

アーサー・ウェイリーの謡曲翻訳

——『葵上』を中心に——

(その1)

井 原 真理子

序 章

1. ウェイリーの謡曲翻訳集出版の時期と背景

明治期以来、能楽は舞台芸術として、また文学として外国の数多くの文化人の関心を引き続け、その台本である謡曲は様々な言語に翻訳されてきた¹⁾。ごく初期に謡曲の英訳を試みた人々としては、B. H. チェンバレン、W. G. アストン、F. V. ディキンズ等が挙げられよう。しかし、何れも日本関係の著作の中で数曲を紹介したに過ぎない。初めての謡曲翻訳集としての纏った書物は、1916年出版のフェノロサ＝パウンドによる *Noh Plays* であろう。当時はまだ詩人として著名ではなかったエズラ・パウンドは、アーネスト・フェノロサの遺稿を元にこの翻訳集を準備していた1913年から1914年頃、たまたま W. B. イェイツの秘書を勤めていた。パウンドを通して能に深い関心を寄せたイェイツは、能の様式に基いた象徴劇四篇を書く事になる。そして、パウンドの美しい翻訳集が出版された同年の四月にアレクサンドラ皇太后台臨の下でイェイツの *At the Hawk's Well* が上演された。このでき事は、能楽のその後の発展にとって正に僥倖であったと言っても過言ではあるまい。このイギリスの大詩人が極東の文化も時代も遠く隔った国に生まれた特異な演劇の芸術的価値を高く評価し、その存在を広くヨーロッパの文化人に知らしめたという事は、その後の西欧における謡曲研究及び演劇の流れに多大な影響を及ぼしたのみならず、その衝撃の余波は日本へと再び回帰し、停滞気味だった当時の能楽界に新たな活力を注ぎ込む事となった。日本美術復興の父として知られるフェノロサの知られざる遺業が、この様にしてパウンド、イェイツという二十世紀を代表する詩人に継承される事により、思いがけない幸運な花を咲かせたと言えるだろう。

アーサー・ウェイリーが最初の翻訳集 *A Hundred and Seventy Chinese Poems* を出版した 1918 年頃、彼は毎週月曜日の晩にロンドンのフリス通りのレストランでパウンド、T. S. エリオット、F. M. ヒューファーなどと食事を共にするのが習慣だった²⁾。この夕食会がいつ頃から開かれる様になり、またウェイリーと謡曲との邂逅がこの頃のパウンドとの結びつきに負っていたのかどうかは不明であるが、パウンドの持論である「英文学の偉大なる時代は同時に偉大なる翻訳の時代であった」という考えにウェイリーが薫陶を受けたという事は、十分に考えられうる³⁾。ウェイリーはその後、生涯を通じて日本文学及び中国文学の翻訳に没頭し、数多くの名訳を世に送り出す事により、それまでは未知であった極東の文化遺産を英国にもたらしたのである。

しかし、1921 年に出版されたウェイリーの翻訳集は、パウンドの手掛けた仕事とは全く異なる性質を有する。日本文化に関する知識が殆んど皆無であったパウンドが、フェノロサの断片的で不完全な遺稿を元に自らの詩神の命ずるままに改作の筆を加えていったのに対して、学者肌のウェイリーは、謡曲に関する当時としては最高の注釈書や研究書を広範囲に読破し、十分な知識を習得した上で翻訳に取掛かった。原典に対する綿密な取り組み方と忠実性において、なおかつ高い芸術性を保持している点において、ウェイリーの訳は真の意味での初めての謡曲の英訳集と言う事ができるだろう。しかし、この様な上質の翻訳集も、その直前のパウンドとイエイツの運動によって英国の文化人の間で能に対する関心が高まりつつあり、能についてのより精細な知識への願望があったからこそ正統な評価を受け得たのだと言えよう。

ウェイリーは常にロンドンのブルームズベリー近辺に居を構え、周辺に住む若い文化人との交友を楽しんでいたが、決してその一員に名を連ねる事なく、終始孤高の存在を保ち続けた。しかし一般的には彼はこのグループの一人として見做されていたので、中村真一郎は彼の『源氏物語』訳が受け入れられた背景として次の様に述べている。

つまりこの極東の、西欧人にとっては未知な物語が、この集まりの批評眼と趣味とに合致するものとして世に出たという風に人々には受け取られたのである⁴⁾。

これは、*The Nō Plays of Japan*⁵⁾にもそのままあてはまる。すなわち彼は適切な時期に、有力な支持者達の紹介状を携えて、この翻訳集を発表した事に

なる。

2. ウェイリーの謡曲翻訳の方針

謡曲の詞章は綴錦の様に過去の文学の切り合わせに過ぎないなどと言われている。確かにその文体は古典文学の中でも特殊な位置を占め、日本語に特有な七五調、掛詞、序詞、枕詞、引歌などの修辞が複雑に交錯しながら織り込まれている上に、本説として引かれている物語や伝説からの抜粋が頻出する。さらに本説についての予備知識が必要である点も、外国語へ翻訳する際の障壁となりうる。このような日本語・日本文学に特有な諸要素の巧妙細緻な絡み合わせによって濃縮された象徴世界を創り出している詞章を、いかにして全く異質の音体系、思想体系、文化文学的伝統を背負う英語へと移項させる事ができるのか。

最近の論文では、R. E.ティールが、縁語、掛詞、七五調などの修辞法をその儘英詩に取込み、さらに地拍子の種類や次第、一声等についても文体を訳し分けるという緻密かつ示唆的な試論を展開している⁶⁾。リチャード・エマートは、能の音楽的側面も移すという配慮のもとに訳詩を作るべきだという提案をしている⁷⁾。これらの精度の高い翻訳論は、その後の欧米における謡曲研究の進歩を示しているといえるだろう。

しかしウェイリーの翻訳方針は上記の提案とは全く異なる立場を取っていた。

There are certain kinds of things I translate rather freely like the Japanese Nō plays, which are not literal translations at all⁸⁾.

そうせざるを得ない事情が能においては存在していると考えたからだろう。修辞法等に関する個々の問題点については本論に譲るとして、ここでは総括的なウェイリーの翻訳方針を論じておきたい。

能の詞章が修辞の入り組んだ複雑な文体であるという事を前述したが、ウェイリーは難解な箇所等についての解説を殊更必要とは思っていなかった事が *No Plays* (Tuttle) の序文によって知られる。

Given a truthful rendering of the texts the American reader will supply for himself their numerous connotations, a fact which Japa-

nese writers do not always sufficiently realize. The Japanese method of expanding a five-line poem into a long treatise in order to make it intelligible to us is one which obliterates the structure of the original design. Where explanations are necessary they have been given in footnotes⁹⁾.

