

目 次

第 27 回大会特別講演

「空白」への意志

—— エリオットの『荒地』と、入沢康夫の『わが出雲、わが鎮魂』
にふれて

.....吉 田 文 憲 1

第 27 回大会シンポジウム

Cats & Cats ♪ーエリオットと猫たちの時

ミュージカル *CATS* からエリオットへ

—— Note on the Text を中心に ——

.....鈴木 綾 子 15

Old Possum's Book of Practical Cats における三つの謎

.....太 田 純 29

CATS の詩と音楽

.....久 野 暁 子 41

論文

「伝統と個人の才能」と大英博物館

.....瀬 古 潤 一 50

書評

若き詩人の肖像—The Poetics of *Metoikos* の誕生

—— Robert Crawford, *Young Eliot: From St Louis to
The Waste Land* (2015)

.....野 谷 啓 二 66

日本 T・S・エリオット協会第 27 回大会記録

日本 T・S・エリオット協会会則

日本 T・S・エリオット協会委員名簿 (2015 年度)

論文投稿規定

編集後記

CONTENTS

Special Lecture at the 27th Annual Meeting

Will to “Blank”

— Touching Eliot’s *The Waste Land* and Yasuo Irisawa’s *My Izumo, My Requiem*

.....Fuminori YOSHIDA 1

Symposium at the 27th Annual Meeting:

Cats & Cats ♪: Eliot and Cats’ Time

From *CATS the Musical* to Eliot

— Chiefly concerning Note on the Text

.....Ryoko SUZUKI 15

Three Puzzles in *Old Possum’s Book of Practical Cats*

.....Sumi OTA 29

The Poetry and Music of *CATS*

.....Satoko KUNO 41

Article

“Tradition and the Individual Talent” and the British Museum

.....Junichi SEKO 50

Book Review

A Portrait of a Young Poet: The Birth of the Poetics of *Metuikos*

— Robert Crawford, *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land* (2015)

.....Keiji NOTANI 66

編 集 委 員 会

Editorial Board

圓 月 勝 博 (同志社大学)

Katsuhiro ENGETSU, *Doshisha University*

小 原 俊 文 (尚絅学院大学)

Toshifumi OBARA, *Shokei Gakuin University*

佐 伯 恵 子 (京都女子大学)

Keiko SAEKI, *Kyoto Women's University*

佐 藤 亨 (青山学院大学)

Toru SATO, *Aoyama Gakuin University*

山 本 勢津子 (岩手大学・非常勤)

Setsuko YAMAMOTO, *Iwate University* (non-tenure-track)

第27回大会特別講演

「空白」への意志 —— エリオットの『荒地』と、 入沢康夫の『わが出雲、わが鎮魂』にふれて

吉田 文憲

エリオット協会に招かれて、のっけから、こんなことをいうと叱られそうですけど、たとえば『荒地』を読んでも、どうもよくわからない。エリオットの原注を読んでも、西脇順三郎の注解を読んでも、引用出典への理解をなかなか共有できないから（ということも大きいのでしょうか）、やはりよくわからない。それよりも、同じ翻訳詩でも、ランボオなんかだと、

《もう秋か。——それにしても、何故、永遠の太陽を惜むのか、俺達はきよらかな光の発見に心ざす身ではないのか》（「秋」）

なんて詩句が、すぐ口をついて出てくる。それは、小林秀雄の翻訳のマジックに引っかかっているところもあるでしょう、でもいまでもなにか身に迫る、切実な声として、ふと、そう呟いていることがある。

エリオットの『荒地』でも、すぐ口をついて出てくる詩句はあります。冒頭の「四月はいちばん残酷な季節だ」とか「時間です どうぞ お早くねがいます」とか、これは文脈に関係なく出てくる。けれども、ランボオの詩を読むようには、どうもうまく入っていけない。ここには、どういう問題が横たわっているのか。単にぼく個人の問題にすぎないのか。

ぼくは一応宮沢賢治の研究者でもあるので、たとえば「四月はいちばん残酷な季節だ」というと、宮沢賢治の「春と修羅」を思い出したりします。

《四月はいちばん残酷な季節だ

死んだ土地からライラックを育てあげ

記憶と欲望を混ぜあわし

精のない草木の根元を春の雨で搔きおこす。》

たとえば、この『荒地』の有名な書き出しは、賢治の「春と修羅」そっくり

だと思ったりします。詩「春と修羅」の冒頭の四行は、

《心象のはひいろはがねから
あけびのつるはくもにからまり
のぼらのやぶや腐植の湿地
いちめんのいちめんの^{てんごく}詔曲模様》

と書き出されます。この詩は「花祭りの日」、「四月八日」という制作日付をもっていますから、これも四月の詩なんです。この四行で、賢治は、わたくしの醜く歪んだところは「のぼらのやぶや腐植の湿地」、こんがらかったやぶや朽ちた落葉などでじめじめした野原か森の湿地帯のような所をあたかもカビがはびこるようにはびこり、這い廻っている。おれのところは「いちめんのいちめんの」醜い修羅模様だ、とうたっている、というか嘆いている。まさに「四月はいちばん残酷な季節だ」といっているんですね。このもやもや感、心身の悶えには、賢治の性欲の問題も深くからんでいる。修羅模様は、ですから処理しきれない彼の性欲の問題といってもいいかもしれない。一方で、この詩は最後に「(このからだそのみぢんにちらばれ)」という叫びとともに、自分の身体が空中に「みぢん」、いわば微粒子となって散らばり散体し激しく燃焼する、「雲の火ばなは降りそそぐ」、これは身体のエロスの燃焼を語っています、それが最後は激しい雷鳴を伴ったもの凄い豪雨となってそのエロスは大地に降りそそいでいます。まさにこの降り落ちる雨によって、「精のない草木の根元を春の雨で搔きおこす」、死んだ土地から衰えた草木のいのちを蘇らそうとするんですね。エリオットの『荒地』には農耕儀礼的な植物祭、豊穰祭祀のモチーフがあるといわれていますが、そう言うならば賢治の「春と修羅」にも、水の循環、生命のエレメントを構成するものの循環とでもいうべき、同じモチーフがあるのです。

『荒地』は現代詩の記念碑的な作品ですね。なにが記念碑的なのか。なにが新しいのか。それは、この長篇詩が、さまざまな詩的・文学的断片、入れ子的な場面、予言的な発声のなかに、聖杯探求のロマンスや、さきほど触れた生一死一再生の豊穰祭祀、あるいはオシリス・イシス神話のようなくり返される大地の復活神話、さらには聖書からのこだま等々さまざまな引用を下敷にしたいわばヨーロッパを中心とした人類の文化遺産的な壮大なテクスチャー、生きている「神話的手法」を下地に用いたまれにみる複雑で重層的なテキストになっているからだと思います。『荒地』は長篇詩といっても、本にするには薄っぺ

らすぎるので、エリオットがこれにいまあるような自注を付けた、といわれていますが、この自注、注釈を付けたことが、やはりとても大きいと思うんですね。自注によって、テキストの表情が劇的に、あるいは革命的に一変したと思うんです。『荒地』の原注には、フレーザーの「金枝篇」からさきほど言った聖書から、ボードレルから、「神曲」から、シェクスピアから、ギリシアの伝説から、聖アウグスティヌスの「告白」から、さらには仏典まで、まさに数えきれないほど多様で多彩な引用があります。それは神話、聖書、古典・現代文学等々の、ヨーロッパ文学だけでなく、広く東西の文化遺産の、きらびやかで豊穡な「引用の織物」になっていて、かつそこに個人的・非個人的なときには悲鳴にも似たさまざまな声を響かせている。いわば「神話的手法」をポリフォニックな壮大な一つの無限に作動するシステム、劇中劇として利用したテキストだといってもいい。

ところで、問題は（とても語り尽くせない問題ですが）、やはりその引用の仕方だと思うんですね。引用は、さまざまな意味で（大きな文脈の中にある）「他者の言葉」かもしれない。「他者の言葉」というのは、意味や文脈をとてもしゃないが一義的に固定できない、主体（表現者）が統御できない言葉、時代の文脈や関係性のなかでたえず表情を変える、変化してゆく他の言葉との関連によって機能する文脈、システムの言葉です。『荒地』の一行一行はすべてそのような差異化された「他者の言葉」としてインターテクスチャーの中で意味やイメージが乱反射している。しかもエリオットは、意識的に方法的にそれを行った。それができた。そこには彼がヨーロッパの外部からやってきたということも強く関係しているでしょう。ともあれ原注を付けることによって「引用の織物」としてのインターテクスチャーとしての「書かれたもの」、その詩の織物としての構造を自己言及的に明らかにしたといえるのかもしれない。一方で原注はどうしても、それを読む者にとっては暗示的な、ときには強力な読解の入り口になるでしょう。われわれはそれを読みの手掛りにしたりする。そこに暗示があるわけですからそうせざるをえない。そうすると、ときにそれはもう他のテキストとの対話・交通といった解釈学の無限循環のなかに入ってしまうことにもなる。たとえば冒頭に引用したライラックだって、この花は春を意味しているんだといわれても、この白い花には同時にどこか不吉なイメージもむろんつきまとう。なぜならライラックは一本でも切られると、他のライラックは喪に服したかのように翌年には花を咲かせない。そういうことは広く知ら

れてもいる。そういう意味では、これは喪を表す花でもある。「白」はいつでも禁忌に触れるような不吉な色なんですね。するとここにはそれが「死んだ土地」から蘇る花であると同時に、どこか不吉な死の匂いもつきまとう。さらにここからその先の「精のない草木」にも、当然その不吉な死のイメージは伝播する。あるいは同じパートⅠに出てくるヒヤシンス。これを西脇順三郎は訳注で「ヒヤシンスの豊饒の神の死にたとえた」もの、と説明している。ちょっと、当該の「荒地」のその箇所を読んでみましょう。

《「初めてヒヤシンスを下さったのは一年前でしたわね。

みんな、私をヒヤシンス娘と呼んだわ。」——しかし僕たちが遅くなってヒヤシンス畑から戻ったとき、

君が腕をいっぱいにして、髪は濡れていたので、

僕はものも言えず、目も見えなくなり、生きているのでも死んでいるのでもなく、何も分からず、

光の核心、沈黙に見入っていた。》

初めのカギカッコの会話は、ヒヤシンス売りの若い娘の言葉でしょう。けれど、そのあとの詩行では、テキストの発話主体は「僕たち」、さらにそれは個別化されて「僕」に移る。ヒヤシンス娘から見た「みんな」が次の場面では「僕たち」に人称が切り換わり、さらに「僕」に個別化・焦点化される。そのヒヤシンスの庭園から戻ってきた若い娘のどこか空虚な気持ちのままに仲間と向かい合う様子が、それ以下では主客を反転させて、こんどは「僕」の側からその若い娘を見返す視線になり、それがさらには「僕はものも言えず、目も見えなくなり、生きているのでも死んでいるのでもなく、何も分からず、光の核心、沈黙に見入っていた」となる。ここはまさに息を飲むようなフラッシュバックというか見事な反転、場面の切り換えの瞬間ですね。ところで「光の核心」とは何でしょうか。「沈黙」とは何でしょうか。腕いっぱいヒヤシンスの花をかかえた若い娘さんを見て「ものも言えず、目も見えなくな」というのは、その美しさになにか靈感にでも打たれたような、一種恍惚、一目惚れのようなものを感じさせる場面です。西脇順三郎をはじめ幾多の解説書は、ここには、たとえばワーグナーのオペラ「トリスタンとイゾルデ」の第一幕、神秘的な愛の認知の場面がある、と教えてくれます。そんなこと知らないばかりにとっては、ああそうか、と思うほかありません。さらには『荒地』全体の枠組を成しているともいわれる聖杯伝説の決定的な場面、聖杯の探求者が聖杯に遭遇して

「ものも言えず、目も見えなくな」る、その結果その危険な聖堂の中にある二つの神器、槍と聖杯をその盲目・めくるめき故に手に入れることができない、ここにはそういう場面もまた重ねられているのではないか、とも教えてください。こうして、わずかな数行の詩句が、その一行が、その連の場面が、もうすでにさまざまなインターテキストの複雑な「引用の織物」、劇中劇から成り立っているために、その読みは、もう解釈学の無限循環の中に陥ってしまいます。「荒地」の新しさとは、すなわち、こうして『荒地』以降の詩は、いつもこのような解釈学的な果てしない循環構造のなかにある、そこから出られない——それを二十世紀の文学のエクリチュールの宿命としてわれわれにはっきり明示・教えてくれたのかもしれませんが。

すると、不思議なことですが、こういう「引用の織物」としての『荒地』の新しさは、たとえば本文を決して固定化できない語りの新しさともじつは深く繋がる場所もあるのではないかという気がします。たとえば日本の『平家物語』のような語りものは語りものであるがゆえに、琵琶法師がそれを語るたびにテキストの別バージョンができる。その語りものが文字言語になると、テキストが固定されてしまう。でもナラティブは一回性のものだから、その一回性の面白さ・演劇性の劇——でもあるから、インターテキストチャーの中でいくらでも語り直しができる。折口信夫的にいうと、それをもどくことができる。これも逆に考えると、語りの枠組がすでに出来上がっているからこそ、その物語の枠組のなかでは語りのゲームのように、モザイクのようにいくらでもそのものの語り直しができる、元があるからもどくことができる。『荒地』も、そのモチーフの根底に農耕祭祀や聖杯伝説、神話的な死、再生、復活、といった物語的なテーマ、枠組をしっかり持っているからこそ、あるいはここでの引用はその基本の文脈がすでにできあがっているからこそ、そのなかでならいくらでもそれを解釈することができる、ズラすことができる、解釈のシステムの循環構造のなかで遊ぶこともできる、この間テキスト性はそんなふうになっているところもあるのではないのでしょうか。いわばオリジナルはないんだ、と。「荒地」はそのことをはっきりと明示したと思うんですね。これは、でも、より大きな文脈では何を語ることになるのでしょうか。

日本の現代詩では、エリオットの『荒地』というと、すぐに戦後詩の代名詞でもある、鮎川信夫に主導された「荒地」派への連想が働きます。鮎川信夫は、

その「荒地」派について（有名な言葉ですが）「戦後のローストゼネレーションであるという自覚に於て出発した我々は、「精神の危機」や「荒地」を生んだ第一次大戦後の暗澹たる荒廃の国、ヨーロッパ社会の精神的不安と救いのない絶望状態を考えることなくして、我々の住む現代社会について何事も語り得ぬのである」（「荒地」について）と述べています。ここで大事なことは、鮎川氏たちが、戦後を解放としてとらえるのではなく、新たな危機の時代、さらなる破滅の時代だと、いわば世界史的な文脈のなかで認識していたことだと思います。「荒地」派は鮎川信夫を中心にしてそのような立場を思想的に共同理念化していきます。けれど、この「荒地」の共同理念化、この危機意識は、存在の危機、精神の危機、時代の危機としては転回しても、そこには「ものを書くこと」、あるいはそれを詩の危機、言語の危機として意識する発想がやや欠けていた、とその思想的な流れを継ぐといってもいいのちの北川透氏は批判しています。「詩を書くことが精神の危機に対する正しい感覚を喚び起こすとしても、そのような感覚のなかで同時に危機にさらされるものは詩の言語ではないのか」（「荒地・その共同理念の軌み」）。「荒地」派には、危機の詩という発想はありえても、詩の危機という発想は生まれようがなかった、と。そこが六〇年代詩とのちがいがともいえるでしょうか。

ともあれこれは、日本の「荒地」派について考えるときのたぶん出発点になる、とても重要な指摘だと思います。「荒地」派の詩が、どこか良識的なものにとどまり、方法的試みとしてはいまいち尖鋭化しない、ラディカルなものになりえないそれが理由なのではないか、とぼくなんか考えます。

ところで、ぼくの個人的な見解ですが、現代詩でエリオットの『荒地』の影響をもっとも強く受けているのは、鮎川さんたちの「荒地」派以上に、じつはその後の入沢康夫氏の一九六八年の詩集『わが出雲・わが鎮魂』ではないか、と思います。以下ここから話題を、この入沢康夫の『わが出雲・わが鎮魂』（以下、この詩集を『わが出雲』と表記する）とエリオットの『荒地』を比較するような方向に転じたいと思います。

『荒地』にはパートⅢ「火の説教」に、ギリシアの伝説に登場するテーベの予言者、ティレシアスという両性具有の謎のような盲目の老人が出てきます。エリオットの原注では、これもなかなか難解な注ですが、こうあります。

《ティレシアスは単なる観客であって「作中人物」ではないけれども、しかし実は他のすべての人物を一つに結びつけている作中の最終要人物である。……

そして男も女も結局はティレシアスの中に吸収される。実際、ティレシアスの見るものがこの詩の実質そのものなのである。》

どこか自己言及的な、いささか強制的な説明ですが、しかしとても重要な原注です。

この原注を読むと、けれど私たちはエリオットにやはり『荒地』はこう読め、と言われているようで、いつもいささか抵抗を覚えます。これは『荒地』の読みを豊かにするのか、貧しくするのか。むろんにわかには言えませんが、『荒地』の詩篇としての枠組は、前述した農耕祭祀や聖杯伝説の他に、この原注によれば、詩の中にちょっと顔を出すこのティレシアス、すべての人物、男も女もみなこのティレシアスの集合意識において「一つに結びつけられ」る、「ティレシアスの中に吸収される」、そう言われれば、それがこの「引用の織物」、夥しい断片から成るテキストに一つの中心、あるいはこのテキストにある統一性を与えている、ということになるでしょう。ところでこのティレシアスと同じような役割を果たすのが、入沢康夫の『わが出雲』の場合は、詩の最後に出てくる「魂まぎ人」という幻の話者の設定ではないでしょうか。そこを少し説明させて下さい。この長篇詩の冒頭近く、パートⅡに、

《何をしに出雲に來たのか。友のあくがれ出た魂をとりとめに來たのだ。わが友、うり二つの友。》

という詩句があります。

「あくがれ」とは「心身が何かにひかれて、もともと居るべき所を離れてしまおう」ことを言います。『わが出雲』における「出雲」はこの詩集の作者入沢康夫氏の故郷でもあります。ですからこの詩集は、なつかしい故郷へ「うり二つの友」、いまはそこにいない分身のようなかつての自分の姿を数十年経ってから訪れ故郷のいたるところに捜し求める、そのことによってなにかしらいまの自分に繋がる、その存在証明というか、「あくがれ」出てしまって、いるべき場所を見失っている自己を再びそこで見出す旅、そのようにして自己のありようを確認するような一種の故郷訪問譚という枠組を一応は持っているといってもいいでしょう。けれど故郷とは自分がそこからやってきた場所でありながら、その出生の起源がいつも不明、あるいは不在・空白になっているようなたえず心惹かれると同時に、まさに名づけ難い「無気味な」魅惑と恐怖の入り混じった場所でもあります。三浦雅士氏は『出生の秘密』という驚くべき著書のなかで「誰も自分自身の出生の現場は知らない。／出生した当事者であり

ながら知らないのだ。」と言っています。あるいは、その場所には「限りなく無に近い空白がある」、とも。入沢康夫氏は、この『わが出雲』の詩作の試みを「一種の「地獄下り」の体験として、忘れたくても忘れられぬ苦い思い出」として「あとがき」で言っています。この故郷訪問譚には語られている以上の何か深い動機があるような気がします。ところで『わが出雲』も、エリオットの『荒地』と同じように、詩集本文と同じ程の分量の作者による膨大な原注が付いています。むしろ『わが出雲』の場合は詩本文よりも原注の方が長い位です。そしてこの原注の部分を、入沢氏は詩集の別冊のようにして『わが鎮魂』とこれを名づけているのです。この「鎮魂」の意味もあとで考えてみましょう。ともあれ『わが出雲』は、詩本文とそれに勝る膨大な原注から成る二冊の本の合作のようにしてかつ本文と原注の「合わせ鏡」のような一冊の書物として構成されています。これは『荒地』の原注をさらに過激にした試みといってもいいでしょう。さきの「魂まぎ人」という言葉は、さきほども述べたように、詩の最後、パートXIIIに、

《毘売ひめの埼さき

旅のおわりの

鴛鴦おし・鳧たかべ

浮きつつ遠く

永劫の

魂まぎ人が帰つて来る

意恵おえ！》

と出てきます。

「魂まぎ人」という言葉が出てくるのは、この一箇所だけですが（「魂まぎ」という言葉は何度も出てきます）、「永劫の／魂まぎ人が帰つて来る」は、西脇順三郎「旅人かえらず」の最終行「永劫の旅人は帰らず」のもじりだと『わが出雲』の原注にはあります。すると『わが出雲』という詩集は、この「永劫の／魂まぎ人」の執り行う魂寄せと魂鎮めの一連の儀式的なかにその全体がある、それがこの詩集のとりあえずの構造だ、ということになるのでしょうか。ちょうどエリオットの『荒地』が、両性具有の予言者ティレシアスの意識の流れの中にその全体が包接されるように、『わが出雲』は「魂まぎ人」の「覓みぎ」の行為、すなわち行方不明の魂を「追い求める、さがし求める」いわば一種呪術的

な行為＝儀式的なかにその全体があるということになるでしょう。入沢康夫氏は、「引用」を「もどき」とも呼んで、この詩集の制作意図について、「あとがき」で次のように語っています。

《この「作品もどき」における私の意図は、そのような因縁のある土地への私的な愛憎を都合のよい口実に、《根の国・底の国》《反逆》《騙し討》《被征服》《鎮魂＝呪力の鎮圧》といったテーマを導きの糸としながら、パロディのパロディを本文（もどき）と註（もどき）とで組み立て、こうすることによって詩の「反現場性」「自己侵蝕性」の問題を、無二無三に追いつめてみることだった。つまり、私の力点は、「作品を成立させること」にでなく、「作品の成立とは何かを問うこと」にかかっていた。》

