

T.S. エリオットの詩の方法*

—イメージを中心として—

1960年10月21日受付

出口 泰 生**

(1)

「詩は delight にはじまり、wisdom におわる」⁽¹⁾ というフロスト (Frost) のことばを、自分の詩集の序に引用したのは、ルイス (C. D. Lewis) であるが、およそこの言ほど簡明に、'What is poetry?' を意味するものはあるまい。T. S. エリオット (Eliot) は、「詩は高度のなぐさめ (a superior amusement) である」⁽²⁾ と述べているが、これはフロスト流に云い変えれば、superior なるものは wisdom となるだろし、amusement は delight と云ってよいだろう。この二つのものを備えない詩はない。そこでこの amusement とはなにか、と云うことになると、エリオットの次のことば「詩の機能は知的のものではなく、情緒的なのである。」⁽³⁾ と云うことに関連を求めねばなるまい。しかしこの言は、先の superior と対立するようにも考えられる。

だがエリオットの云う詩の機能の、情緒性は、第一義的な意味であろう。詩にはまづ感覚的な表現がなければならぬのであって、さらにこれを別の意味におきかえれば、イメージの具象性である。パウンドの言を借りると、Phanopoeia であり、Melopoeia である。詩はイメージであり、音楽である。エリオットが意味するものはこれである。これらのものが、詩の機能として、第一義的に求められるのである。なにもそれは、知性と対立するのではない。パウンドの言であるが「詩のイメージは、一瞬のうちに、知性と感情との複合をあらわす」⁽⁴⁾ ものである。エリオットの詩の方法は、まづイメージによって、対象を具象的に、描き出すことである。ここで、この小論は、彼のそうした方法に関する考察を試みるものである。

1908年、イギリスにおいては、T. E. ヒューム (Hulme)、F. S. フリント (Flint)、さらに エズラ・パウンド (Ezra Pound) をも含めて、新しい詩人たちのあいだに、イマ

ジズム (imagism) の詩が、台頭していた。アメリカにおけるこの運動は、1912年のハロルド・モンロー (Harold Monro) の『ポエトリ』誌 (Poetry) の発刊によってはじまる。しかし1908~12年の時代には、まだエリオットはイマジズムに対して、左程接近していたとは考えられない。すなわち彼は、1906年にハーバード大学に入学し、ブリッグズ (Briggs) や、バビット (I. Babbit) 教授の指導をうけたが、主として、形而上詩人とフランスの象徴派の研究についていたのであった。後年エリオットは、ピーター・ケネル (Peter Quennell) の『ボードレールと象徴詩人』(Baudlaire and the Symbolists) を評した一文のなかに、もし彼の書 (アーサー・シモンズの『文学における象徴主義運動』(The Symbolist Movement in Literature) を読まなかったならば、1908年にラフォルグやランボー (Limbaud) の名は知らなかったであろう。恐らくヴェルレーヌ (Verlaine) も読みはじめなかったであろう。ヴェルレーヌを繙かねば、コルビエール (Corbière) の名は耳にしなかったであろう」と当時を回想している。これをもっても、彼の詩に対する興味は、まだ新しいイマジストのそれになかったことは、容易に首肯されうるのである。

しかしフリント⁽⁵⁾が述べているように、イマジズムの運動は、フランス象徴詩の伝統の分枝であった。(しかし当時パウンドのように、フランス象徴詩について、全然関心のない詩人もいた。) エリオットは、たしかにイギリス17世紀の形而上詩人たちと、フランス象徴派の詩人たちの二つの伝統の、類似性に目を向け、彼の初期の詩法は、この二つの伝統を、みごとに結合させるところにあった。E. ウイルソン (Wilson)⁽⁶⁾ は、「J. A. プルフロックの恋

- (1) C. D. Lewis, *selected Poems*
- (2) *The Sacred Word*; Preface to the 1928 Edition
- (3) *Selected Essays 1917—1932*, p. 138
- (4) *The Background of Modern Poetry* p. 34
- (5) *The Egoist* (May 1915)
- (6) *Axel's Castle*

* A Study on the Art of T.S. Eliot's Poetry
—Chiefly on his image—

** Yasuo Deguchi

唱」(The Love Song of J. A. Prufrock) の手法が、著しくラフォルグ的であることを指摘しているし、同じ詩に対して、C. ブロック (Brooke) は、ジョン・ダン (John Donne) の影響をあげている。

