

『荒地』における空間感覚

阿部公彦

序

T.S.エリオットの *The Waste Land* (1922年。以下、W.L.と略記)の統一性については、ウェストン^①の著作に影響を受けた詩人が、不毛と豊饒とをテーマに荒廃した第一次大戦後の社会を点描したとする意見が有力で、中に用いられた様々な材料を、これは、不毛の象徴、これは、豊饒の仄めかし、という具合に一つ一つ理解可能な範疇の中に分類・整理する作業が重視されてきた。このようなアプローチが一定の成果を挙げてきたことは、疑いないし、作品の詩行の一つ一つが当初に比べれば格段に分かりやすくなったことも否定できない。しかし、訓詁学の常として、それぞれの材料の言及対象に拘る余り、材料同士の関係や、作品全体の中の機能に対する目配りは、不足しがちである。結果として、文学作品としてのW.L.を考えなければならないときに、あたかも象徴の埋蔵量を物差しに作品の価値を決めようとするかのような傾向が生まれた。そのような中で、早い時期からこの詩の文体が持つ独特の現代的リズムを指摘したF.R.リーヴィス^②や、象徴の提示の仕方に伺われる不条理なノンセンスの笑いに注目したエリザベス・シューエル^③のような視点は、この詩の本当の価値に肉薄してきたと言える。

本論でも、空間感覚に話を進める前に、議論の第一ステップとして、そもそもいかにして統一性が確保されるかという古い問題にも触れるが、その際には、基本的にW.L.=風刺詩という視点を採用する。W.L.の統一性を笑いにみる視点は、決して新しくないどころか、発表時の酷評に始まるごく一般的な反応として人々の間に定着してきた。しかし、大切なのは、「単なる風刺」とするか「偉大なる風刺」とするかであり、風刺というレッテルだけで詩の価値が決定される訳ではない。(なお、風刺とノンセンスの違いについては、後で触れる。)風刺詩という認識を持つことで我々は、この詩のもつ解体と統合のダイナミズムに改めて注目することができ、それを足掛かりに空間のテーマに移る

ことになる。風刺特有の解体と統合という運動性は、空間感覚の展開ないしは、変転を構成原理とするこの作品で空間感覚を顕在化させるのに大きく役立っており、共通理解として風刺という地盤を確認しておかないことには、議論を進めることができない。

空間に関しては、G.バシュラールの優れた著作がある^④。彼は、正確な感受性を武器に様々な空間の産出する叙情を分類主義的にまとめている。屋根裏部屋の叙情、片隅の叙情、内部と外部の弁証法の叙情というように空間と叙情との対応関係を抜け目なく採集していく手さばきは見事である。本論には、あらゆる空間を帰納法的に分類・整理するといった試みはなく、また、それぞれの空間の叙情性を形容詩的に説明し尽くそうという意図もないので、もっぱらW.L.における空間感覚の顕在化のプロセスを、主に詩的技巧の面からとらえ、採集した空間一つ一つについては、ただ羅列するに止めるが、バシュラールのような、文学批評を越えた野心的な試みは、大いに参考になろう。

解体と統合

一方で様々な手を尽くして詩の纏まりをつき崩し、他方でそれとはまったく背中合わせのかたちで作品に纏まりをもたらす—これが解体と統合のダイナミズムが詩を作るということの意味である。解体の標的となるのは、もっぱら語り手である。そこでまず、具体的にいかにして語り手が解体されるかに注目していくことにする。

語り手は、まず複数化される。これは、文体的な技巧以前に、より単純なレベルで行われる。W.L.は、全体で五つに分けられるが、この古典劇の五幕形式へののっとり方は、何らドラマチックな必然性に沿ったものではないだけに各部分の連結を不透明にし、唯一の語り手を浮かび上がらせるような纏まった視点の形成を阻む。さらに各部分内においても語りは、空白を挟むという明らかな詩人の実力行使により幾つかの纏ま

りに分割される。この小さな語りの纏まりは、状況や主題においてそれぞれに異なっているため、このようにあからさまな断絶措置を施されれば余計に繋がりがみえにくくなって視点の統一性がなくなる。第一部を例にとれば、1.1から1.18までのヨーロッパ大陸の高級保養地は、空白をへて突然、荒野へ移り、更に「トリスタンとイゾルデ」の一節の挿入という一種の空白の後に“hyacinth garden”の回想へとうつる。それから“Madame Sosostris”のエピソードや“London Bridge”の描写が何のきっかけもなしに続き、しかもこれらが伏線となって後々のドラマ作りには貢献するというわけでもない。

語り手の解体は、このようなレベル以外でも様々な形で仕掛けられている。第一部に特徴的に見られるのは、いわゆるエピファニーの回避である。

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

*Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind
Wo weilest du? (1.19 -1.34)*

“What are the roots...what branches...?”と威圧的に問い掛けながら、“You cannot say, or guess...for you know only...”と相手を屈服させ、更に“I will show you something different...I will show you fear in a handful of dust”とはぐらかしたところで『トリスタンとイゾルデ』が挿入される。“fear in a handful of dust”だけでも十分クライマックスを達成したという見方もあるかもしれないが、その直後に突然のドイツ語が、必ずしも明快な脈絡を持たずに挟まれることで“show you”と繰り返されることで高められたサスペンスが、解消されないまま謎めいた、ある意味では無責任な終わり方をしているのは確かである。同じような事は、“Madame Sosostris”の節についてもい

る。

Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days. (1.46 -1.59)

