

The Waste Land と “He Do the Police in Different Voices” (I)

進 藤 秀 彦

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.

—T. S. Eliot, “The Metaphysical Poets”(1921)¹

The difficulty of poetry (and modern poetry is supposed to be difficult) may be due to one of several reasons. First, there may be personal causes which make it impossible for a poet to express himself in any but an obscure way; while this may be regrettable, we should be glad, I think, that the man has been able to express himself at all. Or difficulty may be due just to novelty.

—*The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933)²

I

“He Do the Police in Different Voices”とは、T. S. Eliot が *The Waste Land* (1922) を書いている際、この詩全体のタイトルとして最初に考えていたものである。1960年代末までその行くえが知られず、Ezra Poundの手ではば半分近くに削られたという事実のみが伝えられていたこの詩の原稿も、1968年にその所在が知られ（この原稿群を贈られていたニューヨークのJohn Quinnの姪によって1958年に18,000ドルでNew York Public Libraryに売却されていたが、クインの伝記が出版される1968年10月まで、この事実は生前のエリオット自身も含めて誰にも知らされなかった）、1971年にはエリオット夫人の手で編集、校註されたファクシミリ版がイギリスとアメリカで出版されて³、パウンドの手が加えられる以前のこの詩の姿がはじめて明らかになった。また、このファクシミリ版に付された20ページにわたる夫人の序文により、エリオットにとってこの有名になりすぎたとも言える433行の詩が本来いかなる意味をもつものであったかが窺い知られるよう

になった。1915年にオクスフォードからロンドンに移り、Vivien Haigh-Woodと結婚した頃から*The Waste Land*を完成して出版するまでのエリオットの生活の実際を、彼の手紙を数多く引用しながら語るこの序文は、彼が生前黙して語らなかったこの頃の生活上の事実をはじめて描き出してこの詩のもつきわめてpersonalとも言える響きを明確に示唆し、この作品を社会批評と神話的象徴にみちたimpersonalなものとして読む60年代までの解釈に大きな変化を与えた。夫人は序文のあとファクシミリのページの前にエリオット自身の感想と伝えられる次のような言葉を掲げて、この詩の持つ新しいひびきを決定的なものとした。この言葉をもってエリオットの詩に対する批評的風土の新たな転換点と考えてよい。

“Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.”⁴

1971年に原稿とともに印刷されたこの言葉をひとつの合図としたかのように、これ以後、この詩がまさに彼の“personal grouse against life”の表現に他ならなかったことを裏書きするような彼についての回想録や評伝、伝記などが相ついで出版され、かつては第1次大戦後のヨーロッパの精神的荒廃を象徴的に表わした詩として読まれていたこの作品が実はきわめて個人的な意味を持つものであって、それまで（彼を知る一部の人間をのぞいて）考えもつかなかったような世界での精神的体験をもとに生まれたものであることが繰り返し論じられるようになった。

1969年には既にその前年の原稿の所在の公表を契機として、1952年にいちど *Essays in Criticism* に掲載されながらエリオットの不可解とも言える強い意向によって未発送の部数すべてが廃棄された、Phlebas the Phoenician と the hyacinth girl の意味するものをめぐっての John Peter の論文⁵（エリオットはもし自分の意向が容れられなかった場合には名誉棄損を理由に法的な手続きをとるとまで言ったという）が新しい“Postscript”とともに再び同誌に掲載⁶されていたし、1971年には、ピーターの解釈と同じく Phlebas the Phoenician を1915年にダーダネルス海峡で戦死したエリオットのバリ留学時代の友人 Jean Verdenal (1917年の詩集 *Prufrock and Other Observations* と1920年の *Poems* はこの友人に捧げられていて、現在の *Collected Poems* の中の『ブルーフロック詩集』の部分の扉には“For Jean Verdenal, 1889-1915/ mort aux Dardanelles”⁷という献辞が *Purgatorio* 第26歌⁸からとった詩句とともに印刷されている）と結びつけ、また最初の妻ヴィヴィアンとの結婚について初めて具体的に述べた Robert Sencourt の *T. S. Eliot: A Memoir*⁹と題した伝記が出版された。

