

星野徹の「ミソサザイ」

菅野弘久

星野徹の第一詩集『PERSONAE』（一九七〇年）の巻末には、詩篇「ミソサザイ」が〈跋〉として収められている。同じように巻頭に〈叙〉として置かれた詩篇「樹」に、〈レモン／太陽〉に感知される新しい詩的世界へのあこがれと、〈ぼく〉と〈きみ〉の共感によるその構築の願いを読みとれるなら、「ミソサザイ」には、その〈叙〉と〈跋〉を呼応させる詩集の結構から、詩を書き続けることへの星野による意志の署名を認めることができる。その詩人であり続けるための孤高の意志は、「ミソサザイ」の詩想の契機のひとつにT・S・エリオットを指定することで、いつそう明らかとなる。

詩篇「樹」

『PERSONAE』は、一九五〇年代後半から六〇年代前半にかけて、星野が集中的に実践した神話批評を創作面に援用して得られた成果であり、星野のことはをかりれば、〈理論と実作の懸隔を埋めてゆく〉作業をまとめたものだが、「樹」もまた同じ方法論により、『古事記』の伝えるスサノオとオオゲツヒメの五穀豊穡の神話、あるいはアドーニスなど穀物神全般の神話的世界を連想させる一節ではじまる――

ぼくの指が芽を吹く きみの指が芽を吹く おや指も ひとさし指も くすり指も どの指も いっせいに芽を吹く そのとき 太陽は一顆のつめたいレモンだ 執念のように 歡喜のように 太陽に向かつて レモンに向かつて 指は腕 腕は肩 肩は足 足は ぼくらの知らない土から

〈樹〉となった〈ぼく〉が〈きみ〉に語りかける。〈ぼくの指〉と〈きみの指〉から〈いっせいに〉、また〈執念のように〉 歡喜のように、一顆のつめたいレモンである〈太陽〉めがけて吹きだす〈芽〉という詩想の背景には、穀物神の死と復活のドラマにひそむ再生／新生への期待がこめられている。〈指〉は〈腕〉、〈肩〉、〈足〉と次々につながり、最後に〈ぼくらの知らない土〉にいたるといふ思考の流れからも、集合的無意識という意識の古層に残る人類共通の経験、その原型的イメジ／神話類型への連想がうかがえる――

同じ姿勢 同じ表情 同じ認識の循環をくりかえし 身をよじ

りだが、ほんのわずか触れあうことがある。指と指のさきがほんのわずか、わずかの弾み、鉱物質のひびきをたてる。するとたちまち、足もとから吹きだす。ぼくときみの共通の芽。その芽にも、芽を吹く指がある。

〈同じ姿勢 同じ表情 同じ認識の循環をくりかえし〉ながらも、〈指と指のさき〉が〈わずかの弾み〉によって、〈ほんのわずか触れあうこと〉で聞こえる〈鉱物質のひびき〉とは、単調な散文的日常を過ぎすなかで偶然、ことばとモノが原初的な姿で結びついて詩が生まれる瞬間であるのだろう。柔らかな〈芽〉と質感(硬さ)の異なる〈鉱物質〉の近接性、また触覚と聴覚の共感覚のうえに成立する〈ひびき〉から、そこに現代詩人の〈触覚的感覚〉の喪失を嘆くモダニスト詩人イーディス・シットウェルへの意識が感じられるからであり、その共感から星野が得た詩作におけることばの手触り、すなわち抽象的観念の形成にともなう失われた古代人の原始的心性、その物質と精神、あるいは主体と客体が未分化の状態においてこそ可能であった、ことばとモノとの触知可能な関係を回復せんとする意志の表明でもある。

〈指〉はまた、「樹」に続いて詩集に収められている詩篇「エホバ」では、〈二〇本の指は／それぞれのカテゴリーを思考した〉と、命名によって世界を分節する〈コトバ〉を引き寄せる〈思考する〉〈指〉と叫び換えられるので、〈指〉が〈吹きだす〉〈芽〉とは、その風景を緑につつまような清新さの印象から、純粹化・結晶化された〈コトバ〉、すなわち世界認識の一形式としての詩であるだろうし、したがって〈ぼくときみの共通の芽〉の先に〈芽を吹く指〉が生まれるという〈芽／コトバ〉の無限増殖からは、〈ぼく〉と〈きみ〉との共感にささえられた新しい詩的世界の構築への想いが読み取れる。

