

街路の詩学

——T・S・エリオットの初期の詩を中心に——

植 田 和 文

は じ め に

ふり返って見ると20世紀の英米文学における最も大きな潮流は、1920年前後のモダニズムであった。モダニズム文学の特徴が何であるかについて意見は必ずしも一致していないが、その共通点は、前世代の素朴なリアリズム、ロマン主義的情緒の冗漫さを否定し、明確なイメージの提示、外部の事物と人間の内面の並置、流動し変化する意識の多様性・重層性の表現などによって、現代人の複雑な心理を捉えようとした点にあるといえるだろう。ちなみに、これは同時代の造形美術におけるモダニズム、とりわけキュービズムやシュールリアリズムの運動と連動している。

ところで、外部の事物と人間の内面の並置、意識の多様性・重層性の表現を可能にする状況の一つとして、都市の街路を行く人間の意識の刻々と変化する姿を描くということが考えられる。室内のような静かな場所にいて孤独な瞑想にふける方が、より深い「意識の流れ」を描くに適していると思われるかもしれない。しかし街を歩く人が、街中でさまざまなものを目にし耳にし、それから感覚や思考や欲望を刺激され、さらにそれをきっかけにして、最近のあるいは遠い昔の記憶をよみがえらせ、平凡な連想あるいは突拍子もない空想をいだく——そういう意識の動きを言語化すれば、それは室内の瞑想より深さにおいては劣るかもしれないが、複雑多様で、はなばなし、よりモダンなものとなるであろう。T・S・エリオットの初期の詩の多くは、うらぶれた街路を歩く人物の視点から、その心象や意識の流れを描く詩である。ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』は、ダブリンの街を行く二人の主人公の意識の描写、そして街を歩く大勢のダブリン市民の姿と彼らの意識の描写から成る小説である。ヴァージニア・ウルフの『ダロウェイ夫人』は、ロンドンの街を歩く主人公の

詩的で精妙な意識の流れを描いた小説である。モダニズムを代表すると見なされるこれらの作品が、すべて街を歩行する人物の意識を核として成立しているという事実は、たんなる偶然ではないだろう。歩行につれて風景が変わり、それに応じて知覚、記憶、欲望、想像などの織りなす内部の風景も変わる。そしてそういう外的、内的風景を描くために、従来のリアリズムの手法ではあきならず、奇妙なイメージの提示、内的独白、コラージュといった手法が用いられる。かくして新鮮でモダンな芸術が生まれたのであった。

モダニズムを代表する作品の多くが、都市とそこに住む人間の意識を描く都市文学であったのは故なしとしない。19世紀後半から20世紀にかけての人口の都市集中は、プラスとマイナスの両面をもたらした。マイナス面としての都市の病理は、物理的には、過密、不潔、貧困、犯罪などであり、心理的には、都市住民の不安、孤立、価値観の混乱などが挙げられる。プラス面としては、都市は文明の華であり、都市に見られる、多種多様な人間、おびただしい商品、移り変わる流行、さまざまな催し、さらには都市の交通・建造物・公園などは、多くの人々を引きつける。都市の示す豊かさ⁽¹⁾と多様さ、刺激とエネルギーは人々を魅了する。こういう都市の明暗を描く「モダン都市文学」は、英米においても、わが国においても、1920年代に隆盛を見たが、その時代で終わったわけではなく、後々まで現代文学の特徴の一つとなった。

以下、T・S・エリオットの初期詩編を中心に、都市の心象、街行く人の意識の流れの特質などを考察するが、そういう主題について筆者は今までに何度か論文を発表した。本稿においては、従来論じることのなかったエリオットの第一詩集以前の最初期の詩編をもとりあげることにはしたい。またエリオットと他の作家たちとの比較考察が主な論点になるであろう。

1. チャールズ・シミックの「街路の詩」

20世紀を通じて世界はますます都市化・産業化が進み、今では文学を生産する者も消費する者もほとんど都市の住人である。そして作品に表れるイメージやテーマも都市的なものが増えていった。今やモダニズム最盛期から1世紀近く経過したが、モダニズム的な感性は消失するというより拡散して、変化した形で、または目立たぬ形で表れていると思われる。その例として、アメリカの現代詩人チャールズ・シミックの都会詩をとりあげてみよう。シミックはとりたてて都市の詩人というわけではなく、出身地旧ユーゴスラヴィアの東欧的幻想を、具象的で簡潔な言葉を用いてメルヘン風に表現する詩人として知られて

いるが、彼には都市を描いた詩が多数ある。

重い鏡が／通りを運ばれてゆく／私はあなたに／あなたの中に現れるすべてのものにお辞儀をする／それらは瞬時に変わり／同じ姿は二度と現れない。

ピンクの空のこの街路／灰色の長屋の列／独りぼっちの犬／ローラースケートをしている子供たち／花を買っている女／道に迷ったらしい人。

それらがあなたの中、金縁の鏡の中に映る／通りを運ばれてゆく鏡／それを運んでゆく人の姿は見えないが／その人に対しても私はお辞儀をする。

シミックの詩集『地獄の婚礼』（1994）巻頭の「ミラクル鏡会社」という詩である。誰かが大きな鏡を運んで通りを行く。鏡の中に映るのは、赤みがかった空、みすばらしい家並み、一匹の犬、ローラースケートで遊んでいる子供たちといったごく平凡なもののばかりである。しかしそういう平凡なものの映像が、移動し角度を変える鏡の中に映り、揺らめき、デフォルメされ、刻一刻配置を変えることによって、現実を越えた魅惑のイメージに変貌する。

鏡の中の風景が詩の比喩であり、それを運ぶ姿を見せない人が詩人の比喩であることは、容易にわかるだろう。鏡は詩人の意識であり、その中に現実でありながら超現実的なイメージ、つまり詩が映し出される。そして作者である詩人は、詩の背後に隠れてほとんど見えない。

芸術家の意識を鏡にたとえる例は、すでにボードレールの批評文『現代生活の画家』（1863）にも見られた。ボードレールは街の群衆の中へ出歩く人を「相手の群衆と同じほど巨大な鏡になぞらえることができる」という。さらに「また意識をそなえたカレイドスコープ（万華鏡）、ひと動きごとに、多面的なる生を、生のあらゆる要素の動的な魅力を表象するようなカレイドスコープにも」なぞらえることができるという。ボードレールが鏡のみならず万華鏡の比喩をも用いたのは、街を出歩く人の意識は、鏡のように外界の事物を映すだけではないからであろう。詩人の意識には、事物の映像のみならず、それから触発された詩人自身の欲望、記憶、空想なども映るのである。いや詩人の無意識の領域からわきあがってくる、本人にも正体の知れぬ異様なものさえ映るかも

しれない。ロマン派の比喩を使えば、詩人の意識は外界を映す鏡であるとともに、内面から光を発するランプでもある。街頭を舞台にする詩は、ボードレールの「パリ詩編」や『パリの憂鬱』あたりから始まり、エリオットなどに受けつがれ、広まっていったといえるだろう。「ミラクル鏡会社」という詩は、街行く人の意識に映るものが詩になるという考えが、メタ詩的に歌われている点が興味深い。

シミックの二番目の詩「遅い到着」は、見知らぬ町に汽車で到着するという、まったく違った内容を歌っているが、これもまた「街路の詩」であることに違いはない。

世界はすでにここにあった／そのよそよそしい平静さ。／あなたが遅い午後の列車で着くだけでよかったのだ／あなたを待つ人が誰もいない所に。

あまりにも平凡で／誰も覚えていない町／そこであなたは道に迷った／同じような街路が続く迷路の中で／泊まる所を探しているうちに。……

これに続く連で、「あなた」は教会の止まった時計の下で自分自身の足音にふと気づき、午後の陽ざしが照る中、誰もいない街路がどこまでも延びている町を歩き続ける。この詩のテーマは、「街路の孤独」、都市におけるアイデンティティ喪失というおなじみのものであろう。イメージは明確であり、輪郭がはっきりしている。にもかかわらず不安と不条理の気配が漂っている。初めての町なのになぜか既視感のある風景を描いていて、デ・キリコの描いた都市の広場の絵のようなノスタルジックで不思議な風景になっている。そして「あまりにも平凡な」街が不思議な風景に変貌するという点で、「ミラクル鏡会社」と共通している。

「ミラクル鏡会社」も「遅い到着」も、街路を場面とするいわば「街路の詩」と名づけてよいだろう。前者には street という語が各スタンザに現れ（計3回）、後者には第2、4スタンザに現れている（計2回）。シミックは他にもさまざまな「街路の詩」を書いている。当然 street という語がしきりに現れる。「トリトーネ街」という詩では、真昼ローマの街をひとり歩く語り手は、デジャ・ヴュの風景を見て空想にふけり、幻覚を見、幻聴を聴く。「見知らぬ町で」という詩は、「一步あゆむごとに／曲がった街路が／新奇な光景をあらわにするそのやり方…」と始まり、語り手の空想と幻想がそれに続く典型的な

