

天才へのまなざし（2）——ミナ・ロイの見た 1920年代パリのイサドラ・ダンカン、ガートルード・ スタイン、コンスタンティン・ブランクーシ

高 田 宣 子

1920年代のパリでは、画家や彫刻家、作家およびその作品をテーマにしたミナ・ロイの詩や散文が次々と発表された。1923年には初の詩選集『月世界案内 (*Lunar Baedeker*)』¹⁾も出版された。作家や詩人、画家の集うナタリー・バーニー²⁾やガートルード・スタインのサロンに頻繁に招かれ、ロイは自分と同じくパリに流れ込んださまざまな外国人アーティストと知り合うことになる。さらに、娘婿となるアメリカ人の画商ジュリアン・レヴィー (*Julian Levy* 1906–1981) を通じて、シュルレアリスム絵画にも精通してゆく。レヴィーの回想録『ある画廊の思い出 (*Memoir of an Art Gallery*)』³⁾によると、ロイは一筋縄ではいかない相手であったとはいえ、パリ時代の若きレヴィーにとって目利きとしての存在は大きかったようだ。レヴィーは1931年にニューヨークに画廊を開き、それ以降多くの前衛的な作品をアメリカの美術界に紹介する功績を残したが、パリの美術界における情報入手や、画廊で購入する作品の選択については、ロイもかなり関与していたという⁴⁾。1910年代にイタリア未来派やニューヨーク・ダダの洗礼を受け、自らも絵画やオブジェを製作するロイだからこそ、新しい作品の価値を見極めることができたのだろう。

ロジャー・コノヴァー編纂の詩集『最新版月世界案内 (*The Last Lunar Baedeker*)』(1982) および伝記『モダンへの軌跡 (*Becoming Modern: The Life of Mina Loy*)』(1996) に採録された資料写真からも、パリ時代のロイの活躍ぶりが伺える。ロイが製作したオブジェ、アーティストをモデルにしたスケッチ画⁵⁾、さらにはマン・レイ撮影によるロイと幼少期の娘ファビエンヌのポートレート。どれもが1920年代のロイの多彩な創作活動と交友関係を物語っている。当初は「伝説のクラヴァン」未亡

人として注目されたロイだが、彼女の存在のユニークさはそれだけにはとどまらなかった。これらの人脈を通じて新しいアートに直接関わりながら、独自の審美眼と批評眼を培った時期、それがロイの1920年代ではないだろうか。

前稿の「天才へのまなざし（1）ミナ・ロイが照らし出す1910年代のアヴェンギャルドルドたち⁶⁾」を踏まえた上で、本稿ではパリ滞在期に書かれた、アート関係の作品の中からイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927)、ガートルード・スタイン (Gertrude Stein, 1874-1946)、コンスタンティン・ブランクーシ (Constantin Brâncuși, 1876-1957) を取り上げた「歌ふ鳥 (“Songge Byrd”)」「ガートルード・スタイン (“Gertrude Stein”)」「ブランクーシの金の鳥 (Brancusi's Golden Bird)」にそれぞれ着目した。彼らは今日でこそ高く評価されているが、当時はその斬新さと難解さのため、あるいは社会の規範や因習に沿わないとみなされたため、十分な評価を得ていなかったアーティストだ。ロイは彼らの試行錯誤の痕跡をたどり、表現の可能性を探究し続ける人々の実験的な表現にいち早く着目した点で先駆的だった。

1. 肥溜のアク、因習のボロ布

ミナ・ロイの詩作品には、新しい生き方や美意識への強い関心がみられると同時に、その新しい価値や美意識を容易に受け入れない社会への苛立ちも表れている。1920年代の創作活動を振り返る際には、ロイの置かれた個人的状況と社会状況を理解することも重要だろう。イタリア未来派やニューヨーク・ダダなどの前衛アートの洗礼を受けたアーティストにとって、自分の生き方と現実との落差は目をそらせない問題だ。この問題については、2度目のパリ生活に入る直前に書かれた作品「お嫌だ (“O Hell”)」でも触れられている。ロイの伝記を書いたC. バークはこの作品を「個人的にも社会的にも復活」(p. 281)を願う心理の表れと解釈している。確かに、幼い子供を抱えたまま夫アーサー・クラヴァンを失い、経済的にも精神的にも行き詰まり、出口を塞がれたロイの苛立ちを作品から読み取ることはできる。だが、それだけだろうか？