一枚一枚カードをめくり意味あり気に人物たちを名指しながら、実のところそれは説明にはなっておらず、独り言のように意味不明である⁹⁾。そして最後に“Fear death by water”という判じ物のような台詞で終わっている。このように最後の言葉をどの様にも解釈できる開いた状態で締めくくるのは、ある意味では占いに付き物の状況設定でもあるわけだが、語り手の権限を不明確にし、その存在基盤を危うくするようなこういう素材を選んだということと、その直後に三行に渡ってまったく位相の違う言葉を挿入して、たった今の謎めいた言葉に敢えて傷をつけるというようなことから考えて、エピファニーの回避こそが眼目とされてよいだろう。その他第2部の1.108-1.110でも、この部分の冒頭から静かに盛り上げられてきた、人の気配を巡るサスペンスが段々と形を持ち、ついに“her hair”のなかで表現に至るかと思うと“savagely still”とはぐらかされる。また、第5部の雷による“DA”の連続も、その風雲急を告げる切迫感から何かを解決しているようでありながら、実は最後の外国語の羅列同様、信頼すべき唯一の語り手を提出する方向には働かない。我々は、いつも最後の言葉を語らずに済まそうとするこれら複数化された語り手を前にして、どうにも居心地の悪い不安定な状態を強いられる。感情移入すべき主体をこれらの信用ならない語り手たちの中に見出すことができないからである。

同じように信用ならないといっても、今あげたような寡黙さに対する不信とは逆に、語り手の饒舌に対する不信もある。第1部の結末では、旧友と巡り合って嬉

しさに声をうわずらせる語り手がいる。

“Stetson!

“You who were with me in the ships at Mylae!
 “That corpse you planted last year in your garden,
 “Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 “Or has the sudden frost disturbed its bed?
 “O keep the Dog far hence, that’s friend to men,
 “Or with his nails he’ll dig it up again!
 “You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!”
 (1.69-1.76)

Stetsonの方が何も語らせてもらえないだけに、語り手のうわつた調子ばかりが際立つわけだが、同じような取合わせは、第2部、1.111からの対話にもみられる。

“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 rats’ alley
 Where the dead men lost their bones.

“What is that noise?”
 The wind under the door.
 “What is that noise now? What is the wind doing?”
 Nothing again nothing. (1.111-1.120)

quotation markをふられない台詞が落ち着き払っているだけに、もう一方の語り手の取り乱した様子は、ノイローゼの患者を思わせるものとなる。1.139から始まる場面も口数の多すぎる語り手のくどくどした語り口が自ずとそのcharacterを浮かび上がらせ、我々の不信を培う。

ところで、今言及した場面でも“HURRY UP PLEASE ITS TIME”という言葉が効果的に使われているが、全編を通じてこのようにレベルの違う言葉の挿入は、たびたび見られる。これが語りの中に侵入してくることで、語り手の権威は、大いに脅かされる。それは、“Bin gar keine Russin, stamm’aus Litauen, echt deutsch”(1.12)、“You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!”(1.76)といった突然の外国語の挿入の場合もあれば、“Frisch weht der wind...”(1.31) “Sweet Thames, run softly till I end my song”(1.176)といった人口に膾炙した韻文の引用やパロデ

ィの場合もある。また、“O O O O that Shakesperian Rag-” (1.128)、“Twit twit twit / jug jug jug jug jug jug” (1.203)、“Weialala leia...” (1.277)、“DA” (1.104)というように感嘆語や擬声語を始めとする、より根源的で動物的な音声を用いた場合には効果が大きくなる。これらは、我々が普通言葉に期待するような対象指示的な意味や行為遂行的意味を持たず、したがって文脈の中への位置づけも困難であると同時に、その出所も不明であるため、語りの論理的な流れを突き崩すには大きく役立つ。わざわざ注までつけて詩人本人が指摘している引用の多さについてもこのことはいえる。引用するということは、声の私有権を放棄するということであり、語り手の権威は必然的に失墜する。

このように様々な手を尽くして語り手を解体したW.L.にエリオットが「伝統と個人の才能」⁶⁾のなかで高らかに宣言したimpersonalityの思想を読み込むことは、今では常識となっている。詩人は、個性を前面に押し出してはならず、Homer以来の文学伝統が一堂に会する饗宴の場に絶えず目を配りながら、自らは触媒と化して平伏している。しかし、このような創作哲学だけで詩が生まれるものだろうか。あるいは、哲学だけで詩が読めるだろうか。W.L.を一つの優れた文学作品と認めるとき、我々は、このような理論上の解釈とは別の支えを持っているはずである。「不毛」や「荒廃」といった最終的な主題とは別の何かが作品に統一を与え、作品を作品足らしめている。これは、意外に素朴なレベルへの注目を必要とする。

E.シューエルがノンセンス詩としてのW.L.というテーマを立てるときには⁷⁾、遠いものを近づけ、近いものを遠ざけるという知的な操作が問題となる。これは、西脇順三郎やアンドレ・ブルトンといったシュルレアリストたちがいつもこだわる手法である。西脇自身も同じようにW.L.の笑いの要素に注目しているが、彼は、むしろ「J.アルフレッド・ブルーフロックの恋歌」(以下Prüfrock)以来の風刺の流れの中にこの詩を位置付けようとしている⁸⁾。シューエルの理論によればノンセンスは、叙情性による暗喩的な浸透を排し、乾いた換喩的な結び付きの中で、純粹に知的な戯れを、記号の表層に領域を限って行うということになる。だから笑いは、自ずと冷たく感情のこもらない不条理の笑いとなり、時には世界の安定を覆すような恐怖さえも呼び起こす。これに対し風刺の笑いは⁹⁾、読者が描かれる対象よりも一つ上の地位に立ち、それらを見下ろすことによって引きおこされる。読者が冷笑するということは、当然作

品の中にもそのような冷笑を可能にする視点が潜んでいるということであり、そこに感情移入することで読者の地位が保証される。ノンセンスと違ってこちらの笑いは、視点が安定している分だけ分かりやすい笑いであり、また、様々な情緒が附着する余地も十分に残されている。そもそも風刺とは、笑いを始めとして、恨み、哀れみ、諦め、感傷といった情動を含んだ極めて叙情的な態度なのである。ノンセンス派から見ればW.L.=風刺詩という解釈は余りにナイーブなものであり、この詩の果たした革命的な業績に対しても申し訳ないということにもなるかもしれないが、本論では、W.L.のもつ叙情的な安定性を考慮してやはりこの解釈をとる。