「街路の詩」である。「高い窓の／遅い午後の太陽に対して／下ろされた鎧戸の背後で、誰かが不倫の恋のベッドから／起き上がる」という空想は、エリオットの初期の詩の雰囲気を思わせるし、「目の前の夕焼けが／動物園を抜け出したライオンのように／金色に立ち上がる」という奇想は、「プルーロックの恋歌」の「窓ガラスに背中をこすりつける（猫のような）黄色い霧」に似ている。ついでながら、前者のイメージは、ボードレールの詩「太陽」の冒頭、「古い場末町、そこでは陋屋の窓々に、／ひそかな淫蕩を隠す鎧戸が垂れているのに沿って、／折りしも残酷な太陽が……／……照りつける」とほとんど同じである。平凡でむさくしい街の風景に幻想を混ぜあわせることによって、モダンな詩が作れるという可能性をエリオットに教えたのは、ボードレールであった。⁽²⁾「髪を緑色に染めたボードレール」は、シミックにとっても、詩の中にその名が登場するほど親しい詩人である。

別の詩集『不眠ホテル』（1992）の「都市」という詩は、「どの街角にも少なくとも一人の礫にされた人／神秘家、狂人、殺人者……」と始まる。その肅清、抑圧、共犯、無関心の気配は20世紀の東欧の都市の暗示であろう。東欧の政治的・社会的混乱の予兆は、エリオットの『荒地』の作者自注のヘルマン・ヘッセからの引用、「東欧の少なくとも半分は、すでに混沌への道を歩んでいる」に、すでに見られたものであった。

詩集『終わりのないブルース』（1986）に収録された「都市の驚異」という詩は、まさに街路を歌った詩であるが、これまでに挙げた詩とは趣きが違って、次のようなシュールリアリスティックなイメージの列挙から成立している。

私は街路樹のある質の神々通りを歩いていった／丸石を敷いた二匹の賢者
猿通りを／焙られたナイチンゲール通りを／細くてくねった不眠症通りを
／ベッドに羽を敷いている人たちの通りを……

第1連では、各行ごとにたたみかけるように street という語が出る。第2連に出る「裏切られた革命広場」は東欧の都市のイメージであろう。第3連には「学識ある火トカゲが北極仕込みのワインをすすっている」というイメージが出るが、これはランボオの『イリュミナシオン』の中の1編「街々」に見られる「極地の飲み物」を連想させる。この詩はただ風変わりなイメージを連ねているだけではない。「裏切られた革命」といった政治的現実の断片が取り入れられているし、また、モダニズムの作品の特徴である、文学的引用のモザイ

クという傾向もある。「ハムレットのワイン」, 「永劫回帰とその証明通り」, 「善悪の彼岸」といった箇所¹にそれが表れている。

シミックは1920年代のモダニズムの直接の影響下で書いているわけではないだろう。しかし例えばエリオットの初期の詩に見られる、街行く人の意識に映る外面と内面の風景、平凡なものと奇異なイメージの併置、過去の文学作品の引用や暗示、都会人の孤立と無力感などの特徴は、シミックの詩の随所に現れている。そしてこれはシミックに限ったことではなく、シミックは任意な一例にすぎない。モダニズム的感性は拡散あるいは変形して、現在なお命脈を保っているといつてよい。

2. エリオットの初期詩編の都市風景

エリオットが生前発表しなかった若書きの詩編(1909-17)を通読して気づくことの一つは、街頭風景の詩、それもむさくしい殺風景の詩が多いということである。そういう詩には「北ケンブリッジ奇想曲」, 「モンパルナス奇想曲」, 「ロンドン間奏曲」など、都市名と音楽のジャンル名がつけられている。そこに描かれたボストン近郊、パリ、ロンドンは、作者が学生時代を過ごしたよく知っている場所である。しかしそれぞれの都市特有の風景があるわけではなく、いずこも同じ空虚、倦怠、不潔、卑小のわびしい風景が描かれている。またこれらの作品は、英国17世紀の形而上詩を思わせる「奇想」(conceit)が見られるので「奇想曲」(caprice=capriccio)と名づけられた面はあるにしても、音楽的な作品とはいえない。場末のむさくしい風景のスケッチという点では、音楽的というよりむしろ絵画的である。ともあれ音楽的なタイトルのつけ方と、詩の中に歌われるわびしい都市風景は、第一詩集中の代表作「J・アルフレッド・ブルーフロックの恋歌」, 「序曲集」, 「風の夜の狂詩曲」などにひきつがれてゆく。

「北ケンブリッジ奇想曲第1番」は裏町の風景のスケッチである。

騒々しくひ弱な手回しピアノ／黄色い夕暮れが汚れた窓のガラスに当たる
／遠くから聞こえる子供らの声の調子が／泣き声になって終わる。

空き瓶と割れたガラス、／踏みつけられた泥と草／崩れた土の山／羽がぼろぼろの雀の群れが／汚らしい忍耐力で溝の中で餌をほじくる

ああ、とるにたらぬこれらの思いよ！……

エリオットはボードレールに倣って、「都会の汚らしい生活のイメージを用いるのみならず、そういうイメージを第一級の激しさに高める⁽³⁾」ことによって詩人として出発した。ボードレールが思い浮かべる「積み上げられていた、粗ごしらえの柱頭や円柱／雑草、溜まり水が緑青色に染めた大きな石塊／ガラス窓に光っていた、雑然たる骨董類」（「白鳥」）といったうらぶれた風景は、「北ケンブリッジ奇想曲第1番」の風景にきわめて近い。そしてここに見られる「汚らしい」（sordid）都会のイメージと雰囲気は、編者クリストファー・リックスの克明な注釈からもわかるように、「ブルーロックの恋歌」「序曲集」「風の夜の狂詩曲」などに発展してゆく。しかしこの詩において、汚らしい場末の風景はまだ「第一級の激しさに高め」られていない。

「モンパルナス奇想曲第4番」はどうだろうか。

僕らは通りの角を曲がる／また曲がる／するとそこには黒い傘やレインコートに雨が降り／雨はスレート屋根から／泥砂のかたまりにどっと流れこむ／雨で灰色になった風景。／黒ずんだ並木の背後に／滴を垂らしている漆喰の家々が／托鉢僧のように立ち／彼らは未払いの借金にも後悔せず／ポケットに手をつっこみ、ぼんやりして／嘲られても無関心なのだ。

こんなとりとめない考えのうちに／僕らは通りの角を曲がる／それにしてもなぜ僕らはこんなにも心楽しまないのか。

この詩には「ブルーロック」との共通点がたくさんある。まず語り手が we という複数形となっていて、二人連れがつれだつて街を歩いているらしいこと。「僕らは通りの角を曲がる／また曲がる」、「こんなとりとめない思いを抱きながら／通りの角を曲がる」というように街の放浪に終始していること。わびしくつまらない街の「風景」（landscape）が描かれていること。「漆喰の家々が托鉢僧のように立っている」という奇想、つまりとびでそぐわない比喻が使われていること。「なぜ僕らはこんなにも心楽しまないのか」というラフォルクバリーの嘆き節が主調音になっていること。しかしながら、この詩も習作の域にとどまっていて、すぐれた詩とはいえない。その理由は、すべてがスケッチ程度でしかなく、鮮やかなイメージもなく、奇想もあまり特徴がないし、

「ブルーロック」におけるような迫力ある心情吐露が見られず、全体的に説得力がないからである。

「小受難曲—『屋根裏部屋の苦悩』から」もまた、街の放浪を描いた「街路の詩」である。

十分消化されていなかったが／つねに僕の興味をそそる／彼の頭の中のこ
うした考えのうちで——／僕は彼が言った一つのことを思い出す／車輪の
ように彼のまわりを回る／街路また街路を何時間も歩いた後／彼はついに
言った／「僕は長いあいだ死んでいたような気がする。」

そんな息苦しい八月の夜な夜な／彼がいつも通りを歩いていたことを知っ
ている／ある時は闇の奥深くへ潜りこみ——／またある時は街灯の列を追
い　……

この詩に描かれた状況、イメージやムードには、「ブルーロック」、「序曲集」、「風の夜の狂詩曲」と共通するものが多い。上の引用に続く、「これらの道をたどってゆくと／cross(十字路＝十字架)に行き着くのは避けられぬ／そこで僕らの魂がピンでとめられ血を流す」という磔のイメージは、やがてエリオットの詩を有名にする詩句を思い出させる。「ピンでとめられ壁の上をのたうち回る」(「ブルーロック」という、他者の目にさらされて立ちすくむ神経症的イメージ。「彼の魂は空を横切ってピンと張られている」(「序曲集」という、虐げられた人(街)の磔のイメージ。さらに「風の夜の狂詩曲」の結末、語り手が深夜の放浪から下宿屋に帰って、就寝が処刑のイメージで描かれる場面。夜の町の「ガス灯で照らされた巨大な魔境」を何時間も歩いてゆくと
いう点で、「小受難曲」は「風の夜の狂詩曲」に極めて近い。しかしこの詩もまた萌芽的作品にとどまり、これ自体がすぐれているとはいえない。

「ブルーロック徹夜祭」は「ブルーロックの恋歌」の第2草稿というべき作品で、この作品から2箇所が決定稿に取り入れられた。断念されたイメージのうちにも興味深いものはいくつかある。初め2連は、例によって「街路の詩」であり、街を歩いて見たものをリアリティックにあるいはシュールリアリティックに描いている。この中には「女たちがコルセットから(肉体を)こぼしながら、戸口に立っていた」というなまなましいイメージや、「それから僕は夜に狭い通りを通っていった／そこでは邪悪な家々が一緒に身を寄せ合