「樹」は、ある詩誌に〈招待作品〉として書かれた経緯があり、そのことが〈ぼく〉と〈きみ〉の間に、同時代に詩を書くものたちへのエールとしての共感を生む余地を残すことになる。この〈きみ〉を、第一詩論集『詩と神話』(一九六五年)の「あとがき」で語りかけられていた、詩論の問題意識を共有しうる読者(Ａ君／未知のあなた)に重ねて読めば、詩論集と詩集の間にも〈跋〉と〈叙〉という関係が成立し、ここに文字どおりに〈理論と実作の懸隔を埋めてゆく〉意図が見えてくるが、そうであれば〈きみ〉はまた、詩集の読者へ向けた共感の期待のよびかけでもあり、星野が「樹」を巻頭に〈叙〉として置いた理由も明らかとなる。

詩篇「ミソサザイ」

詩篇「ミソサザイ」は、星野が主宰した詩誌『白亜紀』第二二号(一九六四年)に発表された。『星野徹全集』(一九九〇年)のなかで初期の作品が、〈PERSONAE以前、一九五八年～一九六三年〉として分類されていることから、一九六四年は、星野にとつて詩人としてのターニングポイントであり、〈驚異の年〉であったことが想像できる。『白亜紀』の創刊が一九五七年一月であるので、この分類は『白亜紀』最初期の創作活動を映しているが、それ以前の詩誌『紋章』(一九五二年・一九五六年)に発表された作品については、その多くが詩集『天の蠍』(未刊行)に収められて、その未刊詩集を星野が編んだ時期は、一九六三年から一九六四年と推定される。前衛短歌を志向した歌作の舞台となった歌誌『棘』の編集にかかわり、現代詩の創作で〈理論と実作の懸隔を埋めてゆく〉意志を表明した、その創刊号が刊行されたのは一九六三年十月のことであり、〈神話批評を創作面に応用した最初の試み〉である詩篇「スサノオ」が掲載されたのは、一九六四年八

月発行の『白亜紀』二三号であった。それに続いて、エリオットが「詩の三つの声」で説明する〈第三の声〉——詩人が自己を偽装して語ることを可能とする——で語るように、〈父よ わたしの囁きがきこえますか〉とはじまる詩篇「ベルセボネ」が発表されたのが『白亜紀』二四号（一九六五年）で、この連続する三号ではまた重要な原型的イメジ論のひとつ「ヴァイタルな風」が書き継がれている。「ミソサザイ」についても、エリオットの『荒地』によって知ることになる神話的想像力をめぐる文脈で書かれたはずであり、またそのように読まれることが期待されていたと思われる——

やはりぼくは小鳥を飼おう 研がれた空から降ってくる 枯葉
のようなミソサザイを 明るい疎林をくぐりながら ぼくはし
きりに考えている それなら それをどこに飼おうか 陽あた
りのよいヴェランダ ストーブの燃える書斎 だができること
なら 家族にも内緒でおけるところ できることなら このぼ
くでさえ うかつに忘れてしまいうな つまりぼくにいちばん
ん近い つまりぼく自身の中からだのどこか どこかのいちばん
鳥籠に似ているところ 頭蓋の中 いや 肋骨の内側の小部屋
がいい そこには 蠟燭ほどの太陽がもえ ிரりくんだ血管の
林もある ぼくの欺瞞の葡萄が熟れ ぼくの不遜の柘榴がはじ
け そこでそれは育つだろう 誰からも気づかれずに むろん
家族からも それは育ち 羽搏くだろう 年にいちど そうか
もしれぬ 数年にいちど そうかもしれぬ だがほんとうに羽
搏くのは 落日の中へ ぼくの悲哀が沈むときだ 落日の中へ
みえすいた花輪や弔辞がずりおち ほころびた籠 ひびわれた
殻から いっしゅん 枯葉のかたちの炎がまいる 枯葉の

