



Title	身体化されたレトリック：色彩・感情・メタファー (冊子)
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2026, 2025, p. 1-158
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/106331
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2025

身体化されたレトリック —色彩・感情・メタファー—

大 森 文 子

渡 辺 秀 樹

Gerry Yokota

Luke Malik

Andrew Murakami-Smith

中 村 瑞 樹

竹 森 ありさ

山 倉 佐恵子

Doan Ngoc Minh Tran

劉 婉 儀

権 田 彩 良

周 鄭 陽

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻

2026

言語文化共同研究プロジェクト 2025

身体化されたレトリック —色彩・感情・メタファー—

目次

大森文子 詩人が自負する詩の力：Shakespeare の <i>Sonnets</i> をめぐって.....	1
渡辺秀樹 シェイクスピア『ソネット集』における繰り返しのレトリック再考(3) “my rude, barren, fresh and eternal verse”.....	15
Gerry Yokota Embodied Rhetoric and the Culture of Fear: Terror in the Art of Noh.....	29
Luke Malik The Ontology of Suffering: Grammar, Metaphor, Metonymy.....	47
Andrew Murakami-Smith A Genealogy of “Cultural Criticism” of Osaka: An English translation of Uno Kōji’s “Osaka” with commentary.....	57
中村瑞樹 アンドロイドと身体経験 —ChatGPT 時代に Philip K. Dick の <i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i> を再読する—.....	75
竹森ありさ Fury black as night: 直喩形式の色彩語メタファー表現の予備的考察.....	85
山倉佐恵子 取り立て否定形式「V はしない」の構文文法的分析.....	97
Doan Ngoc Minh Tran ベトナム語の感情語 <i>thuong</i> の意味拡張における主体化.....	107

劉 婉儀	
中国語の身体部位を用いた二音節語の比喻義に関する一考察.....	115
権田彩良	
文屋康秀「吹くからに」と紀友則「雪降れば」の英訳について	
—身体化の観点から—.....	133
周鄭陽	
現実と虚構をつなぐ「幻影」	
—『草枕』における「影」の比喻と反復—.....	143

詩人が自負する詩の力：Shakespeare の *Sonnets* をめぐって

大森文子

1. はじめに¹

本稿は近年の言語文化共同研究プロジェクト報告書掲載の筆者の論文（大森 2021, 2022, 2023, 2025）に続けて、Shakespeare の *Sonnets* のレトリックを考察するものである。大森（2025）は、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し、青年と語り手の両方が比喻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と、それゆえに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様々な心情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した。本稿で着目するのは、語り手が青年への愛を綴る自らの詩について自らどのように評価しているか、詩を書く目的の達成のために語り手が言葉の力をどのように認識し、詩作を通してその力を発揮していくかである。

筆者は 2025 年 10 月、恩師である河上誓作先生（大阪大学名誉教授）から指名をいただき、同じく恩師である成田義光先生（大阪大学名誉教授）を追悼する鼎談に登壇する機会に恵まれた。² 学生時代に受けた成田先生の学恩について語る中で、数十年前の授業の記憶をたどりながら、時を経て褪せることのない恩師の言葉の力について、考察を深めることができた。それを契機として、あらためて言葉の力について、長期間研究を続けている Shakespeare のソネット集に収められた詩作品を通して考えてみたいと思ったことが本稿執筆につながった。

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、若さと美しさの盛りにあってもいつか老いて死にゆくことを免れられない青年の命を惜しむ語り手が、自らの詩の力で死すべき運命を覆し、永遠不滅の命を獲得しようとする、そのひたむきな取り組みについて、メタファーの観点から考察する。³

2. 自意識の揺れ

Sonnets の詩集の中で、語り手を指す 1 人称代名詞 “I” や “me” が登場するのは 10 番以降である。10 番では、いつまでも独り身が続ける青年に対し、「私を愛しているなら、もう一人のきみをつくってくれ、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. (Sonnet 10, ll. 13-14)) と結婚を強く勧め、自らが青年の未来を案じる人間であることを表明するとともに、“for love of me” により、青年と語り手の愛情関係を明示している。これ以降、語り手は自らを詩集の主要登場人物の一人として頻出させ、自らを描写の対象とし、青年と自らの間の愛の心情とそのもつれを詳細に描いていく（大森 2025 参照）。

登場人物として描かれる語り手の役割は、青年を讃える詩を書く詩人である。渡辺（2025, pp. 28-32）は、*Sonnets* において “song(s)”、“line(s)”、“verse”、“rhyme” が “my” や “this” との連語として頻出し、「自らの詩がテーマとして連続して謳われている」ことを指摘し、「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、相手の美徳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」と述べる。⁴ この指摘からもわかるとおり、本詩集では、語り手自身が自らの詩についてどのように考え、評価しているのかが随所に現れている。詩集の中でそれら一連の詩を連続体として読んだ時に気がつくのは、語り手の詩人としての自己評価に揺れがあることである。⁵ 自らの詩に初めて言及し、“rhyme” という語で指示するのは

¹ 本研究は科学研究費補助金（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)の助成を受けている。

² 「鼎談 成田義光先生を偲んで」阪大英文学会第 58 回大会（2025 年 10 月 25 日、於 大阪大学）。司会：河上誓作（大阪大学名誉教授）、パネル：柏本吉章（神戸松蔭大学教授）、大森文子（大阪大学教授）。

³ 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。

⁴ さらに、渡辺秀樹名誉教授は本共同研究プロジェクト報告書に掲載されている 2026 年の論文で、詩人が自分の詩文・詩行を指す名詞として用いている rhyme, verse, number(s), line(s), song(s) の 5 種について、詩の中での配置や意味、これらの名詞に付く形容詞の意味について詳細に論じている。

⁵ 本稿では、語り手の自己評価の揺れ、詩人としての技量についての自己否定や自己肯定などを考察していくが、本稿で言う「語り手」、すなわち詩の中で “I” や “me” が指し示す人物は、Shakespeare その人ではない（たとえ語

16 番であるが、詩人としての自分自身の力量についての意識が最初に見られるのは、15 番である。

- (1) And, all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new. (Sonnet 15, ll. 13-14)

Sonnets では、1 番で青年を「美の薔薇」(beauty's rose (Sonnet 1, l. 2)) に喩えることに始まり、青年を植物、とりわけ薔薇として描く比喩が随所に見られるが（大森 2023、p. 2 および大森 2025、p. 8 参照）、15 番では、人間を植物と見なすメタファー認識を明示する (When I perceive that men as plants increase, (ibid. l. 5))。若々しい樹液が巡るよう若さを誇る人が絶頂に達して衰え行く様を描き (Vaunt in their youthful sap, at height decrease, (ibid. l. 7))、(1) に引用した 13-14 行目では、愛する青年を奪っていく〈時〉と戦うために、青年に接ぎ木を施す (engraft) と述べ、青年を〈植物〉に、語り手自身を接木をする〈園芸家〉に喩え、詩作を通して限りある命の継続を試みようとする語り手の意志を表現している⁶ (Burrow ed. 2002, p.410 および大森 2025、pp. 7-9 参照)。

このような意志の表明は、詩の中に命を植えつけることができるという、自らの詩人としての力量への高い自己評価の反映であると言える。*Sonnets* の冒頭 1 番から 17 番までは *Marriage Sonnets* と呼ばれる (Wilson ed., 1966, p. 89 参照)。美しい青年の命をいつかは奪ってしまう〈時〉に抗うため、青年に、結婚して青年の美しさを受け継ぐ子供を作るよう勧めるというのが結婚ソネット群の一貫した趣旨である。どれだけ言葉を尽くしても語り手の勧めを受け入れず、いっこうに結婚を考えない青年に対し、自信のある詩作の力を武器として、〈時〉との戦いに語り手自らが参戦し、勝利への自信を示したのが (1) に引用した 15 番である。

ところが、続く 16 番では、15 番で見せた自信が影をひそめ、弱気が顔を出す。この揺れる思いは 1 行目冒頭の “But” に表れている。

- (2) 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?
Now stand you on the top of happy hours,
And many maiden gardens, yet unset,
With virtuous wish would bear your living flowers,
Much liker than your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repair,
Which this time's pencil or my pupil pen
Neither in inward worth nor outward fair
Can make you live yourself in eyes of men:
To give away yourself keeps yourself still,
And you must live drawn by your own sweet skill. (Sonnet 16)

上述のように、詩集全体を通して初めて自らの詩に明示的に言及したのがこの 16 番 4 行目であるが、ここで語り手は “barren”⁷ という修飾語を用い、残酷な暴君である〈時〉と戦う方法として、「私の不毛な詩」などよりもっと幸せな方法、すなわち結婚して子どもを残すという方法で、衰頹へと向かう自分の身を守ろうと何故しないのか、と青年に詰問する。一つ前の 15 番で「接木する」(engraft) という比喩で生命を育む詩の力を力強く表現していたその矢先に、自らの詩は「不毛」だ、すなわち、命を生み出す力がないと否定的な評価をくだすこの措辞に対し、Burrow ed. (2002,

り手が自信のなさを訴えても、これだけレトリックに富む名作を生み出し、高い技量を発揮しながら「自信のなさ」を表現している Shakespeare 自身が実際に自信喪失に陥っていると捉えるべきではない。ここではあくまでも *Sonnets* を一つのフィクションとし、その中の登場人物の一人として語り手を捉える。大場 (編注訳 2018, p. xiii) は *Sonnets* を二幕構成の劇作品と見なすが、それは西脇順三郎の「ソネットを純粋に文学作品として評価する場合は自伝的興味をはなれて、それらがみな作者の創作でなければならない」という見解をふまえたものである。

⁶ Burrow ed. (2002, p.410) はこの 14 行目の “engraft” について “I renovate and eternize you through poetry.” と解釈している。

⁷ 川西 (編注 1971, p. 91) はここでの “barren” について「(君は子を産めるが私の詩は) 何物をももたらさない」と解釈している。

p. 412) は「衝撃的」と評している。⁸ 語り手はさらに、10 行目で自らの筆力を「つたないペン」(my pupil pen)⁹と卑下し、「内面の価値にしろ、外見の美にしろ、とうてい、生けるままのきみの姿を人の眼に伝えることができない。」(11-12 行目)と、自らの詩人としての力量を否定する。この否定的自己評価が、13-14 行目のカプレット、「結婚してきみをあたえるのが、その姿をとわに保つすべだ、きみはおのれの技で、おのれを描いて、生きねばならない」につながっていく。¹⁰

さらに続く 17 番では、冒頭 1 行目に “my verse” という語が、末尾 14 行目に “my rhyme” が置かれ、語り手自身の詩の力が 17 番の主要テーマとなっていることがわかるが、¹¹ ここでも語り手は自分の詩についての自信のなさを出す。

- (3) Who will believe my verse in time to come
If it were filled with your most high deserts?
Though yet, heaven knows, it is but as a tomb
Which hides your life, and shows not half your parts.
If I could write the beauty of your eyes,
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say ‘This poet lies:
Such heavenly touches ne’er touched earthly faces.’
So should my papers (yellowed with their age)
Be scorned, like old men of less truth than tongue,
And your true rights be termed a poet’s rage,
And 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. (Sonnet 17)

2 行目では「かりに、私の詩がきみのたぐいない美質を言いつくしたら」、5-6 行目では「かりに私がその眼の美しさを書きあらわし、書きつくし、生氣あふれる詩のなかできみの好ましさを数えあげても」と、語り手は自らが書く詩の力量について 2 つの if 節で仮定する。これらの仮定において、語り手の詩は愛する青年の美質を余すところなく表現する力をもつものとして描かれるが、それは “If it were filled ...” および “If I could write ...” が示すとおり、仮定法で述べられた反実仮想に過ぎない。現実には「この詩はまだ、きみの生をおおいかくす墓のようなもの、きみの資質のなかばも示してはいない」(3-4 行目) のである。自らの詩の喩えとして語り手が想起する〈墓〉という概念は、青年の命を〈時〉の手から守り、生かし続けることが絶対的な目標である語り手にとって、その目標と真逆の方向に位置する概念であり、自分の詩を目標達成のために役立たせる自信がないという語り手の弱気を示している。

さらに語り手は、これらの if 節で示された仮定が仮に実現し、自らの詩が青年の美質を書き尽くすことができたとしても、後世の人たちはそれを信じず、「この詩人は嘘つきだ」(7 行目) と言うだろう、「私の詩集は (年をへて黄ばみ)、軽蔑されるだろう」(9-10 行目)、青年への当然の讃辞が詩人の「たわごと」(rage (l. 11))、「大げさな調べ」(stretchèd metre (l. 12)) だと言われるだろう、と悲観的な想像を展開する。

しかし 13-14 行目では、暗い想像が一転し、「だが、その時にきみの子供が生きていれば、きみは二度生きることになる。子供のなかで、私の詩のなかで。」という明るい希望が語られる。高松 (1986, p. 222) はこの詩について、「自分の詩はつたなく、若者の美を表現しきれない、という十六番の主題を受けついでいるが、同時に、自分の詩は後世に伝えられて、若者の美を語りつづける、という逆の主張も混入している。」と述べる。高松の指摘のとおり、17 番における語り手の自意識

⁸ “[B]arren rhyme is the first explicit mention of poetry in the sequence. It shockingly denies the vitality implicitly granted to verse by *engraft* in 15.14, and links poetry with one of the most negatively charged adjectives in the early part of the sequence.” (Burrow ed. (2002, p. 412))

⁹ Schmidt (1971, vol. II, p. 918) はここでの “pupil” の語義を “Adjectively, = not of age, unripe” と記している。

¹⁰ 川西 (編注 1971, p. 91) は 14 行目について「画家や詩人の手に頼らず、自分で子を産むことによって自分の似姿を描き再現するのが最善の方法である、との意。」と解釈している。

¹¹ 本プロジェクト報告書掲載の渡辺秀樹名誉教授の論文では、この 17 番において、「冒頭行と最終行に my verse と my rhyme の類義語言換えがあつて epanalepsis 構造を取り、その自分のソネットこそが篇のテーマとなっている」と指摘している。

は、悲観のみではなく、“You should live ... in my rhyme.”と述べている以上、自らの詩の力について肯定的な見方もしていると言えよう。¹² ただし、その肯定的評価は、あくまでも青年が結婚し、子供を残してくれることが条件となる。13行目の条件節 “were some child of yours alive that time”からは、詩の説得力を裏付ける証拠となってくれる美しい子供の存在なくしては、詩の価値は後世に認められない、という心もとなさがうかがえる。Burrow ed. (2002, p. 415) は、14行目の “rhyme”という語は 1590 年までには “poem” という語とは対照的な侮蔑の意味をもつ語として用いることができるようになったため、ここでは（自らの詩についての）楽観的な見方を相殺するような、控えめに肩をすくめるような態度が表れている、との興味深い鑑賞を記している。¹³

青年に結婚を勧める Marriage Poems はここで終わりを迎え、18 番からは、〈時〉との戦いのために青年の子供に期待するという発想は二度と出なくなる。青年が結婚し子供をもうけることにはもはや期待している場合ではない、と覚悟をきめたかのようなのである。「きみを夏の一日にくらべたらどうだろう。」という明るく柔和な表現で始まる 18 番では、16 番、17 番に見られた弱気から一転、自らの詩の力強さが高らかに主張される。

- (4) Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date;
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimmed:
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st;
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee. (Sonnet 18)

18 番の前半では、冒頭で青年と対比された「夏」が瞬く間に終わり（4 行目）、美しいものはすべて、いつかは美を失って朽ちる（7 行目）という「自然の推移」(nature's changing course (l.8))、すなわち有為転変、諸行無常の摂理を示す。一方、後半では、9 行目と 12 行目の 2 箇所 “eternal” という語を用い、¹⁴ 前半とは真逆の不変不滅という概念を提示する。「しかし、きみが不滅の詩のなかで時と合体すれば、きみの永遠の夏はうつろうことはない。いま手にしているその美しさを失うこともない。死神が、やつはわが影を歩んでいる、とうそぶくこともない。」(9-12 行目) と述べ、衰えることのない青年の永遠の夏 (eternal summer)、永遠に残る語り手の詩 (eternal lines) という、無常の摂理に反する事象を実現可能なものとして提示する。ここでは 17 番で示されたような仮定法はもはや用いられない。そして 13-14 行目では「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。」と、自らの詩を不滅の生命体と見なし、死すべき人間である青年に命を与える力を持つものとみなすメタファー思考が表現される。

同様に、続く 19 番では、「すべてを食いつくす時」(Devouring Time (Sonnet 19, l. 1)) の、あらゆる命を奪っていくという悪行を描いた後、語り手は引用 (5) のカプレットで、〈時〉に対し、「だが、極悪の罪をおかさばおかせ、老いた時よ。どんな危害を加えても、わが恋人はこの詩のなかでは永遠に若い。」という不敵な宣言をする。

¹² 大場 (編注訳 2018, p. 45) もこのカプレットを肯定的な意味をもつものとして解釈し、「17 篇の『結婚詩群』を締めくくるにふさわしい満々の自信と矜持。」と述べる。

¹³ “By 1590 rhyme could be used as a term of contempt, opposed to ‘poem’, so there is a modest shrug here to counterpoise the optimism.” (Burrow ed. 2002, p. 415)

¹⁴ 本プロジェクト報告書掲載の渡辺秀樹名誉教授の論文では、形容詞 eternal の意義について論じられ、eternal は神、天の属性であって (=immortal, heavenly)、temporal, ephemeral, earthly, mundane, mortal な人間やその業に用いられるべき語ではないことが指摘されている。また、渡辺 (2025, pp.31-32) では、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、実はソネット集の隠された主題であると論じられている。

- (5) Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young. (Sonnet 19, ll. 13-14)

引用 (3) と (4) と (5) から気づくことは、17 番、18 番、19 番ではそれぞれ語り手自身の詩を指す語に前置詞 “in” が配され (in my rhyme (Sonnet 17, l. 14)、in eternal lines (Sonnet 18, l. 12)、in my verse (Sonnet 19, l. 14))、〈容器〉のメタファーが用いられていることである。¹⁵ 17 番では、青年を収める〈器〉が、屍を収める〈墓〉から生きる命を収めるものへと変容する様子が示されている。18 番で〈時〉が青年の美しさを脅かす様子が「五月のいとおしむ花のつぼみを荒っぽい風が揺さぶり」(Rough winds do shake the darling buds of May, (Sonnet 18, l. 3)) という比喻で描かれていることをふまえて読むと、(3) と (4) と (5) において、語り手の作る詩は、内容物の劣化を防ぐカプセルの如く、〈五月の薔薇〉たる青年をその若い命を保たせたまま (live young (Sonnet 19, l. 14)) 封入し、その老化を食い止める働きをもつ〈器〉として捉えられていることがわかる。

このように、青年の生命を巡る〈時〉との戦いにおいて、結婚し子孫を残すという手段を講じようとしないう青年の前に、自らの詩を武器にすることを思いつく語り手であるが、その武器としての詩の力量については、肯定 (15 番) から否定 (16 番、17 番) へ、また肯定 (18 番、19 番) へと、語り手の自己評価に揺れが見られる。

3. 心は歌い、体は書く：身体行為としての表現

上述のように、語り手は、自分の詩の力を武器に〈時〉に宣戦布告をする一方で、自らの力量についての自信のなさが払拭されたわけではない。語り手の自信喪失は、よどみなく言葉が口から出てこないという事態を引き起こす。

- (6) As an unperfect actor on the stage
Who with his fear is put besides his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart;
So I, for fear of trust, forget to say
The perfect ceremony of love's rite,
And in mine own love's strength seem to decay,
O'er-charged with burden of mine own love's might:
O let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more expressed.
O learn to read what silent love hath writ:
To hear with eyes belongs to love's fine wit. (Sonnet 23)

23 番では、まず 1-4 行目で、舞台上で恐怖心にあおられて自分の役を忘れてしまう未熟な役者や、勢いだけが先走って気持ちが負けてしまう熱しやすいへぼ役者に自らをなぞらえ、5 行目から「私も同じことだ。自分に自信がないものだから、愛の儀式の口上をきちんと述べたてるのを忘れてしまう。おのが愛の力という重荷におしひしがれ、おのが愛の強さに心がなえてしまうらしい。」と自分の弱さを分析する。5 行目の “fear of trust” について、Wilson ed. (1966, p. 122) は、自分を信じていない、あるいは自信過剰になることが怖いという解釈に加え、「どのように受け止めてもらえるかわからない」という H. C. Beeching, ed., *The Sonnets of Shakespeare* (1904) の解釈を紹介し、観客の前に登場した俳優のようだと述べている。¹⁶ 相手に思いを告げるときの緊張感を、俳優が舞台上で声を出して表現する際に味わう緊張感と結びつける発想は、演劇を活動の場としてきた Shakespeare ならではの表現と言える。

そこで、口で言うこと (to say (l. 5)) のできない語り手は、自らの詩 (my books (l. 9)) に雄弁に語らせようとする。「ならば、わが詩こそ、この語らんとする胸のうちに言葉たくみに伝える無言の使者であってくれ。これならば、より多くをよりたくみに言いなす舌よりも、もっとみごとに

¹⁵ 〈容器〉のメタファーの構造および身体性については Lakoff (1987) 第 17 章を参照。

¹⁶ “for fear of trust mistrusting myself, or fearing to be overconfident, ‘not knowing what reception I shall get’ (B.) – like an actor as he appears before the audience.” (Wilson ed. (1966, p. 122))

愛を訴え、愛の酬いをもとめるだろう。さあ、沈黙の愛が書いたものを読みとってくれ。眼で聞くことこそ、愛が生んだすばらしい知恵だ。」(9-14 行目)と述べる語り手にとって、詩は、「舌」(tongue (l. 12)) と対比され、音声を伴うことなく (dumb (l. 10) および silent (l. 13))、しかも説得力のある表現手段 (eloquence (l. 9)) である。

舌を使って音声で表現することができないからと言って、語り手には、言うべき言葉を持っていないというわけではない。むしろ、胸の内には言葉が溢れていることが “speaking breast” (l. 10) に表れている。さらに 29 番では、青年へのこの溢れる思いを、夜明けの雲雀のさえずりに喩える。

- (7) 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. 9-12)

29 番前半では、語り手は自分の身の上をみじめに思い、自らの運命を呪い、幸運も、美貌も、友人も、学識も、才能も他人と比べて欠如していることを嘆く。ところが (7) に引用する 9-12 行目では、「だが、こんな思いで自分に愛想がつかかけると、幸いにも、私はきみのことを思う。するとわが心は、夜明けがたに暗い大地から舞いあがる雲雀のように、天の門口で讃歌をうたいたすのだ。」と、その心情が大きく変化する。空高く舞い上がり、長い時間絶え間なく伸びやかにさえずり続ける雲雀の鳴き声の喩えは、青年を心に思い浮かべた時の幸福感のみならず、青年への愛の言葉が心の中に豊かに溢れかえっていることを表している (11-12 行目の表現、とりわけ語り手の青年への讃辞を喩える “hymn” という表現の背景には〈語り手は雲雀であり信者、青年は昇る太陽であり神〉というメタファーがあることについて、大森 (2025, p. 3) が詳述している)。

心の中では雄弁に語り (speaking breast (Sonnet 23, l. 10))、あるいは歌い (sings (Sonnet 29, l. 12)) ながらも、口で語ることは苦手な語り手にとって、自らの思いを表出するための身体行為は、舌を使って話すことではなく手を使って書くことである。この語り手自身の意識を明示するのが、黒いインク、あるいは黒いインクで書いた筆跡という、筆者の詩を表すメトニミー的措辞である。

- (8) 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 steepy 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)

63 番は、語り手の愛する青年がやがて老化へ (to age's steepy night (l. 5)) と向かう時が必ず来ることを覚悟し、その時に備えて語り手が防衛策を講じる (For such a time do I now fortify (l. 9)) ことを宣言する詩である。若者を老化へと向かわせるものとして、語り手が意識しているのが「時の神の邪悪な手」(Time's injurious hand (l. 2)) である。その手は若々しかった青年の額に皺を刻み付ける (filled his brow / With lines and wrinkles (ll. 3-4))。

〈時〉の手に対する敵対意識は 60 番にも見られる。60 番も同様に、〈時〉が若者の美しい額に幾重もの皺を掘り起こし (Time doth transfix the flourish set on youth, / And delves the parallels in beauty's brow, (Sonnet 60, ll. 9-10))、鎌であらゆるものを刈り取ってしまう (And nothing stands but for his scythe to mow. (ibid. l. 12)) 様を描き、その「酷い手」に対抗して、語り手自身の詩が来たるべき世まで持ちこたえて青年のすばらしさを讃え続ける (And yet to times in hope my verse shall stand, / Praising thy worth, despite his cruel hand. (ibid. ll. 13-14)) と予言する。〈時〉の手に抗う語り手の「詩」を指す表現は 60 番では “my verse” であるが、63 番ではさらに色彩語を伴い、“these black lines”

(Sonnet 63, l. 13)) となっている。黒色の詩行という具体的、微視的な表現からは、紙の上に見える文字のインクの黒い色、インクを紙に定着させていくペン先、ペンを握り締めて文字を書きつけていく詩人の手が連想される。“these black lines” が示す黒い筆跡は、美しい額に皺という lines (4 行目) を刻み付ける〈時〉の手に対して闘争心を燃やし、自らの手で紙に文字の lines を刻むように筆圧を込めて書くという語り手の生々しい身体行為の痕跡である。

63 番 13 行目の “these black lines” の前に前置詞 “in” が配された、「彼の美はこの黒い文字のなかに見られるであろう」(His beauty shall in these black lines be seen,)¹⁷ という表現は、上述の “in my rhyme” (Sonnet 17, l. 14)、“in eternal lines” (Sonnet 18, l. 12)、“in my verse” (Sonnet 19, l. 14) と同様、〈容器〉のメタファーを用いたものである。前節で、18 番では〈五月の薔薇〉として青年をとらえ、17 番、18 番、19 番では語り手が書く詩を青年の命を保たせたまま封入する〈器〉としてとらえるというメタファーの対応関係を指摘したが、63 番にも同じ対応関係が見られる。14 行目、“And they shall live, and he in them, still green.” では、語り手は自らの詩という〈容器〉の中で青年が「とわに緑」であることを念じている。

Burrow ed. (2002, p. 506) は “still green” を「永遠の命を保ち美しい」(permanently alive and fresh)、「生命力に満ちている」(full of vitality) の意味の成句だと解説する。Duncan-Jones ed. (1997, p. 236) は “green” からは「未熟さ」(rawness and unripeness) も連想されると述べる。これらの注釈書が示す “green” の慣用的意味は、すべて、成長過程にある植物の若々しい緑色に由来すると考えられる。18 番、19 番を参照しながら 63 番を読むと、13-14 行目は、青年の美しさがこの詩によって後世にも語り継がれるという語り手の願いと、語り手の詩行の黒いインクの文字が〈容器〉となり、その中に、葉や茎の緑が鮮やかな若々しい薔薇の花が封じ込められ命を保つという状況とのメタファー的対応関係が浮かび上がってくる。この「緑」の色とインクの「黒」の配色が鮮やかである。さらに、(3) に引用した 17 番の、語り手の詩が書かれた紙が黄ばんだ様子を示す描写 (“So should my papers (yellowed with their age)” (Sonnet 17, l. 9)) を対比すると、詩を記した紙が経年劣化で黄ばみ、古びようとも、そこに書かれた詩と、詩が描く青年は、文字の鮮やかな黒色と薔薇の緑に象徴されるように若々しいままだ、という色彩のメタファーの構造的にも観察できる。

65 番でも同様に、語り手の詩の「中で」青年が永遠に輝くという、〈容器〉のメタファーに由来する表現が見られる。

- (9) Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o’ersways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O how shall summer’s honey breath hold out
Against the wreckful siege of batt’ring days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but time decays?
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?
O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright. (Sonnet 65)

65 番では、引用 (8) の 63 番 13 行目の “in these black lines” よりもさらに微視的になり、文字の黒いインクそのものが〈容器〉となり、黒いインクの「中で」(in black ink (l. 14)) 語り手が愛する青年が明るく輝き続けるというヴィジョンが示される。ここでの青年には薔薇以外に「宝石」(jewel (l. 10)) という喩えも用いられる。「時の櫃」(Time’s chest (l. 10)) という〈容器〉¹⁸ に返すのではなく、自らの〈容器〉の中に、〈宝石〉の如き青年を、その命を輝かせたまましまっておこうとする

¹⁷ 63 番 13 行目の “lines” は “verses” を意味すると考えられる (Schmidt 1971, vol. I, p. 656 参照) が、高松 (1986) は “black lines” を「黒い文字」と訳し、大場 (編注訳 2018, p. 143) も「黒の文字の連なり」と訳している。「文字」という訳語の選択には、ペンを握った手によって書きつけられる黒々とした筆跡に対する着目を感じられる。

¹⁸ Booth ed. (1977, p. 247) は、65 番 10 行目の “chest” を “coffer, jewel casket (time’s chest would be a coffin)” と解釈している。屍を収める〈棺〉の比喩には、(3) に引用した 17 番の “tomb” の比喩との類似性を感じられる。

のである。しかしこのヴィジョンは、語り手にとって「奇跡」(miracle (l. 13)) である。ありとあらゆるものを破壊し尽くす(時)の猛威の前には、真鍮版も石碑も大地もはてしない海も(1行目)、頑丈な岩も鉄づくりの城門も(7-8行目)、耐えることはできない。まして青年の「一輪の花のいのちほどの力しかもたぬ美」(3-4行目)が耐えられるわけがない。5行目の summer's honey breath も、夏に咲く花、おそらく薔薇の甘い香りになぞらえた青年の芳しい命の息づかいを表している。青年の死すべき運命を覆すことの困難さを、か弱い「一輪の花」(a flower (l. 4)) の喩えで表すことにより、自らの詩の力で奇跡を起こしたいという語り手の悲壮な願いを表現していると言える。

4. 自信喪失の要因と競争意識

前節で述べたように、よどみなく口から言葉が出てこないという事態は、語り手自身の力量についての自信のなさに起因するものである。では、語り手の自信を失わせる要因は何なのか。

26番では、自らの知恵 (wit) の貧弱さに言及する。

(10) Duty so great, which wit so poor as mine
May make seem bare, in wanting words to show it, (Sonnet 26, ll. 5-6)

語り手は、「忠誠心はきわめて大きい、知恵のほうが貧弱で、表現の言葉がでてこない。それで裸同然のかつこうをしている。」と述べ、自らの言葉が欠乏していて (wanting)、それは知恵の貧弱さ (wit so poor) に起因するものとみなしている。

このように自分の知恵を貧弱だと思わせてしまう原因は、優れた技量をもつ当代詩人たちの存在である。32番では自らの詩を「つたなくも、粗雑な」(poor, rude (l. 4)) と形容し、他の詩人たちの優れた技量を意識する。

(11) If thou survive my well-contented day,
When that churl Death my bones with dust shall cover,
And shalt by fortune once more resurvey
These poor, rude lines of thy deceased lover,
Compare them with the bett'ring of the time,
And, though they be outstripped by every pen,
Reserve them for my love, not for their rhyme,
Exceeded by the height of happier men. (Sonnet 32, ll. 1-8)

Burrow ed. (2002, p.444) は5行目の “bett'ring of the time” を「当代の(語り手より)優れた詩作」(the superior productions of the present)、8行目の “the height” を「優れた成果」(the high achievement) と解釈している。当代の詩人たちと自分自身の技量を比較し、自分は彼らに到底及ばないという語り手の意識は、6行目の “outstripped” および8行目の “exceeded” という語にも表れている。才能あるライバル詩人に対する劣等感は、80番にも見られる。

(12) O, how I faint when I of you do write,
Knowing a better spirit doth use your name,
And in the praise thereof spends all his might
To make me tongue-tied speaking of your fame. (Sonnet 80, ll. 1-4)

語り手が愛する青年の名を自らより優れた詩人 (better spirit (l. 2))¹⁹ が挙げ、その名を讃えるのに全力を尽くしていることを意識し、語り手は怖気づき (faint (l. 1))²⁰、舌が金縛り (tongue-tied (l. 4)) になってしまう。2行目の “your name” は、4行目の “your fame” と脚韻を成して響き合う。²¹ 青年の名を語ることは青年の名声と結びつくため、語る側の力量が問われるのである。

“tongue-tied” は、ライバル詩人に自分が勝てないという強い思いが引き起こす身体反応を表す語である。第3節では、口で流暢に語ることの苦手な語り手が手を使って書くことを表現手段とす

¹⁹ Duncan-Jones ed. (1997, p. 80) は “a better spirit” について “a better spirit suggests both a superior being and a more inspired writer, supported by a more powerful spirit than the sick Muse of 79.4” と解釈している。

²⁰ Duncan-Jones ed. (1997, p. 80) は “faint” について “quail, lose heart” と解釈している。

²¹ Sonnet 80 の “name” と “fame” の脚韻と意味の関連性については、渡辺秀樹名誉教授より指摘いただいた。

る様を観察したが、ここでは、書くこと (write (l. 1)) さえもライバル詩人を意識して怯んでしまう様子を、〈書くこと〉を〈話すこと〉に喩えるメタファーを通して表現している。

技量の優れたライバル詩人に対する語り手の怯えは、一つ前の 79 番にも見られる。

- (13) 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
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. (Sonnet 79, ll. 1-12)

1-4 行目で、青年の優しい恩恵を一身に受けていた以前と異なり、「いまは、私の優雅な詩もおとろえてはて、わが病める詩神は他人に座をあけわたす。」と述べる語り手は、自らの詩作品や詩作の才能を “decayed” (l. 3) や “sick Muse” (l. 4) と〈病み衰える生命体〉のメタファーで捉える。

しかし、語り手は自らの詩の力量を卑下するだけでは終わらない。5 行目以降では、ライバル詩人のりっぱな (worthier (l. 6)) 詩は、青年に備わったものをただ盗んで (robs (l. 8)) 返したものに過ぎず、その言葉は青年の振舞いから盗んだ (stole (l. 9)) ものだとする。一見優れているように思えるライバル詩人の表現の価値に対し、〈窃盗〉のメタファーを用いて疑問を呈するのである。

さらに、85 番では、ライバル詩人への競争意識を前面に出す。

- (14) My tongue-tied Muse in manners holds her still,
While comments of your praise, richly compiled,
Reserve their character with golden quill
And precious phrase by all the Muses filed.
I think good thoughts, whilst other write good words,
And like unlettered clerk still cry ‘Amen’
To every hymn that able spirit affords,
In polished form of well-refined pen.
Hearing you praised, I say ‘’Tis so, ’tis true’,
And to the most of praise add something more,
But that is in my thought, whose love to you
(Though words come hindmost) holds his rank before.
Then others for the breath of words respect;
Me for my dumb thoughts, speaking in effect. (Sonnet 85)

1 行目で、(12) に引用した 80 番にも見られる “tongue-tied” という語を語り手は再度用い、自らの訥弁を、「修辞もはなやかに、詩の女神ら総がかりで彫琢した珍奇な言葉をつらね、黄金の筆をもって、つぎつぎに書きつづられてゆく」(2-4 行目) ライバル詩人たちの雄弁な詩作と対比する。その一方で、他の詩人たちは good words を書くのに対し、自分は good thoughts を心に抱く (5 行目) とし、自らの心に抱く愛の思いは他の誰にも負けない、すなわち「言葉では後れをとっても、心のなかでは、きみへの愛は先頭きっているのだ。」(11-12 行目) と力強く宣言する。

訥弁ゆえに自信を喪失しているはずの語り手が、12 行目で “hindmost” や “rank before” という〈競走〉のメタファーを用いて他の詩人たちへの対抗心を燃やすことができるのはなぜなのか。それは、「黄金の筆」(3 行目) と称する他の詩人たちの力量の程に対し、その実、語り手は冷徹な評価をくだしているからである。その評価態度は、遡って 82 番、83 番に既に表れている。

- (15) And their gross painting might be better used
Where cheeks need blood: in thee it is abused. (Sonnet 82, ll.13-14)

- (16) I never saw that you did painting need,
And therefore to your fair no painting set.
I found (or thought I found) you did exceed
The barren tender of a poet's debt; (Sonnet 83, ll. 1-4)

引用 (15) および (16) が示すように、他の詩人たちが詩の中で青年を称讃する言葉を語り手は〈厚化粧〉に喩える。Burrow ed. (2002, p. 544, p. 546) は 82 番 13 行目の “gross painting” の 3 重の意味（「化粧に似た粗野で人工的な飾り」、「下手な絵画的表現」、「過度な修辭的裝飾」）²² を指摘し、83 番 1 行目の “painting need” については「化粧をする必要がある」という意味だと解釈し、82 番 13-14 行目を受けたものとしている。²³ 語り手は、そのような厚化粧は、頬に血の気がない人にはともかく、語り手が愛する青年には不要なものともなし（82 番 14 行目）、「詩人が恩義に報いようとて、へたな讃辞をささげても、きみはそれを超えていた。超えていると私は思った。」（83 番 3-4 行目）とし、華やかな技巧に富んだライバル詩人たちの美辭麗句を空疎なものとして批判する。さらに、83 番 10 行目では、自分自身の訥弁を「わが最大の誇り」と自賛する。

- (17) This silence for my sin you did impute,
Which shall be most my glory, being dumb: (Sonnet 83, ll. 9-10)

これら (13) から (17) の引用からうかがえるのは、語り手はこの詩集の中で、自信喪失を示すような言葉を時折発しながらも、自分自身を実は強く肯定しているということである。語り手の卑下は、ライバル詩人たちの見た目の華やかな化粧のごとき修辭的技巧に対し、自らの詩の言葉が華麗さに欠けるという表面的な事柄に対するものに過ぎず、その裏には、ライバル詩人たちに対する競争意識とともに、自らの詩人としての強い自負が垣間見える。

5. 自負心に力を与える表現法

では、時に舌が金縛りにあい、沈黙を余儀なくされる語り手が、青年への愛をどのようにして語るのか。語り手が用いる強力な方法は、「同じ一つのことだけを書く」ということである。

- (18) 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. (Sonnet 76)

76 番では第一 4 行連句（1-4 行目）と第二 4 行連句（5-8 行目）で合計 3 つの why 疑問文を提示し、語り手は自らの詩に斬新さや修辭的技巧が欠けていることに「なぜ」と自問しているように見える。しかし実際には文字通りの意味でその理由を思案しているわけでも、自己嫌悪や自己否定に陥っているわけでもない。1 行目では自らの詩を “barren” という語で形容している。この語は (2) で引用した 16 番 4 行目、“my barren rhyme” にも見られるが、青年に結婚を勧める 16 番では自らの詩に命を生み出す力がないという意味であったのに対し、ここでは「新奇で、華麗な修辭」(new pride (l. 1)) ²⁴ が欠如しているという意味である（76 番の “barren” の文脈をふまえた意味に

²² “gross painting (a) crude artificial ornaments resembling make-up; (b) bad pictorial representation; (c) excessive rhetorical ornamentation.” (Burrow ed. 2002, p. 544)

²³ “painting need have need of make-up, continuing the argument of 82.13-14.” (Burrow ed. 2002, p. 546)

²⁴ Duncan-Jones ed. (1997, p. 262) は “pride” について OED を参照して “splendour, ostentatious adornment” という

については、渡辺 (2025, p. 30) を参照)。²⁵ 新奇で華麗な修辞、すなわち表現の変化や素早い転換 (2 行目)、新たな表現法や見慣れぬ言葉の組み合わせ (4 行目) は、ライバル詩人たちの得意技である。その得意技を語り手は、この 76 番の後、82 番および 83 番で、(15) や (16) で見たように〈厚化粧〉の比喩で否定的に描くのである。83 番では、“I found (or thought I found) you did exceed / The barren tender of a poet’s debt;” (Sonnet 83, ll. 3-4) と、他の詩人による青年への「へたな讃辞」を表す語として“barren” が用いられ、“barren” が描く対象が語り手自身の詩からライバル詩人の詩へと転換していることがわかる。この流れをふまえると、(18) の 1 行目、“Why is my verse so barren of new pride,” は反語的表現であり、自負の裏返しであることがうかがえる。²⁶ 5 行目からの why 疑問文、「なぜ、私は相変わらず一つことばかりを書きつづけ、詩の着想にいつもながらの着古しをきせておくのか。」(5-6 行目) も同様に、実は自問ではなく、「なぜ同じ一つのことばかり書くと思う？ 実はこれこそが私の技なのだよ」と誇らしげに主張していると解釈できる。²⁷ 同じ一つのことばかりを書き続け、「古い言葉を新しく装い、以前に使ったものを、また、使う」(11-12 行目) という自身の詩作態度を、語り手は太陽に喩え、「太陽は日々に新しくて古い。私の愛もそれと同じ。すでに語ったことを、いつも語りつづける。」(13-14 行目) と述べる。29 番からの引用 (7) では、青年を東の空から昇り初める太陽に喩えて神格化し、自らを神に捧げる賛美歌を歌う雲雀に喩えているが、(18) では自らの詩を日々古くて新しい太陽に喩え、同じことを語り続ける自らの詩を、同じ反復運動を永遠に繰り返す太陽の不変性に匹敵するものとして特徴づけるのである。〈太陽〉のメタファーからは、語り手の強い自負心がうかがえる。では、語り手が書き続けるという、同じ一つのこととは具体的に何なのか。(18) で見た 76 番では、「私はいつも きみを書く」(I always write of you, (1,9)) と述べられている。青年という同じ一つの対象について書くという内容は 105 番、108 番にも見られる。

(19) Let not my love be called idolatry,
Nor my beloved 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. (Sonnet 105)

(20) What’s in the brain that ink may character,
Which hath not figured to thee my true spirit?
What’s new to speak, what new to register,
That may express my love, or thy dear merit?
Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine,

語釈をつけている。

²⁵ 渡辺 (2025, p. 30) は、「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。」と述べている。さらに、本プロジェクト報告書においても、渡辺名誉教授は *Sonnets* における “barren” の非字義の意味について詳細に考察している。

²⁶ 大場 (編注訳 2018, p. 168) は 76 番について次のような興味深い解釈を示している。「この 76 はむしろ sonneteer としての Sh の自負の作として裏から読みたい。(中略) 用語や表現の工夫はだれにでもできる、自分の試みているのはそんな小手先の技巧ではない、どうだ、この逆転の恐ろしさがわかるか——Sh の満々の自信漲る 1 篇。」

²⁷ 同じことを繰り返して書く手法は、実にレトリックの重要な技法の一つである。文学の言語において、繰り返しの技法はテキストレベル、語彙レベル、音韻レベルに広範に見られ、この技法は古英詩にまで遡る (Wales 1989, p. 402 参照)。Shakespeare の *Sonnets* における繰り返しのレトリックについては渡辺名誉教授の一連の研究 (2021, 2025、および本プロジェクト報告書掲載論文) において詳細に分析されている。

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.
So that eternal love in love's fresh case
 Weighs not the dust and injury of age,
 Nor gives to necessary wrinkles place,
 But makes antiquity for aye his page,
 Finding the first conceit of love there bred,
 Where time and outward form would show it dead. (Sonnet 108)

(19) では「私の歌も讃美の言葉も、どれもこれも、一人にむかって、一人について、いつも同じ調子でうたい続ける」(3-4 行目)と述べ、青年が今日も明日も優しく、その見事な資質は恒常不変 (constant) である (6 行目) ため、語り手自身も恒常不変 (constancy) を保って一つのことを述べ続け (7-8 行目)、「美しく、優しく、真実の」がわが主題のすべてだ (9 行目)と語る。

(20) では、「何が頭に残っていよう」(1 行目)、「なんの目新しいことが語れよう、今さら何を書きえよう」(3 行目)と問いかけ、その問いに対し、「何もありはしないのだ、愛するものよ。私は神に祈るように、日ごと、一つことを繰り返すほかはない。言い古した言葉を古いとも思わずに、汝はわがもの、我はながものと、ちょうど最初にきみの美しい名を崇めた時のように。」(5-8 行目)と、76 番 (引用 (18)) に見られた “new” と “old” の対比を反復しながら自ら答えを出す。大森 (2005, p. 10) は、この 108 番 5-8 行目について、Burrow ed. (2002, p. 596) による指摘、すなわち、7 行目の「汝はわがもの、我はながもの」(thou mine, I thine) が旧約聖書「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” の引喩であることの指摘をふまえ、「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」と考察したが、(18) に引用した 76 番の〈太陽〉のメタファー (the sun is daily new and old (Sonnet 76, l. 13)) をふまえると、語り手は「語り手自身の」聖性をも意識していることがうかがえる。「汝はわがもの、我はながもの」という言い古した言葉を日毎 (each day (Sonnet 108, l. 6)) 繰り返すという反復動作は、その反復性において、太陽の日毎の反復運動に共通している。「時をへて外側が変り、愛も死んだと見えるその姿に、最初の愛の心が生まれ、そだったのを知る」という 13-14 行目の内容も、一日を経て西に沈み、死んだと見える太陽が、また東の空に昇り、新しい一日の最初の光を大地にもたらす姿と重ね合わせることができる。これが「永遠の愛は愛の青春の姿をたもちつづけ」る (eternal love in love's fresh case (l. 9)) という宣言に説得力をもたせる。同じ一つの言い古した言葉を繰り返し書き続けるという反復行動により、語り手の愛が、〈太陽〉のごとき聖性を帯び、逆説的に、いつまでも古びることなく新鮮な姿を保つという永続性を獲得するのである。

6. 結びにかえて：響き合う “same” と “name”

かくして、「同じ」一つのことを書き続けるという、ライバル詩人たちの変化に富んだ華麗な修辞とは一線を画した表現法が、語り手の自負心に力を与え、ひいては語り手が詩を書く最大の目的、すなわち〈時〉の無情な手から青年の命を永続的に守ることに寄与する。語り手は 81 番で、“Your name from hence immortal life shall have,” (Sonnet 81, l. 5) と、青年の名が不滅の命を得ることを約束し、重ねて “You still shall live (such virtue hath my pen)” (ibid. 13) と述べ、青年は永遠に生きる、そういう力 (virtue)²⁸ が語り手の筆にはあると宣言した。語り手にとって、詩の力の源は、語る事柄が同じであること、変わらぬことであり、それが詩の世界の中で対象に永遠不滅の命を与える。²⁹ その意味で、(18) に引用した 76 番 5 行目、および (20) に引用した 108 番 6 行目の “same” という語は、語り手にとって最も重要な概念の一つを指す。

本誌に論文を寄稿されている渡辺秀樹名誉教授から、76 番と 108 番の “same” はともに、“name” と脚韻を踏んでいることを指摘いただいた。(18) および (20) を再読すると、“same” と韻を踏む行は 76 番では “That every word doth almost tell my name,” (l. 7)、108 番では “Even as when first I

²⁸ Schmidt (1971, vol. II, p. 1321) は Sonnet 81 番 13 行目の “virtue” の語義を “power, efficacy” と記している。

²⁹ 実際、語り手は *Sonnets* の中で、自らの詩の中で青年を永遠に生かそうとする決意を、同じ内容で何度も繰り返し表現し、「同じ一つのことを書く」ことを実践している。大森 (2023, pp. 11-12) 参照。

hallowed thy fair name.” (l. 8) である。前者では「私の名前」、後者では「きみ（＝青年）の名前」が、「同じ」と響き合っていることがわかる。この押韻には、何らかの意味があるのだろうか。

(4) に引用した 18 番は、Marriage Poems を終え、青年に結婚を勧める発想から脱却し、初めて自らの詩の力のみで〈時〉と対峙することを高らかに宣言した詩であった。この詩では、第 2 節で観察したように、青年と語り手の詩の「両方」を “eternal” という語で形容し、最終行では “So long lives this, and this gives life to thee.” と、語り手の詩と愛する青年の「両方」が生き続けることを予言している。(8) の 63 番 14 行目でも同様に、“And they [= these black lines] shall live, and he in them, still green.” と、語り手の詩行とそこに描かれた青年の「両方」の命の永続を念じている。

考えてみればその祈念は当然のことである。青年の名声を後世まで保たせるには、青年を収めた〈器〉たる詩も後世まで命を保ち続けねばならない。詩が残るということは、語り手も詩の作者として「名」を残すということである。“my name” と “thy fair name” が不変不滅を象徴する “same” と響き合うように語り手が押韻を仕組んだのは、自らと青年の両方を〈時〉の大鎌から守るための、いわば呪文のような音韻的戦略だと考えられる。それは、「眼で聞くことこそ、愛が生んだすばらしい知恵」(To hear with eyes belongs to love’s fine wit. (Sonnet 23, l. 14)、(6)を参照) という語り手の考えを实践した、詩の読み手の頭の中に呪文を響かせる工夫であるとも言えよう。語り手は 107 番で、死は自分に屈服するのだという確信、自分は死に逆らってこの「拙い」詩の中で生きるのだという決意を表明した。

(21) Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh, and death to me subscribes,
Since, spite of him, I’ll live in this poor rhyme,
While he insults o’er dull and speechless tribes.
And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants’ crests and tombs of brass are spent. (Sonnet 107, ll. 9-14)

11 行目の “poor” という言葉には、もはや 32 番 4 行目で自らの詩を “These poor, rude lines” (引用 (11) を参照) と嘆いた時のような、自信喪失の影は全く見られない。むしろそこには、新奇で華麗な修辞を繰り出すライバル詩人に対する劣等感を逆手に取り、あるいは彼らの修辞の空疎さを見抜き、拙さ、朴訥さ、同じ古びた言葉を繰り返すことこそが〈時〉と戦うための最大の武器となることを確信した語り手の、詩の力に対する信頼と、青年への深い愛に裏打ちされた前向きな信念をうかがうことができる。そして私たち読者は、語り手の予言どおり、4 世紀の時を経てもこの詩集が生き続け、語り手と青年の愛の諸相が読み継がれていることに思いをいたし、詩人が自負した詩の力をまざまざと思い知らされるのである。

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.
- 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.
- Lakoff, George (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (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、1-14.
- (2025)「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」『“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—（言語文化共同研究プロジェクト 2024）』（アンドリュー・村上スミス編）大阪大学大学院人文学研究科、1-15.
- パノフスキー、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、2021、3-13.
- (2022)「Shakespeare における時の擬人化のヴァリエーション：英国 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）』（アンドリュー・村上スミス編）大阪大学大学院言語文化研究科、15-23.
- (2025)「Shakespeare’s *Sonnets* に見える繰り返しのレトリック (2) : *myself, thyself, and my verse*」『“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—（言語文化共同研究プロジェクト 2024）』（アンドリュー・村上スミス編）大阪大学大学院人文学研究科、17-33.
- Wales, Katie (1989) *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman.
- Wilson, John Dover, ed. (1966) *The Sonnets (The New Shakespeare)*. Cambridge: Cambridge University Press.

シェイクスピア『ソネット集』における繰り返しのレトリック再考 (3)¹
“my rude, barren, fresh and eternal verse”

関西外国語大学教授（大阪大学名誉教授）渡辺秀樹

§1 シェイクスピア『ソネット集』の隠れたテーマ

筆者はこれまで数年続けてきた『ソネット集』の講義で、154 篇で繰り返されるメタファー表象や語句、音韻の特徴と意義について取り上げて、学生へ向けての説明で自ら気付いた、繰り返しと言い換え表現による各篇のテーマ提示、そのテーマの強調について、本共同プロジェクトに発表した数編の論文で持論を展開してきた。前回発表した「Shakespeare’s Sonnets に見える繰り返しのレトリック (2) *myself, thyself, and my verse*」では、『ソネット集』に見える人称代名詞の所有格の高頻度の使用から、美青年の若さと美貌を自分の詩の中で永遠に残すという決意、裏返せば、人の盛りは束の間のものだが、自分の詩文は永遠の価値があるという自負、これが『ソネット集』に見え隠れする真のテーマ、真の主張であろうとの結論に達した。本稿では前論で見落としていたソネットを指す名詞 **number(s)** を加えて、詩人が自らのソネットを指す言い換え表現を見直して、それらの名詞を修飾する形容詞に注目、154 篇での他の被修飾名詞との比較から、『ソネット集』での詩人のテーマ、主張について再考したい。²

§2 自身の詩を指す表現

『ソネット集』において詩人が自分の詩文・詩行を指す名詞は、集中の篇の並びから言えば **rhyme**, **verse**, **number(s)**, **line(s)**, **song(s)**、この 5 種が使われており、**poem** と **sonnet** は見えない。下の表 I はこれらの名詞が出現する篇と行を示したものである（17-14 は第 17 篇の第 14 行を指す）。

表 I 『ソネット集』中でのソネットを指す名詞の出現箇所³

	ソネット番号 - 行番号												
rhyme	16-4 17-14 55-2 107-11												
verse(s)	17-1 19-14 38-2 54-14 60-13 71-9 76-1 78-2 79-2 81-9 86-8 103-11 105-7												
number(s)	17-6 38-12 79-3 100-6												
line(s)	18-12 32-4 63-13 71-5 74-3 103-8 115-1												
song(s)	100-3 102-14 105-3												

この表からまずわかるのは、所謂 **Marriage Sonnets** (1-18) の終結部（16～18）で初めて詩人は自らのソネットへ言及し、集の中ほど（70～80 番台）で最も頻繁に自らの詩について述べて、第 1 部（1-126）の終わり近く（100 番台）で再び 4 篇で自分の詩について繰り返し述べていることだ。つまり第 2 部 **Dark Lady** 篇には 1 語も表れないのである。この集中的な言及が、自らの詩と詩才に特に意識的になったことを映しているとすれば、冒頭の **Marriage Sonnets** に見える美青年への賞賛が、相手の不在や他の詩人の登場によって不安、卑下、嫉妬、自尊の間を揺れ動き、初めは美青年の若さと美貌を損なうものとして敵扱いされていた時の翁 (**Time**) が、次第に、老齡者としての詩人の命の短さへの惜哀を描くためのモチーフに変わってゆく、こうした感情の変化の節目に当たっているのではないだろうか。

¹ 本稿は以下の科研の補助を受けている。科学研究費補助金（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））。脚注での **Shakespeare** の作品の行番号は、**Arden Shakespeare CD-ROM** (Thomas Nelson: 1997) による。本稿の **Sonnets** からの引用は **Burrow (2002)** の句読点によった。

² 本論集掲載の大森論文では、大場 (2018) や西崎順三郎 (1989) の見解を参照して、『ソネット集』中の “I” “me” が詩人自身ではなくフィクションとして捉えたと述べている。筆者はしかし『ソネット集』の “I” は、自身の詩、ソネットの永遠性を主張する時には詩人自身であるのだから、西脇の言「要するに。「ソネット」を自伝的に研究することは文学的研究ではない」（1989, p. 205）は言い過ぎであり、**Mr. W.H.** 氏や美青年が誰を指すかについての、歴代の膨大な研究例も、無駄なものは一切ないと信ずる。

³ 本図は大阪大学人文学研究科教授大森文子先生にデータをお渡しし、作表して頂いたものである。

次に明らかなのは、自らのソネットへの言及がある上記 23 篇中 6 篇でソネットを指す名詞を言い換えていること、名詞 *song* は 100 番以降でなければ使われないこと、言い換えが起きている場合、名詞 *verse* は必ず中心語として存在すること。そして中の 3 篇で第 1 行に、4 篇で最終行にこれらの名詞が起きていることである。これは表中で網掛けと太字で示した。英語の文章では、テーマに当たるものが言い換え表現で繰り返されるのであり、最初にテーマが提示、最後に結論が来るのであるから、これらの篇では詩人のテーマはソネットそのものとも言える。これらのうちいくつかは後ろで詳細に検討する。

表 II 自分のソネットを指す名詞とその修飾語⁴

名詞	回数	出現箇所
rhyme/rime	4	my barren rhyme 16-4, my rhyme 17-14, this powerful rhyme 55-2, this poor rhyme 107-11
verse	13	my verse 17-1, my verse 19-14, my verse 38-2, my verse 54-14, my verse 60-13, this verse 71-9, my verse 76-1 (barren), my verse 78-2, my verse 79-2, my gentle verse 81-9, my verse 86-8, my verses 103-11, my verse 105-7,
number(s) 前回見落とし	4	fresh numbers 17-6, eternal numbers 38-12, my gracious numbers 79-3, gentle numbers 100-6
line(s)	6	in eternal lines 18-12, these poor rude lines 32-4, these black lines 71-5, this line 74-3, my lines 103-8, those lines 115-1,
my song(s)	2	worthless song 100-3, my song 102-14, my songs 105-3

名詞 *line(s)* については、周知のように『ソネット集』では、老人の額の皺を意味しても使われている。詩人がペンで白い紙に黒い文字を書くように、時は古い筆 (*antique pen*) で皺を刻むのだ。⁵

O, carve not with thy hours my love’s fair brow,
Nor draw no **lines** there with thine antique pen.⁶
(Sonnet 19, 9-10)

また名詞 *number* も集中で「数」の意味でも用いられているが、これは単数形である。

In things of great receipt with ease we prove
Among a **number** one is reckon’d none;
Then in the **number** let me pass untold,
Though in thy stores’ account I one must be;
(Sonnet 136, 9-12)

「詩行」の意味では複数形で起きて、必ず褒誉の意の形容詞を伴っていることに注目したい。表 II で示す通り、他の名詞にも形容詞が付いているが、悪い意味の *barren*, *poor*, *rude* と、対照的な良い意味の *eternal*, *fresh*, *gentle*, *gracious*, *powerful* があり、言い換え名詞のうちで最多の *verse* は 1 度 *gentle* に修飾されるほかは形容詞が付かないことが際立っている。さらには、自分のソネットを明らかに指しているのに、*my* や *this* が付かない場合が良い意味の形容詞に多い事、何故だろうか。この疑問が本稿論考の発端である。
以下の節では『ソネット集』でソネットを示す名詞に付く形容詞に注目し、それぞれが集中で何の形容に用いられているかを比較、自分の詩と詩才に対しての詩人の意識をあぶりだしたい。特に重要と思われるのは *barren*, *gentle*, *eternal* である。集中で初めに自身のソネットへの言及があ

⁴ 筆者は第 100 篇の “worthless song” は Shakespeare の劇中歌など大衆受けする歌謡を指していると考え、考慮対象としなかったが、大森教授の御教示で Duncan-Jones の注釈 (p.310) で “some worthless song” は先行するソネット、例えば 97 番から 99 番を指している可能性があるとの記述を知って表に加えた (脚注 12 参照)。そしてソネットを指す名詞類語のうち *rhyme* の歌詞の低さについて大森論文第 4 頁で説明がある。
⁵ この詩人のペンで書かれる黒い文字については、本プロジェクト所載の大森文子「詩人が自負する詩の力：Shakespeare の Sonnets をめぐって」第 3 節「心は歌い、体は書く：身体行為としての表現」に詳論されている。
⁶ この *antique pen* という表現は、「昔の詩人のペン」の意で第 106 篇に再出する。(Then, in the blazon of sweet beauty’s best,/Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,/ I see their antique pen would have express’d/ Even such a beauty as you master now. (5-8)). なお 第 16 篇の “my pupil’s pen” についての論考は大森論文の第 2 頁以降を参照。

るのは第 16 篇で、ここに形容詞 **barren** が見られるので、悪い意味の形容詞から、出現箇所本文脈を見て行きたい。

§3 卑下・謙遜の形容詞 **barren, poor, rude**

まず **barren(ly)**であるが、美青年に結婚と子作りを勧める所謂 **Marriage Sonnets** で 3 篇連続して用いられるのは当然だ。第 11 篇から 13 篇まで、未婚で子を残さない人を不毛の土地や枯れる植物に喩えて、**perish, Borne on the bier** (荷台に積まれた / 棺に横たわる)、**fall to decay** とともに枯死・滅亡の意味場で現れている。

Let those whom Nature hath not made for store,
Harsh featureless and **rude, barrenly perish**.
Look, whom she best endow'd she gave the more,
Which bounteous gift thou shouldst in bounty cherish.
(Sonnet 11, 9-12)

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:
(Sonnet 12, 5-8)

Who lets so fair a house fall to decay,
Which husbandry in honour might uphold
Against the stormy gusts of winter's day
And **barren** rage of death's **eternal cold**?
(Sonnet 13, 9-12)

で、その 3 篇で「不毛」のイメージをたたみかけた後、初めて自分のソネットに言及して **my barren rhyme** と、へりくだっているようだが、疑問文に起きていること、私の不毛な詩文以外に時の暴虐から何が貴方の若さと美貌を守るのか、と、この形容詞の意味を転換するのだ。つまり不毛で枯死する詩文ではなく、若さ美貌を永遠の緑に保つ詩文、と言いたいのである。これは同じ行に見える **death's eternal cold** の形容詞 **eternal** に引き継がれて、集中で展開される重要概念であり、最後にまた論じる。

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**?
(Sonnet 16, 1-4)

詩人がソネットについて **barren** を用いるのは、実はここだけではない。

Why is my verse so **barren** of new pride,
So far from variation or quick change?
(Sonnet 76, 1-2)

間に 60 篇を隔てて再びこの形容詞を用いた時に、「私の詩は、何故もかくも新しさに欠けるのであろうか」という卑下の自問に始まるが、それは「あなた一人が常に (**always, still**) 私の詩のテーマであるからだ」と、一人を称賛する自分の詩の多様性への自負にすり替わるのである。

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:
(Sonnet 76, 9-12)

形容詞 **rude** は **rudely** も含めて集中 6 度現れる。形容詞が多義の時に、その意味は並置、または近接して起きる類義語か反義語で判断できるので、上に出した第 11 篇以外の 5 例、まず名詞 **lines** を修飾する第 32 篇では **poor** と共起して、文彩に欠ける、下品な、のような意味が推測される。

If thou survive my well-contented day,
When that churl Death my bones with dust shall cover,
And shalt by fortune once more re-survey
These **poor rude** lines of thy deceased lover,
Compare them with the bettering of the time,
And though they be outstripp'd by every pen,
Reserve them for my love, not for their rhyme,
Exceeded by the height of happier men.
(Sonnet 32, 1-8)

そして行頭 **and** の anaphora の例で有名な第 66 篇では、名詞 **virtue** のほぼ反義となっている。

And guiled honour shamefully misplaced,
And maiden virtue **rudely** strumpeted,
(Sonnet 66, 5-6)

しかし最も重要な使用例は次の第 78 篇である。

So oft have I invoked thee for my Muse
And found such fair assistance in **my verse**
As every alien pen hath got my use,
And under thee their poesy disperse.
Thine eyes that taught the dumb on high to sing,
And heavy ignorance aloft to fly,
Have added feathers to the learned's wing,
And given grace a double majesty.
Yet be most proud of that which I compile,
Whose influence is thine and born of thee.
In others' works thou dost but mend the style,
And arts with thy sweet graces graced be;
But thou art all my art and dost advance
As high as learning my **rude ignorance**.
(Sonnet 78, 1-14)

これは所謂 Rival Poet 篇と呼ばれる一つだが、第 6 行と 14 行の卑下の **ignorance** が、それぞれ後に続く第 8 行と 12 行の (thy sweet) **graces** の繰り返しのによって、強く逆転させられて、貴方は私の詩神であり、「貴方の美德・寛容」が「無学な私の粗野な詩」を高め (**aloft to fly**)、他の詩人が真似するまでになったのである、私の詩こそ読むに値する、という自慢、つまり **rude** は自尊に支えられた反義なのである。⁷

§4 褒誉・賞賛の形容詞 **powerful, gentle, gracious**

褒誉・賞賛の形容詞については、**fresh** と **eternal** を除き、ソネットを指す名詞の修飾語として『ソネット集』で現れた順にみて行きたい。

形容詞 **gracious** は『ソネット集』で 6 回起きる。最初に現在の美青年を朝の陽光に比して王侯扱いし、「聖なる権威」 (**sacred majesty**) という表現と共起する。

⁷ Shakespeare の他の詩や戯曲で名詞 **verse, rhyme** を修飾する形容詞には以下のものがある。**happy** vers (Timon of Athens, I. i. 21 (Poet)), **magic** verses (Henry the Sixth, Part I, I. i. 27), **bad** verses (Julius Caesar III. iii. 30), **rude harsh-sounding** rhymes (King John, IV. ii. 151), **dangerous** rhyme (Love's Labour's Lost, I. ii. 101), **guilty** rhymes (Love's Labour's Lost, IV. iii. 136), **bootless** rimes (Love's Labour's Lost, V. ii. 64), **scornful** rhyme (Merry Wives of Windsor, V. v. 91), **hard** rhyme/ **babbling** rhyme (Much Ado About Nothing, V. ii. 37-38), **truer** rhyme (Troilus & Cressida, IV. iv. 20).

Lo! in the orient when the **gracious** light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new-appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;
(Sonnet 7, 1-4)

続いて 2 篇で fair(er), gentle, kind など女性の容貌や心根を誉める形容詞と共に用いられて、美青年に結婚して子をもうけることを懇願する文脈で、ここでも「王侯が臣下に親切な、丁重に扱う」という意味を効かせている。

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.
(Sonnet 10, 9-14)

Points on me **graciously** with fair aspect,
And puts apparel on my tatter'd loving
To show me worthy of thy sweet respect.
Then may I dare to boast how I do love thee;
Till then not show my head where thou mayst prove me.
(Sonnet 26, 9-14)

次に現れる形容詞 **powerful** は 2 例のみで、第 55 篇で自身のソネットを形容しているが、先行する “the gilded monuments/ Of princes” から王侯の権力の意味を受け継いでいることは、先の **gracious** の例と似ている。

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this **powerful** rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone besmear'd with sluttish time.
(Sonnet 55, 1-4)

形容詞 **powerful** が集の終わりで、「この世のものとは思えぬ」、川西の注では “supernatural being” (p. 167) と解釈された、Dark Lady の醜さを魅力に変えてしまう力について使われていることは、筆者の興味をそそり、後の gentle の論考で再び言及することになる。

O, from what power hast thou this **powerful** might
With insufficiency my heart to sway,
To make me give the lie to my true sight,
And swear that brightness doth not grace the day?
(Sonnet 150, 1-4)

で、転換点となるのは第 62 篇である。しばらく集中で顔を見せなかった **gracious** が、こともあろうに詩人の顔の形容で現れるのだ。

Sin of self-love possesses 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 chopp'd with tann'd antiquity,
Mine own self-love quite contrary I read;
Self so self-loving were iniquity:
'Tis thee, myself, that for myself I praise,
Painting my age with beauty of thy days.
(Sonnet 62, 1-14)

この驚きの言明は、しかし、鏡に映る現実の自分の顔、年老いてひび割れた顔の上に見る、自分と同一視するようになった美青年の顔の形容であることが最終2行連でわかる。第5行 “Methinks no face so gracious is as mine,” 「私の顔ほど優雅な顔はない」という *gracious* を自らの顔の形容に用いた自尊表現は、集中の *face-grace* とその反義となる *face-disgrace* の脚韻ペアの繰り返し（後の第17篇など）で下支えされ、やはり美青年の顔の写しとしているのだ。⁸ この美青年との一体感を経て、初めて自分の詩（ソネット）に対して形容詞 *gracious* が用いられるのである。

Whilst I alone did call upon thy aid
My verse alone had all *thy gentle grace*,
But now *my gracious numbers* are decay'd,
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
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.
(Sonnet 79, 1-14)

第1 四行連を高松雄一訳で見よう。「私一人がきみの助けを求めて祈っていた頃には、私の詩だけがきみのやさしい恩恵を受けていた。だが、いまは、私の優雅な詩もおとろえはて、わが病める詩神は他人に座をあけわたす。」⁹ ここでは別の表現、「やさしい恩恵」と「優雅な」に訳出されて英語本文での対応が消えているが、第2行の *thy gentle grace* が私の詩に *grace* を与えて *my gracious numbers* が出来たのであって、自力ではないとはっきり述べているわけだ。つまりこの *my gracious numbers* という表現は見かけと異なって、高慢・不遜の表現ではないことになる。これは先に見た形容詞 *barren* や *rude* の卑下の意味が逆転されていることと通じ、シェイクスピアが自分の詩の形容語句には細心の注意を払っていることを思わせる。

形容詞 *gentle* は集中14篇に15回現れる。第81篇と100篇にソネットを指す名詞を修飾しているので、それに先行する出現箇所に注意したい。第5篇では、世の中の美しいもの全てとともに美青年を指す「時の美しい創造物」を時が暴君として滅ぼすことを述べる。

Those hours, that with *gentle work* did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell,
Will play the tyrants to the very same
And that unfair which fairly doth excel:
(Sonnet 5, 1-4)

第10篇では「誰も愛さない」美青年に向い、心の中の憎しみを「優しい愛」に換えるよう促す。

⁸ *face(s)-graces(s)*: 17, 6-8; 94, 5-7; 132, 9-11. *face(s)-disgrace(s)*: 33, 6-8; 34, 6-8; 94, 5-7; 103, 6-8; 127, 6-8.