ウェイリーはまた、誰にでも読み易く分かり易い訳文を目指していたという意味で、中世の日本語を中世の英語に翻訳する事を適切とは考えなかった。彼は別の論文の中で次の様に述べている。

... He (Professor Konrad) had the strange and misguided notion that an 11th-century Japanese book ought to be translated into 11th-century Russian. It seems unlikely that he found many readers. The same bizarre notion took possession of Monsieur Haguenaur, who is translating *Genji* into medieval French¹⁰⁾. (括弧内筆者)

11世紀の日本語と11世紀のロシア語との間に比例式が成立するという考え方は、日本とロシアの歴史が同一地点で同時に発生して以来全く平行線を辿りながら同速度で進んで来た事を前提としている事になる。これは非現実的な論法であるが陥り易い錯覚でもある。それぞれの言語の持つ時代背景や歴史上占める文化的、心理的比重は異なる。さらに、11世紀の人が自分が最も親しんだ日常語を使用するのと、20世紀の人が9世紀も以前の自国語を再現しようというのでは、言語の習熟度が大幅に違う。ウェイリーは、*Notes on Translations* の中で次の様に述べている。

The translator must use the tools that he knows best to handle¹¹⁾.

そして彼自身の自由に駆使できる道具として現代英語を選んだ。

能は文学であると同時に舞台芸術としても存在しているが、ウェイリーは、*No Plays* の本文において囃子方や装束に関する説明を省略してしまい、むしろ能の詞章の文学としての価値を高く評価していた。

The *libretti* of Greek tragedy have won for themselves a separate

existence simply as poetic literature. Yet even of them it has been said that “The words are only part of the poem.” Still less did the words of Nō constitute the whole “poem”, yet if some cataclysm were to sweep away the Nō theatre, I think the plays (as literature) would live¹²⁾.

ウェイリーは能を翻訳するに際して、冗長な注釈を避け、平易な現代英語を使用し、煩しい舞台指揮もなるべく省略して、読者と謡曲とを隔てる様々な障害物を取り除く事により、英訳を読む読者ができる限り能の文学的芳香に触れる事ができる様にしたのである。序文の結びには、彼の控目な気負いが感ぜられる。

And if I have failed to make these translations into some works of art – if they are merely philology, not literature – then I have indeed fallen short of what I hoped and intended¹³⁾.

本論では、ウェイリーの英訳 *Aoi no Uye* を読み進みながら、謡曲英訳の包含する諸問題を、彼がいかに処理していったかを彼自身の記述に基いて論じ、また *Aoi no Uye* がいかなる作品世界を構築し、それが原典『葵上』と比較しうかに評価されうるかについて考察を加えてゆく。

第一章 各曲解説について

(1) note

ウェイリーは、この本を8つの章に分け、第1章から第6章までは各章に能を3、4曲ずつ収め、第7章には17曲の梗概を、第8章には狂言一篇を収めている。また巻頭の長い序文の他に、能舞台の図解と、仏教に関する短い解説を添えている。各曲についての解説は、各作品の冒頭に題名、作者付、登場人物の順に掲載しているが、必要に応じて各章又は各作品の前に note と題した短い説明を付している。

彼は晩年においても、*No Plays* の選曲に全く悔いは無いと語っていたという¹⁴⁾。しかし、その選曲には明らかに偏りが見られる。例えば最初の2章は平家物と義経物に独占されている。第1章の3曲中2曲までが敦盛を主人公と

しており、第2章は全て義経の幼年時代を扱った牛若物である。また第6章の『谷行』と『生贅』は、‘ruthless exactions of religion’¹⁵⁾という同一の主題を扱っており、狂言『餌差十王』¹⁶⁾は第6章の『鵜飼』のパロディーである。No Plays に収録された全19曲の内、これだけ互に関連した作品が多いのは選曲に何らかの意図が働いていたと考えるべきであろう。

能を鑑賞するに際して、本説となっている物語伝説についての知識が無いという事は致命的である。『葵上』ならば『源氏物語』、『敦盛』ならば『平家物語』を知らなければ作品を十分に理解する事はできない。逆にこれらの物語を熟読し、背後関係をよく知っていればいる程、観客、又は読者は主人公の心理の奥まで入り込み、より微妙で濃密な心理劇の展開を味わう事ができるのである。ウェイリーは、序文の中で能における本説の果たす効果を賞讃している。

It seems to me that in the finest plays this use of existing material is made with magnificent effect and fully justifies itself¹⁷⁾.

しかし、英訳の読者に本説の知識を期待する事はできない。ウェイリーは、この致命的な欠落を補充する為に、必要と思われる箇所だけに note を付けて物語、伝説についての簡明な解説をしたと思われる。

ウェイリーのもう一つの工夫として、前述の特殊な選曲と配列が考えられる。巻頭の『敦盛』を読んだ読者は、この平家の貴公子の悲業の物語について知る。その時『敦盛』は既に読者の頭の中で次の『生田』を読む為の本説となっているのである。このうら若き悲劇の主人公への親近感から、読者は『生田』の作品世界へとより深く没入してゆかざるをえない。この様にしてウェイリーは巧みに、冗漫な解説によって読者を退屈させる事なく、ごく自然な形で日本文学という環境をこの本の内部において造成していると考え事ができる。

さて、*Aoi no Uye* においてウェイリーは比較的長い note¹⁸⁾の中で、源氏と葵上の結婚、8才年上の元東宮妃である六条御息所への忍び歩き、次の恋人夕顔の物怪による頓死、賀茂の車争いが六条御息所の葵上に対する怨念と嫉妬を燃え立たせる契機となった事、そしてその後まもなく葵上が病床に伏したまでの経過を説明している。

ここで注意を要すべき点は、ウェイリーが夕顔が亡霊に取り殺された事件

を詳しく述べ、この亡霊を‘the “Living phantom” of Rokujō, embodiment of her baleful jealousy’¹⁹⁾と断定する事によって読者の脳裏に嫉妬の化身としての六条御息所を焼付けている事である。一方の葵上については、‘After the festival was over Aoi returned to the Prime Minister’s house in high spirits’²⁰⁾と説明している。このような記述は原典の『源氏物語』には無い。しかし、この一行によって葵上のやや高慢な性質が明確にされると同時に、両者の対立関係もはっきりしてくる。

