が『金枝篇』を連想した事実を踏まえて、その内容を精査することで解消されることになろう⁹⁰²。

エリオットが『荒地』構築の骨組のひとつとした『金枝篇』によれば、降雨の呪術として、水をかぶって濡れ、自然現象を人為的に模倣するという事例がある⁹⁰³。さらに、水の滴り落ちる「音」を口真似するという例も記されている⁹⁰⁴。こうした例から、『荒地』第 5 歌の例の “Drip drop...” は、実は、荒野を潤し、豊穡をもたらす雨を誘う原始的な呪術行為に通じる「音」であると考えることができる。同じく、『金枝篇』に記された、金属の釜を叩き鳴らしたり、引きずり回したりしてでる「音」で、「雷鳴」を模倣する例もある。この降雨の呪術は⁹⁰⁵、金属によって生じる「大きな音」が、雨乞いの儀式において重要であることをしめしているのだろう。

「大きな音」に関して、『春の祭典』鑑賞後の 1921 年 11 月、エリオットがケント州の都市マーゲイト(Margate) に 3 週間ほど滞在していたときに書いた、『荒地』第 3 歌の約 50 行が想起される。この第 3 歌は、街を走る車、グラモフォン等の「音」を発する機器が描出されている箇所である。以下の箇所では、テムズ河畔の堤防に腰かけている漁夫王「わたし」の周囲に広がる「音景」が描かれる。

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

警笛とエンジンのひびき——スウィーニーが
泉でからだを洗うポーター夫人のご訪問だ。
おお、月に照らされミセス・ポーター
と、彼女の^{ドーター}娘
足洗いにはソーダー・ウォーター
ソシテ聖堂デ歌ウ少年タチノ歌声!

車の「クラクションとモーター・エンジン」音は、シェーファーによると 90 db という「大きな音」という意味において、騒音であることは先に記した。当時のひとびとにとっては、好ましい「音」ではなかった。また、自動車の警笛を鳴らすことは、運転上できるだけさけるべきであると考えられていた⁹⁰⁶。そうであるのに、あるいはそうだからこそ、エリオットは、『荒地』の意味世界全体を統合する人物であると自注に記したティレシアスの心臓音を、タクシーの「エンジン音」に喩えており(“the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting,” ll.216-7)、「機械音」を人間の臓器の鼓動音としてもいた。さらにいえば、ティレシアスの身体の律動である心臓音は、自然や天体と呼応するのではなく、「機械音」という現代的な「音」に置き換えられている。それだけでなく、この「クラクションとモーター・エンジン」音は、ポーター夫人が炭酸水で足を洗う「音景」、さらにはヴェルレーヌのソネット「パーシファル」の最終行が示す救済を告げる「音景」へと移行する。「スウィーニー」は、売春婦ポーター夫人の相手であると考えられる⁹⁰⁷。先述のように、聖杯伝説の騎士パーシファルによる救済を暗示する洗足の儀式が、娼婦の仕事始めの準備の行為に置き換えられ、空虚でアイロニカルな響きをもつと佐野は解釈した⁹⁰⁸。しかし、むしろ重要なのは、『祭儀から騎士物語へ』に記されているように、「危険な礼拝堂」(“The Perilous Chapel”)に達するために、いくつかの試練に打ちかった騎士パーシヴァル(Perceval)の眼前に鐘楼が現れ、パーシヴァルは自ら、精神的な死と再生の通過儀礼をなし終えた証しとして、その鐘を鳴らす⁹⁰⁹という点である。そうになると、前節で述べた『荒地』の「鐘音」は、浄化や精神的試練の通過儀礼にかかわる「音景」を出現させる役割を果たすと読むことができる。

さらに、祭儀の「音景」は、つづくテムズ河畔の「酒場」の場面にもみられる。「わたし」に聞こえてくるマンドリンの「楽音」や、昼食をとる漁師らの発する食器がぶつかり合う「生活音」、さらに談笑の「声」(“The pleasant whining of a mandolin / And a clatter and a

chatter” [ll. 261-2])⁹¹⁰といった「日常生活」の「音景」が描かれている。シェーファーは、具体的に「酒場」の「音量」計測値を示してはいないものの、産業革命以降に都市の労働者の憩いの場となった酒場は、「大きな音」が響き合う喧騒の中心であったと述べている⁹¹¹。では、このテムズ河畔の騒々しい飲食店の「音景」は、古代の祭儀とどのように関連しているのか。『祭儀から騎士物語へ』に記された植物神アドーニス(Adonis)の「死／再生」を祝う豊穡の祭儀では、ひとびとがシンバルやドラムの打音によって悲嘆と歓喜を表現しており、秘儀アッティス(Attis)の祭儀の祭文の一部には、「太鼓から食べた。シンバルから食物を食べた」という一節がある⁹¹²。ここから、『荒地』における現代の「酒場」の食器類のぶつかりあう「生活音」の背後に、アッティスの祭儀を模した古代の神聖なる祭儀のリズムが微かに鳴り響いていることになる。そして、これらの時空間を越えた異なる「音」が、ポリリズムを奏でている。

このような都会のさまざまな「音景」は、単に無秩序に『荒地』に散りばめられているわけではない。これらの「音景」は、太陽や月の光り具合という基準によって描き分けられていると思える。騒音のない「音景」は、「微かな月の光のもとで、草がうたっている」(“In the faint moonlight, the grass is singing” (l. 386) と、月に雲がかかった薄暗いものである。これに対して、先に引用した騒々しい「音景」(l.199)では、月明かりを隠す雲はなく、夜にしては明るい光景となっていた。ダンテが地獄を描く際に騒々しい音と闇を積極的に駆使していたのに対して、エリオットは現代の騒々しい「生活音」が、明るい風景の中で鳴り響くように描出している。と同時に、大きな「生活音」とは対照的な「小さな音」にも言及がある。ダンテが煉獄の頂上の天堂を明るく静かな景観として描出したのに対して、『荒地』における「小さな音」は、雨を予感させる薄暗い空の下に描出されている。特に、第5歌「雷神の言葉」においては顕著にみられ、岩だらけの山の曲がりくねった山道を登る者には“torchlight”(l. 322)が必要なほど、光の欠如した場面から始まる。その後、『荒地』の風景を染めた「すみれ色」は、黒々としたイメージを次第に増幅させ、終結部で「雷鳴」轟く黒い雲の伏線となっていく。このような背景色の明暗と連動しているかにみえる「音景」の変化は、一体、何を意味するのであろうか。この問いに答えるためには、『金枝篇』に記されている以下の事例にふれなくてはならない。

『金枝篇』には、「光」がほしいときには白い豚を生け贄にささげ、「雨」がほしいときには黒い豚を生け贄に捧げる呪術の例が紹介されている⁹¹³。この観点からすれば、以下の2行で描出されている薄暗さの中で響く「小さな音」は、白と黒という視覚的明暗と、聴覚を刺激する「音」の大小の関係性を明らかにするものであろう。

A woman drew her long *black hair* out tight
And fiddled whisper music on those strings (ll. 377-8 イタリクス引用者)

女が長い黒髪をまっすぐ引っぱって
それを弦にして囁きの音楽を奏^{かな}で

「長い黒髪」の弦から発せられる「音」は、“noise”や“sound”ではなく、“music”とされている。ここでは、黒髪が弦楽器の弦に見立てられ、その弦に弓をあてる仕草を想起させる。また、“whisper”という語から、その音楽はささやくように聞こえる音楽であることが想像され、弦としての髪が人間のささやき声を発するかのように擬人化されているとも読み取れる。ここで注目されるのは、女の黒髪が奏でる「音」が、「囁く」ような「音」であるという点である。深瀬は、この黒髪は「死の歌を奏でるための一筋の弦のはかない代用品にすぎない」⁹¹⁴と解釈した。しかし、以下に記すように、これとは違う見方もできる。

『金枝篇』によると、「豊穰多産」の象徴でもある「髪」の色は何であれ、生血を垂らして湿らせると、大地を潤す雨の源である「雲」とみなされるという⁹¹⁵。また、刈り取られた「髪」は「雷鳴」を誘導し、そして黒い煙が雲を集めて雨を降らせる⁹¹⁶というのである。上記引用箇所においては、「黒髪」（これにつづく詩行は前節引用を参照）、「蝙蝠」、「黒ずんだ壁」と、雨乞いの儀式における生け贄の色でもある「黒」のイメージ⁹¹⁷が、わずか5行に凝縮されている。さらに、この情景には、厚い雲に覆われた夜空に光る「稲妻の閃光」(“a flash of lightning”, l. 393) が加わり、その上、降雨を期待させる「黒い雲」(“the black clouds”, l. 396) や、「雷」(“the thunder”, l. 399) が轟きわたる。以上の理由から、「それを弦にして囁きの音楽を奏^{かな}で」の1行にも、雨乞いのテーマが読み取れるのである。この「囁きの音楽」は、単にそれを奏でている女性の姿が想像されるだけではない。女が自らの黒髪を引っ張り、真っ直ぐに伸ばし、髪の上に刃物を置き、ヴァイオリンを弾くかのように手を小刻みに動かして「髪」を切るときの微かな「音」であったとみることができるだろう。

以上のことから、晴れわたった空に月光が明るい空の下では、機械等の騒がしい「音」が併置され、それに対して、雲に一面覆われ、雨が降りそうな黒く暗い空の下では、黒髪が「か細い音」を奏でている。『荒地』では、こうした対照的な「音景」が巧妙に出現させられていることが明らかとなった。エリオットは、「音量」の大小や、その「音」の環境が都市か田園かという基準によるのではなく、祭儀を象徴する「音」か否かによって選別された「音景」の諸相を、『荒地』に描き込んだことになる。つまり、『荒地』では、雨がまだ降っていない空の下での金属的な「生活音」のリズムと、聖杯伝説の背景となっている荒れ野を潤す

救いと再生の雨を乞う原始的な「祭儀音」のリズムとが、同時に鳴り響いている。「生活音」と「祭儀音」という文化的に異なる「音」のリズムが、均整を欠いたポリリズムという意味の「不協和音」を奏でているといえるのである。

おわりに

以上の考察から、大音量による器楽演奏、および荒々しい野性味を表出する「不協和音」によって、生け贄の儀式をバリエ化したストラヴィンスキーの『春の祭典』と極めて類似したものが、『荒地』における「音景」を構成していることが指摘できた。特に、「信号体系を乱す音」としての「不協和音」(緊張と未解決、多調性、不均整のポリリズム)は、ストラヴィンスキーの『春の祭典』と同じく、『荒地』に原始的「躍動感」と生命エネルギーを体感させる「野蛮性」を表出する装置として組み込まれている。

『荒地』に描き込まれた「現代社会の野蛮な声」は、「非音楽」としての「騒音」や都市生活の「音景」を描いた点では、エリオットは未来派の影響を受けたパウンドに並ぶモダニストのひとりだといえる。しかし、『荒地』には、『神曲』にみられる伝統的なキリスト教思想が「音の象徴」として刻印されてもいた。古代・中世における「音景」の象徴ともいえる神聖な「雷鳴」や「鐘音」は、『荒地』にも聴き取ることができた。さらに、現代の「機械音」も、また「雷鳴」や「鐘音」と同等の重要な役割を担い、『荒地』の「音景」に組み込まれた人間に新たな活力をもたらすものとして配置されていることも読み取れた。エリオットが『荒地』に採り込んだ「機械音」は、「望ましくない音」という意味での「騒音」ではなく、機械社会における「聖なる騒音」であった。「雷鳴」や「鐘音」と同様の宗教的儀式の象徴としての「神聖さ」を「機械音」に見出し、それを古代と中世の伝統を継承した現代の祭典を飾る芸術的な「音」として駆使したのが『荒地』である。したがって、たとえ『荒地』が、一見、荒廃したヨーロッパの絶望的「音景」を描出しているかにみえても、『春の祭典』と同様、『荒地』の「騒音」は、逆説的に再生を反響させている。このような解釈からは、墮地獄からの救済に対する一縷の望みを表出した作品という一般的な『荒地』解釈を越え、「騒音」は生の躍動を喚起する古代の儀式に匹敵するものとして、新しい意味づけがなされる。エリオットは、詩的「不協和音」の連続と、古代から中世へと引き継がれた祭儀の「音景」とを融合させ、「神聖さ」と「躍動感」をかね備えた「音景」を『荒地』433行に描き上げたのである。

『荒地』には、「地獄篇」「煉獄篇」のごく一部が引用されたにすぎない。だが、エリオットがダンテから受容したものは計り知れない。とはいえ、エリオットは、ダンテが構築した

地獄・煉獄・天国のように、地球の地の底から地上へ、そして天上へと昇るように垂直方向にその秩序を諧調的に構築しているわけではなかった。ダンテが味わうことのなかった、ルネサンス以後の世俗化現象が原因のキリスト教の衰退の渦中にあったエリオットは、『荒地』の「音景」を地上に水平に広がる風景として描出していた。これこそ、まさに、現代の地獄の風景である。エリオットがダンテ論で、「地獄は場所なのではなくて、ひとつの状態である」(“Hell is not a place but a *state*” イタリクス体、原文)⁹¹⁸と語ったのも、このような風景が広がる空間認識があったからであろう。

結章

本論文の目的は、エリオットの初期詩篇に描き込まれた「音楽／音」や「絵画／映像」の

諸相に焦点をあて、それらの要素がいかに初期詩篇を豊かにしているのかを明らかにすることであった。

第1章で考察した第一詩集『プルブロックとその他の観察』は、その表題にある「観察」が、主として「プルブロック」の精神の「経過観察記録」であることが明らかとなった。その中で、「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」を、「観察」及び「恋歌」という視点から分析することで、それらが作品の意味を構築する上でどのような詩的効果を発揮しているかを検証した。その過程で、詩中人物プルブロックが隠そうとしていたが、結果的に暴きだされてしまった臆病さ、恋心、性愛という側面を明らかにすることができた。また、エリオットが、詩中人物の内面の分裂や葛藤を、ダンテやオデュッセウスの心情と重ねあわせて表現することで、プルブロックの苦悩を歴史的苦悩に相当するものとして描出しようとしていることも判明した。この「J.アルフレッド・プルブロックの恋歌」において、エリオットは、『神曲』の詩想を巧みに自らの詩に取り込みつつ、「麻酔」、「幻灯機」、「嘘発見器」といった科学技術やワーグナー等から学び取った「ライトモチーフ」的技法を巧みに絡み合わせた、視覚的かつ聴覚的なイメージのゆたかな詩を描き上げているという結論に達した。

第2章では、同じく第一詩集所収の「ある婦人の肖像」を、「音楽」の視点と「絵画」の視点の両面から分析することで、作品世界を深くまた広い視点から解明することができた。

「音楽」の領域に関して、エリオットは、バロック期から印象派までの音楽の次元を詩想の軸として描き込んでいた。特に、婦人の言動からは、不協和音を楽曲に意図的に駆使し始めたバロック音楽、ショパンに代表される「情緒」に富んだロマン派音楽が本詩作品を読み解く手がかりを与えていたことを実証した。これに対して、「婦人」の相手である「青年」の独白には、こうしたクラシック音楽のアンチテーゼとしての原始音楽、更にレビコフや機械文明が生んだピアノに代表される印象派音楽の反響を読み取ることができた。このように「ある婦人の肖像」の意味世界を構成する「音楽」と「絵画」という要素は、17世紀から20世紀にかけての時代の変遷を反映していると解釈することができた。また、この詩が、個性化から非個性の時代への過渡期を反映する詩であることが指摘できた。「絵画」の領域に関しても、「婦人」ということではマネの「女とオウム」、「肖像」ということではマネの「エミール・ゾラの肖像」を念頭に置けば、この詩がいかに多面的によむことが可能かを実証した。また、エリオットは、マネの「女とオウム」という絵画のみならず、絵の中に複数の絵を散りばめるというマネの手法をも、「ある婦人の肖像」において実験的に取り入れていることが明らかとなった。婦人の立場を表象する「女とオウム」の背後には、ロマン派の影響力のあったフューズリーの『悪夢』だけでなく、更に聖書に由来する「聖トマ

スの不信」をテーマとするバロック期の絵画が暗示されることで、この詩に抑制のきいた視覚的効果をもたらしていたことにも言及することができた。他方、青年の立場の表象「エミール・ゾラの肖像」の背後には、モダニズムの先駆ゴヤの『ロス・カプリチョス』を暗示することで、人間の墮落というテーマが婉曲的で皮肉のめいた詩想回路を経て表現されていることが明らかとなった。

第3章では、同様に第一詩集所収の「前奏曲」と「風の夜の狂詩曲」を詩中に描出された聴覚的・視覚的イメージを分析することで、これらの詩に「ライトモチーフ」的技法の萌芽をみいだした。「前奏曲」や「風の夜の狂詩曲」には、「街」や「街灯」のモチーフは、視覚的であると同時に聴覚的なイメージと協和しつつ、「街」のモチーフが喚起するイメージを累積させ増幅もさせていた。これらのイメージが、繰り返し再現、さらに変奏されることで、断片的に並置された詩のイメージ展開の道標をつかさどる「ライトモチーフ」として、これらの詩に統一感を与える詩的役割を果たしていたことが明らかとなった。従来のワーグナーの楽劇に由来する「ライトモチーフ」の展開は、『荒地』以前にもすでに第一詩集においてすでにその萌芽がみられるという結論に達することができた。

第4章第1節では、マダム・ソストリスの占いによって提示されたタロット・カードの1枚1枚の絵を読み解き、それらのカードをワーグナー楽劇における「ライトモチーフ」に見立てて、『荒地』が呈示している作品世界の意味展開の道標としていかに機能しているかを検証した。各々のタロット・カードの絵の意味付けは、概ね第1歌「死者の埋葬」の占いの場面において「予感」の提示、第2歌「チェスあそび」、第3歌「火の説教」、第4歌「水死」において「実現」、さらに第5歌「雷のいったこと」で「追憶」となる展開をたどっていることが実証された。こうした『荒地』におけるタロット・カードは、「ライトモチーフ」として『荒地』に組み込まれることで、作品展開のかなめを担う重要な役割を果たしていることが判明した。さらに、ワーグナーの楽劇における「ライトモチーフ」がそうであるように、各々のタロット・カードの絵の意味するものは独立した展開をみせながら、互いに他のカードと意味上の連携を保ちつつ、コードにおいて統合され、ひとつの大きな詩的意味の世界を構成する役割を果たしていると結論づけることができた。また、『荒地』におけるタロット・カードの各々の絵は、その多面的な映像のコラージュであるともいえることから、キュビズムの手法によって描かれているといえた。

続く第2節では、『荒地』とワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』『パーシファル』『神々の黄昏』という3つの楽劇との内容上の関連性を各々の詩行に沿って論じることで、それらの楽劇にみる断片が、婉曲的に、聖杯伝説と関連性をもって『荒地』の詩想の核心を構成

していることを実証した。その過程で、『荒地』の中の「声」は、ワーグナーの楽劇から引いてきた「声」だけでなく、聖杯伝説や『神曲』といった古典と根底においてポリフォニーを奏でつつ、部分的には「不協和音」を生み出していることが判明した。さらに、ワーグナーの楽劇のトリスタン、パーシファル、ブリュンヒルデの「声」は、『荒地』におけるタロット・カードの役割と同様に、この詩の終結部において余韻を残しているともいえた。と同時に、それぞれの言葉の内包する微小なイメージの万華鏡的乱反射によって『荒地』の意味世界は、複雑に屈折しかつ拡散するものとなった。そして、こうしたワーグナーの楽劇を援用することで生じる意味の相互浸透やねじれを積極的に活用する詩作態度は、音楽史的にみてストラヴィンスキーの擬古典主義的創作態度と通底しているといえた。

第5章では、ストラヴィンスキーの『春の祭典』における大音量による器楽演奏や野性味を表出する「不協和音」によって生け贄の儀式をバレエ化した技法と極めて類似したものが、『荒地』における「音景」を構成していることが判明した。古代・中世における「音景」の象徴「雷鳴」や「鐘音」の「神聖さ」は、『荒地』にも継承され、現代の「機械音」も、『荒地』の「音景」に新たな活力をもたらしていたことが読み取れた。また、「不協和音」は、ストラヴィンスキーの『春の祭典』に同じく、『荒地』に原始的「躍動感」と生命エネルギーを体感させる「野蛮性」を表出する装置として組み込まれていることが実証された。エリオットは『荒地』において「現代社会の野蛮な声」すなわち「非音楽」としての「騒音」や都市生活の「音景」を描いており、この点でもエリオットは、未来派の影響を受けたパウンドに並ぶモダニストのひとりといえる。だが、エリオットの場合、彼の詩の根幹には、『神曲』にみられる伝統的なキリスト教の救いの「音」を響かせることで、独自の境地を切り開いていることが実証された。「雷鳴」や「鐘音」と同様の宗教的儀式の象徴としての「神聖さ」を現代の「機械音」にみだし、それを古代と中世の伝統を継承した現代の祭典を飾る芸術的な「音」として活かしたのが、『荒地』だったのである。エリオットが古典を援用する意図は、古典主義への憧憬や、ロマン主義への郷愁から派生したのではない。彼は、過去と現在の同時存在と、両者間に生じる詩的イメージのねじれという不協和に価値を見出していたにちがいない。こうした「歴史的感覚」に基づく創作姿勢は、作曲家ストラヴィンスキーの楽曲にも同様にみられることから、エリオットとストラヴィンスキー間には芸術的感覚や創作原理において通底するところがあると結論づけることができた。

さらに、エリオット初期の詩作品には一貫して、概ねダンテ『神曲』の世界像が関与していることが明らかとなった。しかしながら、20世紀イギリスで刊行されたエリオットの詩群の詩想が、14世紀イタリアのダンテ『神曲』の大きな影響下にあるのは明らかではある

が、決定的に異なる点が注目される。まず、ダンテが「地獄」「煉獄」「天国」を場所(“place”)として描出していたのに対して、エリオットは、第5章で述べたように「地獄は場所なのではなくて、ひとつの状態である」として認識していたということである。その理由は、ダンテが、政治的内紛に悩まされながらも、中世の神学によって確立された秩序の中で『神曲』を書くことができた⁹¹⁹のに対して、エリオットは、ルネサンス以降世俗化の一途を辿って、その秩序がすでに崩壊した混沌の中で、『荒地』を書かなければならなかったからである。この意味で、詩人として、ダンテよりもエリオットのほうが、より困難な状況の中で、詩作をしなければならなかった。そして、エリオットは、『荒地』の風景を、『神曲』のように垂直方向に広げるのではなく、地球上に水平に拡散する風景として描出した。だからこそ、エリオットの場合、ダンテとは異なり、中世の神学に基づいた「地獄」「煉獄」「天国」という明確な秩序体系から逸脱して、初期詩編においては「地獄」・「煉獄」界特有の属性が混在する世界像を、自らの詩行に歌い込んでいたと考えられる。

さらに、エリオットは、自身の詩の中において、中世の教会音楽では忌避されてきた「不協和音」を、言語のレヴェルにおいて、コミュニケーションの齟齬や対立概念の並存という詩作上の工夫を通じて表出し発展させた詩人と言えた。エリオットの詩における「不協和音」は、言葉と言葉のぶつかり合い、詩句と詩句のこすれ合い、イメージとイメージの対立などから生じる違和感という聞こえない音楽における不調和を意味していた。初期の詩では、主にイタリア未来派の騒音を言語的に表現することで「音」と「音」の衝突という詩的「不協和音」が描出されていたことが明らかとなった。

エリオットの初期の詩における視覚的・聴覚的効果は、古典派、ロマン派、印象派、キュビズム、擬古典主義の音楽・絵画のみならず、20世紀の科学技術や騒音が錯綜していたが、ダンテ『神曲』も今日的視点から詩中に取り込まれていたのである。エリオットは自らの初期詩篇において、中世と現代、視覚と聴覚の領域が交錯した、モダンでクラシカルないわば「音楽の絵」を構築するのに成功しているといえよう。

¹ エリオットが、一門の信奉したユニテリアンから、アングロ・カトリックに改宗した理由については、高柳俊一『エリオットの思想形成』(南窓社、1990年)、pp.20 & 24-25 参照。

² Robert Crawford, *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land* (London: Vintage,

- 2015), p.133.
- 3 Frances Dickey, "Parrot's Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot", *Twentieth Century Literature*, Vol.52, No.2 (Summer 2006), p.111.
- 4 Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I* (London: Faber & Faber, 2015).
- 5 T. S. Eliot, "Music of Poetry," *On Poetry and Poets*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1957), p.32.
- 6 中村保男訳「詩の音楽」『エリオット全集』第三巻所収(中央公論社, 1971) p.345 をもとに、加筆・修正を試みた。
- 7 T. S. Eliot, "Music of Poetry," p. 32 中村保男訳「詩の音楽」『エリオット全集』 p.337. をもとに、加筆・修正を試みた。
- 8 「不協和音」という語は、もともと楽典用語である。不協和音程は一般的に不協和音と呼ばれることから、本論文における「不協和音」は、不協和音程を含む。音楽でいう不協和音(程)とは、2 音の振動数が簡単な整数比にならない時に生ずる協和しない音程を意味する。久保田慶一編『キーワード 150 音楽通論』(東京: アルテスパブリッシング, 2009), pp.88-89.
- 9 Helen Gardner, "The Landscapes of Eliot's Poetry," *Critical Quarterly*, Vol.10 (New York: Kraus Reprint, 1967) pp.313-330.
- 10 John M. Picker, *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- 11 Leonard Unger, *T. S. Eliot — Moments and Patterns*, (University of Minnesota, 1966) p.19.
- 12 出口菜摘、前掲書、p.8.
- 13 Frances Dickey, "Parrot's Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot", *Twentieth Century Literature*, Vol.52, No.2 (Summer 2006), pp.111-147.
- 14 "T. S. Eliot", *National Portrait Gallery*, Web. 7 Nov. 2012.
<<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02066/TS-Eliot>>
- 15 Thomas Vargish and Delo E. Mook, *Inside Modernism -Relativity Theory, Cubism, Narrative* (New Haven: Yale University, 1999) pp.81-89. エリオットが大学院で研究していた F.H.ブラッドリーとピカソとの関連については Jewel Spears Booker, *Mastery and Escape — T. S. Eliot and The Dialectic of Modernism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1994) pp.172-190.を参照。
- 16 植田和文「歩行者の意識に映る(超)現実的な都市風景—エリオットの初期の詩—」『風景のエコリチュール 修辞学英米文学における風景や情景—その描写の謎を探る』森晴秀編所収 (英宝社, 1995) pp.238-9.
- 17 Lyndall Gordon, *T.S.Eliot An Imperfect Life* (London: Vintage, 1998), pp.52-53.
- 18 本論文における『神曲』からの引用は、Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 2006)を使用し、英訳は *The Divine Comedy*, 3 vols. Trans. Mark Musa (New York: Penguin Books, 1984)を参照した。日本語訳は、平川祐弘訳・解説、『神曲』(東京: 河出書房新社, 1996)を使用した。以下同様。
- 19 「トロイ人」といえば、「地獄篇」にトロイ人が登場している。第 32 - 33 歌にでてくる「アンテノーラ」(Antenora)である。この人物は、トロイア戦争でトロイアを裏切ったとされ、「地獄篇」の第 9 の圏谷の第 2 円で苦しんでいる。
- 20 ダンテ、平川祐弘訳・解説、前掲書、p.405.
- 21 Dante Alighieri, *op.cit.*, p.360.
- 22 『神曲』からの引用が詩集のエピグラフとして使用されるのは、年譜からいって、エリオットの英国版第二詩集『我、汝に乞う』(Ara Vos Pre, 1920) からであった。このエピグラフは、『神曲』の「煉獄編」第 26 歌 145 行からのもの、つまり「貴方(あなた)を階(きざ)はし)の頂へ導き給ふ御力(みちから)によりまして／貴君にひとつお願いがございます。その節には／なにとぞ私の苦しみを想ひ起こしてくださいませ」("Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l' escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!" , *Divina Commedia*, "Purgatorio" XXVI, ll.145-147 イタリアス体原文)であった。
- 23 ダンテ、平川祐弘訳・解説、前掲書、pp.404-405.
- 24 深瀬基寛『エリオット』(筑摩書房、1968), pp.26-27.
- 25 本論文における訳は、基本的に岩崎宗治訳註『荒地』(東京: 岩波書店, 2010)を使用。以下同様。

- 26 “discord” の語源は “dis-” (apart) + “cor” (heart) であり、“scandal” は “skándalon” = “a trap laid for an enemy, a cause of moral stumbling” で、“schism” は “skhízō” = “I split” である。実際、プルフロックの独白「やってみるか、ひとつ、／大宇宙を揺るがすようなことを？」(“Do I dare / Disturb the universe?”, ll.45-46) に “disturb” がある。
- 27 James Roberts and Nikki Moustaki, *Cliffs Notes on Dante’s Divine Comedy* (New Jersey: Wiley Publishing, 2001), p.83
- 28 「精神分裂病 (統合失調症)」(schizophrenia) という用語は、1910 年頃、ドイツ人ユージェン・ブローラー (Eugen Bleuler, 1857–1939) が、古代ギリシア語 “skhízō” = “I tear, split, cut” + “phrén” = “mind, brain, diaphragm” から作ったものという。
- 29 Paul Poplawski, *Encyclopedia of Literary Modernism* (Westport: Greenwood Press, 2003), p.89.
- 30 *Ibid.*
- 31 George E. Otis, *Redemption Through Suffering: A Critical Study of Eliot’s Prufrock and Dostoevsky’s Alyosha* (Michigan: UMI Microform, 2009), p.17. その具体例として、「「やってみようか」、「やってみるか」と迷う」(“To wonder, ‘Do I dare?’ and ‘Do I dare?’”, l.38) という状態を反芻しつつも、プルフロックは自分自身の考えを受け入れるわけではなく、まして実際に行動するわけでもない状況を指摘することができる。
- 32 「J.アルフレッド・プルフロックの恋歌」には昼と夜の境界に生じる夕焼けの空の広がり、手術台の上の麻酔患者のように」という直喩表現で描出されている。この詩行は、これから大手術が行われなければならないことを暗示しているわけだが、この風景はエリオットの書いた最後の詩『四つの四重奏曲』において、キリストがメスをもって手術を施している箇所でも実現するとも考えられる。
- オルダス・ハクスレーは、エリオットの作品を「まだ一度も実行されていないすばらしい手術」であり「強い照明が当てられ、メスが並び、麻酔技師と助手が位置に付き、器具が整う。ようやく外科医が到着し、かばんを開き、それから再び閉め、出て行ってしまふようなものだ」とみなした。ロバート・クラフト(小藤隆志訳)『ストラヴィンスキー友情の日々』上巻 (東京: 青土社、1998), p.104.
- 33 スペンダーは、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」冒頭の夕暮れの空のメタファーとして駆使された “etherized” (「麻酔をかけられた」) という一語には、ロマン主義の詩において暗示されている “ethereal” (「天上の」) の意味が読み取れると指摘している。Stephen Spender, *Eliot*, (London: Fontana, 1975), p.42.
- 34 深瀬基寛, 前掲書, pp.28-29.
- 35 「音楽」と結びつけられ、「受難曲」が問題化される。「受難曲」の歴史は古く、スペインの修道女エゲリアが、381 年から 384 年にエルサレムを巡礼した際に演奏されたという記録からはじまり、15 世紀にはルネサンスの影響を受け、「対位法」を取り入れた「多声受難曲」ができる。19 世紀には、ベートーヴェンによる『オリーブ山上のキリスト』などが作曲されてもいる。Wikipedia, “Passion music”, Web. 4. May. 2015.
- 36 T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare — Poems 1909-1917*, Christopher Ricks ed. (London: Faber and Faber, 1996), p.57.
- 37 ふたりで夕暮れ時に、何が行われているかわからない、あやしげな場所へと出かけて行くという設定は、ダンテの『神曲』において、「地獄」と「煉獄」を通じてダンテの道案内役をつとめ、彼が詩作上の師と仰いだウェルギリウスと共に地獄巡りをするという設定に通じるところがある。Stephen Spender, *Eliot, op.cit.*, p.37. 翻訳は、和田旦訳『エリオット伝』(東京: みすず書房, 1979)を使用。以下同様。
- 38 William T.G.Morton, *Remarks on the Proper Mode of Administering Sulphuric Ether by Inhalation* (PDF) (Boston: Button and Wentworth, 1847) OCLC 14825070. Retrieved 2010-09-13. 麻酔用「エーテル」開発のものは、ジョセフ・プリーストリー (Joseph Priestley) とされている。彼には『多様な空気についての実験と観察』(*Experiments and Observations on Different Kinds of Air*, 1774-86) と題する大著があり、「亜酸化窒素／酸化二窒素」、一般に「笑気ガス」という気体の発見をし、これが「エーテル」の麻酔利用に途をひらいた。この著作にも、「観察」の一語が使用されており、「エーテル」との関係からみると興味深い。このガスの「麻酔」性の発見は、ハンフリー・デイヴィ (Humphry Davy, 1778-1829) によるが、同時に「笑気ガス」との命名も彼による (Walter Sneader, *Drug discovery: a history*.

