

シティのステットソン氏

—“Stetson... Is that his name?”— (その1)

中 井 晨

1

イギリスの男性が帽子を被るのは第二次大戦のころまでは普通のことであった、とエヴリマンの百科事典が記している。このような些細な常識でも、古い時代にかぎらず比較的新らしい作品に接するときにも弁えておく必要がある。たとえば、1922年に発表された『荒地』がある。これを抽象的な作品あるいは現代詩の出発となる記念碑的な作品としてありがたく神棚に祀りあげてしまうことのないためにも、忘れがちになる常識的な事柄に眼を配るべきだろう。ここで問題にするのは、帽子である。

1923年のストランド通りの写真¹がある。たしかに男たちは帽子を被っている。鳥打帽、中折帽さらには、ポーラー・ハットと様々である。通りは自動車の時代への移行を示している。馬車がなお車のあいだに認められる。自動車は『荒地』にも登場する。スウィーニィを乗せた車は警笛を鳴らして通り抜ける(196-198)²。その騒音のほどは、現在のわたしたちの周辺の車の音と同列ではないはずだ。客を待つ停車中のタクシーのエンジンの音も、まさに内燃機関らしく、人間の昂奮気味の脈搏を連想させた(216-217)はずだ。エリオット自らが語るように、自動車のエンジンを一例として、現代生活が人間のリズムに対する感覚を変えた³のである。リズムと言えば、ジャズの時代は始まっていた⁴し、土俗的なリズムを採用した『春の祭典』は、エリ

オットが到着する以前、1913年のロンドンで作曲者ストラヴィンスキー自らが指揮棒を振っていた⁵。1921年のロンドンのシーズンでも上演され、これを観たエリオットは、シーズン中最も注目すべきものであったと記している。つまり、この音楽はジョイスの『ユリシーズ』と同質のものであり、フレイザーが『金枝篇』に説く植物神の儀礼と同質の発想が認められる、と言うのである。さらに、このリズムは、自動車の警笛、機械の回転音、地下鉄の音、その他現代生活の騒音にあらわれた原始の響きを音楽に仕立てあげたもの、と彼は解釈する⁶。この種のリズムは『荒地』にも投影されているのである。

帽子である。プルーフロックがお茶の会に出掛けたとき、彼はフロックコートにふさわしくシルク・ハットを被っていたはずである。室内ではこれを脱がねばならない、だから、禿げはじめた頭が見えてしまうのだ。プルーフロックの悲劇は、帽子という一種の仮面をとることによって不安定な神経細胞からなりたつ内部の世界を露呈せざるをえないところにある、と言っている。タイピスト嬢のフラットを訪れる不動産屋のニキビ面の社員は“ブラドフォードの百万長者のシルク・ハット”(231-234)みたいに自信たっぷりである。この男の被っているのは、シルク・ハットかあるいは粋な中折帽の類であろう。車に乗ったスウィーニにも、帽子は必要なのだ。

問題は、ステットソンという人物である。彼にしても、まず無帽ではありえないのである。

霧の深い冬の朝である。勤め人の群がロンドン橋から北に向かい、キング・ウィリアムズ通りを流れて行く。エリオットが勤めていたロイド銀行の手前の角のセント・メアリー・ウールノス教会の鐘が、9時から始まるサラリーマン生活の苦々しさを語るかのように、九つ目に変な音を打つ⁷。人の波のなかに認めたのが、ステットソンの姿である。

There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!
'You who were with me in the ships at Mylae! (69-70)

戦友との思いがけぬ再会である。場所はシティであるから、勤め人は一様に黒いボーラー・ハットを被っているはずである。また季節は冬でありまだ暗く、しかもこの霧である。このような状況にあつて、ステットソンという人物がどうして見分けられたのか。そもそも、この人物はどのような帽子を被っていたのか。やはり、ボーラー・ハットなのだろうか。

ステットソンという名前が、アメリカの有名な大手の帽子メーカーとその帽子、ステットソンに通じることはよく言われて来た⁸。実を言うと、わたしはこの一節を読むたびにいつも笑ってしまうのである。つまり、その場ちがいのステットソンの帽子なんか被っている君はステットソン！君じゃないか！——という洒落を読んでしまうのである。

ステットソンなる人物がエズラ・パウンドだという説⁹に触れて、ヴァレリー・エリオットが 1973年の *TLS* に手紙を寄せている。これは特定の人物ではなくて銀行員、すなわち、ボーラー・ハットを被り黒の背広に縞柄のズボンの人物である——“a person in a bowler hat, black jacket, and striped trousers” と生前のエリオットが語った由。さらに、その後の調べによると、アメリカ人の銀行家でステットソンという人物が実在したこと、ロイド銀行にいたエリオットが、その名前を耳にした可能性は充分にある¹⁰、とのことである。

この権威ある発言によって、ステットソン=パウンド説はもとより、ステットソンの帽子の可能性の息の根も止められたかに見える。しかしながら、実在したアメリカ人ステットソン氏はシティにそぐわぬ要素をかえて意識させることになる。ステットソンという名に纏わるアメリカ的要素は拭い切れぬまゝに残るのだ。

本稿で帽子について検討するときの方法にも関わりがあるので、『荒地』のアメリカ的要素について少し眺めてみよう。たとえば、わらべ唄の「ロンドン橋」(416)である。偶然に眼にとまったものだが、アメリカで、しかもエリオットが育った頃のセント・ルイスの、いわゆる「花いちもんめ」に

似た遊戯 (a tug of war) では、つぎのように唄われていたという。

London Bridge is falling down, falling down, falling down.
 London Bridge is falling down, So merrily.
 Here's a prisoner we have caught, we have caught, *etc.*
 He stole my watch and stole my chain, stole my chain, *etc.*
 Off to prison he must go, he must go, *etc.*¹¹

この唄が確認されたのは移住者の多い地区である¹²。箱入り同然に育ち、ミセス・ロックウッドの学校ついでスミス・アカデミーに進んだ幼いエリオット¹³が、この唄を歌いかつ遊んだという証拠はない。しかし、わらべ唄に特有の強い伝播性を考えてみれば可能性を否定することはできないだろう。もし、この唄が耳に残っていたとすれば、“I have heard the key” (411) に始まる牢獄に捕われた囚人の心象が、このセント・ルイスのわらべ唄を連想させ、閉塞状況を述べる行 (427-429) を展開させることになった、と想像することが可能である。もちろん、崩れる橋を支えるように自己の崩壊を食い止める (430) という語り口を重要視するならば、従来から指摘されているように、橋の再建 (re-building) をモチーフとする標準的な「ロンドン橋」の系譜¹⁴を否定することはできない。とは言うものの、囚人の心象がシティで生活していたエリオットにつき纏っていた¹⁵ことは、この頃の彼の書きものに明らかである。もし、エリオットが採用した唄がセント・ルイスの系譜のものであったとすれば、『荒地』には救いがあるか否か、つまり、文明の閉塞状況を唄うのか、あるいはその再建へ向かう姿勢があるのかという、かつての論争¹⁶も再考される必要があるかも知れないのである。

ステットソン氏に戻る。この人物がアメリカ人でなければならぬ、とは言い切れない。たとえば、ミュライの海戦への言及は、過去の戦争と現代の戦争がひとつになっているという風な理屈以前に、当時のイギリスの読者にとってはたちどころに、ダーダネルス海戦すなわちガリポリ上陸作戦が念頭に浮かんだはずである。海軍相チャーチルが失敗に終わったこの作戦の責任を追

求されたこともなお記憶に新しい頃であった¹⁷。1915年のこの作戦にはフランス軍も参加した。エリオットのパリ時代の親しい友人ジャン・ヴェルドナルが軍医として加わり戦死したのはこのときである¹⁸。個人的にも大きな意味をもつ海戦である。さらに、この作戦に際して編成されて参戦したのがオーストラリア・ニュージーランド連合軍団、すなわちアンザック軍団である。『荒地』の“ポーターおばさん”の一節(119-201)は、このときのオーストラリア兵士たちの歌った、ちょっと下がかった唄のパロディ¹⁹と見ることができる。元唄では、ポーターおばさんはいわゆる遣り手婆さんに相当するのである。ともかく、アメリカ軍は参戦する段階に至ってはいなかった。ミュライの海戦との連想からすれば、ステットソン氏はアメリカ人である必要はないことになる。

ステットソン氏にとって不利なことがもうひとつある。呼びとめた人物が彼に春を控えた庭の様子を訊ねるところは、平均的イギリス人の庭いじりの趣味をネタにしたブラック・ユーモア²⁰であって、エリオットが銀行員だと言うステットソン氏はアメリカ人でない方が都合がいいのである。しかしながら、イギリス人でなければならぬとも言えない。たとえば、1917年に発表されたエリオットの小説風の不思議な散文がある。二人の男がロンドンの下町の警察署の向かいに部屋を借りている。そのひとりが実は銀行員のイールドロップなる人物で、週末を妻子のいる郊外の自宅で過し庭いじりを趣味とする²¹。あまりにもイギリス的なところをもうひとりの男が却諭する。この銀行員はイギリス人のようである。しかし、彼が、情熱を向ける方向が定まらぬまゝパリにもロンドンにも住んだこともあるというアメリカ女性、ヘンリー・ジェイムズの世界を思わせる、イーデスという女性に強い関心を示しているところ²²を見れば、イギリス風の生活をしているアメリカ人のようでもある。国籍の曖昧さがつき纏うこの銀行員イールドロップは、この頃のエリオットの分身と考えると差支えない。のちになってステットソンはボーラー・ハットを被った銀行員だ、と語ったとき、エリオットは例のおとぼけで、シ

ティのアメリカ人というかつての自己の分身を抹消したのではなかったか。

ステットソン氏がアメリカ人でなくてはいけない、と言うのではない。ただそれ以上に、その帽子にこだわってみたいのである。被っているのはほんとうにボーラー・ハットなのだろうか。形勢はすでに不利に見えるが、ステットソンの帽子なんか被っている君はステットソン！君じゃないか！という洒落は果して成立するのだろうか。

2

19世紀末のアメリカは、 minstrel・ショーやヴォードヴィルはもちろんだが、わたしたちが想像する以上に、街や家に唄が溢れていた時代であった。ニューヨークのティン・パン・アレーを根拠とする楽譜出版業の隆盛は、このような時代背景がビジネスとしての可能性を拓いていたからである²³。とうぜん、作詞家や作曲家の権利を保護する動きが始まり、大げさに言えば、唄の私的所有の時代が訪れようとする。当時のイギリスでも同様のことが言える。ミュージック・ホールの隆盛に伴って生れ、皮肉にもその命をちぢめることになるのが、著作権法制定への動きであった²⁴。このように、唄の自由な口承性は、ビジネスとしての楽譜産業ついでレコード、さらには1920年代のラジオの音楽番組を通じて変貌をとげようとしていたのである²⁵。しかしながら、このような唄の私的所有の傾向にもかかわらず、口承に基づく唄の伝統は依然として存続したことは言うまでもない。

『荒地』のなかに、このような時代を認めることができる。“シェイクスピアのラグ”(127-130)が1912年に流行した唄をもじったものであることは、その作詞家と作曲家の名前とともに確認されている²⁶。さらに、『荒地』の草稿の、のちに削除された冒頭のページには、1900年代のミュージカルやその他の唄が利用されていること、また誰の作品であったかについても、ヴァレリー・エリオットの努力で明らかにされている²⁷。だがその一方では、先に見たわらべ唄や兵士たちの唄のように、口承伝播による唄の系譜

も混在しているのである。

ここでしばらくのあいだ検討したいのは、ステットソンという帽子が登場する広く知られた唄である。実は危険な作案である。広く知られていると言ってもその時代と伝播の領域について注意が必要であり、しかもエリオットがそれを知っていたか、さらに知っていたとしてもそれを意識して利用したかということになると慎重でなければならない。さらに、口承に基づく唄のばあい、その常として、テキストが一定しないことを前提とせねばならない。この作業の危険性からしても、いまでもありあまるほどの『荒地』についての情報をいたずらに増すことがないように心がけるべきだろう。さしあたっては、この難解とされる作品を愉しむための、ゴシップあつめに似たささやかなものでありたい。

W・H・オーデンが1938年に出したアンソロジーに、アメリカの新らしいバラッドとして興味深い唄が収録されている。

When I am dead I want you to dress me
In a black silk coat and a Stetson hat;
Put a twenty-dollar goldpiece on my watchchain
That the boys may know that I died standing pat.

