

## 〈埋葬された日時計〉——星野徹の翻訳論

菅 野 弘 久

〈詩は、むしろ翻案すべきものであって翻訳すべきものではない〉<sup>(1)</sup>——萩原朔太郎は「詩の翻譯について」のなかで、外国語の詩（英詩）を日本語に移すことは、詩に内在する文学的価値に照らせば、およそ不可能でしかないことは明らかであるから、〈翻譯〉という行為あるいはその具体的な作物の意義は、たとえば森鷗外の『即興詩人』のように、〈翻案〉にこそ求められるべきであると主張する。折口信夫もまた「詩語としての日本語」のなかで〈翻譯詩〉について、〈原作に對する翻譯者の理會力が、どんな場合にもものを言うが、その理會が完全に日本語にうつして表現せられた場合は、そこに日本語の詩が生まれる〉<sup>(2)</sup>といい、上田敏の〈翻譯技術の巧み〉さは評価しながらも、その『海潮音』に残る課題は〈文學を翻譯して、文學を生み出した〉結果にあることを指摘する。詩人また歌人としての詩的営為に裏打ちされたことばは、今なお傾聴に値するものであり、そこに異論をはさむ余地はほとんどないようにも思われる。

その一方で、〈思想を薔薇のにおいのように感じる〉ジョン・ダンの詩を読むときに求められる態度として、T・S・エリオットが語る “In order to get full favor out of Donne, you must construe analytically and enjoy synthetically: you must hold the elements in suspension and contiguity in your mind, as he did himself”<sup>(3)</sup> ということばを、詩全般の読み（解釈）という文脈に置いて、〈分析的に解釈〉したものを〈総合的に享受〉することで、つまり創造する詩人の心性と同じように、〈浮遊して意識のなかで近接する要素〉を捉えることで、詩の十全な理解に近づくことができると敷衍し、そしてそこに、〈原作に對する翻譯者の理會〉が〈完全に日本語にうつして表現せられた〉ときに〈日本語の詩が生まれる〉という折口の判断をかさねてみれば、詩の〈翻訳〉を〈批評〉の一形式と見ることのできるかもしれない。本稿では、その可能性を星野徹によるジョン・ダンの訳詩で考えてみたい。

＊

〈翻訳〉も〈批評〉のひとつであると考えられるのは、原詩を日本語に移す最初の段階で、すでに〈批評〉の予備的前提でもある徹底した分析的・解釈的判断——折口のいう〈原作の語學的理會と、その國語の個性的な陰翳〉<sup>(4)</sup>への注視——があり、最終的にはその客観的判断すら無化するように一挙全体的にしか得られない詩的感動——朔太郎であれば、〈詩の特質〉と説明する〈主観的幻想〉<sup>(5)</sup>——を、それぞれの語義の基本的把握の正しさはもとより、〈批評〉において論理的に記述されるべき釈義や文学的価値をふまえながら、原

詩の詩句や詩行の連辞的關係から逸脱することなく、むしろそこに感知される感情の論理とでもいうべきものにしがたって、選びぬかれたことば（日本語）で紡いでいかなければならないからである。

〈翻案〉としての〈翻訳〉の価値は、〈詩の翻譯者〉が〈原作を自分の中に融化し、自分の藝術的肉體として、細胞化した場合にのみ〉担保されるものであり、したがって〈翻譯者〉は、〈詩人として、文學者として、原作者と同等以上、もしくは同等、もしくは最悪の場合に於てすら、雁行する程度の才能〉が求められるとも朔太郎は指摘する<sup>(6)</sup>。この〈翻訳／翻案〉における〈詩人〉と〈文學者〉の共存が、ともにことばへの相互規定的な視線を必然とし、結果としてそこにたえずクリティカルな要素をふくむことで、〈批評〉としての〈翻訳〉の可能性が保証される。ただし〈翻訳〉は、あくまで文学的表現である詩作品として提出されるものであり、そこに〈批評〉を展開するときの論拠の提示や議論は、当然のように盛り込むことはできず、せいぜい煩瑣な注解として補うしかないから、〈翻訳〉すなわち〈批評〉という等号的可能性は、したがって、ノースロップ・フライふうにいえば<sup>(7)</sup>、沈黙する詩にさまざまに語りかける読者の読みに応えうる日本語の詩になっているか、そしてその多様な読みをとおして、当該の詩または詩人への洞察を深めること——〈原詩の精神を透視すること〉<sup>(8)</sup>——ができるかどうかによって測られることになる。

星野徹は『車輪と車軸——T・S・エリオット論』を主著とするT・S・エリオットをはじめ、十七世紀形而上詩と二十世紀現代詩を主な研究対象とする〈文學者〉であり、その一方で、詩集『玄猿』により日本詩人クラブ賞（第十三回）の受賞歴を有する、日本の近現代詩では稀少な形而上詩の精力的な創作で知られた〈詩人〉であった。〈翻訳〉ではジョン・ダンのほかに、アンドルー・マーヴェルとイーディス・シットウェルの編訳——『アンドルー・マーヴェル詩集』、『イーディス・シットウェル詩集』——という貴重な仕事もある。その六十年近くにおよぶ著作活動の全容から<sup>(9)</sup>、朔太郎のあげる〈翻譯者〉として必要な資質——〈詩人として、文學者として、原作者と同等以上、もしくは同等〉——を有することは明らかである。

＊

星野の〈翻訳〉の特徴は、みずからも『樂園の喪失』や『樂園の回復・闘技士サムソン』、また訳詩選集『輕塵抄』のすぐれた訳業で知られるミルトン学者・新井明のことばをかりれば、〈晦渋をもってなる原詩を、練達の訓詁で読みこなし、それを日本語の作品〉としていところであり、なによりもまず〈日本語の詩として熟成している〉〈訳詩〉を提供するところにある<sup>(10)</sup>。具体的には、詩句や詩行の順序を可能なかぎり崩さぬ逐行訳を基本とし、原詩のイメージの有機的な連鎖や堅固な詩想の展開を確保しながら、読者がその想像力を自在に飛翔させるように促そうとする。そのため、統語的に読めることを優先して説明的・散文的になるのではなく、むしろ緩やかな統語関係となることばの選択と配置を選び、ことばの間——詩想やイメージの連続、またときには飛躍——を活かして、読者の想像力が拡がるように工夫する。原詩に近いことばの連続を維持するために、コロンのセミコロンを効果的に映す句読点を使った詩想のまとまりにも注意したい。選ばれた日本語も、不用意に訳者の評価や解釈を押しつけぬよう、ニュートラルで相対的に色合いの薄い、端

正で整ったという印象のことが並んでいるように感じられる。

たとえば一例として、「遺言」“The Will”，その最終連——

Therefore I'll give no more; But I'll undoe  
The world by dying, because love dies too.  
Then all your beauties will bee no more worth  
Then gold in Mines, where none doth draw it forth;  
And all your graces no more use shall have  
Then a Sun dyall in a grave.  
Thou Love taughtst mee, by making mee  
Love her, who doth neglect both mee and thee,  
To'invent, and practise, this one way to'annihilate all three.

