

# 足音は誰のものか

——『荒地』第二部の浮遊する視点——

島 田 協 子

The Unidentified Footsteps:  
Floating Point of View in the Second Part of *The Waste Land*

Kyoko SHIMADA

## はじめに

T.S. エリオットの詩『荒地』(*The Waste Land*, 1922) が「読み易い」と感じる読者はほとんどいないだろう。「読みにくさ」の原因としては主に二つのことが考えられる。一つは、聖杯伝説や古代エジプトの豊穡神話、聖書を始めとする様々な古典が参照枠となり、無数の言及やパロディがなされていること。二つめは、この詩が、互いに一見つながりのない無数の断片から成っていることである。そして、この二つは相互に関連している。ある断片において参照枠となる神話あるいは古典作品の引用は、それがその断片とどのようにかかわるのか、その関連を示すような説明がないままに唐突に現れ、その意味が十分に展開される前に次の断片が始まり、そこではまた全く別の作品がパロディ化されている。参照枠が無数にあるため、それらを統合して断片同士に明確な連続性を見出すことが困難となる。何らかの一貫した「語り」を無意識に期待していたとしても、詩行を追うごとに、その「語り」が阻害されていくことになる。

あえて『荒地』を簡潔に説明するなら、第一次世界大戦後間もないロンドンを、伝説の病んだ王の治める不毛の荒地に見立て、死と暴力と頹廢（とりわけ性的な不毛さ）を連想させる無数の古典の引用やパロディを用いながら、荒地に閉じ込められた無気力な男女の姿を断片的に描写し、あるいは彼ら自身に（これも断片的な声として）語らせることによって、総体的に現代の〈荒地〉を浮かび上がらせつつ、再生をもたらす恵みの雨を希求するも、雷の響きが「与えよ」「共感せよ」「統御せよ」という三つの教えを暗示するだけで、遂に雨は降らず、救いは訪れないと、とりあえずは纏めることができよう。しかし、生命力を失った「荒地」の世界と再生への希求という「解釈」は可能であっても、断片同士の明確な関連性を示す言葉を、詩の中に見出すことは依然として困難である。

エリオットが『荒地』発表翌年の書評「『ユリシーズ』、秩序と神話」(“*Ulysses, Order, and Myth*” 1923)において、新たな文学の方向性として推奨した「神話的手法」(“mythical method”) (*Dial* 483)一すなわち過去のテキストを下敷きにすることで、過去と現在を対比しあるいは二重写しにすることによって、混沌とした同時代の感覚に意味を与え表現する手法—は、この書評の前年、ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』と同年に発表された『荒地』の擁護ともなっていることは明瞭である。そのため「神話的手法」は『荒地』に一貫した解釈を見出そうとする際の一つのキーワードとなってきた。過去のテキストから連想されるイメージ、一つ一つの断片が喚起するイメージの集積が総体として『荒地』を形づくっているとすれば、それらを論理的に繋ぎ合わせる要素—断片とその参照枠との関連性、断片と他の断片との関連性、個々の断片の完結性を明示する要素は、むしろ積極的に排除されるべきものであったと考えられる。

一方、『ユリシーズ、秩序と神話』においてエリオットが「神話的手法」に対立させているのが「物語的手法」(“narrative method”)である。上述したような『荒地』の「読みにくさ」について考える際には、エリオットが神話的手法を擁護する際に、それと対比されるものとして「物語的手法」を置き、後者をいわば切り捨てていることにも注目すべきであろう。この対比は『ユリシーズ』の書評においては当然のことながら小説(“novel”)の手法に関する文脈で言及され、「novelはヘンリー・ジェイムズで終わった」としている。すなわちヘンリー・ジェイムズの小説に見られるような、固定した視点に基づいた単一の語り手によって語られた小説の手法を指していると思われる。だが、詩という異なるジャンルにおいて、散文である『ユリシーズ』と同じく同時代を表現するための新しい方法を試みた『荒地』においてもやはり、「物語的手法」は排除される傾向にあったのではないか。

先述したように、エリオットはジョイスの『ユリシーズ』について「物語的手法」に代わる「神話的手法」を称賛した。その『ユリシーズ』では、各エピソードが異なる文体で、異なる視点から描かれている。それでも、ダブリンのある特定の一日にレオポルド・ブルームやモリー・ブルーム、ステューヴン・ディーダラスなど、そのダブリンの街に住む特定の人物が織り成すエピソードという前提はある。つまり時と場所、そこに住む人物が特定され、彼らの言動や様々な出来事が語られ、それらが土台としての文脈を提供している。その上で『オデュッセイア』との対応、パロディや引用、回想の挿入などの実験が行われているのである。19世紀的な一貫した「語り」(narrative)は否定されているが、どのような状況で何が起きているのかという文脈、その背後にある「物語」(story)はある程度維持されている。これに対し『荒地』の場合には、土台となる特定の設定や出来事も明確ではない。つまり“narrative”が不明確であるために、その背後に確定した“story”を見出すことができないのである。

1960年のグレアム・ハフによる、いささか不満めいた主張は、こうした『荒地』の読みにくさに対する焦燥が表れた一つの例であろう。

私は以下のような見解に同意せざるをえない。ある詩が単なる書誌ではなく一つのまとまった作品(“unity”)として存在するためには、我々には、抒情詩や哀歌に見られるような、一つの声が語っているという感覚、あるいは、対話のある物語詩や劇に見られるような、明らかに互いに関係のある複数の声が語っているという感覚が必要である。これらの声が述べることは、他のどのような言語表現においても受容可能であるようなものと同様の文脈の原理を必要とする。イメージの連結は手法などでは全くなく、手法の否定であると。(34)

