

シェイクスピアのソネット (5)

大 八 木 敦 彦

本論は『英米学研究 第三十三号』掲載の「シェイクスピアのソネット(4)」に続くものであり、翻訳論としての本論の目的は『英米学研究 第三十号』掲載の「シェイクスピアのソネット(1)」の冒頭に記してある。また、本論で取り上げる既訳に関しての詳細も既に示してあるが、便宜のため、ここに再度掲載する。

「詩篇其二」ソネット集 坪内逍遙・訳 (『新修シェイクスピア全集』第二十九巻 昭和九年・中央公論社)

(1)

シェイクスピア詩集 吉田健一・訳 (昭和三十六年・垂水書房) <吉田健一集成別巻 平成六年・新潮社>に所収)

ソネット詩集 西脇順三郎・訳 (『シェイクスピア全集』8 昭和四十二年・筑摩書房) <西脇順三郎全集第三巻 昭和四十六年・筑摩書房>に所収)

ソネット集 中西信太郎・訳 (昭和五十一年・英宝社)

シェイクスピアのソネット 田村一郎 他・訳 (昭和五十二年・文理)

ソネット集 高松雄一・訳 (昭和六十一年・岩波書店)

シェイクスピア詩集 関口篤・訳 (平成四年・思潮社)

シェイクスピアのソネット 小田島雄志・訳 (平成六年・文藝春秋)

これらのうち、吉田訳は四十三篇、関口訳は六十二篇のみの抄訳。また、私訳の際、底本としたのは *The Sonnets* (ed. by John Dover Wilson, Cambridge University Press, 1966) である。

さて、(4)においてソネットの第十四番から第十六番を扱ったので、本論では第十七番より始めるが、その前に、(3)及び(4)の冒頭で論じたと同様に、我が国の近代以降の詩に見られるソネットに就いて少しふれておきたい。(3)では明治から大正にかけての象徴詩に用いられたソネットを取り上げ、(4)では昭和初期に、日本語によるソネットの一つの典型を創り上げた立原道造に就いて論じた。従って今回は、戦中から戦後にかけての現代詩の領域へ踏み込むわけだが、立原道造の死より十年ほどを経て、日本の詩壇の一部でソネットが再び活発に創作される動きが見られた。福永武彦や中村真一郎らを中心とするマチネ・ポエティクによる押韻定型詩の試みである。

・・・それ故、『青猫』は、極度に原始的な手段による、形式を犠牲としての近代詩への冒険である。

然し朔太郎の浪漫的雄弁は、専ら破壊の第一石となり詩壇の動きを自由詩から散文詩へと、無限的な崩壊へ誘う結果になった。その場合権威ある定型が抵抗として存しなかったことが、詩の解体を悲惨な迄に容易にし、それは詩精神そのものの喪失を招来した。その間、詩の読者は様々な新流派の狂乱を離れて専ら芸術

的満足を、西欧の詩に求め、自国の詩人達を黙殺した。斯うした無政府状態の中に、朔太郎の正当な後継者、中原中也や立原道造が、その短い生涯を形式恢復への古典主義的希求に捧げ終った時、戦争が我国精神のひ弱な近代を悉く破壊するために押し寄せて来たのである。・・・
 (「詩の革命」)

マチネ・ポエティク運動の中核であった中村真一郎の手になる「詩の革命」は、一九四七年に同人誌『近代文学』に発表され、翌年の夏に刊行された『マチネ・ポエティク詩集』に序文として付されたものだが、この一節には、当時の詩壇の状況が、中村らの目にはどう映じていたかが端的に示されている。この中で、形式の消滅と「詩精神そのものの喪失」に対し、中原中也と立原道造がとった態度が、「古典主義的希求」と記されているのは、無論我が国の「古典」を指す。立原は確かに西欧の詩形であるソネットを形式として用い、軽井沢の高原を背景としたその作品のイメージはすこぶるハイカラなものではあるが、語法や詩精神の点においては、彼は新古今集の歌人達の直系と言って差し支えない。中原については言うまでもないことで、彼はランボオの訳詩にも心血を注いだが、そうしたフランスの象徴詩が、ひたすら原始的なやまと言葉の古謡のリズムに回帰しようとする彼自身の詩に、果たしてどれほどの影響を与え得たかは疑わしい。