これに続いて、エリオットの最も古くからの友人であり、またおそらく彼の創作活動やその内面について非常に多くのことを語られていたと考えられる Emily Hale という女性の存在と、その彼女にあてたエリオットの1000通以上といわれる手紙の所在を公表して話題となった T. S. Matthews の *Great Tom* (1974)¹⁰や、現在のところ事実の扱いに関して最も公正かつ慎重であると考え

られる Lyndall Gordon の *Eliot's Early Years* (1977)¹¹などが現われて、伝記的著作は数篇を数えるまでになった。その上、ゴードンによる伝記が出た1977年には、ピーターの論文を詳細な伝記的解釈とタイプ原稿の分析によって裏付けようとする James E. Miller, Jr. の *Eliot's Personal Waste Land*¹²も出版されて、エリオットの詩、とくにこの *The Waste Land* をめぐっての伝記的研究が一時代の流行ともなった。

しかし、生前のエリオットによってその研究 (*The Art of T. S. Eliot*, 1949) が最も高く評価されていた Helen Gardner は、1972年にこの詩の出版50年を記念して Manchester 大学で行なった講演のなかで次のように述べている。

Investigation into a poet's life, even when conducted with sympathy, sensitiveness, and psychological insight, cannot take us very far towards real understanding of a poem and, if it lures us into treating the poem as primarily a document in the poet's biography, can virtually destroy the poem as an imaginative creation. It is plain that all Eliot's poetry is profoundly personal. He is a poet of narrow range; but within that range he goes very deep. Biography can give us often the proximate sources of the personal feeling of a poem; the deeper sources may for ever elude the biographer's search.¹³

このことはエリオットに限らずどんな詩人や小説家にも言うことであるが、特に彼のように、つい最近までその作品が作者の創作に関する事情と全く切り離して論じられてきた詩人の場合、作品の「意味」に強い光を投げかける事実というもの誘惑には抗し難い力があって、伝記的事実に作品を従属させてしまう危険は実に多い。しかしそれも正当な範囲内であれば、少なくとも作品を作者の世界からあまりにかけ離れた奇妙な「解釈」から解放する手段ともなって、例えばガードナー自身も、最近の *The Composition of 'Four Quartets'* (1978) においては “The Sources of *Four Quartets*” という一章を設けて “The major sources of *Four Quartets* are experiences”¹⁴ と明言し、後期のこの詩を必要以上に哲学的あるいは宗教的なものと考えたそれまでの解釈から救う

ため、この四つの詩の創作にかかわる事実をその研究に充分生かしている。

さて、ここでは伝記と作品との関係や、作者にとってのこの詩の「意味」ではなく、作品自体の生み出す詩としての力を考える上で当然かかわってくる、ひとつの時代に新しい感受性を附与し、英国の詩の歴史でもかつてなかったような表現の形を生み出したこの詩の新しい言語、あるいは「語法」とも言うべきものを論じてみたいと思う。

II

エリオットが *The Waste Land* を書いていたのは 1921 年の春からその翌年にかけてであって、既に 60 年前のことであるが、この「新しい」詩の構成技法が幅広く論じられるようになったのは比較的最近のことである。その意味でもこの詩はまだ新しいと言える。タイプ原稿で 19 枚を数えるこの詩が完成したとき、パウンドはこれを指して “let us say the longest poem in the English language [sic]”¹ と言っているが、この言葉には、この 433 行によってかつてない表現のかたちを手に入れたもう一人の詩人に対する羨望に近いものさえ感じられる。

この “the longest poem” という言葉の意味するところを考えてみると、James Joyce の *Ulysses* が主人公 Bloom の 1 日を 700 ページにわたって描きながら、その神話的象徴性のゆえに獲得した作品としての別種の長大さにも等しいものと言える。*Ulysses* が当時のパウンドやエリオットに与えた衝撃の強さははかり知れないものがあって、*The Waste Land* は、ある意味ではジョイスが散文で成しとげたことを詩の領域で試みたものとも考えられる。*Ulysses* はニューヨークで出されていた *The Little Review* に 1918 年 3 月から、またイギリスではエリオットが副編集長をしていた *The Egoist* に 1919 年のはじめから連載されていたが、同年の 12 月に *The Egoist* が廃刊されたあと彼は原稿でこの作品を読み続けており、1921 年からその翌年にかけてアメリカの *The Dial* に書いていた “London Letter” のなかではジョイスに対して最大限ともいえる賞讃のことは繰り返