ハフの不満は、詩を有機的統一体(organic unity)として捉えようとするニュー・クリティシズムの見解というに留まらず、一貫した語りを支える明確な視点の欠如という『荒地』の特性に対する反応だと言えよう。誰が誰に向けて、何について語っているのか、語りの状況や内容を含めた文脈は、小説だけでなく、抒情詩や哀歌、物語詩や劇においても見られるが、ハフが述べるように、こうした文脈が『荒地』では明確ではない。

もっとも、その後テキストの「読みに」に纏わる様々な批評を経て、『荒地』の一貫性の無さそれ自体も積極的に評価されるようになってきた。A Companion to T.S. Eliot (2009)の中で『荒地』読解の困難さと多義性を論じたマイケル・コイルは、そうした困難さと多義性こそが『荒地』という詩を成立させているのだと述べ、その難解さの理由として、この詩が「反物語」(“anti-narrative”) (159)であることを挙げている。『荒地』には物語詩に近い描写や、19世紀の劇的独白の詩に近いもの、あるいは因果関係や仮定を軸とする論理的言辭と見えるものが多く含まれるにも関わらず、

それらは常に途中で寸断され、そのことによって多義性が発生していると指摘している。

コイルの指摘に加えて、語りの視点が定まらず、誰が誰に向けて、いつ、どこで語っているのが常に不明瞭であることも、物語的な一貫性を遮断する要素となっている。「神話的手法」によって、それぞれの断片を過去との関係におくことで、そこにいわば縦のパースペクティブが生じても、各断片の中で語りかけてくる声との関係、あるいは各断片で語る声同士の関係づけが確定できず、ハフの言う「文脈」は明示されないために、前後関係や因果関係といった、いわば横のパースペクティブを生じさせることができない。それもまた、コイルの示唆する多義性をもたらすが、そうした不明瞭さや多義性が生じることによって、読者と『荒地』との関係もまた、不安定な状態に置かれ続けることになる。

語りが一貫していないこと、全体を貫く横のパースペクティブが存在しないことは、多分にこの詩の成立状況とも関わっていると思われる。当時、長詩を書こうとしていたエリオットだったが、公私にわたる多忙な生活と精神的緊張のなかで詩作は進まなかった。生活を維持するためもあり、平日はロイズ銀行に勤務する一方、文芸誌『エゴイスト』(*Egoist*)の編集に携わり、更に書評や連続講座も行っていた。結婚当初から精神疾患による心身の不調に苦しんでいた妻ヴィヴィアンの症状にも対応する必要があり、これらによる精神的・肉体的な疲労が重なって、エリオット自身もたびたび体調を崩していたが、『荒地』執筆に本格的に取り組んでいた1921年には神経科医から休職を命じられ、夫婦それぞれが療養生活に入る(Valerie Eliot 471; Akroyd 113-14)。このような多忙と不調のもとで、一貫性のある長詩を仕上げることが困難であったことは十分考えられる。

しかし、1971年に出版された草稿のファクシミリ版と、修正を経た完成版とを比較すると、エリオット自身による削除・修正も、彼が意見を仰いだ友人エズラ・パウンド(Ezra Pound)による削除やコメントも、むしろ断片化、一貫性のなさ、視点の不明瞭さを強める方向、すなわち、一貫した「語り」を排除する方向に働いていることが窺える。草稿には、完成版と比べて全体に具体的・写実的描写や断片同士の関連性を示す表現が散見される。パウンドの助言をいれて削除した結果、語りの連続性や説明的な部分が削られて簡潔になり、断片化が進んでいる。語り手の視点・主体の把握を容易にする継続性がなくなり、それぞれの文脈が不明確になった。『荒地』における不明瞭な語りは、偶然あるいはやむをえない事情の産物というよりも(それも契機となったのかもしれないが)、むしろ積極的に強められたものと言える。

『荒地』第二部「チェス遊び」(“The Game of Chess”)前半もまた、こうした視点の不安定さが特に場面との相乗効果を上げている例の一つであるが、この部分が特に興味深いのは、それが『荒地』の中で唯一、女性の登場人物と男性の語り手との間で言葉の応酬らしきものが行われる場面であるにもかかわらず、場面内における語り手の所在や視点の在りかが曖昧だという点である。さらに、作中で言及される階段の足音は、こうした不安定な視点と深く関わっている。

本論文では、『荒地』における視点の曖昧さと物語性の排除について、草稿版と完成版との比較を交えつつ検討する。草稿版と完成版との比較研究では、エリオットの元々の『荒地』構想を探る研究も盛んに行われてきたが、本稿ではあくまで草稿版が修正された結果として『荒地』がどのような特性を持つに至ったかに焦点を当てることとし、草稿で削除された部分は、多義性がいかにして生じているかを知るための手掛かりとする。まず第一部「死者の埋葬」(“The Burial of the Dead”)及び第三部「劫火の説教」(“The Fire Sermon”)からいくつか例を挙げて分析する。次に『荒地』草稿から削除されたエピソードについて、その削除の意味を物語性の排除という観点から論じる。最後に第二部「チェス遊び」前半部分について、地の文の語りと女性の台詞との関係、さらに室外から聞こえる足音の役割に注目する。草稿の修正が更に具体的な文脈を消し去り、語りの視点を不明確にしていることを確認しながら、「チェス遊び」前半が、主体の定まらぬ『荒地』の語り自体の