だからぼくはもう遺贈するのはやめます。だがぼくは  
死んでこの世界を破壊してやる、死ねば愛も死ぬからです。  
さすれば彼女の美しさは何の価値もないものとなる、  
掘り起こすもののいない金山の金ようにだ。  
彼女の魅力もことごとく何の役にも立たなくなる  
埋葬された日時計のようにだ。  
愛の神よ、あなたは教えてくださった  
ぼくをもあなたをも無視する女を恋するように仕向けておいて、  
この唯一の方法を考え出し実行すべしと、三者をいちげきで破壊すべしと。

中世詩人フランソワ・ヴィヨンの〈小さな遺言〉“Petit Testament”の伝統に連なる「遺言」では、「唄・流れ星を拾いにゆけ」“Song: ‘Goe and catche a falling starre’”で不可能事を次々とならべるように、〈ぼく〉が〈最後の息をひきとる前に〉〈偉大なる愛の神〉にたいして、あり余るほど持つものに与えること、受け入れを拒むものに与えること、不釣りあいなものを与えることそれぞれの無益さを、ダンの詩では珍しく同時代の政治的・宗教的状况をも周到に暗示させながら語っていく。簡単には気を許さぬ女性によせた伝統的なペトルカふうの作品でもあり、その最後で「熱病」“A Feaver”の語り手と同じく〈死んでこの世界を破壊して〉、遂げられぬ〈愛〉に終止符を打とうというときに〈日時計〉があらわれる。

〈日時計〉は太陽の落とす影によって時間を視覚化するが、シェイクスピアはその影の位置と長さの変化から、舞台に限られた時間だけ立つことを許された役者を〈歩き回る影法師〉“a walking shadow”と表現し、同じように不可視な時間の流れを、同時代のアンドルー・マーヴェルは〈水の迷路の空しいうねり〉“the vain curlings of the watery maze”に、そしてジョン・ホールは〈砂時計〉の〈くぐり落ちるちいさな砂〉“all those little Sands that thorough passe”に感じとった<sup>(11)</sup>。〈日時計〉の影はまた、美貌の衰えを直視させる〈鏡〉のように、生の末端に位置する瞬間を忘れさせることはない——

The wrinkles which thy glasse will truly show,  
 Of mouthed graves will give thee memorie;  
 Thou by thy dials shady stealth maist know  
 Times theevish progresse to eternitie.

鏡が真実の姿としてあらわに映し出す顔の皺は、  
 大きく口を開いた墓穴を思い出させるでしょう。  
 日時計の影の人目をしのぶひそやかな移り変わりは  
 永遠へと向かう「時」の忍び足を知らせてくれるでしょう<sup>(12)</sup>。

太陽の影は、ここではルネサンスのエトスを映す多義的イメージである〈鏡〉にたとえられ、したがって見るものに現実の無情さを容赦なく思い知らせる。〈今日をつかめ〉“carpe diem”や〈世を蔑する心〉“contemptus mundi”に通じる〈美／醜〉、〈永遠／刹那〉、〈生／死〉の対立のなかで、シェイクスピアは時間の〈クロノス／カイロス〉的対照を一瞬のうちにすくいとってみせた。〈永遠へと向かう「時」の忍び足〉を教える〈影〉については、ダンの「影についての講義」“A Lecture upon the Shadow”にも見てとれる――

The morning shadowes weare away,  
 But these grow longer all the day,  
 But oh, loves day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;  
 And his first minute, after noone, is night.

午前影は短くなってゆくが  
 午後影は日のある限り長くなる、  
 ああしかし、愛の日は短いものだ、衰えかけると。

愛は育ってゆく午前の光、もしくは真昼のままに留まる光。  
 そして正午を一分でも過ぎると、たちまち夜だ。

〈日時計〉であれ〈砂時計〉であれ、太陽の運行や重力の落下という物理的な動きによる時間の視覚化は、オセローの〈目に見える証拠〉“the ocular proof”をもとめる時代――望遠鏡や顕微鏡のほかに体温計や気圧計の計測機も登場する――のエトス<sup>(13)</sup>にも呼応して、いっそう実感できる点で、すでに使用されていた機械時計との親近感にも違いがうまれてくる。ダンは「第一周年追悼詩」*The First Anniversary*に〈悲しいことに、新しく作られた時計が、正確であるか、／否か、確かめるほども、我々は生きられないのである〉<sup>(14)</sup>と刻み、〈新しく作られた時計〉である機械時計を知っていたことは明らかだが、ダンと親交のあったベッドフォード伯爵夫人の弟ハリントン卿の死を悼む詩のなかでは、

〈臨終を迎えた人〉のように故障をまぬかれない機械時計にたいし、〈決して狂うことのない時計〉であってほしいと願っていることから、ダンが〈日時計〉を身近に感じていたことがうかがえる——

Though as small pocket-clocks, whose every wheele  
Doth each mismotion and distemper feele,  
Whose hand gets shaking palsies, and whose string  
(His sinews) slackens, and whose Soule, the spring,  
Expires, or languishes, whose pulse, the flye,  
Either beates not, or beates unevenly,  
Whose voice, the Bell, doth rattle, or grow dumbe,  
Or idle, 'as men, which to their last hours come,  
.....

Why wouldst not thou then, which hadst such a soule,  
A clock so true, as might the Sunne controule,  
And daily hadst from him, who gave it thee,  
Instructions, such as it could never be  
Disordered, stay here, as a generall  
And great Sun-dyall, to have set us All?  
O why wouldst thou be any instrument  
To this unnaturall course, or why consent  
To this, not miracle, but Prodigie,

小型の懐中時計についている総ての歯車は、間違った運動や、故障が起こる度に、それを感じるものである。その針は中風病みのように震えて、その針金は弛んで、(それはその筋肉)弛緩する。その魂であるぜんまいは、切れるか、疲労してしまう。その脈拍である弾み棒は、打たなくなるか、不規則にしか打たなくなってしまう。その声であるベルは、鳴り続けるか、沈黙してしまい、まるで臨終を迎えた人のように、たわいなくなるのだ。  
.....

そうであるから、決して狂うことのない時計のような魂をもって、太陽に時を教えることすらできたと思われ、そのような魂を与えた神からは、日々指図を受けていたので、決して乱れることはなかった、そのような魂をもっていたあなたは、何故此の世に留まり、我々に時を教える大日時計となってくれなかったのか。ああ、何故あなたはこのような不自然な運命の道具と

なって、奇跡を行わずに、このような驚くべき不幸に従うことに、たやすく同意してしまったのであろうか<sup>(15)</sup>。

〈弾み棒〉は機械時計を可能とする当時の発明のひとつだが、〈歯車〉、〈ぜんまい〉、〈針〉、〈針金〉などの機構の不完全さが病人・死者の比喩で語られる。〈日時計〉が〈不自然な運命の道具〉であるのは、地域や季節によって必要となる計時上の微調整にふれたもので、その意味で〈日時計〉は相対的・主観的要素に支配されるが、微調整という知恵（あるいは自然を洞察する力）があれば、〈神〉の絶対性にも匹敵する〈決して狂うことのない〉時間を得ることはできた。ハリントン卿の〈魂〉の高貴さが〈神〉から与えられ、卿自身が絶対的価値を現出する〈大日時計〉となることが期待されているところから、天上と地上の調和の可能性が示される。〈カイロス〉的時間と〈クロノス〉的時間を含意する〈日時計〉にダンがより親近感を覚えているとして、その〈日時計〉が〈埋葬され〉ているというのは、どういうことか。

