

パウンドの能翻訳

モダニズムにおける新しい詩の実験¹

喜多 文子

はじめに

アーネスト・フェノロサの東洋関連の遺稿が、その未亡人からエズラ・パウンドの手元にすべて届いたのは 1913 年の暮れのことだとされている。この時期はちょうどパウンドのイマジズム詩論の形成期にあたり、フェノロサの遺稿を偶然入手したことが、パウンドのみならずモダニズム詩の発展に大きく寄与したと広く認識されている。

イマジズム運動において、パウンドをはじめとするイマジスト詩人たちとフェノロサの遺稿との出会いが、その初期の段階からいかに重要なものであったかは、たとえば、ジョン・グールド・フレッチャーが当時を回想した記述の中にもよく現れている。1913 年 7 月に、エイミー・ローウェルによって催されたロンドンのパークレー・ホテルでのイマジストたちの夕食会の席で、「そもそも、あなたの言うイマジストとは何を意味しているのですか」という彼女の問いに対するパウンドの返答は、フレッチャーによれば以下のようなものであった。

エズラは、ここでしきりに身ぶり手ぶりを伴い、頭をぐんと動かして、複雑に入り組んだ説明を開始した。その説明は、故アーネスト・フェノロサ教授の中国の表意文字についての論文、漢字論を含んでいた。これをエズラは最近、他の深淵で難解な事柄とともに、フェノロサがその死後に遺した未出版の論文の中に見つけたのである。最後にイマジズムの実例として、彼は自分自身が最近書いた「メトロの駅で」を披露した。(Fletcher 91)

フレッチャーのこの記憶に基づく記述が確かなものであるとするなら、パウンドは 1913 年の夏頃にはもうすでに、フェノロサの遺稿を部分的にせよ入手し、漢字論について調べていたことになる。彼のイマジスト理論の形成期の非常に早い段階で、フェノロサの遺稿がいかに大きな役割を果たしたかが窺えるのである。

フェノロサが遺した東洋関連の資料は、この漢字論に加えて、能と中国詩についての未出版の草稿であった。これらのフェノロサの遺稿の中でも、ここでは特に能の翻訳について、当時のパウンドの翻訳の作業が、どのように彼のイマジズム理論の展開と交錯するかについて考察する。パウンドの能の翻訳に対する評価は、ヒュー・ケナーが中国詩の翻訳『キャセイ』(*Cathay*, 1915) ほどには成功していないと言っているように、一個の文学作品としての芸術的完成度には疑問が残るという見方が一般的であろう (Kenner 13)。しかしながら、能の翻訳に携わっていたまさにこの時期、1914 年の 9 月に、パウンドが有名なヴォーティシズム論を『フォートナイトリー・レビュー』(*The Fortnightly Review*) に発表し、その中でイマジズム理論による長詩の好例として能に言及していることを考えると、能の翻訳と詩論という異なる二つの文学的作業の相互の影響関係を検討するにあたって、パウンドによる能翻訳の意義を、必ずしも詩作品としての価値にのみ収斂させる必要はないのではないか。むしろ、多少異なる地点から眺めてみると、パウンドの能の翻訳の新たな意義を見出す可能性に繋がるかもしれない。

パウンドの能の翻訳作品中、ここで取り上げるのは『須磨源氏』(*Suma Genji*) である。この能については、フェノロサの草稿も残されておらず、所々に大胆な省略があるなどして、翻訳作品としては不完全であるかもしれない。だが、それだけにより一層、パウンドが能のどのような特徴に詩人として感応し、よりよい翻訳作品に仕上げるために彼なりの工夫を施したのか、その痕跡を辿る余地の残された作品であるといえる。20 世紀初頭における能という未知の文学様式の翻訳の試みを、いわばモダニズムにおける新しい詩の実験と捉え、パウンドが自らの詩の地平を押し広げるためにそこから何を獲得したのかを明らかにするのが、本稿の主な目的である。

1.

