

T・S・エリオットにおける原型的イメージ

桑子利男

まず何よりも具体的な例を挙げることから始めて始めようと思
う。共によく知られた簡書である。

現存する不滅の作品群はそれ自体で理想的な秩序を形成して
いる。しかし、それは新しい（本当に新しい）芸術作品がその
中に入ってくることによって改変を被る。現在の秩序は新しい
作品が入ってくる前は完璧だが、新しいものの附加後も秩序が
保たれるためには現在の秩序全体が、たとえ僅かであれ改めら
れなければならない。このようにして各々の芸術作品の全体に対
する関係・釣り合い・価値といったものが再調整されるわけだ。
そしてこれこそが古いものと新しいものとの適合なのである。
この秩序に関する考え方、ヨーロッパ文学・イギリス文学の形
態に関する考え方を承認した者はだれも、現在が過去に支配さ

れるのと同様に過去は現在によって変更されるのだと言つても
それを途方もない考えだとも何とも思わないだろう（「伝統と
個人の才能」傍点イタリック）。(1)

これに対して次のような註釈が加えられる。

今も考えは変わっていないのだが、そのとき（「伝統と個人
の才能」を書いたとき——桑子）私は文学というものを、ヨー
ロッパ文学、或る一つの国の文学というものを、個々の作者が
書いたものの集合としてではなく「有機的全体」（「organic
wholes」）として考えていた、つまり、それとの関係に於て、
そしてそれとの関係に於てのみ、個々の文学作品及び個々の芸
術家の作品が意味を持つ体系として考えていたのである（「批

こうして与えられた一つの記述から、我々はいかなる概念・いかなる映像を抽象し、またそれにどのような脚註を附与することによつて、それをエリオットの思想的營為全体の小宇宙として、言い換えればその「原型」として、展開させていったらいいのだろうか。なぜならば、かかる「原型」をつきとめることがこの論文に於ける我々の目的だからである。

詩人・作家・思想家に限らず誰でもいい、歴史の天空をまばゆい光を放ちながら掠めた、或は掠めつつある偉大な精神の活動の総体を、或るはつきりした映像が現われてくるまで考察しつくそうとする衝動は、「現実」をはつきりとした輪郭が見えてくるまで解析しつくしたいと思う衝動に似ている。所謂「リアル・ポリテイクス」にたぶらかされず、ただ対立するものがあるというだけでしか存在しえないようなイデオロギーはさしあたり犬にでも食わせ、無意識のうちに視野をせばめているような薄汚れた觀念形態から自由になるならば、少なくとも、全て、制度としての政治的でもない・経済的でもない・社会的でも哲学的でもない、人間がこの社会に存在するありやうそのものが強いる「現実」の生きた構造を、明瞭な輪郭の下に見とどけるための資格を得たことになるだろう。我々が社会に於て知覚・経験しうるものの総量としての「現実」のありやうを見きわめるのに、その「見きわめ」の様態が今述べたやうなそれ以外のかたちをとることは殆ど考えられない。政治学や経済学、或は言語学といったものは、そういうことを企てる者にとっては、その際の一手段であつて全てであ

つてはならないのである。

同じやうに、或る精神の活動の総体を、或るはつきりした映像が現われてくるまで考察しつくそうとするときにも、その人間の所属する「学」の領域及びその伝統、彼が作品を書いた明白な意図といったものに必要以上にこだわるべきではない。歴史や外部の体系に還元されない固有の体系、それを否定すれば彼自身を否定することになるやうな固有の論理、そういうものが現われてくるのもそういうつた場所をおいてほかにはない。したがつて、我々もエリオットを読む場合に、もし彼を文学史の中に還元してしまいたくないならば、例えば「古典主義」とか「伝統主義」といつた符丁にあまりこだわらずに読まなければならぬ。無論先程の引用もそう読むべきであり、そうすれば我々の心眼には明確な一つの映像、「有機的全体」の映像が見えてくる筈だ。我々が今見ているその映像を、エリオットも先程の文章を書きながら見ている、言い換えればそれを心の眼で写生していたのだと考えていい。にも拘らず論理的な文章になつているのは、描写される当の對象が、その形状には格別意味はないかも知れないが、にも拘らずまた曖昧なところも少しもない一定の形をした固形の「物」であるという理由によつていと考えられる。ということの意味は次のやうである。サルトルは『想像力の問題』の中でこう言つている。

ところどころで像については何というべきであろうか。それは学習であろうか。それとも知であろうか。まず、像は知覚に与するやうに見える点に注意しよう。像にあつても知覚にあつても対象物は横顔、射影、つまりドイツ人が『Abschattungen』

(射映)という都合のよい言葉で示すところのものを通じてあ
たえられる。ただ、私たちはもはや対象物をめぐって精査する
必要はない。何故なら像としての正六面体は直截に正六面体そ
のものとしてあたえられるから。私が「今知覚している対象物
は正六面体だ」という場合には、私は私の知覚のその後の成行
によって、捨てることを余儀なくされることもあり得る、一つ
の仮説を立てているのだ。而るに私が「今その像を私が懐いて
いる対象物は正六面体だ」という場合には、私は一つの直証的
判断を下しているのだ。すなわち私の像の対象物が正六面体で
あることは絶対的に確実である。このことの意味は何であろう
か。つまり、知覚にあつては、識知は徐ろに形成されるのに、
像にあつては知は即時的である。私たちは今や、像とは、より
適確に言えば、表象的ともいふべき諸要素に、ある具体的で像
化されていない識知を結びつける総合的な作用であることを知
る。(3)

ありていと言えばエリオットは、文学の伝統を語るのに「有機的
全体」の「像」に「文学の伝統」という「識知」或は概念を結び
付けた。無論それ以前に既に「有機的全体」の「像」には「有機
体」の概念が結び付いていなければならない(これらのことに就
いてはあとでもう一度述べるだろう)。こうして、それらの概念
と「像」が結合して、渾然一体となった独特な「伝統」の映像が
エリオットの心の中に描き出され、それを記述した彼の文章を読
んで我々も同様の映像を心の中に思い描くことができるのである。
彼の所謂「歴史感覚」(4)もそのような映像を喚起する能力以外の

ものを指すのではない。ただ、そうして「伝統」を獲得するの
は「大変な努力」(5)が要る、というだけである。

基本となつている「有機的全体」の原像には文学的な伝統の概
念以外にも、一個の文学作品或は文化といったさまざまな概念が
結びつけられて、直接に或は間接にエリオットの思想的営為の基
底を形づくっているのが見られる。そこでこれを彼の思想の「原
型」と呼ぶことにしたのである。

