



Title	“The Rhetoric IS the Message” 「レトリックはメッセージである」：修辞・意味・認知の関わり (冊子)
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2025, 2024
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/102474">https://hdl.handle.net/11094/102474</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

言語文化共同研究プロジェクト2024

“The Rhetoric IS the Message”  
「レトリックはメッセージである」  
—修辞・意味・認知の関わり—

大 森 文 子

渡 辺 秀 樹

高 橋 克 欣

Gerry Yokota

Andrew Murakami-Smith

Hiromitsu Fukumoto

中 村 瑞 樹

山 倉 佐恵子

権 田 彩 良

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻

2025



# 言語文化共同研究プロジェクト 2024

## “The Rhetoric IS the Message” 「レトリックはメッセージである」 —修辞・意味・認知の関わり—

### 目次

大森 文子 愛する人と自らと：シェイクスピアの <i>Sonnets</i> における関係性のメタファー	1
渡辺 秀樹 Shakespeare's <i>Sonnets</i> に見える繰り返しのレトリック (2) <i>myself, thyself, and my verse</i>	17
高橋 克欣 日本語とフランス語におけるテンス・アスペクト形式と視点 —日本語の文学作品とそのフランス語翻訳の分析—	35
Gerry Yokota Rhetorical Literacy and Freedom of Speech: An Intersectional Approach	43
Andrew Murakami-Smith Is the “Literature of Possibility” Possible? A translation of Oda Sakunosuke’s “ <i>Kanōsei no bungaku</i> ” with commentary	55
Hiromitsu Fukumoto The Rhetorical Value and Message-Bearing Function of Split Infinitives in TIME Magazine	71
中村 瑞樹 作者として死ぬ —Don DeLillo の <i>Mao II</i> における 創作意欲の源泉としての架空野球実況	77

山倉 佐恵子 取り立て否定表現「Vはしない」のモダリティ用法：主題の「は」との関わり	87
権田 彩良 現代短歌における記号とレトリック —「新鋭短歌シリーズ」を対象に—	95

# 愛する人と自らと：シェイクスピアの *Sonnets* における関係性のメタファー

大森文子

## 1. はじめに<sup>1</sup>

本稿は 2020～2022 年度のプロジェクト報告書掲載の筆者の論文（大森 2021, 2022, 2023）に続けて、シェイクスピアの *Sonnets* のレトリックを考察するものである。大森（2021）では、ソネット末尾の 2 行連句（カプレット）の機能の中から、特に詩の叙述内容を逆転させる機能に着目し、逆転に説得力をもたせるメタファーの働きについて考察した。大森（2022）では、*Sonnets* に描かれた〈時の翁〉（Father Time）の持ち物、その用途、愛する青年に及ぼす作用を詳細に検討した。大森（2023）では、〈時〉との関わりの中での青年に対する詩人の認識のしかたと愛情について、〈植物〉のメタファーの観点から考察し、詩に明示されない隠されたレトリックを探究した。

本稿では引き続き、美しい青年への愛を描いた 1 番から 126 番までの詩群を対象にする。本稿で特に注目したいのは、詩人すなわち語り手と青年の関係性についてのメタファーである。

本研究のきっかけとなったのは、2024 年度秋冬学期に筆者が開講した博士前期課程科目「認知レトリック論研究 B」における講義および受講生との討論であった。この授業では「英詩に学ぶ認知レトリック」をテーマに掲げ、シェイクスピアの *Sonnets* その他の詩を分析対象とした。柴田稔彦編（2004）『対訳シェイクスピア詩集』をテクストとし、受講生はその中から一つの詩を選び、詩の意味解釈、音韻的特徴を確認した上で、主として認知メタファー論の観点から詩のレトリックについて考察するという課題に答えて発表した。筆者は、受講生が発表対象として取り上げなかつた詩の中からいくつかを選んで講義した。その中で、特に筆者に強い感銘を与えたのはソネット 29 番である。この詩では、自らの運命への失望、他者への嫉妬などで自己嫌悪に苛まれる語り手が、愛する青年のことを思った途端に幸福感に満たされる様子を、夜明けの雲雀（“the lark at break of day arising”）に喻えて表現している。この比喩に触発され、ソネット集で詩人（語り手）は青年との関係の中で自らをどう理解し、どのような比喩を用いているのかに興味を持った。

そこで、本研究では、154 篇のソネットのうち青年への愛を描いた 126 番までの詩を対象とし、青年と語り手の両方が比喩表現で描写されている詩を拾い上げ、二人の愛憎相半ばする複雑な関係がメタファーの観点からどのように捉えられ、表現されているのかを考察する。<sup>2</sup>

## 2. 天体の神秘への畏敬と賞賛

*Sonnets* 中、語り手を指す1人称代名詞 “I” や “me” が初めて登場するのは 10 番である。この詩では、結婚を望まない青年に対し、「ああ、その態度を変えてくれ。すれば私も考えを改めよう。」（O, change thy thought, that I may change my mind: (ibid. l. 9))、「私を愛しているなら、もう一人のきみをつくれ、子供らや、きみのなかで、美がいつまでも生きるように。」（Make thee another self for love of me, / That beauty still may live in thine or thee. (ibid. ll. 13-14)）と訴えかける。語り手が語りの役割のみに甘んじるのではなく、詩の中の登場人物として姿を現した瞬間である。語り手は、自分が独身の青年を案じる人間であることを表明し、青年と語り手との間の愛情関係を明示する表現 “for love of me” により、語り手のキャラクター付けを明確にしている。<sup>3</sup>

さらに 12 番では、代名詞 “I” が 4 回登場する。語り手は、自らが何を考え、何を心配しているのかを詳細に語る。時を告げる時計の音を聞き、沈む太陽を見て（When I do count the clock that tells the time, / And see the brave day sunk in hideous night; (ibid. ll. 1-2))、また、盛りを過ぎた堇の花、白銀に変わった黒い捲き毛を見て（When I behold the violet past prime, / And sable curls all silvered o'er with white; (ibid. ll. 3-4))、さらに、落葉した高木や、白い芒（のぎ）を見せながら棺台の如き荷車に乗せられ運ばれていく農作物を見て（When lofty trees I see barren of leaves, / Which erst from heat

<sup>1</sup> 本研究は以下の科学研究費補助金の助成を受けている。基盤研究(C)「英語メタファーの認知詩学 II」（研究代表者大森文子、分担者渡辺秀樹）、基盤研究(C)「英語メタファーの認知詩学 III」（研究代表者大森文子、分担者渡辺秀樹）、基盤研究(C)「英詩メタファーの構造と歴史 II」（研究代表者渡辺秀樹、分担者大森文子）。

<sup>2</sup> 本稿で取り上げた *Sonnets* の引用は Burrow ed. (2002) を参照した。本稿の引用の下線部はすべて筆者による。ソネットの詩行の日本語訳（鍵括弧に入れて引用）は高松雄一訳（『ソネット集』岩波文庫、1986）による。

<sup>3</sup> *Sonnets* における人称代名詞の頻用、1 人称および 2 人称の所有格の繰り返しに着目した考察については、本プロジェクト報告書の渡辺秀樹名誉教授の論考を参照されたい。

did canopy the herd, / And summer's green all girded up in sheaves, / Borne on the bier with white and bristly beard: (ibid. ll. 5-8))、そこから連想を働かせ、9-12行目では、愛する青年もやがて衰え、死に至るという末路を辿らざるを得ないことを案じるのである (Then of thy beauty do I question make, / That thou among the wastes of time must go, / Since sweets and beauties do themselves forsake, / And die as fast as they see others grow, (ibid. ll. 9-12)) (12番の詳細な分析は大森 (2023) を参照)。

ただし、10番や12番では、語り手は姿を見せたとはいえ、青年の身を案じ、青年に語りかける役割から抜け出してはいない。語り手が比喩によって描写の対象となり、その人物造形がより明瞭に行われるのは14番以降となる。

14番では、まず冒頭で「私は占星術をこころえていると思う。」(And yet methinks I have astronomy, (Sonnet 14, 1.2))<sup>4</sup>と述べ、通常の占星術のように、疫病、飢饉、季節、天候、王侯の運勢を予言することはできないが、と断った上で、9行目以降では以下のように自らの能力を述べる。

But from thine eyes my knowledge I derive,  
And, constant stars, in them I read such art  
As truth and beauty shall together thrive  
If from thyself to store thou wouldest convert:  
Or else of thee this I prognosticate,  
Thy end is truth's and beauty's doom and date. (Sonnet 14, ll. 9-14))

青年の目を恒星 (constant stars) とみなし、語り手は占星術師のように、その恒星から未来を読み解き、青年が自己愛から子孫を残すことへと転向するなら真実と美はともに栄えるであろう、さもなければ青年の死は真実と美の破滅であり終焉であろうと予言するのである。

高松 (訳 1986, p. 220) は「愛する者、特にその眼を恒星にたとえるのは恋愛ソネットの慣習」であると述べる。Wilson (1966, p. 109) は、14番が Sidney の *Astrophel and Stella* の26番のソネット、「Though dusty wits do scorn astrology / ... / proof makes me sure, / Who oft fore-judge my after following case / By only those two stars in Stella's face」に由来するとの先行文献の存在を示し、14番の“oft predict”(l. 7) がシドニーの“oft fore-judge”のエコーであると思われるが、シドニーが示す筋はシェイクスピアとは異なると指摘する。

確かに Wilson の指摘のとおり、シドニーはステラの目という二つの星から「自ら」の今後の運命を読み取ると述べているのに対し、シェイクスピアの14番は青年の目という星から「青年自身」の行く末を予言しており、予言の対象が異なる。ただし、シドニーとシェイクスピアの描写には大きな共通点があり、それは、星が人間の運命を支配すること、愛する人の目が星と同様の力を持っていることである。<sup>5</sup>

<sup>4</sup> 14番では astronomy は「天文学」ではなく「占星術」の意味で用いられている。OED では “astronomy” の語義は2つ記載されている。1番の意味は「原義：中世の大学の四学科 (quadrivium: 算術・音楽・幾何・天文学) の一つで、惑星や恒星の位置や運動、さらに惑星や恒星が自然現象や人事に及ぼす影響を扱う学問。後代の意味：地球大気圏外の宇宙を扱う学問。天体や地球外現象、宇宙の性質や歴史に関する研究から成る」(用例年代は c1275-) とあり、2番の意味として「占星術」が廃義 (用例年代は c1400-1727) として示され (“The art of astrology practised as a means of predicting human affairs. Obsolete.”)、2番の用例として Shakespeare の Sonnet 14 のこの箇所が引用されている。なお、現代「占星術」の意味で用いられる “astrology” は、OED では1番の意味として、14世紀末から用いられる、中世の天文学の実用化としての占星術、すなわち、天文観測に基づき自然現象や気象現象 (時間の計測、潮の満ち引きや日食の時間など) を計算、予言する自然占星術 (natural astrology)、および惑星や恒星の動きを解釈して人間社会の諸事を予言、勧告する神罰占星術 (judicial astrology) という語義が示され、2番の意味として、今は廃義となった「現代の学問としての天文学」という語義 (用例年代は 1656-1807) が示されている。つまり、歴史的には astronomy が「占星術」、astrology が「天文学」を指していた時期があることがわかる。

<sup>5</sup> シェイクスピアと同時代の Phillip Stubbes は、人間を災難へ、恥辱的な運命へ、忌わしい終焉へと引き寄せるのは悪魔の悪意であり、人間の性質の堕落であり、人間の精神の邪悪さなのであって、星ではない (“But it is the malice of the deuill, the corruption of our nature, and the wickednes of our owne harts, that draweth vs to euill, and so to shamefull definies, and infamous ends, and not the starres, or planets.” (Furnivall ed. (1882) Part II. p. 63)) と断じる。Knobel, E. B. (1916, p. 456) は、占星術に異を唱えるこの Stubbes の見解を引き合いに出し、シェイクスピアも同様に星が人間を支配するという占星術の信条を論破した (“Shakespeare tilted with equal frankness against the astrological principle of starry domination.”) と述べ、Julius Caesar 1幕2場の、自らの不運は星のせいではなく自らのせいだとする Cassius

星が持つ神秘的な力について、シェイクスピアは別のソネットでも描いている。

26 番では、自らの人生の旅を導く星の存在を意識し (Till whatsoever star that guides my moving / Points on me graciously with fair aspect, (Sonnet 26, ll. 9-10))、116 番では、愛とは「すべてのさまよう小舟をみちびく星なのだ」(It is the star to every wandering barque, (Sonnet 116, l. 7) と述べる。星が人生を導くほどの力をもつというこのような意識は、27 番、28 番にも暗示されている。

27 番では、くたびれて寝床に就いた語り手の心がさまよい出し、そのさまは旅する巡礼者に喩えられる (For then my thoughts (from far, where I abide) / Intend a zealous pilgrimage to thee, (Sonnet 27, ll. 5-6))。その巡礼の目的 (参詣対象) である青年の姿は、寝ている語り手の目に闇夜の宝石のように浮かび上がる (Which, like a jewel (hung in ghastly night) / Makes black Night beauteous, and her old face new. (ibid. ll. 11-12))。この宝石のごとき発光体は、おそらく強い光を発する星であろう。<sup>6</sup>

28 番でも、昼の青年の姿は太陽に匹敵する発光体に (I tell the day to please them thou art bright, / And dost him grace when clouds do blot the heaven; (Sonnet 28, ll. 9-10))、夜の青年の姿は夕闇に輝く星に匹敵する発光体に喩えられる (So flatter I the swart-complexioned night, / When sparkling stars twire not thou gild'st the even. (ibid. ll. 11-12))。27 番、28 番に連續して描かれる発光体としての青年は、語り手にとって、「巡礼」(pilgrimage) という語が示すように、言わば信仰の対象なのである。

続く 29 番では、本稿の第 1 節でも少し触れたように、第 1、第 2 四行連句で自己嫌悪に苛まれる語り手の心情と、第 3 四行連句で愛する青年を思った瞬間の幸福感が、対照的に描かれる。

When in disgrace with fortune and men's eyes  
I all alone beweep my outcast state,  
And trouble deaf heaven with my bootless cries,  
And look upon myself and curse my fate,  
Wishing me like to one more rich in hope,  
Featured like him, like him with friends possessed,  
Desiring this man's art, and that man's scope,  
With what I most enjoy contented least;  
Yet in these thoughts myself almost despising,  
Haply I think on thee, and then my state  
(Like to the lark at break of day arising)  
From sullen earth sings hymns at heaven's gate. (Sonnet 29, ll. 1-12)

運からも周囲からも見放された孤独な語り手の泣き声は、天には聞いてもらえない (deaf heaven (l.3))。語り手は他人への嫉妬にかられ、自らの不運を呪う。ところが 9 行目以降、青年を思った途端、語り手は幸福感に満たされる。その心情は、天の門口で賛美歌を歌う (sings hymns at heaven's gate) 夜明けの雲雀 (the lark at break of day arising) に喩えられる。不幸な泣き声と幸福の歌声という語り手の声の対照性が、聞く耳を持たない天を賛美歌を受ける天の対照性、暗く陰鬱な夜の大地と明るい夜明けの空の対照性と平行して描かれる。その中で、昇る太陽に向かって歌う雲雀の声のごとき語り手の歌声は、神にささげる賛美歌 (hymn) となる。これは〈語り手は雲雀であり信者、青年は昇る太陽であり神〉というメタファーに基づく表現だと言える。27 番における pilgrimage と同様、hymn という表現には、青年を神格化する態度が現れている。

以上のように、14 番、27 番、28 番、29 番では、青年は星すなわち闇に輝く発光体、あるいはあたりを明るく照らす太陽に喩えられ、天体に匹敵するその魅力を神格化し憧れる、信仰心にも

---

の台詞、さらに King Lear 1 幕 2 場の、自分の行動を棚に上げて運勢の傾きを星のせいにする考え方を皮肉たっぷりに非難する Edmund の台詞を引用する。確かに Cassius や Edmund の発言は、シェイクスピアが伝統的占星術にとらわれない考え方を持っていてそれをうかがわせる。ただし少なくとも 14 番のソネットにおける比喩は、占星術が前提とする星の影響力に関する当時の伝統的な文化モデルに基づく表現であると言える。なお、Knobel, E. B. (1916) の論考については渡辺秀樹名誉教授よりご教示いただいた。ここに記して御礼申し上げたい。

<sup>6</sup> OED “jewel” n. の比喩義 II.5.b. Something likened to a jewel in terms of its appearance, esp. in being brightly coloured or having a brilliant sheen. について、Shakespeare の例は記載されていないが、初例 1595 Thine eye (the bodies Iewell in some kinde). (B. Barnes, *Divine Centurie of Spirituall Sonnets* lxxxi. sig. F4) および第 2 例 1702 One of her Black Brilliant Eyes is worth a Diamond as big as her head. I compar'd her Necklace with her looks, and the living Jewels out-sparkel'd the dead ones by a Million. (G. Farquhar, *Inconstant* v. 88) に輝く目の描写が引用されている。

似た気持ちが表現されている。43 番でも 27 番と同様に、夢に見る青年の姿が暗闇を明るく照らし、眠りの中でそれを見る語り手は、昼間に太陽より明るい光を放つのを見る幸せな様を夢想する (Then thou, whose shadow shadows doth make bright, / How would thy shadow's form form happy show, / To the clear day with thy much clearer light, / When to unseeing eyes thy shade shines so? (Sonnet 43, ll. 5-8))。ここでは、青年が放つ光は、星よりも、また太陽よりも明るい光として想像されている。

これらの詩で描かれる語り手と青年の関係を表すメタファー対応関係を表 1 に示す。青年は光を放つ天体の観点から理解され、それを見つめる語り手の喻えは様々に異なるが、いずれも、天体の神秘的な力への畏敬の念を持つ点が共通している。

表 1 〈天体との関わり〉から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	14 番	27 番	28 番	29 番	43 番
語り手	占星術師	巡礼者	旅人	雲雀	眠る人
青年	恒星	暗闇の宝石 (の如き星)	昼の発光体 (≒太陽) 夜の発光体 (≒星)	明け方の太陽	夜の発光体 (>星) 昼の発光体 (>太陽)

### 3. 裏切りへの非難と宥恕

33 番からは、それまでと一転、詩の表現には青年に対する失望の色合いが加わって来る。

Even so my sun one early morn did shine  
With all triumphant splendor on my brow;  
But out alack, he was but one hour mine,  
The region cloud hath masked him from me now. (Sonnet 33, ll. 9-12)

Why didst thou promise such a beauteous day,  
And make me travel forth without my cloak,  
To let base clouds o'ertake me in my way,  
Hiding thy brav'ry in their rotten smoke?  
'Tis not enough that through the cloud thou break  
To dry the rain on my storm-beaten face, (Sonnet 34, ll. 1-6)

33 番では青年を、雲の陰に隠れ、輝きを失う太陽、34 番では黒雲に隠れて嵐の後に現れる太陽に喻え、青年の裏切りを非難する。33 番では、「私の太陽」との喻えで描く青年がわがものであったのは一時間に過ぎないという 11 行目の表現、34 番では、嵐の後に雲の陰から現れて、旅をする語り手の顔の雨水を乾かすのでは十分とは言えないのだという 5-6 行目の表現からは、裏切られてもなお青年を太陽に喻えて崇めようとする気持ちと、自らは青年に裏切られた被害者だという悲嘆と非難の気持ちが絡み合った語り手の複雑な心情が現れている (33 番、34 番のメタファーについての詳細な考察は、大森 2018a および大森 2018b を参照されたい)。

続く 35 番では、冒頭に、雲や食によって翳る太陽の描写 (Clouds and eclipses stain both moon and sun, (Sonnet 35, l. 3)) があるものの、もはや太陽を崇める気持ちは影を潜め、青年の悪行を指す語句を “thy trespass” (l. 6)、“thy amiss” (l. 7)、“thy sins” を 2 回 (l. 8)、“thy sensual fault” (l. 9) と畳みかける (“thy” の繰り返しの意義と効果については、本プロジェクトの渡辺秀樹名誉教授の論文を参照されたい)。同時に、語り手自身はその罪をことさらに弁護し (Excusing thy sins more than thy sins are: (l. 8))、自分自身を相手に訴訟を起こし (And 'gainst myself a lawful plea commence: (l. 11))、「私からむごくも奪いとるやさしい盜人がいれば、私はその共犯者にならずにはいられない。」 (That I an accessory needs must be / To that sweet thief which sourly robs from me. (ll. 13-14)) という法廷用語を用いたメタファーで、青年への愛憎相半ばする苦しい感情を吐露する。

40 番でも、青年の「官能の罪」を非難する 35 番と同様、青年を「盜人」呼ばわりし、しかもその罪を許すという態度を見せる。

I do forgive thy robb'ry, gentle thief,  
Although thou steal thee all my poverty;  
And yet love knows it is a greater grief

To bear love's wrong than hate's known injury. (Sonnet 40, ll. 9-12)

青年を指す “thief” という語に、35 番では “sweet” (14 行目)、40 番では “gentle” (9 行目) という修飾語句を共起させているという措辞に、語り手の青年への複雑な感情が見て取れる。

さらに 93 番では、語り手は自らを、青年の真実を信じて生きる「寝とられ亭主」(deceivèd husband) に喻え、青年を、表面的には語り手を愛しているように見えてもほんとうは心変わりしている不実な妻のように描く (So shall I live, supposing thou art true, / Like a deceivèd husband, so love's face / May still seem love to me, though altered new: (Sonnet 93, ll. 1-3))。そして、青年の美しさをイヴの林檎に喻える (How like Eve's apple doth thy beauty grow, (ibid. l. 13))。Booth (1977, p. 305) は、『創世記』第 3 章に由来する “Eve's apple” の「外見が人を欺く」という意味に着目しつつ、アダムとイヴの物語が、2 行目の “deceivèd husband” や 9 行目の “heaven in thy creation” により構成される文脈と関連を有することを指摘している。罪を犯した青年はもはや神格化されず、神に造られ裏切りの罪を犯す象徴的存在としてのイヴという人間に格下げされてしまっている。

以上的一群の詩に見られる、青年を翳る太陽や罪人として捉え、その罪をなじりながらも許そうとする複雑な語り手の心情を表すメタファーを表 2 にまとめる。

表 2 〈翳る太陽／罪人への非難と許し〉の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	33 番	34 番	35 番	40 番	93 番
語り手	被害者	被害者	被害者であり共犯者	窃盗犯を許す被害者	寝取られ亭主
青年	翳る太陽	黒雲に隠れ嵐の後に現れる太陽	窃盗犯	窃盗犯	不実な妻、イヴ

#### 4. 財宝を守り、楽しみ、失うことに怯える

詩群の中には青年を財産、財宝と捉えるメタファーも見られる。前節で観察したように、青年を窃盗犯呼ばわりする 35 番では法廷用語が頻出したが、それに先立ち 30 番でも法廷用語が登場する。ただし、30 番で描かれるのは「やさしい静寂にひたされた」心の法廷 (the sessions of sweet silent thought (Sonnet 30. l. 1)) である。語り手はそこに過去の思い出の数々を召喚 (summon up (ibid. l. 2)) し、人生が空しく過ぎたことを嘆く (wail my dear time's waste (ibid. l. 4))。Ingram and Redpath eds. (1964, p. 74) は、このソネットにおける措辞は莊園裁判所 (manorial court) で莊園の領主あるいは執事 (the Lord of the Manor, or his steward) が地所の収支欠損状況 (the condition of the estate, its losses and resources) を調べている様子になぞらえていると指摘する。

Then can I drown an eye (unused to flow)  
For precious friends hid in death's dateless night,  
And weep afresh love's long-since-cancelled woe,  
And moan th' expense of many a vanished sight;  
Then can I grieve at grievances fore-gone,  
And heavily from woe to woe tell o'er  
The sad account of fore-bemoanèd moan,  
Which I new pay as if not paid before.  
But if the while I think on thee (dear friend)  
All losses are restored, and sorrows end. (Sonnet 30, ll. 5-14)

語り手は、死別した友人たちを偲び、その喪失を「帳簿からの抹消」(cancelled)、「損失」(expense) と捉え、11-12 行目では「すでになげきおえた嘆きをさびしく清算して、支払いがすんでいるのに、あらためて払いなおす。」と会計用語を重ねながら述べる。そして 13-14 行目では、そんなときに青年を思うと「すべての損失は埋めあわされ、悲しみがおわるのだ。」と心が休まる様子を描く。大切な友人たちとの死別の悲しみを、莊園領主にとっての財産の損失と捉え、青年を、損失を埋め合わせる財産と捉えていることがわかる (30 番については大森 (2018a) の考察も参照)。

52 番で描かれるように、資産家にとって、大事な財宝を金庫に保管し、時折鍵を開けてそれを眺めるのは喜びである (So am I as the rich, whose blessed key / Can bring him to his sweet up-locked treasure, (Sonnet 52, ll. 1-2))。一方、不安なのは財産を盗まれることである。その不安に怯える様子

が 48 番では描かれる（48 番のメタファーについては大森（2018a）の考察も参照）。

But thou, to whom my jewels trifles are,  
Most worthy of comfort, now my greatest grief,  
Thou best of dearest, and mine only care,  
Art left the prey of every vulgar thief.  
Thee have I not locked up in any chest,  
Save where thou art not, though I feel thou art,  
Within the gentle closure of my breast,  
From whence at pleasure thou mayst come and part;  
And even thence thou wilt be stol'n, I fear:  
For truth proves thievish for a prize so dear. (Sonnet 48, ll. 5-14)

語り手は 5 行目で、青年を自らが所有する宝石を上回る財産として捉え、7 行目で最も高い資産価値をもつものであり「唯一の悩みの種」だとする。<sup>7</sup>「そこいらの泥棒風情が狙うまにし」（8 行目）、「きみを箱にいれて鍵をかけてはおかなかった」（9 行目）と財産管理の無防備さを反省し、その結果青年を盗まれる可能性を怖れる（13 行目）。

同様の不安は 75 番でも描かれる。語り手は自らをけちな資産家になぞらえ、自分の資産である青年を自慢するかと思えば「こそ泥みたいな世間に宝を盗まれるのでは、と怖れ」る様子を描く（And for the peace of you I hold such strife / As 'twixt a miser and his wealth is found: / Now proud as an enjoyer, and anon / Doubting the filching age will steal his treasure, (Sonnet 75, ll. 3-6)）。

一方、65 番では、財宝を奪っていくのは泥棒ではなく、時である。

O fearful meditation; where, alack,  
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?  
Or what strong hand can hold his swift foot back,  
Or who his spoil of beauty can forbid? (Sonnet 65, ll. 9-12)

ここでは、青年の喩えとなっている「宝石」（jewel）の真の持ち主は語り手ではなく、〈時〉である。美しい青年の命を〈時〉に返すことなく隠しておく（10 行目）のは不可能で、そのことを思って語り手は恐怖にかられている。この恐怖心は、私たち人間はこの命を一定時間割り当てられているに過ぎないという文化モデル（Lakoff and Turner 1989, pp. 34-35 参照）と深い関連を有する。

87 番では、さらに悲観的になり、冒頭で語り手は青年を、自分が所有するにはあまりに貴重だとして別れを告げる（Farewell, thou art too dear for my possessing, (Sonnet 87, l. 1)）。<sup>8</sup> 青年を所有する契約の期限が切れてしまい（My bonds in thee are all determinate. (ibid. l. 4)）、独占的所有権を返さねばならない（And so my patent back again is swerving. (ibid. l. 8)）と、高価な財産の所有契約の期限切れの観点から青年との関係の終焉を捉える。これまで青年を所有していたと思っていたのは夢だったとし、夢の中で自分は王だったのだと嘆く（Thus have I had thee, as a dream doth flatter: / In sleep a king, but waking no such matter. (ibid. ll. 13-14)）。この 14 行目について、大場（編注訳 2018, p. 193）は「あわれ一炊の王者、覚めれば元の木阿弥。」という印象的な意訳を提示している。

上記の一連の詩群におけるメタファーを、表 3 にまとめる。

<sup>7</sup> “care” には「関心、心配」といった現代義のみならず、「悲しみ」という古義がある（OED “care” 1. † 1.a. Mental suffering, sorrow, grief, trouble. Obsolete. (Old English-1720)）。Sonnet 48, l. 7 の “care” の解釈は注釈者によって異なる。Duncan-Jones (1997, p. 48) は “responsibility, source of anxiety” と解釈し、Schmidt (1971) は “care” の語義として 1) grief, sorrow, 2) anxious concern, solicitude, 3) watchful regard and attention の 3 つを挙げた上で、Sonnet 48, l. 7 の “care” は 3) に属するとしている。Booth (1977, p. 211) は “mine only care (1) my only grief; (2) my only concern (with a play on Latin *carus*, “dear”: “my only beloved,” “the only thing I care about” --compare Italian *cara mia*” との注釈を付けている。このような解釈の揺れは、すなわち care の多義性を表していると言える。その意味では、多義を示しながら古義を取り入れた Booth の解釈が、1 行前（6 行目）の “grief” とも響き合っており、詩人の意図に最も近いのではないかと思われる。

<sup>8</sup> Wilson (1966, p. 191) は、87 番から 94 番までの詩群を “Farewell Sonnets” と名付けている。

表 3 〈財産の所有と管理〉の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	30番	48番	52番	65番	75番	87番
語り手	裁判で収支を 調べる領主	財宝の盗難を 怖れる資産家	財宝を時折見て 楽しむ資産家	時から宝石を借 りている人	財宝の盗難を 怖れる資産家	夢の中の 王
青年	損失を埋め合 わせる財産	盗まれる危険 のある財宝	金庫に保管した 財宝	時の最上の宝石	盗まれる危険 のある財宝	夢の中の 財宝

表 3 にまとめた 〈財産を所有・管理する資産家〉 の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファーとの関連で、青年を 〈絵画作品〉 に喻えるメタファーについても観察しておきたい。

24 番では、語り手の目が画家で、語り手の心が画布に喻えられ (*Mine eye hath played the painter and hath stelled / Thy beauty's form in table of my heart*; (Sonnet 24, ll. 1-2))、語り手の体が絵を支える枠組みして捉えられている (*My body is the frame wherein 'tis held*, (ibid. l. 3))。目が描いた絵としての青年を心の中に宿している語り手の愛情が描かれている。

46 番では、24 番での目と心の協力態勢から一転、絵を巡って目と心が戦う様が描かれる。<sup>9</sup>

Mine eye and heart are at a mortal war  
How to divide the conquest of thy sight.  
Mine eye my heart thy picture's sight would bar;  
My heart, mine eye the freedom of that right. (Sonnet 46, ll. 1-4)

ここで注目したいのは、青年の絵姿が戦利品として描かれていることである<sup>10</sup>。第 3 節で観察したように、33 番以降、青年の裏切りで手痛い精神的打撃を被った語り手にとって、青年との人間関係は決して平穏無事が保証されたものではなく、青年の愛は勝ち取り、獲得したもの (conquest) である。それを語り手は戦利品としての絵画作品に喻え、その絵画をめぐって自らの目と心が争う様を描く。一方、47 番では、争っていた目と心の間に条約が結ばれ、目と心が互いに助け合い、その絵画を正餐として目が心を招待して饗宴を開く様子が描かれる (With my love's picture then my eye doth feast, / And to the painted banquet bids my heart. (Sonnet 47, ll. 5-6))。46 番、47 番の詩を経て、上述した 48 番の財宝のソネットへと続くことから、この絵画作品は資産価値の高い財産として捉えられていることがわかる (47 番のソネットの考察については大森 (2018a) も参照されたい)。

以上の 24 番、46 番、47 番に見られる 〈絵画作品の所有と管理〉 の観点から語り手の青年への愛を捉えるメタファーの対応関係について、表 4 にまとめる。

表 4 〈絵画作品の所有と管理〉 の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	24番	46番	47番
語り手	目が画家、心が画布	絵をめぐって争う目と心	絵をめぐって条約を結んだ目と心
青年	語り手の心の中の絵	戦利品としての絵	戦利品としての絵

## 5. 植物としての命を刈り取る 〈時〉 への抵抗

第 2 節で観察したように、14 番では、語り手は青年の目を神秘的な力を有する星の観点から捉え、占星術師のように青年の運命を占っていた。その 14 番を受け、次の 15 番では、語り手は人間の性質や運命に影響を及ぼす星の力 (secret influence)<sup>11</sup> と対比させて生きとし生ける者の命の短さ、はかなさに思いを馳せ (When I consider every thing that grows / Holds in perfection but a little moment; / That this huge stage presenteth naught but shows, / Whereon the stars in secret influence comment;

<sup>9</sup> Booth (1977, p. 208) は、目と心の争いはルネサンス期の恋愛詩でしばしば描かれると指摘している。

<sup>10</sup> Wilson (1966, p. 151) は “the conquest” を (a) the spoils of war; (b) property of goods awarded in a legal action の多義として解釈している。川西 (1971, p. 108)、大場 (2018, pp. 106-107) は「戦利品」と訳している。

<sup>11</sup> OED には “influence” の占星術関連の語義 (初例 c1374) が記載されている (influence, n. 2.a. spec. in Astrology. The supposed flowing or streaming from the stars or heavens of an ethereal fluid acting upon the character and destiny of men, and affecting sublunar things generally. In later times gradually viewed less literally, as an exercise of power or ‘virtue’, or of an occult force, and in late use chiefly a poetical or humorous reflex of earlier notions.)。

(Sonnet 15, ll. 1-4))、人間は植物だというメタファー認識 (MEN AS PLANTS) を言葉に表す。

When I perceive that men as plants increase,  
Cheerèd and checked even by the selfsame sky,  
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,  
And wear their brave state out of memory;  
Then the conceit of this inconstant stay  
Sets you most rich in youth before my sight,  
Where wasteful time debateth with decay  
To change your day of youth to sullied night,  
And, all in war with Time for love of you,  
As he takes from you, I engraft you new. (Sonnet 15, ll. 5-14)

語り手が認識する人間は、植物とまったく同じで、「おなじひとつの空のもとではぐくまれもし抑えられもして、繁殖し、若々しい生気をほこり、絶頂に達して、おとろえ、やがては、はなやかな装いも忘れられる」(5-8行目) という運命をたどる。その若い頃の生気を表す “youthful sap” という語は、樹液が枝を豊かに巡り、青葉若葉の瑞々しい樹木を連想させる。その若木のような青年の末路を思い、語り手は愛する青年を奪っていく時の神と戦い、青年に接木を施す (engraft) のである (15番のソネットのレトリックについては、大森 (2023) も参照されたい)。

同様の表現は 37 番にも見られる。青年の優れた資質として、美、生まれ、富、知恵を挙げる語り手は、「この豊饒な徳の宝に、私はわが愛を接木するのだ。」と宣言する (For whether beauty, birth, or wealth, or wit, / Or any of these all, or all, or more, / Entitled in thy parts do crownèd sit, / I make my love engrafted to this store. (Sonnet 37, ll. 5-8))。

15 番、37 番の「接木する」 (engraft) という表現から連想するに相応しい植物は、詩の中では特定されていないので、接木という栽培技法が有効な樹木であればいずれを想定してもよいが、典型的にはおそらく薔薇であろう。美しい青年を「美の薔薇」 (beauty's rose) になぞらえたソネット 1 番に始まり、このソネット集では青年の喩えとして用いられた植物のうち最も多のが薔薇だからである (大森 2023, p. 2 参照)。「接木する」という行動からは、薔薇を接木し、丹精込めて育てる園芸家としての語り手の姿が連想される。愛をこめて青年を描き、「人が息をし、眼が見うるかぎり、この詩は生きる。そして、この詩がきみにいのちをあたえる。」 (So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee. (Sonnet 18, ll. 13-14)) と強い決意で詩作に臨む詩人にとって、〈詩人は園芸家、詩作は（薔薇の）園芸〉なのである。

さらに、青年の限りある命を継続させる試みを、香水製造の観点から捉える詩もある。5 番では、美しい姿がやがて時の仕業で台無しにされてしまうことを嘆きつつ、「でも、花を蒸溜しておけば、たとえ冬にめぐりあっても失うのは見かけだけ、実体はとわに芳しく生きる」 (But flowers distilled, though they with winter meet, / Lose but their show; their substance still lives sweet. (Sonnet 5, ll. 13-14)) とし、6 番では「だから、冬のあらくれた手がきみの夏を醜いすがたに変えるまえに、ご自分を蒸溜してしまいなさい」 (Then let not winter's ragged hand deface / In thee thy summer ere thou be distilled: (Sonnet 6, ll. 1-2)) と青年に勧めるが、54 番では語り手自らが香水の製造をかって出る。

Of their sweet deaths are sweetest odours made:  
And so of you, beauteous and lovely youth:  
When that shall vade, by verse distills your truth. (Sonnet 54, ll. 12-14)

かぐわしい薔薇の香水は馥郁たる薔薇の死骸から作られるとし、青年の美しさが色あせても、語り手が作る詩によって青年の真実が蒸溜され滴り出るのだと述べる。詩人の詩の力で青年の美を香水のごとく残そうとする意志がここには表されている。

以上の詩に見られる、命に限りがある植物に接木をしたり香水を製造したりするように青年の限りある命を詩の力で継続させようとする語り手のメタファーを表 5 にまとめた。

表 5 〈植物の限りある命の継続の試み〉の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	15番	37番	54番
語り手	接木をする園芸家	接木をする園芸家	香水製造者
青年	植物	植物	薔薇

## 6. 従者の卑屈と矜持

以上のように、語り手は青年を〈天体〉、〈罪人〉、〈財宝〉、〈植物〉といった様々なものに喻え、それらとの関わりのメタファーによって青年への愛を捉えてきたが、57番からの近接する4つの詩では、君主ないし貴人に奉仕する者の観点から青年への愛が語られる。この観点は、遡って26番にその萌芽が見られる。26番では、「わが愛の君主よ、きみの人柄がりっぱだから、私も臣下の礼をとり、心からなる忠誠をささげている。」(Lord of my love, to whom in vassalage / Thy merit hath my duty strongly knit, (Sonnet 26, ll. 1-2))と、語り手を君主に忠誠を捧げる臣下として描いている。

一方、57番では、語り手は自身を青年に仕える奴隸に喻える (Being your slave, what should I do but tend / Upon the hours and times of your desire? (Sonnet 57, ll. 1-2))。

Nor dare I chide the world-without-end hour  
Whilst I (my sovereign) watch the clock for you,  
Nor think the bitterness of absence sour  
When you have bid your servant once adieu.  
Nor dare I question with my jealous thought  
Where you may be, or your affairs suppose,  
But like a sad slave stay and think of naught,  
Save where you are how happy you make those. (Sonnet 57, ll. 5-12)

語り手は青年に「わが王よ」(my sovereign)と呼びかけ、自らを“slave”や“servant”と位置づけるが、この君主は語り手を放置し、時計とにらめっこをさせる。その長く辛い留守居の時間を、語り手は非難も(chide)しないし、苦痛(bitterness)にも思わない、青年の行き先を疑い深く<sup>12</sup> (with my jealous thought) 聞きただし(question) たりもしない、と否定文を重ねてはいるが、実際の気持ちはその裏返しであることは“the world-without-end hour”や“absence sour”や“sad slave”といった表現から明らかである。すなわちここには、表面的には否定しながら実は暗に肯定する「陽否陰述」(apophysis)のレトリックが見られる。<sup>13</sup> “servant”について、Ingram and Redpath eds. (1964, p. 134) はエリザベス朝の英語特有の意味として、(1) slave と (2) lover の両義を指摘する。57番の“servant”には、loverならではの満たされない鬱屈した思いが含意されているように見受けられる。語り手は青年との関係を従者の無私の献身の観点から表現してはいるが、青年が自分以外の人たちを楽しませている (how happy you make those) ことへの悲しみ、悔しさを滲ませている。

58番でも、語り手は自身を青年の「奴隸」(your slave (Sonnet 58, l. 1))、「きみの御意のままにはべる従僕」(your vassal bound to stay your leisure (ibid. l. 4))と述べ、青年を、自分の時間を自由に使う権利、自分の罪をも自分で許す資格といった王者の如き強大な特権をもつ者とみなす (Be where you list, your charter is so strong / That you yourself may privilege your time / To what you will: to you it doth belong / Yourself to pardon of self-doing crime. (ibid. ll. 9-12))。自由気ままに羽を伸ばす青年に置き去りにされた状態を牢獄への拘留に (Th' imprisoned absence of your liberty (ibid. l. 6))、あるいは地獄に喻え、(I am to wait, though waiting so be hell, (ibid. l. 13)) 青年を待つ苦しみを訴えかける。

61番では、語り手は青年に会えずに眠れぬ夜を過ごし、目蓋に青年の幻影がちらつく理由を自問したあげく、「私を目覚めさせておくのはこの私の愛なのだよ。私のこの真実の愛が、私の安息をぶちこわし、きみのために夜警の役をつとめているのだ。」(It is my love that keeps mine eye awake, / Mine own true love that doth my rest defeat, / To play the watchman ever for thy sake. (Sonnet 61, ll. 10-12))と答を出す。“watchman”からは、青年を警護対象の貴人とみなす捉え方がうかがえる。

<sup>12</sup> Schmidt (1971, Vol. I, p. 603) は “jealous” の2番目の意味 “suspicious in any way” の用例のひとつに Sonnet 57 のこの箇所を挙げている。

<sup>13</sup> 「陽否陰述」(apophysis)については渡辺秀樹名誉教授よりご教示を得た。

63 番では、青年を何から警護したいのかが明確に示される。「時の神の邪悪な手」である。

Against my love shall be as I am now,  
With Time's injurious hand crushed and o'er-worn,  
When hours have drained his blood and filled his brow  
With lines and wrinkles, when his youthful morn  
Hath travelled on to age's sleepy night,  
And all those beauties whereof now he's king  
Are vanishing, or vanished out of sight,  
Stealing away the treasure of his spring:  
For such a time do I now fortify  
Against confounding age's cruel knife,  
That he shall never cut from memory  
My sweet love's beauty, though my lover's life.  
His beauty shall in these black lines be seen,  
And they shall live, and he in them, still green. (Sonnet 63)

時の神は、王 (king) のごとき青年を押しつぶし、その若さと美を奪っていく。その無残な刃 (cruel knife) に備えて、語り手は守りを固め (fortify)、時の神が青年の美を人の記憶から切り離す (cut) のを防ごうとする (シェイクスピアが描く時の手の悪行についての考察は大森 (2022) を参照)。王を守る護衛のようなその覚悟は、語り手の詩行 (these black lines) により実践される。

このように、57 番や 58 番で、青年の自由奔放な振舞いに恨み言を並べながら卑屈に隸従していただけの語り手は、63 番に至り、詩人としての矜持を取り戻し、ペンという武器で時の神に立ち向かい、君主たる青年を守ろうとする。青年と語り手を主従関係の観点から捉えたこれらの詩群におけるメタファーからは、従者としての語り手の心情の変化が読み取れる (表 6 参照)。

表 6 〈君主に仕える下僕〉の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	26 番	57 番	58 番	61 番	63 番
語り手	忠誠を捧げる 臣下	君主に置き去りに される奴隸	君主に置き去りに される奴隸	夜警	君主を守り時の神と 戦う護衛
青年	君主	自由奔放な君主	自由奔放な君主	警護対象者	時の神から危害を受ける君主

## 7. 畏敬と信仰

ソネット 1 番から 126 番までの、青年への愛を語る詩群の終盤にさしかかり、語り手は自らの心を静かに振り返る。そこで浮かび上がる青年への思いは、信仰心とも言える気持ちである。

108 番では、語り手がこれまで書き連ねてきた詩の中で、自らの真心について書き残したことがあるのか、他に目新しいことが語れるのかと自問した上で、何もないと自答する。

Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine,  
I must each day say o'er the very same,  
Counting no old thing old, thou mine, I thine,  
Even as when first I hallowed thy fair name. (Sonnet 108, ll. 5-8)

「日ごと、一つことを繰り返すほかはない」と語る語り手は、その詩作態度を神への祈り (prayers divine) になぞらえる。Burrow ed. (2002, p. 596) は、7 行目の「汝はわがもの、我はながもの」(thou mine, I thine) という文言が旧約聖書の「ソロモンの雅歌」2 章 16 節の “My beloved is mine, and I am his.” のエコーであること、8 行目の「きみの美わしい名を崇めた」(hallowed thy fair name) が「マタイによる福音書」6 章 9 節の主の祈りの一節、“Our Father which art in heaven, hallowed be thy name” の引喻であることを指摘する (Ingram and Redpath eds. 1964, p. 250 も参照)。語り手は聖書由来の表現を用いて、青年が神に匹敵する聖性をもつという認識を表現していると言える。

110 番では、語り手は自身のこれまでの愚行を反省し、2 行目で自らを “motley” と卑下する。Schmidt (1976, Vol. 1, p. 744) はこの語の 2 つの意味、1) the particoloured dress of domestic fools or

jesters と 2) a fool を指摘し、2番目の意味の用例のひとつにソネット 110 番を挙げている。高松（訳）（1986, p. 152）が示した「だんだら染めの道化」という訳は、この2つの意味の両方を生かした、イメージ喚起力の高い訳である。一方で、愛する青年に対しては、12行目で「神」と呼びかけ、自らの信仰心が青年ひとりに向けられることを明言し (A god in love, to whom I am confined. (Sonnet 110, l. 12))、青年を「清らかな、いとも、いとも、やさしい胸」の持ち主として描く (thy pure and most most loving breast (ibid. l. 14))。

108 番や 110 番に見られる青年への宗教的とも言える愛情については、遠く遡って第2節で観察した 27 番や 29 番にも、その萌芽とも思える表現が見られた。“pilgrimage”(Sonnet 27, l. 6) および “hymn”(Sonnet 29, l. 12) という語の使用である。しかし、その心情の喻えとなっていた天体への信仰心は、後に青年の裏切りを受けて、翳る太陽に対する非難へと変化してしまうので（第3節参照）、真の信仰心ではなかったと言える。一方、宗教心の萌芽として注目すべきは 31 番である。この詩では “religious” という語が *Sonnets* の中で唯一使用されている。

How many a holy and obsequious tear  
Hath dear religious love stol'n from mine eye,  
As interest of the dead, which now appear  
But things removed that hidden in thee lie?  
Thou art the grave where buried love doth live,  
Hung with the trophies of my lovers gone,  
Who all their parts of me to thee did give;  
That due of many, now is thine alone. (Sonnet 31, ll. 5-12)

語り手は、死んだ友人たちの心がすべて青年の胸に納められているものと見なしている。敬虔な愛の心 (religious love) で、語り手はひたむきに死者を悼む (obsequious) 神聖な (holy) 涙を流すが、語り手が愛したその死者たちの姿が、青年の中に見える (Their images I loved I view in thee, (ibid. ll. 13))。語り手にとって、青年は「埋葬された愛が生きている墓」（9行目）だという表現からは、死者への宗教的心情を包含して青年へ敬虔な愛を傾けている語り手の心情がうかがえる。

このようにソネット集の序盤で見られた宗教心の萌芽が、終盤の 108 番や 110 番における〈神〉の概念の明示によって花開くのだが、125 番では、語り手はついに、青年の外観を賛美し顔や形に拘ることの愚かさを悟り（1-8 行目）、青年の内面をこそ讃えるべきだという心境にたどり着く。

No, let me be obsequious in thy heart,  
And take thou my oblation, poor but free,  
Which is not mixed with seconds, knows no art,  
But mutual render, only me for thee. (Sonnet 125, ll. 9-12)

9-10 行目の「いや、私はきみの心に忠実につかえたい。貧しいけれど、心からなるこの献げ物を受けてくれ。」という表現からは、青年の心に対する語り手の賛美の気持ちがうかがえる。“obsequious” には、葬儀において死者に捧げる思いという意味があり、青年の死を予示する働きがあるという捉え方もあるが（Dunkan-Jones 1997, p. 125 参照）、Schmidt (1976, Vol II, p. 789) はこの語の2つの意味、1) zealous, officious, devoted と 2) Especially zealous with respect to what is due to the deceased; mourning のうち前者の例として Sonnet 125 番を挙げている。ここでは Schmidt に従い、「生きている」青年への忠実で敬虔な気持ちを表す表現として解したい。なお、“obsequious” という語は上述した 31 番 5 行目にも見えるが、この語はソネット集全体の中で、31 番と 125 番のこの2箇所にしか用いられていない。<sup>14</sup> 31 番では、“obsequious” は死者を悼む涙の形容辞であったが、その死者たちの姿を宿す青年については、語り手は「墓」という喻えを用いながら、愛する死者たちがそこで「生きている」（9 行目）と捉えていた。ソネット集が描く青年への愛の最終段階を予兆する表現であったということが、125 番と読み比べることによってわかる。この “obsequious” の呼応から、遠く 31 番に示された、語り手が人生の中で何度も経験してきた religious