かたち 炎のかたち そのたゆましいの数呼吸 数呼吸の囁りが
闇をそめ うたを取りもどす いま 明るい疎林をくぐりぬけ
茨のあいだをすりぬけながら しだいにぼくを 迷路の深みへ
といざなうミソサザイよ 枯葉色のちいさな欺瞞と不遜よ こ
こまできてしまったぼくには 戻ることも往くことも同じだか
ら 同じだから ということが ひとつの決意を呼びさます
やはりぼくは小鳥を飼おう

詩は〈やはりぼくは小鳥を飼おう〉とはじまる。〈やはり〉の副詞
によって、〈小鳥〉を飼うことについて〈ぼく〉が〈しきりに考えて
いる〉こと、それだけ〈ぼく〉には、いつまでも頭を離れない重要な
問題であることが印象づけられる。同じフレーズで詩を結ぶことに
よって詩想を循環させる書きかたも、その印象をさらに強くする。〈や
はり〉にはまた、予想・期待どおりという含意も感じられるから、読
者を一瞬のうちに〈ぼく〉の語る詩的世界に誘い込む効果も認められ
る。

その〈小鳥〉である〈ミソサザイ〉は、〈枯葉〉のように〈研がれ
た空から降ってくる〉と表現される。〈研がれた空〉は、たとえ磨
かれて光沢のある鏡のように明るく輝いて、大きく広がる空を連想さ
せ、ここから、その澄んだ空を背景にした〈枯葉〉という色彩的対照
性を含みながら、〈ミソサザイ〉が静かにスローモーションで舞い降
りるような映像が浮かんでくる。ここに歌集『風月頌』（一九七四年）
に収められている、〈夕映のきりぎりし不意の剥落のごとくみそさざい
一羽降りこし〉や〈ことだまの鋼なす嘴垂直につらぬけわれをつらぬ
きくれよ〉などの歌を重ねて読めば、この〈ミソサザイ〉には、詩人
に詩的靈感をもたらすようなものとしての期待も感じられる。実際そ

それは、後年書かれる詩篇の〈言霊は鳥なのかも知れぬ／するどい嘴をそなえた鳥〉（比喩の鳥）、あるいは〈おのれの欲望の方へ 引き寄せられるとき 鳥は鳥であつてすでに鳥ではないだろう たとえばの鉤に吊るされた一つの偶然 偶然の名辞にすぎないだろう〉（名辞の鳥）などの詩句、すなわち〈比喩〉や〈名辞〉という詩の思考にかかわる要素を〈鳥〉のイメージで語ることがからもうかがえる。

〈研がれた空から降ってくる〉に含意される垂直下降の勢いからは、意識の奥底に堆積する人類の経験の普遍相、その原体験への導きを〈ミソサザイ〉にもとめているようにも思われるが——〈迷路の深みへといざなうミソサザイよ〉——、またこの垂直下降について、たとえば詩篇「落下について」の〈一歩登れば一歩 二歩登れば二歩 わたしは降り落ち それはわたしから遠離るるに思われた〉、あるいは〈いまでもわたしは落下する……その堅固なアイデアの懸崖をはてしなく落下してゆきながら エリ エリ レマ サバクタニと 孤独な鳥のよう〉の詩句を意識しながら考えてみると、〈研がれた空〉は〈堅固なアイデアの懸崖〉と言い換えられる、理想とすべきアイデアのような詩的世界であり、またそうであれば、〈ミソサザイ〉の垂直下降ないし〈落下〉には、神話批評による汎人類的な記憶への沈潜とともに、その輝かしい詩的世界を仰ぎ見て、そこへの飛翔という志向も感じ取れるだろう。

具体的な詩篇という詩的形象を導く〈ミソサザイ〉を〈ぼく〉は、その存在を〈家族〉にも気づかれぬように、〈蠟燭ほどの太陽がもえいりくんだ血管の林もある〉〈肋骨の内側の小部屋〉で、すなわち〈心臓〉で飼うことを決めるが、この〈小鳥〉と〈心臓〉を結びつける詩想の形成には、初期の詩論でもたびたび引用のあるキャスリン・レインへの意識があつたかもしれない。星野は「キャスリン・レイン詩抄」