次に、そのような「原型」となつて「有機的全体」という
もの特質について述べておく必要があるだろう。この原像が元
来いつ、どこからエリオットにやつて来て、なぜ頻繁に彼の思考
の中に浮かび出てくるのかは無論わからないが、ただそれが何ら
かの生々しい統一感・充実感の経験とつながりがありそうなこと
は推測できる。或はまた、彼の中にそのようなものに対する強い
希求があるのかも知れない、ということは言うことができる。さ
らにその映像は彼の詩或は詩劇などの「想像的作品」における映像・構
造、言うなれば作品のつくり、何らかの関連を持たずにはいない
筈であるが、そういった事柄の詳しい考察は別の機会に譲つて、
ここでは対象を「批評的作品」に絞り、そこに現われたさうい
う「原型」に対する基礎的素描に終始することにしたい。

それが一般的意味合いと重複するのは当然だが、エリオットが
自分の用いる(或は逆に思考の上で支配されているのかも知れぬ)
「有機的全体」に対して与えている属性は、簡単に言えば次のよ
うになる。

先ず、それは個々のものの集合してできた全体だが、単なる集
合ではなく、構成要素としての特定のどの「個」にも還元しえぬ

「全体」をつくり、個々のものは一つの関係性の中に置かれる。例えば、エリオットは文化については次のように言っている。

人間が身体の様々な構成要素の単なる集合ではないのと全く同じように、文化も、その芸術・習慣・信仰の単なる集合ではありません。これらのものはお互いに作用し合うのであり、一つを完全に理解するためには全体を理解する必要があります（「ヨーロッパ文化の統一」傍点桑子）。(6)

我々はこれを読んで、既に引用した「それとの関係に於て、そしてそれとの関係に於てのみ、個々の文学作品及び個々の芸術家の作品が意味を持つ体系」という言葉を思い出すかも知れない。或は次のような言葉にも同じ「型」を見るだろう。

シェイクスピアの作品全体は一つの詩である（「ジョン・フォード」傍点イタリック）。(7)

我々はシェイクスピアの作品のどれ一つを知るにも全部の作品を知らなければならない（「ジョン・フォード」）。(8)

重要なことは、ダンテの詩は一つの全体だということだ。だから、どの部分を理解するにも結局はあらゆる部分を理解していなければならないのである（「ダンテ」）。(9)

「個」は、いずれの「個」にも帰還しえぬ「全体」をつくるのみ

ではない、そのような「全体」をつくってしまつた瞬間からその優位の下にある、言い換えれば「関係性の体系」の一員としてあるのである。エリオットはこの「関係性の体系」の絶対性に不快感も何も感じていないように見えるばかりか、例えば一個の詩人が意味を持つのはその中に於てであると言っていることに、ここで注意しておいてもいいだろう。

ソシュールは言語を、「意味するもの」の差異づけの体系として考えたが、「有機的全体」に於ても、その構成要素に「差異」がなかつたら、「有機体」であることをやめてしまう。つまり、これは「全体」の優位の下におかれていながらも、やはり「個」は「個」であり続けなければならないことを意味する。ただしそれには条件がついている。条件とは、有機性をこわさない程度に「個」である、ということだ。これが「多様と統一」の意味である。

私はヨーロッパ諸国民の文化が互いに孤立して繁栄するとは思いません。（中略）けれども、ヨーロッパの統一の中に於ける諸文化の分離が危険であるなら、画一化に至つた統一もまた危険でありましょう。多様は統一と同様に、なくてはならないものなのであります（「詩の社会的機能」傍点桑子）。10

古今の文学作品の総体によつて構成される「伝統」の中に入つてきて、その秩序を変更する作品が「本当に新し」くなければならぬのも、今言つたような理由によつてなのである。

次に「有機的全体」と時間との関係について一言しておかなければ

ればならないだろう。しかし、この「有機的全体」がエリオットにとつて一つの映像として現われていることに注意するならば、その関係も自然と明らかになつてくる。我々は既に、「伝統」としての「有機的全体」に於て、歴史（＝時間）が一つの共時的な空間の中にたたみ込まれていることに気付いている筈だ。エリオットは、「歴史感覚を持つ者は、自分自身の世代をみずからのうちを持つのみならず、ホーマー以来のヨーロッパ文学全体と、その中に含まれる自国の文学全体とが同時に存在し、同時的な秩序を構成している、と感じながら書かねばならぬ」（「伝統と個人の才能」）と言っている。(11) 時間が質的な性格をおびて空間の形成に加担しているという事実は、おそらく映像そのものの性質によつてゐる。そこでは、流れを持つ時間という概念は、肉体を与えられて、単に空間的な拡がりを持つに過ぎなくなつてゐるのである。ただ、サルトルが言つてゐるように、映像には映像化され切つてゐない時間の概念が参加してゐるので、そこからは完全に時間性が捨象されてしまつてゐるわけではない。そこで、「この秩序に関する考え方、ヨーロッパ文学・イギリス文学の形態に関する考え方を承認した者はだれも、現在が過去に支配されるのと同様に過去は現在によつて変更されるのだと言つてもそれを途方もない考えだとも何とも思わないだろう」とエリオットは言うのである。

ところで、エリオットはこの「原型」に対して自覚的であつたのだろうか。しかし、我々には、自覚的であつたのかも知れないし、そうではなかつたかも知れない、と言ふことしかできない。ただ、ニーチェが本能について言つてゐることはここでも当て嵌

まるだろう。

遺伝が進行し続行するにあつて分婉ぶんべんという事が問題とならないように、本能的なるものに対して「意識的である」ということは、いかなる決定的な背馳はいちとはならない。(12)

我々にとつて、自分自身を完全に対象化し切つてしまうことは不可能なことだ。だから、自己の意識にはどれほどみずからの思考或は行為が明証的なものに見えようと、他者から見ればそうではないということもあり得るのである。エリオットが、自分の主張することに對して（当然）自覚的であり、かつその明証性に何ら疑いを持つてゐなかつたとしても（そして、それが自分自身には動かし難い真実を述べてゐるという意味でスカラーなものだとすれば）、他者の眼には、それが或るヴェクトルを持つたものに映じるといふこともあるわけだし、また常にそうだ、とも言える。

＊

エリオットは文学作品の集合を「有機的全体」と見做したのと全く同じように、一個の文学作品をも、自律的な「有機的全体」と考へた。「客観的相関物」或は「事実の感覚」といふようなものが派生してくるのも、そのような場所をおいてほかにない。エリオットは詩作品の特質を述べながら次のように言つてゐる。