し綴っている。また、1921 年の 5 月にクインに宛てた手紙の中でも、その前年の秋にパリでジョイスに会ったときの印象を語り、続いて “the latter part of *Ulysses*, which I have been reading in manuscript, is truly magnificent”² と述べている。そして *The Waste Land* となるべき長い詩の一部がはじめて書かれたことを伝えるのもこの手紙である。

The Waste Land の構想には *Ulysses* から受けた文学的啓示が大きなきっかけとなっていることは事実で、この二つの作品は既に多くの研究者によってその影響関係が論じられているが、³ エリオットがこの詩をのちにわれわれが知るような形で考え始めたのが 1919 年⁴、つまり彼の編集していた雑誌に *Ulysses* が連載されていた年であるということには、おそらく今日のわれわれが想像する以上の重みがあるはずである。当時の文学的状况のなかでジョイスの作品を前にしたエリオットには、これによって何が行なわれたかがわかっていて、そしてまた、詩の世界では何が行なわれていないかもわかっていたに違いない。

今日でこそわれわれは 1919 年というと、既に *Prufrock* が 1917 年に出ていて、と考えるが、エリオットが出したこの最初の詩集の初版 500 部がようやく売り切れるのは 1921 年のことであり、⁵ また、後に有名になった彼の “Tradition and the Individual Talent” や “Hamlet” などの文章も雑誌に発表されていただけであって、当時はいわゆる Georgian poetry の全盛期であった。この頃の若い世代に広く読まれていたのは A. E. Housman の *A Shropshire Lad* や Rupert Brooke のいくつかの詩であって（この世代の感受性は、たとえば同じように春のライラックが冒頭に出てくるブルックの “The Old Vicarage, Grantchester” とエリオットの 1922 年の詩とを比べてみるとはっきりする）、相変わらず広く詩まれていた *The Golden Treasury* を別として、この時代を代表するアンソロジーといえ、1912 年から 1922 年にかけて都合 5 回出版された *Georgian Poetry* ということになる。Edward Marsh が編集し Harold Monro が出版して広く読まれていたこの詩集について、エリオットは 1921 年 4 月の *The Dial* に書いた彼の最初の “London Letter” のなか

で次のように言っている。優れた詩人というものはふつう悪い影響を後世に残すもので、“Georgian Anthology” (*Georgian Poetry* のこと)には Keats や Shelley, Wordsworth, あるいは Tennyson の悪影響が尾をひいているが、ここにはかつて 19 世紀前半の詩人たちが後半の詩人たちに与えたようなまともな影響は見られない。“Georgian Anthology”の退屈さにはかつて例のない独特のものがあるとまで断言して、⁶ さらにこう言う。

What I wish to comment on is the extreme lack of culture on the Part of a number of writers in prose and verse. . . . A literature without any critical sense; a poetry which takes not the faintest notice of the development of French verse from Baudelaire to the present day, and which has perused English literature with only a wandering antiquarian passion, a taste for which everything is either too hot or too cold; there is no culture here. Culture is traditional, and loves novelty; the General Reading Public knows no tradition, and loves staleness.⁷

1917 年に出た *Georgian Poetry* の第 3 集は 2 万部近く売れた。“Georgian”という言葉が「因襲的な、古くさい」という意味で使われるようになるのは 1930 年代に入ってからであり、1920 年頃では“contemporary”の同義語であった。*The Waste Land* が発表された 1922 年にはハウスマンのもう一冊の詩集、*Last Poems* と、最後の *Georgian Poetry* (第 5 集)が出ている。この頃の詩人たちの多くが春の田園風景や村の生活といった伝統的な詩的世界に相変わらず執着し、また、戦争が与えた現実というものを描き出しても、それはボードレールよりはテニソンに近い言語で語られるものであって、エリオットはこうした詩を支えているものを“a wandering antiquarian passion”と呼んでいらだっている。彼が求めていたものは、19 世紀の延長ではない「本当に新しいもの」であった。絵画の世界ではピカソが既に革命を起こしていたし、音楽ではストラヴィンスキーが『春の祭典』(*Le Sacre du Printemps*)で全く新しい感受性をもとに 20 世紀の音楽を書いたばかりであった。1921 年 7 月および 9 月に書かれた二つの“London