And sixteen coal-black horses
To carry me when I'm gone.
And flowers, I want flowers on my coffin
While my burial is carried on.²⁸

死に臨む男が豪華な葬式を誰かにたのんでいる、というモチーフである。その埋葬にあたってその一張羅の身を飾るのが、ステットソンの帽子である。

ジョン・B・ステットソンが1865年頃からフィラデルフィアで製造を始め、人気を呼んだのが“ジョン・B”あるいは“ステットソン”で知られる帽子である。型は西部でおなじみのテン・ガロン・ハットで、これは製造会社を問わず、ステットソンと普通名詞で呼ばれることも多い²⁹。カウボーイや

西部のならず者は、まずきまってこの帽子を被り、拳銃はスミス・アンド・ウェッソンということになっている。バラッドから一例をあげる。

He'd a bran'-new fine white Stetson and a silver Smith and Wesson,
While a purse of forty dollars jingled gay.³⁰

スミス・アンド・ウェッソン社は1852年の創設。57年に薬莖と弾丸を一体化しさらにそれを回転式にしたモデルI型で新機軸を打ちだし、61年の32口径のピストルで一躍有名となった。以後、44口径型³¹など、西部劇で出てくるのはこれである。のちに採りあげる唄で、フランキーがジョニーを射ったのも、同社の拳銃と見做している。ここで議論に直接の関係はないが、上の二行に語られているのが、死んだならず者の姿であるのは興味深いところである。

オーデンが採集した唄は、今なお演奏されることがあるフォーク・ソングとジャズ・バラッドの“St. James Infirmary”のヴァージョンなのである。1928年にルイ・アームストロングが残したレコードによって、この唄の系譜を溯ることができる。

I went down to St. James infirmary
Saw my baby there
Stretched out on the long white table
So sweet, so cold, so fair
Let her go, let her go, God bless her
Where ever she may be
She can look this wide world over
She'll never find a sweet man like me

When I die I want you to dress me
In straight lace shoes
Bob's black coat
And a stetson hat

Put a twenty dollar gold piece
On my watch chain
So the boys will know that
I died standing pat³²

病気で死にかけている恋人を歌う部分と、原因は不明だが死を間近かにした男の遺言めいた願いを歌った部分がある。この唄は普通は前半部分の歌詞で知られている³³が、オーデンが収めたのは後半部分のヴァージョンであることは疑いえない。

この“St. James Infirmary”は、1900年代始めにジョン・A・ロウマックスが収集したものにさらに溯ることができる。少し長いが、バラッドの構成と細部を見るために、全体を引用する。

- 1 I went down to the St James Infirm'ry.
My baby, there she lay,
Laid out on a cold marble table,
Well, I looked and I turned away.
'What is my baby's chances?'
I ask'd old Doctor Sharp,
'Boy, by six o'clock this evenin',
She'll be playin' her golden harp.'
*Let her go, let her go, God bless her,
Wherever she may be.
She can hunt this wide world over,
But she'll never find a man like me.*

- 2 Sixteen coal-black horses,
Hitched to a rubber-tired hack,
Carried seven girls to the graveyard,
And brought only six of them back.
Now when I die, please bury me.

In my milk-white Stetson hat,
 With a five-dollar gold piece on my watch [sic] chain,
 So they'll know I died standin' pat. (*Chorus*)

- 3 Six poker dealers for pall bearers,
 Let a whore sing my funeral song,
 With a red hot band just beatin' it out,
 Raisin' hell as we roll along,
 Now I may be drowned in the ocean,
 May be killed by the cannonball,
 But let me tell you, buddy,
 A woman was the cause of it all. (*Chorus*)³⁴

3分を標準とするレコード化によって短縮されたり固定化されるまえの、また、広く歌われることによって単純化され洗練される以前の、口承の唄の過程をここにとどめていることがわかる。雑多な要素と理屈によって整理されていないところから生れる細部の生々しさがある。テーマらしいものは“A woman was the cause of it all”に認められること、また、葬式の賑やかさが特徴的であることに注意したい。細部の語り口について言えば、これまでに見たものより豊かである。余談めくが、時計の鎖につける金貨はここでは5ドルである。これがのちには20ドルに変わっていく。どちらの金貨も存在しており、5ドル金貨は1929年まで、20ドル金貨は1933年まで鋳造された³⁵のであるが、この変化の裏側に物価の変動やそれに伴う庶民の夢の上限が託されていることを想像してみるのも面白いだろう。

この唄の背後にはさらに様々の唄がある。今なお歌われ歌集などにも収められているカウボーイの唄、“The Cowboy's Lament,” “The Dying Cowboy”あるいは“The Street of Laredo”と呼ばれる系譜³⁶がそのひとつである。その原型は、18世紀末のアイランドで歌われた“The Unfortunate Rake”であるとされている。放蕩の末に病気をもらって死にかけている若

者が身の上を語り、女にはくれぐれもご用心と語って、あとの盛大で賑やかな葬式を頼む、というもので、アメリカに根を下した数少ないアイルランドのバラッドの例として注目されている³⁷。アイルランドからの移住者たちに歌い継がれ、ついでカウボーイたちに受け継がれ、さらに黒人たちにも歌われて“St. James Infirmary”に変貌した³⁸のである。一方、原型の若者を娘さんに置きかえた“The Bad Girl’s Lament”の系譜もある³⁹。同じくアイルランド出身のこの唄は、イングランドでも“The Young Girl Cut Down in her Prime”として歌われており、1909年に採集されている。この唄は“St. James’s [sic] Hospital”と呼ばれることが多く、いまなお軍隊でも歌われている、と1959年の歌集にこれを収録した編者が記している⁴⁰。

ジョン・A・ロウマックスの収集した“St. James Infirmary”は“The Unfortunate Rake”と“The Bad Girl’s Lament”の二つの系譜がひとつになったものであることがわかる。オーデンが採用したのは“The Unfortunate Rake”がカウボーイたちの唄になって変貌したもの、あるいは“St. James Infirmary”がふたたび分化したもの、と見ることができる。ステットソンの帽子はカウボーイたちの生活とともに主人公の身を飾る道具となり、つづいてジャズ・バラッドにも流れ込んだと想像できる。

これ以上に口承伝播について深入りしない。いずれにせよ、この唄の系譜では、娘さんのばあいも同様に、テキストの異同にかかわらず、葬式あるいは埋葬が動かぬモチーフとして存在する。もしも、エリオットがこの系譜に属する唄を耳にしたことがあったとすれば、正確な歌詞の記憶がなくとも、このモチーフは脳裡に収まっていたはずである。これもまた仮定の域を出ないが、ステットソン唄を歌い込んだヴァージョンを耳にしたことがあったとすれば、この帽子と埋葬の連想回路が脳裡にあった、と想像できる。この仮定が成立するならば、『荒地』にステットソンという人物を配したとき、シティの朝霧のなかの死人のように見える勤め人たちのあいだに、この人物が死の旅出のおりの身仕度であるステットソンを被っているのが彼には見えた

のではない。あるいは逆に、死者の埋葬というグロテスクな一節を書き記すときに、アメリカ出身のステットソンという名の人物から、ステットソンを被った死者が連想されたのではなかったか。

ただし、エリオットが1914年以降アメリカを離れていること、またこれと呼応するように、『荒地』に用いられた唄で素性が判明しているものは1914年以前、つまりエリオットのハーヴァード時代のあたりのものであることに注意しなければならない。“St. James Infirmary”がレコードと共に1920年代のアメリカで大流行したことは事実であるとしても、この時期に、たとえ1900年代の始めに採集されたものがあつたとしても、どの程度の広さで歌われていたかは判然としないのである。ハーヴァード時代のエリオットの演芸場めぐりの折あるいは酒場⁴¹で耳にした可能性はあるが、実証はできない。ただし、“St. James Infirmary”という個別の唄とは別に、カウボーイの唄の系譜の伝播の広さについては異論のないところであり、カウボーイの死とステットソンの二つの唄が連想によって結びつく可能性はあるだろう。従来のステットソン氏の名前にステットソンの帽子を結びつける読みかたに、死者の埋葬のモチーフをつけ加えることはできないだろうか。

つづいて、もうひとつの唄を考えてみる。

3

E. オニールの *All God's Chillun Got Wings* は1923年に書かれ、上演は翌年である。題名が黒人霊歌⁴²から採られているばかりでなく、舞台には数えきれないほど多くの唄が歌われて、それが白人のエラと黒人のジムの子供時代から結婚、つづく挫折そして再出発という物語りを背後から支えている。しかも、唄はそれぞれ白人たちのあいだで歌われるものと黒人たちのものに分かれており、舞台はこの二つの側からの唄あわせのように働いて、二人の膚の色の背景をつくっていることも見逃がせない。数々の唄のひとつが“Frankie and Johnnie”の断片である。幼な友達で、いまはいっぱしのチ

ンピラに育った黒人のショーティが歌う。

*He [Shorty] begins to sing: “And sewed up in her yellor kimona,
She had a blue-barreled forty-five gun, For to get her man Who’d
done her wrong.”⁴³*

舞台の結末の年代を、上演された年代に近いものと考えれば、ショーティが歌ったのは1910年代の半ば⁴⁴と想定できる。

ほどなくエラとジムは結婚する。二年のち、エラは精神に変調をきたし、一方、ジムの弁護士になる夢も挫折しようとしている。——“I got to study, I got to nurse Ella, too. Oh, I can do it! I can do anything for her!”⁴⁵これはディレンマを語るジムの科白だ。このとき、勉強をつづけようとする彼の背後に、素足のまゝ寝間着のうえに、黄色ではないが、赤の部屋着を羽織ってエラが姿をあらわす。手にしているのが、ピストルならぬ肉切りナイフである。抑圧された夫への憎しみが悪夢⁴⁶となって彼女を操り、この行動に駆りたてたわけである。この場面には“Frankie and Johnnie”の唄が伏線として働いているのである。伏線の効果をねらうためには、観客の側にこの唄が知られているという前提が必要であろう。事実、この唄はのちに触れるように、この頃には白人をも含めて広く知られ歌われるようになっていたのである。

ジムとエラをめぐるいわゆる人種問題を扱った芝居として *All God’s Children Got Wings* は注目された。エリオットは1926年の書評でこの作品を高く評価している。人種問題にかぎらぬ普遍性をもった問題を描いたものであると彼は見る。たとえば、『オセロウ』は人種問題を扱ってはいるがテーマは嫉妬である。ところが、この作品はさらに広く、思慕の情、愛そして憎しみの相克を緊張を孕んだかたちで描いている⁴⁷、とエリオットは読むのである。正当な評価であろう。さらにはこのとき、エリオットのヴィヴィアンとの生活を思いあわせるならば、この作品に『オセロウ』よりも高い評価を与えかねない彼の語り口の背景が想像できるだろう。先に見たジムの科白とエ

ラの悪夢に駆られる行為も、彼の私生活の体験からそれほど遠いものではなかったのではないか。また、先に触れた1917年の銀行員が登場する散文の、妻を殺した男のエピソード⁴⁸を始めとして、のちの『一家再会』の、妻を船から突き落して殺したというハリリーの体験。さらには最後の作品『老政治家』の、若い頃のあやまちの記憶にとり憑かれるクラヴァードン卿の姿にいたるまで、エリオットが描きつづけたテーマのひとつは、ショーティの唄の文句を借りれば、“the man who'd done her wrong”に相当するのである。このテーマはとりもなおさず“Frankie and Johnnie”として知られる唄の系譜に共通の核なのである。

フランキーはピストルをキモノの下に隠していたという。『荒地』ではどうか。夕方、勤めを終えたタイピスト嬢がフラットに戻って、ひと息ついて羽織るのがキモノである。『荒地』の草稿である。

A bright kimono wraps her as she sprawls
 In nerveless torper on the window seat;
 A touch of art is given by the false
 Japanese print, purchased in Oxford Street.⁴⁹

キモノが芸者の姿とともに1880年代のイギリスの書きものにあらわれること、90年代には仮装舞踏会でキモノ姿がよく眼にとまった様子など、OEDの増補版の用例から覗える。1896年初演の喜劇仕立てのミュージカル、すなわちライト・オペラ、*The Geisha*が大あたり⁵⁰したことも見逃せない。ジェイムズ・ジョイスがこのオペラの唄を『ユリシーズ』に利用したことはよく知られているが、この唄とともにキモノ姿が広く知られるようになっていたことは、ミセス・カニンガムがキモノ・ガウンを着て登場するところ⁵¹からも想像できる。一方、キモノあるいは袖の広いキモノと呼ばれるものが部屋着として流行するようになったことは、1920年出版のA・J・ハマー-ton 編纂の百科事典、さらには、20年代末の写真入りの辞典⁵²などで認めることができる。『荒地』のタイピスト嬢の羽織ったまがいのもののキモノはこの頃

の流行を彷彿とさせるものである。アメリカでは1880年代の女性雑誌にキモノが紹介されていることがセンチュリー辞典で確認できる。イギリスでもアメリカでもそれ以前にもキモノ姿が知られていたと想像できるのであるが、一般にまで知られるのはやはり19世紀の終り頃と考えるのが妥当だろう。“Frankie and Johnnie”のキモノもおそらく部屋着であろう。これも歌われた頃の流行を映していると想像していい。

“Frankie and Johnnie”あるいは“Frankie and Albert”という題で広く知られているこの唄の系譜は、一説によれば110に達する⁵³という。典型的な口承に基づく唄である。黒人社会の生活を背景とした悲劇を歌ったこの唄は19世紀末にすでに広く黒人たちのあいだで知られていたが、間もなく都市の裏街でまた酒場の男たちのあいだで歌われ、さらに学生たちにも広く親まれるようになった⁵⁴のである。こうして、1920年代に入る頃には白人社会にも広く知られており、ほどなく女性をも含めたパーティなどでもよく歌われるようになった⁵⁵ものである。この過程で、歌詞はかつての黒人社会の背景を希薄にして洗練され、ときとして滑稽感すらたよわせる⁵⁶までに変っていった。細部の描写も伝播の過程を映している。たとえば、黒人社会の人間関係を二人の恋人はもちろん家族関係にまで語り込んだ。1911年に収録された唄⁵⁷では、44口径のピストルをどこに隠していたか、またどのように射ったかについては一斉不明である。キモノの下に隠し持っていた、とするものの他に、1927年にカール・サンドバーグが収録した唄⁵⁸では、フランキーはエプロンの下にピストルを隠していた、とされる。不幸な恋人の衣裳は、細部にわたって語ろうとするときに様々の変容を見せるのだ。現在ではキモノ姿に落ちついているようであるが、その細部が恋人たちの悲劇を骨太に語りだすために有効に働いているか否かは、話は別である。

さて、この“Frankie and Johnnie”はエリオットの耳に入ったのか、またそれを利用したのであろうか。ハーヴァード時代にこの系譜の頂に接した可能性はあるかも知れない。しかし、だとしても、その唄にキモノが歌が込

まれていたか否かについては、上に見た伝播の広さと変容の一端からも、わからないのである。キモノ姿のタイピスト嬢は、当時のイギリスの部屋着の流行を写したにすぎぬのかも知れない。とは言うものの、エリオットがこの系譜の唄を耳にしたことがあったとすれば、その細部とはかゝりなく、悲劇的な殺人事件と“the man who'd done her wrong”のモチーフは脳裡に残ったはずである。タイピスト嬢とニキビ面の不動産屋の社員の情事はフランキーとジョニーの現代版を思わせるところがある。また、情事のあとのタイピスト嬢の形にならない思い——“one half-formed thought” (251) は、殺人という行動にまで燃焼しえない踏みにじられた恋人の心情、フランキーの行動の陰面と見ることはできないだろうか。

いささか強引だが、“Frankie and Johnnie”を眺めてみる。テキストを検討するときに、収集の年代、地域などのデータが揃っているべきだが、地域が広くまたその場も多様であることを思えば、この唄について綿密な手続きがどの程度まで有効か疑問である。年代についても、1920年代の収集と想像されるサンドバーグのヴァージョンのエプロン姿がキモノより前なのか後なのかは判定することはむづかしい。ここではさしあたって、ショーティが歌う断片に近いものを含み、かつ、アメリカの教科書版⁵⁹に広く採用されているものに類似のテキストを用いることにする。

1930年に収録された“Frankie and Albert”という題の、セント・ルイスのヴァージョン⁶⁰である。収集された年は示されていない。殺人の場面である。フランキーは浮気の現場に急ぐ。

Frankie went down to the hotel, she rang that hotel bell,
 “Stand back, all of you chippies, or I'll blow you all to hell.
 I want my man, who's doing me wrong.”