先人たちの肥溜めから湧き上がる

アクを取り除いて
意識下に沈む古い記録を
色あせぬ花の下に葬らねばならないとは

実際——

私たちの人格は覆われた入口 無限へと続くのに
因習というボロ布で塞がれたまま

どの女神も青年神も
青春の聖性を抱きしめよ
一条の陽光を浴びて

ここには新しい生き方を模索する者が避けて通れない問題、つまり世間の因習や慣習あるいは社会通念と闘わなければならない状況が示されている。腐敗発酵した堆積物から湧き上がる「アク」のような価値観への嫌悪は、一人称複数の「私たち」とあるように、必ずしもロイだけの感情ではない。歴史を通じて蓄積された人間の膨大な経験と知恵は、本来ならば豊かな遺産となる。だが、先人たちの経験と知恵の産物である因習や慣習に言動を規制された場合、ひとたび疑問を抱いた者にとっては先人たちの古い記録の蓄積も、むしろ葬りたくなる負債に転じてしまう。ロイが抱いた嫌悪感とは、モダニストとしての美意識と価値観を持ちながらも、それを実践できない若きアーティストの焦りから生じているのではないだろうか。

そのジレンマは第一次大戦後の解放空間パリにおいて、創作を謳歌しているように見えるアーティストたちにとっても無縁ではない。エコール・ド・パリの多くの画家にとって、裕福なパトロンや得意客の肖像画を描く仕事もまた生計を立てる手段の一つだったことを考えれば、売れる作品と本当に手がけたい作品の間に生じるズレに苛立つのも当然だろう。新しい指向や試行、主義や主張が「多様性」というキーワードで容認され、メディアの関与次第で巧みに消費され、インターネット上で増殖変容し続ける現代とは環境が異なり、1920年代のパリには、一見自由奔放に見えるアーティストたちの行動にも、美壇文壇の権威や価値基準、

社会通念や倫理観念という「ボロ布」を剥ぎ取る闘いがあったはずだ。その意味ではロイが注目したアーティストは、同時代の常識を覆す生き方を実践し、新しい表現にこだわる天才肌の人々だった。詩の最終連には、明らかにキリスト教とは異なる、古代ギリシャ・ローマを想起させる神々の祝祭的ヴィジョンが広がっている。自らに言い聞かせるような命令形には、男女間の性的抑圧からの解放も含めた、表現の自由への強い願いも託されているかのようだ。

2. 革新のステップを踏む ダンカン

1920年代のパリのアーティストとその創作に関する詩のなかで、ロイ研究者からほとんど顧みられない作品がある。イサドラ・ダンカンに捧げた「歌ふ鳥」だ。8行にまとめられたこの短詩の正確な執筆年代は不明だが、おそらく彼女の死後に書かれたのだろう。ダンカンはサンフランシスコ生まれの舞踏家で、社交ダンスや古典舞踊を基盤としながらも、そこから新しい身体表現の可能性に挑み続けたモダン・ダンスの創始者の一人として知られている。日本にもその流れを受け継ぐ「イサドラ・ダンカン・ソサエティ・ジャパン」があり、現在も公演を行い、ワークショップも開催している⁷⁾。ダンカンの舞踏は、フランスの音楽家、理論家フランソワ・デルサルト (François Delsarte 1811-1871) の影響を受け、身体と重力を調和させる自然の動きを特徴とし、古典バレエとは一線を画すフォームに特色があったという。1903年のサラ・ベルナル劇場の公演で行われたスピーチ (“Copie d'un manuscrit d'Isadora écrit en 1903”) のなかで、ダンカンは自らのダンス哲学について次のように述べている。「間違った動きとは自然に反する動きであり、自然の進化を妨げる動きとは自然の退廃と、最後には死をもたらすもの」(森類子訳)。ダンカンはシンプルなチュニックをまとい、裸足で踊り、ギリシャ・リバイバルの流れをくみながらも、古典とモダンを融合した独自のダンス空間を創造した。

