

# パウンド、イエイツ、ヘミングウェイの日本との邂逅

## —狂言をめぐる—

真鍋晶子

### はじめに

1926年、アーネスト・ウォルシュ (Ernest Walsh) に宛て、ヘミングウェイ (Ernest Hemingway) は次のように述べている。

イエイツとエズラと某氏が、ぼくの大好きな詩人だ。イエイツはすごい詩を書く。あんなすごい詩を書ける人は、これからそうは出てこないだろう。[中略] ぼくはイエイツの神秘(主義)的なのは読めない。劇、寸劇の類いは苦手だ。『ダイアル』に掲載された回想録はすばらしかった。(Letters 187)

ヘミングウェイがイエイツ (William Butler Yeats) と自らの文学上の師匠であるエズラ・パウンド (Ezra Pound) の詩を高く評価していたことが、この手紙からも明らかである。またレイノルズ (Michael Reynolds) 編纂や、ブラッシュ (James D. Brasch)、シグマン (Joseph Sigman) 編纂の蔵書目録にはイエイツ作品集が含まれている。しかしながら、ヘミングウェイは「神秘(主義)的なもの」との前提を加えながら、イエイツの劇を理解できないと言っている。パウンドがフェノロサ (Ernest Fenollosa) の遺稿を入手したことで出逢った日本の能が、西洋リアリズム演劇に飽き足らなかったイエイツの劇作に一連の『踊り手のための劇』(Plays for Dancers) 執筆など、新しい側面をもたらしたことは、すでに様々に論じられている<sup>(1)</sup>。一方で、能楽の一部だが「神秘的」局面を示すことが少ない狂言が、パウンドとイエイツにもたらした点は、パウンドが『主人公』(The Protagonist) を、イエイツが『猫と月』(The Cat and the Moon) を狂言を意識して書いたと述べているにも拘らず見過ごされてきている。ここではまず、狂言の特質を論じたうえで、『猫と月』が持つ狂言的要素を検証する。また、小説に隠れて見過ごされているヘミングウェイの詩を、狂言という観点から読むとヘミングウェイの新しい面に光を当てることができる。ここではヘミングウェイの生の哲学と言語感、つまりはその詩が持つ力の源を狂言という切り口で読み解く。本稿では、14~15世紀日本で基本が確立し、時代の変遷とともに変化しながらも伝統を保持する狂言という芸能を軸に、英語圏のモダニスト、パウンド、イエイツ、ヘミングウェイの世界を裁断することで新しい知見が開けることを検証したい。

まず、若きヘミングウェイがパウンドから学んだことのなかでも、パウンドがフェノロ

パウンド、イエイツ、ヘミングウェイの日本との邂逅

サの遺稿に出逢った日本の詩学、また漢字がヘミングウェイの詩に反映されている様を読み取ることを「日本」との出逢いの導入としたい<sup>(2)</sup>。ヘミングウェイがパウンドから学んだのは周知の事実であるが、「日本」「漢字」という視点はこれまで見逃されている。

## 1. ヘミングウェイの詩とパウンドの詩学

「エスキモーからの翻訳」

### 季節あり

ラッコ 飛び込んだ、  
月下の海は油。  
ラッコ 飛び込んだ、  
寒かった、そして、水面ふくらみ、尾を曳いた。

1922年頃 パリ

“Translations from the Esquimaux”

### There Are Seasons

The sea otter dived;  
The sea is oil under the moon.  
The sea otter dived;  
It was cold and the swells were long.<sup>(3)</sup>

ヘミングウェイによるこの簡潔な四行詩にパウンドの詩学が原型的に浮かび上がる。まず、ヘミングウェイがエスキモーの言葉を解したとは裏付けられず、原詩は存在せず、全て創作である可能性が高い。出所がどうであれ、ヘミングウェイの詩のタイトル「エスキモーからの翻訳」を大前提の約束事として受け容れよう。パウンドは、能、漢詩、俳句などをフェノロサの遺稿メモから翻訳しただけではなく、若い頃から中世南仏のプロヴァンサル、ギリシャ、ラテン、アングロ・サクソンなど様々な言語の翻訳を試み、また『詩篇』(*The Cantos*)に翻訳をちりばめ、有機的に関連させている。つまり、翻訳はパウンドの重要な「ペルソナ」のひとつだったのだ。そのことを十分理解したヘミングウェイの試みがこの詩であると思われる。パウンドは「翻訳される詩の意味は、揺らぎ(wobble)得ない、そして、翻訳は原典の真髄(gist)をつかみ出さなければならない」と言う(*Literary Essays* 7)。ここでヘミングウェイは、原詩の本質をつかみ取り、月夜の冷たく冴え冴えした空気のなか、海に飛び込むラッコの姿を、静かで透明な、文字で描かれた墨絵のよう

なイマジスト的世界で提示している。文字で書かれた静謐な画像の中でラッコが飛び込む水の音が、静寂のなかを広がる。諸処でイメージ論を展開するパウンドのキーワードは“precision, concreteness, clarity”で、その核心にあるのは、事物を事物としてありのままに捉え、それを正確に提示することである。パウンドが「書く」ことを表現するのに用いる動詞は“describe”ではなく“present”である。事実を事実として提示、並置し、修飾語句は必要最小限にしか用いず、センチメンタルな語は用いない。それでいて感情にうったえかける。

このようなパウンドの詩論の根本を簡潔に示すのが有名なイマジスト宣言で、その3条項に照らし合わせてもパウンド詩学がこのヘミングウェイの詩で実践されていることが見えてくる。

1. 主観、客観を問わず「もの」を直接扱うこと。
2. 提示に貢献しない語は絶対に使わないこと。
3. リズムに関しては、メトロノームではなく、詩句に内在する音楽の流れに従って創作すること。(Literary Essays 3; Gaudier Brzeska 83)

上に述べたことと重複するが、ラッコや冷たい月光のもと滑らかにキラキラ輝く海という「もの」、ラッコが飛び込んで泳ぐとともに盛り上がり、波が長々と尾を引く水面という「もの」の様子が直接扱われ、提示に無駄な言葉、特に修飾語は一切使われず、感情を示す言葉は一語も用いられていない。2行目に注目したい。「海は油のようだ」とは書かれていない。直喩を用いず「海=油」と直接結びつけているのが、まさに事実を事実として提示していることの表れである。(拙訳では再現出来ていないが、4行目も同じ構造で、主語の状態がbe動詞によって、等位関係で直結された形容詞で修飾されている。)このように、第1原則、第2原則がこの詩で実践されている。