そのような過去の実状を見据えながら、中村真一郎がここに記しているのは、まさしく、西欧詩を模範として、その形式美を我が国の詩にも移植しようという決然たる主張である。

詩は、未だ心象風景の描写の域を脱せず、詩句は論理的に散文的に逐語的遂行的にのみ書かれ、語は符号

的役割に固定され、その新しい可能的な配列から、詩人自身にとっても未知の視像と音楽性とを発見することにより、新しい地平を展き、新しい世界へ読者を飛躍させる、魂の舞踏の生けるままの喚起は問題となっていない。ポーの宣言とマラルメの後期のソネとは未だ全く理解の外にある。

*

我々はここから出発する。

現代の絶望的に安易な日本語の無政府状態を、矯め鍛えて、新しい詩人の宇宙の表現手段とするためには、厳密な定型詩の確立より以外に道はない。……それは我々の愛する日本語から、計り知られぬ程の多くの美しい可能性を引き出すだろう。そして無定型詩にとって不可避だった詩句の不安定、任意さを、初めて一回限りの永遠の、決定的な配置に置き換えることが出来るだろう。

〔詩の革命〕

(4)

注意すべきは、ここで、彼らが定型詩を主張し、韻の重要性を説くのは、その形式美や音楽性のためだけではないということである。韻を伴う定型によって詩語の選択に変化が生じ、必然的に、詩の表現内容に変化が生じる。今引用した「詩の革命」の一節はこのことを論じているのだが、三十年後の回想で中村は、この点を再度強調している。

……途方もないイメージの結合を可能とする最大の導き手となるのが、定型、特に脚韻である。……自由詩においては二行目を続けるのは、専ら意味の連想による。……しかし、脚韻の法則によって、その行の

末尾の語の選択範囲が決められ、しかもその範囲内の語は、その前の行の意味とは何の関係もなく辞典のなかに並んでいる・・つまり、韻律の法則は、専ら音楽的效果のためだけにあってはならず、映像や觀念の結合のための新しい発見にも役立つのである。・・たとえもし、音声的效果が全くないとしても、イメージの結合の新たな発見という効果だけから、脚韻は試みに足ると信じていた。 (「押韻定型詩三十年後」)

音韻優先で詩語を選択する方法は、新たな意味やイメージの創造に役立つ可能性もあるが、単に押韻の遊びで終わる可能性も強い。その点についても中村は予め意義を認める言葉を記している。

・・近代日本の禁欲的社会では、文学においても真面目が過度に要求せられる。そして「芸術は遊び Spiel である」というふうの考え方は、一段、低いものと見なされる。押韻などという、世道人心に関わらない遊戯にうつつを抜かす私の試みが、軽蔑と嘲笑とをしか受けなかったのも、当然かもしれない。しかし、この真面目主義が、どれだけ、近代日本文学を貧しくしていることか、それは後世が判断してくれるだろう・・ (「押韻定型詩三十年後」)

これは、和歌の様々な修辭が実は高度に洗練された言語遊戯であり、俳諧も当初は庶民の通俗的な言葉遊びに過ぎなかったことを踏まえての、「日本近代文学」に対する批判とされる。

このように、マチネ・ポエティクは、西欧詩的な韻律、象徴詩的な内容、積極的な言語遊戯性・・等の

導入を目指した特色ある詩の改革運動だったわけだが、その成果については、当時から全く不評であった。中村自身、「押韻定型詩三十年後」の冒頭に、「現代口語による押韻定型詩の実験は、遂に私たちの仲間数人の外に拡がることなく、全く孤立して終」わり、「馬鹿扱いを受けて、嘲罵のうちに葬り去られ」た、と記している。当時の批評の中でも三好達治の「マチネ・ポエティクの試作に就て」は良く引用される文章だが、実作を詳細に分析して進められているかに見える彼の論も、実際は、結末の數行にそのすべての論拠がある。「邦語現代詩に於ける押韻(専ら脚韻)は、他の何人がたち替ってこれを試みても、絶対に成功の可能性の見込のないことを信ずるものである。」つまり三好は、日本語に、西欧語と同じ韻律を応用することの無理と不可能を率直に言いたいだけなのである。他の「馬鹿扱い」をし、「嘲罵」した人々も、皆同じ意見であったことは想像に難くない。