ロイは彼女のダンス教育にも関心を寄せていた。ダンカンの創設したダンススクールに自分の娘を通わせようとしたこともパークの伝記で紹介されている。ロイが関心を抱いた理由をさらに挙げるならば、ダンカンの生き方に自分との共通点を感じたからではないだろうか。ふたりと

も十代で母国を離れ、私生活においても創作においても、結果的には因習や伝統にとらわれない道を選び続けた。自由な恋愛によって父親の異なる子供たちを生み、事故や病気でその子供たちを失う悲運に見舞われたが、新たな表現の可能性を求めて一つの場所に留まらず、模索し続ける生き方を選び取った。いわば流転のアーティストだ。ダンカンに対する共感は、未完の中篇詩「歌ふ鳥の一生（“Biography of Songge Byrd”）」を書く動機となった。13のパートとエピソードからなるこの作品は、最終行に1952年の春と記されたものの、Farrar Straus Giroux版⁸⁾には収録されなかった。中篇詩の題名とほぼ同じ題名の短詩「歌ふ鳥（“Songge Byrd”）」が Carcanet 版⁹⁾に採録されているのみだ。題名の後に「イサドラ・ダンカンへ捧げる」と記された短詩の方は、おそらく未完の中篇詩のパート5から一部単語を変えて部分採録されたものだろうが¹⁰⁾、ふたつの作品の関係と生前出版されなかった理由については明らかにされていない。

「歌ふ鳥」はロイ研究者の間ではほとんど議論されずにきた。だがこの作品は、世間の風当たり屈することなく、ダンスにおいても人生においても革新的なステップを踏み続けたダンカンの、豊かな創造力を短い詩行に凝縮した点で、未発表の中篇詩とともにさらに注目されるだろう。1927年の劇的な事故死から25年経ても、中篇詩と短篇詩にその存在をとどめるほど、ダンカンはロイにとっては鮮烈なアーティストだったのだから。

風評にさらされた女詩人

あなたは男たちの上を舞い飛び

そのまなざしの羽で

抱きしめた

驚きを抑えることなく

あなたのように

天空から降りてくる

多くの神を眺めながら

ダンカンの自伝『魂の燃ゆるままに (Isadora Duncan: My Life)』(1927)には、アメリカとヨーロッパを行き来しながら波乱続きの愛情

生活を送った末に、その生活に終止符を打ち、新たな身体表現の可能性とダンスの普及を目指してロシアに旅立つまでの前半生が綴られている。恐らくロイはこの自伝も読んでいたのだろう。だが、詩のテーマは奔放な恋愛を重ねて社会からも異端視され続けた生身のダンカンではない。「伝記」スタイルをとるロイの中篇詩とも異なり、短篇詩では波乱に満ちたダンカンの恋愛遍歴よりもむしろ、舞台上から「まなざしの羽」で男たち（あるいは観客）を虜にしたその軽やかで優美な舞踏とダンカンが創り上げた神話の世界に焦点が当てられている。古い綴りで題された「歌ふ鳥」とは、古代ギリシャ風のチュニクをまとい歌を口ずさみながら踊ったダンカンを指している。歌う鳥ダンカンとその姿に引き寄せられるように「天空から降りてくる／あまたの神々」の競演は、閉塞感を打ち破ろうとした「おお嫌だ」の最終連の光景「どの女神も青年神も／青春の聖性を抱きしめよ／一条の陽光を浴びて」にも通じる法悦、豊悦の光景だろう。モダンでありながら古代ギリシャの神々の祝祭空間を想起させるその天衣無縫さ、その力強さこそ、ロイの見たダンカンの舞踏の真髄だ。