喚起する不安を体現していることを論証したい。

## 1. 文脈と人称をめぐって

まずは修正を経た完成版『荒地』において、語りの視点の在り方や人称の移ろいを確認しておきたい。第一部冒頭から、読者は正体不明の語り手と向き合うことになる。

April is the cruellest month, breeding  
 Lilacs out of the dead land, mixing  
 Memory and desire, stirring  
 Dull roots with spring rain.  
 Winter kept us warm, covering  
 Earth in forgetful snow, feeding  
 A little life with dried tubers.  
 Summer surprised us, coming over the Starnbergersee  
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,  
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,  
 And drank coffee, and talked for an hour.  
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.  
 And when we were children, staying at the archduke's,  
 My cousin's, he took me out on a sled,  
 And I was frightened. He said, Marie,  
 Marie, hold on tight. And down we went.  
 In the mountains, there you feel free.  
 I read, much of the night, and go south in the winter. (l-18)<sup>1</sup>

冒頭の4行は無生物主語で、人物は言及されない。また5行目の“Winter kept us warm”と8行目“Summer surprised us”で“us”が現れるが、これらの“us”が何者なのかは明示されていない。しかもこの二つの“us”には、文脈上のずれが生じている。まず5行目で“us”と述べる「私たち」は、冒頭で“April is the cruellest month”と述べる語り手自身と、その語り手が自分と同じような感じ方をしていると想定する人(々)であるが、この箇所には具体的な状況が示されないため、“us”の指す対象についてそれ以上のことは分からない。語り手の身近にいる特定の誰か、あるいは人類全般を指すともとれるが、読者に向けて同意を促しているとも考えられる。これに対し8行目(“Summer surprised us...”)は、それまでと同様に季節について述べているように見えるが、ここで文脈は更にずれる。1行目で「四月」が現在形で、それに対比される「冬」が過去形で語られる(そのこと自体は不自然ではない)後に、「夏」がまた過去形で語られているが、「冬」の後に登場するこの「夏」は、《残酷な「四月」と「私たち」を暖かく包んでくれた「冬」》という比較の続きではなく、ある特定の「夏」の記憶へと飛んでおり、具体的かつ個人的な場面の描写となつて

1 以下、『荒地』完成版の引用には、*The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* 所収の“Text of the First Edition”を使用する。

いる。「私たち」がミュンヘンの庭園ホーフガルテンでコーヒーを飲みお喋りしたことが語られた後、ドイツ語表記の一行(私はロシア人ではありません、リトアニア出身のれっきとしたドイツ人です)を挟んで、子供時代に「いとこの皇太子」とそり遊びをしたという思い出話が続く。この語りにはさらに皇太子の言葉「マリー、マリー、しっかりつかまって」が含まれるため、ここに至って、少なくとも12～18行目が「マリー」という女性の言葉であることが分かる。

このセクションの語り手については、冒頭からの詩行も全てこのマリーの言葉すなわち「女語り」であるという解釈も可能である(山口 25-26)。確かに行間が空かずに一続きになっていることや、“and”を多用する語法が続くこと等から、このセクションがすべて同一人物による一貫した語りとも考えられる。その場合、12行目になって挿入されるドイツ語表記は、ホーフガルテンの思い出を語りながら自分の出自を強調しようとしたものととれる。しかし、そのように解釈する場合にも、少なくとも11行目までの時点で語り手の正体を特定することは難しく、文脈上の視点が移ろっていることには変わりがないと言える。

13行目から16行目までの部分は、語り手がマリーであるということが明確である。また“when we were children” (13) というマリーの言葉から、語られる出来事と語り手との時間的な関係が明示され、登場人物がマリーのいとこの“archduke”であるという人間関係も言及されている。この思い出話の部分では、「語り」(narrative)の具体性が、マリーの子供時代の経験という明確な「物語」(story)を支えているのだ。加えて、その前に言及されたホーフガルテンやドイツ語の挿入とともに、いとこの肩書である“archduke”と「マリー」という固有名が更なる「物語」を想起させる。“archduke”という肩書は1918年までのオーストリア皇子を指す(『新英和大辞典』)ことから、オーストリア＝ハンガリー帝国の皇太子で謎の心中を遂げたルドルフ(Rudolf)と、ルドルフの死後に皇太子となったフランツ・フェルディナント(Franz Ferdinand)を連想させる<sup>2</sup>。第一次世界大戦はフランツ・フェルディナントの暗殺を契機として始まったことから、“archduke”と幼少期を共に過ごしたというマリーの言葉は、第一次世界大戦前という失われた過去の世界を暗示する。更に、ホーフガルテンがオーストリア＝ハンガリー帝国に属したバイエルン公国の王宮付属庭園であったこと、またホーフガルテンのあるミュンヘンは、1918年に起きたミュンヘン革命の舞台となり、かつ1920年にはヒトラーのナチス結成の地でもあったことを付け加えてもよいかもしれない。実在の人物や歴史上の事件を想起させ、とりわけ同時代の読者にとっては大戦前の世界と戦後の政治的不安をともに想起させる地名や人物を配し、突然の雨宿りと日光の降り注ぐ庭園という、簡潔ながら鮮やかな場面とともに現在と過去の対比が暗示された途端、しかしマリーの語りは唐突に終わり、冒頭からの詩行とのつながりも、以後の断片との関連も明示されない。歴史上の出来事と絡んだ過去の出来事を一貫した語り手が回想するという物語としての可能性は断ち切れ、他との関連を得ないまま断片として放置される。

19行目以降は再び現在時制になり、どことも特定しえない乾いた岩場を舞台に、“you”という二人称が初めて現れる。この“you”に対して語り手は「人の子よ」(“Son of man”) (20) と呼びかけ、「一握りの塵の中に恐怖を見せてやろう」(“I will show you fear in a handful of dust”) (30) と重々しく述べている。“Son of man”と呼ばれることから、呼びかける相手の“you”は男性ということになる。因みに、この「人の子よ」という表現は、エリオットが『荒地』への自注で述べてい

