

フェノロサ『パウンドによる

謡曲『錦木』の英訳をめぐって

長谷川 年 光

I

一九〇八年、ロンドンで客死したフェノロサ (Ernest Fenollosa) が、日本の美術界に大きな貢献をし、また『*The Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912)』を遺したことが、彼がもう一つ大きな未完の業績を遺していた。一九一三年の後半のことであるが、当時、イエイツの秘書のような仕事もやっていたアメリカ生れの、イマジストであったエズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) がふとしたことからその遺著管理人となることとなった約十六冊にのぼるノートブックがそれである。日本および中国の文学についてのノート、漢詩の英訳の試み、'The Chinese Written Character as a Medium for Poetry' という論文などが書きこまれているなかに、能に関する覚書と相当数の謡曲の試訳が見出された。それは若き詩人パウンドを魅了し、それを完全な英訳の謡曲に仕上げる仕事にとりかからせる。そして最初に発表されたのが、謡曲『錦木』の英訳 *Nishiki-gi* であった。一九一四年五月、H・モンロー (Harriet Monroe, 1860-1936) の主宰する *Poetry* において活

字になる。その後、いくつかの英訳が成り、まずはじめに、イエイツの肝入りで、ダブリンの Cuala Press から *Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenolosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats* という長いタイトルを持った三百五十部の限定本というかたちで出版される。一九一六年七月のことである。つづいて、ロンドンの Macmillan 社から、*'Noh' or Accomplishment, A Study of the Classical Stage of Japan* (出版は一九一六年と記されているが、実際に出たのは一九一七年の一月頃らしい) が出版される^①。前者には、イエイツの能に対する傾倒ぶりが如実にあらわれている能論が Introduction として付され、その選択にはイエイツの意向が反映していると考えられる四つの謡曲の英訳——『錦木』『羽衣』『熊坂』『景清』——が収められるという体裁である。後者には、全訳、抄訳を含めて十五曲——『卒都婆小町』『通小町』『須磨源氏』『熊坂』『猩々』『田村』『経正』『錦木』『砧』『羽衣』『景清』『葵上』『杜若』『張良』『絃上』(以上収録順)——に、パウンドの手になる Introduction および Commentary が付けられ、更に、*'Fenolosa on the Noh'* なる一章を設けて、フエノロサ自身の「能論」をも収められている。かくして能は、フエノロサリパウンド訳を通して、いわゆる *Noh play* として知る人に知られることになる。

Noh play は、パウンドがその遺稿管理人となったその時から、つまりフエノロサの草稿にも接したであろうし、またパウンドの翻訳に関しても間接的に影響を及ぼしていると推定できるイエイツを魅了して、彼の「西欧能楽集」ともいえる *Four Plays for Dancers* (1921) に収められてくる *At the Hawk's Well* がその第一作として生れ、一九一六年四月、友人の家の客間で上演されることになるのは有名な話である。そしてその観客の中に、若き日の T・S・エリオットがまじっていたということは、興味ある事実といえよう^②。そのエリオットが、能に並々ならぬ興味を持っていたことは、彼が、*'Noh' or Accomplishment* の書評として同人雑誌に発表し

た‘The Noh and the Image’が示している。この書評には、後年詩劇作家として優れた作品をのこすことになるエリオットの鋭い劇に対する洞察力がみちあふれているが、同時に彼がいかに能というものに魅了されたかがうかがえる。そしてフェノロサリパウンド訳のなかで最も感動を受けた作品が、『錦木』であるというのはおもしろい。『錦木』はまた、パウンドを最初に魅了し、その英訳の出来ばえについては満々の自信を抱いていたものであり、イエイツもまた非常に愛好した作品であった。散文作品のなかで彼が言及することがもっとも多いのは『錦木』であり、彼の「舞踊劇」の一つ *The Dreaming of the Bones* (1919) は、『錦木』にもとづいて書かれているのである。このように、『錦木』は現代詩を代表する三人の詩人、イエイツ、エリオット、パウンドを魅了したわけである。

しかしここで注意しなければならないことは、イエイツと能、エリオットと能、パウンドと能という関係が直接的に成立しているのではないということである。つまり、彼等と能との接触は、能楽堂の中で能というものと直接的に、全体的に、生きたものとして接するというかたちでもなければ、また日本語という表現媒体を通してでもなかったということである。彼等と能との間には、つねに中間の媒体が存在しているのである。パウンドにとっては、フェノロサの草稿であり、イエイツにとっても、エリオットにとっても、最も確かなものは、フェノロサリパウンドの英訳謡曲であったのである。イエイツと能との関係は、大きな魅力的な研究主題であるが、それを扱う場合に、イエイツがまず第一に、しかも確かなものとして能に出会ったのは、フェノロサリパウンドの英訳謡曲においてであるということが欠落しては、いわば砂上の楼閣になってしまうのではないだろうか。ここで、フェノロサリパウンドの英訳謡曲のなかから、その代表的な作品として『錦木』を選らび出し、退屈で煩瑣な結果に終ることも承知の上で、原曲と比較分析してみるのは、一つには以上のようなことがあるからである。

ところで、フェノロサリパウンド訳の『錦木』は実際のところ誤訳の多い不完全なものである。日本語の読めなかったパウンドを責めても始まらない。正確さを求める人には、D・キーン編になるところの *Twenty Plays of the Nô Theatre* (1970) に *さだめられしうゑ* の『錦木』‘The Brocade Tree’があることをついておきたい。ここでは誤訳以前の、もっと本質的な問題ともいえる、訳者パウンド（あるいはフェノロサ）の能に対するアプローチを追求してみたい。つまり、『錦木』の比較分析を通して、彼等が能というものをどうとらえているかという点、更にいうならば、どうとらえそになっているかということ明らかにしてみたいと思っているわけである。

II

能は、その最善の場合には、ひとつのイメージになり、そこに劇としての統一性が存在するということを見出したのはパウンドであった。彼は ‘*Noh*’ or *Accomplishment* のなかで、つぎのように指摘する。

能にはまた、「イメージの統一」(Unity of Image)といえるものがある。少くとも優れた曲はすべて単一のイメージを強調するような構成になっている。すなわち、『錦木』の紅葉 (the red maple leaves) と吹雪 (the snow flurry) とが、『高砂』の松、『須磨源氏』の青灰色の波と波模様、『羽衣』の羽衣の「とく」に^⑧。

たとえば、『高砂』のなかで、松のイメージが繰り返してあらわれ、全体がその松を中心として構成されている。更に、その松はこの曲の主題である不老長寿のシンボルとしての意味と役割をになっている。『高砂』においては、松が劇の統一性をもたらすイメージとして用いられていることは、まちがいのない事実である。『羽衣』

もまたしかり。しかしながら『錦木』の統一的形象が、「紅葉」と「吹雪」であるというのは、多少見当ちがいであろう。いうまでもなく、『錦木』の劇としての統一性は、錦木と細布にあると見るのが常識であらう。このような見当ちがいにも拘わらず、パウンドのこの「イメージの統一」という発見は、彼が、あるいは外国人が、能の研究に対しておこなった貢献のなかで、最大のものであるといつても過言にはならないであらう。それだけでなく、パウンドが優れた曲だと指摘した曲をしらべてみて、それがすべて世阿弥もしくは世阿弥グループの作であることから、この「イメージの統一」の存在を、その曲が世阿弥もしくは世阿弥グループの作か否かを決定する根拠の一つに据えている日本文学の学者もいるほどなのである。^④

陸奥の狭布の里、旅の僧が、腕に細布をかけた女と、美しく彩った木をもった男に出会う。そして、その細布が鳥の羽で織った布であること、その彩色した木は錦木といって、男が求愛のしるしとして思う女の門口に立てるものであることを聞く。女は逢おうと決めた男の錦木は内に取り入れるが、逢うまいと思った男のものは取り入れない。三年の間、毎夜、錦木を立てつづけて傷心のために死んでしまった男を葬った古塚へと、男と女は僧を案内する。それから彼等は二人とも塚の中へ姿を消す。僧がそこで読経をしていると、いつの間にか夢に誘われる。その夢の中に、二人の亡霊が現れ、懺悔の物語をし、見出した幸福をよろこぶ舞をまう。これが世阿弥作とされる『錦木』の梗概であるが、これだけを見てもその統一的形象が、錦木と細布にあることは一目瞭然である。それにも拘わらず、パウンドが「紅葉」と「吹雪」に統一的形象を求めたのはどうしたことであらうか。それは、ただの見当違いというようなことではなくて、パウンドには、常識的には見のがすはずもない錦木のイメージをこえて、紅葉に統一的形象を見出さずにはおれなかった彼の論理があったはずである。

フェノロサリパウンド訳においては、この曲のなかでくりかえし出てくる錦木は、例えば、*this bright branch,*

this silky wood with the charms painted in it. . . .とか a staff or wooden sceptre / Beautifully ornate as
 るいは細布と一緒に Wands and cloths with love's signs painted upon them, with love's marks painted
 and dyed と、様々なたちに訳されて出てくる。これは〈前場〉において出てくる錦木の訳であるが、〈後場〉
 ではただ単に charm-sticks か wands という形に訳されている。ところで紅葉は、〈中入〉の前の地謡で、「も
 みじ葉染めて錦塚は」と原曲ではただ一度出てくるだけである。英訳は Nishidzuka, / That is dyed like the
 maple's leaf となる。このただ一度のイメージが、頻出する錦木のイメージと結合し、更にそれを超えていくの
 は、つぎの文章におうてである。A bright cave, for they buried him with all his wands. 古塚が錦のように
 色あざやかなのは、男とその錦木が全部一緒に埋葬されているからである。かくして、古塚は紅葉に染まる錦塚
 となり、錦木は紅葉と結合するのである。そして錦塚を紅く色染めている紅葉は、錦木が象徴するこの曲の主題
 である恋慕の情をもっと集約的なかたちでとらえるイメージとなるわけである。これがおそらくバウンドの論理
 であろう。

この論理は、更に〈後場〉では、つぎのように自己展開をみせる。〈前場〉では、錦木と紅葉は、主としてそ
 の色あざやかさにおいて等式関係を成立させているのに反して、その色あせ、朽ちはてていく性質において結び
 つけられていく。

Love's thoughts are heaped high within him,
 As high as the charm-sticks,
 As high as the charm-sticks, once coloured,

Now fading, lie heaped in this cave. . . .