Frankie threw back her kimono, she took out her forty-four,
 Root-a-toot-toot three times she shot right through that hotel door.
 She was after her man who was doing her wrong.

キモノを羽織って44口径のピストルを手に行っているフランキーの姿に呼応して、殺されるジョニー、あるいはアルバートの身なりもその動作とともに細部にわたることになる。男は帽子を脱ぎ、おそらくそれを胸にあてて、懇願するのである。

Albert grabbed off his Stetson, “Oh, good Lord, Frankie, don't shoot!”
But Frankie pulled the trigger and the gun went root-a-toot-toot.
He was her man, but she shot him down.

Albert he mounted the staircase, crying, “Oh, Frankie, don't you shoot!”
Three times she pulled that forty-four a-root-a-toot-toot-toot-toot.
She shot her man who threw her down.

First time she shot him he staggered, second time she shot him he fell.
Third time she shot him, O Lordy, there was a new man's face in hell.
She killed her man who had done her wrong.

ピストルを44口径と呼び、帽子をステットソンと呼ぶことで、語り口は具体性⁶¹を帯びる。キモノにしても同様である。ただし、このリアリズムは上の男の動作の描写と呼応して、事件の悲劇性を侵食しかねないのである。

問題はステットソンという帽子である。エリオットはときおり帽子にこだわっているが、そのひとつの例が、他にもない、タイプスト嬢の相手、ニキビ面の男の頭と帽子である。草稿を拾い読みしてみよう。

A youth of twentyone, spotted about the face,
One of those simple loiterers. . .

His hair is thick with grease, and thick with scurf,

He, the young man carbuncular, will stare
Boldly about, in “London's one cafe”,

Perhaps a cheap house agent's clerk, who flits
Daily, from flat to flat, with one bold stare;

One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.⁶²

ニキビ面の若者は、戦後の住宅不足もあって羽振りのいい不動産屋⁶³に勤めている。一流のカフニ、ヴァレリー・エリオットによればカフェ・ロワイヤル⁶⁴にも出入りする小型の成金である。フラットでは礼儀として帽子を脱ぐだろう。帽子を脱ぐから、髪を油でなで固めてそこにフケがついているところが見えるわけだ。男は、高級住宅地ハムステッドの住人が外出するときのように——“The inhabitants of Hampstead have silk hats/On Sunday afternoon go out to tea...”⁶⁵——シルク・ハットを被ってやって来たのかも知れない。いずれにせよ、帽子へのこだわりが“ブラドフォードの百万長者の被るシルク・ハット”の比喩を導き出した、と想像して差支えない。

タイピスト嬢のキモノ姿は現行の『荒地』から消えた。一方の、若者の油でべとべとした髪も消えた。シルク・ハットだけが比喩として残ったのである。恋人たちの姿は、戦後の職場に進出した女性の代表的なタイピストと羽振りのいい不動産屋の勤め人を、その風俗のなかに描き出したものである。それだけにすぎぬかも知れない。しかしながら、ここに“Frankie and Johnnie”の図柄をあてはめてみるのが許されるならば、このイギリスの恋人たちの姿はアメリカのフランキーとジョニーの陰画として見るができるだろう。さらに、その唄のヴァージョンにキモノを羽織ったフランキーとステットソン帽を被ったジョニーが登場するとすれば、イギリスの恋人たちの身なりも、単なる偶然の符合とは思えなくなるのである。ただし、証拠はない。

男が帰ったあと、タイピスト嬢は蓄音器にレコードをかける(256)。おそらくダンスにふさわしい、ラグタイム、あるいはジャズ風の曲であろう。いましばらく、唄の話をつづけよう。

4

“Frankie and Albert” の葬式の場を眺めてみよう。どのヴァージョンにも、まず例外なく歌い込まれているものである。

Oh, bring on your rubber-tired hearses, bring on your rubber-tired hacks,
They're taking Albert to the cemetery and they ain't a-bringing him back.
He was her man, but he done her wrong.

Eleven macks a-riding to the graveyard, all in a rubber-tired hack,
Eleven macks a-riding to the graveyard, only ten a-coming back,
He was her man, but he done her wrong.

死者をいたわる気持を込めた、揺れの少ない豪華な葬儀用の馬車、賑やかな葬列、さらには、帰路では出発の折の人数がひとり欠ける——ひとは墓場に残されたから。これら特徴的な語り口は、すでに“St. James Infirmary”にも見たものである。二つの唄は系譜は別であり旋律も異にする。しかし、それぞれの伝播の過程で、おそらく“The Unfortunate Rake”の系譜のものから“Frankie and Johnnie”の系譜へ、歌詞の交流があったことは想像できるのである。

いずれの唄にも、ステットソン帽の背後には、死にかけた男、殺される男、そして埋葬される男の姿が纏りついている⁶⁶ことに注意したい。どの系譜の唄であれ、エリオットが耳にしたことがあり、そしてステットソンを歌い込んだものであったとすれば、死人の群のように見えるシティの勤め人たちのあいだにステットソン氏を配したときに、彼の脳裡にこの連想の回路が存在した可能性はある。ただし、この推理もその出発点から保障はない。一方、これらよりも伝播力の強かった“The Dying Cowboy”の系譜に接した可能性を考えてみれば、調べたかぎりでは歌詞にステットソン帽は登場しないのだが、死にかけた男、死んだ男としてのカウボーイが連想され、それ

に欠かせないステットソン帽が被せられた、と想像できるかも知れない。ただし、これも推測にすぎない。

頃の検証がすべて無効であったとしても、確かなことがひとつある。ステットソンという名が、きわめて自然なかたちで、帽子を連想させる、ということである。

ステットソンとはどのような帽子なのか。テンガロンハット型がそれである。ただし、ステットソン社が19世紀後半には世界最大の帽子製造会社に成長していたことはよく知られているところであって、市場の拡大に呼応して、都市の生活にふさわしい、やわらかいフェルト製の中折帽いわゆるソフト帽も製造していたのである。アメリカ人にとっては、ステットソンの名は帽子を連想させ、それは多くのばあいテンガロンハット型でありまた西部の心象と結びつく。たとえば、その帽子はセオドア・ローズヴェルトの被りもの⁶⁷であり、最近では西海岸を地盤とする現在の大統領のものとなる。もちろん、人によっては都会の男たちの小粋な中折帽の連想もある。わが国のばあいステットソンがボルサリーノと並んで一様に中折帽型として知られている⁶⁸ことを思えば、アメリカ人の連想がカウボーイの帽子に偏りがちであることは興味深い。いずれにせよ、ステットソンは単に帽子という意味で用いられることがあるほどに有名な名前であり、その型の連想はこの二つのいずれかに結びつくのである。

イギリスではどうか。OED の1933年増補版では、1911年にステットソンが登場する。アンザック兵が被ったスラウチ・ハット (slouch hat) 型とされている。ボーイスカウトで着用される型を想えばいい。20年代半ばの用例からステットソンが流行したことが偲ばれる。しかしながら、スラウチということばが示すように、折り曲げやすいやわらかいフェルト製のものであって、型はOEDの言うアンザック型とはかぎらないのである。I See All: the Pictorial Dictionary に収められた20年代のものと思われる写真⁶⁹のスラウチ・ハットは、お馴染みの中折型なのである。ただし、イギリスではこの型の帽

子をトリルビー (Trilby) と呼ぶのが普通である。トリルビーは20年代に大いに流行した。今でもパーパリーのレインコートとの組みあわせでトリルビーが登場することがある⁷⁰。アメリカ側から見ればトリルビーをステットソンと呼ぶことができる。余談めくが、20年代のアル・カポネの周辺の男たちの被った帽子は、スラウチ・ハット⁷¹ ととも呼ばれている。中折帽である。これはもちろん都市の生活にふさわしいステットソンである。中折型のステットソンについては、のちにふたたび検討することにしよう。

ステットソン氏は銀行員だとエリオットは言うが、その名前が帽子を連想させることは否定できない。しかも、その帽子はいずれの型であれ、シティの勤め人の被るポーラー・ハットとは異質なのだ。アメリカの臭いもある。もしも、エリオットがここに採りあげた二つの唄を知っていたとすれば、帽子に纏わる死と埋葬への連想が隠されていたと想像できるのである。

ステットソン氏の被っているのは果してステットソンなのか、それは洒落なのか。もう少し実証性の高い議論に入ることにしよう。

5

『ユリシーズ』第15章“Circe”には、ジョイスはずいぶん苦勞したようである。1920年の夏ごろから始めたこの章は数度の書きなおしを繰り返して冬を越している⁷²。この草稿は、他の、第6章“Hades”と第16章“Eumaeus”とともにエリオットの許へ渡された。彼がこれを読んだのは1921年のイースターの頃と考えられる⁷³。

三つの草稿を返送するにあたって、エリオットはジョイスに手紙を書いている。1921年5月21日付である。“Circe”については、予言者エリアの科白にある表現、“ring up”と“trunk line”はアメリカ英語ではそれぞれ“call up”と“long distance”だとコメントし、エリアの黒人なまりの英語に若干の不满を示しながらも、こう結んでいる。——“But otherwise, I have nothing but admiration, in fact, I wish, for my own sake, that I had not

read it.⁷⁴ これは礼儀上の誉めことばを越えている。エリオットはジョイスに圧倒されたのである。

エリオットのコメントを容れて、ジョイスが草稿に手を入れたことはのちのテキストで確認できる⁷⁵。一方、読んだエリオットの方もジョイスに影響されたと思われる痕跡がある。たとえば、問題のエリアの科白につづいて、三人の娼婦が身を落すきっかけになった体験をそれぞれ語る短かい場面⁷⁶がある。これは『荒地』の、三人のテムズの娘たちの唄（292-305）に符合する。おそらく偶然ではあるまい。また、全体的に眺めてみても、小説とも劇ともつかぬ様々の声が入り乱れる“Circe”のスタイルは、エリオットの作品の方法に影響を与えたとは言わずとも、その方法を支援することになったと考えることができるだろう。

『荒地』の草稿、第1章と第2章のタイトルには、“He Do the Police in Different Voices”⁷⁷が候補にのぼっていた。テムズ川で水死体と遭遇するところから始まるチャールズ・ディケンズの小説で、ヒグデンおばさんが、スロッピー少年について語っている科白である。おばさんは文字が読めないので、スロッピー君が、この殺人事件の捜査状況を伝える新聞を読みあげ、関係者の証言などは声色をつかって聴かせるのである。テムズ川の水死体というのは『荒地』にもある心象だ（173-174; 193）。それはともかくとして、エリオットが、とくに第1章全体に特徴的な、さまざまな人物の声が入り乱れる詩の描き方をこの一行で暗示しようとした、と想像して差支えない。さらに、ジョイスとの関わりでは、“Circe”に三面記事の見出しを叫びたてて走る新聞売りの少年たちの姿⁷⁸がある。推測だが、声色よろしく新聞を読みあげるスロッピー君と、見出しを叫ぶ少年たちが連想で結びつき、その結果として、“Circe”のスタイルを自らも実践しつつあるというエリオットの宣言が生れた、と考えるのはどうだろうか。

すでに触れたように、草稿の第1章の55行からなる第1ページは削除された。このページはエリオットのハーヴァード時代の青春彷徨を彷彿とさせ

る。しかし、これは自己の体験をそのまま描いたというよりも、ヘレン・ガードナーも言うように、“Circe”のダブリンの夜の歓楽街をボストンのそれにあてはめた実験⁷⁹として見ることもできる。

さて、帽子である。あだ名も含めてトップ・ハットやシルク・ハットが冒頭から登場するのが、この削除された第1ページである。同じページにもうひとつ帽子が出てくる。

We'd just gone up the alley, a fly cop came along,
Looking for trouble; committing a nuisance, he said,
You come on to the station. I'm sorry, I said,
It's no use being sorry, he said; let me get my hat, I said.⁸⁰

警察署まで連行されそうになるところだ。帽子は警官と揉みあううちに脱げ落ちたのだろう。

ジョイスの方にも面白い場面がある。後をつきまとう犬にブルーム氏は豚肉のかたまりを投げてやる。そこに警官が登場する。

FIRST WATCH

Caught in the act. Commit no nuisance.

BLOOM

(*Stammers.*) I am doing good to others.⁸¹

ブルーム氏にとっては、犬も人類の友 (“the friend of man”)⁸²なのだから肉をやってあたりまえ。ところが警官は動物虐待の現行犯だという。もうこのあたりからすでに理屈にあわないのだが、職務訊問がつづく——“Come. Name and address.” “Proof.”⁸³ブルーム氏は帽子の内側から他人の名刺をとり出して示してみるが、形勢は不利である。

FIRST WATCH

(*Sternly.*) Come to the station.