＊

〈埋葬された日時計〉“a Sun dyall in a grave”は、産出力を失った〈金山〉と同じく無価値であること——愛が失われたときの〈彼女の美しさ〉や〈魅力〉——の譬えとしてまずあるが、〈墓に埋もれた日時計〉や〈墓場の中の日時計〉など<sup>(16)</sup>の〈翻訳〉との違いは、〈墓／墓場〉に置かれた〈日時計〉というほどの状態にふれるニュアンスではなく、〈埋葬された〉に含意される行為／被行為の関係から見て、ダンが〈新しい哲学はすべてを懐疑のなかに投げこむ〉“And new Philosophy cals all in doubt”と語るときの大きく変化する時代相、その新しい思想の名状しがたい力に起因する結果であり、その影響が今なお及んでいる状況を暗示するニュアンスを感じさせるところにある。そうであれば、〈埋葬された日時計〉とする〈翻訳〉には、“a Sun dyall”を形容する“in a grave”の“in”を、“a Sun dyall”と“a grave”が共起することへの洞察も含めてどのように捉えるかという、たんなる語学的処理の課題ではない〈批評〉としての、すなわち中世から近代への転換期に生きた詩人ジョン・ダンの実相を明らかにする可能性、あるいはそのために〈文学者〉以上に〈詩人〉として、ことばに向き合おうとする星野の意志が認められてよい。

“A Sun dyall in a grave”のエンブレムの構図をくっきりと浮び上がらせるように〈埋葬〉の訳語が与えられたことで、ダンの恋愛詩、その多くを収めた『唄とソネット』*The Songs and Sonnets*には、〈埋葬〉のイメージや関連する死者（亡霊）の語りをモチーフにする詩篇が少なくないことへの気づきを容易にし、そしてその結果、ペトラルカやオウィディウスというヨーロッパ共通の恋愛詩に連なりながらも、その主題やモチーフはダンの想像力によって変形され、また〈雄弁な私〉<sup>(17)</sup>の劇的独白の語りによって、シェイクスピアの一場面の思わせる文字どおり劇的な表現にあふれるダンの詩的世界を知ることになる。

一例として、ダンの代表作のひとつで、三段論法を装いながら詭弁を弄する、すぐれて〈機知〉を活かした「蚤」“The Flea”。オウィディウス作という「蚤の歌」“Carmen de Pulice”にはじまる〈蚤〉を主題とする。そのはじめには〈蚤〉の敏捷さを連想させるように単音節の語が多く配され、また〈この蚤をごらんさい〉と、レンズの焦点を合わ



せるようにクローズアップして対象にせまる語り手の姿には、顕微鏡や望遠鏡の光学機器が登場する時代への意識も感じられる——

Marke but this flea, and marke in this,  
How little that which thou deny'st me is;  
Mee it suck'd first, and now sucks thee,  
And in this flea, our two bloods mingled bee;  
Confesse it, this cannot be said  
A sinne, nor shame, nor losse of maidenhead,  
Yet this enjoys before it wooe,  
And pamper'd swells with one blood made of two,  
And this, alas, is more then wee would doe.

この蚤をごらんなさい、これを見れば、  
おまえの拒むのがどんなに些細なものかがわかる。  
そいつは先ずぼくの血を吸い、こんどはおまえの血を吸った、  
だから蚤の中でぼくら二人の血が混りあっている。  
どう見てもこれは、罪だとか恥だとか、  
処女性喪失だとかなど言えたものじゃない、  
しかもこいつは口説きもしないで享樂し、  
二人の血をたらふく吸って脹れている、  
これは、ああ、ぼくらがしたくてもできないこと。

“Mark the perfect man, and behold the upright”〈全き人に目をそそぎ、直き人を見よ〉(「詩篇」37篇37節)のように、〈この蚤をごらんなさい〉と説教者のごとき口調ではじまり、〈蚤〉の生態を客観的に論じてみせながら、女性が貞操を守る無意味さが語られる。“suck”〈吸う〉を“fuck”〈性交する〉との地口のように読めば、その地口を補強するものとして、“wooe”, “two”, “doe”と円唇音をかさねて脚韻が構成されていることや、フランス語では〈蚤〉“puce”と〈処女性〉“puelage”が近接することも記憶されてよい<sup>(18)</sup>。第二連で、二人の血を吸った〈蚤〉は〈初夜の寢床〉となり、そして〈式をあげた神殿〉となる——

Oh stay, three lives in one flea spare,  
Where wee almost, nay more then maryed are:  
This flea is you and I, and this  
Our mariage bed, and mariage temple is;  
Though parents grudge, and you, w'are met,  
And cloysterd in these living walls of Jet.

あ、お待ちなさい、一つの蚤を潰して三つの命を失ってはならぬ、

蚤の中でぼくらは結婚したも同然、いやそれ以上だ。

この蚤こそおまえでありぼくであり、  
初夜の寝床であり、また式をあげた神殿だ。

たとえば両親が、またおまえが不承知でも、ぼくらは結ばれ、  
この生きた黒玉の壁の中にもうこもってしまった。

〈蚤〉のなかで〈ぼく〉と〈おまえ〉の〈三つの命〉をふくむ〈三位一体〉が実現する。“temple”が婉曲的に女性性器を含意し<sup>(19)</sup>、また〈黒玉の壁〉の固い表皮につつまれた〈蚤〉が、その形状から子宮を暗示して、さらに“cloyster”〈回廊／修道院〉からハムレットの“nunnery”〈尼寺／売春宿〉のような空間が連想されると、たちまち〈初夜の寝床／神殿〉は聖と俗が交錯する場へと急転する。中世医学で〈血〉の混淆は妊娠を意味することから〈精液〉を暗示する第一連の〈血〉は、第二連の〈三位一体〉と〈神聖冒瀆〉“sacrilege”の宗教的イメージをふまえて、第三連では贖罪の〈血〉へと転化する――

Cruell and sodaine, hast thou since  
Purpled thy naile, in blood of innocence?  
In what could this flea guilty bee,  
Except in that drop which it suckt from thee?

