

エズラ・パウンドと能

——出会い、そして展開

成 惠 姉

はじめに

日本の古典演劇である能を西洋に広く、そしてすぐれた「文学」として紹介したのは、アメリカの詩人エズラ・パウンド Ezra Pound (一八八五—一九七二) である。パウンドと能との出会い、そしてその結果として生まれた能の英訳集⁽¹⁾についてはしばしば取り上げられており、特にこの訳集に触発されたアイルランドの詩人・劇作家イェイツ W. B. Yeats (一八六五—一九三九) が、その後、能をモデルとして一連の劇作品を書いたことは広く知られているといふのである。

パウンドと能とのかかわりについては、この英訳集が出版された前後の時期を中心にして、主に論じられてきた。例えばフエノロサの能の遺稿がパウンドに渡った経緯、フエノロサの原稿とパウンドの訳との比較、パウンドとイェイツの親交、パウンドを媒介としたイェイツの一連の詩劇の創作などがそれである。そしてもう一つの焦点といえば、パウンドの詩における能の影響についてである。これらの問題はそれぞれ専門的な立場から細かく分析されてきた。しかしパウンドと能とのかかわり合いを、一時期に限定せず、能との出会い以降から最晩年に至るまでの長い道のりを通して概観したものは少なかつたようだ。

パウンドと能とのかかわり合いは長年に及んでいる。パウンドは若い時分、イェイツ同様、自らも能をモデルとした一連の作品を書いた⁽²⁾。また、能の様式によって上演されることを願って、ギリシヤ悲劇の翻訳を試みたりしている。⁽³⁾また、フエノロサや梅若実を覚えていた人に会いたいという旨の手紙を当時のローマ駐在の日本大使に送ったり、能の記録映画をアメリカの大学に備えるべきである

と主張したりするなど、晩年に至るまで彼の能への関心は消えることがなかった。このように、パウンドの示した能への関心と、それを西洋の人々に紹介しようとして彼が注いだ努力には、並々ならぬものがあった。

そこで本稿では、先行研究やパウンドについて書かれた伝記、そしてパウンドの残した書簡などを手がかりに、パウンドと能との長年にわたるかかわりについて考えてみたい。

一 能の英訳

一九一三年、ロンレンでは一冊の能の英訳の単行本が出版され、それやかな反響を呼んだ。マリー・ストーペス Marie C. Stopes の『昔の日本の劇——能』*Plays of Old Japan, the Nō* ⁽⁴⁾ がそれである。

能は既に何人かの西洋人たちによって紹介、翻訳され、西洋の読者たちに徐々にその全貌を現わしつゝはあったが、しかし、一冊の單行本として出版されたのは、これがおそらく最初のものと思われる。

能の英訳は、十九世紀の末から、ションベーン B. H. Chamberlain' アストン G. Aston' プリンクリー F. Brinkley' カンヘム G. Sansomなどの手によってなされてきたが、しかしこれらの訳は、学術的な刊行物に載つたものか、あるいは日本の歴史や文学史を扱つた本のなかの一部として取り上げられたものが大部分で、訳の文学的価値よりは、西洋に能という劇芸術の存在を紹介したというと

ころにむしろ大きな意義があつたといえる。⁽⁵⁾

それに対し、ストーペスの『昔の日本の劇——能』は、能についての詳しい解説と、幾篇かの能の英訳を一冊の本に収めた、能についてのはじめての専門書といえる。この本の三分の一以上を占める解説はきわめて充実しており、訳も、ところどころに見られる不自然な表現——おおむね原文に忠実であろうとするところから生じる——を除けば、良い出来映えを見せていくといえる。この本は、出版当時高い評価を与えられた上、その後も版を重ねていたことなどが、能を英語圏の読者に知らせるのに重要な役を果たしたこととが窺える。さらには、ストーペスのこの仕事が発端となって、西洋の文芸の中に能が取り入れられるようになつたことも注目すべきことであろう。

この英訳集には、『求塚』『景清』『闇田川』の英訳と『田村』の梗概が収録されているが、その中の『闇田川』は、一九一七年にクラーレンス・レイボールド Clarence Raybould によってオペラ化され、ベーミンガムで公演されたといわれる。⁽⁶⁾ また、ストーペスが能のなかで最もすぐれた作品と考えていた『求塚』は、イギリツの創作（最晩年の『煉獄』という詩劇）のインスピレーションの源のひとつとなつた可能性が高い」とも注目すべき点である。このようなことを考え合わせると、ストーペスのこの一冊が西洋の能の受容の歴史においても意義は大きいといえる。

ところで「昔の日本の劇——能」のなかの能の訳は、ストーブス一人の手によるものではなく、一人の日本人との共訳によつてなされたものである。その日本人とは、当時東京帝国大学理科大学長であつた桜井錠二（一八五八—一九三九）で、この訳集は、能に造詣の深かつた彼の助力によつてはじめて生まれ得た書物なのである。

ストーブス（一八八〇—一九五八）といえれば、社会改革者あるいは婦人福祉運動の先覚として、あるいは『結婚愛』*Married Love*（一九一八）の著者として知られる人物であるが、一見能とは縁のうすいようく見える彼女が、能の英訳の仕事を手がけるようになつたのは、実は研究のため約一年半の間日本に滞在したことがきっかけとなつてゐる。⁽⁸⁾ 彼女が来日したのは、一九〇七年（明治四十年）八月で、日本を去る一九〇九年一月までの間、東京帝国大学理科大学に所属して研究に勤しむ傍ら、能に親しみ、また、桜井の協力を得て幾篇かの能の訳を手がけた。英訳集の完成は、彼女が研究を終えイギリスに帰つてから約四年後のことだが、その間ストーブスと桜井は、文通によつてこの仕事を進めていたといわれる。

ストーブスはもともと演劇に深く興味をもつており、生涯において数篇の劇作をも残しているが、その彼女が、日本滞在中能に惹かれたのは、能の音の響き、特に謡の響きに魅了され、強い感動を受けたからで、その心境は『昔の日本の劇——能』にもありありと書き記されている。⁽⁹⁾

日本滞在中に培われた能への興味が単なる異国趣味に終らず、能の英訳へとつながつた早い例は、よく知られている通り、フェノロサ Ernest Fenollosa（一八五三—一九〇八）の場合である。東洋美術研究家として多くの業績を残したフェノロサは、当時能樂界の名人として知られた梅若実の下で能を学んだが、彼を梅若実に紹介したのは、やはり日本滞在中能に親しみ、謡を習つていたモース E. Morse（一八三八—一九一五）であったといわれる。モースは晩年、「電車の中で謡曲『鞍馬天狗』を聴りだして、車中の人に驚かせた」という逸話も伝えられるが、そのモースに連れられて、フェノロサも能の世界に踏み入り、それがきっかけとなって、能の英訳の仕事が始められた。フェノロサは梅若実やその息子たちに能を学ぶ傍ら、平田秀木（一八七三—一九四三）の助力を得て能の英訳を手がけた。しかしその仕事は、フェノロサが一九〇八年、ロンドンで客死したため、未完のままに終つたのである。

既に触れたように、ストーブスの本がロンドンで出版され、さきやかな反響を呼んだのは一九一三年のことであったが、その同じ年の暮れに、フェノロサの能の訳稿は、偶然にも一人のアメリカ人の文学青年の手に渡された。バウンドである。フェノロサの能の訳稿を託されたバウンドは、ストーブスの本をはじめ当時能について書かれた本を涉獵し、また彼女を訪ね助力を求めるなど、遺稿の刊行のため、並々ならぬ情熱を注ぎ、この仕事に取りかかった。そして

三年後、フヨーノロサの残した仕事は、'Noh' or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan (『能——日本古典演劇研究』) 以下の「能」と翻訳が付く) 以下几个題で世に著わされるようになる。この、英語圏ではスープスに次ぐ二番目の単行本の能訳集は、やがて五年後の一九二一年に出版された。アーサー・ウォーリー Arthur Waley の能訳集とともに能を、西洋世界に、すぐれた文芸作品として知られた重要な一冊である。

II 能との出会い

ペウンドは、現代文学に大きな影響を与えた詩人としてのみならず、英語圏以外の国の文学の紹介・翻訳にも多くの業績を残したことでも知られる。そのなかの一つが日本の能の紹介及び「翻訳」であったが、ペウンドのこの仕事によって能は西洋世界に広く知られるようになり、また、同時代の幾人かの芸術家たちにも衝撃を与え、新しい芸術を生む機縁を作ったのである。

ペウンドが一九〇八年から一九一〇年の間身を置いたロンドンの文壇は、世纪末の詩から現代詩に移り変わる変革の時期にあった。

その先端を歩み、また中心的人物として活躍したのがペウンドであったが、その彼にフヨーノロサ夫人の能の訳稿が委託されるようになったのは、まだたくフヨーノロサ夫人の独自な判断によるものであった。

当時ペウンドは、日本専門家でもなく、ましてや日本語もできなか

つたが、彼の詩や文壇での活躍を見た夫人は、彼こそ亡き夫の仕事を預けるのに最もふさわしい人物であると考えたのである。夫人は、夫の意思に従って、それらの劇を「文献学」philology としてではなく、あくまでも「文学」literature として仕上げるとのできる人を求めていたのであり、その条件が依託する人の選定において何よりも優先されていた。なお、訳集の出来映え、そしてそれが後に英文学に及ぼした影響などを考え合わせると、夫人の選択は、まるに卓見であったといえる。

夫人は一九一三年の十月頃、ロンドンでペウンドと出会い、その後間もなく全部でおよそ十六冊に及ぶノート（そのなかには中国詩の翻訳草稿、詩を媒介としての漢字に関するフヨーノロサの論文などが含まれていた）からなる遺稿を何度も分けて送った。一九一三年十二月の中旬頃にフヨーノロサの遺稿はすべてペウンドの手元に届けられ、思いもよらぬ「宝物」を得たペウンドはその喜びを友人ウィリアム・カーロス・ウェーラム William Carlos Williams に次のように語っている（十一月十九日付の手紙）。

I've all old Fenollosa's treasures in mass.

