フェノロサ、パウンド、イェイツ
——能の伝播と同化をめぐって——

長谷川年光

能の西欧、殊に英語圏への伝播 (transmission) と同化 (assimilation) の歴史において、最も重要な役割を果たした人物は、アーネスト・フェノロサ (Ernest F. Fenollosa, 1853-1908) であり、エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) であり、そしてW・B・イェイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) であったといっても過言ではない。そしてその過程の最初の大きな結実の一つは、フェノロサが着手し、パウンドによって完成をみる謡曲の英訳を収めた『能、または堪能——日本古典演劇研究』(*'Noh' or Accomplishment, A Study of Classical Stage of Japan*, 1916) であり、もう一つが、一九一六年四月二日、ロンドンのキュナード家の客間において初演をみる『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*) であったといえよう。なおこの作品の後、イェイツは、彼自身名付けるところの「舞踊家のための劇」(Plays for Dancers) をつぎつぎに発表し、最晩年に至るまで、能の影響のあと濃い作品『錬獄』(*Purgatory*, 1939)、『クフーリンの死』(*The Death of Cuchulain*, 1939) を書き続けているのである。この小論においては、もっぱら、このようなフェノロサからはじまった能の伝播と同化の終着点ともいえる、イェイツの演劇の理念と実践の観点から、パウンドとイェイツのかかわり合いに光りをあてることによって、能の西欧への伝播

と同化の過程の一面を明らかにしてみようというのがねらいである。

I

まずパウンドの伝記的事実からはじめてみよう。パウンドのいわゆる「ロンドン時代」といわれる時期は、一九〇八年九月、『灯火は消えて』(*A Lume Spento*)というヴェニスで自家出版した小詩集をかかえて、彼がロンドンに到着したときにはじまり、一九二〇年一二月、フランスへ向けて出発してゆくまでの約一八年間のことである。この間に、パウンドは様々な出会いと、文学・芸術活動を経験する。当時の文学ジャーナリズムの実力者フォード・マドクス・ヘファー(Ford Madox Hueffer, 1873-1939)との出会い、T・E・ヒューム(T.E. Hulme, 1883-1917)との出会いと「イマジズム」の運動への加入、彫刻家ゴディエ＝ブジェスカ(H. Gaudier-Brzeska, 1891-1915)との出会い、ウィンダム・ルイス(Wyndam Lewis, 1886-1957)との出会い、そして「ヴォーティシズム」(Vorticism)の推進、T・S・エリオット(T.S. Eliot, 1888-1965)との出会い、そしてまたイェイツを通してジョイス(James Joyce, 1882-1941)の発見等々、二〇世紀初頭の英米の文学、芸術の主要な人物および運動で直接・間接に、パウンドがかかわりを持たなかったものはなかったのではなかろうか。極言すれば、パウンドはモダニズムの歴史をひとりで身をもって生きているとさえ言えるであろう。

このように様々な出会いや活動があったパウンドの「ロンドン時代」のなかで、彼自身にとって、最も重要な出会いの一つは、いうまでもなく、イェイツとの出会いであった。N・ストック(Noel Stock)も指摘するように、イェイツへの傾倒・心酔が、若い詩人パウンドをロンドンへとひき寄せたのだともいえなくはない。①イェイ

ツの親しい友人であったオリヴィア・シェイクスピア（Olivia Shakespear, 1864–1938）（後にパウンドと結婚するドロシーの母）を通じて念願の詩人イェイツに会うことが実現するのは、一九〇九年前半のことである。かくて昼はフォード・マドクス・ヘファーと会い、夜はイェイツの「月曜の夜会」に出るというのが、彼の知的・文学的生活のパターンとなる。その当時のイェイツは、彼自身の世紀末的・ロマン主義的要素を、書き物から除去しようともがいていたのであるが、このイェイツの一九世紀ロマン主義からの脱皮、すなわち九〇年代の世紀末詩人、「ケルトの薄明」（Celtic twilight）の詩人から、二〇世紀現代詩人への変貌に、パウンドの批評的眼識とするどい感性がすぐれて貢献したことは、よく指摘されるところである。

このパウンドのイェイツに対する影響の局面は、結果論的には正しいとしても、極論をあえてするならば、詩人イェイツの発展全体の歴史のなかでは、言われているほどには重要ではないのではなかろうか。たしかに、イェイツの詩的発展において、パウンドの感性と批評眼がひとつの役割を果たしたことは否めないにしても、それがなかったならば実現することがなかったと考えられるようなものではなかった、という解釈も成り立つのではあるまいか。もしもパウンドの存在と影響がなかったとしても、詩人イェイツは、遅かれ早かれ、われわれが知っているような現代詩人に発展・変貌をとげたであろうと充分に推測することができるであろう。

しかしながら、現代劇詩人イェイツの発展・変貌については、パウンドの存在を切り捨ててしまうわけにはゆかない。イェイツとパウンドとの出会いは、全く決定的な役割と意味をになっているのである。この出会いがなければ、劇作家イェイツの発展・変貌はあり得なかったことは確かであるからである。

このような意味における現代の（あるいはモダニズムの）劇作家イェイツという呼び方に、異和を感じる人もあるかも知れないので、その点を解消できるように、一人の有力な証言をたのむことにしたい。それはT・S・

エリオットの証言である。一九四六年九月の『ポェトリ』誌に載せた「パウンド論」の冒頭において、イェイツに触れてつぎのようなことを述べている。一九一五年、大戦を避けて、ドイツからロンドンへやって来た若い詩人エリオットにとって、イェイツは確かに高名な詩人であったが、やはり世紀末・九〇年代詩人の生き残りであることには変りなく、同時代を生きる詩人であって、彼自身の肥やしになる詩人ではなかった。そのイェイツが、同時代を生きる詩人として、全く違った風に見えてきたのは、一九一六年以後のことであったと、エリオットは述懐する。

私は、ロンドンのある客間で、日本人の高名な舞踊家が鷹の役を演じた、あの『鷹の井戸』の初演の印象を、はっきりと憶えている。そしてイェイツを、年長者としてではなくて、すぐれた同時代人として見るようになったのはその後のことであった。[2]

イェイツを「すぐれた同時代人」と見做すことができるようになったのは、一九一六年四月二日、キュナード家の客間における『鷹の井戸』の初演が契機となったというのである。この能の影響から創り出されたということで有名になっているイェイツの詩劇の初演に、エリオットと同じように、戦火をのがれて、ベルリンからロンドンにやって来ていた日本のモダン・ダンスの舞踊家、伊藤道郎が、鷹の女を演じ、大きな貢献をおこなったことはいうまでもないことであるが、ここでもまたパウンドがいわば仕掛人の役割を果たしているのである。伊藤道郎をイェイツに引き合わせたのは、ほかならぬパウンドであったからである。ところで、後に詩劇作家の道を歩むことになるエリオットに与えた、『鷹の井戸』の初演の印象の強さは大変なものであったと推量される。ちなみに、すぐあと、一九一七年一月に、'*Noh*' *or Accomplishment* が上梓されると、直ちに『エゴイスト』誌に書

