

The Waste Land とその時代

辻 昌 宏

T. S. Eliotは『The Frontiers of Criticism』の中で、「詩的オリジナリティーは主として異質の似ても似つかぬ材質を集めて新しい全体を造る独自の方法である」と言っている。Bergonziも評する如く、集める(assemble)と言い放つところがEliotらしい所である。⁽¹⁾

勿論、単に色々な素材を寄せ集めれば良いというのではなく、そこには作品の構成という観点から作者の計算が働くのである。ただし、個々のpassageや連の一まとまりは、一気に書かれることもあるだろう。たとえ、ここでは作者が、作者の無意識や文学的言語の伝統、書かれるジャンルのconvention等、作者の内面、外面の諸条件に規定されて語るにしても。

ここでは特に、Eliot自身の*The Waste Land*に於ける独自の「集め方」について考えてみたい。その際に、文学作品の引用について語るのではなく、その集め方の特質、いわばコラージュ性とも言うべきものを、絵画、音楽との類似性から検討したい。その前提となるのは、20世紀初頭の西欧の芸術家たちが、ある共通の風土の中で、ジャンルや様式は異なるにせよ、共通する時代精神を具現したということだ。勿論、一人一人の詩人、画家、作曲家が、時代精神なるものを追求して、その得た結果を作品にあらわすという因果論的關係をもつものではなく、ある時代を生きた同時代人が、自分や自分のまわりの人々が感じていることを表現した結果を、後世の我々が時間的距離をおいて見ると、そこに明らかに共通点が見い出せるということである。

その時代風潮の流れの中に*The Waste Land*を置いて眺めることにより、ロマン派との違い及び共通点を明らかにすることが本論の眼目である。即ち、Eliotの作品には全体としての統一性があるのかないのか、あるとすればロマン派のそれとどう違うのか、また違うのは何故か等々を明らかにしたい。

まず、20世紀初頭の時代精神とはどんなものであったろう。芸術観に限って言えば、人間の感情(表現)を構成要素の中心とした芸術作品の有機的統一性に対する信念が崩壊した、ということになる。だから「有機的統一性」にとって代わるものを皆が必死で探究していたと

言ってよい。

ここで有機的統一性というのは、S. T. Coleridgeのいうorganic form 或いはorganic wholeということ、作品を生物のように、部分部分がバラバラなものの総和ではなく有機的に結びつき全体を形成するものとしてとらえる考え方である。

Coleridgeは*Biographia Literaria* (1817) の14章で、詩の定義をめぐり、押韻してあるものあるいは韻律をもつもの全てを詩と呼ぶ可能性も認めつつ、もし真正な詩の定義を求められれば「詩とはそれを構成する各部分が相互に他を支持し合い、相互に他を説明し合うような単体でなければならない」と私は答える。すなわち各部分がすべてそれ相応に釣り合いよく韻律的配列と調和し、かつ韻律的配列の目的とその影響を支持し合うような、単体でなければならない。」(But if the definition sought for be that of a legitimate poem, I answer it must be one the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement.)と言っている。⁽²⁾ だから片言鱗句が輝やかしい出来栄であって、context から乖離していればそれには否定的な評価が下されるし、逆に構成要素の各部分に引きつけられることなく結果の概略が見てとれるものもいけない。

これを詩をつくる詩人の立場から言いかえると、「もし調和的全体を創り出そうとすれば、詩全体を構成する各部分が詩と調和しているようになっていなければならない」(if a harmonious whole is to be produced, the remaining parts must be preserved in keeping with the poetry.) し、そのためには入念な選択と技巧的配列の必要性を認めている。そして詩の特質として、散文の言語より、連続的で均質な注意力を喚起するものだと述べている。(第14章)

ここで注意すべきは、上に述べられたことは決して、そのharmonious wholeを創り出す為に、最初から、これは詩的な材料になり得、これはならないと区別する

のではないということだ。Coleridge と Wordsworth の二人は *Lyrical Ballads* を書くに際して、内容は超自然的なものと、日常平凡な生活を描き、語法に関しては、「主題の性質上、一般の詩の月並な修飾や文語的文体を斥けて、平凡な日常生活に用いるような言葉を使用」(14章)したのである。だからむしろ18世紀的な人工的な詩的言語と decorum から詩を構築する傾向に反逆したのである。

そのことは Coleridge も「想像力は、自然的なものと人工的なものを融合調和させる一方、なお人工を自然に従属させ、文体を内容に、詩人に対する尊敬を詩にする共感に従属させる。」(while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.) と書いている。

つまり、詩の中に様々な要素をとり込むのであるが、想像力によって、各々の部分は全体に調和するものに変えられるのである。第13章で Coleridge は想像力を「それは再創造するために溶解し、拡充し、拡散し、あるいはこの過程が不可能な場合においても、なお常に理想化と調和統一とに向かってやっきとなる。」(It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify.) と定義づけている。

この Coleridge の部分と全体の有機的関係の説を表現細部と内容・主題に置きかえた W. H. Pater は、'All art constantly aspires towards the condition of music.' と言い、そしてその音楽に於ける芸術の理想状態では 'the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other;' と言っている。⁽³⁾

このような芸術作品有機体説の背景には、人間中心主義があるだろう。何となれば、ルネサンス以来の人間性解放の動きも定着し、イギリスに限ってみても、Hamlet が人間のことを 'What piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god:' (2幕2場) と言っているではないか。Hamlet の人間観は、勿論単なる礼讃一辺倒ではないけれども、18世紀は Enlightenment の時代であり、その啓蒙主義がニュートン主義と結びつき、因襲、迷信