次のようなことだけが我々に言ひうる全てだ、つまり、一つ

の詩作品は或る意味で自分自身の生命を持ち、その各部分は手際よく並べられた伝記的事項の集合とは極めて異なつた或るものを形成する、そしてその詩作品から得られる感情・情緒・映像は詩人の心の中にある感情・情緒・映像とは違つたもの、ということである（『聖林』一九二八年版の「序文」）。⁽¹³⁾

既に、「有機的全体」の属性が「多様と統一」を含むということは述べておいた筈だ。ここでは「各部分」を「多様」と、それが構成する「或るもの」を「統一」と言い換えることができる。だとするなら、その「或るもの」とは具体的に言えば何なのか。それは「新しい芸術的情緒」と呼ばれるものである。エリオットはシリル・ターナーの『復讐者の悲劇』から一節を引用して、こう言っている。

この一節の中では（これをその文脈の中に置いてみれば明白であるように）肯定的な情緒と否定的な情緒とが組み合わされている。すなわち、美に対して極めて激しく惹かれていると同時に、美と対照され、それを破壊する醜いものに対して同じ位激しく魅せられているのである。この、対照された情緒がつくる均衡は、この台詞が語られる劇的情況に由来するのだが、これをつくり出すにはその情況だけでは十分ではない。この情緒は構造的な情緒とでも言おうか、劇それ自体から与えられるものなのである。が、全体の効果、支配的な調子というものは、この情緒に対して一寸見ただけでは決してわからない或る親近性を持つた数多くの浮遊する感情がそれと結び付いて、我々に新

しい芸術的情緒を与えているという事実⁽¹⁴⁾に由来するのである（「伝統と個人の才能」傍点桑子）。

この記述からもエリオットが芸術作品の「統一」を重要視していることは十分に読み取れるだろう。次のようにも言っている。

しかし、効果は、芸術作品がいつもそうであるように一つに統一されているものの、それをつくり出しているのは詳細の非常な複合体である（「伝統と個人の才能」）。

このように、芸術作品の「統一」が重視される際、その基準となるのが「新しい芸術的情緒」なのであり、全てのものはこれを生み出すために協力しなければならぬ。思想も感じられる必要があるというのはそういう意味である。「芸術作品は芸術作品として解釈できない」（「ハムレット」傍点イタリック）⁽¹⁵⁾とエリオットが言うのも、彼にとつて、芸術作品の芸術作品としてのあり方が「新しい芸術的情緒」というようなものであつたとするなら、たやすく理解できよう。彼は、批評家の道具が「比較と分析」であると言っている。⁽¹⁷⁾「新しい芸術的情緒」として存在する芸術作品は、おそらくそのようなものしか受け容れないのである。エリオットは、先程引用した部分で、『復讐者の悲劇』の一節の「新しい芸術的情緒」を分析している。しかし分析の結果現われてきたものは何だろうか。それは、「有機的全体」のもう一方の属性である「多様」をおいてほかにあるまい。そこでは、「新しい芸術的情緒」を構成する要素としての情緒或は感情が

「多様」として析出されているのを見る事ができる。ところで、そのような構成要素のさらに向こうには、それらを惹き起こす「事実」が存在している筈である。これをエリオットは「客観的相関物」と名付けた。

芸術という形で情緒を表現するには「客観的相関物」を見出す以外に方法はない。言い方を変えれば、この特定の情緒の公式となるべき一組の対象物・或る情況・一連の出来事のことであり、最後には感覚的経験とならなければならない外的な諸事実が与えられたとき、ただちにその情緒が喚起されなければならないようなものである（「ハムレット」傍点イタリック）。(18)

「芸術という形で」表現された情緒とは、言うまでもなく「新しい芸術的情緒」を指す。ところで、エリオットにとっては、一個の芸術作品は自律的な「有機的全体」であつたのだから、ここから、「新しい芸術的情緒」は作品の全体にわたつて充填されていなければならない、という結論を導いていい。そして、もし「新しい芸術的情緒」が遍在的であるなら、それを惹き起こす「客観的相関物」もまたそうである必要がある。だから、エリオットの考え方を敷衍すれば一個の芸術作品全体が「客観的相関物」そのものである。このことは、「新しい芸術的情緒」を「統一」として、「客観的相関物」を「多様」として持った芸術作品の二元的な存在様式を表わしている。

エリオットにとって、芸術作品はこのように二元的に存在して

いた。既に言ったように、彼が批評家の道具を「比較と分析」とし、「芸術作品は芸術作品として、は解釈できない」と言ったのも、そういうところから来ている。彼の関心の中心は、原理的に或る芸術的な効果とそれが生み出されてくる構造に集中し、作品の所謂「内容」を切り離して云々することは、さしあたり興味の埒外に置かれるのである。

ところでエリオットは、「客観的相関物」を、少し位相をずらして「事実」とも呼び、またこれに対する感覚を「事実の感覚」と名付けている。

そして私の見出し得た最も重要な条件、実作者の批評が特に重要である理由もそこから説明される条件とは、批評家は高度に発達した事実の感覚を持たねばならぬ、ということである（「批評の機能」傍点桑子）。(19)

この言葉が我々に、批評家の道具は「分析と比較」であるという言葉及びその意味（それはもう述べた）を思い出させることは、断るまでもないだろう。エリオットは、「事実の感覚」と言うかわりに「客観的相関物に対する感覚」と言つてもよかつたのだ。また、この場合に実作者の批評が重要性を持つていっているのも、彼がいつも「客観的相関物」を、つまり「事実」を扱つていて、それに対する感覚が自然に発達しているという意味なのである。エリオットはこのことを次のように説明している。

「ブラウニング研究会」の会員にとつては、詩人たちの詩に

関する議論は無味乾燥、技術的で浅薄なものに思われるかも知れない。これはただ、実際に詩作を行なっている者が、会員には極めて曖昧な形でしか享受することのできない感情を、全て明確なものにし、事実の状態に還元してしまっているからにすぎないのである。無味乾燥の技術とは、それを自分のものにしてしまった者にとって、会員を感動に戦慄せしめる全てのものを意味する。ただ、それらは、厳密なもの、扱い易いもの、従順なものに変えられている。ともあれ、これが一つの理由となつて実作者の批評は価値を持つてくるわけだ。つまり実作者は自分の事実を扱っているのであり、我々がそれと同じことをするのを手助けしてくれるのである（「批評の機能」）。