BLOOM

(*Scared, hats himself, steps back. . . .*) No, no, worshipful master,

light of love⁸⁴

帽子を被りなおしてこの苦境に対応しようとするのだが、氏はますます窮地に陥るばかりとなる。こうして“Circe”のカフカのとも言うべき、悪夢あるいは不条理の裁判の場がこのあとにつづくことになる。

ブルーム氏はもういちど警官に立ち向かう。泥酔したスティーヴンが兵士と喧嘩を始め、顔面を殴られ、倒れたはずみに帽子が脱げる。彼は酔つぶれて倒れたきりである。警官が現われる。居合わせたブルーム氏は、その場にわって入り、スティーヴンをごたごたから救い出すつもりである。警官が訊ねる——“What’s his name?” “Name and address.”⁸⁵ ブルーム氏は身替りながらも同じ訊問を受けることになる。運よくその場に、馬車で通りかかった葬儀屋のコーニー・ケラーが姿をみせる。彼は警官とは顔なじみなので、若気のいたりだ、と事は収まる。ブルーム氏はやれやれである——“Providential you come on the scene.”⁸⁶ 葬儀屋が馬車に乗って立ち去ったあと、ブルーム氏はスティーヴンの帽子とトネリコの杖を拾いあげ彼を介抱する。これが、ダブリンの話だ。

ポストンの街ではどうか。現行犯だ、署まで来い、すんません、と窮地に立つところへ、ドナヴァン氏が現われる。

Well by a stroke of luck who came by but Mr. Donovan.
 What’s this, officer, You’re new on this beat, aint you?
 I thought so. You know who I am? Yes, I do,
 Said the fresh cop, very peevish. Then let it alone,
 These gents are particular friends of mine.⁸⁷

このちょっとした顔役ドナヴァン氏は、コーニー・ケラーの面影を映したものでないか。このあとも夜の彷徨はつづく。ドナヴァン氏と一緒にだったのでもう一軒まわろうとするが、もう店は閉じてしまっている。酔っぱらった一行は陽がのぼり始めるころタクシーで帰途につく。この青春彷徨あるい

は若気のいたりの体験は、エリオットの体験と必ずしも断定すべきではない、むしろ、上に拾った“Circe”のエピソードを借りながら、これに似た体験を再構成したものとして読むべきだろう。

ジョイスの『ユリシーズ』は、アメリカの雑誌『リトル・レビュー』にすでに掲載されていた⁸⁸。エリオットの作品も載せたことがある雑誌なので、彼が連載中のジョイスの作品を注意深く読んでいた、という可能性はある。ただし、1918年3月号の第1章から始まった『ユリシーズ』は1920年9・12月合併号の第14章“Oxen of the Sun”の途中で中断されていた。つまり、この第15章“Circe”はまだ活字になってはいなかったのであり、エリオットがこれを読んだのは、先の手紙の日付の1921年5月21日の前のこととなる。したがって、“Circe”のエピソードがエリオットに利用された、ということがもし事実として言えるならば、今度は逆に、『荒地』の該当個処が書かれたのは、このあとになる。『荒地』の執筆時期についての議論⁸⁹にあえて加わるつもりはないが、ひとつの手がかりとなるかも知れない。もちろん、偶然ということもありうる。

『ユリシーズ』との関係で注意しておきたいことがある。ジョイスは、“Circe”にかぎらず、わらべ唄から流行歌さらにオペラ、またそのパロディと実に多くの唄を利用している。エリオットはセント・ルイスの子供のころに、もちろんお遊びだが、替え唄やパロディを残している⁹⁰。本格的に詩を書くようになって、人の作品を借りたり盗んだりそれをひねったりしたことはよく知られている。しかし、現在活字にされたかぎりでの作品では、『荒地』にいたるまで、これを詩以外の唄にまで意識的に手を広げた痕跡はない。ジョイスがその契機になったと思われるのである。手繰りこまれたさまざま唄が自由な連想を呼び、あるものはひとつのヴィジョンにも達するという“Circe”の魅力は、その声の入り乱れる世界を支えてもいるのだ。

帽子については、『ユリシーズ』のもうひとつの章が実は極めつきなので、ひきつづいてジョイスにこだわってみる。

6

エリオットは、さきのジョイス宛の手紙（1921年5月21日）で、“the Descent into Hell”つまり現行の第6章“Hades”のエピソードを誉めちぎっている——“stupendous.”⁹¹

彼がこの章を読んだのは、実はこのときが初めてではないのである。1918年9月号の『リトル・レビュー』は、エリオットの4つの詩につづいてこの第6章を載せていた⁹²。また、イギリスでは、『エゴイスト』が1919年の1・2月合併号から10月号の廃刊に至るまで、5回にわたって『ユリシーズ』の一部を掲載した。第2章“Nestor”，第3章“Proteus”，第6章の“Hades”そして第10章“Wandering Rocks”の一部である。エリオットはこのとき『エゴイスト』のアシスタント・エディターであり、仕事柄、校正に至るまでその細部に眼を向けていた⁹³のである。『ユリシーズ』から採られたと一般に考えられている『荒地』の心象が、とくに第2，第3そしてこの第6章に集中していることもうなづけるのである。さらに、1942年にジョイスの選集を編むにあたってエリオットが『ユリシーズ』から採用したのが、第11章“Cyclops”の一部と、削除なしでは“Nestor”とこの“Hades”である。ジョイスの散文の展開を見るのにふさわしくかつ独立して読めるものを選択の基準にした⁹⁴、と彼は言うが、第6章“Hades”がお気に入りであったことは間違いない。わたしはジョイスには不案内だが、“Hades”は読みやすいだけでなくひとつの短篇としても十分に読むにたる傑作だと思う。

第6章“Hades”は、シルク・ハットを被ったカニンガム氏が馬車に乗り込むところから始まる。ブルーム氏もつづいて乗る。パティ・ディグナムの葬式である。道には葬列に帽子をとって弔意を示す人々もある⁹⁵。埋葬の場そして最後の場面に至るまで、この章には帽子をとったり被ったりする動作が数えきれぬほど書き込まれている。葬儀と帽子のとりあわせである。

埋葬が終り会葬者たちは帰ってゆく。ブルーム氏はパーネルの墓の方へ足

をのぼす。歩みながら彼の思いは埋葬された死者たちに及ぶのである。ダンテに似た感慨がある——“How many! All these here once walked round Dublin.” 墓のわきを動く太ったネズミがいる——“An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles.” 死者の安らぎを願いながらも、ブルーム氏はどうしても腐っていく死体を想ってしまう——“Saltwhite crumbling mush of corpse: smell, taste like raw white turnips.”⁹⁶ これらの心象はエリオットの脳裡にとどまったことは間違いない。彼がこれを『荒地』に借りたというのではない。目もダンテを読み、ジョン・ウェブスターの世界⁹⁷にとり憑かれ、植物神の発想に関心を寄せていたエリオットは、ジョイスの記述に烈しく反応したはずだ。むしろその故に、脳裡に深く刻み込んだ、と言うべきだろう。

さて、パーネルの墓をあとにして、墓地の門の方へ向かうと、ブルーム氏は、彼に日頃から敵意を抱いている事務弁護士メントンがカニンガムと何やらむつかしい話でもしている様子で歩いているのを眼にする。メントンの帽子が窪んでいる、馬車に乗り込むときに当たらしい。

Got a dinge in the side of his hat. Carriage probably.
 — Excuse me, sir, Mr Bloom said beside them.
 They stopped,
 — Your hat is a little crushed, Mr Bloom said, pointing.
 John Henry Menton stared at him for an instant without moving.
 — There, Martin Cunningham helped, pointing also.
 John Henry Menton took off his hat, bulged out the dinge and smoothed the nap with care on his coatsleeve. He clapped the hat on his head again.
 — It's all right now, Martin Cunningham said.
 John Henry Menton jerked his head down in acknowledgement.
 — Thank you, he said shortly.⁹⁸

帽子の窪んでいるのを教えて、ブルーム氏はしっぺ返しをし、ささやかな優

越感にひたるのである。この最後の場面は、カニングガムのシルク・ハットから始まった“Hades”のいわば帽子づくしを締めくくる、という意味で捨てがたく、しかも愉快である。死者の埋葬と帽子はこのように実に印象がよく結びついているのだ。

もうひとつ、愉快的しかも重要なエピソードがある。ディグナムの埋葬の場である。ブルーム氏は参列者の数をかぞえてみる。そこに見知らぬ人物の姿がある。マッキントッシュ、つまり雨外套を着た男である。

Mr Bloom stood far back, his hat in his hand, counting the bared heads. Twelve. I'm thirteen. No. The chap in the macintosh is thirteen. Death's number. Where the deuce did he pop out of? He wasn't in the chapel, that I'll swear. Silly superstition that about thirteen.⁹⁹

かぞえてみると自分が13人目である。ユダヤ人であるブルーム氏としてはいやな数字である。かぞえなおして、マッキントッシュの男が13人目だ、と思いなおして、少しばかりほっとするのである。この謎の人物は死を意味するのかも知れない、また、キリスト教の側からは、甦がえったイエスのようにも見えないわけではない。『ユリシーズ』を本気になって読まねばならぬ人にとって、このマッキントッシュの男の素性は解釈上の悩みの種であるらしい。

“Circe”の章はもちろん、作品のあちこちに姿をあらわすこの人物はたしかに気がかりである。また、“Hades”を単独に読んで、つぎに見るエピソードがあるために、それだけに強い印象を残す人物である。エリオットも同じような反応をしたと想像できる。彼の『荒地』との関連では、この人物が、マントを着そじて頭布を被った人物——“wrapt in a brown mantle, hooded” (363) になって出現した、という読み¹⁰⁰もある。この読み方を全面的に否定するつもりはないが、わたしは少しちがった視点からこの男を眺めてみたいのである。

埋葬が終って、記者のジョウ・ハインズが人々のあいだをせかせかと歩きまわって、会葬者の名前を控えている。ブルーム氏の名前の綴り方もいいかげんである。ハインズが訊ねる。

— And tell us, Hynes said, do you know that fellow in the, fellow was over there in the. . .

He looked around.

— Macintosh. Yes I saw him, Mr Bloom said. Where is he now?

— Macintosh, Hynes said, scribbling. I don't know who he is. Is that his name?

He moved away, looking about him.

— No, Mr Bloom began, turning and stopping. I say, Hynes!¹⁰¹

実に滑稽かつ愉快な場面である。マッキントッシュを着ていた男の名前が、せっからのハインズにかかるとは、マッキントッシュになってしまうわけだ。“Macintosh. . . . Is that his name?”——ほんまかいな、と曖昧ながらもハインズはブルーム氏の呼びとめる声も耳に入らぬまゝ行ってしまう。この場面は滑稽だけではない。洒落あるいはことば遊びが、写実的な描写に見事に収まっている例である。

マッキントッシュが、ゴム引きの防水布を考案したC・マッキントッシュ(Macintosh)の名前を残した雨外套のことであり、それが現代風に言えばレインコートの意味でもある普通名詞になったことは周知のとおりである。マッキントッシュを着た人物の名をマッキントッシュにひねるという、このことば遊びと滑稽の型は他にも応用可能であろう。たとえば、ステットソンの帽子を被っている人物を、その名がわからぬとき、また思い出せないとき、あるいは洒落に、ステットソンという名で呼んでみることは可能なのだ。あるいは逆に、ステットソンという名の人物に強引にステットソンの帽子を被らせる、といういたずらもできるだろう。

ステットソンという人物の素性はマッキントッシュを着た男と同じように

謎である。それを謎のままにしておいて、むしろ、この滑稽の型に注目したいのである。ステットソン！君じゃないか、と『荒地』の一行に洒落を読むわたしの反応は、ハインズのほんまかいな、という感想に通ずるわけだ。エリオットがこのことば遊びの型を利用して、“Hades”のすみずみにまで焦点のあてられた写実の世界というよりむしろ、“Circe”の世界に通ずる現実と非現実の交錯から生れるグロテスクな、シティという場に、ステットソンをカリカチュアに仕立てあげて配してみた、そう考えてみたいのである。

せっかちは禁物だ。もう少し慎重に話をすすめよう。

7

わたしたちが問題にしている『荒地』の一節を、あらためて眺めてみよう。

Unreal City,
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet.
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine. (60-68)

霧のかかった冬の朝、9時である。いやな勤めが始まる時刻である。イギリスの冬は暗い。この時刻を夜あけといっても決して誇張ではないのだ。こういう薄暗いなかを歩む勤め人の群が、ダンテの描いたような、死者の群のように見えたり、ボードレールが霧の朝のバリの街角で見た老人たちのように見える¹⁰²のも、不思議ではないのである。ボードレールから、みじめな現実と幻想とを重ねあわせる方法を学んだ¹⁰³、とエリオット自らのちに語ってい

るとおりであって、金融と商業活動の場である現実のシティは、朝の霧のなかで、いつもとはちがう世界に変質している。いつもとはちがうシティだから、ここではいつも見なれている人物でも極変わりして見えたり、知らぬ人物でも知りあいのように思えたりすることがある。つまり、ステットソンなる人物が登場する舞台は揃っており、そこでは彼は現実でもあり、また幻想の産物であっていいのだ。

ボードレールが見た老人のように、あるいは、ダンテがアルノー・ダニエルに出会うように、ステットソンの姿がわたしの眼に留まる。

There I saw one I knew, and stopped him, crying: ‘Stetson!
 ‘You who were with me in the ships at Mylae!
 ‘That corpse you planted last year in your garden,
 ‘Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 ‘Or has the sudden frost disturbed its bed?
 ‘Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,
 ‘Or with his nails he’ll dig it up again!
 ‘You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!’ (69-76)

殺人の共犯者がおびえながらひそひそ話をするように、二人のイギリス人がチューリップのことを話している¹⁰¹、とH・ケナーは読む。これは、イギリス人好みの庭いじりのカリカチュアを正しく指摘したものである。