一九一三年から一九一四年の冬、ペウンドはイヨイチのいわば秘書役としてサセクッズ州のストーン・コットージ (Stone Cottage,

Coleman's Hatch, Sussex) に、イヨイツとともに滞在していたが、そこにド・ペウンドはフェノロサ夫人から預けられた遺稿の整理や編集に集中的に取りかかった。

最初ド・ペウンドはフェノロサのノートの中でもとりわけ中國關係のものに関心を示したようである。能についてはほとんど知識をもつておらず、しかも中國についてはかねてから強い関心をもつていたド・ペウンドであつてみれば、フェノロサの遺稿のなかでもとりわけ中國關係のものに関心が先立つたのもうなづける。その彼に、能にまづ着手するよう、励ましと助言を与えたのがフェノロサ夫人である。

日本滞在中、フェノロサとともに能を観に出かけており、「砧」「弱法師」「隅田川」などの曲に強い愛着をもつていた夫人は、パウンドに、能のローマ字の綴り方（従来の No の代わりにフランス式の Noh にしたらどうかと彼女は提案した）からはじめ、能のなかで最もすぐれてくるのは「砧」である」と、フェノロサが最も好んだのは「錦木」であること、そして一般の日本人に最も好まれているのは「羽衣」であるが、これは人間に海衣を盗まれたケルトの人魚の伝説に不思議にも似てること、「隅田川」もまたすばらしい作品であることなど、能や訳稿の用語などについて詳しく説明した手紙をよせている。⁽¹⁴⁾

最初中國關係のものを望んでいたものの、能の訳に着手はじめたド・ペウンドは、徐々に開かれてくるこの未知なる能の世界に急速に

惹かれていく。ド・ペウンドはそこに新しい詩の世界を発見し、その喜びと興奮は、当時彼が知人に宛てた手紙やそれらの文章から窺える。

ド・ペウンドが『錦木』の訳を完成させた『ポエトリー』Poetry 誌のハリエット・モハロー Harriet Monroe は書いたのは、一九一四年一月三十一日のことである。ド・ペウンドがこの時期既に『砧』と『羽衣』を手がけていたことは、当時許嫁であったドロシー・ショイクスピア Dorothy Shakespeare に宛てられた手紙（一九一四年一月六日付）から窺えるが⁽¹⁵⁾、しかし最初に出版されたのは、『砧』『羽衣』の次におそらく着手されたと思われる『錦木』である。

ド・ペウンドが『錦木』の翻訳原稿とともにモハローへ添えた手紙のなかの次のようないふとは——「日本の能の発見は、この雑誌創刊以来の最も好運な出来事であります」「錦木」の訳はこの雑誌の存在に意義を与えてくれるはずです⁽¹⁶⁾——などは当時のド・ペウンドの気持ちをよく伝えている。ド・ペウンドはこの手紙のなかにさらに、従来の西洋人による能の翻訳はつまらないという指摘とともに、この『錦木』の訳は、一般的な「翻訳」の範疇に入るのではなくあくまで「再創造」といえるものであり、イヨイツもこれに強い関心を示していることも付け加えている。

ド・ペウンドの催促も手伝って、『錦木』は『ポエトリー』誌の五月号に掲載されるようになる。ド・ペウンドの能への傾倒ぶりには、イヨイ

の能くの関心がやむに拍車をかけたものと思われるが、それはや
ておも、バウンドはその後『敦盛』『砧』『羽衣』などの能を次々と
発表す。これらの訳のなか、『錦木』『羽衣』『熊坂』そして『景
清』の四篇の能と、イヨイタの序文が一冊の本とまとまられ、一九
一六年九月十六日、タグリの Cuala Press から *Certain Noble
Plays of Japan* として題頭で原文版が出版された。やがて同じ年は
マーチン・マクミラン社から *'Noh' or Accomplishment, a Study
of the Classical Stage of Japan* が出版された（翻訳の出版は翌年
の一月十一日）、いよいよ上記の四題は、『卒船難小町』『通小町』
『須磨源氏』『狸々』『田村』『経田』『砧』『糸上』『杜若』『張良』
『弦上』の訳が加わり、それにバウンド自身の序文をはじめ、梅若
実の開拓者、ヘンリエッタの能論が付けられていく。（一九一七年に
メリーランドの Knopf 社からアメリカ版が出版された）
バウンドは、この訳集の刊行にあたって自分が果たした役割につ
いて、
「
The vision and the plan are Fenollosa's. In the prose I have
had but the part of literary executor; in the plays my work
has been that of translator who has found all the heavy work
done for him and who has had but the pleasure of arranging
beauty into the words.
」
（二）

日本文化・文学に関する当時の限られた知識や情報しかも
つていなかったバウンドであつてみれば、能訳集の出版の仕事を進
めていく過程で遭遇したあややかな疑問点を解くためには、まず、
能について書かれた従来の研究書から、あるいは、彼の周辺の、能
のうらやの助言を与える人々から、その手がかりを求めるほかは
なかつた。彼のそつとした状況を物語ってくれるひとつのヒント一
つがある。

スムーズの能訳集が一九一三年ロンドンで出版されたことは重
頭で触れたが、この本の出版後まもなくバウンドはその著者を訪ね、
と、ヴィジョンと企画はフランコサのものであるとい、散文においては自分は遺著管理人の役割を果たしただけであるとしている。また、戯曲に関しては翻訳者の役をつとめたが、しかし難しい仕事はすべて終つており、自分は美を言葉に配列する悦楽に没するだけであつたと書いている。しかし、これから見るようだ、実際に彼の果たした役目は、セントリーの訳集を世に出すために彼が注いだ努力は、より大きいものであつたと推測される。特に、訳集に見られる生き生きとした鮮やかな英語が、バウンドの詩人としての力量によるところが大きかったりとは、既に多くの人の認めうるところである。
（三）刊行まで

協力をねらうた。しかしへウンドは話をしてみたスルーパスは、パウンドが日本語はもとより、能について何も知らないばかりか、能のなかの、あくまで基本的な概念すら分っていらない」とを理由に、共訳をした」というペウンドの提案を断わったのである。

At that time Ezra Pound invited himself to see me, asking me to collaborate with him in doing some Nō Plays. I talked with him and found he knew nothing whatever about the subject or the language, or the really fundamental ideas in the plays, and I refused as he was merely trying to sponge on me in my ⁽²¹⁾ opinion.

スムーズのこのよだれな辛辣なことばには、ペウンドの個人的な偏見が、あるいは多少入っていたかもしないが、しかし当時のペウンドの状況をおおむね正確に伝えてくるようだと思われる。この手紙が端的に示してくれるよだれ、ペウンドはほとんど無の状態からフローロサの未完の（しかも時にはきわめて解説してない）原稿に基づいたふたつの仕事に着手したのである。なお、ペウンドはまた、ウォーリーからも助言を得ており、そのことに関しては『能』の頭のノートに謝辞を述べてゐる。⁽²²⁾ ウォーリーが五年後に自らの能訳集を出さよくなつたいとは既に書いたが、それを促したのが、ほ

かなるべくペウンドの能訳集であつたことは間へまでもない。

ペウンドは上記のモノローの手紙のなかで、従来の西洋人による能の翻訳は退屈でつまらないとしているが、しかし彼らの本のなかの紹介や説明を大いに参考にしていたいとは、例えば能を貴族的な芸術として捉えたいため、能を“Accomplishment”と訳したことなどからも察せられる。⁽²³⁾ ペウンドは当時手に入れることができた能に関する書物を参考しながら、しかし、正確な能の翻訳を試みるにはきわめて厳しい条件のもとでの仕事を進めていたのである。そこは一つの重要な出会いが訪れた。舞踊家として名をなした伊藤道郎（一八九三—一九六一）と、当時若い画家志望生であった久米民十郎（一八九三—一九三三）との出会いである。

伊藤が声楽を目指してペリに渡ったのは、一九一一年（明治四十五年）のことである。そこから伊藤は、理想の芸術を求めてエジプトへ旅し、やがてドイツで、今度は声楽ではなく、舞踊家としての道を歩みはじめたのだが、その彼とペウンドとの出会いをもたらしたのは、皮肉にも戦争の勃発という「偶然」であった。伊藤は、一九一四年六月、第一次世界大戦がはじまるとき戦火を逃れてドイツからイギリスへ渡り、しばらくロンドンに滞在したが、そこで彼がよく出入りしていたのが、ロンドンのピカデリー・サーカスに近いカフェ・ロワイヤル（Café Royal）となるレストランであった。そこには戦争を逃れてきた歐州各国からの芸術家たちが大勢出入り

していたが、そこにパウンドもたびたび足を運んでいたことが縁となつて、二人の交友がはじまつたのである。伊藤は後年パウンドとの出会いを次のようなくーモアを交えた語り口で回顧している。

カフエー・ロワイヤルに行きますとエグラ・ペウンドが私を探してゐるといふんで飛込んで行つてみますと、「日本の『能』といふ本を編輯して出したいと思ふから探して来て手伝へ。」ロフエッサー・フェノロサが梅若実氏について七年間お能の勉強をした。その原稿がみんな奥さんから送られて來てゐる。」