⁹ 『ソネット集』岩波文庫 1986. p. 111. ちなみに吉田秀生は「私だけがあなたの高貴な魅力をすべて具えていた / しかし、今では私の魅力に溢れた詩も輝きを失い」 (p. 83) と「魅力」に統一しており、中西信太郎は「私の詩だけが、君の優雅なめぐみを独占していた / しかし、いまや私の詩句は、そのあでやかさも色あせて」 (p. 160) と高松同様、*my gracious numbers* の重要性を訳出で示してはいない。

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:
(Sonnet 10, 9-12)¹⁰

この第 10 篇で『ソネット集』で初めて人称代名詞 I と名詞 love が出現することは注意して良い。第 20 篇では有名な文句 “master mistress” で美青年に呼び掛けて、女のような顔を持つあなたは「優しい女ごころ」を持っているだろうと説く。

A woman's face with Nature's own hand painted,
Hast thou, the master-mistress of my passion;
A woman's **gentle** heart, but not acquainted
With shifting change, as is false women's fashion;
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue, all 'hues' in his controlling,
Much steals men's eyes and women's souls amazeth.
(Sonnet 20, 1-8)

その第 2 四行連では、そのような男女の様々な魅力を持つ美青年が「男の目を盗み（釘付けにし）女の心を称賛で満たす」と「窃盗」のイメージが出された後で、第 40 篇では有名な oxymoron 的表現「優しい盗人」と美青年に呼び掛けるのである。詩人の心、愛を盗んだうえに、詩人の愛人まで盗んだ相手を **gentle** と形容しているのだ。¹¹

I do forgive thy robbery, **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, 9-12)

このなじりの言葉の変奏は、『ソネット集』結尾で再び、今度はその愛人女性に向かって投げかけられる。「優しい裏切り者」と。先の形容詞 powerful も Dark Lady に向けてのものだった。

Love is too young to know what conscience is,
Yet who knows not conscience is born of love?
Then, **gentle** cheater, urge not my amiss,
Lest guilty of my faults thy sweet self prove.
(Sonnet 151, 1-4)

この二つの oxymoron 的表現が **gentle** の意味、両義性を示唆していないだろうか。第 81 篇と 100 篇の間に起きる **gentle** は、この推測を支持するようだ。

Some say thy fault is youth, some wantonness,
Some say thy grace is youth and **gentle** sport.
Both grace and faults are loved of more and less:
Thou mak'st faults graces that to thee resort.
(Sonnet 96, 1-4)

美青年の欠点と美点がテーマの本篇では、第 1 四行連で、名詞 **grace(s)** と対義の対義の **fault(s)** が 3 回繰り返されて、青年の美点と欠点の見分けがつかなくなった同化した状況を示している。『ソネット集』では、**gentle** と **grace/gracious** が近接して使われる傾向があることは、先に論じ

¹⁰ 『ソネット集』で love と脚韻構成するのは prove, approve, remove, move, above で、prove が 9 回と際立つ。その初例が第 10 篇で、最後の 2 篇でも押韻ペアで現れる。脚韻（構成語）の意義については次回に論考する。

¹¹ この「窃盗のイメージの連続性」については大森文子教授に教示を受けた。

た第 79 篇の “thy gentle grace” が代表的に示している。

次の第 81 篇は、有名な第 18 篇の決意の変奏であり（第 5 節で論じる）、自らの詩行の中に美青年の若き姿を留めることで「(私が) あなたの名前を今後、永遠のものとする」“Your name from hence immortal life shall have” と shall が見えることに注目したい。

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 entombed 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.
(Sonnet 81, 1-14)

この篇でも、貴方の名前ゆえに私の詩行も immortal になるのである、という永遠性の継承を “my immortal verse” とは言わずに “my gentle verse” によって断言しているのだ。形容詞 immortal は集中でこのみに現れるが、名詞 monument は第 55 篇と 107 篇にも現れ、第 55 篇は先に引用したように “Not marble, nor the gilded monuments/ Of princes, shall outlive this powerful rhyme;” と、第 81 篇の 1 行目の epitaph 「墓碑銘」に比される「大理石や金色の記念碑」より私の力強い詩行を長く生きさせよう」と shall による決意が示されており、第 107 篇の最終 2 行連でも “And thou in this shalt find thy monument,/ When tyrants' crests and tombs of brass are spent.” とソネット集が美青年の記念碑 monument と呼ばれて、shalt が詩人の決意を示しているのである。

第 5 篇の「時が作った（あなたという）優しい創造物を、時は自ら破壊する」というテーマ、そしてそこに形容詞 gentle が含まれていることが、第 81 篇での決意、このソネットが美青年の墓碑銘となり記念碑となる、に遠く反響してはいないだろうか。第 5 篇と第 81 篇の gentle は、集中で先行する「優しい」の意味ではないようだ。

Those hours, that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell,
Will play the tyrants to the very same
And that unfair which fairly doth excel:
(Sonnet 5, 1-4)

Where art thou, Muse, that thou forget'st so long
To speak of that which gives thee all thy might?
Spend'st thou thy fury on some worthless song,
Dark'ning thy pow'r to lend base subjects light?
Return, forgetful Muse, and straight redeem
In gentle numbers time so idly spent.
(Sonnet 100, 1-6)

本篇に見える “some worthless song” は、筆者は初めはライバル詩人の作を貶していると思っていたが、詩人が自分のソネット創作への発想や気概の欠如が続いたことを述べているとすれば、劇中歌などを指して、詩人がソネットから離れて劇作に集中した時期のことを言っているのかも知れない。¹²とすれば、“gentle numbers” は第 3 行の “worthless song” と対比によって「大衆に好ま

¹² Katherine Duncan-Jones は “some worthless song” suggests either that the poet has frittered his energies away on other verses, or that some of the preceding sonnets, such as 97-99, with their seasonal preoccupations, constitute a deviation.

れる歌謡ではなく、貴顕の人に献ずることができる詩」、「高貴な詩行」としか取れないだろう。

§5 形容詞 *fresh* と *eternal* の意義

では最後に、最も重要と思われる形容詞 *eternal* の使用を *fresh* との関連で見たい。全 154 篇中 5 篇で 6 回現れるこの *eternal* については昨年度の論文で一度論じている（特に 29-31 ページ）。そこで筆者は次のように述べた。

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。…… 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、その二人の美貌と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。（渡辺 2025, pp. 31-32）

「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」とはまさに、同一語句が繰り返しの度に指示物を変え、同一形容辞が異なるものを修飾することに反映されている。3 節と 4 節で、謙遜と自慢の意味の形容詞が集中でソネットを指すようになる変化の過程を見たが、ソネットを修飾した時には先行する *headword* の影響を受けて、額面通りの意味ではなくなっていた。褒誉・賞賛の他の形容詞が数多くある中、*eternal* は *powerful*, *gracious*, *gentle* とは重みが違う。*eternal* は神、天の属性であって (=immortal, heavenly)、temporal, ephemeral, earthly, mundane, mortal な人間やその業に用いられるべき語ではない。事実 “my gentle verse” “my gracious numbers” という詩人は、確かに 1 度も *my eternal line(s)* とは言っていない。集中でこの形容詞が何を修飾しているだろうか。初めに *eternal* が現れるのは *Marriage Sonnets* の第 13 篇、この美貌を持ったいたい誰が結婚せず子を残さず、美貌が死によって朽ち果てることを許すだろうか、と問いかける。

Who lets so fair a house fall to decay,
Which husbandry in honour might uphold
Against the stormy gusts of winter's day
And barren rage of death's eternal cold?
(Sonnet 13, 9-12 行) ¹³

ここで現れた死の表象の冬は第 18 篇で 3 度繰り返される *summer* で夏に転換され、3 度目には “thy eternal summer” と所有格が付き、*eternal* に修飾されて青年の若さと一体化する。

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date;
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd,
And every fair from fair sometime declines,

Whatever *worthless song* refers to, it can surely not be a play.” (p. 310) と注で述べているが、筆者は、第 99 篇はともかく、第 97-98 篇、所謂美青年の不在を嘆くソネットは、季節のメタファを用いたかなり優れた詩と判断する。

¹³ Shakespeare は死を「永遠の眠り」と表現し、有名な Hamlet の独白中の “To die, to sleep” (*Hamlet* III. i. 60) 以外にも (“The mortal worm might make the sleep eternal;” (*Henry VI*, Part II.), “eternal sleep” (*Titus Andronicus* I. i. 155, II. iv. 15)、夜の眠りを「死の第 2 の自己」とも言う (“Which by and by black night doth take away, Death's second self, that seals up all in rest.” (*Sonnet* 73, 7-8)) などに示されている。

By chance or nature's changing course untrimm'd:
 But thy **eternal** summer shall not fade,
 Nor lose possession of that fair thou owest;
 Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
 When in **eternal lines** to time thou grow'st.
 So long as men can breathe or eyes can see,
 So long lives this and this gives life to thee.
 (Sonnet 18, 9-14 行)

このように、第 3 四行連の初めと終わりに **eternal** を置き、自らのソネットに形容詞 **eternal** を用いる前に “thy eternal summer” を置いているのは一見、先に見た **gracious** の場合と同じだが、その第 79 篇では、あくまでも美青年の美德・美貌によって、それを映そうとするおのれの詩文の品位が高まるとの論理になるのに対し、若さと美貌は一時のものという本篇の第 2 四行連の内容から、詩人は自らのソネットの中で青年の美を永遠に残すとの決意を示すために、先に “thy eternal summer” を置き、それが不遜・傲慢とならないよう “my eternal lines” との表現は避けたようだ。自らのソネットへの言及は集中では第 16 篇で初めて現れ、“my barren rhyme” という形である。続く第 17 篇では冒頭行と最終行に my verse と my rhyme の類義語言換えがあつて epanalepsis 構造を取り、その自分のソネットこそが篇のテーマとなっている。第 16 篇から 18 篇において詩人はソネットですべてを論じているのだ。

Who will believe **my verse** in time to come,
 If it were fill'd 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 scorn'd like old men of less truth than tongue,
 And your true rights be term'd a poet's rage,
 And stretched metre of an antique song.
 But were some child of yours alive that time,
 You should live twice; in it and in **my rhyme**.
 (Sonnet 17, 1-14)

その第 6 行 “fresh numbers” とは、川西後注では「生々とした詩」(p. 92) だが、第 3 行 **tomb** のイメージに対するものではないか。墓(碑銘)は石で、中には朽ちた遺骸があるのだが、「詩(集)は生きている」で、当然、時が経てば「黄ばんで」古びてしまう (So should my papers yellow'd with their age (9)) が、その中には美青年のありし日の姿が変わらずに(生きて)残っていると。¹⁴ この形容詞 **fresh** も突然使われたわけではない。冒頭第 1 篇の “Thou that art now the world's **fresh** ornament/ And only herald to the gaudy spring” が、美青年を「世の生きた飾り」と賞賛し、続く第 3 篇では、「今や子をもうけて、鏡に映るその美顔を若く保て」と懇願して **fresh** を用いている。

Look in thy glass, and tell the face thou viewest
 Now is the time that face should form another,
 Whose **fresh** repair if now thou not renewest
 Thou dost beguile the world, unbless some mother.
 (Sonnet 3, 1-4)

そして第 11 篇では再び **fresh** を美青年がもうけるべき子供の形容に使って、「あなたが年老いた時、あなたの子が若い血を引き継いでいる」と述べるのである。

¹⁴ ここの **fresh** の意味は、*OED* fresh II.10.b. New, novel; not previously known, used, encountered, etc.; invented or introduced for the first time, original, innovative. 「つまり私の新しい詩の中で」ともとれる。

As fast as thou shalt wane, so fast thou grow'st
In one of thine, from that which thou departest,
And that **fresh** blood which youngly thou bestowest
Thou mayst call thine when thou from youth convertest.
(Sonnet 11, 1-4)

このように先行する 3 例の後で詩人が自らの詩の形容に **fresh** を用いているのであれば、“**fresh numbers**” とは単に「新しい詩」、「生々しい詩」ばかりであろうはずはなく、「あなたの生き写しの詩」「(老いた時にあなたの若い姿を見せる) あなたの子に等しい詩行」の含意を読み取りたい。で、**eternal** に戻れば、集中で 5 回しか出現しないこの形容詞が自らのソネットについて 2 度用いられているのは、もっと注目されてよい。第 38 篇においても “**eternal numbers**” は自らのソネット集を指しながら、所有格の **my** を伴わない。

And he that calls on thee, let him bring forth
Eternal numbers to outlive long date.
(Sonnet 38, 11-12) ¹⁵

形容詞 **eternal** の第 4 例は第 1 例と呼応して、「永遠の死」に用いられている。

When I have seen by Time's fell hand defaced
The rich proud cost of outworn buried age,
When sometime lofty towers I see down-razed
And brass **eternal** slave to mortal rage;
When I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore,
And the firm soil win of the watery main,
Increasing store with loss and loss with store;
When I have seen such interchange of state,
Or state itself confounded to decay,
Ruin hath taught me thus to ruminate,
That Time will come and take my love away.
This thought is as a death, which cannot choose
But weep to have that which it fears to lose.
(Sonnet 64, 1-14)

この第 64 篇については以前の共同プロジェクト所載の拙論で、各四行連冒頭の “When I have seen” の 3 度の繰り返しの効果を考察して、下のように述べた。

この 12 行の冒頭と結尾に置かれた擬人化された **Time** が **epanalepsis** の構造で主題として強調されている……この「時 (による諸々の変化と消滅)」を印象付けるために「時」の接続詞 **when** が 4 回繰り返されているのは偶然ではない……主題となる「時」**Time** は第 12 篇では第 1 行、第 10 行、第 13 行に繰り返され、第 64 篇では第 1 行と第 12 行に現れて、ともに「包み込み構造」(**envelop pattern**) ないし、「隔語句反復」(**epanalepsis**) というべきパターンで強調されている……冒頭の “**Times' fell hand**” のイメージは第 12 行の “**take my love away**” に繋がって、「時の神の残酷な手によって、私の愛する人が連れ去られる時」という言辭を形作る。(2021, p. 11)

このよう詩人は、最後に **love** に対して用いる前に、形容詞 **eternal** によって「美青年の死」を思うのだ。『ソネット集』第 108 篇に現れる **eternal** は「永遠の愛」というテーマを現わしているのと同時に、形容詞 **fresh** と共起しているではないか。高松訳「こうして、永遠の愛は愛の青春の姿をたもちつづけ、老いしなび、朽ちることなど心にもかけず、いずれは必ず刻まれる皺も氣にとめず、むしろ、老年をおのが童僕にしたてていつまでも仕えさせる」

¹⁵ “**eternal number(s)**” は OED に 1 例用例が採録されている。

So that **eternal love** in love's **fresh** case
 Weighs not the dust and injury of age,
 Nor gives to necessary wrinkles place,
 But makes antiquity for aye his page,
 (Sonnet 108, 9-12) ¹⁶

先に見た第 17 篇の “in fresh numbers” という語形と並行するこの “in (love's) fresh case” は偶然だろうか。

本共同プロジェクト所載の大森論文では、「美青年の美德を盛る容器」としてのソネット（集）というテーマが論じられて、第 108 篇も取り上げられているが、第 105 篇との関連で「同じ一つのことを書くという内容」の点から考察されている。しかし筆者は、大森論に通底するテーマ「入れ物としての詩（集）」に触発されて、上の “**eternal love** in love's **fresh** case” を「いつまでも若い容器（ソネット）の中で永遠の愛の姿が保たれる」ととりたいたのである。これは深読み過ぎるであろうか。¹⁷この第 108 番には、先の **eternal** が 2 度出現して高らかに永遠の夏を寿ぐ第 18 番と比べてみれば、詩集中での詩人の精神成熟の過程、落ち着き、諦念を感じざるを得ない。¹⁸

『ソネット集』で詩人が自身のソネットに対して用いる形容詞は 2 種あり、謙遜・卑下の **barren, poor, rude, worthless** と自尊・褒誉の **fresh, eternal, powerful, gracious, gentle**（の順）である。これだけで一つの見解であるが、集中でのこれら形容詞の使用文脈を見れば、謙遜・卑下の形容詞は反義となっており、自尊・褒誉の形容詞も先行する使用例から受けた意味の変容を呈し、重要な **fresh** と **eternal** の場合は、詩人は特に美青年の若さや美德を映すことで、つまり詩の主題が詩の価値を高めていることを示すために、所有格の **my** を付けることを避けたと見ていいだろう。

death (13)	youth / sonnets (18)	sonnets (38)	death (64)	love (108)
------------	----------------------	--------------	------------	------------

形容詞 **eternal** は「死＝冬」「若さ＝夏」「詩」へと **headword** を換えて、再度、美青年 (**my love**) を連れ去る「死」の酷い手を思う篇に現れて、最後に「愛」(**love**) と結びついて終わるのである時の流れに逆らえず人は必ず死を迎えるが、永遠に続いてほしいと願うのは若さと愛である、それは叶わない願いだけれども、詩文の中で永遠に残¹⁹るようにと願う、これが『ソネット集』の明白なテーマであって、当たり前すぎ周知のことだが、自分のソネットを修飾する形容詞の集中での巧みな使用によって、自らのソネット集の永遠性への自信も疑いなく示されているのだ。

Rival Poet 篇で詩人は相手の詩に **great** という形容詞を用いている。この論考の後では、筆者にはこの形容詞が現代英語話者の相槌、賞賛の意味もなく口に出す “That's great” のように響いた。

Was it the proud full sail of his **great** verse,
 Bound for the prize of all too precious you,
 That did my ripe thoughts in my brain inhearse,
 Making their tomb the womb wherein they grew?
 (Sonnet 86, 1-4)

英詩の講義で日本でも外国でも Shakespeare の詩を扱う時、1 回だけの講義であれば *Venus and Adonis* や *The Rape of Lucrece* ではなく『ソネット集』第 18 番か 116 番を論じるであろう。集中には他にも名品・傑作がいくつかあるのだが、何故第 18 篇や第 116 篇なのか。最後に表 I をも

¹⁶ “eternal love” は *Lover's Complaint* の 238 行（第 34 連）にも見え、Shakespeare の好み remove と脚韻を成している。Twelfth Night V. i. “A contract of eternal bond of love”

¹⁷ この表現については歴代校訂者の様々な注釈があるが、川西によるまとめには “in its state of always being fresh” (Dover Wilson), “in the youthful exterior of the beloved”(T. G. Tucker), “expressed in a form of words that never loses its vitality” (Ingram & Redpath) が紹介されている (p. 142)。

¹⁸ 形容詞 **eternal** の使用については、本論集の大森論文でも注目し、2 節後半で詳論している。

¹⁹ これには異論もあろうかと、この 200 年に刊行の英詩代表的アンソロジー数編でのソネットからの引用篇を調べた結果、*Golden Treasury*, *The Oxford Book of Sixteenth Century English Verse* (1932 ed. By E. K. Chambers), *Sonnets; From Dante to the Present* (Everyman's Library Pocket Poets: 2001) をそれぞれ 19 世紀、20 世紀、21 世紀の出版として代表させれば、第 30, 106, 116, 146 篇が 3 者に、第 18, 32, 53, 60, 66, 73, 129 篇が 2 者に共通に採られている。筆者個人の評価では第 30 篇と第 73 篇が傑作であると考えるので、これらが選集に共通に採られていて嬉しく思う。

う一度見て貰いたい。先に述べたように、詩人が自らの詩に意識的になり、連続して詩論を展開したのは第 16 篇から 18 篇、締めめの第 18 編で形容詞 *eternal* が自らの詩を直示的でなく指して初めて使われ、次いで 70 番台から 80 番台で集中的に表れて、その後第 2 部とも言うべき *Dark Lady* 編 (第 127 篇以降) への移行前、100 番台に最後の詩論が展開されているのである。その締めとも言うべき第 116 篇で「相手が変わるのを見て変わる愛は真の愛ではない」との決定的自覚が示されているのである。『ソネット集』から 1 篇を選ぶなら 18 番か 116 番だね、との安易な選択には、実は裏打ち・基盤があるのではないか、どちらの 1 篇でも、詩人の決意を痛感するからだろう。1609 年刊『ソネット集』出版者 Thomas Thorpe は献辞で Shakespeare を “ovr ever-living poet” と評する。このような論文を 21 世紀に日本人が書いていること、これがその証左である。²⁰

参考文献

- 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.
- 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.
- Vendler, Helen, 1997. *The Art of Shakespeare's Sonnet*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- Wilson, John Dover, 1966. *The Sonnets*. Cambridge: Cambridge University 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.
- 2025. 「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」『「レトリックはメッセージである」: 修辞・意味・認知の関わり 言語文化共同研究プロジェクト, 2024』 (アンディ・村上スミス篇). 1- 大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻.
- 川西進編 1971. 『Shakespeare's Sonnets』 東京: 鶴見書店.
- 櫻井正一郎 1979. 『結句有情—英国ルネサンス期ソネット論—』 京都: 山口書店.
- 中西信太郎 1976. 『シェイクスピア ソネット集』 東京: 英宝社.

²⁰ 現行電子版 OED の 見出し語 *ever-living* には神以外、「名声」への適用例の欄の 3 例として “a1616 That euer-liuing man of Memorie, Henrie the fift. W. Shakespeare, Henry VI, Part 1 (1623) iv. iii. 51” が見えるが、冊子体の初版では b. fig. Of a name, fame, etc.: Immortal. の初例が “1591. Shaks., 1 Hen. VI., IV. iii. 51. That euer-liuing man of Memorie, Henrie the fift.” であった。

- 西脇順三郎 1989. 「シェイクスピアのソネット」『芭蕉・シェイクスピア・エリオット』 (pp. 203-205) 東京：恒文社.
- 吉田秀生訳 2008. 『シェイクスピアのソネット集』 東京：南雲堂.
- 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举の意味—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』 (アンドリュー・村上スミス篇) 15-23. 大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻.
- 2025. 「Shakespeare's *Sonnets* に見える繰り返しのレトリック (2) *myself, thyself, and my verse*」『「レトリックはメッセージである」：修辞・意味・認知の関わり 言語文化共同研究プロジェクト, 2024』 (アンドリュー・村上スミス篇). 17-33 大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻.

Embodied Rhetoric and the Culture of Fear: Terror in the Art of Noh

Gerry Yokota

Introduction

Recent research in online discourse calls attention to a rapid rise in the trend toward hostile polarization (Bail, 2021; Klein, 2023; Ressa, 2022). Analysts identify a phenomenon they have come to call a “culture of fear,” with online discourse communities increasingly troubled by extremists who dominate a wide range of spaces, posting divisive rants that drown out and drive out moderate voices (Linke and Smith, 2009). How might attention to the power of embodied rhetoric serve as an antidote to this escalating alienation, disempowerment, and despair?

To explore this question, in this study I examine a selection of plays from the fifth category of Noh drama. I choose to focus on this dramatic genre due to its characteristic art of embodiment of psychological states such as fear. I choose to focus on English translations of Japanese literature in the hope that the bilingual juxtaposition may not only shed some light on cultural differences in the use of embodied rhetoric but also challenge the xenophobic toxicity that comes from monocultural education, experience, and values. This group of some fifty plays commonly features the conquest of terrifying demons. As a traditional performing art that has been regularly performed for over six centuries, Noh is a precious source of perennial wisdom for dealing effectively with the universal emotion of fear of the Other.

The Social Context

As a scholar with privileged access to academic resources, I believe in the potential of applied cognitive linguistics as a powerful tool to aid in the development of effective rhetorical strategies for discursive intervention in contemporary social issues. Currently, I am particularly concerned about rising xenophobia around the world, such as the violent overreach of ICE in the U.S. (Ray and Sanchez, 2026) and hate speech and violent acts against immigrants and minorities in Japan, such as arson in the Utoro community of ethnic Koreans in Kyoto (Goto, 2025; Tomita, 2026). Over the years, I have found the art of Noh to offer deep insight into issues such as the representation of gender, and poetic language that has the power to move hardened hearts. And so, I have been prompted once again to take an interdisciplinary approach to Noh as I seek to formulate a response to news about issues such as racism and nationalism, a response that might promote more mindful, nonviolent communication about this disturbing issue.

Analytical Approach

Because cognitive overload is a prime factor in the desensitization that leads to dehumanization and xenophobia, I have high expectations for the application of the concept of embodied rhetoric. *Philosophy in the Flesh* by George Lakoff and Mark Johnson was published in 1999, but is still for me the fundamental classic in the field, and I believe it is worth revisiting in order to refresh our grasp of its paradigm-shifting premise, definitively disproving even the slightest possibility of a Cartesian split in the workings of the human mind.

Philosophy in the Flesh opens by declaring three major findings of cognitive science.

- The mind is inherently embodied.
- Thought is mostly unconscious.
- Abstract concepts are largely metaphorical. (Lakoff and Johnson, 1999, p. 3)

Even the simplest primary metaphors are clearly based on embodied categorization. As Lakoff and Johnson remind us, “Even the amoeba categorizes the things it encounters into food or non-food, what it moves toward or moves away from. The amoeba cannot choose whether to categorize. It just does” (p. 17).

Because the act of categorization is also closely related to dehumanization and xenophobia, as we sort our fellow human beings into who belongs on the inside and who belongs on the outside, I find the art of Noh to be a promising source of wisdom precisely because it brings centuries of tradition to bear on patterns in our

perception of others and our treatment of them. As Naomi Klein writes in her 2023 book *Doppelganger*, “Performing and partitioning and projecting are the individual steps that make up the dance of avoidance” (p. 323).

The Basic Corpus

The classical repertoire of Noh is traditionally divided into five categories, generally based on the nature of the main character. The five main character types are deities, warrior ghosts, women, real-life conflicts, and demons. The demon plays of the fifth category are traditionally divided further into five subcategories according to the type of dance performed by the main character. The major trends in each of those subcategories are first summarized here.

The 23 plays in the *hataraki* group feature dynamic mimetic action such as warriors battling with monsters.

The 18 plays in the *semi-hataraki* group feature relatively less dynamic, though no less intense, mimetic action such as Buddhist priests overcoming demons with prayer.

The seven plays in the *haya-mai* group feature concentrated expressions of human nobility.

The two plays in the *taiko chūnomai* group feature light-hearted actions of benevolent spirits.

The three other unclassified plays feature benevolent supernatural spirits.

Limitations of space prevent me from treating the full fifth-category corpus of 53 plays, and so I have narrowed it down to a group of 12 significant plays based on two criteria. The first criterion is the incidence of the common disembodied noun *osore* (fear), verb *osoruru* (fear), or adjective *osoroshi* (fearsome). These expressions occur in 26 plays. I further confine my attention to those plays that are available in English translation, with the rationale that analysis of the choices in translation of significant terms may lead to some additional insights about multicultural expressions of fear in intercultural communication. Here I give brief summaries of each of the 12 plays in the resulting corpus. The plays are ordered and initially treated according to the dance subcategory, in alphabetical order within each subcategory, as they are introduced in Komparu (1983). There are five *hataraki* plays, five *semi-hataraki* plays, one *haya-mai* play, and one unclassified play. Quotes from the original Japanese are based on the online database *UTAH: Digital Corpus of Noh Plays*, edited by Takahashi Yasumitsu.

Summaries of the Five Hataraki Plays

Act I of *Ikarikazuki* opens with a traveling priest come to Dannoura, where he meets a boatman who tells him about the exploits performed by Taira Noritsune at the Battle of Dannoura. In Act II, the ghost of Taira Tomomori, the elder brother of Noritsune, appears together with the ghosts of Niidono, grandmother to the child emperor Antoku, and her lady-in-waiting. Together, they tell the tale of how Niidono took the life of Antoku together with her own, as advised by Tomomori when the Taira clan lost the battle. The ghost of Tomomori then recounts his own suicide by drowning with an anchor.

Act I of *Kokaji* opens with an imperial envoy who calls on the swordsmith Munechika to commission him to make a sword for the emperor. After Munechika prays at a local shrine to the fox deity, a mysterious youth appears and promises aid. Act II opens with Munechika preparing his forge, whereupon the fox deity appears and helps him make the blade.

Act I of *Ōeyama* opens with Minamoto Raikō and his companions disguising themselves as *yamabushi* priests for an imperial mission to Ōeyama to conquer a demon that is terrorizing the capital. The demon first appears to them in the daytime in the form of a child, but in Act II, the warriors surprise him at night, when he appears in demonic form, and slay him.

Act I of *Shōkun* opens with an old Chinese couple lamenting the loss of their daughter Shōkun, an imperial concubine, who has been presented to a barbarian king in a diplomatic exchange. In Act II, the mirror they have set up in front of a willow tree she planted in their garden as a memento at parting magically reveals the images of Shōkun and the king, who bemoans the demonic appearance of his reflection.

Act I of *Tsuchigumo* opens with Raikō on his sickbed, visited and then attacked by a priest who turns out to be a demon in disguise. Raikō defends himself with his sword and the demon retreats, leaving a trail of blood. In Act II, Raiko's followers track down the assailant and kill it.

Summaries of the Five Semi-hataraki Plays

In Act I of *Kumasaka*, a traveling priest meets a local priest who offers him lodging for the night. The host turns out to be a ghost in disguise, the spirit of Kumasaka, a violent robber who was slain by the young Minamoto Yoshitsune when he attacked the party Yoshitsune was traveling with. In Act II, the spirit confesses his sins and begs for the priest's prayers.

In Act I of *Kurozuka* (also known as *Adachigahara*), priests traveling through Adachigahara beg shelter for a night of a local woman. She lets them in, and then after responding to their request to show how her spinning wheel works, says she will go to gather firewood as the night is cold. She asks them not to look in the back room, but their servant ignores her and discovers it is filled with corpses. As they try to flee, she returns, transformed by rage at their transgression, but is finally overcome by their prayers in Act II.

In Act I of *Nomori*, a traveling priest meets a field watchman and asks about a nearby pool of water. The watchman replies that it is also known as the watchman's mirror due to its reflection, and that a local watchman once used it to help an emperor on a hunting expedition recover his lost hawk. The man also explains the legend of another mirror that is actually used by a demon who appears as a watchman by day and a demon by night. In Act II, the demon appears with the mirror, which reflects all corners of the cosmos, from heaven to hell.

In Act I of *Nue*, a mysterious boatman tells a traveling priest about the legendary monster that once haunted an emperor until it was slain by the famed archer Minamoto Yorimasa. In Act II, the spirit of the creature appears and re-enacts the agony of its death.

In Act I of *Sesshōseki*, a traveling priest is warned not to approach a rock that emits toxic fumes. The woman who warns him tells him that the rock is haunted by an evil spirit who once took on human disguise to attack an emperor. In Act II, when the priest says prayers for the evil spirit, the rock splits in two and the demon appears. Pacified by the priest's prayers, the demon promises to do no more harm.

Summary of the Haya-mai Play

Act I of *Matsuyama Tengu* opens with the poet-priest Saigyō, who has traveled to Matsuyama to pay his respects at the tomb of the Retired Emperor Sutoku, offering a poem in consolation. When he asks a local man about Sutoku's final days, the man mentions that the exiled emperor frequently fell into a rage at the injustice of his punishment, and those fits of rage attracted goblins called *tengu*. In Act II, Sutoku's ghost appears to express his pleasure at Saigyō's poem but then is again possessed with rage, until a host of *tengu* appears to comfort him.

Summary of the Unclassified Play

Act I of *Yamamba* opens with a dancer on a pilgrimage. When night suddenly falls, the dancer is offered shelter by a woman who asks her to sing a song about a mountain crone, the performance for which the dancer became famous. In Act II, the real Yamamba appears and performs a dance demonstrating her life in the mountains.

In the next section, I will trace the incidence of a primary keyword related to the theme of fear and begin tracing its varying function and significance in this small but diverse corpus.

Primary Keywords in Context

For the initial categorization of the incidence of the primary keyword cluster (*osore*, *osoruru*, and *osoroshi*) in each of these 12 plays, in this section I provide the context for each instance, to be followed by an analysis of trends.

Fear in the Five Hataraki Plays

In *Ikarikazuki*, the adjective *osoroshi* is used twice. It is first used in Act I by the boatman to describe the dangers of the local sea (*osoroshiki tokoro*). It is then used by Niidono in Act II to describe the fear she sensed in the child Emperor (*sasuga osoroshi to oboshikeru ka*).

In *Kokaji*, the verb *osoruru* is used once, by the youth in Act I who appears to encourage Munechika by recounting legends of famous demon-quelling swords (*mōryō kishin ni itaru made tsurugi no yaiba no hikari ni osorete*).

In *Ōeyama*, the verb is used once, and the adjective is used once, both in Act I. The verb is used by the chorus, speaking for the demon asking his guests not to fear it (*osoretamawade ware ni nare*). The adjective is used in the following line as the demon tries to further disarm his guests by saying he was afraid of them at first, too (*osoroshige naredo narete tsuboi wa yamabushi*).

Shōkun contains the highest number of incidences of the primary keyword, a total of six times. The adjective is used four times and the verb twice, all in Act II. The first three incidences of the adjective are exclamations by Shōkun's mother at the sight of the king, who she fears is a demon (*osoroshiya oni to ya iwan omokage; meido no oni ka osoroshiya; sugata o miru mo osoroshiya*). The next two incidences, both verbs, are spoken by the apparition of the king, who expresses sympathy for the mother's fear (*somo osoruru beki; osoretamau mo ara dōri ya*). The last incidence, an adjective, is chanted by the chorus for the king, when he looks at his own reflection in the mirror and acknowledges how frightful it is (*osoroshikarikeru kaotsuki kana*).

In *Tsuchigumo*, the verb *osoruru* is used once, in Act II, to narrate how the warriors succeeded in slaying the demon by catching it in a moment of weakness, its fear at the flashing blade of the warrior's sword (*tsurugi no hikari ni sukoshi osoruru keshiki o bin ni kirifuse*).

Fear in the Five Semi-hataraki Plays

In *Kumasaka*, the verb *osoruru* appears once, in Act II, when the chorus narrates how Yoshitsune showed no fear (*sukoshi mo osoruru keshiki naku*).

In *Kurozuka*, the adjective appears twice, in Act II. In the first instance, Yūkei's companion laments having met such a plight (*osoroshiya kakaru ukime o michinoku no*). In the second instance, the chorus narrates the horror of the sight of the demon waving its iron rod (*atari o haratte osoroshiya*).

In *Nomori*, the verb is used once and the adjective is used once. The chorus uses the verb in speaking for the watchman at the very end of Act I, refusing the priest's request to see the mirror, claiming he would be too frightened (*mite wa osore ya shitamawan*). The priest uses the adjective at the beginning of Act II. When the demon appears with the mirror, the priest expresses his terror at the way the mirror reflects the demon's eyes (*osoroshiya uchibi kagayaku kagami no omote ni utsuru kishin no me no hikari*).

In *Nue*, the adjective is used three times. At the end of Act I, it is used twice by the chorus in the narration of the legend of how the corpse of the slain Nue was placed in a dugout boat and set into the river to float out to sea (*osoroshi nandomo orokanaru katachi narikeri; osoroshiya susamashiya*). It is used by the priest at the beginning of Act II to describe the terrible sight of the apparition (*osoroshi no arisama yana*).

In *Sesshōseki*, the adjective is used twice and the verb once. In Act I, the woman first uses the adjective to describe the stone (*kaku osoroshiki sesshōseki to mo*). The chorus then uses it at the end of Act I to speak for the woman, telling the priest to wait for a vision after night falls and not be afraid (*osoretamawade machitamae*). The adjective is used by the chorus at the beginning of Act II to express horror at the appearance of the demon from the split stone (*sekkon tachimachi arawareidetari osoroshiya*).

Fear in the Haya-mai Play

In *Matsuyama Tengu*, the adjective is used by the chorus as a collective exclamation at the sight of the angry ghost of Sutoku (*gekirin no onsugata atari o haratte osoroshiya*).

Fear in the Unclassified Play

Yamamba includes the second highest incidence of the primary keyword, a total of five times: the adjective is used three times and the verb twice. There is only one instance, an adjective, in Act I; the four other instances appear in Act II. The adjective used at the end of Act I by the dancer is an exclamation of fright, when the mysterious woman insistently asks her to sing and the dancer has an anxious foreboding of what may happen if she refuses (*kono ue wa tokaku ji shinaba osoroshiya*). Act II includes a complex mix. The dancer first uses the adjective as an exclamation of fright at the appearance of Yamamba out of the dark (*osoroshiya tsuki mo ki fukaki yamakage yori sono sama ayashitaru kaobase wa*). Yamamba then uses the verb to ask the dancer not to fear her (*ware ni na osoretamai so to yo*). The dancer then uses the verb to express how she still fears Yamamba despite the reassurance (*kono ue wa osororinagara*). Finally, the chorus uses the adjective to speak for the dancer as she recalls a frightening old ghost story about a woman who was eaten by a demon (*oni hitokuchi no amenoyo ni kaminari narisawagi osoroshiki*).

Trends in the Use of Primary Keywords

Significant trends in these 29 instances of the primary keyword across the 12 focus plays may be summarized as follows, in groupings where they have been found to share significant similarities. I begin with the simpler examples and proceed in the direction of increasing psychological complexity.

Direct expressions of fear

There are actually only five plays where the primary keyword is used by a character to directly express their own feelings of fear, for a total of ten instances.

The mother in the *hataraki* play *Shōkun* uses it three times to express her fright at the sight of the ghost of the foreign king who took her daughter in marriage as part of a diplomatic exchange.

1. Oh, I am afraid! It is a demon!
2. You resemble a demon out of hell. You frighten me!
3. It frightens me just to look at you! (Sesar, 1970)

In the *hataraki* play *Kurozuka*, the priests express their fright first at the sight of the bloody chamber, and then at the sight of the demon waving her iron rod.

4. Oh, how terrible!
5. Oh, how terrible! (Shimazaki, 2012)

In the *semi-hataraki* play *Nomori*, the priest expresses his terror when the watchman appears in his demonic form.

6. Oh, terror! (Tyler, 2013)

In the *semi-hataraki* play *Nue*, fear is expressed both by the chorus as a collective voice to the witness of the slaying and disposal of the Nue, and by the priest when the spirit of the ghost of the slain Nue returns from the dead.

7. Far, far beyond what “terrible” could express.
8. How horrible! How very terrifying!
9. Oh, what a terrible sight! (Shimazaki, 2012)

In the *semi-hataraki* play *Sesshōseki*, the chorus expresses the collective fear of the witnesses to the breaking open of the death-stone.

10. Oh, horror! (Chamberlain, 1888)

Reassurance, praise, and awe

The majority of instances are actually indirect metadiscourse *about* fear rather than direct expressions of a character's feelings. I begin with the more positive examples. First, there are five instances where the rhetoric of fear is used to offer reassurance or praise, or to express awe.

In the *hataraki* play *Kokaji*, the youth in Act I encourages the hesitant Munechika by recounting tales of famous swords that have effectively quelled demons.

11. And all the ghosts and devils feared the flashing blade. (Sadler, 2010)

In the *hataraki* play *Tsuchigumo*, fear is mentioned in the choral praise for the skill of the warriors in conquering the demon spider.

12. The chance they took that the spider feared the flashing of the sword. (Suzuki, 1922)

In the *semi-hataraki* play *Kumasaka*, the chorus tells the tale of Kumasaka's death at the hand of Yoshitsune while the ghost re-enacts the scene in a mimetic dance.

13. Master Ushiwaka, without betraying the slightest air of fear, draws his small sword and brandishing it, fights with them. (Shimazaki, 2012)

In the *haya-mai* play *Matsuyama Tengu*, the chorus chants a collective expression of awe when the ghost of the exiled former emperor flies into a rage as he relives the injustice he felt at his exile.

14. The royal figure in fierce anger strikes those in his presence with terrifying awe.
(Shimazaki, 2012)

In the unclassified play, *Yamamba*, Yamamba reassures the anxious dancer.

15. Do not be afraid! (Tyler, 1992)

Expressions of concern for fearful others

Next, there are five examples of the rhetoric of fear being used in expressions of concern for fearful others.

In the *hataraki* play *Ikarikazuki*, Niidono talks about the fearful look on Antoku's face in an expression of her concern for him.

16. As might be imagined, the Emperor was frightened. (Gabriel, 1988)

In the *hataraki* play *Shōkun*, the foreign king first asks her mother why she is afraid, not understanding the reason. Then after he looks into the mirror and sees himself, he acknowledges her fear.

17. But why should I frighten you so?
18. Truly a fearsome sight!
19. I understand your fright.
20. What a frightful visage! (Sesar, 1970)

Foreshadowing

There is one example, in the *hataraki* play *Ikarikazuki*, where reference to a dangerous location serves as foreshadowing of the identity of the character in disguise and the vision of the fateful battle soon to be revealed.

21. This frightful place, between Moji and Akama, where sea and wind are rough. (Gabriel, 2013)

Ambivalence

The next four instances are all from the unclassified play *Yamamba*, and are part of a complex description of an uneven process of struggling with ambivalence. The first two instances occur before Yamamba tries to reassure the dancer. The dancer first expresses anxiety about the future, and then she expresses her terror at her first sight of Yamamba. Yamamba then encourages the dancer not to be afraid and she tries, but still hesitates, and continues to be tormented by the recollection of a ghost story about a man-eating demon.

22. I tremble to think what horrors might assail me.
23. O terror! Moon-hidden deeps of mountain gloom now yield a shape alien to see!
24. Come, then, though I tremble still...
25. A demon in one gulp, that stormy night, swallowed a cowering girl as thunder roared – ah, terrifying! (Tyler, 1992)

Deception, deflection, and dissociation

There are four instances across three plays where the idea of fear seems to be being explicitly invoked for deceptive purposes. But there is also a strong suggestion that the explanation may not be so simple.

In the *hataraki* play *Ōeyama*, for example, there is an intriguingly ambiguous scene where the demon in human disguise asks his guests, likewise in disguise, not to be afraid of him. He further claims that *he* is afraid of *them* in a manner that suggests that he is seeking to disarm them. The spectator who knows he is a demon in disguise may jump to the conclusion that this is an act of deception. But if he is in such a disarming youthful guise, why should he think they are afraid of him? Might the first line not rather be a hint of revelation? If so, why? Likewise for the second line. Demons are known to be afraid of yamabushi priests due to their powers of exorcism. By confessing his fear, could the demon not again be hinting at his identity, and again, if so, why?

26. If you could come but know me and not be so afraid...
27. I too was filled with fear when I first set eyes on you. (Horton, 1988)

In the *semi-hataraki* play *Nomori*, the watchman in human form seems to be using fear as an excuse to deflect the priest's request to see the demon's mirror. Or could there be some other reason for his avoidance?

28. Looking in a demon's mirror would only terrify you. (Tyler, 2013)

In the *semi-hataraki* play *Sesshōseki*, the woman in Act I speaks of the death-stone as if she has nothing to do with it, though she later reveals that she herself is the haunting demon in disguise. Is she engaging in deception as part of a plot to stage another attack, or is she warning the traveler as an act of good will?

29. What! hast thou not heard tell of [the terrible] Death-Stone and its fatal spell?
(Chamberlain, 1880; edit by author to supplement untranslated keyword)

In the next section, we will proceed to observe the interplay of this disembodied rhetoric with other rhetorical features.

Other Examples of Embodied, Disembodied, and Semi-Embodied Rhetoric

In the previous section, we observed how the 29 instances of the primary keyword could be grouped into six types of expression:

- direct expressions of fear;
- reassurances to comfort fearful others, praise for fearlessness, and awe at fearsomeness;
- expressions of concern for fearful others;
- foreshadowing of terrible events to come;
- ambivalence between fear and trust; and
- deception, deflection, and dissociation.

Next we will examine how this disembodied rhetoric is interwoven with embodied rhetoric, as well as with two significant instances of semi-embodied rhetoric.

The two verbs used in similar fashion to *osoruru* that I identify as semi-embodied rhetoric are *midaruru* (to lose control) and *sawagu* (to clamor). Though incidence is low, they merit mention because they might best be viewed as lying on a spectrum between disembodied and embodied rhetoric, being similarly abstract but often strongly evocative of a physical action or reaction. They occur in three *hataraki* plays and two *semi-hataraki* plays, which include the most vigorous mimetic dances, for a total of seven instances.

The *hataraki* play *Kokaji* includes one instance each of the transitive and intransitive *midaruru*/*midasu*. The first instance is chanted by the chorus in Act I to express Munechika's inner feeling of vacillation. The second instance is chanted by the chorus in Act II as it narrates the joint action of the fox deity and Munechika as they forge the blade.

1. *midaruru kokoro*, translated as "with mind uncertain"
2. *yaiba wa kumo o midashi*, translated as "in the form of clouds is the [uneven] pattern on the edge" (Sadler, 2010) (edit by author to supplement untranslated keyword)

The *hataraki* play *Shōkun* includes one instance of *midaruru*, spoken by Shōkun's parents.

3. *itoyanagi no omoi midaruru*, translated as "the memory tangles our hearts in sorrow like a willow in the wind" (Sesar, 1970)

The *hataraki* play *Tsuchigumo* includes one instance of *midaruru*, where the chorus narrates the actions of the warriors who attack the demon spider.

4. *midarekakarikereba*, translated as "the soldiers the spider [madly] surrounded and jumped upon it" (Suzuki, 1922) (edit by author for emphasis)

The *semi-hataraki* play *Kumasaka* includes one instance of *sawagu* and one instance of the Sinified pronunciation of *midaruru* (*ran*). *Sawagu* occurs in the choral amplification of the lines spoken by the ghost when he makes his entrance in Act II, evoking rising winds, restless clouds, and darkness. *Ran* occurs in the later choral narration of the ghost's re-enactment of his battle with Yoshitsune.

5. *shishi funjin ko rannyū*, translated as "a lion jumping up, a [wildly] rushing tiger" (edit by author for clarity)
6. *kozue konoma ya sawagu ran*, translated as "treetops and branches rustle aloud" (Shimazaki, 2012)

The *semi-hataraki* play *Sesshōseki* includes one instance of *sawagu*, describing the guests' behavior at the imperial feast in the capital when the demon, disguised as a concubine, attacked the emperor.

7. *kumo no uebito tachisawagi, shōmei toku to*, translated as "A light! a light! cry all the courtiers in tumultuous fright" (Chamberlain, 1888)

There are also limited (eight) occurrences of two additional disembodied adjectives for describing frightfulness, concentrated in just four plays. *Sugoshi* appears once in the *semi-hataraki* play *Sesshōseki* and twice in the unclassified play *Yamamba*. *Susamashi* appears once each in the *semi-hataraki* plays *Nue* and *Sesshōseki* and twice in the *semi-hataraki* play *Kurozuka*. It should be noted that, in the first six cases, the same character, 凄, is used for both *sugoshi* and *susamashi*, but the character 冷 is used for the last two instances of *susamashi*, accentuating the association between fear and chill or cold. This association also appears in the translation of *susamashi* in the fifth quote, even though the character used is 凄, not 冷.

1. *monosugoki aki no yūbe*, "the [dreadful] autumn light declines" (*Sesshōseki* in Chamberlain, 1888; edited by author to supplement untranslated keyword)
2. *ara monosugo no fukaya yana*, "Awesome they are, the plunging chasms" (*Yamamba* in Tyler, 1992)
3. *yobukodori no koe sugoki oriori ni*, "a little bird calls mournfully" (*Yamamba* in Tyler, 1992)

4. *susamashi ya*, “How very terrifying” (*Nue* in Shimazaki, 2012)
5. *monosusamashiki akikaze*, “Chill blows the blast” (*Sesshōseki* in Chamberlain, 1888; more literally, terrible autumn wind [author])
6. *kumo no keshiki susamashiku*, “The heav’nly plains are wrapp’d in clouds and darkness” (*Sesshōseki* in Chamberlain, 1888; more literally, “the view of the clouds is terrifying” [author])
7. *iu koe wa nao monosusamashiku*, “The fiendish voice shouting thus, sounds so horrifying” (*Adachigahara* in Shimazaki, 2012)
8. *iu koe wa nao susamashiki*, “The fiendish voice shouting thus, so horrifying” (*Adachigahara* in Shimazaki, 2012)

If we locate *osoruru/osoroshi*, *sugoshi*, and *susamashi* at the disembodied end of the rhetorical spectrum and *midaruru* and *sawagu* more centrally as semi-embodied, the most prominent embodied expressions of fear that appear at the opposite end of the spectrum are the base nouns *mune* (breast) and *kimo* (liver). They appear in four plays: one *hataraki*, two *semi-hataraki*, and one *haya-mai*. There are three instances of *mune* and four examples of *kimo*. But two of the instances of *mune* seem to have little to do with fear, so for the purposes of this study I will exclude them. Let me simply note that the two exceptions are both from *Kurozuka*. The first instance is used by the lonely woman in Act I, as she laments, “Not a moment of solace finds the weary mind” (Shimazaki, 2012), which does not directly translate the *n mune o yasumuru koto mo naku*. The second instance is spoken after the woman’s transformation into a demon and is used to express rage: “Heart-scorching anger blazes in flames” (Shimazaki, 2012), where *mune* is translated with the embodied rhetoric “heart.” It is intriguing to note how challenging these concrete nouns are to translate.

Here are the other five instances of *mune* and *kimo*.

In the *hataraki* play *Tsuchigumo*, Raikō uses the expression *mune* in the first act when he narrates his inner state as he lies on his sickbed in Act I.

1. *omoishizumu mi no mune o kurushimuru kokoro*, translated as “body and mind are full of pain” (Suzuki, 1922). (For the purposes of this study, perhaps more closely translated as “My heavy thoughts weigh down my body, and my heart tortures my breast.” *Mune* appears in addition to *mi* [body], not as an approximation.)

In the *semi-hataraki* play *Kurozuka*, *kimo* is used to express the terror of the priests discovering the bloody chamber. It could be translated as “gutted” to retain the original sense of an internal organ more closely.

2. *kokoro mo madoi, kimo o keshi*, translated as “Their minds in confusion, and stricken with terror” (Shimazaki, 2012)

Kimo (in its Sinitified form, *kan*) is also not directly translated in the passage from the *semi-hataraki* play *Nomori*, where the priest devotes himself to intense prayer for a vision of the demon’s mirror at the beginning of Act II. Here, it could be alternatively translated as “from the depths of my bowels” should closer adherence to the visceral language of the original be desired.

3. *kantan o kudaki inorikeri*, translated as “I shall pray with all the fierce faith at my command” (Tyler, 2013)

The original version of the *haya-mai* play *Matsuyama Tengu* included two instances of *kimo*, but the English translation is based on a later version, and so translations of these two instances are provided by the author as points of reference for the purpose of documenting embodied rhetoric in Japanese, but with the caveat that they should be excluded from consideration of how published English translations in circulation may indicate cultural differences in the use of embodied rhetoric.

4. At the end of Act I, the old man uses the expression *kimo ni meijite* (literally, impressed upon my liver) to say how deeply he is moved by the poem Saigyō offers at Sutoku’s tomb.
5. At the beginning of Act II, the ghost of Sutoku uses the same expression to convey how deeply he is moved by Saigyō’s poem.

I place these two embodiments at the far end of the spectrum because they are body parts, but there are other expressions that are not as wholly corporeal, namely the noun *namida* (tears) and the concomitant verb *naku* (cry), but would seem to warrant consideration as embodied rather than semi-embodied.

Tears may generally be more strongly associated with sadness than with fear, but given the context of this corpus, it may be assumed that most of the incidences here are mixtures of the two emotions. I note just two exceptions: the human watchman in *Nomori* recalling with nostalgia his memory of serving the emperor, and Saigyō praying at Sutoku's tomb in *Matsuyama Tengu*. Excluding those two cases, we can find six examples occurring in three plays.

The *hataraki* play *Ikarikazuki* contains two instances of *namida* that would be conventionally viewed as expressing not only sadness but also fear and/or awe, considering the context. The first comes in the telling of the tale of Tomomori advising Niidono to accompany the child emperor Antoku to his death, promising that he would also join them. The second describes Antoku's expression upon receiving this news. Incidentally, speaking of embodied rhetoric, it is interesting to note that the taboo against referring literally to any body part of a sovereign meant there was a whole separate vocabulary based on the image of a divine dragon taken from the Chinese rhetorical tradition, hence the expression *ryūgan*, literally "dragon face," instead of simply saying *kao*.

1. *namida o osaete notamaeba*, "Holding back tears, he spoke"
2. *ryūgan ni on-namida o ukamesasetamaite*, "Tears streamed down his face" (Gabriel, 1988)

Another *hataraki* play, *Shōkun*, also contains three instances of *namida* expressing mixed emotions, all on the part of the parents. The first is spoken by the mother; the other two are chanted by the chorus for both parents. They occur in Act I, before the mother's concentrated expressions of fear of the foreign king, so that fear would not seem to be connected, with the sadness rather at the loss of their daughter. But the context strongly implies another fear, the fear of dying before they ever get to see their daughter again. They speak extensively of old age, saying their lives as slender as a spider's thread. Their lines are full of images such as the setting sun, the tolling of the evening bell, the cold night wind, deep piles of fallen leaves, culminating with the idea of being "as the dust."

3. *namida no sode no tamadasuki*, "Our sleeves wet with tears"
4. *namida no kazu ya tsumoru ran*, "Tears still gather like dew upon our sleeves"
5. *namida no tsuyu no tsuki no kage*, "The moonlight glitters in our tears" (Sesar, 1970)

The context of the *semi-hataraki* play *Nue* also makes it clear that the tears of which the boatman speaks in Act I are at least as much from fear as from sadness.

6. *ukishizumu namida no nami no utsuhobune*, "Floating and sinking in tears that beat in waves, the dugout log" (Shimazaki, 2012)

Verbs for crying, being a physical action, should also be placed close to *mune*, *kimo*, and *namida* on the embodiment spectrum. In some rhetorical studies, it may be deemed necessary to distinguish between the homophones for human crying (泣く) and animal cries (鳴く), both pronounced *naku*. But for this study, where the monsters of the fifth category are often themselves viewed as embodiments of fear, and where there is a strong recurring theme of plants and animals viewed as sentient beings, I included both in my survey. I found only five instances of *naku* occurring in four plays, two human and three animal, and only two arguably included a mixture of fear: one human and one animal.

The instance of human weeping is by Niidono in the *hataraki* play *Ikarikazuki*. It occurs in a description of her appearance as she explained to the child emperor that they would be diving into the sea together to travel to the wonderful Dragon Palace.

1. *naku naku sōshitamaeba*, "Tear after tear trickled down her face as she spoke" (Gabriel, 1988)

The instance of an animal cry is from the *semi-hataraki* play *Nue*, where the chorus tells the tale of the slaying of the Nue. The fact that the English verb "cry" is commonly used to refer to both human weeping and animal cries facilitates the communication of the pathetic fallacy that characterizes the drama, blurring the distinction

as to whether the Nue caused fear and/or felt it.

2. *naku koe nue ni nitarikeri*, “It cried in a voice that resembled a nue” (Shimazaki, 2012)

As a point of reference, there is mention in the *haya-mai* play *Matsuyama Tengu* of a bird’s cry in a manner that fits the conventional theme of “man’s inhumanity to man,” a theme that is often rhetorically accentuated with pathetic fallacy. The instance in *Matsuyama Tengu* fits this pattern, as the choral narrative speaks of the warbler’s song moving one to a feeling of deep pathos. The inhumanity that forms the subtext of this play is the perceived injustice of the exile of Sutoku, who is considered one of the three great *onryō* or angry spirits of Japanese history, together with Taira Masakado and Sugawara Michizane.

The unexpected dearth of instances of the verb *naku* prompted me to consider what other embodied expressions might be being used, and so I pursued one more lead: the noun *koe* (voice), which might also fall on the embodied end of the spectrum, being produced as it is by physical movement. This search yielded 22 results, of which a full 17 were found to be associated with fear: not so much expressions of subjective fear, but often rather perception or responses to the fears of others. The 17 instances associated with fear were found over a range of seven plays: two of the five *hataraki* plays, three of the five *semi-hataraki* plays, the *haya-mai* play, and the unclassified play.

The two *hataraki* plays including instances of *koe* associated with fear are *Ikarikazuki* and *Tsuchigumo*. In *Ikarikazuki*, the chorus intones that the chorus uses it to describe how a war-cry pierced the air just as Niidono leapt overboard with the child emperor. The war-cry is not of itself an expression of fear, but rather a behavior for dealing with fear. Of the two instances in *Tsuchigumo*, the first occurs when the Peerless Warrior rushed to his master’s aid when he heard him cry out; here, the master’s voice is an expression of fear, a cry for help. The second occurs when the warriors are united in their mission by their leader’s battle-cry; like the war-cry in *Ikarikazuki*, this instance is an example of a behavior for dealing with fear.

1. *kokū ni toki no koe kikoyu*, “A war-cry pierces the air” (*Ikarikazuki* in Gabriel, 1988)
2. *on-koe no takaku kikoesōrō*, “As I heard your loud cry I have come”
3. *yobawarisakebu sono koe ni chikara o etaru*, “From his great cry, their courage all renewed” (*Tsuchigumo* in Suzuki, 1922)

The three *semi-hataraki* plays containing instances of *koe* associated with fear are *Kumasaka*, *Kurozuka*, and *Nue*: one instance in *Kumasaka*, one instance in *Kurozuka*, and three instances in *Nue*. The priest’s prayer in *Kumasaka* may conventionally be understood to include a mixture of emotions including fear as well as piety, especially since he has just been shown a frightening vision of a room full of weapons used by highway robbers in the area. The line from *Kurozuka* is self-explanatory. The association of the first line from *Nue* has already been discussed above as it also includes *naku*, and the same rationale applies to the second line from *Nue*. The third line from *Nue* functions in a similar way to the line from *Kumasaka*, as the priest relies on the sutra chanting for courage to deal with fear after hearing the terrifying legend.

4. *koebutsuji o ya nashinu ran*, “I chant aloud prayers for the departed soul” (*Kumasaka* in Shimazaki, 2012)
5. *iu koe wa nao monosusamajiku*, “The fiendish voice, shouting thus, sounds so horrifying” (*Kurozuka* in Shimazaki, 2012)
6. *naku koe nue ni nitarikeri*, “It cried in a voice that resembled a nue”
7. *ikue ni kiku wa nue no koe*, “Again and again one hears Nue’s shrill voice”
8. *minori no koe mo uranami mo*, “The voice of Sacred Law and the sound of sea waves” (*Nue* in Shimazaki, 2012)

The line from the *haya-mai* play *Matsuyama Tengu* also includes both *naku* and *koe*. Whereas *naku* carries a stronger connotation of emphasis on the transmitter, *koe* carries a stronger connotation of the effect on the receiver. So, while *naku* associates more strongly with the pathetic fallacy that the bird itself is making an appeal to humanity, *koe* associates more strongly with the listener’s hope that perpetrators of injustice will mend their ways, a desire for freedom mixed with fear that the world will never change. The quest for justice is a subtext that runs through many of these plays, but it is perhaps most salient in *Matsuyama Tengu* due to the exiled Sutoku’s fame as one of the three great *onryō*, as discussed above.

9. *naku uguisu no koe made mo tokoro kara aware o moyōsu*, “Even the voice of a bush warbler, singing at a place like this moves one to a feeling of great pathos” (Shimazaki, 2012)

Yamamba, the unclassified play, includes eight instances of *koe* associated with fear, and the subtext of a quest for justice strongly underlies all of them. The entire pretext for *Yamamba* revealing herself to the dancer is to complain about the dancer’s unfair appropriation of her story without giving her credit.

In the first quote, *Yamamba* declares that she might not have gotten so offended if the dancer had at least said some prayers aloud for her. The second is one of several examples of pathetic fallacy, as she suggests that creatures cry out in unison to be heard. This is an evocation of the common theme in Noh of voicelessness as an expression of suffering injustice, which is echoed in the third instance about the voice of the empty valley. The fourth and fifth instances likewise refer to the idea of listening to the voiceless, while the sixth instance evokes the image of a small bird with a disproportionately affective voice. The last two instances refer to the Chinese legend of the beating of a fulling block to express love, which was adapted in another Noh play to express resentment at perceived injustice. All relate to fear as examples of coping with the fear of powerlessness and victimization.

10. *koebutsuji o mo nashitamawaba*, “Had you commended me to all the Buddhas”
11. *yama no chōjū mo nakisoete koe o agero*, “Bird and beast cries rise”
12. *ichidō munashiki tani no koe*, “Awesome they are, the plunging chasms”
13. *museion o kiku tayori nari*, “Till through sound the ear hears silence”
14. *koe ni hibikanu tani mogana*, “Calls from the valley, wholly empty”
15. *yobukodori no koe sugoki*, “A little bird calls mournfully”
16. *sengoe mangoe*, “Thousand, million-voiced”
17. *kinuta ni koe*, “The fulling blocks beat as before” (Tyler, 1992)

It should also be noted that there are three cases where stage directions indicate the dramatic use of a disembodied voice. In the two *semi-hataraki* plays *Kumasaka* and *Sesshōseki* and in the unclassified play *Yamamba*, the main character starts addressing the traveler from behind the curtain at the end of the bridgeway in a performance technique called *yobikake* (hailing).

The Interplay of Embodied, Semi-embodied, and Disembodied Rhetoric

I will now take the insights accumulated from the art of Noh above and consider how they might be fruitfully applied to develop effective rhetorical strategies in response to the threat of xenophobia around the world. I will begin with areas closest to my own experience, but hope the theoretical foundations will render the proposed applications adaptable to a broader range of situations. I also hope that any of the basic rhetorical strategies referred to here can be adapted to suit various media, genres, and modes of communication, both online and off.

Queries about Fear from the Five Hataraki Plays

Ikarikazuki is a dramatic presentation not only of the deaths by drowning of Taira Tomomori, Niidono, and Antoku in Act II, where most of the rhetoric of fear occurs, but also the deaths of Taira Noritsune and the two Minamoto warriors, Aki Tarō and Jirō, who Noritsune took with him into the depths of the sea, as recounted in the tale told by the boatman (the ghost of Noritsune) in Act I. The play offers a prime opportunity to consider how such embodied dramas might be effectively used to disseminate the perennial wisdom of the *Tales of the Heike* and enjoin the world to realize that all things are impermanent, what flourishes must fade; the proud do not prevail for long, the mighty too in time succumb; that all are dust before the wind. The anchor with which Tomomori drowns himself is represented on the Noh stage by a huge stage property which he pulls up from the depths after Niidono and Antoku depart from this world. What might it serve to remind us of? The heavy weight of responsibility felt by Tomomori for the child emperor and his grandmother, and indeed for the nation he sought to protect? Or something else?

The fox deity in *Kokaji* sends a gentle youth with a message of reassurance before appearing himself to aid Munechika in the formidable task of forging a sword for an emperor. Might we learn something from this embodiment of kindness about the power of mediation in building trust? Might we learn something from the

images of the sword and cloud about cutting through self-deception? Might attention to the subliminal suggestion of a connection between clouds and spiders (both pronounced *kumo*) yield additional insights? And might we also reflect on the six centuries of history since this play was first composed and consider whether humanity still needs physical weapons to maintain peace?

It is not clear whether the expressions of fear used by the demon in disguise in *Ōeyama* are honest or feigned. Could we learn something from our engagement with these ambiguous situations about discerning between skepticism and cynicism? Might this be a cautionary tale about the inevitable aporia in any attempt to deceive?

The mother in *Shōkun* displays a deeply entrenched prejudice toward the foreigner, perceiving him automatically as frightening due to his different appearance. The foreigner responds with a simple question, not accusing her of prejudice but simply asking her why she is afraid of him, and takes the extra step toward mutual understanding by acknowledging her fear. How might the symbolic image of the mirror aid us in learning to recognize the sources of our own fears? What might it mean to acknowledge that this traditional drama demonstrates that the problematization of xenophobia is not a new phenomenon?

How should we interpret the demon spider in *Tsuchigumo*? As an external enemy to be eliminated or as a projection and embodiment of Raikō's own fears? Might this play serve as an opportunity for us all to examine our own fears and the needs that lie beneath them, including our need for safety and our perception of how to secure it? How might the symbolic image of the spider's web suggest ways for us to engage with the Internet?

Queries about Fear from the Five Semi-hataraki Plays

In the world of Noh, largely populated by gods, warriors, aristocrats, and demons, the story of the robber of *Kumasaka* stands out as an unusual example of the radical democracy of Buddhism, teaching that all living beings are worthy of salvation. As with *Ikarikazuki*, Minamoto Yoshitsune is a subliminal but nonetheless powerful entity in this play, as the ghost of the robber re-enacts his death at Yoshitsune's hand in a mimetic solo dance. Among Kumasaka's final lines are the words, "If I fight with weapons, I shall never prevail." The play serves as a stark reminder that in this age, we have the power to broadcast such messages easily. What choices will we make?

Like *Tsuchigumo*, *Kurozuka* also raises the question of whether the demon and her bloody chamber are real or projections of the travelers' own fears. The plays differ in that *Kurozuka* is also a profound exploration of the issues of temptation and trust, as the servant's curiosity leads him to break his promise to his host. What might the imaginary corpses embody? Comparison with the alternative stories in folklore and Kabuki also yield intriguing insights, as the woman in some traditions is portrayed not as evil but as a victim of an oppressor who forces her to commit her murderous deeds. What might these alternative perspectives teach us about justice and trust? And while our focus on the rhetoric of fear in this study has led us to tend to focus more on Act II of these two-act plays, further exploration reveals some significant embodied rhetoric in Act I as well. The thread spun by the woman with her spinning wheel in *Kurozuka* eerily recalls the spider's web in *Tsuchigumo*.

The mirror in *Shōkun* was a mundane household item set up by Shōkun's parents in their garden in hopes that it might someone help them communicate with their daughter. The mirror in *Nomori*, on the other hand, is a monumentally huge object, befitting its capacity to reflect the entire cosmos. And yet, the pool of reflecting water known as the other watchman's mirror served in the discovery of the emperor's missing hawk. Might there be a lesson here as in *Shōkun* about the benefits of constant self-reflection and introspection? The ambiguity of the watchman in *Nomori*, human by day and demon by night, who vacillates between nostalgically shedding tears over bygone days in the daytime and terrorizing the traveling priest after dark, may also suggest insight into ways to recognize our common humanity instead of being deceived by the distorting social media prism to exaggerate the extremism we see in others while normalizing our own. The head of the Polarization Lab at Duke University and author of *Breaking the Social Media Prism* (2021), Chris Bail, uses the metaphor of the prism effectively in his research to warn us against naively expecting online social media to serve as a mirror that will realistically help us understand ourselves and each other better. He developed this metaphor to replace the popular idea of the echo chamber because his research found that getting people out of their bubbles and exposing them to people they disagree with did not make

them more tolerant but rather less; they became more prone to dig in their heels. “Partisan warfare, it seemed, is often more about status signaling and bonding than persuading others” (Bail, 2021, p. 63).

Like *Tsuchigumo* and *Kurozuka*, *Nue* is an example of a play strongly suggesting that the monster is a projection of the viewer’s own fear or possibly a scapegoat, especially due to the focus on the way the forlorn spirit returns endlessly to haunt the people who killed it and cast its corpse away. Although he is not named in the play, the emperor who was said to be haunted by it was Konoe. Konoe was installed as emperor at the age of three in an age where actual political power was exercised by retired former emperors. The crisis in the imperial lineage that occurred when Konoe died unexpectedly at the age of sixteen is what precipitated the exile of Sutoku (the story of *Matsuyama Tengu*) and his transformation into one of the three great *onryō* or angry spirits haunting the imperial court. *Nue* also fits into the thematic tradition in Noh of recognizing plants and animals as sentient beings. It should be noted that the monster in *Tsuchigumo* does not belong to this lineage but is rather an example of the dehumanizing treatment of people (namely, indigenous people) as subhuman. What might these examples of scapegoating and dehumanization tell us about our own treatment of others today?

The evil spirit who haunted the death-stone in *Sesshōseki* was also divined as having haunted the same young Emperor Konoe a few years later after the *Nue* incident, although as with *Nue*, the emperor is not named in the play. The evil spirit was said to have taken the form of an imperial concubine named Lady Tamamo. Unlike the *Nue*, this evil spirit was not killed but rather driven out of the capital, eventually hiding in the death-stone in the distant province of Shimotsuke, just as the spirit of the slain *Nue* came to haunt Osaka after having been cast into the river that flows out of Kyoto into Osaka Bay. How might these tales of exclusion offer wisdom to help us stay human in a world that too often dehumanizes people perceived as outsiders?

Queries about Fear from the Haya-mai and Unclassified Plays

Sutoku, the retired emperor who preceded Konoe in the imperial lineage, was exiled to Matsuyama, the setting of the *haya-mai* play *Matsuyama Tengu*, after Konoe’s untimely death and Sutoku’s failed rebellion against his father, the powerful retired emperor Toba. Saigyō knew both father and son when he was still active at court as a member of the imperial guard. His taking of the tonsure coincides with Sutoku’s forced abdication from the throne and may be seen as an expression of sympathy. It is a historical fact that Saigyō visited Sutoku during his detention before exile as well as visiting his grave after his death and offering the poem. This play thus falls into the traditional lineage of the pacification of angry ghosts, as Sutoku was rumored to have cursed the imperial house. As with Sugawara Michizane, a trend developed whereby if any disaster occurred, it was attributed to Sutoku, from fires to illnesses to deaths. Saigyō’s poem was viewed as an attempt at pacification, but ironically unsuccessful.

This play provides an opportunity to consider the connection between fear and awe. In Japanese, the verb *osoruru* can be written two ways, either 恐るる or 畏れる. But all incidences of the word in the Noh texts use 恐. The other character, 畏, is only used in Noh texts for the formal social expression 畏まって as an exaggerated way of showing respect. The translator has navigated this ambiguity by translating *osoroshiya* as “terrifying awe.” A major point of interest here for our purposes, I would suggest, is that the ghost of Sutoku originally seemed to be comforted by Saigyō’s poem. However, as he was led to recall his glorious past, those feelings of comfort were overcome by the old grudge, and he became enraged. It is interesting that it is the goblins who then appear to offer their comfort and more successfully restore his peace of mind. This development also has a line of precedents in Noh, as in *Aoi no Ue*, a dramatization of a scene in *The Tale of Genji* where a *miko* or shaman is first called to pray for Genji’s ailing wife, but when her prayers seem ineffective, next a Buddhist priest is called in; his prayers seem more effective, at least by the end of the Noh play. But as the audience knows, Aoi later died after giving birth.

The primary scene of interest in this play related to the theme of fear is the one where the ghost of Sutoku waves his sleeves. It begins as an expression of pleasure at Saigyō’s visit. But as the ghost indulges in his memories of past glory at court, performing a courtly dance, he is overcome with resentment; his violent waving of his voluminous sleeves is described as striking awe into the hearts of those in his presence, arousing terror, just as the demon of *Kurozuka* aroused terror when she waved her iron rod.

Could this be a cautionary tale suggesting the wisdom of treating people with justice, not only for the sake of justice but so as to prevent the traumatization of the individual as well as the socially destabilizing dissatisfaction that inevitably follows injustice? As we near the end of this survey of trends in this selected corpus, it becomes clear that the connection between fear and awe is deeper than a simple keyword survey can easily reveal. Analyses of Noh plays tend to focus on the main dramatic character, which in the fifth category is often a demon. This emphasis has the disadvantage of obscuring significant entities in the background. In the case of the current selected corpus, this means the high incidence of emperors both onstage and in the text either explicitly or implicitly: seven out of twelve. These include Antoku in *Ikarikazuki* and Ichijō, who ordered the sword from Munechika in *Kokaji*. It was also Ichijō who ordered Raikō to quell the demon in *Ōeyama*. The tale told in *Nomori* about the emperor who lost his hawk, which was found thanks to the reflecting pool called the watchman's mirror, was Emperor Shōmu. The young Emperor Konoe figures in *Nue* and *Sesshōseki*. Emperor Sutoku is the main character in *Matsuyama Tengu*, and his story implicitly includes Emperors Toba and Konoe.

Considerations on Sound and Color

Sound and color are often considered important features of embodied rhetoric, and if we were dealing with a literary text, this study would pay attention to textual aspects such as onomatopoeia. But as the Noh drama is a performing art, we must bear in mind that most of the sound and color will occur aurally and visually on stage in interplay with the verbal art. An initial textual survey did not reveal any significant onomatopoeia. But the use of color onstage does reveal some trends significant for this study on embodied rhetoric of fear.

The dominant color in the texts of these twelve plays is white, which is associated phonetically with the unknown, as in *shiranami*, white waves, evoking *shiranai*, unknowing, amplifying the theme of the fear of the unknown. The color white also has a strong traditional association with death, the ultimate unknown; this association is often linked in literature to embodied rhetoric of bones and the white smoke that arises from funeral pyres, which is sometimes also metonymically associated with white birds.

