

エズラ・パウンドにおける「能」の受容についての一考察

竹内 晶子

序

一九〇八年にアーネスト・フェノロサが死んだとき、遺品の中には、能に関する鉛筆書きの何冊かのノートが含まれていた。一九一三年の暮れにパウンドは未亡人からそのノートを受け取った。これが、能とパウンドの出会いとなった。

ノートは日本でのフェノロサの能研究の成果である。彼は梅若実（初世）に謡を習い熱心に観能に通ったが、そのかたわら能の起源や芸論などを実から聞き書きし、または大和田建樹の本で調べてまとめていた。そして観能の前には、その一回の能組で演じられる五曲の能と四曲の狂言すべての粗筋、その内一曲の能の全訳をしあげておき、実際の観能の際にはそこに舞台上の所作や装束を書き留めたりもした。

このノートを手に入れたパウンドは、能に（少なくとも「錦木」に）すぐさま夢中になったらしい。翌年一九一四年一月三十一日のハリエット・モンロー（雑誌 *Poetry* の編集長）宛ての手紙にこうある。「四月号用に、日本の戯曲を同封します。これは我々に、生きる理由を与えてくれるでしょう。（中略）この日本の掘出物が、雑誌創刊以来我々が得てきた内で最高の幸運であると、あなたも同意してくれることと思います。」^[1]同封されたのはフェノロサの草稿にパウンドが手を加えた「錦木」で、*Poetry* 五月号に掲載された。この、フェノロサの草稿に手を入れる作業をパウンドは、イエイツの秘書として彼の仕事を手伝う傍ら行なった。前記の手紙の末尾に「イエイツもこれにとっても夢中になっている」とあるように、自分の隣でパウンドが手懸けている「能」なるものにイエイツは次第に興味をひかれ、後に「鷹の井 *At the Hawk's Well*」等、能をモデルにした一連の戯曲を残すことになる。

パウンドの仕事の成果はまず一九一六年六月、「錦木」「羽衣」「熊坂」「景清」からなる *Certain Noble Plays of*

Japan : from the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats として、キヌアラ・プレスより出版された。翌一九一七年一月には増補版である 'Noh' or Accomplishment : a Study of the Classical Stage of Japan by Ernest Fenollosa and Ezra Pound がマクミラン社より出た。'Noh' or Accomplishment には、「卒塔婆小町」「通小町」「須磨源氏」「狸々」「田村」「経政」「砧」「葵上」「杜若」「張良」「玄象」の十一曲が加わって計十五曲の翻訳が入っている。また、フェノロサの能楽論（一九〇三年にワシントンで行なった能についての講演の原稿。「道成寺」「生田敦盛」「錦木」の粗筋が含まれている）、フェノロサのメモを元にした能の上演形態や起源についての、パウンドによる説明、梅若実の談話、パウンド自身の能楽論、幾つかの曲にはパウンドのコメントが、所々に差し挟まれている。付録として「俊寛」「恋重荷」「鉄輪」「松風」の粗筋と上演の様子、日本の舞楽の歴史についての断片的なメモ、装束についての実の談話と、維新の混乱期における実の功績についての言及、五線譜で表記された「羽衣」の謡が添えられた。

英語に限らず謡曲の外国語訳が多々出版されている現代でも、'Noh' or Accomplishment は特別な存在である。ごく初期の能の海外への紹介、という意味で特別なのではない。これほど原文から離れた訳はほかにない、という意味で特別なのである。その離れ方とときに、誤訳というよりも創作と言ったほうが当たっているほどだ。しかし 'Noh' or Accomplishment が未だに能の翻訳に携わる人々から忘れられないのは、その反面教師としての否定的価値ゆえではなく、むしろその高い文学的価値の爲である。詩人パウンドの資質を、それが反映しているからである。

'Noh' or Accomplishment でパウンドは、「ヴィジョンとプランはフェノロサのものだ。散文の部分で、わたしは文学的遺言執行者のような役割を果たしたただけだ。以下の劇で私の行なった仕事とは、全ての困難な作業がすでに終わっていて、ただ言葉を美しく配置する喜びだけを味わえばよい、そういった翻訳者の仕事であった。」と述べている。しかし実際には、フェノロサの謡曲訳はまだ鉛筆書きの草稿で、本人以外の人間にとっては非常に分かりにくい状態であった。そして、日本語を知らないパウンドは、その草稿を完成させるにあたって原文と照らし合わせるわけにはいかなかったのである。そのかわり彼は、フェノロサの草稿から「完成図」を推測し、そこに向かって作業を進めた。その「推測」には、彼自身の文学観が当然色濃く反映される。その上、当時パウンドはイマジズム運動の中心人物として、ロンドンで華々しく活躍していた。伝統的な詩観を崩そうと

躍起になっていたパウンドにとって、非西洋文学である謡曲が重要な意味を持ったであろうことは、想像に難くない。「完成図の推測」への彼の文学観の影響は、こういったことから一層強くなったであろう。

結局そうやってパウンドが作った「完成図」は、どれほど能に近いものだったろうか、あるいは遠いものだったろうか。つまり、パウンドはどのくらい「能」を理解したといえるのか。本稿ではそれを考察するつもりである。

第一章 能についての知識とその文学的立場

パウンドが「完成図」を推測するにあたって材料となったもの、その推測に影響を与えたと思われるものをまず、ここでは見ることとする。すなわち、フェノロサの草稿の内容及びその状態、能に関してパウンドが得た助言や知識、そして当時のパウンドの文学的環境である。

A フェノロサの草稿

パウンドの手に渡ったフェノロサの遺稿を、便宜上「フェノロサの草稿」と呼ぶことにするが、フェノロサは日本語に達者というわけでは断じてなく、実際には作業の大部分は当時フェノロサの日本での通訳兼助手だった平田禿木によるものだった。謡曲のなかの難解な語句、複雑な言い回しや文飾、引用歌の典故等の注釈本としては、大和田建樹の本を用いたよう⁴⁾だ。

二人の作業がどのように進められたかということについては、フェノロサの遺稿のなかの「錦木」を例にとって見てみよう⁵⁾。

作業は三段階に分けて行なわれた。まず第一行目に謡曲の原文を、ローマ字で単語ごとと間をあげながら書き写す。その下、第二行目に、各単語に相当する英単語を置く。そして第三行目に、英訳された文を書く、というふう⁶⁾に。しかし、原文の一文が非常に短く、第二段階で置かれた単語を見るだけで意味が分かるときなどは、第三段階の作業は省かれた。また第三段階で書かれた訳文が推敲され、第三行目の下に「第四行目」として書き直されている場合もある（あまり多くはないが）。掛詞の訳のときには、第二行目にそれにあたる二つの英単語が書かれた。歌の引用は、その旨、第一行目の上に書き込まれた。謡曲の中のおびただしい修辭的技巧の全てを網羅しているわけではないにしても、非常に丁寧な作業で、原文に含まれる意味合いの何一つ

として逃すまい、という意欲が感じられる。ところが実際そうやって訳された第三行目の文は、極めて分かりにくい。フェノロサはあくまで原文に忠実に、原文の一文が英語の一文に対応するように訳しているのである。ところが古来の日本語の常として、謡曲も一文が非常に長い。詞書の部分は別として、謡の部分はいくつもの「文」が句点の代わりに掛詞でつながって、一つの長大な文を作り上げているのである。それを英文の一文にしようとするれば、分詞構文を多用した、ひどく複雑な文となってしまう前に述べたとおり第三行目の推敲はほとんどされていないので、その分かりにくさを和らげようとする努力もされぬままである。時には英文として主語・述語を持たないこともあるようなこの原稿を整理した際、パウンドが誤解せざるを得なかった素地をここに見ることができよう。

この「錦木」は、フェノロサの謡曲訳の中でも最も手をかけられたものの一つである。現存しているフェノロサの草稿の中、半分以上の謡曲はただ英文の訳（「錦木」でいう第三行目の部分）が記されているのみである。また、平田のコメントに「羽衣だけは一曲上げて相当に謡はれたが、訳の方もこれだけは全曲逐次訳で出来上がった」とあることから、曲によって訳の丁寧さにむらがあったことがわかるし、時に大きく省略をして訳したことも、「田村」におけるパウンドのコメント「草稿には、ここに脱落がある。」⁷からわかるのである。

フェノロサの草稿には、先に述べたように、梅若実から聞いたり、大和田建樹の本で調べたりした能の起源や上演形態についてのメモがかなり残されていた。また、フェノロサが帰米後おこなった能についての講演の原稿もその中にあり、フェノロサ自身の能についての見解はここに見ることが出来る。講演原稿はほとんどそのまま、メモはパウンドにより分かりやすくまとめられて、*'Noh' or Accomplishment* に入れられた。

豪華な装束、多様な面、静かで「物真似でない」所作、「美しいポーズの連続が一筋の豊かな音楽を作り出す」舞、「語りと歌が半ば」の謡、曲の種類、演能の順番、舞台の構造、その簡素さ、能の起源、などがフェノロサのメモの内容だった。もっともフェノロサが日本にいたのは世阿弥十六部集が発見される前で、世阿弥の能楽論については触れられていないし、彼のとりわけ丁寧に残した能の起源についての考察（僧が謡曲を作ったという）もかなり間違っているのであるが、これらの能についての記述で、分かりにくいものは「音楽」を除いてはあまりないだろう。「羽衣」の譜があるため、謡の節回しの大体の感じはつかめただろうが、「雨垂れ拍子」「陰陽の間」といった言葉にパウンドは途方に暮れたらしく、「この点についてのフェノロサ教

授の草稿が、あまり明快でないのが困る⁸と述べている。

講演の原稿を見ると、フェノロサは能とギリシヤ悲劇の類似性に強くひかれていたようだ。彼の講演は、能とギリシヤ悲劇の比較（ほとんどが両者の類似点の指摘）にかなりの量を費やしている。

B 助言・書物

フェノロサの草稿を整理するにあたり、パウンドは能についての自分の無知を、能に関する他の書物やまわりの人間からの助言で補おうとした。しかし「例えば能について英語で書かれた他の書物を読んだあとでフェノロサの日本の能に関する文章を読んでみると、今までに英語で能のテーマを扱った誰よりもフェノロサ教授は能に精通したと、私は断言することができる。」⁹とあるところを見ると、その書物はそう役に立ってはいけなかったらしい。

またパウンドは、助言者として久米民十郎とアーサー・ウェイリーを得た。久米は子供の頃に仕舞・謡を習ったことがあり、パウンドとエイツの前で「羽衣」の舞を舞ってみせたという。彼は謡本も持っていた（「田村」の脱落をパウンドが知ったのは、久米のおかげだろう¹⁰）。能についてのパウンドの質問に久米が答えることがあったのは確かだが、「形而上学的なこととなると、私（パウンド）には意味の解釈にとって本質的と思える質問に、彼は答えることが出来なかった」¹¹。「形而上学」どころか、パウンドに欠けている日本文学についての素養を補佐する程度の助力も、久米には出来なかったようだ。六条御息所と葵上の関係についてさえ説明出来なかったようであるから。パウンドは「葵上」の前シテ六条御息所を、「葵上の嫉妬が人の形をとって現われたものだろう」と説明した上、「私がこの点を相談した日本人は、あまり助けになってはくれなかった」¹²と曲の前に述べている。久米の助力はあくまで、実際の能の動きや謡の声を生でパウンドに体験させたことにとどめられよう。

‘*Noh*’ or *Accomplishment*の序文には、固有名詞の発音を直したり、パウンドの「無知ゆえの行き詰まり」を解決してくれたりした、アーサー・ウェイリーへの感謝が述べられている。手書きのフェノロサの草稿は、特に日本語の固有名詞をローマ字で示した箇所は読みづらく、その解説をパウンドは原典を携えてウェイリーの元に依頼したらしい。ウェイリーは、日本語を仕事（大英博物館の東洋絵画部に当時彼は勤務していた）の為に学んでいたとはいえ、日本にいったことがあるわけでも、まして能を研究したことがあるわけでもなかった。パウンドの質問も、どうやら単語レベルにとどまっていたらしい¹³。またウェ

イリーは、パウンドの作業全てに関わりあったわけではなかった。固有名詞の発音には相変わらず間違いが残っているし、日本語を解する人間ならしないような奇妙な誤訳も多々見受けられるからだ。

C パウンドの文学的環境

一九一三年の末から一九一六年にかけて、数か月ずつ三回、パウンドはイエイツの秘書としてサセックス州のストーン・コテージに滞在した。そこでイエイツが「グレゴリ夫人の集めたアイルランドの民話とオカルト作家の資料をボンド街の山師の習慣と関連づけている」⁽¹⁴⁾のを手伝う傍ら、パウンドはフェノロサの草稿を完成させる作業を行っていたのである。

そして一方ロンドンでは、彼はこの時期、イマジズムという英詩の革新運動のただ中で精力的に活動していた。厳密に言えば一九一四年以降は彼はヴォーティシズムを名乗っているのだが、それが意味するのは言わばより力強いイマジズム、イメージの凝縮力をより意識したイマジズムであるから、イマジズムと意図するところは変わらない。

イマジズムとは、当時流行していた感傷的なロマン詩へのアンチテーゼであり、現代英詩の出発点である。ある物語、抽象的な観念、教訓などを韻を踏んだ定型で、雅語とレトリックで「物語る」という伝統的な詩の形を、イマジズムは否定する。詩を支えるものは物語の筋でも教訓でもない、言葉そのものの持つイメージである、というのがイマジズムの基本的な認識だった。

物語や教訓、つまり時間性や論理的思考回路、ではなくて、イメージ、つまりある心象・瞬間的な「不意の情緒」が、詩の中心となる（パウンドは「イメージ」を、「瞬間のうちに知的・情緒的複合を表現するもの」と呼んだ⁽¹⁵⁾）。単に中心となるばかりでなく、その「イメージ」に詩は純化されねばならない。つまり、一つの詩のあらゆる要素（言葉、配置、音）がすべて、そのイメージの表出に寄与するものであり、不可欠なものでなければならぬというのである。定型を廃した自由詩はここにはじまった。