2 ルドルフとフランツ・フェルディナントのそれぞれまたいとこにあたる Marie Larisch という女性が実在しており、『荒地』のこの箇所は彼女の回想録との類似性も指摘されているが、エリオットの妻ヴァレリーによれば、エリオット自身が直接彼女と交わした会話から着想されたという (Eliot, *Annotated* 77; Varelle Eliot 126)。

るように(147)、旧約聖書の「エゼキエル書」から採られた、預言者エゼキエルからイスラエル人への呼びかけでもある。この預言者口調は、直前の断片に登場するマリーの口調とは明らかに異質だ。しかし、この断片が、誰から誰に向けて、いつ、どこで語られたものか、具体的なことは何も示されていない。

その直後にワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』の一節に挟まれて続く部分では、“You gave me hyacinths first a year ago, /‘They called me the hyacinth girl.’” という台詞のあとに地の文で “-Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden, . . .” と、語り手がその「ヒヤシンス娘」とヒヤシンス園から夜遅くに戻った際の回想が続く(35-41)。この地の文が「人の子よ」と呼びかけたのと同じ語り手のものなのかも判然としないが、台詞と地の文との関係も曖昧である。ヒヤシンス娘が目の前にいる語り手に直接「1年前にヒヤシンスを下さったわね」と語りかけ、それに対して語り手が過去の場面を回想しているのか。あるいは語り手が過去に彼女に言われた言葉を思い出しながら語っているのか。それらも明示されぬままに、このセクションは終わる。

次のセクションでは、これまた唐突に占い師マダム・ソソストリスが登場し、タロット占いが行われる。運勢を告げる彼女の言葉は “Here, said she, /Is your card, the drowned Phoenician Sailor” (46-47) と始まり、以後もセクションの最後まで引用符が付かないまま、地の文に同化している。そして、彼女が占っているのが誰の運勢なのかは “your card” としか言及されないため、それが語り手の運勢なのか、第三者のものなのか判然としない。地の文であるため、読者への語りかけにも見える。こうした語りかけの曖昧さは、次の第一部最後のセクションで、ロンドン橋から金融街シティへ向かって歩く通勤者の群れが死者の群れになぞらえられる場面にも言える。語り手は人混みの中に知り合いを見つけ “Stetson! /‘You who were with me in the ships at Mylae!’”

(69-70) と呼び掛ける。この部分以降は第一部の最後までが引用符で括られ、明らかに地の文と区別されているだけでなく、“You” と “me” という人称から、語り手が「ステットソン」なる人物に呼びかけていることが明らかだ。ロンドンの人混みをさまよっていた語り手が、過去の経験を共有する相手に出会い声を掛けるという場面が展開するかに見える。第一次大戦から4年後に発表された『荒地』が同時代のロンドンを描いているとすれば、この場面は戦友との再会ともとれる。しかし、そうした文脈はすぐに断ち切られる。ここで語り手が言及する地名は “Mylae” すなわち、ポエニ戦争(紀元前3～2世紀)の舞台となった場所なのだ。更に、前年に庭に埋めた死体は芽を出したか、という不気味な問いかけの後、ステットソンへの呼びかけとして始まったはずの語りは、最後にはボードレール『悪の華』の引用、「君、偽善の読者よ！一わが同胞、わが兄弟よ！」 (“You! hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!”) (76) という読者への呼びかけに移行する。

以上、第一部「死者の埋葬」において、語りの視点が明瞭でなく、不確定である様を見てきた。第二部「チェス遊び」の語りについては後述することとし、次の第三部「劫火の説教」に登場する「ティレシアス」(Tiresias) と名乗る語り手について考えてみたい。エリオットは『荒地』218行目への自注において、「ティレシアスは登場人物(“character”)ではなく単なる観察者だが、それでもこの詩の中で最も重要な人物である。…【男性の登場人物がみな融合しているのと同様に】すべての女性は一人の女性であり、二つの性がティレシアスの中で合わさっている。実際、ティレシアスが見るものがこの詩の本質である」と解説している。ギリシア神話に出てくるティレシアスは男女両性を経験した老人で、盲目ながら予見の能力を持つという、性別と時間を超越した存在である。そのような人物を登場させることは、男女様々な人物による、様々な時点からの語りを「まとまりのあるもの」として説明するには適しているであろう。

しかし、このティレシアスもまた、視点の混乱に一役買っている。エリオットの自注は「ミスリーディング」(135) であるとするマンジュ・ジェインの見解にもあるように、ティレシアスがすべて

の語りを統合するという解釈にはむしろ困難さが伴う。そもそも、ティレシアスが「見たもの」という自注の言葉も「ミスリーディング」と言えるだろう。ティレシアスが名乗りを挙げて登場するのは第三部の途中の場面だけであり、その前後の各断片においてティレシアスが何かを「見た」とすれば、そのティレシアスの視点はどこにあるのか。仮に地の文がすべてティレシアスの語りだとすれば、ヒヤシンス娘やマダム・ソストリスの声を聞き、ステットソンに呼びかける存在である語り手が、なおかつそれらの“character”を統合したものになってしまう。第五部「雷の言葉」(“What Thunder Said”) で語り手が崩れる塔のヴィジョンを見、鳥の声に水の滴る音の幻聴を聴き、雷の音に「与えよ、共感せよ、統御せよ」の言葉を聴くのは、確かに予言者のイメージと重なるが、この語り手もすなわち予言者ティレシアスである、と詩の中で明示されているわけではない。また、語り手がティレシアスを名乗って登場する二つの場面に限ってみても、それらの語りの視点は変化している。一つ目の場面では、語り手は商人ユーゲニデスとともに場面中に存在し、ユーゲニデス氏から見られ、誘いをかけられる。しかしタイピストの部屋で帰宅後の彼女を観察し、訪れた若者との逢引の一部始終を目撃できる語り手は、当然、タイピストやその若者にとっては不可視の存在であるはずだ。ともに“I, Tiresias”と名乗る連続した場面でありながら、一方では登場人物の一人として場面内に現れた自身を語り、もう一方では姿の見えない存在として、超越的な立場から場面内の出来事を語っている。