詩人仲間たちと取り交わした当時の手紙などから、パウンドは、フェノロサが遺した資料に、ほぼ同時進行の形で目を通していたらしいと推測できる。そして、彼がまず最初に取りかかったのは能の翻訳であった。² フェノロサの草稿を入手したばかりの時期、特に 1913 年から 14 年にかけての冬、その翌春に結婚することになるドロシー・シェイクスピアとの手紙のやりとりの中で、パウンドは能の翻訳作業について、たびたび具体的に言及している。例えば、1914 年 1 月 6 日付けの手紙の中に「[G.W.]プロセロ (Prothero) が『砧』と『クウォーターリー』 [Quarterly Review] のためのフェノロサの論文を受け取ってくれました。一羽のマント (『羽衣』) もまた入れてくれればと思います」という一文がある (L 293)。この言葉どおりに、その年の『クウォーターリー・レビュー』の 10 月号に『砧』と『羽衣』の翻訳を含むパウンドによって編集されたフェノロサの論考「日本の古典劇」 (“The Classical Drama of Japan”) が掲載される。同時に、5 月の『ポエトリー』 (Poetry) には『錦木』が、翌 1915 年 5 月の『ドラマ』 (The Drama) には『通小町』、『田村』、『経正』、『熊坂』、『須磨源氏』などの訳が掲載される。こうした文芸雑誌に発表された後、『錦木』、『羽衣』、『熊坂』、『景清』の順に 4 篇のパウンドの翻訳が、イエイツの序文とともに『日本の貴族演劇』 (Certain Noble Plays of Japan) としてクアラ・プレスから 1916 年に出版される。これらすべての訳にさらに『卒塔婆小町』の抄訳、『猩々』、『葵上』、『杜若』、『張良』、『絃上』の翻訳とフェノロサの能についての論考およびパウンドの序文が加えられて、同年にマクミランから出版された『能、あるいは達成』 (‘Noh’ or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan)³ が、今日フェノロサの訳稿をもとに完成されたパウンドによる能の翻訳集として知られるものである。

この翻訳の作業が、1913 年から 16 年にかけての連続した三回の冬の間に、イエイツと一緒に過ごしたサセックス州のストーン・コテッジで行われたことはよく知られている。このことから、パウンドとイエイツが能の翻訳を媒介として互いの創作活動にどのような影響を及ぼし合ったかについて論じられることも多い。⁴ 特にジェイムズ・ロンゲンバック (James Longenbach) は、ストーン・コテッジにおける 20 世紀を代表するこの二人の詩人の相互交流が、アメリカン・モダニズムの発生の中核を担うものであるとして、両者の緊密な交

友関係について論じている。⁵ ロンゲンバックによれば、ストーン・コテッジは、モダニズムのワークショップ、あるいはパウンドの言葉を用いるなら「秘密の共同体」のようなもので、パウンドとイエイツはそこでの共同作業を通して後のモダニズム文学の特徴ともいえる貴族的な傾向をその規範としていったと指摘している (x)。詩人としての気質が全く異なる二人だが、小さなコテッジで共同生活を営み、時には一緒に森へ散歩に出かけたりドライブをしたり、またある時は兵士たちがヒースの荒野で大演習を行うのを一緒に見たりしたという (xii)。そのように同じ空気を吸うように知的、文化的基盤を共有することが、各々の詩人の文学作品の形成過程に欠くことのできない影響を与えたと考えることは確かに妥当であろう。