要するにマチネ・ポエティクの失敗とは、結局実作の失敗であった。先に引用した中村真一郎の理論は、理論として見るかぎりには、意義のないものではない。少なくとも日本語の詩にとっての重要な問題(ある意味では、永遠に解決のつかないであろう問題)にふれている。しかし、この理論のもとに作成された彼らの詩は、三好達治の言葉を借りれば、「読者の意欲をかきたてるどころの魅力がない、全くない」作品だった。今日それらを読み返すことに意義があるかどうか、私は知らない。けれどもマチネ・ポエティクの失敗、即ち、周到な理論の元になぜ「魅力のない」作品しか出来上がらなかつたかについて考えておくのも無駄ではあるまい。なぜなら、彼らは彼ら自身の理論を実作に活かすことができなかつたのだというだけなら、まだ、彼らの理論には可能性が残されているからである。

やがて想ひ出は、魂の闇の
破れた翼の沈む洞窟ほらなに
静かに眼ざめた。その昔かみの愛の
死んでは生れる歌声の中に。

そして東の間の暗い頬笑みの
園に虹は香り、瞳の空に、
火の山の解く喪ほの花束。日の
閃きは、時の紀念かたみの彼方に。——

(その時、女は緑の木陰を
そぞろに、水引草を吹く風を
頬に、小鳥の群を聴いてゐた。)

太白星ゆふうつの狼煙のろし。(かの岸はどこに?)
夕映えの流れる雪崩の底に
薄い薔薇が海と泣き合つてゐた。……

〔失はれた日〕

中村真一郎自身が「押韻定型詩三十年後」の中で、頭韻、脚韻、中間韻を駆使した例として引用している一篇であり、彼の分析によれば、韻は複雑精妙に工夫され、音韻自体も「深い」(二母音一子音よりなる)。しかし問題は、読者にとって、そのように工夫された韻律が、詩的效果と無縁の様相を呈していることである。言い換えれば、分析すれば確かに十分な韻律を備えていることがわかるこのソネットが、いくら読んでも、いつこう音楽性を感じさせないということだ。西欧的な韻律の理論が、日本語には応用できないとは言まい。少なくともこの程度の応用では、効果が得られないことは確かなのだ。内容の点でも、作者が主張するほどの「イメージの新たな結合」は果たして見られるだろうか。ここに用いられている詩語は皆、既成のイメージや用法を超えてはいないのではあるまいか。三好達治でなくとも、これらの作品に対して大いなる失望を覚えるのは無理からぬ事なのである。

つまり、実作を読む限りでは理論の効果は感じられないのだが、私がどうしても理論の意義にこだわりたのは、実は、最近の我が国のポピュラー音楽の歌詞に、随分と韻が効果的に用いられていることを感ずるからだ。

さあ 一緒に行こうよ 遙かカナダ
長い長い長い 夢がかなった

さつきまで 何もなかった

(「カヌー」)

つながってるぞう スケジュールがよう
今やってるのを やっつけても次もう

(「MILLEN BOX」)

机に野ばら 飾って暮らす
たまにサンダーが小雨を降らす

(「野ばら」)

君のためずっと 働くんはずっと
てゆうか僕はロボット なかなかのマシーンだ
君の事ずっと 愛してるんだずっと
人から見た図はきつと 肩書きは夫

(「ロボッチ」)

ふくぎつなのね あいまいなのね
だいたいそのね いくさきが見えん

かみがみさまのような ちりがみのような

なべつかみのような まいったにんげん

(「それはなにかとたずねたら」)