の打破、人間の解放をめざす合理主義を推進した。ニュートンの *Principia* 出版は1687年で、その後アインシュタインまで(特殊相対性理論は1905年、一般相対性原理は1916年に発表)、文学者にとっても衝撃的であった宇宙観のパラダイム変換はない。いわゆるニュートン力学の前提となるのは時間及び空間の均一性であり、それが崩れてしまうと、運動の法則も意味をなさない。ニュートン力学そのものは、日常の大きさの世界では有効であるのだが、アインシュタインにより、宇宙の規模では空間の歪みがあること、時間は測定者により相対的であることがわかったし、ミクロには量子力学により、電子や原子レベルでは、粒子の状態は、原理的に確率的にしかとらえられないことがわかったのである。このように17世紀後半から20世紀前半までは大きな宇宙観、物質観の変化がなかった時期といつてよからう。そして、フランス革命前後の理神論に見られるように、陰に陽に、人及び人間の理性が神の座にとって代わろうとした時代であり、その傾向は19世紀半ばに、人々を震撼させたダーウィンの「種の起源」(1859)の出版によっても強められることこそあれ、弱まることはなかった。

以上で、人間中心主義が安定した基調であった時代における芸術作品有機体説の概観を終り、organic form に相当するものが、音楽や美術では何に相当し、それが20世紀のはじめにどう突き崩されたかを見ることによって、文学、絵画、音楽の並行現象を確認し、それが時代精神の引き起こす共鳴現象であることを把握しよう。

*

まず音楽に於いて、作品の有機性を支えていたものは何であろう。それは一言でいえば調性である。特にここでは18世紀後半以降の homophony (単声音楽=主要な声部或いは旋律に対して他が従属的な地位において、伴奏するように構成された和声的音楽。) に於ける和声について考える。つまり J. S. バッハ以降を考えるということである。J. S. バッハは polyphony と homophony の境に立つ巨人で、一言で割り切ってしまうことが出来ないのは、ニュートンが単に古典力学の創始者であるのみならず、錬金術に関しても200万語以上も費やしているのと同様である。

バッハ以降、ウィーン古典派、ロマン派を通じて、(homophony に於ける) 調性音楽の可能性が追求され続けてきたのである。その観点からするとロマン派と古典派の区別、例えば、ベートーヴェンの後期をどちらに位置づけるかとか、シューベルトがどの程度にロマンティックなのかは問題にならない。

調性音楽は主音・属音(ハ長調でいえばド=Cとソ=

G)を中心として音に序列をもって展開されるのであるが、その調性音楽の限界が一度、リストからワーグナーを通じての半音階の多用によって試される。半音階の多用のため調性を感じられなくなる瀬戸際に立つ典型が「トリタンとイゾルデ」の前奏曲であることは、*The Waste Land*にこの曲の一幕の冒頭と三幕から歌詞が引用されていることと思えば興味深い。愛と死といった主題論レベルでの効果を持つだけでなく、有機的作品の発達しきった大作が断片化されて引用されている所に、有機的作品の可能性がなくなり、大作が崩壊した後の廃墟に於ける残骸を思わせるのである。

ワーグナーに於ける和声法の危機は、後期ロマン派の一変種である表現主義により一時的に棚上げにされ、又、ドビュッシーの印象主義により克服されたともいえるが、ドビュッシーの場合は直接的後継者を生むことはなく、新ウィーン楽派のウェーベルンの影響を受けた音列技法の作曲家達に再認識されることになるのである。ドビュッシーは旋律と和声の相互関係を自由にし、それによって音楽の中心を和声から音響にずらした人として1950年代の前衛作曲家ノーノ、ブーレーズ、シュトックハウゼン等に評価されるようになった。

しかしロマン派的和声法を真に極限まで押し進めて、調性音楽を中から解体してしまった（それが彼らの意図であったかどうかは別として）のは、新ウィーン楽派と呼ばれるシェーンベルク、ベルク、ウェーベルン等であった。シェーンベルクは1889年の「浄液」では、和声の書法は後期ロマン派的であるが、1900年の3つのピアノ曲Op.11は全3曲とも無調で書いている。無調形式は調性への一つのアンチテーゼであり、この頃調性音楽の枠組を破る様々な試みがなされている。先の3つのピアノ曲の第3曲やモノドラマ「期待」Op.17は無主題主義で書かれている。主題やライトモチーフがないから、そこからの発展や、それを繰り返して用いることによる統一をあらかじめ不可能にしているのである。また1910年代には短小形式が試みられる。例えば、6つのピアノ曲Op.19では各曲とも9小節から12小節しかない。また同時期1913年に作曲されたWebernの6つのバガテル（弦楽四重奏曲）Op.9でも最も長い第5曲でさえ13小節しかない極微形式をなす。ほとんど各音に何らかの強弱がつけられており、点描的な傾向もうかがえる。一音一音が均質につながり有機的に結びつくこれまでの作曲技法とは異なり、素材の展開が極度に切りつめられている。

その後シェーンベルクは1915年から7年間第一次世界大戦をはさんで沈黙する。ヨーロッパでは普仏戦争以来40年以上も大きな戦争がなく、この近代総力戦がヨーロッパ

の知識人及び美術家達に与えた影響は、精神的には第二次世界大戦に勝るとも劣らぬものがあったといえよう。

Eliotの場合も、*The Waste Land*は、神経症療養のため出かけたスイスのローザンヌでその大半が書かれたのであるが、彼の精神的危機を、単に最初の妻 Vivien とのうまくいかぬ関係やこの結婚に反対した父親との不和からのみ来るものと断じではならず、Vivien も共に巻込まれていた当時のヨーロッパ全体をおおう不安と緊張を考慮に入れねばなるまい。