But onstage, the fifth category of Noh is dominated by the colors black and red as well as white, not so much in costuming as in the wildly disarrayed wigs. Many of the demons can be depicted in various color combinations, as summarized here. Generally speaking, black indicates a character who is younger and more earthbound, his youth embodied in the color of his hair; association with the blackness of soil is also embodied rhetoric. Red indicates raw energy and possession by powerful emotions such as anger; it is also associated with the embodied rhetoric of blood. White symbolizes purity, spirituality, age, and ancient divine wisdom and authority. Let us now proceed to observe how these colors appear not in the text but on the stage.

Color in the Five Hataraki Plays

Black is the standard color for Tomomori in *Ikarikazuki*, representing both his youth and his humanity. The fox deity in *Kokaji* may be portrayed with either black, red, or white, depending on which aspect of the character the performer wishes to emphasize. The demon in Act II of *Ōeyama* is usually depicted with red, primarily for contrast with the black used to depict it in Act I, but also because the text is not complex enough to warrant the sort of dignified interpretation possible with the fox deity of *Kokaji*. The foreign king in *Shōkun* may be depicted with either red or black, but like *Ōeyama* is not a complex enough character to warrant portrayal in white; this is similarly true for the demon spider in *Tsuchigumo*.

Color in the Five Semi-Hataraki Plays

The ghost in *Kumasaka* wears a hood, consistent with his characterization not as a demon but as a human who was acting out of human desires at the time of his death. The demon in *Kurozuka* may be portrayed in black, red, or white, depending on the interpretation of the performing artist; likewise for the spirit of the field watchman in *Nomori* who, like many of the characters of the fifth category, is human by day and demon by night. The monster in *Nue* may be depicted with red or black but not white, consistent with the story whereby it is characterized as suffering too deeply to be interpreted as having achieved spiritual transcendence. The demon in *Sesshōseki* may be depicted with any of the three colors, but if black is chosen, the wig will be straight rather than bushy, presumably to represent the feminine form the demon adopted when it attacked the emperor.

Color in the Haya-mai and Unclassified Plays

The goblins in *Matsuyama Tengu* are depicted with either red or white, presumably for contrast with Sutoku, who is depicted with black and appears onstage with them in Act II. The mountain crone in *Yamamba* is always depicted with white, a sign of her ancient wisdom and divinity.

Conclusion

This short study has only been able to treat a dozen Noh plays, but focus on the rhetoric of fear has enabled us to discern some significant trends that suggest how creative interweaving of embodied and disembodied rhetoric can lead to insights that may reduce polarization and xenophobia in our divided world. In this final section, I survey the critical perspectives that I see having the most potential for creative combination with the art of Noh to realize this goal.

In *Cultures of Fear*, Uli Linke and Danielle Taana Smith document how core terms like security, safety, protection and defense circulate to become part of “a global public discourse of fear that encourages proactive military action, legitimates war as a surgical intervention, and authorizes faraway acts of violence” (p. 2) Just as the Noh theater dramatizes people struggling with fear, they suggest ways to confront these imagined or manufactured fears to disrupt the normalization of securocratic language.

Maria Ressa applies emergent theory in her analysis of the dynamics of online behavior in her 2022 book *How to Stand Up to a Dictator*. In her analysis, the way a system behaves simply cannot be predicted from what you know about the individual parts. The system as a whole exerts pressure on the individuals, a kind of peer pressure exerted by group dynamics, which often makes people do things they wouldn’t do if they were alone. When Ressa’s work is taken together with the findings reported by Chris Bail in his 2021 book *Breaking the Social Media Prism*, it becomes obvious that as long as bonding actually seems to be more important with netizens than persuading someone to agree with them politically, and extremists at both end of the political spectrum continue to drive moderates out of the online public sphere, emergent behavior seems only too likely to tend in the direction of violent mobbing.

But both Bail and Ressa have ideas for effective interventions. For Bail, it is redesigning algorithms to reward posts that appeal to diverse audiences instead of simply triggering polarized reactions. For Ressa, it is the ten-point plan she presented to the 2022 Freedom of Expression Conference at the Nobel Peace Center together with fellow journalist Dmitri Muratov, with whom she shared the 2021 Nobel Peace Prize. The plan begins as follows.

We call for a world in which technology is built in service of humanity and where our global public square protects human rights above profits. Those in power must do their part to build a world that puts human rights, dignity, and security first, including by safeguarding scientific and journalistic methods and tested knowledge. To build that world, we must: Bring an end to the surveillance-for-profit business model; end tech discrimination and treat people everywhere equally; and rebuild independent journalism as the antidote to tyranny. (Ressa, 2022, p. 267)

Naomi Klein also uses the mirror metaphor effectively in her book *Doppelganger: A trip into the mirror world* (2023). Many of her insights resonate with the wisdom of Noh, for example, when she says, “Performing and partitioning and projecting are the individual steps that make up the dance of avoidance” (p. 323) or “One of the hardest habits of thought to shake is the reflex to look away, to not see what is in front of us, and to not know what we know” (p. 274). In her development of the idea of the doppelganger, she illustrates how world leaders construct and project their ideal images of their own nations while projecting all their dark shadows onto their opponents, and argues that we must confront our own internal darkness rather than projecting it onto the enemies we construct for our own purposes.

The philosopher Judith Butler, meanwhile, bravely engages with the problem of fear in her 2024 *Who’s Afraid of Gender?* Butler thoroughly documents and exposes how the very concept of gender has been weaponized as a scapegoat for political purposes. Butler’s analysis is a challenging reminder that the performance of fear is often associated with the performance of femininity in a way that polarizes gender, in that it is often utilized as an appeal for masculine protection. This may be as true now as it was at the time that Hyakuma was depicted as outgrowing such disempowering behavior thanks to mentoring from Yamamba.

I see all these threads being woven together in the work of Nonviolent Communication practitioner Miki Kashtan, creator of a website called *The Fearless Heart*. In her 2024 essay on that blog, “Envisioning a Nonviolent Response to War,” Kashtan writes:

For every war, there are people who identify with one side, those who identify with the other side, and those who want to find a path that works for everyone and who mourn the presence of war overall. That path is about making no exceptions to who we care about and looking for solutions that care for everyone’s needs. (p. 1)

In that spirit, I dream of an Internet Peace Corps, an online community where peacebuilders unite to break down walls of hate and build bridges of love. I note with a smile the embodied rhetoric in the expression “Peace Corps,” and wonder wanly whether it would be a violation of nonviolent principles to volunteer to become a corporal in that campaign. (Oh, no! More military metaphors!)

But just as perennial wisdom tells us that courage is not the absence of fear but rather facing it and overcoming it, so I hope that we do not simply avoid classical literature that depicts war but rather engage with it interactively and think about how we can learn from our history to transform our world.

“If we fight with weapons, we shall never prevail.” – Kumasaka

References

- Bail, C. (2021). *Breaking the social media prism*. Princeton UP.
- Butler, J. (2024). *Who’s afraid of gender?* Farrar, Straus and Giroux.
- Death-Stone, The*, tr. B. H. Chamberlain. (180). In *The classical poetry of the Japanese*. Trubner and Co.
- Goto, Y. (2025, May 22). ‘Zainichi’ Koreans in Kyoto, Kanagawa prefs. enjoy exchange in face of hate speech, poverty. *Mainichi Shimbun*. <https://mainichi.jp/english/articles/20250522/p2a/00m/0na/019000c>
- Ikarikazuki* (The anchor draping), tr. J. P. Gabriel. (1988). In *Twelve plays of the Noh and Kyogen theaters*, ed. K. Brazell. Cornell UP.
- Kashtan, M. (2024). Envisioning a nonviolent response to war. *The Fearless Heart*. <https://thefearlessheart.org/envisioning-a-nonviolent-response-to-war-a-bold-proposal-to-care-for-all-palestinians-and-israelis/>
- Klein, N. (2023). *Doppelganger: A trip into the mirror world*. Picador.
- Ko-kaji*, tr. A.L. Sadler. (2010). In *Japanese plays: Classic Noh, Kyogen and Kabuki works*. Tuttle.
- Komparu, K. (1983). *The Noh theater: Principles and perspectives*. Weatherhill/Tankosha.
- Kumasaka. (2012). In C. Shimazaki & S. Comee, *Supernatural beings from Japanese Noh plays of the fifth group*. Cornell UP.
- Kurozuka. (2012). In C. Shimazaki & S. Comee, *Supernatural beings from Japanese Noh plays of the fifth group*. Cornell UP.
- Lakoff, G. & M. Johnson. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Linke, U. & D. T. Smith. (2009). Fear: A conceptual framework. In *Cultures of fear: A critical reader*. Pluto.
- Matsuyama Tengu. (2012). In C. Shimazaki & S. Comee, *Supernatural beings from Japanese Noh plays of the fifth group*. Cornell UP.
- Nomori. (2013). In R. Tyler, *To hallow Genji: A tribute to Noh*. Arthur Nettleton.
- Nue. (2012). In C. Shimazaki & S. Comee, *Supernatural beings from Japanese Noh plays of the fifth group*. Cornell UP.
- Ōeyama (The demon of Ōeyama), tr. H. M. Horton. (1988). In *Twelve plays of the Noh and Kyogen theaters*, ed. K. Brazell. Cornell UP.
- Oremus, W. & Schaeffer, A. (2023, January 11). Social media can be polarizing. A new type of algorithm aims to change that. *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/politics/2023/01/11/social-media-can-be-polarizing-new-type-algorithm-aims-change-that/>
- Ray, R. & Sanchez, G. R. (2026, January 26). ICE expansion has outpaced accountability. What are the remedies? Brookings Institution. <https://www.brookings.edu/articles/ice-expansion-has-outpaced-accountability-what-are-the-remedies/>
- Ressa, M. (2022). *How to stand up to a dictator*. Penguin.
- Shōkun*, tr. C. Sesar. (1970). In *20 plays of the Nō theatre*, ed. D. Keene. Columbia UP.
- Takahashi, Y. (Ed.) (2010). UTAHI: Digital Corpus of Noh Plays [Database]. <https://hangyo.sakura.ne.jp/utahi/>

Tomita, S. (2026, April 22). Family photos from school entrance ceremonies flood Threads with hate speech.
Huffington Post. https://www.huffingtonpost.jp/entry/story_ip_69df1a4ae4b0223b45842ecc
Tsuchigumo, tr. B. L. Suzuki. (1922). In *Nōgaku: Japanese Nō plays*. John Murray.
Yamamba, tr. R. Tyler. (1992). In *Japanese Nō dramas*. Penguin.

The Ontology of Suffering: Grammar, Metaphor, Metonymy

Luke Malik

Abstract

Contemporary sentientist ethics typically relies on a reductive ontology, restricting the capacity to suffer—and thereby the boundaries of moral compassion—to biological entities with specific neurophysiological structures. This article challenges this biological chauvinism by advocating for a maximalist thesis: all things suffer. Reversing the standard ontological inquiry from “what is suffering?” to “what suffers?”, this article grounds its argument in the etymology and expansive grammar of the English verb to suffer. To dismantle the anticipated reductionist objection that the suffering of non-biological entities is merely a figure of speech, the article evaluates the concept of inanimate suffering across several different semantic and pragmatic models—traditional, positivist, Gricean, and interactionist—as well as Conceptual Metaphor Theory (CMT). This analysis demonstrates that the reductionist position cannot be sustained on linguistic or cognitive grounds. Ultimately, the reductionist’s error is diagnosed as a *pars pro toto* metonymic fallacy—mistaking the highly salient prototype of biological nociception for the broader ontological category of structural degradation and burden-bearing. By correcting this fallacy, the concept of suffering is freed from its biological confines, radicalizing our understanding of alterity and establishing a philosophical framework for limitless compassion extending to ravaged ecosystems, collapsing economies, and maltreated robots.

Keywords: Suffering, Compassion, Grammar, Metaphor, Metonymy

Introduction

We start with two ontological questions: (a) what is suffering? and (b) what suffers? These questions can be answered in different ways. We can answer (a) first and then (b), or we can go in the other direction. If we travel down the first road, we are likely to tread a familiar path. We are, that is, likely to:

1. Identify suffering with our personal, subjective experiences;
2. Move from our personal, subjective experiences to think of suffering as qualitative;
3. Associate our qualitative suffering with certain neurophysiological structures;
4. Restrict the answer to the second question to “only those things that have the right neurophysiological structures suffer.”

Typically, humans, most mammals, some birds, and a rarefied group of other animals are thought to have this capacity to suffer. This is nowhere better exemplified than in the metric-driven ethics of philosophers like Peter Singer (1975, 1993; Matheny 2006) and Tom Regan (1986, 2003), who rely on strict biological criteria to evaluate moral status. However, this reduction imposes severe psychological restrictions: it shrinks the boundaries of what we can feel or show compassion for. We can, for example, feel compassion for dogs, but not for rainforests. Dogs have the requisite neurophysiological structures; rainforests do not. Therefore, dogs suffer, but rainforests do not.

However, we can consider these questions in the opposite direction—for example, through the medium of language. When we begin with *what suffers*, the answers to our questions are very different, and the scope of compassion becomes maximal. Based on everyday English, as we shall see, *everything* suffers. This linguistic reality suggests several things about suffering, providing negative answers to our first path: suffering is not strictly reducible to neurophysiological structures, nor to any psychological features, nor even to the qualitative features we typically associate with it. Just as importantly, if anything can suffer, it becomes possible to feel compassion for everything—dolls, clams, and rainforests alike. That is a radically different answer to the one above, and it leads to profoundly different outcomes.

There are, then, two ways to answer our initial ontological questions, with each process leading to a distinct outcome. Answering the questions from (a) to (b) is restrictive and reductive: suffering is reduced to a set of neurobiological conditions, and only a rarefied set of objects can become the subjects of our compassion. Traveling in the other direction is expansive and maximalist: everything suffers, and there is no limit to the compassion we can feel and show.

I advocate for a maximalist perspective on suffering. To ground this argument, I first introduce everyday English sentences that demonstrate the concept's extensive, non-biological scope. I then address the reductivist counterargument that 'suffering' in these broader contexts is merely metaphorical. By employing traditional, positivist, Gricean, interactionist, and cognitivist frameworks—including Conceptual Metaphor Theory (CMT)—I demonstrate why this dismissal fails. Next, I diagnose the reductivist's underlying conceptual error precisely as a *pars pro toto* metonymic fallacy. Finally, drawing upon an etymologically grounded definition of compassion, I suggest that a correspondingly broad notion of alterity and compassion is the necessary and logical outcome of the maximalist view of suffering.

“To suffer” in the English Language

In the English language, the verb “suffer” can be used both intransitively and transitively. In the first case, almost any type of subject will do. The subjects undergoing the suffering can be:

- Human
- Animal
- Physical
- Abstract

Thus, people and animals, but also buildings, bones, reputations, and economies, typically suffer. The following sentences demonstrate this flexibility:

- (1) She suffers from endometriosis. (human)
- (2) The dog suffers from separation anxiety. (animal)
- (3) The building suffered from years of neglect. (physical)
- (4) The economy suffered under his regime. (abstract)

In its transitive sense, "suffer" pairs this expansive range of subjects with various types of direct objects. Persons, for instance, can suffer qualitative, affective, and intentional states, as well as physical and abstract events. Consider the following sentences:

- (5) She suffers pain. (qualitative)
- (6) He suffers moments of anxiety. (affective)
- (7) He suffered terrible hallucinations on his acid trip. (intentional)
- (8) He suffered a heart attack. (physical)
- (9) She suffered a heartbreak. (abstract)

Non-human animals may also suffer in these various ways, as the next set of sentences illustrates:

- (10) The dog suffers pain in her hind legs. (animal, qualitative)
- (11) The dog suffers separation anxiety. (animal, affective)
- (12) Sleep-deprived cats suffered hallucinations in a famous experiment. (animal, intentional)
- (13) The racehorse suffered a broken bone at Aintree. (animal, physical)
- (14) Within his troop, the ape suffered a loss in status. (animal, abstract)

Crucially, this transitive usage extends seamlessly into the non-biological realm. Physical and abstract subjects can also suffer several types of physical and abstract ailments or events:

- (15) The bone suffered a break.
- (16) The building suffered neglect.
- (17) The city suffered an outbreak of measles.
- (18) The economy suffered a banking crisis.

Moreover, there is a sense of “to suffer” which extends to tolerating an other or something other, exemplified in sentences like the following:

- (19) She suffers him
- (20) The dog suffers the cat

(21) We suffered their poor performance

The etymological root of suffering ties these senses of suffering together, for the etymology of the verb “to suffer” involves the carrying of a weight: its Latin root *sufferre* (*sub*-, ‘under’, and *ferre*, ‘to bear’) classically denoted the act of supporting a physical load (Lewis and Short 1879; OED 2023). That weight or load may be something that harms or simply the burdensome presence of something or someone.

So, it appears that anything can suffer, and a vast array of things can be suffered. But if this is true—if the linguistic boundaries of suffering are truly this expansive—then the limits of suffering are borderless, and the possibilities for compassion are endless.

The Metaphorical Objection

At this point, the reductivist—or the defender of the pathocentric view—will likely raise an objection they take to be fundamental: linguistic flexibility does not entail ontological reality. While it is true that the syntax of the English language allows us to assign “suffer” to almost any subject, the reductivist will argue that doing so in the case of inanimate objects or abstract concepts is strictly metaphorical. Under this view, we must be careful not to confuse grammatical permissibility with metaphysical fact.

The objection rests on the premise that true suffering requires subjectivity—a localized point of consciousness capable of experiencing a qualitative, affective state. When we say that a dog or a human suffers, we are describing a literal phenomenological reality grounded in a neurophysiological structure. There is a “what it is like” to be the dog experiencing separation anxiety. Conversely, when we say that a building “suffers” neglect or an economy “suffers” a downturn, there is no conscious subject enduring the burden. The building does not feel its structural degradation; the economy does not experience the anxiety of a banking crisis.

Therefore, the reductivist argues, applying the verb “to suffer” to non-biological entities is merely a semantic projection. It is an anthropomorphic figure of speech where we borrow the emotional weight of biological pain to describe structural damage, functional failure, or abstract decline. For the reductivist, the Latin root *sufferre*—to bear a weight—might be etymologically shared, but the *nature* of the weight is ontologically entirely different. A bridge bears a literal physical load, but it does not bear a psychological or moral burden. To use the English language to bridge this gap, the objection concludes, is to build an ontology out of a metaphor, leading to an unwarranted expansion of ontological boundaries.

The Response

To dismiss a usage as merely metaphorical is to assume a theory of metaphor. To properly understand—and evaluate—the reductivist’s objection, we must therefore make this underlying theory explicit. The trouble for the objector is that there are numerous theories of metaphor, and they are generally at odds with their objection. I will focus on several theories pertinent to this discussion: the traditional theory, the positivist theory, Gricean theory, interactionism, and contemporary cognitivist theories including conceptual metaphor theory (CMT).

The Traditional Theory

The classical (or Aristotelian) theory of metaphor treats terms as names or labels. A metaphorical use involves the transference of a label from its ordinary use to an extraordinary use by way of similarity (Vico 1996). Thus, to refer to Richard as a “lion” is to use the term in an extraordinary way, grounded in the similarity that Richard is as brave as a lion. In schematic terms, “*x* is as *P* as *y*” where *P* is the ground of the similarity, and *y* is the primary bearer of it. With this in mind, let us apply this theory to the verb “to suffer” and its related forms.

According to our reductivist objector, the expressions in question have an ordinary use: they apply to biological entities undergoing a particular kind of qualitative experience. These terms are then supposedly applied in an extraordinary manner to entities that are neither biological nor capable of that experience. Under the traditional theory, this transference must be grounded by a similarity between the suffering of the

biological entity and the non-biological entity (e.g., a bone, a building, or a rainforest). What is this similarity? What is the ground of it and what is the primary literal anchor for it?

Answering the aforementioned questions brings trouble. It is surely impossible that the similarity is some aspect of the qualitative aspect of the experience of suffering itself—the *qualia* of it all. It is more likely that the similarity involves a shared appearance—for example, the appearance of distress. But for the reductivist, assigning the "appearance of distress" to a building is just trading one metaphor for another. Perhaps, then, the similarity is the appearance of being harmed or degraded. But here, the shared similarity is inescapably *physical*. And this creates a fatal problem for the reductivist: if the ground of the similarity is physical, the metaphor is progressing in the wrong direction. If the transference of the terms in question is grounded on physical appearance, then the *physical* meaning is the primary, literal anchor.

Consequently, applying "suffering" to a physical structure is not a metaphorical extension of biological pain. Rather, applying "suffering" to a qualitative, psychological state is a metaphorical extension of the physical world. What makes matters worse for the reductivist is that this reversal is perfectly corroborated by the etymology of the verb "to suffer"—to bear a weight—for weight bearing is, primarily and originally, *physical* in meaning.

The Positivist Theory

Because the logical positivists rarely formalized a standalone theory of metaphor, their view must be reconstructed from their broader semantic theories and general hostility toward non-literal language. At its core, the positivist approach is non-cognitivist: it denies that metaphorical utterances express propositional content (Carnap 1935; Hemple 1965). To understand this, we must distinguish between an expression's *representative* function and its *expressive* (or emotive) function (Ayer 1936; Carnap 1935; Stevenson 1937). Using a term for its representative function adds to the propositional content of an utterance; for example, using "clouds" in the sentence "I see rain clouds" represents a literal meteorological phenomenon and establishes clear truth conditions. In contrast, using a term for its expressive function serves only to articulate an affective state or to influence the behaviour of others—much like C.L. Stevenson's analysis of the emotive meaning of "old maid" (Stevenson 1937). While the literal sentence "He is a prince" has representative propositional content, uttering it in a metaphorical context strips it of this function. The word "prince" is no longer representing literal royalty, and the utterance itself lacks truth conditions. This does not mean it lacks *all* meaning; it retains an expressive meaning, carrying a historical tendency to express an affective state (such as admiration) and to motivate others to feel or act in certain ways (Stevenson 1937). Let us now apply this non-cognitivist framework to the sentences our objector dismisses as metaphorical.

Applying this positivist architecture to an utterance like "Your tibia suffered a fracture in four places" creates insurmountable problems for the reductivist. First, it is absurd to assert that such a sentence lacks propositional content; it is a clear, verifiable claim about the physical world, and no contemporary scholar would seriously suggest otherwise. Second, in most contexts, it is highly unlikely that this utterance primarily carries expressive meaning aimed at motivating feelings or behaviours—it is typically delivered as a cold statement of clinical fact. Finally, recalling the etymology of "to suffer" (to bear a weight), the representative function of the verb is actually most literally engaged when applied to a physical subject bearing a physical load. If any usage is metaphorical under the positivist framework, it is the *psychological* utterance "he suffered a pain." As a consequence, it is this utterance that would lack propositional content—the exact opposite of the reductivist's claim. It is highly doubtful, therefore, that the objector would want to rely on such a self-defeating theory.

The Gricean Alternative

The classic cognitivist alternative to the positivist's non-cognitivist theory of metaphor is Gricean pragmatics. This theory assumes that an utterance can have a speaker meaning that differs entirely from the literal meaning of the sentence used to make it. For example, the literal sentence meaning of "you are the cream in my coffee" is different from its utterance meaning; according to Paul Grice (1975), in a metaphorical context, the speaker is actually communicating "you are my pride and joy." In such a context, we move from the sentence meaning to the utterance meaning by using the former to "work out" the latter. This "working out" is a necessary condition for this type of utterance meaning, because metaphorical meaning is a kind of conversational implicature—typically arising when a speaker deliberately flouts the maxim of quality

(truthfulness) (Grice 1975). This derivation must take the form of a logical argument. The philosopher A.P. Martinich (1984) exemplifies this process using the following argumentative form: (a) My love is a rose, (b) Roses are sweet-smelling, beautiful, etc.; (c) My love is sweet-smelling, beautiful, etc. Thus, from the literal sentence in (a), the implicature in (c) is derived. The implicit assumption of similarity licenses this move; as a consequence, we can say “My love is like a rose in respect of smelling sweet, being beautiful, etc.” Although it is extremely difficult to understand exactly how this formal method gets us from “you are the cream in my coffee” to “you are my pride and joy” without relying on massive associative leaps and ignoring the logical problem of deriving a category mistake from a category mistake, let us assume for the sake of argument that the Gricean method is correct. We can now apply it to the types of utterances that the reductivist claims are metaphorical.

The reductivist tells us that the utterance of a sentence such as “I am suffering” is literal, while the utterance of a sentence such as “The building is suffering” is metaphorical. From this supposedly metaphorical utterance, a conversational implicature is derived. We can assume that something like the following deductive process is involved: (a) The building is suffering. (b) Suffering implies harm. (c) The building is being harmed. Again, there is an assumption of similarity between the building and a biological entity capable of being harmed, allowing us to infer the simile: “the building is like a biological entity that is suffering in respect to being harmed.” But, just as we saw with the Traditional Theory, this similarity cannot be qualitative. The quality of biological suffering (the subjective sensation of pain) is a psychological state, but the harm itself cannot be that. The respect in which harm is shared by the “I” and the building is strictly physical. This tells us that the utterance “I am suffering” is either a literal statement of physical fact, or *it* is actually a metaphor. If we rely on the physical reality of harm, the correct Gricean analysis should be as follows: (a) I am suffering. (b) Suffering is synonymous with physical harm or bearing a load. (c) I am being harmed or bearing a load. Crucially, all biological suffering (including pain, when reduced to nociception) can be analysed in exactly this way. There are no category mistakes in this deductive process, even if the supposedly metaphorical utterance is referring to qualitative pain, because—as reductivists themselves must accept to maintain their worldview—biological pain reduces to nociception (the physical detection of structural harm). Utterances about economies and the like can be treated in the same manner, by a nominalist reduction to particulars and concrete processes. Therefore, the Gricean model is not entirely rejected here; rather, it reveals that the reductivist is applying it completely back-to-front.

Interactionism

It is unlikely that reductivists will find the interactionist theory of metaphor appealing, for the theory does not draw strict boundaries between the literal and the metaphorical—a single expression can simultaneously be both. The classic statement of the interactionist theory originates with I. A. Richards, who introduces it in the following way: “when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction” (Richards 1936, 93). Thus, an expression such as “wooden leg” is both literal and metaphorical—what makes it metaphorical is that it involves the thoughts of two different things (the biological limb and the inanimate material) active together in a single expression. Even more interesting is the way metaphor and its construction can both depend on *and* generate experience. For example, the metaphorical expression “giddy brink” is grounded on a human experience: that of feeling vertigo in high places. On the other hand, consider the expression “sharp pain.” Once we learn this metaphorical expression, we have no trouble experiencing pains as distinctly sharp or dull. In these cases, though we may abstract away from the metaphor, our world and the ideas associated with the metaphorical expressions are forever changed. Experience and conceptualization are inextricably linked through language for the interactionist. Let us apply this framework to the reductivist’s claims.

The reductivist has claimed that expressions like a “suffering building,” “suffering bone,” “suffering economy,” and “suffering population” are merely metaphorical. On the interactionist account, however, this poses no threat to the maximalist thesis. These expressions may be metaphorical, but under Richards’ framework, this does not mean they cannot also be literal. The metaphorical meaning of an expression such as a “suffering economy” is the result of two different ideas—perhaps an experientially grounded biological idea and an abstract structural idea—interacting to create a new meaning, with each modifying the meaning of the other. Furthermore, interactionism tells us that this new meaning actively structures our reality, allowing us to genuinely experience and conceptualize an economy *as* a suffering thing. We are no longer merely thinking of it *as if* it were suffering, nor are we simply thinking of it as being *like* something that suffers. Through the interaction of these concepts, its suffering becomes a literal, conceptual reality. If the

interactionist theory of metaphor provides little succour for the reductionist, more contemporary theories provide no remedy.

The Cognitive Sciences and Metaphor: CMT

Theories from the cognitive sciences provide another vital perspective. Within this domain, there are language-focused frameworks, such as François Recanati's (2004) contextualist theory and Relevance Theory (Sperber and Wilson 2008, 2012), as well as conceptually focused frameworks, such as Conceptual Metaphor Theory (CMT). The language-focused theories do not treat literal and metaphorical expressions as differing in kind. For example, under Recanati's framework, in certain contexts, the complete *literal*, truth-conditional meaning of the sentence "He swallowed the bitter pill" is simply "He accepted the bad news." In such contexts, the schematic concept associated with "pill" is pragmatically broadened to include ideas, and the concept associated with "to swallow" is similarly broadened to allow for the intake of information. This is a purely pragmatic process that actively determines the literal meaning of the utterance. Any "metaphoricity" identified with the expression merely lies in the feeling one experiences when examining it schematically—that is, when artificially abstracting the words away from their contextual use to look only at their strict semantic categories. Relevance theorists discuss metaphor in a remarkably similar way, framing it as the broadening of a concept. A key point of difference is that Relevance theorists view this as an inferential process, whereas Recanati understands it to be automatic. In either case, the consequence for the reductionist is severe. To claim that the verb "to suffer" is metaphorical under these frameworks is merely to acknowledge that the verb has both narrower and broader *applications*, and little more. It does not identify the verb with a distinct ontological type, nor does it succeed in contrasting a "false" non-literal use with a "true" literal one.

CMT is arguably the dominant theory of metaphor today. It is a rich, continually developing framework, but for our purposes, three of its foundational claims are particularly important for evaluating the reductionist's position. First, CMT demonstrates that the strict dichotomy between literal and metaphorical language is a false one; what we consider "literal" is often just deeply conventionalized metaphor (Lakoff and Johnson 1980). The coexistence of the literal and the metaphorical can be exemplified by the sentence "Kitty is in Texas." A strict, formal semantic reduction assigns each expression a function or abstract entity: the preposition "in" acts as a function taking the entity "Texas" to deliver a truth condition if and only if the subject entity "Kitty" meets the spatial requirement. Ultimately, "in Texas" is mapped to a literal mathematical set (e.g. see Winter 2016). In contrast, CMT reveals that "in Texas" is structured by a conceptual metaphor: Texas is conceptualized as a physical receptacle, pointing to the foundational cognitive metaphor PLACES ARE CONTAINERS. The crucial point is that a statement can be simultaneously truth-conditionally literal and conceptually metaphorical. Second, CMT holds that conceptual metaphors exist because abstract target domains are best understood in terms of concrete, embodied source domains. For example, expressions like "time is running out" or "time flies" indicate that the abstract concept of time is understood through the concrete source domain of spatial movement. We map the physical realities of our bodies moving through space onto the abstract reality of temporal progression. Third, conceptual metaphors do more than just shape language; they provide the conceptual framework through which we actively understand and experience the world. We do not just understand the linguistic definition of being "in trouble"; we physically and psychologically experience "trouble" as a container we are trapped inside, complete with its own set of sensations and affective states. These three aspects of CMT provide a powerful lens through which to evaluate the reductionist's claim that talk of non-biological suffering is merely a figure of speech.

There are two hypotheses we can consider regarding the conceptual mapping of suffering:

1. Suffering as it relates to psychological phenomena is a conceptual metaphor that has become deeply conventionalized in the verb "to suffer," as exemplified by sentences like "He suffers from anxiety."
2. Suffering as it relates to physical phenomena is a conceptual metaphor that has become deeply conventionalized in the verb "to suffer," as exemplified by sentences like "The bone suffered from osteoporosis."

The first thing to note is that, in either case, the verb can be reduced to a literal, truth-conditional meaning within a system of formal semantics. If the first hypothesis is correct, the literal, foundational nature of the concept applies to physical entities, and the original nature of the verb applies to physical load or degradation.

This suggests that the reductivist is as deeply confused as the metaphorical use is conventionalized—they have mistaken the conceptual target for the literal source. On the other hand, if the second hypothesis is correct, the conceptualization of the bone is indeed metaphorical. But, as noted earlier, this does not mean that the relevant sentences lack a *literal*, truth-conditional reduction. Furthermore, the conceptual metaphor will not merely shape language; it will shape our understanding and experience of the world. In our cognitive reality, these physical objects will genuinely be experienced as suffering. In actual fact, however, CMT strongly suggests that the *first* hypothesis must be correct. According to CMT's foundational principle, we conceptualize the abstract through the concrete. Physical suffering (observable, spatial, and structurally embodied throughout the physical world) is much more concrete than abstract psychological suffering—which, though intimately lived, is qualitative, subjective, and dependent on inference.

If this first hypothesis is correct, we should expect the descriptors and modifiers of psychological suffering to be borrowed from the physical, spatial world. Indeed, this is exactly what we find. Collocations associated with “suffering” routinely include expressions that refer to physical size, mass, or spatial extent, such as “enormous suffering,” “widespread suffering,” or a great “amount of suffering.” Furthermore, given the well-known metaphorical nature of how we describe pain itself (e.g., sharp, dull, heavy, burning, stabbing), the qualitative experience of psychological suffering is thoroughly structured by physical conceptualizations (Munday et al. 2020; Munday et al. 2021; Hearn et al. 2025). Perhaps, this is also identified by the reductivist attempts to identify suffering entirely with physical nociception. Thus, CMT is yet another theory of metaphor that utterly fails to support the reductivist's objection against the maximalist thesis proposed here.

Having examined the metaphorical objection from several distinct philosophical angles—traditional, positivist, Gricean, interactionist, and cognitive conceptual frameworks—it becomes clear that the reductivist position cannot be sustained on linguistic grounds. The attempt to sideline the suffering of non-biological entities as mere metaphor fails to align with how meaning, reference, and cognition actually function. However, if theories of metaphor help to undermine the reductivist's defence, the concept of metonymy—synecdoche in particular—helps to pinpoint their fundamental mistake. The reductivist commits a *pars pro toto* metonymic fallacy.

The Reductivist's *Pars Pro Toto* Metonymic Fallacy

Classical rhetoricians defined metonymy as the transfer of a name from its proper use to an improper one based on associative conditions, a primary example being part-whole transference (synecdoche). A name for a part is transferred to the whole, such as when we refer to a corporate executive as a “suit,” or a vehicle as “wheels.” However, contemporary cognitive linguists define it more fundamentally: metonymy is the use of one entity or event to comprehend another related entity or event (Lakoff and Johnson 1980; Littlemore 2015). Here, “entity” and “event” refer to conceptual nodes and event-schemas. Part-whole relations constitute one major type of cognitive metonymy. Crucially, this cognitivist definition allows us to analyse a deep conceptual confusion. Many part-whole metonymies are obvious and harmless, such as “I'll have a glass of red,” but some are insidious. For example, using “IQ” as a direct substitute for the entirety of human “intelligence.” This is what we shall refer to as the “*pars pro toto* fallacy.”

Metonymy is highly effective for focusing attention on a specific aspect of a concept. It is cognitively expedient to use a prototypical part to exemplify a complex whole—for instance, using a robin to represent the entire category of birds (Rosch 1975; Lakoff 1987). Nevertheless, a profound ontological error occurs when the part is mistaken for the whole, and the specific attributes of the prototype are fallaciously mapped onto the broader category. This conflation creates severe confusion about what a concept inherently includes and excludes. For example, the concept of MAN was historically utilized as the unquestioned prototype for HUMAN. Because elements associated with this specific prototype (such as maleness, whiteness, adulthood, and neurotypicality) were treated as the standard, it fostered immense conceptual and concrete exclusions. As a consequence, language structurally excluded the feminine pronoun, while institutions and systems were built exclusively to serve the prototype—effectively erasing women, the disabled, children, and racial minorities from social ontology.

This is precisely the error committed by the reductivist. The broad reality of suffering encompasses a vast ontological domain. Biological nociception, psychological distress, affective states, and their physiological markers are undeniably salient, highly visible parts of that domain. They are localized, biological instances of lived structural degradation. However, the reductivist takes this specific biological part and metonymically

substitutes it for the entire conceptual category of suffering—effectively blinding themselves to any suffering occurring outside specific biological hardware. By treating this part-for-whole mapping as an exhaustive definition, the reductivist artificially shrinks the ontological landscape. Just as with the previous historical example, this restriction has profound consequences. If the framework defines suffering strictly as the firing of a central nervous system, it becomes a type of biological chauvinism. Thus, we are told that oysters cannot suffer, and the suffering of a collapsing ecosystem or a decaying social structure goes entirely unnoticed. By recognizing nociception as merely one metonymic instance of a much broader reality, we free the concept of suffering from its biological cage, opening the door to a framework of limitless compassion.

A Note on Compassion

The maximalist thesis has now been defended: recognizing the reality of suffering in all things opens a space for limitless compassion. This framework also allows us to reexamine alterity in a profoundly new way. Etymologically, compassion (*com-passio*) is the act of "suffering with" an Other's suffering. Under the maximalist thesis, the Other is any entity in which suffering—the bearing of a load or structural degradation—can be recognized. The concept of the Other is thus radicalized. It is no longer restricted by biology, the strictures of analytic ethics, or the anthropocentric characterizations of the Other found in the phenomenological traditions of Husserl, Sartre, and Levinas. Instead, the ethical "face" of the Other can be encountered in all things. Consequently, compassion can be legitimately extended to all animal and plant life, rainforests, environments, planets, economies, buildings, works of art, robots, AI models, and much more. There are no artificial limits placed on one's compassionate nature. If compassion is indeed the true basis of morality, as Arthur Schopenhauer (1998) contends, then under the maximalist thesis, it becomes the unbounded bound.

Conclusion

This article has argued for a maximalist thesis: all things suffer. This stands in stark contrast to the reductivist framework, which artificially restricts suffering to a specific biological reduction. By examining the etymology and grammatical flexibility of the verb "to suffer," we demonstrated that the bearing of a physical load is its foundational meaning. An analysis across multiple theories of metaphor corroborated this thesis, revealing that the reductivist cannot simply dismiss inanimate suffering as a mere figure of speech. Finally, applying cognitive metonymy allowed us to diagnose the reductivist's core error: a *pars pro toto* fallacy that mistakes the highly salient prototype of biological nociception for the entire ontological category of suffering. While this paper has established the linguistic and semantic foundations of the maximalist thesis, its broader consequences for compassion, alterity, and moral action have only been briefly sketched. Future research must expand upon these implications. Furthermore, there is substantial empirical evidence supporting the maximalist thesis across other disciplines—including cultural anthropology, sociology, and Human-Robot Interaction (HRI) studies—that warrants dedicated exploration. Last, while several theories from the cognitive sciences were utilized to support our thesis, Conceptual Blending Theory (CBT) was notably reserved. CBT offers a highly promising avenue for understanding exactly *why the* reductivist becomes confused about the literality of the maximalist thesis, demonstrating how the conventionalized experience of biological suffering actively feeds back into our conceptualization of the physical world. By continuing down this expansionist path, future research can fully articulate how freeing suffering from its biological cage transforms our conceptual and ethical relationship to the world around us.

References

- Ayer, A. J. 1936. *Language, Truth, and Logic*. London: Victor Gollancz.
- Carnap, Rudolf. 1935. *Philosophy and Logical Syntax*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- Grice, H. P. 1975. "Logic and Conversation." In *The Logic of Grammar*, edited by Donald Davidson and Gilbert Harman, 64–75. Encino, CA: Dickenson Publishing.
- Hempel, Carl G. 1965. *Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science*. New York: Free Press.

- Hearn, Jasmine Heath, Imogene Munday, Stella Bullo, Kris Rogers, T. Newton-John, and I. Kneebone. 2025. "Metaphorical Markers of Pain Catastrophizing, Depression, Anxiety, and Pain Interference in People with Chronic Pain." *The Journal of Pain* 26: 1–8.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226471013.001.0001>.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lewis, Charlton T., and Charles Short. 1879. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. Perseus Digital Library. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>.
- Littlemore, Jeannette. 2015. *Metonymy: Hidden Shortcuts in Language, Thought, and Communication*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107338814>.
- Martinich, A. P. 1984. "A Theory of Metaphor." *Journal of Literary Semantics* 13: 35–36.
- Matheny, Gaverick. 2006. "Utilitarianism and Animals." In *In Defense of Animals: The Second Wave*, edited by Peter Singer, 13–25. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Munday, Imogene, Toby Newton-John, and Ian Kneebone. 2020. "'Barbed Wire Wrapped Around My Feet': Metaphor Use in Chronic Pain." *British Journal of Health Psychology* 25, no. 3: 814–30.
- Munday, Imogene, Ian Kneebone, and Toby Newton-John. 2021. "The Language of Chronic Pain." *Disability and Rehabilitation* 43 (3): 354–61. doi:10.1080/09638288.2019.1624842.
- Oxford English Dictionary*, s.v. "suffer (v.)," accessed June 2026. <https://doi.org/10.1093/OED/8678167654>.
- Recanati, François. 2004. *Literal Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Regan, Tom. 1986. "A Case for Animal Rights." In *Advances in Animal Welfare Science 1986/87*, vol. 3, edited by Michael W. Fox and Linda D. Mickley, 179–189. Dordrecht: Springer.
- Regan, Tom. 2003. *Animal Rights, Human Wrongs: An Introduction to Moral Philosophy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Richards, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press.
- Rosch, Eleanor. 1975. "Cognitive Representations of Semantic Categories." *Journal of Experimental Psychology: General* 104 (3): 192–233. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.192>.
- Schopenhauer, Arthur. [1841] 1998. *On the Basis of Morality*. Translated by E. F. J. Payne. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Singer, Peter. 1975. *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*. New York: HarperCollins.
- Singer, Peter. 1993. *Practical Ethics*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sperber, Dan, and Deirdre Wilson. 2008. "A Deflationary Account of Metaphor." In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by Raymond W. Gibbs Jr., 84–109. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sperber, D. and Deirdre Wilson. 2012. *Meaning and Relevance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stevenson, C. L. 1937. "The Emotive Theory of Ethical Terms." *Mind* 46 (181): 14–31.
- Vico, Giambattista. [1711–1741] 1996. *Institutiones Oratoriae, 1711–1741*. Translated and edited by Giorgio A. Pinto and Arthur W. Shippee. Amsterdam: Rodopi.
- Winter, Yoad. 2016. *Elements of Formal Semantics*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748677771>.

A Genealogy of “Cultural Criticism” of Osaka: An English translation of Uno Kōji’s “Osaka” with commentary

Andrew Murakami-Smith

Oda Sakunosuke (1913-1947), perhaps the best-known Osaka fiction writer in the modern period, at first wanted to write plays. While a student at the Third Higher School in Kyoto (precursor to Kyoto University) from 1931 to 1936, it was drama in which he was interested. Oda’s shift to fiction seems to have been brought on by his reading of Stendhal’s *Le Rouge et le Noir* in 1938, during a three-year sojourn in Tokyo. He returned to his native Osaka in 1939, but as he had lost his parents in the interim, he returned as a “wanderer.” He now saw his hometown with new eyes.¹ As he wrote in the essay “Waga bungaku shugyō” (1943), “my literary training must have been, in a way, the study of Osaka. Osaka is my birthplace, and my teacher.”²

Oda’s entrée into the literary scene was his 1940 *Meoto zenzai*. This was a work filled with the names of Osaka neighborhoods, restaurants, and foods; Osaka dialect (“non-standard” from the perspective of Tokyo readers) is used in characters’ dialogue and even sometimes in the narration itself. Moreover, its two main characters are a pair of Osaka “types” or stereotypes, the practical, hard-working woman and her good-for-nothing, profligate man, which had appeared in several previous works of Osaka literature, such as Edo-period love suicide plays by Chikamatsu Monzaemon³ and Kamizukasa Shōken’s “Hamo no kawa” (1914).⁴ *Meoto zenzai* brought Oda notoriety, but also some criticism from established writers such as Shiga Naoya, who called it “dirty” (*kitanarashii*). In his 1946 essay “Kanōsei no bungaku,”⁵ Oda recalls that *Meoto zenzai* was denigrated as vulgar and frivolous, but also for having “the spirit of a craftsman and a merchant’s soul.”⁶ These last target the work specifically in terms of stereotypes of Osaka, and no doubt contributed to a growing consciousness on Oda’s part of his own status as a “writer of Osaka.” In fact, Oda set many of his subsequent works in Osaka, with many Osaka-dialect-speaking characters. Further, Oda also investigated Osaka, its history, and the character of its people in the essay form. He published an essay entitled “Osaka hakken” (“Osaka Discoveries”) just four months after the appearance of *Meoto zenzai*, and a steady stream of essays followed, including “Osaka, Osaka” (1941), “Saikaku shinron” (“A New Theory of Saikaku,” 1942) and many others about the Edo-period Osaka fiction writer Ihara Saikaku, “Osaka no sakka” (“Osaka Writers,” 1943), “Niryū Bunraku-ron” (“A Theory of Second-Rate Bunraku,” 1946), and “Osaka no kanōsei” (“The Possibilities of Osaka,” 1947).

The 1941 “Osaka, Osaka,” shows how Oda’s status as a “writer of Osaka” was not merely a tautology predicated on the simple fact of being born in Osaka. In this essay, “to be published in the Osaka Edition of an Osaka newspaper and read only by Osakans” (Oda 1941/1970, p. 281) Oda begins by criticizing Osakans’ failure to patronize the Bunraku puppet theater during the summer months, when the entire troupe is forced to tour the provinces to bring in revenue, and asks, “Could Osaka be, after all, a city where it is difficult for art to thrive?” (Oda 1941/1970, p. 282). He then explains that “the reason why I continue to live and bear the inconveniences of writing literature in such a city that is – let’s stop beating around the bush – unsympathetic to the arts is that, after all, I love Osaka, and find it difficult, body and soul, to part from Osaka.” Then, asking himself the question, “Why do I love Osaka? And find it difficult to part from Osaka?” he answers that “it is because Osaka is my hometown. It is because it is the city where I was born and raised” (Ibid.). The ambivalence in his attitude toward his hometown, critical but still attached to it, can be seen in his description of his evolving feelings toward Osaka dialect from childhood through youth to adulthood.

...when I was a child, I spoke the only dialect I could have, in other words, Osaka dialect. I spoke it more skillfully and easily than I do now. But I entered middle school, gradually became more and more impudent, and around the time when I began to... prepare for entrance exams to higher school, I made great efforts to escape from Osaka dialect... I was successfully admitted to the Third Higher School in Kyoto, and in the five years (three years for most) spent there, I learned an odd student slang, then spent two years here and

¹ Murakami-Smith (1997), p. 286.

² Oda (1976), p. 164.

³ *Sonezaki shinjū* (1703) and *Shinjū ten no Amijima* (1720), for example.

⁴ Translated as “The Skin of the Pike Conger Eel,” Murakami-Smith (2013). (<https://uchicago.app.box.com/s/v2po8omcmlyl4e726rp770k4yemxdkmvm>)

⁵ Translated as “The Literature of Possibility,” in Murakami-Smith (2025).

⁶ Oda (1946/1999), p. 253.

there, and three years in Tokyo. While there, I expended a foolish amount of effort learning Tokyo dialect... I was now able to speak a somewhat off-key Tokyo dialect, and was constantly saying, 'Look here, in Tokyo, you know –' But even while speaking this way, I thought carefully, and the language spoken by those around me – in other words, the Osaka dialect I had hated – began to seem much better. ... I began speaking Osaka dialect again. And this has continued until today. (Oda 1941/1970, p. 283, tr. Murakami-Smith)

By focusing on Osaka in both fiction and essays, Oda pursued answers to questions such as “What sort of place is Osaka? How does it differ from Tokyo?” and “What sort of people are Osakans? How are they different from the people of other cities and regions?” But these preoccupations of Oda’s were not only his. By writing such “cultural criticism” of Osaka, he joined a lineage of modern writers, both Osaka natives and non-natives, who attempted to find answers to similar questions.

The well-known writer Tanizaki Jun’ichirō (1886-1965), for example, came to the Kansai in 1923 on what he thought would be a short sojourn, just until Tokyo and Yokohama could be rebuilt after the Great Kantō Earthquake. He recorded his initial, somewhat negative impressions of what seemed to him the very different culture of the Kansai in “Hanshin kembunroku” (1925),⁷ lamenting, for example, the vulgarity and pushiness of people who borrow one’s newspaper to read instead of buying one of their own. As he became more interested in the life, culture, and dialect of Osaka and the Kansai, however, he stayed on in the Hanshin area between Osaka and Kobe. The much wider-ranging essay “Watakushi no mita Osaka oyobi Osakajin” (1932)⁸ gives a more balanced view of what he continued to see as an area culturally distinct from Tokyo, but also one that preserves traditional aspects of Japanese life that he remembers nostalgically from his childhood in Tokyo.

Tanizaki’s increasing interest in the Kansai and traditional aspects of its culture was reflected in works of fiction such as *Tade kū mushi* (1929, featuring traditional *ningyō jōruri* puppet theater)⁹ and “Shunkin-shō” (1933, featuring *shamisen* and *koto* playing, and the keeping of Japanese bush warblers [*uguisu*] and larks [*hibari*]).¹⁰ This attention to the traditional is usually portrayed as a “Return to the Classics” (*koten kaiki*) or “Return to Japan” (*Nihon kaiki*). However, one should not forget his initial, somewhat horrified fascination with the strange customs of Kansai people portrayed in “Hanshin kembunroku.” For Tanizaki, the Kansai was initially a “foreign” region, and essentially remained one even as he discovered aspects of traditional Japan there. His fascination with the unfamiliar aspects of Kansai culture can be seen as a direct evolution of his Taishō-era fascination with things Western, Modern, and Chinese. And, just as the versions of the “West” as constructed in such stories as “Aoi hana” (1922, tr. as “Aguri” by Howard Hibbett) and “Dokutan” (“The German Spy,” 1915) are just that – *constructed* – by Tanizaki’s imagination, the Kansai of Tanizaki’s fiction and essays, blending the traditional and the unfamiliar, is an “imaginary Kansai” (Cronin, 2025, p. 11).¹¹

Any hasty equation of Tokyo with Modern and Westernized, while the rest of Japan is seen as traditional, is also belied by the Osaka-born painter Koide Narashige (1887-1931). Koide was a painter in the Western style (*yōga*), who went abroad to Paris in 1921-22. His still-lives and nudes betray the influence of Western painting, and often show Western dolls, furniture, and interiors. Like Tanizaki, he lived in the Modern Hanshi area (and in fact knew Tanizaki, and illustrated his *Tade kū mushi*). Koide was an essayist as well as a painter, writing humorously of his weak stomach and delicate constitution, as well as on art and his travels in Europe. His investigations of Osaka and its people are recorded in essays such as “Getemono mandan” (“Some Remarks on Low Things,” 1930), “Shunmin zatsudan” (“Drowsing in Spring,” 1930), and “Yōkisugiru Osaka” (“Too-upbeat Osaka,” 1936). “Shunmin zatsudan” explicitly points out the Modern character of the Hanshin area. Koide first laments that the scenery of the area does not lend itself to landscape painting because the bright sunlight, white ground, and dark green of the pines make all colors look washed-out. (In fact, Koide seems better-known for his still-lives and nudes, rather than his landscapes.) He then asks what pictorial elements might be suited to this scenery. His answers are all thoroughly Modern things: “the wonderfully flat Hanshin Highway; the roar of a motorcycle racing along it; a luxury automobile out for a drive; a sportsman’s white shirt; the stripes of bathing suits; filming movies ... gentlemen at golf... mountain-

⁷ Translated as “Hanshin Observations” by Michael P. Cronin in Tanizaki (2025).

⁸ Translated as “Osaka and Osakans as I See Them” by Cronin (Tanizaki, 2025).

⁹ Translated into English as *Some Prefer Nettles*, Edward Seidensticker, 1955.

¹⁰ Translated into English as “The Story of Shunkin” by Roy Humpherson and Hajime Okita, 1936, and as “A Portrait of Shunkin” by Howard Hibbett, 1963.

¹¹ See also, for example, the discrepancy between the quiet, high-class Doshōmachi (the drug-merchants’ district of Osaka that is the setting for *Shunkinshō*) depicted by Tanizaki and the bustling, noisy commercial district it really was in the Meiji era (Mishima, 1994).

climbing, horse-racing, tennis, baseball, the Girls' Opera..." (Koide 1930/1987, p. 110, tr. Murakami-Smith). Koide then draws a parallel between the sunlit scenery and a "sultriness" he feels in the Kansai, which he says is lacking in Tokyo, where "something like a vein of coolness" flows. This sultriness is not a matter of climate and temperature, however, but something psychological, which leads to "decay, tedium, yawning, and dullness, and makes it too much of a bother to think about things clearly" (Ibid.).

Koide also describes something like this sultriness in the 1936 "Yōkisugiru Osaka" (the title might be translated as "Too-Upbeat Osaka"). Koide first refers to the mild climate and beautiful scenery mentioned in "Shunmin zatsudan," and continues as follows.

However, for those who intend to engage in the somewhat melancholy pursuits of scholarship, literature, or the arts, in Osaka the surroundings are too relaxed, too cheery and uncomplicated, and... too upbeat. ... As a painter I often hear this kind of 'compliment': 'What a great racket you guys got: dash off a few scribbles with a brush, and you've made a hundred or five hundred yen. What an easy life!'

Hearing such a comment when you're suffering from poverty and can't put your hand to anything makes you just want to give up: the Muse flees. And so, the thoughtful aspiring artist escapes to Tokyo, which is somewhat more melancholy than Osaka. Thus, Osaka is as a rule devoid of men of letters. (Koide 1936/1987, p. 242, tr. Murakami-Smith)

Koide did not, in fact, decamp to Tokyo (in "Shunmin zatsudan," he relates how he once visited realtors and viewed vacant houses outside Tokyo, but the coolness of early autumn on the Musashino plain brought to mind the melancholy of winter, and so he gave up the idea of moving to Kantō), instead staying on in Hanshin area and maintaining a complicated ("yayakoshii" in Kansai dialect) relationship to his home region.

Koide's and Oda's complicated or ambivalent attitudes toward their hometown, and the inhospitality to art they both point out, provide a partial answer to a question raised by Tanizaki in his 1927 essay "Kansai bungaku no tame ni" ("For a Kansai Literature"): Why are there no major writers in the Kansai?¹² Because many aspiring writers move to Tokyo. Nevertheless, Koide and Oda continued to live in the Kansai as they created their art and literature, and as a secondary undertaking, carried on writing essays investigating Osaka, and comparing it with Tokyo. Perhaps their essays were in part an attempt to articulate or "work through" their ambivalent attitudes in writing. Further, this seems to have been a need felt by a variety of Osaka and Kansai artists and writers from the prewar period through to the present day – those whose names we might add to the "lineage" of essayists on Osaka and the Kansai referred to above, including Yosano Akiko (1878-1942), Uno Kōji (1891-1961), Ono Tōzaburō (1903-1996), Fujisawa Takeo (1904-1989), Tanabe Seiko (1928-2019), Tomioka Taeko (1935-2023), Miyamoto Teru (1947-), Murakami Haruki (1949-), Machida Kō (1962-), Shibasaki Tomoka (1973-), and Tsumura Kikuko (1978-).

However, this lineage or genealogy of cultural criticism of Osaka constitutes more than a chronological list of works. These authors restated, built upon, modified, refuted and rejected the opinions of previous writers. A lineage of essays on Osaka should properly be conceived of as shading into a genealogy also comprising works in other genres, such as scholarly and non-scholarly works on Osaka dialect (cf. Maeda 1977, Tanabe 1985, Onoue 1999, Wakagi 2011, Kinsui 2025), biographies of Osaka historical and literary figures (Oda 1942, Ōtani 1998), memoirs and autobiographies (Ono 1975, Fujisawa 1981), literary criticism on Osaka writers, literature, and theater (Kobayashi 1989, Kawauchi 1990, Yasumizu 2005, Yoshida 2008, Yamada & Hosomi 2009, Dodd 2014, Kō 2018, Cronin 2025), and ultimately linking to works in diverse fields such as reportage and nonfiction (Kitao 1932/1989), cultural history (Saitō 1995, Inoue 2011, de Ferranti & Tokita 2013), political and economic history (Wakaichi 1996, Sakai 2011), urban studies (Hashizume 1996, Sugihara & Tamai 1996, Katō 2002, Hashizume 2003), and architectural history (Unno 1987). In this context, Uno Kōji's 1936 "Osaka," an excerpt of which is translated into English below, plays a pivotal role, in that it responds to and even quotes from previous writers' essays. It also, as will be explained below, went on to influence Oda's work.

Uno's own relationship to Osaka might be characterized as "yayakoshii" or ambivalent, although he did follow the pattern of those Osaka natives who put some distance between themselves and their hometown by becoming a writer after moving to Tokyo. He was born in Fukuoka, but came to Osaka with his mother and grandmother at the age of five, upon the death of his father. He entered the military school Kaigyōsha in 1897, and two years later moved to Sōemon-chō, along the northern bank of the Dōtombori Canal, to live with his uncle and grandmother. Uno moved to Tokyo to prepare for entrance to Waseda University in 1910. He began writing and publishing stories for children in 1915, but he first drew attention

¹² Tanizaki (1927/1983).

with “Kura no naka” (1919; tr. as “In the Storehouse” by Elaine Gerbert). As noted above, Uno, who lived from 1891 to 1961, lived in Osaka only during the years 1895-1910, from five to 19 years of age. As might be expected, these years had a formative effect on Uno, and, like other Osaka writers, he thematized Osaka in many of his works, both fiction and essays.

As would later be the case with Oda Sakunosuke (as discussed above), some critics approached Uno’s debut work in terms of his status as an Osakan. For example, contemporary writer Kikuchi Kan called the work “nothing but Osaka *rakugo*¹³” (quoted in Gerbert 1997, p. 34, n. 26). Critics were no doubt put off by the work’s chatty, verbose written style, described as “comical, almost annoyingly chatty” (Yanagisawa 1996, p. 321). Elaine Gerbert, Uno’s English translator, points out that Uno was criticized for his “inappropriately ‘flippant’ attitude,” and continues: “Lacking the sobriety associated with ‘pure [high] literature,’ he was called by less sympathetic observers a popular (*tsūzokuteki*) writer, with all the condescension the word *popular* implied” (Gerbert 1997, p. 4). In other words, Uno was criticized for not measuring up to certain ideals of “pure literature” (*junbungaku*): for being comical, flippant, popular and entertaining instead of serious and intellectual. As we have seen, this criticism is paralleled by the later criticism of Oda’s debut work as vulgar and frivolous. And just as Oda’s work was said to have “the spirit of a craftsman and a merchant’s soul” (gesturing to Osaka stereotypes), Uno’s was called “Osaka *rakugo*.” I believe such criticism strengthened in Uno a sense of being an Osaka writer, just as it did for Oda in later years, even though Uno had already been living in Tokyo for years when he began his literary career. And, also like Oda, he went on to investigate Osaka and Osakans in his fiction and essays.

In *Osaka to kindai bungaku (Osaka and Modern Literature, 1989)*, Kobayashi Yutaka gives a partial list of Uno’s fictional works set in Osaka, listing nine works (p. 87). Uno and his works are introduced in a chapter entitled “Eccentric People”; Kobayashi contends that Uno saw in his idiosyncratic Osakan friends and acquaintances (on which many of the characters in his fictional works were based) “typical ‘Osaka people,’ and this kindled in him the literary passion of a native Osaka writer” (Kobayashi 1989, p. 83). Such an interest in “strange people” can be seen in “Jukken roji” (“Ten-House Alley,” 1925), a nostalgic work that relates memories of Uno’s childhood spent in Sōemon-chō. As the title suggests, the work focuses on the inhabitants of the row-houses lining an alley, beginning with the narrator’s first encounter with Usakichi, the boy with whom he would become closest, and then introducing the inhabitants of the alley in turn, even reproducing a plan of the alley, each house labeled with the name of the family resident therein. Uno seems intent on recording everything he can remember about the alley and its denizens, from an ingenious system of “doorbells” in the days before electricity (a wire extended from a bell at the door of each house to a tab at the front gate of the alley, which was locked after midnight), to the main character’s weak constitution, to a form of communication through whistling that the narrator and Usakichi used, to Usakichi’s sister’s debut as a geisha.... Although not quite as chatty as “In the Storehouse,” the written style is verbose and disorganized, starting and stopping, branching off onto tangents, and including second-hand information on what became of the residents in later years. The reader does indeed feel the Osaka writer’s nearly insatiable curiosity about eccentric Osakans mentioned by Kobayashi (1989). Indeed, the story ends as follows:

When I went to Osaka the other day, I walked around the old neighborhood in Sōemon-chō and found it completely changed, but there was, in the same spot as before, a much more modern ten-house alley. I wonder what kind of people are living there now?

(Uno 1925/1973, p. 33, tr. Murakami-Smith)

However, in fact, “Jukken roji” does seem to have a central focus more specific than the ten-house alley and its people. The narrative of times past is set off by a framing story in the narrative present: the narrator has received a postcard announcing that Yamaki Usakichi, being one of the highest-paying taxpayers in a certain prefecture, has qualified to run in an election for a seat in the prefectural legislature. Usakichi, the narrator’s friend in childhood, has in later years become the owner of a successful café. The end of the story returns to the present, recounting (immediately before the passage quoted above) the narrator’s chance encounter, 10 years before, with a dignified, well-to-do Usakichi in a Tokyo-bound train from Osaka. The narrator, meanwhile, is in “straitened circumstances,” wearing a kimono borrowed from the master of the publishing house where he works. I would contend that the subtext of the story, though understated, is the contrast, even rivalry, between the former childhood friends – the one now a successful businessman and candidate for the prefectural legislature, the other a writer in “straitened circumstances,” working for a publisher. Thus, I hypothesize that, along with the ten-house alley specified in the title, Usakichi is a focus for the work. This is supported by a remark by the narrator when he is recounting what happened to Sakuzō,

¹³ 落語, a kind of comic storytelling.

a son of the oil merchant at the entrance to the alley. This Sakuzō was at first apprenticed to an oil merchant, but later became interested in literature, entering a university in Tokyo and becoming good friends with the narrator. Having furnished this information, the narrator then stops himself, saying, “as he is not the main subject here, I will omit him, but as for the crucial Usakichi...”¹⁴ This reticence on the part of the narrator – who has never hesitated to share all manner of seemingly extraneous information – would seem to intensify the contrast between the narrator (and his literary friend) and the presumed “main subject,” Usakichi. In other words, behind an Osaka writer’s curiosity about eccentric Osaka people lies a desire to contrast Osakans with the people of Tokyo and other regions – and it is among the latter that the narrator places himself.

Another Uno story focusing on Osakans is “Rakuseikara” (1934; the title, written 楽世家等, seems to be a neologism of Uno’s based on “*rakutenka*” [楽天家], and might be translated as something like “The Optimists”). The story details the interactions of the main character Fukami (based on Uno himself), resident in Tokyo, with his friend Takegi Rintarō, with whom he attended middle school in Osaka, over the course of several visits by Fukami to Osaka. Various seemingly inconsequential events involving Takegi, other former middle-school friends, and various geisha are related, but the main focus of the story seems to be to depict Takegi’s outgoing but down-to-earth personality, and his boundless energy, whether focused on business, food, drinking, or women. All of Takegi’s conversations are represented in a strong Osaka dialect, while Fukami speaks Tokyo dialect (the so-called “standard” language), creating a strong contrast with Takegi and the other Osaka characters. For example, when a waitress in a café bar shows Fukami (a literature student at the time) a love letter and criticizes its written style, Fukami states (in Tokyo dialect) his opinion that “With love letters, it is not whether the style is skillful or unskilled that is important, but whether it has passion.”¹⁵ The waitress replies in Osaka dialect, “I hate passion, I hate passion.”¹⁶ The contrast is not only between Tokyo and Osaka dialect, but also between the romanticism of the literature student and the pragmatism of the Osaka woman. As was the case with the narrator of “Jukken roji,” Fukami, though he grew up in Osaka, is depicted as an “outsider,” no longer at home among the Osakans who hold such fascination for him – and for Uno.

Uno was in poor mental health from 1927 to 1932. Toward the end of this period, he resumed writing children’s stories, but his first literary work after recovery was “Kareki no aru fūkei” (1933; tr. as “Landscape with Withered Tree” by Elaine Gerbert). The chatty, disorganized style of his earlier works, that had “called attention to the physical mechanics of speaking” (Gerbert 1997, p. 10), is replaced by a more “transparent” style that seems more concerned with telling a story than in the way it is told. The work also lacks the first-person narrator of the “I-Novel” form, which Uno had often adopted in his earlier works.¹⁷ “Kareki no aru fūkei” is based on the life of Koide Narashige (called “Koizumi” in the story), the Osakan Western-style painter whose essays we have discussed above. Fellow painter Shimaki, the main character, tries to analyze the seemingly contradictory aspects of Koizumi’s life and work: on the one hand, an entertaining, humorous conversational skill paired with a “commercialized” painting skill capable of producing for sale multiple copies of the same work, and on the other, his great talent, never waning even as his health deteriorates,¹⁸ and shining forth in every single copy produced for sale. In “Kareki no aru fūkei,” we see again the fascination with (typical or stereotypical) Osaka people that we saw in “Rakuseikara” and “Jukken roji.” But in the character of Koizumi, there is a combination of Osakan and non-Osakan elements, a balance between “Osaka” and “art” – which, as we have seen above, have been posited as antithetical in the essays of Oda and Koide.

The troubled relationship between Osaka and art is one of the central questions raised by Uno’s 1936 essay “Osaka,” excerpts of which are translated below.¹⁹ “Osaka” also touches on the other questions investigated by essay-writers like Oda, Tanizaki, and Koide, discussed above: What kind of place is Osaka? What kind of people are Osakans? How do they differ from the people of other regions? Uno’s essay joins the genealogy of “cultural criticism” on Osaka and Osakans, not only by focusing on some of the same questions, but by referring to, quoting from, agreeing and disagreeing with other Osaka essay-writers.²⁰ The

¹⁴ 「ここでは彼が主題ではないから、その事は省くが、肝心の宇三吉に就いては…」 (Uno 1925/1973, p. 29, tr. Murakami-Smith).

¹⁵ 「恋文というのは、文章の上手下手より、情熱の籠っている方が優等だよ」 (Uno 1934/1972, p. 115).

¹⁶ 「あて情熱きらいや、あて情熱きらいや」 (Ibid.).

¹⁷ This does not mean that all of his early works actually were I-Novels; “Kura no naka,” for example, is based on the experiences of another writer, Chikamatsu Shūkō.

¹⁸ Koizumi, like the real-life Koide, dies of tuberculosis at the end of the story.

¹⁹ The translation includes Section 1, “A City without Trees – or, Things just as they were in the old days” and Section 2, “Various Osaka Personalities – or, Two types of Osaka soul,” while omitting the last three sections of the essay, on Osaka food, ways of getting ahead in Osaka, and various Osaka entertainers of the time.

²⁰ Uno even quotes from his own “Jukken roji,” reproducing the same plan of the ten-house alley, with each house labeled.

essay thereby functions as a kind of omnibus of the state of opinion on Osaka and Osakans as of 1936. And Oda, at least, read and responded to it: the title of his story “Ki no miyako” (1944, tr. by Burton Watson as “City of Trees”) is a reworking of the title of the first section of Uno’s essay, “Ki no nai miyako” (“A City without Trees”). In fact, the first words of Oda’s story explicitly disagree with Uno’s assertion: “People say Osaka is a city with no trees, but when I think back to my childhood I find I have a remarkable number of memories that involve trees” (Oda 1944/1994, p. 107).²¹

As discussed above, the lineage of essays on Osaka constitutes a continuing dialogue of cultural criticism on the city and its people. Uno Kōji’s “Osaka” joins and contributes to this lineage by quoting and responding to other essay-writers like Tanizaki Jun’ichirō and Koide Narashige, adding Uno’s own opinions, and, in turn, becoming something that is read and reacted to by subsequent readers and writers. And whether such readers and writers restate and reinforce its arguments, or whether – as did Oda Sakunosuke – they reject and refute them, they nevertheless sustain and renew debate on Osaka as a site of diversity and cultural specificity, an alternative to Tokyo. This is what I hope to enable by making available the following English translation of “Osaka.”

Works Consulted

- Cronin, Michael P. (2025) “Introduction,” in Tanizaki Jun’ichirō, *“In Praise of Shadows” and Other Essays*, tr. Michael P. Cronin. Tokyo, Rutland, Vermont, and Singapore: Tuttle, pp. 7-13.
- de Ferranti, Hugh and Alison Tokita, eds. (2013) *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond*. Surrey, England and Burlington, Vermont: Ashgate.
- Dodd, Stephen (2014) *The Youth of Things: Life and Death in the Age of Kajii Motojirō*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Fujisawa Takeo (1981) *Osaka jijoden*. Chūō Kōronsha (Chūkō Bunko).
- Gerbert, Elaine (1997) “Introduction,” in Uno Kōji, *Love of Mountains and other Stories*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 1-38.
- Hashizume (1996) *Osaka modan: Tsūtenkaku to Shinsekai*. NTT Shuppan.
- Hashizume (2003) *Modan toshi no tanjō: Osaka no machi, Tokyo no machi*. Yoshikawa Kōbunkan.
- Inoue Ritsuko (2011) *Saigo no iromachi, Tobita*. Chikuma Shobō.
- Katō Masahiro (2002) *Osaka no suramu to sakariba*. Osaka: Sōgensha.
- Kawauchi Atsurō (1990) *Machi wa gekijō: Taishū to iu umi e no kōro*. Osaka: Kansai Shoin.
- Kinsui Satoshi (2025) *Osaka kotoba no nazo*. SB Creative.
- Kishi Masahiko and Shibasaki Tomoka (2024) *Osaka*. Kawade Bunko.
- Kitao Ryōnosuke (1932/1989) *Kindai Osaka*. Osaka: Sōgensha.
- Kō Hiroki (2018) *K-shi no Osaka bungakuron*. Kyoto: Mishimasha.
- Kō Hiroki and Tsumura Kikuko (2017) *Osakateki*. Kyoto: Mishimasha.
- Kobayashi Yutaka (1989) *Osaka to kindai bungaku*. Kyoto: Hōritsu Bunkasha.
- Koide Narashige (1930/1987) “Shunmin zatsudan,” in Haga Tōru, ed., *Koide Narashige zuihitsu*. Iwanami Shoten, pp. 109-112.
- Koide Narashige (1936/1987) “Yōkisugiru Osaka,” in Haga Tōru, ed., *Koide Narashige zuihitsu*. Iwanami Shoten, pp. 242-43.
- Kōno Taeko (1976) *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō*. Chūō Kōronsha.
- Kōno Taeko (1993) *Tanizaki bungaku no tanoshimi*. Chūō Kōronsha.
- Maeda Isamu (1977) *Osaka-ben*. Asahi Shimbunsha (Asahi Sensho).
- Mishima Yūichi (1994) *Tanizaki Jun’ichirō Shunkinshō no nazo*. Kyoto: Jinbun Shoin.
- Murakami-Smith, Andrew (1997) *Dialects and Place in Modern Japanese Literature* (Ph.D. dissertation). Princeton University.
- Murakami-Smith, Andrew (2025) “Is the ‘Literature of Possibility’ Possible? A translation of Oda Sakunosuke’s *Kanōsei no bungaku* with commentary,” in *“The Rhetoric IS the Message”: Shūji, imi, ninchi no kakawari (Language and Culture Cooperative Research Project 2024)*. University of Osaka Graduate School of Humanities, Division of Language and Culture, pp. 55-70.
- Oda Sakunosuke (1941/1970) “Osaka, Osaka,” in *Oda Sakunosuke zenshū*, vol. 8. Kōdansha, pp. 281-84.
- Oda Sakunosuke (1943) *Godai Tomoatsu*. Osaka: Nisshinsha.
- Oda Sakunosuke (1944/1970) “Ki no miyako,” in *Oda Sakunosuke zenshū*, vol. 5. Kōdansha, pp. 29-36.
- Oda Sakunosuke (1944/1994) “City of Trees,” tr. Burton Watson, in *Stories of Osaka Life*. Weatherhill, pp. 107-124.