として二六篇の訳稿を残しているが、「夜想曲」の最終二連は、このように表現される——

来る春は去らねばならない

けれど太陽に向かう愛は盲目です

心臓の内部で

心の距離を細かに測り

御告の鳥をさがし求める

そしてすべての希望は死のために在る

けれど不滅の鼓動を打ちつづける

一羽の鳩の隠れ家を

眠れる生に この心臓が

与えるために 在るのです

〈心臓〉にその場をあたえられた〈ミソサザイ〉は、神話的・聖書のニュアンスをにじませた〈欺瞞の葡萄／不遜の柘榴〉と言い換えられて、やがて〈うた〉となつて〈羽搏く〉ときまで、そこで〈熟れ〉て〈はじけ〉、〈育つ〉とされることから、詩的形象を導くというほどの二義的なものでもはやなく、ポエジーそのものであることがわかる。〈うた〉となつて〈羽搏く〉ときが〈年にいちど〉なのか、〈数年にいちど〉なのか判然としないということには、〈静かなところで想起された情緒〉に詩の契機をもとめるウィリアム・ワーズワースの詩学と、同じくロマン派詩人ジョン・キーツが〈不確かさや不可解さ、また疑惑のなかにあつても、事実や理由を求めて苛立たずにいられる状態〉と説明する〈消極的受容力〉(negative capability)を、星野が詩的靈感

の到来を巫女のように虚心に待つ態度と敷衍して、詩人の創作心理を説明することが映されている。⁹⁾さらに星野は「ヴァイタルな風」のなかで、この媒介者・伝達者的な心性に、詩の創作を監視・検閲する批評家としての心性を対比させて詩人の精神のありかたを説明する。この〈批評家〉と〈巫女〉という対照的な心性は、T・S・エリオットが「伝統と個人の才能」で示した〈経験する人間〉と〈創造する人間〉の区分によるところが大きいと想像されるが、星野自身の詩作をもとおした経験的感覚による判断は、原体験／原型的イメジという、あくまで記憶の痕跡として詩人の裡にある抽象物が、詩人のことばによって感覚化されて一篇の詩に結実するまでのメカニズムを明らかにする――〈詩人は、内部の批評家と巫女との交渉から、イメジを生み、詩を生む。生み出されたイメジは、詩は、或る原型、原体験のヴァリエーションとなる〉¹⁰⁾。

〈ミソサザイ〉が〈ほんとうに羽搏くのは〉、〈悲哀〉をかかえながら生きて迎える〈落日〉という人生最後の瞬間であり、そのとき肉体から解放された魂のように詩的精神が〈うた〉となつて、その不死鳥のような〈枯葉のかたちの炎〉で〈闇をそめ〉るという。〈迷路の深み〉を〈ミソサザイ〉に導かれてさまよう姿には、怪物ミノタウロスを閉じ込めたギリシア神話の迷宮が連想されることから、この〈迷路〉とは、汎人類的な集合的無意識の底で太古の経験と記憶が堆積するところであり、星野は自身の詩的営為の手がかりとする神話批評をアリアドネの糸として、その〈うた〉そのものでもある〈迷路〉に降りて行くこととする。〈誰からも気づかれずに〉、神話批評を可能とする遠い記憶と経験をさぐり、古代と現代の時空を超えた同一性／同時性、すなわち現在と過去が一篇の詩に同時共存することを明らかにすることで、非日常的な仮象の世界を構築することは、〈欺瞞〉であり、およそ〈不遜〉

星野徹の「ミソサザイ」

であるにはちがいないが、個の実存的価値を確認しうる営みであることに気づいたとき、それが〈戻ることも往くことも同じ〉と感じるほどの大きな困難をとまなうものであれ、生の最後の一瞬まで詩人であり続けようとする〈決意〉が生まれる。