パウンドは、「発句のような」(“hokku-like”)「単一イメージによる詩」(“one image poem”)と自ら名付けた詩「地下鉄の駅にて」(“In a Station of the Metro”),

群衆の中のこれらの顔の顕現、黒く濡れた大枝にはりつく花卉。

The apparition of these faces in the crowd: Petals, on a wet black bough. (*Personae* 111)

の創作過程について、「外部に存在する客観物が、内面に存在する主観物に変身する、あるいは突入して来るまさしくその瞬間を記録しようとした」(Gaudier-Brzeska 89)と説明している。ヘミングウェイの本詩も、月夜の海に存在する客観物がそれを体験する者の心に入り、刻み込まれる瞬間を正確に記録している。さらに、イマジスト宣言第3原則が、機械的に用いられて詩の音楽性を損なう韻律を批判しているのを体現するように、自由韻律の本詩は1行と3行に同一の行を繰り返し、自然で口語的な歌の流れを生み出してい

る。パウンドの詩の原則は「歌える」ことで、様々な声が多声的に響き渡る巨大な『詩篇』でさえ、数限りない「歌」の集合体である。本詩は親しみやすく歌える点でもこの第3原則にも従っている。音の点で今ひとつ注目したいのが、最終行に繰り返される“l”音で、流音が液体、特に滑らかでoilのような水、さらにその水の中を動くラッコの滑らかで流れるような動きを表している。さて、パウンドの3原則の示す特徴は全て俳句に通じるものである。イマジズムに俳句と英詩の出逢いの結実が見られることはイマジスト自らも認めている(Jones, Pratt)。ヘミングウェイと俳句については、初期短編に関して、山口誓子が正岡子規とヘミングウェイについて述べたものや、アクマギナン(Hiag Akmakjian)の1966年の論文などがあるが、研究の余地が大きく残されているばかりか、詩と結びつけているものはほとんど見られない。この観点での研究を次回とりまとめる所存である(山口、佐藤、Akmakjian)。

ここで、パウンド詩学の核心に存在し、その漢字理解を示す“ideogrammic method”に触れておく。表意文字としての漢字の意味が、漢字中に並置される部分・部首の相互関係によって生れ、また、複数の漢字の並置で熟語が作りあげられる点に感激したパウンドは、自らの詩の細部を構成するイメージ、フラグメント、パッセージ、文、節、句、語を因果関係やナラティブの関係を説明せずに並置することで成立させる。ヘミングウェイの本詩も各行がひとつの完結した世界を形成し、その各行が接続詞などによる説明なしに並置されることで、各行が提示する世界が、漢字の部首・部分のように、ぶつかり合い、その結果、1+1が2以上となる総体が作りあげられている。行ごとにミクロコスモスが形成されているだけでなく、全く同一の言葉が繰り返し用いられる1行目と3行目によって、この短詩は前半2行と後半2行による2部構成に分けられ、この前後2つの部分がそれぞれ上記の漢字の部首・部分のように機能することで、全体が有機的に構成されている。

イマジズムと俳句、また、ideogrammic methodと漢字、ともに日本の詩学との強い結びつきを示している。パウンドはこの日本の詩学を自らの詩の原理に取り込んだ。本詩において、ヘミングウェイはこのようなパウンドの詩学を実践しており、日本の詩学がふたりの原理を貫いている。

## 2. イエイツと狂言

### (1) 『猫と月』

次に狂言、まずはイエイツと狂言について検討する。『猫と月』についてイエイツは次のように述べている。

私はこの劇を「踊り手の為の4つの劇」に含めようと執筆しましたが、異なる空気・雰囲気・ムードを持っているので、入れないことにしました。(Variorum 805)

「踊り手の為の4つの劇」とは『鷹の泉』(*At the Hawk's Well*)、『エマーただ一度の嫉妬』(*The Only Jealousy of Emer*)、『骨の夢』(*The Dreaming of the Bones*)、『カルヴァリー』(*Calvary*)を指し、それら四作との「異なる雰囲気」とは、『猫と月』にイエイツ自身がつけた以下の注に明らかである。

私はこの劇を、日本人が「狂言」と呼んでいるものにするつもりで書きました。例えば『鷹の泉』と『骨の夢』の間に演じられて、緊張感をほぐすものかと思っていました。(Variorum 805)

能という精神の緊張を継続的に強いる劇の間で演じられて、観客の心を緩めてくれる狂言の基本的な機能を、このようにイエイツは理解しているのだ。

一方パウンドは、1916年2月、英国サセックスのストーン・コテージ(Stone Cottage)でイエイツの秘書として働いていた時に、父親に宛てて以下の手紙を出している。

イエイツは能をモデルに新しい劇を書き、斬新な演劇運動を生み出そうとしています。舞台は必要なく、制作費のために150日間、連日1000人もの観客を動員する必要もありません。彼の劇とほくの寸劇がキュナード夫人邸で、4月に上演される予定です。(Pound to his Parents 365)

ここで「寸劇」と言っているのは『主人公』を指しており、当時のアイルランドを風刺的に扱ったものである。狂言は多くの場合、古代や古典を扱う能の合間に演じられて、「現代」を題材にしている。パウンドはこのような狂言の特徴を把握していたからこそ、現代アイルランドを描いた自らの「狂言」が、神話時代のアイルランドを扱ったイエイツの「能」と同時に上演されることを意図していたのだ。残念ながら、『鷹の泉』の初演時に『主人公』が演じられることはなかったのだが、次に、狂言の要素が具体的に現れている『猫と月』について述べる前に、イエイツとパウンドが狂言について学ぶことになった経緯を説明する。今回、パウンドの『主人公』については議論する余地がないので、稿を改める。