当時はイェイツもペウンドに劣らず能に興味をもつていた時期である。ペウンドは既に、能の原稿を送られてまもない時期（一九一三年十一月）にその一部をイェイツに見せており、それにイェイツも興味を示してしまったことがペウンドの手紙から察せられる⁽²²⁾。また、上記のモンローの手紙にも、イェイツが『錦本』に熱中している（“You will find Yeats very keen on it”）が書かれていた。しかしイェイツが本格的に能をモデルとした作品（『鷺の井戸』）の創作に乗り出したのは、ペウンドが伊藤と出会った一九一五年頃と推測されて（⁽²³⁾）いる。

つて言ふんですね。それから私笑つちやいましてね。私の伯父に能の気違ひが居りまして——本所の松浦と申しましたが——能舞台なんぞを家に持つておりました。子供の頃袴なんぞを穿かされてよく連れて行かれましたが、「世の中にこんなつまらないものはない」(笑声)といふのが私の子供の頃の印象でして、「これはだめだ。能を知らない。知らないばかりぢやない」と

伊藤の協力を得て、パウンドとイエイツのそれぞれの仕事、即ち能訳集の完成と、「鷹の井戸」の創作は大いに進展し、一九一六年四月には「鷹の井戸」の公演が実現されるはこびとなつた。ところでここに、伊藤とともにこの仕事にかかわつたもう一人の日本人がいた。久米民十郎である。久米の手紙（一九一六年三月二十二日付）には、

い。世の中にあんなつまらないものはないと思ふ。」と申します。したら、パウンドは「俺はアメリカ人だ。『あんなつまらないものはない』とさう言へるんだから俺よりも知つてゐる。だから手伝へ。」とかういふんです。⁽²³⁾

ペウンドが伊藤に助力を求めたのは、一九一五年の初夏ころで、

...I was tempted by Itow, and stayed long time at Mr. Dulac's, where we study some play. (近頃は源氏の物語。浮城物語。古今和歌集。)

Dulac's, where we study some play. (近用な原文の翻訳。註記。)

イッチャムラク Edmund Dulac (一八八一—一九五三) の『鷹の井戸』の上演の手助けをしていたことが窺われる。久米は伊藤と違つて、幼い時から能狂言の舞台経験をもつており、謡曲の本も一挙にもつていた。⁽²⁷⁾

当時のロンドンには、国際的な作家となることを夢みて渡欧していたもう一人の日本人青年がいた。伊藤や久米と同じく学習院出身の郡虎彦（萱野二十一）（一八九〇—一九二四）である。郡は、謡を得意としていた養母の影響で少年時代から師匠について謡を習つており、能についてはかなりの知識をもつていたと伝えられる。能をぜひ見たいというイエイツやパウンドの願いをかなえるため、伊藤が郡に助力を求めた時、郡はおそらく快く承諾したじとであろう。

というのも彼は日本にいた時から、イエイツの『ニアドラ』⁽²⁸⁾を翻訳するなど、アイルランドの劇に興味をもつていたし、自らもかつて、能から素材を取つた『道成寺』（一九一一年）という劇を創作していただからである。

一九一五年十月の末、伊藤、久米そして郡とが加わって、パウンドとイエイツの前で能が披露されるようになる。⁽²⁹⁾ 伊藤は、この日のためにデュラクらが特別に作りなおした服を着て舞を披露し、それに久米と郡が地謡を受けもつたのである。この、ロンドンでの能の上演が実現されるまでの経緯、そしてその時の様子を伊藤は、

それから昔、郡寅彦（原文のまま）といふのが居りましてね——萱野二十一、それから久米民之介——画家でございますが、皆学習院時代の仲間なんですが謡をやるんです。久米なんぞは初等科時代から弟と狂言なぞをやつてをりましたしつ……。この二人を擱えて来てペウンドやイエーツに日本のお謡を聞かせました。ペウンドが始めて聞いた時、つまらなさうな顔をして聞いて居りましたがね。ほら見たいとかつて書いてやりたかつたですよ。（笑声）それからだんだんマニエスククリプトして参りますと、今度は私が驚いてしまひました。「日本にもこんな立派なものがあるのか」……。

と回憶している。伊藤によるとペウンドの最初の反応はよくなかつたそうであるが、しかし能を見る機会が何度も重なるにつれ、ペウンドの能についての印象は変わっていった。というのも、後年のペウンドの記憶のなかの能は、あくまでも美しく、忘れ難い情況として刻み込まれていたからである。ペウンドがいつまでも懐かしく思っているのは、当時ロンドンで久米が舞つた『羽衣』である。

Hagoromo is a sacrament. And a glory. Tami Kumé danced the tenin part before the Emperor at the age of six. And remembered it in London, where he showed us the movements

in 1917 or about then.⁽⁵⁵⁾

Tami Kourné had danced the *Hagoromo* before the Emperor, taking the tennin part when he was, as I remember, six years old. At twenty he still remembered the part and movements of the tennin's wings, which as she returns to the upper heaven, are the most beautiful movements I have seen on or off any stage.⁽⁵⁵⁾

「羽衣」は一つの秘蹟であら、一つの栄光やが」ふるべ贋語といふ。ペウンドは久米が『羽衣』の天人を舞い、その身なりを彼らに教へてくれたことや、久米が六歳の時、その役を天皇の前で舞ひたることを回顧してゐる。

また、久米が舞つた天人が天に帰つてゐる情況は、彼が見たどんな場面よりも美しかつたと回憶めねどする。時間の流れが、そして記憶とともにものやつ淨化力が、その時の情況をじつと美しく彩るやうしたのかもしれない。わむなづれば、ペウンドはおそらく最も幸福な時期であったローレン時代の一端をなす思い出やあつたがゆえに、それはいつそう懐かしく、かけがえのないものとしているのなかに刻まれていたのかもしれない。しかしそれはともあれ、年が経るにつれ、ペウンドの能くの思ひは暮り、時には途

方おなべ理懶化されてしまつたのが、後年の彼の手紙や様々な文章から読み取れる。後に詳しへ触れるが、ペウンドは後年、能を媒介して「日本と日本をいひぬか」とほ鐘ひけよんとしているのが窺える。ペウンドは日本は、能を生み出した国として理懶化され、そのいとは生涯変わることがなかったのである。

ペウンドと久米に戻るいとどしよ。ペウンドはペリで久米の個展を催すなど（一九一一年七月中旬）、一人の間には親密な交友関係が続いたが、しかしそれも久米が日本と一時帰国した時に一九二三年九月一日の関東大震災に遭ふ、命をなくしたことで途絶えてしまつた。ペウンドは、久米の死後自分に能について教え、また自分の無知を正してくれる人がいなくなつてしまつたことを惜しんで書いている。ペウンドはまた、もし久米が生きていだならば、自分の日本行も可能となつたかもしれないことをお書きしている。⁽⁵⁶⁾

久米がペウンドに能についてころぶると教えていたことば、ペウンドの手紙から見えるけれども、しかしおやかしいことばの問題などあつて、久米が答えてやるいふのやあるものには限界があつた。

Tami knew something of Noh that no mere philologist can find out from a text book.

BUT when it came to the metaphysics he could not answer questions which seemed to me essential to the meaning.⁽⁵⁵⁾

仕上さぬいへがやあた点であつたといふやう。

久米が能について知つていたことは、ただの文献学者がいくら書物を探つたとて知るすべがないもので、ペウンドは幸いそれを久米から学ぶことができた。しかし、能を理解する上ではどうしても欠かせないと思われた形而上のなことについては、満足な答えは得られなかつたのである。

以上、ペウンドが能訳集の刊行の仕事を進める過程で出来た、また助力を得ていた人々について触れてみた。フョーロサの遺稿に基づいて完成されたペウンドの能訳集『能』は、いののような状況を背景に、一九一七年一月に世に出たのである。

ペウンドの訳集には、しばしば指摘されるように多くの誤解や間違い、そして不完全なままに残されている部分が見られる。それは、今まで見てきたような当時の状況を考えると、即ち、もしもた出会いがきつかけとなつて訳稿を託され、十分な資料もないまま作業を進めていくはかはなかつたペウンドにとってみれば、あるいは当然のことであつたかもしれない。否、ペウンドという人物に遺稿を託した以上、それはある程度やむをえないにやつたところが正確かもしけれない。そのような状況がもしメリッヒとして作用していた点があつたとすれば、それはその空白の分、または未知の分だけ、ペウンドには自由な、詩人としての資質と想像力を羽ばたかせながら、能をそれこそ「文献学」ではなく、「文学」として

四 『能』の出版後の反響

『能』の出版後まもなく、『タイムズ・リテラリー・サプライメント』*Times Literary Supplement* 第1号（1月115日）には、ペウンドの仕事を高く評価した書評が掲載される。この書評では、能について詳細に紹介するとともに、ペウンドの生動感あふれる美しい言葉でかいじみで、能のすぐれた劇世界が西洋の読者に伝えられるようになつたと書かれてゐる。

Fortunately the uninitiated foreigner is enabled by Mr. Pound's mastery of beautiful diction to appreciate the alternately wistful and proud appeal of these ghostly masterpieces. (幸いに、能をまだ知らない西洋の読者は、美しい韻律やかゝる能訳が駆使するペウンドによいで、「靈たるが多々登場する能の傑作が伝える、時には物思ふに沈んだ、そして時には詰ひしげな語えを鑑賞する事がややねらへになつた。)

In general, his versions are spirited and graceful, and the lover of exquisite curios will be glad of these jewels, which he has polished and set in cunningly rhythmical prose.

(概して、ペウンドの訳文は生動感があり、上品である。そして、精巧な骨董品を愛好する人は、ペウンドが巧みにリズミカルな散文にして趣ああげたいれいの宝物に喜びを抱くであら。

（^{（35）}）
Kiri, hatari, cho, cho,
The cricket sews on at his old rags,
With all the new grass in the field; sho
Churr, isho, like the whirr of a loom: churr.