エリオットは、以上述べてきたような態度で『ハムレット』という作品に面した。つまり、「事実の感覚」（実作者として、それを自負していたかどうかはわからないが）を活用して、そこに、「客観的相関物」と密着した（「最後には感覚的経験とならなければならぬ」外的な諸事実が与えられたとき、ただちにその情緒が喚起されなければならぬ）とはそういう意味だ）明確な輪郭を持ち少しも曖昧なところのない「新しい芸術的情緒」を見出すことを期待したのである。おそらく「形而上詩人」の作品に於て、彼はそういうものを見出していた筈であり、このことが彼らに対する評価の理由となつた。しかし『ハムレット』に於ては、周知のようにその期待は裏切られ、「客観的相関物」と密着しない不明瞭な情緒しか見出せなかつた。そのために、この作品は「芸術として失敗作」であるとして断定される憂き目を見たので

あつたが、エリオットが『ハムレット』に於てやろうとしたことは、夏目漱石が同じ作品に対して試みたことと、だいたい同じようなものであると考えていい。漱石は、『ハムレット』を読んだで得た「面白い」という感情を次のように分析している。

して見れば此単に面白いと云ふ感情を分解すれば色々な、且つ一層単純な感情になる。而して此単純な感情は一々之に当筈る有形的な事実で説明が出来る。即ち

瀟灑—面白—（瀟灑+面白+張板+等）+（酒興の順序、排列、強弱、發愈、發展、消長の風合）

事実—ハンムレット—（瀟灑+ハンムレットの地位+ハンムレットとオフェリアの祭+等）+（是等の順序、排列、強弱、發愈、發展、消長の風合）

と云ふ風に感情を分解すると同時に其感情を起す事実を分解して、両者相一致する対偶を作ることが出来る。

「面白い」という感情は、エリオットで言えば「新しい芸術的情緒」にあたり、「事実」は、そのものずばり「事実」或は「客観的相関物」にあたると考えていいわけだが、そもそもエリオットが『ハムレット』に、芸術作品たる基準である「新しい芸術的情緒」（それはいつも「客観的相関物」と密着した明確なものである）を見出せなかつたからこそ、それを「失敗作」と断じたのであり、漱石との違いはそこにある。エリオットが望んだ明確な「新しい芸術的情緒」は、同じように明確で具体的な映像によつ

て獲得されるものだし、明確で具体的な映像が「客観的相関物」という「事実」なしに存在できるとは考えられない。無論このような推論を経て「客観的相関物」という考え方が導き出されてきたわけではなく、「客観的相関物」と言い、「新しい芸術的情緒」と言い、彼の芸術的営為の中で全てが直覚されていた筈なのであり、それに文学理論風の符丁を与えただけ過ぎないのである。つまり、エリオットは自分の経験を観念的に跳び越えることも、それより小さく萎縮することもなく、それとしつくり合つた考えを述べているだけなのだ。勿論そういう経験は、思想的「原型」に或る程度規定されて現われる筈であり、その、或る程度の整合性を持つた理論への持ち上げもまた、それに規定される筈である。言うまでもなく、エリオットは誰にも当て嵌まる文学理論などは構築しようとはしていないのであり、今述べたようにして組み立てられる理論は、言うなれば彼のための内的な文学理論にすぎないのである。そしてその文学理論とは、それを否定すれば彼自身を否定することになるような彼に固有の論理と切り離し難く結び付いている或るもの、である筈である。ただ、そのような文学理論であれ、それを語るときには普遍性の衣裳を纏わせて語るほかにない、ということだけが問題なのだ。ヴァレリーは次のように言っている。

およそ芸術に於いて、理論は大した値打がない……云々と
言うが、それは中傷である。事實は、理論には普遍的価値がない
というだけのことだ。それらは一人にとっての理論である。
一人の役に立つものだ。彼に対して、彼のために、彼によって

作られたものだ。これらの理論を無雑作に打ち壊す批評には、
個人の要求と傾向に対する認識が欠けている。又理論自体にも、
それが一般的に真ではなく、それを道具とするXにとつて真な
のだと、宣言することが欠けているのだ。(24)

それはともかくとして、今まで述べてきたようなエリオットの
批評的態度から生まれ出る批評文は、大ざっぱに言つてどんな特
徴を備えたものになるのか、という疑問に答える義務がまだ我々
には残されている。前に言つておいたように、芸術作品を「有機
的全体」としてとらえたところから、エリオットにとつてそれは、
「新しい芸術的情緒」という「統一」と「客観的相関物」という
「多様」というふうな二元的な存在様式を持つた。そこで、原
理的に、彼の関心の中心は芸術的な効果とそれが生まれる構造に焦
点を結び、「内容」はそれと関係を持つ限りに於て注意が払われ
るだけで、それ自体として議論はされない。これが、彼の批評的
態度から演繹される批評文の特徴の大ざっぱな姿である。芸術的
な効果に関心が払われるということを具体的な例で示すならば、
引用の多さを第一に挙げなければならない。言うまでもなく、芸
術的な効果を過不足なく読者に伝えるには実物を示すほかにい
らだ。このことに関しては、平井正穂氏の次のような証言がある。

彼の（エリオットの——桑子）詩人論はある特定の引用文の
美しさ、豊かさ、深さを例証するために構成されているといっ
ても過言ではない。(24)

ところで、たしかに初期の批評文は引用にあふれているけれど、次第にそれは減少してゆくではないか、このことはどう説明するのか、と言われるかも知れない。これにはいくつかの説明が考えられると思う。一つには、講演の数が増したということが挙げられようが、もつと本質的な理由は別のところにありそうだ。僕の考えでは、それはエリオットが「内容」そのものへの関心を深くしたところにあるのである。しかし、そのことはあとで触れるだろう。

エリオットの批評的関心が、もう一方で芸術的効果の生まれてくる構造にそがれる、と言っておいた。これも、彼の批評文のもう一方の特性同様、実際彼の批評文にあたって確かめてもらうほかないが、一つだけ例を挙げて、それ自身に説明させることにする。

シエイクスピアに於ては、その効果は、登場人物が互いに作用し合うその仕方によつているのに対し、ジョンソンに於ては、登場人物が互いに適合し合うその仕方によつてそれは生じる。

『ヴォルポウニ』の芸術的成果は、ヴォルポウニ、モスカ、コルヴィーノ、コルヴァキオ、ヴォルトーレが互いに及ぼし合う影響によるのではなく、ただ、彼らが結び付いて一つの全体を形成することによるのである。また、これらの人物は情熱を擬人化したものではない。彼らは、一人一人では現在持っているリアリティさえ失つてしまう。彼らは構成要素なのである（「ベン・ジョンソン」傍点イタリック）。(2)