4. 言語実験室のキュリー スタイン

実験的な創作に取り組む天才たちへのまなざしは、1920年代のパリで多くの若き芸術家を援助したサロンの主催者、作家ガートルード・スタインにも注がれる。スタインは兄レオとともに20世紀初頭から新進気鋭の画家や作家、詩人の才能をいち早く発掘し、パトロンとなって多くの作品を世に送り出していた。その意味でフルールス街にあるスタインのサロンは、パリに集うモダニスト達の拠点となった。ロイとスタインとの出会いは1905年に遡る。当初はサロンに招かれた画家夫妻という立場だったが、やがては毎週土曜日の夜に開かれるスタインのサロンの常連客となる。長編『アメリカ人の成り立ち (*The Making of Americans*)』(1924)の草稿に目を通す際に、夫ホイエズが句読点なしには判読できずにいたのに対して、ロイは「句読点がなくても理解できる」直観力を備えていたというエピソードが『アリス・B・トク拉斯の自伝 (*Autobiography of Alice B. Toklas*)』(1933)の中で紹介されている。ロイ自身もタイポグラフィーには強いこだわりを見せたが、句読点につい

てはめったに使用することはなかった。スタインの特殊な文体の持つリズム感が、ロイの詩作にどれほど影響を与えているかは今後の研究課題だが、少なくともスタインの語感、ロイにとっては共感できる資質を持っていたことが容易に想像できる。

ロイは解説困難とされるスタインの作品に最も早くから関心を示したモダニストの一人だが、パトロンや批評家としてのスタインよりもむしろ、意識と言語を扱う彼女独特の感覚と技法に深い関心を寄せていた。実際、1924年刊行の『トランスアトランティック・レビュー (*Transatlantic Review*)』では、編集者 F.M. フォードに宛てた書簡という形で、ガートルード・スタインの創作技法について分析を試みている。正確に言えば、ロイはスタインの技法分析だけでなく、スタインの言語操作が引き起こす意識変化の可能性について言及した。スタインの作品は読者の目や耳から入って、言葉の意味や内容を一方的に意識に定着させるのではなく、絶えず読者側からの相互作用を引き起こしながら、読者の意識に湧き起こる日常レベルの意味づけや固定観念を覆してゆく。その独特のリズムと作用に着目しながら、一読では捉えがたいスタイン言語の特色についてロイは以下のように述べている。

すべてのモダン・アートと同様に、ガートルード・スタインの芸術は、刺激を与えながら、読者に創造性を求める。そしてスタインの芸術は、完全な美の有機体から生まれているが、私たち個人が限りなく自由に反応できるのだ。

まさにガートルード・スタインのやり方ならば、お決まりの文句で固められた意識を粉碎して抽出したラジウムのまわりには、脈絡のない破片が散乱する。

ガートルード・スタインが手に入れたのは、根本を剥き出す「美しい素材 (ベル・マティエール)」。彼女は巧みな判断で、独自のフレーズ、つまり似たようなフレーズの連続をととも近いレベルで反転させ、配列しては置き変えてゆく。まさに、原始音楽の断続的トーンや、古代エジプト彫刻の微細な表現方法のように。

個そのものの究極表現である存在の奔出は、スタインの技によってリズムに満ちた具体物となり、やがてそれはまるで磨かれた石、ひとかけらの命の石となる——表面ではなく、中核を磨き抜かれて。

そしてガートルード・スタインが私たちにもたらししたのは、コトバのなかのコトバ、コトバのためのコトバ。

2号にわたって掲載されたロイのスタイン論の冒頭に置かれた短い詩「ガートルード・スタイン」も、スタインの言語実験をマリー・キュリーのラジウム抽出実験になぞらえた独自の作品だ。日本におけるロイ研究の先駆者でスタイン研究者としても知られた金関寿夫氏は、この詩を「残念ながら凡庸な詩」と評した¹¹⁾。だが改めてロイのスタイン論と併せて読むと、決して凡庸とは思えない。9行からなるこの簡潔な詩は、スタインの言語実験の核心について触れているからだ¹²⁾。