何て残酷なすばやいこと、もうおまえは  
無辜の血であかく爪を染めたのか。  
この蚤がどんな罪を犯したというのか、  
たった一滴おまえから吸い取りはしたが。

〈無辜の血〉で赤く染まった〈爪〉“purpled thy naile”に、キリストを十字架に打ち付けた〈釘〉“nail”を連想することは容易である。〈無辜〉から連想される〈白〉と罪の色である〈赤〉の対照、そしてロイヤルカラーでもある〈紫〉“purple”に含意される高貴性と官能性から、ここでも聖と俗の落差が際立つ。〈蚤〉は〈娼婦〉のエンブレムでもあったが<sup>(20)</sup>、説教者のような口調にはじまり、〈三位一体〉から〈贖罪〉への宗教的文脈に性的含意を巧みに絡ませながら、性的成就に向かって語り手の口説きで展開する「蚤」、そのわずか三連二七行のなかで、〈聖／俗〉、〈生／死〉、〈無垢／罪〉などの対立する要素が〈蚤〉の一点で結ばれる。〈蚤〉を主題とする詩の流行に連なるものをふくみながらも、ダンの〈機知〉による異質性にその個性が発揮されているのがわかる。

＊

〈日時計〉に近接してあらわれる〈金山〉に、ダンが法学院で過ごした時期に書いた「リンカーンズ・インにおいて作られた婚礼歌」“Epithalamion made at Lincolnes Inne”の〈ロンドンの娘たちよ、あなた方は我々の金山／また、我々に豊かな宝物まで与えてくれる〉や、エレジー「比喩」“The Comparison”の〈錬金術師たちが用いる男らしい炎、その



安定した熱が、／蘭引の腹を温めて、その中に宿った価値のない土塊に、／黄金の魂を吹き込んでくれる、まさにそのような炎が、／僕の恋人の最も愛すべきところに燃えているのである〉<sup>(21)</sup>をかさねてみれば、〈金山〉から子宮が連想されて、またその〈鉦脈〉のイメージは、「寝にくる彼の恋人に」“To his Mistris Going to Bed”の〈おお、ぼくのアメリカ、はじめて見つけたぼくの大陸、／ひとりの男しか住まぬとすれば、安全この上ないぼくの王国、／ダイヤがねむるぼくの鉦脈〉や「愛の錬金術」“Loves Alchymie”の〈愛の鉦脈をぼくより深く掘ったためしのあるひとに／ききたいのだ、どこに幸福の核心とやらが埋もれているのか〉<sup>(22)</sup>に含意される女性性器（と性交）をも連想させる。ここから〈埋葬された日時計〉には、ロミオとジュリエットの〈墓場〉というよりも子宮を連想させる石造の地下墓地（カタコンベ）での最期、すなわち仮死状態のジュリエットを目にしたロミオが毒をあおいで息絶え、その後息を吹き返したジュリエットが、〈ああ幸せな短剣！おまえの鞘はここ〉“O happy dagger! This is thy sheath”ということばとともに、みずからの胸に短剣を突き刺して自害するときに成就する〈愛の死〉“Liebestod”に通底するものがある。

〈埋葬された日時計〉に微かに性愛と結びつく官能性を感じるとすれば、その理由のひとつを、太陽の円環運動を盤面に立てた棒や板が影にして映すという〈日時計〉の構造、そこからの連想にもとめられるだろう。そしてその構図は、「別れ・嘆くをやめよ」“A Valediction: forbidding Mourning”にあらわれる〈コンパス〉のコンシートにも認められる。ぼくらは〈くだらぬ下界の恋人たちの愛〉とは違い、〈愛によって精錬され〉たのだから、〈引き裂かれるのではなく〉〈黄金の打ち展べられた薄い箔〉のようであり、また〈ぼくら二つの魂〉は〈堅く結ばれたコンパス〉のようなものだから、何も心配することはないと後に残る女性を説得する――

If they be two, they are two so  
As stiffe twin compasses are two,  
Thy soule the fixt foot, makes no show  
To move, but doth, if the'other doe.

And though it in the center sit,  
Yet when the other far doth rome,  
It leanes and hearkens after it,  
And growes erect, as that comes home.

Such wilt thou be to mee, who must  
Like th'other foot, obliquely runne;  
Thy firmness makes my circle just,  
And makes me end, where I begunne.

たとえ魂が二つだとしても、その二つは

堅く結ばれたコンパスが二つであるのと同じこと、  
おまえの魂は固定した脚、うごく気配がなくても  
やはり動く、もう一つの脚が動けば。

それは中心に静止しているが、  
それでももう一つが遠くをさまようとき、  
その身を傾け、耳をすまし、  
帰ってくればまっすぐに立つ。

おまえはぼくにとってそのようなもの、  
ぼくは片方の脚のように、傾いて走らねばならない。  
おまえが堅固であればぼくの円は正しく描かれ、  
出発したところにまた立ち帰れる。

その形状から人間の下半身にも似た〈マンドレイクの根〉“a mandrake roote”を想起し、さらに「唄・流れ星を拾いにゆけ」の〈マンドレイクの根よ、子をはらめ〉の（不可能な）生殖行為の含意をかさねてみれば、〈コンパス〉にもすでに性的ニュアンスが感知される。シェイクスピアの『ヘンリー五世』*King Henry V*に、フランス語の〈脚〉“le foot”が“foutre”〈性交する〉と似た発音であることを知って王女キャサリンが顔を赤らめる場面があり（第三幕第四場）<sup>(23)</sup>、そこからここでの〈脚〉にも、「エクスタシイ」“The Extasie”の〈指〉や「寝にくる彼の恋人に」の〈手〉あるいは「愛の成長」“Loves Growth”の〈根〉のように<sup>(24)</sup>、男性性器の含意を認めることは容易である。〈中心に静止している〉〈脚〉が〈堅固であれば〉、〈正しく描かれ〉る〈ぼくの円〉は、〈日時計〉の〈影〉をつくる太陽の円環運動——〈昨夜太陽はここから旅立っていった、／でも今日はまたここにきている〉<sup>(25)</sup>——に通じ、それはまた「愛の錬金術」で〈幸福の核心〉“his centrique happiness”や〈豊穣の坩堝〉“pregnant pot”，あるいはまた「恋の旅路」“Loves Progress”では〈女を中心部〉“the Centrique part”と表現される女性性器を連想させる。結局のところ、〈足は君が求めてやまない処と、何らかの類似性を持ち、／その地図として十分に役立つもの〉<sup>(26)</sup>ということで、〈有徳のひとたちは静かに死んでゆく〉と、たがいを信じた心穏やかな別れを説きながらも、テキストにはそのペトラルカふうの別れ、すなわち〈死〉に〈性的恍惚〉の俗語的意味がかさなるように、性的ニュアンスを閉じ込めたことばが散りばめられている——〈帰ってくれば〉“as that comes home”という、その帰る場所に上述した含意を感じとれば、“grows erect, as that comes home”の隠された意味は明らかであり<sup>(27)</sup>、同じように最後の二行についても、連続する性的ニュアンスから、“my circle”と“where I begunne”に女性性器（また後者については子宮），“Thy firmness”に生理的・身体的変化、そして“makes me end”には性交の瞬間が暗示される。

〈埋葬された日時計〉からは、古代エジプトに起原をもち、ギリシア・ローマ時代にはすでに高度に洗練されて普及していたという〈日時計〉を〈埋葬〉させた機械時計の台頭、その技術開発をも広く促したであろう〈新しい哲学〉が流入した時代相へのダンの懐疑も

うかがえる。〈美〉のもっともすぐれた部分である〈均整〉は失われ、完全な円を描くものと考えられた〈太陽〉をはじめ、天空を巡る星々の〈丸い軌道〉は〈複雑怪奇〉なものとなり、あらゆる統一と秩序を失った世界がダンのまわりに拡がっていた——