フェノロサの訳稿に基づく能の翻訳に関して、この両者の影響関係から生じた成果は、概してイエイツの側から語られることが多いのではないだろうか。当時ヨーロッパで流行していたリアリズム演劇や商業主義演劇に満足していなかったイエイツは、パウンドを通じて能に出会い、西洋の演劇にはないその形式や技法および日常的な現実の世界に超自然が顕現するテーマに感銘を受けたというように。さらに、能との出会いが、イエイツにとって新しい形式の詩劇『鷹の井戸』(*At the Hawk's Well*, 1917)などの作品を生み出す転機となったというエピソードはよく知られている。能の形式の影響が色濃いとされる『鷹の井戸』だが、この作品の演劇としての何よりも大きな特徴は、これが舞踏劇として創作されたことである。このことは、イエイツ自身が『日本の貴族演劇』の序文の中で、「私の劇を可能なものにしてくれたのは、一人の日本人舞踏家である」(iv)と述べているように、伊藤道郎の存在が欠かせない。彼が舞うのを見たことがきっかけとなり、舞踊を中心にすえて構成された能のような詩劇の構想がイエイツに思い浮かんだとされているからである。事実、1916年にキュナード夫人の客間で『鷹の井戸』が初演された時、伊藤は「井戸守りの女」が鷹に変身した鷹の精の舞を踊っている。デュラックの奇抜な衣装を身につけたこの時の伊藤の舞は好評を博し、東洋とも西洋とも明言しがたい独特の前衛的な舞台空間を創出してT・S・エリオットをはじめとする同時代の詩人たちに鮮烈な印象を残した。そして、舞によって具体的に、日常を超えた精神世界を観る者の眼前に立ち上げる方法に最も影響を受けたのは、他ならぬパウンドではなかっただろうか。

2.

伊藤の舞によって『鷹の井戸』が初演されたのは、パウンドがイエイツとともにストーン・コテージでの最後の冬を過ごした翌春、1916年4月2日のことであった。しかし、ロンゲンバックによると、すでにそれ以前の1915年10月に5つの舞踏詩を訳したパウンドは実験的な公演を行い、ジョイスに宛てた手紙の中で、近々伊藤が正式の装束で能を舞う予定であると告げている(201)。このようにイエイツと同じくパウンドも、自ら訳した詩劇の中での伊藤の舞の重要性を強調していることは見逃せない。

『能、あるいは達成』に収められた謡曲中、舞踊がとりわけ重要な意味を持つのは『須磨源氏』であろう。この能の原典の作者は世阿弥、形式は夢幻能である。観世流の謡本では、この作品の前場および後場のあらすじが次のように解説されている。

日向國宮崎の社官藤原興範が、伊勢参宮の途中、須磨の浦に着くと、柴を負うた老翁が来て、ある櫻の木陰に立ち寄り、花を眺めるので、それは由緒のある木かと尋ねると、これは昔光源氏の住居にあつた若木の櫻であると答へ、問はれるまゝに、光源氏の生涯に就いて色々語つた後、自分がその源氏である事をほのめかして消え失せた。 —中入— そこでなほも奇特を拝まんものと、興範がこの處で旅寝をしてみると、青鈍の狩衣をたをやかに著なした源氏の君が、兜率天から降つて来て、夜もすがら、この浦の邊で、舞を舞ひ、夜の明けかゝる頃、その姿を消すのである。(観世 n.pag.)

ここでの主人公、シテは光源氏である。ワキの神官藤原興範に問われ、『源氏物語』の主要な巻名を巧みに取り入れてその生涯を語った後、かつての貴公子の姿を現して舞いを舞う。『須磨源氏』の曲趣は早舞で、これは高貴の男性や成仏した女性が舞うとされる。したがって、今は天上界に住む光源氏が菩薩に姿を変え衆生済度を願う様が、この舞によって表現されることが求められる。

パウンドの英訳では、前場が終わり中入の後、変身した光源氏が登場する後場を第二場(SCENE II)として、「第二場は、後シテ、つまり天上界における姿をした輝く源氏の亡霊の登場で始まる」というト書きが加えられている。その直後のパウンドによる光源氏の詞は、「ここ須磨の海辺の闇の中、私は月を謡う。さあ、青海波を踊ろう。海の波の青い舞を」(“I sing of the moon in this

shadow, here on this sea-marge of Suma. Here I will dance Sei-kai-ha, the blue dance of the sea waves”)⁶ というフレーズで結ばれ、「それから彼は舞い始める」というト書きが再び入り、地謡の詞章が次のように続く。

