

2024年3月期

関西大学審査学位論文

学位授与年月、関西大学審査学位論文

## T. S. エリオットの批評思想と実制作についての総合研究

関西大学大学院

文学研究科

林 篤宏

T. S. エリオットの批評思想と実制作についての総合研究

関西大学大学院  
文学研究科  
林篤宏

論文要旨

本論は、T. S. エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) の批評思想を中心に、その変容と実制作との関係、また周辺の文芸思潮との関わりを論じるものである。その批評思想の核心には、「更新される有機的全体」という独自の発想があり、その基盤の上で、とりわけ実制作との応接の中、エリオットの思想の変容や推移も語られることになるだろう。また、エリオットの思想の独自性を担保すべく、周辺の文芸思潮、とりわけニュー・クリティシズムとの距離が測られることとなるだろう。本論は次の四部からなる。

第Ⅰ部では、評論「伝統と個人の才能」(1919年)以来繰り返し論じられてきた、エリオットの文芸思想の中核たる「更新される有機的全体」という発想を明らかにしていく。「有機的全体」とは、過去の作品たち(「記念碑的作品」)のネットワークが導く、文学の制作・受容・批評における基準となる尺度であった。読者によって編成された「記念碑的作品」たちが示唆する「有機的全体」は、まずは、新たに受容される作品に対してその価値を決定する尺度となる。このとき、それらが示すひとときの「有機的全体」もまた、新たな作品たちのネットワークへの参入により、編成の見直しを迫られることになるだろう。つまり、「記念碑的作品」たちは新参者によって常にその地位を脅かされているのである。しかも、人々の保持する「有機的全体」の編成は多種多様であるために、文学作品は読者各々によって多様に解釈されることは言うまでもない。批評家は、この不断に移り変わる受容とその尺度に意識的でなければならないと、エリオットは主張したのである。エリオットの批評思想の中核には、この不断に更新されてゆく、しかも個人の受容の在り方により多様でなくてはならない「有機的全体」という発想がある。そして興味深いことに、この「移ろいゆく」有機的全体」という発想だけは、エリオットの中では終生揺れ動くことはなかった。その一方で、この発想が後のエリオットの思想や批評の変遷の動因となっていくのである。

第Ⅱ部では、エリオットによる詩のアンソロジーに関する議論を通じ、読者の多様な解釈を擁護する「有機的全体」という発想に対して、他者による文学作品の評価がいかなる

役割を果たすのかを検討する。エリオットは“他者による”何らかの価値判断の下で作品が集められたアンソロジーを、その選者の「有機的全体」の一端を示すものであると見なした。そのようなアンソロジーは、様々な理由により普段手に取ることが少ない作品、例えば文学史上では無名な作品や、著名ではあるが現在では読まれることが少なくなった作品などを、効率よく紹介することにより、読者の「有機的全体」の更新の手助けをする。また新たな作品にとどまらず、アンソロジーは、すでに読者によって自身のひとときの「有機的全体」を支えると見なされていた作品たちに対しても、他作品との新たな関係を示すことにより、その編成の更新を促す。しかしながらエリオットは、読者による「有機的全体」の更新は、読者自らの力で行わなければならない、アンソロジーをはじめとする他者の判断をそのまま鵜呑みにしてはならないということを強調した。他者による文学作品の評価もまた、受容者による「有機的全体」の更新の契機となるが、ここでも議論の焦点は、そのような状況においてもなお、他者の手助けを借りつつも、絶えまない「有機的全体」の更新が、他ならぬ受容者個々人の営みであるということの強調にあった。

第Ⅲ部では、エリオットの詩劇批評・制作の検討を通じ、彼の思想の推移を検証していく。まず確認しておかねばならないのは、いわば「内容」中心のエリオットの批評が、「形式」的側面への関心を増していった状況である。すなわち、それまで受容者が「どのようなこと」を受け止めるのかという問題を中心としていたエリオットが、それが「いかなる形式」で示されているのかという問題にも関心を示すようになっていったことである。具体的には、それまでの韻律へのおざなりな関心が詩劇制作の実践に至り、重要な関心事となっていくとしてもよいだろう。詩劇制作に携わって以降のエリオットは、詩の韻律形式にまでその批評的関心を拡大していった。そして、その射程は他者の詩劇作品に対する批評にとどまらず、自作の「内容」や「形式」に対する自己分析を行うに至った。ここには、エリオットの批評活動と制作実践との関係が見て取れる。この事情を確認すべく、続いて、エリオットの詩劇制作の実際について検討する。ここでの焦点は、エリオットが異例にもギリシア悲劇との関係を示唆しながらも、ギリシア悲劇の物語など「内容」ではなく、その韻律などの「形式」の面で多くを古代に負っていたことにある。エリオットの詩劇制作は初期の段階では、その特殊な上演環境や題材設定も相まって、韻律やコーラスをはじめとするギリシア悲劇の「形式」とそもそもの機能（「場面転換」）を積極的に援用していた（詩劇『大聖堂の殺人』）。しかし、一般の劇場での詩劇上演を試みるようになった後に、エリオットは、コーラスをはじめとするギリシア悲劇の「形式」に別の意義を与えてゆくこととなる。すなわち、（詩的ファンタジアのための）「停滞」をもたらす装置としての役割が、コーラスに新たに与えられたのである。ここに、本論は、エリオットの詩劇「形式」に対する態度変更・思想の変化を見るのである。

第Ⅳ部では、エリオットと同時代の周辺の文学潮流との相互の観測、あるいはレッテル貼りを検討し、彼に対する絶えまない評価の更新の一端を明らかにする。一般的にエリオ

ットはニュー・クリティシズムの源流の一人と目されているが、彼自身そしてニュー・クリティシズム陣営の批評家たちの双方は、そのような位置づけに対し反発を示し、両者は互いに距離を保った。その一方で、ニュー・クリティシズムの末流と見なされる“解釈”一派は、むしろエリオットを自身たちの始祖に祭り上げ、積極的に接近を試みた。エリオットは彼らに対しても、その批評方針には一定の評価を示しつつも、ニュー・クリティシズムと同様に、自らを何らかの批評潮流の一翼に加えようとするそのような動向については慎重な姿勢を示した。しかしながらこのような思惑とは裏腹に、生前・死後にわたって今なおエリオットには様々なレッテルが貼られ続けることになる。そしてそれは、エリオットが終生保持した更新され続ける「有機的全体」という発想においては、避けられぬ運命にあったとせねばならない。

以上のように本論は、エリオットの批評思想の中核には、不断に更新されてゆく、しかも個人の受容の在り方により多様でなくてはならない「有機的全体」という発想があったと理解する。そして、エリオットの様々な文芸活動における態度変更もまた、彼自身の「有機的全体の不断の更新」の一端として捉えなおすことが可能であるだろう。そして興味深いことに、この「“移ろいゆく”有機的全体」という発想だけは、エリオットの中では終生揺れ動くことはなかった。

## 目次

総序.....	1
第I部 更新され続ける“尺度”：エリオットの「有機的全体」思想.....	6
序.....	6
第1章 批評行為と「有機的全体」：過去の作品との関わり.....	7
第1節 エリオットの説く「有機的全体」とはなにか.....	7
第2節 詩人と「死んだ詩人たち」との関係.....	11
第2章 作品制作における過去の作品との関わり：	
詩人と、過去の詩人たち.....	14
第1節 更新される「有機的全体」と秩序：	
詩人による「有機的全体」の構成.....	15
第2節「主流」と詩人の活動.....	16
第3章 詩人と二つの素材.....	19
第1節 触媒としての詩人：詩人の精神と詩の素材.....	19
第2節 詩の効果：読者が受け取る「感触」（feelings）と	
「感情」（emotions）.....	23
第4章 批評と制作：「有機的全体」をめぐる営みと目的.....	25
第1節 批評と、制作における批評行為：その共通点と相違点.....	26
第2節「事実」に対する感覚：解釈の否定.....	28
第5章 エリオットの批評実践.....	31
第1節 「事実」の比較：評論「ハムレット」（1919年）.....	31
第2節 芸術作品と、作者の思想の関係：	
「シェイクスピアとセネカのストイシズム」（1927年）.....	34
第3節 エリオットの「有機的全体」の更新：	

「ダンテ」第二章自註（1929年）にみる作者の「信念」	36
小括	40
第Ⅱ部 読者による「有機的全体」の更新	44
序	44
第1章 「有機的全体」をめぐる営みにおける過程読者の主体的な役割	45
第2章 「有機的全体」の更新におけるアンソロジーの効用	47
第1節 個人的な愛着を抱く詩を発見するために	47
第2節 いわゆる“文学史的に重要な詩”を読むために	49
第3節 断片的には評価すべき詩を、しかも効率的に読むために	50
第4節 「有機的全体」内の秩序の再更新のために	52
第3章 “更新され続けるべき”という揺るがない主張	53
小括	55
第Ⅲ部 「形式」への関心：詩劇におけるコーラスの機能	58
序	58
第1章 形式重視・自己目的的な詩論への批判：	
ポーとヴァレリーへの不満	60
第2章 二つの『ハムレット』批評から窺うエリオットの関心の更新	62
第3章 劇の断絶と停滞：	
エリオットの詩劇におけるギリシア演劇の援用	64
第1節 『闘技士スウィーニー』におけるギリシア喜劇の間接的な参照	65
第2節 『岩』の合唱におけるコーラスと場面転換	67
第3節 『大聖堂の殺人』：コーラスの分節機能の採用と上演環境	69
第4節 『一族再会』におけるコーラスの新たな役割：	

場面転換から停滞のための装置へ .....	76
小括 .....	83
第IV部 ニュー・クリティシズムとエリオット .....	89
序 .....	89
第1章 “ニュー・クリティシズムの元祖” というレットテル：	
伝記的知識に対する同調と多様な解釈をめぐる相違 .....	91
第2章 『解釈』一派の自己規定：ニュー・クリティシズムの鬼子から	
エリオットによる庇護をうけるまで .....	94
第3章 レットテル貼りは終わらない終えることはできない .....	98
小括 .....	100
結語 .....	104
参考文献表 .....	106
初出一覧 .....	111

## 総序

米国出身で主に英国において活動した詩人・批評家 T. S. エリオット<sup>1</sup> (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) は文学作品（そしてその著者）が、その時々々の文化や環境に応じて多様に解釈されることを強く意識していた。例えば、評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム<sup>2</sup>」(‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’, 1927) においてエリオットは、これまでに多くの批評家たちによって提示されてきた様々なシェイクスピアの解釈（シェイクスピア像）は、あたかもシェイクスピアの実像を示しているようにみえるが、実際のところはそれを記した批評家自身と類似したシェイクスピア像を示しているにすぎないと批判した<sup>3</sup>。そしてエリオット自身も（シェイクスピアにははるかに及ばないと謙遜しながらも）同様に、自らの作品に対し多くの批評家からの外的な解釈が与えられてきた経験があり、とりわけ作品と作者の人生を結び付けた解釈が蔓延る現状への困惑を明らかにした<sup>4</sup>。しかしながらエリオットは、新しい解釈が次から次へと提示される状況自体はむしろ歓迎する批評的立場を表明してきた。時代や文化に媒介され様々な解釈が与えられることにより、芸術作品の評価やイメージは更新され続けなければならないとエリオットは考えていたのである。そしてエリオットは、批評家ばかりでなく、一般読者もまた芸術作品に対する自身の評価を固定せずに、生涯をかけて更新し続けなければならないと論じたのである。この評価を更新し続けるという行為こそが、エリオットの批評を理解する上で鍵となる。このとき、エリオットが“的外れ”としてしまう解釈も、また一つの評価の更新としてみるのならば、エリオットに困惑する権利はあるのだろうか。彼の思想に従うならば、エリオット自身の立ち位置もまた今日的立場から更新され続ける必要があるはずだ。そしてエリオットだけでなく、（彼について論じる）本論もまた、この“絶えまない更新”の一端を担うはずである。

本論は、エリオットの文芸批評思想を中心に、その変容と実制作との関係、また周辺の文芸思潮との関わりを論じるものである。その批評思想の核心には、「有機的全体」(organic whole)の更新というエリオット独自の発想があり、この基盤の上で、とりわけ実制作との応接の中、エリオットの思想の変容や推移も語られることになるだろう。また、エリオットの思想の独自性を担保すべく、周辺の文芸思潮、とりわけニュー・クリティシズムとの距離が測られることとなるだろう。このように、本論はエリオットが様々な展開した制作・批評実践を、「有機的全体」の不断の更新という一貫した基調の下で行われた活動として理解する。すなわち本論の狙いは、“「有機的全体」という発想を終生保持し続けたエリオット”という一つの解釈（エリオット像）を提示するといってもよいだろう。もちろん本論は、この解釈こそが真のエリオット像、あるいは正しいエリオットの理解であると主張することはない。エリオットの生前からものはや彼が文学史の一ページとなった今日に至るまで、様々な提示されてきた（そしてこれからも提示され続けるであろう）数多あるエリオ



ットの解釈に、新たに一つの解釈を示すことにより、彼が文学に携わる全員に求める“不断の更新”の様相を明らかにするとともに、僅かではあるがそれに参画することが本論の目的となる。具体的には本論は次の四部からなる。

第Ⅰ部では、評論「伝統と個人の才能<sup>5)</sup>」(‘Tradition and the Individual Talent’, 1919)以来繰り返し論じられてきた、エリオットの文芸思想の中核たる「更新される有機的全体」という発想を明らかにしていく。「有機的全体」とは、文学の制作・受容・批評における基準となる過去の作品(「記念碑的作品」(existing monuments))たちが示唆する尺度であった。「有機的全体」を支えている「記念碑的作品」たちは、まずは、新たに受容される作品に対しその価値を決定する尺度となる。しかし、それらが示すひとときの「有機的全体」もまた同時に、新たな作品から編成の見直しを迫られる。つまり「有機的全体」は有機的な生物の営みと同様に、新たな作品の到来という刺激により、新しいメンバーを時にはその中に加え、また時にはかつてのメンバーを放逐しながら新陳代謝を繰り返してゆくのである。従って、人々の想定する「有機的全体」を示すであろう作品たちの編成が多種多様であるために、文学作品は読者各々によってその時々に応じて多様に解釈されなければならない。この発想は読者の文学作品受容プロセスの考察のなかに現れたが、エリオットは、制作や批評の分野においてもまた、この不断に移り変わる受容とその尺度に意識的でなければならないと主張したのである。エリオットの批評思想の中核には、この不断に更新されてゆく、しかも個人の受容の在り方により多様でなくてはならない「有機的全体」という発想がある。そして興味深いことに、この“移ろいゆく”有機的全体という発想だけは、意見の修正(例えば作者の「信念」の意義に関する議論)が多々指摘されるエリオットの批評実践の中では、終生揺れ動くことはなかったのである。では誰かのひとときの尺度に対して、他者の抱くつかの間の「有機的全体」は、どのような意義を持ちえるのだろうか。

第Ⅱ部では続いて、エリオットによる詩のアンソロジーに関する議論を通じ、読者の多様な解釈を擁護する「有機的全体」という発想に対して、他者による文学作品の評価がいかなる役割を果たすのかを検討した。エリオットは“他者による”何らかの価値判断の下で作品が集められたアンソロジーを、その選者の「有機的全体」の一端を示すものであると見なした。そのようなアンソロジーは、様々な理由により普段手に取ることが少ない作品、例えば文学史上では無名な作品や、著名ではあるが現在では読まれることが少なくなった作品などを、効率よく紹介することにより、読者の「有機的全体」の更新の手助けをする。また新たな作品との出会いにとどまらず、アンソロジーは、すでに読者によって自身の「有機的全体」を支えると思なされていた作品たちに対しても、他作品との新たな関係を導入・示唆することにより、その編成の更新を読者に促すこともできるだろう。しかしながらエリオットは、読者による「有機的全体」の更新は、読者自らの力で主体的に行わなければならない、アンソロジーをはじめとする他者の判断をそのまま鵜呑みにしてはな

らないということを強調した。他者による文学作品の評価もまた、受容者による「有機的全体」の更新へと向かう契機ともなるが、ここでも議論の焦点は、そのような状況においてもなお、他者の手助けを借りつつも、絶えまない「有機的全体」の更新が、他ならぬ受容者個々人の営みであるということの強調であった。

第Ⅲ部においては、エリオットの詩劇批評・制作の検討を通じ、彼の思想の推移を検証していきたい。まず確認しておかねばならないのは、いわば「内容」中心のエリオットの批評が、「形式」的側面への関心を増していった状況である。すなわち、それまで受容者が「どのようなこと」を受け止めるのかという問題を中心としていたエリオットが、それが「いかなる形式」で示されているのかという問題にも関心を示すようになっていったという推移である。具体的には、韻律へのおざなりな関心が、重要な関心事となっていくとしてもよいだろう。その前段階として「内容」よりも「形式」を重視したエドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe, 1809-1849)やポール・ヴァレリー(Paul Valéry, 1894-1945)の詩論に対するエリオットの批判を検討し、詩における彼の「内容」主義的見解を確認する。一方で詩劇制作に携わって以降のエリオットは、詩の韻律形式にまでその批評的関心を拡大し、その射程は他者の詩劇作品に対する批評にとどまらず、自作の「内容」や「形式」に対する自己分析を行うに至った。ここには、エリオットの批評活動と制作実践との関係が見て取れる。この事情を確認すべく、続いて、エリオットの詩劇制作の実際についての検討を行う。ここでの焦点は、エリオットが異例にも(彼は自身の長篇詩『荒地』(*Waste Land*, 1922)の材源を自ら示唆した註を悔やむことになるだろう)ギリシア悲劇との関係を自ら明らかにしながらも、ギリシア悲劇の物語など「内容」ではなく、その韻律などの「形式」の面で多くを古代に負っていたことにある。エリオットの詩劇制作は初期の段階では、その特殊な上演環境や題材設定も相まって、韻律やコーラスをはじめとするギリシア悲劇の「形式」とそもそもの機能(「場面転換」)を積極的に援用していた(詩劇『大聖堂の殺人』(*Murder in the Cathedral*, 1935))。しかし、一般の劇場での詩劇上演を試みるようになった後に、エリオットは、コーラスをはじめとするギリシア悲劇の「形式」に別の意義を与えてゆくこととなる。すなわち、(詩的ファンタジアのための)「停滞」をもたらす装置としての役割が、コーラスに新たに与えられたのである。ここに、本論は、エリオットの詩劇「形式」に対する態度変更・思想の変化を見るのである。

第Ⅳ部では、エリオットと同時代の周辺の文学潮流との相互の観測を、——具体的にはエリオットに付与された「ニュー・クリティシズムの始祖」というレッテルに対し、彼自身とニュー・クリティシズム(新批評)の本流及びその内部抵抗者(『解釈』一派)による相互判定を検討することにより、その根拠と有効性を吟味する。一般的にエリオットはニュー・クリティシズムの源流の一人と目されているが、彼自身そしてニュー・クリティシズム陣営の批評家たちの双方は、そのような位置づけに対する反発を示し、両者は互いに距離を保った。その一方で、ニュー・クリティシズムの末流と見なされる『解釈』一派は、

ニュー・クリティシズムの先達よりむしろエリオットを自身たちの始祖に祭り上げ、積極的に接近を試みた。エリオットは彼らに対しても、その批評姿勢に一定の評価を示しつつも、ニュー・クリティシズムと同様に、自らを何らかの批評潮流の一翼に加えようとする動向については慎重な姿勢を示した。このように、両者の関係は一方的な影響関係ではなく、双方が自らの立ち位置を相対的に確認するために利用し続ける、動的な利害関係にあった。自身に貼られたレッテルを（固定化せずに）不断に刷新し続ける要請もまた、エリオットが終生保持した「更新される有機的全体」という発想から導き出されたものであると本論は理解する。

以上のように本論は、エリオット批評思想の中核には不断に更新されてゆく、しかも個人の受容の在り方により多様でなくてはならない「有機的全体」という発想があったと理解する。そして、エリオットの様々な文芸制作や批評実践に見受けられる変容や態度変更は、彼自身の「有機的全体の不断の更新」の一端として捉えなおすことが可能であるだろう。これまでエリオットの文芸活動における態度変更に関しては、例えば彼の実人生の足跡（具体的には1927年のアングロサクソン・カトリックへの改宗以降、彼がキリスト教へ深く帰依するようになった事実）から理解されることが多かった<sup>6</sup>。しかしながらこのような作者の伝記的知識を手掛かりに、作品を理解しようとする試みは、エリオットがかねてより強く戒めてきた解釈手法でもあった。本論で示した“「有機的全体」という発想を終生保持し続けたエリオット”というひとときの解釈は、彼が要請しニュー・クリティシズムとの相互判定の中で実践を示した様に、しばしばそその実人生に即して議論されてきたエリオットの評価の“不断の更新”を促すものとなるであろう。

<sup>1</sup> 本論では、エリオットの批評テキストの底本を、彼自身が序を寄せた1932年初版の選集の第三増補版 (Eliot, T. S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, Third Enlarged Edition 1951) と、評論集『詩と詩人について』(Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957) とした。特に断らない限り、本文中では *Selected Essays* からの引用・参照箇所を示す際には (SE)、*On Poetry and Poets* からの引用・参照箇所は (OPP) の略号と該当の頁をもって示した。

<sup>2</sup> Eliot, T. S., 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca', 1927, in: *Selected Essays*, pp.126-140.

<sup>3</sup> エリオット自身は評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」において、シェイクスピアの作品にみられるセネカのストイシズムの影響を検討しているが、シェイクスピア自身がセネカの思想を信仰していたのではなく、ただ彼が作品を制作する際にセネカの著作を参照した可能性を指摘するのにとどめている。

<sup>4</sup> エリオットは評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」において、「私（引用者註、エリオット）が本から抜き出したり、耳によくなじむので何の根拠もなく作り出した一節から私の伝記が作り出されてしまったりしている。そして、私が実際にあった個人的な経験から書いた事柄は、私の伝記ではいつも見落とされてしまっている」(*Selected Essays*, p.127) と述べている。

<sup>5</sup> Eliot, T. S., 'Tradition and the Individual Talent', 1919, in: *Selected Essays*, pp.13-22.

<sup>6</sup> 例えば、Ellis(2017)は評論『四つの四重奏』(Ellis, Steve, 'Four Quartets', in: Harding, Jason, (Ed.), *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 2017, pp.103-115)において、エリオットの長編詩『四つの四重奏』(*Four Quartets*, 1944)の中に登場するキリスト教に関するアレゴリーを考察することとどまらず、作中に遍在するエリオット

---

トの人生の足跡や、歴史的出来事、他宗教についての言及の検証も行ってた。その中でもエリオットの歴史との邂逅(すなわちエリオットが第二次世界大戦という歴史的出来事と遭遇した経験)や、その出来事に対して抱いたイメージが、詩の中で繰り返される重要なモチーフであると論じた。しかしながらエリスは、「エリオットの歴史との邂逅においても、この詩の宗教についての思索は依然として重要な要素であり、中心から外したり無視したりすることはできない」と結論付けた (*The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, p.115)。

## 第 I 部 更新され続ける“尺度”

### エリオットの「有機的全体」思想

#### 序

この第 I 部では、T. S. エリオットの文学に関する、とりわけ詩に関する議論を取り上げる。中心となる考察対象は、評論「伝統と個人の才能」(‘Tradition and the Individual Talent’, 1919) 以来、彼が様々に展開した「有機的全体」(organic whole) という発想である。エリオットが一貫して自らの思想の基調とするこの発想は、まずは、読者の受容プロセスの考察の中に現れた。読者各人は歴史的に積み重ねられてきた作品に、自らの中に自らによって積み重ねてきた「記念碑的作品」(existing monuments) との比較対照から評価を下す。つまり、ここでは信頼すべき「一般の」文学史が要請されることはない、「有機的全体」とはいわば読者によって想定される文学の輪郭といえよう。「記念碑的作品」たちのネットワークが示唆するつかのまの“尺度”をエリオットは「有機的全体」と呼ぶ。では、なぜ“つかのま”なのであろうか。それは、新しく到来する作品に評価を下すと同時に、またその新たに認められた作品の参加によって更新されていくものであったからである。まさしくこれは、新たな作品の到来という刺激により、新しいメンバーを時に加え、また時にはかつてのメンバーを放逐しながら新陳代謝を繰り返してゆく。つまりそれらの作品のネットワークが示す「有機的全体」は更新にさらされているのである。まず読者の役割として提案された「有機的全体」は、詩人の制作行為においても、また読者や詩人、もちろん批評家も行う批評行為のなかにも、評価の基準として中心的に機能することとなるのである。

そのような「過去を主体的に召喚する読者」という発想は、エリオットが無名の編集者であった時代から、評論家としてまた詩人として名声を勝ち得た時代を経て、やがてキリスト教信仰を深め、詩劇制作へと活動の場を移すに至った晩年に至るまで保持されてきた、彼の思想の基調となっている。エリオットの思想の“変わらぬ”基調については、例えば、無名時代のエリオットの書簡にまで遡り彼の思想の変遷を詳細に分析した Materer (1994) の先行研究などによっても明らかとされているものである<sup>2</sup>。本論は、この発想が、まずは読者の主体的な役割として提示され、やがて詩人の制作活動の基盤としてもエリオットは想定していること、また(批評家はもちろん)読者や作者によってなされる批評行為の根本を担っていることを、理論に関わる主要著作の検討を通じて考察していく。加えて、エリオット自身の批評行為の実践を示す評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム<sup>3</sup>」

(‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’, 1927) や評論「ダンテ<sup>4</sup>」(‘Dante’, 1929) などの批評著作は、批評に求められる態度をエリオット自身がいかに提供しているのかの考察に用いられるだろう。

そのように「不動の」(static)とも評される基調をもつエリオットの実践の中には、しかし、修正されていった論点もある。つまり、ダンテ『神曲』についての1929年の評論「ダンテ」における、作者の「信念」(belief)に対する読者の態度に関する論点である。作者の「信念」が読者の受容経験に及ぼす影響については、やや冷淡な把握を示していたエリオットであったが、後に書き加えたその自註<sup>5</sup>において、作者の「信念」の理解がもたらす肯定的な意義を改めて認めるに至った。ダンテの場合、その「信念」がトマス・アクィナスの神学に関するものでもあったため、この(エリオット自身も、そう認める)「修正」を、キリスト教への彼の回心の文脈で理解することもまた可能であろう。たとえば Materer (1994) は、1927年のエリオットの自らの(政治、文学、宗教についての)態度表明の中の、とりわけアングロサクソン・カトリックへの改宗の公表が以後のエリオットの批評の基調に大きく影響を与えたと論じていた。また、エリオットの回心を Materer ほど重要視しない McNelly Kearns (1994)<sup>6</sup>は、宗教的な信念とは独立して「詩的な同意」(poetic assent)を与えることは「不信心の保留も信仰の抑圧も伴わない」というエリオットの文章を考察するにあたり、「(しかしながら)それは信仰や教義の問題と無関係ではない」との立場をとった。つまり、1927年以前の「信念」に対するエリオットの高くない関心を、1929年以降の宗教的な「信念」への重視に近づけていくのである。しかし本論は、客観主義のなかでエリオットが重視した「事実」の概念を手掛かりとしながら、エリオットの(人生ではなく)理論の中にとどまることを選択した。つまり本論は、この「修正」は、以前の自説の単なる撤回でも変更でもなく、彼の「不動の」基調である「有機的全体」の更新に基づいた、批評姿勢の「更新」、彼の一貫した思想からの帰結として理解したい。読者の受容の要となる「有機的全体」が更新を求められ続けるように、エリオットの批評行為の根幹が更新されたとき、その帰結として、作者の「信念」に対するエリオットの批評が更新されたと結論する。

以下、第I部では従って、「更新」し続けると主張するエリオットの「不動」の思想をまず考察し(第1章から第4章)、その後、その「不動」の思想により「更新」された個別の問題を扱う(第5章)こととなる。第1章では、主体的な読者の受容をモデルとして提案された「有機的全体」という発想について考察する。その理論が、読者の受容ばかりでなく、作者の制作行為や多様な批評行為のなかでもエリオットを中心となっていることが第2章から第4章までで論じられるだろう。第5章では、エリオットの批評実践に認められた「更新」を、「有機的全体」というエリオットの理論の帰結として理解することを目的とする。

## 第1章 批評行為と「有機的全体」：過去の作品との関わり

### 第1節 エリオットの説く「有機的全体」とはなにか

エリオットは評論「伝統と個人の才能」(1919年)においてまず初めに、読者が新しい作品を把握する過程の分析を行う(*SE*, pp.13-15)。それによれば、新しい作品を受容する際に、読者もまた批評行為を行うという。そしてその際には、以下のような傾向(あるいは偏見)があると指摘する。

批評行為について注目されてよい事実のひとつは、私たちがある詩人を賞讃しようとするとき、その詩人の作品のなかに認められる他の誰とも似ていない部分を強調する傾向があるということである。詩人の作品のなかのそのような様相や部分をてがかりとして、私たちはその詩人のなかにある個性的な資質や独特な資質を発見した気になるものである。(中略)だが一方、この偏見を持たずに詩人に近づくときには、詩人とその作品の最も良い部分ばかりでなく、たいていの個々の部分までもが、その詩人の先達であった死んだ詩人が自らの作品のなかでその不滅の存在感を力強く発揮していた部分とたいして変わりがないことにしばしば気づかされることとなる。<sup>7</sup>

ここにおいてエリオットは、読者が作品を解釈する際にいわばロマン主義的な作品解釈に陥りがちであることを指摘している。つまり、「他の誰とも似ていない部分」をいわば“独自性”と見なし、それを作品のなかに見出そうとする傾向、すなわち“個性”を価値のあるものと見なす作品解釈に抵抗を示しているのである。そしてその“独自性”はいわば偏見による産物であり、その独創性を判断基準とする作品の称揚は何ら価値のないものとして退けるのである(*SE*, p.14)。しかし、ここで注目しておきたいのは、そのような作品解釈においてさえ、比較に基づく批評行為が行われていることである。つまり、どのような偏見を持ったとしても、読者が作品を受容する際には、何らかの比較による批評行為が行われるという点である。ではその比較を行う対象となるものは何であろうか(そして、エリオットにとって望ましい批評行為における比較とはいかなるものであろうか)。それは、上の引用でも示されているように、新しい作品にとっての先達である過去の作品たちに他ならない。彼の思想の特異性(とりわけ1920年代という、作品の自律性を当然としていた時代のなかでの特異性)は、その過去の作品たちといかなる比較を行うのかという点にあるだろう。その比較の中心となるものが「有機的全体」なのである。

この章では、エリオットのテキストに即して、その比較の中心に据えられた「有機的全体」という発想を明らかにする。彼はこの概念を、普通使われるように作品の内的構造にあてはめることはなく、むしろ受容者各人によって編成される過去の作品の集合、いや正確にはそれらによって示唆される“尺度”と見なす。そのとき、芸術作品受容の場において、新しい作品は読者によって編成された過去の作品たち(「有機的全体」)によって意

義を与えられることになる。それと同時に、新しい作品に価値を与える「有機的全体」もまた、新しい作品によってその編成が再調整されることになるはずである。この「有機的全体」の再調整については後に詳しく述べる。

さてエリオットは、芸術家の価値が過去の詩人たちによって決定される、あるべき過程を次のように記していた。

詩人を意義ある存在としたり、また詩人を評価したりすることは、その詩人がもつ死んだ詩人たちや芸術家との関係性を評価することに他ならない。あなたは、詩人を単独で価値づけることはできない。あなたは比較対象のために、その詩人を死んだ詩人たちのなかに位置づけなければならないのである。<sup>8</sup>

エリオットによれば、作品の価値や意義は、過去の作品たちとの比較によって決定されるという。そしてその価値や意義は過去の作品（あるいは芸術家）との関係がもたらす価値や意義であるとされる。それならば、そもそも、その「過去の作品たち」とはどのようなものであるのだろうか。これこそがエリオットの議論の特色となるだろう。それは、過去の作品の端的な総体を意味するのではない。それは、読者各人の中で、ある秩序（order）を形成している体系化された過去の作品たちに他ならず、それらを用意するのは、その都度の受容者その人なのである。エリオットはその過去の作品たちを評論「批評の機能<sup>9</sup>」（‘The Function of Criticism’, 1923）において、評論「伝統と個人の才能」で示した思想を別の形で表現すると断りつつ（SE, p.23）、以下のように記している。

私は（引用者註、国や地域、文化などに限定されず、一般に）文学を、作家個人々々の手になる作品の集積としてではなく、‘有機的全体’（‘organic whole’）あるいは体系として理解している。その有機的全体あるいは体系との関係において、いやその関係においてのみ個々の文学作品は、また個々の芸術家の手になる作品も自らの意義をもつことになるのである。<sup>10</sup>

ここにおいてエリオットは、過去の作品たちがそのネットワークのうちに示唆する「有機的全体」（organic whole）という“尺度”に込めた思想を明確にしている。「有機的全体」とは、読者によって体系化された過去の作品たちのことである。そしてこれは新しい作品に意義を与えることになる（もちろん与えないこともある）参照すべき全体、すなわち個々の読者によって編成される文学の輪郭なのである。では「有機的全体」をつくり出している秩序とはいかなるものなのであろうか。エリオットは評論「伝統と個人の才能」において、次のように示していた。



既存の記念碑的作品たちは、その各々の間で想定上の秩序 (an ideal order) を形成する。しかし、それは新しい、(全くもって新しい) 芸術作品がそれらの間にももたらされることによって修正されることとなる。<sup>11</sup>

エリオットによれば、「有機的全体」も、その中で編成される秩序も、そしてそれらに応じて新しい作品に与えられる価値づけも、不斷に読者によって、その受容のさなかに、その都度、更新されていくのである。逆にいえば、新しい作品の登場によってネットワークとそれが体現する秩序が著しく更新されるときには、過去の作品たちのなかには、エリオットの言葉を借りれば、比較の基準たる「記念碑的作品」(existing monuments) の集いから退場させられるものもあるだろう。これは「有機的全体」の新陳代謝をももたらすだろう。他ならぬ読者の眼差しのなかで、各々のもつ文学史は新陳代謝させられるのであり、ここで新参者である新しい作品が臨む比較という批評の場は、常に移ろいゆく、「有機的全体」のなかにあるとせねばならない。それを与える読者(もちろん個々の読者)は、新しい作品の価値づけにおいては、その「有機的全体」を用意したという意味で相関者の立場に立つのである。つまり、エリオットは作品把握における読者の役割を次のように想定している。——新しい芸術作品に対して、これまで芸術・文学の名にふさわしいと見なしてきた作品からなるその都度の「有機的全体」が「物差し」(test)として与えられる。その「物差し」との比較によって新しい作品がその「有機的全体」のなかに受け入れられることもあれば、新しい作品の参入によって「物差し」自体が更新されることもある。そして、その過程は、個々の読者の受容行為のうちに始まり、そして終わることなく続いていくのである。

すでに述べたように、エリオットの想定する「有機的全体」とは、後世の受容者がその都度構築するものであった(繰り返すまでもなく、無差別に集積された文学史の総体ではなかった)。では、それは、制作の現場、受容の実際、批評の実践の各場面にどのように関わってくるのだろうか。エリオットがこのように想定した実際は、エリオット個人のダンテ理解が辿った歩みに即して、別の評論で具体的に示されていた(評論「ダンテ」(1929年))。ここで簡単に参照しておくことにしよう。ただし、その評価の実際は、実にその評価の「更新」を待って初めて明らかとなるだろう(次節)。ここでは、新しい作品が過去の作品たちによって価値づけを受ける基本的な図式を紹介しておくにとどめよう。

評論「ダンテ」第二章(「煉獄篇と天国篇」)においてエリオットは、ダンテの『神曲』「煉獄篇」および「天国篇」に対する評価の変遷(とりわけそこで描かれているベアトリーチェについての評価)を、自らの経験に即して次のように述べていた。すなわち「ロッセッティの『祝福されし乙女』<sup>12</sup>は、はじめはこれに対する心酔のために、そして次にこれに対する反感のために、長年にわたり、私がベアトリーチェを受け入れることを遅らせた」(SE, p.262)という。エリオット自身のベアトリーチェ受容を述べるこの文章では、その主体は

エリオット（「私」）になってはいる。しかし、エリオットの議論の（そして本論の注目する）核心は、そのような心境にエリオットを導いたある歴史的な瞬間に（「はじめは」、「過去の作品たち」）の間のネットワークが開き示す評価なのである。どういうことか。

まずエリオットにとっては、人生のある時期、ロセッティの作品（詩あるいは絵画）はそのネットワークにより「有機的全体」を示唆する作品たちの一員（「記念碑的作品」）であつたらしい。ロセッティを含むそれらの構成員たる作品たちに対して、ある瞬間に、評価を受ける新参者として（もちろん歴史的な成り立ちをはるかにさかのぼるのだが）ダンテの『神曲』が投入されたのである。エリオットの抱く「有機的全体」（過去の作品たち）の輪郭は、歴史性の中で瞬間々々に変化していくのであるが、ロセッティの作品を含む、ある特定の瞬間での「有機的全体」が示す「秩序」は、ダンテ（が『神曲』にて描くベアトリーチェ）という新参者に、その全体の中での居場所を与えない。この評価が動因となってエリオットは「受け入れることを遅らせた」のである。このように、ロセッティの作品を含む過去の「他の作品」（もちろん「有機的全体」の編成に寄与する限りの「他の作品」）との関係が、新しく受容された作品である『神曲』の価値を決定したのである。

このような、新しい作品の価値が「有機的全体」との関係によって決定されるというエリオットの作品受容に関する理解には、さらに注目すべき特徴がある。それは、このようにして下された芸術作品に対する評価が一時的なものであるという点である。エリオットによれば、評価を下す「物差し」たる「有機的全体」自体が、評価を受ける新しい作品によって更新される（いわばフィードバックされる）可能性があるという。この評価の更新、つまりは「有機的全体」の更新については次の節で具体的に示そう。上の引用に対して本論が示した理解もまた、その更新の様相においてより明確になるはずである。

## 第2節 詩人と「死んだ詩人たち」との関係

すでに取り上げたように、エリオットは伝統に関する今日の「偏見」（*SE*, p.14）について概観を施したあと、詩人の営為としての伝統との取り組みに考察を進めていく。ここでエリオットは「いかなる詩人も、いかなるジャンルに属する芸術家も、単独には自らの完全な意義を持ち得ない」（*SE*, p.15）と述べている。この“単独”にではない方法が、“死んだ詩人たち（dead poets）との関係のなかで”であることはすぐに補足されるだろう。本論が強調しておきたい点はその死んだ詩人たちとの関係の更新である（その更新は制作の現場においても、受容の実際においても、また批評の実践においても、その都度更新され続けることになるだろう）。すなわち、それまで成立していた「死んだ詩人たちとの関係」は、「新しい、（全くもって新しい）作品」（the new (the really new) work of art）（*SE*, p.15）の到来とともにその都度更新されるのである。予め示すならば、制作者にとっては自らが世に問う作品、受容者にとってはその価値づけを問うてくる作品、そして批評家にとって

は批評対象としていま俎上にのぼる「全くもって新しい作品」が、それ以前の「関係」（評論「批評の機能」（1923年）の表現によれば、「有機的全体」（*SE*, p.23）へと通ずる「関係」の見直しを求めてくるのである。

評論「伝統と個人の才能」（1919年）の議論は、続いて、詩人の営みに即して展開するだろう。「新しい作品が到来してくる前には、既存の秩序（existing order）は完全なものとなっている」（*SE*, p.15）。だが、「秩序が新しいものの介入ののちにも維持されるためには、その既存の秩序全体（the whole existing order）は、いかにささやかであろうとも、変更を被らねばならない」（*SE*, p.15）のである。どういうことか。確かに、（どのようなジャンルにおいても当てはまるとエリオットは強調するが）、新参者（新しい作品）が投入されるまでは、詩人であれ読者であれ、文学に関する自らの価値づけの基礎となる「既存の秩序」を、完全なものとして（評論「批評の機能」ではさらに「有機的全体」とさえ呼ぶだろう）各人は保持している。しかし、いま、新しい作品が投入された。それを受けて、仮にその新しい作品が成功裏にその人の文学の基準たる秩序を編成するネットワークへと参入する。言い換えれば新たに「有機的全体」を示唆するネットワークへと参画する、——つまりは文学のなかに自らの「意義」を持つと判定を受けるとする。その時には、その新しい作品を許容しうる新しい秩序の編成を目指して、従来の「既存の秩序」は（いかにささやかな変異であろうとも）編成されなすということである。言い換えれば、各人にとっての文学の輪郭が更新されたということである。