いずれも、一九九七年に発売された奥田民生の「Fall Box」に収められた曲の歌詞の一部である。本来が歌だから最初に音楽として聴いてしまうと、歌詞を読んでもメロディーが思い浮かんでしまうが、ここで明らかに意図的に用いられている韻は、歌として聴いて効果絶妙であるのは無論、メロディーを知らない人が詩として読んでも、かなり印象的な作品と感じられるのではないだろうか。「カナダ」と「かなった」の脚韻は、不完全と言えは言えるが「彼方」の一語が背後に隠されている気配がある点で、まさしく「イメーシの新たな結合」ではあるまいか。「ずつ」と「夫」も韻としては物足りなさがあるが、「夫」の背後に「おつ」という狼狽の感嘆詞が垣間見えるのがシニカルで面白い。「みえん」と「にんげん」の脚韻には「押韻の遊び」を遙かに超えた、真理の深淵が感じられる。

奥田民生はソロになる以前のユニコーンの時代から、韻を効果的に用いた詞を書いていて、井上陽水と並ぶ優れた現代詩人の一人と私は思っているのだが、こうした歌詞の中の詩については、また、稿を改めて述べることにする。ここではただ、マチネ・ポエティクの唱えた押韻の理論について、彼ら自身は必ずしも実作での成功を見なかったが、それから半世紀を経て、沈滞した現代詩の世界でよりも、むしろ既存の流行歌詞に飽き足らないミュージシャンの手によって理論の一部が見事に実行され、成功を収めているように思われることを強調しておく。更に付け加えれば、彼らは我が国の五十年前の詩壇の理論などあずかり知らぬはずで、彼らが手本としたのは、英語によるロックの歌詞であることは疑いなく、その点でも、マチネ・ポエ

テイクの理想通り、まさしく西欧語の韻律を直に輸入することに成功しているのである。

では、シェイクスピアのソネット訳の考察に戻ろう。

十七

私が君の美しさを描き尽くしたとして

この先誰が私の詩なぞ信じてくれるだろう

ましてこの詩が君の生命を覆い隠す墓石に似て 本当は

君の素晴らしさの半分も伝えていないとは誰が知ろう

たとえ私に君の目の美しさを描ききることができ

君の美しさを歌い上げる見事な詩を書くことができて

後の世の人は言うだろう「この詩人は嘘つきだ

こんなに聖らかな姿がこの世にあるはずはない」と

そうして私の詩集は年を経て黄色く日に焼け

喋り散らすがあてにはならぬ年寄りのように軽蔑されて

君への当然の賛辞も詩人の妄想と思われ

古い歌に良くある大言壮語と言われよう

けれどもその時にもし君の子供が生きていれば

君は二つの生命を得る 子供と私の詩の中で

Who will believe my verse in time to come

If it were filled with your most high deserts?

Though yet heaven knows it is but as a tomb

Which hides your life, and shows not half your parts:

If I could write the beauty of your eyes,

And in fresh numbers number all your graces,

The age to come would say this poet lies,

Such heavenly touches ne'er touched earthly faces.

So should my papers (yellowed with their age)

Be scorned, like old men of less truth than tongue,

And your true rights be termed a poet's rage,

And stretched metre of an antique song.

But were some child of yours alive that time,

You should live twice in it, and in my rhyme.

二行目desertsには「いみじき御徳」(坪内)、「最高の価値」(中西)、「最高の美德」(田村)、「最高の資質」(小田島)等の訳語が当てられているが、いずれも生硬な感じがする。私訳は単に「美しさ」とした。また、この冒頭二行については、「私の詩が きみのたぐいらない美質に満ちていようと／後の世のいつたい誰が それを信じてくれよう」(関口)と、「かりに、私の詩がきみのたぐいらない美質を言いつくしたら、／あとに来る時代に、いつたい、だれが信じてくれようか。」(高松)の、二通りの解釈がある。前者はHをeven Hの意とする訳であり、既訳はこのように解釈している方が多い。後者は「もしも美しさを描いてしまえば却って世の人は信じないだろう」Eを文字通りの仮定ととる訳である。一読すると前者の方がもっともな言い方であるが、それだけ新鮮味に欠けるとも言える。詩人が「君」の美を描ききることなどともできないと観念しているのはこれ以前の詩篇でも明らかだが、万一描ききることができたとしても・・・と正攻法で主張するのが前者であり、対して後者は、いやむしろ描ききったりすれば逆に信じてもらえなくなるから私は描けなくとも良いのだ、と読者の足もとをすくう論法で攻めてくる。Katherine Duncan-Jonesは「If has here some of the force of "though"」(Shakespeare's Sonnets, 1997, Thomas Nelson and Sons)と注を付しているが、ここは原詩に両義の含みがあると見るのが正しいかも知れない。尤も三、四行目への展開から考えると、前者を表の意、後者を裏の意とするのが適切なようである。尚、「私の詩が君の最高の功德に満ちていなければ／私の詩などは将来信じる者が失くなるだろう」という西脇訳は何とも奇異だが、誤訳であろうか。