評を書いているのは興味深いことである。「能とイメジ」('The Noh and the Image')であり、これはエリオットが書いた唯一の能論でもある。

Ⅱ

ここで問題を能の transmission に戻して、パウンドがいかにしてフェノロサが着手していた能の翻訳と研究ノートを手に入れ、その仕事の完成を引き受けるにいたったかという点について少し目を向けてみたい。フェノロサの日本滞在は、最初が一八七八年(明治一一年)から一八九〇年までの約一三年間であり、二回目は、一八九七年から一九〇一年の約四年間であって、あわせて約一七年という長期の滞在であったといえる。この間における能との出会いは、まず、一八八三年(明治一六年)のこと、同じようにお傭い外国人教師として来日していた、モース(Edward S. Morse, 1838-1925)と共に、初代梅若実に入門したのがはじまりであった。結局は、二月二〇日から六月一三日まで一二回程の稽古で中断してしまっていたようであるが、再度の日本滞在中、一八九八年(明治三一年)一一月一八日、能楽研究の志を立直して、梅若実のもとに再入門することになる。今回は、平田禿木を介添役としてである。その結果が謡曲の英訳および研究ノートとなって残されることになるのである。

しかしそのフェノロサは、一九〇八年、ロンドンにおいて客死。一九一二年、彼ののこした東洋美術関係の遺稿の一部が、未亡人メァリー(Mary McNeill Fenollosa, 1865?-1954)の編によって、『中国・日本美術史綱』(*The Epochs of Chinese and Japanese Arts*)としてロンドンのハイネマン社より上梓される。そしてその改訂版が、一九一三年一〇月に出ることになり、その前後の時期に、メァリー・フェノロサとパウンドとの最初の出会いがあり、

彼女が若いアメリカの詩人パウンドを亡夫の遺稿の管理人として指名し、更に能の翻訳の完成を託するということがあったと考えられる。

フェノロサ未亡人とパウンドが出会ったのはいつであるかという問題は、パウンド学界やフェノロサ学界において諸説紛々たる感があった。しかしながら、これまで未公開であったパウンドとドロシー・シェイクスピア (Dorothy Shakespear, 1886-1973) との間に交わされた書簡の一部が、*Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters 1909-1914* として一九八四年、ニュー・ディレクション社から出版されたことによって、この問題は一挙に解決を見ることとなった。少々 trivialism に堕するきらいがあるが、その一端を垣間見てみたい。

一九一〇年から一九七二年の詩人の死に至るまでの約六〇年にわたって交わされた往復書簡は、二、三〇〇通にものぼるものが残されており、このうちの約一割が『往復書簡集』になって公開されたことになる。ちなみに、残されている手紙の内訳けは、パウンドからドロシー宛のものが一、二五〇通、その逆の場合のものが九五〇通ということであるが、ここに収められているものは、一九一〇年一月から、二人が結婚した一九一四年四月までの書簡であって、ドロシーのパウンド宛の一二四通に対して、パウンドのドロシー宛のは七三通にすぎない。なお一九〇九年の手紙は残されていないので、ドロシーが彼との出会いのはじめからつけていたノートをもって補うというかたちをとっている。とにかく、この書簡集が、「ロンドン時代」のパウンドの生活、あるいは彼をとりまく文学・芸術の世界に新しい鮮明な照明を当てることは確かである。

ところで、『パリス・レヴュー』誌のインタヴューの中で、フェノロサ未亡人との出会いについての質問に対して、パウンドはただ、「サロジーニ・ナイドゥ (Sarojini Naidu, 1879-1949) のところで会った[3]」とのみ答えている。フェノロサ未亡人との出会いの日付の同定の問題で、最も早い説は、一九一〇年説がある。つまり、メァリ

ー・フェノロサが、『中国・日本美術史綱』の出版社を求めてロンドンに滞在するのは、一九一〇年のことであるが、その折りに彼女はパウンドと会ったのだと推定するのである。この問題の鍵となるのは、当然、フェノロサ未亡人とベンガルの女流詩人サロジーニであるが、彼等についての言及は、一九一〇年の書簡にも、もちろんドロシーの手記にもみられない。『往復書簡集』の中で、パウンド自身のことばにもあるように、サロジーニとフェノロサ未亡人とに会ったという言及が出てくるのは、一九一三年一〇月二日（木曜日）付のドロシー宛の手紙においてである。「……月曜日にサロジーニとフェノロサ夫人――中国美術について書いたり、フリーア・コレクションのものをいろいろと選定したり、その他いろいろした人の未亡人――と一緒に食事にしました……」[4]とあり、ドロシーにフェノロサ未亡人のことをはじめて紹介するような書きぶりであるのがわかる。彼等が出会ったのは、一九一三年九月二九日（月曜日）ということになる。

　続いて一〇月七日（火曜日）付の手紙では、「昨夜、ハイネマンとサロジーニとフェノロサ夫人と一緒に食事をした……」[5]とあり、更に一〇月一一日付の手紙では、「フェノロサ夫人のお招きで、くだらない芝居を二つ見て、ハイネマンと一緒の食事にあずかった。彼女は、ハイネマンが私の力になってくれるものと決めてかかっているみたいだ。」[6]と記している。ここに言及されているハイネマンは、M・ビアボウム (Max Beerbohm, 1872-1956)、メイスフィールド (John Masefield, 1878-1967)、ピネロ (Pinero, 1855-1934)、そしてH・G・ウェルズ (H.G. Wells, 1866-1946) など同時代の重要な作家のものを出版して、世に出したウィリアム・ハイネマン (William Heinemann, 1863-1920) であるが、このパウンド自身の言及によって、ハイネマンの紹介によって、メァリー・フェノロサはパウンドに会ったとする、チゾム説は覆ることになる。[7]当時、ハイネマン社から一九一二年に出した『中国・日本美術史綱』の改訂版出版のためにロンドンに来ていたフェノロサ夫亡人の方が、このアメリカ生れの若い詩人