錦木が積み重ねられていくことに、心の中に積もっていく恋慕の情、その錦木も、かつては色あざやかだったが、今はこの古塚の中で積もり重なって色あせている。しかし原文では、「さるほどに、思ひの数も積り来て、錦木は色朽ちて、さながら苔に埋木の」となっており、錦木が色あせ朽ちていくのは、つれない女の門口であって、決してこのように塚の中ではないのである。ここはいろいろと問題のある個所なので、後で詳述するとして、このように原文にない新しいイメージを創り出して自己展開をみせるパウンドの紅葉＝錦木の論理は、最後に、つぎのように紅葉の色あざやかな印象的な詩行を生み出しさえする。もちろん、原文にはない。

Until the year's end is red with autumn,

Red like these love-wands,

A thousand nights are in vain.

吹雪の場合にも同様な論理がみられる。原文では、たしかにこれも一度だけ吹雪のイメージがあらわれる。シテが〈早舞〉にかからんとするとき、地謡が「雪を廻らす、舞の袖かな、舞の袖かな」と、袖ひるがえして舞う舞姿の美しさを吹雪のイメージであらわす。廻雪の舞という常套句である。日本語の知識のなかったパウンドにとって、この句が如何に新鮮に映じ、彼の想像力を刺激したかわかる気がする。舞をそのクライマックスとする能において、その舞を形容する吹雪のイメージが統一的イメージに定着していくのは当然かも知れない。〈後場〉

の夢幻の世界がそこに集約されていると考えたのであろう。シテの謡う「かきくらす心の闇に惑ひにき、夢現ゆめうつとは世人定めよ」という有名な業平の歌を吹雪のイメージを使って訳していく。

Our hearts have been in the dark of the falling snow,

We have been astray in the flurry.

You should tell better than we

How much is illusion,

You who are in the world.

We have been in the whirl of those who are fading.

ここですぎの文章を読んでいただきたい。これは、さきに引用した能における「イメージの統一」に関する見解に対して、パウンド自身が付した脚註である。

このイメージの強調、このような構成法は、イマジストである私個人には特に興味ふかい。われわれがイマジズムの詩を書きはじめた時は、全く自己流であって、これらの劇については何の知識もなかったからである。これらの劇はまた「イマジズムの長詩、あるいは自由詩形の長詩であっても、作詩は可能なのか」とよく私が受ける質問に対する一つの答でもある。^⑥

この脚註の中に、謡曲の統一的イメージの使用による劇作法が、パウンドのイマジズム以後の詩の発展に大きな影響を及ぼしているということの証言を見出すこともできるだろう。それはともかくとして、この脚註を、パ

ウンドの能に対する姿勢という点からみると、彼が脚註にまで付してイマジストたる自己を主張せざるを得なかった心理がわかる気がする。フェノロサが日本において、能とかかわりを持ったとき、彼には能という生きた実体にもふれているという実感があつたはずである。またイエイツにとつても、能に接することによって開花することになる詩劇作家としての実践と知識という確かな土台があつた。しかしながら、パウンドにとつては、そのような意味においては、何もなかったのである。ともかくにも、「これらの劇については何も知らなかった」のである。ふとしたことから、突然に、フェノロサの遺稿管理人になり、能というものに触れる機会が実現したとき、彼にとつて頼るべきものはただ一つしかなかった。イマジストである自己である。いいかえれば、能というものを演劇として、特殊な舞台芸術としてではなく、どこまでも文学として、詩としてみる観方をとることである。おそらくパウンドにとつて、それ以外のアプローチはなかったであろうし、彼が能というはじめて出会ったものに忠実に接しようとするばするほど、それを文学として、詩として読みぬいていくよりほかなかったと思われる。

このような徹底したパウンドの態度が、「イメージの統一」という重要な能の構成原理の発見を生んだのである。そして同時にまた、例えば、『錦木』の統一性が紅葉と吹雪にあるとする読みすぎを生むのである。謡曲の文学的評価が低く、文学として、詩として、真面目に、徹底的に読みぬく態度がまだなかった時期に、それも外国において、謡曲を詩として読みぬいたパウンドの業績は、誤訳、見当違いなどの欠点にもかかわらず、価値をもつものであることはいふまでもないことである。とはいへ、パウンドが謡曲を詩として徹底的にとらえぬいた結果、舞台芸術としての能の脚本としての謡曲が不当な扱いを受けることになったのも事実である。パウンドが詩的論理と態度をつらぬくことによって見出した「イメージの統一」なる能の原理を逆手にとって、それにもと

づいて謡曲『錦木』の英訳を原曲と比較対照し、分析してみることによって、能の劇的構造をさぐり取り、更にパウンド（＝フエノロサ）がとらえた能というものの実体、あるいは彼等がとらえそこなった能の本質のようなものがあきらかにできないものだろうか。

III

旅の僧が從僧とともに、陸奥に修行に出かけ、狭布の里に着く。狭布の里のいわれを知りたいと語りあう。すると、その願望に応えるかのように、〈次第〉の囃子で、里の女の姿をしたツレと里の男の姿をしたシテ（前シテは面をつけず、直面である）とが登場する。ツレは左腕に細布をかけ、シテは右手に錦木を持っている。いやおうなしにその錦木と細布が観る者の眼をひく。そしてシテとツレは謡う。

シテ
ツレ 「狭布の細布折々の、狭布の細布折々の、錦木や名立てなるな

らん。

目と耳から、錦木と細布のイメージは入りこんでくる。詩人はことばで満足するが、劇作家はことばだけでは満足しない。能『錦木』の基調音とイメージの提示である。

シテとツレは、恋慕の思いのつらさ、すぎ去った月日、そして成就しなかった恋の悔しさを嘆いて謡う。

シテ 「陸奥の信夫もぢずり誰ゆゑに、乱れ初めにしわれからと、
ツレ 「藻に住む虫の音に泣きて、いつまで草のいつかさて、思ひを

干さん衣手の、森の下露起きもせず、寝もせて夜半を明かしては、
春の眺めもいかならん。

シテ「あさましやそも幾程の身にしあれば、

ツレ「なほ待つ事のあり顔にて、思はぬ人を思ひ寝の、夢か現か寝て
か覺めてか、これや恋慕の習ひなる。

シテ「いたづらに、過ぐる心は多けれど、身になす事は涙川、流れて
ツレ「早き月日かな、流れて早き月日かな。

シテ「げにや流れては、妹背の中の川と聞く、妹背の中の川と聞く、
ツレ「吉野の山はいづくぞや。ここはまた、心の奥か陸奥の、狭布の郡の

名にし負ふ、細布の、色こそ変れ錦木の、千度百夜いたづらに、悔
しき頼みなりけるぞ、悔しき頼みなりける。

ここに、ある種の音楽形式の構成とのアナロジーを見出しても法外ではあるまい。それほどにみごとな起承転結がある。単なる二つの基調音にすぎなかった錦木と細布が、いうならば曲の第一主題と第二主題ともいふべき二つの主要旋律に成長し、止揚されるのが、この段においてなのである。そしてこの二つの主題旋律の形成に用いられるのが、かの悪名たかき *pastiche* の手法である。これだけの文章のなかに、判明するだけでも九首もの和歌がちりばめられているのである。すべて「王朝」の有名な恋の歌である。それらの歌のなかで、さまざまな人により、さまざまな状況において、さまざまな視角からとらえられて、恋の情念と主題は、ついには、恋慕

の情と、成就しなかった恋の恨みとに収斂していく。そして更には、これらの人間の情念は、錦木と細布というものに関係づけられ、結びつけられて、そこにいわば客観的相関物 *objective correlative* を見出して実体化されるのである。このようにして、恋慕の情と成就しなかった恋に対する悔しさという人間情念をみごとからみとった錦木と細布は、つぎの段に手渡されて更に発展させられ、それを中核としてそのまわりに劇的統一体を形成していくことになるのである。

このような決定的な主題の提示部であるこの段を、フェノロサリパウンド訳はどのような攻め方でとらえている、あるいはとらえようとしたのであろうか。一言でいえば、いわば正攻法をとっていない。それは、一つには、訳者がこの段のみごとな整然たる構成法を見ぬいていないことからくることは確かである。これはおそらく、パウンドの責任だというよりも、フェノロサの責任だと考えられる。外国人の能楽研究における重要な人物であるノエル・ペリー (Noel Peri, 1865-1922) に較べて、あるいはアーサー・ウェーリー (Arthur Waley, 1889-1966) と較べても、フェノロサの能に接する態度は緻密ではなく、いうならば余り学究的ではなく、能の様式に対する洞察にかけるようである。^⑤とにかく、そのようなフェノロサの草稿をもとにして、パウンドは正攻法ではなく、自分というものがもっとも自然に無理なく發揮できる方法をとる。

彼はまず第一に、この段を統一的イメージである錦木と細布の決定的な提示部とはとらえていない。彼は、遂に結ばれることのなかった恋人たちが、おのが恋をふりかえって思いのたけを吐露するという、この段の一つの面に執着する。つまりそれよりも、人間の提示に興味を示すわけである。したがって、錦木も細布も「信夫もぢずり」や「藻に住む虫」や「涙川」などと同じ役割と意味をもつだけのイメージに位置付けられることになる。そういうわけで、訳者にとってはこの段の主要なイメージ、つまり恋人たちの内的世界を的確にとらえる詩的イ

メージと「the grass-cloth of Shinobu (「信夫もぢすり」の訳) が意味をもってくるわけである。この草で織った布 the grass-cloth とその材料である草のイメージが恋する男の情念と姿をとらえて実体化する。 the grass-cloth は狭布の細布をおしのけて、つぎのようなかたちでシテとツレの詞章にあらわれることになる。

SHITE AND TSURE

Times out of mind am I here setting up this bright branch, this silky wood with the charms
painted in it as fine as the web you'd get in the grass-cloth of Shinobu, that they'd be still
selling you in this mountain.