このように「有機的全体」は、新しい作品に判定を下しつつ、また一方で新しい作品からのフィードバックにより自らを「更新」していくのである。Materre(1994)の表現を借りるならば、「有機的全体」を構成する「個々の芸術作品は、不動のものではなく、相互関係の中にあるものなのである。それは絶えずお互いの関係を変化させており、そのため、絶えず解釈され直すことになるのである<sup>13</sup>」。エリオットによれば、上のような参入において「(そのとき) 各々の芸術作品の持つその全体 (the whole) との関係、全体のなかに占める比重、そして全体に対して持つ価値が、再調整される<sup>14</sup>」（*SE*, p.15）のである。では、その各々の作品（もちろん、新しい作品各々）が受ける判定の基準はいかにして与えられるのだろうか。その基準もまた、（いまや変更を迫られつつある）既存の秩序が、ひとまず与えてくれるものであった。エリオットに即して、その判定基準と、新しい秩序の再編成を考察してみよう。

ここにおいても、すでに引用した評論「ダンテ」（1929年）で論じられている、一般の読者が『神曲』を受容する際の難しさについてのエリオットの言及が、新しい作品が評価を受けると同時に既存の「有機的全体」の見直しを迫るという営みについての理解の助けになるだろう。参照することにしよう。

評論「ダンテ」第一章（「地獄篇」）においてエリオットは、ダンテの『神曲』「地獄篇」最終章（第三十四章）を、読者が「最初に読むときには、おそらく最も難しい章だろう」（*SE*,

p.251) と評する。そして読者が「難しい」と感じる様を次のようにあげている。引用しよう。第一に、「とりわけ、もし読者の記憶の中に、ミルトンの描く巻き毛のバイロンのな英雄たるサタンの造形が定着していたとすれば、(引用者註、『神曲』「地獄篇」最終章で描かれている) サタンの造形は異様に思えるかもしれない」(SE, p.251)。次に、「ブルータス、あの気高いブルータスとカッシウスを、イスカリオテのユダと一緒に配置しているので、ダンテはまた英国の読者をはじめは悩ませるだろう。英国の読者にとってのブルータスとカッシウスは、常にシェイクスピアの描くあのブルータスとカッシウスにちがいないのだ」(SE, p.251)。先にあげたロッセッティの作品と同じく、エリオットの想定する読者(エリオットも含めた英国の読者)にとって、ミルトンの『失樂園』(の中のサタン)とシェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』(の中のブルータスとカッシウス)はひとつの「有機的全体」を提案する作品であるようだ。そして、それらの作品を含む「有機的全体」にダンテの『神曲』「地獄篇」が評価を受ける新参者として投入される。「地獄篇」最終章で描かれているおぞましいサタンやブルータスらの姿は、(エリオットの想定する)「有機的全体」をいま支えているシェイクスピア等の作品のなかで描かれていたサタンやブルータスらの造形とかけ離れているので、初めての読者は「地獄篇」最終章に十分な評価を与えることができない。このような事情により、エリオットは「地獄篇」最終章を「最も難しい章」と呼んだのである。

しかしエリオットは、「もし誰かが「地獄篇」最終章にはじき返されたのならば、私はその読者に次のことをお勧めする。つまり、まずは読んでみる。そして何年か「天国篇」最終章とともに時をすごす。ここまでは行っていただきたいのである」(SE, p.251)と続けて述べる。エリオットの言う「「地獄篇」最終章にはじき返される」とは、先に明らかにしたように、読者が自らの「有機的全体」によって「地獄篇」最終章に十分な評価を与えることができなかった状況のことを指している。このような状況の読者に対しエリオットは、ともあれ『神曲』「地獄篇」最終章を読んでしまうこと、そしてそれに続く「天国篇」を(もちろんその間にある「煉獄篇」も)最終章まで読むことを勧める。つまり読者の「有機的全体」の構成員として「天国篇」を加えることを勧めているのである。読者は「天国篇」が新たに加わることによって再調整された「有機的全体」ならば、「地獄篇」最終章に十分な評価を与えることができると、エリオットは主張するのである(誰しもがそうなるかどうかについては、エリオットは留保をつけるべきだった)。「天国篇」という新参者(他の作品)が「有機的全体」の新しい構成員となる際に、かつて「地獄篇」最終章に十分な評価を与えることが出来なかった尺度としての“かつての”「有機的全体」は更新され、「地獄篇」に対し新しい(肯定的な)評価を与える新しい尺度へと再編されたのである。さらにエリオットは、「地獄篇」最終章を十分に評価するために、「天国篇」を読むだけでなく、「ともに時をすごす」ことを続けて勧める。「天国篇」と「共に何年か過ごす」とは、「天国篇」が加わった事によりネットワークの再構築を受けた「有機的全体」をその後も更新

し続けることを示している。「天国篇」が加わった（おそらく「地獄篇」も同じく加わっている）新しいネットワークが与える「有機的全体」もまた、読者がまた別の新しい作品を受容するたびに、更新を受けることになる。そして「有機的全体」が更新されるたびに、「地獄篇」に（もちろん「天国篇」にも）対する価値づけも不断に更新されることになる。このように「有機的全体」を不断に更新し続けることにより、やがては「地獄篇」最終章を初めて読んだ読者に対し「難しさ」を感じさせたミルトンやシェイクスピアの作品（これらの作品も「有機的全体」を示唆するネットワークをつくり続けるだろう。このような居座り続ける作品たち「主流」については次章で詳しく示す）との関係も変化することになるであろう。

このように「有機的全体」を不断に更新し続けることにより、読者は『神曲』の十分な理解に至るのである。このようにエリオットは、ある作品を十分に理解するために、読者が自らの「有機的全体」を絶えず更新する必要があると主張している。そして、先にあげた『神曲』のように、一時的には十分な評価が下されていないにもかかわらず、不断に更新される読者の「有機的全体」を示唆すべく、そのネットワークに参入され続ける作品があることも示している。エリオットは、この「有機的全体」の不断の更新と、その更新にもかかわらず、ネットワークを結びつづける作品たち（エリオットはこの作品を「主流」（the main current）と称する）を、詩人（芸術制作者）は制作の場で意識せねばならないと論じている。「有機的全体」の不断の更新と「主流」を形成する作品たちに注目しつつ、次章ではエリオットが示した芸術作品制作における過去の作品の関わりを考察していきたい。

## 第2章 作品制作における過去の作品との関わり：詩人と、過去の詩人たち

この章では、前章で示した「有機的全体」の議論を受けて、詩人の制作活動について述べるエリオットの議論へと移っていききたい。すなわち、受容の現場を中心に説明されてきた「有機的全体」の議論が、制作の現場に即していかに展開されるのかについて検討したい。それによれば、芸術作品制作において制作者たる詩人は、その「有機的全体」との関係から、自らが作り出す作品が過去の作品たちによって意義が決定されることに意識的であればならない。それと同時に、自ら作り出したこの新たな作品が、過去の作品たちの評価を刷新するというのもまた意識せねばならないという。それと同様に、新しい作品を作り出すこともまた、（受容者が自らの受容の中でそれぞれ更新してきたように）詩人にとっての「有機的全体」の更新を行っているということをも理解せねばならないという。詩人はこのような「有機的全体」の更新を、生涯を通じて行わなければならないのである。しかしながら、不断に更新される「有機的全体」において、世代を越えて多くの人々により常に採用し続けられる「主流」（the main current）と呼ばれる作品たちがあるというこ

とも詩人は意識せねばならないという。以上の論点を、テキストに即して検討しよう。

## 第1節 更新される「有機的全体」と秩序：詩人による「有機的全体」の構成

前章で検討した議論（*SE*, pp.13-15）に続けてエリオットは、制作の現場において「詩人は自分もまた過去がつくり出す規範によって、避けがたく評価されなければならない」（*SE*, p.15）ということにも気づくだろうと述べている。エリオットも補足せねばならなかったように、この「評価」（judge）という言葉には説明が必要である。詩人は「過去がつくり出した規範」に比べられ、「同じぐらい良いとか、より悪いとかより優れている」（*SE*, p.15）などという評価を受けるのではないとエリオットは主張する。詩人と「過去の規範」は、「お互いを測りあっている」（*measured by each other*）（*SE*, p.15）のである。つまり、詩人が「過去がつくり出した規範」（前章で検討した「既存の秩序」）によって評価されるのと同時に、「過去がつくり出した規範」もまた、いま詩人による新たな評価を受けるのである。「過去のつくり出した規範」とは時間の推移とは無関係に揺るがないものなのではなく、新たな作品が現れるたびに、その都度評価の場に晒されるのである。それゆえ、新しい作品は、「単に（過去がつくり出した規範に）なじむだけでは、本当の意味では少しもなじんでいるのではない」（*SE*, p.15）し、またそれだけでは「新しくもなければ芸術作品でもない」のである。なぜか。「なじむ」（conform）としてもそれは、文字通り「過去がつくり出した規範」と「なじむ」にすぎず、それは、新しい作品と共に評価を受け、更新されてしまった「過去の規範」にとどまる。それを参照し、その過去の規範に拘泥することは、すでに更新された新しい規範のもとでは意味を持たないことになるからである。ここで、新しい作品が「居場所」（fitting in）を見つけることが必要になると語られるときに想定されている居場所は、新しく編成された秩序、新しい規範、あるいは新しい全体のなかに見つけられねばならないのである（*SE*, p.15）。

では、この新しい作品に価値を与える秩序（これを示唆する過去の作品の総体ではない）に対し、制作の場において詩人はどのように向き合えばいいのだろうか。エリオットは、詩人も制作の際に（自らの、そして受容者の）「有機的全体」をめぐる営みを意識しなければならないと論じる。そして、詩人がもつべき過去の作品たちとの関係を次のように記している。詩人が過去の作品たちを「一つの塊、取り付く島のない丸い塊」（*SE*, p.16）、つまり無差別な文学作品の総体として扱うということは認められない。さらに、「詩人がもっぱら個人的に敬愛する一人か二人の詩人のみで自らを形作る」（*SE*, p.16）ことに対しでは、「若いころの貴重な経験」であると評しながらも、「詩人がもっぱら自らの気に入っている一時代の作品のみで自らを形作る」（*SE*, p.16）ことも、「好ましく、ときには非常に望ましいが、しょせんは補助にすぎない」と切って捨てる。つまりエリオットは、詩人自らがひととき好む数人の詩人や任意の時代の作品のみから「有機的全体」が目指され

てはならないと論じているのである。受容者の場合「有機的全体」の編成が、つかのまであれ、特権的な少数の作家やある時代の作品に支配されることもあるだろう。言うなれば制作にあたり詩人は、より広い文学史全体を意識しなければならないと主張したのである。すなわち、エリオットは「詩人は主流 (the main current) を大いに意識しなければならない」(SE, p.16)と云う。しかし、詩人が参照すべき「主流」と、エリオットの議論の核心である「有機的全体」の区別には留意する必要がある。どういうことか。

すでに概観したように、「有機的全体」とは、その都度の詩人であれ読者であれ、各人が過去の作品たちに自らの視野から評価を下しまとめあげた、各人それぞれの意識の中でその都度編成される、いわば「文学」の輪郭といえよう。これに対して、ここで詩人が「意識せねばならない」とされる「主流」とは、まさしく自らの外部に与えられ参看する所との対象といえよう。つまり、その都度の更新を(いかにささやかな変異であろうとも)余儀なくされる「有機的全体」と、詩人の前にすでに立つ「主流」は異なった概念とせねばならない。また、「有機的全体」という尺度は、何であれ作品群とは異なるとうことは言うまでもない。これを踏まえて、エリオットの議論を続けてたどってみよう。

## 第2節 「主流」と詩人の活動

先にも引用したように、エリオットは、「詩人は主流 (the main current) を大いに意識しなければならない」(SE, p.16)としているが、次のような「明確な事実」にも意識を向けるべきだと促している。すなわち「「技術」(art)は決して進歩しない。しかし、その「素材」(material)が全く同一であることは決してない」(SE, p.16)。どういうことか。ここでいう「技術」と「素材」とは、例えば韻律の技巧といったような作詩術でもなければ、詩の題材となる物語や伝説を示すものでもない。そうではなく、前者は、その都度の「有機的全体」の判定という評価活動や詩作の営みと、それによってもたらされる(例えば詩という)芸術の輪郭と理解すべきであろう。また後者も、その判定の場に供せられる「有機的全体」をいま支えている判断材料である過去の作品たちと考えるべきであろう。つまり、芸術の輪郭を与えてくれる精神の活動(「有機的全体」の絶えまない新陳代謝という作業のあり方)は、進歩しない(より穏当に言うならば、変化しない)。エリオットが主張する過去と現在が「互いに測りあう」評価は、不変に行われてきているのである。ただし、その「素材」(評価の場に集う候補者たち)が変わる。一世代前の評価では、特定の「素材」たちから「有機的全体」がある特定の姿で選び出された。しかし、この瞬間にも、また新しい(全くもって新しい)メンバーを加えた候補者たちのなかから、そう、かつてとは「全く同一であることは決してない」「素材」のなかから、また別の姿で選び出されるのである。ここにおいて、エリオットの「有機的全体」の概念は、今日までに調えられた「正典」(canon)概念に近づいている。そして再びエリオットのテキストに戻る

なら、この「評価」と「有機的全体」の編成をめぐる不断の活動は、この「有機的全体」の概念自身と「主流」概念が異なるものであったことを裏書きしてくれるだろう。「主流」は、過去の特定の時代の評価活動の記録の集積であり、それは、詩人が自らの外部に、「素材」として意識しなくてはならないものではあるが、それら「素材」のなかから、詩人はいま新しく、詩人自身の「有機的全体」という文学の輪郭を「評価」しなおし編成することとなるのである。翻れば、この節の冒頭の引用（*SE*, p.16）はこの不断の評論活動、それゆえの「技術は変化しない」という言明であった。

この「主流」に関連して、エリオットは続ける。——詩人は次のことに気がつかねばならない。すなわち「（詩人）自らの個人的な精神よりもはるかに重要であると折に触れて学んでいくことになるヨーロッパの精神とは、（中略）変化する精神である」（*SE*, p.16）。しかもそれは「その経過のうちで、なにもものも放棄しない精神である」という。エリオットは、シェイクスピアやホメロスなどを例にあげつつ、それらが「時代遅れにはならない」点を強調している（*SE*, p.16）。ここには、過去の遺産に対するエリオットの両義的な態度が見て取れる。つまり、「ヨーロッパ精神」ないし「主流」は、その都度の「有機的全体」の編成の前では単なる「素材」にすぎない。それは、その新しい「評価」のもとでは放棄される可能性がある。しかし、エリオット自身の（彼は、「ヨーロッパの」と述べるだろうが）その都度の評価は、不断にホメロスやシェイクスピア、そしてもちろんダンテを「有機的全体」の前提となるネットワークのなかへと採用し続ける。エリオットが主張する「評価」は、過去の作品たちをラジカルに弾劾する可能性を持ちながら、実際のところは「主流」に対しては保守的にふるまうこととなるのである。

このようなエリオットの議論においては、詩人は自らが受容してきた過去の作品たちだけでなく、過去の文学作品評価活動の集積である「主流」をも意識し、それらを「素材」として、より広い文学史の輪郭たる「有機的全体」を手に入れなければならないのである。そして、この「有機的全体」によって、詩人が作る新たな作品は「評価」されるのである（もちろん同時に既存の「有機的全体」も再編成を余儀なくされる）。ここで、エリオットはこの自らの詩論に対する一つの異論を想定している。それを反駁しつつエリオットは自らの主張を明確にしてゆくのである。すなわち「（エリオットの）詩論は、途方もないほどの量の学識（銜学）を必要とする」という異論である。つまり、エリオットの言う通りに「有機的全体」を編成するためには、芸術作品と批評活動に関する通史的な知識が莫大に必要となるのではないかという懸念である。しかし、この懸念は二重に無用の懸念といえよう。まず（1）、言うまでもなく万人が仰ぎ見る客観的な“文学史”の知識をエリオットが信用したり要求したりすることはない（というのも彼の議論では、過去の芸術作品の総体が要求されることはなく、いつでも「記念碑的作品たち」は当の詩人または受容者によって「評価」され編成されているはずだからである）。また（2）「多くの学識が詩人の感性を根絶やしにしたり誤らせたりする」（*SE*, p.17）といったような、詩人の感性を第



一とするロマン主義的な理由が要請されることもないのである。この点については、先にも引用した「素材」と「技術」の関係を論じるエリオットの議論からもまた明らかであろう。どういふことか。エリオットの詩論において、「素材」の数が詩人にとって重要なのではない。その「素材」から何を自らの作品のために引き出すのか、つまり詩人が「素材」である作品たちと築くネットワークが重要なのである。この関係の構築を、エリオットは「技術」(art)と呼んでいた。再び引用しよう。「技術」は決して進歩しない。しかし、その「素材」が全く同一であることは決してない」(SE, p.16)。ここでも明らかなように、詩人の仕事は過去の「素材」たちとの間に関係を築くことであつた。このとき、その素材たちは、「評価」を経て詩人ごとに編成されるため、それは一様な“文学史”であるはずはないのである。

さらに「素材」の数に関して言えば、「素材」が増えていくことをエリオットは「発展、あるいは洗練、確かなところでは複雑化」と称するが、それは「芸術家の目から見れば、決して進歩ではない」(SE, p.16)とも述べていた。つまり、「素材」となる芸術作品の量が増えることは、(先ほど述べたように)エリオットの根本的な理念からは問題とならず、また詩人にとっても恩恵とはならないのである。確かに、現在の詩人は過去の詩人より多くの「素材」を扱う可能性を持っている。しかし、要求されているのはその数ではないのである。何度でも強調するが、核心はその都度の「評価」と「有機的全体」の編成の不断の更新である。エリオットが論じる「詩人は生涯を通じて、過去に対する意識を発展させねばならない」(SE, p.17)という主張は、詩人が生涯を通じ多くの作品と接し続け、その上で、他ならぬ彼自身によって「素材」との関係構築とその更新を続けなくてはならないということを示しているのである(このことこそ、後にエリオットが「詩における非人称の理論」(SE, p.18)と称する行為なのである)。そして、エリオットはこの不断の「有機的全体」の更新こそが「芸術家の発展」であると述べ(もちろん一般的な意味の発展とは意味が異なるであろう)、それを「絶え間ない自己犠牲・絶え間ない個性の滅却」(SE, p.17)と評するのである。つまりエリオットのいう「過去に対する意識を発展させる」(SE, p.17)ということは、「学識」を広げることではなく、詩人が「有機的全体」という尺度を不断に更新してゆくことなのである。

ここまで、制作の現場についてのエリオットの議論に即して、「詩人と過去の詩人たちとの関係」について考察してきた。彼によれば詩人は自らが受容してきた作品や、過去の文学作品批評の集積である「主流」を意識し、各々独自の文学史の輪郭たる「有機的全体」を編成しなければならない。そして、その「有機的全体」によって、詩人が作り出す新たな作品は「評価」を受ける。それと同時に、「有機的全体」もまた新しい作品によって「評価」を受け、その構成の再編成を余儀なくされるのである。各々の詩人にとって「過去の詩人たち」とは、自らの作り出す新しい作品の価値を決定する規範を示すとともに、新しい作品によって見直しを迫られる対象でもある。詩人と「過去の詩人たち」は相互に干渉

しあうのである。どういうことか。エリオットの詩論において、詩人の制作活動はこの相互干渉のなかで終始する。すなわち「有機的全体」は、詩人その人の価値を決定するだけでなく、その詩人の手によって編成されるという相互干渉が認められるのである。

このとき、すでに引用した「絶え間ない自己犠牲・絶え間ない個性の滅却」(SE, p.17)というエリオットの表現が再び注目を引く。というのも、そのような相互干渉のなかでは各々の詩人と「過去の詩人たち」は理論的には対等な交渉を持ちながらも、エリオットは、詩人は「主流」に対して従属するべきであると示唆しているようにも思われるからである。しかしこの表現は、すでにあげた詩人同士(本人と過去)の関係というよりも、過去の制作(言うまでもなく、彼によって選ばとられた「有機的全体」)のなかに、詩人自らの作品を、いま、どのように位置づけるかという次の論点へと接続されているのである。それを理解するために、歴史的に積み重ねられてきた詩の(とりわけ、言葉の)「感触」(feelings)について改めて確認しておかねばならない。

### 第3章 詩人と二つの素材

この章で扱う「感触」(feelings)というエリオットの概念は、日常の語用とは大きく意味が異なる。また「感情」(emotions)についても同様である。エリオットにおいて前者は、言葉やフレーズにまわりつく、歴史的な積み重ねられてきた「感触」として用いられ、また「感情」は、詩人自身がある歴史的な瞬間に想定した、作品に込められた思惑として用いられている<sup>15</sup>。その詳しい議論は、のちに譲るとして、ここではまず、両素材との詩人の関わり、エリオットによれば「不活性な」詩人のあり方から考察したい。

#### 第1節 触媒としての詩人：詩人の精神と詩の素材

エリオットによれば、芸術作品制作においては、詩人の精神の役割は、芸術作品の素材を蓄える貯蔵庫にあたるという。そこに流れ込む要素は、詩人の思惑、「感情」を引き受けるものと、過去の作品の積み重ねによってもたらされる「感触」の二種類があるとされている。これら二つの素材は、詩人の精神の中で結合し、詩という混合物となるだろう。しかし同時にエリオットは、この新しく生まれた混合物に対し「詩人の精神」は、何の影響も与えず痕跡も残さないと述べていた。思惑を引き受けながらそこへは一切の影響を与えないとは、どういうことであろうか。

そもそも、エリオットは評論「伝統と個人の才能」(1919年)において、その主題として「詩人と過去の詩人たちとの関係」を取り上げ、その解明に臨んだのである。第I部第1章で検討したように、芸術作品の評価は、読者各々によって編成の異なる「過去の作品たち」との関係によって決定するとエリオットは論じてきた。そしてまた、制作者たる詩人

自らも、新たに作り出す作品が「過去の作品たち」（もちろん詩人によって選ばれた作品たち）によって価値が与えられることを意識せねばならないと主張した。すでに注意を促したエリオットの議論の要点を、テキストに即して改めて示しておくならば、「過去の作品たち」と「詩人の感情」が、不活性な「詩人の精神」のなかで、歴史的に積み重ねられてきた「感触」を巡っていかなる関係を結ぶのかということになるだろう。

では、まず、芸術作品制作において詩人は、自らの作品とどのような関係を持つことになるのだろうか。エリオットは「成熟した詩人の精神と未熟な詩人の精神との違い」が何であるのかを述べていた。彼によれば、その違いは「まちががなくその個性 (personality) の価値に左右されるのではない。また、言うまでもなく (引用者註、成熟した詩人の精神の方が) より面白いとか“言うべきことをたくさん持っている”ということに左右されることはない」(SE, p.18)。すなわち、人間としての詩人の価値が、芸術家としての価値ではないということが論じられているのである。そしてその違いは、成熟した詩人の精神の方が、「その中である特定の、あるいは様々な感触 (feelings) が新しい結び合わせとなるべく自由に入ってくるより巧みに完成された触媒である」(SE, p.18)という点にあると論じている。ここから「詩人の精神」のもつ(とされた)不活性な性質がわかる<sup>16</sup>。引用しよう。

二つのガス(引用者註、酸素と二酸化硫黄)は、白金の小片があるなかで混合されると、亜硫酸を形成する。この結合は白金が存在する場合のみ発生する。しかし新たに形成された酸化物は白金の痕跡を全く含んでおらず、白金そのものも明らかに影響を受けていない。白金は依然として不活性で、中立的で、変化しないままである。<sup>17</sup>

この科学実験のなかでの「白金の小片」は「詩人の精神」(the mind of the poet)に、そして「二つのガス」は「素材」(material)たる「経験」(experience)に相当する。そして「亜硫酸」はもちろん詩人によって新しく作られた詩を示すことになるだろう。なぜ「詩人の精神」は「白金の小片」に相当するのか。エリオットの主張は次の通りである。芸術作品制作における「詩人の精神」は、我々が思い浮かべる(普通の意味の)精神の活動とは異なっている。例えば人が実人生において何らかの経験をするとき、その経験が精神に対して何らかの影響を与えることがあるだろう。ただし、エリオットによれば、「(たんなる人 (man) ではなく) 芸術家 (artist) が完全であればあるほど、「受けとめる彼」(the man who suffers) と、制作する彼の精神は、それだけ完全に分離することになる<sup>18</sup>」(SE, p.18)。上の類推に即して言うならば、経験(「二つのガス」)にさらされる彼と、詩人としての(不活性な触媒である「白金」としての)彼は分離しているのである。「詩人の精神」が不活性であるとは、以上の意味でのことであつた。さらに第I部第2章第2

節の引用 (*SE*, p.16) からこれも説明できる。詩人は単なる機関である。その機関の介在により、技術と素材から批評や詩作が生まれてくる。最も多産で“変化”がみつけられがちな詩人であっても、「有機的全体」との関係を経るという活動は一様の姿を示す。

ただし、エリオットは「精神は芸術作品の素材となる情動 (passions) を、一層完全に消化し、変質させ」ているとも主張する (*SE*, p.18)。不活性でありながら、このような活動が行われているとは、どういうことなのであろうか。この事情は、「詩人の精神」に入ってくる「素材」である「経験」の質が理解の助けとなるだろう。そして、ここで要請されるのが、「感触」の概念なのであった。

エリオットによれば、この「経験」には「感情」と「感触」という二つの要素がある。そして、この二つが単独で、あるいは様々な形で組み合わせることにより「芸術作品の効果」 (the effect of work of art) が読者に対して生み出されるという。では「感情」と「感触」はそれぞれどのようなものだったのか。エリオットは、「感情」をのちに「作者の人生の中の特定の出来事によって呼び起される感情」 (*SE*, p.20) といった形でまとめ直すように、常に制作者たる詩人に関係するものとして独自のニュアンスのもとに論じている。一方で「感触」は「特定の言葉や句やイメージといった形で、書き手である作者に対して備わっている」 (*SE*, p.18) と述べるなど、制作者の外部と関係するものとして考察されている。このことから、エリオットの議論における「感情」とは、読者が作品を受容する際に受け取ることになる、作者が作品に込めた思惑や意図といった効果を表しているとして理解せねばならない。そして、「感触」は (ときには詩人の思惑を離れて) 読者が作品を受容する際に受け取る、その作者や作品の外部 (特定の言葉や句やイメージ) に由来する効果を表しているとして理解せねばならない。このとき「感触」はどのようにして言葉や句やイメージに付与されているのだろうか。エリオットはキーツのオード<sup>19</sup>を例にあげ、「感触」が何によってもたらされるのかを示す。それによるとキーツのオードは「多くの感触を——ナイチンゲールとは何の関係もないが、ひょっとしたらその魅力的な名前、あるいはそれに対する世間の評判のために、ナイチンゲールという存在と並ぶにふさわしい感触たちを含んでいる」 (*SE*, p.19)。このキーツのオードは読者に死を思い浮かばせるが、読者がそのような「感触」を得るのは、「ナイチンゲール」という言葉のおかげであるのだ。Nightingale という名前そのものが「夜に歌う者」を意味すること<sup>20</sup>や、その美しいさえずりにもかかわらず夜に (時には) 墓場の近くで鳴く<sup>21</sup>というこの鳥の生態や、文学作品においてこの鳥がしばしば死と関連づけて登場するという伝統<sup>22</sup>ゆえに、ナイチンゲールという鳥の名前から (例えば、ことによるとヨーロッパの) 読者は美しいが暗く悲しい (そして「死」を連想させる) イメージを思い浮かべるかもしれない。このような、言葉にまわりつくイメージこそがエリオットのいう「感触」なのである。もちろんナイチンゲールという言葉に「感触」を与えたものは「過去の作品」たちであり、とりわけ詩人が意識せねばならないとエリオットが述べた「主流」を形成している作品たちなのである (そしてまた、キーツのオードも

新たな「感触」をナイチンゲールという言葉に与えるだろう）。

では詩人の精神は、不活性のままに、どのようにして二種類の素材（「感情」と「感触」）を消化し、変質させるのであろうか。エリオットは、詩人の不活性な触媒たる精神を「多くの感触や、句や、イメージを捉え、蓄える貯蔵庫である」（*SE*, p.20）と論じている。詩人の精神は、詩人自らが受容してきた過去の作品たち（「有機的全体」を支えるべくネットワークを形成する作品たちや、その中で「主流」を形成している作品たち）によってもたらされた様々な感触を蓄えておく場所なのである。そして、「そこで蓄えられたものたちは、新しい混合物を形成するために結合することのできる全ての他の部分たち（*all the particles*）が現れるまでは、詩人の精神のなかにとどまる」という。詩人の精神の中で蓄えられた「感触」たちは、「他の部分たち」、すなわちその他の「感触」や作者の「感情」が現れ、結合し、「新しい混合物」たる作品となるまで詩人の精神の中でとどまるのである。このように、詩人の精神は素材たちを蓄え、それらが結合し芸術作品となる場を提供するものの、それ自体は不活性なのである。そして、そこから生み出されたものは「混合物」であり、「感情」単独ではないのである。「感情」と「感触」が合わさった新しいものなのである。「詩人の精神」という貯蔵庫は、このようにして不活性のまま素材を混合し、「消化し、変質させる」のである。

さらにエリオットは「重要であるのは、感情の“偉大さ”や、強烈さや、構成要素ではなく、芸術の過程の強烈さ、いわば融合を引き起こす圧力の強さなのである」（*SE*, p.20）と述べる。つまり、作品制作で重要なものは詩人の「精神」でもなく、その作品の「素材」でもなく、その「素材」を変化させる力なのである。

ここまで、詩が作られる際の「詩人の精神」の役割と、詩人の持つ「感情」と過去の作品たちによって与えられる「感触」という二つの素材が結合する様相を、エリオットの議論に即して考察してきた。「感情」と「感触」は、必要な他の要素が揃うまで「詩人の精神」のなかで蓄えられる。そして、この蓄えられた素材たちは、必要な要素が揃うと化学反応を起こし、全く新しい「混合物」たる作品となる（この作品には、化学反応が行われる場である「詩人の精神」の痕跡はない）。そして「感触」を生み出す「過去の作品たち」とは、詩人の尺度たる「有機的全体」を支える作品たち、とりわけ「主流」を形成する作品たちである。「感触」を通じて、詩人は自らの詩作品と「過去の作品」との関係を取り結ぶのである。

ではなぜ、このように「感触」を通じて「過去の作品」と関係を持たなければならないのであろうか。それを理解するために、エリオットの想定する芸術作品の受容の現場へ再び目を向ける必要がある。そこでエリオットは、受容の場において「芸術作品のなかにある感情は、非人称（*impersonal*）である」（*SE*, p.22）と評している。このことに注目し、芸術作品受容における「感情」の働き、そしてそこに「過去の作品たち」が生み出した「感触」がどのような関係を結ぶことになるのかを考察していきたい。

## 第2節 詩の効果：読者が受け取る「感触」（feelings）と「感情」（emotions）

上記のように詩は、詩人の精神の中で蓄えられた様々な「感情」と過去の作品によってもたらされる「感触」が結合した混合体であるとエリオットは述べていた。そして、特定の詩が読まれる際に、読者が受け取る「効果」（the effect）も、いくつかの「感情」と「感触」が様々な形で結びついたものであるという。しかしエリオットは、この読者が受け取る「感情」は、詩人が作品を作る際に作品に込めたものとは異なるという。そして、読者が詩を味わうことができるのは過去の作品によって与えられた「感触」と、詩に「組み込まれている感情」（the structural emotion）のおかげであるという。しかし、歴史的な存在である読者は、各々の歴史的に積み重ねられた「感触」から詩に相對するのである。このことから、受容の際には、結果として、「優れた詩は、いかなる（引用者註、作者の）感情であれそれを直接使うことなく作られており、感触のみから作り上げられることも可能である」（*SE*, p.18）とエリオットは主張するのである。

このような理論的な図式を、エリオットは再びダンテの詩作の現場とその歴史的な受容を例にとり、具体的に説明していた（*SE*, p.18-19）。エリオットは先に引用したように、「優れた詩は、いかなる（引用者註、作者の）感情であれそれを直接使うことなく作られており、感触のみから作り上げられることも可能である」（*SE*, p.18）と述べている。どのような仕組であろうか。エリオットはダンテの『神曲』「地獄篇」第十五章（ブルネット・ラティエニ）を例に挙げて説明する。それによれば、この詩は「（引用者註、作者であるダンテの）仕事場のなかでは明らかな感情によって作り上げたものである。しかしその効果は、（中略）かなり込み入った事情によって得られる」（*SE*, p.19）という。ここで述べられている「かなり込み入った事情」とは、この詩で用いられている言葉や句やイメージに備わっている「感触」が入り組んでいることをいう。つまり、エリオットがいう「優れた詩」とは、その作品が「感触」のみで作り上げられているのではなく、その読者に与える「効果」が「感触」のみで作り上げられている作品のことを指すのである。このことからエリオットは、受容者が芸術作品を理解するのは「感触」のおかげであると考えていることがわかる。一方で、エリオットはこのダンテの詩が「（引用者註、ダンテの）仕事場のなかでは明らかな「感情」によって作り上げたものである」ということが分かることも述べている。つまり、「感触」のみで作り上げられているこの作品が読者に与える「効果」から、作者が詩作の際に込めた「感情」をも（間接的に）受け取ることができるのである（詩人の仕事場を離れたその都度の受容においても、だからこそ、他の作品から与えられる「感触」から、その作者の「感情」を読み取ることができるのである）。

それでは他方、「感触」と共に読者が受け取ることになる「組み込まれている感情」とはどのようなものであろうか。詩人は確かに、ある歴史的な瞬間に特定の感情を詩に託す

だろう。しかし、受容者が芸術作品を理解するのは「感触」のおかげであった。また、この「感触」だけでなく、このとき（詩人ではなく）「劇的な内容によって与えられた、組み込まれている感情」をもまた、読者は受容しているとエリオットは述べる。エリオットによるとこれは、「劇的な内容」が展開するなかで生まれた「感情」であり、作者たる詩人が持っていた「感情」といつでも一致するわけではない。読者が芸術作品から受け取るものとしての「感情」は、詩人その人の個人の感情（the personal emotions）では決してなく、詩に「組み込まれている感情」なのである<sup>23</sup>。そしてもちろんこの「組み込まれている感情」に加え、「多くの漂う感触」（a number of floating feelings）が全体の効果に影響を与えているのである。

このように読者は、作品から与えられる効果から、何らかの「感情」を受け取ることができる。そして、読者はその受け取った「感情」を、作者が作品に込めた「感情」（エリオットのいう「詩人その人の感情」）であると錯覚する。しかし、エリオットによれば、その読者が受け取った「感情」とは、過去の作品たちにより歴史的に積み重ねられた「感触」を通して読者が読み取った「感情」（読者各々の歴史性によってこの「感触」から読み取られる「感情」は異なるだろう）、またあるいは、劇的な内容によって詩に「組み込まれている感情」に他ならない。これをエリオットは、「詩人の来歴の中でなく、詩の中でその命を持つ感情」（*SE*, p.22）と表現する。このような感情の（誰かに限定されない）由来について、エリオットは「芸術のなかにある感情は非人称である」（*SE*, p.22）と述べていたのである。これは、芸術作品が未来の読者によって読まれる際に受け取られる「感情」が、結果として非人称になる。つまり、その詩を作り出した「詩人その人の感情」ではなくなるということを表しているのである。読者によって受け取られる「感情」は、先ほど示したように「感触」を通して各々の読者自らが読み取った「感情」と、劇的な内容によっていま与えられる詩に「組み込まれている感情」に他ならない。作品受容の場において読者は作品から直接「詩人その人の感情」を知ることはできないのである。

ここまで受容の場における「感情」と「感触」の関わり合いを概観してきた。読者は芸術作品から何らかの「感情」を受け取る。そしてそれを作者の個人的な「感情」と錯覚する。しかし、読者が作品から受け取ったのは、「感触」を通じてもたらされた「感情」なのである。この「感触」は、過去の作品たち、つまりは読者の評論基準たる「有機的全体」によってもたらされたものである。このように読者は、自らの「有機的全体」を通して、芸術作品の評価を決定するだけでなく、作品の内容をも味わうことができるのである。ここから、エリオットの述べる「詩は感情の解放ではなく感情からの逃避であり、個性の表現ではなく個性からの逃避である」（*SE*, p.21）という言葉を理解することができるだろう。すなわち、自らの「個人的な感情」をそのまま詩に込めたとしても、それが未来の読者にそのまま受け止められることはないことを、詩人は理解しなければならない。「個人的な感情」を、「感触」や「組み込まれている感情」と完全に融合させることが詩

人の責務なのである。それゆえエリオットはこの融合の圧力こそが芸術制作において重要であると論じたのである。このような融合を行うためには、詩人は「感触」というものを把握しなければならないだろう。その「感触」をもたらすものこそ「過去の作品」たち（とりわけ「主流」を形成する作品たち）に他ならないのである。そのために、詩人は広い文学史や文学の主流を意識せねばならないのである。つまり、自らの「有機的全体」を不断に更新し続ける必要が生まれる。制作の場において詩人は、「感触」を通じて「過去の作品」と自らの作品の間に関係を結ぶのである。そして受容の場において、読者も無意識ではあれ、「感触」を通じて、「過去の作品」と新しく受容する作品との間に関係を結ぶのである。エリオットの詩論において、詩人であれ受容者であれ、詩の中に「奇抜さ」

(eccentricity) を求める行為、つまり「過去の作品」では表されていない「感情」を詩に見出そうとする行為（ロマン主義的な作品制作と作品解釈）は、何ら価値のない行為と見なされるのである。

このようにエリオットは、受容する際に読者が作品から受け取る「感情」が、芸術作品作時に作者（詩人）が作品（詩）に込めた「作者の個人的な感情」ではないことを示した。読者が作品から受け取るのは、過去の作品たちによってもたらされた「感触」と、作品に「組み込まれている感情」に他ならない。作者は自らの「個人的な感情」を、芸術作品において未来の読者にそのまま届けることはできない。作者は自らの「感情」を、「感触」などを用い「非人称な感情」とすることにより、芸術作品を通して読者に届ける可能性が生まれる。しかしエリオットは、このようにして作者が「詩人の来歴の中でなく、詩の中でその命を持つ感情」(SE, p.22) を表したとしても、それを味わうことのできる読者はほとんどいないと述べている。読者は各々の「有機的全体」によってもたらされた「感触」を通して、作品から様々な「感情」を読み取る。その中には、作者が「非人称化」して作品に込めた「感情」を、読み取れなかつたり、読み違えたりする読者もいるだろう。そのような読者に対し「芸術作品の説明と趣味の修正」(SE, p.24) を行う必要があり、それは批評の役割であるとエリオットは論じるだろう。この役割を考察することを次章の課題とし、評論「批評の機能」(1923年)で表明されるエリオットの批評理論について取り上げることにしよう。

#### 第4章 批評と制作：「有機的全体」をめぐる営みと目的

この章では評論「批評の機能」(1923年)に即して、エリオットの想定する批評の役割について考察を行っていきたい。エリオットの議論のなかではまず、批評と制作の共通点が、そしてもちろん後には相違点が述べられ、そのなかで、エリオットが批評に期待する役割が論じられていくのである。エリオットによれば、芸術作品制作と同じく、批評も「秩序の問題」(SE, p.23)をはらんでいる。すなわち、先の章で示したように、制作において



詩人が持たなければならない（それこそが批評の尺度たる「有機的全体」の前提となる）「過去の作品」たちに対する意識を、同じように批評家も持たなければならないということである。さらにエリオットは、制作という行為の大部分が批評活動であるとさえ論じる。このようにエリオットは、批評と制作は表裏一体のものであると主張するが、両者はその目指す利益においては異なるという。すなわち、制作は自己目的的なものであり、自らの豊穡を目的とするのに対し、批評は他者を必要とし、その目的は「芸術作品の説明と趣味の修正」（*SE*, p.24）にあるという。まずは、批評における「秩序の問題」をエリオットの議論に即して確認し、彼が示す批評の問題点を考察していきたい。

## 第1節 批評と、制作における批評行為：その共通点と相違点

まずは、評論「批評の機能」（1923年）においてエリオットが論じる「批評」とは何であるのかを明らかにしておこう。評論「伝統と個人の才能」（1919年）のなかでもエリオットは、読者が新しい作品を受容する際に行う批評行為（本論では第I部第1章ですでに取り上げた）や、芸術家が制作の際に行う批評行為（本論では第I部第2章と第3章でも扱ったが、後に再び詳しく取り上げる）を論じてきた。そして、評論「批評の機能」において議論がなされる「批評」をエリオットは、「書かれた文字による芸術作品の解釈と論評」（*SE*, p.24）であると述べている。つまりエリオットは、我々が普通想定する、批評家によってなされる（書かれる）批評をここで取り扱おうとしているのである。評論「批評の機能」は批評家の営みを主題にしているといえるだろう（もちろん、問われるべきはむしろ、そこにエリオットが見出すプロセスの如何の方である）。しかしエリオットが評論「批評の機能」で論ずる「批評」も、評論「伝統と個人の才能」で示した（制作者や受容者のなかでも行われている）批評行為と深く関わっている。それは、評論「批評の機能」の冒頭からも窺うことができるだろう。