六条御息所という女性は、東宮の妃であった人だけに身分も高く、しかもたぐいまれな美貌と才知に恵まれた非常に誇り高い貴婦人である。葵上もまたそれに勝るとも劣らぬ女性である。両者とも非常に慎しみ深く、打ち解けず、物静かな中にも強い自我を秘めた性格が良く似ている。但し、両者の立場の決定的な違いは、六条御息所は東宮に先立たれ只管かつての榮雅を過去の中に追求め、今や源氏の愛も遠のきつつあるという境遇であるのに対し、葵上は今を時めく左大臣の愛娘であり、光源氏の正妻という地位にあるという事である。人は自分より劣っている者に対してはさして強烈な嫉妬を感じないというが¹⁹⁾、その意味で葵上は御息所の炎の嫉妬を受けるに充分値する相手であったと言えよう。

『源氏物語』を知らない英文読者は、この様な状況を知る由もない²⁰⁾。そこでウェイリーがnoteの中で示した上記の2行が役立つ事となる。このnoteによって *Aoi no Uye* の読者は、嫉妬の炎に身を焼く六条御息所と、高慢な葵上という二人のヒロインについての心象を携えて作品世界の入口に立つことになる。

(2) 題名－葵と Hollyhock

ウェイリーは各曲の題名を単純にローマ字化して示しており、時たま括弧内に英訳を入れている。だいたいにおいて人名や地名などの固有名詞はローマ字のままで示し、『橋弁慶』や『鶺鴒』のように題名の意味を理解した方が作品についての理解も助けるであろうと思われる場合には英訳を施しているようだ。例えば、鶺鴒は中世日本において仏教的戒律に反する罪深い業であった。ウェイリーはこれに *The Cormorant Fisher* という訳を付ける事によって、*cormorant* という英語が「鶺鴒」を意味すると同時に「貪欲な人」を意味するのを利用し、我々の連想に近似した連想を喚起させようとしていると考えられる。

『葵上』にはウェイリーは、個有名詞であるにも係らずわざわざ Princess Hollyhock という訳を付けている。ところで我々日本人が一般に『葵上』という題名から受ける印象はどのようなものであろうか。日本文学に興味のある人ならば、葵上が光源氏を廻る幾多の女性の一人であった事くらいは知っているであろう。まして能の観客は六条御息所との対立関係についても心得ているはずである。また、葵という言葉は葵祭を連想させるが、例の車争いの場面までは想起しなくとも、平安朝の風俗絵巻が頭を過ぎるかもしれない。この様な葵という日本語の持つ様々な文学的連想を得る由もない英語の読者は、Aoi no Uye という綴りからはやたらに母音が多いという程度の印象しか受けえないだろう。

英訳を読む人は、まず princess という言葉によって、'sovereign'、'royal'、'gorgeous'、'pretty'などといったイメージを抱く。次いで、hollyhock によってこの語が英語文化圏で占めているはずの独自の印象が喚起されることになる。*Oxford English Dictionary* に当たてみると 1. *Althea officinallis* (ゼニアオイ)、2. *Althea rosea* (タチアオイ)とあり、1に8例、2には12例の例文が掲載されている。ゼニアオイもタチアオイも略ぼ似通った花ではあるが、特に2の例として、

1700 tr. *Cowley's 6 Bks.* Plants IV. 89 The Hollihock disdains the common size of herbs, and like a Tree do's proudly rise.

1766 ANSTEY *Bath Guide* xi. 106 Like a Holy-Hock, noble, majestic, and tall²¹⁾.

とあり、太い茎がすくくと天に向って立ち、鮮やかな大輪の花をいくつも付けている hollyhock の様子を 'proudly rise'、'noble, majestic, and tall' と描写している点が計らずも、高貴華靡な葵上の像賛として相応しい。

葵上という女性はこの曲の題名になっているにも係らず劇中には登場しない。彼女の存在は舞台正面に置かれた小袖によって象徴されている。この大胆な演出はむしろ劇中での葵上の役割の重要さを際立たせる。彼女は依然としてこの劇のもう一人のヒロインなのである。ウェイリーは葵上の存在をより強く読者に印象付ける為に Princess Hollyhock という英訳を添えた。この訳が彼を十分に満足させる物であったからでもあろう。

それではいっその事最初から英訳名を提示すれば良い様なものであるが、

敢えてローマ字の原名を残しているのは、ウェイリーが元の日本語の持つ音感を保存しなかったからではないだろうか。Aoi の様に全て母音で成立している語は、日本語においては珍らしくないが、英語では僅かな例外を除いて殆んど喜怒哀楽を表わす感嘆詞である。それらは人間の感情のより直接的、原初的表出であり、言語によって人類の感覚が統制される以前の発声、うめき声である。元の日本語をローマ字で表記して他言語の音体系の光を照射する事により全く新たな属性を見出す。鋭敏な聴覚と、詩人の感受性を持つウェイリーがこの母音の連鎖の詩的衝撃力に気付かなかったはずはない。彼は原文の有する音そのものに詩を発見していたからこそ、敢てローマ字のままの題名を提示しているのであろう。

(3) 作者付

題名のすぐ下には、作者の姓名と生没年が示されている。巻末の Short Bibliography の中では、『謡曲評釈』²²⁾と『能楽大辞典』²³⁾に各作品の作者付があるが、ウェイリーは上記以外にも随時伝書などを参照していた様である²⁴⁾。作者の生没年は『評釈』の巻頭に示されている。何れにせよ、1921 年前後の能楽研究は現在程進んでいない段階であったので、ウェイリーの作者付が不正確なのはやむをえない事であらう。

(4) 登場人物

ウェイリーは序文の中でワキ、シテ等の役所について簡単な説明をしているが、各作品の Persons の項ではこれらの役所の区別をせずに略ぼ登場順に人物を列挙している。ワキ方シテ方などの分担は能の上演上の様々な約束事によって決められており、必ずしも実際の主人公や脇役とは一致しない。その為、英文読者に繁雑な説明をする必要が生じてしまうので、ウェイリーはこれらの役所の記述を省略してしまったのであろう。Aoi no Uye においても、Persons は略ぼ登場順に挙げられており、どの人物がどれだけ他より重要かという事は分らない。