原曲においては、ワキ僧の狭布の里のいわれが聞きたいものだという願望に応えるかのように、狭布の名物は細布を織り、錦木を立てたりすることだとうたい出すシテとツレの謡が、英訳では、ついに成らなかった恋慕のつらさと悔しさに心乱れる恋人であるシテ自身の内心の表白、いうならば一種の *soliloquy* の開始部に変形している。錦木を立て続けている男の姿がすでに現われてくる。そして更に細布は消え失せて、信夫の草の布がとって代わる。訳者の中で Shinobu と Kefu は同一場所になっているのだろうか。しかも、the grass-cloth は錦木の色あざやかな模様を形容するイメージでしかない。原曲の二つの基調音とイメージの決定的な提示の持つ効果はここにはない。意図がすりかわってしまっているのである。

シテのいわば *soliloquy* が展開する。

Tangled, we are entangled. Whose fault was it, dear? tangled up as the grass patterns are tangled in this coarse cloth, or as the little Mushi that lives on and chirrups in dried seaweed. We do not know where are to-day our tears in the undergrowth of this eternal wilderness. We neither wake nor sleep, and passing our nights in a sorrow which is in the end a vision, what are these scenes of spring to us? this thinking in sleep of some one who has no thought of you, is it more than a dream? and yet surely it is the natural way of love. In our hearts there is much and in our bodies nothing, and we do nothing at all, and only the waters of the river of tears flow quickly.

「わたしたちは乱れてもつれてしまった。それは誰のせいだったのでしょうか。この粗布の草の模様の乱れのように、乾いた海藻に住む虫の声のように、こんなにもつれてしまったのは……」と、訳者は、遂に結ばれることのなかった恋人たちの紛糾した関係と情念を、シテ一人が自分の立場から、自分の声で思いのたけを述べるという形にして表現する。そうすることによって、語調、語感、リズムを統一づける。たしかに、この部分だけを全体から切りはなしてみるかぎり、この訳者がとった手法は成功である。しかしながら、さきに分析したように、さまざまな人のさまざまな声と視角を通過させながら、恋の情念を錦木と細布とに収斂させ、結晶させていった原曲の手法と較べるとき、英訳からは、すり抜けて落ちたものの重さを感じざるを得ない。

パウンドの能の「イメージの統一」という発見が、重要な意味と価値をになう発見であり、その妥当性の一端の証拠をみてきたわけであるが、それにも拘わらず、当の発見者をして『錦木』の劇としての統一性が紅葉と吹

雪にあると言わしめているのはどうしてか。以上の比較分析からわかることは、錦木と細布に見出されるイメージと、パウンドの言う紅葉と吹雪のイメージとの間には、その意味と機能の点において、少しズレがあるということである。いいかえるならば、パウンドの紅葉と吹雪は、主として詩的イメージ（言語的イメージ）であるが、錦木と細布はいうならば能独自の演劇的イメージである。

ここで先に述べた、パウンドの能に対する態度が文学的であったという点について、もう少し説明を加える必要がでてくる。パウンドが能に対して文学的態度をとったことは、演劇というものに対して必ずしも全く誤ったアプローチをしたわけではないのである。いくら演劇音痴のパウンドであったとしても、能が演劇であって文学ではないことはわかりきったことである。それにも拘わらず能の脚本である謡曲を完全な文学としてみたということは、裏かえしていえば、脚本がそのまま劇となるという前提に立っていたからに他ならない。つまり劇のアプローチとしてそれが成立する西欧の演劇・文学の伝統に立って、能というものにアプローチしようとしたというのである。能においては、脚本がそのまま劇にはならないのである。この点についての認識の不足が、パウンドの混乱の原因であったといえよう。

パウンドが見ぬきそこなった点を、実は鋭くも見ぬいた詩人がいた。それは、若き日のT・S・エリオットであるのは驚きである。『*Noh or Accomplishment*』の書評『*The Noh and the Image*』のなかで、彼はうぎのよう

に指摘する。

パウンド氏は、これらの劇は、最善の場合、ひとつの心象となり、そこに劇の統一性が存在するといっている。だが、心象の統一性というなら、どのギリシャ劇にもあてはまるとはいえなくとも、『プロメテウス』の統一性とはたしかに異なるものだし、また、ダンテの『神曲』のなかのいくつかの詩篇のもつ統一性と同質のものである。能の特徴は、興味の

焦点と構成の中心が、舞台の上の情景にあるということだ。^①

パウンドが、能というものを西欧の演劇と同一の次元においてとらえたことが、「イメージの統一」という原理を発見させるに至ったと同時に、彼の限界をもたらしことになったことは、さきにのべた通りであるが、このパウンドの盲点を、エリオットは鋭くえぐり出しているのである。

能は、西欧の演劇の伝統とは異った伝統の上に成立っている独特な舞台芸術である。したがって、「能のイメージ」は、「興味の焦点と構成の中心が、舞台の上の情景にある」という能独自のドラマツルギーに支えられてその意味と価値を獲得するのである。例えば、『葵上』において、葵上自身、その苦しみ、病い、そして死をあらわして、舞台前面におかれてある赤地の小袖がそれであろう。それは、われわれ観る者の目をひきつけて、そこに集中させ、想像力をかきたてずにはおかないものである。逆にいえば、この単なる赤い小袖が、つまりそれ自体では何の意味も価値ももたない「へもの」が、観る者の想像力をかきたてることによって、葵上という実在の人間と一体化し、そこに彼女の苦患と死とを凝固させる観る者の内面の過程が、とりもなおさず、『葵上』という能の展開と進行の過程にほかならないのである。能が、観る者に、舞台のなかへのめりこむような姿勢を要求するのはこのためである。能においては、すべては観る者の内側で生起するといえるかも知れない。

もう一度、エリオットを引用してみよう。彼は『葵上』の「赤い花模様のキモノ」をめぐる、つぎのように言う。

イギリスの舞台は、僕たちが想像裡にえがく実在の身代りにすぎない。だが、赤いキモノは、そういう意味での身代りではない。そのもの自体が重要なのだ。劇が象徴性をおびているほど、僕たちは現実的な舞台がほしくなるものだ。ヨーロッパ

バの舞台は、想像力を刺戟してくれないが、日本の舞台はそれをかきたてる。それに、動作ひとつひとつが重要な意味をもっているのだから、脚本がそのまま劇にはならないことを心にとめておく必要がある。^⑧

能の舞台の独特な象徴性の核心をめぐったという点については、ただ一度、イエイツの『鷹の井戸』*At the Hawk's Well*の客間での上演の一観客であつたということをのぞいては、能についての知識は殆んど皆無といつてよい若い詩人が、フェノロサリパウンド訳という不完全なものを通して、能の本質をかくまで深く見ぬいたというのは驚くべきことである。このような洞察力を背後から支えているのは、この引用文にもほの見えているように、西欧の近代リアリズム演劇のゆきづまりを痛切に感じとつていた、やがて詩劇を書くことになるエリオットのたしかな問題意識であるともみることができよう。イエイツをして能におもむかせたと同じ問題意識である。このように考えてくると、エリオットのその後の劇詩人としての方向と実践において、この「想像力をかきたてる舞台」としての能がかかわりをもっていると推論することは、決して牽強附会とはいえないことになろう。

ここで思いだされるのは、イエイツや、このエリオットと同じような演劇的志向性を持ち、「動作ひとつひとつが非常に重要な意味をもっているのだから、脚本がそのまま劇にはならない」能の舞台に直接ふれて、想像力をかきたてられたフランスの詩人、ポール・クロードル (Paul Claudel, 1866-1955) である。例えば、能楽堂のなかで能にふれることなくして、終生、能への志向性を持ち続けたイエイツ、あるいはすぐれた謡曲の英訳をつくり上げたアーサー・ウェーリーに較べて、直接にして充分な、いうならば幸福な能との接触をもてたクロードルは、そのたしかな実感を与えてくれた観能記を日記にのこしている。それは桜間金太郎 (のちの弓川) が演じる『角田川』であつた。子を見失つた女が、ついに角田川のほとりでその墓を見いだす。シテは双ジオリをする。

仕草のゆるやかなことが、あらゆる解釈を許す。例えば、彼女が泣くために手を目に運ぶ。しかしそれは、彼女が苦悩の映像を、よりはっきりと見つめるために、己れに近づけるのだとも受け取れるし、あるいは彼女が汲む涙の水、祈りの重み、次いで、飲みほしては口から離す苦渋の盃、生の放棄、等々というぐあいだ。彼女が身をかがめてすわる時の、そして幅広い衣装のひだの一つ一つが新しい形を取る時のみごとな動き。小さな金属板を、間を置いて打つ時、あたかも苦悩が突如としてこみ上げて来るようだ。衆士のふりしぼる泣くような声が、絶望の感覚を、全く闇に閉ざされた夏の夜の印象を与える。合唱は、宿命の静謐でスティックな表白である。^⑧