シェーンベルクが、第一次大戦の沈黙を破ったのは5つのピアノ曲Op.23で、これは第5曲が完全に12音音列技法で書かれている。この12音技法では、1オクターブの中の12の音を一回ずつ使って旋律＝音列をつくり、同じ音がその途中でくり返されることがない。その結果どの音も中心音としての位置を得ることがなく、1オクターブ内の12の音を等価にし、音同志の間の序列をなくしてしまった。つまりこれは比喩的に言えば、正多角形の辺を無限に増すと円になってしまい中心からの風景がみな同じになってしまうようなもので、同時に何調でもあるような音楽であるわけだ。そのため聴感上、方向感覚を失い、構築原理はがっかりしている迷路に入りこんだ当惑を感じることが出来る。シェーンベルクはいわゆる無調時代に四度の和音を重ねロマン的和声法の約束を踏み破ったのであるが、彼は偶像破壊的行為をこととしていたのでは全くなく、むしろ意識的にドイツ音楽の伝統を継承して可能性を広げようとしていたのだという点は Eliot に似ている。Eliotは「伝統と個人の才能」で、ヨーロッパ文学を過去の遺物としてとらえるのではなく、共時的にそれらを生きているのだと言っているし、自分たちの詩法を豊かにする為に、直前の時代のロマン派の語法を墨守するのではなく、Elizabeth 朝や James 朝の詩人、劇作家を参照し、自分の詩に取り入れている。シェーンベルクも組曲の形式をピアノ曲などで探っているのは、シューマンなどにもその例をみるものの、本人の意識では堅固な対位法の使用とともに、ロマン派、古典派を越えて、バロックから取り入れたものである。

新ウィーン楽派の音楽はシェーンベルクの曲以外、20年代まで楽譜も殆ど出版されず、演奏の機会もまれで、たまに演奏されるとスキャンダラスな反応を聴衆に引き起こした。⁽⁴⁾しかし戦後特にウェーベルンの十二音技法の理論的発展が追求された。ピエール・ブーレーズ、ルイジ・ノーノやシュトックハウゼンらはシェーンベルクの十二音音列の旋律的扱いを拒否し、音の高さばかりでなく、リズム、音の強弱、音色までをパラメーターとした厳密なミュージック・セリエルに到達した。そしてこの頃になる

と再びドビュッシーの響きの問題が重視されてくるのである。

*

次に絵画に於ける近代のメルクマールである遠近法とそれに対する挑戦、破壊的行為であるコラージュについて見よう。ここでいう遠近法は線遠近法＝透視図法のことであり、空気遠近法＝色遠近法はしばらくおく。線遠近法は、イタリア・ルネサンスが芽を出したフィレンツェの芸術家グループのリーダー、フィリッポ・ブルネスキにより1410年頃発見されたとされる。ブルネスキはゴシックの技術を知りつくしつつも、ゴシック様式に逆らい、ギリシア・ローマの建築形態を取り入れて独自の新時代の建築を作り出したのであった。線遠近法については、ブルネスキの影響下にあったアルベルティの「絵画論」（1436）に、絵画は視覚錐体の断面であると定義されている。現実界で平行な線は画面上では互いに交差はしないが、遠方へ向う線は画面上の消点(vanishing point or focus)に集結し、この消点と視点を結ぶ直線上の任意の位置においてそれと直交する平面が画面であるとする。⁽⁵⁾ この単一の消点を持つ透視図法は、フィレンツェの画家、学者の試行・実験をへて、ある程度体系化され、16世紀初頭には画家・建築家の常識的素養となっていた。一方、北のネーデルランドではファン・アイクのように細部に対し細心の注意を払い、この上なく細密に画かれてはいるが、消点は単一でなく、科学的に体系化はされなかった。

線遠近法は、虚構の視点による外界の支配である。その視点の虚構性は、人間がある一定点からある一方向を見た光景であるという点に存し、ルネサンス以降の人間中心的世界観と照応したものである。中世の絵画や壁画では、構図は、ある固定された視点から作られるのではなく、構図自体の意味づけの方が重視されたし、画中人物の大小も、精神的社会的位階によって決められたりしているのである。ただし、逆から言えば、中世の画家たちは、遠近法という見るものに迫真性を与える武器を持たぬかわりに、視点を固定されず、配置の自由があったので図式的に美しい画面を作り出すことが出来た。そのような遠近法により得ることの困難な全体性を回復せんとする方策の一つとして、消点がおおむね、画中の最重要点にくるように構図された。レオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」（1495 - 98）もその一例で消点にキリストの顔がくるのである。