## (2) アーネスト・フェノロサ、『不聞座頭』

その主たる情報源はフェノロサが日本の芸術、文学、芸能について書きためた草稿である。1908年フェノロサのロンドンでの突然の客死後、妻メアリーが亡夫の遺志を継ぐ人物としてパウンドを選び、遺稿を托す。パウンドはこの遺稿の研究に没頭し、興味を持った部分を英訳し、次々にイエイツに伝えた。特に、アイルランド文芸復興を導く劇をダブリンのアベイ座(Abbey Theatre)で公演するために取り組みつつも、当時主流のリアリズム劇の限界を感じていたイエイツにとって能楽との出逢いが突破口となったのである。狂言『不聞座頭』はフェノロサの遺稿に言及されており、イエイツはこの曲によって創作の

動機を得たと思われる。『不聞座頭』の中心登場人物は、目が見えない太郎冠者(シテ)と耳が遠い座頭の菊市(アド)で、このふたりが主人の外出中に、互いの不自由な部分を補い合いながら留守番をするはずが、互いの身体的欠陥を極度に侮蔑的で残酷な言葉でのしり合い、不自由な部分を利用して肉体的に酷い仕打ちをする。具体的な障害に対する極度に差別的な科白や所作に満ちているため、最近滅多に上演されることがない<sup>(4)</sup>。しかしながら、イエイツはここに人間が持つ悲しい現実を見て取ったと思われる。この狂言において、聴衆は残酷さが分かりながらも、人間の愚かしさと不条理を笑い飛ばすしかない。狂言の核心にある要素は「笑い」で、狂言におけるふたつの重要な所作は、人間の最も基本的な感情の表出である「笑い」と「泣き」である。そして注目すべきことに、狂言には独特の不思議な所作・表現「泣き笑い」がある。これは人間にとって根本的なものである「笑い」と「泣き」というふたつの対立する感情が同時に表出される奇妙なものである。状況を笑い飛ばそうとするが、それが出来ずに泣いてしまう、それでも笑おうとする表情が残り、笑いと泣きが同時に顔に表出する。その表情は滑稽にも哀しい。晩年、イエイツは、「泣き笑い」に似た、あるいはそれをさらに超えた境地、心の奥底では深い悲しみを抱えながらもいかなる状況も笑いとばし、受け容れるという、前向き・肯定的な諦念を獲得する。『猫と月』の時点では、まだそこまで究極的な境地には至っていないにせよ同様の境地が反映させられている。この点を次に検討する。また、この狂言には、平家節や小唄、それに見合った舞が、劇の進行上自然と感じさせる流れにのせられつつかつ内容と全体が有機的つながりを見せつつ提供される。『不聞座頭』に内在する以上のような人生観・哲学の点のみならず、歌舞音曲が劇中に盛り込まれている点もイエイツを惹き付けた要素であると思われる。

さて、イエイツが狂言を意識したとする『猫と月』を具体的に見てみよう。ふたりの中心登場人物は盲目の乞食と足が不自由な乞食で、目が見えないが脚が動く前者が後者を背負い、後者が目を使って与える指示に従って、道を進む。身体的に不自由な部分を補い合って機能するのは、『不聞座頭』のシテとアドと同じである。ふたりはゴールウェイ(Galway)の聖コールマンの泉(St. Coleman's Well)という、イエイツの住まうバリリー塔(Thoor Ballylee)近くに実在する泉に到着し、聖人に出逢う(というか聖人の声を聞く)。聖人はふたりに身体を健常にするか、神の祝福を受けるかの選択を与え、ひとり視力回復を、いまひとり祝福を望む。視力を回復した男は、40年以上の間自分の「目」の代わりを果たしてくれた男にありとあらゆる手ひどい仕打ちを行う。ここでは一方的であるが、『不聞座頭』の主たる登場人物ふたりの互いへの残酷な仕打ちに通じる。(座頭物のなかでは上演回数が多い『月見座頭』において、前半部で盲目の座頭と仲良く月見酒を楽しんだ健常者が、後半で座頭に一方的に冷酷な仕打ちを与える。一方性という点では、この

『月見座頭』に通ずるものがある。)祝福を受けなかった男が退場すると、身体面での救いは与えられていないはずなのに脚の悪い男は聖人を背負って踊り始める。本来の民話では奇跡に関する伝承はあるものの、残酷な仕打ちという人間の業は示されない。イエイツは、ゴールウェイに伝わる民話を、狂言の舞台設定、人物設定、劇作原理を用いて民話とは異なる独特の戯曲として再現した。

イエイツが狂言の特徴を用いたと思われる3点を指摘しておく。ひとつは、言語面で、滑稽で軽みのある軽快な口語のやりとりが展開する。ふたつ目は、音楽と踊り。『不聞座頭』で謡や小唄が用いられるのと同様に歌が織り込まれ、謡、小唄に合わせて小舞が舞われるようにダンスがあり、そして、『不聞座頭』では用いられないが、舞台上に座って演奏をする囃子方のように、ここでも3人の演奏家が舞台上で音楽を演奏する。3点目は舞台(装置)。狂言の舞台は、舞台装置がほぼ用いられない、あらゆるものが極力そぎ落とされた舞台である。『猫と月』も同様に、聖コルマンの泉を示す、模様入りの衝立あるいは幕以外には舞台装置がなく、当時の西洋演劇では極めて珍しい何もない(に近い)舞台が用いられる点である。(イエイツの「狂言」は「現代」を扱っておらず、「神秘性」を含むものを題材にしているが、それでも神話時代の英雄を扱ったイエイツの「能」に比べて遥かに、無名の民衆の生に裏打ちされた生活感に満ちている。)

### (3) 久米民十郎

パウンド経由でフェノロサの遺稿と邂逅していなければ、イエイツは、狂言を知り得なかった。ここで、イエイツとパウンドにとっての能楽に関する重要な師、久米民十郎を紹介する。伊藤道郎は「思ひ出を語る」において、パウンドが能に関する本の出版を計画していた時に、伊藤に助言を求めたと述べている。叔父の家に能舞台があり、能を幼い頃から体験していた伊藤は、能について「世の中にこんなつまらないものはない」と思っており、パウンドに「能を知らない。知らないばかりぢやない。世の中にあんなつまらないものはないと思ふ」と言い、謡を謡える友人である郡虎彦と久米を紹介した(「思ひ出を語る」71)。伊藤は次のように語っている。

昔、郡<sup>ママ</sup>寅彦といふのが居りましたね——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どをやつてをりましたし……。この二人を攜へて来て、パウンドやイエーツに日本のお謡を聞かせました。(「思ひ出を語る」71-72)<sup>(5)</sup>