言葉を
実験中の
キュリー
 彼女が粉碎する
膨大な
意識
語句のかたまり
 抽出されるのは
コトバのラジウム

ここで用いられた「キュリー（夫人）」と「ラジウム」は単なる比喩だろうか。ラジウム抽出（発見ではない）については当時すでに、キュリー夫妻が大量のピッチブレンド¹³⁾を仕入れて実験室で砕いて磨り潰す単純な作業を続けた結果の産物であることは知られていた。また、ラジウム放射線が人体の細胞に影響を与え、放射線治療が癌細胞抑制に一定の効果があることも1920年代初頭のパリでは広く認められていたという。その意味では、「キュリー」と「ラジウム」は特異な比喩では決してない。

ロイが目じたのはむしろそのプロセスだろう。スタインが配列した、延々と続くコトバ遊びのような（実際、それは巧妙な言語遊戯でもあるが）単語とフレーズ。その反復と転移さらに独自のタイポグラフィ。目と耳から通常レベルの文脈や意味をつかもうとする読者（あるいは聞き手）の膨大な意識や先入観を次々と打ち砕いてゆくプロセスを、ロイはキュリー夫人の実験にたとえたのだ。粉碎し続けることでようやく抽出される「コトバのラジウム」とは、ロイの散文でいえば「中核を磨き抜かれた」「命の石」にあたる。それは光を当てなくても自ら放射し他を感光させるラジウムの威力を持つコトバであり、人の意識、細胞に照射されることで無意識のうちに変異変革を引き起こすコトバではないだろうか。

5. 飛翔のフォルムを追い続ける ブランクーシ

パリ時代に書かれたロイの作品には、モダンアート（あるいはアーティスト）を取り上げた詩がかなりあるが、その中でも代表作といわれるのが「ブランクーシの金の鳥」（1922）だ。ルーマニア出身の彫刻家であり、のちの現代彫刻に大きな影響を残したコンスタンティン・ブランクーシとその作品「金の鳥」へのオマージュだ。ここには造形作家としてのロイ独特の美意識がみられ、その意味でも注目に値する作品だろう。

ブランクーシは母国ルーマニアの民話に登場する伝説の鳥、復活と永遠を象徴する「マイアストラ」をモデルとして、1910年頃から1941年までの間に計27点におよぶ鳥の彫刻を手がけた。そのシリーズは大きく3つに分かれ、それぞれ「マイアストラ」「金の鳥」「空間の鳥」と題名がついている。初期の7作品「マイアストラ」は鳥の形をとどめているものの、頭と翼と脚の部位は簡素化され、胸部が卵形にせり出している。第8作目から11作目までの「金の鳥」では、それまでかろうじて形をとどめていた頭と翼と脚の区別は消え、胸部のふくらみを幾分とどめながらも、全体的にフォルムの抽象度は高まってゆく。12作目以降の「空間の鳥」では、胸部のふくらみはさらに目立たなくなり、抽象度を増し、なだらかな曲線と尖った先端をもつ飛翔のフォルムへと進化する。なお、「空間の鳥」を巡っては、1926年にこの作品がパリからアメリカへ持ち

込まれる際に、アメリカの関税法により彫刻ではなく金属製の器具と判断され、関税を課せられたため、その後訴訟沙汰になったいきさつが知られている。つまりブランクーシの鳥シリーズは、当時はまだ美術品としてほとんど評価されていなかった。

ロイが目にした「金の鳥」は、1919年製のブロンズ像、すなわち8作目か9作目のいずれかだ。(なぜなら10作目と11作目は「金の鳥」と題されてはいるが、その素材は黄色大理石と緑灰大理石であり、合金ではないからだ。) コノヴァーの注釈によると、ロイが見た実物の「黄金の鳥」については2つの説があるものの、ロイ自身による後年の記述から判断する限りでは、1921年の夏にパリに住むアメリカ人彫刻家マリエット・ミルズ夫妻の自宅で遭遇した像のようだ¹⁴⁾。ロイ自身も1920年代のパリにおいてブランクーシと交流があったが、以前から彼の作品には関心を寄せていた。