って／闇の中でみだらな指で僕を指さした」という奇想がある。

第3連以後は、語り手が夜の街の放浪から自分の部屋に戻った後のいわば「屋根裏部屋の苦悩」であり、ここには気味悪いイメージがある。

そして真夜中が熱にうなされ寝返りし身悶えたとき／僕は毛布をはねのけ、闇がテーブルの新聞紙の間を這うのを見た／それは床に跳び下り突然シュッと音をたて／すばやくそっと壁を横切った／頭上の天井に平たくへばりつき／触手を伸ばし／飛び跳ねようと身構えた

闇がすばやく新聞紙の間を這い、床に跳び下り壁をつたって天井にへばりつく。この気味悪いものはクモとしか考えられない。だがそれは「その触手をのばした」(Stretched out its tentacle)と描かれる。クモには「触手」はない。クモにイソギンチャクやタコや蛇などのイメージが加わって、現実にはない気味悪さを生みだしている。奇想はリアリズムである必要はないということであろう。ついでながら、コールリッジの『老水夫の歌』の、熱帯の風いだ海の恐ろしい夜の光景、「まさに深みが腐る……／ぬらぬらした生き物が／ぬらぬらした海の上を／脚で這った」に現れるイメージも、海蛇（海蛇に「脚」はない）にタコなどの軟体動物のイメージが加わった未知の超現実的な生物であって、不気味さを増幅している。ただし「ブルーロック徹夜祭」に現れるこういったイメージは十分成熟していない感⁽⁵⁾があって、それをヘレン・ヴェンドラーは「ディズニーランド風ゴシック装置」と呼んで評価していない。

さて、今まで挙げてきたいくつかの習作の、街行く孤独な人間の意識に映る事物、そしてそこから触発されたさまざまな思いが詩を構成するという手法が、成熟した形となって達成されたのが、もちろん「J・アルフレッド・ブルーロックの恋歌」(1915)という傑作である。ここに至って、語り手の意識の流れが十分に描かれ、奇想も十分な展開を見、さまざまな要素が渾然と統合されたのである。

この詩は、語り手「僕」の、あのあまりにも有名な、街の放浪への誘いから始まる。

それでは出かけようか、君と僕と／夕暮れが空に向かって／手術台の上で麻酔をかけられた患者のように広がるとき

「君」(you)と呼びかけられた人物が誰であるかについて、古くからさまざまな議論があるが、われわれのコンテクストからすれば、それは人間の心の中にある「もう一人の自分」、つまり自己の分身であると単純に理解しておきたい。人は誰でも街を歩くとき、自分自身に向かって何やらぶつぶつぶやきながら歩いてゆくものである。エリオットが初期に大きな影響を受けたボードレールには、そういう例がたくさんある。エリオットにとって最大のインスピレーションとなったという「七人の老人」の例の冒頭の2行、「⁽⁶⁾蟻のように人間のうようよする都市、夢に満ちた都市、／そこでは亡霊が昼日中から道行く人の袖を引く！」のすぐ後には、「私は……／うんざりしている私の魂と議論を続けながら、／……場末町をたどって行った」という詩句がある。散文詩集『パリの憂鬱』の一編「この世の外ならどこへでも」においても、語り手は「わが魂」を相手に議論している。また「あきらめろ、わが心。獣の眠りを眠るがよい」(『悪の華』『虚無を好む心』)という、失意の自分が自分の心と呼びかける詩句は、呪文のように人にとりつく力を持っている。ボードレールならずとも、人は孤独の中にあるとき「わが魂」、「わが心」、つまり「私の中のもう一人の私」に話しかけるのはごく普通のことではないだろうか。エリオット自身、後に『四つの四重奏』『イースト・コーカー』で、“I said to my soul.”と、ボードレールと同じように「私の魂」に語りかけている。

次に「夕暮れが空に広がる／手術台の上で麻酔をかけられた患者のように」という、発表以来話題になった直喩についてであるが、この奇想についてもじつに多くの人が議論した。この比喩が、奇妙で「そぐわない」からこそモダンな「奇想」として効果的であり、それがジョン・ダンの奇想と同質であることは、最近もテリー・イーグルトンが指摘した。(本稿末尾の補足参照)。街行く人の意識というわれわれのコンテクストから見れば、これもごく単純に考えておきたい。つまり、秋の夕べ、街を歩いている語り手は、夕暮れが空に広がるのを、麻酔をかけられた患者の視野が一方の端から閉ざされてゆくのにたとえたのだと。それはまた語り手が、意識はあっても行動不能で、無力感・麻痺感にさいなまれていることをも示している。ロマン主義の名残りをとどめる詩人ならば、「⁷⁻⁸瀕死の太陽が橋弧の下に眠りこみ、／東方にたなびく長い屍衣のごとく、／歩みゆく優しい夜の音」(ボードレール「沈思」)とでも歌うところを、モダンな「奇想」好みの詩人は、夕暮れを「手術台の上で麻酔をかけられた患者」にたとえたのである。あるいはさらに想像をふくらませて、語り手が夕暮れ時に下町の病院のそばを歩いて「ヨードフォルムと揚げたポテトと不

安」の臭いを嗅ぎ、「妙に白内障^{そらひ}を思わせる一軒の家を見た」（リルケ『マルテの手記』冒頭）というような状況を想定してもいいかもしれない。

語り手は「半ば^{ひとけ}人気のとだえた街を通して……／あなたを途方もない問題に導く／陰険な意図のある／くぐくぐしい議論のように続いている街を通して」歩いてゆく。「途方もない問題」というのは、これから訪問する先のサロンにつどう有閑女性の一人に愛の告白をすることらしいのだが、彼にはその勇気がなく、とりとめもなく自問自答している。その優柔不断の心理、自意識の堂々めぐりは、あてどなく街をさまよう彼の足どりと呼応している。

語り手ブルーフロックの意識に、夕暮れの空、人気のとだえた街、安ホテル、牡蠣殻とおが屑を敷いたレストランなど現実の事物が映るわけであるが、彼は現実の事物を知覚するだけではない。彼は頭の中でこれから訪問する先のサロンの風景を思い浮かべている。次のスタンザの「部屋の中では女たちが行ったり来たりして／ミケランジェロの話をしている」というのは、そのサロンの光景を想像しているのである。あるいは、過去に見たサロンの光景を思い出しているのである。ミケランジェロの男性的で筋肉美を誇る彫刻とは反対の貧相な肉体を自認する語り手は、自虐的な空想にふける。彼はサロンの女たちが、自分のか細い手足や頭の真ん中の禿げを噂しているのを想像する。彼は女たちを訪問する勇気がわかず、「窓ガラスに背中をこすりつける黄色い霧」の立つ街でぐずぐずしている。「霧が小猫の忍び足でしのびよる」というイメージは、同時代のカール・サンドバークのシカゴを歌った詩にあるが、エリオットの場合、イメージのように単発のイメージではなく、語り手の意識の中で、後々まで尾を引く性質のものである。猫のイメージは、後の「長い指で撫でられて／眠って……疲れて……それとも狸寝入り」という、女の膝で眠る猫や、「誰かがクッションを置きなおして、ショールをパッと取って／窓の方を向いて／『全然そうじゃないのよ／そういう意味じゃないのよ、全然』と言ったとしたら」という猫的な女の身をくねらすような拒絶の身振りの想像へとつながってゆく。以上くぐくぐ述べてきたが、筆者としては、要は、街を行く語り手の意識の中では、知覚、記憶、想像、空想、連想、予感などが複雑に混じりあうということがいいたいのである。

ブルーフロックは「思い切ってやってみようか？」とくり返したあと、今度は「やる価値があったんだろうか？」と懐疑的な言葉をくり返し、結局何も決断できない。「相手を公式文句で固定する眼、／そして僕が公式文句でとめられて／ピンの上でぶざまに這いつくばり、ピンでとめられ壁の上でもがく」と

いう自虐的なイメージに見られる他者の視線への恐怖、「言いたいことがどうにも言えないのだ！／幻灯が神経の模様をスクリーンの上に映すような具合にしか」という文字通りニューロティックなイメージは、他者（特に女性）との親密な関係を望みながら、自意識にとらわれてそれが不可能な人間の心理を描いてみごとである。結局ブルフロックはめざす場所へ行きつくことなく、「人魚とその歌声」という憧れと慰めの白昼夢にふける。他人の声（それは街路を歩いている他人の無神経な声であろうか？）にその夢を破られて我に返ったところで、この詩は唐突に終わる。

「ブルフロックの恋歌」を「街路の詩」という観点から考察してきたわけであるが、もちろん、その観点だけでは十分ではない。「ブルフロック」はさまざまな要素（その多くは習作詩にも見られた）から成り立っていて、それらがうまく統合されている。「ブルフロック」成立のプロセスを跡づけたヘレン・ヴェンドラーは次のように述べている。

「ブルフロック」において初期の詩のさまざまなモチーフや声が再び現れる——欲望（それは「愛」や結婚のプロポーズという社会生活上の問題となると恐ろしいものになる）、やましさをゆえの自己処罰、ロマンティックな憧れ、ラフォールグ的アイロニー、ボードレール的都市風景、哲学的懷疑、文学作品への言及、抒情的悲嘆など⁽⁸⁾である。これらのモチーフの間のバランスが均衡に達しているのである……。