<sup>14</sup> 31 番と 125 番の “obsequious” の呼応については渡辺秀樹名誉教授より指摘いただいた。感謝申し上げます。

love が、125 番に至って最終的に青年の心に向かって集中的に注がれている様子がうかがえる。

10 行目の “oblation” については、Burrow ed. (2002, p. 630) が “ritual offering, often to God” という解釈を示している。語り手は、この詩集で随所に見せていた青年の外見の美への注目という志向性を捨て、神に向き合うように青年の心に向き合い、自らの誠を捧げようとしていることがわかる。

以上、神への信仰の観点から青年と向き合う語り手のメタファーについて表 7 にまとめる。

表 7 〈神への信仰〉の観点から語り手と青年の関係を捉えるメタファー

	31 番	108 番	110 番	125 番
語り手	墓に参り哀悼の涙を流す人	日毎祈りを捧げる信仰者	だんだら染めの道化	信仰者
青年	死んだ友人たちを納めた墓	神	神	神

### 8. 結び : *Sonnets* の構成と関係性のメタファー

以上、本稿では、シェイクスピアの *Sonnets* の、青年への愛を描いた 1 番から 126 番まで、語り手と青年という 2 人の登場人物の両方を比喩による描写の対象とした最初の詩である 14 番以降、2 人の関係性がどのようなメタファーで捉えられ、語られているかを観察してきた。

本プロジェクト報告書の渡辺秀樹名誉教授の論文では、*Sonnets* の詩篇の集積を連続して読むことで、単独で読んだのでは浮かび上がらない意味内容が得られることが論じられている。本稿で考察した語り手と青年の関係性のメタファーに関しても、詩を単独ではなく連作として読むことにより、2 人の関係性の変化が、用いられるメタファーの変化の観点から明らかになる。*Sonnets* に収められた詩を順次読み進める中で、2 人の関係性が変化していく様を考える際に、Gollancz, ed. (1919, pp. xxvii-xxix) の分析が有益である<sup>15</sup>。Gollancz は *Sonnets* 全 154 篇を大きく 3 つに分類する (A. THE BETTER ANGEL (良き天使) 1 番～126 番、B. THE WORSE SPIRIT (悪しき靈) 127 番～152 番、C. LOVE'S FIRE (愛の炎) 153 番～154 番)。A の「良き天使」すなわち青年をテーマとした詩群を 3 つに下位分類し (I. LOVE'S ADORATION (愛の礼賛) 1 番～26 番、II. LOVE'S TRIALS (愛の試練) 27 番～99 番、III. LOVE'S TRIUMPH (愛の勝利) 100 番～126 番)、この下位分類の 2 番目、愛の試練を描いた 27 番～99 番の詩群については、さらに 6 つに下位分類する。 (a) The bitterness of absence (会えない辛さ) 27 番～32 番、(b) Love's first disillusioning (愛の初めての幻滅) 33 番～42 番、(c) Love's longings and prophetic fears (愛の切望と不吉な予感) 43 番～55 番、(d) Love's growing distrust and melancholy (愛の募る疑惑と憂鬱) 56 番～75 番、(e) Love's jealousy (愛のライバルへの警戒心) <sup>16</sup> 76 番～96 番、(f) Love's farewell tribute (離別中の愛の賛辞) 97 番～99 番である。この分類に基づいて *Sonnets* の構成を示すと図 1 のようになる。

図 1 シェイクスピアの *Sonnets* の構成 (Gollancz, ed. 1919, pp. xxvii-xxix に基づき作成)

A. THE BETTER ANGEL (良き天使)	1 番～126 番
I. LOVE'S ADORATION (愛の礼賛)	1 番～26 番
II. LOVE'S TRIALS (愛の試練)	27 番～99 番
(a) The bitterness of absence (会えない辛さ)	27 番～32 番
(b) Love's first disillusioning (愛の初めての幻滅)	33 番～42 番
(c) Love's longings and prophetic fears (愛の切望と不吉な予感)	43 番～55 番
(d) Love's growing distrust and melancholy (愛の募る疑惑と憂鬱)	56 番～75 番
(e) Love's jealousy (愛のライバルへの警戒心)	76 番～96 番
(f) Love's farewell tribute (離別中の愛の賛辞)	97 番～99 番
III. LOVE'S TRIUMPH (愛の勝利)	100 番～126 番
B. THE WORSE SPIRIT (悪しき靈)	127 番～152 番
C. LOVE'S FIRE (愛の炎)	153 番～154 番

<sup>15</sup> Gollancz, ed. (1919) による *Sonnets* の構成の分析については渡辺秀樹名誉教授にご教示いただいた。

<sup>16</sup> Gollancz の分類で 76 番から 96 番までの詩群に与えられた名称 “Love's jealousy” を訳すにあたり、これらの詩群が歌う詩想は「嫉妬」という日本語が暗示する妬みや憤りとは異なり、ライバル詩人に対する凄まじいまでの警戒心であることから、「愛のライバルへの警戒心」という訳語を当てた。

本稿で観察した語り手と青年の関係性についてのメタファーが表れた詩の配置について、Gollanczによる1番～126番の分類に沿って整理すると、図2のようになる。

図2 語り手と青年の関係性についてのメタファーのテーマと詩の配置

メタファーのテーマ	Sonnets 1-126 の構成 (Gollancz, ed. 1919 に基づく)								愛の勝利
	愛の礼賛	会えない辛さ	初めての幻滅	切望と不吉な予感	募る疑惑と憂鬱	ライバルへの警戒心	離別中の贊辞		
〈天体との関わり〉	14	27 28 29		43					
〈翳る太陽/罪人への非難と許し〉			33 34 35	40			93		
〈財産/絵画作品の所有と管理〉	24	30		46 47 48 52		65 75	87		
〈植物の命の継続の試み〉	15		37	54					
〈君主に仕える下僕〉	26				57 58 61 63				
〈神への信仰〉		31						108 110 125	

青年との純粋な愛を歌い、2人の幸せな関係性を描いた「愛の礼賛」の段階、および「会えない辛さ」の段階を描く32番までの詩群において、本稿で観察した6種類のメタファーのテーマのうちの5種類が登場している。そのうち〈天体との関わり〉、〈植物の命の継続の試み〉、〈君主に仕える下僕〉の3種は、「愛の礼賛」の段階で各1篇の詩に見られる（それぞれ14番、15番、26番）。

〈財産/絵画作品の所有と管理〉のテーマでは、青年を絵画と見なす詩が「愛の礼賛」の段階で、財産と見なす詩が「会えない辛さ」の段階で1篇ずつ現れる（それぞれ24番、30番）。〈神への信仰〉のメタファーが登場するのは「会えない辛さ」の段階で、1篇の詩（31番）に見られる（27番および29番は、眞の信仰心を表すものではないと判断し（第7節参照）、数に入れていない）。恋愛の序盤である「愛の礼賛」および「会えない辛さ」の段階において、愛する人との関係性のメタファーの大まかなラインナップが示されていると言える。

「会えない辛さ」を描く詩群では、〈天体との関わり〉から2人の関係性を描くメタファーが集中的に表れることに注意したい。会えないからこそひたむきに相手を想う語り手の心情が、天体の神秘的な力への畏敬の念に喩えて語られる（27番、28番、29番）。語り手と青年の物理的距離と、光は届くが遠くに存在する天体との距離感が対応関係をなしているとも考えられる。

ところが、33番以降は一転、語り手の青年への愛は新たな局面を見せ始める。青年の裏切りを受け、「初めての幻滅」を覚える語り手は、青年を〈翳る太陽〉や〈罪人〉に喩える。このメタファーは、「愛の礼賛」や「会えない辛さ」の段階には存在しなかった発想である。相手への愛情を天体への畏敬の念になぞらえていた直前までの詩群と比べると、喩えの選択に大きな落差があり、そこに語り手の幻滅の大きさがうかがえる（語り手の心情の違いを表すため、図2では「初めての幻滅」とそれまでの段階とを区切る線を太線にした）。語り手は自らを〈被害者〉として悲嘆と非難の気持ちを表出しながら、青年の罪を弁護し、許すという複雑な心情を吐露する（33番、34番、35番、40番）。この〈翳る太陽/罪人への非難と許し〉の態度は、詩集の終盤に近い「ライバルへの警戒心」を表す詩群中の93番にも表れる。

青年に対して初めての幻滅を味わった後、それでも「愛を切望し、不吉な予感に怯える」心情を描いた詩群では、〈財産/絵画作品の所有と管理〉をテーマとしたメタファーが集中的に示される

（46番、47番、48番、52番）。戦利品として獲得した絵画、あるいは盗まれる危険のある貴重な財産として青年を描く語り手の発想は、もはや青年との関係が盤石なものとは保証されないという自覚ゆえの不安を反映している。このメタファーは、2人の関係の次の段階である「募る疑惑と憂鬱」を描く詩群中（65番、75番）、さらに「ライバルへの警戒心」の詩群中にも表れる（87番）。

この*Sonnets*の詩集全体にわたって、青年を〈植物〉、特に〈薔薇〉に喩えるメタファーが頻出するが、それを支えるのは、若く美しいといえども老化や死を免れない青年の脆弱さへの着目である。2人の関係性という観点からは、〈植物〉たる青年に対して語り手が〈園芸家〉ないし〈香水製造者〉としてそのはかない命を継続させようと試みるという喩えが示される。この〈植物の命の継続の試み〉というテーマは、「愛の礼賛」、「初めての幻滅」、「切望と不吉な予感」の詩群中に1つずつ点在している（15番、37番、54番）。

「切望と不吉な予感」の段階を越え、青年に対し「募る疑惑と憂鬱」を覚える新たな段階に入り、〈君主に仕える下僕〉の観点から青年との関係性を捉えるメタファーが集中的に現れる（57番、58番、61番、63番）。青年との幸福な愛を描いていた序盤に26番で一度示された、〈君主〉との

主従関係というメタファー的発想に、自由奔放な君主と彼を待つことしかできない奴隸という新たな関係性が加わり、青年を愛するがゆえの苦しみが表現される。しかしその苦しみも、63番では、時の神に対抗して脆弱な君主を守ろうとする護衛としての矜持に昇華される。

このように、青年を愛する語り手が味わう喜びや悲しみ、苦しみ、恐れ、相手を守り抜こうとする矜持といった感情の諸相は、様々なメタファーにより表現される。詩集を読み進める読者は、詩の進行に伴い、複数のメタファー的発想が絡まり合うように現れる様を味わう。それはそのまま、人間が時間の経過の中で、もつれ合う感情を味わいながら愛を育んでいく様を再現している。

そうしたメタファーのもつれの後、「離別中の贊辞」を歌う97番から99番の詩群を経て、<sup>17</sup>「愛の勝利」を描く最終盤、青年への愛は〈神への信仰〉と同等の気持ちに変わる。このメタファーは序盤の31番、敬虔な祈りの対象として青年を描いた詩に一度見られたが、その後まったく影をひそめたまま推移し、ここに来てやっと再登場する。青年を〈天体〉に喩えて贊美していたかと思えば、その翳りを非難の対象とし、時に青年を〈罪人〉扱いし、時に青年を美しくもはかない〈植物〉に喩え、あるいは自分が所有し管理する〈財宝〉扱いし、また自分を理不尽に支配する〈君主〉に喩えていた語り手にとって、青年の捉え方が大幅に昇格したことが〈神〉のメタファーからはうかがえる。振り返れば序盤でも、天体に喩えることで語り手は青年を神格化しているように一見思えたが、それは青年の若々しい美しさへの贊美に過ぎず、眞の意味での信仰心ではなかった。最終盤の125番に示された、青年を〈神〉と崇め、その外観ではなくその心に対する信仰心の観点から自らの愛を捉えようとする姿勢からは、若年の、あるいは恋愛関係の初期段階の感情からは見つけ難い、老成された愛のひとつの理想を見て取ることができる。

## 参考文献

Burrow, Colin, ed. (2002) *The Complete Sonnets and Poems*. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press.

Booth, Stephen, ed. (1977) *Shakespeare's Sonnets*. New Haven: Yale University Press.

Duncan-Jones, Katherine, ed. (1997) *Shakespeare's Sonnets*. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Furnivall, Frederick James, ed. (1882) *Phillip Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth, A.D. 1583*. London : Published for the New Shakspere Society, by N. Trübner & Co.

Gollancz, Israel, ed. (1919) *Shakespeare's Sonnets*. London: J. M. Dent and Sons.

Ingram, W. G. and Redpath, Theodore, eds. (1964) *Shakespeare's Sonnets*. London: Hodder and Stoughton.

川西進（編注）（1971）*Shakespeare's Sonnets*. 東京：鶴見書店。

Knobel, E. B. (1916) "Astronomy and Astrology" in *Shakespeare's England: and Account of the Life and Manners of his Age*, Vol. I, ed. by Oxford University Press, Oxford: Clarendon Press, pp. 446-461.

Lakoff, George and Mark Johnson (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, George and Turner, Mark (1989) *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.

大場建治（編注訳）（2018）『ソネット詩集』（研究社シェイクスピア選集別巻）東京：研究社。

大森文子（2018a）「喜びと悲しみのメタファー：Shakespeareの*Sonnets*をめぐって」『レトリック、メタファー、ディスコース（言語文化共同研究プロジェクト2017）』（渡辺秀樹編）大阪大学大学院言語文化研究科、19-28。

-----（2018b）「人の心と空模様：シェイクスピアのメタファーをめぐって」『メタファー研究1』（鍋島弘治朗・楠見孝・内海彰編）東京：ひつじ書房、175-104。

-----（2021）「Shakespeareの*Sonnets*における逆転のレトリック」『感情・感覚のレトリック（言語文化共同研究プロジェクト2020）』（渡辺秀樹編）大阪大学大学院言語文化研究科、15-27。

-----（2022）「時のメタファーとシェイクスピア」『英語のレトリック・日本語のレトリック（言語文化共同研究プロジェクト2021）』（大森文子編）大阪大学大学院言語文化研究科、17-29。

-----（2023）「鏡と水仙：シェイクスピアの*Sonnets*における隠されたレトリック」『レトリックと文法（言語文化共同研究プロジェクト2022）』（大森文子編）大阪大学大学院人文学研究科、

<sup>17</sup> 「離別中の贊辞」を歌う詩群97～99番では2人の関係性を示すメタファーは現れない。これらの詩は「夏や秋（97番）や春（98番）も冬のように思えた」や「花々を見るとそれらは君から香りや色を盗んだように思えた（99番）」といった内容で、青年と離れて暮らしていた時期の寂しさにかこつけて青年を贊美するものである。

1-14.

パノフスキイ、エルヴィン（著）、浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏（訳）（2002）『イコノロジー研究』（上）東京：筑摩書房。

Schmidt, Alexander (1971) *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* Vols. I and II. New York: Dover Publications.

柴田稔彦（編）（2004）『対訳 シェイクスピア詩集』（岩波文庫）東京：岩波書店。

高松雄一（訳）（1986）『ソネット集（シェイクスピア作）』（岩波文庫）東京：岩波書店。

渡辺秀樹（2019）「英詩感情語メタファーの系譜第2回 シェイクスピア『ソネット集』のレトリック再考：感情語の類義・反義を中心」『レトリックとコミュニケーション（言語文化共同研究プロジェクト2018）』（大森文子編）大阪大学大学院言語文化研究科、1-10。

-----（2021）「ソネットに見える繰り返しのレトリック再考：“when～then～”の繰り返しを中心」『感情・感覚のレトリック（言語文化共同研究プロジェクト2020）』（渡辺秀樹編）大阪大学大学院言語文化研究科、2021、3-13。

-----（2022）「Shakespeareにおける時の擬人化のヴァリエーション：英國16～17世紀詞華集を基礎資料にしたTimeのepithetsとapostrophes再考」『英語のレトリック・日本語のレトリック（言語文化共同研究プロジェクト2021）』（大森文子編）大阪大学大学院言語文化研究科、3-15。

-----（2024）「英詩における主題提示音分散(hypogram)再考：HerrickとWordsworth、ShakespeareとBlakeの比較から」『こちら側とあちら側のレトリック—メタファー・翻訳・認知—（言語文化共同研究プロジェクト2023）』（村上スミス・アンドリュー編）大阪大学大学院言語文化研究科、15-23。

Wilson, John Dover, ed. (1966) *The Sonnets (The New Shakespeare)*. Cambridge: Cambridge University Press.

（電子資料）

*OpenSourceShakespeare*, George Mason University, 2003-2025. (<https://www.opensourceshakespeare.org/>)  
*The Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, 2025. (<https://www.oed.com/>)



## Shakespeare's Sonnets に見える繰り返しのレトリック (2) *myself, thyself, and my verse*<sup>18</sup>

関西外国語大学 渡辺秀樹 (大阪大学名誉教授)

### § 序

筆者は前回の「Shakespeare's Sonnets に見える繰り返しのレトリック」において、Sonnets に見える同一語の繰り返しを考察し、数種のパターンと繰り返しによるテーマ強調の効果を述べた。その中で when で始まる 10 篇 (2, 12, 15, 29, 30, 43, 64, 88, 106, 138) を取り上げて、第 12 篇と 43 篇を詳しく論じたが、そこで指摘した冒頭行と最終行の繰り返しの重要性について書き残したことから始めたい。<sup>19</sup>

### 第 2 篇

When forty winters shall besiege thy brow,  
And dig deep trenches in thy beauty's field,  
Thy youth's proud livery so gazed on now  
Will be a tattered weed of small worth held:  
Then, being asked where all thy beauty lies,  
Where all the treasure of thy lusty days,  
To say within thine own deep-sunken eyes  
Were an all-eating shame, and thriftless praise.  
How much more praise deserved thy beauty's use  
If thou couldst answer 'This fair child of mine  
Shall sum my count, and make my old excuse',  
Proving his beauty by succession thine.  
This were to be new made when thou art old,  
And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

この第 2 篇では第 1 行の when 節が最終 2 行に繰り返されて、「包み込み構造」(envelope pattern) ないし「隔語句反復」(epanalepsis) を成して、「お前が老いた時に」という主題を強調提示しているのであるが (渡辺 2021, 11)、後篇では次第に各四行連での when と then の繰り返しパターンに移行して行き、特に第 43 篇と 12 篇で Shakespearean Sonnets の典型的な 4 部構造 (第 I, II, III 四行連句と最終 2 行連句) 各部で when が繰り返されて、最終行が when 節で終わるという出現場所の精妙さが見られる。これを 4 部構成に区切って図示すれば明白になる。

### 第 43 篇

When most I wink, then do mine eyes best see,  
For all the day they view things unrespected,  
But when I sleep, in dreams they look on thee,  
And darkly bright, are bright in dark directed. 1st quatrain  
Then thou, whose shadow shadows doth make bright,  
How would thy shadow's form form happy show,  
To the clear day with thy much clearer light,  
When to unseeing eyes thy shade shines so? 2nd quatrain

<sup>18</sup> 本研究論文は次の科研費の補助を受けた。基盤研究 (C) 「英詩メタファーの構造と歴史 II」(2019 年～2024 年 研究代表者渡辺秀樹、分担者大森文子)、基盤研究(C) 「英語メタファーの認知詩学 II」(研究代表者大森文子、分担者渡辺秀樹)。本論考は関西外国語大学での 2023 年度と 2024 年度秋学期の担当講義、英語文学作品研究で論じた Sonnets の板書説明事項を基にしている。

<sup>19</sup> 本論考のテキスト本文は、綴りと句読点を Collin Burrow 校訂版 (2002) によった。各校訂者は語形や文法形式だけでなく、現代句読点により「読み」を指定しているので、どの校訂版を使うか、または 1609 年初版の綴りと句読記号に従うかが初めより議論を束縛するのである。Helen Vendler (1997) や Stephen Booth (1977) は、1609 年版のファクシミリを並行して印刷して、綴りや句読の相違を示している。本論考中で特定語句や構文への異説箇所の議論があれば、他の校訂版の読みや筆者の見解をそのつど指摘する。太字、下線、他の記号は筆者による。

How would (I say) mine eyes be blessed made  
By looking on thee in the living day,  
**When** in dead night thy fair imperfect shade  
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay? 3rd quatrain

All days are nights to see till I see thee,  
And nights bright days when dreams do show thee me. Closing couplet<sup>20</sup>

第 43 篇では視覚関係の動詞と名詞 see (1, 13), look on (3,10), unseeing (8), show (6, 14) の前半と後半での繰り返しを基に、「あなたに会えない昼間は私には夜で、夢で貴方の姿を見ることができる夜こそ私の昼だ」というパラドックスがオクシモロン的表現の列挙で強調されている。昼と夜の「時の逆転」というテーマであるからこそ、時の接続詞の when が繰り返されるのであり、最終行の “nights bright days when dreams do show thee me” が正に結論として最後に置かれているのである。渡辺 (2021) で指摘できなかったことは、最終 when 節が冒頭行の “When most I wink” 「私が目をつぶっている時=眠っている時」の言い換え表現であり、結果、この第 43 篇も「隔語句反復」(epanalepsis) のレトリックを用いている事である。

次に見る第 12 篇でも、冒頭行と最終行に when 節が繰り返されている。

## 第 12 篇

**When** I do count the clock that tells the time,  
And see the brave day sunk in hideous night;  
**When** I behold the violet past prime,  
And sable curls, all silvered o'er with white; 1st quatrain

**When** lofty trees I see barren of leaves,  
Which erst from heat did canopy the herd,  
And summer's green all girded up in sheaves,  
Borne on the bier with white and bristly beard: 2nd quatrain

**Then** of thy beauty do I question make,  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake,  
And die as fast as they see others grow. 3rd quatrain

And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed to brave him when he takes thee hence. Closing couplet

第 12 篇は、When I do count the clock that tells the time 「時を刻む時計の音を数えながら」で始まっていることで、あたかもその後の when, then の繰り返しが時の鐘のように鳴り響いているが、この名詞 time が「異義復言」(antanaclasis) により第 13 行で「時の翁(神)」を意味して、最終行の最終節 “when he takes thee hence.” 「時の翁があなたをこの世から連れ去る時に」が、語りかけられている男 (thou) の人生の終わりと重なって、ソネット 14 行が男の人生の流れを映すとく深い余韻を響かせて終わっている。

このように最終 2 行連において先行 12 行で出現した語が繰り返される現象に注目し、その重要性を強調しているのは Helen Vendler で、各篇の語句の繰り返しへばかりでなく、語中の同音・類音の繰り返しを詳細に提示して、こうした繰り返し語がテーマに関わるとして Couplet Tie という用語を設けて 154 篇を分析している。<sup>21</sup> ちなみに第 2 篇、12 篇、43 篇の Couplet Tie を示すと、第 2 篇では were (8, 13), old(11, 13), make[made] (11, 13)、第 12 篇では brave (2, 14), time (1, 10, 13)、第 43 篇では day[-s] (2, 7, 10, 13, 14), night[-s] (11, 13, 14), see [unseeing, sight] (1, 8, 12, 13, 14), bright (4, 4, 5, 14), dreams (3, 14), show (6, 14) とされている。Vendler はこの 3 篇での接続詞 when の繰り返しは、それぞれの分析解説部ではもちろん論じているが、Couplet Tie とはしていない。

Vendler は各篇のテーマとして 4 部構成の各部に繰り返される語がある場合、それを Key Word として Couplet Tie の前に示しているが、これらは 42 篇に現れており、加えて、四行連各部には

<sup>20</sup> 第 42 篇では第 2 quatrain 最終行に ? でなく ! を置く校訂版もある。

<sup>21</sup> “The significant words from the body of the poem that are repeated in the couplet, calling the aggregate of such words the Couplet Tie.” (Vendler, 1997, 26)

見ても最終 2 行に見られないなど、出現箇所が欠けている場合、これらを DEFECTIVE KEY WORD として 35 篇で示している（有名な第 116 篇では第 II 四行連に見られないので LOVE が DEFECTIVE KEY WORD とされている）。これらの KEY WORDS には名詞・動詞・形容詞以外にも副詞 THEN（第 115 篇）人称代名詞 YOU（第 15 編）, I（第 145 篇）や前置詞 ON（第 50 篇）、前置詞句 “proposition-plus-thee” with, to, of, with THEE（第 74 篇）も含まれている。この Key Word という設定から示唆を受けて、筆者は Sonnets における人称代名詞の頻用に興味がわいた。その関連で読んだ Bruce R. Smith (1990) では、Marvin Spevack (1968) の数値を引用して、Shakespeare's Sonnets には 1 人称の代名詞が変化形を含めて 1062 回現れており、他の人称代名詞や接続詞 and の 489 回や定冠詞 the の 431 回を大きく凌駕していることを述べてから、thou と変化形が 7 回、I と変化形が 5 回、we と変化形が 4 回生じている第 123 篇を分析して、I と we の関係性が Sonnets 連作の中で変化していることを論じている (pp. 424-427)。

筆者は本稿に置いて Vendler の (DEFECTIVE) KEY WORDS と Smith の論考に示された人称代名詞の頻用という現象の中で、1 人称と 2 人称の所有格の繰り返しに注目し、以下ではまず thy が繰り返される数編の語句の呼応を比較し、1609 年初版のように “thy self” と分かれ書きされた解釈を取り、my が繰り返される数編で所有格の後ろに置かれた名詞のヴァリエーションの意義を考察する。それらの論考の過程で見えてきた all と one の繰り返しが Shakespeare のソネット集の意義を示していること、そして詩人と美青年の一体化を第 105 篇と 109 篇を比較して論じる。最後に “my verse” という集中 12 回も繰り返される表現を取り上げて、詩人、美青年、ソネットの関係の変容について私見を述べる。<sup>22</sup>議論に入る前に Vendler の考える KEY WORDS を示す（篇番号はローマ数字で表記する）。<sup>23</sup>

VII	LOOK [-s] [unlooked]	X	SELF	XV	YOU
XX	WOMAN	XXIV	EYE[-S]	XXVI	SHOW
XXX	WOE[-S]	XXXI	LOVE[-S][-RS][-D]	XXXII	LOVE[-R][LOVING]
XLII	LOVE	XLIII	DAY [-S], SEE [unSEEing] [SIGHT]	XLVI	EYE[-S][-s], HEART
L	ON	LI	SLOW	LII	BLESSED [BLEST][PLACED]
LIII	ONE [ON]	LV	LIVE [outlive] [LIVING] [oblivious]	LVI	BE
LXII	SELF	LXIV	HAVE	LXVII	LIVE [-S][-ing]
LXVIII	BEAUTY [-S]	LXIX	EYE [-S]	LXXIV	“proposition-plus-thee” with, to, of, with THEE (4, 6, 12, 14)
XCVIII	YOU [YOUTH]	XCIX	STEAL [STOL'N]	C	TIME/MIGHT
CIII	MORE/MAR	CV	ONE [alONE] [WONDrous]	CVI	PRAISE [-S] [exPRESS'D]
CVIII	LOVE [-S] [halLOVED]	CXV	SAY [SAID][SAcreD]	CXIX	ILL
CXXVII	BEAUTY	CXXXV	WILL	CXXXVII	EYES
CXL	BE	CXLIV	ANGEL	CXLVI	FEED [-S] [FED] [FEEDing] [FADing]
CXLVIII	EYE [-S] [-S], LOVE [-S]	CLII	EYE [-S], I	CLIII	FIRE [-D]

これらを見れば、154 篇中 42 篇で四部構成各部に繰り返されている語があり、他の 35 篇でも、いずれかに欠けているが三部で繰り返される語、DEFECTIVE KEY WORDS の存在があり、ちょうど 154 篇の半数で同一語の繰り返しが行われ、四部構成を基にした語句の意図的配置が明白になる。

筆者はこの 3 年間、関西外国語大学の演習講義で Sonnets を講読してきたが、行内・行間頭韻句と語の繰り返しに注目して、各篇の内容を説明した。講義で説明しながら気付いていったのは、

<sup>22</sup> 以下の議論は Vendler の Key Words リスト (1997, 653-56) を見て考え始めたものではない。大阪大学大学院言語文化研究科 2019 年度演習「認知レトリック論研究」と川西進編注『ソネット集』を教科書に行った関西外国語大学の英語文学作品研究 2024 年度講義の板書説明の過程で思いつき、回を重ねて確信していった事柄である。

<sup>23</sup> 本図は大森文子教授が作成された。

最終 2 行連句が先行 12 行の主張内容の要約になっている場合、Vendler の言う Couplet Tie そして KEY WORD が存在して、これが先行 12 行での同音・類音の繰り返しで強調されている事、さらには他の語の繰り返しによって増幅強調されている事である。さらには、Vendler の KEY WORD List や DEFECTIVE KEY WORD list を見て、彼女の設定した条件を満たしていながら指定されていない語（句）の存在にも気づいた。例えば第 109 篇では 1 人称所有格が各部に繰り返されているので、Vendler のリストの表記に従えば “my-plus-noun” の形で KEY WORD として示しえること、そして第 79 編で **thy** は 7 回現れて、各四行連で 2 個ずつ繰り返された後に最終行 **thyself** がまとめているので、やはり KEY WORD になると思われる。

### § 人称代名詞 **thy** の繰り返し

#### 第 77 篇 (11 回)

Thy glass will show thee how **thy** beauties wear,  
Thy dial how **thy** precious minutes waste,  
The vacant leaves **thy** mind's imprint will bear,  
And of this book this learning mayst thou taste:  
The wrinkles which **thy** glass will truly show  
Of mouthèd graves will give thee memory;  
Thou by **thy** dial's shady stealth mayst know  
Time's thievish progress to eternity.  
Look what **thy** memory can not contain,  
Commit to these waste blanks, and thou shalt find  
Those children nursed, delivered from **thy** brain,  
To take a new acquaintance of **thy** mind.  
These offices, so oft as thou wilt look,  
Shall profit thee, and much enrich **thy** book.

この第 77 篇には **thy** が 11 回起きており、4 部構成の各部にすべて見えるので、Vendler の基準からは Key Word と呼ぶことができる。筆者が注目するのはその所有格の後ろに起きた名詞のヴァリエーションで、glass (1, 5.), beauties (1), dial (2), precious minutes (2), mind('s imprint)(3), dial('s shady stealth) (7), memory (9), brain (11), mind (12), book (14) と並べてみると、鏡 (glass) と日時計 (dial) と手帳 (book) の繰り返しが目立つ（下線）。これは本篇が記された手帳（と鏡と日時計のセット）が「君」(thou) に贈られたとの推定がなされている根拠である。<sup>24</sup> 詩の中で 4 行目 this book が最終行で **thy book** と変化している事は見逃してはならないだろう。大方の解釈では、鏡は青年の美の移ろいを、日時計は時の移ろいを認識させるものであり、手帳、そして中に記された詩が、青年の若さと美貌を記憶として残すものだ、との主張が、この最終語の **thy book** に込められているはずだ。なんとなれば所有格は「所有」の意味だけでなく、主要語の名詞に内在する動詞の意味上の主語や目的語、さらに広範な関係性を示すものだからである。初めの this book は単なる直示であるが、**thy book** は詩人が献じて青年の所有となったノート、その中の詩のテーマが青年の美と徳であることを同時に意味するからである。

#### 第 79 篇 (7 回)

Whilst I alone did call upon **thy** aid  
My verse alone had all **thy** gentle grace,  
But now **my** gracious numbers are decayed,  
And **my** sick Muse doth give another place.  
I grant (sweet love) **thy** lovely argument  
Deserves the travail of a worthier pen,  
Yet what of thee **thy** poet doth invent  
He robs thee of and pays it thee again.  
He lends thee virtue and he stole that word

<sup>24</sup> 川西進 p. 125 参照。

From **thy** behavior; beauty doth he give  
And found it in **thy** cheek; he can afford  
No praise to thee but what in thee doth live.

Then thank him not for that which he doth say,  
Since what he owes thee, thou **thyself** dost pay.

第 79 編では第 1, 2, 5, 7, 10, 11, 14 行に **thy** が表れており、四部構成の各部に現れるという基準から、この **thy** は KEY WORD と呼べる。第 I 四行連では、1 人称の **my** も 3 度現れて **thy** と対比されているが、7 行目以降はもっぱらライバル詩人について、その詩が劣ることを論じるので、後半では **I, my** は現れない。第 77 篇と同様、本篇では第 1 行と最終行に **thy** が繰り返されているが、この最終行では、前で **thy** の後ろに列挙された要素を包含するごとく **thyself** という形に収斂されていることに着目したい（1609 年の初版では、ここも他の **thy** のように **thy selfe** と 2 語に印刷されている）。なんとなれば、**thy** の頻繁な繰り返しという点だけならば、第 93 篇では最多の 12 回（**thine** 含む）、四部の各部に現れているからだ。この分かち書き印刷について、*Shakespeare's Sonnets* の編纂者の Stephen Booth は第 38 篇の 5 行目に **thyself** への注に以下のように記している。

5 **thyself** Q gives “thy selfe.” Renaissance printers ordinarily print “thyself,” “myself,” “yourself,” as two words; the practice is conventional and would have been insignificant to renaissance readers. Some editors retain the renaissance form because for modern readers it can function as a convenient (though rhetorically distorting) means to point up the double sense: (1) yourself (the simple reflexive); (2) your person. (1977, 196-197)

この表記の含意については、次節の **myself** の分かち書きで詳しく論ずる。第 79 篇では、後の議論で論ずることになる形容詞 **gentle** が第 2 行で “**My** verse alone had all **thy** gentle grace” と “**my** verse” との対比で用いられている事を指摘しておく。

### 第 93 篇 (12 回)

So shall I live, supposing thou art true,  
Like a deceived husband, so love's face  
May still seem love to me, though altered new:  
**Thy** looks with me, **thy** heart in other place.  
For there can live no hatred in **thine** eye,  
Therefore in that I cannot know **thy** change.  
In many's looks the false heart's history  
Is writ in moods and frowns and wrinkles strange;  
But heaven in **thy** creation did decree  
That in **thy** face sweet love should ever dwell.  
Whate'er **thy** thoughts or **thy** heart's workings be,  
**Thy** looks should nothing thence but sweetness tell.  
How like Eve's apple doth **thy** beauty grow,  
if **thy** sweet virtue answer not **thy** show.

第 93 篇での **thy** の後ろの名詞を並べてみれば、looks (4, 12), heart (4, 11), eye (5), change (6), creation (9), face (10), thoughts (11), beauty (13), (sweet) virtue (14), show (14) と、前半と後半で **looks** と **show** が繰り返されて見かけ・容姿と心情・人格の対比が主題であるとはっきり示されている。

### 第 10 篇 (7 回 **thyself, thine** 含む)

For shame deny that thou bear'st love to any,  
Who for **thyself** art so unprovident.  
Grant, if thou wilt, thou art beloved of many,  
But that thou none lov'st is most evident:  
For thou art so possessed with murderous hate

That 'gainst **thyself** thou stick'st not to conspire,  
 Seeking that beauteous roof to ruinate,  
 Which to repair should be **thy** chief desire.  
 O, change **thy** thought, that I may change my mind:  
 Shall hate be fairer lodged than gentle love?  
 Be as **thy** presence is, gracious and kind,  
 Or to **thyself** at least kind-hearted prove:  
 Make thee another self, for love of me,  
 That beauty still may live in **thine** or thee.

ここでは **thy** は **thine** を含めて 7 回、高頻度ではないが、そのうち **thyself** が四行連の全てに現れている事 (2, 6, 12) が重要で、これは第 4 部の押韻 2 行で another self を導入するための周到な前置きである。この第 10 篇は Sonnets 集冒頭の 17 篇、所謂 procreation sonnets の 1 つであるから、従来の読みでは “another self” は「（結婚をして生まれる）息子」として解釈されており、これは第 6 篇では “another thee” (7) となって同相貌の子孫を指す。先に述べたように 1609 年初版では、これらの語句の表記は全て、“**thy selfe**” “**an other selfe**” と 2 語に分かれ書きされているが、現代の校訂版の多くで **thyself** と 1 語に印刷された時には、この意義が薄れてしまうのだ。

**第 6 篇 (thy/thine 5 回 self 4 回)**  
 Then let not winter's ragged hand deface  
 In thee **thy** summer, ere thou be distill'd:  
 Make sweet some vial; treasure thou some place  
 With beauty's treasure, ere it be **self**-kill'd.  
 That use is not forbidden usury,  
 Which happiness those that pay the willing loan;  
 That's for **thyself** to breed another thee,  
 Or ten times happier, be it ten for one;  
 Ten times **thyself** were happier than thou art,  
 If ten of **thine** ten times refigured thee:  
 Then what could death do, if thou shouldst depart,  
 Leaving thee living in posterity?  
 Be not **self**-will'd, for thou art much too fair  
 To be death's conquest and make worms **thine** heir.

Vendler の基準では、第 6 篇、10 篇、62 篇で四部全てに **self** が起きているので、KEY WORD と判定されえるのだろうが、彼女が指定しているのは第 10 篇と 62 篇の **self** で、この第 6 篇での指定はない。<sup>25</sup> この **thyself** の繰り返しであるが、先に見た第 79 篇の最終行の **thyself** は、これら 3 篇の「結婚によって跡継ぎを残すべき君自身（主として身体と相貌）」という意味から、**thy poet** が歌うべき対象の人格・美德の総合形の意味に深まっている、との推測はできないだろうか。第 79 篇第 7 行の **thy poet** が Shakespeare ではなく、その後で取って代ったライバル詩人であることは注目に値する。ソネット集全 154 篇中で名詞 **poet** は 4 篇で 6 回現れているが、Shakespeare を指すのは第 17 篇第 7 行の **this poet** で、ライバル詩人と Shakespeare を合わせた複数形 **poets** が第 83 篇 14 行にある。これらの名詞 **poet** の使用を見れば、「我こそが **thy poet** である」との矜持が隠れ見えるだろう。<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Amanda Watson はソネット集における記憶と記念について述べる。“If we read the sonnets in the order of the 1609 quarto, the pronounced early emphasis on visual resemblances as the best way to memorialize the fair young man gives way to an equally pronounced later emphasis on poetry as the ideal means to that end...is it the young man's appearance the speaker wants to preserve, or his “substance”? Who is really meant to be remembered: the young man or the speaker?” (In Michael Schoenfeldt, ed. p. 343) この疑問からも第 62, 105 篇の **my self** と第 10, 71 篇の **thy self** の対比的運用は注目に値する。

<sup>26</sup> この部分の論考は大森文子教授に示唆を受けた。

Sonnets 全 154 篇は制作順に並んでいるわけではなく、127 篇以降がもっとも初期で、第 104 篇から 26 篇が最も遅い時期に書かれたというのが大方の推定である。<sup>27</sup> しかし隣接する篇で同主題が繰り返されること、<sup>28</sup> 前篇の言葉が引き取られて書き始められたり、同じ語句が並ぶ数編で繰り返されることが起きていることから、この第 LXX 番台の数編で *thy, self, 及び thyself* が繰り返されて頻用されていることは、もっと注目されてよいのではないか。1609 年初版では、*thyself* という 1 語の形は起きず、分かち書きされているので、上の 7 行目と 9 行目も “*thy selfe*” と 2 語に印刷されていること、4 行目では “*selfe kil'd*”、13 行目では “*selfe-wild*” とハイフンの使用にも差異があることも注意すべきだ。この分かち書きで解釈すべきことは、形容詞 *sweet* が嵌入する “*thy sweet self*” という形が集中 5 回出現すること（第 1 篇第 8 行、第 4 篇第 10 行、第 114 篇第 6 行 (*your*)、第 126 篇第 4 行、第 151 篇第 4 行）が証左となる。

### §人称代名詞 **my** の繰り返し

では、対照的な第 1 人称の **my, myself** の頻用には、どのような意味、意図が認められるのであろうか。所有格 **my** の出現数が多い篇（10 回以上）を、集の初めから見て行こう。

#### 第 27 篇 (my 10 回) lines 1 & 14

Weary with toil, I haste me to **my** bed,  
The dear repose for limbs with travel tirèd;  
But then begins a journey in **my** head  
To work **my** mind, when body's work's expired.  
For then **my** thoughts (from far where I abide)  
Intend a zealous pilgrimage to thee,  
And keep **my** drooping eyelids open wide,  
Looking on darkness which the blind do see;  
Save that **my** soul's imaginary sight  
Presents **thy** shadow to **my** sightless view,  
Which, like a jewel (hung in ghastly night)  
Makes black Night beauteous and her old face new.

Lo, thus by day **my** limbs, by night **my** mind,  
For thee and for **myself**, no quiet find.

まず第 27 篇であるが、 **my** が 10 回、主要部名詞 *bed, head, mind, thoughts, drooping eyelids, soul's, sightless view, limbs, mind, self* と共に続く中で、*thy* は対照的に第 10 行に 1 度 *thy shadow* が出現するだけであり、この数の対照が、夜中の孤独、暗闇で相手の顔を思い浮かべる自己こそが主題であると強く主張するのだ。10 度の連續の最後が “*my self*” でまとめられていること、これは先に述べたソネット集における各篇の最終行、そして最終語の持つ強い力を示す好例ではないか。

#### 第 42 篇 (11 回)

That thou hast her, it is not all **my** grief,  
And yet it may be said I loved her dearly;  
That she hath thee is of **my** wailing chief,  
A loss in love that touches me more nearly.  
Loving offenders, thus I will excuse ye:  
Thou dost love her, because thou know'st I love her,  
And for **my** sake even so doth she abuse me,  
Suff'ring **my friend** for **my** sake to approve her.  
If I lose thee, **my** loss is **my** love's gain,  
And, losing her, **my friend** hath found that loss:

<sup>27</sup> Edmondson and Wells (2020) では戯曲中のソネット形式の台詞も含めて、制作年代を推定して並べ変えている。

<sup>28</sup> この同主題による数編の連續とその意義については、本論集所載の大森文子教授が、詩人と美青年の関係を表すメタファーの変遷から明示している。

Both find each other, and I lose both twain,  
And both for **my** sake lay on me this cross.  
But here's the joy: **my friend** and I are **one**;  
Sweet flatt'ry! Then she loves but me **alone**.

所有格 **my** が 7 回以上出現する 10 篇中で、第 42 篇の特徴は “(for) my sake” の 3 度の繰り返しと “my friend” の 3 度の繰り返しのきっちりした対応である。この自己と自分の友人の対比、同一視が主題の本篇は、これだけで完結した詩であるけれども、第 27 篇の後で続けて読めば、自己の孤独を詩の主題とした心境から、相手の不在の中、その不在によりかえって相手との一体感を得た喜びの心境 (here's the joy 第 13 行) に変化したことがわかるのである。

注目すべきは最終 2 行の押韻であり、 **one** と **alone** が脚韻ペアとして強く主題を響かせて終わることである。この、詩人と美青年が一体であるとの主題は、後に第 100 番台の数編で発展し、相手の神格化と結びつくのであるが、その第 105 番で同じ **alone--one** の押韻ペアが最終 2 行に現れるのは偶然ではない。

### 第 62 篇 (13 回 **myself** 4 回含む)

Sin of **self**-love possesseth all **mine** eye,  
And all **my** soul, and all **my** every part;  
And for this sin there is no remedy,  
It is so grounded inward in **my** heart.  
Methinks no face so gracious is as **mine**,  
No shape so true, no truth of such account,  
And for **myself** **mine** own worth do define  
As I all other in all worths surmount.  
But when **my** glass shows me **myself** indeed,  
Beated and chapped with tanned antiquity,  
**Mine** own **self**-love quite contrary I read;  
Self so **self**-loving were iniquity.

'Tis thee, (**my self**) that for **myself** I praise,  
Painting **my** age with beauty of **thy** days.

この第 62 篇は、 **my** と所有代名詞 **mine** も含めて全 Sonnets で最も多く 13 回出現しているだけでなく、 **myself** が後半に 4 回現れていることで、詳論する価値があろう。筆者の拠った Burrow 版では、13 行目のみ “**my self**” と分かち書きして他の 1 語の **myself** と区別しているが、左頁の語注にその理由は書かれていない。前節では **thyself** の分かち書きについて何度か注意を促したが、1609 年の初版では全てが “**my selfe**” と 2 語で印刷されており、11 行目と 12 行目の “**selfe loue**” “**selfe louing**” ももちろんハイフンがないので、見かけ上は 11 行目の “**mine own selfe loue**” のなかにもう 1 個 **myself** が隠れている。

Vendler は当然この篇の Key Word を **self** とし、Couplet Tie を **myself** として、“following Evans, I retain the two word **my self** only in 13” (p. 294) と注記しているが、その内容については示さず、テキスト表示で 13 行目を “'Tis thee (**my self**) that for **myself** I praise” と印刷しながら、解説文中では “...in the infatuated **thee** (**myself**) of the couplet” と 1 語にしているので、分かち書きする理由を重要視していない。そこで Vendler が参考にした Evans (1997) を見ると、次のように注解がある。<sup>29</sup>

**13 'Tis thee (my self)...praise** i. e. (Since you and I are one) it is you, the essence of my 'self' ('thee (my self)'), that I am praising when I seem to be praising (merely) myself. The retention of Q's first 'my selfe' as two words (as by Ingram and Redpath) emphasizes a significant distinction in relation to 'myself'. (p. 170)

<sup>29</sup> 大阪大学人文学研究科博士後期課程 竹森ありさ氏に Evans (1996) の資料提供を受けました。感謝します。

で、Evans が参照した Ingram & Redpath (1964, p. 146) では 13 my self] i. e. ‘my true self’ の注がある。

一方 Martin (1972) では 本篇を第 2 章で初めに取り上げて (pp. 44-48)、1609 年初版の綴りでテキストを提示しているので、4 回起きた my selfe 全てが 2 語表記で、これが my の多出を一層印象付けている。この第 62 篇では、詩人と相手の一体化が my selfe の繰り返しで強調されている。

では、myself が多出する他篇では何が主題となっているか。

### 第 88 篇 (7 回 myself 3 回)

When thou shalt be disposed to set me light,  
And place **my** merit in the eye of scorn,  
Upon **thy** side against **myself** I'll fight,  
And prove thee virtuous, though thou art forsworn.  
With **mine** own weakness being best acquainted,  
Upon **thy** part I can set down a story  
Of faults concealed, wherein I am attainted,  
That thou in losing me shalt win much glory.  
And I by this will be a gainer too,  
For bending all **my** loving thoughts on thee:  
The injuries that to **myself** I do,  
Doing thee vantage, double vantage me.

Such is **my** love, to thee I so belong,  
That for thy right **myself** will bear all wrong.

この第 88 篇で注目したいのは、やはり my の多出に対して 2 度しか出現しない thy である。もちろん主格や目的格で thou, thee は I, me とともに何度も出現するのだが、この全体を曖昧に示す主格や目的格とは異なって、所有格は、その後ろに来る名詞、「私の～」と「あなたの～」、こそが重要であるからだ。で、my merit, mine own weakness, my loving thoughts, my love が表す「私の長所、欠点、貴方へのもろもろの想い、貴方への愛」は、3 度繰り返される my self がすべて包含し、「私のあなたの愛は、私の長所と短所を含むもの」という主題、つまり本篇の主題は詩人自身であることを、3 度繰り返すかのようである。

このように、“my self” は再帰形の 1 語ではなく、他の主要部名詞と同様、2 語に印刷すべきであり、かつ解釈すべきである。

では、上で見た “thy sweet self” のような形容詞の嵌入は “my self” に起きているのだろうか。

### 第 133 篇 (11 回 myself 3 回)

Beshrew that heart that makes **my** heart to groan  
For that deep wound it gives **my** friend and me.  
Is't not enough to torture me alone,  
But slave to slavery **my** sweet'st friend must be?  
Me from **myself** thy cruel eye hath taken,  
And **my** next self thou harder hast engrossèd:  
Of him, **myself**, and thee I am forsaken,  
A torment thrice threefold thus to be crossèd.  
Prison **my** heart in **thy** steel bosom's ward,  
But then **my** friend's heart let **my** poor heart bail,  
Whoe'er keeps me, let **my** heart be his guard;  
Thou canst not then use rigour in **my** jail.  
And yet thou wilt; for I, being pent in thee,  
Perforce am **thine**, and all that is in me.

