

翻訳の詩学

——西脇順三郎の日本語詩集『Ambarvalia』と 言語の諸問題——

佐 藤 元 状

0

西脇順三郎（1894-1982）は、日本を代表するモダニズム詩人である。数十年にわたる息の長いキャリアのなかで16冊の詩集を出版したが、最初の2作が英語で書かれた詩集であることは、あまり知られていない。イギリスに留学中にロンドンで自費出版した『スペクトラム』（*Spectrum*, 1925）、そして帰国後東京で私家版として出版した『夷狄詩篇』（*Poems Barbarous*, 1930）。初の日本語詩集となった『Ambarvalia』（1933）は、現在、日本におけるモダニズム詩の金字塔とみなされているが、この日本語詩集が詩人西脇順三郎の三作目の作品であることは、注目に値する。戦後、西脇は『旅人かへらず』（1947）、『近代の寓話』（1953）、『第三の神話』（1956）、『失われた時』（1960）と、次々と実験的な詩集を出版し、日本のモダニズム詩人としての名声を確立する。しかし、西脇は日本語でしか創作しない詩人というよりは、たまたま日本語で創作するようになったマルチリンガルな詩人として捉えたほうが良いのではないか。二作の英語詩集に加えて、西脇はパリでフランス語の詩集を出版しようとしていたからだ。『スペクトラム』と『夷狄詩篇』の間には、幻のフランス語詩集『感情的な時計』（*Une Montre Sentimentale*）が存在していたのだった。つまり、西脇はあくまで条件付きで日本語を使用することを受け入れた、イヤイヤながらの日本語詩人だったのだ。本稿で私が主張したいのは、西脇が「翻訳の詩学」を自らの日本語詩集の中心に据えたのは、自身のマルチリンガリズム——つまり単一の言語ではなく、複数の言語で創作することへのこだわり——を表明するためだ

った、というものである。まず私は『Ambarvalia』を「翻訳の詩学」の一例として、より正確には翻訳されたテキストの集合体として捉えていく。そして西脇が日本語のマルチリンガルな詩人として成長していく際に英語圏のモダニストたちの翻訳が果たした重要な役割について検証していく。そして最後に『Ambarvalia』に収められた「拉典哀歌」を読み解いていく。このセクションは、一つの詩作と三つの翻訳詩から成り立っているが、そもそも何がオリジナルで何が翻訳なのかが次第にわからなくなっていくような独自のエクリチュールとなっている。このセクションを読み解いていくことによって、西脇の「翻訳の詩学」の可能性の中心に近づいていく。

1

英語圏の西脇研究において最も重要なモノグラフは、ホセア・ヒラタの『西脇順三郎の詩と詩学——翻訳のなかのモダニズム』（1993）であろう。翻訳研究がアカデミアの内部で大きな力を獲得する前夜の作品ではあるが、西脇のモダニズム詩が「翻訳」というプリズムを通してしか語り得ない性質を帯びていることにいち早く注目した作品として、現在でも注目に値する。

聞き慣れない外国語の題名をした詩集『Ambarvalia』が出版されたのは、1933年のことだ。（中略）この詩集によって、まったく新しい詩的言語が日本にもたらされたのだった。しかしながら、その斬新さは、既存の日本語の創造的な利用のみならず——こちらのほうが大切なのだが——西脇による翻訳の独特な使用法に由来するものだったのである。かくして日本語は、ラディカルに変形され、外国語のようになってしまった。（Hirata 186）

ヒラタは、西脇の最初の日本語詩集を真にモダンにしている要因は、西脇による「翻訳の独特な使用法」にあると喝破する。私はヒラタのアイデアを受け継ぎつつも、それを一歩先に進めたい。日本語でマルチリンガルな詩を作り出そうとする西脇の最初の試みがいかに「^{アイデア・オシニング・ラティック}独特で変わった」ものであったのかを、『Ambarvalia』全体のラディカルな異種混交性と、「拉典哀歌」という題名の謎

めいたセクションを検証していくことによって明らかにしていきたい。

『Ambarvalia』は、LE MONDE ANCIEN と LE MONDE MODERNE の二つのパートから成り立っている。西脇の外国語に対するこだわりは、これらのタイトルからも明らかだろう。詩集の題名はラテン語だし、各パートの題名はフランス語だからだ。そもそも詩集の題名は ambarvalia（しかも A ではなく、a を拡大化した形）となっていて、括弧で括って日本語の作品とみなすことが妥当なのかどうかさえ、はっきりとはわからないのである。LE MONDE ANCIEN は、「ギリシア的抒情詩」と「拉典哀歌」という二つのセクションに分割されている（正確には、「コリコスの歌」が「ギリシア的抒情詩」の直前に配置されている）。それに対して LE MONDE MODERNE はより異種混交的で、四つのセクションに分割されている。(1)「馥郁タル火夫」（シュールレアリスムのマニフェストを気取ったもの）、(2)「紙芝居 Shylockiade」（シェイクスピア劇のパロディもしくはパスティシュ）、(3)「恋歌」（イヴァン・ゴルのフランス語のテキスト *POEMS D'AMOUR* を西脇が翻訳したもの）、(4)「失樂園」（詩の集合体。その一部は最初にフランス語で発表され、後に日本語に翻訳された。その時の題名は *Paradis Perdu*）。LE MONDE MODERNE はこのように複雑な構造を備えているが、ここでは以下のことを確認しておけば十分だろう。つまり、このパートの主な特徴は、テキストそれ自体の魅惑的な異種混交性にあるということだ。異種混交性の強烈な感覚を呼び起こしているのは、「恋歌」（*POEMS D'AMOUR*）や「失樂園」（*Paradis Perdu*）といった外国語のテキストの存在に他ならない。これらの翻訳されたテキスト、もしくは自己翻訳されたテキストが、私たちの読書の経験を複雑化し、混乱を引き起こしているのである。実際、私たちはオリジナルを読んでいるのか、翻訳を読んでいるのかまるでわからないのだ。これらの翻訳テキストの隣に並べると、「馥郁タル火夫」や「紙芝居 Shylockiade」といったオリジナル作品も、翻訳テキストのように見えてくる。そしてまさにこれこそが英語圏のモダニストたちが取り組んだ「モダニズムの翻訳」の西脇ヴァージョンなのだ。モダニズムの翻訳とは、オリジナルと翻訳、母語と外国語の間の境界線をラディカルに曖昧化することによって、新しい詩のモードを作り出す詩的戦略に他ならない。私はこのような美的挑戦を「翻訳の詩学」という言葉で語っていきたく

い。

2

しかし、批評家たちはいつもオリジナル信仰に囚われてきた。西脇の詩を論じる際にも、オリジナル作品の「翻訳の詩学」に注目するばかりで、翻訳作品の「翻訳の詩学」には目を瞑ってきた。すでに述べたように、LE MONDE ANCIEN は、「ギリシア的抒情詩」と「拉典哀歌」という二つのセクションから成り立っているが、この日本語詩集のなかで最も頻繁に論じられ、愛されてきたのが、前者に収められた詩の一群だった。おそらくこれらの詩は、西脇の独創的な貢献と捉えられてきたのだろう。ホセア・ヒラタの『西脇順三郎の詩と詩学——翻訳のなかのモダニズム』は、半分研究、半分翻訳というハイブリッドな書物であるが、彼が「ギリシア的抒情詩」のすべての詩を自ら英訳しているのは、徴候的である。ここでは西脇のオリジナルを引用したい。最初の三作を見てみよう。

天気

くつつがへ
（覆された宝石）のやうな朝

何人か戸口にて誰かとささやく

それは神の生誕の日。

カプリの牧人

春の朝でも

我がシシリアのパイプは秋の音がする。

幾千年の思いをたどり。

雨

南風は柔い女神をもたらした。

青銅をぬらした、噴水をぬらした、

ツバメの羽と黄金の毛をぬらした、

潮をぬらし、砂をぬらし、魚をぬらした。

静かに寺院と風呂場と劇場をぬらした、

この静かな柔い女神の行列が
私の舌をぬらした。

(『西脇順三郎コレクションⅠ』5-6頁)

当時の日本の読者たちにとって決定的に新しかったのは、古代世界を想起させるこれらのイメージの乾いた官能性に他ならなかった。西脇は一体どのようにしてそれほど知っているわけでもない地中海の文化的な風景を再生産することができたのだろうか？ 私の回答は以下のようなものである。つまり、西脇はアメリカのモダニズム女性詩人 H. D. が書いたギリシア風の詩全般に、さらには彼女が英訳したギリシア古典に強烈にインスパイアされたのだった。『アウリスのイフィゲネイアのコーラス』(1915) は、後者の典型例だ。間違いなく西脇は、H. D. とリチャード・オールディントンが始めた「詩人たちによる翻訳シリーズ」のことを知っていたのだろう。実際、「ギリシア的抒情詩」の直前に「コリコスの歌」という題名の詩が配置されていて、オールディントンのギリシア風の詩「コリコス」へのオマージュとなっている。つまり、西脇は英語圏の同時代のモダニズム詩人たちの書いたギリシア風の詩や、彼女たちの翻訳したギリシア古典をいわば模倣することによって、日本語で古代ギリシアの世界を再構成したのだった。そしてとりわけ西脇にとって大事な詩人は、H. D. だった。『現代英吉利文学』(1934) のなかで、西脇は以下のように述べ、この女性詩人を褒め称える。「Imagism といふ詩の運動は Hulme の説から Pound が考へたものらしいが、Pound 自身の詩も、H. D. (Mrs. H. D. Aldington—Hilda Doolittle) 程に Imagism ということが出来ない」(『定本 西脇順三郎全集Ⅹ』298 頁)。そしてその例証として、H. D. の詩“Oread”を丸ごと引用している。

OREAD

WHIRL up, sea—

whirl your pointed pines,

splash your great pines

on our rocks,

hurl your green over us,

cover us with your pools of fir.