英文読者は、Persons の項を読んで題名の葵上が列記されていない事に疑問を抱く。ウェイリーはすぐその下に、

(A folded cloak laid in front of the stage symbolizes the sick-bed of Aoi.)²⁵⁾

と説明している。これはSB中に列挙されている詳しいト書の付いた『能の葉』²⁶⁾の

始に小袖を舞臺の正面先に出だし置く。病み臥したる葵上に擬せしなり²⁷⁾。

に依ったのであろう。尚、『評釈』、『大辞典』、『謡曲叢書』²⁸⁾にはト書がない。

第二章 本文

1. 原典

SBの参考図書27冊中、能のテキストを収録しているのは、『評釈』、『叢書』、『大辞典』である。このうち、『評釈』と『叢書』には本文についての詳しい解説が載っている。掲載曲数はそれぞれ270曲と500曲であるが、『評釈』は曲数が少い代わりに頭注が格段に詳しい。また、全漢字に読み仮名が振ってあるので、固有名詞の読みなどに迷う必要がない。ロンドンで専門家の指導も受けずに全く独学で謡曲に取り組んでいたウェイリーにとっては有用であったはずである。例えば、『葵上』の第1行目にある朱雀院の読みを『評釈』には「しゅじゃくいん」、『叢書』には「すしゃくいん」とあるのに対して、ウェイリーがEmperor Shujakuと訳している事からも、解説が詳しく、読仮名の親切な『評釈』を主要なテキストとして使用していただろうと考えられる。従って本論の和文の引用は『評釈』のテキストを使用する。但し、『評釈』、『叢書』とも観世流の謡本を底本としている為、本文には殆んど異同が認められず、また『叢書』の注釈は『評釈』と略ぼ同一なので、どちらが主なテキストかという事は『葵上』の場合余り問題ではない²⁹⁾。

尚、英文の引用は、1965年出版(第3版)Allen&Unwin版の*Nō Plays*を使用する。

2. 照日の巫女

(1) 候文

『葵上』は、まずワキヅレの大臣の名ノリから始まる。この名ノリの様に韻文ではない^{ことば}詞の部分は、敬語、丁寧語、そして漢語の頻出する堅苦しい所謂

候文で書かれている。英語には中世日本語の様な敬語の複雑な文法体系がないので、翻訳する際にはまず問題となる点である。ウェイリーはこの候文に関して序文の中で次の様に述べている。

To each main-verb is appended the honorific auxiliary *sōrō* and sometimes a string of other weighty auxiliaries. The effect is to impart great gravity to the very simple statements and explanations which *kotoba* is called upon to make...

No kind of English corresponds to this language, whose honorific grammatical forms in themselves build up an impressive weight of sound. Any attempt to translate these honorific words, *tatematsuru*, *tamau*, *uke-tamawaru*, *oboshimesu* and the like, is bound to lead to ludicrous results...

The style of *kotoba* did not strike contemporary audiences as elaborate or long-winded. It was as familiar to them as the nodding *eboshi* and flowing *suō*, or as crinolines to our grandmothers³⁰⁾.

現代日本人の我々にとっては、中世語の候文はかなり仰々しく聞こえるが、確かにウェイリーのいう様に当時の人々にしてみればそれ程日常から逸脱した表現ではなかったかも知れない。当時の観客に自然に受取られていたものは、英語読者にも自然に受取られる様に訳せば良いのだとウェイリーは考えた。彼の翻訳は大胆な方針を取る様に見えて実は細心である。また、物柔らかな大和言葉に対する硬質で重厚な漢語の使用についてのウェイリーの考え方は、次の一節に見ることができる。

The degree of formality differs, of course, according to the speaker and the situation. Yoshimitsu criticized the play *Hatsuse no Onna* because a girl is made to use Chinese equivalents for the names of Yamato and the Hatsuse Temple. He said that the style was "too stiff" (p.244). I am afraid that the simple English into which I have translated the prose speeches is not nearly "stiff" enough, but the problem of adequately representing *kotoba* in English seems to me insoluble³¹⁾.

日本語における漢語と和語の対比は、英語におけるギリシャ＝ラテン系の外来語とアングロ＝サクソン系の言葉の対比に匹敵するのかもしれない。確かにギリシャ＝ラテン語系が多く使用されると英語は物々しい文体になる。しかし、平易な英文を目指していたウェイリーは、語彙も概ね平易で基本的なアングロ＝サクソン語系を使用している。とはいえ、冒頭で大臣が'I am a courtier... You must know that...'と語る口調は決して日常的な口語体ではなく、ある程度は原文の重厚さを伝えているといつて良いだろう。

(2) **abbots と sickness**

さて、courtier は葬上病臥の旨を告げて、

We have sent for abbots and high-priests of the Greater School and of the Secret School, but they could not cure her³²⁾.

と過去の経過報告をする。ところがこの部分の原文は、

貴僧高僧を請じ申され。大法秘法醫療さまさまの御事にて候へども。更に其しるしなし³³⁾。
(傍点筆者)

であり、ウェイリーが医療 (medical treatment) という言葉をわざわざ抜いてしまっていた事が分かる。医療という言葉が使われていれば英文読者はこれらの仏教の僧侶たちが、何らかの医術を心得ていたのだらうと思うかも知れない。少なくとも cure という言葉によって彼らが臨終の床での懺悔の為に呼ばれたのではない事は分かるだらう。しかし、彼らは現代の我々が考える医学的な治療を施しに招聘されて来ているのではない。中世はいまだ医術と呪術が不分明な時代であった。多くの迷信が自然界の摂理として真剣に信じられていた。彼らは加持祈禱を行う事によって病の原因である悪霊を追払うという「医療」を施す為に駆け付けて来ているのである。Medical treatment という現代の医学を連想させる言葉が無いだけに、一層呪術的匂いが強く立込めて来るのではないだろうか。

(3) 魔女と巫女

次に *courtier* は、照日の巫女に梓を掛けるように申しつける。ここでウェイリーが照日の巫女を *witch of Teruhi* と訳している事に注目したい。確かに英国には神道も神社も無いのであるから、そこに仕える巫女も居るはずはなく、それに相当する単語が存在しないのは当然である。従って英語に翻訳する際には意味のなるべく似通った語の中から最も適当と思われる一つを選ぶという事になる。試みに研究社の『和英大辞典』で巫女という語を引いてみると、

miko 巫女 n. a virgin consecrated to a deity; a shrine maiden; [市子] a sorceress; a (spiritualistic) medium → reibai³⁴⁾.