さてこのようなエリオットの志向は、フロントやヒュームなどの、イマジズムのたどる方向と交差点を発見した。彼はイマジズムの指導者のひとり、リチャード・オールディントン (Richard Aldington) のあとをついで、『エゴイスト』誌 (The Egoist) の編集者となったときに、すでに彼自身、ある意味でイマジストになっていた。彼はイメージに 'hardiness' と 'dryness' をもとめる、ヒュームの詩論を、実作においてすでに実行していたのである。

さて彼が詩において到達した大きな特徴は、ある一面から云えば、およそ地方的なものからの脱出である。ホイットマン (W. Whitman) で代表される、アメリカニズムと、イギリス・ローマン象徴詩の地方的な色彩の否定である。彼はこれらの対立物として、17世紀のイギリス詩と、フランスの象徴詩の方法と世界とに学んだ。アメリカとイギリスの詩の伝統はローマン主義であったといつてさしつかえない。エリオットにとつて、これらの詩は、ヨーロッパ的の普遍性をかいたものとして受けとられた。かれらローマン主義者のヒューマニズムも、独創性も、彼にあつては、地方主義の裏返しにすぎないものなのである。彼がブレイク (W. Blake) を悲劇的な詩人たにたとえたりするのも、ブレイクにはなほだヨーロッパ的なものが欠乏していたからである。しかしむしろエリオットの詩にも、なおそこに地方的な痕跡を否定し去ることはできない。彼がヨーロッパ大陸から離れた英国に国籍を得たり、かつ地方的な英国国教会入信したりしたのは、彼の芸術論とは別に切り離されねばならない問題であるにしても、なおここに毅然としないものがあるのもまた事実である。

ともかく彼のローマン主義の否定は、地方主義の否定であり、そこでロマンティックのイギリス詩にある 'vagueness' や 'mistiness' を遠ざける。イギリスのローマン詩の特徴は、神秘主義にあつたとも云えるのであるから、このことは当然である。エリオットの求めるイメージは、明確であり、分析的であり、イメージとイメージが組み合わされてつくられるアイロニーである。アイロニーということは、元来ロマンティックのなかにもあつたのであるが、それとエリオットのこれとは、本質的に異なるものである。なぜなら、彼はロマンティックそのものを、アイロニーに使うからである。

たとえば、「J. アルフレッド・プルフロクの恋唱」は、この題名から想像すれば、いかにもロマンティックな感じがするし、また「不滅のささやき」Whisper of Immortality にしても然りである。本来、恋唱 (Love song) は、主観的な抒情詩で書かれる詩であり、うたわれるウタである。しかしこの詩人が、「恋唱」という題名をつけたことの意味は、詩人自身の体験とは無関係である。なぜならこの詩の主題は、恐ろしい倦怠のなかに生きる中年の男性の恋する内部の風景を描き出したものであるし、この詩を書いたエリオットは、まだハーヴァードの undergraduate の学生であつたからである。詩の主題の客観性について言った、「詩は情緒の解放ではなく、それからの逃避である。詩は個性の表現ではなく、それからの逃避である」(8) という彼の詩論は、彼の実作の経験から出たものである。すなわち、「プルフロクの恋唱」は詩人のプライベートな、情緒をうたったいわゆる song ではない。にもかかわらず、彼が「恋唱」とした理由はなにかと云えば、それはなお彼の時代において (1910年前) において存在した、ロマンティックの偏向に対する、ひとつのアイロニーであると思われる。このことはまた、詩の主題のみでなく、素材の生かし方についても云い得るのであって、「月」というローマン的なイメージを、「風流 絛話」という詩で、大凡これの有している主情的なイミを、アイロニカルに置き換えているのである。「不滅のささやき」Whisper of Immortality にも、ロマンティックのアイロニーがのべられているように思う。英詩を読むほどのものなら、この詩からすぐワーズワース (W. Wordsworth) の、Immortality Ode を思い浮かべるのであるが、エリオットのこれは、なるほど魂の永遠性に言及しながら、靈魂の不滅を象徴するイメージは、ほとんどみあたらない。

Daffodil bulbs instead of balls

Stared from the sockets of the eyes!

He knew that thought clings round dead limbs

Tightening its lusts and luxuries.