Beauty, that's colour, and proportion.  
 We thinke the haeuens enjoy their Sphericall,  
 Their round proportion embracing all.  
 But yet their various and perplexed course,  
 Observ'd in divers ages, doth enforce  
 Men to finde out so many Eccentrique parts,  
 Such divers downe-right lines, such overthwarts,  
 As disproportion that pure forme:

美とは何か。それは色彩と、均整のことに他ならない。大空を巡る天体はその丸い姿を誇ると、我々は考える。また、その整った丸い軌道は、総てを包含すると思う。しかし、天体の描く変化にあふれた複雑怪奇な軌道が、様々な時代に観測され、そのために人々は無理やりに中心を異にする周転円を際限なく発明したり、或いは、多くの垂直線、交差線を見つけなくてはならなかった<sup>(28)</sup>。

一方、ダンの詩的想像力の背景にあるのは、たとえば〈肉体はぼくらのもの、ぼくら自身ではないにせよ、／ぼくらは叡知なる天使、肉体は天球だ〉や〈おまえを宿す涙も／一滴ごとにそのように、／おまえを宿すや地球儀となり、いや世界にさえなるのだが〉から見えてくるように<sup>(29)</sup>、秩序への志向、その階層組織をささえた〈存在の大いなる連鎖〉“The Great Chain of Being”であり、そこに由来する〈大宇宙〉“macrocosm”と〈小宇宙〉“microcosm”の〈照応関係〉“correspondence”，あるいは四元素の生成・混合を支配する〈第五元素〉“quintessence”の抽出をめざす錬金術など中世の形而上学的世界観である。ダンの中世から近代へと大きく価値観が変わる分裂の時代に、その中世的世界観に近代的な自我意識をかさねて表現した。ダンの主たる関心は、混乱と分裂の時代であればこそその存在論的な点にあり、また何よりも〈雄弁な私〉としての強烈な個の意識が詩作の中心に存在する。

「形而上派詩人論」“The Metaphysical Poets”（1921）によって形而上派詩人再評価の流れを先導したエリオットは、ダン以降、十七世紀半ばに生じたとする〈感受性の分裂〉“a dissociation of sensibility”にかんして、のちにダンにもその思考と感受性の間には分裂があったと軌道修正するが<sup>(30)</sup>、少なくともグリアソンの詩選集の書評を書いていたときは、ダンが生きた中世から近代への移行期、その混乱と分裂の時代相と同質のものを、十九世紀末から二十世紀初頭の時代相——ルネサンスにはじまる人間中心主義や近代文明の行き詰まりが露呈する——に感じていたはずであり、形而上派詩人の文学史的価値の再

発見ということでは、それは紛れもなくひとつの〈批評〉であった。エリオットがダンたち形而上派詩人を現代に近づけたように、エリオットが読んだダンを、そのときの驚きや発見などもふくめ、日本語を介して同じく現代に（しかも非英語圏に）、エリオットのいう〈われらの時代のダン〉“Donne in Our Time”として伝えることができるとすれば、〈翻訳〉も〈批評〉としての意義を持ち得る。

＊

星野が〈翻訳〉について、まとまった論の形で明示的に語ることはないが、〈批評〉については短くふれて、〈読み解く作業そのものに批評の主たる機能があって、読み解いて何かを抽出する作業は第二義的な機能にすぎない〉というとき<sup>(31)</sup>、〈批評〉を成立させる〈読み解く作業〉の前提または必要条件としての意義を〈翻訳〉に認めていることがわかり、またその成否を決定するということでは、すでに〈批評〉と〈翻訳〉が分かちがたく結びついているともいえる。その構図は星野の詩論・作品論に多く見られるものであり、とくに精緻な作品分析においては、いっそう実感できるものである。なかでも初期の「陰喩的と原型的」<sup>(32)</sup>で展開されるディラン・トマスの作品分析は、その実際を鮮やかに映すものとして記憶される。

星野は詩的営為をはじめた早い時期から、ニュー・クリティシズムと神話学的批評を止揚した独自の神話批評の確立をめざしていたが、「陰喩的と原型的」はその理論構築のひとつとして重要な意味をもつ。そもそもニュー・クリティシズムは、詩の原理を〈陰喩〉の成立に求めて、それを意味論的に究明することに力点を置いているため、そこに〈原型〉の観念が入りこむ余地はないのだが、星野は〈陰喩〉と〈原型〉との関係を考える手がかりとして、アメリカの古典学者・文学理論家フィリップ・ホールライトが、『燃える泉』*The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*で意味論的に分類する四つの〈想像力〉に注目する。すなわち〈対象化する想像力〉と〈形式化する想像力〉、さらに〈陰喩化する想像力〉と〈原型化する想像力〉のうち、〈異質の要素を結合して統一を与える〉という〈陰喩化する想像力〉と〈個々の事物が普遍的なものの具体例であること、普遍の存在の投影を含むものであることを見て取る〉という〈原型化する想像力〉のふたつが、とくに現代詩では強調されているとの判断から、その協働のさまをトマスの「わたしの裂くこのパン」“This bread I break”を例に検証する。

作品分析は原詩の〈翻訳〉を提示することからはじまる――

This bread I break was once the oat,  
This wine upon a foreign tree  
Plunged in its fruit;  
Man in the day or wind at night  
Laid the crops low, broke the grape's joy.

Once in this wine the summer blood  
Knocked in the flesh that decked the vine,

Once in this bread  
The oat was merry in the wind;  
Man broke the sun, pulled the wind down.

This flesh you break, this blood you let  
Make desolation in the vein,  
Were oat and grape  
Born of the sensual root and sap;  
My wine you drink, my bread you snap.

わたしの裂くこのパンは かつて燕麦であった  
この葡萄酒は異国の木の  
果実の中にとびこんだ  
昼は人が 夜は風が  
作物を引き倒し 葡萄のよろこびを破壊した

かつてこの葡萄酒の中で 夏の血は  
葡萄の木を飾る肉の中に押し入った  
かつてこのパンの中で  
燕麦は風に吹かれてさざめいた  
人が太陽を破壊し 風を引きおろした

あなたが裂くこのパン あなたが血管の中で  
荒らすこの血は  
燕麦と葡萄であった  
官能の根と樹液から生れたものであった  
あなたが飲むわたしの葡萄酒 あなたが千切るわたしのパンは

論考で引用されるのは〈翻訳〉のみだが、原詩とならべてみれば、上述した星野の〈翻訳〉の特徴は、ここでもはっきり見て取れる。

ニュー・クリティシズムと神話学的批評の融合を意図して、作品分析も二段階で行われる。最初は前者の精読を意識した読みで、第一節の食卓で〈パン〉を裂いて〈葡萄酒〉を飲むという日常的な行為から、第三節で最後の晩餐が彷彿とするまでの〈表面にあらわれた意味とイメージの構成の仕方〉を抽出する。次に、その結果明らかになる〈陰險的な陰翳〉と〈アンビギュイティ〉を帯びた〈イメージ〉を、ことばの深層の意味、人類共通の原体験をよびさます可能性をさぐりながら解明する読みが展開する。たとえば、〈異国の木〉からの連想で浮び上がる〈ゴルゴタの丘の十字架〉と〈エデンの園の生命の木〉による〈生と死のパラドクス〉は、〈人〉や〈風〉が〈葡萄のよろこびを破壊した〉という〈葡萄〉の収穫の風景に、神の子——第二節の〈太陽〉との地口からも導かれる——を〈十字架〉