「ハシカヘ、シケだたら、ハレムサヘ、シトマヘ、地ありはたり
やなみシトロノロサ夫人、ペウンドの仕事よりには既に非常な
満足を感じてゐる（“And what splendid, steadfast work you have
been doing...”）と夫人がペウンドの手紙（一九一六年七月）十四封
付）は書してある。^{（36）}

『ターミス・ロチラリー・サドリメント』の書評が出た同じ年の八
月には、ヒリオット T.S. Eliot (一八八八—一九六五) の書評が『H
イヤース』Egoist 誌に掲載される。「能とイメージ」The Noh and
The Image と題する文のなかでヒリオットは、「この訳集から翻
作品だけをみると、一つの単行本として近い出版されることが
望めし」という意見を述べてゐる。そうすれば、「文学としての
れるの劇の importance と、英文学としてのこの翻訳の importance が、あくま
ではありやるだらう」といふのがヒリオットの見解であつた。ヒリ
オットはまた、この書の翻訳の大部分が非常にいい出来映えを見せて
いるところから語り出しあるが、『錦本』の訳の一節、

Kiri, hatari, cho, cho,

Kiri, hatari, cho, cho,

The cricket sews on at his old rags,
With all the new grass in the field; sho

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

「ハシカヘ、シケだたら、ハレムサヘ、シトマヘ、機織松虫あらわり
や、ハゲラセガモムシ鳴く虫の、衣のためかな仕あらべ、おのが
住む野の、千種の糸の細布、織りて取らせん。」（原文引用は
小学館本『翻曲集』二二四七頁より）

を引用し、「これが」訳者の手練のあさましい凱歌なのだ。これ
ぞたしかに英語なのだ。そしてたしかに新しい英語なのだ」と賞賛
している。^{（37）}

なお、ヒリオットはこの文の冒頭で、自分の翻訳論を次のように
示してゐた。

翻訳が大切なのは、二重の意味で文学を豊饒にする力をもつて
いるからだ。それは、新しくはあるが、同化することのできる
要素を輸入する。また、伝統的な文学手法のなかから、今まで
忘れられていた本質的なものを復興させる。その過程で、原作
の精神と翻訳者の知性とが、みじとに融けあうと/or そいつから

められたされるものは、単なる異國趣味ではなく、ひとりの甦りである。⁽⁴⁰⁾

パウンドの訳の最良の部分が、エリオットのいうような翻訳の真意義を十分に満たしていることは論をまたない。しばしば指摘されることがだが、パウンド自身、能のなかに自分が摸索していた新しい詩の可能性（イマジズムの長詩）を見出し、自らの創作のなかに取り入れようとした。イエイツもまた、能のなかに新しい詩劇の可能性を見出し、能をモデルとした一連の詩劇を書くようになった。能に示された超自然の世界は、イエイツにほかなりぬケルトの伝承の世界を思い浮かばせ、かねてから劇化しようと試みていたこの世界に、新たな表現の可能性を切り開いてくれたのである。エリオットも、後に詩劇の創作を試みるようになり、やがて『寺院の殺人』*Murder in the Cathedral*（一九三五）や『一族弔念』*Family Reunion*（一九三九）のような傑作を残すようになつたが、その習作時代には「イエイツの後を追つて、能の様式を利用しようとしていた」とが指摘されている。⁽⁴¹⁾

パウンドの能への関心は、そのだけ、彼をしてギリシャ悲劇の翻訳に着手させた。ソポクレスの『テラキスの女たち』がそれである。これは、『ヘンリー・ルカー』*Hudson Review* の一九五三年の冬季号と、*Sophocles, Women of Trachis; A Version by Ezra Pound* という題で発表された。そして、一九五四年の四月二十五日には、BBC の第三放送がラジオ放送による初演を行なつており、一九五六年にはニューヨークの New Directions 社から英語版が出版された。この版には、

エズラ・パウンドと能

イエイツの劇作品における能の影響についてはまた別の機会に取り上げることにして、ここではパウンドの自作の能や、能の様式で上演されることを願つて翻訳した『テラキスの女たち』について少し触れてみたい。

A version for KITASONO KATUÉ, hoping he will use it on
my dear old friend Mischio Ito, or take it to the Minoru if they
can be persuaded to add to their repertoire.
⁽³³⁾

ふうの監文“がいたむおとおり、」の劇を能の様式で上演出来る
を願うべく、この気持が述べられてゐる。くわへしなりが伊藤
道郎によつて上演されるか、れどもたゞねば梅若家によつて能の演出
に加えられたのである。

パウナルがいのソポタレスの悲劇を翻訳しようとした動機
はいくつかあると思われるが、最も大きな動機はやがて「くわへ
と自身取扱してくるよ」と、能集を読みなおしだ」とであり、そ
れぞ、キリシヤ悲劇を新しくコントキストのなかで上演してみた
ところの好奇心であつた。⁽⁴⁵⁾ 駒崎良三（一九〇八—一九七六）へ宛てた
手紙（一九五六年十一月廿二日付）だが

The TRAXINIAI translation was due to rereading the Noh
translations for collected translation—a current toward inter-
communications.
⁽³⁴⁾

も書かれており、このふたたび試みが、東西の相互交流の一歩であ
る日本が示せねども。

『トルキアの女たる』お前の趣旨で上演せんとする頃が、『か
くはせその後の機会をもつて表題』⁽³⁵⁾。

Both the german and italian versions of TRAXINIAI are in
process of production (stage) as well as print. BUT it will
need the Minoru or japanese technique to get any result near
to what I or Sophokles could get much pleasure from.
⁽³⁶⁾ (一九五九年六月廿二日付の手紙、櫻齋元暦稿)

BUT am convinced the Noh technique is only way of doing it
properly, in whatever language. (一九五九年四月廿二日付の手
紙)

I still believe that only a Noh company can do it properly.
⁽³⁷⁾ (一
九五九年六月廿二日付の手紙)

『トルキアの女たる』、『くわへ』能の様式による上演でなければ、自分
の趣旨であるふたたび結果は得られない、重ねて社説しておいたので
ある。

『トルキアの女たる』は、ソポタレスの帰郷を待たながら別闇を守
る妻ティアネイタ（くわへ）の話ではないヤセト Daysair いたい

いる)の独白からはじまる。夫の愛を取り戻そうと、ディアネイラはかつて愛の媚薬のつもりで取つておいたケンタウロスのネッソスの血を衣にぬって、夫に送る。しかしそれは体を焼きつくす毒の混じった血で、それを身につけたヘラクレスは全身が焼かれ、衣は体内に密着したまま離れない。ディアネイラは自分が善意でやつたことのもたらした恐ろしい結果を知ると、胸をついて自害する。その死の場面が乳母によつて語られる。そこに、苦しみに悶えるヘラクレスが担架で運ばれてくる。彼は最初妻を責める。しかし真相を知るや、すべてが神々の定められたとおりに全うされたことを悟り、自分を生きながら火に焼くことを息子に命じ、山上に運ばれてゆく。

パウンドの翻訳——厳密には翻案に近いといえるが——では、物語の進行はほとんど原作通りになつてゐるが、しかしその細部においては、大幅な省略や改變が見られるのが特徴である。

パウンドが、『トラキスの女たち』の翻訳を手がけようと思いつた際、彼の脳裏に浮かんだ能があつたとすれば、それは『砧』ではなかつたかと思われる。パウンドが最初に手がけた能が『砧』であつたこと、そしてフェノロサが能のなかで最もすぐれた作品と考えていたのがほかならぬこの『砧』であつたことは、既に触れた通りである。『砧』は、空閑を守る妻の悲しみと侘しさ、そして、夫の帰りを待てずに死んでいった妻の恨みが、秋の風物とあいまつて切々と描かれている作品である。シテ妻は、三年も故郷に戻らぬ夫

の無情を恨み、嘆き、せめてもの慰みと、砧を打つて自分の思いをはるか夫のところに伝えようとする。しかし今年も帰らないという知らせが届くといふに病に臥して死ぬ(中入り)。後半では、妻の亡靈が瘦せた姿で夫の前に現われ、夫の不実を責め、地獄の苦しみや恨みを訴えるがやがて法華經の仏力によつて成仏する。

夫の愛の喪失を嘆く妻の不安と悲しみ、その愛の蘇りをひそかに願うところ、そして女の死など、『砧』と『トラキスの女たち』との間には、モチーフの上での類似がいくつも見られる。さらに、劇の後半で主人公が苦しみに悶えつゝ現われるという劇的状況も似ているといえる。

ところが、能『砧』では前半と後半のシテが同一人物となつてゐる(勿論一方は生き身の人間であり、他方は亡靈で、その変化に従つて、面は「深井」から「泥眼」または「瘦女」に替えられる)。のに対しても、『トラキスの女たち』の場合は、前半がディアネイラを中心にして、後半はヘラクレスを中心にして展開しており、『砧』の構成とは隔たりが見られる。しかしパウンドがこの二人を『砧』の前ジテ・後ジテと重ね合わせた可能性は、前述のような類似点からして、十分考えられよう。

既に一九五三年の末か翌年のはじめころに、日本の前衛詩人藤富保男と、パウンド研究家であるマイケル・レック Michel Reck の共同作業で、この劇の日本語訳が試みられ、パウンドは、当時取

容されていた聖エリザベス病院から、日本語訳のための助言や指示を書き送っていた。しかし、この作業は、レックが途中でアメリカに帰国を余儀なくされたために中断されたままとなつた。⁽⁴⁹⁾