そのように自在に立場を変えられるのだとしても、それについてティレシアス自身は何も説明しない。エリオットの自注で改めて重視すべきは、ティレシアスは登場人物ではない、という点であろう。つまり、「劫火の説教」において“I, Tiresias”とみずから名乗りつつも、その人格は固定されず、むしろ「ティレシアスの曖昧さ」とでも言うべき浮遊性を『荒地』の語りに与えているのである。

## 2. 消された「物語」

『荒地』はその草稿の修正によっても、物語性の排除が更に推し進められている。最も顕著な例は、第一部冒頭の夜遊びのエピソードおよび第三部のフレスカ(Fresca)という文学好きの女性のエピソードの削除と、第四部「水死」(“Death by Water”)における削除であろう。一つ目はエリオット自身の推敲による削除、次の二者はパウンドの勧めによる削除だが、いずれも語り手あるいは語られる対象に纏わる具体的な描写が大きく削られている。

第一部の草稿では、現行版の1行目“April is the cruellest month”(1)の前に、語り手“I”が友人たちと酔って騒ぎながら夜の街を徘徊したことを語る独白が置かれていた。ここでは、登場する人物はTom、Silk Hat Harry、Jane、Myrtleなどすべて固有名で呼ばれ、彼らと“I”による一夜の行動と台詞が時系列で再現されている。語り手自身が特定の時間内に経験した出来事<sup>3</sup>を、連続性と具体性をもって再現したこの部分は、小説の一場面近く、物語的な性格が強いものと言える。この54行にわたるエピソードはエリオット自身によって丸ごと削除され、その結果、“April is the cruellest month”という、逆説的かつ抽象度の高い言明から始まることになった。また、現行版の冒頭部分には“I”という主語は出て来ず、語り手の主体は5行目で初めて現れる“us”、そして“we”という形で辛うじて仄めかされることになった。

---

3 “I”の語りの内部には、他の登場人物が自身の経験について語る言葉が引用され二重構造をなしている。このエピソードの構造に関する分析については山口を参照。

第三部のフレスカのエピソードは、有閑階級の女性が手紙を書いたり流行の文学作品を読んだりする様子を描く、18世紀の英雄二連句を模した諷刺的な詩行であったが、模倣のレベルでしかないとするパウンドの批評にあい削除された。また第四部での削除は、パウンドの意見の中でも特に大胆と言える箇所、元の92行中82行分を削除するよう勧められ、エリオットがその勧めに従った結果、第四部は残りの10行のみという極めて短いものとなった。削られた82行では、フェニキアの水夫フレバスの人となりや、彼が航海に出てから船が難破するまでの様子が語られ、最後の10行で、溺死したフレバスが静かに海に沈んでいく。これにより、フレバスという水夫がどのような人物か、なぜ水死したのかといった「フレバスの物語」としての文脈は消えた。「水死のいきさつを一切、描かないことで葬送歌はアレゴリカルな次元を獲得し」(三宅 42)、自らの人生を忘れ去って水中に漂うフレバスの姿そのままに、10行のみの第四部はそれ自体が短い断片として置かれている。

以上の三か所は、継続性のある語りによる物語性の強いエピソードがそっくり削除された例であるが、より細部の修正は『荒地』全体に及ぶ。<sup>4</sup>ここでは、物語性の縮小という観点から、細部の修正の例を検討してみたい。第三部「劫火の説教」におけるタイピストのエピソードでは、特にタイピストと彼女の恋人の人物像を描き出すにあたり、かなりの修正が行われている。その多くは、人間的な感情を失ったロボットのようなタイピストのイメージとは合わない服装描写や、彼女の恋人の年齢や暮らしに関する冗長な説明を削除し、外見や動作の簡潔な描写に変えるもので、彼らが感情や人間味を失った機械的な存在であることが強調されている。こうしたイメージの鮮明化は時間的なエピソードの広がりや排除し、描写をその場面のみ限定する。また草稿版では、夕方に帰宅した彼女はまず“broken breakfast” ([33][45] 130)<sup>5</sup>を片づけるが、パウンドの勧めもあり、“broken”は削除された。パウンドの批判の矛先は、この行を含む4行の韻律であって、確かに完成版の“clears her breakfast” (222)と比べて草稿版の“begins/To clear away her broken breakfast” ([33][45] 129-30)は冗長である。だがそれに加えて、“broken breakfast”では出勤時刻が迫り、朝食を中断して慌ただしく出掛けたことがより明瞭に窺え、単に“clears her breakfast”とした完成版の方が、時間的な脈絡を想起しにくくなっている。更に、草稿版にあるタイピストの恋人についての説明“One of those simple loiterers whom *we* say/ *We* may have seen in any public place/At almost any hour of night and day” ([45] 146-48、イタリック体筆者)は、初めの行についてはパウンドが“too personal”とコメントしているように、語り手の主観が強く出たおしゃべり風の語りであり、また読者との一体感を喚起する *we* が2回用いられている。完成版では“One of the low on whom assurance sits/As a silk hat on a Bradford millionaire” (233-34)と比喻を用いた簡潔な3人称の表現となった。これにより、私的な長々しい論評に読者を巻き込もうとする語り手は姿を消している。

