

“Gerontion” から *The Waste Land* へ

— “The Fire Sermon” の原型

進藤 秀彦
Hidehiko Shindo

I.

1920年2月、エリオットは2冊目の詩集 *Poems by T. S. Eliot* (イギリス版の題名は *Ara Vos Prec*) を出版したが、このあまり注目されなかった詩集について、エリオット自身は、兄に宛てた手紙のなかでこう語っている。

Some of the new poems, the Sweeney ones, especially *Among the Nightingales* and *Burbank* are intensely serious, and I think these two are among the best that I have ever done. But even here I am considered by the ordinary newspaper critic as a wit or satirist, and in America I suppose I shall be thought merely disgusting¹.

ここで彼は、ロンドンの批評家たちは自分のことを単なるウィットと諷刺の詩人として片づけてしまっているが、スウィニーやバーバンクの登場する詩は、非常に深刻なテーマを扱ったものだと述べている。しかし、そのテーマの切実さからくる詩句のあいまいさのゆえに、諷刺的表現の奥に求めた本来の感情は、多くの読者には理解されなかった。エリオットが1921年に書く “*The Fire Sermon*” のなかで再びとりあげられる人間の欲望の姿は、1919年の詩では、次のように描かれている。

Burbank crossed a little bridge
Descending at a small hotel;
Princess Volupine arrived,
They were together, and he fell.

Defunctive music under sea
Passed seaward with the passing bell
Slowly: the God Hercules
Had left him, that had loved him well.

The horses, under the axletree
Beat up the dawn from Istria
With even feet. Her shuttered barge
Burned on the water all the day.

(“Burbank with a Baedeker: Bleistein
with Ciger”)

また、イメージの上で、直接 *The Waste Land* に結びつく “*Gerontion*” (“My house is a decayed house”) では、“*The Fire Sermon*” のなかで重要な役割をはたすタリーシアスの原型とも言うべき盲目の老人 (“an old man in a dry month, . . . waiting for rain”) が、次のように語りかける。

I that was near your heart was removed there-
from
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion: why should I need to
keep it
Since what is kept must be adulterated?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and
touch:
How should I use them for your closer contact?

人間の欲望への恐怖とあきらめをくり返し扱ったこの1920年の詩集の出版を準備していた時期に、エリオットは次の詩集、というよりは次には1篇の長い詩を書くことを考え始める。

1919年12月に書かれた母親への手紙のなかで、来年の目標は、ずっと以前から頭にある長い詩 (“a long poem I have had on my mind for a long time”²) を書くことだと述べているが、この “long poem” の完成後に、“*Gerontion*” をその序章として一緒に印刷してはどうかと一時考

えていたことなどから考えても、この長い詩は、1919年頃の彼の詩に見られるテーマを、もっと大きな枠組のなかで表現しようとするものであったことは確かである。問題は、長い詩というものが不可能に近い20世紀においてそれをどう表現するかであった。

エリオットが *The Wast Land* となるべき長い詩を考え始めたのは、ジョイスの *Ulysses* の一部を読んで大変感銘を受けた1919年のことであるが、この段階では *Ulysses* は雑誌に連載中であり、ジョイスの作品が『オデュッセイア』全体を下敷にしたものであることを彼はまだ知らなかったし、また、のちに *The Wast Land* の構成要素として利用されるいくつかの象徴を提供した Jessie Weston の *From Ritual to Romance* が出版されたのは、ようやく1920年の暮れになってからのことであるのを考えれば（彼はフレイザーの *The Dying God* は大学院在学中に読んでいた³）、ジョイスの方法に気がついてすぐに植物再生神話の枠組による長篇詩を考えたとということではなさそうである。

彼が長い詩を書くことを考え始めたとき、まず最初に頭にあったのは、20世紀のテーベともいうべきロンドンの姿を、“Gerontion”の老人につながるタリーシアスの「目」を使って写し出すことであったように思われる。つまり、この段階でエリオットが考えていた神話的方法は、現代のロンドンを古代の都市やオーガスタン時代のロンドンに重ねて語るという都市の枠組と、その中に動く人間の姿を、すべてを知るタリーシアスの目で語るという設定であったように思われるのである。