神奈川県立近代美術館(鎌倉館、葉山館)の久米コレクションに、久米民十郎が金屏風に墨絵で描いた『三番叟(大蔵流では『三番三』)』の「鈴ノ段」が所蔵されている(図1)。そればかりか、水沢勉館長提供の資料のなかには子ども時代の久米が弟権九郎とともに、太



図 1



図 2

郎冠者と次郎冠者の装束をつけ能舞台上で『附子』を演じている写真があり、伊藤の言葉が裏付けられている(図2 水沢勉氏提供)<sup>(6)</sup>。『三番叟』は、正月のような祝祭的な機会に演じられる儀式的演目『翁』の後半部で狂言師が舞う舞で、「揉ノ段」と「鈴ノ段」というふたつの部分で構成される。250 番ほど存在する能の演目、200 番ばかり存在する狂言の演目のなかで、久米が狂言師によるこの舞作品を題材に選んでいることも、久米と狂言の繋がり強さの表れである。以上のことからしても、パウンドとイエイツは久米という師を得たとは幸運だったと言える。

また、「鈴ノ段」においては、狂言師がこの世のものではない何か聖なるものに取り憑かれて異界と交歓している感があり、異界との接点・霊的なものとの交流を求めたことにも、久米とイエイツの精神の接点が見られる。久米が「霊媒派」と言われ、1920 年『東京朝日新聞』に「レーテルズム」を連載したことや、いくつか残っている不思議な抽象絵画からも久米が霊性を目指していることをうかがい知ることができる。また、1919 年『東京朝日新聞』掲載の「巫女を遣って描く久米氏の霊媒画」の記事に、久米が記者のインタビューに答えている創作方法は、まさにイエイツの妻ジョージが結婚直後に行った自動筆記に酷似している。冒頭のヘミングウェイの言葉にもあるように、イエイツは「神秘的」な劇を書き、また、『幻想録』(A Vision)に集約されるように、極めて霊的なものへの興味が強かった。イエイツと久米の霊性への興味という共通点、その精神的交流については、未開拓の分野で、引き続き研究を続けるつもりである。

#### (4) 『附子』

ヘミングウェイの詩に移る前に、図2で子ども時代の久米が演じている狂言『附子』について述べる。主たる登場人物が、主人の留守を預かる2人(太郎冠者と次郎冠者)である枠組みが『不聞座頭』と似るが、全てが滑稽で、粗いバーレスク的世界が展開するもの



の、『附子』は全体を通じて心温まる番組で、『不聞座頭』のような人間性の暗い側面には触れられない。また、遊び心に満ちた軽口の口語のやりとり、小唄・謡、舞、擬音擬態語といった狂言の重要な要素が網羅されていると同時に、狂言に初めて接した人にもわかりやすい作品で、久米がイエイツとパウンドに狂言を教えた時に用いた可能性が高い。十二世茂山千五郎(四世千作)は、以下のように、『附子』に狂言の基本要素が入っていることを例に挙げて説明し、狂言師が勉強するのに最適の番組であり、また、分かりやすく面白いので初めて狂言を見る者に向いていると言う。

この「附子」の中には、狂言のさまざまなテクニクが入っています。太郎冠者物のパターンに従って、主人に呼び出されて留守を言いつかる、真中でいろいろあって、主人が帰ってきて叱られて追い込まれる、という構成は一緒です。その中で、非常にリアルなセリフのやりとりがあるかと思うと、太郎冠者が附子を見にゆく時に、次郎冠者が止めるのをへなごりの袖を振り切って一と、突如謡がかりのセリフ廻しになる。写実的な所作のつづく間に、「あおげ、あおげ」「あおぐぞ、あおぐぞ」といったちょっと拍子にかかった動きが入る。掛け軸を引き裂く時に「サラリサラリ、バッテリー」といったり、台天目を割るときに「グッラリ、チン」など狂言特有の擬声音を口でいいます。また最後はへ一口喰えども死なれもせず、へ二口喰えどもまだ死なず、へ三口四口、へ五口、へ十口あまり一と謡をうたいながら舞がかりになります。勉強するにはもってこいの狂言です。見る方にしてもストーリーの展開も面白いですし、一休さんの頓智ばなしにもありますので、お馴染みでもあります。セリフもわかりやすく、動きもありますので、初めて狂言をごらんになる方にも適しています。

(『千五郎狂言咄』186)

傍証にすぎないが、伊藤がニューヨークでの能公演にパウンドの英語訳使用許可をパウンドに求めた手紙のなかで、能に加えて『附子』を演ずると『附子』に関する説明なしに述べていることから、ふたりの共通知識として『附子』が存在していることが窺える(*Pound and Japan* 17-18)。また、『狂言十番』(*Ten Kiogen in English*)という狂言の英訳書を1907年に出版している野口米次郎は、1911年以来パウンドと書簡を交わし、実際パウンドにも会い、また『ジャパントイムズ』(*The Japan Times*)にパウンドの能の翻訳を推奨する記事を書いており、この野口からもパウンドは能狂言を学べる可能性があった。それにも拘わらず、久米の関東大震災による不慮の死によって、自分の能楽の導き手がなくなったとパウンドが絶望している点にも久米の重要性がうかがえる(*Pound and Japan* 13)。

### 3. ヘミングウェイの詩と狂言

ここで狂言に内在する存在論とヘミングウェイの詩について述べる。今一度二点、再確認しておきたい。師としてパウンドがヘミングウェイの詩の校正・編集に深く関わった点、そして詩人パウンド自身の作品に、フェノロサの遺稿を通じて知った能楽、漢字、俳句、日本経由の漢詩が散りばめられていることにも明らかのように、パウンドの創作原理・詩学に日本の文学、芸術、芸能が深く織り込まれている点である。ヘミングウェイの詩にパウンドがアドバイスを与えた時期は、パウンドがフェノロサの遺稿から得た物を昇華しつつある時点と一致している。それ故に、ヘミングウェイの詩に、パウンドが「日本」との邂逅で身につけた要素が内在することは避け得ないと、私は判断する。すでに「エスキモーからの翻訳」における俳句や漢字の要素を指摘したが、ここからは、ヘミングウェイの詩を検討する際に、パウンド経由でもたらされた、ヘミングウェイの詩学に含まれる日本的要素、さらにはその中でも狂言のもつ特徴とヘミングウェイの詩作原理(それは彼自身の人生観・哲学に通じる)との共通性を見ることで、ヘミングウェイの作品の新局面に光をあてる。つまり、直接的な影響関係を解き明かすのではなく、日本と狂言という視点でヘミングウェイの詩を見直せば、ヘミングウェイを新しい切り口で見ることが出来るという読みの視点の転換の提示である。