眼球のかわりに 水晶の球茎が

眼窩のなかから睨んでいる。

死んだ手足に思想が絡みつき

思想の放逸を緊縮するのを知っていた。

(深瀬氏訳)

これらの連ではじまるエリオットの詩は、ロマンティックの詩人がなしたような、虹 (rainbow) やバラ (rose) で、

(8) "Tradition and Individual Talent," Selected Essays.

(7) Selected Essays, Blake.

魂の喜悦や栄光を表わしたイメージとは、あまりにも大した差異が感ぜられる。まづ題名において、Whisper of Immortality とアイロニーをきかし、ロマン的な荘重な Ode をかいた、‘daffodil’ の詩人を、‘Daffodile bulbs’ というイメージでおもい出すのもいかにも皮肉である。

(2)

エリオットは、今までに述べて来たように、ことばによって一枚の絵を描こうとする詩人である。つまり西脇教授が、エリオットのアルス・ポエティカとして指摘しているように、「その手法というのは、或る一つの対象を描き出すために先づ「場面」(scene) とか、「情景」(picture) とか雰囲気を描き出す」⁽⁹⁾ ののである。詩人は演劇における装置や衣裳にもひとしいような具象性を、きわめて細部にわたって描いておいて、そこに詩の主人公を登場させたり、一つの抽象をみちびき出してくる。このような具象性は、かならず観念に集約される。この操作は、たとえば、ひとりの画家が刻明に対象を描写して、その次に対象を抽象画に転ずる間の事情に似ている。すなわちリアルな対象から抽象画を描き出す画布のうえでの展開が、この詩人においては、一つの詩のなかでイメージの具象から抽象えという関係でなされるのである。

イメージの具象→抽象 という図式は、またイメージの展開→凝縮 という図式にもなる。しかしこのような詩におけるイメージの図式は、かならずしもエリオットのみに見られるものではなく、ロマン派の詩人にもあったのである。キイツ(J. Keats) などのように、やはりことばで一つの絵を描こうとした詩人は、ソネットのようなこじんまりと小宇宙を形づくるような作品では、きわめて合理的に、イメージの展開→凝縮→展開→凝縮 といった図式がもちいられている。

エリオットの図式が、ロマン派のそれに似ていても、その内面の均衡は比較するまでもなく破壊されている。すなわち彼のイメージは、たといそこに凝縮と展開があってもフラグメンタリーなものであって、表面的には相互には関係のないものや、また異常な連鎖関係をみつけ出すために、出来るだけ多く、並べられる。

たとえば「プルフロック」を例にとると、

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,
(II. 4~8)

(9) J. Nishiwaki, "Ars Poetica," T. S. Eliot. (Kenkyusha)

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo, (II. 13~14)

The yellow fog that rubs its back upon the
window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the
window panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
(II. 15~18)

And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the
street,
Rubbing its back upon the window panes ;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you
meet. (II. 23~7)

行ってみよう。なかば打ち捨てられた人げのない
街どおりを。

一夜泊りの安ホテルのなか 眠られぬ夜
洩れきこえるその隠れ家。

カキ殻とおが屑のちらばったレストラン。
部屋のなかで 女たちは ミケランジェロを
談じながら 行ったり来たりしている。

窓ガラスに 背中をこする 黄色い霧。
窓ガラスに 鼻ずらをこする 黄色い煙。
夕ぐれの間で その舌を舐めずり
下水によどむ水たまりのうえで低迷する。

窓ガラスに背なかを こすりながら、
街どおりをすべる黄色い煙にも
時間は まだあるだろう。
君らの出会わず顔にあわせる顔を用意する
時間ならまだあるだろう。時間ならばまだあるだ
ろ。

のように、‘one night cheap hotels, や ‘sawdust restaurants’ の情景が描き出されているかと思うと、‘Michelangelo’ を談ずる情景が突然とび出し、つぎにはまた ‘The yellow fog’ ‘The yellow smoke’ のイメージになる。

この ‘Michelangelo’ を論じている scene は、ジュールリアリズムで云うデペイズマン(dépaysement)とは多少意味が異なるように思うが、しかしこれがかいかにも唐突な感じを与えることは確かだ。むろんこれはブルッ

ク⁽¹⁰⁾も云うように、充分意識された方法であって、エリオットはここでプルフロクの小男であるという点を、筋骨たくましいミケランジェロに比較させているのである。それにしても「安ホテル」や「レストラン」と全く異質な「ミケランジェロ」が、一緒に並べられることによって、イメージは一層重層化されている。さてこのように積み重ねられたイメージは、全体としては、恋する中年男の内面のムード、すなわち恋をまえにしての不決断を、表わしているわけである。これらの具象的なイメージは又、プルフロクの性格を外側からびったりと、それに符合するよう配されている。そしてこれらのイメージは更に、

There will be time, there will be time.