The flower of waves-reflected	波の花が映る
Is on his white garment;	彼の白い衣のうえに
That pattern covers the sleeve.	模様は袖を覆う
The air is alive with flute-sounds,	天は横笛の調べや
With the song of various pipes	様々な笙の音に満ち
The land is a-quiver,	地に鳴り響く
And even the wild sea of Suma	そして須磨の荒海にさえ
Is filled with resonant quiet.	静寂のこだまが渡る
Moving in clouds and in rain,	雲のなか雨のなかに在りて
The dream overlaps with the real;	夢は現実と重なり合う
There was a light out of heaven,	天から光がさし
There was a young man at the dance here;	舞を舞う若者あり
Surely it was Genji Hikaru,	それは光源氏なり
It was Genji Hikaru in spirit.	光源氏の尊霊なり
(<i>Noh</i> 25)	

一行目から三行目にかけては、原文の「波の花散る白衣乃袖」にあたるが、華麗で優雅とされる「青海波」が舞われる際に、その袖模様がちょうど波のように見えることを念頭においたものであろう。ここでの二連目あたりからシテ光源氏の早舞となり、この後、劇は後半部の舞によるクライマックスへと急展開する。

最終部のパウンドの英訳は、原文の流れをほぼ辿っているが、特に目を引くのは舞を舞う光源氏の「衣の袖」と「海の波」のイメージが連結され意図的に拡大された表現となっている点である。原文の「青鈍の狩衣たをやかに召されて。須磨の嵐に翻し。たもとも青き海の波」にあたる部分は、パウンドの訳では次のようになっている。

Blue-grey is the garb they wear here,	青灰色はここでの彼らの衣
Blue-grey he fluttered in Suma;	青灰色を彼は須磨でひるがえす
His sleeves were like the grey sea-waves;	その袖は灰色の海の波のように
They moved with curious rustling,	サラサラと妙なる音をたてる

Like the noise of the restless waves,	休まない波の音のように
Like the bell of a country town	山間の町の鐘のように
'Neath the nightfall.	夕闇のなかで

(Noh 26)

衣の袖を海の波の色と結びつけて反復する表現方法は、光源氏の舞そのものが、風によって海の波の動きと一体化するような可視的な効果をあげていないだろうか。そして、このわずかな訳語における操作は、『須磨源氏』のクライマックスにおける舞によって展開される超人間的な情緒を、英詩として映し出すことを可能にしているのではないか。

能においては本質的に、この『須磨源氏』に限らず、舞が非常に重要な要素であるのは周知の事柄であり、フェノロサの能楽論⁷によってこのことを理解していたパウンドには、その翻訳が作品として読まれた場合の舞の欠落を懸念していた様子が窺われる。特にストーリー展開に乏しく、登場人物の心理的葛藤が描かれているわけでもない『須磨源氏』においては、菩薩となった光源氏が天降りて衆生のために舞う舞にこそ意味がある。これについて、『須磨源氏』の翻訳に続くあとがきでパウンドは自説を述べている。

おそらく、『須磨源氏』という劇を初めて読む人の中には、あまりドラマティックではないと思う人もいることだろう。先がどうなるかという緊張感は、超自然の顕現を待つ緊張感であるが、それは実現する。

.....

読者は、「仮に幻影であろうと」長い年月のうちに失われた美、つまり、「輝く姿をした過去の幻」を見たいと切望する僧に共感できないのであれば、これから何かが起こるといふ緊張感を感じることはできないだろう。この種の共感をたやすく感じることはできるとは、私も思わない。それは、私たちが滅多に感じる事のない気持ちなので、意識的に努めなければ、そうはならないだろう。だが、もしひとたび自分の心の壁を乗り越えることができれば、もしひとたび能の世界に自己を投入できれば、疑いなく新しい美が目の前に現れるだろう。

.....