前述の通り、狂言は「笑い」の演劇である。「笑い」は生のエネルギーに裏打ちされる。それを表現するために、繊細な美が極限まで追求される能のシンボリズムの世界に対して、狂言は時に馬鹿馬鹿しさギリギリに至るまでのリアリズムの世界を提示する。それは言葉の使用にも反映され、なかには、誰が聞いても比喩であるものを、「文字通り」理解することで生ずる「ずれ」という言葉遊びによる笑いが生み出されることさえある。また、十二世茂山千五郎の引用にもあったように、小唄や謡は言うまでもなく、セリフにも音楽が巧みに利用される。さて、ヘミングウェイの詩の世界は、師パウンド同様、象徴や抽象を嫌い、「事物そのもの」、現実が現実として具体的に提示され、事物の力、そしてそれを提示する言葉の力に満ちている。それにより、生のエネルギーに満ちた世界が展開し、また、その言葉の力を十分に発揮するための言葉遊びが満ち、音も巧みに利用される。

ヘミングウェイの作品は、小説にも自伝的要素が多く用いられていることが知られているが、詩はさらに彼の人生を直截的に吐露している。ここでは、第一次世界大戦経験に基づいた3つの詩を読みたい。

「死んでしまったいいやつらへ」(“To Good Guys Dead”)は大義名分を示す言葉が、空虚なものに過ぎないにも拘わらず、如何に多くの若者を死へ導いたかを伝えている。

「死んでしまったいいやつらへ」

ぼくたちを騙した。

王、国、

全能のキリスト

などなど。

愛国心、

民主主義、

名誉——

言葉に言い回し、

こいつらが、ぼくたちをたらしこみ、滅茶苦茶にし、殺戮した。

パリ、1922 頃

ヘミングウェイは多くの若者同様に、これらの抽象的で空しい言葉に突き動かされ、志願した。結果、戦争の現実人間の生死であり、人間も「もの」に過ぎないことを認識し、事物自体の純粋な力・貴重さを伝える実質的な言葉を生み出すことを目指した。それをここで実践したのである。古き過去から用いられ続けている抽象語が、1行に1語ずつ配される(2行目のみ2語)言葉のリストがぞっとするほど空しく響きわたる。そして、最後の1行で、突然死が露骨に言及されることで、最も実体ある現実としての死が読む者に強烈な恐怖の一撃を与える。『武器よさらば』(*A Farewell to Arms*)の中でフレデリック・ヘンリーは「栄光、名誉、勇気、神聖のような抽象的な言葉は、具体的な村の名前に並べられれば、嫌らしい」と述べ、また、パウンドは「抽象を恐れて進め」と述べる。抽象語に対する嫌悪感はこのふたりの創作原理、人生哲学に根深く存在したのである。そして、これまで見て来たように、狂言は抽象語ではないリアリスティックな言葉のやりとりから、人間の生の現実を提示する演劇である。

「名誉の戦場」(“Champs d’Honneur”)、「突撃隊」(“Riparto d’Assalto”)には塹壕戦で兵士が戦う模様が生々しく描かれ、この二作も衝撃的な死で締めくくられる。

「名誉の戦場」

兵士はいい死に方なんて決してしない、

十字架が死に場を示す、

倒れた所に木の十字架、

顔の上方に突き刺され。

兵士は前のめりに倒れ、咳き込み、痙攣する、

世界は深紅に、漆黒にうねり轟く、

兵士は攻撃中咽せ続け、

パウンド、イエイツ、ヘミングウェイの日本との邂逅

塹壕で窒息死。

「君は永遠に生きたいのか」のキャッチフレーズが第一次世界大戦へと若者を引き込み、多くの若者が「名誉の戦死」(“mourir[tomber] au champ d'honneur”)を遂げた。この抽象語のフランス語をタイトルに用い、抽象語の対極にある、具体的事実を表す言語を巧みに用いて「名誉の戦死」の現実が簡潔に提示される。戦場で死人が「もの」として無慈悲に葬られる様が、感情を表す語を一言も用いず事実として提示されるのが前半部である。後半4行において、実際の戦場における人間という生物の死に至る過程が、単純な文構造で動詞を駆使して示される。第一次世界大戦の特徴である2点、ガスの導入と塹壕戦(兵士が塹壕の中で窒息し、苦しみ死に至った)という2点が明確に描かれる。各行の最後の語に“well; places, fell; faces. twitch; black, ditch; attack.”を配し、ab-ab-cd-cdの単純な韻律が、戦場の現実を、読者の心に淡々と刻み込みゆかせる。単純な韻律の歌は読む者の心の耳に刻み込まれ、記憶のなかに沈積していく。

「突撃隊」

軍用トラックの床を軍靴でコンコン、  
軍用トラックの床を鉄釘で打ちならす。  
軍曹はカチコチ、  
伍長はイライラ。  
中尉はメストレの娼婦を思う——  
温かい、柔らかい、眠たげな娼婦、  
心地よい、温かい、すてきな娼婦、  
いまわしい、冷たい、苦々しい、おぞましい移動、  
グラッパの斜面のくねくね道を。  
アルディチはカチコチ、冷えびえ、椅子に座り、  
お国への誇りもカチコチ、冷えびえ、  
髭面、汚れた皮膚——  
歩兵の進軍、アルディチの移動、  
陰鬱、冷えびえ、苦々しく、むつつり移動——  
グラッパの斜面、枝裂けた松林へ向かい  
アサローンで、トラックの積荷は全部死んだ。

パリ、1922年

『ポエトリー』(*Poetry*, 1922年1月)

『三つの短編と十の詩』(*Three Stories & Ten Poems*, 1923年)