エリオットは評論「批評の機能」を、先に考察した自らの評論「伝統と個人の才能」からの引用で始めている（*SE*, p.23）<sup>24</sup>。評論「伝統と個人の才能」のなかの文章としてはすでに第I部第1章でも引用しているが、再び評論「批評の機能」のものとして、その文脈において引用しよう。

既存の記念碑的作品たちは、その各々の間で想定上の秩序（an ideal order）を形成する。しかし、それは新しい、（全くもって新しい）芸術作品がそれらの間にももたらされることによって修正されることとなる。新しい作品が到来してくる前には、既存の秩序（existing order）は完全なものとなっている。秩序が新しいものの介入ののちにも維持されるためには、その既存の秩序全体（the whole existing order）は、いかにささやかであろうとも、変更を被らねばならない<sup>25</sup>。

ここで論じられているのは、読者各々によって編成された「過去の作品たち」が新しい作品の意義を決定し、それと同時に、価値を決定した「過去の作品たち」自身の編成も、新しい作品によってそのネットワークの再編成を迫られるという作品受容時の営みである。受容の現場におけるこの営みについて、前章までは評論「伝統と個人の才能」の文脈の中で考察を加えてきた。これよりは、評論「批評の機能」という新しい文脈の中で、しかし同じ文章によって示される（そればかりではなく、同じ図式による考察である、ということも明らかになるであろう）批評の営みに焦点を移す。エリオットは、この新しい評論と文脈においても「批評の機能もまた、実質的には秩序の問題である」(SE, p.23)と論じるであろう。つまり、批評の現場において批評家も、まさしく評論「伝統と個人の才能」が受容の現場に即して述べたように、過去の作品に媒介された評価と秩序を意識して、批評活動を行わなければならないと述べるのである。簡単に振り返っておこう。評論「伝統と個人の才能」においてエリオットは、芸術家は過去の作品たち（そのネットワークが、尺度たるべき「有機的全体」の前提となる）が新たな作品に意義を与えるのと同じ構造で、今度は新たな作品によって既存の「有機的全体」という尺度が見直されるということに意識的でなければならないと論じていた。評論「批評の機能」においては、エリオットは、芸術家のそれと同様の図式で、批評家と「有機的全体」の関係を論じているのである。批評家も批評を行う際に、自らの批評が「有機的全体」によって意義が与えられることと、自らの批評により「有機的全体」もまた再編成を受けることを意識せねばならないのである。制作と批評は双方とも「有機的全体」によって意義がもたらされると同時に、「有機的全体」の更新に関わる行為なのである。「有機的全体」をめぐる営みという点においては、エリオットは制作と批評を、同様の仕組みとその把握のもとに論じているのである。

さらにエリオットは、「実際に、作品を創作する際に著者が行う労働の大部分は、批評的な労働であるだろう。つまり選別したり、組み合わせたり、組み立てたり、削除したり、校正したり、検査したりするといった労働である」(SE, p.30)と述べている。この過程は、文書校正の作業的側面からは確かに「労働」に他ならないが、その作業を統括する基準は「有機的全体」との関係に他ならない。このように、芸術作品を制作する際に制作者が行う行為、すなわち制作者の「批評的な労働」の大部分は、批評行為に他ならないのである。このようにエリオットは、制作と批評は「有機的全体」をめぐる営みという同じ仕組みであるだけでなく、実際の制作行為においても、表裏一体の関係であると論じているのである。

では、制作と批評の違いは何であるのだろうか。エリオットによれば、それは目指す利益の違いにあるという。エリオットは「制作や芸術作品は自己目的的なものであり、その定義上、批評はそれ自身以外のものについて行われるものである」と述べていた(SE, p.30)。つまり、制作は自らの豊穡を目的とするのに対し、批評は「芸術作品の説明と趣味の修正」

(SE, p.24) を目標とするため他者が必要であるという。制作者は確かに制作時に多くの批評行為を行うが、それは全て自らの作品のために行われた行為であるという<sup>26</sup>。では一方で、批評（評論「批評の機能」において論じられることになる批評家が行う批評）の目指す利益とは何であろうか。エリオットは批評の目的は、「芸術作品の説明と趣味の修正」（SE, p.24）にあると論じている。まず「芸術作品の説明」に関しては、まさに説明を行う対象となる芸術作品という他者が必要であろう。エリオットは「批評活動は、芸術家の労働による制作との一種の統一の中に、最高度の、つまりは真の批評の達成を見出す」（SE, p.31）と述べている。つまり批評は、対象となる芸術作品が存在し、それと一つになってはじめて完遂されるのである。また「趣味の修正」に関しても受容者という他者を必要とするだろう。批評により修正されるのは、芸術作品の（そして批評を読む）受容者の趣味である。では、この受容者の趣味とは何であろうか。これこそ芸術作品に対する受容者の持つ態度、すなわち、受容者が芸術作品の評価を決定する際に基準となる「有機的全体」に他ならない。批評家の目的の一つである「趣味の修正」とは、受容者（すなわち他者）の「有機的全体」の修正を指しているのである。

しかし、このよう批評の目指す利益ははっきりとしている（とエリオットは想定している）にもかかわらず、「他の批評家に対して、暴力的で極端な反対の立場をとること」（SE, p.25）を目的とするような、すなわち、他の批評家との違い（自らの批評の独自性）を強調することを目的とするような（本来は制作活動の徴である）自己目的的活動を行っている批評が世にはびこっているとエリオットは述べている（SE, pp.24-25）。そして、このような「詐欺師たち」（SE, p.25）は批評の場から排除せねばならないとエリオットは論じる。ここでエリオットが批判する批評における傾向は、評論「伝統と個人の才能」において制作の現場と受容の実際において批判された傾向（新奇を追求する制作者の志向や、他の誰とも似ていないことを見出そうとする受容者の傾向）と同じであることに注目したい。エリオットは、批評と制作（そして受容）は、その行為が「有機的全体」をめぐる営みであるという点だけでなく、それらの行為がはらんでいる問題点までもが同じ傾向を持っていると論じているのである。

では「詐欺師」的でないとしてエリオットが言う、正当なその名に値する批評（エリオットの言葉を使えば「残しておくべき批評」）とはどのようなものであろうか。それには、批評家の持つ「事実」（fact）に対する感覚が鍵となるとエリオットは論じる。

## 第2節 「事実」に対する感覚：解釈の否定

エリオットは、批評家が持つべき最も重要な性質を、「事実（fact）に対して極めて高度に発達した感覚」（SE, p.31）に見いだしたと述べている。エリオットの言う「事実」とはどのようなものであろうか、そして、それに対し批評家はどのような「感覚」をもって接

するのであろうか。これらを理解するためには、評論「批評の機能」において示されている、エリオット自身が実際に行ったという課外講義における批評活動の記述が助けとなるだろう。そこでは、エリオットが課外講義で学生たちに向けて行った「芸術作品の説明と趣味の修正」の具体的な内容が示されている。引用しよう。

私にはいくらかの課外講義の経験があり、そして、あらゆる学生を正しい趣味をもって何でも好きになるように導くには、二つの方法しかないことがわかった。一つは、ある作品についてのいくつかの簡単な事実——つまりは、その作品についての状況や、背景や、起源を選んで生徒たちに示すことである。もう一つは、学生たちがその作品に対する先入観をもつ暇を与えないように、不意に作品を提示することである。エリザベス朝の演劇については、学生たちの手助けとなる多くの事実がある。そして、T. E. ヒュームの詩は、大きな声で読むだけでよかった。そうすれば、即座に効果が得られることになる。<sup>27</sup>

この記述から、エリオットが示す「事実」が、次のようなものの中にあることが窺われる。例えば、予断なく読まれるだけの T. E. ヒュームの詩、つまり「作品そのもの」であり、作品についての簡単な状況・背景・起源など「客観的な事実」である。このことはまた、エリオットをとりまく文芸思潮が過渡期を迎えていたことを示すものでもある。（のちの受容美学を、アカデミズムからは離れた場所で予言するかのような）エリオットも時代から完全に自由ではない。「作品そのもの」への信頼は、1923年当時にアメリカを席卷しつつあったニュー・クリティシズムとの近親性<sup>28</sup>をうかがわせる一方（この問題については、第IV部で詳細に論じる）、それに先立つ実証主義の技術、つまり、作品外の起源や伝記的情報など「客観的な事実」への信頼を窺わせてもいるのである。そのような「事実」に関しては、他にもエリオットは評論「批評の機能」（1923年）の中で、「詩についての詩人たちの議論」（*SE*, p.31）といった詩人が行った批評や、「シェイクスピアの洗濯屋からの請求書」（*SE*, p.33）といった一見何の役にも立たないような情報なども「事実」として取り上げている。つまり、批評家の主観には左右されない歴史的な（かつて存在したという点で客観的な）事柄を、批評家は批評の素材として扱わなければならないと、エリオットは論じたのである。しかし、このような「事実」を発見することそのものは批評家の責務ではない。エリオットによれば、「事実」は批評家にとっては素材にすぎない。これらの「事実」に対し、批評家がどのような態度をもって臨み、これを批評のために利用するのか、その技術が重要となると言う。そして、多くの批評家が「事実」を誤って扱っているとエリオットは論じる。エリオットは、批評家が事実に対し「解釈」を行うことこそが誤りであると指摘する。なぜそのようにエリオットは論じるのだろうか、評論「批評の機能」のテキストに即して考察していきたい。

エリオットは、「著者や作品を‘解釈すること’を旨とする批評書が大部分を占めている」(SE, p.32)と述べ、批評の現場において横行している「著者や作品」という「事実」に対し、批評家が自らの「解釈」(interpretation)を受容者たちに与えるという行為が問題であると論じる。なぜなら、エリオットによると、それらの「解釈」は受容されるテキストにとっては外部であり、「外的な証拠によってこの‘解釈’を正しいと(引用者註、受容者たちが)裏付けることは困難である」(SE, p.32)からであるという。つまり、批評家が芸術作品という「事実」に対し行う解釈は、テキストの前にいる受容者にとってはすべて正当化しがたい誰か別人の、すなわち批評家の憶測にすぎない。エリオットによると解釈は、批評家の持つ作品(すなわち「事実」)に対する「意見や空想」であり、「事実」ではなく「こしらえもの」(fiction)を受容者に与えるものである。批評家の行う「解釈」は、自らの憶測を主張するという、批評にとってはあるまじき自己目的的な行為であり、「芸術作品の説明と趣味の修正」とエリオットが示した批評の目的を果たすことができないのである。それゆえ、エリオットの議論においては、「解釈」はまずは否定されねばならなかったのである。

しかし、エリオットによると、このように外的な証拠によって正当性を示しえない、「解釈たち」が、正当化される事例があるという。それはどのような場合であろうか。いや、本論にとってはどのような背景があって、そのような正当化をエリオットは認めようとしているかを問うべきであろう。

エリオットは、「‘解釈’は、(中略)それが少しも解釈になっておらず、単にそれを読まなかったら見落としていたかもしれない事実を読者に得たと思わせた時、唯一正当化される」(SE, p.32)と述べる。この引用で最初に示されている「‘解釈’」とは、先に記したような批評家の意見といったようなものではなく、芸術作品に対して行われる正当化の可能なものを示している。さらに言うならば、エリオットが正当化しうる「解釈」とは、作品についての批評家の意見を読者に与えることではなく、作品についての新しい「事実」を読者に提示する行為のことである。これだけをエリオットは認めた。先に引用した、エリオットが示した自らの批評の実践のなかでも、このような様相は見て取れる。エリオットが行った批評は、自らの憶測を伝えることではなく、まさしく「その作品についての状況や、背景や、起源」といったような、学生が知らないであろうが、作品を味わうためには必要であるとされる「事実」を提示するといった行為なのであった。つまり、エリオットが評論「批評の機能」において示した、批評家が持たなければならない「事実」に対する「感覚」とは、「事実」に対し自らの意見を持ち、それを自らの意見として示すのではなく、ただ「事実」を読者に対して提示することなのである。しかし、それは実際上の効果としては「洗濯屋の請求書」程度にとどまることは、すでに述べた。

このエリオットの見解はつましくも穏当であり、その分、やや示唆に乏しい常識の開陳にも思われる。本論は、この見解そのものというよりも、その主張がなされたエリオット

トを取り巻く時代の背景とともに、この見解に注目したい。もちろん、ここでは批評家の意見や「解釈」に優先して「事実」が称揚されている。ただし、これは「事実」（すでにあげたように「シェイクスピアの洗濯屋からの請求書」(SE, p.33)もまた「事実」であった)の最勝義の重要性を強調するものではないと理解せねばならない。確かにエリオットをとりまく客観科学をいまだに疑わない1920年代の客観主義という価値観の中では、「事実」は主観を免れない「解釈」に優先されねばならないはずである。だが、この優位は劣勢比較のもとで行われているのである。言い換えよう。「解釈」に優先して、まさしく望ましい「事実」が存在する、のではない。害の少ない「事実」ならば、排除されるべき「解釈」などよりは優先されるべきである、という程度のことなのである。「事実」を批評書物の読者に示す行為には、読者たちの「有機的全体」へと知識の形で、当の作品をもたらし更新を促すという意義はある。しかし、実のところ、エリオットは「「事実」は趣味を損なうおそれはない」(SE, p.33)と述べる程度の重要性しか「事実」に与えてはいない。エリオットの背景に即して述べるならば、客観主義の中で「事実」に疑いようもない高い価値が直接与えられたということではなく、やはり客観主義の中で生まれたニュー・クリティシズムの無視しえない風潮のもと、エリオットもまた、複数の(それだけの数の著者による)「解釈」に、より低い地位を与えようとしていると理解すべきなのである。つまり、エリオットの議論の背景には「事実」の称揚よりも、当時の「解釈」への警戒があるとすべきなのである。

この批評への警戒心、あるいは批評家の意見や「解釈」に対する警戒心の中で、しかしエリオットは、なおも「正当化しうる解釈」の存在を認め、自らもまた批評書を公表していくのである。それは、いかなる形をとり、またその批評行為はどのようにエリオット自身の思想と関連していくのであろうか。エリオットはただ「事実」を提示することのみが批評家の責務ではないという。また批評家は「事実」の「比較と分析」を行わなければならないという。次章では、エリオット自身が批評の形で残した、「事実」の「比較と分析」を概観する。本論の次の課題は、彼の批評のなかで示された「事実」に対する感覚や、また過去の作者の「信念」(belief)に対するエリオットの立場(とその変化)を、エリオットの思想の中で理解することとなる。

## 第5章 エリオットの批評実践

### 第1節 「事実」の比較：評論「ハムレット」(1919年)

評論「批評の機能」(1923年)においてエリオットは、かつては「彼ら批評家が、それについて著した技術を実践した、しかもうまく実践した批評家だけが、読むに値する批評家であるとする極端な立場に与してきた」(SE, p.31)と述べている。つまり、批評に際し

て対象のなかに着目した技術を、自らもまた自分の批評著作の中で十全に発揮できた批評家だけを信頼すべきであると信じていたと反省しているのである。このとき、エリオット自らが評論「批評の機能」で著した技術も、エリオットの一連の批評書物の中で実践されているということとなる。本節ではエリオットが著した批評から、評論「批評の機能」で明らかにされた批評の技術が、例えば評論「ハムレット<sup>29</sup>」(‘Hamlet’, 1919)において、どのようにして実践されて(ことによると失敗して)いるのかを考察していきたい。ここでいう、批評の技術とは「比較」の技術であり、さらには「事実」の「比較」なのである。ここでは、その「事実」の「比較」がどのようにして実行されているのかに注目したい。核心は、エリオットが批評行為の要諦であると主張する「比較」が、エリオット自身によっていかにして遂行され、またその批評対象となる作品のなかにいかに見いだされているのかという、相似的な構造を見いだすことであり、その「事実」が「事実」たり得るか否かを争うものではない。

さて、評論「ハムレット」において「事実」の「比較」は、戯曲『ハムレット』に即して、作者シェイクスピアの独自性を明らかにする際に用いられている。エリオットによると、戯曲『ハムレット』は多層的な性格を持っているという。すなわち、戯曲『ハムレット』は、すべてがシェイクスピアの手によるものではなく、その土台となった多くの先行作品たちの上に成り立っているのである。そして、そのような先行作品たちと、戯曲『ハムレット』を比較することにより、シェイクスピアが新たに加えた部分を明らかにしようとしていた。エリオットの見解では、シェイクスピアは自らの主人公ハムレットの行動に、先行作品には見られない動機が込めていたという(*SE*, pp.142-143)。すなわち先行作品(トマス・キッド作の『スペインの悲劇』(1587年)やフランソワ・ド・ベルフォレが『悲話集』に掲載した物語(1570年)など)において描かれていた主人公の行動の動機は単なる復讐にすぎない。その実行が遅れるのも仇である王の警備が厳重であったためであり、狂気を装うのは、王からの嫌疑と暗殺を免れるためであるという。一方で、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』の主人公の行動は、王の疑いをさらに掻き立てるなど、先行作品が表わす動機とは明らかに異なっているという。いわばシェイクスピアは、先行作品たちの示す動機との「比較」のなかで、自らの主人公ハムレットに新しい動機を与えていた。このことを、エリオットは自らもまた、先行諸作品とシェイクスピア『ハムレット』との「比較」から抽出しようとしたのである。つまり、(エリオットの「批評」によれば)シェイクスピアは先行作品との「比較」を技術・手段として自らの作品を世におくった。そして、この「比較」を対象に見いだすエリオット自身もまた、「比較」という技術を通じて、いま批評著作を著している。このような相似形あるいは同心円を、エリオットは信頼すべき批評の構造であると想定し、実際に遂行しているのである。

しかしエリオットが付け加えるところによれば、戯曲『ハムレット』に込めたシェイクスピアの新しい動機は、うまく受容者に伝わらない。すなわち、シェイクスピアは、先行

する作品の上に自らの主題をうまく重ね合わせることに失敗しているという。エリオットの中では、このような理由から、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』は失敗作とされているのである。もちろん「戯曲『ハムレット』が芸術的には失敗作である」(SE, p.143)という主張は、エリオットの立場を離れば、今日では説得され難い一解釈に過ぎないと言わねばならない。しかし、エリオットの立場(そして、「解釈」(interpretation)を忌避し「批評する」(criticize)ことのみを責務とした(SE, p.142)、1920年代というニュー・クリティシズム全盛の時代)のなかでは、それは、唯一の解たるべき「批評」行為であり、さらには「事実」の批評でなくてはならなかった。このとき、評論「ハムレット」は「事実」を提出できていると、エリオットが判断していたということなのである。もちろん、本論は、その「事実」であるか否かを考察対象とはしないが、ここでは次のことを強調しておくべきであろう。すなわち、エリオットは様々な「事実」を比較することにより自らのひとつの解釈を、時代が忌避する「解釈」とは異なる、「事実」を示す批評行為なのであると、読者に思わせるように議論を進めているのである。シェイクスピアの制作にエリオットが失敗を見出したように、今日の我々はエリオットの説得には失敗を見出さざるを得ない。しかし、本論は、この二つの「失敗」の示す相似形を、エリオットの想定する「批評行為」の相似形として、ここに受け止めるのである。

ここまでエリオットの「批評」の手段たる「事実」の比較について考察してきた。エリオットはそれまで多くの批評家が行ってきた作品の「解釈」を批判し、批評家は「事実」を比較することにより新しい「事実」を提示するよう努めなければならぬと論じていた。では、エリオットは具体的にはどのような「事実」を批評において提示し、その「事実」に対してどのような態度を採ったのであろうか。次節ではエリオットの芸術作品という「事実」に対する一つの感覚、すでに第I部第3章2節などで幾度か本論でも言及した、芸術作品とその作者との関係が、エリオット自身の批評書物の中でどのように表明されているのかを検討したい。すなわち、芸術作品からはその作者が実際に何を信じていたのかは窺い知ることにはできないという現場感覚、すなわち、実践上の困難が、評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」(1927年)と評論「ダンテ」(1929年)の中でどのように扱われていたのかを検討していきたい。これら二つの評論ではエリオットの芸術作品と作者の関係に対する態度の変更・修正があるように思われる。1927年の考察の中では、シェイクスピアがセネカ的な発想を使用していたことは窺われたとしても、実際にシェイクスピアがセネカ哲学を信奉していたかどうかはわからないということが強調されるだろう。さらには、エリオットの同時代の読者は、シェイクスピア理解のためにセネカ哲学を理解したり信じたりすることを要求されてはいないということが示唆されるだろう。

これに対して、1929年の考察の中では、ダンテ自身がトマス・アクィナスの神学を利用していたことを述べる点では共通しているが、そこでは、(いずれにせよ読者は、各人のダンテ理解を持つこととはなるが)トマス神学にも正面から取り組んだ方が、「詩」とし



でのダンテを読者はより一層楽しむことができるということが主張されるのである。この変更あるいは「修正」のありよう、そしてその背景をそれぞれの評論を検討することにより考察していきたい。そして、エリオット自身も認めるその「修正」もまた、本論が第I部第1章から見てきたエリオットの「不断に更新される有機的全体」という根本的な発想の帰結であると理解されることとなるであろう。

第2節 作者の思想は芸術作品といかに関係するのか：

「シェイクスピアとセネカのストイシズム」 (1927年)

エリオットは評論「批評の機能」(1923年)のなかで、第I部第4章第2節においても引用したように、批評家は「事実」に対して極めて高度に発達した感覚(SE, p.31)を持たなければならないと論じていた。では、この「事実」(とりわけ「芸術作品」の「事実」)に対し批評家の持つべき感覚を、エリオットは自らの批評書物の中でどのように実践しているのであろうか。まずは、評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」(1927年)に見受けられる、エリオット自身の「事実」に対する感覚を考察していきたい。

評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」<sup>30</sup>は、表題のとおりシェイクスピアの作品におけるセネカの影響が論じられている。エリオットばかりではなく、(その提案についてのエリオットの冷淡は言うまでもない)多くの批評家たちによってシェイクスピアへの影響は指摘されてきていた。しかし、エリオットは、セネカ的な思想の影響が、具体的にシェイクスピアのどの作品のどの場面において見受けられるかといった指摘を主たる目的とはしない。エリオットの目的は「セネカ的なシェイクスピアが現れる前にそれを消毒すること」、あるいはセネカ的なシェイクスピアが現れるのを阻止することにあるという(SE, p.129)。どういうことであらうか。エリオットによれば、シェイクスピアはその作品や取り扱っている事柄があまりにも多岐におよぶため、多くの批評家によって様々な「解釈」(interpretations)が行われてきたという<sup>31</sup>。しかし、(第I部第4章すでに概観したように)エリオットは批評において「解釈」を否定的にとらえている。エリオットによると、これまでに行われてきたシェイクスピアの批評の多くは、シェイクスピアの作品の中に批評家自身とよく似ている様相を見つけ出し、自らとそっくりなシェイクスピア像を作り上げることを目的としているという。つまり、自己目的的なシェイクスピア批評が横行していたという。そして、このような批評が行われ続けると、次にセネカ的なシェイクスピアという「解釈」が現れるであらうとエリオットは予想する。それが現れる前に、エリオットはシェイクスピアの作品とセネカ的な思想の関係を明らかにしようと試みているのである。

エリオットは、シェイクスピアの作品の中からセネカ的な要素が見受けられるとして、実例(例えば『オセロ』における主人公オセロの最期の場面など)を取り上げるものの(SE,

p.134)、このような様相を根拠に、シェイクスピアが実際にセネカ的な思想を信じていたというような「解釈」を行うことはできないと述べる。シェイクスピアの作品にセネカ的な要素が見られるからといえ、それが歴史的な人物であるシェイクスピアが実際にセネカの思想を信じていたとは言えないのである（この点こそが、本節の注目するものである）。そしてエリオットは、ただシェイクスピアが劇を作り上げるためにセネカ的な思想を利用したということしか主張することはできないと論じる（*SE*, p.137）。この、芸術作品からは作者が実際に何を信じていたかを窺い知ることができないという感覚こそ、エリオットが示す芸術作品という「事実」に対する感覚なのである。

評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」においてエリオットは、シェイクスピアとセネカの思想の関係についてこのように述べ、実際のシェイクスピアがセネカ的な思想を信じているとは言えないと論じた。もちろんこれは、セネカの思想のみに当てはまることではない。シェイクスピアの作品の中にマキアヴェリ的な様相やモンテーニュ的な様相が見受けられたとしても、セネカの場合と同じくそれを実際にシェイクスピアが信じていたかどうかは分からないのである。さらにこの考えは、シェイクスピア以外のあらゆる芸術家に対しても当てはまることになるだろう（少なくともエリオットはそう考えた）。また評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」でも、（評論「ダンテ」（1929年）第二章自註に先駆けて）ダンテとトマス・アクィナスの神学との関係が論じられている。そこでは、シェイクスピアと同じく、『神曲』からはダンテも実際にトマス・アクィナスの思想を信じていたかどうかは分からない、ダンテが『神曲』を作り上げる際にトマス・アクィナスの思想を利用したということしか言えないとエリオットは強調していた。このように、どのような芸術家であれ、芸術作品からその作者個人が何を信じていたのか、あるいは何を考えていたのかを窺い知ることができないという思想こそが、1927年当時に、エリオットにとって望ましい批評家が、芸術作品という「事実」に対して持つとされた態度なのである。エリオットが自らに課す態度もこれである。このような態度をとることによって批評家は、自らの批評が自己目的的な批評に陥ることを防ぐことができるという利益を手にするのである。批評家が持たなければならないとされる芸術作品に対する姿勢は、エリオットが評論「伝統と個人の才能」（1919年）において主張した、制作者が自らの作り出そうとする作品に対して持たなければならない姿勢（第I部第3章参照）と同じ関係であることがわかる。このような芸術作品に対する感覚という点においても、批評と制作は共通するのである。

このように、エリオットは芸術作品から実際に作者が何を考えていたのか（あるいは信じていたのか）を窺い知ることが不可能であるという発想を、これまで概観してきたような受容・制作・批評についての評論の中でたびたび取り扱ってきた。この考えは、自らが詩に利用したものを誤って読者あるいは批評家に受け止められたという、詩人としてのエリオット自身の個人的な経験も影響していると評論「シェイクスピアとセネカのストイシ

ズム」において述べられている<sup>32</sup>。しかしながら、エリオットは、評論「ダンテ」第二章自註において、この基本的な考えを自ら修正することになるだろう。エリオットは、「歴史的な人物としてダンテが信じていたことと、詩人として私たちが触れるダンテが信じていたことは区別することができる」とも主張した。しかしこの二人の間にはある特殊な関係があり、詩人ダンテは歴史的な人物ダンテが言っていることを本気で詩で語っているということを認めざるを得ない」と言及する（*SE*, p.269）。すなわち、ダンテの作品から歴史的な人物たるダンテが実際に信じていたことを窺い知ることはできると1929年になると主張し始めるのである。まず、この点に、エリオットの態度の変化が見て取れるはずである（次節では、エリオットの一貫した思想からの帰結として、この「修正」を扱う）。

もちろん、エリオットがこのような修正を試みるに至った背景には、ダンテという詩人に関する事情も関係したであろう。題材の如何に関わる事情については、1927年当時の評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム」でももちろん意識されてはいた。「ダンテは自らの背景に聖トマス・アクィナスの体系をもっていた。そして彼の詩はどこをとっても、その体系に対応していた」（*SE*, p.135）。つまり、ダンテの詩の各部分はトマス神学に裏打ちされていると論じたのである。しかしである。このようにその制作の背後にはっきりとトマス・アクィナスの思想が存在すると認めるにもかかわらず、1927年のエリオットは「詩人としてのダンテは、トマス・アクィナスの宇宙論や父なる魂の学説を信じも否定もしなかった」（*SE*, p.138）としている。つまり、ダンテの詩からはダンテ本人が実際にトマスの思想を信じていたかどうかは分からない、シェイクスピアの場合と同様、ダンテも詩を制作するためにトマス・アクィナスの思想を利用したにすぎないと強調するのである。

この、ダンテに利用されたにすぎなかったトマス神学は、1929年に至り、ダンテのみならず読者も誠実に取り組み（可能ならば信じるべき）対象へと一変するのである。それは評論「ダンテ」第二章自註において生じている。

### 第3節 エリオットの「有機的全体」の更新：

#### 「ダンテ」第二自註（1929年）にみる作者の「信念」

エリオットの評論「ダンテ」（1929年）の中心的な論点は、ダンテの作品がなぜ（エリオットを含めるヨーロッパの読者にとって）読みやすいのかを考察するものであった。もちろん、エリオットの主張するように、ダンテの詩は文法的に簡単であるからなどではない。それは、ダンテのヨーロッパにおける「普遍性」によって、より正確には、ダンテの用いた言語の「普遍性」のためであるとエリオットは主張するのである<sup>33</sup>。言うまでもなく、ここでエリオットは、「普遍性」（*universality*）を、特殊に対する普遍という意味ではなく、万人に開かれたという意味で用いている。すなわち、ダンテが詩を作るのに用いた中世のイタリア語は、同じ時期の英語やフランス語といった他のヨーロッパの国の言語に比

べて、「異なった民族や国の人々が一緒になって考えることに重点が置かれた」(SE, p.239) 普遍的なラテン語の影響を色濃く残していたからであるとエリオットは論を進めるのである。加えて、ダンテの時代のヨーロッパはヨーロッパが精神的に統一されており (SE, p.240)、ダンテがそのよう統一されていたヨーロッパの地理的に中心に位置するイタリアで活動したことが、つまり、ラテン語の歴史的な言語としての性格と、当時のダンテの所在の二つがダンテを普遍的な存在とならしめたこととエリオットは主張したのである。このようにエリオットは、ダンテの「普遍性」の理由を、ダンテ個人の能力ではなく、ダンテが言語的にも地理的にもヨーロッパの中心に存在していたという「事実」に求めたのである。この論点に基づいて、評論「ダンテ」でエリオットは、シェイクスピアなどの他の芸術家とは異なる事情をダンテに見出していったのである。シェイクスピアなどは、もちろんヨーロッパ文学の「主流」とされていても、地域に限定される文化と言語による「ローカル」(local) な存在であり、ラテン語に基づくヨーロッパ文化とその全地域に開かれたダンテの「普遍性」とは異なる存在であるということとなる (SE, pp.238-242)。ただし、中世とは異なり、今日のラテン語による文化的な共同体とはいいがたいヨーロッパにおいては、ダンテの「普遍性」は自明なものではなくなった。

ダンテの「普遍性」は、今日では、所与の対象というよりも、努力によって探求されるべき対象となっているのである。ダンテの読みやすさと受容のありかたは、中世の事情と1920年代の(読者それぞれの「有機的全体」のなかでの)事情とで、異なったものとなっているのである。エリオットは、1920年代の受容の多様な在り方を否定することはないが、中世において自明であった「事実」に支えられた経験を、より「喜び」(pleasure) (SE, p.271) に満ちたものとなるとしている。

この文脈の中で、ダンテが信じていた知識・神学・哲学という「事実」、ダンテの(宗教的)「信念」(belief)が、今日の批評及び受容の場における関係について考察されることになったのである。このダンテの「信念」の問題を述べるなかでエリオットは、(第I部第5章第2節で取り上げた)芸術作品から実際に作者が何を考えていたのか(あるいは信じていたのか)を窺い知ることができないという思想(1927年まで一貫する思想)を、ダンテという事例においては修正する必要があると、評論「ダンテ」第二章自註(SE, pp.269-671)で紙数を費やして述べることとなった。つまり、ダンテが信じていた「事実」、すなわち「信念」は再び突き止めることが可能なものであり、(1927年の評論「シェイクスピアとセネカのスโตイシズム」の論旨とは異なり)それを読者自らも「信念」として共有した方が、喜びが大きい理由を語り始めるのである。

まずは、評論「ダンテ」の本文での「暫定的」(tentative)な主張を確認しておこう。エリオットは、「神曲」の『煉獄篇』と『天国篇』について論じた評論「ダンテ」第二章において、「詩人としてダンテが信じていたこと」と「人間としてダンテが信じていたこと」を区別することができるかと論じる(SE, p.258)。このとき、今日の、例えばトマス神

学に疎い読者であっても、「詩人として」のダンテが示す詩の内容を追うことができれば各人は自らの受容経験を持つこととなるのであり、「人間として」のダンテ（そしてその「感情」(emotion)）から離れてであれ、その受容経験自体が疑われることはない。前節でシェイクスピア批評を取り上げながら考察してきたように、エリオットは、芸術作品からはその作者の実際に考えていたことを窺い知ることはできないという考えを持っていたのである。この評論「ダンテ」（1929年）においても、その第一章冒頭で、自らの詩を鑑賞する際の経験をもとに、「歴史的な知識や伝記的な知識を苦勞して予習することは、私にとっては常に障害になる」（*SE*, p.237）と述べるなど、芸術作品を鑑賞する際にあらかじめ様々な予備知識を用意することに対し反対の立場を表明していた。つまり、作者の個人的な情報は、作品理解に関しては何ら役に立たないとさえ主張しているのである。ここにおいて、エリオットが作者の伝記的な知識に基づき芸術作品を理解しようとする実証主義的な批評と一線を画していることが見て取れるだろう。トマス・アクィナスの神学についての知識が必要となるため、現代の読者には理解するのが困難になる部分が多くなるとエリオットが述べる「神曲」の『煉獄篇』と『天国篇』について論じた評論「ダンテ」第二章においても、理解が難しい場所<sup>34</sup>は読み飛ばしてはいけないが、「ダンテを理解するために、トマス・アクィナスの『神学大全』を読んでおく必要はない」（*SE*, p.259）とする論述にも、このことは表れていた。このようにエリオットは、暫定的な見解としながらも、『神曲』を理解するためにトマス・アクィナスの神学を予習したり、ダンテの信じていたことを信じたりすることなくとも、ダンテの『神曲』を詩として理解することが可能であることを論じていたのである。

もちろん、信じたりする必要はないが、「詩」は読み飛ばされてはならない。「ダンテの哲学や神学についての信念を私たちは無視したり、彼の作品の中でそのようなことが最も明確に述べられている部分を読み飛ばしたりすることはできない。一方で、あなたはダンテが信じたものを自分自身が信じることはない」（*SE*, p.257）。このように、評論「ダンテ」第二章においては、「詩」の理解のために読者に求められるものは、（ニュー・クリティシズムと同じく）その全要素の把握であり、人間としての（当の詩の外部の）信念と、その共有は求められてはいないのである。

しかし、評論「ダンテ」第二章自註において、エリオットは自らがこれまで論じてきたような、読者は詩人が信じていたことと同じことを信じていなくても、その詩人の作った詩を完全に楽しむことができるという理論の修正を施すのである。そもそもエリオットが、このような（ニュー・クリティシズムとの親近さえ思わせる）作品の内部にとどまる理論をかつて打ち立てたのは、もしこれに反対する立場、すなわち詩を完全に楽しむために読者は詩人と同じことを信じていなければ詩を完全に楽しむことはできないという立場への敵意に基づくものであった。もし、このような立場をとるのであれば、「文学」や「詩」、あるいは「文芸批評」といったものの存在を否定することになるからであるという（*SE*,

p.269)。なぜなら、このような立場をとるときには、私たちが楽しめる詩は自分の信じていることと全く同じことを信じている詩人の詩のみになる。そしてそのような詩はほとんどないからである (*SE*, pp.269-270)。そしてもしそのような詩が存在したとしても、それを楽しめるのは自分の信じる哲学や神学といったようなもののおかげであり、その詩自体を文学として楽しんでいるのではないことになる。文学として楽しめない詩はもはや文学ではなくなり、その詩の評価は読者が信じるか信じないかという一点のみになるため、批評といったものも否定されることになるだろう (*SE*, p.270)。このような考えのもとにエリオットは、読者が何を信じているかは芸術作品受容においては無関係であると主張してきたのである。しかし、問題の自註においてエリオットは、芸術作品とその作者の信念について、これまでの主張とは相いれない主張（修正案）を展開し始める。エリオットは、本論がすでに引用したかつての主張を振り返りながら、「歴史的な人物としてダンテが信じていたことと、詩人として私たちが触れるダンテが信じていたことは区別することができる」とも主張した。しかしこの二人の間にはある特殊な関係があり、詩人ダンテは歴史的人物ダンテが言っていることを本気で詩で語っているということを認めざるを得ない」と述べる (*SE*, p.296)。ここに至りエリオットは芸術作品を通じて、制作者が実際に信じているものを受容者は知ることができると論じているのである。そして、実際には読者が、詩人と同じことを信じていた方が、詩人と異なる信仰を持つ読者よりも、より詩人の信仰を理解することが容易にでき、詩をもっと楽しむことができるのではないかとエリオットは論じるに至るのである (*SE*, p.271)。エリオットはこのような思想の転換に至った理由として、実際に自身が『神曲』を読む際に感じる喜びが、ダンテの信念を知るにつれて増していったという自らの体験をあげている。

『神曲』を初めて読んだ時の自らの状態を、エリオットは「(引用者註、作品を)楽しむことと理解することの間に一層の差があった」 (*SE*, p.237) と述べている。『神曲』を初めて読んだときエリオットは、『神曲』を理解するために必要である知識（たとえばダンテが信じていたというトマス・アクィナスの思想についての知識など）が非常に乏しかったにもかかわらず、『神曲』を楽しむことができたというのである。この当時のエリオット自身の状況は、第二章自註での修正に至るまでのエリオットの思想と一致している。「事実」が示されていないこと、またダンテの「信念」が理解できないことは、その受容経験を否定することにはならず、また「詩」としての理解を妨げるものではなかったであろう。こうして、はじめて『神曲』を読んだ当時のエリオットの「有機的全体」のなかへと、トマス・アクィナスの神学などとは切り離されてダンテ『神曲』は、首尾よく新参者として参入することに成功したのである。つまり、トマス神学などが組み込まれていないまま、受容者であるエリオットは『神曲』に対して肯定的な評価を下したのである。この後、エリオットはトマス・アクィナスの神学について肯定的に理解を得たという。いまやエリオットの「有機的全体」は、トマス・アクィナスの神学に裏付けられた作品としてのダンテ

『神曲』を、新しく更新された「有機的全体」のなかに位置づけし直すこととなったのである。このような経験を経て、エリオットは、『神曲』により大きな喜びを感じるようになった。つまり、トマス神学をも受け入れたエリオットの読者経験のネットワークと、それに基づく「有機的全体」により、『神曲』に(初めて読んだときに比べ、より一層肯定的な)評価を与えられたのである。このようにエリオットは自らの「有機的全体」が変更を受けることにより、『神曲』に与える評価が変化したことを明らかにしたのである。

本論は、この修正を単なる変化としてではなく、彼の一貫した理論のなかでの当然の帰結として受け止めたい。主張が変わったのではなく、そう論じるエリオットの「有機的全体」と、それがもたらす評価が更新されたのである。どういうことか。

エリオットの理論、すなわち読者の受容経験や作者の制作行為、また様々に展開される批評行為に関するエリオットの理論の中心には、「更新」されていく「有機的全体」という発想がある。その理論の内部に、例えば作者の「感情」が作品を導いたが、それからは自由に後世の読者は自らの抱く評価基準・「有機的全体」の中で作品の「感情」を各人が付度する。——そのような様々な理論があった。この章で扱ってきた作者の「信念」に関する議論もまた、エリオットの基調である「有機的全体」の発想から理解されねばならない。さらに言うならば、日々経験を重ねていく人間のなかで「更新」されていく「有機的全体」の相のもとに理解されねばないだろう。

作者の「信念」にどのように向き合えばよいのかについては、たとえば「詩」としての理解の中心から外してしまうのか(1927年「シェイクスピアとセネカのストイシズム」)、あるいはより大きな喜びをもたらす鍵として高く評価するのか(1929年「ダンテ」第二章自註)の二つの結び付けがたい方向をエリオットはとった。しかし、これは二者択一の問題ではない。その時々エリオットの批評行為を導く「有機的全体」の差異に由来するものである。各人にとって多様を示す「有機的全体」に優劣をエリオットは決して認めないように、エリオットが二つの著作を著したときのそれぞれの「有機的全体」とその評価に優劣はない。つまり、先に主張されていた見解は撤回されたのではなく、まさしくエリオットの理論の基調にふさわしく、「有機的全体の更新」とともに「更新」されたのである。その「有機的全体」という基調そのものは更新を受けることなく、エリオットの理論の中心であり続けた。だが、中心的なこの理論の実践として、あるいはモデルとして、エリオットの「信念」に関わる議論は「更新」されたのである。詩人であり、批評家であり、もちろん読者でもあるエリオットもまた、経験を重ねて自らの理論の「有機的全体」を再構成する人間であったというべきであろう。

## 小括

エリオットが想定する「有機的全体」を中心とする読者の受容経験と新しい作品の評価

の構造は、受容経験の分析のみならず、制作活動や批評行為のなかでも、その基盤として機能していた。すなわち、自らが蓄積してきた過去の作品たちが示す、「有機的全体」との関係が、評価や批評の基準となり、また作者にとっては自らの作品の豊穡を目指す指標ともなり、批評家にとっては更生の対象となっていたのである。このように第Ⅰ部では、読者の役割に関する議論の検討から出発し、制作や批評に関するエリオットの思想をたどりつつ、その批評思想の核心たる「絶えまなく更新され続ける有機的全体」という発想をまずは明らかにした。そして、これまで様々に（主に彼の実人生から）解釈されてきたエリオットの文芸活動における態度変更もまた、この「有機的全体」をめぐる営みの帰結とする本論の基調の概略を示した。

続いて本論は、受容・制作・批評各々の場においてエリオットが示した「有機的全体の更新」の様相を具体的な事例を、彼の思想と文芸活動を関連付けつつ明らかにしていきたい。エリオットは批評家であると同時に実制作に携わる実践者でもある。エリオットが制作実践（本論では詩劇制作を取り上げる）の中で示す批評指針の変更については第Ⅲ部で改めて論じるとしよう。その前に第Ⅱ部においては、第Ⅰ部で明らかにした受容行為における読者自らの手による「有機的全体の更新」の営みにおける、他者の芸術作品の判定（すなわち他者の「有機的全体」）が与える意義について、エリオットのアンソロジーにまつわる議論を参照しつつ、検討を行いたい。そこでエリオットは他ならぬ読者が自らの手で自身の「有機的全体」を更新することの重要性が強調されるであろう。

---

<sup>1</sup> Eliot, T. S., 'Tradition and the Individual Talent', 1919, in: Eliot, T. S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, Third Enlarged Edition 1951, 13-22.