三行目 *Heaven knows* は如何にも訳しづらい語句である。既訳は「天こそ知れ」(坪内)、「天も照覧あれ」(高松)。「天のみが知っている」(関口)という直訳法と「確かに」(西脇)「実は」(田村)「実際に」(中西)のよ
うな語に含める方法との二つに分かれている。無論 *Heaven knows* は強調の慣用句だろうが、ここでは冒頭の
Who will believe と対照した効果もあると思われる。私訳ではそれを活かしながら、「天」という訳語ではや
はりなじまないで「誰が知ろうか」とした。

四行目 *parts* の二つ各書の注を見るに *'bodily or intellectual merits* (*Shakespeare's Sonnets*, W. G. Ingram
and T. Redpath, 1964, University of London Press) *'good qualities* (*The Sonnets*, W. Burto, 1964, The
New American Library of World Literature) *'abilities, capacities, talents* (*Shakespeare's Sonnets*,
Katherine Duncan-Jones, 1997, Thomas Nelson and Sons) となっている。また A. L. Rowse の *gifts* と *言*
換えている (*Shakespeare's Sonnets*, 1984, Macmillan)。訳語の方は「天賦」(坪内)「真価」(中西)「才能」
(西脇)「資質」(高松)「美質」(関口、小田島)となっているが、ここは精神的のみならず肉体的な美点をも
意味していると思われるし、二行目の *deserts* と音声的のみならず意味的にも韻を踏んでいると解釈したい。
私訳では「素晴らしき」とした。

八行目は、直訳では「天の美を描くのにふさわしい筆が地上の顔を描くものか」(高松)となるが、意識で
は「地上の人間の顔が、これほど天上の美に匂うはずはない」(中西)となる。私訳は意識の方。

十行目 *old men of less truth than tongue* は難しい表現ではないが、案外訳しづらい。「舌先ばかりの真味
の少ない老人」(西脇)「口先ばかりで実のない老人」(田村)「しゃべりたてるけれどあまり真実味のない老

人」(高松)「口先だけで真実味のない老人」(関口)「真実よりもことは数の多い老人」(小田島)のように「真実」という硬い訳語を入れなくとも、「舌先ばかりの老人」(坪内)「口だけ達者な老人」(中西)で充分意は通ずるが、私訳では「あてにはならぬ」という表現にしてみた。

十一行目 stretched metre については「牽強付会」(坪内)と「狂想楽」(西脇)は工夫を凝らした訳語だが、それ以外は「法外な誇張の調べ」(中西)「たわごと」(田村)「大げさな調べ」(高松、関口、小田島)と直訳に近い。尤も「牽強付会」は、原詩の語句とはニュアンスが異なるようであるが、私訳は「大言壮語」としてみた。

最終行 You should live twice in it は解釈の分かれるところである。Quarto版では in it の後にコンマがあり、²は「子供」を指すので、今の「君」が「子供」の中で「再び」生きると読むことができる。その場合、「私の詩」は「子供」と並列する位置にある。即ち、一度目の生は「君」で、二度目は「子供」及び「私の詩」という意味だ。それに対して、You should live twice, in it のように twice の後にコンマ(あるいはコロンやダッシュ)を置くテキストもある。この場合、twice は「二度」というよりも「二重」であって、君の生命が「子供」と「私の詩」と、二つの中で同時に存在することができるといふ意味になる。既訳を見ると「御身は再び生きたまふべし」(坪内)や「二度生きることになる」(高松、関口)が前者に近い。「二重の生命のうち君は生きるのだ」(中西)「君は重ねて生きる」(田村)「二重に生きるでしょう」(小田島)は後者に近いが、どちらととることも可能な言葉づかいである。