(*Collected Poems of H. D.*, 81)

山の精

海よ、渦巻け——

お前の鋭い松を渦巻かせよ、

お前の大きな松を我らが岩に

はねかけよ、

お前の緑を我らに投げつけよ、

お前の樅で我らを水浸しにせよ。

(拙訳)

これは H. D. の初期の詩に見られる、ある批評家がいみじくも「海と陸の有名な混乱」(Laity 114) と呼んだものの好例である。西脇はこの「海と陸がごっちゃになったメタファー」(115) を、非常に新鮮なイメージだと感知したに違いない。実際、西脇の「雨」は、矛盾した言葉の意外な結合——つまり、「遠いものの連結」——によってイマジズム的なとっぴなイメージを生み出している点で、H. D. の「山の精」を強く喚起させるものとなっている。もちろん両者には違いも見られる。例えば、H. D. が動詞にヴァリエーションを加えるのに対して(「渦巻かせよ」、「はねかけよ」、「投げつけよ」)、西脇は繰り返し同じ動詞を使用する(「ぬらした」)。また前者が「海よ」と頓呼法を利用するのに対して、後者は「柔い女神」、つまり「雨」を主語として使用し続ける。しかしながら、修辞学上、文法上の違いにもかかわらず、両者が生み出す印象は驚くほどよく似ている。これらの二つの詩は、「海と陸」の反復的で強迫的な出会いを描き出そうとしているのであって、それらがともにイマジズムの詩として傑出しているのは、「海と陸がごっちゃになったメタファー」のおかげなのである。「お前の樅で我らを水浸しにせよ」(H. D.) や「潮をぬらし、砂をぬらし、魚をぬらした」(西脇) は、イマジズムの精髓と言っても過言ではないだろう。

H. D. の西脇に対する影響をさらに検証していくために、もう一組の詩を引用してみる。西脇の「眼」と H. D. の“Garden”(「庭」)の冒頭部である。

眼

白い波が頭へとびかかってくる七月に

南方の奇麗な町をすぎる。

静かな庭が旅人のために眠っている。

薔薇に砂に水

薔薇に霞む心

石に刻まれた髪

石に刻まれた音

石に刻まれた眼は永遠に開く。

(『西脇順三郎コレクション I』9頁)

GARDEN

YOU are clear

O rose, cut in rock,

hard as the descent of hail.

(*Collected Poems of H. D.*, 81)

「庭」

はっきり見える、お前の姿が、

おー、薔薇よ、岩に刻まれた、

降り落ちてくる霰のように硬い。

(拙訳)

影響力の強いエッセイ「薔薇よ、岩に刻まれた——サッフォーと H. D. の『海の庭』」のなかで、アイリーン・グレゴリーは、この詩に見られる薔薇のイメージについて以下のように説明している。

この詩の冒頭部において薔薇は再び美のイメージとして登場する。しかし、薔薇はここでは（中略）H. D. のサッフォー論で描かれている、ダイヤモンドのように硬質な「岩の薔薇」のように、詩人が望んでも、触れられないもの、手に入らないものの力を表している。「岩に刻まれた」薔薇（岩の裂け目に生えているのか、または岩を背景として細部までくっきりと見えるのだろうか）は、はっきり見え、「降り落ちてくる霰のように硬い」（鋭くて、冷たくて、容赦なく降りつける）。イメージの簡潔さと明確さには目を見張るものがある。かくして語り手はその力に引きつけ

られていく。(Gregory 146)

グレゴリーによる「岩に刻まれた薔薇」の分析が明らかにしているのは、H. D. の薔薇が「美のイメージ」を生み出すだけにとどまらず、「イメージの簡潔さと明確さ」を——つまり、イマジズムの理想を——強調するものになっているということだ。西脇が H. D. のなかにイマジズムの結晶を見出したのも偶然ではない。

実際、西脇の「眼」は、H. D. の「庭」への見事なオマージュとなっている。3 行目から再び引用する。

静かな庭が旅人のために眠っている。
 薔薇に砂に水
 薔薇に霞む心
 石に刻まれた髪
 石に刻まれた音
 石に刻まれた眼は永遠に開く。

「静かな庭」は、詩の題名「庭」への言及である。また「薔薇」は二度登場する。「石に刻まれた」は三度も。ヒラタの直訳調の英訳を参照しても、H. D. の西脇への影響は不可視のものにとどまり続けることだろう。しかし、彼女の「おー、薔薇よ、岩に刻まれた」(O rose, cut in rock) は、西脇の「薔薇 (中略) / 石に刻まれた」(roses... engraved in stone) のなかに併せている。つまり、西脇は H. D. の簡潔で明確な「岩に刻まれた薔薇」のイメージを自身の詩に取り入れる際に、頓呼法を取り去り（「おー、薔薇よ」は単なる「薔薇」として登場する）、この印象的なイメージを大胆に分割する（「岩に刻まれた薔薇」、つまり「石に刻まれた薔薇」は、「薔薇」と「石に刻まれた」という二つの要素に分解される）ことにしたのである。

このようなイマジズム的なイメージの転移をどのように説明すれば良いだろうか？ どうすればこれらの二つの詩を翻訳の概念から比較することができるだろうか？ 確実に言えるのは、これは文化的な翻案、もしくは私有化の一例

であるということだ。しかし、「岩に刻まれた薔薇」のダイヤモンドのような硬質なイメージは、「石に刻まれた薔薇」として日本語の新たな文化的なコンテキストのなかに絶妙に移植されているため、私たちは、それがたとえ詩の一部にすぎないとしても、このような移植行為を「翻訳」と呼びたい誘惑に駆られるのである。

「ギリシア的抒情詩」の二篇の詩（「雨」と「眼」）を H. D. の初期のギリシア風詩の二篇（「山の精」と「庭」）と比較したときに明らかになってくるのは、日本語で古代ギリシア世界を再構成しようとする西脇のモダニズム（もしくはイマジズム）のプロジェクトは、ギリシアやラテンの古典的作品を翻訳、もしくは模倣することによって、新しい文学を生み出そうとした英米のモダニズム詩人たちの仕事の体系的な「翻訳」を必要としたということである。古典的な名著『翻訳とモダニズムの言語——ジェンダー、政治、言語』（2002）のなかでスティーヴン・ヤオが述べているように、「文化の再生を掲げるモダニストたちは、非常に頻繁に英語以外の言語を活用しようとしたので、^{メイク・イット・ニュー}「文学を革新せよ」というパウンドの有名な命令は、^{メイク・イット・フォーリン}「文学を外国語化せよ」とほとんど同じことを意味しているように思われたのだった」（Yao 6）。

かくして西脇の「ギリシア的抒情詩」が日本語の近代詩それ自体に対するユニークな貢献となった理由が明らかになる。「ギリシア的抒情詩」は、日本語の詩人が自身の母語を外国語化することによって、日本語という言語それ自体の革新を試みたものであったということだ。H. D., リチャード・オールディントン、エズラ・パウンドといった英語圏のモダニストたちは——より正確には、モダニズムの翻訳者たちは——アジアの片隅で「文化の再生を掲げる」モダニストの模範となったのである。しかしながら、「ギリシア的抒情詩」は、それがたとえどれだけ美しく実践されていたとしても、イマジズム風の翻訳の二番煎じにすぎない。私の考えでは、それらの詩は「^{イデオシンクラティック}独特で変わった」と呼べるほどラディカルとは言えない。真にラディカルな「翻訳の詩学」を体現している詩的エクリチュールは、批評家たちが好んで論じる「ギリシア的抒情詩」ではなく、ほとんど誰にも取り上げられることのない「拉典哀歌」なのである。この謎めいたセクション全体を一つ一つ分析していくことにしよう。

3

英語圏の読者に向けて、ヒラタは『西脇順三郎の詩と詩学——翻訳のなかのモダニズム』のなかで「拉典哀歌」の基本構造を以下のように説明している。

西脇はローブ古典対訳文庫の『カトウルス、ティブルス、ウェヌスの夜歌』（ハーヴァード大学出版局、1913年）に収められた三つのラテン語詩を部分的に翻訳したものをこのセクションに含めている。カトウルスの詩の抄訳、「アンバルワリア」という題名のティブルスの詩、「ウェヌスの夜歌」（ヴィーナス祭の前晩）の抄訳。ここに翻訳することにしたのは、このセクションの最後の詩「哀歌」だけである。この詩は西脇本人が最初にラテン語で書き、日本語に自由に翻訳したものである。（Hirata 223）

つまり、このセクションは四つの詩から成り立っている。西脇の元々の題名にしたがうならば、(1)「Catullus」、(2)「Ambarvalia」、(3)「ヴィーナス祭の前晩」、(4)「哀歌」の四作となる。「これらの翻訳作品は、実際のところ西脇のオリジナル作品ではない」(222)という理由で、ヒラタは最初の三つの作品を翻訳しなかったと述べているが、実用的な観点からは妥当な判断であろう。すべての西脇の詩を翻訳していたら、キリがないからだ。しかしながら、モダニズムの翻訳がターゲット言語にもたらしたユニークな貢献を視野に入れるならば、ヒラタが省略した三つの翻訳作品もまた西脇のオリジナル作品であると言えるだろう。新倉俊一の『西脇順三郎全詩引喩集成』のおかげで、私たちは、西脇がラテン語のテキストのどの部分を日本語に訳したのかが、だいたいわかるようになっている。ローブ古典対訳文庫の指定された箇所と西脇の日本語訳を比較するだけで十分なのだ。実際、私は西脇が参考にしたと思われるローブ古典対訳文庫の『カトウルス、ティブルス、ウェヌスの夜歌』を入手し、両者を比べてみた。するととんでもないことがわかってきた。このセクションの翻訳こそ「独特で変わった」^{イデオシンクラティック}と呼ぶにふさわしいエキセントリックなものだったからだ。