作品が最後まで「何も起こらなかつた」ように見える時には、読者は、「言葉の空虚さあるいは弱々しさは、最後に舞の醸し出す情緒によって埋め合わせがなされる」ということを思い出さねばならない。というのも、能には情緒の統一があるからである。それはまた、イメージの統一

と我々が呼ぶであろうものを備えている。(Noh 26-27)

いうまでもなく、能とは舞台芸術であり、そのテキストである謡本は基本的には詩作品というよりは譜本である。そこに書かれた詞は、実際に人が謡い、舞うことによってはじめて補完され、舞台上にある特定の情緒を立ち上げることができるという独自の性質を持つ。『須磨源氏』についての上記のような言葉には、このような能の特性を理解したうえで、翻訳において舞に代わってテキストの完成度を高める方法を模索していた当時のパウンドの状況が垣間見える。

また、ここでは、パウンドの詩論のキーワードとしてよく引用される「イメージの統一」という言葉が用いられている。この具体的な例として『須磨源氏』においては、「青灰色の波と波模様」(“the blue-grey waves and wave pattern”)が挙げられている。これらの詩句を繰り返すことにより、光源氏の舞が、海の波の動きと一体化するような可視的な効果をあげていることはすでに述べた。こうした言語上の工夫を凝らし、パウンドは舞の欠損を補うに足る具体的なイメージによって、ある特定の情緒を能の翻訳のテキストの中に立ち上げることを目指したのである。

3.

さらにパウンドは、『須磨源氏』の中で筋書きそのものに影響を与える詩句を書き加えている。そこにもまた、能の翻訳を独立した文学作品として、より完成度の高いものにしようとする彼の意図を汲み取ることができる。その一文は、劇の前半で年老いた樵の姿で登場するシテの光源氏が、ワキの神宮と昔光源氏の住居にあった桜の木のことと掛合をする詞章に挿入されている。

Here is the mount of Suma.

There is the tree, the young cherry.

And you may be quite right about Genji's having lived here.

That blossom will flare in a moment.

(Noh 22)

ここが須磨の山です。

あの桜の若木があります。

仰せのように光源氏はかつてここにお住まいだったことでしょう。

間もなく一斉に花が咲くでしょう。

この詞章の最後の一文、炎がぱっと燃え上がるように桜が花開くという表現は、全くのパウンドの創意によるものである。原文の謡曲においては、桜はワキがシテに出会った際に、言葉を交わすきっかけとして言及される以上の意味は特に与えられていない。だが、この桜に対して、パウンド自身が何か深い象徴的意味合いを心に抱いていたことは確かである。「若い桜の木」に、注釈を付けているからである。

ここでの意味には両義性がある。花は本当に咲くだろう。それは、記念日あるいは何かそのようなものである。源氏もまた本来の栄華でもって姿を現すだろう。ワキはまだそのことを知らないが、観客はすでに知っているように。(Noh 22)

パウンドによって付け加えられたこの最後の一文については、1916年に夢幻能の形式を踏まえて書かれたパウンド自身の創作劇『トリスタン』における「マルメロの木」との関連が、新倉俊一によって指摘されている(新倉 41-42)。『トリスタン』におけるのと同様に、パウンドは、『須磨源氏』においても花が咲くことと亡霊がかつての栄光に満ちた姿をして現れることを重ね合わせている。故意に「間もなく一斉に花が咲くでしょう」という一文を書き加えた時、パウンドの脳裏にどのような意図があったのだろう。

ここで着目したいのは、パウンドが花の咲く様子を「ぱっと燃え上がる」(flare)という炎、つまり光を発するという意味の言葉によりメタファーとして表現していることである。また、劇の後半部で貴公子の姿で現れた光源氏のことを、パウンドは、「輝く源氏の亡霊」(“a bright apparition of GENJI”)、あるいは「彼こそ真の輝き」(“He the true-gleaming”)というように光芒を放つという意味を持つ語によって表現している。これはマクミランから出版された『能、あるいは達成』の表紙に、パウンドがフェノロサの漢字論に見出した「耀」(かがやく)という漢字が用いられていることと無関係ではないだろう。⁸ この「耀」という漢字については、すでに高田美一の詳しい論述がある。それによれば、この文字は、フェノロサが中国詩の例証として用いた菅原道真の「月夜見梅花」(「月夜に梅花を見る」)の一行目に出てくる。