この「もどき」は、『わが出雲』という詩集のキーワードでしょうか。これは、御存知のように民俗学者折口信夫の、いわゆる折口名彙の一つです。「もどき」について、折口信夫は「わが国古代の信仰に現れた「神」と「精霊」との問答の演劇化したもので、殊に神に容易に服従せないで、神の心に逆らひ、まぜ返しをする精霊の動作」（「江戸歌舞技の外輪に沿うて」）、すなわちこっけいなモノマネのことだなどといっています。弱者に与えられたゲリラ的な抵抗の姿勢とでもいうべきとても含みの多い言い方ですが、では入沢康夫氏の『わが出雲』は、ここでなにをもどいているのか。なにに抵抗しているのか。それは、直接的には『出雲風土記』あるいは『出雲神話』をもどいているということになるでしょうが、その『出雲風土記』や『出雲神話』が『記』『紀』によって、つまりは大和朝廷の支配権力によって、篡奪された、すなわち国家によって「作られた」神がたりであるとすれば、それは間接的にはその背後にある『記』『紀』（の権力）をもどいているということになるでしょう。『出雲風土記』をもどいて『わが出雲』という詩篇は、冒頭次のように書き出されています。

《やめつさす

出雲

よせあつめ 縫い合された国

出雲

つくられた神がたり

出雲

借りものの まがいのもの

出雲よ

さみなしにあわれ》

一言でいえば、この出雲なる土地は、大和朝廷によって強制的に「つくられた神がたり」であり、それはだから国家による「借りものの まがいものの」国だ、あるいは偽りの神話だ、と入沢氏は言っているのです。最後の一行「さみなしにあわれ」が、この詩集の構造そのものをよく語っているでしょう。「さみなし」の「さ」というのは接頭辞、「みなし」というのはこれは「み」が「ない」、中身がない、からっぽ、というような意味になります。「出雲よ」、おまえは「借りもの」「まがいもの」「つくられた神がたり」であり、中身がない、からっぽだ、だから「あわれ」なのだ、というようなことになるでしょうか。入沢氏は原注で、この「あわれ」について、これは『記』『紀』の中の倭建命と出雲建の太刀替えの物語を下敷にしている、すなわち「自分の差して来た木の太刀を出雲建に持たせた上で勝負をいどみ、たちまち（これを）打ち殺す」「卑怯な騙し討ち」、『記』や『紀』の王権神話の「出雲の大和への屈服」が詩集制作の背景にあることを明かしています。このとき「あわれ」の意味も、読み手がそのどちらの立場に立つかによって、その意味もたとえば倭建の立場に立てば「アアオカシイ、ザマヲミロ」になるし、逆に騙し討ちに会った出雲建に同情する立場に立てば「カワイソウダ、キノドクダ」の表現ともとれる。あるいはこれを出雲の勇士を讃美した歌ととれば、そこには「あっぱれ見事だ」の意味も生じ、これはまた彼ら勇士の没落をうたう哀歌ともなる。ここではその解釈を一義的に固定できない。そして、さらに次のように述べています。

《「あはれ」の意味のとり方で、この歌全体の立場が変転するように「あわれ」の意味によって、『わが出雲』の立場もまた。》

この原注、作者自身のコメントには、入沢康夫氏が『わが出雲』に仕掛けた「ものを書くこと」の根源を空白化するような真に過激で、“挑戦”的といってもいいほどの、パロディ、アイロニーなどという言葉だけでも語れない、そういう言葉ではとても届かない、氏の言葉でいえばのちに「詩は怒りです」と述べるに至る、その存在それ自体のアナーキーな「怒り」にも通じるようなもっと根底的でラディカルなものがここにはあるように思います。同時に詩集が発行された一九六八年という年、七〇年安保直前のその時代背景を考えれば、さきの「彼ら勇士」にふと全共闘運動に重なるような時代の熱気、反体制運動に対するある種の共闘・共鳴のようなものをむろん感じ取ることもできるでしょう。けれども、ここでのラディカルさは、むしろ「さみなし」、あるいは「み

なし」の一語に掛かっているのではないのでしょうか。これは、中身がない、からっぽ、という意味と同時に、「見倣し」「ふり」、いわばミメシス、の意味もあり、それは結局、どういう読み、解釈もそこへはたどり着けない解釈学の過激で根源的な「空白」の意志を語ることになるのではないのでしょうか。入沢氏は、この詩集のモチーフについて「私の力点は、ひたすら「作品の成立とは何かを問うこと」にかかっていた」と述べる、その問いの根源には、あらゆる意味、読み、解釈を一応は許容しつつそのすべてをはねつける、問い返す、宙吊りにするこの「さみなし」の「空白」への意志、あるいは熾烈なまでの「空白」の意志へのたえず変転してやまない闘いがあるのではないのでしょうか。この「空白」を入沢氏はのちに「作品の廢墟」といったり、有名なエッセイですが「合わせ鏡の無限廊下」と呼んだりしています。つまり、『わが出雲』の膨大な引用体系は、入沢氏の言葉でいえばあらゆる読みを宙吊りにする「合わせ鏡」の無限の解釈の乱反射のなかにある。ここではだから、立場によって、文脈によって、その意味がいつでも反転する。こういう引用の鏡の言語のなかでは、むしろ作品のオリジナリティ、作者の主体性、自己同一性は保ちにくい、いや成立しないといってもいいでしょう。それが氏のいう「詩の「反現場性」「自己侵蝕性」の問題」でもあるのではないのでしょうか。いってみれば、ここには、意味と真理の源泉をもはやみずからの意識の内部にその根拠を求めることができなくなったエリオット以後の、二十世紀の表現の宿命的な行為が象徴されているのではないか。

それが、エリオットの『荒地』以後の、ベンヤミン風にいえば「複製技術時代の芸術作品」のエクリチュールのもはや宿命なのだ、といえるのかもしれませんが。

ところで、「引用」とは、何か。改めてこのことを考えてみたいと思います。国文学者の三谷邦明氏は『竹取物語』を論じた「〈語り〉と〈引用〉」というとてもスリリングな論文のなかで、「語り」とは中心のイデオロギーの引用であり、その解釈なのだ、とのべています。「つまり、〈引用〉とは（中心の）解釈であり、これは（その中心の）力関係＝イデオロギーによって（その）方向が決定される」のだ、と。どういうことか。たとえば例に挙げている『竹取物語』では、月からやってきた「変化の人」であるかぐや姫の異人の論理と、この世（天皇制）の論理が拮抗し、物語の進行につれて激しく対立します。それを三谷氏は、次のように言います。

《竹取物語は異人であるが故に、天皇制に組み込まれないという物語を設定することで、逆にこの世の人は全て天皇の支配下にあるというイデオロギーを指定する……》

こうして『竹取物語』の天上と地上の闘争と互いの排除の論理は、あるいはかぐや姫の側からみるならば果てしない遅延とズラシの論理、ある種の終わりのない脱構築というべきでしょうか、それはしかし一方では天皇制という「中心」のイデオロギーの解釈（はぐらかし）であり、「語り」は結局その中心のイデオロギーの磁場を逃れられない、と三谷邦明氏はのべています。

これは、入沢康夫の『わが出雲』にもたぶん同じことがいえると思います。「出雲」はなぜ「さみなし」なのか。なぜ「借りもの」「まがいもの」としてあらかじめその成り立ちの虚偽性をテキストに刻印された場所として仮構されているのか。一つには、そこが入沢康夫氏の私的出自の場所、氏の故郷だからです。三浦雅士風にいえば、だれも自分の生まれるところを見たことがない、そこにはいかなる意味によっても埋め尽くせないある「空白」が底無し穴のようにあいている。そこに生まれてしまったこと、意識が発生してしまったこと、あるいはすでに起こってしまった出来事（生誕）はいつも事後的な事態です。意識化された意識、あるいは身に付けた言葉はそれをいつでも事後的に追いかけることしかできない。言語の発生は事後的なのだ、と。するとその場所は、記憶のなかで、あるいは言葉の届かない場所で不可避免的にフィクション化する。物語化する。入沢康夫氏に言わせれば、擬物語になる。その意味で故郷とは、自分がそこからやってきた場所にもかかわらず、どこか接近不可能な擬物語の空白の場所でもある。同じように古代の『出雲』は、「出雲神話」、あるいはその「さみなし」のエピソードが語るように、あからさまな王権神話、大和朝廷の天皇制の起源譚からは「黄泉の国」「死者の国」とみなされるような国家的な故郷、しかも権力によって強いられた「借りものの まがいものの」「つくられた神がたり」の場所である。そこはいわば入沢氏にとっては私的な、と同時にあえていえば国家的な「偽史」の構造（擬物語）を内に孕んだ「つくられた神がたり」の場所である、ということにもなるのでしょうか。『わが出雲』は、そのことを戦略的に（方法的に）逆手に取って（いわば国家起源譚をもどいて）そのもどき、終わりなきミメシスによって「作品を成立させた」、入沢氏の言葉でいえば、この危険な（反現場性の）オペレーションを一種の「空白」のもどきとして作動させた、ということになるのでしょうか。

一方で、では、エリオットの『荒地』はどうなのか。

エリオットの夥しい注釈、断片は、全篇が過去の「ヨーロッパ精神」からのありあまる豊饒な引用によって氏がアメリカからヨーロッパへやってきた年に始まった第一次大戦後のヨーロッパの荒廃や不毛を嘆きつつ、逆にそれはいつでもその引用体系であるヨーロッパ文化という中心のイデオロギー、「ヨーロッパ精神」へ回帰する、そこで自己のアイデンティを回復する、あるいは強化するように働いているように思います。ここは入沢氏とベクトルが逆になっている。エリオットは「伝統と個人の才能」という有名なエッセイのなかで、「伝統」あるいは「歴史感覚」には「過去がすぎ去ったというばかりでなくそれが現在するということの知覚が含まれる」とか「ホメロス以来のヨーロッパ文学の全体が、ひとつの同時的存在をもち、ひとつの同時的秩序を構成しているという感じをもって筆をとる」、などと述べています。文学論としては一見まっとうなことを述べているようですが、ここで言う「ひとつの同時的存在」とか「ひとつの同時的秩序」というのは、一方でとても怖い言葉です。そこにさらに「ヨーロッパ文学の全体が」という重い言葉が冠さってきます。「同時的」は理念的にはありえても、現実には「ひとつ」の「同時的存在」として動いているものはそれこそ一つもない。それは幻想ではないでしょうか。「同時的存在」や「同時的秩序」、それを「ひとつ」あるいは「ヨーロッパ文学の全体」へ還元し、止揚する、これこそが中心のイデオロギー、「ヨーロッパ中心主義」の、あるいは全体主義のイデオロギーではないでしょうか。こうしてエリオットの注釈、断片は「いつも引用された古典の統一性によって測られ」ている（高橋康也「引用の構造」）。その「中心」のイデオロギーによって解釈されている。すると、この「読み」は、読解は、三谷邦明の言うその中心のイデオロギーを逃れられない、のみならずそれを強化する方向に働いているということになるのではないのでしょうか。

「引用論」といえば、あの宮川淳の『引用の織物』が有名ですが、その中で、宮川淳は「決して多を一者にまとめず、多をひとつの全体に集約せず、……全体に還元することができないこれらの断片すべてを、ばらばらなまま断言する、そういった斜線を確立すること」と述べていました。エリオットはヨーロッパの外からやってきたものとして、その「ヨーロッパの精神」によそ者としての自らの依って立つべき「原故郷」を見いだしていたのでしょうか。あるいは見いだそうとしていたのでしょうか。これは自らの精神的な危機、個人的な精神

の病いへの治癒の切迫した詩による救済的な行為でもあるのでしょうか。けれどこの「ヨーロッパの精神」はときにあの夢見られた千年王国ナチズムのような民族の純潔の象徴、「一つのゲルマン」への抵抗概念にはなりえても（エリオットがどうだったということは置いておいても）、同時にまたオリエント、非ヨーロッパ的理性に対する「一つの共同性」からの差別や排除の論理としても作動する。宮川淳風にいえば、エリオットの『荒地』の引用、注釈、断片は、そういう「ヨーロッパの精神」の権威的な強迫的な「中心」のイデオロギーを背後の強力な文脈として引用しながら、「われわれがその中で語りつづけてきた文脈」を宙吊りにするというよりは、逆にその偉大な文脈を権威として保証し、さらには強化するという方向に動いているのではないのでしょうか。

そのとき、入沢康夫氏の『わが出雲』は、そのテキストの中心に「さみなしにあわれ」という、すべての断片が中身がないものとして四散するような強烈なパロディ、「空白」への意志、あるいは場所なき場所を設定した。この過激な「空白」への意志、あるいは「さみなし」の場所（場所なき場所）を引用の中心に置いた、そういう「空白」の場所をテキストの内部に開きつづけた。そうすることによって自らのたとえば故郷への帰還の「いかがわしさ」（アイデンティティの「いかがわしさ」）、それを帰還の不可能性といってもいいのですが、同じようにそれを自嘲やパロディによって国家的な起源譚の根拠のなさ、「いかがわしさ」としてあおりたて、はやしたて、暴き立てた。この詩は一種のアジェーションです。そこには、一九六八年、あるいは七〇年安保に象徴される時代とのつびきならない緊張関係、そこで激しく時代と拮抗するものもあったでしょう。エリオットの『荒地』の影響を受けながら、というよりも形式的にはそれをほとんど模倣しながら、まさにもどきながら、『荒地』とは逆の方向にその作品制作のオペレーションを作動させた。するとその方法論を集約する言葉「さみなしにあわれ」は、この詩集に仕掛けられた過激派の小さな爆弾だったといえるかもしれません。入沢康夫氏はここで徹底して「ものを書くこと」、その私的・国家的起源譚のいかがわしさにも斜線を引きつづけたのだと思います。

これは、もしかしたら、エリオットの『荒地』以上に、二十世紀の現代詩にとってじつは不可避な、かつ画期的な詩集でもある。そういう詩集がエリオット以降の日本の現代詩のなかに出現したということをお話して、終わりにしたいと思います。

第27回大会シンポジウム

ミュージカル *CATS* からエリオットへ — Note on the Text を中心に

鈴木 綾子

序

ミュージカル *CATS* (以下 *CATS*) は 1981 年に New London Theatre で開幕して以来、ニューヨークを初め、日本や世界各地でロングラン記録を誇るミュージカル史に輝く総合舞台芸術と言えよう。衣装、ダンスなどが大幅に進化した *CATS* は the London Palladium 劇場で 2014 年 12 月から 12 週間限定公演の予定だったが、延長を経て大ヒットの内に幕を下ろした。その後、ブラックプールから再びロンドン、パリ、オーストラリアへと場所を移して上演予定である。そして日本では劇団四季によって今もロングラン公演が続いている。

一方、ミュージカルの経済効果や引きも切らない *Old Possum's Book of Practical Cats* の翻訳出版があるにも係らず、戦後の日本を席卷したようなエリオット現象が再び起きた気配がないのが現実である。しかしながら、エリオットの作品を研究者以外に伝達する際の架け橋と成り得るのがまさに *Old Possum's Book of Practical Cats* (以下原詩) であり、それを原作として上演しているのが *CATS* ではないだろうか。エリオットの名前を知らない人も *CATS* と言えば、まず CM で繰り返される猫目のロゴや奇抜な猫コスチューム、そしてミュージカル曲の断片を思い浮かべるだろう。実施したアンケートによると学校行事としてや、親に連れられて、受動的に *CATS* を知ったという人もいるが、関心がある人が想定外に多かった。また、それをきっかけにエリオット作品を読みたいという積極的な学生がいる結果は今後ヒントを得た思いをしている。¹

1

T.S.エリオットが書いた原詩はロイド＝ウェバー (Andrew Lloyd Webber, 1948-) にとって幼少の頃に母親から読み聞かせてもらった思い出深い詩集である。それに曲をつけた始めた 1977 年末頃から、1981 年 5 月 11 日の New London Theatre での公演初日を迎えるまでにはさまざまな紆余曲折があった。才能ある多くの人々の智慧と勇気と努力によってロングラン記録が更新されていく経緯はすでにロイド＝ウェバー自身が公表しているので周知されていることだろう。その一部は『モダンにしてアンチモダン』の中で引用して解説させて頂いた。(高柳、338-342) 一般的に *CATS* はセリフのない song & dance スタイルなので解り難いと思われるのではないだろうか。しかし、制作者達の思い切った発想が溢れた舞台演出や演技はストーリーが曖昧であっても、幅広い年齢層を引きつけるのに足る魅力の要因になっているかと思う。ストーリーを手短に辿ると次のようになる。

時は月の輝くある夜。場所はロンドンのゴミ捨て場。主役は猫社会を形成するジェリクル・キャッツ。場面は年に一度の儀式である舞踏会。儀式目的は永遠の命を授かる猫の選択。夜明け前、その特別な一匹の猫を選ぶのは長老猫のデュトロノミー。一癖ありそうな猫たちが満月の下、争うように歌い踊りながら儀式的のフィナーレを待つ。そしてついに選ばれたのは猫社会から追放され、人生に疲れた老娼婦猫、グリザベラ。その猫がジェリクル・キャッツたちから再び猫社会に戻ることを許され、華やかで神秘的な猫の天上界へと昇っていくクライマックス。そして、長老猫が「猫と人間は似ている」と語りかけて幕が下りる。

人間社会に通じるドラマチックなストーリーの中にエリオットの本領である文学的、哲学的な要素も意図的に組み込もうとしたのは作詞・演出を担った RSC 出身のトレバー・ナン (Trevor Nunn, 1940-) である。本稿は T.ナンによる Note on the Text を資料として取り上げながら、*CATS* からエリオットや作品へアプローチを試み、その役割を少なからず担える可能性を秘めている点を確認できればと考える。

2

次の図 1 はミュージカルに使われている原詩を省いた曲リストである。²

(図 1) (左端アルファベットと下線筆者)

	♪ ♪ The Overture ♪ ♪
A	Prologue:Jellicle Songs for Jellicle Cats
B	The Invitation to the Jellicle Ball (The Song of the Jellicles)
C	Grizabella (by Grizabella, Bombalurina & Demeter)
	(The Awful Battle of the Pekes and the Pollicles, together with) <u>The Marching Song of the Pollicle Dogs</u>
D	Grizabella-The Glamour Cat (by Demeter)
E	Memory (by Grizabella)
F	The Moments of Happiness (by Old Deuteronomy)
G	Memory (by Jemima)
	(Growltiger's Last Stand including) <u>the Ballad of Billy M'Caw</u>
H	Memory (by Grizabella & Jemima)
I	The Journey to the Heaviside Layer

構成を簡単に見ていくと Jellicle Cats の紹介をかねて、容姿や生活を語り聞かせる A の Prologue, 舞踏会の目的を観客に伝える B の The Invitation to the Jellicle Ball, ヒロインの存在を観客に伝える役割を担う C の Grizabella。この 3 曲で CATS のストーリー展開が予測可能な程である。D でさらにグリザベラの近況が伝えられ、E, F, G, H で彼女の魂の再生への過程が歌われる。F では原詩の庶民的な老人猫オールド・ドットローノミー (Old Deuteronomy) が CATS では猫社会を統率する威厳ある長の立場で幸福論を語りかける。I は天国への旅立ちへの応援歌に当たるかと思う。

下線部 The Marching Song of the Pollicle Dogs と the Ballad of Billy M'Caw はエリオット自身の詩であるが The Marching Song の出だしの部分を原詩の

the Pokes and the Pollicles の途中に組み込まれている。また、一方の the Ballad of Billy McCaw は劇中劇 Growltiger's Last Stand の中で無法猫グロールタイガー (Growltiger) とお色気猫グリドルボウン (Griddlebone) がデュエットをするという一ひねりした編集が行われている。

これら A～G の曲をミュージカルの核、あるいは柱にして、原詩で肉づけしながらストーリー性のあるミュージカルとして構築されている。

3

上記の原詩以外の詩をどのように編集してミュージカルに取り入れたかをさりげなく、大まかに教えてくれるのが作詞・演出を担当した T. ナンによる A Note on the Text³である。図 1 と合わせて幾つかの点について考察していきたい。

Most of the poems comprising *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939) have been set to music complete and in their originally published form: a few have been subject to a minor revision of tense or pronoun, and eight lines have been added to 'The Song of the Jellicles'. However, some of our lyrics, notably 'The Marching Song of the Pollicle Dogs' and the story of 'Grizabella', were discovered among the unpublished writings of Eliot. The prologue is based on ideas and incorporates lines from another unpublished poem, entitled 'Pollicle Dogs and Jellicle Cats', 'Memory' includes lines from and is suggested by 'Rhapsody on a Windy Night', and other poems of the Prufrock period. All other words in the show are taken from the Collected Poems.
TREVER NUNN (下線筆者)

まず、図 1 内に下線を付けた "The Marching Song of the Pollicle Dogs" は未発表詩であると T. ナンは書いているが、"T. S. Eliot writes two lilting poems: 'The Marching Song of the Pollicle Dogs,' and 'Billy M'Caw: the Remarkable Parrot'" と題されて *The Queen's Book of the Red Cross* (1939) に収録されている。原詩出版から間もなくの 11 月、第二次世界大戦に際してエリザベス女王の名の下に赤十字活動への義援金を募るために出版された。女王のクリスマスメッセージを兼ねた巻頭文に 50 人の芸術家・作家が共同執筆した愛国心を

象徴する豪華本と言えよう。その本に犬とオウムの詩が相応しかったかは他の掲載作品を見れば想像がつく。これらの詩2作について、“It is in such light-hearted vein that he is represented in these present verse” (The Queen’s Book of the Red Cross, 51–54) と出版されたばかりの原詩と関連付けてエリオットの陽気な面が2作品にも通じると説明書きされている。1939年は*The Family Reunion*が3月に、原詩が10月5日に出版され、その数週間後に自らが理想とするキリスト教社会を述べた*The idea of a Christian Society*が出版された意欲的な年であった。そうした中、読者の反応を気にしながらの原詩出版であり、また*The Queen’s Book of the Red Cross*掲載であったが、結果的にエリオットの新たな人間的側面が公にされるという効果を産み出した。

同じ個所の“the story of ‘Grizabella’, were discovered among the unpublished writings of Eliot.”についてだが、ミュージカル史に不動の名声を残すことになったのはグリザベラの歌う『メモリー』のヒットがまずあったからであると言っても過言ではないだろう。ロイド＝ウェバーはヴァレリー夫人 (Valerie Eliot, 1929–2012) からその詩を受け取った時の高揚した気持ちを最近も次のように書いている。

Something in me was already saying that I wasn’t dealing with a concert piece anymore. For the story of “Grizabella” brought a different and emotional heart to the anthology and that to me spelled theatre.⁴

当初はコンサート曲やアルバム曲にして披露する予定だったのが、“Grizabella the Glamour Cat”という8行の断篇詩を手渡された途端に、ミュージカルへの実現に向かう程の気持ちにさせられた。しかし、エリオットには発表するのを躊躇う理由があった。ヴァレリー夫人によるとエリオットがGrizabella the Glamour Catと名付けられた猫は悲惨な人生を送るLa Belle Heaulmière⁵つまり、娼婦のような猫なので子供には楽しくないと思われたからだそうだ。(Webber, *The Book of the Musical*, 8) La Belle HeaulmièreとはFrançois Villonが詠んだ浮世に逆らえず生きている薄幸の女性の象徴と言えるかと思う。

一方、T.ナンはこの詩の断片にエリオットの作品に一貫して流れる死と過去というテーマが込められていると気づいた。その誰もが強く共感出来る圧倒的

なヒロインに込められた深刻で胸を打つ悲劇をミュージカルの要にして進行していくことを決心するのである。(Webber, *The Book of the Musical*, 10)

因みに、the GLAMOUR CAT という言葉は Polly Tandy に送ったクリスマスプレゼントを相談する手紙に登場している。⁶ Polly は 1937 年クリスマスに BBC でエリオットの猫詩を朗読した Geoffrey Tandy の妻であった。言うまでもなくその GLAMOUR CAT であるグリザベラは *CATS* のストーリーの核であるだけでなく、*CATS* 制作の推進役的な役目を果たすことになる。

Note にはプロローグ⁷は未発表のエリオットによる詩、‘Pollicle Dogs and Jellicle Cats’ が使われたとある。ミュージカルでは犬は外され猫のみが残され、リズムカルな詩の雰囲気のプロローグの躍動感を産み出す効果が出るように編集されている。この ‘Pollicle Dogs and Jellicle Cats’ という言葉をエリオットが初めて使ったのは Thomas Erle Faber に宛てた誕生日を祝う手紙の中で書かれた詩、INVITATION TO ALL POLLICLE DOGS & JELlicle CATS TO COME TO THE BIRTHDAY OF THOMAS FAVER⁸ではないかと考える。

Pollicle Dogs and Jellicle Cats!
Come from your Kennels & Houses & flats;
Pollicle Dogs & Cats, draw near;
Jellicle Cats & Dogs, Appear;
Come with your Ears & your Whiskers & Tails
Over the Mountains & Valleys of Wales...