バウンドがレックに送った手紙のノートには、次のようなことが書かれている。(1)コーラスによって歌われる部分には、適切なものがあれば、能からの有名な文句を取り入れることによって劇的状況をいつそう強めてよい。(2)灰色の薄縫の後ろから姿を現わし、いつまにか姿を消す女の幽霊は、能の觀音とまつたく同じとはいえない。しかし、柳の轡を手に持つて登場してゐる幽霊の登場は原作ではない創作である。バウンドは、訳のなかでこれを *deux ex machina* へ認定しており、レックの手紙では *Venus* やあると書いてある。⁽⁵⁰⁾ (3)伊藤の役としては、乳母がディアナイラの自殺を描写している間、無言の舞を舞ういふやである。なお伊藤がもしやりたいと思つたのがあれば自由だといふ、などである。まだ、妻を睨つていたベラクレスが、事の真相を知り、妻を責めるのをやめるといふのは、能の変身 (transformation) に似ているという指摘も見られる。⁽⁵¹⁾

ソボクレスの原作では仮面については触れられていないが、バウンドの訳では、能の様式を意識したせいか、主人公たちの用いる仮面についての詳しいト書きが付けられている。これについて少し触れてみよう。

ディアナイラは、媚薬を塗つた衣を夫に送つた後、いったん退場する。ところが媚薬の恐ろしさを予感した彼女は、*tragic mask* をひけて再び登場し⁽⁵²⁾、その不安を述べ、やがて死に向かうのである。また、劇の後半、即ちディアナイラの死後はじめて登場するベラクレスは、最初神の苦惱 (divine agony) を現わす仮面をつけて現われるが、劇の進行とともに全てが明らかになつた瞬間、“SPLEN. DOUR, IT ALL COHERES” として観客に背を向けて、この仮面を脱ぐ。そして再び観客に向かうとき、彼の姿には「太陽の」とある静寂感 (solar serenity) が漂うのである。⁽⁵³⁾

仮面の使い分けによって、ディアナイラの変身、そしてベラクレスの変身を現わすと云う手法は、バウンドがかつて訳したことがあり、また独自な解説をも書いた『葵上』から発想を得ていた可能性も考えられよう。女の嫉妬のテーマを扱つた『葵上』は、「砧」と同様、四番田物に属する作品である。エドシテは、「泥眼」という面から「般若」という面に取り替えるのだが、それによつて女の嫉妬の情念が見事に視覚化されるという仕組みになつてゐる。この手法はバウンドのみならずイエイツの興味をも惹き、後に『エマ』の「ただ一度の嫉妬」に見られるユニークな仮面の手法を生んだ。

ところで、イエイツの『鷹の井戸』が日本で伊藤によつてはじめ上演されたのは、一九三九年十二月のことである。(二)の公演について、バウンドは偶然『シャバーン・タイムズ』The Japan

Times を通して知り、その結果について関心を示していた。⁽⁵⁴⁾ その後『鷹の井戸』は横道万里雄によって『鷹の泉』という新作能に仕立てられ、一九四九年に喜多実によつて上演された。『鷹の泉』の劇構成は、能のなかでもとりわけ脇能（例えは『養老』のような）に近い形に書き換えられているのが特徴である。パウンドが『鷹の泉』や喜多実の公演について知らされていたかどうかは明らかではないが、しかし、自分の『トランキスの女たち』もまたこのように、能のスタイルにふさわしい形に書き直され、一篇の能作品として上演される」と願つていいたいとは、上記のレックへの手紙のノートからも察せられる⁽⁵⁵⁾ことである。

『トランキスの女たち』の日本での上演はまだ実現されていないが、アメリカやドイツでは一九五〇年代に既に上演が試みられている。アメリカのイェール大学での公演（一九五五年）では、エリオットの『諷諭士スウェーリー』*Sweeney Agonistes* とともに上演されて⁽⁵⁶⁾いる。また、一九五九年の Edinburgh Festival での上演の計画も進められていたようだが実現されず、その代わりベルリンで上演された。また同年の十二月には、ドイツのダルムシュタット Darmstadt で、エヴァ・ヘッセ Eva Hesse の翻訳による上演が行なわれ、いやれも大きな成功を博したと伝えられる。⁽⁵⁷⁾ なお、この公演が行なわれたか、ドイツでは能の公演の依頼の話が出るようになつた、といふともパウンドの手紙から窺われる⁽⁵⁸⁾。

ここでしばらく田を日本の方に向けることにしたい。

エズラ・パウンドと能
フヨノロサ=ペウンドの能訳集を日本に紹介したのは野口米次郎（一八七五—一九四七）である。野口とペウンドとの交際は、野口が一九一一年七月十六日、ペウンドに自分の詩集を送るとともに、ペウンドの詩集を送つてほしいという内容の手紙を送つたことから始まつたと思われる。⁽⁵⁹⁾ 同年の九月二日付の返答の手紙にペウンドは、自分は日本についてはほとんど何も知つていないこと、そして、東洋と西洋の相互理解は、十分な時間をかけて、そしてまず藝術を通してもたらさなければならない、という旨の内容を書き送つている。⁽⁶⁰⁾ 野口が実際にペウンドに会うのは、一九一四年のことである。野口は一九一三年の冬から翌年の四月までロンドンに滞在し、ジャバーン・ソサエティとオックスフォード大学で日本の詩歌についての講演を行なう傍ら、当時の文壇に活躍する人たちと積極的に接觸するなど、多忙な日々を送つていた。一月の中旬、ストーン・コッテージにイエイツを訪問した野口は、そこで当時イエイツの個人秘書をやっていたペウンドにも対面したのである。野口は『霧の倫敦』に當時の様子を書き残しているが、その時、能についての話が交わされていたかどうかは記されていない。ペウンドが能『錦本』をモノローグに送つたのは、ちょうどこの年の一月三十一日であるから、野口がペウンドに会つた時期は、能の訳の仕事に深く取り組んでいた時期と重なる。ペウンドが野口からなんらかの助言を得ていたという

記録も見あたらぬことから、その場ではあまり話題にのばらなかつたのではないかと推測される。

しかしその後、野口は能について多くの文章を書きはじめるようになる。能の専門雑誌『謡曲界』の一九一六年（大正五年）七月号からは英文欄が設けられ、野口は能についての解説や梗概、能や狂言の訳などを次々と発表している。また日本語でも、当時来日していたタガールとの能についての講話を載せたり⁽⁶⁰⁾、パウンドの『葵上』についての解説を紹介したり⁽⁶¹⁾して、上記のエリオットの書評が載っていた『エゴイスト』誌にも、能についての記事や訳を寄稿している。例えば、一九一七年十月号に掲載された“*The Everlasting Sorrow—A Japanese Noh play*”（これは『楊貴妃』の訳であるが原文とはかなり異なっている）や、翌年の八月に掲載された“*The Japanese Noh Play*”という題の記事などがそれである。⁽⁶²⁾

このように野口は、一九一六年から一九一八年にかけて、多くの能の訳を試みたり、解説を書いたりしているが、その背景には、年代などから推測して、やはりパウンドやエイエイツの能への関心が大きく作用していたように思われる。即ち、パウンドに端を発した西洋における能への関心が、野口をして能への関心をさらに促したのではないかということである。

パウンドやエイエイツの仕事に触発されて、能を再認識する機会を

得た日本人といえば、ほかならぬ伊藤道郎が挙げられよう。前に引用した伊藤の回顧談にあつたように、「世の中にあんなつまらないものはない」と思つて、伊藤も、フローロサやパウンドの訳稿を見せられ、「日本にこんな立派なものがあるのか」と今度は自分が「驚いてしま」つたのである。

エイエイツの『鷦の井戸』の公演が成功に終つた一九一六年の初秋、伊藤はロンドンを去り、アメリカに渡つた。そして二年後ニューヨークで、フローロサ・パウンドの訳による『田村』の公演を、そして同年の七月にはエイエイツの『鷦の井戸』を上演した。

ニューヨークに渡つた伊藤は、多くの人から、アメリカ人の観客の前で「能劇」Noh Drama を上演してほしいという依頼を受けた。しかし、当時自分の英語が不十分である」とや、能を演じる適当な俳優や楽人（musician）がなかつたことが理由で、それを実現することができなかつた。ところで、ニューヨークで舞踊学校を開き、生徒たちと研究を重ねるにつれ、その実現の見通しが見えてきたので、エイエイツの訳に基づく『猩々』『景清』『羽衣』の三つの能と、狂言『附子』の上演計画を立てるようになつた——このような内容の手紙を伊藤は一九二〇年十二月にパウンドに送つている。『景清』と『羽衣』の上演記録は見あたらないので、この計画はおそらく実現はされなかつたと思われるが、それはともあれ、伊藤がアメリカで、少なくとも渡米後まもない時期には、能をベー

スにしたいくつかの上演を試みようとしていたことは確かである。

伊藤の舞踊は、プロの舞踊家としてデヴォーしたロンドン時代か

ふ既に、ヨーロッパと日本を調和させた独特のスタイルをもつて、
たといわれる(53)ので、彼がもっぱらペウンドやエイエイツによつて自画
の芸術に開眼したと書つことはできない。しかし能の理念といつた
ものを彼の舞踊に取り入れさせた一つのあひかけを作つたのは、や
はりエイエイツやペウンドの能への関心であったとふえよう。長年伊

藤のもとで舞踊を学んだくノ・カーペンハーゲ Helen Caldwell
の次のようだいとはそれを示唆する。

Nevertheless, the aesthetic influence he had felt in London—
—in the company of Yeats and Pound——followed him to the
New World. His style, marked by Noh ideals, became more and
more a distinctive thing of his own, a happy marriage of old and
new, of East and West.
(彼がヨーロッパ時代にエイエイツやペウンドの影響で得た美学的
な影響だ(54))の新世界にふるむられた。伊藤道郎の能の理念に
よつて特色づけられたスタイルは、やがて独自の世界を形成し
ていった。それは旧と新、また東と西の幸福な結婚となつた(55)。