月 耀 如 晴 雪

月の耀くは晴れたる雪の如し

梅 花 似 照 星	梅花は照れる星に似たり
可 憐 金 鏡 転	憐れむべし金鏡の転ぎて
庭 上 玉 房 馨	庭上に玉房の馨れることを

(高田 77)

パウンドはこの詩の英訳を、1936年版の『詩の媒体としての漢字考』(*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*)の中に、「パラフレイズ」(“PARAPHRASE”)と題して収めた。それは次のようなものである。

The moon's snow falls on the plum tree;
 Its boughs are full of bright stars.
 We can admire the bright turning disc;
 The garden high above there, casts its pearls to our weeds.
 (*Chinese* 42)

月光の雪が梅の木に降り
 その枝は輝く星で満たされる
 旋回する光の環に見とれれば
 遙か上方の庭園から足元の草に真珠が投げかけられる

天から降り注ぐ月の光によって、地上の花もまた星となって輝くというメタファーには、芸術を通して魂の充実を目指す人間の精神に感応するかのよう、花もまた貴重なものに変化して呼応するというパウンド独自の表現形態の萌芽が見られる。この詩句は、「漢字論」と並行して従事していた能の翻訳の作業中にも、パウンドの胸のどこかにあったことだろう。その結果、パウンドは『須磨源氏』において、桜の花を燃え上がるように咲かせ、天降る光源氏の存在をより一層輝くものとして表現したといえないだろうか。日常を超えた精神世界を光り輝く形状を備えたものとして、読む者の脳裏に具体的に立ち上げるために。そしてこれは、ちょうどこの時期のパウンドの渦巻く (VORTEX) イメージの定義、「光を放つ結び目あるいは一群」という概念とまさに共鳴するではないか。

結び

人が仮に詩人に生まれついたとして、生涯を通して一心に詩を書き続けて晩年に到った時、残された時間の中で何をやり遂げたいと思うものなのだろうか。

この意味で、パウンドが能の翻訳に携わってから 40 年の歳月の後に、再び能に強い関心を示したことに、彼の能に対する何か特別な愛着を感じずにはいられない。

1953 年の『ハドソン・レビュー』(*Hudson Review*) の冬季号に発表された “Sophokles, *Women of Trachis*: A Version by Ezra Pound” は、文字通りソポクレスのギリシア悲劇『トラキスの女たち』の翻訳である。1957 年にニュー・ディレクションズから出版された版は、北園克衛に献じられている。またこれには、旧い友人の伊藤道郎によって上演されるか、梅若実の流派の演目に加えられることを望む旨のパウンドの言葉が書き添えられている。パウンドが、『トラキスの女たち』を能に倣った様式で上演するよう希望していたことは、これまでもたびたび指摘されている。⁹

40 年を経て、なぜ能であったのか。その心情的な理由は、安川昱が示唆するように、パウンドの娘メアリー (Mary de Rachewiltz) の回想の中に見出せるかもしれない。

彼は黙って前方を見つめていました。その時、急に一条の陽光が差しはじめ、海が私達の眼を射ました。そして私は、突然、衝動的に言ったのです。「太陽は然り、と云っています」と。すると彼の顔が輝きました。彼は微笑を浮かべて繰返えしました。「太陽は然り、と云っている。然り」(“The sun says yes. YES.”)。多分その瞬間、あのソポクレスの悲劇が終わったのででしょう。「何んたる見事さ。すべて辻褃が合っている！ (SPLENDOUR, IT ALL COHERES.)」父は最後の仮面を棄てて、風や雨や太陽が語る樂園に到着したのでしょうか。(安川 9)