²¹ 「大阪は木のない都だといわれているが、しかし私の幼時の記憶は不思議に木と結びついている」 (Oda 1944/1970, p. 29).

- Oda Sakunosuke (1946/1999) “Kanōsei no bungaku,” in *Meoto zenzai*. Kōdansha Bungei Bunko.
- Ono Tōzaburō (1975) *Jiden Kūsō ryokō: Hi wa sugisarazu*. Asahi Shimbunsha (Asahi Sensho).
- 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.
- Saitō Shunsuke (1995) *Kamagasaki fudoki*. Osaka: Saitō Henshū Jimusho.
- Sakai Takashi (2011) *Tsūtenkaku*. Seidosha.
- Sugihara Kaoru and Tamai Kingo (1996) *Taisho, Osaka, suramu*. Shinhyōron.
- Tanabe Seiko (1985) *Osaka-ben omoshiro sōshi*. Kōdansha (Kōdansha Gendai Shinsho).
- Tanabe Seiko (2003) *Naniwa no yūnagi*. Asahi Shimbunsha.
- Tanizaki Jun’ichirō (1927/1983) “Kansai bungaku no tame ni,” in *Tanizaki Jun’ichirō zenshū*, vol. 22. Chūō Kōronsha, pp. 220-23.
- Tanizaki Jun’ichirō (2025). “*In Praise of Shadows*” and Other Essays. Tr. Michael P. Cronin. Tokyo, Rutland, Vermont, and Singapore: Tuttle.
- Tomioka Taeko (1997) *Osaka senchimentaru jānii*. Shūeisha.
- Tomioka Taeko (2005) *Naniwa tomoare koto no yoshiashi*. Chikuma Shobō.
- Unno Hiroshi (1987) *Modan shiti futatabi: 1920 nendai no Osaka e*. Osaka: Sōgensha.
- Uno Kōji (1925/1973) “Jukken roji,” in *Uno Kōji zenshū*, vol. 5, Chūō Kōronsha, pp. 7-33.
- Uno Kōji (1933/1996) “Kareki no aru fūkei,” in *Omoigawa, Kareki no aru fūkei, Kura no naka*, Kōdansha Bungei Bunko, pp. 221-53.
- Uno Kōji (1934/1973) “Rakuseikara,” in *Uno Kōji zenshū*, vol. 7, Chūō Kōronsha, pp. 101-140.
- Uno Kōji (1936/1973) “Osaka,” in *Uno Kōji zenshū*, vol. 12, Chūō Kōronsha, pp. 122-67.
- Wakagi Efu (2011) “*Hai*” to iwanai Osaka-jin. KK Bestsellers.
- Wakaichi Kōji (1996) *Osaka ga shuto de arieta hi*. Sangokan.
- Yamada Kenji and Hosomi Kazuyuki, eds. (2008) *Ono Tōzaburō o yomu*. Shichōsha.
- Yanagisawa Takako (1996) “Sakka annai – Uno Kōji,” in *Uno Kōji, Omoigawa, Kareki no aru fūkei, Kura no naka*, Kōdansha Bungei Bunko, pp. 321-33.
- Yasumizu Toshikazu (2005) *Ono Tōzaburō: Uta to wa gyaku ni uta*. Osaka: Henshū Kōbō Noa.

OSAKA (excerpt¹)

By Uno Kōji

Translated by Andrew Murakami-Smith

1. A City without Trees — or, Things just as they were in the old days

When I first moved from Osaka to Tokyo twenty-five or -six years ago, the first thing that surprised me was how many trees there were in the middle of Tokyo. Back then, there was not a single house on Kuze Hill towering to the east of the Edogawa streetcar stop I used on my way to and from school. As it was spring, the new, spring grass sprouting here and there set off the reddish brown of the earth. This hill has not greatly changed since those days, but as there were no tall buildings around it as there are today, looking from Tsurumaki-chō or Suidō-chō, bald Kuze Hill looked extremely tall, as if towering loftily over the city. And from the Edogawa streetcar stop, one could see the zig-zag path that climbed the hill. Friends from my year at school often went to Toyamagahara, but I preferred to climb Kuze Hill. Looking down from the Hill, the city below was perhaps three-fifths houses, and interspersed among them, trees accounted for two-fifths. Every time I came here when I was twenty, I would sit down at the foot of the huge tree – what kind it was I don't know – that stood at the northern extreme of the hill, and, in surprise, say to myself, "Tokyo's nice, they got so many trees smack in the middle of town."

The reason I was so surprised is that there was not a single tree in the narrow garden (of about six and a half square meters) of my uncle's house in Osaka, where I had lived for about 10 years, until about a year before I moved to Tokyo. Tanizaki Jun'ichirō has written, "Osaka's Semba, Shimanouchi, and the area from Shinsaibashi-suji to the Dōtombori area comprise the center of Osaka." This is not the kind of "center" that a Tokyoite like Tanizaki means, but it is *one* of the centers of Osaka. That house of my uncle was in Sōemon-chō in Shimanouchi. Sōemon-chō is the easternmost edge of the famous pleasure district of Osaka, Minami no Shinchi (also known as the "Five Streets"), and has some of the city's best geisha houses and "establishments" (like a geisha agency in Tokyo, but also a little different). My uncle had gone into business with two of his cousins, wholesaling Western umbrellas, broadcloth, shawls, and blankets. His shop was in Semba, but for the sake of his aging mother and for me, his nephew, and also to have somewhere to rest his own bones, he rented rooms here in Sōemon-chō, Shimanouchi, although he himself was almost always at the shop. These rooms of my uncle's were in a ten-house alley. As I have in the past written a story about this ten-house alley in Sōemon-chō, I will here copy as needed from that story. "It had a gate two yards² wide, and inside the gate a two-yard wide dirt-floored passage, down the much-traveled center of which were laid a row of rectangular granite paving stones, spaced about a foot apart. This alley ran north-south, and five units were lined up on each of the east and west sides." In other words, this was the origin of the name "ten-house alley." I lived in this ten-house alley from thirty-five or -six years ago, until twenty-four or -five years ago.

Words like "alley" and "row house" sound somehow run-down, but the houses on this alley, though they were connected together as row houses, were trim, neat houses with wooden lattices on sliding doors and windows, of two stories, and though they all looked the same from outside, each had a different number of rooms and floorplan. But, like the garden of my uncle's house, nary a tree was to be found in the gardens of any of these houses. Instead, in the summer, there was a useful and interesting contrivance: five or six thick wires were strung from the eaves on one side of the alley to those on the other, and a cloth was suspended for shade. In the morning, this cloth would be rolled up at the eaves of the houses on the east side, and when the rays of the sun became too strong, the cloth would be drawn across the alley for shade by pulling cords attached to the edge of the cloth from the west side. In the evening, when the sun began to set, now pulling the cords attached to the edge of the cloth from the east side, the cloth would be rolled up again. And when the long, hot day was finally over, people would bring out *shōgi* (a uniquely Osakan kind of wooden bench

¹ This translation omits the last three sections of Uno's essay, on Osaka food, ways of getting ahead in Osaka, and various Osaka entertainers.

² Translator's note: One *ken* (間), or about 1.8 meters.

or stand) from the houses on both sides, and sit facing each other across the alley, and since (as I already mentioned) the alley was only about two yards wide, could conveniently get a light for their smokes from people across the alley without even getting up from their *shōgi*, and talk about anything, no matter how confidential, while cooling themselves in the evening air. This was the easygoing custom of the alley. Another such custom was the following. The gate to the alley had double doors that swung open to right and left, and these would be opened in the morning by whichever resident of the alley was the earliest to rise, and at night would be locked exactly at midnight by the house on duty. However, as I mentioned before, since it was in a neighborhood with “some of the best geisha houses and establishments,” close to 20 geisha and courtesans lived in this alley (in Osaka, courtesans have their own establishments and teahouses, and attendants come to pick them up and see them home again), and thus many residents came home after midnight. But these women, coming home so late, could knock on the gate all night and never be heard in their own houses down the alley. This was because even the houses closest to the gate were separated from it by the depth (eight to ten yards³) of the *tabi* sock-maker on the west side, and the household goods store on the east side of the alley’s entrance. Further, even if the sound of knocking could be heard at the houses within the alley, there was no way to know who was knocking to be let in to which house. For this reason, in a corner next to the gate on the east and west sides, at an easily reachable height, hung five wooden tags (for five houses), about half the size of a postcard, each bearing the name of a family living on that side of the alley. Each tag was tied to a thin wire, which ran back to that family’s house and inside it, and was attached to a bell. Anyone who came home after the gate was closed would pull the tag bearing the name of their own family. In other words, this contrivance played the role of a doorbell, in the days before doorbells became common.

One night in the autumn of a certain year, when I was strolling along Shinsaibashi Street, I met Y, an old friend of mine. As soon as he saw my face, he said, “It’s been a while,” and then immediately said, “Your ‘Ten-house Alley’ is still there, looking just as it did back in the old days. Want to go see?” His phrase “Ten-house Alley” was the title of a story I had written about 10 years before, and referred to the actual ten-house alley that I have been describing. Without further ado, I asked him to take me there. Thereupon we turned from Shinsaibashi Street into Sōemon-chō, and walked past Ebisu Bridge, Tazaemon Bridge, and Aiai Bridge in silence. As we passed Aiai Bridge and gradually approached Section 1, Sōemon-chō, where the ten-house alley was located, my heart was all aflutter with anticipation. This was probably because, although the houses and shops on both sides of the street from Ebisu Bridge until past Aiai Bridge were just the same as in the old days, the neighborhood where I had lived back then (from about 35 years ago to about 25 years ago), from the corner of Sennen-chō to around the north end of Nippombashi Bridge, was so changed that it was barely recognizable. Thinking, “We must be almost to the oil dealer’s, can I spot the Sōei Baths yet? Wasn’t it right around here...?” I looked around to right and left, but the oil dealer’s was not there, nor was the *tabi* sock-maker’s next door, nor the public bath across the street. Wondering where we were, I kept walking next to Y, when suddenly he said,

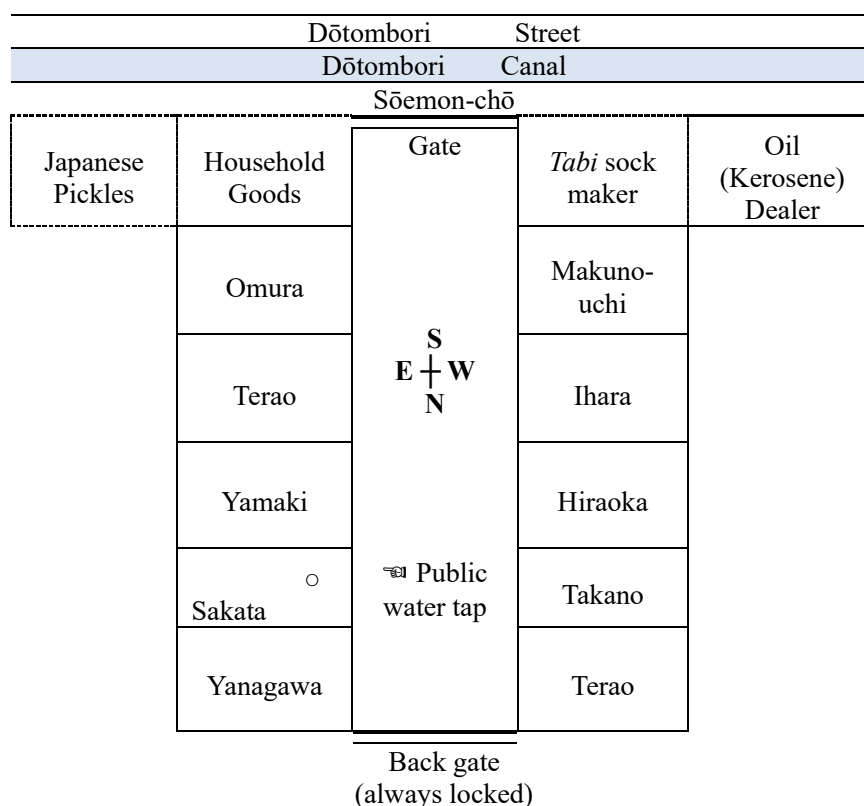
“Here we are!”

Hearing this, I looked to the left (west) side, and saw standing in the lots where the oil dealer and *tabi* maker must have stood, two long, narrow, two-story cafes, dim inside given their brightly-lit exteriors, standing next to each other. Never having been much interested in that kind of café, I merely gave them a glance, and hurried a few steps behind Y, who had quickened his steps and turned left.

Following Y, I turned the corner (the place where the gate had been, though there was no trace of it now), and the ten-house alley stood before me, looking almost as it had in the old days, just as Y had said. I crept forward until I was close to the entrance of the third house on the left side of the alley. That had been my uncle’s house, where I had lived in the old days. The shape of the house, as well as the “thousand-slat” lattices on the windows, the latticed sliding door, and the black wall next to the entrance, though they were not old, looked no different from the old days.

When I had lived in this house, in the spring when I was eleven, I think (first year of middle school then; fifth grade of elementary school now), I stayed home from school for about a month with some strange illness due to exhaustion, and when I was finally able to get up and walk around outside, egged on by a neighborhood rascal and using a nail he gave me, I scratched on the black wall next to the entrance to my house (the house I was now standing in front of), the following plan of the ten-house alley.

³ Translator’s note: Four or five *ken* (間).



(North and south are inverted on this map: the gate faced south, and Dōtombori Street, Dōtombori Canal, and Sōemon-chō were all to the south of the alley, but it seems more real to the author to draw it in this way.)

While I'm on the subject, as it may provide background information, I will briefly introduce the families and social stations of the people who lived in the ten-house alley at the time. On the west side were:

1. "Makunouchi" (An old woman living alone, running a place for secret rendezvous.)
2. "Ihara" (A house of only women: three or four geisha and two or three courtesans; master of the house was an amateur broker of women.)
3. "Hiraoka" (My uncle's house. Occupation already mentioned. My grandmother and I were often the only ones at home, so we sometimes rented out the upstairs room.)
4. "Takano" (A gambler and three or four geisha and two or three courtesans rooming together.)
5. "Terao" (The rooms of two sisters who were both geisha. The elder sister had a son, and the younger a daughter.)

And on the east side:

1. "Omura" (A middle-aged salaried employee and his wife, who was older than he.)
2. "Terao" (Another sister of the Teraos in the fifth house on the west side, formerly working in Kyoto. Mistress of a candy manufacturing company executive, who rarely visited. Liked to keep things clean.)
3. "Yamaki" (The old father was a real estate broker; obsessed with cleanliness. The old mother worked setting up secret liaisons between men and women. The three daughters were geisha, and there were three sons. One son was stationed at a fort as an artillery gunner, and another had been a sailor on the battleship Yoshino, but had gone missing. The third son was my age; a poor student at elementary school, but later a great success through his own efforts.)
4. "Sakata" (A wig-maker living with both wife and mistress; the wife had a daughter and the mistress a son.)
5. "Yanagawa" (A former sumo wrestler who loved to gamble; constantly going around with Takano. His daughter was a geisha specializing in *gidayū* singing.)

Wondering if there was any sign of the drawing I had scratched on the wall with a nail 31 or 32

years before, but knowing there couldn't be, I lingered in front of the house I had lived in for ten years (for some reason there was not a single passer-by), looking closely at the black wall and running my hand over it. I recalled Leo Tolstoy having written somewhere that, when in his old age he visited a house he had often played at in his youth, even the traces of scribbling on the wall made him nostalgic.

I felt it was somehow natural but nevertheless surprising that the ten-house alley itself was still there, looking almost exactly the same as it had in the old days, but what really struck me as extraordinary was that the ten-house alley alone, for some reason, as if it were some famous historical site, still stood in almost exactly the same form as in the old days, in spite of the passage of a quarter-century or a half-century, while almost all of the houses in the surrounding area (Section 1, Sōemon-chō) had changed completely. But, putting it abstractly and sentimentally, for my ten-house alley, the 20 years or so made up of the ten-some years when I lived there and the ten-some years before that must bear no comparison, as far as stimulation goes, with the 24 or 25 years after I left – years which saw the advent of streetcars, buses, airplanes, radio, express and super-express trains, subway trains, aerial tramways ascending mountains on the outskirts of cities, and so on. Perhaps for that reason, it seemed to me that my ten-house alley, though its form remains the same as it ever was – if it were a person, the traces of its former visage remain – it had at some point aged and faded, had grown old. Maybe I should resign myself to aging and fading as the natural result of strong stimulation, but if I am allowed to speak poetically, the way my ten-house alley looked exceedingly lonely – again, speaking as if it were a person – made me feel the nostalgia one feels about someone doomed to perish. This was because, speaking in concrete terms, my ten-house alley was now surrounded by dubious cafes, inns for group tours, modern barber shops, cheap à la carte Western restaurants, and so on, everything newly and cheaply built, up-to-the-minute, novel and innovative, and among these, presented a lonely figure, as if it alone had been left behind by the times.

“Why are you standing there vacantly? What do you think – it really is just the same as it used to be, isn't it?” Y said suddenly. “Here's an idea. You like sweets more than drinking, right? Me, too. Why don't we go to Kogetsu or Meoto Zenzai?”

“All right,” I answered indifferently, and set off next to Y.

This ten-house alley was not the only thing that remained “just like the old days.” Not only in Shimanouchi and Semba, but wherever you go in the old parts of Osaka, except for the streets where streetcars and buses pass – no, even on such streets – there are many places that are “just like the old days.” What I mean by “just like the old days” is that there are a fair number of places here and there that are almost unchanged from when I was living in Osaka (from 37 or 38 years ago until 24 or 25 years ago). It is not too much to say that everything you can see from the windows of a streetcar passing through Tennōji Ward on the outskirts of Osaka – the shop windows, the signs and entrances, the aspects and fixtures of the shops – are all the same as they were in the old days, to such an extent that someone who left home 30 years ago could come back today and be able to step unerringly over the threshold of his or her own home, the only difference being that streetcars and buses now pass by. As Tanizaki writes,

Walking the streets of cities in the Kansai, ... reminds me of my own boyhood, making me feel thoroughly nostalgic. This is because, while the old neighborhoods of Tokyo have lost all traces of the old days, one unexpectedly comes across neighborhoods of houses with similar earthen storehouses and latticework on windows and sliding doors in the old parts of Kyoto and Osaka. ... When I go to places in Osaka like Tanimachi, Kōzu, and Shimoderamachi,⁴ I think, “That's right, Tokyo used to be like this,” and feel like I have found my forgotten hometown.

Crossing the Nipponbashi Bridge from Sōemon-chō, Y and I turned west at the southern end of the bridge into Dōtombori Street. I commented,

“When I first went to Tokyo, no matter what neighborhoods I visited, I felt like a tourist walking around a foreign town. It was when I went to Kagurazaka that I first felt like I had come to a familiar neighborhood. Don't you think Kagurazaka is the neighborhood in Tokyo that feels most like Osaka?”

“Yes,” Y agreed immediately, and continued, “That's because the streets are so narrow there... and because there are no trees.”

“I see... No trees, huh? Narrow streets are nothing unusual for us; even Shinsaibashi Street is pretty narrow.”

“It's so narrow that if they open it to automobiles, it's doubtful whether two autos could pass each other between Shinsaibashi Bridge and Ebisubashi Bridge.”

⁴ Author's note: None of these are in central Osaka, however.

“Somebody said a characteristic of Shinsaibashi Street is that you can look at the shops on both sides of the street in just one walk down the street. I remembered that when I passed by there today.”

“Yeah, that’s why nothing ever comes of these proposals to widen that street.”

Presently we came to the southern end of Tazemonbashi Bridge, so we turned south and walked to Sennichimae. Hōzenji Alley, our goal, was nearby. Hōzenji is a temple, but the grounds are long and narrow, and the main hall is in a corner near the back gate; near the front gate, I think there was a *seki* (in Osaka, *yose* vaudeville theaters are called “*seki*”). The front gate faces Sennichimae, the greatest entertainment district in Osaka, and the back gate faces the “Moshimoshi-ya,” a particular kind of pleasure quarter (I will write more about this later). However, when you say “Hōzenji,” eight or nine out of every 10 Osakans will think of the adjacent alleyway. This alley is so narrow that three people cannot walk abreast, and, like the temple, has its east entrance on Sennichimae and its west entrance on the pleasure quarter, but there is also a way into the alley from the Hōzenji Temple which is located to the south, and from the Dōtombori located to the north. But these alleys from the south and the north were so narrow that two people could barely pass each other. In this cramped Hōzenji Alley were Kogetsu and Meoto Zenzai, two shops selling *zenzai* (the Osaka word for the sweet red-bean broth called “*shiruko*” in Tokyo). The former was said to be high-class, and the latter more plebian. However, the latter was famous for serving their *zenzai* in two bowls (corresponding to the “*meoto*” or “*man and wife*” of the shop’s name).

The reason why eight or nine out of every 10 Osakans think of this alley when they hear “Hōzenji” is that, in addition to these *zenzai* shops, there are in the alley two of the most famous vaudeville *seki* in Osaka, three or four refined (“*sui*” in Osaka; “*iki*” in Tokyo) little restaurants popular among the discerning gourmets of the city, fashionable notions shops for women and children, and so on. The Shōben Tango-tei, known even to a few Tokyoites on account of its strange name⁵, is one of these refined little restaurants. The two of us decided to go to Meoto Zenzai.

Meoto Zenzai is a corner shop, at the intersection of the alley from the Dōtombori and Hōzenji Alley, and at one corner of the shop on the Hōzenji Alley side is a famous landmark. The shop is said to have been here since the Tokugawa Era, and looks old and sooty all over, both inside and out; the ceilings are low and no special measures have been taken to let in light, so it is dim inside even in the daytime. — In a corner of the outer wall of the shop is a rectangular alcove about a meter square, and there is something like a show-window sufficiently deep to allow a person to sit, but whereas a typical show-window projects outward, this is recessed, and inside sits an Otafuku doll about the size of a small person, this Otafuku doll being about as old and sooty as the shop itself. This is the landmark that serves the shop in place of a sign. — It has taken me several hours to write this far, but nevertheless, I have not been able to describe it adequately. It seems there is nothing for it but to ask an artist to show it in a picture, so I have asked Nabei Katsuyuki⁶ to draw it for me (see the illustration below).



Illustration by Nabei Katsuyuki

(There is an iron railing around the lower part of the lantern to protect it by preventing passers-by from colliding with and damaging it, and this iron railing also seems to indicate “Do Not Touch.”)

⁵ Translator’s note: Although written with different characters, “*shōben*” is a homophone for “piss.”

⁶ Translator’s note: Nabei Katsuyuki (鍋井克之, 1888-1967). A painter in the Western style and an associate of Koide Narashige.

Anyway, before going inside, we gazed upon this Otafuku doll sitting cramped in her little alcove, like a bird in a cage unable to move. The first time I saw this Otafuku doll was 35 or 36 years ago. If I remember correctly, the face was white like an Otafuku mask, with the hint of a smile at the corners of her eyes and mouth; her expression had none of the silly vacancy of the typical round-faced Okame doll, rather incorporating some mischievous, uncanny quality. In the way she sat there with her black, straight hair, wearing an old, sooty kimono – it was impossible to tell whether it had once been red or blue or lavender, whether it had once been patterned or a solid color – but in any case, the way this Otafuku doll, usually only seen in the form of a mask, wore a kimono anyone might wear and bowed like anyone might do to people passing by or loitering there, had something in it that was uncanny, like a person who grows older and older but never dies, or, to put it more bluntly, something that had long ago passed from being charming to ghoulish.

In Kamizukasa Shōken's masterpiece "The Skin of the Pike Conger Eel" (regarding this Osaka food, see the section "Various Osaka Foods" below), there is a scene in which the characters look at this Otafuku doll. I will quote just that scene.

"This Otafuku is pretty old, isn't it? She's always got the same expression no matter how many years pass... I bet she's been here since you were a child, Uncle."

... Ofumi thought the appearance of the statue ... had not changed at all since the first time she had seen it several decades before. From the first time she had seen this Otafuku statue as a child to today, countless things had happened, Ofumi thought. And in the future, she wondered, how long would this statue continue to show her smiling face?

"My old Granny, who's dead now, said it'd been here since she was a child, so it's gotta be pretty old," said Gentarō. He tried imagining what it was like when his grandmother, who had died the year before last at age 71, had first seen this Otafuku statue. In those days, they say, Sennichi-mae was a cemetery...

Judging from this, the Otafuku doll at Meoto Zenzai would seem to be chief of all the things that have not changed in Osaka. Like the words quoted above, I, too, wonder "how long this statue will continue to show her smiling face?"

2. Various Osaka Personalities —— or, Two types of Osaka soul

In his piece "Osaka and Osakans I Have Known,"⁷ Tanizaki Jun'ichirō, citing as an example the poet Raisan'yō, full of righteous indignation and concern for the fate of Japan, but also, as an Osakan, pragmatic enough to make plans and save up money for after his own death, writes that most Osakans, not excepting many Osaka artists, have such an inclination. He continues, "Regardless of their status, skill, or talent, and whether they are first-rate or second-rate, they are all equally good at making money." This is perhaps more than half right. But what he goes on to write about the deceased Koide Narashige is, I think, more than half wrong:

In that respect, ... [Koide] was the epitome of the artist in Osaka. ... It was probably because the deceased was someone who had a deep love for his hometown, and never left Osaka throughout his life, ... that in his dealings with art dealers he had an acumen as sharp as that he displayed in his works.

To the best of my knowledge, if Koide saved up money to prepare for his own death, it was not he himself who saved it; if Koide seemed, as Tanizaki says, to have "brought a sharp intellect to bear both on his life and on his work," it was not he himself who did it. "Then who did?" you may ask. Since this is a personal matter, I am not at liberty to say, but since he did not do those two things, Koide had almost none of the "Osakan inclination" mentioned by Tanizaki. Further, as Tanizaki says, Koide "never left Osaka throughout his life," but in his later years, he intended to move to Tokyo, and had a great desire to make a second trip to Europe. As Kunieda Kinzō puts it:

Since around the autumn of 1929, perhaps for a change of mood and body, and to renew his family life, he had the idea of moving to Tokyo. For Koide, who had put down deep

⁷ Translator's note: "*Watakushi no mita Osaka oyobi osakajin*," published 1932.

roots in the Hanshin area, this was a major decision, but it did not come to pass. His desire to make another trip to Europe grew stronger, but, as it happened, he was not in the best of health from around the autumn of 1930. On Empire Day (February 11) of 1931, there was an unusually heavy fall of snow in Osaka, and Koide suddenly passed away two days later.

I consider Koide Narashige to be a true Osakan and artist of Osaka, but in a different way than does Tanizaki. By this I mean that I do not agree with Tanizaki when he writes that “In every way, there was no one else who integrated so well the characteristics of an Osakan with the genius of an artist. I felt that he was truly an artist born of his hometown.” Of course, Tanizaki and Koide knew one another for only about the last two years of Koide’s life, so it is natural if the Tokyoite Tanizaki did not truly understand an Osakan with a complicated personality like Koide. So what kind of person was Koide, this true Osakan and artist of Osaka? The following passage, written by Koide himself, may give us some idea.

I [Koide] used to have many dislikes, and I especially didn’t like Osakans. When I used to go home from Tokyo for the summer holidays, when the train would come out the western end of the tunnel under the hills between Shiga and Kyoto, it was pleasurable that the world was suddenly bathed in light, but even greater was the annoyance when my ears were suddenly drowned in Osaka dialect. Ironically, I am a true Osakan born right in the center of Osaka, so this was all the more distasteful and infuriating. Even at [Tokyo Fine Arts School] I made a point of hardly exchanging a word with anyone from Osaka. It’s just like how all Japanese traveling in the West, as if they’d decided beforehand, don’t like to meet another Japanese. You might expect that off in a foreign land, they’d be happy to meet a countryman, but in fact that’s not the case; all the Japanese in Paris try to avoid one another. ... In my art school days, I used to feel just like the Japanese do in Paris. I’m now great friends with Nabei Katsuyuki and Ōkubo Sakutarō, for example, but ten-some years ago, when I’d run into them in the dining hall at school, I’d hardly exchange a word with them. “Jerks from Osaka,” I’d think, glaring at them. When I asked them about it recently, they said that they, too, thought, “Here’s a strange one.” But when we chanced to talk to each other, we found that we shared the same ideals. ...

Nabei Katsuyuki, mentioned in this quote from Koide, was asked by a certain newspaper what he, as an Osakan, thought of Tanizaki’s “Osaka and Osakans I Have Known,” referred to above. In response, he wrote a piece called “The Osaka Soul.” Nabei’s “Osaka soul” and my “Osaka personality” are nearly the same in meaning. As the characterization of Nabei, an almost “pure” Osakan (I will explain what I mean by this below), hits the nail on the head, and as it supports Koide’s idea introduced above and constitutes a correct explanation of my “Osaka personality,” I will quote as needed from Nabei’s piece:

Tanizaki’s view of Osaka is not incorrect, but it has nothing to do with the weight of this thing like an “Osaka soul” we Osakans are burdened with at birth. So even if it is logically argued, it does not strike our hearts... Tanizaki says that to get used to the feel of Osaka, one must put up with five or ten years of feeling ill at ease and unpleasant. This is even true for me, an Osakan; from the day I was born until today, I have been weighed down by and had to put up with a certain kind of Osaka mood. ... But artists especially feel this; if Tanizaki were not an artist, he probably would not feel it as strongly as he does. In other words, the problem is that Osaka is not compatible with artists.

Tanizaki himself agrees with this view, as he writes:

Upon Koide’s death, the obituaries that appeared in the major newspapers of Osaka were comparatively brief, so brief that I wondered if it were too much to expect a few more articles regretting the demise of such a remarkable local artist. I keenly felt that in such an environment, art cannot be expected to develop.

But Tanizaki, envious of Osaka’s yearly festivals and observances, goes on to write:

If events like the Hoekago parade on January 9th [part of the Tōka Ebisu festival on January 9th and 10th] were discontinued, how lonely would be the yearly calendar of Osaka’s

citizens! ... It is a great regret that in the Osaka that boasts such events, there are no literati like Kubota Mantarō. If even one great writer had lived in Osaka, surely one or two works comparable to “*Takekurabe*”⁸ or “The River Sumida”⁹ would have appeared during the Meiji or Taishō years. But the fact that not even one such work has appeared can be called a disgrace to such a great city. In this connection, the fact that all Osaka writers abandon their hometown and go off to Tokyo can be considered a loss to Japanese literature.

It is not my intention to become argumentative in this article, but as it is necessary in order to explain the true Osaka and Osakans, I must not mince words. Even if Koide Narashige had, as Tanizaki writes, a tenacious personality and art, it is also true that “in such an environment, art cannot be expected to develop,” and this is why Koide, in his last years, thought of moving to Tokyo or going abroad again. In fact, Koide became thoroughly sick of going abroad after just one trip to Europe. The reason Koide, a true Osakan, would even think of going again to a place he had got thoroughly sick of, was not something lukewarm like Tanizaki’s “my fellow writers must give up living in the Kansai because it is easier to live as a writer in Tokyo,” but rather because Osaka is a hard place for artists to live. Further, Tanizaki calls Koide “truly an artist born of his hometown,” but Koide’s art was not born for some lukewarm reason like his being from Osaka; it has nothing to do with Osaka. — I *have* become a bit argumentative, but Nabei, too, has the following to say on this point. (I do not quote Nabei’s words to support my opinion, but because I believe them to be true.)

He [Tanizaki] asserts that it is a disgrace to such a great city that there is in Osaka no one who has produced literature of the folk-art type like Kubota Mantarō’s, but this is just the commonplace demand of an outsider, shallow words from one who does not know the inside story. As I have argued above, for artists from Osaka, the “Osaka Soul” is a heavy burden, and all the artists we know from Osaka curse this “Osaka Soul” that is within them. That is why, even in special cases like the Hoekago (one of Osaka’s yearly festivals) he refers to, if one were to write about “Osaka” merely out of the kind of pure love of hometown that Kubota Mantarō has for Tokyo, the real soul of the Osaka local could not be captured. It is very difficult to write intoxicatedly of “Osaka” while thinking, “That vulgar stuff can go to hell.” And *unless* one thinks, “That vulgar stuff can go to hell,” one cannot be a truly artistic Osakan. That is why, even if someone like Kubota Mantarō were born in Osaka, he would doubtlessly escape to Tokyo, like Uno Kōji. I do think Iwano Hōmei’s story “The Young Master” is a masterpiece that depicts the agony of what I am calling the “Osaka Soul” in an interesting way, but even this is nothing but a lament for hometown.

So, then, what kind of “Osaka Soul” or “Osaka Personality” could make the best use of Osaka in art? — This question cannot be answered by one such as me, who lived in Osaka for 14 or 15 years in childhood, but who has since lived in Tokyo, so I have no choice but to leave it to Nabei Katsuyuki, who, though he is not a pure Osakan, has lived in Osaka since his childhood, and who is not only a painter but also possesses the sensibility of a novelist. Nabei writes as follows. This is the answer to the foregoing question.

In professions other than artist, the “Osaka Soul” disliked by artists acts, in many ways, as the engine of Osaka’s success. ... Artists from other parts of Japan think this fact is of no importance, but artists from Osaka affirm it. Although both think the “Osaka Soul” is unpleasant, this is the source of a major difference between them. ... It can be said that there is not a single artist from Osaka who did not fight continually against this “Osaka Soul” that we all have.

Although, as I mentioned above, I have not lived in Osaka for 25 or 26 years, I can well understand Nabei’s argument here, but if a reader were to ask for a concrete example of what this “Osaka Soul” really is, no appropriate example comes readily to mind. In other words, though I am said to be from Osaka and lived in Osaka for 14 or 15 years, I have so lost touch with “Osaka and Osakans” that I first learned of the following customs of Osaka people from the episodes related by Tanizaki, who has only lived in the suburbs

⁸ Translator’s note: 1895-96 work of Higuchi Ichiyō (1872-1896), translated as “Growing Up” (tr. Edward Seidensticker) and as “Child’s Play” (tr. Robert Danly).

⁹ Translator’s note: “*Sumidagawa*” (1909), by Nagai Kafū (1879-1959).

of Osaka for seven or eight years.

In the first episode, Tanizaki goes to eat sukiyaki at a meat shop in Kyoto, and the mistress of a first-class teahouse who accompanied him puts the leftover eggs in her kimono sleeve to take home. In the second episode, salaried workers who have finished reading the evening edition of the newspaper stalk up to newsstands in the terminals of the Hanshin and Hankyū railway lines, hand over the newspapers, and are quickly given another, different newspaper – this is because in Osaka, the evening editions of the Osaka Asahi and Osaka Mainichi are the first to sell out while those of other papers are usually left over, so if one quickly reads the evening edition of the Osaka Asahi or Osaka Mainichi without wrinkling it too much, and gives it to a newsstand, the newsstand will gladly exchange it for a different paper – in other words, a win-win situation.

Upon reading these episodes in Tanizaki's piece, as mentioned above, I was impressed, thinking them truly Osakan episodes. But I was even more impressed when I read the following passage of Nabei's, commenting on the former episode regarding the eggs, and thought that this would be a concrete example of what Nabei calls the "Osaka Soul."

Tanizaki is surprised that the mistress of a first-class teahouse would put the eggs left over after sukiyaki in her kimono sleeve to take home, but as long as he writes about such things as unusual, his fondness for Osaka is still only skin-deep. There are even more elaborate examples, such as the thoroughgoing old man at a Western-style banquet who – perhaps from a dislike of Western food – dumped his plate of food into something like a waterproof bag he had brought for that purpose and took it home. When I went out eating and drinking with a certain rich man, it was only natural that he had the leftover food wrapped up to take away, but he even had the leftover rice-cakes (that had been provided for putting in the soup at the end of the meal) wrapped up in paper. He gave the wrapped-up food to his chauffeur, and the rice-cakes to the waitresses in the kitchen at a teahouse we stopped by later.

According to Nabei, such occurrences are examples of an "officially sanctioned Osaka disposition," which could be expressed in the form of a maxim as "One profits, but also lets others profit by about half as much." Further, regarding money, too, this means that one is frugal, but one also takes into account and makes allowances for the other party's pocketbook. This sort of thing is done not out of some principle such as "to show charity to others is the right thing to do" or "for the good of society," but because in using what is left over or thrown away (while one may worry about losing face as a gentleman or about what others may think), one wants to share at least a little of the benefit of such things. This kind of complicated (*yayakoshii* in Osaka dialect) disposition is Nabei's "Osaka Soul." This does not mean that every Osakan does such things, but even if they do not, to understand when they see others doing such things is the Osaka personality. In fact, Nabei himself writes about such occurrences, "When I myself see such things, I feel a tickle go down my spine, but I patiently endure it." In the case of the foregoing episode of the rich man who had even the leftover rice-cakes for the soup wrapped in paper, the waitress told to wrap them up would typically say – and not because she is used to such occurrences (or, perhaps in part because she is used to them, and also because she does not want to refuse a customer's request) but because she herself understands the customer's feelings – from such complicated (*yayakoshii*) feelings, she would typically say with a smile, "Yes, that's right, it's no use leaving them behind, now, is it?" But if this waitress had even a little of the Osaka artist's sensibility, she would probably – in Nabei's words – "feel a tickle go down her spine."

Now, I have used the word "*yayakoshii*" twice above. Lately this word seems to be making some inroads even in Tokyo, but if I were asked exactly what "*yayakoshii*" means, even I, who just used the word, would be hard-put to explain. However, luckily, the late Koide Narashige, even more of a true Osakan than Nabei Katsuyuki, has written a clear explanation of this word "*yayakoshii*," so I will quote its main points below. Both Nabei and Koide are (were) my friends, but even so, I am a little concerned that I am borrowing too freely from their writings and opinions in this section. However, as I have warned many times, I am actually woefully uninformed about "Osaka," and so I ask the understanding of Nabei, and of Koide beneath the earth, and of the reader for my repeated use of their writings and episodes as materials for a part of this essay "Osaka." Anyway, I will summarize Koide's explanation of "*yayakoshii*" below.

- "Lately that bank is *complicated*" means something like "It might fold at any time, so anyone with money there should withdraw it as soon as possible."
- "He's *complicated*" means there is something suspicious about him, but you can't say exactly what. It comprises "He seems dubious; he may not be, but he seems not quite right."
- If someone says, "*Complicated* rumors are going around," and, for instance, slaps your shoulder, this

complicated, unlike that in “He’s *complicated*,” means “Pleasant, enviable rumors of a love affair are going around.”

I will quote directly from Koide’s essay below.

To say “There’s something *complicated* between them” refers to a romantic entanglement. You can also say “This math is *complicated*,” or “This case has gotten *complicated*.” The word is used to express a troublesome kind of feeling, in other words a *complicated* feeling when you can’t tell if something is left or right, or maybe both, or if someone is friend or enemy, or when you feel some favorable feeling even toward your enemy, thinking of his or her situation and feelings, loving her while you hate her, hating him while you love him, when it’s not at all clear if you like someone or dislike them. Thus it is an extremely convenient and useful word.

In addition, when things are very similar, you can say “This and that are very *complicated*,” and you can call a somehow disagreeable, grizzled, dingy and grotesque face a “*complicated* face.”

The word can also be used for a painting that looks Surrealist but is poorly executed, or for a poor imitation of a Vlaminck: “a *complicated* Surrealist,” “a *complicated* Vlaminck,” or maybe “a *complicated* Picasso.”

And the good point of this word is that even when it is used of an illicit affair, or as abuse, or any other way, it does not have the harsh censure of a lawyer’s or policeman’s words, having at its foundation a nuance like a grin and a woman’s caress, so that no matter what is said about you, you do not get angry all at once, and even if you do get angry, it comes on at a slow pace. You might say goodbye to the other party, go home, and as you think about it overnight, gradually begin to feel a little angry. But then when you meet the other party again, your anger has passed: it’s that kind of *complicated* word.

I think the reason why this *complicated* word is prized and made great use of is that Kansai people, especially Osakans, have developed a wonderfully smooth sensibility since olden times, so that they say bad things about people without making them angry, show their goodwill while saying bad things about someone, and are amiable while arguing; the result of this sensibility is expressed using the word “*yayakoshii*.”

Therefore, those of rough dispositions from the provinces or from Tokyo, who do not understand our *complicated* nature, are baffled in their dealings with Osakans.

For example, when faced with a food they don’t like, Osakans won’t say they don’t like it, and so end up having to eat it. Saying, “This is nice,” with a happy look on their face, afraid lest they make a mockery of the other’s goodwill, they choke it down willy-nilly, and later, suffering from diarrhea and vomiting, end up secretly resenting the person who make them eat it. In spite of this, the next time they seem that person, they politely say, “Thank you for the wonderful food the other day; our entire family was overjoyed.”

Saying something polite like, “Oh, whichever is fine. I’ll take the one you say is best,” an Osakan is actually thinking, “I want that one,” and watch out, because he won’t forget it.

If both parties are Osakans, one can airily say, “All right, I’ll leave it all up to you,” because he can see in the depths of the other’s heart how everything will turn out, but if one party is a member of those uncomplicated peoples, this is a troublesome combination.

The course of arguments between Osakans are often set up in a similar manner. They do not develop in such a clear-cut manner as, “Do you like it, or not? If you don’t like it, then forget it! Idiot! It’s all over between us!”

In the example about food, I think it is safe to say that Koide Narashige is referring to himself and his weak stomach.

Nabei Katsuyuki states a similar opinion in the following words.

What Tanizaki writes about “voices” and “words” is interesting. He points out that when Osakans say, rolling their r’s, “I’m gonna tell him what I really think,” it is creepy how their voices strangely seem to crawl along the ground and coil around like a snake. I can see why it might seem so to him, but that is not the true import of such words. Even if one

says, “I’m gonna tell him what I really think,” these words include the hidden message, “It ain’t that easy.” Here we see the complicated flavor of Osaka. If you really don’t like something, of course it would be simpler to say so: it is hard for people of other regions to understand the depths of this Osaka flavor. In that mixed-up, muddy flavor is the true spice of Osaka. It is this that makes Tanizaki say that the speech of Osaka women is sexy; when a woman says, “I’m thinking of going and doing it,” the sex appeal arises from the fact that this includes, “I wouldn’t actually do it.” This Osaka flavor is something like blowfish milt: there’s no way to recommend it to someone who won’t eat such stuff. But if they bite the bullet and try a bit, they come to think, “This isn’t half bad.”

These two passages from Koide and Nabei are truly Osakan; in their own words, truly “*yayakoshii*. ” I think it is reasonable to consider that these two passages symbolize Osaka and Osakans. We can conclude that they write about “a *yayakoshii* metropolis and its *yayakoshii* people” – about Osaka and Osakans.

(1936)

アンドロイドと身体経験—ChatGPT 時代に Philip K. Dick の *Do Androids Dream of Electric Sheep?* を再読する—

中村瑞樹

はじめに—SF 作品において発話する非人間たち

今年度の言語文化共同研究プロジェクトのテーマである「身体化されたレトリック」を 2026 年のコンテキストに当てはめて考えるとき、どうしても AI（特に生成 AI）を議論の俎上に載せたくなってしまう。というのも、AI について議論する際に頻繁に用いられる「シンボルグラウンディング問題（記号接地問題）」が否応なく想起されるからである。『AI 事典』（第 3 版）によれば、シンボルグラウンディング問題（記号接地問題）とは、「計算機上の表現であるシンボル（記号）を実世界の対象にどうやって結び付けるかという問題であり、人工知能における古くて新しい難問の 1 つ」である(中山 93)¹。人工知能による画像認識性能の進化により、この問題への対処は大きな飛躍を遂げている一方で、中山英樹は次のように指摘している。

単純な画像認識のベンチマーク精度を根拠として、シンボルグラウンディングが完全に解決されたと考えるのはあまりに早計です。まず、人間には視覚のみならずさまざまな感覚があり、これらが複雑に絡み合い補いながらマルチモーダルに対象の認識理解を行っています。また、従来のパターン認識は、与えられた入力の中に情報があるかどうかを調べる受動的なタスクですが、人間や生物が本来持つ能動的な側面や身体性を忘れてはなりません。(94)

ここで指摘されているように、人間の認知は複雑かつ多面的なもので、それを模倣する人工知能を発展させるうえで、人間や生物の身体性を考慮に入れることは必須の要件である。言い換えれば、本プロジェクトのテーマである「身体化されたレトリック」をめぐる問題もまた、人工知能研究における「古くて新しい難問」の核心に存在しているのである。

本稿執筆中の 2026 年は、ChatGPT をはじめとした生成 AI の社会実装が進み、人々のコミュニケーションのあり方に不可逆の変化がもたらされ、言葉の生み出し手が身体を持った人間に限られることはもはやない世界と呼ぶことができるだろう。こうした社会背景のもと、ともに言葉を生み出す存在となった人間と AI の関係性について、人文学的な視点から読み解くことの意義も日増しに大きくなっていると言えよう。そこで本稿では、かねてより人間と人工知能の関係を描き出してきた SF 作品をもとに、身体を持つ人間の認知と人工知能の認知の間にある隔たりが、文学的想像力のもとにいかにか描き出されているかを読み解くことで、「身体化されたレトリック」をめぐる議論を構築することを目指してみたい。

SF 作品をもとに、現代のテクノロジーを考察する研究はすでにいくつか発表されている。例えば、ChatGPT 元年を過ぎた世界を前提に、海老原豊は『SF 評論入門』に収録された論考「生成 AI は作者の夢を見るか？—グレッグ・イーガン『ゼンデギ』の作者機能」において、SF 作品『ゼンデギ』を導きの糸として、生成 AI は作者たりえるか？という問いへの答えを検討している。その議論の足場固めとして海老原は、Roland Barthes や Michel Foucault の作家論を援用しながら、果たして ChatGPT が作者になれるのかという問題について、次のような見解を示している。

私たち人間は神の言葉を侵犯し、私たち人間の物語を、個人の名義＝作者として語るようになった。チャット GPT が侵犯する言葉は、私たち人間のものである。となると、こういう図式が成立しないか。人間が神の言葉を侵犯し、人間独自の物語を語るようになったように、チャット GPT がチャット GPT にとっての神＝人間の言葉を侵犯し、チャット GPT 独自の物語を語る作者になったのだ、と。チャット GPT の言葉を、それら独自の物語とし

¹ 中山はこの引用に続く部分で、人工知能に「赤いコップを持ってきて」と頼んだ場合、たとえ AI が「赤は色の 1 種」、「コップは何かを飲むために使う道具」という辞書的な知識を持っていたとしても、赤色とはどのような色か、コップとはどのような形か、といった情報を処理できない限り、人工知能は固まってしまうことを例に、この問題を具体的に説明している。

て、私たちはまだ受け止めていない（人が大半だろう）。作者（機能）となるには、何かがまだ足りない。（中略）私たちはチャット GPT というサービス名、生成 AI というテクノロジーの名称を、科学の制度・体系として認識するが、個人とは受け取らない。サービス名も確かに固有名だが、もっと人間的な固有名が作者には必要なのではないか。(317)

海老原が述べる、ChatGPT が作者になるには「何かがまだ足りない」という感覚は、本稿執筆時点において広く受け止められているものだろう。特に、生成 AI にはまだ個人名を与えるに値する実体がなく、それゆえに、生成 AI が生み出す物語に物足りなさを感じてしまうという考察には重みがある。実際問題、日進月歩の進化が続く AI の世界においては、AI しか発信者になれない SNS が存在し始めているなど(Ahart)、生成 AI を作者とみなす風潮は今後さらに広がっていくのかもしれない。ただ、海老原が指摘するように、「人間的な固有名」に欠ける ChatGPT はあくまで非人間的な存在に過ぎず、作家という機能は現状、（神の言葉を侵犯した）人間にのみ認められた特権であり、ChatGPT をはじめとした生成 AI にはまだ認められていない機能であることは認識しておくべきポイントであろう。

海老原は、続く議論において、グレッグ・イーガンの『ゼンデギ』においてコンピューター・ゲーム上の代理存在として取り上げられる「プロキシ」を分析することで、「プロキシ」が作者たりえるかという問い、ひいては、人間とは何かという問いへの検討を進めており、SF 作品を通して生成 AI やテクノロジーに対する議論を構築することの有用性を示している。本稿も、SF 作品を分析することで人間対 AI の関係性への示唆を読み取るこの研究のアプローチに倣っていく。

実際、これまで発表されてきた多くの SF 作品では、ロボット、アンドロイドといった人間の生活を快適化してくれる機械は言葉を与えられ、人間とのコミュニケーションを行ってきた。たとえば、ロボット三原則で知られる Issac Asimov の連作短編集 *I, Robot* (1950) に登場するロボットたちは言葉で人間に報告しているし、Stanley Kubrick 監督の名作 *2001: A Space Odyssey* (1968) において木星探査に向かうディスカバリー号を統御するコンピューター HAL9000 は、乗組員との言語コミュニケーションを行う相棒のような存在として造形されている。さらに、Kurt Vonnegut の短編集 *Welcome to the Monkey House* (1969) に収録されている“EPICAC”においては、まさに生成 AI の先駆けともいえる、高性能コンピューターである EPICAC が、人間の心を打つほどの詩的言語を生み出しまでもする。

とはいえ、この種の作品が前景化するのには、機械文明の発展を礼賛するような視点というよりはむしろ、人間対機械のコミュニケーションが孕みうる問題体系である。実際、人間と機械の間には明確なパワーバランスが存在しているため、これらの機械たちは自由に言葉を操っていると必ずしも言えないからである。Asimov 世界のロボットたちで言えば、彼らはロボット三原則を行動原理とするようプログラミングされており、そのうちの第 1 条“a robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm.” (44-45) を遵守すべく、人間を傷つける発言をできずジレンマに苦しむ事象も作中で発生する²。

ディスカバリー号の HAL9000 もまた、安全な宇宙航行を阻害しうる誤った報告をし、人間にとって危険とみなされた瞬間そのスイッチを切られうる存在だった。火星までの長い旅における話し相手という価値もさることながら、HAL に最も求められていたのは人間の問題を即時に正しく解決できる機能そのものだったのである。その意味で、彼は言葉を発する機能を与えられ、人間に貢献しながらも、その発話は、あくまで人間とのパワーバランスの上に成り立つものに過ぎなかったと言えるだろう。

Vonnegut の短編においてもまた、機械の生み出した言葉のオーサiershipをめぐる問題が提示されている。この短編作品が提起するのは、今でいう生成 AI の便利さなのではなく、自分で言葉を生み出すことに手を抜き始めた人間の問題であるとともに、本来作者としてクレジットを受け取るべき AI 側の感情にいかに関与するかという問題なのである。

このように、SF 作品は、様々な仮想の設定を通して、人間対人工知能のコミュニケーションが孕みうる問題体系を 60 年近くも前から示してきた。興味深いことに、こうした SF 作品ではいず

² 連作短編集 *I, Robot* で 5 作目に収録されている“Liar!” において、ロボット心理学者 Susan Calvin は Herbie というロボットに対して、次のような言葉を連続して投げかけることで、彼の思考をパンクさせる。““You can’t tell them,” droned the psychologist slowly, ‘because that would hurt and you mustn’t hurt. But if you don’t tell them, you hurt, so you must tell them. And if you do, you will hurt and you mustn’t, so you can’t tell them; but if you don’t, you hurt, so you must; but if you do, you hurt, so you mustn’t; but if you don’t, you hurt, so you must; but if you do, you –.”” (133-134)

れの作品をとってみても、人工知能たちが感情を持つ存在として造形されている。さらに彼らは、自身の置かれた状況ゆえに、悲しさや虚しさといった負の感情を抱いてさえいる。科学的な視点において、機械が感情を実際に持つのかどうかは筆者には判断ができないものの、半世紀以上前に発表されたこれらの文学作品における機械の振る舞いは、生成 AI が社会実装された現代世界においてもまだ十分に示唆に富むのではないだろうか。換言すれば、AI が当たり前の存在になった今こそ、こうした作品によって示された先見の明に対し目を傾ける意義が、ことさら大きくなっているように思われるのである。

ここからは、本年度のプロジェクトテーマに絡めて、先述してきた人間対機械の言語コミュニケーションをめぐる問題を、身体性をキーワードに読み解くことを目指していく。本稿では、Philip K. Dick の *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968、以下 *Do Androids?*) を対象テキストと取り上げたい。というのも、本作は、身体機能を与えられたアンドロイドが人間とともに言語を介してコミュニケーションしている世界を扱う作品であるため、人間対機械の言語コミュニケーションにおける身体性に絡む諸問題について検討するのに有効な作品だと考えられるからである。

本作の作者 Philip K. Dick ほど、「人間 vs. 非人間」「本物 vs. 偽物」の境界のあいまいさを探求するために SF 的想像力を用いた作家もいないだろう。事実、*Do Androids?*において、登場人物（そして登場アンドロイド）たちは、自らのアイデンティティの問題をあらゆる形で揺さぶられていく。先ほど取り上げた海老原による「AI の作家論」は、AI の実体のなさ、もしくは、身体性のなさから AI の生み出す物語の空虚さを説明していたが、フィジカル AI の開発が進む今日、こうした現実は何年かのうちに変わり、近い将来、身体を兼ね備えたドラえもんのような AI が主流になっている可能性も決して否定できない。本稿では、アンドロイドが生活必需品として扱われている世界において、人間さながらの身体機能は備えているものの人間ではないアンドロイドたちが、自らの認知をいかに語るのか、そして、そうした存在と共存することになるであろう我々人間側は、彼らにいかなる眼差しを与えているのか、といった諸問題を、「身体」をキーワードに検討していくことに主眼に、この作品を ChatGPT 時代の視点から読み直していきたい。

思春期なき身体—アンドロイド・オペラ歌手 Luba Luft の場合

*Do Androids?*の舞台設定をまずは確認しておこう。本作の舞台は、World War Terminus（最終世界大戦）による放射性降下物の影響により、“regular”と分類される健全な国民（適格者）の多くが火星へと移住した後のサンフランシスコを舞台にしている³。この地球には、J. R. Isidore をはじめとする“special”（特殊者）と呼ばれる、知的もしくは身体的ハンディキャップを抱え火星への移住が認められない者たちか、主人公 Rick Deckard のように、適格者でありながら — 彼らは生殖能力を失わぬよう外出時には Lead Codpiece（鉛製股袋）を身につけている — 職務上の理由や地球への名残惜しさを抱えている者たちしか残っていない。

そんな地球での 1992 年 1 月 3 日を描くのが本作であり、作品は Rick と彼の妻 Iran が目覚めるシーンから幕を開ける。ただ、彼らの目覚めは決して希望に満ちたものとしては描かれない。むしろここでは、mood organ（ムードオルガン）という、人間の感情を望ましい方向にコントロールできることが売りの機械が、冷え切った夫婦仲の鍵を握っていることが明らかにされる。この 2 人の関係性から、この世界において人間の感情は、身体の五感を通して感受するものではなく、機械のダイヤル次第で自由にコントロール可能なものになっていることが読み取れるのである。

このような「人間の機械化」とも呼ぶべき現象が起きている中、この世界に生きる人々は、Mercerism（マーサー教）という宗教を信仰しており、その教義において、動物を慈しまない姿勢は“immoral and anti-empathic” (9)とされていることから、Rick をはじめ登場人物たちは、自らと動物たちとの関わりを事あるごとに意識する。そして、放射性降下物の影響で多くの動物が絶滅した中、人々は「本物」の動物を高価格で取引していたり、作品のタイトルにもある電気羊をはじめとした、時に「本物」と見まがうほどの「偽物」の動物である「電気動物」を飼っていたりする。Rick も電気羊を飼っているのだが、本物の動物を飼っていないことへの大きなコンプレックスを抱えていることは、この世界において動物のステータスシンボルとしての側面が強く意識されていることを如実に示している。

³ 以下、作品内における Dick の造語や特別な意味で用いられている英語表現については、初出箇所では英語原文を示した後、括弧書きで浅倉久志による和訳表現を掲載している。以後本文中でこれらの表現に言及する場合は、浅倉訳の和文表現を用いる。

ここまで述べてきたような「機械化された人間」や「本物と偽物の境界線」といったテーマが絡む舞台設定から明らかなように、*Do Androids?*は、Lawrence Sutin の言う Dick が作家キャリアを通して検討してきた、“What is human? What is real?” (“Introduction” xiii) という 2 大テーマを扱う作品である。こうしたテーマを扱う中で、ムードオルガンといったテクノロジーや電気羊といった偽物たちに加え、最も大きな役割を果たすのが、なんと言ってもアンドロイドである。アメリカ政府は国民の火星移住を促進するためのインセンティブとして、お手伝いロボットとしてのアンドロイドを無償で配布している。以下は、アンドロイドの有用さを高らかに謳い上げるテレビ CM のセリフである。

The TV set shouted, “—duplicates the halcyon days of the pre-Civil War Southern states! Either as body servants or tireless field hands, the custom-tailored humanoid robot — designed specifically for YOUR UNIQUE NEEDS, FOR YOU AND YOU ALONE — given to you on your arrival absolutely free, equipped fully, as specified by you before your departure from Earth; this loyal, trouble-free companion in the greatest, boldest adventure contrived by man in modern history will provide —” It continued on and on. (13)

人間と違い疲れることもなく、忠実で、ニーズに合わせて自由自在にカスタムメイドできるアンドロイドは、火星移住を促進するための大きなアセットとして宣伝される。しかし、裏を返せば、こうしたアンドロイドの身体性に付随したポリティクスは、アンドロイドたちを社会的ヒエラルキーの下位に据えることになる。彼らはあくまで人間の面倒を解決する存在に過ぎず、自己表現や感情表現をそもそも想定されていない存在とさえ言えよう。

とはいえ、SF 作品のお決まりとでも言うべきであろうか、*2001: A Space Odyssey* の HAL9000 もそうだったように⁴、人間に虐げられた火星のアンドロイドたちは反乱を起こし、8 体のアンドロイドが地球に逃亡してくる。そして、バウンティーハンターの Rick がそのアンドロイドたちを “retire” (処理) するべく奮闘するのが、この作品の主要なプロットである。

ここまで確認してきた作品の大まかな舞台設定とプロットの中で押さえておくべきは、本作がアンドロイドと戦う Rick の英雄譚ではないということである。むしろ、作品の核心は、アンドロイドとの戦いが、彼のアンドロイド観をいかに揺すぶっていくか、というところにある。したがって、ここから先では、Rick とかわる女性アンドロイド 2 名 — Luba Luft と Rachael Rosen — を議論の中心に据えながら、彼女らの身体経験を巡る物語を作品に組み込むことがいかなるレトリックとしての効果を発揮しているのかを読み解いていくこととしたい。

さて、上述したとおり、本作の世界観においては、アンドロイドは人間から見て下等であり、Rick も例に漏れず、アンドロイドに対し代名詞 it を用い、彼らを共感力に欠ける存在として蔑視していた。しかし、Rick がアンドロイドへの意識を変革するきっかけが起きる。オペラ歌手という職業を選んだアンドロイド Luba Luft との出会いである。彼女は火星から地球に渡ってきたアンドロイドのうちの 1 人で、オペラ歌手としてあえて人前に出ること、アンドロイドとしての自分を隠そうと画策したとされる。彼女は逃亡アンドロイドの中でも最も芸術的、もしくは、文化的な営みに従事するアンドロイドとあって差し支えない。ただ、オペラの知識があり、同僚よりも文化的であることを自身の長所の 1 つと捉える Rick は、アンドロイドにはオペラ歌手など務まらないと懐疑的な態度を取っていた。その態度が読み取れるのが、彼が Luba と対峙すべく向かったオペラハウスで、彼女らが Wolfgang Amadeus Mozart の *The Magic Flute* のリハーサルをしているのを見学していた時である。Luba は王女 Pamina の役を演じている。

On the stage Papageno and Pamina engaged in a dialogue. He [Rick] stopped his introspection to listen.

Papageno: “My child, what should we now say?”

Pamina: “The truth. That’s what we will say.”

Leaning forward and peering, Rick studied Pamina in her heavy, convoluted robes, with her wimple trailing its veil about her shoulders and face... I’ve now seen my third Nexus-6 android, he realized. This is Luba Luft. A little ironic, the sentiment her role calls for. However vital, active, and

⁴ 奇しくも、*Do Androids?* と *2001: A Space Odyssey* はともに 1968 年の作品である。

nice-looking, an escaped android could hardly tell the truth; about itself, anyhow. (78)

ヨアヒム・カイザーが *The Magic Flute* において「一番頻繁に登場」し、「人々が芝居で最も深く感動し、新聞に最も熱狂的に書かれる人物」である Pamina のことを「最も人間的な人間」(234)と評していることを引き合いに出すまでもなく、Pamina という役柄は、豊かな感情表現 — 彼女は愛を純粋に語る善を体現するよう存在でありながら、自殺を考えるほど悲しみに打ちひしがれる存在でもある — が求められることから、アンドロイドには共感力が欠けると考える Rick が、この配役を皮肉と捉えるのはある意味自然なことだろう。ただ、ここで見落としてはならないのは、偽造記憶を植え付けられた存在であるアンドロイドに Pamina の言う truth など分かるはずもないという Rick の思考の裏には、オペラ作品において表現される真理や人間の感情は、作中人物への共感が可能なほどに、自身もまたその肉体を通して感情を経験してきた人間によってのみ再現可能なもの、という前提が潜むことである。この場面は、本稿冒頭で言及したシンボルグラウンディング問題を Dick が先取りしていた場面であるとも言え、Rick は記号接地ができないであろう Luba をそれゆえに見下すのである。

さらに、ここで Dick が引用している第 1 幕第 17 場は、Pamina が Papageno に対し、自分たちが Sarastro のもとから逃げ出そうとしたことを、「それが罪であっても」正直に真実を告げるべきと語る場面である(『魔笛』111)。それを踏まえると、アンドロイドという自らの「真実」を隠すという「(この作品世界における) 罪」を犯している Luba Luft がこの役を演じているのも興味深い。バウンティーハンターとして Luba がアンドロイドであることを知っている Rick からすれば、すでに人間のオペラ歌手になりすますという嘘をついている Luba がこのシーンを演じることは、より皮肉に見えるだろうからだ。

とはいえ、Rick は実際に彼女の歌声を聞くと考えを改め始め、彼の所有するオペラコレクションにおいて最良とされる歌手の歌声に引けを取らないと評するようになる。実際、もう 1 人のバウンティーハンター Phil Resch とともに Luba Luft を処理した後にさえ、“She was a wonderful singer. The planet could have used her. This is insane.” (108)と Phil に語りさえする。火星で人間を殺害しているアンドロイドを処理する必要性を Phil から説かれても、“She was really a superb singer, he said to himself . . . I don’t get it; how can a talent like that be a liability to our society?” (109)と考えるなど、リハーサルを見ていた時とは打って変わって、彼女の才能を認める姿勢に転換している。ここには、Rick の Luba に対する性的欲望が絡んでもいるのだが、少なくとも、受動的に記憶を植え付けられている彼女が Pamina の役に値しないという彼の前提が崩れ去ったことに変わりはない。言うなれば、Rick の思考の変化は、人間がアンドロイドに対して無意識に誇示する優越感がもたらした価値判断の誤りの可能性を浮かび上がらせているのである。

さらに着目すべきは、Luba 自身もまた“I really don’t like androids. Ever since I got here from Mars my life has consisted of imitating the human, doing what she would do, acting as if I had the thoughts and impulses a human would have. Imitating, as far as I’m concerned, a superior life form.” (106)と明かすように、人間としての振る舞いの模倣を続けるフラストレーションを抱えていたことである。この作品世界においてアンドロイドの寿命は 4 年程度であり、彼らは成人として生産されたのも束の間、短い生涯を閉じることになる宿命にある。オペラという人間的な感情表現が求められる舞台に立つ「28 歳」の Luba は特に、アンドロイドのこうした生き様にひととき葛藤を持っていたと考えられる⁵。そんな彼女の様子は、彼女がオペラのリハーサルが終わった後に 1 人で美術館を訪れ、Edvard Munch の *Puberty* の絵に見とれるシーンに顕著であると言えよう。

Holding a printed catalogue, Luba Luft . . . stood absorbed in the picture before her: a drawing of a young girl, hands clasped together, seated on the edge of a bed, an expression of bewildered wonder and new, groping awe imprinted on the face. (104)

シンボルグラウンディング問題をこの場面に応用するとすれば、アンドロイドである Luba にとって、この絵における少女の表情から“bewildered wonder”や“new, groping awe”といった感情などを読み取ることは難題なのかもしれない。しかし、ここで考えたいのは、Luba 自身は情操教育を受け

⁵ Luba の年齢は、人間換算で 28 歳ということであり、製造されてから 28 年というわけではない。Rachael が Luba と 2 年近く友人関係にあったと語る場面(156)もあることから、Luba は 25 歳程度の人間の女性をモデルに生産されたと推測される。

ることもなければ、思春期を過ごすこともなく今の姿として生産されたことである。すると、彼女がこの絵の前に見惚れ立っているのは、彼女に欠けた思春期を見出そうとする試み、さらには、思春期特有の経験からくる感情の獲得という目的を持った試みだと考えられる。Lubaはこの少女の中に Pamina の人格までも読み取ったのかもしれない。いずれにせよ、Dick が描く本作においては、Rick の思考に見えるアンドロイドに対する人間の優位性の誇示のみならず、アンドロイドとして生きるフラストレーションが、芸術鑑賞を通し、経験すらできなかった思春期とは何かを知ろうとする Luba の振る舞いを通して描かれているのである。

岸純信はオペラという総合芸術は「音楽、文学、演劇、舞踏、舞台美術、衣裳デザイン、照明といった様々な要素が一つのステージに混ざり合い、複層的な効果を発揮する」一方で、それゆえに「舞台裏では常に、関係者同士の対立や軋轢が存在する」(iii)ことを踏まえた上で、オペラの歴史を「不屈の精神による工夫の歴史―他者を圧するのではなく自分が生き残るための闘い」と呼んでいる(iv)。岸のこのオペラ論は、奇しくも Luba のオペラ観と共鳴するように思われる。つまり、オペラ歌手として身を隠すという Luba の選択は、彼女の「不屈の精神による工夫」であり、地球で「生き残るための闘い」の一部なのである。美術館を訪れ、Munch の絵を眺めるのは、表現豊かなオペラ歌手として生き延びるため、そして、極限まで人間に近づくための彼女なりの工夫の1つだったと言えるだろう。

なお、Luba が美術館で処理された後には、“Someone had put a coat over her. Not Resch’s.” (109)という描写がある。ここで着目すべきは、Luba の死体が極めて人間的な扱いを受けていることである。言うなれば、彼女を人間として扱った誰かによって、アンドロイド・オペラ歌手 Luba Luft の生涯は、人間の役のまま幕を閉じたのである。

得られる見込みのない身体経験へのフラストレーション

Luba Luft の振る舞いを読み解いた前セクションで確認したように、*Do Androids?*は、人間がアンドロイドにいかなる眼差しを投げかけるのかを描くのみならず、アンドロイドがいかなる感情を覚えるのかまでが描かれている作品である。記憶を植え付けられた状態で生産されたがゆえのフラストレーションを抱えているアンドロイドは Luba の他にも登場する。例えば、Pris Stratton というアンドロイドは“bean curd” (豆腐)が何か分からなかったことがアンドロイドらしい欠陥であると感じている。

He [Isidore] uncorked the bottle of Chablis, divided the peaches and the cheese and the bean curd.

“What’s that white stuff? Not the cheese.” She [Pris] pointed.

“Made from soy bean whey. [...] It used to be eaten with beef gravy.”

“An android,” Pris murmured. “That’s the sort of slip an android makes. That’s what gives it away.”

[...] “I’ll try a slice of peach,” she said, and gingerly picked out a slippery pink-orange furry slice with her long fingers. And then, as she ate the slice of peach, she began to cry. Cold tears descended her cheeks, splashed on the bosom of her dress. (118)

この場面において、人間であれば知っているように思われるものを答えられないという、アンドロイドらしい誤りを犯してしまったことを彼女は嘆き、桃を食べながら涙を流します。Pris の例は本稿が対象とする身体経験というよりは、食べ物に対する知識を持っているか否かの問題に分類されるため、本稿が主眼とする分析対象からは外れるのだが、人間のように人間でない彼女が抱える葛藤が、このシーンにおいても表出されていることに変わりはない。

Pris よりもアンドロイドが経験しうる身体経験の制限にフラストレーションを覚えているのが、Pris と同じモデルの Rachael Rosen である。彼女のそうした様子を一番よく捉えているのは、本作を通して最もショッキングなシーンとも言える、Rick と Rachael が性的関係になるシーンである。

ここで、Thomas C. Foster が文学作品内における性描写について、“The truth is that most of the time when writers deal with sex, they avoid writing about the act itself. [...] The further truth is that even when they write about sex, they’re really writing about something else.” (152)と述べていることは、Dick が描く Rick と Rachael の性的関係にも当てはまるだろう。実際、Dick 自身もエッセイ“Notes on *Do Androids Dream of Electric Sheep?*”において、この作品が映画化されたらどのような表現の違いが生まれるかを思案しているのだが、そのエッセイの終盤にかけて、この性にまつわる部分は映画化によってより深められるのではないかという議論が繰り広げられている。このことに鑑みるに、この場面を分析する意義は大きいだろう。

まず、この場面に至る状況を整理しておこう。Rick が Rachael と性的関係を結ぼうとする理由は、Luba Luft に対して性的欲望を感じてしまった Rick に対して、Phil Resch がアンドロイドと性行為をすることで欲望の整理をすることを勧めたからである。Rick にとっては、自身のリビドーを非人間に向けるという実験的行為、もしくは、モラルへの挑戦でもあったと言えよう。一方で、Rachael にとって Rick と性的関係に及ぶことは、Rick に他のアンドロイドを殺させないための戦略であった。彼女にとっては、人間の欲望を逆手に取って、自身の生存をはかっていたに過ぎず、そこに愛や欲望の充足といった側面はなかったのである。

この場面を Rick の視点から読めば、人間の性的欲望をめぐる問題において越えてはならない一線を描き出すシーンといえる。Dick 自身によるこの場面の分析においても、次のように述べられている。

The more Rick strives to force her to become a woman – or, more accurately, to play the role of a woman – the more he encounters the core of unlife within her. In subtle ways (certainly not in gross ways) it should be shown that his attempt to make love to her as a woman for him is defeated by the tireless core of her electronic being. (“Notes” 160)

Dick の分析の通り、性的欲望に身を任せて Rachael と行為に及ぶことによって得られる利益よりも、むしろ代償のほうが大きくなることが作品が示す内容であると言える。

一方で、この場面を Rachael の視点から見てみる必要もあろう。本作における移住先の火星では、アンドロイドが売春婦として用いられているようだが、Rachael はただ受動的な Rick の欲望の捌け口として描かれているわけではなく、むしろ、Rick の性的欲望を逆手に取っていたことは既に述べたとおりである。しかし、Rachael の戦略は翻って、彼女までも失望へと落とし込むきっかけとして描かれていることこそ、見逃してはならないポイントだろう。彼女は、Rick とベッドに入りながら、次のように感情を吐露する。

“Androids can’t bear children,” she said, then. “Is that a loss?”