そして、その表現には、さまざまな声とさまざまな詩形が必要であったはずである。1921年の2月頃に書かれたと思われる“Prose and Verse”と題された文章は、新しい詩を書こうとしていたこの頃のエリオットの考えを明確に示している。

It might be suggested that the proper form [of long poems] would be one which combined verse and prose in waves of intense or relaxed feeling. We have not, however, committed ourselves to the statement that intensity of feeling should be expressed in verse or that verse should always intense. And such a mixture of prose and verse would sin against a different

kind of unity. A single work must have some metric unity. This may vary widely in practice: I see no reason why a considerable variety of verse forms may not be employed within the limits of a single poem.⁴

詩の部分と散文的なものを組み合わせて、緊張度の異なる部分からなる全体を生み出すことに加えて、エリオットは“prosaic”なものを詩にすることと、本来つながりのないイメージを意外な組み合わせで用いるという手法の可能性を述べている。

We seem to see clearly enough that prose is allowed to be “poetic”; we appear to have overlooked the right of poetry to be “prosaic”.⁵

The work of poetry is often said to be performed by the use of images; by cumulative succession of images each fusing which the next; or by the rapid and unexpected combination of images apparently unrelated, which have their relationship enforced upon them by the mind of the another.⁶

こうした考えは、この年の10月に発表される“The Metaphysical Poets”などで再び述べられるものであるが、エリオットのこの2月頃の批評を読むと、新しい詩のかたちを模索しようとしている当時のエリオットの声を聞くのである。

II

1921年4月から、エリオットは“London Letter”と題した文化時評をシカゴの *The Dial* に連載しはじめたが、これとはほぼ同時に、彼は1919年頃から考えていた長い詩の一部を書き始めた。*The Wast Land* のうちで最もはやく形を成した“The Fire Sermon”の前半の、タイプ原稿の形で残されている部分¹の初稿と考えられるものがこれである。

1971年に出版された *The Wast Land: A Facsimile and Transcript* を見ると、この最初に書き始められた第3部が、他の四つの部分に比べて、最終的なテキストとの大幅な異同が最も

多い形で残されており、この詩の出発点として曲折の多い成立過程を示す、いくつかの層をなしている。

たとえば、完成した段階での第3部の書き出しであるテムズ川への呼びかけのリフレインをもった叙情的な部分は、この年の秋になってようやく書き加えられたものであり、現在タイプ原稿として残されている中心的な部分は、別の書き出しで始まり、すべて原則として10音節の詩行で書かれている。完成稿とは全く異なる冒頭の72行は、ポーブを模した完全に a a b b の韻をふむヒロイック・カプレットで書かれているし、タリーシアスが語るタイプストの部屋での出来事は、ドライデンがロンドン大火とオランダ戦争の年を謳った *Annus Mirabilis* で用いた a b a b の四行連句の形で書かれている。そして、“the river sweats/Oil and tar” で始まる後半の短い詩行で書かれた“Song” は、10月から11月にかけて書き加えられたものである。

問題なのは、大きく変化したタイプ原稿の部分であって、190行ほどから成るこの最初にまとめられた部分の中心を占める定形詩の部分は、これらが散漫で冗長だとするパウンドの批評 (“Too loose,” “rhyme drags it out to diffuseness,” “not interesting enough as verse to warrant so much of it”²) によって、最初の70行は削除、4行連句から成る68行のタイプスト・シーンは、ゆるやかに a b a b の韻をふむ42行に改変され、また同じ4行連句で書かれた“London, your people is bound upon the wheel!” という呼びかけの14行も、パウンドの手で削られている。

つまり、*The Wast Land* となる最初の部分は、実際に書き始められた段階においては、詩形の上からも、構成の枠組の上からも、1922年に発表されたものとはかなり違った形をとろうとしていたことがわかる。しかし、この最初に書かれてタイプ打ちされた190行ほどの部分には、この詩の構想の出発点を暗示する内容と構成がいくつか見られるのである。