よく知られているように、パウンドやオールディントン、H. D. といったモ

ダニズムの翻訳者たちは、原典となる古典テキストに対して不敬な態度を示した。ラテン語のテキストを日本語に翻訳するにあたって、西脇は先輩モダニストたちの例に倣ったと言える。しかし、西脇が原典となる古典テキストに対して示した態度は、^{イレヴァレント}不敬にとどまるものではなかった。それは見当違いであり、^{イレヴァレント}ほとんど無意味なものだった。彼の翻訳戦略の特徴は以下のようにまとめることができる。

- (1) 原典となる特定の詩的テキストのなかからいくつかのセクションを選び出し、それらを加工した上で、接合する。かくしてコラージュの新たな美学を作り出す。
- (2) ラテン語に通じていたにもかかわらず、日本語に翻訳する際には、ラテン語のテキストではなく、英語のテキストを利用する。西脇が使用したローブ古典対訳文庫は、ラテン語と英語のバイリンガルであった。
- (3) 英語のテキストから翻訳する際には、基本的に直訳調の文体を採用する。ラテン語の文章をそのまま引用することもある。またラテン語と英語の音をモノリンガルな詩のなかに響かせることによって、日本語を外国語化し、ポリフォニー空間を生み出す。
- (4) 原典となる詩的テキストに即興的に手を加えたり、まったく不必要なエピソードを付け加えたりする。
- (5) これといった理由もなく、原典を歪曲する。

西脇の翻訳詩「Catullus」から見ていくことにしよう。『西脇順三郎全詩引喩集成』によれば、この翻訳詩は「ラテン詩人カトルスの詩集からの抄訳(II, IIA, III, IV, V, XI, XVI および「断片」)から成り立っている」(新倉, 159 頁)。この驚くほど選択的なカトルスの翻訳詩は、上記の最初の戦略を見事に體現したものとなっている。例えば、西脇はIIとIIA, XIとXVIをそれぞれ結びつけ、一つのスタンザを作り出す一方で、III, IV, Vはそれぞれ独立したスタンザとしてそのまま利用している。最初のスタンザがどのように生み出されたのか例

証してみることにしよう。ローブ古典対訳文庫の英語テキストと西脇の日本語訳を並べてみる。

II

SPARROW, my lady's pet, with whom she often plays whilst she holds you in her lap, or gives you her finger-tip to peck and provokes you to bite sharply, whenever she, the bright-shining lady of my love, has a mind for some sweet pretty play, in hope, as I think, that when the sharper smart of love abates, she may find some small relief from her pain—ah, might I but play with you as she does, and lighten the gloomy cares of my heart! (3)

IIA (*a fragment*)

THIS is as welcome to me as to the swift maiden was (they say) the golden apple, which loosed her girdle too long tied. (5)

雀よ、乙女は汝に戯れて、欠乏のかすかな悩みを医するものなれど、われにも汝と戯れしめよ、そして我が心の苦みを軽くなさしめよ。(et tristis animi levare curas!)
しかもアタランタの長くとざされたる帯をひもとく黄色のアブリともなれ。(『西脇順三郎コレクション I』16 頁)

西脇の翻訳テキストには、二番目と三番目の戦略もはっきりと刻印されている。西脇が英語のテキストから直訳調に訳しているのは明らかだろう。しかし彼は同時にラテン語のテキスト (*et tristis animi levare curas!*) を引用したり、英語の音 (apple) と戯れたりすることによって、多言語的な詩的空間を生み出そうと努力している。こうした戦略のおかげで、西脇の詩的テキストは、日本語の耳には二重に外国語風に聞こえることだろう。

カトゥルスの詩の抄訳からオリジナル日本語作品を作り出そうとする試みは、はたして成功したのだろうか？ というのもこの翻訳詩は II, IIA, III, IV, V, XI, XVI および「断片」から成り立っていて、原作の詩のランダムな寄せ集めのような様相を呈しているからだ。さらに困ったことに、西脇はローブ古典対訳文庫の英語テキストに見られる頓呼法——「雀よ」(II), 「あ！ 愛よ」(III), 「我がレズビアよ」(V), 「アウレーリユウスとフーリユウスよ」(XI)——を愚直なまでにそのまま再現している。頓呼法の反復は、何かが常に起き

ているという印象を作り出すが、それがどこに向かっていくかがよくわからないのだ。これらのスタンザはいつまでも断片にとどまり続ける。とりわけ V と XI, XVI と「断片」の間の溝は致命的で、ここから連続的な物語を紡ぎ出すのは不可能である。

さらに言えば、XI と XVI の結合によって生み出されたスタンザは、第四の戦略の好例となっている。原典となる英語のテキストを直訳調に訳し終えると、西脇は即興的に文章を綴り始め、詩の展開にはまったく不必要なエピソードを付け加える。

アウレリウスとフリーユスよ、汝等道楽者よ、我が詩が少し肉感享樂的であるために、我も亦卑猥であると判断するな。真の詩人は自ら貞淑ならざるべからず。けれども詩は必ずしもさうであるべきではない。詩に味と美を与へるには、詩には多少の肉感の快美と卑猥尾籠なところがあるものとする。そして髭のない少年のためでなく、放蕩の故老のこはくなつた筋肉に好色の刺激を与へるものとする。我が詩に数万の接吻を試みて、我を女々しい者と汝等は考へるが、よせ。(『西脇順三郎コレクション I』16-17 頁)

最初の三つの文は、原作の直訳である。しかし残りの文章は、すべて西脇の創作なのである。初版本では、このスタンザのちょうど隣に「Catullus」という題名のイラストが挿入されているので(図1を参照)、この即興的な創作部分は、半裸の女性をいやらしそうに眺めているように見える、髭を生やした老人(おそらくカトゥルスなのだろう)のイメージの注釈とも考えられよう。

西脇のモダニズムの翻訳は、パウンドのそれを彷彿とさせる。ミン・シエは次のように主張する。

パウンドは本質的にパクリの上手い翻訳者だ。翻訳という営為は、彼にとって翻訳されたものの美——カヴァルカンティを翻訳する際に、パウンドが「形成された痕跡」と呼んだもの(Canto 36)——に応答し、こうした痕跡を追体験し、自分のものにすることを意味した。かくして翻訳というものは、モデルとしての外国語の詩と自分の置かれたコンテキストでそれを翻訳する詩人の間の一連の対立的な状況を意味することになった。(Xie 207)



図 1

実際、西脇のお気に入りのモダニズム詩人はパウンドだった。『現代英吉利文学』で、西脇はパウンドを次のように褒め称える。

Pound は先ず形式的にみれば、free verse を英国に広めたものの貢献者の一人であつた。(勿論彼は昔からの詩形をパロディとして多く使用することもある。)しかし彼の態度の方が重要である。それは、種々の文学から材料をとつて書くことである。またパロディの精神に充ちている。comic で sardonic な効果をもっている。(『定本 西脇順三郎全集X』317頁)

カトウルの詩を西脇が翻訳する際に、彼の師匠たるパウンドのことを考えていたことは、想像に難くない。彼はおそらくパウンドの翻訳詩「セクストゥス・プロペルティウスへの賛歌」(1919)から、ラテン語のオリジナル作品に対して大胆で不敵な態度を取ることを学んだのだろう。シエが主張するように、「パウンドの翻訳の試みは確かにプロペルティウスに基づいていて、彼にインスパイアされている。だが、簡単には分類できないもの、言い換えと模倣と翻案の間のどこかに位置するジャンルに属している」(Xie 208)。シエがパウンドの翻訳について述べていることは、西脇にも当てはまる。

しかしながら、西脇の翻訳は、パウンドの翻訳よりもさらにずっと先に進んでいる。「言い換え」や「模倣」や「翻案」といった言葉では捉えきれない、逸脱的な自由さが、西脇の翻訳には垣間見られるからだ。カトウルの「断片」に対応する最後の四つのスタンザを見ていくことにしよう。最初に「断片」の英語版テキストを引用し、それから西脇がそれをどのように翻訳してい

ったのかを検証していく。

FRAGMENTS

1. But you shall not escape my iambs.
 2. This inclosure I dedicate and consecrate to thee, O Priapus, at Lampsacus, where is thy house
and sacred grove, O Priapus. For thee specially in its cities the Hellespontian coast worships,
more abundant in oysters than all other coasts.
 3. It is my fancy to taste on my own account.
 4. And Comum built on the shore of Lake Larius.
 5. With which shines the bright top of the mast.
- (183)

ここには「断片」と呼ぶにふさわしい五つの文章のかけらが寄せ集められているが、はたして西脇は自らの私有的な翻訳のためにどの部分を使用したのだろうか？ ここで西脇の翻訳詩を引用する。

プリアープスよ、汝に此の叢林を献ずる。汝はラムプサークスに汝の住地と森林をもつが。ヘレスポントの海岸は、特に牡蠣の名産地。その町々では汝を崇拝する。
(『西脇順三郎コレクションⅠ』17頁)

このスタンザが二つ目の断片の直訳となっていることは明らかだろう。つまり、西脇は一つ目の断片は無視して、二つ目を採用したのである。では残りの三つの断片はどうなったのだろうか？ 私の考えでは、西脇は四つ目と五つ目を切り捨て、三つ目の断片に文字通り応答することにしたのだろう。この英語の断片を日本語に訳すならば、「自分でそれをやってみたい。というのも自分自身の意見を持つのが私の個人的な好みだからだ」となる。「自分でそれをやってみたい」。だからこそ西脇は「プリアープスの歌をきけ」という命令文を挿入し、それに続く長いスタンザをまるごとプリアープスの内的独白に当てたのだろう。言うまでもなく、この内的独白はカトゥルスカトゥルスの詩の「断片」のどこにも見当たらないものである。今や西脇はこの有名な豊稷の神のペルソナを継

い、彼の物語を語り始める。最後の三文は、西脇が彼の師匠パウンドに見出した「パロディの精神」を自ら実践したものとなっている。

旅人よ、汝は我を拝むべし、手を触れるな。罰の道具として、この荒々しいファルスが用意されている。これで君の頭をなぐるぞ。(『西脇順三郎コレクション I』17 頁)