筆者としては、街を歩く語り手の「意識の流れ」が、これらのモチーフが混じりあって均衡に達するのを助ける「場」であったという点を強調しておきたい。

「ブルフロックの恋歌」には、キーワードである street という語は5回用いられている。街の風景から成立する「序曲集」では、4つのパートに少なくとも1回、計5回用いられている。passageway（通路）、lot（区画）、block（街区）といった縁語もめだつ。「風の夜の狂詩曲」では、street という語は、street-lamp という複合語を含めて全部で8回用いられている。なおこの詩に現れる「街灯」（street-lamp）はガス灯であって、その炎が風で揺れてつねに語り手に話しかけているように描かれているが、それは心の中の「もう一人の自分」が腹話術の声のように語りかけているのである。また「風の夜の狂詩曲」は、深夜に街を放浪する語り手が街で知覚するものと、それをきっかけに語り

手が想起するものとで成立している。この詩は「街路の詩」であるとともに「記憶の詩」でもある。だからもう一つのキーワード memory (reminiscence を含めて) が6回現れている。「窓辺の朝」という8行から成る短い詩も「街路の詩」であり、street は2回用いられている。くり返し述べることになるが、街を行く人が見るもの、それが刺激となって生じる記憶、想像、連想、空想、瞑想などのもつれあいを描く手法は、現代人の複雑で重層的な意識を表現するのに適したものであったのである。

3. エリオットの初期詩編におけるセクシュアリティと階級

『荒地』(1922) はチョーサーの『カンタベリー物語』プロローグをふまえて、春が来て草木が芽吹くところから始まる。しかしチョーサーと違って四月は喜ばしい季節の到来ではなく、不吉な響きが伴っている。

四月は最も残酷な月で／死んだ土地からライラックを生み出し、／記憶と欲望を混ぜあわせ、／春の雨で精気のない根を刺激する。／冬は私たちを暖かく保ってくれた、／忘却の雪で大地を覆い、／乾いた地下茎で小さな命を養って。

春になると眠っていた生命がうごめき出す。とりわけ性的な欲望が刺激される。上の引用で、breed (生み出す) は動植物の生殖を表す語であり、desire (欲望) は性的欲望を強く暗示する語である。stirring dull roots (鈍い根を刺激する) というイメージにも性的な連想が伴っている。さらに注目されるのが mixing/Memory and desire (記憶と欲望を混ぜあわせる) という句で、ここにも性的な連想がある。この句はもともと、パリの裏町の貧しい若者たちの悲哀と退廃を描いた、シャルル・ルイ・フィリップの小説『モンパルナスのビュビュ』からの引用で、青年が街を歩いていくときの心理状態を表すのに用いられていた。パリに来て間もない20歳の青年ピエールは、街の喧騒の中をあてどなく歩いてゆくが、その時の様子が次のように描かれている。「人は人生で得たすべての記憶を携えて歩いてゆくが、それらが彼の頭の中で激しく攪拌される。彼が眼にするものが記憶をめざめさせ、また他のものが記憶を刺激する。というのは、われわれの肉体は過去の記憶をすべて保っており、われわれは記憶と欲望を混ぜあわせるからである⁽⁹⁾」。ここにいう「欲望」というのは性的欲望のことであり、ピエールは外からの刺激、内からの欲望に突き動かさ

れつつ街を歩いてゆく。フィリップの小説は若きエリオットに深い印象を与えたのであり、彼はその小説が1932年英訳されたとき序文を書いたほどであった。若いエリオットはこの小説のイメージやムードを自分の詩の中に取り入れた。

『荒地』の冒頭7行に流れる気分はまた、春の訪れを歌ったマラルメの詩「陽春（復活）」の最初の4行に通じるものがある。「病身の春が悲しげに冬を追っ払った、／朗らかな芸術の季節、明晰な冬を。／陰気な血潮が続べる私の身のうちに／無能が永いあくびとなって伸びをする」。春になって生命がうずき始めるのであるが、ここにはチャーサーその他多くの詩人が歌ったような、春のもたらす再生の喜びはない。欲望には不吉な影がさし、血は暗く濁っている。こういう生命から生まれる詩は、生命の賛歌ではなく、明晰な芸術でもなく、記憶と欲望と無力と神経症が混じりあった、明晰から程遠い作品、例えば「ブルーロック」や『荒地』のような作品になるであろう。

「ブルーロック」や「風の夜の狂詩曲」の特徴である街歩きの視点は、『荒地』でもひきつがれ、複数の語り手が街をさまよって、都市の風景を観察し、追憶と想像にふけるという構造になっている。そこに見られる風景の多くは、ロンドンの住人の性の営みであるが、それはチャーサーにおけるような健全な欲望の表れではない。それどころか性の衰弱・退廃・惰性がいちじるしい。例えば、第Ⅱ部「チェス遊び」に描かれるのは、前半は、有閑婦人の装飾過剰の部屋にたちこめる秘薬の刺激臭、凌辱されてナイチンゲールに姿を変えたフィロメラの絵図、「こんやあたしの神経おかしいの。いっしょにいてよ」という神経症の女のせりふであり、上流階級の性的衰弱を暗示する。後半は、下層階級の女性が、バブで閉店前まで、あけすけと夫婦関係や墮胎のことをおしゃべりしている場面である。第Ⅲ部「劫火の説教」には、欲望という業火に焼かれるロンドン住人の生態がくり返し描かれている。シティのお偉方の御曹司たちとその愛人たちのテムズ河畔での夏の夜の情事、同性愛の相手を物色しているらしい実業家ユーゲニデス氏、不動産屋のにきび面の青年とタイプストの気のない情事、貧しくけなげな娘の船の上での処女喪失。これらの光景が、なまなましく、あるいは暗示的に、あるときは風刺的に、あるときは哀切に描かれている。語り手はロンドンの街を歩いてこれらの衰弱・退廃の光景を目撃するのであるが、その気分としては嫌悪と非難を抱きつつも、嘆かわしい光景に執着し魅せられている気配がある。ロンドンを歩く語り手が、美しくて心安らぐ光景に出会わないわけではない。語り手は「ストランド街に沿い、クイー

ン・ヴィクトリア街を上がってゆき」、屋に漁師の集まるパブから楽しげなマ
ンドリンの音や話し声を聞き、「マグナス殉教者教会の壁が／イオニア式の白
と金の言いようのない壮麗さをたたえている」のを見て心なごむ。しかし美と
安らぎの光景はあまり強い印象を残さない。『荒地』第Ⅲ部で強く訴えかける
のは、よどんだ運河のガスタンクの裏手で「ねずみが一匹草むらをそっと這っ
ていった／ぬらぬらしたお腹を川岸に引きずって」という気味悪い光景、また
「マーゲートの砂浜で。／私は何と何とを／結びつけることもできません。
／汚れた手の裂けた爪先。／何も期待しない／うちの人たち、つましい人た
ち」といった喪失感・無力感の表現である。

エリオットの初期の詩の都市風景の特徴は、性の気配がたちこめていて、そ
れに不気味な魅力、あるいは嫌悪を伴った魅力とでもいうべき感情が伴ってい
ることであろう。「そこでは女たちが戸口に立って外気を吸っていた／女たち
はコルセットから（肉体を）こぼしながら戸口に立っていた」。（「ブルーフロ
ック徹夜祭」）「あの女を見てごらん／彼女に向かってにやりと笑ったように
開いているドアの／明かりの中で君の方へとためらっている。／彼女のドレス
の裾は／裂けて砂でよごれ／彼女の目じりは／曲がったピンのようによじれて
いる……」。（「風の夜の狂詩曲」）「女中たちの湿った魂が／地下勝手口でぐ
ったりと芽をふいている」。（「窓辺の朝」）

「序曲集」第Ⅲ部は、「君」と呼びかけられる、夜の女らしい人物の朝の目
覚めの姿態を描いている。「君はうとうとし、／君の魂を構成している／無数
の汚らしいイメージを夜があらわにするのを見た。／それらが天井に当たって
ちらちらした」というのは、夜の女が見た無数のおぞましい夜の光景の記憶を
描いているのではないだろうか。街をさまよう語り手ブルーフロックの念頭に
はつねに、行く先のサロンにいる女たちのことがある。

僕はもうあの腕を知っている、みんな知っている——／腕輪をはめた白く
てあらわな腕／（けれど電灯の中で見ると薄い褐色の毛が生えている！）
／僕の気持ちをこんなに脱線させるのは／ドレスから匂う香水のせいなの
か？／テーブルに置かれた腕／ショールを巻きつけている腕。

「腕輪をはめた白くてあらわな腕」には、語り手の感じる欲望が表れている。
しかし彼は「（けれど電灯の中で見ると薄い褐色の毛が生えている！）」という
括弧つき、感嘆符つきの但し書きをつけ加えて、自らの欲望に水をささずにお

れない。彼は欲望を持ちながら、一方でその欲望充足を恐れている。また自分自身の欲望に不快感が伴っているのに気づいている。それは語り手のピューリタンの心性によるのか、あるいは求愛を拒否されたときの苦痛を先取りして、それを軽減しようという心理が働いているのか。とにかく、ブルーロックの欲望には、嫌悪感や自嘲の調子や自虐のイメージがつきまとう。