1921年3月頃から書き始められたと思われる“The Fire Sermon” は、端的に言えば、ロンドンという都市と、そこに動めく人間の墮落を、いくつかの形で象徴的に提示するのが目的で

あったと言えよう。タイプ原稿は次のような朝の場面で始まっているが、これは Mr. Eugenides が現われる昼食時およびタイプストが部屋に帰る夕方 (“Her drying combinations touched by the sun’s last rays”) と対になっている。

Admonished by the sun’s inclining ray,
And swift approaches of the thievish day,
The white-armed Fresca blinks, and yawns,
and gapes,
Aroused from dreams of love and pleasant rapes.
Electric summons of the busy bell
Bring(s) brisk Amanda to destroy the spell;
With coarsened hand, and hard plebeian tread,
Who draws the curtain round the lacquered bed,
Depositing thereby a polished tray
Of soothing chocolate, or stimulating tea.
(WLFT, “The Fire Sermon,” ll. 1-10.)

この “dreams of love and pleasant rapes” から目を覚まし、あくびを繰り返す “white-armed Fresca” の姿を語る言葉には、ドライデン流の wit の表現だけでなく、その裏にかくされたエリオット本来のある切実な感受性が、はっきりと示されている。“white-armed” という語は、もともとギリシャ神話で女性の結婚生活の守護神とされる Hera などに対して使われる枕詞であるが、有閑知識人であるこの女性は、“needful stool” (便器のことである) で事をすませる間にはリチャードソンを読み、朝食をとりながらギボンを読み、男友達に手紙を書いては亡命貴族の家でのパーティーに出かけた話、ジロドーの気のきいた新作のことを語り (1921年のことであるからイギリスの読者には最も新しいフランス作家と言ってよい)、手紙のあとで風呂にはいれば、香水でごまかされたなんとも凄い体臭があたり立ちのぼる。

Leaving the bubbling beverage to cool,
Fresca slips softly to the needful stool,
Where the pathetic tale of Richardson
Eases her labour till the deed is done.
Then slipping back between the conscious sheets,
Explores page of Gibbon as she eats.
Her hands caress the egg’s well-rounded dome,
She sinks in reverie, till the letters come.

"My dear, how are you? I'm unwell today,
And have been, since I saw you at the play.
I hope that nothing mars your gait,
And things go better with you, than with me.
I went last night—more out of dull despair—
To Lady Kleinwurm's party — who was
there?

Oh, Lady Kleinwurm's monde—no one that
mattered—

Somebody sang, and Lady Kleinwurm chat-
tered.

What are you reading? anything that's new?
I have a clever book by Giraudoux.
Clever, I think, is all. I've much to say—
But cannot say it—that is just my way—
When shall we meet tell me all your
manoeuvres;

And all about yourself and your new lovers
And when to Paris? I must make an end,
My dear, believe me, your devoted
friend".

This ended, to the steaming bath she moves,
Her tresses fanned by little flutt'ring Loves;
Odours, conected by the cunning French,
Disguise the good old hearty female stench.

(WLFT, "The Fire Sermon," ll.11-41.)

この詩が暗示するフレスカの本当の姿は、フラ
ンス製の香水でごまかされる "femate stench"
だけではない。

Fresca! in other time or place had been
A meek and lowly weeping Magdalene;
More sinned against than sinning, bruised
and marred,
The lazy laughing Jenny of the bard.
(The same eternal and consuming itch
Can make a martyr, or plain simple bitch);
Or prudent sly domestic puss puss cat,
Or autumn's favourite in a furnished flat,
Or strolling slattern in a tawdry gown,
A doorstep dunged by every dog in town.
For varying forms, one definition's right:
Unreal emotions, and real appetite.

(WLFT, "The Fire Sermon," ll.42-53.)