五 その後の展開

ペウンドに頼まれ、エイエイツの前で久米民十郎と郡虎彦が地謡を
謡い、伊藤が舞を披露したことは前にも触れたが、郡虎彦の伝記を
書いた杉山正樹氏は、能を媒介としたペウンドと郡との交際を次の
ように描いている。

仕舞を観たあと、カフニ・ロワイヤルで会つたびに、ペウンド
は能について虎彦に質問した。だが、われわれの西欧文明はこ
の大戦すでに破綻した、たとえば日本の能や中国の詩、ある
いはイングリッシュの哲学など、東洋の知恵に学ぶ必要があると説くペ
ウンドと、西欧精神の危機という状況だからこそ、ギリシャ以
來の西欧文明を、ルネサンスの芸術を、あるいはシェイクスピ
アを、自己自身のものに血肉化して再認識する必要があるとい
う虎彦の議論は、平行線をえがいて果てしなかつた。アイダホ
諸島の英語を速射砲のようにくり出す赤ひげのアメリカ人と、
正統的英語で静かに応える、鼻眼鏡をかけた小さな日本人の
世にや奇妙な論争に、亡命芸術家たちが、まるで見世物でも見
るような好奇の目を向けていた。

の可能性を見出そうとするアメリカの青年との面白い対面の一幕が、いにしへ浮かび上がってきて興味深い。

西洋藝術を志向して渡欧した伊藤が、能に開眼し、それを踏台にして新たな藝術世界を切り開いていったことは既に触れたが、日本ではまだ能が、文学として、あしてや劇藝術として十分な評価を与えていたなかった時代に、むしろ西洋人の新しい目と、努力により能が「発見」され、現代藝術の地平にその姿を現わすようになったところとな、そしてそれにともなう、日本人による能の文学・文化への再認識を促したりとは、興味深ふるむことである。バウンドの手紙（一九三六年五月二十四日付）には、

TWO things I should do before I die, and they are to contrive

a better understanding between the U. S. A. and Japan, and
between Italy and Japan.
(²⁵)

China is fundamental, Japan is not
(²⁶)

とふう一節が見られる。これから見ていくように、日本の、日本とアーリカ・日本といタリアとの相互理解をバウンドはほかならぬ能を通じてたらそよとした、また能を通じて能であると考えていたのである。

バウンドが能に最も熱中し、また能と身近に接した時期は、フローロサの能の翻訳遺稿をその末亡人から渡された一九一三年の末か

ら、「能」を世に著わした一九一六年の間と限るにいができるが、しかし能の「翻訳」の仕事から離れた後も、バウンドの能への関心は消えることなく、晩年に至るまで、彼の生涯には能にまつわる興味深いエピソードが多く残されている。

バウンドの一九一八年六月四日付の手紙には、能には美しい部分があることを認めながらも、能への不満（バウンドは、能があまりにもsoftであることが不満であると書いている）が述べられていく。また、能のためにあれだけ多くの時間を費やしたことよしとしながらも、それくらいで十分だ、とも述べており、能への評価や関心が必ずしも不變のものではなかつたことを窺わせる。バウンドはまた、

と、中國のものが彼にとっては最も重要なのに對して、日本はそうではないといった見解を、能訳の仕事を終えてまもない時期に述べている（一九一七年一月十日付の手紙）。しかしその後に書かれた彼の手紙や文章からは、能が彼にとってより大きい意味をもつていたこと、また、彼の脳裏に深く刻み込まれた能の記憶が絶えず明滅し、それに強い愛着とノスタルジアを覚えていたこと、そして、能への関心を西洋の人々に呼び起し、その理解を深めたいと願う

氣持わが強く思ひ出されねばいいなやあい。その例を幾つか挙げると申します。

一九三六年、北園克綱（一九〇一—一九七八）が詩集 VOU をペウ・ル・ミスラ（日本）へ送りたことがきっかけで一人の文通が始まるが、その北園克綱宛てた手紙（一九三九年三月三日付）には、

I have (had strong) nostalgia for Japan, induced by the fragment of Noh in *Mitsuko*... It must be 16 years since I heard a note of Noh (Kumé [Tami] and his friends sang to me in Paris) but the instant the Noh (all too little of it in that film) sounded I knew it.

It is like no other music.

もう一節が見られる。イタリアのどいかの映画館（あるいはディッキの映画館）で見た *Mitsuko* は、日本映画のなかで能の場面に遭遇し、二十年も前、新しい芸術の渦巻くあのロマンチズム、ひたむきな情熱を傾けて証した能の数々、その仕事を通じて出金いた様々な人々、そして忘れ難い思い出がよみがえり、感慨にふける姿が、この手紙に垣間みられよう。その能の場面は余りにも短かいものであったが、それでも、謡の音を耳にした瞬間それが能であることがすぐ分かった、とペウンドは述懐している。

ペウンドがついで触れたのは *Mitsuko* による映画は、ドイツの山岳映画の巨匠アーノルド・ハーナー Fanck（一八八九—一九七四）と、日本の伊丹万作（一九〇〇—一九四六）が共同監督し、川喜多長政（東和）が制作した日本最初の本格的国際合作映画『新しき土』（一九三七年）であると考えられる（この映画のなかの女主人公の名前が「光子」であり、しかもこれがベルリンのカピュール劇場で上演されたときは、「サムライの娘」という題であったといわれる）。この映画のあいすしが、佐藤忠男氏の『キネマと砲声——田中映画史』から引用してみると、次のようにある。「主人公の大和輝雄（小杉勇）となる青年が、ヨーロッパに留学して日本に帰つてゐる。彼はヨーロッパ文化に心酔し、日本の因習に疑問を感じてゐる。帰国する船の中でドイツの女性記者ゲルダ（ルーム・エヴァ・ラー）と知り合い、彼女に好意を持つ。彼は地方の旧家の婿養子として大和光子（原節子）という若い女性と結婚しなければならないのだが、どうしてもその気になれない。婚約者の輝雄を迎えて、彼の気持ちが変わっていることを知った光子は、花嫁衣裳を持って火山に登り、火口から身を投げようとする。そのことを知った輝雄は、火口まで彼女を追つて行って抱きしめる。彼は西洋にあらがれて日本的なものの美しさを見失っていたことの誤りを知り、大和撫子の心の純粋さを再発見する。一年後、輝雄と光子は満州と思われる大平原でトラクターで農場を開拓をやつてゐる。」

この映画制作の経緯を見ると、日独共同映画制作のため一九三六年にファンクが来日し、彼の強い要望によって伊丹万作が共同監督として採用され、撮影に入る。しかし映画の制作はファンクと日本側との意見の食い違いで難航し、最終的には英語による日本版（国際版）と、ドイツ版がそれぞれ作られるようになる。これは、ファンクのむやみな大和撫子礼賛と日本趣味、そして当時としてはすでに時代錯誤的な物語の筋や、イデオロギー性が強く押し出された最後の場面などに、伊丹監督が極力抵抗したためであったといわれる。

なお、『新しき土』の日本公開は、翌年の一九三七年二月となるが、興行成績はたいへんよく、ベルリン上映に立ち会うために主演の原節子らがドイツに向かう時、東京駅は見送りのファンで空前の人出となつたと伝えられる。

以上、『新しき土』の制作と封切後の状況についてやや長く触れたが、パウンドがこの映画をいつ、どこで見たかは確かではない。

歐州留学から帰国した青年と旧家の娘を主人公に、西洋と東洋の文化・風俗の相違を描いたこの映画には、相撲や能の場面など、日本の伝統文化を紹介する場面が随所にあつたといわれる。しかもこの映画が作られた年代や主人公の名前などから、パウンドが見たのはこの『新しき土』以外はないと思われるが、しかしそれが例え紹介用としての一部であつたのか、それとも全編であつたのかは、手紙だけからは知ることはできない。ただパウンドがこれを高く評価

し、このよろうな映画こそが、アメリカのハリウッド映画をその低俗さから救うであろうと思つていたことが手紙から察せられる。⁽²⁴⁾

（）でもう一度パウンドと北園の文通や交友について触れることにしたい。二人の文通は長年に及んだが、日本の伝統芸能に絶えず関心を表明したパウンドと違って、北園はあくまでもアヴァンギャルド精神に徹したモダニズム詩人であつたし、それゆえ二人の関心事はつい接点を見出せず、一種の平行線をたどつたような感がする。北園は、パウンドのために能の本や『通小町』を演じる梅若実のスチール写真を送るなど、パウンドの能への関心に答えようとし、また、パウンドの鮮やかな、生き生きとした英訳によつて能の一面を発見、新たに認識する機会を得ていたとも述べているが、しかし自身それ以上能の世界に踏み入ることはなかつたのである。

パウンドの北園への手紙には、イタリアの日本文化部を訪ねたときのことを書いたものが含まれている（一九四〇年八月二十五日付の手紙）。パウンドは文化部の担当者たちにフェノロサや能について話したが、彼らはいつこうに関心を示さず、能などに構うより現代日本に目を向けた方が賢明だらうと話していた、ということであるが、これは当時の状況をよく物語ついて興味深い。ジョン・ワルショ John Walsh も指摘しているように、パウンドの能発見の時期は、近代化の波が押し寄せるなかで日本人が自らの芸術伝統に背を向け、新しいものを探求してやまなかつた時期とほぼ重なる。⁽²⁵⁾ フ

ノロサの努力などもあって、日本の伝統文化への見直しの氣運は兆しかじめたものの、まだ多くの人々が西洋の藝術を志し、それを学ぼうとしていた時代状況のなかで、たとえ断片的なものであつたとはいゝ、そして時にペウンド自身の激しい思い込みの入り交じつたものであつたとはいゝ（これについては後でまた触ることにしたい）、能の価値を西洋人のみならず、それを生み出した日本人にも何とか理解させようとした彼の努力は、それなりに高く評価されるべきであろう。