ロンドンで若き詩人であった頃、新しい文学の実験として試みた能の翻訳は、長い年月を重ねて人間に対する洞察を深め「人間の運命と神の道」を観照する境地に到ってなお、パウンドにとっては未完の仕事であったのだろうか。あるいは、能という文学様式は、老年に到ってさらに新しい詩劇の創造に向かわせる可能性を秘めたものであったのか。いずれにしても、イマジズムの初期に携わった能の翻訳がその出発点であることは間違いなく、パウンドの能の翻訳のテキストそれみずからが、彼の詩について多くのことを語っている。

注

- 1 本稿は、二編の口頭発表の原稿を基にしている。一つは、第 21 回国際エズラ・パウンド学会（2005 年 7 月 5 日、イタリア、ラパルロ）における“A Comparative View of Personae: Pound’s Noh Play and H. D.’s Greek Drama”であり、今一つは、日本エズラ・パウンド協会第 27 回全国大会（2005 年 11 月 5 日）における「パウンドの能翻訳——モダニズムにおける実験的ペルソナとして」である。
- 2 パウンドが能の翻訳から始めた理由は、フェノロサの未亡人メアリーの勧めによるものであったとされる。例えば、岩原康夫の「「半透明」な変身」（47）を参照。
- 3 これは、アメリカでは、1917 年に Alfred A. Knopf から出版された。なお本稿では、New Directions 版（1959）から引用した。
- 4 例えば、最近では、吉田幸子の「Pound, Fenollosa, Yeats と能：『錦木』とアイルランド」（2004）がある。
- 5 ここでのテーマとは直接の関わりはないが、ロンゲンバックの主張において興味深いのは、イェイツのオカルト研究に触発されることにより、パウンドはイマジズム、ヴォーティシズムの秘儀的な文学理論の確証を見出したとする点と、モダニストたちがヘゲモニーを獲得して他の多くの作家たちを排除する共同体を形成するプロセスは、パウンドが若い詩人仲間たちをロンドンに残して、当時生きていた最も偉大な詩人とカントリーのコテッジに引きこもった時に始まったとする点である。
- 6 「青海波」とは雅楽の曲名で、『源氏物語』の中で光源氏と頭中将がこの曲を舞ったとされる。それはまた、この舞曲で用いられる波形を描いた衣装の染め模様の呼び名でもある。この引用の最後のフレーズ「海の波の青い舞」は原文にはないが、「青海波」という語を構成する三つの漢字が持つ意味そのもののテクスチュアが英語で読者に伝わるように、パウンドが創出したものであろう。『須磨源氏』における詩情を、フェノロサのノートの漢字を通してパウンドが理解していたことがわかる。
- 7 『能、あるいは達成』に収められた能楽論において、フェノロサは、次のように説明している。「この劇の最も確かな日本的要素は、神社での神聖な舞であった。これは一種の無言劇で、人間の前に土着の神が初めて現れた時の所作を再現していた。それゆえ、最初の舞は神の舞であった。仮面で顔を隠した神が、自ら踊ったのであった。」（Noh 63）
- 8 パウンドはこの文字を、*Cathay*（1915）および *Cantos LII-LXXI*（1940）の表紙にも用いた。
- 9 例えば、児玉実英編集の *Ezra Pound and Japan: Letters and Essays*（1987）における岩崎良三に宛てた手紙等を参照。