詩人の非個性論と「感受性の分裂」という、人口に膾炙した二つの考え方は、それだからこそ逆に手垢を洗い落として、エリオット自身の論理のどのような位相から発せられたものなのかを点検してみる必要がある。これらは、共に詩人の心の働きにかかわっているという点で聯関を持つている。非個性論の、「伝統」とのかかわりに就いては、既に述べた事柄で十分な説明になりえていると思う。あえてここに付け加えるならば、「どんな詩人も、いかなる芸術を行なうどんな芸術家も、単独では完全な意味を持たない」（「伝統と個人の才能」）(2) という言葉を引いておく。「単独では」とは、「伝統」という関係性の体系の中でなくては、位の意味である。そして、この関係性の体系の中に置かれると、個人は単なる個人を超えて全体的になる（「全体」と聯関する）、即ち伝統的になる、ということがありてい言えば「伝統」と関連した詩人の非個性論の意味だった。これを内側から、創作する詩人の心の働きとして見れば、当然次のように言わなければならない。

芸術家が完全になればなるほど、彼の中では、苦しむ人間と創造する心とが完全に分離する（「伝統と個人の才能」）。(2)

そして、これが「感受性の分裂」という考えの根拠となる。凡庸な心の中では、恋愛・スピノザを読むこと・タイプライターの音・料理のにおいといったいろいろな経験は、雑然とした無秩序の

塊をつくり上げるにすぎないが、詩人の心の中では違う、とエリオットは言うのである。

それらの経験は、詩人の心の中ではいつも新しい全体を形づくっている（「形而上詩人」）。

「新しい全体」とは、秩序づけられた「全体」、つまり「有機的全体」を意味している。エリオットは、自分の心の中にかかる「全体」を形づくる能力が詩人に失われることを、いみじくも「感受性の分裂」と呼んだ。即ち、「有機的全体」そのものの分裂・非連続、有機体であることの停止。「客観的相関物」が「新しい芸術的情緒」と密着していることから生まれる鮮明な映像と「感受性の統一」とは、エリオットの思考の中でわかちがたく結び付いている。「感受性の分裂」という言葉が、「形而上詩人」という論文の中で発せられていることを忘れるべきではない。つまり、エリオットは、形而上詩人たちの作品から立ちのぼる生々しい映像を見詰めながら、この言葉を表出したのである。

ところで、「感受性の分裂」が起こっていない理想的な心（ダントネなども含んだ、形而上詩人以前の詩人の心）は、その中に入り込んでくる、詩の構成要素としてのいろいろな情緒に対して理想的な媒介として機能し、それらを「新しい全体」、つまり「有機的全体」につくり上げる。「有機的全体」の中にひとたび入ったら、個々のものは「全体」との関係に於て初めて完全な意味を持つ。そして、個々のものが自己主張をしすぎることは、かたく禁止されている。要するに、そこでは「多様」を保持する限りに

於て「個」であることしかできないのである。それだから、構成要素になるべき情緒や感情は、きわめて普通の、一般的なそれであり、よいのであって、個性的な情緒・感情であることは、かえって好ましくないわけだ。

というのは、重要なことは情緒、つまり構成要素の「偉大さ」、強烈さではなく、溶解が起こる芸術化の過程、いわば圧縮の強烈さだからである（「伝統と個人の才能」）。

このような過程を経て生まれたものは、特定のどの「個」にも還元できない「全体」なのであり、これが「非個性」の意味なのだ。だから、エリオットは構成要素になる個々の情緒に個人的な経験を禁止してしまっているわけでは無論ない。大切なのはそれがつくり上げる個人を超えた「全体」なのである。

ところで、エリオットは形而上詩人たちの作品の、「客観的相関物」と密着した鮮明な映像を見すえながら「感受性の分裂」という言葉を発したのだ、と既に言った。言い換えれば、このとき彼はすぐれて詩的だったのだ。しかし、それ以後、彼の思考範囲は拡大されてゆき、「有機的全体」のヴィジョンは大きく「文化」と呼ばれるものまで投射されるようになった。彼がいま一度「感受性の分裂」を語ったとき、そういう場所に立っていた。言い換えれば、詩的なエリオットの発言から、文化的なエリオットの発言に転位したのである。感受性が分裂した時期の変化の裏側には、このような事情がかくれているわけだ。文化的なエリオットは何をおもっていたか。

ダンテの持ついくつかの有利な点は、彼のすぐれた天才ではなく、彼が書いているとき、ヨーロッパは、まだともかくも一つに統一されていたという事実⁽³⁰⁾に由来する（「ダンテ」）。

エリオットがおもっていたのは、このように中世文化の統一だったのだ。そして、エリオットの思考の中では、中世文化の統一と「感受性の統一」とは、ごく自然に結び付いた。ゆえに、中世文化の分裂と「感受性の分裂」もまた、素直に接続したのである。

＊

エリオットは、一九二八年版『聖林』の「序文」で、「それが書かれた時代及びそれ以外の時代の精神生活・社会生活に対して詩が持つ関係」という「より大きく、より困難な課題」⁽³¹⁾に興味の中心が移行したと述べた。つまり、彼は批評活動の範囲を拡大して、その拡大された枠の中に文化的な要素或はその中に含まれた宗教的な要素を取り込もうとしたのだ、と考えられる。こういった要素が批評活動の中に入り込んできても、詩の存在のありように対する考えが変わってはいないことは、今の言葉と、前に引用した詩の自律性に関する言葉とが同じ場所に肩を並べていることからわかる。しかし、「それが書かれた時代及びそれ以外の時代の精神生活・社会生活に対して詩が持つ関係」というような問題に対してかかわり合いを持つとすれば、詩の「内容」それ自体にも、多少なりとも注意を払わずにはすまなくなるだろう。そしてエリオットは事実そういうものに注意を払っている。だが、

そうしたからといって、既に彼にとつてあつた詩の存在様式を破壊しなければならなくなつたかというところ、そういうことではないのである。これら二つは両立しないわけではないのだ。

文学の「偉大さ」を文学的基準によつてのみ決定することはできない。ただ、忘れてならないのは、それが文学であるか否かは文学的基準だけで決定できる、ということだ（「宗教と文学」）。