<sup>2</sup> Materer, Timothy, 'T. S. Eliot's critical program', in: Moody, A. D. (Ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 1994, pp.48-59.

<sup>3</sup> Eliot, T. S., 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca', 1927, in: *Selected Essays*, pp.126-140.

<sup>4</sup> Eliot, T. S., 'Dante', 1929, in: *Selected Essays*, pp.237-277.

<sup>5</sup> *Selected Essays*, pp.269-671.

<sup>6</sup> McNelly Kearns, Cleo, 'Religion, literature, and society in the work of T. S. Eliot', in: *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, pp.77-93.

<sup>7</sup> *Selected Essays*, p.14.

<sup>8</sup> *Selected Essays*, p.15.

<sup>9</sup> Eliot, T. S., 'The Function of Criticism', 1923 in: *Selected Essays*, pp.23-34.

<sup>10</sup> *Selected Essays*, pp.23-24.

<sup>11</sup> *Selected Essays*, p.15.

<sup>12</sup> エリオットは「ロセッティの『祝福されし乙女』(Rossetti's *Blessed Damozel*)」(*Selected Essays*, p.262)と記している。『祝福されし乙女』と題名がつけられたロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882)の作品は、詩(1850年)と絵画(1875-1878年)が存在するが、評論「ダンテ」の記述から、エリオットの示す『祝福されし乙女』が、詩であるのか絵画であるのか(あるいはその両方なのか)を判断することはできない。しかし、これがどちらであるのかという問題は本論の関心とするところではない。ロセッティの作品という他の作品(を含む「有機的全体」)が、エリオットの『神曲』に対する評価を決定したことが重要なのである。

<sup>13</sup> *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, p.52.

<sup>14</sup> すでに引用したように、かつて完全性を獲得していた既存の秩序(the whole existing order)



が、新参者の到来によりよりささやかであっても変更を被るといふ。そして、この引用のなかで、それとの関係により価値づけが行われる「全体」(the whole) とされているものは、定冠詞が示すように、すでに既存の秩序 (the whole existing order) と呼ばれていた、いわば過去の「全体」であるとせねばならない。

<sup>15</sup> エリオットの用語としての「feelings/ emotions」は、邦訳においては、たとえば次のように訳出されてきた。矢本貞幹訳、『T・S・エリオット 文芸批評論』(東京、岩波文庫、初版 1938 年、1998 年第 15 刷改版)では「情緒」と「感情」として、また彌生書房版『エリオット選集』第一巻(吉田健一訳、東京、彌生書房、1959 年)では、「感情」と「気持」として訳出されている。とりわけ「feelings」については、語句にまわりつく歴史的な積み重ねのニュアンスのために、フレーズや語句から読み手へと与えられる、その「感触」として訳出した。

<sup>16</sup> 触媒としての詩人と、その不活性な性質に関するエリオットの議論については、Bacigalupo (2007) も参照した(Bacigalupo, Massimo, 'Tradition in 1919: Pound, Eliot and the 'historical method'', in: Cianci, Giovanni, and Harding, Jason, (ed.) *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, pp.103-116)。

<sup>17</sup> *Selected Essays*, p.18.

<sup>18</sup> もちろん 1919 年当時においても詩人あるいは芸術家として活躍する女性は数多く存在していた(例えばエリオットは英国の小説家ヴァージニア・ウルフとは書簡をやり取りするなど友人関係にあった)。にもかかわらず、ここで「man」とい言葉を使用しているように、エリオットは、暗黙のうちに詩人・芸術家は男性のみであると想定していると思われる。このように、エリオットもまた性差別の慣習が色濃い時代の制約を受けていたともいえるだろう。

<sup>19</sup> エリオットがここで想定していたキーツのオードは『ナイチンゲールによせるオード』(*Ode to a Nightingale*, 1819)(中村健二訳、『キーツ詩集』(東京、岩波文庫、2016 年) 304-311 頁)と思われる。

<sup>20</sup> Nightingale は、night (夜) と galan (古英語で“歌うこと”を意味する) が組み合わさった言葉である。

<sup>21</sup> ナイチンゲールの和名は「サヨナキドリ (小夜啼鳥)」である。また「ヨナキウグイス」や「墓場鳥」の別名でも呼ばれる。

<sup>22</sup> 例えば、オウィディウスの『変身物語』においてナイチンゲールは、妹を姦した夫テレウスに対し、自分たちの子を殺し、それを料理として食べさせることで復讐を果たしたプロクネ(あるいはその妹のピロメラ) が変身したのとして描かれている(中村善也訳『変身物語(上)』(東京、岩波文庫、1981 年) 241-254 頁)。またアンデルセンの童話『ナイチンゲール』においてナイチンゲールは、死神に取りつかれた中国の皇帝のかたわらでさえずり、墓場を思い起こさせる美しくも物寂しいその歌で死神の郷愁を誘い皇帝から追い払う(大畑末吉訳、『完訳 アンデルセン童話集(二)』(東京、岩波文庫、1984 年) 99-117 頁)。

<sup>23</sup> 評論「伝統と個人の才能」で示されたこの「組み込まれた感情」と同じく、芸術作品の中で受け止められる(あるいは受け止められない)作者自身の感情について、エリオットは評論「ハムレット」(Eliot, T. S., 'Hamlet', 1919, in: *Selected Essays*, pp.141-146)のなかで、「客観的相関物」(objective correlative) による伝達(むしろ、その伝達が叶わないこと)を論じていた。そこでは、「芸術という形式で感情を表現する唯一の方法は、「客観的相関物」を見つけ出すことである。言い換えれば、特定の感情の方式となる一組の対象、状態、あるいは一連の出来事を見つけ出すことである」(*Selected Essays*, p.145) と論じられている。エリオットはその議論においても、シェイクスピアは『ハムレット』では主人公ハムレットの狂気に対する「客観的相関物」を発見することに失敗していると論じている。つまり、シェイクスピア自身の感情が伝達されないこと(つまりは、そこに見いだされる何らかの感情が解釈に開かれていること)を論じていた。エリオットは、このことにより『ハムレット』は芸術的に失敗作であると断じたが、この評価については本論の議論するところではない。

<sup>24</sup> エリオットが述べるように、評論「伝統と個人の才能」と全く同じ文章(*Selected Essays*, p.15)が示されている。

<sup>25</sup> *Selected Essays*, p.23.

---

26 この制作時に作者が行う批評行為についてはすでに第3章で概観したが、再び簡単に触れておこう。芸術家は自らの「感情」(emotions)を、「感触」(feelings)を用いて「非人称な感情」にすることにより未来の読者に届けようとする。「感触」をもたらすものは、芸術家のこれまで受容してきた文学史の輪郭である「有機的全体」に他ならない。「感情」を「感触」に託す際に行われる行為こそ、批評行為に他ならないのである。この制作時に行われる批評行為は、「有機的全体」という他者(他の作品)を必要とするが、自らの「感情」を未来の受容者に伝えるという自らの豊穡のために行われたものである。つまり、制作の際に行われる批評行為は結果として自己目的的な行為なのである。

27 *Selected Essays*, p.32.

28 ニュー・クリティシズムの批評家たちも、決して一枚岩ではない。彼らも理論上の揺らぎを見せており、この評論「批評の機能」執筆時期(1923年)当時のエリオットの思想は、ニュー・クリティシズムと歩調をとるかのように論じられていたことさえある(もちろん、詳細にエリオットの独自性を追求する本論は、両者の違いを強調していくのであるが)。実際に、ニュー・クリティシズムと同一視されることにエリオットが辟易としていたことが明らかになっている(McDonald, Gail, 'Eliot and the New Critics', in: Chinitz, David E. (Ed.) *A Companion to T. S. Eliot, New York, Wiley-Blackwell, 2014, pp.411-421*).

29 Eliot, T. S., 'Hamlet', 1919, in: *Selected Essays*, pp.141-146.

30 エリオットは、セネカ的な思想を端的に語ることはなく、もちろんセネカの思想を明確に示すことはしない。むしろ、「セネカ的」と後世が指摘しかねない(たとえばシェイクスピア作品のなかの)要素を取り上げ、その要素が被りかねない「解釈」の妥当性を検討していく。エリオットが認めるセネカ的な要素としては、たとえば、人生の最後における自己演出(オセロの自死の前の長台詞)(*Selected Essays*, p.130)や、自らの人生の悲哀を宇宙になぞらえる「奴隷の哲学」(*Selected Essays*, p.131)が指摘されている。

31 例えばエリオットは、これまで多くの批評家によって「マキアヴェリ的なシェイクスピア」や「モンテーニュ的なシェイクスピア」が提供されてきたという。さらに言えばシェイクスピアを「保守派のジャーナリストか革新派のジャーナリスト、あるいは社会主義のジャーナリスト」に仕立て上げることが可能であるし、「プロテスタントのシェイクスピアや懐疑論主義者のシェイクスピア」や「アングロカトリックのシェイクスピアや、カトリックのシェイクスピア」さえ作り出されてきたと述べている(*Selected Essays*, pp.127-128)。

32 「私(引用者註、エリオット)が本から抜き出したり、耳によくなじむので何の根拠もなく作り出した一節から私の伝記が作り出されてしまったりしている。そして、私が実際にあった個人的な経験から書いた事柄は、私の伝記ではいつも見落とされてしまっている。」(*Selected Essays*, p.127)

33 加えて、アレゴリーの使用(ここでは、読者に概念を映像的に思い浮かべる手法へのダンテの熟達)もまた、ダンテを読みやすくしていたとエリオットは述べる。すなわち、当時は「普遍的」であったカトリック神学や哲学の要素(「事実」)を、読者に(それぞれの裁量で)自由に思い浮かべさせる手法によりダンテは読みやすくなっていたと主張されているのである(*Selected Essays*, pp.242-243)。

34 エリオットは評論「ダンテ」の中で『煉獄篇』第十六章や第十七章をあげている。

## 第Ⅱ部 読者による「有機的全体」の更新

### 序

第Ⅰ部において検証したように、エリオットは評論「伝統と個人の才能<sup>1)</sup>」('Tradition and the Individual Talent', 1919)以来、「有機的全体」(organic whole)という発想を様々に展開してきた。エリオットによると、「有機的全体」とは、読者が触れてきた過去の作品の端的な総体を表すのではなく、各々の読者のなかで体系化された過去の作品たちがネットワークを築くことで示される評価の尺度であった(詳しくは、第Ⅰ部第1章1節参照)。

この「有機的全体」をめぐる受容の営みにおいては、読者が何らかの作品と初めて出会うとき、あるいは再び読み直すときに、その秩序との関係により、そのとき受容されている作品に対する読者の評価も決定される(ときには見直される)ことになるという(*SE*, p.15)。つまり、「有機的全体」は(初めて、とは限らず)新しく読まれることとなる作品に評価を与える基準でもあるのだ。エリオットはこのような読者による芸術作品受容のプロセスを、新たに受容される作品と「有機的全体」との比較対照という批評行為と見なした。さらにエリオットによれば、この「有機的全体」は新しい作品に対して一方的に価値を与える尺度であるだけでなく、同時に「有機的全体」もまた新しい作品によって編成の見直しを迫られるという。既存の「有機的全体」は、新しい作品の読書経験における吟味を経て、その作品の参入により更新されていくのである。そしてエリオットは、この評価の尺度としての「有機的全体」を生涯にわたり更新し続けていくことが読者の務めであると論じていく。このように「有機的全体」はエリオットの想定する作品受容過程の中心に据えられていた。その「有機的全体」とは、読者によって選定され(続け)た作品そのものではなく、それらのネットワークが示す読者それぞれにとっての文学たる認定基準なのである。この有機的「全体」は、自らの認定によって新たに加わる「部分」との間で新しいネットワークを築く。エリオットは、新陳代謝し続ける「全体」であることを、そしてそれが自身の手によって行われることを、読者とその「有機的全体」に要求しているのである。

それでは受容の場において、他者が選定した「有機的全体」をエリオットはどのようにとらえるのであろうか。本論では他者の(さらに言うならば特定の時期の)「記念碑的作品」(*SE*, p.15)の一部を示すものとして詩のアンソロジーを取り上げたい。アンソロジーとは、特定の時代や主題に沿って様々な作者の作品を一つに集めたものであり、その選定は特定の選者(大抵の場合は批評家や学者、文学者であるだろう)の評価によるものである。つまり、アンソロジーにはその時代や主題にふさわしいと選者が選んだ作品、すなわち選者の想定する「記念碑的作品」が収集されており、それは評価の尺度としての(選者の)「有機的全体」の一端を読者に示すものと言えるだろう。エリオットは評論「群小の詩とは何か<sup>2)</sup>」('What is Minor Poetry?', 1944)において、アンソロジーが持つ読者に対する効用を

肯定的に論じている。本論では、エリオットの見出すアンソロジーの効用を検討することにより、読者各々が自らの手で構成し展開する「有機的全体」という議論のなかで、アンソロジーが読者の「有機的全体」に対してどのような意義を発揮するのかを考察していきたい。つまり本論の関心は、エリオットの見出したアンソロジーの効用そのものではなく、その意義の強調の背後に、エリオットが抱き続けた批評の核心、「有機的全体」という思想が通底していることを明確にすることにある。ここには、更新され続けねばならない「有機的全体」という尺度が、エリオットの終生変わらぬ基調として鳴り響いている。加えてここには、彼が人生のなかで態度を変更した論点についても、彼自身の「有機的全体」の更新に、その変更の理由もまた見出されるはずである。

この副次的関心は、とりわけ、1927年のアングロサクソン・カトリックへの改宗により“変節”したと論じられることの多いエリオットの文芸制作・批評の歩みについて、従来とは異なる視点を提供しもするだろう。本論は、もちろん、エリオットが変化したこと自体を否定するものではない。むしろ、その変化こそ、彼が一貫して保持する「有機的全体」という理念が要請するところであったと考える。つまり、彼の“変節”を、エリオットの「有機的全体」の更新に基づく、各論・具体的な問題への見解の変化として理解したい。まずは「有機的全体」という発想について概観し、エリオットの説くアンソロジーの効用の拠り所について考察していこう。

## 第1章 過去の作品たちと、読者

まずは、エリオットの示すアンソロジーの効用を確認するために、彼の思想の基調たる「有機的全体」をめぐる過去の作品と読者の関係を今一度振り返っておこう。そしてここでは、(第I部とは異なり)受容プロセスにおける読者の役割に着目しつつ検討していきたい。予め述べておくと、エリオットの想定する芸術作品受容プロセスにおいては、読者は、新たな作品の価値を決定する尺度たる「有機的全体」を、用意すると同時に、その尺度を更新するか否かを決定する関係者の地位にあるといえる。過去の作品たちは読者の受容経験のただなかで、その都度、受容と新たな作品の評価の中心となるだろう。しかし、その都度の現在のなかで、評価の基準となる「有機的全体」は読者が経験した過去の作品たちによって編成されている。この前提を確認しておくことは、本論が考察する、アンソロジーという過去の作品の集積とその効用に即して「有機的全体」の意義を測るときには必要な準備となるだろう。

エリオットの思想においては、「有機的全体」という発想は(アリストテレス以来、一般に想定されるように)作品の構造(部分と全体の緊密な連絡)に適用されるものではない。エリオットのそれは、読者の想定の下で編成された過去の作品たちが示す文学の基準といえるものであった。(歴史的に)過去の作品であっても、いま新たに読者の受容の場に挑む

ときには、読者によって編成されていた「有機的全体」との比較対照が行われ、その作品の意義が決定され、場合によっては読者の読書経験のネットワークに算入されて、新しい「有機的全体」を導入するに至る。つまり、エリオットの議論のなかでは、アンソロジーに収録された過去の作品たちも、読者自身の手によって、「有機的全体」のあり方を左右する作品のネットワークへと参入が許されたときに（そして、そのときに限り）、受容経験において尺度を提供する「有機的全体」のあり方を更新させる可能性がある。もちろん、エリオットの関心は読者自身の手で「有機的全体」へと導かれるのかどうかという点であり、その読書経験がアンソロジーという装置によるのか否かは、それ自体では問題とならない。このとき、過去の作品と「有機的全体」の関係をエリオットがいかにとらえていたのかを振り返っておくことは、過去の作品の集まりであるアンソロジーにエリオットが見出した効用を理解する上で必要であろう。本論はここでもまた、(第I部と同様に) 評論「伝統と個人の才能」(1919年)を主に参照する。しかしここでは(第I部とは視点を変えて)、「有機的全体」をめぐる営みやそれを形成する「記念碑的作品」の選定における受容者の主体的な役割に注目していきたい。

評論「伝統と個人の才能」は、まず読者の作品受容のあるべき姿を論じている。ここで注目しておきたいことは、新しい作品を受容する際に、読者は比較を用いた批評を行い、その作品の価値を決定するというエリオットの議論である。エリオットによれば、受容経験とは比較に基づく読者による批評行為なのである。このとき、比較を用いた芸術作品の価値決定のあるべき過程をエリオットは次のように示した。

詩人を意義ある存在としたり、また詩人を評価したりすることは、その詩人がもつ死んだ詩人たちや芸術家との関係性を評価することに他ならない。あなたは、詩人を単独で価値づけることはできない。あなたは比較対象のために、その詩人を死んだ詩人たちのなかに位置づけなければならないのである。<sup>3</sup>

エリオットによれば、作品の価値や意義は、過去の作品との比較によってもたらされるという(エリオットは、ここではまだ「有機的全体」概念を導入していない)。この過程は、やがて、そのような過去の作品たちが示す「全体」との関係で「個々の作品の価値が再調整される」過程であると整理されること(*SE*, p.15)は、すでに第I部1章1節において確認した。エリオットによれば、そのような「有機的全体」との関係において比較に供せられることで、過去の作品は、新しく読まれる作品に対する評価基準に関与することとなるのである。読者の受容経験のなかで、過去の作品たちが形成するネットワークが受容者それぞれに与える価値基準を、エリオットはこののち一貫して「有機的全体」と呼ぶ。ここでは、比較に関わる作品の取捨選択を行う主体が、読者各人であるという点を強調しておくこととする。「有機的全体」を示すべくネットワークに導かれる作品たちとは、むしろ、

読者各人によって体系化されようとしている過去の作品なのである。このような過去の作品たちをエリオットは、「記念碑的作品」と呼び次のように記していた。

既存の記念碑的作品たちは、その各々の間で想定上の秩序 (an ideal order) を形成する。しかし、それは新しい、(全くもって新しい) 芸術作品がそれらの間にももたらされることによって修正されることとなる。<sup>4</sup>

では、そのような過去の作品たちは、どのようにして読者に与えられるのだろうか。読者自身の手による「有機的全体」の構成を主張するエリオットにおいては、もちろん、読者自身の読書遍歴が想定されるだろう。このとき、他者の手によって編纂されたアンソロジーを経由した読書経験もまた想定される場所ではある。エリオットは、アンソロジーによる詩作品の受容を、それだけでは等閑に付さない。その出自は問われず、むしろ受容者本人による吟味だけが要求されているのである。エリオットはアンソロジーの四つの効用を論じていくこととなる。本論は、続いて、アンソロジーという過去の作品の供給源にエリオットが効用を見出すとき、その背後で「有機的全体」という発想が、いかなる意義を与えているのかを考察していくこととなる。

## 第2章 「有機的全体」の更新におけるアンソロジーの効用

エリオットは評論「群小の詩とは何か」(1944年)において、読者に対するアンソロジーの効用を見出し列挙している。最初にエリオットは、詩のアンソロジーには読者に詩を読む楽しみを与えるという役割があると認める (*OPP*, pp.40-41)。さらにそれに加え、アンソロジー(「とりわけ死んだ詩人の作品のみを扱っているアンソロジー<sup>5</sup>」(*OPP*, p.41))は、文学史的に重要ではない詩人の作品や、文学史的には重要ではあるけれども、現在の読者にとっては好きになれない作品や、今ではだれも読まなくなった長編の詩などを効率よく紹介し、読む機会を読者に与えてくれるという。さらに、アンソロジーを読み進め(作られた年代や地域、あるいは形式が)様々な作品の間を渡り歩くことで、比較を通じ詩の発展を読者が手短かに把握することができるといった効用があると、エリオットは論じていく。まずは、エリオットの見出すこれらの効用について詳しく検討しよう。関心は読者自身の営みとしての「有機的全体」の編成にある。

### 第1節 個人的な愛着を抱く詩を発見するために

第一の効用としてエリオットは、アンソロジーが「どの文学史のなかでも大して目立たず、文学の動向に影響を及ぼさなかったが、(中略)それでも、ある読者たちにとっては個

人的には強い魅力を持つであろう詩人」(OPP, p.42)を見つけ出す手助けをしてくれると  
いった点をあげている<sup>6</sup>。エリオットは、文学史的に重要であるとみなされる作品しか読ま  
ない読者を「まじめな学生にすぎず、詩の鑑賞に自分というものをほとんど持ちこんでい  
ない」(OPP, p.42)と断じる。ここにも、読者が自らの「有機的全体」の編成を他者任せ  
にすることに対するエリオットの批判が示されている。“文学史的に重要である作品”とは、  
他者がその作品を「記念碑的作品」として評価した作品であり、必ずしも読者自身がそ  
のように評価を下すとは限らない。エリオットは、読者自らの手で「有機的全体」を編成  
することを作品受容においても何より重視しているのである。読者が自らの手で「有機的  
全体」を更新することの重要性は、次のような一節にも表れている。「一つのアンソロジー  
の中でそれらの詩人(引用者註、ミルトンやワーズワースやシェリー)の作品(中略)を読み、  
楽しんだにもかかわらず、それでもなお彼らの作品全てを手にとってみようとか、少なく  
ともそのほかに好きになるかもしれないものがあるかどうか見極めようという好奇心や欲  
求を持たない人は、私に言わせてもらえば、いずれの人物も真の詩の愛好家とは言えない」  
(OPP, p.41)。エリオットによれば、アンソロジーに載っている詩を楽しむということは橋  
頭堡にすぎない(これは日常の感覚をこえない)。むしろエリオットの思想は、その後に求  
められる読者の行動にみてとれる。つまり、アンソロジーを通じて好きになった詩人の作  
品を、その後自らの手によって読み進めていくことが重要であると論じられていたのであ  
る。というのも作者のなかには、その作者の全作品を読むことにより、個々の作品がより  
一層楽しめるようになる作者が存在するとエリオットは考えるからである<sup>7</sup>。それゆえ読者  
は、そのような詩人の作品を“正当に”評価するために、アンソロジーに載っている作品  
だけでなく、その詩人の全作品を読み、自らの「有機的全体」のあり方へと反映させねば  
ならないのである。さらに、(さきほどの引用で示したような)著名な詩人だけでなく(エ  
リオットの言葉を借りるならば)読者は各々異なる「全く歴史的には重要ではない何人か  
の詩人に対する個人的な愛着」を抱くはずである(OPP, p.42)。ひとときの受容であれ読  
者自身の判定を要請したはずのエリオットが、それゆえに「個人的」であることを越えな  
い読者各々の判定を、ことさらに「個人的な愛着」と呼ぶことは注目される。“公的な”あ  
るいは“正統的な”愛着などがあるのだろうか。その解は、次の効用を考察する際に本論  
が触れる「主流」(the main current)と呼ばれる作品が、「有機的全体」による評価に寄与  
するという議論によって与えられる(予め示すならば、そのような「主流」作品との接触  
を経て、個人のひとときの「有機的全体」が更新されていくこととなるという。これにつ  
いては次節で論じよう)。

このような端緒ともなる「個人的な愛着」を持つような作品に出会うきっかけを与える  
といった点が、エリオットの考えるアンソロジーの第一の効用だったのである。もちろん、  
この効用はきっかけにすぎない。その後、読者は自らの手によってその詩人による他の作  
品を読み進め、その詩人の作品全てを「有機的全体」という作品たちのネットワークに組

み込むか否かを判断せねばならぬのである。アンソロジーという他者の「有機的全体」はあくまで、読者に自らの「有機的全体」を更新するためのきっかけを与えるにすぎないのである。

しかしながらエリオットは、“文学史的に重要な作品”として評価されてきたもの（いわゆる“名作”）に対して、「有機的全体」の議論において特別な地位をあたえてもいる。エリオットは評論「伝統と個人の才能」（1919年）において、このような“名作”たちを文学の「主流」を形成する作品と呼んだ（*SE*, p.16）。その議論は、次の効用とともに検討することにしてしよう。

## 第2節 いわゆる“文学史的に重要な詩”を読むために

第二の効用は、「（引用者註、文学史的には）著しく重要であるが、私たちがその作品をどうしても好きになれない詩人についての有益な知識」（*OPP*, p.42）を私たちに与えてくれるという点である。このような詩人たちの作品<sup>8</sup>は、それらを知っている（もちろん、自身で読むということとは別である）ということで、他の詩をより正当に理解することができるという。それゆえ、読者の好みにかかわらず、重要な詩人の作品を読むことは有益であるとエリオットは述べる。他の作品をより正当に味わうために、読者は文学史的に高名な作品を（たとえその作品を気に入らなかったとしても）読む必要があるのだ。つまり、それらの作品によって「有機的全体」が更新されれば、新たな尺度が形成され、その他の作品たちをより正当に理解することができる、とエリオットは考えるのである。しかしエリオットによれば、それらの作品には一般の読者は喜びを感じないので、文学の教師や芸芸批評家として身を立てようとするもの以外、自ら進んで読んで面白くない詩を読み通そうとはしないと（*OPP*, p.42）。しかし、そのような読者にとってアンソロジーは、読んでも面白いと感じないために手に取ろうとしない作品を、手に取る機会を与えてくれるといった意味で有益なのである。またエリオットは、評論「ジョン・ドライデン<sup>9</sup>」（‘John Dryden’, 1921）において、ドライデン作品の重要性を論じるために、同様の議論を行った。エリオットはドライデンの詩が「今の読者」にとって受け容れることが難しいと認めながらも、それでも「ドライデンを十分に楽しむのでなければ、百年にわたるイギリスの詩を十分に楽しみ、正しく評価することはできない」（*SE*, p.306）と述べた。その前提となっているのが、「主流」に触発された読者各人による「有機的全体」の（新たな）獲得、それに基づく評価だったのである。ドライデンの作品を読んで、その読書経験を自らの「有機的全体」に反映させることにより、その読者は他の英詩をより正当に理解することができる、と論じているのである。この主張は、エリオットが評論「伝統と個人の才能」（1919年）の中で、詩人と過去の作品たちとの関係を論じる際に扱った、「主流」と呼ばれる作品たちについての議論（*SE*, pp.16-17）においても展開されていた。エリオットは、読者の読書傾向



とは独立に、作品受容過程のなかで常に参照され続けねばならない作品があると主張する。それが「主流」とされる作品たちであり<sup>10</sup>、それらは、(ときには作者の思惑を離れて) 読者が作品を実際に受容する際に受け取る、特定の言葉や句にまとわりついた効果(エリオットはこれを「感触」(feelings)と呼ぶ)を提供するがゆえに重要だった。この「感触」のおかげをもって読者は新しく受容する作品を理解することができる。エリオットは論じていたのである(*SE*, pp.18-19)。したがって、この「感触」の系譜を参照しながら作品を理解し観賞するためには、「主流」と(エリオット自身によって)見なされる作品を受容する必要があると彼は考えたのである(エリオットの「有機的全体」という思想は、原則的には個人の受容経験を基盤とするという意味で相対主義的な思想であるが、この「主流」という(読者の主観を越えた)客観的な指標を持ち込むことにより、いくらかの拮抗を抱えてしまう)。そのため、エリオットならぬ読者個人の嗜好とは別に、文学史的には重要である詩人たちの作品を、読者は受け容れなければならなかったのである。

しかし、この「主流」を形成する作品を多く受容すればいいというわけではない。その数ではなく、「主流」から自らの「有機的全体」に対し何を引き出すのかが重要なのである。もちろん、読者各人が自らの手で行わなければならない。そして、その“重要な作品”を読者は好きになるとは限らない。そのような場合にそれらの作品を「有機的全体」に組み込むための紹介の場を与えてくれる、これをエリオットはアンソロジーの第二の効用としてあげていたのである。

### 第3節 断片的には評価すべき詩を、しかも効率的に読むために

第三の効用は、「全般的には面白くはないがときおり輝きをしめすような詩人」(*OPP*, p.43)、あるいは「今となつては読まれることのなくなった詩(とりわけ長編の詩)」の(読者自身にとって)良い部分を教えてくれる(*OPP*, p.43)といった点である。言い換えればアンソロジーでのみ見かける詩人たちの詩を教えてくれるという効用である。もちろん、ある人にとっては個人的な愛着を抱く作品となる場合もあるので、その詩人の全ての作品や、長篇の詩全体を受容することになる読者もいるだろう(このような場合はアンソロジーの第一の効用(個人的な受容者に関わる)となる)。しかしながら、多くの読者にとっては(たとえその作者が能力もあり他の詩人と比べ際立っていても)その詩人の全作品や長篇の詩を読み通し、自分にとって有益な部分を見つけ出すといったことをする時間的余裕もなく、そのようなことをしてもめったに報われることはない、エリオットは述べる(*OPP*, p.43)。しかし、それでも全作品を読むべきで、その全てが「有機的全体」を左右する可能性は乏しいが、断片的には「有機的全体」に影響を及ぼしうる詩人が存在するというのである<sup>11</sup>。そしてそのような読者に対し、アンソロジーは、その詩人の全ての作品や長篇の詩の何もかもを読まなくても、その詩のいまだ生き生きとしている部分を教

えてくれるといった意味で有益であるとエリオットは述べるのである（*OPP*, p.43）。但しエリオットは「アンソロジーの編集者が、(実作者として)よく読まれているだけでなく、繊細な趣向の持ち主である場合」（*OPP*, p.43）に限られるとしている。アンソロジーは、読者にとって「有機的全体」の再編へとつながるかもしれない有益な部分（もちろんこの部分はアンソロジーの編集者が有益だと思った部分でもある）を、効率よく読者に提供してくれるといった効用を持つのである。もちろん、最後の手続きは、読者自身が行わねばならない。

これまでに確認してきたアンソロジーの三つの効用はいずれも、エリオットの「有機的全体」概念を背景とする。つまり、その「有機的全体」の再編・更新に寄与するかもしれない作品たちを読者に効率よく紹介してくれるという効用であった。もちろんアンソロジーは、「有機的全体」の（再）吟味にむけて、参照すべき作品たちを読者に紹介してくれるにすぎない。そのような作品たちが「有機的全体」の編成に（結果として）寄与するか否かは読者各々に（さらにいえばその都度の「有機的全体」という尺度に）ゆだねられている。この読者自らの手によって「有機的全体」を更新してゆくこと（時間のかかる作業である<sup>12)</sup>）を重視するエリオットにとって、この効率の問題は配慮するところであろう。このような効用の背景には、エリオットが1919年の評論「伝統と個人の才能」以来繰り返し論じる多様な作品による「有機的全体」への帰着の推奨がある。そのなかでエリオットは、すでに第I部において詳しく検討したように詩人は自らの「有機的全体」を「もっぱら個人的に敬愛する一人か二人の詩人のみで自らを形作ることも、詩人がもっぱら自らの気に入っている一時代の作品のみで自らを形作ることもできない」（*SE*, p.16）と論じていた。そのときエリオットは、詩人は自らの「有機的全体」を、自らがひととき好む数人の詩人や時代の作品から安易に想定してはならない、幅広い文学史を意識せねばならないと論じているのである。もちろん、その議論において論じられていたのは制作者である詩人であり、評論「群小の詩とは何か」（1944年）において論じられているのは受容者たる読者であるという違いがある。先に確認したように、読者は自らの「有機的全体」をエリオットが理想とするような多種多様な作品によって想定するのではなく、もっぱら自らが好む作品や文学史的に重要な作品だけで作り上げることもありうるだろう。しかしながら、詩人と同じく「真の詩の愛好家」も、自らの「有機的全体」を様々な種類の作品によって作り上げるといった点においては共通している。この観点は評論「宗教と文学<sup>13)</sup>」（‘*Religion and Literature*’, 1935）においてもなお示されていた。エリオットは、芸術作品を受容する読者は「皆が批評家であるように努めるべきである、批評を新聞で評論を書く連中にまかせてはならない」（*SE*, p.395）と述べた。批評家たる読者とは、芸術作品を受容する際に、自らが編成した「有機的全体」を基準として、新たに読まれる作品に独自の評価を下す読者のことである（そしてもちろん、新しい作品に評価を下すと同時に、価値を与えた「有機的全体」もまた更新されることになるだろう）。そして、「新聞で批評を書く連中」とい

った他者によって下された芸術作品に対する評価（批評）をそのまま受け入れること、つまりは他者の手による「有機的全体」を鵜呑みにすることを、エリオットは否定的に論じているのである。ここにおいても、読者が「有機的全体」の編成を他者に任せることに対するエリオットの批判が見て取れる。読者は各々の「有機的全体」という独自の基準を持ち、文学作品を評価しなければならないのである。そしてエリオットは、批評家としての読者の成長は、一人あるいは少数の文学者の作品によってのみから編成された「有機的全体」が、様々な作品受容を通して、多様な作者や作品をのみ込んだネットワークを反映した「有機的全体」へと複雑化していく過程にあると論じた（*SE*, p.395）。ここにおいても、読者が自らの手で多様な種類の作品によって支えられた「有機的全体」を想定することを、エリオットが重要視したことが見て取れる。このように、「有機的全体」の（再）編成へとつながる作品の多様化の推奨と、それを各々の読者が自らの手で行わなければならないという議論は、時代を経ても変わらぬエリオットの基調となっているのである<sup>14</sup>。

次に本論は、読者によって選ばれた「有機的全体」という尺度を左右する作品たちが、そのなかで各々の間に作り上げる秩序の形成に注目することになる。この「有機的全体」の秩序に関係するものとして、エリオットもまた、アンソロジーの第四の効用を論じることとなるだろう。アンソロジーは、新たな作品の紹介にとどまらず、すでに「有機的全体」の一員としてその座が与えられている作品たちに対しても、それらがつくり上げている関係に更新を迫り、読者にその価値を見直す機会を与えてくれるという。鍵となるのは、読者自身による「比較」である。

#### 第4節 「有機的全体」内の秩序の再更新のために

第四の効用としてエリオットは「（引用者註、複数の詩人を）比較するという利益、すなわち詩の発展のあらましを（引用者註、一人の詩人の全作品を学びながら推測するよりも）手短に得ることができる」（*OPP*, p.43）という点をあげる。エリオットの想定によれば、「一人の詩人の作品を全体にわたって読むことによってのみ学ぶことができることが多くあるのであれば、次から次へと詩人を渡り歩いていくことによって学ぶことになることも多くあるはずである」（*OPP*, pp.43-44）。まず、ある特定の詩人の全作品を読むことで何らかの「有機的全体」を読者は獲得し、その詩人の個々の作品をよりいっそう楽しく読むことができるようになる。しかし、さらに進んで他の様々な（時代や様式が異なる）詩人の作品を読むときには、もちろんこの時もかつての「有機的全体」という尺度は更新され、当の詩人の作品に対してまた別の新しい評価を与えることも可能になるというのである。また、すでに検討した、第二の効用（いわゆる“文学史的に重要な詩”へのアクセス）を待つまでもなく、単一の詩人の全作品からは容易に獲得できない文学史的な視座を、複数の詩人の手になる作品の比較は可能にしてくれる。このような複数比較でないといかなえられない

批評行為についてエリオットは、評論「ベン・ジョンソン<sup>15</sup>」(‘Ben Jonson’, 1919)においてベン・ジョンソンとクリストファー・マーロウの関係を挙げて具体的に示している。そこでエリオットは、マーロウの作品を読んだ後にジョンソンの作品を読めば、ジョンソンを初めは受け入れることができなかつた読者も「詩人そして劇作家としてのジョンソンに対する公平な見解」に到達する可能性があるとして述べていた (*SE*, pp.152-153)。つまり、マーロウの作品を、自身の「有機的全体」へと組み込んだ後に、その「有機的全体」を基準としてジョンソンの作品を評価したとき、読者にはジョンソンの作品に、(読者個人の読書経験を離れた「主流」の存在を考慮するとき)より望ましい評価を下す可能性が開かれるのである。読者はジョンソンからマーロウへと読み進めることにより、ジョンソンの作品に新たな価値を見出すことができるのである。つまり、読者はそれぞれ、各自の「有機的全体」を暫定的に抱きながらジョンソンの作品に対峙している。しかし、マーロウの読書体験と、ジョンソンのマーロウとの比較から、ジョンソンの作品に新しい評価(エリオットのいう「公平な見解」)を与えることのできる視座と新しい「有機的全体」が手に入る。このような「有機的全体」の更新を経て読者は、ジョンソンに(そして同時にマーロウに)対する新しい評価を下すことができるのである。そして、このような比較はジョンソンとマーロウの間だけではない。読者によって新しく読まれる作品と、「有機的全体」を左右する全ての作品との間で必ず行われるプロセスなのである。エリオットの言う「詩の展開のあらまし」とは、古いものから新しいものへという歴史的な詩の発展の概要ではない。「有機的全体」を介して読者によって見出された任意の複数の詩人の関係から推定される展開なのである。

アンソロジーは様々な作品を選者の文脈に従い読者に作品を提供する。アンソロジーを通じて読者は、複数の詩人の間に新しい比較や関係を見出し、かつて読んだことのある作品に対しても新たな評価を下すことができるのである。このとき、読者の「有機的全体」内の秩序が再編成されたのである。このようにアンソロジーは、読者に新しい「有機的全体」を招来するかもしれない新たなネットワークを提案するだけでなく、たとえ新しいメンバーを加えなくとも既存の「有機的全体」の内部で秩序を再更新し、既存の「記念碑的作品」に対し新たな価値づけを与えるといった効用も持つのである。そしてこの第四の効用においても、「有機的全体」との比較により個々の作品の価値が読者によって決定されるというエリオットの初期から変わらぬ基調が見受けられる。

### 第3章 “更新され続けるべき”という揺るがない主張

本論は、評論「群小の詩とは何か」(1944年)においてエリオットが示したアンソロジーの四つの効用の背後に、彼が抱き続けてきた「有機的全体」という思想が関係していることを確認した。アンソロジーの効用は、まずは、当の読者に「有機的全体」を構成する「記

念碑的作品」となる可能性を持つ作品たちを効率よく紹介し、読者に複数の詩人や作品の間で比較を行う手助けをするという点にあった。そしてより重要なことは、そのようにして、読者自らが「有機的全体」を更新する機会を得るという点である。アンソロジーはきっかけにすぎない。それ自体は、いわば他人の仕事であって何の問題もない。問われているのは、そこから他ならぬ読者各人が何を摂取し、自らの手で「有機的全体」を更新するかどうかであった。

すでに確認してきたように、エリオットの批評活動には、初期の評論「伝統と個人の才能」(1919年)以来、この「有機的全体」という思想が通底しているといってもよい。「有機的全体」という発想は揺るがない。その一方で、エリオットの批評活動のなかには、修正されていった論点もある。例えば、第I部第5章でも論じた、作者の「信念」(belief)に向ける読者の態度に関する論点である。作者の「信念」(作品に関わる信仰上の前提など)を読者が信じていないときの理解の是非は、評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム<sup>16</sup>」(‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’, 1927)当時のエリオットの課題であった。このような作者の「信念」が読者の受容経験に及ぼす影響については、エリオットはそれまで冷淡な把握を示してきた<sup>17</sup>。歴史のなかで積み重ねられてきた「感触」(feelings)を重視するエリオットは、作者の意図や作品の示す内容、また語句の意味についての読者の理解には、無頓着といっても良いほどの寛容さを示してきたのである。しかし、評論「ダンテ<sup>18</sup>」(‘Dante’, 1929)の長大な第二章自註においてエリオットは、作品受容の際に読者が作者の「信念」を理解することに意義があることを認めた<sup>19</sup>。つまり、アングロサクソン・カトリックへの帰依を経た1929年の評論「ダンテ」では、ことに教義に対する理解を作品受容に必要なものとして重要視することとなったのである。

この態度変更を、彼のカトリックへの傾倒の文脈で理解することもまた可能であろう。実際、エリオットの批評における転換は、1927年以降の信仰の強化によって説明されることが多かった。例えば、Materer (1994)<sup>20</sup>は、1927年のエリオットのカトリックへの帰依の公表が以後のエリオットの批評に大きく影響を与えたと論じていた。また、エリオットの回心をMatererほど重要視しないMcNelly Kearns (1994)<sup>21</sup>の議論は興味深い。エリオットによれば、読者は宗教を扱った作品(例えばダンテの『神曲』)を読む際に自らの宗教的な信念とは独立して「詩的な同意」(poetic assent)を与えることができる。McNelly Kearnsは、これを認めた。つまり、カトリックへの傾倒を経た評論「ダンテ」(1929年)の評論家が、「信念」の如何にかかわらず「有機的全体」という評価の形式によって独立に詩作としての地位を与えうることをMcNelly Kearnsは認めているのである。しかし、McNelly Kearnsは、その「同意」には「読者の不信心の保留も信仰の抑圧も伴わない」というエリオットの議論でさえ、「ここでも信仰や教義の問題は無関係ではなかった」と注記することを怠らない。このように、エリオットの宗教は、エリオット自身の過去の作者に対する「信念」にも、エリオットという評論家に対する研究者の「信念」にも影を落とし

ているのである。

確かに、詩人の抱いた（キリスト教的）信念に対するエリオットの態度は変わったのかもしれない。本論はその「内容」の変化を認めても良い。しかし本論は、そのような態度を導き出した「有機的全体」というエリオットの思考「形式」を、しかもその一貫性を重視するものである。作者の信念に対するエリオットの“変節”を強調する Materer や McNelly Kearns の主張は、回心を経たエリオット自身の（過去の作家への）信念の「内容」を重視するものであった。これに対し、エリオットの思考「形式」を重視する本論は、エリオット自身の信念の「内容」が変わった可能性を排除するものでも、具体的に（例えば McNelly Kearns の想定するように<sup>22)</sup>）エリオットの批評の変更の詳細を論うものでもない。むしろ、作者の信念が処理される、更新され続ける「有機的全体」というエリオットの評価形式が一貫していること、そして変化した（かもしれない）エリオットの信念の「内容」もまた、変わらず更新され続ける「有機的全体」という評価と思考の形式から導き出されたということを本論は重視するのである。

エリオットの思想の基調は揺るがない。読者の受容の要となる「有機的全体」は、ときにアンソロジーなどを通して読者によって生涯にわたり更新され続けなくてはならない。同様にエリオット自身も、読者として、様々な作者や作品にふれ、自らの価値と評価の基準を提供する「有機的全体」という尺度を更新し続けたのである。そこから諸問題を眺める視野とそこにうつる景色の「内容」は、推移していかねばならない。キリスト教的な文学作品であれ、ドライデンのそれであれ、おのずから評価と価値のあり方は変化していくこととなった。このように、エリオット自身が、受容経験とともに批評行為の根幹でもある「有機的全体」の編成を更新し続けたからこそ、エリオットの批評の各論には推移が見受けられるのである。本論は、エリオットの各論にみられる批評の変遷を、エリオット自身の「有機的全体」の更新に伴う必然的な帰結と理解する。

## 小括

ここまで、評論「群小の詩とは何か」（1944年）においてエリオットが論じたアンソロジーの効用を検討することにより、他者の「有機的全体」の意義もまた、批評に関わる原則すなわち各人の構成する「有機的全体」の議論によって与えられているということを明らかにしてきた。そのなかでエリオットはまず、他者の提案する「有機的全体」は、読者に対して自らの「有機的全体」を効率よく更新するきっかけを与えてくれるといった働きがあると論じた。そして、そのきっかけを与えられたのちに読者が自らの手で実際に「有機的全体」を更新し、不断に詩作品を読み続け、さらには自らの「有機的全体」を更新し続けていくことこそが重要であるとエリオットは論じていたのである。このような、読者自らの手による「有機的全体」の生涯にわたる更新の推奨は、エリオットの初期の評論「伝

統と個人の才能」(1919年)においてすでに明らかにされたものであった。そして、1944年に発表された評論「群小の詩とは何か」に至っても、アンソロジーの効用の背景として「有機的全体」という思想は変わらずその議論の中心にある。エリオットの実生活における転換を経てもなお、「有機的全体」に基づく制作と批評という思想は、その思索の基調となっていた。このとき、変わらず保持されるその「有機的全体」という思想、しかも不断に更新され続けるべき「有機的全体」という思想に、様々な題材に即した批評の各論の変化もまた、その理由が求められるべきであろう。続く第Ⅲ部においては、エリオットの詩劇批評・制作の検証を通じ、彼の作品制作実践における思想の推移や更新を検討していきたい。

---

<sup>1</sup> Eliot, T. S., 'Tradition and the Individual Talent', 1919, in: Eliot, T. S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, Third Enlarged Edition 1951, 13-22.