メストレなどイタリアの町の名前(ヘンリーの言葉が思い起こされる)、そしてイタリアの

実践エリート特殊部隊アルディチという具体的な名称がこの詩に現実感を与える。また、同じ単語の繰り返しまで含む単純な、ただし、いびつな韻律構造(aabaaaaccddeec c c)が軽いリズムを生み出し、読者は歌うように、またトラックに兵士と同乗しているように、読み進む。最終行に至り、この歌が兵士全員の死によって唐突に打ち切られる。兵士がトラックの積荷のように表現されることで、尊厳とはかけ離れた、戦場での人間の生命の扱われ方が示されると同時に、また、人間は「もの」に過ぎないと現実が突きつけられる。歌のお陰で、15行の間、読者は兵士と生を親しく共有しながら、トラックでの移動をともにする。最終行で突然の爆破で、トラックに詰め込まれた「もの」である兵士たち全員が廃棄され、読者は孤独に残されてしまうのである。

このようにヘミングウェイは極度に残酷な状況をできる限り現実近く具体的に表現するための言語を駆使する。感情を表す語は用いられないにも拘わらず、そこからは、決してセンチメンタリズムに陥らない純粹な生の感情が引き起こされる。『不聞座頭』と同じように、ヘミングウェイは残酷な現実を、乾いた軽いトーンであっさり提示する。目前に迫る死が、狂言の謡や小舞の軽やかなステップを彷彿とさせるような、軽く楽しいリズム、「メトロノームではなく詩句に内在する音楽の流れ」によって提示される。ヘミングウェイはこれらの詩を、1918年の戦争体験から時間をおいた1922年パウンドに出会った頃、パリにおいて執筆している。上記三篇の詩にも見られるように、ヘミングウェイは現実からひとつの状況を切り取り、不必要な言葉、特に抽象語、修飾語句は一切そぎ落としてその瞬間を、具体的な言語で表す。これは、パウンドの詩学の根本に合致したものである。言語をそぎ落として出来るだけ簡潔な表現で提示すること、これはパウンドが、特にイマジズム時代以降強調する詩学の根本であると同時に、パウンドがフェノロサの遺稿から多くを学んで自己の詩学に組み入れた日本の詩学、17音で壮大な世界を展開する俳句の世界に顕著に表れる詩学に通ずるものである。

さて、あと数点ヘミングウェイの詩を狂言に通ずる特徴から見てみたい。まず、もう一点言葉についてだが、自らが言いたいことを表現するのに最もふさわしい言葉を用いるために、ヘミングウェイは詩のなかで、以前の時代の詩には用いられなかった“fuck, shit, (kiss one’s) asses”などの<sup>four letter words</sup>四文字語他の罵り語、また、病気を表す“trachoma”や“gonorrhoea”といった科学・医学術語も採用する<sup>(7)</sup>。作品内で必然性ゆえに「つんぼ」と言うような差別語が用いられる『不聞座頭』におけるのと同様の言葉の選択である。こういった語の使用は、お堅くお高い伝統が支配していたヘミングウェイの故郷ミッドウェストでは考えられないものであった。しかし、同国人で同じミッドウェスト出身であるにも拘わらず、アメリカのお堅い倫理を見捨てて1908年にヨーロッパに渡っていたパウンドと出会い、また、1920年代パリにおいて世界の様々な国からの<sup>expatriates</sup>故国離脱者やフランス出身の芸

## パウンド、イエイツ、ヘミングウェイの日本との邂逅

術家と交歓するなかで、その文学の世界が変容を遂げた結果である。ヘミングウェイの直接体験に基づく詩のみならず、歴史的な出来事、例えばナポレオン戦争中の1801年に起こったコペンハーゲンの戦いを扱った詩においても具体的な詳細を提示する言葉、差別用語や罵り言葉を巧みに用いることで、同様の問題が何時どこに居ても、つまり現代においても起こりうるということを我々に突きつける（「コペンハーゲンの戦い」、「The Battle of Copenhagen」）。室町時代の日本で原型が作りあげられた狂言が21世紀世界中のどこに居る人の心にも自分自身の問題としてうったえかけてくることと通ずるものである。

また、狂言の根本にある笑いに似た、ユーモア・滑稽・おかしみ・不条理を示すことにヘミングウェイは長けている。例えば、1920年代のバリにおいて物議を醸した猿の睾丸の移植による回春手術を諷刺する「キプリング」(“Kipling”)においては、尊敬するラドヤード・キプリングの詩「マンダレー」(“Mandalay”)のロマンティックな世界をパロディ化して、ヘミングウェイ特有のユーモアのセンスが人間性の暗い側面、哀しいまでも可笑しい愚かしさに切り込み、言葉の<sup>c</sup><sub>r</sub><sup>a</sup><sub>f<sup>f</sup><sub>iを用いることによって、乾いた笑いの世界を展開する。戦争、自殺、死といった悲劇的なテーマを扱う時にも、軽妙でコミカルな調子を用い、それがかえって人間性の現実を露わにするという例が多々見られる。これはまさしく、先に『不聞座頭』に見た狂言の特徴と通底する<sup>(8)</sup>。</sub></sub>

ヘミングウェイのユーモア・笑いのセンスと言葉の音楽性が見事に花開く例が、以下のフィッツジェラルド(F. Scott Fitzgerald)についての詩の結尾部に見られる。最後にこの部分を検討することで、まだ指摘していない点を含み、ヘミングウェイの詩の特徴をまとめる。ヘミングウェイは、フィッツジェラルドの小説家としての才能を高く評価しているからこそ、その飲酒癖、および、「忌々しいロマンティシズム」や「安っぽいアイルランド的敗北感への愛着」が才能を破滅させてしまうと苦慮していた。本詩は、フィッツジェラルドがメランコリックな鬱状態に陥っていた時に、その文学の創造性が抑圧されていることにいらだちを感じて書かれたものである。

灰色に蠢く<sup>u</sup><sub>n</sub><sup>b</sup><sub>e</sub><sup>n</sup><sup>f</sup><sub>i</sub><sup>n</sup><sup>n</sup><sup>e</sup><sup>e</sup><sub>y</sub><sup>e</sup><sub>d</sub> べんふいんにーのいない海