ある一つの心象を表す為にのみ存在していて、言葉の一つ一つがそのイメージの表出に不可欠であるような詩、といえれば日本の俳句が当然思い出される。事実、パウンドがロンドンの文学界に現われる前から俳句は当時の若い詩人たち（後にイマジズム運動の担い手となる）の間に紹介され、彼らの興味を集めていた。その俳句を真似ようとするわけではないにしろ、パウンドを含めイマジズムの詩人たちの詩はどれも俳句風の短詩になってしまふ。長い物語詩の伝統を打ち破って時間性（その意味で「劇

的(なもの)を廃し、超時間的な(その意味で真に「詩的な」)「イメージ」に詩を純化しようとした際、まず「瞬間的」という形で時間を超越しようとしたのは必然だったのかもしれない。しかし、こうした「瞬間的な情緒」を演出する、いわば絵画的な短詩を書くことのみで満足できるわけではない。「長いイメージ」の詩は果たして可能なのか」。瞬間的な短詩ではないが、かといって物語性に頼るわけでもない、ある一つの「イメージ」の為に、そしてそのイメージによって存在するような長詩はないものか。これが、フェノロサの草稿を受け取ったときのパウンドが抱えていた問題意識だった。

第二章 能に向かうパウンドの姿勢

フェノロサの草稿に取り掛ったときのパウンドの環境は、以上の通りである。ここから、パウンドが能に対してとった姿勢として、次の三つの可能性が考えられる。

- ① 自身の文学的立場から——イメージム詩と関連させて考える。
- ② フェノロサの観点に影響されて——ギリシャ劇と関連させて考える。
- ③ イエイツからの影響——能の心霊現象やアイルランド民話との類似点に興味を持つ。

実際にはどうだったのだろうか。訳稿をみるまえに、パウンド自身が能について語っている言葉から、彼が能をどのように見ているのかを探ってみよう。

① イマジストとしての立場から

イマジストとしてパウンドが能をどのように捉えたかについては、パウンド自身の言葉で語ってもらおうのが一番分かりやすい。「能には情緒の一貫性がある。それは、イメージの統一と我々が呼ぶようなものを持っている」¹⁶と、*'Noh' or Accomplishment* に記した上で、註として「このイメージの強調、この構成の仕方は、イマジストとして私には個人的にとっても興味がある。なぜなら、我々イマジスト達が独自の方法でこの運動を始めたとき、これらの劇については何も知らなかったのだから。これらの劇

は、何度となく私が己れに発してきた問いへの回答でもある——『長いイメージの詩は可能なか？自由詩の韻律で長い詩を作れるものだろうか？』¹⁷⁾

もっとも、パウンドはこの「イメージの統一」を、自分一人の才覚によって能から見付けだしたわけではない。フェノロサのメモのなかの梅若実の芸談に、「能は情緒において勝れている」という記事が見えるし、フェノロサの講演原稿の中にも次のようなフェノロサ自身の感想がある。¹⁸⁾

「能の美と力は集中にある。装束も所作も詩も音楽も、全ての要素は明確な単一の印象を作り出すために結合する。」¹⁹⁾
 パウンドは能の上演を見ていない。素人の謡や舞を見聞きはしても、所作・装束・謡・舞・音楽等が一体となった、本来の形での「能」を体験したことはないのである。にも関わらず、このフェノロサの感想を読んだパウンドは次のように断言する。

「読者は、言葉はこの芸術のほんの一部にすぎないということを忘れてはいけない。能の言葉は、音楽や儀式的な舞と融和されているのだ。『音楽に耳を傾けるような気持ちで』台本を読み、『調べ』なければならぬ。それらの漠然としたものから、はっきりとしたイメージを作り上げねばならない。能の一番すぐれたところがイメージだと私は思う。すなわち、そのイメージに全てが統合されて存在する。」²⁰⁾

フェノロサの草稿の中で、講演原稿の部分はかなり読みやすく、また理解も容易である。パウンドがまず読んだのは、鉛筆書きの非常に判読しにくい謡曲訳よりも、こちらの方だった、と考えるのが自然であろう。そして上記の引用部分を読んだパウンドは、一つのイメージに全ての舞台的要素が統合されるという「能」に、全ての文学的要素が一つのイメージに統合されるといふイメージ論の、舞台への適用をみてとったに違いない。

そこから、「全ての要素」のうちの一つである謡もまた、あるイメージに統合されているはずだ、という推測は容易に生まれる。「ある一つのイメージによって統一され、それに向かって収束する長い詩」を、パウンドは謡曲訳を見る前から期待し——そして見付けだしたのだ。先の引用につづき、彼はまたこう述べている。

「少なくともすぐれた能の作品は、どれも皆、単一のイメージを強めるように組み立てられている。「錦木」のなかの紅葉と吹雪、「高砂」の松、「須磨源氏」の青灰色の波と波紋、「羽衣」の羽衣、等」²¹⁾

これらの作品の「単一のイメージ」を彼は謡曲訳のなかに見付けたのである。「能の作品」という言葉を彼は使っているが、

実際に彼が「高砂」の「松」というイメージを見いだしたのは、能「高砂」の舞台の上の姿の中ではなく、謡曲「高砂」の中であるのだから。

むろん、謡曲がそのままイマジズムの詩であるとは、彼は思っていない。言葉とその他の要素が結合して一つの作品を作り出していることを、彼は忘れなかった。謡曲はあくまで「作品」の一部であり、それ自体で一つの作品となるように作られたものではない。だからその謡曲の翻訳を提出するにあたり、「*Noh* or *Accomplishment*」のなかで彼は何度もそのことに言及する。「我々にとって未完成に見える台本もある。それは、能台本の最後の場面が、言葉より舞に依存しているからである。」²²「台本の最後のところで急に詞書が消え失せたように見える部分では、情緒のこもった最後の舞が舞われていることを忘れてはならない。」²³

能についてパウンドが様々な言葉で述べた見解をまとめると、次のようになるだろう。イマジズム詩は、ある一つのイメージを表現するために全ての要素が統合される。能の謡は、舞という要素が抜かされているために、全体でもって表出されるはずの「イメージ」が不完全な形でしか表出されない場合もある。しかし「良い曲」においては、その謡はある一つのイメージを打ち出す為に全ての要素が組み立てられている。つまり、一つのイメージを中心に謡全体が統一されている。

② ギリシャ劇との関連において

学生時代から、パウンドはギリシャ悲劇を含む西洋古典文学に深く傾倒していた。だからフェノロサが能とギリシャ劇を比較して論じている原稿は、彼にはとても無視できないものだったし、彼自身もギリシャ劇と能を多少なりとも関連させて考えずにはいられなかった。

例えば、「熊坂」の最後のきびきびとした戦の場面をさして「ホメロスの」と評してみせる²⁴。また、音楽についてのフェノロサのメモの中の「陰陽の間」については、自分にはよく分からないがサップフォー詩体やトルバドゥール詩体と比較してみたら面白いかもしれぬと、註を入れている²⁵。

しかしパウンドが能とギリシャ劇を結びつけて考えていた何よりの証拠は、「*Noh* or *Accomplishment*」から約四十年後、一九五六年に英訳した「トラキスの女たち *Women of Trachis*」の献辞として彼が記した言葉である。「北園克衛にこの本を捧

ける。私の古い友人の伊藤道郎か、もし出来るなら梅若実の一族によって、これを上演してほしい。」⁽²⁶⁾

では、パウンドは能をどのようにギリシャ劇と結びつけていたのか。それは、能とギリシャ劇を比較して論じているフェノロサの原稿をパウンドがどのように扱ったか、その扱い方によく現われている。

仮面の使用、少数の「ソリスト」と多数の「コーラス」、音楽の重要な役割、豪華な衣装、ダンスが修正された所作、起源を宗教儀式に持つこと。フェノロサは能とギリシャ劇のこれらの共通点のうち、起源の共通点について多くのページを割いた。そして起源や発達の仕方における両者の共通点について述べるにとどまらず、ギリシャ劇の影響がガンダーラ文化、中国文化を通じて日本の能に影響を与えている、という当時流布していた説を紹介している。彼はその説を直接肯定はしないが、ギリシャ劇の後継者としてのシェイクスピア劇と能の共通点に触れるなど、肯定的な態度をとってはいる。

ところがパウンドは、この原稿を「*Nob' or Accomplishments*」に載せるとき、この箇所に行、自分の意見を勝手に付け加えている。「ギリシャ劇の影響が日本の能にまで及んでいると主張する人もある」という原文に続けて、「しかし能に及ぼした外国思想の影響など、日本古来の神道思想の影響に比べたら物の数ではない。能がギリシャ劇から派生したなどという説は、シェイクスピア劇がギリシャ劇の副産物という説に劣らずばかばかしい話である。」と入れ、そしてフェノロサの原稿ではこのあと「そこで (then)」、能はシェイクスピア劇とも類似性がある、となるところを、「しかしながら (however)」に替えている。これだけで、印象はまったく変わってしまう。元の原稿では、能とギリシャ劇は発達の場こそ違え基本的には同質の物だ、という趣旨が打ち出されていた。しかしパウンドがこの文を付け加えたことで、能とギリシャ劇は単に多くの共通点を抱えているにすぎない、という趣旨に変わる。その共通点は非常に興味深い……しかし、それだけのことである、と。

パウンド自身は、能とギリシャ劇を比較して、次のようにまとめている。

「ギリシャ劇がある一つの倫理的信念を作り出すべく築き上げられるように、能はイメージを作るために組み立てられる。ギリシャ劇は、よく知られた物語のある事件を入念に提示する。同じように日本の能は、過去の物語や伝説の知識に依存する。能は、ギリシャ劇よりも鮮明な時間、重大な局面を提示する。ギリシャ劇は神によって悩まされたり解決されたりする。一方能は、幽霊や精霊であふれている。」⁽²⁷⁾

ここで面白いのは、能がギリシャ劇以上に「鮮明な時間」を持つというくだりだろう。この言葉に、パウンドのイマジストら

しさが溢れている。

フェノロサは「単一の印象」を能の特質として見いだしながら、能とギリシャ劇との比較において両者の相違点を、使用する仮面の多様性の差と発展段階でのいくつかの違いにしか見なかった。しかしイマジストとして「単一のイメージ」による詩を作ってきたパウンドにとって、イメージは常に物語と対比されるものであり、彼は両者の根本的な違いとしての時間性を強く認識していた。ある一つのイメージで統一される長詩として能を見たパウンドは、当然、能（もちろんこの場合はその中の「よい曲」つまり「単一のイメージの下に作られている曲」）の持つ時間のありかたが、常の劇とは異なっていることを意識していた。そして彼は、事件が生じ解決される時間、物語の時間、流れる時間よりも、事件の連鎖を拒否する時間、心象・詩情で満たされた時間、いわば流れるのではなくて昇華する時間を、より「鮮明だ」と呼んだのである。

こうして能に「イメージ」を見るゆえに、能とギリシャ劇を隔てるものをより強く感じたからこそパウンドは、フェノロサの原稿の、両者の同質性を暗示するような言い回しを修正したのである。「上演形態だけが似ているのだ」というのが、能とギリシャ劇についてのパウンドの見解であるようだ。「トラキスの女たち」を梅若の家に「上演」してもらいたいというパウンドの希望も、そこに発している。

③ イエイツの影響について

T・S・エリオットによると、パウンド訳の謡曲のいくつかに、特に「卒塔婆小町」には、アイルランド風の言い回しが目立つという^⑩。ところでその「卒塔婆小町」は、'Noh' or Accomplishmentsのなかの十五曲中最も脱落部分が多く、ほとんど原型を留めていない曲である。なぜこのような曲を載せたのか、理解に苦しむほど不完全な姿となっている。そのあまりのつまらなさに多少なりとも色を付けようと、アイルランド方言もどきをパウンドがここに用いたという可能性は、十分考えられるだろう。真相はどうであれ、幸い翻訳の大部分はケルト風の言い回しに溺れず、まともな英語で見事な詩を作り出している、とエリオットも認めている。アイルランド方言ゆえに翻訳の質が左右されたのは、すでにほとんど原型を留めていなかった「卒塔婆小町」のみだったらしい。

アイルランド伝説と能の共通点については、パウンドは「錦木」と似たアラン島の話について註で触れているか^⑪。この共通点

はおそらく、より「錦木」を身近に感じさせた以上の影響はなかったものと思われる。両者を比較して何か論じる、といったこととはない。なお、アイルランドの羽衣伝説（もともここでは、羽衣に当たるものは赤い帽子であるが）については、*Certain*

*Noble Plays of Japan*の序文でイエイツが紹介している。

次に、イエイツのオカルティズムの影響についてはどうか。一つ確かなことは、たとえイエイツの秘書として働いていたにしても、心靈現象へのイエイツの興味をパウンドが共有していたわけでは決してなかったということだ。一九一三年十一月、ストーン・コテッジに行く前に、パウンドが母親にあてた手紙がある。

「ストーン・コテッジでの生活は、ちっとも有益ではないでしょう。私は田舎が大嫌いです。イエイツはときどきは私を楽しませてくれるでしょうが、残りの時間は全部、心靈研究で私を死ぬほど退屈させるでしょう。私はこの訪問を、後世への義務だとみなしています。」

能のなかの幽霊の存在、幽霊の現われ方が、パウンドにとって主要な興味の対象とならなかった原因の一つは、このようなパウンドの資質にあるだろう。「もしも能作者たちがこうした心靈的要素を私にとって是非常に洗練された詩歌と思われるものに結びつけていなかったなら、私は能に関心を持たなかっただろう」と「須磨源氏」の註においてパウンドは言い切っている。