「泣くために手を目に運ぶ」ただそれだけの、それ自体としては何の意味もないような日常的な動作が、観る者の想像力のなかで、意味の重層をからみとり、この劇の基調である悲愴感を幾重にも増幅していく。このようなことがおこるのが能の舞台空間なのである。能のイメージが、「興味の焦点と構成の中心」としてその機能を発揮するのは、このような舞台空間においてであることを忘れてはならない。

IV

この舞台空間において劇が更に進行する。錦木と細布は、更にそのまわりに、意味の重層を形成していく。旅の僧は二人に声をかけ、錦木や細布のことを尋ねる。「錦木は千束になりぬ今こそは人に知られぬ閨の内見め」、「錦木は立てながらこそ朽ちにけれけふの細布胸合はじとや」というこの曲のいわば二つの主題歌のうち、前者が暗示され、後者がはっきりと謡われる。『俊頼髓脳』や『袖中抄』にみられる歌である。そのように歌にも詠まれた錦木と細布の由来を語りかけるが、二人は歌物語をする身でもないと恥じて、日暮にもなったからとて帰ろうとする。僧からなおも錦木細布のことを語れといわれて、二人はさきに紹介しておいた梗概にあるごとく、

遂に結ばれることのなかった死せる恋人たちの物語をする。前段において、錦木と細布が、視覚・聴覚的に提示され、さらに恋慕の情とむくわれぬ恋の悔しさという人間感情と関係づけられるのをみてきた。ここにおいては、シテとワキの問答、つづいてのシテの物語をとおして、二つのイメージが、歌物語の世界に関係づけられ、さらに一つの人間関係、つまり人間的情況のなかに位置付けられていくという構成をみることができるであろう。能において、特に夢幻能において本説というものが重要視される。『野宮』や『井筒』の本説が『源氏物語』や『伊勢物語』にあり、修羅ものの多くが『平家物語』に本説をとるように、『錦木』の本説はこの歌物語にあるとみてもよいであろう。能の美学にとって、本説が重要なのは、一つには、その世界が現実のなまの世界ではなく、現実から、そして現在から距離を置く、かつて生きられた過去の世界であることである。しかもただの過ぎ去った死せる世界ではなくて、それは物語として、歌として、伝説として、なおも現在においても、人々の記憶と想像力のなかで生きつづけている確かな世界であるからである。それは *remote* であり、同時に *intimate* でもある世界であり、過ぎ去った世界であると同時に、それは生きた現実性をもつ世界でもある。

このように考えてくると、〈前場〉における統一的イメージの使用のみごとさがはつきりとしてくる。人間的情念をからみとり、現世においてはついにむくわれることがなかった恋の悲劇という人間的情況を生みだし、更にそれらを過去と記憶の次元に設定することによって、錦木と細布は自己を中核として、そのまわりに劇的統一体を形成していく。かくして能のイメージの役割と意味は達成されていく。すなわち、〈後場〉における、過去の記憶の深い闇のはてからの亡霊たちの現前、そして彼等がかつて現世において、生きた過去の生活の再現が、確かな現実性をもって観る者を納得させる土台が、ここでつくり上げられるわけである。

さて、能のイメージの確立がなされると、〈後場〉の劇的展開の準備が完了し、われわれは〈前場〉の世界を

離れて、それとは異次元の〈後場〉の世界へと誘われるわけである。その二つの次元を異にする世界の橋わたしの役割をしているのが、つぎに来る〈中入〉の前の部分である。このような重要な意味をになっている段が、どのようにとらえられたかという問題に目を移そう。

里人の姿をしたシテとツレが、ワキの僧を錦塚へと案内するところである。

地謡 「狭布の細道分け暮して、錦塚はいづくぞ。かの岡に、草刈る
男心して、人の通ひ路明らかに、教へよや道芝の、露をば誰に問
はまし、真如の玉はいづくぞや、求めたくぞ覚ゆる。

シテ 「秋、寒げなる夕まぐれ、

地謡 「嵐木枯村時雨、露分けかねて足引の、山の常陰も物さび、松
桂に鳴く梟、蘭菊の花に蔵るなる、孤棲むなる塚の草、もみじ葉
染めて錦塚は、これぞと言ひ捨てて、塚の内にぞ入りにける、夫
婦は塚に入りにけり。――〈中入〉――

パウンドはつぎのように訳する。

CHORUS

We have spent the whole day until dusk
Pushing aside the grass

From the overgrown way at Kefu,
And we are not come to the cave.

O you there, cutting grass on the hill,
Please set your mind on this matter.

‘You’d be asking where the dew is

‘While the frost’s lying here on the road.

‘Who’d tell you that now?’

Very well, then, don’t tell us,

But be sure we will come to the cave.

「ああ、あの丘で草刈るひとよ、心して……」と筆をとりながら、パウンドは（そしてフェノロサも）ワーズワースの‘The Solitary Reaper’の世界を想起していたのではないだろうか。そのためかどうか知らないが、ここではバラッド調が支配的である。草刈る男の皮肉でウィットにとんでいるが、それでいてどこかおおらかで牧歌的な応答ぶり。そのバラッドの世界と調子が、一転して、嵐木枯が吹きすさび、時雨が通りすぎていく寒秋の夕暮の、古塚のあたりの凄愴な情景へと変っていく。

SHITE

There’s a cold feel in the autumn.

Night comes. . . .

CHORUS

And storms ; trees giving up their leaf,

Spotted with sudden showers.

Autumn ! our feet are clogged

In the dew-drenched, entangled leaves.

The perpetual shadow is lonely,

The mountain shadow is lying alone.

The owl cries out from the ivies

That drag their weight on the pine.

Among the orchids and chrysanthemum flowers

The hiding fox is now lord of that love-cave,

Nishidzuka.

That is dyed like the maple's leaf.

They have left us this thing for a saying.

That pair have gone into the cave. [*Sign for the exit of SHITE and TSURE.*]

バラッド調からの突然の転調の効果をねらった手練は、おそろへバンウンダのものであるう。みづとな訳しざりて

ある。確かに、一つの見識は示している。「秋の寒々とした気配。夜がおとずれる……そして嵐。さっと降って来る時雨に、まだらに朽ちたその葉を見棄てる樹々。今は秋、わたしたちの足は露にぬれそぼつ落葉にからまれ、乱れて、進まない……」と、自然のイメージが、恋慕の情とむくわれぬ恋の恨みにもつれ、乱れて、動きのとれなくなった男女の内側の世界をからみとっていく。この *clogged* と *entangled* という単語の使い方は、遂に結ばれることのなかった恋人たちの執心をすくいとってあまりあるといえなくはない。

フェノロサの草稿が未発表なので、どれだけがパウンドで、どれだけがフェノロサなのが判断の手立はないのであるが、ただこの部分を読んで推定できることは、フェノロサの草稿にもとづいて、パウンドがもっともパウンドらしい文章を書いているのだということである。いうならば熱心なイマジズムの詩人であったパウンドが、その詩才を充分に發揮している個所の一つである。これだけを全体から切りはなして見るかぎりには、エリオットと声を合わせて、「原作と翻訳者の融合がみごとに成立していると信じる」^⑩とすることもできよう。事実、誤訳の点からみても、ここはうまくいっているところの一つである。誤訳の多いフェノロサパウンド訳の『錦木』において、意外に誤訳が少いのがこのような情景描写的な、いわゆる詩的だといえる部分であるのはうなずけることである。

しかしながら、原文と比較対照して読むと、手放してはめてばかりいるわけにはいかない。この段は、狭布の里人姿の男と女が旅の僧を錦塚へ案内するいわば道行と、その錦塚の有様を描いた叙景の部分とからなることはあきらかである。その前半の牧歌の世界から後半の凄愴な情景への空気の変化の妙を、突然の転調によって描きわけた詩人パウンドの手練はさすがであるが、その詩的な成功は、実はこの道行と叙景という意味の表層を支えて、この部分に〈前場〉と〈後場〉との橋わたしの役割を果たさせている、もう一つの意味の層を切りすてし

まうという、いわば劇的な犠牲の上に成立していることを忘れてはなるまい。ここで、里人の男女という現実の人間の姿をしていたのは、実は亡霊の化身であったということが示され、劇的転回が起こり、〈後場〉の異次元の世界へ橋わたしされるのがこの部分である。だがフエノロサリパウンド訳においては、どうも錦塚への空間・時間的移行が、同一次元的移行に終始しているように思えてならないのである。それは、一つには、パウンドが前半の道行を牧歌的バラッド調に執着しすぎたために、例えば、「人の通ひ路」「道芝の露」「真如の玉」というイメージの意味の重層を牧歌的意味の単一層の次元できり棄ててしまった、というより捉らえきれなかったことにある。フエノロサリパウンド訳においては、錦塚への道がわからなくて困っていることについての、草刈る男との問答に終始しているので、「人の通ひ路」「道芝の露」はすべてそこに至る道のことになってしまい、更には「真如の玉」が現実の錦塚のことではなくなり、遂にはすべてが牧歌的自然描写に終ってしまったといえよう。狭布の里の草深い細道を踏み分けて行く。錦塚はどこなのか。あの丘に草刈る男よ、気をつけて人の通う道を明らかにして道しるべにしておくれ。ここで、「人の通ひ路明らかに、教へよや」と、現実の道がこの世における人の踏みべき宗教的・倫理的道でもあることが示される。この錦塚をさがし求める道が、精神性と象徴性をおびてくる。はつきりいえば、仏教的世界観、人生観がこの場を染めていくのである。道芝の露、この世の無常の理をだれにたずねようか。すべてこの世は無常ではかなく、すべては仮相にほかならない。真如の玉、永久不変の真理を一体どこに求めたらよいのであろうか。このように見えてくると、「秋、寒げなる夕まぐれ、嵐木枯村時雨、露分けかねて足引の……」この自然のイメージと、肉体的運動のイメージが、煩惱に妨げられて悟りが開けない幻の恋人たちの限界状況をあらわす意味をもってくる。彼等が探し求めているのは、この無明の世界からの解脱にほかならない。したがって、この道行は〈後場〉において展開される主人公の執心解脱のテーマの重要な