の将来をおもって、パウンドをハイネマンに引き合わせたと考えるのが妥当であろう。

この書簡集から判明するかぎりでは、一九一三年九月二九日、一〇月六日、そして一〇月一一日の、おそらくは、少くとも三度にわたる会見と、パウンドの詩作品などを読んでみた後に、フェノロサ未亡人は、フェノロサの残した文学にかかわる遺稿――「詩の媒体としての漢字考」('The Chinese Written Character as a Medium for Poetry') の草稿、謡曲の英訳および研究ノート、漢詩英訳・研究ノート等――をパウンドに委託する決意をしたように思われる。事実、一九一三年一二月一九日付のウィリアム・カーロス・ウィリアムズ (William Carlos Williams, 1883-1963) 宛の書簡では、「僕はフェノロサの遺稿の宝物を全部手に入れた」[8]と述べている。

『往復書簡集』においては、一九一三年一二月一六日付のドロシー宛の手紙の中で、すでにパウンドは謡曲翻訳の仕事に着手していることを示している。「僕はフェノロサのノートから、能（劇的牧歌(エクローグ)）の一部を剽窃した。鷲(イーグル)〔イェイツ〕はそれをなかなか魅力的だと評し、自由詩は散文にすぎないといっている。彼は、グレゴリー夫人の民話に一心不乱になっている。[9]」当時、グレゴリー夫人の収集したアイルランド民話と、古今のオカルティズムとを比較検討することに熱中していたイェイツが、パウンドがつくりあげた謡曲の英訳を通して、能に興味を示しはじめたことの確かな証言がここにある。ここでパウンドがやり出している謡曲は〈砧〉であり、それは一九一四年一〇月、『クォタリー・レヴュー』誌に、「日本の古典演劇」('The Classical Drama of Japan') として、〈羽衣〉と「フェノロサの能論」('Fenollosa on the Noh') と共に出版されることになる。

ついで、能についての言及が見られるのは、一九一四年一月六日のストーン・コティジからの手紙においてである。「僕はもっと長い日本の劇の第一部ともう少しを完了したところだ。プロセロウ (G. W. Prothero) が、〈砧〉とフェノロサのエッセイとを『クォタリー・レヴュー』に載せることを承諾した――〈羽衣〉も載せてもらえる

といいのだが。」[10]ここに言及されているのは〈錦木〉である。これは、後に、一九一四年五月号の『ポエトリ』誌上に発表されることになる。フェノロサ＝パウンド訳の謡曲の最初の出版である。これらの事実から、パウンドが、まず、フェノロサの能論――これは殆んど完全な形の講演の原稿が残されている――を読むことからはじめ、〈砧〉〈羽衣〉、そして〈錦木〉へと筆を進めていった様がわかるであろう。しかも、相当に早いスピードでおこなっている。

ところで、メァリー・フェノロサからパウンドに宛てた未公開の手紙がいくつか残されているが、その中の一九一三年一一月二四日、および二五日付の二通の手紙は、パウンド謡曲翻訳に関して重要な鍵を含むものである。彼女は、亡夫の原稿を整理し、番号付をおこない、荷作に大童であったことを伝え、まず、能関係のものを発送すると述べている。仕事は漢詩よりも能からはじめること、それがメァリー・フェノロサの意向であったこと、そしてまた、能のローマ字綴りを Nō から、フランス式に Noh に改めてはどうかと示唆している。とすると能関係の遺稿は、少くとも一九一三年一一月二四日から、一二月一六日までの間に、パウンドの手許に届き、直ちに着手したことが推測できる。

能についてはもちろんのこと、日本語の知識も皆無だといえる若い詩人パウンドの、謡曲翻訳の取組みに対する不安やしり込みを予測し、慰め、はげますフェノロサ未亡人の気持が、つぎの二五日付の手紙に感じられる。まず何から取組むべきかについて、能に関するフェノロサおよび彼女自身の好みと評価のみならず、一般の評価をも述べることによって助言を与えている。

……わたしたちには最も美しいと思われた能をあなたにいった方がよいのかも知れませんね。ところで私が、

一番におきたいと思う曲は、〈砧〉ということになるでしょう。梅若実翁も、そのような意見でした。そしてこうもいっておりました。それは、殆んど一生かかって、それも大いに精進潔斉をして、やっときちんと謡えるようになるものだと。フェノロサ教授が、特に愛好していたもう一つの曲は、〈錦木〉でした。〈弱法師〉は私が最初に聴き、よく分った曲なので、大変好きです。〈羽衣〉は、日本人能楽愛好家一般に最も好まれているものですが、人魚が海の衣を人間に盗まれるという古いケルトの伝説に、不思議によく似ている昔話です。〈隅田川〉もまた素晴らしい曲です。[11]

「かやうの味はひは、末の世に知る人あるまじければ、書きおくも物ぐさき」と、世阿弥が強い自負を込めていたと思われる作品〈砧〉が、最高の美しい曲だと見做すメァリー・フェノロサ、そして〈錦木〉を特に愛好したフェノロサ。一般の愛好家の好む〈羽衣〉。このような評価と好みについての言及が、パウンドに、フェノロサ遺稿の取組みの指標を与えることとなったと考えられなくはない。

ここで忘れてはならぬことは、パウンドが、フェノロサ遺稿との暴挙とさえいえなくはない取組みをはじめるのは、イェイツが、その頃、毎冬を過ごしていたサセックスのストーン・コティジにおいてであったことである。一九一三—一四年の冬、一九一四—一五年の冬、そして一九一五—一六年の冬に、パウンドはストーン・コティジに滞在し、イェイツのいわば秘書の役割を続けていたのである。そしてこの三年にわたる冬の季節に、パウンドはフェノロサの謡曲翻訳を完成させ、一方、イェイツは、パウンドの能への熱中・傾倒に刺戟されて、能に基づいた新しい演劇の創造の試みへと足を踏み出すのである。これらの冬のストーン・コティジが生みだした最初のみごとな結実が、*'Noh' or Accomplishment* の出版であり（あるいは『日本の高貴なる戯曲集』（*Certain Noble*

Plays of Japan, 1916）の出版であり）、一九一六年四月二日の『鷹の井戸』のロンドン初演であったのである。

Ⅲ

謡曲の翻訳の正確度という問題を別にすれば、フェノロサおよびパウンドの功績の最も大きな点は、能に対するアプローチにあるといってもよいと思う。それは、一言でいうならば、能というものを世界にすぐれた舞台芸術としてみていることであり、謡曲というものを、いわゆる「つづれ錦」のパスティーシュではなくて、文学的価値の高い詩劇としてみていることである。