ところが一方で、*'Noh' or Accomplishment*の註において、幽霊現象への言及が多々見られることもまた事実である。上記の手紙に見られるようなパウンドの心靈現象への冷淡さを見ると、これは妙なことはないか。やはり、イエイツの心靈研究の影響を、パウンドは多かれ少なかれ（「死ぬほど退屈させられながら」かどうか）受けていたのだろうし、状況から考えてもそれはごく自然なことと思われる。

能のなかの幽霊を西洋の降霊術と関連づけてみせる註は、「須磨源氏」の後の「経政」の前の二ヶ所に、まとめて現われる。

「須磨源氏」を評して彼はこう言う。「須磨源氏を最初に読んだときには、劇的ではないと思う人もいるだろう。ここでのサスペンスは、ある超自然的なものの形態化を持ち構えるものであり、そしてその超自然的なものは確かに現われる。西洋で言えば霊媒を通じて死者と交信する降霊術の会に委せられるような形の心理状態に、当惑する人もいよう。しかし、そのような心理状態が存在するのは疑いない。」

ひとごとのように語っているが、つまり彼自身、「死者と交信する降霊術の会におけるような心理状態」をここで感じていた

のである。幽霊の出現は、彼にとつてはある抵抗感なしには受け入れ難いものだった。だからこそ、それは彼にとつて「サスペンス」であり、非常に微妙ではあつても「劇的」なものと感じられるのだ。

「経政」ではこう語る。「これはずっと高い緊張状態にあるが、それは心理的緊張、降霊術の緊張である。興奮・達成感、儀式の成功によるナーバスな興奮・達成感であるのだ。霊は呼び出され、現われる」³⁷。そしてこのあと更に続けて西洋の霊と経政の霊の現われ方における共通点に言及し、「非常に興味深い」と感想を述べている。後で見るとパウンド訳の「経政」は、省略・誤訳のために、霊の出現という事象がとくに顕著になってしまっている。しかし、「須磨源氏」でも見られたような心霊現象に対する彼の抵抗感がなければ、このような「経政」の解釈をすることもなかっただろう。

能のなかの幽霊の存在を心霊研究の素材として用いる論文を、今のところ私は見付けられないでいる。これは裏返せば、能の中で幽霊が現われるということをかき我々が奇異に思わないか、ということ語っているといえよう。実際、幽霊の出現は旅の僧（ワキ）を驚かしはするけれど（「不思議やな」等）、その驚きが曲の中で劇的な状況を作り出すことは決してない。例えば「ハムレット」で父の霊を見たハムレットが驚きの言葉を長々と述べ、霊の手招きについていくか否かで友人と争い、霊と言葉を交わしたのちに「いつかの亡霊は悪魔の仕業かも知れぬ」³⁸とその言葉の真偽を確かめる為に策を練る、こうした行動はワキには決して見られない。能のなかでは、亡霊の出現は日常茶飯事とはいえないまでも、それほど不思議とは捉えられない。だからワキは、一応形式通りに驚いてみせるが、あとはすなおに亡霊の存在を受け入れ、それが語る昔を拝聴する。

しかしパウンドはこの僧の驚きの言葉を、「彼があなたと同じ現実への情熱を持っている」³⁹証としてあげる。確かに能のワキは、亡霊たちと比べればまだ我々に近い存在であるが、我々が現実世界で亡霊に対して感じるのと同等の驚きを彼等が感じているとは、到底いえない。あの実に簡単なワキの驚きの言葉を「リアリズムの情熱」に引寄せて解釈する裏にはまた、「須磨源氏」でサスペンスを感じさせ、「経政」で降霊術の興奮を感じさせた、亡霊の出現に対するパウンドの抵抗感があるのが見える。「亡霊の出現を目的にすれば、ひどく驚くのが当たり前だ」という先入観が、こうした解釈を引き起こしたのであろう。

ここではイエイツの影響について述べているのだが、実はこの先入観はイエイツの影響というより、むしろイエイツの心霊研究を「死ぬほど退屈」と評させたパウンド自身の資質に由来している。亡霊の出現に元来抵抗をもつが為に、イエイツが夢中なる心霊研究に冷淡な態度をとっていたのだろう。能のなかに、本来意図されていなかったサスペンスや興奮といった要素を彼

に見いだされたものは、彼自身の心靈現象への抵抗感だった。そして、そうやって見いだした「劇性」を降靈術と結びつけてみるきっかけとして、イエイツの行っていた心靈研究を手伝った経験が作用しているのであらう。

パウンドが能をどのようなものとして捉えたか、ここである程度見えてきたように思う。彼が能に見たもの、それは何よりもまず、単一のイメージを中心に組み立てられ、そのイメージによって統一された長詩であった。だが彼は同時に、能の心靈現象にも全く無関心だったわけではない。「統一」をパウンドは具体的にどのようなものとして見ていたのか、次章以下では、実際の彼の謡曲訳をめぐるそれを調べるつもりである。そしてその際、心靈現象を劇的なものとして捉えるパウンドの姿勢が曲解釈に与えた具体的な影響についても、触れるつもりである。

第三章 イメージの統一

第一節 能楽研究における「統象」

パウンドが「単一のイメージを強めるように全てが組み立てられている」と言った「良い曲 (better plays)」とは、次の四つである。「高砂」「錦木」「須磨源氏」「羽衣」。

そして彼は、それぞれの「単一のイメージ」を「松 the pines」「紅葉と吹雪 the red maple leaves and the snow flurry」「青灰色の波と波紋 the blue-grey waves and wave pattern」「羽衣 the mantle of feathers」だと述べた。とりあえずその「単一のイメージ」をここでは、「統一イメージ」と呼ぶことにしよう。パウンドの「能はイメージの統一と我々が呼ぶようなものを備えている」⁴⁰、「それらはイメージで統一されている」⁴¹という言葉から、この「イメージ」を「統一イメージ」と呼ぶ正当性が得られるだろう。

しかし実は、「統一イメージ」は日本で、世阿弥作の曲の特徴をさす用語として用いられている。これは偶然の一致ではない。実は日本の「統一イメージ」とは、パウンドが「単一のイメージ」を見いだした曲に世阿弥作のものが多い事にヒントを得て⁴²、小西甚一が用いだした概念であるのだから⁴³。しかし、小西甚一の言う「統一イメージ」とパウンドのそれとが同一の物を指すという確信はまだない以上（小西氏はそのつもりらしいが）、ここでは、小西甚一の「統一イメージ」を「統象」と言い換

えたいと思う。この語は、小西甚一の「統一イメージ」という言葉を、横道満里男が「術語としては少し長いのと、イメージという語は別の意味に受け取られるおそれがあるので、試みに⁴⁴言い換えようと作った造語で、その指すものは同じだ。つまり「能」一番を通して流れ続ける統括的物象・事象⁴⁵」のことである。そして、パウンドの「統一イメージ」が実際に曲をどのよう「統一」しているのか見るときに、この「統象」の働き方と比較してみれば、統一イメージの在り方がよりはっきりと分かるだろう。

統象は、例えば「融」での「月」、「班女」での「扇」である。「融」で、老人姿の前シテは舞台上に登場してまず「月もはや出汐になりて」と謡いだす。月の下、廃墟と化した融の大臣の邸宅で、大臣の栄華を語り、僧に辺りの名所を教え、汐汲みの桶に月を映して老人は消える。後場、融の大臣の霊が華麗な姿を現わす。月の光にかろやかに遊舞をつくし、大臣は「月の都に入り給ふ」。最後に融が発するのは、「月もはや（影かたむきて）」だ。ここでの月は、「融」の「背景の統象」をなしている。筋に直接からむことはないが単なる背景ではなく、最初から最後まで常に意識される背景であり、曲の統一感を支え、曲の色調を左右する。事実、「融」から我々が受ける印象、「融」の持つ詩情は、「融の大臣の栄華」ではなくて「月の下の廃墟」である。

「班女」で、花子は吉田の少将を待ち焦がれ、取り交わした扇を胸に抱えて物狂いとなり彷徨い歩く。捨てられた秋の扇に我が身をなぞらえた中国の班婕妤にちなみ、まわりから「班女」と囁かれる彼女は、恋慕の切なさ、捨てられた辛さを謡う。居合させた少将はその扇に目を留め、それが自分の探していた花子であると知って再会を喜ぶ。

ここで扇は「小道具的統象」をなしている。扇は筋の進行の要として欠かせない小道具であるが、それは花子の恋の象徴でもあり、捨てられた辛さを思い出させる形見である。だから、この曲の中心にあり、量としても曲の半分以上を占めている物狂いの花子の切々たる恋慕の情の噴出において、花子の思いはいつもこの扇の上に立ち返るのである。

世阿弥の作風は「詩情」にある。若くしの面白さや緊迫した劇展開を見せるわけでも（観阿弥の「自然居士」）、悲劇的な極限状況にある人間の心理を緻密にまざまざと提示してみせるわけでも（元雅の「隅田川」「朝長」）、多数の登場人物や奇抜な作り物などでスペクタクル的な面白さを見せるわけでも（信光の「紅葉狩」「船弁慶」）ない。一曲を通じてある詩情を立ち昇らせる、そしてその為に一曲を構成する、それが世阿弥の特徴なのだ。しかし、詩情といういわば漠然としたものを約一時間

もの時間の中で浮かび上がらせようとすると、ややもすると単に散漫な、退屈な印象を与えるのみになりがちである。曲全体を引き締めて「詩情」をより香り高く立ち昇らせるには、詩情にある「形」を与える、つまりなにか「核」を与えるしかない。対象とは、その「核」のことである。

対象は、ある時は筋に直接からみ、舞台の上に小道具として現われるものであるし（「班女」の扇）、または筋にからみはずに背景として言及されるのみであるかも（「融」の月）しれぬ。どちらにせよ一曲を通じて現われることで対象は、その曲が主題としての詩情（「班女」の「恋慕」、「融」の「月光に照らされた廢墟」）に統一されるのに不可欠な支えとなっているのだ。

また、詩情は夢幻能と深く結びついているが、現在能に存在しないわけではないから、対象も、現在能（「班女」）・夢幻能（「融」）ともに現われる。対象のない夢幻能ももちろんある。世阿弥の作風の重要な特徴であるが、対象のない世阿弥の曲も数少ないながら一応ある⁴⁶。また、世阿弥作でなくとも対象のある曲もあるが、それらの多くは古来（もちろん、対象などという概念のなかった時代に）「世阿弥風」であることが認められ、ゆえに世阿弥作とされた時期もあった曲である⁴⁷。

第二節 「イメージの統一」をバウンドが見いだした曲

四曲の中で、それぞれの「統一イメージ」がどのように曲を「統一」しているのか、以下見ていく。それによって、バウンドが「イメージの統一」を具体的にどのようなものとして捉えているか、分かるだろう。

〈高砂〉

脳能らしく、一曲を通じて「めでたさ」に満ちあふれている。夫婦の道を讃え、辺りの景色を讃え、相生の松を、大君を、和歌を、神を、すべてを讃えるこの曲が大味な印象に決して陥らないのは、何を讃えるにせよいつもそれが「松」と結びつくからなのである。そして松は、背景として、小道具として、なによりシテその人として、颯爽とした「めでたさ」を具現して曲の隅々に行き渡る。それゆえ、バウンドが高砂の統一イメージに「松」をあげたのはもともた話なのだが、問題は、彼の *What's Accomplishment* の中に、「高砂」が抄訳という形ですら入っていないという事だ。理由はいろいろ考えられるが、そのうち

のどれが真の理由かは不明である。とにかくパウンドの訳が無い以上、「高砂」の中での「松」の役割のどの程度までをパウンドが読み取れたのかは分からない。上記の通り、「高砂」に於いて「松」は、曲の統一感のためのあらゆる働きを担っている。そのうちのどれをパウンドが「統一」と呼んだのかが分からぬ以上、パウンドの「イメージの統一」を考察する試みに、「高砂」は役に立ってはくれないのである。

△須磨源氏▽

原文では「須磨源氏」は、春の海辺の風景描写で始まる。ワキはまず、「八重の潮路の旅の空 八重の潮路の旅の空」と謡います。そして三月の朝霞の中、のどかな海路を船で渡って須磨に着くまでを道行で謡う。次にシテが現われるが、これもまず一声で「浮世の末にこりずまの なおこり果てぬ塩木かな」と、海の縁語「浮」「須磨」「塩」を並べてみせる。シテとワキの、須磨の桜についての問答をささみ、源氏の生涯を読み込んで謡う聞かせ所をもって、前場が終わる。後場は、光源氏が海に舞う美しい描写だけで短く終わる。あるひとつのイメージを一貫して流すという曲ではなく、まず前場で「海」と「源氏」を分けて謡い、後場で、その二つが一体となって生み出す、眼の醒めるような、心の浮き立つような情景・イメージを提示してみせる、という構造である。前場の途中で挟まれる「花」の挿話は、前シテが常の老人でないことを見せ、シテとワキの出合いの契機となっているが、曲全体から見ると逸脱している印象は拭えない。

パウンドの訳では、前場の前半に小さな脱落が多い。そのため、「海」の強調が原文に比べ非常に弱くなってしまった。ワキの次第・道行、シテの一声がなく、登場人物が舞台で最初に発する言葉が「海」に言及している、というインパクトが抜けてしまっている（須磨が海辺であり、シテが塩焼きもする漁師であることは、訳の中に残ったが）。

パウンドの訳でかえって強調されているのが「花」である。「その花は、ある一瞬に花開くのです」というシテの説明が加わり、脚註には「ここには二重の意味がある。花は本当に咲くのだ。記念日とか、そういった日に。そして源氏もまた、本来の栄華の姿で現われる。それを観客は知っているが、ワキは知らないのだ。」と記されている。この解釈がどこから来ているものは謎だ。大和田建樹の註にも無いのである。フェノロサが勝手に解釈したのか、或いはパウンドがこの挿話を無理やり（無意識の内に）かも知れないが、曲全体の「イメージの統一」のためにこう解釈したのかもしれない。源氏の生涯を謡う部分は、巻名