<sup>2</sup> Eliot, T. S., 'What is Minor Poetry?', 1944, in: Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, pp.39-52.

<sup>3</sup> *Selected Essays*, p.15.

<sup>4</sup> *Selected Essays*, p.15.

<sup>5</sup> もちろん、生きている詩人のみを扱ったり、死んだ詩人の作品と生きている詩人の作品を一緒に扱ったりしているアンソロジーもある。しかしエリオットは、一般的に読者がそのようなアンソロジーを手にすることはめったにないという。そのため、評論「群小の詩とは何か」(1944年)でエリオットは、「死んだ詩人たちだけを扱っているアンソロジー」に限定してその効用をあげている(*On Poetry and Poets*, p.41)。

<sup>6</sup> エリオット自身が個人的に愛着を抱く詩として、評論「群小の詩とは何か」(1944年)においては、サー・エドウィン・アーノルドの『アジアの光』(*The Light of Asia*, 1879)があげられている(*On Poetry and Poets*, p.42)。

<sup>7</sup> このような作者の例としてエリオットは、評論「ダンテ」(Eliot, T. S., 'Dante', 1929, in: *Selected Essays*, pp.237-277)において、ダンテやシェイクスピアをあげている(SE, p.245.)。

<sup>8</sup> このような作品の例としてエリオットは、スペンサーの『妖精の女王』(*The Faerie Queene*, 1596)(エリオットは評論「群小の詩とは何か」(1944年)では*Faery Queen*と表記)や、ワーズワースの『序曲』(*Prelude*, 1850)をあげている(*On Poetry and Poets*, p.42)。

<sup>9</sup> Eliot, T. S., 'John Dryden', 1921, in: *Selected Essays*, pp.305-316.

<sup>10</sup> 評論「伝統と個人の才能」(1919年)の中ではエリオットはホメロスやシェイクスピアをあげている(*Selected Essays*, p.16)。

<sup>11</sup> 評論「群小の詩とは何か」(1944年)においてエリオットは、アンソロジーの中でしか見かけない詩の例として、トム・ムーアの『ララ・ローク』(*Ralla Rookh*, 1817)をあげている(*On Poetry and Poets*, p.43)。

<sup>12</sup> エリオット自身も、評論「ダンテ」(1929年)において、ダンテの『神曲』「煉獄篇」を受け入れるのに時間がかかったと回想していた。エリオットによると、「煉獄篇」を理解するばかりでなく文学史的に正当に評価するためには、『神曲』を全て読み通すだけでは不十分であり、『神曲』以外の様々な作品を受容する必要があるという(*Selected Essays*, p.262)。

<sup>13</sup> Eliot, T. S., 'Religion and Literature', 1935, in: *Selected Essays*, pp.388-401.

<sup>14</sup> 評論「伝統と個人の才能」(1919年)においてエリオットは、「有機的全体」を編成するためには、芸術作品に対する莫大な量の知識が必要となるのではないかという懸念を否定している(*Selected Essays*, pp.16-17)。

<sup>15</sup> Eliot, T. S., 'Ben Jonson', in: *Selected Essays*, pp.147-160.

<sup>16</sup> Eliot, T. S., 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca', 1927, in: *Selected Essays*, pp.126-140.

<sup>17</sup> 評論「シェイクスピアとセネカのスโตイシズム」(1927年)においてエリオットは、シェイ

---

クスピア作品のなかにセネカ的な発想を探ることは可能だが、実際にシェイクスピアがセネカ哲学を信奉していたかどうかはまではわからないと述べた。またシェイクスピア作品から、セネカ信奉をはじめ彼の「信念」を突き止めることは不可能であると論じた。それゆえ、読者はシェイクスピア作品を理解するために、セネカ哲学を理解したり信奉したりしようと煩わされるべきではないと結論付けた。

<sup>18</sup> Eliot, T. S., 'Dante', 1929, in: *Selected Essays*, pp.237-281.

<sup>19</sup> 評論「ダンテ」(1929年)第二章自註においてエリオットは、ダンテという事例においては、ダンテの「信念」は再び突き止めることが可能であり(エリオットによるとそれはトマス・アクィナスの神学であるという)、それを読者自らも「信念」として共有した方が、喜びが大きいと論じた。( *Selected Essays*, pp.269-271.)

<sup>20</sup> Materer, Timothy, 'T. S. Eliot's critical program', in: Moody, A. D. (Ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 1994, pp.48-59.

<sup>21</sup> McNelly Kearns, Cleo, 'Religion, literature, and society in the work of T. S. Eliot', in: *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, pp.77-93.

<sup>22</sup> 宗教に傾倒して以来、エリオットは文芸批評にキリスト教的見地を持ち込むようになり、文学を宗教に関係づけて批評するようになったと、McNelly Kearns は論じた。つまり、エリオットは作品で扱われている宗教的「信念」を文芸批評において重要視するように変貌を遂げたと結論付けたのである( *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, pp.90-91)。



### 第Ⅲ部 「形式」への関心：

#### 詩劇におけるコーラスの機能

##### 序

本論はこれまで、エリオットの文芸活動の根幹たる、「有機的全体」という尺度に基づく「評価・批評・制作」という発想を検討してきた。そして彼の批評における方針の転換をも、そのような更新に伴う自然的帰結として理解してきた。つまりエリオットの批評活動に見受けられる各論的な意見の諸変更を、彼の実人生の変化から説明するという方策は採らなかった。むしろ、それらの変更は、エリオットにとっては更新されて行かねばならなかった“その時々”の尺度（「有機的全体」）からの帰結として理解される（当然、各論もまた変化せざるとえない）と主張してきたものである。

続いて第Ⅲ部では、エリオットの制作活動における方針転換（詩劇という舞台実践への参加）を手掛かりに、彼の批評における、また別の思想の更新（各論的な変化）を確認していきたい。もちろん、その基盤となる「有機的全体」という発想はなおも揺るがない。

第Ⅲ部ではエリオットの詩劇制作・批評活動を取り上げる。エリオットは、そのキャリアの後半において、制作活動の場を詩から詩劇へと移行していった<sup>2</sup>。制作にあたるジャンルの拡大とともに、エリオットが生涯を通じ取り組んだ批評の領域においても大きな方針の転換が見られるようになった。この第Ⅲ部においては、次の二つの批評方針の転換を検討してゆく。一つは、制作者が自身の作品を語ることの解禁であり、もう一つは、詩における韻律形式やリズムといった詩の音楽的・形式的側面に対する批評的関心の拡大である。

制作者が自らの作品に分析を加える批評行為について、エリオットは、（それまでも、その意義を認めたことがないわけではないが）、評論「伝統と個人の才能<sup>3</sup>」（‘Tradition and the Individual Talent’, 1919）以来主張し続けてきた「読者の主体的な受容活動を妨げるような批評」であるとして慎重な見解を示してきた<sup>4</sup>。とりわけ作品の下敷きとなった作品（作品の起源）への作者自らによる言及やほのめかしは、読者を作品の起源探しという甲斐の無い作業へ向かわせる行為として幾度となく戒めていた。実際、詩劇制作に従事するようになってからも、評論「批評の領域<sup>5</sup>」（‘The Frontiers of Criticism’, 1956）にて、詩作の種明かしについては批判的な反省を述べていた。つまり、エリオット自身の代表作である長篇詩『荒地』（*Waste Land*, 1922）を出版する際に長大な訳注<sup>6</sup>を付けたことを、「多くの研究者をタロットカードや聖杯を追いかけるようなまったく無益な探求(a wild goose chase)に追いやった」（*OPP*, p.110）と反省していたのである。これは、引用を多用した同作品の典拠をエリオット自ら註として示したことにより、読者（や研究者）が詩行の材源ばかりに目を向けるようになってしまったために、受容における多様な解釈を妨げてしまったことに対する彼の後悔であった。しかしながら、その一方でエリオットは、詩劇制

作に関しては異なった態度を表明している。例えば1951年の評論「詩と劇」(‘Poetry and Drama’, 1951)において、自身の詩劇『カクテル・パーティー』(*The Cocktail Party*, 1949)の物語の典拠が、エウリピデスのギリシア悲劇『アルケステイス』にあることを明らかにすることもあったのである(OPP, p.91)。このような作者自身による種明かしは、かつて詩作品を評論する際のエリオットにおいては到底許されない行為であった。ここには、各論的な態度変更の一つ(詩劇制作に関しては種明かし自体が問題なのではなく、「そうしてもなお、それが気付かれない」という新たな意義を与えるという態度変化)が見てとれるだろう。本論は、これを検討すべき課題の第一に掲げたい。

そして、第二の課題である。翻れば、詩の韻律や形式に対する関心もまた、詩劇制作に進出する前のエリオットの批評活動においては低いものであった。批評家としてのキャリアの初期(1910年代後半)から詩劇批評を行ってきたエリオットであったが、その際には、韻律形式やリズムといった要素が詳細に論じることにはなかった。(詳細は後述するが)例えば1919年の評論「ハムレット」(‘Hamlet’, 1919)においてエリオットは、同劇第一幕一場のホレイショの台詞の一部の韻律に言及するが、当時のシェイクスピアの韻律の技巧(が未熟であることの)の実例として引用するのみであり、その韻律に対する分析が行われることはなかった(SE, p.143)。しかしながら、詩劇制作に取り組むようになったエリオットは、(自作他作問わず)詩劇作品の台詞やコーラスの韻律形式に対する分析を批評のなかで行うようになった。

繰り返すが、この第Ⅲ部においても、エリオットの詩劇における上の二つの批評態度変更は、彼の実人生の反映としてではなく、やはり彼自身の制作ジャンルの変更に伴う批評基準の更新、彼の詩劇制作への参画に伴う「有機的全体」(批評尺度)の更新によってもたらされたものとする。以下、第Ⅲ部では、このようにエリオットが詩劇制作に携わるようになって以降の「詩の音楽的側面」への着目と、自作品に対する「自己批評」(種明かし問題を含む)を、彼が自らの詩劇作品についての分析を行った評論「詩と劇」を参照しつつ検討していきたい。

その前段階として、まずはエリオットが従来示してきた批評姿勢の確認を行ってきたい。そこでは、韻律やリズムといった詩の音楽面に対する無関心と、自身の作品に対し分析や注釈を作者自ら加えることへの拒否が見て取れるであろう。そしてそのようなエリオットの批判的な態度を明らかにするために、(詩劇制作に携わる以前の)彼とは反対に、詩において詩行が伝える内容よりも、詩の形式や音楽面を重視し、自作やその制作過程を積極的に分析・開陳した二人の詩人・批評家、すなわちエドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe, 1809-1849)とポール・ヴァレリー(Paul Valéry, 1971-1945)の作詩論<sup>9</sup>をまずは補助線として検討する。次いでこの両者に対するエリオットの批判を検討することによって、詩作品に対する彼の基本的な批評姿勢を確認したい。

## 第1章 形式重視・自己目的的な詩論への批判：

### ポーとヴァレリーへの不満

詩劇に関するエリオットの態度変更の理解を進めるために、彼の従来の批評方針において批判の対象となった作詩論を確認していきたい。すなわち、韻律やリズムを重要視し、自作に対する自己分析を積極的に行う詩人・批評家の文芸理論である。その際にこの第Ⅲ部第1章では、詩における形式主義者といえるエドガー・アラン・ポーとポール・ヴァレリーという二人の詩人批評家の詩論をひとまず参照し、続いて、評論「ポーからヴァレリーへ<sup>10)</sup>」(‘From Poe to Valéry’, 1949)において、内容主義者としてのエリオットが彼ら二人の形式主義者に下した批判を確認してゆく。

ここで例えば、この三名のなかに影響関係を見出し、ヴァレリーや彼の先達にあたるボードレールやマラルメといったフランス象徴主義の文学者たちがポーの著作を積極的に摂取し、そのフランス象徴主義文学が若き日のエリオットに多大な影響を与えたといったような、一つの文学の系譜を描くことも可能であるだろう。しかしながら、ここでの目的はこのような三者の影響関係を明らかにすることにはなく、三者の批評における関心と限界、とりわけ詩の形式的・音楽的側面と、作品に対する自己省察に関する三者の立場をひとまず確認することにある。エリオットは、他の二者とは異なり、詩作に関しては「形式」には無頓着であった。また、とりわけポーのように「自作品を語る」ことを厳しく戒めていた。

ポーの作詩論からはじめよう。彼は詩と散文の機能の相違に着目（この観点は続けて検討するヴァレリーの詩学と同様である）するとともに、詩行から読者が受け取る内容よりも、詩における韻律や拍子、リズムといった音楽的側面の技巧を優先する作詩論を展開した。評論「詩作の哲学<sup>11)</sup>」(‘The Philosophy of Composition’, 1846)においてポーは、自身の代表作である詩『大鴉』(*The Raven*, 1845)の制作過程を開陳している。ここでは同評論におけるポーの作品制作の種明かしを参照しつつ、彼の内容（主題や物語）を軽視し、形式（韻律の技巧）を重視の作詩論を確認していきたい。

評論「詩作の哲学」においてポーは、詩の制作の第一歩として、詩の長さを決定することから始める。具体的にそれは、読者が一気に読み切れる約百行という長さであった（詩が長く読者が一気に読み切れなければ「印象の統一」が果たされないとして、ポーは長篇詩を批判するほどであった<sup>12)</sup>）。続いてポーは、詩全体を支配する音の調子（「tone」）（この評論で扱われた「大鴉」では「悲哀」(sadness)となる）を決定する。新たに作り上げられる作品の音楽面における大まかな基調を定めたポーは、詩が伝える内容についてはいまだ言及せず、引き続き作品内で使用される具体的な言葉や韻律の技法の決定を進めてゆく。こうして、作品の各連の最後に用いられる具体的な韻律の技法（ここではリフレイン）と、そこで繰り返される言葉の選択（「Nevermore」という単語）、そして各詩行で用いられる

韻律形式の組み合わせ<sup>13</sup>が決定される。その後ようやく、その韻律形式で歌われる登場人物（恋人を失った過去を持つ主人公と彼のもとに現れた大鴉）とその内容（大鴉に対し若者が語り掛けるも、「Nevermore」という言葉が繰り返されるばかりであり、若者は次第にその心を乱していくといった内容）が決定するに至ったのである。ポーの詩論においては、「形式」が「内容」に先行していることが詩人自らによって次々と開陳されていくのである。

このように、ポーにとっての詩の目的は、そこで示される内容や主題を読者に伝達することではなく、技巧を凝らした韻律を読者に提供することにあつた。ここで注記しておきたいのは、自身の作詩論を語る際にポーは、作者（ポー自身）が様々な音楽的技法を凝らして詩行に込めた効果や印象が、作品を通じて読者にそのまま届けられるということに疑いを持っていない点である。つまり受容行為の一切の主導権は作者の手中にあり、読者が下す多様な解釈など認められることがないのである。この読者の多様な受容の可能性を考慮しない点こそが、ポーの制作論におけるヴァレリーの詩論（そしてエリオットの発想）との決定的な違いであることを強調しておこう。しかしながら、受容者の役割については相違があるものの、散文と韻文の機能の相違に着目し、内容よりも形式を先行させ、そして作品の制作過程を自己分析するポーの作詩論は、ヴァレリーらフランス象徴主義詩人たちに影響を与えることとなる。

続いてヴァレリーの詩論である。ヴァレリーは、（ポーをさらに先鋭化し）詩を一切のコミュニケーションの手段とはみなさず、詩を媒介とする作者から読者への意図や思想の伝達構造を否定する立場を取った。ヴァレリーもまた言葉を通じた伝達やコミュニケーションといったものは散文が属する領分であり、詩が属する領分とは見なさなかった。講演「詩学講義第一講<sup>14</sup>」（‘Première Leçon du Poétique’, 1938）においてヴァレリーは、作品を介しての作者と読者の交流が成立しない以上、作者による作品の制作過程（作品の生産）と読者による受容過程（作品の消費）はそれぞれ独立したものであり、その間には何ら影響関係を持たないと論じた。つまりヴァレリーにとっての「作者」は、作品を制作する際に作品受容時の読者の多様な読みの可能性をおもひながら必要はない。そして同様に「読者」もまた、作品受容の際に作者の制作の場に思いをはせる必要はないと主張したのである。ただし、ヴァレリーは芸術作品制作における受容者の役割を完全に無視したわけではない。確かにヴァレリーは「詩学講義第一講」に続く連続講義において、自らの議論を専ら作者による作品制作過程の分析に集中することとなる。しかしながら、読者の作品消費行為に対してはまた「作品のある種の価値の生産<sup>15</sup>」という創造的な役割があることを認めてもいる。ヴァレリーは、芸術作品創作過程に、作者による実際の作品の生産と読者による価値の生産という二つのプロセスが含まれていると論じたうえで、後者たる読者受容過程を自らの関心の外に置いたのである。読者による作品受容を自らの議論から締め出したヴァレリーは、ポーと同様に詩の内容や主題には関心を示さず、韻律や言葉の響きやリズムといった詩特有の技巧的・音楽的側面を重視する作品制作過程の分析を展開してゆく。

このような、ポーとヴァレリーに見受けられる批評態度を、エリオットは評論「ポーからヴァレリーへ」において批判的に論じた<sup>16</sup>。具体的には、両者の「詩の形式・音楽的側面を重視」し、そして、作品の完成および事後の命よりも「作品制作の内幕への言及とその意義を重視」する批評態度を批判したのである。

そもそもエリオットは、ヴァレリーと同様に、作者の感情や思惑が作品を通じて読者に直接届けられることはなく、読者は各々好き勝手に作品を解釈するという前提を認めていた。しかしながらエリオットはまた、(ヴァレリーの言葉を借りれば芸術作品の生産と消費プロセスの橋渡しをする) 各々の尺度を示すであろう歴史的に積み重ねられた作品たちのネットワークを介しての、(制作者と受容者) 両者の交流を模索する詩論を展開してきたのである。その一方でエリオットは、(自らの「有機的全体」という尺度との比較対象を通じて) 作品から読者が何らかの感情や感触を受け取るという詩の伝達機能については、(ポーが楽観視するような) その機直接性や単純性を疑うことはあっても、機能そのものを否定することはなかった。その結果、韻律などの技巧面についてはさして関心を示すことはなく、読者が「有機的全体」という尺度との比較対象から見出した、その解釈に役立つ視覚イメージ<sup>17</sup>や他作品への連想といった、作品間の連環を重視する議論が展開されたのである。この意味では、その時のエリオットは、「内容主義者」であるとせねばならない。エリオットの初期の詩論においては、作品の主題や内容が読者によっていかに受容されるか(されないのか) といった問題が中心であり、詩と散文の相違や、詩固有の機能について関心が示されることは少なかった<sup>18</sup>。

では、このように詩を批評する際には等閑視されていた韻律の問題や自作に対する自己分析が、いかなる詩劇制作・批評の文脈において登場したのかを、エリオットの詩劇への参画の歩みと共に続いて確認して行きたい。詩劇作品(自作を含む)の韻律形式や構成をエリオットが具体的に語るには、1949年の詩劇『カクテル・パーティー』の成功の後に発表された評論「詩と劇」(1951年)を待たねばならない。そこでエリオットは、シェイクスピアの演劇『ハムレット』の冒頭の詩行を主に音楽面から詳細に分析し(かつての、評論「ハムレット」(1919年)とは著しい対照を示す)、そしてさらに『カクテル・パーティー』に至るまでの詩劇作品制作を振り返り、具体的な例をあげながら各作品で取り組んだ課題と反省を示している。続く第Ⅲ部第2章では、同批評における詩の韻律の技法についてのエリオットの批評、シェイクスピアの『ハムレット』冒頭の韻律についての分析を、彼の初期の批評と比較しつつ検討していきたい。

## 第2章 二つの『ハムレット』批評から窺うエリオットの関心の更新

評論「詩と劇」(1951年)においてエリオットは、詩劇制作に取り組む以前にはほとんど関心を示すことのなかった、詩における「形式的側面」、すなわち韻律やリズム、言葉の響

きといった問題を取り上げた。もっともエリオットはその文学的キャリアの初期から詩劇についての論考をたびたび発表してきたが、そこで議論の中心となっていたのは、台詞の韻律形式といった音楽的側面ではなく、作品を通じての主題や意図の受容者への伝達に関する問題（それが不可能であること）や、過去の詩劇作家たちの現代における歴史的立場づけに関する議論であった。かつてのエリオットの韻律に対する言及は、短い詩行が引用・併記され、それらに簡単な総括を与える程度のものであった。そのようなかつての関心を鑑みれば、評論「詩と劇」における詩行の韻律の詳細な分析は大きな方針の転換と言えるであろう。まずは初期のエリオットの数少ない詩劇の韻律に関するささやかな言及を、1919年の評論「ハムレット」（1919年）から確認していきたい。

評論「ハムレット」はエリオットがシェイクスピアの戯曲『ハムレット』を問題含みの作品として批判的に取り扱った評論であった。同評論においてエリオットは、その問題点を次のように指摘する。戯曲『ハムレット』におけるシェイクスピアの失敗は、「母に対する子の憎悪」という主題を上手く処理することができなかったことにあるという<sup>19</sup>。ここでは（すでに第Ⅰ部5章1節で確認した）その批判の詳細よりも、あくまでもエリオットの批判対象は演劇『ハムレット』の「内容」（そしてそれがいかに観客に伝わらなかったのか）にあったとう点をまずは強調しておこう。すでに指摘した、「内容主義者」としてのエリオットの面目が確認できる。だが、その一方で（いや、それゆえか）同評論における韻律の技巧についての議論はささやかなものである。しかもそれは、韻律の技巧の詳細な分析というよりも、『ハムレット』制作時のシェイクスピアの作劇術が、未成熟であったと主張するために引用されたものであった。同評論においては、第一幕一場のホレイシヨウの台詞の一部<sup>20</sup>が（当時のエリオットが成熟したと技巧が示されていると見なしている）『ロミオとジュリエット』の詩行と併記されるだけであった。その詩行に対する詳細な考察はおろか簡単な韻律形式についての言及すらなかった。つまり、作品における主題（「母に対する子の憎悪」）の扱いと同様に、シェイクスピアの韻律の技巧もいまだ不安定であることをエリオットは示唆するにとどまっている（もっともこの見解についてもまたエリオットは後年の評論「詩と劇」においては修正されることになる）。評論「ハムレット」におけるエリオットの第一の関心は主題の取り扱い（そして戯曲『ハムレット』においてそれが失敗に終わっていたこと）にあり、韻律に対する関心はあくまでも最小限のものであった。

しかしながら、1951年の評論「詩と劇」においてエリオットは、（評論「ハムレット」で引用された詩行を含む）第一幕一場の夜の見張りの場面におけるホレイシヨウとマーセラスの会話を例に、韻律やリズムが劇及び観客に与える効果について、実際の詩行を引用しながら詳細に分析を行った（*OPP*, pp.75-77）。もっともエリオットは、これらの詩行の詩脚や歩格を具体的に分析することはなく、例えば王の亡霊が登場する詩行を実際に引用しているが、それらに対しては台詞が進むにつれ韻文が「厳粛で堂々とした」（the solemn and sonorous）ものになるといったように印象を語るにとどまっている。この点はこれまでの

詩に対する批評と大きな変更はないといえるであろう。しかしながら、この戯曲『ハムレット』冒頭の詩行を分析する目的は、(評論「ハムレット」で示されたような) シェイクスピアの技巧や作劇術の熟達を示すためではない。ここでのエリオットの目的は、この場面の韻文が単なる劇の装飾物であるのではなく、この台詞の韻律形式に観客が注目させることなく、ただ凍える夜の見張りの場面や、これから悲劇的なことが起きそうな前兆を示すのにふさわしい効果を生み出していると主張することにあつた (*OPP*, p.75)。つまりエリオットは韻文がもたらす調子やリズムの変化が、劇の効果を高めるとともに、詩に関する知識が一樣でない観客たちの感情をも揺り動かすといったシェイクスピアの技巧を認めるようになったのである。このようにエリオットは詩劇に携わるようになって以来、詩についても(ささやかとはいえ)形式的・音楽的側面についての分析を行うようになったのである。

エリオットが詩劇に対し、その形式や音楽面に関心を寄せていることは、評論「詩と劇」において続けて論じられる、彼の詩劇制作に対する自己分析にも顕著に表れる。エリオットはとりわけ自身の詩劇作品においても、そこで採用された韻律形式やコーラスといった装置に関する批評を行いさえする。エリオットは、もはや「形式」から目をそらさない。そして、なにより、「自作について語り始めたのである。続く第Ⅲ部第3章ではエリオットが詩劇に援用し、後に新たな役割を与えられるギリシア悲劇の要素、とりわけコーラスのもたらす機能に着目しつつ、彼の自己分析について検討していきたい。

### 第3章 劇の断絶と停滞：エリオットの詩劇におけるギリシア演劇の援用

エリオットは評論「詩と劇」(1951年)の後半において、自身のこれまでの詩劇作品制作過程を振り返った(このような自作に対する自己言及を表明すること自体が、彼の批評指針においては大転換であったことはすでに論じた通りである)。その足跡をまとめると、古代の文芸作品(主にギリシア演劇)からの「形式」の直接的な援用から、主題やテーマといった「内容」の間接的な援用へと移行していったとしてもよいだろう。具体的にはコーラス(一斉唱和)に代表される非現実的な要素の劇からの追放、「形式」に対しては再び冷淡になったとはいえ)台詞をすべて(日常会話に近い)新たな韻律形式で制作すること、古代ギリシア演劇作品の主題を(たとえ素材に仰いだ作品名を明らかにしても、観客には気が付かれないほど)秘密裏に現代を舞台とする劇へと換骨奪胎すること等があげられる。もちろんエリオットはこの自身の経験に基づいたこの歩みの記録が、そのまま20世紀における詩劇の一つの発展の歩みであると主張することはなかったが、彼に続き詩劇を志す人々のための一つの指針(エリオットは「探検日誌の記録」(*OPP*, p.78))として評論の形で自作の自己反省を残したと述べている。ここではこのエリオットの「探検日誌」の足跡をたどりつつ、各々の作品において彼が次作での改善点として反省を加えた要素に対

し、そのときどきの上演において当時彼が期待したであろう（エリオットの事後の反省で下した評価とは異なる）効果を検討していきたい。

ここ第Ⅲ部第3章はとりわけ、エリオットの詩劇制作におけるギリシア悲劇の援用の様相を検討していきたい。キャリアの後半に従事した詩劇制作においてもエリオットは、ギリシア演劇の要素を制作にあたり援用したと自ら評論「詩と劇」の後半において明らかにした。しかしながらエリオットは、自身が初めて制作を主導した詩劇『大聖堂の殺人』(*Murder in the Cathedral*, 1935)において大規模に取り入れたギリシア悲劇の「形式」（とりわけコーラスの使用）を、それ以降むしろ克服されるべき課題とみなし、作劇を重ねるごとに縮小・廃止していった。評論「詩と劇」においてエリオットは、自身の詩劇作品制作の歩みを総括する際に、（とりわけ「形式」の面において）ギリシア演劇の影響からの脱却の過程として整理したのである。ここでは、やがてはエリオットによって徐々に否定的に捉えなおされていく、彼のギリシア演劇由来の「形式」の援用の様相を、（彼が評論「詩と劇」では取り扱わなかった）『大聖堂の殺人』以前の詩劇作品にまでさかのぼり、作品の上演環境等といった（「内容」以外の）点に注目し、彼自身が下すこととなる自己分析とはまた別の、整理と理解を示していきたい。

#### 第1節 『闘技士スウィーニー』におけるギリシア喜劇の間接的な参照

エリオットの最初の詩劇である『闘技士スウィーニー<sup>21</sup>』(*Sweeny Agonistes*, 1926-1927)は、1923年から断続的に執筆されてきたが、最終的に断念され未完に終わった<sup>22</sup>。そして、まず1926年にその第一部にあたる「あるプロロゴスの断片（‘Fragment of a Prologue’）<sup>23</sup>」が、そして翌1927年に第二部にあたる「あるアゴーンの断片<sup>24</sup>」（‘Fragment of an Agon’）が『クライテリオン』誌（編集：エリオット）に掲載された<sup>25</sup>。以上は、1932年に「アリストパネス風メロドラマの断片」（Fragments of an Aristophanic Melodrama）という副題が付けられて出版されるに至る<sup>26</sup>。

この副題「アリストパネス風メロドラマの断片」からも想定できるように、まず、既存の歴史的な文芸ジャンルを、さらにはその「形式」を参照していることが注目される。ここでエリオットが参照を試みたのはアリストパネスのギリシア喜劇作品であったであろう。しかしながら、それは部分的な参照にとどまったようである。同作品におけるアリストパネスの喜劇から援用は、劇の場面区分（各部の表題に見られる「プロロゴス」や「アゴーン」といった名称）と合唱（第二部に挿入される登場人物による合唱）といった形式的な要素にしか見受けられず、その内実（ギリシア喜劇作品で見受けられるような、特定の場面で示される物語の展開や、合唱がもたらす物語の分節や場面転換といった役割）が伴っているとは思えない<sup>27</sup>。これは同戯曲制作時にエリオットが参照したのが、アリストパネスの作品を直接受容した経験ではなく、主にギリシア喜劇の研究書（F. M. コーンフォードの



『アッティカ喜劇の起源<sup>28</sup>』(*The Origin of Attic Comedy*, 1914)を通じて間接的に得た知見であったからであろう。コーンフォードの研究の影響は、とりわけ同作品の場面構成において顕著であり、これ自体は例えば『闘技士スウィーニー』をその成立過程から詳細に検討した Buttram(2014)<sup>29</sup>がすでに指摘しているように、目新しい事実ではない。しかしながら、ギリシア悲劇の援用といった観点からエリオットの詩劇作品制作を考察するにあたっては、このコーンフォードの研究の存在は注目に値する。なぜなら、結果としては、その効果(劇の分節と場面展開)を十分に発揮させることができなかつたとはいえ、エリオットが同戯曲の制作に、合唱という「形式」を、コーンフォードを経由して導入するに至ったことが跡づけられるからである。「形式」への関心を持ち始めたエリオットは、詩劇制作に臨むにあたり、ギリシア喜劇の「形式」の導入に取り組んだのである。では同戯曲の場面構成がいかにコーンフォードの研究の影響を受けていたのかを確認していこう。

『闘技士スウィーニー』の全体構想がうかがえる梗概草稿<sup>30</sup>によると、同作品は、劇の冒頭におかれ登場人物が作品の状況設定を提示する「プロロゴス」(prologue)に始まり、次のように展開する計画であった。続いてコロスの登場の歌及び登場場面にあたる「パロドス」(parados)が、そして二陣営間の論争・議論・闘争が繰り広げられる「アゴーン」(agon)が想定されていた。加えて、俳優が一度退場しコロスの長とコロスが直接観客に語りかける(多くは劇中の役割を離れ作者の言いたいことを代弁する)「パラバシス」(parabasis)、対話を中心の場面である「シーン」(scene)、「パラバシスⅡ」(parabasisⅡ)、コロスが歌唱する「コリコン」(chorikan)、「シーンⅡ」(scene)が続くという。そして、最後には俳優とコロスが退場する「エクソドス」(exodus)が用意されるはずだった。未完に終わったとはいえ、これらの場面に与えられた諸「形式」は、ギリシア喜劇をコーンフォードが整理・分析した成果に準拠されて構想されていたのである<sup>31</sup>。

未完に終わったこともあり、同作品における各場面の詳細な内容を窺い知ることはできない。しかしながら例えば概要草稿で示されている「シーン」(scene)という名称<sup>32</sup>にコーンフォードの著作の影響を見出すことができるであろう(当然、古代ギリシアの用語でなく、イギリス人コーンフォードによる分析の成果である)。一般にはギリシア悲劇においてコロスの歌によって区切られた対話の場面を「エペイソディオン」(epeisodion)と呼ぶため、(本来悲劇とは異なりそのような区分は無いが)慣習的に喜劇においても対話を中心となる場面を悲劇に倣って「エペイソディオン」と呼ぶことが多い。しかしながらコーンフォードは、喜劇においてはコロスの歌唱は場面と場面を切り離す役割は無いために、悲劇の用語であるエペイソディオンを喜劇に流用することは誤りであると主張していた<sup>33</sup>。梗概草稿において対話を中心に据えられていると想定されている場面をあえて「シーン」(scene)と名付けたことは、『闘技士スウィーニー』から窺えるエリオットのギリシア喜劇の理解が、コーンフォードの著作の影響下にあることを端的に物語っているだろう。そしてここで注目したいのは、「シーン」(scene)という名称の採用よりもギリシア喜劇におけるコロスに対す

るコーンフォードの見解である。彼は明確に劇を分節する役割を持つスタシモン的な悲劇におけるコロスの役割と喜劇におけるコロスの役割が異なることを主張している。このコーンフォードの研究に依拠しているためにエリオットは、同戯曲において合唱<sup>34</sup>を取り入れながらも、それがもたらす（ギリシア悲劇作品のコロスや、そして後の『大聖堂の殺人』のコーラスが果たすような）劇を区分し場面の転換を手助けするといった効果を付与することがなかったのであろう。

このように『闘技士スウィーニー』は、ギリシア喜劇を直接参照したのではなく、コーンフォードの研究の参照であったために、（もちろん未完に終わった事も理由としてあるのだろうが）各場面構成や合唱といった要素を採用しながらも、それらが果たす役割や効果をエリオットは戯曲に取り入れることができなかつたように思える。後のエリオットの詩劇作品で大規模に取り入れられる（そしてその後除去されている）「場面を区切る」機能を含めたコーラスの役割は、ギリシア悲劇からの援用であると見なすのが妥当であろう。

このように『闘技士スウィーニー』においてエリオットは合唱を、会話の間に挿入するだけという表層的な採用に留めていた。だが、物語を分断し、場面の転換を手助けするというギリシア悲劇的な役割を伴ったコーラス制作の依頼がこの後訪れることになる。宗教劇『岩』である。次節では続けて、（劇の制作には限定的な関与にとどまるが）エリオットが初めて、本来の場面の分節という機能を備えたコーラスの制作を手掛けた宗教劇『岩』の合唱の検討へと移りたい。

## 第2節 『岩』の合唱におけるコーラスと場面転換

こちらは実際に劇場で上演された劇に付随したエリオットが制作したコーラスである。宗教劇『岩<sup>35</sup>』（*The Lock*, 1934）は、ロンドンの教会建設資金募集のために企画された宗教歴史劇（pageant）であり、同作品は三百人を超える俳優（そのほとんどが素人の信者であった）と二十二の場面とコーラス、オーケストラを有する宗教性・社会性・政治性が色濃い大規模な作品であり、1934年にロンドンのサドラーズ・ウェルズ劇場で上演され毎夕1500人の観客が訪れるほどの盛況であったという<sup>36</sup>（そしてこの成功により翌年に教会から詩劇制作の依頼が舞い込み、『大聖堂の殺人』の制作へと繋がっていく）。評論「詩における三つの声<sup>37</sup>」（*The Three Voices of Poetry*, 1953）によるとエリオットにコーラス制作の依頼が来た段階で、そのシナリオはすでに完成しており、またコーラスの挿入されるタイミングや規模も決定済みであった。エリオットはその劇の趣旨に合った韻文のコーラスといくつかの散文の対話を制作するという、限定的な参画にとどまった（*OPP*, pp.90-91）。先にも示したように同劇は過去から現代までの様々な時代のロンドンにおける教会の建設と破壊の場面が年代に関係なくランダムに配置されており、その間にレビューや、当時社会問題となっていた労働問題や、政治家や金持ちへの批判する場面が挿入されるなど、それ