能が演劇芸術であり、そのテキストである謡曲は文学であって、真面目な研究対象とするに価するものだという考え方。これは、今から考えれば、まことに当然すぎる話しであって、ここに取り立てていうほどのことではないと思われるであろう。しかしながら、このような能へのアプローチが、一九世紀末から二〇世紀初頭においてなされ、またその成果が出版されたのが一九一六―一七年であったことに注目し、更に日本における能および世阿弥についての研究の歴史の中において考えてみるならば、その価値と意義がおのずと明らかになるであろう。ちなみに、世阿弥と能の研究の端緒を開くこととなったのは、明治四二年（一九〇九年）の吉田東伍による『世阿弥十六部集』の発見と出版であったといえるが、それまでは、一般には、明治三一年（一八九八年）出版の大和田建樹『花伝書』があるだけであった。しかも、それはおそらくは桃山期に成立して、江戸時代を通じて巷間に流布していたものであるが、世阿弥の『風姿花伝』『音曲声出口伝』の一部や、その他の諸伝書を不統一のままに寄せ集めただけのものである『八帖花伝書』であったことを銘記しておかねばならない。それゆえ、'*Noh*'

or Accomplishment に言及されている『花伝書』は、いうまでもなく『八帖花伝書』である。例えば、パウンドが能の「番組」の説明に殆どそのまま使っているのがそれである。したがって、われわれは、能の五番乃至六番仕立の「番組」というとき、それは『八帖花伝書』の能の「番組」であり、分類であって、決して明治期に確立したと考えられる、われわれが一般にいっている「番組」および分類の仕方とは異なるものであることを知っておかねばならない。要するに、フェノロサが、能の研究を志した時代というのは、以上のような点のみならず、謡本そのものもテキストとしては、はなはだ不完全なものが多かったということである。

　世阿弥の著作は、その後、続々と発見され、出版公開され、それらが集大成されて、日本思想大系『世阿弥禅竹』として刊行されるのは、昭和四九年（一九七四年）のことである。同時代的に進行していたのであるが、例えば、能勢朝次、佐成謙太郎、西尾実、野々村戒三などの国文学畠の諸研究の発表を別にすれば、戦前の能研究は、野上豊一郎の綜合的研究に代表されると考えてもよいのではなかろうか。彼の『能　研究と発見』が出版されたのは昭和五年（一九三〇年）である。これと相前後して、野上豊一郎の他に、安倍能成、小宮豊隆などが能について筆を揮いはじめる。そして彼等が揃って夏目漱石門下であって、広い西欧文化についての教養を備え、巨視的な視点に立っているのは興味深い点である。彼等の巨視的な視点とアプローチの背後には、フェノロサ＝パウンドや、A・ウェイリー（Arthur Waley, 1889-1966）をはじめとする外国人の能楽研究の影響が、直接・間接にあったと見てとっても法外な解釈とはいえないだろう。

　このようにして、つづれ錦のパスティーシュとして、軽んじられていた謡曲を文学的価値をもった作品と見做し、更に演劇芸術として能を評価し、研究してきた成果の一つとして、特にここであげておきたいのは、横道万里雄・表章両氏による日本古典文学大系『謡曲集』上下（昭和三五・三八年）のテキストである。頭注はいう

までもないことだが、テキスト本文の傍に、専ら観世流のものであるが、その型付に依って、型・ふり・動作など、演出・演技に関することを可能なかぎり、すなわち読者がそれぞれ舞台を心に描けるように、付記していることである。このような形のテキストは、能というものが特殊な舞台芸術であって、例えばシェイクスピアの戯曲が、それ自体完全であるようには、謡曲はそれだけでは完全ではないという事実から必然的に生まれたものである。ところで、フェノロサは、これに似た試みをすでに実行しているのはおもしろいことである。フェノロサが試みた謡曲の全訳一六篇のうち、六篇には、演出・演技の解説がマルジナリアとして附加されている。殆んどのものが未公開であるが、R・テイラー (Richard Taylor) によって発表されたいくつかのフェノロサの草稿を見れば、演出・演技に関するマルジナリアは相当くわしいことがわかる。⑫

残念なことは、パウンドがマルジナリアをすっかり削除してしまったものを出版したことである。能を特殊な舞台芸術だと見做しているものにとっては、この削除は、能の充分な理解のためには致命的なことだったように思われるだろう。とはいえ、パウンド自身は、能という演劇芸術は、テキストである謡曲はその一部でしかないことを、強く意識していたことは、*'Noh' or Accomplishment* の序文に記していることばからも明白である。

読者は、ことばがこの芸術の一部でしかないことを忘れてはならない。ことばは、音楽、そして儀式的舞踊と混然と一体になっているのである。このような謡曲は、音楽に耳を傾けるように、吟味して読まなければならない。⑬

このような助言も、能にはじめて接するであろう多くの読者には、とりつく島もないわけである。しかし、パウンド自身の立場を考慮に入れるならば、フェノロサが書き残した能の演出に関する注釈を取り入れるのは至難の

業であるというほかないものであったことは確かである。

すぐれた宝石職人には、原石をみがき上げて、みごとにカットする技術の前に、その原石のなかに潜在する宝石のヴィジョンを見抜く力がなければならない。他人の詩作品に手を入れて、みごとな詩に変容させる、言葉の魔術師パウンドのするどい詩的感性は、丁度この宝石職人のそれに似ていなくもない。しかし、それは、謡曲の翻訳の場合には役立ったが、このフェノロサの能演出のマルジナリアを取り入れる仕事には通用しなかった。それが有効に働くためには、その上に、能についての知識はいうに及ばず、観能の実際、日本語、あるいは文化についての知識等々、そして、とりわけて、演劇的感性・想像力が必要かくべからざるものであったが、これらはすべて、パウンドにはないものねだりであった。

能のテキストである謡曲は、いわゆる西欧演劇の戯曲とは等価ではない。能は、ことばがその芸術の一部でしかなく、音楽や舞踊と一体化してはじめて完全な演劇として成立する、いわば象徴主義的・全体演劇的性格をもった特殊な舞台芸術である。それ故、謡曲の読者は、当然これらの点に注意を払って読まなければならないと、パウンドは助言しているわけであるが、これは、一般読者にとっては、鍵の閉った部屋の中に鍵なしで入れ、というのと同じであって、はなはだ迷惑な話しであろう。しかしながら、この点に関しては、鍵なしで、部屋の中に入ってしまう超能力の持主、すなわちパウンドの「理想の読者」が、いつも傍らに控えていたのである。その人は、いうまでもなく、イェイツであった。彼は、もちろん能の完全な知識も、日本語の知識も、まして能を見たこともなかったけれども、不完全なテキストから、象徴主義的・全体演劇的特殊な舞台芸術である能の舞台を具体化して受け取ることができる演劇人としてのすぐれた資質と経験を具えていたからである。おそらくイェイツは、パウンドの訳した謡曲のことばに、音楽のように耳を傾けたに相違ない。そして、極言すれば、そのよう