- Chichester: John Wiley and Sons, 2005. pp. 78-79). 1830年代末になると、遍歴講演者が「エーテル遊び」(ether frolics)と称して一般聴衆にこのガスを吸入させて笑いをとっていたらしい。さらに、欧米の医学生の間で、この「エーテル遊び」が一時流行したともいう(J. Marion Sims, "The Discovery of Anaesthesia". *Virginia Medical Monthly* 4 (2): (1877), pp. 81-100)。
- 39 ウェルギリウスに相当する人物は、歯科医師ウィリアム・T.G.モートン(William T.G. Morton)であると考えられる。
- 40 *Ether Anesthesia Delivered at Massachusetts General Hospital*, Spring 1847; daguerreotype by Southworth & Hawes. Wikipedia, Southworth & Hawes, Web. 27. Aug. 2014.
- 41 Wikipedia, "Dr. Nicolaes Tulp", Web. 4. May. 2015.
- 42 ダンテ『神曲』、平川祐弘訳註、前掲書、p.413.
- 43 平川祐弘『ダンテ『神曲』講義』(河出書房新社, 2010), p.62.
- 44 「ある婦人の肖像」は、「それにほの暗い部屋には四本の蠟燭」("And four wax candles in the darkened room", l.4)と、薄暗い室内が舞台となっている。また、「風の夜の狂詩曲」は、「十二時。／月光の綜合のなかに握られた／遠くへ伸びた街路にそうて／囁きかける月光の呪文が」("Twelve o' clock. / Along the reaches of the street / Held in a lunar synthesis, / Whispering lunar incantations", ll.1-4)とあるように、狂詩曲にふさわしい月夜となっている。「前奏曲集」では、「冬の夕べは暮れ静まる」("The winter evening settles down", l.1) という冬の夕暮れ時から書き始められている。
- 45 "restaurant" に関していえば、Prufröck の Pru" を含む店 "Prunier" というパリの魚介専門レストランは、魚介類を扱う老舗であった。オスカー・ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)などの文化人も多くこの店に足を運んだことで知られている。ちなみに、イングランドで「レストラン」が出現し始めるのは1870年代から80年代にかけてであり、1851年のロンドンで開催された万国博覧会やヴィクトリア朝後期における女性の社会進出が、レストラン文化の発展にきっかけをあたえたと考えられる(Andrea Broomfield, *Food and Cooking in Victorian England: A History*, Ed. Sally Mitchell (Connecticut :Praeger Pub, 2007), pp.53-56)。1890年頃になると、レストランでの晚餐が流行し、富裕層にとってエスカレートしてきた晚餐会(ディナー・パーティ)のストレスの解決策となったという(*Ibid.*, p.145)。
- 46 古代ローマ時代から一般的に食されていた(Kenneth F. Kiple ed., *The Cambridge World History of Food*, vol.II, (Cambridge UP, 2000) p.1528.)。当時のイギリスの新聞には、牡蠣は恋人同士や哲学者に適した食材として紹介され("The Oyster Season," Editorial, (Sep 23, 1910) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.)、牡蠣を大勢で集まって食べる「牡蠣祭り」も開催されている。("Colchester Oyster Feast," Editorial, (Oct 21, 1910) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.) また、媚薬の語源となっている愛と美の女神アフロディテ(Aphrodite)は、芸術作品として表現される場合、貝から誕生している例が多く見られる。
- 47 ラモス(Colleen Lamos)がいうように、エリオットの初期の詩から最後の『四つの四重奏曲』に至るまで一貫して「溺れる」というテーマがみられ、それは男の女の性に関する不安と強く結びついている。さらに、ラモスは続け、「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」を締めくくる最後の一語の"drown"は、『荒地』第4歌「水による死」("Death by Water")と同様に「死」を意味しているとしている。エリオットの詩には、性に対する不安の兆候を無意識的に表出する「漏れやすい容器」が描出されているとラモスは指摘する(Colleen Lamos, *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust* (New York: Cambridge UP, 2004), pp.57.122)。すると、先述のように、「死」=「性的恍惚」を意味しているとも解せることになるし、「海の部屋」(the chambers of the sea)は、深層的には「腔腔」の意味として生かされうるであろう。
- 48 プルフロックが紳士服である「モーニング・コート」を身に着けているということは、彼が中流あるいは上流階級に属していることを物語っている。また、プルフロックがお茶やケーキ、マーマレードを食べ、ハムレットやミケランジェロを知っていることからそれは推測可能である。
- 49 Maud Ellmann, *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound* (Brighton: Harvester P, 1987), p.69.

- 50 Manju Jain, *T. S. Eliot: Selected Poems, and A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot* (Delhi: Oxford UP, 1992), p.43.
- 51 “It has often been noted how paradoxical that reaction is in a young man who from his first years had been surrounded by the affection of mother, sisters and nurse. But the fact that he had close relations with woman who supported or nurtured him makes it all the more likely that he found it difficult to accept their sexual nature also. His sexual instincts were, as he said, nervous in origin because they were implicated in his fear of ridicule and associated with feelings of guilt and self-disgust. Even by late 1914, in his twenty-sixth year, he was still referring to himself as a virgin, although this was perhaps not unusual in an over-refined and over-cautious young man of the period, especially one brought up in a Unitarian household where the father thought of sex as ‘nastiness’.” Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*. (London: Penguin Books, 1984), pp.44-45.
- 52 Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot* (London: Methuen, 1965), pp.35-36.
- 53 *LitCharts*, “Hamlet:Themes”, Web. 17. May. 2015.
- 54 シェイクスピア『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収 (永川玲二訳)『ハムレット』(東京: 集英社, 1991), p.291.
- 55 William Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford UP, 1988), p.670.
- 56 1911年の映画『ハムレット』はヘルシンガーにある本物の城を野外舞台装置としたもので、特にイギリスで大成功を収めている。このことから、T. S. エリオットが当時の映画の表現技法を意識した上で、この詩を執筆していたといえることができる。ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史 5 無声映画芸術の道 フランス映画の行方[1] 1909-1914』丸尾定他訳 (国書刊行会、1995), pp.304-305.
- 57 シェイクスピア(永川玲二訳)『ハムレット』、前掲書、p.293.
- 58 William Shakespeare, *op.cit.*, p.670.
- 59 *Ibid.*, p.669.
- 60 B. C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, 6th ed. (London: Faber&Faber, 1994), p.54.
- 61 *LitCharts*, “Hamlet:Themes”, Web. 17. May. 2015.
- 62 *Ibid.*
- 63 *Ibid.*
- 64 *Medyamagazine*, “Doubt in Hamlet”, Web. 17.May.2015.
- 65 Marshall McLuhan, *Understanding Media The Extensions of Man* (London: Routledge, 2001) p. 304. 訳は栗原裕・河本伸聖訳『メディア論 人間の拡張の諸相』(みすず書房、1987年)を使用。以下同様。
- 66 エリオットは、「魔術」を意識化させたかったのではないだろうか。エリオットが大いに利用したフレイザー(James George Frazer, 1854–1941)『金枝篇』の正式タイトルは、初版では『金枝篇：比較宗教研究』(*The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*)であったが、2版では『金枝篇：魔術と宗教の研究』(*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*)になっていたのである(*Wikipedia*, “The Golden Bough”, Web. 18. May. 2015)。この「金枝篇」のタイトルは、『アエネアス』(*The Aeneid*)の1挿話からとられており、アエネアスの冥界への旅路に同伴した女性として描かれた、黄泉の国(ハーデス)の門衛に黄金の枝を与え入るところからのものである。
- 67 出口は、その背景となっている第一詩集刊行以前の未公開詩篇『三月兎の調べ 詩編 1909-1917』の中に収められている「プルフロックの不眠の夜」(“Prufrock’s Pervigilium”)との関連に注目し、プルフロックの体験は、ファンタスマゴリア・ショウで繰り広げられる幽霊や超常現象で体験する恐怖を思わせると解した。出口菜摘「『プルフロックとその他の観察』『三月兎の調べ』映画的世界の見方と表わし方」『モダンにしてアンチモダン —T.S.エリオットの肖像』所収 高柳俊一・佐藤亨・野谷啓二・山口均編 (研究社、2010), p.8.
- 68 *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, Web.6. Jan. 2015.
- 69 动画狂, 莫名会, 幻影集.Fantasmagorie.6. Jan. 2015.
- 70 *Ibid.*
- 71 *Wikipedia*, “Fantomas”, Web. 4. May. 2015.
- 72 エリオット第一詩集にみる映画描写については、荒木映子「廃墟のなかのエリオット」、

池田栄一他編、『ボッサムに贈る 13 のトリビュート—T. S. エリオット論集—』所収（英潮社、2004 年）p.55 を参照。

73 Peter Ackroyd, *op.cit.*, p.40.

74 G.サドゥール、丸山定訳『世界映画史 1』（東京：三陽社、1994）、p.65

75 Wikipedia, “Fantômas”, Web. 5. May. 2015.

アエネアスが冥界に下り亡き父に再会するという展開は、『神曲』においてダンテが地獄を旅するというくだりと通底することがある。さらには、戦死した最愛の友人ヴェルドナルとの再会を切望するエリオットの心情を代弁する「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」の冒頭と関連づけることができる。

76 *Ibid.*

77 Google, Full Text of “Messengers of Evil Being a Further Account of the Lures and Devices of Fantômas”, Web. 5. May. 2015.

78 Wikipedia, “Fantômas”, Web. 5. May. 2015.

79 *The Physio Shop*, “Nervous System”, Web. 17. May. 2015.

80 Etsy, “Vintage Anatomy Reproduction Print Nervous System”, Web. 17. May. 2015.

81 B. C. Southam, *op.cit.*, p.54.

82 Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (Champaign, IL: Book Jungle, 2007), p.303.

83 *Ibid.*, p.302.

84 *Ibid.*, p.303.

85 Joseph Maddrey, *The Making of T. S. Eliot: A Study of the Literary Influences* (North Carolina: McFarland & Company, 2009), pp.15-18.

86 *Genius*, “Arthur Symons Nerves”, Web. 20. May. 2015.

87 *New York Times on the Web*, “More American We knew”, Web. 20. May. 2015.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*

92 Google, “neuron tree”, Web. 20. May. 2015.

93 *Paintingmania*, “tree of life 1910”, Web. 20. May. 2015.

94 Google, “red seaweed”, Web. 20. May. 2015.

95 Leonard Unger, *T. S. Eliot — Moments and Patterns* (University of Minnesota, 1966), p.19.

96 富士川義之「都市の声、鳥の歌—『荒地』のために」『文学』57 卷 12 号（東京：岩波書店、1989 年）、p.132.

97 Max Nänny, “Michelangelo and T. S. Eliot’s ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’”, *Modes of Interpretation*, Eds. Richard J. Watts & Urs Weidmann (Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1984), p.169.

98 Clinton, Alan Ramon, *Mechanical Occult: Automatism, Modernism, and the Specter of Politics* (New York: Peter Lang Pub Inc., 2004), p.143.

99 *Ibid.*

100 *Ibid.*

101 Richard M. Swiderski, *X-Ray Vision: A Way of Looking* (Florida: Universal-Publishers, 2012), p.21.

102 *Afflictor.com*, “Old Print Article”, Web.6. Jan. 2015.

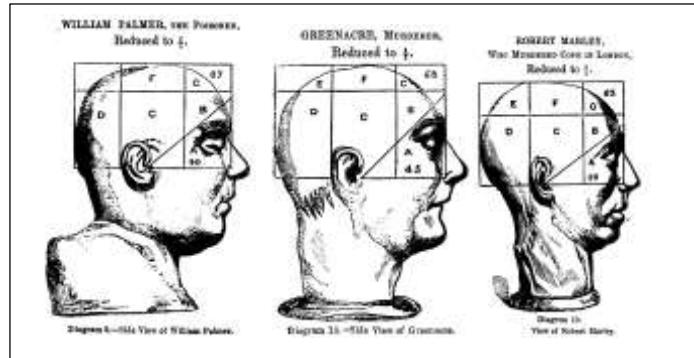
103 “A scientist using brain scans to try to learn more about human capabilities and criminality? Sure. But in 1910? That was when Dr. Max Baff was projecting brain imaging onto movie screens in the hopes that thinking could be manifested and “read.” An excerpt from a September 4, 1910.” *The New York Times*, “X-Ray Moving Picture Machine”, Web. 17. May. 2015.

104 *Ibid.*, “Light will be thrown on the problems of crime by this new achievement, he believes. A man’s mental power may be measured to a nicety.”

105 *Ibid.* “By these means science will be able to discriminate between the fit and the unfit. We shall discover the criminal who commits the crime because he cannot help it, and on

the other hand we shall be able to detect the criminal who is feigning insanity, for brain storms, in that they are a definite mental phenomenon, may be photographed.” “Even the activities of the so-called soul may be projected on the screen.”

- 106 深瀬は、「おれの一生をコーヒーの匙ではかりつくした」と訳したが、それではよくわからない。“measure out”は「はかりつくす」ではなく、「計り分ける」であろう。すなわち、目分量で適当に入れるのではなく、スプーンで計るというのだ。こうした「魂」を「スクリーン」に映し出す企てのひとつとして、1921年に嘘発見器 (lie detector) が発明され、一般的には、ジョン・A. ラーソン(Dr. John A. Larson)による発明とされている(Geoffrey C. Bunn, *The Truth Machine: A Social History of the Lie Detector*, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012)。フレデリック・ブリッジズ(Frederick Bridges)『犯罪者、犯罪、そしてその支配法則。生理学とメンタル・ジオメトリーがしめしたもの』(*Criminals, Crimes, and Their Governing Laws, as Demonstrated by the Sciences of Physiology and Mental Geometry*, 1860)に掲載されているひとの頭部の計測図が、プルフロックと「嘘発見器」の関連を探るうえで示唆的といえる。たとえば、「頭蓋底の骨相測定角度」によって、「殺人者、略奪者、こそ泥、詐欺師」などが決まるという(Frederick Bridges, *Criminals, Crimes, and Their Governing Laws, as Demonstrated by the Sciences of Physiology and Mental Geometry*, London: George Philip and Son, 1860, p.14)。つまり、「頭部」が試験・計測されることである。



<http://2.bp.blogspot.com/-zNxr3AH5CoE/Uy7oQZHC11I/AAAAAAAAABAQ/wuCn7_DpCZQ/s1600/Basilar-phreno+angle+1.jpeg>

- 107 深瀬基寛, 前掲書, p. 30.
 108 岩崎宗治訳註『荒地』(東京: 岩波書店, 2010), p.135.
 109 B. C. Southam, *op.cit.*, p.52.
 110 *What-Your-Sign.com*, “Crab Animal Symbolism”, Web.15. May. 2015.
 111 *Native Symbols. info*, “Crab”, Web.15. May. 2015.
 112 B. C. Southam, *op.cit.*, p.53.
 113 Valerie Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*. Vol.1 (London: Fafer and Faber, 1988), pp.74-75.
 114 *Genius*, “The Love song of J. Alfred Prufrock”, Web. 13. May. 2015.
 115 アクトン(William Acton)による『売春、その道徳的・社会的・衛生的側面からの考察』(*Prostitution Considered in its Moral, Social and Sanitary Aspects*, 1870)には、「ここ数年、数多くのコーヒー・ハウスやれっきとした居酒屋が、以前なら臨時の宿泊客は許されなかったのだが、なんら精査なしでこの種の宿泊を提供している。……こうしたコーヒー・ハウスに加え、軽食を注文して個室を確保できる多くのレストランがある」(William Acton, *Prostitution Considered in its Moral, Social and Sanitary Aspects* (John Churchill & Sons, 1857; Oregon: Routledge, 2006), pp.15-16)としている。さらに、これ以前には、本格的な売春宿巡りの手引書が出版されていたりしている。有名なものは、『ハリスのコヴェント・ガーデン女性リスト、もしくは遊び人向け暦』(*Harris's List of Covent Garden Ladies*, published from 1757 to 1795)で、「ロンドンで就労していた売春婦の年間人名簿」であり、年間8千部以上売れたジョージア朝期のベストセラーであったという(下記図左)。下図中央は、リチャード・ニュートン画の「ハリスのリスト、もしくはキューピッドのロンドン人名簿」で、売春宿の入り口に立つ男性が左手にこの本を持っている。

- ったことは当時の新聞報道からうかがえる。““Salome” At Covent Garden”, (Dec 1, 1910), ““Salome” in London” (Dec 9, 1910), “Music Strauss and “Salome” ”(Dec 10, 1910), “Salome.” The Third Performance”, (Dec 13, 1910), “Salome” At the Court Theatre”, (Feb 17, 1911), Editorial, Times Digital Archive 1785-1985. PDF file.
- 136 *Art and the Bible*, “Michelangelo Bounarroti”, Web. 14. May. 2015.
- 137 *Wikipedia*, “Sistine Chapel Ceiling”, Web. 11. May. 2015.
- 138 *Vatican Museums*, “Judith and Holofernes”, Web. 11. May. 2015.
- 139 Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 2006), pp.303&635.
- 140 *Wikipedia*, “Judith and the Head of Holofernes”, Web. 17. May. 2015.
- 141 *Wikipedia*, Judith beheading Holofernes, Web. 17. May. 2015.
- 142 Robert Weldon Whalen, *Sacred Spring: God and the Birth of Modernism in Fin de Siècle Vienna* (Cambridge: Wm. B. Erdmans Publishing, 2007), p. 81.
- 143 *Wikipedia*, “Aubrey Beardsley”, Web. 11. May. 2015.
- 144 *Wikipedia*, “Gustav Klimt”, Web. 11. May. 2015.
- 145 *Divina Commedia*, “Inferno” XXVIII, ll.133-142.
- 146 Gustave Dorè, *The Dorè Illustrations for Dante’s Divine Comedy* (New York: Dover, 1976), p.58.
- 147 *Wikipedia*, “Bertran de Born”, Web. 4. May. 2015.
- 148 山口秀樹「T・S・エリオットの『ダンテ』」イタリア学会誌(24)4, (1976), p.74.
- 149 Alison Milbank, *Dante and the Victorians* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1998), pp.202-203.
- 150 *Ibid.*, p.204.
- 151 *Ibid.*, p.207.
- 152 John P. Welle, *In Iannucci, Amilcare A. Dante, Cinema, and Television*, “Early Cinema, Dante’s Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture” (Toronto: University of Toronto Press, 2004), pp. 36 & 38-40.
- 153 *Youtube*, “Dante’s Inferno (1911) - World’s Oldest Surviving Feature-Length Film - Alighieri L’inferno”, Web. 1. June. 2015.
- 154 *Wikipedia*, “Nudity in film”, Web. 1. June. 2015.
- 155 *Wikipedia*, “1911 in film”, Web. 1. June. 2015.
- 156 *Wikipedia*, “Inferno 1911 film”. Web. 1. June. 2015.
- 157 *Youtube*, “Dante’s Inferno (1911) - World’s Oldest Surviving Feature-Length Film - Alighieri L’inferno”, Web. 1. June. 2015.
- 158 “Dante’s “Inferno” On The Cinema,” Editorial, (Apr 09, 1914) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- 159 Peter Ackroyd, *op.cit.*, pp.40&45.
- 160 *Ibid.*, pp.54-55.
- 161 *Ibid.*, p.55.
- 162 Jane de Gay, *Virginia Woolf’s Novels and the Literary Past* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2006), pp.175-176.
- 163 P. L. Surette, “The Music of ‘Prufrock’ ”, *Human Association Review*, Humanites Kingston, Canada, (25:), 1971, pp.12-13.
- 164 シェイクスピア (小田島雄志訳)『シェイクスピア全集 十二夜』(東京: 白水社, 1989), p.8.
- 165 William Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford UP, 1988), p.693.
- 166 B. C. Southam, *op.cit.*, p.51.
- 167 *Shmoop*. “The Love Song of J. Alfred Prufrock, Eating and Drinking”, Web. 22. May. 2015.
- 168 「コーヒー」に秘められた「売春宿」の意は、「紅茶茶碗とマーマレードとお茶の後」(“After the cups, the marmalade, the tea” , 1.88)に内在する 17-18 世紀の「売春婦」の意 “marmalade madame” へと引き継がれていく。
- 169 “Being an explicitly ‘male’ location, and in view of the double standards by which the middle classes lived, the coffee house had also established itself, even from an early stage, as a place of prostitution.” Geerte, “The Victorian Era”. Web. 1. June. 2015.

- 170 *Slash*, “Images de la prostitution en France (1850-1910)”, Web. 22. May. 2015.
 171 *Wikipedia*, “Agostina Segatori Sitting in the Café du Tambourin”, Web. 22. May. 2015.
 172 W. Scott Haine, *The World of the Paris Café: Sociability Among the French Working Class 1789-1914* (Maryland: John Hopkins UP, 1996).
 173 Peter Ackroyd, *op.cit.*, p.43.
 174 Benjamin G. Lockerd and Anderson D. Araujo, Eds. *T. S. Eliot and Christian Tradition* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2015), p.66.
 175 John Stokes, *In The Nineties* (Chicago: the University of Chicago Press, 1989), p. 60.
 176 島田協子「19世紀末ポピュラー・カルチャー礼賛の系譜とエリオット」 *T.S. Eliot Review* No.17. 日本 T.S.エリオット協会 (2006), p.51.
 177 T. S. Eliot, “London Letter”, *The Dial*. (Dec. 1922), pp. 659-550.
 178 John Lewis Stempel, “Great War Centenary (1914-2014) - Part 13: Music halls”, *The Homes of Daily and Sunday Express*, Sun, Mar 30, 2014.
 179 Linda K. Hughes, *The Cambridge Introduction to Victorian Poetry* (New York: Cambridge UP, 2010), p.36.
 180 岩崎訳は「人魚たちがぼくに向かって歌うなんて考えられない。」となっていたが、本論文筆者の考えで変更した。
 181 B. C. Southam, *op.cit.*, p.56.
 182 *Oxford English Dictionary*, 2nd-ed.
 183 William Shakespeare, *op.cit.*, p.317.
 184 Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 2006), p.344.
 185 池田栄一「プルフロックの図像学 — あるいは憂鬱なピエロの恋歌」、池田栄一他編、『ボッサムに贈る 13 のトリビュート—T. S. エリオット論集—』所収 (東京:英潮社、2004), p.207.
 186 *Wikipedia*, Kasutaja:Jane023/paintings by John William Waterhouse, Web. 22. May. 2015.
 187 “Trade Card 1900 Mermaid”, *Wikipedia*, Web. 5. June. 2015.
 188 “Lady Lilith”, *Wikipedia*, Web. 30. May. 2015.
 189 Elisabeth G. Gitter, *The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination*, PMLA Vol. 99, No. 5 (Oct., 1984), p. 938.
 190 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ 無声の絵画 詩と文学, Web. 30. May. 2015.
 191 “Lady Lilith”, *Wikipedia*, Web. 30. May. 2015. このロセッティの絵を示唆した小説があった。メアリ・エリザベス・ブラッドン(Mary Elizabeth Braddon)の煽情小説『レイディ・オードリーの秘密』(*Lady Audley's Secret*, 1862-1915)であるが、その連載中の挿絵に下記図があり、モーニング・コート姿のプルフロックを彷彿とさせる。



メアリ・エリザベス・ブラッドン『レイディ・オードリーの秘密』 (Mary Elizabeth Braddon, “Lady Audley’s Secret”, 1862)

“Lady Audley’s Secret”, *Wikipedia*, Web. 30. May. 2015.

金髪で純真無垢な印象のルーシー・グレアムは、外見の美しさを武器に「家庭の天使」を装い、自らの身元を隠して准男爵マイケル・オードリー卿と結婚する。しかし、実はルーシーは既婚者であり、その秘密をまもるために放火や殺人未遂を行ない精神病院に生涯幽閉される。「推理小説の要素をも孕むこの物語は、秘密から始まり、罪の告発を経て、幽閉（と死）という結末まで、秘密を隠そうとする者とそれを暴こうとする者の闘いの過程を描いた」(木原貴子「暴かれる「秘密」の真偽—『レイディ・オードリーの秘密』—」名

- 古屋女子大学 紀要 57 (人・社) (2011), p. 317)ものである。エリオットがこの作品を「ブルブロック」当時に読んだという証拠はないが、その典拠になった可能性を論じた論文もある (Christopher Heywood, “Lady Audley’s Secret: A T. S. Eliot Source?”, in *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 27, No. 106 (May, 1976), pp. 182-188.)。
- 192 Dominic Manganiello, *T. S. Eliot & Dante* (London: Macmillan Press, 1989), p.22.
- 193 ダンテ、平川祐弘訳・解説『神曲』、p.6.
- 194 T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare — Poems 1909-1917*, Christopher Ricks ed. (London: Faber and Faber, 1996), p.327.
- 195 深瀬基寛、『エリオット』(東京：筑摩書房, 1968) pp.29-31.
- 196 Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I, op.cit.*, p.401.
- 197 *Ibid.*, p.402.
- 198 Derek Roper, “Eliot’s ‘Portrait of a Lady’ Restored”, *Essays in Criticism Volume 57*, Number 1, January (2007), pp. 42-58. Peter Ackroyd, *op.cit.*, p.44.
- 198 T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1985) p.599.
- 199 Frances Dickey, “Parrot’s Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot”, *Twentieth Century Literature*, Vol.52, No.2 (Summer 2006).
- 200 Derek Roper, “Eliot’s ‘Portrait of a Lady’ Restored”, *Essays in Criticism Volume 57*, Number 1, January (2007), pp. 42-58. Peter Ackroyd, *op.cit.*, p.44. James E. Miller, *T.S. Eliot: The Making Of An American Poet, 1888-1922* (Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2005), p. 149.
- 201 *Ibid.*
- 202 Peter Ackroyd, *T. S. Eliot, op.cit.*, p.43.
- 203 *Times Digital Archive 1785-1985*. PDFfile.
- 204 *New York Times Article Archive 1851-Present*. PDF File.
- 205 Edward Blickstein and Gregor Benko. *Chopin’s Prophet: The Life of Pianist Vladimir de Pachmann*. (Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2013), pp.169,301.
- 206 *Ibid.*, p.108.
- 207 Robert, Crawford. *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land* (London: Vintage, 2015), p. 198.
- 208 *Ibid.*, p. 133.
- 209 T.S.Eliot, “*Egoists*, by James Huneker.” *The Harvard Advocate* 88-1 (October 5, 1909), p.16.
- 210 Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music*. (Chicago:Leopold Classic Library, 2015), p.124.
- 211 *Ibid.*, p.167.
- 212 *Ibid.*, p.284.
- 213 Crawford Robert, *Young Eliot*, p.135
- 214 James Huneker, *Chopin*, p.44.
- 215 婦人が語りかける相手は、「あなたたち」(“my friends”, l.19)から、「あなた」(“my friend”, l.44)へと変化することから、季節が移り変わり、複数のなかから特定のひとりの「青年」が親しい仲になったという経緯が読み取れる。
- 216 深瀬基寛『エリオット』、*op.cit.*, p.50.
- 217 “the scene” を、岩崎訳は舞台としていたが、のちに「ジュリエット」がでてくることから、劇の幕を構成する場の意で、「その場」とした他、著者の考えで一部改変した。
- 218 さらに「蜜蝋ロウソク」は、「獣脂ロウソク」とは異なり高級品であり、またよい匂いを放つという。この「蝋」との関係でいえば、“bloom” には「ブドウの果実、カーネーションなどの葉の表面に生ずる白い粉」、つまり「蝋(ろう)状の粉」をも意味している。これは、ブドウを水分不足や腐敗(死)からまもるという。また、この語は、「青年時代」の最良の時」の意味も考えられる。
- 219 「福音書記者」, *Wikipedia*, Web. 10. May. 2015.
- 220 “Julius”, *Online Etymology Dictionary*, Web. 10. May. 2015.
- 221 Hugo Rahner, “The Christian Mystery and the Pagan”, *The Mysteries*, Joseph Campbell, ed. (Princeton: Princeton University Press, 1955), p.397.