ブランクーシの才能については、すでにエズラ・パウンドが鳥シリーズと卵形のオブジェに着目した評論を『リトル・レビュー (*The Little Review*)』誌 (1921年秋号) に載せている。その意味ではパウンドが同時代で最も早くブランクーシの斬新さに言及したモダニストだろう。ロイはその1年後、『ダイヤル (*The Dial*)』誌 (1922年11月号) に「ブランクーシの金の鳥」と題する詩を載せた。パウンドが主としてフォルムの抽象化に注目したのに対して、ロイの「ブランクーシの金の鳥」は、原始的で素朴なフォルムの美しさだけでなく、その美を創出するまでの試行錯誤と彼の実験精神にまで踏み込んでいる。パウンドとはアプローチが異なり、造形家ならではの視点がこの詩に独自性を与えたと私は考える。

伝説の鳥マイアストラを起源としながら、動物としての鳥の部位や機能を次々に取り除くことで誕生した「金の鳥」。ロイは作品の冒頭2行で感嘆とともに「玩具は／美の原型となった」と宣言する。それは単なる飛翔の真鍮オブジェではなく、「農夫の神」ブランクーシが禁欲的に磨き上げた痕跡を辿れるオリジナルの「玩具」であり、飛翔の核だけを残す「美の原型」として見る者を圧倒したからだ。その強烈な存在感は(訳出困難だが)、原文では否定の接頭辞を含んだ形容詞“unwinged” “unplumed” “immaculate” “inaudible”、独自性を強調する形容詞“ultimate” “absolute” “aggressive”や極端さを表す名詞“extremities”

“hyperaesthesia”によって読者にも伝わる仕掛けになっている。飛翔のフォルムを追求する彫刻家の指向性を見抜いた上で、卵形の面影をとどめた胸部の曲線美にロイは注目する。

純粹な指向

翼なく 羽もなく

——究極のリズムは

鳥冠や爪の

突起部分を

飛翔の核心より

削ぎ落とした

芸術における

完璧な作業が

創りあげた

禁欲の彫刻

——オシリスの額のごとく露わな——

啓示の胸

白熱の曲線は

反射迷宮の中で

色彩の炎になめあげられる

この一撃

磨き上げられた過敏感覚が

真鍮をかん高く響かせる

同時に強烈な光が

その意味を

照らし出す

汚れなき

受胎

耳にきこえぬ鳥が

現れる

きらめく寡黙のうちに……

「金の鳥」の美しさとは、視覚と聴覚を同時に揺さぶる胸部曲線の輝きにあり、外部からの反射光のみを指すわけではない¹⁵⁾。むしろ光の交錯によって見る者を「反射迷宮」に誘い込む、終わりになき強さにその美しさがある。また、磨き上げられた真鍮の輝きは、視覚と同時に触覚「色彩の炎になめあげられる」と聴覚「真鍮をかん高く響かせる」でも捉えられている。「この一撃（“The gong”）」とは視覚、触覚、聴覚に同時に起こる衝撃、いわば共感覚で捉えた美の衝撃ではないだろうか。

人の耳には聞こえない歌声を響かせる真鍮の鳥は、伝説のマイアストラあるいは火の鳥の誕生を彷彿させる神々しい気配とともに出現する。実物の「金の鳥」が立像であるのに対して、ロイの目に映る「金の鳥」は、伝説や神話につきものの象徴や寓意から解放されたまま、「汚れなき」飛翔を続ける。最終行「……」の終わり方は、一撃の余韻を伝えるとともに、飛翔空間の広がりを表しているかのようだ。