伏線となっているのである。Autumn! our feet are clogged / In the dew-drenched, entangled leaves.」のみことなイメージが、もう一つの意味の層を獲得して、精神性と象徴性をおびてくる可能性が失われたわけである。

もう一つ注意すべき点が、この〈中入〉にいたる部分にはある。〈前場〉の終結の仕方である。「もみぢ葉染めて錦塚は、これぞと言ひ捨てて、塚の内にぞ入りにける……」、この夫婦が入っていく錦塚は、舞台の大小前に置かれた〈引回し〉をかけた〈作り物〉、つまり△山▽であらわされる。この〈作り物〉は能の開始とともに後見によってそこに据えられてあったのであるが、ここではじめて観る者の注意をひくものになる。人間の情念とかつて生きられた人間的情況をからみとった錦木と細布は、狭布の里人の姿をしたシテとツレとともに、古塚をあらわす〈作り物〉の中へ入って（ただしツレは後見座へ行ってうしろを向いて着座。それが約束事である）〈前場〉は終結する。つまり、すべてが塚の〈作り物〉に凝集するのである。能『錦木』の「興味の焦点と構成の中心」が、いうならば、錦木と細布からこの〈引回し〉をかけた作り物〈があらわす錦塚へと転換することを明らかに示している。そしてそれはまた、この〈引回し〉がおろされるだけで、古塚は愛する女の家に転換するのである。

ワキ「ふしぎやなさも古塚と見えつるが、内は輝く灯の、影明らか
なる人家の内に、機物を立て錦木を積みて、昔をあらはすよそほ
ひたり。これは夢かや現かや。

Strange, what seemed so very old a cave

Is all glittering-bright within,

Like the flicker of fire.

It is like the inside of a house.

They are setting up a loom,

And heaping up charm-sticks. No,

The hangings are out of old time.

Is it illusion, illusion?

イェイツの詩心をとらえてはなさなかったイメージがここにあり、Crazy Jane Poems にあつて、また *Purgatory* (1939) という劇において結実するイメージである。さきに触れたように、西欧の舞台は虚構性をかくそうとすることによって現実性を獲得するのに反して、能の舞台は虚構性をかくそうとしない舞台なのである。能の舞台には、このように虚構性をことさらかくしたりせず、むしろ白日にさらすことによって、かえって現実性を獲得するというしたたかさがあるが、そのみごとな策術の例がここにあるわけである。

しかしながら、『錦木』の「興味の焦点と構成の中心」である〈能のイメージ〉を問題にしながらも、パウンドも、エリオットも、能『錦木』のこの策術については知ることがなかったのは残念である。これはないものねだりかもしれないが、フエノロサハバウンド訳においては、パウンドが注目した紅葉に染まる錦塚がどのように舞台化されるのか、またされないのか、そしてまた *That pair have gone into the cave.* というシテとツレの動作がどのような形をとるのか何の指示も解説もない。ただ〈中入〉をあらわして、*Sign for the exit of SHITE*

and TSURE と退場の舞台指示があるだけである。この責任の大半はおそらくフェノロサの草稿にあるのであろうし、いたしかたのないものであったのだろう。しかしながら、『葵上』の「赤地の小袖」については入念な舞台指示がつけられており、また『錦木』においても、錦木と細布に関しては脚註が付けられているのを見ると、もみじ葉に色染める古塚が、突如として灯に明るく輝やく家の内に転換する〈作り物〉についてはなんの言及もないのはどうしてかと言ってもみたくなる。

V

旅の僧が名所を訪れる。そこへ里人がやって来る。里人は旅人に、その土地に言い伝えられた物語を聞かせる。最後に里人は、「自分は実は今の物語の中に出て来た何某だ」といって、あるいは暗示して消える。舞台から一度退場する〈中入〉である。旅の僧が待っていると、先程の里人が今度は何某のまことの姿で現われて、昔のこどもを仕方語りに物語ったり、舞を舞って見せたりして、夜明けとともに消えていく。これは旅の僧の夢だった。このようなのが夢幻能の基本的筋立である。『錦木』がこの筋立の基本形式にのっとった典型的な夢幻能であることはいうまでもないことだろう。ところで、フェノロサハバウンド訳の比較分析にもどることにするが、ここでは、能『錦木』の〈後場〉の劇的基本構造であるこの夢の劇の構造がどのようにとらえられているかを追求してみたい。

古塚の前で眠られぬままに読経をして仏事をする旅の僧たち。その読経の声にさそわれたかのように、ツレがまず現前し、供養に感謝する。

ツレ「いかにお僧、一樹一河の流れを汲むも、他生の縁ぞと聞くものを、ましてや値遇のあればこそ、かく宿りする草の枕の、夢ばし覚まし給ふなよ。あら尊の御法やな。

シテ「あらありがたの御弔ひやな、二世とかねたる契りだにも、さしも三年の日数積る、この錦木の逢ひがたき、法の値遇のありがたさよ。いでいで姿を見せ申さん。

シテ「今こそは、色に出でなん錦木の、

地謡「三年は過ぎぬ古の、

シテ「夢また夢に、今宵三年の値遇に、今ぞ帰るなれと、

地謡「尾花がもとの、思ひ草の、陰より見えたる、塚の幻に、あら

はれ出づるを、御覽ぜよ……

この段において、まず第一に強調されているのは、シテ（およびツレ）とワキとの出逢いである。つぎには、ワキとの出逢いによって実現された仏法との出逢いである。そしてこの出逢いの結果とり戻すことができる、生きている間も、また死んだ後も相逢うことができなかつた恋人たちの出逢いの成就が強調される。そして更に、「錦木を立て続けて、三年の間はすぎた、それは昔の、夢また夢。今宵、夢の中で、三年の後の出逢いの時に、今こそ立ち帰るのである」とシテが語るように、二人の出逢いが成就されるのは、ワキ僧の見る夢の中においてである。夢は視られることによってのみ現実となるのである。シテおよびツレは、夢をみるのではなくて、夢を生き

るのである。それを観るのちワキ僧であり、そしてわれわれ観客である。

TSURE

Aïe, honoured priest !

You do not dip twice in the river

Beneath the same tree's shadow

Without bonds in some other life.

Hear soothsay,

Now is there meeting between us,

Between us who were until now

In life and in after-life kept apart.

A dream-bridge over wild grass,

Over the grass I dwell in.

O honoured ! do not awake me by force.

I see that the law is perfect.

SHITE (*supposedly invisible*)

It is a good service you have done, sir,

A service that spreads in two worlds,

And binds up an ancient love
That was stretched out between them.
I have watched for a thousand days.
I give you largess,
For this meeting is under a difficult law.
And now I will show myself in the form of Nishikigi.
I will come out now for the first time in colour.

CHORUS

The three years are over and past :
All that is but an old story.

SHITE

To dream under dream we return.
Three years. . . . And the meeting comes now !
This night has happend over and over,
And only now comes the tryst.

CHORUS

Look there to the cave

Beneath the stems of the Suzuki.

From under the shadow of the love-grass,

See, see how they come forth and appear

For an instant. . . Illusion!

以上の部分では、原文の「かく宿りする草の枕の、夢ばし覚まし給ふなよ」を、おそらくはフェノロサが誤読したことから「夢ばし」 a dream-bridge という誤訳であっても、ふしぎとびったりする魅惑的なイメージが生まれ、この「夢の橋」を軸に英訳が展開していったように思えてならない。

ここで問題があるのはツレの詞章である。ツレは原文においては、まずワキ僧との出逢いと仏法の功力を強調しているのに、英訳では、「生前も死後も相隔てられていた」恋人たちの出逢いがはじめから強調される。そしてその出逢いは、更に「夢橋」のイメージで具体化される。幻の恋人たちは、この「野の草の上、私が横んでいる草の上にかかる夢橋」を渡って相逢うのであろうか。ここまでは別に異とすべき解釈でもない。問題なのはつぎに来る文章である。O honoured! do not awake me by force. つまり、夢をみるのはワキ僧ではなくて、ツレおよびシテであることになる。錦木を三年立て続けても逢うことができなかった彼等の出逢いが成就するのは、ワキ僧の供養によって、すなわち仏法の功力によってかけられた「夢橋」によるのである。夢をみるのはシテおよびツレであるということになって、「(ツレの) 夢ばし覚まし給ふなよ」ということになるのである。そして「めぐり逢うべき因縁があるからこそ、このように草を枕に宿られたのだ。どうかその(ワキの) 夢をお覚まし

なさるな」ということにはならないのである。原作におけるワキのみる夢という（後場）の設定が、シテ（およびツレ）自身のみる夢をワキがまた夢の中でみるという錯綜した設定になってしまっているのである。

それはともかくとして、ここにおいて亡霊であるシテおよびツレが夢を見ることが表面に出て強調されることとなったのは、このようにパウンドが誤読から生じた「夢橋」のイメージにひきずられたためであるということの他に、もう一つの誘因として、死後の世界と靈魂の運命についてのイエイツの教説の影響を認めるのは読みすぎであらうか。イエイツが『錦木』のなかに、彼自身の教説の確証を見出したことは確かな事実である。