それぞれの場面は独立色の強く断片的なものであった。それらの場面が切り替わる際にコーラスが使用されたといった点で、この役割はギリシア演劇のスタシモンのようなコロスの役割、すなわち場面の転換への寄与に近いといえるであろう。

このコーラスの制作において注目すべき点は、合唱を行う演者たちが劇中において特定の役名が与えられておらず、単なる「コーラス」という役でしか登場しないことである。つまりこの合唱隊は劇中の登場人物として物語の展開に関与したり、他の登場人物と会話のやり取りをしたりすることはなかった。これに対してギリシア悲劇に登場するコロス達は、各々の劇の設定により何らかの役や身分（例えばソポクレスの『オイディプス王』においてコロスはテーバイの長老たちといった役柄）が与えられており、またコロスの中から一人（コロスの長）がその代表として劇中で（実質的に）四番目の俳優として他登場人たち物と対話を交わす役割を担っていた。ギリシア悲劇のコロスは、物語を離れ（屋外劇場で上演され幕が存在しない為に）斉唱と踊りによって劇を分節し、場面を転換する（スタシモン）役割を果たすだけでなく、俳優たちが台詞による対話を交わすことにより場面（エペイソディオン）においても、その対話に参加することで物語の内部からも劇の展開に寄与することができるのである。

その一方でエリオットが手掛けた『岩』の合唱を担当する「コーラス」は、劇中で提示される各々の場面々々を区切るだけのいわば純粋な場面転換の装置でしかなかった。そもそもこれは、『岩』が一貫したシナリオを保持しないオムニバス形式の劇であることや、演者の大多数が演劇素人の信者たちであったこともあり、登場人物達の台詞のやり取りやそこで示される物語内容を味わうというよりも、正しく中世の野外劇（ペイジェント）のような、視覚面で観客を楽しませるといふ見世物的な性格が強かったことも、コーラスの部分を劇の分節に特化させた原因であるといえるであろう。

このようにエリオットは『岩』の合唱において初めてコーラスの制作に従事したが、その合唱を担当する「コーラス」は劇中では明白な人物物設定を欠いた存在であり、劇の場面転換をはたす装置としての役割しか与えられておらず、劇の筋の展開には何ら関与しなかった（いや、むしろ同劇に一貫した筋はなかったのであろう）。もちろんこれはエリオットの意図ではなく、彼に依頼が来た時点ですでに演出家<sup>38</sup>によって決められた条件であった。そしてエリオットは、その作詩の手腕を見込まれて、次作の依頼を受けることになる。そして、次作となる詩劇『大聖堂の殺人』においてもまたコーラスを取り入れ、それは場面を転換させる機能だけにとどまらず、劇中の登場人物として物語にも寄与するギリシア悲劇的のコロスのような性格を持つものであった。

なにより宗教劇『岩』におけるコーラスは、場面を分節するという、この「形式」が歴史的に担ってきた機能を十全に発揮することができたのである。そして、エリオットが初めて全編にわたり制作を手掛けることになる次作『大聖堂の殺人』は、コロス的な役割を持つコーラスだけでなく、周知の物語の採用や、複数の韻律形式の採用といったギリシア

悲劇の形式とその効果が最も大規模に援用される詩劇となった。

### 第3節 『大聖堂の殺人』：コーラスの分節機能の採用と上演環境

詩劇『大聖堂の殺人<sup>39</sup>』(*Murder in the Cathedral*, 1935)においてエリオットが採用したギリシア悲劇由来の形式の援用の様相と、それが劇や観客にもたらした効果を検討していきたい。とりわけここでは(先述したように)劇中の登場人物として物語の展開に寄与しながらも、合唱によって物語を分断し劇の場面転換を手助けするコロスの機能を持つコーラスの働き(ギリシア悲劇でいうところの「スタシモン」(stasimon))をはじめに取り上げ、次いで劇中の対話内容や合唱等に応じて様々な韻律形式を駆使し、時には舞台上の登場人物が観客に向けて直接語りかける場面(ギリシア喜劇でいうところの「パラバシス」(parabasis))を考察していきたい。その際に鍵となるのは、この詩劇の(とりわけ初演時の)特殊な上演環境(観客と劇場)であった。まずはその特殊な上演環境を確認してゆこう。

詩劇『大聖堂の殺人』は、前年に宗教劇『岩』の合唱を手がけたエリオットが、カンタベリー大聖堂の祭典であるカンタベリー・フェスティバルでの上演のために依頼された宗教劇であった。同作品は、12世紀に実際に同地で起こった、王(ヘンリー2世)により追放されたトマス・ベケット(Thomas Becket, 1118-1170)のカンタベリーへの帰還とその暗殺を描いた宗教劇であり、1935年6月19日にカンタベリー大聖堂の参事会会議場において初演された。その後、同年11月1日にロンドンのマーキュリー劇場での公演を皮切りに、ロンドンを中心にイギリス各地の一般劇場で再演が行われ、1936年にはBBCにてテレビ放送されるに至った。

このように詩劇『大聖堂の殺人』は当初一般劇場の公演を目指されていたものではなく、カンタベリー・フェスティバルという特殊な環境においての上演が想定された劇であった。同詩劇の初演の観客の多くはイギリス国教会の熱心な信徒であり、トマス・ベケットがたどる物語の顛末(帰国後ベケットが国王から派遣された四人の騎士の手によって暗殺され殉教するという)については周知のものであったはずである<sup>40</sup>。扱われる「内容」に関するこの状況は、古代ギリシアにおける悲劇上演の環境と類似している。古代ギリシアにおいても、悲劇の題材は特定の都市国家や王家にまつわる神話や歴史に集中的に取材されていた。つまり、観客が、その「内容」すなわち劇中で示される物語の顛末をすでに知っていたという点で、このカンタベリー・フェスティバルとギリシア悲劇の上演環境はよく似ているとしてもよい。そして、コーンフォードを經由しつつ、エリオットがギリシア悲劇・喜劇の「形式」に関心を寄せ、そのいくつかを実践しようとしていたこともすでに述べた通りである。このとき、ギリシア悲劇のコロスの役割(場面の分節)を、演劇用の幕による場面転換機構を欠いたカンタベリー大聖堂での上演で利用しようとしたと想像しても、

それほど見当違いではないだろう。そして、実際に、コロス＝コーラスは登場し、場面を区切って見せたのであった。物語の展開を停滞・分断するにもかかわらず、コーラスは度々挿入され、登場人物による観客への直接的な語りかけといったギリシア喜劇に由来する「形式」が大規模に取り入れられたと理解したい。

では続いて初演時の特殊な舞台環境を確認しつつ、同詩劇の形式における最大の特徴ともいえるギリシア悲劇的なコーラスの大規模な援用の様相を、その形式とそれが果たす機能の両面から確認しておこう。

まず、詩劇『大聖堂の殺人』における場面展開とコーラス（合唱）、そして登場人物達による対話の場面の配置を確認しておきたい。同詩劇におけるコーラスと対話、そして登場人物の入退場を簡単にまとめると次のような「構成」となっている<sup>41</sup>。ここからは、場面が転換したり、(劇全体を通じ登場人物の入退場は少ないが)登場人物が入退場する際にコーラスが挿入されたりしていることが確認できるであろう。以下がその「構成」である。特に記さない限り、すべて韻文を用いている。

第一部 1170年12月2日大司教のホール

コーラス①

三人の司祭がベケット帰国の伝令を受ける

(三人の司祭入場、使者の入退場)

コーラス②

ベケット帰国と四人の誘惑者との対決(ベケットと四人の誘惑者の入場)

コーラス③(誘惑者たちと司祭たちとの合唱と、それに先立つ四行を含む)

誘惑を斥けたベケットの弁

幕間 12月25日朝 大聖堂におけるベケットによるクリスマス説教【散文】

第二部 1170年12月29日 第一場大司教のホール 第二場大聖堂内部

コーラス④

三人の司祭によりクリスマスから四日経過したことが示される(三人の司祭の入場)

騎士たちとベケットとのやりとり

(ベケットと四人の騎士の入退場、三人の司祭退場)

コーラス⑤

ベケットと彼を守ろうとする司祭たちとの押し問答

(ベケットと三人の司祭再入場)

コーラス⑥(この間に場面は大聖堂内部に移る)

騎士たち再登場、ベケットの殺害(四人の騎士の再入場、ベケットの退場)

コーラス⑦

## 騎士たちの弁明【散文】と司祭たちの嘆き

### コーラス⑧

このように劇中の場面の展開や時間の経過や場所の移動を示すために、劇中で示される物語が停滞するにもかかわらず、コーラスによる合唱によって劇の展開が分節されている。このような手法は、野外劇場で上演され幕のないギリシア演劇におけるコロスははたす役割との類似を改めて思い起こさせるものである。そして歴史的状況が示すように、『大聖堂の殺人』が初演されたカンタベリーの参事会会議場に設置された舞台もまた幕が設置されていなかった。この事実は、もっと注目されるべきであろう。

エリオットの詩劇作品の上演・出版過程や同時代の批評を報告した Malamud (1999) によれば、初演が行われたカンタベリー大聖堂の参事会会議場に作られた舞台の上には、中央に大司教座が設置されているのみで、舞台の両端はついたてが置かれているだけで幕はなかった。そして、(そもそも演劇の上演が想定されていなかった) 会場である参事会会議場には出入りが観客席の後方の一つしかなかったために、劇中での登場人物たちの入退場はすべてこの扉から行われたのである<sup>42</sup>。役者たちは入退場の度に観客席の真ん中にある長さ約 90 フィート (約 27m) の通路を移動する必要があったという<sup>43</sup>。このように、初演が行われた舞台と会場には場面転換を手助けする幕が存在せず、また劇中における登場人物の入退場には時間がかかることもあり、場面の切り替えや人物の入退場を円滑にする工夫が求められた。そのためにエリオットは、劇中で終止舞台上に立ち続ける「カンタベリーの女たち」によるコーラス (例えば上記「構成」における「コーラス⑥」のような) を挿入し、舞台上で示される物語の展開を分断・停滞させることにより、場面転換のための時間を手に入れたのではないか。つまりエリオットは、コーラスを単なる合唱隊ではなく、場面転換を手助けする装置として取り入れたと考えるべきである。先に示したようにこのように幕の代わりに場面転換を手助けし劇を区切るという機能は、ギリシア演劇におけるスタシモン (コロスによる斉唱と舞踊の場面) が果たす役割でもあった。幕がなく俳優の入退場に時間がかかるという初演時の特殊な上演環境が、(屋内と屋外の相違はあるが) ギリシア悲劇の上演環境と類似することもあり、同劇中においてスタシモン的なコーラスの運用をエリオットが採用した理由であると考えることが出来るであろう。

更に『大聖堂の殺人』のコーラスにエリオットは、「カンタベリーの女たち」という固有の役名を与え、劇中の登場人物と台詞を交わさせている。前節でも示したように前年に (同じく教会関係者から) 執筆を依頼された宗教劇『岩』の合唱においても、スタシモン的な役割を果たすコーラス見出すことが出来るが、(エリオット自身はその設定に関与していないが) 同劇において舞台上で合唱を行う集団に特定の役名が与えられることはなく、劇中での人物物設定を欠いた単なる「コーラス」という集団でしかなかった。そのためにこの「コーラス」は、劇中で他の登場人物と会話のやり取りをすることなく、物語の展開には

一切関与しなかった（そもそも同劇に一貫した物語は欠如していたのだが）。一方で『大聖堂の殺人』における「カンタベリーの女たち」は、合唱による場面の切り替えや役者の入退場を助けるスタシモン的な役割を果たすだけでなく、登場人物の一員として劇中で他の人物と対話を交わすなど、劇の内容にも積極的に関与する（この点では、ギリシア悲劇の通例のスタシモンとは大きく異なる）。例えば第一幕においてベケットが帰国することを嘆く合唱<sup>44</sup>（上掲の「構成」においては「コーラス②」にあたる）を行う「カンタベリーの女たち」に対し、司祭のうち一人（「第二の司祭」）がそれを咎める台詞を投げかける。それは次の通りである。

#### CHORUS

O Thomas, Archbishop, leave us, leave us, leave sullen Dover, and  
set sail for France. Thomas our Archbishop still our  
Archbishop even in France. Thomas Archbishop, set the  
white sail between the grey sky and the bitter sea, leave us,  
leave us for France.

#### コーラス

ああ大司教トマス様、私達をこのままに、お願いですからこのままに、  
陰気なドーヴァーを去り、フランスに船出なさいますように。  
たとえフランスにおいででも、大司教は私達の大司教。大司教トマス様、  
灰色の空と激しい海のあいだに白い帆を掲げ、私達をこのままに、  
お願いですからこのままにして、フランスへ。

#### SECOND PRIEST

What a way to talk at such a juncture !  
You are foolish, immodest and babbling women.<sup>45</sup>

#### 第二の司祭

この場に及んで、なんというたわごとを！  
愚かで、厚かましく、うるさい女たちめ。<sup>46</sup>

このような「第二の司祭」によって投げかけられた台詞から、同詩劇における「カンタベリー」の女たち」とその合唱は、前作宗教劇『岩』の合唱における「コーラス」とは異なり、場面転換の手助けをする単なる舞台装置であるにとどまらず、劇中の登場人物として物語の展開にも一役買っていることが確認できる。コーラスが劇を分節するといったギリシア

悲劇におけるスタシモン的な機能だけでなく、(数は多くないが) 劇中の対話に加わり物語の内容まで関与してみせる(こちらはギリシア悲劇とは大いに異なる)。もっとも「カンタベリー的女たち」の登場人物たちとのやり取りは、(古代ギリシアの) コロスの長のように集団の代表一人として対話のやり取りするのではなく、常に合唱(韻文の群読)の形式で行われるものであったことは付け加えておこう。また、ギリシア悲劇のコロスが合唱するだけでなく(詳細は不明であるが)同時に何らかの舞踊を伴ったといわれるのに対し、「カンタベリー的女たち」は、他の登場人物たちによる対話が交わされている際も直立不動で舞台上に立ち続けていたという<sup>47</sup>。この様な台詞の内容や合唱以外の点で異同はあるものの、同詩劇におけるコーラスは「形式」的には、(宗教劇『岩』の合唱と比較すると)より一層ギリシア悲劇のコロスの役割に近い機能となった。そしてこのようなギリシア悲劇的コーラスの採用には、幕がなく俳優の入退場に時間がかかる特殊な初演時の上演環境がその一因であったことはもう一度強調しておこう。

ここまで『大聖堂の殺人』に見出すことのできるギリシア悲劇との共通の要素を、コーラスの使用といった側面に着目し確認してきたが、その他にも台詞の韻律形式の面でも注目すべき点がある。『大聖堂の殺人』の台詞や合唱は(一部を除き)韻文で書かれているが、「カンタベリー的女たち」が合唱するコーラスで用いられている韻律は基本的に、登場人物たちによる対話で使用される韻律と同じ形式である。評論「詩と劇」においてエリオットは、中世の道德劇である『エヴリマン』(*Everyman*)の韻律を参照し、強弱格の使いすぎを避け、場合によっては思いがけないところで頭韻や脚韻を使用したという<sup>48</sup>(*OPP*, p.85)。これは、対話で用いられる韻律形式と、コロスにおける合唱で用いられる韻律形式が明確に異なるギリシア演劇とは異なる様相といえる。しかしながら複数の韻律形式を使用する代わりに、幕間のベケットによるクリスマスの説教と、第二幕後半のベケット殺害後の四人の騎士たちによる弁明には散文の台詞が当てられていた。散文もまた(韻律を用いない)韻文の一種と考えると同劇は、複数の韻律形式(韻文と散文)で制作されていると見なすことも可能であるだろう。

評論「詩と劇」においてこの「クリスマスの説法」における散文の採用についてエリオットは、日頃教会での説法を聞き慣れている信者たち(彼が初演時に想定していた観客)にとっては、韻律の説法というものを不自然に感じると思い韻文で説法を制作することを断念したと述べている(*OPP*, p.81)。ここでもエリオットはその特殊な初演時の観客(イギリス国教会の熱心な信徒)を前提としているとともに、(後の作品でコーラスが縮小・廃止される大きな要因となる)リアリズムの達成という詩劇における(韻文を用いて自然な対話を描くことができるのかといった)大きな課題への取り組みが見て取れる。

そしてエリオットが散文を使用したもう一つの場面は劇の終盤にあたるベケットを暗殺した四人の騎士たちによる演説の場面である。この演説の対象は舞台上の登場人物(「司祭たち」や「カンタベリー的女たち」)だけではなく観客にも向けられている。これは演説を



行う四人の騎士たちがかわるがわる交代に（古代ギリシア喜劇のパラバシスと同じように）舞台の端に進み出て観客の方向を向いて台詞を発することからも明らかであるだろう<sup>49</sup>。では騎士たちの演説の開始を告げる第一の騎士による散文で描かれた演説の冒頭を引用しておこう。

#### FIRST KNIGHT

We beg you to give us your attention for a few moments. We know that you may be disposed to judge unfavourably of our action. You are Englishmen, and therefore you believe in fair play: and when you see one man being set upon by four, then your sympathies are all with the under dog. I respect such feelings, I share them.<sup>50</sup>

#### 第一の騎士

さて、ほんのしばらくお耳を拝借いたしたいと存じます。おそらく皆様は、私たちの所業についてあまり感心しておいでじゃない、よく存じております。皆様はイングランド人であり、従ってフェア・プレイの精神を信じておられる、たった一人の人間が四人にやっつけられるところをご覧になると、皆様の同情はどうしても負け犬の方に集まってしまいます。そういう感情は尊重しなければなりませんし、私もそれを共有しています。

ここでは台詞が散文で書かれていると共に、先ほど示した「カンタベリー的女たち」がベケットの帰国を嘆くコーラスのような詩行の定型をしておらず、また（「Thomas」や「Archbishop」、「leave us」などの）繰り返しなどが採用されていないことが見て取れるであろう。そしてこの、観客に向けての散文による「騎士たちの弁明」がもたらす効果をエリオットは、観客にショックを与えその満足感を奪うための一度しか使用することのできないトリックであると称した（*OPP*, p.81）。（すでに周知の）ベケットの殉教を見届け満足した観客に対し、騎士たちは、殺人は王の命により仕方のない措置であったことや、この結果を招いた原因が（王に反発した）ベケット自身にあること、いやむしろベケット自身が殉教を望んでおりこれは彼の自殺とも言えるのではないかといった意見等、（敬虔な信者たちに対しては）センセーショナルな弁明を散文で投げかけ、トマス・ベケット暗殺の意義を観客たちに問いかけているのである。このように、同劇において散文が使用されていた場面は共に、その台詞は劇中の他の登場人物にとどまらず観客へ直接語りかける場面であった。振り返ってみればこの「騎士たちの弁明」の場面で見られる観客への直接的な語りかけには、ギリシア悲劇というよりも、彼がその最初の詩劇制作において援用しようと試みたギリシア喜劇にみられる、コロスの長が劇中の役割を離れ作者の言いたいことを

代弁するにパラバシス的な要素を見出すことも可能ではないだろうか。そして同詩劇においてエリオットが散文を使用した場面はやはりいずれも、(教会での説法を聞きなれており、トマス・ベケット殉教のいきさつをすでに知っている) 敬虔なイギリス国教会の信者といった特殊な観客を想定したものであった。

詩劇『大聖堂の殺人』はこれまでの(そしてこれ以降の)エリオットの詩劇において最もギリシア悲劇の形式(そしてその効果)の援用が大規模に行われたものであった。これは単なるコーラスという形式の借用ではなく、その特殊な上演環境(幕がなく俳優の入退場に時間を要するために場面展開が困難な舞台)と観客(物語の顛末を周知の観客達)に適応すべく、エリオットが自身の経験(『闘技士スウィーニー』や『岩』の合唱における、合唱やコーラスの実制作)を踏まえ、コーラスとその機能を活用したと見なすべきであろう。このようにエリオットは、演劇の上演を想定していない環境に適応すると共に、劇中で示される物語について予備知識を持った観客を挑発するために、物語の展開を停滞されるギリシア悲劇の形式と効果を活用したのである。しかしながら、一般的な劇場で上演され、劇の「内容」について特段の知識を持たない観客を想定した次作『一族再会』以降、ギリシア悲劇由来の仕掛けは段階的に縮小・削除されてゆく。『一族再会』においてもコーラスは挿入されているが、それらは(劇中で比較的重要でない)登場人物たちによって歌われ、その合唱はただ物語を停滞させるだけであり、場面の転換を手助けするといったクロスに特有の役割は失われている。また劇中の大半の対話において使用される韻律は、古典作品に由来する韻律ではなく、エリオットが新たに見出した現代の会話により近い韻律形式で書かれている。エリオットの詩劇におけるギリシア悲劇作品からの援用は次第に、まずは形式とその効果の援用(『大聖堂の殺人』)から、物語の現代への翻案(『一族再会』)へと移行し、そして、やがてはリアリズムの達成(『カクテル・パーティー』)へと移行しようとした。『大聖堂の殺人』では、散文による説法や演説といった、リアリズムや観客への揺さぶりを達成すべく採用された要素がある意味劇中では異物であったのに対し、次作ではコーラスによる合唱や、特殊な韻律形式、「復讐の女神たち」といったギリシア悲劇から直接取り入れた形式や役柄が作中では異物と見なされるようになった。

次節ではエリオットが一般の劇場での上演を想定しながらも、詩劇『一族再会』においてなお見受けられる、ギリシア演劇の形式に由来する要素を確認しよう。それらは、詩劇からギリシア演劇の要素を完全に排除することができなかつたとして、のちにエリオット自身からは、改善の余地があることを指摘されてしまう。しかし、後の作者自身による回顧的な反省を離れ、『一族再開』においてもなお採用された形式を眺めると、上演時にエリオットが想定していた効用(詩的ファンタジアのための時間)もそこにはあつたのではないか。ここで、本論が争おうとするのは、コーラスの意義の如何それ自体ではない。エリオットの「有機的全体」という尺度が時を経て更新され、ある時点での想定や制作戦略が輝きを失っていく様を見届けることである。続けて『一族再会』を確認しよう。

#### 第4節 『一族再会』におけるコーラスの新たな役割：

##### 場面転換から停滞のための装置へ

詩劇『一族再会<sup>51</sup>』（*The Family Reunion*, 1939）は、前作『大聖堂の殺人』（1935年）の反省を踏まえて制作された詩劇作品である。前節で論じたように詩劇『大聖堂の殺人』においてエリオットは、（幕がなく俳優の入退場に時間のかかる特殊な舞台という）異例の上演環境に適応すべく、ギリシア演劇由来の形式とその機能を大規模かつ直接的に取り入れてもいた。

それに対して、続く詩劇『一族再会』は幕が据え付けられた一般的な劇場での上演を想定していた。それゆえ、例えば前作で採用された場面転換や入退場を補助する（古代ギリシア演劇に由来する）コーラスの機能やその必要性は乏しい。また、（散文は採用されていないものの）複数の韻律形式を使い分ける必要もなかった。そうでありながら、同詩劇ではなお（規模は縮小されているが）コーラスという形式そのものは引き続き採用されており、劇の役柄からは完全に離れないものの、劇中で展開する物語とは関係のない（他の台詞の韻律とは異なる）台詞が交わされる場面は未だ諦められてはいない。このコーラスこそ、評論「詩と劇」においてエリオットが、前作『大聖堂の殺人』の反省点として指摘された要素であったにもかかわらずに、である。1951年の『詩と劇』において自らの詩劇制作活動の歩みを（コーラスや複数の韻律形式の採用といった）「形式面におけるギリシア演劇からの脱却」と総括する際には、これらは、エリオットにとっては、完全に排除することに失敗した単なる残滓でしかなかった。

だが、ここでは、後のエリオットにとっての「残滓」ではあっても、コーラスにも上演時には（ギリシア演劇に由来するものとは異なる）新しい意義が与えられていたと考えた。確かに、『一族再会』におけるコーラスには、（すでに述べたように）コロス的な場面転換の補助といった役割は失われていた。それらは単に劇中の時間の流れを断絶・停滞させ、物語の進行を阻害するものであった。しかし、である。

詩劇『一族再開』におけるコーラスが果たす主たる目的は、韻律を伴った台詞を一斉唱和することにより、観客に聴覚的快樂を与えることにあったはずである。事実、同詩劇において特殊な韻律形式<sup>52</sup>を用いた場面に関して、エリオットは、そこでは詩句に劇中の物語を展開させる代わりに、聴覚的快樂を観客に与える効果を期待していたと述べていた（*OPP*, pp.82-83）。同詩劇においてエリオットは、詩的ファンタジアのための停滞をもたらす装置としての新たな役割を、（ギリシア演劇に由来する）コーラスや、特殊な通常とは異なる韻律形式が用いられた箇所にも与えられたのである。後年のエリオットの思惑は別にして、この時点でのエリオットの制作戦略は「韻文による聴覚的快樂」にあり、コーラスは、そのための時間を用意するために間違いなく必要とされていたのである。

もっともこのような観客の聴覚に訴える新たな効果についてはエリオットにとっては本意ではあったようで、続く詩劇『カクテル・パーティー<sup>53</sup>』(*The Cocktail Party*, 1949)においてコーラスや複数の韻律形式は完全に排除されることとなった。ここでは詩劇『一族再会』を、後にエリオットが総括するように、『大聖堂の殺人』から『カクテル・パーティー』に至るギリシア演劇形式の縮小・削除を目指す彼の詩劇制作の歩みの中の、単なる中間点とは見なさない。繰り返しとなるが、今一度強調しておこう。詩劇『一族再会』においてなお散見するギリシア演劇の形式は、単にエリオットが削除しそこなっただけの残滓ではなく、彼がそれらに対し、(その本来の機能や効果が失われた)現代の一般的な劇場における新しい意義(詩的ファンタジアを観客に提供する場面)を与えようとした試みであったと、ここでは理解する。

『一族再会』は、エリオットが初めて手掛けた商業演劇であり、1939年3月21日にロンドンのウェストミンスター・シアターで初演された。もちろん同劇場は演劇や映画の上映を目的に建てられた劇場であった。同詩劇はアイスキュロスの悲劇作品『エウメニデス』を物語の下敷きにした現代劇であった。その舞台設定はイングランド北部に居を構えるモンチェンシー家であり、登場人物たちは同家の女主人エイミーの誕生日パーティーに集まった親類たちである。劇中では、妻を殺したと思ひ込み度々現れる「復讐の女神」の姿に苦しむ跡取り息子ハリー(『エウメニデス』における母殺しの罪を背負ったオレステスに相当する)が、自らの出生の秘密(誕生する際に父が母を殺そうとしたが、叔母のアガサに説得され思いとどまったという事件)を知り、家を出る決意をするに至るまで(そしてそのことを知った母エイミーの死)が展開してゆく。このように、同詩劇はアイスキュロスの『エウメニデス』を下敷きとしているとされるが、それは着想や主題の参考にとどまっている。表題や劇中で示される物語の展開から観客が、同作品とアイスキュロスの悲劇作品との類似を認識することは困難であるだろう(しかしながら後述する「復讐の女神たち」の登場により、観客に同詩劇はギリシア悲劇作品を下敷きとしていることを悟らせてしまったエリオットは反省した)。エリオットは『一族再会』を制作する際には、『大聖堂の殺人』とは異なり、劇中で展開される物語について予備知識を持たない観客を想定していたのである。

『大聖堂の殺人』における反省点としてあげられていた韻律の問題<sup>54</sup>に関しては、エリオットは評論「詩と劇」において、『一族再会』では登場人物達が発する全ての台詞が(古典作品の韻律を採用せずに)自ら発見した話し言葉に密接した韻律形式で描かれており<sup>55</sup>、韻律面では古典の形式からの脱却が達成されたとして自ら一定の満足を示している。韻律に関わる作詩術の面ではある程度満足する結果を得たものの、そのほかの二つの作劇術に関する問題、すなわち詩劇から神話的・歴史的題材とコーラスを排除するという問題については不徹底に終わったと述べている。それゆえ同詩劇をエリオットは、ギリシア悲劇を「現代劇」に調整することに失敗したとして否定的な自己分析を下したのである(*OPP*, p.84)。

エリオットは、「復讐の女神」という現代を舞台とした劇ではありえない場違いな役を、「亡霊じみた」格好などで登場させてしまったこととともに、コーラスを完全に削除することができなかったことを後悔していた (*OPP*, p.84)。確かに同詩劇におけるコーラスに関しては、前作『大聖堂の殺人』のように場面の転換や登場人物の入退場を円滑にするといった効果を発揮することはなかった。同詩劇におけるコーラスは、主要登場人物たちの対話によって示される劇中の物語の進行を中断・停滞させるだけである。エリオットは後にこのコーラスによる物語の停滞を作劇面から否定的に論じることになるが、ここでは彼の見解には従わず、このコーラスによってもたらされた物語の中断・停滞により、観客に対し、詩句（韻文）がもたらす聴覚的快楽を与える効果があったと受け止める。この聴覚的快楽のための「詩的ファンタジア」を提供する場という役割こそが、同詩劇のコーラスにエリオットが新たに与えた意義であった。では、「詩的ファンタジア」のための時間はいかに提供されているのか。『一族再会』の場面展開を確認しつつ、劇中で実際にコーラスが挿入され、物語展開が停滞すると思われる場面を確認して行きたい。

詩劇『一族再会』は全二幕からなり、各々の幕は三つの場で構成されている。設定はイングランド北部の貴族の邸宅であり、第一幕は三月の終わりの頃の夕食の茶会の後の応接間、第二幕は夕食後の書斎が舞台となっている。同詩劇のコーラスは、第一幕一場における主人公ハリーが初めて登場する場面の直前<sup>56</sup>を例外として、各幕の一場と各幕の三場の最後の局面（とりわけ第二幕三場はもう一人の主人公の一人と見なされる女主人エイミーの死が告げられた直後）に挿入されている（都合五か所である）。エリオットは、その配置のいわば安直さを悔いていた可能性がある。上で強調したハリーの登場以外は、場が終わる直前に置かれていた。登場人物が一通りの交流を終えた幕切れ（各三場の末尾）であれば、劇展開からの異物＝コーラスは安全に配置することができるだろう。また、各一場の末尾にしても、同等の到着をすでに見ているからこそその場替えである。ここも比較的たやすく異物を導入できる機会となっていた。このコーラス挿入の安直さには、エリオットの劇場での上演に関する未熟達（これについては彼自身が評論「詩と劇」において自己反省している (*OPP*, pp.83-84)）が透けて見える。即ち、前作『大聖堂の殺人』において場面転換を手助けするために用いたコーラス（一般の劇場のように幕があれば、むしろコーラスを頼る必要はない）を、（幕を備えた一般劇場であるにもかかわらず）『一族再会』上演においても同じタイミングで挿入してしまったということである。さらに、物語内容への寄与といった点では、（登場人物が、その傍らで担当する）コーラスは、「カンタベリーの人たち」と同様に基本的に劇中の物語の展開に関与してこない。これを、進行している幕内に導入するためには、相当の熟練が作家には求められるだろう。この点では、エリオットの反省ももつともである。

しかし、である。ハリー登場に絡むコーラスは幕の進行のただなかに投入されていた。しかも登場人物は、ときにそのプロフィールを失いつつ、コーラスという立場で韻文を語

るのである。この、いわば暴力的なコーラスの投入こそ、後にエリオットが見失ってしまう当初の意義（「詩的ファンタジア」のための時間）を明らかにしてくれるはずである。

詩劇『一族再会』においてコーラスを担当するのは、主人公であるハリーの叔父であるジェラルドとチャールズ、叔母であるアイヴィーとヴァイオレットという四人である。ただし、彼らは、コーラス担当部分では、役柄のプロフィールから離れていく傾向がある。エリオット曰く、彼らは劇のプロットにおいて「比較的重要でない人物四人」(OPP, p.82)ではあるが、各々劇中で特定の性格が与えられた独立した登場人物であった。確かに彼らはコーラス以外にも、劇中の登場人物として台詞が与えられ他の登場人物たちと対話を交わす。しかしながら彼らは、劇の主題とみられる（妻を殺したと思いついでいる）ハリーの罪悪感の解決には何ら力にならない人物とみられる<sup>57</sup>。この点でエリオットは、（懸案の）「専門のコーラスを排除する」ことには成功しているといえるであろう。そして、彼らが行うコーラスであるが、それは『大聖堂の殺人』における「カンタベリーの女たち」のそれと比べると分量は大幅に減少しており、コーラスでは各人は役柄を離れ一斉唱和を行うが、その途中で各々の役柄に応じた台詞が挿入される。『一族再会』における親族たちのコーラスは主に、劇中で示される出来事（例えばハリーの自身の過去との和解）に対し自分たちは無力であり、傍観者にすぎず、できれば無関係でいたいことが示されている。これは劇中における彼ら四人の態度と共通している。例えば、第一幕一場におけるハリーが到着する直前の場面に挿入されたコーラスの途中に、四人がそれぞれ女主人エイミーの誕生会に参加しなかったらどれほど心休まる時間を過ごせたのか、各々自分勝手なことを述べる台詞がある。いささか長くなるが確認しておこう。それは次のような各々の役柄から離れたコーラスから始まる。

CHORUS (IVY, VIOLET, GERALD *and* CHARLES).

Why do we feel embarrassed, impatient, fretful, ill at ease,

Assembled like amateur actors who have not been assigned their parts?

Like amateur actors in a dream when the curtain rises, to find

themselves dressed for a different play, or having rehearsed  
the wrong parts,

Waiting for the rustling in the stalls, the titter in the dress circle,

the laughter and catcalls in the gallery? <sup>58</sup>

コーラス（アイヴィー、ヴァイオレット、ジェラルド、チャールズ）

なぜ気まずく、いらいら、そわそわと、落ち着きなく感じるのだろうか？

役の決まらぬ素人役者みたいに集められ

幕が上がっても夢うつつ、気付いてみれば、他の芝居の衣装を身につけ、

間違っただけを稽古した素人役者のように、  
最前列の衣ずれの音や、特等席の忍び笑い、天井桟敷の大笑いと野次を  
待つ他ないのか？<sup>59</sup>

続けて各々の俳優たちはそれぞれ役柄に戻り、各人が勝手に思うところを吐露してゆく。

CHARLES.

I might have been in St. James's Street, in a comfortable chair rather  
nearer the fire.

IVY.

I might have been visiting Cousin Lily at Sidmouth, if I had not  
had to come to this party,

GERALD.

I might have been staying with Compton-Smith, down at his place in  
Dorset,

VIOLET.

I should have been helping Lady Bumpus, at the Vicar's American  
Tea.<sup>60</sup>

チャールズ

僕はセント・ジェームズ街で、暖炉のそばの椅子に腰かけゆったりできたのに。

アイヴィー

わたしならシドマウスにいる従妹のリリーと会っていたかもしれない、もしこのパーティーに顔を出さずにすませられたなら。

ジェラルド

私ならドーセットにあるコムプトン・スミスの屋敷に泊っていたかもしれない。

ヴァイオレット

あたしは、牧師さんのところのお茶会で、バムパス夫人のお手伝いをしなくちゃならなかった。

このように、コーラスの間や前後に一斉唱和を行う役柄一人一人の台詞が挿入されるのが、『一族再会』のコーラスの特徴であるといえるであろう。この点からも彼らがコーラス専門の集団ではなく、一人ひとり特定の性格が設定された登場人物として扱われていることが見て取れる。そして再び次のような短く示唆的なコーラスが一斉唱和される。

## CHORUS.

Yet we are here at Amy's command, to play an unread part in some monstrous farce, ridiculous in some nightmare pantomime.<sup>61</sup>

### コーラス

それなのに、みんなエイミーに呼ばれてここに集まり、とたんに得体の知れぬ奇怪な力により、悪夢のなかのパントマイムよろしく、おかしいみぶりで、ありもしない役を演じてみせようとする始末。

このコーラスの内容に関しては、『大聖堂の殺人』における「カンタベリー」の女たちと同様に、劇中で起こる出来事に対する自身の無力さといった点では共通している<sup>62</sup>。繰り返すが、幕を備えた一般劇場で上演された『一族再会』におけるコーラスには、場面転換や俳優の入退場を手助けする機能は不必要であり、またこのコーラスで歌われた事柄が劇の筋に大きく関わってゆくこともない。このコーラスは、劇中の物語や時間の流れを停滞させ、(コーラスの構成員たちが物語の大筋にはあまり関与しないといった意味で)人物造形を疎かするだけの場面であり、物語のプロットや登場人物を犠牲にしてしまったとして、エリオットは次作以降の反省すべき点として取り上げたのであった(*OPP*, p.82)。またエリオットは同評論において、『一族再会』のコーラスや一部の対話は「詩的ファンタジアを楽しむために、筋の運びが一時停滞」(*OPP*, p.83)した場面であったと否定的な見解を示していた。

しかしながら、後年のエリオット自身は今後の反省点と見なしていたものの、本論は同詩劇のコーラスがもたらした「詩的ファンタジア」すなわち、韻律を伴った台詞により観客に(物語の内容や展開を伝えるのではなく)聴覚的快楽を享受させ機能こそが、彼がギリシア演劇由来の要素に同詩劇に与えたこの場限りの新しい意義として理解する。ではエリオットが、「詩的ファンタジア」を観客に与えるべくコーラスや一部の対話に対して加えた韻律の工夫とはいかなるものであったのだろうか。

評論「詩と劇」においてコーラスと同様に、「詩的ファンタジアを楽しむために、筋の運びが一時停滞する」(*OPP*, p.83)もう一つの要素としてエリオットは、劇中の二カ所(『一族再会』第一幕二場と第二幕二場、ここにはコーラスは導入されていなかった)において交わされる「叙情的デュエット(a lyrical duet)」(*OPP*, pp.82-83)といった趣の対話の場面をあげている。該当する箇所では、他の台詞では一貫して使用されている話し言葉に近い韻律形式(「各行一休止(caesura)三強勢(stress)で、長さを自由にし、その中の音節(syllable)の数を固定させない。(中略)ただ休止の一方の側に強勢がひとつあり、他方の側に二つなければならぬ」(*OPP*, p.82))とは異なり、各行に二つの強勢を置いた短い詩行の台詞が交わされている。例えばその場面は、第二幕二場の終盤のハリーに対するアガ



サの次のような台詞が該当する。

AGATHA.