を地名と読み違える誤りはあるが省略はない。後場の訳は、'Noh' or Accomplishment' の中でも一、二を争うほど見事な出来栄で、パウンドが大いに興に乗っているのが分かる。

このような訳をしながら尚もパウンドが「須磨源氏」を「青灰色の波と波紋というイメージ」に統一されると評したのは、奇異に思われるかもしれない。ところが実際のところ、パウンドの「須磨源氏」は「海」のイメージが原文よりも強められていると言えるのだ。これは、パウンドの文学的無知に由来する。

パウンドは、源氏がある物語の主人公だと知ってはいた。しかし曲の始めに付けられた役の説明で、ワキを「民間伝承に深い興味を持つ僧」^(註)として見るところを見ると、その物語を須磨の民話のようなものと考えていた節がある。また、この説明で前シテを「ある種の土地の精霊、須磨の浦の精霊である源氏の亡霊」と呼び、後シテを「月や光の栄華の姿として現われる精」^(註)と呼んでいる。たしかに、原文の「須磨源氏」において源氏は、そのような存在として現われている。しかし我々、源氏物語をあらかじめ知る者たちにとっては、源氏は何よりも「源氏物語」の源氏であって、土地の精、須磨の精としての源氏ではない。前場の巻名尽くしの箇所も「源氏物語」の世界を想起させるものであり（単に源氏の生涯を語るだけでなく巻名を読み込むことによって余計に、「物語」の世界が想起される）、源氏と須磨の浦が一体となるのは後場になってからである。しかし「Sumagenji」において、源氏は須磨の民間伝承の主人公であり、源氏そのひとは現われた瞬間からすでに須磨の浦を具現している。源氏の生涯を語る場面も、そこで源氏がいかに色々な地方(Kirisubo provinceやHakaki province等)へ行ったかという事が語られても、その源氏が須磨の民間伝説の主人公とみなされているかぎり、「須磨の浦」からあまり逸脱した印象は与えない。「花」の挿話とその源氏の暗示として捉えられていることは、前に見たとおりである。

つまりパウンドの「Sumagenji」は、一曲を通じて絶えず「海」を、原文よりも感じさせている。そして、冒頭部分の「海」がかなり削られているとはいえず、「海」や「波」という単語は曲全体に現われているから、ここでの統象（この場合は背景の統象）は明らかに「海」である。しかし、「須磨源氏」を統一するイメージを、パウンドは「海」と呼ばずに「青灰色の波と波紋」と呼んだ。もちろん「海」という言葉をパウンドが「青灰色の波と波紋」で詩的に言い換えただけなのかもしれない。しかし、「青灰色の波」も「波紋」も、前場には一度も現われない。「波紋」は後場にすらも現われない。パウンドの言う「曲を統一するイメージ」がそもそも統象とは異なるものであるという可能性を、この事実は示唆している。

「青灰色の波と波紋」とはまさに、青灰色の波に袖を翻し、須磨の浦風に華麗に舞う源氏、という後場の诗情そのものである。そして前場は、パウンドが註を付けた「花」だけでなく「海」も「源氏の生涯」もすべてが、後場で「青灰色の波と波紋」を感じさせるけれど、それは後場のクライマックス——「青灰色の波と波紋」というイメージを爆発——を留意するため（暗示するため）のものなのである。「Sunagenji」は、「青灰色の波と波紋」というイメージを表すためにのみ存在する曲だといつてよい。そして、前場の暗示を「降霊術におけるサスペンス」と捉えるパウンドにとっては、この後場への曲の凝縮力はますます強く感じられたことだろう。

統象が、曲の诗情の形ある核として曲中に散らばり、曲を統一するものであるのに対し、パウンドの言う「曲を統一するイメージ」は、曲が表出しようとする诗情そのものを指しているようだ。「波紋」という一度も曲中に現われない言葉を使ったのも、その表れといえよう。

△錦木▽

ワキは、曲のテーマ「忍ぶ恋」を隠して「げにやきまても忍ぶ山」と謡いだす。シテとツレは、「狭布の細布おりおりの錦木や名たてなるらん」と、これも、これから曲を貫くことになる統象「錦木」「細布」を謡い込んで現われる。そして続けて、「みちのくのしのぶもぢずり……」と、忍ぶ恋、報いのない思いの辛さを切々と謡う。ワキに問われて細布・錦木の由来を美しく語り、秋の物寂びた山中を、僧を錦塚に案内して二人は消える。後場で二人は過去を再現してみせ、男は報いられなかった三年の思いをはきだす。そして今こそ「人に知られぬ闇の内見め」と、逢えた喜びを舞う。しかし、その喜びも夢が醒めてしまえば跡形もない、と曲が終わる。この曲が一曲を通じて表そうとしているのは「男女の恋のはかなさ」であり、とりわけ中心となるのは「恋慕の辛さ」である。しかし、その表し方は「須磨源氏」とは違う。「須磨源氏」では、曲のある一点で目的とする诗情を噴出させる、そのためにのみ一曲が構成されていた。しかし「錦木」では、一曲のあらゆる瞬間にその诗情をみなぎらせる、そのことによって、目的とする诗情を表出しようとしているのだ。

訳は最初から最後まで興に乗っており、意識が進んでいる。これはパウンド自身の好みもあつたらうが、フェノロサの講演の原

稿に「錦木」の一部を推敲したものが載っていた為もある。フェノロサが載せたのは曲中の五ヶ所だが、時に、草稿から大胆に離れた美しい訳となっている。パウンドはこの五ヶ所のうち最も美しい（そして最も原文から離れた）「みちのくのしのぶもぢずり……」のフェノロサ訳をほとんどそのまま利用した。そして残りの箇所も（フェノロサの推敲のあった所もなかった所も）フェノロサの大胆な推敲に勇気づけられたかのように、他曲には見られないほどの意識を行なったのである。その結果、「錦木」には省略がない替わりに小さな誤訳が多く生じた。しかしその誤訳も、「恋慕の辛さ」という曲のテーマを膨らませようとするパウンドの姿勢から生じたもので、曲の詩情を減らすような間違いはない。

この曲の統象は、「錦木」と「細布」、一つに絞るなら「錦木」である。「錦木」は、曲の主題である「恋」そのものを具現して一曲を通じて現われる。恋を抱いて朽ちる我が身と重ね合わせられもする——「我も門辺に立ち 錦木とともに朽ちぬべき」。パウンドの訳でも、「錦木」が曲中で果たす役割は減じていない。bright branch, silkey wood, charm stick, wood painted 等と表記されているのが問題となるかもしれないが、Nishiki-ri という名称も五回程現われるし、何より、これらの呼び名が一つの物を指していることは明白である。しかしパウンドは、この曲の統一イメージは「紅葉と吹雪」だと述べた。この二つとも曲中においては数えるほどしか出てこない。統象とパウンドの「統一イメージ」は異なるものであることが、ここでもまた立証されている。

では、その「紅葉と吹雪」は曲中でどのような働きをしているのだろうか。原文で「雪」の出てくる箇所は、後シテの喜びの舞の描写の際の「雪を廻らす舞の袖」一ヶ所だけである。パウンドはここを「舞の袖の、何とすばらしいこと、まるで廻る雪のようです」と訳した。そして、パウンド訳の「錦木」にはもう二ヶ所、雪が現われる。そのうちの一つは、原文では「かきくらす心の闇にまどいにき ゆめうつつとは世人さだめよ」と、現われた後ツレが業平の歌を引いて僧に話し掛ける場面にあたる。フェノロサはここで、「かきくらす」の語に「もがき苦しんで、自分の心がさまよい出るような気がする事を表わす。雪が降るときに使われる」と註をつけ、全体を、「私達は、さまよい出る心の闇の中で迷っています。それが夢であるかうつつであるかは、世人であるあなたが決めてくださるでしょう」と訳した。しかしパウンドは、心の煩悶を「雪」で表すこの語「かきくらす」が気に入ったらしく、同様に心の煩悶と吹雪の両方を意味する単語「flurry」をあてて、こう訳し直した「我々の心は、降りくる雪の闇の中にある。我々は吹雪（flurry）の中でさまよっている。あなたは、世にいるあなたなら、幻かどうか、我々よりも

分かるでしょう。われわれは、消えゆく人々の渦のなかにいるのです⁵⁶。そして、原文にないのにパウンド訳には現われてしまった「雪」の二つ目は、このすぐあとで僧が「はやはや昔を現わして」と催促するところである。ここをパウンドが、「もう過ぎ去った、雪に埋もれた昔を、わたしに見せてください⁵⁷」と訳しているのは、どうやらフェノロサの草稿のなかの「snow」の一つを「snow」と読み間違えたためらしい。

まとめると、「吹雪」はパウンドの訳のなかでは、恋の煩悶を表している。だから、死後も成就しない恋の煩悶のさなかにある恋人達は、「昔」から「今」までずっと「吹雪」の中にいたわけで、「昔」とは「雪に埋もれた昔」に他ならないわけである。そしてその恋が成就されたとき、煩悶の「吹雪」は喜びの「廻る雪」に転化するのだ、と、そうパウンドは解釈していたのだろう。

確かに、この曲の主題となる詩情は「恋慕の苦しみ」であり、「吹雪」はそれを表している。しかし、「須磨源氏」における「青灰色の波と波紋」と「錦木」の「吹雪」は、パウンドにとっては同じ「統一イメージ」でも、曲の中の意味合いは違う。もちろん、「須磨源氏」と「錦木」では中心となる詩情の表し方に違いがすでにあることは、前に述べた通りである。しかし「青灰色の波と波紋」と「吹雪」の違いはそれだけでない。「青灰色の波と波紋」が、「須磨源氏」のなかでは曲の目的たる詩情そのものであったのに対し、「吹雪」はあくまでも「錦木」の詩情の「言い換え」である。いくらパウンド訳で「吹雪」が現われる箇所が原文よりも膨らまされ美しくなっているにしても、だからといって、その箇所が曲の詩情のクライマックスになっているわけでは決していない。パウンド訳でも原文と同様、常に曲にみなざる「恋慕の辛さ」「恋のはかなさ」が、曲の目的とする詩情である。あえて詩情のクライマックスを深すとしても、それは「吹雪」の出でくる箇所ではない。それは、後場のクセの部分、特に三年虚しく錦木をたて続けた男の煩悶が頂点に達し「あらつれなつれなや」とその思いをほとばしらせる箇所であり、それにうちつつく歓喜の「今こそは人に知られぬ内見め」であろう。パウンドのこのクセの訳は非常に美しく、フェノロサの草稿と比較してみた場合、かえってパウンドの訳の方が原文の情緒を十二分に表しているほどである。つまり、この箇所が詩情を喚起してみせる力を、パウンドはよく理解していたのだ。一方「吹雪」の箇所は、現われた後ツレと後シテが僧と言葉をかわす中の一場面にすぎない。いくら美しい訳になっただけでも、この部分をパウンドがクライマックスと考えていたとは思われない。つまりパウンドは、一曲が「吹雪」そのものを打ち出すために組み立てられているとは考えなかったはずである。曲の中心となる

詩情「恋慕の辛さ」を「吹雪」で置き換えて、統一イメージとしたのだろう。

それにしてもなぜ、別の言葉で置き換える必要があったのだろう。「錦木」は『恋の煩悶』という単一のイメージを強めるように組み立てられている」となぜ、言えなかったのだろうか。

おそらくここに、パウンドの混乱が読み取れよう。「須磨源氏」で曲の中心となる詩情（イメージ）は、「青灰色の波と波紋」そのものだった。「イメージ」がこのように、いわば絵画的なものであるときは、イメージがほぼそのまま「統象」（「須磨源氏」でいえば「波」）となることが出来る。しかし、「錦木」のように中心となる詩情が「恋慕」という目に見えないものである場合、統象は、その詩情を具現する「何か」でなければならぬ。「班女」であれば扇であったし、「錦木」では錦木である。パウンドはこのような、イメージの違いによるその現われ方の違いを、はっきりとは認識していなかったらしい。そもそも、中心となるイメージと統象の違いも認識しなかった、というよりも、統象という概念を考え付かなかった。「須磨源氏」が曲を通じて強めようとしているある一つのイメージは「青灰色の波と波紋だ」と述べたときパウンドは、「青灰色の波と波紋」というイメージが曲の成立目的だと言ったつもりだったろうが、同時に、そのイメージ（波）が曲のなかに埋め込まれて曲の統一に寄与している（我々の言葉で言えば、統象として働いている）という意味も、意識的ではないにしろ込めていたのだろう。だから「錦木」の統一イメージを述べようとすると、パウンドは「それは恋の煩悶だ」と述べる事に抵抗を感じ、「須磨源氏」（あるいは多分「高砂」）の時のように、統一イメージに相当するものを曲中に現われる事物から見付けだそうとしたのだろう。そして「恋の煩悶」と同義語として使われている「吹雪」を見付け、それを統一イメージとして提示したのである。では、もうひとつの「錦木」の統一イメージ、「紅葉」はどうだろうか。原文では、錦塚の描写で「もみじ葉染めて」と出てくるだけだ。パウンド訳でも同様である。

実は、パウンドが統一イメージとしてあげた「red maple's leaves」という言葉は、訳のなかに一度も現われていない。「maple's leaves」が、錦塚の描写で「楓の葉のように（錦木で）染められた錦塚」と現われ、「Red」が、「錦木のように赤い秋」と現われるだけなのである。つまり、「紅葉」はつねに錦木と結びついて現われている。実際、「錦木」の統一イメージが「紅葉」だというのが「吹雪」の場合ほど違和感を感じさせないのは、「紅葉」が錦木を想定しているという了解が即座に感じ取られるからに他ならない。厳密に言えば、錦木が内包する「秋の情景」（「彩れる木」、その「彩れる木」の干本埋まる