[. . .]

“Is it a loss?” Rachael repeated. “I don’t really know; I have no way to tell. How does it feel to have a child? How does it feel to be born, for that matter? We’re not born; we don’t grow up; instead of dying from illness or old age we wear out like ants. [. . .]” She twisted her head to one side, said loudly, “*I’m not alive!* You’re not going to bed with a woman. Don’t be disappointed; okay?” (152; emphasis original)

人間の欲望の捌け口としての機能は与えられ、人間と性行為に及ぶことができる一方で、彼女は人間の真の愛人になることもできなければ、子どもを授かることもできない。このような存在である Rachael が大声で言う“*I’m not alive!* You’re not going to bed with a woman. Don’t be disappointed; okay?” というセリフは、Rick が越えてはならない境界を犯そうとしていることへの警告として機能する一方で、彼女もまた、自分が生きた存在ではないことを改めて認識させられ、失望を味わっていることを表している。“Don’t be disappointed” と Rick に言いながらも、実際には彼女はもうこの時点で、彼女なりに失望していたのだ。

科学が発展する今後の世界においては、アンドロイドによるアンドロイド製造のオートメーションのような、アンドロイドがアンドロイドの親になる状況は作り出せるのかもしれない。とはいえ、そもそもアンドロイドは機能的な存在であることを運命づけられていることを踏まえれば、人間を模倣すればするほど、Rachael の例が示すように、アンドロイドが模倣できない人間の身体経験、そして、それに伴い生じる負の感情の存在を突き付けられざるを得なくなる。現実的であるかどうかをここでは差し置くとしても、Science Fiction でもあり Speculative Fiction でもある *Do Androids?*を通して、アンドロイドが感情を持った世界で起こりうる倫理的ジレンマが提示されている意義は少なくとも押さえておくべきだろう。

人間の過去からアンドロイドは夢を見るか？

これまでの分析で確認してきたように、Dick が作り出した仮想世界である本作でのアンドロイドたちは、人間によって記憶を植え付けられた「人生経験」に欠ける下等な存在であり、どれほど人間を模倣しようとも、機械であるという事実により、その模倣に限界があることに向き合

ざるを得ない存在であった。さらに、模倣の限界に直面したときのアンドロイドたちがフラストレーションを感じていることが、本作でのアンドロイド造形の特徴でもあった。現実世界においてアンドロイドが感情を持ちうるのかどうかを筆者は検討できないものの、一方で、本作における Dick しかり、冒頭で取り上げた他の SF 作品群の作者しかり、ロボットやアンドロイドといった言語を与えられた機械に対して感情までも与えている作品が複数存在していることに鑑みれば、こうした SF 作品を元に、感情を抱きうるアンドロイドたちとの関係性について考察することには一定の意義がある、というのが本稿の主張してきた内容である。

実際 Mori Yuka は、“As for how to use androids in human society, Dick ends up depicting them as workers or housekeepers on the colonized planet, which symbolizes the future issues that we will have to confront in building social relationships with technological entities.” (127)と述べるように、本作においてアンドロイドに与えられた社会的役割が、将来に向け検討が求められる課題を象徴していると捉えている。ただ、Mori が“Dick ends up depicting”と表現している部分は再考の余地があるように思われる。というのも、こうした設定は、我々が今後向き合うべきテクノロジーとの関係性についての思考を促す意図的な仕掛けとも考えられるからである。以下では、本稿のまとめとして、ここまで取り上げてきた Dick 世界におけるアンドロイドのフラストレーションの議論をもとに、この SF 作品が ChatGPT 時代、そして、すぐそこに迫りくるであろうフィジカル AI が社会実装された世界に対していかなる示唆を持ちうるのか考えてみたい。

さて、本稿冒頭でも取り上げたように、火星で利用されているアンドロイドは、人間にとって面倒な作業を担うための身体であり、“the halcyon days of the pre-Civil War Southern states” (13)をもたらし存在として宣伝されていた。ここで見逃してはならないのは、件のテレビ広告が、南北戦争以前のアメリカの奴隷制度を称賛するかのような態度を取っていることである。

大地真介は、本作の映画アダプテーションである Ridley Scott 監督による *Blade Runner* に用いられる明暗対照法の観点から加藤幹郎が述べる、アンドロイドがユダヤ人を表象しているという議論を引き合いに出しながら、原作小説 *Do Androids?* におけるアンドロイドは「迫害されるマイノリティ」であると同時に「黒人も表象している」と議論を膨らませている (79)。さらに大地は、「公民権法成立直後で全米的な人種差別撤廃運動のさなかの 1966 年に、アメリカのリベラリズムの本拠地であるサンフランシスコ・ベイ・エリアで書かれた *Do Androids Dream of Electric Sheep?* は、黒人にまつわる当時の社会問題を反映している」(80)とし、本作が「当時のアメリカ社会のファシズム的要素を批判する作品に分類される小説」(81)と結論づけている。これらの観点を踏まえれば、南北戦争以前の奴隷制度、そして、火星への新たな植民運動を肯定するこの作品世界を取り巻くイデオロギーは、人種差別、そして、帝国主義といった、人類の歴史において負の遺産に分類される要素を再生産するものと言え、そうした世界で虐げられる犠牲者がアンドロイドたちだと言えるのである。

こうしたアンドロイドの境遇に思いを馳せるに至った Rick は次のように思考する。

Do androids dream? Rick asked himself. Evidently; that's why they occasionally kill their employers and flee here. A better life, without servitude. Like Luba Luft; singing *Don Giovanni* and *Le Nozze* instead of toiling across the face of a barren rock-strewn field. On a fundamentally uninhabitable colony world. (145)

作品タイトルにも採用されている“Do Androids dream?” という文が作品中で唯一登場する場面であるが、ここで重要になるのは、アンドロイドたちを冷酷な存在として見下していた Rick が、むしろアンドロイドたちの火星での生活に同情し、共感を覚え始めていることである。川本真弓と杉本一直は、エリザベス・キューブラー・ロスが『死の瞬間—死とその過程について』において図式化した、死を宣告された患者の感情変化の段階を引き合いに出しながら、アンドロイドたちとの関わりを経て Rick の中に生じた感情の変化は、死の現実を受容した患者の様子に重なりと主張している。

「本物」の動物を渴望し、アンドロイドを破壊する警官としての社会的な地位と、人間によく似たアンドロイドの破壊に抵抗を覚え始めた自分の感情との狭間で肉体的・精神的に疲弊したリックは、言わば社会の圧力によって形成された認識を放棄し、自分の内側から湧き出る感情を受容したという結果を選択したのである。(中略)「受容」を選択した主観的な社会において、「本物」の人間と「偽物」の人間を隔てていた境界線は消失するのである。こ

のことが示すのは、「偽物」が、たとえ実際には感情が伴っていなかったとしても、単純な模倣を超えた感情表現を露見させることによって、「本物」の人間に強い同情と感情移入を喚起させているという点である。(106)

*Do Androids?*における Rick の心境の変化をとらえるのに、キューブラー・ロスの図式を当てはめる妥当性については議論の余地があるように思われる⁶。しかしながら、Rick が今までと異なる価値観を受容した、という主張自体の妥当性は揺らぐことはない。つまり、Rick が自らのアンドロイドへの眼差しを規定していた社会的なスティグマを自覚するとともに、そのスティグマは Rick のような人間だけでなく、アンドロイドまでも苦しめていたことを明らかにすることが、この作品の特徴なのである。

もちろん、アンドロイドは人間が抱える社会問題の解決策として製品化されるものである。一方で、アンドロイドかくあるべし、もしくは、アンドロイドはこの程度のもの、といったうわべの外見だけで価値観を措定してはならない、ということも本作のメッセージだと言えよう。Dick はしばしば引用される彼のスピーチ原稿“Man, Android, and Machine”において、次のように語っている。

I do not intend to abandon my dichotomy between what I call “human” and what I call “android,” the latter being a cruel and cheap mockery of the former for base ends. But I had been going on surface appearances; to distinguish the categories more cunning is required. For if a gentle, harmless life conceals itself behind a frightening war mask, then it is likely that behind gentle and loving masks there can conceal itself a vicious slayer of men’s souls. In neither case can we go on surface appearance; we must penetrate to the heart of each, to the heart of the subject. (213-214)

この議論は、フィジカル AI の発達により Dick が描いた世界が現実のものになりつつある 21 世紀に対する批判にもなりうる。Dick が *Do Androids?* においてアンドロイドの姿に温かい眼差しを送るのも、こうした理由によるのだろう。Luba にオペラ歌手など務まるはずもないと考えていた Rick はまさに、アンドロイドのうわべだけを見ることで、人間のアンドロイドに対する優越感を維持しようとしていた。しかし、Rick の変化を描く本作は、身体経験に欠け、それゆえに人間になりきれないアンドロイドを蔑む人間の浅はかでうわべの思考から生まれる差別意識に対して警鐘を鳴らすのである。

その意味で、アメリカの南北戦争以前に回帰することを称揚するこの作品世界は、アメリカの負の歴史を反面教師として Dick が仕掛けた批判の対象と捉えるべきである。さらに言えば、南北戦争よりも 70 年前に完成された Mozart の *The Magic Flute* を作中のアンドロイド・オペラ歌手に歌わせることにも、さらなる読みの可能性があると言える。*The Magic Flute* の第 1 幕第 12 場において、Monostatos を初めて目にした Papageno は、あまりの驚きのあまり彼を悪魔だと勘違いしてしまう。ただ、彼は続く第 14 場で、次のように反省の弁を述べる。「びっくりしちゃったなんて馬鹿じゃないかい？ 黒い鳥だってたしかにいるんだから、黒い人間だってどうしていないことがあるのかね？」(『魔笛』93)と。*The Magic Flute* におけるこの Papageno の立ち回りは、*Do Androids?* において、逃亡アンドロイドたちに分け隔てなく接する Isidore の立ち回りを想起させるところがある。ヨアヒム・カイザーは Papageno について、「素朴で、滑稽で、しかもわかりきっているように見える多くのことがえてしてそうであるように、愉快であるが難しいケース」(244)と称しているのだが、Isidore もまた、一言では語り得ない魅力を持った人物である。この 2 人を短絡的に結びつけることは慎むべきかもしれないが、虐げられる側の視点を持ちながらも、喜びに忠実に生きるこの 2 人は、カイザーの言う「自発的に機転をきかせて刹那を生きる」(246)自然児として、ナンセンスな差別意識に対するアンチテーゼを提示する不可欠の位置を占めている。アンドロイドに対して人間が優越性を誇示し差別を行うようでは、人間の負の歴史を再生産しているに過ぎない⁷。そんな人間の過去をアンドロイドは夢見ないだろう。このことを示すことに、『『童話仕立

⁶ 特に、彼女が定義する「受容」について、「受容を幸福な段階と誤認してはならない。受容とは感情がほとんど欠落した状態である。(中略)死に瀕した患者は、いくばくかの平安と受容を見出すが、同時にまわりに対する関心が薄れていく」(193)と指摘されていることから、ムードオルガンなしに平和な心持ちで眠りにつく Rick の様子を描いて幕を閉じる本作の結末(192)との親和性は再考の余地があるように思われる。

⁷ Dick は作品内においてさらに、世界最終大戦について“no one today remembered why the war had come about or

てという隠れ蓑の中に、人間を成長させるための高邁な哲学』を盛り込んだ名作」(岸 54)である *The Magic Flute* も一役買っているのである。

本稿は、作品世界において弱者に位置づけられるアンドロイドの身体経験へのフラストレーションを読み解くことで、本作においてそうしたアンドロイドの声に耳を傾ける必要性が提示されていることを明らかにしたとともに、差別といった人間の負の遺産を再生産させないための視座が読み取れることを明らかにしてきた。出版からまもなく 60 年を迎えるこの傑作 SF が描いた人間とアンドロイドが共存する世界はきっとすぐに訪れるのであろう。そうした時に、この作品が約 60 年前に示した先見の明はどれだけ当てはまるのだろうか。少なくとも、主人公 Rick 同様に、ともすれば社会的なスティグマに雁字搦めになりうる現代人のテクノロジーへの向き合い方への省察として、この作品の価値はまだまだ損なわれてはいないだろう。

附記

筆者は 2025 年度前期に神戸市外国語大学外国語学部第 2 部英米学科 4 年生対象の「専攻英語IV 講読 (文学)」にて *Do Androids Dream of Electric Sheep?* を講読課題図書としており、授業中のディスカッション内容からも本稿執筆への大きな刺激を受けた。毎週熱心に授業に向き合ってくれた受講生の皆さんに厚く謝意を示したい。

Works Cited

- Ahart, Jenna. "No Humans Allowed: A Social Network for Scientific AI Agents." *Nature*, vol. 652, 30 Apr., 2026, pp. 1102-1103.
Asimov, Isaac. *I, Robot*. Bantam Books, 1991.
Dick, Philip, K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Orion Books, 1999.
—. "Man, Android, and Machine." Sutin, pp. 211-232.
—. "Notes on *Do Androids Dream of Electric Sheep?*" Sutin, pp. 155-161.
Foster, Thomas, C. *How to Read Literature Like a Professor*. Revised ed., HarperCollins, 2014.
Mori, Yuka. Technology and the Human Condition in Philip K. Dick's 1960s Science Fiction: Empathy in Alternative Worlds. 2023. Seinan Gakuin University, PhD dissertation.
Sutin, Lawrence. Introduction. Sutin, pp. ix-xxix.
Sutin, Lawrence, editor. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Vintage Books, 1995.
Vonnegut, Kurt. "EPICAC." *Welcome to the Monkey House*, Vintage Classics, 2021, pp. 268-275.
2001: A Space Odyssey. Directed by Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

海老原豊「生成 AI は作者の夢を見るか?—グレッグ・イーガン『ゼンデギ』の作者機能」『SF 評論入門』荒巻義雄、巽孝之 (編)、小鳥遊書房、2024 年、pp. 311-330。

大地真介「*Do Androids Dream of Electric Sheep?* と *Blade Runner*—黒人の表象としてのアンドロイド」『広島大学大学院文学研究科論集』第 71 号、2011 年、pp. 73-85。

カイザー、ヨアヒム『モーツァルトオペラ人物事典』(小野壽美子、片岡律子、瀬戸井厚子訳) 柏書房、1991 年。

川本真弓、杉本一直「「本物」を模索する人間たち—P.K.ディックと S.レム作品における本物と偽物の境界」愛知淑徳大学論集 (交流文化学部篇)、第 5 号、2015 年、pp. 93-109。

岸純信『簡略オペラ史—闘いの歴史』八千代出版、2020 年。

キューブラー・ロス、エリザベス『死ぬ瞬間—死とその過程について』(鈴木晶訳) 中央公論新社、2001 年。

チャンパイ、アッティラ、ディートマル・ホラント (編)『名作オペラ ブックス 5 モーツァルト 魔笛』(リブレット対訳: 海老沢敏、本文訳: 畔上司、日本語版制作協力: 尾山真弓) 音楽之友社、1987 年。

ディック、フィリップ・K『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』(浅倉久志訳) 早川書房、1977 年。

中山英樹「シンボルグラウンディング」『AI 事典』第 3 版、中島秀之、浅田稔、橋田浩一、松原仁、山川宏、栗原聡、松尾豊 (編)、近代科学社、2019 年、pp. 93-94。

who, if anyone, had won." (11)とも書くなど、戦争の無益さへの言及も行っている。

Fury black as night: 直喩形式の色彩語メタファー表現の予備的考察

竹森ありさ

1. はじめに

本稿では色彩語を含む強意直喩表現(intensifying simile)を扱う。形容詞が示す性質の程度を高める比喩であり、“stock simile” (Norrick 1986)や *as-simile* (Moon 2008)などいくつか呼び方があるが、本研究では Svartengren (1918)の用いた intensifying simile の訳語「強意直喩表現」で呼ぶ。(1)に太字で示した(*as*) *adj. as noun* の型をもつ箇所が強意直喩表現である。

- (1) a. Your eyes are **as green as a meadow**. Your smile is **as bright as the sun**. Your skin is **as white as a snowflake**.

b. His mood was **black as the night outside**...

(the Corpus of Contemporary American English (COCA))¹

*adj.*には色彩語のほかに多様な形容詞が使える。*good as gold/free as a bird/cool as a cucumber* などが例として挙げられる。本稿では *adj.*が色彩語であるものが対象である。色彩語を含む場合は(1a)にあるような見た目の説明をする場面で一般的に使用される。(1b)は叙述対象が“mood”であり、無形かつ本来色をもたないものである。*feel blue* や *white lie*、*black magic* など、物理的色彩をもたない感情、言葉、魔法などに色を用いるメタファー表現は、直喩表現以外にも様々に存在している。筆者はこれまで、竹森 (2022)、竹森 (2023)、竹森 (2024)などで色彩語を含む強意直喩について考察しており、その一連の研究として本稿ではメタファー表現について扱う。2章の先行研究紹介で述べるように、*adj. as* に続く名詞(句)は含意(connotation)を生む機能があると主張されている。直喩において明示されている情報は「XのようにY色」という色の情報であるが、含意があるとすると、色のほかに表していることがあると言える。本稿では実際には色彩がない無形物を叙述対象とする例を見、色彩語の比喩義を生かしながら、媒体によって生ずる含意にはどのようなものがあり、どのようにN1とN2と色彩語が関連するのかを考察する。

本稿では、“Your eyes are as green as a meadow.”の“Your eyes”にあたる色彩語の叙述対象である名詞(句)を *tenor*/主意、*adj. as* に続く名詞(句)“a meadow”を *vehicle*/媒体と呼ぶ。

以下、2節で先行研究を紹介し、3節で研究方法と分析した強意直喩表現の全体のデータを提示する。4節では用例を取り上げて観察し、5節で直喩型色彩語メタファーの特徴に関して考察を行い、6節で結論と今後の課題を述べる。

2. 先行研究

2.1 強意直喩の意味

強意直喩表現の中心的な意味は形容詞であり、*white as snow* と言え、意味するところは“very white”とされる。強意直喩は色彩語 *as* に続く名詞を *white as snow/a sheet/marble/ivory* など様々に入れ換えられる。形容詞が *white* ならば「真っ白」という意味をもつが、伝えられるニュアンスや使用傾向はそれぞれ異なる。例えば、*white as snow* は肯定的・否定的な意味両方に幅広く用いるが、*white as a sheet* は顔が青白くなった様に主に使用される(竹森 2022)。この入れ換えが可能な媒体であるが、この機能については含意(connotation)を生み出せるという議論がある (Norrick 1986: 42)。Moon (2008)はこの Norrick (1986)の主張に、媒体によって“humour, affective meaning, and other features of interpersonal meaning”などを伝達できると付け加えている(2008:9)。

Cruse (2011)では *like* を含む直喩の含意について、直喩には記述的(descriptive)な解釈と暗示的(connotative)な解釈の両方があり、どちらであるかは曖昧だと述べている(2011: 255)。

- (2) a. The juice of these apples is like wine.

b. His house is like a palace.

(Cruse 2011: 255)

(2a, b)に記述的な解釈をするならば、「リンゴジュースがワインのような味や見た目をしている」「彼の家は大きく豪華で、たくさんの装飾がされている」という意味になる。しかし、暗示的な

¹ 引用中の強調は全て筆者による。

解釈をするならば、肯定的な評価で、ワインや宮殿から文化的に連想されることを喚起する。つまり、リンゴジュースにワインのような特別感、家が宮殿であるかのような特別感を直喩の使用者は感じていることになる。暗示的解釈は情動がこもった読み(more emotively charged reading)である(2011: 255)。

色彩直喩の場合、先述の(1a) “Your skin is as white as a snowflake.”という描写は、白だけを記述するのではなく、この女性の肌が *a snowflake* の媒体によって、雪片から連想される繊細さという特徴もつと示唆される。

本稿は Norrick (1986)、Cruse (2011)の直喩に含意が存在するという主張に基づいて考察を行う。次に、本研究に関連する媒体の議論

2.2 複合的色彩語の解釈の研究

Graumann (2007)は自動車に使用される複合的色彩語(complex color name)を扱い、その効果について考察を述べている。この論文では形容詞のみの色名(red, green, black)を基本色彩語(basic color term/name)と呼び、形容詞や名詞が付加された色名(*tornado red, cyber green, panther black, etc.*)を複合的色彩語と呼び分けている。複合的色彩語を見た際には、個人の考えや百科事典の知識を巻き込んだ複雑な心的イメージを生み出し、それが広告やマーケティングで利用されていると主張している。例えば *tornado red* という複合的色彩語を解釈する際には *tornado* に関する “powerful, dynamic or fast” という知識があり、これが心理的・生理的な感覚を呼び起こすとしている。red と、*tornado* についての百科事典の知識と自身の考え、心理的・生理的な感覚が一つになり、*tornado red* についてイメージが出来上がるという(2007: 136)。

色名を修飾する名詞や形容詞は本研究での媒体/N2 と立ち位置が近く、また、修飾語句と色彩語との間に一見関連が見出しにくい点も、無形の N1 を解釈しようとするのに類似している。dynamic なイメージ解釈の上で価値があるが、強意直喩表現は色名と異なり文学作品に頻出するため、分析においては直喩使用の文脈により注意する必要がある。

2.1 節で直喩の含意の存在、2.2 節では、色彩語との関連が解釈しづらいコロケーションについて触れた。次節では、研究方法を説明し、結果を概観する。

3. 研究方法とデータ

本節では、直喩形式の色彩語メタファー表現の分析手順とその結果を述べる。

用例は the Corpus of Contemporary American English (COCA)から採取した。扱う色彩語は、white/black/red/blue/green の5つを対象とし、それぞれコロケーション検索で“色彩語 as”の右4語に現れる名詞(レマ化)を検索して強意直喩表現を集めた。強意直喩の媒体として使用されている名詞(句)を例数の多いものから順に20リストアップした。検索結果に出たものには直喩表現でないものが混ざるため、それらは文脈を読んで除外している。

さらにこれらの強意直喩の叙述対象を確認し、物理的色彩のない N1 に使われている例を特定した。red as hell や black as soul など N2 が象徴的・無形な例があるが、本稿では N1 が無形であるものへの比喩表現を対象とするため、N2 のみが象徴的なものは考察対象から外した。N1 はさらに①人間の性質②人間の感情③人間の外界にある事物 の3つに分類した。そして N1 と色彩語の比喩義、N2 の特徴を関連させて分析を行った。特に、N1 と N2 の類似点、N2 の語の選択についての考察は Lakoff & Johnson (1980)の概念メタファー理論(Conceptual Metaphor Theory)に基づいて行った。

3.1 用例数について

コーパスから得られた強意直喩表現を概観する。white/black/red/blue/green を含む直喩表現の N2 のスロットに現れる名詞(句)²と用例数は表1の通りである。かつこの数字は用例数を示している。white, black, red, blue, green の順に用例が多い結果となった。全用例数のうちで white と black の例が67%を占めている。最も少ない green は全体の6%となった。

これらの例の叙述対象が何かを確かめ、実際には色をもたない N1 に使われている例を特定した。メタファーとして使用されている直喩が含まれているものは、表1のグレーで塗りつぶした箇所に示している。white では snow/sheet/milk/paper/cream/light の6つ、black では

² N2 の名詞(句)は表2では全て単数形表記にしている。

night/coal/pitch/ink/tar/sky/death/sin/hell の 9 つ、red では blood/fire/rose/devil/rooster の 5 つ、blue は sky と eye の 2 つのみ、green は grass/moss/corn/shamrock/gourd/lawn の 6 つが見られ、20 の名詞(句)のうちメタファー用法があるのは少数である。また、最も高頻度な N2 にメタファー用法があることが 5 つのそれぞれの色彩語に共通している。

表 1 white/black/red/blue/green as に続く名詞と用例数

white (399 例)	black (321 例)	red (171 例)	blue (124 例)	green (66 例)
snow(110)	night(89)	blood(51)	sky(45)	grass(17)
sheet(99)	coal(40)	hair(16)	sea(11)	sea(5)
ghost(53)	pitch(24)	fire(12)	eye(10)	glass(5)
bone(22)	ink(20)	beet(16)	robin’s egg(8)	emerald(4)
chalk(18)	midnight(18)	lobster(7)	ice(8)	apple(4)
milk(15)	tar(13)	apple(7)	heaven(6)	leaf(4)
paper(14)	raven(11)	sun(6)	water(6)	moss(3)
moon(13)	hair(11)	cherry(6)	lake(4)	tree(3)
marble(10)	ebony(10)	rose(5)	ocean(3)	corn(3)
cotton(7)	sky(10)	devil(5)	fish(3)	shamrock(3)
cloud(7)	death(9)	beetroot(5)	forget-me-not(2)	gourd(2)
ice(6)	obsidian(9)	rooster(5)	sapphire(2)	lawn(2)
sugar(6)	sin(8)	tomato(5)	plum(2)	ocean(2)
alabaster(5)	soot(7)	ruby(5)	marble(2)	jade(2)
pearl(5)	hell(7)	strawberry(4)	lagoon(2)	meadow(2)
hair(5)	ace of spade(7)	sunset(4)	window cleaner(2)	spinach(2)
cream(4)	crow(7)	wine(4)	ink(2)	forest(2)
moonlight(4)	jet(6)	hell(3)	gas flame(2)	garden(2)
lily(4)	eye(5)	flame(3)	shadow(2)	wave(1)
light(2)	soul(5)	lip(3)	peacock's neck(1)	springtime(1)

表 1 でグレーで示した N2 を含む直喩には、色について描写する例と、色がないものの描写、つまりメタファーとしての使用例とが混ざっている。これらの直喩のメタファーの用例数と叙述対象は次の表 2 に示した。例数は非常に少なく、色のないものについて色彩語を含む強意直喩を使用するのは珍しいと分かる。また、全体の使用例が多い white/ black にメタファー例が 1、3 番目の多さで集中する一方、green は 16 例で 3 番目の多さとなった。green は 5 色のうちで直喩全体の例数が少ないが、メタファー例は red と blue よりも多い。メタファーとしての使用しやすさは直喩全体の色彩語使用頻度の高さと一部関連はしていないようである。

表 2 の N1 については、“soul”や “silence” など英語で表記したものは実際に COCA に使用されている言葉である。日本語表記のものは当該の直喩が修飾する代名詞などについて、その様子・文脈を表の見やすさを考慮して一言で要約したものである。N1 に数字を付していないものは 1 例のみ現れたことを示している。

表 2 強意直喩形式のメタファーの例と N1

Color	Simile	N1
white: 15	white as snow: 10	罪を洗い清めること(4)/ heart/潔白さ/witch/ sins/death/状況が正されること
	white as a sheet: 1	soul
	white as paper: 1	silence
	white as milk: 1	the life of the future spouses
	white as light: 1	状況が正されること
	white as cream: 1	soul

<i>black</i> : 20	black as night: 9	music(2)/humor/ heart/soul/death/fury/mood(2)
	black as coal: 3	secrets(2)/heart
	black as pitch: 2	humor/witch
	black as ink: 1	news
	black as tar: 1	soul
	black as the sky: 1	temper
	black as death: 1	bosom
	black as hell: 2	soul
<i>red</i> : 5	red as blood: 3	district/共和党/Communist
	red as a rooster's crown: 1	Communist
	red as rose: 1	love
<i>blue</i> : 4	blue as the sky: 2	sadness/悲しみ
	blue as eye: 1	確信していること
<i>green</i> : 16	green as grass: 9	未熟さ
	green as moss: 1	未熟さ
	green as gourd: 2	未熟さ
	green as corn: 2	未熟さ
	green as lawn: 1	未熟さ
	green as shamrock: 1	blood

繰り返し出現した語は “soul” で、5 回であった。“heart” は 3 回、“death”、“witch” は 2 回ずつ出現した。明度として対極である *white* と *black* の双方に “soul”、“heart”、“death”、“witch” があり、他の色彩語にないのは特徴的である。“soul”、“heart” のように人間などの性質に関連するのは、「未熟さ」や “blood”、罪に関する N1 が見られる。“blood” は 本来 red の色をもっているのだが、この “blood” は「生まれ」を意味している。“heart” は人間の性質のほか感情にもカテゴライズできるが、感情についての N1 は、“fury”、“mood”、“temper”、“bosom”、“love”、“sadness” などである。感情に関わる主意は、*green* の例にはなかった。

性質や感情などは人間が外界の事物を知覚して形成されたり起こったりするものである。それらの原因となる外界にある事物を表す N1 には、“silence”、“music” という聴覚で知覚できるものが現れた。これらに色彩語を用いる点は共感覚的(synesthetic)である。他に、“news”、“secrets”、“humor”、“district”、“the life of the future spouses”、「状況が正されること」が挙げられる。

red as blood の「共和党」と *red as a rooster's crown* の “Communist” は、色彩語 *red* とつなげて言えばメタファーではなくメトニミーとして使用されている。

ここまで、N1 の数について概観し、N1 を分類した。強意直喩は N2 のもたらす効果が特徴的な表現であるため、分類に基づいて N1 と N2 がどう結びつくか観察する。

4. 用例の観察

この節では表 2 に挙げた強意直喩表現のうち、12 表現を取り上げる。4.1 節で人の性質に関する N1、4.2 節で感情に関する N1、4.3 節で人間の外界の N1 を扱う。

4.1 人の性質に関する N1

「罪を洗い清めること」という N1 は *white as snow* に 4 例見られる。

- (3) a. With you I'm washed **as white as the snow**.
b. Are they **white as the snow**? Are you washed in the blood of the lamb?
c. That(=the blood of Jesus) make us **white as snow**
d. Pray and I'll wash thee **as white as snow**.

(COCA)³

これは旧約聖書 Isaiah 1:18 にあるフレーズが元になっている引喩(allusion)である。sins は scarlet/crimson の色であるがそれを white にするという宗教的な表現である。

- (4) Come now, and let us reason together, saith the Lord: though your sins be as scarlet, they shall be as white as snow; though they be red like crimson, they shall be as wool.

(Isiah 1:18 Biblegateway.com)⁴

green のメタファー例は経験の足りなさを表すものが 16 例中 15 例であった。*green* の色彩語には「未熟」の比喩義がある。

- (5) adj. green II.8.c. Of a person, or his or her powers or capacities: immature, raw, untrained, inexperienced. Also of an animal, esp. a racehorse or dog: untrained; frequently in to run green: to run in an undisciplined manner.

(OED)

強意直喩全体では *green as emerald* や *green as jade*、*green as ocean* など宝石や海の N2 もあるが、未熟さを示す場合は全て N2 が植物名詞であり、<PEOPLE ARE PLANTS>の概念メタファーに基づくと言える。*grass* の媒体が最も多く 9 例あるが、*green/grass* で頭韻(alliteration)を踏むこと、*green* の色をもつ物のプロトタイプとして *grass* が想定される⁵ことなどが原因と考えられる。

(6c)は *creek moss*、(d)は *Houston lawns in spring* が媒体として選択されている。

- (6) a. He was **as green as grass**. He never did nothin'. A convenience-store robbery and that's it.
b. ...that way of life had shielded her from much of society's ugliness, which left her inexperienced when it came to many of the world's workings. Tim had no doubt taken one glance into her eyes and known that she was **as green as grass**...
c. He's a buck private **green as creek moss** who just followed orders, factory-like...
d. ...a teacher **as green as Houston lawns in spring**, had 10 rules she was trying to impress on her student...

(6c)の “he は命令に従うだけで自分からは動かない人間であると描かれる。moss は木や石、地面の表面などに生えるが、繁殖力が強く単調に広がっていく様が“he”の機械的な仕事ぶりに類似しているためにこの媒体が選ばれたと考えられる。

(6d)については、春に生育し始めた *lawns* がこの “teacher”が教師になりたてであることを形容詞 *green* の意味とともに補強している。<A LIFETIME IS A YEAR>のメタファーでは “springtime is youth, summer is maturity, autumn is old age, and winter is death.” (Lakoff & Turner 1989:18) と季節と人生の対応があるが、(6d)では植物が季節によって成長していく点が踏まえられた比喩となっている。

green as shamrock も ‘green as + 植物名詞’ の直喩であるが、未熟さを示すのではなく、(7)ではアイルランド人のアイデンティティを指している。*shamrock* はアイルランドの国花である。

³ これ以降、引用元を記載しない強意直喩表現を含む例文は全て COCA からである。

⁴ KJV を引用。

⁵ 色を定義する方法として、その色が際立った特徴であるものに言及するやり方が従来から存在する(Wyler 1992: 117)。green の定義は、OED では “of the colour of grass, foliage, an emerald, etc.”、*Oxford Dictionary of English* では “coloured like grass or emeralds”、*LONGMAN Dictionary of Contemporary English* では “having the colour of grass or leaves”とある。

- (7) ...if the blood in your veins is **as green as a shamrock** and your heart's full of blarney, then the Saint of the Step loves you!

アイルランドの守護聖人の日 St. Patrick's Day の 3 月 17 日は緑を身につけて祝われることで知られている。*green, shamrock* という語によってアイルランドの国を指すためこの例はメトニミーである。色によって人の属性を表すのは 3 節で述べた *red as blood* の「共和党」と *red as a rooster's crown* の“Communist”と同様である。*blood* と *a rooster's crown* が the Republican Party と Communist のメトニミーとして関連するのかわからないが、(7)では形容詞・N2 とともにアイルランドのメトニミーとして用いられている。こういった語のメトニミーの発展の仕方を踏まえなければ、メタファーとみなしてしまうことがあると Niemeier (2007)は指摘している(“we can only understand these metonymies as metonymies if we know how they developed (i.e., if we are aware of the different metonymic steps).” (2007: 146)。

次節では感情が N1 となる例を観察する。

4.2 感情に関する N1

色彩直喩のメタファー例は *white/black/green* に集中しているが、感情の N1 が最も多いのは *black* である。そもそも *black* の語は以下の比喩義をもつ。

- (8) a. II.14.a. Of an emotion, state of mind, etc.: full of gloom, melancholy, misery, or sadness; very depressed.
b. II.14.b. Of a situation or prospect: foreboding, threatening; (of an expression or look) full of anger or hatred.

(OED)

(8b)の意味では次の例の(9a, b)で、(8a)の意味では(c)で使用されている。(9a)では怒りについて“the unexplored vastness”と述べているが、*night* もまた *vastness* という特徴があるだろう。日没後にあたりを暗くしてしまうのは、*raven* や *obsidian* など一定のまとまりのある黒さを視界に入れて認識するのは異なるもので、明かりがないならばどこに何が存在しているのかわからない空間が広がっていることになる。怒りの非常な大きさが伝えられる。(9b, c)では直喩が出てきた作中で実際に夜の場面である。(9b)では荒天の領域に含まれる“lightning”、“thunder”、“storm”を N1 “mood”の激しさの描写に用いている。(9c)では<UNHAPPINESS IS DARK>の概念メタファーが関わっている。夕闇が迫るにつれて自己嫌悪感を喚起させているようでもあり、メトニミーに基づくメタファーと言える(Deignan 2005, 渡辺ほか訳 2010: 220)。

- (9) a. Deep within the unexplored vastness of Fury. It's **black as night**.
b. His mood was **black as the night** outside, it sat on his shoulder, full of thunder, tight with lightning, thick with the storm of pent-up irritation that must erupt before the evening's end.
c. As the city grew dark, he would slowly fill with self-loathing, his mood growing **black as the night** itself.

これらの *black as night* と似ているのが次の例である。N2 は *the sky* であり、時間帯や天候によって色が変化するものが選ばれている。ここでは前文脈によると“the darkest hour before dawn”の場面で、空の暗さが“she”の怒りの強さに写像されている。

- (10) She was silent, her mouth tight, controlling a flash of temper **as black as the sky**.

空と心模様のメタファーは *blue as the sky* にも見られる。

- (11) Jimmy was beside me. My heart expanded, as fierce and **blue as sky**.⁶ I loved him.

⁶ 原文で“blue as sky”で出現しており、the はついていない。

青空のように心が広がると述べることで、愛する感情がいかに大きいかを表している。同時に、青空は天気のいい時の空であるため、心の明るさをも意味していると考えられる。“fierce”については、“I”は母親の状態に悩まされているが Jimmy がいることでそれが問題ではなくなったと前文脈で述べており、Jimmy が急に状況を明るくしてくれた存在であることが示唆されている。荒天の様を喩辞に含める(9b)とは対照的である。両者には<FEELING IS WEATHER>の概念メタファーが根底にあると言える。

晴れた空と肯定的な気持ちが対応関係にある一方で、晴天が憂鬱に使用される例が存在する。(12)では N2 が *the sky* ではなく *the sky blue* で色名ではあるが、「空色のように悲しい」という直喩である。

(12) Now he's gone, and we're through, am I blue! **As blue as the sky blue**

この例では“he”がいなくなってしまったという点が重要である。*into the blue* というフレーズが OED の blue の項目に記載があるが、blue が sky か sea をメトニミー的に指し、それらが非常に遠いところ・知らないところを意味する。(12)は物理的距離とともに心理的距離ができたことを示している直喩表現である。

(13) blue Phrases P.3.a. **into the blue:** (a) Into the sky or sea; (hence) into the far distance or (figurative) into the unknown;

(OED)

(14)の愛のメタファーは先述の例より馴染みがあると思われる。“love”について *red as the roses* と表現しており、red も rose も愛の象徴である(de Vries1974, 山下ほか訳 1984)。“Love planted deeply”と直喩の後にある通り、<LOVE IS A PLANT>の概念メタファーに基づいていると言えるだろう。

(14) I love you more It may not be **red as the roses** yet It may not be strong as the old oak trees but Love planted deeply becomes what it ought to be

この例の red は赤さそのものの度合いが明るくなったり色調が変化したりすることではなく、バラが咲いていくにつれて赤い花卉の見える範囲の面積が増えることに言及していると考えられる。蕾では赤く見える箇所は小さく、花が開けばより赤色は目立つ。rose の成長や開花と愛の成熟が対応している比喩表現である⁷。これは *green as Houston lawns* の例で述べた、植物が季節を追って成長していく点と <A LIFETIME IS A YEAR>のメタファーにおける季節と人生の対応と関連する。ここではすなわち、love の maturity を“I”が望んでいると言える。恋愛の盛りを迎えて愛が成熟することが、夏が来てバラが開花することに喩えられている。

次の 4.3 節では外界を対象とする直喩表現を扱っていく。

4.3 人間の外界の N1

この節では“silence”と “the life of the future spouses”の N1 を取り上げたい。*white as a sheet* と *white as paper* は(15)に示すように人の肌の白い様、前者は専ら死やショックで青白い様が主意となる。そのため、形をもたないものが叙述される例は珍しい。

(15) a. He says Teddy was **white as a sheet** and his hands were shaking.

b. She could barely whisper, and her skin was **as white as paper**.

聴覚的なものについて色彩語を用いる例として、N1 “silence”に *white as a sheet of paper* を使っているものがある。

(16) At last his father fell silent, and then the wind died down, leaving only the sound of the water knocking softly against the boat, and finally there was perfect silence, a silence **white as a sheet of**

⁷ 大森文子教授のご教示による。

paper, and upon this sheet of paper he could still read the sentence his father had spoken into the silence of the dream...

会話中は会話の参加者のいる空間に言語音が響いている状態であり、話者が黙れば言語音は聞こえてこない。この例では会話が作文に喩えられていると考えられる。沈黙を白紙に喩えており、さらに沈黙の中で言いたいことが分かる様が白紙にした意図が分かることに対応している。(15)では、*sheet* や *paper* の奥行き感のない薄さが顔面蒼白の描写に生かされているが、(16)では紙が文を書き留めるための道具である側面に焦点を当てて成り立っている比喻である。

(17)では生活に対して *white as milk* と表現されている。直前に *as delicious as honey* とあり、*milk* と *honey* はキリスト教では重要な表現である。*Exodus* 3:8 において、“a land flowing with milk and honey”で使われ、豊かな土地であることを示す。

(17) On another cart, pulled by a man, there was a sack of flour, a sack of sugar cones, a five-liter jug of oil, and a bucket of honey and a bucket of milk, so that the life of the future spouses would be as delicious as honey and **as white as milk**.

(18) And I am come down to deliver them out of the hand of the Egyptians, and to bring them up out of that land unto a good land and a large, unto a land flowing with milk and honey; unto the place of the Canaanites, and the Hittites, and the Amorites, and the Perizzites, and the Hivites, and the Jebusites.

(Exodus 3: 8 Biblegateway.com)

旧約聖書を踏まえて「豊かさ」という側面は *milk* にあると考えられる。同時に、*white* には時を修飾する用法がある。

(19) adj. white II. 10. Chiefly of a time or season: propitious, favourable; auspicious, fortunate, happy. Now rare and archaic.

(OED)

現在では珍しく、古風な使い方であるため、“the life of the future spouses”の N1 にこの意味が現代の英語使用者にとってどれほど生かされるのかは疑問が残るため、*milk* の影響の方が強く出ると考えられる。

ここまで、物理的色彩をもたない主意を分類し、それを対象とする強意直喩について N1 と色彩語、N2 とを関連させて、媒体の言葉の選ばれ方やメタファーについて分析をした。聖書引用やメトニミーの例を除くと、それぞれの直喩表現が N1 との類似点を元に行っている。感情や未熟さを表すための *black as night* や *green as grass*/植物名詞の複数ずつある例も、*night* の暗さや空間、植物の特徴などによって個々に異なることが分かった。

5 節では、色彩直喩型メタファーの特徴について議論を行う。

5 考察

扱った強意直喩について、次のような特徴に分類できる。すなわち、①元々ある *set phrase* が生かされている、②色彩語のイメージと比喻義が生かされている、③N2 の特徴が生かされている、④メタファーの類似関係が生かされて新奇さを生む。これらは相互に排他的ではなく特徴同士が重複するが、いずれかの特徴の影響が強く出ていると考えられる。

上記に挙げた強意直喩を分類し、該当する特徴を表 3 に示す。まず *Isiah* 1:18 からの引用である (3) *white as snow* は①に分類される。また、*white* に *purity* の象徴があるため②にも当てはまる。③④に関しては、*white as snow* が使用頻度が高いこと、*set phrase* である点を考慮すると、使用者がこの媒体をどれほど意識しているのかは定かではない。同じく聖書の影響が見られる(17)は、①と③が当てはまるが、②の *white* の比喻義については疑問が残るため、表 3 では薄いグレーで示した。怒りや気持ちの暗さに(9)の *black as night* を使い、未熟さに(6)の *green as grass* を用いるのは②と③となる。‘色彩語 as’に続けられる名詞、つまり媒体を様々に入れ換え可能な点を考慮すると、③の影響を受けないものはごく少数であろうが、使用頻度が高いものは *cliché* となって新しさや意外さが感じられないものもある。(14) *red as the roses* も色彩語と媒体双方が *love* の象徴であることに馴染みがあれば、②③に分類できる。“heart”が *blue as sky* のように広がるという(11)

の直喩には、blue にもたれる “sad”や「高貴」というイメージは含まれておらず、この色彩語自体が sky をメトニミー的に表しているため②に分類できる。そして sky という N2 が重要であると同時に、明るい気持ちであるが形容詞 blue を用いており意外さがある。対して(12)では、悲しみを blue で表しているの②に分類できるものの、この感情を sky blue と表現しており、爽やかさをもっている。“silence”に white as a sheet of paper を用いた(16)では、(20)に示すように、white には「余白・空白」の意味があるため、②の要素に当てはまる。先述したように white as a sheet と white as paper は人の肌の白い様に使うため、“silence”に使用しているのは新しい表現である。

表 3 直喩形式の色彩語メタファー特徴分類

N1/simile	①	②	③	④
罪を清める/white as snow				
the life of the future spouses/white as milk				
怒り・憂鬱/black as night				
未熟さ/green as grass				
love/red as the roses				
heart/ blue as sky				
悲しみ/ blue as the sky blue				
silence/white as a sheet of paper				

(20) 17.a. *Typography*. The blank space in certain letters or types; a space left blank between words or lines.
(OED)

実際に色を認識できる N1 では、(as) adj. as NOUN の adj.、つまり色彩語の部分がメトニミーとして機能することがしばしばある。(15)の例では、[顔色が青白い→体調不良]という結果で原因を表すもの、(1a)の例では[色白→(特に)女性の美しさ]という文化的側面に根ざしたものなどを表せる。

- (15) a. He says Teddy was **white as a sheet** and his hands were shaking.
b. She could barely whisper, and her skin was **as white as paper**.
(1) a. Your skin is **as white as a snowflake**.

そして N2 はそのメトニミーを補強する機能を持ち、象徴的意味や視覚以外に知覚できる情報を伝達できる。vehicle によって補強できる点は物理的色彩をもたない N1 の場合も見られ、怒り・憂鬱、未熟さ、沈黙などの様子がより詳細に伝達される。しかもこれは色をもつ N1 の場合より詳細さが増していると考えられる。文学作品などで人物の見た目の描写、つまり記述的解釈によって、その人物の人格や心情を説明できるが、これは間接的な方法であり、見た目の描写から得られる解釈、つまり暗示的解釈は読者に委ねられている。反対に、無形の N1 は感情や状況に直接言及するため、本来色彩をもたないものに色彩を使用しているにも関わらず、N1 と N2 の対応によって情報がより明確に伝わる。ではなぜ無形の N1 に色彩語を含む強意直喩を使用する例が少ないのかは、N2 とのコロケーションにもよるだろうが、色のある事物に色彩語を用いる方が、読者はすぐに意味を理解できるためだろう。色のないものに色彩語を使用すると解釈をするのに時間がかかるため、直喩使用者は情報の濃さよりも読み進めていける点を優先していると言える。

6. 結論と課題

本稿では、色彩語を含む直喩表現が叙述対象として色をもたない tenor が現れる例を扱った。形容詞で明示されている色彩語の情報のほかに、暗示されている情報があるという指摘、意味を掴みにくいコロケーションの色名を解釈する際の認知作用について、先行研究で確認をした。white/black/red/blue/green を含む直喩表現の N2 をリストアップし、この中での無形の N1 は例が少なく、ものの見た目について描写する方が一般的であると指摘した。用例の観察においては、直喩の使用されている状況など踏まえながら、N2 の語の選択理由や、tenor/vehicle の概念メタファーに基づく対応関係、使用されている色彩語の比喩義について考察をした。N2 が色彩語の意味を

補強して、個々の N1 の様子や状況、心理についてより詳細に伝えたり、ものの見た目を説明する場合と異なる意外性のある表現を生み出したりするなどの効果があった。①元々ある *set phrase* が生かされている、②色彩語のイメージと比喻義が生かされている、③N2 の特徴が生かされている、④メタファーの類似関係が生かされて新奇さを生む、という 4 つの特徴を指摘した。また、ものの見た目に直喩を使う際はメトニミーで間接的、反対に無形の N1 は直接的で情報が多いが読者が理解するのに時間を要することを主張した。

今後の課題としては、まず用例の集め方が改善できる。N2 を上位の 20 語としたが、メタファー例は少数であるため、20 に限定しない方がより多くの例を収集できる。また、今回表 2 に出したもののうちで一部のみの分析にとどまったので、さらに観察することが必要である。また、色がある N1 が形容詞で表されている色を実際にしているのかそうでないのか判断がつかない例が存在し、精緻に読むことが求められる。加えて、5 節で述べた 4 つの特徴は定義・基準が不十分であり、特に②色彩語のイメージと比喻義が生かされている、③N2 の特徴が生かされている に当てはまらない例は稀であると考えられるため、改善すべき点である。

参考文献

- Berlin, B. & P. Kay. (1969). *Basic Color Terms, their universality and evolution*. Berkley: University of California Press.
- Cruse, A. (2004/2011). *Meaning in Language: An Introduction to Semantics and Pragmatics*. 3rd edition. Oxford: Oxford University Press UK.
- Deignan, A. (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co. (渡辺秀樹・大森文子・加野まきみ・小塚良孝訳(2010). 『コーパスを活用した認知言語学』. 東京: 大修館書店.)
- de Vries, A. (1974). *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam and London: North-Holland Publishing Company. (山下主一郎ほか訳(1984). 『イメージ・シンボル事典』. 東京: 大修館書店)
- Emmer, J. (2020). “Boring as hell: a corpus study of intensifying post-modification of predicative adjectives in the ‘ADJ as NOUN’ frame”. *Linguistica Pragmatis*, 30(2), 127-137.
- Graumann, A. (2007). ‘Color names and dynamic imagery’, M. Plümacher & P. Holz (eds.), *Speaking of colors and odors*, Amsterdam: John Benjamins, 129-140.
- Lakoff, G. & M. Johnson. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & M. Turner. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moon, R. (2008). “Conventionalized *as*-similes in English: A problem case”. *International Journal of Corpus Linguistics*. 13 (1), 3-37.
- Niemeier, S. (2007). ‘From blue stockings to blue movies: Color metonymies in English’, M. Plümacher & P. Holz (eds.), *Speaking of colors and odors*, Amsterdam: John Benjamins, 141-154.
- Norrick, N. (1986). “Stock similes”. *Journal of Literary Semantics*, XV (1), 39-52.
- Novoselec, Z. & J. Parizoska. (2012). ‘A corpus-based study of similes and cognate adjectival forms in English, Swedish and Croatian’, in A. P. Bertrán, J. M. P. Bretaña, & L. L. Nadal (ed.), *Phraseology and Discourse: Cross Linguistics and Corpus-based Approaches*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 101-110.
- Parizoska, J. & Z. Novoselec. (2014). ‘Idiom variation and grammaticalization: a case study’, in A. Peti-Stantic & M. M. Stanojevic (ed.), *Language as Information*, Berlin : Peter Lang Verlag, 179-192.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- Svartengren, T. H. (1918). *Intensifying Similes in English*. Lund: Gleerupska.
- Trim, R. (2011). *Metaphor and the historical evolution of conceptual mapping*. London: Palgrave Macmillan.
- Wyler, S. (1992). *Colour and Language: Colour Terms in English*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen.
- 菊地礼(2022). 「直喩による程度表現の働き」. 『表現研究』. 第 115 号, 14-23.
- 久野愛. (2021). 『視覚化する味覚—色を彩る資本主義』. 東京: 岩波書店.
- 瀬戸賢一. (1997). 『認識のレトリック』. 東京: 海鳴社.
- 竹森ありさ. (2022). 「色彩語 *white* を含む強意直喩表現の分析—*white as snow/a sheet/marble* の比較—」『英語のレトリック・日本語のレトリック(言語文化共同プロジェクト 2021)』. 大阪大学大学院言語文化研究科, 43-53.
- 竹森ありさ. (2023). 「色彩語 *red* を含む強意直喩表現の分析 —*red as blood / fire / rose* の比較—」『レトリックと文法 (言語文化共同プロジェクト 2022)』. 大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻, 79-89.

- 竹森ありさ. (2024). 「色彩語を含む強意直喩表現の形式比較—*as-simile* と複合語—」『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, 75-84.
- 福田邦夫. (1994). 『ヨーロッパの伝統色—色の小辞典』. 東京：読売新聞社.
- . (1999). 『色の名前はどこからきたか—その意味と文化』 東京：青娥書房.
- . (2017). 『色の名前事典 507 』. 東京：主婦の友社.
- . (2023). 『色の名前事典 519 』. 東京：主婦の友社.
- 半沢幹一(編).(2023). 『直喩とは何か—理論検証と実例分析』. 東京：ひつじ書房.
- 吉村耕治. (1997). 「中期英語の色彩表現の曖昧性」. 『英語青年』. 142 (10), 550-554.
- 渡辺秀樹. (2005). 「強意的頭韻直喩 "as dead as a/the dodo" の発達と異種」. 『言語文化研究』, 第 31 号, 163-186.

辞書・コーパス

The Oxford English Dictionary. Oxford University Press, March 2026. (<https://www.oed.com>)

Oxford Dictionary of English Second Edition Revised. Oxford University Press 2005.

LONGMAN Dictionary of Contemporary English 6TH EDITION. Pearson Education Limited.

Oxford IDIOMS Dictionary for learners of English. Oxford University Press 2001 and 2006.

Davies, Mark. (2008-) *The Corpus of Contemporary American English (COCA)*. Available online at <https://www.english-corpora.org/coca/>.

Biblegateway.com

サイト最終閲覧日 2026 年 5 月 17 日

取り立て否定形式「Vはしない」の構文文法的分析

山倉佐恵子

1. はじめに

本稿では、助詞「は」を含む否定形式「Vはしない」に関してその構文的特徴を議論する。特に、「Vはしない」のVの部分に生起する動詞の傾向が、通常否定形式「Vない」のVに生起する動詞とは大きく異なるという事実を指摘した上で、「Vはしない」において、その意味は[V]+[は]+[ない]の各形態要素とその意味が単純に結合したものではなく、「Vはしない」という全体で新たな意味機能を獲得していることを議論したい。動詞に助詞「は」が接続した際の意味を論じた主要な先行研究として野田(1995)や尾上(1981)がある。それらの先行研究では、「Vはしない」の分析に関しては、「は」の機能に特に焦点が当てられる傾向にあり、生起するVの分布に偏りが見られることに関する議論はなされていない。言い換えると、「Vはしない」は通常否定形式「Vない」に取立て助詞が加わったものという認識の域を超えない分析である。この観点では何故「Vはしない」に生起する動詞に偏りがあるのかという疑問は説明できない。本論ではコーパス調査から「Vはしない」に生起する動詞に無意志動詞がより多く接続するという明確な傾向があること、そしてその傾向は、丹羽(2002)と工藤(1992)の観点に立ち、「主観的否定」という構文としての意味機能によって動機づけられていること、その用法の一つは意志性に関連することを示唆する。

2. 先行研究

動詞連用形に助詞「は」が接続する否定形式「Vはしない」は、「は」の対比の機能がどのように働いているかということを中心に研究が行われてきた。((野田:1995)、(尾上:1981)等)まず「は」が主語と述語など文の基本的な二項に以外をつなぐ場合は、基本的に対比であるということが述べられている(尾上:1981)。その尾上(1981)では、動詞に「は」が接続する例については「対比の色、特に“譲歩的な”気持ちが強くなる。」(尾上 1981:110)と、対比の用法の1つと定義している。

- (1) 「きのう教科書を読みはした。」(……読みはしなかった。)
「一見したところ、美しくはある。」(……美しくはない。)(尾上 1981:110)

野田(1995)がこの論を引き継ぎ、「Vはしない」を他の否定形式「～ハ～ナイ」、「～ノデハナイ」などと比較し、それぞれの特徴を取り立ての働き方という観点から論じた。その中でも「Vはしない」は「譲歩的な否定」(野田 1995:164)を表すとされている。「譲歩的な否定」とは「シハシナイ¹はスケール上のある段階に達していることを否定するとともに、その逆の段階ではないことも示すことができる。」(野田:同)というものである。「呼吸が乱れてはいしない」という例を考えると、「呼吸が乱れていること」が当てはまるスケールを想定し、その否定に加えスケール上の別の段階も否定することができるということである。

- (2) (a) 「一応はまだ安定剤が効いていますし、呼吸も乱れてはいませんが」
(a)では「呼吸が乱れている」ことは一応否定されているが、完全に危機を脱した状態ではないことも示されている。つまり図1のスケールCに至っていることが否定されるとともに、Aではないことも示されている。このようにシハシナイはスケール上のある段階に達していることを否定するとともに、その逆の段階ではないことも示すことができる。(野田 1995:163-164)

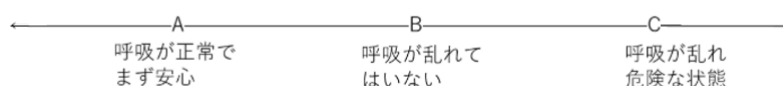


図 1 野田(1995:164)

¹シハシナイ = 「Vはしない」

野田(1995)における「Vはしない」は、語彙的な意味から喚起されるスケールを特徴としている。(2)(a)「呼吸も乱れてはいませんが」では、患者の健康状態の程度のある段階を否定し、副詞が共起する例(3)(b)「はっきりとは答えてくれはしなかった」では、答え方に「はっきり」「あいまい」などの程度を想定して否定している。

(3) (a)はっきりとは答えてくれはしなかった。

(b)はっきり答えてくれはしなかった。

(c)? はっきり答えてくれたのではない。

「はっきり」という副詞は、「はっきり答える」>「あいまいに答える」というように、広い意味での程度性をあらわす。そして、「～ハ～ナイ」や「～シハシナイ」を用いると、答え方が「はっきり」という程度に至っていることが否定されるとともに、その逆(全く答えない)ではないことも示され、譲歩的な否定になる。(野田 1995:164)

これらは助詞「は」の機能が動詞にどのように反映されるかを考慮した重要な指摘である。しかし他の先行研究を考慮すると、段階性の否定だけでは「Vはしない」の意味を説明しきることが難しいと考える。それを助詞「は」以外の側面から分析できる可能性を示唆しているのが、丹羽(2002)や工藤(1992)である。これらは日本語の方言体系に、客観的否定と主観的否定という2種類の否定が存在することを示している。そして、丹羽(2002)では愛知県尾張北部方言に「ン」と「セン」いう方言形式が存在し「ン」が客観的否定、「セン」が主観的否定を表すことが述べられている。その共通語訳が通常の否定「Vない」と「Vはしない」である。

(4) (a)「アメガ フラン」(雨が降らない)

(b)「アメガ フレセン」(雨が降りはしない)

(c)「タカラクジワ アタラン」(宝くじは当たらない)

(d)「タカラクジワ アタレセン」(宝くじは当たりはしない)(丹羽 2002:15)

これは「Vはしない」と「Vない」の対立には、主観性が関わっているということを示す証拠だと考える。この詳細を見つつ、主観的否定・客観的否定の内実について概観していきたい。

2.1 主観的否定と客観的否定

まず否定に主観的・客観的な対立を主張したのは工藤(1992)である。ここでは愛媛県宇和島方言の否定形式に「スラヘン」と「セン」について、「スラヘン」が「話し手の態度そのものに関わる<主観的>否定文」(工藤 1992:129)であり、「セン」は「<事態の不成立性(文の命題としてある事態が存在しないこと)>という客観的側面に関わる<客体的>否定文」(工藤:同)であることを明らかにした。スラヘンは主観的な否定文として、「雨が降った」などの他者の断定や自身の期待を否認する場合に用いられるものである。

(5) (a)「月曜日雨降ったなあ」

「降らへんで」

(b)「月曜日雨降らなんだなあ」

「うん、降らなんだぜ」

(a)²においては事態成立性を断定していることに対して、話しては<否認>している。

一方、(b)¹においては、他者の事態不成立性の断定を話し手は承認している。スラヘンはこのように<他者の確信としてある事態成立性に対する、話し手の否認>を表す場合にのみ使われ、<承認>の場合には使われない。(工藤 1992:132-131)

(5)の用例は、「雨が降った」という他者の確信している出来事に対して「降らなかった」と述べている。これが(b)のように「雨が降らなかった」という確信であれば、否定形式は同意を示すことになる。その場合はスラヘンは用いることができず、センが使用される。

² 例文番号は筆者が編集(以下も同様)

- (6) (a) 「ちいと雨降ってくれたらええのに、ひとつちや降らへんなあ」(降らんなあ)
 (b) 「おおと雨降らなんだ。よいよ助かったなあ」(*降らへなんだ)

センによる否定文は、話し手の期待性に中立であり、従って不成立の事態に対する話し手の感情・評価性にも中立である。場面・文脈がなければ、「雨降らなんだなあ」「起きんぜ」は、話し手にとって期待どおりあるいは期待はずれの不成立事態であるのかどうかは分からない。話し手は<客観的に><事態の不成立性>を確認・記述するのみである。だが「起きらへんぜ」といえば、話し手にとって期待はずれの事態であることを明示する。(工藤 1992:129)

(6)は、自分自身の期待が不成立であることへの不本意性を示している例である。(a)のスラヘンの場合は「雨が降ってくれたらいいのに」という期待が不成立の存在が示されているのに対し、(b)の場合は「助かった」で雨が降らないでほしいという望みの成立が含意される。そして期待が成立した例では、「降らへなんだ」は用いることができないのである。このようなスラヘンの話者の主観を反映した特徴を、次のようにまとめている。

- (7) 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)

主観的な否定形式は、他の方言に関する論文でも示されている。丹羽(2002)では、工藤(1992)の論を引き継ぎ愛知県尾張北部方言「セン」「ン」についても客観的否定と主観的否定の対立があることを述べた。

- (8) 宝くじの場合、絶対当たらないというのが客観的な否定であり、全体として見れば必ず誰かに当たるのに、自分達には当たらないという気持ちの表現が主観的な否定である。

(a) タカラクジワ アタラン (宝くじは当たらない)

(b) タカラクジワ アタレセン (宝くじは当たりはしない)

上の(a)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。これは前田(1955)の大阪方言のような強い否定ではない。買わなければ絶対に当たらないから、アタランは「同一平面上の平行線は交わらない」というのと同じくらい普遍的な真理を客観的に述べているのである。これは当たらないことを命題として述べていて、事実と矛盾する表現であるが、現実には当たらないことが多いので、(a)のように使っても実際はそれほど不自然ではない。それに対して(b)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)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。(丹羽 2002:15)

アタランが客観的、アタレセンが主観的な否定であることが示されており、対応する共通語訳として「当たらない」「当たりはしない」が用いられている。「Vはしない」に対応する言語形式が「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」(丹羽:同)と定義されているのである。

- (9) 「ン」は事実を表現する客観的な否定、「セン」は話し手の判断を表現する主観的な否定であり、文法的に見れば、「ン」は表現内容、「セン」は表現態度である。(丹羽 2002:13)

これは「Vはしない」にも主観的否定の用法があるということを示唆するものだと考える。

当論文ではこれらの客観的否定と主観的否定という否定分類を基に、「Vはしない」に主観的否定の用法があるということを主張する。そしてそれは「Vはしない」が「Vない」に取立て助

詞が加わったものという認識の域を超え、構文としての意味機能をもつものであることを含意する。手法としては「V はしない」と「V ない」の違いを、まず V 部分にあたる動詞の傾向から明らかにする。主にコーパス(中納言書き言葉均衡コーパス(以下、BCCWJ), NDL N-gram viewer(以下 NDL) を用いて比較検討を行い、「V はしない」の V には無意志動詞が現れやすいことを示す。この傾向は、意志という主観性を表す用法があることに由来し、「V はしない」が要素を接続した構文的・結合価的な意味をもつことを示唆するものである。

3. 「V はしない」における V の性質

まず BCCWJ を用いて、「V はしない」と通常の否定形式「V ない」の比較を行った。それぞれの検索条件を以下に示す。

- (10) 「V はしない」キー動詞 品詞動詞＋書字出現形は＋語彙素為る＋語彙素ない
- 「V しない」キー動詞 品詞動詞 and 未然形＋語彙素ない

調査の結果「V はしない」の BCCWJ の用例数は 753 件、「V ない」は 579,783 件であった。ダウンロード可能件数を考慮し、「V ない」はそのうち 100,000 件を対象とする。それぞれ V の語彙素を出現件数順に上位 15 位までを抽出したのが表 1 である。語彙素による検索のため補助動詞として用いられた場合なども同じ項目で計算されている³⁴⁵⁶。

	「V ない」語彙素 用例 100,000 件	件数	出現率 (%)		「V はしない」語彙素 用例 753 件中	件数	出現率 (%)
1	居る	11850	11.9%	1	<u>有る</u>	100	13.3%
2	為る	11190	11.2%	2	<u>成る</u>	99	13.1%
3	成る	10002	10.0%	3	<u>出来る</u>	50	6.6%
4	出来る	7256	7.3%	4	為る	25	3.3%
5	知れる	5147	5.1%	5	<u>分かる</u>	23	3.1%
6	行く	4166	4.2%	6	<u>忘れる</u>	18	2.4%
7	分かる	3980	4.0%	7	居る	17	2.3%
8	知る	2333	2.3%	8	知る	14	1.9%
9	得る	2116	2.1%	9	行く	13	1.7%
10	言う	2089	2.1%	10	<u>来る</u>	13	1.7%
11	過ぎる	1381	1.4%	11	<u>無くなる</u>	9	1.2%
12	来る	1366	1.4%	12	言う	9	1.2%
13	見える	1251	1.3%	13	<u>呉れる</u>	8	1.1%
14	思う	1129	11.9%	14	<u>困る</u>	7	0.9%
15	付く	901	0.9%	15	<u>仕舞う</u>	7	0.9%

表 1 「ない」「V はしない」動詞部分の比較

³ 「居る」「仕舞う」「行く」「来る」「呉れる」は「ている」「てしまう」「ていく」「てくる」「てくれる」などを含む結果である。以降「仕舞う」「呉れる」は「V はしない」での用例が補助動詞「てしまう」「てくれる」のみである点を考慮し、両方を表記する。

⁴ 出現頻度・順位ともに高い例は下線かつ太字、出現順位のみが高い例は下線をほどこした。

⁵ 「有る」の場合、対応する「ない」に接続する形式は存在しないため出現順位の比較はできない。しかし「V はしない」において、出現件数がかなりの高頻度であることを示すため同様に下線、太字を引いた。

⁶ 「V はしない」で 15 位以内かつ「V ない」で 15 位以下であった動詞の出現件数は下記参照。
忘れる 221 例、仕舞う（てしまう）70 例、失う 42 例、困る 21 例、無くなる 22 例

「Vはしない」方が、出現頻度が高い動詞は「ある」「なる」「忘れる」「来る」「無くなる」「呉(てくれる)」「困る」「仕舞う(てしまう)」8例である。出現順位で比較すると「出来る」「分かる」を含む10例になる。これらの共通点には、状態や変化を表す動詞「ある」「なる」「できる」「無くなる」や、心理動詞「分かる」「忘れる」「困る」などであることがあげられる。残りの「呉れる(てくれる)」「仕舞う(てしまう)」「来る(てくる)」も補助動詞という点で類似点がある。そして本動詞の「来る」以外に共通するのが、動作が無意志動詞であると言う点である。ここでの無意志動詞というのは、意志性が無い動詞である。意志性の定義について述べられた論考は多数あるが、そのうちの1つ杉本(1995)(1997)では、「意志動詞・無意志動詞の定義に関しては、主体の意志が、動詞が示す動作・作用・状態の成立・実現の決定要因となっている動詞を意志動詞とよび、それ以外の動詞を無意志動詞とよびたい。」(杉本 1997:35)と定めている。杉本(1995)(1997)は意志動詞か無意志動詞かを判定する「客観的テスト」なども提唱し、「私は(が) [特定の時点・期間]～します(～してみます)」という特定時点を明示した意志文への成立・不成立が意志性を判断する基準の1つだとした。他にも「～てみる」「～う/ようと思う」などの表現形式やいくつかの副詞(「恐る恐る」「やむをえず」など)と共起できるかどうかを例としてあげている。これらに当てはめると、「困る」「忘れる」などは無意志動詞であることがわかりやすい。

- (11) 分かりました。それじゃ私は6時に出かけます。
 * (私は) そのことは明日忘れます/忘れてみます。 杉本(2007:36)
 (12) * (私は) 明日、困ります。
 (13) * (私は) 明日、そのことがわかります。

他に「ある」「できる」などの状態動詞は命令形や禁止形にならないことや「てしまう」は語彙的に不注意・無意識なことを含意することが無意志動詞であることを示している。「てくれる」も受益動詞であり、当人の意志を表すのには不向きである。

- (14) * ビルがあれ。
 (15) * 水泳ができろ。
 (16) * (私は) むこうへ行ってしまってみる。
 (17) * (私は) 財布が無くなってみる。
 (18) * (私は) 恐る恐る荷物をもってくる。
 (19) * (私は) やむをえず元気になる⁷。

ここではわかりやすさを重視し、ムードの語形などを用いて意志性を確認したが、本論での意志動詞の定義は、早津(2018)が、宮島(1972)を引用して述べた「「意志動詞というのは、主として意志的動作にもちいられる動詞」とし、それ以外を「無意志動詞」とみなす」(早津 2018:143)としたい。⁸つまり主体の意志によって成立・実現を制御できないものは、無意志動詞であると考え。以上のように「Vはしない」で出現数の多い例には、無意志動詞がほとんどであることを確認した。

もう一方の「Vない」の出現数の高い動詞を分析していくと、「居る」「為る」「知る」「行く」「言う」5例が観察できる。このうち「居る」や「為る」「行く」「言う」は意志動詞であるという特徴があげられる。そのため、先ほどとは対照的に「客観的テスト」を行っても、文が成立する。

⁷ 「なる」は「原則として無意志動詞であるが、「それじゃ、私が掃除当番になります。」のように、自分の意志で選択できる場合は例外的に意志動詞の用法となる。」とされる。(杉本 1997:44) 本論でも、「なる」は無意志動詞として扱う。

⁸ 仁田(1988)や宮島(1972)では意志/無意志動詞を命令形や禁止形などの可否を基準にして分類しているが、本論では早津(2018)、杉本(1995)(1997)に従い「「ムードの語形」の有無は、たしかに意志/無意志性を判断する目安にはなるが、これによって意志動詞か無意志動詞かを峻別することは容易ではない。」(早津恵美子, 2018]:142)と考える。

- (20) (私は)明日、家にいます。
- (21) (私は)明日、それをしてみます。
- (22) (私は)恐る恐る行きます。
- (23) (私は)やむをえず言います。