A curse is like a child, formed  
In a moment of unconsciousness  
In an accidental bed  
Or under an elder tree  
According to the phase  
Of the determined moon.<sup>63</sup>

アガサ

呪いは子供と同じようなもの、  
無意識の一瞬のうちに  
思いがけない寝床の中で  
あるいは古木の下  
周期的な月の  
満ち欠けに従い生まれる。

先に引用した一幕一場中盤のコーラスにおける各人の台詞と比較すると、一目見て各詩行が短いことがわかるであろう。この詩行を含む二人の対話の場面では、アガサによって告げられたハリーの出生の秘密（自身が誕生する際に父が母を殺そうとしたこと）が明らかにされる、劇の物語の根幹が語られている。しかしながら、ここは子供の誕生についての抽象的なことが語られるだけであり、この台詞から新しい事実が明かされ、物語がさらに展開してゆくことはない。エリオットは評論「詩と劇」において該当の箇所を「劇の進行上の必然性からはかなりかけ離れている。(中略)それらはオペラのアリアに酷似している」(OPP, p.83)と論じた。オペラにおけるアリアは、舞台上で展開する物語の内容を観客に伝達することが主たる目的ではなく、独唱者による歌唱に注目させる装置である。該当箇所の台詞もまた、物語を展開させるといったその「内容」よりも（むしろ話の筋の運びを停滞させ）、観客にその台詞の「形式」たる韻律の心地よさを楽しませるために短く露骨な韻律を採用した部分であることいえるであろう。詩劇『一族再会』におけるコーラスや特別な韻律の使用といった形式は、(前作『大聖堂の殺人』で取り入れられたような)上演環境事情によって導入されたものではなく、詩的ファンタジアを観客に与えるという新たな意義をもたらすために採用されたものであった。

もちろん、本論のここでの狙いは、『一族再会』のコーラスの意義の如何にはなかった。上の検討を通じて、エリオットの「自作への取り組み」が「自作の反省点」へと偏極する

様を見届けることにあった。後年のエリオットは、当初の制作戦略（「詩的ファンタジア」のための時間）を忘却しているのだろうか。違う。エリオットの評価の尺度「有機的全体」が必然的な更新を迎えたからである。『一族再会』を制作した後『カクテル・パーティー』をエリオットは経験した、制作者としても、そして一受容者としても。このとき、エリオットの経験のネットワークが再編成され、それを前提とする彼の評価の尺度は、かつての戦略に対する「反省」を促すように変更されていったのである。

エリオットは評論「詩と劇」において、日常の話し言葉に近い新たな韻律の発見に関しては一定の満足を示していた。しかし、登場人物達によるコーラスや“アリア”的な対話に加え、ギリシア悲劇からの直接的な引用といえる「復讐の女神たち」を劇中に登場させたことについては、同評論において次作への反省点にあげている。そしてこれらの（エリオットが想定する）作劇上の問題点は、（彼が評論「詩と劇」を表した1951年時点の）最新作『カクテル・パーティー』（*The Cocktail Party*, 1949）においては一応の解決を果たしており、彼はその時点では同詩劇に対する問題点を見出していないという（*OPP*, p.85）。

『カクテル・パーティー』はエウリピデスの『アルケステイス』を物語の下敷きとしているが、（エウリピデスの悲劇において登場する）死神などといった現代劇ではそぐわないと思われる登場人物は直接舞台には上がることはなく、大酒のみの英雄ヘラクレスは同じく酒のみではあるが優れた精神科医であるライリー卿へと姿を移している。ライリー卿が酔って帰宅する際に鼻歌を歌う部分<sup>64</sup>はあるが、舞台上で物語の展開を阻害するコーラスや、観客に韻律の心地よさのみを楽しませるような場面は排除されている。その物語の典拠がエウリピデスの『アルケステイス』であることにだれも気付かなかったことにエリオットが満足感を示したように（*OPP*, p.85）、（彼の自己反省のなかでは）同詩劇はギリシア悲劇と現代を舞台にした劇との調整に成功したという評価を得るに至った。その一方で、聴覚的快樂のための「詩的ファンタジア」は、もはや姿を消していたのである。

## 小括

検討してきたように、評論「詩と劇」においてエリオットは、自身のこれまでの詩劇制作活動を自己反省しつつ、一つの発展の図式にまとめて見せた。そして、このような批評方針（自己反省と形式への関心）を採用すること自体が、エリオットの大きな転換であったと本論は、かつてのポーやヴァレリーへの不満を参照しつつ確認した。（評論「詩と劇」においては言及されていないが）未完に終わった『闘技士スウィーニー』から始まった、詩劇制作におけるギリシア演劇の形式の援用は、同詩劇においてはコーンフォードの研究からの間接的なものではあったものの、次作宗教劇『岩』の合唱においてコーラス制作の実制作を経験し、特殊な上演環境及び観客が想定された『大聖堂の殺人』においてその形式（ギリシア悲劇のコロス）と効果（分節する機能）は最も大規模に取り入れられた。そ

して、一般の劇場での『一族再会』上演において、コーラスという形式に、エリオットは「詩的ファンタジア」を提供するという（ギリシア演劇における役割とは異なる）新たな意義を与えるに至った。そして（評論発表時点での）最新作『カクテル・パーティー』においては、ギリシア演劇に由来する形式は完全に取り除かれた。その一方で内容面での援用はなおも採用されたが、それは観客に気づかれないようにするとの意向が徹底されていた。ギリシア演劇由来の形式が抹消されていくのとは対照的に、舞台上で示される物語の題材は、キリスト教に関する歴史的事件からギリシア悲劇作品へと移っていった。すなわち、エリオットは舞台上で示される劇の物語内容に関しては、作品を重ねるごとにギリシア演劇から積極的に援用を行うようになったのである。このように、評論「詩と劇」において示されたエリオットの詩劇制作の変遷は、ギリシア演劇の要素という観点から眺めると、その援用の関心は「形式」から「内容」へと移行していったとまとめることができるであろう。

しかし本論は、エリオットの詩劇制作実践の歩みは、ギリシア演劇の形式からの単なる脱却の過程ではなく、それらの形式に現代を舞台にした詩劇において新たな意義を模索する過程であったと受け止めた。例えばギリシア演劇由来のコーラスという形式に、「詩的ファンタジア」を披露する場という新たなひとときの意義をエリオットは詩劇『一族再会』にて模索していたと結論付けた。

---

<sup>1</sup> 本論では、エリオットの詩劇作品の底本を 1969 年初版の *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1969, reprinted 1975) とした。

<sup>2</sup> エリオットは『四つの四重奏』(*Four Quartets*, 1944) 以降、詩作品を発表せずに、詩劇制作活動及び評論・公演活動に取り組むようになった。

<sup>3</sup> Eliot, T. S., 'Tradition and the Individual Talent', 1919, in: Eliot, T. S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, Third Enlarged Edition 1951, 13-22.

<sup>4</sup> 例えばエリオットは、初期の評論「批評の機能」(Eliot, T. S., 'The Function of Criticism', 1923, in: *Selected Essays*, pp. 23-34) 以来、作家の行う批評（すなわち詩においては詩人批評家の行う批評）を、批評の専門家や教育に携わる者（例えば大学教授）が行う批評よりも高く評価していた(*Selected Essays*, p.30)。その一方で、作品に対しひとつの権威的な「解釈」を読者に与えることには慎重な姿勢を示してきた(*Selected Essays*, p.32)。

<sup>5</sup> Eliot, T. S., 'The Frontiers of Criticism', 1956, in: Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, pp.103-118.

<sup>6</sup> エリオットによると、『荒地』の訳注は当初は引用句の出典を明らかにする程度のものであったが、同詩が雑誌（自身が編集も務める文芸雑誌『クライテリオン』）に掲載される際にページを増やすために補強したために長大なものになったという(*On Poetry and Poets*, p.107)。

<sup>7</sup> Eliot, T. S., 'Poetry and Drama', 1951, in: *On Poetry and Poets*, pp.72-88.

<sup>8</sup> Eliot, T. S., 'Hamlet', 1919, in: *Selected Essays*, pp.141-146.

<sup>9</sup> この両者は、(エリオットと同じく)制作と批評と言う二つの領域で足跡を残した先達であり、また実際にエリオットが彼らの批評活動に対し批判を加えている(評論「ポーからヴァレリーへ」('From Poe to Valéry', 1949)) ため、ここではエリオットの批評と比較対照するために取り上げた。

<sup>10</sup> Eliot, T. S., 'From Poe to Valéry', 1949, *The Hudson Review*, Vol.2, No.3, Autumn, New

York, *The Hudson Review*, 1949, pp.327-342.

<sup>11</sup> Poe, Edgar Allan, 'The Philosophy of Composition', 1846, in: Harrison, J. A. (Ed.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe vol.14 Essays and miscellanies*, New York, AMS Press, 1965, pp.193-208.

<sup>12</sup> ポーは長篇詩の実態は短い詩の連作にすぎず、ミルトンの『失樂園』の半分は本質的に散文であると論じた。( *The Complete Works of Edgar Allan Poe vol.14*, p.196)

<sup>13</sup> 例えば評論「詩作の哲学」におけるポーの記述によると、作中で採用されているリズムの基本となる詩脚は強弱格であり、歩格は完全八歩格（一行の韻律が強弱格八つからなる詩行）である。そして、第五行の畳句で繰り返される不完全七歩格（一行の韻律が強弱八つからなるが。行末の弱音節が一つ少ない詩行）と交代し、最後は不完全四歩格（一行の韻律が強弱四つからなるが。行末の弱音節が一つ少ない詩行）で終わるといふ( *The Complete Works of Edgar Allan Poe vol.14*, p.203)。ポーは続けて各詩行のさらに詳細な詩脚の説明を行う。それによると、連の第一行は八個の強弱詩脚からなり、第二行ではそれが八個半、第三行は三個、第四行と第五行は共に七個半、そして最後の第六連では強弱格が三個半で終わると述べた( *The Complete Works of Edgar Allan Poe vol.14*, pp.203-204)。このようにポーは『大鴉』の詩行の韻律を具体的かつ詳細に明らかにした。

<sup>14</sup> ヴァレリーは1937年12月から1945年にかけてコレージュ・ド・フランス詩学教授に任命され公開講義を敢行した。1937年12月10日に行われた初回「詩学講義第一講( 'Première Leçon du Poétique' )」は、ヴァレリー自身の監修でコレージュ・ド・フランスから内部関係者向けに刊行され、後に『ヴァリエテV』(Valéry, Paul, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944)などに採録された(『ヴァリエテV』においては「詩学講義就任講」の題で掲載されている( 'Leçon du Poétique', 1937, in: *Variété V*, pp. 295-322))。本論は、ポール・ヴァレリー(田上達也・森本淳生訳)「詩学講義第一講」(1938年)(『ヴァレリー集成III <詩学>の探求』、田上達也・森本淳生編訳、筑摩書房、2011年、15-37頁)を参照した。

<sup>15</sup> 『ヴァレリー集成III <詩学>の探求』、20頁。

<sup>16</sup> 例えば、ポーとヴァレリー両者の自己目的的で内省的な芸術論についてエリオットは、「この美学が後世の詩人の役に立つとは思わない」と冷ややかな判断を下している( *The Hudson Review*, Vol.2, No.3, Autumn, p.342)。

<sup>17</sup> 例えばエリオットは、評論「ダンテ」(Eliot, T. S., 'Dante', 1929, in: *Selected Essays*, pp.237-281)において、ダンテの『神曲』がきわめて現代の我々に対しても読みやすい要因の一つとして、作中で使用される寓意がはっきりとした視覚的イメージ( *clear visual images* )を提供するからであると論じた( *Selected Essays*, p.242)。

<sup>18</sup> もっとも晩年にエリオット自身は、例えば評論「批評の領域」( 'The Frontiers of Criticism', 1956)において、「詩人自身の作品と関係ないものや詩人の性質に反するものは、その詩人の手に負えない」とのべ、自らの批評は自信の制作とは関係のないジャンル(例えば小説など)や相容れない詩については門外漢であることを表明している( *On Poetry and Poets*, p.118)。

<sup>19</sup> 演劇『ハムレット』において、主人公ハムレットが母親であるガートルードに抱く憎しみに対し、劇中で示される消極的なガートルードの人物描写は不釣り合いであるとエリオットは論じた。

<sup>20</sup> 同評論においては、以下の詩行が引用されている( *Selected Essays*, p.143)。(日本語訳参照、能島秀勝訳、シェイクスピア作『ハムレット』、岩波文庫、2002年、24頁)

Look, the morn, in russet mantle clad,  
Walks o'er the dew of you high eastern hill,

あっ、見たまえ、夜明けの空が<sup>あかね</sup>茜色の衣をまとって、  
あの東の丘の露を踏みつつ越えて来る。

<sup>21</sup> Eliot, T. S., *Sweeny Agonistes*, 1926-1927, in: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.115-128.

<sup>22</sup> 同作品は *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* には戯曲としてではなく、「未完の詩

---

(Unfinished Poems)」という分類が与えられている(*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.113)。

<sup>23</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.115-120.

<sup>24</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.121-126.

<sup>25</sup> エリオットの詩劇作品の上演・出版過程は、初演時の上演形態や同時代の批評に詳しい Malamud の *T. S. Eliot's Drama* (Malamud, Randy, *T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1992)を参照した。

<sup>26</sup> 同作品は未完に終わった事もあり、エリオットは上演を想定していなかったが、後に 1933 年にニューヨークにあるヴァッサー大学にて女子学生の手によって初めて上演された(これには、アメリカ各地で講演をして回っていたエリオットも出席した)。そして、翌 1934 年 11 月にはニューヨークの劇団グループ・シアターの手によりロンドンにおいても劇場で上演された。

<sup>27</sup> もちろん好意的な眼で見ればギリシア喜劇の要素を、(断片的であるが) その物語の内容に見出すことも可能であるだろう。例えば第一部の冒頭はロンドンのとある一室におけるドリス(Doris)とダスティ(Dusty)という二人の女性のとりのめない会話から始まっており、これはギリシア喜劇作品の「プロロゴス」における埃鎮めの対話と見なすこともできるであろう。また第二部も中心はドリスとスウィーニー(Sweeny)という男性の討論であり、そこに「アゴーン」の要素を見出すこともできるであろう。

<sup>28</sup> Cornford, Francis Macdonald. *The Origin of Attic Comedy*, London, Edward Arnold, 1914.

<sup>29</sup> Buttram, Christine., 'Sweeny Agonistes : A Sensational Snarl', in: Chinitz, David E. (Ed.), *A Companion to T. S. Eliot*, Hoboken(New Jersey), Wiley Blackwell 2014, pp.179-190.

<sup>30</sup> *The Poems of T. S. Eliot volume I collected&uncollected Poems* (Eliot, T. S., Ricks, Christopher, and McCue, Jim, (Ed.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015), pp.791-792.

<sup>31</sup> 例えば Buttram(2014)は、現行の『闘技士スウィーニー』は、プロロゴスとパロドスの一部が第一部「あるプロロゴスの断片」、そしてアゴーンとパラバシスの一部が第二部「あるアゴーンの断片」と相当するという (*Companion to T. S. Eliot*, p.180)。

<sup>32</sup> *The Poems of T. S. Eliot volume I collected&uncollected Poems*, p791.

<sup>33</sup> *The Origin of Attic Comedy*, p.131.

<sup>34</sup> 第二部における最初の合唱は「ウォーカップとホースフォールの歌/スウォーツのタンバリンとスノウのボーンズ(SONG BY WAUCHOPE AND HORSFALL/SWARTS AS TAMBO. SNOW AS BONES)」とト書きで指示されており (*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.122)、次の合唱は「クリプスタインとクラムパカーの歌/スノウとスウォーツは前の通り(SONG BY KLIPSTEIN AND KRUMPACKER,/SNOW AND SWARTS AS BEFORE)」というト書きによる指示が示されている (*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.123)。そして最後に「全員の合唱:ウォーカップ、ホースフォール/クリプスタイン、クラムパカー(FULL CHORUS: WAUCHOPE, HORSFALL,/KLIPSTEIN, KRUMPACKER)」とト書きで指示された (*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.125-126)合唱により同戯曲は終了する。なお、ウォーカップ、ホースフォール、スウォーツ、スノウ、クリプスタイン、クラムパカーはいずれも第二部冒頭から登場する人物であり、スウォーツとスノウを除く四名は第一部にも登場する。

<sup>35</sup> 同作品のためにエリオットが制作した『岩』の合唱 (Eliot, T. S., *Choruses from 'The Lock'*, 1934, in: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.145-167) もまた、『闘技士スウィーニー』と同様に、*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* では詩劇としてではなく、詩作品のひとつとして分類されている。

<sup>36</sup> *A Companion to T. S. Eliot*, p.240.

<sup>37</sup> Eliot, T. S., 'The Three Voices of Poetry', 1953, in: *On Poetry and Poets*, pp.89-102.

<sup>38</sup> 宗教劇『岩』の脚本はチチェスター大聖堂の宗教演出家であった俳優・演出家の E. マーティン・ブラウンであった。そして、彼自身が旧知のエリオットにコーラスの執筆を依頼し同作以降、ブラウンは演出家としてすべてのエリオットの詩劇に携わることとなる。

<sup>39</sup> Eliot, T. S., *Murder in the Cathedral*, 1935, in: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.237-282.

40 まして初演が行われた参事会会議場は、ベケットが実際に暗殺された現場の目と鼻の先であったという (*T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, p.70)。

41 この「構成」は、佐伯恵子が示した『大聖堂の殺人』におけるコーラスの配置(佐伯恵子、『T. S. エリオット詩劇と共同体再生への道筋』、東京、英宝社、2012、93-93頁)を参照し、そこに各幕格場の場面設定と登場人物の入退場を、筆者が加えたものである。とりわけ劇中のコーラスに振り分けられた番号はそのまま参照した。

42 初演においては第一幕に登場する四人の誘惑者たちだけが、舞台脇のついたての陰から入場したという (*T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, p.72)。

43 殺害後のベケットの遺体の退場もまたこの通路を通して後方の扉から行われたという (*T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, p.72)。

44 『大聖堂の殺人』における「カンタベリーの人たち」の合唱の内容は、その場面の雰囲気や、ベケットの運命に対し、自分たちの無力さを嘆くヒステリック叫びが示されている。

45 *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.244-245.

46 詩劇『大聖堂の殺人』からの引用は拙訳を試みたが、その際に既存の邦訳(福田恆存訳、『寺院の殺人』(1935年)(福田恆存他訳、『エリオット全集』第二巻、東京、中央公論社、1960年)、3-73頁)も参照した。

47 *T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, p.74.

48 エリオットの使用した韻律形式を確認するために、第一幕後半の第四の誘惑者の台詞の詩行(*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.254)とその強勢の位置とその数を示すと次のようになる。こなおこの韻律分析においては、『大聖堂の殺人』の韻律と(エリオットが参照したという)『エヴリマン』の韻律を比較したコギルの韻律研究(Coghill, Nevill. "The Metre of 'Everyman'" in: Eliot, T. S.: with an introduction and notes by Nevill Coghill, *Murder in the Cathedral. An educational ed*, London, Faber and Faber, 1965, pp.145-150)を参照した。

That nothing lasts, but the wheel turns, (4)  
The nest is rifled, and the bird mourns; (4)  
That the shrine shall be pillaged, and the gold spent, (4)  
The jewels gone for light ladies' ornament, (5)  
The sanctuary broken, and its stores (3)  
Swept into the laps of parasites and whores. (4)

永続きするものは何もない、それなのに車輪は廻り  
巣は猟銃で撃たれ、鳥は悲しむであろう  
聖堂は略奪され、黄金は使い果たされ  
宝石は軽薄な貴婦人たちの装飾となり  
聖域は打ち壊され、その貯えられたものは  
幫間や売春婦がその腰元に掻き入れるであろう

この詩行からは、各行の強勢の数が不規則であることと、二行ごとに規則的な脚韻が施されていること、'light ladies'のような頭韻が確認できるであろう。少なくともエリオットが仮想敵と見なし19世紀の詩劇で盛んに取り入れられたブランク・ヴァース(弱強五歩脚・無押韻の詩)とは異なる韻律形式を施していることが見て取れるであろう。

49 *T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, p.74.

50 *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.276.

51 Eliot, T. S., *The Family Reunion*, 1939, in: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.283-350.

52 詳しくは後述するが、詩劇『一族再会』においてエリオットは基本的には、「各行一休止(caesura)三強勢(stress)で、長さを自由にし、その中の音節(syllable)の数を固定させない。(中

---

略) ただ休止の一方の側に強勢がひとつあり、他方の側に二つなければならない」という韻律形式を採用していたという (*On Poetry and Poets*, p.88) が、劇中の二カ所 (第一部二場と第二部二場) では、各行に二つの強勢を置いた短い詩行で台詞が交わされる対話があった。

<sup>53</sup> Eliot, T. S., *The Cocktail Party*, 1949, in: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.351-442.

<sup>54</sup> 前節で論じたように、エリオットは詩劇『大聖堂の殺人』の台詞やコーラスは中世の道德劇である『エヴリマン』 (*Everyman*) の韻律を参照したが、一部 (四人の騎士の弁明) の場面では散文を用いていた。

<sup>55</sup> 前述した、「各行一休止 (caesura) 三強勢 (stress) で、長さを自由にし、その中の音節 (syllable) の数を固定させない。(中略) ただ休止の一方の側に強勢がひとつあり、他方の側に二つなければならない」韻律形式 (*On Poetry and Poets*, p.82)。

<sup>56</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.290-291.

<sup>57</sup> エリオットはこのように、俳優たちに個々人が独立した登場人物と集団的なコーラスという二役を切り替えつつ演じさせるのは過大な要求であったと反省している (*On Poetry and Poets*, p.82)。

<sup>58</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, pp.290-291.

<sup>59</sup> 詩劇『一族再開』からの引用もまた拙訳を試みたが、その際に既存の邦訳 (福田恆存訳、『一族再會』(1939年) (福田恆存他訳、『エリオット全集』第二巻、東京、中央公論社、1960年)、75-193頁) も参照した。

<sup>60</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.291.

<sup>61</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.291.

<sup>62</sup> しかしながら、彼ら四人うち三人 (アイヴィー、ヴァイオレット、ジェラルド) は、劇中で終始自分勝手な態度をとり続けるが、ただチャールズだけが (傍観者であるという立場は崩さないものの) 劇中で起こった出来事 (エイミーの死とハリーの旅立ちの関係) を理解し始める。劇の最終場面にあたるエイミーの死を知った後に挿入されるコーラスにおいても三人はロンドンへの帰りの鉄道切符の有効期限や、葬式の気まずさ、遺言状の立会など各々自分勝手な心配ごとを述べるが、チャールズだけは「私はなにかわかりかけてきたらしい」と述べ (*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.349)、エイミーの死が意味することを何かしら理解したことが示されている。このことからエリオットが彼ら四人を単にコーラスを行う集団として扱っていなかったことが見て取れるであろう。

<sup>63</sup> *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p.336.

<sup>64</sup> 同詩劇第一幕一場において見知らぬ客として劇冒頭から登場していた精神科医のライリー卿は「片目のライリー」という歌を口ずさみながら退場する。なお1962年出版の『戯曲全集』には、エリオットが歌った「片目のライリー」をメアリー・トレヴェリアンが書き起こした楽譜が掲載されている (*The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p441)。

## 第IV部 ニュー・クリティシズムとエリオット

### 序

第IV部では、エリオットとその周辺の文芸潮流との関わり合いを検討する。エリオットは同時代の文芸批評運動であるニュー・クリティシズム（新批評）の始祖、あるいはその一派としばしば見なされてきた。このような位置づけはエリオットの生前から行われており、それは現在においてもなお続いている<sup>1</sup>。はたしてどのようなかたちで、エリオットはニュー・クリティシズムの先駆けとされてきたのであろうか、あるいはそのレッテルはなお有効なのであろうか。まずは同時代の文芸思潮の確認から始めよう。

ニュー・クリティシズムは、1930年代から1950年代にかけて文学批評界、とりわけアメリカを中心に隆盛した批評潮流である<sup>2</sup>。ニュー・クリティシズムの特徴は、文学作品のテキストに徹底的に密着した批評を行った点にあった。それ以前に支配的であった文芸批評は、作者に関する伝記的知識や制作時の時代状況、つまりは作品の外部情報を手掛かりに文学作品を理解しようとする「実証主義的批評」であった。ニュー・クリティシズムはこのような従来の外在的な批評を、文学作品を文学以外のものと見なしているとして糾弾した。すなわち、実証主義的批評は文学作品そのものの批評ではなく、制作に関わる歴史や作者の心理を研究するために文学作品を利用したに過ぎないと批判したのである。対照的にニュー・クリティシズムは、文学作品をそれ自体が自立した有機的全体（予め断っておくが、作品の内的構造に関わるこの「有機的全体」概念と、受容に際して想定される“尺度”としてのエリオットのそれは異なるものである）と見なし、文芸批評の場から作品に関わる外部情報を排除し、テキストそのものやその構成に集中した子細な分析（精読）を行う内在的な批評を展開した。そして、そのようなテキストの綿密な分析から得た解釈においては単一主義を掲げ、他の解釈の可能性を一切容認しない戦闘的な特徴を持っていた（このためニュー・クリティシズムの批評家たちは複数性を含意する「解釈（interpretation）」という言葉嫌い、自らの営みを「批評（criticism）」と呼んだ）。このように作品を様々なコンテキストから切り離し、解釈の多様性を容認しないニュー・クリティシズムは、アメリカ南部の大学で発展し、やがて極東などの非ヨーロッパ圏の国々に至るまで、とりわけ教育の現場に広く伝播していった<sup>3</sup>。

しかしながら、1950年代になるとニュー・クリティシズムの内部から、その批評方針や手法に対する自己批判が盛んに行われるようになった。アメリカではシカゴ大学のR. S. クレインを中心とした一派（シカゴ学派）が、その芸術ジャンルに特有の約束事や歴史性を勘案するジャンル批評を取り入れることにより、テキストの分析にのみ集中するニュー・クリティシズムの過度に内在的な批評手法を批判した。例えばW. R. キーストは、評論「いわゆる“ニュー・クリティシズム”と『リア王』<sup>4</sup>」において、ニュー・クリティシズムの



批評家 R. B. ハイルマンによるシェイクスピアの『リア王』についての批評を、エリザベス朝時代の演劇の上演慣習を無視したものであるとして徹底的に攻撃した<sup>5</sup>。そしてイギリスにおいては、ジョン・ウェイン (John Wain, 1925-1994) をはじめとする若手批評家たち<sup>6</sup>が、評論集『解釈<sup>7</sup>』 (*Interpretations*, 1955) において、ニュー・クリティシズムの創設者たちが争った解釈における単一主義の方針に疑義を投げかけ、読者の多様な解釈を擁護する立場から批評活動を行った。しかしながらその寄稿者たちは各々程度の差はあるものの、作品の外部情報を排除しテキストに密着する従来のニュー・クリティシズムと変わらぬ内在的な批評手法を採用していた。ただし、その解釈の一義性は拒絶したのである。

このニュー・クリティシズムの創設者たちとその内部批判者たち (とりわけ『解釈』一派) の双方から、それぞれの批評の源流として位置づけられたのがエリオットであった。ニュー・クリティシズムの創設者からは、エリオットが 1920 年代にいち早く作者の伝記的知識や時代状況を排除した批評を展開したという点をもって、自分たち (ニュー・クリティシズム) の先駆者の一人として位置づけられた。例えば、ニュー・クリティシズムの代表とされるアメリカの批評家 J. C. ランサムは、同派の名前の由来となった著書『ニュー・クリティシズム<sup>8</sup>』 (*The New Criticism*, 1941) において、自身らに影響を与えた新しい批評を展開した 4 人の批評家の 1 人としてエリオットを取りあげた<sup>9</sup>。一方で、ニュー・クリティシズム本流に反対する『解釈』に参加した若手批評家たち (とりわけ編者のウェイン) からも、読者の多様な解釈を擁護するエリオットこそが、自分たちの世代に最も大きな影響を与えた批評家であったと謝意を述べられていた<sup>10</sup>。

しかしながら、エリオット自身を “源流” と位置づける様々なレッテル、とりわけニュー・クリティシズムの始祖とするレッテルに対し、エリオットは生前から戸惑いと拒絶を示していた。晩年の評論「批評の領域<sup>11</sup>」 (*'The Frontiers of Criticism'*, 1956) において、(同評論においては名前を明らかにされていない) ある批評家が、ニュー・クリティシズムを「T. S. エリオットから派生する批評活動の全体をいう」と規定したこと、すなわち自らに “ニュー・クリティシズムの元祖” というレッテルを貼る見解に対し、エリオットは困惑を示していた (*OPP*, p.106)。そして、自身が主幹を務めた文芸雑誌『クライテリオン』 (*The Criterion*) の紙面において発表の場を与えることで、確かにニュー・クリティシズムの批評家たちの手助けをしたと認めるものの、「わたし自身から派生すると言われるどのような批評活動も見られない」 (*OPP*, p.106) と述べ、自身がニュー・クリティシズムをはじめ何らかの批評潮流の始祖としてみなされるような見解を拒絶した。このようにエリオットは、自らの文芸活動をニュー・クリティシズムの先達として位置づけようとするレッテルにとどまらず、何らかの派閥に自身を組み入れようとするあらゆる試みに対し否定的な見解を示したのである。そもそも、評価の根底に「有機的全体」を、しかも更新し続ける「有機的全体」(第 I 部参照) を据えたエリオットにとって、自らのプロフィールに固着するレッテルなどは、「元祖」であれ何であれ、迷惑なことだったのである。

しかしながら本人の拒絶とは裏腹に、エリオットは絶えず何らかのレッテルを貼られ続けられることになる（その一つがエリオットの死後、彼を自身の批評の源流に添えた『解釈』一派の批評家たちであろう）。そしてエリオット自身もまた、それらに対抗するため、あるいは自身のイメージ戦略として、その時々に合わせて自身に新たなレッテルを貼り重ねていくことになる。このようにレッテルを固定化せず、絶えず更新し続けるということこそが、エリオットの文芸理論の基調となる発想であるのだ。

第IV部は、エリオット、ニュー・クリティシズム本流、そしてその内部抵抗者である『解釈』一派という三者をめぐる相互判定を取り上げる。とりわけ、今もなお続くニュー・クリティシズムの始祖というレッテル貼りとそれに対するエリオットの拒絶の様相、一方でニュー・クリティシズムの内部反発から出発しエリオットを自らの源流に位置づけようとする『解釈』一派の戦略に着目していきたい。それにより、エリオットとニュー・クリティシズムの関係が、従来固定化され単純に描かれてきたような一方的な影響関係の図式ではなく、その批評姿勢と実践手法の双方について絶えずお互いが測りあい、その評価が変動し続ける動的な関係として捉え直されるであろう。そして、このように評価が不断に更新され続けることこそが、エリオットが終生変わらず保持した文芸理論の基調であったと、本論は理解する。

## 第1章 “ニュー・クリティシズムの元祖” というレッテル：

### 伝記的知識に対する同調と多様な解釈をめぐる相違

エリオットはニュー・クリティシズムの始祖として（とりわけ後世の批評家から）言及されてきたが、それはどのような言説から導き出されたのであろうか。まずはこのレッテルの由来を考察していきたい。

例えば、小川和夫は評論「ニュー・クリティシズムの源流<sup>12</sup>」（1956年）において、ニュー・クリティシズムの源流となった批評家として真っ先にエリオットの名前をあげた<sup>13</sup>。小川は、評論集『聖林<sup>14</sup>』（*The Sacred Wood*, 1920）の1928年版にエリオットが新たに附した序文<sup>15</sup>の「詩を批評するにあたって、我々の持っている感受性や他の詩についての知識によって、すぐれた配列とすぐれた韻律を持ったすぐれた言葉としての詩、という点から始めれば、間違いはないのである。つまりそれが韻文の技巧と呼ばれているものなのだ<sup>16</sup>」という箇所を引用し<sup>17</sup>、この主張に対し「詩を詩として考察し韻文の技巧に主眼を置いて批評するということは、とりもなおさず「新批評」の立場である<sup>18</sup>」と論じた。ここで小川という「新批評」とは、もちろんニュー・クリティシズムのことである。エリオットのこのテキストを根拠に小川は、作品テキストの言葉や構造に着目するニュー・クリティシズム的な批評の先駆けとして彼を位置づけたのである。確かに1928年より以前に書かれ、『聖林』にも掲載されている1919年の評論「伝統と個人の才能<sup>19</sup>」（“Tradition and the

Individual Talent', 1919) においても、エリオットは同様に「誠実な批評や細やかな鑑賞は詩人ではなく詩に向けられるものである」と述べ(*SE*, p.17)、文芸批評において作品と作者を切り離す必要を論じていた。このように少なくとも 1919 年以來エリオットは、それまで支配的であった歴史的・伝記的事実や文化状況に基づきテキストを理解しようとする実証主義的批評に反対する立場を主張し続けてきたのは確かである。そして詩人(作者)ではなく詩(作品)そのものを批評の対象とせねばならないというエリオットの姿勢は、1930年代から隆盛する厳格なまでにテキストに密着した分析を行うニュー・クリティシズムの批評態度と共通する発想であった。このように、詩人のパーソナリティや作品にまつわる歴史ではなく、テキストやその「韻文の技巧」に着目する批評を、エリオットが 1919 年以來主張したという事実を顧みれば、(小川が主張するように)エリオットをニュー・クリティシズムの先駆けとして位置づけるのは無理のない主張であるだろう。

しかしながら本論は、小川の参照した 1928 年の序文で示されたエリオットの「韻文の技巧」への着目が、彼の主張するようなニュー・クリティシズム的な綿密で内在的なテキストの分析を示すとは限らないと考える。そのために本論は、小川が引用しながらも言及しなかった「我々の持っている感受性や他の詩についての知識によって(傍点引用者)」という文言に着目する。この文言は、単に批評家が自身の受容能力と文学についての学識を駆使して批評を行わなければならないということを示すのではない。なぜなら、ここでいう「我々」とは、批評家のみを示すのではなく、受容者一般を示すからである。エリオットは、受容行為と批評行為を表裏一体のものを見なしていたのだ。どういうことであろうか。エリオットが想定する作品受容過程を理解するために、先にもあげた彼の最初期の評論であり、彼の制作・批評・受容理論の基盤となる発想が明らかにされている評論「伝統と個人の才能」(1919年)を再び参照しよう。同評論においてエリオットは、作品を受容する際に読者は無意識のうちに、各自の歴史性に基づき様々な作品たちとの比較対照から、新たに受容する作品に対し評価を下すと主張した。この判定をエリオットは、作品受容時における読者による避けることのできぬ批評行為と見なしたのだ。エリオットにとって、受容行為とはすなわち、読者自身による比較を用いた批評行為に他ならないのである。この読者が見出す作品と作品との比較に関してエリオットは、「一つの詩と別の作者が書いた他の詩との関係が大切である」と述べていた(*SE*, p.17)。作品外の情報を一切遮断するニュー・クリティシズムとは異なり、読者各々が見出す様々な作品たちの繋がりに重きを置く批評を主張したのだ。ここにおいて注記しなければならないのは、エリオットが重視している、“作品の価値を決定する他作品との接続”とは、制作の際に作者が参照した他の作品を見つけ出すこと、あるいは作品の起源やそれに影響を与えた他作品を突き止めようとする点ではないという点である。新たな作品の価値を決定する比較対象の場に、その尺度を支えるべく作品連関に参入する他の作品たちは、読者各々の歴史性によって編成が異なるのだ。このように、少なくとも小川の参照した 1928 年以前から(そしてそれは生涯

保持し続けるのであるが)、エリオットが重きを置くのは、作品を受容する際に読者が各々の歴史性に従い、自由にテキストに見出す作品間の繋がりであった。従って、エリオットのいう「我々の持っている感受性や他の詩についての知識によって」とは、このようにして読者各人が自由に作品間の接続を見出す働きを、常に勘案しつつ批評を行わなければならないということを示すのである。それゆえエリオットは、各々の読者が下す解釈が異なることを許容、いや歓迎すらした。このような読者による自由な作品同士の繋がりを意識することにより見出すことが可能となるテキストが持つ他作品への接続の余地を、エリオットは詩の「韻文の技巧」と称したのである。エリオットの「韻文の技巧」に着目した批評とは、厳格なまでに作品の外部情報を遮断し、テキストから離れることなく言葉や構造の分析を行うニュー・クリティシズム的な批評とは対照的な、テキストの持つ外部へと開かれた新たな可能性を示す行為であるのだ。

このように、文芸批評の場から伝記的知識を排除するという点においては、両者は同調するものの、読者が見出す作品間の繋がりを批評において重視する手法と、各々の読者が下す解釈の多様性を認める姿勢という二点において、ニュー・クリティシズムとその源流と目されるエリオットは袂を分かつのである。しかしながら、ひとえにエリオットがニュー・クリティシズムの批評家たちに先駆けて伝記的知識を排除した批評を展開したという一点ゆえに、小川をはじめとする同時代、あるいは後世の批評家によって、エリオットは“ニュー・クリティシズムの元祖”というレッテルを貼られたのである。

序でも示したように、生前から貼られた“ニュー・クリティシズムの元祖”というレッテルに対し、エリオットは、晩年にあたる1956年に評論「批評の領域」においても変わらず“新批評”の先祖の一人とみなされることへの戸惑いを示す(OPP, p.106)とともに、ニュー・クリティシズムの批評が陥りやすい危険として解釈における単一主義を批判し、批評家たちに忠告を与えた<sup>20</sup>。そしてエリオットは、「妥当な解釈とは同時に詩を読む際に感じる自分自身の感触の解釈であるにちがいない」(OPP, p.114)と述べ、作品を読んだ際に各々の読者が受け取った解釈こそが妥当な解釈であるという考えを示した。エリオットは、批評家が自らの解釈を唯一の正しい解釈であると読者に押し付けることを批判したのである。このように生涯を通じエリオットは、ニュー・クリティシズムが争った解釈における単一主義を批判し、多様な解釈を認めるという立場を表明し続けていたのである。その一方でエリオットは、評論集『解釈』(1955年)に携わった若手批評家たちに対しては、「一篇の詩全体に対し当然正しい一つの解釈」(OPP, p.118)を求めるという過ち、すなわちニュー・クリティシズム的な解釈における単一主義に陥っていないという点において好意的な態度を示していた。しかしながら、その若手批評家たちもまた、批評手法についてはニュー・クリティシズムと変わらぬテキストに対する綿密な分析を行い、作品間の接続を軽視する内在的批評に終始しているとして、エリオットは苦言を呈することを忘れてはいなかった。このような賛否合わさった言及にもかかわらず、『解釈』の編者であ

るウェインは、エリオットが自分たちの批評方針に対し好意的な態度を示したと知ると、彼を自らの批評の源流として位置づけた。ニュー・クリティシズムの内部批判の勢力からもまた、エリオットはその後ろ盾として、“反ニュー・クリティシズムの祖”という正反対のレッテルを貼られるのである。続いてエリオットと『解釈』一派の間で行われた（彼の死後も続く）応答を考察していきたい。

## 第2章 『解釈』一派の自己規定：

ニュー・クリティシズムの鬼子からエリオットによる庇護をうけるまで

これまで概観してきたように、自ら拒否を示したにもかかわらずニュー・クリティシズムの源流として位置づけられてきたエリオットは、同派の批評方針に反対する（当時の）若手批評家たちからもまた、その源流として死後に位置づけられることになる。では、その若手批評家たちは実際にどのような批評方針を採用したのであろうか。

1950年代になると、これまで隆盛を誇ってきたニュー・クリティシズムに対し内部からもその批評方針に対する批判が現れた。その抵抗の一つとして、評論集『解釈』

（*Interpretations*, 1955）があげられるだろう。この評論集は、当時のイギリスの若手批評家十二名が、各々一作ずつ、計十二作の英詩<sup>21</sup>に対し、ニュー・クリティシズム流のテキストに密着した精細な分析を行ったものである。しかしながら同時に、彼らは読者各々の解釈を尊重し多様な解釈を認めるという批評態度を共通認識として保持していた。それゆえ、この評論集が1955年に出版された際に附された序文においては、解釈の多様性を認めるという点でニュー・クリティシズムの本流たちとの違いが強調されていた。一方そこには、分析対象となった十二の英詩の中に自身の作品が含まれていたにもかかわらず、（寄稿者たちと同じく読者の多様な解釈を擁護し続けてきた）エリオットの批評の影響については触れられることはなかった。そして先に記したように1956年の評論「批評の領域」においてエリオットがこの『解釈』について言及した後、1972年に『解釈』が再版された際に付け加えられた序文には、自らの批評方針に対するエリオットの影響がことさらに強調されていた。このエリオットと『解釈』一派の（直接的ではないが）評論や序文を介した応答に着目しつつ、以下では（彼らと同様に）エリオットを補助線とし、『解釈』一派の批評態度を検討していきたい。

1955年の序文において編者のジョン・ウェインは、ニュー・クリティシズムの創始者たちと、自らが属する若い世代の批評家たちの違いを強調していた。ウェインは「（引用者註、私たちの世代より）先行しより精力的な世代の批評家たちは戦いそしてその戦いに勝利した<sup>22</sup>」と述べ、前世代の批評家たちは解釈における単一主義をかかげ、お互い生き残りをかけて争ったと論じた。例えば、同じくニュー・クリティシズムの内部批判者として先にも言及したが、世代的には『解釈』一派より前の世代にあたるアメリカのシカゴ学派の批評

は、批評手法においてはジャンル批評という作品の外部情報をその批評に取り入れたという点で、ニュー・クリティシズム本流とは一線を画していた。しかしながら、彼らはまたその解釈においては単一主義を掲げ、他の解釈の可能性を認めないという戦闘的な批評態度を変わず踏襲していた<sup>23</sup>。そのような先行者たちの解釈における戦闘性とは対照的に、ウェインは自分たちの世代を「控えめ (self-effacement)」であると称した<sup>24</sup>。ウェインが「控えめ」と称したのは、『解釈』の寄稿者たちが他の解釈の可能性を認め、同書で示される解釈がその作品に対する唯一の答えではないとする穏健な批評態度を取った点であった。そしてこの態度が、この評論集の寄稿者たちの共通認識であることが、1955年の序文においては繰り返し強調されていた。それどころかウェインは「この本によって誰かの批評的問題が解決されるとは私は少しも求めていなかった<sup>25</sup>」と明言するように、各評論で示される各々の詩の解釈は、その詩に対する何らかの回答ですらないことを宣言していた。この評論集の表題に批評 (criticism) ではなく、ニュー・クリティシズムの先達たちが嫌った複数性の意味が含意されている解釈 (interpretation) という言葉が採用されている点からも、読者の多様な解釈を尊重する彼らの批評姿勢を窺い知ることができるであろう。このように1955年の序文においてウェインは、多様な解釈の容認という批評方針を示すことで、自らの世代と前世代の批評家たちの違いを強調していた。しかしながら、「一編の詩についての分析を人が書くことが奇妙なふるまいであると思われなくなった<sup>26</sup>」のは先の世代の批評家の戦いのおかげであると述べる等、ニュー・クリティシズムの先人たちの活動が無ければ、自分たちが行うような批評活動が世間一般に受け入れられなかったと、ウェインは先人たちへの謝意を示すとともに、自分たちをなおその潮流の末席に据えることを忘れてはいなかった。このように、多様な解釈を認める批評態度という点ではすでに共通するものが認められるにもかかわらず、1955年の段階でウェインはエリオットに対し一切言及することはなかった。