上の引用に続く場面で、ブルーロックはまたも裏町の風景を思い出している。

こうしてみようか？夕暮れどき僕は狭い通りを通っていきました、と／
そして窓から身をのりだしているワイシャツ姿の淋しい男たちの／パイプ
から煙が立ち昇るのを眺めました、と。

「こうしてみようか？」(Shall I say...?) というのは、自分自身に向かってつぶやいているだけなのか、それとも自分の見たことを女に話して聞かせる状況を想定しているのか、どちらにも解釈できる。いずれにしても、ブルーロックが執着するのは、つねに裏町の殺風景なイメージである。「ワイシャツ姿の男たち」は、背広を脱いであくせく仕事をする下層中流階級の男たちを意味する。(上流階級の男性は背広を脱がない)。ブルーロックがさまようのは、つねに「おちつかぬ夜のつぶやきがきが聞こえてくる奥まった一晚泊まりの安ホテル」や「牡蠣殻とおがくずを敷いたレストラン」など、うらぶれた下町である。

『序曲集』は第Ⅰ部の「路地に漂う焼肉の匂い」、「足元で雨に打たれる汚い枯葉や新聞紙」の風景から始まり、第Ⅳ部の「空き地で薪を拾い集める老婆」のイメージで終わるのを見てもわかるように、終始裏町の風景である。第Ⅱ部では、「おが屑を敷いた街路を踏んでゆく泥足の群れ」、「無数の家具つきの部屋ですすけた日除けを上げている無数の手」といった、下町の顔の見えない人間集団のイメージが印象的である。第Ⅲ部では「汚れた手のひらで／黄色い足裏をつかむ」女、第Ⅳ部では「短くごつごつした指でパイプにタバコをつめ」夕刊を読んでいる男たちが登場するが、すべて下層中流階級の人々である。『荒地』にも「汚い手の裂けた爪」に象徴される下層中流階級の人々が大勢登場することはすでに見た。習作詩の場合も、「街頭の詩」と呼べるものはほとんどすべて「都市の瓦礫」(the débris of a city) (「北ケンブリッジ奇想曲第2番」)の殺風景な光景、「汚い裂けた爪」(「間奏曲：酒場にて」)で代表され

るような、下層中流階級の世界である。

なぜエリオットはわびしく薄汚い街の風景にこんなにも執着するのだろうか。下層中流階級の人々が住むわびしい風景は嫌悪と反発を感じさせる、と同時に好奇心と性的欲望を刺激し、魅惑を感じさせるかのである。その魅惑とは、ボードレールが「古い首都^{みやこ}のうねりくねった壁の中、／すべて、おぞましい物までが、魅惑と化する所」（「小さな老婆たち」）と歌ったときの「魅惑」と同じである。皮相の美を歌うロマン派の末裔のような当時の詩の世界を克服するには、倒錯的とも見える「おぞましい物の魅惑」を歌う詩が必要だったのだろう。

マイケル・トラトナーは『モダニズムと大衆政治』という興味深い研究書で、エリオットの初期の詩における階級とセクシュアリティの関係を次のように論じている。

男性の権威の失墜は、文化の面で災厄であるのみならず、それは墮落でもある。指導者階級と下層大衆階級の間の抗争は性的緊張をはらんでいる。エリオットが貧しい人びとの居住区へ行くのは、一つにはこの性的緊張を感じるためだったのだ。批評家たちは、貧しい居住区をさまようエリオット初期の詩に遍在しているセクシュアリティに注目してきた。……エリオットは、自らのセクシュアリティに達するために、実際、より低い階級を経験しなければならぬ自分の姿を描く、なぜなら彼は自らのセクシュアリティからあまりにも断絶し、またあまりにもセクシュアリティに不快を感じているからだ。

……彼の心の中の疎外された部分の発見が彼の芸術の発展に役立った。つまり、彼は文化的に洗練された社会では得られぬ美的快楽の形態を貧しい地域⁰⁹で発見したのである。

エリオットが暮らしていた上層中流階級では、セクシュアリティがそれほどまでに抑圧されていて、彼は自らのセクシュアリティを見出すためには、都市のむさくるしい場所へ行かねばならず、また、新しい種類の詩を書くためには、貧しい居住区の汚いもの、卑小なものの中に美を発見しなければならなかった。この特異な美学は、トラトナーも述べていることだが、前述の「北ケンブリッジ奇想曲第2番」に表われている。語り手は、「灰や空き缶の山、崩れた煉瓦やタイル／都市の瓦礫」が捨てられた「空地」（lots）や「原っぱ」

(fields)に「魅力」(charm)を感じねばならない。つまり、普通の魅力や美の法則とは違った美学を発見せねばならない。

われらの定義や／美の法則からはるかに離れて／心を捉え悩ませるこれらの原っぱ (fields) のことを／しばし考えてみよう。

この詩は、ボードレールの「おぞましい物までが、魅惑と化する」いわば「醜の美学」の宣言ともとれるが、トラトナーは、上述のように、この美学を階級とセクシュアリティの面から考察し、この美学がエリオットのみならず、他のモダニズム作家にもあてはまるという。

上流・中流階級の中には得られぬセクシュアリティと美的快楽の形態を、下層階級に求めようとした男性モダニストは、エリオットだけではない。スティーヴン・ディーダラスの「エピファニー（顕現）」探求は、貧民地域放浪、マスターベーション、排泄行為、売春婦訪問、詩作行為が混ぜあわさったものであり、これらすべては、抑圧的で美的でない中流階級の生活を逃れる手段となっている。多くの作家が、性のない弱々しい上流階級の肉体と下層階級の性的能力を、対照的に捉えている。パウンドの詩「庭園」では、庭にいる優雅な女性はあまりにも肉体を欠いていて、「ふわりとした一かせの絹糸のようで」あるが、「その周りには不潔で屈強で殺しても死なない貧民の子供たちが群れている」⁽¹⁾。……

上層中流階級のセクシュアリティの抑圧と衰弱は事実であっただろう。しかし下層中流階級に性的活力がみちているというのは、作家たちの主観的な幻想ではないだろうか。中流階級に属する男性モダニストたち、エリオット、ジョイス、パウンド等は、「美学的」な意味において、下層階級を搾取したということではないか。エリオットの場合は、最近とり沙汰されている、彼の人種的偏見、彼の根強いユダヤ人差別さえ、詩のために利用したといえるかもしれない。こういう見解は、20世紀末から盛んになってきた、人種、階級、ジェンダー、セクシュアリティの面から文学を問い直そうという傾向に沿ったものである。今まで光があてられなかった一面が見えてきたといえるが、そういう説明のみで文学作品を理解したことになるとも思えない。

ともあれエリオットの初期の詩には、性の気配、性の風景が遍在しており、

それが嫌悪・幻滅・不満足 of 感情と結合している。『荒地』は、第一次世界大戦後という価値観喪失の時代の「幻滅感」を表したものとして、多くの批評家に迎えられたし、作者自身は「私の個人的不平不満をリズムに乗せたもの」とコメントした。エリオットはその他の都会詩においても、自分の描く世界に否定的な態度をとっている。「それにしてもなぜ僕らはこんなにも心楽しまないのか」（「モンパルナス奇想曲第4番」）という嘆きが、初期のほとんどの詩から聞こえてくるようである。

これに関連することだが、彼の詩の多くは終わり方が独特で、それまで築きあげてきた詩の世界を、最後にアイロニカルに突き崩す傾向がある。「ブルーフロック徹夜祭」の結末は、「僕は世界が丸まって一つのボールになり／それから突然溶けて消えるのを見た」と終わる。「ブルーフロック」の結末では、ロマンティックな憧れを示す「人魚の歌」への夢想は、日常生活からの人声によって不意に消滅する。「序曲集」では、「何か限りなくやさしく／限りなく悩めるものの観念」というキリストを思わせるイメージの直後に、「手で口をぬぐって笑え／世界は空地で薪を拾い集める／老婆たちのように回転する」という、すべては徒勞であると暗示するシニカルな詩句が来て不意に終わる。

「風の夜の狂詩曲」では、深夜の街の放浪から下宿に帰った語り手は、処刑を暗示する階段を登った後、「ナイフの最後の一ひねり」(The last twist of the knife.) によって、とどめを刺される。「ナイフをひねる」(twist the knife) とは、「過去 of 古傷にふれる」という意味だと辞書にある。この詩は記憶についての詩であり、不気味な記憶がたくさん出てくるので、「過去 of 古傷」が第一義かもしれない。だが語り手の深夜の放浪と夢想が、明日の生活に備えて眠らねばならぬという現実原則に不意に敗北するというふうにも読める。

以上のように、ある状況を展開したと思うと、それを取り消すかのように急に切断されたように終わる終わり方は、エリオットやラフォ¹⁹ルグによく見られる。これをケネス・パークは「逸脱的結末」(tangent ending) と呼んだ。こういう結末は、語り手ひいては作者自身が自ら構築した「汚らしい」詩の世界に満足しておらず、もっと高い精神的な意味を求めているが、それが得られぬことの表れではないだろうか。この不満足感・欠落感を克服する道としてエリオットが選んだのは、正統的キリスト教へ向かう道であった。彼が育った宗教的環境は、三位一体を否定し自由な信仰を説くユニテリアン主義であった。エマソンはここから出発し、自然界の最高のものから最も卑小なものまでを生気づけ統一する精神が存在し、各自の心に神性が宿るという思想を発展させた。