前に述べたように、W.L.の語りは徹底的に断裁され、語り手は複数化し、どれをだれが語っているのかも分からない。様々な声が入り乱れ、それらがまったくレベルの違う語りで互いに何等噛み合うところがないということや、時には、言葉以前の音声や外国語まで混じってくるということのために、テキストは、まったくの無法地帯と化する。しかし、このような解体の操作が余りに徹底的であるために、一様に貶められた語りの向こうにかなり安定した一つの視点が見えてくる。それをテキストの中に探すなら空白の中に住んでいる意識とでもいうべきだろうか。ヒュー・ケナーのいう“zone of consciousness”というものに近いのかもしれない¹⁰⁾。エリオットの親しんだ現象学の用語に頼れば「超越的自我」とでも呼べるだろう。語り手をひとしなみ残らず無化すれば、平たい地盤が見えてくるのは当然である。不条理の文学のように世界に亀裂を生じさせようというなら、むしろ語り手のレベルを様々に違えて奥行きと立体感を出し、その向こうに本当の闇を垣間見させるという手順が必要に思える。W.L.では、語り手を解体すればするほど、かえってその向こうにあるテキストの空白に沈黙する一つの視点の安定ばかりが目になってしまう。視点が失われることからくる世界像の軋みや不条理な転覆は感じられない。この逆説的な安定は、実は、「伝統と個人の才能」において、詩人は個性を持ってはならない、と宣言することで逆に強烈な自己主張をしたエリオットの姿におどろくほど似ている。自作の詩に注釈をつけるとか、批評家として極めて高圧的な態度で詩人たちをランクづけするといった姿勢にも、表面的には譲っておいて、一つ上のメタレベルで返り討ちにするという方針が一貫してある。個性の主張、つまり自分の主体性のありかを、表面の皮を一枚剥いた impersonal な次元に潜ませるといった手法が、

W.L.だけでなくほかの活動の中にもみられるのである。W.L.が律義なほど丁寧に分割された詩であるということは、いかに空白に住み着いた冷笑する視点の自己顕示欲が強力であるかということの証しともなる。

メタレベルの視点は、裏に潜んでいて姿を現さないというだけで十分に風刺的で含み笑いに満ちているのだが、これは表面に現れた語り手の振る舞いによっても肉付けされる。

Madame Sososttris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe, (1.43 ~1.45)

Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine. (1.66~1.68)

He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low upon whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire. (1.231~1.234)

これらの皮肉な視線は、極めて安定した地盤を感じさせるだけに、ひとたび作品中に挿入されたなら、一滴のインクが一瞬の内にコップの水に広がるように、たちまち作品全体の波長を決定してしまう。解体された語り手の言葉の中であって、なぜこれらの部分ばかりが、まるで裏に隠れた語り手が乗り移ってきたかのように力を持つのか。崇高な秩序を造り上げるのに比して、これを転覆させることは、たやすい。たった一つのボタンを掛け違えて見せるだけで堅牢な城塞にも風穴があく。発言者が声高にならず、腰を低くしてさり気なく言えばいふほど、かえって皮肉な視線は、伝染病のように薄く広く蔓延して作品全体を包み込む。解体されたばらばらの権威なき語り手たちに対する、空白に潜んだ見えない本当の語り手の風刺的な視線は、すでに作品全体に行き渡っているが、それと相俟って、これらのさり気ない一節一節が一層の効果を持つことになる。

空間感覚

主に風刺の笑いを中心にして語り手の解体と統合を考えたが、いよいよ本題としての空間感覚のテー

マに移りたい。「ダンテ」(1927)や「ミルトン」(1936)の中でエリオットは、再三聴覚的創造力 (auditory imagination) と視覚的創造力 (visual imagination) との区別を持ち出し、後者の重要性を指摘している¹⁰⁾。もちろん時代的な背景も考えにいれなければならない。スペンサーやミルトンに始まり、ロマン派を経てテニスン辺りを最後によく勢力を弱めつつあった音楽性重視の文体は、20世紀に入るとイマジズム運動の影響などから次第に視覚性を重視する方向に傾きつつあった。前世代の巨大な詩人たちに太刀打ちするには、彼等の根本原理を覆す必要があることを、エリオットならずとも思い知っていただろう。いずれにせよその結果として、とくに初期の作品では、詩の舞台造りが綿密に行われ、空間感覚の表現が詩の大きな要素を占めるようになった。

Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
(“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, 1.4-1.10)

And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet's tomb
Prepared for all the things to be said, or left unsaid.
(“Portrait of a Lady”, 1.4-1.7)

At the first turning of the second stair
I turned and saw below
The same shape twisted on the banister
Under the vapour in the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair.
(*Ash-Wednesday*, III, 1.1-1.6)

これらの空間感覚は、いずれも詩が運ぼうとする情緒の質や主題と密接に関わっている。たとえば“Prufrock”の場合には、主人公の優柔不断な性質や逡巡を繰り返す行動力のなさ、毎日何も起こらずに過ぎ去っていく長たらしい時間感覚や創造力の窒息した狭苦しい精神世界などといったものを一挙に表現する。*Ash-Wednes-*

*day*になると空間の持つ象徴性が強まり、詩の持つテーマ性もかなり顕在化するので、空間は、さり気なく情緒のための舞台造りをするというよりは、一つの明確な道具として言葉的にメッセージの伝達に関わる傾きが強くなる。