「時間ならばあるだろう」という抽象的な台詞に、すべて集約されるのである。つまりこの台詞は、主人公の不決断をあらわすものでありこの詩の重要なテーマであることは言うまでもない。このように一つの抽象化が終ると、次にまたイメージの展開がつづく。批評家がラフオルグの影響であると指摘する「禿げ頭」(a bald spot)「顎にまでキチンとはまったカラー」(my collar mounting firmly to the chin), 「ひどくぜいたくなネクタイ」(my necktie rich and modest) と「簡単なピン」(a simple pin) といったぐあいに、主人公の容姿を描きながら事実はこちらのイメージの展開を通じてプルフロク自身の性格描写を試み、主人公の性格を見事に分析している。そしてこれらのイメージは、「一瞬のなかに……決断と修正の時間がある」(In a minute there is time / For decision and revision.) という抽象でしめくられる。すなわち認識と経験のあいだで堂々めぐりをしている現代のハムレット、「プルフロク」の恋は、このようなイメージの具象→抽象=展開→凝縮によって割り出され、表わされているのである。

すなわちエリオットは、イメージによって感覚で思想しながら、またそれらを抽象化する図式をもっている。であるから彼の詩のテーマは、感覚的なイメージで展開され、そして観念に抽象される。このことは彼ののちの詩『うつろな人々』(The Hollow Men) でも言うことができる。この詩は、ヘレン・ガードナーは、「古い手法による最後の詩」⁽¹¹⁾と呼んでいるが、抽象→抽象(イメージの展開→凝縮)の図式は、明確にあらわれている。

すなわち

We are the hollow men

We are the stuffed men
Leaning together
Head piece filled with straw

われらは うつろな人間
われらは 藁をつめた
でく頭を すりよせる
剥製の 人間

といいたパラグラフにある「うつろな人々」の具象性は、すぐあとで

Shape without form, shade without colour,
Paralyed force, gesture without motion;

形なきかたち、色のない陰
麻痺した力 動きのない身振。

という詩句に抽象される。

さらにこのイメージの展開はつづいて、

This is the dead land
This is the cactus land
Here is the stone images
Are raised,

これは 死の国
これは サボテンの国
ここに 石の像が
並んでいる。

Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear

ぼくらは サボテンのまわりをまわる
サボテン サボテン
ぼくらはサボテンのまわりをまわる。

という具象性に転じながら、次の観念、つまりこの詩のテーマに集約されている。

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow.

観念と
現実のあいだに
発動と
行為のあいだに
影がおちる。

(10) *Understanding Poetry*

(11) *The Art of T. S. Eliot*

この詩には、恐ろしい虚無感がつきまとうている。それは「形のないかたち」とか「麻痺した力」とかいう抽象的なことばでもあらわされているが、こうした抽象的な観念を、感覚としてとらえているのは、「でく頭」であり、「サボテン」であり、「石の像」である。これらのイメージは、イメージとイメージのあいだに、なにか融け合わない、遊離した、空間が支配しているように思われる。それらは相互に、全く反撥したり、押しつけ合ったり、結合したりはしないで、広い空間をただよう遊星のような、空しい寂寥感がある。とにかくこの詩にも、明確に具象から抽象への、イメージの展開が見られるのである。

しかしこの詩を転機として云えることは、エリオットのイメージの方法が、きわめて単純化され、『荒地』以前の詩に見られるような多様性がもはや見られなくなったことであり、先の H. ガードナーのことばは、この間の事情をさすのであろう。すなわち『聖灰水曜日』Ash Wednesday、『四つの四重奏』Four Quartets に至って、イメージの多様性は次第に失なわれているのである。

(3)

さてエリオットの詩における自然のイメージについて考察してみたいと思う。1910年から20年代において、大衆の人気を博していたジョージアン(Georgeans)の詩人たちは、「自然を物静かな、風土的な相において」「伝統的なムード」⁽¹²⁾で描いたのであり、彼らの詩のテーマは、自然のなかにロマンティック以来の伝統である自我の発展と調和を求めていた。

Fairest of Valleys, in this full bloomed night,
Whose air so lullingly
Whose dusk so understandingly
Embraces us, and gives us more than light.