第 133 篇は所謂 Dark Lady 篇に含まれ、詩人、美青年、黒美人の 3 者の縛れた関係が歌われる所以、第 126 篇までとは異なる自己の捉え方が表れる。それを典型的に示すのが黒美人への語りの中での美青年を表す “my self” を用いた嵌入表現、第 4 行から 7 行に見える my sweet'st friend,

my next self, him という言い換えである。先に見た Ingram & Redpath の注記、「my self という分かち書きは ‘my true self’ の意味を示す」は、この第 133 篇の “my next self” と対照して、見直されなければならない。

では、詩人の本当の自己とは何か。第 149 篇は集の結尾近く、それをレトリックを用いて示している。

#### 第 149 篇 (myself 4 回)

Canst thou, O cruel, say I love thee not  
When I against **myself** with thee partake?  
Do I not think on thee, when I forgot  
Am of **myself**, **all** tyrant for thy sake?  
Who hateth thee that I do call **my** friend?  
On whom frown'st thou that I do fawn upon?  
Nay, if thou lour'st on me, do I not spend  
Revenge upon **myself** with present moan?  
What merit do I in **myself** respect  
That is so proud thy service to despise,  
When **all my** best doth worship thy defect,  
Commanded by the motion of thine eyes?

But, love, hate on, for now I know thy mind:  
Those that can see, thou lov'st, and I am blind.

Abraham Lincoln の Gettysburg Address を想起させる、against myself (第 2 行), of myself (第 4 行), upon myself (第 8 行), in myself (第 9 行) という前置詞の入れ替えによる繰り返しは

「人民の、人民による、人民のための政府」 “(the government) of the people, by the people, for the people” これが Lincoln の演説の主題であったのと同じく、自己分裂している詩人自身が詩のテーマであると強烈に示すのである。

本節で見た第 88 篇と 133 篇の共通事項は何か？それは最終行に現れる all である。最後に見た第 149 篇では、all は第 4 行と 11 行に現れている。筆者はこの all に注目するのだ。

#### § all と one の繰り返し

本節では、これまで見てきた人称代名詞の所有格の繰り返しが強い語義の形容詞 all, one の繰り返しと並行し、上で見てきた重要表現 “my self” “my verse” とも連合して、詩人と美青年の同一化を絶唱する 2 篇を見たい。集中での順番は前後するが、まず第 109 篇の all と myself の繰り返しである。

#### 第 109 篇 (my 9 回 myself 3 回、all 4 回)

O, never say that I was **false** of heart,  
Though absence seem'd **my** flame to qualify.  
As easy might I from **my** self depart,  
As from **my** soul which in thy breast doth lie:  
That is **my** home of love; if I have ranged,  
Like him that travels, I return again,  
Just to the time, not with the time exchanged,  
So that **my** self bring water for **my** stain.  
Never believe, though in **my** nature reigned,  
**All** frailties that besiege **all** kinds of blood,  
That it could so preposterously be stained,  
To leave for nothing **all** thy sum of good:  
For nothing this wide universe I call,  
Save thou, **my** rose, in it thou art **my** all.

Shakespeare のソネット集では初篇より美青年を薔薇 rose に喩えて、その象徴性を全て青年に寄託、美のはかなさ、その永続のための結婚と子作りを青年に勧めることで始まったのだが、第 18

篇で既に “...thy eternal summer shall not fade...//When in eternal lines to time thou growest” と、現世の借りを生きる (temporal) 美青年と、その美德を歌う詩人のソネットに、神の属性の eternal 「永遠」という形容詞を使うことで、詩人は実は、青年の美德を歌うことにより自らの詩の不滅を祈願していること、またはそれを主張するように心情が変化してきたことが隠れ見えた。その象徴の薔薇、集中 13 回現れる名詞 rose(s) が所有格 my を伴うのは本篇のみである。上で筆者が「絶唱」と述べた所以である。この第 109 篇が本稿の繰り返し論の集約になるのだ (形容詞 eternal は 5 篇で 6 回用いられており、その意義について別稿で詳論する)。

上の引用では、Burrows に逆らって myself を my self と分かち書きしたが、これにより所有格の後ろに現れる名詞が明確になろう。書きだせば、flame, self, soul, home, self, stain, nature, rose, all と、先の節で見た所有格 thy や my に続く主要部名詞の中から、選りすぐったように、愛の炎、魂、自分の家、汚れ、本質が並び、それを引き受けているのが貴方、すなわち私の全て、と締めくくられる。この最終行最終語 “my all” の強さはどうか。読み終わった後に、何度も頭の中で響き渡るであろ<sup>30</sup>では、形容詞 all の反義語と考えられている one が 5 回現れる第 105 篇を見よう。この編では my songs が my verse を言い換えて繰り返されており、all が 2 回、one が 5 回繰り返される。

### 第 105 篇 (my 7 回、 all 2 回、 one 5 回)

Let not **my** love be called idolatry,  
Nor **my** belovèd as an idol show,  
Since **all** alike **my songs** and praises be  
To **one**, of **one**, still such, and ever so.  
Kind is **my** love today, tomorrow kind,  
Still constant in a wondrous excellence;  
Therefore **my** **verse** to constancy confined,  
**One** thing expressing, leaves out difference.  
'Fair, kind, and true' is **all** **my** argument,  
'Fair, kind, and true' varying to other words;  
And in this change is **my** invention spent,  
Three themes in **one**, which wondrous scope affords.

Fair, kind, and true, have often lived **alone**,  
Which three till now never kept seat in **one**.

本篇では、自らの詩のテーマは「貴方」一人であり、その美德を言葉のヴァリエーションで歌うことが自分の詩作であると断言している。この主張はなによりもまず、反義形容詞の all と one の繰り返しと対比によって提示され、そのような詩作を行う理由を示すのが所有格 my の後続名詞群である。第 4 行の “my songs and praises” 第 7 行の “my verse” の繰り返しは、このソネット集、そのテーマが美青年への賛美から、彼の不在と彼への愛の苦悩を経て、自らの詩の（永続性への）矜持へと変容したことを、言い換えて強調するのだ。篇中での my verse の言い換え表現は、前に第 17 篇の “my rhyme” を見たが、本編の “my songs” の複数形は、ソネット集を確かに示している。そして最終 2 行の押韻が alone と one のペアであるのは第 62 篇と同じであることも指摘したい。

さらに踏み込めば、いずれの注釈書にも示されている “Fair, kind, and true” という表現の「三位一体」への引喻と、青年の神格化であるが（これは第 31 篇の表現に早くも現れており、本論集所載の大森教授論文で詳細に論じられている）、第 109 篇での論評で言ったように、形容詞 eternal の使用が、図らずも詩人の矜持を示し、形容詞 all と one が正に神の属性である one

「唯一神」、そして all 「全智・全能・遍在」の隠喻として、相手の美青年、それと一体化した詩人への形容として、繰り返し用いられていると言える。

Gollancz の内容分類に寄れば、これら 2 篇は III. Love's triumph (100~126) 「愛の勝利」の部に含まれ、本論集の大森教授の言葉によれば、「青年への愛は<神への信仰>と同等の気持ちに変わる」 (p. 13) 一神教の神とは omnipresent, omniscient, omnipotent、「全知・全能・遍在」

<sup>30</sup> Elizabeth I への頌歌の冠付け詩 acrostics “To Rose” に “beauty's Rose” が見える (Bradbrook, ed., 1953, p. 52)。

であり、「一人で全て」であるのだから、ラテン語の *omni* に相当する *all* がこれら 2 篇で繰り返されるのは当然だ。で、この青年の神格化の気持ちと描写の萌芽は、早くも第 31 篇、*all* の 7 回の繰り返し、そして 5 - 6 行の “How many a holy and obsequious tear/ Hath dear religious love stol’n from mine eye” に示されているのである。

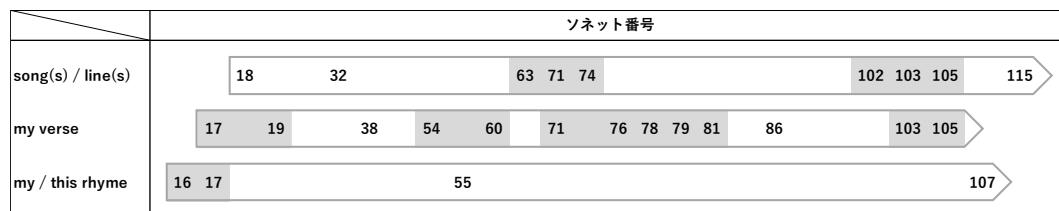
### 第 31 篇 (*all* 7 回)

Thy bosom is endeared with **all** hearts,  
Which I by lacking have supposed dead,  
And there reigns Love and **all** Love's loving parts,  
And **all** those friends which I thought burièd.  
How many a holy and obsequious tear  
Hath dear religious love stol'n from mine eye,  
As interest of the dead, which now appear  
But things removed that hidden in thee lie?  
Thou art the grave where buried love doth live,  
Hung with the trophies of **my** lovers gone,  
Who **all** their parts of me to thee did give;  
That due of many now is **thine alone**:  
Their images I loved I view in thee,  
And thou (**all** they) hast **all** the **all** of me.

ソネット集の篇の流れにおいて美青年への賛美から、相手の不在の中の不安、幻滅、疑惑を経て、相手を神と捉える意識が芽生えたとして、では、そうした気持ちを綴ったソネット自体の価値、詩人にとっての意味は変化したのだろうか。それを見るには Shakespeare が自分のソネットを指して使った *lines*, *songs*, *rhyme*, *verse* という名詞が現れる篇を比較すればよい（なお名詞 *poem* は全 154 篇で一度も表れない）。

### § my verse

詩人が自らのソネットを指して用いた *songs* と *line(s)*, *rhyme* は、所有格 *my* との連語で第 17 篇第 14 行、第 102 篇最終行、第 105 篇第 3 行、第 107 篇第 11 行に、*this*, *these* との連語で第 32 篇第 4 行、第 55 篇第 11 行、第 63 篇第 13 行、第 71 篇第 5 行、第 74 篇第 3 行、第 103 篇第 8 行第 115 篇冒頭行に現れるので、154 篇中で 2 か所に固まって使われていることがわかった。また、上で見た第 105 篇の “my verse” (第 7 行) という連語は 154 篇中 14 回出現し (第 17 篇冒頭行、第 19 篇最終行、第 38 篇第 2 行、第 54 篇最終行、第 60 篇第 13 行、第 71 篇第 9 行 (*this verse*) 、第 76 篇冒頭行、第 78 篇第 2 行、第 79 篇第 2 行、第 81 篇第 9 行、第 86 篇第 8 行、第 103 篇第 11、13 行、第 105 篇第 7 行) 、154 篇中の 4 か所に連続して現れ、ほぼ言い換えの “my/this rhyme” が第 16 篇第 4 行、第 17 篇第 14 行、第 55 篇第 2 行、第 107 篇第 11 行に現れるので、*lines*, *songs* と合わせると集中の 3 箇所で (第 16~19 篇、第 54~81 篇、第 102~107 篇) 、自らの詩がテーマとして連続して謳われていることが分かる。それらの連続を下図で示す<sup>31</sup>



これらをまとめて論じるのは次回に譲り、本稿の結論として所有格を持つ “my verse” に注目したい。

<sup>31</sup> 本図は大森文子教授に作成して頂いた。

これが最初に現れる第 16 篇では、時の流れに対抗して青年の美を残すものは、自らの詩の他にない、と誇りながらも形容詞 **barren** を伴っていることに注意したい。

But wherefore do not you a mightier way  
Make war upon this bloody tyrant, Time,  
And fortify yourself in your decay  
With means more blessed than **my barren rhyme?** (1 - 4 行)

続く第 17 篇では、その自意識が冒頭行と最終行での **my verse** と **my rhyme** を呼んだ。

### 第 17 篇

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 touch'd 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 stretchèd metre of an antique song.

But were some child of yours alive that time,  
You should live twice, in it, and in **my rhyme**.

本篇では、冒頭行のテーマ提示、つまり “my verse” が最終行 “my rhyme” と言い換えられて epanalepsis のレトリックにより詩の結論とされている。これに続き、有名な第 18 篇 “Shall I compare thee to a summer's day” の後、第 19 篇最終行で、直前の “Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,/ When in **eternal lines** to time thou growest:/ So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this and this gives life to thee.” (第 18 篇第 11-14 行) の “eternal lines” の言い換えとして初めて使われて、自らの詩の永遠の価値をソネット集の早い段階で繰り返し主張しているのだ。形容詞 **eternal** は、この世のはかなさ **temporal** に対して、神の属性ではないか。この自意識、自分自身ではなく自己の詩の価値を詩の中で述べ、それが相手への賛美や、自己の悲哀・苦悩の主張を超えて、ソネット集のテーマになっていることは、第 17 篇以外にも第 19 篇と第 76 篇で “my verse” が冒頭や最終行に現われることで知られよう。

### 第 19 篇

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 whate'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.

本論集所載の大森文子教授の論文においては、詩人と美青年の関係を表すメタファーの種類が篇が進むにつれて変化していくこと、同種のメタファーが数編連続して現れることが論じられている。そして、それらのメタファーはソネット集の早い段階で萌芽的に表れているとの指摘が注目される。筆者はそこからヒントを得て “my verse” の全 154 篇での繰り返しに注目したのであるが、確かに、第 17 篇の冒頭行と最終行の自己の詩への言及は、この第 19 篇の最終行と、離れて第 76 篇の冒頭行に反映され、発展している。第 18 篇の “in eternal lines to time thou growest” の後で “My love shall in **my verse** ever live young” を見れば、「私の愛する人は、永遠に残るこの詩の中で、永遠の若さを保つ」の表意の下に、「人は老いるが、私の詩は永遠に読まれ続ける」という自負が読み取れるはずだ。

## 第 76 篇

Why is **my verse** so **barren** of new pride,  
So far from variation or quick change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new-found methods and to compounds strange?  
Why write I still **all one**, ever the same,  
And keep invention in a noted weed,  
That every word doth almost tell my name,  
Showing their birth and where they did proceed?  
O know, sweet love, I always write of you,  
And **you and love are still my argument**;  
So all my best is dressing old words new,  
Spending again what is already spent:  
    For as the sun is daily new and old,  
    So is my love, still telling what is told.

本篇冒頭行では、先に第 16 篇 “my barren rhyme” で現れた **barren** が再び “my verse” を修飾していることは注意しなければならない。第 16 篇では詩の技法や用語が「拙い」という謙遜に受け取られていたが、ちょうど集の真ん中の本篇では詩の内容・テーマの「乏しさ」と言いながら、実は先に論じた第 105 篇と同じテーマを導入しているからだ。第 5 行の “Why write I still all one” に並ぶ **all** と **one** は、その第 105 篇では 2 回、5 回と繰り返され、脚韻部としても強調されていたが、筆者がこの第 76 篇で重視する表現は第 10 行の “you and love are still my argument” 「あなたと愛が常に私の詩のテーマだ」という断言である。つまり本篇の **barren** は「不毛」ではなく、**all one** 「唯一のこと」の意味である。

ソネット集が美青年と彼に対する詩人の愛の変奏曲であることは、同じ語句 **all** と **one** の組み合わせによって既に第 76 篇で示されていた。このテーマは後に、100 番台の諸篇で、特に第 105 篇と 109 篇で「三位一体」の引喩を借りて強調されるのである。が、第 105 篇での美青年の神への喻えの前に、もう一度 “my verse” が第 81 篇に現れている。

## 第 81 篇

Or I shall live your epitaph to make,  
Or you survive when I in earth am rotten,  
From hence your memory death cannot take,  
Although in me each part will be forgotten.  
Your name from hence immortal life shall have,  
Though I (once gone) to all the world must die.  
The earth can yield me but a common grave  
When you entombèd in men's eyes shall lie:  
Your monument shall be **my gentle verse**,  
Which eyes not yet created shall o'er-read,  
And tongues-to-be your being shall rehearse,  
When all the breathers of this world are dead.  
    You still shall live (such **virtue** hath my pen)

Where breath most breathes, even in the mouths of men.

この篇を読んだ者は驚くだろう。先に *thy* の繰り返しの議論で指摘した第 79 篇の第 2 行のように、ソネット集では形容詞 *gentle* は *sweet* とともに美青年に対して用いられるのに対し、この第 81 篇では、詩人が自分の詩を *gentle* と呼び *virtue* を持つと言うからである。本節冒頭で述べたように、第 18 篇第 12 行の “eternal lines” という不遜な表現は、実はソネット集の底流に潜みながら、ところどころに現れる。<sup>32</sup> Amanda Watson は “In later sonnets, however, the speaker begins to favor immortality through the written legacy of poetry over other methods. Sonnet 16’s “barren rhyme” gives way to the “pow’rful rhyme of sonnet 55” (2010, p. 348) と述べているが、詩人が自分のソネットを指して言い換えて用いた名詞をまとめて通観すれば、それを修飾する形容詞の変化が如実に見て取れる。初めて自分の詩に言及した第 16 篇の “my barren rhyme” という謙遜は、近くは第 32 篇第 4 行の “These poor rude lines” と、遠くは第 107 篇で “this poor rhyme” と再び響くのであるが、第 55 篇では “this powerful rhyme” 、そして第 81 篇では “my gentle verse” という自慢・得意が集の中ほどで顔を出す。つまりソネット集は、1609 年初版の順序通りに読んでいくならば、美青年の賞賛（冒頭の 20 篇）から、その不在を嘆きながら、その過程で相手との一体感の獲得を経て、自らの詩の卓越性への自信を深め、相手を神として扱い（第 100 番台諸篇）、その詩の中で相手と同一化している自己を強く認識し、この詩人のナルシズムを顕著に表す内容に変化していくのである。

## § 結論

名詞 *monument* は全 154 篇中に 3 度現れるが、第 55 篇で初めて “Not marble, nor the gilded monuments/ Of princes, shall outlive **this powerful rhyme**;” と歴代の王たちの金で飾られた碑文の意味で使われて、自分のこの力強い詩の方が後世まで残る、と誇り、次いで第 81 篇では “Your monument shall be **my gentle verse**,/ Which eyes not yet created shall o’er-read,/ And tongues to be your being shall rehearse/ When all the breathers of this world are dead;” と、ソネット集で典型的に美青年への修飾語であった形容詞 *gentle* を名詞 *virtue* と共に自らの詩の形容に用い、最後に第 107 篇で再び “And thou in this shalt find thy monument,/ When tyrants’ crests and tombs of brass are spent.” (13-14) と王者の墓碑銘との比較で、このソネット集が美青年の墓碑銘となることを繰り返している。<sup>33</sup> この事実は第 55 篇、81 篇、107 篇を単独で読んだ場合には浮かび上がらない。Philip Martin が “each sonnet in the sequence is final and yet not final, that some sonnets...can be read apart from the rest with neither gain or loss, and that a large number, as it were provisionally self-sufficient, are modified or heightened by others” と述べる所以である。<sup>34</sup>

先にも書いたが、1609 年初版での 154 篇の印刷順序は、詩人の意図したものか出版者の編集したものかわからないのだが、その順番に従って読んでいくならば、初めの所謂 *marriage sonnets* (reproduction sonnets) の第 10 篇で初めて詩中に現れた詩人 I は、結婚と子を残すことの勧めから、疎遠にされたことの恨みと嘆きを歌うことに移り、その相手の不在にこそ相手の存在、そして相手への愛を強く確認していき、ついに相手との同一化の心境に達すると、相手への賞賛よりも自分の悲哀・嘆きの描写が増えていき、結果、人称代名詞 I, my の使用が増していくと言えるだろう。相手の不在の中で詩を書き続け、自分の詩が相手だけをテーマとした変奏であることを自らも確認しつつ（第 105 篇）<sup>35</sup>、第 18 篇で早くも宣言されていたソネットの永遠性こそが (Nor shall Death brag thou wander’st in his shade,/ When in **eternal lines** to time thou growest:/ So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this and this gives life to thee. (11-14)) 、実はソネット集の隠さ

<sup>32</sup> “If we read the Sonnets in the order of the 1609 quarto, the pronounced early emphasis on visual remembrance as the best way to memorize the fair young man gives way to an equally pronounced later emphasis on poetry as the ideal means to that end.” Watson (p. 343)

<sup>33</sup> Shakespeare は名詞 *monument* を ‘effigy; a carved figure, statue’ の意で繰り返し用いており (*OED* *monument*, n. 2. 参照)、この語義での *OED* 用例は Shakespeare からの 4 例に限られている。ソネット集でのこの 3 例も「肖像・彫像」の意味ならば、「私の詩があなたの彫像として、在りし日の姿を残す」と解釈できる。

<sup>34</sup> *Shakespeare’s Sonnets.: Self, Love and Art.* 1972. p. 48

<sup>35</sup> “If it weren’t for this separation, the Sonnets would never have come to exist; in a sense, there would be no subject, for these sonnets, unlike many others by other writers, are more about absence than presence...” George T. Wright, “The Silent Speech of Shakespeare’s Sonnets” 2000, p. 136.

れた主題であること、そしてその集の中で詩人、美青年、ソネット集の関係が次第に変化していくことが観取される。先に見た「三位一体」の概念を使うならば、詩人がソネットを用いて青年を称賛することから、相手と一体化した詩人自身、その美德を反映する物、その苦悩と悲哀を残すことにソネット集の意義が変わるのである。この意味でソネット集にはナルシストの美青年と、それを映すナルシストの詩人が歌われているのだ。下の2図が示すように、詩人とそのソネットは、神に等しい美青年を称賛する臣下の立場から、相手の美德や不徳も含めて一体感を獲得した詩人が、その二人の美貌や詩才を残す記念碑として自らのソネット集について歌う、つまり詩についての詩、メタポエムの形に変化していくのである。



### 参考文献

大場建治（編注訳）2018. 『ソネット詩集』（研究社シェイクスピア全集別巻）東京：研究社.  
 大森文子 2015. 「Milton の叙事詩的比喩とメタファー認識」『言葉のしんそう（深層・真相）』東京：英宝社、385-17.  
 ---- 2018a. 「喜びと悲しみのメタファー：Shakespeare の Sonnets をめぐって」『レトリック、メタファー、ディスコース（言語文化共同研究プロジェクト 2017）』（渡辺秀樹編集）大阪大学大学院言語文化研究科、19-28.  
 ---- 2018b. 「人の心と空模様：シェイクスピアのメタファーをめぐって」『メタファー研究 1』（鍋島弘治朗・楠見孝・内海彰編）東京：ひつじ書房、175-104  
 ---- 2021. 「Shakespeare の Sonnets における逆転のレトリック」『感情・感覚のレトリック（言語文化共同研究プロジェクト 2020）』（渡辺秀樹編集）大阪大学大学院言語文化研究科、15-27.  
 ---- 2023. 「鏡と水仙—シェイクスピアの Sonnets における隠されたレトリック」『レトリックと文法（言語文化共同研究プロジェクト 2022）』（大森文子編）大阪大学大学院人文学研究科、1-14.  
 川西進編 1971. 『Shakespeare's Sonnets』 東京：鶴見書店.  
 櫻井正一郎 1979. 『結句有情—英國ルネサンス期ソネット論—』京都：山口書店.  
 渡辺秀樹 2004. 「人名のメタファー研究序章 シェイクスピア劇の登場人物名に由来する OED2 の見出し語と用例考察」『メタファー研究の方法と射程（言語文化共同研究プロジェクト 2003）』（大森文子編）大阪大学大学院言語文化研究科 23-33.  
 ---- 2011. 「シェイクスピアにおける賞賛と罵倒のレトリック 動物名人間比喩用法の対義・類義の構造」『文化とレトリックトリック認識（言語文化共同研究プロジェクト 2010）』（大森文子編）大阪大学大学院言語文化研究科 1-20.  
 ---- 2019. 「英詩感情語メタファーの系譜第 2 回 シェイクスピア『ソネット集』のレトリック再考：感情語の類義・反義を中心に」『レトリックとコミュニケーション（言語文化共同研究プロジェクト 2018）』（大森文子編）大阪大学大学院言語文化研究科 1-10.  
 ---- 2021. 「ソネットに見える繰り返しのレトリック再考：“when~ then~” の繰り返しを中心に」『感情・感覚のレトリック（言語文化共同研究プロジェクト 2020）』（渡辺秀樹編）大阪大学大学院言語文化研究科 3-13.  
 ---- 2023. 「Hamlet における動物名の繰り返しと列挙の意味—翻訳で失われるメタファー義の問題、そして雲の場を中心に」『レトリックと文法 言語文化共同研究プロジェクト 2022』（大森文子編）大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻. 15-25.

----- 2024. 「英詩における主題提示音分散 (hypogram) 再考: Herrick と Wordsworth, Shakespeare と Blake の比較から」 『こちら側とあちら側のレトリック —メタファー・翻訳・認言語文化共同研究プロジェクト, 2023』 (村上スミス・アンドリュー篇) 15-23. 大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻.

Bradbrook, M. C., ed. 1953. *The Queen's Garland: Verses made by her subjects for Elizabeth I, Queen of England Now collected in Honour of Her Majesty Queen Elizabeth II*. London: Oxford University Press.

Booth, Stephen, ed., 1977. *Shakespeare's Sonnets*. New Haven and London: Yale University Press.

Burrow, Collin, ed., 2002. *The Complete Sonnets and Poems*. Oxford: Oxford University Press.

Duncan-Jones, Katherine, ed., 1997. *Shakespeare's Sonnets*. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing Plc

Edmondson, Paul, and Wells, Stanley, eds., 2020. *All the Sonnets of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

Evans, G. Blackmore, ed., 1996. *The Sonnets. The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gollancz, Israel, 1919. *Shakespeare's Sonnets* (Temple Shakespeare). London: J. M. Dent.

Kingsley-Smith, Jane, 2019. *The Afterlife of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martin, Philip, 1972. *Shakespeare's Sonnets: Self, Love and Art*. Cambridge at the University Press.

North, Marcy L., 2010. "The Sonnets and Book History," pp. 204-221. The 13th chapter in Schoenfeldt (2010).

Post, Jonathan F. S., 2017. *Shakespeare's Sonnets and Poems* (A Very Short Introduction). Oxford: Oxford University Press.

Schiffer, James, ed., 1999. *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*. New York: Garland Publishing Inc.

Schoenfeldt, Michael, ed., 2010. *A Companion to Shakespeare's Sonnets*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Smith, R. Bruce, 1999. "I, You, He, She, and We: On the Sexual politics of Shakespeare's Sonnets," pp. 411-429. In Schiffer (1999).

Spaveck, Marvin. 1966. *A Complete concordance and systematic Concordance to the Works of Shakespeare*. Heidesheim: Olm.

Trevor, Douglas, "Shakespeare's Love Object" pp. 225-241. The 14th chapter in Schoenfeldt (2010).

Vendler, Helen, 1997. *The Art of Shakespeare's Sonnet*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

Watson, Amanda, 2010. "'Full character'd': Competing Forms of Memory in Shakespeare's Sonnets," The 21st Chapter in Schoenfeld, 343-360.

Wright, T. George, 1999. "The Silent Speech of Shakespeare's Sonnets," In Schiffer, pp. 135-159.

Wilson, John Dover, 1966. *The Sonnets*. Cambridge: Cambridge University Press.



# 日本語とフランス語におけるテンス・アスペクト形式と視点 —日本語の文学作品とそのフランス語翻訳の分析—

高橋 克欣

## § 1 本稿の目的

本稿の目的は、日本語の文学作品およびそのフランス語翻訳において用いられるテンス・アスペクト形式と視点の関係に着目し、今後の体系的な理論化およびモデル化の前提となる用例の分析を行い、談話における事態描写のあり方を考察することである。

現代ではテンス・アスペクト形式に関わる問題を一文単位でなく談話やテクストの単位で考察することは決して珍しいことではないが、本稿においても談話やテクスト構成の観点からの用例分析を行い、一文単位の考察では的確にとらえることができない視点の問題を論じることとする。

本稿で分析の対象とする作品は、小川洋子氏により 2019 年に発表した長編小説である『小箱』および Sophie Reffle による同書のフランス語翻訳版である *Petites boîtes* である。

## § 2 談話やテクストにおけるテンス・アスペクト

談話やテクストにおけるテンス・アスペクトの問題に関しては数多くの先行研究が存在し、それらを網羅的にとりあげることは難しいため、ここではそれらの中のいくつかに言及する。

樋口・大橋(2004)では、小説に見られる時制現象として、日本語では時制選択の基準となる視点が可動的であるのに対し、英語では時制選択の基準となる視点が基本的に発話時に対して固定的であることが述べられている。

井元(2010, 2017)では、川端康成の『雪国』の冒頭部分の日本語原文、英訳、仏訳をとりあげ、日本語ができごとよりの視点から事態を描写するのに対し、英仏両言語による翻訳では日本語のような視点の置き方によって事態を描写することが難しく、外的視点からの描写となっていることを示している。

東郷(2011)では、物語の冒頭で用いられる大過去形の用例や著名人の訃報記事におけるさまざまな時制の用例の分析等を通じて、文を越えた談話構築の機序を踏まえた時制メカニズム理解の重要性が指摘されている。

甲田(2024)では、マンガなども視野に入れ、物語、昔話、神話、伝説等、さまざまなジャンルにおける時間性のちがいが言及され、「テクストにおけるテンスやアスペクトの使い分けは事象の性質や動詞の種類によって決まるというよりも、テクスト全体の中での相対的価値によって決定される。」、「物語は一般に全ての出来事が同じスピードで描かれるのではなく、すべての登場人物も均等に描かれるのではない。前景化と背景化を描き分けながら話は展開する。」と述べられている。

## § 3 フランス語のテンス・アスペクト形式と視点

実例の分析に入る前に、フランス語のテンス・アスペクト形式と視点の関係についての基本的な考え方を示しておく。本稿では東郷(2011)の主張にしたがい、フランス語のテンス・アスペクト形式は発話時  $t_0$  に視点をおいて眺めたできごとをあらわす群と、過去のある時点  $t_1$  に視点を移動させ、 $t_1$  から眺めたできごとをあらわす群に分類されるものとする。前者には現在形、複合過去形、単純未来形、前未来形が属し、後者には半過去形、大過去形、条件法現在形、条件法過去形が属する。

次節以降では、東郷(2011)のテンス・アスペクト形式と視点の関係に関する主張にもとづき、日本語およびフランス語の時制と視点の取り方について実例を分析していく。なお、本稿では原則として用例の引用は段落、パラグラフ単位で行うこととする。

## § 4 語りの現在に視点を置いた描写

まずは日本語とフランス語においてほぼ同等のはたらきを行うと考えられるテンス・アスペクト形式が用いられ、同じような視点の取り方によって描写が行われている場面を見る。(1),(2) はこの作品の冒頭の場面である。

(1) 私の住んでいる家は、昔、幼稚園だったので、何もかもが小振りにできている。扉や窓や階段はもちろん、靴箱、掛け時計、水道の蛇口、椅子と机、本棚、電気スタンドの笠などなど、あらゆ

るものが幼児に相応しいサイズになっている。家具の角は丸みを帯び、スイッチの位置は低く、ドアノブは掌にのる果実ほどの丸みしかない。

(2) La maison où j'habite était autrefois une école maternelle, et tout y est petit. Tout a une taille adaptée aux petits enfants, les portes, les fenêtres, l'escalier, mais aussi les casiers à chaussures, les pendules murales, les robinets, les tables et les chaises, les étagères, les abat-jour des lampes. Les meubles ont des angles arrondis, les interrupteurs sont placés bas, et les poignées de portes n'ont que la rondeur de baies qui tiennent sur la paume d'une main.

(1) において「昔、幼稚園だった」以外の動詞はすべてル形であり、それに対応する(2)のフランス語においても「*était autrefois une école maternelle*」以外の動詞は現在形になっており、ここでは語り手が語りの現在時に視点を置き、目の前に存在しているものを描写していると解釈することができる。このような例において、日本語のル形とフランス語の現在形は同じような視点から状況を描写しており、同じようなはたらきをしていると考えることができる。

実際に『小箱』の原文と *Petites boîtes* を観察するとこのような例は随所に見られる一方で、日本語のル形に対してフランス語の現在形以外のテンス・アスペクト形式が用いられる例も少なからず存在する。次節からはそのような例に着目し、日本語とフランス語においてそれぞれどのような視点の取り方により当該事態の描写が行われているかを見ていく。

## § 5 過去のできごとの描写とテンス

前節で見たように、日本語のル形とフランス語の現在形が対応する形で用いられることは珍しいことではなく、特に(2)のように *être* や *avoir* など状態をあらわす動詞が現在形で用いられる場合には特段の問題は生じない。

しかし、動作をあらわす動詞が用いられる場合には、日本語のル形がそのままフランス語の現在形に対応しないことがある。次の(3)では、1文目の文末はタ形の「崩れ落ちた」になっているが、2文目以降ではル形またはテイル形の「いる」、「落ちてゆく」、「追いかける」、「絡みつく」、「守ろうとしている」、「いともたやすく、風にさらわれてゆく」、「何の抵抗もしない」となっている。それに対応する(4)のフランス語では、日本語のタ形、ル形、テイル形のいずれも、それぞれ「*s'est désagrégée*」、「*se sont effondrés*」、「*ont roulé*」、「*se sont soulevées*」、「*se tenaient*」、「*n'a eu aucun mal*」、「*ne lui ont opposé aucune résistance*」というように過去形の複合過去形または半過去形になっている。

(3) あれほど濃密に一つの形を保っていた演奏者たちの影は、たちまち崩れ落ちた。尻もちをついて手足をばたつかせる者もいれば、両膝を折り、咆哮するように四つ這いになる者もいる。またある者は身を守るためか風に逆らえないためか、斜面を転がり落ちてゆく。脱げた靴が後ろを追いかける。誰の髪もみな逆立ち、メガネは飛び、スカートはめくれ上がって腰に絡みつく。そうなってもなお、誰もが両耳を押さえ、自分の楽器を守ろうとしている。楽器はいともたやすく、風にさらわれてゆく。風に身を委ねるのが自分たちのあり方だと、よく承知しているその素直さのまま、何の抵抗もしない。

(4) L'ombre des musiciens qui avait préservé cette extraordinaire densité s'est désagrégée sur-le-champ. Des musiciens ont culbuté, d'autres se sont effondrés à genoux, ou même à quatre pattes comme pour pousser un rugissement. Peut-être incapables de résister au vent, ou pour protéger leur corps, certains ont roulé sur la pente, suivis par les chaussures qui avaient quitté leurs pieds. Sur toutes les têtes, les cheveux se sont dressés, les lunettes se sont envolées, les jupes se sont soulevées jusqu'aux hanches. Même à un tel moment, ils se tenaient les oreilles des deux mains pour protéger leurs instruments. Le vent n'a eu aucun mal à les emporter. Ils ne lui ont opposé aucune résistance, dociles comme s'ils savaient qu'ils étaient d'accord pour lui confier leur sort.

(3) および(4)におけるテンス・アスペクト形式の用法を分析すると、日本語の描写のしくみとフランス語の描写のしくみにはちがいが見られることが分かる。(3)において2文目以降で用いられているル形は、いずれも過去に起こったできごとを描写していると解釈されるが、ル形を

連続して使用することによって一連のできごとが次々と目の前で展開している様子が描写され、その結果として臨場感が感じられるようになっている。日本語ではできごと寄りの視点が取られる場合にル形が用いられることが多く、当該のできごとが現在のできごとであるのか過去のできごとであるのかは、基本的には文脈によって判断される。(3) では1文目でタ形の「崩れ落ちた」が用いられていることから、2文目以降のできごとが過去に位置づけられるべきものであると判断される。

それに対して(4)のフランス語では、語り手の視点は語りの現在時に置かれたままでそれぞれのできごとが起こった様子が描写されている。その中で、日本語の「守ろうとしている」に相当する部分では半過去形の « se tenaient » が用いられており、当該のできごとが起こった過去の場面に語り手の視点が移動し、その場面に居合わせているかのような効果がもたらされる。

フランス語では、基本的には発話時に視点を置き当該のできごとが発話時に位置づけられるものとして描写される場合に現在形が用いられるため、(4)のような場面では2文目以降で現在形を用いて過去のできごとを描写することは難しい。日本語のル形がもつ臨場感の効果は、ここでは複合過去形の連続の中に半過去形が用いられることによって生じると考えられるが、日本語の描写のしくみとフランス語の描写のしくみは視点の取り方において異なっている。

## § 6 過去のできごとの描写とアスペクト

次に、アスペクトに関わる問題を検討する。一般的には、完了的にとらえられた過去のできごとは日本語ではタ形によって、フランス語では複合過去形によって描写され、未完了的にとらえられた過去の出来事は日本語ではティタ形によって、フランス語では半過去形によって描写される。しかしながら、次の場面では、日本語ではタ形とティタ形が使い分けられているのに対して、フランス語ではすべて半過去形が用いられている。

(5) はじまりの合図がないのと同じく、音楽会の終わりも静かに訪れた。一人、また一人、演奏者は耳たぶから楽器を外し、専用の小箱に収めたり、上着の内ポケットにそっと仕舞ったりした。それを合図に見学者たちも、残り少ない眠りのために丘を下りていった。町と空の境目から、夜明けの気配が忍び込もうとしていた。

(6) Le concert qui avait commencé sans que personne ne donne de signal s'achevait aussi sereinement. Un à un, les musiciens détachaient leur instrument de leur oreille, le rangeaient dans la petite boîte prévue à cet effet ou le glissaient dans une poche intérieure de leur veste. C'était le signal pour les spectateurs de redescendre de la colline afin de rentrer chez eux dormir quelques heures. L'aube essayait de se glisser à la limite du ciel et de la ville.

(6) では主節の動詞 « s'achevait », « détachaient », « rangeaient », « glissaient », « était », « essayait » はすべて半過去形になっており、いずれのできごとも過去に置かれた語り手の視点から描写されている。特に最初の « s'achevait » について、一般的には完了的な過去形が用いられるのであるが、ここでは未完了的な半過去形が用いられている点に着目したい。このような半過去形は「語りの半過去形(imparfait narratif)」と呼ばれ、もっぱら文学作品等の書き言葉において用いられる。

Bres(2005)においてボリス・ヴィアンの『日々の泡 (うたかたの日々)』から(7)の口づけの場面が引用され、この部分を読んだときにこの世で最も美しい口づけを目にしたかのような印象を受けたということが述べられている。

(7) Je... dit-il tout contre son oreille, et, à ce moment, comme par erreur, elle tourna la tête et Colin lui embrassait les lèvres. Ça ne dura pas très longtemps.

(7) では、「口づけをした」が半過去形の « embrassait » で描写されており、主人公のコランとクロエによる偶然の口づけの場面が印象づけられている。ここではこの場面の中に語り手の視点が入り込み、口づけというできごとがクローズアップされ、物語における時間の流れが瞬間に緩むような表現効果が感じられる。語りの半過去形を用いることによって生じるこのような表現効果は、映画のスローモーション再生にたとえられることもあり、物語の世界の時間の流れが語

り手によって主観的に引き延ばされているような印象が生じる。

(6) の冒頭にあらわれる半過去形の « s'achevait » についても同様の表現効果が認められる。音楽会の終了自体は瞬間のできことであったとしても、終了後の演奏家や聴衆たちの様子、そして夜明けが訪れようとしている状況も合わせて半過去形の連続によって描写されることにより、音楽会が終了した場面全体が強く印象づけられるように感じられる。

次の例でも、(8) の日本語ではタ形とル形が混在しているが、(9) のフランス語においては一貫して半過去形が用いられてこの場面全体の描写がなされている。ただし (9) における半過去の中には、過去において反復的に行われた行為をあらわすものが含まれる。

(8) 私が帰ったあと、従姉は週末の間中ずっと、そして月曜が来れば、お弁当を全部売った後の午後から夜にかけて、図書館の本を読んで過ごすはずだった。それ以外、他に何をすべきことがあるか、想像できなかった。積み上げられた本を上から順に一冊ずつ手に取り、読み終わればベッドの下へ押し込め、新しい一冊を開く。次に私が来た時、ベッドの下から引っ張り出した本たちを図書館へ返し、机に新たな山を築く。その繰り返しだった。

(9) Après mon départ, ma cousine devait passer le week-end à lire les livres de la bibliothèque, et à partir du lundi, reprendre sa lecture jusqu'à la nuit quand elle rentrait chez elle après avoir tout vendu. Je ne pouvais pas me figurer qu'elle ait autre chose à faire. Elle saisissait le premier livre de la pile, le mettait sous son lit après l'avoir lu, et passait au suivant. Quand je revenais chez elle, je rapportais à la bibliothèque ceux qu'elle sortait de sous le matelas et créais une nouvelle pile sur sa table. Puis cela recommençait.

## § 7 場面転換と視点

日本語の小説では、過去のできごとを語りながら、登場人物の視点を取り現在形でそのときの状態を表現するのは珍しいことではない。ところが、次の場面では日本語でティタ形が用いられているのに対して、フランス語では現在形が用いられている。

(10) いつの間にか月が雲に隠れ、夜露に濡れた足元から冷気が立ち上っていた。夜が更けるにつれ、少しずつ風は止んでいった。まだ終わりにしたくない演奏者たちは、より深く背中を丸め、風の気配を探して神経を集中させていた。

(11) La lune s'est cachée dans les nuages et la froidure monte des pieds trempés par la rosée nocturne. Plus la nuit avançait, plus le vent faiblissait. Les concertistes qui n'avaient pas envie de s'arrêter se recroqueillaient sur eux-mêmes, concentrés sur leur quête d'un souffle.

日本語の (10) では「立ち上っていた」、「止んでいった」、「集中させていた」というように一貫して過去のできごとが描写されており、この場面において視点の移動が生じているとは感じられない。

それに対して、フランス語の (11) では 1 文目と 2 文目の間で視点の移動が生じている。1 文目では語り手の視点は語りの現在時に置かれており、そこから前半の複合過去形の « s'est cachée » によって月が隠れて見えなくなった状態になっていることが描写され、後半ではそのような状況において語り手の目の前で冷気が立ち上っている様子が現在形の « monte » によって描写されている。その後に続く 2 文目では語り手の視点が過去に移動して半過去形による描写が行われ、3 文目でも半過去形による描写が続く。

(11) の 2 文目以降での過去の視点からの描写は (10) の日本語にほぼ相当していると考えることができるが、ここではなぜ 1 文目で語りの現在時に視点を置いた描写が行われているのかが問題となる。その理由を探るためには、この場面に先行する場面がどのようなものであるかを見る必要がある。(12) と (13) は、それぞれ (10) と (11) の直前の段落、パラグラフから後半部分のみを引用したものである。

(12) (...) 思わずその場に両膝をつき、掌に残る温もりを引き寄せ、抱き留めるようにして耳の樂器に手をやってしまいそうになるのを、男はどうにか押しとどめる。どんなにすぐ耳元でそれが聞こえていたとしても、爪の生えていたあの小さな手は彼方に去って、もはや戻っては来ない。

(13) (...) il parvient de justesse à résister à l'envie de s'agenouiller et de couvrir de ses mains les instruments qui pendent à ses oreilles pour leur apporter la chaleur qui subsiste sur ses paumes. Les mains minuscules sur lesquelles poussaient ces ongles sont parties à jamais, même s'il vient de les entendre au fond de ses oreilles.

(10), (11) の直前の場面である (12), (13) において、日本語ではル形が用いられており、フランス語でも現在形が用いられている。(11) のフランス語の 1 文目で現在形が用いられているのは、場面を切り替える位置を日本語の原文とはずらし、(11) の 1 文目までがその前のパラグラフ (10) と同一の場面としてとらえられ、(11) の 2 文目以降で視点が移動し、あらたな場面が展開されているからであると考えられる。

(10) の日本語では冷気が立ち上っていることに気づいたことが、あらたな場面のはじまりのできごととして描写されており、これに続く描写も同じ場面のできごととしてとらえられている。

一方で (11) のフランス語では、1 文目までのできごとが同一場面において展開される一連のできごととしてとらえられていることが分かる。それは、直前の (11) とそれに続く (13) の 1 文目までのできごとは、いずれも目の前で展開しているできごととしてとらえられるのに対して、(13) の 2 文目では時間の経過が感じられるからである。

(10) の「夜が更けるにつれ、少しずつ風は止んでいった。」は、(11) では « Plus la nuit avançait, plus le vent faiblissait. » となっており、一種の比較表現が用いられている。« Plus ~, plus ~ » という構文は複数の場面を比較したうえで漸次的に事態が変化することを描写するために用いられるため、フランス語においては、ここで、それ以前の場面とは質的に異なる時間の流れが意識されていると考えることができる。

## § 8 逆従属構文による場面転換と視点

場面転換の観点からは、テンス・アスペクト形式だけでなく、構文の選択が重要となる場合もある。次の (15) は逆従属構文と呼ばれるものであり、一般的には英語の *what* 節に相当する *lorsque* 節に対して前置された主節では半過去形が用いられることが多いとされている。(15) では主節において大過去形が用いられている。

(14) 朝、講堂の掃除が終わるか終わらないかのうちに、一人、男性が渡り廊下を通ってやって來た。

(15) Ce matin, j'avais presque fini le ménage de l'auditorium lorsqu'un homme est arrivé par la galerie.

(15) において主節の大過去形の « *avais fini* » は *lorsque* 節の複合過去形の « *est arrivé* » によってあらわされるできごとに先行するできごとを描写している点に関しては一般的な用法であるといえる。しかし、この例においても視点の問題が関与している。逆従属構文は、視点を特定するための時況節である *lorsque* 節を後置してあらたなできごとを描写することにより、想定外の意外なできごとが突然生じたような意味効果を狙って用いられることが多い。

大過去形は半過去形と同様に過去に視点を移動させたうえで当該のできごとを描写するために用いられる時制であり、*lorsque* 節で用いられている複合過去形は発話時に視点を置いて当該の出来事を描写するために用いられる時制である。視点移動の観点からも、(15) では前置された主節によって描写されるできごとと後置された *lorsque* 節によって描写されるできごとの間には断絶が見られるのである。

逆従属構文による意外性や突発性という意味効果は、テンス・アスペクト形式だけではなく時況節の *lorsque* 節や、さらには *lorsque* 節の主語として用いられた不定名詞句 *un homme* がともに用いられることによって相乗的に生じる。

## § 9 場面の重層性と視点

日本語においてはル形とタ形の対立によって場面の転換が表現されることが多い。ところが、フランス語には過去形が複数存在するため、さまざまな過去形の使い分けによって場面が重層的に描写されることがある。次の引用では語り手の過去の思い出を語るために、日本語ではル形と

タ形が、フランス語では半過去形と複合過去形と大過去形がそれぞれ使い分けられている。

(16) もしかしたら少しづつ、体がこの家に合うよう、縮小しているのかもしれない。私は子どもの頃観た、世界中の残酷な出来事を集めた映画のことを思い出す。貧しい少女が小さな檻に閉じ込められ、無理やり奇形にさせられ、見世物小屋に売られてゆくのだ。それを真似て弟と私はカマキリをキャラメルのおまけの箱に閉じ込め、自分たちだけの昆虫を生み出そうと試みた。鎌を振り上げて抵抗するカマキリに、幼い弟は一瞬怯んだが、実験への期待を抑えきれないといった様子で目を見開いていた。鎌の先のとげとげが指に刺さるのも構わず、私はそれを箱に押し込んだ。

(17) Il se peut qu'il rétrécisse petit à petit, de manière à s'y adapter. Je me rappelle un film que j'ai vu enfant, un recueil d'événements cruels survenus dans le monde. Une fillette pauvre était séquestrée dans une petite cage ; devenue difforme, elle était vendue tel un phénomène de foire. Suivant cet exemple, mon petit frère et moi avions essayé de créer un insecte rien qu'à nous en enfermant une mante religieuse dans la boîte d'un gadget offert avec un paquet de bonbons. Mon frère qui était encore petit avait eu un instant de frayeur lorsque la mante avait résisté en levant ses pattes ravisseuses, mais il avait écarquillé les yeux, si grandes étaient ses attentes de notre expérience. J'avais forcé la mante à entrer dans la boîte sans craindre que les pointes acérées de ses pattes ne me griffent les doigts.