反対に、彼の教説がパウンドの『錦木』の英訳に影響を及ぼしていると考えられないだろうか。この亡霊を主人公とし、一見死後の世界を描いたかに見える『錦木』の英訳の作業中において、パウンドが彼の理解をこえる問題であるところの靈魂の死後の生活とか ghost psychology なるものを、その道の権威であるイエイツのもとに持ち込まざるを得なかったであらうし、また原作が読めなかったパウンドにとって、それ以外に問題解決の道はなかったであらう。イエイツは、靈魂が死んでから新たな再生に至るまでに通過しなければならない過程をいくつかの段階に分けて考えているが、その中に、「夢幻回想」Dreaming Back と称する段階と、それにづく「回歸」Return という段階がある。^④ Dreaming Back においては、靈魂は生前に強く心を動かされた出来事を、その強烈さの順にくり返して生き続けねばならない。現世の生への感情がたちがたくのこっているのである。そして更に Return の段階において、靈魂はその強烈な印象を受けた生前の出来事を追想し、それが起った場所をさまよい、それが起った順序に再体験していき、そしてすべてが関係づけられ、理解され、認識されてしまうまで、その出来事の結果と原因が追求されていくというのである。この「夢幻回想」と「回歸」という靈魂の死後の生活の段階は、愛欲・嫉妬・憎悪・怒り・怨恨といった執念によって成仏できないで六道をさまよっている妄執の

亡霊とその執心解脱への道のいわば等価物だといえなくはない。イエイツ的用語で言えば、『錦木』の主人公たちは、『夢幻回想』と『回帰』の過程にある霊魂ということになってくる。ところでフェノロサリパウンド訳において、シテおよびツレのみる夢ということが表面化していったのは、このようなイエイツの霊魂についての教説の影響によるという仮説が成立し、そのシテの夢が、『夢幻回想』と『回帰』の意味における夢と回想であつて、生前の出来事の再体験にほかならないものであるとするならば、一応筋は通ることになる。もちろんそれは、霊魂論としての筋であつて、『錦木』の英訳における首尾一貫性でないことはいうまでもない。何故なら、能『錦木』の目的は、イエイツがとらえたような〈霊魂論〉の展開でも、またその芸術的表現でも決してないからである。たしかに、そこには亡霊とその世界があるが、それは、極言すれば、人間の生の実相をとらえるための能独特のしたたかな策術なのだといえよう。いいかえれば、人間の生を、死の相において、つまり絶対否定を媒介として、否定の肯定として、いうならば永遠の相においてとらえんとする策術である。生の光は、それがどんなに微かなものであつても、死の闇の中におかれるとき、たぐいなきがやきを発するのである。

VI

イエイツの教説の影響があろうとなかろうと、また比喩的にであらうと字義通りにであらうと、〈後場〉におけるシテおよびツレの行動を、夢と回想というかたちでとらえたということは、原作と英訳との間にある種のズレを生むことは否定できない。とにかくここで重要なのは、亡霊が圧倒的な現実性をもってワキ僧の前に、われわれ観る者の前に現前し、昔のこともを仕方語りに物語ったり、舞を舞って見せたりすることである。テキストの比較分析にもどうろう。彼の前に現前したシテとツレにむかつて、ワキ僧は「はやはや昔をあらはして、夜す

がらわれに見せ給え」と言う。その言葉にこたえて、幻の恋人たちは昔を再現するのである。

シテ「いでいで、昔をあらはさんと、夕陰草の月の夜に（錦木を左手に持つ）、

ツレ「女は塚の内に入りて、秋の心も細布の、機物を立てて機を織れば（ツレは塚の内に入り、着座する）、

シテ「夫は錦木取り持ちて（錦木を見つめる）、鎖したる門を叩けども（錦木を塚に当てて扇で叩く）、

ツレ「内より答ふる事もなく、ひそかに音するものとは、

シテ「機物の音、

ツレ「秋の虫の音、

シテ「聞けば夜声も、

ツレ「きり、

シテ「はたり、

ツレ「ちやう、

シテ「ちやう、

地謡「きりはたりちやうちやう（錦木を扇で叩く）、きりはたりちやうちやう、機織松虫きりぎりす（足拍子を踏む）、つづりさせよと

鳴く虫の（小さくまわる）、衣のためかな侘びそ、己が住む野の、
千種の糸の細布（ワキへ向く）、織りて取らせん（中央へ出て着座す
る）。

冴えわたる月の光、秋の野、すだく虫の声、女の織る機の音、「きりはたりちやうちやう、きりはたりちやう
ちやう」と秋の夜声が、ただ戸外に立ちつくすしかない男の心をからめとって哀愁をさそう情景である。訳者の
手練も、殊に最後の部分はさえている。

SHITE

Look, then, for the old times are shown,
Faint as the shadow-flower shows in the grass that bears it;
And you've but a moon for the lantern.

TSURE

The woman has gone into the cave.
She sets up her loom there
For the weaving of Hosonuno,
Thin as the heart of Autumn.

SHITE

The suitor for his part, holding his charm-sticks,
Knocks on a gate which was barred.

TSURE

In old time he got back no answer,
No secret sound at all
Save. . .

SHITE

. . .the sound of the loom.

TSURE

It was a sweet sound like katydids and crickets,
A thin sound like the Autumn.

SHITE

It was what you would hear any night.

TSURE

Kiri.

SHITE

Hatari.

TSURE

Cho.

SHITE

Cho.

CHORUS (*mimicking the sound of crickets*)

Kiri, hatari, cho, cho,

Kiri, hatari, cho, cho.

The cricket sews on at his rags,

With all the new grass in the field; sho,

Churr, isho, like the whirr of a loom: churr.

幻の恋人たちは、「こほろぎの歌のなかに生きている——そしてこれこそ訳者の手練のめざましい凱歌なのだ。これこそたしかに英語なのだ。そしてたしかに新しい英語なのだ」^⑧とT・S・エリオットに声を合わせることが出来るだろう。とはいえ、謡曲というものが読まれるためにあるのではなく、演じられるための能の脚本であるという点、そしてまたこの部分が、表面上は秋の情景の中の恋人たちを描いたものであっても、本質的には能

『錦木』がそのクライマックスであるつぎの〈舞グセ〉から〈黄鐘早舞〉、そして〈ヘキリ〉へと劇的展開するための重要な準備段階でもあることを念頭においてもう一度読みかえてみると、「訳者の手練の凱歌」とばかりいつておれないのである。その主な原因は、引用の前半、つまりシテとツレの掛合いの部分の訳し方にある。幻の恋人たちのおのが昔の生きざまの再現の仕方が、能『錦木』とフエノロサリパウンド訳とは異ってくるのである。

英訳を一読して直ちに気付くことは、動詞の時制の混用である。ここではシテとツレが、自らの行動を述べながら、そして述べながら行動をすることによって、昔を今にあらわしていることは、舞歌二曲を表現手段とする能の約束事からすれば常識である。したがってここにおいてはすべて、現在時制でとらえる方がより能らしく、しかも劇的に効果的なのである。フエノロサリパウンド訳をたどってみると、今まで現在時制で自分の行動を述べていたのが、突然に過去時制に変わっていく。文章は当然、説明的、客観的、回想的記述へと変化する。逐語訳をしてみるとつぎのごとくである。「(シテ)男は錦木を手にとって門を叩くが、その門は閉っていた。(ツレ)その昔、彼は何の返事ももらえなかった。ひそかに音するものといったら、それはただ……(シテ)機の音だけだった。(ツレ)その音はきりぎりすやこほろぎの鳴き声のように甘美で、秋のようにかそけき音であった。(シテ)それがいつもきこえる夜の物音であった……」と、物語の論理にしたがって読んでいけば、この方が自然であり、美しくさえあるといえよう。しかしながらこの手練も、舞台芸術としての能の論理にしたがって読んでいけば、逆の効果を生むことになる。

もう一つ想像しうる原作とのズレの原因は、能のみならず日本語一般にみられる、西欧的言語慣習と論理からすれば混乱とみえるような、主語および人称代名詞の用法にあると考えられる。そのような用法に訳者が無意識

的にひきずられたのだといえなくはない。例えば、ツレの「女は塚の内に入りて……機物を立てて機を織れば」という表現が、そのままに言語慣習と論理の異なった英語に移されて、「女」は *the woman* || *she* となれば、そのあとは客観的な第三人称的な世界が当然展開することになる。（ちなみに、キーン版においては、「女」は私であって、一人称代名詞に翻訳されている。そして動詞の時制はすべて現在がとられている^⑧。）そうなれば昔を今にあらわすためには、回想的に、過去は過去として表現する方が、自然で、論理的になるわけである。これは演劇の論理ではなく、物語の論理である。

「さあ、昔をあらわしてみせましょう」と、シテとツレは過去の行動をくりかえす。そうしているうちに、昔はああだった、こうだったと想い出されて、過去が記憶の中でよみがえってくる。「きりはたりちやうちやう」という秋の夜声は、死せる恋人たちの記憶の中で、回想のなかで、つまり彼等自身の内部においてのみよみがえりひびきわたるのである。それは心の中によみがえってきても、すぎ去った過去のことではないのである。このようにして、恋人たちはおのが昔の生きざまを、「夕陰草の花のようにほのかな」*Faint as the shadow-flower shows in the grass...* 追想としてみせることになるのである。原曲の幻の恋人たちと違って、彼等は何んと自己中心的で閉鎖的であることか。とはいえこれも一つの解釈であることは認めてもよいだろう。だがそのために、この抒情的で美しい情景から、つぎのヘクセヘと高調していき、そして更にシテの舞う〈早舞〉に急転回してクライマックスを構成していく劇的展開と効果がズレてくるのも事実である。

これらの問題を、能のもつ独特な時間構造の点からもう一度とらえ直してみたい。能独特の空間の扱い方については、〈作り物〉の使用に関連してその一端にふれてみたが、ここでは特に時間の扱い方についてその一端にふれてみることにする。