ところで、今あげた例からも分かるように、同じように空間と密接な関わりを持つにしても、その扱いは、前期から後期へと作風が変わるのにもなって大きく変化する。“Prufrock”を始めとする前期の作品では、象徴よりは風刺が、メッセージよりは文体が主眼であり、空間は、意味や象徴としてではなく、一種の文体として詩に関わっていた。ところが、*The Hollow Men* や *Ash-Wednesday* をへて *Four Quartets* に至る中で、空間は、次第にあからさまな象徴性を担うようになる。*The Hollow Men* では “death's dream kingdom”, “death's twilight kingdom”, “death's other kingdom” という場の変転がそのまま主題化されている。*Four Quartets* でも、単に一つ一つの Quartet が題名に土地の名前を冠されて空間的に統合されているというだけでなく、各 Quartet を構成する部分もそれぞれにある象徴的な空間イメージを核としてまとめられ、そのことで隣接する部分同志が空間感覚において明確なコントラストを見せるようになる。これが作品に深みと張りをもたらしているといえよう。

W.L. は、このようにエリオットの作風が変わっていくいわばその過渡期に書かれている。そのため、その中に前期と後期の特質をそれぞれ見出すことが可能である。語りの根本的な態度が風刺であるという点では、前期の系列に含めることができるが、同時に、複数の語り手を記してそれらを徹底的に解体し、その向こうに見えない語り手を存在させるという形式については、同じ風刺でありながらより複雑な手続きがとられているといえる。そして後期の作品に特徴的となる象徴性が増し、空間そのものも、単なる舞台装置を越えてより言葉的に、意味あり気に立ち現れてくる。序でも触れたように W.L. の象徴狩りは、盛んに行われてきたが、問題は、何が象徴となっているかではなく、いかにして象徴という技法が力を持ち、また、いかにしてそれが W.L. のもつ強力な風刺性と共存し得るのかということにある。象徴などというものは、精神分析の強引な手法を借りれば無理やりこじつけることもできる。それがこじつけであるかどうかを判断する分かれ目になるのは、作品そのものの持つ内的必然性をおいてほかにない。“Prufrock” などの詩に形而上学的な象徴を読み込もうとすれば牽強附会の誇りを免れないのに対し、

W.L. は、同じ風刺でありながらそのような読みを許容するところがある。これは、先に述べたように両者の風刺の質の違いによるのだが、この質の変化を最も如実に表すものの一つが空間の扱いなのである。

W.L. の空間は、語り手が解体されるのにもなって同じように解体される。まずその仕組みを見ていくことにする。

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.

(1.1-1.12)

ここでは、遠いものと近いもの、抽象的なものと具体的なものを取り結ぶすり鉢状の遠近法の空間が解体されている。“April is the cruellest month”と抽象的な一般論で始まりながら、5行目でさり気なく使われた“us”を足掛かりにする形で8行目では一気に“Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / With a shower of rain”と語り手の身近な次元へと接近する。更に“we stopped in the colonnade...went on in sunlight...drank coffee, and talked for an hour.”と細々とした出来事へと焦点は移り、ついに“Bin gar keine Russin...”というセリフを外国語のまま直接話法で引き写す。このようないわゆるズームアップの手法は、遠近法の感覚に沿う形で、しばしば文学作品を含めた語り一般の中に用いられる。しかし、ここで注目すべきは、この部分のズームアップが明らかに語りの論理的な繋がりを逸脱させる形で暴力的に用いられているということであろう。語りが対象に接近し、対象を拡大する時には、そこに何等かの脈絡があり、接近することに何等かの必然性が感じられなければならない。あるドラマ上の関心の中心があって、それを上手にたどる形で接近したり離れたりするものが焦点というものである。これは、文字言語のみならず、映像言語についてもいえる。ところが、ここでは焦点は、ま

るで横滑りするように非論理的に接近する。意味的な中心が伴わないため、かえって焦点の動きそのものが目立ってしまう。そのため、従来の遠近法における接近と離反の空間感覚がパロディ化されるのだが、結果的にそれが空間感覚そのものの存在を明るみに引き出すことにもなる。従来は、裏に隠れて見えなかった空間の骨組みを——批評家的な分析的視点が働き出す以前の——作品観賞の時点で読者の前に明らかにする。ここに風刺と象徴との鮮やかな関係が見られるのである。

遠近法における接近と離反のパロディは、第一部に通底する。“I will show you”と散々間を持たせた揚げ句“fear in a handful of dust”と煙にまき、“Frisch weht der Wind”と突き放すのは、接近の最終段階、クライマックスをもたらすべき対象との接合の瞬間に仕組まれた罫ととれよう。Madame Sosostriis についての場面では、タロットカードの占いにむけて抽象的に収斂していこうとする焦点の動きを“Had a bad cold, nevertheless”とか“Tell her I bring the horoscope myself : / One must be so careful these days”といった脈絡のない具体的な描写が妨害しようとする。“Unreal City”と始められるロンドンの風景描写では(1.60ff.)、“Stetson”にむけて焦点が接近していこうとするが、実は、この人物、語り手とポエニ戦争時の“Mylae”で船を共にしたという設定であり、ここで現代ロンドンの風景に大きな亀裂が生じることになる。

第2部で解体されるのは、囲い込む空間である。家や部屋の空間と言い換えたほうが分かりやすいかもしれないが、より広い意味を含ませておくためにこう呼ぶことにする。冒頭からの部屋の描写では、文字通りなめるように視線が室内の装飾をなぞり、今にも主人公を登場させるようでありながら、結局密閉された部屋の輪郭を強力に印象づけただけで終わる。1.110から始まる対話とこの部屋の描写との間には、語り口の上で大きな断絶があるので、部屋は、宙に浮いた形となる。これに対し、1.111から1.138の対話では、背景描写が一切なく、また、そのような曖昧模糊とした状況設定を、quotation mark を符された語り手のセリフが一層強める。

What are you thinking of? What thinking? What?
(1.113)

“What is that noise?”
(1.117)

“What shall I do now? What shall I do?”
(1.131)