Little Tom と呼ばれていた彼は Faber & Faber 社主で編集者の Geoffrey Faber の息子で、エリオットが初めて名付け親になった子供である。1931 年のイースターの頃に 4 才の誕生日を迎える Little Tom の誕生会に犬と猫をご招待する詩には愛情とユーモアが溢れている。その躍動感ある愉快的雰囲気はミュージカルの幕開けに相応しいダンスと歌となって蘇っている。

4

ここまで、T.ナンの Note から注目した箇所を取り上げてきた。後半はグリザベラに関係する歌詞 (図 1-C, D, E, G, H) をエリオットの作品と比較しな

がら考察していきたい。この中で他の猫がグリザベラを紹介、描写するのが C, D, G である。この 3 曲はメディアの違いによって編集されて歌われている。C の Grizabella ではグリザベラという娼婦猫の存在を元仲間であったボンバルリーナ (Bombalurina) や ディミーター (Demeter) に噂されて、舞台の空気は一転する。

Remark the cat who hesitates toward you
In the light of the door which opens on her like a grin
You see the border of her coat is torn and stained with sand
And you see the corner of her eye twist like a crooked pin
 Grizabella, the glamour cat, Grizabella, the glamour cat
 And who'd ever suppose that
 That was Grizabella, the glamour cat (下線筆者)

T.ナンが Note で書いているように Memory は “Rhapsody of a Windy Night” の一部がほぼそのまま使われている。ただ、1 行目 “Remark the cat” はエリオットの詩では “Regard that woman” (Eliot, *Collected Poems*, 26) である。Remark の方にインパクトがあるためかと思うが、この Remark 自体も後の “Remark the cat which flattens itself in the gutter” (Eliot, *CP*, 27) から抜き取られたと思われる。また 3 行目の “coat” はエリオットの詩では “dress” になっているが、これは毛並、毛皮を表す coat の方が相応しいだけでなくメロディーにのせた際に違和感なく歌えるようにするためではないだろうか。

真夜中 0 時から夜明け前 4 時までの都市の違った顔を切り取った “Rhapsody of a Windy Night” では月の呪文で記憶 (memory) が溶解した結果、街灯が眩し始める。T.ナンはエリオットを通じてラフォルグ (Jules Laforgue, 1861-87) の空気感を感じ取っていたかのように感じる。マンカストラップ (Muncastrap) が舞踏会の始まりを宣言して印象的な “just before dawn / Through a silence you feel you could cut with a knife” は “Rhapsody of a Windy Night” の最後の一行 “The last twist of the knife” (Eliot, *CP*, 28) をヒントに舞台背景となるイメージを大きく膨らませて独特の空間を生み出している。そして、天空に輝く月は一夜の神秘的な儀式を見守る象徴的役割を果たしている。

She haunted many a low resort
 Near the grimy road of Tottenham Court
 She flitted about the No Man's Land
 From "The Rising Sun" to "The Friend at Hand"
 And the postman sighed as he scratched his head
 "You'd really had thought she ought to be dead"
 And who'd ever suppose that
 That was Grizabella, the glamour cat
 Grizabella, the glamour cat, Grizabella, the glamour cat
 And who'd ever suppose that
 That was Grizabella, the glamour cat

図 1-C, D の二か所で歌われたのはグリザベラの過去と現在である。昔の美人で評判だったグリザベラとは思えない程変貌した姿で場末の裏通りを渡り歩く姿を知った仲間たちは蔑むように避けていく。この歌詞には "Rhapsody of a Windy Night" が使われただけでなく、"The Love Song of J. Alfred Prufrock", や "Preludes" の世界が作詞には不可欠だったと考える。エリオットの故郷、St. Louis の霧や煙を思わせる次の "The Love Song of J. Alfred Prufrock" には擬人化された猫の動作が巧みに使われている。(Webber, *The Book of Music*, 7)

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,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fell asleep.
 And indeed there will be time
 For the yellow smoke that slides along the street,
 Rubbing its back upon the window-panes; (Eliot, *CP*, 13-14. 下線筆者)

下線部は猫の動きが連想される箇所である。「背中をこする」「鼻で擦る」「舌

で舐める」「突然飛びつく」「背中を丸くする」など、猫好家エリオットならではの観察が視覚的に詠まれている。ダンスシーンにはこうした生き生きした猫の日常の姿が溢れている。また、ロイド＝ウェバーはダンスについて、当時人気を博していたダンスグループをイメージしたと回顧している。⁹

5

ミュージカル第二部冒頭に歌われる図 1-F の *The Moment of Happiness* は再生についての啓示部分である。エリオットの *Dry Salvages II* から引用された詩を長老猫オールド・ドュトロノミーが静かに語りかけ、それを引き継ぐように図 1-G の *Memory* をジェミマ (Jemima) が清らかに歌う。下線部以外が *The moment of Happiness* に使われた部分である。

The moments of happiness — not the sense of well-being,
Fruition, fulfilment, security or affection,
Or even a very good dinner, but the sudden illumination—。
 We had the experience but missed the meaning,
 And approach to the meaning restores the experience
 In a different form, beyond any meaning
 We can assign to happiness. I have said before
That the past experience revived in the meaning
 Is not the experience of one life only
 But of many generations - not forgetting
 Something that is probably quite ineffable: (Eliot, *CP*, 208)

グリザベラの歌う最後の *Memory* はこの *The Moment of Happiness* の返歌となっている。3 行目の最後 “the sudden illumination” は “The moments of happiness” を実感として捉えた言葉である。この再生の鍵を握る言葉は不可欠だったはずなのに *CATS* には使われていない。幸せの瞬間とは「突然の光」「精神的に目覚めた状態」だと言っている。ただ、8-10 行目「意義の中に蘇った過去の経験は個人だけの経験ではなく幾世代もの経験なのだ。」とはエリオットの伝統論に通じるが、グリザベラがそれに相応する経験をしたかとなると疑問である。

オールド・デュトロノミーに続いてジェミマが歌う “If you find there the meaning of what happiness is, then a new life will begin” は幸せの真の意味に目覚めた者は新しい人生が与えられるという希望が込められた祈りの歌である。そしてグリザベラが歌うのが図 1-H の名曲 **Memory** である。この死と再生を歌う部分にはエリオットの epitaph plate にも刻んである “In my end is my beginning” なる彼の哲学を象徴する一節が強く彷彿される。

Memory, all alone in the moonlight
 I can smile at the old days
 I was beautiful then
 I remember the time I knew what happiness was
 Let the memory live again ...
 If you touch me you'll understand what happiness is
 Look. The new day has begun

“The new day has begun” はグリザベラが過去の自らの “experience を懺悔し “The Moment of Happiness” (“the sudden illumination”) に目覚めた証である。そしてついに仲間に戻ることを許され、再生して天上界へ登っていく。エリオットの書き残したとされる断篇を取り入れた “Up up up the Russell Hotel, Up up up the Heavyside layer” の歓呼の声に送られ、その荘厳な空間が劇場を満たす頃にはフィナーレである。

6

エリオットが残した未発表の断片詩の中にロイド＝ウェバーと T.ナンがエリオットの意図を察知し、一本のミュージカルの要になるようなヒロイン猫、グリザベラを産み出した洞察力は素晴らしい。しかし、グリザベラを明確に示す個人モデルの資料は出ていないので、却って、自由に、年齢に応じて想像する楽しみが観客に残されていると言えるのではないだろうか。そこで、グリザベラ像を私的に追ってみた。

エリオットが原作の猫詩集に入れる気持ちになれなかった程の悲しい女性とはどのような女性だったのか。次の引用は “The Prelude” III からである。

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. (Eliot, *CP*, 24)

ここには娼婦らしき女の意識が現実と客観的相関物との間で揺れる気怠い空気で満ちている。エリオットは友人であったジャン・ベルドナル（Jan Verdenal, 1889–1915）に進められて読んだシャルル＝レイ・フィリップ（Charles-Louis Philippe, 1874–1909）の愛読者であった。（Eliot, *The Letter*, vol.1, 21）特に『ビュ・ビュ・ド・モンパルナス』が英訳された際にエリオットは解説を書いて絶賛している程である。（Phillippe, 9–14）小説には希望を持てる未来などあることも知らずに理不尽な環境の中で虐げられた日々を送る人々が描かれている。そうした人々の現状を真に書ける作家であるフィリップをエリオットは高く評価した。エリオットが読んだ『ビュ・ビュ・ド・モンパルナス』に書かれたエリオットの直筆“T. S. Eliot, Paris, 1911”（Eliot, *The Letters* vol.1, 21）の日付が *Prelude III* が書かれた頃と重なる点を考えると、ここには娼婦ベルトが投影されていると感じざるを得ない。それは詩の風景と小説の中の風景が色濃く重っていることから推測される。同じ娼婦とは言え、若い純情なベルトに対して *La Belle Heaulmière* は世なれた老女である。エリオットが書き残した“*Grizabella the Glamour Cat*”はこうした女性達が発信する豊かなイメージが表象されているように思える。それはエリオット自身の深い文学性的一端が垣間見られる点ではないだろうか。

結

授業に *CATS* を導入するのが容易ではない昨今の英語教育事情であるが、学生から全く拒否をされているわけではない。楽しい *CATS* を使って、エリオットにアプローチ出来れば、一挙両得ではないだろうか。*CATS* の中にはエリオットのメッセージが沢山含まれている。それはロイド＝ウェバーと T.ナンが中心となってエリオット作品の核心部分と原詩とを異なったメディアを使ってハイブリッド作品に仕上げたからである。その *CATS* の原詩以外の作品を通して出来るだけエリオット作品やその周辺に触れようと試みたが、紙面の関係で十分ではないことは明らかなので、稿を改めて考察できればと考える。

注

謝辞：シンポジウム開催に際してパネラーとしてご参加下さった劇団四季（四季株式会社）専務取締役、田中浩一氏を初め、社員の皆様に準備段階から寛大なる協力を賜ったことを感謝し、心よりお礼を申し上げます。田中氏の発表要旨を僭越ながら抜粋して書かせて頂きます。

発表要旨：『キャッツ』というミュージカルが、いかに興行常識を変革し、欧米では普通に行われていた「ロングラン」というシステムを日本に定着させる可能性を開いたか。初演の 1983 年当時の興行体制を振り返りつつ、劇団四季がどのようなチャレンジをして日本初の 1 年間ロングランを成功させたかを検証。劇場やチケット流通の問題、キャスティング、バジェット・コントロールなど全体的な視点から解説。ロイド＝ウェバーの作品群では『オペラ座の怪人』が世界的には最も受け入れられているが、日本では『キャッツ』の方がなぜ人気が高いかという謎を作品の深層から分析して発表。

＊本稿は 2014 年 11 月 8 日神奈川大学で開催された日本 T.S.エリオット協会第 27 回大会シンポジウム「*Cats & Cats* ♪：ポッサムと猫たちとの時」に於いて、「*Cats* ♪ が表現するエリオット」と題した発表に基づいている。

1 参考資料として結果を一部抜粋

アンケート対象：京都市立芸術大学美術学部 1—4 年生 153 人

A. あなたは今までにミュージカルを見たことがありますか。

Yes	96	No	57	(人)
-----	----	----	----	-----

B. ミュージカル *CATS* と T.S.エリオットについて。

問 A で Yes: <i>CATS</i> を映画で観た人	15
問 A で Yes: <i>CATS</i> を劇場で観た人	9
原作者名を知っている人	25
Eliot = 詩人だと知っている人	21
原作名を知っている人 (日英問わない)	7
<i>CATS</i> の原作は英詩であると知っている人	23

- 2 図は下記の 3 種を参考に作成。曲構成はロンドン版、ブロードウェイ、劇場、映画、国によって編集、変更されている。
CATS (Brochure), London: the Really Useful Company, 1981.
CATS, オリジナル・ロンドン・キャスト版 CD、ポリドール、1992.
CATS, Special Edition Original London Cast, DVD (東京: ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2003)
- 3 ミュージカル *CATS* に関するパンフレット、出版本、CD 等にはほぼ同じ引用の Note が掲載されている。
- 4 *CATS* (brochure) Palladium Theatre 2015
- 5 La Belle Heaulmière は François Villon (1431-63) の詩 *Le Testament* の中の “Les Regrets de la Belle Heaulmière” XLVII~LVI, と “Ballade” に登場する娼婦。
(François Villon. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1973) T.ナン自身がこの本を読んでいたかどうかは不明。
- 6 But what I incline to do is an idea of my own, and a very frightful one: the GLAMOUR CAT. (Eliot to P. Tandy. 1939.12.8)
- 7 Lloyd-Webber による初期の解説には Trevor Nunn と共に Richard Stilgoe (1943-) の名前が記載されている。“The Prologue ‘Jellicle Songs For Jellicle Cats’ contains additional material written by Trevor Nunn and Richard Stilgoe” (Webber, *The book of the Musical*, 4). Stilgoe 自身が個人サイトに書いている話からプロローグ作詞当時の様子が分かる。[<http://www.richardstilgoe.com/musicaltheatre.htm>]
- 8 1931 年 Easter と日付が書かれた手紙がエリオットから Little Tom に送られている。(Eliot, *The Letters*, vol.5. 534)
- 9 In the late 1970s dance was exploding in Britain. The British hitherto were supposed to be incapable of modern dance. But seemingly out of the ether came Arlene Phillips’ groundbreaking sexy and witty dance troupe Hot Gossip which caused that custodian of British TV morals Mary Whitehouse apoplexy. Wayne Sleep’s dance show “Dash” was attracting a young audience all over the country. (*CATS*. Palladium Theatre 2015)

参考文献

- Eliot, Thomas Stern. *Collected Poems 1909–1962*. London: Faber and Faber, 1963.
 (文中のエリオットの詩はこの版を使用)
- _____. *OLD POSSUM' BOOK OF PRACTICAL CATS*. London: Faber and Faber, 1963.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot*. vol.1: 1898–1922. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2009.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot*. vol.5: 1930–1931. London: Faber and Faber, 2014.
- Webber, Andrew Lloyd et al. *Cats Music From CATS*. Milwaukee: Hal Leonard Corp, 1981
- _____. *The Book of the Musical*, London: Harvest Books, 1983.
- The Queen's Book of the Red Cross*, London: Hodder and Stoughton, 1939.
- Philippe, Charles-Louis. *Bubu of Montparnasse*. New York: Avalon Press, 1945.
- 鈴木綾子「メモリーよ 永遠に」『モダンにしてアンチモダン—T.S.エリオットの肖像』、
 高柳俊一・佐藤亨・野谷啓二・山口均編、研究社、2010
- ____、山田稔訳『フィリップ傑作短編集』、福武書店、1990.
- ____、淀野隆三訳『ピュビュ・ド・モンパルナス』、岩波書店、1968.
- ジュール・ラフォルグ、吉田健一、伊吹武彦他訳『聖母なる月のまねび』、平凡社、1994.
- フランソワ・ヴィヨン、鈴木信太郎訳、『ヴィヨン全詩集』、岩波書店、2000.

第27回大会シンポジウム

Old Possum's Book of Practical Cats における 三つの謎

太田 純

序

1982年の初演以来、ロンドン、ニューヨーク、東京など世界中でロングランを記録した、Andrew Lloyd Webber のミュージカル *CATS* と比較すると、その原作である Eliot の *Old Possum's Book of Practical Cats* には、筋らしい筋も、音楽も踊りもない。共同体としての猫社会が描かれるのでもなく、登場する猫もわずか 13 種類である。最後に天上へ昇っていく娼婦猫グリザベラも登場しなければ、一度聞くと忘れられない主題曲「メモリー」もない。それなのに、原作だけでも楽しいのはなぜだろうか。本稿では、原作とミュージカルの相違点から、

1. ミュージカルに現れないポッサムやモーガンの存在意義は何か
2. 個性的なメロディやダンスのない登場人物（猫）たちの魅力はどこにあるか
3. グリザベラや「メモリー」の不在に代わるものは何か

に焦点を絞り、原作の特徴と魅力を探っていく。

本論に入る前に、作品の構成を確認しておきたい。1939年に出版されたこの作品は、第一の詩“The Naming of Cats”で表題の Old Possum が語り手として登場し、猫の名前について蘊蓄のあるところを披露したあと、12のタイプの猫たちを異なるヴァースで紹介し、最後に読者に「猫への話しかけかた」を念押しして終わるという形式の、14篇の詩から成り立っていた。その後、1953年の第11版から、作品の最後に“Cat Morgan Introduces Himself”が加わり、現在では15篇の詩を含む作品となっている（Gallup 65-66）。

1

まず、第一の謎、ミュージカルに現れないポッサムやモーガンの存在意義は何か、という点を考えてみよう。この作品は、プロローグともいうべき、オールド・ポッサムの前口上 “The Naming of Cats” で始まる。ポッサムは冒頭で、“The Naming of Cats is a difficult matter, / It isn’t just one of your holiday games;” と断ったのち、“a cat must have **THREE DIFFERENT NAMES.**” (*Old Possum’s Book 1*) という命題を提示する。一つめの名前は家族が日常的に使う、ありふれた名前で、“Peter,” “James” “Electra,” “Demeter” などが挙げられる。二つめはもっと個性的な、一匹一匹だけに特有の、威厳のある名前だと述べ、“Munkustrap,” “Coricopat,” “Bombalurina” といった不思議な名前を連発する。ミュージカルファンには聞き覚えのある名前である。最後にポッサムは「三つめの名前」に言及し、こればかりは猫が誰にも明かさないので、人間には知りようがなく、猫は神秘的な生き物であると強調する。

作品冒頭でこのように断言し、一人称で猫紹介を始めることによって、ポッサムの一人語りという枠組みが自然に機能すると言える。そして 14 番目の詩 “The Ad-dressing of Cats” でも、語り手が再び読者の前に現れて、猫への挨拶の秘訣を伝授し、作品全体がポッサムの語りという枠構造をもつことが読者に改めて意識される。

一方、第 11 版から作品最後に加わるキャット・モーガンは、海賊業から足を洗って、フェイバー社の門番をしている、コックニー訛りの老猫だが、猫とお近づきになるのも無理ではないというポッサムの主張を裏づける役割を果たしている。ほかの猫たちと違い、自己紹介をするモーガンはミュージカルの登場人物に一番近く見えるが、実際には読者に向かってしか語りかけていない点に注目したい。つまり、モーガンは劇中人物のように自在に語っているのではなく、ポッサムの主張を体現する存在として、語りの枠から少しはみだして自己紹介していると考えられる。別の言い方をすると、モーガンという実例つきで、作品全体が語り手ポッサムによるナレーションであり、そこがミュージカルと大きく違う。

ちなみにミュージカルでは、ポッサムの口上の中身は猫たち自身が歌っている。「猫は謎めいた生き物である」と自分たちが語るのか、別の人物が語るのかでは、猫たちの造形は異なる。ミュージカルでは冒頭から、猫たち自らが観

客を猫の世界に誘っていることになり、それは猫たちの目線で描かれる舞台や、猫たちと観客が交流する演出と見事に一致していると感じられる。

ミュージカルとは異なり、原作ではポッサムの語りの枠が明確である。それが作品の主題と結びついて、*Old Possum's Book* を独創的な楽しい作品にしていると思うが、この点については後述する。

2

次に、第二の謎だが、個性的なメロディやダンスのない登場人物（猫）たちの魅力はどこにあるのだろうか。ポッサムが紹介するそれぞれの猫たちのヴァースが彼らの個性に相当し、ミュージカルに負けない魅力となっていると思う。

すでに述べたように、モーガンはポッサムの紹介する猫ではないが、それでも彼を含む 13 種類の猫たちのヴァースがそれぞれのパターンを持ち、互いに違った猫であることを示している。

実際にいくつか読んでみよう。たとえば、“The Old Gumbie Cat” は次のように始まる。（下線は筆者、強勢を表す。）

I have a Gumbie Cat in mind, her name is Jennyanydots;
 Her coat is of the tabby kind, with tiger stripes and leopard spots.
 All day she sits upon the stair or on the steps or on the mat:
 She sits and sits and sits and sits—and that's what makes a Gumbie Cat!