とある。二次的な意味として挙げられている市子を更に『広辞苑』で引くと、

いちこ [市子] ①生霊、死霊の意中を述べることを業とする女。くちよせ。梓巫。巫女。いたこ。②町家の子供³⁵⁾。

とあり、照日の巫女はここで市子と呼ばれる類の巫女である事が分かる。従って *sorceress* あるいは (spiritualistic) medium が訳語として適当であると考えられる。*sorceress* とは、*sorcerer* (魔法使い、魔術師、妖術家) の女性形で、例えば童話の *Sorcerer's Apprentice* に登場する *sorcerer* は、呪文を唱えたり、薬を調合して魔法を使う。つまり、*sorceress* は、ある一定の儀式、処作を執行する事によって魔力を呼び寄せるという点が梓の巫女の機能と類似していることになる。現にウェイリーは、同じ段落で *courtier* に

Come, sorceress, we are ready! ³⁶⁾

と呼びかけさせている。一方、spiritualistic medium は霊を呼び寄せるという点で巫女の機能と一致している。OED には、

7. b. Spiritualism, A person supposed to be the organ of communications from departed spirits ³⁷⁾.

とあり、梓の巫女が生霊も呼び寄せるのに対してこちらは死霊だけではあるが、機能としてはよく似ている。しかし、medium の場合は、魔力を頼りに超自然現象を誘い出すというよりは、一応現代科学に照らした自然現象の一つとしての霊魂を招来するという姿勢を信条としている点が違う。ウェイリーはまた、witch of Teruhi と同格的に diviner³⁸⁾という言葉も使用しているのでこの語を OED で調べてみると、

1. One who practises divination; a successful conjecturer ³⁹⁾.

とあり、これは魔術を使って専ら予言を行う人ということになる。Witch, sorcerer, diviner と、ウェイリーは総じて魔術に関する単語を選んでいる訳だが、科学と魔法の区別が無かった中世の呪術の雰囲気を出すためには妥当な訳語といえよう。

しかし、それにしても witch という訳語は我々に疑問を起こさせる。この witch が登場する場面は葵上の病床である。そして、その病いの原因たる悪霊を呼び出し、正体を突止める為に招じられているのであるから、いわば善意の下に登場するのである。しかし、元来 witch と聞けばどうしても鷲鼻で爪の長い、黒い服に身を包んだ老婆を思い浮かべてしまう。そしてその様な魔女は決して善意に満ちていないのが普通だ。巫女の訳としての witch という事になればなおさら異和感がある。しかしウェイリーはその場の間に合わせて言葉を選ぶ様な翻訳者ではない。必ず何らかの意図を持って、この語を選んだはずである。一見不適切な訳と見えるだけにウェイリーの意図を探ってみたい気持ちに駆られる。

OED の witch の項を引いてみると、

1. A female magician, sorceress; in later use esp. a woman supposed to have dealings with the devil or evil spirits and to be able by their cooperation to perform supernatural acts.

See also WHITE WITCH ⁴⁰⁾.

とあり、魔力は悪魔または悪霊との契約によるという指摘がある。更に末行の white witch の項を引いてみると、

A witch (or wizard) of a good disposition; one who uses witchcraft for beneficent purposes; one who practises 'white magic' ⁴¹⁾.

とあり、例文の一つに

1855 KINGSLEY *Westw. Hol'i*, When he had warts or burns, he went to the white witch at Northam to charm them away ⁴²⁾.

という例が見られる。白魔術を業とする witch は怪我や病気の治療にも携わっていた事が分かる。とすると、ウェイリーが witch という訳語を選んだのはこの白魔術を司る魔女を登場させたかったからであろうか。

柳田国男によると、イチコあるいはイタコと呼ばれる巫女たちは、本来神社に常住伺候する白い着物に紅の袴を着けた巫女と語源的にも同一であり、ミコはすなわち神子または御子であって、神降臨の際にその神慮を取次ぐ取次人であった。それが時の流れや社会状況の変化とともに、全国を流浪して歩く歩行神子となり、古代や中世の頃には京畿近辺に充満していたらしい。世の要請に従ってしだいに神慮伝達だけでなく、生霊死霊の口寄せもする様になった⁴³⁾。これらの巫女たちが口寄せを行なう場合は、激しい祈禱や一定の呪術的所作をするうち一種の錯乱状態から憑依状態に陥り、死者や不在者の霊が巫女の口を通して語り始める。

一方、witch については、『マクベス』に魔女の登場する有名な場面がある。第4幕1場ではヘカテと他の三人の魔女たちが洞窟の中で魔法に用いる不気味な煮物の釜の囲りに集っている。そこへマクベスがやって来て予言を依頼すると魔女たちは、

First Witch. Pour in sow's blood, that hath eaten
Her nine farrow ; grease that's sweaten
From the murderer's gibbet throw
Into the flame.
All. Come, high or low ;
Thyself and office deftly show ! ⁴⁴⁾

と不気味な呪文を唱える。すると、亡霊が次々と現れて予言の言葉を残す。

これは『葵上』で梓の巫女が、

天清浄地清浄。内外清浄六根清浄。

より人は。今ぞ寄りくる長濱の。蘆毛の駒に手綱ゆりかけ⁴⁵⁾。

と唱える呪文の声に誘われて、六条御息所の生霊が登場するのとはよく似ている。

しかし、更にウェイリーが witch を選んだ理由として考えうる記述が *Encyclopedia Britannica* の witchcraft の項に見られる。

These so-called witches claim to be adherents of an ancient religion, the one to which Christianity is regarded as a counterreligion, ...

These practitioners usually turn out to be entirely sincere but misguided people who have been directly or indirectly influenced by Margaret Murray's article "Witchcraft" in the 14th edition of *Encyclopedia Britannica* (1929), which put forth in its most popular form her theory that the witches of western Europe were the lingering adherents of a once general pagan religion that has been displaced, though not completely, by Christianity ⁴⁶⁾.

マーガレット A. マリーは1921年11月に *The Witch-Cult in Western Europe* という本を出版しており、これは1962年版⁴⁷⁾の序文によれば魔女に関する初めての体系的な人類学的分析であった。彼女の論文はそれ以前にも断片的に発表されていたので⁴⁸⁾、オリエント関係の雑誌に載った物を謡曲翻訳中のウェイリーが目にしていただ可能性もある。当時、魔女についての先駆的かつ画期的だったマリーの学説にウェイリーが傾倒したとしてもおかしくはない。

マリーの説によれば、魔女は一般には悪魔との契約によって超自然の力を得、魔術を駆使する様になると考えられているが、これはキリスト教定着以後の考え方であり、キリスト教にとっての悪魔とは乃ち異教の神々であり、これらの魔女たちは悪魔への信仰を誓うのではなく、彼女らにとっての神への信仰を誓っていた。キリスト教以前の土着信仰は、キリスト教が国家権力と結び着くと共に表面的には消滅してしまったかのように見えるが、実は民族的