暗闇の中で手探りをするような語り手の口調が、余計に、語りを取り巻く状況を謎めいたものにする。それが神経症的な切迫感に満ちているだけに、不可知の混沌にとり囲まれているような閉塞感が生み出される。しかし、“OOO that Shakesperian Rag-”と口走ったりするもう一人の語り手とのコントラストのゆえに、この未知という壁に取り囲まれた空間には、必ずしも恐怖や不安といった感情ではなく切り切れない曖昧さが生ずる。それが逆に空間の存在を表沙汰にする契機となり読者の関心をとらえる。取り囲む空間は、ここでも未知や恐怖や笑いをたっぷりと吸い寄せたまま宙吊りにされている。

1.139からの描写は、これとは別種の閉塞感を持つ。性交や対話というものは、本来、相対立するものがぶつかり合う過程で新しいものを生み出すためのシステムである。そのような弁証法的な運動性を前提として初めて、発展とか成長といった理念が実現される。物語が前に進むためにもこのような要素は、不可欠である。しかし、ここでは、妊娠した子を生まず、何時までも終わりのない議論をだらだらと続ける女達の姿がある。弁証法は、停滞し、物語は、前に進むことなく閉じてしまう。“HURRY UP PLEASE ITS TIME”という言葉の介入は、このどうにも行き場のない閉塞感に解決をつけるようでもあるが、同時に、時間的な限定を設けることで余計に追い詰められた感覚を強めてもいる。決してカタルシスに至ることのないこのようないたづらな切迫感、W.L.全体に行き渡ったある焦燥感とも通じているが、ここでは、それが、取り囲む空間の不当なまでの存在感を強めるのである。

第3部に入ると俄かに感傷性が充満し始める。

The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are
departed.

(1.177-1.179)

Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him.

(1.191-1.192)

このような幾分甘みのこもった感傷の狭間に、時の流れを冷え冷えと感じさせる詩行も挟まれている。

But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to
ear.

(1.185-1.186)

ところが、このような時間感覚と連なるように続くのは、一見同じ時間意識を持っているようでいながらもまったく調子を変えた語りである。

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

(1.196-1.202)

感傷や無常観というものは、直線的な時間意識の中でのみ感じられるものである。無限に伸びる数直線上の一点に主体たる人間の位置を定め、そこを境目に一方の側を未来、一方の側を過去と見做す。ただ一点現在を表す人間の上を、出来事が風のように未来から過去へと流れていく。ところが、このような直線的な空間の眺望の最後に“I hear / The sound of horns and motors, which shall bring / Sweeney to Mrs. Porter in the spring.”というような一節が続く。“horns”や“motors”は、円還的な空間を連想させるし、“spring”にしても字義的には「泉」であるが、「春」の含みもかなり強く持っている。このため最後のところで円還的な時間意識が介入し、直線の末端が小さくねじれてしまうことになる。

“Mr. Eugenides, the Smyrna merchant”と知り合った語り手の意識は、これから起こるべき出来事の流れを直線のイメージでとらえている。

To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole.

(1.213-1.215)

“street”, “followed”, “weekend”といった言葉がこのようなイメージの造型にさり気なく関わっていることに注目すべきであろう。

1.215から始まるタイプストの情事の描写は、語り手のTiresiasによって通時的に、直線的に語られている。時

折衷まる語り手の自己言及は、このような時間意識を
 明るみに引き出すと同時に、「予言者」という直線を超
 越した立場を利用して、直線的時間を相対化、対象化
 する。

(1.257-1.258)

1.266以降にはこれらを引き継ぐ形で回想と川の流れの
 イメージが溢れている。いずれも多少の逸脱を含んだ
 語り口の中で直線的な空間をうまく顕在化させている。

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 (1.218-1.221)

The river sweats
 Oil and tar
 The barges drift
 With the turning tide
 Red sails
 Wide
 To leeward, swing on the heavy spar.
 (1.266-1.272)

I Tiresias, old man with wrinkled dugs
 Perceived the scene, and foretold the rest—
 I too awaited the expected guest.
 (1.228-1.230)

“Trams and dusty trees.
 Highbury bore me. Richmond and Kew
 Undid me. By Richmond I raised my knees
 Supine on the floor of a narrow canoe.”
 (1.292-1.295)

空間感覚にわずかな軋みを加えてパロディ化し、かえ
 ってその空間感覚の存在感を強めて象徴的な状況を際
 立たせるといった手法については、これまでも再三指摘
 してきた。盲目である Tiresias が未来を「見る」こ
 とができるという意味ありきなパラドクスは、ここで
 は、それ自体何かの象徴となるのではなく、見ること
 を一義的にしかとらえようとしないう直線的な空間感覚
 の解体と対象化に役立っているのである。なお、道や、
 川や、光を用いた直線のイメージが随所に見られるこ
 とも注目しておきたい。

a taxi throbbing waiting (1.217)

At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 (1.220-1.221)

touched by the sun's last rays, (1.225)

Eploring hands encounter no defence; (1.240)

I who have sat by Thebes below the wall
 And walked among the lowest of the dead.) (1.245-1.246)

And gropes his way, finding the stairs unlit... (1.248)

“This music crept by me upon the waters”
 And along the Strand, up Queen Victoria Street.

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

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

Gentile or Jew
 O you who turn the wheel and look to windward,
 Consider Phlebas, who was once handsome and tall as
 you.