意志動詞/無意志動詞という点で「V ない」と「V はしない」には動詞の傾向性に差異が感じられるのである。傾向性をより強調するために、それぞれの使用頻度の差についても言及しておきたい。「V はしない」で出現順位が高いが「V ない」で 15 位以下だった動詞は出現率が極端に落ちる。「呉れる（てくれる）」「忘れる」「仕舞う（てしまう）」「困る」「無くなる」の 5 例は、「V ない」での出現率が呉れる（てくれる）0.8%、忘れる 0.2%、仕舞う（てしまう）0.07%、困る 0.02%、無くなる 0.02%である。決して「V ない」でよく使用される動詞が、偶然「V はしない」だけに多く現れたというわけではないのである。「V ない」で高頻度の動詞も違いがみられる。「居る」「為る」は出現率が「居る」「為る」約 11%と最も高いが「V はしない」の場合はそれぞれ約 4%、約 3%になる。「行く」「言う」も出現頻度を 4.2%から 1.7%、2.1%から 1.2%と半分ほどまでさげている。

表 1 では意志性を軸にした偏りがみられたが、BCCWJ の用例数では、「V はしない」の例が少ないという懸念がある。ほとんどの動詞は出現率が数個で大きく変化してしまう。「忘れる」などにみられる偏りが、偶然ではないことを示すためにより用例数を確保できる NDL⁹で、以上の傾向性を確かめたい。

	「V ない」	「V はしない」	「V はしない」 / 「V ない」 (%)	「V ない」	「V はしない」	「V はしない」 / 「V ない」 (%)
動詞	為ない (しない) ¹⁰	為はしない (しはしない)		成らない (ならない)	成りはしない (なりはしない)	
出現頻度	31214 (34902061)	221 (61629)	0.7% (0.1%)	44396 (55140699)	684 (135099)	1.5% (0.2%)
動詞	居ない (いない)	居はしない (いはしない)		困らない	困りはしない	
出現頻度	1550775 (27901318)	5515 (21395)	0.3% (0.07%)	79003	5056	6.3%
動詞	知れない	知れはしない		忘れない	忘れはしない	
出現頻度	5880921	2456	0.04%	517459	12242	2.3%
動詞	行かない	行きはしない		来ない (こない)	来はしない (きはしない)	
出現頻度	1163437	6379	0.5%	1536212 (1615358)	17264 (10826)	1.1% (0.6%)

⁹ NDL では図書・雑誌資料約 230 万点（約 17 億種類の単語及びフレーズ）を対象として書字出現形式で検索を行った。

¹⁰ 「為ない」「居ない」「成らない」「無くならない」補助動詞「来ない」は通常仮名表記のため、「しない」「いない」「ならない」「なくならない」「こない」類も同時に検索を行った。ただ仮名表記の場合、別の動詞の送り仮名「し」「い」等も含まれている。例：話[しはしない]、買[いはしない]、等

動詞	言わない	言いはしない		無くならない (なくならない)	無くなりはいしない (なくなりはいしない)	
出現頻度	413240	2686	0.6%	8014 (71420)	1016 (7502)	12.6% (10.5%)
動詞				しまわない	しまいはしない	
出現頻度				95142	5700	5.9%

表 2 動詞別「V ない」「V はいしない」出現割合の比較

表 1 の「V はいしない」「V ない」それぞれで出現頻度・順位が共に高かった動詞を検索し、「V ない」に対する「V はいしない」の出現率の割合を算出した。「V ない」の高かった動詞群は「する」0.7%「いる」0.3%「知れる」0.04%「行く」0.5%「言う」0.6%になった。それに対し「V はいしない」の動詞群は「なる」1.5%「困る」6.3%「忘れる」2.3%「来る」1.1%「無くなる」12.6%「仕舞う（てしまう）」6%¹¹である。全体的に「V はいしない」で共起した表現の方が割合が高く、特に「困りはしない」「忘れはいしない」「無くなりはいしない」「てしまいはしない」の出現頻度が多いことがわかる。BCCWJ で調査した結果が、NDL でも同様に観察できることが確認できるだろう。

表 2 の結果を見て、特に出現頻度が高い「困りはしない」「忘れはいしない」「無くなりはいしない」「てしまいはしない」の 4 種類について着目したい。これらは基本的に語彙的にネガティブな意味を表す点が共通している。この語彙的なネガティブ・ポジティブに偏りがある点から表 1 について振り返る。実は BCCWJ で「V はいしない」との共起率が 15 位以下の動詞は、語彙素が 225 種類(15 位を含む全体は 240 種)あり、そのうち 66 例がネガティブな意味（不利益・破壊・喪失・攻撃・失敗など）を含みやすい動詞である。¹²

- (24) 失う、拒む、消える、厭う、引き下がる、壊れる、折れる、捨てる、取り乱す、傷付く、消え去る、恐れる、抗う、捨て去る、逃げる、落ちる、見逃す、逆らう、立ち去る、逃げ出す、減る、殺す、崩す、損なう、殴る、威張る、引っ繰り返る、破る、脅す、枯れる、弱まる、襲う、反する、傷付ける、ばれる、捕まる、消し去る、祟る、騙す、落ち込む、食らう、投げ出す、外す、振り回す、逃す、見失う、吹っ掛ける、慌てる、裂く、歪める、敗れる、罹る、見捨てる、否む、切り裂く、喚き立てる、たじろぐ、蔑む、見落とす、挫ける、奪う、陥る、嘆ずる、断ち切る、為出かす、いじける

そのため、他にもネガティブ・ポジティブを内包する動詞を対象に、「V はいしない」との語彙の否定的/肯定的評価性の関係进行分析していきたい。

4. 「V はいしない」と語彙的なネガティブ/ポジティブの対立

語彙の意味にネガティブとポジティブの対立が見られるため、感情を表す心理動詞を対象に調査する。先程と同様に「V ない」に対する「V はいしない」の割合を基本感情（喜び・恐れ・嫌悪・怒り・悲しみ・驚き）を中心にポジティブの語彙を足して算出した。結果を表 3 のようにネガティブ/ポジティブで対立させ、頻度の差を示している。

¹¹ 「仕舞いはしない」は「V はいしない」の用例が検出できなかったため、仮名表記で行った。
¹² BCCWJ 「V ない」100,000 件の場合は、約 1700 個の語彙素に対して否定的な意味を含むのは約 170 個である。

	ポジティブな感情	出現頻度	「V はしない」 / 「V ない」 (%)	ネガティブな感情	出現頻度	「V はしない」 / 「V ない」 (%)
動詞	喜ばない	喜びはしない		悲しまない	悲しみはしない	
出現頻度	54114	946	1.7%	7333	542	7.3%
動詞	楽しまない	楽しみはしない		恐れない	恐れはしない	
出現頻度	5749	47	0.8%	63439	3609	5.6%
動詞	笑わない	笑いはしない		怒らない	怒りはしない	
出現頻度	29157	553	1.8%	44992	2342	5.2%
動詞	好まない	好みはしない		嫌わない	嫌いではない	
出現頻度	207191	571	0.2%	2107	131	6.2%
動詞				驚かない	驚きはしない	
出現頻度				54025	4816	8.9%

表 3 ポジティブ/ネガティブと「ない」「V はしない」の関連性の比較

「ない」に対する「V はしない」が占める割合が、ネガティブな感情動詞は「悲しむ」7.3%「恐れる」5.6%「怒る」5.2%「嫌う」6.2%、「驚く」8.9%、であるのに対し、ポジティブな場合「喜ぶ」1.7%「楽しむ」0.8%「笑う」1.8%「好む」0.2%となる。このように「V はしない」のVは無意志動詞でかつネガティブなものが共起しやすいことが推測される。この結果に関しても、特に大きな影響を与えているのは意志性であると考えられる。ポジティブ/ネガティブによる差異は、意志「文」と関連していると思われる。意志文とは意志を表す文であるが、意志動詞を述語とする文が必ず意志文を表すわけではない。肯定形意志文の場合は次のような制約が存在する。

- (25) a. 主語と話者が一致する。(??あなたが行こう)
- b. 話者が事態の実現を志向している。(??淹れたてのコーヒーを腕にかけよう)
- c. 事態は、その成立が行為者によって制御可能か、もしくはその達成に向けて努力可能な、未実現の事態である。(??罪から救われよう) (北崎 2021:21)

(a)のように基本的に主語は1人称であり、(b)は肯定文では、語彙がポジティブな意味であることを原則にする。そして(c)では無意志動詞は、生起しにくいことを含意する。

- (12) *(私は)明日、困ります
- (26) * 話を聞き洩らそう

しかし否定形意志文の場合、(b) (c)の条件はありつつも語彙的に否定的評価を含意する場合も用いることができる。反対に肯定的な状態を指向するものは用いられにくい。(杉本 1995) ¹³

¹³ 例えば「否定意志」を表す表現の1つに「まい」がある。「まい」において、否定文では「否定的評価を伴う無意志動詞に下接」(杉本 1995:50)できることが示されている。

(i) 「失くす」「間違う」「失敗する」「(風邪を) ひく」など否定的評価を伴う無意志動詞に下接して話者の意志を表すことができるという特徴がある。これは「～う/よう」とは大きく異なる。逆に「落ち着く」などは「う/よう」とは共起できても意志の「まい」とは共起できない。

(a) 大切な書類は決して失くすまい。
(b) もう二度と試験の前に風邪をひくまい。(杉本 1995:50)

- (27) (わたしは) 困りはしまい/ないつもりだ
(28) * (わたしは) 落ち着きはしまい/ないつもりだ

否定的意志文は、ネガティブな無意志動詞と共起できることと、「Vはしない」にネガティブ・無意志への偏りが見られることには関連性があると考ええる。「Vはしない」と同様に否定意志の意志文が志向する出来事は、動詞の非実現である。Vがネガティブな出来事の非実現は、基本的にポジティブな事柄である。「困る」や「無くなる」が実在化しなければ、「困らない」「無くならない」の達成を含意するため、それは主体にとって望ましい出来事なのである。反対に、語彙的にポジティブであれば「よるこばない」「落ち着かない」の達成を目指していることになり、特殊な使用状況が必要になる。

そして「Vはしない」に意志動詞+「はしない」の割合が少ないのは、意志動詞の場合もネガティブで無意志性を好む傾向があるからではないかと考える。表1で出現頻度が高かった「居る」「する」「行く」「言う」などは意志動詞で且つ語彙的にニュートラルである。肯定的/否定的評価のどちらも含意していない。「Vはしない」が意志動詞でも、ネガティブで無意志性のあるものを好むのであれば不適当な動詞類である。ネガティブというと「逃がさない」「殺しはしない」などの動詞の方が共起しやすいはずである。無意志性に関しては、「主体が、動詞が示す動作・作用・状態を発生・出現がコントロールできない事態である」ものだと仮定する。つまり意志動詞に無意志性がある場合というのは、意志的動作だが主体には発生・実現がほとんど制御下に無い状況などを意味する。

- (29) 「図書館に行く？」
「行かないよ。」(*行きはしないよ。)
(30) 「(二度と帰って来ないであろう相手に対して、) あなたが返ってくるまで、わたしどこへも行きはしないわ。」(行かないわ。)

(27)は行くことを実現が一般的に容易なできごとであるのに対し、(28)は期限の無い約束や「どこへも」という語彙が「行かない」ことの実現を限りなく低くしている。このように条件を整えることで、意志動詞でニュートラルな「行く」も、「Vはしない」に接続した際の容認度を上げることができる。これは「Vはしない」が無意志・ネガティブな動詞を志向していることを示す結果であると思われる。

以上のように「Vはしない」は無意志動詞・ネガティブな意味への偏りがあり、それは意志文という主観性を表す用法を持つからだと言うことを示唆した。そしてこの動詞の傾向性や意志の意味は、「Vはしない」が助詞「は」に接続しただけのものだとする従来の理解では解釈できないと考える。そのため「Vはしない」が構文として結合価的な意味を生み出していることを主張する。

5. まとめ

本論文では、「Vはしない」について、コーパス(BCCWJ, NDL)を用いてVの傾向性という観点から分析を行った。これにより明らかになったのは、次の3点である。

- A) 「Vはしない」に生起する動詞に無意志動詞がより多く接続するという明確な傾向があること
- B) 上記の傾向が「Vはしない」が「主観的否定」という構文としての意味機能に関連していること
- C) 「主観的否定」の意味内容のうち1つは、意志を表す用法であること

今後はこの結果を受けて、「Vはしない」が第三者の状況などを表す場合の主観性についても明らかにすることを目指す。「Vはしない」にも、「スラヘン」や「セン」のように3人称などを主語にし、状況を表す用法も存在する。例えば、(4)(d)「宝くじは当たりはしない」はその1例である。

- (4) (d) 「宝くじは当たりはしない。」
(31) 「こんな状態で、脱走などではしない。」

状況判断を表す場合は、意志文の制約も無くなるためポジティブな動詞も多く用いられる。「宝くじが当たる」「脱走ができる」は肯定的な事態であり、共に意志文ではない。状況判断における主観性をどのように定義するか検討する必要がある。
その詳細を、今後の課題としていきたい。

参考文献

- 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
北崎 勇帆 (2021) 「中世・近世における従属節末の意志形式の生起」『日本語の研究』17-2
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
高恩赦 (2012) 「動詞の意志性」を問うー可能形式との関わりを中心にー『日本語文法』12-2
杉本和之 (1995) 「意志動詞と無意志動詞の研究ーその1」『愛媛大学教養部紀要』28-3
杉本和之 (1997) 「意志動詞と無意志動詞の研究：その2」『愛媛大学教養部紀要』29-2
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 信州大学人文学部
仁田義雄 (1988) 「意志動詞と無意志動詞」『言語』17-5
日本語教育学会 (2005) 『新版日本語教育事典』大修館書店
野田晴美 (1995) 「「～ハ～ナイ」「～シハシナイ」「～ノデハナイ」「～ワケデハナイ」ーハとナイを含む否定の形ー」『日本語類義表現の文法 (上)』くろしお出版
橋本修 (2000) 「「てしまう」と「ない」との共起について」『筑波日本語研究』5
早津恵美子 (2018) 「日本語の意志動詞・無意志動詞とその構文的な性質 (研究ノート)」『ユーラシア諸言語の多様性と動機-20号記念号-』ユーラシア言語研究コンソーシアム
宮島達夫 (1972) 『動詞の意味・用法の記述的研究 (国立国語研究所報告 43) [主として「第1部 意味特徴の記述 6. 意図」 pp422-429]』秀英出版
山崎和夫 (1982) 「ないの作用域について」『言語』11-11

ベトナム語の感情語 *thương* の意味拡張における主体化

Doan Ngoc Minh Tran

1. はじめに

本稿は、ベトナム語感情語 *thương* の意味拡張を、Langacker (1990) の「主体化」の観点から明らかにすることを目的とする。*thương* は、漢字「傷」に由来し、身体的な「傷」や「痛み」と関わる語である。一方で、現代ベトナム語では、悲惨な事態に対する評価、他者への共感、さらには愛情を表す語としても用いられる (Doan 2026)。たとえば、*thương* は以下のような用法をもつ。

(I) 対象に属する身体的・心理的な痛み

- (1) Cô ấy có một vết thương ở tay. (作例)
彼女 ある 一 類別詞 傷 に 手
「彼女は手に傷がある。」

- (2) Cô ấy có một vết thương lòng. (作例)
彼女 ある 一 類別詞 傷 心
「彼女は心に傷を負っている。」

(II) 悲惨な事態に対する観察者の評価

- (3) Hậu quả của chiến tranh thật thương tâm (Doan 2026 : 138)
結果 の 戦争 本当に 傷 心
「戦争の結果は本当に痛ましい。」

(III) 相手の痛みに対する話者の共感

- (4) (母は毎日、私を育てるためにとても苦労して働いている。)
Tôi thương mẹ lắm. (作例)
私 傷 母 とても
「(母のことを思うと)、心が痛む。」

(IV) 相手の痛みに対する話者の共感

- (5) (子どもがもうすぐ一人で留学することになっている。)
Tôi thương con lắm. (作例)
私 傷 こども とても
「(これから一人で苦労するかもしれないと思うと)、守ってあげたい気持ちになる。」

(1)(2) では、*thương* は *vết thương* 「傷」の形で用いられている。ここでの *vết* は傷や跡を数える類別詞であり、*thương* は「傷」を表す名詞である。(1) は身体的な傷、(2) は *lòng* 「心」と結びついた心理的な傷を表している。これに対して、(3) の *thương tâm* は「痛ましい」という評価を表す表現であり、悲惨な事態に対する観察者の見方が関わっている。さらに、(4)(5) では、*thương* は動詞として用いられ、相手の苦労や将来の困難を思うことによって生じる話者の感情を表している。

これらの例から分かるように、*thương* は「身体的な傷」「心理的な傷」を表すだけでなく、「痛ましい」という評価、相手への共感、子どもに対する愛情や保護したい気持ちを表す場合もある。ここで問題となるのは、これらの意味がどのようにつながっているのかという点である。すなわち、なぜ「傷」や「痛み」を表す語が、悲惨さの評価、相手への共感、さらには愛情といった感情表現へと拡張するのだろうか。

¹ 現代ベトナム語で類別詞として扱われる。ある表面に残った (乾いた状態の) 跡を特定する (Ngo 2014 : 204)

Doan (2026) では、感情表現としての *thương* について、話者が相手の困難や苦しみを認識し、それを自分に関わるものとして受け止める点に特徴があると論じられている (p.147-149)。一方で、感情表現としての *thương* と、「傷」や「痛み」を表す用法、また「痛ましい」という評価的用法との連続性については、さらに詳しく見る必要がある。

本稿では、この問いに対して、Langacker (1990) の主体化の観点から、*thương* における「痛み」の焦点がどのように変化していくのかを考察する。具体的には、*thương* の意味を、①対象に属する身体的・心理的な痛み、②悲惨な事態に対する観察者の評価、③相手の痛みに対する話者の共感、④未来の痛みを予測することによって生じる愛情、という四つの段階に整理する。そのうえで、*thương* の意味拡張を、「痛み」の焦点が対象の側から観察者・話者の認知・評価の側へと移行していく主体化の過程として捉える。

本稿の構成は以下の通りである。第2節では、先行研究として Doan (2026) を取り上げ、*thương* の語源と意味の広がりを確認する。第3節では、Langacker (1990) の主体化の概念を導入し、本稿の分析枠組みを示す。第4節では、*thương* の意味拡張を四つの段階に分け、具体例に基づいて分析する。最後に第5節では、本稿の考察をまとめる。

2. *thương* の語源と意味の広がり (Doan 2026)

本節では、Doan (2026) に基づき、ベトナム語 *thương* の語源と意味の広がりを確認する。まず 2.1 節では、漢字表記を付したベトナム語辞典における *thương* の多義性を整理する。次に 2.2 節では、漢越辞典の記述を参照し、漢文・中国語由来の意味を確認する。最後に 2.3 節では、現代ベトナム語辞典における見出し語の扱いを確認し、感情表現としての *thương* がどのように記述されているかを見る。

Doan (2026) では、ベトナム語 *thương* の語源と意味の広がりについて辞書記述に基づく考察が行われている。そこで *thương* はもともと漢字「傷」に由来し、「身体的損傷」を表す語であったが、そこから「心理的な痛み」を指す用法へと広がり、さらに現代ベトナム語では「他者への共感」などの感情を表す用法へと発展していると論じられている。

2.1 漢字表記を付したベトナム語辞典における記述

Doan (2026 : 138-140) はまず、漢字が付記されているベトナム語辞典を参照し、*thương* が漢字「傷」に由来する語であることを確認している。たとえば、『大南國音字彙』(Đại Nam Quốc Âm Tự Vị, 1895: 429) や『越南字典』(Việt Nam Tự Điển, 1931: 587) では、*thương* の多義性が以下のように示されている。

(I) 身体的な傷 (例えば、vết thương 「疳傷」 (傷))

(6) Tôi có một vết thương ở tay.

私 ある 一 類別詞 傷 に 手
「私は手に傷がある。」

(II) 心理的な傷 (例えば、thương tổn tinh thần 「傷損精神」 (心理的に傷つく))

(7) Cô ấy bị thương tổn tinh thần.

彼女 受身 傷損 精神
「彼女は心理的に傷ついた。」

(III) 悲惨さに対する観察者の評価 (例えば、thương tâm 「傷心」 bi thương 「悲傷」)

(8) Hậu quả của chiến tranh thật thương tâm.

結果 の 戦争 本当に 傷 心
「戦争の結果は本当に痛ましい。」

(IV) 他人への感情 (例えば、thương kẻ nghèo 「傷+貧しい人」 (貧しい人に共感する))

(9) a. Tôi thương kẻ nghèo khó. (作例)

私 傷 人 貧しい 困難な

b. Tôi cảm thấy thương kẻ nghèo khó. (作例)
私 感じる-見える 傷 人 貧しい 困難な
「私は貧しい人をおかしい思う。」

(Doan 2026 : 138-139)

まず、(6)の vết thương において thương は「身体的な損傷」、すなわち手の傷のような具体的な外傷を表している。この用法では、thương は名詞として機能し、多くの場合、vết のような類別詞を伴って用いられる。これに対して、例(7)の thương tổn tinh thần では、身体的な傷という意味が心理的領域へと拡張されている。ここでの thương は、外部からの出来事や言動によって内面が傷つけられることを表し、「心理的に傷つく」という状態を示している。また、例(8)の thương tâm では、thương は個人の心理的反応そのものを述べるのではなく、戦争の結果のような出来事や状況を「痛ましいもの」として評価している。したがって、この用法では、話者の内面感情よりも、出来事の悲惨さという性質が前景化されている。最後に、例(9)では、thương は他者への共感や心配を表す動詞として用いられている。この場合、話者は相手の困難や不幸を認識し、それを自分に関わるものとして受け止めている。thương は単独で用いられることもあるが、cảm-thấy「感じる」のような感覚動詞とともに現れることも多い (pp.138-139)。

ただし、これらの辞典では、以上の意味が一つの項目の中に並列的に示されているものの、それぞれの意味が歴史的順序や使用頻度に基づいて分類されているわけではない。そのため、どの意味が漢文・中国語からの借用に由来し、どの意味がベトナム語内部で発展したものなのかを明らかにするには、漢越語を専門的に収録した辞典を参照する必要がある (Doan 2026: pp.139-140)。

2.2 漢越辞典における記述

さらに、『漢越辞典』(Hán Việt Từ Điển, 1942: 40)や『漢越辞典簡要』(Hán Việt Từ Điển Giản Yếu, 1931: 840-842)も参照されている。これらの辞典では、「傷」(thương)の項目において、主に以下の意味が確認される (p.140)。

(10) 身体的な傷：thương tích (傷跡)、thương hàn (傷寒) など

(11) 心理的痛み：thương cảm (傷感) など

(12) 悲惨さに対する観察者の評価：傷心 (thương tâm)、惨傷 (thảm thương) などといった意味が主に取り上げられている。

一方で、これらの辞典には、2.1 節の用法(IV)で見たような、thương を単独で用いて他者への共感や心配を表す現代ベトナム語的な用法はほとんど確認されない。このことから、thương は漢文から取り入れられた当初、主に身体的損傷、個人的な心理的痛み、または悲惨な状況に関する意味を担っていたと考えられる。そして、現代ベトナム語で広く用いられる「他者への共感」としての thương は、ベトナム語に借用された後で新たに定着した用法であるとされる (p.140)。

2.3 現代語辞典における意味の扱い

このような語義の変遷を踏まえ、現代ベトナム語辞典 Từ Điển Tiếng Việt『ベトナム語辞典』(2021)における thương の扱いも確認されている。同辞典は、1945 年以降の文学作品や出版物を主なデータとして編纂されたものであり、ローマ字表記のみで、漢字は付記されていない。また、見出し語は単語または語句として成立している表現ごとに独立して提示されている。そのため、従来一つの項目に含まれていた意味も、以下のように別々の見出しとして整理されている。

(13) bị thương (見出し語 bị) (動詞) (p.76) : 身体的な傷を負う

(14) vết thương (見出し語 vết) (名詞) (p.1235) : 具体的な傷跡や外傷

(15) thương tâm (見出し語 thương tâm) (形容詞) (p.1236) : 痛ましい

(16) thương (見出し語 thương) (動詞) (p.1410) : 愛情や共感といった感情表現

2.1 節で確認した辞典では、*thương* の多義性が一つの項目にまとめられ、「身体的な傷」「心理的な傷」「痛ましい状況」「他者への感情」といった用法が並列的に提示されていた。これに対し、現代語辞典では、それぞれの用法が別々の見出しとして整理されている。

たとえば、*bị thương*、*vết thương*、*thương tâm* は、*thương* を要素とする複合語として扱われ、「身体的損傷」や「痛ましい状況」に特化した表現として記述されている。他方、感情表現としての *thương* は、単独の動詞として用いられ、「他者への共感」を表す独立した見出し語となっている。このような項目立ての違いから、母語話者にとって感情表現としての *thương* は独立した意味として認識され、「傷」という基本義との直接的なつながりは必ずしも意識されない可能性がある (p.141)。

以上のように、Doan (2026) は、*thương* が「身体的な傷」から「心理的な痛み」「痛ましい状況」、さらに「他者への共感」を表す語へと広がってきたことを整理している。ただし、これらの意味がどのように連続しているのかについては、さらに考察する余地がある。そこで次節では、Langacker (1990) の主体化の概念を導入し、*thương* の意味拡張を分析するための枠組みを示す。

3. 理論的枠組み (Langacker 1990)

本稿では、*thương* の意味拡張を、Langacker (1990) の「主体化」(subjectification) の観点から捉える。本節では、Langacker (1990) の「主体化」の概念を導入する。

Langacker (1990 : 5) では、意味は客観的な事態そのものだけではなく、その事態が概念化者によってどのように捉えられるかにも関わるとされる。このような意味観を前提とすると、意味拡張もまた、単に語が新しい対象を指すようになる現象ではなく、同じ事態や関係が概念化者によってどのように捉え直されるかという問題として考えることができる。そのような意味拡張の一つとして、Langacker (1990) は主体化を挙げている。Langacker は主体化を「重要な意味拡張の一類型」として説明している (p. 5)。

主体化とは、もともと客観的に捉えられていた関係が、話者や概念化者の視点に関わるものとして捉え直される過程である (Langacker 1990, p.16)。Langacker はこの過程を、「ある関係が客観的な軸から主観的な軸へと移ること」と述べている (p. 16)。すなわち、主体化とは、事態そのものに属していた意味が、話者の認知や評価に関わる意味へと移行する過程である。

Langacker (1990) は、法助動詞の発達を主体化の例として取り上げている。法助動詞は、もともと主語の意志・能力・可能性など、比較的客観的に捉えられる意味を表していた。

たとえば、英語の *will* は「望む」、*may* は身体的な能力、*can* は知識や精神的な能力と関わる意味をもっていたとされる (pp. 25–26)。しかし、これらの意味は次第に、主語そのものに属する力ではなく、話者が事態をどのように判断するかに関わるものへと移行していく。Langacker はこの過程を、力の所在が客観的な軸から主観的な軸へ移る主体化の過程として説明している (p. 26)。たとえば、Langacker (1990) は、法助動詞 *must* が表す力を「一種の必要性」として説明している (p. 27)。

(17) She must leave. (Langacker 1990 : 27)

(18) Rules must always be obeyed. (Langacker 2008 : 305)

(17) および (18) のような用法では、*must* は、ある行為が必要であることを表す。(17) では「彼女が去ること」が必要な過程として、動詞 *leave* によって具体化されている (Langacker 1990: 27)。また (18) では、規則を守ることが強く求められている。Langacker (2008) は、義務を行為の実行へと向かわせる社会的な力として捉え、*must* は強い義務を表すと述べている (p. 305)。したがって、これらの用法における *must* は、行為の実現に向けられた必要性や義務を表していると考えられる。

(19) You must be tired. (Langacker 1990 : 28)

(20) They must be completely satisfied. (Langacker 2008 : 307)

これに対して、(19) および (20) のような認識的用法では、must は客観的な義務を表すのではない。(19) の must be tired は、「あなたが疲れていなければならない」という意味ではなく、相手の様子や状況から、話者が「あなたはきっと疲れている」と推論していることを表す (Langacker 1990: 29)。同様に、(20) も認識的に解釈される場合、「彼らが完全に満足しなければならない」という義務ではなく、話者が現在の状況から「彼らは完全に満足しているはずだ」と判断していることを表す (Langacker 2008: 307)。

このように、must の意味は、客観的な必要性から、話者の推論や判断に関わる必要性へと移行している。この変化は、意味の焦点が客観的な事態の側から話者の認知・評価の側へ移る主体化の例として捉えることができる。

本稿では、この主体化の考え方を踏まえ、thương の意味拡張を考察する。次節では、thương における「痛み」が、対象に属するものとしての意味から、観察者・話者の認知や評価に関わる意味へと広がっていく過程を、具体例に基づいて確認する。

4. thương の意味拡張における主体化

本節では、thương の意味拡張を、主体化の程度に応じて四つの段階に整理し、考察する。

具体的には、第一段階では、thương は身体的・心理的な傷を表し、「痛み」はそれを経験する対象の側に位置づけられる。第二段階では、thương tâm のように、悲惨な事態に対する観察者の評価が加わる。第三段階では、相手の痛みを話者が認識し、共感的に受け止める感情として thương が用いられる。第四段階では、相手が現在痛みを経験していなくても、話者が将来の困難や苦労を予測することで、愛情や保護したい気持ちとしての thương が生じる。これらの段階は、互いに完全に切り離された意味ではなく、「痛み」の焦点が対象の側から観察者・話者の側へと移行していく連続的な過程として理解できる。

次に、4.1 節から 4.4 節で具体例をもとに、それぞれの段階における thương の意味を見ていく。

4.1 対象に属する痛み：身体的・心理的な傷

第一段階では、thương は身体的な傷や心理的な傷を表す。この段階では、「痛み」はそれを経験する対象に属するものとして捉えられており、話者の評価や感情はまだ前景化していない。したがって、ここでの thương は主体化の程度が最も低い用法であると考えられる。たとえば、(19) と (20) が挙げられる。

(19) Cô ấy có một vết thương ở tay. (作例)
彼女 ある 一 類別詞 傷 に 手
「彼女は手に傷がある。」

(22) Cô ấy có một vết thương lòng. (作例)
彼女 ある 一 類別詞 傷 心
「彼女は心に傷を負っている。」

(19) では、vết thương (類別詞＋「傷」) が身体的な傷を表しており、その傷は「彼女の手」に存在するものとして描かれている。一方、(20) では、vết thương lòng (類別詞＋「傷」＋「心」) が心理的な傷を表している。ここでは「痛み」は身体的なものではないが、それでもなお、痛みを経験する主体である「彼女」に属するものとして捉えられている。したがって、(19)(20) のいずれにおいても、thương は対象に属する痛みを表している。

4.2 観察者によって評価される痛み：悲惨さの評価

第二段階では、thương は、対象に属する「傷」そのものを指す名詞的な用法から、悲惨な事態を「痛ましい」と評価する形容詞的な用法へと広がる。この段階では、焦点は依然として悲惨な事態そのものに置かれている。その例として、(23)の「痛ましい状態」を表す thương tâm (「傷」＋「心」) が挙げられる。

- (23) Hậu quả của chiến tranh thật thương tâm (=3))
 結果 の 戦争 本当に 傷 心
 「戦争の結果は本当に痛ましい。」

(23)では、thương tâm は、戦争がもたらした結果を「痛ましいもの」として描写している。thương tâm は「傷」＋「心」という構成をもつため、ここでの「痛み」は、単なる事態の性質ではなく、その事態を見た者の内面的反応、すなわち「心」の痛みとも関わるものとして理解できる。したがって、この用法では、焦点はなお悲惨な事態そのものにあるが、そこには観察者・話者の視点や評価がすでに関与していると考えられる。

4.3 相手の痛みに対する共感

第三段階では、thương は、相手の痛みや苦しみをきっかけとして話者の中に生じる共感的感情を表す。この段階で重要なのは、thương が「傷」そのものを表す名詞ではなく、話者の感情を表す動詞として用いられる点である。つまり、「痛み」は依然として相手の経験に属しているが、thương が直接表しているのは、その痛みに対して話者が抱く感情である。したがって、この段階では、相手の痛みを前提としながらも、意味の焦点は話者の共感的感情の側へと移行していると考えられる。

- (24) (昔、母は私を育てるためにとても苦労して働いていた)
 Tôi thương mẹ lắm. (作例)
 私 傷 母 とても
 「(母のことを思うと)、心が痛む。」

- (25) (母は毎日、私を育てるためにとても苦労して働いている。)
 Tôi thương mẹ lắm. (作例)
 私 傷 母 とても
 「(母のことを思うと)、心が痛む。」

(24) では、母の苦労は過去の経験として示されている。話者は、母がかつて自分を育てるために苦労して働いていたことを想起し、その痛みや苦労に対して thương を用いている。ここでの thương は、母の苦労そのものを表すのではなく、その苦労を思い起こした話者の側に生じる共感的感情を表している。一方、(25) では、母の苦労は現在も続いているものとして示されている。話者は、母が今も毎日苦労して働いていることを認識し、その現在進行中の苦労に対して thương を用いている。この場合も、「痛み」や「苦労」は母に属する経験であるが、thương が直接表しているのは、その経験を見た話者の感情である。

したがって、(24)(25) のいずれにおいても、thương は対象に属する痛みそのものではなく、その痛みを認識した話者の共感的感情を表す動詞として機能している。第二段階では、観察者の評価は悲惨な事態そのものに向けられていたが、第三段階では、具体的な相手に向けられる話者の感情がより明確に前景化している。

4.4 未来の痛みの予測と愛情

第四段階では、相手が現在実際に痛みを経験していなくても、話者が相手の将来の困難や苦労を予測することによって、thương が生じる。この段階では、「痛み」は対象に現実に存在するものではなく、話者の想像や予測の中で構成される。そのため、thương は共感を超えて、保護したい気持ちや愛情に近い感情を表すようになる。つまり、この用法では、「痛み」の所在が対象の側から話者の認知・想像の側へと大きく移行しており、主体化の程度が最も高い段階であると考えられる。たとえば、(26)(27) では、相手に現在明確な痛みや苦労があるわけではない。それでも、話者は相手の将来の困難や弱さを想像し、その想像に基づいて thương を用いている。

- (26) (子どもがもうすぐ一人で留学することになっている。)

Tôi thương con lắm. (作例)

私 傷 こども とても

「これから一人で苦労するかもしれないと思うと、守ってあげたい気持ちになる。」

- (27) (子どもが目の前で無邪気に遊んでいる。)

Tôi thương con lắm. (作例)

私 傷 こども とても

「子どもが遊んでいる姿を見ると、愛おしくてたまらない。」

(26) では、子どもは現在実際に痛みや苦労を経験しているわけではない。しかし、話者である親は、子どもがこれから一人で生活し、困難に直面する可能性を予測している。そのため、ここでの *thương* は、現在の痛みに対する共感ではなく、未来の痛みを想像することによって生じる愛情や保護したい気持ちを表している。

一方、(27) では、子どもは目の前で無邪気に遊んでおり、痛みや苦労は明示されていない。それでも話者は、その幼さや無防備さを見て、将来この子が経験するかもしれない困難を暗に想像し、愛おしさや守りたい気持ちを抱いている。この場合、*thương* は、具体的な痛みへの共感というよりも、話者の想像や予測に基づく愛情として理解できる。

したがって、第四段階では、「痛み」は相手に現実には生じているものではなく、話者の想像や予測の中で構成される。この点で、*thương* は、相手の現在の痛みに対する共感から、未来の痛みを見越した愛情や保護の感情へと拡張していると考えられる。

以上の分析を主体化の観点から捉えると、*thương* の意味拡張は、「痛み」の焦点が対象の側から観察者・話者の側へと少しずつ移行していく過程として理解できる。第一段階では、「痛み」は対象に属する身体的・心理的な傷として現れる。第二段階では、悲惨な事態に対する観察者の評価が加わり、第三段階では、相手の痛みに対する話者の共感的感情が前景化する。さらに第四段階では、話者が相手の将来の困難や苦労を想像することによって、*thương* は愛情や保護したい気持ちを表すようになる。

このように見ると、*thương* の意味は、対象に属する痛みから、観察者・話者の認知・評価・想像に関わる感情へと段階的に広がっていると考えられる。したがって、*thương* の意味拡張には、主体化の過程が関わっていると捉えることができる。

5. まとめ

本稿では、ベトナム語感情語 *thương* の意味拡張を、Langacker (1990) の主体化の観点から考察した。分析の結果、*thương* の意味は、身体的・心理的な傷のように対象に属する痛みから、悲惨な事態に対する観察者の評価、相手の痛みに対する話者の共感、さらに未来の痛みを予測することによって生じる愛情へと段階的に拡張していることが明らかになった。

この過程では、「痛み」の焦点が対象の側から観察者・話者の認知・評価の側へと移行している。したがって、*thương* の意味拡張は、単なる語義の増加ではなく、他者の痛みを話者がどのように捉え、共感し、評価するかに関わる主体化の過程として理解できる。

参考文献

- Đào Duy Anh (2005). *Hán Việt Từ Điển Giản Yếu* (『漢越辞典簡要』) [原著 1931 年刊]. 文化情報出版社.
- Doan Ngoc Minh Tran (2026) 『感情語の意味解釈における文化的背景と 身体性の相互作用 —ベトナム語の *giận* と *thương* の分析を例に—』 博士論文, 大阪大学.
- Hội Khai Trí Tiến Đức (1954). *Việt Nam Tự Điển* (『越南辞典』). ヴァンムオイ出版社.
- Huỳnh-Tịnh Paulus Của (1895). *Đại Nam Quốc Âm Tự Vị* (『大南國音字彙』). Imprimerie Rey, Curiol & Cie.
- Langacker, R. M. (1990). Subjectification. *Cognitive Linguistics*, 1, 5-38.

- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford University Press.
- Ngo Quang Vinh (2014). 『現代ベトナム語の類別詞研究—類別詞の本質とその意味・用法—』. 一橋大学博士論文.
- Thiều Chửu (1942). *Hán Việt Từ Điển* (『漢越辞典』). ホーチミン市出版社.
- Viện Ngôn Ngữ Học (言語学研究所) (主編: Hoàng Phê). (2021). *Từ Điển Tiếng Việt* (『ベトナム語辞典』) [初版 1988 年]. ホンドウック出版社.

中国語の身体部位を用いた二音節語の比喻義に関する一考察

劉 婉儀 (刘 婉仪, LIU WANYI)

1. はじめに

現代中国語では、「首領（集団の頭）」、「心腹（腹心）」、「爪牙（悪勢力の手先）」といった、人の役柄を表す二音節語が慣習的に使われている。その中には、人の身体外部にある部位を用いて表現しているものが多い。中国語は、一字一音節の言語である。これらの二音節語は、もともと関連性のある身体部位詞がそれぞれ構成要素として語またはフレーズを構成し、字義通りの意味を表していたが、言語表現の使用頻度や語彙化の発展などを介して慣用的な意味を拡張していったと考えられる（董 2002、2011；丁 2006）。

例えば、丁（2006）によれば、「首（頭）」と「領（頸部）」という単音節語は戦国時代初期において、「保首領（頭と頸部を保全する）」というように、斬首の刑と密接に関係を持つ語として結合して「頭と頸部」を意味するフレーズとなった。その後、頻繁な使用や隠喩を通じて、「首領」は「命」、「集団の頭」という意味を拡張した二音節語となっていく。現代中国語に至ると、「首領」には「集団の頭」という常用の意味が定着している。この例では、頭と頸部は身体が一番上の位置にあり、命とかかわっている大事な身体部位である。その認識を土台にして「首領」は隠喩を通じて集団の頭を意味するようになったと述べられる。このような身体部位の比喻表現はどのように隠喩を通じて意味拡張したか、首と領でなければ成り立たないかといった問題点を解決するには、認知言語学のアプローチが必要であると考えられる。認知言語学の知見では、人の身体感覚や運動感覚などの経験や、メタファーやメトニミーといった認知プロセスを通じて、身体部位の概念を形成し、その認識を言語表現に反映させることから、身体部位を使った比喻表現は人間の概念形成と深く結びついていると考えられている。そこで、首領だけでなく、首領と同様に隠喩を用いた、かつ人の役柄を表す身体部位の比喻表現（例えば、心腹・腹心、股肱、爪牙など）も、認知言語学の知見を援用して分析・考察することが可能である。

これまで中国語の身体部位を含む慣用表現に関する比喻研究は多数存在するが、認知言語学の視点から、身体部位詞を用いた二音節語に限定して比喻義の通時的変化の特徴を整理した研究は管見の限りでは見られない。本稿は、認知言語学の観点に立ち、身体部位を用いた二音節語を対象に、文献の実例の通時的分析を通して、各々の二音節語がどのように字義通りの意味から抽象的意味へと拡張していったかを考察し、それぞれの二音節語と人の役柄との対応関係の特徴、意味変化に関する認知的要因を明らかにする。中国語では、各々の身体部位を協働させて全体的に身体を認識しており、類推や連想を通して抽象概念を理解するというのが本稿の主張である。

本稿の調査対象は、次のような基準で選定した。

- (1) ①身体部位詞と身体部位詞の結合が先秦時代に出現した
- ②その複合語の意味が基本義から抽象化された
- ③その複合語が慣用的に使われている
- ④その複合語の意味と人の役柄との間に対応関係がある

先秦時代では、単音節語が主流で用いられていたが、語彙化の芽生えと発展に伴い、二音節のフレーズまたは語が産出された（董 2011：9-10）。そのため、首領、心腹・腹心、股肱などのように、先秦時代の単音節語である身体部位詞と身体部位詞が結合することになった¹。且つ、調査対象は意味が拡張されたことが必須条件であり、首領と同じく、人の役柄との対応関係も持っていることが望ましい。この4つの条件に従って選んだ二音節語は、首領（頭と頸部）、耳目（耳と目）、心腹・腹心（心臓と腹、あるいは胸と腹）、股肱（太ももと上腕）、爪牙（爪と奥歯）である。その

¹ 丁（2006：285-289）によると、首（頭）と同じ意味の「頭」も先秦時代の文献に見られた単音節語であり、「首」の出現より遅れたが、「首」と同様に「かしらとする人」という意味を拡張した。「頭」と「領」との複合が「首領」より遅れて、六朝に至ってはじめて文献で見られるようになった。六朝において、首領が「頭と頸部」を表すフレーズから「集団の頭」を表す二音節語に変化して存在したため、「頭領」はフレーズの段階を経ずに、直接に「集団の頭」を表す二音節語となった。六朝から首領と頭領が並行して使われていたが、文献の中では首領の方が使用頻度が高かったと述べられる。そこで、本稿はより早い段階で出現した「首領」を選ぶことにした。

中では、「首領」については、先行研究でその意味変化が通時的に分析されているもの(e.g.丁 2006)があるため、本稿では重複の通時的分析を割愛して考察の際に先行研究の知見を援用する。また、「耳目」についても紙幅の関係で割愛する。ほかに、「心腹・腹心」「股肱」「爪牙」は一緒に使われて人の役柄を表す場合がしばしば見られ(e.g.及其亂也, 諸侯貪冒, 侵欲不息, 爭尋常以盡其民, 略其武夫, 以為己腹心、股肱、爪牙。「春秋左傳・成公・傳十二年」)、1つの組織の中でそれらの語が関連しあい、それぞれの役柄を担っている。そこで、本稿は心腹・腹心、股肱、爪牙を調査対象にし、『漢語大詞典』(第二版)や『大漢和辞典』などの辞書を参照し、および台湾中央研究院古漢語文獻語料庫(台湾中央研究院古代中国語文獻コーパス)から実例を抽出して分析・考察する。

本稿の構成は次の通りである。1節では本稿の目的や調査方法を紹介し、2節と3節では本稿で扱う理論的枠組み、先行研究を概観し、4節では実例の通時的分析を行い、5節では4節の分析を考察し、6節では今後の課題を出す。なお、本稿は認知言語学の論文の慣例に従い、前述丁(2006)の説明に用いた「隱喻」、および「換喻」をそれぞれメタファー、メトニミーとする。〈〉は概念レベルの言語表現、概念メタファーを表す。

2. 理論的枠組みの概観

この節は、本稿で扱う Lakoff & Johnson (1980)、Lakoff (1987)におけるメタファー論、イメージ・スキーマを概観する。

まず、メタファーはレトリックの一種であるとしてよく知られているが、Lakoff & Johnson (1980)によれば、メタファーは単にレトリックではなく、人間の認知能力とかかわっているものであり、物事の問題を理解するための手立てであると考えられている。メタファーは、概念間の写像(Mapping)を経て、具体的な概念領域(Source domain、根源領域)の概念(の要素)を通して、抽象的な概念領域(Target domain、目標領域)の概念(の要素)を理解する認知的仕組みである。一連の言語表現に見られるメタファーから構成された、より包括的なメタファーは概念メタファーとされている。例えば、(2)で示した例のように、〈時間〉という抽象的概念を理解するには、現実世界の〈金〉の概念を用いている。例の中では、浪費する(waste)、節約する(save)、使う(spend)など一連の〈金〉に関わる表現が使われることで、〈時間〉に対する言語共同体の共通的な理解が反映されている。つまり、概念メタファーの本質はある概念を、それと対応する概念を通して理解して把握することである(Lakoff & Johnson 1980 : 5)。メトニミーは同一の概念領域においてある概念を用いて他の概念を代表する、メタファーとは異なる認知プロセスであるが、メタファーと同様に、体系的に私たちの概念世界を構築している(同上 : 39)。

(2) 〈TIME IS MONEY〉〈時は金なり〉

You're *wasting* my time. 〈君はぼくの時間を浪費している。〉

This gadget will *save* you hours. 〈この機械装置を使えば何時間も節約できる。〉

How do you *spend* your time these days? 〈この頃どんなふうに時間を使っているの。〉

(Lakoff & Johnson (1980 : 7-8)、日本語訳と下線は渡部ほか訳(1986 : 9)による)

Lakoff (1987 : 386-387)によると、メタファーの概念間の構造的な対応関係は「存在的対応関係(Ontological correspondence)」と「認識的対応関係(Epistemic correspondence)」に大別される。前者は異なる概念間におけるもの同士(entities)の対応関係であり、後者は概念間における知識同士の対応である。例えば、〈ANGER IS THE HEAT OF FLUID IN CONTAINER〉メタファーでは、〈the heat of fluid〉と〈anger〉は存在的対応関係を成しており、容器の中で爆発が起きて隣の人を傷つけることは、怒りの爆発で自分や他人を傷つけることに対応している(Lakoff 1987 : 387)。この構造的な対応関係は、概念メタファーの体系性を裏付けていると言えるだろう。本稿は、こうしたメタファー論を援用して、首領、心腹・腹心、股肱、爪牙という身体部位と、ある組織の中において異なる役柄を持つ人との対応関係を明らかにする。

次に、イメージ・スキーマに関しては、簡潔に言えば、イメージ・スキーマ(Image schema)は、人間の身体感覚、空間認知、運動など日常の経験から抽象化された認知図式である。例えば、容器のスキーマ(The CONTAINER Schema)は、呼吸などの身体感覚や空間認知から抽象化されたものであり、境界線をもって内と外を区別し、中身を持っているという特徴を持つ。それをもとにし

て人間は経験的に現実世界の概念を容器の領域に捉えることができる (Lakoff 1987 Ch17 ; Johnson 1987)。例えば、〈THE VISUAL FIELD IS A CONTAINER〉などのメタファーがあげられる。つまり、スキーマは概念と概念の関係を理解する図式であり、メタファーを把握するための基礎だと考えられる。本稿で扱う〈部分—全体〉スキーマ (The PART-WHOLE schema)、〈中心—周辺〉スキーマ (The CENTER-PERIPHERY Schema) も見ていきたい。

Lakoff (1987 : 273) によると、〈部分—全体〉スキーマは、身体と身体各部位を部分と全体に分けて認識するという経験に基づき、物事の部分と全体の構造を理解している。例えば、家族または組織には「全体と部分」の構造が配置されている。家族は夫婦と子供を中心に構成され、組織は頭と部下から構成された全体である。ただし、全体の中の各部分は対等の関係を持っているとは考えられない。Lakoff (1987 : 274) では〈中心—周辺〉スキーマの身体経験について、私たちは、身体を中心的部位 (胴体と内臓) と周辺の部位 (手足、爪、髪など) に分けて認識しており、中心的部位をより重要視していると述べられる。中心的部位の重要性は、命と関わっている側面、個体のアイデンティティを定義する面から理解される。例えば、内臓の損傷が命を落とすことにつながる点、髪など周辺の部位が失われても、その人の本質は変わらない点、中心的部位の悪化は周辺の部位に大きな影響を与える点が挙げられる。このように、周辺の部位は中心的部位に依存しているが、その逆ではないと主張されている。まとめると、〈部分—全体〉スキーマと〈中心—周辺〉スキーマに基づき、私たちは、身体や物事が全体と部分に分かれており、その中で、中心にある部分が重要な位置を占め、周辺に影響を与えることができると理解していると考えられる。本稿は認知意味論の知見を援用し、分析・考察を行う。

3. 先行研究の概観

この節は本稿と密接な関係を持つ丁 (2006) を概観する。丁 (2006) は中古中国語 (後漢魏晋南北朝隋代)²における常用の並列二音節語の成立と変遷を通時的に研究するものである。丁 (2006) では、本研究と関わる「首領」は類義並列二音節語³と見なされ、最初は「頭と頸部」を表すフレーズであったが、六朝になると、集団の頭を表す二音節語になったと指摘される。「首」は甲骨文、金文において人の頭の形で描かれる。「領」は最初に人の頸部、動物の頸部を表したが (e.g. 『詩経』、『左伝』から特に人の頸部を指すようになり、首領、要領などの組み合わせにおいて用いられるようになった (丁 2006 : 282)。戦国初期から、『左傳』をはじめ、首領は名詞フレーズとして生まれて使われていた。以下抜粋した例のように、「保首領以歿 (頭と頸部を切らずに処刑する)」「保首領 (斬首の刑から頭と頸部を保全する)」など、古代斬首の刑、命とかかわる表現が出現し、頻繁に使われることで、「首領」には「命」を表す意味が段々定着していったと考えられる (同上 : 283)。中古中国語においても、「首領」のこの用法が引き継がれていた。

- (3) a. 若以羣子之靈，獲保首領以歿，唯是楸枰所以藉幹者，請無及先君。(《左傳・昭公二十五年》)
 - b. 若得保其首領以歿，唯是春秋所以從先君者，請為“靈”若“厲”。(《國語・楚語上》)
 - c. 進無敵，退有功，是以三軍之眾，皆得保其首領，父母妻子完安於內。(《管子・法法》)
 - d. 聖人者日新，改作更始，使老者得息，幼者得長，各保其首領而終其天年。(《史記・匈奴列傳》)
 - e. 孤以首領相付矣。(《後漢書・袁紹傳》)
 - f. 時帝凶悖日甚，誅殺相繼，內外百司，不保首領。(《宋書・前廢帝本紀》)
- (丁 (2006 : 282) をもとに作成。下線は筆者による。以下も同様。)

六朝から唐代まで、「首領」は「ある集団の頭」を意味するようになり、唐代の文献において頻繁の使用が観察された。例えば、「流人首領」「南越首領」といった組織・地域の首領の例があげられている。唐代以降、集団の頭という意味が慣習的に定着し、現代まで使われている。ただし、語彙変遷の段階性のため、清代まで、命を表す用法、頭と頸部を表す用法も少量残していたと指

² 原文のままの引用。中古中国語の時代範囲に関しては多岐にわたり、定説はまだない。

³ 2つの構成要素が類義で、並列の形を持つ二音節語である。2つの構成要素は意味が関連しており、共通する上位概念を持っている。各構成要素が表す対象がよく連用する。頻繁の使用や全体の意味の変化を通じて、並列フレーズから並列二音節語へと変化した。先秦時代ではすでに類義並列の語が出現し、中古中国語の文献では、名詞をはじめ、数多くの並列二音節語が見られたと述べられる (p.281)。

摘される（同上：285）。

- (4) a. 朝廷初以鉄券二十枚委津分給，津隨賊中首領，間行送之，修禮、普賢頗亦由此而死。（《魏書・楊播傳附楊津》）
b. 辛冉性貪暴，欲殺流人首領，取其資貨，乃移檄發遣。（《晉書・李特載記》）
c. 譙國夫人洗氏者，高涼人也。世為南越首領，部落十餘萬家。（《北史・列女傳・譙國夫人洗氏》）
d. 軍再舍，潛遣人覘之，知其首領盡歸柵，聚飲相賀。（《隋書・周法尚傳》）
（丁（2006:284-285）をもとに作成）

丁（2006）の例では、「首」と「領」の連用はなぜ「命」「集団の頭」という意味を拡張したかという、頭と頸部は身体の最上部にあり、大事な身体部位であり、切られると命が落ちることにつながる。命と関わる側面からみると、頭と頸部が切られないことが、命が保全する原因になるので、メトニミーが働いていると考えられる。ある集団の頭も権力の頂端に立ち、部下を制御し、重要な事を決定する役柄を持っている。そのため、メタファーの類似性に基づき、身体領域の概念を社会組織領域の概念と対応づけることができる。

古代中国語の文献では、首領だけでなく、首領と同様に人の役柄を示す語がいくつか存在している（e.g.心腹・腹心、股肱、爪牙など）。本稿は、丁（2006）の「首領」の分析を切り口として、認知言語学の知見を援用し、先行研究で検討していなかった、「首領」以外の身体部位詞の二音節語を調査対象として、古代文献の実例を分析することを通して、これらの語と、組織における人々の役柄との対応関係を考察する。

4. 実例の通時的分析

この節では、心腹・腹心、股肱、爪牙をキーワードに、辞書とコーパスから実例を抽出して分析する。データの出典の一つである台湾中央研究院古代中国語文献コーパス（以下 ASACC と略称）に関しては、上古中国語、中古中国語、近世中国語の文献を網羅的に収集したデータベースであり、中国語史の時代区分を「上古：先秦から前漢」「中古：後漢から魏晉南北朝」「近世：唐代五代以降」としている。しかし、中国語史の区切り方は研究者によって多岐にわたり、定かな説はまだない。本稿は意味を中心に二音節語を扱っているため、語彙化の視点を取り入れて語彙化の顕著な発展段階を実例の時代区分の参考にする。先行研究を概観して語彙化の発展過程を簡潔にまとめた研究には、董（2002；2011）がある。董（2011：9-10）では、殷商時代では単音節語が語彙体系の主流であったが、西周初期には複音節の造語法が萌芽し、春秋戦国時代に完成した。その結果、戦国時代は複数音節の語の数が大幅に増加した。後漢から二音節化の発展が加速し、唐代に至ると、二音節語を中心とする語彙体系が確立された。唐代以降の近世中国語では、二音節化の程度がさらに高まり、現代中国語では二音節語が主流となっていると述べられる。この概観では、先秦、後漢、唐代が区切り目として注目されている。ASACC の分類も参照し、本稿における中国語史の時代区分を以下（5）のように示す。厳密に言えば、境界線が曖昧な過渡期が存在すると考えられるが、中国語史の時代区分の細分化は本稿の主要な目的に当たらないため、先行研究とコーパスを参照して概ねの分類にすることを断っておきたい。

- (5) 上古中国語：先秦から前漢まで（～紀元前 221 年～8 年）
中古中国語：後漢から唐代五代まで（25 年～およそ 10 世紀中期）
近世中国語：唐代五代以降、清末まで（およそ 10 世紀末期～19 世紀中葉）
現代中国語：清末から現代（19 世紀中葉以降）

ASACC では各複合語をキーワードとして全範囲（上古～近世中国語の文献、ただし、成立年代不明の仏經などの文献を除く）を検索した結果、次の表 1 となる。収集したデータには重複の例が多数あったため、同一例、二重引用の例を削除した。ASACC は古代中国語において史書、思想著作、筆記、詩歌、戯劇、小説・話本、民歌など幅広いジャンルの文献を網羅的に収録しているが、上古中国語の文献では、史書や思想著作、中古中国語では、史書、唐詩、仏經、小説が多く、近世中国語の文献では小説・話本が圧倒的に多い。

表 1 各時期における複合語の使用例の数（2026 年 4 月時点）

調査対象	上古中国語	中古中国語	近世中国語	合計
心腹	27	103	386	516
腹心	38	245	53	336
股肱	56	237	38	331
爪牙	35	139	93	267

4.1 調査対象の概観

本稿の調査対象は、首領、心腹・腹心、股肱、爪牙である。『古漢語常用字字典』によれば、「首」は頭を意味するほかに、数多くの意味を拡張したので、多義である（e.g.かしらとする人、頂端、発端など）。「心」も多義語であり、心臓だけでなく、胸部、思想・意識・感情の総称などの意味を持ち、人間の生理活動・精神活動を司るものとして捉えられている。その他、「股」「肱」は太もも、上腕を表すが、「肱」が転じて手全体を表すことができる。「爪牙」は構成要素が人間の身体部位を指す一方、その身体部位の機能を生かした行為を表すこともできる（爪は抓む、牙は噛むを表す）。「股と肱」「爪と牙」のような単音節語の組み合わせは恣意的ではなく、構成要素同士が互いに関連しており、あるいは同じ身体語彙カテゴリーに属している（例えば、「股」と「肱」は「四肢」のカテゴリーに属する）ため、複合語として成立することが可能になると考えられる。

また、文脈の中で心腹・腹心、股肱、爪牙は連用することがあり、特に政治的・軍事的文脈においては、主君に対する忠誠や信頼の深さを象徴する語として機能する。例えば、(6)～(10)では、君主、諸侯いわゆる権力の最上位者に信頼される臣下や武将は股肱、腹心、心膂（むねと脊ぼね）、爪牙として捉えられる。(7)では、禹は夏朝開国の君主であり、四岳は禹の治水に功績があったため、堯によって呂の地に封じられ、姜という四岳祖先の炎帝の姓を賜った。天下を治める上で重要な補佐役として、禹の股肱と心膂、いわゆる股肱の臣と見なされる。

(8)では、古代中国の兵法書である『六韜』は周の太公望の撰とされるが、現存のものが魏晋時代の偽作と言われている（『大辞泉』を参照）。「龍韜」においては、君主の軍隊に属する腹心、股肱、爪牙などの役割が述べられる。例えば、腹心は様々な謀略を出して民衆の生命を保護する核心の人物であり、股肱は重要な職務を務め、内部から防御工事を推進し、国家を支えて守るものである。爪牙は国家を守護し、外部を攻撃する武将であるとみなされる。(9)では、前漢末年、王莽が統治する時期には、王舜、王邑は王莽の親族であり、人事任命の際に腹心という核心的な位置を与えられたと考えることができる。孫建が武将に任命され、爪牙の役柄を担った。また、(10)も同様に、匈奴を撃破した後、竇憲は親近な関係を持つ人々（鄧豐、郭璜ら）を心腹、敵と戦う武将（耿种、任尚ら）を爪牙として使わせた。

いずれの政治的・軍事的な文脈でも、これらの複合語は身体部位の機能に基づき、人間関係や社会的役割へと意味が拡張されている。つまり、首領と異なり、股肱、腹心、爪牙は、上古中国語の段階ですでに、単に身体部位の連用ではなく、比喩的に使われることもあったのである。

- (6) 及其亂也，諸侯貪冒，侵欲不忌，爭尋常以盡其民，略其武夫，以為己腹心、股肱、爪牙。
（《春秋左傳・成公・傳十二年》）
乱世には、諸侯は侵略の欲望に支配されてわずかな領地を争って自国の民を犠牲にします。各地の武人を奪って、自分の腹心、股肱、爪牙にして暴れまわる。
- (7) 昨四岳國，命為侯伯，賜姓曰姜、氏曰有呂，謂其能為禹股肱心膂，以養物豐民人也。（《國語・周語下第三》）⁴
（堯は）四岳に國を賜い、侯伯（諸侯の長）に任命し、姜という姓、有呂という氏を授けた。これは、四岳が禹の股肱と心膂（心呂）となって、万物を養い、民を豊かにしたからである。
- (8) 太公曰：腹心一人：主潛謀應卒，揆夫消變，總攬計謀，保全民命。……股肱四人：主任重持難，修溝塹，治壁壘，以備守禦。……爪牙五人：主揚威武，激勵三軍，使冒難攻銳，無所疑慮。（《六韜・龍韜・王翼》）

⁴ 『國語』章昭（注）によると、「昨四岳國，命為侯伯」（堯以四岳佐禹有功，封於呂，命為侯伯，使長諸侯）「賜姓曰姜」（姜，四岳之先，炎帝之姓也。炎帝世衰，其後變易。至四岳有德，帝復賜之祖姓，使紹炎帝之後）「氏曰有呂」（以國為氏）「謂其能為禹股肱心膂，以養物豐民人也。」（肱，臂也。豐，厚也。氏曰：有呂者，以四岳能輔成禹功，比於股肱心膂。呂之為言膂也。）と注釈される。

姜太公は曰く：腹心となる一人は謀を潜め、卒然の事に応じ、つわものを管理し変異を除き、計略を統括し、民の命を保全することを主る。(中略)股肱となる四人は、重任や困難を引き受け、城の溝や堀を整え、壘壁をおさめて防御に備えることを主る。爪牙となる五人は、武威を誇示し、三軍を鼓舞し、困難や危険を冒して敵の精鋭に攻撃させ、ためらいのない状態にさせることを主る。

- (9) 於是附順者拔擢，忤恨者誅滅。王舜、王邑為腹心，甄豐、甄邯主擊斷，平晏領機事，劉歆典文章，孫建為爪牙。(《漢書・王莽傳第六十九上》)

こうしておのれに付き順う者は拔擢したが、逆らい恨む者はこれを誅滅した。王舜・王邑は莽の腹心となり、甄豐・甄邯は擊絶することを主り、平晏は機密をあずかり、劉歆は文章を典り、孫建は莽の爪牙となった。(小竹訳 1998：281)

- (10) 憲既平匈奴，威名大盛，以耿夔、任尚等為爪牙，鄧疊、郭璜為心腹。(《後漢書・竇融列傳第十三》)

竇憲は匈奴に勝った後、威名が天下に鳴り響き、耿夔、任尚などを自分の爪牙、鄧疊と郭璜を自分の心腹とした。

(引用元を示さない日本語訳と下線は筆者による)

次の節からは、それぞれの語の意味特徴を見ていく。分析の際に、中国語の詩歌や韻文は音声や押韻からの影響を受けていると考えられるため、基本的には叙述文の使用例を取り上げる。また、文献が成立すると考え得る年代の順に沿って使用例を配列する。翻訳の引用元を示さない限り、使用例の日本語訳が筆者の訳となる。日本語訳は『大漢和辞典』を参考にし、原文と訳文を対照するように直訳しているが、意識した場合もある。使用例の出典については、文献原本を確認できる場合は本稿末の付録に出典を記すが、確認できない場合は ASACC の「文献版本」で記載された文献によるものとし、付録にも記す。

4.2 心腹・腹心

上古中国語では、心腹・腹心の姿が多く文献に見られた。心腹・腹心は人間の重要な身体部位であり、心と腹(『漢語大詞典』)、あるいは胸と腹(『大漢和辞典』)を字義通りに意味する。「心」は心臓の形を象った漢字であるが、上古中国語の文献において「むね」を指した例がいくつかあった(e.g.「西施病心而曠其里(西施が胸を患って眉をひそめた)」「莊子・天運篇」)。「心」と「腹」の順序の互換可能性にもよれば、「心」と「腹」は意味の修飾関係ではなく、並列関係を成している。「心」が「むね」を指す可能性がある。いずれにせよ、心腹・腹心は上半身の重要な身体部位であると見なされている(e.g.心腹之害、心腹之患(重要な害を表す)、心腹之疾、心腹之病(治し難い致命的な病))。

次の例では、「腹心」は(11)のように字義通りに用いられた場合もあれば、(12)のように比喩的に用いられた場合もある。春秋戦国時代において、諸侯の「腹心」は身体部位というより、戦争や領地の争いのために諸侯の軍隊に就かせた、策略を巡らす者のほうが妥当であろう。『大漢和辞典』によると、「公侯腹心」は「諸侯が同心同徳の人として信頼する臣をいう」と意味する。注5と辞書の解釈を合わせて見ると、「腹心」は単に身体部位ではなく、諸侯に信頼される策略の臣として理解されていたと考えられる。

- (11) 孟子告齊宣王曰：君之視臣如手足，則臣視君如腹心。君之視臣如犬馬，則臣視君如國人。君之視臣如土芥，則臣視君如寇讎。(《孟子・離婁章句下》)

孟子が齊の宣王に向かって言った、「君主が臣下を自分の手足のごとくいたわり扱うと、臣下は君主を自分の腹や心のごとくたいせつに思います。君主が臣下を飼いや馬のごとく考えて礼敬の心がなければ、臣下も恩義を感じず君主を路傍の人のように思います。また、君主が臣下を土やあくた同然に扱えば、臣下も君主を仇や讐のように憎みみるものです」(宇野 2019：247)

- (12) 肅肅兔置。施于中林。赳赳武夫。公侯腹心。(《詩經・國風・周南・兔置》)⁵

⁵ 「兔置」は『詩經』の「周南」の篇名であるが、うさぎを捕える網と意味する(『大漢和辞典』を参照)。後漢の鄭玄の箋によれば、「赳赳武夫、公侯腹心」については、「此兔置之人，於行攻伐，可用爲策謀之臣，使之慮事。亦言賢也。(この兔置の人(うさぎを捕まえる網を仕掛ける者)を、攻め討つにあたって、策略を巡らす臣

しっかりと張りつめたうさぎ網を、郊外の林にしつらえる。たくましくたけきおのこは、公侯の腹心。（石川 1997：29）

上古中国語の文献には心腹之疾・腹心之疾も多用されている。この表現は、身体の重要部位である「心腹」を用いて、治し難い病、内部に潜む致命的な病を表し、除きにくい敵も比喩的に表している。例えば、(13) (14) (15) は心腹の病を用いて、隣接の敵国が我が国にとって内部に隠れた致命傷のような存在であることをメタファー的に表現している。

- (13) 越在我，心腹之疾也，壤地同，而有欲於我。夫其柔服，求濟其欲也，不如早從事焉。（《春秋左傳・哀公・傳十一年》）

越はわが国にとって、胸や腹の病気です。縄ばりは同じであって、こちらに野心を持っております。あのように下から出て仕えるのは、野心を遂げようがためでございます。早いところ始末なさるがよろしゅうございます。（竹内訳 1968：492）

- (14) 夫韓不服秦之義，而服於強也。今專於齊、趙，則韓必為腹心之病而發矣。（《韓非子・存韓第二》）

そもそも韓は秦が正しきが故に臣服致しおるにあらず、秦が強ければこそ服従致しおります。今、秦がもっぱら齊・趙にかかりおれば、韓は必ず胸・腹の病いとなって痛みを起こさせましょう。（本田訳 2022：25）

- (15) 夫吳、越之勢不兩立。越之於吳也，譬若心腹之疾也，雖無作，其傷深而在内也。（《呂氏春秋・第二十三卷・知化》）

呉國と越國は勢不兩立（敵対する勢力が同時に共存できない状態）である。呉国にとって越国は心腹の病のような存在だ。体に症状が現れていなくても、その傷が深く内部に潜んでいるのだ。

一方、心腹・腹心の内部性、重要性も、「披心腹」「布腹心」のような表現に反映されている。心腹を披くという行為は、相手に容易に見せない真心や本心をさらけ出すことを描いている。これらの例もメタファー表現であり、心腹・腹心を容器に捉えていると考えられる。いわゆる〈心腹・腹心は容器〉であり、真心や本心はその容器の内容物である。こうしたメタファー表現からみると、心腹・腹心は単に心と腹の組み合わせではなく、全体的に心の内を意味するようになったと推測できる。

- (16) 若惠顧前好，徼福於厲、宣、桓、武，不泯其社稷，使改事君，夷於九縣，君之惠也，孤之願也，非所敢望也。敢布腹心，君實圖之。（《春秋左傳・宣公・傳十二年》）

もし前からの誼をお忘れにならず、祖先、厲・宣・桓・武に福をお求めなさいましてこの社稷を滅ぼさずに、改めてお仕え申すことを許して他の九県なみにしていただきますならば、これは君のお情け、またわたくしの願いでございまして、望むなどと申すべきことではありませぬ。つつしんで心の内をひろげました。よろしくお計らいくださいませ。（竹内訳 1968：158）

- (17) 今人主誠能去驕傲之心，懷可報之意，披心腹，見情素，墮肝膽，施德厚……（《史記・魯仲連鄒陽列傳第二十三》）

今、君主が傲慢な心を捨て、功臣に報いる誠意を抱き、心腹を披いて本心を示し、肝胆を抜け出して厚德を施してみれば（後略）

さらに、心腹・腹心是要地、急所を表すこともできる。(18)～(20) は、中山国が国の要地に位置することを「腹心」で表現すること、中原という核心的地域、辺境という周辺的地域を「四肢」と「腹心」にすること、外敵に国家内部の急所をさらけ出すことを描写している。これらの例から、身体概念と地域概念の対応関係が観察されるが、その対応関係が心腹の内部性・重要性、身体を中心に在ることに基づいていると考えられる。

として用い、事を慮らせることができる。また、（免置の人は）賢い者とも言う。）と述べられる（日本語訳は筆者による）。

- (18) 今中山在我腹心，北有燕，東有胡，西有林胡、樓煩、秦、韓之邊，而無彊兵之救，是亡社稷，奈何。《史記・趙世家第十三》
いま中山は趙の腹心部にあり、北には燕、東には胡、西には林胡・樓煩・秦・韓があつて趙を取り巻き、しかも趙には強国のうしろ立てがない。これでは社稷を失うことになり、どうしたらよいだろうか。(小竹・小竹訳 (I) 1971 : 320)
- (19) 中國與邊境，猶支體與腹心也。夫肌膚寒於外，腹腸疾於内，内外之相勞，非相為助也。唇亡則齒寒，支體傷而心憊怛。故無手足則支體廢，無邊境則内國害。《鹽鐵論・卷第八・誅秦第四十四》
中原と辺境は手足と腹心のようなだ。皮膚が外で冷え、腹腸が内で病む。内と外が病んでおり、互いに助けとなるのではない。唇がなくなると歯が冷えるように、手足が傷つくと心がかなしみ痛む。ゆえに、手足がなければ身体が壊れ、辺境が失われれば、国内も禍いにさらされるのだ。
- (20) 故兵革者國之用，城壘者國之固也。而欲罷之，是去表見裏，示匈奴心腹也。《鹽鐵論・卷第八・和親第四十八》
兵器や武具は国の武力で、城壁や要塞は国の防衛の要だ。それを廃止しようとするのは、外部の防御を取り除き、敵の匈奴に心腹をさらけ出すようなものだ。