この引用箇所は確かに「comic で sardonic な効果」を持っているが、そればかりかほとんどナンセンスの領域に達している。ブリアープスの内的独白は、「言い換え」でも、「模倣」でも、「翻案」でもない。厳密に言えば、それは「翻訳」でさえない。それはむしろ Chat GPT のような断片的な文章に対する自動的な「応答」なのだ。私はこのような西脇の翻訳の試みを不敬であるばかりか、^{イレレヴァント}見当違いだと思う。それは端的に意味を成さないからだ。

このような無意味な戯れは、「Ambarvalia」のなかにも登場し、読者を不意打ちする。言うまでもなく「Ambarvalia」は、詩集全体のタイトルポエムとなっている重要な作品であるが、この翻訳詩は、ティブルスの詩の比較的ストレートな翻訳となっている。もちろん、西脇はここでもラテン語のテキストではなく、英語のテキストを使用して、翻訳作業を行っている。西脇が選んだのは、ティブルスの第二巻の最初のセクションである。英語版には、「The Country Festival」という題名が与えられていて、さらにこの部分に脚注が付けられている。

The *Ambarvalia*, celebrated in late spring or early summer, at different times in different places.
(253)

つまりこの翻訳詩の題名は、そして詩集それ自体の題名は、ティブルスの英語版のテキストの脚注に由来する言葉だったのだ。これほどデリダ的なタイトルを探し出すのは、容易なことではあるまい。

タイトルポエムということもあるのだろう、西脇はこの詩をどちらかという

とストレートに翻訳している。ティブルスの英語のテキストは 11 の段落から成り立っているが、文や句や言葉を適宜大胆に省略することによって、それを見事に一つの段落に練り直している。西脇は原作の段落の順番通りに英語版のテキストを直訳しているので、シンタックスのさまざまなレベルで省略が行われているにもかかわらず、ティブルスの詩の物語を十分に追っていくことができるのである。この詩の前半部を引用してみたい。

Ambarvalia

ここに集まるすべての人に恵を与へよ。古より伝はる儀式として我等は我が穀物と野を清める。バツクスよ、我へ来れ、汝の角からたれさがる甘い葡萄をもつて、またセレースよ、汝の顚顚^{コメカミ}を麦の耳で飾れ。この神聖の日には、地も農夫も休ましめよ (*requiescat*)。すべてのものは神の式をあげよ。しかし昨夜愛の女神が歓楽を与へた祭壇には近づくな。天は清浄を欲する。着てくる着物は清かるべく、手は泉の水にて浄めよ。見よ、神に捧げる羊は光る祭壇に歩き、その後白い行列が歩き、彼らの頭髮は橄欖に飾られぬ。我先祖の神々よ、我等は野を清める、農民を清める。我等が領域から、あらゆる悪 (*mala*) を追ひ給へ。実の少い穀物をして収穫を侮辱せしめるな。——我が祈祷はきかれた。見よ、予言する羊の内蔵を、神々は恵み深いことを知れ。くすむフアレヌスの葡萄酒を古い瓶から持ち来れ、キオスから来た瓶のヒモを解け。葡萄酒をして今日を祭らしめよ。酔ふことは恥にあらず、ふらつき、足どり悪いことも恥にあらず。メサラのために祝杯をあげよ。発する各々の言葉には今日祝日に居ない人々の名も聞えしめよ。——我れ田園を歌ふ、田園の神々を歌ふ。(『西脇順三郎コレクション I』18-19 頁)

ここまで非常にスムーズに「田園の祭り」が語られていることに気づくことだろう。ところどころ挿入されるラテン語の単語——休ましめよ (*requiescat*)、悪 (*mala*)——は、ひょっとしたら視覚的に違和感をもたすかもしれない。しかしながら、物語は確実に弾みがついていて、言語的な混交はそれほど気にならないはずだ。この詩の前半部はティブルスの英語版テキスト「田園の祭り」の最初の 6 段落を西脇が圧縮して訳したものである。頓呼法と命令文を活用した、リズム感のある大胆かつ繊細な抄訳は、西脇の離れ技と言ってよいだろう。詩のレトリックと物語のロジックが手に手を取り合って、滑らかに行進している。だからこそ私たちは、西脇の語りの突然の変調に出くわすとき、どう

してよいかわからなくなってしまうのだ。西脇はここまで最初の6段落を順番に訳してきた。大胆な切り捨てや省略にもかかわらず、物語のレベルで混乱が生じなかったのは、このように原作の段落の順番に干渉しなかったからだろう。しかし、彼は自ら築き上げてきた規則に突然抵抗し始める。先ほどの続きを引用してみたい。

——田園の少年は春の花で小さい輪を作りラレスの神の頭に置く。労働につかれた農夫は田園の言葉をもつて歌をつくり、食事がすむと、歌（カルメン）は、飾られた神々の前で、牧人パイプ（アウエーナ）であやつられる。（『西脇順三郎コレクションⅠ』19頁）

なんと不思議な文章である。これまでの物語の自然な流れが突如消えてしまったかのようだ。実はここで西脇は原作のテキストを順番通りに訳するという規則を自ら破っている。最初の文章が第8段落の冒頭の文章であり、二番目の文章が第7段落の冒頭の文章なので、本来であれば、逆の順番で訳すべきなのに。しかしながら、プロット上の逸脱は、スタイル上の逸脱に比べれば、瑣末なものだ。二番目の文章を読んだときの強烈な違和感はどうのように説明すればよいだろうか？

ここで西脇が訳した英語版のテキストの相当箇所を引用して、西脇の翻訳と並べてみることにしたい。

Then first the countryman, sated with ploughing without cease, sang rustic words in time and tune; and, full of meat, first composed a song on the dry oat-pipes to chaunt before the gods that his hands had dressed. (257)

労働につかれた農夫は田園の言葉をもつて歌をつくり、食事がすむと、歌（カルメン）は、飾られた神々の前で、牧人パイプ（アウエーナ）であやつられる。（19頁）

西脇の文章の前半は、これまで通り英語のテキストの直訳となっている。しかし、後半は明らかに原文の英語の文法を無視したエキセントリックな翻訳とな

っている。「歌（カルメン）は、飾られた神々の前で、牧人パイプ（アウエーナ）であやつられる」とは、どのような事態なのだろうか？ なぜ「歌（カルメン）」と「牧人パイプ（アウエーナ）」が受動態の関係で結び付けられているのだろうか？ カルメンとは、アウエーナとはそもそも何なのだろうか？ ここでティブルスのラテン語版を引用してみたい。問題の後半部に相当する箇所である。

et satur arenti primum est modulatus **avena**

carmen, ut ornatos diceret ante deos;

(256; 強調追加)

一行目の最後の単語、二行目の最初の単語に注目してほしい。『羅和辞典』を引くと、avenaは「牧笛、葦笛」、carmenは「歌」と出てくるので、「歌（カルメン）」と「牧人パイプ（アウエーナ）」という不思議な二重表記は、ティブルスのラテン語版テキストに由来するものと考えられよう。すでに確認したように、この詩の前半部でも、西脇はラテン語の単語——休ましめよ (*requiescat*)、悪 (*mala*) ——をわざわざ引用しているので、「歌（カルメン）」と「牧人パイプ（アウエーナ）」もそのヴァリエーションと捉えてもよいだろう。しかし、ラテン語の読み方をカタカナで表記したカルメンやアウエーナは、たとえ読者がラテン語の言葉であることに気づいたとしても、いかなる有益な言語作用ももたらさないのではないかと。しかもこれらの二つのラテン語由来のカタカナのせいで、これまでスムーズに展開していた物語が突然停止してしまうのである。まったく意味不明な意図的な誤訳のせいで、レトリックの上でも、ロジックの上でも、取り返しのつかない障害が生じてしまうのだ。これこそが西脇の翻訳戦略の五番目の特徴を見事に例証するものだ。つまり、西脇は「これといった理由もなく、原典を歪曲する」ということだ。

もちろんパウンドの翻訳にも原典からの逸脱は至るところに存在する。しかし西脇が師匠と袂を分かつのは、彼がさらに暴走してナンセンスの領域に踏み込むときだ。概して、英語圏のモダニストたちの翻訳は道理になっている。

それに対して、西協のそれはどこか変なのだ。きちんと翻訳することはできるし、またある程度までそうする。例えば、「ヴィーナス祭の前晩」は、ローブ古典対訳文庫の『カトゥルス、ティブルス、ウェヌスの夜歌』に所収されている「ウェヌスの夜歌」の英語版テキストの非常にストレートな直訳となっている。「Catullus」や「Ambarvalia」に比べると非常に読みやすく、しかも抒情的である。7つのスタンザの最終行がいつも同じ文章——「明日は恋なき者にも恋あれ、明日は恋ある者にも恋あれ」(『西協順三郎コレクション I』20-22 頁)——となっていて、そのリフレインがなんとも心地よく感じられるのだ。訳のわからない外国語が混入することもないし、断片の寄せ集めのような印象もない。翻訳詩でありながら、「ヴィーナス祭の前晩」を西協の最高傑作の一つに数える批評家がいるのも頷ける。だがこのようなオーソドックスな翻訳は、むしろ例外なのだ(しかし、その細部を見ていくと実はこの翻訳詩にも西協の仕掛けがたくさん隠されている。彼はこっそりとラテン語の言葉を活用しているのだ)。西協の翻訳詩は常にどこかで翻訳を乗り越えようとし始めるからだ。「超 = 翻 訳」^{トランス=トランスレーション}という言葉は月並みだろうか? 西協の翻訳戦略には、どこか翻訳を突き抜けた自由さが感じられてならないのだ。