な風習、迷信として民間に根強く生き残っており、古く狩猟のみに頼っていた人々の豊猟を祈る原始宗教であった物が、キリスト教の絶対優位性の下に悪魔信仰として排斥されてしまった。マリーは中世期から近代にかけてヨーロッパ全土に広く行なわれ続けてきた魔女裁判の記録を主な資料として、これらの魔女と呼ばれる人々の供述から、儀式や信仰、習慣などの共有点を繋ぎ合わせて古代宗教の姿を再現しようとしている。マリーの説に基づけば、黒魔術も白魔術も初めは同一の信仰から出たものであり、キリスト教的価値判断によって区別されたものにすぎない。これらの魔女たちは、一定の階級組織を持ち、一年の内の定められた日に祭礼を行ない、踊りや音楽を奏で、呪文を唱えて、雨乞をしたり豊猟を祈ったりした。

これはまさしく日本の土着宗教である神道のあり方に類似している。また、土着の原始宗教対高度な哲学的背景を有する外来宗教という対比においてもこれらの魔女たちの信仰と神道とは立場が似ている。ただ違うのは、仏教は他の宗教に対してかなり寛容であったが、キリスト教の唯一絶対神は他のいかなる信仰をも許さなかった。その為に一方の神道の巫女たちは霊驗的な神の取次人として今尚認められ続けているのに対して、ヨーロッパ諸国の土着信仰の継承者たちは悪魔に仕える者として糾弾されてきた。その為に、巫女＝魔女という等式を作ろうとしても、巫女から魔女へ移る過程において仏教の世界観からキリスト教の世界観へと同時に移行してしまうため、同様な原始宗教の神官であるにも係らず、悪の固定観念が後者には纏い付いてくるのであると考える事ができる。

以上は、マリーの説に基いて組み立てた仮説であるが、ウェイリーがたとえマリーの著書を読んでおらず、原始宗教の託宣者としての巫女と魔女の共通性を意識してはいなかったとしても、両者の共有する呪術的な性格、つまり呪文を唱え、儀式を執行ない、魔力を呼び寄せるといった行動様式が似ている点を繋げたウェイリーの判断は慧眼というべきであろう。そして、この訳の提示する巫女＝魔女という移項式が人類学的な観点からより深い一つの考察を提示しようというのも興味深い事である。しかし、マリーの説は上述の EB の執筆者 (M. G. Marwick) の如く誤謬であると主張する向きも有る様に一般的でなく、witch という語はより広範な意味に解釈される可能性があるので、ウェイリーは *diviner*, *sorceress* という語をすぐ後に持ってきて曖昧性を防いだのであろう。

Courtier に促された witch には

WITCH (*comes forward beating a little drum and reciting a mystic formula*)⁴⁹⁾.

という動作の説明が付されているが、これは実際の能の演出とは全く異なる。巫女は鼓ばかりか梓弓さえ携えずに、しかも脇座に着座の儘で靈魂招来の呪文を唱える。このト書の原文は、『能の葉』の

鼓打ち出して⁵⁰⁾。

であると考えられる。囃方の鼓を巫女が打つものとウェイリーが読み誤ったかとも考えられるが、鼓と梓弓の違いはあるにせよ、日本の観客の頭の中で自然に描かれる梓の巫女祈禱の情景を、英文読者の脳裏により鮮明に描かれる様にとの配慮によるものであろう。

(4) Sprung Rhythm

そして、いよいよ witch は呪文を唱え始める。

Ten shōjō ; chi shōjō.

Naige shōjō ; rokon shōjō.

Pure above ; pure below.

Pure without ; pure within.

Pure in eyes, ears, heart and tongue⁵¹⁾.

ウェイリーはここで元の日本語の呪文をそのままローマ字化して載せているが、これは、本稿第1章(2)題名一葵と **Hollyhock** で述べた如く、原文の音の連鎖の効果を生かすためであらうと考えられる。もともと呪文というものは、意味のはっきりしないところに呪文たる意義がある。怪しげで不可解な音の連続が超自然の何物かを呼び出すのにはむしろふさわしい。次に再びウェイリーはト書において巫女が梓弓を鳴らすと説明しているが、これも『能の葉』には見られず、ウェイリーの魔女の呪術式の印象を強めるための配慮であらう。

次の「より人は」の梓歌は 57577 という短歌の形体になっているが、ウェ

イリーは序文の中で七五調の翻訳について次の様に述べている。

The verse of these portions is sometimes irregular, but on the whole, tends to that alternation of lines, of seven and five syllables, which is the standard metre of Japanese poetry. Regular blank-verse is therefore a bad equivalent. In places I have found that an alternation between blank-verse and shorter iambic lines best represented the rhythm of such passages⁵²⁾.

blank-verse は通常弱強 5 歩格であるから一行に 10 音節ある事になる。そして、'shorter iambic lines' ということは、4 歩格もしくは 3 歩格がその間に入る組合せということになる。七五調の場合は、5 音節と 7 音節の行が交互に並べられるということだから、上記の組み合わせの方が音節数上は少々長めになることになる。しかし、強勢の数は 5 と 4 または 3 の組み合わせとなって今度は七五調よりも少なくなってしまう。しかし、弱強 5 歩格は英詩の基本形であるから、これを基準としてそれより短めの歩格を取り入れ、日本語の韻文の基本である七五調の訳とするのは理に適った事ともいえるだろう。

ウェイリーはこの様に述べているにも係らず、実際の訳の中で規則的な弱強格は減多に使用していない。ウェイリーの詩は脚韻を踏まない事が特徴として屢々挙げられるが、また古典的な詩法に全くといって良い程とらわれないう、当時としてはかなり斬新な詩法を用いていた。彼は自分の詩法についてある本の序文で次の様に述べている。

I do not, as ordinary verse does, make it a general rule that stressed syllables have to be separated by unstressed ones. For example I can write : 'In dárk wóods a lonely cuckoo sings.' This of course puts a lot of emphasis on the stressed words and has to be sure that the sense and also the vowel quality of the words are capable of carrying so much emphasis... It is in fact a form of Sprung Rhythm, as Gerard Manley Hopkins used the term. It is true that in translating the lyric parts of Japanese Nō plays some years later I was as regards diction a good deal influenced by Hopkins⁵³⁾.

つまり能の韻文の部分には従来の規則正しい歩格を持たずに、自由に強勢音節を隣り合わせたり、強勢の無い音節を続けたりする、ホプキンズが *sprung rhythm* と呼んでいる詩法を用いていた。*sprung rhythm* については、ウェイリーは更に 1963 年のロイ・フラーとの対談の中でも触れている。

Fuller : ... Did you know Hopkins's work before it was published in the collected Bridges edition ?