以上のように、エピソードの削除や細部の修正によって、語り手の主観を全面に出す「語り」や、人物の背景を明示する「物語」が切り詰められている。

4 エリオットによる『荒地』構想の過程とパウンドによる「剪定」の意味について分析した三宅昭良は、削除作業によってパウンドが「弛緩した表現を引き締め」ようとし、また削除を契機としてエリオットは「〈荒地〉の内面化された『私』を作り出した」(34-35)としている。

5 以下、『荒地』草稿版の引用には *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* を使用し、[ ] で同書の引用ページを示した。

### 3. 階段の足音、沈黙する対話者

第二部「チェス遊び」は、前半では豪華に装飾された部屋で髪をとかず女性が描写された後、その女性のものと思しき台詞とそれに対する応答としての地の文が交互に現れる。後半では、コックニー訛の女性が閉店間際のパブで、友人のリルとその夫について語る独白形式である。より継続性が強い後半部分では、同じ一人の人物が、同じ口調（コックニー訛）で、子沢山のリルの不健康な生活や、戦争から復員した彼女の夫アルバートとの関係、自分とリル夫妻との関わりについて語り続ける。その限りにおいて、この部分は「コックニー訛の女性による、友人リル夫妻についての物語」としての一貫性、継続性を保っている。しかし、話に何ら結末がつかないうちに、閉店を告げる店主の言葉“HURRY UP PLEASE ITS TIME”が挿入され、話は途中のままで、常連客たちへの別れの挨拶がなされ、<sup>6</sup> その挨拶は最後に“Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night” (172) という、『ハムレット』の狂乱したオフィーリアの台詞の引用に代わる。安定した語り手であると見えたものが不意に途切れ、更には別人の声に切り替わる。パブで噂話に興じる女性という語り手の人格は最後まで維持されることはない。

一方の前半部分では、語り手の視点は更に不確定である。この部分を Brooker は次のように紹介している。

この…セクションは二つの部分に分かれる。始めは部屋の描写で、次はある男性と彼の妻(と思われる)との間の「対話」である。始めの部分では、妻は一人である。次の部分では、夫が登場し、視点は無名の語り手から彼へと移動する。(Brooker 139)

始めに室内の様子と、室外の階段に聞こえる足音、部屋で髪をとかず女性の姿が、三人称で客観的に語られている。ここでの語り手は、Brooker が「無名の語り手」(139) と述べているように、誰か特定の人物であることを窺わせない。女性との遣り取りもなく、部屋や彼女についての主観的なコメントもなく、語り手自身を主語とした文もない。これに対し次の部分では、引用符で括られた女性の台詞と、それに応じるように現れる地の文の語りが交互に置かれている。

‘My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
‘Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
‘What are you thinking of? What thinking? What?  
‘I never know what you are thinking. Think.’

I think we are in rat’s alley  
Where the dead men lost their bones.

‘What is that noise?’  
The wind under the door.

---

6 Coyle は、この部分で読者の「聞き手」としての立場が、女性の隣席で話を聞かされる立場から、他の客に話しかけているのを漏れ聞くだけの傍観者の的なものに変化してしまうと指摘している (Coyle 159)。

‘What is that noise now? What is the wind doing?’  
Nothing again nothing. (111-20)

ここで地の文は、Brooker も指摘するように、前の室内描写での第三者的な無名の語り手から、登場人物の一人としての内心の声へと変化し、視点が移動しているように見える。

一方、これら二つの場面の語り手に関しては別様にも解釈できる。すなわち、語り手はいずれも場面を客観的に眺めており、始めに室内及び彼女の姿を観察し、階段の足音を聞き、その後現れた男性を女性が問い詰めるのを見ている。その相手は直接描写されず、代わりに、語り手は女性の台詞を聞きながら、返事をしない相手に代わって、思いついたことを地の文で述べている。その場合、語り手は第三部のタイピストの場面で傍観者的に場面を描写するティレシアスと同様の視点の持ち主ということになる。この語り手は、女性が“Is there nothing in your head?” (126) と問い詰めるのに対して、はぐらかすように“O O O O that Shakespeherian Rag--/It's so elegant/So intelligent” (128-30) と、ブロードウェイのレビューで歌われたラグタイム「あのシェイクスピア流ラグ」(“That Shakespearian Rag” 1912) の一節をもじってみせたり、“What shall we do to-morrow?/What shall we ever do?” (133-34) という切実な問いかけに対し“The hot water at ten./And if it rains, a closed car at four.” (135-36) と、ごく基本的な日常の行動を挙げて単調な日々の繰り返しを皮肉ってみせたりする。女性の問いかけから距離を置いて揶揄しているように見えるが、それは傍観者としての立場からこの場面にコメントしているためだと考えることもできる。

「チェス遊び」草稿では、女性の台詞“Do you remember/‘Nothing?’”の後に“I remember/The hyacinth garden. Those are pearls that were his eyes, yes!”という地の文が続く([13] 46-50)。行末の“yes!”にはパウンドにより削除の線が引かれているが、完成版では“yes!”のみならず“The hyacinth garden.”も削除され、“I remember/Those are pearls that were his eyes” (123-24)となっている。ここでヒヤシンス園への言及があれば、第一部のヒヤシンス娘の箇所(やはり女性の台詞と男性の語り手による地の文という形式であった)とが否応なく繋げられ、これらが同一の語り手であることを示唆できたはずで、それは『荒地』に確定した「物語」を見出すには好都合であるだろう。C.K. Stead は、この削除によって第一部への「有用なリンク」だけでなく「説明的な要素」が失われたことを惜しんでいる(100)。しかし、それは同時に、『荒地』の語り手に時間的継続性のある背景を与え、Stead の言うように「説明」することによって強制的に二つの断片に繋がりを持たせることになる。削除によって、そうした背景が消し去られ、語り手は他との脈絡を失って浮遊する視点を獲得したのである。