その後500年、ダ・ヴィンチからでも約400年、画家は原則として、一点からの、固定した視点で主題を見てきたのである。

19世紀末になると、ピアズリーやトゥルーズ＝ロートレックは、日本の浮世絵の影響を直接間接にうけて、線の美しさを強調した絵を画く。ピアズリーのサロメの挿絵では、量感や空気遠近法を犠牲にし、線や輪郭の形の美しさを表現しているし、トゥルーズ＝ロートレックのリトグラフによるポスターについても、程度を弱めて同じことが言えよう。しかし彼らには、線遠近法に対する反逆はない。印象派の画家たちはどうであったろうか。セザンヌの場合、自然から得る感動を何よりも表現したいと思い、しかもプーサンがもっていたような均整と調和を達成しようとして苦しんだが、彼は対象を球と円錐と円柱に分割してとらえ、構図のために形をゆがめたり、静物画に於いて、テーブル上のものをよく見せるために、テーブルが前傾しているように描いたりすることがあり、アカデミーで教える鏡にうつった像そのままの絵は決して描かなかった。しかし彼はすすんで遠近法を破壊しようとしたのではない。セザンヌは、若い友人エミール・ベルナルにあてて書いている。「……自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、すべてを遠近法のなかに入れなさい。つまり、物やプランの各面がひとつの中心点に向かって集中するようにしなさい。……われわれ人間にとって、自然は平面においてよりも深さにおいて存在します。そのため、赤と黄で示される光の震動のなかに、空気を感じさせるために必要なだけ青系統の色を導入する必要が生じます。……」（1904年）⁽⁶⁾ セザンヌはあくまで、自分の対象から得る感動を表現するためにやむをえずそれまでの画家のしなかったことをしたという点ではゴッホと共通する。ゴッホの場合は、浮世絵に影響され誇張された遠近法を用い、空気遠近法を余り使用しないことと、春の陽炎のたつ空気は、温度差が大きいために、大気が場所によって密度が異なり対象が歪んで見えることを実に見事に描いていることに注目すべきであろう。それまでの空気遠近法では、画面で前方にあるものはくっきりと、遠方にいくにつれて輪郭をぼかし、色も青みがかった中間色にするのが普通であったからだ。ゴッホは、空間のゆらぎとも言える瞬間をとらえて鮮やかな色でそれを画面に定着した。

1904 - 07年頃に活躍し、野獣派の名を与えられたマチス、ドラン、ヴラマンクの絵では、原色を用いる大胆な色彩表現に中心が移り、空間の奥行きや量感は重視されなくなっている。例えば1905年に描かれたマチスの「マダム・マチスの肖像」では、顔の左右の色を違えて、顔の真ん中に緑色の太いすじを額から鼻筋にかけて塗っているが、これは明らかに色及び色どうしのコントラストを優先して顔という形を分割しているものであり、固有

色の制限はすっかりなくなっているし、背景も、複数の色が塗りわけられて色の饗宴がなされているが、何が置かれているかとか、奥行きがどれ程あるかは不明のままである。画家は、そういった情報を与えるかわりに色どうしを響き合わせ、しかも全体として安定した構成を得ることに成功したのである。

しかし、もっと決定的に、積極的に、線遠近法を破砕したのは、ピカソの「アヴィニヨンの娘たち」(1907)である。この絵には5人の裸の女達と手前に果物が描かれている。真中の2人の女は、足と腿の所にそれぞれ布をまとっているようで、右に立つ女がカーテンを引いているように見えるが、そのカーテンの折れ目は直線的にいくつかの面に区切られており、色が水色であるせいもあって、大気が切り取られて、並べられているかのようだ。人体で最も目立つのは鼻の描かれ方であろう。真中の2人は体は正面を向いているが、鼻は横から見た時の形が据えられているし、右の二人は、鼻筋を大きく湾曲させられデフォルメされている。顔のデフォルメはアフリカ彫刻の影響もあるが、フォーヴィズムや表現主義の画家の誇張された表現に連なるものであり、真中の2人の頭部は、イベリア彫刻の顔の作りと直接的関連を持ちつつ、この2人の鼻は、複数の視点から見た同一の対象を一つの画面に重ねてしまう点で、キュビスムの幕明けを告げるものである。このはざまに立ち、作品はピカソ自身も認めるように未完成のままにされてしまった。

このキュビスムとその影響が持つ意味は測り知れず大きい。イタリア・ルネッサンスが始まってブルネレスキ以来約500年、西欧の画家は、透視図法に導かれ、固定した一点から主題を見て来たのである。それがここで始めてそれはいくつもある三次元の存在を二次元の画面に定着する方法のうちの一つにすぎない、ということを暴いて見せたのである。

1904年、5年の最晩年にセザンヌはサロン・ドトンヌ(美術展)にそれぞれ33点、「大水浴」を含む10点を出品し、死の翌年1907年にはサロン・ドトンヌで大回顧展が開かれ広範な反響を引き起しており、それと前後して、セザンヌの先に引用した書簡が公表され、その中に「自然を円錐と、円筒と、球体によって扱うこと」というキュビスムを予言するような一節が含まれていたのである。だから例えば、H. Readが言うように、ピカソが「アヴィニヨンの娘たち」を描く時にうけた主要な影響はセザンヌであるというのは正しいし、又、John Goldingの言うように、セザンヌの名声を確立したのがこの絵だというのも正しい。⁽⁷⁾ Goldingは、両者が矛盾

するものと考えているようだが、時間を過去から現在への一方向のものと考え、因果論的に考えれば矛盾するかも知れないが、既にある作品は同時に現在のものでもあり過去のものでもあるという二重性を備えていることを考えに入ると両者は矛盾しない。Eliot も言うように歴史的感覚には「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」のである。さらにピカソの天才は、Eliot の場合、ホメロス以来のヨーロッパ文学の全体という限定つきであったものを、ヨーロッパの枠を超えて、彼の見た作品群が「ひとつの同時的な存在をもち、ひとつの同時的な秩序を構成」せしめて、筆をとったであろう。