But when the day's hustle and bustle is done,
 Then the Gumbie Cat's work is but hardly begun.
 And when all the family's in bed and asleep,
 She slips down the stairs to the basement to creep.
 She is deeply concerned with the ways of the mice—
 Their behaviour's not good and their manners not nice;
 So when she has got them lined up on the matting,
 She teaches them music, crocheting and tatting.

(underlines added) (5)

座ってばかりいるガムビー猫の昼間の様子と、家族も知らない生き生きとした

夜の活躍ぶりが、それぞれ異なるスタンザで、視覚的にも、また韻律でも対照的に表現されている。どちらもリズムカルで、強勢の数も一定、脚韻も整っているが、読むと明らかに二つ目のスタンザの方が躍動感にあふれていて、昼の様子とは一変するガムビー猫にふさわしいと感じる。

この詩では、昼夜のコントラストがあと2回繰り返される。それぞれのスタンザの初めが同じ表現になっていることも、パターンを作るのに効果を發揮している。“I have a Gumbie Cat in mind, her name is Jennyanydots,” と繰り返されることで、“a Gumbie Cat” や “Jennyanydots” という不思議な表現に読者が慣れ、あとで語られるガムビー猫の奇妙な習性、たとえば “The curtain-cord she likes to wind, and tie it into sailor-knots.” (第5連) なども受け入れやすい。また、夜のスタンザの初めの “But when the day’s hustle and bustle is done, / Then the Gumbie Cat’s work is but hardly begun.” も、昼から夜への場面転換と、ガムビー猫の生態の転換を示すキューとして機能している。

次に “Macavity: The Mystery Cat” を読んでみよう。

Macavity’s a Mystery Cat: he’s called the Hidden Paw—
For he’s the master criminal who can defy the Law.
He’s the bafflement of Scotland Yard, the Flying Squad’s despair:
For when they reach the scene of crime—Macavity’s not there!

Macavity, Macavity, there’s no one like Macavity,
He’s broken every human law, he breaks the law of gravity.
His powers of levitation would make a fakir stare,
And when you reach the scene of crime—Macavity’s not there!
You may seek him in the basement, you may look up in the air—
But I tell you once and once again, Macavity’s not there!

(underlines added) (37)

ボッサムの猫紹介では、初めに猫の名前が来ることが多い。ここでも “Macavity,” “a Mystery Cat,” “the Hidden Paw” など、通称も含めて紹介される。現場には決して姿を見せない犯罪王、捕えどころのない猫らしく、リズムも強勢も変動する。“Scotland Yard” や “The Flying Squad” のような実在する機関を挙げたり、読者になじみのあるシャーロック・ホームズの宿敵モリアー

ティ教授を示唆する描写を入れたり (“He sways his head from side to side, with movements like a snake;”) (第3連) と、その悪行ぶりをオーバーに表現しているかと思うと、親指をなめる猫らしい仕草や、計算に精を出す子どものような姿も示し (“You’ll be sure to find him resting, or a-licking of his thumbs, / Or engaged in doing complicated long division sums.”) (第6連)、その落差を楽しませてくれる。

さて、“Skimbleshanks: The Railway Cat” は上の二匹とは異なり、スピード感のあるヴァースである。

There’s a whisper down the line at 11.39 [eleven thirty-nine]
 When the Night Mail’s ready to depart,
 Saying ‘Skimble where is Skimble has he gone to hunt the thimble?
 We must find him or the train can’t start.’
 All the guards and all the porters and the stationmaster’s daughters
 They are searching high and low,
 Saying ‘Skimble where is Skimble for unless he’s very nimble
 Then the Night Mail just can’t go.’
 At 11.42 [eleven forty-two] then the signal’s nearly due
 And the passengers are frantic to a man—
 Then Skimble will appear and he’ll saunter to the rear:
 He’s been busy in the luggage van!
 He gives one flash of his glass-green eyes
 And the signal goes ‘All Clear!’
 And we’re off at last for the northern part
 Of the Northern Hemisphere! (underlines added) (49)

夜行列車の運行にかかわる重要な任務を果たすスキンプルシャンクスのヴァースは速いテンポで進行する。2行ごとに4、3、4、3、と規則正しく強勢が現れ、奇数行では “line” / “nine,” “Skimble” / “thimble,” “porters” / “daughters,” “two” / “due,”... と中間韻が入り、偶数行では “depart” / “start,” “low” / “go,” “man” / “van,”... と脚韻を踏む。強勢と強勢の間の子音、弱母音の数が多く、アップテンポのヴァースである。スキンプルの姿が見えないために右往左往する人間たちの様子も描かれるが、彼らの言葉が引用3行目では “Skimble where

is Skimble has he gone to hunt the thimble?”, 7 行目では “Skimble where is Skimble for unless he’s very nimble” と表記され、それぞれ “Skimble” のあとの感嘆符あるいはカンマや、“where is Skimble” のあとの疑問符すら省略されているのもスピード感が出ていておもしろい。また、“Skimble” という名前ゆえに、“thimble” や “nimble” と押韻するところも楽しい音の遊びになっている。

最後にもう一つ、“Bustopher Jones: The Cat About Town” も読んでみよう。このヴァースも、“Skimbleshunks” と同じ、4、3、4、3、の強勢を持っているが、こちらは強勢の間の弱音の母音や子音が少なく、スキンプルと比べてゆったりとしたリズムで、“a twenty-five pounder” (約 12kg) の巨体で悠々と街を闊歩する、グルメでおしゃれな街猫にふさわしい。

Bustopher Jones is not skin and bones—
 In fact, he’s remarkably fat.
 He doesn’t haunt pubs—he has eight or nine clubs,
 For he’s the St James’s Street Cat!
 He’s the Cat we all greet as he walks down the street
 In his coat of fastidious black:
 No commonplace mousers have such well-cut trousers
 Or such an impeccable back.
 In the whole of St James’s the smartest of names is
 The name of this Brummell of Cats;
 And we’re all of us proud to be nodded or bowed to
 By Bustopher Jones in white spats! (underlines added) (45)

中間韻、脚韻もスキンプルシャンクスのヴァースと同様、奇数行では “Jones” / “bones,” “pubs” / “clubs,” “greet” / “street,” “mousers” / “trousers,” と押韻し、偶数行は 2 行ごとに行末で “fat” / “Cat!”, “black” / “back,” “Cats” / “spats!” と押韻する。このように同じ強勢数、同じ押韻パターンでも、二つのヴァースは異なるリズムを持ち、それぞれの猫の特性をうまく表現していると感じる。

他のヴァースについてはここでは検討しないが、いずれも独特の韻律を持ち、それぞれの猫の特徴に合致していると感じられる。Harvey Gross と Robert McDowell も次のように述べている。

Old Possum's Book of Practical Cats displays Eliot's amazing virtuosity in rarely used, complicated meters that Eliot may not be able to name but certainly uses in accordance with whatever the "accepted rules of scansion" may be. (167)

Old Possum's Book で用いられた韻律の複雑な技巧は、詩人ですら詩型を名づけられないかもしれないが、韻律分析に合致する韻律を示している、と評価している。初めにも述べたように、原作は劇作品ではないが、猫たちが劇中人物でもあるかのように、独特のヴァースで紹介されている。原作のヴァースがほぼそのまま使われているというミュージカルも、この特徴をうまく利用しているのではないだろうか。

3

最後に、ミュージカルのグリザベラや「メモリー」の不在に代わるものは何だろうか。原作にはそれらに代わる主題があるのだろうか。

周知のとおり、原作にないグリザベラや「メモリー」が追加されたことで、ミュージカル *CATS* では、過去や永遠といった時間の意識、性 (sexuality)、猫たちの有機的なつながり、猫社会や猫たちの再生、などがテーマとしてクローズアップされた。観客はグリザベラが救済されることで劇的なカタルシスを味わう。一方原作では、猫たちのヴァースは個性的で、彼らの比類ない生態を感じさせるが、彼らはあくまでもボッサムの語りの中におさまっており、お互いに交渉し合うこともなければ、ひとつの猫社会を形成していることを明示する箇所もない。

原作は、ボッサムの語りから考えて、猫と人間をコミカルに示すことにその主眼があるのではないだろうか。謎めいた生きものに見える猫にも、ユーモラスな、意外な側面がある。表面上の冷淡さ、無関心とは裏腹に、実は彼らもわれわれ人間と大して違いはないのだという種明かしで楽しませてくれるところが主題だと思う。原作の詩はもともと、Morley 家や Faber 家の子どもたちのために書かれた (Ackroyd 251)。最初の読者として子どもたちを想定すると、クールで近寄りがたい猫は、子どもの目に映る大人をも暗示して、いっそうコミカルである。

原作 *Cats* の楽しさ、魅力はそこにあると思う。まず紹介される猫たちの名前にインパクトがあって楽しい。“The Old Gumbie Cat” の “Jennyanydots”、“Growltiger”、“Macavity”、“The Jellicle Cats”、“The Rum Tum Tugger”、“Mungojerrie and Rumpelteazer” など、長くても、意味がよく分からなくても、リズムカルで忘れられない。中には “Asparagus” や “Deuteronomy” のように知っている言葉が名前に使われていたり、“Bustopher Jones” という人間のような名前もある。いずれも、ミステリアスな猫たちらしいと私たちが感じるのは、その音とリズムがヴァース中で効果的に使われ、猫の描写と符合しているからだと思う。

第二の謎でも述べたように、すべてのヴァースが独特のリズム、韻律をきちんと繰り返していることも、作品の楽しさにつながっている。ポッサムが読者の知らない猫の生態を歌うとき、韻律が整っていれば、荒唐無稽な出来事が語られても、それを頼りに安心して聞けばよいからである。

そしてポッサムは、個性的な猫たちを紹介する際、猫の行状と周囲の人間の反応をコントラストにして示す。たとえば、オールド・デュータロノミーが住む村ではパブでも大通りでも、長老猫の眠りを妨げないように人間たちが大騒ぎをする。それぞれのスタンザの最後では、言葉もはっきりしない村の長老がデュータロノミーに敬意を払う様子を示し、伝説的な猫の偉大さを誇張している。“Mungojerrie and Rumpelteazer” では、垣根が壊れたり夕食が消えたりという彼らの仕業に対して、嘆くばかりでなすすべのない人間の反応をオーバーに示して、両者の落差をコミカルに伝える。気ままな “The Rum Tum Tugger”、劇場猫の “Gus”、鉄道猫の “Skimbleshanks” でも、人間の非力、頼りなさを強調している。いずれの猫の場合も、その仕事ぶり、いたずらぶり、無関心ぶりが極端に誇張して伝えられ、周囲の人間がそれとは対照的にいかに無力であるかをポッサムは語る。このように猫と人間の逆転がきちんと整ったヴァースでコミカルに歌われるところが作品の大きな魅力である。

最後に、原作のもう一つの魅力はそのノンセンスであることにも触れておきたい。*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* では “Nonsense verse may in fact yield sense in only vestigial, disconnected, or centrifugal ways, or it may yield sense in unexpected, unpredictable, or hitherto unknown ways.” (839) と定義されている。「ノンセンス」を単に意味の通らない無意味なものではなく、「通常の論理や常識としてのセンスが覆されて、意味の齟齬が生じ、予想

外の独自の意味を生み出すもの」と捉えると、原作とミュージカルの大きな違いは、ポッサムの語りにみられるノンセンスではないかと思う。

冒頭の詩に戻ると、ポッサムは“The Naming of Cats”で、猫には三つの名前があり、三つめは誰にも知られない謎の名前だと大上段に構えていた。しかし、彼の語りは初めから矛盾しているようである。

But above and beyond there's still one name left over,
 And that is the name that you never will guess;
 The name that no human research can discover—
 But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
 When you notice a cat in profound meditation,
 The reason, I tell you, is always the same:
 His mind is engaged in a rapt contemplation
 Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
 His ineffable effable
 Effanineffable
 Deep and inscrutable singular Name. (1-2)

引用最後の5行に注目すると、猫だけが知っていて、誰にも明かさない三つめの名前に、猫がうっとりと没頭するとき、“ineffable”で“inscrutable singular Name”が、ときに“effable”になり、ときに“effanineffable”になることをポッサム自身が語っている。ポッサムは読者と同じ人間の立場で、謎めいた猫たちの紹介を始めるが、この箇所からも分かるように、語りが伯仲してヴァースのテンポが変わると、ポッサムは猫になり代わって、その猫しか知らないはずの事実も語ることを示している。「その猫しか知らない」という前提のセンスが崩れ、猫ではないポッサムが本人のごとく、秘密のはずの事実を語っていく。これがこの作品のノンセンスだと思う。いずれのヴァースでも語り手ポッサムが1人称で紹介役を務めているにも関わらず、猫自身にしか知り得ないはずの事実が語られている。たとえば、ガムビー猫の夜の生活は家族も寝静まってしまうことから、人間ポッサムには知りがないはずである。また、悪党猫グラウルタイガーがグリドルボウンとの逢瀬の最中に大勢の敵に囲まれて最期を遂げる様子や、犯罪王マカヴィティが慌てふためく現場の人間たちを尻目にひそかに何をしているのかなど、本人にしか知り得ない情報をポッサムは語っ

ている。

しかし、2で述べたように、ヴァースの定型が繰り返されると、読者は無意識のうちに心地よくそのパターンに身をゆだね、ポッサムの語りに耳を傾ける。途中で不可解な表現や音が現れても、韻律に合わせて自然に受け入れる。ましてや初めに語り手ポッサムが謎めいた猫の性質を強調し、読者を警戒させておいたのだから、少々奇妙な出来事や矛盾があっても不思議ではない。語り手というスタンスを保ちつつ、紹介する猫にも扮するというのは矛盾だが、独特のヴァースのおかげでわれわれ読者はあまり違和感を覚えないのではないだろうか。これはポッサムによる一種のドラマ化ともいえるので、舞台作品にも通じるところがあるだろう。

そしてエピローグ“The Ad-dressing of Cats”でポッサムは、それまでの猫紹介の種明かしをする。猫にも人間同様さまざまなタイプがいて、性格や習性もそれぞれ違っているけれども、いずれの猫もヴァースで描写することができる(“But all may be described in verse.”) (53)。十分に説明を受けた読者にはもはやポッサムのような案内役は必要ない(“You should need no interpreter / To understand their character.”) (53) と言う。

猫には人間に知る由のない「三つめの名前」があるという前提で始まった猫紹介だが、ポッサムはそれぞれの猫に、おそらく彼らの「秘密の名前」に相当する独特のヴァースを用いて、性格や習性を暴露することで、実は彼らが人間と変わらない性質をもつことを述べて終わっている。つまり、秘密の名前が示すはずの猫の隠れた個性が、独特のヴァースという形で表現されていると考え、プロローグで暗示されたノンセンスと符合する。「表現できない」はずの名前が、実は別の形で表現されていたのである。「知り得ない」と言われた猫の謎という前提が、彼らもわれわれ読者と同じであると最後に覆るところ、すなわちセンスの転覆こそ、ポッサムの語りの枠の仕掛けであり、原作がミュージカルと最も異なる点ではないだろうか。そして、ほとんど登場猫たちに扮するがごとく、熱を込めてヴァースで語ってきたポッサムが自らに戻り、猫とお近づきになれるかどうかは私たち読者次第というエールと、モーガンを後に残して退場する。

結び

ポッサムもモーガンもミュージカルには登場しない。ポッサムに紹介される猫たちも、ミュージカルの“The Jellicle Ball”のようなひとつのイベントに集う猫たちではないが、原作には原作の劇的構造がある。「メモリー」のように、猫たちをつなぎ、過去から未来へ、地上から天上へ昇華させるメロディはないが、エリオットの *Old Possum's Book of Practical Cats* は、猫たちが独特のヴァースの中で描き出され、最後はポッサムのノンセンスで締めくくられる、意外に込み入った、ミュージカルに負けない楽しい作品である。

参考文献

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Abacus, 1985.
- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Eliot, T. S. ‘The Marching Song of the Pollicle Dogs,’ and ‘Billy M’Caw: The Remarkable Parrot.’ *The Queen’s Book of the Red Cross*. London: Hodder and Stoughton. 1939.
- _____. *Old Possum’s Book of Practical Cats*, Faber Children’s Classics. London: Faber, 2001.
- _____. *Old Possum’s Book of Practical Cats*. Read by Sir John Gielgud and Irene Worth. Harper Collins AudioBooks. 2005.
- _____. *Old Possum’s Book of Practical Cats*. Read by Miranda Richardson. Faber Audio, 2011.
- Gross, Harvey and Robert McDowell. *Sound and Form in Modern Poetry*. 2nd ed. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Gallup, Donald. *T. S. Eliot: A Bibliography*. London: Faber, 1969.
- Hart, Henry, ‘T. S. Eliot’s Autobiographical Cats.’ *Sewanee Review*. 120 (3) (Summer 2012) : 379–402.
- 池田雅之『猫たちの舞踏会 エリオットとミュージカル「キャッツ」』角川学芸出版、2009.
- 北村太郎『キャッツ：T.S.エリオットの猫詩集』大和書房、1983.
- Lowerre, Kathryn, ‘Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber’s *Cats*.’ *Journal of Musicological Research*. 23 (3/4) (2004) : 289–314.
- 光富省吾「ミュージカル *Cats* はなぜわかりにくいのか？」『福岡大学人文論叢』45 (3) (2013) : 237–268.
- 中尾真理『*Old Possum’s Book of Practical Cats* 覚え書き—“Macavity: the Mystery

- Cat*”の謎』『奈良大学紀要』34 (2006) : 33-44.
- 太田 純「*Old Possum's Book of Practical Cats* における第三の声」『大阪工業大学紀要 人文社会篇』42 (2) (1998) : 13-24.
- _____.「*Old Possum's Book of Practical Cats* とライト・ヴァースの伝統」『大阪工業大学紀要 人文社会篇』43 (2) (1999) : 1-21.
- _____.「猫とヴァースの楽しい秘密」『モダンにしてアンチモダン T.S.エリオットの肖像』高柳俊一、佐藤亨、野谷啓二、山口均編. 研究社、2010. 113-131.
- 小原俊文「ノンセンシカル・キャッツは踊る—T.S.エリオットとノンセンス」『マージナリア 隠れた文学／隠された文学』村田薫、森田典正編. 東京：音羽書房鶴見書店、1999. 161-181.
- _____.「ノンセンスの二つの定義をめぐって」『モダンにしてアンチモダン T.S.エリオットの肖像』高柳俊一、佐藤亨、野谷啓二、山口均編. 研究社、2010. 328-37.
- Preminger, Alex and T. V. F. Brogan eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Sewell, Elizabeth, *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952. Rpt. in *The Arden Library*. 1978.
- _____.“Lewis Carroll and T. S. Eliot as Nonsense Poets.” 1958. Rpt. in *Aspects of Alice*. Ed. Robert Phillips. Hermondsworth: Penguin, 1974. 155-63.
- 鈴木綾子「メモリーよ 永遠に」『モダンにしてアンチモダン T.S.エリオットの肖像』高柳俊一、佐藤亨、野谷啓二、山口均編、研究社、2010. 338-347.
- 武田紀子, ‘T. S. Eliot’s Playful Catharsis: Cats as the Rejuvenated Human.’ 『広島大学総合科学部紀要. III, 人間文化研究』10 (2001) : 69-112.