今回取り上げた作品は、1920年代パリの一見華やかなアート空間において、地道に実験的な創作に取り組み続けるアーティストたちへの共感から生まれている。ロイにとっての関心は生身の人物そのものよりもむしろ、彼ら、彼女らが独自の表現を切り開くまでのプロセスと、風評をもろともせず打ち込む真摯な創作態度に向けられている。1920年代パリのアートとアーティストを巡るロイの作品は他にもある。「ナンシー・キュナード（“Nancy Cunard”）」「パスキン（“Jules Pascin”）」「ジョイスのユリシーズ（“Joyce’s Ulysses”）」。作品には純粹な人物ポートレートもあれば、人物やその作品の背景となる世相を鋭く抉る諷刺もある。また、天才アーティストがその前衛さゆえに直面する検閲の問題に触れた作品もある。ミナ・ロイならではの視点と筆致については、さらに別稿で論じる。

(2010年3月)

注

1) Paris, Contact Publishing Co., 20タイトルの詩が収録されている。

- 2) 1876-1972。アメリカ生まれの詩人、劇作家、小説家。「失われた世代」のモダニストたちの擁護者であり、自らレズビアンであると公言し、特に女性作家を支援した。
- 3) MFA Publications (1977) 参照。
- 4) ミナ・ロイの絵画も1933年1月28日～2月18日まで展示された。
- 5) 彫刻家コンスタンティン・ブランクーシ、画家ジュール・パスキン、写真家マン・レイなど
- 6) 『成城文藝』第203号 2008年6月
- 7) 「イサドラ・ダンカン・ヘリテッジ・ソサエティ・ジャパン」
<http://www.duncandance.org/idhsj/>
- 8) *The Lost Lunar Baedeker*, 1996. カーカネット版にみられる誤字は修正されているが、収録作品の数についてはカーカネット版より少ない。
- 9) *The Last Lunar Baedeker*, 1982.
- 10) 中篇詩の該当部分では、行分けおよび使われている単語の一部が異なっている。
- 11) 『現代芸術のエポック・エロイク』p.295参照。
- 12) 金関氏はこの詩を訳す際に「かの女は意識の容積を／粉碎し／凝固して句（フレーズ）にし」としたが、（私見では）その解釈だとキュリー夫人のラジウム抽出実験のメタファーに合わなくなる可能性があり、同様の内容を述べたロイの散文（引用箇所）ともズレ生じる。
- 13) 「瀝青ウラン鉱」とも呼ばれ、ウラン・トリウムを含む主要鉱物の1つ。キュリー夫妻はウラン・ガラス工場から出る大量のピッチブレンドの残渣からポロニウムとともにラジウムを精製、分離したという。
- 14) *The Lost Lunar Baedeker*, p.199参照
- 15) 1921年の『リトル・レビュー』秋号には、ブランクーシ撮影の「金の鳥」も掲載されているが、鳥の胸部には強いストロボ反射光がみられる。また、シカゴ美術館でも、この作品は暗い室内に設置されていたが、やはり胸部には集光力があつた。

本稿で用いた訳に関しては「歌ふ鳥」を除いて、すべて英米現代詩研究「ふうの会」のメンバーと作成した原稿を元としています。特に吉川佳代さんには心より感謝申し上げます。

また、日本のミナ・ロイ研究の先駆けである恩師、金関寿夫先生と高島誠先生に深く敬意を表します。

参考文献（抜粋）

Becoming Modern: the Life of Mina Loy, Carolyn Burke, Farrar, Straus and

Giroux, 1996.

Memoir of an Art Gallery, Julian Levy, MFA Publications, 1977.

金関寿夫『現代芸術のエポック・エロイク パリのガートルード・スタイン』
青土社 1991年

中原佑介『プランクシー』美術出版社 1986年

多摩大学美術館編『イサドラ・ダンカン——モダン・ダンス 神話から未来
への視座』2000年

山川亜希子、山川絃矢『魂の燃ゆるままにーイサドラ・ダンカン自伝』富山
房インターナショナル 2004年

『Innervision ラジウム発見100周年 キュリー夫妻の業績と医学応用の軌跡』医
療科学社 1998年4月号 (Vol.13, No.5)

高島誠「ミナ・ロイ 月とランプシェードの詩人」『現代詩手帖』1991年11月
号 思潮社