につけたことを含意することになり、そしてその〈基督教の、理性的に昇華された信仰思想〉からこぼれる〈蒙昧な感情のアンビギュイティ〉を説明するために、さらに〈古代の原始信仰に関係する感情〉へのまなざしから〈穀物神〉——甦るためには、まず殺されなければならない——の宗教的・文化的背景にかんする議論が導かれる、という具合である。

そのような二段階の緻密な読みをかさねて星野は、トマスが〈聖書的なイメージを組み合せながら、基督教の信仰思想を貫いて、その底にある汎神論的、自然神論的な原型、原体験を喚起して見せた〉<sup>(33)</sup> ことを明らかにし、その上で一般的に詩を詩たらしめる〈詩人〉が選ぶことばについて、こう結論する——

どのような言葉を選び取ろうとも、それだけでも、潜在する可能な意味は引き出され得ない。その意味が、表面化するには、つまり情緒的に再表象されるためには、言葉と言葉の相互の関係、結合の仕方が問題になる。図式化して言えば、想像力の、垂直方向にはたらくところの、原型化するはたらきと、主として水平方向にはたらくところの、陰喩化するはたらきとが、からみ合って、共働しなければならない<sup>(34)</sup>。

この〈陰喩〉と〈原型〉が結びつく可能性にふれた結論にいたる〈批評〉を支えているのが、星野の透徹した読みであることはもちろんだが、その読みを補強し、さらに双方向の影響関係——ひとつの読みが具体的なことばに結ばれ、次にそのことばが新たな読みを開いていく——によって、そこに一貫した思考を導くのが〈翻訳〉であることも自明であろう。初読、再読のときの感動や驚き、あるいは発見という不定形の情緒に、いわば形をあたえて他者との共有を可能にするのが〈翻訳／ことば〉だからであり、それは「陰喩的と原型的」の結びで語られる、〈名をもたぬもの、得体の知れぬもの、しかもそこにあることが確実なものに、最もふさわしい、最初で最後の名を与えるという行為、その困難な行為に奉仕する〉<sup>(35)</sup> という〈詩人〉の役割にも通じるものでもある。

＊

萩原朔太郎は〈詩の翻譯者〉の裡に〈文學者〉と〈詩人〉の共存を求めたが、星野によるジョン・ダンの〈翻訳〉にはたしかに〈詩人〉がいて、星野自身の声が聞こえてくるような、はっきりとした文体が認められる——〈ぼく〉と〈おまえ〉のコロキアルな人称での詩集全体の統一、〈甲斐性のない男がいまして、おのれの不実か弱さのために……／女性一般に復讐することを思いつきました〉のような達者な語り部を思わせる饒舌な語り、あるいは〈流れ星を拾いにゆけ／マンドレイクの根よ、子をはらめ〉のような恋する若者にふさわしい、突き抜けた感情の発露など。原詩の語り手のロジックをほぼ忠実に再現した上での、このような文体の創造により、星野のジョン・ダンは、日本語の詩として成立しているといえる<sup>(36)</sup>。そのことが作品の多様な読みを可能とし、それにより結果的にジョン・ダンの理解と洞察が深まると感じられるなら、そのとき〈翻訳〉は〈批評〉の役割を果たすことになる。



注

- (1) 萩原朔太郎「詩の翻訳について」『萩原朔太郎全集』第九巻, pp.93-94.
- (2) 折口信夫「詩語としての日本語」『折口信夫全集』第十九巻, p.256.
- (3) Ronald Schuchard ed., *The Varieties of Metaphysical Poetry by T. S. Eliot*, p.124.
- (4) 折口, 上掲書, p.257.
- (5) 萩原, 上掲書, p.91.
- (5) 萩原, 上掲書, pp.94-95.
- (7) ノースロップ・フライ／海老根宏・中村健二・出淵博・山内久明訳『批評の解剖』——〈批評は語りかけることができる。だが芸術派すべて唾なのだ〉(p.7), 〈あるべき批評の公理は, 詩人は自分が何を語っているかを知らぬということではなく, 詩人は知っていることについて語ることはできぬ, ということである〉(p.8).
- (8) 萩原, 上掲書, p.95.
- (9) 菅野弘久編「星野徹書誌目録(著書・評論・翻訳)」, 星野徹／菅野弘久編『薔薇水その他』, pp.393-450.
- (10) 新井明「堇色のなかで」, 『星野徹全詩集』挿入の「栞」, p.1.
- (11) Like the vain curlings of the watery maze,  
Which in smooth streams a sinking weight does raise,  
So man, declining always, disappears  
In the weak circles of increasing years;  
Andrew Marvell "The First Anniversary of the Government  
under His Highness the Lord Protector"  
水の迷路の空いうねりが,  
滑かな流れの中でも, 沈下する重さから生み出されるように,  
そのようにひとは, 常に衰えてゆきながら,  
増加する歳月の中に没してはか弱い波紋を残す。  
「護国卿閣下首導政府一周年記念, 一六五五年」  
My Life is measur'd by this glasse, this glasse  
By all those little Sands that thorough passe.  
See how they presse, see how they strive, which shall  
With greatest speed and greatest quickness fall. John Hall "On an Houre-glasse"  
ぼくの人生は砂時計, この砂時計によって測られる  
このくぐり落ちるちいさな砂によって。  
砂が押し合うのを見よ, 砂がもがくのを見よ,  
こよなき速度, こよなき素早さで落ちるのを。 「砂時計に寄せて」  
マーヴェルの訳は星野徹編訳『アンドルー・マーヴェル詩集』により, ホールの訳は『星野徹詩論集Ⅱ』所収の「砂時計からコーヒー・カップへ」による。
- (12) William Shakespeare, "Sonnet 77," ll.5-8. 訳は小田島雄志『シェイクスピアのソネット』, p.161.
- (13) 『オセロー』第3幕第3場. H. Howard Frisinger, *The History of Meteorology: to 1800*.
- (14) "Alas, we scarce live long enough to try / Whether a true made clocke run right, or lie"; *The First Anniversary*, ll.129-130. 湯浅信之訳『ジョン・ダン全詩集』, pp.425-426.
- (15) "Obsequies to the Lord Harrington, Brother to the Lady Lucy, Countesse of Bedford," ll.131-138, 149-157. 「ベッドフォード伯爵夫人, ルーシー妃の弟君であらせられるハリントン卿の埋葬式に捧げる挽歌」, 湯浅, 上掲書, pp.510-511.
- (16) 〈あなたの魅力も墓に埋もれた／日時計となってしまうのだ〉, 湯浅, 上掲書, pp.94-95. 〈きみの魅力なんぞ役立ちゃしない／墓場の中の日時計さ〉, 河村錠一郎訳『エレジー・唄とソネット』, p.170. 〈貴女のあらゆる魅力は／墓に埋もれた日時計のように／無意味なものになるだろう〉, 篠田一士他訳『世界名詩集大成9 イギリスⅠ』, p.107.
- (17) Joan Webber, *The Eloquent "T": Style and Self in Seventeenth-Century Prose*.