エリオットはもはやそれを信じていない。ジュエル・ブルッカーによれば、若きエリオットは、キリスト教が衰退して統一が失われ、断片化し混沌化した現代世界を再統一する原理を模索して、それをユニテリアン始め、ベルグソン哲学、性とエロス、審美主義、ヒューマニズム、理想主義、仏教などに求めたという。しかし結局、「宗教の代用となるもの」はありえないと悟って、アングロ・カトリックに改宗したという⁹³。彼はやがて宗教詩人として歩んでいったが、その予感⁹⁴は初期の詩のところどころにすでに見られたのであった。そして1935年『四つの四重奏』『バーント・ノートン』において、エマソンの思想に似た、宇宙の中の隠れた調和の原理を見出すに至るのである。

4. 街を行く語り手——『ダロウェイ夫人』と『ユリシーズ』の場合

エリオットは初期の詩において、うらぶれた街路をさまよう人の意識によりそう形で、現代人の心に訴えかける新しいイメージと感情を表現し、モダニズム文学の一つの典型となった。この「街路の詩」は鮮やかなイメージとめざましい手法を示すものであったが、そこに表現された都市風景は概して陰鬱で、不満足感・欠落感の色濃いものであった。そしてそのネガティブな傾向が、第一次世界大戦後の世界に広がった喪失感と合致した面もあった。しかし、そういうネガティブな傾向は、エリオットと同時代の、街を歩く人物の感覚と心理を表現した二つの作品、『ダロウェイ夫人』と『ユリシーズ』にはあまり見られないように思われる。その違いはどこから来るのだろうか。詩と小説というジャンルの違いを考慮せねばならないであろう。しかしこの二つのモダニズム小説は、街を歩く人物の感覚と心理の多様性・重層性を、新しい手法で描いて、そのイメージの華々しさは散文詩と同質であるとも考えられる。そこでエリオットの場合と同様、街を行く人の視点に立った「街路の詩」という観点からこの二つの小説を考察し、エリオットとの違いを考えてみよう。

ヴァージニア・ウルフの『ダロウェイ夫人』(1925)は、街行く人の知覚、記憶、想像、連想を描いた典型的な小説であるが、登場人物たちが歩くのは、主にロンドンのファッションナブルな大通りであり、美しい公園である。時は一年で一番美しい季節、六月中旬、晴れた日の午前である。エリオットの初期の詩におけるような、むさくるしく汚く暗い場末の風景は出てこない。下層中流階級、労働者階級の人物たちが所々で断片的に登場するが、彼らもまた明るい六月の朝の風景の中に存在している。エリオットの風景のように、抑圧された

セクシュアリティの気配は感じられない。その理由は、この小説が上層中流階級の世界が中心になっていること、またこの小説が女性作家の作品であり、主人公が女性であることによるのかもしれない。

この小説でクラリッサ・ダロウェイは、街を歩きながら、あらゆる耳にするもの、目にとめるもの——ビッグ・ベンの音、乗り物の騒音、手回しオルガンの音、ブラスバンド、飛行機の爆音、通行人の足取り、サンドイッチマン、ホームレス——に関心を示し、それらに愛着を示している。都市に見られるあらゆる事物が次々と彼女の注意を引き、想像をかきたて、生き生きした生の感覚を味わわせてくれる。彼女は「私はロンドンを歩くのが好きだわ。ほんとうに田舎を歩くより楽しいわ」という。都市小説を論じたロバート・オルターは、「伝統的には牧歌の緑の世界の属性である魅惑の美的啓示」を都会体験がもたらす『ダロウェイ夫人』のようなケースを、18世紀の詩のジャンルを借りて、「都会の牧歌」(urban pastoral⁰⁹)と名づけている。

『ダロウェイ夫人』は内容的にも、牧歌の特徴を示している。そもそも作品の冒頭から、クラリッサの意識の大きな部分を占めているのは、田舎の屋敷での娘時代の追憶だからである。彼女はロンドンの街を歩きながら、花々や草木、鳥の飛翔を思い浮かべ、カントリー・ハウスとそこでの人間模様の思い出にふける。そういう意味においても、この小説は、「街頭の小説」であるとともに、「都会の牧歌」である。また、登場人物たちの意識の中には、現に見ている都市の風景の他に、ロンドン誕生以前の古代の荒涼たる風景や、遠い未来ロンドンが消滅してその遺物が地層に埋もれたときの幻想なども現れる。

『ダロウェイ夫人』における「意識の風景」はじつに多様である。ファンタスティックで詩的なものが多く、その例として、例えば花屋の店先での幻想がある。この場面で、視点は花屋の女店員からクラリッサに移り、クラリッサの思いは、今店先で見ている花々についての空想から、過去に見た風景あるいは想像した風景へと移ってゆき、フランス印象派絵画風の美しさを示す。

今夕暮れどきで、モスリンの服を着た少女たちが、スイートピーやばらを摘みに出て来たかのようだ。ほとんど濃紺の空のもと、デルフィニウム、カーネーション、オランダカイウが咲くすばらしい夏の日が終わって、夕方6時と7時の間の時刻になると、あらゆる花が——ばらもカーネーションもあやめもライラックも——輝きだす。白、紫、赤、濃いオレンジ色。すべての花が自らの光で燃えているようだ。静かに清らかに、靄のかかっ

た花壇の上で。そして、私はどんなに愛しているだろう、ヘリオトロープの上、宵待草の上を、灰色がかった白い蛾たちが飛びまわっているのを！

クラリッサは街を歩きながらも、意識の中では都市以外の映像を思い浮かべることが多い。この花々の光景なども「都会の牧歌」の特徴が現れているといえよう。しかしこの光景は印象派の絵のように技巧的であり、『ダロウェイ夫人』における意識の流れが、リアリズムを離れ人工的に構築された一種の散文詩であると感じさせる例でもある。

クラリッサは、ひいては作者ウルフは、エリオットと違って神を信じていない。信仰によらずに人生を意味づける方法の一つは、人生の一瞬を永遠化することであろう。クラリッサは街を歩きつつ、今、ここに生きている瞬間を深く味わい、瞬間を心に刻印するように生きることができれば、ある意味で死後も自分が生き続けることになるという、死を克服する思想を自分自身に言い聞かせている。

……私が愛しているのは、目の前にあるこれ、ここ、今、例えばタクシーに乗っている太ったご婦人だ。そうならば、どうでもいいことではないか、とボンド・ストリートの方へ歩いてゆきながら、彼女は自分に問いかけた。どうでもいいことではないか、私が死んで完全にいなくなり、私がいないまま世界が続いてゆくとしても。私はそれをうらみに思うだろうか。たしかに死はすべての終わりだけれど、どういうわけか私はロンドンの街並の中に、ロンドンの事物の干満の上に、そこそこに、生き続けている、と考えると慰めになるのではなかろうか。私もピーターも生き続けるのだ、お互いの中に。私はふるさとの樹々の一部なのだ、と彼女は確信した。あんなふうにぶざまに建て増しされてのび広がったふるさとの家の一部なのだ。私は会ったこともない人々の一部なのだ。よく知っている人々の間に私は霧のように広がっていて、その人たちが枝の上に乗せてくれる、樹々が霧を乗せたように。だけど霧は私の命を、私自身を、そんなに遠くまで広げてくれるのだ。

死はすべての終わりである。自分の死とともに全世界が消滅する。しかし客観的には、自分が死んだ後もこの世界は何の変化もなく続いてゆく。これはすべての人間が死についていただく感慨であろう。しかし、クラリッサはこの冷厳な

事実を認めながらも、それを克服する思想を、街を歩きながら考えている。ロンドンの街並みに、そこに揺れ動いている人々や木々に、そして記憶の中の田舎の風景に、彼女は自分の思いを刻印しているかのようである。人々の記憶に残る自分の映像によって、そして自分がかつて存在した場所にまつわって、自分は死後も生き続ける。これはアニミズムに近い世界観なのだろうか。あるいは、美的瞬間の中に永遠を見るウォルター・ペイター流の審美主義なのだろうか。しかし、エリオットのように、この人生を意味づけるために、超越的な世界との関わりを求めているわけではない。クラリッサは「よく知っている人々」はもちろん「会ったこともない人」、例えば自殺したセプティマスとも心を通わせ、人間どうしの間に「橋をかけよう」としている。それは実際に実現することではなく、彼女の主観的な意識内の出来事にとどまるであろう。しかしながら、主人公のこういう姿勢と、都市体験を美的にとらえる態度のため、この小説は全体的に見ると明るい雰囲気を示している。

ジョイスの『ユリシーズ』(1922)のレオポルド・ブルームもダブリンの街をしきりに歩きまわり、歩きながら人間の生死について思いをめぐらせる。その点でクラリッサに似ているが、内実は大いに違いがある。「第8挿話」でブルームは、友人ディグナムの葬式に行ってきたばかりで、また知人の女性マイナ・ピュアフォイが難産であると聞いたところである。ここから人間の生死に思いが及ぶのだが、彼は、小は隣人から大は地球的規模まで、人間が生まれては死んでゆくという事実をそのまま受け入れている。