面白いことに、ステットソンと呼ばれる人物は終始無言である。わたしの方が、声をかけ、訊ね、一方的に忠告し注意する。その勢いを借りて、局外者であるはずの読者の方にまで、身体をすり寄せんばかりに迫ってくるのである。したがって、ステットソンなる人物は、エリオットの勤める銀行の上役でも同僚でも、アメリカ人の銀行家であっても、また、誰でもいい、シティの勤め人にすぎぬ人であっても、さらには読者の代表であっても、結局のところ誰でもいいのだ。つまり、ステットソンという名前は、カリカチュアのための恣意的な符号にすぎないのである。

ステットソンという名をあてなくても、平均的イギリス人の庭いじりのカリカチュアはできるはずだ。もちろん、実際にあったブルーフロックという名前¹⁰⁵を利用したように、エリオットがここでも知っている名前を借りた、と考えていい。ブルーフロックという名前も単なる符号だが、エリオットの手にかかって、ひとりの実在を獲得している。フロック・コートを着た慎重居士 (the prudent man in frock coat) の内実化である。一方、この無言のステットソン氏は、呼びとめられ訊ねられ、ついには一方的に共犯者とされ偽善者とときめつけられて、始めて存在する。彼は脇役でありその特徴はその無名性にある。しかしながら、その名の自然な帽子への連想はどうしても避けられないのであって、この人物の無名性を買こうとするなら、その符号はかえって障害になるはずだ。ここに仕掛けがある。つまり、ステットソンという名がその人物の素性や身許を圧倒し、それゆえに無名性が保障されているのだ。名前がひとり歩きする、あるいは帽子だけが突出するのであり、その人物は the man in a Stetson hat として読者の印象にとどまるのである。

ステットソンという名前は、恣意的に与えられたように見えるが、実はカリカチュアをさらに豊かにふくらませている。場所は薄暗いシティである。勤め人と同じようなボーラー・ハットを被っていたなら、おそらく見分けはつかなかったろう。被っているのはこの場ではあまり似つかわしくないステットソンだろう。薄明かりのなかに白っぽくあるいは灰色に浮びあがるこの帽子には、死にかけた男、埋葬される男、あるいは埋葬に立ちあつた男の雰囲気や纏わりついている。型こそちがえ、シティにふさわしい帽子の下の脳髓に不安や思い出したくない過去を隠して歩む勤め人と、ステットソン氏は同じなのだ。このカリカチュアはグロテスクである。

庭に、チューリップの球根でも植えるように死体と埋めた、というのはグロテスクである。しかも、それを犬が掘りかえず、というのだ。この語り口は、ジョン・ウェブスターの一節を借りたとエリオット自身も述べているが、このグロテスクな笑いの質を考えるためには、これを眺めておくことが

大切である。

元唄は、錯乱状態のコーネリアが唄う、弓の唄である。

Call unto his funerall Dole
 The Ante, the field-mouse, and the mole,
 To reare him hillockes that shall keepe him warme,
 And (when gay tombes are rob'd) sustaine no harme,
 But keepe the woife far thence, that's foe to men,
 For with his nailes hee'l dig them up agen.¹⁰⁶

エリオットが、この“狼”を“犬”にした理由、さらに“敵”が“友”になった理由についての議論¹⁰⁷が思い出されるだろう。また、ジョイスとの関わりで、ブルーム氏のあとをつけた例の犬、“the friend of man”に注目する人¹⁰⁸もある。しかし、こういうことはどうでもいいのだ。イギリスの庭にふさわしく“狼”がその面構えを変えたにすぎぬのだし、庭でいたずらをする犬はもはや“敵”ではないのだ。注目すべきは、このカリカチュアがウェブスターの世界のパロディを取り込んで成立していることであり、正確に言えば、その世界の矮小化が笑いを呼び、そのことが逆にグロテスクな奇妙な笑いを惹き起す、ということである。つまり、庭いじりという日常の営みをネタにして滑稽を仕立てあげる一方で、エリオットは読者を笑えぬ状況にまで追いつめるのである。カリカチュアが生み出すこの戦慄は、単なる滑稽を越えているのだ。

その場ちがいのステットソンの帽子なんか被っている君はステットソン！君じゃないか！——と洒落に読んでみても、どうやらこの洒落の裏にはもう少し考えてみるべき様相があるようだ。

8

カリカチュア、グロテスクあるいは滑稽ということばは、他でもない、この頃のエリオットの散文に使われているのである。

1921年5月付の『ダイアル』誌の「ロンドンだより」で、エリオットはロンドンの諷刺画展に触れている。彼は、カリカチュアの笑いがグロテスクにあると言うボードレールの「笑いの本質について」の一節を引用する。

Pour trouver du comique féroce et très-féroce. il faut passer la Manche et visiter les royaumes brumeux du spleen . . . le signe distinctif de ce genre de comique était la violence.¹⁰⁹

カリカチュアの基本をなすのが、滑稽を越えた笑い、つまり、凶暴なまでの滑稽・“comique très-féroce”だ、とボードレールは言う。エリオットは、ボードレールの言う、ドーヴァー海峡のこちら側、カリカチュアの本場とされる“霧深い憂鬱の王国”イギリスにおいて、いまの諷刺画の状況がどうなっているかを、この短かいエッセイで報告するのである。このとき彼は、イギリスの諷刺画の伝統を“the old English ferocity”¹¹⁰とも呼んでいる。

カリカチュアの問題を文学の領域にまで拡大して考えようとするのが、この頃のエリオットである。視点は、ボードレールから引き継いだ、凶暴さを秘めた滑稽でありその笑いである。

このエッセイよりも以前に、1919年発表の「クリストファー・マーロウ論」がある。ここでエリオットは、『マルタ島のユダヤ人』を悲劇としてではなくむしろ farce と解すべきだ、と言う。farce とは何か。それは笑劇、たんなる滑稽劇ではない。

I say farce, but with the enfeebled humour of our times the word is a misnomer; it is the farce of the old English humour, the terribly serious, even savage comic humour, the humour which spent its breath in the decadent genius of Dickens.¹¹¹

伝統としてあったイギリスの笑い、“even savage comic humour”とはボードレールの言う“comique très-féroce”に他ならない。

もうひとつの例を見よう。1921年6月発表の「ジョン・ドライデン論」で

ある。このエッセイは、『荒地』の第3章がロンドンのサタイアとして書かれたと見るH・ケナーが注目する¹¹²ものであるが、ここでエリオットは、「マックフレックノウ」のサタイアをも含めて、ドライデンの作品の笑いの質を、他の詩人の仕事と比較しながら論じている。たとえば、

The genius of Pope is not for caricature. But the effect of the portraits of Dryden is to transform the object into something greater. . . . Dryden is, in fact, much nearer to the master of comic creation than to Pope. As in Jonson, the effect is far from laughter; the comic is the material, the result is poetry.¹¹³

人間を実際よりも大きく仕立てる、つまり誇張して描き出すことによってカリカチュアが成立し滑稽が生れる。その笑いは通常の笑いを越えていて、それでいて詩になっている。上の比較の妥当性はともかくとして、比較の際の視点が、先の farce の再考と復権を論ずる視点、さらにボードレールの視点に通ずることは明らかである。

ドライデンの、とるに足らぬことでも大きく仕立てあげるカリカチュアの才能を評価しつつも、エリオットは、彼はひとりのフランス詩人には及ばない、と言う。この二行である。

Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?¹¹⁴

“あなたは気がついたことがあるか、老婆を入れる棺は／その多くがまるで子供の棺のように小さなことを？”¹¹⁵ 子供と同じくらいしなびて小さくなってしまふ。これは誇張である。しかし、この滑稽は笑いを越えている。

エリオットはあえてこの詩人の名を語ろうとしない。もちろん、ボードレールであり、例の「七人の老人」とともにヴィクトル・ユーゴーに捧げられた「ちっぽけな老婆たち」の二行である。ユーゴーは、この二つの作品を読み、“あたらしい戦慄”¹¹⁶ を認めたのであった。それは “comique très-

feroce” がもたらす戦慄である。エリオットはこのボードレールの世界を強烈に受けとめ、イギリス文学の伝統を見る視点とし、また、それを『荒地』のシティに立つステットソン氏の姿に受け継いだのである。その滑稽を笑えなくなるのは、そのためなのだ。

この頃のエリオットが、形而上的・“metaphysical”, あるいは機智的・“witty” と呼ばれる¹¹⁷ イギリス詩に惹かれていた様子は、1921年10月の「形而上詩人たち」に見ることができる。このイギリスの形而上詩人たちが、考えることと感ずることの分化が始まったという17世紀との関連で論じられていることは周知のところであるが、エリオットが、その力を失なったこの詩人たちの流れを受け継ぐものとして、19世紀フランスのボードレール、コルビエールそしてラフォルクなどの仕事¹¹⁸を引きながら、現代詩としての形而上詩の可能性と復権を主張していることは注目すべきである。思考がそのまま感性であった精神がもたらす wit は、“the old English ferocity” の具体的なあらわれのひとつとして、彼の眼に映っていたようである。

Wit の検討と復権が、これに少し先だつ、同じ年、1921年3月の「アンドルー・マーヴェル論」の核をなすのである。このエッセイは、今までに触れた「ジョン・ドライデン論」と「形而上詩人たち」とともにひとつの纏りをもつもの¹¹⁹であって、ここでもエリオットはドライデンを採りあげている。

In Dryden wit becomes almost fun, and thereby loses some contact with reality; becomes pure fun, which French wit almost never is.¹²⁰

ドライデンのサタイアを生み出す wit の質が、現実を離れてひたすら笑いを呼ぶ。この“pure fun” がどのようなものかは、エリオットが引用する「マックフレックノウ」よりも大規模な英雄叙事詩の実例で明快である。

*The midwife placed her hand on his thick skull,
With this prophetic blessing: Be thou dull. . . .*¹²¹

現実と幻想の合体をボードレールから学んだエリオットからすれば、ドライ

デンのサタイア、それを生み出す wit, そこから生れる“pure fun”という滑稽は、“the old English ferocity”のひとつの型として注目せざるをえなかったのである。

マーヴェルの wit はドライデンに比べれば秘やかであり、大がかりなものではない。しかし、見るべきところは、そのバランス感覚にある。

in the verses of Marvell. . . there is the making the familiar strange, and the strange familiar, which Coleridge attributed to good poetry.¹²²

マーヴェルの wit には、ドライデンのそれが現実あるいは日常性から逸脱するのに対して、日常とのバランスがある。見なれた現実・日常性と、幻想・日常性を越えたものが交錯し、二つの世界のあいだの交流がある¹²³。その笑いは凶暴さ・ferocity の度は少いかも知れない。だが、エリオットはマーヴェルを“the old English ferocity”の伝統のなかの、愛すべきひとつのタイプの詩人と認めるのである。

「アンドルー・マーヴェル論」は、つぎのように結ばれる。

The quality which Marvell had, this modest and certainly impersonal virtue—whatever we call it wit or reason, or even urbanity—we have patently failed to define. By whatever name we call it, and however we define that name, it is something precious and needed and apparently extinct; it is what should preserve the reputation of Marvell. *C'était une belle âme, comme on ne fait plus à Londres.*¹²⁴

秘やかではあるが、現実と幻想のあいだを結ぶマーヴェルの wit は、現代に恢復されるべきである。これが結論である。ボードレールに学ぶエリオットがイギリス詩に可能性を求めたとき、愛すべき実例がマーヴェルにもあった、と解することができるだろう。注目すべきことがひとつある。マーヴェルをエリオットは、ボードレールには及ばぬけれども愛すべきもうひとりの

フランス詩人と同列に置いているのである。最後のフランス語の一行は、実は、ジュール・ラフォルグの詩の語り口のパロディ¹⁹⁵なのだ。

ステットソンの滑稽はボードレールの詩である。しかしながら、同じように帽子にも関連するので、このラフォルグの世界を眺めておく必要があるのだ。
〔以下次号〕

注

- 1 David Daiches and John Flower, *Literary Landscapes of British Isles: A Narrative Atlas* (New York and London: Paddington Press, 1979), p. 87.
- 2 T. S. Eliot, *The Waste Land*, ll. 196-198. テキストは T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays* (Faber, 1969) により、引用は本文中の () にその行数を示す。
- 3 T. S. Eliot, "Introduction," to *Savonarola: A Dramatic Poem by Charlotte Eliot* (London: R. Cobden-Sanderson, 1926), p. xi.
- 4 Original Dixieland Jass Band の1917年のレコード吹き込みがセンセーションを巻き起こしたことは有名である。Cf. James Lincoln Collier, *The Making of Jazz* (London: Granada Publishing, 1978), pp. [72]-78 このバンドは1919年にイギリスを演奏旅行で訪れるのであるが、それ以前にもジャズはいくつかのバンドの大陸への旅行によって知られていた (*Ibid.* pp. 314-316)。さらに、第一次大戦中のイギリスの兵士たちが歌った唄の、"We are the Ragtime Army,/The Artists' O. T. C.," などの歌詞が示すように、影響はすでに前戦にまで及んでいたのである。Cf. *Mud Songs and Brightly: A Scrapbook of the First World War*, compiled by Collin Walsh (London: Hutchinson, 1975), p. 44.

なお、Clive Bell は、ジャズの状況と比較しながら芸術活動の動向を論じた1921年のエッセイで、Stravinski の音楽と Eliot の詩のリズムの新しさを指摘している。彼は、*The Waste Land* が発表される以前に、文学におけるジャズの時代を予告していたのである。Clive Bell, "Plus de Jazz," *The New Republic*, XXVIII, 355 (Sept., 21, 1921), 94-95.

本稿が扱うのは、Ragtime から Jass という緩り字に見る移行期を過て Jazz へ向かう時代である。Ragtime については1915年の *The New Republic* に注目すべきエッセイがある。Hiram K. Moderwell, "Ragtime," *The New Republic*, IV, 50 (Oct., 16, 1915), 284-286.