塚、「彩れる木」と共に「色褪せる」(身)を端的に表しているのが、「紅葉」なのである。

パウンドが統一イメージとしてあげた「吹雪」と「紅葉」が表すもの、それは、「恋の煩悶」「秋の情景」それぞれの曲中語での言い換えだ。しかし、どうせ言い換えるのならなぜ「錦木」という語を用いなかったのだろう。曲の詩情の核となる統象「錦木」こそ、「恋の煩悶」と「秋の情景」の両方を同時に具現してみせるものであるのに。

「錦木」を統一イメージとして持ち出さなかった理由は、一つだけ考えられる。それは、錦木が小道具であるからではなからうか。パウンドは、イマジストとして能の「イメージの統一」にひかれた。イマジストとして、「物語」に頼らぬ長詩を求めたのである。そのため、物語の「小道具」として筋の発展に直接かかわる錦木に、「イメージの統一」の上で重要な意義を認めることを、無意識にか意識的にか拒否したのではないだろうか。小道具が詩情の核となりうることを、パウンドは理解しなかったように思われる。

△羽衣▽

ワキとワキ連は、「風早の三保の浦曲をこぐ船の浦人騒ぐ波路かな」と舞台に現われる。そして、春の浦の長閑な景色の描写が延々と続く。羽衣に気付いたワキとシテの、羽衣をめぐるの問答の後、天女の嘆きが、空、雲、風といった景物によせて謡われる。ワキが衣を返すくだりを挟んで、その後は天女の舞の描写がまた、空、雲、風、月等の言葉をちりばめて、美しく最後までつづく。パウンドの訳は「須磨源氏」や「錦木」ほど興にのっているとは言いが、省略もない、丁寧な訳である。小さな誤訳はあるが、*'Noh' or Accomplishment* の中では、原曲に最も忠実な訳の一つと言えるだろう。

現在能であるが筋の運びは二ヶ所の問答で簡単に済まされてしまう。一曲全体が、「春の浦の天女の舞」極言すれば「翻る羽衣」という詩情・イメージを打ち出すために組み立てられているのは明白である。曲の半ば辺りで最後にワキとシテが言葉を交わした後はずっと天女の舞の描写が続くし、前半部も、統象「羽衣」に率いられて「翻る羽衣」の詩情が、春・浦風・天・雲等の事象とともに一貫して流れている。

「須磨源氏」と同じように曲の統一の中心となる詩情が絵画的で、その詩情がそのまま統象として曲のなかに現われるので、パウンドはここでは迷いなく羽衣を統一イメージにしたのだろう。しかし、羽衣ここでは「錦木」における錦木と同様、小道具

具的統象である。「錦木」で統一イメージを「吹雪と紅葉」と言ったのなら、「羽衣」の統一イメージは、「浦風と雲」とても言わなければならないのではなからうか。

それでもパウンドが統一イメージとして羽衣をあげるのは、羽衣という物象の持つ一般性ゆえだと思われる。錦木は、狭布の里に固有の恋の小道具であった。一方羽衣は、謡曲「羽衣」から離れたところで、そのうちに天・雲・風・月等を融合したイメージをすでに持っている。そのために、パウンドは「羽衣」の統一イメージを「風だ」あるいは「雲だ」等といわずに、「羽衣だ」と言うことに抵抗を感じなかったのではないだろうか。

もう一つ、羽衣を統一イメージとするパウンドの姿勢には問題がある。「青灰色の波と波紋」「紅葉と吹雪」はどちらも統象ではなかったが、この羽衣は紛れもなく統象である。羽衣を統一イメージだというとき、パウンドは統象としての羽衣を念頭に置いていた可能性が大いにある。そもそも「須磨源氏」風に言うならば、「羽衣」の統一イメージは「翻る羽衣」であるはずだ。その「翻る羽衣」を端的に「羽衣」と言ったというのであるなら、「須磨源氏」においては、青灰色の波と波紋という代わりに「波」と言わねばならなかったはずである。

つまり、パウンドの「青灰色の波と波紋」「吹雪と紅葉」「羽衣」は、それほど厳密に考慮された末に発された言葉ではなかったわけである。しかしこの三つの「統一イメージ」がそれなりに何らかの形で、曲の詩情を表しているのは確かである。そしてそれぞれの曲はその「詩情」の表出を目的とし、一曲を通じてそれを立ち昇らせているのである。

パウンドが気が付いたのは、これらの曲が何よりある一つの詩情を表出することを目的としていること、彼の言葉で言えば、ある一つのイメージを強めるために全てが組み立てられ、そのイメージに全てが統一されている事であった。しかし、そういうことを彼はいわば直観的に捉えたのである。なぜそう言えるのか、「イメージを強めるため」に曲がどのように組み立てられているのか、全てがどのように「そのイメージに統一」されているのかという事については、彼は深く考えることをしなかったのだ。

またパウンドは、「良い曲 better plays」としてこの四曲をあげる際、「等」と付けるのを忘れなかった。しかし今見た通

りパウンドが直観的にこの四つをあげている以上、「等」にあたる曲についても、彼はそれほどはっきりと認識していなかったのではと思われる。少なくとも、十六曲（翻訳した十五曲と「高砂」）を一つ一つ吟味して「良い曲」か否かに分けたりはしなかったはずである。四つの曲が「良い曲」と言える具体的な理由、つまりどうしてそれらが「単一のイメージを強調するために全てが組み立てられている」と言えるのかを、彼自身ははっきりとはつかんでいなかったのだから。

とはいえこの四曲のいずれも、ある詩情を打ち出すために曲全体が組み立てられているという点は確かである。この点から残る十二曲を考察してみると、「等」に当たるとパウンドが想定していた可能性が高い曲として、「猩々」「杜若」「砧」の三曲があげられる。ところが「猩々」は酒を寿ぐ趣旨に曲が統一されてはいても、詩情と呼べるほどのものはない。「杜若」には確かに詩情があるが、それが何を中心とする詩情なのか分からない。「砧」はむしろ劇的統一のほう強い。「等」と言ってしまうものの、「錦木」「羽衣」「高砂」「須磨源氏」と並べて「良い曲」の仲間これらを入れるつもりは、パウンドにはなかったらう。

こうして十二曲を見て気付くのは、「杜若」「砧」に限らずほとんどの曲にもある詩情が（その曲中でしめる位置は様々だが）、省略や誤訳によって、多少の程度の差はあれ削られてしまっている、という事実である。これには理由がある。元来、詩情の特に溢れ出るような箇所は修辭に凝った謡の間かせどころとなるのが普通で、そういった箇所ほど当然誤訳や、訳出困難ゆえの省略が多くなるからなのだ。だから十二曲中で原曲をほぼそのままの形で残しているといえる訳がなされているのは、「熊坂」「景清」「張良」「猩々」の四曲のみである。四曲とも、詩情を謡のなかに濃厚に漂わすといった曲ではない。そして四曲の中で最も謡に情感があるといえる「景清」がやはり、四曲中最も、誤訳・省略が多いのである。そして十五曲中でパウンドが「イメージの統一」があるとしてあげた三曲はすべて、曲の詩情が幸運にもそのまま残された、あるいはいや増された曲なのだ。

「錦木」「羽衣」はフェノロサの訳が丁寧だったうえ、何らかの特別な予備知識も必要とされず、詩情の表出の仕方も比較的単純で、曲の詩情が何であるのかつかみやすい。「須磨源氏」はおそらくフェノロサの訳が（特に後場が）丁寧だったのと、パウンドの幸運な誤解が重なって、曲の詩情とそれによる曲の統一がよりはっきりと理解された例である。

もしもこれに加えて残りの十二曲の詩情がそのまま残され、そして完全な文学的知識をもって、余計な先入観を捨てて、パウンドがそれらを見る事ができたならどうなったらうか。劇的な構造を持ちながら「晩秋の恋慕」を表すことに全てが統合さ

れている「砧」、一曲がある一つの歌の情緒そのものとなっている「杜若」、前場と後場で全く別の物を描きながら、全体を一貫して一つの詩情が流れている「田村」、一曲を通じてかすかに、ある品とでも形容したいような詩情を漂わす「経政」、前場にだけ、ある詩情が流れている「玄象」。これらを前にしたらパウンドは、「イメージに全てが統合される」「イメージの統一がある」「単一のイメージを強めるように全てが組み立てられる」といった漠然とした言い方で済ますことができたろうか。

例えば「杜若」では、一つの歌の断片が曲の随所に現われることが、曲の統一感に非常に大きく寄与している。そこに気付けば必ずから、他曲の「統象」の働きにも思いが及んだかもしれない。あるいは、一つの詩情を一貫して醸し出し続けながらどこかその詩情の強さに欠ける（それゆえ、その詩情が曲の目的だというののためにためらいを覚える）「田村」「経政」の有様をみれば、この二曲と「錦木」「羽衣」「須磨源氏」の違いに、つまり統象の有無に、思い到ることが出来たのではなからうか。何より「砧」を前にして、劇的でありながらこの上ない詩情の喚起力を生み出している理由を探そうとすれば、自然「砧」という小道具にたどりついたろう。小道具が一曲を統一する詩情を具現することが出来る、という事を、パウンドはいやでも認めなければならなくなったはずである。

パウンドが提示した三つの統一イメージが如実に表しているのは、能における「イメージの統一」についての彼の考慮の甘さ、浅さであった。しかし、これは単に彼の性質にのみよるものではない。誤訳・省略、そして文学的な知識の欠落や先入観、そうしたもののため、「イメージの統一」について語るには、あまりにサンプル数が少なかつたのである。

第四章 「トリスタン」

イエイツが能をモデルに一連の戯曲を作ったことは前にも述べたが、パウンドもまた、能の翻訳の傍ら、能をモデルとした劇を四つ手懸けている（ただし上演された形跡はない）⁶¹。四つのうち二曲は、能というより狂言をモデルとした一幕ものの喜劇で、もう一曲は能の「まったくの幻想とは言えない幻想」を提示するための、ミュッセの手紙の翻訳である。残る一曲が、複式夢幻能を丁寧にふまえた、「トリスタン『Tristan』と題せられた戯曲だ。ワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』『Tristan und Isolde』を観てこの作品の着想が湧いたらしいが、本説はオペラの脚本よりは、ベルールの長編詩など中世ヨーロッパのトリ

スタンとイズーの数々の物語に拠っている。²⁶⁴

ただしこの「トリスタン」の原稿は、完成稿に近い姿をしているものの、あくまでも幾つかの手直しを加えられたままの習作である。また能をモデルとしているが、必ずしも能そのものを作ることが意図されていたわけではない。例えば、登場人物の三人はマスクを付けない。地謡や囃子方の代わりに一人の序詞役が現われるが、彼は最初に辺りの様子を説明した後は楽器の演奏に専念する。舞台は石造りの城の入口やマルメロの木が装置として置かれている通常の舞台で、三方が開いてもいなければ、橋掛かりもない。もちろんパウンドは、面の使用、地謡・四人の囃子方の存在、舞台の作りと装置の簡素さをフェノロサのメモで知っていたのに、である。

このように能の上演形態を忠実に踏まえてはいないし、また習作でしかないとはいえ、劇作家ではないパウンドが夢幻能の形式で「トリスタン」を作った裏には、テキストとしての能に読み取ったものを再構成してみたいという自然の要求があったはずである。パウンドが能について語った言葉やその翻訳作業を通して、今まで見てきた彼の能の理解の程度、その裏付けが、この「トリスタン」を最後に考察することで得られるだろう。

「トリスタン」の登場人物は全部で四人である。楽器奏者でもある序詞役、フランスから来た若い彫刻家、イズーの亡霊、トリスタンの亡霊。全一幕で、場面はコーンウォールにある、海に切り立った崖の上の石造りの城の廢墟。まず序詞役が入ってきて廢墟の様子と眼下の荒れた海を語り、誰か来たようだ、と楽器の間に座る。音楽に関する指示（楽器の種類、演奏箇所）はない。入ってきた彫刻家と城から現われた女が問答をはじめ。三月のある日突然花開き、他の花が咲く前に湾の流れに運び去られるというマルメロの木を見るためにフランスから旅を重ねてきた彫刻家と、「誰もここに入ることにはできない」という女との争いが続く。最後に女は、あそこその木があると教える。彫刻家はその木を見に行き、振り返ると女がいない。あちらこちらを女を探す彫刻家の耳に、嘲るような女の声が聞こえる。再び現われた女は中世の服を着け、舞台の方々に、何か探すかのような動作をする。彫刻家は舞台の隅にしゃがんで夢現の状態になる。トリスタンの霊が現われる。トリスタンもイズーも、着ている中世の服の片側が暗い色で片側が明るい色をしているため、体の向きを変えるたびに姿が舞台の背景に溶け込んで見えなくなったり、または明るく浮かび上がったりする。二人は互いに歩み寄るのだが、出会うことなくすれ違ってしまふ。魔法の酒、森

に隠れ住んだ三年間、泉のはとりでの逢引き等、男女は代わる代わる、過去と今の恋のつらさをとりとめなく語る。「私は岩間の波、揺り動かされ、平安を持つことがなかった」そう言い残してトリスタンの霊は消える。目覚めた彫刻家の「この場所の名は？」という問いに「ティンタゲル」と答えて、イズーの霊も消える。彫刻家は立ち上がり、マルメロの花が咲いているのを見る。そして荷物を取りまとめ、舞台を去る。