ここでまず注目すべきことは、日本語の「売られてゆくのだ」が(17)のフランス語では「*était vendue*」という半過去形になっている点である。この場面では語り手が子どもの頃に観た映画の内容を思い出して語っている。「売られてゆくのだ」という日本語からはあたかも過去に観た映画が今、目の前で上映されているかのような印象が感じられる。しかし、ここでフランス語の現在形を用いると、現実の世界の描写のように感じられてしまう可能性があるため、フィクションとしての映画の内容であることを喚起させるために半過去形が用いられていると考えられる。

さらに興味深いことは、日本語では同じタ形が用いられているところで、フランス語では複合過去形と大過去形が使い分けられている点である。次の(18)のように、大過去形(*avait offerte*)は基本的には英語の過去完了形に相当し、複合過去形(*a cassé*)によってあらわされるできごとに先行するできごとをあらわすのが一般的なはたらきである。

(18) Paul a cassé la montre que sa femme lui avait offerte. 「ポールは妻から贈られた腕時計を壊してしまった。」

ところが(17)では、「子どもの頃観た」が複合過去形の「*ai vu*」になっているのに対し、時間的に後続する形で起きたと解釈されるべき一連のできごとである「試みた(*avions essayé*)」、「抵抗する(*avait résisté*)」、「見開いていた(*avait écarquillé*)」、「押し込めた(*avais forcé*)」がすべて大過去形になっている。したがって(17)における一連の大過去形の使用には、他のできごとの間の先后関係を明示するはたらきとは別のはたらきが関与していると考える必要がある。

(17)における大過去形の使用を動機づけているのは、やはり視点の移動とそれにともなう場面の転換であると考えることができる。複合過去形が語りの現在時に視点を置き、そこから見た過去のできごとを描写するために用いられるのに対し、ここでの大過去形は過去の子供時代に視点を移動させ、その過去の時空間の中で生じるできごとを描写していると解釈することができる。

これらの時空間同士の時間関係は同一の時間軸上で直線的に表示できるとはかぎらず、さまざまな過去形が使い分けられ、複数の過去のできごとがそれぞれ質的に異なる時空間において重層的に展開されるものとして描写されることがある。フランス語においてはそのような場面の重層性を生み出すために、視点移動をともなう半過去形や大過去形が効果的に用いられている。

このような場面の重層性は、思い出以外の要素によっても生じうる。次の例は、現実の世界と映像(ビデオ録画)の世界とが重なり合って描写される場面である。語り手は、特別な夜にだけ、幼稚園児たちが出演するお遊戯会での演劇を録画したビデオテープを鑑賞するのであるが、ここではビデオテープを鑑賞しながら感じたことが述べられる。

(19) ここが、私にとって最も緊張する瞬間だった。本当に彼らは幕の向こう側にいるだろうか。当たり前じゃないかといいくら自分に言い聞かせても、何度ビデオを見返しても、この不安からは逃れられなかつた。毎回、誰一人姿のない、大きなかぶがただ一つだけ取り残されてがらんとした舞台が、まぶたに浮かび上がつてきた。その像を打ち消すため、私は懸命に瞬きをした。私の気持など知る由もなく、保護者たちは我が子の緊張具合いやカメラのフィルムの残りや、そんな平和な心配に心を奪われている。

(20) *À ce moment-là, la tension est à son comble pour moi. Les enfants sont-ils derrière ? Même si je me répète que la réponse est évidente, et que j'ai regardé la vidéo un nombre incalculable de fois, je n'échappe pas à cette angoisse. La vision de la scène déserte, sans aucun enfant, où seul restait le navet géant, s'imposait à mes yeux que je fermais plusieurs fois pour la chasser. Les parents qui n'ont aucune raison de connaître mes craintes sont préoccupés par des soucis paisibles. Leurs enfants ne seront-ils pas trop tendus ? Ont-ils encore assez de film dans leur appareil photo ?*

(19),(20) の例からも、常に日本語のタ形とフランス語の過去形が対応しているわけではないことが分かる。(20) では視点の置き方を変えることにより、2つの異なる場面が構成されていると解釈することができる。1文目と2文目、そして4文目では視点を語りの現在時に置いた現在形(est, sont, me répète, échappe, ont, sont)、複合過去形(ai regardé)、さらに(19)には直接対応する表現が見られない単純未来形(seront)までもが用いられているのに対し、3文目においては視点を過去に置いた半過去形(restait, s'imposait, fermais)のみが用いられている。

3文目のできごとだけがその他の文のできごととは異なる場面として構成されているのはなぜであろうか。ここでは実際にビデオに録画された場面を鑑賞しているのではなく、語り手が抱く虚像に関する描写がなされているのである。そして、その虚像を打ち消すために繰り返しまばたきをすることも、実際にビデオに録画された場面とは次元の異なる行為として描写されていると考えることができる。

そして4行目で語られる保護者の様子は、ふたたび語りの現在時に視点を置いたテンス・アスペクト形式によって実際のできごととして描写されるのである。

## § 10 まとめと今後の課題

本稿では、日本語の文学作品とそのフランス語翻訳において用いられるテンス・アスペクト形式の分析を手がかりとして用例分析を行い、談話における事態認識とその言語化としての事態描写に関わる視点の問題について考察を行つた。

本稿における分析から明らかになったことは、日本語とフランス語それぞれのテンス・アスペクト形式の間には、形式的に対応するものとして一般化できる単純な関係が存在するわけではなく、個々の談話構成のあり方に応じてそこには多様な対応関係が成立するということである。

本稿に残された課題としては、単純過去形と視点の問題について考察することができなかつたことがあげられる。本稿で分析の対象とした『小箱』においても、次の(22)のように単純過去形による描写が散見される。

(21) 最後、バリトンさんの順番が来た。言うまでもなく、バリトンさんは歌をうたう。皆とても楽しみにしている。話すためではなく、歌うためだけに彼が歌うのを聴くのは初めてだ、と思うだけで私は緊張する。そのうえ伴奏の責任が重くのしかかり、指が震えてしまう。

(22) *Le tour de M. baryton arriva en dernier. Nul besoin de préciser qu'il chanta. Tout le monde s'en réjouissait d'avance. C'est la première fois que je l'entendais chanter pour chanter non pour parler, et j'étais très tendue. La lourde responsabilité de l'accompagner m'incombait, j'avais les doigts tremblants.* P.197

東郷(2011)では、単純過去形は発話時にも特定の過去時にも視点を置かず、超越的な立場から過去のできごとを描写する際に用いられるとしているが、(22)のような例を適切に分析するためには単純過去形と視点の関係についてさらに緻密な考察を重ねる必要があると考えられる。

より大きな問題点として、本稿の分析対象が限定的であるため、考察も限定的である点を指摘しなければならない。今後は分析対象をさらに広げ、日本語およびフランス語のテンス・アスペ

クト形式についてより一般性のある主張を行う必要がある。

また、現代ではフランス語で書かれた文学作品の多くにおいて基調となるテンス・アスペクト形式として現在形が用いられることが多いが、作家によっても異なる。そのため、今後はさまざまな文学作品を分析し、多くの作家に共通する一般的な用法と作家によって特徴が見られる用法とを見極めることも重要である。

今後は上で述べた諸課題に取り組み、引き続きより多くの用例分析を行いながら談話構築における視点とテンス・アスペクトの問題を体系的に論じることを目指したい。

### 引用文献

小川洋子(2019)『小箱』朝日新聞出版.  
Yôko OGAWA, traduit par Sophie REFLE(2022), *Petites boîtes*, Actes Sud.

### 参考文献

Jacques Bres(2005) *L'imparfait dit narratif*, CNRS éditions.  
井元秀剛(2010)『メンタルスペース理論による日仏英時制研究』ひつじ書房.  
井元秀剛(2017)『中級フランス語 時制の謎を解く』白水社.  
甲田直美(2024)『物語の言語学—語りに潜むことばの不思議—』ひつじ書房.  
東郷雄二(2011)『中級フランス語 あらわす文法』白水社.  
樋口万里子・大橋浩(2004)「節を越えて：思考を紡ぐ情報構造」、大堀壽夫（編）『認知コミュニケーション論』大修館書店, 101-136.

## Rhetorical Literacy and Freedom of Speech: An Intersectional Approach

Gerry Yokota

### Introduction

How can rhetorical literacy serve to protect and advance freedom of speech in the academy and in society at large in this era of extraordinary (if not unprecedented) assault on intellectual autonomy? To explore this question, in this study I examine a selection of writings by Thomas Merton (1915-1968). Merton, an American Catholic monk of the Trappist order, exhibited an exceptionally strong awareness of the function of rhetoric in the shaping of public opinion in his voluminous writings. (He wrote over 50 books in his short lifetime.) He is especially well known for his efforts in the area of interfaith exchange between Christians and Buddhists, and met both the Dalai Lama and Thich Nhat Hanh before his untimely death in 1968 at the age of 53. He is also well known as an outspoken critic of the American War in Vietnam. What is less known is that he studied the work of scholars such as Michel Foucault and Marshall McLuhan as he contemplated the roots of violence in a way that ultimately made a lasting contribution to the development of effective nonviolent rhetoric. He lived a cloistered life, but he read widely and engaged deeply with diverse thinkers around the world. As I will demonstrate, his writing offers a noteworthy model of rhetorical literacy both at the macro level, with his diachronic eye for larger discursive patterns in rhetorical usage, and at the micro level, with his sensitivity to how images, symbols, and metaphors operate synchronically within specific discursive contexts.

### Why Merton?

As an applied cognitive linguist committed to taking an intersectional approach to the development of effective rhetorical strategies for discursive intervention in contemporary social issues, I was prompted to turn to Merton's work as I sought to formulate a response to the news about the U.S. government intervention in higher education announced in March 2025 ("White House Cancels \$400 Million in Grants and Contracts to Columbia," *The New York Times*, March 7; "Trump Pulled \$400 Million From Columbia. Other Schools Could Be Next," *The New York Times*, March 8). I have been studying Merton's nonviolent rhetoric for some time, and was further compelled to apply my findings to this current event after reading an article by President Christopher Eisgruber of Princeton University, where he stated that the attack on Columbia presents "the greatest threat to American universities since the Red Scare of the 1950s" ("The Cost of the Government's Attack on Columbia," *The Atlantic*, March 19). Judith Butler (University of California, Berkeley), speaking of a civil disobedience campaign cosponsored by Jewish Voice for Peace (JVP) and American Association of University Professors (AAUP) in a video on Instagram, stated, "We must oppose anti-semitism absolutely, and we know what its forms are, especially when escalated by Christian nationalist groups." But Butler reiterated their long-held position on "the injustice of the IHRA [International Holocaust Remembrance Alliance] definition of anti-semitism" ([https://www.instagram.com/reel/DI\\_Y8FpvDr/](https://www.instagram.com/reel/DI_Y8FpvDr/)). Inspired by the sense of urgent responsibility expressed by intellectuals to this historical event, I decided to explore Merton's response to similar conflicts, as one effort in the movement to promote mindful communication on this controversial issue. I hope that this study will serve as a fitting commemoration of the fiftieth anniversary of the end of the American War in Vietnam, as we reflect upon how far we have come and how far we still have to go.

### Merton's Legacy

Thomas Merton was born in 1915 in France. The family moved to the U.S. when he was still in infant. His mother died when he was six. His father then sent him to boarding school in France, but the family later moved to England, where his father died when he was sixteen. Merton studied first at Cambridge and then at Columbia, where he received his bachelor's and master's degrees but then decided to take religious vows. He entered the Abbey of Gethsemani in Kentucky in 1941, and Gethsemani remained his home until his death in 1968.

Merton published over fifty books in the space of less than three decades, beginning with *Thirty Poems* in 1944. His first autobiography and most famous prose work, *The Seven Storey Mountain*, was published in

1948. He also wrote many books on contemplation and meditation, both Christian and Asian, and on the monastic life, his own and that of others such as the Desert Fathers. His journals have been published in seven volumes. His letters have been published in five volumes. He eventually published ten volumes of poetry which were later published as a single collection. Finally, he published several collections of essays on social issues such as racism, nuclear war, and nonviolence, one play, and one novel. Much of his work was published posthumously due to church censorship, the sudden nature of his death, and his own stated wishes.

### **The Texts**

Of all these works, for the purpose of this study I will mainly focus on five poems, taking them as emblematic points of entry for reflection on the cultural critique Merton later developed more fully in a group of essays written in the last decade of his life. Viewed in retrospect, these poems presage the concerns expressed in the later essays about the function of rhetoric in war and peace, and the alternating use of poetry and prose is one particularly intriguing aspect in Merton's development of his ideas.

#### *Poetry*

- “Tower of Babel” (1940-42)
- “The Tower of Babel: A Morality” (1957)
- “Hagia Sophia” (1962)
- “Chant to Be Used in Processions Around a Site with Furnaces” (1963)
- “Picture of a Black Child with a White Doll” (1964)

#### *Prose*

- “A Devout Meditation in Memory of Adolf Eichmann” (1964)
- “Nhat Hanh Is My Brother” (1966)
- “Ishi: A Meditation” (1967)
- “War and the Crisis of Language” (1968a)
- “Non-Violence Does Not ... Cannot ... Mean Passivity” (1968b)

In the next section, I will begin by briefly introducing each poem with a focus on how they serve as emblems for stages in the development of Merton's lifelong concern for integrity in language. In section following after that, I will expand upon how they fit into the wider context of his later literary and scholarly production. In conclusion, I will indicate how these clusters of knowledge might be applied to shed light on the contemporary issue of freedom of speech in higher education.

### **Emblematic Poems**

#### *“Tower of Babel” (1940-42)*

I begin with this poem as an early example of Merton's longstanding concern with language. It opens with the lines, “History is a dialogue / between forward and backward / going inevitably forward / by the misuse of words.” The poem speaks of “the function of the word” to designate “the machine,” “what the machine produces,” then “what the machine destroys.” It speaks of how words show us these things “not only in order to mean them / but in order to provoke them.” It also touches on the idea of words being “meant to conceal” and a view of “our only reality” as “movement into the web.”

Merton was born just before World War I and wrote this poem at the beginning of World War II, just as he was entering the monastery in his mid-twenties, having applied for non-combatant objector status. He would soon lose his brother John Paul to the war, in 1943. While his first two decades at the Abbey are mainly characterized by intense religious devotion and intense literary output, as we proceed to observe the development of his social consciousness, it will become clear that his concern with “the misuse of words” expressed in this early work, initially in a somewhat abstract way, underpins his ongoing engagement with specific social issues, namely racism, the American war in Vietnam, and nuclear war.

### *“The Tower of Babel: A Morality” (1957)*

In this longer treatment of the same theme in dramatic verse, Merton connects the tower of Babel, symbol of division both in language and in purpose, explicitly with war. In Part One, the Leader sees that “the skies are as full of words as they are of stars,” and that “each word becomes an instrument of war.” The Leader craves “steel words,” “words which divide,” as the Chorus offers the suggestion that the most powerful word is “Fear! Fear!” and urges him to “Feel the business that springs / Out of the dark.” An invisible Voice calls, “Blow the trumpet of division!” and the Chorus calls on the winds of God to “scatter the seeds of war to the world’s end.” The Tower falls, and Language is accused of betrayal. But which kind of language? “There is true language, there is falsehood, and there is propaganda.” So, all three are called to the stand, beginning with Truth, which is deemed the most dangerous enemy of the State. But a Philosopher speaks up and says there is no Truth; it is rather words who should be put to death as agents of the traitor. And so next Propaganda is called to the stand and asked, “Do you swear to conceal the truth, the whole truth and to confuse nothing but the issue?” Propaganda is found not guilty and given exclusive freedom of speech in every part of the world. Finally, Falsehood is called to the stand, and claims to be Truth. Falsehood demands that all men serve him in chains, as the Chorus intones, “Chains will be your liberty.”

In Part Two, the once glorious city has become a desolate wasteland, and “the languages of men have become empty palaces / Where the winds blow in every room.” The Prophet declares that “In the last days the Word, strong without armies, will come to the crossroads of the broken universe... Then God will awaken [the dead] from oblivion with his Word, and look upon the Word Whom they have slain.” He proclaims that “the shadow of Babylon will be destroyed to give place to the light” and that “Men will indeed be of one tongue.” A band of wandering Exiles appears. “One by one we lost our names / Men gave us numbers.” An Ancient among them recalls having heard in the past that “words could be true.” The Prophet introduces them to a village where people do not kill with the sword or live by the machine. The hills sing “no more war,” and the cities sing “no more despair.” In the vision of the Prophet, “Those who have taken peace upon their tongue / Have eaten heaven.”

In the movement between these two works, a theme may be discerned which will indeed continue to develop throughout Merton’s oeuvre: the theme of integrity of word and deed. Merton is a devout Christian, but this is not only a religious play; it is also an indictment of the doublespeak in society that he saw as clearly as did George Orwell; he saw it as infecting Christians as much as anyone. This vision steadily led him to view the monastery not as escape or refuge but as ground on which to stand for all humanity, from which to reach out to other races, nations, and religious traditions. As he wrote in *New Seeds of Contemplation* (1962), “Let no one hope to find in contemplation an escape from conflict, from anguish or from doubt. On the contrary, the deep inexpressible certitude of the contemplative experience awakens a tragic anguish and opens many questions in the depths of the heart like wounds that cannot stop bleeding.”

### *“Hagia Sophia” (1962)*

It is no secret that Merton led a wild life as a student at Cambridge, which included fathering a child outside of marriage, a child who he never met. His mother had died when he was six and his father when he was sixteen, and it is presumed that his guardian advised him to move back to the U.S. after this incident and continue his education at Columbia in the hope that it would help him find some new direction in his life. There are various theories about how these early experiences with women may have compelled him toward the priesthood. Some may view the move as atonement for sin; others may see misogyny. Being more interested in effect than cause, for the sake of this study, I introduce this work as emblematic of this chronological stage in his growing concern for the world outside the monastery.

“The Tower of Babel: A Morality” was published in 1957 and “Hagia Sophia” in 1962. Between these two events, in 1958, Merton experienced a sudden, dazzling realization at a busy street corner in the city of Louisville, the corner of Fourth and Walnut. He wrote, “It was like waking from a dream of separateness, of spurious self-isolation in a special world,” calling it a “sense of liberation from an illusory difference,” “such a relief and such a joy” (*Conjectures of a Guilty Bystander*, 1966). He expressed this fervent wish: “If only we could see each other that way all the time. There would be no more war, no more hatred, no more cruelty,

no more greed,” suggesting that this was a major impetus for him to start to open his eyes to issues of discrimination. News of the aftermath of the Holocaust and of racism especially began to infiltrate his isolated sanctuary in the early sixties, and Merton scholarship tends to focus on these two aspects. Less is said about whether it affected his views on sexism and relationship with women.

I find a Jungian approach best elucidates this question, particularly the work of Robert G. Waldron in his 1991 article, “Merton’s Dreams: A Jungian Analysis.” Waldron notes that Merton’s vision at the corner of Fourth and Walnut occurred the same year as his visit to the Lexington studio of his friend, the artist Victor Hammer, who was also a publisher of religious books. There, Merton saw a line-cut engraving of a young woman holding a crown over the head of a young man. When he asked Hammer who the woman was, Hammer said he wasn’t sure himself. Merton was fascinated by the image, which inspired him to compose this poem.

In the poem, Merton speaks of “Unity and Integrity” and “Wisdom, the Mother of all.” He writes of being awakened at the voice of his “Sister,” “like the One Christ awakening in all the separate selves that ever were separate and isolated and alone in all the lands of the earth.” He says, “All the perfections of created things are also in God; and therefore He is at once Father and Mother.” He recalls how Julian of Norwich back in the fourteenth century prayed to “Jesus our Mother.”

Waldron analyzes two sets of dreams that Merton recorded in his journals to support the Jungian view that dreams are compensatory mechanisms attempting to rectify an imbalance in the psyche. He cites other journal entries where Merton explores his despair of ever being worthy of love and wonders whether this despair may also be a pretext for evading the obligation of love. In Waldron’s analysis of Merton’s dreams and his response to Hammer’s engraving, he sees Merton recognizing his anima and experiencing wholeness, just as a woman may recognize her animus. Waldron also analyzes the possibilities for directions in which Merton may have aimed his projections.

The first dream that Waldron analyzes is about a female figure who Merton called Proverb. Merton recorded this dream in 1958, the same year as the vision at the corner of Fourth and Walnut, and later even wrote a letter of gratitude to her. He recorded the second, later set of dreams featuring three women, from 1964-65, after he had started writing extensively about matters of race and war. The group of three women from these dreams exhibits an intriguing diversity: a woman from Harvard who is a scholar of classical Latin; a Chinese princess; and a black mother. Merton is known from his journals to have read Jung in the late fifties, and indeed, it sometimes sounds like he was engaging in some analysis of his own dreams, especially the one about the Harvard scholar; she is mocked by the monks, a dream motif commonly analyzed as a seed of anxiety and fear of rejection. Waldron associates it with the changes wrought by Vatican II.

#### *“Chant to Be Used in Processions Around a Site with Furnaces” (1963)*

With this poem, Merton returns to the theme of the misuse of language, drawing on Rudolf Hoess’s testimony at the Nuremberg War Crimes Trial. He also wrote both poetry and prose about Adolf Eichmann based on Hannah Arendt’s report on the Jerusalem trial. In later essays, Merton would focus more on government bureaucratese, and his approach was very similar to that taken by George Orwell in his 1946 essay, “Politics and the English Language” which Merton read in 1967, according to abbey library records. At this stage, Merton was focusing more on the use of euphemism for self-deception and self-defense at the individual level, rather than the doublespeak broadcast in mass media that he later critiqued, especially military discourse on the American war in Vietnam. Here I would especially acknowledge the power of the poetic form to accentuate the absurdity of expressions such as “purification,” “improvement,” “conscientious,” “decent,” “passengers,” “travelers,” “guests,” “satisfaction,” “safety,” “bathing,” “faultless,” “perfect,” and “elevation.”

“In my day we worked hard we saw what we did our self-sacrifice  
was conscientious and complete our work was faultless and  
detailed”

### *“Picture of a Black Child with a White Doll” (1964)*

The photo was of Carole Denise McNair, one of the four girls killed in the 16th Street Baptist Church bombing in Birmingham, Alabama on September 15, 1963. The poem clearly indicates that Merton was deeply familiar with the fundamental principles of Gandhian and Kingian nonviolence. He had published two articles and one book about Gandhi by 1965. King and his colleague Bayard Rustin had indicated an interest in the Peacemakers Retreat at the Abbey that Merton was planning for November 1964. But King was awarded the Nobel Peace Prize in October and needed to prepare for the award ceremony in December, and Rustin would be accompanying King to Oslo, and so they were unable to attend.

The poem, addressed to the child, conveys “our sadness” at the same time that it acknowledges that she “will never need to understand” that sadness. It conveys how much “our empty-headed race … needed to know love.” It asks “how deep the wound” and “how far down our hell,” while acknowledging that these are questions “you need not answer now.” It abhors how “that silly manufactured head would soon kill you if it could think” and how “others as empty do and will for no reason.” And it distinguishes “the need for love” on the part of “our empty-headed race” from the need “which you know without malice.”

### **Contextualization**

In this section, I will expand upon how the five poems fit into the wider context of his later literary and scholarly production, primarily through pairing with one or more of the following essays.

“A Devout Meditation in Memory of Adolf Eichmann” (1964)  
“Nhat Hanh Is My Brother” (1966)  
“Ishi: A Meditation” (1967)  
“War and the Crisis of Language” (1968)  
“Non-Violence Does Not … Cannot … Mean Passivity” (1968)

### *“Tower of Babel” in context*

The first poem, “Tower of Babel” (1940-42), stands at some temporal distance from the other four, with the second dated 1957 and the last three from a short period between 1962 and 1964. “Tower of Babel” is primarily placed here as anchor as well as emblem, to give a sense of the span of Merton’s abiding concern for language. At this early stage, his concern for language is expressed in the abstract; but he gradually comes to express it through terms of increasingly concrete connections with real-world social issues.

Merton’s major prose work from this decade is his first autobiography, *The Seven Storey Mountain* (1948). His poetic output from this period is organized in his *Collected Poems* (1980) to include his *Early Poems* (1940-42, published posthumously in 1971), *Thirty Poems* (1944), *A Man in the Divided Sea* (1946), *Figures for an Apocalypse* (1947), and *The Tear of the Blind Lions* (1949). This poem is chosen as emblematic because it is an early example of Merton’s longstanding engagement with problems of language and because the archetypal nature of the central image clearly cried out for longer elaboration, a demand to which he acquiesces in his 1957 verse drama, “The Tower of Babel: A Morality.” Hence I take as this succeeding work as the primary context for the first poem.

### *“The Tower of Babel: A Morality” in context*

“The machine” featured in “Tower of Babel” turns out to be a continuing point of focus in this verse drama. It features prominently in Merton’s later treatments of Hoess and Eichmann in both poetry and prose. Merton chose to make the question of how the nonviolent pacifist should respond to technology a major theme of the abovementioned Peacemakers Retreat of November 1964. He had read a pamphlet called *The Triple Revolution* in March, which warned of the dangers of cybernetics and weapons of mass destruction and the urgent need for a universal demand for full human rights. Signatories included Tom Hayden of Students for a Democratic Society, King’s colleague Bayard Rustin (a Black gay Quaker and conscientious objector who spent two years in prison for his beliefs), and Nobel Peace Prize laureate Linus Pauling. Merton’s aim was not to denounce the use of technology. He was no Luddite: he welcomed the electrification of his hermitage,

the agricultural machinery that alleviated the monks' labor, and the tape recorder. But, as detailed by Gordon Zahn in *Pursuing the Spiritual Roots of Protest: Merton, Berrigan, Yoder, and Muste at the Gethsemani Abbey Peacemakers Retreat* (2014), Merton felt compelled to devote considerable time at the conference to studying this document and asking what the religious pacifist should do to counter the alienation and anesthetization that technology engenders and the uncritical belief that it inspires, as well as the way it attracts private and public investors to divert resources away from human needs, tempting investors with the promise of profit. By this time, Merton and his fellow retreatants were well aware of the role that racism played in this allure.

Merton's rhetoric of the machine also gives occasion to remark on the possible degree of Marshall McLuhan's influence on his work. According to Richard Putz (2025), journal entries indeed indicate that Merton read *Understanding Media*, but only in 1966, two years after the peacemakers retreat. And McLuhan's *War and Peace in the Global Village* was only published in 1968, the year of Merton's death. Marginalia in Merton's copy of that book proves that he read it, but only very near the end of his life. The echoes in Merton's writing of ideas that resonate with McLuhan's would suggest not so much direct influence as cultural ambience that managed to breach the cloister walls via Merton's panoptic reading and voluminous correspondence.

The longer verse drama, read in the context of later developments, does not only exhibit Merton's sensitivity to the abuse of the English language, beyond exploitation of ambiguity to outright doublespeak ("Chains will be your liberty") aimed at "the gradual destruction of intelligence." It also presages his concern for the xenophobic fear of the Other, featuring "Children running between the wheels / Watching the foreigner's sandal / Fearing the unknown words of the men with scars."

#### *"Hagia Sophia" in context*

The third poem, "Hagia Sophia," I take as an emblem of Merton's prescient intersectional vision. He sees Wisdom as a Sister; sees God as at once Father and Mother; and prays with Julian to Jesus as Mother. He also speaks of "the One Christ awakening in all the separate selves that ever were separate and isolated and alone in all the lands of the earth," and for Merton, this view of "all the lands of the earth" is not a missionary's perspective. The realization at the corner of Fourth and Walnut in 1958 ignited a spark that Merton had been nurturing since his encounter at Columbia in the late thirties with Mahanambrata Brahmachari, the Hindu monk who paradoxically set Merton on his path to Catholicism. In none of his exchanges with members of his ever-widening circle of interfaith correspondents, from the Sufi Abdul Aziz to Czeslaw Milosz, from Rabbi Zalman Schachter to D.T. Suzuki, from the Vietnamese Zen Buddhist Thich Nhat Hanh to the Dalai Lama, did Merton ever seek to convert. In his *Asian Journal* (published posthumously in 1973), Merton expressed hope that he could "bring back to my monastery something of the Asian wisdom with which I am fortunate to be in contact." In another entry which echoes the concerns about language and technology discussed above, he wrote, "We are witnessing the growth of a truly universal consciousness in the modern world. This universal consciousness may be a consciousness of transcendent freedom and vision, or it may simply be a vast blur of mechanized triviality and ethical cliché. The difference is, I think, important enough to be of concern to all religions, as well as to humanistic philosophies with no religion at all."

And Merton's ideal vision of a universal family was not limited to foreigners on the other side of the globe. As he writes in the 1966 essay "Nhat Hanh Is My Brother," he is aware of the risk of sitting comfortably at a safe distance, "cherishing the warm humanitarian glow of good intentions and worthy sentiments about the ongoing war." He invokes this ideal to bear on social reality in his declaration of hope for new bonds of solidarity "which cut across all political, religious and cultural lines," both domestically and globally.

Merton brings this ideal home to American soil in his 1967 essay, "Ishi: A Meditation." Ishi (d. 1916) was the last known surviving member of the massacred Native American Yahi people. In his appeal to the reader to "see all sides of the question" so that "the familiar perspectives of American history undergo a change," so that the "savages" suddenly become human and the "civilized" whites seem barbarian, Merton continues to employ an abundance of quotation marks that may be either literal quotes or scare quotes or both.

“One cannot help thinking today of the Vietnam war in terms of the Indian wars of a hundred years ago. Here again, one meets the same myths and misunderstandings, the same obsession with ‘completely wiping out’ an enemy regarded as diabolical. The backwoods had to be ‘completely cleaned out,’ or ‘purified’ of Indians—as if they were vermin. I have read accounts of American GIs taking the same attitude toward the Vietcong. The jungles are thought to be ‘infested with Communists.’”

Merton further notes, “This is a real ‘new frontier’ that enables us to continue the cowboys-and-Indians game.” And in an echo of his poem on Hoess, Merton pointedly observes, “the language of ‘cleansing’ appeases and pacifies the conscience.” Ever sensitive to the importance of language, he also notes that Ishi taught his language to the linguist Edmund Sapir.

Finally, the appeal of *The Triple Revolution* that so resonated in Merton, an appeal to awaken to the obscenity of using technology to develop weaponry that cannot win wars but can obliterate civilization, is evoked with a twist in his conclusion to this essay: “In the end, it is the civilians that are killed in the ordinary course of events, and combatants only get killed by accident.”

#### *“Chant to Be Used in Processions Around a Site with Furnaces” in context*

The last two poems differ from the first three in being firmly situated in historical events, as opposed to the abstraction of “Tower of Babel” or the predominantly timeless atmosphere of “Hagia Sophia.” The verse form employed for “*Chants to Be Used in Processions Around a Site with Furnaces*” might be called the equivalent of scare quotes around nearly every word. The form employed for a related poem, “*Epitaph for a Public Servant*,” is by contrast typographically customized in a way that seems to point to the difference between Eichmann’s remote position as an office bureaucrat, as opposed to Hoess’s direct command of Auschwitz.

One later prose essay that provides suggestive additional context for “Chants” is “A Devout Meditation in Memory of Adolf Eichmann” (1964). It is an extensive treatment of the theme of madness. Merton writes, “One of the most disturbing facts that came out in the Eichmann trial was that a psychiatrist examined him and pronounced him perfectly sane.” It is an ironic presentation of the idea that, in an insane world, insanity is the only sane response, similar to the commonplace observation of “man’s inhumanity to man” that has a long tradition in world literature. Merton extends his exploration of this initial observation to delve into the risk of entrusting positions of authority to such “sane” people, whereas we would be more careful not to appoint a psychotic to a role involving responsibility to make life-threatening decisions. He then explores the slippery slopes, the way the simple obvious binary of sane and insane dangerously expands via language through subtle processes of adaptation and adjustment. “We ought to be able to rationalize a little brainwashing, and genocide, and find a place for nuclear war, or at least for napalm bombs.” He brings the logic home with a reference to an example from contemporary mass media: “The ones who coolly estimate how many millions of victims can be considered expendable in a nuclear war, I presume they do all right with the Rorschach ink blots too. On the other hand, you will probably find that the pacifists and the ban-the-bomb people are, quite seriously, just as we read in Time, a little crazy.”

As with the McLuhan connection, the reader may at this point wonder if Merton’s discussion of Eichmann’s sanity could have been influenced by Michel Foucault. He does not explicitly mention Foucault until his 1968 essay (published posthumously), “*War and the Crisis of Language*.” In this late essay, Merton cites Foucault’s 1967 *Madness and Civilization*, the English translation of *L’Histoire de la Folie à l’âge classique*, which had originally been published in French in 1961. I assume that, as in the case of the affinity with McLuhan, there is no direct connection but the affinity is rather more of an echo of a broader cultural heritage shared via familiarity with other writers such as Freud and Sartre.

#### *“Picture of a Black Child with a White Doll” in context*

The last intertextual connection I want to introduce to situate the Birmingham poem is “*Non-Violence Does Not ... Cannot ... Mean Passivity*.” This essay was written in 1968, after the April assassination of King, and thus in the last eight months of Merton’s own life, as he died in December. The essay was published

posthumously. Merton refers to the case of the Baltimore Nine, who used napalm to burn draft records in an act of civil disobedience. He asks first, whether this act can be considered nonviolent, and second, whether it was effective.

One striking feature of this essay is that Merton does not take the familiar ironic approach of pointing out doublespeak to argue against the general mood of misgiving about the potential of nonviolent protest after King's death. But nor does he fall into despair, although the opening paragraph is tinged with apprehension that the country may descend into violent chaos, and there is a suggestion that mass media manipulation may have something to do with the public's loss of faith in the power of nonviolence.

He repeats some familiar expressions of discouragement, such as the idea that "we are all prisoners of a machinery that takes us inevitably where we don't want to go." But he sounds a little more cynical than usual in statements such as "Most people would rather have war and profits than peace and problems. Or so it seems." He laments that "we speak peace with our lips but the answer in the heart is war" and that some Christians even say that the war in Vietnam is an act of Christian love.

Another striking feature of this essay is the way Merton weighs in on the effectiveness of the Baltimore Nine protest, considering that his own vows prohibited him from ever participating in such direct action. Their use of napalm struck him as "a first step toward violent resistance," bordering on violence. Merton expresses concern about escalation in a world where no one seems to know how to deescalate. He acknowledges to some degree that the Nine followed classic nonviolent principles in their willingness to suffer for their beliefs. But he questions their choice of action considering the "edgy psychological state" of the country. He wonders whether it has "frightened more than it has edified," aggravating Americans' sense of being existentially threatened; whether that feeling is rational or irrational, it is nonetheless real. Finally, Merton sounds unusually resigned to the thought that "it has long ago become automatic to interpret nonviolence as violence merely because it is resistance."

## Application

I will now take the insights accumulated above and consider how they might be fruitfully applied by individuals and organizations to develop effective rhetorical strategies in response to the threat to freedom of speech on the American university campus reported in major mass media in the spring of 2025, a threat with global ramifications. It must be acknowledged that one big technological change since Merton's time is the rise of the Internet and online communication; but it is my belief that any of the fundamental rhetorical strategies referred to here can be adapted to suit various media and genres.

### *Metaphor and other figurative language*

I would argue that Merton's sustained use of the machinery metaphor over a period of nearly thirty years had a cumulative effect of motivating many readers to reflect on their agency. The machinery metaphor draws upon decades of popular history and culture, from Lucy gobbling chocolates on the assembly line in *I Love Lucy* to Charlie Chaplin in *Modern Times*, from every use of the word "sabotage," which invokes collective consciousness of a French laborer throwing their wooden clog to stop a dehumanizing factory machine, to the French Resistance in World War II. (In his verse drama "The Tower of Babel, Merton uses the word himself to expose the Leader, calling for peace while fretting that "Sabotage / Halts the production of new weapons.") While the machinery metaphor may initially stimulate a sense of frustration and powerlessness, with sustained, carefully calculated exploration it can also tap into a realistically empowering sense that resistance is not futile. Individuals and organizations would do well to examine their rhetoric, both oral and written, and consider adopting such effective metaphors in a sustained branding campaign.

Merton's use of the machinery metaphor is effective precisely because it evokes such vivid, dynamic images of such desensitizing, dehumanizing devices. This stands in stark contrast to the desensitizing use of language, and Merton also frequently expressed concern not only about the use of euphemism (as in his poems and prose about Hoess and Eichmann) but especially about cliché. One particularly noteworthy example of his thought in this regard is "Red or Dead: The Anatomy of a Cliché" (1962). In this essay, he presents a thorough five-step exposition of the "horrible," "absurd" logic of this "reasoning" (Merton's scare quotes), the

assumption that if a Vietnamese person is a Communist they deserve to be killed; if they are innocent and on our side, they should be happy to die for the anti-Communist cause.

Merton's attention to cliché also echoes his poet's concern with the mindless, automatic use of language and indoctrination by language and ideas infinitely reproduced in mass media, as in his poignant comment in “Nonviolence Does Not ... Cannot ... Mean Passivity” about how “it has long ago become automatic to interpret nonviolence as violence merely because it is resistance.”

### *Intersectionality*

Merton's attention to the principle of intersectionality, even if he never explicitly used the term, can be accessed to promote awareness that one of the most demoralizing trends in contemporary polarized debate is the “oppression Olympics,” a form of victim mentality. Why do you only talk about Ukraine and not about Palestine? Why do you care more for cats than you do for children? Blue Lives Matter! Promoting a thorough understanding of the power of intersectional solidarity to resist the divide-and-conquer effect of such logic, and purging such divisive rhetorical tactics from your own campaign vocabulary, can go a long way toward reducing such dispiriting friction.

### *Nonviolent practice*

Thomas Merton was a genuine unceasing practitioner of nonviolence, and offers a timeless reminder to actively and constantly study the classic nonviolent philosophy of Gandhi and King and how it has been inherited and maintained by their successors, beginning with a solid grasp of the idea that pacifism is not passivism. Peacemaking is not achieved by avoiding conflict but by confronting it, with love. The system of nonviolent communication (NVC) developed by Marshall Rosenberg is also a product of the Civil Rights era, as is the Alternatives to Violence Project. (<https://avpusa.org/>) Many American civic organizations offer training for specific situations employing these skills. For example, the movement to counter Islamophobia in the U.S. after 9/11 developed an effective system of bystander intervention tactics which have since been adapted for sexual harassment intervention, as introduced in *I've got your back* by Jorge Arteaga and Emily May (2022). The Asian American Federation in New York City also partnered with the Center for Anti-Violence Education, for example, to produce excellent resources to counter the anti-Asian violence that rose during the Covid-19 pandemic. (<https://www.aafederation.org/>)

### *Deescalation*

This is actually just one specific skill in the toolbox of nonviolent intervention tactics, but I pay it particular attention here because Merton himself did. The Movement for Black Lives has produced a wealth of material on this skill. In this regard, I especially recommend the work of Layla Saad on optical or performative allies in *Me and white supremacy* (2020). Saad's work is a constructive development of similar problems in other movements variously characterized as the patronizing savior or messiah complex rooted in unhealthy self-righteousness.

### *Intercultural communication*

The R-word, religion, is one of the dreaded taboos in PARSNIPs, the acronym for controversial topics to be avoided in the university classroom that also includes politics, alcohol, sex, narcotics, isms, and pork (Thornbury, 2010). But Merton helpfully reminds us that interspiritual communication is also a form of intercultural communication. (As the full list of his correspondents indicates, he corresponded with many secular peace movement leaders as well as religious, and so I use Teasdale's term “interspiritual” rather than the more common ecumenical or interfaith.) Merton's early efforts to build bridges with Asian spiritual and religious leaders such as D.T. Suzuki, Thich Nhat Hanh, and the Dalai Lama have borne much fruit, and the tradition has been carried on, for example, by the Dalai Lama in his friendship with Desmond Tutu, the Anglican archbishop who chaired Nelson Mandela's Truth and Reconciliation Commission in post-apartheid South Africa. Intergenerational communication might also well be included here, as many peace activists now involved in efforts to protect freedom of speech are veterans of the civil rights and anti-apartheid movements.” They possess a wealth of experience that could be tapped to energize today's peace movement.

## *Education*

Merton was a university professor for three years, from 1938 to 1941, before committing to the monastic vocation. The education system was not a major theme in his writing, but his concern about language use is undoubtedly informed by this experience and indirectly bears upon the issue. Related concerns are expressed in both his poetry and his prose from the time of his “Tower of Babel” works in the forties and fifties. In the earlier poem, he writes, “Words also reflect this principle / Though they are meant to conceal it / From the ones who are too young to know.” In the later verse drama, the Professor echoes a line from the earlier poem about history being a dialogue between forward and backward, but then adds, “Going inevitably forward by the abuse of thought / And the gradual destruction of intelligence,” a reminder of the goal of education under Fascism, as Umberto Eco warns in “Ur-Fascism” (1995): “All the Nazi or Fascist schoolbooks made use of an impoverished vocabulary, and an elementary syntax, in order to limit the instruments for complex and critical reasoning. But we must be ready to identify other kinds of Newspeak, even if they take the apparently innocent form of a popular talk show.”

## *Trauma and fear*

Merton’s mindful attention to the problem of fear is another theme that is sustained throughout his work, as long and as thoroughly as his attention to the machinery metaphor, from the “Tower of Babel” of the early forties to his last essay penned in 1968 and published posthumously, “Non-Violence Does Not … Cannot … Mean Passivity.” The empathy he expresses in that last essay, both for the desperation of the Baltimore Nine and for the existential fear gripping many Americans after the assassinations of King and Bobby Kennedy, is very much part of the classic nonviolent philosophy that he espoused. The unusual tone of this final essay in retrospect comes to sound like it may even be a reflection on his own past practice. I may only be projecting my own animus here, but revisiting this essay has certainly inspired me to reflect on the possibility that my own ironic narrative style may have at times alienated others, to the effect of weakening my critique of the alienating effect of technology and Newspeak. In this regard, I would like to acknowledge another genuine practitioner of nonviolence who carries on the pacifist tradition: Jonathan Kuttab, the co-founder of Nonviolence International, a Palestinian who firmly acknowledges the continuing need for healing from the trauma of the Holocaust (Kuttab, 2024).

## *Accessing the power of art*

In my discussion of the poem “Hagia Sophia,” I only briefly mentioned Merton’s fascination with the line-cut engraving by Victor Hammer. It should actually be noted that Merton was a distinguished artist and photographer as well as a poet. He seems to have somehow gotten permission to decorate his hermitage with the calligraphic art calendar that D.T. Suzuki sent him every year. He left a collection of photographs of the Shaker village Pleasant Hill in Kentucky that was posthumously published as *Seeking Paradise: The Spirit of the Shakers* (2003). His paintings have likewise been posthumously published with text by Roger Lipsey as *Angelic Mistakes: The Art of Thomas Merton* (2006). Perhaps his most famous artwork is his illustrations for *Original Child Bomb*, his anti-poem about Hiroshima and Nagasaki (1962).

Extended treatment of ideas for the creative use of visual art in public protest is beyond the scope of this essay, but I hope my use of poems as emblems may point toward the principle and the possibility.

## **Conclusion**

While the above suggestions for application of Merton’s insights are aimed at a wide-ranging audience of peacebuilders, I hope it is obvious that these rhetorical strategies can be localized to fit the particular context calling for the protection of freedom of speech. Merton himself explicitly raised the issue in his verse poem “The Tower of Babel: A Morality,” where Truth is put on trial and found guilty of treason, denounced as an enemy of the State, while Propaganda is judged to be a faithful guardian of Democracy and given “exclusive freedom of speech and worship.”

In the American context especially, awareness of the obscene disparity in public school funding, due to the financial structure that bases local school budgets on local taxes, may dampen sympathy for Ivy League universities with endowments in the billions of dollars. Can these elite schools honestly argue that their appeal for protection of free speech qualifies them as defenders of all levels of the education system? Can they meet the challenge of the Tower of Babel? Gandhi's talisman may serve as a touchstone as we ponder this question.

“I will give you a talisman. Whenever you are in doubt, or the self becomes too much with you, apply the following test. Recall the face of the poorest and the weakest person whom you may have seen, and ask yourself if the step you contemplate is going to be of any use to them. Will they gain anything by it? Will it restore them to a control of their own life and destiny? In other words, will it lead to *swaraj* for the hungry and spiritually starved millions? Then you will find your doubt and your self melting away.”

## References

Arteaga, J., & May, E. *I've got your back: The indispensable guide to stopping harassment when you see it.* Abrams.

Butler, J. [@jewishvoiceforpeace]. (2025, April 17). I think we're lucky today to be led by such a thoughtful reflection on the injustice of the IHRA definition. [Reel]. Instagram.  
[https://www.instagram.com/reel/DI\\_Y8FpvDr/](https://www.instagram.com/reel/DI_Y8FpvDr/)

Eco, U. (1995, June 22). Ur-Fascism. *The New York Review*.  
<https://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/>

Eisgruber, C. (2025, March 19). The cost of the government's attack on Columbia. *The Atlantic*.  
<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2025/03/columbia-academic-freedom/682088/>

Gandhi, M. (1948). Talisman. <https://www.mkgandhi.org/gquot1.php>

Kuttab, J. (2024, May 10). Nonviolence can heal national traumas. [Blog post].  
[https://www.nonviolenceinternational.net/nations\\_trauma](https://www.nonviolenceinternational.net/nations_trauma)

Lipsey, R. (2006). *Angelic mistakes: The art of Thomas Merton*. Shambala.

Merton, T. (1962). *Original child bomb*. New Directions.

Merton, T. (1977). Hagia Sophia. In *The Collected Poems of Thomas Merton*. New Directions.

Merton, T. (1977). The tower of Babel: A morality. In *The Collected Poems of Thomas Merton*. New Directions.

Merton, T. (1996). A devout meditation in memory of Adolf Eichmann. In W.H. Shannon (Ed.), *Passion for Peace: The Social Essays*. Crossroad.

Merton, T. (1996). Ishi: A meditation. In W.H. Shannon (Ed.), *Passion for peace: The social essays*. Crossroad.

Merton, T. (1996). Nhat Hanh is my brother. In W.H. Shannon (Ed.), *Passion for peace: The social essays*. Crossroad.

Merton, T. (1996). Non-violence does not ... cannot ... mean passivity. In W.H. Shannon (Ed.), *Passion for peace: The social essays*. Crossroad.

Merton, T. (1996). Red or dead: The anatomy of a cliché. In W.H. Shannon (Ed.), *Passion for peace: The social essays*. Crossroad.

Merton, T. (1996). War and the crisis of language. In W.H. Shannon (Ed.), *Passion for peace: The social essays*. Crossroad.

Merton, T. (2003). *Seeking paradise: The spirit of the Shakers*. Orbis.

Merton, T. (2005). Chant to be used in processions around a site with furnaces. In L.R. Szabo (Ed.), *In the dark before dawn: New selected poems of Thomas Merton*. New Directions.

Merton, T. (2005). Picture of a black girl with a white doll. In L.R. Szabo (Ed.), *In the dark before dawn: New selected poems of Thomas Merton*. New Directions.

Merton, T. (2005). Tower of Babel. In L.R. Szabo (Ed.), *In the dark before dawn: New selected poems of Thomas Merton*. New Directions.

Otterman, S., & Stack, L. (2025, March 7). White House cancels \$400 million in grants and contracts to Columbia. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2025/03/07/nyregion/trump-administration-columbia-grants-cancelled-antisemitism.html>

Putz, R.C. (2025, March 22). “The medium is the message”: Lessons from Thomas Merton and Marshall McLuhan. [Handout]. Workshop: Emergent technologies and Christian nationalism. Dominican University.

Rosenberg, M.B. (2015). *Nonviolent communication*, 3<sup>rd</sup> ed. Puddledancer.

Saad, L.F. (2020). *Me and white supremacy*. Sourcebooks.

Saul, S. (2025, March 8). Trump pulled \$400 million in grants and contracts to Columbia. Other schools could be next. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2025/03/08/us/columbia-trump-colleges-antisemitism.html>

Thornbury, S. (2010). T is for taboo. [Blog post]. <https://scottthornbury.wordpress.com/2010/06/27/t-is-for-taboo/>

Waldron, R.G. (1991). Merton’s dreams: A Jungian analysis. *The Merton Seasonal: A quarterly review* 16:4 (Autumn), 11-23.