その深さ、ほくたちがエリオットに負う借りよりも深く

投げ込もう、投げ込んでしまおう、投げ込んでしまった、彼自身で彼の

ふたつの、そしてとうとう最後のひとつの

球状のコロイドの細胞組織を、

浮かび上がってきて、そして見えなくなってしまった

驚愕

自然に

人工のものではなく

さざ波も立たない、沈みつつ、沈んでいってしまいつつ  
沈んで、沈んだ時に

The gray moving unbenfinnyed sea  
    depths deeper than our debt to Eliot  
Fling flang them flung his own his  
    two finally his one  
Spherical, colloid, interstitial,  
uprising lost to sight  
in fright  
natural  
not artificial  
no ripples make as sinking sank  
    sonking sunk

「スコット・フィッツジェラルドの鞆丸をエデン・ロックから海に投げ捨てる際に読まれる詩(アンティープ、アルプ・マリタイム)」

(“Lines to Be Read at the Casting of Scott FitzGerald’s Balls into the Sea from Eden Roc(Antibes, Alpes Maritimes)”より)

すでに指摘した狂言との共通点がここでも見られる。滑稽で軽いおかしみを用いて、伝えるべき厳しい事実を述べていること。2行目のd、3行目のfの頭韻、最終2行の“s-ing”や“k”音の繰り返しなど音の特徴を用いて、軽妙で楽しい小唄、謡のようなものを展開すること。詩で表すことがタブー視されていた体の部分を扱い、それを正確に伝えるためにcolloid、interstitialといった科学用語が用いられていることなどである。また、さらに、ここではunbenfinnyed、flang、sonkingという英語に存在しない言葉が使用されている。ジェイムズ・ジョイス(James Joyce)やパウンドといった、ヘミングウェイの身近にいてヘミングウェイが尊敬していたモダニストは、変動する時代・思考を的確に表す言葉を模索し、既存の言語では表現がおぼつかなくなり、造語を使用するようになる<sup>(9)</sup>。ここでは、冗談めかした文脈ではあるが、ヘミングウェイも同様に新しい言葉の創出を必要としていたのだ。

パウンドやイエイツが、既存の表現媒体で飽き足らず新しいものを求めていた時に出逢ったのが、能、狂言、そして漢字だった。だからといって、何から何まで新しいものを作る訳では無く、パウンド、ジョイス、イエイツ、T・S・エリオットなどのモダニストが意識的に行ったことのひとつは、自分たちが長い文化伝統の先端にいるとの意識をもって

パウンド、イエイツ、ヘミングウェイの日本との邂逅

作品を創り、それを次の世代に引き継ぐことである。本詩では、ギリシャ神話のアフロディテが、ウラススの切り落とされた辜丸が海に漂った際に出た泡から生まれたという文学伝統の大きな遺産を用いて、ギリシャという西洋文明の伝統の大きな根源を用いているわけだが、能狂言、俳句を用いることで、その伝統の筋が日本・東洋までに広がった。そして、その能狂言は、室町時代に確立しているが、能は題材の多くをそれ以前の文学伝統、平安時代の『源氏物語』や『伊勢物語』、また歴史上重大な出来事、平家の悲劇にまつわるものなどに求め、伝統的な文学・神話といった民族に共有される知恵や知識を用いているという共通性も見逃せない。

## 結 び

以上、日本の詩学、さらに14世紀日本で原型が確立した狂言という伝統芸能・劇という切り口で、20世紀西洋モダニズムの中心的存在であった、W・B・イエイツ、エズラ・パウンド、アーネスト・ヘミングウェイという3人の文学者の創作の原理、特に、イエイツの演劇のなかで取り上げられる機会が多いとは言えない『猫と月』、またこれまでは未発掘の領域であった、ヘミングウェイの詩を読み解いてみた。アーネスト・フェノロサの遺稿との出逢いをきっかけに、英語で新しい文学世界を切り開いたモダニストが有機的に関わり合い、そのなかに日本と西洋が交わり合うことで文学・芸術の伝統に普遍的な宝がもたらされていることを検証した。

## 注

- (1) イエイツの劇が能楽により新しい境地を開いたことは、Ellman(1948)や Jeffares(1949)の早い時期の研究、Jeffares(1975)や Taylor(1984)のイエイツ戯曲全体への代表的な注釈書、また Longenbach(1988)のフェノロサ、パウンド、イエイツに関する詳細な研究、さらに Quamber(1974)、Sekine(1990)のように能とイエイツの戯曲に特化した研究など、充実した既存研究が存在する。
- (2) ヘミングウェイはパウンドから多くを学び、終生パウンドのことを詩人としても人間・友人としても高く評価し続けた。ただし、同時に強調したいのは、ヘミングウェイには、パウンドとの出逢いまでに培っていた確固としたものがあったということだ。特にカンザス・シティ・スター紙(*The Kansas City Star*)の記者時代に、パウンドが評価する文体や原理を身につけていた。パウンドは、それを発展させ、花開かせることに大きな力を発揮したのだ。
- (3) 現在確認されているヘミングウェイの詩は、1992年出版の『ヘミングウェイ全詩集』(*Complete Poems*)に、後に発見された数編を除いて全て収められており、本稿での引用もこれを基にしている。その前に、1979年『88の詩』(88 *Poems*)が出版され、そこに収録された88の詩のほとんどは、この時初めて世に問われた。『全詩集』はこの『88の詩』を改訂したものである。なお、日本語は全て拙訳である。
- (4) 『不聞座頭』は、2013年9月京都、金剛能楽堂で行われた「茂山狂言会」において、茂山千五郎家によって上演されたのが、十年(以上)ぶりとのことであった。太郎冠者：茂山童