- 222 James Huneker, *Chopin: The Man and His Music* (Chicago: Leopold Classic Library, 2015), p.125.
- 223 「ジョルジュ・サンド」, *Wikipedia*, Web. 22. Jun. 2015.
- 224 「前奏曲(ショパン)」, *Wikipedia*, Web. 12. Oct. 2015.
- 225 Alison Latham, ed. *The Oxford Companion to Music* (Oxford: Oxford UP, 2002), p.208.
- 226 「カデンツァ」といえば、エリオットは詩「ナイチンゲールたちに囲まれたスウィーニー」 (“Sweeney Among the Nightingales”, 1919) の最終部で「荘厳なカデンツァ」 (“the majestic cadenza”) を使用しているといわれる。そして、この詩の最終連に「アガメムノーン」 (Agamemnon) が出てくるのだが、それと関係する「アキレウス」が「ある婦人の肖像」に登場している—— “You are invulnerable, you have no Achilles’ heel. (l.61)”。また、「パリス」 (Paris) もだ—— “My buried life, and Paris in the Spring”。ちなみに、都市「パリ」は神話上の「パリス」が語源。(「パリス」の黄金のリンゴは「ある婦人の肖像」のオレンジの余韻であろう。) Vincent Sherry, “Where are the eagles and the trumpets?: Imperial Decline and Eliot’s Development” in Ed. Chinitz, David, *A Companion to T.S. Eliot* (Chichester: Blackwell, 2009), p.96. David E. Chinitz ed. “War, Empire, and the Lexicons of Decadance” in *A Companion to T.S. Eliot* (Chichester: Blackwell, 2009), p.96 / Tim Kendall, *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2007), p.202.
- 227 Dino Monoxelos, *Essential Stiles for Bass* (Emeryville: Mel Bay Publications, 2001), p.67.
- 228 「不協和音」は、中世の音楽観の基盤を築いたボエティウス (Anicius Manlius Severinus Boethius, 480-525) によって定義され、高い音と低い音が耳に心地よく届くように組み合わせられている「協和音」 (“consonantia”) の対極の「不快な音」 (“dissonantia”) とされた (ボエティウスの『音楽教程』は中世の高等教育の教科書として用いられた。金澤正剛『中世音楽の精神史 — グレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』(東京: 講談社, 1998), pp.44-45, Anicii Manlii Torquati Severini Boetii, *De Institutione Arithmetica, De Institutione Musica*, Godofredus Friedlein, ed. (Frankfurt: Unveränderter Nachdruck, 1966) p.195)。「不協和音」は、人間の生理的感觉でそう判断されるのではなく、その音が出す波長の数の「比率」の問題であるとされた (*Ibid.*, pp.195-198)。「不協和音」を意味する語 “discord” は、*OED* によると「耳障りで不快な」「騒がしい音」を意味し、この意で用いられたのは 14 世紀のことで、ひととひととの意見のくい違い、一貫性のない物事をさすようになったのも同世紀のこと (*Oxford English Dictionary*, 2nd-ed. *op.cit.* Vol. IV, p.747)。ちなみに、「ある婦人の肖像」の冒頭、部屋の雰囲気は「ジュリエットの墓」のようだとされていたが、『ロミオとジュリエット』に “It is the lark that sings so out of tune, / Straining harsh discords, and unpleasing sharps.” (Act 3, Scene 5) とあり、ジュリエットは調子はずれのヒバリの歌にロミオと自分を引き裂く音色を聞きとる。
- 229 Stephen Spender, *Eliot, op.cit.*, p.43. 和田旦訳は、「欲求不満の和声」となっていたが、「和声のなりそこない」と改めた。
- 230 さらに、“cracked” を転移修飾語として扱い、“cracked ariettes” と読めば、“cracked” に「(声が) かすれた」という意味があるので、「コルネット」のような声の「かすれたアリエット」が朗唱されていると読むことができよう。この意味は、“false note” 「調子はずれ」へと変奏されている。
- 231 Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I, op.cit.*, p.406.
- 232 T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1999), p.461. 1912 年と 1917 年にサイレント映画が合衆国で製作されている。Dr Karen Laird, *The Art of Adapting Victorian Literature, 1848-1920: Dramatizing Jane Eyre, David Copperfield and The Woman in White* (Farnham: Ashgate, 2015), pp.183-197.
- 233 Wilkie Collins, *The Woman in White* (New York: Dover Publications, 2005), p.93.
- 234 “false note” の “note” をアナグラム化して “false tone” とすると、1912 年の音楽的用例として “a false or reflex tone—weak and colorless—a mere shadow of the true glottal tone” がある。 *The Etude for Teacher, Student & Love of Music* (Philadelphia: Theodore Presser, 1912), p.889.
- 235 Anthony Julius, *Anti-Semitism, and Literary Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). p.23.

- 236 Christopher Rick & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*, op.cit., p.234. 山口均"Christopher Ricks and Jim McCue (eds.): *The Poem of T.S.Eliot*" 名古屋大学英文学会第四十九巻 二〇一六年、九二項。
- 237 チニッツ(David E. Chinitz)は、ラフォルグよりもアメリカのアフリカ系アメリカ人による民族音楽を源流とするジャズの影響が濃いと指摘している。また、エリオットがこのような質の異なる音の対比を描出した意図は、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーとの間の溝を埋めようとしていたからだと述べている。See, David E.Chinitz, *T. S. Eliot and The Cultural Divide* (Chicago: U of Chicago Press, 2005), pp.35-36.
- 238 Max Wade-Matthews, *World Guide to Musical Instruments* (London: Anness, 2001). マックス・ウェイド・マシューズ, 別宮貞徳訳『世界の楽器百科図鑑 - 楽器の起源と発展』(東京: 東洋書林, 2002), p.196.
- 239 Frances Dickey, "Parrot's Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot", op.cit., p.122.
- 240 *Ibid.*, p.134.
- 241 McParland, P. Robert. *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009), pp.66&70.
- 242 Stephen Spender, *Eliot*, op.cit., p.244. ジョナサン・ウリョット(Jonathan Ulliot)は、この "tom-tom" の出どころは、北アメリカの原住民の歌 "Along the South Star Trail" からのものであると指摘している。Jonathan Ulliot, *The Medieval Presence in Modernist Literature: The Quest to Fail* (New York: Cambridge University Press, 2016), p.68.
- 243 Robert, Crawford. *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land* (London: Vintage, 2015), pp. 25 & 148.
- 244 *Oxford English Dictionary*, 2nd-ed. op.cit., Vol. V, p.651
- 245 *Oxford English Dictionary*, 2nd-ed. op.cit., Vol. XVIII, p.415.
- 246 Olav Hammer, *Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age* (Leiden: Brill, 2001), p. 60.
- 247 Bret E. Carroll, *Spiritualism in Antebellum America* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), p.69.
- 248 S. Musgrove, *T.S.Eliot and Walt Whitman* (New York: Haskell House, 1966), p.62.
- 249 ホイトマン、鍋島能弘、酒本雅之訳『草の葉』[下] (東京: 岩波書店、1988)を使用。以下同様。
- 250 Walt Whitman, *Whitman Poetry and Prose* (New York: The Library of America, 1982)を使用。以下同様。
- 251 鍋島能弘、酒本雅之訳『草の葉』(前掲書)をもとに、本論文筆者の考えで改変した。
- 252 Frances Dickey, "Parrot's Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot", op.cit., p.122.
- 253 Clive Bloom, *Victorian's Madmen: Revolution and Alination* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p.30. Francis O'Gorman, Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p.262.
- 254 たとえば「1850 年代前半、オハイオ州の人里離れたアセンズ郡の農夫ジョナサン・クーンズは、近くの霊媒の仮面を剥ごうとしたが、それどころか信者になってしまった」(Lisa Hix, "Ghosts in the Machines: The Devices and Daring Mediums That Spoke for the Dead", op.cit, Web. 1. Aug. 2015)。そして、彼が「弦楽器を弾くと、室内の他の楽器が、それに加わり奇妙なメロディーを奏でて、イスに座っている人々の頭上でも舞った」(Raymond Buckland, *The Spirit Book: The Encyclopedia of Clairvoyance, Channeling, and Spirit Communication* (Canton: Visible Ink Press, 2005), p.217)。それらの楽器の中には、トランペットも含まれていることが上掲図右からわかる。また「ネイアム・クーンズは、交霊会参加者に霊の声を伝えるために、話をするトランペットを用いることを思いついた」(*Ibid.*)。同時期に出版されたホイトマン『草の葉』(初版 1855 年)の「超自然的なラップ手」は、ここからヒントをえていたように思える。そうした見方をすると、「わたし(詩人)」は「あなた(ラップ手)」からのメッセージを代弁する「霊媒」の役割を果たすこととなる。
- 255 Lisa Hix, "Ghosts in the Machines: The Devices and Daring Mediums That Spoke for the Dead", *Collectors Weekly*, Oct. 29th 2014, Web. 15. July. 2015. An engraving from the April 2, 1887, edition of "Frank Leslie's Illustrated Newspaper" shows a séance with a floating guitar and a spirit hand writing messages. (Courtesy of MysteriousPlanchette.com)

- 256 JMcQuiston, “Welcome to Undead: Spiritualism and the Victorians”, *Fun Historical Tidbits, Science*, Nov.11 2013, Web. 15. July. 2015.
- 257 Anthony Julius, *Anti-Semitism, and Literary Form*, *op.cit.*
- 258 T. S. Eliot, 中橋一夫訳「異神を迫いて — 近代異端入門の書 —」『エリオット選集』、第3巻（東京：彌生書房、1959）
- 259 Louis Menand, “The Women Come and Go — The love song of T. S. Eliot.” *The New Yorker*, Sep. 30. 2002. Web. 17. Jun. 2015.
- 260 *Ibid.*
- 261 *Ibid.*
- 262 “Prostitution in France”, *Wikipedia*, Web. 17. Jun. 2015.
- 263 Magdalena Waligórska, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany* (New York: Oxford University Press, 2013), p.17.
- 264 *Ibid.*
- 265 “Gerontion”ギリシア語で「小さい老人」の意で、英語読みは「ジェロンション」となるはずだが、本論文では通例に従い「ゲロンション」と表記する。以下同様。
- 266 この「私通」の類語は、ジェームズ一世の命によりシェイクスピアの晩年に作成された『欽定訳聖書』（1611）の「ガラテヤの信徒への手紙」（Galatians 5:19-21）にも使用されていて、「姦通、私通、穢れ、好色、偶像崇拜、魔術、憎しみ」（“Adultery, fornication, uncleanness, lasciviousness, Idolatry, witchcraft, hatred”）等々を犯した者は、「神の国を引きつぐことはない」とされている。
- 267 Guy P. Raffa, *The Complete Dantewords: A Reader's Guide to the Divine Comedy* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), p.116.
- 268 “Inferno (Dante)”, *Wikipedia*, Web. 18. Jun. 2015.
- 269 「チャイコフスキー、フランチェスカ・ダ・リミニ」, *Wikipedia*, Web. 20. Jun. 2015.
- 270 この幻想曲の主に冒頭と終結部に繰り返される「不協和音」は、ふたりの恋愛関係に未来がないことと、ふたりがフランチェスカの夫でパオロの兄ジャンチオットの嫉妬をかい、殺害されることを暗示している。このような、もつれた人間関係や、個々の満たされない思いは、この曲における「不協和音」となって表出しているのであろう。
- 271 *Ibid.*
- 272 *Ibid.*
- 273 息といえば、『神曲』『天国篇』第2歌では、ミネルヴァ(アテナ)が吹く息が風として描出されている。風の神アネモイは4柱いて、ボレアースは冷たい冬の空気を運ぶ北風、ノトスは晩夏と秋の嵐を運ぶ南風、ゼピュロスは春と初夏のそよ風を運ぶ西風、エウロスは東風である。チャイコフスキー『フランチェスカ・ダ・リミニ』に流れる「風」は、冒頭の陰鬱なメロディーは冬の北風、ふたりの恋を描いている穏やかなシーンは春と初夏のそよ風、その後、ハーブによってその芳醇さを増すが、「不協和音」が散りばめられた結末は、破滅的な嵐に例えることもできよう。
- 274 ジョン・テニエルは、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』の挿絵で著名であった。
- 275 John Xiros Cooper, “Thinking With Your Ears: Rhapsody, Prelude, Song in Eliot's Early Lyrics” in *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music* (New York: Garland Publishing, Inc., 2000), p.89.
- 276 パデレフスキーは、長髪のポーランド人ピアニストで、ボストン Jordan Hall で 1906 年 3 月 16 日に、ショパンの2つのプレリュードを含むコンサートを催した。Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*, *op.cit.*, p.403.
- 277 John Xiros Cooper, “Thinking With Your Ears,” *op.cit.*, p.89.
- 278 Ivan Raykoff, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist* (New York: Oxford University Press, 2014), p.201.
- 279 “Johann Sebastian Bach”, *Wikipedia*, Web. 4. Aug. 2015.
- 280 Christopher Rick & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*, *op.cit.*, p.403.
- 281 Robert, Crawford. *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land* (London: Vintage, 2015), p.198.
- 282 Ivan Raykoff, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*, *op.cit.*, p.209.
- 283 Alexander Rehding, *Music and Monumentality : Commemoration and Wonderment in Nineteenth Century Germany* (Oxford: Oxford Press, 2009), p.176.

-
- 284 “Experts ‘rebuild’ composers face”, *BBC NEWS*, 29.Feb. 2008, Web. 4. Aug. 2015.
- 285 “Listomania”, *Wikipedia*, Web. 2. Aug. 2015.
- 286 浦久俊彦、『フランス・リストはなぜ女たちを失神させたのか』（東京：新潮社、2014），
p.77.
- 287 “Stendhal Syndrome”, *Wikipedia*, Web. 2. Aug. 2015.
- 288 Nick Davis, “How Do I love Celebrity: Let me Liszt the Ways”, *Dick Navis’ Noun Dreams*, Mar 17, 2015, Web. 3. Aug. 2015.
- 289 Caecilia Dance, “ ‘Lisztomania’: Franz Liszt, sex and celebrity”, *Dance’s Historical Miscellany*, Tuesday, 11 November 2014, Web. 3. Aug. 2015.
- 290 “Victorian Britain: Rich and poor families”, *BBC*, Web. 3. July. 2015.
- 291 “How does a Pianola work?” *www.gilesdarling.me.UK*, Web. 19. Jun. 2015.
- 292 L. Douglas Henderson, “The First PIANOLA, invented by Edwin S. Votey - c. 1895”, 10 Nov. 2011, Web. 11. Nov. 2015.
- 293 Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos: A Social History* (New York: Dover Publications, Inc., 1990), p.580.
- 294 L. Douglas Henderson, “The First PIANOLA”, *op.cit.*
- 295 Brian Dolan, *Inventing Entertainment: The Player Piano and the Origins of an American Musical Industry* (Lanham: Roman & Littlefield Publishers, Inc., 2009), p.92.
- 296 *Ibid.*, p.94.
- 297 R. Thomas Rees, *The Technique of T. S. Eliot: A Study of the Orchestration of Meaning in Eliot’s Poetry* (The Hague: Mouton, 1974), p.92.
- 298 Frances Dickey, “Parrot’s Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot”, *op.cit.*, p.132.
- 299 John Xiros Cooper, “Thinking With Your Ears: Rhapsody, Prelude, Song in Eliot’s Early Lyrics”, *op.cit.*, p.98.
- 300 John Shephered, ed. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production Volume II* (London: Continuum, 2003), p.336.
- 301 *Ibid.*
- 302 John Xiros Cooper, “Thinking With Your Ears: Rhapsody, Prelude, Song in Eliot’s Early Lyrics”, *op.cit.*, p.98.
- 303 Hugh Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound, 1905-1920*, (Los Angeles: University of California, 1969), p.188
- 304 *Ibid.*
- 305 *Ibid.*
- 306 “Player Piano”, *Wikipedia*, Web. 19. Jun. 2015.
- 307 C. W. Murphy and Dan Lipton, “My Girls a Yorkshire Girl”, *Music in the Works of James Joyce*, Web. 19. Jun. 2015.
- 308 John Xiros Cooper, “Thinking With Your Ears” , *op.cit.*, p.98.
- 309 *Ibid.*
- 310 “Pediond Impressionist”, *Classical Archives The Largest Classical Music Site in the World*, Web. 25. Sep. 2015.
- 311 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music, eighth edition* (New York: W. W. Norton & Company, 2010), p.790.
- 312 *Ibid.*
- 313 “Some impressionist musicians, Debussy and Ravel in particular, are also labeled as symbolist musicians.” (*Wikipedia*, Impressionism)
- 314 Ian Chilves, *The Oxford Dictionary of Art and Artist* (New York: Oxford UP, 2009), p.3097.
- 315 Grover Smith, *T. S. Eliot’s Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), p.14
- 316 James E. Miller, *T.S. Eliot: The Making Of An American Poet, 1888-1922* (Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2005), p. 149.
- 317 Tad Szulc, *Chopin in Paris: the Life and Times of the Romantic Composer*, (New York: A Lisa Drew Book / Scribner, 1998), p.61.

- 318 *Ibid.*, p.80.
- 319 Christopher Marlowe, *The Jew of Malta* (London: Edward Arnold (Publishers)LTD, 1965), p.41. 訳は、千葉孝夫訳『マルタ島のユダヤ人! フォースタス博士』(東京: 中央書院, 1985) をもとに改変。以下同様。
- 320 *Ibid.*, p.92.
- 321 Tad Szulc, *Chopin in Paris: the Life and Times of the Romantic Composer*, *op.cit.*, p.81.
- 322 *Ibid.*, p.82.
- 323 *Ibid.*, p.83.
- 324 Maja Trochimczyk ed, *Chopin with Cherries — A Tribute Verse* (Los Angeles: Moomrise Press, 2010), p.xxiii.
- 325 “Frédéric Chopin”, *Wikipedia*, Web. 24. Jun. 2015.
- 326 「ジョルジュ・サンド」, *Wikipedia*, *op.cit.*, Web. 22. Jun. 2015.
- 327 George Sand, *Story of My Life: The Autobiography of George Sand*, Thelma Jurgrau, ed.(New York: State University of New York, Albany, 1991), p.485.
- 328 Nidhi Tiwari, *Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry* (New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2001), p.44.
- 329 “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd”, *Wikipedia*, Web. 9. July. 2015.
- 330 “Portrait of Frédéric Chopin and George Sand”, *Wikipedia*, Web. 24. Jun. 2015.
- 331 Huneker, James. *Chopin*, p.127.
- 332 Fried, Michael. *Manet's Modernism*, p.108.
- 333 イヴ・アンリ講演「ショパンの和声法、その魅力と秘法」2010年3月30日(火) 昭和音楽大学、PDF file, p.12.
- 334 “Enharmonic”, *Wikipedia*, Web. 23. Jun. 2015.
- 335 指揮者 Leonard Bernstein は、「ショパンはモーツァルト以上に半音階的」(Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard UP, 1976, p.212)で、その音楽の「心地よい半音階的曖昧さは、むしろ調和のとれたからかいのようなもので、官能的で誘惑的だ」と述べた(209)。また、「スウィンバーンは、キーツ以上に半音階的だ」(*Ibid.*, p.212)とし、「詩」における「半音階的」の意味説明をしている。彼によれば、それは「詩的言語の唯一の音韻的側面、つまり音のための音を自由に追求できる」ことにかかわり、「半音的詩人は、いわば、新たな音的關係性を追求する」としている (*Ibid.*, p.212)。
- 336 Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*, *op.cit.*, p.234.
- 337 Leonard Bernstein, *The Unanswered Question*, p.243.
- 338 LaLuna, Greg. “Portait of a Lady by T. S. Eliot” , *British Literature Wiki* (2011). Web.27. July. 2015.
- 339 R. Thomas Rees, *op.cit.*, p.92.
- 340 *Ibid.*
- 341 *Ibid.*, p.95.
- 342 “Charles Knight after Henry Bunbury, A Dancing Bear”, *ISSAC and EDE*, Web. 12. Aug. 2015.
- 343 “File:English dancing bear.jpg”, *Wikimedia Commons*, Web. 12. Aug. 2015.
- 344 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Unsensored Edition*, Nicholas Frankel, ed. (Mass. Belknap Press of Harvard University Press, 2011), p.72.
- 345 *Ibid.*, p.245.
- 346 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Lisa M. Miller and Joan Lndham ed. (Delaware: Prestwick House Literary Touchstone Classics, 2005), p.13.
- 347 オスカー・ワイルド、西村考次訳、『オスカー・ワイルド全集 1』(東京: 青土社、1988), p.10. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op.cit.*, p.14.
- 348 オスカー・ワイルド、西村考次訳、『オスカー・ワイルド全集 1』, *op.cit.*, p. 185. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op.cit.*, p.116.
- 349 “After playing Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed, and mourning over tragedies that were not my own. Music always seems to me to produce that effect. It creates for one a past of which one has been ignorant and fills one with a sense of sorrows that have been hidden from one's tears.” Oscar Wilde,

- The Major Works including The Picture of Dorian Gray* (Oxford: Oxford University Press, 1989), p.243.
- 350 Ivan Raykoff, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*, *op.cit.*, p.156.
- 351 Wikipedia「無調」, Web. 23. Jun. 2015.
- 352 Frances Dickey, “Parrot’s Eye”, *op.cit.*, p.134.
- 353 「肖像について」とマネの『女とオウム』の相関関係を指摘したディッキーは、別稿で、詩「肖像について」“On a portrait”の語句にはペーター(Walter Pater)やスウィンバーン(Algernon Charles Swinburne)の影響、その背景にはイギリス審美主義のロセッティ(Dante Gabriel Rossetti)と原始モダニズム(Protomodernism)のマネの絵画の影響がみられると指摘した Frances Dickey, *The Modern Portrait Poem From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*, (Charlottesville: University of Virginia Press, 2012), p.77.
- 354 *The National Gallery*, “The Scale of Love”, Web. 23. Jun. 2015.
- 355 *1000 Museums*, “The Guiter Player”, Web. 23. Jun. 2015.
- 356 Michael Fried, *Manet’s Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago: U of Chicago Press, 1996), pp.37-38. マネの『女とオウム』のモデルを務めたのは、その3年前にあたる1963年に高級娼婦を描いた『オランピア』(*Olympia*)のモデル、ヴィクトリーヌ・ムーラン(Victorine Meurent, 1844-1927)であった(Marie Lathers, “Meurent (or Meurend), Victorine. (1844-1927)”, *Dictionary of Artists’ Models*, Jill Berk Jiminez ed. (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), p.370).
- 357 Lyndall Gordon, *T.S.Eliot An Imperfect Life* (London: Vintage, 1998), p.37.
- 358 Valerie Eliot, *The Letters of T.S. Eliot*. Vol.1 (London: Faber & Faber, 1988), p.93.
- 359 Wikipedia, “Édouard Manet”, Web. 23. Jun. 2015.
- 360 T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1985) p.599.
- 361 Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture Our 2500 – Year-Long Fascination with the World’s Most Talkative Bird* (Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2004), p.106.
- 362 Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture Our 2500-Year-Long Fascination with the World’s Most Talkative Bird* *op.cit.*, p.1.
- 363 *Ibid.*, p.34.
- 364 *Ibid.*, pp.38-39.
- 365 Christine Hartweg, “Parrots for Ladies”, *All Things Robert Dudley : Facts and opinions about the life, times, and family of Robert Dudley Earl of Leicester*, Web. 14. Dec. 2015. <<https://allthingsrobertdudley.wordpress.com/tag/parrot/>>
- 366 Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture Our 2500-Year-Long Fascination with the World’s Most Talkative Bird* *op.cit.*, pp.39-40.
- 367 *British Library*, “Egerton 1070”, Web. 19. Nov. 2015.
- 368 Wikipedia, “The Virgin and Child with Canon van der Paele”, Web. 19. Nov. 2015.
- 369 Wikimedia, “Vittore crivelli, madonna col bambino e santi francescani, 1481, 03.JPG”, Web. 19. Nov. 2015.
- 370 *Parrot Museum*, “Index”, Web. 19. Nov. 2015.
- 371 Kathleen Walker-Meikle, *Medieval Pets* (Woodbridge: The Boydell Press, 2012), p.24.
- 372 *Ibid.*, p.81.
- 373 *Portraittimeline.com*, “1520s”, Web. 19. Nov. 2015.
- 374 *Ibid.*
- 375 Posterlounge.co.uk, “artists”, Web. 19. Nov. 2015.
- 376 Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture Our 2500-Year-Long Fascination with the World’s Most Talkative Bird* *op.cit.*, p.73.
- 377 Bruce Michael Wood Cole and Adelheid M. Gealt, *Art of the Western World: From Ancient Greece to Post Modernism* (New York: Siman & Schuster Paperbacks, 1989), p.130.
- 378 Wikimedia, “Albrecht Dürer - The Fall of Man (Adam and Eve)”, Web. 19. Nov. 2015.
- 379 Wikimedia, “Albrecht Dürer - Adam and Eve (Prado)”, Web. 19. Nov. 2015.
- 380 Mona Hadler, *Manet’s Woman with a Perrot of 1866*. Metropolitan Museum Journal, v. 7 (1973) PDF. File, p.118..

- 381 *Wikimedia*, “Mieris 1, Frans van - A Young Woman in a Red Jacket Feeding a Parrot – 1663”, Web. 19. Nov. 2015.
- 382 *Richard Green*, “Caspar Netscher’s A woman feeding a parrot”, Web. 19. Nov. 2015.
- 383 *Pinterest*, 「18 世紀」, Web. 5. July. 2015.
- 384 *Pinterest*, 「オウム」, Web. 5. July. 2015.
- 385 *Amorous Intrigues and Painterly Refinement, The Art of Frans Van Mieris National Gallery of Art*, Washington, February 26-May 21. 2006. PDF.
- 386 R. Ward Bissell, Andria Derstine, Dwight Miller, *Masters Of Italian Baroque Painting: The Detroit Institute Of Arts* (London: D Giles Ltd, 2005), p.184.
“Women And Parrots In Paintings – How They Are Depicted”, 18 Aug 2014, *Gail Sibley*, Web. 5. July. 2015.
<<http://www.gailsibley.com/2014/08/18/women-and-parrots-in-paintings/>>
- 387 *Pinterest*, 「16 世紀」, Web. 5. July. 2015.
- 388 *Artnet*, Gerrit Dou, Web. 5. July. 2015.
- 389 *Pinterest*, 「鍊金術」, Web. 5. July. 2015.
- 390 *Wikipedia*, “Datei:Der Liebeszauber by Niederrheinischer Meister.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 391 *Pinterest*, 「ローマ」, Web. 5. July. 2015.
- 392 *Pinterest*, 「装飾写本」, Web. 5. July. 2015.
- 393 Artuk, “The Toilet of Bathsheba, Johann König (1586–1642)”, Web. 5. July. 2015.
- 394 Gilles Néret, *Engène Delacroix 1798-1863 The Prince of Romanticism* (Köln: Taschen, 2004), p.22.
- 395 *Ibid.*, p.34.
- 396 *Wikimedia Commons*, “File:Woman-Caressing-a-Parrot,-Delacroix,1827.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 397 *Wikimedia Commons*, “File:1866 Gustave Courbet - Woman with a Parrot.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 398 *Wikipedia*, “Ferdinand Roybet”, Web. 5. July. 2015.
- 399 *Wikipedia*, “Datei:Musizierendes Paar am Brunnen.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 400 *Twowaystreet.herokuapp*, “The lute player”, Web. 5. July. 2015.
- 401 *Pinterest*, “16 世紀”, Web. 5. July. 2015.
- 402 *Janbrueghel.net*, “The Sense of Hearing”, Web. 5. July. 2015.
- 403 *Art History News*, “The Art of Frans van Mieris”, Web. 5. July. 2015.
- 404 *Wikimedia Commons*, “File:Frans van Mieris (I) - A Meal of Oysters - WGA15631.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 405 *Movements in Art Impressionism* (Minnesota: Creative Education, 2009), p.12.
- 406 Marie Lathers, “Meurent (or Meurend), Victorine. (1844-1927)”, *Dictionary of Artists’ Models*, Jill Berk Jiminez ed. (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001), p.370.
- 407 Michael Fried, *Manet’s Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago: U of Chicago Press, 1996), pp.37-38.
- 408 *Wikipedia*, “File:Edouard Manet - Olympia - Google Art Project 3.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 409 *Pinterest*, “Manet”, Web. 5. July. 2015.
- 410 *Édouard Manet*, “Woman with a Parrot 1866”, Web. 5. July. 2015.
- 411 *Wikimedia Commons*, “File:Renoir woman with a parrot 1871.jpg”, Web. 5. July. 2015.
- 412 Kathleen Howard, ed. *The Metropolitan Museum of Art Guide* (New York: Colorcraft Lithographers, 1983), p.213.
- 413 *Ibid.*
- 414 *Ibid.*, p.217. Thomas P. Campbell, *The Metropolitan Museum of Art Guide* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012), p.283.
- 415 Kathleen Howard, ed. *The Metropolitan Museum of Art Guide* (New York: Colorcraft Lithographers, 1983), p.217.
- 416 Gary Tinterow, *Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987), p.15.