Waley : Well, it so happens I did. Quite considerably before, because Roger Fry, who was one of my greatest friends, was related to Bridges's wife and I think it was she who lent these things which were in the custody of Bridges, long before they were published, and Roger Fry used to read them out loud to us.

Fuller : Did they confirm your method, or did they throw any seeds of fresh development ?

Waley : They had a lot of influence on the way that I translated the *Nō plays*⁵⁴⁾.

ホプキンズの最初の詩集が出たのは 1918 年で、初版の 750 部はその後 10 年かかってやっと売り切った状態であった。更にホプキンズの詩が世に注目され始めたのはその数十年後である。T. S. エリオットなどは、1934 年のホプキンズについての批評⁵⁵⁾で彼の価値を全く評価していない。従って 1910 年代にフライやウェイリーがホプキンズの詩を愛読していたということは注目に値する。特に、これらの詩が声に出されて読まれていたという事は、彼の *sprung rhythm* を理解する上で重要な事であるから、フライやウェイリーはこの詩法の価値を正しく理解していたと考えて良いであろう。

能の韻文の部分は明らかに *sprung rhythm* を使用した英詩に訳されており、また後述する様に、頭韻、行中韻、子音韻、母音韻が多く使われ、ウェイリー自身も言っている如く、ホプキンズの影響は多大で、*sprung rhythm* のみに留らず他の特徴にまで及んでいた。

しかし、ウェイリーの詩は *sprung rhythm* を使用しているが、ホプキンズの影響はそれ程大きくないという議論があるのでここでその点にも触れておきたいと思う。まず、I. モリスは R. フラーの言葉を引用しつつ次の様に述べている。

A good deal has been said about the influence on Waley's poetry of Pound, Eliot, and especially Gerard Manley Hopkins. I doubt whether it was important. In his reaction against the conventions of rhyme and the iambic he belonged to the general trend of post-war poetry ; and his discovery of the flexible use of stress in lines of unequal length came before he had ever read Hopkins or heard of 'sprung rhythm'. As Mr. Roy Fuller has written,

It is quite clear that Waley's work would have emerged, and in more or less the same form, had Hopkins, Pound, and Eliot never existed. The varying length and accents of his line, its general avoidance of the iambic but occasional delicate lapse into it — such things are of great interest ; but the unique clarity and ironic tone are vital too. How far do these come from the original ? Waley himself has said that he made his sympathy with Chinese verse appear more close by choosing poems to translate that echoed his own cast of mind⁵⁶⁾.

J. M. コウヘンは、ウェイリーの sprung rhythm はホプキンズのものと性質が全く異なると述べている。

His metrical practice, so he states, is based on G. M. Hopkins's theories of 'sprung rhythm'. But in no sense does he owe any debt to the Jesuit father's practice. ... Dr. Waley uses 'sprung rhythm', therefore, in a far less emotionally congested way than did the discoverer of that medium. To him it is as natural a measure as blank verse, and one that has the advantage of being free from 19th-century associations⁵⁷⁾.

また、森亮もコウヘンに賛同して、

この週刊誌の批評家がウェーリーの「スプリング・リズム」はホプキンズの試みに負ふところなしと断言してゐるのに私も賛成したい⁵⁸⁾。

と述べ、同じ論文の冒頭において、ウェイリーの詩法がむしろコウルリッジの『クリスタベル』の序文で論じられているものに近いと言っている。『クリスタベル』の序文とは次の様なものである。

I have only to add that the metre of Christabel is not, properly speaking, irregular, though it may seem so from its being founded on a new principle : namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accents will be found to be only four. Nevertheless, this occasional variation in number of syllables is not introduced wantonly, or for the mere ends of convenience, but in correspondence with some transition in the nature of the imagery or passion⁵⁹).

コウルリッジのいう強勢のみを数える方法は、確かにウェイリーの述べるところでもある。

This was : to have one stress to each Chinese syllable. The stressed syllables could come side by side, as in

On the high hills nō creature stīrs

or they could be separated by anything up to three unstressed syllables, as in

I have still to travel in my sōlitary bōat.

This gave something which Gerard Manley Hopkins (whom I had not then read) called, I think, 'sprung rhythm' ⁶⁰).

ウェイリーはしかしここではっきりホプキンスの名前を出しており、多読家の彼が『クリスタベル』の序文を読んでいなかったとは考えられず、もしそれが自分の詩法により近いと考えたならばそれにも言及するはずである。少

なくとも彼の意識としては、自分の詩法はホプキンズのと同様だと考えていた。また、ウェイリーの中国詩訳は、能の訳とは異なり原文により忠実であったが、英詩としてはかなり自由な形式で、『クリスタベル』のように、はっきりした一定のリズムの中にまれに変奏が組み込まれるという様式とは趣きを異にする。ウェイリーは、R. フラーとの対談でホプキンズの詩法の能の翻訳への影響を述べた直後に次の様に言っている。

Waley : ... I don't think they had any influence on the translations from Chinese⁶¹⁾.

また、対談の始めの方で、自分の sprung rhythm は中国詩を訳している際に自然にでき上がってきたものであるとも述べている。

つまり、ウェイリーは中国詩の訳にも sprung rhythm なるものを使用してはいるが、これはウェイリーが独自に翻訳過程を通して創り出したもので、ホプキンズとは関係ない。ただし、日本の能の翻訳に際しては、ホプキンズを特に意識して詩を作ったという事になろう。

さて、ウェイリーは「より人は今ぞ寄りくる長濱の蘆毛の駒に手綱ゆりかけ」と巫女の唱える粹歌をどの様に sprung rhythm を使用して訳しているだろうか。

Yóu whóm I cáll
Hóld lóose the réins
Ōn your gréy colt's néck
Ás you gállop to mē
Ōver the lóng sánds ! ⁶²⁾

(アクセント符筆者)

基本となっているのは強弱3歩格である。各行の最初と最後の音節に必ず強勢が来て、間の非強勢音が脱落している所が3箇所ある。しかし、直前の強勢 You と hold はいずれも長母音であり、long は短母音といっても後ろの子音 [ŋ] の影響で重く長い感じがする。従って前に引用した。

This of course puts a lot of emphasis on the stressed words and has to be sure that the sense and also the vowel quality of the words are

capable of carrying so much emphasis⁶³⁾.