一見して分かるのが、「通小町」「須磨源氏」「錦木」の影響である。まず、女とワキ（彫刻家）の対話が前場にあり、後場で昔の姿の女と男の霊が対話する、という構成は、明らかに「通小町」のものである。「須磨源氏」からは、ある日突然花開く木というモチーフと海の描写を借りている。「トリスタン」の海は、「須磨源氏」のように「blue-grey」と書かれてはいないが、「みかげ石のように灰色の」「灰色の間の青い光」という海の描写は「須磨源氏」の「青灰色の海」を意識しての物だと容易に想像がつく。男女の霊が恋の苦しみを延々と語ってみせる場合は、「錦木」を意識している。その証拠のように、二人は「三年の魔術」を何度も繰り返す。「砧」でも三年待ち続けるつらさは諷されるが、三年という年月の強調において「錦木」の比ではない。「錦木」では、とくに後場において「三年」「千本の錦木」が繰り返し諷われ、思いの深さとそれが報われぬつらさを表してみせている。「トリスタン」においてパウンドが「三年」をかくも繰り返し強調してみせるのは、「錦木」で思いの深さを表すのに「年月」がいかに有効かを知ったからではないだろうか。パウンドは彫刻家にも、最後に舞台を去るときに「杯のなかの三年の魔法」とつぶやかせている。また、後場でのイズーの扮装にも「錦木」の影響が認められる。イズーは棒を手に持つて現われる。それは「犬が走りだすのを止めるための棒」だと説明される。犬とは、二人が三年間森に隠れ住んだとき、人に見つからぬよう吠えずにトリスタンの狩の手伝いをした犬、ユダンを指しているはずである。「吠えずに狩をするよう、犬を教えることができますか」「ひそかに一匹で働く、一匹で走る犬」というイズーの台詞もあり、ユダンを暗示する「犬抑えの棒」は、二人の森の生活を想起させる為にイズーの手に置かれたのだろう。そうはいっても、「犬抑えの棒を持つイズー」という図には不自然さが付きまとう。明らかにここには、「錦木」を持って現われる男」の図の影響がある。

しかし、これだけ能の本曲の影響を受けながら「トリスタン」は、常の能と大いに違うという印象を与える。それは、そこで

のワキと亡霊たちの立ち居振る舞いが非常に現実的であるためだ。まず彫刻家は、女が最初に姿を消したときにひどく当惑する。あちらこちらと女を探して「これは奇妙だ。私はこんなのは好きじゃない。ここは気味の悪い場所だ」と額をこする。そしてイズーが現われると、「ああ、そこにいたんですか。どうして私をからかうんです？どこにいたんですか？」と出迎え、イズーがかすかに微笑んだのを自分に向けてたものと勘違いして笑顔を作り、はたとその勘違いに気付いて笑顔を消す。パウンドが言った「リアリズムへの情熱」を持つ我々自身の姿が、このワキにはそっくり投影されている。

そして一方の亡霊たちは、ひっそりと舞台の上を歩き回る。半身は明るく半身は暗い衣装のため、いかにも幽霊らしく現われたり見えなくなったりする二人の姿は、トリスタンの「私からだ（塵）は風の中のヴェール、こんなにも脆いから、あなたをこちらに向けても、あの惚けた愚か者（彫刻家）しか見ず、私の声を聞いてくれない。」という台詞によって、より強調される。降霊術によって現われる本物の亡霊の姿もかくや、と思われるような亡霊たち、そして現実世界での我々の亡霊への反応を表してみせるワキ、それは、パウンド訳の「経政」における僧と亡霊の関係の「降霊術らしさ」を、よりパウンド好みにしてみせたようだ。つまり、より現実らしく。

本物らしく現われる霊と、その霊に本当にびっくりしてみせるワキ、というこの関係の中でこそ、パウンドは落ち着けるらしい。パウンドが最も居心地よく感じるらしい「トリスタン」でのこの亡霊とワキのあり方を見ると、「経政」「須磨源氏」の降霊術的解釈や、ワキの性格の強引な解釈の、彼にとつての必然性がよく分かる。

また、パウンドが能に見て取ったものは何よりも「イメージの統一」であるという我々の主張からすれば当然、「トリスタン」はそれを実施するために書かれたものだと考えるのが自然だろう。事実、「トリスタン」には「イメージの統一」のためと思われる、いくつかの仕掛けが見られる。「花」と「海」である。

マルメロの花は、「トリスタン」において非常に重く扱われている。イズーが普通の女の姿をしてワキと言葉を交わす部分を仮に前場と呼ぶと、前場は、序詞役の言葉以外はほとんど全て、マルメロの木についての会話で占められているのだ。しかし、イズーが姿を消している間にワキが木に近付いて「これがマルメロの木か、でも蕾も実も、まして花も見えない。これがその木なんだろうか？」と独り言したあとは、しばらくその木は忘れておかれる。最後にふたりの亡霊が去った後、ワキが木に花が咲いているのを確認する。亡霊の出現の予告、というパウンドの「須磨源氏」での「花」解釈をよりはっきりと打ち出したのが、

「トリスタン」におけるマルメロの花だと言えよう。

「海」はまず序詞役の言葉に現われるが、序詞役は単に海を描写するのみにとどまらず、最後に「あなた方は、この全てのなかに意味を見いださなければならぬ」と謎のような言葉を残す。前場での花についての問答の中で、ワキが「湾の流れが、他の花が咲く前にそのマルメロの木を流し去ってしまう」と言ったのを受けて、女は彫刻家に木の場所を教える前に「あなたはそれを湾の流れだと思ふのね」という不可解な問いを発する。女の姿を探し回る彫刻家に「嘲るように」投げ掛けられる言葉は、「湾の流れ、ああ、ああ、ああ、湾の流れ」で、ここでも「湾流」が強調されている。また、そのあざけりの言葉の少し後、舞台の袖で不意に光った光をワキは「青い波が光のなかに閃いた」と評する。しかし、後場に入ると一変して、海も波も強調されなくなる。魔法の酒を飲んだ日の描写で「まわりに広がる海、暖かくよく晴れた日、杯のなかに隠された炎」と一度現われ、トリスタンが舞台を去りながら言う最後の台詞「私は岩間の波、揺り動かされ、平安を持つことがなかった」でもう一度現われるだけである。

結果を先に言えば、この二つの仕掛けはうまく機能していない。この失敗はやはり、「イメージの統一」の具体的な現われ方についてのパウンドの考慮の浅さ、「青灰色の波と波紋」と「紅葉と吹雪」「羽衣」を同じ統一イメージとして括ってしまうあたりに現われるパウンドの混乱に、原因を発している。前場の「海」と「花」が「須磨源氏」を思わせるのに、トリスタンの最後の台詞における「波」が想起させるのが「錦木」における「吹雪」であるということが、そのパウンドの混乱を非常によく反映している。

トリスタンとイズーの物語を主題とすにあたって、中心となる詩情は当然、二人の間の恋慕の苦しみとなる。これは「錦木」とほぼ同じ詩情である。だからパウンドは、「錦木」風にその苦しみを波に託したのだろう。「トリスタン」で自分の心を「波」になぞらえるのは一度だけで、恋慕の苦しみの噴出のクライマックスではほとんど「海」にも「波」にも言及していない（クライマックスで強調されるのは、「海」よりも「森の三年間」である。二人は繰り返して、森での日々をつぶやいている）。これは、「錦木」での「吹雪」の使われ方をなぞった結果である。ところが「錦木」では、イメージの統一には錦木という小道具が有力に働いていた。イズーに「犬抑えの棒」を持たせているところを見ると、錦木という目に見える小道具が詩情の喚起に力を持つことを、パウンドもうすうす感ずいていたらしい。しかしその統象としての働きには思い至らなかった。それでも「私

は岩間の波」というだけでは、いかにも「イメージの統一」ができないとパウンドは思ったに違いない。そこで「須磨源氏」の統一方式を合わせて用いることにし、「花」と「海」「波」の暗示で前場を埋めたのだった。

ところが、「須磨源氏」と違い「トリスタン」では海は詩情そのものではなく、あくまで詩情の置き換えである。「須磨源氏」では、前場で海を意識させればそれがそのまま、後場での「青灰色の波と波紋」という詩情の爆発の予告・暗示となることが出来た。しかし「トリスタン」ではそうはいかない。前場でのこれみよがしな台詞「この全ての中に意味を見いださなければならぬ」、「あなたはそれを湾の流れと思うのね」「湾の流れ、ああ、ああ、湾の流れ」が何を仄めかすのか分からぬまま、海や波とはほとんど無関係にトリスタンとイズーの詩情はクライマックスに達し、退いてゆく。クライマックスが過ぎた後のトリスタンの台詞でやっと「この全ての意味」がわかって、そこで得られるのは単なる謎解きの快楽だ。

また「須磨源氏」では、源氏の華麗な出現は後場の「青灰色の波と波紋」という詩情の輝きに不可欠であった。しかし「トリスタン」の場合、トリスタンとイズーが過去の姿で現われることは「須磨源氏」ほど必然とはいえない。詩情はあくまで、トリスタンとイズーの慕情であり、彼ら二人の過去の姿ではないのだから。華麗な姿の源氏の舞なくしては「須磨源氏」の詩情もありえないが、例えばイズーの姿が前場と後場で変わらなくても、後場の詩情はそれほど（多少は減少するだろうが）変わらない。それなのにかくも「花」の暗示を強調することは、後場での詩情の強調というより、二人の亡霊が過去の姿で現われるという「事件」を必要以上に強調してみせることに他ならない。詩情の喚起より、劇性の方が強調されているのである。

後場で、トリスタンとイズーが代わる代わるに過去と今の恋の苦しみをつぶやく場面は、確かに美しい。しかしその詩情は、「須磨源氏」のように曲の残りの部分によって強められもせず、「錦木」のように曲の残りの部分にも満ち溢れていもしない。この失敗が、「須磨源氏」と「錦木」の詩情の現われ方の違いを認識できなかったゆえであるのは、もう繰り返すまでもない。

第五章 結論

結局パウンドは、能をどの程度理解したと言えるのだろうか。

まず彼は、何よりもイマジズム詩人として能に向かった。舞台芸術としての能よりも文学としての能の方が、彼にとっては遥

かに重要であった。舞台芸術としての能の特殊性には、パウンドは大して興味をひかれなかったのである。彼は、フェノロサのようにギリシヤ劇と能の上演形態や起源の類似性に夢中になることも、イエイツのように演劇の新しい可能性を能のなかに見いだすことも、なかった。パウンドが舞台の上で演じられる能について言及するのは、能のテキストをいかに読むかという事について語るときだけである。習作とはいえ夢幻能の形を守っている「トリスタン」の上演形態に、ほとんど能らしさが無いという事実が、舞台芸術としての能の特殊性へのパウンドの冷淡さを雄弁に語っている。

そしてパウンドにとって文学としての能は、彼が短詩で試みていた「イメージの統一」を持つがゆえに価値あるものと見做された。四つの「よい曲」は、それぞれある一つのイメージを打ち出すために一曲が構成されている、ある一つのイメージによって曲が統一されている、というのである。

ところで、フェノロサが能に関するノートを作成していた当時、能の作家についての研究はほとんどされていなかった。そもそも、能の作者が誰であるかという事をそう気に留める者もいなかったのである。フェノロサの能についてのメモの中にも、作者についての話は見られない。観阿弥・世阿弥の名は、能の歴史を語る上で出てくるだけである。だからパウンドも、それが世阿弥の作風であるなどとは思ってもせずに十六曲のうち四つの「よい曲」にイメージの統一があると述べたのであった。ところがこの「イメージの統一」こそは世阿弥の作能の大きな特徴なのである。日本の国文学者は、世阿弥作の能の特徴としての「統象を用いてのイメージの統一」を、いわばパウンドの言葉から引き出したのである。パウンドが提示した「高砂」の松、「須磨源氏」の青灰色の波と波紋、「錦木」の紅葉と吹雪、「羽衣」の羽衣、という「単一のイメージ」を見て彼らは、世阿弥能のなかの統象とそれによるイメージ（詩情）の統一に、初めて気が付いたのであった（この際、「錦木」の紅葉と吹雪は無視されるか、あるいはパウンドの読み間違いとして処理された）。

ところが実は、当のパウンドは「統象」としてこれらの「イメージ」を提示したのではなかった。この四曲がそれぞれ、ある一つのイメージを打ち出すために構成され統一されていると彼は確信したが、どのように構成され、統一されているかという点については、つきつめて考えようとはしなかったのである。統象についても漠然とその働きに気付きはしたが、一つの概念として把握するには至らなかった。フレイザーの次のようなパウンド評は、正に言い得て妙だろう。

「彼は実際、その学問への傾倒ぶりで、頭はいいが勉強の仕方をしらない学校の生徒のようである。パウンドには深い洞察力

があり、問題がどのように発展していくか、その核心はなにかをつかみとる直観力がある。それは素晴らしいものである。だが、宿題をこつこつやるような忍耐力はほとんどない。」⁶⁵（佐藤幸雄訳）

この時フレイザーは、パウンドの能の翻訳作業を念頭に置いてはいなかった。この評は、パウンドの漢詩訳やカヴァルカンテイについてのエッセイ等について述べられたものである。だが、日本の学者も気付かなかった世阿弥的特質を「直観的に」つかみとる一方で、どのように「統一」が行なわれているのかこつこつ調べようとしないというパウンドの能理解の仕方についてもフレイザーによるこの評は誠的を得ている。そしてこの「宿題をこつこつやるような忍耐力」の欠如は、パウンドが能のなかに降霊術のサスペンスを読み取ってしまった原因の一つでもある。アーサー・ウェイリー他多くの人の指摘するところだが、⁶⁶翻訳に際しその国の文化を調べたり鑑みたりという事をパウンドはしない。だから、能における幽霊の出現を、西洋の降霊術と何の反省もなく結びつけてしまうのである。