Letter”のなかで、この二人のもつ現代性をジョイスの *Ulysses* の成功と並べて論じたエリオットの頭には、彼がまとめつつあった詩のなかで、どのようにしてその詩本来の個人的なテーマを神話的枠組や象徴に還元し、またどのようにして同時にその表現のなかに「現代」を持ち込むかがたえず意識されていたに違いない。エリオットのこの 1921 年の文章には、その翌年に発表される詩の基本的な問題が明確に示されている。以下、引用の羅列となるが、*The Waste Land* のことを念頭に置きながら、エリオットの文章をたどってみたい。

まず 7 月の文章の前半では、ディアギレフの率いるロシアバレエ団の『春の祭典』にふれて、これがディアギレフとストラヴィンスキーの 2 年前の作品に比べてより高度に単純化された表現となっていることを語り、“What is needed of art is simplification of current life into something rich and strange”⁸ と述べ、次のように結んでいる。

A new form, like that of the modern ballet, is as strict as any old one, perhaps stricter. Artists are constantly impelled to invent new difficulties for themselves; cubism is not licence, but an attempt to establish order.⁹

続いて Lytton Strachey の *Queen Victoria* (1921)の書評となっている後半の部分ではジョイスのことが出てくるが、これはジョイスのことを語りながら自分のやろうとしていることを述べているとしか思えないような文章である。

The strange, the surprising is, of course essential to art; but art has to create a new world, and a new world must have a new structure. Mr Joyce has succeeded, because he has very constructive ability. . . . The craving for the fantastic, for strange, is legitimate and perpetual; everyone with a sense of beauty has it. The strongest, like Mr Joyce, make their feeling into an articulate external world.¹⁰

続く 9 月の“London Letter”でも“Stravinsky was our two months' lion”と述べ、“He has been the greatest success since Picasso”¹¹ と言っている。しかし、エリオットは『春の祭典』のもつ

音楽としての新しさは賞讃しながらも、バレエの中には古代の儀式のもつ原始性がそのまま表わされているだけで、そこには20世紀の表現としての新しさは生かされていないと考えた。

To me the music seemed very remarkable — but at all events struck me as possessing a quality of modernity which I missed from the ballet which accompanied it. The effect was like Ulysses with illustrations by the best contemporary illustrator.¹²

The spirit of the music was modern, and the spirit of the ballet was primitive ceremony. The Vegetation Rite upon which the ballet is founded remained, in spite of the music, a pageant of primitive culture. It was interesting to any one who had read *The Golden Bough* and similar works, but hardly any more than interesting. In art there should be interpenetration and metamorphosis. . . . In everything in the *Sacre du Printemps*, except in the music, one missed the sense of the present.

[Stravinsky's music] did seem to transform the rhythm of the steppes into the scream of the motor horn, the rattle of machinery, the grind of wheels, the beating of iron and steel, the roar of the underground railway, and the other barbaric cries of modern life; and to transform these despairing noises into music.¹³

The Waste Land はこの年の5月ようやくその一部が書かれはじめて、IからIIIまではエリオットが健康を害してマーゲイトに静養に出かける10月中旬までにはほぼその原型が書かれ、そのタイプ原稿もIIIだけは出発以前にできていたことが考えられる。(原稿の成立については後に述べる。)このことを考えると、ジョイスの使った神話的枠組ということだけでなく、古代と現代が同時に、しかも言葉の上でもかなり意識的に交錯するこの詩の表現や、リズムが変わり、ひびきが絶えず転調してゆくこの詩の構成(エリオット自身による*The Waste Land*の朗読をレコードで聴いたことがあれば、この印象はもっとはっきりするはずである)には、この新しい音楽が与えた示唆