星野徹とT・S・エリオット

T・S・エリオットは基本的に詩人であり、その評論はすべて詩の創作に収斂するとの認識から、星野は自身の詩的営為を問うためにエリオットの詩と評論に接近し、一九六〇年代から七〇年代前半にかけて、神話批評にかかわる原理論や実践批評とともに、エリオット論を書き続けている――「車輪と車軸」、「祭祀的パターン」(一九六三年)、「エリオットの車輪とイエイツの車輪」(一九七一年)、「情熱の巡礼」(一九七五年)。後にそれらをまとめた『車輪と車軸』――T・S・エリオット論(一九八一年)の巻頭におかれた「ペシミズムの克服」(一九七二年)の表題が示すように、星野はエリオットの詩の基本思想に、T・E・ヒュームの反ヒューマニズムにつながる二〇世紀初頭の〈ペシミズム〉を、主知的に〈克服〉していく態度を見てとった。

星野のエリオット論は、この〈ペシミズムの克服〉の過程を精緻な作品分析をおして跡づけていくが、一連の論考の要点は、二〇世紀初頭の社会崩壊と人間解体が進む時代相と、その〈荒地〉に生きる人間の境位を風刺することから始まるエリオットの詩的遍歴が、『四つの四重奏』において達せられるというもので、その詩的表現でとくに重要なイメジが、「バント・ノートンⅡ」にあらわれる〈泥の中の葦とサファイアが／倒れた車軸を固定する〉の〈車軸〉と、そこから想起される〈車輪〉のイメジであり、さらに同じく「Ⅱ」にあらわれる〈回転する世界の静止点。肉でもなく肉でもないものでもない、／

そこからでもなくそこへでもない、静止点に舞踏がある」の〈静止点〉のイメージである。星野は〈車軸〉と〈車輪〉による旋回のイメージ、そして〈車軸〉の中心にある〈静止点〉の意味を、「J・アルフレッド・ブルーフロックの恋唄」から「ゲロンチョン」と『灰の水曜日』、また『岩のコーラス』へ、さらに詩劇へと分析の射程を広げながら、具体的な詩句を手がかりに丹念にたどっていく。その〈静止点〉は、普遍的な口ゴスを象徴するものであり、その神のことはへの詩のことはの転化（肉化）に『四つの四重奏』の主題があると説明する――

神の〈言〉を中心として、その自己への肉化の瞬間を期待しながら旋回する人間の無数の言葉、言葉の群れのパターン、それが全曲の構造であり、更に一歩進めて、肉化の論理自体が、詩人の想像力を通過することによって起こった一つの肉化、それが『四つの四重奏』である、とも言えるのだ。¹⁰⁰

このエリオットの〈ペシズムの克服〉の過程は、戦争で人生を引き裂かれたことによる虚無感または鬱の感情という〈ペシズム〉を同じようにかかえていた星野にとつては、先を見通せない困難な時代に詩人であること、ことばに生きるということについて、ひとつの啓示であったといえるだろう――

現代において詩を書くいとなみが、個々の詩人によって比重の置き方にさまざまな濃淡はあるにせよ、そのようなイメージの原型としての言葉、あるいは絶対者の肉化としての言葉、その把握を全く度外視しては意義をもちにくいとだけは、言えるのではないか。¹⁰¹

〈絶対者の肉化としての言葉〉にエリオットの思想の反映を見るのは容易であり、また〈イメージの原型としての言葉〉と〈絶対者の肉化としての言葉〉の並列には、『PERSONAE』や『花鳥』（一九七三年）などの神話批評／神話的想像力を手がかりとした詩的営為から、『玄猿』（一九七九年）以降の形而上詩への志向――その背景にもエリオットを中心とした二〇世紀初頭の十七世紀形而上派詩人の再評価がある――を予感させるものがある。現実の世界とは対極にあるイデアのごとき詩的世界を現出させる詩人には、およそ凡夫の想像を容易に許さないほどの緊張と重圧、またときに苦痛さえ詩人に強いるものなのだろうが、そのような詩人として生きることの〈決意〉は「ミソサザイ」の、その静かな自問自答のなかにうかがえるし、また同じ時期に書かれた「スサノオ」のなかで、たえず〈追われ〉、〈狩られつつける〉〈スサノオ〉に、その劇的独白の最後で〈おれは駆ける もう一つの 絶望の方へ 夜明けの方へ〉と語らせることから、〈絶望〉と映る時代にある。でも、そこに〈夜明け〉を導く詩人であろうとする意志が認められる。