(1.312-1.321)

“Phlebas the Phoenician” に対する鎮魂歌ともいえる語り
 は、“who was once handsome and tall as you” という小さな
 逸脱で揺さぶりをかけられるが、全体としては、海、反
 復、回転というイメージでまとめられている。Phlebasは、
 逆巻く海にもまれて浮いたり沈んだりしながら人生の

道のりを逆にたどりなおす。時間の流れ、生と死、ものごとの価値というものが、反復する回転円運動の中でとらえられている。第3部全体に行き渡り、第5部の冒頭に余韻を残す直線的な空間に挟まれて、第4部の回転する空間が一際鮮明になる。

第5部の冒頭では、

He who was living is now dead
We who were living are now dying
(1.328~1.329)

と、第3部の直線的なイメージを引きづっているが、次第に道は山に入り、“no water”という繰り返しの中で山から見下ろされる世界は、山をも含めて乾いた広がりとしての一体感を持つようになる。この世界は、棒状に伸びる無限の連続ではなく、“no water”という共通項でくくられる、輪郭をもった一つの纏まりとなる。山は、この乾いた世界が天上界と接する両義的な領域である。それ自体はこの世に属する存在であるが、天上界にもっと近づくとという意味でこの世とは別の世界とも交わりを持つ。この別の世界は、“no water”という言葉が繰り返される中で、この世にはない「水」のある世界として次第に形を成してくる。この世のほかにもう一つ別の世界があるという空間感覚は、Tiresiasの亡霊を思わせる第三の人物が現れると一気に印象を強める。

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
- But who is that on the other side of you?
(1.359~1.365)

見えるものと見えないものの共生。それは、この世界と別の世界との関わり方を表している。同じような思考のパラダイムをもってしては、この二つを同時にとらえることはできない。両者は、まったく別の感覚を通じてとらえられる。だからこそ両者は、混合することなく並立している。その違いは、現実的で合理的な思考が組み立てる世界と、宗教的・文学的創造力の中で生まれる世界との違いとも似ているかもしれないが、定

かではない。いずれにせよ、宗教や文学の世界が作品を通して現実の世界に語りかけてくると同じように、もう一つの世界は、音や幻想を通じてこの世に語りかけてくる。

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal (1.366~1.376)

語りは、そのままめらいを見せることなく速度を上げ、緊迫感を高めて「もう一つの世界」の声としての雷の鳴るべき舞台造りを進めていく。“DA”という響きを待ち望むこの世界は、一応様々な音楽に満ちてはいる。

And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled,... (1.378~1.380)

Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing... (1.383~1.384)

In the faint moonlight, the grass is singing (1.386)

Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico (1.390~1.391)

しかし、それらの背景にあるのは、“empty cisterns and exhausted wells”(1.384)や“the empty chapel, only the winds' home”(1.388)である。だから水のあるところとしての「もう一つの世界」から豊饒の象徴としての水がこの世にもたらされる必要がある。空虚で乾いた空間は、水を求めている。このような世界に、ついに恵みの雨の先触れとなる雷の音が鳴り響く。

Then spoke the thunder

DA

(1.399-1.400)

しかし、雷の音は、水そのものをもたらすのではなく、謎めいたヒンズー語の命令を下すばかりである。これまでにないほどの興奮状態にある語り手は、いたずらにその解釈を試みる。

Datta : what have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms

(1.401-1.409)

何かを切望する語り手の心境がこの取り乱した語り口に表れている。これは終わりに行くほどひどくなり、最後は、混乱のうちに、喜悦とも錯乱ともつかないカタルシスめいた爆発の中で詩が結末を迎える。次第に語り手の気持ちをとらえて呪縛を強めていった、欲望と憧憬の入り交じった感情は、明らかにもう一つの世界に向けられたものであり、語り手をドラマチックに盛り上げていった緊迫感は、「もう一つの世界」と「この世」との間に張り詰めた緊張関係からきている。前半から少しづつ仄めかされてきた、この世とあの世という空間感覚は、次第に明確に意識化されながら語り手の感情の動きを方向づけ、ついには勢いよくドラマを終わらせるのに成功している。

他の部分に比べて第5部ではパロディ性が少なく、空間感覚の率直な表現が目につくように思われる。他の部分では、風刺と象徴との間に微妙な均衡を保ってきた詩人が、最後の部分だけには確実な意味を与えようとしたということかもしれない。実際、エリオットはある手紙の中で、「第5部のお陰であの詩も一人前になった」と言っている¹⁰⁾。意味へのこだわりを見せ始めた後期の象徴派詩人としてのエリオットの片鱗を窺うことができよう。もしこのように第5部に重心を置く視点をとったなら、この詩全体の解釈はどうなるだろう。第1部から第3部まででは、遠近法のための接近し離反する空間、囲い込む空間、直線的な空間、と様々な空間が解体され、そのことによって逆に積極的な象徴とな

った。普段は裏に隠れて脇役に徹する空間というものの存在を表舞台に引き摺り出すことで、ある意味では空間のパロディ化がなされ、その一方で象徴化もなされた。第4部は第5部の“water”のイメージと響き合い、また、他の部分に比べて極端に短いということもあって、多分に第5部の隠れた本当の結末を暗示する伏線めいた動きをするが、それ以外の第3部までの空間は、第5部に意味の中心を置く立場を取れば、最後の「彼岸と此岸」という空間感覚を導き出すための過程にすぎないということになる。意味付けと言うことにこだわれば、時代の荒廃した空間感覚を乗り越えて、本当に実りのある空間意識に達しようとする詩人のロマン派的思考を読み取るべきなのかもしれない。しかも、*Four Quartets* になると「彼岸と此岸」という空間意識は、渦巻き回転する空間意識と共にあからさまな象徴性を担うようになる。

Footfalls echo in the memory

Down the passage which we did not take

Towards the door we never opened

Into the rose-garden....

(“Burnt Norton”, I, 1.11-1.14)

I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.

And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

(II, 1.22-1.23)

You must go through the way in which you are not.

And what you do not know is the only thing you know

And what you own is what you do not own

And where you are is where you are not.