つまり、文学が「偉大」かどうかは、文学の外側にある何かによつて決定されなくてはならない、ということはこの文章は言っている。文学の外側のもとは、文化であり宗教であるわけだが、これをさらに文学の「内容」そのもの⁽³²⁾にまで押し上げたつて構わない。文学は、その芸術的効果とそれを生み出す構造に於ては外に開かれていないかも知れないが、それ自体として考えられた「内容」そのものに於ては外に開かれているからである。「正統」というものと結び付けて考え得るのもそういう場所⁽³³⁾に於てであり、「詩と信」の問題が表だつたものになるのもそういう場所をおいてほかにない。「詩と信」という問題が比較的詳しく論じられているのは「ダンテ」という論文に於てだが、ここではダンテの詩が、詩句の芸術的効果とその構造だけでなく、その「内容」それ自体も、前者との精妙な調和のもとに分析を加えられていることに気が付くであろう。「ダンテ」が豊かで優れた批評文になっているのもまた、そういう理由によつてである。

エリオットが思考範囲を「文化」にまで拡大したとき、「有機的全体」の映像は「文化」という概念と結び付き、エリオットにとつては、「文化」はそのままと「有機的全体」として現われた。「有機的全体」は、とりわけ彼の文化論に於て猖獗を極めている。

しかし、ここで「有機的全体」の映像とさまざまな概念との結び付きに就いて、わずかばかりの考察を行なつておいてもいいだろう。僕は既に、サルトルの言い方にならつて、「有機的全体」の「像」にはまず「有機体」の概念が結び付いていなければならない。そののちにこれに、例えば「文学の伝統」の概念が結び付いて渾然一体化する、というような言い方をしておいたが、誤解を招かないためにもこれにはもう少し説明を付け加える必要があるかと思う。「有機的全体」の映像に、映像化されていない「有機体」の概念が纏り付くとすると、その様態を現実^{イデオロギ}に知覚しうる「有機体」の現実の姿とその謂わば描写的な概念が語られているように聞こえるかも知れないが、ここではそういうことではない。それに、エリオットが「有機体」という用語にならせている属性そのままに、この「有機体」なるものが機能している現場を視覚的に知覚することはおそらく不可能であろうし、エリオット自身も、その映像をそういう現実のものから得ているということはない筈である。例えば、スピノザの『エチカ』をいい加減にパラパラとめくつていると、偶然に「絶対に無限な実体は分割されない」というような言葉に遭遇するが、その抽象性にも拘らずこれを多少とも注意を払散させずに読めば、心の中には或る一つの映像が

生じ、さらにそのあとの「証明」或は「備考」を読むとそこでもまた別の映像が生まれ、それとの対照によつて最初のものはさらに補強されるような気がする。同様「有機的全体」の映像も、エリオットにとつて、実際の知覚からの持ちこしではなく、その概念そのもの（「有機的全体」という名称を實際に用いる用いないに拘らず）からの出発であつても、少しもおかしくはないのである。むしろ、「有機的全体」というような、實際的な知覚の不可能なものに就いては、それが当然だとも言える。吉本隆明は次のように言っている。

ところで、いったん概念的に把握された対象は、 \wedge 実在 \vee の次元から離脱する。いいかえれば対象が現に \wedge 実在 \vee しているか否かということは、概念的な対象となつた対象にたいしては、どうでもいいことである。そこで \wedge 心像 \vee は、すでに概念的な対象を、感性的な対象に転化しようとするときにあらわれるのである。それゆえ、 \wedge 心像 \vee の形象的な要素は、メルロオロポソンのような知覚から類同物を借りたのではなく、むしろ概念の対象であるべきはずのものを知覚化しようとする思念によつて形成されたものというべきである。(64)

ここでは、一度概念的に把握されてしまえば、たとえ花のような知覚しうるものでさえ、映像化に於ては実在する花からは離脱してしまふ、というようなことが語られている。これは、例えば芸術作品の美しさというようなものを概念的に語ることの不毛性を示していると言える。また、エリオットに就いて言えば、もし彼

が、芸術的・宗教的、或はそれ以外のみずみずしい統一感・充実感の経験を持ったとしても、またそのようなものへの希求を持っていたとしても、それが概念的に把握される（批評文に於てはそうであらざるを得ない）限り、その「実体」から離脱せざるをえず、それがもつと実体に近い形で現われるにはおそらく創作以外にない、ということを示している。といつても、エリオットが、「有機的全体」という言葉で表わしうるみずみずしい統一感・充実感への希求を例えれば持つていたために、それが概念的に把握された形で一つの映像として彼の批評文の中に遍在することになったのだと言っているのではない。ただ、曖昧さを敢えて厭わないならば、そういう風な解釈を提出することもできるだろう。

ところで、そのような「有機的全体」の映像とさまざまなそれ以外の概念との結び付きはどのようにしくみになっているのだろうか。このことに就いては、次のように言うことしか、さしあたりできない。つまり、エリオットに於ては、実際に彼の批評文の中で「有機的全体」の映像を伴って現われている概念は、そういう形でしか現われることができなかったのである。言い換えれば、或る主題、例えば「文化」というものに就いてつきつめて考えようとすれば、エリオットの前に「文化」は「有機的全体」の姿をとつて現出し、それ以外の形では現われてこなかったから、それを細部にわたつて概念的に描写するはかなかつたのだ。このような結び付きには、もともと二つのものの親近性・異和感のなさが必要な筈である。或は片方が、親近性を持ったもの・異和感のないものに多少変更されるだけの許容性を持ったものであることが必要である。このような条件を充たすものだけが、エリオットの

思考の中で「有機的全体」の映像と結び付くことを得た。「有機的全体」の映像と他の概念との結び付き、という言い方をしたが、もつと正確に言うなら、それらの「概念」はこの映像として現われ、その構造を附与されることで初めて本当に「概念」という呼び名を与えられるべきものなのだ、と註釈しておかねばならぬ。エリオットにとつては、例えば「文化」という概念は「有機的全体」そのものなのだ、ということ、彼の文化論に入る前に言い加えておこう。美しい花というものはあるが、花の美しさというものはない、と言うのと、これは同じことである。

エリオットは「文化」を、「一つの場所に共に生活する或る特定の人々の生活様式」（「ヨーロッパ文化の統一」）と定義したが、これは次のように具体化されるとき、本来のエリオットの思考に戻る。

人間が身体の様々な構成要素の単なる集合ではないのと全く同じように、文化も、その芸術・習慣・信仰の単なる集合ではありません。これらのものはお互いに作用し合うのであり、一つを完全に理解するためには全体を理解する必要があります（「ヨーロッパ文化の統一」）。⁶⁶