Works Cited

- Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound. 1936; Tokyo: Tokyo Bijutsu Publishing Co, 1982. [Chinese]
- Fletcher, John Gould. *The Autobiography of John Gould Fletcher*. 1937; Fayetteville and London: U of Arkansas P, 1988.
- Kenner, Hugh. Introduction. *The Translation of Ezra Pound*. By Ezra Pound. London: Faber, 1970. 9-14.
- Kodama, Sanehide, ed. *Ezra Pound and Japan: Letters and Essays*. Redding Ridge, CT: Black Swan Books, 1987.
- Longenbach, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats & Modernism*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Niikura, Toshikazu. "Suma Genji." *A Guide to Ezra Pound and Ernest Fenollosa's Classic Noh Theatre of Japan*. Ed. Akiko Miyake, Sanehide Kodama, and Nicholas Teele. Maine: The National Poetry Foundation, 1994. 39-45.
- Pound, Ezra. *Sophokles, Women of Trachis: A Version by Ezra Pound*. New York: New Directions, 1957.
- _____. "Vorticism." *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. 1916; New York: New Directions, 1970. 81-94.
- _____ and Ernest Fenollosa. *The Classic Noh Theatre of Japan*. 1916; New York: New Directions, 1959. [Noh]
- Pound, Omar, and A. Walton Litz, eds. *Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters 1909-1914*. London: Faber, 1985. [L]
- Yeats, W. B. Introduction. *Certain Noble Plays of Japan*. Dundrum: The Cuala Press, 1916.
- 岩原康夫 「「半透明」な変身——『キャセイ』の感傷なき抒情」『記憶の宿る場所』思潮社、2005年。46-64.
- 観世左近 『須磨源氏』 檜書店、1966年
- 高田美一 「「耀」・はじめのひかり——フェノロサからパウンドへ」『詩の媒体としての漢字考——フェノロサ＝パウンド芸術詩論』東京美術、1982年。75-98.
- 吉田幸子 「Pound, Fenollosa, Yeats と能——『錦木』とアイルランド」『Ezra Pound Review』6/7、2004年。1-13.
- 安川昱 「エズラ・パウンドの『トラキスの女達』」『エズラ・パウンドとギリシア悲劇——エズラ・パウンド研究』関西大学出版部、2000年。3-29.

Pound's Noh Translation: An Experiment on New Poetics in Modernism

Yoshiko KITA

The main aim of my essay is to examine how Ezra Pound was engaged in translating Noh plays in the course of his poetic exploration into longer Imagist poems in the Imagist movement. I discussed chiefly what kind of literary benefit Pound obtained from his translation of the Noh during the early formative period of his poetics.

Amongst Ernest Fenollosa's manuscripts, acquired in 1913, Pound started on the translation of the Noh plays. During the winter of 1913-14, he exchanged letters frequently with Dorothy Shakespear. According to those letters, it is supposed that Pound was enthusiastically working on the Noh materials that led to *Certain Noble Plays of Japan* (1916) and later *'Noh' or Accomplishment* (1916/1917) at the time. Moreover, as James Longenbach claims, Pound worked closely with W. B. Yeats at Stone Cottage in the three winters (1913-16) and became interested in “the dance-poems” through their literary collaboration. They were both deeply inspired by Michio Itow's performance in 1916.

Fenollosa observed that the origin of the Noh was “a god dance: the god himself danced, with his face concealed in a mask,” and consequently Pound understood that the original Noh texts were composed not as poetry to be read, that is to say, a literary script, but as a sort of librettos to be sung accompanied by dancing. In order to explicate how Pound endeavoured to supply a gap caused by the lack of dancing in the Noh text with his original ideas in the process of Noh translation, I examined *Suma Genji*, one of the plays included in *'Noh' or Accomplishment*, in respect of the relationship between his attempt to translate the Noh as an autonomous literary text and his poetic theory, that is, his idea on “Unity of Image” along with his definition of VORTEX stated in his essay “Vorticism” in 1914.

Although there is no doubt that the Noh serves Pound one of the most significant poetic materials during the early formative period of his career in poetry, it is also acknowledged that “the series of Noh drama is somehow less successful” as Hugh

Kenner mentions. However, it is well known that after 40 years Pound's great interest in the Noh flared up again when he composed *Sophokles: Women of Trachis*. As regards his modernist poetics, by raising several critical issues, I intended to show what Pound gained from the translation of the Noh to be much more pervasive and fertile than we usually expect.