第27回大会シンポジウム

CATS の詩と音楽

久野 暁子

T.S.エリオットの詩 *Old Possum's Book of Practical Cats* (原詩) は、エリオットの作品の中で最も知名度が高いといえよう。ひとえにミュージカル *CATS* (*CATS*) のおかげである。一方で、*CATS* の歌の中で最も有名な *Memory* は原詩には含まれていない。この皮肉な状況は何を意味するのか。原詩よりも音楽が、演出が、振り付けが良かったから *CATS* は有名になったのか。そこに原詩の、エリオットの精神は不在なのか。そもそもなぜ *CATS* はこれほど人を引き付けるのか。このような疑問に答えるべく、*CATS* における原詩と音楽について考えてみたい。

詩から歌へ

まず、一般的な詩と歌の違いについて確認する。詩において最も重要な役割を果たすのは言語である。一方で歌においては旋律も重要になる。そのため、詩においては作品のテーマとなる語が冒頭から示されることが多いのに対して、歌では重要な語が後半に登場し、音楽的に重要な旋律にのせて歌われることが多い。歌劇やミュージカルにおける歌では、物語の内容や登場人物の説明にあたる部分を言葉重視のレチタティーヴォとして歌い、感情を込めて歌うアリアでは旋律の美しさが軸となる。作品中で最も有名になる歌には、詩と旋律の絶妙な組み合わせが相乗効果をあげているものが多い。

CATS の個々の歌について考えると、原詩の構造まですべて音で表現したような曲がある。The Old Gumbie Cat の原詩は、8 歩格の形式は変えずに強勢のない音節の数を増やすことで、おばさん猫ジェニエニドット (Jennyanydots) の昼 (引用 1 下線は強迫を示す) と夜 (引用 2) を表現している。音楽では、夜の部分はスウィングに変えることで、忙しい雰囲気を出している。スウィン

グの場合は1拍を3分割して演奏するので、スキップしているような躍動感と忙しさを感じさせることができる。

1 I have a Gumbie cat in mind, her name is Jennyanydots;

2 But when the day's hustle and bustle is done, then the Gumbie Cat's work is but hardly begun.

上述した引用部分はどちらも4小節分で、音楽としてはほぼ同じ長さだが相当に語数が増えている。

鉄道猫 Skimbleshanks も原詩に忠実な作曲の例といえる。原詩は4歩格と3歩格が交互にあらわれる7歩格で、列車が進んでいく際の独特のリズムを感じることができ、エリオット自身も躍動感のある朗読をしている。この曲のコーラス部分は8分の13拍子という、非常にめずらしい複合拍子で作曲されている。1小節に8分音符が13個入るわけだが、3+3+3+2+2 (=13) に分けて演奏する。後半の2+2は何か足りないような不安定さを感じさせ、その分、前へ前へと進む力を感じさせる。

原則としてロイド＝ウェバーは原詩に忠実に作曲しているが、歌詞としては時制や人称、語順を変えることもある。しかしオールドデュトロノミー (Old Deuteronomy) だけは、その範囲を超えて改変を加えている。原詩におけるオールドデュトロノミーは、年老いた猫一匹のために町中が振り回されるという内容と、progeny や physiognomy などの大げさな語のミスマッチが笑いを誘うノンセンスである。CATS ではオールドデュトロノミーを皆の尊敬を集める長老猫と位置づけ、その性格を完全に変えている。これは後述するプロットとの関わりでどうしても必要な改変である。

歌からミュージカルへ

ミュージカルは、歌を羅列するだけでは成立しない。客の関心と歓心つなぎとめるためには曲順を考慮して緩急をつける必要がある。そのため、原詩の順番に拘らずかなり自由に登場順を入れ替えた。さらに、舞台作品にはプロットが欲しい。原詩に存在しない何らかの物語を、しかも原詩に多大な影響を与えずに創作しなくてはならない。そこで「年に一度の舞踏会で天上へと生まれ変わる猫が選ばれる」という設定が生まれた。そうすることで、次々に猫が登場する原詩のおもしろさを損なうことなく、舞台上に猫を登場させて、天上へ上

がる猫のいわば候補者を客に紹介していくことができる。その際に、猫の一族の中心的存在としてオールドデュトロノミーに特別な性格を与え、さらに「犯罪王マキャヴィティ (Macavity) がオールドデュトロノミーを誘拐するが魔術猫のミストフェリーズ (Mistoferris) のおかげで帰ってくる」という物語も加わっている。

舞踏会の会場は都会のゴミ捨て場=Waste Land である。この舞台設定に合わせるためにはグロールタイガー (Growltiger) が問題となる。原詩に明記された「テムズ川に浮かぶ船に住む」という設定を無視せず、しかも原詩の中では最後に死んでしまう唯一の猫を無理なく登場させるために、劇場猫アスパラガス (Asparagus ; Gus) による劇中劇が生まれた。舞台上では一人二役の演技を楽しめる上に戦いの場面も加わり、作品に緩急をつける上でも効果的である。

ミュージカルとしての構造を考える上で見過ごせないのがライトモチーフとリプライズである。ライトモチーフは特定の登場人物や状況を示す短い旋律で、登場人物を示したり、場所や状況を表現したりする。ここでは、広い意味で捉えて「ベートーベンの運命の動機」のようなものだとご理解いただきたい。特定の人物や場面とある旋律を結びつける手法は、映画音楽でも頻繁に用いられている。

CATS において、特徴的なライトモチーフが効果的に使われている例としては、マキャヴィティ、オールドデュトロノミー、グリザベラ (Grizabella) が挙げられる。マキャヴィティは冷酷無比、極悪非道、頭脳明晰な犯罪者であり、猫たちは彼を恐れている。その恐怖心を反映したマキャヴィティのライトモチーフは怪しげな低音の旋律で、舞台に登場しなくてもマキャヴィティの存在感を存分に伝えてくる。オールドデュトロノミーのモチーフはゆったりとした三拍子の音楽で、オールドデュトロノミーの登場に先立って聞こえてくる。第二幕冒頭の *The Moments of Happiness* の前にもこの旋律が聞こえ、これから歌うのがオールドデュトロノミーであることを印象付ける。さらにはオールドデュトロノミーのふりをしたマキャヴィティが猫たちに近づくときにもこの旋律が利用される。オールドデュトロノミーのモチーフは猫が最初は騙されたことを、そこに差し挟まれるジェリクルのモチーフは警戒を、そしてマキャヴィティのモチーフによって猫たちが騙されたことに気づいた様子を音楽が示している。グリザベラのライトモチーフは葬送行進曲を思わせる短調の旋律で、ジェリクル猫たちが楽しく騒いでいるときに限って水を差すように

この音楽が聞こえ、グリザベラが登場する。現在の彼女の境遇を示す重要なライトモチーフである。

一方、リプライズには歌詞が伴う。同じ旋律、同じ歌詞を別の場面で聞かせることで、違う意味を持たせることが多い。もちろん繰り返し聞かせて聴衆に印象付ける意味もあり、ミュージカル作品では必ずといっていいほど用いられる手法である。同じ歌詞でも意味が変わるものの極端な例として *Sister Act* で繰り返される *Take Me to Heaven* を挙げておきたい。I've been thinkin' aboutcha / since receivin' your call. / Can't see livin' withoutcha, you've got me mind, soul, / body and all…。ナイトクラブで歌えば少々過激な恋の歌なのに、教会で歌えば召命された喜びを歌う賛美の歌となる。この例では歌詞も変わらないが、同じ旋律にのせる歌詞を少しずつ変えて、その人物の心境の変化を表現することもある。

メモリー

CATS においては、*Memory* の旋律がリプライズとして繰り返し登場する。*Memory* は Trevor Nunn が Eliot の *Rhapsody on a Windy Night* を基に作詞した。最初にこの旋律が聞こえるのは第一幕の終盤である。この時点までにグリザベラはライトモチーフとともに1度登場している。2度目の登場ではグリザベラの境遇が歌で詳しく紹介され、その後ジェリクルたちは去ってゆき、グリザベラ一人が取り残され *Memory* を歌う。

Midnight, not a sound from the pavement
Has the moon lost her memory?
She is smiling alone
In the lamplight
The withered leaves collect at my feet
And the wind begins to moan

この場面での *memory* は、文字通り記憶であり、*withered leaves* や *moan* などの単語から、懐かしい日々と哀しい現在を対比させているものとして理解できる。

第二幕冒頭のオールドデュトロノミーのソロに続いてリプライズ1が登場する。オールドデュトロノミーの歌う *The Moment of Happiness* がもたらした

静けさの中で若いジェミマ (演出によってはシラバブ) が立ち上がって歌う。

リプライズ 1

Moonlight

Turn your face to the moonlight

Let your memory lead you

Open up enter in

If you find there

The meaning of what happiness is

Then a new life will begin

memory に lead されて進んでゆくと “the meaning of what happiness is” を見出せるかもしれない。memory は単なる記憶というよりも拠り所、導き手となる。

リプライズ 2 では memory という語は使われていないが、同じ旋律を用いていることからリプライズとして扱うことができる。fade し wither するバラは衰えていく容色を暗示するのだろうか。今まで月明かりが照らしていた memory に、ここで初めて日の光が差し込む。

リプライズ 2

Daylight

See the dew on the sunflower

And the rose that is fading

Roses wither away

Like the sunflower

I yearn to turn my face to the dawn

I am waiting for the day

シラバブ / ジェミマが歌うリプライズ 2 に引き寄せられるようにグリザベラがライトモチーフとともに登場し、最後の Memory (リプライズ 3) が始まる。映画版 (DVD) などで確認できる演出とあわせて考察する。

1) Memory

Turn your face to the moonlight

Let your memory lead you

Open up, enter in

If you find there

The meaning of what happiness is

Then a new life will begin

2) Memory

All alone in the moonlight
 I can smile at the old days
 I was beautiful then
 I remember
 A time I knew what happiness was
 Let the memory live again

3) Burnt out ends of smoky days

The stale, cold smell of morning
 The streetlamp dies in the cold air
 Another night is over
 Another day is dawning

4) Daylight

I must wait for the sunrise
 I must think of a new life
 And I mustn't give in
 When the dawn comes
 Tonight will be a memory too
 And a new day will begin

5) Sunlight through the trees in summer

Endless masquerading

Like a flower as the dawn is breaking

The memory is fading

6) Touch me

It's so easy to leave me
 All alone with the memory
 Of my days in the sun
 If you touch me
 You'll understand what happiness is
 Look, a new day has begun

1) の部分はリプライズ 1 とほぼ同じで、グリザベラもまたジェリクルであり、共通点があることが示される。2) では過去を単に懐かしんでいるようにも考えられるが、思い出を甦らせることは、後述する the moment of happiness を理解することにつながる。3) で曲調が変わるとともにグリザベラから顔を背けていたジェリクルたちが徐々に顔を上げて聞き始める。4) グリザベラが歌う memory に、ついに日の光が差し込み未来への言及が聞かれる。しかし本人は力尽きたように倒れこんでしまう。5) 下線部はジェミマ / シラバブが立ち上がって歌い、それに力を得たようにグリザベラが起き上がり、破線部は二重唱となる。同じ歌を歌うことで、グリザベラとジェリクルの距離が近くなる。しかし memory は薄れてゆく。6) グリザベラに触れることでジェリクルは the meaning of happiness を知る。

ロイド＝ウェバーは旋律にも仕掛けをしているように思われる。Memory はゆったりとした 4 拍子に聞こえるかもしれないが、実際には 8 分の 12 拍子で作曲されている。8 分音符 3 つが 1 拍を構成し、1 小節には $3+3+3+3 (=12)$ の 8 分音符がある。しかし途中で 8 分の 10 拍子という変拍子が入って $3+3+2+2 (=10)$ となる。Skimbleshanks の作曲についても指摘したように、通常より音符が減らされた場合は、聞き手の注意を引く上に前のめりになるような推進力を持つ。the meaning of what の部分を変拍子にして注意を引き、通常の音楽に戻って聞き手が安心したところで happiness というキーワードを聞かせる。リプライズとして繰り返し、変拍子を挿入してまで聞き手に印象付けたかったのは、過去の記憶ではなく「幸せ」なのである。

一幕最後の Memory と二幕冒頭のリプライズ 1 の間にはオールドデュトロノミーが歌う The Moments of Happiness がある。この歌は Memory の意味を変え、グリザベラの救済へとつなぐために重要な意味を持つ、言葉重視のレチタティーヴォである。歌詩には The Dry Salvages II から下線部が歌詞に利用されている。

It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence —
Or even development: the latter a partial fallacy,
Encouraged by superficial notions of evolution,
Which becomes, in the popular mind, a means of disowning the past.

The moments of happiness — not the sense of well-being,
 Fruition, fulfillment, security or affection,
 or even a very good dinner, but the sudden illumination —
We had the experience but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness. I have said before
 That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations — not forgetting
Something that is probably quite ineffable:
 The backward look behind the assurance
 Of recorded history, the backward half-look
 Over the shoulder, towards the primitive terror.

ここでオールドデュトロノミーは、the meaning of happiness とは過去の記憶ではなく、過去の経験の再構築であると歌う。経験を再構築して得た meaning は人の（猫の）一生に限られたものではなく、何世代にもわたるものである。第一幕の最後で、過去を懐かしんだように聞こえたグリザベラの歌は、リプライズとして繰り返し歌われるうちに、最後には幸せの意味へと到達する。Many generations にわたる過去から伝えられてきた the meaning of happiness は、many generations にわたって未来へと受け継がれてゆく。グリザベラのうちに過去と未来が出会い、「幸せ」は新たな命を待ち受けるジェリクル達へと受け継がれる。

Touch me と歌うグリザベラに触れて新たに「幸せ」の意味を受け継いだジェリクル達を残して、グリザベラは Heaviside Layer へ旅立つが、これはジェリクル達に幸せの意味を伝えることで役割を果たし、地上での役目を終えて退場して行くようにも考えられる。それは、この世の価値観を超えたところにある彼女自身の救済なのだろう。

CATS はエリオットの詩とロイド＝ウェバーの旋律が相乗効果をあげた秀逸な歌と巧みな演出に支えられたミュージカルである。エリオットの原詩にメモリーという詩がないことは確かだが、すべてのリプライズを含めた「メモリー」

にはエリオットの思想と哲学が息づいている。そして作品を通して観る者に「幸せの姿」を垣間見せてくれるからこそ、*CATS* はこれほど長く人々に愛されているのだろう。

参考文献

- T.S.Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971
- T.S.Eliot, Edward Gorey, *Old Possum's Book of Practical Cats*, New York, Houghton Millfin Harcourt Publishing Company, 1982
- T.S.Eliot, Rebecca Ashdown, *Old Possum's Book of Practical Cats*, London, Faber & Faber, 2014
- T.S.エリオット『キャッツ ポッサムおじさんの猫とつき合う法』池田雅之訳、筑摩書房、1995 年
- T.S.エリオット『四つの四重奏』岩崎宗治訳、岩波書店、2011 年
- 池田雅之『猫たちの舞踏会 ―エリオットとミュージカル「キャッツ」―』角川書店、2009 年
- 『図解雑学よくわかる楽典』木下牧子監修、ナツメ社、2008 年
- T.S. Eliot Reads T.S. Eliot: *Old Possum's Book of Practical Cats, the Love Song of J. Alfred Prufrock, Ash Wednesday*, Audio CD, Regis Records, 2010
- キャッツ ― オリジナル・ロンドン・キャスト、ポリドール、1998 年
- キャッツ〜オリジナル・ブロードウェイ・キャスト、MCA ピクチャー、1993 年
- キャッツ [DVD]、ジェネオン・ユニバーサル、2009 年
- Metro Lyrics www.metrolyrics.com/
- <http://www.lyricsondemand.com/>

「伝統と個人の才能」と大英博物館

瀬 古 潤 一

はじめに

「伝統と個人の才能」では、おおよそ世紀の変わり目に生じた「言語論的転回」*linguistic turn* に対応するような、縦軸から横軸に力点の移行した芸術観が提示され、新しい詩運動のマニフェストとなっただけでなく、広くモダニズム運動の土台を用意した。¹ 過去の全芸術作品は、同時に存在するものとされたのである。時間軸における歴史的視点は排除されていないものの、並行性を強調することがT・S・エリオットの眼目であった。フェルディナン・ド・ソシュール *Ferdinand de Saussure* の言語学における通時態から共時態への力点の変更とおおまかに一致する。思考の枠組みの根本的な転換の根底にあったものを特定することは難しい。今のところ、世紀の変わり目という時代のずっと深い所で起こった地殻変動が思考や感性を根底部分で規定したというしかない。

だが、美学的な常識を覆すビジョンの生成を直接的に促したものがなんであったかを問うことは無駄ではないだろう。時代の新たな感性が、圧倒的な体験に裏打ちされたとき、大きな確信を生んだのではないか。だとすれば、エリオットの場合それはなんだったか。「伝統と個人の才能」における新たな芸術観を支えたものは具体的な現実だった可能性がある。本稿は、エリオットを触発した経験を、同時代のチェコの代表的な文人カレル・チャペック *Karel Čapek* の言葉を手がかりとして考察しようとするものである。焦点となるのは、大英博物館を見学した後の感想である。

モダニズム研究では、チャペックという人はあまり考察の対象となつてこなかったが、近年その足跡をたどった研究成果が出ており、興味深い活動の実態が明らかになってきている。モダニズム芸術の波は中欧の小国にも到達していた。歴史的、文化的背景は異なり、英米のモダニズムとチェコのそれではもち

ろん相違もあるが、一致点も多く見出すことができる。

これらの考察にあたり、近年刊行されたルパート・アロウスマス Rupert Richard Arrowsmith の『モダニズムと博物館』の成果を踏まえる。この研究により、エリオットの思索と実践の文脈が浮き彫りになる。

本稿は、大英博物館がエリオットに与えた影響について考察する。ただし、大英博物館、さらには、博物館一般が歴史的に果たした機能や影響を全体として論ずる余裕はない。博物館についてこれまでなされた芸術家や思想家による考察に関しても同様である。あくまでも、エリオットという事例において、その詩論の形成に大英博物館が関与した可能性を提示することが目的である。この可能性は、近代的な制度である博物館が二十世紀初頭における新しい感性や世界観の発生を促したのではないか、もしくは、博物館という制度そのものがすでにポスト近代を内包していたのではないかと問いに結びつくことになる。だが、本稿でそれらの問題に立ち入ることはできない。²

1. 「伝統と個人の才能」とヘーゲルの美学

「伝統と個人の才能」は1919年に『エゴイスト』に掲載された。エッセイのポイントは二つある。一つ目には、時間と無時間の両面を併せ持った有機的な伝統の観念であり、二つ目には、伝統への個人の参与の仕方を説く非個性の理論である。まず、一つ目の論点について考え、二つ目の非個性の理論については本稿の最後で触れることになる。

伝統とは並行的・同時的秩序である（「神話的方法」の前提となる）。ただし、その秩序は固定したものではなく、新しい作品の参入によって、不斷に変動するとされる。作品は相互関係で意味づけられるのであり、過去は現在を規定し、逆に、過去に属するものの意味や価値も現在によって変化する（*Sacred* 40-42）。権威や規範の必要を説いたエリオットであるが、ここでは相対主義的傾向が鮮明である。おおまかに、実体から関係への二十世紀の思考の転換に対応するものだろう。

提示される伝統とは文学的伝統だけを意味しない。エリオットは専門分野ではない彫刻や絵画に関しては発言の少ない人だったが、「伝統と個人の才能」の伝統は文学に限定されない。もっと広い枠組みで考えている。時間的にも普通の文学史や美術史が扱うよりずっと長い。古典主義やロマン主義といった尺

度ではない。なにしろ、「岩に描かれたマドレーヌ文化の壁画」も包摂されるというのである (43)。

このエッセイには大英博物館への言及がある。伝統継承のためには努力して意識的に学識を積む必要がある旨述べる文脈である。いわく、シェイクスピアは、過去について、普通の人間が刻苦勉励し大英博物館全体から学びうる以上を、ギリシャのプルタルコス一人からやすやすと吸収することができた。皮肉めいた調子だが、別到大英博物館での研究を軽んじているわけではない。盟友たちや自身もそこで勉強したのだ。それより、ここでは、大英博物館という特定の場所を持ち出している事実に注目したい (43)。

引合いに出されるマドレーヌ文化のアルタミラの壁画は一万数千年前の先史時代に描かれたもので、常識的には考古学の守備範囲である。スペインの洞窟で 1868 年に発見された。「伝統と個人の才能」では、文学論は芸術論に拡大され、考古学の領域にまで至る。この視野の拡大は、大英博物館の言及と切り離せないと思われる。では、なぜ、大英博物館なのか。

ここで、エリオットの立場を明確にするため G・W・H・ヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich Hegel の芸術論に対する態度を取り上げる。次章でチャペックの芸術観を検討するためにも必要な前提となる。

エリオットはドイツ観念論の完成者ヘーゲルの著作を読んでいた。これはエリオットの興味の方向から見て当然である。F・H・ブラッドリー Francis Herbert Bradley を研究テーマに選んだのであるから、当初はその哲学にそれなりの意義を認めていたはずだ。博士論文の準備にあたっては、ある程度掘り下げた考察の対象にすることは避けられなかったはずである。

ヘーゲル哲学に対する発言は、若干の揺れも認められるが、総じて否定的である。所有していた『哲学史講義』には、ヘーゲルの手前味噌の言葉に傍線が付され、余白に“bull”と記されていた。嘲りの言葉である (*Inventions* 308)。「完全な批評家」では、ヘーゲル哲学は純粋な知性の構築物としての体を成していないとされ、全く身も蓋もない (*Sacred* 7-8)。厳密な客観性を備えた知性の体系どころか、個人的感情の膨大な蓄積物に過ぎず、中世神学の理想形に照らすと、近代精神の低落を反映している。エリオットの批判は、二十世紀の言語分析による形而上学の解体手法に近い。「精神とは～である」といった命題が真理値を持たないトートロジーだとすれば、「偽」である以前に無意味であり、これをただの感情の表出だと言うことも、一応、できる。

後年、1950年代には、依然として隠れた影響力を及ぼす「膨大でグロテスクな達成」と呼んでいる (*Varieties* 222)。もちろん、デカルト以降の大陸合理論とイギリス経験論の双方、つまり西洋近代哲学の営為全般に強い敵意を表明しているのだから、ヘーゲル否定の言辞がその延長線上にあることは踏まえておくべきだ。ただ、ヘーゲルに関しては、非難の言葉があまりにも過剰であり、その拒絶反応の理由を考える必要がある。

その人間中心的思想は、全体として、英米モダニストの立場と相いれるものではないが、ことに芸術史観は新時代の芸術を志す者たちにとっては克服すべき対象だったはずである。ドイツ観念論とモダニズム芸術の関係についてはあまり論じられてきていないようだが、哲学を学んだエリオットの態度には、モダニストとしての姿勢が最も端的に示されている。問題は、ヘーゲルが突きつけた「芸術の終焉」の命題である。

モダニズムは「芸術の終焉」以降の芸術運動なのである。意識的であれ無意識的であれ、エリオットの拒絶反応は、少なくとも部分的には、これに対応している。自らの存在理由に関わる「芸術の終焉」という難問をいかに処理するかについては、現代の芸術家なら意識せざるをえず、なんらかの形で乗り越える道が模索されねばならないはずだが、エリオットの芸術論はその先駆けと思われる。エリオットの場合、その方法の眼目は、ヘーゲルの思想をほぼ丸ごとガラクタの山として否定することにあった。³

ヘーゲルの歴史は不可逆的に進展し、その主役は精神である。それは分裂と和解を繰り返す精神の弁証法的前進の過程である。この図式において、芸術作品とは精神的内容を感覚的形態に変換したものと定義される。時代の理念を純粹に思考によって捉えることができなくとも、形態を有する具体的な対象があれば、誰もが直感的に享受できるようになる。だが、芸術は感覚的要素を残しており、夾雑物が混じり、限界がある。

歴史は絶対的到達点に達する。もはや裏も表もなく、人間にとって隠されたものはない。真理は自己と一体化し、主体と対象という常識的關係が乗り越えられている。この段階に精神が到達すると、真理を感覚的な形態に変換し、美的対象として表現することに意味がなくなる。最高度の知的到達点を芸術は扱うことができない。これが「芸術の終焉」である。

カール・マルクス **Karl Marx** については、エリオットの発言はあまりない。ただ、ヘーゲルとの関係で「ユダヤ人の経済学者」なる物騒な言い回しを使い、

今日の通念ではいかにも問題発言で、反ユダヤ主義批判の観点からもとりざたされている (Julius 144)。エリオットはマルクスにもことさら侮蔑的な言葉を用い、敵対的な姿勢を鮮明にした。革命騒動もあり、西欧文化が土台から覆されるという危機感も不穏当な発言の背後にはある。