(E. Blunden)

花咲き匂う この夕べ 山あいの
美しきところ 大気はかすかに
闇はさやかに 優しく僕をつつみ
僕らに 光以上のものをあたえる。

このような詩において、自然のイメージは、それ自身、内的な秩序と均衡を保っている。がしかしこれらのイメージは、modernist の側にとっては、「感情の朦朧性と対象の曖昧さ」⁽¹³⁾を表わしているにすぎない。

(12) Grierson and Smith, *A Critical History of English Poetry* p. 496.

(13) *Homage to John Dryden* p. 41

エリオットはこのような方法で、自然を描くことはない。云うまでもなくエリオットには、自然そのものを対象とした詩はないし、自然詩と呼ぶようなものもない。彼が自然を描く方法は、主として初期の詩においては風俗描写とともにあることが多いけれど。

The winter evening settles down
With smell of steak in passage ways,
Six o'clock
The burnt-out ends of smoky days.
And now gusty shower wreps
The gring scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and climney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps,
And then the lighting of the lamps,

(Preludes ll. 11 ~ 3)

冬の夕べが 街路に
焼肉のにおいを ただよわせながら しのび寄る。
六時。
煙で汚れた日々の 燃えのこりの最後。
いま にわか雨が あなたの足もとの
朽ち葉や、がらんどうの家あとから
新聞のきたない紙屑を だいている。
にわか雨は 破れた
鍍戸や 煙突のうえに降りしきり、
街の隈に、一頭のわびしげな馬車馬が
湯気を立て、脚をあがいている。
それから 町のランプに灯がともる。

このパラグラフには、街頭の風景のなかに、自然イメージが、混り合っているが、しかし後者は、前者を描き出すための、一つの道具にすぎないのである。そして彼が描象するときの自然は、せいぜい植物なら花、自然現象ならば、雨とか霧である。とくに雨とか霧は、彼が都会をえがくときには、いつも影のようにつきまとうている。たとえば「J. A. ブルーフロックの恋歌」A Love Song of J. Prufrock の

The yellow fog that rubs its back upon the
window panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the
window panes,

であり、あるいはまた、「ある婦人の肖像」のなかに見える

Among the smoke and fog of a December afternoon

十二月の午後の煙と霧の中につつまれて

のように、彼の好まない‘mistiness’が姿をあらわすのである。しかしながら、エリオットの「自然」のイメージを、‘mistiness’と呼ぶのは適わしくない。すなわちこのようなイメージは、彼にあってはフラグメンタリーに捉えられているのであって、「自然」が感情の朦朧性をあらわす対象として表わされていないからである。自然はもはや人間との調和を求めうる場ではないのである。人間が外界に調和を求め得る場はどこにもなく、彼にとって、現実を取り囲むミリューは、フラグメンタリーである。であるからエリオットの自然は、抒情的な‘fairness’と全く無縁である。

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water

(ll. 331~4)

ここに水はない、ただ岩だけ、
岩だけで水はなく、砂の路。
その路は 山あいまがりくねり、
その山は 水のない岩の山。

これらの詩句は、およそ「山」とか「岩」とか「水」とか「砂の道」とかが有しているありふれた情緒を否定している。それはただ単なる鉱物質のものにすぎないのである。それらのイメージにつきまとう感傷性を、みじんも感じさせない、いわば「ゲロンチオン」Gerontionのことばを借りれば、「かわいた季節に渴いた頭から生れた思想」(Thoughts of a dry brain in a dry season)によって述べられているのである。

エリオットの詩のなかで、自然のイメージがもっとも多くもちいられるのは、『荒地』である。そしてその自然のイメージは、先の詩句の例のように、ほとんど抒情性が否定されるのであるが、しかしパロディとして自然のイメージがもちいられるとき、それはもとの詩のもつイメージを、それらの詩の裏側に感じさせるから、そこにおいてはもとの詩のもつ‘fairness’の暗示性と重層化が否定できないように思える。

The river's tent is broken ; the last fingers of leaf

Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs
are departed,
Sweet Thames, run softly, till I end my song.