ピカソの新しい描き方にまず呼応したのはブラックであり、二人は協力して造形的な探究を行った。まず対象を各方向から、幾何学的に切りつめた形に単純化し、その後各面を画面と平行となるような向きに回転させ、再構成するのである。だからキュビスムでは、全体的構図や空間の奥行き、量感を犠牲にして主題となる対象の徹底的分析(複数の角度、視点からの)と再構成がなされているのである。その為対象は至近距離から見て、裏側や底を見たり出来るコップやヴァイオリン、パイプのような手にとることの出来る日常の事物が多く、印象派にとっての最重要課題であった戸外の風景は殆ど見られない。

この対象の分析と再構成を、E.H. ゴンブリッチのように「現実には平面でしかないいくつかの断片でカンヴァスの上に作り上げてゆくという頭脳のゲーム」と評する人もあるが、これは思えば、深刻な意味を持つゲームであったわけだ。⁽⁸⁾ つまりキュビストがなしとげた変革は、高階秀爾の言うように深く人間の世界認識にかかわることなのである。彼は言う。「統一的な視覚像の崩壊は、とりもおさず画家の視点の持つ特権的な位置の否定を意味するものであり、人間中心の世界から対象中心の世界への移行を予告するものであった。」⁽⁹⁾

その対象中心から、さらに絵画自身が対象である tableau-objet にまで展開していく契機をはらんでいるのが、キュビスムの中で生まれたコラージュである。コラージュは画面に、壁紙や新聞の切れ端さらには籐椅子の一部などをはめ込む手法で、画面に絵具とは全く異質のものが混入されるのである。コラージュはピカソがはじめたのであるが、単に画面に付加する材質を拡張したというのではない。彼は、新聞紙の一片でヴァイオリンの形をつくり、材質の異質さをわざと際立たせ、コラージュを模倣的描写の一手法とするのではなく、独立した目的をもつ、それ自身が objet である tableau-objet にし

た。この考えは、キュビズムに続く運動である Purism や Orphism に於ける抽象絵画を導くものである。絵画は、外界の写実をやめ、形と色彩により、意味と感情を表現する芸術となったのである。ただ意味とか感情といっても、例えばフォーヴィズムや表現主義の画家が、感覚的表現を最重要視し、爆発的な原色の色彩で感覚的效果をあげた場合とは異なるのである。彼らとはむしろ対照的に色彩の感覚性をおさえようとして、華やかな人目を引く色を避け、沈潜したこげ茶から黒への微妙な色調を用いて、知的な構成を強調している。そのことは1917年にブラック自身が「絵画の思照」という箇条書きの訓言の中で、「14、感覚はデフォルメし、精神がフォルメする。」とか「19、情動は、情動のおののきによって表現さるべきものではない。」とか「20、私は情動を矯める法則を愛する。」と述べていることからわかる。⁽¹⁰⁾

キュビズムに於いて、ピカソとブラックは、主として人間や人間にとって極めて身近な事物を対象として描いた。しかしそれは、視覚的リアリティーを追求するのではなく概念的リアリティーを追求するためだった。彼らは遠近法によって生みだされる錯覚の空間を拒否し、新たな絵画的空間を理知的に構成しようとした。言いかえれば、彼らは画家の主観によって一元的にとらえられる世界を信じなくなったのである。そしてまた、対象は人間及び人間的なものであっても彼等は「外科医が屍体を解剖するような仕方に対象を研究」するのであり、そこでは人間の感情を生々しく表現することよりも、分析し総合する頭脳の働きを表現することが重視されている。⁽¹¹⁾ 人間や人間的なものに感情移入して、それを情緒的に表現するのでは人間性の全体は表現出来ないのである。自然の現実感に匹敵する絵画の中の現実感を作り出すには、それまで自明とされていた画家の一視点にとらえた像を模倣する方法は決定的に無効となったのである。それは画家が、ある意味では個人の主観を信じられなくなった時代ともいえるだろう。

*

文学に於いてはどうだろう。James Joyce の場合を見ると、1904年から *Dubliners* を書き始めて1914年に迂余曲折をへて出版している。1904年に書き *Dubliners* の冒頭に置かれた 'Sisters' は realistic な色あいの濃い短編であるが1907年に書かれた 'The Dead' では、語りの地の文と Gabriel という主人公の考えが入り混じっている。直接話法・間接話法の区別を示さず、登場人物の思考や感情を地の文にとけこませる方法は、Virginia Woolf の言うように Laurence Sterne まで逆のぼれるとしても、意識的な手法として用いられるの

は、特に Joyce や Woolf や Dorothy Richardson の諸作品に見られる。この stream of consciousness も複数視点を同一平面に並置する手法の1つということが出来よう。Joyce は1917年に *A Portrait of the Artist as a Young Man* を出版する。この作品は、幼年期から青年期までの姿を描くという枠組を利用して、主人公の成長とともに地の文も童話の文体から、複雑な構造を持ち big word を含む文体へと変化し、日記体で終る。その間におびただしい引用がある。このような、複数の文体の使いわけと多数の引用をする方法の探求をもっと大がかりに複雑に行ったのが *Ulysses* (1922) である。ここでは *Ulysses* に見られる引用と意識の流れの持つ意味を二つのレベルに限定して考えることにしよう。1つは、最終挿話の Molly Bloom の夢の場合に顕著のように、句読点がなく、syntax や論理的脈絡が不明瞭なまま続いていく文体である。これは、Apollinaire が自分の詩から句読点を奪ってしまったのと同様に、分節言語による世界の記述の虚構性を暴いたものと言えよう。つまり我々は、厳密に言えば、書くように考えたり感じたりはしないのである。そこで Joyce は一度分節言語をバラバラにし、考えのまとまりごとに連想の論理にしたがって、文章を再構築しているのである。その点が、全く無意味の文章をつくらうとしたダダリストたちとは異なるのである。