"Unreal emotions, and real appetite" と
いう1行がフレスカを要約しているが、これは彼
女の社交生活の舞台であるロンドンという都市
("Unreal City") を象徴する1行でもある。
この appetite という語は、もちろん carnal ap-
petite のことである。

ところで、この詩の表現とは直接関係のない事
であるが、フレスカの教養を語るこの先の部分は、
ひょっとして、詩人の Edith Sitwell をモデル
にして書かれたのではないかと思えるふしがある。
既に述べたように *The Wast Land* を書き始
めた時期である1921年3月から、エリオットは、
シカゴで発行されていた *The Dial* に "London
Letter" と題して文化時評を連載し始めたが、
このロンドン通信のうち、4月号から10月号に掲
載された4回分には、この詩の表現語法ともいう
べきものを間接的に語る文章が見られるだけでな
く、この詩の実際の詩句と奇妙に類似した言い回
しや題材がいくつかあり、原稿の成立過程を類推
する上で、きわめて重要な資料となっている。そ
して、1921年4月号に掲載された第1回目の
"London Letter" (1921年3月と記されてい
るが、Donald Gallup の *Bibliography* の記
述に従えば、この雑誌の発行日は前月の15日頃と
いうことであるから³、実際に書かれたのは2月
中旬頃と思われる) のなかで、ジョージアン詩人
たちと一線を画する少数の詩人として、シットウェ
ルを、こう評している。

[Miss Sitwell] is tediously given to repea-
ting herself, but this repetition is perhaps
her consciousness of the fact that she has
genuine little vision of the age, quite her own.
This peculiar way of seeing things, which is
not capable of much development, is what is
interesting; not her technique, which is
insufficient.⁴

(イタリック引用者)

上の文章のなかの "quite her own" という言葉
の類似だけでなく、Peter Ackroyd の伝記によ
れば、シットウェルと親しくしていたエリオット
が、彼女にはじめて出会ったのは Lady Colefax
の自宅でのパーティーでのことであったという事
実、また彼が1917年10月にパウンドに宛てた手紙

の中で彼女の名前をShitwellと書いたことがあること⁵(“A doorstep dunged by every dog in town”), また、2種類残されている“The Fire Sermon”のタイプ原稿のうち、2回目の推敲に使ったトップコピーでは、フレスカが朝食をとりながら読むギボンが、“The Daily Mirror”に書きかえられていること(彼女の出世作となった詩が載ったのがこの新聞である)などから、以上の関連が全く偶然のものとは考えにくいのである。この詩の意味には特に関係はないと考えるが、気がついた点なので指摘しておく。

Women grown intellectual grow dull,
And lose the mother wit of natural trull.
Fresca was baptised in a soapy sea
Of Symonds—Walter Pater—Vernon Lee.
The Scandinavians bemused her wits,
The Russians thrilled her to hysteric fits.
From such chaotic misch-masch potpourri
What are we to expect but poetry?
When restless nights distract her brain from
sleep
She may as well write poetry, as count sheep.
And on those nights when Fresca lies alone,
She scribbles verse of such a gloomy tone
That cautious critics say, her style is quite
her own.
Not quite an adult, and still less a child,
By fate misbred, by flattering friends beguiled,
Fresca's arrived (the Muses Nine declare)
To be a sort of can-can salonniere.
But at my back from time to time I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread
from ear to ear.
(WLFT, “The Fire Semon,” ll.54-72.)

以上が、1921年の春から夏にかけて書き上げられたと思われる冒頭の部分であるが、このフレスカの墮落と倦怠に満ちた日常を語る72行の場面は、マーヴェルのエコーをもつ最後の2行を残してすべて削られ、第1部と第2部がまとめられたのちに、マーゲイトかローザンヌかで書かれた、次のような美しい書き出しに改められた。ここには、ラフォルク流の視覚的イメージと都会的な憂愁をたたえたエリオット本来の確かな言葉の流れがみ

られ、現代のロンドンを写し出すゆったりとした声となっている。

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.
And their friends, the loitering heirs of City
directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and
wept. . .
Sweet Thames, run softy till end my song,
Sweet Thames, run softy, for I speak not
loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread
from ear to ear.