ペウンドにまつわる能の批評ノートをさらに拾つてみるとどうしよら。ノエル・ストック Noel Stock の書いたペウンドの伝記によると、一九三八年、ペウンドはロンドンを訪れ、旧友のルイス Lewis やエリオットなどに会つたが、その際、劇場での能の上演をぜひ見たかったというペウンドの所望に従つて、ロナルド・ダンカン Ronald Duncan やベンジャミン・ブリッジ Benjamin Britten などの友人が取り計らい、マーキュリー劇場 Mercury Theatre とやら所を借りて Suria Magito という名の女性舞踊家に舞を舞わせた。その時ペウンド自身も自分の能の訳を朗読した、といふことが記されてゐる。⁽⁷⁸⁾

なお、ベンジャミン・ブリッジ（一九一三—一九七六）であるが、イギリス出身の作曲家である彼は一九五六年、観光旅行にイングランド地方を訪れた際、日本にも立ち寄つて二週間ほど滞在した。彼はその時、能『隅田川』を観賞し、それがきっかけとなつて、後に『カーリュー・リヴァー』 Curlew River もさうオペラを作曲した。「シギの川」という意の『カーリュー・リヴァー』は、『隅田川』のストーリーを、中世的な奇跡を再現する教会劇として脚色したもので、一九六四年イギリスのオールドバラ音楽祭で初演されたといわれる。後にオランダでも上演され、好評を博したようである。ところでブリッジが日本で『隅田川』を見たのは、単なる偶然によるものであつたろうか。そういう意見もある。⁽⁷⁹⁾確かに『隅田川』という能を見たのは偶然であったといえようが、しかし能を見たことはからならずしも偶然のことではなかつたかもしれない。というのも、一九三八年のロンドンでのペウンドとのちょっとしたかかわりが、ことによると、ブリッジと能との出会いのはじまり——彼がそれを當時意識していたかいなかつたかはともかく——であつたのかもしれないからである。

一九三九年の四月、ペウンドは二十八年ぶりに祖国アメリカを訪問しているが、その際、ワシントンの国会図書館の日本部門にも足を運び、当時そこの所長であつた坂西志保氏の取り計らいで『葵上』の録画フィルムを見、大きな感動を受けた。この時ペウンドが見たのは、その制作年度などから推測して、桜間金太郎（のちの局川）の『葵上』の舞台を録画したものと思われる。一九三五年に撮影されたこの『葵上』は、能の映画としては最も古いものであり

(また日本最初のトーキー映画である)、当時の鉄道省が外郭団体に委嘱して、日本の文化の紹介と観光客の誘致を目的として制作したものである。監督と監修にそれであったのは山本健次と野上豊一郎で、外国人の理解を助けるため英語の解説と字幕がつけられていて、画面には、シテとワキの演技が見事にとんでもござり、緊迫感あふれる舞台の様子がありありと伝わってくる。これを見た印象のなかで、もうとりわけペウンドの脳裏に強く残ったのは、シテ六条御恩所の怨霊とワキとの激しい戦いの場面であつたようである。

ペウンドは一年後、この時の記憶を次のよふに書いている。

Fenollosa could not, as I did by the kindness of Dr. Shio Sakanishi, head of the Japanese Department of the Congressional Library in Washington, see and hear *Awoi no Uye* on the screen with the sound of the singing and the crescendo of excitement as the hero rubs his rosary with ever faster rattling of beads against beads.

「彼なりのペウンドの関心は少しも薄れていない。現実を夢幻の中へ纏め込んだテクニックは日本人でなければ考えられないものと絶賛していく。そして『録本』から暗唱している部分を語じて説明してくれた」とのことである。

アメリカで見た能のハイルムはペウンドの記憶に強烈に残り、以降ペウンドは西洋における能の理解のために、録画フィルムの普及がぜひ必要であることを強く訴えるようになら。一九三九年から一九四〇年にかけてペウンドは、*The Japan Times* 上、ヨーロッパの文化、政治、経済などについての記事をよせてくるが、そのなかのシテとワキの激しい戦いの場面であるが、ヨーロッパ劇の主人公

(hero) を、六条の怨霊(シテ)ではなく、怨霊の退治のために呼び出された横川聖(ワキ)と捉えていたといふが、彼の記憶が乱れてもいることが、あるいは彼の誤解が窺われる。ペウンドは、既に一九一六年に『葵上』を訳し、独自の解説をも書いていたが、それから約二十五年も経た時点ではじめて見た『葵上』は、フョーロサの遺稿を通してのみ描かれたのであた世界とはまた隔たりがあつたのかかもしれない。

なお、このアメリカ滞在中、ペウンドは坂西氏の家にも或る日突然訪れ、様々な話題について話したが、その時も能への興味を示すのを忘れなかつた、と後年坂西氏は回顧している。氏によると、「彼なりのペウンドの関心は少しも薄れていない。現実を夢幻の中へ纏め込んだテクニックは日本人でなければ考えられないものと絶賛していく。そして『録本』から暗唱している部分を語じて説明してくれた」とのことである。

ペウンドは西洋における能の理解のために、録画フィルムの普及がぜひ必要であることを強く訴えるようになら。一九三九年から一九四〇年にかけてペウンドは、*The Japan Times* 上、ヨーロッパの文化、政治、経済などについての記事をよせてくるが、そのなかのシテとワキの激しい戦いの場面であるが、ヨーロッパ劇の主人公

る。ここでペウンドは、この問題について広く触れ、

ウンドの能への執着が感じられる。

Every western university should have the COMPLETE SET of Noh plays on sound-film for study in its dramatic and literary courses.

と、西洋のすべての大学の演劇と文学のコースには、能のフィルムの完全なセットを備えるべきであるという意見を述べている。また、当時のローマ駐在日本大使であった松岡洋右と、北園克衛にそれぞれ宛てた手紙には次のような内容が書かれている。

Men like myself would cheerfully give you Guam for a few sound films such as that of *Auoi no Uye*, which was shown from me in Washington.

We shd/give you Guam but INSIST on getting *Kumasaka* and
Kagekiyo in return.

アメリカで見た『葵上』のようなフィルムとの交換として、自分はグアム島を快く渡す用意があるとか、グアム島の代わりに『能坂』と『景清』を渡してほしいといった極端なことばのなかに、ペー

箇所が紹介されていて興味深い。放送中BBCの解説者が日本人を「野蛮からつい最近浮上したjackals（イノドから北アメリカ産の野生の犬・筆者注）」にたとえると、ペウンドは直ちに「いつかの能の名前をあげ、「これらは日本の古典劇であります。peahen（雄クジャク・筆者注）以上の良識をもつている人ならば誰でも日本の文化の水準を納得するに違いありません」と答えたそうである。⁽⁸⁷⁾ ペウンドの抱いていた日本観を端的に示した発言といえよう。

ここで最後に、ペウンドが晩年に見た能について触れたい。

ペウンドが能役者による能の公演にはじめて接するのは、一九七〇年の、梅若萬三郎を団長とする日本能楽団（観世流）のヨーロッパ巡演の際である。

既に十六年前の一九五四年に、喜多実（喜多流）を団長とする能樂團の最初の欧洲公演が、ヴェニスのサン・ジョルジョ島のテアトロ・デル・ヴォルデ野外劇場で行なわれていたが、その時パウンドは、アメリカの精神病院に収容の身であつたため参加することはできなかつた。その代わり、娘のマリー Mary (彼女はパウンドの感化で能のイタリア語訳を出していた) が観賞しており、パウンドも公演のことについては知らされていた。マリーが見たこのヨーロッパ最初の公演は、イタリア政府の招聘によるもので、ヴェニス国際演劇祭の一環として参加し、二日間の公演を行なつてゐる。演目は、『葵上』『鶯』『石橋』『狂々』『羽衣』であったが、そのなかの『鶯』『石橋』を除けば、残りの三曲はいずれもパウンドがかつて手がけた作品であることが曰につく。なお、『鶯』と『葵上』はテレビを通じてイタリア全国に放送されたそつだが（八月六日）、ここに至つてようやく、マス・メディアを通して能の理解を深める必要性を主張しつづけたパウンドの願いがひとつ実現されることになった。

パウンドが、日本の能役者たちによる能の舞台を見ることができるたのは、エリオットをはじめ多くの友人たちの努力によつて自由の身となり（旅放されたのは一九五八年である）、イタリアに定住していた一九七〇年のことである。前記の梅若万三郎を団長とする日本能樂團は、この年の五月十二日に日本を出発、イギリス、西ドイツ、オランダ、オーストリア、イタリア、スイスの六か国で公演を

行なつたが、パウンドが見たのは六月十日の夜の、ローマのエリセオ劇場での最終公演であつた（この日の演目は『鶯』『葵上』と、狂言『瓜盗人』であつた）。終了後パウンドは、梅若実の孫に会いたいといつて樂屋に梅若万三郎を訪ね、無言の握手を交わした後、さうあとその場を立ち去つたと伝えられる。⁽⁸⁾

一九七二年十一月一日、八十七歳の誕生日を迎えた二日後に、パウンドはヴェニスでその波乱に満ちた生涯を閉じたが、パウンド研究者のヘイマン C. D. Heymann によると、その死ぬ数日前に、能と、ピーター・ブルック Peter Brook の『真夏の夜の夢』*A Midsummer Night's Dream* を観劇していたとのことである。⁽⁹⁾ ところがこの年の十月末にヴェニスで能の公演があつたという記録は見あたらず、その代わりもう少し前の九月十四日に、観世寿夫を中心とする世阿弥座が渡欧、デンマーク、イタリア、ユーゴスラビアの各地で十月四日まで公演を行なつてゐたという記録が残されている。⁽¹⁰⁾ ヘイマンの記述とはおよそ一ヶ月のずれがあるが、しかしパウンドが一九七二年に能を観劇していたことが事実だとすれば、それはこの世阿弥座の公演であつたに違ひない。

