The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ShakespeareのSonnets における逆転のレトリック
Author(s)	大森, 文子
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020, p. 15-27
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/85059
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

Shakespeare の *Sonnets* における逆転のレトリック

大森文子

1．はじめに[1]

「シェイクスピアの『ソネット集』は怖ろしい詩集である。」と川西進は嘆ずる。「人間の奥にひそむ醜さ、弱さ、愚かしさをシェイクスピアがひるむことなく露わにしてゆくのが、生身を剥がれるように耐え難く思われるからである。」（川西 1971、p. i）。154 篇からなるこの詩集では、全篇を通して詩人が 1 人称で愛を語るが、1 番から 126 番までは美貌の青年への愛、127 番以降は "Dark Lady"（黒い婦人）と称される女性への愛が描かれ、愛の喜びと逢えない悲しみ、青年の心変わりに対する恨みや嫉妬、黒い婦人と青年が関係をもつという二重の裏切りに対する苦悩など、詩人の心情が赤裸々に語られる。

このように、描かれる恋愛感情は決して美しいだけのものではない。にもかかわらず、Shakespeare の *Sonnets* は美しく、恋愛詩の傑作であるとの読後感を読者に与える。川西は上の記述に続けて、「しかしシェイクスピアの『ソネット集』が極立って秀れているのは、そのようなどす黒い愛憎の葛藤の中で、ひたむきに正しく愛そうとする人間の姿を描きぬいているという所にある。」（ibid.）と述べる。情念渦巻く愛憎劇の中から、「ひたむきに正しく愛そう」とする人間の真摯な感情を浮き彫りにする詩人の筆力の源泉はどこにあるのだろうか。

吉田健一は、人生で最初に Shakespeare の 14 行詩に接したときのことを回想する。雑誌に載っていた香水か何かの広告で、英国風の景色の下に "And summer's lease hath all too short a date:"（又、夏の期限が余りにも短いのを何とすればいいのか。）の一句が掲げてあるのを見て、「誰が書いたものか解らないままに、こんな秀抜な詩があるだらうかと思つた。」（吉田 2007、pp. 276-277）と述べている。吉田が挙げたこの詩行は、青年への愛を伸びやかな筆致で歌う "Shall I compare thee to a summer's day?" で始まる有名な 18 番の一節である。「夏の一日よりも君の方がさらに美しく（lovely）穏やかだ（temperate）」と青年を讃美するこの詩に代表されるように、Shakespeare の *Sonnets* の特徴の一つは、豊かな比喩を用いた鮮やかな描写にある。154 篇全篇を通して読めば、上記のように、みずみずしく麗しい恋心のみならず、愛憎の暗く醜い側面も描かれているのであるが、そのようなネガティブな感情でさえも、それが豊かで的確な比喩を通して述べられることで、美しく説得力のある描写となってしまうのである。

Shakespeare の *Sonnets* を考察する際に考慮に入れるべきこととして、さらに挙げられるのは詩の構成である。ソネットとは 14 行からなる詩であり、Shakespeare のソネットは 3 つの四行連句（quatrain）と末尾の二行連句（couplet）で構成されている。櫻井（1979）は「ルネサンス期イギリスのソネットには、ペトラルカにはない独自な性質がいくつかあった。そのなかの一つに、最後の二行が必ずカプレットをなし、その二行が程度の差はあっても前の部分から分離独立し、歌全体に対して何らかの機能を持っているという性質があった。」（p.1）という観点から、ソネットにおけるカプレットの歴史と機能について詳細に研究している。

本稿は、このカプレットの機能の中から、特に詩の叙述内容を逆転させる機能に着目し、その逆転に説得力をもたせるためにメタファーが寄与しているという観点からシェイクスピアのいくつかのソネットの作品を考察したい。

2．ソネットにおける逆転

ソネットには押韻形式の異なるいくつかの種類がある。主要な 3 つの形式は、イタリア風あるいは Petrarch 風（八行連句（abbaabba）と六行連句（cdecde または cdcdcd）で構成）、四行連句と二行連句を組み合わせるイギリス風あるいは Shakespeare 風（abab cdcd efef gg）、および Spenser 風（abab bcbc cdcd ee）と呼ばれる。イタリアに起源をもつソネットをイギリスに導入したのは Wyatt（1503-42）で、英語の音韻体系に適した形式（abab cdcd efef gg）を確立したのは Surrey（1517-47）であった。この形式を最大限に開花させたのが Shakespeare である（Preminger