歩いているうちに彼の微笑は薄れていった。重苦しい雲がゆっくり太陽を隠して、トリニティ・コレッジの無愛想な正面を翳らせた。市電はすれ違ふ、入ってくる、出てゆく、ガラガラ音たてて。むだな言葉。来る日も来る日も事態はいつも同じ。警官隊が出ていく、戻る。市電は入る、出ていく。あの二人の狂人がうろついている。ディグナムは馬車で運ばれていった。マイナ・ピュアフォイはふくれた腹をしてベッドでうめいている、赤ん坊を引きずり出してもらうために。1秒につき1人どこかで生まれる。1秒ごとに1人死ぬ。おれが鳥に餌をやってから5分。300人がくたばった。別の300人が生まれ、血を洗い流し、みんな小羊の血で洗い清められ、メエエエと泣く。

都市全体が死んで、別の都市が生まれて、それも死ぬ。別のが現れて、死んでいく。家々、家並み、街並み、何マイルも続く舗道、積まれた煉

瓦、石材。持ち主が変わる。この家主からあの家主。……積み重なって都市となり、時代がたつと減んでいく。砂の中のピラミッド。パンと玉ねぎで建てられた。奴隷たち。万里の長城。バビロン。巨大な石が残った。円塔。他は瓦礫、のび広がる郊外、安普請、カーワンのにわか作りの家々、風で建てられたみたい。夜をしのぐだけ。

どれ一つ価値はない。

オルターはこの一節のリズムやシンコーペーションは、都市生活のリズム、市電の進行・停止のリズムを表していると指摘している。それはブルームの歩行のリズム、思考のリズムでもあるだろう。彼の意識は、友人の死、知り合いの女の出産への思いに、街で見かけた家々の映像が混じりあって、永遠にくり返される人類の誕生と死への思いへと向かう。彼は街を歩き、家々の列、続く舗道、積みあげられた煉瓦や石材という身近なものから、ピラミッド、万里の長城という壮大な建造物へ思いを馳せるが、壮大な遺跡もいつか減んで瓦礫となり、ダブリンの安普請と変わらないという考えに至る。ブルームは最後に、「どれ一つ価値はない」とコメントしている。すべては「風で建てられたみたい」であり、エクルズ（『伝道の書』）通りに住んでいるブルームとしては、『伝道の書』の「すべて空なり」をふまえているのであろう。しかし、彼はときに憂鬱になることはあっても、絶望しているわけでも虚無的になっているわけでもない。彼は自分を含め無数の無名の人間の卑小な生を、そのまま受け入れ肯定しているように思われる。ここには超越志向も、あえて死を克服しようとする思想も見られない。

これからもわかる通り、『ユリシーズ』で試みられていることの一つは、卑小な人生をそのまま芸術として定着することである。この小説において、二人の主人公レオポルド・ブルームとステューヴン・ディエダラスを始め、じつに多くの人物がダブリンの街を歩いている。その時の人物の知覚、想像、連想、空想が描写されるわけであるが、エリオットやウルフよりもはるかにリアリズムの要素が濃い。つまり、われわれ通常人が、日常、街を歩きながらとりとめもなく考えたり感じたりするときの状態に近い。たとえば「第4挿話」でのブルーム意識の流れ、自由連想はじつにとりとめがない。ブルームは朝日が教会の尖塔に当たるのを見て、今日は暑くなりそうだと思い、その日葬式に着ていく黒い服では暑さがこたえるだろうと思い、黒が熱を伝導する仕方は反射だったか屈折だったか、と昔習ったことを思い出す。パン販売車を見て、妻のモリ

ーは出来たてのパンより昨日のパンをパリッと焼いた方を好むことを思い出す。朝日から、太陽より早く地球を回ると歳をとらないという笑い話を思い出す。そこから、本で読んだ地球を駆けめぐる話と、暑さと熱から、連想は暑いアラビアの国に飛び、どこかアラビアの街の日除けを張った商店街を歩いてゆく幻想にふける。ターバンを巻いた男、暗い洞穴のような絨毯屋、水煙管、ウイキョウの香り、盗賊、モスクとひとしきりアラビアのイメージを思い浮かべながら歩いてゆく。(この一節には walk, travel, walk along, wander, wander along, pass, pass on といった語がめだち、思考と歩行のリズムが重なっている)。まだ朝というのに、ブルームの空想の中でアラビアの街ははや夕暮れとなり、母親が子供を家に呼び戻す東洋の神秘の言葉、東洋の弦楽器の音、夜空の月、紫色の空を思い浮かべ、紫色から妻の「新しいガーターの色」を連想する。さらに彼は「たぶん本当はこんなふうじゃない。すべて本で読むお話し」とつぶやいて、今までの空想を消し、今度は太陽からフリーマン・ジャーナル社説欄の朝日の飾り絵を思い出す。その絵はアイルランド銀行(もとアイルランド議会)の建物の背後から昇る朝日を描いていて、アイルランド自治を象徴する。しかしこの絵は建物を東側から見たところ描いているので、「自治の太陽」は北西の方角から昇ることになると思い出しておかしがる⁹⁹。ここにはアイルランド自治に共感を寄せながらも、ユダヤ系のため疎外感を感じているブルームの微妙な心の動きが描かれている。こういう調子で、街路を歩きながらのブルームの意識の流れは延々と続き、「第5挿話」でも同じような調子が延々と続く。それはある意味では退屈である、われわれの平凡人の日常の意識の流れや、とりとめない自由連想を忠実に再現すると、退屈なものになるであろうように。

しかしながら、小説に描かれる意識の流れは、いかに現実になぞらえ、忠実に再現された装いを持っていても、結局はフィクションである。それは作者によって想像・創造され、また整理・構成されて表現されたものである。しかしそのフィクションの度合いには程度の差があるように思われる。『ダロウェイ夫人』における意識の流れは、繊細な技巧を駆使してかなり「芸術化」されている度合いが強い。ブルームの意識の流れはときにおそろしく精密であるが、そのとりとめない感じは、よりリアリスティックで、われわれの実際の意識の流れに近いのではないだろうか。

「第4挿話」でこの後、ブルームは隣家の女中に目をとめる。「彼の視線は彼女のほつらつとしたお尻の上にとまった」。彼は彼女に追いついてあとをつ

けてゆこうとするが見失う。「第5挿話」でもブルームは、友人の死を嘆きながら絹のストッキングをはいた女に見とれている。男が欲望の視線を女に注ぎ、そのあとをつけるという行為は、街歩きの小説ではよく見られることである。『ダロウェイ夫人』でもピーターがロンドンの街で魅力的な女のあとをつけながら、自分が自由奔放な海賊だという空想にふける場面がある。（ついでながら同じ1925年に発表されたF・スコット・フィッツジェラルドの『偉大なギャツビー』にも、語り手のニックがニューヨークの街で、若い女のあとをつけるシーンがある。）ピーターやニックは、欲望の対象となる女のみならず、自分自身の想像力の動きに関心がある、つまりより文学的であるのに対し、ブルームはより即物的であり、この点でもリアリズムに近い。

だが『ユリシーズ』はじつに振幅の大きい、あらゆるものを包括した小説であるから、街を行く人物の意識の流れの描き方も多種多様である。例えば、「第10挿話」で文学青年スティーヴンがダブリンの街を歩き、古びた宝石加工店を通りかかり、宝石について空想をめぐらせる場面は、奇妙にシュールリアリスティックでリアリズムから遠い。

すべては虫だらけの暗い地中で生まれた。火が冷たい粒になり、闇で輝く邪悪な光。墮ちた大天使たちがそこにひたい^{ひたい}の星を投げ捨てたのだ。泥まみれの豚の鼻づらが、手が、せっせと掘りおこし、それをつかんで、もぎ取る。

ゴムとニンニクが燃えるむかつく暗がりの中で彼女は踊る。錆色の髭の水夫が一人、コップのラム酒をすすり女に色目を使う。海で養われた長い無言の欲情。彼女は踊り跳ね、雌豚の腰と尻を振り、太い腹の上で卵形のルビーがバタバタ揺れる。

『ユリシーズ』における街歩きは、エリオットの詩におけるのと同じく、もっぱら下町の下層中流階級の居住区が舞台となっているが、エリオットの場合のような、嫌悪感、喪失感はほとんど見られない。ジョイスは、ウルフのように都市体験の断片化、不連続性を詩的に統一しようとせず、そのまま受け入れている。また『ダロウェイ夫人』には卑猥なシーンは見られないが、『ユリシーズ』には、登場人物の歩きながらの放屁や、街中での放尿といった場面もよく出てくる。しかし嫌悪感を伴うことなく、むしろユーモラスに描かれている。卑小な生理と抽象的な思索の間に価値の差がなく、人間のあらゆる営みが