確かにこのカプレットでは、「子供」の必要性が説かれているが、ソネット全体としてみれば、それは詩人

にとつて「私の詩」の真实性を保証するためにも必要なのである。つまり詩人が、たとえ「君」の美しさを歌い上げた詩を残したとしても、後世の人は、詩の内容を信用しないだろうから、その証明のために「子供」が必要だと主張しているのだ。視点を変えれば、こうした主張の裏には、詩人の、詩に対する自信と信頼もうかがえるのであつて、詩人は、「君」の美しさを描ききる才が無いと嘆いているばかりでは決してないように思われる。自らの詩の正しさを証するために「子供」を残しておいてくれというのは、むしろ絶対の自信の現れである。そういう意味では、詩人にとつて「私の詩」は「子供」と並列すべき重要な位置にあり、最終行の解釈は後者とすべきであろう。ただし「二重に生きる」では生硬な感じなので、私訳は「二つの生命を得る」とした。

十八

君を夏の日にとえようか

君は更に優しく穏やかだけれど

荒々しい風が五月のやわらかなつぼみを揺すり

夏の日はまだたく間に過ぎて行く

時には太陽が熱い眼差しを注ぐこともあるが

その黄金色の姿もしばしば雲に覆われ

運の定めや移ろいゆく季節の中で

いかなるものも美しさを失う時は来る

けれども君の永遠の夏にはかげりがなく

その美しさが失われることもなければ

死の影を負わせられることもない

滅ぶことなき詩の中で君が時と一つになるなら

人が生き 言葉が生きて限り

この詩は生きて君に生命を与え続ける

Shall I compare thee to a summer's day?

Thou art more lovely and more temperate:

Rough winds do shake the darling buds of May,

And summer's lease hath all too short a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,

And often is his gold complexion dimmed,

And every fair from fair sometime declines,

By chance, of nature's changing course untrimmed:

But thy eternal summer shall not fade,
 Nor lose possession of that fair thou ow'st,
 Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,
 When in eternal lines to time thou grow'st,
 So long as men can breathe or eyes can see,
 So long lives this, and this gives life to thee.

一行目 *a summer's day* は、通常「夏の日」と訳されるが、坪内のみ「初夏の日」としているのは、この詩に描かれているのが「五月」の風景であることを考慮してのことだろう。ただし J.D. Wilson によれば、E. Dowden は、グレゴリオ暦以前の暦では、五月が現在の六月半ばまでに当たり、真夏が含まれると論じているようである。また、W. G. Ingram and T. Redpath の *Shakespeare's May ran from our mid-May to our mid-June, and was therefore for him a part of summer* と注を付している (*Shakespeare's Sonnets*, 1964, University of London Press)。尤も、グレゴリオ暦は一五八二年に制定されているので、シェイクスピアが十八歳の頃に既に、現在まで使われているこの新しい暦に一新されているのであり、これらのソネットが書かれたのも、一五九〇年代に入ってからと推測されるから、もし、「五月」に「真夏」の含みがあるとすれば、それはシェイクスピアが一昔前の旧暦のイメーシを用いたということになる。いずれにしても、訳語を考える点では、英国の真夏の気候が日本のそれと比較して、せいぜい初夏のさわやかさが保たれるという意味で、

「初夏」という言葉は捨てがたい。しかしながら、「君」を「夏」にたとえているのはこの第十八番だけではなく、これ以前にも第五番、第六番、第十二番で既に用いられている比喩であり、第十八番においてのみ「夏」として強調するのも統一を欠くので、私訳では「夏」のままとした。

四行目「lease† allotted time」意 (S. Booth, *Shakespeare's Sonnets*, 1977, Yale University Press, W. Burto, *The Sonnets*, 1964, The New American Library)。「夏の賃借期限は余りに短きに過ぐる」(坪内)や「夏という契約期間はあつというまに終わってしまつ」(高松)は、きまじめに訳し過ぎだろうか。「夏の期限が余りにも短い」(吉田)も「期限」という語をまだ残している。他は「夏の季節はあまりにも短い命」(西脇、関口)のようにすんなりとした言葉づかいになっている。