- (18) Thomas Docherty, *John Donne, Undonne*, p.54. Brendan Lehane, *The Compleat Flea*, p.53.  
 (19) Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, p.198.  
 (20) Ronald Paulson, *Emblem and Expression*, p.14.  
 (21) "Daughters of London, you which bee / Our Golden Mines, and furnish'd Treasure";  
 "Epithalamion made at Lincolnes Inne," ll.13-14. 湯浅, 上掲書, p.244. "Then like the Chymicks  
 masculine equall fire, / Which in the Lymbecks warme wombe doth inspire / Into th'earths  
 worthlesse durt a foule of Gold, / Such cherishing heat best lov'd part doth hold"; "The  
 Comparison," ll.35-38. 湯浅, 上掲書, p.163.  
 (22) "O my America! My new-found-land, / My kingdome, safliest when with one man man'd, / My  
 Myne of precious stones"; "To his Mistris Going to Bed," ll.27-29. 星野, 上掲書, p. 24. "Some  
 that have deeper digg'd loves Myne then I, / Say, where his centrique happinesse doth lie";  
 "Loves Alchymie," ll.1-2. 星野, 上掲書, p.131.  
 (23) Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p.194. 同書は、さらに "foot" と "yard"  
 との関連についてふれ、"yard" に男性性器の意味があり、*OED*には1693年初出であることも教える  
 (p.224).  
 (24) <そのような指が必要だからだ、ぼくらを人間たらしめる／あの精妙な結び目をつくるためには>  
 "Because such fingers need to knit / That subtle knot, which makes us man"; "The Extasis,"  
 ll.63-64. 星野, 上掲書, p.94. <この契りを結ぶことこそ自由になる道だとすれば、／この手で  
 署名してあげよう、それが封印することになる> "To enter in these bonds, is to be free; / Then  
 where my hand is set, my seal shall be"; "To his Mistris Going to Bed," ll.31-32. 星野, 上掲書,  
 p.24. <やさしい愛の行為も、枝に咲く花さながら、／目覚めた愛の根からいま芽吹こうとしている>  
 "Gentle love deeds, as blossomes on a bough, / From loves awakened root do bud out now";  
 "Loves Growth," ll.19-20. 星野, 上掲書, p.24.  
 (25) "Yesternight the Sunne went hence, / And yet is here to day"; "Song: 'Sweetest love, I do not  
 goe'," ll.9-10. 星野, 上掲書, p.38.  
 (26) "Some Symetry the foot hath with that part / Which thou dost seek, and is thy Map for that";  
 "Loves Progress," ll.74-75. 湯浅, 上掲書, p.206.  
 (27) パートリッジは、"come" に〈射精〉の含意を指摘し、その例に『から騒ぎ』 *Much Ado About  
 Nothing* の一節をあげる—— "Margaret. Well, I will call Beatrice to you, who I think hath legs.  
 Benedick. And therefore will come?" Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, p.81. ここでも〈脚〉  
 "legs" が近接してあらわれる。パートリッジは "go" との類似性にふれ、また "melt" に〈オー  
 ガズム〉の婉曲的意味を指摘する (p.148)。これらの情報により「別れ・嘆くをやめよ」には、そ  
 の冒頭から、すでに性的含意が巧妙に含まれていることがわかる。この点については、Patricia  
 Garland Pinka, *This Dialogue of One*, pp.140-141 参照。

As virtuous men passe mildly away,  
 And whisper to their soules, to goe,  
 Whilst some of their sad friends doe say,  
 The breath goes now, and some say, no:

So let us melt, and make no noise,  
 No teare-floods, nor sigh-tempests move,  
 'Twere prophanation of our joyes  
 To tell the layetie our love.

有徳のひとたちは静かに死んでゆく、  
 おのれの魂に、さあ行けとささやいて、  
 悲しみに暮れる友だちがこう言っているのに、  
 いま生きを引き取ったとか、いやまだとか。

そのようにぼくらも別れよう、騒いだりしないで、  
 涙の洪水も、溜息の嵐も起こさないで、

そんなことで俗人どもにぼくらの愛を知らせては、  
この飲びの冒瀆というもの。

また〈コンパス〉の表現との関連で、錬金術では点をマルで囲んだ記号⊙が〈金〉をあらわすというショークロースの注釈は、この文脈での性的含意をいわば視覚化するとともに、離れるふたりを〈黄金の打ち展べられた薄い箔〉とする直前のイメージとの連続を明らかにする。John T. Shawcross, *The Complete Poetry of John Donne*, p.400.

(28) *The First Anniversary*, ll.250-257. 湯浅, 上掲書, p.432.

(29) “They are ours, though not wee, Wee are / The intelligences, they the spheares”; “The Extasis,” ll.51-52. 星野, 上掲書, p.93. “So doth each teare, / Which thee doth weare, / A globe, yea world by that impression grow”; “A Valediction of weeping,” ll.14-16. 星野, 上掲書, p.111.

(30) T. S. Eliot, “Donne in Our Time” in *A Garland for John Donne*, pp.3-19.

(31) 星野徹「ディラン・トマスの詩」, 『現代イギリス詩覚書』, p.248.

(32) 星野徹「陰喩的と原型的」, 『詩と神話』, pp.207-239.

(33) 同上, p.223.

(34) 同上, pp.235-236.

(35) 同上, p.239.

(36) 星野は「形而上詩と創作」のなかで(『原体験を求めて』, pp.75-115), 〈創作〉にあたり、ジョン・ダン, ジョージ・ハーバート, アンドルー・マーヴェルの〈形而上詩〉をどのように意識して取り入れたかを, 自作を例に説明する。とくに散文詩での同じことばの繰り返しについては, 〈同じ言葉を反復させて, 何か意識の状態を定着して, アーギュメントを進めていく, そういう文体を作りたいと思いました〉と発言し, そこに表現上の工夫としてダンを意識していたことを認めている。〈翻訳〉の影響ということでは, たとえば「形見の品」“The Legacie”の第二連——

I heard mee say, Tell her anon,  
That my selfe, that's you, not I,  
Did kill me, 'and when I felt mee dye,  
I bid mee send my heart, when I was gone;  
But I alas could there finde none,  
When I had ripp'd me, 'and search'd where hearts should lye;  
It kill'd mee'again, that I who still was true,  
In life, in my last Will should cozen you.