肯定され、それが可能な限りの言語能力を駆使して表現されている。

お わ り に

以上、街を歩く人の意識にのぼる知覚、記憶、想像、空想、連想の混じりあいという面からモダニズムの作品を考察した。この「街路の詩」の手法は、鮮やかなイメージを提示し、意識の流れを描写し、意識の複雑性・重層性を表現するというモダニズム文学によくなじむものであった。しかしそうして創作された実際の作品、エリオットの初期の詩、『ダロウェイ夫人』、『ユリシーズ』は、それぞれ独自の特徴を示しているのはいうまでもない。人生を、人間の生死を意味づける方法や態度もそれぞれに違っている。しかし「街路の詩」という点では共通している。モダニズムは1920年代の盛期を過ぎると終わりを告げたわけではない。モダニズム的感性とその成果は、チャールズ・シミックの詩にも見られたように、さまざまな形で多方面に及び、現在もなお続いていると思われる。

補 足

それでは出かけようか、君と僕と／夕暮れが空に向かって／手術台の上で
麻酔をかけられた患者のように広がるとき

テリー・イーグルトンはこの3行をとりあげて、リズムはわざと不恰好、言葉はわざと無愛想であって、詩というより役所の文書のようなだと述べた。英語が母国語でない者にはそのあたりが感覚的に理解できないため、われわれはこの詩行をあまりに詩的に読んでしまう危険があるのかもしれない。「麻酔をかけられた患者」という直喩について、イーグルトンはさらに次のように述べた。

われわれが住んでいる現代の世界では、事物の間に見られる固定した対応関係あるいは伝統的な関連性が崩壊してしまっている。現代人の経験は恣意的で流動的であり、表象の概念、つまりある物がいつも決まって他のものを表すという考え方自体が、危機に瀕している。だから、（エリオットの）このひどく調子はずれのイメージ、いかにも挑戦的に「現代」詩の開始を告げるこのイメージは、関連性喪失という状況の徴候なのだ。要

は、夕暮れがどういう点で麻酔をかけられた患者に似ているかを問うのが重要なのではなく、どういう種類の疎外された意識が、このような恣意的で奇矯な結合を考えついたかが重要なのである。これは直喩のパロディなのだ。

たしかに現代人にとって統一的な世界観・人生観は崩壊した。詩のイメージについても、ロマン派の時代まで存在した関連性、統合性が、フランス象徴派（特にランボー）のころから失われ始め、現代詩に至って決定的となった。だから現代詩における異質なイメージの並置は、その恣意的な「異質性」をそのまま受け入れるべきであって、関連や統合を求めるとインパクトが消えてしまうのかもしれない。つまりこの場合「夕暮れ」と「麻酔をかけられた患者」の間に類似性を求めるべきでないのかもしれない。ガブリエル・ジョシボヴィッチは、『荒地』に至るまでのエリオットの詩は、断絶と断片化が特徴であるから、読者は「ギャップを埋め、一貫性を主張し、意味を探し」たりしてはいけないという。たしかに、現代芸術の特徴の一つは、意味を見つけたがる人間の欲求をはぐらかすところにある。

しかし、純粋な抽象絵画などは別として、エリオットの詩（のみならずあらゆる芸術）には、統一的な意味がないと思えるときでも、「意味の斑点」のようなものが感じられる。詩は言葉を使う以上、何かを意味してしまうのは避けられない。「ブルーロックの恋歌」では、「麻酔」の意味で、医学用語の *anesthesia* ではなく、詩的連想が濃い *ether* が使われているが、これはすでに何かを「意味している」であろう。また「麻酔をかけられた患者」という直喩は、たしかにロマン派の詩にはありえないような奇想であるが、ジョン・ダンの奇想とも質的に違うのではないか。ダンは「別れ別れになっても心は結ばれている恋人」を表すのに、「どんなに薄く引き延ばされても破れぬ金箔」や「一方が遠くに傾いてもそれに連動して動くコンパスの足」という直喩を用いた。このパズルのような比喩は分析的・説明的である。それに反し、「空に広がる夕暮れ」を「手術台の上で麻酔をかけられた患者」にたとえる比喩は、作者による説明がなく、読者が直感的に感応すべきものである。たしかにどちらの比喩も「恣意的」であり、その恣意性ゆえに、イーグルトンは、ダンのこの直喩と、エリオットの直喩は同質だと理解している。大きな違いは、前者が知的パズルのように読者の意識の表層にとどまるのに反し、後者は無意識の領域まで届く（ように思われる）点である。エリオットは形而上詩人論で、ダンか

らの例として、この最も有名な「奇想のための奇想」に言及しても引用しなかった。彼が共感をこめて引用したのは、「白骨にからまる金髪の腕輪」という、ダンの詩のうちで、最も無意識の領域を撃つようなイメージであった。また、エリオットが形而上詩とフランス象徴詩の親近性を例証するとき、ラフォールの詩から引用したのは、「おお透明なジェラニウム、暴れ廻る呪い、／偏執の冒瀆！」で始まるシュールリアリスティックな10行であった。これはラフォールとしてはむしろ例外的な詩句であり、ランボーのいう「あらゆる感覚の意図的錯乱」を思わせ、形而上詩とは似ていないのではないだろうか。筆者が言いたいのは、エリオットは「奇想」が読者の意識の表層にとどまるのではなく、意識の深い所に響くことをめざしていたのではないかということである。本稿では「麻酔をかけられた患者」を、読者の無意識の世界にまで届くイメージとして、あえて意味を読みこみ統合的に理解しようと試みた。

註

- (1) Robert Alter, *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel* (New Haven & London: Yale University Press, 2005), 103-104.
- (2) T.S.Eliot, "What Dante Means to Me", in *To Criticize the Critic* (London: Faber and Faber, 1978), 126.
- (3) T.S.Eliot, "Baudelaire", in *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1963), 426.
- (4) F.O.Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (London & New York: Oxford University Press, 1968), 543.
- (5) Helen Vendler, *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003), 109.
- (6) T.S.Eliot, "What Dante Means to Me", 127.
- (7) Terry Eagleton, *How to Read a Poem* (Oxford: Blackwell, 2007), 92-93.
- (8) Vendler, 107.
- (9) Charles-Louis Philippe, *Bubu of Montparnasse*, tr. Laurence Vail (London: Weidenfeld & Nicolson, 1952), 4-5.
- (10) Michael Trutner, *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 105.
- (11) *Ibid.*, 106.
- (12) Wallace Fowlie, *Poem and Symbol: A Brief History of French Symbolism* (University Park & London, The Pennsylvania State University Press, 1990), 90.
- (13) Jewel Spears Brooker, "Substitutes for Religion in the Early Poetry of T.

- S.Eliot”, in *Mastery and Escape: T.S.Eliot and the Dialectic of Modernism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1994), 139.
- (14) Lyndall Gordon, *T.S.Eliot: An Imperfect Life* (New York: W.W.Norton, 1998), 59-60.
- (15) Alter, 105.
- (16) *Ibid.*, 108.
- (17) *Ibid.*, 127.
- (18) 『ユリシーズⅠ』(丸谷才一他訳)(集英社, 1996), 148ページの註による。
- (19) Alter, 137.
- (20) Eagleton, 93.
- (21) Gabriel Josipovici, “Linearity and Fragmentation”, in *The Lessons of Modernism and Other Essays* (London: Macmillan, 1987), 131.
- (22) T.S.Eliot, “The Metaphysical Poets”, in *Selected Essays*, 283 & 289.

本稿における引用は次の版によった。

- Charles Simic, *A Wedding in Hell* (San Diego & New York: Harcourt Brace & Company, 1994).
- , *Hotel Insomnia* (San Diego & New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992).
- , *Unending Blues* (San Diego & New York: Harcourt Brace & Company, 1986).
- T.S.Eliot, *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber & Faber, 1963).
- , *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, ed. Christopher Ricks (New York & San Diego: Harcourt Brace & Company, 1996).
- Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, ed. David Bradshaw, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1998).
- James Joyce, *Ulysses* (London: The Bodley Head, 1966).
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal: the complete text of THE FLOWERS OF EVIL in a new translation* by Richard Howard (Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1982).

日本語訳に際して次の翻訳書を参照した。そのまま借用させていただいたものもある。謝意を表する次第である。

- T・S・エリオット, 深瀬基寛他訳『詩』, 『筑摩世界文学大系 71 イェイツ, エリオット, オーデン』(筑摩書房, 1975)。
- T・S・エリオット, クリストファー・リックス編, 村田辰夫訳『三月兔の調べ 詩篇 1909-1917』(国文社, 2002)。
- ヴァージニア・ウルフ, 丹治愛訳『ダロウエイ夫人』(集英社, 1998)。
- ジェイムズ・ジョイス, 丸谷才一・永川玲二・高松雄一訳『ユリシーズⅠ・Ⅱ・Ⅲ』(集英社, 1996-97)。

ボードレール, 阿部良雄訳『ボードレール全詩集 I・II』(ちくま文庫)(筑摩書房, 1998)。
ボードレール, 阿部良雄訳『ボードレール批評 2』(ちくま文庫)(筑摩書房, 1999)。
マラルメ, 加藤美雄訳『マラルメ詩集』(昭森社, 1962)。
ラフォルク, 吉田健一訳『最後の詩集』, 『世界名詩集 16 レニエ, ラフォルク』(平凡社, 1968)。
ランボー, 渋谷孝輔他訳『ランボー全集 I・III』(人文書院, 1976-78)。
リルケ, 杉浦博訳『マルテの手記』, 『世界の文学 36 リルケ』(中央公論社, 1964)。

キーワード モダニズム 都市 都市文学 意識の流れ 20世紀英文学