河のテントは破壊された。最後の木の葉が
指のようからみついて、濡れた土堤に
散りかかる。風は褐色の土のうえを音もなく
通りすぎ、ニンフたちは 帰っていった。
美しいテムズの流れよ、優しく流れよ、
私の歌のおわるまで。

このスペンサー(S. Spenser)の『祝婚前曲』(Prothalamion)のパロディは、むしろ『荒地』の他の自然のイメージに比較すれば、抒情的な‘fairness’がある。なぜなら、現実のテムズ河は‘broken image’で描かれていても、スペンサーのテムズの流れを、ここに重層化したことは、やはりそこから過去の‘fairness’にイメージが、拡がってゆくことを否定することはできない。そしてこの‘fairness’の拡がりがあるからこそ、この四行の詩句はより暗示に豊んでいるのである。このことは「死者の埋葬」(The Burial of the Dead)の、冒頭に就いて言えるのである。

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.

四月は残酷の季節だ
リラの花を死んだ土から
育てあげ、記憶と希望をませあわせ
春の雨でかわいた根をゆり動かす。

‘cruellest month’ということばで、「四月」の‘fairness’は否定されてはいるが、しかしこれらの詩句が、チョーサー(G. Chaucer)の『カンタベリー物語』のプロローグにある、「快よさ」を、‘spring rain’のイメージに潜在させているのであって、やはりイメージは‘cruel’な感じをあらわすだけでなく、連鎖反動的に拡大してゆく。むしろこれらのイメージの世界は、ケンランである。エリオットの自然イメージは、パロディーとして抽象される時、(すなわち『荒地』ではパロディーとして自然イメージが描かれるばあいが多いのであるが)たしかに他には見られない抒情性が重なっているように思う。

とにかくエリオットの詩には、いわば19世紀的なムードをもった、Nature imageは存在しない。個の発展の媒体となり得た自然、永遠をそこに観た「虹」や「草

木」が、そこに見られないのは、もはや云うまでもない。「山」や「岩石」や「水」のイメージは、もはや「自然」を描くためのものではなく、本質的には「コーヒー・スプーン」のようなイメージと変りがないのである。であるから、「自然」の抒情的な‘fairness’を拒否したそれらのイメージはまったく合理的な構成主義であらわされている。その見事な例は、先に少し引用した「荒地」の331行から359行である。

(4)

さて再び詩人の風俗イメージと展開とそれのドラマチックの要素とについて考えて見たい。事実かれには、マシーセン(F. O. Matthiessen)が‘the sense of his own age’と呼んだ時代意識があり、それによって多分に自然主義的な風俗描写がおこなわれる。エリオットの描く風俗イメージは、主として初期の詩においてではあるが、E. ウィルソンの指摘するように彼が New England の出であることを思わせるようなアメリカ東部の都市があり、あるいはまだそこに世紀末的の面影をとどめていたと思われる Paris や London のそれであるようだ。しかしここでも重要なことは、先にも指摘したように、彼の風俗描写の地方主義的な色彩は、『荒地』を転機として、きわめて一般的な、普遍的な地域に拡大されている。確かに一つの地方は描かれるのだが、それは充分に普遍的な場につながっている。それはもはや現実のものでない、「非有の都」Unreal city ヴィジョンの都会となったのである。

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.

冬の夜あけの褐色の霧のしたを
群集がロンドン橋のうえを流れていった、
たくさんの人々、
わたしはそんなにもたくさんの人々を死が亡ぼした
とは思えなかった。

「非有の都」のイメージはなるほど「ロンドン橋」が描かれ、そして「褐色の霧」もロンドン特有のイメージにはちがいないが、しかしこれは詩人が自注のなかで書いているように、ダンテの『神曲』地獄篇の河リンボーをあらわしている。「ロンドン」を描きながら、これはすでに「ロンドン」にとどまるのではないのであって、その「冬の夜あけの霧」も、かつて「ある婦人の肖像」(Portrait of a Lady)の冒頭に描象された「十二月の午後

の霧は、本質的には地方性と関聯がないのである。

エリオットの‘the sense of his own age’は、マシーセンも云うように、彼の詩において見逃し得ない一つの特徴である詩の主人公をつくり出している。そしてこの場合、詩人はかならず詩の主人公の周囲に、この主人公のおかれているシチュエーションや情景描写が書き加えられる。あるときは、それは人物が主であり、また時には主人公が従に過ぎないと思われるような風俗イメージが、細部にまでわたって描かれている。例えば「肖像」の

And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet tomb.