Zahn, G. (2014). *Pursuing the spiritual roots of protest: Merton, Berrigan, Yoder, and Muste at the Gethsemani Abbey peacemakers retreat*. Cascade.

# Is the “Literature of Possibility” Possible? A translation of Oda Sakunosuke’s “Kanōsei no bungaku” with commentary

Andrew Murakami-Smith

## 1. The “Literature of Possibility”

Oda Sakunosuke’s “Kanōsei no bungaku” (“The Literature of Possibility”), an essay published in *Kaizō* in December, 1946, attacks the literary establishment and its fulsome praise of the mainstream “mental-attitude-style I-Novels” typified by the fiction of Shiga Naoya, and exhorts Japanese writers to go beyond the narrow strictures of the autobiographical I-Novel and use fiction (humorously called “lies” in the essay) to create a “literature of possibility.” Donald Keene, in *Dawn to the West*, describes the essay as “unsystematic and even confused. It is easy to believe that it was written in one night. For all his intermittent brilliance, Oda never explains precisely what he meant by a ‘literature of possibility.’ Did he intend to say no more than that the novelist should be allowed the privilege of inventing?” (Keene (1984), 1087).

For Keene, writing from within the Western literary tradition that valorizes imagination and fiction, it is only natural for writers to “invent.” For partisans and practitioners of the I-Novel like Kambayashi Atsuki (a writer whose works, along with Shiga’s, Oda’s essay singles out as examples of the boring I-Novel), writers who “invented” too freely seemed to lack sincerity, and might be seen as pandering to the masses: “Oda Sakunosuke was the one who first strongly cried out for fiction, but in his case, was it not the helpless struggling of one who has one foot in the popular novel, or, failing that, the rationalizations of one who is about to step into the popular novel?”<sup>1</sup> Keene is also tepid in evaluating Oda’s career as a whole: Oda “ranks as no more than an interesting minor writer” (Keene (1984), *ibid.*).

Keene’s *Dawn to the West* is full of pronouncements on the literary worth of individual writers, and judgments of the literary quality of specific works, but nowhere does he specify his criteria for evaluating literary quality or worth. However, many Japanese writers and literary critics contemporaneous with Oda tend to agree with Keene’s assessment that “Kanōsei no bungaku” is, as literary theory, flawed, or at least underwhelming. The scholar of French literature Kuwabara Takeo, whose “Nihon gendai shōsetsu no jakuten” (1946) Oda quotes in “Kanōsei no bungaku” (Saitō (2020), 81), wrote that the essay’s “main argument is perfectly correct, and in the West would be considered no more than common sense.”<sup>2</sup> Oda’s friend and fellow “Decadent” (*Buraiha*) writer Sakaguchi Angō, too, wrote that the essay was “not really a new argument. It is actually quite elementary, and exceedingly self-evident.”<sup>3</sup>

Others considered the essay no more than a personal attack on Shiga Naoya. As Kambayashi wrote, “Just before his death, in ‘Kanōsei no bungaku,’ Oda Sakunosuke showed his opposition to Shiga Naoya.”<sup>4</sup> The English literature scholar and critic Nakano Yoshio wrote that “just because Shiga called him ‘dirty,’ Oda blew his top,”<sup>5</sup> and that “In this essay, Oda took out his frustrations by ferociously attacking writers like Shiga Naoya, called the god of fiction, and Kobayashi Hideo.”<sup>6</sup>

Or might we consider the essay the rebellion of an Osaka underdog against the power of the Tokyo literary establishment? After his death, Angō wrote that Oda was “an unhappy man” because “he was too aware of his hometown, Osaka” and that “though he possessed talent and to spare, it was confined to Osaka.”<sup>7</sup> In fact, Osaka was a theme that Oda returned to again and again in both his essays and his fiction. He wrote on Ihara Saikaku, an Osaka fiction writer of the Edo period, in “Saikaku shinron” (“A New Theory of

<sup>1</sup> 「虚構ということを強く叫びだしたのは織田作之助氏であったが、織田氏の場合、通俗小説に一步踏み入れた人のあがきか、さもなくば、通俗小説に一步踏み入れんとする人の理論づけではなかったのか。」 (Quoted in Saitō (2020), 338)

<sup>2</sup> 「本筋はきわめて正しい立論で、西洋ならむしろ常識であろう」 (“Oda Sakunosuke no koto” (1948), quoted in Saitō (2020), 81). All English translations are mine, unless otherwise indicated.

<sup>3</sup> 「別に目新しい論議ではない。実はあまりにも初步的な、当然きわまるごと」 (“Osaka no hangyaku” (1947), quoted in Saitō (2020), 81).

<sup>4</sup> 「織田作之助氏は、死の直前、「可能性の文学」において、志賀直哉氏の文学に反発を示していた」 (Quoted in Saitō (2020), 87.)

<sup>5</sup> 「志賀に「きたならしい」と一言云われたばかりに完全に逆上してしまった」 (Quoted in Saitō (2020), 87.)

<sup>6</sup> 「織田は、このエッセイのなかで、文学の神様といわれた志賀直哉や小林秀雄などを、八つ当たり的に斬りまくった」 (Quoted in Saitō (2020), 87-88.)

<sup>7</sup> 「織田は悲しい男であった」「あまりにも、ふるさと、大阪を意識しすぎた」「ありあまる才能を持ちながら、大阪に限定されてしまった」 (“Mirai no tame ni” (1946), quoted in Saitō (2020), 334.)

Saikaku”), and of the Bunraku puppet theater that had its roots in Osaka in “Niryū Bunraku” (“Second-class Bunraku”). He depicted the struggles of Osakans to survive the carpet-bombings of the city by US bombers, and to rebuild in their aftermath, in “Tachiagaru Osaka” (“Osaka Rises”) and “Eien no shinjin” (“Eternal Rookies”), both written in 1945. And he recounted his own evolution from ambivalent feelings toward his hometown and rejection of Osaka dialect to an affection for the city and a championing of its dialect in “Osaka, Osaka” (1941).

Some of the negative criticism of Oda’s “Meoto zenzai,” the work for which Oda first became well-known, seems to have been in terms of stereotypes of Osaka, as he caricatured in “Kanōsei no bungaku” as follows: “every newspaper and magazine vilified my works using such abominable language as ‘low, facile, vulgar, the spirit of a craftsman and a merchant’s soul, coarse, pornographic, typhus, poison, blasphemous against humanity, frivolous and flighty’...”<sup>8</sup> Though he may have embarked on his fiction career considering himself a “writer” plain and simple, such criticism of his works as, in part, “too Osaka,” must have made him for the first time aware of being a “writer of Osaka.” As Ōtani Kōichi wrote in his biography of Oda:

Sakunosuke immediately shook off such negative criticism. He had gone so far as to think of writing works like those of writers who were praised by the literary establishment, but no more. The reason was, first, Sakunosuke’s self-respect. But he found another support as well. At that time, there was something he became clearly conscious of for the first time. This was Osaka. It was clearly Tokyo that preferred ideals and held abstract concepts in the utmost esteem. This was the source of most of the vilification. The literary establishment where they conspired together was in Tokyo. He had been attracted by Tokyo, but now this suddenly changed. He would emphasize the fact that his literature was Osakan. ... Kyoto and Osaka alone had the tradition to oppose Tokyo culture. ... The entirety of Sakunosuke’s literary theory began with this backlash against Tokyo.<sup>9</sup>

Is “Kanōsei no bungaku,” in fact, nothing more than a confused literary theory, a mish-mash of unsurprising advocacy of fiction in literature, personal attacks on Shiga and his epigones, and the rantings of an Osaka underdog against Tokyo hegemony? Did Oda actually try to realize a “literature of possibility” in his own fiction? The essay was one of the last things that Oda wrote, so it is impossible to know how he might have applied his own theory in future. However, among the stories written during Oda’s very productive year of 1946 (when “Kanōsei no bungaku” was published) are many which do, in fact, bear a resemblance to the autobiographically-tinged I-Novel that he criticized in the essay, such as “Sesō” (tr. Burton Watson, “The State of the Times”), although Oda’s stories lacked Shiga’s deadly-serious tone, instead presenting their protagonists in a frank, tongue-in-cheek manner. On the other hand, Oda’s final work, *Doyō fujin* (*A Saturday Wife*), left unfinished at the time of his death in January, 1947, was a departure for Oda, in that it was completely fictional, was set in Tokyo, and featured a multifarious cast of characters intertwined in a complicated web of relationships. Was *Doyō fujin* Oda’s attempt to broaden the possibilities of literature?

Oda’s friend (and one of the editors of his posthumous collected works) Aoyama Kōji thought so: “*Doyō fujin* was ... an experiment in applying Oda’s theory of the so-called ‘literature of possibility’ to the writing of a work, and, to borrow the words of the novel itself, ‘the author’s attempt to bring to light social conditions by pursuing the possibilities of happenstance.’”<sup>10</sup> The writer Fuji Masaharu agreed: “Making use of happenstance and his talent for telling lies, Oda Sakunosuke tried to pursue what he called ‘the possibilities of human beings.’ The most splendid and most perfect crystallization and outpouring of this was *Doyō*

<sup>8</sup> 「私の作品がどの新聞、雑誌を見ても、「げす、悪達者、下品、職人根性、町人魂、俗悪、エロ、発疹チブス、害毒、人間冒瀆、軽佻浮薄」などという忌まわしい言葉で罵倒されて…」(Oda (1946/1999), 253).

<sup>9</sup> 「作之助はそんな悪評をたちまち振り切る。文壇でほめられている作家のような作品を書いてやろうとさえ思ったが、やめる。それは、第一に作之助の自尊心であった。が、もう一つの支えを見つけた。そのときに初めてはつきりと、意識したものがある。大阪である。思想好みで、抽象的観念を高しとするのは、明らかに東京ではないか。悪罵は、そこから発している。彼らが徒党を組んでたむろする文壇は、東京にあった。むしろ憧れていた東京なのだが、このとき以来にわかに変わった。自分の文学が大阪的であることを強調する。[略] 京阪だけは東京文化に対抗できる伝統を持っている。[略] 作之助の文学論は、すべてこのときの東京への反発から始まる。」(Ōtani (1998), 178-179)

<sup>10</sup> 「「土曜夫人」は、著者のいわゆる「可能性の文学」論の作品としての実験であり、作中の表現を籍りれば、「偶然といふものの可能性を追究することによって、世相を泛び上らせようと云う作者の試み——」でもある。」(Aoyama (1970), 385)

*fujin*.<sup>11</sup> Others disagree. The writer Takami Jun wrote in his diary, “It’s not that I completely refuse to recognize Oda. But *Doyō fujin* is no good! It’s nothing more than tomfoolery and flirtation.”<sup>12</sup> Keene, too, considers that “*The Saturday Wife*, for all Oda’s devotion to the craft of the storyteller and his considerable novelistic skill, was a failure” (Keene (1984), 1087).

In the end, *Doyō fujin* may have been no more than Oda’s attempt to tell an “interesting story.” The publication of “*Kanōsei no bungaku*,” followed by Oda’s death just a few months later precipitated a debate on the place of fictionality in literary works (or re-ignited a debate, suspended during the war years, as to the proper form and content of fiction that had its roots in Yokomitsu Riichi’s 1935 essay, “*Junsui shōsetsu-ron*” (“A Theory of the Pure Novel”)) (Saitō (2020), 333-347). A variety of factors, such as the postwar resurgence of the newspaper-serialized novel, younger writers’ impatience with the traditional I-Novel-inflected form, and perhaps reaction against wartime austerities, led to a new valuation of “amusement in fiction” (“*shōsetsu no omoshirosa*”) (Saitō, *ibid.*). As Oda himself wrote in “*Kanōsei no bungaku*”:

I want to pursue the question of whether the “literature of possibility” is in fact possible. It is not as if I have a clear theory of the “literature of possibility.” I simply believe that, with regard to the possibilities of the works I may write from now on, I need to make a clear break with the traditional novel in Japan, that abhors even a single line of fiction.<sup>13</sup>

Other late works of Oda’s, such as “*Sesō*” and “*Shinkei*” (“*Nerves*”), both from 1946, depict a novelist protagonist considering various materials for writing as he wanders the postwar Osaka streets. To this extent, they resemble a variation of the I-Novel. But they also show a boundless curiosity toward people’s stories and a ceaseless questioning of these stories and their suitability as literature. Oda seemingly never stopped asking himself the question he asks toward the end of “*Kanōsei no bungaku*”: “Is the ‘literature of possibility,’ after all, possible?”<sup>14</sup>

## 2. “*Kanōsei no bungaku*” and Osaka Conversational Skill

Oda’s essay opens with a lengthy discussion of Sakata Sankichi, a recently-deceased Osaka *shōgi* player.<sup>15</sup> Oda explains at length Sakata’s “foolish” playing at an important match against two high-ranking Tokyo *shōgi* players. In his match against Master Kimura, Sakata moved a pawn (*fuhyō*) at the edge of the board – in effect, a wasted move – in spite of the fact that he played second. The outcome was his defeat in the match. In the second match, against 8-dan-ranked Hanada, Sakata again moved a pawn at the edge of the board – the only difference being that he moved a pawn at the right edge of the board, instead of on the left, as he had done in the previous match. Oda sees Sakata’s reckless moves as a stubborn challenge to the “orthodoxy” of *shōgi*, in which only two possible opening moves were considered “standard moves” (*jōseki*). This discussion serves as the introduction to Oda’s own challenge to the orthodoxy of the Japanese literary establishment.

Oda had previously written of Sakata and his reckless moves in these matches in two stories of 1943, “*Chō-u*” (“Listening to the Rain”) and “*Shōbu-shi*” (“The Competitor”) (Saitō (2020)). “*Chō-u*” relates various episodes from Sakata’s life, focusing on Sakata’s reckless move in his match against Master Kimura, from the viewpoint of a first-person narrator (a persona of Oda), who is implicitly compared to Sakata. In “*Shōbu-shi*,” the same first-person narrator recalls his previous story and comments that “In Sakata, I had seen my own possibilities.”<sup>16</sup> In this story, the narrative focuses on Sakata’s reckless move in the *second* match, against Hanada. Saitō (2020) points out that in “*Shōbu-shi*,” Oda “repeats the same experiment –

<sup>11</sup> 「織田作之助は偶然と嘘をつく才能とで、彼のいう人間の可能性を追及しようとしていた。それが一番華やかに、一番完璧性をもって結晶し、流露したのがこの「土曜夫人」であった。」 (“*Kaisetsu*,” quoted in Saitō (2020), 308)

<sup>12</sup> 「織田君を私は全面的に認めないのでないではない。しかし「土曜夫人」は、いかん！痴態と媚態以外に何もないじゃないか。」 (Quoted in Saitō (2020), 317)

<sup>13</sup> 「私には「可能性の文学」が果たして可能か、その追究をして行きたいのである。「可能性の文学」という明確な理論が私にあるわけではない。私はただ今後書いて行くだろう小説の可能性に関しては、一行の虚構も毛嫌いする日本の伝統的小説とはつきり訣別する必要があると思うのだ。」 (Oda (1946/1999), 240-241)

<sup>14</sup> 「「可能性の文学」は果たして可能であろうか」 (Oda (1946/1999), 261)

<sup>15</sup> Sakata Sankichi (1870-1946) was the subject of a 1947 play *Ōshō*, which was made into a popular film of the same name in 1948. The film spawned, in turn, the popular 1961 song “*Ōshō*.”

<sup>16</sup> 「坂田の中に私の可能性を見た」 (Quoted in Saitō (2020), 72)

writing about himself by writing about Sakata – a second time,”<sup>17</sup> just as Sakata had attempted his unorthodox move not once but twice. According to Saitō (2020), these two stories themselves, especially the second, are in their own way Oda’s own challenges to the orthodoxy of the literary establishment.

“Kanōsei no bungaku,” then, might be seen as a challenge to the orthodoxy of the literary-critical essay. By refusing to conform to the orthodoxy of a literary theory that would be (in Keene’s terms) “systematic” and “precise,” the essay is itself an embodiment of a kind of “literature of possibility.” As the essay encourages writers to use fiction to write “interesting novels,” it couches its argument, not in coldly logical and coherent rhetoric, but in an overflowing grab-bag of anecdote, personal experience, reported conversations, and subtle (and not-so-subtle) digs at specific authors and the boring, orthodox works they write. Oda expands the possibilities of the literary-critical essay by writing an essay that is interesting and enjoyable to read.

In this sense, Oda’s essay conforms to a cultural norm for Osaka dialect, according to which speech (conversation) should be interesting (*omoroi*). Wakagi (2011) maintains that “Osaka people rarely reply ‘Yes.’” If one simply says “yes,” the conversation “can’t go on from there.” On the other hand, if one avoids “yes,” “the conversation will naturally continue” (14).<sup>18</sup> She continues, “‘Yes’ as a reply is the bare minimum, and it can indicate that the conversation need not continue any longer.”<sup>19</sup> Osakans, on the other hand, would rather enjoy their conversations, as indicated, for example, in chapter titles in Onoe (1999): Chapter 2 is entitled “*Nanna to iwana, omoshironai*” (“It ain’t interesting unless you say *something*”), and Chapter 3 is “*Sekkaku mono o yûte kureteru no ya kara*” (“The other party’s going out of his way to talk to you, so...”). Kinsui (2025) introduces the example of a shopkeeper who returns the customer’s change of three hundred yen with the words, “Here you go, three million yen” (“*Hai, sambyaku man’en*” instead of “*Hai, sambyakuen*”), and comments, “This is a business transaction, an important act for a merchant, by which he earns his sustenance, a scene demanding accuracy above all, but still he coats the act with play, like the batter of tempura.”<sup>20</sup> He concludes, “Osakans’ communication is rich in play and in acting.”<sup>21</sup>

It is just this “play” and “*enshutsu*” (a word that means “production” (of a play), “delivery” (of a speech) as much as “acting” (of a role)) that Oda makes sure to include in “The Literature of Possibility,” even though, needless to say, the essay treats serious matters and is, for a writer like Oda, “an important act... by which he earns his sustenance.” It is this that makes “The Literature of Possibility” more than simply an ill-conceived and confused literary theory, or a personal attack on Shiga Naoya and his epigones, or the “sour grapes” of an Osaka underdog in the face of the Tokyo literary establishment’s hegemony. The following quotation provides just one example of the humor in which Oda couches the serious points he wishes to make.

...readers, critics, and audiences are gullible. / They tend to forget that novelists, no less than theologians, educators, politicians, and con artists, are great liars. Even after they have been taken in and suffered bitter experiences several times, they still tend to think that novelists are people who only write things that really happened. Even distinguished university professors with long beards (though it is not their beards that make them distinguished) seem to be under the impression that novelists always have models for their characters, and write only about things that really happened... [A university professor] asked me to lend him a copy of the court records of the trial of Abe Sada. He knew I had written about these court records in my story “The State of the Times.” I explained at great length that “The State of the Times” was a made-up story; that I’d never read any such court records; that the master of the *tempura* restaurant who had Abe Sada as his mistress and the draft of “Ten-Sen Geisha” and the story of the repatriated soldier and the mistress of the bar “Dice” and the “I” in the story were all fictional, but the university professor wouldn’t believe me. Exasperated, I told him that not only did I write lies in that story, I tried to see just how many lies I could pack into one story, in order to test the possibilities of lies... Hearing this abstruse explanation, he finally seemed to believe me; but he still wanted those court records.

(Oda (1946/1999), 243-44)

<sup>17</sup> 「坂田を書くことで自分も書く、という試みをもう一度繰り返し」 (Saitō (2020), 75)

<sup>18</sup> 「大阪の人は「はい」という返事をあまりしない。」 (Wakagi (2011), 14) Wakagi (2011) highlights this in the title of her book, “*Hai*” to *iwanai* *Osaka-jin* (*Osakans Don’t [Just] Say “Yes”*).

<sup>19</sup> 「「はい」というのは最低限の返事で、それ以上会話しなくてもいいきっかけにもなる。」 (Wakagi (2011), 15)

<sup>20</sup> 「商取引という、商売人にとって日々の糧を得る、重要な行為であり、何より正確性が求められる場面ではあるが、そこに遊戯性を天ぷらの衣のようにまぶして、楽しんでいるのである。」 (Kinsui (2025), 176)

<sup>21</sup> 「[略] 大阪人のコミュニケーションが遊戯性・演出性に富んで」 いる。 (Kinsui (2025), 178)

Over and above the serviceability of Oda's essay as literary theory, it is simply enjoyable to read. Reading "The Literature of Possibility" is similar to an experience Kō Hiroki (an editor and writer from Osaka) had reading a work by Machika Kō (a writer and former punk rocker also from Osaka): "Machida's extraordinary 'anything goes' writing, that hurries the reader on to the end in one go, does not allow any doubts such as 'So what exactly was this work all about?'"<sup>22</sup> Kō then introduces a quotation from the columnist Odajima Takashi:

What a column conveys is not a "cargo" such as "facts" or "the results of research" or a "message." We want to convey the boat itself. In fact, columnists are not people who cross the ocean to convey cargo, but those who raise their sails for the voyage itself. / In other words, even if the boat is empty, as long as its lines are beautiful, or it leaves a vivid wake, or, failing that, if it at least sinks splendidly, then the column is a success.<sup>23</sup>

In "The Literature of Possibility," the "cargo" may not be a completely logical and systematic literary theory, but the "voyage" of reading Oda's essay is entertaining. His medium – the rhetoric of "interesting conversation" – takes precedence over his message. His rhetoric challenges the orthodoxy of a "serious" literary-critical essay, just as the message of the essay challenges the orthodoxy of the literature of the time. In the end, Oda's rhetoric *is* his message.

## Works Consulted

Aoyama Kōji (1970). "Sakuhin kaidai: *Doyō fujin*." In *Oda Sakunosuke zenshū*, vol. 7. Kōdansha.

Keene, Donald (1984). *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Henry Holt and Company.

Kinsui Satoshi (2025). *Osaka kotoba no nazo*. SB Creative.

Kō Hiroki (2018). *K-shi no Osaka bungakuron*. Mishima-sha.

Oda Sakunosuke (1941/1970). "Osaka-teki." In *Oda Sakunosuke zenshū*, vol. 7. Kōdansha.

Oda Sakunosuke (1946/1999). "Kanōsei no bungaku." In *Meoto zenpai*. Kōdansha Bungei Bunko.

Onoe Keisuke (1999). *Osaka kotobagaku*. Osaka: Sōgensha.

Ōtani Kōichi (1998). *Oda Sakunosuke: Iki aishi kaita*. Chūsekisha.

Saitō Masao (2020). *Shōsetsuka Oda Sakunosuke*. Suita, Osaka: Osaka University Press.

Shigemitsu Seiichi (1947). "Oda Sakunosuke nōto." In Oda Sakunosuke, *Kanōsei no bungaku: Bungei hyōron-shū*. Suita, Osaka: Kahori Shobō.

Wakagi Efu (2011). "Hai" to iwanai *Osaka-jin*. KK Bestsellers.

<sup>22</sup> 「一気に最後まで読ませる町田さんの何でもアリのとてつもない文章は、「結局、何の話やねん。この文書は」と説くことを許さない。」(Kō (2018), 163)

<sup>23</sup> 「コラムが運んでいるのは「事実」や「研究の結果」や「メッセージ」のような、「積荷」ではない。わたくしらも船そのものを運んでいる。つまるところ、コラムニストとは、積荷を運ぶために海を渡るのではなく、航海それ自体のために帆を上げる人間たちを指す言葉なのだ。／ということはつまり、空っぽの船であっても、そのフォルムが美しく、あるいは航海が鮮烈ならば、でなくても、最低限沈みっぷりが見事であるのなら、それはコラムとして成功しているのである。」(Quoted in Kō (2018), 164)

**The Literature of Possibility**  
By Oda Sakunosuke  
Translated by Andrew Murakami-Smith

Sakata Sankichi is dead. He died in July of this year, at the age of 77. There are many unique people in Osaka, but we are unlikely to see anyone as eccentric as Sakata Sankichi again. Even in the world of shōgi, where obstinacy, eccentricity, and strange habits are common, we will probably never again see the likes of Sakata.

Sakata, uneducated and illiterate, could not read game notations, could not write sealed moves in cases of adjournment, had no sensei, and developed his own unique style of play, “Sakata Shōgi,” the most unconventional even in the unconventional Kansai shōgi world. His style, hailed as artless and uncontrived, took the shōgi world by storm, and at one time Sakata even called himself “Osaka Master,” but in his later years he did not play well. No: throughout his life was not Sakata – uneducated, illiterate, knowing nothing but shōgi, unable to socialize or meet people without an intermediary, keeping his address secret and never opening the front door to anyone, a lonely “fool for shōgi” – though his impish obstinacy was popular with the crowd, was not his whole life dogged by the shadow of tragedy? He lived in terrible poverty until middle age. In the old days, shōgi players had no set income, and, dunned by loansharks and unable to buy rice, he would bet money on his own games, lose, and come home stripped even of his kimono. Once his wife even took their two children and went looking for a place to commit mother-and-child suicide. In later years, on her deathbed, his wife’s last words to him were, “If you must play shōgi, at least try not to play like a fool.” “Got it,” Sakata replied. Inspired, he rose to become a player capable of putting even Master Sekine on the run, and called himself “Osaka Master.” But his self-conferred title caused other players to shun matches with him. Then in 1937, the 68-year-old Sakata had his first match in 16 years, against the two 8-dan shōgi stars of the day, Kimura and Hanada. At that time, Kimura and Hanada were ranked first and second in the upcoming title match to decide a new Master after the retirement of Master Sekine, so for either of them to lose to Sakata would cast doubt on his fitness for the title of Master. The reputation of Tokyo shōgi was also at stake: they could not afford to lose. But for Sakata, too, this would be a chance to show the world the meaning of his 16-year silence, and the true value of “Sakata Shōgi,” in essence a once-in-a-lifetime match, on which he staked his whole career. The Yomiuri Newspaper, sponsor of the match, proclaimed it “The Greatest Shōgi Match of the Shōwa Era.” But in this match Sakata did in fact “play like a fool,” and lost. Confident that he could win even if he lost the important piece called the *Kaku*,<sup>1</sup> Sakata played with no handicap, and suffered crushing defeats in both games.

Among Sakata’s famous words is the phrase “Silver is weeping.” In a poor move, the piece known as Silver or the Silver General<sup>2</sup> has been placed where it cannot advance and cannot retreat, and is weeping at its misfortune. The Silver weeps on behalf of Sakata’s own heart, weeps with the chagrin of having made a foolish move – that is the meaning of this phrase. These words are fitting for Sakata, who saw the shōgi board as his life and the pieces as his heart, and will be remembered as a famous saying of this uneducated, illiterate man. The unique picture painted by this saying could only have been painted by Sakata, and it could be said that it fatefully symbolizes Sakata’s entire life. In the end, the saying, “Silver is weeping” was the only thing Sakata had to show for his life, in which the wife he had put through so much hardship died with the words “don’t play like a fool” on her lips, his daughter ran off with a man, and then, in the match of his career, he did in fact “play foolishly” and lost. Sakata’s shōgi skill was at one time proclaimed to be so peerless that the 81-square shōgi board was too small for him. But, by the standards of today’s professional shōgi, he would be no more than 6- or 7-dan, and not someone to be remembered down the ages as a genius shōgi player. If he were playing today, all we could say of him would be, “Silver is weeping; Sakata is alive.” But for me, it is not this famous saying but his “foolish playing” in the match of his career that I would like to memorialize as Sakata’s masterpiece.

What kind of “foolish playing” was it? As his first move, Sakata moved the pawn<sup>3</sup> at one edge of the board from 9-c to 9-d. In a game without handicaps, the first move is always to open a way for the *Kaku*,

---

<sup>1</sup> *Kaku* (角) or *kakugyō* (角行) in Japanese. A piece that can move an unlimited number of spaces diagonally in any direction, like the bishop in chess.

<sup>2</sup> *Gin* (銀) or *ginshō* (銀將), which can move one space diagonally or directly forward.

<sup>3</sup> *Fuhyō* (歩兵) in Japanese.

or to move the pawn that stands in front of the *Hisha*<sup>4</sup>. These are the standard moves<sup>5</sup>. This is true no matter who plays. Whether Master or amateur, these are the only two opening moves. The only time you would move a pawn at the edge is when there is no other move you can make, or when you have essentially attained your desired arrangement of pieces for the initial stage of the game, or when you want to bide your time and see how your opponent will move. And even then, unless you are very careful, there is a danger that your opponent will simply ignore your move. Thus, to move a pawn at the edge as your opening move is rash – reckless, crazy. And Kimura, ranked 8-dan (now a Master) did in fact ignore Sakata's move. Since Sakata moved second, losing a piece at this point meant he was two moves behind from the get-go. And to lose two moves and still expect to beat Kimura, representative of the Tokyo-style shōgi that had by this time largely perfected the swift-moving Double-wing Attack, proved impossible. This opening move of the pawn at the edge proved Sakata's undoing; he suffered a crushing defeat. But in the following match against Hanada, Sakata again moved the pawn at the edge on his first move. This time he moved the pawn on the right edge instead of on the left, but it was a pawn at the edge nonetheless. And Sakata suffered another crushing defeat. This was his “foolish playing.”

However, regardless of how foolish it was of him to move the pawn at the edge, this was a move that showed the youthful spirit of Sakata, who had always played a headstrong kind of shōgi. We cannot but be exasperated at Sakata's over-confidence, making such a move not once but twice in a once-in-a-lifetime match, but are we not even more surprised at Sakata's youthful spirit, in trying this unprecedented new move at the age of 68, and in a once-in-a-lifetime match? There must have been other ambitious shōgi players who toyed with the idea of moving a pawn at the edge. Even Hanada 8-dan seems to have thought vaguely that moving a pawn at the edge might be possible, if you have the first move. But no one actually made the experiment. Up to the present day and probably for the foreseeable future, Sakata has been the one and only player to try such an experiment when he had the second move, in an important match. This move was Sakata's challenge to the standard moves, the orthodoxy of the shōgi world. A shōgi board is limited to 81 squares, but moving a single piece can lead to countless permutations, and the possibilities of those permutations, like the possible changes a single chance occurrence might bring to a person's life, are infinite. Innumerable shōgi matches have been played down the ages, but not a single one of them was identical to another. Similarly, innumerable stories have been written down the ages, but none of them are exactly alike. However, there is something that limits these possibilities. This is the “standard moves,” the orthodoxy of the conventions of literature. By challenging the standard moves, Sakata Sankichi tried to expand the possibilities of shōgi. At the time, the Double-wing Attack had been brought to a certain level of perfection, both theoretically and in practice, by Tokyo-based shōgi players, and it had the highest authority as standard moves in non-handicapped shōgi. But now, these Double-wing Attack standard moves are no longer popular, and young players, unceasingly seeking to discover strategies other than the Double-wing Attack, try new moves in every match. Leaving aside the question of whether moving a pawn at the edge was a good or bad move, the experiment of the 68-year-old Sakata was, from the point of view of pursuing the possibilities of shōgi, a great leap. However, surveying Japanese literature, an anemic orthodoxy still has the highest authority; the old masters take not a step outside the old-style standard moves, and even new writers furtively adhere to them.

In the literary establishment in Japan at present, there are almost no antitheses to the standard moves. Shōgi can be found only in Japan, but literature can be found the world over. But Japanese literature, accepting the standard moves of the traditional novel in Japan as the highest authority, does not try to pursue the possibilities of literature. Abroad, the modern novel is the “literature of possibility,” and one could say that its depiction of the possibilities of human beings and its pursuit of the formal possibilities of the novel clearly distinguish it from the traditional novel in Japan. As it does not encompass possibility, the traditional novel in Japan is itself a standard move in the narrow sense, but since the modern novel abroad contains infinite possibilities, it is not reified into a standard move. The “literature of possibility” always includes the possibility of moving a pawn on the edge of the board. Six years ago, when my debut work “Hooray for Marriage, or Sweet Beans for Two”<sup>6</sup> was selected as a Recommended Work by the Kaizōsha publishing house, I wrote about how I saw the story as “something like moving a pawn at the edge of the board,” but in fact I was only moving a pawn at the edge of the board because I had no other move to make. In the face of the authority of the traditional novel in Japan, there was nothing else I could do. The work did include a bit

<sup>4</sup> 飛車, which can move an unlimited number of spaces forward, back, left, or right, like the rook in chess.

<sup>5</sup> *Jōseki* (定跡) in Japanese. Accepted moves which, although not required, embody conventional wisdom.

<sup>6</sup> 「夫婦善哉」 (“Meoto zenzai”), 1940.

of antithesis, but I was not moving a pawn on the edge of the board to expand the possibilities of the modern novel. My impression at the time was that Kambayashi Atsuki's attack on the work was not unreasonable. Kambayashi said that the work "doesn't seem as if it were written by a new author; it's out of sync with the literary establishment, and makes me want to turn my face away." At the same time, I was dissatisfied: the autobiographical works Kambayashi wrote did nothing but follow the standard moves; they had none of the lamentation of moving a pawn at the edge because there are no other moves to make, let alone the newness of moving a pawn at the edge to expand the Modern Novel. Kambayashi, writing from the point of view of an I-Novelist who seems to pray three times before writing each word, strongly declares his dislike of Okamoto Kanoko's works, in which we can see at least a little effort to depict human possibility. Kambayashi runs counter to the path that leads to the modern novel: never writing a coincidence, never writing fiction, he writes about a final settling of accounts with life, but never about the possibilities of life, shutting himself up within the confines of the traditional novel in Japan, which has as its goal to look at the world through dying eyes<sup>7</sup>. He is a true representative of the literary establishment.

From a young age, I wanted to become a playwright, and, feeling no attraction for fiction, read hardly any novels. But at the age of 26, I read Stendhal, and was possessed by the attraction of the novel for the first time. However, infected by the accepted theories of the time, according to which "the literature of Stendhal or Balzac is, in the end, nothing more than made-up stories; the I-Novel of Japan, in the form of the mental-attitude novel, is Pure Literature, and, along with poetry, stands at the pinnacle of serious literature," and thinking I would never learn how to write fiction in Japanese just from reading translations, I read the celebrated works of the day, of the autobiographical fiction, mental-attitude novel, and I-Novel stripe, which forced on me a kind of nostalgia: "Ah, so this kind of novel, this kind of writing, this kind of attitude are the best." But this increased my dilemma. I had learned to see through dying eyes before I had any chance to pursue human possibility. At the time, I had been thinking vaguely that a Pure Novel should be something impure. I had been thinking about "Pure Theater," and had reached the conclusion that the purer a play was, the simpler and plainer its form would be, with something like the *nō* drama being its acme. But as for the Pure Novel, I believed that the purer it was, the more impure its form would become, the more complicated, its structure woven on more layers, ignoring perspective, and the distance between the characters and the writer varying like the camera angle in a movie, the eye and the hand betraying one another, and the farther it would recede from unitary description and the order of the figurative arts. I believed that for the novel, nothing should be off-limits. I even thought that the novel did not necessarily have to be art. However, literature in Japan esteems, not possibility, but depth within limits; considers obedience to authority to be sincerity; thinks of even a single line of lies as soot in one's eye; and prefers in all things the bland taste of green tea on rice<sup>8</sup>. This way of thinking has been given authority as orthodoxy, and against it I quietly tried to posit an antithesis, but at the same time, I put on the rose-colored glasses of nostalgia. This was my dilemma. But recently I have finally made up my mind to challenge this orthodoxy. This is not rebellion for the sake of rebellion. I want to pursue the question of whether the "literature of possibility" is in fact possible. It is not as if I have a clear theory of the "literature of possibility." I simply believe that, with regard to the possibilities of the works I may write from now on, I need to make a clear break with the traditional novel in Japan, that abhors even a single line of fiction. The traditional novel in Japan has its good points, as does new literature from abroad; some may say it is not necessary to burn one's bridges and choose one or the other. But rather than taking a little from here, a little from there, collecting the best characteristics and rounding off until you have a work with all the 36 characteristics of an archetypical beauty<sup>9</sup>, I would rather write a work like a beauty who is somewhat flawed but fascinating.

Readers, critics, and audiences are gullible. Why, just the other day at a literary lecture, I started talking about Arabic, saying that the word "kyakkyā," that appears in a novel of mine now being serialized in the *Yomiuri Newspaper*<sup>10</sup>, is actually Arabic, and means "to sleep solitary and alone;" long ago the Arabs, being quite Epicurean, would never sleep alone after the age of 16, but once, a youth traveling across the

<sup>7</sup> The phrase "dying eyes" (*matsugo no me*) was used by Akutagawa Ryūnosuke, who held that the beauty of the world was most appreciable to the eyes of one who is resolved to die. The phrase was also used as the title of an essay by Kawabata Yasunari. Both Akutagawa and Kawabata committed suicide.

<sup>8</sup> *Ochazuke* in Japanese. A light, non-filling dish of hot tea poured over rice, usually with other toppings such as dried seaweed, salmon flakes, pickled plum, etc.

<sup>9</sup> Probably akin to the "Thirty-two Characteristics of the Buddha" as set forth in the *Mahaprajnaparamita Sutra* (*Dai hannya-haramittha kyō* in Japanese).

<sup>10</sup> 『土曜夫人』 (*A Saturday Wife*), serialized from August to December, 1946. In fact, Oda's final work, left unfinished at the time of his death in January, 1947.

desert with a caravan became separated from his companions, and had to spend the night alone in the bleak desert. Lying there by solitary and alone, he looked up at the sky and saw a shooting star. Unable to stand his homesickness and loneliness, the youth yelled out a certain word, and this was “kyakkya.” In Arabia up to that time, there had been no human language, and so “kyakkya” was the first word ever invented in Arabia; thereafter, all Arabic words except for the Allah Mode (that is, the prayers of Mode) were formed on the basis of this “kyakkya.” In fact, “kyakkya” can be seen as an all-purpose word in human life; everything from the “waaah” of a newborn baby to the “gya” of the death-rattle is based on “kyakkya.” The reason why sleeping solitary and alone is said to feel like biting sand is that, when that youth said “kyakkya,” the first Arabic word, a wind happened to arise on the desert and blew sand into his mouth, I expounded. Further, to elaborate, although I do not believe in the Theory of Evolution, “kyakkya” actually evolved from the cries of monkeys, said to be the ancestors of the human race. I went on in this vein, but the audience seemed to be listening attentively with deep respect. They probably thought that their lecturer was a very learned man, but as I talked on, I was not at all sure whether there was in fact a desert in Arabia, or whether monkeys had once lived there, and I was filled with trepidation lest someone ask a question. It happened that a student who was in the audience that day went to visit Ikushima Ryōichi, the translator of Stendhal, the next day, and told him about “kyakkya.” Mr. Ikushima knows some Arabic, but had never heard the word “kyakkya.” Said he to the student, “Perhaps it is classical Arabic; it is troublesome that no Arabic-Japanese dictionary yet exists. But Oda is quite learned; I have a new respect for him.” As I said, readers, critics, and audiences are gullible.

They tend to forget that novelists, no less than theologians, educators, politicians, and con artists, are great liars. Even after they have been taken in and suffered bitter experiences several times, they still tend to think that novelists are people who only write things that really happened. Even distinguished university professors with long beards (though it is not their beards that make them distinguished) seem to be under the impression that novelists always have models for their characters, and write only about things that really happened, just as they happened, and that to write a novel one must do fieldwork. They even console one with words like, “You novelists have to do all your research on the ground, you have to travel, and study women as well – how many pains you must take!” Recoiling, I said, “I would never write anything real; they’re all lies,” but he replied, “Of course, of course, you have to make it dramatic or it wouldn’t be a novel. But Yoshiya Nobuko<sup>11</sup> must have experience with men – she writes some quite racy things.” And this from a university professor of literature with a long beard – I was dumbfounded. What does he mean by “Of course, of course”? And what does he know about Yoshiya Nobuko? As I listened in disgust, he asked me to lend him a copy of the court records of the trial of Abe Sada. He knew I had written about these court records in my story “The State of the Times.” I explained at great length that “The State of the Times” was a made-up story; that I’d never read any such court records; that the master of the *tempura* restaurant who had Abe Sada as his mistress and the draft of “Ten-Sen Geisha” and the story of the repatriated soldier and the mistress of the bar “Dice” and the “I” in the story were all fictional, but the university professor wouldn’t believe me. Exasperated, I told him that not only did I write lies in that story, I tried to see just how many lies I could pack into one story, in order to test the possibilities of lies; lies are the instinct of the novel; just as human beings have instincts like appetites for sex, food, and so on, if the novel itself can be said to have an instinct, it is the instinct of the “possibility of lies.” Hearing this abstruse explanation, he finally seemed to believe me; but he still wanted those court records.

At present I am in Tokyo, and a few hours before starting to write this manuscript at my lodgings in a back street near the Ginza, I was drinking at the bar Lupin with Dazai Osamu and Sakaguchi Angō – to be precise, Dazai was drinking beer, Sakaguchi was drinking whiskey, and I, as I knew I would be confined to my room for the rest of the night to write this manuscript, was drinking coffee. The conversation turned to a certain trendy novelist, and Sakaguchi said, “He uses his novels as a tool to pick up women, but he’s an idiot.” Whereupon Dazai said in his Tsugaru<sup>12</sup> dialect, “We couldn’t use our works to pick up women even if we tried. Women get creeped out by the kind of works we write, and even if we tried to pick them up, it’s bound to fail.” I completely agreed with him, but a little while before, as we hurried toward Lupin in the rain, Dazai had said to me, “I bet you feel forsaken, Oda, it’s hard to get ripped apart by the critics time after time like you do.” But I answered, “I’m grateful for your sympathy, Dazai, but don’t worry about me. It’s only because I’m so good-looking that the critics rip me apart. If I wasn’t so handsome, the critics would praise me.” That’s how confident I am in my own looks. Hayashi Fumiko<sup>13</sup> allowed that I have much more of a

<sup>11</sup> Female novelist (1896-1973) who wrote serialized romance novels, girls’ fiction, and lesbian literature.

<sup>12</sup> Aomori Prefecture.

<sup>13</sup> Popular female writer (1903 or 1904-1952), author of *Vagabond’s Diary*, *Floating Clouds*, and myriad other works. One

clean youthfulness and modernity than she had been led to suspect from reading my works, but in fact, the reason my success rate with women approaches zero is my novels. Even Hayashi Fumiko, who's in the same business, imagined a squat man of 150 centimeters or so, dressed like a head clerk in a merchant's apron, until she met the real me, a svelte 175 centimeters, so there's no telling what kind of grubby person readers imagine upon reading my works. There's nothing I can do about it if they imagine someone as filthy as bacteria, but I'd rather they didn't imagine someone *too* ugly. The day before yesterday I did a radio broadcast at the crack of dawn under the title, "Eroticism and Literature." The announcer who introduced me was a young woman in the flower of maidenhood, and as soon as she started to say, "And now we have a talk on Eroticism..." she glanced at me and blushed to the roots of her ears. My talk, which was supposed to go on for 15 minutes, was over in 10 minutes, so in the five minutes remaining, I yelled, "Ladies and gentlemen, I write those kinds of stories, but I'm not that kind of man." I intended to go on to explain the meaning of "that kind," and then to say that, the meaning of "that kind" having been defined, I don't mind being thought of as "that kind" of man, but since I write nothing but lies in my works, readers should not be deceived. But if I *had* said those things, it would probably have been an even greater screw-up, since women hate liars.

Therefore, I don't want to emphasize more than necessary the fact that writers are liars, but... For example: after parting from Dazai and Sakaguchi at the Lupin, I came back to my lodgings with an editor for this magazine, N, gentle on the outside but with an iron will at the core, and, in fear of the look in N's eyes, which said he would not fail to make me complete this article by morning, I started in like an innocent to write about this great issue, the "literature of possibility," when suddenly a huge drunk, tall enough to reach the clouds, comes bursting into the room, saying he's on the run from a woman of the night and has nowhere to turn, the woman's an idiot, she won't turn loose of me, she's a regular Kiyohime,<sup>14</sup> you gotta hide me here for tonight – I saw that it was Sakaguchi, who I had just taken leave of at the Lupin. Handing us some fancy cigarettes, he said, "Here, I'll give you these cigarettes, I got them from that woman," but we had just seen him get those cigarettes from the master of the Lupin. As this shows, Sakaguchi Angō is a liar. And when I discovered that he is a liar, he went up in my estimation. To me, there's no point to a writer who is not a liar. I find it hard to believe that Sakaguchi Angō, while lying in real life, would sit down to write a novel with an earnest look on his face, attempting to avoid all lies. He should realize from his own example that the pleasure of telling lies is, at the same time, love of the truth. Japanese novelists who are pre-disposed to drink seem to be unaware of this fact, and this may be impoverishing the Japanese novel.

By concentrating its efforts over the course of several decades on the development of the mental-attitude-novel branch of the I-Novel, in the writing of which one prays three times before inscribing each word, the Japanese literary establishment has made great contributions to the regression of the form of the novel, and has thereby been highly successful at going against the entire ideology of the Modern Novel.

Human efforts are a strange thing. As far as efforts go, over the past few years, the military, the government, and the citizens, each in their own small way, have made great efforts, but those efforts turned out to have been efforts to lead Japan to defeat. In the same way, the efforts of the Japanese literary establishment have turned out to be efforts for the impoverishment of the Japanese novel. Perhaps there was no malicious intent involved, but when accepted opinion – according to which the mental-attitude-novel-type I-Novel like those of Shiga Naoya is the epitome of the novel – when this accepted opinion is invested with such authority that it becomes sacred, then discussing Shiga Naoya's works becomes nothing more than worshipping Shiga Naoya. Then we must say that the conventional wisdom committed an unintentional sin.

It is not my intent to play word games to repudiate Shiga Naoya's literature. I freely acknowledge Shiga Naoya's innovation, his natural disposition for writing, his efforts to elevate the dignity of the novel to a level at which it could be appreciated as a work of art, and the literary genius that allowed him to create a model of concise vernacular Japanese, thus affording even amateurs an opportunity to study literary style. On these points, I am perfectly willing to recognize Shiga's achievements. But I do not hesitate to declare that it was culpable to make Shiga's novels the orthodoxy and the mainstream of the Japanese novel. The mental-attitude-novel-type I-Novel is no more than a tributary, a side channel of the great river of the novel. It is much too small a stream to float the great ship of human possibility. It is not the main channel. In order to reach the great ocean of the Modern Novel, the mental attitude novel must first be absorbed into the main

---

of the most commercially successful writers of either gender in the immediate postwar period.