- 417 Frances Dickey, “Parrot’s Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot”, *op.cit.*, p.121.
 418 *Ibid.*, p.122.
 419 *Museumpieces*, “Quizzing glasses”, Web. 12. Aug. 2015.
 420 Michael Albertson, Ellen Albertson, *Temptations: Igniting the Pleasure and Power of Aphrodisiacs op.cit.*, p.181
 421 Frances Dickey, “Parrot’s Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot”, *op.cit.*, p.122.
 422 Michael Albertson, Ellen Albertson, *Temptations: Igniting the Pleasure and Power of Aphrodisiacs op.cit.*, p. 181.
 423 *Wikipedia*, “Nell Gwyn”, Web. 15. July. 2015.
 424 *Wikipedia*, “The Incredulity of Saint Thomas (Caravaggio)”, Web. 3. July. 2015.
 425 *Wikimedia Commons*, “Michelangelo Merisida Caravaggio”, Web. 12. Aug. 2015.
 426 Ian Chilves, *The Oxford Dictionary of Art and Artist* (New York: Oxford UP, 2009), p.42.
 427 *Éternels Éclairs*, “Choix de Tableaux de Rembrandt van Rijn (1606-1669)”, Web. 12. Aug. 2015.
 428 *Te Deum*, “Les peintures religieuses de Nicolas Tournier”, Web. 15. July. 2015.
 429 Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*, *op.cit.*, p.405.
 430 この絵は年代的に、ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロ(1762)とドラクロア (1827) の中間に位置し、しかもベッドに横たわる女性は正装と裸体の寝間着姿だ。この絵から、ドラクロアはインスピレーションをえたかにみえる。このように、フュースリーを位置づけると、一連の「女」と「オウム」の肖像は「性幻想」にまつわるものであることがはっきりする。ちなみに、フロイトは、この絵画『悪夢』のレプリカをウィーンのアパート室内に飾っていたという (James B. Twitchell, *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature* (Durham: Duke University Press, 1981), p.29)。
 431 “Henry Fuseli”, *Wikipedia*, Web. 3. July. 2015.
 432 アラス (Daniel Arasse) は、ヘンリー・フュースリー (Johann Heinrich Füssli, 1790-1791) とゴヤの関係性を論じ、『悪夢』はゴヤの「43 番・理性の眠り」を連想させるとし、さらにこう論じている——“Like Fussli, Goya pictured prejudices and superstitions in order to combat them better.” (Michel Vovelle, ed., *Enlightened Portraits*. Trans. Lydia G. Cochrane (Chicago: The U of Chicago Press, 1997), p.227)。さらに、ボイム (Alnert Boime) は、ゴヤ『改悛の情のない臨終の男から、悪霊を払っているサン・フランシスコ・デ・ボルハ』 (Goya, *San Francisco de Borja Exorcising an Evil Spirit from an Impenitent Dying Man*, 1788) は、「ふたつの文化が生んだもっとも先進的な芸術家、(ジャック＝ルイ・) ダヴィッド (Jacques-Louis David) とフュースリーの作品」 (ダヴィッド『ヘクトールの死を嘆くアンドロマケ』 (*La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari*, 1783) とフュースリー『悪夢』) をもとにしているという (Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815* (Chicago: University of Chicago Press, 1990, p.256)。
 433 Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900-1929* (Westport: Greenwood Press, 1994), p.10
 434 *Ibid.*, p.22.
 435 *Ibid.*, p.20.
 436 「全音音階」, *Wikipedia*, Web. 29. July. 2015.
 437 Ian Chilves, *The Oxford Dictionary of Art and Artist* (New York: Oxford UP, 2009), p.107.
 438 Mar Borobia, *Thyssen-Bornemisza Collection*, Web. 8. Dec. 2015.
 439 Gilles Néret, *Édouard Manet 1832-1883 The First of the Moderns* (Köln: Taschen, 2003), p.51.
 440 Gary Tinterow, Metropolitan Museum of Art (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987), p.15.
 441 Paul Mantz, “Salor de 1868” V, *L'Illustration: Journal Universel, Tome LI* (Paris: Rue Richelieu, 1868), p.362.
 442 Paul Mantz, “Salor de 1868” V, *L'Illustration: Journal Universel, Tome LI* (Paris: Rue Richelieu, 1868), p.362.
 443 Gayana Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign: Azorin and the Poetics of Ekphrasis* (London: Associated University Presses, Inc., 1999), p.61.
 444 Colta Feller Ives, Susan Alyson Stein, *Goya in the Metropolitan Museum of Art* (New

- York: The Metropolitan Museum of Art, 1995), p.32.
- 445 Gary Tinterow, Geneviève Lacombre, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), p.218.
- 446 *Ibid.*, p.249.
- 447 Francisco Goya, *Los Caprichos* (New York: Dover Publications Inc., 1969).日本語訳は、雪山行二編著『国立西洋美術館所蔵 ゴヤ ロスカプリチョス ―寓意に満ちた幻想版画の世界―』(東京: 二玄社, 2001)を参照。
- 448 Gary Tinterow, Geneviève Lacombre, *Manet/Velázquez, op.cit.*, p.249.
- 449 Françoise Cachin, Charles S. Moffett, Michel Melot, *Manet, 1832-1883 : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, April 22-August 8, 1983, the Metropolitan Museum of Art, New York, September 10-November 27, 1983* (New York: Matropolitan Museum of Art, 1983), p.178.
- 450 Michael Fried, *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago: U of Chicago Press, 1996), p.111.
- 451 *Wikimedia Commons*, "File:Museo del Prado - Goya - Caprichos - No. 15 - Bellos consejos.jpg", Web. 8. Dec. 2015.
- 452 *The Met*, "Exotic Flower", Web. 8. Dec. 2015.
- 453 *Pinterest*, 「エルグレコ」, Web. 8. Dec. 2015.
- 454 *The Met*, "Majas on a Balcony", Web. 8. Dec. 2015.
- 455 *Artfritz.ch*, "EDOUARD MANET", Web. 8. Dec. 2015.
- 456 Mark Vallen, *Mark Vallen's Art for a Change, Events, Theory, Commenentary*, "Goya: Los Caprichos in Los Angeles, Web. 8. Dec. 2015.
<<http://art-for-a-change.com/blog/2010/06/goya-los-caprichos-in-los-angeles.html>>
- 457 Albert Boime, *A Social History of Modern Art, Volume 2 : Art in an Age of Bonapartism, 1800 -1815* (Chicago: U of Chicago Press, 1990), p.280.
- 458 Michel Vovelle, ed., *Enlightened Portraits*. Trans. Lydia G. Cochrane (Chicago: The U of Chicago Press, 1997), p.227.
- 459 Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815* (Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. .
- 460 *Wikipedia*, "¡Qué pico de oro!", Web. 8. Dec. 2015.
- 461 *Wikipedia*, "La filiación", Web. 8. Dec. 2015.
- 462 *Wikipedia*, "La filiaciónEl sueño de la razón produce monstruos", Web. 8. Dec. 2015.
- 463 *Pinterest*, 「ポルトガル語」, Web. 8. Dec. 2015.
- 464 *Wikipedia*, "La Douleur d'Andromaque", Web. 8. Dec. 2015.
- 465 T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot Vol.4 1928-1929* (London: Routledge, 2014), p.7.
- 466 Allan Douglas Burns, *Thematic Guide to American Poetry* (Westport: Greenwood Press, 2002), p.1.
- 467 Astradur Eysteinnsson, *Modernism – A Comparative History of Literature in European Languages, Vol.2* (Amsterdam: John Benjamins Co., 2007), p.940.
- 468 Gilles Néret, *Édouard Manet 1832-1883 The First of the Moderns, op.cit.*, p.33.
- 469 *Wikipedia*, "Portrait of Emile Zola", Web. 8. Dec. 2015.
- 470 "Manet: Portraying Life Object Labels at Toledo Museum of Art", PDF, p.17.
<http://www.toledomuseum.org/wordpress/wp-content/uploads/Manet-Object-Labels_pt1x.pdf>
- 471 Gary Tinterow, Geneviève Lacombre, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting, op.cit.*, pp.213-214.
- 472 Michael Fried, *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s op.cit.*, p.111.
- 473 Karen Feinberg ed., *The Collections of the Cincinnati Art Museum* (Cincinnati: Cincinnati Art Museum, 2000), p.116.
- 474 *Wikipedia*, "Witches' Sabbath (Goya, 1798)", Web. 8. Dec. 2015.
- 475 *Wikiart*, "Goya, "Trials", Los Caprichos, 1799", Web. 8. Dec. 2015.
- 476 *Pinterest*, 「ビール」, Web. 8. Dec. 2015.
- 477 Therese Dolan, *Perspectives on Manet* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012), pp.109-110.

- 478 Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenheim: Reflections of Popular Belief in Grunewald's Altarpiece* (Berkeley: University California Press, 1988), p.27.
- 479 Therese Dolan, *Perspectives on Manet* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012), p.110.
- 480 Museyon Guides, *Art + Paris Impressionists & Post-Impressionists: The Ultimate Guide to Artists, Paintings and Places in Paris and Normandy* (New York: Museyon Inc, 2011-12), p.20.
- 481 Frances Dickey, *The Modern Portrait Poem From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*, (Charlottesville: University of Virginia Press, 2012), p.94.
- 482 *Ibid.*, p.77
- 483 Michael Fried, *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s op.cit.*, p.162.
- 484 Martin Scofield, *T. S. Eliot: The Poems*. (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988), p.39.
- 485 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*. Avant-propos de l'Académie Goncourt. Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte (Paris:Fraserquell et Flammarion, 1956-8), V: 47.
- 486 Hugh McLeave, *A Moment of Truth: The Life of Zola* (Raleigh: Boson Books,2001), p.117.
- 487 Stephen Mansfield, *Tokyo A Cultural History* (Oxford: Oxford UP, 2009), p.116.
- 488 Valerie Eliot, The Letters of T. S. Eliot. Vol.1. *op.cit.*, p.93.
- 489 T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare — Poems1909-1917*, Christopher Ricks ed. (London: Faber and Faber, 1996), p.21.
- 490 *Ibid.*
- 491 Frances Dickey, *The Modern Portrait Poem From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*, *op.cit.*, p.93.
- 492 William Hauptman, "Manet's Portrait of Baudelaire: An Emblem of Melancholy," *Art Quarterly* (Summer 1978): pp.214–228.
- 493 Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture Our 2500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird op.cit.*, p.73.
- 494 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1955), p. 85.
- 495 Bruce Michael Wood Cole and Adelheid M. Gealt, *Art of the Western World: From Ancient Greece to Post Modernism* (New York: Siman & Schuster Paperbacks, 1989), p.130.
- 496 Richard Verdi, *The Parrot in Art: From Dürer to Elizabeth Butterworth* (London: Scala Publishers, 2007), p.111. Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture Our 2500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird op.cit.*, p.73.
- 497 Christopher Ricks & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*, p.400.
- 498 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*. Avant-propos de l'Académie Goncourt. Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte (Paris:Fraserquell et Flammarion, 1956-8), V: 47.
- 499 イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館をはじめボストンには日本美術コレクションの所蔵が多くあり、エリオットは十分に日本美術が鑑賞できる環境にあった。のちに「ゲロンチオン」(“Gerontion”, 1920)26行目“By Hakagawa, bowing among the Titians”において、ボストンの個人所蔵美術館においてティツィアーノ⁴⁹⁹の絵にお辞儀をする着物の正装姿の岡倉天心を登場させている(“In his poem *Grontion*, T. S. Eliot has the tall figure of Okakura, dressed in formal kimono at a private museum in Boston, “bowing among the Titians.”, Stephen Mansfield, *Tokyo A Cultural History* (Oxford: Oxford UP, 2009), p.116.)。 “Gerontion”には、エデンの知恵の樹を暗示する “the Wrath-bearing tree”(l.47)がある(Manju Jain, *A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot* (Delhi: Oxford UP, 1991), p.93)。天心は、1906年よりボストン美術館中国・日本美術担当の学芸員をしており、1910年にエリオットとマティス(Henri Matisse, 1869-1954)を引きあわせてもいる(Valerie Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*. Vol.1. *op.cit.*, p.93)。
- 500 Hugh McLeave, *A Moment of Truth: The Life of Zola* (Raleigh: Boson Books,2001), p.117.
- 501 Manju Jain, *A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot* (Delhi: Oxford UP,

- 1991), p.93.
- 502 Erwin Panofsky, *Problems in Titian: Mostly Iconographic* (New York: Phaidon Press Ltd., 1969), pp.28-29.
- 503 Wikiwand, “The Fall of Man (Rubens)”, Web. 8. Dec. 2015.
- 504 Cachin, Françoise, Charles S. Moffett, Michel Melot. *Manet, 1832-1883 : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, April 22-August 8, 1983, the Metropolitan Museum of Art, New York, September 10-November 27, 1983* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1983), p.254.
- 505 Gary Tinterow, Geneviève Lacombre, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting, op.cit.*, pp.213-214.
- 506 “Manet: Portraying Life Object Labels at Toledo Museum of Art”, PDF, p.17.
- 507 Michael Fried, *Manet’s Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s op.cit.*, p.111.
- 508 Museo Del Prado, “The Feast of Bacchus”, Web. 8. Dec. 2015.
- 509 デューラー『人間の墮落』の場合、オウムが止まった枝にデューラーの名を示すプレートがあり、『エミール・ゾラの肖像』では机上の羽ペンの背後の書類にマネの名が記されている。
- 510 Therese Dolan, *Perspectives on Manet* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012), pp.109-110.
- 511 Frances Dickey, *The Modern Portrait Poem From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound, op.cit.*, p.77.
- 512 R. Thomas Rees, *op.cit.*, p.24.
- 513 Stephen Spender, *Eliot, op.cit.*, p.37.
- 514 Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. op.cit.*, p.243.
- 515 エリオットは、評論「伝統と個人の才能」において、特にワーズワースの詩歌観を否定しているが、小川は『荒地』にエリオットのロマン主義への郷愁を読みとっている(詳細は、本論文第4章で述べる)。
- 516 田村一男「T. S.エリオットの『荒地』と R. ワーグナーの楽劇」、久保田淳編『文学と音楽—ことばを奏でる調べ、音に託す文字』(東京: 教友社、2005 年), p.140.
- 517 田村一男「T. S.エリオットの『荒地』と R.ワーグナーの楽劇」, *op.cit.*, p.140.
- 518 James E. Miller, Jr., *T. S. Eliot’s Personal Waste Land* (University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1977), p. 20.
- 519 T. S. Eliot, Valerie and Hugh Houghton, eds. *The Letters of T. S. Eliot*. Vol.1. (1898-1922) Rev. ed. (London: Faber & Faber, 2009), pp.24-5, p.31. “Try, if possible, to hear something by Wagner in Munich. I went the other day to the *Götterdämmerung*, conducted by Nikisch; the end must be one of the highest points ever reached by man.” “Music goes more directly to the core of my being and I have been listening to it quite a lot recently (still mainly Wagner). I am beginning to get the hand of *The Ring*. Each time the plot becomes clear and the obscure passages take on a meaning. *Tristan and Isolde* is terribly moving at the first hearing, and leaves you prostrate with ecstasy and thirsting to get back to it again.”
- 520 *Ibid.*, pp.29-32.
- 521 小川聖子「『荒地』とワーグナー—『荒地』の叙情性について」(*T. S. Eliot Review* No.4、日本 T. S. エリオット協会、1993) p.25.
- 522 ボードレールは、ワーグナーと同時代で、ワーグネリアンのひとりであった。当時のパリでワーグナーの楽劇が上演された際、ボードレールは、ワーグナーへ手紙を書き送ったり、自ら筆をとりワーグナー楽劇の音楽批評を書いたほどである⁵²²。さらに、ワーグナーについての評論『オペラと劇』(*Oper und Drama*, 1851)の中で述べられている言説と音楽の関係については、フランスの象徴派詩人たちによってしばしば議論的とされていた。Herbert Knust, *The Artist, the King and “The Waste Land”: Richard Wagner, Ludwig II, and T. S. Eliot*, (Michigan: University Microfilms, 1961) p.144.
- 523 John Adames, “Eliot’s Musica Poetica”, *T. S. Eliot’s Orchestra*, Ed. John Xiros Cooper (New York: Garland Publishing, Inc., 2000), p.136.
- 524 Latham, Alison, ed. *The Oxford Companion to Music* (Oxford: Oxford UP, 2002),

- pp.682-3.
- 525 山内久明 (平井正穂編)『20 世紀英米文学案内 18 エリオット』(東京：研究社, 1991), pp.32-33.
- 526 John T. Mayer, *T. S. Eliot's Silent Voices* (New York: Oxford University Press, 1989) pp.85-86.
- 527 アンドレ・オデール、吉田秀和訳、『音楽の形式』(東京：白水社、1993 年)、p.118.
- 528 R. Thomas Rees, *op.cit.*, p.24.
- 529 *Ibid.*p.24.
- 530 B. C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, *op.cit.*, p.61.
- 531 T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare — Poems 1909-1917*, Christopher Ricks ed. (London: Faber and Faber, 1996), pp.334-337.
- 532 *Ibid.*
- 533 *Boston Streetcars*, “The Building—and Cancellation—of Boston's Rapid Transit Extensions”, Web. 6. Sep. 2015.
- 534 David Mulligan, *The Health of Boston 2007 Boston Public Health Commission*, PDF file, p.26, Web. 22. Aug. 2015.
- 535 *Wikipedia*, “History of Boston”, Web. 22. Aug. 2015.
- 536 *Boston Streetcars*, “The Building—and Cancellation—of Boston's Rapid Transit Extensions”, Web. 22. Aug. 2015.
- 537 “A Walk Down West Roxbury's Centre Street”, West Roxbury Centre Street, Web. 29. Aug. 2015.
- 538 North End Water Front, “Boston slums, 1909 Photo by Thomas E. Marr”, Web. 29. Aug. 2015.
- 539 *Idid.*
- 540 T.S.Eliot, “The Influence of Landscape upon the Poet.” *Daedalus*, Jottrnal of the American of Arts and Scienees 89. 2 (Spring, 1960) : 420—22.
- 541 古賀元章、「T.S.エリオットの初期の詩と母親」、九州大学 *Comparatio* 9, v-xxi, 2005, PDF file, p.xii.
- 542 *Ibid.*
- 543 S. S. Kapadia, *Trapped between modernism and postmodernism: a critical study of Philip Laskin's Poetry*, PDF file, pp.12-13, Web. 22. Aug. 2015.
- 544 *Ibid.*, p.13.
- 545 T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare — Poems 1909-1917*, Christopher Ricks ed. (London: Faber and Faber, 1996), p.334.
- 546 Louis Menand, *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context* (New York: Oxford University Press, 1988), p.20.
- 547 清水まさ志「ボードレール「夕べの薄明」を読む—書き継がれるテクスト—」富山大学人文学部紀要 (58), 289-313, 2013.
- 548 フィリップ、淀野隆三訳『ビュビュ・ド・モンパルナス』(東京:岩波書店、1954), p.11.
- 549 Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse* (Paris: Garnier-Flammarion, 1978), p.53.
- 550 *Ibid.*, p.150.
- 551 フィリップ、淀野隆三訳『ビュビュ・ド・モンパルナス』(東京:岩波書店、1954), p.97.
- 552 *Frontline*, “How Much Meat We Eat”, Web. 28. Aug. 2015.
- 553 *Ibid.*
- 554 *Genius*, “Preludes” T. S. Eliot, Web. 28. Aug. 2015.
- 555 ジェイムス・ジョイス小説に描出されたアイルランドの交通表象については、荒木正純「馬車と自動車の攻防 ジョイス「レースの後で」の交通表象」『知の版図 知識の枠組みと英米文学』所収 鷺津浩子・宮本陽一郎編 (東京: 悠書館、2007)を参照。
- 556 *Wikimedia Commons*, “File:The-passing-of-the-growler-Punch-1907.png”, Web. 22. Aug. 2015.
- 557 *Wikimedia Commons*, “File:Alabama and Mississippi Railroad Dixie Queen steam locomotive 1910.JPG”, Web. 22. Aug. 2015.

- 558 Alamy, “Stock Photo - A Hansom Cab in London, England in 1910. From The Story of 25 Eventful Years in Pictures, published 1935”, Web. 22. Aug. 2015.
- 559 Gettyimages, “Taxi-driver”, Web. 22. Aug. 2015.
- 560 Boston Streetcars, “Trolley Types of Boston”, Web. 22. Aug. 2015.
- 561 Ibid.
- 562 Wikipedia, “Gas Lighting”, Web. 30. Aug. 2015.
- 563 Ibid.
- 564 Siti Norfika, “Comparison of LED with Other Lighting Sources”, *SlideShare*, Web. 31. Aug. 2015.
- 565 朝にコーヒーを飲むのは、コーヒーに含まれる有機化合物アルカロイドであるカフェインによる神経覚醒作用を期待してのことと思われる。ちょうど、ジョージ・コンスタント・ルイス・ワシントン(George Constant Louis Washington, 1871-1946)の開発したインスタント・コーヒーが 1909 年に販売開始され、1910 年には大量生産されるようになっていた。Wikipedia, “George Washington (inventor)”, Web. 12. Sep. 2015.



また、過剰摂取による中毒症状としては、感覚過敏・不眠症、さらに重症になると、精神錯乱・妄想・幻覚などもおこるといえるかも知れない。アメリカで 1906 年に制定された「米国食品医薬品法」(*Pure Food and Drug Act*, 1906)の制定に貢献したハーヴェイ・ワシントン・ウィーリー(Harvey Washington Wiley, 1844-1930)は、1910 年の演説において「この国にもっともありふれた麻薬は、カフェインである」(Robert W. Thurston, Jonathan Morris, Shawn Steiman, ed. *Coffee: A Comprehensive Guide to the Bean, the Beverage, and the Industry* (Lanham: Roman&Littlefield, 2013), p.346)と主張した。そして、1910 年には、カフェイン・フリーの「ポストム」が 1910 年頃から流通し始め、1911 年にはインスタントのカフェイン・フリー「ポストム」が現われた。この「ポストム」販売会社はラジオのスポンサーにもなっており、その宣伝において「ポストムは、ときどきミスター・コーヒー神経という名の幽霊の漫画によって売りさばかれた(上記図右)。

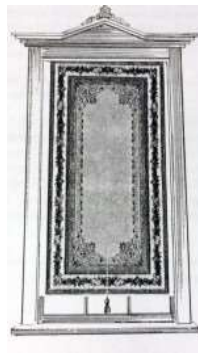
- 566 Wikimedia Commons, “French Market 1900”, Web. 29. Aug. 2015.
- 567 *Dirty Old Boston*, Jim Botticelli, “Mop & Pop Store”, Web. 29. Aug. 2015.
- 568 “French Market 1900”, *Wikimedia Commons*, Web. 29. Aug. 2015.
- 569 Jim Botticelli, “Mop & Pop Store”, *Dirty Old Boston*, Web. 29. Aug. 2015.
- 570 “Image Gallery Stands”, *Restaurant-ing through history*, Web. 18. Sep. 2015.
- 571 Robert Tallant, Lyle Saxon, “*GUMBO YA-YA: Folk Tales Of Louisiana*” (Grentna: Pelican Publishing, 2006), p.43.
- 572 Ibid.
- 573 Café Rose Nicaud, “Our Roots”, Web. 29. Aug. 2015.
- 574 Shorpy, “French Market: 1910”, Web. 29. Aug. 2015.
- 575 Robert Tallant, Lyle Saxon, “*GUMBO YA-YA: Folk Tales Of Louisiana*”, *op.cit.*, p.43.
- 576 Eric Sigg, “St Louis”, A. David Moody ed., *The Cambridge Companion to T. S. Eliot* (New York: Cambridge University Press, 1994), p.23.
- 577 Earl K. Holt III, “St Louis”, Jason Harding ed., *T. S. Eliot in Context* (New York: Cambridge University Press, 2011), p.10.
- 578 Ibid.

- 579 *Wikipedia*, “Window Blind”, Web. 13. Sep. 2015.
 580 *Hauser Shade More than a Shade better since 1910*, “A Brief History on the Origins of Window Roller Shades”, Web. 13. Sep. 2015.



AMERICAN PRIMITIVE LANDSCAPE

New England, Circa 1820-1830



BORDERED SHADE

American, Circa 1860



RUSTICATED FREAME AND FLORAL

BOUQUET...WITH PALM TREE

American, Circa 1870

- 581 *Ebay.com*, “1910 lamp shade”, Web. 22. Aug. 2015.
 582 *Ebay.com*, “1910 lamp shade”, Web. 22. Aug. 2015.
 583 *Inner Allure*, “Fashion History: 1910s”, Web. 22. Aug. 2015.
 584 *Wikipedia*, “1910s in Western fashion”, Web. 22. Aug. 2015.
 585 *Ibid.*
 586 荒木映子「廃墟のなかのエリオット」、池田栄一他編、『ボッサムに贈る 13 のトリビュート—T. S. エリオット論集—』所収（英潮社、2004 年）p.55。
 587 Michael North, *Reading 1922: A Return to the Scene of Modern* (New York: Oxford UP, 1999) p.172.
 588 荒木映子「廃墟のなかのエリオット」、*op.cit.*, p.55。
 589 *Hair and Makeup Artist Handbook*, “Women’s Edwardian Hairstyles: An Overview”, Web. 22. Aug. 2015.
 590 *Ibid.*
 591 *Etsy*, “antique-curling-iron-circa-1910s”, Web. 22. Aug. 2015.
 592 *Period Paper*, “1910 Ad West Electric Hair Curler Philadelphia Styles Products Hair Care”, Web. 22. Aug. 2015.
 593 T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare — Poems 1909-1917*, Christopher Ricks ed. (London: Faber and Faber, 1996), p.336.
 594 Grover Smith, “Charles-Louis Philippe and T. S. Eliot”, *American Literature* Vol. 22, No. 3 Nov. (Durham: Duke University Press, 1950), pp. 254-259.
 595 Valerie Eliot, *The Letters of T. S. Eliot. Vol. I* (London: Fafer and Faber, 1988), p.24.
 596 James E. Miller Jr., T. S. Eliot: The Making of and American Poet, 1888-1922 (Philadelphia: The Pennsylvania State University, 2005), pp.121-122.
 597 John Morgenstern, “T.S. Eliot and the French Catholic Revival: 1910-1911 Paris” in Benjamin G. Lockerd ed., *T.S. Eliot and Christian Tradition*. (Farirlaeigh Dickinson Univ. Press, 2014), p.66.
 598 *Abebooks.com*, “Bubu of Montparnasse”, Web. 1.Sep. 2015. *Firefly Bookstore*, “Bubu of Montparnasse front cover by Charles-Louis Philippe”, Web. 1.Sep. 2015.
 599 John Morgenstern, “T.S. Eliot and the French Catholic Revival: 1910-1911 Paris” in Benjamin G. Lockerd ed., *T.S. Eliot and Christian Tradition.*, *op.cit.*, p.66.
 600 クロード・ケテル、寺田光徳訳、『梅毒の歴史』（東京：藤原書店、1996）p.320.
 601 *Wikipedia*, “Syphilis”, Web. 1.Sep. 2015.
 602 1910 年頃、フランス人は、1 年あたり 3600 万リットルのアブサンを飲んでいて。他方、ワインの年間消費は約 50 億リットルであった。*Wikipedia*, “Absinthe”, Web. 7. Sep. 2015.