そしてお暗い部屋の中に、四本の蠟燭、
火影は天井にまるい四つの輪をえがき、
ジュリエットの墓と同じよう。

有閑婦人のこのサロンの模様は、あたかもヒロインの出をまつ舞台セットのように、「お暗い部屋」に「四本の蠟燭」が「ジュリエットの墓」を思わせるかのように配されている。すなわちこれらのシチュエーションだけで、ここに現われる女主人の性格と、これから何がここで展開するかのおよその推測はできよう。またこの婦人は、「リラの花」を花瓶に生けたり、その花をよじったりする。そのようないくぶんロマン的な「花」のイメージも、決してただ単なるロマン的なムードをあらわすためにあるのではなく、やはりこの「婦人」の性格につながるテーマの細部の展開であって、一面ではこの詩の中心的なテーマから離れながら、それはまた充分に全体とつながり context の役割をはたしている。

「プルフロックの恋唱」にまた風俗的なイメージを求めるならば、

Shall I say, I have gone at dusk through narrow
streets
And watched the smoke that rises from the
pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of
window? (ll. 70~72)

言ってみようか、わたしは夕方の狭い通りを
通ってきた、そして窓から身をのり出して、
シャツがけの寂しい男たちがくゆらす
パイプの煙を見ていましたと。

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat
a peach?

I shall wear white flannel trousers, and walk
upon the beach.

(II. 121~2)

わたしは髪のを後ろに分けようか、わたしは
桃を食べようか。白いフラノのズボンをはいて、
海岸へ散歩に出かけよう。

これらの詩のイメージは、詩の中心的なテーマからすれば、いわば脇道にそれた感がなくもない。しかしこれらの情景は、すくなくとも主人公の「わたし」が「見た」情景であり、「しようか」と自問する「わたし」にまつわる行為である。エリオットは詩の命題から離れた、間接的な情景を描きながら、それはやはり詩の主人公の性格を語っているのである。このことは彼のエッセイについても言われることである。彼の論理は決して一貫していないのであって、時々脇道にそれたり、突然その論旨と関聯のないことを述べたりするのであるが、しかし彼のエッセイはそれにもかかわらず全体としては一貫した感じを与えている如く、詩についても同じことが言えるのである。すなわちエリオットは、脇道をして、細部的な描写を精緻になしながら、その部分は全体的な構成と充分にかかわりあっているのである。

『荒地』もやはり劇的な要素を持つ詩である。その構成と細部的なシチュエーションの両面に涉って、つよくその印象を深める作品である。たとえば「チェスの遊び」A game of Chess の冒頭にあるイメージは、シチュエーションの細部描写という点で、ロマン派の詩を思わせるほどの象徴にまで達している。

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited
vines

From which a golden Cupidon peeped out.

(II. 77. ~ 81)

彼女の坐っていた椅子は磨かれた正座のように、
大理石のうえに 映えていた。そこに
姿見は 実をつけた葡萄の蔓で飾られて
金色のキューピッドがのぞいていた。

Above the antique mantle was displayed
As through a window gave upon the sylvan
scene

The change of Philomel, by the barbarous king

so rudely forced. (II. 97 ~100)

古めかしい炉棚のうえに したたる緑の森
に開かれた窓のように、あの野蛮な王に
むごたらしくとらえられた、フィロメールの
絵姿がかかっていた。

これらのイメージは、詩の中心的な主題を表わすというよりは、細分化されたある部分を象徴するという役割を果しているのである。むろんエリオットの詩においては、どんな部分もまた、全体と密接につながっているのであるけれども。しかしこのような詩のイメージに接するとき、われわれは詩の中の人物のために描かれたロマン派詩人の、精緻な室内装飾とかその雰囲気やすぐに想い浮ぶのである。むろんこの詩人のそれは、ロマン派のイメージと異質のものではあるが、このよにイメージが細分化されたところには、なにか一脈通じるような象徴的な世界がある。『荒地』の世界は、horror と boredom と glory を描いたものであるといわれるが、詩人が boredom をあらわすときに、かってロマン派の詩人が ennui をえがいたのと相似する世界があらわされてくるものと思う。たゞ「チェスの遊び」の、この部屋の住む女性のイメージは、現代の ennui であり、それは同時に horror とともに、住んでいるという現代の確かな歴史を背負うてはいる。