室内描写の終り近くに言及される足音は、二つの場面を繋ぐ役割をしている。

Footsteps shuffled on the stair.  
Under the firelight, under the brush, her hair  
Spread out in fiery points  
Glowed into words, then would be savagely still. (107-10)

完成版でも、また“‘There were footsteps on the stair,’”([11] [13] 32)となっていた草稿版でも、足音が誰のものかということは明言されていない。George Williamson は、“As someone approaches, the lady’s hair becomes a sensuous and irritable image of her mood” (138) と述べ、彼女の髪が燃え上がり言葉を発するイメージが、足音に反応する彼女の心情を表すものだとしているが、足音の主については“someone”としてそれ以上解釈はしていない。場面の展開からすると、

これは女性の部屋にやって来た男性のものとするのが自然であろう。<sup>7</sup> 福田陸太郎・森山泰男による注釈でも、訪ねてきた男性（ここでは夫でなく情夫と解釈されている）の足音とされている(46)。その足音は、そのまま次の部分の地の文の語り手となるのか。あるいは先ほどの2番目の解釈のように、「チェス遊び」前半がすべてティレシアスの観察者によって語られているとすれば、語り手の前に足音の主が現れたことになる。もっとも“Footsteps shuffled on the stair”という表現からは、それがどちらの方向に向かっているものかも判然とせず、その主が部屋に入ってきたという場面も出て来ない。足音はこの文で言及されるだけで、場面との関連を説明する言葉は一切ない。エリオット夫妻が1920年まで住んでいたフラットには、他の住民の立てる様々な騒音が聞こえていたというのが(Akroyd 103)、この「チェス遊び」で聞こえるのも、誰か無関係な第三者の足音なのか。“shuffle”は、足(靴底)が床にこすれて転るような音をたてながら歩くことであり(OED)、草稿の“*There were footsteps*”という表現と比べると、歩く動作の方により焦点が当てられており、かつ、ここでは*footsteps*が主語になることで、歩く人間の正体はあくまでも隠されている。<sup>8</sup>

ここで「チェス遊び」のもう一つの「草稿」ともいべき詩篇「公爵夫人の死」(“*The Death of the Duchess*”)と比較してみたい。この未発表原稿もパウンドの手に渡ってコメントを書かれており、場面設定と詩行の一部が「チェス遊び」に使われている。これと「チェス遊び」草稿および完成版の「チェス遊び」を比べると、視点や足音の扱いについていくつか興味深い点が見出せる。

「公爵夫人の死」の執筆は1916年9月に遡ると推定されており(Rainey 15)、その言葉づかいやリズムは、エリオットの第一詩集 *Prufrock and Other Observations* (1917) との類似が大きい。パウンドのコメントでもその点が批判されており、詩行自体がほぼそのまま「チェス遊び」に使われたのは、寝室で女性が髪をとかず描写と、翌日の退屈な予定について述べる語り手の言葉のみである。前者の描写“*Under the brush her hair/Spread out in little fiery point of will/Glowed into words, then was suddenly still.*” ([105] 36-38) は、草稿では“*Under the firelight, under the brush, her hair/Spread out in little fiery points of will,/Gowed into words, then would be savagely still.*” ([11] 33-35、イタリック筆者) と、二か所が変更され、完成版ではその34行目の“*little*”と“*of will*”が削除されている。この削除は、冗長さを避けるためのものだったと推測できる。後者の語り手の言葉では、“*And if it rains, the closed carriage* [完成版は“*the closed car*”] *at four.*”と“*We should* [草稿版・完成版は“*And we shall*”] *play a game of chess* [この後草稿版は“*;*”・完成版は“*,*”]/*Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.*” ([107] 60, 63-64) が使われている。

以上のように一部の詩行が、若干の変更を経て取り入れられたほか、男性に話しかける女性と、それに直接答えずに内省を続ける男性の語り手という設定も「チェス遊び」に使われている。しかし、二人の関係や語り手のいる場所、女性の台詞と男性の語りとの関係は「公爵夫人の死」と「チェス遊び」では大きく異なっている。女性の台詞は男性に「何を考えているのか」と問いたず言葉ではなく、「あなたには私を愛する理由がある、あなたが鍵をほしいと言う前に私の心に入れてあげたのだから」(“*You have cause to love me, I did enter you in my heart/Before ever you*

7 階段のイメージは、エリオットの初期の詩“*The Love Song of J. Alfred Prufrock*”と“*Portrait of the Lady*”でも登場し、男性が階上の女性を訪ねる場面で、疲労やためらいなどネガティブな感覚・感情を伴って言及されている。

8 パウンドは草稿の“*There were footsteps on the stairs*”の“*There*”の箇所を“*Re this point*”と書いて再考を促し、更に「自分の語彙に合わせるために感情を探す」詩人を批判するコメントを書き入れている ([11] 32)。

vouchsafed to ask for the key” [105] 38-39) と、互いの愛情に直接的に言及するものである。<sup>9</sup>一方、男性による地の文の語りも、ハムステッドでの単調な生活についての批判的な言辞や、髪をとかず彼女の後ろ姿を眺めながら、自分が彼女を愛していると言った場合と、愛していないと言った場合について思いめぐらすもので、語り手が女性の後ろにいるという位置関係 (“With her back turned, her arms were bare/Fixed for a question, her hands behind her hair”) ([107] 40-41) が明示されながら、二人の関係について自問自答している状況が語られている。また、語り手は “But it is terrible to be alone with another person” ([105] 26)、 “My thoughts tonight have tails, but no wings.” ([105] 32) 等と、むしろ自身の精神状態について多くを述べている。