五行目the eye of heavenは「天の眼」(西脇、田村、関口)という直訳と、「太陽」(吉田、中西、高松)で済ませる訳とに分かれるが、できれば両方の訳を合わせたい。それには、坪内訳のように「天の巨眼(太陽)」と括弧の解説を付けるよりは、小田島訳のように「太陽の眼差し」とした方が効果的であろう。

十一行目は周知のように旧約聖書の詩篇第二十三の一節「たとえ我死の影の谷を歩めども」を踏まえた詩句。「君が冥府路をさまようと死が言い誇ることもない」(田村)で良いわけだが、私訳では更に言葉を切りつめてみた。

十二行目、原詩は簡潔な表現のようだが、訳は難しい。「君は永遠の詩歌に歌われ永遠と合体するからだ」(西脇)「この永遠の詩のなかで 君が「時」と合体するときには」(中西)「きみが不滅の詩のなかで時と合体すれば」(高松)「きみは生命の系譜の中で永遠と合体するからだ」(関口)「あなたが永遠の詩の中で「時」

と合体しさえすれば」(小田島)・・・いずれも申し合わせたように「合体」という訳語を用いているが、詩の中ではこの語は音も意味も硬過ぎはしまいか。「君は不死の詩句に住して」「時」其者と同化したればなり」(坪内)にもまだ硬さは残るが、「永遠の詩が君を時に接げば」(田村)となるとだいぶこなれた感じがする。「この数行によつて君は永遠に生きて」(吉田)は簡略に過ぎるかも知れない。私訳は「合体」や「同化」を「一つになる」と言い換えて、語調をなだらかにしたつもりである。同じ意味で、eternalも「不死」「不滅」「永遠」ではなく「滅ぶことなき」とした。

十三行目、eyes can seeも原詩句が簡単だけに訳は却って難しい。既訳はだいたい「眼が見えるかぎり」(中西、田村、関口)に類した言葉づかいで、無論正確な訳ではあるのだが、カプレットに用いるには余りに普通の言い方で、語の勢いに乏しくはないか。「盲にならない間」(吉田)は、そのことを意識してかひとひねりした表現だが、まだ不足の感はある。そもそもここで「眼が見えるかぎり」というのは、人間の眼が見えて、書いた詩が読まれるかぎりという意味だから、直訳から一步進めれば「言葉が読まれる限り」となるが、日本語の詩句としてはいささか物足りないもので、私訳は更に一步進めて、「言葉が生きる限り」とした。

さて、この第十八番は、ソネット集の中でもひととき有名な一篇であるのみならず、英語で書かれた詩の中で最も美しい作品と言われ、これだけが取り上げられて単独で論じられることも多いのだが、ソネット集における、第一番から、この第十八番に至る劇的な展開を見過ごすわけにはいかない。なるほど第十八番は一つの山頂かも知れないが、それに連なる尾根、あるいは裾野の広がりを見無視して山の美しさを語ることはできないのである。そこで、ここまでのソネットの構成を辿るために、十八篇について、用いられている主

第一番	バラ	子供	春
第二番	戦争	子供	冬
第三番	鏡	子供	春 (四月)
第四番	利殖、財産	子供	
第五番	香水	(子供)	夏と冬
第六番	香水、利殖	子供	夏と冬
第七番	太陽	子供	
第八番	音楽	子供	
第九番	未亡人、金、愛	子供	
第十番	愛と憎しみ	子供	
第十一番	印	子供	
第十二番	時計、太陽、花	子供	夏と秋、冬

なテーマやイメージ、詩人が相手の美を残すために主張する手段、及び、イメージに用いられている季節を取り出して簡単な表にまとめると、次のようになる。

第十三番	父	樹木、麦
第十四番	占星術	
第十五番	演劇	
第十六番	花	
第十七番	詩	
第十八番	夏の日	
	子供	冬
	子供	
	(詩)	
	子供、詩	(春)
	詩、子供	
	詩	夏 (五月)