ヘーゲルから学んだマルクスも世界史を論理的・直線的なものとしてとらえ、終着点を想定した。その本質は現象の背後にある経済構造である。発展の諸段階において、歴史の実質を反映するはずのものが芸術である。道徳、宗教、形而上学と同様、各時代にはその時代の物質的条件に規定された芸術が存在する。ヘーゲルを変形したこうした歴史観をエリオットが受け入れられるはずはなかった。その初期の歴史観は、結局、「ゲロンチョン」のジョイス風詩節に示されるものである (*Collected Poems* 40)。

さて、「伝統と個人の才能」では芸術とは終わりのない永久運動であった。ここで述べた二人との相違は明らかである。その営みには「終焉」など想定されず、芸術家はずっと仕事を続けられる。そして、「芸術は決して進歩しない」(42)。確かに、芸術は「変化する」し、「展開」development が認められる。それは、なにものをも「時代遅れにする」ことのない「展開」である。芸術が「洗練」や「複雑化」の度合いを高めたとしても、「進歩」improvement とは別物だと強調する (42-43)。「展開」にしても到達点が設定されているわけではない。ヘーゲルやマルクスを意識した宣言で、次章で述べるチャップクに呼応する。「複雑化」については、経済や機械の「複雑化」に基づく可能性を示唆しマルクスの反響がある。

2. カレル・チャペックと大英博物館

マルクスの芸術論は断片的なものしかないが、一貫した関心対象であった。若い頃は自ら文芸創作を試み、しかるべき文学的教養も備えていた。英国に亡命するのは 1849 年である。ハムステッドの宿で同志 F・エンゲルス Friedrich Engels に支えられての生活であった。以降、三十年間通い詰めたのが大英博物館の図書閲覧室である。朝お湯が自由に使えた。

興味深いのは、マルクスの芸術論に見られる迷いである。すなわち、ギリシャ芸術についての当惑である。公式の図式では、ギリシャ芸術は過去に属し、とっくに乗り越えられているものだ。近代の経済関係は古代のそれとは違うわけだ

が、過去の発展段階に属するはずのものが現代人にとってさえ魅力的で、心を打つのはなぜか。ギリシャ美術は時代区分を超えた普遍的な魅力を備えているかに思える。ドイツ時代にもヘーゲルの芸術論について思索をめぐらしており、歴史理論に芸術をいかに位置づけるかという問題意識は以前からのものである。だが、忘れてはいけないのが大英博物館である。

マルクスは現代人も感じざるをえないギリシャ美術の抗いがたい魅力の根拠を述べているのだが、いかにも苦しい説明になっている。過去の所産であるギリシャ美術は、いわば子供の精神の反映であり、成長した大人にとっても子供時代がいつまでも美しく永遠のものと感じられるのと同じだ、といった合理化である (Marx, 625-27)。迷いが透けて見える。その迷いの背後には、大英博物館のギリシャ美術の存在もあったはずだ。最高水準のギリシャ美術を毎日目にすることができる環境にあった。

設立以来、英国の繁栄と知識拡大を求める時代思潮を背景に、大英博物館の収蔵品は年々拡充を続けた。十九世紀に入るとギリシャ・ローマの古美術が充実する。博物館の呼び物となるパルテノン神殿の大理石彫刻群 *Elgin Marbles* が展示されるのは 1817 年である。これがジョン・キーツ *John Keats* を興奮させたわけだが、その後、マルクスをも魅了し、同時に、理論のほころびを否応なく意識させたものと思われる。ただし、このギリシャ美術を頂点とする感性はマルクスだけのものではなく当時一般的だった。後述するように、時を経て、ギリシャ古典を最高の到達と見なす感性や規範そのものへの疑問を生み出したのも大英博物館である。

古文書や文献資料を含めその収蔵物に魅せられた文学者、歴史家、思想家など著名人は数知れない。開館以来入場料無料を貫いた大英博物館は、英国人だけでなくマルクスなど海外生活する外国人をも育んだ。二十世紀になると、モダニスト芸術家を大いに刺激する。ロンドンの代表的名所であり、戦間期、チェコからの旅行者チャベックもここを訪れた。

チャベックは 1924 年にイギリスを訪問し、各地の印象を外国人の目で観察し、ユーモア溢れる筆致で報告している。どの文化でも同じだが、当事者は気づかないが、外国人にとっては滑稽としか言いようのない習慣や風俗があるものだ。そうした切り口のエッセイで最高の腕を発揮した。諷刺の味もあるが不必要に辛辣ではなく、根底には人間存在への慈しみがある。

イギリス訪問記は、イタリア見聞録に続くもので、『人民新聞』に連載後、

同年出版された。直接的には、イギリスのペンクラブに招待されたことが契機となったもので、ジョン・ゴールズワージー John Galsworthy、バーナード・ショウ Bernard Shaw、H・G・ウェルズ H・G・Wells、G・K・チェスタトン G・K・Chesterton など文壇の大御所と言葉を交わした。

チェベックは大英博物館の所蔵品を見物した後の感想を以下のように書き記している。力を背景にした蒐集の経緯について皮肉を述べた上で続ける。

かくて、今やわたしは、さまざまな芸術様式や文化を十分に学んだと確信すべきかもしれない。芸術における発展の諸段階について、何ごとかを語るべきかもしれない。[...] しかし、そのかわりに、わたしはみずからの虚飾を破りすてて、みずからに問う——人間の完全性やいずこにありやと。/ 実際、それがどこにでも存在するのは、恐ろしいことだ。実際、人間の完全性が、人間の存在の当初からさえ発見できることは、ぞっとするような現象である。それは、最初の石斧の創造の場合にも、アフリカのブッシュマンの絵の中にも、中国でも、フィジー諸島でも、古代アッシリアのニネヴェの町にも、そして、人間が自分の創造生活の遺品を証拠として残したすべての場所で発見される。[...] 最古の屑入れのつぼがつくられたときと、有名なポートランドのつぼに装飾がほどこされるときと、人間としてはどちらがより完全で、より高度で、より魅力的かは、わからない。穴居人であることと、ロンドンのブルジョア地区ウェスト・エンドのイギリス人であることと、どちらがより完全であるかは、わからない。(『イギリスだより』61-64)

引用では省いたが、ギリシャ美術もアジアやアフリカの産物と同列に置かれている。エリオットと同様、間違いなく、ヘーゲルとマルクスを念頭におき、芸術的価値の相対性が語られる(64)。それは「時間と空間の相対性」であり、「文化と歴史の相対性」である。芸術は直線的に発展し、低い段階から高い段階に到達するわけではない。芸術に進歩や究極の到達点など存在しない。「われわれの後にも前にも、人間の静穏と理想、十分な内容と完全性をもつ絶対的な点は、どこにも存在しない。なぜなら、そのような点はどこにでもあると同時に、どこにもないものだから」。さらに、芸術の営みについて「それは進歩でもなく、“上昇”でも“下降”でもない。あるのはただ、無限に新しい創造性のみだ」とも言う。無数の収蔵品が促した感想だ。

以上の立場は、芸術の相対性、並行性、無時間性については、「伝統と個人の才能」の主張とほぼ一致している。重要な符合である。もっとも、チャペックは、さらに、「一万もの伝統があるとしたら、実際には、なにも伝統がないのと同じである」と述べるに至る(65)。チャペックの芸術観には秩序の側面がないのだ。ただ、伝統を維持する困難は、エリオットも理解していた。だからこそ、卓越した知性が研究を重ね、これを検証し続ける必要を強調したのだ。基本的認識はそう遠くない。エリオットにとって伝統は最低限の「たが」であった。無論、両者の相違も踏まえておく必要はある。チャペックは、このエッセイでは、完全な混淆と流動を肯定したかに見える。

チャペックとエリオットを比較検討するのは適切であろうか。結論から言えば、意味があると思われる。わが国では、鋭い人間観察力を土台とする風俗描写や、軽妙で都会的な文章が魅力のコラムニストのイメージが強い。これ以外では、「ロボット」なる造語で記憶されている程度であろうか。だが、チャペックという人物はわが国で一般に認知されているよりも大きな存在であったようで、生前から、文学的功績は国際的に評価されていた。

二十世紀初頭、中欧チェコでもジャンル横断的にモダニズム芸術が開花した。運動の中心は首都プラハである。ロンドンやパリに比べれば小規模な古都にも、同じ時代思潮、新しい芸術の波が押し寄せていた。冷戦崩壊後、チェコのモダニズムについても研究が進み、近年もチェペックを中心とした前衛運動を分析した研究が出ている。英米を含めたモダニズム一般の理解が拡大する余地がある。以下の叙述は、主として、そうした研究の一つであるトマス・オーツ Thomas Ort の『モダニズム都市プラハの生と芸術』(2013)に依拠する。

プラハを本拠としたチャペックは祖国の前衛運動を強力に推進した。現代チェコ作家では最も多くの読者を獲得したチャペックだが、当地のモダニズム運動の中心人物という側面もあった。なお、同時代のプラハでは1883年生まれのフランツ・カフカ Franz Kafka がドイツ語で執筆していた。チェコスロヴァキアは他民族、多文化国家であった。

チャペックは第一次大戦以前からプラハの前衛芸術家の面々と親交を結ぶ。文学のみならず、絵画、彫刻、建築といった領域の最先端で試行錯誤する青年らとともに芸術的、哲学的模索を続けた。当地では特にパリ発のキュービズム熱が高まる。酷評する声もあったが、チャペックは前衛たちを擁護した。その甲斐もあって、プラハはキュービズムではパリに次ぐ第二の都市と見なされる

ようになる。青年らのなかにはチェコを現代建築の中心地にした建築家もいる。絵画では模倣的傾向が否めなかったが現代建築では一流であった。前衛にとって、乗り越えるべきは自然主義や印象主義、デカダン派であった (Ort chaps. 1-2)。

チャペックの思想的立場は相対主義、プラグマティズムであり、絶対的真理への到達を不可能とする懐疑精神が背後にある。反イデオロギーの人であり、普遍的な真理を標榜するマルクス主義にも反対の姿勢を取る。大戦後チェコでもコミニズム運動が盛んになり、革命を志向する前衛も現れるが、ドグマには終始批判的であり続けた。歴史の法則、革命の必然の教義に対して、相対主義に基づく他者の意見の尊重と、寛容、人間信頼、穏健な漸進的改良を提唱した (esp. 111-13, 129-37)。

エリオットとの共通点として、西欧精神の現状への懸念、現代世界の断片化の認識、多様と統一、主観と客観、形式と内容、全体と個についての思索、フランス詩への理解、母語の言語的革新の推進が挙げられる。問題意識は驚くほど似ている。フランス詩の先見性を高く評価したチャペックは、ギヨーム・アポリネール *Guillaume Apollinaire* などの作品をチェコ語に翻訳した (90)。その他、エリオットとチャペックには皮相的な次元も含めて符合する点がいろいろ見つかる。広義の哲学を専攻し (チャペックは美術史専攻で博士号を取得した)、懐疑主義的、相対主義的傾向が強い。エリオットの議論もプラグマティックであり、厳密な分析をすると矛盾がある。二人とも知性の限界をよくわきまえていた。

生年はエリオットの 1888 年に対し、チャペックは 1890 年である。二人ともパリに憧れを抱いた。青年エリオットは一年間ほどパリ遊学した。ちょうど同じ頃、チャペックはドイツ経由でパリに移る。チェコの青年の多くがパリを目指した。チャペックの場合、1911 年の 4 月に到着、ソルボンヌ大学に籍を置く (39-42)。憧れの都市でアメリカとチェコの青年はすれ違ったことくらいあったかもしれない。哲学界のスターだったアンリ・ベルクソン *Henri Bergson* はチャペックだけでなくチェコのモダニズム全般に影響を与えた。兵役には就いていないが、大戦は両者に深い傷跡を残す。出世作は『荒地』が 22 年で、『ロボット』(*R. U. R.*) の初演は 21 年。エリオットも劇作に重きを置いた。二人とも編集者としての仕事に励んだ。チャペックの場合、権威ある『国民新聞』を辞めた後は、『人民新聞』編集局に所属する。それから、女性に対する奇妙

な屈折も挙げられるかもしれない。エリオットを中心としては男ばかりの会合が定期的にもたれたが、チャペックは同様の「金曜会」のホスト役を務めた。二人とも言論人としては最高位の地位まで上り詰め、あるべき西欧社会死守の観点から発言する。

民主主義の評価はエリオットとは異なっていたが、要するに、それは先ほど述べた伝統についての立場の違いと同様、無秩序に接近する際限ない相対化の可能性についてどういう姿勢をとるかの違いと思われる。もちろん、チャペックにしても簡単にそうした状況を受け入れられたはずはない。

3. 大英博物館と前衛たち

エリオットはロンドンを生活の本拠にした。転居を繰り返したが、住居はいずれも大英博物館の近くである。何度も見物に訪れたはずである。同時代の民俗学・人類学的研究成果を旺盛に吸収したが、博物館にはその方面の所蔵品も膨大な量が集積されており、書物だけが情報源だったとはとても思えない。附属読書室のエリオット名義の閲覧許可証が発行されたのは1915年11月末である(アクロイド 56)。

同時代の博物館の動向としては、1914年エドワード・ギャラリーが本館北側に完成。落成式は新王ジョージ五世夫妻を迎えて8月4日挙行。対独宣戦布告と同日である。大戦下通常の運営はできなかった。空襲から貴重な展示物を守るため知恵が絞られる。読書室と写本参考室以外が全館閉鎖されるのが1916年。混乱はあったが、大戦の被害はほとんどなかった。戦後も大規模なコレクションの寄贈が相次ぎ博物館は活気づく。

さて、エリオットがロンドンに来る前から、モダニストたちはすでに大英博物館を中心に活動していた。二十世紀初頭、大英博物館はモダニスト運動を大いに促進したのであり、その恩恵は計り知れない。博物館は後に著名になる多くの芸術家を吸引した強力な磁場であった。

2011年、大英博物館とモダニズムの密接不可分の関係を包括的に論じる『モダニズムと博物館』が刊行された。主に大英博物館のインド等アジア、エジプト、オセアニア、アフリカから運ばれた収蔵物がいかに新世代の芸術家の創造活動に関与したかを綿密に検証している(ルーヴル美術館等他の施設への言及もある)。モダニズムを形成したのは、実のところ、そうした非西欧産の

品々であったというのが主な論点である。これまでの研究はモダニズムの西欧から周辺地域への波及という観点がもっぱらだったが、同書にはこの西欧中心の発想を転換しようとする意図もある。なお、当時の博物館自体は西欧を頂点とする進歩観に基づいた展示を行っていた。

モダニストらは、非西欧的な産物を乗り越えられたものとはみなさず、未来に向けた新たな可能性の源泉として研究し、積極的に創作活動に取り込もうとした。文学者だけではない。米国出身の彫刻家ジェイコブ・エプスタイン Jacob Epstein はインドやエジプト等の彫刻から大いに学んだ (chap. 2, 74-96)。関心は、さらに、アフリカや太平洋諸島の工芸品に移る (chap 8)。後年エリオットの部屋には自身の頭部像が飾られていたが、エプスタインの作である。

エズラ・パウンド Ezra Pound は大英博物館に入り浸った。執筆に不可欠の場所として心理的に依存するようになつたという (60)。パウンドらしい振る舞いもあった。ある日、込み合った閲覧室で机二つを占領し、だらしなく寝そべっている姿が目撃されている (61)。完全にくつろいでいた。その詩作はメソポタミア地域、エジプト、日本、中国の美術品及び書物に負うところが大きく (esp. chaps. 3, 5-6, 9)、自身戦前期を「大英博物館の時代」と呼んでいる (200)。東洋の文芸に触発された事実は有名だが、背景には大英博物館の存在があった。

アジア等からの美術工芸品の蒐集に尽力したのが博物館に学芸員として勤務していた詩人で美術史家のローレンス・ビニアン Laurence Binyon である (chap. 5)。日本、中国、韓国の美術に造詣が深かった。ビニアンはパウンドら詩人や芸術家たちの入館に特別の計らいをし、共に学び、熱心な美術品の蒐集活動のほか、西洋芸術と東洋芸術を同列に扱いながら比較考察した (112-15)。

ウィンダム・ルイス Wyndham Lewis の『ブラスト』誌に文章を寄せたこともある渦巻派彫刻家 H・ゴディエ＝ブゼスカ Henri Gaudier-Brzeska も同様の志向をもち、パウンドと中国語や日本語の表記法を大英博物館で研究した (99-100)。パウンドの盟友で、後に決裂するがエリオットとも友人だったリチャード・オールディントン Richard Aldington も日本の展示物に触発され詩作を試みた (129-33)。これも米国生まれのイマジズム詩人エイミー・ローウェル Amy Lowell も同様である (146-50)。前衛たちは西欧芸術を頂点とする固定的な美学的規範からも、芸術の進歩の観念からも自由だった。彼らにとって、無数の各展示物の意味は無限に変容しつつ立ち現れていたはずであり、その価

値は固定的ではなかった。もちろん、現在と過去の併存や、異なる文化圏の産物を融合し折衷する試みも盛んになされた。アロウスミスは大英博物館を中心とした前衛らの運動は全体として相対主義の感性が駆動したと述べる (199)。これは明らかにエリオットの「伝統と個人の才能」での主張、そして、詩作の技法にもつながる。

理論家では戦死した T・E・ヒューム T. E. Hulme がいる。すでに述べた近代的思想家の全否定もそうだが、エリオットの公式的立場の多くはヒュームに負っている。ベルクソン支持から出発したヒュームは、結局歴史の「進歩」の観念と決別する。1913 年には、古典の概念を再定義し、ギリシャ・ローマに代わり、アジア諸地域の美術品を古典的とした。そのきっかけは、アロウスミスによれば、エプスタインの「オスカー・ワイルドの墓碑」に衝撃を受けたことである。大英博物館の少なくとも間接的な影響は明白だが、自身も見物した可能性が高い (164-178)。

チェコ・アヴァンギャルド運動でも同様の模索があったことも付け加えておこう。チェコでも、原始的な工芸品や、インド、エジプト、中国、日本などの美術品、工芸品が前衛芸術家を魅了し、創作に駆り立てた (Ort 54-55)。チャペックの大英博物館での感想の背後には祖国でのこうした芸術家の動向もある。

以上を考慮したとき、大英博物館の存在は、エリオットの詩作品についても説明するだろう。まず、『荒地』等の引用と「学識」の連続を「陳列」とみなせば、博物館につながることになる。また、「伝統と個人の才能」では言及されないものの、同時期の詩作品のなかには、非西欧地域の事物が頻出する。南米の「ジャガー」、「ラプラタ川」、「ホーン岬」、東南アジアの「オランウータン」、アフリカの「シマウマ」、「キリン」、「河馬」。『アントニーとクレオパトラ』の舞台はエジプトで、『荒地』などで言及される。「ゲロンチョン」では「ハカガワ」氏が登場するが、『荒地』草稿でタイピストの女は「キモノ」を着ていた。これらの着想も近隣にあった博物館と関係するだろう。その他、非西欧圏の事物への言及は無数にある。繰り返すが、民俗学的、人類学的言及についても、依拠したのは『金枝篇』といった書物だけではなかろう。手近に実物が豊富にあったのだ。

最後に「伝統と個人の才能」に関して述べておきたいのは、伝統論に付随する非個性の観念である (Sacred 44-49)。ここでも博物館の展示物の影響を指摘できるかもしれない。博物館の展示物の工芸品、美術品の多くは匿名の産物で

ある。独創性や作者の個性に重きの置かれぬ近代以前の品々だ。職人は自身自身の痕跡を残すことなく伝統を継承し、それゆえ、清潔で高貴なものが生まれた。この事実がエリオットに深い感銘を与えたことは、「バート・ノートン」の詩節に明らかである。

Words, after speech, reach
 Into the silence. Only by the form, the pattern,
 Can words or music reach
 The stillness, as a Chinese jar still
 Moves perpetually in its stillness. (*Collected Poems*, 194)

優れた職人芸を間近に見れば本物の完全性とは何かを思い知らされる。それは、非個性の美であり、エリオットにとって、中国の陶磁器が体現するものだった。くっきりとした輪郭をもち、冷たく、硬質で、私的感情による曇りが無い。ヒュームから学び、エリオットが理想としたものだ。非個性の観念の由来はいろいろ探ることができようが、大英博物館の展示物もその主張を支えたのではないだろうか。

おわりに

新しい詩運動のマニフェスト「伝統と個人の才能」の背後には大英博物館があるのではないか。大英博物館の陳列物こそ個性を超えた伝統の並行的な秩序を体現し、その観念を否応なく受け入れさせる厳然たる事実だったのではないか。この伝統の観念によって、前世紀の観念論の産物「芸術の終焉」は一応回避された。

本稿の目的は近代的産物である博物館という制度が具体的にエリオットの文学的想像力に働きかけた可能性を示すことにあった。この可能性はモダニズムやポストモダニズムと博物館の関係について考察を進めるとき、一定の有効性を持つ示唆となろう。アロウスミスはエリオットについては考察していないので、その部分を補完する意味もある。

注

- 1 「言語論的転回」という言葉は、リチャード・ローティ Richard Rorty 編纂のアンソロジーのタイトルになったことで一般に広まった。最初にこの言葉を用いたのはウィーン学団に属した G・ベルクマン G・Bergman である。大まかに、言語を世界の基礎と見なし、言語分析によって世界の仕組みや構造を解明しようとする方向へ哲学が大きく舵を切ったことを指す。その始祖は、ドイツのゴットロープ・フレーゲ Gottlob Frege とともに、バートランド・ラッセル Bertrand Russell であるから、エリオットは分析哲学的思考に直接触れた最初の大詩人かもしれない。
- 2 ヴァルター・ベンヤミン Walter Benjamin は蒐集行為や博物館の背後の精神性について言及しており、この観点から問題を掘り進めることも有益と思われる。今後の課題とする。
- 3 ただし、知性と感覚の関係等依拠している要素もある。

参考文献

- Arrowsmith, Rupert Richard. *Modernism and the Museum: Asian, African, and Pacific Art and the London Avant-Garde*. Oxford: OUP, 2011.
- Eliot, T. S. *Collected Poems 1909–1962*. London: Faber, 1974.
- _____. *The Sacred Wood*. 2nd ed. 1928. London: Faber, 1997.
- _____. *Inventions of the March Hare*. Ed. Christopher Ricks. London: Faber, 1996.
- _____. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Ed. Ronald Schuchard. London: Faber, 1993.
- Julius, Anthony. *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Marx, Karl. “A Contribution to the Critique of Political Economy.” abr. *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. Rev. ed. Fort Worth: Harcourt, 1992. pp. 625–27.
- Ort, Thomas. *Art and Life in Modernist Prague: Karel Čapek and His Generation, 1911–1938*. NY: Palgrave Macmillan, 2013.
- アクロイド、P 『T. S. エリオット』武谷紀久雄訳、みすず書房、1988 年
- クリーマ、イヴァン 『カレル・チャペック』、田才益夫訳、青土社、2003 年
- チャペック、カレル 『イギリスだより』、飯島周編訳、ちくま文庫、2007 年
- 出口保夫 『物語 大英博物館』、中公新書、2005 年
- ヘーゲル、G・W・F 『美学講義』全三巻、長谷川宏訳、作品社、1995–96 年
- マルクス、カール 『マルクス・コレクションVII 時局論（下）／芸術・文学論／手紙』、村岡晋一、小須田健他訳、筑摩書房、2007 年

Synopsis

“Tradition and the Individual Talent” and the British Museum

Junichi SEKO

This paper aims to demonstrate the British Museum’s influence on the works of T. S. Eliot, particularly his “Tradition and the Individual Talent.”