- 5 藤野幸雄、『春の祭典——ロシア・パレー回の人々』(晶文社, 1982), p.221以下参照。

- 6 T. S. Eliot, “London Letter” (dated Sept., 1921), *Dial*, LXXI. 4 (Oct., 1921), [452]-453. なお, Eliot は兄 Henry Ware Eliot と1921年の春に『春の祭典』(*Sacre du Printemps*)を観て, 終りには立ちあがって喝采した由。この“春”というのはシーズン中のことか。Cf. Robert Sencourt, *T. S. Eliot: A Memoir*, ed. Donald Adamson (London: Garnstone Press, 1971), p. 84.
- 7 9時がイエスの架刑の時刻を想わせることは周知のとおり。しかし, 本稿では, なるべく日常的なレヴュエルで読みすすむことにする。City に勤めるエリオットに視点をあてて『荒地』を読む, Robert A. Day, “The ‘City Man’ in *The Waste Land*: The Geography of Reminiscence,” *PMLA*, LXXX, 3 (June, 1965), 285-291 は, Barbara Everett, “Eliot In and Out of *The Waste Land*,” *The Critical Quarterly*, XVII, 1 (Spring, 1975), 7-30 や, 短かいが, Paul Jennings, “O City City,” in *T. S. Eliot: A Symposium for his Seventieth Birthday*, ed. Neville Braybrooke (New York: Books for Libraries Press, c1958), pp. 45-48 などとともに, 注目されるべきである。
- なお, B. C. Southam は1920年代の City の勤務の始まりはたいてい9時であった, としている。B. C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, 4 th. print (Faber, 1972), p. 77. ただし, Eliot 自身は9時15分から5時30分まで勤めたという。T. S. Eliot, “The Aims of Education,” in *To Criticize the Critic and Other Writings* (Faber, 1965), p. 101. これなら, Stetson 氏と立ち話くらいはできる時間があるわけだ。
- 8 このことについては研究書の類ではあまり触れられないようである。わたしの学生時代, 1963年の“Poetry Writing”のクラスで, 木秋石先生がこともなげに, Stetson は帽子の名前だと語られたのを今なお思い出す。
- 10 この説は Craig Raine に B. C. Southam が言ったとのこと。Cf. Craig Raine, “‘The Waste Land’ as a Buddhist Poem,” *TLS*, # 3713 (May 4, 1973), 504. B. C. Southam は *A Student's Guide* ののちの版に Stetson の項目を加えて, 自説を述べている (p. 77). Stetson のモデルにはさまざまな考え方があったようで, John Hayward は1950年パリ出版の対訳版で “any business man” と記している由。未見であるが, 上記 B. C. Southam の説とともに, M. C. Bradbrook, *T. S. Eliot: the Making of ‘The Waste Land’* (Longman Group Ltd., 1972), p. 13 に紹介されている。
- 10 Valerie Eliot, “T. S. Eliot and ‘The Waste Land,’” *TLS*, # 3714 (May 11, 1973), 529. これは上記 Craig Raine のエッセイに触発されて書かれたもの。
- 11 Leah Rachel Clara Yoffie, “Three Generations of Children's Singing Games

in St. Louis," *The Journal of American Folk-Lore*, LX, 235 (Jan. -March, 1947), 24-25. このヴァージョンは1903年出版の William Wells Newell, *Games and Songs of American Children* に基づいたものではあるが、著者は1895年から1900年までのセント・ルイスの新しい移住者の多い地区に住んでいた体験を踏まえ、さらに、1916年のフォークロア研究会で若干の変化を認めながら、これを確認している。なお、この遊びかたは、この唄のあと "Which will you have, gold or silver?" とあって、いわゆるオニに相当する prisoners が他の子供を名どして、二手に分かれて引っぱりあいをする由 (*Ibid.*, 24)。

12 *Ibid.*, 1.

13 Mrs. Lockwood の学校及び Smith Academy については、John J. Soldo, *The Tempering of T. S. Eliot* (Michigan: UMI Research Press, 1983), pp. 23-24.

14 この系譜の唄の標準的なテキストと文化人類学的な解釈については、Iona and Peter Opie, eds., *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford U. P., 1977), pp. 270-276.

15 T. S. Eliot, "London Letter" (dated May, 1921), *Dial*, LXX, 6 (June, 1921), 691. その語り口はつぎのとおり。

To one who, like the present writer, passes his days in this City of London (*quand'io sentii chiavar fuscio di sotto*) the loss of these towers, to meet the eye down a grimy lane, and of these empty naves, to receive the solitary visitor at noon from the dust and tumult of Lombard Street, will be irreparable and unforgotten. A small pamphlet issued for the London County Council (Proposed Demolition of Nineteen City Churches: P. S. King & Son, Ltd., 2-4 Gt. Smith Street, Westminster, S. W. 1, 3s. 6d. net) should be enough to persuade of what I have said.

ここに紹介されるパンフレットは *The Waste Land*, l. 264 の注でお馴染みのもの。ラテン語の引用は不正確であるが、塔に幽閉された Ugolino の科白である。これも *The Waste Land*, l. 411 の注にあるとおり。

16 F. R. Leavis と Cleanth Brooks のあいだの論争が代表的なものであろう。 Cf. Cleanth Brooks, "The Waste Land: Critique of the Myth," *Modern Poetry and the Tradition* (London: Poetry London, 1938), p. 162. この論争については拙稿, 「The Waste Land と Tiresias」[同志社大学英語英文学研究], No. 8 (1974年9月), 85 ff に触れたが、以後の *The Waste Land* 研究は、これを "a rhythmical grumbling" すなわち Eliot の個人的な悩みを歌ったものとするのが多数を占めるようになった。ただし、文明の問題を扱った、とする Cleanth Brooks に代表される読みは安易に放

棄されるべきではないだろう。

- 17 この作戦については, Liddell Hart, *History of the First World War*, 上村達雄訳, 『第一次世界大戦』(フジ出版社, 1976), pp. 175-200. Winston Churchill の責任問題及び民衆レベルの反応については, 河合秀和, 『チャーチル』(中公新書, 1979), pp. 155-158 及び p. 316.
- 18 Jean Verdenal の存在を重視して *The Waste Land* を読む James E. Miller, Jr., *T. S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons* (The Pennsylvania State U. P., 1977) は有名だが, Stetson については, 用心深く Jean Verdenal をモデルにあげていない (p. 77). 著者は Valerie Eliot の手紙(注10)に基づいた Barbara Everett, の, “a bank-clerk acquaintance of Eliot” というコメントに拘束されているようである。Barbara Everett 自身は, こういう情報はむしろなかった方がいい, と述べているのは面白い。“Eliot In and Out of *The Waste Land*,” p. 17.
- 19 この唄については, 拙稿, 「スィーニイ殺人事件——『ナイチンゲールに囲まれたスィーニイ』をめぐって」『主流』, No. 41 (1980年3月), 71-72。なお, 第一次大戦に出兵した Richard Aldington は “an obscene Australian marching song about Mrs. Porter” と述べている。Richard Aldington, *Ezra Pound and T. S. Eliot* (New York: Oriole Chapbooks, n. d.), p. 25. 1953年付のまえがきで, 15年ほど前の, あるアメリカの東部の大学での講演を集めたものとある。つまり1928年頃のコメントである。
- さらに, 第二次大戦中アメリカの兵士が歌った唄のひとつは, この系譜のもののようなのである。短かいので, 兵士たちの歌集から引用する。
- We love Mrs. Jones, we love her daughter,
We love her in a way we hadn't oughter—
Oh, it's home boys, home, the place we ought to be—
Oh, it's home, boys, home, and to hell with the life on the sea.
(Eric Posselt, ed., *Give Out!: Songs of/by and for the Men in Service* [Florida: Granger Books, first published in 1943], p. 114.)
- 20 Stetson 氏を主人公にした小説風のエッセイを Richard March が書いている。一読に価する。このなかで Eliot らしい若い人物は, 消極のスーツにポラー・ハットを被っている。Stetson 氏の帽子については不明。庭いじりのパロディで終わっている。Cf. Richard March, “A Journey to the Centre of the Earth,” in *T. S. Eliot: A Symposium*, ed. Tambimuttu and Richard March (London: Frank and Cass, 1948), pp. 249-259. Eliot の bowler hat 姿は *Ibid.*, between pp. 116-117.
- 21 T. S. Eliot, “Eidrop and Appoplex, I,” *The Little Review*, IV, 1 (May, 1917),

- 11.
- 22 T. S. Eliot, "Eeldrop and Appleplex, II," *The Little Review*, IV, 5 (Sept., 1917), 17-19.
- 23 Tin-Pan Alley を中心とした楽譜や音楽雑誌の出版界については, Frank Luther Mott, *A History of American Magazines*, Vol. IV (The Belknap Press of Harvard U. P., 1957), pp. 250-254. 1890年代の軽演劇と唄については, Mark Sullivan, *Our Times: 1900-1925*, Vol. I (Charles Scribner's Sons, 1971), pp. 234-271.
- 24 Edward Lee, *Folksongs and Music Hall* (Routledge and Kegan Paul, 1982), pp. 111-114. 1900年前後のイギリスの音楽の状況については, John Montgomery, *1900: The End of an Era* (London: George Allen and Unwin, 1968), pp. 167-185.
- 25 この間の事情については, Alan Lomax, *The Penguin Book of American Folk Songs* (Penguin Books, 1964), pp. 12-13. さらに詳しくは, D. K. Wilgus, "The Hillbilly Movement," and John F. Szwed, "Negro Music: Urban Renewal," in *American Folklore*, ed. Tristram Coffin, III (Voice of America Forum Lectures, c1968), pp. 295-303 and pp. 305-315 respectively. その他に, M. Thomas Inge, ed., *Handbook of American Popular Culture*, Vol. I (Connecticut and London: Greenwood Press, 1978) の "Popular Music" と "Stage Entertainment" の章は概観を得るのに便利である。
- 26 Bruce R. McElderry, Jr., "Eliot's 'Shakespearean Rag,'" in *A Collection of Critical Essays on "The Waste Land"*, ed. Jay Martin (Prentice-Hall, 1968), pp. 29-31. これを確認したのが, Elisabeth W. Schneider, *T. S. Eliot: The Pattern in the Carpet* (Univ. of California Press, 1975), p. ix and pp. 87-88 respectively.
- なお *The Waste Land* のジャズの雰囲気については, ジャズ批評にたずわる人々にも認められている。たとえば, Barry Ulanov, *A History of Jazz in America* (Pyramid Books, c1952), pp. 124-125, や, Ralph Ellison, *Shadow and Act* (London: Secker and Warburg, 1967), pp. 159-160.
- 27 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*, ed. Valerie Eliot (Faber, 1971), p. 5 and p. 125 respectively.
- 28 W. H. Auden, ed., *W. H. Auden's Oxford Book of Light Verse* (Oxford U. P., c1938), p. 497.
- 29 Cf. William and Mary Morris, *Morris Dictionary of Word and Phrase Origins* (Harper and Row, 1972), p. 561.
- 30 B. A. Botkin, ed., *A Treasury of American Folklore, Stories, Ballads, and Traditions of the People* (New York: Crown Publishers, c1944), p. 135. これは1927年に

活字にされた唄, “Roy Bean” の一節である。この書は他に, 1861年セント・ルイス生れとされるならず者 Stackalee の物語と唄を収録している(注66参照)。この男の好きなのが Stetson であり, とりわけ有名なのは, 悪魔に魂を渡して手に入れた, 牛の生皮でできた ten-gallon-hat, すなわち Stetson である。のちに採りあげる “Frankie and Johnnie” と共通する歌詞があつて興味をそそられる。Cf. *Ibid.*, p. 123 and pp. 127-130 respectively.

なお, 上の “Roy Bean” と類似のヴァージョンは William Harmon, chosen and ed., *The Oxford Book of American Light Verse* (Oxford U. P., 1971), pp. 221-222 にも収められている。これには Stetson 帽が登場する愉快な “The Four Nights’ Drunk” (*Ibid.*, pp. 270-271) が収められている。一読をおすすめする。

- 31 坂本龍馬が持っていたのは同社のモデル I 型であつた由。45口径は1917年の製造。小学館版『ジャポニカ』に詳しい。

なお, 黒人社会ではピストル, “gun” のことを “special” と言い, “44” すなわち 44口径がおきまりであつた。Cf. Howard W. Odum, “Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes,” *The Journal of American Folk-Lore*, XXIV, 94 (Oct.-Dec., 1911), 351.

- 32 『ルイ・アームストロングの肖像: 1928』CBS/SONY 20AP 1466。

- 33 たとえば,

I was passing St. James Infirmary,
And I saw my sweetheart there,
All stretched out on a table,
So cold, so white, so fair.

Sixteen coal-black horses,
Hitched to a rubber-tired hack,
Took seven girls to the graveyard,
Only six of them coming back. . .

Quoted in Russell Ames, *The Story of American Folk Song* (New York: Crosset and Dunlap, 1960), pp. 221-222.