を考慮する余地はあると考えられる。

今までに書かれた伝記はすべて、このストラヴィンスキーの音楽と*The Waste Land*の構想をはっきり結びつけている。センコートによる伝記は、エリオットの兄 Henry Ware Eliot の夫人から伝えられた事実として、エリオットが兄と『春の祭典』を見たときのことを次のように記している。

In the spring [summer] of 1921 Eliot's brother Henry had come over to see him from America and they went one evening to hear Stravinsky's *Sacre du Printemps*. At the end of the performance Tom stood up and cheered. In the world of music Stravinsky was providing what Joyce provided in prose.¹⁴

Grover Smithはその研究の中で、エリオットのこの時の体験とそれを記した“London Letter”の文章に触れて、“He [Eliot] might almost have been sketching his own plan for a work applying a primitive idea to contemporary life”¹⁵と書いている。しかし、以上の言及はいずれも『春の祭典』のもつ神話的素材に関してであって、エリオットがいちばん感動したと思われるこの音楽の特異なリズムと、それが持つ原始的な力をきわめて現代的なひびきと結びつけた点は見逃している。

詩と音楽ということに興味深いのは、この詩行のひびきということについて、エリオットが“The Music of Poetry”と題して1942年に行なった講演のなかで、詩は最初、あるリズムとして生まれてくるものであると述べていることである。

I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure. . . . I know a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image; and I do not believe that this is an experience peculiar to myself. . . . It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened.¹⁶

これがエリオットの1921年の体験を語っているものかどうかは別として、たとえばDanteの*Inferno*を思わせる“Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn”で始まる部分（実際にエリオットは、詩に付けた註の中でこれがボードレーとダンテの詩句から喚起されたものであることを明記している）や、“The Fire Sermon”の冒頭の、

The river's tent is broken; the last fingers of
leaf

Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs
are departed.

Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich
papers,

Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette
ends

Or other testimony of summer nights. The
nymphs are departed.

といった部分には、明らかにひとつのリズムとひびきを持って心に浮かんだとしか思えないイメージの確かさがある。

ここまで考えてくると、彼の書こうとしていた詩は、考えたこと、心に感じたことをそのまま言葉にして、その言葉で直接に何かを語ろうというようなものではなかったことは確かである。既に“The Love Song of J. Alfred Prufrock”や“Portrait of a Lady”などで、ひとつの感受性を詩の形にすることを経験していたエリオットは、今や自分のそれ以後の精神的体験をロンドンという都市に託して大きな詩にまとめようという試みにとりつかれていた。

III

*The Waste Land*の構想には*Ulysses*から受けた文学体験が大きな契機となっていることは既に述べたが、この二つの作品はともにいわゆる「神話的手法」を用いていながら、ひとつだけ根本的に違う点がある。それは、ジョイスの作品が*Odyssey*を下敷としていかに新しい象徴性を獲得している

にせよ、その古代と現代とが交錯する神話的プロットを軸として展開する叙述にはひとつの物語としての連続性があるのに対し、エリオットの詩にはこうした narrative sequence は在存しないということである。¹*The Waste Land*には、そこに使われた神話的枠組が暗示する「状況」があるだけで、この詩のはじめから終わりまでを、そこに使われた多くの象徴をつなぎ合わせてゆけばひとつの筋書きを構成するような内容の展開として論ずることはできない。たとえばVの“What the Thunder Said”に見られる Chapel Perilous のモチーフから遡ってすべてをひとつの神話的進行と結びつけるような解説がかつてはよく行なわれたが、ここには凝似的なプロットさえもないのであって、これが、文学作品をただ文学として読むことに徹しようとしながら、この詩の内的脈絡を求めるあまり、奇妙に非文学的な解釈を繰り返した、いわゆる New Criticism の批評家たちの誤りの原因である。

この詩のテーマとも言うべきものはエリオットが*Ulysses*を読んだり、*The Golden Bough* (第3版12巻本、1911-5)や1920年の暮れに出た Jessie Weston の *From Ritual to Romance* を読む以前からあったもので、それは“Death by Water”の原型である“Dans le Restaurant”が書かれたのが1917年から1918年にかけてであることなどからも明らかである。また、詩の中で象徴的な形を与えられている世界は、その多くが彼の生活の現実でもあった。彼が「現実」の中に見た恐怖も精神的な渇きも、彼の住む都市の空ろさも、牢獄に一人いるような孤独の恐ろしさも、そしておそらく“memory and desire”も、実際にそこに「あった」のである。