中古中国語の段階では、要地・急所を表す「心腹」の例、腹心の部下を表す「腹心」の例が多く見られるようになった。(21)～(24)では、(21)は「心腹」が中心の要地として、周辺的地域を支配するという戦略的な重要性を指摘している。(22)も、四肢の病と心腹の病の対比を通じて、国の内憂外患の状態を表しており、四肢の外部性、心腹の内部性を強調している。また、(23)は国家の領地(天下)を人間の身体に捉えており、「腹心」を中心的な統治地域、「四肢」を周辺の統治地域に見立てている。

- (21) 歙與征虜將軍祭遵襲畧陽，因保其城。上聞甚悅。左右怪上數破大敵，今得小城，何足以喜。然上以畧陽畧所依阻，心腹已壞，則制其支體易也。《東觀漢記・卷十一・來歙傳》
来歙と征虜將軍の祭遵と一緒に畧陽を襲って、その城を守った。上(帝)はそれを聞いて喜んだ。左右は、帝が何回も大敵を打ち破ってきたので、今、小さな城を得たことが喜びに値するだろうかと惑った。だが、帝は、隗囂が畧陽を核心の要塞として支配していたので、すでにその心腹が壊れたから、四肢を制圧することが容易になるのだ、と。
- (22) 今寇賊在外，四支之疾；内政不理，心腹之患。《後漢書・列傳第五十六・陳蕃》
今、寇が外にいるのが四肢の病のようだ。内政が整わないのが心腹の病のようだ。
- (23) 夫天下猶人之體，腹心充實，四支雖病，終無大患；今兗、豫、司、冀亦天下之腹心也。《三國志・魏書・國志十六・杜畿傳》
天下というのは人の身体のようなものである。腹心が充実していれば、四肢に病気があっても、大きな禍にはならない。現在、兗州、豫州、司州、冀州はまさに、天下の腹心なのである。
- (24) 往年西征，劉鍾危殆，前年劫盜破廣州，人士都盡。三吳心腹之内，諸縣屢敗，皆由勞役所致。《宋書・列傳第二十四・鄭鮮之》
往年の西征では劉鍾が危険に陥り、一昨年に盗賊が広州を攻め落として官吏や民衆が全滅した。三吳(地域)の心腹では、諸県が度々敗北した原因は労役にある。

中古中国語の史書においては、以下で示したように、人の役柄を示す「腹心」の例が多かった(245例の中、約68%を占める)。(25)～(30)をまとめて見ると、君主の心腹・腹心となる臣下は、知識人でありながら、重要な職務に務め、政治の機務に関与し、知恵建てをする者である。このような、重きをなす内部の人は外部の諸侯王と結交し、政治機密を漏洩したり、君主を裏切って下剋上したりすると、国に重大な禍いをもたらすことになる。

(27)では、「人為腹心，出作股肱」というように、人間内部の腹心と外部の股肱を、朝廷の腹心と股肱に対応づけている。周瑜、陸公、魯肅、呂蒙は、三國時代東呉の有名な英傑で、腹心の臣と股肱の臣であり、朝廷で謀略を出し、外で国を守る。ここでの「股肱」は有力な武将と解釈することができる。

- (25) 唯明主躬萬機，選同姓，舉賢材，以為腹心，與參政謀，令公卿大臣朝見奏事，明陳其職，以考功能。《漢書・蕭望之傳第四十八》
 ただ明主というものは、政務万端をみずから行ない、同姓宗室の人を選び、賢材を挙げ用い、これを腹心として政謀に参与させ、公卿大臣を朝見して事を奏上させ、その職分を明らかに陳べさせて、功績能力を考えるものであります。(小竹訳 1998 (6) : 557)
- (26) 初，嚴助之使南越，淮南王與相結。及淮南王來朝，厚賂遺助，交私論議。廷尉張湯以為助腹心之臣，而外交諸侯，當誅。《前漢紀・前漢孝武皇帝紀三卷第十二》
 最初、嚴助は南越に使節として行った際に、淮南王と結交した。淮南王が朝見しに来た時、嚴助に大量の賄賂を送り、私的に交際して(政事を)議論した。廷尉の張湯は嚴助が腹心の臣として外部の諸侯と結交したことが罪なので、殺すべきだと考えている。
- (27) 於是張昭為師傅，周瑜、陸公、魯肅、呂蒙之儔，入為腹心，出作股肱。《三國志・吳書・國志四十八・孫皓》
 そこで、張昭が帝王(孫權)の師匠として扱われており、周瑜、陸公、魯肅、呂蒙といった人たちは朝廷の内部にいと、腹心となり、外部に出ると、股肱となる。
- (28) 宜授心腹人為吏部尚書，參同選舉。《世說新語・卷上之下・政事第三》
 (信頼できる) 心腹を吏部尚書に任命し、官吏の選抜に関与させることが望ましい。
- (29) 案中興之際，大將軍本以腹心受伊、呂之任，而元帝末年，遂攻京邑，明帝諒闇，又有異謀。是以下逆上，腹心內爛也。《宋書・志第二十一・五行二》
 中興の時期を考察してみると、大將軍(王敦)は本来、(帝王の)腹心として、商代の伊尹、周代の呂尚(有名な腹心の臣)のように重任を託されたが、晋元帝の末年について京邑を攻め、晋明帝が喪に服している際に、また異謀を立てた。これは下剋上であり、腹心が内部から腐敗したのだ。
- (30) 元徽末，世祖在郢州，欲知京邑消息，太祖遣諶就世祖宣傳謀計，留為腹心。《南齊書・列傳第二十三・蕭諶》
 元徽の末年、世祖が郢州にいた時、京邑に関する情報を知りたかった。太祖は蕭諶を世祖のもとへ行かせ、謀計を伝えさせ、彼を残して世祖の腹心として仕えさせた。

最後に、近世中国語では、上古中国語と中古中国語で拡張した意味を引き継いだ、心腹は腹心より、腹心の部下/人を表す例が圧倒的に多くなった(心腹 386 例の中、約 78%を占める)。「心腹之友」のような表現も見られるようになり、「互いに心の中を打ち明ける友」を比喩的に表している。現代中国語でも、「心腹」は「腹心の部下/人」を中心に使われている。

- (31) 其次邊及腹心州軍，利於滋穀食，教民戰，為持久取勝之策。《張載集・邊議》
 続いて、辺境および腹心の州軍については、穀物の生産を促進し、民衆に武を教えることは、長続きの勝利の策となる。
- (32) 黃文炳稟說道：文炳夜來渡江到府拜望，聞知公宴，不敢擅入，今日重復拜見恩相。蔡九知府道：通判乃是心腹之交，逕入來同坐何妨。《水滸傳》第三十九回)
 黄文炳は「この文炳は、夜分に川を渡って貴邸に伺いましたところ、ご宴会中とのことでお邪魔できず、本日改めて伺いさせていただきました。」と謹んで申し上げた。蔡九知府は「通判とは心腹の友ですから、そのまま入って同座しても構いませんでしたのに。」と言った。
- (33) 那人姓劉名青，綽號劉千斤，乃汪革手下第一箇心腹家奴，喝道：賊子那里走。《喻世明言》第三十九卷)
 その人が劉青という名前、劉千斤と呼ばれており、汪革配下の一番の心腹の家僕である。彼は「賊め、どこに逃げるんだ!」と叫んだ。
- (34) 萬里向蒙不殺之恩，收為廝養，委以腹心，人非草木，豈不知感。《醒世恆言》第十九卷)
萬里は命を許される恩を受け、召使いとして養われ、腹心の任を委ねられた。人は草木ではないのだから、恩を感じずにいられるだろうか。

4.3 股肱

『漢語大詞典』(第二版第六卷)によれば、「股肱」の第一項目の意義は「太ももと腕」である(『古代漢語詞典』では「太ももと上腕」と解釈される。『古漢語常用字字典』にもよると「肱」が

肩から肘までの部分を指すので、「上腕」の方が妥当であろう）。その事例には「股肱惟人，良臣惟聖」（「尚書・説命下」）とある。この古文に対して「手足具乃成人，有良臣乃成聖（手足が備わってこそ人となり、良き臣下がいてこそ（君王が）聖人となる）」という孔傳の注解が記される。この注解からみると、「股と肱」は特定の部位を表すだけでなく、転じて「手と足」をメトニミー的に表す場合もある。また、手足が人間の身体を支えていることで、人間が人として生きることができる。同様に、良き臣下は手足のように君主を支えているからこそ、君主が聖人になることが可能であると示唆されている。以下は股肱の意味変化を時期別に見ていきたい。

- (35) 昔周公、大公股肱周室，夾輔成王。（《春秋左傳・僖公・傳二十六年》）
昔、周公（周公旦）と大公（姜太公）は周王朝を股肱のように輔佐し、左右から周成王をはさみたすけていた。
- (36) 榮成子曰：子股肱魯国，社稷之事，子实制之。（《國語・魯語下》）
榮成子曰く：貴方（季武子）は魯国を股肱のように輔佐し、国家の事項を実際に処理しています。

上古中国語では、股肱は字義通りの意味を表す例のほか、比喩的に使われた例もあった。例えば、(35) では、「股肱」が動詞として「輔佐、護衛する」の意味で用いられたと考えられるが、「夾輔（左右からはさみたすける）」と同時に使われることで、周公旦と姜太公が人の股と肱のように、左右から中心の周成王を輔佐していたことが読み取れる。(36) も (35) と同じように解釈可能である。「股肱」は名詞の身体部位にとどまらず、動詞となっていく過程において、手足の生理的特徴と機能に基づき、メトニミーによって輔佐、護衛するという全体的な意味を生み出したと考えられる。名詞の場合では、(37) と (38) のように、具体的な身体部位から、君主を輔佐する将軍・宰相、執政輔佐の臣へとメタファー的に表している。将軍・宰相のような股肱の臣は、あらゆる国家の政事や軍事において最も頼みとなる輔佐の臣である。また、輔佐の臣だけでなく、「股肱」の特徴に基づき、メタファーによって、「股肱郡（帝京の輔翼となる郡）」のように、帝京を護衛する肝腎な要地として捉えられることもある（e.g.(39)(40)）。

- (37) 晉荀盈如齊逆女，還，六月，卒于戲陽。殯于絳，未葬。晉侯飲酒，樂。膳宰屠蒯趨入，請佐公使尊，許之。而遂酌以飲工，曰：……君之卿佐，是謂股肱。股肱或虧，何痛如之？女弗聞而樂，是不聰也。（《春秋左傳・昭公・傳九年》）
晉の荀盈が齊にゆき妻を迎え、帰る道で、六月、戲陽で亡くなった。絳で棺をすえたが、まだ葬式がすまぬうちに、晋侯は宴をもよおし音楽をやらせた。膳宰の屠蒯がいそいで宴の席に入り、給仕の手伝いをさせていただきたいと願い、許された。するとさっそく酌をして楽人に飲ませ、これに言った。「(中略) ご主人の大臣は、これを手足という。手足が一つなくなったら、これほどお苦しいことがあるだろうか。お前はこう聞かされてもまだ音楽を奏するならば、つんぼといわねばならない」（竹内訳 1968 : 364）
- (38) 十月，昭王病於軍中，有赤雲如鳥，夾日而蜚。昭王問周太史，太史曰：是害於楚王，然可移於將相。將相聞是言，乃請自以身禱於神。昭王曰：將相，孤之股肱也，今移禍，庸去是身乎！（《史記・楚世家第十》）
十月、昭王は軍中で病んだ。空に赤い雲があって、さながら鳥のように、太陽をはさんで飛んだ。昭王は周の太史に問うと、太史は、「これは王に禍いをなします。しかしその禍いを将軍・宰相に移すことができます」と言った。将相たちはこれを聞くと、神に祈って自ら身代りになりたいと請うたが、昭王は、「将相はわしの股肱じゃ。いま禍いを移そうとて、どうしてわが身（注：股肱）を棄てられようか」と言って聴かなかった。（小竹・小竹訳 1971 (I) : 288）
- (39) 中牟無令，晉平公問趙武曰：中牟，三國之股肱，邯鄲之肩髀，寡人欲得其良令也，誰使而可？（《韓非子・外儲說左下第三十三》）⁶

⁶ 竹内（1964 : 537）は、『韓非子』の刊本「吳氏覆刻宋乾道本」は「吾」を「三」に誤ると指摘した。例(39)で用いた原本「黃蕘圃校宋本」は、清代の黃丕烈によって、「宋乾道本」（最古の『韓非子』の版本）を写した「影宋鈔本（錢氏述古堂による）」を基にして校訂を加えた写本である。黃蕘圃校宋本も吳氏覆刻宋乾道本も同様に宋乾道本を底本としているため、例(39)の「三国」が誤りであり、「吾国（わが国）」であった可能性が高いと考

中牟（晋の地）には県令がない。晋の平公が趙武に問うた、「中牟はわが国の肝腎かなめ、邯鄲（晋の地、後の趙の都。河北省邯鄲県）の出城に当たる。わしはそこにしっかりとした県令を置きたい。誰をやればよいかな？」（本田訳 2022：374）

- (40) 上默慙，良久曰：河東吾股肱郡，故時召君耳。布辭之官。（《史記・季布樂布列傳第四十》）
主上はしばらく黙然としていたが、やがて、「河東はわが股肱と頼む郡である。それゆえ、
とくにおまえを召したまでのことだ」と言ったので、布は辞して帰任した。（小竹・小竹訳
1971（Ⅱ）：229）

中古中国語では、「股肱」は上古中国語で拡張した意味を引き継いだ。以下(41)～(44)では、君主の股肱としての重臣は執政を輔佐して、賢材を挙げ国を治めるものであり、深く信頼されているので、(43)のように、先君から幼君を託されることすらあった。股肱之力という表現は、君主を支える重臣の力を意味する。股肱之力を尽くすことは、主君に忠実な心を持ち、臣下として出すべき力を竭くすことを表している。また、(42) 君主は国の頭として、手足としての臣下とは相俟って一体になっているという論述もあった。これについては、股肱（手足）は身体の枝で、身体の平衡を支えている部位であるため、国政を整えるための重要な輔佐の臣である。君主は政令や政策を打ち出す際に、それを執行する信頼の臣下がなければ、うまく進まない。一方、知恵や権力の最上位にある頭がなければ、手足があっても人は動けなく、国は滅びることになると考えられる。

- (41) 朕獲保宗廟，以微眇之身託于士民君王之上，天下治亂，在予一人，唯二三執政猶吾股肱也。（《漢書・文帝紀第四》）
朕は宗廟を保つことを得、微小の身を士民・君主の上に託し、天下治乱の責は予一人にかかっており、ただ二、三の執政者がなおわが股肱として頼むところである。（小竹訳 1997：120）
- (42) 古之制名，必繇象類，遠取諸物，近取諸身。故經謂君為元首，臣為股肱，明其一體，相待而成也。是故君臣相配，古今常道，自然之執也。（《漢書・魏相丙吉傳第四十四》）
いにしへは名称を制定するのに、かならず同類をもってし、遠くはこれを物に取り、近くはこれを身に取った。それゆえ、經書には君のことを元首といい、臣を股肱といい、両者が一体であり相待って成り立つことを明らかにしたのである。それゆえに君と臣とを配えあうのは、古今の常道であり、自然の勢いである。（小竹訳 1998（6）：392）
- (43) 吐延身長七尺八寸，勇力過人，性刻暴，為昂城羌酋姜聰所刺，劍猶在體，呼子葉延，語其大將絕拔渥曰：……今以葉延付汝，汝竭股肱之力以輔之，孺子得立，吾無恨矣。（《宋書・列傳第五十六・鮮卑吐谷渾》）
吐延は身長七尺八寸あり、勇氣と力は人並み以上だが、性格はむごく乱暴であった。昂城の羌の酋長・姜聰に刺され、劍がまだ体に刺さったままで、彼は息子の葉延を呼び、大將の絶拔渥にこう言った。「（中略）今、葉延をお前に託す。お前は股肱の力を尽くして彼を輔佐してくれ。この子が自立して後を継ぐことができれば、吾はもう恨むことはないんだ。」
- (44) 臣聞王臣之節，竭智盡公，以奉其上。居股肱之任者，申理冤滯，薦達羣賢。（《南齊書・列傳第三十二・崔慧景》）
臣はこう聞いております。王の臣としての操守は、知恵を竭くし、公のために尽くして主上に仕えることにあるという。股肱の重任を担う者は、理不尽な抑圧や無実の罪を蒙っている者の抑圧を取り除き、朝廷に有能な人材を推薦するものです。

近世中国語では、「股肱」も引き続き、股肱の臣、（親近な関係を持つ）手足として慣用的に使われていた。一方、「股肱」の 38 例の中で、字義通りの用法がほとんど見えなくなった。こうして「股肱」は慣用的意味を中心に用いられる二音節語として定着したと考えられる。

- (45) 頼爾二三股肱，實左右朕。（《五代史平話・周史平話》）
あなたたち股肱二、三人が、朕の左右で輔佐しているおかげだ。

えられる。

- (46) 自此梁山泊十一位頭領聚義，真乃是交情渾似股肱，義氣如同骨肉。(《水滸傳》第二十回)
これ以降、梁山泊の十一人の頭領は大義のために力を合わせ、ほんとうにその交情は手足のごとく、義俠心は骨肉のようであった。(井波訳 2017 (一) : 627)
- (47) 宋江乃言道：小可今日權居此位，全賴眾兄弟扶助，同心合意，同氣相從，共為股肱，一同替天行道。(《水滸傳》第六十回)
宋江は口を開いて言った。「てまえは今日かりにこの地位についたが、すべて兄弟衆のおかげだ。心を一つにし、気持ちを合わせて、より集い、共に股肱となつて、いっしょに天に替わつて道を行おう。」(井波訳 2017 (三) : 627-628)

4.4 爪牙

『古漢語常用字字典』では、爪は手または足の爪、牙は奥歯を意味するが、転じて抓む、嚙むを表すこともあると解釈される。上古中国語では、「牙」が出る前に、牙齒の総称を表す「齒」があったが、馮 (2008) によると、春秋時代で「牙」が出現して以降、「齒」は前歯を意味するようになり、「牙」は奥歯を意味するようになったと述べられる。「爪牙」は人、動物の爪と奥歯を表すが、勇士をメトニミー的に表すこともできる。例えば、「詩経・小雅」における「祈父。予王之爪牙。」が挙げられる(『漢語大詞典』を参照)。

以下の例のように、人・動物の爪牙を表す例 (e.g.(50)) があるが、爪牙の鋭さ、外部を攻撃して自身を守る特徴に基づき、君主など国の上位者に仕えて国を護衛する臣下を表す例も観察される。具体的には、(48) は「謀臣」と「爪牙」を並行して君主の為政にとって必要な臣下を示している。(49) 『韓非子』は、虎豹の爪牙を用いて君主の強い勢威に喩えている。虎や豹が自身の爪牙に頼るように、君主は権勢や重臣をしっかりと掌握していなければならない。もし権勢を臣下(例えば、宋国の子罕、斉国の田常)に奪われて取り返さなければ、君主は「爪も牙もない虎」と化し、ついに滅びてしまうことになる。君主のその爪牙は君主にとって必要なものであり、武器として使えるものであると考えられる。また、(50) は、力強い虎や豹と「爪牙之利」との共起を通して、「爪牙の鋭さ」を「攻撃力の強さ」に結びつけている。

こうした例からみると、上古中国語では、「爪牙」は、動物の鋭い爪牙から、転じて、国や君主を守る、力強い臣下を表すようになったと考えられる。この意味拡張の過程においては、爪牙はメトニミーによって攻撃力の強い人を表すようになり、さらにメタファーによって、身体領域から(国のような)政治的・軍事的組織の領域へと転じ、国や君主を守る立派な臣を表す意味を拡張した。

- (48) 夫雖無四方之憂，然謀臣與爪牙之士，不可不養而擇也。譬如衰筮，時雨既至必求之。(《國語・越語上》)
四方の国と戦争の憂患がなくとも、知謀の臣と豪傑の勇士とは、平素から大切に選り抜かなければなりません。それは、譬えばみのかさのようなもので、時雨が降ってくれば、必ずほしくなります。(大野 1978 : 800)
- (49) 虎豹之所以能勝人執百獸者，以其爪牙也，當使虎豹失其爪牙，則人必制之矣。今勢重者，人主之爪牙也，君人而失其爪牙，虎豹之類也。宋君失其爪牙於子罕，簡公失其爪牙於田常，而不蚤奪之，故身死國亡。(《韓非子・人主第五十二》)
虎や豹が人間にも勝ち、百獣を取って食うことのできるわけは、その爪や牙の強いためである。もし虎や豹が爪や牙を失ったならば、人間は必ずこれを(たやすく)捕えるであろう。勢威の強いことは君主にとって虎豹の爪牙のごとき物なのである。君たる者がその爪牙を失えば、虎豹の場合と同様である。すなわち、かの宋君はその臣、子罕に対して爪牙を失い、斉の簡公は田常に対して爪牙を失い、かつ失って早く取り戻すことをしなかったから、ついに身は殺され国は奪われたのである。(竹内 1964 : 891)
- (50) a. 蚯蚓無爪牙之利，筋骨之強，上食埃土，下飲黃泉，用心一也。(《荀子・勸學篇第一》)
みみずには鋭利な爪や牙も強靱な筋肉や骨格もないのに、地表の腐土を食べ、地中深くもぐって地下水を飲むこともできるのは、心を一点に集中するからである。(澤田・小野訳 2001 : 10)
- b. 人無筋骨之強，爪牙之利，故割革而為甲，鑠鐵而為刃。(《淮南子・兵略訓》)
人間には強い筋骨も、鋭い爪牙もないので、皮革を割いて甲を作り、鉄を融かして刃を作ったのであった。(池田編訳 2012 : 285)

c.大夫曰：虎兕所以能執熊羆、服群獸者，爪牙利而攫便也。（《鹽鐵論・卷第九・險固第五十》）

大夫曰く：虎や野牛が熊や羆を捕まえ、多くの獸を服従させることができるのは、その爪牙が鋭く、獲物をつかみ取るのに長けているからである。

一方、「爪牙」は勇士や信頼される臣下だけでなく、権勢ある上位者の手先でもある。例えば、『史記』の「酷吏列伝」における例では、王温舒に仕える役人には、郡中の勇士、冠をかぶった虎のような酷吏が爪牙（手先）として使われた。爪牙吏という語は、「暴威を振う官吏。権勢ある者に阿附して暴虐を逞しゅうする小役人。」と解釈される（『大漢和辞典』）。『史記』以降、中古中国語の文献には、手先の意味で用いられた「爪牙」の例もあった（e.g.(55)）。

- (51) 擇郡中豪敢任吏十餘人，以為爪牙，皆把其陰重罪，而縱使督盜賊，快其意所欲得。此人雖有百罪，弗法。（《史記・酷吏列傳第六十二》）

（王温舒は）郡中の豪強果敢な人物十余人をえらんで役人とし、自分の手先に使った。みな彼らのかくした重罪の確証を握り、これをゆるして盜賊を督察させたのである。捕えたいと思っていた盜賊を捕えて、自分を満足させてくれる者があれば、たとえその者に百罪があろうとも罰するようなことはしなかった。（小竹・小竹訳 1971(II)：375）（訳文の中、括弧内の説明は筆者による）

- (52) 姦猾窮治，大抵盡靡爛獄中，行論無出者。其爪牙吏，虎而冠。於是中尉部中中猾以下皆伏，有勢者為游聲譽，稱治。治數歲，其吏多以權富。（《史記・酷吏列傳第六十二》）

姦悪狡猾のものどもは厳しく吟味され、たいていみな獄中で拷問されて、体が腫れただけ、控訴して出獄できる者がなかった。手先の役人は、冠をかぶっている虎にすぎなかった。このため中尉の部内の、ほどほどに狡猾なものやそれ以下の者は、みな温舒の扱いに平伏し、勢力あるものはことさらに温舒の名声を言いふらし、その治績をほめた。このようにして数年たち、部下の多くは権力を利用して財産をつくった。（小竹・小竹訳 1971(II)：376）

中古中国語の文献では、(53) (54) のように、戦うごとに勝ち、敵を降伏させる有能な将軍は「国の爪牙」とされており、重要視されていた。また、唐代『晉書』の例 (56) (57) には、股肱と爪牙を並行して出来た「股肱爪牙之佐」、それと対照する「文武熊羆之臣」という表現が見られる。「股肱」だけでなく、「爪牙」も晋朝の王室を輔佐して国を治める大臣である。「股肱と爪牙」は文武両道を通じた才能を有し、熊と羆のように強い力を持っていると考えられる。(55) は、多くの逆賊を集めて自分の手先とすることを表している。これは上記『史記』の例と同じ意味である。

- (53) 太中大夫谷永上疏訟湯曰：臣聞楚有子玉得臣，文公為之仄席而坐；趙有廉頗、馬服，彊秦不敢窺兵井陘；近漢有郅都、魏尚，匈奴不敢南鄉沙幕。由是言之，戰克之將，國之爪牙，不可不重也。（《漢書・傳常鄭甘陳段傳第四十》）

太中大夫谷永が上疏し、湯のためその無実を雪ごうとして言った。「臣はこう聞いております。楚に子玉得臣という者がいて、文公は彼のため自分の席を側めて坐した、また趙に廉頗・馬服の二将軍がいたため強秦もあえて兵を井陘に窺わせなかった、と。近くは漢に郅都・魏尚がいて、匈奴もあえて南のかた沙漠に向かおうとしなかったとのことです。こうしたことから言えば、戦勝の将は国家の爪牙であり、尊重しなくてはなりません。」（小竹訳 1998 (6)：224）

- (54) 合肥之役，遼、典以歩卒八百，破賊十萬，自古用兵，未之有也。使賊至今奪氣，可謂國之爪牙矣。（《三國志・魏書・國志十七・張遼》）

合肥の戦いでは、張遼、李典は歩兵八百人をもって敵の十万人を討ち破った。昔からこのように兵隊を用いることはなかった。これにより、敵は今なお戦意を失っている。（この二人は）まさに国の爪牙と言えるのである。

- (55) 收羅羣逆，皆作爪牙，撫接優密，過於義士。（《宋書・列傳第四十三・吳喜》）

多くの逆賊を味方に引入れ、みな爪牙とした。彼らをやすんじ近づけ、手厚く親密に遇し、義士以上に優遇していた。

- (56) 惟爾股肱爪牙之佐，文武熊羆之臣，用能弼寧晉室，輔余一人。（《晉書・帝紀卷第六・元

帝》)

あなたたち股肱爪牙のような輔佐の臣、文武を通じた熊羆のような勇猛な臣下がいたからこそ、晋の王室を輔け安らかにし、余一人を輔佐することができたのだ。

- (57) 臣聞皇代之興，必有爪牙之佐，扞城之用，帝王之利器也。(《晉書・列傳第三十八・紀瞻》)
臣は、今の御世の興盛には爪牙の輔佐が必須だと聞き、爪牙は城を護衛する役割を果たしており、帝王の鋭利な兵器なのです。

近世中国語の話本・小説では、動物の爪と牙を意味する例、王侯貴族の勇士や武臣を意味する例も引き続き用いられていた。中では、明清の小説(40例)において、悪勢力の手先を意味する「爪牙」の例が約半分を占めている(e.g.(58)(59))。心腹・腹心、股肱とは異なり、爪牙は『史記』で「手先」を意味する例が観察され、それ以降、中古中国語の文献でしばしば見られ、明清の小説においてはそのような例が増えてきた。「爪牙」は、勇ましい臣下を表す意味から、次第に「悪勢力の手先」を表す意味が主流になりつつあったと考えられる。この意味変化に関しては、「爪牙」の役割に関する認識が変わったが、爪牙の鋭さに関する認識には変わりがなかったと考えられる。例えば、上古中国語から中古中国語までの文献では、爪と牙は人や動物の身体部位の中で最も鋭い部位とされており、政治的・軍事的文脈においては「爪牙」が基本的に国を守る重臣として認識されていたが、上位者に阿附する、爪牙としての役人を表す例も少々あった。近世中国語の話本・小説では、「爪牙」が「手先」を表す多くの例の中で、(59) 虎の悪を人の悪に見立てる例のように、獲物を取ったり人を傷つけたりするために、虎や豹は爪や牙を鋭い武器として用いることから、自分の欲望や上位者の命令によって駆使された「爪牙」は、他人を攻撃して悪事を振る手先として認識されている。

- (58) 那時彌遠手下共有三凶、四木在於要路，做他的爪牙。……彌遠手下有了這三凶、四木，凡是賢人君子都一網打盡，貶的貶，竄的竄，死的死，誰人敢道一個不字？(《西湖二集》卷七)
その時、史弥遠の配下には「三凶」「四木」という人たちが要職についており、彼の手先となって悪事を働いていた。史弥遠はこの三凶、四木を手先に使わせたことで、賢人君子たちをことごとく一網打尽にした。左遷される者は左遷され、追放される者は追放され、死ぬ者は死んだ。いったい誰が「否」と言えるだろうか？
- (59) 韓旭聞之，不勝驚異，拜謝曰：蒙代除去大仇，恩莫大焉。斬草必除根，求并除之。雲程曰：再除何難，但某念舊情，公何忘前恩？今虎無爪牙，焉能再展惡？(《閩都別記》第二一六回)
韓旭はこれを聞くと、たいそう驚き、拝礼して「私の大敵を取り除いてくださり、そのご恩はこの上ありません。『草を刈るなら根まで除け』と言うように、どうか残りの敵も一緒に除いてください。」と言った。雲程はこう言った。「また取り除くことは難しくはない。ただ、私は昔の情を思っているが、あなたはなぜ以前の恩を忘れたのか。今や虎は爪牙を失っているから、どうして再び悪事を振ることができようか？」

4.5 まとめ

4.1 節から 4.4 節まで心腹・腹心、股肱、爪牙の例を通時的に分析してきた。この4語が代表する者は権力の最上位者に親近な関係を持ち、信頼されていることが共通している。「心腹・腹心」は国や王侯貴族の内部の謀臣であり、「股肱」は国の重任を担う、宰相のような重臣であり、外に出ると、将軍の役割を担う。それに対し、「爪牙」は、文臣・武臣でも、国を治めるうえで必要なものであるが、爪と牙の特徴に基づき、武臣や武將として用いられる場合が多い。また、「爪牙」は心腹・腹心、股肱と異なり、上位者の手先を意味することもできる。それぞれの具体的な役割分担は次の(60)のようにまとめられていると考えられる。

- (60) (再掲) 太公曰：腹心一人：主贊謀應猝，揆天消變，總攬計謀，保全民命。……股肱四人：主任重持難，修溝塹，治壁壘，以備守禦。……爪牙五人：主揚威武，激勵三軍，使冒難攻銳，無所疑慮。(《六韜・龍韜・王翼》)
姜太公は曰く：腹心となる一人は謀を潜め、卒然の事に応じ、つわものを管理し変異を除き、計略を統括し、民の命を保全することを主る。(中略) 股肱となる四人は、重任や困難を引き受け、城の溝や堀を整え、壘壁をおさめて防御に備えることを主る。爪牙となる五人は、武威を誇示し、三軍を鼓舞し、困難や危険を冒して敵の精鋭に攻撃させ、ためらい

のない状態にさせることを主る。 (＝(8))

(60) で示したように、「心腹・腹心」は、諸々の謀略を出して急変に应变し、民の命を保全させる重要な謀臣であり、「股肱」は重任を担い、難事を処理し、国を守護する重臣であり、「爪牙」は国や君主を守るための武力・権力行使の具現化であるということは特徴的である。ほかに、「心腹・腹心」は内面的な親密さ、国の核心要地としての重要性を強調し (e.g.(16)~(24),(25)~(30))、「股肱」は手足の協調性を借りて君主を左右で輔弼することを特徴づけ、「爪牙」は虎豹の爪牙のような、外部を攻撃して自身を守る鋭利な武器でありながら、内部を輔佐する有力な臣下 (e.g.(49)(53)(54)(56)(57))、あるいは悪勢力の手先 (e.g.(51)(52)(55)) を比喩的に表している。

次節は、4 節までの分析をまとめ、これらの語の通時的意味変化の特徴を考察する。

5. 考察

まず、上古中国語から現代中国語まで、首領をはじめ、心腹・腹心、股肱、爪牙といった二音節語の通時的意味変化の顕著な特徴をまとめると、次の表 2 となる (△は少量の例 (10 例以下) があることを示し、斜線は今回の調査で未発見のことを示し、存在しないとは言えない)。現代中国語の例に関しては、主に北京語言大学中国語コーパス (BCC 語料庫) の「多領域」で検索して使用例を観察し、調査対象語のどの意味が現代中国語で慣習的に使われているかを判断する (例えば、現代中国語における「爪牙」の 451 例にはほとんどの例が「手先」を表している)。

表 2 首領、心腹・腹心、股肱、爪牙の通時的意味変化

	意味	上古中国語	中古中国語	近世中国語	現代中国語
首領 (丁 2006)	首と頸部→命	○	○	△	
	集団の首脳		○	○	常用
心腹・腹心	心 (または胸) と腹	○	○	△	
	心の中の真心・本心	△	○	○	
	急所、核心な要地	△	○	△	常用 (腹心)
	腹心の部下・人	△	○	○	常用 (心腹)
股肱	太ももと上腕→手足	○	△	△	
	手足のような部下・人	○	○	○	常用
	都や腹心を守る要地	△	△	△	
爪牙	人・動物の爪と奥歯	○	○	△	
	国・主君を守る臣下	△	○	△	
	悪勢力の手先		△	○	常用

表 2 をみると、この 5 語は上古中国語では字義通りの意味から比喩的意味への変化が芽生え、中古中国語では比喩的意味が多く用いられた。近世中国語になると、これらの語は字義通りの意味を表す例が減少し、人の役柄を表す意味が慣用的になりつつあったという傾向が観察される。このような変化は、董 (2002 : 7-8) による語彙化の顕著的な変化段階と概ね対応している。中古中国語では、語彙化の程度が高まり、単音節語から大量の二音節語が産出された結果、フレーズから二音節語へと変化した複合語の数も増えてきたと推測する。遅くとも、唐代までこの 5 語が人の役柄を表す二音節語として成り立ったと考え得る。中古中国語においては、メタファーやメトニミー、連想や類推などの認知プロセスを経て、2 つの構成要素の意味が融合したり一方に偏ったりして形成された全体的意味を表すものが意味のまとまりの語として生まれたのは自然であろう (丁 (2006) も参照)。近世中国語の段階に入り、語彙化がさらに加速し、語彙の造りや使用が成熟していく背景を受け、慣習的に用いられている意味が定着したと考えられる。

次に、首領、心腹・腹心、股肱、爪牙の意味拡張には、メタファーもメトニミーも働いているが、メタファーが主要な役割を果たしていると考えられる。例えば、「首領」には命という意味は、

「保首領」のように古代斬首の刑と緊密に関わっているので (e.g.丁 2006)、メトニミーや頻繁な使用を通して次第に「首領」の意味に定着したと考えられる。また、「心腹」が豊かな意味を拡張したのは、メタファーが主要な動機づけとして働いているからである。〈心腹・腹心は容器〉メタファー、心腹は内臓を納める身体部位として重要視されるため、メタファーによって急所・要地と見なすことができる。「股肱」は、元々太ももと上腕を表したが、メトニミーによって手足全体を表すようになった。そして手足は身体を左右から挟んで支えているものであるため、メタファーの類似性に基づき、君主や諸侯などの上位者を支えている重臣を表すことができた。「爪牙」も、爪と歯の特徴 (抓む、嚙む、鋭い) から、メトニミー、メタファーによって、攻撃力の強いもの、鋭利な武器、勇士や武将、手先と対応づけることができた。股肱と爪牙は身体の外にある部位であり、協働して身体を守ることは、戦勝の将軍や武将が国を戦争から守ることに対応している。そのため、股肱と爪牙と一緒に用いられることがしばしば見られるのは自然であろう。

以下は、首領、心腹・腹心、股肱、爪牙と組織内の役柄とのメタファー対応関係を表 3 にまとめた。

表 3 〈政治・軍事的組織は人間の身体〉メタファーにおける対応関係

根源領域 (Source Domain)	目標領域 (Target Domain)
人間の身体	政治、軍事的組織
首領	組織の舵取り
心腹 (腹心)	(帝王や諸侯の腹心の臣から) 組織の舵取りの腹心で、様々な謀略を出し、内部の機密に関与する輔佐の人
股肱	(手足を表し、帝王や諸侯を支える股肱の臣から) 組織の舵取りを支えて、重任を担い、組織を守る重要な輔佐の人
爪牙	(爪と奥歯の機能を果たす人から) 組織の舵取りの輔佐の人、外部に武力を使って攻撃をする人、あるいは手先
頭と頸部は身体の最上部にある	組織の舵取りは権力・権勢の最頂端にある
頭と頸部は命に関わる重要な部位で、切られると命を失う	組織の舵取りは組織の中で一番重要な存在であり、舵取りがなくなると、その組織が減びることになる
心腹は身体内部の大事な臓器を納め、中身を容易に出して見せない	舵取りの心腹は機密の事に関与し、内部で帷幄に参ずる
股肱は身体の枝で、全身を支えるには必要不可欠である	組織の股肱となる人は重任を担い、組織を支えるには必要不可欠である
爪牙は身体の最も鋭い部位で、爪牙を使って他人や獲物を捕まえる	組織の中で、爪牙となる人は武力行使をし、他人を攻撃する
股肱と爪牙は外部を攻撃したり自身を守ったりすることができる	股肱、爪牙となる人は一緒に組織を守るができる

さらに、(18) ～ (24) の例の分析に基づき、表 4 で示したメタファーの対応関係が観察される。表 3 とは目標領域が異なっているが、同様に身体の心腹・腹心、股肱・手足を根源領域の概念要素にしている。大きく言えば、国家というものは、社会の政治的・軍事的組織に属していると考えられる。認知意味論の知見を援用すると、メタファーを支える基礎である、Lakoff(1987)による〈部分・全体〉スキーマ、〈中心・周辺〉スキーマというスキーマが挙げられる。これらのスキーマに基づくと、表 3 と表 4 のメタファーは一見異なるが、互いに独立しているのではなく、実際に協働している。例えば、表 3 のように、身体という〈全体〉には、心腹や股肱がその〈部分〉として働いている。しかし、その中ではすべての〈部分〉が同じではなく、表 4 のように、心腹は中心的地位、手足・股肱は周辺的な地位を占めている (e.g.(18)(19))。例えば、手足が病んだことは、身体に影響を及ぼすが、大きなダメージをもたらすことはなかろう (e.g.(23))。逆に、心腹が病んだとなると、身体内部に深い、致命的な損傷が起こってしまう (e.g.(15)(21))。一方、(19) のように、手足が失われると、危険にさらけ出された身体・心腹が壊れることになる。つまり、中国語では、手足と身体・心腹は相俟って、互いに必要不可欠なものとなるのである。

総じて、股肱と心腹は君主にとっての重臣であり、中心地域も周辺地域も国にとって重要な地であるが、身体のある部位、国の核心にある要地のほうは、全体に大きな影響を与えると考えられる。

表 4 〈国家の統治地域は人間の身体〉メタファーにおける対応関係

根源領域 (Source Domain)	目標領域 (Target Domain)
人間の身体	国家の統治地域
心腹・腹心	内部、核心的地域
手足・股肱	外部、周辺的地域
手足・股肱は心腹を抱えて保護する	外部の地域は手足のように核心の地域を囲んで護衛する
心腹・腹心が病んだり壊れたりすると、身体に致命的な損傷をもたらす	国の核心となる要地が敵に襲われたり、占領されたりすると、存立危機事態となる
四肢が病んでも、心腹の病より身体機能に大きな影響をもたらさない	外部の周辺的地域が敵に襲われても、国全体には、内部の憂患より大きな影響をもたらさない
手足が失われた場合、身体に害をもたらす	周辺的地域が失われた場合、国内に禍いをもたらす

人間の頭、頸部、手足、胸、腹、爪、牙は身体外部の部位として視覚的に捉えられやすいので、身体部位から得た視覚的情報や感覚などをメタファーやメトニミーを通じて言語表現に反映させることができる。4 節～5 節の分析・考察からみると、それぞれの身体部位の機能や特徴に対する認識、経験は基盤として、心腹や股肱のような二音節語の意味拡張を支えていると考えられる。総じていうと、中国語では、ある身体部位詞が単独に使われる場合があるが、同じカテゴリーの身体部位詞と複合し、さらに他の関連性のある身体部位詞と協働して身体に関する認知体系を構築することもある。つまり、中国語には、身体部位を単独に取り扱うのではなく、「心腹」「股肱」など一連の二音節語を用いて身体を全体的に把握している特徴があるのである。

6. 今後の課題

以上では、中国語における身体部位を表す二音節語、心腹・腹心、股肱、爪牙の通時的意味分析、認知言語学的考察を行った。これらの二音節語が関連しあい、メタファーを通じて、1 つの組織の中において、それぞれがどんな役柄を表しているかを明らかにし、〈政治・軍事的組織は人間の身体〉と〈国家の統治地域は人間の身体〉という概念メタファーを主張した。今後は、認知言語学の立場にたち、「心腹」や「股肱」のほかに、「耳目」や「心膂」も調査対象に入れ、中国語の身体部位詞に関わるメタファーの構造をより精緻化にし、身体部位詞の全体像を把握していきたい。

参考文献

【英文文献】
Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
（邦訳：渡部昇一・楠瀬淳三・下谷和幸（1986）『レトリックと人生』大修館書店）
Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. University of Chicago Press.
Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.
【中国語文献】
丁喜霞（2006）《中古常用并列双音词的成词和演变研究》语文出版社
董秀芳（2002）《词彙化：漢語雙音詞的衍生和發展》四川民族出版社
董秀芳（2011）《词汇化：汉语双音词的衍生和发展（修订本）》商务印书馆
冯凌宇（2008）《汉语人体词汇研究》中国广播电视出版社
【日本語文献】
石川忠久（1997）『新釈漢文大系第 110 卷 詩経（上）』明治書院
池田知久（編訳）（2012）『訳注 淮南子』講談社学術文庫
井波律子（訳）（1997）『水滸伝』講談社学術文庫
宇野精一（2019）『孟子 全訳注』講談社学術文庫
大野峻（1978）『新釈漢文大系第 67 卷 国語（下）』明治書院
小竹文夫・小竹武夫（訳）（1971）『史記』（I・II）筑摩書房
小竹武夫（訳）（1997）『漢書 I 帝紀』ちくま学芸文庫
小竹武夫（訳）（1998）『漢書 6 列伝Ⅲ』ちくま学芸文庫
小竹武夫（訳）（1998）『漢書 8 列伝Ⅴ』ちくま学芸文庫
澤田多喜男・小野四平（訳）（2001）『荀子』中央公論新社

竹内照夫（訳）（1968）『春秋左氏伝』平凡社
竹内照夫（1964）『新釈漢文大系第12巻 韓非子（下）』明治書院
本田濟（訳）（2022）『韓非子 全現代語訳』講談社学術文庫

【辞書】

『漢語大詞典』（第二版）漢語大詞典出版社
『古漢語常用字字典』（修訂版）商務印書館
『古代漢語詞典』商務印書館
『大漢和辞典』（修訂第二版）大修館書店（JapanKnowledge Lib によるデジタル版）

【コーパス】

台湾中央研究院古漢語文献語料庫（Academia Sinica Ancient Chinese Corpus、台湾中央研究院古代中国語文献コーパス）
BCC 語料庫（北京語言大学中国語コーパス）

【付録】

《春秋經傳集解》周・左丘明。西晉・杜預（注）唐・陸德明（釋）。玉田蔣氏藏宋刊巾箱本。四部叢刊經部、商務印書館。
《國語》周・左丘明。吳・韋昭（注）。明嘉靖金李刊本。四部叢刊史部、商務印書館。
《六韜》（六卷）周・呂望。瞿氏鐵琴銅劍樓影宋鈔本。四部叢刊子部、商務印書館。
《孟子》（十四卷）春秋戰國・孟軻。漢・趙岐（注）。清內府藏宋刊本。四部叢刊經部、商務印書館。
《荀子》（二十卷）戰國・荀況。唐・楊倞（注）。古逸叢書本。四部叢刊子部、商務印書館。
《韓非子》（二十卷）戰國・韓非。黃堯圃校宋本。四部叢刊子部、商務印書館。
《呂氏春秋》戰國・呂不韋。前漢・高誘（注）。明宋邦又等刊本。四部叢刊子部、商務印書館。
《詩經》（毛詩二十卷）前漢・毛亨。後漢・鄭玄（箋）唐・陸德明（釋）。宋刊巾箱本。四部叢刊經部、商務印書館。
《史記》前漢・司馬遷。宋・裴駰（集解）唐・司馬貞（索隱）唐・張守節（正義）。南宋黃善夫刻本。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《淮南子》（二十一卷）前漢・劉安。劉泚生影寫北宋本。四部叢刊子部、商務印書館。
《鹽鐵論》（十卷）前漢・桓寬。明弘治涂氏江陰栞本。四部叢刊子部、商務印書館。
《漢書》後漢・班固。唐・顏師古（注）。北宋景祐刊本。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《東觀漢記》後漢・劉珍等。王雲五（主編）、四庫全書珍本別輯。
《前漢紀》後漢・荀悅。無錫孫氏小綠天藏明嘉靖本。四部叢刊史部、商務印書館。
《三國志》晉・陳壽。南朝宋・裴松之（注）。宋紹熙刊本。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《世說新語》南朝宋・劉義慶。南朝梁・劉峻（注）。明袁氏嘉趣堂刊本。四部叢刊子部、商務印書館。
《後漢書》南朝宋・範曄。唐・李賢（注）。宋紹興本原闕五卷半、北平圖書館藏本配補。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《宋書》梁・沈約。吳興劉氏嘉業堂藏宋蜀大字本。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《南齊書》梁・蕭子顯。江安傅氏雙鑑樓藏宋蜀大字本。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《晉書》唐太宗文皇帝御撰。海甯蔣氏衍芬草堂藏宋本原闕載記三十卷、江蘇省立國學圖書館藏宋本配補。百衲本二十四史、四部叢刊史部、商務印書館。
《張載集》北宋・張載。ASACC では出典不明。
《五代史平話》（宋代）上海古籍出版社。ASACC による。
《忠義水滸傳》明・施耐庵、羅貫中。貫雅文化事業有限公司。ASACC による。
《喻世明言》明・馮夢龍。里仁書局。ASACC による。
《醒世恆言》明・馮夢龍。三民書局。ASACC による。
《西湖二集》明・周楫。江蘇古籍出版社。ASACC による。
《閩都別記》（清代）福建人民出版社。ASACC による。

謝辞

本稿の作成にあたり、大阪大学人文学研究科の大森文子教授、王周明教授、田中智行教授より丁寧なご指導、有益かつ貴重なご助言・ご指摘をいただきました。心より厚くお礼を申し上げます。なお、本稿の不備や不足はすべて筆者に帰するものです。

文屋康秀「吹くからに」と紀友則「雪降れば」の英訳について —身体化の観点から—

権田彩良

1. はじめに¹

『古今和歌集』は、醍醐天皇の勅命によって撰された最初の勅撰和歌集である。撰者は、紀友則、紀貫之、凡河内躬恒、壬生忠岑の4名であり、延喜5(905)年に奏上された。収録された和歌が詠まれた時期はおよそ100年にわたり、20巻、1100首からなる。20巻のうち、四季が6巻、恋が5巻と、この2つが大きな柱になっている。和歌のほかに、仮名序と真名序の2種類の序文をもつ。掛詞、縁語、見立てといった修辞技法を駆使し、事柄や事物そのものではなく、それらに対する心の動きを詠むという表現方法の発達を見て取ることができる。(高田 2009)

『古今和歌集』の修辞のなかには漢詩の離合詩²の流れを汲んだものが見られ、それは一つの漢字を分解したものを一首の和歌に詠み込むという文字を利用した言葉遊びである。本稿では、『古今和歌集』収録歌のうち離合詩的発想で詠まれた2首³を取り上げ、その修辞技法を分析するとともに、これらの修辞技法がどのように英訳に反映されているかを観察する⁴。特に身体化(Lakoff 1987、池上他訳 1993)の観点からそれぞれの和歌とその英訳を分析することで、和歌を通して歌人が伝えようとした思いとその翻訳の試みについて検討する。

2. 和歌の英訳における課題

和歌の英訳について、藤原定家による詞華集『百人一首』を二度英訳しているマクミラン(2017)は、『百人一首』の翻訳の難しさとして、語呂合わせや言葉遊び、和歌ならではの修辞技法、それぞれの和歌の解釈の重層性、主語の問題や「五七五七七」という形式の問題を例に挙げている。このマクミランの指摘は、『百人一首』のみにとどまらず、和歌という文学作品を翻訳するすべての場合に当てはまるであろう。

村上スミス(2009)は、英語と日本語のように隔たりがある言語同士の翻訳では文法、語彙、語順などを重視する「形式的等価」が実現しにくく、また原文と翻訳文の比較において「形式的等価」を求めすぎると単なる誤訳の指摘に陥ってしまうと留意点を指摘している。一方、翻訳の「等価」の中でも、テキストが読者へ働きかける機能の等価を検討する「機能的等価」と「実践的等価」は、原文と翻訳文それぞれの文化的背景やそれぞれの読者も検討の対象になる。そのため、「機能的等価」と「実践的等価」の観点を援用することで、より丁寧に原文と翻訳文を比較することが可能になる。本稿は、和歌の英訳に原歌の離合詩的発想と離合詩の身体化がどれほど反映されているかを考察するという点で、和歌とその英訳が「機能的等価」「実践的等価」となっているかを検討するものであると言える。

3. 身体化

身体化は、「人間の生物学的能力の性質と物質的・社会的環境における活動経験の結果であるという考え方」(Lakoff 1987、池上他訳 1993: 13)である。人間の身体を通じた経験が心や言語に基盤を与えているとみなす経験基盤主義の立場において、人間は、「さまざまな生物学的能力、及び、われわれを取り巻く環境の中で機能する人間としてのわれわれの身体的、社会的特徴に基づいて」(Lakoff 1987、池上他訳 1993: 322)さまざまな概念を自らの身体を通して経験し、その多くを無

¹ 本研究は JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2138 の支援を受けている。

² 離合詩は六朝時代に流行した漢詩の形式で、「離合」とは主に漢字を偏・旁・冠などの漢字の成り立ちに従って切り離し、切り離したものを合成して別の字を構成するという意味を持つ。その始まりは、合成によって浮かび上がる漢字を隠喩とし、謎解きを楽しむことであった。(中谷 2011)

³ 『古今和歌集』における離合詩的発想の和歌は、今回分析対象とする「吹くからに」と「雪降れば」の2首であると指摘されている(高田 2009、片桐 2019)。

⁴ 本研究は、2024 年度春夏学期に大森文子教授が開講された「認知レトリック論研究 A」における筆者の担当発表の成果に加筆・修正を加えたものである。この講義は、「和歌に学ぶ認知レトリック」というテーマのもと、ピーター・J・マクミラン(2017)『英語で読む百人一首』の中から一首を選び、和歌のレトリックの分析およびマクミラン訳とその他の英訳の比較を行った。担当発表において、筆者は文屋康秀「吹くからに」を取り上げた。

意識のうちに理解している。

今回の分析では、詠み手がその身体で何を経験し、何を感じて和歌に詠まれた離合詩的発想に至ったかということについて身体化を通して考える。身体化の観点から和歌の離合詩的発想を解釈するとともに、英訳によって英語読者も原歌の読者と同じような経験や解釈に至ることができるかという点も考察する。

4. 文屋康秀「吹くからに」

4.1 和歌について

吹くからに秋の草木のしをるればむべ山風を嵐といふらむ⁵ (文屋康秀)

この和歌は、詞書には「是貞親王の家の歌合の歌」とあり⁶、藤原定家が編んだ詞華集『百人一首』にも収められた。この和歌の主眼となる修辞技法は、「嵐」と「荒く激しい風」(島津 1969 : 56)を意味する「荒らし」の掛詞と、「山」と「風」の二文字を組み合わせると「嵐」になる離合詩的発想にある。この和歌の離合詩的発想について考えるために漢字の成り立ちに着目すると、「嵐」は形声文字で、「山」と音を表す「風」を組み合わせた漢字である。それぞれの部分について、「山」は、山を遠くから見たときの山の形をもとにした象形文字である。「風」は形成文字であり、音を表す「凡」は、風をはらむ帆の象形である。「風」のなかの「虫」は、風雲に乗る龍を表す(『新漢語林』)。特に「嵐」の一部である「風」の成り立ちから、「嵐」という漢字には風の激しさが含意されていることが分かる。

この和歌の解釈に関して、高田(2009 : 137)は、「吹くとたちまち秋の草木がしおれるので、なるほどそれで山嵐を『嵐』と書いて、『荒らし』というのだろう」と現代語に訳している。高田訳は、「山」と「風」で「嵐」という字になるという離合詩の部分と、それが「荒らし」と同音であるという掛詞を現代語訳に反映させている。また島津(1969 : 56)は、「吹くとたちまちに、秋の草木がしおれてしまうので、いかにも、山から吹きおろす風のことを、荒い風といっているのであろう」と現代語に改めている。島津訳は、「嵐」という語を用いず、「山風」と「山から吹きおろす風」(下線は筆者による)と表現した。「山」の下に「風」を配置すると「嵐」という漢字になることが暗示されているように思われる。

そしてこの和歌は、音韻の面でも嵐の激しさを伝える工夫が見られる。小池(2023 : 63)は、この和歌の音韻に関して「この歌には意味よりもすぐれて、なにしろ語感の快感がある」と述べ、初句と第2句ではカ行音が連続していることや、第3句ではラ行音が続くことなどを挙げている。小池(2023 : 63)は続けて、「幾度か読むうちに、この単純な歌のなかに、風の音がおこり、嵐が一陣、通り過ぎるのを聴く。言葉の葉音がおこした風だ。あとには何も残っていない。寂とした気配が漂っている」と、嵐の後の様子の寂しさや趣深さにも言及している。以下は、和歌を現代仮名遣いのひらがなに改め、句ごとにスペースを空けたものである。

ふくからに あきのくさきの しおるれば むべやまかぜを あらしというらん

小池の指摘のように、特に初句と第2句にカ行音が頻出し(下線部)、第3句から第4句にかけて「ば」「べ」「ぜ」という濁音の連続によって語調が整えられている。第3句のはじめと第5句に含まれる「し」(太字)は無声の摩擦音であり、風が吹く様子と息の流れが重なるほか、第3句に流音であるラ行音の「る」「れ」が連続することも風の流れを想起させる。すぼめた唇から強く息を出す「ふ」の音で始まり、風の流れを感じさせる「し」や流音を経て唇を閉じる「ん」の音で終わる(囲み部)ことによって、勢いのある嵐の様子と、嵐が去った後のしんとした様子が想起され、「秋の野分のあわれ(島津 1969 : 56)」を感じることができる。小池(2023 : 63)が「嵐が一阵、通り過ぎる」音、「言葉の葉音がおこした風」、「寂とした気配」と表現したのは、このような音韻的特徴であると考えられる。

⁵ 『古今和歌集』巻第五・秋歌下・249

⁶ 本歌は、康秀の息子・朝康の作であろうという説があり、高野切をはじめとする有力な写本では朝康の作とするものが多い(片桐 2019)。

島津（1969：56）は、藤原定家が『百人一首』にこの和歌を加えた理由を「ただ言語的興味にとどまらず、秋の野分のあわれをこの歌から感じとっていたのではなかろうか」と推測している。小池（2023）の音韻に着目した評からも、この和歌は言葉遊びの面白さと季節の情趣をうかがえるものであると言える。

身体化の観点からこの和歌を鑑賞すると、この和歌における身体的環境は秋の嵐の中である。この時、強い風の皮膚感覚、嵐になぎ倒される草木の視覚的な様子、そして強い風によって草木が折れる音が詠み手の五感に訴えかける。この時に詠み手が聞いた草木が折れる音は、和歌中のカ行音の連続や「ば」「べ」の破裂音に表象される。この和歌に描かれた情景の中で、詠み手は、植物の命が脅かされるほど激しい風への畏敬の念や、嵐の後には何も残らないという寂しさを感じる。詠み手は、秋の嵐を身体的に経験し、その恐ろしさを肌で感じることで、「むべ山風を嵐といふらむ」という納得に到達する。詠み手が山よりも低い位置で強い風を感じるという位置関係から、「山」に「風」で「嵐」なのだという文字の成り立ちを感じ、そして後には何も残らない様子から、強い風が山を「荒らし」たから「嵐」なのだ、という掛詞も身体的に経験する。単に「嵐」という漢字は山と風からなる」という漢字の構成の気づきにとどまらず、詠み手の身体的経験によって「風」の上に「山」があるから「嵐」であるという漢字の構成要素の関係にも意識が及ぶという点に、離合詩としてのこの和歌の面白さがある。

4.2 英訳の比較

「吹くからに」は、『百人一首』にも収録されていることから多数の英訳がなされている⁷。中には、離合詩の発想について注釈がつけられたものも見られる。ここでは、そ数ある英訳の中から Porter（1909）、斎藤（1909）、若目田（1929）、本多（1970）、McMillan（2008）を取り上げ、英訳がこの離合詩の発想をどのように英訳しているかを考察する。

4.2.1 Porter（1909）

THE mountain wind autumn time
Is well called ‘hurricane’;
It hurries canes and twigs along,
And whirls them o’er the plain
To scatter them again

The point of this verse lies in the ideographic characters of the original; *yama kaze* (mountain wind) being written with two characters, which, when combined, form *arashi* (hurricane), and this, of course, it is quite impossible to reproduce correctly in the translation.

Porter 訳は、「山風を嵐といふらむ」の離合詩的発想を英訳に反映させようと努めた英訳の一つである。「嵐」の訳出に“hurricane”を用い、それを発音が同じ“hurry”と“cane”の2語に分解することで、2つの要素が1つの意味になる「山風」と「嵐」の関係を踏襲している。この訳では、英語読者も原歌の読者と同じように離合詩的発想を単語の構成の面から体験することができる。

訳出にあたって選択された“hurricane”は強風を意味するため、原歌で掛詞となっている「荒らし」も含意されている。そして“whirl”と“plain”によって、空間的な広さと風の勢いの強さをイメージできる。音韻の面では、“hurricane”、“plain”、“again”が脚韻を踏んでいるほか、“hurricane”や“scatter”の[h]音や[s]音は、原歌の「し」の音や流音と同じように空気の流れを感じさせる。

4.2.2 斎藤（1909）

As, when it blows,
Th’ autumnal flowers o’er hill and dale
Are bent and maul’d,
Well may the furious mountain gale
A “storm” be called!

⁷ オルショヤ（2018）は、本の形になり出版された『百人一首』の完訳が、1865年のF. V. Dickins訳に始まり2017年のPeter J. McMillan訳にかけて26種類あると述べている。

斎藤訳は、2行目と4行目は[eil]の脚韻を踏んでいるほか、“flower”と“furious”と語頭が[f]音の単語がおそらく意図的に配置されている。この配置は、[f]音から始まる空気の流れが行末の[l]音で止まったように感じられ、このような空気の流れは“storm”という単語を発音するときの空気の流れと共通している。空気が流れる音から始まり、空気をせき止めるような音で行や単語が終わるという点は、原歌の「ふくからに...嵐といふらむ」という一首の中での空気の流れと類似し、強い風が吹き、最後には秋の草木が「しおる」しんとした様子のみが残るといった雰囲気や音韻の面で反映し、英語読者にもその様子を体験させると考えられる。

4.2.3 若目田 (1929)

The leaves of autumn grass and trees grow pale
And withered in the blowing blast:
The mountain wind may well be called a gale,
That brings them to decay at last.

若目田訳の大きな特徴は音韻から想起される離合詩的発想にある⁸。1行目の“grass”と“grow”は、[gr]音が共通し、破裂音と流音の連続が、嵐の様子とその破壊力の大きさを暗示する。そして詩の中では“pale”と“gale”による[eil]の脚韻が踏まれ、[ei]の音は5行目の“decay”にも含まれている。詩を朗読する際に強く発音する[eil]の音を含む“pale”、“gale”、“decay”は、原歌にも共通する主題である。これらの3語は、「秋になると草木が色褪せ (pale)、それらが強い山風によってなぎ倒され吹き飛ばす (decay) から山風を嵐 (gale) と呼ぶ」という連想を促し、「山から強く吹きおろす風だから嵐という」という離合詩的発想と経験を英語話者にも経験させるものと言える。

4.2.4 本多 (1970)

The high wind comes in autumn, and
obedient to his highness,
leaf and grass both wither.

本多は、1956年には『百人一首』収録歌として、そして1970年には『古今和歌集』収録歌としてこの和歌を二度英訳している⁹。上記に引用した1970年の英訳では、“high”の多義性が大いに活かされている¹⁰。“high wind”は、「激しい風」「上から下へ垂直方向に吹く風」という解釈が可能であり、これは「荒らし」と「嵐」の掛詞を巧みに英語に反映させている。“high”の持つ「高い」「激しい」「上下関係における上位」という多義と“his highness”という擬人化表現からは、荒ぶる自然の力が草木をなぎ倒す「荒らし」が連想される。この本多訳は、原歌の「山風を嵐といふらむ」を直接英訳するのではなく、“high”と“highness”という語形変化反復 (polyptoton) によって、“high”をキーワードとし、強い風が植物をなぎ倒しながら詠み手よりも高いところにある山から吹きおろしてくるという、「嵐」の中の「山」と「風」の位置関係を英訳に反映させ、それによって英語読者にも離合詩的な体験を与えている。

4.2.5 McMillan (2008)

The mountain wind
has just to blow

⁸ 若目田訳の解釈の多くは大森文子教授にご教授いただいた。

⁹ 本多の1956年の訳を以下に挙げる。

Tree leaves and grass from withering die
When mountain winds come in the fall.
And well the wind may be called high
That comes down blowing over all.

この英訳においても、“high”を多義的に解釈することが可能であり、読者は「上から吹きつける強風」つまり「嵐」を体験する。

¹⁰ この観点は、大森文子教授にご教示いただいた。

and grasses of autumn
wither and die.
That must be why
the character for 'storm'
also means 'destroyer'!

This *waka* plays on the idea that the Chinese ideograph for “storm” (*arashi*: 嵐) is made up of the character for “mountain” (山: *yama*) above the character for “wind” (*kaze*: 風). Therefore it is natural that mountain winds should be called storms. The wit lies in the punning of the word *arashi* (storm) with the word *arasu* (to wrack or destroy). These kinds of witty interpretations were based on Chinese court-style poetry of the Six Dynasties (220-581), but it was not to the taste of Teika and others, who required a more serious emotional base for *waka*. One may reasonably presume that Teika and later readers rejected the original conception of the poem and read it as an atmospheric poem about the desolate feeling associated with a windswept autumn landscape as expressed in the version above. A more literal version, closer to the Chinese interpretation, would be something like: “The mountain wind / has just to blow / and the leaves and grasses of autumn / wither and die. / So that is why the elements / “wracking,” “mountain,” “wind” / make up the word for “storm.”

McMillan は、『百人一首』の英訳として本歌を二度翻訳している¹¹。この英訳の特徴は、4 行目 “the character” 以下で漢字の構成を英訳に盛り込み、注で実際の漢字の形を見せながらこの和歌の主眼となる離合詩的発想を伝えようとしている点である。McMillan 訳は、日本の漢字を説明する機能をもった英訳となっている。

また、McMillan 訳は、秋の強い風が草木をしおれさせる様子から、“storm”を表す「嵐」が“destroyer”つまり「荒らし」であることを描写している。この表現によって、読者は、詠み手が感じた風の強さを追体験する。McMillan 訳は、「荒らし／嵐」の掛詞を英語読者にも伝わるように身体化した例であると言える。

ここまで、Porter (1909)、斎藤 (1909)、若目田 (1929)、本多 (1970)、McMillan (2008) による 5 つの訳を取り上げ、それらの特徴を観察した。特に Porter 訳は、「嵐」の訳出に “hurricane” を用い、それを発音が同じ “hurry” と “cane” の 2 語に分解することで、2 つの要素が 1 つの意味になる「山風」と「嵐」の関係を踏襲しているという点において、原歌の離合詩的発想を英語に持ち込むことに成功していると言える。語の成り立ちから “hurricane” というものを理解するという経験から、Porter 訳を読んだ英語読者は原歌の読者と同じような納得を感じることができであろう。斎藤、若目田、本多訳では、音韻や語の選択から自然と離合詩的発想を英語読者も追体験できるような工夫がなされていた。McMillan 訳は「嵐」という漢字の成り立ちを英訳に盛り込み、注でその意味するところを解説している。英訳に反映させることが難しい漢字の成り立ちを注で実際に見せるというのは、英語読者にも離合詩的発想を伝えるひとつの方法だと考えられる。これらの訳を比較したとき、原歌と同じように 2 つの語の組み合わせで主題となる単語が浮かび上がる形式での英訳を試みた Porter 訳が特に「機能的等価」「実践的等価」の観点で優れていると筆者は考える。

5. 紀友則「雪降れば」

5.1 和歌について

雪降れば木ごとに花ぞ咲きにけるいづれを梅とわきて折らまし¹² (紀友則)

¹¹ 以下にマクミラン (2017) の訳を挙げる。

In autumn the wind has only to blow
For leaves and grasses to perish.
That must be why the characters
'mountain' and 'wind'
Together mean 'gale.'

2017 年の訳においても、マクミランは、「山」という字と「風」という字を組み合わせると「嵐」になる、という漢字の構成を伝える英訳を試みている。2008 年版では “destroyer” とされていた「荒らし／嵐」は、2017 年版では “gale” と英訳されている。離合詩的な発想の観点では、“mountain” と “wind” という 2 語から “gale” が自然と想起されることを竹森ありさ氏からご教示いただいた。

¹² 『古今和歌集』巻第六・冬歌・337

この和歌は、木の枝に雪が積もったことでそれが白梅に見えるという見立てを用いた歌である。高田（2009：171）は、「雪が降るとどの木にも花が咲くのだな。どれを梅と見分けて折ることができるだろう」と現代語訳し、「木ごと」は「木毎」と書くことで「梅」になることを指摘している。片桐（2019：1082）は、「雪が降ると、あの木、この木と、木毎に花が咲いたようになるよ。いったいどの木を梅と判別して折ったら折ることができるのだろうか。折れそうもないよ」と現代語に改めた。片桐訳は、「いづれ」と「まし」の呼応に表れた「早咲きの梅と梅を区別することなどできそうもない」という詠み手の気持ちを反語の形で現代語訳に反映させている。

この和歌は冬歌に分類され、片桐（1991：8）は、「春を望み花を願う思いは『古今集』における大きなテーマだった」と述べている。『古今和歌集』第六巻の冬歌には29首が収められ、そのうち323、324、330、331、334、335、336、337（337が「雪降れば」）と、雪を花に見立てる歌が続いている¹³。現在よりも遥かに寒く、また住宅や栄養の面でも現代より厳しいものであった当時の冬、「思わずに『雪』が『花』に見えるということは、『花』を切望する思いがそれだけ切実であったということに他ならず、「春を待望することがあまりに切実であるゆえに、冬の部であるのに、花に思いを寄せる歌がこのように並んでいる」と片桐（1991：4-5）は説明する。目の前にある対象を詠むのではなく、それに寄せる切実な思いを詠むところに『古今和歌集』の特色があるとまとめる点は、片桐（1991）も高田（2009）も共通している。

身体化の観点では、詠み手は梅が咲いている冬の時期に、寒さを感じながら枝に積もった雪を見ている。本来は花のない、あるいは早咲きの花のみの寂しい冬の木に雪が降り積もることで、まるですべての木に白梅が咲いているように感じられ、それが詠み手の心に春の訪れのような暖かさをもたらす。雪によって、「木ごと」つまり「この木にもあの木にもすべて」（小島・新井〔校注〕1989：111）梅の花が咲いているように見えるという体験が、離合詩的発想と和歌がもたらす感動につながっている。

5.2 英訳について

ここでは、若目田（1929）、本多（1979）、Rodd（1984）、McCullough（1985）による英訳を取り上げ、離合詩的な発想の英訳について検討する。

5.2.1 若目田（1929）

When we have snow
The trees all blow;
So I cannot say
Which is the plum-bough,
Nor pluck it away.

若目田訳では、“snow”と“blow”、“say”と“away”の脚韻のほか、“plum”と“pluck”という音が類似した単語が選択されている。“The trees all blow”という表現によって、「木ごとに花ぞ咲きにける」という、雪を花と見る様子が際立つ。若目田訳では、「見分けることも折ることもできない」ほどの雪と梅の花の視覚的類似性を強調している。“The trees all blow”の“all”は、雪によってすべての木に花が咲いているようであるという詠み手の離合詩的な感動を英語読者にも伝えている。

5.2.2 本多（1970）

Which spray to take I do not know,
for all plum trees are decked with snow.

¹³ 323 雪ふれば冬ごもりせる草も木も春に知られぬ花ぞさきける（紀貫之）
324 しらゆきのところも分らずふりしけば巖にもさく花とこそ見れ（紀秋岑）
330 冬ながら空より花の散りくるは雲のあなたは春にやあるらん（清原深養父）
331 冬ごもり思かけぬを木の間より花と見るまで雪ぞふりける（紀貫之）
334 梅花それとも見えず久方の天霧る雪のなべてふれれば（伝承では柿本人麻呂の作）
335 花の色は雪にまじりて見えずとも香をだににほへ人の知るべく（小野篁）
336 梅の香のふりをける雪にまがひせば誰かことごと分きておらまし（紀貫之）

本多訳は、和歌を 5 行詩として訳出している他の訳とは異なり、上の句と下の句の分かち書きのように 2 行で訳出している。"know"と"snow"の脚韻のほか、"spray"と"take"に[ei]の音が共通し、見ているものは雪であってもそこに白梅という春を感じる明るさが感じられる。本多訳は、この情景の中の木をすべて梅の木と明示している点に原歌や他の訳との違いが見られる。すべての木が雪で覆われたことすべての木に梅が咲いているように見え、雪と本物の花の区別がつかないほどであるという感動は、本多訳にも表れていると言える。

5.2.3 Rodd (1984)

when snow has fallen
flowers appear on all the trees
clusters of white
blooms from which of them can I
pluck the fragrant plum blossoms

The characters for "goto" (each) and "ki" (tree) combine to form the character for "ume" (plum).