この一節を読んだだけで、エリオットが「文化」というものに対して持つていた概念の構造は一目瞭然であろう。一見複雑に見える彼の文化論のしくみも、そういう構造をひとつ把握してしまふと、「その要素全てが眼に見え、その全てが自らの機能を明らかにしている静的な機構」（ヴァレリー）⁶⁷と見えてくる筈であ

る。最初から最後まで明晰性につらぬかれていたエリオットの文化論にも曖昧なところがわずかでもあるとすれば、それは「有機的全体」という様態そのものに内在する曖昧さ以外のものではない。例えば、「多様と統一」の均衡とは「有機的全体」の属性にほかならない。

一国の文化が繁栄するためには、その国民は統一されすぎてもいけないし、分裂しすぎてもいけない、というのが、この試論で何度も繰り返される主題です。統一の過剰はおそらく未開性に由来し、行き着く先は専制政治かも知れません。また、分裂の過剰は頽廢におそらく由来し、これも同様行き着く先は専制政治かも知れません。どちらの過剰も、文化が将来発展してゆくことの妨げとなるのであります（「文化の定義のための覚え書」）。³⁹

このような言葉は、エリオットの「文化」に対する概念から殆ど自動的に生まれてくるものだが、「文化」は意識的につくり上げることができないという考えがそこから同じように引き出されてくることにも、少しも奇異なところはない。

もし明確な結論がともかくも、この研究から出てくるとすれば、それは、文化とは我々が意識的に目的とすることのできるものか、という事です（「文化の定義のための覚え書」）。³⁹

「有機的全体」は、エリオットによって、個々の力を超えた或る

超越的な実体と考えられている。政治や教育によって「文化」を意識的につくり出すとしても、それらはこの超越性の中の単なる「個」にすぎないのである。「個」が過度に自己主張することは、結局、「多様と統一」の均衡を破壊するだけで、狙った「文化」などつくり上げないばかりか、かえって害になるだけなのだ。「文化」は意識的につくり出すことができない、とはそういうことを意味している。このことに就いて、エリオットはさらに次のように言っている。

私の言いたい主なところは、前の章で主張しようとしたこと、つまり一つの文化の中で与えられた場所を政治がまもる代わりに、それが文化を支配しようとする傾向に就いて語った場合と同じなのです。教育、これはまさしく政治の影響下に置かれるものですが、その教育も、一つの文化が実現される過程となる諸々の活動の一つとして自分の持ち場をまもる代わり、文化の変革と指導の役割を引き受けようと乗り出してくる危険があります。文化はその総てを意識にのぼせうるものではないし、我々はその総てを意識しているような文化は、決して文化の全体と呼んではいけないのです。有効な文化とは、自分たちで勝手に文化と呼んでそれをいじくりまわしている者たちの活動をかえって指導しているものなのであります（「文化の定義のための覚え書」）。⁴⁰

以上述べてきたことから、次に挙げるような一見曖昧に見えるかも知れぬ言葉の意味も自と明らかにする筈だ。

この試論で問われている問題は、それがなかったらより優れた文化は望めないような永続的な条件は存在するのか、ということ（「文化の定義のための覚え書」）。(41)

ありていによれば、「永続的な条件」とは「多様と統一」の均衡以外の何ものでもないのである。そして、それは「文化」がそうであるところの「有機的全体」の属性にはかならない。そうだとすれば、「文化」が意識的につくり上げることができないように、この「条件」も、意識的にはつくり上げえないわけだ。だからエリオットはこう言う。

もしこの問題（優れた文化のための「永続的な条件」は存在するか否か、という問題——桑子）に対する解答を、たとえ部分的にでも見出しえたとしたら、そのときは、自分たちの文化を改善するためにこれらの条件をつくり出そうというような妄想を抱かないように注意すべきです（「文化の定義のための覚え書」傍点イタリック）。(42)

では、我々は「文化」に対して何らなすべきところを知らないのか。まさしくその通り、積極的には何をすることもできない、というのが、エリオットの論理からつむぎ出しうる全てなのである。「統一」を破壊しない程度に「多様」であらしめること、即ち、「文化」を「有機的全体」という状態に保つという極めて消極的なことだけが、我々に許された全部なのだ。しかし、これは消極的であることがそのまま積極性に転位するという、あの我々にな

じみ深い論理にはかならない。

避けるべきは普遍化された計画であり、確定すべきは、計画可能なことの限界であります（「文化の定義のための覚え書」傍点イタリック）。(43)

エリオットは、既に示したように、「文化」は意識的につくり上げることができないと言ったが、だれよりもエリオット自身が「文化」を意識的につくり上げようとはしていない。「文化」を彼は原理的に語ろうとしている。たとえ、彼の「文化」に対する概念がそもそも彼の思想的「原型」に規定されていたとしても、その規定された「文化」の「姿」に眼をすえ、そこから観念的に跳躍することはしていない。このことと、それから今言った原理的に語ろうとする態度、それらは結局この場合には同じことになつてしまふのだが、この二つの事柄がエリオットの文化論の中でなにごとかであろう。あとは「文化」||「有機的全体」という図式がどの程度に普遍的でありうるか、即ち「真理」に対するどの程度の親近性を持つているか、にかかっている。この判断を、さしあたって我々はひかえよう。しかし、それにも拘らず、今述べたばかりの二つの態度、いや、結局一つに収斂するそれらの態度がエリオットの文化論の中でなにごとか（something）であるのは、それが、およそ本質的な思索者（思想家、とは限定しない）の根拠と、程度の差こそあれ、一致しているからだ。ものごとを根底的に、原理的に考えること（それは、例えば「深層構造」という擬制による単なる置き換えを意味しはしない）、そして対

象の姿が心の中にくつきりと見えてくるまで考えつくすこと、見えてきた姿の輪郭を忠実になぞること。しかし、これらは結局一つのことだ。これを意図的に行なうかどうかは問題ではない。また、記述するかどうかも問題ではない。例えば、ニーチェは二〇歳の年、この決心を語っている。

今私は大学へ進学しようとしているのだが、この時にあたって将来の学問的生活のために私は次の二つのことを破つてはならぬおきてとして自分に言いきかせておこう。すなわち、軽薄な多識への傾向を慎むこと、そして一つ一つのことをその最も深く広い根柢まで引きもどそうとする私の傾向をさらに促進すること。⁽⁴⁴⁾