要するに、こつこつと地道な研究よりは直観によって物事を捉えるという「パウンドらしさ」が、彼の能楽観を決定した。イマジストとしての素養に基づき、直観で能に「イメージの統一」を見いだした彼は、現代的西洋人としての素養から能に「降霊術のサスペンス」を「直観」した。ごく少数のサンプルから世阿弥能の本質を捉えながら、パウンド以外のだれも考え付かないような突飛な劇的要素を能のなかに見えてしまっているのである。このような彼の能理解の「程度」がいかにほか、定めることは難しい。そしてこの難しさは、パウンドの全ての著作の評価の困難さと同質である。この難しさゆえに、パウンドの著作（翻訳も含めて）の評価が批評家間でかくも激しい食違いを見せるわけなのだ。最も本質的なものと最もくだらないものを同時にすくいとってしまう、それが詩人パウンドの（評価の困難さを生み出す一方でパウンドの魅力ともなっている）特質なのである。

註

- (1) D. D. Paige (ed.), *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, (Faber and Faber) p. 68.
 謡曲の引用は「観世流謡曲百番集」「続百番集」(檢書店 平成元年)に於ける。
- (2) 'Noh' or Accomplishment: a Study of the Classical Stage of Japan by Ernest Fenollosa and Ezra Pound, (引用は 'Noh' or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan, Knopf, 1917 に於ける)以下 'Noh' へ略記) p. V.
- (3) 'Noh' or Accomplishment の中に 'Mr. Okada' の名がある。ただし、大和田建樹のこの本を用いたかは定かではない。
- (4) 「ハーバート大卒ホーテン・ライブラリー蔵アーネスト・F・フエノロサ資料」村形明子編訳(ミュージウム出版)一九八二年以下、フエノロサ資料と略記)第三巻 二四九頁。
- (5) 平田秀木「フエノロサ先生」(山口静一「フエノロサ・下」三查堂)一九八二年より引用)一九四頁。
- (6) 'Noh', p. 86. (8) *ibid.*, p. 56.
- (7) *ibid.*, p. 4.
- (8) 角田史郎「ハウンドと久米民十郎の交友」(「エズラ・ハウンド研究 エズラ・ハウンド生誕百年記念論文集」福田陸太郎・安川豊編 山口書店)一九八六年所収)十一頁。
- (9) Ezra Pound, "Study of Noh Continues in West", *the Japan Times*, 10 Dec. 1939. (「エズラ・ハウンド研究」十四頁へ引用)
- (10) 'Noh' p. 191.
- (11) ヨーリーの助力が唯一明らかな箇所は「啄木」として謡曲の謡曲と於ける。('Noh', p. 229.)
- (12) 'Noh', p. 44.
- (13) Ezra Pound, "A Retrospect", (*Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, Faber & Faber, 1954) p. 4.
- (14) 'Noh', p. 45.
- (15) *ibid.*, p. 47.
- (16) 'Noh', p. 45.
- (17) *ibid.*, p. 9.
- (18) *ibid.*, p. 64.
- (19) Sophokles, *Women of Trachis*, a version by Ezra Pound, (New Directions, 1957) p. 3:
 フエノロサ資料第三巻 二二七頁。
- (20) *ibid.*, p. 63.
- (21) T. S. Eliot, "The Noh and the Image", (*Egoist*, Aug. 1917)
- (22) 'Noh', p. 27.
- (23) *Certain Noble Plays of Japan*: from the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats, (T. M. MacGlinchey, 1971) p. XV.

- 34 The Letters of Ezra Pound 1907-1941, p. 62. 35 'Noh', p. 44.
 35 *ibid.*, p. 44. 36 *ibid.*, p. 91.
 36 Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, (ed. Charles W. Eliot, *The Harvard Classics* :
Elizabethan Drama, P. F. Collier & Son Corporation, 1969) p. 141.
 37 Ezra Pound, *Plays Modelled on the Noh*, (the Friends of the Univ. of Toledo Libraries, 1987) p. 23.
 38 'Noh', p. 45. 39 *ibid.*, p. 63.
 40 厳密な定評ある表章「世阿弥作能考」(『観世』第二十七卷八号)でも、「高砂」と「錦木」は世阿弥作、「須磨源氏」は世阿弥が
 41 古典を改作したものとされている。
 42 小西甚一・草深清「世阿弥の作品と芸術論」(『文学』昭和三十八年一月号 岩波書店)
 43 小西甚一「能の形成と展開」(『能狂言名作集』筑摩書房、昭和三十七年)
 44 岩波講座「能・狂言」第一巻(岩波書店、昭和六十二年)十七頁。
 45 同、十七頁。
 46 「能の形成と展開」では「蟻通」「恋重荷」「美盛」「放生川」をこの例にあげている。
 47 「羽衣」「社若」等。 48 *ibid.*, p. 38.
 49 'Noh', p. 38.
 50 大和田健樹「謡曲通解」第九巻(博文館、明治二十九年)。 51 *ibid.*, p. 37.
 52 'Noh', p. 37. 53 *ibid.*, p. 37.
 54 「観世寿夫著作集」(世阿弥の世界)(平凡社、昭和五十五年) 55 一六七頁。
 56 'Noh', p. 148. 57 フエノロサ資料第三巻 二二六三頁。
 58 'Noh', p. 142. 59 *ibid.*, p. 142.
 60 *ibid.*, p. 139. 61 *ibid.*, p. 147.
 62 曲の表出する詩情という点から見た十二曲の考察は、以下の通りである。
 63 <卒塔婆小町>
 乞食姿の老婆(実是小町の亡霊)が宗教問答で僧を手ひどくやっつける第一の見せ場、小町の昔と今を引き比べて謡う第二の見せ場、少将の
 霊に取りつかれた小町が百夜通いを見せる第三の見せ場、これら三つの見せ場をテンポ良く配置した、いわば差尽くしにも似たおもしろ
 さを見せるのが主眼の曲である。パウンドの訳は省略が激しく、三つの面白み全てがなくなり、とりとめのない筋の提示のみが残っ
 た。
 <通小町>
 前場は、里女姿の小町の亡霊が、いかに、自分が小町の霊であることを僧に暗示するかという面白みで貫かれている。後場は、小町と
 少将の霊の葛藤、それに続く少将の百夜通いを見せて、「卒塔婆小町」と同様にいかにも観阿弥作らしく、様々な見せ場が劇的に配置さ
 れている。

パウンド訳では前場は「暗示」がほとんど抜け、最低限の筋を追っているだけである。後場の二つの見せ場は、小さな省略や誤訳はあるがよく訳せている。

△熊坂△景清△張良△

三曲とも诗情云々よりも劇的な展開や豪快な所作を見せるのが主眼の能であるから、謡にも、修辭を駆使した部分は少ない。そのせいか三曲とも訳は丁寧で、誤訳・省略はあまりない。ただパウンドがこれらの訳を楽しんだかというとはなはだ疑問で、興に乗っているのはいせいで、「熊坂」「景清」のキリ、きびきびとした戦の部分だけである。

△狸△

「狸々は猿 monkey である」と曲中で説明しているのが問題だが、ひたすら酒を肴ぐ祝言能で狸々の舞が曲の中心であるという、曲前に記された説明は合っている。フェノロサの草稿のなかに説明があったのだらう。曲の意図を誤解してはいない。実際、「狸々は猿である」以外の誤訳は少ない（曲自体が非常に短いので、誤訳も多くなりえないという事情もあるが）。

一曲が酒を愛する事に統一されているが、一曲を通じて何らかの诗情（明るさ、のびやかさ等）を立ち昇らせているとは言い難い。能の場合は狸々の舞がその诗情を担っているのだが、謡の部分はほとんど、筋を追うのに終始している。

△田村△

ワキとワキ連は、「離の都路へだてきて九重の春に急がん」と謡いだす。続く名乗りにも「この春思い立ちて」と季節を強調し、清水寺に着くまでの道行では春の長閑さをおっぱいに漂わす。花はうきを手にした前シテは舞台に現われると、「おのづから花の手向けとなりけり」と、清水寺の桜、そして四方の山並みの春の景色を讃え謡う。シテとワキの問答の後、シテは寺の来歴を語って観世音を讃え、辺りの名所を教えてその春を共に楽しむ。「花の都の春の空」を愛でるクセで、前場の「清水寺の春」のイメージは最高潮に達する。クセの後の、シテが田村堂に入る場面はさらさらと進む。後場、「桜の陰」の僧の前に「花の光に輝く」田村麿が、観世音を讃えながら現われる。そして「勢州鈴鹿の悪魔」を退治する有様の描写がつづくのだが、常の修羅能とは違い、戦の細々とした描写はされない。鈴鹿に行くまでの景色がまず、観世音や花等を謡い込んでクセで謡われる。戦場の描写は「ふりさけみれば伊勢の海」と辺りの景色も詠み込まれ、「山のごとくに」見えたる鬼神を、「光を放って虚空に飛行」する千手観音が弓を「一度放せば千の矢先雨霰とふりかかって、鬼神は残らず討たれにけり」と、大変おおらかに謡われる。あとは観音を讃える言葉で、「田村」は終わる。

一曲を通じての統象と呼べるものは本曲にはない。観世音の靈験談が主題である、と言えないこともないのだが、それだけにとどまらないのが本曲の魅力である。おもしろく、晴れ晴れとしためでたさが一曲を通じて（前場では「花」によって、後場では「田村麿」によって）みなぎっており、その点で非常に特異な修羅能といえる。

パウンドの訳には前場に決定的な脱落がある。まず、最初のシテ・ワキの問答までの部分が要約で済まされてしまった。季節が春であることは述べられているが、原文にみない長閑さはとても出ない。寺の来歴はくわしく訳されているが、名所教えは簡略化されクセはそっくり抜けてしまった。後場は、小さな省略があららちらに見られる。クセが約半分に簡略化されている。キリの戦の有様、観音を讃える最後の部分も同様だ。

曲の最初にパウンドは、「草稿は断片からなっている、というか、いくつかの長い脱落があるのだが、それらはこの劇の筋や構造をあいまいにはしていない」と述べている。確かに筋の変化はないのだが、原文にみないびやかな「目出度さ」という诗情は

ほとんど失われてしまった。パウンドはこの曲を「これは国士平定と悪鬼退治を素材とした劇だ（'No. 1, p. 83.）」と呼んでいるが、実際、パウンド訳の「田村」は、寺の来歴を語り観音の功德を載せ、散文的・教訓的かつつまらぬものとなっている。

〔経政〕

修羅能であるが、「経政」もまた、常の修羅能とは趣が異なる。生前愛用した琵琶に惹かれて「きえぎえに」姿を現わし、琵琶を奏して舞い遊び、しかし頓志の姿を見られることを恥じて燈に飛込みその火を消す、そういつた平家の貴公子らしいさ（恥じらいや高貴な趣味）をシテが表わすためである。ところが、この「貴公子らしき」は脱落の多いパウンド訳ではだいぶ薄らいでいる。まず、僧が催すのが管弦講（音曲の弔い）であること、そして異例にもそれが宮中ではなされるのが訳出されない。琵琶が懐かしくて勝手に姿を現わした経政は、法事が成功して呼び出されたと誤訳された。経政の臆な現われ方をシテとワキのかけあいと言いつつ、シテとワキの「わたしには見えたのだ」「あなたが見えるというならそこに姿はあるのだらう」「私には見える」「本当に？」「私は見えているのだらうか、見ていないのだらうか」と、シテとワキの理屈っぽい問答になる。経政の生前の優雅な生活を語ろうと歌はそっくり脱落した。経政が舞い遊ぶクセと我が身が見えるのを恥じるキリは訳出されたが、自ら火に飛び込んで火を消すという点は訳出されなかった。元々小品である「経政」は、曲の诗情を担う経政の性質に触れる部分だが、パウンドの訳でますます削られたため、「亡霊が現われ、舞って、消える」という筋のみが顕著になってしまった。その結果この曲の主題が降霊術と捉えられてしまったことは、前に見た通りである。きえぎえな経政の現われ方は、かえって降霊術のリアルな再現と受け取られてしまった。

〔砧〕

シテは、独り身の辛さを切々と嘆きながら舞台上に現われる。ツレと言葉を交わすと、その言葉（「心より他に三年こそ都にこそは候ひしか」）がまた、彼女の悲しみを触発する。「雛のすまひに秋の暮れ……」と我が身を秋の侘しさに重ね、「帰る」という夫の言葉を信じる自分の心を「おろかの心やな」と懸命に打ち消そうとする妻の耳に、砧の音が聞こえてくる。妻は蘇武の故事を思い出し、やるせない思いを慰めようと砧を出す。秋の凄まじい情景を語り、そして「古里の軒端の松も心せよ 今の砧の声をえて 君がそなたに吹けや 風」と、思いのありたけを込めて秋風に砧の音を送る。晩秋の冷えゆく情景、心の辛さ、それらは砧の音のなかに一つとなる。「砧の音 夜嵐 悲しみの声 虫の音 交りて落つる 露 辰 ほとほと はらはらと いづれ砧の音やらん」

帰郷の遅延をきいて死んだ妻の霊は、夫の法事に現われる。現世の邪淫の業ゆえに地獄で砧を打ち続ける妻の苦しみは、そのまま、その邪淫の業（恋慕の妄執）がいかに深かったかを表わしている。そして、執心の姿を恥じつつも、妻は夫へ恨みをおぼけずいられない。なぜ、夢にでもいい、私の衣を打つ音を聞いてくれなかったのかと。しかし夫の法事のおかげで（そしておそらく、こうして恨みを直接ぶつけた為）、妻は成仏する。

世阿弥晩年の作で、生涯彼が追求した「幽玄」が、劇的な筋と見事な融和を果たしている傑作である。それは、劇的な筋の展開（「夫がツレを使わず」「妻が死ぬ」「夫が法事をすする」「妻が成仏する」）が非常に簡潔に運ばれていて、曲の大部分が妻の思いの噴出に当てられている為、そして、夫から帰郷の遅延の便りを聞いて妻が死ぬかだりの、時間の経緯が曖昧にされている為であろう。ともかくこの曲が一曲を通じて表している詩情、それを表すために一曲全体が構成されている詩情、それは「晩秋の恋慕」である。そして、統象として働いているのが砧だ。ここで砧は、小道具的統象でもあれば背景的統象でもある。筋に直接絡み、妻の恋慕を音にして表してみせ、同時に、秋の夜寒を象徴してみせる。「砧」の詩情の並はずれた点は、妻の恋慕が秋の夜寒という情景と一体化してしまう