Established in the late eighteenth century, the museum has motivated many artists and writers. A variety of writers were indebted to the institution; one of these was John Keats, who was known to be deeply impressed by the Greek exhibitions. Throughout the nineteenth century, the museum’s collections steadily accumulated. During the turn of the twentieth century, the climate of art changed dramatically, and the avant-garde emerged. This remarkable phenomenon occurred undoubtedly in accordance with the so-called “linguistic turn.”

It is crucial to observe that the British Museum was at the center of the lively artistic and intellectual activities in London during this time. During this experimental period, many artists from different fields applied their individual efforts simultaneously to search for new artistic styles. It was in August 1914, just after the beginning of the First World War, that young Eliot was thrown into turmoil. He came to London from Germany and settled near the museum.

According to Richard Arrowsmith’s *Modernism and Museum: Asian, African, and Pacific Art and the London Avant-Garde* (2011), a recent major contribution to the study of modernism, the museum’s artifacts gathered from extra-European regions including Asia, Africa, and the Pacific islands, fascinated the enthusiastic avant-garde. They could receive valuable suggestions from these various objects, which had hitherto been unknown to Westerners. These avant-garde artists included Jacob Epstein, Henri Gaudier-Brzeska, Ezra Pound, Thomas E. Hulme, Richard Aldington, and

Amy Lowell. The museum's acquisitions from non-European cultures provided creative possibilities and helped them overcome the prevailing artistic norm and hierarchy. Arrowsmith argues that the British Museum contributed significantly toward shaping English modernism.

Our focus is primarily on Eliot's "Tradition and the Individual Talent." This essay impressively declared a typically modernist view of art. How were Eliot's ideas formed? Drawing on Arrowsmith, we will consider the possibility that his artistic view was also based on the museum.

An important clue for this assumption is the remark that Karel Čapek made when he visited the British Museum in 1924, which is included in his *Letters from England*, the second of his popular travel sketches. His comment on the enormous exhibits of the museum could shed light on Eliot's ideas.

The juxtaposition of the two men may seem odd. Certainly, until now, Čapek and Czech modernism have not received significant attention from modernist scholars. However, important studies on Čapek and modernism in Prague appeared recently. The activities of Čapek and the other avant-garde in his country could expand our conventional notion of modernism.

We must start by briefly reviewing some of Eliot's comments regarding the influential G. W. F. Hegel. Trained as a philosopher, Eliot was aware of the serious problem that was faced by all modern artists of his age. His unequivocal rejection of Hegel was an indispensable step to promote the new principle of esthetics.

若き詩人の肖像 — The Poetics of *Metioikos*¹の誕生

Robert Crawford, *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land*.
Jonathan Cape, 2015, xvi+493.

野谷 啓二

エリオットに関する基礎資料が大きくなうねりを立てるかのように現れてきていることは慶賀すべきことである。昨秋、散文全集の最初の2巻がデジタル出版され、² 長らく停滞していた書簡集も継続的に刊行されるようになった。³ 前者は *The Varieties of Metaphysical Poetry* (Faber, 1993) を編集したロナルド・シューハードを主幹に、気鋭の学者たちによる綿密な注が付けられたものであり、今後は散文の標準テキストとみなされることになるだろう。後者も有益な注釈が付けられている。実際、書簡集の価値は大きく、これまで刊行された5巻だけを見ても、エリオットの思想形成上きわめて重要な意味を持つ手紙がかなり収められている。さらに手許の広告によると、本年11月5日には、クリストファー・リックスらの編集による決定版詩集が出るとのことである。⁴ このような喜ばしい状況で今年初めに手にすることになったのが、われらの詩人の死後50年を記念して出版されたクロフォードの浩瀚な伝記である。

一読、再読、印象に残ったのは、盛り込まれた情報の豊富さもさることながら、著者の優れた批評眼と『荒地』に向かって収斂していくように描かれるエリオットの詩人としての肖像のメティエである。しかし、この若き詩人の肖像画はドリアンのように、あたかも「老人」の肖像のようである。実際、クロフォードは序章の 'T.S. Eliot was never young.' で筆を起し、終章の最終段落を 'It was as if he had never been young.' のたった一文で構成することによって、エリオットの34歳になる1922年までの前半生の主調音として詠嘆的に響かせている。確かに、'Prufrock' の 'I grow old...I grow old'、'Gerontion' の 'Here I am, an old man.' そして『荒地』の Tiresias、エリオットが造型したペルソナたちも老人として登場する者が多い。エリオットの「老い」の問題は、彼のヨーロッパ文化吸収、古典主義と関連する「成熟」、そしてカトリシズム

への接近と関連する重要なテーマになりうるだろう。

クロフォードと言えば、本誌の読者にとってはすでになじみのある名前である。オックスフォードにおける博士論文をまとめた最初の著作 *The Savage and the City in the Work of T.S. Eliot* (Clarendon Press, 1987) は、今ではほとんど耳にしなくなったが、ポスト構造主義の批評理論が跋扈していた時代の研究であるにもかかわらず、読書を含めたエリオットの経験と詩作とを結びつける、作者を「殺さない」人文主義的な研究であった。本書評が取り上げる伝記にもこうした先行研究の成果が十分に生かされている。しかし、テキストとその書き手に真摯に対峙しようとする態度はオックスフォード的であり、文学理論的関心はむしろケンブリッジの風土に適しているという判断から、流行の「難解な」批評理論を避けたというわけでもなさそうである。そのことは彼の2番目の著書となった *Devolving English Literature* (Clarendon Press, 1992) の「序論」を参照してみれば容易に理解できる。18世紀初めの連合王国の誕生とスコットランド啓蒙運動に学術研究としての *English Literature* の誕生の淵源を見出すきわめて政治的意識の横溢したこの本は、彼の出身地「スコットランド」に捧げられていた。学位取得を目的として、いわば周縁から中央の中心と言っても良いオックスフォードのベイリオル・コレッジに、スコットランドの出世頭であるカーネギーの財団の奨学金で留学したところに、セントルイス出身のエリオットと重なり合う側面を見ることができるかもしれない。

最初の著作からもう一つわかることがある。「謝辞」にエリオットの著作の管理者であったヴァレリーの名前がわずか2ページのうちに5度も出てくるのである。‘material is reprinted by permission of ...’。この事実クロフォードが、ある意味でエリオット研究を牛耳っていた未亡人の趣味に沿い、彼女がその株を多く所有するフェイバー社の意向にも逆らわない、エリオットの名望を高める可能性を持った将来有望な研究者と認定されたことを意味するだろう。本伝記で、ヴァレリーにはクロフォードの指導教員であったリチャード・エルマンにエリオット伝を書いてもらう気持ちがあったが、エルマンは *DNB* の記事は執筆したものの、自身がユダヤ系であり、エリオット作品の中に ‘anti-Semitic streak’ (4)⁵ が認められるという理由で断ったという裏話を披歴している。クロフォードは、‘This is not an official biography.’ (4) と断ってはいるが、本書はエリオットの作品を自由に引用することが許された、事実上の公式的伝記と言ってよいだろう。むしろなぜフェイバー社からではなくケイプから出たのか

と考えてしまうが、これは詩人でもある著者の詩集の出版、また先行の『ロバート・バーンズ伝』(*The Bard*, 2009) によって築きあげられた著者と出版社との良好な関係によるものであろう。出版社に言及したついでに触れておきたい。本書は、内容としては実に好ましい印象を与えるのだが、形而下的な意味ではかなりの不満を残すものになっている。端的に言って、造本が悪いのである。まず紙質が悪い。国際的な認証機関である FSC (Forest Stewardship Council、森林管理協議会) によって FSC MIX と表示されているのでリサイクル繊維が使われていることがわかる。このこと自体は責められないが、それにしてもこれではせっかくの内容がかわいそうである。最悪なのは、糊がはみ出し、いくつかのページをくっつけてしまっていることである。さすがに糸綴じにしろとは言わないが、何とかならないものか。£25 という定価では、いたしかないのであろうか。最近、ハードカバーであるのに、実質ペーパーバックという本が多い。

閑話休題。クロフォードの研究アプローチを人文学的なものと上述したが、彼自身の説明を読みながら、少しくエリオットの作品への接し方について考えてみよう。前著 *Savage* の 7 ページにおいて、彼はすでにつぎのような洞察を示していた。エリオットにとって文学とはつねに「狸寝入りの営み」(‘the possum’s business’) であり、「テキストは冷たい、もしくは明らかに不快ですらある外面の下に、個人の自我を丸めて隠れることと関連している」。「経験する人間」(‘the man who suffers’) は、「創造する精神」(‘the mind which creates’) の内に包み込まれ隠されている。エリオットのテキストは、両者を媒介するものとして、「経験する者の生と創造する者の公的生」との間の仲立ちとなる。歴史的に表面に現れた創造者エリオットの人生を語りながら、クロフォードの批評眼は両者の媒介物としての作品を読み解いていく。こうした姿勢は本書においても受け継がれている。「彼[エリオット]の人生を知るとは、彼の最高の作品を精妙なる技巧と紛れもない心の叫びとを融合させたものとみなす感覚を高める」(‘knowledge of his life heightens a sense of Eliot’s finest work as fusing finessed artifice with unmistakable *cri de coeur*.’) (8)。

エリオットの創作の特徴として、これも前著において何度も指摘されていたのが、「エリオットほど読書によって決定的な影響を受けた詩人はない」(*Savage*, 80) という判断である。とは言え、読書からすぐさま詩想が得られるといった単純な関係を述べているのではない。クロフォードの考えでは、読書

によってエリオットは個人的な苦悩に「超個人的な表現」(‘supra-individual expression’) を与えることができたようになったのである。詩人は「自分自身の叫びを偉大な伝統を持った言語と神話のなかに包み込み」、それを「非個人的」なものにした (Savage, 120)。本伝記においても、著者は『三月兎の調べ』に収められている ‘Ode on Independence Day, July 4th 1918’ を題材に、「彼の詩はしばしば自分の感覚と情緒を活用する彼の能力によって条件づけられており、効果的な観察を生み、最悪の事態に立ち向かうために、それらを引喩、もじり、反語的に遠景化することによって被覆している」(232) と述べ、エリオットの生と作品との関係を分析している。

他の伝記には見られない特色であるが、著者は本書を通して、エリオットのことを「トム」と呼んでいる。これはエリオット夫人が詩人に言及する際につねに使った呼称に倣うものであると同時に、しばしば防御的なエリオットのペルソナの壁を打ち破り、人間エリオットに肉薄するためである。クロフォードはどのような若きエリオットの相貌を描いてくれているのだろうか。以下いくつか具体的に気づかされた点を記しておく。

そもそもエリオット伝一般の本としての魅力の一つは、その対象がきわめて知的であることから、思想史的魅力に満ちたものになる点である。適切にエリオットに向かい合うと、良質の知的読み物に仕上がるのである。大仰に聞こえるかもしれないが、エリオットの人生について知ることは、19、20 世紀の激動の人類史の問題に遭遇することになり、われわれ東洋の島国の住人にも共有できる近・現代ヨーロッパの本質的性格について考え、そのヨーロッパを越境する問題への視座を得る可能性に開かれることである。当然、クロフォードの本も知的なエリオットの姿を十分に伝えてくれる。とくに改めて意識させられたのは、先にも触れた読書体験の重要性である。セントルイスの少年時代に読んだ児童文学作品、ハーヴァードから始まる当時は新しい学問であった人類学、心理学、宗教学を包摂する学際的な関心がエリオットの生と作品にいかに関連しているか、良く調査された資料に基づくクロフォードの研究によって巧みに示されている。なかでも人類学的関心は、エリオットが人間の重層性を発見し、神話、そして複数の神々の世界がエリオットの前に現前したことが、後半生の最重要事件である生きた唯一神の発見に先行する必要性を感じさせてくれる。エリオットのモダニスト詩人としての誕生を可能にしたのは、フレイザーを初めとする人類学者の研究に由来する野蛮、原始への興味であり、それがアメリカ

西部の入り口であるセントルイス時代の自身の体験とその記憶と混じり合って発酵したことであった。クロフォードはセントルイスを **Wild West** として描き、エリオットを開拓時代の西部詩人と呼ぶ。クロフォードの最初のエリオット研究のキーワードが未開（野蛮）と都市（文明）であったように、著者はこの伝記においてもこの二項対立を生産的、創造的に使っている。評者はあらためてフレイザーについて関心を喚起されたのだが、われわれにはクロフォードも参照しているロバート・アッカーマン著、玉井暉監訳、『評伝 J・G・フレイザー』（法蔵館、2009）が参考になるであろう。

クロフォードの伝記の唯一の弱点は、エリオットの思想の変遷についての言及が物足りないことである。たとえば政治思想の発展については言及が少ない。しかし、これは意図的にそうなっているようである。「過去 20 年間にわたって、あまりにも多くのことが詩人としてよりも思想家としてのエリオットについて語られてきた」（7）という著者の判断があり、バランスを取りたいのである。そういうわけで、クロフォードはあくまで詩人としてのエリオットを注視する。本書はエリオットという詩人の誕生の物語である。

詩人エリオットの出発点はセントルイスである。知的でユニタリアン信仰に根ざした社会的義務感が強い母シャーロットと、大学時代には古典学を修めたが地元のビジネス界に身を投じた父の間に生まれた末っ子の息子は、本に囲まれた家庭生活を送ることができた。エリオットの人生の内、幸福を感じられた時期は二つあるとクロフォードは言う（22）。その一つが幼少時代であった。セントルイスで「彼の野蛮と都市に関する関心が結合」（*Savage*, 31）されたのであった。エリオットの詩の重要なテーマとなる「都市」について言えば、「ロマン派詩人の遺産である都市を砂漠とみなす視点」（*Savage*, 48）の獲得も、少年時代の体験に遡ることができる。エリオット少年が *primitive* なもの、自然の偉大さに感じ入ったのは、8歳の時、すなわち 1896 年のサイクロン体験であった。クロフォードはエリオットが英詩人の誰よりも ‘*apocalyptic thunderstorm*’ がどのようなものであるかを知っている詩人だと言う（25）。セントルイスで体験した「都市」はエリオットの精神世界のなかで、やがてボストン、パリ、ロンドンと重層的に重なり合い、すべての歴史を包摂する神話的構造を持つようになる。エリオットが、自らの肉体、とくに大きすぎる象のような耳と生来のヘルニアを気にする、過剰とも言える自意識を備えた少年であったこともまた重要な意味を持つ。

本書によると、1905 年 (16 歳) から 1910 年 (22 歳) までのエリオットの人生の記録に残っているのはハガキ一枚だという。そうした状況で、クロフォードはこの時期こそエリオットの人間形成期と見立て、とくに光を当てている。Sir Edward Arnold の仏陀の生涯を扱った叙事詩 *The Light of Asia* (41)、Smith Academy 時代の教育、教科書、読み物についての紹介 (62-63) は有益な情報であろう。十代前期から読み続けた作家がホーソンであったという事実も忘れてはならない (29)。これはホーソンがニューイングランドの先祖の一員だという意識の現われであり、ロンドン定住後、大きな存在となるヘンリ・ジェイムズとともに、アメリカ文学としてエリオットを考える際に考慮すべき観点である。実体験としては、毎年、家族が避暑地として使っていたグロスター海岸の別荘における経験 (32) も、ハーヴァード時代の友人 Harold Peters との航海 (144) の思い出とともに、エリオットの詩のなかに跡を留めることになる。‘Prufrock’ の終わりの ‘we drown’、‘Gerontion’ の ‘gull’、*Marina* の ‘granite islands’ の風景、*Ash Wednesday IV* における ‘white sails’、そして *Dry Salvages* そのものにおいてである。実体験と詩の関係ということと言うなら、クロフォードは ‘Prufrock’ のなかの ‘yellow fog’ や ‘the soot that falls from chimneys’ のみならず、興味深いことに ‘Gerontion’ のなかの咳 ‘goat coughs’ にもセントルイスの大気汚染の影響を認めている (37)。

ハーヴァード時代、エリオットは詩作の他に、内気な性格を「アメリカ人らしく」克服するためにダンス、ボクシング、演劇にいそしんだ。エミリ・ヘイルにたいして淡い恋心も抱いたのも演劇活動を通してのことであった。クロフォードは勉学についてエリオットの学業成績を紹介し、それが決して秀才のもものでは無かったことを示している。しかしながら、エリオットは自分なりに授業から刺激を受け、自発的に読むものから成長を遂げていったことがわかる。彼は教授陣には恵まれていた。LeBaron Russell Briggs 教授によってジョン・ダンと邂逅し (82)、George Santayana からは哲学と詩の接続が可能であり、哲学詩人であることはすばらしいことであると気づかされたのであった (117)。

ハーヴァードで決定的であったのはラフォルグとの出会いである。著者によれば、1908 年までエリオットはラフォルグのことを聞いたことがなかった。ところが 1909 年の後半には彼は ‘almost his reincarnation’ となっていた。この体験は恋に落ちるようなものであった。クロフォードはこの変身ぶりを説明するのに、エリオット自身の *The Egoist* 誌に載った ‘Reflections on

Contemporary Poetry' から引用している。

'When a young writer is seized with his first passion of this sort he may be changed, metamorphosed almost, within a few weeks, from a bundle of second-hand sentiments into a person.' (124)

この一大事件に対するクロフォードの総括は、「英語詩の歴史で三冊のフランス語本がこれほど目を見張らせる結果を生んだことはなかった」(126) というものである。

Irving Babbitt の警咳に接し得たことも重大な意味を持つ (131)。書簡集第 3 巻から「最大の影響を受けたハーヴァード大学の教授」(L3、866) という言葉が引用されているが、バビットはエリオットをフランスへと志向させるうえで決定的な意味をもっていた。実際、バビットとエリオットの関係については、もっと研究されてしかるべきである。バビットのヒューマニズムはエリオットの古典主義と簡単に対比されるものではないようである。クロフォードが指摘しているとおり、バビットの民主主義はシャルル・モーラスの影響もあって、'aristocratic and selective democracy' (130) に傾斜しており、これはエリオットの政治思想とかなり重なり合うところがある。いまでは Liberty Fund 版で容易に読めるようになった *Democracy and Leadership* も考慮する必要があるだろう。バビットはアメリカの革新期時代の政治思想を背景に位置づければ保守の思想家ということになる。J.M.マリーとの関係でエリオットと対立するものとしてしばしば考えられるが、近似性についてもっと意識化されるべきである。

James Huneker (Wiki では「ハンカー」となっているが、研究社の『英米文学辞典』によれば「ハナカー」と発音するらしい) は、評者にとって「発見」であった (133-6)。エリオットは *Harvard Advocate* にハナカーの *Egoists: A Book of Supermen* (1909) の書評を書いている。Herbert Howarth の *Notes on Some Figures behind T.S. Eliot* を見ると、実際にエリオットの書評から、ハナカーが音楽を実際に演奏すること、興味深いショパンの伝記を書いていること、ヨーロッパ劇についての著作があること、美術についても知的に語れることを述べた部分を引用しているだけであるが、クロフォードはかなり詳しく取り上げている。まず重要なのはエリオット自身の 'Now that Arthur Symons is no longer active in English letters, Mr. James Huneker alone represents modernity in

criticism'. そして 'he is far too alert to be an American; in his style and in his temper he is French'. という断定である。これはエリオットにとってどれほど革新的であることが大事であり、またフランス文化が重要なものであったかを示している。フランスにはニューイングランドの地方性を脱する何かがあるのである。エリオットにとってバビット、ハナカーの 'American Francophile' の系譜に連なる必然性が出てきた。ハナカーが誰を批評の対象にしているかに注意しなければならない。彼はラフォルクのハムレットとスタンダールを関連づけ、'My head is a magic lantern' というスタンダールの言葉を引用し、スタンダールを 'a man of action paralysed little by little because of his incomparable analysis' と分析するのである。クロフォードに従えば、こうした分析がブルックに流入していくことになった。ダンとボードレーを比較して見せたのもハナカーであった。

学部時代の最後の年、エリオットは母親の反対にもかかわらずパリへと一年の留学に向かう。彼の知的成長が開花する大きな刺激となった異文化体験である。エリオットは、デュルケム、ベルクソンに触れ、身近にはジャン・ヴェルデナル、アラン・フルニエ、その義兄ジャック・リヴィエルと交友し、『新フランス評論』、『モンパルナスのビュビュ』を読んだ。エリオットが教養人であると言うとき、ベルクソンをフランス語で読み、パタンジャリをパーリ語で、ウパニシャッドをサンスクリットで、ヘラクレイトスをギリシア語で、スピノザをラテン語で、カントをドイツ語で、そしてダンテをイタリア語で読む姿をリアルに想像する必要がある。'No other major twentieth-century poet was so thoroughly and strenuously educated'. (172)。