- 603 *Wikipedia*, “Absinthe”, Web. 1.Sep. 2015.
- 604 フィリップ、淀野隆三訳『ビュビュ・ド・モンパルナス』(東京:岩波書店、1954), p.58.
- 605 Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse* (Paris: Garnier-Flammarion, 1978), p.105.
- 606 フィリップ、淀野隆三訳『ビュビュ・ド・モンパルナス』(東京:岩波書店、1954), p.58.
- 607 引用 1 行目は、岩崎訳「張り」を「張られた」とし、語順も変更した。
- 608 T.S.エリオット、クリストファー・リックス編、村田辰夫訳『三月兎の調べ 詩篇 1909-1917』国文社(2002 年), pp.354-355.
- 609 Joseph Maddrey, *The Making of T. S. Eliot: A Study of the Literary Influences* (North Carolina: McFarland & Company, 2009), p.46.
- 610 Kristian Smidt, *Poetry and Blief in the work of T. S. Eliot* (Philadelphia: R. West, 1978), p.85.
- 611 John Xiros Cooper, “Thinking With Your Ears: Rhapsody, Prelude, Song in Eliot’s Earky Lyrics”, *op.cit.*, p.100.
- 612 Kristian Smidt, *Poetry and Blief in the work of T. S. Eliot*, *op.cit.*, pp.88-91..
- 613 “Gerontion,” , Web. 7. Sep. 2015.
- 614 “PUNCH, OR THE LONDON CHARIVARI. Vol. 153. July 18, 1917 by Various”, Project Gutenberg, Web. 31. Aug. 2015.
- 615 Chaplin is “For The Ages”, Web. 4. Sep. 2015.
- 616 深瀬基寛『エリオット』, *op.cit.*, p.72.
- 617 Sumer Aggarwal, “Analysis of TS Eliot’s – Preludes”, *ISC English Literature/ Elective English Notes*, Thursday, 3 January 2013, Web. 22. Aug. 2015.
- 618 *Ibid.*
- 619 *Ibid.*
- 620 David Summers, “Paradise Deferred: Eliot’s Truncated Dantean Pilgrimage”, *T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe*, Ed. Paul Douglass, (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011), p.76.
- 621 *The Oxford Companion to Music*, *op.cit.*, p.1054.
- 622 アンドレ・オデール、前掲書、p.128.
- 623 シェイクスピア『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収(永川玲二訳)『マクベス』(東京: 集英社, 1991), p.579.
- 624 William Shakespeare, *The Complete Works*, *op.cit.*, p.978.
- 625 シェイクスピア『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収(永川玲二訳)『マクベス』, *op.cit.*, p.578.
- 626 William Shakespeare, *The Complete Works*, p.317.
- 627 Rebecca Beasley, *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound* (New York: Routledge, 2007).
- 628 岩崎宗治訳註『荒地』 *op.cit.*, p.158.
- 629 *Wikimeida Commons*, “File:Samuel appearing to Saul (Henry Fuseli, 1777).jpg”, , Web. 1.Sep. 2015.
- 630 “Geranium”, *Wikipedia*, Web. 14. May. 2015.
- 631 Gustave Dorè, *The Dorè Illustrations for Dante’s Divine Comedy* (New York: Dover, 1976), p.55.
- 632 ボードレールは、色彩という視覚的世界を描出する際に、和声、旋律、対位法という聴覚的用語を用いた。Charles Baudelaire, *Critique d’art suivi de Critique musicale* (Paris : Gallimard, 1992) pp.83-84. ボードレール(阿部良雄訳)『ボードレール全集 III 美術批評上』(東京:筑摩書房、1985), p.83.
- 633 岩崎訳をもとに一部改変した。
- 634 John Morgenstern, “T.S. Eliot and the French Catholic Revival: 1910-1911 Paris” in Benjamin G. Lockerd ed., *T.S. Eliot and Christian Tradition*. (Farirlaeigh Dickinson Univ. Press, 2014), p,71.
- 635 William Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford UP, 1988), p.983.
- 636 *Pinterest*, Lady Macbeth”, Web. 4. Sep. 2015.

- 637 Joseph Maddrey, *The Making of T.S. Eliot: A Study of the Literary Influences*, op.cit., p.3.
 638 Wikiwand, “Jack the Ripper”, Web. 4. Sep. 2015.
- 639 Igor Fyodorovich Stravinsky, “Memories of T.S. Eliot”, *Esquire*, LXIV(1965) p. 92.
- 640 Herbert Knust, *The Artist, the King and “The Waste Land”: Richard Wagner, Ludwig II, and T. S. Eliot*, (Michigan: University Microfilms, 1961) pp.6-10. ストは、漁夫王を主要な「ライトモチーフ」のひとつであるとして論を展開しており、各々のタロット・カードについての言及もみられる。ただし、この論文の主旨は、ワーグナー、ルードヴィヒ 2 世、そしてエリオットの影響関係を歴史的見地から述べようとするものである。この点において、『荒地』の構成と内容を具体的に論じる道標として、「ライトモチーフ」に着目した本論文の視点とは異なる。
- 641 Margaret E. Dana, “Orchestrating *The Waste Land*: Wagner, Leitmotiv, and the Play of Passion”, *T. S. Eliot’s Orchestra – Critical Essays on Poetry and Music*, Ed. John Xiros Cooper (New York: Garland Publishing, 2000) pp.285-291.
- 642 楽曲を構成する一番小さいまとまりを、動機という。動機は原則として、一息に満たない程度の、2 小節という短いまとまりをもつ。いわば楽曲の細胞とも言える動機は、異なる組み合わせによって様々な主題をつくり、楽曲の展開をつかさどる。異なる動機の組み合わせ方は、古典派のソナタ形式の展開技法として規定されていくことになる。ただし、ワーグナーの楽劇における動機は、ソナタ形式における動機とは異なり、動機の長さや展開技法は変幻自在で、むしろ演劇といかに融合するかに重点がおかれる。ある人物、行為、感情、事物などを表象する楽句として、楽劇を構成する役割を担う。例えば、『ニーベルングの指環』では、剣、美、愛、ヴァールキューレ、火、ジークフリート、運命などの「ライトモチーフ」を用いた。下中邦彦篇『音楽大辞典』第 2 巻(東京：平凡社, 1982), pp.1036-1037. 「ライトモチーフ」は、人によって数え方や命名法がかなり異なり、「ライトモチーフ」という言葉の解釈も多種多様である。本論文では、通例に従い、「演劇と密着し、劇の進行や内容を暗示する楽曲の最小単位」として用いることにした。
- 643 David Ward, *T.S. Eliot Between Two Worlds* (London: Routledge & Kegan Paul 1973), p.86.
- 644 リチャード・ワーグナー (三光長治訳)『ワーグナー著作集 — オペラとドラマ』第 3 巻(東京：第三文明社, 1993) p.501.
- 645 *Ibid.*, p.501.
- 646 この言葉は、ワーグナー自身が用いたものではなく、彼は、基本主題(Grunelthema)や旋律動機(Melodisches Motiv)などと呼んでいる。「ライトモチーフ」という語は、1876 年に H.Von ヴォルツォーゲンが、ワーグナーの『ニーベルングの指環』を論じて以来一般化し、トーマス・マンが文学用語として初めて用いた。
- 647 『オペラとドラマ』 p.516.
- 648 楽劇の形式に関する否定的な見解も少なくない。ニーチェは、「ライトモチーフ」を賛美する一方で、ワーグナーの音楽は無形式のモザイクであり、その原因は「ライトモチーフ」の乱用にあると述べている。日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 特集ライトモチーフ』(東京：東京書籍, 1995) p.83.
- 649 Harold Bloom ed, *The Waste Land* (New York: Chelsea House Publishing, 1986), p.35.
- 650 David E. Chinitz and Julia E. Daniel. “Popular Culture”, *The Cambridge Companion to “The Waste Land”* Gabrielle McIntire ed. (New York: Cambridge University Press, 2015), p.74.
- 651 *Ibid.*
- 652 *Ibid.*
- 653 Carr, Maureen A. *Stravinsky’s Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* (Middleton: A-R Editions, 2010), p.3.
- 654 David Roberts, *The Total Work of Art in European Modernism* (New York: Cornell University Press, 2011), p.151.
- 655 “Les Demoiselles d’Avignon”, *Wikipedia*, Web. 17.April, 2016.
- 656 Gregory Wolfe, *Beauty Will Save the World: Recovering the Human in an Ideological Age* (Delaware: Intercollegiate Studies, 2011).
- 657 Valerie Eliot, *The Letters of T. S. Eliot. Vol.1* (London: Fafer and Faber, 1988), p.36.
- 658 T.S.Eliot, “London Letter”, *The Dial*. Vol.71 (Aug. 1921), p.215.

- 659 富士川義之 「音楽と神話」『現代思想』7巻8号所収、(青土社、1979年) p.190。
- 660 "...he[TSE] shares with the new movements in painting such as cubism and surrealism the desire to break away from the traditional logical sequence of scenes, be them visual or linguistic....The Cubist vision involves the simultaneous existence of parallel images that hint at the possibility of pluriperspectivism, of a pool of interpretations triggered by an artistically developed element. Similarly, scenes in *The Waste Land* reflect and superpose each order." Roxana Ștefania Birsanu, *T.S. Eliot's "The Waste Land" as a Place of Intercultural Exchanges: A Translation Perspective* (Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars Publishing, 2014), p.190.
- 661 "Such is the case with the figure of "the third" both in the trip to Emmaus and in Shackleton's expedition, Phlebas, the drawned Phonician sailor and the allegedly dead King of Naples Fardinand, a Father, the image of the City refrected in Baudeleaire and Dante." *Ibid.* "Such is the case with the figure of "the third" both in the trip to Emmaus and in Shackleton's expedition, Phlebas, the drawned Phonician sailor and the allegedly dead King of Naples Fardinand, a Father, the image of the City refrected in Baudeleaire and Dante." *Ibid.*
- 662 *Ibid.*
- 663 *Ibid.*
- 664 未来を予言するものということというなら、ダンテ『神曲』「地獄篇」第20歌第8の圏谷の第4の壕には、「あまり先のことをみすかそうとしたから / 後ろ向きにされ後ずさりして道を行く」("perché volle veder troppo davante, / di retro guarda e fa retroso calle" ,) という罰を受ける者たちがいる(Dante Alighieri, *Divina Commedia*, (Roma: Newton Compton, 2006) p.147)。『荒地』で傍観者としての役割を担わされている両性具有の予言者ティレシ阿斯(Tiresias, l.218)もまた、「地獄篇」第20歌 (*Divina Commedia*, "Inferno", XX, ll.40-45)において、ティレシ阿斯の本性が暴露されている(*Ibid.*, p.148)。
- 665 そもそも、タロット・カードというものは、もともと未来一般を占うためのものではなく、エジプトのナイル河の水位、いい換えれば国土に豊穰をもたらす水位の増減を占うためのものである。タロット・カードは78枚で、そのなかに「錠」と呼ばれる22枚のカードがあり、これら22枚のカードは、今日のトランプに相当するハート、ダイヤモンド、スペード、クラブの4組に分けられる。このうちハートは杯、ダイヤモンドは槍といわれている。Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, (Princeton: Princeton University Press, 1993) p.77, p.80.
- 666 福田陸太郎・森山泰夫共著『『荒地』注解』(東京: 大修館, 1967) p.31.
- 667 *Ibid.*, p.147.
- 668 *Ibid.*, p.148.
- 669 Grover Smith, *American Literature* 25 (1954): 490-492.
- 670 Lawrence Rainey, ed. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose* (New Haven: Yale UP, 2005) p.80.
- 671 *Ibid.*, p.79.
- 672 Stephen Spender, *Eliot* (London: Fontana, 1975), pp.108, 112. 邦訳は、和田旦訳『エリ奥特伝』(東京: みすず書房, 1979)を使用。
- 673 Miller, James E. Jr. *T. S. Eliot's Personal Waste Land* (London: The Pennsylvania State University Press, 1977), p.104.
- 674 Jessie L. Weston, *op.cit.*, p.47.
- 675 Herbert Knust, *op.cit.*, p.78.
- 676 ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史 5 無声映画芸術の道 フランス映画の行方 [1]1909-1914』丸尾定他訳 (国書刊行会、1995年) pp.230-232.
- 677 *Ibid.*
- 678 Gustave Doré, *The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy*. New York: Dover, 1976) p.73.
- 679 "Dante's "Inferno" on The Cinama," Editorial, (Apr 09, 1914) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- 680 "Dante and Beatrice," Editorial, (Jun 08, 1918) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF

- file.
- 681 “Fishmen”という語はなく、編集者が “Fishermen”とすべきであったとソウザンは述べている。Southam, B.C. *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot*. 6th ed.(London: Faber & Faber, 1994) pp.173-4.
- 682 David Ward, *op.cit.*, p.86.
- 683 Kstanitna Georganta, *Conversing Identities: Encounter Between British, Irish and Greek Poetry, 1921-1952*(Amsterdam and New York: Rodopi Publisher, 2012), pp. 23-4. 引用中の John Kenrick の文献は次のものである: John Kenrick, *The Phoenicians*, 1855. p.187.
- 684 深瀬基寛『エリオット』(東京: 筑摩書房, 1954) p.184.
- 685 Christopher Rick & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*(London: Faber & Faber, 2015), p.628.
- 686 Jewel Spears Brooker, Joseph Bentley, *Reading "The Waste Land": Modernism and the Limits of Interpretation* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1990), p.102.
- 687 *DEBenLLC, publications & Products*, “1920 Sedan”, Web. 15. May. 2015.
- 688 福田陸太郎・森山泰夫共著『『荒地』注解』(東京: 大修館, 1967) p.36.
- 689 *Hamlet* IV. v. ll.67-72.
- 690 シェイクスピア、『シェイクスピア I 世界古典文学全集 41』(東京: 筑摩書房, 2005 年) p.206.
- 691 福田陸太郎・森山泰夫共著、前掲書、p.52.
- 692 Robert Messnger, “The Wonderful World of Typewriters”, Oz. Typewriter, Web. 12. Aug. 2015.
- 693 “When every theatre has been replaced by 100 cinemas, When every musical instrument has been replaced by 100 gramophones, when every horse has been replaced by 100 cheap motor cars”, T. S. Eliot, *The Dial*. Vol.73 (Sep. 1922) p. 663 .
- 694 『荒地』創作中であった詩人は、妻ヴィヴィアンが彼のために買ったマンドリンで音階を弾く練習をしていたと伝えられている。Peter Ackroyd, *T. S. Eliot* (London: Penguin Books, 1984) p.114.
- 695 田村一男『『荒地』の人称代名詞』*SELLA* 25(1996)所収, p.41.
- 696 タロット・カードにはインド起源説というものがあり、タロット・カードのなかの「教皇」として知られる人物は、東方正統教会の信仰の影響を示しており、顎髭があり、三重の十字の飾りを身に付けている。ところが、タロット・カードのエジプト起源を唱えたクル・ド・ジュブランは、タロット・カードの絵柄の原点となるものが、古代エジプトの叢智を集めた宗教的な教義書であると述べている。もし、そうであるとするなら、「三つ又の王笏を持つ男」のカードは、3本の棒らしきものをもち、髭をはやした姿が『テーベの死者の書』に描かれているオシリスと何らかの関連性があるといえる。しかし、本論では原注に従い、漁夫王とみなす立場に立っている。Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, p.79, 辛島亘夫『大アルカナ・タロット占い』(東京: 二見書房, 1976) p.12.
- 697 *Wikipedia*, trident, Web. 22. May. 2015. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Trident>>
- 698 Jessie L. Weston, *op.cit.*, pp.113-136.
- 699 Jessie L. Weston, *op.cit.*, pp.113-136.
- 700 岩崎訳は、「ガス・タンク」となっていたが、本論文筆者の判断で、「ガス工場」とした。*Collage*, “city of London gashouse”, Web. 15. May. 2015. 19-14-1918 年の大戦後に召使いが不足したこととあいまって、ガスコンロは急速に人気を高め、1920 年代初めには、もっとも望ましい調理法と見なされていた。このことから当時のロンドンでは、ガスの供給が高まっていたと考えられる。アネット・ホープ(野中邦子訳)『ロンドン 食の歴史物語 中世から現代までの英国料理』(東京: 白水社, 2006), p.226.
- 701 岩崎訳で“a public bar”(=“public house”)は「居酒屋」となっていたが、本論文筆者の判断で「パブ」へ変更とした。
- 702 *Wikipedia*, “Mandolin Orchestra”, Web. 24. May. 2015.
- 703 Paul Sparks, *The Classical Mandolin* (Oxford: Oxford UP, 1995), p.92.
- 704 *Wikivisually*, “St Magnus-the-Martyr”, Web. 24. May. 2015.
- 705 *Ibid*.
- 706 Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years* (Oxford: Oxford UP, 1977), p.88.
- 707 *Wikipedia*, “Magnus Erlendsson, Earl of Orkney”, Web. 2. Sep. 2016.

- 708 Guðbrandur Vigfússon, *Sir George Webbe Dasent, Orkneyinga saga and Magnus saga, with appendices, Volume 1*, 1887.
- 709 Wikipedia, “St Magnus-the-Martyr”, Web. 2. Sep. 2016.
- 710 *Ibid.*
- 711 *Ibid.*
- 712 Thomas Stearns Eliot, “Traditional and the Individual Talent”, *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1946) p.14.
- 713 Jessie L. Weston, *op.cit.*, p.127.
- 714 Lawrence Rainey, *op.cit.*, pp.122-123.
- 715 タロット・カードの「車輪」のカードは、「運命の輪」を示す。『大アルカナ・タロット占い Blue Tarot』p.40. Grover Smith は *T. S. Eliot's Poetry and Plays* (p.78) で、『荒地』の「車輪」のカードを、「運命の輪」であると指摘すると同時に、輪廻転生との関連性も示唆している。
- 716 Dante Alighieri, *Divina Commedia, op.cit.*, p.47. ダンテ『神曲』平川祐弘訳・解説、前掲書、p.13.
- 717 *Ibid.*, p.52, p.16.
- 718 T. S. Eliot, *The Family Reunion*, (London: Faber and Faber, 1963), p.27.
- 719 福田恒存訳他『エリオット全集』第二巻（東京：中央公論社, 1971), p.98 を著者が修正。
- 720 『灰の水曜日』では、「これらの骨は生きるのだろうか?」(“Shall these bones live?”, l.46) もという問いかけに対して、「骨がピーピーと歌いながら」(“the bones sang chirping”, l.64) と答える場面があり、再生と結び付く復活を予感させる風景のモチーフとして機能している。
- 721 深瀬は、「うず高き形象の破屑を」と訳している。
- 722 福田陸太郎・森山泰夫共著、前掲書、p.37.
- 723 深瀬基寛、前掲書、p.173.
- 724 Jessie L. Weston, *op.cit.*, p.169, p.171.
- 725 Lawrence Rainey, ed., *op.cit.*, p.106.
- 726 James Frazer, *The Golden Bough — A Study in Magic and Religion*, 1890-1915, (New York: Penguin Books, 1996), p.425.
- 727 Jessie L. Weston, *op.cit.*, p.182.
- 728 福田陸太郎・森山泰夫共著、前掲書、p.58.
- 729 Lawrence Rainey ed., *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose* (New Haven: Yale UP, 2005), p.106.
- 730 Wikipedia, “Smyrna”, Web. 22. May. 2015.
- 731 Wikipedia, “Myrrha”, Web. 22. May. 2015.
- 732 Wikipedia, “Myrrh”, Web. 22. May. 2015.
- 733 *Ibid.*
- 734 T. S. Eliot, *The Waste Land*, Ed. Frank Kermode (London: Penguin Books, 2003) p.99.
- 735 Herbert Knust, *op.cit.*, p.107.
- 736 *Ibid.*
- 737 T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, (London: Faber and Faber, 1989), p.38.
- 738 James Frazer, *op. cit.*, p.420.
- 739 David Ward, *op.cit.*, p.86.
- 740 Buster, Lee. *Universal Tarot of Marseille*. Trans. Studio RGE. (Torino: Lo Scarabeo, 2006), p.35.
- 741 『荒地』と同様にドイツの城やネズミが登場する無声映画『吸血鬼ノスフェラトゥ』*Nosferatu*(1922 年 3 月 4 日公開)には、食虫植物と吸血鬼が登場する。“Nosferatu (1922) — Full Movie”, *Youtube*, Web.1.Jan.2016.
<<https://www.youtube.com/watch?v=rcyzubFvBsA>>
- 742 Wikipedia, Myrrha, Web. 22. May. 2015.
- 743 深瀬基寛、前掲書、p.231.
- 744 この「与えよ」という自己犠牲の主題には、独り子イエスの磔刑が暗示されている。
- 745 小川聖子 『『荒地』とワーグナー — 『荒地』の叙情性について』*T. S. Eliot Review* No.4 所収 (日本 T. S. エリオット協会, 1993) pp.25-40.

- 746 ヴェルレーヌは、フランスの象徴派詩人のひとりであり、エリオットは、シモンズ(Arthur Symons, 1865-1945) の『象徴主義の文学運動』(*The Symbolist Movement in Literature*, 1899)によって、はやくからヴェルレーヌの存在を知ることになった。エリオット自身は、「もし、この本(『象徴主義の文学運動』)に出会わなかったら、ヴェルレーヌを読むこともなかっただろう」と述べている。Arther Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, with an introduction by Richard Ellmann, (New York: E. P. Dutton, 1919), p.xv. また、この著書には、エリオットが大きな関心を示したボードレーやマラルメといった象徴派詩人たちが、ワーグナーの影響下にあると紹介されている。実際、ワーグナーの評論『オペラと劇』の中で述べられている、言葉と音楽の関係は、フランスの象徴派詩人らによってしばしば議論的とされていた。See, Herbert Knust, *The Artist, the King and "The Waste Land": Richard Wagner, Ludwig II, and T. S. Eliot*, (Michigan: University Microfilms, 1961) p.144.
- 747 Stoddard Martin, *Wagner to "The Waste Land": A Study of the Relationship of Wagner to English Literature*, (London: Macmillan, 1982) pp.226 & 194-234.
- 748 Thomas R. Rees, *The Technique of T. S. Eliot – A Study of the Orchestration of Meaning In Eliot's Poetry*, (Paris: Mouton, 1974) p.219.
- 749 T.S.Eliot, *A Facsimile & Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot (London: Faber & Faber, 1971), pp.5,17.
- 750 Hugh Kenner. *The Mechanic Muse* (New York: Oxford University Press, 1987), p.36.
邦訳は、松本朗訳『機械という名の詩神』(東京: 上智大学出版、2009)を使用。
- 751 池田栄一「テクノ・モダニズムが生んだポリフォニー」、『モダンにしてアンチモダン – T.S. エリオットの肖像』所収 高柳俊一・佐藤亨・野谷啓二・山口均編 (研究社、2010), p.50.
- 752 *Ibid.*
- 753 ワーグナーの神話的世界観の影響を強く受けた 19 世紀末のエドワード朝詩人や小説家の流れを受けて、モダニストたちもワーグナーの思想や音楽的技法の影響下にあるといえるのだが、Dana は、ワーグナーの作曲技法のライトモチーフこそが、『荒地』の構造と、情感の高揚を描き上げるのに欠くことのできない重要な仕組みであるとしている。ただし本節では、ワーグナーの楽劇の技法ではなく、内容がいかに『荒地』とかかわりを持っているかに焦点を当てることを目的とするものである。See, Margaret E. Dana, "Orchestrating *The Waste Land*: Wagner, Leitmotiv, and the Play of Passion," *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*, Ed. John Xiros Cooper, (New York: Garland Publishing, 2000)
- 754 Herbert Knust, *The Artist, the Kind and "The Waste Land": Richard Wagner, Ludwig II, and T. S. Eliot*, (Michigan: University Microfilms, 1961) p.98.
- 755 Wagner, *Tristan & Isolde*. Cond. Carlos Kleiber. Staatskapelle Dresden. (Tokyo: Polydor, 1982) p.52.
- 756 *Ibid.*, p.52.
- 757 Richard Wagner, "*Tristan & Isolde*" in *Full Score* (New York, Dover Publications, 1973) p.21.
- 758 三光長治編訳『トリスタンとイゾルデ』(東京、白水社、1994) p.10.
- 759 *Ibid.*, p.11.
- 760 *Ibid.*, p.17.
- 761 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile & Transcript*, p.72.
- 762 小川聖子、前掲書、p.26.
- 763 この砂は、ダンテの『神曲』「地獄篇」第 3 歌 30 行目において、地獄に堕ちた亡霊たちの数の多さと、「死ぬ希望さえない」絶望的な境遇を表現した「つむじ風に吸い込まれた砂」の風景を連想させる。Dante. *Divina Commedia*. p.45.
- 764 ダンテの『神曲』「地獄篇」第 5 歌では、肉欲の罪を犯した亡霊たちの苦悩の呻きが描出されている。そこには地獄の颪風が吹いており、イゾルデの船を進ませる風もまた、『神曲』「地獄篇」第 5 歌における風を思わせるところがある。
- 765 James Frazer, *The Golden Bough – A Study in Magic and Religion*, 1890-1915, (New York: Penguin Books, 1996) p.423.
- 766 Grover Smith, *Poetry & Plays – A Study in Sources & Meaning* (Chicago: U of Chicago Press, 1967), p.312.

- 767 福田陸太郎・森山泰夫共著『『荒地』注解』（東京：大修館，1967），p.35.
- 768 Grover Smith, *Poetry & Plays — A Study in Sources & Meaning* (Chicago: U of Chicago Press, 1967), p.74.
- 769 Pinterest, 「フィレンツェ」, Web. 22. May. 2015.
- 770 Stoddard Martin, *op.cit.*, p.226.
- 771 “Wagner, more than Frazer or Miss Weston, presides over the introduction into *The Waste Land* of the Grail Motif”. See, Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T.S.Eliot*, (London, Methuen, 1959) p.146.
- 772 “Tristan und Isolde” in *Full Score*, p.469.
- 773 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile & Transcript*, p.6.
- 774 Wagner, *Tristan & Isolde*. Cond. Carlos Kleiber. Staatskapelle Dresden. (Tokyo: Polydor, 1982) p.125.
- 775 高橋順一『響きと思考の間—ワーグナーと近代』（東京、青弓社、1996）pp.450-1.
- 776 Donald J. Childs, *Modernism & Eugenics: Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration* (Cambridge: Cambridge U.P., 2001), p.126.
- 777 『『荒地』注解』p.56. なお、ワーグナーの楽劇『パーシファル』の初演は、ヴェルレーヌのソネットが作られる2年ほど前のことである。
- 778 「詩が純粋な音楽、人間の魂をもった鳥の声までに到達している詩がある」とも語っている。Arther Symons, *op.cit.*, p.47.
- 779 堀口大学訳『世界詩人選5 ヴェルレーヌ詩集』（東京、小沢書店、1996）pp.23-4.
- 780 *Ibid.*, p.24.
- 781 ディートマル・ホラント編 名作オペラ・ボックス『ワーグナー パルジファル』（東京、音楽之友社、1984）p.73.
- 782 *Ibid.*, p.77.
- 783 *Ibid.*, p.143.
- 784 *Wikipedia*, “Parable of the Two Debtors”, Web. 22. May. 2015.
- 785 佐野仁志「“The Fire Sermon” の音楽」*T. S.Eliot Review* No.3 所収（日本 T. S.エリオット協会、1992）p.40.
- 786 Harold Bloom, *Bloom’s Guides Comprehensive Research & Study Guides T. S. Eliot’s The Waste Land* (New York: Infobase Publishing, 2007), p.98.
- 787 *Ibid.*
- 788 岩崎宗治訳註『荒地』（東京：岩波書店、2010），p.234.
- 789 シェイクスピア『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収（平井正穂訳）『リア王』（東京：集英社、1991），p.484.
- 790 William Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford UP, 1988), p.951.
- 791 「マタイ」3:16、「マルコ」1:10、「ルカ」3:22、「ヨハネ」1:32. なお、ワーグナーは仏教などにも関心を示していたが、楽劇『パーシファル』を創作時には、プロテスタントに改宗しており、この楽劇はニーチェから酷評された。
- 792 Richard Wagner, “Götterdämmerung” in *Full Score*, (New York: Dover Publications, 1982) p.428.
- 793 佐野仁志、前掲書、p.46.
- 794 Jessie L. Weston, *op.cit.*, p.172.
- 795 Dante Alighieri, *Divina Commedia, op.cit.*, ダンテ『神曲』、前掲書、p.145.
- 796 アエネアスに登場するディドーの自殺とブリュンヒルデの犠牲的な死は、火による死という点で類似している。John T. Mayer, *T.S.Eliot’s Silent Voices* (New York: Oxford University Press, 1989), p.279. アエネアスがディドーに出会った場所も、アウグスティヌスが訪れたカルタゴであった。このことを考慮に入ると、アウグスティヌスの欲情の炎は、ディドー、さらにはブリュンヒルデが身投げをする炎と重ね合わされていると考えられる。
- 797 Leonard Bernstein, *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*, (Cambridge: Harvard University Press, 1976) p.385. “Second-hand? Stravinsky, that consummate original? Yes, second-hand: because the personal statement is made via quotes from the

past, by alluding to the classics, by limitless new eclectism.”

798 Bernstein, *op.cit.*, p.378.

799 本節は、日本英文学会英文學研究第 89 号掲載論文「モダンでクラシカルな音風景—『春
の祭典』と『荒地』の騒音をめぐって」に加筆・修正を施したものである。

800 Peter Ackroyd, *T. S. Eliot* (London: Penguin Books, 1984), p.110.

801 『春の祭典』の初演は、1913 年 5 月 29 日にパリのシャンゼリゼ劇場であった。See, Richard
Buckle, *Diaghilev* (New York: Atheneum, 1984)p.253. 同年ロンドンでも 3 回公演されて
いる。See, Cyril W Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London* (London: Putnam, 1940),
p.75. 前衛的な振付と前代未聞の不協和音や騒音の連続に、その上演中は観客の怒号が飛び
かい警察沙汰の大騒動に発展した。



『春の祭典』1913 年公演のシーン

Google, “The Rite of Spring, 1913”, Web. 12 Nov, 2012.