『四つの四重奏』をエリオットの詩的遍歴の到達点とみる星野だが、「ミソサザイ」の詩想の展開、とくに最後の〈決意〉を考えるうえでヒントとなる読みがある。それは『四つの四重奏』の第一曲「バート・ノートン I」、しかもその冒頭すぐにあられる〈薔薇園〉についてのもので――

ほかのこだまらも
この園には棲みついている。従っていつてみようか。
急いで、と小鳥が言った、探しな、こだまを探しな
角の向こうを。最初の門をくぐり、
最初の世界の中へと、従っていつてみようか

輻の惑わしに。最初の世界の中へ。

この前後の文脈を含めた精緻な分析を重ねるなかで、〈小鳥／輻〉は「バートン・ノートン」全体の〈主題に含まれる宗教的、人生的、詩的な意味〉を暗示するものであり、また〈輻の惑わし〉によって、〈最初の門をくぐり〉ながら入っていく〈最初の世界〉とは、子宮回帰願望の可能性も含む、〈経験されはしたがその意味を失った言わば原体験の世界〉であり、そこへ足を踏み入れることは、〈原体験の意味の回復、顕在化を求めて、帰ってゆくことにほかならない〉という判断が示される。そして、そのような〈意味の回復、顕在化〉に至る〈探求〉については、『四つの四重奏』の終曲「リトル・ギディングV」の終末部分にあらわれる――

わたしたちは探求をやめないだろう

わたしたちのあらゆる探求の終りは

わたしたちが発見したところに到着し

その場所を知ることなのだ。

未知の 記憶の中の門をくぐる

発見されるべき土地の最後のものは

始めにあったところなのだ。

この一節を含む終末部分によって、『四つの四重奏』の全曲が〈車輪〉のように円環を閉じること、〈車軸〉としての神のことは／ロゴスの表象の可能性を読む⁽¹⁾。

〈探求の終り〉は〈出発したところ〉に辿り着くことであり、そのとき初めて〈その場所を知ること〉になるという。まだ意識すらされ

星野徹の「ミソサザイ」

ない〈未知の〉遠い〈記憶〉、その〈原体験〉の奥底に広がる〈最後の土地〉が、すでに〈始めにあったところ〉であることが〈発見されるべき〉という構図は、「ミソサザイ」において、人生最後の〈落日〉のときに〈枯葉のかたちの炎〉となつて〈うた〉が生まれることをすでに見通して、〈迷路の深み〉に足を踏み入れようとする〈ぼく〉の意識に重なり合う。

結語

「ミソサザイ」の詩想の背景には、T・S・エリオットの評論を〈詩人の言語経験の表白〉⁽²⁾として読み、また詩作品、とくに『四つの四重奏』に徹底した読み（精読）を加えることで得られた発見――神のことば／ロゴスの詩のことばへの肉化――がある。星野が『四つの四重奏』をエリオット受容の中心において考え続けたのは、そこにエリオットの詩的遍歴の跡を感じていたからだ、その第三曲「ドライ・サルヴェジズII」に〈わたしたちは経験したが、その意味を失った。／意味に近づくことがその意味を回復してくれる〉と刻むエリオットのように、星野もまた、戦争と結びついた青年期に失われた〈経験〉を、その〈意味に近づくこと〉で〈回復〉しようとする。「ミソサザイ」は、第一詩集にこそふさわしい、詩人としてあり続けることの星野の慎ましい、しかし強靱な意志の表明である。

注

- (1) 星野徹「棘の座標 わが志向」『棘』（一九六三年）第一号、六頁。
- (2) Edith Sitwell, *Aspects of Modern Poetry* (Duckworth, 1934), pp. 228-30. "He is changing the nature of the power and sensitiveness of his hands, of his sense of touch. Machines are