アーサー・ウェーリーが、能の世界は「追憶、憧憬、あるいは悔恨に染められた生の幻」^⑭ a vision of life... painted with the colours of memory, longing or regret であると述べているが、この指摘は能のもつ時間的特質をとらえている。夢幻能においては、時間は過去・現在・未来と流れるのではなくて、現在から過去へ、あるいは死後の世界を未来としてとらえれば、未来から過去へとつねに逆流する傾向がある。このような時間の逆行性は、パウンドが英訳『錦木』でとっているような手法でも獲得することは出来なくはない。つまり、シテ自身が現在の時点に立ったままで過去を回想し、夢みるという仕方である。しかしながら原曲において、「昔をあらわす」ためにとられている驚異的、効果的な手法は、それとは全く異質なものであって、それはもう一つの時間構造にもとづく手法である。要するに、ここでは、時間は逆行するだけではなく、重なり合って同時に流れるのである。時間の重層構造とでもいおうか。そしてこのような時間の逆行性と、時間の重層構造が〈現実〉となつて成立するために重要なことは、これらの「昔をあらわす」出来事がワキ僧のみ、夢の中のことであるという設定である。夢の論理と構造が、この現実を超えた時間の〈現実性〉を成立させているのである。劇とは読まれるものである前に、観られるものであるということ忘れてはならない。

フェノロサリパウンド訳のごとく、シテおよびツレがいくら昔を回想して語ったところで、過去の時間は〈現実〉としてそこに流れはしない。また時間は逆行することもなく、重なり合って流れることもない。ただそこに〈現実〉として流れているのは、シテとツレが昔を想いうかべて回想し物語っているという単一な線としての時間だけである。

「いでいで、昔をあらわさんと」でシテの謡がはじまると、時間は逆行しはじめる。シテとツレの掛合、そして地謡、それに合わせて進むシテとツレの演技、それらを通して、彼等の昔の生きざまがいまいちどくりかえさ

れる。幻の恋人たちは、この死後の世界と現世の世界をへだてる界をわたり超えて、さらに過去へとさかのぼっていく。今、幻の恋人たちは死者から生者へと変身するかのようである。そこには過去の生の時間が流れ、「きりはたりちやうちやう」と秋の夜声が、恋慕と恨みと絶望に身を焦がす男の生をからみとってひびきわたる。ワキ僧の耳にも、われわれ観る者の耳にも。

しかもそれだけではないのである。ここに現前しているのは、その昔、彼等が現世において生きた生きざまだけではない。それこそ、妄執に迷う亡霊として、死後の世界にまでもひきずり続けている今の生きざまに他ならないのである。舞台上に現前しているのは、幻の恋人なのか、それとも現実の恋人なのか。夢なのか現^{うつつ}なのか。死なのか生なのか。男が錦木を立てにいくと、女のほうは家の中で細布をおっている。二人の間を隔てている草の戸は閉ざされたまま。「きりはたりちやうちやう」という秋の夜声の中に立ちつくす男。はや白らみはじめる空。絶望にかられて男はすぐごと帰っていく。思いはつとり、恨みは重なるばかり。これは、幻の恋人たちの現世における生きざまであると同時に、死後の世界において、妄執にかられてくりかえし続けている生きざまなのである。この二つの世界の二つの生きざまを結びつけているのは、原因と結果という因果関係にはかならない。亡霊たちは、現世の生活のために、妄執にからられて、死後の世界においてもそのかつて生きた生活をくりかえしている。ということは、彼等はこの因果の連鎖の中にとじこめられて、無限運動を続けているのである。この連鎖関係をたち切ることしか、彼等が救われる道はないのである。

この因果の連鎖をたち切るという主題が、つぎの段において強調されて、恋慕の成就という主題の背後から立ちあらわれてくる。

地謡 「お僧の仰せに従ひて、織る細布や錦木の、千度百夜を経ると

ても、この執心はよも尽きじ。

シテ「しかれども今逢ひがたき縁によりて、

地謡「妙なる一乗妙典の、功力を得んと懺悔の姿、夢中になほあら

わすなり。

執心解脱の主題を再確認するかのよう、シテは地謡と掛合つて謡う。絶望にかられて、亡霊は「昔をあらわす」行動をしばらくやめるが、また氣をとりなおして妄執の姿を生き抜いてみせるのである。

シテ「思ひきや、榻のはしが書きつめて、

地謡「百夜も同じ丸寝せんと、詠みしだにあるものを、せめては、

一年待つのみか、二年あまりありありて、はや陸奥の今日までも、

年、紅の錦木は、千度になればいたづらに、われも、門辺に立ち

居り、錦木とともに朽ちぬべき、袖の涙のたまさかにも、などや

見見え給はぬぞ、さていつか三年は満ちぬ、あらつれなつれなや

(シオリをする)。

地謡「錦木は、

シテ「千束になりぬ、今こそは、

地謡「人に知られぬ、閨の内見め、

シテ「うれしやな、今宵鸚鵡の盃の、

地謡「雪を廻らす、舞の袖かな、舞の袖かな。」

〔黄鐘早舞〕

シテ「舞を舞ひ……」

恋慕と恨みはつもりつもって極限に達する。現世の生きざまをその極限において生きてみせながら、男の亡霊は自分自身を絶望の淵に追いつめるのである。あとには死があるだけである。三年間も立て続けて千束となつても、女の家の門口で、ただむなしく色あせて朽ちはてていくしかなかった錦木のように、彼もまた朽ちはてるしかない。「あらつれなつれなや」とシテはシオリをする。絶望のなげきである。すると突然、謡と舞は急転回し、掛合いの謡で主題歌「錦木は千束になりぬ今こそは人に知られぬ閨の内見め」がうたわれ、恋の成就を告げ、シテは〈黄鐘早舞〉へとすべりこんでいく。この時、観る者は、この舞が幻の恋人たちの恋の成就のよろこびの舞であり、またそれが執心解脱の確証であることを、理屈ではなしに実感するのである。無明の闇が晴れて、生はそこにあるがままの真実のすがたをみせるのである。その生の肯定の確証が舞なのであろう。

しかしながらこの「昔をあらわす」ことが、何故に、「懺悔の姿」となり、しかもこの生の確証にはかならない舞に転回するのであろうか。もちろん怨霊の鎮魂の儀式という民族学的な図式で割り切ってみることも出来るが、それでもやはり何かが残ることはたしかである。もはや私自身の手にあまることであるというのが、いつわらざる本心である。しかしながら、手にあまることをやっているのだと実感しているこの自分自身を納得させるために、そして能独特の演技と劇的構造の本質にもっと接近するためにも、この問題をもう少し追求してみたい。

「昔をあらわす」ことの意味をもう少し追いつけてみよう。この幻の恋人たちの「昔をあらわす」行動は、彼

等の現世における生きざまと同時に、現在妄執に苦しむ亡霊としての生きざまをも現前させている。そしてそれは、この二つの生きざまが、原因と結果という因果関係にあり、しかも一方が他方のくり返しであるという点において、いわば実体と影という関係にあることを証明する。この因果関係、実体と影との関係を成立させているのは、いうまでもなく「執心」、つまり現世の生を渴愛し執着する煩惱にほかならない。この「執心」が現世の生と後世の生とを原因と結果、さらには実体と影という関係に結びつけている絶ちがたい鎖になっているわけである。この因果関係の連鎖にとじこめられて、彼等は迷っているのである。彼等が救われるためには、この因果の連鎖をたち切らねばならないのである。とすると、「昔をあらわす」行動が「懺悔の姿」にほかならなくなるのは、その行動にこの原因と結果、実体と影という因果の連鎖をたち切る力が備わっているからである。この行動は、絶対的で動かしがたい因果関係によって結びつけられている彼等の現世の生と後世の生とを、いうならば相対化してしまうのである。まず第一に、幻の恋人たちは「昔をあらわす」行動を、ワキ僧にみせているのである。しかもそれはすべてワキ僧のみる夢の中の出来事である。このことが因果の連鎖がたち切られるための絶対的な条件である。この原因と結果という因果の連鎖が動かしがたく絶対なのは、それが成立している現実の日常的な世界のもの観方、いうならば無明におおわれた眼でものを見ているからである。一言でいえば、ものの観方の転換の問題である。この転換を可能にするのは、「昔をあらわす」行動がワキ僧にみせ、そしてみられるものであるからである。夢の中でワキ僧が観ることによって成立するのである。更にいえば、現実を超えた非日常的な世界である舞台空間において、シテによって演じられるのを観るからである。その時、因果の関係が解体され、妄執の亡霊たちの現世の生と後世の生は、原因・結果という連続体から解放されて、一つの生の二つの相と なってみえてくるのである。このように相対化することによって、原因と結果という因果の連鎖がたち切られる

のである。

更に実体と影という関係が、実体を空無化することによってたち切られる。〈舞グセ〉において、シテは恋の恨みと絶望の極限にまで自分を追いつめる。地謡は千束の錦木がむなしく色あせ、朽ちはてていく有様と、恋慕と恨みと絶望とに狂う男の姿を二重映しにして、男を死に直面させる。その時、生はその実相をあらわしてくるのである。生とは無常である。実体のないものである。彼はそれを悟るのである。というより「昔をあらわす」彼の姿から、ワキ僧が、そしてわれわれ観る者がそれをみるのである。実体だと思って死後に至るまでも渴愛し執着していた現世の生を、死が空無化してしまうのである。現世の生は実体ではなくなるのである。その時、因果の連鎖が切れ、実体は空無化され、その影は消滅し、執心はたち切られる。その時、その背後からよろこびの生が立ちあらわれてくるのをわれわれはみるのである。生とはこのように絶対否定を経てはじめて真の肯定を得るものなのかも知れない。幻の恋人たちは執心から解放され、自由になる。「互に、内外にあるぞとは、知られ知らるる中垣の、草の戸ざし」は開き、彼等をはじめて逢い結ばれるのである。以上のような解釈はあくまで私自身を納得させる一つの手立であって、これが唯一のものなどというつもりはない。ただここでいえることは、このような解釈がいささか仏教思想的であるとするならば、それは能『錦木』の演技がそして劇的構造が、このような仏教的世界観や人生観に支えられて成立していることの証左ではないだろうか。加藤周一氏が指摘するように、仏教思想そのものが、そのものとしてではなくて、その時代の人々の世界観や人生観のなかに浸透し、いわば無意識的なかたちで更に能の中に反映している。いうならば、仏教思想によって形成された世界観、人生観の構造が、能の劇的構造と対応していることの証拠とみることはできないだろうか^⑤。

ところでこの「懺悔の姿」をフェノロサリパウンド訳はどのようにとらえているであろうか。

シテ「申しつるだに憚りなるに、なほも昔をあらはせとの、

地謡「お僧の仰せに従ひて、織る細布や錦木の、千度百夜を経ると

ても、この執心はよも尽きじ。

シテ「しかれども今逢ひがたき縁によりて、

地謡「妙なる一乗妙典の、功力を得んと懺悔の姿、夢中になほもあ

らばすなり。

SHITE

. . . But this priest would look on the past.