ディアギレフの依頼で、ピカソ(Pablo Picasso)が、バレエの衣装や舞台の背景画などの制作
に携わった。See, Jane Prichard, ed. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes
1909-1929* (London: V&A Publishing, 2010) pp. 86,115. ピカソの絵画とストラヴィンス
キーの音楽の関係については White, Eric Walter. *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*
(London: Hogarth Press, 1930)、『荒地』にみるキュビズムの影響については Kory, Jacob.
“Modern Art Techniques in *The Waste Land* : A Collection of Critical Essays on *The
Waste Land*, Ed. Jay Martin (New Jersey: Prentice-Hall, 1968)を参照。



802

クィーンズ・ホール外観



クィーンズ・ホール内装(1924 年)

(Robert Elkin, *Queen's Hall 1893-1941*, London: Rider & Co.,1944, pp.18-19)

803 Lawrence Rainey, ed. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*
(New Haven: Yale UP, 2005), p.244.

804 Richard Buckle, *Diaghilev*. (New York: Atheneum, 1984), p.386. Elkin, *op.cit.*, p. 47.

805 T. S. Eliot, *The Dial*. Vol.71 (Sep. 1921), p.453.

806 *Ibid.*

807 Lawrence Rainey, ed. *op.cit.* p.244.

808 T. S. Eliot, *The Dial*. Vol.71 (Sep. 1921), p.453.

809 Pichard, ed. *op.cit.* p.172. 写真左端のアンサーメット(Ernest Ansermet)による指揮で、
マシン振付のバレエ音楽『春の祭典』が公演された時、主役の生け贄の処女は、6 月 27
日月曜日がリディア・ソコロヴァが演じた他、6 月 29 日水曜日及び 7 月 1 日金曜日リ

- ディア・ロポコーヴァ (Lydia Lopokova) が演じたものもある。Lawrence Rainey, ed. *op.cit.* p.244.
- 810 See, T. S. Eliot. *The Criterion*. Vol. 3 (Oct. 1924), p.5.
- 811 T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*, Vol. I (1898-1922) Rev. ed. Valerie Eliot and Hugh
Hanghton, eds. (London: Faber & Faber, 2009), pp.601-602.
- 812 Herbert Howarth, *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot* (London: Chatto & Windus,
1965) 参照。
- 813 富士川義之「音楽と神話」『現代思想』7 巻 8 号所収、青土社、1979 年。
- 814 Mildred Meyer Boaz, “Musical and Poetic Analogues in T. S. Eliot’s *The Waste Land*
and Igor Stravinsky’s *The Rite of Spring*”, *Centennial Review* 24 (Michigan: Michigan
State UP, 1980), pp. 218-31.
- 815 W. Bronzwaer, “Igor Stravinsky and T. S. Eliot: A Comparison of Their Modernist
Poetics.” *Comparative Criticism* 4 (Cambridge: Cambridge UP, 1982), pp. 169-191.
- 816 Jayme Stayer, “A Tale of Two Artists — Eliot, Stravinsky, and Disiplinary
(Im)Politics.” Ed. John Xiros Cooper. *T. S. Eliot’s Orchestra: Critical Essays on
Poetry and Music* (New York: Garland Publishing, 2000).
- 817 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring - Miniature Scores* (New York: Dover Publications,
2000), p. xiii.
- 818 Ezra Pound, *Antheil and the Treatise on Harmony* (New York: Da Capo Press, 1968).
- 819 Murray R. Schafer, ed. *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism* (London: Faber
& Faber, 1978) p.311. 1922 年ストラヴィンスキーがアンタイルに出会い、1923 年アン
タイルはパウンドの被擁護者としての位置を築く。See, Erin E. Templeton, “Dear
EzzROAR,” “Dear Anthill”: Ezra Pound, George Antheil and the Complications of
Patronage”, *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*,
2nd ed. Ed. P. Robert, McParland (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009),
pp.66&70.
- 820 Luigi Russolo, *The Art of Noises*. 1913 (New York: Pendragon Press, 1986) p. 25. 土居
によれば、自動車や飛行機によってもたらされた現代生活のスピード化は、未来派を育む
土壌となっており、『荒地』においても、心象風景のめまぐるしい変化となって表出され
ているという。土居光知『英文學の感覚』(東京: 岩波書店, 1935)参照。
- 821 富士川義之「都市の声、鳥の歌 — 『荒地』のために」『文學』57 巻 12 号所収(東京: 岩
波書店, 1989), pp.138-140.
- 822 Ackroyd, *op.cit.*, p. 95.
- 823 T. S. Eliot, *Letters*, Vol.I Valerie Eliot ed., p.750.
- 824 Murray R. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the
World* (Vermont: Destiny Books, 1994), p.182. 日本語訳は、鳥越けい子・小川博司・庄
野泰子・田中直子・若尾裕共訳 『世界の調律 — サウンドスケープとはなにか』(東京:
平凡社, 1986)を使用。以下同様。
- 825 *Ibid.*, pp.5&146.
- 826 *Ibid.*, p.111.
- 827 Russolo, *op.cit.*, p.87.
- 828 Schafer, *Soundscape*, pp.39&214&338. サウンドスケープの領域は、科学、社会、芸術の
中間地帯に位置する。
- 829 *Ibid.*, pp.114&183.
- 830 *Ibid.*, pp.52&114.
- 831 騒音を「掻き乱す響き」と定義したのはミシェル・ビジェ (Michelle Biget) であり、ストラ
ヴィンスキーの『春の祭典』のポリリズムがその例として挙げられている。See, Jean-Yves
Bossour, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine* (Paris: Minerve, 1992). ジャン＝
イヴ・ボスール 栗原詩子訳『現代音楽を読み解く 88 のキーワード 12 音技法からミク
スト作品まで』(東京: 音楽之友社, 2008), pp.26-27.
- 832 富士川、「音楽と神話」、p.128。
- 833 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Trans. Ronald Speirs
(Cambridge: Cambridge UP, 2006), p.114.
- 834 Stravinsky, *The Rite of Spring - Miniature Scores*, *op.cit.*, p.72.

- 835 *Ibid.*
- 836 Michael Kennedy, ed. *The Oxford Dictionary of Music* (Oxford: Oxford UP, 2006), p.236.
- 837 Igor Stravinsky, *Poetics of Music* (Massachusetts: Harvard UP, 2003) pp. 34-5.
- 838 Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge: Harvard UP, 1976), p.409.
- 839 Alison Latham, ed. *The Oxford Companion to Music* (Oxford: Oxford UP, 2002), p.1051.
- 840 Bernstein, *op.cit.*, pp.338-348.
- 841 『春の祭典』鑑賞後の1921年11月から12月にかけて、エリオットは健康を害し、保養と治療のためにスイスのローザンヌ(Lausanne)という閑静な街に滞在した。そして、この地で、『荒地』の第5歌「雷神の言葉」は書かれ(Ackroyd, *op.cit.*, p.116,119)、ストラヴィンスキーによる『春の祭典』の作曲もこの地でなされた。See, 鍵谷幸信 「音の荒地とことばの祭典 ―ストラヴィンスキーとエリオット―」『音楽芸術』第33巻9号所収、(音楽之友社、1975) p.64.『荒地』第5歌は、エリオット自らが一番良い出来であると語っており(T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot* (1923-1925) Vol. 2. Valerie Eliot and Hugh Houghton, eds. (London: Faber & Faber, 2009)p.257)、「自分でも何を言っているのか分からない」(T. S. Eliot, *The Paris Review Interviews*. Vol. I (1959) (New York: Dicador, 2006) p.79) 恍惚とした、いわば靈感を受けた状態で、一気に書き上げられたとされている(Ackroyd, *op.cit.*, pp.116-7)。
- 842 富士川、「都市の声」, p.139.
- 843 『荒地』からの引用は(行数)のみを記す。以下同様。
- 844 T. S. Eliot, *Letters*, vol.2, Valerie Eliot ed, pp.188&240.
- 845 富士川、「都市の声」 p.140.
- 846 Frank Michler Chapman, *Handbook of Birds of Eastern North America: With Keys to the Species and Descriptions of their Plumages, Nests, and Eggs* (New York: D. Appleton & Co., 1898), p.400. エリオットは、14歳の誕生日プレゼントとして、北東アメリカの鳥類図鑑をもらったと、ジョン・ヘイワード(John Davy Hayward, 1905-1965, 友人で、書誌学者、『四つの四重奏曲』への助言者)宛ての手紙の中で述べており、『荒地』の中に描かれた水のしたたり落ちる音に関しても、この鳥類図鑑の中に水音が「すばらしい音」として書かれていた、と明かしている。T.S.Eliot, *A Facsimile & Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot (London: Faber & Faber, 1971), p.148.
- 847 Stravinsky, *Poetics of Music*, p.24.
- 848 深瀬基寛、『エリオット』(東京: 筑摩書房、1968), p.227.
- 849 『荒地』では、扉をあける時の鍵をまわす「音」は一回だけ鳴るが、ダンテ『神曲』「煉獄篇」第九歌では、金と銀の鍵がそれぞれうまく回ると、煉獄の門が楽の音を発しつつ開くことになっている。 Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 2006), p.286.
- 850 Dante. *Divina Commedia*. p.211.
- 851 『神曲』「地獄篇」第31歌、「煉獄篇」第14歌、第29歌。
- 852 Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol.I Trans. Mark Musa (New York: Penguin Books, 1984), p.66.
- 853 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile & Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Ed. Valerie Eliot (London: Faber & Faber, 1971), pp.11&13.
- 854 シェイクスピア『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収(平井正穂訳)『リヤ王』(東京: 集英社, 1991), p.466.
- 855 William Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford UP, 1988), p.945.
- 856 鍵谷、前掲書、pp.68-69.
- 857 富士川、「音楽と神話」、p.191.
- 858 Bernstein, *op.cit.*, p. 357.
- 859 “Motor Horn Nuisance”, Editorial(Jul 11, 1914) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDFfile.

- 860 佐野仁志「“The Fire Sermon”の音楽：“the natural medium of vision poetry”」 *T.S. Eliot Review* No.3 所収(日本 T.S.エリオット協会、1992), p.48.
- 861 T. S. Eliot, *The Dial*. Vol.70 (May 1921), p. 691.
- 862 Schafer, *Soundscape*, p 137.
- 863 *Ibid.*, pp.149&52
- 864 B.C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot*, 6th ed.(London : Faber & Faber, 1994), p.152.
- 865 当時のタイピストの社会的背景については、出口菜摘「効率と出生率 – *The Waste Land* におけるタイピストの社会的背景」 *T. S. Eliot Review* No.3 所収 (日本 T. S. エリオット協会、2003), pp.1-16 を参照。
- 866 コンサートホールでの器楽演奏とは異なり、蓄音機から流れるレコードの音楽は、周囲の生活音と混ざり合うことから、マクルーハンは、蓄音機を「壁のない音楽ホール」と称した。M.マクルーハン『メディア論・人間の拡張の諸相』栗原裕 河本仲聖 共訳、(みすず書房、1995), p.292。また、当時の蓄音機から流れでる楽音の中にノイズが多く含まれることから、雨の降る音が連想されると考えられる。
- 867 Alain Corbin, *Les Cloches De la Tarre: Paysage Sonore et Culture Sensible dans les Camopagnes au XIXe Siècle* (Paris: Albin Michel, 1994). アラン・コルバン、小倉孝誠訳『音の風景』(藤原書店、1997), p.356.
- 868 深瀬、前掲書、pp.228-289.
- 869 Southam, *op.cit.*,p.190.
- 870 Schafer, *Soundscape*, p.50.
- 871 T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1999), p.256.
- 872 鍵谷、前掲書、p. 66.
- 873 Bernstein, *op.cit.*, pp. 351&357.
- 874 Boaz, *op.cit.*, p.230.
- 875 Ackloyd, *op.cit.*,pp.112-113.
- 876 現代文明と未開文明の対比というテーマは、1922 年刊行の『荒地』の詩行の随所に発見できるが、じつはこのテーマはそれ以前に芽生えていたようである。その構想は、16 歳のエリオットがセントルイスのスミス・カレッジ最終学年に在学していた 1905 年に、すでに得られていたという説がある(成田興史『T.S. エリオットの比較文化的研究』(東京: 晃学出版、1996), p.73.)



エリオットのセントルイス万博入場券(*Ibid.*, p.27.)

1904 年にセントルイスで開催された万国博覧会にエリオット家も出向き、未開文明に接する実体験をしたというのである。セントルイス万博で絶大な人気を博したのは、会場の南西部に特設されたフィリピン会場で、米西戦争の結果でアメリカの領有となったフィリピンから現地の人々が連れてこられ、土着の文化の紹介がなされ、エリオット家の人々もこの会場に足を運んだものと考えられる(*Ibid.*, pp.58-61.)。実際、エリオット自身もこの万博に行き(T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*, Vol.1. (1898-1922) Rev. ed. Valerie and Hugh Houghton, eds. (London: Faber & Faber, 2009) p.xxiii.)、エリオットの手にした入場券(上

- 記画像)も残っている。エリオットによる 1905 年の習作「昔は王様だった男」(“The Man who was King”)の詩行には、万博会場で披露された、フィリピンのイゴロット村の舞踏の儀式に用いられる金属製打楽器の影響を示唆する箇所がある(成田興史、前掲書、p.59.)。この詩には、「ブコング(一種のブリキ鍋とドラの合いの子)を打ち鳴らし平板な歌をうたう一団」と歌われている詩句が続くからである。したがって、第一詩集所収の「ある婦人の肖像」に見受けられる打楽器「トムトム」への言及は、『荒地』において、都市の喧騒と植物祭の儀式とを重ね合わせて、原始的な野蛮さを表現することになる予兆とも解釈できる。
- 877 ポリリズムは、ストラヴィンスキーの『春の祭典』特有のものではなく、エリオットの第一詩集所収の「ある婦人の肖像」において、女性が男性に詰問する「声」と、その声を打ち消すかのように、男性の脳裏に響く「トムトム」という器楽音が重なることで生じる。
- 878 William Alves, *Music of the Peoples of the World* (Boston: Cengage Learning, 2013), p.48.
- 879 Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries* (New York: Doubleday, 1960), p.77.
- 880 Alex Ross, *The Rest of Noise Listening to the Twentieth Century* (New York: Picador, 2007), p.99. アレックス・ロス、柿沼敏江訳『20 世紀を語る音楽 1』(みすず書房、2010) p.96.
- 881 Wikipedia, “Histoire du Soldat”, Web. 15 March. 2013.
- 882 Wikipedia, “List of Compositions of Igor Stravinsky”, Web. 15 March. 2013.
- 883 Latham, Alison, ed. *The Oxford Companion to Music*. (Oxford: Oxford UP, 2002), p.1024.
- 884 *Ibid.*, pp.1235-1236.
- 885 飯野友幸「シンコペートするシェイクスピア—T.S.エリオットの初期詩篇における「黒人」音楽」『言語文化』所収(明治大学言語文化研究所、2006), p.53.
- 886 Wikipedia, “Minstrel Show”, Web. 15 March. 2013.
- 887 Lawrence Rainey, ed. *op.cit.*, pp.95-99.
- 888 *Ibid.*
- 889 もともとセントルイスではドイツ系の古典音楽教育が主流であったのだが、1890 年代末を迎えて、ラグタイムという黒人系音楽文化が入り込み、1900 年から 1905 年のあいだに黄金時代を迎えていく。巽孝之、「ラグタイムを弾く詩人・ポストロコニアリズム以後の 批評」、*T. S. Eliot Review* No.14 所収(日本 T. S. エリオット協会、2003), pp.65-66.
- 890 飯野、前掲書、p.57.
- 891 Dante, *op.cit.*, Vol. I *Inferno*, p.384
- 892 Dante, *op.cit.*, II : *Purgatory*, p.382.
- 893 Buckle, *op.cit.*, p. 386.
- 894 Alan Blackwood, *op.cit.*, p.156.
- 895 Jane Prichard, ed. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* (London: V&A Publishing, 2010), p.174.
- 896 Beaumont, *op.cit.*, p. 73.
- 897 T. S. Eliot, *The Dial*. Vol.71 (Sep. 1921), p.453.
- 898 T. S. Eliot, “The Beating of a Drum.” *The Nation & the Athenæum* (Oct. 1923), p.52.
- 899 Arnold Bennett, *The Journals of Arnold Bennett 1921-1928*. Ed. Newman Flower (London: Cassell, 1933), p.52.
- 900 Schafer, *Soundscape*, pp.52&76-77&137.
- 901 *Ibid.*, p.52.
- 902 T. S. Eliot, *The Dial*. Vol.71 (Sep. 1921), p.453.
- 903 James Frazer, *The Golden Bough*, 1880-1915 (England: Penguin Books, 1996), p.83.
- 904 *Ibid.*, p.76.
- 905 *Ibid.*, pp.75, 93.
- 906 “Modern Motor Cycles.” Editorial. (Feb 24, 1920) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- 907 岩崎宗治訳註『荒地』(東京 : 岩波書店、2010), p.244. スウィーニーは、エリオット氏自身

-
- による詩「ナイチンゲールたちに囲まれたスウィーニー」(Sweeney Amang Nightingales, 1918)および「直立したスウィーニー」("Sweeney Erect, 1919)にオランウータンのように毛むくじらの男として登場している。
- 908 佐野、前掲書、p.40.
- 909 Weston, *op.cit.*, p. 167.
- 910 1921 年 11 月、エリオットはシドニー・シフ(Sydney Schiff)宛ての手紙の中で、自らマンドリンの音階の練習をしていたことを明かしている。T. S. Eliot, *The Letters*. Vol.I. Valerie Eliot and Hugh Houghton, eds. p.602.
- 911 Schafer, *Soundscape*, p.72.
- 912 Weston, *op.cit.*, pp.43&138-139.
- 913 Frazer, *op.cit.*, p.87.
- 914 深瀬、前掲書、p.229.
- 915 Frazer, *op.cit.*, p.78.
- 916 Frazer, *op.cit.*, pp.87&282.
- 917 *Ibid.*, p.81.
- 918 T. S. Eliot, *Selected Essays*, *op.cit.*, p.250.
- 919 T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1999), p.240.

初出一覧

- 第1章 「T. S. エリオットの「J. アルフレッド・プルフロックの恋歌」―「観察」をめぐって」(仙台白百合女子大学紀要 第20号、2015年)

-
- 第2章 「『ある婦人の肖像』における「ある婦人」と「ショパン」
— 私通の「エンハーモニック転調」をめぐって」
(*T. S. Eliot Review* No.27 日本T.S.エリオット協会発行、2016年)
- 第3章 書きおろし
- 第4章 「『荒地』の音楽的側面—ワーグナーのライトモチーフをめぐって」
(言語・文学研究論集第2号 白百合女子大学言語・文学センター発行、2000年)
- 「『荒地』の音楽的側面—ワーグナーの楽劇との関連をめぐって」
(*Soundings* 第26号 サウンディングズ英語英文学会発行、2000年)
2001年度「ロゲンドルフ賞」受賞
- 第5章 「モダンでクラシカルな ^{サウンドスケープ}音風景—『春の祭典』と『荒地』の ^{ノイズ}騒音をめぐって」 (英文學研究第89号 日本英文学会発行、2012年)
2013年度「カトリック学術奨励金研究奨励賞」受賞

参考文献

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Penguin Books, 1984. Print. ピーター・アクロイド.
武谷紀久雄訳. 『T. S. エリオット』. みすず書房, 1988. Print.

- Acton, William. *Prostitution Considered in its moral, Social and Sanitary Aspects*. John Churchill & Sons, 1857; Oregon: Routledge, 2006.
- Adkins, John F. “*The Dove Descending*” : *Poetics of Tradition in Eliot and Stravinsky*, *Renascence* 39(4), 1987. 470-483. Print.
- Albertson, Michael and Ellen Albertson. *Temptations: Igniting the Pleasure and Power of Aphrodisiacs*. New York: Fireside, 2002. Print.
- Alighieri, Dante. *Divina Commedia*. Roma: Newton, 2006. Print. *The Divine Comedy*. 3 vols. Trans. Mark Musa. New York: Penguin Books, 1984. Print. ダンテ・アリギエーリ. 平川祐弘訳・解説. 『神曲』. 東京: 河出書房新社. 1996. Print.
- Alldritt, Keith. *Eliot's Four Quartets - Poetry as Chamber Music*, London: Woburn Press, 1978. Print.
- Altman, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2005. Print.
- Alves, William. *Music of the Peoples of the World*. Boston: Cengage Learning, 2013. Print.
- Amorous Intrigues and Painterly Refinement, The Art of Frans Van Mieris National Gallery of Art*, Washington, February 26-May 21. 2006. PDF. File.
- Arasse, Daniel. “The Artist”, Michel Vovelle, ed., *Enlightened Portraits*. Trans. Lydia G. Cochrane. Chicago: The U of Chicago Press, 1997. Print.
- Beaumont, Cyril W. *The Diaghilev Ballet in London*. London: Putnam, 1940. Print.
- Barnier, Martin. *En route vers le parlant: histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*. Liège: Editions du Céfal, 2002. Print.
- Birsanu, Roxana Ștefania. *T.S. Eliot's “The Waste Land” as a Place of Intercultural Exchanges: A Translation Perspective*. Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars Publishing, 2014. Print.
- Beasley, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. New York: Routledge, 2007. Print.
- Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris* (Paris: GF-Flammarion, 1987) Print. ボードレー、三好達治訳 『パリの憂鬱』 (東京: 新潮社, 1977) Print.
- . *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris: Gallimard, 1992. Print. ボードレー、阿部良雄訳. 『ボードレー全集 III 美術批評 上』. 東京: 筑摩書房, 1985. Print.
- . *Les Fleurs du mal et autres poèmes* (Paris: GF-Flammarion, 1964) Print. ボードレー、阿部良雄訳. 『悪の華』 「万物照応」. 世界の文学 8. 東京: 中央公論社, 1970. Print.
- . *Critique d'art suivi de Critique musicale* (Paris: Gallimard, 1992) Print. ボードレー、阿部良雄訳. 『ボードレー全集 III 美術批評 上』. 東京: 筑摩書房, 1985. Print. 阿部良雄訳. 『ボードレー全集 IV』. 東京: 筑摩書房, 1987. Print.
- Bennett, Arnold. *The Journals of Arnold Bennett 1921-1928*. Ed. Newman Flower. London: Cassell, 1933. Print.
- Bergson, Henri. *L'évolution Créatrice*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1927. Print.
- Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard UP, 1976. Print. バーンスタイン, 和田旦訳. 『答えのない質問』. 東京: みすず書房, 1978. Print.
- “Bertran de Born”, *Wikipedia*, Web. 4. May. 2015.
- Bevan, Edward. “Motor Horns.” (Jul 10, 1914) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Bissell, R. Ward, Andria Derstine and Dwight Miller. *Masters Of Italian Baroque*

-
- Painting: The Detroit Institute Of Arts*. London: D Giles Ltd, 2005. Print.
- Blackwood, Alan. *Music of the World*. New Jersey: Prentice-Hall, 1991. Print. アラン・ブラックウッド. 別宮貞徳監訳. 『世界音楽文化図鑑』. 東京: 東洋書林. 2001. Print.
- Blickstein, Edward and Gregor Benko. *Chopin's Prophet: The Life of Pianist Vladimir de Pachmann*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2013. Print.
- Bloom, Clive. *Victorian's Madmen: Revolution and Alination*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Bloom, Harold ed. *The Waste Land*. New York: Chelsea House Publishing, 1986. Print.
- Boaz, Mildred Meyer. "Musical and Poetic Analogues in T. S. Eliot's *The Waste Land* and Igor Stravinsky's *The Rite of Spring*", *Centennial Review* 24. Michigan: Michigan State UP, 1980. 218-31. Print.
- Boehrer, Bruce Thomas. *Parrot Culture Our 2500 – Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2004. Print.
- Boetii, Anicii Manlii Torquati Severini. *De Institutione Arithmetica, De Institutione Musica*. Godofredus Friedlein, ed. Frankfurt: Unveränderter Nachdruck, 1966. Print.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus. Claude V. Palisca, ed., *Fundamentals of Music*, Trans, Calvin M. Bower. New Haven & London: Yale University Press, 1989. Print.
- Boime, Albert. *A Social History of Modern Art, Volume 2 : Art in an Age of Bonapartism, 1800 -1815*. Chicago: U of Chicago Press, 1990. Print.
- Booker, Jewel Spears. *Mastery and Escape – T. S. Eliot and The Dialectic of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. Print.
- Borobia, Mar. *Thyssen-Bornemisza Collection*, Web. 8. Dec. 2015.
- Bossour, Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris: Minerve, 1992. Print. ジャン=イヴ・ボスール. 栗原詩子訳. 『現代音楽を読み解く 88 のキーワード 12 音技法からミクスト作品まで』. 東京: 音楽之友社. 2008. Print.
- Bradbury, Malcolm, McFarlane, James, eds. *Modernism: 1890-1930*. Penguin Books, 1976. Print.
- Bridges, Frederick. *Criminals, Crimes, and Their Governing Laws, as Demonstrated by the Sciences of Physiology and Mental Geometry*. London: George Philip and Son, 1860. Print.
- Brine, Douglas. *Pious Memories: The Wall-Mounted Memorial in the Burgundian Netherlands*. Leiden: Koninklijke Brill, 2015. Print.
- Bronzwaer, W. "Igor Stravinsky and T. S. Eliot: A Comparison of Their Modernist Poetics." *Comparative Criticism* 4. Cambridge: Cambridge UP, 1982. 169-91. Print.
- Brooker, Jewel Spears Joseph Bentley. *Reading "The Waste Land": Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990. Print.
- Broomfield, Andrea. *Food and Cooking in Victorian England: A History*, Ed. Sally Mitchell. Connecticut :Praeger Pub, 2007. Print.
- Buckland, Raymond. *The Spirit Book: The Encyclopedia of Clairvoyance, Channeling, and Spirit Communication*. Canton: Visible Ink Press, 2005. Print.
- Buckle, Richard. *Diaghilev*. New York: Atheneum, 1984. Print.

-
- Bunn, Geoffrey C. *The Truth Machine: A Social History of the Lie Detector*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012. Print.
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music, eighth edition*. New York: W. W. Norton & Company, 2010. Print.
- Burns, Allan Douglas. *Thematic Guide to American Poetry*. Westport: Greenwood Press, 2002. Print.
- Buster, Lee. *Universal Tarot of Marseille*. Trans. Studio RGE. Torino: Lo Scarabeo, 2006.
- Cachin, Françoise, Charles S. Moffett, Michel Melot. *Manet, 1832-1883 : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, April 22-August 8, 1983, the Metropolitan Museum of Art, New York, September 10-November 27, 1983*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983. Print.
- Carroll, Bret E. *Spiritualism in Antebellum America*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. Print.
- Chapman, Frank Michler. *Handbook of Birds of Eastern North America: With Keys to the Species and Descriptions of their Plumages, Nests, and Eggs*. New York: D. Appleton & Co., 1898. Print.
- Childs, Donald J. *Modernism & Eugenics: Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration*. Cambridge: Cambridge U.P., 2001. Print.
- Chilves, Ian. *The Oxford Dictionary of Art and Artist*. New York: Oxford UP, 2009. Print.
- Chinitz, David E. *T. S. Eliot and The Cultural Divide*. Chicago: U of Chicago Press, 2005. Print.
- _____. ed. "War, Empire, and the Lexicons of Decadance" in *A Companion to T.S. Eliot*. Chichester: Blackwell, 2009. Print.
- Christiansen, Keith. *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996. Print.
- Cole, Bruce Michael Wood and Adelheid M. Gealt. *Art of the Western World: From Ancient Greece to Post Modernism*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1989. Print.
- Clinton, Alan Ramon. *Machanical Occult: Automatism, Modernism, and the Specter of Politics*. New York: Peter Lang Pub Inc., 2004. Print.
- "Colchester Oyster Feast." Editorial. (Oct 21, 1910) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Collins, Wilkie. *The Woman in White*. New York: Dover Publications, 2005. Print.
- Cook, Elizabeth. ed. *John Keats*. Oxford: Oxford UP, 1990. Print. キーツ. 出口保夫訳. 『キーツ全詩集』. 東京: 株式会社白凰社. 1974. Print.
- Cooper, John Xiros, ed. *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. New York: Garland Publishing, 2000. Print.
- Cosandey, Roland. "François (or Franz) Dussaud (1870–1953)", *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*. Ed. Stephen Herbert and Luke McKernan. London: BFI Publishing, 1996. Print.
- "Crab Animal Symbolism", *What-Your-Sign.com*, Web. 15. May. 2015.
- "Crab", *Native Symbols. info*, Web. 15. May. 2015.
- Craft, Robert. "Stravinsky and Eliot: 'Renard' and 'Old Possum'", *Encounter*, January 1978. 46-51. Print.
- Crawford, Robert. *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land*. London: Vintage, 2015. Print.

-
- “Dante And Beatrice.” Editorial. (Jun 08, 1918) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- “Dante’s “Inferno” On The Cinema.” Editorial. (Apr 09, 1914) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- “David (Michelangelo)”, *Wikipedia*, Web. 13. May. 2015.
- Davie, Donald. “T. S. Eliot : The End of an Era,” *T. S. Eliot : A Collection of Critical Essays*, ed. Hugh Kenner. Englewood Cliffs, N. J. : Printice-Hall, 1962. Print.
- Davis, Nick. “How Do I love Celebrity: Let me Liszt the Ways”. *Dick Navis’ Noun Dreams*. Mar 17, 2015. Web. 3. Aug. 2015.
- Dawson, J. L., Holland, P. D., McKetterick D. J. ed. *A Concordance to The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Cornell University Press, 1995. Print.
- Dickey, Frances. *The Modern Portrait Poem From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012. Print.
- _____. “Parrot’s Eye: A Portrait by Manet and Two by T. S. Eliot”, *Twentieth Century Literature*, Vol.52, No.2 Summer 2006. Print.
- Dolan, Brian. *Inventing Entertainment: The Player Piano and the Origins of an American Musical Industry*. Lanham: Roman & Littlefield Publishers, Inc., 2009. Print.
- Dolan, Therese. *Perspectives on Manet*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. Print.
- Donne, John. *Devotions upon Emergent Occasions*, ed. Anthony Rospa, Montreal: McGill-Queen’s UP, 1975. Print.
- Dorè, Gustave. *The Dorè Illustrations for Dante’s Divine Comedy*. New York: Dover, 1976. Print.
- Drabble, Margaret ed. *The Oxford Companion to English Literature*, Rev. Oxford: Oxford UP, 1995. Print.
- Drew, Elizabeth. *T. S. Eliot : The Design of his Poetry*, New York: Charles Scribner’s Son, 1949. Print.
- “Doubt in Hamlet”, *Medyamagazine*, Web. 17. May. 2015.
- Eliot, T. S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber, 1934. Print.
- T. S. エリオット, 中橋一夫訳, 「異神を追いて — 近代異端入門の書 —」『エリオット選集』. 第3巻. 東京: 彌生書房、1959. Print.
- _____. “The Beating of a Drum.” *The Nation & the Athenæum*. (Oct. 1923), 11-12. Print.
- _____. *The Cocktail Party*, 1950. London: Faber & Faber, 1989. Print.
- _____. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1985. Print.
- _____. “A Commentary,” *The Criterion*. Vol. 1 (Apr. 1923) 306. Print.
- _____. “A Commentary,” *The Critetion*, Vol. 10, No.40 (Apr, 1931), 481-490. Print.
- _____. “Dramatis Personæ”, *The Criterion*. Vol. 1.3(Apr. 1923), 303-6. Print.
- _____. “*Egoists*, by James Huneker.” *The Harvard Advocate* 88-1(October 5, 1909). Print.
- _____. *The Family Reunion*. 1939. London: Faber & Faber, 1963. Print. 福田恆存訳他『エリオット全集 第二巻』. 東京: 中央公論社, 1971. Print.
- _____. *Inventions of the March Hare — Poems 1909-1917*. Christopher Ricks ed. London: Faber and Faber, 1996. Print. クリストファー・リックス編. 村田辰夫訳『三月兔の調べ 詩篇 1909-1917』. 東京: 国文社, 2002. Print.