これまでの議論を要約する。西協の三つの翻訳されたテキストには、程度の差こそあれ、翻訳をめぐる諸概念を宙吊りにするところがある。例えば、オリジナルとコピー、原作と翻訳、ソース言語とターゲット言語、忠実性と不忠実性、翻訳と翻案など、翻訳をめぐる一連の二項対立は、西協の翻訳詩に関する限り、あまり有効に機能していない。むしろ西協にとって、翻訳という営為は、これまで翻訳の現場および議論で自明視されてきた、あらゆる理論的・実践的前提を一つ一つ破壊していくことにあったと言えるかも知れない。西協は「Catullus」や「Ambarvalia」, 「ヴィーナス祭の前晩」といった日本語の詩を、英語やラテン語からの翻訳詩として提供しているように見える。いや実際そうなのだろう。しかし、彼が狙っていたのは、オリジナルからコピー、原作から翻訳、ソース言語からターゲット言語へ、という単線的かつ一方的な言語間の運動なのではなかった。むしろ翻訳をめぐる一連の二項対立の間を何度も往復しながら、単一言語の詩的エクリチュールを乗り越えて、多言語的なポリフォ

ニー空間を切り開くことに、彼は賭けていたのではないか？ 西脇の多言語的な詩のプロジェクトにおいては、あらゆるテキストは翻訳であると同時に、翻訳ではないのだ。それが日本語で書かれていても、日本語の外部に開かれているのだ。

4

さあ、これから「哀歌」を見ていくことにしよう。「拉典哀歌」の掉尾を飾る、三つの部分から成る多言語詩を。再びヒラタの説明に耳を傾けよう。

私はこのセクションの最後の詩「哀歌」だけをここに訳出する。この詩は最初にラテン語で書かれ、その後西脇本人によって自由に日本語に翻訳された。『Ambarvalia』では、西脇はこの日本語訳を最初に配置し、その後にラテン語のオリジナル作品、続いてこのラテン語詩のもっと直訳調の翻訳を配置することにした。(Hirata 223)

ヒラタは何も目新しいことを言おうとしているわけではない。彼の説明は、基本的に新倉俊一の『西脇順三郎全詩引喩集成』の記述に沿ったものである——「最初の詩は二番目の自作のラテン詩を意識したもので、三番目に直訳が併記されている」(新倉, 160 頁, 強調追加)。問題は、ヒラタの説明を素直に読んでいくと、この詩全体が三つの部分というよりは、三つの段階から成り立っているように見える点にある。(1) ラテン語のオリジナル作品, (2) 自由に翻訳された日本語ヴァージョン, (3) 直訳調で翻訳された日本語ヴァージョン。ヒラタは自らの研究・翻訳書のために二番目の「自由に翻訳された日本語ヴァージョン」だけを翻訳しているが、その理由は、彼が西脇の「意識」、つまり自由度の高い翻訳実践のなかに、「直訳」、つまり文字通りの翻訳実践よりも、創造的なアウトプットを見出しているからだ。それどころか、ヒラタは「ラテン語のオリジナル作品」を翻訳する必要をまるで感じていない。この「自作のラテン詩」を、あたかもおまけのように、「意識」の後に付け加えている。かくして英語版の「拉典哀歌」は、三部構成の多言語詩を、「意識」から翻訳された

洗練された英語ヴァージョンと、読者を寄せ付けない死んだ言語の塊に縮減することになった。もちろん、ヒラタの判断は十分に正当化できる。しかし、私が主張したいのは、これこそが詩の形式というものに極度の注意を払うモダニスト西脇が、三部構成の多言語詩というフォーマットによって仕掛けた罠だ、ということだ。その一部を削除することは、詩全体の理解を拒否することなのだ。

ここで三部構成の多言語詩「哀歌」をまるごと引用する。原作通り、自由に翻訳された日本語ヴァージョン、ラテン語のオリジナル作品、直訳調で翻訳された日本語ヴァージョンの順番で。

哀歌

薔薇よ、汝の色は悲しみである。

髪はふるへる。

この晴朗の正午に微風が波たつ。

星の輪が風にふるへる。

我が心も見えざる星と共にふるへる。

Kalos tethnake meliktas

赤い百合、タマリスク、青い堇、エトナの煙り、

アステリアの島波は祭壇を飾らしめよ。

この青天の首、この夏の眠り、

このトレミイは夏の草花の中に呼吸する。

彼の夢はトリトンの貝殻より反響する音に

触れて曲れる音を吹く。

夢にふるへる眼蓋

黄金の気候に息する^{いき}霊

霞と塾せる果実の季節よ、再び夏にもどり、

ねむたき永遠とドルフィンのささやきに麻痺する

唇に、ひややかな星に濡れたマリゴウルドの花を投げよ。

彼の静かな思ひは静かな宝石の如く

静かにドリアの海からパイプを吹く。

彼の思考は静かな宝石である。

彼のパイプの音は静かな宝石である。

彼の眠りは静かな宝石である。

彼はアルビオンと喧しいヒベルニアの海を去つて
このドリアの海にまだ生きている
我れこの朝、この海を歎ず。

rosa, color tuus est murex aurora doloris,
ah! mota aura, ista tremitque coma.
ecce, dies medius tranquilluss sparsit flatum;
ventum potantes astra tremunt calices.
atque meum vertit cor cum astris aestivis,
—kalos tethnake meliktas.
fragrans ara in asteriae undis est facta;
aetna colit, tamarix et vapor et viola.
en! dormit pulchrum caput tempestatis crudae,
en! ptolemaeus ita spirat in auriculas.
cantitat quem calamum palpebram quae tremit ample;
gemma serena gelae est sua mundities.
mens ejus melos est umbra tritonis pictum;
acta abducta, murmurat oceanus.

(薔薇よ、汝の色は悲しみの貝殻の夜明けである
ああ、風起り、此の髪も亦ふるへる。
見よ、晴朗な午後は風を起した。
風を飲む星は杯をふるはす。
そして僕の心は夏の星の如く漂ふ。
——美しい詩人は死んだ。
アステリアの島波の中に香しい祭壇をつくる。
エトナ火山は拝む、タマリスクの花も火山の煙も、堇も。
みよ、青天の美しい首がねむる。
みよ、トレミイは斯くして耳に呼吸する。
無限に動く瞳のパイプを彼は吹くことよ。
彼のスタイルはゲラー海岸の晴朗な宝石である。
彼の思考はトリトンの影を映す音楽である。
海岸は取去られ、海はささやく。)
(『西脇順三郎コレクションⅠ』22-26 頁)

二番目と三番目のパートを見ていくことにしよう。私はラテン語に堪能ではないが、私のような初学者でも西脇のラテン語詩を読むのは、それほど難しいことではない。西脇神話の一つに、彼が卒業論文をラテン語で書いたというものがある。それは嘘ではないのだろう。しかし、それは彼がラテン語をマスターしていたということを意味するものではない。そう考えるのは、神話に他ならない。ただラテン語で書いたという事実が存在するだけだ。同じように、西脇のラテン語詩は、彼がラテン語でこの部分を書いたという事実以上のことを意味しない。実際、彼は読者がラテン語を読めることなど最初から期待していないのだ。彼は自らの三部構成の多言語詩の真ん中に、死んだ言語の謎めいた塊を配置することによって、自然な読解の流れをなんとしても阻止したかったのだろう。そしてこの部分を読み解けない大部分の読者のために、その直訳のような詩を付け加えたのだろう。

私の考えでは、自作のラテン語詩とその直訳調の日本語版は、ほぼ同一のものである。どちらも 14 行の長さであり、言語は違えども、シンタックスもボキャブラリーも大体同じものだ。しかし、まったく同じものとは言い切れない。ラテン語の文法書や辞書を使って、両者を詳細に比較していくと、明らかに意図的な誤訳——そもそも誤訳と呼べるのかさえ怪しいのだが——も見つかる。そればかりか自作のラテン語詩のなかにラテン語以外の言語が隠れていることもわかってくる。6 行目の「kalos tethnake meliktas.」である。『西脇順三郎全詩引喩集成』によれば、「(拉)「美しい詩人は死んだ」の意」(新倉, 160 頁)ということだが、実はこのフレーズはラテン語ではなく、古典ギリシア語の言葉をラテン語化して記したものなのだ。新倉は、三番目の直訳調の詩の 6 行目の言葉をラテン語詩の直訳と判断して(いや、おそらくは西脇からこっそりと秘密を打ち明けられて)、「美しい詩人は死んだ」と断言したのだろう。だが、ラテン語の初学者には——ということとはつまり、大半の読者には——ラテン語詩に紛れ込んだ「kalos tethnake meliktas.」という元々古代ギリシア語の一文は、読むこともできなければ、翻訳することなどできないに違いない。だとすれば、三番目の詩を二番目の詩の「翻訳」と呼ぶことも怪しくなってくるのではないか？

だが、こうした疑念を宙吊りにした上で、新倉の言葉を追いかけるならば、このカメレオンのような一文は、「英詩人ジョン・キーツの死を悼んだもの」と言う。実際、キーツは西脇のお気に入りのロマン派詩人であり、彼はキーツを「イマジスト」とさえ呼んでいたので、新倉の見解は誠に納得のいくものである。実際、そう考えてみると、詩全体がローマで若くして客死したこのロマン派詩人に捧げられた「哀歌」のように思われてくる。しかし、ここで強調しておきたいのは、キーツへの言及は、最初の詩、つまり自由に翻訳された日本語ヴァージョンからは覆い隠されているということだ。「美しい詩人は死んだ」というキーツへの言及は、「kalos tethnake meliktas.」という謎めいた一文に置き換えられている。いや、正確には、この一文の最初のアルファベットを大文字にし、ピリオドを取り、イタリック体にしたものに置き換えられている。「*Kalos tethnake meliktas*」。つまり、似たような意味の別々の文章が三つあるということだ。私が主張したいのは、ヒラタや新倉がおそらくあまり重要視していない直訳調の三番目の詩が、余分なところか、不可欠なものであるということだ。この一見余計な直訳ヴァージョンだけが、西脇の三位一体の詩のなかで唯一亡くなった「美しい詩人」のアイデンティティについてのヒントを与えてくれるのであり、それによって私たちは、ようやくこの詩のあちこちにキーツの詩のエコーを聞き取り始めるのである。新倉が気前よく種明かしをしているように、最初の詩の「彼の夢はトリトンの貝殻より反響する音に／触れて曲れる音を吹く」は、「『エンディミオン』第3巻 888-89 行への言及」(‘They stood in dreams/Till Triton blew his horn.’)であり、同じく最初の詩の「ねむたき永遠とドルフィンのささやきに麻痺する」は、同じく「『エンディミオン』第2巻 610 行への言及」(‘Haply, like dolphine tumults, ...’)であり、「彼の静かな思ひは静かな宝石の如く／静かにドリアの海からパイプを吹く」も、「『エンディミオン』第2巻 913 行への言及」(‘My silent thoughts are echoing from these shells.’)であることが次々と判明していく。ここで最初の詩の最後の数行を引用したい。