(“East Coker”, III, 1.44-1.47)

But, as the passage now presents no hindrance

To the spirit unappeased and peregrine

Between two worlds become much like each other,

(“Little Gidding”, II, 1.67-1.69)

(3番目の引用のみ回転する空間、そのほかは彼岸と此岸の空間)

そうなる第3部までの空間は、破壊されるためののみ、もっぱら否定的に描かれているということになる。しかし、そうして第5部を偏重することは、風刺詩としてのW.L.の魅力そぐことになる。なぜなら、第3部ま

での風刺が第4部や第5部の象徴化のためだけにあるのなら、我々は第3部までの風刺の精神をいずれ正反対の方向に転ずるまでの一時的な叙情としか見做さないからである。W.L.の魅力は、前半の風刺が後半に入って積極的な自己主張に転ずるところにあるのではなく、終始風刺と象徴とが均衡を保っているところにある。したがって第1部から第5部にまでなるべく同じ比重を持たせ、解体しつつ再構築するという微妙な操作がすべての部分に等しく行われているととるのがふさわしく思われる。実際、第5部の語り手の狼狽ぶりには、象徴化という言葉ではとらえきれない喜劇的な風刺性を読み取ることができよう。

キュービズム

五つの部分をすべて対等のものと見做すと、W.L.の絵画性という問題が改めて浮き彫りになる。意味的に同じだけの重要性を担った断片が点在するという状況は、先に進み結末に近づくほど意味の明らかになるような言語、すなわち、音楽に代表される線条的な言語の作り出す世界とは対照的なものになる。先に、時代の流れの中でエリオットが視覚性重視の傾向を持つようになったと言ったが、それ以上に、当時の絵画の状況にも踏みこめるように思える。

1908年、サロン・ドートンヌの審査会の席上、ブラックの作品を評して初めて「キューブ」という言葉が使われたが、その三年後の1912年にグレーズとメッツァンジェによるキュービズムの理論書が出版される頃には¹⁰⁾、早くもキュービズムを標榜する一派の理論武装は完了しつつあった。初期のキュービズムの理念は、対象を立体、円錐、球、三角錐など単純な形に還元しようとする形式主義にある。それを徹底する形で対象を元の形をとどめないほどに分析的に解体していく分析的キュービズムが現れる。やがてこれがコラージュやモンタージュを通してリアリティを増そうとする総合的キュービズムと呼ばれる段階に到達するのだが¹¹⁾、W.L.の手法は、これらいずれとも関わりを持っているように思える。空間そのものをテーマ化し、我々の空間意識の骨組みを単純な形に還元したうえで明みに引き出すというのは、初期キュービズムの荒削りな形式主義に相当する。徹底した分析主義の影は、細部を不当なほど拡大して語りを逸脱させるところに見出される。

With a dead sound on the final stroke of nine.
(1.68)

We who are living are now dying
With a little patience (1.329-1.330)

また、コラージュやモンタージュは、引用の断片で埋め尽くされたこの詩の正に本質的な部分に他ならない。

Wallace Stevens のように意識的にキュービズムと関わりを持ち、ピカソを詩に登場させたり、キュービズム的な認識形態そのものをテーマ化するということはエリオットの場合には見られない¹²⁾。しかし、ピカソの根本理念であった解体しつつ統合するという創作方法が、風刺と象徴との均衡を通してW.L.のなかで見事に実現されているということに時代の大きな流れのようなものを感じずにはおれない。

結び

空間をめぐる解体と統合が、いかにW.L.の中で行われているかを中心に議論を進めてきたが、空間感覚の指摘とその表現法の分析に話を限り、それぞれの空間の意味付けは取って行わなかった。重要なのは、空間を別の言葉で言い換えることではなく、これらの空間の伝える空間ならではの叙情に注目する事に思われたからである。それは、喜びや、悲しみや、恐怖といった言葉には翻訳できない極めて絵画的かつ物質的な叙情である。構成的と言い換えても良いかもしれない。バシュラールは、このような空間の叙情を独特のレトリックを駆使して批評の言葉に翻訳しようとした。本論で採集したW.L.の空間群も彼の方法を応用すれば多少なりとも説明できるかもしれない。しかし、詩学そのものの構築を目指す立場にない我々としては、とりえずW.L.という一つの有機体の中に話を限り、詩人のテクニックの表れとしての空間の生成過程にこそ注目すべきだと思われる。

解体と統合という毒と薬を合せ持った語りの形式としての風刺の手法は、こもった笑いによって作品をまとめあげると、今度は一つ上のレベルにある解体と統合の弁証法に吸収されて行く。それは風刺と象徴による弁証法なのだが、その実現に大きく関わったのがこれまで述べてきた空間の叙情であった。空間そのものを主役とすることで初めて両者の融合が可能になったのである。作品の統一という次元では、風刺は、解体

された要素を風刺特有の叙情でまとめあげ、その結果 W.L. も叙情詩としての有機性を帯びるのだが、その一方、風刺という叙情は依然として象徴の造形に関して破壊的である。この象徴とは、かつての訓詁学がこだわっていたような対象指示的な機能をもつものではなく、したがってメッセージの伝達ということとも無関係な、サンボリスト的な意味でのそれ自体価値を持つような文学的沈黙物なのだが、風刺はそのような造形に真っ向から対立する。風刺の本質は、笑いを始めとする幾つかの風刺に特有な叙情の纏まりを除いたほかのすべての価値を否定し解体するところにある。象徴とは、これに対し、何かを造形し残そうとする肯定的な機能である。W.L. においては風刺によって否定された空間群が、それを逆手にとるように象徴としての肯定性を強めて立ち現れてくる。ここに風刺の否定性、破壊性と、象徴の肯定性、統合性とが均衡を保って関係し合うのである。