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

and Brogan eds. 1993, pp. 1167-1169 参照)。

八行連句と六行連句の 2 部で構成されるイタリア風のソネットとは異なり、4 部構成のイギリス風のソネットは内容的にも柔軟性が高い。Vendler（1997, p. 22）は Shakespeare のソネットの 4 つの部分の論理関係について、successive and equal（継承）、hierarchical（階層）、contrastive（対照）、analogous（相似）、logically contradictory（論理矛盾）、successively "louder" or "softer"（漸増あるいは漸減）の 6 つの種類を挙げている。

ソネットにおけるこのような多様な論理構成に寄与するのが、カプレットと呼ばれる最終二行である。*A Companion to Shakespeare's Sonnets* の編者である Michael Schoenfeldt は、Introduction でシェイクスピアのソネットの形式がもつ「深く心地よいリズム」（the profoundly comforting rhythm）に言及している。最初の四行連句で問題や状況を特定し、続く 2 つの四行連句でそれについて述べ、最終カプレットで本質的なパラドックスを解決する、または再述する、または明示する（identifying a problem or situation in the first quatrain, discussing it in the two subsequent quatrains, and resolving, restating, or revealing an essential paradox in the couplet）という展開がもつリズムである。この一連の流れを読み進めるうちに、読者は最終カプレットに示された論理が避けがたい必然であることを納得させる雰囲気が徐々に強まるのを感じとるのだ（As one reads through the sequence, one senses a developing aura of logical inevitability about the final couplet）と Schoenfeldt は論じる（Schoenfeldt ed. 2007, p. 6）。

嶺（1974）はソネットの 3 つの四行連句と末尾のカプレットの関係について、「Shakespeare の場合、各 quatrain の終りに pause が来るのが普通で（63、99、154 のように 4 行目で切れないのは珍しい）、しかも、各 quatrain が同じ内容を異なった比喩を重ねて繰返し、第三 quatrain の終りで climax に達し、最後の couplet で締めくくる（時にはそれまでに述べてきたことをひっくり返す）という形を取ることがあるが、詩人の綿々とした恨みがましい気持をよくあらわしているように思う。」（嶺 1974、p. viii）と述べる。

櫻井（1979）はカプレットを「結句」と呼び、その機能についての Tucker Brooke (*Shakespeare's Sonnets* (Oxford University Press, 1936)) など諸家の分類をふまえた上で、ソネット全般における結句の機能を「要約（summary）」「逆転（reversion）」「追加（addition）」の 3 つに分類する。

カプレットの諸機能の中でも、最も興味深いのは「逆転」の機能であると筆者は考える。3 つの四行連句で一つの主題についての描写が展開され、上述の嶺（1974）が言うように第 3 四行連句の末尾でそれがクライマックスに達し、最後のカプレットでひっくり返るというダイナミックな論理構造により、読者に驚きと強い印象を与えるからである。このような逆転には「視線の方向を 180 度変えてしまう視座の激変」（櫻井 1979, p. 138）がある。

櫻井はシェイクスピアのソネットにおける「逆転」の結句を以下のように分類している。

	逆転の形状と機能	ソネット番号
(1)	接続詞に導かれることが多く、逆転される部分が直前の 2、3 行に限定された小規模なもの	3, 5, 17, 28, 32, 36, 60, 69, 92, 96, 98, 118, 127, 133, 139, 144, 149, 153, 154
(2)	接続詞に導かれて先行する 12 行全体を逆転するもの	7, 12, 19, 30, 33, 34, 42, 53, 65, 66, 74, 78, 86, 89, 121,130
(3)	接続詞に導かれないで（2）に等しい働きをするもの	62, 91

【表 1】Shakespeare の *Sonnets* における逆転の形状と機能（櫻井（1979）第 3 章に基づく）[2]

上記の櫻井の研究は、*Sonnets* の作品群を味読し、詳細な観察を通して分析したもので、その見解は説得力が高い。ただし、【表 1】に記載した分類について 2 点だけ指摘しておきたい。まず、*Sonnets* の中で結句で逆転が生じている作品のうち、若干数であるが櫻井が取り上げていないものがあり、たとえば本稿で後述する 24 番や 120 番は櫻井の分類にはない。もう 1 点

[2] 櫻井（1979, pp. 287-288）は上記の 3 分類において、Sonnet 98 番を（1）および（3）に入れているが、この詩のカプレットは "Yet seemed it winter still, and, you away, / As with your shadow I with these did play." であり、13 行目冒頭の "Yet" を接続詞と解釈するか否かで判断が揺れたことの表れかもしれない。しかし、他の詩で "Yet" から始まるカプレットが（1）や（2）に分類されている（19 番、33 番、127 番など）ので、98 番については（1）に分類するのが妥当だと考え、上記の表では（1）のみに入れた。