な「理想の読者」イェイツのために、パウンドは翻訳の完成に更に傾倒していったのではあるまいか。

パウンドはまたつぎのように記している――

戯曲を読んで、舞台の情景を想像する習慣のある人ならば、それが、近代演劇の舞台とも、また西欧中世演劇のそれとも異質のものであっても、能の舞台を想像し、また不完全なことばが、音楽や動作によってふくらまされていく様を感じとることはそう困難ではないだろう。

更につづけて、能を定義していく――

それは象徴的な舞台であり、仮面劇であり――少くとも亡霊、神、そして若い女性には仮面が用いられる。それは、イェイツ氏ならびにクレイグ氏が共によしとしてやまないような演劇である。⑭

一般読者に、能という部屋の中に入る鍵を与えることを断念せざるを得なかった言訳けのようにきこえないこともないが、それ以上に、パウンドの能に対する取組みの背後には、つねに演劇人イェイツの存在があったことを強く感じることばである。イェイツが、一九〇〇年頃から、当時のアンチ・リアリズム演劇の旗手であったゴードン・クレイグ（Gordon Craig, 1872–1966）の演劇の理念と実践に強い関心を抱き、一九〇九年から一二年にかけては、クレイグの協力によって、『砂時計』（*The Hour-Glass*）のアベイ座上演を実現させ、更に舞台装置などの改良を試みたこと、そしてまた、一九一〇年一〇月の、『マスク』誌に、イェイツの重要な演劇論の一つ「悲劇的演劇」（'The Tragic Theatre'）が載った。そしてまた、イェイツのいわゆる「舞踊家のための劇」をはじめとする後期の劇の演技プランには、ゴードン・クレイグの「超マリオネット」論の影響が、そして又、その装置や照

明の点でも、クレイグの実験の反映があるようにみえる。

能は、イェイツとクレイグが共に是認してやまないような「象徴的舞台」(a symbolic stage)であり、「仮面劇」(a drama of masks)であると指摘することによって、パウンドは、イェイツの演劇の理念が、能という特殊な舞台芸術とぴったり一致すること、いいかえれば、イェイツの演劇の理念の確証が、能の中にあることを見てとっているようである。そしてこのパウンドの証言の背後には、能への傾倒と没入を深めていったイェイツ自身の姿が感じられないだろうか。

パウンドがフェノロサの残した能の演出に関するマルジナリアを削除してしまい、一般読者に不完全な能の姿しか伝えなかったということは、能の翻訳・伝播という観点からすれば、残念なこととすべきかも知れないが、少くとも演劇人イェイツの側から見るならば、それ程には惜しいことではなかったように思われる。私自身をふり返ってみても、出来るかぎり完全なかたちで能がイェイツに伝っていたならば、また、イェイツが能を実際に観ていたならば、どんなにかすぐれた能劇を創り出したことであろうと想像して、パウンドの仕事ぶりに憤懣やるかたないおもいをしたこともなきにしもあらずだが、これは大間違いであって、いうならば、われわれ日本人の自分勝手な思い込みに他ならない。芸術の創造の問題は、決してそのようなところにあるのではない。極言をあえてするならば、反対に、パウンドの完全とはいい難い翻訳・伝播の仕方であったればこそ、イェイツは、そこに、自分自身の演劇の理念を投影させて、自由に演劇的想像力を羽搏かせ、それを「舞踊家のための劇」として再生することができたのではないだろうか。

フェノロサの謡曲の試訳とパウンド版の訳との比較の問題、すなわち、どこまでがフェノロサ（および平田禿木）の責任で、どこまでがパウンドの責任かという興味深い問題の研究は、フェノロサ草稿の研究が進み、その

結果が公刊されれば直ちに片付く問題である。しかしながら、ここで注意しなければならないことは、少くともイェイツと能という問題の視点からは、あまり重要な問題ではないといえる。何故ならば、イェイツにとって、能とは、パウンドが完成したもの——それが完全とはいい難いものであったにしても——以外の何ものでもなかったはずだからである。つまり、われわれが *'Noh' or Accomplishment* において見ることができるもの、それが、イェイツにとっては、能の殆どすべてであったのである。

Ⅳ

パウンドは、*'Noh' or Accomplishment* の序説の中で、西欧演劇の伝統との比較・相異という観点から、能の特質を三点に要約している。

㈠日本においては、純演劇と大衆演劇との間には、発端から、明確な区別があった。ただ単に現実を模倣するだけの舞台は軽蔑されてきた。

㈡能は、筋立（プロット）という西欧演劇の約束ごと（コンヴェンション）とは全く異ったやり方で、自然に対して鏡をむける。すなわち、五つの、または六つの劇が順序正しく演じられる演能は、完全な生の儀式をみせるのである。そこでは、ある種の状況・問題が設定されて、分析されていくのではない。演能は、生と再生の完全な図式を提示し、つまり象徴的に表わすのである。

　個々の劇は、大抵よく知られた状況を、例えば、周知のオイディプスが、周知の窮地に追いつめられる、ギ

リシャ劇に似た方法で扱う。

㈢能の伝統は連綿と続いているので、完全なかたちの演能の中には、西欧の舞台からは消え失せてしまった数多くの要素――道徳寓意劇(モラリティ・プレイ)、秘蹟劇(ミステリーズ)、ミサの舞踏といった今はもうすっかり演劇的意味を失ってしまったもの――がみられるのである。⑮

ここで、パウンドは、能と西欧演劇という二つの全く異質な伝統をもつものを比較し、その結果として抽出された能の特徴に、更に、クレイグやイェイツのいわゆる象徴主義的全体演劇の理念を重ね合わせて、演劇的意味付けをおこなっていると見ることができる。イェイツの演劇の理念と実践が、パウンドの能の価値と意味の発見に強い影響があったことが、これらのことばの背後にはっきりと感じとることができる。

このように、パウンドが要約している三つの能の特質のうちで、演劇人イェイツに、最も創造的な結実をもたらすこととなったのは、初期のイェイツが、すでに、様々なかたちで理論付け、実践してきたものと類似した点をもつ第一の、あるいは第二の点ではなくて、最後の特質である。つまり、近代のリアリズムをバック・ボーンとする西欧演劇からは、全く姿を消してしまった要素が、能の中には、完全なかたちで生き残っているという点であった。そして、中でも特に、イェイツの演劇的想像力を刺戟し、狂喜させたのは、能という舞台芸術の中において、支配的な役割をなおも果たしている「超自然的要素」であったのである。

フェノロサは、彼の「能論」の中で、能の本質をつぎのように指摘している――

能の美と力は集中にある。すべての要素――衣装、動作、詩、音楽――が一体となって、単一の明確な印象を生みだす。劇はそれぞれ、何か基本的な人間関係とか感情を表現している。……一つの曲のために、このよ