というウェイリーの方針に副っている。[yú:]、[hú:m]、[lú:s] の [u:] という長母音の低く延びる音が重なる内に「灰色の馬」に乗った霊は重い単調なリズムに乗って長い浜を跳ねながら梓弓の弦の音に呼び寄せられて来る。

註

- 1) 翻訳された曲目、言語、訳者に関しては、森安達也「謡曲翻訳の問題(その1)」『教養学科紀要』東大教養学部教養学科 1971、及び、Roy E. Teele, 'Translations of Noh Plays', *Comparative Literature*, University of Oregon, 1957 Fall に詳述されている。
- 2) I. Morris ed., *Madly Singing in the Mountains—An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, Creative Arts Book Company, 1981 p.140.
- 3) *ibid.*, p.141.
- 4) 中村真一郎「老碩学と英文壇」『国際文化』147号 1966. 9 p. 8。
- 5) A. Waley tr., *The No Plays of Japan*, George Allen & Unwin, 1921. 以下 *No Plays* と略記。1976年の Tuttle 版については、*No Plays* (Tuttle) と略記。
- 6) Roy E. Teele, 'Formal and Linguistic Problems in Translating a Noh Play', *Studies in Asia*, University of Nebraska Press 1963.
- 7) リチャード・エマート「外国語による能の試み」『文学』1983. 7 Vol. 51.
- 8) I. Morris ed., *op. cit.*, p.142.
- 9) *No Plays* (Tuttle), p. 17.
- 10) I. Morris ed., *op. cit.*, pp. 376-377.
- 11) *ibid.*, p. 159.
- 12) *No Plays*, p. 52.
- 13) *ibid.*, p. 55.
- 14) I. Morris ed., *op. cit.*, p. 59.
- 15) *No Plays*, p. 229.
- 16) ウェイリーが狂言の翻訳に使用したテキストは、古谷知新識校訂『狂言全集』国民文庫刊行会 明治43年である事が、巻末の書誌に 'Kyogen Zenshu: Complete Collection of Farces, 1910' と記してある事と、*No Plays* p. 299 の脚注に 'Kyogen Zenshu p. 541' とありこの頁が上記の本の頁と一致する事から知られる。
- 17) *No Plays* (Tuttle), p. 21.
- 18) *No Plays* p. 179 の脚注によって、ウェイリーは博文館版の『源氏物語』を読

んでいた事が分かる。また、A. Waley tr., *The Tale of Genji*, George Allen & Unwin Vol. II 1933 (1926 初版) の p. 36 'Note on the text' において、使用した主なテキストは 1914 年版の博文館源氏であると述べている。他に北村季吟の『湖月抄』を使用していた事が、斉藤勇「Arthur Waley を悼む」『英語英年』1966. 9、矢代幸雄「ウェーレーの思い出」『国際文化』147 号 1966. 9 の記事で知られている。さらに、この note に引用されている夕顔巻の物怪の言葉がウェイリー訳の『源氏物語』の言葉と大幅に異なるので、この時点ではまだ本格的な源氏翻訳に取掛かっていなかったという事が想像される。

- 19) 荻野恒一『嫉妬の構造』紀伊国屋書店、1983。
- 20) しかし、ウェイリーは 1925 年から 1933 年にかけて『源氏物語』の名訳を世に出す事によってこの上もない本説を *Aoi no Uye* に提供する事となった。
- 21) *Oxford English Dictionary*. 以下 OED と略記。
- 22) 大和田建樹『謡曲評釈』博文館、明治 40 年。以下『評釈』と略記。内容については次章 1 に詳述。
- 23) 正田章次郎・雨谷幹一『能楽大辞典』吉川弘文館、明治 41 年。以下『大辞典』と略記。本文部、術語部、解説部に分かれ、附録の図画部には面、衣裳、小道具、作物の図録が載っている。
- 24) Short Bibliography (以下 SB と略記) には吉田東伍の『世阿弥十六部集』が挙げられている。
- 25) *No Plays*, p. 181.
- 26) 大和田建樹『能の葉』博文館、明治 36 年 (全 6 巻)。
- 27) *ibid.*, 第 4 巻 p. 51。
- 28) 芳賀矢一・佐々木信綱『謡曲叢書』博文館、大正 3 年。以下『叢書』と略記。
- 29) しかし『初雪』だけは『評釈』と『叢書』のテキストが大幅に異なり、ウェイリー訳は『評釈』のものと一致している。また『大辞典』のテキストとも一致しているが、冒頭の「女六の宮」が *Nyoroku* となっていて『評釈』の読みと一致しているため、この点もウェイリーが『評釈』を主にテキストとして使用した証左となる。
- 30) *No Plays*, pp. 32-33.
- 31) *ibid.*, p. 33.
- 32) *ibid.*, p. 181.
- 33) 『評釈』、第七輯、p. 50。
- 34) 『大和英辞典』研究社。
- 35) 『広辞苑』。
- 36) *No Plays*, p. 181.
- 37) OED.

- 38) *No Plays*, p. 181.
- 39) OED.
- 40) *ibid.*
- 41) *ibid.*
- 42) *ibid.*
- 43) 柳田国男「巫女考」『定本柳田国男集』第9巻 筑摩書房、昭和44年。
- 44) Annotated by S. Ichikawa, T. Mine, *Macbeth*, 研究社シェークスピア叢書 昭和58年 p. 66。
- 45) 『評釈』、第七輯、pp. 50-51。
- 46) *Encyclopedia Britannica*, 1982. 以下EBと略記。
- 47) Margaret A. Murray, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford Paperbacks, 1962.
- 48) *ibid.*, preface.
- 49) *No Plays*, p. 181.
- 50) 『能の栞』、第4巻 p. 51。
- 51) *No Plays*, pp. 181-182.
- 52) *ibid.*, p. 33.
- 53) I. Morris ed., *op. cit.*, pp. 136-137.
- 54) *ibid.*, p. 144.
- 55) T. S. Eliot, 'A Note on Hopkins', M. Bottrall ed., *Gerard Manley Hopkins : Poems*, Macmillan, 1975.
- 56) I. Morris ed., *op. cit.*, pp. 72-73. フラーの引用部分はモリスの脚注によれば未出版の論文の抜粋である。
- 57) *ibid.*, p. 33.
- 58) 森亮「アーサー・ウェイリーの中国詩賦英訳」『比較文学研究』27号、1974.11. p. 23。
- 59) コウルリヂ『クリスタベル』（解説注釈：斉藤勇）研究社小英文叢書 昭和57年 p. 2。
- 60) I. Morris ed., *op. cit.*, p. 158.
- 61) *ibid.*, p. 144.
- 62) *No Plays*, p. 182.
- 63) 53)を見よ。