しかしながら1972年に『解釈』が再版された際にウェインは、1955年の序文では触れることのなかったエリオットの影響をことさらに強調する新たな序文を加えた。なぜだろうか。それは、1956年の評論「批評の領域」においてエリオットが、彼らが表明した解釈における複数性を許容する批評態度に対し、前章で記したような好意的な意見を示したからである。このエリオットの(限定的ではあるが)お墨付きを知ったウェインは1972年の序文において、自らが属する世代は(一般的にニュー・クリティシズムの代表者とされる)ウィリアム・エンブソンの影響<sup>27</sup>以上に、「私たちは皆、(中略)エリオットの権威のもと育った世代に属する<sup>28</sup>」と述べ、彼らの批評姿勢に対するエリオットの影響を明らかにした。さらにウェインは、前述したエリオットの評論「批評の領域」における『解釈』に対する言及などを大々的に引用するとともに<sup>29</sup>、同評論においてエリオットが(『解釈』の寄稿者をはじめとする)若手批評家たちに与えた二つの批評上の警告に対し全面的に賛同の意を示した<sup>30</sup>。エリオットが示した二つの警告とは、(先にも示した)「一篇の詩全体に対し当

然正しい一つの解釈があるはずだと想定する」(OPP, p.118) ことに対する警告と、「詩の解釈で妥当なものは、当然作者が、その意味を判っていたか否かにかかわらず、やってみようとしたことの説明でなければならぬ」(傍点は引用者、OPP, pp.118-119) と想定することに対する警告であった。エリオットの第一の警告は従来のニュー・クリティシズムの批評が陥っていた単一主義的な批評行為に固執することに対する警告であった。そして第二の警告は、作品を解釈する際に伝記的知識を手掛かりに作者の制作意図やその制作過程を明らかにしようとする実証主義的な批評に対する警告であった。そしてエリオットは、『解釈』の寄稿者たちはこの二つの危険を冒してはいないという点で、一定の評価を与えていた。確かにこの二点に関しては、エリオットとウェインは主張を共にするものであった。1972年の序文においてウェインは、エリオットが『解釈』を目にしたことに対する謝辞を述べる<sup>31</sup>とともに、エリオットを自らの批評の源流に位置づけようと積極的に試みている。つまりウェインは、エリオットに“自分たち(『解釈』一派)の批評の源流”という新たなレッテルを貼りつけたのである。

しかしながらエリオットは、解釈の多様性を認める点や作品の起源探しを行っていない点については評価していたが、『解釈』の寄稿者たちの批評手法に対しては批判的な態度を示していた。エリオットは彼らの批評手法を、「作者やその作者の他の作品を参照することなく、一連ずつ一行ずつ分析し、出来る限りそこから全ての意味の雫を抽出したり、絞りだしたり、ときほぐしたり、押し出したりする」(OPP, p.113) もの、すなわちニュー・クリティシズム的なテキストにのみ集中する内面的な批評であると見なした。そしてエリオットは、『解釈』一派の批評をその先達とともに「“批評”というレモン絞り学派 (the lemon-squeezer school of criticism)」と皮肉を込めて呼んだ (OPP, p.113)。エリオットから見れば、『解釈』において採用されている批評手法に関しては、1955年度版の序文でしきりにその違いを強調したニュー・クリティシズムの先人たちと何ら変わりがないものであったのだ。そして、「(引用者註、16世紀から現代にまでわたる様々な詩を扱っている) 各々の批評家はそれぞれの手続きを取っているので、結果は興味深い、いささか混乱している」(OPP, p.113) と述べ、それぞれの批評の手法においては差異があったとも論じていた。このように、多様な解釈を許容するという批評態度とともに、様々な作品との接続を読者に促すことを重視するエリオットからみれば、テキストの詳細な分析に終始しているという点で、批評手法においては見過ごすことができない評論も『解釈』には掲載されていたのだ。では実際に『解釈』で示された個々の批評はどのようなものであったのだろうか。そのニュー・クリティシズム的な批評手法に着目しつつ検討していきたい。

例えば、ジョセフ・マーゴリス (Joseph Margolis, 1924-) は『解釈』においてエリオットの初期の詩『J・アルフレッド・プルーフロックの恋歌』(The Love Song of J. Alfred Prufrock, 1917) についての評論を記していた<sup>32</sup>。マーゴリスの批評手法は、まさしくエリオットが「レモン絞り」と評したように、冒頭の詩行から(途中割愛もあるが) 一行一行

丁寧なそこに記されている言葉、とりわけ詩中に頻繁に現れる「霧」(fog)という言葉に注目しながら分析を行うものであった。この自身の作品の批評に対しエリオットは、『プルーフロック』に対するこの批評は、文学作品や私の私生活における暗い部分の中に、その詩の源となったものを突き止めようとする試みではない」(OPP, p.113)と述べ、作者(エリオット自身)が作品を作り上げるために参照した作品や、制作のきっかけとなった作者の実人生における出来事を突き止めようとしなかった、つまりは実証主義的な批評方針を採用しなかった点については好感を示していた。しかしながらエリオットは、『解釈』に掲載された分析を読んだ後では、「以前からその詩について自分が持っていた感触がなかなか元へ戻らないことに気付いた。そしてまるで誰かが機械をバラバラにし、そのパーツをもう一度組み立てる仕事を私に遺してくれた」(OPP, p.114)と述べていた。『解釈』の分析は、その作者の伝記的知識だけでなく他作品との比較対照までもが欠いているので、それまでに読者各々が見出してきた繋がりを断ち切ることに成功するが(同時に、それは「感触」の喪失を意味する(第I部参照))、そこに新たな作品同士の接続を見出させるまでには至っていない。つまり、詩行を綿密仔細に分析する事に終始する内在的批評に陥っていると指摘したのである。確かに、マーゴリスによる『プルーフロック』の分析では、エピグラフとして引用されていたダンテの『神曲』「地獄篇」第二十七歌や、王子ハムレットや『ヨハネによる福音書』第十一章に登場するラザロといった詩行で実際に言及される他作品の登場人物については、それをただ列挙するに留まる<sup>33</sup>。つまりエリオットが作品内に込めた引用や人名という多作品との接続を促すわかりやすいヒントに関しては、マーゴリスはニュー・クリティシズム的な冷淡さを示していたのである。

また、ドナルド・ダービー(Donald Davie, 1922-1995)は、19世紀にアメリカで活躍したロマン主義の詩人ウィリアム・カレン・ブライアント(William Cullen Bryant, 1794-1878)の詩『水鳥へ』(*To a Waterfowl*, 1821)に対する批評を行った<sup>34</sup>。この批評においてダービーは、『水鳥へ』をはじめとするブライアントの詩は「シェリーの『ひばりに寄せて』(*To a Skylark*, 1820)ではなく、グレイの『春』(*On the Spring*, 1742)のような18世紀の詩に属するものであり、共に手に取られなければならない」と論じた。シェリーやワーズワース、コールリッジといった19世紀の詩人と共に語られることの多いブライアントではあるが、実際には彼の詩やその手法は18世紀の伝統に属するものであると、ダービーは結論付けたのである。このようにダービーは読者に対し、ブライアントの作品に、18世紀の詩作品との新たな接続の可能性を提示したのである。この比較を用いた批評手法は、エリオットが主張した作品と作品間の新たな接続を読者に促す批評であるといえるだろう。ダービーの批評は、他作品との接続に冷淡なマーゴリスの批評と比較すれば、エリオットの批評手法に近いものであった。しかしながら、例えば詩中のテキストで水鳥が仲間の待つ安全な寝床へ帰りついた際に、「scream」(けたたましく鳴く)という言葉がなぜ用いられたかを詳細に分析し、詩中に現れる18世紀特有の言葉遣いを明らかにするなど、



作品内で使用されている言葉の用法についての綿密な分析を、まさしくエリオットが皮肉交じりで言ったように「全ての意味の雫」を抽出するかのごとく行っていた。読者に作品間の連関を示しながらも、ダービーはニュー・クリティシズム的な詳細なテキスト分析をなお手放すことはなかったのだ。

このようにエリオットは『解釈』に参加した若手の批評家たちに対し、彼らが共通して保持していた多様な解釈を認めるという批評姿勢に関しては共感を抱いた。しかしながら、テキストに示されていた言葉の綿密な分析を重視する内在的な批評手法を手放さなかった点に関しては、いまだに『解釈』の寄稿者たちを（彼らが反発した）ニュー・クリティシズムの創始者たちと同等であると見なしたのである。このようなエリオットの限定的な賛同にもかかわらず、1972年の序文においてウェインは自分たちをニュー・クリティシズムではなく、多様な解釈を認める文芸批評を先んじて展開していたという点ゆえに、（すでに亡き）エリオットに新たな庇護を求めたのである。このように、エリオットはその死後も、他者から新たなレッテルを貼られ続けることとなる。エリオットに対する他者からの評価は、彼がそれに自らの手で反論することができなくなっても、絶えず更新され続けるのである。しかしながら、なんであれ文学作品や文学に関わる人物の評価が不断に更新されることは、エリオットが評論「伝統と個人の才能」（1919年）以来一貫して、文学作品、いやそれに携わる読者・批評家・作者全てに要請するものであった。最後にエリオットが要請する、この“評価の不断の更新”を検討していきたい。

### 第3章 レッテル貼りは終わらない終えることはできない

ここまで、エリオットとニュー・クリティシズム本流、そしてその内部反対者である『解釈』一派間の、自己あるいは他者による相互判定を検討してきた。作者の伝記的知識を排除した文芸批評をニュー・クリティシズムの批評家たちに先駆け1919年から示していたという視座に立てば、エリオットに“ニュー・クリティシズムの始祖”というレッテルを貼ることは当を得た見解であり、実際にそのように位置づけられてしまうことも多かった。しかしながらエリオットは同時に、読者の多様な解釈や作品間の繋がりを重視する文芸理論という、ニュー・クリティシズムとは相容れない発想を自らの文芸思想の基調としていた。そしてこの発想を終生保持し続けていたゆえに、エリオットは（とりわけ晩年になり）“ニュー・クリティシズムの始祖”というレッテルの否定に労力を割いたのである。またエリオットは、評論集『解釈』に参加した若手批評家に対しては、多様な解釈を認めるという彼らの批評姿勢については共感を示していた。その一方で彼らの批評手法については、他作品との接続を無視しテキストに過度に密着した批評手法を採用しているとして、ニュー・クリティシズムの批評手法から脱却できていないと不満を表明した。しかしながら、『解釈』の編者を務めたウェインは1972年になって、エリオットがこの評論集について言及し

たことに謝意を述べるとともに、(生前のエリオットの批判にもかかわらず) 自分たちの批評に最も大きな影響を与えた人物としてエリオットの名をあげ、彼に対し“『解釈』一派の源流”という新しいレッテルを与えた。このようにエリオットは、生前から死後に至るまで様々なレッテルを貼り続けられた。そしてエリオットは、他者によって貼られた自身にそぐわないと見なしたレッテルに対しては、それを修正するために新たな(あるいは再度)レッテルを自らに貼り、自身のプロフィールを更新する作業を抜け目なく行っていた。エリオットは生前から死後に至るまで、他者あるいは自身の手により、様々に解釈し続けられてきたのだ。

しかしながらエリオットは、(たとえ誤りに見えたとしても) 新しい解釈が次から次へと提示される状況自体についてはむしろ歓迎する批評的立場をとってきたはずである。例えばシェイクスピアの作品にみられるセネカ的な発想の影響を論じた評論「シェイクスピアとセネカのストイシズム<sup>35</sup>」(‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’, 1927)においてエリオットは、1927年当時、様々なシェイクスピアの解釈(シェイクスピア像)が多く批評家たちによって示されていたことを指摘した。そしてそのどれもが、その解釈を示した批評家自身と「あまりにも似ている」(SE, p.128)姿をしたものに他ならず、真のシェイクスピア像を示すものではないと看破した。しかしながら「誤りを改めるには新しい誤りを示す以上に効果的なものはない」(SE, p.127)と述べ、新しいシェイクスピア像が次々と現れる状況については擁護する姿勢を見せた。つまり、正しいシェイクスピアの理解に達することが不可能である以上、ただ一つの解釈に留まるのではなく、(いかなる「誤り」であっても) 絶えずシェイクスピアの評価を更新し続けることが重要であるとエリオットは考えていたのである。このようにエリオットはある人物(あるいは作品)に対し、(たとえ的外れであったとしても) 何らかの新しい解釈が示され続け評価が更新されること、つまりレッテルが新たに貼られ続けることを有益な行為と見なしていたのだ。

“評価の不断の更新”を要請するエリオットは、他者から貼られたレッテルにとどまらず、かつて自らが貼ったレッテルについても、そぐわなくなったと感じた際に同様に修正を行っていた。例えば、評論集『ランスロット・アンドリュースのために<sup>36</sup>』(1929年)の序文において、当時の自らの信条を「文学においては古典主義、政治においては王政主義、宗教においてはアングロサクソン・カトリック<sup>37</sup>」と宣言していた。しかしながらエリオットは最晩年の評論「批評家を批評する<sup>38</sup>」(‘To Criticize The Critic’, 1961)において、この「文学においては古典主義」という態度表明に対し、「古典主義かロマン主義については、この二つの用語はかつて持っていた重要性を私に対してもはや持たない<sup>39</sup>」と述べ、もはや現在の自らの信条を表明するものとしては満足できるものではないとして、かつて自身が張ったレッテルの修正を行った<sup>40</sup>。過去の評論(例えば「批評の機能<sup>41</sup>」(‘The Function of Criticism’, 1923))において盛んに議論を費やした古典主義とロマン主義の区分に<sup>42</sup>ついて、1961年のエリオットはもはや関心がないことを示したのだ。この自身による修正に

よって、しばしば「古典主義」のレッテルを貼られることの多かった<sup>43</sup>自らのプロフィールの更新を図ったのである。エリオットは、他者だけではなく自らのプロフィールもまた不断に更新され続けるということを強く意識していたのだ。このようにエリオットは、自身であれ他者であれ、その評価が固定されるのではなく、不断に更新され続けることを求めた。この“評価の不断の更新”という発想こそが、エリオットが生涯を通じ保持した彼の基軸となる発想であると本論は理解する（もちろんこれもまた本論がエリオットに対して貼った一つのレッテルであるが）。

エリオットとニュー・クリティシズムのその死後あるいはその衰退後も続く相互判定も、この“評価の不断の更新”に即して見直され続けなければならない。両者ともに時間が経過するにつれ、互いにその意見を修正し続けた。ニュー・クリティシズムは、『解釈』一派をはじめとする内部批判勢力によってその批評態度の修正が図られてきた。エリオットも同様に、かつて表明したプロフィールが自らの見解にそぐわなくなったとき、自らの意見の修正を（とりわけ晩年に）積極的に行った。この意見修正の際に『解釈』一派は、多様な解釈を認めるといった批評姿勢を示したエリオットを、自らの新たな権威として位置づけた。一方でエリオットは、生前から共通点を多く指摘されてきた同時代の批評潮流であるニュー・クリティシズム陣営との差異を主張することで、自らに貼られたレッテルを新たなものに貼り替えるとともに、自らの批評態度を再規定するために、参照点として折に触れて利用してきたのである。この両者の関係は、ここまで示してきたような両者の相互利用の経過を顧みない、単純化された始祖とその末裔といった関係ではない。しかしながら、『影響の不安<sup>44</sup>』（*The Anxiety of Influence*, 1973）においてハロルド・ブルームが詩人たちについて論じたような、遅れてきた者が先行者に対し、その「影響の不安」から逃れるために、自らの地位を獲得すべく戦いを挑む（あるいはあえてその威光に屈服する）といった敵対的な図式でもない。確かにエリオットは、彼らに対して先行するという特権を保持していた。エリオットとニュー・クリティシズム（とりわけ『解釈』一派）は、お互いの差異は示すものの、対決でも屈服でもなく互いが自分自身のために協調、利用する関係にあった。エリオットはこのような相互利用の図式をいち早く示し、絶え間ない評価の更新を文学に携わるあらゆるものに要請したという点において特権を持つのである。

#### 小括

このように、エリオットとニュー・クリティシズムの関係は、固定化された親と子の関係でもなければ、完全なる敵対関係でもない。エリオットの生前からニュー・クリティシズムに関する言説が盛んに議論されていた（『解釈』が再版された）70年代に至るまでは、両者は自らを再更新するために利用しあう、常に相手に対する評価がゆれ動く利害関係にあったといえる。そしてこの互いに利用しあうという両者の関係もまた、本論が示した一

つの解釈にすぎない。この両者が互いに文学史の一ページとなった現在、それぞれの立ち位置あるいは両者の関係については、様々な評価の可能性が開かれている。両者に貼られたレッテルはこれからも更新され続けなければならないのである。

---

<sup>1</sup> 例えば、2002年発行の『集英社世界文学辞典』の新批評の項には「新批評の靈感源となったのは、T. S. エリオットやT. E. ヒュームの文学論、あるいはI. A. リチャーズの『文芸批評の原理』(1924)などであった」(『集英社世界文学事典』(『世界文学事典』編集委員会編、東京、集英社、2002年)、799頁)と記されている。このように、ニュー・クリティシズムの源流の一人としてエリオットの名前は近年でもしばしばあげられている。

<sup>2</sup> 批評家テリー・イーグルトン(Terry Eagleton, 1943-)は著書『文学とは何か』(Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell Publisher Ltd, 1983(邦訳、大橋洋一訳、『文学とは何か—現代批評理論への招待(上)(下)』、東京、岩波文庫、2014年))において、「ニュー・クリティシズムという、広義には、エリオットやリチャーズの著作、さらにはリーヴィスやウィリアム・エンブソンまでも含むものとして考えられているが、むしろその主流はアメリカの批評家たち、わけてもジョン・クロウ・ランサム、W. K. ウィムザット、クレアンス・ブルックス、アレン・テイト、モンロー・ピアズリー、R. B. ブラックマーであった」と述べ、ニュー・クリティシズムの本流はアメリカの批評家たちであったことを示している(*Literary Theory: An Introduction*, p.46)。

<sup>3</sup> 例えば岩崎宗治は邦訳『曖昧の七つの型(上)』の序文において、アメリカで勃興したニュー・クリティシズムは1930年代から50年代までアメリカの大学における文学教育において支配的理論となり、第二次世界大戦後には日本をはじめとする世界各国へとその波は押し寄せたと述べている(ウィリアム・エンブソン著、岩崎宗治訳、『曖昧の七つの型(上)』東京、岩波文庫、2006年、16頁)。また、エンブソンは戦前に東京帝国大学や東京文理科大学、中国の北京大学で教鞭をとっていた。

<sup>4</sup> Keast, W. R., 'The "New Criticism" and *King Lear*' in: Crane, R. S. (Ed.), *Critics and Criticism Ancient and Modern*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952, pp.108-137.

<sup>5</sup> ハイルマンは、『リア王』のあらゆる詩行を隠喩であるとみなしていた。例えば、第二幕一場の夜のグロスター城でのグロスター伯とエドモンドの会話においては、「夜(night)」と「松明(torches)」という言葉が頻繁に言及されていた。ハイルマンはこの言及を、後にエドモンドの裏切りにより盲目になるグロスター伯(そしてリア王)の運命を暗示するものと見なした。この批評に対しキーストは、「夜(night)」と「松明(torches)」という言葉が頻発するのは単に観客が劇を理解するのを手助けするための当時の演劇の慣習にすぎないと、テキストに固執するハイルマンを批判した。エリザベス朝時代の演劇は午後の薄暗い時間に行われていたので、舞台を明るくし観客が見やすくするために、松明が必要であった。また、舞台上で演じられているのが夜の場面であるということを、観客に理解させるために繰り返し夜に関係する言葉が作中に現れるのだという(*Critics and Criticism Ancient and Modern*, pp.113-114)。

<sup>6</sup> その多くが“the Movement”と呼ばれる文芸運動に参加した1920年代生まれの詩人・小説家兼任の批評家であり、彼らの多くは大学で職を得ていた。例えば、編者のジョン・ウェイン(John Wain, 1925-1994)は小説『急いで駆けおりろ』(*Hurry on Down*, 1953)で知られる小説家であり、後にオックスフォード大学詩学教授を務めた。また、寄稿者の一人であるドナルド・ダービー(Donald Davie, 1922-1995)もまた詩人として作品を発表する一方、エセックス大学やヴァンダービルド大学など様々な大学で英文学を教えた。

<sup>7</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, Wain, John. (Ed.), London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1955, second edition with new introduction 1972.

<sup>8</sup> Ransom, J. C., *The New Criticism*, Westport, Greenwood Press, 1979 (Originally published in 1941, Norfolk, New Directions).

<sup>9</sup> ランサムはエリオットの他に、I. R. リチャーズ、(リチャーズの弟子として)ウィリアム・エンブソン、アイヴァー・ウィンタースを取り上げており、この四名の批評手法が『ニュー・クリ

---

ティシズム』において論じられている。

<sup>10</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. ix.

<sup>11</sup> Eliot, T. S., 'The Frontiers of Criticism', 1956, in: Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, pp.113-131.

<sup>12</sup> 小川和夫、『ニュー・クリティシズムー本質と限界ー』、東京、南雲堂、第一刷 1943 年、第三刷 1979 年。

<sup>13</sup> 『ニュー・クリティシズムー本質と限界ー』、61 頁。

<sup>14</sup> Eliot, T. S., *Sacred Woods*, London, Mathuen and Co, 1920.

<sup>15</sup> Eliot, T. S., 'Preface to the 1928 Edition', 1928, in: Eliot, T. S., *Sacred Woods* (resent and reissued in paperback), London, Faber and Faber, 1997, pp. ix-xii.

<sup>16</sup> 小川の翻訳のまま。エリオットの原文は *Sacred Woods* (resent and reissued in paperback), p. xi に掲載。

<sup>17</sup> 『ニュー・クリティシズムー本質と限界ー』、62 頁。

<sup>18</sup> 『ニュー・クリティシズムー本質と限界ー』、62 頁。

<sup>19</sup> Eliot, T. S., 'Tradition and the Individual Talent', 1919, in: Eliot, T. S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, Third Enlarged Edition 1951, 13-22.

<sup>20</sup> エリオットは同評論において、ニュー・クリティシズムの批評および、それに慣れ親しんだ読者が陥りやすいいくつかの危険の一つとして「一篇の詩に対して当然正しい一つの解釈があるはずだと仮定すること」をあげた(*On Poetry and Poets*, p.126)。

<sup>21</sup> この評論集において批評の対象となっている英詩は、シェイクスピアからエリオット、イエイツにまで及ぶ。

<sup>22</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. xii.

<sup>23</sup> 例えば先にも示したように、W. R. キーストは、評論「いわゆる“ニュー・クリティシズム”と『リア王』」(1952 年)において批評家 R. B. ハイルマンの『リア王』についての理解を一切容認せず徹底的に批判した。

<sup>24</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. xii.

<sup>25</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. xi.

<sup>26</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. xii.

<sup>27</sup> 1947 年にエンプソンの『曖昧の七つの型』(*Seven Types of Ambiguity*, 1930) が再出版され、エンプソンがそこで示した言葉の分析が、『解釈』一派を含む若手批評家に熱烈に支持されたという(*Interpretations: essays on twelve English poems*, p.vii)。

<sup>28</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. x.

<sup>29</sup> 全四ページにわたる 1972 年版の序文のうち、エリオットの評論(「伝統と個人の才能」と「批評の領域」)からの引用は約四分の一を占める。

<sup>30</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, pp. ix-x.

<sup>31</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p. x.

<sup>32</sup> Margolis, Joseph, 'T. S. Eliot: *The Love Song of J. Alfred Prufrock*', in: *Interpretations: essays on twelve English poems*, pp.179-193.

<sup>33</sup> *Interpretations: essays on twelve English poems*, p.191.

<sup>34</sup> Davie, Donald, 'Bryant: *To a Waterfowl*', in: *Interpretations: essays on twelve English poems*, pp.129-137.

<sup>35</sup> 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca', 1927, in: *Selected Essays*, pp.126-140.

<sup>36</sup> Eliot, T. S., *For Lancelot Andrewes*, N. Y., Doubleday, Doran and Company, 1929.

<sup>37</sup> *For Lancelot Andrewes*, p.vii.

<sup>38</sup> Eliot, T. S., 'To Criticize the Critic', 1961, in: Eliot, T. S., *To Criticize the Critic, and Other Writings*, London, Faber and Faber, 1978, pp.11-26.

<sup>39</sup> *To Criticize the Critic, and Other Writings*, pp.14-15.

<sup>40</sup> 王政主義とアングロサクソン・カトリックについては引き続き認めている。

<sup>41</sup> Eliot, T. S., 'The Function of Criticism', 1923, *Selected Essays*, pp.23-34.

<sup>42</sup> エリオットは評論「批評の機能」において「クラシシズムとロマンティシズムとの相違は、

---

むしろ完全なものと断片的なもの、成熟したものと未熟なもの、秩序あるものと混乱したものと  
の相違のように思える」と述べていた(*Selected Essays*, pp.26)。

<sup>43</sup> 例えば齋藤勇は、エリオットと T. E. ヒュームを 20 世紀初頭の文芸界における古典主義再興  
の旗手と述べた (齋藤勇、『イギリス文学史』、東京、研究社、1974 年、597 頁)。

<sup>44</sup> Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford UP, 1973. (邦訳、小谷野敦、アルヴィ宮  
本なほ子訳、『影響の不安—詩の理論のために』、東京、新曜社、2004 年)

## 結語

本論は、エリオットの批評思想の核心にある「有機的全体」の更新という発想を確認してきた。それは、読者による文学作品の受容プロセスの考察から現れた発想であったが、エリオットはこれを受容・制作・批評活動の基盤となる各々の“尺度”と見なしていた。そして本論は、エリオットの思想や批評における態度変更もまた、(彼の実人生における主義主張の転向の結果としてではなく) 不断の更新が求められるこの「有機的全体」という“尺度”を終生堅持・更新し続けたことが動因であったと理解した。

第Ⅰ部では、「有機的全体」の更新という発想を明らかにした。「有機的全体」とは、過去の作品(「記念碑的作品」)たちが示唆する、文学の制作・受容・批評における基準であり、それは、読者が歴史的に受容を積み重ねてきた作品たちの集積ではなく、その作品たちのネットワークが与える、またそのネットワーク自体をも律する尺度であった。新たに受容される作品は、「有機的全体」によってその価値が決定される。しかし、このひとときの「有機的全体」もまた、新たな作品の参入により、それを支える「記念碑的作品」たちの編成が見直され、更新が迫られるという。エリオットは、文学に携わる者(制作者・批評家)は、この不断に移り変わる受容とその尺度に意識的でなければならないと主張した。エリオットの批評思想の中核には、この不断に更新されてゆく「有機的全体」という発想があり、それは、意見の修正や変更が多々見受けられる彼の批評活動のなかで、生涯を通じて揺れ動くことはなかった。

第Ⅱ部では、エリオットによる詩のアンソロジーに関する議論を通じ、受容と読書経験において、他者の「有機的全体」が読者に向けて与える意義と、受容者の主体的・積極的な役割を確認した。エリオットは“他者による”何らかの価値判断のもとで作品が集められたアンソロジーは、(普段手に取ることのない) 作品を効率よく紹介することにより、読者の「有機的全体」の更新の手助けをしたり、その編成の見直しを促したりするという効用を持つと主張した。しかしながらエリオットは、アンソロジーをはじめとする他者の判断は、読者による自身の「有機的全体」の更新のきっかけにすぎず、読者による「有機的全体」の更新は、あくまでも読者自らの力で行わなければならないことを強調した。

第Ⅲ部では、エリオットの詩劇批評・制作活動の検討を通じ、両活動にわたる彼の思想の推移を考察した。関心は、その推移が、その都度の制作意図によって、(つかのまであれ) どのように媒介されていたのか、であった。批評活動においてエリオットは、詩劇制作に従事して以降、それまで示さなかった詩の韻律形式にまで関心を拡大するようになり、また、それまで忌避してきた自作への自己反省も積極的に行うようになった。エリオットの「形式」への関心の拡大と、自己反省の様相を確認するために、続いて本論は、彼の詩劇制作の実際を検討した。ここではエリオットが行った(ギリシア演劇由来の「形式」である) コーラスの詩劇作品への援用に着目した。初期作品である『大聖堂の殺人』において

は、その特殊な上演環境や題材設定も相まって、コーラスは「劇を分節する」というそもそもの機能が取り入れられていた。そして、一般の劇場での『一族再会』上演において、エリオットは、コーラスに「詩的ファンタジア」を提供するという新たな意義を与えるに至った。ここに、本論は、詩劇制作に携わったエリオットの、「形式」に対する態度変更・思想の変化を見出した。

第IV部では、エリオットと同時代の文学潮流であるニュー・クリティシズムとの関係を確認した。一般的にエリオットはニュー・クリティシズムの源流の一人と目されているが、両者の関係はそのような親子関係でもなければ、(両者ともにそのような見解に対して反発を示していたが) 敵対関係でもなかった。例えば、ニュー・クリティシズムの内部反対者たる“解釈”一派は、エリオットを自らの始祖として祭り上げ、それに対し、エリオットは(その批評思想に一定の評価を示しつつも) 拒絶の意を示していた。両者の関係は一方的な影響関係ではなく、双方が自らの立ち位置を相対的に確認するために利用し続ける、動的な利害関係にあった。そしてそのようなレッテルの不断の刷新の要請もまた、更新され続ける「有機的全体」というエリオットの発想から導き出されたものであった。

以上のように本論は、エリオットの批評・制作活動及び批評史における位置づけを、「有機的全体」の更新という彼の中核たる思想を手掛かりに捉えなおし、“「有機的全体」という発想を終生保持し続けたエリオット”という一つの解釈を示すものであった。「有機的全体」の更新に関しては十分説明してきたのでもこれ以上繰り返さないが。最後に、本論が示した解釈もまた、絶えまないエリオットの評価の更新の一端を担う、ひとときの解釈の一つにすぎないことを今一度強調しておこう。



参考文献表

エリオットの著作：

批評著作

Eliot, T. S., *Sacred Woods*, London, Mathuen and Co, 1920.

(—————, *Sacred Woods* (resent and reissued in paperback), London, Faber and Faber, 1997.)

—————, *For Lancelot Andrewes*, N. Y., Doubleday, Doran and Company, 1929.

—————, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, Third Enlarged Edition 1951.

‘Tradition and the Individual Talent’, 1919, pp.13-22.

‘Hamlet’, 1919, pp.141-146.

‘Ben Jonson’, 1919, pp.147-160.

‘John Dryden’, 1921, pp.305-316.

‘The Function of Criticism’, 1923, pp.23-34.

‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’, 1927, pp.126-140.

‘Dante’, 1929, pp.237-277.

‘Religion and Literature’, 1935, pp.388-401.

—————, ‘From Poe to Valéry’, 1949, *The Hudson Review, Vol.2, No.3, Autumn*, New York, The Hudson Review, 1949, pp.327-342.

—————, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957.

‘The Music of Poetry’, 1942, pp.26-38.

‘What is Minor Poetry?’, 1944, pp.39-52.

‘Poetry and Drama’, 1951, pp.72-88.

‘The Three Voices of Poetry’, 1953, pp.89-102.

‘The Frontiers of Criticism’, 1956, pp.103-118.

—————, *To Criticize the Critic, and Other Writings*, London, Faber and Faber, 1978.

‘To Criticize the Critic’, 1961, pp.11-26.

詩劇作品

Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1969, reprinted 1975.

*Sweeny Agonistes*, 1926-1927, pp.115-128.

*Choruses from 'The Lock'*, 1934, pp.145-167.

*Murder in the Cathedral*, 1935, pp.237-282.

*The Family Reunion*, 1939, pp.283-350.

*The Cocktail Party*, 1949, pp.351-442.

—————, *The Poems of T. S. Eliot volume I collected & uncollected Poems*,  
Ricks, Christopher, and McCue, Jim, (Ed.), Baltimore, Johns  
Hopkins University Press, 2015)

エリオットの著作（邦訳）：

批評著作

矢本貞幹訳、『T・S・エリオット 文芸批評論』、東京、岩波文庫、初版 1938  
年、1998 年第 15 刷改版。

（「伝統と個人の才能」（1919 年）、「批評の機能」（1923 年）、「宗教と文学」  
（1935 年）、「批評の限界」（1956 年）など）

吉田健一他訳、『エリオット選集』第一巻、東京、彌生書房、1959 年。

（吉田健一訳、「伝統と個人的な才能」（1919 年）など）

吉田健一他訳、『エリオット全集』第三巻、東京、中央公論社、1960 年。

（吉田健一訳「批評家の仕事」（1923 年）、大浦幸雄訳「二流の詩とは何か」  
（1944 年）、網淵謙錠訳「批評の境界線」（1956 年）、中村保男訳「ハムレッ  
ト」（1919 年）、中村保男訳「詩の音楽」（1942 年）、網淵謙錠訳「詩と劇」（1951  
年）、網淵謙錠訳「詩における三つの声」（1953 年）など）

平井正穂他訳、『エリオット全集』第四巻、東京、中央公論社、1960 年。

（村岡勇訳「ベン・ジョンソン」（1919 年）、御輿員三訳「ジョン・ドライデ  
ン」（1921 年）、平井正穂「シェイクスピアとセネカの<sup>ストア</sup>克己主義」（1927 年）、  
吉田健一「ダンテ」（1929 年）など）

深瀬基寛他訳、『エリオット全集』第五巻、東京、中央公論社、1960 年。

（深瀬基寛訳「伝統と個人の才能」（1919 年）、戸田基訳「宗教と文学」（1935  
年））

八木俊雄訳、「ポーからヴァレリーへ」（八木敏雄編、八木敏雄他訳、『エドガー・  
アラン・ポー』、東京、冬樹社、1976 年、103-122 頁）

詩劇作品

深瀬基寛他訳、『エリオット全集』第一巻、東京、中央公論社、1960年。

(上田保訳、『闘技士スウィーニー』(1932年)、上田保訳、『『岩』の合唱』(1934年))

福田恆存他訳、『エリオット全集』第二巻、東京、中央公論社、1960年。

(福田恆存訳、『寺院の殺人』(1935年)、福田恆存訳、『一族再會』(1939年)、福田恆存訳、『カクテル・パーティー』(1950年))

二次文献(外国語で書かれたもの)：

Ackroyd, Peter, *T. S. Eliot*, London, Abacus, 1984. (邦訳、武谷紀久訳『T. S. エリオット』、東京、みすず書店、1988年)

Bacigalupo, Massimo, "Tradition in 1919: Pound, Eliot and the 'historical method'", in: Cianci, Giovanni, and Harding, Jason, (Ed.), *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, pp.103-116.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford UP, 1973. (邦訳、小谷野敦、アルヴィ宮本なほ子訳、『影響の不安—詩の理論のために』、東京、新曜社、2004年。)

Browne, E. Martin, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, Cambridge, Cambridge UP, 1969.

Buttram, Christine., 'Sweeny Agonistes: A Sensational Snarl', in: Chinitz, David E.(Ed.), *A Companion to T. S. Eliot*, Hoboken(New Jersey), Wiley Blackwell 2014, pp.179-190.

Coghill, Nevill. "The Metre of 'Everyman'" in : Eliot, T. S.: with an introduction and notes by Nevill Coghill, *Murder in the Cathedral. An educational ed*, London, Faber and Faber, 1965, pp.145-150.

Cornford, Francis Macdonald. *The Origin of Attic Comedy*, London, Edward Arnold, 1914.

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell Publisher Ltd, 1983. (邦訳、大橋洋一訳、『文学とは何か—現代批評理論への招待(上)(下)』、東京、岩波文庫、2014年)

Ellis, Steve, 'Four Quartets', in: Harding, Jason, (Ed.), *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 2017, pp.103-115.

Gardner, Helen, *The Art of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1949.

- Jones, D. E., *The Plays of T. S. Eliot*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960, paperback 1963.
- Keast, W. R., 'The "New Criticism" and *King Lear*' in: Crane, R. S. (Ed.), *Critics and Criticism Ancient and Modern*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952, pp.108-137.
- Materer, Timothy, 'T. S. Eliot's critical program', in: Moody, A. D. (Ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 1994, pp.48-59.
- McDonald, Gail, 'Eliot and the New Critics', in: Chinitz, David E. (Ed.), *A Companion to T. S. Eliot*, New York, Wiley-Blackwell, 2014, pp.411-421.
- Malamud, Randy, *T. S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1992.
- , 'Eliot's 1930s Plays: *The Rock*, *Murder in the Cathedral*, and *The Family Reunion*', in: Chinitz, David E. (Ed.), *A Companion to T. S. Eliot*, New York, Wiley-Blackwell, 2014, pp.239-250.
- McNelly Kearns, Cleo, 'Religion, literature, and society in the work of T. S. Eliot', in: Moody, A. D. (Ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 1994, pp.77-93.
- Poe, Edgar Allan, 'The Philosophy of Composition', 1846, in: Harrison, J. A. (Ed.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe vol.14 Essays and miscellanies*, New York, AMS Press, 1965, pp.193-208.
- Rabaté, J. M., 'Tradition and T. S. Eliot', in: Moody, A. D. (Ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 1994, pp.210-222.
- Ransom, J. C., *The New Criticism*, Westport, Greenwood Press, 1979. (Originally published in 1941, Norfolk, New Directions.)
- Thaventhiran, Helen, 'T. S. Eliot as Literary Critic', in: Harding, Jason, (Ed.), *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge U P, 2017, pp.131-144.
- Valéry, Paul, 'Leçon du Poétique', 1937, in: *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 295-322. (邦訳、田上達也・森本淳生訳、「詩学講義第一講」(1938年)(田上達也・森本淳生編訳『ヴァレリー集成Ⅲ <詩学>の探求』、東京、筑摩書房、2011年、15-37頁。)
- Wain, John. (Ed.) , *Interpretations: essays on twelve English poems*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1955, second edition with new

introduction 1972.

Davie, Donald, 'Bryant : *To a Waterfowl*', pp.129-137.

Margolis, Joseph, 'T. S. Eliot : *The Love Song of J. Alfred Prufrock*',  
pp.179-193.

二次文献（日本語で書かれたもの）：

アンデルセン、大畑末吉訳、『完訳 アンデルセン童話集（二）』、東京、岩波文庫、1984年。

エンプソン、ウィリアム、岩崎宗治訳、『曖昧の七つの型（上）』岩波文庫、  
2006年。

オウィディウス、中村善也訳、『変身物語（上）』、東京、岩波文庫、1981年。

小川和夫、『ニュー・クリティシズムー本質と限界ー』、東京、南雲堂、第一刷。1943年、  
第三刷 1979年。

キーツ、中村健二訳、『キーツ詩集』、東京、岩波文庫、2016年。

齋藤勇、『イギリス文学史』、東京、研究社、1974年。

佐伯恵子、『T. S. エリオット詩劇と共同体再生への道筋』、東京、英宝社、2012  
年。

シェイクスピア、能島秀勝訳、『ハムレット』、東京、岩波文庫、2002年。

『世界文学事典』編集委員会編、『集英社世界文学事典』、東京、集英社、2002  
年。

松平千秋、久保正影、岡道男編、『ギリシア悲劇全集 別巻』、東京、岩波書店、  
1992年。

## 初出一覧

- 第Ⅰ部 「T・S・エリオットの詩論における読者の役割」、関西大学大学院文学研究科修士論文、2015年を大幅に加筆修正した。
- 第Ⅱ部 「T. S. エリオットにおけるアンソロジーの効用——読者が更新する「有機的全体」」、『哲学』第34号、関西大学哲学会、2016年、72-94頁、査読有を大幅に加筆修正した。
- 第Ⅲ部 新稿
- 第Ⅳ部 「レッテルを貼り/貼られるエリオット—エリオット、ニュー・クリティシズム本流、『解釈』一派を巡って—」、『社藝堂』第7号、社会芸術学会、2020年、153-172頁、査読有を大幅に加筆修正した。