うな強烈な感情の一つが取りあげられ、強烈にして純粋な扱い方によって、普遍性の極みにまで高められる。[16]フェノロサは、能の本質を「感情の統一」(Unity in emotion) に見出している。イマジズムの詩人パウンドは、これを更に、「イメジの統一」(Unity of Image) という有名な理論へと展開させていくのである。フェノロサは、更につづけて、能の最も顕著な特質を、「超自然的要素」に見出してゆく——

結局のところ、これらの劇の最も顕著なことは、霊的存在が、信じがたいほど完璧にとらえられていることだ。これらの劇では、生身の人間よりも、英雄たちが、あるいは亡霊さえもが、多く扱われている。その作者たちは、亡霊の心理学の大家であった。超自然が、このように大きな、親密な役割を演じている演劇は他にはない。[17]

能の中では、神々、物語・伝説・歌物語に登場する主人公たちの亡霊、また、杜若、桜、柳、芭蕉といった草木の精にいたるまで、「超自然なるもの」が登場するのみならず、重要な中心的役割を演じるのである。このような能の中の「超自然的要素」に対して、オカルティズムの大家イェイツならぬ若い詩人パウンドが、最初のうちは、異和感、当惑、苛立ち、不信、敵意の感情を抱きながらも、ついには、「不信の停止」(suspension of disbelief) を確保するにいたる努力のあとを、彼のことばの端々に感じ取っても不思議ではない。

〈須磨源氏〉は、劇的とはいいがたい曲であるが、その面白さは、要するに、「超自然的存在の顕現」を、今か今かと待っているサスペンスにあると述べたのち、パウンドは、つぎのように記している——

読者は、たとえ幻であれ、過ぎ去った歳月に失われてしまった美を、「光り輝やく過去のおもかげ」を見た

いと切望するワキ僧に共感を感じることができなければ、このサスペンス感を味わうことはできないであろう。このような共感は、何の苦もなく得られるとはいえない。それは、われわれにとっては、あまりにも異常であって、意識して努力をしなければ、その中に入り込めないような心の状態である。しかしながら、ひとたびこの敵意の感情を克服し、能の世界の中に入り込むことができれば、その時には、目の前に新しい美の世界がひらけることは必定である。私には、これが試してみる価値のあることだということがよく分ったので、ひとつ他の方々も試してみられたらいかがだろうか。⑱

パウンドにとっては、「超自然的要素」を包含する能の世界は、意識して努力しなければ入り込むことができなかったのに反して、フェノロサにとっても、イェイツにとっても、それは、何の抵抗もなく、いとも易々と、狂喜さえして入り込むことができる「新しい美の世界」であったのである。この意味において、イェイツは、パウンドにとって、「理想の読者」であり、その上に「新しい美の世界」への導師でさえあったといっても法外ではあるまい。

ここで注意しなければならないことは、能にはその成立の長い歴史があり、丁度地層のように、時代が形成した層がみられることである。したがって、例えば、世阿弥の代表作といえる<井筒>のような、王朝古典物語や和歌の貴族的伝統に基づいた、いわゆる幽玄の能と目される曲は、能の地層の表層を形成するものであって、その底には、伝統的な民俗信仰に根ざすアルカイックな基層が存在するのである。いいかえるならば、今日、能の極致と見做されている<井筒>のような、女性を主人公とする複式夢幻能形式の曲は、要するに、このアルカイックな基層を支えている伝統的な民俗信仰に属する題材を、文芸化・芸術化・貴族化、つまり幽玄化していった

結果であったといえるであろう。アイルランドの伝統的な民俗信仰に深く傾倒していたイェイツが魅せられたのは、いうまでもなく、幽玄化された表層の能ではなくて、伝統的な民俗信仰が直接的にあらわれている深層の、アルカイックな構造をもつものであった。したがって、幽玄の能と、イェイツの「舞踊家のための劇」とをただ並べてみても、そこからは興味ある比較の結果は生まれはしないのではないだろうか。

一つの一見したところ何の変哲もない箱がある。その箱の蓋が、何かの拍子に開くと、その中には、もう一つ箱がおさまっている。そしてその中には、またもう一つの箱が入っている、という風な玩具があるが、この入れ子になった箱のように、能の基層を支えている伝統的、民俗信仰の世界観は、日常的現実の次元の中に、超自然の世界が伏在する構造をもっていると見ることができよう。そしてこの入れ子構造の世界こそ、近代の西欧の世界から消失し、あるいは地下の世界に閉じこめられるかして久しいものである。というよりも、入れ子になった現実・自然の箱の蓋をあけて、その中に伏在するもう一つの実在の姿をのぞき見る術を、近代西欧世界は失ってしまったのである。

「ドラマ、それは何事かが起こるものであり、能、それは何者かが現われるもの」[19]と言ったのは、フランスの劇詩人ポール・クローデル（Paul Claudel, 1868-1955）であったが、これは、現実と超自然とが、相互作用、あるいは相互浸透をする、いわば入れ子構造をなしている世界に、祭祀・演劇的表現を与えたものである能の本質を、みごとについた定義であるといえる。イェイツが、フェノロサ＝パウンドを介して能というものに触れた時に、そこに直観したのは、西欧の演劇の伝統が喪失した「超自然的要素」が、そのままに演劇的生命と意味を保って活動していることであった。何故なら、演劇人イェイツにとって、この入れ子構造の世界に演劇的表現を与えて、その演劇的意味と生命をとりもどそうというのが、長年にわたる演劇的課題であり、これまでは舞台の上で成就

することがなかった夢であったからである。

イェイツにとって何よりも問題であったのは、クローデルに倣って言うならば、内部に超自然を伏在する入れ子構造の実在世界の蓋が、何かの拍子に開いて、そこから何者かが現われる、その何者かの現われ方を、いかにして舞台の上に現実化させるかということであったが、彼は、ついに、この何者かの顕現という現象に演劇的表現を与えることができる演劇形式と仕掛けを、能の中に発見することができたのである。ちなみに、『鷹の井戸』のロンドン初演の一週間前に、そのリハーサルに没頭していたイェイツは、グレゴリー夫人に、その発見の確信とよろこびを吐露して、「私は、ついに、自分にぴったり合った演劇形式を発見したと信じている」[20]と、書き送っている。つぎに、この「何者かの現われ方」に焦点を据えて、能、フェノロサ＝パウンドの英訳、そしてイェイツの劇作品を比較考察してみることにしたい。

V

まずはじめに、メァリー・フェノロサによれば、殊のほか、フェノロサが好きであったという〈錦木〉を例にとって、「何者かの現われ」を舞台の上に現実化していく仕掛けをみてみよう。