彼の静かな思ひは静かな宝石の如く
静かにドリアの海からパイプを吹く。

彼の思考は^じ静^かな^た宝^た石^しである。

彼のパイプの音は^じ静^かな^た宝^た石^しである。

彼の眠りは^じ静^かな^た宝^た石^しである。

彼はアルビオンと喧しいヒベルニアの海を去つて

このドリアの海にまだ生きている

我れこの朝、この海を歎ず。

(強調追加)

「静かな宝石」への度重なる言及は、キーツへの「哀歌」のクライマックスに
 なんともしつかわしい。ここで想起すべきは「ギリシア的抒情詩」の冒頭の詩
 「天気」——（「^{くつがへ}覆された宝石」のような朝）——である。このたまらなく魅力
 的なフレーズも「英詩人ジョン・キーツの物語詩『エンディミオン』第3巻
 777 行の引用。‘an upturn’d gem.’」だからだ。つまり、「静かな宝石」とは、
 （^{くつがへ}覆された宝石）の別ヴァージョンに他ならないのだ。かくして LE MONDE
 ANCIEN はキーツで始まり、キーツで幕を閉じることになるのである。

今や、西脇の三部構成の多言語詩が有機的に結びついていることは明らかだ
 ろう。おそらく西脇は最初にラテン語でオリジナル作品を執筆し、その後それ
 をざっくりと直訳調で日本語に訳し、さらにそれを洗練された日本語詩に磨い
 ていったのだろう。しかし、こうも考えられないだろうか。西脇は一見すると
 ラフな直訳調の日本語詩を最初に執筆し（つまり三番目の詩がオリジナル作品とな
 る）、その後それを二つの別ヴァージョン——ラテン語ヴァージョンと洗練さ
 れた日本語詩——へ磨いていったのだ、と。いやひょっとしたら、最初にこの
 完成された日本語詩があって、西脇はそれを日本語とラテン語の劣ったヴァー
 ジョンに作り変えていったのではないか？ それとも、これらの三つのパート
 を同時に作成していき、さらに編集を加えることによって、彼は意図的にどれ
 がオリジナル作品なのか、わからなくしたのではないか？ いや実は——私は
 この解釈を一番真実に近いのでは、と考えている——西脇は最初に英語でオリ
 ジナル作品を執筆し、それを日本語やラテン語に自己翻訳していったのではな
 いか？ いずれにしても、「哀歌」という「拉典哀歌」の掉尾を飾る多言語詩
 によって、西脇は決定的にラディカルな「翻訳の詩学」を確立することに成功

したのだった。そこでは、あらゆるエクリチュールが翻訳されたテキストとして立ち現れるのだ。

5

おそらくここで止めてもよいのだろう。西脇の翻訳的なエクリチュールの独自性^{イデオシンクラシイ}については十分に説明してきたつもりだ。しかし、この解釈では何かが足りないのではないか？ 私は何かを見落としているのではないか？ 西脇の詩的テキストの秘密を。彼が愛弟子の新倉にも語らなかった、いや語れなかった心の奥底の秘密を。私が気になって仕方ないのは、「哀歌」のラテン語詩の6行目の一文「kalos tethnake meliktas.」である。『西脇順三郎全詩引喩集成』によれば、「(拉)「美しい詩人は死んだ」の意」(新倉, 160頁)ということだが、このフレーズはラテン語ではなく、古典ギリシア語の言葉をラテン語化して記したものののだ。ラテン語の綴りであることは間違いないが、古典ギリシア語の痕跡を多分に含んだものののだ。ではなぜ西脇は自身のラテン語の詩作のもっとも重要な一文を、純粋なラテン語でもなければ(端的にこの一文はラテン語としてはイレギュラーなものだ)、純粋な古典ギリシア語(ギリシア語をそのまま引用することもできたはずだ)でもなく、古典ギリシア語の文章をわざわざラテン語化した一文で記したのだろうか？

そのもっとも大きな理由は、「kalos tethnake meliktas.」という一文をいわば「見せ消し」にすることにあるのではないか？ この読解不能な一文は、最初の洗練された日本語ヴァージョンでは、「*Kalos tethnake meliktas*」と、明らかな表記上の差異を伴って登場する。文頭が大文字になったり、ピリオドが欠落したり、文章全体がイタリックになったりしている。意味的にはどちらの文章も同じようなものになると予測されるが、表記上の差異は、その意味内容を不気味に歪めることになるのではないだろうか？ この謎めいた一文に光を与えてくれそうに思われるのが、三番目の直訳調の日本語ヴァージョンである——「美しい詩人は死んだ。」新倉が「*Kalos tethnake meliktas*」を「(拉)「美しい詩人は死んだ」の意」と解釈しているのは、この直訳調の日本語詩の一文を、謎め

III.—ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΒΙΩΝΟΣ

Αἰδινά μοι στοναχεῖτε νάπαι καὶ Δάριον ὕδωρ,
καὶ ποταμοὶ κλαίετε τὸν ἡμέρηντα Βίωνα.
νῦν φυτὰ μοι μύρεσθε, καὶ ἄλσρα νῦν ῥοδαῖσθε,
ἄνθεα νῦν στρυμόνοις¹ ἀποπνέετε κορύμβοις,
νῦν ῥόδα φοινίσσεσθε τὰ πένθημα, νῦν ἀνεμάναι,
νῦν ὑάκινθε λάλει τὰ σὰ γράμματα καὶ πλεόν αἰαὶ
βάμβανε² τοῖς πετάλοισιν· καλὸς τέθνακε μελικτάς.

ἄρχετε Σικελικαὶ τῷ πένθει ἀρχετε Μοῖσαι,
ἰδόνες αἱ πυκνισοῖσιν ὀδυρόμεναι ποτὶ φύλλοις,
νάμασι τοῖς Σικελοῖς ἀργεῖλατε τὰς Ἀρεθούσας,
ὅττι Βίον τέθνακεν ὁ βουκόλος, ὅττι σὺν αὐτῷ
καὶ τὸ μέλος τέθνακε καὶ ὅλοςτο Δωρὶς αἰδέα.

ἄρχετε Σικελικαὶ τῷ πένθει ἀρχετε Μοῖσαι.
Στρυμόνιοι μύρεσθε παρ' ὕδασι αἰλίνα κύκνοι,
καὶ ῥοερὸς στομάτεσσι μέλιζετε πένθημον φῶν,
οἷαν ὑμετέροις ποτὶ χεῖλεσι γῆρας αἰδεῖ,³
εἰπάτε δ' αὖ κόουραις Οἰαγρίαιν, εἰπάτε πάσαις
Βιστονίαις Νύμφαισιν ἡ ἀπὸ λυτοῦ Δωρίου Ὀρφεῖς.
ἄρχετε Σικελικαὶ τῷ πένθει ἀρχετε Μοῖσαι.

¹ στρυμόνοις E, cf. Bion i. 74: mss στρυγ. ² βάμβανε, cf. Bion 6. 9: mss λάμβανε ³ γῆρας αἰδεῖ Wil: mss γῆρας αἰεί

III.—THE LAMENT FOR BION

Cry me waly upon him, you glades of the woods,
and waly, sweet Dorian water; you rivers, weep I
pray you for the lovely and delightful Bion. Lament
you now, good orchards; gentle groves, make you
your moan; be your breathing clusters, ye flowers,
dishevelled for grief. Pray roses, now be your red-
ness sorrow, and yours sorrow, windflowers; speak
now thy writing, dear flower-de-luce, loud let thy
blossoms babble ay; the beautiful musician is dead.

A song of noe, of noe, Sicilian Muses.

You nightingales that complain in the thick leaf-
age, tell to Arethusa's fountain of Sicily that neatherd
Bion is dead, and with him dead is music, and gone
with him likewise the Dorian poesy.

A song of noe, of noe, Sicilian Muses.

Be it waly with you, Strymon swans, by the water-
side, with voice of moaning uplift you such a song
of sorrow as old age singeth from your throats, and
say to the Oeagrian damsels and eke to all the
Bistonian Nymphs "The Dorian Orpheus is dead."

A song of noe, of noe, Sicilian Muses.

"flower-de-luce": the petals of the iris were said to bear the
letters AI, "aia." "Strymon": a river of Thrace, where
Orpheus lived and died; swans were said to sing before their
death. "Oeagrian damsels": daughters of Oeagrus king
of Thrace and sisters of Orpheus. "Bistonian": Thracian.