先にも述べたようにエリオットが空間の果たし得る重要な働きに気付いていたことは、後の作品の中で、空間の持ち得るメッセージ性を活用するようになったことから想像できる。Four Quartets では、円還する空間感覚やこの世とあの世という空間感覚が直接的な説明の言葉を伴うことで W.L. よりは遙かに分かりやすく表現される。The Family Reunion や Murder in the Cathedral のような劇作品では、W.L. には見られない種類の空間も扱われる。いずれにせよ、戯曲においても長詩においてもエリオットのドラマは、語りそのものによって線条的に生み出されるよりも、並べられた幾つかの空間の間の対等な緊張関係の中で生み出される傾向が強い。舞台上での上演という制約を持った戯曲作品がそのように空間を意識した構成になるのはある程度うなづけるが、叙情詩という形式の中で、場面から場面へ、空間から空間へ、という運動性を生み出すために敢えて断片性に執着したということは、かなり興味深い事実と思われる。エリオットが終生保ち続けた劇作品への関心もこのようなことと何等かの関わりを持っているのかもしれない。

注

☆ エリオットの作品からの引用は、すべて *The Complete Poems and Plays of T.S.Eliot* (Faber & Faber, 1969) による。

- (1) J.W.Weston: *From Ritual To Romance* (Anchor Books, 1957)
- (2) F.R.Leavis: *New Bearings in English Poetry* (Chatto and Windus, 1932)
- (3) Elizabeth Sewell: *The Field of Nonsense* (Chatto and Windus, 1952)

なお、高橋康也氏も W.L. のノンセンス性に注目しているが、そのノンセンス性が奇跡的に象徴性をも獲得するという結論に達する点において本論の趣旨に近いものがある。

高橋康也『ノンセンス大全』昌文社、1977参照。

- (4) Gaston Bachelard: *La Poétique de l'Espace* (Presses Universitaires de France, 1957) 邦訳ガストン・バシュラール『空間の詩学』岩村行雄訳 思潮社、1969。なお、W.L. の空間を個別に扱ったものとしては、白川計子『魂の旅 - 『荒地』考』(藤井治彦編『空間と英米文学』英宝社、1987 所収) もある。
- (5) W.L. の "Notes" の中のエリオット自身の説明では、カードの絵柄は、W.L. 中のほかのイメージと結び合い、先々のドラマの伏線となっている。実際、その通りなのだが、そのようなマクロ的な視点に至る前の逐語的な段階では、明らかに意味の断絶が生じているといえよう。
- (6) "Tradition and the Individual Talent" in *Selected Essays* (Faber & Faber, 1951), p.17
- (7) Elizabeth Sewell 前掲書
- (8) 西脇順三郎『T.S.Eliot』(研究社出版、1956)
- (9) ノースロップ・フライは、風刺 (satire) とアイロニーを区別して、風刺は「攻撃的なアイロニーだ」と言っている。「風刺の道徳的基準は比較的分かりやすく、それは、グロテスクなものや不条理なものを測定するための基準を備えている。」「風刺にとって重要なのは、一方では空想的なものやグロテスク、不条理などの感覚からくる機知 (wit)、ユーモアといったものであり、もう一方では攻撃の対象である。」これに対し、「アイロニーには、完璧な内容上のリアリズムと作者の態度の保留とが混在する。」「風刺の精神に乏しいアイロニーとは、英雄性のない悲劇のようなものであり、根底から世界観を覆すような救いのない敗北をテーマとしている。」

Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, 1957), p.223~p.239

フライの言うような意味での風刺として W.L.

をとらえようとする、語り手が対象への攻撃と引き替えに差し出すことになっている道徳的基準が曖昧だということになるかもしれない。しかし、W.L.には、不条理やグロテスクの混沌を前にして語り手までもが読者と共に世界観の崩壊に直面するといった、シュール流のノンセンスやフライ流のアイロニーにも似た状況も見られない。語り手自身の道徳的立場を復活や豊饒の探求といったテーマと結び付ける以前に語り手の視点の安定が十分に感じられる。フライの区別の問題点は、明確な道徳的基準を獲得しない場合でも、語り手が安定した立場から対象を攻撃することは可能だ、ということ考慮にいていないことである。風刺は、道徳的基準を提示しなくとも、ある特有の笑いの叙情を基盤として語り手の安定を確保するのである。

- (10) Hugh Kenner: *The Invisible Poet* (Mcdowell, Oblolensky, 1957), p.148~p.149
- (11) "Dante" in *Selected Essays*, p.242~p.244
 "Milton" in *On Poetry and Poets* (Faber & Faber, 1957), p.139~p.145
- (12) '...[Pound] induced me to destroy what I thought an excellent set of couplets ; for, said he, "Pope has done this so well that you cannot do it better ; and if you mean this as a buresque, you had better suppress it, for you cannot parody Pope unless you can write better verse than Pope — and you can't."'
 "Introduction" to *Selected Poems of Ezra Pound* (Faber & Faber, 1928), p.18
- (13) *The Waste Land — A Facsimile and Transcript* (Faber & Faber, 1971) p.129
- (14) 同書 p.129
 'It gives me great pleasure to know that you like *The Waste Land*, and especially Part V . which in my opinion is not the best part, but the only part that justifies the whole at all.' (Eliot to Bertrand Russel, 15 October 1923)
- (15) A.Gleizes and J.Metzinger, *Du Cubisme* (Paris, 1912, 1947)
- (16) Harold Osborne ed., *The Oxford Companion to Twentieth Century Art* (Oxford University Press, 1981)
- (17) 'Does not the saying of Picasso that a picture is a horde of destructions also say that a poem is a horde of destructions? When Braque says "The senses deform,

the mind forms", he is speaking to poet, painter, musician and sculptor.' Wallace Stevens: "The Relations between Poetry and Painting" in *The Necessary Angel* (Faber & Faber, 1960) p.161

スティーヴンズの詩作品については、"Notes towards a Supreme Fiction"の第2部辺りに最もよくピカソの影響が見て取れよう(必ずしもピカソ=キュービズムではないが)。なお、ピカソが登場するのは、"The Man With the Blue Guitar"のX V。 *Collected Poems* (Vintage Books, 1982) 参照。