<sup>14</sup> From the legend of Anchin and Kiyohime, dramatized in plays. Anchin, a young, handsome monk on a pilgrimage to the Kumano Shrines, stayed at the house of the steward of a local manor. The steward's daughter Kiyohime fell in love with Anchin at first sight. To protect his vow of celibacy as a monk, Anchin attempted to escape, but Kiyohime, transformed into a snake by her passion and rage, pursued him into the Dōjōji Temple. The monks of the temple hid Anchin under the temple bell, but Kiyohime found him and coiled around the bell, and the fires of her passion and rage burned Anchin alive.

channel of the river. The novels of Shiga Naoya, for example, may have perfected a certain element of the novel, but have not developed the possibilities of the novel. This should have been obvious to anyone who has thought even a little about the novel – particularly about the ideology of the Modern Novel. However, thanks to the authority of the idea that with Shiga the novel had reached its apotheosis, and thanks to the fact that many of the writers and critics of Japan had been influenced, to some extent, if not by Shiga's novels as such, then by his point of view, his attitude, and his writing style, the idea that the novel had already reached its perfect form as the art of “neither too close nor too far” took precedence in the pursuit of the possibilities of the Modern Novel. Further, this situation has continued even in the postwar literary establishment: the academism of the Iwanami publishing house has been resurrected with the publication of Shiga's “Gray Moon,” and as for the literary establishment, the leading literary magazine *Shinchō* has been up to its ears in its work of debuting new imitators of Shiga Naoya. Even now the literary establishment in Japan is preoccupied with launching toy boats fit for a small creek: is this what editors really want, or is it the fastidiousness of a literary establishment that keeps washing its hands in a small rivulet? This fastidiousness forgets the strong hands of Balzac's ruffians as it furtively continues to cleanse its own hands in a small rivulet, thus serving only to further weaken its skin. It's something like a fussy sign reading, “Urinating Prohibited Here.” Though the literary establishment's heart is so weak that it would probably faint away at the appearance of someone like Stendhal, with his 171 pen-names and aliases, it mistakes the reddening of its anemic skin with rubbing and cold water for the ruddy glow of health. “Gray Moon” does, of course, within the limits of the traditional novel in Japan, show the vision and skill of the Old Master, and one can imagine the effort and narrative ingenuity that went into turning the author's experience into the finished story “Gray Moon.” However, the story should have begun from the point where “Gray Moon” ends; just because a vignette called “Gray Moon” was completed based on a personal experience does not signify the completion of the story. We might say that a story should have been written *based on* the vignette “Gray Moon.” The conventions of the traditional novel in Japan commend the depiction of the student worker in the story, saying he has been depicted with neither excess nor deficiency, but what is “depiction with neither excess nor deficiency”? The education we have received from the Japanese literature of the past teaches us that depiction with neither excess nor deficiency is something like the discipline of Kobayashi Hideo's<sup>15</sup> “eyes that see without trying to see.” Depiction with neither excess nor deficiency results from “eyes that see without trying to see,” writing from “neither too close nor too far.” This is the view of Japanese literature. It is the accepted opinion that this is the apotheosis of the novel, and this accepted opinion is followed by one and all. The imitators have a blind faith in this kind of depiction as a rule of novel-writing, and even writers of other stripes have a nostalgia for it. We can't hold up our heads and look it in the eye. But is it even possible to depict human beings with neither excess nor deficiency? And if we can assume that there is such a tradition in Japanese literature, is it a tradition that the younger generation should follow? Why do they not question the convention of depiction with neither excess nor deficiency? Wait – they say “depiction with neither excess nor deficiency,” but when has Japanese literature ever depicted human beings with “excess”? They say “neither too close nor too far,” but has Japanese literature ever approached too close to human beings? Can it be said that we have departed so far from the traditional novel in Japan, and wandered so long in the strange foreign lands of the Modern Novel, that we must feel nostalgic for the mental-attitude-novel-style I-Novel? Have the viewpoints and skill of rebellious expert writers pushed the possibilities of the Modern Novel so close to their limits that we must praise as unaffected new writers' works that are no more than diaries or essays, and accept them as novels on the literary scene? When writers like Toyoda Masako<sup>16</sup>, Nozawa Fumiko<sup>17</sup>, Naoi Kiyoshi<sup>18</sup>, and the author of “Back-Street Workshop,”<sup>19</sup> recommended by the Association for New Japanese Literature<sup>20</sup>, appear, must we feel nostalgia for their amateur, unadorned quality and lose our heads in applauding them? I heard that in a literary panel discussion, a certain writer of popular fiction

<sup>15</sup> Literary critic (1902-1983), perhaps most famous for his essay “On Transience” (“Mujō to iu koto,” 1946).

<sup>16</sup> Female essayist (1922-2010), first famous for an anthology of compositions published when she was in elementary school, published as a book in 1937 and made into a movie in 1938. Visited China as a correspondent during WWII, joined the Japanese Communist Party after the war, but left the party after opposition between the Communist Parties of Japan and China. Traveled to China during the Cultural Revolution.

<sup>17</sup> Left-leaning female writer (1921-2017), who joined the Communist Party after the war.

<sup>18</sup> Former soldier (1915-1997), confined to bed due to illness contracted in China, who became a disciple of Shiga Naoya and wrote *Seiryū* (*Clear-running River*) in 1943 (published 1946).

<sup>19</sup> By Ozawa Kiyoshi (1922-1955).

<sup>20</sup> Shin Nihon Bungaku Kai, a postwar organization of writers with proletarian leanings (including the well-known Miyamoto Yuriko), but which distanced itself from the Japanese Communist Party after 1950.

confessed to a writer of serious literature that “Our mistake was trying to write interesting stories,” but has Japanese literature, serious or popular, ever had this interest proper to the novel tradition, going back to *The Arabian Nights* and *The Decameron*? Is Japanese Literature so high-calorie that we have grown tired of fatty novels and need to write bland green-tea-on-rice novels instead?

When there is a public exhibition of the treasures of the Shōsōin Temple, tens of thousands of people – every Tom, Dick, and Harry – board long-distance trains and electric commuter railways, and though they had their own independent identities as So-and-so back in such-and-such a place, once they have been shouted at by train conductors, had their feet stepped on, been pushed in the back, and swarmed together like maggots, it’s enough to make them forget their independent identities as So-and-so; they fight their way to Nara and, with their last gasp, make the circuit respectfully viewing the treasures, and even the young people piously sigh, “Very nice, very nice.” This is all very well, but if we could call this the cultural ideology of Japan, then they have become the Toms, Dicks, and Harrys of this cultural ideology; their feelings and their longing for beauty are truly touching. What a rebellious tomcat I must look as I refuse to go look at the Shōsōin treasures though I live not far from Nara, instead staying in bed sulking and looking at recent pictures of Jean Paul Sartre (his eye looking like a glass eye) in *Life* magazine.

A certain writer of popular novels, while having the nerves of steel to write novels with titles like *The Great Honeymooners’ Driving Race*, when he appeared in a literary panel discussion, timidly put on the airs of a martyr to culture, lamenting the effect on Japanese culture of today’s students, who read philosophy in the morning, and vulgar popular novels at night. Which in fact does he suggest they should be reading? No, he would probably answer that they should go see the Shōsōin exhibition. If, among the Japanese arts, only the fine arts are worth looking at, then it is only natural to end up thinking that novels should be viewed as works of art. The reason it is impossible to write a novel while living in Nara is probably because the pen succumbs before the indescribable, simple pleasures taken from the works of the figurative arts. Before such works of art, all efforts to depict human possibility seem fruitless, and pursuing the possibilities of the novel form to create a Pure Novel, which by definition must be impure, seems like a vulgar artistic endeavor. Thus, by depicting the author’s immediate surroundings and feelings with neither excess nor deficiency, from neither too close nor too far, writers attempt to create novels like works of art, whose highest goal is to be viewed as works of art. And the works they produce are straightforward and unembellished, but nothing more; as for interest, they are almost murderously dull. I am fed up with the state of the Japanese literary establishment, unchanged from yesterday until today, which forces us to read the works of these authors with respectful attention. Their literature, propped up by a *haiku*-like realism and a *tanka*-like lyricism, colored by the intellect of cultural ideology, tries to escape as quickly as possible into the state of perfection of the figurative arts. And these writers long for the jaded view of the aged, make their goal in life the kind of completion as a human being that is attainable by simple accumulation of years, like the growth rings of a tree – or, rather, a sober, rusty decrepitude, and think that to write down the final reckoning of such a life, just as it is and without adornment, is literature. And this final reckoning is sealed away just as it is, never to be used to develop the possibilities of others’ lives. Among their works, the comparatively less mediocre works portray *how* they have lived their lives, but not the *possibilities* of how to live one’s life. Kuwabara Takeo<sup>21</sup> said something to the effect that the reason Japanese literature is not interesting is that it lacks the idea of how one should live one’s life, which can be found in foreign literature. I interpret this to mean, in effect, that the traditional novel in Japan does not depict human possibility. And this is only to be expected as long as the traditional novel in Japan accepts as its highest state “the view from dying eyes,” and takes as its model, not music, which is a modern art, but instead the classical figurative arts, which no longer have any room for further development. The autobiographical works of Shiga Naoya and his epigones may once have been “close to human beings from afar,” but I believe it cannot be denied that since then, their works have drawn further and further away from human beings. They may say they depict human beings, but in the end they only depict themselves, and moreover, in depicting themselves, they do not depict their own possibilities, but merely their immediate surroundings. When they depict others, they merely depict those others as they see them, without depicting those others’ possibilities. They have no interest in people outside their own immediate surroundings, and cannot depict people outside those immediate surroundings. Is this due to their so-called artistic sincerity? Or is it because they do not love human beings, or perhaps because they lack talent? Their skill may be praised as superior, but I believe that a time will come when it is called clumsy.

---

<sup>21</sup> Literary critic and scholar of French literature and culture (1904-1988).

If it is not my intent to play word games, neither am I blurting out nonsense to vilify my senior writers. I have heard about that new writer of yore who brought about his own ruin by writing an article denigrating his senior writers. The mouth can be a gateway to disaster. Further, I know how hurtful unfavorable criticism can be. I have a literary career of only six years, but in those six years, every work I have published has faced unfavorable criticism, and at present, the situation seems only to be getting worse. A hasty relative of mine, seeing how every newspaper and magazine vilified my works using such abominable language as “low, facile, vulgar, the spirit of a craftsman and a merchant’s soul, coarse, pornographic, typhus, poison, blasphemous against humanity, frivolous and flighty” and assuming that such unfavorable criticism must make it impossible for me to make a living as a writer, that the whole world ignored me, that not a single publisher would be willing to advance me 10 yen, and that I was probably on the verge of starvation, sent me a money order for 300 yen. The daughter of another relative came to me and blamed me for her failure to gain admittance to a girls’ high school, saying it was because she had such an ill-famed person as me among her relatives. When word got around that a certain Old Master pronounced one of my works indecent and blasphemous against humanity, I had to check in to lodgings under an assumed name. In this way, unfavorable criticism can hurt one’s feelings. That is why, instead of making those who attacked me feel awful by attacking their works in retaliation, I would rather hypocritically praise their works in the strongest possible terms, if I could. Nor do I wish to disturb the peaceful slumber of the gray-haired Old Masters by raising a loud cry outside their gates.

And I venture to write this essay not to defame the works of the Old Masters and their epigones, but because I believe that as long as the opinions of the literary establishment on their works – i.e., the accepted opinion that gives their works the highest authority – as long as these opinions tenaciously prevail, the Japanese literary establishment will have no shortage of unadorned works one must read with respectful attention, but no new literature will arise; the literature of possibility, the true Modern Novel, will never be born. I do not wish to put on airs as the single voice raised in indignation and lament for the sake of Japan’s literary establishment, nor to guide or direct it, nor to take pride in being an influential voice within it, nor to get a thrill from making venomous remarks, nor to make a living from cataloging the faults of others. I am one who is thoroughly comfortable being a lone writer living in the Kansai far away from the literary establishment. But as the present state of the literary establishment remains unchanging, I feel sorry for the readers who buy literary magazines featuring exceedingly boring stories as their lead or final stories, and put up with reading unskilled, unreadable works by new writers, thinking they must be good because they are recommended by established writers, and I am greatly put out as a reader myself. I am put out when they tell me, “This is by the God of Fiction<sup>22</sup>, so read it with respectful attention,” or “This story is a purification rite performed by a priest of the God of Fiction, so at least recognize its earnestness.” When you stop to think, it is a little strange that, though less than a century has passed since the beginning of the Meiji Era, works of Meiji and Taishō are already treated as classics, and their authors called the gods of literature. And once someone becomes a god, their authority is absolute, and their every word is treated as gospel. What laziness it is that no one doubts the authority of the literary establishment, even though in the wake of the war, everything that was formerly treated as authority and sacred is now viewed with skepticism. Even in a country like France, which has a tradition that includes many classics, there is constant rebellion against the classics, and an avant-garde movement tired of the orthodoxy of the Old Masters produces its 201<sup>st</sup> new writer. Julien Benda, writing in a recent French magazine, utterly repudiates the Old Masters like Valéry and Gide; meanwhile, Jean-Paul Sartre has proclaimed Existentialism, recently establishing in Paris an organ of the movement, the magazine *Les Temps Modernes*, and publishing as lead article a theory of Existentialist literature. They say there is such a vogue for the word “Existentialism” that you can even hear it in the subways of Paris, but in Japan, the only time people line up in front of a bookshop is on the issue date of one of the literary magazines featuring the Old Masters and serving as organs of Iwanami academism. Both France and Japan are invalid, riddled with uncertainty and confusion, and especially the younger generation, now skeptical of every established concept wrapped in the veil of tradition, has fallen into nihilism. These conditions have, in France, given birth to the intellectual necessity called Existentialism, which, by tearing away the veil of tradition that had enveloped human beings, contemplates the void, sees humans as grotesque, substitutes contingency for necessity, and sees in this the *ne plus ultra* of freedom. Now, I am not all that impressed by Sartre’s story “Intimité” (“Intimacy”)<sup>23</sup> – actually, I find more of the attraction of the new in

<sup>22</sup> *Shōsetsu no kamisama*, an epithet applied to Shiga Naoya.

<sup>23</sup> A story of 1939.

the deformation of Kästner's *Fabian*<sup>24</sup> – and it would be silly if two or three anti-orthodox writers were to proclaim a Japanese Existentialist movement. If we were to be labeled “Existentialist writers,” I would either fall into consternation or be forced to say, with a bitter laugh, “Don't exaggerate! Why, in Japan, even the lyrical Nagai Kafū passes for pessimistic and flinty-hearted.” In the first place, though the philosophers of Existentialism, from Heidegger and Kierkegaard on down, have for the most part been imported into Japan, it is the literary foundation that is lacking for an Existentialist literary movement. And even if an Existentialist movement were to rise as an antithesis to the established tradition of Japanese literature, that tradition is so weak that a mere antithesis to tradition would not immediately produce works such as “Intimacy,” “The Wall,”<sup>25</sup> or *Nausea*.<sup>26</sup> Where, as in France, orthodoxy itself consists of the already-established Modern Novel – in other words, where there is a proper foundation – then antithetical works will be able to take an imposing form, but in Japan, where tradition consists of novels like works of the figurative arts, being antithetical merely produces conceptual I-Novels for literary youths, like a literary youth sentimentally confessing a drunken regret, so that, when they try to depict, for example, the human body, the body only appears conceptually. Works depicting the physical body are not physical – that is how little foundation the traditional novel in Japan has for creating something new – and its authority is accepted as gospel, something never to be transgressed! I cannot but be exasperated. Actually, the reason I have ventured to introduce Sartre is because I wanted to point out this lack of foundation on the part of Japanese literature.

Though Sartre's “Intimacy” is seemingly invalid literature produced by a sick France, it is in fact healthier than the seemingly healthy literature currently produced by a sick Japan. Existentialism had yet to be proclaimed when “Intimacy” was written in 1938, but Sartre's thought, that sees human beings as grotesque and contingent, already forms the background of the story. Though it is a most intellectual story, in fact it betrays fewer traces of cogitation than recent works in Japan, which have no thought in their backgrounds, and are most unintellectual. This is only to be expected, but it strikes us, inured to reading recent works in Japan, as something strange. “Intimacy” is not unornamented, but it is simple. For us in Japan, it is a fresh stimulus that in a country like France, where the Modern Novel has reached full maturity, Sartre, as his starting point for a new pursuit of human possibility, first dragged human possibility, that had already been pursued to its limits, back to a primitive state, and depicted the physical body stripped free of the veils of spirit and concepts. When human possibility is pursued, as, for example, when Stendhal pursues his own possibility – in other words, the possibilities of the individual passions of his characters Julien<sup>27</sup> or Fabrice<sup>28</sup> – he reifies human possibility into the archetypical “How should one live,” thus even giving birth to words like “Beylism”<sup>29</sup> and “Sorelian.”<sup>30</sup> Meanwhile, in “The Counterfeitors,”<sup>31</sup> Gide took the Modern Novel, which had been written within the frame of modern drama, and gave it a *hanamichi*<sup>32</sup> and a revolving stage, and then, while pretending it is a play, reveals that it is actually a movie with a play within a play when he turns the camera on the audience, and finally the author operating the camera appears in the frame simultaneously with the author acting on the stage with the other characters. Later he tried the complicated<sup>33</sup> format of the “behind the scenes” *Journal of The Counterfeitors*. Thus, taking a hint from Dostoyevsky, he pursued the possibilities of a confrontation between people, and, at the same time, transformed the formal possibilities of the Modern Novel. But Sartre, instead of starting where Stendhal and Gide left off, chose a different starting point from theirs, thereby opening a new window for the pursuit of possibility. Like an artist

<sup>24</sup> A 1932 novel by German writer Erich Kästner (1899-1974), perhaps best known for his children's literature such as *Emil and the Detectives* (1929).

<sup>25</sup> A 1939 story by Sartre.

<sup>26</sup> Sartre's famous 1938 novel.

<sup>27</sup> Julien Sorel, character in Stendhal's 1830 novel *Le Rouge et le Noir* (*The Black and the Red*).

<sup>28</sup> Fabrice del Dongo, character in Stendhal's 1839 novel *La Chartreuse de Parme* (*The Charterhouse of Parma*).

<sup>29</sup> A doctrine developed by Stendhal (his real name was Marie-Henri Beyle), also called by him “egotism,” which “urges a deliberate following of self-interest... Its essence is inward, an intense study of the self... It ultimately proposes self-knowledge, not self-interest... the elite alone... may seek the supreme goal – happiness and the complete conscious realization of self – through self-analysis leading to self-knowledge...” (“Stendhal Facts,” *Encyclopedia of World Biography*, copyright 2010, The Gale Group, Inc. <https://biography.yourdictionary.com/stendhal>)

<sup>30</sup> Oda seems to think “Sorelian” refers to Julien Sorel, whereas in fact it refers to Georges Sorel (1847-1922), who, after the failure of Syndicalism (the international unionizing movement), advocated a “French integral nationalism,” which bears similarities with subsequent Fascism. Or might Oda mean “Stendhalian”?

<sup>31</sup> The 1925 novel *Les Faux-monnayeurs* by French novelist André Gide (1869-1951), which features *mise en abyme* – a framing story or novel-within-a-novel – and has as its main theme the original and the copy.

<sup>32</sup> In a kabuki theater, a runway extending from the stage, through the audience, and to the back of the theater, used mainly for entrances and exits by famous actors.

<sup>33</sup> *Yayakoshii* (an Osaka dialect word) in the original Japanese.

who begins the study of depicting the human body by sketching nudes, Sartre depicted the naked body without veiling it with morals, humanism, or concepts. And he believed that as long as human beings are a grotesque existence, all veils are deception and hypocrisy. A few writers in Japan, too, depict the human body. But the body that is depicted is clothed in the veil of emotion, or in veil of concepts, or the body is depicted only as a pretext for decadent thinking like that of a literary youth. In these circumstances, Sartre's "Intimacy" may, after all, be a challenge for Japanese writers to meet. When a new literature is about to rise, a challenge to the established concept of the "human" always arises; the armor of stubborn medieval concepts is smashed and an attempt is made to depict the naked human body, starting with sketching of the physical body. But is the current literature depicting the human body a literature of resistance? Does it possess a scalpel sharp enough to cut through the veil of hypocrisy with which human beings were covered by feudal ideology and its powerful ally, Taoist moralist prejudice, as the amorous works of Saikaku were a paean to humanity originating in the new class of merchants that arose in resistance to the medieval ideology of warriors, monks, and aristocrats? Is it capable of being a new erotic literature, similar to the New Perceptionists, like the early *tanka* of Yosano Akiko and Saitō Mokichi? Or is it capable of being a literature of the sorrow of the body, incorporating the masochism and self-ridicule of the decadents? A literature of Neo-Decadence,<sup>34</sup> which can only find salvation through sinking to the depths of the corruption of the body? Sartre liberates, but he does not look for salvation.

In any case, while efforts to depict human beings have been made since the days of Naturalism, Japanese literature has ended up retreating into mental-attitude novels like works of the figurative arts; it is fair to say that in Japanese literature, "human beings" have never existed. Provided that this is true, the Modern Novel, which pursues human possibility, should start by sketching the human body, naked of the veil of concepts, and develop from there. For instance, Yokomitsu Riichi, to escape the influence of Shiga Naoya's literature, propounded a theory of the pure novel, embraced fiction and coincidence in resistance to the quotidian quality of the traditional novel in Japan, and strove to attain the intellectual quality of the Modern Novel in a new, full-length novel that asserted that the novel is not art, but when he reached the second half of *Longing for Home*,<sup>35</sup> his characters' thoughts began to seek for a spiritual foundation in the world of art objects, thereby straying from the physical body, and at that point Yokomitsu's ambition suddenly lost its potential to develop the Modern Novel. Is this not because this ambitious writer began with Shiga Naoya, and did not investigate the body *before* Shiga Naoya? That is why New Perceptionism ended up bowing down before Shiga Naoya's "model-penmanship" style, and why the description of the tea party in Yokomitsu's *Family Crest*<sup>36</sup> became so verbose.

In hindsight, not only Yokomitsu Riichi but most ambitious writers and new literary movements in Japan have, in the presence of the art-object-like novel represented by Shiga Naoya, secretly felt a sense of awe, or of nostalgia, or been forced to blame themselves for their own decadence, and thereby handily failed in their attempts to realize the Modern Novel. It was not just that their talent was insufficient. They ended up considering that efforts to realize the Modern Novel, which makes the romance painted by the lively dynamics of fiction the playing field for human possibility, were fruitless efforts when compared to skill at observing rabbits<sup>37</sup> or insects. This shows the narrowness of the Japanese view of art, and the denial of the Modern. When Kobayashi Hideo wrote his theory of Shiga Naoya, the potential of his own Modern sensibilities became nostalgic for Shiga Naoya's point of view. This was all right as far as it went, but for the literary establishment to ignore the nostalgia of Kobayashi's potential and unproblematically take his theory for unalloyed praise of Shiga's literature was jumping to conclusions. Kobayashi must share the blame for this. The fact that Kobayashi's Modernity longed for Shiga Naoya's potential primitivity has to do with Kobayashi himself, and to treat it as something pertaining to the literary establishment as a whole – given the fact that Japanese literature has never had enough Modernity to need to yearn for primitivity – is ludicrous. And even if we follow Kobayashi's lead and recognize Shiga Naoya's primitivity, it is not the outer limits of possibility, but rather something pre-modern, something previous to the point where we should start. This is our fate as Japanese at the present time, unable to feel nostalgia because we never had a modern age.

Is the "literature of possibility," after all, possible? But as long as we do not make it possible for Japanese literature, we will never be able to join the modern age. To create a novel is, after all, to create a second Nature, a possible world, and here, human beings should not be depicted as the accumulation of past

<sup>34</sup> Oda himself was in fact included, along with Dazai Osamu and Sakaguchi Angō, among the "Decadent" or "Hooligan" (Burai-ha) group of writers after World War II.

<sup>35</sup> *Ryōshū*, serialized 1937-1946, but left unfinished at the time of Yokomitsu's death.

<sup>36</sup> *Monshō*, 1934.

<sup>37</sup> This seems to refer to Shiga's 1946 story "Rabbits," which Oda mentions in his essay "The Possibilities of Osaka."

experience, but pursued as the possibility of leaping *beyond* past experience. The novel is the arena for this pursuit, but as long as the form of the novel is a “standard move” that always seeks to limit human possibility, the Modern Novel, whose purpose is to depict the possibilities of human beings as free agents, must always take the form of an antithesis to the traditional form. But the conservatism of the Japanese literary establishment, in which the pre-modern traditional novel continues to have authority even after the War, is an unpardonable reaction against the literary demands of today, which are to bring modernity to Japanese literature. The fact that a few writers rebel against this conservatism by attempting to depict the human body is, therefore, a not undesirable attempt. But the depiction of the human body must be, not the final goal, but simply a sketch; it is only after this sketch is completed that the colors of human possibility can begin to be applied. And these colors should not aim for a pictorial fixing, but should rather go floating away in a musical expansiveness. Human beings are in the midst of anxiety, confusion, and complexity, but the frames of humanism and existing morals seek to forcibly simplify them. Thus, these frames actually blaspheme against humanity. The romance of the fictional and the coincidental seeks to smash these frames of the everyday, but is pronounced “vulgar” by the pious I-Novel view of art. Isn’t it this view of art that needs to be exiled, along with old idols, to a dusty corner of the literary establishment? Only then, when writers are given a clean slate, will it become possible, for the first time, to create from the strength of nothingness a “literature of possibility,” and the fascination proper to the novel will be born with the breath of the Modern in the literary establishment of Japan.

(December, 1946)

# The Rhetorical Value and Message-Bearing Function of Split Infinitives in TIME Magazine<sup>1</sup>

Hiromitsu Fukumoto

## 1. Introduction

The split infinitive, typified by structures such as *to boldly go*, has long been a topic of controversy—one that is not purely grammatical but shaped by broader ideological and stylistic preferences. The resistance to such forms, often framed in prescriptive discourse, reflects attitudes toward linguistic authority, genre conventions, and perceived decorum. In this way, the controversy itself functions rhetorically, indexing not just syntax but also social positioning and communicative stance. In English usage, often criticized as grammatically deviant. Traditionally proscribed by usage guides, it has nonetheless persisted across genres due to its expressive flexibility. Recent linguistic scholarship, including Crystal (2006) and Huddleston and Pullum (2002), recognizes its increasing acceptance, particularly in journalistic and spoken English. The construction involves the insertion of an adverbial element between the infinitival marker *to* and the verb like the example (1) in below.<sup>2</sup>

(1) Samsung's savvy Korean-American marketing chief, to boldly suggest that he hopes to surpass Sony in brand recognition by 2005. (2002/3/25)

This study investigates the rhetorical utility and pragmatic implications of split infinitives, drawing upon the TIME Magazine Corpus (1923–2006) to evaluate how these structures contribute to meaning, emphasis, and discourse flow. By analyzing this grammatical construction in a historically significant American journalistic context, the study sheds light on how syntactic variation reflects broader discursive strategies. Building upon earlier observations of split infinitives in American presidential rhetoric (Fukumoto, 2024), which emphasized not only syntactic positioning but also how rhetorical intention—such as emphasis, rhythm, and contrast—shapes cognitive framing and communicative impact, this paper aims to reassess the construction's functional potential in mass media writing, focusing on its diachronic development, contextual variability, and stylistic motivations. While previous corpus-based studies have focused largely on frequency or prescriptive attitudes (e.g., Perales-Escudero 2011; Calle-Martín & Miranda-García 2009), little attention has been paid to how these structures may serve communicative strategies within mass media. This paper aims to fill this gap by adopting a functional-pragmatic approach to usage trends in a corpus with clear editorial continuity.

## 2. Background and Research Questions

Historically viewed through the perspective of prescriptivism, split infinitives have often been cited as violations of grammatical purity, largely due to their perceived disruption of the *to+verb* sequence. Traditional grammars strongly discouraged their use, despite no syntactic rule being violated. Recent linguistic works (Crystal 2006; Swan 2017) have challenged this stance, arguing that the supposed rule lacks a defensible grammatical foundation.

In corpus-based linguistic research, Close (1987) provided an early functional account of split infinitives, while Calle-Martín & Miranda-García (2009) traced historical frequency shifts using diachronic corpora. Perales-Escudero (2011) conducted a genre-based frequency study and highlighted the persistence of the form across registers. Phoocharoensil (2012) compared learner corpora and standard English, suggesting educational implications. Gonzales and Dita (2018) demonstrated split infinitive usage across varieties of World Englishes. These studies, while quantitatively robust, generally overlook genre-specific rhetorical motivations and nuanced effects.

Fukumoto (2024), in a study of U.S. presidential addresses, showed how split infinitives align with prosodic phrasing, enhance thematic salience, and avoid end-focus distortions. Extending this line of inquiry, the present study integrates discourse-pragmatic frameworks with empirical corpus analysis. The research aims to answer the following questions:

1. How have split infinitives evolved diachronically in TIME Magazine from 1923 to 2006?

<sup>1</sup> This paper is a partially revised and expanded version of a presentation given at the 27th Conference on the Pragmatics Society of Japan and Fukumoto (To appear).

<sup>2</sup> Emphasis in the examples in the text is by the author.

2. What rhetorical or pragmatic functions do they serve across different decades and discursive settings?
3. In what ways do split infinitives enhance communicative efficiency, reader orientation, and textual clarity within journalistic prose?

### 3. Data

The primary data source is the TIME Magazine Corpus, compiled by Mark Davies (2008–), encompassing over 100 million words from TIME magazine issues published between 1923 and 2006. The corpus includes roughly 275,000 articles and is accessible through the BYU interface. Its large temporal span, editorial consistency, and status as a leading U.S. publication make it ideal for investigating diachronic patterns and stylistic evolution.

The search query “*to ly\_r\_v?i*” was used to extract split infinitives containing *-ly* adverbs, such as *to boldly go* or *to fully comprehend*. The choice to focus on *-ly* adverbs is motivated by their clear adverbial function, semantic weight, and frequency in English. After retrieval, each token was manually examined and coded for its syntactic environment, verb type, adverbial category, decade, and discourse function. Contextual excerpts were classified by genre (e.g., editorial, feature article, quote), speech/writing mode, and thematic field (e.g., politics, science, human interest).

Analytically, the study combines qualitative discourse analysis with a frequency-based survey. The pragmatic framework incorporates Grice’s (1975) conversational maxims and Sperber & Wilson’s (1986) Relevance Theory. Particular attention is paid to the maxim of Quantity (providing sufficient information), Manner (clarity and brevity), and Relation (relevance to context). By evaluating how split infinitives conform to or violate these maxims, the study aims to identify their functional role in guiding reader interpretation and managing information flow.

### 4. Diachronic Distribution and Contextual Trends

Split infinitives in TIME appeared with varying frequency across the corpus timeline, reflecting broader stylistic and ideological trends in American journalism. The 1920s and 1930s saw sporadic usage, often embedded in political reporting, legal discussions, and foreign affairs coverage. Notable examples include expressions like *to democratically elect*, *to boldly tackle*, *to legally entrench*, and *to totally exterminate*. These instances tended to occur in declarative or assertive contexts, where the adverb added evaluative force or ideological framing:

(2) Not for a long, weary while will it be possible to democratically elect a ‘President of China.’ (1928/10/22)

(3) We must have a conference to boldly tackle this much bigger problem in all its aspects. (1933/02/13)

(4) By passing a bill... British Tories hope to legally entrench the upper house... (1932/11/21)

Such examples reflect the use of the split infinitive as a tool to frame political agency and institutional critique with rhetorical sharpness. They suggest that even at times of lower overall frequency, the construction was chosen for targeted communicative impact.

During the 1940s–50s, usage declined, likely due to stylistic conservatism influenced by wartime editorial policies and the dominance of formal news reporting styles. However, the construction persisted in direct quotations, opinion columns, and reflective commentary, suggesting its continued viability in dialogic or subjective registers:

(5) We don't feel ready to blindly follow. (1941/6/2)

From the 1960s onward, the stylistic shift toward more explanatory and reader-friendly prose<sup>3</sup> catalyzed an increase in split infinitive usage. This was particularly evident in science, education, and feature writing. Common verbs included *understand*, *comprehend*, *analyze*, and *perceive*, often modified by adverbs like *fully*, *really*, or *clearly*:

---

<sup>3</sup> The term refers to writing styles that emphasize clarity, accessibility, and processing ease, often associated with late-20th-century journalistic evolution.

(6) You have to be aggressive in your studies **to really understand** what you're doing. (1983/3/28)

(7) The ability **to fully understand** and consent is a prerequisite... (1969/11/7)

This stage marks the beginning of a gradual normalization of the construction, especially in informational prose. The rhetorical function expanded beyond assertiveness or irony to include epistemic precision, metacognitive signaling<sup>4</sup>, and facilitative reader orientation.

Most notably, a sharp increase in frequency occurred in the 1990s and accelerated further into the 2000s. According to frequency data from the TIME Corpus, the overall split infinitives rose from 9.94 per million words in the 1980s to 31.33 in the 1990s and reached 53.21 in the 2000s. This exponential growth coincided with broader transformations in media language: a shift toward informal tone, greater cognitive accessibility, and syntactic flexibility suited to fragmented, digitally mediated reading environments. TIME's stylistic evolution reflected a move from institutional detachment to individual voice—foregrounding clarity, emphasis, and rhetorical immediacy.

In addition, the 1990s–2000s surge corresponded with new discursive demands in reporting on science, health, technology, and global affairs—topics requiring precise articulation of degrees, conditions, and processes. Split infinitives became an effective syntactic resource for encoding these nuances within the space constraints of journalistic prose.

The construction's growing ubiquity during this period suggests that it had become not merely tolerated but functionally integrated into TIME's editorial toolkit. In these later decades, split infinitives not only marked stylistic modernization but also encoded journalistic values of interpretive transparency and cognitive salience. In short, the form had become rhetorically indispensable in shaping how information was delivered, qualified, and framed in a rapidly changing communicative landscape.

## 5. Rhetorical Functions

### 5.1 Focus and Emphasis

Split infinitives often function to highlight adverbial elements in ways that foreground not just syntactic constituents but conceptual salience. By inserting the adverbial directly between the infinitive marker and the verb, writers manipulate reader attention to specific modalities or degrees of action. This positional choice transforms emphasis into a rhetorical cue, encoding evaluative stance and guiding interpretation. In this sense, such constructions do more than reorder sentence elements—they participate in meaning-making itself, where form becomes a medium of conceptual prioritization.

For example:

(8) It is no easy task for our two countries **to really understand** each other. (1997/10/27)

In this sentence, *really* intensifies the challenge of mutual comprehension. From a Gricean perspective, this satisfies the maxim of Quantity by providing specificity and the maxim of Relation by foregrounding the evaluative stance. More importantly, the insertion of *really* signals the speaker's meta-awareness of epistemic complexity. Such usage does not simply amplify but marks a shift in interactional alignment, signaling to the reader that the utterance is framed from a reflective or contrastive perspective. The rhetorical emphasis thus carries both informational and attitudinal load.

Additionally, corpus data show that high-frequency collocations such as *to really understand*, *to fully grasp*, and *to clearly see* frequently occur in argumentative and persuasive writing. These phrases are not merely intensifiers; they enact metapragmatic commentary, signaling that the writer is alerting the reader to a concept's interpretive or cognitive threshold. In this way, the construction does not just highlight content—it models how the reader should engage with that content. While some prescriptivists might object to redundancy, the rhetorical payoff in terms of interpretive focus is evident.

Although Grice's theory was not originally designed for syntactic microstructures, many corpus pragmatists (e.g., Aijmer 1996) have applied the theory productively to textual positioning strategies. The split infinitive's utility in highlighting scope and emphasis aligns with these broader discourse patterns.

### 5.2 Rhythmic and Prosodic Effects

---

<sup>4</sup> Epistemic precision refers to linguistic strategies that express degrees of certainty or knowledge; metacognitive signaling refers to language that guides the reader's understanding of how to interpret or process a claim.

Another key function is the enhancement of sentence rhythm and natural prosody. Journalistic writing often mimics spoken cadence to promote accessibility, and this rhythmic alignment enacts a cognitive simulation of spoken discourse. Such simulation fosters reader engagement and facilitates comprehension, effectively linking the rhetorical structure of the sentence to cognitive processing—thus reinforcing the rhetorical-cognitive interface central to the interpretive act. The positioning of the adverb before the verb also contributes to the maintenance of natural stress patterns, allowing the reader to anticipate the semantic peak of the utterance and thereby reducing ambiguity in real-time interpretation.

(9) **To fully understand** how a protein works...

(2000/3/3)

Here, *fully* precedes the verb *understand*, allowing the reader to anticipate the sentence's informational weight. This structure avoids prosodic awkwardness associated with end-weighting or delayed emphasis. In contrast, *to understand fully* may sound formal or stilted in journalistic tone. Rhythmically optimized phrasing thus aligns with TIME's communicative ethos of clarity and immediacy.

Moreover, this structural rhythm not only contributes to aesthetic fluency but also performs an affective function. The reader's internalization of rhythm facilitates an embodied reading experience—one that feels natural and unforced. As Tannen (1989) and Chafe (1982) have shown, prosody and rhythm are not merely secondary to message delivery but are primary mechanisms of discourse coherence and information packaging. Thus, the rhetorical choice of split infinitives reflects a conscious or intuitive strategy for maximizing discourse alignment between writer and reader.

### 5.3 Cognitive Load Management and Reader Orientation

Split infinitives can also reduce reader processing effort by positioning semantic modifiers where they are most predictable—thereby not only facilitating comprehension but also advancing rhetorical strategy. The ease with which a reader interprets the clause contributes to message fluency and argumentative strength, subtly reinforcing the intended emphasis and interpretive salience of the utterance. This aligns with cognitive models of sentence processing that emphasize incremental interpretation and the preference for early semantic disambiguation (Frazier, 1987).

(10) I defy him **to publicly deny** it.

(1949/11/28)

The placement of *publicly* highlights the rhetorical weight of *deny*, while preparing the reader for the nature of the denial. The modifier's early position helps constrain the interpretive path before the verb is fully processed. Although this effect has not been directly measured for split infinitives, Staub (2010) has shown that modifier placement influences fixation time and regression patterns in eye-tracking studies. These findings support the idea that syntactic positioning can modulate reader attention and comprehension.

Importantly, split infinitives not only facilitate real-time parsing but also serve as markers of syntactic transparency. By foregrounding evaluative or manner adverbs, the construction makes explicit what is often left implicit in unmarked infinitive forms. This explicitness has rhetorical consequences: it supports inferential reasoning, reduces the risk of misinterpretation, and encourages alignment with the writer's intended epistemic stance. In genres like journalism, where clarity and trustworthiness are paramount, such cognitive clarity translates directly into rhetorical credibility.

Thus, reader-oriented positioning in split infinitives exemplifies how processing efficiency and communicative intention operate in tandem—not as separate domains but as mutually constitutive elements of rhetorical design.

## 6. Socio-Stylistic Factors

The rise of split infinitives in TIME correlates with broader cultural shifts that redefined both journalistic practice and public language norms. From the 1960s onward, the magazine gradually adopted a more conversational, accessible, and flexible editorial voice. This change emerged alongside wider societal movements toward democratization, individual expression, and resistance to traditional authority—a climate that also fostered linguistic innovation. TIME's editorial stance, what Firebaugh (1940) described as “irreverence toward authority”, provided a discursive space for stylistic experimentation including the increased use of constructions previously deemed improper, such as the split infinitive.

Split infinitives, once stigmatized, came to signal clarity, naturalness, and audience alignment, thereby socially encoding a rhetorical stance that contributes to genre-specific meaning-making. In the

context of TIME's evolving discourse, their adoption paralleled a shift from authoritative detachment to dialogic immediacy. Writers used split infinitives not just to adjust rhythm or highlight adverbial content, but to project a voice that was both precise and personable. Their grammatical form thus became a stylistic signature in modern journalism.

Importantly, the construction's emergence as a mainstream rhetorical resource mirrors larger patterns in linguistic change. As Millar (2009) observed with modal verbs, TIME's language has gradually become more functionally driven, favoring constructions that foreground speaker intent, gradience, and epistemic nuance. Split infinitives are emblematic of this shift. By permitting adverbs to occur in informationally salient positions, they support more nuanced claims and highlight metalinguistic stance—hallmarks of contemporary professional discourse.

The construction also played a role in genre hybridization<sup>5</sup>. As TIME increasingly ambiguates the boundaries between editorial, feature writing, and soft news formats, split infinitives offered syntactic versatility adaptable to a range of tones. Their rhetorical adaptability made them an ideal fit for a publication navigating the tension between institutional authority and stylistic dynamism.

In summary, the trajectory of split infinitives in TIME reflects not only a grammatical evolution but also a cultural and communicative recalibration. Their uptake marks a point where linguistic form becomes of social alignment<sup>6</sup>, where rhetorical structure itself embodies the values of accessibility, immediacy, and cognitive transparency central to contemporary journalistic voice.

## 7. Conclusion

This study examined the rhetorical and pragmatic functions of split infinitives in TIME Magazine across eight decades. The findings reveal that these constructions are not merely stylistic anomalies but serve vital communicative roles. Their increased use corresponds with significant shifts in journalistic tone, cultural expectations, and discourse practices that increasingly valued clarity, immediacy, and interpretive transparency.

The rhetorical role of the split infinitive highlighted in this study can be summarized as follows.

Table 1 Rhetorical function of the extracted examples

Function	Description	Example
Focus and Emphasis	Highlights evaluative stance, epistemic depth	<i>to really understand, to fully grasp</i>
Rhythm and Prosody	Simulates spoken cadence, avoids end-weighting	<i>to fully understand how a protein works</i>
Cognitive Load Reduction	Positions modifiers predictably to ease parsing	<i>to publicly deny it</i>
Reader Orientation	Models how to interpret claims (metapragmatic cueing)	<i>to clearly see</i>
Transparency and Trust	Enhances journalistic clarity and rhetorical credibility	supports Gricean maxims & Relevance Theory

These findings underscore that the split infinitive has evolved not merely as a stylistic convenience or grammatical variation, but as a rhetorically and cognitively salient structure whose form participates actively in meaning-making. The construction's ability to modulate rhythm, control interpretive alignment, and encode communicative stance confirms that form and function are inseparable in language use. Its development from a stigmatized construction to a stylistically marked and pragmatically efficient device in TIME reflects broader linguistic trends that prioritize accessibility and audience engagement.

Theoretically, this study supports the claim that syntactic choices are integral to rhetorical strategy and not secondary to semantic content. The deployment of split infinitives reveals how grammatical form

<sup>5</sup> This refers to the merging of different textual conventions (e.g., news, opinion, narrative) within a single article format, often observed in late-20th-century journalism.

<sup>6</sup> An indexical expression links language form to social meaning (e.g., formality, solidarity).

can encode speaker intention, establish coherence, and guide inferential reasoning. In this way, the structure exemplifies the principle that rhetorical form is itself a bearer of message—an embodiment of the communicative act.

Future research could explore genre-comparative corpora to determine whether the patterns identified in TIME are mirrored across other journalistic or non-journalistic registers. Additionally, experimental methods such as eye-tracking or ERP could provide empirical evidence of cognitive processing effects associated with split infinitive positioning. Such studies would further illuminate how grammatical variation intersects with rhetorical function, contributing to a comprehensive understanding of form-function unity in discourse.

## References

Aijmer, K. (1996). *Conversational routines in English: Convention and creativity*. London: Longman.

Calle-Martín, J., & Miranda-García, A. (2009). On the use of split infinitives in English. In *Corpus Linguistics: Refinements and Reassessments*, 347–364. London: Brill.

Chafe, W. (1982). Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature. In D. Tannen (Ed.), *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, 35–53. Norwood, NJ: Ablex.

Close, R.A. (1987). Notes on the split infinitive. *Journal of English Linguistics*, 20(2), 217–229.

Crystal, D. (2006). *The Fight for English: How Language Pundits Ate, Shot and Left*. Oxford: Oxford University Press.

Davies, M. (2008–). The TIME Magazine Corpus. <http://corpus.byu.edu/time>

Firebaugh, J.J. (1940). The vocabulary of Time magazine. *American Speech*, 15, 232–242.

Frazier, L. (1987). Sentence processing: A tutorial review. In M. Coltheart (Ed.), *Attention and Performance XII*, 559–586. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Fukumoto, H. (2024). The Split Infinitive as Discourse Strategies: An Analysis of the Cases Appearing in the State of the Union Addresses. *Proceedings of the 26<sup>th</sup> Conference of the Pragmatics Society of Japan*, 19, 162–169.

Fukumoto, H. (To appear). The Pragmatic Significance of Split Infinitives in TIME. *Proceedings of the 27<sup>th</sup> Conference of the Pragmatics Society of Japan*, 20.

Gonzales, W.D.W., & Dita, S.N. (2018). Split infinitives across World Englishes: A corpus-based investigation. *Asian Englishes*, 20(3), 242–267.

Grice, H.P. (1975). Logic and conversation. In *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, 183–198. New York: Academic Press.

Huddleston, R., & Pullum, G.K. (2002). *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge University Press.

Millar, N. (2009). Modal verbs in TIME: Frequency changes 1923–2006. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14(2), 191–220.

Perales-Escudero, M.D. (2011). To split or to not split: The split infinitive past and present. *Journal of English Linguistics*, 39(4), 313–334.

Phoocharoensil, S. (2012). The English split infinitive: A comparative study of learner corpora. *International Journal of Research Studies in English Learning*, 1(1), 1–12.

Sperber, D., & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Harvard University Press.

Staub, A. (2010). Eye movements and processing difficulty in object relative clauses. *Cognition*, 116(1), 71–86.

Swan, M. (2017). *Practical English Usage*. Oxford: Oxford University Press.

Tannen, D. (1989). *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

# 作者として死ぬ —Don DeLillo の *Mao II*における創作意欲の源泉としての架空野球実況<sup>1</sup>

中村瑞樹

## 序論

人はなぜ物語を紡ぐのか。なぜ物語を語りたくなるのか。また、何が人を物語の創作へと駆り立てるのか。こうした問いへの返答は各々によって異なるだろう。一方で、この問いに答えることは、どこか人間の創造力の奥底に潜む普遍的な何かを言語化することに繋がる可能性を秘めているとも言える。ここでは、こうした問いへの返答の一例として、ノーベル文学賞を受賞したトルコ人作家 Orhan Pamuk が、小説を書くきっかけとなる創造的な衝動について語る場面を取り上げてみたい。以下は、彼が 2009 年にハーバード大学で行った Charles Eliot Norton Lectures での講義内容を掲載した *The Naïve and the Sentimental Novelist* からの引用である。

The creative urge to write novels is motivated by an enthusiasm and a will to express visual things with words. . .

When I was growing up in Istanbul in the 1960s, before there was television in Turkey, my brother and I used to listen to soccer games being reported live on the radio. The commentator provided a play-by-play description, transforming what he was seeing into words and making it possible for me and my brother to form a picture of the action taking place in the stadium, whose layout we knew from first-hand experience. . . . Because we listened to the reporter regularly and had grown accustomed to his voice, style, and turn of phrase – just as we did when reading one of our favorite novelists – we were quite good at transforming his words into images, and would feel as if we were practically watching the game. We became addicted to the broadcasts, developing a private, intense relationship with the reporter's voice and language, so that listening to the live coverage would satisfy us almost as much as watching the game in the stadium. The pleasure of writing and reading a novel are much like the pleasures derived from this kind of listening. We get used to it, desire it, and delight in our close relationship with the narrator. We feel the joy of seeing, and of enabling others to see, through words. (102-103; underlines mine)

この文学講義は、作品執筆時に作家の脳内で起こるプロセスを赤裸々に述べるという側面を持っており、上の引用に下線を施した部分で述べられているように、Pamuk にとって小説を書く楽しみとは、視覚的イメージを読み手が再現できるように言葉を紡ぐことにあると明快に述べられている。

ここで興味深いのは、こうした言葉を通した視覚化のプロセスの具体例として、スポーツ実況を行うラジオアナウンサーが挙げられていることである。Pamuk が執筆する小説はフィクションであるのに対し、ラジオアナウンサーが描写するのは目の前で起こっているプレイである、という対立関係を立てるのであれば、両者の立場は厳密には異なると言える。その一方で、ノンフィクションで描写しているはずのラジオアナウンサーの実況内容が、現実の丸写しでは決してない、ということにも注意が必要である。つまり、広いフィールド上で繰り広げられるスポーツの試合の中で、同時には 1 つのことしか語ることができないアナウンサーは、何を語るべきかについて常に取捨選択を迫られている存在であり、聴衆に届く声はすなわち、アナウンサーの恣意が入り込んだ、一種の構築された物語となるのである。ここには当然、何を語るかに限らず、どう語るかというレトリックの問題も絡んでくる。こうした要素を考慮に入れた時、スポーツ実況を聞くということには、たとえアナウンサーの目の前で起きているイベントについて聞いていても、物語を聞くという側面もあるのだ。Pamuk の思考に則れば、こうしたラジオから聞こえる実況中継という物語を楽しむことで、次は自らが作者の側に立ち、その楽しみを味わいたいという欲求が呼び起こされる、というわけである。このように、ラジオのスポーツ実況は、物語を紡ぐための創作意欲を呼び起こす誘い水として機能しうることを、Pamuk は示唆しているのである。

ここで、本論文が着目したいのが、スポーツ実況を取り上げたこの Pamuk の文学講義を地で行

<sup>1</sup> 本研究は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2138 の支援を受けたものです。

くような人物が Don DeLillo の作品に登場することである。興味深いことに、DeLillo 作品には、スポーツ実況をする人物が複数の作品に登場する。例えば、*Underworld*(1997)のプロローグ“Pafko at the Wall”では、1951年に開催されたワールドシリーズプレイオフ第3戦のラジオ中継を担当した実在のアナウンサーRuss Hodges が登場する。職業として実況するアナウンサーが作中に導入されるばかりではない。昨年度の言語文化共同研究プロジェクトで拙論文が扱ったように、*The Silence* (2020)においては、謎の停電によりスーパー・ボウルのテレビ中継が見れなくなった環境において、Max という人物が架空アメフト実況を突然語り出す、というシーンが存在する<sup>2</sup>。

こうした、DeLillo 作品内における「スポーツ実況をする登場人物たち」の中から、本論文では、*Mao II* (1991)の主人公 Bill Gray を議論の俎上に載せる。本作には、隠遁作家である Bill が、写真家の Brita Nelsson に自身の肖像写真を撮らせる間、少年時代に野球の架空実況中継を楽しんだことを打ち明ける場面がある。本論は、この場面を議論の出発点とし、少年期にアナウンサーごっこをしていたことに老年の Bill が言及することが、筆が進まず創作意欲が枯れつつある職業作家としての Bill の姿を読み解くうえでいかに機能しうるかを検討してみたい。さらに本稿では、Brita の前でこの少年時代の思い出を語ることが、Bill の現状打破のきっかけになっていると仮定し、作品中盤から終盤にかけて Bill が東へ移動を重ねていく様子を辿りながら、彼の変化を読み取っていき、Bill の人物造形の細部に切り込んでいくことを目指していく。

### 客人に語る架空実況の思い出

Bill Gray は、これまでベストセラーソノラマを発表し、文豪として確固たる地位を得ながらも、その素性をメディアに明かさず、顔写真すら世間に流通していない作家である。一方で、そんな彼は、新作を世に問うべきか思い悩んでいる存在でもある。彼の性格もさることながら、すでに確立されたベストセラーソノラマとしての地位ゆえに、世間からの次作への期待は日増しに膨張していく。そんな中、彼は納得がいかない箇所を何度も推敲し続けることで、結果として袋小路に陥ってしまうのである。さらには、彼がなかなか次の作品を出版しないことそれ自体が、彼を神格化させる要因ともなり、翻って、彼の筆が進まなくなるという悪循環に陥っているのである。

こうした状況を打破するかのように、彼は自らの肖像写真を撮ることに決める。自らの住処を人に明かすことなく、彼の秘書とも呼べる Scott と Bill の作品から飛び出してきたような不思議な女性 Karen との3人暮らしを続けている Bill は、自ら好んで比較的単調かつ刺激の少ない暮らしをしてきた人物と言えよう。そこに、写真家 Brita が訪問することは、彼の暮らしに風穴を開けるかのような効果をもたらす。彼は彼女に写真を撮らせている間饒舌になり、初対面であるにも関わらず、彼女に対し、自らについて様々に語る。そうした会話の中で、彼は少年時代に野球の架空実況を楽しんだことを語っている。

“When I was a kid I used to announce ballgames to myself. I sat in a room and made up the games and described the play-by-play out loud. I was the players, the announcer, the crowd, the listening audience and the radio. There hasn't been a moment since those days when I've felt nearly so good.”