図 2

いたラテン語表記の一文を翻訳したものと思ひ込んでいるからだろう。しかし、そのような安易な翻訳行為と見做してよいものだろうか？ 西脇の翻訳的なエクリチュールは、差異と反復をモットーとし、同一性の回帰に徹底的に抗うものではなかっただろうか？ つまり、西脇は三位一体の多言語詩の形式によって、その三つの構成部分の照応関係を双方向的な「翻訳」の観点から誤読するよう読者を積極的に誘っているのだ。新倉の解釈は、そうした誤読の見事な典型例なのだ。

西脇が愛弟子にさえ語らなかつた謎を今ここで解き明かそう。「kalos tethnake meliktas.」という一文は、ある古典ギリシア語のテキストに由来する。モスコスの『ビオン哀歌』(Lament for Bion)の冒頭部である(図2)。つまり、西脇はこっそりとローブ古典対訳文庫の『ギリシア牧歌詩人——テオクリトス、ビオン、モスコス』の一部を引用するとともに、そこからギリシア語の痕跡を消すことによって、引用の事実それ自体を隠蔽したのである。『ビオン哀歌』の冒頭部を英語で引用してみることにしたい。

THE LAMENT FOR BION

CRY me waly upon him, you glades of the woods, and waly, sweet Dorian water; you rivers weep I pray you for the lovely and delightful Bion. Lament you now, good orchards; gentle gloves, make you your moan; be your breathing clusters, ye flowers, dishevelled for grief. Pray roses, now be your redness sorrow, and yours sorrow, windflowers; speak now thy writing, dear flower-de-luce, loud let thy blossoms babble ay; *the beautiful musician is dead.*

(445; *emphasis added*)

最後の一文は、「美しいミュージシャンが死んでしまった」と訳したほうが正確なのだが、西脇はそれをわかった上であえて「美しい詩人は死んだ。」と訳すことにしたのである。だとすれば、厳密に言えば、「kalos tethnake meliktas.」という疑似ラテン語の一文は、「美しい詩人は死んだ。」という日本語の一文とは一致しないことになるだろう。やはり、西脇の多言語詩を構成する三つの詩は、双方向的な翻訳関係を前提としつつ、そこから逸脱するように緻密に構成されているのである。しかし、一度このような微細的な見地から離れて、文学史の壮大な見地から、この隠された引用の意義について考察してみよう。なぜ西脇はわざわざモスコスの「ビオン哀歌」の一文を自身の「哀歌」のなかに、暗号として埋め込む必要があったのだろうか？

それは端的に言って、モスコスの「ビオン哀歌」がある文学的な伝統の始まりに位置する重要な作品だからだ。シリーズ・ピューは、「アドニスとパストラル・エレジーにおける不朽の文学的名声」のなかで、以下のように述べている。

ここで扱う二つの英語詩——スペンサーの「アスフォデル」はこの詩の9年前にジュトフェンの戦いで命を落としたフィリップ・シドニーのために書かれたものであるし、シェリーの「アドネイアス」はローマで1821年に肺炎で死んだジョン・キーツのために書かれたものである——は、仲間の詩人の死を哀悼する独自の詩的伝統に属する。これらの二つの詩は、この詩的伝統の出発点に位置するギリシア語詩「ビオン哀歌」とまるで同じように、オリジナリティに欠けるという理由で批評家たちに叩かれたのだった。彼らは、スペンサーやシェリーたちが間接的な言及と模倣を見事に使いこなしながら、精妙な芸術的効果を上げ、深遠な世界を生み出して

いることが理解できなかったため、これらの方法をつまらない「借用」や「伝統的な手法」の機械的な信奉と見做したのだった。(Pugh 179)

バストラル・エレジーとは、「仲間の詩人の死を哀悼する独自の詩的伝統」に他ならない。西脇は「哀歌」のなかに「この詩的伝統の出発点に位置するギリシア語詩「ビオン哀歌」」を埋め込むことによって、自身の詩をヨーロッパの詩的伝統のなかに位置づけようとしたのではなかったか？ だとすれば、新倉のように、西脇の「哀歌」それ自体を「英詩人ジョン・キーツの死を悼んだもの」として解釈するだけでは不十分なのではないだろうか？ それでは詩人西脇順三郎の「仲間の死を哀悼する」思いが見えてこないのではないか？ さて、ここで洗練された日本語詩「哀歌」の最後の数行をもう一度引用してみたい。

彼の静かな思ひは静かな宝石の如く
静かにドリアの海からパイプを吹く。
彼の思考は静かな宝石である。
彼のパイプの音は静かな宝石である。
彼の眠りは静かな宝石である。
彼はアルビオンと喧しいヒベルニアの海を去つて
このドリアの海にまだ生きている
我れこの朝、この海を歎ず。

この「彼」とは誰のことなのだろうか？ 何度も繰り返し言及される「静かな宝石」が（^{くつがへ}覆された宝石）と照応し、キーツを彷彿とさせることはすでに述べたとおりである。実際、新倉は「彼はアルビオンと喧しいヒベルニアの海を去つて／このドリアの海にまだ生きている」の箇所について、以下のように述べている。

アルビオン（英）はイギリスの雅名。ヒベルニアはアイルランドの雅名。ちなみにキーツは結核のため 1820 年にイギリスを去ってイタリアに赴き、翌年 2 月ローマ

で客死した。ドリア（英）は古代ギリシアの一地方をさす。ここでは『エンディミオン』の作者がギリシア神話の世界を扱ったことに関連している。（新倉，161 頁）

まるで「彼」をキーツ以外の誰かと想像すること自体が、不毛な解釈であるかのように。だが、おそらくここでもっと大切なのは、この「彼」が「我れこの朝、この海を歎ず」の「我れ」と結ぶ「非常な関係」について考え続けることなのだ。西脇が自身の「哀歌」をパストラル・エレジーの伝統を受け継ぐ作品として意図していることを考慮に入れるならば、「彼」のみならず「私」のペルソナについても想像していく必要がある。もし「彼」がキーツならば、「私」はシェリーに他ならないのだ。ビューがいみじくも述べているように「シェリーの「アドネイアス」はローマで 1821 年に肺炎で死んだジョン・キーツのために書かれたもの」（Pugh 179）なのであり、西脇はシェリーの「アドネイアス」を踏まえて、「哀歌」を創作したのだった。「スペンサーやシェリーたちが間接的な言及と模倣を見事に使いこなしながら、精妙な芸術的效果を上げ、深遠な世界を生み出していること」（Pugh; *emphasis added*）を、英文学者西脇順三郎は当然よく理解していた。しかし、西脇が詩人として優れているのは、そのような詩的伝統の継承の仕方を自然と身につけているところだった。批評と創作が切り離されず、一体となっているところだった。

シェリーの哀歌「アドネイアス」の序文が、モスコスの「ビオン哀歌」の古代ギリシア語の引用で始まっているのは、もはや驚くことではない。西脇が自身の「哀歌」にモスコスの「哀歌」を埋め込んだのは、このギリシア詩人のみならず、シェリーへの「間接的な言及」に他ならなかったのだ。ここで「アドネイアス」の冒頭部を引用することにしよう。

ADONAIIS

I weep for Adonais—he is dead!

O, weep for Adonais! Though our tears

Thaw not the frost which binds so dear a head!

(265)

最初の行は、「私はアドネイアスを想って泣く——彼は死んでしまったのだ！」と訳せるが、「アドネイアス」、つまり「彼」がキーツの、「私」がシェリーのペルソナとなっていることは言うまでもなかろう。そしてシェリー研究者の間では常識となっていることだが、この哀歌の冒頭部は、ビオンの「アドニス哀歌」とモスコスの「ビオン哀歌」——シェリーはギリシア語に堪能であり、キーツにギリシア語を教えたいと思っていた——を二重に踏まえたものとなっている。ここではラウトリッジ版の全集の注に挙げられた英語の文章を引用するにとどめたい。まずはビオンから。

“Woe for Adonis”, I cry; “the fair Adonis is dead.”

“Woe”, in answer cry the Loves; “the fair Adonis is dead.”

(265)

続いてモスコスを。

‘Wail sorrowfully, ye glades and waters of the Dorians; weep, rivers, for our beloved Bion.’

(265)

もはや西脇の「哀歌」が、パストラル・エレジー、つまり「仲間の詩人の死を哀悼する独自の詩的伝統」を継承した詩作であることは明らかだろう。「英詩人ジョン・キーツの死を悼んだもの」という解釈では不十分なのだ。この詩の語り手である「我れ」＝「私」がシェリーのペルソナを纏っていることがポイントなのだ。ここで私たちは、西脇の「哀歌」のもっとも奥まったところに接近しようとしている。そしてそこでは批評家の想像力が試されることになる。

私の問いはシンプルなものだ。もし西脇順三郎がシェリーのペルソナを纏うのならば、キーツのペルソナを担っているのは、一体誰なのか？「哀歌」が「仲間の詩人の死を哀悼する独自の詩的伝統」を継承した詩であるならば、その詩のパストラル・エレジーとしての価値は、その誰かに対する思いの深さに

賭けられているのではないか？ 西脇の「哀歌」においてキーツが体现している人物——それは詩人、小説家、劇作家の郡虎彦に他ならない。

6

杉山正樹は『郡虎彦——その夢と生涯』において郡の人生を以下のように要約する。

郡虎彦は1890年（明治23年）6月28日、東京市京橋区南八丁堀に生れた。私塾を経営する鈴木耕水と錫の六男で、生後間もなく郡家の養嗣子となる。養父の寛四郎は日本郵船の最古参の船長であり、養母の登美は実母の妹に当る。四歳の頃、インフルエンザから肋膜炎にかかってあやうく一命をとりとめたが、これが彼の宿痾となる肺結核の発端となった。一家は神戸に移り住み、病みがちな虎彦は神戸尋常小学校の高等科三年までをここで過した。

やがて単身上京して学習院にまなび、「輔仁会雑誌」などで文才をあらわすが、1910年（明治43年）4月、「白樺」の創刊に参加したときは最年少の同人で数え年の21歳、筆名の萱野二十一はそれにちなんだ（中略）。同じ年の11月、「太陽」の懸賞小説に『松山一家』が入選し、「天才の俤が仄見えて」といると選者の内田魯庵から激賞された。以来、萱野二十一の名で、戯曲をはじめ、小説・詩・評論・エッセイ・翻訳など、多彩な作家活動をつづける。