フレスカの朝を描くカプレットにとってかわるこの冒頭部は、*The Wast Land* のなかでも最も叙情的なひびきをたたえた一節として印象に残るが、この新しい書き出しは、“The Fire Sermon”のタイプ部分に以後まとめられた第1部および第2部との新たな照応関係の上に立っている。

川を覆っていた木々の葉が落ちてしまった“the brown land”と、静かに流れるテムズ河のイメージは、“breeding lilacs/Out of the dead land”や“the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water”といった第1部の基本的モチーフと対応するだけでなく、第2部をしめくくるコードとも言うべき、

Goodnight Bill. Goodnight Low.
Goodnight May. Goodnight.
Ta ta. Goodnight. Goodnight.
Good night, ladies, good night, sweet ladies,
good night, good night.

というオフィーリアの水死のまえの最後のせりふで終わる結末との、連想上のつながりを構成する書き出しでもある。

しかし、話を1921年4月頃の“The Fire Sermon”に戻せば、この最初に書かれ、タイプ原稿の形で残された190行ほどの部分には、エリオットがはじめに考えていたこの詩の構想をうかがわせるような別のまとまりがある。

その第一は、エリオットが最初考えていた“a long poem”は、定形的な詩行をもちながらも、20世紀の自由詩に近いリズムのものとオーガスタン時代の諷刺詩に用いられた伝統的な詩形とを混在させて、ロンドンという退廃の世界に住む自分の感情を20世紀の諷刺詩のような形で表現しようとしたものだったのではないか、ということである。ロンドンに動めく人間の姿を、19世紀の詩人たちが持ち合わせなかった感性をもって詩に作り上げるというエリオットの構想は、ちょうどこの“The Fire Sermon”を書いていた時期に、Mark Van Dorenの*John Dryden*を読んでしたことと深い関連があるということが既に指摘されている⁶。この本の書評として書かれた“John Dryden”のなかで、エリオットは、ドライデンが持っていた諷刺の力とwitこそが19世紀の詩に全く欠けていたものであり⁷、また、ドライデンのユニークさは散文的な内容のものを詩に変えてしまう力にあると述べている⁸。また、同じ年の3月に書かれた“Andrew Marvell”には、ドライデンのwitに言及して、彼を“the great master of contempt”⁹と呼んでいるが、こうしたwitとcontemptは、フレスカが目覚めの場面(“The white-armed Fresca blinks, and yawns, and gapes”)や彼女の臭い(the good old hearty female stench)、また“Unreal emotion, and real appetite”といた部分だけでなく、タリーシアスが語る次のような場面にも、見てとることができる。(完成稿で示す。)

The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;

Explored hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs
unlit. . .

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to
pass:
'Well now that's done: and I'm glad it's
over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

上の引用部の前半最後の2行、男が得意げにキスを与えてから、電気についていない階段を手探りでおりて行くところは、タイプ原稿では次のような4行連句となっていた。これはパウンドの“probably over the mark”という指示により、後半2行は削除されたが、ここに見るエリオットはまさに“the master of contempt”である。

—Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit;
And at the corner where the stable is,
Delays only to urinate, and spit.

(WLFT, “The Fire Sermon,” ll.177-80.)

*The Wast Land*となるべき詩の一部として最初にまとめられた“The Fire Sermon”の190行について、もうひとつ言っておかなければならないことは、エリオットがのちに付けたNotesのなかで、あれほどはっきりと詩の枠組であると明言している植物再生神話や聖杯伝説のモチーフが、ここでは非常にわずかしか出てこないということである。

この部分でそれに関係があると言えるのは*The Tempest*のファーディナンドを連想させる「私」が、ガスタンクの裏手にある淀んだ運河で、

「私の兄弟である国王」が難破したことや「私の父である国王」が死んだことを考えながら釣りをしているという、Fisher Kingのモチーフをわずかに示す姿と、そのあとの“White bodies naked on the low damp ground”という1行だけである。

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winer evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.