もう1つの点は、語りに於いて、地の文、引用、登場人物の意識の流れの三者が混然となっている点である。これは、語り手が一つの人格をなすことが出来なくなったことを示していよう。語り手が、神の如く、全てを見通して語るのでは、文学の中での現実感が得られなくなってしまったのである。Joyce がとったのは、語りのレベルを複数化して、多角的に出来事を語る方法である。

以上の2点で Joyce はキュビストに似ている。即ち、それまで意味のあるとされてきた方法を棄て去ったが、具体的な対象を描くことをやめたのではないこと。そして、一人の固定した視点に代って、知的に操作された、複数の極めて人工的な視点を作り上げたことである。

では Eliot の場合は、どうであろうか。彼は1915年に *Poetry* 誌上に 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' を発表するが、ここにはもう modern な特徴がいくつもあらわれている。

まず書き出しは、

Let us go then, you and I,

When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherised upon the table;

たそがれ時の空を、麻酔で意識の薄れゆく患者に譬える直喩の現代性もさることながら、ここでは特に us 即ち you and I とは誰かを考えてみたい。I が主人公兼語り手であるのはよいとして、you は誰であるか。3 通り考えられるだろう。第1が語り手の友人で、女の所へ一緒に行く。第2に、語り手の言動を見守る意識=超自我。第3に、語り手が話しかけている相手、広くとれば読者である。このうちのいずれであるかは、詩を最後まで読んでも決定的答えは出ない。you が出てくるのは 31-4 行の

Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

と 55-6 行の

And I have known the eyes already, known
them all The eyes that fix you in a formulated phrase,

のみであり、前者の場合、ああしょうか、こうしょうかと 'visions and revisions' を繰り返しているのが 1 人なのか 2 人なのか曖昧であるし、後者でも fix された you はすぐに次の行で、'And when I am formulated, sprawling on a pin,' と続くので you と I は重ね合わされつつ、同一人格であるという保証は得られない。その後ずっと I で通してきて、最後の 3 行で we が復活する。

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

この surrealism を先取りしたような一節は、主人公の歩く beach という言葉から mermaid が連想され、それからさらに導かれたものであるが、夢或いは無意識下の世界であるので、主体の意識にとって、自他の区別が無い、あっても非常に融通無礙に入れ変りうるのだ。

以上見たように you とか we のもつ効果は複雑であるが、僕は次のように考える。この you は読者の目と意識を詩の世界に引き込む手段である。Alice's Adventures in Wonderland で Lewis Carroll は、Alice が退屈で何もすることがなく、眠いところへ突然 White Rabbit を登場させて、読者を引き込む。それが夢だとはっきりわかるのは、物語の末尾である。トランプのカードたちによる裁判のくだらなさに腹を立てた Alice がカードに

襲いかかられそれをふり払おうとしていた時に目が覚め、実は姉が落葉をふり落としてくれたのだとわかる。'Wake up, Alice dear!' というわけだ。夢であることが、内容の虚構性を保証し、作者も読者も安心して狭義の realism から自由に離れることが出来たのは、Carroll に限らず、逆のばれば、中世14世紀の詩 Pearl に於ける dream-vision や Chaucer の同時代人 Langland の Piers the Plowman がある。後者では語り手が Malvern hills で夢を見て、高德の人 Piers に会い、様々な vision を見て目が覚める。しかし語り手は Piers のことが忘れたいという所で前半の 'visio' が終るのである。このような夢の枠組は、しかしながら、19 世紀の realism を追求する小説ではかえりみられなかった。あくまでも全てが現実に入った、あるいは起こりうるかのようになっている。Eliot が読者を詩的世界に引き入れるためにとった手段は夢の枠組でもなく、いかにも本当らしく見せるのでもなかった。彼はそのどちらも取り入れた複雑な手を使ったのだ。一方では書き出しに見られる如く、非常に colloquial な口調で読者を誘い込み、一方では夢のような光景で読者の意識を日常的なもののから引き離すのである。だから読者の引き入れられた世界の reality は、日常に感じる現実感をなぞったものではなくて、非常に人工的で独特な現実性である。人工性の強さは stanza 同志の論理的連続性の欠如にも見られる。書き出しの interior monologue に続いて、'In the room the women come and go / Talking of Michaelangelo.' と場面が切り変わり、間をおかずに、

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.....

と戸外に再び変り、しかも語りの mode が先の 2 行のように「部屋の中を女達が行き来する / ミケランジェロのことを話しながら」という blunt な記述ではなく、fog や smoke を猫にたとえ妙に生々しい、一文の長い比喩的言語である。つまり Eliot は様々な文体を次々に繰り出して、読者の頭の中でそれらを重ね合わせて欲しいのである。そうして Eliot が詩を書く時に行なったのと同様に、読者の頭の中で現実を知的に再構成して欲しいのである。一元的な語りではとらえられない人間の無意識や、状況と人間との相互的關係を、感情移入に頼らずに

様々な角度から描写しようという試みである。

以上に述べたコラージュの特性を最大限に発揮したのが *The Waste Land* である。Eliot は 1921 年に神経症を病み、最初は Margate で次にはスイスの Lausanne で休暇をとっていたが、この詩は大部分がこの年の秋に書かれた。この頃、Eliot は、銀行の仕事、妻 Vivien との不安定な関係からくるストレス、友人や父の死によって精神的危機に頻し続け、倒れたのである。草稿と Pound が削除した決定稿とを較べるとある意味で、草稿の方が 'Prufrock' に似ている。⁽¹²⁾ 例えば、草稿の冒頭は、

First we had a couple of feelers down at Tom's place,
There was old Tom, boiled to the eyes, blind,
Don't you remember that time after a dance,
Top hats and all, we and Silk Hat Harry,

と、決定稿の冒頭に較べれば勿論のこと、'Prufrock' の冒頭よりもずっと世話にくだけた俗語混じりの口調で始まる。また草稿の第三部 *The Fire Sermon* の出だしは、

Admonished by the sun's inclining ray,
And swift approaches of the thievish day,
The white-armed Fresca blinks, and yawns,
and gapes,
Aroused from dreams of love and pleasant rapes.