おそらくものが見えすぎて困る自意識の持ち主であったニーチェは、ものごとを根底的に、原理的に考えつめようとする自分の傾向がよくわかつていたのに違いないが、同時にまた、その自意識そのものが、彼をしてそういう方向へ引き連れていったのだ。従つて、ニーチェの企ては殆ど意図的とは呼べないかも知れないのである。

しかし、先を急ごう。最後に、「文化」と宗教との「関係」に就いてエリオットがどう考えていたか、を述べておかなければならない。彼によれば、宗教は「文化」の中に「肉化」するのだという。⁽⁴⁵⁾ このことのさらに詳しい説明は、次の言葉によって与えられている。

どんな宗教も、それが存続している間は、そしてそれ相応の水準に於て、人生に外見上の意味を与え、一つの文化に枠組を用意し、大部分の人類を倦怠と絶望とから保護する、ということとを、それはただ証明するだけでありましょう（「文化の定義のための覚え書」）。⁽⁴⁶⁾

これは、一つの「文化」の中にとどまらない。もつと大きな水準でも作用するのである。

各々が明確な文化を持っている国民間に一つの共通な文化をつくり出すことに与っている支配的な力は宗教であります（ヨーロッパ文化の統一）。⁽⁴⁷⁾

つまり、宗教は「文化」に対して、一種の「統一保証機能」として働く、とエリオットは考えている。ちょうど、神話が『ユリシーズ』という小説の枠組になると考えたのと同じように、である。次の言葉は、だから、今の場合にも当て嵌まる。

神話を用いることによつて、つまり現代と古代とのあいだに一つの持続的な平行を置くことによつて、ジョイス氏は他の作家たちがまなぶべき方法を追求している。（中略）それは現代史という空虚と混乱にみちた広大な展望を支配し、秩序づけ、意味と形とを与える手段なのだ（『ユリシーズ』、秩序、神話）。⁽⁴⁸⁾

ところで、宗教が「文化」に対して「統一保証機能」として働くと考えるエリオットが、この考えの根拠としたのは、中世文化の統一とそれがカソリシズムによっている、という考えであった。そのような事実が実際にあったのかどうかは、いくら現代の歴史家或は思想史家が何と言おうと、我々には確定することはできない。だが、今の場合、それはエリオットが自分自身に対してつくり上げた一つの「神話」なのだ、と言っておけば足りるだろう。エリオットは、さらに次のように言っている。

西洋世界に就いて考えるとき、今日に至るまでの主要な文化的伝統はローマ教会に対応するそれであると認めないわけには行きません（「文化の定義のための覚え書」）。(49)

カソリシズムによって「統一」されていた中世文化が、エリオットには、まだ現代にも脈々と、しかし嘗ての力はなく、流れているように思われたのである。この流れを、彼は「正統」と呼んだ。彼の改宗の契機となったものは、おそらくこのようなところに存在していた。エリオットは、何げなく、次のように言っている。

私の点検の出発点をなす宗教と文化との親近性を考えれば、文化的なものに惹かれて宗教的信仰に至るといふ現象は、自然であり且つ承認できるものであります（「文化の定義のための覚え書」）。(50)

我々はこのような言葉の陰に、「有機的全体」への希求を読み

取ることはできないであろうか。おそらく、可能なことであると思われる。

註

SW = *The Sacred Wood* (London: Methuen, 1928)

SE = *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1951)

OPP = *On Poetry and Poets* (New York: Noonday, 1961)

NDC = *Notes towards the Definition of Culture* (London: Faber and Faber, 1962)

(1) 'Tradition and the Individual Talent', SE, p.15.

(2) 'The Function of Criticism', SE, pp.23-4.

(3) 平井啓之訳、サルトル『想像力の問題』（サルトル全集第二二巻、人文書院、昭和五五年）一四頁。

(4) 'Tradition and the Individual Talent', SE, p.14.

(5) 'Tradition and the Individual Talent', SE, p.14.

(6) 'The Unity of European Culture', NDC, p.120.

(7) 'John Ford', SE, p.203.

(8) SE, p.193.

⑥ 'Dante', *SE*, p.258.

⑦ 'The Social Function of Poetry', *OPP*, p.13.

⑧ *SE*, p.14.

⑨ 竹山道雄訳「ニーチェ『善悪の彼岸』(新潮文庫、昭和四九年)一四頁。

⑩ 'Preface to the 1928 Edition', *SW*, p.X.

⑪ *SE*, p.20.

⑫ *SE*, p.18.

⑬ 'Hamlet', *SE*, p.142.

⑭ 'Imperfect Critics', *SW*, p.37.

⑮ *SE*, p.145.

⑯ *SE*, p.31.

⑰ *SE*, pp.31-2.

⑱ 'Hamlet', *SE*, p.143.

⑲ 夏目漱石『文学評論』(漱石全集第一九卷、岩波書店、昭和三年)二四頁。

⑳ 佐藤正彰訳「ガール・ヴァレリー」『文学』(ヴァレリー全集第八卷、筑摩書房、昭和五年)四二六頁。

㉑ 平井正穂「解説」(エリオット全集第五卷、中央公論社、昭和五年)三八七頁。

㉒ 'Ben Jonson', *SE*, p.153.

㉓ *SE*, p.15.

㉔ *SE*, p.18.

㉕ 'The Metaphysical Poets', *SE*, p.287.

㉖ *SE*, p.19.

㉗ *SE*, p.242.

㉘ *SW*, p.viii.

㉙ 'Religion and Literature', *SE*, p.388.

㉚ 島中尚祐訳「ヌムノザ」『エチカ』(岩波文庫、昭和五〇年)五二頁。

㉛ 吉本隆明『心的現象論序説』(北洋社、昭和四六年)二八〇頁。

㉜ *NDC*, p.120.

㉝ *NDC*: p.120.

㉞ Paul Valéry, *Variétés I* (Paris: Gallimard, 1924) p.52.

㉟ 'Notes towards the Definition of Culture', *NDC*, p.50.

㊱ *NDC*, p.19.

㊲ *NDC*, p.107.

㊳ *NDC*, p.19.

㊴ *NDC*, p.19.

㊵ *NDC*, p.109.

㊶ 川原栄峰訳「ニーチェ」『私の生いたち』(ニーチェ全集第一四卷、理想社、昭和四二年)三三三頁。

㊷ *NDC*, p.33.

㊸ *NDC*: p.34.

㊹ *NDC*, p.122.

『丸谷才一訳』『ユリシイズ』、秩序、神話」（エリオット選集、
彌生書房、昭和五〇年）二九四頁。

④ *MDC*, p. 73.

⑤ *MDC*, p. 81.