そして足音について言及された箇所でも、曖昧さはない。 “We should have marble floors/And firelight on your hair/There will be no footsteps up and down the stair” ([105] 27-29) とあるように、ここでの “footsteps” は特定の誰かの足音ではなく、階段を上り下りする人の足音が聞こえない生活を仮定する文脈で言及されているに過ぎない。完成版のように、女性 (と語り手) のいる部屋を目指して近づいてくる特定の人物という可能性はここにはない。

「公爵夫人の死」とは異なり、草稿版および完成版の「チェス遊び」前半は、男性の語り手がどこで女性を見ているのか明らかには示されず、また女性に対する思いや自らの感情について直接語られることもない。室内の装飾について執拗なまでに描写が続いた後、女性の髪がブラシの下で燃え上がり、言葉を発するという印象的なイメージが置かれるが、続く場面では地の文は、「公爵夫人の死」でのように一方的に続けられる語り手の内省ではなく、女性の台詞に対する内心の応答として寸断された形で発せられ、そこでは部屋や女性の姿の描写は皆無である。

この二人の遣り取りは、Brooker も「対話」と敢えて括弧付きで呼んでいるように、直接に台詞を交わすものではない。女性の台詞は引用符で括られ、男性に向けて発話されているのに対し、男性の応答は地の文で表されているため、発話はされず心の中で言われていると考えられる。つまり文字の上では、また地の文の語り手である男性にとっては、それは一種の「対話」になっているものの、台詞としては、女性による一方的な問いかけに終始している。女性は切羽詰まった口調で、畳み掛けるように相手を問い詰める。それに対して、台詞での答えはない。あくまでも心中での応答としての地の文は、ややはぐらかすような言葉で受け流し、その口調は、そのままシンコペーションの効いたラグタイムのリズム (“But/O O O O that Shakespeherian Rag--/It's so elegant/So intelligent”) (127-30) へと同化している。女性には地の文の語りは聞こえておらず、沈黙が返されるだけだ。しかし文字の上では、神経を高ぶらせた彼女の悲痛な問いかけが、地の文と織り成すリズムミカルな応酬の一部と化す、ブラックユーモア漂う場面となっている。しかもその応酬の相手である語り手の視点の在り処は曖昧なまま浮遊している。

## おわりに

『荒地』の語りは、敢えて視点を不安定にし、具体的で一貫した「語り」 (“narrative”) を排することで、確定した「物語」 (“story”) を生じさせない。「チェス遊び」前半の場面では、女性と語り手の二人の姿や位置関係が確定されないまま、二人のかみ合わない遣り取りが行われる。それと連動するように、足音の主と語り手との関係も曖昧にされている。いずれの解釈も決定的ではなく、いずれも不可能ではない。修正を経て生まれた語りは、そのような多義性と不透明さによって成り立つ

9 この台詞は John Webster の戯曲 *The Duchess of Malfi* (1623) からの引用である。

ている。「対話」を装った、しかし実際は意思疎通がない孤独な遣り取りは、その遣り取りの主が誰で、どこにいるのか、限定された「物語」を示してはくれない。語り手の視点の在り処の曖昧さは、この場面をつかみどころのないものにする。浮遊する語り手に対し神経を病んだ女性は“Stay with me”と呼び掛け、沈黙を守る相手に対して畳み掛けるように問いを発する—“What are you thinking of? What thinking? What?” (103)、“Do / ‘You know nothing? Do you see nothing? Do you remember/‘Nothing?’” (121-23)、“Are you alive, or not? Is there nothing in your head?” (126)。語り手に対する彼女の不安を映し出すこれらの台詞はまた、『荒地』の語り自体が喚起する不安、形の定まらぬ物語へ向けられた不安を体現する言葉になっている。

#### 引用文献

- Ackroyd, Peter. *T.S. Eliot*. London: Hamish Hamilton, 1984.
- Brooker, Jewel Spears. “Mimetic Desire and the Return to Origins in *The Waste Land*.” *Gender, Desire, and Sexuality in T.S. Eliot*. Ed. Cassandra Laity and Nancy K. Gish. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Coyle, Michael. “‘Fishing, with the Arid Plain behind Me’: Difficulty, Deferral, and Form in *The Waste Land*.” *A Companion to T.S. Eliot*. Ed. David Chinitz. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Eliot, T. S. *The Annotated Waste Land with Eliot’s Contemporary Prose*. Ed. With Annotations and Intro. Lawrence Rainey. New Haven: Yale UP, 2005.
- . “Ulysses, Order, and Myth.” *Dial* 75. 5 (Nov. 1923). 480-483.
- . *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1971.
- Eliot, Valerie, ed. *The Letters of T.S. Eliot*. Vol. 1: 1899-1922. London: Faber and Faber, 1988.
- Hough, Graham. *Reflections on a Literary Revolution*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1960.
- Jain, Manju. *A Critical Reading of the Selected Poems of T.S. Eliot*. Delhi: Oxford UP, 1991.
- The Oxford English Dictionary*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 15. Oxford: Oxford UP, 1989. 20 vols.
- Rainey, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. New Haven: Yale UP, 2005.
- Stead, C.K. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. Houndmills: Macmillan, 1986.
- Williamson, George. *A Reader’s Guide to T.S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*. 1953. New York: Syracuse UP, 1998.
- エリオット, T. S. 『荒地・ゲロンチョン』新装版 福田陸太郎・森山泰男注解 大修館書店, 1982年.
- 竹林滋他編『新英和大辞典』第6版 研究社, 2002年.
- 三宅昭良「エリオットの手、パウンドの手」*T.S. Eliot Review* 23 日本 T.S. エリオット協会, 2012年. 30-44頁.
- 山口 均「『荒地』草稿第一部削除箇所」*T.S. Eliot Review* 23 日本 T.S. エリオット協会, 2012年. 30-29頁.