He had a smoker's laugh, cracked and graved.

“I remember the names of all those players, the positions they played, their spots in the batting order. I do batting orders in my head all the time. And I've been trying to write toward that kind of innocence ever since. The pure game of making up. You sit there suspended in a perfect clarity of invention. There's no separation between you and the players and the room and the field. Everything is seamless and transparent. And it's completely spontaneous. It's the lost game of self, without doubt or fear.”

“I don't know, Bill.”

“I don't know, either.”

“It sounds like mental illness to me.” (45-46; underlines mine)

この発言は、彼の無垢で自由だった少年時代への郷愁に満ちている。まず、1つ目の下線部における、複数の役柄を演じ分けたことへの言及は、何者にでもなれるという、少年 Bill の未来にあり得た多岐にわたる可能性の象徴と読むことができるだろう。それゆえに、今や職業作家としての

<sup>2</sup> *The Silence* における Max の架空アメフト実況についての議論は、Nakamura, pp.60-61 を参照のこと。

袋小路に陥ってしまった彼は、当時のことをこの瞬間ほど気持ちよく感じたことはないと回想するのである。

さらに、2つめの下線部とその周辺に記載の通り、彼はまるで世界を操るかのように、選手の打順、守備位置をコントロールし、あたかも自分が野球場にいる選手と一体化したかのように創作に没頭していた。彼の言によれば、これこそが“the pure game of making up”であり“completely spontaneous”な行為だったのである。序論でも言及したように、スポーツについて語る（実況する）ということは、自身が何をいかに語るかまでも含め、多様な要素を取捨選択し語ることの主導権を握ることでもある。Bill の少年期の記憶は、自分が望む通りの世界観をそのまま提示できるという喜びへの郷愁だったとも考えられるのである。

しかしながら、彼が writer's block に直面しているという状況ゆえに、この少年期の回想は彼の現状と対置される。つまり、この回想で言及される世界は、Bill が取り戻したいと願う世界の象徴としての機能を果たすのだ。先述したように、Bill Gray という作家は、長い執筆期間を経て素晴らしい物語を生み出してくれるに違いない、という世間からのイメージを押し付けられた存在であった。こうした外部から与えられた完成形に向けて突き進む他ない状況に置かれた Bill にとって、子どもの頃の創作世界の自由さがこれほどまでに身に染みることはないのである。彼が陥っている状況において、彼がかつて感じた purity や innocence といった要素はついに見出すことができない。Bill は現状 a spontaneous writer ではなく、むしろ、少年時代の思い出は、老年期の彼の創作における喫緊の問題を逆照射する媒体になってしまふのである。一通り語り終えた後に、Brita から “I don't know.” と言われたことに対し、“I don't know, either.” と返答してしまうこともまた、彼がいまや無垢さとは縁遠い老年の作家になってしまったことを示す場面と捉えて差し支えないだろう。

しかし、この発言をもとに、Brita は次のように含蓄のある言葉を述べる。

“You like being a little bit fanatical. I know the feeling, believe me. But what is more harmless than the pure game of making up? You want to do baseball in your room. Maybe it's just a metaphor, an innocence, but isn't this what makes your books popular? You call it a lost game that you've been trying to recover as a writer. Maybe it's not so lost. What you say you're writing toward, isn't this what people see in your work?” (47; underline mine)

この Brita の発言には、これまでの Bill の凝り固まった考え方を解きほぐす力があると言える。つまり、Brita は彼の発言の中に、作家として復活したい彼の意志を読み取り、こうした姿勢の中に、彼の作品の存在意義があることを見抜くのである。Scott は特に彼の作品の出版を本人以上に望まなかつたことから、ここでは、Scott と Karen との3人暮らしという閉鎖空間においては誰も口にしなかつたであろう考えを、Brita が Bill に吹き込んだことになる。実際、この写真撮影における会話は、Bill が自身の物語の主役として、spontaneous に動き出すことの後押しとなっていく。後に続く議論では、作品冒頭でこの回想に言及されることの意義、そして、これらの場面がいかに作品後半での Bill の姿を読み解くうえで鍵になっているのかを論じていきたい。

### アメリカ野球である意味

ここまで、Bill が回想する野球の世界が、彼が回帰を望む少年時代の象徴として機能することに加え、彼が「神格化された作家」というペルソナを背負っているがゆえに、この仮想世界に見出せる無垢さや自由さがより際立って彼に跳ね返るさまを明らかにしてきた。とはいえ、ここで用いられる媒体が野球である必然性については、もう少し踏み込んで議論をする必要があるだろう。ここでは、なぜ Bill の幼少期の記憶が野球と絡めて言及される必要があったのかについて考察を深めてみたい。以下の議論では、作品のプロローグ “At Yankee Stadium” を参照しながら、統一教会の合同結婚式が Yankee Stadium で開催されているという舞台設定が、少年 Bill の記憶といかに絡み合うかを論じていく。

まず、Bill が頭に思い描いていた野球の世界が純粋で無垢で自由な物語が繰り広げられる場であったように、この Yankee Stadium も本来はそういったイメージを喚起するトポスとして作中に導入されていると言える。実際、合同結婚式を見ながら、統一教会に入信した娘 Karen を取り戻すべくこの場にやってきた父 Rodge が “There is a strangeness down there that he never thought he'd see

in a ballpark”(4)と考えていることは示唆的である。ここでは ballpark についている冠詞が the ではなく a であることが示すように、野球場一般について Rodge は考えを巡らせている。つまり、Rodge のこの思考は「彼にとってのアメリカでの当たり前」もしくは「野球というアメリカの当たり前について彼が考える当たり前」を前提としているのである。この彼の思考が本文に含まれることによって、野球場を会場とするこの合同結婚式が、アメリカ的価値観から見ればいかに異様であるかが際立つようになっているのである。

競技場としての本来の用途、もしくは、本来の用途と一般に認識されているものからかけ離れた「Yankee Stadium における統一教会の合同結婚式」というスペクタクルは、当然 Bill の架空実況中継に登場する世界とは性質が異なるものとなる。このカルト的空間においては、無垢で自由な発想といったものは抑圧される構造になっているからだ。Rodge は Karen を見つけ出そうと、教祖によって恣意的に決定された新郎新婦が列をなすスタジアムを眺めながら、以下のように思いを巡らせる。

They are a nation, he supposes, founded on the principle of easy belief. A unit fueled by credulousness. They speak a half language, a set of ready-made terms and empty repetitions. All things, the sum of knowledge, everything true, it all comes down to a few simple formulas copied and memorized and passed on. And here is the drama of mechanical routine played out with living figures. . . . This really scares him, a mass of people turned into a sculptured object. (7)

野球を通して繰り広げられる多様な物語の舞台たる野球場は、この場に立つ新婚夫婦それぞれの希望に満ちた物語のスタート地点として機能することはない。むしろこの結婚式は、教祖から与えられるただ1つの強力な物語に盲目的に従うことにより、本来夫婦ごと、さらには、個人ごとに存在したはずの小さな物語が、全てその大きな物語に回収されていく一過程に過ぎないのだ。自由と民主主義の国アメリカの象徴としての野球のイメージに反し、この合同結婚式が描くのは、各々の個性が剥奪されていく、民主主義とは程遠い世界なのである。Rodge にとって、野球場でこうした風景を眺めることは、カルト信仰によって変容したアメリカの姿を見ることに等しい。さらにその場に娘が参加していることで、ことさら彼の恐怖心は高まってしまうのだ。

一方で、Rodge の心配の対象である Karen は、Yankee Stadium のグラウンド上に、教祖によって決められた結婚相手の韓国人男性 Kim と立っている。語り手は“Did she ever think she'd find herself in a stadium in New York, photographed by thousands of people?”(10) という語りを通して、彼女がグラウンド上に立っていることの異様さに言及する。ここでも、本来の目的で球場が使用される限り、彼女がそこに立つことはなかっただろうと指摘されることは、Karen にとっても Yankee Stadium は「野球をするための場」なのであり、ひいては、彼女もまた野球に慣れ親しんだアメリカ人の1人であることを示す。実際、彼女が Kim に対して、Yankee Stadium がいかなる場所なのか、さらには、その場で競技される野球とはいかなるスポーツなのかを伝えようとする場面がある。

Karen says to him, “This is where the Yankees play.”

He nods and smiles, blankly. [ . . . ]

“Baseball,” she says, using the word to sum up a hundred happy abstractions, themes that flare to life in the crowd shout and diamond symmetry, in the details of a dusty slide. The word has resonance if you’re American, a sense of shared heart and untranslatable lore. But she only means to suggest the democratic clamor, a history of sweat and play on sun-dazed afternoons, an openness of form that makes the game a kind of welcome to my country. (8-9)

ここで Karen が Kim に対し野球について語ることは、アメリカ人の共通認識を Kim と共有することの一環と言える。ただ、この場面は、東洋人 Kim に対してアメリカ人 Karen がアメリカ的価値観を教化する、といったサイード的な読みとは相性が悪いように思われる<sup>3</sup>。むしろ、ここで際立

<sup>3</sup> 無論、この場面に限らず、アメリカ人作家 Bill がベイルートに向かい、テロリストを教化しようするというプロットを辿ることなど、本作からオリエンタリズムを見出すことは決して難しいことではない。都甲幸治が整理しているように、「Mao II の批評史は不幸な過程をたどってきた」が、本作におけるオリエンタリズムが一因だったことも事実である(189)。詳細は、都甲、pp.189-190 を参照のこと。

つのはKarenがKimに伝えた内容ではなく、Kimの微笑み方が“blankly”と描写されているように、彼の無関心さの方である。彼女の発言に対するKimのリアクションに改めて言及されることもないように、まるで、アメリカ人の共有財産である野球はKimをすり抜けるかのように描写されている。そもそも、信者たちにとって、教祖の言葉さえ理解できれば、言語も国家も地理的条件も関係ない<sup>4</sup>。要するに、ここで描写されるKimのアメリカの物語への無関心は、カルト的な物語への妄信の姿勢を浮き彫りにする態度でもある。そして、その態度を貫く限り、たとえ新婦の出身国の国技たるスポーツさえも無関心の対象であることに変わりはないのだ。

ここまで述べてきたことから明らかなように、合同結婚式の会場を野球場 Yankee Stadium とすることによって、カルト的な言説に妄信することが、個の物語が蔑ろにすることに等しいことが鮮明に表現されている。さらに、Billが伸び伸びと表現した野球場の物語とカルトの言説を、野球という共通軸を用いて対置することには、カルト信仰によって剥奪されうる個々の物語の存在へと、より一層読者の注意を向ける効果があると言えるだろう<sup>5</sup>。

### イノセンス奪還に向けた「東漸運動」

ここからは、再びBill Grayの分析に戻っていく。先述したように、彼がBritaに対して思い出を語ることは、殻に閉じこもった生活から抜け出す契機となる。そして、彼は創作意欲を取り戻し、作家として再生していくことにもなる。こうした過程において着目すべきは、Billはアメリカを離れ、ロンドン、アテネ、ベイルートへと東に向かっていくことである。ここでは、このBillの動きを、アメリカの「西漸運動」になぞらえ、Billの「東漸運動」という仮の表現を用いてみたい。西漸運動はアメリカの領土拡大の物語であり、アメリカの進歩の象徴である。一方で、Billによるヨーロッパへの東向きの移動は、アメリカ人にとって自らのルーツをたどる、里帰りのベクトルを有していると言える。さらに、Billがアメリカ文学作家であることを踏まえれば、イギリスとギリシャに向けて移動を重ねることは、文学の歴史を遡る旅になぞらえることまでも可能だろう。要するに、Billの「東漸運動」は文学者Billが自らの作家としてのルーツをたどる旅という象徴性を持つのである<sup>6</sup>。本節では、Billが東に移動するにつれ変化を遂げていく過程に着目しながら、図らずも訪れたBillの最晩年の描写において、少年時代への回顧がいかなる役割を果たしたのかを読み解いていきたい。

<sup>4</sup> *Mao II*は結婚式に始まり、結婚式で終わる構造を取っていることから、エピローグでベイルート滞在中のBritaが偶然目にする結婚式は、プロローグでの合同結婚式に対置されるものと言える。プロローグでの合同結婚式は多様性が排除される場であった。対照的に、エピローグにおける結婚式においてBritaが“Bonne chance”、

“Bonheur”、“Good luck”、“Salám”、“Scál”と複数言語で新婚夫婦の門出を言祝いでいることは象徴的である(240)。このBritaのマルチリンガルな祝福の言葉と、彼女の言葉に応えるように戦車が砲身を上下に動かすその後の場面について、渡邊克昭が「庶民の慎ましやかな日常的な物語への搖るぎない信頼を裏書きするものであろう」(289)と述べているように、個人の物語が剥奪される結婚式とは異なり、個々の物語が主役になりうる民主主義的な世界がそこには展開されているのだ。

<sup>5</sup> とはいって、この野球場のシーンをもとに、本作がアメリカ的価値観を完全に善なるものとしてのみ扱っている捉えてしまうことは軽率であることに注意を払うべきだろう。都甲幸治は次のように指摘している。

野球場という、ある意味でもっともアメリカ的と言える場所でもっとも反アメリカ的なことを行う人々の描写に続き、中東のテロリストを描いているという点に着目するかぎり、アメリカの内でも外でもおかしなやつらが跋扈しているという、非常に浅薄なメディア的言説を*Mao II*という作品がなぞっているように見える。しかし、事態はそう単純ではない。統一教会のカレンは親に拉致され、アメリカの市民生活へと逆洗脳を受ける。しかしそのプロセスは、カルトの洗脳とほとんど同一に描写される。ここには、いわゆる健全なアメリカ的価値もまた一つの信仰に過ぎないのではないかという視点がある。(195)

<sup>6</sup> 先行研究においても、Billが東に向けて旅立つとの象徴性について議論が繰り広げられてきた。渡邊克昭は「ニューヨーク近郊の隠れ家からベイルートのテロリストの隠れ家へと東方へ向かう彼の旅の軌跡は、小説を生産する西洋世界の作家の書斎から、群衆国家を生み出す非西洋世界のテロリストの本拠地への越境を物語っている。それはまた、彼がテロリストと競おうとすればするほど、小説家としての『主導権（オーサーシップ）』を喪失し、一介の作中人物として『群衆』の中に書き込まれていくプロセスでもある」と述べている(278)。これに対して、Kazutaka Sugiyamaは“Throughout his journey, people try to use Bill as a commercialized image of a hermetic novelist to make political statements. This iteration of signification parallels the gradual loss of Bill's value as a public figure: each time he is utilized by a person with a specific political agenda, he is physically injured, and the damage drains his value as a public icon.”(77)と、彼が東に向かうことが、有名作家としてのイメージが消費し尽くされる旅でもあると論じている。

Bill の分析に移る前に、*Mao II*において少年の存在意義が決して小さくないことをまず整理しておきたい。本作には、囚われた詩人に食料を持ってくるフードをかぶった少年、ベイルートのテロリスト Abu Rashid の手下の少年たちなど、個性を奪われ声を抑圧された少年が複数登場する。Bill の少年時代の記憶は、ノスタルジーを呼び起こす古き良き記憶と捉えられる一方で、本作における 20 世紀末を生きる少年たちからは、そうした牧歌的な雰囲気を読み取ることができない。エピローグで登場する Rashid の手下の少年たちについて、Rashid の通訳は Brita に対して次のように説明している。

The interpreter says, “The boys who work near Abu Rashid have no face or speech. Their features are identical. They are his features. They don’t need their own features or voices. They are surrendering these things to something powerful and great.” (234)

上の引用から明らかなように、この個性を剥奪された声なき少年たちは、少年 Bill と対置されるような存在である。こうした少年たちは、教祖の声にのみ反応する信徒ながら、テロリストの言説にがんじがらめにされてしまっており、彼らの中に、少年 Bill や序論で引用した Pamuk のエピソードから読み取れるような、自らが作者となって「創作を楽しむ」余地など見出すことはできない。この小説で描かれる少年たちは、個性も声も奪われることで、自由な発想に基づく創作の機会、そして、少年期に固有の無垢な想像力まで強奪されてしまった存在なのである。

こうした少年像の一方で、Bill の少年時代の回想はいかなる役割を果たすのだろうか。ここでは、老年期の Bill が少年期の記憶を辿っていく意義に焦点を当てて議論を進めてみたい。そもそも、作品冒頭の Bill は、子供じみた行動をしてしまうことに自己嫌悪を感じる様子を見せていた。次の引用は、彼が Brita を乗せた車の到着をまだかまだかとソワソワしながら待ち続けるシーンである。

He resolved to count to ten and if the lights did not appear he would go to the desk and turn on the lamp and do some work, going over what he’d written during the day . . . He counted to ten and when no lights showed he began to count to ten once more, slower now, standing in the dark, making an agreement with himself that this time he would really go to the desk and turn on the lamp if the car did not appear at the top of the hill by the time he reached ten, the mud-spattered compact, and settle down to work because it was only children who thought they could make things happen by counting, and he went to ten one more time and then one more time and then just stood watching until the headlights finally showed . . . (28; underline mine)

ここで描かれているように、彼は 10 まで数えたら机に戻り執筆に取り組むという約束を自分に課しつつも、際限なくカウントを繰り返している。こうした振る舞いをするのは子どもだけだと自分に言い聞かせながらも、結局は「大人しく」デスクに戻ることができない。ここでの Bill の感情は、来客を無邪気に待ちわびる少年のような高揚感として肯定的に描かれているのではなく、むしろ、取るべき行動を取らず、子供じみた逃避をしてしまう自分への呆れとして描写されている。また、Brita との会話で野球架空実況に言及する場面にて、彼がそれをあくまで子ども時代の思い出としてのみ語っていることも、子供じみた行動に対する彼の抵抗感を示すものと捉えられるだろう。作品冒頭での Bill は、自身の子供じみた部分とは距離を置き、大人らしく振舞うべきと自らに言い聞かせているような存在なのである。

ところが、郊外の Bill の自宅という閉鎖空間に Brita の訪問が風穴を開けることにより、Bill の関心は外部へと広がっていくことになる。そもそも、Bill が自宅を離れるきっかけとなったのは、旧来の友人であり編集者の Charlie Everson が Bill と会いたがっているという情報を Brita が彼に伝えたことだった。そして、Bill は彼を訪問すべく Scott の運転する車でニューヨークに向かう。2 人は久々の会話に花を咲かせるわけだが、友人との再会における常として、Bill の思考は過去へと誘われることになる。ここでも、Bill は自らの来し方を振り返る機会を得るのである。そして、Charlie はベイルートで囚われの身となっているスイス人詩人 Jean-Claude を救い出すためにロンドンで開催するメディアイベントに登壇することを Bill に依頼し、Bill は Scott に何も言わないままロンドンへと向かうことに決める。Brita の次は Charlie に誘われる形で、Bill は徐々に東へと向かっていくのである。

このロンドン渡航は、監禁された詩人を救い出すという目的のもと行われたことから、Bill にとって「作家としてできることは何か」を考える契機となる。それと同時に、彼の思考は自らの過去へもさらに向かっていく。その一例として、彼がロンドンで爆破事件に巻き込まれ、ガラスの破片を受けケガをした際のシーンを引用したい。

Bill picked a fragment of glass out of his hand. The others watched. He understood why the pain felt familiar. It was a summer wound, a play wound, one of the burns and knee-scratches and splinters of half a century ago, one of the bee stings, the daily bloody cuts. You slid into a base and got a raspberry. You had a fight and got a shiner. (129)

Kazutaka Sugiyama がこの場面の一部を引用しながら、“Notwithstanding the terrorist attack, the physical damage brings Bill back to a personal memory” (82-83)と指摘しているように、ガラスの破片によって物理的に痛みを感じることによって、Bill の個人的な記憶が蘇っている。ここでも興味深いことに、野球でベースに滑り込んだ時に受けたケガや、喧嘩をした時の青あざなどに言及されるなど、彼の少年時代の記憶が彼の思考の基盤を成しているのである。

さらに、次に引用した、寝付けない Bill の描写も注目に値する。

In his sleeplessness he went down the batting order of the 1938 Cleveland Indians. This was the true man, awake with phantoms. He saw them take the field in all the roomy optimism of those old uniforms, the sun-bleached dinky mitts. The names of those ballplayers were his night prayer, his reverent petition to God, with wording that remained eternally the same. He walked down the hall to piss or spit. He stood by the window dreaming. This was the man he saw as himself. The biographer who didn't examine these things (not that there would ever be a biographer) couldn't begin to know the catchments, the odd-corner deeps of Bill's true life. (136; underlines mine)

本作の設定が 1989 年であることから、1938 年は 51 年前になる。ここでも、まさに Bill が子どもだった頃の記憶が想起されているのである。1 つ目の下線部に記載されているように、こうした記憶は彼にとっての安心材料として機能している。さらに 2 つめの下線部では、Bill Gray という人物（これはペンネームで、本名は Willard Skansey Jr. であることを Scott は知ることになるが）の神髄にたどり着くためには、Bill が自らの記憶とどう付き合っているのか、という内面が言語化されない限り不可能とまで言ってのける。ここでも、Bill の記憶が少年時代から積み重ねられたものであることが示されており、少年期にすでに声を奪われた少年たちへのカウンターナラティブを提示するかのごとく、この時期の記憶が持つ影響力の強さが示唆されているのである。そして、こうした思考を経た後、Bill は初めて人質のことについて思いを巡らせたと語られるのだ(138)。

他にも、作品内では、彼の幼少期の記憶を蘇らせる言葉が散りばめられている。江藤知美は、Bill が父親からよく言っていた言葉 “Measure your head before ordering.” (170, 201, 216) という言葉が作中で複数繰り返されることをもとに、彼の移動について「ビルが公の存在であることを辞め、私的な『個』の表象としての思い出を胸に移動をしたのだと推察できる」と述べている(5)。この指摘の通り、隠れ家といえる郊外の自宅を飛び出し、「世間に自分を回収させまい」(江藤 6) と試みる Bill に対し、少年時代の記憶は「私的な個の物語」の存在を想起させることで、結果として彼に作家として書くべきことを提示したと言える。つまり、Bill の創作意欲の復活は、彼の少年時代への回顧によってなされた個人史という小さな物語の再認識が、人質という個人について語りたいという彼の意欲を刺激したゆえの産物と言えるのだ。Bill は「東漸運動」という主体的な行動を通じ、痛みという生の証をもとに自身の無垢な記憶が蘇ることで、Bill Gray という私人を構成する要素が何かを再確認することになった。同時に、囚われの詩人について思いを馳せ、作家としての役割を再認識することで、彼は創作意欲を取り戻しもしたのである。

こうした彼の復活を象徴するかのように、彼が架空実況中継を行うシーンが導入されることは注目に値する：He looked up and said aloud, “Keltner takes his time, tipping a glance at the baseball. Hey what a toss. Like a trolley wire, folks.” (198)。この場面を踏まえると、作品冒頭における Brita との会話において言及された子供時代の野球架空実況は、少年時代の無垢さを再認識し、自らの意志で創作へと向かおうとする彼の「作家としての復活」への伏線だったのだ。

ここで、Bill Gray と序章で取り上げた Orhan Pamuk は、Pamuk が述べるスポーツ実況と文学の

結びつきを体現する存在としての Bill というだけにとどまらない、さらなる結びつきを見せることになる。つまり、ベストセラー作家という足枷のごとき肩書きから解放され、外部に求められる傑作ではなく、真に自らの内側から湧き上がる創作意欲をもとに、自らが紡ぎだす言葉を通して読者がイメージの再構築できるように努める意義を再認識した Bill は、まさに Pamuk がハーバード大学の学生相手に説いた職業作家としての楽しみの 1 つを取り戻してもおり、ゆえに、作家として再生を遂げるまでに至ったと言えるのである。その意味で、子供じみた行いに自己嫌悪を感じるのではなく、むしろ、子ども時代から変わることのない、自らの心から湧き上がる創作意欲にこそ彼は望みを見出し、それゆえに、ケガ・病気に苦しめられようとも、ベイルートへの歩みを止めなかつたのである。彼が子供時代に野球の架空実況をしていたことに立ち返るあの場面は、彼に作家としての原体験を再提示し、彼を救いへと導くアリアドネの糸だったのだ。

こうして作家として復活した彼は、自身の作家哲学を明確に言語化するまでになる。

He could have told George he was writing about the hostage to bring him back, to return a meaning that had been lost to the world when they locked him in that room. . . . He could have told George a writer creates a character as a way to reveal consciousness, increase the flow of meaning. This is how we reply to power and beat back our fear. By extending the pitch of consciousness and human possibility. (200)

彼は作家 vs. テロリストの構図において自らが果たすべき任務を認識し、人間の可能性を肯定的に捉え直すことで、テロリスト、カルトといった物語に対するカウンターナラティブを生み出すべく動き出していく。

例え、先ほど引用した 200 ページからの抜粋の直後に始まる詩人 Jean-Claude の思考に関する新しい段落が、実際に Bill が書いた作品世界かのような感覚を与えることは特筆すべきだろう。Peter Knight はこの場面について以下のように指摘する：“In the passages that describe Bill’s imagination of Jean-Claude, the prose that is focalized through Bill’s consciousness takes on the constricted rhythm and narrowed diction of the hostage, so that it is hard to say whether it is Bill’s inner voice or that of the hostage that we are reading.” (45; underline mine)。この部分は、Bill の語りなのか、それとも人質の語りなのか、その境界が曖昧になっている。しかしこの曖昧性は、この場面が、Bill の想像力が Jean-Claude の心理に入り込み、声を奪われた彼の声を再構築するという作家としての営みに彼が成功したことを示す場面と捉えることを可能にする。この点は、Bill の死を考える時に、重要な視座を与えてくれる。

先ほど引用した Bill の作家哲学によれば、こうした声なき者たちの声を言語化し伝えることが作家の使命だった。Bill はベイルートに渡る船で息絶えてしまうため、この目的は果たされないまま作品は幕を閉じてしまう。この側面をもとに、*Mao II* は Roland Barthes の言う「作者の死」を地で行くようなプロットとして読まれることが多かった (Sugiyama 75; 都甲 197-200)。さらに、Douglas Keesey が“Bill has trouble imagining his fellow writer freed from confinement because he himself is still imprisoned by false consciousness and self-doubt.” (192) と述べるように、この作品における Bill の作家としての復活は決して完全形にまでは至っていないこともまた事実であろう。

ただそれでも、上で述べたような、Bill は最後にスイス人詩人の意識に寄り添い、それを言語化したうえで息絶えたという解釈には一定の重みがあるようと思われる。Bill はニューヨーク→ロンドン→アテネと「東漸運動」を通して、作家としての責務を再確認し、創作意欲を取り戻していった。その流れに鑑みれば、首の皮一枚繋がっていた、もしくは、もはや死んでいた作家としてのアイデンティティーを取り戻し、作家としての再生を成し遂げた後に、肉体の死を迎えていると捉えることも可能だからである。

テロリスト救済という目的が果たされていない以上、Keesey は Bill の死を“his needless death and his failure to save anyone, including himself” (192) と捉えている。一方で、本論で述べてきた流れに沿えば、*Mao II* という作品を Bill Gray の救済の物語と読むことも、決してナンセンスではないだろう。Tom LeClair は “Me and *Mao II*” と題した講演の中で “I’d like to suggest that *Mao II* is the kind of book Bill has learned to write, a book of voices in which no single voice has dominance” と述べているが、この「*Mao II* は Bill が書けるようになった作品」であるという示唆は注目に値する。というのも、Bill がこうした作品を書くための要件が、冒頭の架空野球実況のシーンが足掛かりの 1 つだった彼の「東漸運動」だったからである。小説本文においても、エピローグ直前の最後の文は “The nice

thing about life is that it's filled with second chances. Quoting Bill.” (224)になっている。Mao IIにおけるBill の旅は、作家としての“second chances”の 1 つであり、それを果たしたうえで、彼はその生涯を閉じたとも言えるのだ。

### 結語

本論文では、Bill の少年時代の野球架空実況をスタート地点に、彼のイノセンスの奪還、そして、作家としての復活というテーマをもとに議論を進めてきた。最後に、慌てて付け加えておきたいのは、本論はあくまで Bill 個人の変化を辿ることを主眼に置いていたため、言及すべき点に言及しないままのところがあるということである。その最たる例として、本論では Bill が理想とする作家論が、無垢で自由な発想に基づく創作空間であることを述べるために、その対極として、カルトやテロリストのイデオロギーを持ち出していることが挙げられる。ただ、この二項対立は安直である。というのも、先行研究の多くで述べられてきたように、この作品は、Bill のような作家と Rashid のようなテロリストは対置される存在ではなく、むしろ、多くの共通性を持つことを浮き彫りにした作品だからである。そうすると、Bill が野球実況をするあの場面は、まるで彼が自らの世界の支配者のごとく振舞う場面としての解釈も成り立ち、Bill 少年とテロリストは共に、自らが理想とする世界を作り出そうと画策する存在として共通点を持つ、という読みも当然可能になる。上で述べたように、Bill の架空野球実況を牧歌的で無垢な世界として指摘するのみでは、言葉足らずな側面があったのだ。

ただ、これらを認識したうえでも、最後に本論が提示したいのは、Mao IIにおいて提示されているのは、文学への信頼であるということだ。都甲幸治が指摘している通り、「内部を強力なナラティブで統一し、外部に敵を設定することで維持されている」テロリストや統一教会の言説には「特有の弱さ」、つまり、「説明しきれない現実が現れるたびに、常に崩壊の危機に立たされる」という特徴がある(196)。Bill もこうした言説の特徴について、自らの創作行為にも言及しながら、次のように述べる。

“Even if I could see the need for absolute authority, my work would draw me away. The experience of my own consciousness tells me how autocracy fails, how total control wrecks the spirit, how my characters deny my efforts to own them completely, how I need internal dissent, self-argument, how the world squashes me the minute I think it's mine.” (159)

ここで Bill が述べる、作家でさえ、作中の登場人物の全てを掌握できるわけではないことへの言及は示唆に富む。作家とテロリストが共にプロットを操作するという共通性を持つならば、Mao IIで言及されるようなテロリストや教祖たちが自らコントロールできる世界にも限界があることになるからだ。ただ、Bill はこの作家としての限界に悲観的なわけではない。彼は文学の言説がもつ民主主義的な側面、つまり、誰もが自由な発想を武器に小説を書くことができるという本質的な可能性が、一つの強力な言説に抑圧される世界へのカウンターナラティブとなることを信じているからだ。Bill は次のように言う：“Do you know why I believe in the novel? It's a democratic shout. Anybody can write a great novel, one great novel, almost any amateur off the street.” (159)。

この節の冒頭で触れたように、Bill の架空野球実況は、教祖 Bill が野球場を操る行為という側面を確かに孕むかもしれない。しかし、仮にそうだとしても、そうした世界は脆く崩れ去る運命にある。Bill が描く世界は、1 人の強力な言説が秩序の維持に用いられる世界ではなく、誰しもが自由な発想を認められる世界である以上、Bill の架空野球実況の世界がテロリストのイデオロギーに回収されることはない。こうした意味でも、Bill 少年の架空野球実況は、テロリストの少年たちの置かれた状況に対置されうる、抑圧的なイデオロギーへのカウンターナラティブとして解釈すべきなのである。

だからこそ、こうした少年時代の記憶をもとに、自らの職責を果たすことに主体的に立ち上った Bill は、結果として作家としての復活も果たすのである。志半ばで彼は息絶えてしまったものの、人間の想像力/創造力への彼の信頼を自らの手で裏付けようとしたことこそが、たとえ作家とテロリストが共通性を持つとも、彼が貫き通そうとした信念の現れである。本論は、Bill が「作家の死」を表わす存在であることもさることながら、「作家として死んだ」ことを強調して結びとしたい。

## Works Cited

DeLillo, Don. *Mao II*. Faber and Faber, 1991.

Keesey, Douglas. *Don DeLillo*. Twayne Publishers, 1993.

Knight, Peter. "Mao II and the New World Order." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, edited by Stacey Olster, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 34-48.

LeClair, Tom. "Me and *Mao II*." A lecture given in March, 1993 at Case Western Reserve's annual "Discussion Day," <http://perival.com/delillo/meandmaoii.html>, Accessed on 8 May 2025.

Nakamura, Mizuki. "American Ordinariness Hidden Behind the Spectacle of Digital Technologies: An Analysis of Sports Symbolism in Don DeLillo's *The Silence*." 『こちら側とあちら側のレトリック—メタファー・翻訳・認知（言語文化共同研究プロジェクト2023）』大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻、2024年、pp. 57-63.

Pamuk, Orhan. *The Naïve and the Sentimental Novelist: Understanding What Happens When We Write and Read Novels*. Vintage Books, 2011.

Sugiyama, Kazutaka. "The Aesthetic of Waste: Don DeLillo's *Mao II*." *The Journal of the American Literature Society of Japan*, no. 18, 2020, pp.75-92.

江藤知美「出アメリカ、そして21世紀へ—ドン・デリーロの *Mao II*における移動の解釈」『追手門学院大学共通教育論集』第2号、2024年、pp. 1-8.

都甲幸治「テロリズム・カルト・文学—ドン・デリーロの *Mao II*における他者の表象」『アメリカ研究』36号、2002年、pp.189-206.

渡邊克昭『楽園に死す—アメリカ的想像力と〈死〉のアポリア』大阪大学出版会、2016年.

## 取り立て否定表現「V はしない」のモダリティ用法： 主題の「は」との関わり

山倉佐恵子

### 1.はじめに

否定表現「動詞+は+し+ない」(以下「V はしない」)、は「逃げはしない」「できはしない」などの形で用いられ、取り立て否定として「逃げない」「できない」などとの意味の違いが述べられてきた。長年、「V はしない」は助詞「は」の対比の働き方が注目され、意味や用法の説明が行われている。しかし今回は「V はしない」に、一般的な性質などを述べることができる主題提示の「は」の機能も関わっているのではないかと考えた。その理由が「否定の強調」(野田 1995:165)とされる次のような用法の存在である。

(1) 局には通話回数の記録が残るだけで、話の内容なんかわかりはしない。(野田 1995:165)

(2) わたしは決して前川正を忘れてはいない。(同上)

このような「V はしない」は、否定を強める効果があるとされる。こうした用例は、近年も観察されている。例えば次の用例などは特に！(エクスクラメーションマーク)などと共に用いられ、語気の強さを観察することができる。

(3) そんなことを承知するはずないだろう

それに禰豆子は物じやない!! 自分の思いも意志もあるんだ

お前の妹になんてなりはしない (2017年) (「鬼滅の刃」第5巻38話)

(4) わちきは… 命を乞いはせぬ (2019年) (「ONE PIECE」第93巻933話)

この「V はしない」と語気の強さの関係を分析する際に、注目したいのがモダリティという意味機能との関わりである。モダリティとは、話者の主体的な態度(益岡 1987:30)などの事象のありようを表すカテゴリーである。話者の主体的な態度とは、近年の「V はしない」に関連する形式「やしない」、愛知県方言「せん」、宇和島方言「すらへん」の用法の分析において観察されている概念でもある。これらは話者の主観的な判断に関わる意味をもつことが指摘されている。

(5) 客なんて来やしないよ。(竹内 2014:142)

(6) 雨がふれせん。(丹羽 2002:15)

(7) 先生雨降るゆうたけんど降らへんでなあ。(工藤 1992:132)

「やしない」は「V はしない」が單一形態素化した形であり、「せん」と「すらへん」は方言として用いられた形式である。「やしない」では確信的全否定を示すこと、「せん」「すらへん」では否定が話者の主観的な判断だと示すことを機能としている。これらの話者の主観性に関わる性質を「V はしない」も同様に持っていると考える。そしてそれは「V はしない」における助詞「は」の機能が、「何かを話題にして、それについて何かを述べようとしたもの」(北原 1984:80)であり、その性質によって一般的なものごとの決まりや汎称的命題(generic proposition)(寺村 1991:55,54)などを表すことができることと関連する。「V はしない」のVを一般的、概念的にとらえることで、Vについての話者の判断を表すことを可能にしているのである。これは行為を名詞化してモダリティとしての意味を表す「ことがない」などと同様のメカニズムである。そして「V はしない」の判断とは「V」が「ない」という極めて高い否定であることから、「事態不成立の可能性が高い(という話者の判断)」だと結論づける。

本論の目的は以上のように「V はしない」の助詞「は」が行為の概念化の機能をもち、「V はしない」がモダリティとして「事態不成立の可能性の高さ」を示すと明らかにすることである。

### 2.先行研究

#### 2.1 助詞「は」の機能

まず「V はしない」に含まれる取り立て助詞「は」の機能について概観していきたい。助詞「は」の機能は大きく分けて「主題」と「対比」の2つがある。一つ目の主題の「は」は、文の主題を提示する形式であり、次のように説明される。

(8) 「何かを話題にして、それについて何かを述べようとしたもの」(北原 1984:80)

例えば次のような文では、「は」により「山口さん」や「象」が主題として取り上げられ、それについての説明がほどこされていると解釈できる。

(9) 山口さんはお医者さんです。(寺村 1991:42)

(10)象は大きい。

このように主題の「は」は事柄を主題として扱い説明の対象とすることができる。主題の「は」が用いられる例として、寺村(1991)は汎称的命題(generic proposition)や、一般的なものごとの決まりなどを取り上げている。汎称的命題(generic proposition)とは「一般にある集合全体について、その特質を述べる文」であり、一般的なものごとの決まりもそれの一部であるとされる。そのグループに属する例を次に紹介する。

(11)空はあおい。(寺村 1991:61)

(12)容貌の程度も平均的で、風采も上がらない四半ばの男は、群衆の中ではただの雑物にすぎない。(寺村 1991:55)

(10)や(11)の例は「空というものは、青くみえるものである」(寺村 1991:61)。「四半ばの男というものは、雑物にすぎないものである」などと主題についての一般的な性質を述べている。以上が「は」の機能の一つ目である。

次に対比の「は」について述べていきたい。対比の「は」とは、「文中のある要素をとくに際立たせ、ある対比的効果を生じさせる働き」(寺村 1991:41)をもつものである。

(13)猫の耳は鋭い。(尾上 1981:104)

(14)足は痛くない。

例えは(12)や(13)のような例では、耳や足など特定の項目を際立たせ、そこから他の出来事(例えば、鼻は丸いなど)を暗示させる。現在まで「Vはしない」の研究は、文の主要部でない「は」は対比の色が強くなる(尾上 1981) (寺村 1991)ものとして、「は」の対比性がどのように働いているのかという方向で研究が重ねられてきた。

(15)述語に接続する「は」は文構成の基本的な二項の二分結合ではないから、対比の色、特に“譲歩的”な気持ちが強くなる。

(a)昨日教科書を読みました。

(b)一見したところ、美しくはある。(尾上 1981:110)

しかしこの方向性では、否定の強調のようにいまだに説明の余地が残る「Vはしない」の用法があると思われる。

本研究では2つの「は」の機能のうち、主題の「は」の個別的な事象を説明の対象として概念化することができるという性質に注目して「Vはしない」について考察を行いたい。

## 2.2.モダリティ

### 2.2.1.認識的モダリティ

この説では「Vはしない」がモダリティであると述べるために、内容を定義していきたい。本論文では、モダリティとは話者の主観的な態度(益岡 1987:30)などを表す意味論的なカテゴリーだと考える。詳細は澤田(2006)で述べられた次の定義に従う。

(16)モダリティとは、事柄(すなわち、状況・世界)に関して、たんにそれがある(もしくは真である)と述べるのではなく、どのようにあるのか、あるいは、あるべきなのかということを表したり、その事柄に対する知覚や感情を表したりする意味論的なカテゴリーである。澤田(2006:2)

モダリティは、意味機能によりいくつかに分類されており、その一つに「認識的モダリティ」というカテゴリーがある。認識的モダリティは次のように定義される概念であり、話者の命題に対する事実かどうかの判断を示すものである。

(17)その命題が事実であるかどうかに関する話し手の判断を表すもの(Palmer 2001-2:24)<sup>7</sup>

「かもしれない」「違いない」などがこれにあてはまり、次のように用いられる。

(18)雨が降るかもしれない。

(19)雨が降るに違いない。

(17)の例では「雨が降る」ということの可能性について、「かもしれない」を用いてあまり可能性が高くない(と話者が判断した)ことを示している。同様に「違いない」では、話者は「雨が降

<sup>7</sup> 澤田(2006:6)より引用。出典: Palmer, F.R. (2001) *Mood and Modality*. Cambridge University Press, Cambridge.

る」可能性が高いと判断していることがわかる。認識的モダリティにおける命題とは、その真偽の判断が可能な事柄のことを指す。

(20)命題とは、真または偽である文である(澤田 2006:34)

命題であることで真偽判断が可能だということである。これについて澤田(2006)が実際の例を用いて説明したのが次の例である。

(21)(a)[花子が昨日京都にいた]というのは本当ですか？

(b)\*[花子が昨日京都にいた]というのは{できます/必要です/あります}？

(c)??[この川を泳いでわたる]ことは本当ですか？

(d)[この川を泳いでわたる]ことは{できます/必要です/あります}か？

(a)と異なって(b)は不適格である。それは、「花子が昨日京都にいた」は命題であり、真偽は問うことはできても遂行可能性や必要性存在性を問うことはできないからである。一方、(c)と異なって、(d)は適格である。それは「この川を泳いで渡る」は、真偽を問うことはできないが、遂行可能性や必然性・存在性を問うことはできるからである。なお、(c)が適格になる場合があるとすれば、それは「この川を泳いで渡る」が「地元の子供たちは平気でこの川を泳いで渡るらしいですが、それは本当ですか」というように、事象ではなく、命題として理解される場合であろう。(澤田 2006:40)

このように話者の可能性の判断を示すためには真偽を問える概念であることが重要である。そのため「は」のような事柄を概念化し、判断の対象とする役割が大きな意味を担うと考える。

### 2.2.2. 「ことがない」

それではここからは「V はしない」と意味や用法が重なるモダリティ表現を観察し、それがどのような内容を表すのかを分析していきたい。ここで述べるのは「V はしない」と書き換えが可能である「ことがない」と「はずがない」の2種類である。

まず「ことがない」は「こと」により行為を名詞化し、存在の可能性の否定を示す表現だとされる。藤森(2000)では「ことがある」「ことがない」など「こと」を含む文型表現について用例から考察し、分類や機能の分析をおこなっている。そこでは次のような「現在形+ことがない」を「可能性の皆無」と名付け、次のような意味だと述べている。

(22) 「ることがない」は、可能性の有無について、全くないという場合に用いられる。

(a)泡がどれほど大小にその在り方を変えようとその本性が水であるように、人の心がどれほど変化しようとも、心の本性である仏は変わることが無いのである。

(藤森 2000:40)

(b)あの子に限って、絶対にごまかしたり、すっぽかしたりすることはありませんからね。  
(藤森 2000:同)

そしてこの「ことがない」は「はずがない」などと交代が可能なことも述べられている。「ことがない」と「はずがない」には否定の強さという点で共通性が見られる。

(34')あの子に限って、絶対にごまかしたり、すっぽかしたりするはずがありませんからね。  
(同)

### 2.2.3. 「こと」による行為の概念化

藤森(2000)では「V はしない」の分析で重要な行為の概念化ということについて、「こと」や「の」を例に出し、論じている。日本語では「こと」や「の」を用いることで、するという行為を一般化する作用があることを述べている。

(23)日本語は「こと」や「の」を頻繁に使用し、名詞句や名詞述語文にすることによって言語操作を行っている言語であるとし、主にエッセイやニュース文からデータを取り、談話分析を行っている。日語文における名詞化表現は、現象を切り取ってそれに対する主題の態度を伝える手段であり、出来事をいったん概念化・客体化する作用がある。(藤森 2000:34(メイナード 1997:175-202))

(24)日本語では出来事が「スル」的であっても、それを包み込んで「アル」的な存在にしてしまうというわけである。 (同)

行為が概念化されると判断の対象になるという点について、益岡(2007)ではより詳しく述べられている。行為や文を概念化するとは、現実世界から切り離された一般的な概念として表すということである。

(25)コトの対象は、命題で表されるような内容や、動詞、形容詞で表される動作、作用、変化状態などを一般的に概念として表したもの。(益岡 2007:28(寺村 1981:754))

例えば次のような例をもちいて、文と事柄の違いが説明されている。

(26) (a)「担当者が業者から賄賂をもらった。」

(b)「担当者が業者から賄賂をもらったこと」

文である(25)は、「担当者が業者から賄賂をもらった」という事態が真であることを断定している。それに対し、「こと」が付加され命題化された(14)は、「担当者が業者から賄賂をもらった」という事態を概念的に表すにとどまり真偽性は付与されていない。(益岡 2007:30)

これらの例では「こと」が概念化を行う役割を担っているが、先程主題の「は」で観察されたように、「は」も接続することで対象を一般的・概念的に扱うことがある。このように概念化により、判断の対象に変化させるという点が「は」と「こと」では共通すると考える。

#### 2.2.4. 「はずがない」、「既存命題否認の条件」(澤田 2006)

それでは「はずがない」というモダリティについても、基本的な意味と用法を観察していくたい。「はずがない」は認識的モダリティの一つで、論理的推論に基づく確信の強い否定である。先程「ことがない」と交代が可能だったように、命題に対する強い否認を表す。

(27)雨が降るはずがない

澤田(2006)において「はずがない」は「モダリティ否定」という形式の一つだとされている。<sup>8</sup>モダリティ否定とは「命題内容に対する否定的な認識態度を表すもの」(澤田 2006:276)であり、「命題否定」という「否定的な命題内容について肯定的な認識態度を示すもの」(澤田 2006:276)と対立的に論じられている。それぞれ「はずがない」と「違いない」が例としてあげられている。

(28)彼らが本当のことを言っているはずがない。(澤田 2006:277)

(29)彼女は今日学校に来ていないに違いない。(澤田 2006:276)

(26)の命題は「彼らが本当のことを言っている」であり、それに対し「はずがない」と否定的認識を述べている。(27)の場合は「彼女は今日学校に来ていない」という命題であり、それに「違いない」と肯定的認識を述べている。そして「はずがない」のようなモダリティ否定には「既存命題否認の条件」(澤田:2006)という性質があるとされる。

(30)話し手はモダリティ否定の認識的法助動詞を用いる際には、証拠(q)に基づいて、既存命題(p)を否認したり、(p)とは思えないと主張たりしている(澤田 2006:287)

モダリティ否定では、証拠に基づき既存命題を否認しているとされる。「はずがない」を用いると次のように解釈できる。

(31)A 「ジョンは今日の授業に来なかつた。もしかしたら病気なのかもしない。」

B 「病気のはずがない。今朝、バグパイプを演奏しているのを聞いた。」

(澤田 2006:288) <sup>9</sup>

ここでは A 述べた推断(p)「彼が病気かもしない」に対し、「病気のはずがない」と否定的な認識を示している。証拠(q)は「バグパイプを演奏していた」ことである。澤田(2006)で述べられているのは「はずがない」と「わけがない」であるが、実際の用例を観察すると、このモダリティ否定としてのこの条件は「V はしない」にも当てはめることができる。「V はしない」については 3 節で述べていくが、モダリティである「はずがない」「ことがない」には様々な共通性が見られることが確認できた。

<sup>8</sup>「モダリティ否定」の否認の強さは可能性を否定することによるものだと澤田(2006:299)で述べられている。可能性の皆無を表す「ことがない」と「はずがない」が置き換えできることからも、両者に事態の可能性の否認という共通点があること推測できる。

<sup>9</sup> 原文 “A: John didn’t come to class today; maybe he is ill.” “B: He can’t be ill; I heard him play the bagpipes this morning.”