しかしながら『荒地』におけるような細部的なイメージは、それ以後の彼の詩においては、殆んどその影を消してしまっている。後の詩においても詩のドラマタイゼーションは、彼の詩の構成の一つの特徴にはちがいないが、それらはただ骨組みだけを残して、それを肉づけする部分の描写は余りにも疎外されてしまっている。たとえば『空ろな人々』でも、おそろしく装飾性を振り落した、シュールレアリズムのような劇を思わせる。この詩は五節から成り立っているが、まづ第一節では剥製の人間にスポットがあてられ、第二節では「死」を象徴する暗い場面に、「砕けた円柱」が並んでいて、奇怪な「眼」があらわれ、それが空の星になり、さらに第三節ではそれらの発展として、「石の像」と「サボテン」が照らし出される。第四節はまた暗い場面、そこに「星」と「八重の薔」があらわれて、小さく消える。第五節ではふたたび「サボテン」に光があてられ、それらの間を光は交錯する。そして童べのうたうコーラスは、次第に教会風のそれになって幕がおろる。珍らしくこの詩には主人公は登場しないので、ただ簡単な装置と光と影と、音楽効果だけでこの奇妙なドラマは成り立っている。『荒地』以後

(14) The Achievement of T. S. Eliot. 1935

の、テーマの細分化や、情景描写や、狂言まわしの人物はなにも存在しない。

さてエリオットの詩の方法に、主人公が存在して、これの性格描写や、舞台の装置や効果に等しいような、そのシチュエーションの細部描写などが、主人公を中心として展開するということは、この詩人の演劇に対する関心の深さと、その才能を物語るものである。ある批評家はポートルを評して、彼を本質的には劇詩人であるとしたが、この評言はそのまゝエリオットにも通じる。彼の絵画的なイメージは、ただ平面的な画布にぬられたそれだけでなく、その陰暗や興行きや動きは、時間と空間のなかに展開するドラマのそれである。しかしながら、彼の詩におけるこのようなドラマにあるようなイメージの要素は、いったい英詩の伝統とはどのようにつながるのであろうか。今更英文学史を繙くまでもなく、19世紀詩のなかにおける秀れた詩「プロメテウス解縛」Prometheus Unbound, 「マンフレッド」Manfred, 「ハイピリオン」Hyperion, 「モウド」Maud などがおもい起されるのである。クラシシストとしてのエリオットの立場が、英詩のローマン象徴詩の否定にあったことはさきにも述べたが、ローマン詩におけるドラマとしての要素は、その抒情的な 'fairness' によってその劇的な構成は弱められる傾向はあった。エリオットの詩には全体として見るときには、たといそこに部分的にはロマンチックなイメージは否定できないけれども、抒情的な要素は極めて僅少である。エリオットのドラマチックな詩の要素は、ひとつには R. リード⁽¹⁵⁾の言を援用するまでもなく、彼のイメージの 'directness' や 'hardiness' に理由があるのである。すなわちこのような詩のイメージは、抒情的な詩よりは、ドラマに適している。むろんこれには機能的には、彼が irony や allegory というような知的操作を特意としたこととも関連するのであるが、いず

れにしても彼の詩の見事な構成は、イメージの 'directness' によって支えられながら、他方ではそれがしばしば抒情の欠乏というマイナスをもたらす原因ともなっていることも否めない事実である。

Reference Books

- M. C. Bradbrook. T. S. Eliot 1950.
 Laurence Durrell. A Key to Modern Poetry
 G. S. Fraser. The Modern Writer and His World. 1951.
 Helen Gardner. The Art of T. S. Eliot. 1949.
 J. Issacs. The Background of Modern Poetry. 1951.
 F. R. Leavis. New Bearings in English Poetry 1932.
 C. D. Lewis, A Hope for Poetry 1934.
 C. D. Lewis. The Poetic Image 1947.
 F. O. Matthiessen. The Achievement of T. S. Eliot 1935.
 D. E. S. Maxwell. The Poetry of T. S. Eliot 1952.
 H. Read. Phase of English Poetry 1928.
 H. Read. The True Voice of Feeling 1953.
 Stephen Spender. The Destructive Element 1935.
 Stephen Spender. Poetry since 1939. 1947.
 Stephen Spender. World Within World. 1951.
 Raymond Tschumi. Thought in Twentieth Century English Poetry 1951.
 H. R. Williamson. The Poetry of T. S. Eliot 1934.
 Edmund Wilson. Axel's Castle 1931.
 M. Fukase. T. S. Eliot (Chikumashobō)
 I. Nishiwaki. T. S. Eliot (Kenkyusha)

出口泰生 本学助教 (英語・英文学担当)

(15) The True Voice of Feeling p. 142