- replacing for him his tactile sense.” シットウェルは、機械化が進む時代に生きる現代の詩人は、〈手がもつ力と敏感さ〉、その〈触覚的感覚〉を失いつつあると指摘する。
- (3) 下山嘉一郎と中崎一夫による二人誌「階段」第五号（一九六三年）。菅野弘久「星野徹の未刊詩集『天の蠅』」、「常磐短期大学研究紀要」第43号（二〇一五年）、三五・五八頁。
- (5) 星野は、エリオットが〈詩人が韻文で話す劇中人物を創造しよう」と意図するときの声〉と説明する（第三の声）を、〈詩人がもつともよく自己を偽装したときにのみ創造できる声〉と敷衍して、〈エリオットの作劇法の工夫は、もっぱらこの声を生み出すために集中された〉と説明する。星野徹「祭祀のパターン」、「車輪と車軸——T・S・エリオット論」、一三二・一三三頁。
- (6) 『風月頌』には、一九六六年から一九七〇年にかけて『茨城歌人』、『棘』、『短歌研究』の各歌誌に発表された九六首が収められている。
- (7) 菅野弘久「星野徹のキャスリン・レイン」、「常磐短期大学研究紀要」第48号（二〇一〇年）、三三・三五頁。
- (8) 星野徹「無限研究会作品発表選評」、「無限」第三号（一九七三年）、一四四・一四五頁。キーツの〈消極的受容力〉については、『The Letters of John Keats』ed. by Maurice Buxton Forman (Oxford University Press, 1952), pp.69-72.
- (9) 星野徹「ヴァイタルな風」『詩と神話』、一三三・一七三頁。T.S. Eliot, “The Tradition and the Individual Talent,” *Selected Prose of T.S. Eliot* ed. by Frank Kermode (Faber & Faber, 1975), p.41.
- (10) 星野徹「ヴァイタルな風」、同右、一三六頁。
- (11) 星野徹「想像力のあがない」、「詩の原型」、一九七頁。
- (12) 星野徹「原型的イメージ」、「星野徹詩論集I」、五〇頁。
- (13) 星野徹「バーント・ノートン」、「車輪と車軸——T・S・エリオット論」、一三七頁。
- (14) 星野徹「ペシミズムの克服」、「車輪と車軸——T・S・エリオット論」、三二・三五頁。
- (15) 星野徹「T・S・エリオットの詩論」、「詩論と批評——イギリス文学を中心として」、五五頁。
- * T・S・エリオットの詩訳については、『車輪と車軸——T・S・エリオット論』の議論のなかで星野自身が訳したものによる。

参考文献

- 星野徹「詩と神話」（思潮社、一九六五年）
- 星野徹「詩の原型」（思潮社、一九六七年）
- 星野徹「詩の発生」（思潮社、一九六九年）
- 星野徹『PERSONAE』（国文社、一九七〇年）
- 星野徹「花鳥」（国文社、一九七三年）
- 星野徹「風月頌」（文化総合出版、一九七四年）
- 星野徹「星野徹詩論集I」（笠間書院、一九七五年）
- 星野徹「玄猿」（沖積舎、一九七九年）
- 星野徹「詩論と批評——イギリス文学を中心として」（沖積舎、一九八〇年）
- 星野徹「車輪と車軸——T・S・エリオット論」（沖積舎、一九八一年）
- 星野徹「星野徹全詩集」（沖積舎、一九九〇年）

“Misosazai” by Toru HOSHINO

Hirohisa KANNO

Toru HOSHINO (1925-2009), a Japanese poet and critic well-known for his metaphysical poetry and essays based on the archetypal criticism, established his poetics by reading closely T.S. Eliot's poems and essays. Hoshino wrote a poem titled “Misosazai (a wren)” and put it at the end of *PERSONAE*, his first collection of poems, instead of an afterword. Such his intention is well understood by tracing his analytical reading of *Four Quartets* by T.S. Eliot. In “Misosazai,” alluding Eliot's religious longer poems, Hoshino showed his strong will as a poet to continue writing poems in modern difficult times, of which expression is most suitable for his first collection of poems.