であった。これは勿論 Pope の *The Rape of the Lock* の parody で、'Prufrock' に於ける Hamlet の parody とひきくらべられよう。この部分を削除するように勧めたのは Pound で、彼は Eliot に「これを burlesque として書いたつもりなら、削除した方がいい。ポーのパロディーは、ポー以上に詩がうまい人だけが書けるのだ。君は以上じゃない。」⁽¹³⁾ といっている。Pound が burlesque のつもりならと限定している所は興味深い。つまり広い意味での parody はこの作品の到る所で見られるがそれは主として伝統につながる意図或いは元の context と彼の context のずれを利用して、古き良き時代と混沌の時代に生きる痛ましさを対照させる意図で用いられていた。しかるに Pope の原文は、

Sol thro' white curtains shot a tim'rous Ray,
And op'd those Eyes that must eclipse the day;
Now Lap dogs give themselves the rousing

Shake,

And sleepless Lovers, just at Twelve, awake:
(11 13-16)

と、Belinda の美しさをたたえつつ、寝坊をさりげなく読者に知らせ、続いて、

A Youth more glitt'ring a Birth-night Beau,
(That ev'n in Slumber caus'd her Cheek to glow)
Seem'd to her Ear his winning Lips to lay,
And thus in Whispers said, or seem'd to say.
(11 23-6)

と Belinda の夢を暴露し、読者をニヤリとさせ、同時に読者の好奇心をくすぐって、詩の世界へ引き入れる絶妙な導入部となっている。つまり Pope の原文の段階で女主人公に対する軽い揶揄が含まれているのである。それに対し Eliot の parody は 'Aroused from dreams of love and pleasant rapes.' から相当どぎつい irony が表われているが、

Leaving the bubbling beverage to cool,
Fresca slips softly to the needful stool,
Where the pathetic tale of Richardson
Eases her labour till the deed is done.
(11 11-14)

まで読み進むと、女性呪詛すら感じられ、読者の笑いもひきつりがちになるだろう。

決定稿の *The Waste Land* では、どろどろとした未整理のままの感情表出は切り落とされ、ただし mystic な部分は保存され、全体としてずっと clear-cut で sharp になり、水に関する抒情的な部分と、感情がひからびてしまったことを象徴する dryness の描写部分の対照が、ずっと鮮明になった。この詩は、dramatic な situation を明示して、登場人物の喜怒哀楽を歌いあげることではなく、瞬間的恐怖、対象の定まらぬ不安、官能への期待と失望等が示されるのみである。断片的にしか表わされぬ情況に見合ったように、ここにあるのは感情の廃墟である。廃墟のイメージはこの詩を通じて様々な形をとる。

The Burial of the Dead では、

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.

と、廃墟になすすべもなく立ちつくす男、(それは勿論、語り手でもあり読者でもあるから普遍的な 'Son of man' なのである)を描いている。又、*The Fire Sermon* の冒頭も現代を象徴する小廃墟と言えよう。

The river's tent is broken: the last fingers of
leaf
Clutch and sink into the wet bank.....
The river bears no empty bottles, sandwich
papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette
ends
Or other testimony of summer nights.

軽薄な華やかさや嬌声がうつろにこだまする廃墟である。*What the Thunder Said*では、岩ばかりで水のない所を、せめて水の音だけでもと思いながら歩いて行くのであり、人工のものばかりでなく、自然までが荒廃してしまっただけを示している。

廃墟にあって美しいものは、思い出と、再構築への夢である。この詩に於て、破壊され葬られて、痛切に郷愁を抱かれているのは、近代的世界観である。人間中心主義の、豊かな感情を持った人間同志の信頼関係とそれに基く社会が崩壊したのである。廃墟と化して断片化した世界を描くには、固定した視点から語り手という一個人の人格が語るよりも、複数の視点から複数の声で語る方が、全体を包括的に表現出来るのである。ここで、*The Waste Land*の原題が*He Do the Police in Different Voices*であったことを思い出しておこう。語りは、突然調子が変わり、内容も飛ぶ。そこに働いているのは、日常の論理ではなく、連想の論理とコラージュの論理である。異質なものを異質のままに並置し、読者の頭の中でぶつけて不協和音をたてさせるのも、表現手段の1つである。その不協和音の中で、過去の美しい調べ、例えば、'Sweet Thames, run softly, till I end my song'や'Those are pearls that were his eyes'は何と郷愁をそそることであろう。この2つの引用が2つとも水に深く関わっていることが読者の中で水と抒情性を結びつけ、第5部の水を求める動きを現代に於ける抒情詩の可能性の探究と重ね合わせることを可能にするだろう。では*Death by Water*をどう読むか。抒情性は両刃の剣であり、ともすれば sentimentalismに陥る。強