- 34 Alan Lomax, *The Penguin Book of American Folk Song*, p. 134. この注記には, “American singers censored the song [*The Unfortunate Rake*] in creating the Western *Street of Laredo*, and the jazzy blues tune, *St. James Infirmary*, collected by John A. Lomax in the early 1900s” とあるだけで, このヴァージョンがそれだとは言っていない。しかし, 歌詞の語り口の特徴から, Alan の父 John がこの頃に

- 採集したものと判断して話をすすめている。
- 35 このあたり、*Encyclopedia Americana* に詳しい。
- 36 John A. Lomax が採集した標準的な “The Cowboy’s Lament” 及び二つの “The Dying Cowboy” は、それぞれ、B. A. Botkin, ed., *A Treasury of American Folklore, Stories, Ballads, and Traditions of the People*, pp. 859-860 と Matthew Hodgart, ed., *The Faber Book of Ballads* (Faber, c1965), pp. 242-243, そして、Alan Lomax, ed., *The Penguin Book of American Folk Songs*, p. 108 に収められている。John A. Lomax はこの系譜の唄を1900年代初めに数多く採集したという (*Ibid.*, p. 108)。
- 37 Phillips Barry, “Irish Folk-Song,” *The Journal of American Folk-Lore*, XXIV, 93 (July-Sept., 1911), 341.
- 38 一説によれば、“St. James Infirmary Blues” が黒人のあいだで歌われた地域は、Kansas, Oklahoma 及び Missouri。のちに採りあげる “Frankie and Johnnie” は、Kentucky, 及び Virginia とされている。Margaret Just Butcher, *The Negro in American Culture* (Alfred A. Knopf, 1956), p. 61.
- 39 詳しい事情については、Alan Lomax, *The Folk Songs of North America* (Doubleday, 1975). pp. 367-364.
- 40 R. Vaughan Williams and A. L. Lloyd, eds., *The Penguin Book of English Folk Songs* (Penguin Books, 1959), p. 108 and p. 126 respectively.
- 41 Harvard 時代の Eliot については本稿の終りに詳しく見るが、さしあたっては、Conrad Aiken, “King Bolo and Others,” in *T. S. Eliot: A Symposium*, pp. 20-23. 生活全般にわたって詳しくは、John I. Soldo, *The Tempering of T. S. Eliot*, pp. [49]-60. これには *Tristan and Isolde* を観たこと、1909年5月に書かれた戯れ唄の紹介など、貴重な情報が多い。この唄が漫画の時代であったこと、Eliot が burlesque に関心を持っていたことについては、短かいが上の Conrad Aiken のエッセイをおぎなうものに、Lyndall Gordon, *T. S. Eliot’s Early Years* (Oxford U. P., 1977), pp. 31-32. Eliot が出入りした芝居小屋やバーについては、T. S. Matthews, *Great Tom: Notes towards the Definition of T. S. Eliot* (Harper and Row, 1974), p. 26 及び Valerie Eliot, ed., *The Waste Land: A Facsimile*, p. 125 がある。
- 42 Eugene O’Neill が採用した一行を含むヴァージョンは “All God’s Chillun Got Shoes” という題で、Sculley Bradley et al., eds., *The American Tradition in Literature*, Revised ed., Vol. II (New York: W. W. Norton, 1962), pp. 169-170 に収められている。別のヴァージョン、1928年に Newman I. White が活字にした “I Got Shoes” には O’Neill の用いた行はない。Cf. Jay B. Hubbell, ed., *American Life in Literature*, Revised ed., Vol. II (Harper and Brothers, 1949), pp. 494-495. もちろん

んテキストの異同は口承の唄の當である。

- 43 Eugene O'Neill, *All God's Chillun Got Wings*, in *The Plays of Eugene O'Neill* (Random House, c1948), p. 103.
- 44 この作品が1910年代の Greenwich Village での生活体験にもとづいて書かれたことは, Virginia Floyd, ed., *Eugene O'Neill at Work* (New York: Frederick Ungar, 1981), p. 176 及び, Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill* (Harper and Brothers, 1962), pp. 282ff. なお, 多くのヴァージョンでは王倒的にピストルの口径は44であるが, この歌詞の45口径が単なることばの遊びではなく Smith and Wesson 社の型を念頭においたものとすれば, 注31に触れた事実から, この唄は1917年以後のものとなる。
- 45 Eugene O'Neill, *All God's Chillun Got Wings*, in *The Plays*, p. 126.
- 46 *Ibid.*, p. 127.
- 47 T. S. Eliot, “*All God's Chillun Got Wings* (A Review),” *The Criterion*, IV, 2 (April, 1926), 395-396. 正確には, *Othello* のテーマが好むだと Eliot は言っていないが, わたしの解釈を与えた。1926年には彼は O'Neill の舞台を視ておらず, 本で読んだのであった。このことについては, この記事を再録したときの覚え書, Oscar Cargill et al, ed., *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism* (New York U. P., 1961), pp. 168-169.
- 48 T. S. Eliot, “Beldrop and Appleplex I,” *The Little Review*, IV, 1 (May, 1917), 9. このエピソードの意義については, 拙稿, 「スィーニョ殺人事件——『ナイチンゲールに阻まれたスィーニョ』をめぐって」, 34-38.
- 49 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile*, p. 33 and p. 45 respectively.
- 50 Edward Lee, *Folksongs and Music Hall*, pp. 59-61. その歌詞は, Don Gifford with Robert J. Seidman, *Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses* (New York: E. P. Dutton, 1974), p. 88.
- 51 James Joyce, *Ulysses: The Manuscript and First Printings Compared*, annotated by Clive Driver (New York: Octagon Books, 1975), p. 529. これは, Paris: Shakespeare and Company, 1922年初版本に基づいて, 草稿及びその他の版との比較をしたもの。
- 52 J. A. Hammerton, ed., *Harmsworth's Universal Encyclopedia* (London: The Educational Book) 及び, Arthur Mee, ed., *I See All. The Pictorial Dictionary* (London: The Educational Book). 前者13巻本は1929年の出版。後者は5巻本で1928-1930年の出版である。
- 53 Mark Sullivan, *Our Times: 1900-1925*, Vol. VI (Charles Scribner's Sons, 1972), p. 507n. また, James D. Hart, *The Oxford Companion to American Literature*

- (Oxford U. P., 1948) によれば 300 に達するという。
- 54 この唄の変化や、主人公の名前のヴァリエーションなどにも触れた、短かいが詳しい情報は、Maria Leach, ed., *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Vol. I (New York: Funk and Wagnalls, c1949), p. 415.
- 55 Mark Sullivan, *Our Times: 1900-1925*, Vol. VI. p. 447 and pp. 505-506 respectively. ここには“Johnny and Frankie”が断片的に引用されているが、テキストは不明。Sullivan はこの系譜の唄を取録した歌集の名前を二つあげている。*My Pious Friends and Drunken Companions* と *Songs My Mother Never Taught Me* がそれである (*Ibid.*, p. 506)。出版年は確認していないが、歌集の題からこの唄が歌われた場が想像できよう。
- 56 Gordon Hall Gerould, *The Ballad of Tradition* (A Galaxy Book; Oxford U. P., 1957), pp. 268-269.
- 57 Howard W. Odum, “Folk-Songs and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes,” *The Journal of American Folk-Lore*, XXIV, 94 (Oct.-Dec., 1911), 366-367. この唄のタイトルは“Lilly”。
- 58 Carl Sandburg が収集した唄は、Gordon Hall Gerould. *The Ballad of Tradition*, pp. 292-294 に収録されている。
- 59 次注に示すテキストと類似のもので、キモノと Stetson 帽を歌い込んだものは、Norman Foerster, ed., *American Poetry and Prose*, Revised and Enlarged ed. (Boston: Houghton Mifflin, 1934), pp. 1136-1137, Cleanth Brooks, Jr. and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry: An Anthology for College Students* (New York: Henry Holt, 1938), pp. 28-30. その他に、Walter Blair et al., eds, *The Literature of the United States*, Revised ed., Vol. II (Chicago: Scott, Foresman, c1953), pp. 266-267, Sculley Bradley et al., eds, *The American Tradition in Literature*, Revised ed., Vol. II, pp. 170-172. なお、W. H. Auden, ed., *W. H. Auden's Oxford Book of Light Verse* (c1938), pp. 441-453 も細部にわたって同項である。
- 細部の歌い込みが少く、したがって、キモノも Stetson 帽も登場しないヴァージョンは、Richard Ellman, ed., *The New Oxford Book of American Verse* (Oxford U. P., 1976), pp. 355-357, 及び Alan Lomax, ed., *The Penguin Book of American Folk Songs*, p. 121. 採集時期は不明だが、いずれも同じテキストに基づいている。キモノはあるが Stetson 帽のないヴァージョンは、Alan Lomax, ed., *The Folk Songs of North America*, pp. 569-570.
- 60 Quoted in B. A. Botkin, *Sidewalks of America: Folklore, Legends, Sagas, Traditions, Customs, Songs, Stories and Sayings of City Folk* (Connecticut: Greenwood,

- 1976), pp. 323-325.
- 61 Cf. Cleanth Brooks, John Thibaut Purser and Robert Penn Warren, eds., *An Approach to Literature*, Fourth ed. (New York: Meredith, 1964), p. 284. なお、ここでは *Understanding Poetry* よりも簡略化されたヴァージョンが採用されている。
- 62 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile*, p. 33 and p. 45 respectively.
- 63 Cf. John Lovell, “History: Economic and Social,” in *The Twentieth-Century Mind: History, Ideas, and Literature in Britain*, ed. C. B. Cox and A. E. Dyson, Vol. II (Oxford U. P., 1972), pp. 28-29.
- 64 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile*, p. 128.
- 65 T. S. Eliot, “The Death of the Duchess!” in *The Waste Land: A Facsimile*, p. 105.
- 66 この系譜とは別の唄でも Stetson 帽を、死を待つ男、死んだ男が被ることがある。二つの例をあげよう。ひとつは注30に触れた、ならず者のばあい。
- Now late at night you can hear him [Stackalee] in his cell,
Arguin with the devil to keep from goin to hell.
And the other convicts whisper, “Whatcha know about that?
Gonna burn in hell forever over an old Stetson hat!”
Everybody’s talkin ’bout Stackalee.
- (“Stackalee,” quoted in *A Treasury of American Folklore . . .*, p. 130.)
- つぎは, Duncan に殺された Brady の家族が墓くところである。
- Heard a mighty rumblin’ way under the ground,
Must a-been Brady bound to Hell-town,
‘Mana, mama, now what is that?’
‘Brady’s struttin’ in Hell with his Stetson hat.’
- (“Brady and Duncan,” quoted in *The Penguin Book of American Folk Songs*, p. 122.)
- 67 Theodore Roosevelt と Stetson の連想は当時の漫画からもうかがえる。Cf. Mark Sullivan, *Our Times: 1900-1925*, Vol. II, p. 469.
- 68 義弟の大学卒業祝いに帽子を贈ることにして, Stetson にしようか Borsalino にしようか迷った, という話を聴いている。昭和17, 18年頃の大阪の百貨店。高級中折帽であった。また, 大手洋酒会社の社長から使い古したのをもらって, 型をつぶして釣り用に開高健が被っていたというのも, 同じく Stetson。開高健, 『生物としての静物』(集英社, 1984), pp. 120-122.
- 69 注52に触れたとおり, 出版は1928年—1930年であり, その写真は1920年代のもものと

考えられる。

- 70 Trilby に代表される 帽子の 流行、及び当時の男性の 身なりについては、L. C. Jeaman, *Life in Britain between the Wars*, ed. Peter Quennell (London: B. T. Bastford, 1970), pp. 64-68. Burberry と Trilby の組みあわせの例は、Anthony Burgess, 中村保男訳『1985年』(サンリオ文庫, 1984), p. 84.
- 71 常盤新平「アル・カボネ」『カボネの時代 1919—1932』, 猿谷要他編, 『人物アメリカ史』Vol. 5 (集英社, 1984), p. 160.
- 72 Michael Groden, *Ulysses in Progress* (Princeton U. P., 1977), pp. 170-172.
- 73 Robert Adams Day, "Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God," *Literary Monographs*, Vol. 4, ed. Eric Rothstein (The Univ. of Wisconsin Press, 1971), p. 183.
- 74 T. S. Eliot's letter to James Joyce, dated 21 May, 1921, quoted in Patricia Hutchins, *James Joyce's World* (Methuen, 1957), p. 128. Joyce は Eliot に Elijah の科白などアメリカ英語のチェックを頼んでいたと想像される。Cf. Robert Adams Day, p. 183.
- なお、同月、5月9日付の John Quinn にあてた Eliot の手紙に、"the latter part of *Ulysses*, which I have been reading in manuscript, is truly magnificent." また、自分の *The Waste Land* については、"I . . . have a long poem in mind and partly on paper which I am wishful to finish." (Quoted in B. L. Reid, *The Man from New York: John Quinn and his Friends* [Oxford U. P., 1968], pp. 488-489, and also in *The Waste Land: A Facsimile*, pp. xx-xxi.)
- 75 James Joyce, *Ulysses: The Manuscript and First Printings Compared*, pp. 477-478.
- 76 *Ibid.*, pp. 478-479.
- 77 Cf. "And I do love a newspaper. You mightn't think it, but Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices." これは Mrs. Betty Higden の科白である。Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (Penguin Books, 1971), p. 246.
- 78 Newsboys は "Circe" に何度か登場するが、先の Elijah の科白に近いところでは、"THE NEWSBOYS: Stop press edition. Result of the rocking horse races. Sea serpent in the royal canal. Safe arrival of Antichrist." (*Ulysses: The Manuscript and First Printings Compared*, p. 476.)
- 79 Helen Gardner, "The Waste Land: Paris 1922," in *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, ed. A. Walton Litz (Princeton U. P., 1973), p. 79.