-
- _____. "The Influence of Landscape upon the Poet," *Dædalus, Journal of the American Academy of Arts and Science* 89.2 ,Spring, (1960) 420-428. Print.
- _____. "London Letter", *The Dial*. Vol.70 (May 1921), 691. Print.
- _____. "London Letter", *The Dial*. Vol.71 (Aug. 1921), 215. Print.
- _____. "London Letter", *The Dial*. Vol.71 (Sep. 1921), 452-3. Print.
- _____. "London Letter", *The Dial*. Vol.73 (Sep. 1922), 663. Print.
- _____. "The Man who was King," *Smith Academy Record*, St. Louis, Mo., VIII, 6 (June, 1905) [1]-3. Print.
- _____. "The Music of Poetry," *On Poetry and Poets*. London: Faber, 1957. Print.
- _____. *The Paris Review Interviews*. Vol. I (1959) New York: Picador, 2006. Print.
- _____. "The Paris Review Interviews" 2nd series, ed.Toshitada Iketani. Osaka: Aoyama, 1970. Print.
- _____. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1999. Print. エリオット、平井正穂他訳 エリオット、平井正穂他訳『エリオット全集 第3巻』(東京：中央公論社, 1971). 『エリオット全集 第4巻』(東京：中央公論社, 1960) Print.
- _____. *Selected Poems*. London: Faber & Faber, 1961. Print. 深瀬基寛他訳『エリオット全集 第一巻』(東京：中央公論社, 1971) Print.
- _____. *The Use of Poetry and Use of Criticism*. Cambridge: Harvard UP, 1961. Print.
- _____. *The Waste Land A Facsimile & Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot. London: Faber & Faber, 1971. Print.
- _____. "War-Paint and Feathers." *A Review of the Path of the Rainbow: An Anthology of Songs and Chants from Indians of North America*. Ed. George W. Crpnyn. *Athenaeum*, No. 4668 (17 October, 1919). Print.
- _____. *The Waste Land / Four Quartets and other poems*. London: Harper Collins, 1971. Reading.
- _____. "What Dante Means to Me," *To Criticize the Critic and Other Writings*. London : Faber & Faber, 1988. Print.
- Eliot, Valerie and Hugh Houghton, eds. *The Letters of T. S. Eliot*. Vol.1. (1898-1922) Rev. ed. London: Faber & Faber, 2009. Print.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot*. Vol. 2. (1923-1925) London: Faber & Faber, 2009. Print.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot Vol.4 1928-1929*. London: Routledge, 2014. Print.
- Elkin, Robert. *Queen's Hall 1893-1941*. London: Rider & Co., 1944. Print.
- Ellis, Steve. *The English Eliot: Design, Language, and Landscape in Four Quartets*, London: Routledge, 1991. Print.
- Ellmann, Maud. *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*. Brighton: Harvester P, 1987. Print.
- "English coffeehouses in the seventeenth and eighteenth centuries", *Wikipedia*, Web. 21. May. 2015.
- "Enharmonic", *Wikipedia*, Web. 23. Jun. 2015.
- The Etude for Teacher, Student & Love of Music*. Philadelphia: Theodore Presser, 1912. Print.
- "Experts 'rebuild' composers face", *BBC NEWS*, 29.Feb. 2008, Web. 4. Aug. 2015.
- "1911 in film", *Wikipedia*, Web. 1. June. 2015.
- Eysteinsson, Astradur. *Modernism – A Comparative History of Literature in European Languages, Vol.2*. Amsterdam: John Benjamins Co., 2007. Print.
- Feinberg, Karen ed. *The Collections of the Cincinnati Art Museum*. Cincinnati:

-
- Cincinnati Art Museum, 2000. Print.
- Frankel, Nicholas ed. *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Unsensored Edition*, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2011. Print.
- Frazer, James. *The Golden Bough — A Study in Magic and Religion*. 1890-1915. London: Penguin Books, 1996. Print.
- “Frédéric Chopin”, *Wikipedia*, Web. 24. Jun. 2015.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: U of Chicago Press, 1996. Print.
- “Full Text of ‘Messengers of Evil Being a Further Account of the Lures and Devices of Fantômas’”, *Google*, Web. 5. May. 2015.
- Gardner, Helen “The Art of T. S. Eliot,”. London: Faber and Faber, 1991. Print.
- _____. *The Composition of Four Quartets*. London: Faber and Faber, 1978. Print.
- _____. “The Landscapes of Eliot’s Poetry,” *Critical Quarterly*, Vol.10. New York: Kraus Reprint, 1967. pp.313-30. Print.
- Gay, Jane de. *Virginia Woolf’s Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006. Print.
- Georganta, Kstanitna. *Conversing Identities: Encounter Between British, Irish and Greek Poetry, 1921-1952*. Amsterdam and New York: Rodopi Publisher, 2012. Print.
- Gigue, 「音楽用語辞典」, Web. 2. Aug. 2015.
- Gitter, Elisabeth G. *The Power of Women’s Hair in the Victorian Imagination*, PMLA Vol. 99, No. 5 (Oct., 1984). Print.
- “Ghost Note”, *Wikipedia*, Web. 31. July. 2015.
- “The Golden Bough”, *Wikipedia*, Web. 18. May. 2015.
- Goncourt, Edmond et Jules de. *Journal, Mémoires de la vie littéraire*. Avant-propos de l’Académie Goncourt. Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte. Paris: Frasnelle et Flammarion, 1956-8. Vol: 47. Print.
- Gooley, Dana. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.
- Gordon, Lyndall. *T.S.Eliot An Imperfect Life*. London: Vintage, 1998. Print.
- Graham, T. Austin. “T.S.Eliot and Ubiquitous Music, 1909-1922”. P. Robert McParland, ed. *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009. Print.
- Gordon, Lyndall. *Eliot’s Early Years*, Oxford: Oxford UP, 1977. Print.
- _____. *T.S.Eliot An Imperfect Life*. London: Vintage, 1998. Print.
- _____. “Eliot and Woman,” *T. S. Eliot: The Modernist in History*, ed. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge UP, 1991. Print.
- Goya, Francisco. *Los Caprichos*. New York: Dover Publications Inc., 1969. Print. 雪山行 二編著. 『国立西洋美術館所蔵 ゴヤ ロスカプリチヨス —寓意に満ちた幻想版画の世界—』. 東京: 二玄社, 2001. Print.
- Gunderson, Jessica. *Movements in Art Impressionism*. Minnesota: Creative Education, 2009. Print.
- Hadler, Mona. “Manet’s Woman with a Parrot of 1866”. *Metropolitan Museum of Art*. PDF file,
- Haine, W. Scott. *The World of the Paris Café: Sociability Among the French Working Class 1789-1914*. Maryland: John Hopkins UP, 1996. Print.
- “Hamlet: Themes”, *LitCharts*, Web. 17. May. 2015.
- Hammer, Olav. *Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the*

-
- New Age*. Leiden: Brill, 2001. Print..
- Hargrove, Nancy Duvall. *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*. Jackson: University Press of Mississippi, 1978. Print.
- Hauptman, William. "Manet's Portrait of Baudelaire: An Emblem of Melancholy," *Art Quarterly* (Summer 1978): 214–243. Print.
- Hartweg, Christine. *All Things Robert Dudley*, "Facts and opinions about the life, times, and family of Robert Dudley Earl of Leicester", Web, 4 Jan 2016.
- "Harris's List of Covent Garden Ladies", *Wikipedia*, Web. 21. May. 2015.
- Harvey, John. *Men in Black*. Chicago: U of Chicago Press, 1995. Print. ハーヴェイ, ジョン. 太田良子訳. 『黒服』. 研究社出版, 1997. Print.
- Hatt, Michael. "Physical Culture: The Male Nude and Sculpture in Late-Victorian England", in Elizabeth Prettejohn ed. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian Britain*. Manchester: Manchester UP, 1999. Print.
- Henderson, L. Douglas. "The First PIANOLA, invented by Edwin S. Votey - c. 1895", 10 Nov. 2011. Web. 11. Nov. 2015.
- Hennegan, Alison. "Aspects of Literature and Life in England" in Mikulas Teich & Roy Porter eds., *Fin de Siècle and its Legacy*. New York: Cambridge University Press, 1990. Print.
- Heywood, Christopher. "Lady Audley's Secret: A T. S. Eliot Source?", in *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 27, No. 106 (May, 1976): 182-188. Print.
- Hix, Lisa. "Ghosts in the Machines: The Devices and Daring Mediums That Spoke for the Dead", *Collectors Weekly*, Oct. 29th 2014, Web. 15. July. 2015.
- Holloway, John. "Eliot's Four Quartets and Beethoven's Last Quartets", *The Fire and the Rose: New Essays on T. S. Eliot*, "Eliot's Four Quartets and Beethoven's Last Quartets" Oxford: Oxford UP, 1992. Print.
- Howard, Kathleen ed. *The Metropolitan Museum of Art Guide*. New York: Colorcraft Lithographers, 1983. Print.
- Howarth, Herbert. *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot*. London: Chatto & Windus, 1965. Print.
- Hutchison, Jane Campbell. *Albrecht Dürer: A Guide to Research*. New York: Garland Publishibg, Inc., 2000. Print.
- Hughes, Linda K. *The Cambridge Introduction to Victorian Poetry*. New York: Cambridge UP, 2010. Print.
- Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music*. Chicago: Leopold Classic Library, 2015. Print.
- , *Overtones, a book of temperaments: Richard Strauss, Parsifal, Verdi, Balzac, Flaubert, Nietzsche, and Turgénieff*. New York, C. Scribner's Sons. 1904. PDF.
- Huxley, Aldous. *The Human Situation*. New York: Harper & Row, 1977. Print.
- "The Incredulity of Saint Thomas (Caravaggio)", *Wikipedia*, Web. 3. July. 2015.
- "Inferno 1911 film", *Wikipedia*, Web. 1. June. 2015.
- "Imagery in "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *British Literature Wiki*, Web. 12. May. 2015.
- "Images de la prostitution en France (1850-1910)", *Slash*, Web. 22. May. 2015.
- Impelluso, Lucia. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2004. Print.
- Ivan Raykoff, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*. New York: Oxford

-
- University Press, 2014. Print.
- Ives, Colta FellerSusan and Alyson Stein. *Goya in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995. Print.
- Jain, Manju. *T. S. Eliot: Selected Poems, and A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot*. Delhi: Oxford UP, 1992. Print.
- Jenkins, Nicholas. "More American We knew", *New York Times on the Web*, Web. 20. May. 2015.
- JMcQuiston, "Welcome to Undead: Spiritualism and the Victorians", *Fun Historical Tidbits, Science*, Nov.11 2013, Web. 15. July. 2015.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. New York: Viking Press, 1968. Print.
- "Judith beheading Holofernes", *Wikipedia*, Web. 17. May. 2015.
- "Judith and the Head of Holofernes", *Wikipedia*, Web. 17. May. 2015.
- "Judith and Holofernes", *Vatical Museums*, Web. 11. May. 2015.
- "Julius", *Online Etymology Dictionary*, Web. 10. May. 2015.
- Julius, Anthony. *Anti-Semitism, and Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print.
- Jurkevich, Gayana. *In Pursuit of the Natural Sign: Azorin and the Poetics of Ekphrasis*. London: Associated University Presses, Inc., 1999. Print.
- Kathleen Walker-Meikle, *Medieval Pets*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012. Print.
- Kendall, Tim. *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007. Print.
- Kennedy, Michael, ed. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.
- Kenner, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London: Methuen, 1965. Print.
- _____. *The Mechanic Muse*. New York: Oxford University Press, 1987. Print. 松本朗訳 『機械という名の詩神』. 東京: 上智大学出版, 2009. Print.
- Kenrick, John. *The Phoenicians*. London: B.Fellowes, 1855. Print.
- Kiple Kenneth F., ed. *The Cambridge World History of Food*. Vol.II. Cambridge UP, 2000. Print.
- Kory, Jacob. "Modern Art Techniques in *The Waste Land*" *A Collection of Critical / Essays on The Waste Land*. Ed. Jay Martin. New Jersey: Prentice-Hall, 1968. 87-96. Print.
- Knust, Herbert. *The Artist, the King and "The Waste Land": Richard Wagner, Ludwig II, and T. S. Eliot*. Michigan: University Microfilms, 1961. Print.
- "Lady Lilith", *Wikipedia*, Web. 30. May. 2015.
- Laird, Dr Karen E. *Art of Adapting Victorian Literature, 1848-1920: Dramatizing Jane Eyre, David Copperfield and The Woman in White*. Farnham: Ashgate, 2015. Print.
- LaLuna, Greg. "Portait of a Lady by T. S. Eliot", *British Literature Wiki* (2011). Web. 27. July. 2015.
- Lamos, Collen. *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Print.
- Latham, Alison, ed. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford UP, 2002. Print.
- Lavin, Gerald. "The Musical Style of *The Waves*", "Modern Critical Views Virginia Woolf", New York: Chelsea House Publishers, 1986. Print.
- Lawlence, D. H. *The Rainbow*. New York: Penguin Books, 1943. Print.

-
- “Listomania”, *Wikipedia*, Web. 2. Aug. 2015.
- Lloyd, Ann., David Robinson. *The Illustrated History of the Cinema*. London: Orbis, 1986. Print.
- Lockerd, Benjamin G. and Anderson D. Araujo. Eds. *T. S. Eliot and Christian Tradition*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2015. Print.
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York: Dover Publications, Inc., 1990. Print.
- “The Love song of J. Alfred Prufrock”, *Genius*, Web. 13. May. 2015.
- “The Love Song of J. Alfred Prufrock, Eating and Drinking”, *Shmoop*. Web. 22. May. 2015.
- Maddrey, Joseph. *The Making of T. S. Eliot: A Study of the Literary Influences*. North Carolina: McFarland & Company, 2009. Print.
- Manganiello, Dominic. *T. S. Eliot & Dante*. London: Macmillan Press, 1989. Print.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta*. London: Edward Arnold (Publishers)LTD, 1965. Print.
- Martin, Mildred. *A half-century of Eliot criticism annotated bibliography of books and articles in English, 1916-1965* (London: Kaye & Ward, 1972) Print.
- Martin, Stoddard. *Wagner to “The Waste Land”- A Study of the Relationship of Wagner to English Literature*. London: Macmillan, 1982. Print.
- Matthews, Steven. *T.S. Eliot and Early Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Print.
- Matthews, Wade Max. *World Guide to Musical Instruments*. London: Anness, 2001. Print.
- Mayer, John T. *T. S. Eliot’s Silent Voices*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Print.
- “Manet: Portraying Life Object Labels at Toledo Museum of Art”. PDF file.
- Mansfield, Stephen. *Tokyo A Cultural History*. Oxford: Oxford UP, 2009. Print.
- Mantz, Paul. “Salor de 1868” V, *L’Illustration: Journal Universel, Tome LI*. Paris: Rue Richelieu, 1868. Print.
- Matthews, Wade Max. *World Guide to Musical Instruments*. London: Anness, 2001. Print. マックス・ウェイド. 別宮貞徳訳 『世界の楽器百科図鑑 - 楽器の起源と発展』. 東京: 東洋書林, 2002. Print.
- Maureen A. Carr. *Stravinsky’s Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. Middleton: A-R Editions, 2010. Print.
- McIntire, Gabrielle. *The Cambridge Companion to “The Waste Land”* New York: Cambridge University Press, 2015. Print.
- McLeave, Hugh. *A Moment of Truth: The Life of Zola*. Raleigh: Boson Books, 2001. Print.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media The extensions of man*. London: Routledge, 2001. Print. M.マクルーハン. 栗原裕・河本伸聖訳. 『メディア論 人間の拡張の諸相』. みすず書房, 1987. Print.
- McParland, P. Robert, ed. *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009. Print.
- Menand, Louis. “The Women Come and Go — The love song of T. S. Eliot.” *The New Yorker*, Sep. 30. 2002. Web. 17. Jun. 2015.
- Mellinkoff, Ruth. *The Devil at Isenheim: Reflections of Popular Belief in Grunewald’s Altarpiece*. Berkeley: University California Press, 1988. Print.
- “Michelangelo”, *New World Encyclopedia*, Web. 13. May. 2015.

-
- “Michelangelo Bounarroti”, *Art and the Bible*, Web. 14. May. 2015.
- Milbank, Alison. *Dante and the Victorians*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1998. Print.
- Miller, James E. Jr. T. S. *Eliot's Personal Waste Land*. London: The Pennsylvania State University Press, 1977. Print.
- _____. *T.S. Eliot: The Making of an American Poet, 1888-1922*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2005. Print.
- “Modern Motor Cycles.” Editorial. (Feb 24, 1920) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Monoxelos, Dino. *Essential Stiles for Bass*. Emeryville: Mel Bay Publications , 2001. Print.
- Morton, William T.G. *Remarks on the Proper Mode of Administering Sulphuric Ether by Inhalation*. Boston: Button and Wentworth, 1847. OCLC 14825070. Retrieved 2010-09-13. PDF file.
- “Motor Horn Nuisance.” Editorial. (Jul 11, 1914) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Murphy, C. W. and Dan Lipton. “My Girls a Yorkshire Girl”, *Music in the Works of James Joyce*, Web. 19. Jun. 2015.
- Museyon Guides. *Art + Paris Impressionists & Post-Impressionists: The Ultimate Guide to Artists, Paintings and Places in Paris and Normandy*. New York: Museyon Inc, 2011-12. Print.
- Musgrove, S. *T.S.Eliot and Walt Whitman*. New York: Haskell House, 1966. Print.
- Murray, James A.H. Murray, Henry Bradley, W.A.Chaigie, C.T. Onion, The Oxford *English Dictionary*, 2nd-ed. Oxford: Clarendon Press, 1989. Print.
- Nänny, Max. “Michelangelo and T. S. Eliot’s “The Love Song of J. Alfred Prufrock” ”, *Modes of Interpretation*, Eds. Richard J. Watts & Urs Weidmann. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1984. Print.
- Naumann, Otto. *Frans Van Mieris (1635-1681) the Elder*. Doornspijk, The Netherlands: Davaco, 1981. Print.
- Néret, Gilles. *Engène Delacroix 1798-1863 The Prince of Romanticism*. Köln: Taschen, 2004. Print.
- _____. *Édouard Manet 1832-1883 The First of the Moderns*. Köln: Taschen, 2003. Print.
- “Nell Gwyn”, *Wikipedia*, Web. 15. July. 2015.
- “The Newsletter of the T. S. Eliot Society” (No. 78 WINTER 2013), *Time Present*, Web. 12. May. 2015.
- New York Times Article Archive 1851-Present*. PDF File.
- North, Michael. *The Dialect of Modernism : Race, Language & Twentieth – century Literature*, New York: Oxford UP, 1994. Print.
- _____. *Reading 1922: A Return to the Scene of Modern* . New York: Oxford UP, 1999. Print.
- Norton, Rictor. *The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity* . London: Cassell, 1997. Print.
- “Nosferatu (1922) - Full Movie”, *Youtube*, Web.1.Jan.2016., “Nudity in film”, *Wikipedia*, Web. 1. June. 2015.
- O’Gorman, Francis. Ed. *The Cambridge Companion to Victorian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Print.

-
- Otis, George E. *Redemption Through Suffering : A Critical Study of Eliot's Prufrock and Dostoevsky's Alyosha*. Michigan: UMI Microform, 2009. Print.
- "The Oyster Season." Editorial. (Sep 23, 1910) *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Paster, Gail Kern. *The Body Embarrassed*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993. Print.
- Panofsky, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1955. Print.
- _____. Panofsky, Erwin. *Problem in Titian Mostly Iconographic*. New York: Phaidon Press Ltd., 1969. Print.
- "Player Piano", *Wikipedia*, Web. 19. Jun. 2015.
- Poplawski, Paul. *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport: Greenwood Press, 2003. Print.
- "Portrait of a Lady". *Genius*. Web. 24. Jun. 2015.
- Pound, Ezra. *Antheil and the Treatise on Harmony*. New York: Da Capo Press, 1968. Print.
- _____. *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, 1981. Print.
- Pound, Ezra. "Rev. of *Poesies 1917-1920* by Jean Cocteau". *The Dial* 70.1 (1921) p.110.
- Prichard, Jane, ed. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*. London: V&A Publishing, 2010. Print.
- "Prostitution", *British Library*, Web. 21. May. 2015.
- "Prostitution in France", *Wikipedia*, Web. 17. Jun. 2015.
- Rabate, Jean-Michel, *The Pathos of Distance: Affects of the Moderns*. New York: Bloomsbury Academic, 2016. Print.
- Rahner, Hugo. "The Christian Mystery and the Pagan", *The Mysteries*. Joseph Campbell, ed. Princeton: Princeton University Press, 1955. Print.
- Rainey, Lawrence, ed. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven: Yale UP, 2005. Print.
- Raykoff, Ivan. *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*. New York: Oxford University Press, 2014. Print.
- Rees, R. Thomas. *The Technique of T. S. Eliot: A Study of the Orchestration of Meaning in Eliot's Poetry*. The Haue: Mouton, 1974. Print.
- Rehding, Alexander. *Music and Monumentality : Commemoration and Wonderment in Nineteenth Century Germany*. Oxford: Oxford Press, 2009. Print.
- Ricks, Christopher & Jim McCue, ed. *The Poems of T. S. Eliot Volume I*. London: Faber & Faber, 2015. Print.
- Roberts, David. *The Total Work of Art in European Modernism*. New York: Cornell University Press, 2011. Print.
- Roberts, James and Nikki Moustaki. *Cliffs Notes on Dante's Divine Comedy*. New Jersey: Wiley Publishing, 2001. Print.
- Robertson, Patrick. *Film Facts*. New York: Billboard Books, 2001. Print.
- Robinson, David. *From Peepshow to Palace: The Birth of American Film*. New York: Columbia University Press, 1997. Print.
- Roper, Derek. "Eliot's 'Portrait of a Lady' Restored", *Essays in Criticism Volume 57*, Number 1, January (2007). Print.
- Russolo, Luigi. *The Art of Noises*. Trans. Barclay Brown. New York: Pendragon Press, 1986. Print.

- ““Salome” At Covent Garden.” (Dec 1, 1910), ““Salome” in London.” (Dec 9, 1910), “Music Strauss and “Salome.””(Dec 10, 1910), “Salome” The Third Performance.” (Dec 13, 1910), ““Salome” At the Court Theatre.” (Feb 17, 1911), Editorial. *Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Sand, George. *Story of My Life: The Autobiography of George Sand*, Thelma Jurgrau, ed. New York: State University of New York, Albany, 1991. Print.
- Schafer, R. Murray, ed. *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. New York: New Direction, 1977. Print.
- . *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 1977. Vermont: Destiny Books, 1994. Print. R.マリー・シェーファー. 鳥越けい子・小川博司・庄野泰子・田中直子・若尾裕共訳 『世界の調律 — サウンドスケープとはなにか』. 東京: 平凡社. 1986. Print.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*. Stuttgart: Cotta, 1963-5. Print. ショーペン・ハウアー. 秋山 英夫訳. 『ショーペン・ハウアー全集<14> 余録と補遺』『騒音と雑音について』. 白水社, 1973. Print.
- Scofield, Martin. *T. S. Eliot: The Poems*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988. Print.
- Sewell, Elizabeth. “Lewis Carroll and T. S. Eliot as Nonsense Poets,” *Aspects of Alice : Lewes Carroll’s Dreamchild as seen through the Critics’ Looking-Glasses*. Ed. Robert Phillip. London: Victor Gollancz, 1972. Print.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford UP, 1988. Print. シェイクスピア. 『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収. 永川玲二訳. 『ハムレット』. 東京: 集英社, 1991. Print. シェイクスピア. 小田島雄志訳. 『シェイクスピア全集 十二夜』. 東京: 白水社, 1989. Print. シェイクスピア. 『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収. 永川玲二訳. 『マクベス』. 東京: 集英社, 1991. Print. シェイクスピア. 『集英社ギャラリー[世界の文学] イギリス I』所収. 高橋康也訳. 『夏の夜の夢』. 東京: 集英社, 1991. Print.
- Shephered, John ed. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production Volume II*. London: Continuum, 2003. Print.
- Sims, J. Marion. “The Discovery of Anaesthesia”. *Virginia Medical Monthly* 4 (2): (1877), pp. 81–100. Print.
- Sitsky, Larry. *Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900-1929*. Westport: Greenwood Press, 1994. Print.
- Sneader, Walter. *Drug discovery: a history*. Chichester: John Wiley and Sons, 2005. Print.
- Smith, Grover. *T. S. Eliot’s Poetry and Plays*, Chicago: The University of Chicago Press, 1956. Print.
- Sokolova, Lydia. *Dancing for Diaghilev — The Memoirs of Lydia Sokolova*. Ed. Richard Buckle. San Francisco: Mercury House, 1989. Print.
- The Song of God: Bhagavad-Gita*, tr. By Prabhavana and Isherwood, Vedanta, Vedanta Press, 1973. Print.
- Southam, B.C. *A Student’s Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot*. 6th ed. London: Faber & Faber, 1994. Print.
- Spender, Stephen. *Eliot*. London: Fontana, 1975. Print. S. スペンダー. 『エリオット伝』. 和田旦訳. 東京: みすず書房, 1979. Print.
- Stead, C. K. “The Imposed Structure of The *Four Quartets*”(1964), T. S. Eliot *Four Quartets* A Case Book, ed. Bernard Bergonzi. London: Macmillan, 1969. 197-

-
211. Print.
- Stempel, John Lewis. "Great War Centenary (1914-2014) - Part 13: Music halls", *The Homes of Daily and Sunday Express*. Web. Mar 30, 2014.
- "Stendhal Syndrome", *Wikipedia*, Web. 2. Aug. 2015.
- Stokes, John. *In The Nineties*. Chicago: the University of Chicago Press, 1989. Print.
- Stravinsky, Igor. *Anthem (The dove descending breaks the air) for chorus a cappella*, Boosey & Hawkes, 1962, pp1-4. Print.
- _____. "Anthem," "Introitus," *Stravinsky: Sacred Choral Works*. CD.
- _____. *Poetics of Music*. Massachusetts: Harvard UP, 2003. Print.
- _____. *Le Sacre du Printemps*, Cond. Pierre Boulez. The Cleveland Orchestra. Tokyo: Sony Music Japan, 1969. CD.
- _____. *Le Sacre du Printemps*, Choreography after Vaslav Nijinsky (1913). Cond. Valery Gergiev. Marinsky Orchestra & Ballet. Marinsky Theatre. Paris: Bel Air Classiques, 2008. DVD.
- _____. "Memories of T.S. Eliot". *Esquire*. LXIV. (1965) 92-93. Print.
- _____. "The Rite of Spring" - *Miniature Scores*. New York: Dover Publications, 2000. Print.
- _____. and Robert Craft, *Memories and Commentaries*. New York: Doubleday, 1960. Print.
- Swiderski, Richard M. *X-Ray Vision: A Way of Looking*. Florida: Universal-Publishers, 2012. Print.
- Symons, Arther. *The Symbolist Movement in Literature*. with an introduction by Richard Ellmann. New York: E. P. Dutton, 1919. Print.
- _____. "Nerves", *Genius*, Web. 20. May. 2015.
- Szulc, Tad. *Chopin in Paris: the Life and Times of the Romantic Composer*. New York: A Lisa Drew Book / Scribner, 1998. Print.
- Times Digital Archive 1785-1985*. PDF file.
- Tinterow, Gary. *Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987. Print.
- _____. and Geneviève Lacombre. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003. Print.
- Tiwari, Nidhi. *Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2001. Print.
- Trochimczyk, Maja ed, *Chopin with Cherries — A Tribute Verse* (Los Angeles: Moomrise Press, 2010. Print.
- Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981. Print.
- Unger, Leonard. *T. S. Eliot – Moments & Patterns*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966. Print.
- Ulliot, Jonathan. *The Medieval Presence in Modernist Literature: The Quest to Fail*. New York: Cambridge University Press, 2016. Print.
- Vargish, Thomas and Mook, Delo E. *Inside Modernism -Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven: Yale University, 1999. Print.
- Vallen, Mark. *Mark Vallen's Art for a Change, Events, Theory, Commenentary*. "Goya: Los Caprichos in Los Angeles". Web. 8. Dec. 2015.