二世・市川左団次の自由劇場によって自作の『道成寺』が帝国劇場で上演された翌（1913）年、渡欧してドイツにとどまるうち、第一次大戦に遭ってイギリスに避難し、やがてロンドンでヘスター・M・セインズベリーと出会って共同生活をはじめ。それ以後は、本名の郡虎彦にかえて『王争曲』（Saul and David）を発表し、自作を英訳した“Kanawa: The Incantation”（鉄輪）が1917年（大正6年）、クライテリオン劇場で上演された。

1920年（大正9年）に一時帰国するが、ふたたび渡欧し、1922年（大正11年），“The Toils of Yoshitomo”（義朝記）が3週間にわたってリトル・シアターで上演されて、ロンドンの好劇家の注目をあつめた。しかし、宿痾の肺結核が悪化し、ヨーロッパ各地に転々と居を移したのち、1924年（大正13年）10月6日、スイスのモンタナの山荘で客死。満34歳だった。

——つまり郡虎彦は、日本でよりはむしろ海外で活躍した作家だったといっていーだろう。（杉山、16-17頁）

郡についての伝記的な情報はこれだけで充分だろう。ここから西脇と郡の関係とシェリーとキーツの関係に焦点を絞っていきたい。西脇順三郎は 1894 年に生まれ、1982 年に死んだ。郡虎彦は 1890 年に生まれ、1924 年に死んでいる。34 歳の短い人生だった。シェリーは 1792 年に生まれ、1822 年に死んでいる。29 歳の短い人生だった。キーツは 1795 年に生まれ、1821 年に死んでいる。25 歳の短い人生だった。二組の詩人は、どちらもほぼ同世代で、似たような文学的な野心を持っていたが、片方の死が両者を引き離すことになる。興味深いのは、キーツも郡とともに異郷で、肺結核で若くして命を落としている点だ。しかも郡はシェリーの詩の愛好者だった。西脇が自らシェリーのペルソナを纏い、郡にキーツのペルソナを与えたのは、偶然ではなく、必然だったのだ。

西脇順三郎が郡虎彦と出会い、交友を深めることになったのは、モダニズムの誕生の年である 1922 年のことだった。西脇は、北野丸に同船していた徳田敬次郎を通じて、その従弟の郡とロンドンで交わるようになった。この時代のエピソードについては、弟子の新倉俊一の『評伝 西脇順三郎』を参照されたいが、肝心なことははっきりと書かれていない。西脇がなぜ郡に引かれるようになったのか、二人の交友関係がどのような性質のものだったのか、がよくわからないのだ。管見の限り、西脇が郡について書いた文章は一つしかない。1936 年に限定 300 部で創元社から出版された三巻本の『郡虎彦全集』の別巻に所収されたエッセイ「郡さんのこと」がそれである。その最初と最後の段落を引用してみたい。

三浦さんから電話が来て、郡さんのことを書けといはれた。私としては郡さんに対しては文芸上のことは勿論私事にも非常な関係があつたので多く語る義務がありますが、併しただその時代のことを考へると悲しみに襲はれる気がする。いつか他の機会に詳しく書いて置きたいのです。(『郡虎彦全集 別冊』, 49 頁, 強調追加)

郡さんが永眠されて、そのお遺骨がロンドンの S さんのお宅で十字架と蠟燭とに飾られている日、徳田さんとお参りに行つたことがあつた。やがて徳田さんも帰京され淋しくなつた。その後 S さんは日本に旅行されることになつた。その時ドロシ

さんと私とは暗いドックへSさんを見送りに行つた。帰り途、暗い夜の中を二人で郡さんのことを思ひながら、無言でドック地を走つたことを忘れない。(『郡虎彦全集 別冊』, 50-51 頁)

もちろん最初の段落と最後の段落の間には、二人の間の交流のエピソードが挟まれているのだが、どこか曖昧なのだ。西脇が公の場で郡について語ることを必死に避けようとしている気がしてならないのだ。そもそも「非常な関係」とは、どのような関係なのだろうか？

一つ明らかなのは、郡虎彦なくしては、英語詩人西脇順三郎はロンドンで誕生しなかっただろう、ということだ。西脇は、1922年に「3週間にわたってリトル・シアターで上演されて、ロンドンの好劇家の注目をあつめた」“The Toils of Yoshitomo”（義朝記）を観ていたに違いない。というか、彼が観ていないと想定するほうが難しいだろう。演劇の聖地ウェスト・エンドで、英語の自作の演劇を上演することがどれだけ難しいことかを、西脇はよくわかっていたはずだ。いや、おそらくパフォーマンスだけではないのだろう。郡は自作の演劇を英語で出版することにも精力的だったからだ。杉山が言うように、彼には「英文の著書が四冊ある。“Saul and David.” (1918), “Kanawa: The Incantation.” (1918), “Absalom and Other Plays & Poems.” (1920), “The Toils of Yoshitomo, A Tragedy of Ancient Japan.” (1922)。このうち『義朝記』は、仏・独・伊の三国語にも翻訳された」(杉山, 20 頁)。西脇が英語詩人としてキャリアを歩み始めることになったのは、郡の直接的な影響ではなかったか？

「郡さんのこと」の最後の段落は、その意味で重要な意味を帯びてくる。「ロンドンのSさん」とは、郡のパートナーだったヘスター・M・セインズベリーであり、西脇のデビュー作となった *Spectrum* (1925) を出版したケイム・プレスの共同経営者こそ、ヘスターの弟フィリップ・セインズベリーだったからだ。つまり、西脇の英語詩集の出版は、郡コネクションなしには不可能だったのだ。いや、そればかりでない。状況から判断して、ロンドンで西脇と出会い、彼と結婚することになったマジョリ・ビットルと、ヘスター・M・セインズベリーは、同じ芸術家サークルに属していたと考えられるのである（前者は

画家、後者は木版画家だった)。つまり、西脇と郡はイギリス人女性芸術家をパートナーに持っていた点でもつながっていたのであり、当然ながらカップル同士の付き合いもあったのだろう。そして、さらに言えば、これらの女たちのサポートなくして、男たちの芸術的成功もあり得なかったのだ。柳宗悦が明かしているように、「尤も郡自身が私に告白していたが、日本人が英語で名文を書く事は至難のことで、郡の場合妻君だつたヘスター・セインズベリーが皆手を加へた」(柳, 63 頁)。西脇の *Spectrum* の英文に彼の妻君だったマジョリ・ビートルが手を加えていた、と想定するのはむしろ自然なのではないか? いや、ひょっとしたら、それは詩人でもあったヘスターのものだったかもしれない。

「男たちの絆」を神話化する時代は、すでに終わった。西脇と郡の「非常な関係」——西脇順三郎が神田十拳とともに『郡虎彦全集』の第二巻 *The Complete Works of Torabiko Kori: The English Works* の校正を担当していた事実は注目に値する。彼は郡の英文の[・]テ[・]ク[・]ス[・]ト[・]す[・]べ[・]てに目を通していたことになるからだ——は、それ自体英文学史と日本文学史の狭間に埋もれたマイナーなエピソードだ。しかし、それ以外にも可視化されていない関係がある。私たちの時代には、彼らのパートナー同士の「女たちの絆」もまた可視化していく必要があるだろう。

*

本稿は韓国で開催された国際学会 Modernism and Language: The Fourth International Conference of the Modernist Studies in Asia Network (MSIA) (26-27 June 2025@Ewha Womans University, Seoul) の発表原稿を、日本語に練り直し、改稿したものを、慶應義塾大学アート・センター主催の西脇順三郎研究会(2025年7月24日@三田キャンパス)で発表し、そのフィードバックも踏まえた上で、さらに書き足し、改稿したものである。ソウルと東京でオーディエンスとなっていたいたみなさんに心より感謝したい。またラテン語と古典ギリシア語については、同僚のニコラス・ヘンク氏にすべて教示していただいた。彼のアドヴァイスがなければ、本稿は中途半端な考察で終わっていたことだろう。ニック、本当にありがとう。

本研究は以下の科学研究費の支援を受けている。H03KE23131

引用文献

- 杉山正樹『郡虎彦——その夢と生涯』（岩波書店，1987年）。
- 新倉俊一『西脇順三郎全詩引喩集成』（筑摩書房，1982年）。
- 『評伝 西脇順三郎』（慶應義塾大学出版会，2004年）。
- 『定本 西脇順三郎全集X』（筑摩書房，1994年）。
- 『西脇順三郎コレクションI 詩集1』（慶應義塾大学出版会，2007年）。
- 西脇順三郎「郡さんのこと」，『郡虎彦全集 別冊』（創元社，1936年），49-51頁。
- 柳宗悦「郡と私」，『郡虎彦全集 別冊』（創元社，1936年），61-64頁。
- Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*. 1919. The Loeb Classical Library. London: William Heinemann, 1913.
- Greek Bucolic Poets*. 1919. The Loeb Classical Library. London : William Heinemann, 1912.
- Gregory, Eileen. “Rose Cut in Rock: Sappho and H. D.’s *Sea Garden*.” *Signets: Reading H. D.*. Edited by Susan Stanford Friedman and Rachel Blau DuPlessis. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990. 129-54.
- H. D.. *Collected Poems of H. D.*. 1940. New York: Liveright Publishing Corporation, 1925.
- Hirata, Hosea. *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburo: Modernism in Translation*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- The Poems of Shelley: Volume Four 1820-1821*. 2022. Edited by Michael Rossington, Jack Donovan and Klein Everest. Abingdon: Routledge, 2014.
- Pugh, Syrithe. “Adonis and Literary Immortality in Pastoral Elegy.” *Classical and Renaissance Intertextuality*. Edited by Syrithe Pugh. Manchester: Manchester University Press, 2020. 179-229.
- Xie, Ming. “Pound as Translator.” *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Edited by Ira B. Nadel. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 204-23.
- Yao, Steven G.. *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.