所は陸奥の狭布の里。旅の僧が、腕に細布をかけた女と、美しく飾った木をもった男に出会う。そして、その細布が鳥の羽根で織った布であること、その木は錦木といって、男が求愛のしるしとして、想う女の家の門口に立てるものであることをきく。女は逢うと心に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。男は、三年の間、毎夜、錦木を立てつづけたが、女は家の中で細布を織って顧みなかった。男

は悶死し、女は祟られて死んでしまった。このあわれな悲恋の男女を葬った古塚へと、この里の男と女は僧を案内する。そして、彼等は、二人ともに塚の中に姿を消してしまう。僧が塚のかたわらで読経をしていると、いつの間にか夢に誘われる。その夢の中で、二人の亡霊が現われ、生前の悲恋の様を再現して懺悔し、終に見出した妹背の逢瀬をよろこぶ舞をまう。〈通小町〉と同じく、女に憑く男の執念を主題とした深層にあるアルカイックな面を強く残した曲である。

この能の舞台の上における入れ子構造の劇的表現は、まず第一に、前場が現実の世界であって、後場になって、そこに超自然の世界が現出するという、その複式夢幻能の構成の中に見られるのはいうまでもない。しかし、この能において、特に注目すべき点は、現実の時間・空間が、異次元の時間・空間へと浸透して、移行していく様を、演劇的現実として舞台の上に実現してみせるのは、「作りもの」と「引回し」という誠にシンプルで、しかもユニークな仕掛けの使用によってであることである。

後見が、古塚をあらわす「作りもの」に「引回し」をかけて舞台の大小前に置く。「次第」の囃子で、旅僧姿のワキ・ワキツレが登場する……こういう風に能〈錦木〉ははじまる。「見えないもの」というコンヴェンションが用いられている。劇の進行とともに、この見えないものが見えてくる。そして更に、エリオットの「能とイメジ」にならって言えば、劇的意味をもったものとして、つまり、能の「興味の焦点と構成の中心」(the focus of interest, and centre of construction)[31]として、われわれの想像力をかきたてるものになるのである。

前場においては、すべて、現実の世界であることが強調される。古塚は、その現実の一部としてそこに在るにすぎないが、しかし、その古塚の中に、現実の人間とみえた里人の男女が消えてゆくことで、前場は終るのである。アイの「語り」があって、僧の待謡で、後場がはじまる。塚の前で読経する僧の夢の中で、すべてが展開す

るという点が強調される。目の前の古塚が、夢というタイム・トンネルを通過して、時間が逆行し、二人の男女のかなえられなかった悲恋の現場へと変容する。女が内で細布を織り、男は門口へ錦木を立てる。その人家に変ってゆくのである。そして、この変容が、単に、「引回し」の布を（後見が）下ろすという行為によって現実化されてゆくのは、興味深い点であろう。

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。

「作りもの」の「引回し」が下ろされると、そこに異次元の世界が現われる。現実の中に、超自然が入れ子になって伏在する世界構造が、舞台の上に、演劇的リアリティをもって現出することになるのである。みごとな仕掛けである。

この「超自然的要素」を舞台の上に演劇的リアリティをもって現実化することとは、シェイクスピアの場合のように、昔から西欧演劇の中でも問題になってきたことである。しかしながら、例えば『マクベス』のバンクォの亡霊の場合のように、実際に登場させなくても、殆ど何の支障も来たさないというのが多くの場合である。この超自然なるものの実在性は、それほど切実な問題とはなっていないからである。それに反して、イェイツの場合は、超自然なるものの現われは、人間の内的心理の結果するものという解釈だけでは済まないものがある。彼にとっては、能の場合と同じように、超自然の世界は、現実の世界と同じく、共に実在性をもっているが故に、この問題は避けて通ることが出来ないものであったといえよう。イェイツの晩年の『錬獄』では、舞台奥の廃屋の

窓に灯がともり、二人の男女のシルエットが映し出される、という仕掛けによって問題の解決を計っている。[22] この仕掛けに、〈錦木〉の仕掛けの影響を見出しても当然のことであろう。ここでは、『鷹の井戸』に続いて書かれた『エマーのただ一度の嫉妬』(*The Only Jealousy of Emer*) の場合をとりあげて、〈錦木〉の仕掛けと比較してみたい。[23]

『エマーのただ一度の嫉妬』は、『鷹の井戸』よりも、また同年に出版された『骨の夢』(*The Dreaming of the Bones*) よりも、マスクやダンスの用い方、また作劇法の点においても、はるかに実験的でありながら、同時に、劇的にもすぐれた作品である。その主題が女性の嫉妬であるという点から、この劇は、しばしば、〈葵上〉との類似性が指摘されることがあるが、私には、〈錦木〉の方が構造的に類似性をもっているように思えるのだが、どうであろうか。

まず、登場人物から見てみよう。英雄クフーリン (Cuchulain) の妻エマー (Emer)、その情婦であるイスナ・イングバ (Eithne Inguba)、そして劇の終りで蘇生するクフーリン、以上が現実の世界に属する人物である。そして、海の波の底の国の妖精の女ファンド (Fand)、その敵対者であるブリックリウ (Bricriu)、そしてファンドの虜となっているクフーリンの亡霊、これが異次元・超自然界に属する登場人物である。劇は、単純化して言えば、クフーリンの亡霊をめぐって、エマー (現実の人間の女) とファンド (異次元の存在の女) とが争い合って、終には、エマーが、生き返えった後のクフーリンの愛を永久に放棄するという自己犠牲によって、クフーリンの亡霊、つまり魂をとりもどす、言いかえれば、クンーリンを蘇生させるという話である。

この劇は、次元を異にする二つの世界にまたがって展開する構成をもつわけであるが、この入れ子になった世界構造は、複式夢幻能の場合のように、前場・後場に分ける複式仕立ではなくて、単一の裸の舞台の上に、二つ

の世界が並置されるという手法を用いて実現されるのは、イェイツの独創と見做してもよいであろう。

楽師たちが、舞台前面中央に登場、長い布をひろげて畳む、幕開きの儀式が終ると、まず、観客の目が注がれるのは、㈠舞台脇、もしくは舞台奥に設けられたカーテンを引きまわしたベッド（作りもの）に横たわる脱魂状態のクフーリン、その側に佇む妻エマー。㈡舞台前面中央に、まるで胎児のように踞る、もう一人のクフーリン（同じ恰好をしている）――これは海底の国で、ファンドの虜となっているクフーリンの亡霊であることがあとでわかる。ここで、現実には見えないというコンヴェンションを用いているのは、＜錦木＞の古塚（作りもの）が、舞台に最初から置かれているのと同工である。踞るクフーリンの亡霊は、そこに存在しているのだけれども、現実の人間の女であるエマーには見えない。つまり、われわれ観客の目にも、見えながら見えない存在なのである。