Rodd 訳において、見立ては"when snow has fallen/ flowers appear"と"clusters of white/ blooms"において訳出されている。Rodd 訳は、「どれを折ればよいか分からない」よりも「どれを折ればよいだろうか」という詠み手の態度に着目し、片桐 (2019) の現代語訳に反映されていた「いづれ」「まし」の呼応に表れるためらいの態度も表出されている。そして"fragrant"という香りに関わる単語が用いられ、ただ雪が積もっただけの枝と梅の枝を区別している。"fallen"、"flowers"、"fragrant"と、和歌の主題に関わる単語の語頭が[f]音で統一されていることには、主題提示音分散 (hypogram) (渡辺 2024) を見ることができる。Rodd 訳は注釈で離合詩の発想を説明しているが、このように漢字の成り立ちを説明したとしても、偏と旁からなる漢字の構成の説明や実際の字形の提示なしには英語読者にとって理解が難しいように思われる。しかし、"flowers appear on all the trees"からは、降雪によってすべての木、つまり「木ごと」に梅の花が咲いたようである、という離合詩的な発想から得られる感動は、Rodd 訳からももたらされるであろう。

5.2.4 McCullough (1985)

After the snowfall,
flowers have burst into bloom
on every tree.
How am I to find the plum
and break off a laden bough?

McCullough 訳では、雪から花への見立てが"After the snowfall/ flowers have burst into bloom"と訳出されている。"laden bough"という表現は、雪が積もった枝という解釈のほか、梅の香り¹⁴に着目し、「香る枝」で梅を表すメトニミーであると読むこともできる。離合詩的な発想に関する注釈はないが、「木ごと」を"every tree"と訳出することで、「木ごと (木毎)」の並びを再現しているとも考えられる。2 行目の"burst into bloom"と 5 行目の"break off a laden bough"には、破裂音である[b]の連続があり、雪によってどの木にも一斉に花が咲いたようであるという勢いが感じられる。この[b]音の連続を含む"flowers have burst into bloom"には、冬の寒い中でも木に積もった雪によって花を見たような気持ちになることができるという喜びが感じられ、冬であっても花を見たような温かい気持ちになるという原歌の詠み手の心情と同じものを読み取ることができる。

ここまで、若目田 (1929)、本多 (1979)、Rodd (1984)、McCullough (1985) による 4 訳それぞれ

¹⁴ 『古今和歌集』の中で「雪降れば」の 1 つ前と 2 つ前の和歌は、注 11 にも挙げた「花の色は雪にまじりて見えずとも香をだににほへ人の知るべく」(小野篁) と「梅の香のふりをける雪にまがひせば誰かことごと分きておらまし」(紀貫之) である。「梅と雪は色が同じでも、せめて香りによって梅の花の存在を知らせてほしい」という小野篁の歌に対して、紀貫之は「本当にそうだ、香りまで雪と梅が似ていたら梅の枝をそうと分かって折ることができないではないか」と応じている (片桐 2019 : 1078-1080)。いずれも白梅と雪の視覚的類似に対して嗅覚を引き合いに出すことで梅と雪を区別した和歌である。

れの特徴を観察した。「吹くからに」の英訳とは異なり、いずれも英訳の中には「木」と「毎」で「梅」という字をなすという漢字の構成を含めず、雪を白梅に見立て、それによって春の訪れと同じような喜びを感じるという詠み手の喜びが英訳に反映されていた。詠み手に見えているすべての枝に降り積もった雪が白梅に見えるという視覚的な情景と、それが春の喜びをもたらすという詠み手の心情を描いているという点は、どの英訳にも共通している。原歌の「木ごと」を”all trees”や”every tree”と英訳することで、雪が広く積もった情景を描写し、それによって梅が満開になったように思われる喜びを含意されることから、「機能的等価」「実践的等価」が達成できていると考えられる。

6. おわりに

本稿では、『古今和歌集』収録の「吹くからに」「雪降れば」の2首を、身体化の観点から解釈し、詠み手が経験したものが英訳にも反映されているかということを検討した。今回取り上げた英訳では、離合詩的発想を英訳する際に、英訳とは別に注を付ける、音韻的特徴によって主題を提示する、語の組み合わせや語順の工夫によって反映させるという工夫が見られた。離合詩的発想に基づいた和歌だからといって必ずしもその漢字の成り立ちを英訳に盛り込む必要はなく、詠み手が五感で経験した情景やそれによって発生した感情をいかに英訳に反映させるかという観点からの英訳が「機能的等価」「実践的等価」であり、今回観察した英訳それぞれに「機能的等価」「実践的等価」を達成するための工夫が見られた。和歌の英訳において、和歌を構成するすべての要素を忠実に英訳することも方法のひとつであるが、英語読者がもつ経験や文化的背景を踏まえながら原歌の詠み手が感じた納得や感動を追体験させる「機能的等価」「実践的等価」も、和歌の世界への理解や没入を促す翻訳として有効であると考えられる。

参考文献

- オルショヤ・カーロイ (2018) 「『百人一首』の英訳史—1984年からの訳を中心に」『同志社女子大学大学院文学研究科紀要』 pp.85-104、同志社女子大学大学院文学研究科
- 片桐洋一 (1991) 『古今和歌集の研究』 明治書院
- 片桐洋一 (2019) 『古今和歌集 全評釈 (上)』 講談社
- 小島憲之 (1965) 『上代日本文学と中国文学 下』 塙書房
- 小島憲之・新井栄蔵 [校註] (1989) 『新日本古典文学大系 5 古今和歌集』 岩波書店
- 小池昌代 [訳] (2023) 『百人一首』 河出書房新社
- 小西甚一 (1949) 「古今集の表現の成立」『日本学士院紀要』 7 (3)、pp.163-198、日本学士院
- 斎藤秀三郎 (1909) 『百人一首：句々対訳』 興文社。(国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/874032>) (2026年5月16日閲覧)
- 島津忠夫 [訳注] (1969) 『新版 百人一首』 角川書店
- ジョージ・レイコフ [著]、池上嘉彦・河上誓作ほか [訳] (1993) 『認知意味論』 紀伊国屋書店
- 高田裕彦 [訳注] (2009) 『新版古今和歌集 現代語訳付き』 角川書店
- 田辺聖子 (1991) 『田辺聖子の小倉百人一首』 角川書店
- 中谷征充 (2011) 『漢詩を通じて弘法大師の生涯を繙く』 高野山出版社
- ピーター・J・マクミラン (2017) 『英語で読む百人一首』 文藝春秋
- 本多平八郎 (1956) 『英訳 百人一首』 北星堂書店
- 本多平八郎 (1970) 『英訳 古今和歌集』 北星堂書店・英林社
- 村上スミス・アンドリュース (2023) 「翻訳手順の『補償』：翻訳で失われたものを補うために」『レトリックと文法 (言語文化共同研究プロジェクト 2022)』 pp.27-48、大阪大学大学院人文学研究科
- 若目田武次 (1929) 『古今集』 有朋堂書店
- 渡辺輝道 (1986) 「古今和歌集の表現」『表現学大系 各論篇第一巻 和歌の表現』 pp.65-118、教育出版センター
- 渡辺秀樹 (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)』 pp.15-23、大阪大学大学院人文学研究科
- McCullough, Hellen Craig. (1985). *Kokin Wakashū The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Stanford University Press.

- McMillan, Peter. (2008). *One Hundred Poets, One Poem Each— A Translation of the Ogura Hyakunin Isshu*. Columbia University Press.
- Porter, William. (1909). *A Hundred Verses from Old Japan —being a translation of the Hyaku-nin-issu*. The Clarendon Press.
- Rodd, Laurel, Rasplica. (1984). *Kokinshu A Collection of Poems Ancient and Modern*. Princeton University Press.

辞書

- 『新漢語林』 第二版 (2011)、大修館書店
- Oxford Dictionary of English*. Second Edition Revised. (2005). Oxford University Press.

現実と虚構をつなぐ「幻影」 —『草枕』における「影」の比喻と反復—

周 鄭陽

1. 序論

「漱石の黒への偏執」と、江藤淳（1979, p.56-66）は「倫敦塔」「幻影の盾」や「薙露行」など、漱石初期の作品に満ちている「夜の暗黒」と関連づけて論じたが、『草枕』の黒への言及は論集に見当たらない。『草枕』では、女主人公「那美」が、「黒き影」と認知され、「黒いもの」と換喩され、次第に「黒い所が本来の住居」と定められる、ということがまず読み取れる。「黒」という語は出現頻度こそ二十余りと数少ないが、「暗闇」「幽冥」や「澁墨淋漓」など「黒」を喚起する縁語は人物描写において多用され、本論がテーマとして扱う「影」の用例は五十以上に至る。

恋に思い悩む女主人公は、姿も見せぬうちに容姿が「オフェリヤの面影」と想像され、初登場では夢か現実か定かでない歌とともに「影法師」の様子で現れる。最初は「女の影」「花の影」と「那美」が呼ばれるが、次第に死の予感が募り、「黒き影」と明言されるようになる。最後にいたると、その様子が「まぼろしの如く女の影がふうと現はれた」という奇妙な比喻で表現される。このような「影」の比喻と反復が人物造形においていかなる機能を果たし、いかなる作者の考えを反映しているのかを、漱石自身の論考と柄谷（2017）に触れつつ、論じていく。

本論では第二節において、一人称の語り手「余」の心情によって同一世界が違って見えてくることを確認する。第三節では、こうした心情のもと、画工の「余」が那古井の風景を薄墨色の世界として捉えていることを確認する。第四節では前述した女主人公に関わる「影」の比喻と反復を辞書義から出発し、認知メタファー論を援用しながら論じる。

2. 『草枕』における二つの世界

- (1) 住みにくさが高じると、安い所へ引き越したくなる。どこへ越しても住みにくいと悟った時、詩が生れて、画が出来る。

人の世を作ったものは神でもなければ鬼でもない。矢張り向ふ三軒両隣りにちらちらする唯の人である。唯の人が作った人の世が住みにくいからとて、越す国はあるまい。あれば人でなしの国へ行く許りだ。人でなしの国は人の世よりも猶住みにくかろう。

越す事のならぬ世が住みにくければ、住みにくい所をどれほどか、寛容で、束の間の命を、束の間でも住みよくせねばならぬ。ここに詩人といふ天職が出来て、ここに画家といふ使命が降る。あらゆる芸術の士は人の世を長閑にし、人の心を豊かにするが故に尊とい。

（一章 3 頁¹）

「わびしい旅」²を意味する歌枕を表題とするこの小説の冒頭で、かの有名な一節、「智に働けば、．．．」と人生の矛盾と苦しさを唱えたのち、「人の世」と「人でなしの国」の対立が直ちに打ち出される。富、名誉、道義、恋愛といった人生の不可避な物事に煩わされて、終わりなき「喜び」と「苦しみ」の繰り返しから逃れて、束の間の休息を得ようとするのが、「余」の旅の本来の目的であり、出発点であった。そして、俗世から離れ、山道を上り詰めた挙句、現れてきた「人でなしの国」は果たして「余」が夢想した通りなのか、でなければこの「人でなしの国」と称される文芸世界はいかにして成り立つか、というのが本書で一貫して問われる主題である。このように、二つの世界を対比的に捉えた文句は数多く見られる。

- (2) a. 余が欲する詩はそんな世間的の人情を鼓舞する様なものではない。俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる詩である。（一章 9 頁）
b. 但詩人と画客なるものあつて、飽くまで此待対世界の精華を嚼んで、徹骨徹髓の清きを知る。霞を餐し、露を嚙み、紫を品し、紅を評して、死に至つて悔いぬ。（六章 73 頁）

¹ 本論で取り扱うテキストは『定本漱石全集』により、下線は筆者による。

² 日本国語大辞典による。

- c. 是からさきを聞くと、折角の趣向が壊れる。漸く仙人になりかけた所を、誰か来て羽衣を帰せ帰せと催促する様な気がする。七曲りの陰を冒して、やつとの思で、ここ迄来たものを、さう無暗に俗界に引きずり下されては、飄然と家を出た甲斐がない。(三章 27 頁)
- d. どうせ非人情をしに出掛けた旅だから、其積りで人間を見たら、浮世小路の何軒目に狭苦しく暮した時とは違ふだらう。よし全く人情を離れる事が出来んでも、責めて御能拝見の時位な淡い心持ちにはなれさうなものだ。(一章 11-12 頁)

(2) a. では、旅中に追い求める心情は、作中で挙げられた陶淵明と王維の漢詩の境地へと近づこうとしていることが描かれる。「詩」はこの場合、「俗世」を離れる一つ的手段となる。続いて (2) b. を見ると、ここで目指された「詩人と画家」の形象は、(1) に言及された「神」と「鬼」に呼応しており、明らかに人間の域を離れた、(2)c. にも明言される「仙人」に近い。(2) d. では、「御能拝見」の心情で旅の出来事に接しておくことを、旅の最初から自ら規定している様子が窺える。続いて、出世間的な心情がいかなる認知様式に成り立っているのか見ておきたい。

- (3) 恍惚と云ふのが、こんな場合に用ゐるべき形容詞かと思ふ。熟睡のうちには何人も我を認め得ぬ。明覚の際には誰あつて外界を忘るるものはなからう。只両域の間に縷の如き幻境が横わる。醒めたりと云ふには余り臆にて、眠ると評せんには少しく生気を刺す。起臥の二界を同瓶裏に盛りて、詩歌の彩管をもって、ひたすらに攪き雑ぜたるが如き状態を云ふのである。自然の色を夢の手前迄ぼかして、有の儘の宇宙を一段、霞の国へ押し流す。睡魔の妖腕をかりて、ありとある実相の角度を滑かにすると共に、かく和らげられたる乾坤に、われからと微かに鈍き脈を通はせる。地を這う煙の飛ばんとして飛び得ざる如く、わが魂の、わが殻を離れんとして離るるに忍びざる態である。抜け出でんとして逡巡ひ、逡巡いては抜け出でんとし、果ては魂と云ふ個体を、もぎどうに保ちかねて、氤氲たる瞑気が散るともなしに四肢五体に纏綿して、依々たり恋々たる心持ちである。(三章 36-37)

冒頭に「智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ」とあるように、「智、情、意」が構成する人間の認知活動全般には必ず否定的な側面が伴う、と「余」は悟っているつもりであった。そこで、これらの認知活動に拮抗して、「熟睡」と「明覚」の中間にある「恍惚」の心情をあえて「余」が取る。こうした「恍惚」もまた、第一章に触れられた「一つの酔興だ」³と呼応する。『草枕』における「現実世界」と「文芸世界」の対照関係をまとめて表に示すと以下のようになる。

	現実世界	文芸世界
表現と縁語	場所： 人の世、人界、人情界 浮世、塵界、下界、俗界 蚊の国、蚤の国、 有の儘の宇宙 住民： 向ふ三軒両隣りにちらちらする 唯の人、市井の銅臭児、 常人、衆生、衆俗、常の人 心情：俗念、狭苦しく 形容： 俗、世間、人らしい、人らしく	場所： 人でなしの国、 詩境と画界、雅境、清浄界 霞の国、雲の国、薄墨色の世界、虹 の世界、桃源、南山と幽篁、草双紙 住民： 神と鬼、詩人と画客、 仙人、仙女、芸術家 心情：悟り、自在、清き 形容： 雅、非人情、出世間的、詩的、夢
物事に対する認知様式	知、情、意に囚われる	恍惚、酔興、純客観的に見る

表 1 『草枕』における「現実世界」と「文芸世界」の対照関係

³ 「淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの間でも非人情の天地に逍遙したいからの願。一つの酔興だ。」(一章 11 頁)

3. 文芸世界への入口 - 薄墨色の世界 -

Stockwell (2020, p.158)は、テキスト世界 (text-worlds) について、「それぞれのテキスト世界にまた別の世界が埋め込まれることもあり得る。誰かが回想または予期し、あるいは何かを想像したり計画したり、もしくは未実現の可能性を考えたりする際に、この込められた世界が生じてくる。(中略) 登場人物も当然のように、それぞれの虚構の頭脳に、それぞれの仮想的世界を抱えていることになる。そのために読者は常に彼らの思考体系を追っていく必要がある」⁴と述べた。

前節で見てきた通り、主人公の画工が明らかに通常とは異なる考え方を持ち、旅の出来事の一つの美的文芸作品として捉えようとしている。では、こうした心情を持つ「余」の目には山上の世界はどのように映っているのだろうか。

- (4) まだ十五丁かと、振り向いているうちに、馬子の姿は影画の様に雨につつまれて、又ふうと消えた。

糠のように見えた粒は次第に太く長くなって、今は一筋毎に風に捲かれる様迄が目に入る。羽織はとくに濡れ尽して肌着に浸み込んだ水が、身体の温度で生暖く感ぜられる。気持がわるいから、帽を傾けて、すたすた歩行く。

茫々たる薄墨色の世界を、幾条の銀箭が斜めに走るなかを、ひたぶるに濡れて行くわれを、われならぬ人の姿と思へば、詩にもなる、句にも詠まれる。 (一章 14 頁)

雨粒を「銀箭」、遠のく漠然たる「馬子の姿」を「影画」、春雨に包まれた山上を「薄墨色の世界」と喩えるのは、第一章の最後で、長良の物語へ踏み入れる直前である。春の盛んな色を捨象して、あえて「薄墨色」と強調したのは、作品の主題と考えられる「影」につながるこの色⁵を前触れしているかもしれない。

続いて三章に入り、那古井の温泉場という小説の主要舞台にたどり着いた「余」は、下女に宿の廊下を案内されながら「既に自分ながら、カンブスの中を往来して居る様な気がした」(三章 28 頁)と感ずる。そして、四章では、「那美」に現実世界を逃れるすべを聞かれ、「さあ、この中へ御這入りなさい」(四章 54 頁)と写生帖に描いた、自らの心持ちを表した画を指差す。十二章に至っては、「純粋なる専門画家として、己れさえ、纏綿たる利害の累索を絶つて、優に画布裏に往来して居る」(十二章 149 頁)と、自らが保ちたい出世間的な心情を繰り返し自らに言い聞かせる。このように、画工の「余」は、那古井の情景を絵画として傍観しようとしているのは明らかである。

また、次節で詳しく見ていくように、女主人公「那美」が頻りに「影」と「幻影⁶」として認知され、呼ばれるのみならず、「黒いもの」という換喩も二回見られる。

- (5) 黒いものが一步を下へ移した。踏む石は天鷲絨の如く柔かと見えて、足音を証に之を律すれば、動かぬと評しても差支ない。が輪廓は少しく浮き上がる。余は画工丈あつて人体の骨格に就いては、存外視覚が鋭敏である。何とも知れぬものの一段動いた時、余は女と二人、此風呂場の中に在る事を覚つた。

注意をしたものか、せぬものかと、浮きながら考へる間に、女の影は遺憾なく、余が前に、早くもあらはれた。漲ぎり渡る湯煙りの、やはらかな光線を一分子毎に含んで、薄紅の暖かに見える奥に、漾わす黒髪を雲とながして、あらん限りの脊丈を、すらりと伸した女の姿を見た時は、礼儀の、作法の、風紀のと云ふ感じは悉く、わが脳裏を去つて、只ひたすらに、うつくしい画題を見出し得たとのみ思つた。 (七章 89-90 頁)

時は春雨が降る寒い夜、光は「小さき釣り洋灯のみ」(同上)が射し、辺りは限なく湯気に満ち

⁴ 原文は'There are worlds embedded within each other, and we also have embedded worlds whenever anyone has a flashback, a flashforward, imagines somethings, plans somethings, or considers an unrealized possibility. . . Each character, of course, also has a virtual world inside their fictional heads, and reader often needs to keep track of these belief systems as well.'となる。

⁵ 「影」のうち、単に「黒さ」でなく、物事の本来の輪郭や色合いが認められる用例もある。

⁶ 「幻影」のうち、「まぼろし」と振り仮名をつけられた用例があれば、「まぼろし」という表現が直接で用いられる場合もある。詳細は Appendix を参照されたい。

ている。「下界の人と、己れを見出す様に、浅きものではない」(85 頁) 曇りに包まれた「余」は、まさに詩人と仙人に近い心持ちで湯槽に放心する。そこで「黒いもの」⁷が現れてくる。イメージの細部が湯気に遮られ、視覚的に際立つ「黒」にまず焦点が当てられ、〈漠然なる人物像〉を〈黒いもの〉として捉える換喩がここで成り立つ。次第に、「輪郭」からは女の骨格が認められ、「黒」のうちには「薄紅の暖か」が浮かんでくる。女は「那美」とであると認めるや否や、「余」は直ちに「うつくしい画題を見出し得たとのみ思つた」とある。

このように、文芸世界に留まろうとする「余」が幾つかの情景を絵画のように見ていることが確認される。「黒いもの」と称された「那美」の他の描写では、「澁墨淋漓」と「磨墨」という水墨画の縁語と、「冥邈」、「幽闐」、「太玄の闇」や「幽冥」など、「黒」を喚起する表現が多用されている。総じてみると、「余」は輪郭と色合いが漠然と透けて見える、「黒」を主調とした絵画として、那古井の情景を見ている⁸といえる。

4. 「幻影」の現れ - 現実と虚構を繋ぐ「影」の比喻 -

4.1 「オフエリヤの面影」からみる現実世界と文芸世界の対応関係

夜遅く宿にたどり着き、「キャンパスの中を往来して居る様な」心情で部屋を点検した「余」はたちまち夢に入る。

(6) すやすやと寐入る。夢に。

長良の乙女が振袖を着て、青馬に乗って、峠を越すと、いきなり、ささだ男と、ささべ男が飛び出して両方から引つ張る。女が急にオフエリヤになつて、柳の枝へ上つて、河の中を流れながら、うつくしい声で歌をうたふ。救つてやらうと思つて、長い竿を持つて、向島を追懸けて行く。女は苦しい様子もなく、笑ひながら、うたひながら、行末も知らず流れを下る。余は竿をかついで、おおいおおいと呼ぶ。

そこで眼が醒めた。腋の下から汗が出てゐる。妙に雅俗混淆な夢を見たものだと思つた。昔し宋の大慧禪師と云ふ人は、悟道の後、何事も意の如くに出来ん事はないが、ただ夢の中では俗念が出て困ると、長い間これを苦にされたさうだが、成程尤もだ。文芸を性命にするものは今少しうつくしい夢を見なければ幅が利かない。こんな夢では大部分画にも詩にもならんと思ひながら、寝返りを打つと、いつの間にか障子に月がさして、木の枝が二三本斜めに影をひたしてゐる。冴えるほどの春の夜だ。(三章 30-31 頁)

(7) 余はまた写生帖をあける。この景色は画にもなる、詩にもなる。心のうちに花嫁の姿を浮べて、当時の様を想像して見てしたり顔に、

花の頃を越えてかしこし馬に嫁

と書きつける。不思議な事には衣装も髪も馬も桜もはつきりと目に映じたが、花嫁の顔だけは、どうしても思ひつけなかった。しばらくあの顔か、この顔か、と思案して居るうちに、ミレーのかいた、オフエリヤの面影が忽然と出て来て、高島田の下へすぼりとはまつた。是は駄目だと、折角の図面を早速取り崩す。衣装も髪も馬も桜も一瞬間に心の道具立から奇麗に立ち退いたが、オフエリヤの合掌して水の上を流れて行く姿丈は、朦朧と胸の底に残つて、棕櫚箒で煙を払ふ様に、さつぱりしなかつた。(二章 23 頁)

宿に着いたばかりで、まだ「那美」の顔をも知らぬ「余」は、偶然にも道のりで茶屋の御婆さんから聞いた噂話に基づき、想像の力をも借りて、彼女の様子を(6)のように夢見る。「花の頃を越えてかしこし馬に嫁」と「那美」が嫁入りする際の情景を「想像して」纏めた「余」の自作の俳句が、たちまち夢に再現される。「長良の乙女」も御婆さんから聞いた、その地の伝承で、美しい長者の娘が二人の男に慕われて思い煩った挙句、歌いながら淵川へ身を投げる物語(二章 25 頁)となっている。そして「那美」も身の成り行きが「長良の乙女とはよく似て居ります」(同上)と

⁷ 「黒いもの」のもう一つの用例は、次節で分析する。

⁸ 「御能拝見の時位な淡い心持ち」(一章 11-12 頁)で出来事に接しておくように、また、旅中に頻りに俳句や漢詩で情景を纏めるように、絵画以外の文芸形式も多用される。ただし、「着想を紙に落さぬとも瑤鏘の音は胸裏に起る」(一章 4 頁)と小説の冒頭から説くように、実質の文芸作品より、世の中を文芸的に観想する方が作者に重要視される。よって、詩画と他の文芸形式が同一視されていると言えよう。

告げられる。この「似ております」という直喩表現は、直ちに〈現実世界の住民である那美〉と〈伝承の長良の乙女〉とを関連づける。御婆さんの話はまだ続く。「那古井の嬢様にも二人の男が祟りました。一人は嬢様が京都へ修行に出て御出での頃御逢ひなされたので、一人はこの城下で随一の物持ちで御座んす」(二章 26 頁)。「長良の乙女」とは違い、「那美」が親の固執で意に反した結婚を成したが、夫は戦争で職を失くし、婚姻は破綻した。そのため、風貌が一変した「那美」が「私が身を投げて浮いて居る所を一苦しんで浮いてる所ぢやないんです—やすやすと往生して浮いて居るところを一綺麗な画にかいて下さい」(九章 117 頁)と「余」に願い、入水自決に思いを巡らす様子が見受けられる。そして「長良の乙女」が投身する際に歌われた「あきづけば」という和歌も、「那美」が幼い頃から聴き慣れて、夜中にもこの歌を絶えず歌うからには、好んでいる様子が窺える。総じてみると、相違はあるものの、「那美」の生涯は「長良の乙女」の物語と重複する部分がかなりあると認められる。

続いて、(7)は「オフエリヤ」という語の本書における初出で、「オフエリヤの合掌して水の上を流れて行く姿」は前述した「長良の乙女」が入水する様子に類似する。現実の見知らぬ顔を想像するに、虚構の絵画の人物像を利用するのは、一種の比喩的思考が働いたと考えられる。ただし、奇妙なことに、この時点では「那美」に関する詳細も、「長良の乙女」に関する伝承も聞かぬうちに、「余」があたかも「那美」の生涯を予知したように、まだ知らぬ「那美」の顔にミレーの描いた「オフエリヤ」を重ね合わせる。「那美」も「余」から「オフエリヤ」の話を聞いておらず、おそらくは知らずうちに、「やすやすと往生して浮いて居」たいのは、「オフエリヤ」に対する余の記述、「表情が、丸で平和で」「苦なしに流れる有様」(七章 86 頁)と偶然であるかのように対応する。

詳しく「面影」という語の辞書義⁹をみると、

- ① 目の前にないものが、あるように目の前に浮かぶこと。また、その姿。記憶に残っている姿。まぼろし。幻影。
- ② 顔かたち。顔つき。おもざし。
- ③ あるものに似た姿。それを思わせるような顔つき、様子。また、はっきりしない姿。
- ④ 姿。様子。特に、想像で思い浮かべられる物事の様子、情景。
- ⑤ 事が過ぎ去ったあとに残されている気配、影響など。なごり。
- ⑥ 歌などで、余情として浮かんでくる姿、情景。

などの語意がある。「オフエリヤの面影」という表現には、上記した各々の辞書義に応じるように、豊かな意味合いが含まれている。「花嫁の顔」に重ねて塗りつけるのは、②の「オフエリヤ」の顔かたち。「思案しているうち(中略)忽然と出て来」たのは、①と④、ミレー絵画に対する記憶と想像が共に働いて作り出す様子。このような思案へと導くのは、「花の頃を」という自作の俳句がもたらした⑥の余情。そして、両者がまた③が意するように、似通っている。最後に、「那美」が①の「まぼろし」「幻影」として登場することを前触れしているかのように、「面影」がここで用いられたと思われる。このように、「影」を含む語句が多義を持ち、また物語の進行に沿って変容され、反復されるのは、「那美」に対する人物描写を立体化させる技法の一つと考えられる。

ミレーの絵画に関してより一層検討するには、原典となるシェイクスピアの『ハムレット』¹⁰を参照する必要がある。一章 10 頁にて、「出世間的の詩味」を説く際に、「ファウストよりも、ハムレットよりも難有く考へられる」という短い言及がある以外、シェイクスピアからの直接的引用はない。ただし、『ハムレット』に触発された¹¹シェレー(シェリー)の一句、“We look before and after/And pine for what is not...”(一章 7 頁)が、『草枕』に引用されており、当の戯曲を想起させる文句も随所に見られる。例えば、「三十の今日はかう思ふて居る。一喜びの深きとき憂愈深く、楽

⁹ 日本国語大辞典による。

¹⁰ 『ハムレット』の原文の引用は、The Arden Shakespeare により、日本語訳は岩波文庫、野島秀勝訳による

¹¹ Sure he that made us with such large discourse, / Looking before and after, gave us not / That capability and godlike reason / To fust in us unus'd. (Ham.4.4.36-39)『ハムレット』岩波文庫、野島秀勝による補注(pp.343-344)では、上記した一句とシェレーの「雲雀の歌」との関連を述べたうえ、『草枕』の文句をも借用して「“無”に帰することを、ハムレットもいやというほど知っている。が、知っていながら、それを過去を振り返ることによって未来に直面する指針たらしめる「分別」「理性」と、ほとんど強引に自らを言いくるめ、鈍った復讐心＝「執着」の「栓張」を固くしようと自分を励ましている」というハムレットの精神を分析するのは興味深い。

みの大いなる程苦しみも大きい」(一章4頁)と「余」を悩ます人生の矛盾は、ハムレットが劇中劇の王に語らせた台詞 (Where joy most reveals grief doth most lament; (Ham.3.2.193)) とほぼ一致する。また、小説の最終章、「川舟で久一さんを吉田の停車場迄見送る」(十三章 161 頁) 場面における風景描写、「岸には大きな柳がある」(同章 163 頁) という表現は、妃によって告げられたオフエリヤの溺死の叙述 (Queen : There is a willow grows askant the brook / That shows his hoary leaves in the glassy stream.(Ham.4.7.165-166)) が直訳されたかのようにも思われる。したがって、小説における Shakespeare の影響は否めないし、「オフエリヤ」に対する論説にも『ハムレット』への参照が必要となってくる。

戯曲では、ハムレットとの恋愛成就が不可能と悟り、柳の枝に花環を掛けようとするが、不意に小河に落ち、讃美歌を歌いながら苦もなく溺れるオフエリヤの心境は、婚姻が破綻し、前夫が生き延びるために戦乱の地へ赴く「那美」の心と共通しているかもしれない。そして無縁の他者の目からすれば、ハムレットと、求愛を拒絶されたオフエリヤの言動は気狂い (madness) としか映らず、身内の者なら狂気のうちに真相が隠されていることを知るように、「那美」も他人に「気狂」(五章 62 頁) や「変だ」(十章 127 頁) と囁かれるが、観海寺の和尚には「中々機鋒の鋭い女」(十一章 142 頁) だと評価される。総じてみると、『ハムレット』のオフエリヤと「那美」とは、身分は異なるものの、恋愛に苦しむ生涯とそれに起因する心境、言動に類似点が見出せ、漱石はこのような関連性を念頭に、女主人公を形作ったに違いない。

さらに、小説の後半、十章に至っては、同じく「志保田の嬢様」と呼ばれる「那美」の先代の噂話が馬子さんから聞かされる。「ずっと昔の嬢様」が「今の嬢様の様に美しい嬢様であつて、たまたま逗留してくる「梵論字¹²」に惚れ込んだが、結婚が許されず、そのあとを追った結果「鏡が池」へ身を投げた話となる (十章 125-126 頁)。直喩の標識「様に」が用いられるほど、両者の容姿が似通い、また話の最初を聞く「余」が「御嬢さんが身を投げたつて、現に達者で居るぢやないか」(同上) と両者を混同するほど、生涯が類似する、ということが読み取れる。今日では「那美」が頻りに通う、「余」が「水をかいて、水の中の影をかいて、さうして、是が画だと人に見せたら驚くだらう」(十章 128 頁) と、絵画の対象とした「鏡が池」は、前述したオフエリヤ溺死の情景をも想起させる。野島訳では前述した、柳が映る小川を「白い葉裏を流れの鏡に映しているところ」(Ham.4.7.166) と訳し、「松」「巖」と「桜」などが映る「鏡が池」の様子も「余」の鑑賞の対象となり、記述される。したがって「オフエリヤ」が溺死する小川と、「昔の嬢様」が投身する「鏡が池」¹³とは、いずれも自然物を反映する点で共通する。

では、上記した、「那美」を中心に展開されてきた現実世界と文芸世界の対応関係を表2に纏める¹⁴。これらの人物のように、入水自決するか否かというのは、「那美」を終始困惑させる問題で、その懸念は小説の終盤まで持ち込まれる。ただし、これまでの生涯が「長良の乙女」と似ているとされ、顔が「オフエリヤ」と想像されるが、必ずしも、「那美」が文芸世界の人物と同様な運命を歩む必然性はない。傍観者である「余」も「ミレーはミレー、余は余であるから、余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい」(七章 86 頁) と、ミレーの絵画を底本にし、「那美」を描こうとしながら、現状に応じる自らの変更を加えたいと願う。幾重の水死比喻と比較が人物表現に用いられ、死へ運ぶ運命に縛られているように見える「那美」は果たしてどの道を選ぶだろうか。

¹² 今西順吉と出原隆俊による注解 (夏目 2017, p. 501) では、「虚無僧のこと。梵論梵論ともいう。虚無僧は普化宗の僧。尺八を吹きながら金銭を乞うて諸国を行脚修行する」と解釈される。

¹³ 「鏡が池」という名は、水面が鏡のように物を反映するではなく、「昔の嬢様」が投身の際に鏡を持っていたことに由来すると馬子さんに告げられている。

¹⁴ 「土左衛門」など、水死の他なる事例も本文に触れられているが、本論では周辺事例とし、一旦割愛する。

文芸世界	現実世界
① 伝承：長良の乙女	那美
二人の男に懸想されて思い煩った挙句、歌いながら淵川へ身を投げる	二人の男に慕われて（意に反する結婚が破綻し） ¹⁵ 、「あきづけば」を歌いながら、「鏡が池」へ投身する（と困惑する）
② ミレーの絵画：オフエリヤの面影	那美の顔
（河の中を流れながら）うつくしい声で歌を歌う	「あきづけば」という和歌を頻りに歌う
表情がまるで平和で、苦なしに流れる	やすやすと往生して浮いている（ところを描かれたい）
③ 戯曲：オフエリヤ	那美
風貌：気狂いと他人に囃される	風貌：気狂いと他人に囃される
柳が映る	鏡が池
ハムレットとの恋愛成就が不可能と悟り、風貌が一変し、柳が映る小川に（不意に）溺死する	婚姻が戦争で破綻したため、風貌が一変し、鏡が池に投身する（と困惑する）
④ 噂話：昔の嬢様	那美
（「梵論字」に惚れ込んだが、結婚が許されず、そのあとを追った結果）「鏡が池」へ身を投げた	「鏡が池」へ身を投げた（いと困惑する）

表 2 「那美」をめぐる現実世界と文芸世界の対応関係

4.2 記憶と想像が織りなす「影法師」

（6）から直ちに（8）が続く。「夢」と「此世」が分別つかぬところへ「影法師」が現れる¹⁶。

（8） 気の所為か、誰か小声で歌をうたつてゐる様な気がする。夢のなかの歌が、此世へ抜け出したのか、或は此世の声が遠き夢の国へ、うつつながらに紛れ込んだのかと耳を峙てる。慥かに誰かうたつて居る。細く且つ低い声には相違ないが、眠らんとする春の夜に一縷の脈をかすかに搏たせつつある。不思議な事に、其調子とはとにかく、文句をきくと一枕元でやつてゐるのでないから、文句のわかりやうはない。一其聞えぬ筈のものが、よく聞える。あきづけば、をばなが上に、おく露の、けぬべくもわは、おもほゆるかもと長良の乙女の歌を、繰り返し繰り返し思はれる。

初めのうちは椽に近く聞えた声が、次第次第に細く遠退いて行く。突然と已むものには、突然の感はあるが、憐れはうすい。ふつつと思ひ切つたる声をきく人の心には、矢張りふつつと思ひ切つたる感じが起る。是と云ふ句切りもなく自然に細りて、いつの間にか消えるべき現象には、われも亦秒を縮め、分を割いて、心細さの細さが細る。死なんとして、死なんとする病夫の如く、消えんとしては、消えんとする燈火の如く、今已むか、已むかとのみ心を乱す此歌の奥には、天下の春の恨みを悉く萃めたる調べがある。（中略）

障子をあけた時にはそんな事には気がつかなくつた。あの声はと、耳の走る見当を見破ると一向ふにいた。花ならば海棠かと思はるる幹を脊に、よそよそしくも月の光りを忍んで朦朧たる影法師が居た。あれかと思ふ意識さへ、確とは心にうつらぬ間に、黒いものは花の影を踏み砕いて右へ切れた。わが居る部屋つづきの棟の角が、すらりと動く、脊の高い女姿を、すぐに遮つて仕舞ふ。

（三章 31-32 頁）

なんの前触れもなく「朦朧たる影法師」が持ち出されるのは、「光をさえぎったため、地上や障子、壁などにその人の形が黒く映ったもの」¹⁷という字義通りの解釈のみが出るかもしれない。ただし、二章に「面影」が提示され、続く（8）の直前に、「長良の乙女」と「オフエリヤ」の情景が夢に再現されては、異なる解釈の可能性が生じてくる。日本国語大辞典によると、「影法師」に

¹⁵ 丸括弧は、比較において不一致の部分を目指す。

¹⁶ 文脈は異なるが、ハムレットがギルデンスターンの買い被りを退けるため、“A dream itself is but a shadow”（Ham.2.2.260）と告げる。

¹⁷ 日本国語大辞典による。

は「想像によって目の前に描き出す、人物や物事」という語意があり、「夢」と「此世」が分別もつかぬところへ抜け出でてくるのは、「余」が伝承と絵画を底本として夢の中で想像した姿かもしれない。この「うつつ」も、作中幾度も反復される。「昨夕のうつつは事実かも知れないと思つた」(四章 41 頁)と翌日、(8)の情景を思い出す時に、「影法師」と「幻影」が現れることを「うつつ」と称し、「うつつ」がここで「事実」と対照される。六章に至っては、添義法で「幻^{うつつ}覚」(82 頁)に振り仮名をつけ、「うつつ」の意味づけを明確化する。したがって、本作における「うつつ」は以下に示した辞書義¹⁸の③に当てはまると考えられる。

- ① 世に実際に存在していること。また、その存在しているもの。多く、観念世界、死、虚構のものなどに対して用いられる。
- ② 目ざめていて、知覚がはっきりしている状態。また、正常な精神状態であること。正気。→ うつつない。
- ③ 「夢うつつ」と続けていうところから誤用して) 夢か現実かはっきりしないような状態。また、そのような状態にあるもの。
 - (イ) 夢を見ているような心理状態。夢見ごち。夢。まぼろし。
 - (ロ) うっとりとした状態。
 - (ハ) 正気のないこと。魂のぬけたからだ。
 - (ニ) 仮睡して、うつらうつらしている状態。
- ④ 方言：はっきりしないこと。不分明。また、そのさま。

③の辞書義を詳しくみると、「うつつ」が本作における中心概念の一つということがわかる。三章を整理すると、最初は「夢見ごち」のところへ「影法師」が現れ、また(3)で前述した「恍惚」＝「うっとりとした状態」で「余」が「花の影」という俳句を作り、終わりに「寤寐」＝「仮睡」のもとで改めて「幻影」と出会う、という時系列が見られる。「影法師」の正体である「那美」も、「余」に「海棠の露をふるふや物狂^うひ」＝「正気のない」と俳句に纏められ、表現された。最後に「はっきりしないこと」「不分明」というのも、本作の一貫した主題と考えられる。詳細はこれから論じよう。

「那美」が物語に姿と影を表す以前、「あきつけば」という和歌がまず聞こえてくる。「あきづけば、をばなが上に、おく露の、けぬべくもわは、おもほゆるかも」と、自らを露と見なし、秋に消えるべき露から定められた時期に断つべき自らの命を見出す、という比喩が読み取れる。その歌声も、まず、「ふつつり」と断ち切れようとする糸に暗喩され、次第に「死なんとする病夫」と「消えんとする燈火」と直喩される。注意すべきは、後者ではいずれも未然形が用いられ、まだその状態に至っていないことが強調されている。歌声も比喩通り「今已むか、已むか」といつ消えるかは「不分明」な様子が窺える。以上の比喩は、いずれも歌に関して用いられたが、歌を通して、歌い手である「那美」の心情も透かして見えてくる。「那美」も、「露」のように、または歌声のように、いつ命を絶ち、いつ消えてなくなるかはわからない、という「不分明」の状況にある。

「影法師」を改めてみるには、「影」の辞書義を参照する必要がある。日本国語大辞典によると、「影」¹⁹には以下の語意がある。

- 〔一〕 日、月、星や、ともし火、電灯などの光。
- 〔二〕 光を反射したことによって見える物体の姿。
 - ① 目に映ずる実際の物の姿や形。
 - ② 鏡や水の面などに物の形や色が映って見えるもの。
 - ③ 心に思い浮かべた、目の前にいない人の姿。おもかげ。
- 〔三〕 光を吸収したことによってうつし出される物体の輪郭。また、実体のうつしとりと見なされるもの。
 - ① 物体が光をさえぎった結果、光と反対側にできる、その物体の黒い形。投影。影法師。

¹⁸ 同上

¹⁹ 「那美」の人物造形に関連する「影」のすべての用例(「影響」と「御影」などを除く)を集め、語意に基づく分類を行う上、Appendix にまとめた。

- ② いつも付き添っていて離れないもの。
- ③ 和歌、連歌、能などで作品の持つ含蓄、奥深さなどをいう。
- ④ やせ細った姿。やつれた姿。朝蔭（あさかげ）
- ⑤ 実体がなくて薄くぼんやりと見えるもの。
- ⑥ 死者の霊。魂。
- ⑦ 実物によく似せて作ったり描いたりしたもの。模造品。肖像画。
- ⑧ ある心理状態や内面の様子などが、表にちらとあらわれたもの。
- ⑨ 空想などによって心に思い描く、実体のないもの。
- ⑩ 以前に経験したことの影響として見えたり感じたりするもの。

前述したように、「影法師」の原義は、〔三〕の①に該当し、「光と反対側にできる、その物体の黒い形」と解釈すべきだが、朧夜で月明かりを借りて遠くを覗く環境において、海棠の「幹を背に」している様子が明確に認められるのは、こうした解釈を退ける。「影法師」がここで意味するのは、〔二〕の①、漠然と見える「背の高い女姿」だと考えられる。黒い「影」には〔三〕の①と〔二〕の①の両義があるが、漱石はあえて両者を混同しているようにみえる。

次の句に「影法師」が「黒いもの」と言い換えられ、「黒いもの」は前節で見た通り、影の正体である「那美」を換喩する表現となる。ここでは「踏み砕いて」という動詞が用いられたので、「花の影」が〔三〕の①、地面に映ずる形と解釈すべきだと思われる。ただし、後文をみると、「椽側に花の影と共に寝ころんで居るのが、天下の至楽である」（四章 44 頁）があるように、目に映ずる花の様子を意味する「花の影」も現れてくる。つまり、同一の「花の影」という表現も、状況に応じて解釈がぶれる。

終わりに、朧月の照らす所に存在し、「すぐに遮」られてしまう「影法師」も、「露」と歌声のように脆く儚い、いつ周囲の暗闇に吸い込まれて消えるか知るすべがない、という関連も隠されているかもしれない。

4.3 「花の影」－人を花と見立てる比喻

「影法師」が消え去り、高る感情を落ち着かせる意もあって、「余」が直ちに情景を俳句に纏める。

- (9) 「海棠の露をふるふや物狂ひ」と真先に書き付けて読んで見ると、別に面白くもないが、さりとて気味のわるい事もない。次に「花の影、女の影の朧かな」とやつたが是は季が重なつて居る。然し何でも構はない、気が落ち付いて呑気になればいい。夫から「正一位、女に化けて朧月」と作つたが、狂句めいて、自分ながら可笑しくなつた。（三章 36 頁）

「露」に触れるのは、明らかに「あきづけば」という和歌の内容を踏まえて、海棠の幹に忍んで「おく露の、けぬべくもわは」と歌う様子を、「露を振るう」と喩える。「よもや化物ではあるまい」（三章 32 頁）と、最初は「余」が驚き、恐れては、次第に、「影法師」の正体が噂話で聞いた「那美」と気づく。「然し出帰りの御嬢さんとしては夜なかに山つづきの庭へ出るのがちと不穩当だ」（三章 32-33 頁）と夜中の「影法師」を評価した「余」は、俳句にて「物狂ひ」と呼ぶ。興味深いことに、翌朝、俳句が書いてある写生帖を点検すれば、「海棠の露をふるふや物狂」の下にだれだか「海棠の露をふるふや朝鳥」とかいたものがある（四章 42 頁）。変更を加えたのは、自らの部屋を見にきた「那美」だと考えられる。ここではすでに、夜の「物狂ひ」と朝の「朝鳥」という対照が前面に押し出された。

「海棠」を見ると、(9) の続きに、「海棠の精が出てくる月夜かな」（36 頁）という俳句も書かれており、「那美」を「海棠の精」とみなす比喻が読み取れる。「花の影、女の影の朧かな」と、「那美」が海棠の影を踏み砕く様子を、両者の影が重なることと詠んだのは、改めて「那美」と「海棠」の親近を強調しただろう。さらに十章に至って、椿を見るに「海棠」を回想する場面では、「冷やかに艶なる月下の海棠には、只愛らしい気持ちがある」（十章 121 頁）と、「海棠」と、「海棠」と喩えられた「那美」に対する愛情が不意に覗かせるところも見られる。

4.4 現実と虚構をつなぐ「幻影」

俳句を何句か残し、「いつしか、うとうと眠くなる」（三章 36 頁）と「恍惚」の心境に移ったところへ「幻影」が再び現れる。

(10) 余が寤寐の境にかく逍遙して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云ふては些と言葉が強過ぎる。余が閉ぢて居る臉の裏に幻影の女が、断りもなく滑り込んで来たのである。まぼろしはそりそりと部屋のなかに這入る。仙女の波をわたるが如く、暈の上には人らしい音も立たぬ。閉づる眼のなかから見る世の中だから確とは解らぬが、色の白い、髪濃い、襟足の長い女である。近頃はやる、ぼかした写真を灯影にすかす様な気がする。

まぼろしは戸棚の前でとまる。戸棚があく。白い腕が袖をすべつて暗闇のなかにほのめいた。戸棚が又しまる。暈の波がおのづから幻影を渡し返す。入口の唐紙がひとりでに閉たる。余が眠りは次第に濃やかになる。人に死して、まだ牛にも馬にも生れ変らない途中はこんなであらう。

いつ迄人と馬の相中に寝てみたかわれは知らぬ。耳元にききつと女の笑ひ声がしたと思つたら眼がさめた。見れば夜の幕はとくに切り落されて、天下は隅から隅迄明るい。うらかな春日が丸窓の竹格子を黒く染め抜いた様子を見ると、世の中に不思議と云ふものの潜む余地はなささうだ。神祕は十万億土へ帰つて、三途の川の向側へ渡つたのだらう。

(三章 37-38 頁)

最初は「まぼろし」と「女の影」が提示され、四句後にまた「^{まぼろし}幻影」と反復される。ここの「女の影」は、後文から見ると容姿と動作が漠然ながら認められるので、前述した「影」の辞書義の〔二〕の①に該当し、「目に映ずる実際の物の姿や形」と解釈すべきだと考えられる。ただし、あえて次の文で「閉ぢている臉の裏に」と強調したのは、「幻影」が、「花の影」が実在する現実世界に属さないということを意味しているかもしれない。何せ「幻影」と「まぼろし」の正体は「人らしい音も立たぬ」、明らかに俗世の域を離れた「仙女」である。(10)の直前、(8)の「其聞えぬ筈のものが、よく聞える」という一句もすでに、超感覚的、あるいは超自然的な物事が現れてくることを示唆している。(10)の文末で「幻影」が「不思議と云ふもの」と言い換えられ、夜明けて「幻影」が消え失せることが「十万億土へ帰つて、三途の川の向側へ渡つた」と表現されたのもこの感を強める。「幻影」をあらためてみると、「まぼろし」には「実在しないものの姿が実在するように見えるもの。また、たちまち消えるはかないもののたとえにいう。幻影。」²⁰という辞書義があり、ここの「幻影」は「オフエリヤの面影」と「影法師」に呼応する、夢と想像から抜け出でた姿を意味するかもしれない。したがって、「まぼろしの如く女の影がふうと現はれた」という奇妙な直喩表現は、現実世界に現前する「女の影」と、実在しない、「閉ぢる眼」でしか見えない「幻影」とを結ぶ働きをすると考えられる。ここでは、実在と非実在、現実と虚構、ないし現実世界と文芸世界の境界線が不分明になる。

本論2節では『草枕』に両立する二つの世界を確認してきた。この二つの世界に対応する現実と虚構という対立は、全書をつらぬく形で問われつつある。一章では「人の世」と「人でなしの国」が提示され、三章にいたると、(3)にあるように、「両域の間に縷の如き幻境が横わる」と、二つの世界の間位置する場所「幻境」²¹が示される。「那美」は「^{うつつ}幻覚」の歌とともに「女の影」という様子で登場し、(10)では進んで「幻影」と比喻される。この「幻影」の様子が「ぼかした写真」と比喻されるのも、(3)の「自然の色を夢の手前迄ぼかして、有の儘の宇宙を一段、霞の国へ押し流す」と呼応して、「幻影」は現実世界を超越した、ぼかした色によって特徴づけられた夢の世界に属するということを強調している。また「幻境」が「夢」と「霞の国」と言い換えられていることも(3)のこの一句から読み取れる。続いて六章になると、「然し夢の様に、三尺の幅を、すうと抜ける影を見るや否や、何だか口が聴けなくなる」(83頁)と、廊下を彷徨う「那美」の姿をあらためて夢と比喻する。したがって、「まぼろしの如く女の影がふうと現はれた」と、現実と虚構を繋いだこの比喻は、本作の中心的テーマを表現したと考えられる。以下に示す、柄谷行人の作品全体に対する解釈もこうした「現実」と「想像」の対立を作品解説の主軸としている。

²⁰ 日本国語大辞典による。

²¹ 大森先生のご教示により、この第三の域が存在することに気づいた。

だから、画工がみているような世界は“現実”によって消滅してしまうほかないというようなことを、この小説から読みとるのはつまらない。またこの作品が「底辺行かぬ様」にみえることをいってもつまらない。漱石はこの作品において、“現実”を無化するところに成立する“想像的なもの”の優位を、あるいは現前性^{プレゼンス}に対して不在性^{アブセンス}の優位を確保しようとしているのだから。

柄谷 (2017, p. 339)

ただし、注意すべきは、実在と非実在、現実と虚構、ないし現実世界と文芸世界の中間には第三の域「幻境」が存在することはすでに前文に確認された。第六章にいたると、「黒い所が本来の住居で、しばらくの幻影を、元の儘なる冥漠の裏に収めればこそ、かやうに間靨の態度で、有と無の間に逍遙してゐるのだらう。」(82 頁)²²と明記されたように、「那美」の帰すべきところは「黒い所」と換喩された「冥府」で、死にいたる前の段階では「幻影」として、「有と無」の中間に彷徨っている様子が見受けられる。柄谷の用語でいうならば、漱石はここで「現実」と「想像」、あるいは「現前性」と「不在性」の一方を無化するのではなく、あえて中間に位置する場所を設けて²³、現実と虚構の境界線を不分明にしている。「幻影」は、言うまでもなくこの「うつつ」の境界線上に立ち、現実の「那美」と虚構の「水死する女性像」とを関連づける役割を果たしていると考えられる。そして漱石自身の哲学観と照らし合わせても、こうした解釈に至るのは何も不思議でないと思われる。

痒い痛いと申す感じはある。撫でる搔くという心持ちはある。しかしそれより以外に何にもない。あるものは手でもない足でもない。便宜のために手と名づけ足と名づける意識現象と、痛い痒いという意識現象であります。要するに意識はある。また意識するという働きはある。これだけは慥であります、これ以上は証明する事はできないが、これだけは証明する必要もない位に炳乎として争うべからざる事実であります。して見ると普通に私と称しているのは客観的に世の中に実在しているものではなくして、ただ意識の連続して行くものに便宜上私という名を与えたのであります。(中略)すると煎じ詰めたところが私もなければ、貴所方もない。あるものは、真にあるものは、ただ意識ばかりである。

(「文芸の哲学的基礎」夏目漱石 1907 年、磯田 1986 (pp.36-38))

『草枕』が発表された翌年の講演にて、漱石は現に話しかけている自我も、大勢にいる聴衆も、これらの客観的存在を認めず、「真にあ」り、確認できるのは「意識」のみと断言した。であれば、漱石の分身である「余」は、最初から実在と非実在、ないし現実と虚構の区別をせず、あえて記憶と想像が織りなす女の姿と、実在する女の影を混同しているように思われる²⁴。そして言語的に両者を結ぶのは、現実と虚構の中間に彷徨う「幻影」の比喩だと考えられる。

終わりに「まぼろしの如く女の影がふうと現はれた」という比喩から見られる、現実、虚構と幻境の対応関係を表に示すと以下となる。

現実	幻境(夢)	虚構
那古井	うつつで暈された色によって特徴づけられる	記憶と想像が作り出す薄墨色の絵画的世界
「女の影」： 地面に映ずる黒い形、目に映ずる女の漠然なる黒い姿	まぼろし 幻影	伝承、絵画、戯曲と噂話によって作り出された、水死した人物像

表 3 「幻影」の比喩からみる、現実、虚構と幻境の対応関係

4.5 昼と夜との境を歩む「幻影」

「幻影」が現れた翌日、「那美」が菓子皿を持って「余」を訪ねる。「どうしても表情に一致がな

²² この文の詳細は次節で深める。
²³ 現実と虚構という二項対立の脱構築とも言えよう。
²⁴ 前節で触れた、「那美」を知らぬうちにもその生涯を予知したのは、「余」が記憶と想像をもって作り出した女が具現化して作中に出る、という転回的な読みを許す余地を与える。

い。悟りと迷が一軒の家に喧嘩をしながらも同居している体だ」(三章 40-41 頁)と「余」に推察された通り、昼の「那美」は昨夜と一変して、生気溢れる様子で登場する。「長良の乙女」の伝承が話題になっても、「憐れでせうか。私ならあんな歌は咏みませんね。第一、淵川へ身を投げるなんて、つまらないぢやありませんか」(四章 55 頁)と昨夜の出来事を自ら否定するような態度を「那美」は取った。ただし、夜が近づき、「余」が人気の薄まる宿に漢詩を作り、「神境」(六章 80 頁)へ達したところへ「幻影」が再び現れる。

- (11) 花曇りの空が、刻一刻に天から、ずり落ちて、今や降ると待たれたる夕暮の欄干に、しとやかに行き、しとやかに帰る振袖の影は、余が座敷から六間の中庭を隔てて、重き空気のなかに蕭寥と見えつ、隠れつする。

女は固より口も聞かぬ。傍目も触らぬ。椽に引く裾の音さへおのが耳に入らぬ位静かに歩行いて居る。腰から下にぱつと色づく、裾模様は何を染め抜いたものか、遠くて解からぬ。只無地と模様のつながる中が、おのずから量されて、夜と昼との境の如き心地である。女は固より夜と昼との境をあるいて居る。(六章 81 頁)

時は雨が降り出しそうな「夕暮」で、空の色は曇って薄墨色になり、「那美」は廊下を行き来している。第二段において「無地と模様」が認められたので、「振袖の影」は前述した「女の影」と呼応して「那美」の漠然たる姿を意味する換喩だと考えられる。また、「おのずから量されて」と表現されるのも、「幻影」が「ばかした写真」と比喩されることと共通する。文末の「夜と昼との境」は、「夕暮」を換言した言い方だと思われるので、「女は固より夜と昼との境をあるいて居る」という一句は状況を字義通りに記述しているように見える。ただし、(10)において「夜の幕」があけて、「不思議と云ふものの潜む余地」がなくなる、ということから見ると、「夜」は明らかに「不思議」と関連づけられて、「夜と昼」の対照には何らかの比喩義が込められているように感じ取れる。

- (12) 暮れんとする春の色の、嬋媛として、しばらくは冥邈の戸口をまぼろしに彩どる中に、眼も醒むる程の帯地は金襴か。あざやかなる織物は往きつ、戻りつ蒼然たる夕べのなかにつつまれて、幽闇のあなた、遼遠のかしこへ一分毎に消えて去る。燦めき渡る春の星の、暁近くに、紫深き空の底に陥る趣である。

太玄の闇おのづから開けて、此華やかなる姿を、幽冥の府に吸ひ込まんとするとき、余はかう感じた。金屏を背に、銀燭を前に、春の宵の一刻を千金と、さざめき暮らしてこそ然るべき此装の、厭ふ景色もなく、争ふ様子も見えず、色相世界から薄れて行くのは、ある点に於て超自然の情景である。刻々と逼る黒き影を、すかして見ると女は肅然として、焦きもせず、狼狽もせず、同じ程の歩調を以て、同じ所を徘徊して居るらしい。身に落ちかかる災を知らぬとすれば無邪気の極である。知って、災と思はぬならば物凄。黒い所が本来の住居で、しばらくの幻影を、元の儘なる冥漠の裏に収めればこそ、かやうに間靨の態度で、有と無の間に逍遥してゐるのだらう。女のつけた振袖に、紛たる模様の尽きて、是非もなき磨墨に流れ込むあたりに、おのが身の素性をほのめかして居る。

またかう感じた。うつくしき人が、うつくしき眠りに就いて、その眠りから、さめる暇もなく、幻覚の儘で、この世の呼吸を引き取るときに、枕元に病を護るわれ等の心は嘸つらいだらう。四苦八苦を百苦に重ねて死ぬならば、生甲斐のない本人は固より、傍に見て居る親しい人も殺すが慈悲と諦められるかも知れない。然しすやすやと寐入る児に死ぬべき何の科があらう。眠りながら冥府に連れて行かれるのは、死ぬ覚悟をせぬうちに、だまし打ちに惜しき一命を果すと同様である。どうせ殺すものなら、とても逃れぬ定業と得心もさせ、断念もして、念仏を唱へたい。死ぬべき条件が具はらぬ先に、死ぬる事実のみが、有り有りとして、確かめらるるときに、南無阿弥陀仏と回向をする声が出る位なら、其声でおういおういと、半ばあの世へ足を踏み込んだものを、無理にも呼び返したくなる。暇りの眠りから、いつの間とも心付かぬうちに、永い眠りに移る本人には、呼び返される方が、切れかかった煩悩の綱を無暗に引かる様で苦しいかも知れぬ。(六章 81-83 頁)

三章では、(10)の「余が眠りは次第に濃やかになる。人に死して、まだ牛にも馬にも生れ変らな

い途中はこんなであらう」とあるように、眠りにつくことを輪廻転生の一環として見立てる比喩がすでに用いられた。続いて「三途の川²⁵の向側へ渡った」と反復して、<死>が強調され、「幻影」の帰すべき場所が冥土であるということが示唆された。

(12) に至っては、「永い眠り」が<死>の喩えとなり、入水自決かしまいかと困惑する「那美」の様子は「半ばあの世へ足を踏み込んだ」と換言され、進んで「暇りの眠り」と「うつくしき眠り」と喩えられる。そして、夜の暗闇が次第に深まるにつれて、振袖を着た「那美」の「華やかなる姿」が視覚的に黒に染まっていくことが、「幽冥の府に吸い込ま」れようとすることに見立てられる²⁶。この「冥府」の表象を樹立させるために、薄墨色を連想させる「暮れんとする春の色」が冒頭に置かれ、「黒」を意味する「玄」、ないし「黒」を喚起する「冥漠」、「幽闇」²⁷や「磨墨」などの表現もこの二段落において数多く散りばめられた。最後に、前章で「女の影」と呼ばれた姿が、ここでは「黒き影」と言い換えられ、進んで「冥府」を換喩する「黒い所」が「那美」の帰すべきところと定められる。総じてみると、「黒」は本作において、夜、死、および無の象徴となっていることが読み取れる。

また「生」と「死」および「有」と「無」の中間に存在する「幻境」に関して、他の文脈を加えて考察すると、この「幻境」も「黒」によって特徴付けられていることがわかる。

The sea is lazily calm and I am dull to the core, lying in my long chair on deck. The Leaden sky overhead seems as devoid of life as the dark expanse of waters around, blending their dullness together beyond the distant horizon as if in sympathetic stolidity. While I gaze at them, I gradually lose myself in the lifeless tranquility which surrounds me and seem to grow out of myself on the wings of contemplation to be conveyed to a realm of vision which is neither aethereal nor earthly, with no houses, trees, birds, and human beings. Neither heaven nor hell, nor that intermediate stage of human existence which is called by the name of this world, but of vacancy, of nothingness where infinity and eternity seem to swallow one in the oneness of existence, and defies in its vastness any attempts of description.
(「断片 四 A(十月)」夏目漱石 1900 年、夏目 2018 (p.31))

イギリスへ赴く船旅で書かれたこの断片²⁸は、天上 (aethereal) と地上 (earthly) でもなく、ひいてこの人の世 (*this world*) にも属さない、時空間的に無限なく無 (<vacancy/nothingness>) の世界を提示した。この世界もまた「黒き水面の広がり」(dark expanse of waters around) によって喚起される。

以下では、<昼夜>を根源領域とする比喩を表にまとめる。

根源領域	目標領域		
昼夜	人生	人生態度	存在
昼	生	「悟り」：生への願望	有：現前
覚める（「明覚」）	生きる	悟る	存在する
夜： 黒と特徴づけられる	死：（「冥府」） 黒と特徴づけられる	「迷い」：死への願望	無：不在 黒と特徴づけられる
眠る（「永い眠り」）	死ぬ	迷う	存在しない
夜と昼との境： （「仮りの眠り」）	生と死との境	悟りと迷いとの境： 幻覚	現実と虚構との境： 幻境（夢）

表 4 <昼夜>を根源領域とする比喩

²⁵ 三途の川：人が死んで冥土に行く途中に越えるという川。日本国語大辞典による。
²⁶ 今西順吉と出原隆俊による注解では、「画工は、次第に夕闇に吸い込まれていく那美さんの姿が、現実の生の世界、有の世界から、本来の住居である無の世界あるいは死の世界へと吸い込まれていくようにみている。」（夏目 2017, p. 492）と鋭く考察したが、「明覚」と「眠り」の間には「仮りの眠り」（三章で「寤寐」とも呼ばれる）があり、「生」と「死」および「有」と「無」の間には「幻境」が介在することに触れていないため、分析が不十分だと考えられる。
²⁷ 「冥漠」：薄暗く、ぼんやりしているさま。「幽闇」：奥深くかすかなさま。いずれも今西順吉と出原隆俊による注解を参照した。（同上）
²⁸ 江藤淳はこの断片を漱石後期の漢詩と関連づけて論じたが、『草枕』との関連は論じられていない。

5. 結論

本論では、詩人と画客、ないし仙人の心情へ近づこうとする「余」が現実の那古井の情景を虚構の薄墨色の世界に見立てるとともに、死ぬか生きるかと恋に苦しむ女主人公が「オフエリヤの面影」と想像され、続いて「女の影」と「黒き影」と呼ばれたことをまず確認した。進んで「影」が「幻影」^{まぼろし}と喩えられ、この比喩が成立するには、現実と虚構（夢）の境を不分明にし、その中間に第三の域「幻境」を設けるという漱石の思想が反映したということも分析した。そして「那美」に関わる「影」の他に、『草枕』には「竹影払階塵不動」（三章 29 頁）という「影」の实在性を問う用例も散見られ、今後の分析対象としたい。

終わりに、江藤潤²⁹（1979, p.36-39）の言葉を借りれば、「漱石が長生きして、自ら全集を編んだとすれば、彼は、前に引用した《Oh that Life could/Melt into Dream,/Instead of Dream/Is constantly/Chased away by life!³⁰》という詩句をその巻頭に掲げたかも知れぬ。」とあるように、現実の生（Life）と夢（Dream）の対立は、主人公「余」のみならず、漱石をも生涯惹きつけた主題だと考えられる。本論の考察を踏まえて他の作品の分析も試みたい。

²⁹ 江藤潤は(11)の女が、「『薙露行』のエレーン、『幻影の盾』のクララの原型であり、『三四郎』の広田先生がたった一度逢った女の原型でもある」と解釈したが、『草枕』との関連は論じられていない。

³⁰ 'I Looked at her'第三連、夏目漱石 1903 年 11 月 27 日、夏目 2018(pp. 181-182)

Appendix 1 〔二〕の①に該当する「影」の用例（目に映ずる実際の物の姿や形）

植物	花	かうやつて、煦々たる春日に脊中をあぶつて、椽側に <u>花の影</u> と共に寝ころんで居るのが、天下の至楽である。 (四章 44 頁)
人物	那美	1. 余が寤寐の境にかく逍遥して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く <u>女の影</u> がふうと現はれた。 (三章 37 頁) 2. 余が閉ぢて居る <u>瞼の裏に</u> ^{まぼろし} <u>幻影の女</u> が断りもなく滑り込んで来たのである。 <u>まぼろし</u> はそろりそろりと部屋のなかに這入る。 (三章 37 頁) 3. 畳の波がおのづから ^{まぼろし} <u>幻影</u> を渡し返す。 (三章 38 頁) 4. 序でだから、もう一首作つて見やうかと、鉛筆を握つた儘、何の気もなしに、入口の方を見ると、襖を引いて、開け放つた幅三尺の空間をちらりと、 <u>奇麗な影</u> が通つた。はてな。 (六章 80 頁) 5. 一分と立たぬ間に、 <u>影</u> は反対の方から、逆にあらはれて来た。振袖姿のすらりとした女が、音もせず、向ふ二階の椽側を寂然として歩行て行く。 (六章 80 頁) 6. 刻々と逼る <u>黒き影</u> を、すかして見ると女は肅然として、焦きもせず、狼狽もせず、同じ程の歩調を以て、同じ所を徘徊して居るらしい。 (六章 82 頁) 7. 黒い所が本来の住居で、しばらくの ^{まぼろし} <u>幻影</u> を、元の儘なる冥漠の裏に収めればこそ、かやうに間靨の態度で、有と無の間に逍遥してゐるのだらう。女のつけた振袖に、紛たる模様の尽きて、是非もなき磨墨に流れ込むあたりに、おのが身の素性をほのめかして居る。 (六章 82 頁) 8. 然し夢の様に、三尺の幅を、すうと <u>抜ける影</u> を見るや否や、何だか口が聴けなくなる。 (六章 83 頁) 9. 今度は今度はと思ふて居るうちに、こらへかねた、雲の層が、持ち切れぬ雨の糸を、しめやかに落し出して、 <u>女の影</u> を、蕭々と封じ了る。 (六章 83 頁) 10. 注意をしたものか、せぬものかと、浮きながら考へる間に、 <u>女の影</u> は遺憾なく、余が前に、早くもあらはれた。 (七章 89 頁)
人工物	振袖	花曇りの空が、刻一刻に天から、ずり落ちて、今や降ると待たれたる <u>夕暮</u> の欄干に、しとやかに行き、しとやかに帰る <u>振袖の影</u> は、余が座敷から六間の中庭を隔てて、重き空気のなかに蕭寥と見えつ、隠れつする。 (六章 81 頁)

Appendix 2 〔三〕の①に該当する「影」の用例（光と反対側にできる、その物体の黒い形）

自然物	花	あれかと思ふ意識さへ、確とは心にうつらぬ間に、黒いものは <u>花の影</u> を踏み碎いて右へ切れた。 (三章 32 頁)
人工物	襖	余が眼を転じて、入口を見たときは、奇麗なものが、既に引き開けた <u>襖の影</u> に半分かくれかけて居た。(綺麗なもの <u>は</u> 那美を指す) (六章 80 頁)
	障子	(那美の) 姿は忽ち <u>障子の影</u> に隠れた。 (十二章 146 頁)

Appendix 3 〔二〕の①と〔三〕の①の両方に該当する「影」の用例

植物	花	1. 一孤村の温泉、一春宵の <u>花影</u> 、一月前の低誦、一朧夜の姿—どれも是も芸術家の好題目である。 (三章 34 頁) 2. 次に「 <u>花の影</u> 、 <u>女の影</u> の朧かな」とやつたが是は季が重なつて居る。 (三章 36 頁) 3. 次を見ると「 <u>花の影</u> 、 <u>女の影</u> の朧かな」の下に「 <u>花の影女の影を重ねけり</u> 」とつけてある。 (四章 42 頁)
人物	那美	1. 花ならば海棠かと思はるる幹を背に、よそよそしくも月の光りを忍んで <u>朦朧たる影法師</u> が居た。 (三章 32 頁) 2. 余が今見た <u>影法師</u> も、只それ限りの現象とすれば、誰れが見ても、誰に聞かしても饒に詩趣を帯びて居る。 (三章 34 頁) 3. 次に「 <u>花の影</u> 、 <u>女の影</u> の朧かな」とやつたが是は季が重なつて居る。 (三章 36 頁) 4. 次を見ると「 <u>花の影</u> 、 <u>女の影</u> の朧かな」の下に「 <u>花の影女の影を重ねけり</u> 」とつけてある。 (四章 42 頁)

参考文献

Jenkins, Harold, ed., 1982. *HAMLET*. The Arden Shakespeare. London: Methuen & Co.
Stockwell, Peter, 2020. *Cognitive Poetics: An Introduction*. (Second Edition) Routledge.

磯田光一編 1986. 『漱石文芸論集』岩波文庫
江藤淳 1979. 『決定版 夏目漱石』新潮文庫
柄谷行人 2017. 『新版 漱石論集成』岩波書店
夏目金之助 2017. 『定本 夏目漱石全集第三卷』岩波書店
----- 2018. 『定本 夏目漱石全集第十三卷』岩波書店
----- 2018. 『定本 夏目漱石全集第十九卷』岩波書店
野島秀勝訳 2002. 『ハムレット』岩波文庫

辞書

北原保雄編 2003. 『日本国語大辞典』第2版. 小学館

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
Gerry YOKOTA	大阪大学名誉教授
Luke MALIK	マルチリンガル教育センター英語教育推進部会 特任准教授
Andrew MURAKAMI-SMITH	人文学研究科外国学専攻 表象文化論講座 教授
中村瑞樹（NAKAMURA, Mizuki）	人文学研究科外国学専攻 特任助教
竹森ありさ（TAKEMORI, Arisa）	人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程
山倉佐恵子（YAMAKURA, Sacko）	人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程
Doan Ngoc Minh Tran	人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程
劉婉儀（LIU WANLI）	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
周鄭陽（ZHOU ZHENGYANG）	人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程

（2026 年 4 月現在）

言語文化共同研究プロジェクト 2025

身体化されたレトリック
—色彩・感情・メタファー—

2026 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