引かもしれぬが僕は、この Phoenician sailorの死を、19世紀的な読者の感情移入により成立する抒情詩の死ととらえたい。そうして *What the Thunder Said* で水を求めるのが、新たな抒情詩の可能性を求める動きであると読むのである。その新たな抒情詩を可能ならしめるのは、複数視点と複数の声による現実の分割と統合である。その統合の機能を果たすのが Tiresias で、Tiresias は男も女も含めて、全ての登場人物であるのであり、全ての人物が彼の中で統合される。従って、Eliot が自註で言うように「Tiresias の見る所のものが、詩の実質である。」この複数視点を統合する方法こそが、キュビズムに於いて、見る者に要求されたことであり、Eliot を読む読者に求められることである。

Eliot が個人の主観による固定した視点を否定していることは、彼の批評にも表われている。'Tradition and the Individual Talent'では、

He must be aware that the mind of Europe—the mind of his own country—a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind—is a mind which changes.....

と、25歳を過ぎても詩人たらしとする者は、自分一己の精神を超えた精神について心すべきであり、そちらの方がより重要だと言う。又、'Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry.'と言い、'great poetry may be made without the direct use of any emotion whatever!'と言うのを見ると、詩人にとって第一次的現実をそのまま写すのではなくて、作品はそれと切り離されているのだという主張が見られる。それに合わせて、

Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.

と、日常の印象や経験は詩とは直接関係ないと駄目を押されると、主観による conventional な対象把握を拒否し、作品の自律性を強調する点で、キュビズムの絵画及び抽象絵画に見られる tableau-objet の精神との類縁性が見られる。また、その自律性を持つ作品を構成する仕方として、「成熟した精神はこまかに完成した媒介になるために特殊ないろいろ変わった感情が自由に新しい

複合体(new combinations)をつくる」とか、

The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.

と述べている、ここで‘new combinations’とか‘new compound’とか呼ばれているのが、詩人が体験したのとは別の、詩的世界に於ける現実＝複合体と考えてよいだろう。その詩的現実、芸術家の直接体験・知覚を模倣するのではないという点で、キュビズムの絵画的現実とパラレルである。音楽の場合を確認しておこう。従来の調性音楽に於いては、主音を中心として、音の perspective が出来上っていた。調性感の確立に主役を演じるのは主音で脇役が主音の上下5度の属音・下属音であり、この3音を根音とする3和音の使用により、調の主音と長・短調の区別が明らかになる。この音の perspective をもとにした機能と声による調性は、あらゆる感情表現の為に使われていたのだが、ワーグナー以降、半音階や変化和音の多用で主音の支配力が弱まってきていた。それに対し、12音音楽では、1オクターブ内の12音を等価として扱うので、12の主音がある複合した調性であるともいえる。1つの主音を中心とした音場ではなく、12の角度が複合された音場を提供する音楽であり、そこに表現される emotion は、ロマン派の音楽のそれと較べて、はるかに複雑で、「個人的情緒つまり詩人の生活上の出来事で感じられた情緒」ではなく、知的に多数の経験を集中させたものであろう。

以上の音楽、美術、文学に於いて、それまで当然うけとめられてきた主観による世界の把握が不可能とされ、新しい方法が求められたのは何故か。それらは、皆同じ時代精神の顕現に過ぎないのである。即ち、Renaissance 以来、古典派、ロマン派を通じて神の座にとって代った人間の、個人の主観の命脈がつかないのだ。そのことを Eliot が早くから看破していたのは、1916年に書き上げられたイギリスの観念論哲学者 F.H. Bradley に関する研究論文の中で、Eliot は次のように書いていることから明らかである。

We have no right, except in the most provisional way, to speak of my experience, since the I is a construction out of an experience, an abstraction from it.⁽¹⁴⁾

註

註：T.S. Eliotの詩は断りのない限り *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* Faber, 1969 によった。又、評論の翻訳は矢本貞幹によるものを用いた。

- 1 Bernard Bergonzi, *The Turn of a Century*, Macmillan, 1973. p.171
- 2 S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* ed. by George Watson. Dent, 1965.
翻訳は「文学評伝」桂田利吉訳、法政大学出版局、1976。都合により一部表記を改めた。
- 3 W.H. Pater, *The Renaissance* ed. by D.L. Hill. University of California Press, 1980. p.106, p.109
- 4 ボール・グリフィス「現代音楽小史」石田一志訳、音楽之友社、1984. p.35
- 5 *A Concise Encyclopaedia of the Italian Renaissance* ed. by J.R. Hale, Thames and Hudson, 1981.
- 6 J. リウオルド編、「セザンヌの手紙」、池上忠治訳、美術公論社、1982. pp.236-237
- 7 Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, Thames and Hudson, 1974. p.68
ニコス・スタンゴス編「20世紀美術」宝木範義訳、Parco 出版、1985. p.52
- 8 E.H. ゴンブリッチ「美術の歩み(下)」友部直訳、美術出版社、1983. p.258
- 9 高階秀爾、「近代絵画史(下)」、中央公論社、1975. p.88
- 10 エドワード・F・フライ「キュビズム」八重樫春樹訳、美術出版社、1973. p.217
- 11 *ibid.* p.168
- 12 以下、*The Waste Land* の草稿は、*The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts* ed. by Valerie Eliot, Faber, 1971 による
- 13 T.S. Eliot, Introduction to *Selected Poems of Ezra Pound*, Faber, 1928.
- 14 T.S. Eliot, *Knowledge and Experience*, Faber, 1964. p.19