- 80 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile*, p. 5.
- 81 James Joyce, *Ulysses: The Manuscript and First Printings Compared*, p. 430. 注 51参照のこと。以下、この作品からの引用はこのテキストによる。
- 82 *Ibid.*, p. 430.
- 83 *Ibid.*, pp. 431-432.
- 84 *Ibid.*, p. 433.
- 85 *Ibid.*, p. 560.
- 86 *Ibid.*, p. 562.
- 87 T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile*, p. 3.
- 88 *The Little Review* の掲載については本文中のとうり。のちに触れるように、他に *The Egoist: An Individualist Review* にも一節が掲載されていた。ただし、いずれも 1922年版のテキストとの異同には注意が払われるべきである。
- 89 Valerie Eliot, “Introduction,” to *The Waste Land: A Facsimile*, pp. xviii を始めとして、A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot: A Poet* (Cambridge U. P., 1979), pp. 310-318, 及び Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, 2nd ed. (The Univ. of Chicago Press, 1974), pp. 300-314, さらには、Hugh Kenner, “The Urban Apocalypse,” in *Eliot in his Time*, pp. 23-49がある。Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years*, pp. 142-146 は上記の Hugh Kenner と Grover Smith の説を踏えて自論を要領よく展開している。わたしには執筆時期について判断を下す勇氣はまだない。
- 90 Eliot が手書きで作った雑誌 *Firside* に載せた唄や parody については、John J. Soldo, *The Tempering of T. S. Eliot*, pp. 16-18.
- 91 T. S. Eliot's letter to James Joyce, quoted in Patricia Huchins, p. 128. ここで Eliot が “Hades” の章を “Descent into Hell” と呼んでいることは興味深い。Joyce がこの頃すでにそう名づけていたのかどうか不明だが、いずれにせよ、Eliot はすでに *Odyssey* との平行を認識していたのである。
- なお、正確には定本テキストに従って、エピソード番号を用いるべきだが、本稿では便宜的に、その番号を章と呼びエピソード名を並記することにした。
- 92 T. S. Eliot, “Sweeney among the Nightingales,” “Whispers of Immortality,” “Dans le restaurant [sic],” 及び “Mr Eliot's Sunday Morning Service” (pp. 10-14) につづいて、15ページから始まるのが Episode VI である。Cf. *The Little Review*, V. 5 (Sept. 1918).
- 93 A. Walton Litz, “Pound and Eliot on *Ulysses: The Critical Tradition*,” *James Joyce Quarterly*, X. 1 (Fall, 1972), 5.

- 94 T. S. Eliot, "Introductory Note" to *Introducing James Joyce: A Selection of Joyce's Prose*, ed. T. S. Eliot (Faber, 1942), p. 5.
- 95 Bloom 氏の眼に, mourning を着て, つば広の帽子・"a wide hat" を被った若者の姿が映る。もちろん Stephen Dedalus である (James Joyce, *Ulysses*, p. 85)。この特徴のある帽子には興味をそそられるが、深入りはしないでおく。
- 96 *Ibid.*, pp. 109-110.
- 97 John Webster は, 注92に触れたように, 1918年の "Whispers of Immortality" でお馴染みである。草稿の "The Death of the Duchess" にも Webster の *The White Devil* の影響は明らか。Cf. *The Waste Land: A Facsimile*, p. 107.
- 98 James Joyce, *Ulysses*, p. 111.
- 99 *Ibid.*, p. 106.
- 100 Robert Adams Day, "Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God," p. 160.
- 101 James Joyce, *Ulysses*, pp. 107-108.
- 102 Eliot の *The Waste Land* の自注でよく知られているところ。とくに l. 60の Baudelaire, "Les sept Vieillards" の引用の意味は大きい。なお, Bertrand Russell は, 彼が語った悪夢を Eliot が利用したと言うが, Marion Montgomery も言うように決定的なものとはなりえない。Cf. Marion Montgomery, *Eliot's Reflective Journey to the Garden* (New York: The Whitston Publishing, 1979). pp. 98-99.
- 103 T. S. Eliot, "What Dante Means to Me," *To Criticize the Critic* (Faber, 1965) p. 126.
- 104 Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot* (Methuen, 1960), p. 136 and p. 141 respectively.
- 105 *Ibid.*, p. 3.
- 106 John Webster, *The White Devil*, in *The Complete Works of John Webster*, ed. F. L. Lucas, Vol. 1 (New York: Gordian Press, 1966), p. 182.
- 107 Cf. Cleanth Brooks, "*The Waste Land*: Critique of the Myth," pp. 145-146.
- 108 Robert Adams Day, "Joyce's Waste Land and Eliot's Unknown God," p. 171.
- 109 Charles Baudelaire, "De l'Essence du Rire et generalement du comique dans les Arts plastiques," quoted in T. S. Eliot, "London Letter" (dated May, 1921), *Dial*, LXX, 6 (June, 1921), 688.
- 110 *Ibid.*, 689.
- 111 T. S. Eliot, "Christopher Marlowe," *Selected Essays* (Faber, 1951), p. 123.
- 112 Hugh Kenner, "The Urban Apocalypse," in *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, ed. A. Walton Litz

- (Princeton U. P., 1973), pp. 25-27.
- 113 T. S. Eliot, “John Dryden,” *Selected Essays*, pp. 310-311.
- 114 Baudelaire, “Les petites Vieilles,” quoted in “John Dryden,” p. 314.
- 115 福永武彦訳, 「ちっぽけな老婆たち」『ボードレール全集』(人文書院, 1963), Vol. I, p. 187による。
- 116 *Ibid.*, pp. 393-394. 二つの作品の発表時のタイトルは “Fantôme parisiens” であった。
- 117 T. S. Eliot, “The Metaphysical Poets,” *Selected Essays*, p. 290.
- 118 *Ibid.*, p. 283 and pp. 289-290 respectively.
- 119 T. S. Eliot, *Homage to John Dryden* (1924) に収められたのが、この三つのエッセイである。
- 120 T. S. Eliot, “Andrew Marvell,” *Selected Essays*, p. 301.
- 121 John Dryden, “The Second Part of Absalom and Achnitophel,” quoted in T. S. Eliot, “Andrew Marvell,” p. 301.
- 122 *Ibid.*, p. 301.
- 123 Familiar なものを strange なものに変換するという見方は、Eliot が芸術活動一般に求めた理想であった。たとえば、1921年7月づけのロシア・パレーに触れた文章もそれだ——“what is needed of art is a simplification of current life into something rich and strange.” (T. S. Eliot, “London Letter,” *Dial*, LXXI, 2 [Aug., 1921], 214.)
- 124 T. S. Eliot, “Andrew Marvell,” p. 304.
- 125 Cf. Graham Hough, “The Poet as Critic,” in *Literary Criticism of T. S. Eliot*, ed. David Newton-De Molina (The Athlone Press, Univ of London, 1977), p. 50 and p. 208 respectively.

Synopsis

Mr. Stetson in the City: "Stetson. . .
Is that his name?" (I)

Akira Nakai

At nine o'clock, in front of Saint Mary Woolnoth, a narrator, presumably a bank clerk working at Lloyds next to the corner, recognizes his friend and stops him, crying "Stetson!" The actual time and place is, however, now fused with the brown fog of winter morning, and the City becomes a strange region where an unexpected encounter is likely to occur. Mr. Stetson in the City, both real and unreal, is one of the mysterious figures in *The Waste Land*. But why Mr. Stetson, and why, among other possible names, Stetson? The name is immediately associated with a hat: either a ten-gallon-hat in the American West or a slouch hat (a Trilby in Britain) in the cities.

On the corner they talk about a corpse buried in the garden as if they were discussing a tulip bulb in a flower bed. This strange mixture of the serious and comic composes a grotesque caricature of private life. The narrator talks and his friend has no chance to speak. Indeed Mr. Stetson has no particular identity, except for an English trait in his love for gardening. The case, incidentally, recalls that of Eeldrop in Eliot's prose work, another bank clerk, possibly an American living in English style "with a wife, three children, and a vegetable garden in a suburb." Eeldrop is a strange name, but why is Stetson a more familiar name for anybody in the City?

In Mr. Stetson some of the readers find the figure of Ezra Pound, whose favourite hat was a sombrero-stetson. In fact Pound was nicknamed “singing cowboy” for his Americanism in poetry as well as in manners. On the other hand, Valerie Eliot assures that her husband “was not referring to anyone in particular, but simply meant any superior bank clerk: a person in a bowler hat, black jacket, and striped trousers.” “Who is Mr. Stetson?” is perhaps a misleading question, and yet an American association about his name still remains. Ironically enough it is encouraged when she states that there was an American banker called Stetson who worked in London and Copenhagen. It is possible, she continues, that Eliot heard the name in the course of his duties at Lloyds.

It is very probable that Eliot borrowed the name Stetson as he had borrowed the name Prufrock from a furniture wholesaler in St. Louis. A prudent man in a frock coat is embodied in the name, and in the case of Stetson, there might just be a man in a Stetson hat. It is interesting to imagine Mr. Stetson in a Stetson hat not in a bowler hat. If it is a “milk-white Stetson hat,” as a popular ballad puts it, he must have been conspicuous among the bowler hats under the foggy darkness. If there is a joke in calling him Stetson, it must not only be a joke.

The aim of the present essay is to examine the supposed joke and define the quality of the grotesque caricature of Mr. Stetson. In so doing, Baudelaire’s view of the grotesque as an essence of caricature will be found in the mysterious figure and will be seen, at the same time, as Eliot’s criteria for evaluating the English poets in his essays written before and after the composition of *The Waste Land*. The hat is the first image involved here, and the examination of its uses in

his poems will throw some light on the nuance of his jokes, beginning with Laforguean cynical laughter to "pure fun" in Possum's *Cats*, through Baudelaire's "*comique très-féroce*" embodied in the caricature of Mr. Stetson.

In order to see an association with a Stetson hat American popular ballads are discussed in the opening chapters. They are "Frankie and Johnnie", and "St. James Infirmary", which is a black version of "The Cowboy's Lament" which relates back to "The Unfortunate Rake" in eighteenth century Ireland. The general association is that of death and burial: the hat dresses up the man who is shot because he had wronged his girl, or the dying man who asks to be buried with the hat. The two songs became very popular in the early 1920s, but even in the previous decade they were widely known among college students as well as men in the back street bars. If Eliot knew this particular link to one or both of the songs, Mr. Stetson is entitled to be so named in the strange dialogue in "The Burial of the Dead". However, the name Stetson alone was enough to recall a man to be buried in a lonely plain in the cowboy songs whose popularity surpasses the former two songs.

"The man who'd done her wrong," as Shorty sings in Eugene O'Neill's *All God's Chillun Got Wings*, coincides with one of the obsessive themes in Eliot's work. In the discarded passages of *The Waste Land*, the typist is in a "bright kimono" and expects her lover to turn up. He is, as the present text preserves it, a small house agent's clerk, "One of the low on whom assurance sits/As a silk hat on a Bradford millionaire." In fact kimono or kimono gown depicts women's fashion of the day. It might be interesting to note, however, that Frankie, even

in the early version employed by O'Neill, hides a gun under her kimono to shoot her man, whose favourite hat is, as many versions go, a Stetson. If Eliot was familiar with the song, there is an irony in the tragic lovers reduced to a petty undramatic love affair in a flat: her “one half-formed thought” never grows into a bang.

It is true that discussion about the songs may lead to mere speculation, but the approach itself, rather than what is got from it, is valuable. It not only brings information to enjoy the work in the context of the day, but it also helps to understand a stream of associations in some passages. The song “London Bridge” is another good example. It is usually understood according to the standard version that the line alludes to the re-building of the bridge. But there is a St. Louis version sung at tug-of-war games about the same time of Eliot's childhood. The general image of this version is that of a prisoner. If Eliot was familiar with this version of “London Bridge”, it can be understood as the reminiscence of the man in prison in the foregoing passage. Another value of this approach is to help to see how *The Waste Land* is constructed. Some of the songs are already located: “That Shakespeherian Rag” from the song in 1912, “Mrs. Porter” lines from a bawdy song of the Australian soldiers at Gallipoli and on other occasions, and the songs from musical plays in the early part of the century in the discarded page of “The Burial of the Dead”. A wide range of allusions even to popular songs of the day, other than the traditional poems, is characteristic of *The Waste Land*. Its structure by different voices and varieties of songs must have been encouraged by reading James Joyce's *Ulysses* in its manuscript form.

The night-out in Boston scene occurs in the first discarded page of

"The Burial of the Dead", temporarily called "He Do the Police in Different Voices". It is, as Helen Gardner rightly observes, a mild version of the Nighttown scene in "Circe". Leopold Bloom's trouble with Watches seems to have inspired the Boston scene, even to the minute detail of the handling of a hat. There is another echo: immediately after Elijah's speech, whose American usage Eliot was asked to check, three women tell their first sexual experiences in their turn, which is almost for certain the original scene of "the three Thames-daughters" in "The Fire Sermon". As to the overall structure of *The Waste Land*, the phantasmagoric scenes built upon different voices and songs in "Circe" are observed in milder versions in the whole poem.

In order to understand the joke about a Stetson hat, "Hades" is the most important episode in *Ulysses*. Mr. Cunningham, wearing a silk hat, gets into the carriage, and Mr. Bloom follows. It is Dignam's funeral. Indeed the whole episode from the beginning is full of hats and caps taken off and put on again, and the final comic scene dealing with a dent in Mr. Menton's silk hat completes the series of headgear. The general impression is the assortment of hats and the burial of the dead. Eliot was familiar with the "Hades" episode in detail since he had read it with the care of a proofreader when it appeared in the *Egoist*. If he was not referring to the Stetson association in the songs, it is reasonable to imagine that the episode itself was enough to build up the association of the burial and the hats. But why Stetson? A clue is also in "Hades".

The man in the macintosh appears himself in the burial scene. He is of course an important figure in *Ulysses* as a whole, and even in

"Hades" his mysterious presence at the funeral is unforgettable. It might be well to imagine that the mysterious person had an impact on Eliot. Indeed Robert Adams Day has good reason to find it in Eliot's figure "wrapt in a brown mantle, hooded" in "What the Thunder Said", but it is more interesting to focus on one comic scene in the "Hades" episode which makes the man memorable enhancing his mysterious identity. After the burial Joe Hynes, a newspaper reporter, is walking around scribbling down the mourners' names. He asks Mr. Bloom about the stranger's name, and, in a hurry and from his usual carelessness, takes the name of the man in the macintosh for Macintosh. "Macintosh, I don't know who he is. Is that his name?" He reflects a moment and lets it go. "No," Mr. Bloom begins, turning and stopping, "I say, Hynes!" But he goes away. A familiar mistake or a word play is brilliantly embodied in the realistic setting. The joke is quite applicable also in the case of Mr. Stetson.

[to be continued]