ぼくはぼくに言ったのだ, 彼女にすぐに告げてくれ,  
ぼくを殺したのはぼく自身, つまりおまえであって,  
ぼくではないと, そして臨終を悟ったとき  
ぼくが死んだら, この心臓を贈ってくれと命じたのだ。  
しかしああ, 何も見つかりはしなかった,  
ぼくがぼくを切り開いて, 心臓のあったところを探したが。  
ほとほと死にきというところだ, 生前誠実を通した  
あのぼくが, 最後の遺言でおまえをだまそうとは。

この繰り返しあらわれる一人称〈ぼく〉は, 原詩に忠実であろうとした結果には違いないが, ここに詩集『花鳥』所収の「コロンブス」の冒頭部分をおいたとき, 〈翻訳〉が〈文体〉の創造に与えた影響の実際を見ることができるかもしれない——

彼は孤独の帆船  
彼のひきいる船隊は  
従って  
彼の孤独そのもの  
寸分のくるいもない  
視覚的な伝説

伝説そのもの  
そのものがそのものを増殖することの決してないそのもの  
コロンブス

第二詩集『花鳥』には、第一詩集『PERSONAE』（1970）の跋としておかれた「ミソサザイ」にうかがえる〈詩人〉であることの意志を引き継ぐように、ことばへの確信にふれた詩が多くふくまれている。「コロンブス」もそのひとつで、〈コロンブス〉が隠喩化された〈孤独の帆船〉から〈孤独そのもの〉、〈視覚的な伝説〉、さらに〈伝説そのもの〉へと〈寸分のくるい〉もなく分節されていくなかで、固有名詞の同一性は薄れて無機質的となり、ことばはいっそう記号化されていく。各節のリフレイン〈そのものがそのものの……する／なることの決してないそのもの〉からは、人間とモノ（対象）との関係を映す〈そのもの〉、すなわちことば（詩）が、〈増殖〉して、それだけモノから遠ざかるべつの〈そのもの〉を生じさせることのない——象徴の無限級数的な連鎖反応を断ち切ったところに成立する——〈そのもの〉をつかみとろうとする、星野の〈詩人〉としての意志が感じられる。

本文中のジョン・ダンからの引用は次のとおり——『唄とソネット』*The Songs and Sonnets* と『エレジー』*The Elegies* について、原文は Helen Gardner ed., *The Elegies and the Songs and Sonnets of John Donne*, 日本語訳は星野徹編訳『ダン詩集』による。その他の作品については、原文は Herbert J. C. Grierson ed., *The Poems of John Donne*, 日本語訳は湯浅信之訳『ジョン・ダン全詩集』による。

#### 参考文献

- 新井明訳『楽園の喪失』（大修館書店、1978）  
 新井明訳『楽園の回復・闘技士サムソン』（大修館書店、1982）  
 新井明『ユリノキの蔭で』（開成出版、2000）  
 小田島雄志訳『シェイクスピアのソネット』（文藝春秋、2007）  
 オットー・マイヤー／忠平美幸訳『時計じかけのヨーロッパ』（平凡社、1997）  
 折口信夫『折口信夫全集』第十九巻（中央公論社、1976）  
 河村錠一郎訳『エレジー・唄とソネット』（現代思潮社、1977）  
 篠田一士他訳『詩集唄とソネット』『世界名詩集大成9 イギリス I』（平凡社、1959）  
 ノースロップ・フライ／海老根宏・中村健二・出淵博・山内久明訳『批評の解剖』（法政大学出版局、1980）  
 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集』第九巻（筑摩書房、1976）  
 星野徹『詩と神話』（思潮社、1965）  
 星野徹訳編『ダン詩集』（思潮社、1968）  
 星野徹『PERSONAE』（国文社、1970）  
 星野徹『花鳥』（国文社、1973）  
 星野徹『星野徹詩論集Ⅱ』（笠間書院、1975）  
 星野徹『玄猿』（沖積舎、1979）  
 星野徹『車輪と車軸——T・S・エリオット論』（沖積舎、1981）  
 星野徹編訳『アンドルー・マーヴェル詩集』（思潮社、1989）  
 星野徹『星野徹全詩集』（沖積舎、1990）  
 星野徹訳編『イーディス・シットウェル詩集』（思潮社、1993）  
 星野徹『現代イギリス詩覚書』（沖積舎、1995）  
 星野徹／菅野弘久編『薔薇水その他』（国文社、2014）  
 星野徹／菅野弘久編『原体験を求めて——星野徹講演録』（梶社、2020）  
 湯浅信之訳『ジョン・ダン全詩集』（名古屋大学出版会、1996）

Burrow, Colin, *The Complete Sonnets and Poems* (Oxford University Press, 2002)  
 Colman, E. A. M., *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* (Longman, 1974)  
 Docherty, Thomas, *John Donne, Undone* (Methuen, 1986)

- Eliot, T.S., *T. S. Eliot: Selected Essays* (Fabor and Fabor, 1932)
- Frisinger, H. Howard, *The History of Meteorology: to 1800* (Science History Publications, 1977)
- Gardner, Helen, ed., *The Metaphysical Poets* (Penguin Books, 1957)
- Gardner, Helen, ed., *The Elegies and the Songs and Sonnets* (Oxford University Press, 1965)
- Grierson, Herbert J. C., ed., *The Poems of John Donne* (Oxford University Press, 1912)
- Kermode, Frank and Keith Walker, ed., *Andrew Marvell* (Oxford University Press, 1990)
- Lehane, Brendan, *The Compleat Flea* (John Murray, 1969)
- Patridge, Eric, *Shakespeare's Bawdy: A Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary* (Routledge & Kegan Paul, 1947)
- Paulson, Ronald, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century* (Thames and Hudson, 1975)
- Pinka, Patricia Garland, *This Dialogue of One: The Songs and Sonnets of John Donne* (The University of Alabama Press, 1982)
- Redpath, Theodore, ed., *The Songs and Sonnets of John Donne*, Second Edition (Methuen, 1983)
- Schuchard, Ronald, ed., *The Varieties of Metaphysical Poetry by T. S. Eliot* (Faber and Faber, 1993)
- Shawcross, John T., ed., *The Complete Poetry of John Donne* (Anchor Books, 1967)
- Spencer, Theodore, ed., *A Garland for John Donne 1631-1931* (Harvard University Press, 1931)
- Sugg, Richard, *John Donne* (Palgrave Macmillan, 2007)
- Thomas, Dylan, *Collected Poems 1934-1952* (J.M. Dent & Sons Ltd, 1952)
- Vender, Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets* (Harvard University Press, 1999)
- Webber, Joan., *The Eloquent "I": Style and Self in Seventeenth-Century Prose* (The University of Wisconsin Press, 1968)

## “A Sun dyall in a grave”—Toru HOSHINO’s Translation of John Donne

Hirohisa KANNO

**Abstract**

This paper maintains that translating foreign (English) poems can be a form of literary criticism by examining the translation of John Donne by Toru HOSHINO (1925-2009), a Japanese poet and scholar of English literature. In translating English poems into Japanese, we begin to thoroughly analyze and interpret them as the same as criticism to decide the most appropriately translated words and expressions but cannot directly reflect in translation the process of criticizing the original poems. The possibility of translation as a form of criticism is judged by whether we can read Japanese translated poems as a Japanese poem or by whether we can deepen our understanding of the original poems through translation. In Hoshino’s translation of John Donne, a literary style as a Japanese poem is definitely found, which encourages us to interpret diversely the original Donne poems. T. S. Eliot, who had revived the Metaphysical poets in the history of English literature at the beginning of the twentieth century, brought John Donne closer to us the modern men through his criticism, while Hoshino also did in the same way through his translation.