新しい詩が narrative な構成では書けないことはエリオットにはわかっていた。彼が考えていたのは、複雑な部分から成る作品全体がひとつのメタファーとなるような長い詩であって、その全体を支えるのが、エリオットが*Ulysses*の中に発見した「神話的手法」(“mythical method”²)であり、そしてもうひとつが、なかばその結果としての、伝統的な詩にふつう見られるような脈絡を全く欠いた断片的描出あるいは独白の集合によって、この世界の現実の猥雑さや多義性をきわめて抽象的

な形で手に入れようとする表現法である。こうした要素がすべて絡み合って、この詩は独得の語法とも言えるべき言葉の新しい姿を生んでいる。

NOTES

< I >

1. T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber, 1951), p. 287.
2. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber, 1933), p. 150.
3. Valerie Eliot, ed., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (London: Faber, 1971; New York: Harcourt Brace, 1971).
4. Valerie Eliot, p. 1.
5. "A New Interpretation of *The Waste Land*," *Essays in Criticism*, 2 (July 1952), 242-66. この論文の要約を Mildred Martin のエリオット研究文献目録 *A Half-Century of Eliot Criticism* (Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1972)によって示せば次のようになる。"[This interpretation] Offers as the central theme of the poem the love of the protagonist for a man, now drowned, his horrid reaction to his love, and his turning to religion." (No. 1530, p. 181)
6. "The Waste Land Reinterpreted" ("A New Interpretation of *The Waste Land*" with "Postscript"), *Essays in Criticism*, 19 (April 1969), 140-75.
7. T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber, 1963), p. 11.
8. *Purgatorio* XXVI はエリオットがしばしばその詩句を引用した部分である。1920 年の詩集の *Ara Vos Prec* という題はこの第 26 歌の 145 行目からとったものであり、また *The Waste Land* の 427 行目に引用されているのも、この第 26 歌からの 1 行 (第 148 行) である。
9. T. S. Eliot: *A Memoir*, Donald Adamson, ed., (London: Garnstone press, 1971).
10. *Great Tom: Notes towards the Definition of T. S. Eliot* (New York: Harper and Row, 1974).
11. *Eliot's Early Years* (London: Oxford Univ. Press, 1977).
12. *Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons* (University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1977).

13. *'The Waste Land' 1972* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1972), p. 17.
14. *The Composition of 'Four Quartets'* (London: Faber, 1978), p. 29.

< II >

1. D. D. Paige, ed., *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941* (New York: New Directions, 1971), p. 169.
2. Valerie Eliot, p. xx.
3. (A) Helen Gardner, "The Waste Land: Paris 1922," *Eliot in Our Time*, A. Walton Litz, ed., (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973), pp. 79, 93.
(B) "A Note on *The Waste Land* and *Ulysses*" (Appendix III) in *Eliot's Early Years*, pp. 147-8.
(C) Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, 2nd ed. (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1974), pp. 84-5, 308.
4. "I hope to get started on a poem I have in mind," (November 19, 1919), Valerie Eliot, p. xviii.
5. Donald Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography* (London: Faber, 1969), p. 23.
6. *The Dial*, 60-4 (April 1921), 450.
7. *Ibid.*, 451.
8. *The Dial*, 61-2 (August 1921), 214.
9. *Ibid.*, 215.
10. *Ibid.*, 216.
11. *The Dial*, 61-4 (October 1921) 452.
12. *Loc. cit.*
13. *Ibid.*, 453.
14. Sencourt, p. 84.
15. Grover Smith, p. 71.
16. T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (London: Faber, 1957), p. 38.

< III >

1. この点に関しては、以下の研究が詳しい。
Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (London: Faber, 1968), pp. 96-7.
Helen Gardner, *'The Waste Land' 1972*, p. 9.
A. Walton Litz, "The Waste Land Fifty Years After," Litz, ed., *Eliot in Our Time*, p. 6.
2. "Ulysses, Order, and Myth," *The Dial*, 65-5 (November 1923), 480-3.