大学院生となりヨーロッパ再訪中のエリオットは 1915 年の初夏、帰国直前となって突然ヴィヴィアンと結婚してしまう。一緒になるべきではなかった二人と言えおしまいである。エリオット自身が後年述べているように、そうなれば『荒地』の詩人の誕生はなく、彼はハーヴァードの哲学教授で終わっていたであろう。ヴィヴィアンとバートランド・ラッセルの不倫関係は疑いの余地がないようであるが、ラッセルは秀才エリオットに対して *International Journal of Ethics* へ紹介したり、平和運動家であるにもかかわらず軍需産業の 3000 ポンドの株を所有するのは具合が悪いというわけで譲渡したり（後に返却）、またブルームズベリーグループ、ケンブリッジの文人サークルへ紹介したりする便宜を図ってくれた (242)。それにしてもなぜ妻の不倫を耐えられた

のであろうか。クロフォードの出している一つの回答はエリオット自身の「心の中での不倫」(‘adultery in his heart’, 262)であった。つまり、エミリ・ヘイルを結婚後も愛しているエリオットにしてみれば、聖書の‘whosoever looketh on a woman to lust after her hath committed adultery with her already in his heart’ (Matt, 5: 28) というイエスの言葉が響いていたはず、というわけである。エリオットをある意味で救ったのは「仕事」であった。仕事は彼の神経を「麻痺させ」(numb, 294)、「逃げ場」(refuge, 313) となったのである。

この伝記のもう一人の主人公とも言えるのが病気である。書簡集を読んでいるときにも感じることであるが、肉体と精神の病が、二人の結婚関係の実に多くの部分を占めているのである。それも現代のわれわれからすればそれほど重篤なものとも見えないために、当時の医療水準のひどさが印象に残る。彼らの関係を支配するまでになった病気について、クロフォードは

Having succeeded in using her illness to retain Tom, Vivien established a pattern that would be repeated over the ensuing years: Tom would learn to respond with illnesses of his own, and by steeling himself. Both he and Vivien could be manipulative. (239)

と記し、病気が二人の間で一種の戦略として使われるまでにパターン化されていたと言う。1915年の夏、エリオットは結婚とイングランド滞在の許しを請いにグロスターに向かうが、トムの愛する母シャーロットに打ち勝ち、そのままボストンに滞在するかと思われた夫を再びロンドンに呼び寄せるためにヴィヴィアンが使った手段が病気であった。彼女はその後も重要な局面でかならず病気を「発症」するのだが、エリオットの方もさまざまな症状を訴えるのである。しかし、病気はまたエリオットに詩を書かせる創造的なものでもあった(314), (332)。

ロンドン定住後、エリオットは兄のヘンリに対して、外国人であることについていかに大変かと告白している(324)。同じ兄に、イギリスには「自分の腐肉を狙う無数のジャッカルがうごめいている」(414)、アメリカからやってきて仕事をしたいという若者には「アメリカ人がロンドン文壇で認められるのは金庫破りをするようなものだ」(352)と、その大変さを論ずるエリオットではあるが、John Worthen が小著ながらなかなか読みどころのある伝記で指摘して

いるように、この詩人は‘never anything anywhere’、つねにアウトサイダーであることを楽しんでたふしもある (*T. S. Eliot: A Short Biography*, Haus Publishing, 2009, p. 7.)。‘metoikos’、すなわち「居住外国人」(resident alien)であることは、エリオットの実存のあり方であり、彼がこだわった客観的な observation、観察することと深く関連している。故郷を遠くから思わざるを得ない孤独から逃れることができないが、かならずしも負の価値でしかないとは限らない。クロフォードは、「メトイコス」であることには「他の外人に近づくことを容易にし、現代文学においてきわめて重要な ‘displacement’ (放逐状態)にあるという感覚を、明確に表現する能力を刺激する ‘dividends’ があると評価しているのである (267)。

ともかく、クロフォードはエリオットの *The Egoist* に載った 1918 年の ‘In Memory of Henry James’ から「アメリカ人の最終完成形はイングランド人になることではなく、生まれつきのヨーロッパ人、いかなるヨーロッパ国籍の人間もなれないようなヨーロッパ人になることである」(291) という一文を引用し、ニューイングランドの遺産を担った先人ジェイムズに倣い、ヨーロッパ人になることを積極的に評価する姿勢に着目している。これはのちにエリオットがアングロ・カトリックの信仰者になる際にも重要な影響を及ぼしているように思われる。どこにおいても外国人であるということは、アメリカの地方性 (provincialism) を抜け出るための強みとなる。

最後に、クロフォードの『クライテリオン』第一号の構成分析は慧眼の現われであり、本伝記のもっとも読み応えのある最後の 7 頁の一部となっている。1922 年 8 月、エリオットはヴァレリ・ラルボーの「ユリシーズ」論を自ら翻訳し、母親からはハーヴァード周辺の講読見込み者のリストが送付される。9 月になると『荒地』の校正が始まり、ヴィヴィアンはまたしても病気となる。新聞、雑誌に掲載される広告にも気を配らなければならない。以上はすべてロイズ銀行での通常勤務に加えての仕事である。クロフォードの描写は社会的な活動場面からエリオットの住居に移行し、壁に掛けられた先祖の肖像が言及される。これをクロフォードは ‘shrine’ と表現し、エリオット個人のアメリカ人としての伝統と、彼がロンドン在住の「外人」であることを訪問者につねに意識化させる装置だとする。こうした上で、クロフォードは第一号の編集に関わるエリオットの戦略を読み取る。まず巻頭を飾る学殖豊かな老批評家セインツベリーの ‘Dullness’ は、読者の受動的な読みに警告を発するものだとし、寄稿者

の ‘allusion’ を見出せばそれをすぐに非難するのではなく、可能な限り、知識と関心を広げるように求めるエッセイと規定する。第二の記事はドストエフスキの小説プランであり、その中身は ‘horror’, ‘passionate desire’, ‘religion’, ‘the abyss’ を含む。これは『荒地』の内容と共鳴するものである。つづくスタージ・ムアの「現代詩におけるトリスタンとイゾルデの伝説」は第一部であり、エリオットによってその最終部分が ‘cut or wired flowers doomed to sterility’ compared poorly with ‘bloom on thriving plants’ (420) と編集され、『荒地』冒頭の ‘Lilacs’, ‘dead land’, ‘roots’, ‘tubers’ に繋がるよう上手に露払いの役割をさせている。そして『荒地』の後に続く3編、最初のメイ・シンクレアの短篇小説「犠牲者」は、同じ屋敷で働く下女との仲を裂かれたと誤解した下男が、主人を殺し、その幽霊を見て悩まされる姿を描くものである。⁶ 幽霊は自らを切り刻んだ殺人者に対して、‘I’ve come to forgive you. And to save you from the horror you would have felt sooner or later. And to stop your going on with your crime.’ と語るのだが、コンラッドを思わせる ‘the horror’ という言葉が読者の注意を引きつける。続くヘッセによる若手ドイツ詩人を扱った記事は、第一次世界大戦とフロイトの心理学を背景に、「世界の崩壊」とも言うべきカオスを聞き取る沈痛なエッセイであり、ダダイズムとの関連性を認めている。クロフォードに導かれて該当頁をめくってみれば、‘Europe is seen by the youth of to-day as a very sick neurotic, who can be helped only by shattering the self-created complexes in which he is suffocating.’ という文言が見える。このように、エリオットの『荒地』の世界が見事に『クライテリオン』の第一号のなかに再現されているようである。詩の編集の技法を雑誌の記事の編集の技法に転用し、ヨーロッパという荒地を表現する雑誌のなかに詩の『荒地』が存在するようにしている。10月中旬に第一号が出て、ほっとしたのも束の間、11月にはリヴァプールの新聞の書評欄に、パウンドが主唱して来たエリオット救済基金 Bel Esprit からの800ポンドをポケットに入れたという誤報が伝えられ、激しく動揺する。

そして本書は、12月15日、ニューヨークで刊行された『荒地』を手にするエリオットの描写で終わる。(初版1000部の一冊を手にしたことがない人には貴重な情報であろう。)

...The inside front-jacket flap quoted an early review by Burton Rascoe in the *New York Tribune*, calling *The Waste Land* ‘a thing of bitterness and beauty’

and, 'perhaps, the finest poem of this generation'. The note on the rear flap began simply, 'T.S. Eliot was born in 1888 in St. Louis, Missouri', then went on to hail him as 'without question the most significant of the younger American writers'. Tom, weary and very far from the city of his birth, looked at the name 'T.S. Eliot' in plain black print on the title page.

It was as if he had never been young. (424)

本書は小説のように読める伝記であり、主人公は若いけれども、その若さゆえに老人を標榜し、辺境であったアメリカ西部を出自とするハンディキャップを逆に利用し、西洋と東洋の古典を修め、新しい学問であった人類学と心理学の関心に動かされ、文明の頂点・最先端にあって、神話的なスコープを持った詩的世界を創造し、「結婚」と「病气」に疲弊する詩人エリオットの姿を提示している。

クロフォードは続編の *Eliot after 'The Waste Land'* を出版する予定というが、早く読みたいものである。本書で見事に浮かび上がったエリオットの、インサイダーでありアウトサイダーでもあるという複雑な内部構造が中年、老年期においてどのように収斂していくのか、それをクロフォードがどのように描くのか今から楽しみである。

注

- 1 Robert Crawford, *Devolving English Literature* (Clarendon, 1992), p. 234.
- 2 *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: Apprentice Years, 1905–1918* と *The Perfect Critic, 1919–1926* の2巻。版元は Johns Hopkins University Press。これは全体で8巻の計画である。今秋、エリオットの改宗期の散文を集めた第3巻 *Literature, Politics, Belief, 1927–1929* の出版が予定されている。
- 3 *The Letters of T.S. Eliot*, Vol. I (Faber, 1988), revised ed. (2009), II (2009), III (2012), IV (2013), V (2014).
- 4 Christopher Ricks and Jim McCue, eds., *The Poems of T. S. Eliot*. 綿密な本文批評と詳細な注釈付き。個々の詩についての伝記的背景もかなり詳しくなる模様。なお、McCue の 'Editing Eliot' (*Essays in Criticism*, vol. 56, no. 1, Jan. 2006, pp. 1–27) は、Lawrence Rainey の *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose* (Yale U.P., 2005) における無秩序ぶりを完膚無きまでに批判している。
- 5 本書からの引用はページ数を () に入れて示す。

- 6 クロフォードは ‘May Sinclair’s tale “The Victim”, in which a man who suspects his partner of sexual betrayal commits a murder and has to live with the consequences of his knowledge’ と説明しているが、これはエリオットとヴィヴィアンの結婚生活と結びつけようとしたことに起因する誤読であろう。

日本 T・S・エリオット協会 第27回大会プログラム

2014 年 11 月 8 日 (土)・9 日 (日)

神奈川大学 横浜キャンパス 3 号館 406 教室

第 1 日／11 月 8 日 (土)

13:00 受付開始

13:40～14:00 総 会

会長挨拶	東京学芸大学	池 田 栄 一
議 事	愛知学院大学	山 口 均 (事務局長)
会計報告	奈良女子大学 (非)	太 田 純

14:30～17:30 シンポジウム

「Cats & Cats ♪ エリオットと猫たちの時」

司会・講師	京都市立芸術大学(非)	鈴 木 綾 子
講師	奈良女子大学 (非)	太 田 純
講師	東京理科大学 (非)	久 野 暁 子
講師	四季株式会社取締役	田 中 浩 一

18:00～20:00 懇 親 会 司会 就実大学 進 藤 秀 彦
 展望ラウンジ「ストップオーバー」(1 号館 8 階)【会費 6,000 円 (学生
 会員 2,000 円)】

第2日／11月9日（日）

9:40 受付開始

研究発表

10:00～10:40 司会 尚絅学院大学 小原 俊文
 エリオットとパリ

神奈川大学 齋藤 純一

10:45～11:25 司会 佛教大学 松本 真治
 TSE@IAS

—— 物理学者に囲まれたエリオット

愛知学院大学 山口 均

11:30～12:10 司会 京都女子大学 佐伯 恵子
 T.S.エリオットの三つのペルソナ

神戸大学 野谷 啓二

昼食休憩（12:10～13:30）

特別講演

13:30～15:00 司会 青山学院大学 佐藤 亨
 詩人 吉田 文憲氏

「〈詩〉という出来事

—— 吉増剛造『オシリス、石ノ神』を読む」

15:00 閉会の辞 野谷 啓二（副会長）

日本 T・S・エリオット協会会則

- 第一条 本会は日本 T・S・エリオット協会 (The T. S. Eliot Society of Japan) と称し、事務局を事務局長の所属機関に置く。
- 第二条 本会は T・S・エリオットを中心に、関連のある作家、関与する文化現象について研究することを目的とする。
- 第三条 本会は前条の目的を遂行するため、次の事業を行う。
1. 年次大会の開催
 2. 機関誌等の発行
 3. 内外の関係機関との連絡と協調
 4. その他必要と認められる事業
- 第四条 本会の会員は第二条の趣旨に賛同し、所定の会費を納入するものとする。
- 2 会員は、普通会员、学生会員、賛助会員の 3 種類とする。
- 第五条 本会に次の役職を置く。任期は 2 年とし、再任は妨げない。
- 会長 1 名、副会長 1 名、事務局長 1 名、委員 若干名、会計監査 2 名
- 2 会長、副会長、事務局長、会計監査は会員の中から互選する。
 - 3 委員は総会において選出する。
 - 4 会長は本会を代表し、会を総括するとともに総会および委員会を招集する。
 - 5 副会長は会長を補佐する。
 - 6 事務局長は会務を総括する。
 - 7 会計監査は年に 1 回会計を監査する。
- 第六条 本会に次の機関を置く。
- 総会、委員会
- 2 総会は本会全般に関する事項の最高決定機関で、年 1 回開催する。
 - 3 委員会は会の運営に関する事項を議す。必要に応じて各種の特別委員会を構成することができる。
- 第七条 本会に顧問を置くことができる。顧問は委員会の推挙により会長が委嘱する。
- 第八条 本会の経費は会費および寄付金によりまかなう。
- 2 会費は年額とし、普通会员 6,000 円、学生会員 2,000 円、賛助会員 1 口 10,000 円とする。
 - 3 寄付金は金額を問わず、随時受け付ける。
 - 4 会計年度は 4 月 1 日より翌年 3 月 31 日までとする
 - 5 所定の会費がある年間未納の場合は委員会の議を経て、退会者として扱うことができる。
- 第九条 本会則の改正は総会の議を経なければならない。
- 付 則 本会則は 1988 年 11 月 12 日制定、施行する。
- 2 1989 年 11 月 11 日一部改訂。
 - 3 1994 年 11 月 12 日一部改訂。

委員名簿 [任期 2014 年 4 月～2016 年 3 月]

会 長	池田 栄一	(東京学芸大学)
副 会 長	野谷 啓二	(神戸大学)
事 務 局 長	山口 均	(愛知学院大学)
編集委員長	圓月 勝博	(同志社大学)
会 計	太田 純	(奈良女子大学・非常勤)
会 計 監 査	長岡みゆき	(大阪学院大学)
	松本 真治	(佛教大学)
Website 担当	山口 均	

委 員

阿部 公彦	(東京大学)	池田 栄一	
*圓月 勝博		太田 純	
*小原 俊文	(尚絅学院大学)	斉藤 純一	(神奈川大学)
*佐伯 恵子	(京都女子大学)	*佐藤 亨	(青山学院大学)
佐野 仁志	(京都嵯峨芸術大学)	島田 協子	(群馬県立女子大学)
進藤 秀彦	(就実大学)	高柳 俊一	(上智大学名誉教授)
田口 哲也	(同志社大学)	出口 菜摘	(京都府立大学)
中井 晨	(同志社大学名誉教授)	長岡みゆき	
野谷 啓二		平野 順雄	(相山女学園大学)
松本 真治		三宅 昭良	(首都大学東京)
村田 俊一	(弘前大学名誉教授)	山口 均	
*山本勢津子	(岩手大学・非常勤)		

(※は編集委員)

論文投稿規程

1. 投稿者は、前年度会費（投稿者が当該年度新入会員の場合は初回会費）が納入済みである本協会員に限ります。
2. 審査対象となる論文は、T. S. エリオットおよび関連事項について、日本語あるいは英語で書かれた学術論文とします。活字あるいは電子媒体によって公表されたもの、公表が予定されているもの、もしくは、公表の可否をめぐって他の学術団体等において審査中のものは、審査の対象にしません。ただし、口頭で発表されたものに関しては、その旨明記されていれば、審査の対象とします。
3. 投稿の締切は、5月31日（事務局必着）とします。
4. 原稿は、WORD ファイル形式 (.doc)、または、リッチテキスト形式 (.rtf) で作成し、電子メールでデータファイルを本協会事務局に提出することを原則とします。郵送でも受理しますが、その場合には、紙媒体の原稿5部（コピーも可）を本協会事務局に提出してください。郵送された提出物は、一切返却しません。
5. 原稿には、執筆者氏名や謝辞など投稿者を特定できる情報は、記載しないでください。
6. 原稿には、論文タイトル（日本語論文の場合は英語タイトルも併記すること）、投稿者の氏名（英語表記も併記すること）、現住所、電話番号（携帯も可）、電子メールアドレス、勤務先と職名（投稿者が学生の場合は所属大学と学年あるいは身分）を明記したカバーレター（郵送の場合は1通）を必ず添付してください。
7. 論文の審査結果は、編集委員会で決定し、8月31日までに本人宛に連絡します。審査結果は、採用、条件付採用、不採用の3段階とします。なお、条件付採用の場合には、指定の期日までに加筆修正と再提出を求めて、再審査を行います。
8. 日本語原稿作成要領
 - A. 原稿は、A4判横書き 11ポイント 30字×30行で作成してください。（その他の書式で作成された原稿の提出を希望する場合は事務局から事前に許可と指示を必ず受けること。）
 - B. 長さは、本文、注、参考文献、図版等を含めて、10枚以上15枚以内

とします。

- C. 注は、本文の終わりにまとめてください。
- D. 英語シノプシス (500 語以内) を A4 判 11 ポイント (フォントは Century) 半角 60 字 (全角 30 字) × 30 行で作成して、投稿前にネイティブ・スピーカーによるチェックをできるだけ受けた上、原稿に必ず添付してください。なお、英語シノプシスは、上記の長さには算入しません。
- E. その他の書式等に関しては、*MLA Handbook for Writers of Research Papers* (The Modern Language Association of America) あるいは『MLA 英語論文の手引き』(北星堂)の最新版に準拠するものとします。

9. 英語原稿作成要領

- A. 原稿は、A4 判 11 ポイント (フォントは Century) 半角 60 字 (全角 30 字) × 30 行で作成してください。(その他の書式で作成された原稿の提出を希望する場合は事務局から事前に許可と指示を必ず受けること。)
 - B. 長さは、本文、注、参考文献、図版等を含めて、18 枚以上 25 枚以内とします。
 - C. 注は、本文の終わりにまとめてください。
 - D. その他の書式等に関しては、*MLA Handbook for Writers of Research Papers* (The Modern Language Association of America) あるいは『MLA 英語論文の手引き』(北星堂)の最新版に従うものとします。
 - E. 投稿者の母語が英語でない場合は、投稿前にネイティブ・スピーカーによるチェックをできるだけ受けてください。
10. 特別講演記録、シンポジウム報告、研究ノート、書評など論文以外の掲載物の規程に関しては、委員会の了承のもと、当該年度編集委員会で別途定めるものとします。
11. 論文等掲載物を電子化して公表する権利は、本協会が有するものとします。

(2014 年 11 月 8 日改正、2004 年 7 月 3 日改正、2001 年 7 月 1 日改正、1998 年 12 月 10 日改正、1995 年 1 月 18 日改正、1990 年 7 月 10 日改正、1989 年 12 月 10 日制定)

編集後記

自分が好きな詩人をほめるとき、私たちが何気なく使っている3つのレトリックについて、おさらいしてみましょう。一つ目は、「あの人は生まれるのが早すぎた」という言い方です。時代を先取りしていた先駆者の発見を吹聴するときに効果的です。17世紀のダンを祭り上げたときのエリオットの批評が優れたお手本になるでしょう。二つ目は、「あの人は時代の申し子だった」という言い方です。一世を風靡した名士に自分も親しんでいることを自慢するときに試してみましょう。18世紀のジョンソン博士を賛美したエリオットの文章が参考になるかもしれません。三つ目は、「あの人は生まれるのが遅すぎた」という言い方。時代から取り残された人物にも目配りをしていることを示すときに使います。大江健三郎の作品名を借りれば、＜遅れてきた青年＞のモチーフですが、19世紀のアーノルドに対するエリオットの親近感の表明が格好の教材となるはずです。

エリオット本人は、すべてのレトリックがよくあてはまる稀有な詩人です。アヴァンギャルドなエリオットを強調するなら1つ目、文壇の大御所としてのエリオットに関心を向けるなら2つ目、信仰篤き伝統主義者エリオットを評価するなら3つ目がぴったりでしょう。

本協会を牽引する会員の一人である野谷氏がエリオットの最新の伝記をさっそく紹介してくださっていますが、“T. S. Eliot was never young”という一文がとても印象的でした（本号66ページ参照）。著者クロフォードが用いるレトリックは、3つ目の変奏曲で、＜遅れてきた青年エリオット＞の特徴を見事に言い当てているからです。エリオット没後50年に合わせて刊行されたクロフォードの力作について語り合いながら、＜先駆者エリオット＞や＜時代の申し子エリオット＞を語る対抗レトリックも駆使して、エリオットの校訂版詩集の登場とともに、多彩なエリオット像の饗宴を繰り広げていきましょう。（K.E.）

ISSN 0918-4759

T. S. ELIOT REVIEW

No. 26

2015年11月1日発行

編集・発行 日本T・S・エリオット協会

〒470-0195 愛知県日進市岩崎町阿良池12

愛知学院大学 教養部 英語科

山口 均 研究室内

Tel 0561-73-1111(代表) 内線3022(山口研究室)

メールアドレス exp06660@nifty.ne.jp

印

刷 モリモト印刷株式会社

Tel 03-3268-6301