CHORUS

The good priest himself would say :

Even if we weave the cloth, Hosonuno,

And set up the charm-sticks

For a thousand, a hundred nights ;

Even then our beautiful desire will not pass,

Nor fade nor die out.

SHITE

Even today the difficulty of our meeting is remembered,
And is remembered in song.

CHORUS

That we may acquire power,
Even in our faint substance.
We will show forth even now,
And though it be but in a dream,
Our form of repentance.

筋を通そうとして相当もたついた訳になってしまっている。ちなみにキーン版は、こともなげにすらすらと訳しているように見えるのにどうしたのか。

Man. . . . But you have asked for this vision of the past,

Chorus. And, following the priest's command,

We weave the narrow cloth,

We place the brocade tree,

A thousand times and a hundred nights,

And still the fires of attachment burn,

And bitterness grows strong ;

It will never pass away.

Man. But blessed now, through you,

By this encounter with the Law,

Chorus. We come, if only in your dream,

To seek repentance and to pray

For the miraculous power

Of the Lotus of the Wonderful Law.^⑩

この二つの英訳を対照させたのは、フェノロサ・リパウンド訳の誤訳をここで指摘するためではない。フェノロサ・リパウンド訳がつまづいているのはすべて仏教的な意味を含む点であることをはっきりさせるためである。最初に気が付くことは、「執心」が *our beautiful desire* と訳されていることである。われわれにとっては、執心が煩惱、渴愛、貪瞋癡というように仏教的位相においてとらえられた人間の基本的な情念、欲望であって、*beautiful* という肯定的な位相をあらわす言葉でとらえられないものであることはいうまでもないことだろう。この欲望はすてるべき、厭離すべき、否定されるべき渴愛執着である。更にいえばこれがあるためにものの実相がみえなくなる無明の心である。このように主人公たちの生の欲望が、仏教的、否定的意味を失って、美しいものとして、直接的に、人間主義的に、肯定的にとらえられたのはどうしてか。

しかしながらこの誤訳のよって来たところを探りだして、つぎのように正当化することも可能ではある。その

正当化の鍵はつぎのシテのことばにある。「しかれども今逢ひがたき縁によりて」を、「わたしたち二人の出逢いのむつかしさは、遂にむくわれなかった恋の悲劇として、今にいたるまでも人々に忘れ去られることなく、物語にもなり歌にも詠まれてのこっている」と解釈する。逢いがたきは仏法との出逢いではなく、恋人たちの出逢いなのである。このような人間主義的ともいべき傾きは、〈後場〉のシテとツレの再出場の個所の英訳にみられたように、人間主義的な意味における人間の生の否定をあらわす、いわば仏教的な側面を背景に押しやってしまふか、ここにおけるようにすりかえをやってしまうようである。こういう西欧的、人間主義的ともいべき解釈のかたよりは、パウンドだけのせいだとはいきれないのではなからうか。たしかに、フェノロサは仏教に強い関心を持ち、自ら天台密教の三井寺で得度しているほどである。とはいえ、彼のものの見方や感性が、何にもましてギリシャ以来の西欧的人間主義的文化の伝統に育まれたものであったことも確かであろう。例えば、狩野芳崖が直接にフェノロサの指導を得て描いたとされる『悲母観音像』の中に、まぎれもなくギリシャ以来の理想の美の原型が感じとれるのは、そのようなフェノロサの日本文化に対するときのかたよりを物語ってはいないだろうか。

それはともかくとして、このような観点からすれば、あいがたき出逢いをあえて求める欲望は、当然否定されるべき、厭離すべき欲望ではなくして、永遠性をもった、美しい欲望ということになる。更に *our beautiful desire will not pass, / Nor fade nor die out.* という文章のなかの動詞に注意していただきたい。 *pass* といういわば客観的で無色な動詞が、更に *fade* と *die out* という二つの動詞でいい直される。しかもこの二つの動詞はそれ自体否定的な意味合を有するものである。色あせて、死滅するものは、厭離すべきものである。二つの動詞は否定形において用いられる。この欲望は尽きはてては困るものなのである。こうして、「執心」はただひた

すらに永遠にして不変なる「美しき欲望」の成就にすり変ることになる。仏教的な色合はみごとに払拭される。死したる後までも相逢うことを求め続ける執心は、訳者にとっては何の抵抗もなくすんなりと肯定されてしまう美しいものなのであろうか。おそらくは、ウェーリーのように日本語の読める人であるならば、このような思考が働いたとしても訳の表面に出ることはないであろうが、パウンドのように日本語は読めなかった上に、多分フエノロサの遺した草稿も完全ではなかったとすれば、意識せずしてこのような地スベリを起こしてしまったことは考えられよう。翻訳のむづかしさである。英訳にもう一度かえてみると、「わたしたちが今もなお、たとえ夢の中であっても、こうやって悔いあらためるの姿をあらわそうとするのは」この「美しき欲望」を成就する「力」を獲得せんがためということになる。しかしながら、美しい欲望をどう悔いあらためるのか。欲望が美しいものとなるのは懺悔の否定を経るときではないのか。ここでは人間の生は直接肯定されてしまっているのである。パウンドがこのように創作をおこなってしまうところは、一つは、彼の詩的想像力を刺戟する個所であって、そこでは詩が生れる。もう一つは、このように彼の文化的理解をこえる個所であって、いうならば仏教的世界観と人間観が非常に濃くみられるところである。いかに翻訳の成立が、作品が基づいている文化という土台の理解に負うているかということを、フエノロサリパウンド訳『錦木』は如実に示している。

付記

謡曲『錦木』のテキストは、小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校注・訳『謡曲集』（日本古典文学全集、小学館、昭和五〇年）を主として用い、野上豊一郎解説・田中允校註『謡曲集』（日本古典全書、朝日新聞社、昭和三十一年）を参照した。英訳『錦木』のテキストは、Ezra Pound and Ernest Fenollosa: *The Classic Noh Theatre of Japan* (New York, New Directions, 1959) を主として用い、*Certain Noble Plays of Japan* (Dublin, Cuala Press, 1916) を参照した。

T. S. Eliot: 'The Noh and the Image' は『エリオット選集』第一巻(弥生書房)に収められている「能と心象」(高松雄一訳)を、また引用の P・クロードルの『日記』は渡辺守章氏の訳を利用させていただいた。

(注)

- ① Cf. Noel Stock: *The Life of Ezra Pound* (London, Penguin Books, 1974), p. 249.
- ② Cf. Richard Ellmann: *Yeats, The Man and the Mask* (London, Macmillan, 1949), p. 218.
- ③ Ezra Pound & Ernest Fenollosa: *The Classic Noh Theatre of Japan—originally published in 1916 as 'Noh' or Accomplishment, A Study of the Classical Stage of Japan* (New York, New Directions, 1959), p. 27.
- ④ 小西甚一『道——中世の理念』(講談社、昭和五〇年)参照。
- ⑤ Ezra Pound & Ernest Fenollosa: *The Classic Noh Theatre of Japan*, p. 27.
- ⑥ 古川久『明治能楽史序説』(わんや書店、昭和四十四年)の中に収められている「欧米人の能楽研究」参照。
- ⑦ 『エリオット選集』第一巻(弥生書房、昭和三十四年)「二〇五—二〇六ページ」。
- ⑧ 同書「二〇六ページ」。
- ⑨ 『今日のフランス演劇』5 (白水社、一九六七年)「三五ページ」。一九三三年二月十六日、細川家能舞台での観能記。
- ⑩ 『エリオット選集』第一巻「二〇四ページ」。
- ⑪ Cf. W. B. Yeats: 'The Soul in Judgment' in *A Vision* (London, Macmillan, 1937).
- ⑫ 『エリオット選集』第一巻「二一〇ページ」。
- ⑬ Donald Keene (ed.): *Twenty Plays of the Nô Theatre* (New York, Columbia U. P., 1970), pp. 93-94.
- ⑭ Arthur Waley: *The Nô Plays of Japan* (New York, Grove Press, 1957), p. 53.
- ⑮ 加藤周一『日本文学史序説』上(筑摩書房、昭和五〇年)および『世阿弥禅竹』日本思想大系24(岩波書店、一九七四)

フェノロサリパウンドによる謡曲『錦木』の英訳をめぐって

フェノロサリパウンドによる謡曲『錦木』の英訳をめぐって

一一八

年) 所収の「世阿弥の戦術または能楽論」参照。

⑯ Donald Keene (ed.): *Twenty Plays of the Nô Theatre*, p. 94.