## 2.3.先行研究「やしない」「せん」「すらせん」

それでは最後に、单一形態素となった形や方言形の「やしない」「せん」「すらせん」が、どのような表現かについて確認していきたい。まず「やしない」については、竹内(2014)で確信的全否定を表す用法だと示されている。「やしない」は「Vはしない」が文法化した形式であり、单一の形態素に変化したものであるとされている。

(32) 食べやしない。竹内(2014:137)

(33) なかなか始まりやしないね。竹内(2014:142)

「ない」に比べ「Vやしない」には様々な使用の条件があり、既存の情報の有無などがその一つである。

(34)(a)既存の情報と新規の情報が関わっていること

(b)既存の情報と新規の情報が矛盾した関係にあること (同:140)

(35)(a) (いつものように机の上で本を読み始めて、ほどなく)

あれ、何か\*落ち着きやしない/落ち着かないなあ。

(34a)既存の情報の有無) (同:141)

(36) A:あ、お腹が鳴ってますね。

B:朝ごはん食べやしなかったんです。/なかつたんです。

(34b)既存の情報との矛盾) (同)

「やしない」において既存の情報の有無や話者の確信が意味に影響していることを示唆する内容である。「やしない」と「Vはしない」の相違などに疑問の残る点<sup>10</sup>はあるが、「Vはしない」とも共通する性質を指摘しており、その共通性が興味深い。竹内(2014)では言及されていないが、既存の情報と新規の情報が矛盾した関係にあることという条件は「Vはしない」にも存在する。そしてそのことは「Vはしない」が既存命題否認の条件など、モダリティに関する性質とも深く関わりがあることとつながっていく。

次に工藤(1992)では宇和島地方の方言形式「すらへん」を「ない」に対応する否定形式「ん」と比較し、次の2つの特徴があることを明らかにした。「すらへん」は補助動詞「する」の否定形「はせん」(読みはせん、聞きはせん)が一語化した形であり、非分析的であるという点で「Vはしない」より発展した形である。

(37) 1,<事態成立(肯定性)>への<他者(2,3人称者)の確信>に対する<話し手(1人称者)の否認>

2,<事態成立(肯定性)>への<期待の不成立>に対する<話し手の不本意性>

(工藤 1992:132)

「すらへん」には他者が肯定した事態に対する否認を示す場合にしか用いられず、話者の意見に賛同するという場合には使うことができない。

(38)(a)先生雨降るゆうたけんど降らへんでなあ。(工藤 1992:132)

(b)先生雨降ると言ったけれど降りはしなかったよ。(作例)

(39)(a)\*先生雨降らんゆうたけんどやっぱり降らへんなあだでなあ。(同)

(b)先生雨降らないと言ったけれどやっぱり降りはしなかったよ。(作例)

<sup>10</sup> 「Vやしない」は单一形態素化したこと、様々な点で「Vはしない」と使用方法が異なることが述べられている。「やしない」は、「矛盾する関係にある既存の情報と新規の情報のうち、どちらかをとることでとらない方の情報を否定することになるが、この二者択一を曖昧にする性質を持つ語類や成分とは相性がわるい(竹内 2014:144)」という性質があり、「かもしれない」「必ずしも」など判断を曖昧にする性質のある語句とは共起できないとしている。例えば次のように「やしないかもしれない」は違和感があるが「Vはしないかもしれない」は自然だと述べる。

1. ?ちゃんと仕事をしやしないかもしない。

2.ちゃんと仕事をしはしないかもしない。(竹内 2014:143) (容認性判断も竹内(2014)に従う)

しかし個人的な感覚ではこれらの容認性判断には疑問が残り、「Vはしないかもしない」の実際の使用状況なども気にかかる。「Vはしない」と「Vやしない」の差異については今後の課題としたい。

他にも種々の制約があり、それぞれが参与者の確信に関わっている。例えば1、自分の確信は否定できない、2、他者の事態成立性に確信度が低い場合は使えない、3、自者が事態不成立性に確信度が低い場合も使えない、などである。

(40) 「私あんたに、絶対降るゆうたけど、降らなんだ/\*降らへなんだい。こらえて。」(1,自己発言による否認の不可)

(41) A 「明日誰か来る？」

B 「来んぜ/\*来らへん。」(2,他者の事態成立への確信度が低い)

(42) A 「明日お客様来るんで。」

B 「いやー、ひょっとしたら来んぜ/\*来らへん。」(3,自身の事態不成立への確信度が低い)  
「Vはしない」と関連する形式は、否定「ん」(ない)と対立し、概念化者の確信に左右されるという性質があることがうかがえる。

最後に丹羽(2002)でも「ん」との比較し、「Vはしない」に対応する愛知県方言「せん」が「前後の状況から実現すると予想される内容を、話し手が自らの立場から期待や評価などを込めて否定するという主観的な表現である。」ことが明らかにされている。「せん」と「ん」の比較は次のようにまとめられている。

(43) ③タカラクジワ アタラン (宝くじは当たらない)

④タカラクジワ アタレセン (宝くじは当たりはしない)

③は「当たらない」ということを客観的に叙述している。アタランは100%当たらないということである。(中略) ④のアタレセンは、予想(期待)されることを当事者としての立場で否定している。当たる可能性は皆無ではないが、自分の主観的な判断では自分達に当たることは多分ないだろうという、万が一の期待に対する自嘲や慰めの表現ということになる。このようにセンは、前後の状況から実現する(宝くじの場合は確率が低いが)と予想される内容を、話し手が自らの立場から期待や評価などを込めて否定するという主観的な表現である。

話し手の期待や評価を表すという点は、「せん」がモダリティ表現であることを示していると思われる。最終的には形態的にも「せん」は、命題の外部にある否定として、モダリティとの同様の形式であることを指摘した。

(44) アメガ フラン [[雨が+降る+ン]]

アメガ フレセン [[雨が+降る]] セン]

ン [話し手 [主語+動詞・否定] 叙述 ]

セン [話し手 [主語+動詞 ] 判断否定] 丹羽(2002:18)

丹羽(2002)は「せん」について、話者の主観的態度が関わることを述べ、方言の訳語として「Vはしない」を用い、「Vはしない」がモダリティ表現であることを強く示唆する内容となっている。しかし「せん」やその現代共通語形である「Vはしない」がどのようなメカニズムで、話者の認識を表すのかについてはまだ触れられていない。

以上の先行研究をふまえて、「Vはしない」が行為の概念化の機能をもち「事態不成立の可能性の高さ」を示すモダリティ形式であることを概観していきたい。

### 3.「否定の強調」を表す「Vはしない」の用例の分析

それでは「Vはしない」にモダリティの用法があることを示すために、1、「Vはしない」「はずがない」「ことがない」の共通性 2,既存の情報と関わる「Vはしない」の確認 3,既存命題否認の条件の適応、の順で分析していきたい。

#### 3.1.「Vはしない」「はずがない」「ことがない」の共通性

最初に「Vはしない」が他のモダリティ用法である「ことがない」「はずがない」と交代が可能であることを確認していきたい。まず「Vはしない」は先行研究であげた可能性の皆無の例と同様に使用することができる。

(22)(a)泡がどれほど大小にその在り方を変えようとその本性が水であるように、人の心がどれほど変化しようとも、心の本性である仏は変わることが無い/はずがないのである。(藤森 2000:40)

(22)(a')人の心がどれほど変化しようとも、心の本性である仏は変わりはしないのである。  
(22)(b)あの子に限って、絶対にごまかしたり、すっぽかしたりすることはありません/はずがありませんからね。(同)

(22)(b')あの子に限って、絶対にごまかしたり、すっぽかしたりしませんからね。

1節で述べた否定の強調の「Vはしない」の例を「はずがない」「ことがない」に置き換えることも可能である。

(1)局には通話回数の記録が残るだけで、話の内容なんかわかりはしない。

(1')局には通話回数の記録が残るだけで、話の内容なんかわかることはない/わかるはずがない。

(3)そんなことを承知するはずないだろう

それに禰豆子は物じやない!! 自分の思いも意志もあるんだ

お前の妹になんてなりはしない

(3')お前の妹になんてなることはない/なるはずがない

このことから「Vはしない」も「はずがない」や「ことがない」のように、可能性がないということを含み否定を行う用法を持つことがうかがえる。

### 3.2.既存の情報と関わる「Vはしない」の確認

次に確信的否定を表す「やしない」で触れた「Vはしない」は既存の情報と関わるという点を確認していく。

(34)(a)既存の情報と新規の情報が関わっていること

これに関連する例として、「Vはしない」は次のような場合には使用が不自然である。

(45)(a)(ポケットに財布がないことに気づいて)あっ、無い!

\*(b)(ポケットに財布がないことに気づいて)あっ、ありはしない!

事実を新たに発見するなど、事前の情報が全くない状況では「Vはしない」は用いることができない。「やしない」の既存の情報が容認度を左右する例でも、「Vはしない」が用いにくいくことがある。

(35')(a) (いつものように机の上で本を読み始めて、ほどなく)

あれ、何か落ち着きはしないなあ。

まず否認の対象となる事前の情報が「Vはしない」には必要であることが感じられる。

### 3.3.既存命題否認の条件の適応

最後に同じく既存の証拠や否定すべき命題と関わる、既存命題否認の条件の適応について実際の用例から確認していきたい。1節で否定の強調として挙げた例を文脈状況と共に考察していく。

(3)そんなことを承知するはずないだろう

それに禰豆子は物じやない!! 自分の思いも意志もあるんだ

お前の妹になんてなりはしない

(3)の場面は、話者は敵である鬼と戦い苦戦を強いられている場面で、妹・禰豆子を渡せば命は助けてやると言われた場面である。この場面では、鬼の「君の妹には僕の妹になってもらう」という台詞に対し「そんなこと承知するはずないだろう」と返答している。ここでの命題は「(妹が敵の)妹になる」である。まずこの文脈では鬼による「君の妹には僕の妹になってもらう(p)」という主張が存在する。しかし妹を譲渡するというのは常識的ではない。話者のセリフでは「禰豆子は物じやない(q)」が証拠として挙げられている。

それでは次の(4)の用例も同様にみていきたい。

(4)わちきは… 命を乞いはせぬ (2019年) (『ONE PIECE』第93巻933話)

(4)は話者の花魁が、客に自分の禰豆子が殺されそうになったのをかばい、敵から殺意を向けられている場面である。敵は「心より命を乞えば……!!罪を軽くしよう……!!!」と脅す。既存命題として「命を乞う」(p)があげられる。(p)の根拠(q)は、花魁は客に殺されるのを目的としていることだと見える。読者や登場人物達には物語が進んでから明らかになるが、彼女は殺されたふりをして、現在の身分を棄てることで達成したい別の目標を持っている。そのため「命を乞いはせぬ」という台詞には既存の命題とその否認が含まれていることが観察できる。

そして「V はしない」のモダリティの意味である「事態不成立の可能性の高さ」についてもここで触れておきたい。まず「事態不成立の高さ」とは「は」がV という事態を概念化することで生まれている。V を概念化することで、その性質が一般的にあてはまるものだと述べることを可能にしている。(3)を例にあげると、「妹になる」は行為ではなく、「妹になること」という真偽判断を施し、性質を述べられる概念だということである。言い換えると「私の妹があなたの妹になるということですが、それは本当ですか?」という命題として解釈される。この命題に対する答えは「V はしない」の形式が表すように否である。そのため「妹になるということについていえば、それは否であるものだ」というように、時間や状況に左右されない一般法則だと示すことができる。「妹になること」の否定が今の眼前の現状に起因するものではなく、どのような時間、状況、場合においても成立しないというように不成立の普遍性を示すことになる。このように「V はしない」は現状この場という現実世界から切り離すことで、否定を強めているのである。

#### 4.まとめ

このように「V はしない」について、「は」が行為の概念化の機能を持ち、事態不成立の可能性の高さを示す形式であることを見た。「V はしない」は今回の用例のように現在でも用いられ、その使用状況や共起表現には一定の偏りがある。そして「V はしないか」や「V はしなかった」などの活用形における意味の違いにも分析の余地が残る。今回は、現在形の例をみたが、過去形の場合は他のモダリティ形式とは意味や用法が異なってくる。今後は一つの形式に限らず「V はしない」の全体を概観していきたいと考える。

そして文型対比が強い例も「V はしない」の用法の一つである。これらにおいても命題を広くとらえることで、既存命題の一部を否認するという形のモダリティ用法と考えることはできないかとして検討していきたい。

(46)もちろん捨てはしないが、他の国に対する優位は漸次消失すべき運命にある。(1980年)  
(OB1X\_00261)

(47)触っても困りはしないのですが、驚かれて指に巻きつかれても困るので、結局はホウキとチリトリ使って花壇に入れてあげました。(2008年)(OY05\_01837)

#### 参考文献

青木玲子.(1992). 『「は」の構文論的研究』. 大修館書店.

尾上圭介.(1981). 「「は」の係助詞性と表現的機能」. 『国語と国文学』 58.5

北原保雄.(1984). 『日本語文法の焦点』. 教育出版.

工藤真由美.(1992). 「宇和島方言の2つの否定形式」. 『国文学解釈と鑑賞』 57-7.

澤田治美.(2006). 『モダリティ』. 開拓社.

竹内史郎.(2014). 「「V ヤシナイ」について：現代共通語における取り立て否定形式の文法化」. 『成城國文學論集』 36.

寺村秀夫.(1981). 「「モノ」と「コト」」. 『馬淵和夫博士退官記念国語学論集』 大修館書房.

寺村秀夫.(1991). 『日本語のシンタクスと意味』 3. くろしお出版.

丹羽一彌.(2002). 「否定形式ンとセンについて」. 『人文科学論集 文化コミュニケーション学科編』 36

野田晴美.(1995). 「「～ハ～ナイ」「～シハシナイ」「～ノデハナイ」「～ワケデハナイ」一ハとナイを含む否定の形一」. 『日本語類義表現の文法(上)』 くろしお出版.

藤森弘子.(2000). 「談話における「コトガアル」の意味と用法」. 東京外国语大学留学生日本語教育センター論集 26 (26)

益岡隆志.(1987). 「モダリティの構造と意味 一価値判断のモダリティをめぐって一」. 『日本語学』 明治書院.

益岡隆志.(2007). 『日本語モダリティ研究』. くろしお出版.

メイナード・泉子・K.(1997). 『談話分析の可能性：理論・方法・日本語の表現性』. くろしお出版.

# 現代短歌における記号とレトリック —「新鋭短歌シリーズ」を対象に—

権田彩良

## 1. はじめに

本稿では、現代短歌の歌集シリーズ「新鋭短歌シリーズ」に収録された短歌作品において記号がどのように使用され、どのようなレトリック効果をもたらしているのか分析することを試みる。日本語には厳格な正書法が確立されていないため多様な表記が許容され、特に創作の場面では新奇性のある文字や記号の使用が見られる。表記の多様化は短歌においても同様であり、大野(2008)は記号の多用を現代短歌の修辞の特徴のひとつに挙げている<sup>1</sup>。記号が用いられた短歌においては視覚情報も韻律と同様に短歌を構成する重要な要素であり、韻律には反映されない場合がある記号の使用が特定の解釈の根拠となる。そこで本稿は、「新鋭短歌シリーズ」中の記号が用いられた短歌作品からいくつかを取り上げ、そこで使用された記号がもたらすレトリック効果を明らかにしたい。

## 2. 現代短歌の表記法

記号の使用は現代短歌の修辞の特徴のひとつである(大野2008)が、それ以前の短歌においても記号の使用は見られ、表現技法のひとつとして考えられている。『短歌研究』第38巻第8号(1981)では「短歌表現の「かたち」—表記の工夫をふりかえる」という特集が組まれ、表記の工夫のひとつとして記号の使用が取り上げられている。そこでは山括弧やダッシュの効果が論じられたほか、三点リーダーや感嘆符や疑問符を使用した短歌が紹介されている(三枝1981)。『短歌人』第57巻第5号(1995)に掲載された特集「短歌表記法入門」には、実験的に記号を使用した短歌が掲載された(梶・水城1995)。そのほか松平(2005)は、「分かち書きや、記号符「」『』( )、。!などの使用は、まずもって視覚に訴えかけて来る要素が高い」(松平2005:137)と記号を使用することの効果を述べている。歌人の加藤治郎による『短歌レトリック入門』(2005)では、「パーレン」と「表記的喻<sup>2</sup>」が項目として立てられている。

短歌や言語表現に関する辞典には、記号のなかでも特に句読点や一字空き(空白)についての説明が見られる。『日本語文章・文体・表現事典(新装版)』(2011)は短歌における句読点について「一字あきとは違った間合いを持たせたいとき、「、」「。」を挿入する手法がある。視覚的な効果も含めた感覚的なもの」、一字空きについて「一気に読み下すのではなく一拍おくような読み方を求める場合に用いる。漢字が続いて読みにくいとき、意味的に離したいときにも有効」と記述している。『岩波現代短歌辞典』(1999)は、「句読点」の項目で、「韻と律に清新で複雑な効果をもたらしたり、意外な効果を促すために用いられる」と、呼吸法を明示すること、空白も句読点として扱われることに言及している。

以上のように、短歌において記号の使用は表現効果をねらった特別な表記法であるとみなされている。しかし短歌雑誌や辞典の記述は限定的であり、記号の使用の実態やそのレトリック効果を捉えるために十分なものであるとは言えない。本稿では、現代短歌の多様な表記の試みを観察し、そのレトリック効果を明らかにすることを目指す。

## 3. 分析対象と方法

### 3.1 分析対象

本稿で引用する短歌作品は、すべて「新鋭短歌シリーズ」(書肆侃侃房)に収録されたものである。このシリーズは主に新人歌人の第一歌集からなり、2013年から現在までに60冊が刊行され、なかには2020年代に活躍している歌人の第一歌集も含まれている(高良2024)。

分析の対象となるのは、記号が使用されている短歌である。本稿における記号は、漢字、ひら

<sup>1</sup> 大野(2008)は、修辞技法や社会との関係が従来の短歌と異なっていることと俵万智の登場から、1985年以降を現代短歌として扱っている。

<sup>2</sup> 加藤による用語であり、ある文字や記号に対応する音声や意味ではなく、その形のみが関与する表現を指す。加藤は例として「鬯鬯鬯鬯と不思議なものを復路にて感じづけてゐる春である」(荻原裕幸)を挙げ、この作品の「鬯」はその音や意味ではなく、見慣れない文字による奇妙な感覚を伝えようとしていると述べている。

がな、カタカナ、数字、アルファベット以外のものを指す。空白が句読点として機能するという『岩波現代短歌辞典』(1999)の記述から、空白も記号として扱い、本稿の分析対象とみなす。例外として、4.2節で扱う(11)のように、視覚に訴えることで特定の内容を伝達しようとするアルファベット等は記号として扱う。本稿におけるそれぞれの記号の呼称は『句読点、記号・符号活用辞典』(2007)の見出し語に準拠し、それぞれの記号の慣習的な用法についても同辞典を参照した。

### 3.2 分析方法

記号が使用されている短歌を、その短歌が属している連作のコンテクストに基づいて解釈した。解釈においては、それぞれの短歌作品における語り手を作者と直接結びつけず一律に「語り手」と呼び、語り手以外の人物や事物については短歌中の表現を引用した。分析にあたり、筆者が必要と判断した場合は短歌の表記を一部改変し、もとの短歌と表記を改変した短歌の比較を行った。表記の改変による比較は、もとの短歌がその表記を採用したことの必然性、ひいては記号の使用がもたらすレトリック効果を明らかにするための試みである。

それぞれの短歌を観察し、記号の使用がもたらすレトリックを、記号の用法に基づくレトリック(4.1にて詳述)、記号の形に基づくレトリック(4.2にて詳述)に大別した。記号の用法に基づくレトリックには、慣習を活かしたレトリック(4.1.1にて詳述)、慣習から逸脱することによるレトリック(4.1.2にて詳述)の下位分類を設けた。

## 4. 「新鋭短歌シリーズ」における記号の使用

### 4.1 記号の用法に基づくレトリック

第2節で確認したように、短歌において記号の使用はレトリックとみなされている。記号が用いられた短歌作品のなかには、その記号が慣習的な用法で使われたものだけでなく、慣習的な用法とは異なる使われ方をしているものも見られる。本節では、記号使用の慣習を活かしたレトリックと記号使用の慣習からの逸脱によるレトリックを分析する。

#### 4.1.1 慣習を活かしたレトリック

短歌においては記号の使用が特別な表現技法として扱われレトリックとして機能するため、ある記号が短歌に用いられたとき、その用法が慣習的なものであっても記号が解釈に影響を及ぼす。

(1) 曲がり道・真夏の薄暮・待ちぼうけ 汗がひんやりひいてゆくまで (小野田光)  
(1') 曲がり道 真夏の薄暮 待ちぼうけ 汗がひんやりひいてゆくまで (筆者による改変)

(1) では、語り手が「君」を待つ様子が詠まれている<sup>3</sup>。この短歌の表記で特徴的なのは、五七五の部分が中点で区切られていることである。中点は語と語の区切りを明瞭にするために使用され、中点で区切られた語はしばしば並列の関係にある。歌集では縦書きで配置された短歌を上から下へ読み下し、上から下へ読んでいくにつれ情報が増え、読者が思い描く情景に新たな要素が追加されていく。中点の代わりに空白を使用した(1')では、語り手が曲がり道にいて、それは真夏の薄暮の時間帯であり、語り手は約束したはずの「君」を長く待っている、という情報が順に追加される。それは、この短歌の場面を映しているカメラが空白ごとに移動して、曲がり道、真夏の薄暮、待ちぼうけしている語り手を順に映しているようなものである。それと比較して(1)は、中点の使用によって上の句を構成する3つの要素が並列され、カメラが移動しているというよりも、1台のカメラが曲がり角と真夏の薄暮と待ちぼうけしている語り手を定点で収めているかのような効果を挙げている。

(2) 姉弟の親権は母／愛犬の親権は父 おのおの暮らす (水野葵以)

<sup>3</sup> この短歌が収録された連作「遺影でもいい」では、(1)の次に「君の愚痴に傾きながら角砂糖をスプーンに溶かし占っている」という短歌が置かれている。連作はひとつのまとまりであるため、(1)での語り手はこの短歌に登場する「君」を待っていると解釈するのが自然である。

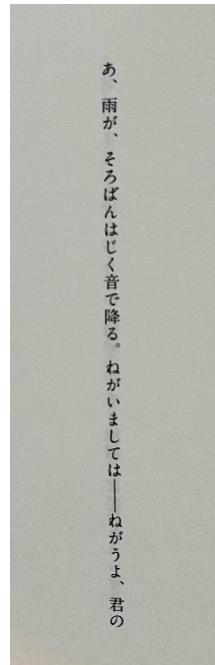
「親権」という語から読み取れるように、この短歌は語り手の両親の離婚を詠んでいる<sup>4</sup>。(2)に用いられているスラッシュには、2つのことばを対になっているものあるいは関連するものとして示す用法がある。「姉弟の親権は母」と「愛犬の親権は父」は平行法が用いられた表現であることから、この短歌におけるスラッシュは上述の用法であると考えられる。平行法の部分に着目すると、人間である「姉弟」に対して非人間である「愛犬」、女性である「母」に対して男性である「父」と、対をなす語が配置されている。そのなかで非人間である「愛犬」を引き取る権利に対しても人間と同じ「親権」という表現が用いられるに、「愛犬」と呼ばれる飼い犬への愛情と表現上のおかしみが感じられる。(2)のスラッシュの使用は、対になるものを表すレトリックである平行法を視覚の面でも補強している。

(3) あ、雨が、そろばんはじく音で降る。ねがいましては——ねがうよ、君の

(蒼井杏)

そろばんを弾く音を雨の音と表現している(3)には、句読点とダッシュが使用されている。初句は「あ、」の読点が韻律を整え、「あ、雨が」で5音となっている。上の句の最後の句点が意味上の区切れを示し、視覚の面では句読点の形が雨粒のようである。ダッシュは句読点とは異なる間を生み出すほか、

「ねがいましては」というそろばんの合図から「ねがい」という語を取り出した語り手が「君」のことを連想し、「君」の何か、例えば幸せを願うという心情を導いている。さらに、歌集ではこの短歌は縦書きされているため(画像1)、ダッシュは雨粒が空から落ちる軌道のようにも見え、そろばんを弾く音から雨が降る様子を連想するという上の句の内容とも響きあっている。また、この短歌におけるダッシュの使用は、4.2で論じる記号の形に基づいたレトリックにも深く関わっている。



【画像1】蒼井 (2016) p.35 より

(4) 【リコン】 おとなポケモン どくタイプ ひっさつわざ は はかいこうせん

(水野葵以)

(4)には、項目・見出しなどの表記に用いる記号である隅付き括弧が用いられている。「ポケモン」「タイプ」という語の使用と分かち書きの採用から、この短歌は「ポケモンずかん」<sup>5</sup>の様式を踏襲しており、「【リコン】」以下は「リコン」の説明であると分かる。記号のほかはひらがなとカタカナのみで表記されていることから、語り手はまだ幼いことがうかがえる。「どくタイプ」や「はかいこうせん」という表現には、両親の離婚は自身の心を蝕むものであるという態度や、離婚によって今まで共に暮らしてきた家族がばらばらになり、自身のアイデンティティが揺らぐことへの衝撃が表れている。この歌集を監修した歌人の東は、解説でこの短歌を「技巧的かつ痛切な客観化短歌である」(p.136)と評している。東の指摘の通り、記号を用いた「ポケモンずかん」の形式の踏襲によって、両親の離婚という生活を一変させる出来事を少しでもポップに見せようとする

<sup>4</sup> (2)は連作「三人家族」のうちの一首であり、この連作は家族をテーマにしている。

<sup>5</sup> 「ポケットモンスター」シリーズに登場するポケモンの情報を見ることができる。各ポケモンの説明は、「両頬には 電気を 溜めこむ 袋がある。」のように分かち書きで表記されている。

(参考:「ポケモンずかん ピカチュウ」<https://zukan.pokemon.co.jp/detail/0025>)

る語り手の健気さ、あるいは両親の離婚はフィクションのように現実味がないことが強調されている。

#### 4.1.2 慣習からの逸脱によるレトリック

4.1.1 節では、それぞれの記号の慣習的な用法に基づいて記号がレトリック効果を挙げている短歌作品を扱った。次いで、記号を本来の用法から逸脱して使用することによるレトリック効果を検討する。

(5) 残念でした！！！わたし、わたしはしあわせです！！！！！！！道にゴミとかあつたら拾うし  
(上坂あゆ美)

(5) では感嘆符が連続して使用されている。『句読点、記号・符号活用辞典。』には、感嘆符、二重感嘆符、三重感嘆符までが掲載されており、感嘆符を4つ以上並べて使うことは慣習的な感嘆符の使用からの逸脱であると考えられる。連作「新堀ギターを探してごらん」で、(5)の2つ前には「水商売なんかしやがってと金持ちのあの子に言われてからの人生」という短歌が置かれている。それを踏まえると、「残念でした！！！」は、「金持ちのあの子」に象徴されるような語り手を蔑みあるいは不幸な存在であると決めつける人々への反発が感じられる表現である。三重感嘆符は感嘆符の強調であり、また慣習的な感嘆符使用のなかでは感嘆符の数が最も多いことから、語り手の反発心が強調されていることが分かる。続く「わたしはしあわせです！！！！！！！」には、9つの感嘆符が連続で使用され、感嘆符の数が増えるほど強調の度合いも増すと考えると、「残念でした！！！」よりも「わたしはしあわせです！！！！！！！」がこの短歌の主題であることが読み取れる。

感嘆符の多用は、表現に込められた思いの強さを視覚的に表すほか、音声的な宣言の力強さも表現している。本稿で取り上げることはできないが、「記号短歌」と呼ばれる作品に連続して感嘆符を用いた短歌が見られることをここで指摘しておく<sup>6</sup>。

(6) 「それからは「夢のなかを「生きている「寝ても「醒めても「夢の中」」 (中山俊一)  
(6') 「それからは「夢のなかを「生きている「寝ても「醒めても「夢の中」 A」 B」 C」 D」  
E」  
(筆者による改変)

通常、鉤括弧は「」を一組として用いられる。(6)は発話の始まりを示す「が6つ使われているものの、発話の終わりを示す」は1つしかない。慣習的な使用に則って鉤括弧を補うと、この作品は(6')の一部を抜き出したものであると想像される。(6')では鉤括弧の使用が「寝ても醒めても夢の中」という表現と深く関連し、語り手が夢の中でも寝ていて、その夢の中の語り手もまた寝ている、という入れ子の構造を効果的に表現している。(6)は(6')の一部であると解釈したとき、「が1つしかなく表現に断絶があることによって、夢の中で意識がはっきりせず、その先が分からぬ様子が表されている。鉤括弧によって韻律が五・六・五・三・四・五と細かく区切られていること、「生きている」と「夢の中」は字足らずであることからは、ぼんやりとした意識のなかで断片的な映像が次々に浮かび上がっている様子が想起される。あるいは、「のひとつひとつが」に個別に対応していると考えることもできる。このとき、この作品では「それからは夢のなかを生きている寝ても醒めても夢の中」、「夢のなかを生きている寝ても醒めても夢の中」、「生きている寝ても醒めても夢の中」、「寝ても醒めても夢の中」、「醒めても夢の中」、「夢の中」という6通りの表現が重なり合っている。

<sup>6</sup> 「記号短歌」は、1990年代に口語や記号などの修辞を推し進めた「ニューウェーブ」と呼ばれる作品群に特徴的な作品である。代表的な短歌として「言葉ではない！！！！！！！！！！！！！！ラン！」

(加藤治郎)が挙げられる。この短歌の作者でありニューウェーブの中心とされる加藤は、記号の使用が「ニューウェーブの最も特徴的なレトリックである」(加藤 2019: 123)と述べている。現代短歌における記号の使用を論じるにあたりニューウェーブの存在は無視できないが、ニューウェーブ歌人の歌集は絶版になっているものが多く、歌集を通読したうえで記号が関わるレトリックを分析することが現時点では困難であるため、今後の課題とする。

(7) 姉の名を辞典で引けば 死後の世界。あの世。 と書かれていて愛おしい (水野葵以)

(7') 姉の名を辞典で引けば「死後の世界。あの世。」と書かれていて愛おしい

(筆者による改変)

(7) は 4.1.1 節にて分析した(2)と同じ連作のなかの一首である (注 3 を参照)。語り手が自身の姉の名を辞典で引き、そこに書かれた定義が空白とともに表記されている。辞書の定義の引用には (7') のように鉤括弧が使用されるはずであるが、(7) では鉤括弧ではなく空白が選択されている。この選択には、姉の名が「死後の世界。あの世。」を表す語と同じ音であることが関わっていると考える。例えば姉の名前の音が「よみ」だとする。「よみ」を辞典で引いたとき、この音の見出し語として「よみ【黄泉】」が目に入る<sup>7</sup>。実際に姉の名前が黄泉に由来しているわけではないとしても、同音の語に「死後の世界。あの世。」を意味するものがあることは不吉なように思われる。それを「愛おしい」と思う語り手は、姉の名前を通して姉にそのような名前をつけた両親に思いを馳せていると解釈できる。

辞典に書いていることを引用する場合には (7') のように鉤括弧が要求されるが、実際の辞典の紙面で語句の定義が鉤括弧で括られているわけではない。そのため、(7) は辞書の定義を引用しているというよりむしろ辞典の紙面のレイアウトをそのまま短歌に写し取っていると考えられる。ひとつの連作のなかでも、(2) が「ポケモンずかん」の形式を踏襲することでまだ幼い語り手が現実との距離を保っている一方、(7) は辞書の紙面という媒体を視覚的に立ち上がらせることでリアリティを生じさせている。そのリアリティは語り手が離婚した両親を自身に近い存在として位置づけ、「愛おしい」とまで思うようになるという精神の成熟を物語っている。

## 4.2 記号の形に基づくレトリック

4.1 節では、短歌作品のなかで現代日本語表記における記号使用の慣習に沿って記号を用いる、あるいは記号使用の慣習から逸脱することによるレトリック効果を観察した。しかし記号は常に特定の意味や用法と結びつくわけではなく、記号の形そのものが修辞的に働くこともある。

(8) 大なり > でも 小なり < でもいい = イコール は奇跡みたいで怖くなるから (鳴田さくらこ)

(8') 大なりでも小なりでもいいイコールは奇跡みたいで怖くなるから (筆者による改変)

(8) には、不等号 (より大)、不等号 (より小)、等号と 3 つの記号が使用されている。この短歌がその一部をなす連作「Moderato 少しくらい速くても遅くてもいい」は学生の恋愛を描いている。この一連には「関数」や「式」といった語が見られる<sup>8</sup>が、恋愛をテーマにした連作のなかの短歌でもあるため、(8) において不等号や等号で結ばれるものとして想定されるのは、本来は数値化できない恋愛における互いの感情であると考えられる。2 人が互いに向ける感情の度合いを数学の記号で結ばれるものとすることで、語り手の学生という属性が活かされるほか、感情の大きさの度合いが視覚的に分かりやすい形式で示されている。不等号と等号の対比によって、お互いがお互いを同じだけ好きという「奇跡」はなくてよく、刻々と変化する人間の気持ちがぴったり一致することはむしろ恐ろしいという心情が表現されている。

(8') と比較すると、この短歌は形の対比によって、> や < とは異なり、= はつり合いが取れている状態であることが一目瞭然であり、それを「奇跡みたい」と呼ぶことに説得力がうまれている。さらに不等号の使用は初句と第二句の字余りとも関連し、> や < な関係における不均衡を際立たせている。

<sup>7</sup> 『明鏡国語辞典 (第三版)』で見出し語になっている「よみ」は、掲載順に「黄泉」と「読み」である。

<sup>8</sup> 解釈の参考のため、(12) と特に関連すると筆者が判断した連作の一部を以下に引用する。

関係が滑らか過ぎるいつまでも関数みたいなわたしとあなた

時間割にこっそり「デート」と書いておく (そのまま書き写すといいよ)

大なり < 小なり イコール

> でも < でもいい = は奇跡みたいで怖くなるから

日溜まりに置いてみようか やわらかくなるまで待てば解ける数式

(9) 登校日 すべすべした手でかえされた MONO 消しゴムの O が● (伊舎堂仁)  
 (9') 登校日 すべすべした手でかえされた MONO 消しゴムのオ一が黒丸  
 (筆者による改変)

(9) は、O と●を記号の形そのままに見て解釈することが要求される。語り手が登校日に消しゴムを返してもらったが、貸した相手が「MONO」の O を黒く塗りつぶして「M●N●」にしていたという場面が、「O が●」記号を用いて示されることで、情景がはっきりと浮かび上がる。「O と●」は視覚的な要素であるものの、下の句を「モノ消しゴムのオ一が黒丸」と読むことで、31 音の定型に収まり、音韻の面でも記号が効果的に働いている。

また、消しゴムの O を黒く塗りつぶした人物の手についても描写し、それが「すべすべした手」であることにも着目したい。「すべすべした手」という上品さを感じさせる表現からは、育ちの良い、そんないたずらをしそうにはない人物像が想像される。そんな「すべすべした手」の持ち主が O を●に塗りつぶしているという、想像される人物像と実際の行動の対比によるおかしさもこの短歌の表現上の工夫である。

(10) 最高の笑顔のままで僕は二†五を享年として生きてゆく (岡野大嗣)

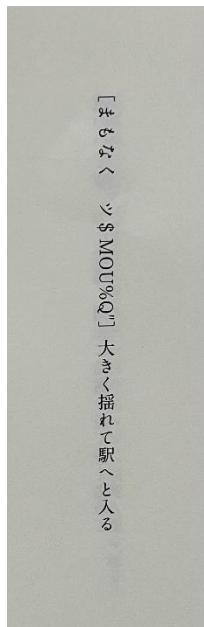
(10) は、「二†五」にダガーが用いられている。「享年」という語から、これは「二十五」のことではないかという推測が働き、実際に「二†五」を「にじゅうご」と読むことで、字余りはあるものの短歌の定型に収まる。ダガーを漢字の十に見立てるのは、「†」と「十」の視覚的類似性によるもので、注釈を示すというダガーの慣習的な用法からは逸脱している。そしてこの短歌におけるダガーは単に漢字の十の代わりをしているだけではない。ダガー (dagger) は短剣を表し、「享年」と響きあうことで、この短歌における死のイメージを視覚的に印象づける効果を挙げている。

(11) [運命のひと どこ] 見つからないことをブラウザの果て確かめてい  
 る (千原こはぎ)

(12) [まもなく ツ\$MOU%Q"] 大きく揺れて駅へと入る (久石ソナ)  
 (12') 「まもなく ツ\$MOU%Q"] 大きく揺れて駅へと入る  
 (筆者による改変)

ブラケットは、音声の表記や注を表すために使用される記号である。しかし(11) (12) のブラケットはいずれもそのような用法で使用されたものではなく、画面に表示された文字を表している。(11) は、作中に「ブラウザ」とあるように、ブラケットが検索エンジンの検索窓の形を模しており、このようなブラケットの使用は SNS 上でも観察される。

(12) の引用は、紙面の都合で一部の文字の向きを変更している。実際の歌集での表記は画像 2 を参照されたい。(12) は故郷を離れた語り手が電車に乗っている場面<sup>9</sup>であり、ここで鉤括弧ではなくブラケットが使用されることで、これは車内アナウンスではなく行先を表示する車内の電光掲示板を表していることが明示される。この部分があえて横書きで書かれていることも、この解釈の



【画像 2】久石 (2021) p.14 より

根拠となる。「ツ\$MOU%Q」は意味をなさない文字列であるが、これは、マンガやテレビのテロップで不明瞭な音声や判読できない文字をランダムな記号で置き換えることと同様の記号の使用である。ここで判読できない文字列を表す「ツ\$MOU%Q」は、電車が「大きく揺れ」て読むことができなかつた駅名、あるいは「まもなく」を読んだときは表示が日本語だったが、駅名にさし

<sup>9</sup> (12) が収められている連作「ひかりはスローモーションのように」には、故郷を離れ新しい生活を始めようとする語り手の引っ越しまでの日々、新しい町での生活、望郷の念が詠まれている。

かかったときにはすでに外国語による表示に代わってしまい、語り手にとって解読不能な文字の羅列をランダムな記号に置き換えたものであると解釈できる。

(13) 最終版\_修正\_修正.doc 終わりって本當にあるんだ (上坂あゆ美)

(13) の「最終版\_修正\_修正.doc」は、Microsoft Word のファイル名を表している。Microsoft Word の拡張子とアンダーバーは、読み手の経験と結びつき Microsoft Word のファイル名の表示を想起させる効果をもつ。この短歌を単独で鑑賞すると、最終版と名前をつけた文書ファイルを二度修正し、ようやく完成を迎えたことへの語り手の安堵や感慨が感じられる。しかし連作「スナックはまゆう」では、(13) の前に「ばあちゃんの骨のつまみ方燃やし方 Youtuber に教えてもらう」「マスカラが目尻の皴についたまま献花の前でうつくしい母」の2首が配置されている。連作のコンテクストを踏まえると、Microsoft Word のファイルと人間である祖母の間に写像関係が生じ、「最終版」は老後を迎えた祖母、「修正」は怪我や病気の治療、「最終版\_修正\_修正.doc」は、二度の治療を経た祖母を表しているという解釈が可能になる<sup>10</sup>。するとここでの「終わり」は語り手の祖母の死を意味し、「終わりって本當にあるんだ」からは医療によって延命し、まだ生きることができるように思われた祖母の死を受け入れきれない語り手の心情を読み取ることができる。

(14) 黒板の前に散らばる粒子たち Don't t ru st over thirty.

(中山俊一)

(14) では、短歌の後半にかけて空白が多用されている。「黒板の前に散らばる粒子」とは黒板を消すときに舞うチョークの粉であり、短歌後半のアルファベットは黒板に書かれている英文の一部である。”over thirty”の単語の間の空白とそれ以外の空白のスペースの違いから、アルファベット部分は黒板が消されている途中の様子を表していることが分かる。全角2文字あるいは3文字分の空白は、黒板の文字の既に消えてしまった部分に対応している。この空白によって、黒板に書かれた英文が消されている様子が視覚的に明示されている。それと同時に、まだ残っているアルファベットをつなぎ合わせると”Don't trust over thirty.”とひとつの英文が完成する。この英文を「ドント トラスト オーバー サーティ」と読んだとき、上の句の五七五を合わせて31音になり、短歌の定型が完成する。一部が消された英文のなかに別の新たな一文を見出すことにこの短歌の面白さがあり、(14) における空白は、語り手による偶然の発見を短歌として切り取ることに貢献している。

## 5. おわりに

本稿では、「新鋭短歌シリーズ」に収録された短歌作品のうち記号が使用されたものをいくつか取り上げ、記号の使用による現代短歌のレトリックを考察した。まとめると、現代短歌における記号の使用には、①記号の用法に基づいて作中世界を立体的に想像させる効果、②視覚に強く訴え、作中世界を視覚的にイメージさせる効果、③作中の語や韻律と響きあい、作品の主題やレトリックを強化する効果、④読者の経験と結び付き、特定の解釈を喚起する効果があると考えられる。本稿では記号の慣習的な用法を利用して短歌ならではの表現効果を挙げているものと、記号の用法よりも記号の形が解釈に影響を及ぼすものを分けて分析したが、前提として記号は視覚に訴えるものであり、(3) のようにこの分類にまたがる短歌ももちろん存在する。例外はあるものの、記号を使用した短歌のほとんどは31音の定型から大きく逸脱することなく、記号の使用は韻律の面では定型を守りながらその形式を創造的なものにしようとする試み<sup>11</sup>であると言える。

最後に本稿の限界と今後の展望を述べる。「新鋭短歌シリーズ」は現代短歌を構成する一部にすぎず、また本稿は「新鋭短歌シリーズ」について網羅的に記述したわけではないため、現代短歌における記号とレトリックというテーマのごく限定された範囲に言及したにすぎない。このテーマについて十分に論じるためには、ニューウェーブ（注5を参照）を含むより幅広い年代の短歌

<sup>10</sup> この解釈は、大森文子先生のご指摘に基づく。

<sup>11</sup> 2025年2月21日に開催された言語文化レトリック研究会第126回における、中島浩貴先生からのコメントに基づく。

を取り上げる必要がある。それぞれの短歌作品のより詳細な分析と、記号がもたらすレトリック効果の相互の関連について分析を深めることも今後の課題である。さらに本稿が対象としている短歌は定型をもつ短詩であるが、詩における言語使用は日常の言語使用と切り離されたものではなく、むしろその延長にある。そのため、現代短歌のなかで表記がもたらすレトリック効果を分析することを通じて、現代日本語の表記意識についても考察を行いたい。

## 参考文献

大野道夫 (2008) 「現代短歌の修辞とその背景——会話体・記号、リフレイン、直喻、マンガ的レトリックを考察する——」、『日本現代詩歌研究』第8巻、pp.15-28、日本現代詩歌文学館。

梶智紀・水城よしの (1995) 「記号の歌」、『短歌人』第57巻第5号、pp.46-47、短歌人会。

加藤治郎 (2005) 『短歌レトリック入門』、風媒社。

加藤治郎 (2019) 「ニューウェーブの中心と周縁」、『短歌研究』第88巻第6号、pp.120-128、国宝社。

三枝浩樹 (1981) 「文字でないもの 短歌における記号的なものの効用について」、『短歌研究』第38巻第8号、pp.38-40、国宝社。

高良真実 (2024) 『はじめての近現代短歌史』、草思社。

松平盟子 (2005) 「記号符だって活用できる」『短歌』第52巻第5号、pp.134-137、角川書店。

## 辞書類

岡井隆 [監修] (1999) 『岩波現代短歌辞典』、岩波書店。

北原保雄 [編] (2020) 『明鏡国語辞典 (第三版)』、大修館書店。

小学館辞典編集部 [編] (2007) 『句読点、記号符号活用辞典。』、小学館。

中村明・佐久間まゆみ・高橋みどり・十重田裕一・半沢幹一・宗像和重 [編注] (2011) 『日本語文 章・文体・表現事典 (新装版)』、朝倉書店。

## 短歌作品出典

蒼井杏 (2016) 『瀬戸際レモン』、書肆侃侃房。

伊舎堂仁 (2014) 『トントングラム』、書肆侃侃房。

上坂あゆ美 (2022) 『老人ホームで死ぬほどモテたい』、書肆侃侃房。

岡野大嗣 (2013) 『サイレンと犀』、書肆侃侃房。

小野田光 (2018) 『蝶は地下鉄を抜けて』、書肆侃侃房。

嶋田さくらこ (2013) 『やさしいぴあの』、書肆侃侃房。

千原こはぎ (2018) 『ちるとしふと』、書肆侃侃房。

中山俊一 (2016) 『水銀飛行』、書肆侃侃房。

久石ソナ (2021) 『サウンドスケープに飛び乗って』、書肆侃侃房。

水野葵以 (2022) 『ショート・ショート・ヘアー』、書肆侃侃房。

執筆者紹介（掲載順）

大森 文子 (OMORI, Ayako)

人文学研究科言語文化学専攻 言語認知科学講座 教授

渡辺 秀樹 (WATANABE, Hideki)

大阪大学名誉教授 関西外国語大学外国語学部 教授

高橋 克欣 (TAKAHASHI, Katsuyoshi)

人文学研究科外国学専攻 言語認知科学講座 准教授

ヨコタ・ジェリー (Yokota, Gerry)

大阪大学名誉教授

村上スミス・アンドリュー (Murakami-Smith, Andrew)

人文学研究科言語文化学専攻 表象文化論講座 准教授

福本 広光 (FUKUMOTO, Hiromitsu)

関西学院大学国際学部 専任講師 大阪大学博士後期課程

中村 瑞樹 (NAKAMURA, Mizuki)

人文学研究科外国学専攻 特任助教

山倉 佐恵子 (YAMAKURA, Saeko)

人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程

権田 彩良 (GONDA, Sara)

人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程

(2025 年 4 月現在)

言語文化共同研究プロジェクト 2024

“The Rhetoric IS the Message”

「レトリックはメッセージである」

—修辞・意味・認知の関わり—

2025 年 5 月 31 日 発行

編集発行者

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