-
- Verdi, Richard. *The Parrot in Art: From Dürer to Elizabeth Butterworth*. London: Scala Publishers, 2007. Print.
- Walsh, Stephen. *Stravinsky: A Creative Spring*. (Berkeley: University of California Press, 1999) Print.
- Wagner, Richard. *Der Ring des Nibelungen*, Recorded at the Bayreuth Festival, Warner Classics, 1993. CD.
- _____. "Götterdämmerung" in *Full Score*. New York: Dover Publications, 1982. Print.
- _____. *Tristan & Isolde*. London: Calder Publications, 1993. Print. ワーグナー. 三光長治 編訳. 『トリスタンとイゾルデ』. 東京: 白水社, 1994. Print.
- _____. "Tristan & Isolde" in *Full Score*. New York: Dover Publications, 1973) Print.
- _____. *Tristan & Isolde*. Cond. Carlos Kleiber. Staatskapelle Dresden. Tokyo: Polydor, 1982. CD & Print.
- _____. *Twilight of the Gods : Götterdämmerung*. New York: John Calder, 1985. Print.
- Ward, David. *T.S. Eliot Between Two Worlds — A Reading of T. S. Eliot's Poetry and Plays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973. Print.
- Waligórska, Magdalena. *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*. New York: Oxford University Press, 2013. Print.
- Welle, John P. In Iannucci, Amilcare A. *Dante, Cinema, and Television*, "Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture". Toronto: University of Toronto Press, 2004. Print.
- Weston, L. Jessie. *Form Ritual to Romance*. 1920. London: Cambridge UP, 1997. Print.
- Whalen, Robert Weldon. *Sacred Spring: God and the Birth of Modernism in Fin de Siècle Vienna*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2007. Print.
- "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd", *Wikipedia*, Web. 9. July. 2015.
- Whitman, Walt. *Whitman Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1982.
- "Wig". *Wikipedia*. Web. 4. Aug. 2015.
- Witemeyer, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound, 1905-1920*. Los Angeles: University of California, 1969. Print.
- Wilde, Oscar.. *The Picture of Dorian Gray*, Lisa M. Miller and Joan Lindham ed. Delaware: Prestwick House Literary Touchstone Classics, 2005. Print. オスカー・ワイルド. 西村考次訳, 『オスカー・ワイルド全集 1』. 東京: 青土社, 1988. Print.
- _____. *The Major Works including The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Print. オスカー・ワイルド. 西村考次訳, 『オスカー・ワイルド全集 4』. 東京: 青土社, 1989. Print.
- White, Eric Walter. *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*. London: Hogarth Press, 1930. Print.
- Whitman, Walt. *Whitman Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1982. Print. ホイトマン. 鍋島能弘・酒本雅之訳. 『草の葉』[下]. 東京: 岩波書店, 1988. Print.
- "Wig", *Wikipedia*, Web. 4. Aug. 2015.
- Wolfe, Gregory. *Beauty Will Save the World: Recovering the Human in an Ideological Age*. Delaware: Intercollegiate Studies, 2011. Print.
- "Geranium", *Wikipedia*, Web. 14. May. 2015. "Women And Parrots In Paintings – How They Are Depicted", 18 Aug 2014, *Gail Sibley*, Web. 5. July. 2015.
- "The Woman in White", *Wikipedia*, Web. 17. Jun. 2015.

“Women And Parrots In Paintings – How They Are Depicted”, 18 Aug 2014, *Gail Sibley*, Web. 5. July. 2015.

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, Vol.I:1915-1919*. Ed. Anne Oliver Bell, London: Hogarth Press, 1983, Print.

_____. *The Diary of Virginia Woolf vol.II 1920-1924*. New York: A Harvest Book, 1978. Print.

_____. *The Diary of Virginia Woolf, Vol.III:1925-1930*. Ed. Anne Oliver Bell, London: Hogarth Press, 1980, Print.

_____. *The Letters of Virginia Woolf: 1923-1928*. Ed. Nigel Nicolson New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. Print.

_____. *A Writer's Diary*, Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt, Inc., 1981. Print.

_____. *Orland*. London: Hogarth Press, 1978. Print.

“X-Ray Moving Picture Machine”, *The New York Times*, Web. 17. May. 2015.

アウグスティヌス. 服部英次郎訳. 『告白(下)』. 東京: 岩波文庫, 2007. Print.

アポロドーロス. 高津春繁訳. 『ギリシア神話』. 東京: 岩波文庫, 2009. Print.

有村祐輔・吉田正俊編. 『シェイクスピアの音楽』. 東京: 大修館書店, 1985. Print.

飯野友幸. 「シンコペートするシェイクスピア—T.S.エリオットの初期詩篇における「黒人」音楽」. 言語文化 明治大学言語文化研究所 (2006): 50-61. Print.

イヴ・アンリ. 講演「ショパンの和声法、その魅力と秘法」. 2010年3月30日(火). 昭和音楽大学. PDF. file.

植田和文. 『群衆の風景 英米都市文学論』. 東京: 南雲堂, 2001. Print.

ヴァッレ, ヴアレリア・デッラ, ジュセッペ・パトータ, 草皆伸子訳. 『イタリア語の歴史 俗ラテン語から現代まで』. 東京: 白水社, 2008. Print.

ヴェルレーヌ. 堀口大学訳. 『世界詩人選5 ヴェルレーヌ詩集』. 東京: 小沢書店, 1996. Print.

浦久俊彦. 『フランツ・リストはなぜ女たちを失神させたのか』. 東京: 新潮社, 2014. Print.

T.S.エリオット. 岩崎宗治訳. 『荒地』. 東京: 岩波書店, 2013. Print.

遠藤不比人, 大田信良, 加藤めぐみ, 河野真太郎, 高井宏子, 松本朗編. 『転回するモダン』. 東京: 研究社, 2008. Print.

オヴィディウス. 『変身物語』(上). 東京: 岩波文庫, 2008. Print.

大田信良. 『帝国の文化とリベラル・イングランド 戦間期イギリスのモダニティ』. 東京: 慶応義塾大学出版会, 2010. Print.

大山時子. 「T. S. Eliot の Imagery 研究 — 鳥、花、色について—」. 英米文学評論 7(1) 東京女子大学英米文学研究会 (1960): 103-27. Print.

小川聖子. 「『荒地』とワーグナー — 『荒地』の叙情性について」. *T. S. Eliot Review* No.4. 日本 T. S. エリオット協会 (1993): 25-40. Print.

オデール, アンドレ. 吉田秀和訳. 『音楽の形式』. 東京: 白水社, 1993. Print.

「音楽用語辞典」, *Gigue*, Web. 2. Aug. 2015.

金澤正剛. 『中世音楽の精神史 — グレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』. 東京: 講談社, 1998. Print.

鍵谷幸信. 「音の荒地とことばの祭典 — ストラヴィンスキーとエリオット —」. 『音楽芸術』. 第33巻9号. 東京: 音楽之友社. 1975. 62-9. Print.

_____. 『音楽芸術』. 東京: 音楽之友社, 1975. Print.

上尾信也. 『歴史としての音 ヨーロッパ中近世の音のコスモロジー』. 東京: 柏書社, 1997. Print.

- カーカップ, ジェイムズ 徳永暢三訳. 『カーカップの英文学再見』. 東京: 大修館書店, 1980. Print.
- ガードナー, H. 新井明監訳. 『宗教と文学』. 東京: 彩流社, 1997. Print.
- 辛島亘夫. 『大アルカナ・タロット占い』. 東京: 二見書房, 1976. Print.
- 木原貴子「暴かれる「秘密」の真偽ー『レディ・オードリーの秘密』ー」名古屋女子大学紀要 57 (人・社) (2011). Print.
- クーパー, バリー 平野昭他訳. 『ベートーヴェン大辞典』. 東京: 平凡社, 1997. Print.
- クラフト, ロバート 小藤隆志訳. 『ストラヴィンスキー友情の日々』上巻. 東京: 青土社, 1998. Print.
- グリグスン, ジェフリー. 杓掛良彦・榎本武文訳. 『愛の女神』. 東京: 書肆風の薔薇, 1990. Print.
- クレショフ. 馬上義太郎訳. 『映画監督論』. 東京: 映画評論社出版, 1937. Print.
- 古賀元章「T. S. エリオットの詩における河と海と母親」水産大学校研究報告 46(3) (1998): 145-154. Print.
- 越沢浩「階段のイメージー エリオットの詩におけるーイメージー」学習院女子短期大学紀要 8, (1970): 55-69. Print.
- ゴドウィン, ジョスリン. 斉藤栄一訳. 『星界の音楽 神話からアヴァンギャルドまでー音楽の霊的次元』. 東京: 工作舎, 1990. Print.
- 今道友信編. 『精神と音楽の交響』. 東京: 音楽之友社, 1997. Print.
- 佐伯恵子 「『カクテル・パーティー』の位置づけ」 *T. S. Eliot Review* No.21. 日本 T. S. エリオット協会 (2010): 28-52. Print.
- サトゥール, ジョルジュ. 丸山定訳. 『世界映画史 1』. 東京: 三陽社, 1994. Print.
- _____. 『世界映画全史 4 映画の先駆者たちーパテの時代 1903-1909』. 村山匡一郎他訳. 国書刊行会, 1995. Print.
- _____. 『世界映画全史 5 無声映画芸術の道 フランス映画の行方[1] 1909-1914』. 丸尾定他訳. 国書刊行会, 1995. Print.
- _____. 『世界映画全史 6 無声映画芸術の道 フランス映画の行方[2] 1909-1914』. 丸尾定他訳. 国書刊行会, 1995. Print.
- _____. 『チャップリン』. 鈴木力衛他訳. 岩波文庫, 1982. Print.
- サリヴァン, J.W.N. 『ベートーヴェンーその精神的発展ー』 弥生書房, 1956. Print.
- 佐野仁志. 「“The Fire Sermon”の音楽: “the natural medium of vision poetry”」. *T.S. Eliot Review* No.3. 日本 T.S.エリオット協会 (1992): 38-51. Print.
- 島田協子「19 世紀末ポピュラー・カルチャー礼賛の系譜とエリオット」 *T.S. Eliot Review* No.17. 日本 T.S.エリオット協会 (2006): 43-62. Print.
- 島良人. 「「浄罪界」雑感ーダンテとエリオット(ダンテ＜特集＞)」. 国学院雑誌 90(11) (1989): 45-55. Print.
- シューエル, エリザベス. 高山宏訳. 『ノンセンスの領域』. 東京: 河出書房新社, 1992. Print.
- 「ジョルジュ・サンド」, *Wikipedia*, Web. 22. Jun. 2015.
- スタロバンスキー, ジャン 工藤康子訳. 「ソシユールのアナグラム・ノート」『現代思想』青土社, 1980. Print.
- 「全音階」, *Wikipedia*, Web. 29. July. 2015.
- 高橋康也『ノンセンス大全』 晶文社, 1992. Print.
- 高柳俊一「T. S. エリオットー 現代の都市と象徴としての都市」 *T. S. Eliot Review* 日本 T. S. エリオット協会 (2009): 41-54. Print.
- _____. 『T.S.エリオット研究』. 東京: 南窓社, 1987. Print.

- _____. 「T. S. エリオットと宗教の問題(T. S. エリオット＜特集＞)」現代詩手帖 30(10)、(1987): 76-81. Print.
- _____. 『エリオットの思想形成』. 東京: 南窓社, 1990. Print.
- _____. ・佐藤亨・野谷啓二・山口均編『モダンにしてアンチモダン — T. S. エリオットの肖像』. 東京: 研究社, 2010. Print.
- 高橋順一. 『響きと思考の間 — ワーグナーと近代』. 東京: 青弓社, 1996. Print.
- 巽孝之. 「ラグタイムを弾く詩人-ポストロコニアリズム以後の批評」. *T. S. Eliot Review* No.14. 日本 T. S. エリオット協会 (2003): 59-70. Print.
- 田村一男. 「『荒地』の人称代名詞」. *SELLA* 25. (1996): 21-42. Print.
- _____. 「言葉の音楽 — T. S. エリオットの『四つの四重奏曲』を読む」、白百合女子大学キリスト教文化研究論集 第六号 (2005): 32-65. Print.
- _____. 「T. S. エリオットの『荒地』と R. ワーグナーの楽劇」. 久保田 淳編. 『文学と音楽 — ことばを奏でる調べ、音に託す文字』. 東京: 教友社, 2005. 137-163. Print.
- 田村隆一編. 『世界の詩 43 エリオット詩集』. 東京: 彌生書房, 1967. Print.
- 丹治愛. 『モダニズムの詩学』. 東京: みすず書房, 1994. Print.
- 「ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ 無声の絵画 詩と文学」, Web. 30. May. 2015.
- 「チャイコフスキー、フランチェスカ・ダ・リミニ」, *Wikipedia*, Web. 20. Jun. 2015.
- 寺本まり子. 『詩篇の音楽 旧約聖書から生まれた音楽』. 東京: 音楽之友社, 2004. Print.
- 土居光知. 『土居光知著作集 第一巻 英文学の感覚』. 東京: 岩波書店, 1977. Print.
- トウサン=サマ, マグロンヌ・玉村豊男訳. 『世界食物百科 起源・歴史・文化・料理・シンボル』. 東京: 原書房, 1998. Print.
- ドゥルーズ, ジル. 財津理他訳. 『シネマ I 運動イメージ』. 東京: 法政大学出版局, 2008. Print.
- 徳永暢三. 『T. S. エリオット』. 東京: 清水書院, 1992. Print.
- 都築正道. 『楽劇 言葉と音楽の美学 ヴァーグナー指導動機論』. 東京: 音楽之友社, 1990. Print.
- 中村雄二郎. 『精神のフーガ』. 東京: 小学館, 2000. Print.
- 夏目漱石. 『夏目漱石全集<2>』. 東京: 筑摩書房, 1987. Print.
- 成田興史. 『T. S. エリオットの比較文化的研究』. 東京: 晃学出版, 1996. Print.
- 新倉俊一. 『英語のノンセンス』. 東京: 大修館書店, 1985. Print.
- 二宮尊道. 『T. S. エリオット: 四つの四重奏』. 東京: 南雲堂, 1996. Print.
- 日本ワーグナー協会編. 『ワーグナーヤールブーフ 特集ライトモチーフ』. 東京: 東京書籍, 1995. Print.
- 野谷啓二. 「『四つの四重奏』 — 贖いの祈りを奏でる詩」. *T. S. Eliot Review* No.22. 日本 T. S. エリオット協会 (2011): 39-56. Print.
- 秀村冠一. 「新古典主義時代のストラヴィンスキーと宗教」. 研究紀要 18 号. 京都女子大学 宗教・文化研究所 (2005): 1-18. Print.
- 平井正穂編. 『20 世紀英米文学案内 18 エリオット』. 東京: 研究社, 1991. Print.
- 平川祐弘. 『ダンテ『神曲』講義』. 東京: 河出書房, 2010. Print.
- ピカート, マックス. 佐野利勝訳. 『沈黙の世界』. 東京: みすず書房, 1998. Print.
- ファーバー, マイケル. 植松靖夫訳. 『文学シンボル辞典』. 東京: 東洋書林, 2005. Print.
- 深瀬基寛. 『エリオット』. 東京: 筑摩書房, 1968. Print.
- _____. 他訳. 『エリオット全集』第一巻. 東京: 中央公論社, 1971. Print.
- 福田陸太郎・森山泰夫共著. 『『荒地』注解』. 東京: 大修館, 1967. Print.
- 「福音書記者」, *Wikipedia*, Web. 10. May. 2015.

- 富士川義之. 「音楽と神話ーパウンドとエリオット」. 『現代思想』. 臨時増刊号 7 巻 8 号. 東京：青土社. 1979. 182-93. Print.
- . 「都市の声、鳥の歌 — 『荒地』のために」. 『文学』. 57 巻 12 号. 東京：岩波書店, 1989. 123-40. Print.
- プーレ、ジョルジュ 岡三郎訳. 『円環の変貌』上下. 東京：国文社, 1974. Print.
- ベルグソン. 『ベルグソン全集』. 第一巻. 東京：白水社, 1993. Print.
- ホメロス. 松平千秋訳. 『オデュッセイア』(上). 東京：岩波書店, 1994. Print.
- ホラント, ディートマル編 名作オペラ・ボックス『ワーグナー パルジファル』. 東京：音楽之友社, 1984. Print.
- 堀竜一「森鷗外訳『即興詩人』とダンテ『神曲』」, 新大言語 31, 新潟大学 (2006). 1-20. Print.
- マッシュューズ, マックス・ウェイド. 別宮貞徳訳. 『世界の楽器百科図鑑 - 楽器の起源と発展』. 東京：東洋書林, 2002. Print.
- 「ミカエル」, *Wikipedia*, Web. 11. May. 2015.
- 「ミケランジェロ」, *Wikipedia*, Web. 11. May. 2015.
- 皆川達夫『中世・ルネサンスの音楽』東京：講談社、2014. Print.
- 「無調」, *Wikipedia*, Web. 23. Jun. 2015.
- モナコ, ジェイムズ. 『映画の教科書 どのように映画を読むのか』. 東京：フィルムアート社, 1983. Print.
- 村田俊一. 「T. S. Eliot の風景について」『英文学研究』66 号 (1989): 17-32. Print.
- . 『T. S. エリオットのヴィア・メディア — 改宗の詩学』「フィグーラとしての風景 — 此岸と彼岸 —」. 青森：弘前大学出版会, 2005. Print.
- . 訳. 『T. S. エリオット演劇批評選集』東京：松柏社, 1995. Print.
- 村田辰夫. 『T.S. エリオットと印度・仏教思想』. 東京：国文社, 1998. Print.
- 『聖書』. 新共同訳. 東京：日本聖書協会, 1992. Print..
- 森晴秀編. 『風景の修辞学英米文学における風景や情景・その描写の謎を探る』. 東京：英宝社, 1995. Print.
- 森山泰夫. 『四つの四重奏曲』. 東京：大修館, 1980. Print.
- 諸井三郎. 解説. *Beethoven String Quartets Vol. 5 op. 130, 131, 132*. 東京：全音楽譜出版社, 1993. Print.
- 山口秀樹. 「T・S・エリオットの『ダンテ』」. イタリア学会誌(24)4, 1976. Print.
- 山田登世子. 「黒の脱構築 — ダンディズムからシャネルまで」. 『岩波講座 文学 12 モダンとポストモダン』. 東京：岩波書店, 2003. Print.
- ロゼル, ブリュノ・デュ. 西村愛子訳. 『20 世紀モード史』. 東京：平凡社, 1995. Print.
- ワーグナー, リチャード. 『ワーグナー著作集 第三巻— オペラとドラマ』. 三光長治訳. 東京：第三文明社, 1993. Print.

<画像>

- Adruan under Admin, “Blimey”, *Basilica Fields*, June 2012, Web. 3. July. 2015.
 <<https://basilicafields.wordpress.com/2012/06/>>
- “Alfred Prunier”, *Wikipedia*, Web. 7. Nov. 2012.
 <http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Prunier>
- Andrew Gasson, “Full publishing chronology for *The Woman in White*”, *The Woman in White*, Web. 17. Jun. 2015.
 <http://www.wilkie-collins.info/books_woman_white.htm>
- “Le Bon Genre 1815-1931 Barrel Organ 19th Century Costumes”, *HPRINTS Vintage*

-
- fashion, adverts & collectibles*, Web. 3. July. 2015.
 <http://hprints.com/Le_Bon_Genre_1815_1931_Barrel_Organ_19th_Century_Costumes-32596.html>
- “Charles Knight after Henry Bunbury, A Dancing Bear”, *ISSAC and EDE*, Web. 12. Aug. 2015. <<http://www.isaacandede.com/Caricatures/Knight-Bunbury-Dancing-Bear.htm>>
- “Central nervous system drawing circa 1900”, *Google*, Web. 17. May. 2015.
 <<https://www.pinterest.com/pin/92886811038855878/>>
- “Chapter six 1750-1799”, *The History of the discovery of Cinematography*, Web. 6. Jan. 2015. <<http://www.precinemahistory.net/1750.htm>>
- “Choix de Tableaux de Rembrandt van Rijn (1606-1669)”, *Éternels Éclairs*, Web. 12. Aug. 2015. <<http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-rembrandt.php>>
- “Chopin’s disease”, *Wikipedia*, Web. 8. July. 2015.
 <https://en.wikipedia.org/wiki/Chopin's_disease#Case_history>
- “Coffee House”, *The Victorian Era*, Web. 22. May. 2015.
 <https://19thcentury.wordpress.com/tag/well-researched>
- “David”, *Wikipedia*, Web. 12. May. 2015.
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo))>
- “Dante's Inferno (1911) - World's Oldest Surviving Feature-Length Film - Alighieri L'inferno”, *Youtube*, Web. 1. June. 2015.
- “Delfina Potocka”, *Wikipedia*, Web. 8. July. 2015.
 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Delfina_Potocka>
- “Diatonic and chromatic”, *Wikipedia*, Web. 23. Jun. 2015.
 <https://en.wikipedia.org/wiki/Diatonic_and_chromatic>
- Dorè, Gustave. *The Dorè Illustrations for Dante's Divine Comedy*. New York: Dover, 1976. Print.
- “Dr. Nicolaes Tulp”, *Wikipedia*, Web. 4. May. 2015.
 <http://nl.wikipedia.org/wiki/De_anatomische_les_van_Dr._Nicolaes_Tulp>
- “English coffeehouses in the seventeenth and eighteenth centuries”, *Wikipedia*, Web. 21. May. 2015.
 <http://en.wikipedia.org/wiki/English_coffeehouses_in_the_seventeenth_and_eighteenth_centuries>
- “Fantômas”, *Wikipedia*, Web. 5. May. 2015.
 <<http://en.wikipedia.org/wiki/Fant%C3%B4mas>>
- “File:English dancing bear.jpg”, *Wikimedia Commons*, Web. 12. Aug. 2015.
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:English_dancing_bear.jpg>
- “First etherized operation”, *Google*, Web. 28. Aug. 2014.
 <https://www.google.co.jp/search?q=First+etherized+operation&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=4r_U9fJN9WjugSi8oKYCQ&ved=0CAYQAUoAQ&biw=1264&bih=859#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=D18qFm9YNmt9eM%253A%3BwGHdQZZr6IRizM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.medicalantiques.com%252Fcivilwar%252FSite_Navigation%252Fmedimages3%252FIMG00002_small.GIF%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.medicalantiques.com%252Fcivilwar%252FCivil_War_Articles%252FAnesthetics_use_Civil_War.htm%3B300%3B209>
- “Georgian gentleman’s guide to prostitution”, *The Guardian*, Web. 22 May. 2015.

-
- <<http://www.theguardian.com/uk/2005/apr/11/books.booksnews>>
- “Harris's List of Covent Garden Ladies”, *Wikipedia*, Web. 21. May. 2015.
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Harris_covent_garden_ladies.jpg>
- “Henry Fuseli”, *Wikipedia*, Web. 3. July. 2015.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fuseli>
- “History of London’s lost coffee houses”, *Travel*, Web. 21. May. 2015.
<<http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/uk/london/9153317/London-cafes-the-surprising-history-of-Londons-lost-coffeehouses.html>>
- “How does a Pianola work?” *www.gilesdarling.me. UK*, Web. 19. Jun. 2015.
<<http://www.gilesdarling.me.uk/pianola/pianolahistory.shtml>>
- “Images de la prostitution en France (1850-1910)”, *Slash*, Web. 22. May. 2015.
<<http://slash-paris.com/en/evenements/splendeurs-et-miseres-images-de-la-prostitution-en-france-1850-1910>>
- “Inferno (Dante)”, *Wikipedia*, Web. 18. Jun. 2015.
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Inferno_\(Dante\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Inferno_(Dante))>
- “Jack the Ripper”, *Wikipedia*, Web. 8. May. 2015.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_the_Ripper>
- “Johann Sebastian Bach”, *Wikipedia*, Web. 4. Aug. 2015.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach>
- “Lady Audley’s Secret”, *Wikipedia*, Web. 30. May. 2015.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Audley's_Secret>
- “Lady Lilith”, *Wikipedia*, Web. 30. May. 2015.
- “Les Demoiselles d'Avignon”, *Wikipedia*, Web. 17. April, 2016.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d'Avignon>
- Lisa Hix, “Ghosts in the Machines: The Devices and Daring Mediums That Spoke for the Dead”, *Collectors Weekly*, Oct. 29th 2014, Web. 15. July. 2015.
<<http://www.collectorsweekly.com/articles/ghosts-in-the-machines-the-devices-and-defiant-mediums-that-spoke-for-the-spirits/>>
- “London Low Life”, *The University of Auckland Library*, Web. 22. 2015.
<<http://blogs.library.auckland.ac.nz/arts/archive/2010/11/17/London-Low-Life-brings-to-life-the-teeming-streets-of.aspx>>
- Manet, “Woman with Parrot”, *Google*, Web. 12. Nov. 2012.
<http://www.google.com/search?q=%E3%83%9E%E3%83%8D%E3%80%80&hl=en&tbo=u&rls=com.microsoft:ja:IE-SearchBox&rlz=1I7MERD_jaJP506&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=QSWjUM6eMoSViAf23YGABw&ved=0CDcQsAQ&biw=1004&bih=561#hl=en&tbo=d&rls=com.microsoft:ja%3AIE-SearchBox&rlz=1I7MERD_jaJP506&tbm=isch&sa=1&q=%E3%83%9E%E3%83%8D%E3%80%80%E5%A5%B3%E3%81%A8%E3%82%AA%E3%82%A6%E3%83%A0&oq=%E3%83%9E%E3%83%8D%E3%80%80%E5%A5%B3%E3%81%A8%E3%82%AA%E3%82%A6%E3%83%A0&gs_l=img.3...5088.9113.0.10065.9.8.0.0.2.772.3344.3-1j1j3j1.6.0...0.0...1c.4j1.eDMYcE76HN4&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.&fp=291902fa85d58018&bpcl=38626820&biw=1004&bih=561>
- “Marcelina Czartoryska”, *Wikipedia*, Web. 8. July. 2015.

-
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Marcelina_Czartoryska>
- McQuiston, "Welcome to Undead: Spiritualism and the Victorians", *Fun Historical Tidbits, Science*, Nov.11 2013, Web. 15. July. 2015.
<<http://www.jenmcquiston.com/2013/11/11/welcome-the-undead-spiritualism-and-the-victorians/>>
- "Michelangelo Merisida Caravaggio", *Wikimedia Commons*, Web. 12. Aug. 2015.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Michelangelo_Merisi_da_Caravaggio?uselang=ja>
- "Mloda Nina Andrycz", *Google*, Web. 3. July. 2015.
<<https://www.pinterest.com/pin/452119250066083215/>>
- "Morning dress", *Wikipedia*, Web. 11. May. 2015.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Morning_dress>
- "Nicolaes Tulp Observationes Medicae", *Google*, Web. 10. May. 2015.
- "Nervous System", *The Physio Shop*, Web. 17. May. 2015.
<<http://www.physioshop.co.uk/nervous-system-flexible-laminated-chart.html>>
- "Neuron Tree", *Google*, Web. 20. May. 2015.
<http://ecee.colorado.edu/~ecen4831/cnsweb/BoGfig5_1s.gif>
- "Old Print Article", *Afflictor.com*, Web.6. Jan. 2015.
<<http://afflictor.com/2013/03/11/old-print-article-x-ray-moving-picture-machine-shows-brain-at-work-new-york-times-1910/>>
- "Portrait of Frédéric Chopin and George Sand", *Wikipedia*, Web. 24. Jun. 2015.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin_and_George_Sand>
- "Quizzing glasses", *Museumpieces*, Web. 12. Aug. 2015.
<<https://museumpieces.wordpress.com/2012/03/28/quizzing-glasses/>>
- Raffa, Guy P. *The Complete Dantewords: A Reader's Guide to the Divine Comedy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. Print.
- "Red Seaweed", *Google*, Web. 20. May. 2015.
<<http://fine-art-prints-store.com/images/22040-seaweed.jpg>>
- Robert Messnger, "The Wonderful World of Typewriters", *Oz. Typewriter*, Web. 12. Aug. 2015. <<http://oztypewriter.blogspot.jp/2015/07/saved-from-crystal-palace-fire.html>>
- "Rossetti mermaid", *Google*, Web. 30. May. 2015.
<https://www.google.co.jp/search?q=rossetti+mermaid&biw=937&bih=482&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=VudoVffrL43GuATn_oP4AQ&ved=0CB8QsAQ>
- "Sistine Chapel Ceiling", *Wikipedia*, Web. 11. May. 2015.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Chapel_ceiling>
- "Southworth & Hawes", *Wikipedia*, Web. 27. Aug. 2014.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Southworth_%26_Hawes>
- "The Spinal Nerves", *Bartleby.com*, Web. 17. May. 2015.
<<http://www.bartleby.com/107/208.html>>
- "The Sympathetic Nerves", *Bartleby.com*, Web. 17. May. 2015.
<<http://www.bartleby.com/107/214.html>>
- "Trade card 1900 mermaid", *Wikipedia*, Web. 5. June. 2015.
<https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/8558173388/>

-
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith#cite_note-F_and_W-7>
- “Tree of Life 1910”, *Paintingmania*, Web. 20. May. 2015.
<http://www.paintingmania.com/tree-life-1910-8_79.html>
- “T. S. Eliot”, *National Portrait Gallery*, Web. 7 Nov. 2012.
<<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02066/TS-Eliot>>
- “Victorian Britain: Rich and poor families”, *BBC*, Web. 3. July. 2015.
<http://www.bbc.co.uk/schools/primaryhistory/victorian_britain/rich_and_poor_families/>
- “Vintage Anatomy Reproduction Print Nervous System”, *Etsy*, Web. 17. May. 2015.
<<https://www.etsy.com/jp/listing/130820901/vintage-anatomy-reproduction-print?ref=market>>
- “Woman in White(1948 films)”, *Wikipedia*, Web. 3. July. 2015.
<[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_in_White_\(1948_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_in_White_(1948_film))>
- “The Yellow Book, Rosie Miles”, *Ms E-Menter*, Web. 5. June. 2015.
<<http://www.msementor.co.uk/tag/the-yellow-book/>>
- 动画狂, 莫名会, 幻影集. “Fantasmagorie”. Web. 6. Jan. 2015.
<<http://donghuakuang.com/fantasmagorie/>>