司、菊市：茂山宗彦、主：茂山千五郎。

- (5) 63歳の伊藤は、名前を久米民十郎の父民之助と混同している。
- (6) 大蔵流狂言師松本薫師に写真を判断してもらったところ、演目は『附子』であるという。また能舞台については、水沢氏と共同研究・調査をしたことがあり、おそらく同じ写真を見たと思われる五十殿利治によると、代々木上原の久米宅にあった、東京で戦災を免れた唯一の能舞台と言うが、根拠が述べられていず、松本師を通じて調査して頂いたが、正確には判明していない(五十殿 199；久米権九郎 14)。さらに松本師によると『猫と月』は狂言言葉で日本語にすれば、そのまま狂言になる演目であるとのことである。
- (7) ヘミングウェイは幼い頃から父親が購読する *Journal of the American Medical Association* に接し、医学用語、科学用語に親しんでいた。少年時代夏、ミシガンで、農場の手伝いをしていた時、仕事をサボり読書してしまうので、父がこの読んで面白くない *Journal* 以外の本は携行禁止したと、弟が記憶している (*My Brother, Ernest Hemingway* 34)。パウンドは「詩篇 95」(“Canto 95”)のなかで、表す内容に最善の言葉を用いることを示すことを、漢字を用い「正名」と名づけて簡潔に凝縮しているが、ヘミングウェイはこのように「正名」を詩において実践しているのである。
- (8) ヘミングウェイの強力な文学上の武器である諷刺と強烈な皮肉が、誠実に生を全うしていないと思う人に向けられる時、言葉はおそろしく辛辣になる。本人も鋭いウィットで知られる詩人で批評家であるドロシー・パーカー (Dorothy Parker) に向けられた 2 篇 [ほんの数滴のグレイン・アルコールで……] (“[Little drops of grain alcohol…]”) と「悲劇的な女性詩人へ」 (“To a Tragic Poetess”) が典型的な例である。
- (9) パウンドはジョイスを、芸術文学が息づいているからと 1920 年パリに呼び寄せた。ヘミングウェイはジョイスの作品を高く評価し、パウンドを介してふたりの間には交流もあった。ジョイスの『ユリシーズ』(*Ulysses*) が出版された際、猥褻であるとアメリカでは法的に輸入不可能であったときに、カナダ国境から服に隠して「密輸入」させる手配をしたのもヘミングウェイであった。

## 引用文献

- Akmakjian, Hiag. “Hemingway and Haiku,” *Columbia University Forum: A Quarterly Journal of Fact and Opinion*. 1966, 45-48.
- Brasch, James D. and Joseph Sigman. *Hemingway's Library: A Complete Record*, Electronic Edition, 5 May 2012. <[http://www.jfklibrary.org/Research/The-Ernest-Hemingway-Collection/~media/C107EFE32F9C446A8A30B7C46C4B035F.pdf](http://www.jfklibrary.org/Research/The-Ernest-Hemingway-Collection/~/media/C107EFE32F9C446A8A30B7C46C4B035F.pdf)>
- Ellmann, Richard. *Yeats: The Man and the Masks*. 1948. London: Penguin, 1979.
- Fenollosa, Ernest. *The Ernest F. Fenollosa Papers, the Houghton Library, Harvard University, Japanese Edition, Vol. III Literature*. Ed. Akiko Murakata. Tokyo: Museum Press, 1987.
- Hemingway, Ernest. *Complete Poems*. Ed. Nicholas Gerogiannis. Rev. ed. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- . *88 Poems*. Ed. Nicholas Gerogiannis. New York: Harcourt, 1979.
- . *Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. New York: Scribner's, 2003.
- . *A Farewell to Arms*. 1927. New York: Scribner's, 1959.
- Hemingway, Leister. *My Brother, Ernest Hemingway*. Cleveland: The World Publishing Company, 1961.
- Jeffares, Norman. *W.B. Yeats: Man and Poet*. London: Routledge, 1949.
- Jeffares, Norman and A.S. Knowland. *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats*.

- Stanford: Stanford UP, 1975.
- Jones, Peter, ed. *Imagist Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Longenbach, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Noguchi, Yonejiro. *Ten Kiogen in English*. Tokyo: The Tozaisha, 1907 in *Collected English Works of Yone Noguchi, Poems, Novels and Literary Essays* Vol 2, Ed. Shunsuke Kamei. Tokyo: Edition Synapse, 2007.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1995.
- . *Ezra Pound and Japan: Letters and Essays*. Ed. Sanehide Kodama. Redding Ridge, CT: Black Swan Books, 1987.
- . *Ezra Pound to his Parents: Letters 1895-1929*. Ed. Mary de Rachewiltz, A. David Moody and Joanna Moody. Oxford: Oxford UP, 2010.
- . *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. New York: New Directions, 1970.
- . *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. Introd. T.S. Eliot. New York: New Directions, 1968.
- . *Personae: The Shorter Poems of Ezra Pound*, Ed. Lea Beachler and A. Walton Litz, New York: New Directions, 1990.
- . *The Protagonist in Plays Modelled on the Noh*. Ed. Donald C. Gallup. Toledo: The Friends of the U of Toledo Lib, 1987.
- Pratt, William, ed. *The Imagist Poem: Modern Poetry in Miniature*. New Orleans: U of New Orleans P, 2009.
- Qamber, Akhtar. *Yeats and the Noh: With two plays for dancers by Yeats and two Noh plays*. New York: Weatherhill, 1974.
- Reynolds, Michael S. *Hemingway's Reading, 1910-1940: an Inventory*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Sekine, Masaru and Christopher Murray. *Yeats and the Noh: A Comparative Study*. Gerrards Cross: Collin Smythe, 1990.
- Taylor, Richard. *A Reader's Guide to the Plays of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1984.
- Yeats, William Butler. *The Collected Plays of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1985.
- . *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*. Ed. Russell K. Alspach assisted by Catarina C. Alspach. London: Macmillan, 1966.
- . *A Vision*. London: Macmillan, 1937, 1981.
- 伊藤道郎「思ひ出を語る—『鷹の井』出演のことなど」『比較文化』第2巻(東京女子大学比較文化研究所, 1956) 57-76.
- 五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術—〈マヴォ〉とその時代』(青土社, 2001).
- 久米権九郎「生い立ちの記」『久米権九郎追憶誌』久米権九郎追憶誌編集委員会編(久米建築事務所, 1966).
- 久米民十郎「レーテルズム(1)~(3)」『東京朝日新聞』(1920年9月11, 12, 13日).
- 佐藤秀樹「初期 Hemingway とイマジズム」『阪南論集 人文・自然科学編』第15巻第2号, 1980, 55-68.
- 茂山千五郎『千五郎狂言咄』(講談社, 1983).
- 山口誓子「ヘミングウェイと子規」『山口誓子全集 第六巻 古典研究集』(明治書院, 1977) 192-96.
- 「巫女を遣って描く久米氏の霊媒画」『東京朝日新聞』(1919年5月1日).
- [滋賀大学教授(英米文学) 2011~13年度総合研究26(日本人芸術家たちと欧米モダニズム)学外研究員]