この部分を、のちに書かれる第5部の“I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me”というイメージと比較すると、ここにはまだ、わずかながら草が生えているのに気づく。つまり、この段階ではエリオットは、水の枯れた死んだ大地という植物再生神話の中心をなすモチーフにはたどり着いていないのである。ガスタンクの裏のうらぶれた運河は、それに近いものも感じさせるが、しかしこの情景は、美しかった過去との対比として提示されている現代のイメージであり、また、これは本来詩には出てこなかったような言葉や情景を詩にとり込もうとする試みでもある。こうした表現は、いま論じている190行に特に数多く見られる特徴的な部分である。“The saund of horns and motors,” “a pocket, full of currants / (C.i.f London: documents at sight),” “the human engine waits, / Like a taxi throbbing waiting,” “Her drying combinations touched by the sun's last rays,” “stockings, slippers, camisoles, and stays.” こうした詩句とそのイメージは、言語上のキュービズムとも言える言葉のコラージュを形成して、20世紀のロンドンの心象風景を写し出している。もうひとつこの部分で特徴的なことは、タリーシアスが語る20世紀のロンドンという枠組である。エリオットは、これも注のなかで、タリーシアスが見るものがこの詩の中身すべてである(“What

Tiresias sees in fact is the substance of the poem.”)と語っているが、第3部は別として、出来上った詩は必ずしもエリオットのこの説明を納得させるようには書かれていないのである。

このタリーシアスにすべて語らせるという方法には、はじめから無理があったように思われる。エリオットの詩人としての特徴は、『ブルーフロク詩集』に既にはっきりと示されているように、喚起力の強い視覚的なイメージや設定が、作品としての明確な声として流れるところにあり、これは語り手による情景の描写というようなものではない。タリーシアスがすべてを見、すべてを語るとすれば、声はひとつに限定され、また、感情の投影としての視覚的イメージは、語り手による描写や報告に傾くことになる。生活感情と一体になった情景を直接提示するには、『神曲』におけるダンテのようなひとりだけの語り手や観察者は、いない方がよい。こうして、たとえば、

Unreal City, I have seen and see,
Under the brown fog of your winter noon

という10音節の詩行で書かれた部分では、パウンドの指示に従って、観察者の存在とロンドンへの呼びかけを消して、

Unreal City,
Under the brown fog of a winter noon

としたことにより、“the brown fog”は語り手の口を通さずに直接われわれの目に入ってくることになり、詩句の喚起力を強めている。

こうした点に気がつくにつれて、エリオットの意識は、“The Burial of the Dead”と“A Game of Chess”の、より明確に視覚的な表現と、さまざまな声や場面を、より直接的に提示する表現に向かっていったと思われるのである。

NOTES

<1>

エリオットの発表作品の引用は、すべて *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber, 1969) に依った。

1. Valerie Eliot, ed., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (London: Faber, 1979), p. 7.
2. Loc. cit.
3. A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot: Poet* (London: Cambridge Univ. Press, 1979), p. 7.
4. Kazumi Yano, *Essays by T. S. Eliot* (Tokyo: Kenkyusha, 1935), p. 87.
5. Loc. cit.
6. Ibid., p. 92.

< II >

1. Valerie Eliot, pp. 39-47およびpp. 23,27, 31,33, 35 (Transcriptの頁で示す)。以下、本文中の原稿引用部分では*The Waste Land: A Facsimile and Transcript*はWLFTと略記する。なお、p. 39から始まるカーボンコピーの方が1回目の推敲である。原稿全体の成立順に関しては、近年、多くの研究者が第3部のタイプ原稿の部分を、最初にまとめられた部分としている。Grover Smith, *The Waste Land* (London: George Allen and Unwin, 1983), pp.63-83,およびMarianne Thormählen, *The Waste Land: A Fragmentary Wholeness*, (CWK Gleerup Lund, 1978), p. 13.
2. Valerie Eliot, pp. 39, 45.
3. Donald Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography* (London: Faber, 1969), p. 208. "The WasteLand"が掲載された*The Dial* 1922年11月号の発行日はca.15 Octoberと記されている。
4. *The Dial*, LXX. 4 (Apr. 1921), 452.
5. *T. S. Eliot: A Life* (New York: Simon and Schuster, 1984), p. 89.
6. Hugh Kenner, "The Urban Apocalypse," in Walton Litz, ed., *Eliot in His Time* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1973), p. 25.
7. T. S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber, 1951), p. 305.
8. Ibid, p. 310.
9. Ibid, p. 293.