ところにある。そしてその一体化を可能にしてみせるのが、砧という統象なのだ。

パウンドの訳は、前半部はかなり良い。誤訳はあるが大したものでないし、シテのサシでの嘆き、下歌で我が身を秋に重ねる辺りは美しい訳になっている。蘇武の故事の説明も丁寧だ。ところが砧を持ち出す辺りから、雲行きがあやしくなる。一番の聞かせどころに近づくにつれて誤訳が非常に多くなっている。七夕の引用が入ったあたりは、意味の関連のない文の羅列になってしまう。砧の音を送っておくれ、しかしもし夫が私の夢をみるなら、吹きすぎてその夢を破らないで、と秋風に嘆願し、「恨みの砧」を打ちつつも夫の命を「長かれ」と祈る妻のいじらしさは、誤訳や省略で失われてしまった(パウンド訳ではかえって夫の命を「短かれ」と二度も祈っている)。後場は夫の法事の訳が抜けているのでシテの成仏がいかにも唐突である。妻が恨みを述べるくだりも、前後と意味の通じない文が多々現われている。

パウンド訳の欠陥は、クライマックスの誤訳につきるだろう。原文では「古里の軒端の松も……」から妻の切なさが秋の情景のなかにとけこんでいき、両者は一体となって「ほろほろ はらはらはらと いずれ砧の音やらん」で砧の音の中でこの上なく美しく、透明な詩情となって昇華する。その部分が、パウンド訳では誤訳のために失われているのだ。厳密に言えば「ほろほろ はらはらはらと」の部分は一心、訳されてはいる。「心に畏れを送る時、布を打つ音、夜の嵐、嵐のなかの叫び、虫の悲しい音、それらは落ちる露、囁く悲しみの声の中で一つの音、ヘラヘラという美しい布の音を作る。しかしそれまでの詩情の盛り上がりがないため、パウンド訳のこの部分はとうていクライマックスとしては機能できないのである。

こうして詩情のクライマックスを失ったため、パウンド訳の「砧」はどこどころ美しい訳があるものの、全体的には弛緩した印象を与えている。曲全体が向かうべき詩情の最高点がなくなったため、詩情による統一より筋による統一のほうが顕著になってしまった。

〈葵上〉 〈杜若〉

源氏物語や平家物語など、本説をもつ能は多いし、フェノロサのメモによってパウンドもそれを知っていた。それらのすべてが、本説をあらかじめ知らないというわけではなく、事実パウンドも、たとえば「景清」を訳すのに本説を知らないハンディは感ぜなかった。「須磨源氏」でも同様である(自分では気付かずに誤解をしているもの)。しかし「杜若」と「葵上」では、そのハンディを「しみじみ感じたいらしい。この二曲の前に「かなりの自信の無さをもって私はこの二曲を提出する」と註をつけ、それぞれに「私が理解できたかぎりの説明」を付けている。

〈葵上〉

原文は、六条御息所の恨み、後妻打ち、行者との葛藤を、劇的な展開で見せる。パウンド訳は省略・誤訳はあっても割合に丁寧な訳で、この劇的展開をよくみせている。前シテの六条御息所を葵上自身の嫉妬が人格を持って現われたとするパウンドの説明がなければ、もっと分かりやすかっただろう。

〈杜若〉

「唐衣着つつ慣れにし妻しあれば はるばるきぬる 旅をしぞ思ふ」

この歌の持つ情緒を一曲に膨らませたのが、「杜若」である。つまり杜若の葉、業平の雅びやかさと旅、高子との恋。そして歌と同じように、全体を統象するのがかきつばたである。

曲は、杜若の描写で始まり、終わる。その間に、杜若の精である(この歌に詠まれたおかげで仏果を得、業平に限りなく感謝する)

シテが、高子の唐衣と業平の冠をつけ、まるでこの歌そのものを体現するような姿で伊勢物語を、業平の旅を、業平の恋を、とりとめもなく謡い、舞うのだ。何度となくこの歌の断片を引用しながら。とりとめがないのは語りの内容だけでない。シテその人も、高子の唐衣・業平の冠を着けている姿は、杜若の精であるだけでなく高子や業平の化身でもあるような錯覚を起こさせる。業平の旅や恋を一人称で語らせたり、「はるばるきめる唐衣 きつつや舞をかなづらん」と、高子の唐衣を着ての舞を二度も強調したり、その錯覚をむしろ肯定するような曲の作り方をしているのは、シテの姿が歌そのものを体現しているということをより強く打ち出すためだろう。

「唐衣……」の歌の断片は曲中何カ所にも詠み込まれているが、完全な形では一ヶ所にだけ現われる。パウンド訳の致命的な欠陥は、この部分の訳が不完全だったことだ。パウンドの訳ではこうなる。「そしてある人が業平と賭けをすると、彼は次のようなアクロステイックを作った。『これらの花は中国から自らの宮中衣を取り寄せた』」

杜若のアクロステイックであることが抜けた代わりに、「花」として歌に詠み込まれている。しかし、唐衣を着ていたのは妻(高子)であること、旅をこまですて来てその妻を恋しく思っていること、が抜けてしまった。これでは、曲中の業平の旅や業平と高子の恋などについての謡がこの歌を膨らませたものであることも当然分らない。また、曲中のこの歌の断片の引用はその都度わりと正確に訳されているのだが、元歌がそのような状態では、とてもそれらがこの歌の断片だとは分らない。だからこの歌を中心として曲が作られていることにも、気付くわけにはいかない。そこで、曲中で謡われる事物のとりとめのなさをまとめるものとして、パウンドが目をつけたのは、「過去を惜しむ業平」だった。曲中に引用される数々の業平の歌(「唐衣……」の断片をのぞいては全て、それが業平の歌であることが分かるようになっていく)の内の二つが過去を惜しむ歌であったため、業平が昔を惜しむ、というのがこの曲の主張だと思っただけ。うち一方の歌の訳「波は、碎けた波は帰るけれど、私の栄華はもう二度と帰らない。ナリヒラ、ナリヒラ、私の栄華はもう二度と帰らない」の後半の部分(Narihira, Narihira, my glory comes not again)を、この後二ヶ所に挿入している。しかしこれによって「杜若」の诗情が過去への哀惜に統一されているとはとても言えず、結局のところ、余計にとりとめのなさが増しているだけである。

また、「唐衣……」の歌の内包する情緒や、この歌が曲の中で占める位置を知らないのだから、シテの曖昧な現われ方(時に業平のように時に高子のように)が「唐衣……」の歌そのものを体現していると思わせるわけがない。だからパウンドはなんとかして、この曖昧さを薄めようとした。曲の前の説明で、高子の蓋が杜若の情として現われているのだと断定するのはその一例だ。杜若の精が唐衣を着て現われる所にも、「高子が本来の姿で現われた」と註を付けている。また業平の旅や恋も、「本来の姿で現われた」高子に三人称で語らせている。

もっともパウンドが、この曲を統一する诗情をつかめなかったのは、「唐衣……」の誤訳のせいのみではあるまい。仮にこの歌が正確に訳せていたとしても、果たしてパウンドが、この歌が曲の中で占める位置に気付いたかどうかは怪しいものだ。というのも、この曲は、我々が持つ「伊勢物語」についての知に大いに依存しているのだから。杜若の紫、業平の雅びやかさと旅、高子との恋、そういった「唐衣……」のもつ情感は、歌そのものの意味よりも、伊勢物語のなかでこの歌の置かれている場から来るものである。よしんばこの曲が全曲丁寧に一語一語訳されても、歌の背景を知らない者にとってはあいかかわらず、とりとめなく感じられるに違いない。

△玄象▽

前場は「須磨源氏」とよく似た謡「八重の潮路を行く船の唐土いづくなるらん」で始まる。意外な筋の展開が続くが、海的情景が背

景の統象として強く働いている為、そこには一貫して浦のものさびた情感が流れている。しかし後場は、場所こそ浦のままだが、村上天皇に呼び出された竜神が琵琶を持ってくる、というスニクタクルのな面白さを見せるのを主眼とし、浦の情感はもちろん何の詩情も感じさせない。

パウンドの訳は割合に丁寧だが、小さな省略・謡の簡略化が多く、前場にしかない海の詩情がなおさら減ってしまった。

61 *Plays Modelled on the Noh*, p. II.

62 *ibid.*, p. 24. 女優ラシエル Rachel と真夜中の食卓で「フェードル Phædre」を読んだ時の体験が、この手紙のなかで書かれている。宴の後の乱雑な食卓、その上でずりずりと光る燭燭、低い声で読み進めるうちに次第に作品のなかに没頭してゆくラシエルの横顔、これらの情景に「トキヤは」「ランランの絵のちうな」非日常の世界にいるような印象を受ける。

63 成惠卿「エズラ・パウンドの能『エリスマン』」(*Preprints*: the 15th International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1991) p. 154.

64 G. S. Fraser, *Esra Pound*, (Oliver and Boyd, 1960) p. 16. 訳は「エズラ・パウンド」佐藤幸夫訳(清水弘文堂、一九七九年)によった。

65 “Arther Waley in Conversation”, BBC interview with Roy Fuller, (1963) (*Madly Singing in the Mountains*, ed. Ivan Morris, George Allen and Unwitt, 1970) p. 148.

66

文献表

使田チキス

‘Noh’ or *Accomplishment*: A Study of the Classical Stage of Japan, (Knopf, 1917)

『観世流謡曲回番集』『続回番集』(椋書店、平成元年)

『日本古典文学体系 謡曲』(筑波書店、昭和三十八年)

『謡曲大観』(明治書院、昭和六年)

『謡曲全集』(中央公論社、昭和五十九年)

参考文献

Certain Noble Plays of Japan: from the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats, (T. M. MacClintkey, 1971)

Esra Pound, *Plays Modelled on the Noh*, (the Friends of the Univ. of Toledo Libraries, 1987)

Peter Ackroyd, *Esra Pound*, (Thames and Hudson, 1981)

Charles W. Eliot (ed.), *the Harvard Classics: Elizabethan Drama*, (P. F. Collier & Son Corporation, 1969)

- T. S. Eliot (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, (Faber & Faber, 1954)
- G. S. Fraser, *Ezra Pound*, (Oliver and Boyd, 1960)
- Ivan Morris (ed.), *Madly Singing in the Mountains*, (George Allen and Unwin, 1970)
- D. D. Paige (ed.), *the Letters of Ezra Pound 1907-1941*, (Faber & Faber)
- Sophokles, *Women of Trachis*, a version by Ezra Pound, (New Directions, 1957)
- Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, (Routledge & Kegan Paul, 1970)
- Preprints: the 15th International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property, (Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1991)
- Arthur Waley, *the No Plays of Japan*, (George Allen & Unwin, 1921)
- Collected Plays of W. B. Yeats*, (Papermac, 1982)
- 「世界名詩集 サンドバーグ バウンド」岩崎良三訳(平凡社、昭和四十三年)
- 「バウンド」詩学入門」沢崎順之助訳(富山房、昭和五十四年)
- 「バウンド」消えた微光」小野正和 岩原康夫訳(書肆山田、昭和六十二年)
- 「バウンド」仮面」小野正和 岩原康夫訳(書肆山田、平成三年)
- 「エズラ・バウンド詩集」新倉俊一訳(角川書店、昭和五十一年)
- 「エリオット選集」高松雄一訳(弥生書房、昭和三十四年)
- 「ハーバード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料」第三巻 村上明子編訳(ミュージアム出版、昭和五十七年)
- 「ペディエ編」トリストラン・イズー物語」佐藤輝夫訳(岩波書店、昭和六十年)
- 「アール・マイナー」東西比較文学研究」(明治書院、平成二年)
- 大和田建樹「謡曲通解」第九卷(博文館、明治十九年)
- 鎌谷幸信・福田陸太郎共著「現代アメリカ・イギリス詩人論」(国文社、昭和四十七年)
- 川村ハツエ「能のジャポニスム」(七月堂、昭和六十二年)
- 「観世寿夫著作集」世阿弥の世界」(平凡社、昭和五十五年)
- 金閣寿夫「アメリカ現代詩ノート」(研究社出版、昭和五十二年)
- 相良亮「世阿弥の宇宙」(ベリかん社、平成二年)
- 「日本古典集成 世阿弥芸術論集」(新潮社、昭和五十八年)
- 田代慶一郎「謡曲を読む」(朝日新聞社、昭和六十二年)
- 土屋恵一郎「能 現代の芸術のために」(新曜社、平成元年)
- 平川祐弘「謡曲の詩と西洋の詩」(朝日新聞社、昭和五十年)

- 福田陸太郎・安川昱編「エズラ・パウンド研究 エズラ・パウンド生誕百年記念論文集」(山口書店、昭和六十一年)
- 古川久「欧米人の能楽研究」(東京女子大学学会、昭和三十七年)
- 法政大学能楽研究所編「世界の中の能」(法政大学出版、昭和五十七年)
- 八島正治「世阿弥の能と芸論」(三弥井書店、昭和六十年)
- 山口静一「フェノロサ・下」(三省堂、昭和五十七年)
- 「講座比較文学」第一卷(東大出版会、昭和四十八年)
- 「岩波講座 能・狂言」第一卷(岩波書店、昭和六十二年)
- 「能狂言名作集」(筑摩書房、昭和三十七年)
- 「観世」第二十七卷八号
- 『比較文学研究』二十七 (東大比較文学会、昭和五十年)
- 『文学』昭和三十八年一月号(岩波書店)
- 『ユリイカ』昭和四十七年五月号(青土社)

(本研究紀要への掲載にあたって、字句などに若干の修正を加えた。)