ソネット集には明らかに、自然と同じ時間が流れている。冒頭で冬の面影を残していたやわらかな春は、今、まばゆいばかりの光に満ちた夏に変わった。それと呼応するように、詩人のペンからは、子供を主張する言葉が、春の霞が消えるように消え、かわりに、言葉の一つ一つに、自らの詩にすべてを託す自信に満ちた輝きがあふれている。それはこの世界に射した、夏の最初の光である。そして、「君」の夏と、詩人の夏との一回限りの一致が、この第十八番の奇跡のような輝きの秘密である。

第十九番

むさぼる「時」よ 獅子の爪を擦り減らし
土から生まれたものを土に返し

虎から鋭い牙を抜き取り

不死鳥を生きたまま焼き殺すがいい

駆け抜ける「時」よ 駆けながら季節を

喜びや悲しみで彩るがいい そうしてこの広い世界の

すべてのはかない美しさに思うまま振る舞うがいい

けれどもただ一つの忌まわしい罪だけは許さぬ

私の愛する者の顔におまえの足跡を刻んでくれるな

その恐ろしいペンで皺を彫りつけてはくれるな

どうか手を触れることなく通り過ぎてくれ

真の美しさがいかなるものか後の世に伝えるために

それでも罪を犯すなら犯せ 非道の「時」が何をしようと

私の愛する者はこの詩の中で永遠に若い

Devouring Time blunt thou the lion's paws,
 And make the earth devour her own sweet brood,
 Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
 And burn the long-lived phoenix in her blood,
 Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
 And do what'er thou wilt swift-footed Time
 To the wide world and all her fading sweets:
 But I forbid thee one most heinous crime,
 O carve not with thy hours my love's fair brow,
 Nor draw no lines there with thine antique pen,
 Him in thy course untainted do allow,
 For beauty's pattern to succeeding men.
 Yet do thy worst old Time: despite thy wrong,
 My love shall in my verse ever live young.

一行目 blunt thou the lion's paws 既訳は「ライオンの手を鈍らせろ」(西脇)と、「ライオンの爪を磨り
 へらすがいい」(関口)とに分かれる。「手が鈍る」のと「爪が磨りへる」のは無論、意味が違い、この場合

どちらの意味か決めかねるが、このソネットでは三行目に虎の牙が抜け落ちる比喩も用いられているので、イメージの連続性では、「爪」の方が良いかも知れない。尤も、手が鈍る頃には当然爪も磨りへっっているであろうし、爪が磨りへれば、手も鈍ってしまっただろうから、同じ事と言えば言えないこともない。

二行目は直訳すれば「大地におのがいとしい子供らを食らわせるがいい」（高松）。私訳ではもつとすんなりした表現に変えたが、殺伐としたイメージは失われるかも知れない。

四行目 *the long-lived phoenix*、「長命の不死鳥」（西脇、田村、高松、関口、小田島）と申し合わせたように同じ訳語だが、不死鳥に「長命」という形容詞を関するのもおかしいものである。「永生の不死鳥」（中西）が良いと思うが、私訳では *long-lived* は訳を省略した。

六行目（原詩五行目）は、「喜びと悲しみの季節をつくれ」（西脇）「季節を楽しくも悲しくもつくるがいい」（関口）のように、*Make* を「つくる」や「する」ですます訳がほとんどだが、私訳では「彩る」という表現を用いてみた。また、原詩では六行目にある *swift-footed Time* という「時」への呼びかけも、訳では五行目に移動した方がわかりやすいだろう。既訳でも西脇訳と小田島訳はこの方法を用いている。

九行目、これも直訳すれば「お前の時間を刻んでくれるな」（関口）だが、私訳では、ここまでの「駆け回る時」のイメージを活かして「足跡を刻んでくれるな」とした。

十三行目 *old Time*、「老いた時」（高松、関口、小田島）で良いのだが、「時」はこのソネットでは様々な罪悪事を行う極悪非道の存在として描かれているので、単に「老いた」では物足りなくもあり、私訳では「非道の」とした。