世阿弥座はヴェニスに九月十九日に到着、二十五日まで滞在して、公演や討論会などを行なつたが、甚だ興味深いことは公演のレベリーのなかに『鷦鷯』という作品が入つていていたということである。⁽¹¹⁾ これはいうまでもなく、パウンドの能の紹介がきっかけとなつて創

られたイギリスの最初の舞踊劇『魔の井戸』が、やがて日本に異種

りし、横道万里雄氏によって書かれた新作能として翻案されたものである（最初『魔の泉』に翻案されたが、後に『魔姫』として書き直された）。「魔の井戸」は、ペウンドが晩年にいたるまで関心を示していた作品であったが、それがやがて日本で一舞の能に仕立てられ、それがまた西洋の劇場で、しかもペウンドが晩年を過ぐして、たゞヨーロッパの地で上演されるようになつたところからいえば、なんと興味深いことであろうか。

ペウロサの遺稿に墨を残したペウンドと能との長年とわたるかわりの軌跡が、一つのゆるやかな田舎道ながら、その原野に伸び立ち帰つてゆくところ流れのなかに、文化の往復の一例を見ねじむかやうだ。

New Directions, New York 1957 (エイ・*Women of Trachis*)
(ア) Marie C. Stopes, *Plays of Old Japan, the Nō*, Heinemann, London 1913.

(イ) 能の翻訳に關しては、黒川豊一郎「能曲の翻訳」「能の再生」、岩波書店一九三五年、三〇五—三一八頁、市河三喜「能曲の翻訳」『能樂全集』第三卷（鈴上豊一郎編）創元社一九四二年、三一九五一四二回、森安禪也「能曲翻訳の問題（その一）」『教養学科紀要』四四一九七一年、三三一—三四四頁参照。

(ウ) “On its publication it received very good reviews and many literary papers wrote about it”と著者は曰く。〔右〕

翻訳「Marie C. Stopes エヌ」『英語青年』一九七八年七月三一六頁。この本の出版状況などについては、石崎裕「Marie C. Stopes エヌ」『英語青年』一九七八年八月、三三一頁参照。

(エ) 「Marie C. Stopes エヌ」三三一頁。

(オ) ペーパーの表題は闇ノトナガミ 小林万治氏の譜文「トナガミ・トナガミ・トナガミ・トナガミ」『英語青年』一九七七年十一月、を参考にした。

(シ) *Plays of old Japan, the Nō*, pp. 18-19, 統説。

(ハ) ハ・ヤーケ「日本歌一編」日本文化研究会の刊行（東洋文庫刊）平成廿一年七〇年、三三一頁。

(二) Arthur Waley, *The Nō Plays of Japan*, George Allen and Unwin 1921.

(一) Ezra Pound & Ernest Fenollosa, 'Nō' or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan (エヌ田井の古典能劇)

Theatre of Japan, A New Directions Paperbook 1959 245 pp. 『エヌノホ』。

(ア) Ezra Pound, *Plays Modelled on the Nō*, ed., Donald C. Gallup, The Friends of the University of Toledo Libraries 1987.
(エ) Sophocles, *Women of Trachis: A Version by Ezra Pound*,

スルヤマニシテヨリ (Years Annual No. 4, ed., Warwick Gould, The Macmillan Press 1986, p. 121)。

学部人文論集第二七号、一九八九年二月、参照

- (53) *Letters and Essays*, p. 10.

(38) T. S. 池田大作「鶴松雄一 著『羅心録』『馬場アチャカ叢書』第一巻『源生語』」(1971)

(39) 「圓潤」 || | ○ △

(40) 「圓潤」 || ○ | △

(41) 「圓潤圓潤」〔能の・の・馬場アチャカ〕『馬場アチャカ叢書』第一巻
 (註) 繩田大作「比較文等研究」一九六五年、三八、一四〇頁参照

(42) 「Plays Modelled on the Noh」(註)アチャカによる作品
 〔ノホダ」「ペルムの狂世の聲」(註)比較文等研究」一九九一年
 国立民族学博物館)ド麗ふたのやういやせ艶鑑おやじるだだべ。

(43) Niikura Toshikazu, "The Pisan Cantos and Noh Drama,"
American Literature in the 1940's, Annual Report 1975 (The
 American Literature Society of Japan), James Longenbach,
Stone Cottage—Pound, Yeats & Modernism, Oxford University
 Press 1988, pp. 231-234, 註。#42' Slatkin Mylkes, "A History
 of Pound's CANTOS I-XVI, 1915-1925," *American Literature*
 Vol. XXV, No. 2 (May, 1963), Kodama Sanehide, *American
 Poetry and Japanese Culture*, Archon Books 1984, pp. 99-105, 註。
 註。

(44) *Women of Trachis* 註。

(45) C. David Heymann, *Ezra Pound: The Last Rover*, Seaver
 Books, New York 1976, p. 308.

(46) *Letters and Essays*, p. 136.

(47) *Ibid.*, p. 126.

(48) *Ibid.*, p. 139 and p. 126.

(49) Michael Reck, *Ezra Pound: A Close-Up*, McGraw-Hill
 Book Company, New York 1967, p. 98-109. 99 の間に詳説と解説
 の間に。

(50) *Women of Trachis*, p. 37.

(51) 註 (44) 註。

(52) *Women of Trachis*, p. 29.

(53) *Ibid.*, p. 50.

(54) *Letters and Essays*, p. 85.

(55) *Ezra Pound: The Last Rover*, p. 241.

(56) *Life*, p. 455. おお、アーマン・タクシスの公演は「アーマン・チャーチル」Norman, *Ezra Pound*, Funk & Wagnalls 1960, Revised 1979, p. 465 註。

(57) *Letters and Essays*, p. 127.

(58) *Ibid.*, p. 4.

(59) *Ibid.*, p. 5.

(60) 「タヒニエル」『羅曲歌』一九一六年七月。

(61) 「羅曲歌」『羅曲歌』一九一六年十一月。ただしこれは原文か
 いはややあるがまだねじこ。

(62) バウハウス「HANDBUCH」羅に載った野口の語や解説は当然
 読んでいたはずだが、しかしあれほど何の反対も示してこない。
 後年ペウノンが「能」の改訂を希望し、能に詳しい日本人の協力
 者を求めていたが、その時、「バウハウスの方からの野口の名を出さ
 る」とはなかつた。

- (63) *Letters and Essays*, pp. 17-18.
- (64) *Michio Ito—The Dancer and His Dances*, p. 37.
- (65) *Ibid.*, p. 54. 田本龍馬は「東洋舞娘一人の振袖」(中川穂波跋語)早川畫房「一九八五年」五十九頁から引用した。
- (66) 「都度逐一その懲と生涯」一六〇頁。
- (67) *Letters and Essays*, p. 28.
- (68) *Letters*, p. 197.
- (69) *Ibid.*, p. 155.
- (70) *Letters and Essays*, p. 72.
- (71) 松浦幸三「日本映画史大鑑」文化出版局一九八一年。
- (72) 佐藤忠男「キネマの砲声—日中映画史」リブロポート、五七頁。
- (73) 東和商事は、東洋南北・アメリカ全土に配給を行なうたが、當時自由主義諸国なりの映画をナチスの宣伝映画と見、「禁じられ」とは満州への日本の侵略行為を意味するとの判断したところである(同前、五七一五九頁)。なお、「伊丹万作放謡」を読む(『忠臣万作全集』2、第五回一九七三年、所収)参照。
- (74) *Letters and Essays*, p. 72. «かほんがりの映画のからしの画面をとりおな高く評価したが、例えはその異国情緒であったか、それが映画の根底にある思想であったかなとは明らかではなし。なお、彼の手紙には次のような一節が見られる。“Lucid and incisive remarks of Hitler, Schacht and Funk do not get the wide and immediate publicity they deserve” (*Letters and Essays*, p. 153)。
- (75) *Letters and Essays*, p. 125.
- (76) *Ibid.*, p. 93.
- (77) *Ibid.*, p. xi.
- (78) *Life*, p. 356.
- (79) 倉持宗徳「カーラー・ラム」『煙草』一九七六年四月號、| 11頁参照。
- (80) *Life*, p. 362. (『煙草』の録画ハイムズ(ヒュームズ)、NHK能楽特選「名人の活影」*NHKチャーリーベンダー*の解説参照。)
- (81) *Letters and Essays*, pp. 154-155.
- (82) *Noh*, pp. 113-115. やのせば、シテは樂上の嫉妬の形象とみらべる長條義所として捉えられていた。
- (83) 坂西忠保「招かれる客—エベラ・ペウンド」—『英語文書世界』一九七一年十一月、| 11頁。
- (84) *Letters and Essays*, p. 155.
- (85) *Ibid.*, p. 249.
- (86) *Ibid.*, p. 112.
- (87) *Life*, p. 503.
- (88) 「詠歌海外公演史要」(西一祥・松田存共編) 錦正社一九八八年、| 一四〇頁参照。
- (89) 「ハム・マウント能楽」参照。なお、ペウンドは一九六〇年代から次第に話がなくなり、最晩年には完全に沈黙を守り続けたと思われる。彼が、能役者による能の公演を実際に見た感想を語りたいのが出来ないだけではなく、残念に思われる。
- (90) *Ezra Pound: The Last Rover*, p. 313.
- (91) 「詠歌海外公演史要」| 一四一—一四二頁参照。
- (92) 画譜、一一〇頁。