ファンドと、そして彼女の虜になっているクフーリンの亡霊が、エマーの目に見えるようになるのは、そしてまた、この異次元の世界が、われわれ観客に現われるのは、一体どのような仕掛けによるのであろうか。能の複式構造および「作りもの」と「引回し」による手法と異り、イェイツは、二つの異次元の世界と存在を、同一の舞台平面の上に並置（juxtaposition）させておいて、その二つの世界の境界を自由に越えて、移動することができるもう一つの異次元の存在を、エマーの前に現出させることによって実現させてみせる。少しばかり deus ex machina のきらいはあるが、とにかく、何者かの現われを、何者かの現われを使ってみごと舞台の上に現実化するわけである。ファンドと対立する異次元の存在であって、海の底の国の争いの仕掛人ブリックリウの超能力と働きによって、ファンドの誘惑に落ちなんばかりのクフーリンの亡霊の姿が、妻エマーの目に見えてくるのである。この異次元の存在ブリックリウの現実世界への侵入の仕方は、ある意味では、能的であるといえなくはない。

波と死闘の果てに、クフーリンは、いま、意識を失ったまま、生死の境をさまよっているのである。その脱魂状態にあるクフーリンの体に憑依（possession）することによって、ブリックリウは、エマーの前に現われるわけであるが、これは、能の古層をなすといわれている脇能における神々の顕現の仕方や、「憑き物による物狂」の能の、いわゆる憑依現象とよく似ていると見ることができる。[24]あるいは、エマーの側からいえば、丁度ワキ僧が夢におち入るように、超能力の持主ブリックリウの力によって、夢に似た状態に入ると見てもよかろう。すべては、エマーの見る夢の中の出来事というのである。

この「憑き物による物狂」の超自然なるものの現われ方を、イェイツは、「舞踊家のための劇」の第一作目である『鷹の井戸』において効果的に用いているのは周知のことであろう。不老不死の水の湧き出る井戸を守る鷹の女が、「妖精の女」(The Woman of the Sidhe) に取り憑かれて、シャーマニスティックな物狂いの状態 trance におち入り、舞い踊る時、劇はクライマックスに達する。

このように見てくると、イェイツと能の関係を考察する場合、例えば、『鷹の井戸』と〈養老〉との類似点の指摘にみられるように、単なる表面的な主題の類似性にのみ注目するよりも、むしろ、イェイツの劇と能の構造に焦点を合わせる方が、よりみのり多い結果を生むのではないだろうか。

ところで、古塚をあらわす「作りもの」と「引回し」のコンヴェンションと仕掛けに関しては、パウンドは何も言及していないし、フェノロサは〈錦木〉の英訳草稿ノートには、演出・演技に関するマルジナリアは残してはいないのである。また、二人の男女が、前場の終わりで、どのようにして塚の中に入っていくのか、そして、後場になって、どういう風に二人の亡霊が現われるのか、古塚がどういうような形で、舞台の上に存在するのか、それとも存在しないのか、そしてその古塚が、どういう具合いに、光り輝く人家に変容していくのか、それらに

ついては一切何も書き残されてはいない。このような特殊な舞台芸術である能を成立させている重要な要素への言及の不在は、正確な能の伝播という観点からすれば、当然のこととして問題になるであろう。しかしながら、これまでその一端を見てきたように、イェイツが創り上げた演劇という視点に立てば、それは、演劇人イェイツが、パウンドの完全とはいえない謡曲の翻訳の「理想の読者」にほかならなかったことの確証となってくるであろう。能の演出・演技に関するマルジナリアが削除されたこと、あるいは不在であったことは、かえって、イェイツの演劇的想像力を刺戟することとなり、模倣に終わらない独自のものを創り上げることを可能にしたと、決論しても法外とはいえないであろう。真の意味の同化と創造とは、このようにして生まれるのかも知れない。

附記　本稿の一部は、一九八五年五月一九日、日本英文学会第五七会大会のシンポジウム「現代文学の形成者パウンド」において口頭発表したものである。なお、ここにおいて使用・参照したフェノロサ関係の資料は、本学同僚の村形明子氏の好意によるものであることを記して、謝意を表したい。

注

① Cf. Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (Penguin Books, 1974), p. 84-5.
② T.S. Eliot, 'Ezra Pound,' Walter Sutton ed., *Ezra Pound, A Collection of Critical Essays* (Prentice-Hall, 1963), p. 17.
③ *Writers at Work*, 2nd Series (Penguin Books, 1977), p. 49.
④ Omar Pound and A. Walton Litz ed., *Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters 1909-1914* (New Directions, 1984), p. 264.
⑤ *Ibid.*, p. 267.
⑥ *Ibid.*, p, 270.
⑦ Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa: The Far East and American Culture* (Yale U.P., 1963), p. 222.

⑧ D. D. Paige ed., *The Selected Letters of Ezra Pound* (New Directions, 1970), p. 27.
⑨ *Op. Cit.*, p. 287.
⑩ *Ibid.*, p. 293.
⑪ Letter from Mary McNeil Fenollosa to Ezra Pound, 25 November, [1913?], Beinecke Library. 村形明子氏の transcription を使用させていただいた。
⑫ Cf. Richard Taylor, 'The Notebooks of Ernest Fenollosa', *Literature East and West*, 15, No. 4 (Dec. 1971), pp. 533-76.
⑬ Ezra Pound & Ernest Fenollosa, *The Classic Noh Theatre* (New Directions, 1959), p. 37.
⑭ *Ibid.*, p. 4.
⑮ *Ibid.*, pp. 11-12.
⑯ *Ibid.*, p. 69.
⑰ *Ibid.*, p. 70.
⑱ *Ibid.*, pp. 26-27.
⑲ Paul Claudel, 'Nô', *Oeuvres en Prose*, 1965, p. 1167.
⑳ W. B. Yeats, *Letters* (Macmillan, 1955), p. 610.
㉑ T. S. Eliot, 'The Noh and the Image', *Egoist*, 4, No. 7 (August 1917), p. 103.
㉒ 拙稿「イェイツと能—夢幻能の構造と劇作法をめぐって」（大浦幸男編『イェイツの世界』山口書店　昭和五三年）参照。
㉓ 拙稿「イェイツの『エマーのただ一度の嫉妬』と能の劇作法」（『英文学評論』第五十集）参照。
㉔ 北川忠彦『世阿弥』（中央公論社　昭和四七年）、金井清光『能の研究』（桜楓社　昭和四二年）参照。