は、【表１】の（1）「接続詞に導かれることが多く、逆転される部分が直前の 2、3 行に限定された小規模なもの」と（2）「接続詞に導かれて先行する 12 行全体を逆転するもの」の境界線はさほど明瞭なものではないということである。たとえば本稿で後述する 60 番、133 番、153 番は、厳密に言えば確かに櫻井が述べるように、結句直前の数行の内容に対する逆転が起こっているとも言えるが、各詩の冒頭、第 1 四行連句から第 3 四行連句へとつながる一連の詩の語り（論理）の積み重ねを受けての逆転であることは否めない（後述の分析を参照されたい）。櫻井が（1）に当てはまるものと分類した他の作品の多くも、同様のことが言える。本稿では、（1）と（2）を厳密に峻別することなく、最終カプレットでそれまでの叙述からの逆転が生じている作品に着目する。

３．逆転のレトリック

ここからは、最終カプレットで内容の逆転が生じている詩の中からいくつかを選んで観察する。それらの詩は、ほとんどが 13 行目（まれに 14 行目）に逆接の接続詞あるいは副詞が用いられていると同時に、内容の逆転にメタファーが関与しているという特徴をもつ。本節では、逆接の語（but, yet, and yet, save など）の前を前項、後を後項と呼び、前項の内容（カプレットの前の 3 つの四行連句で記述されている）と後項の内容（カプレットで記述されている）をメタファーの観点から対比したい。

最終カプレットで逆転が生じる詩群では、前項と後項のメタファーを用いたレトリックに次のような特徴が見られる。

（1）前項のメタファーを後項で否定する
（2）前項のメタファーの含意を否定する
（3）前項とまったく異なるメタファーを後項で導入する
（4）前項のメタファーに対抗するメタファーを後項で導入する
（5）前項のメタファーを保持しながら後項では新たな概念要素を追加する

以下では、これらのレトリックの特徴について、具体例を観察しながら順次考察していく。なお、本稿で取り上げる Shakespeare の *Sonnets* のテクストは Burrow (ed., 2002) から引用した。引用中の太字は筆者による。また日本語訳は高松（1986）に依った。

3.1　前項のメタファーを後項で否定する

まず、詩の中で用いられたメタファーを最終のカプレットで否定する詩を観察する。

130 番

My mistress' eyes are nothing like the sun,	私の女の目は太陽などとは比べものにもならぬ。
Coral is far more red than her lips' red:	あれの唇の赤らみより、珊瑚のほうがはるかに赤い。
If snow be white, why then her breasts are dun;	雪が白ければ、あれの乳房はさしずめ薄墨いろか。
If hairs be wires, black wires grow on her head.	髪が針金なら、あれの頭には黒い針金が生えているわけだ。
I have seen roses damasked, red and white,	赤や、白や、色混ざりの薔薇を見たことはある。だが、
But no such roses see I in her cheeks,	あれの頬にそんな薔薇が咲くのはいっこう見かけない。
And in some perfumes is there more delight	香水のなかにだって、あれの吐く息よりは
Than in the breath that from my mistress reeks.	もっとかぐわしい香りをはなつのがある。
I love to hear her speak, yet well I know	あれが喋る声を聞くのは好きだが、音楽のほうに
That music hath a far more pleasing sound.	ずっと妙なる響きがあるのは私もよく承知している。
I grant I never saw a goddess go:	たしかに、私は女神が歩むのを見たことはない、
My mistress when she walks treads on the ground.	私の女が歩く時は大地を踏みしめて歩くのだから。
And yet, by heaven, I think my love as rare	だが神かけて言おう、わが恋人は、勝手な比較を操って
As any she belied with false compare.	でっち上げたどの女に比べても、見事ひけはとらぬ。

吉田（2007、p. 282）が「これはシェイクスピアが喜劇作者でもあつたことを思ひ出させてくれる佳篇である。」と称賛するこの 130 番には、恋人に対する誹謗に見えた言葉が最大級の賛辞に変わるという愉快な裏切りがある。この詩を冒頭から読み進めると、一見、自らの恋人が

外見・香り・声といったあらゆる側面において醜いと嘆いているかのように読めるが、最後まで読むと、実はそうではなく、恋人への強い賞揚へと逆転が生じており、逆接語 “And yet”（13行目）までの前項に述べられていたことはすべて「ペトラルカ以来の文学的表現の慣習を揶揄したもの」（高松 1986、p. 267）であることがわかる。前項の 3 つの四行連句では、従来の詩において女性の目の輝きの喩えとして用いられる太陽（sun）、唇の色の喩えとなる赤い珊瑚（coral）、肌の色の喩えとなる白い雪（snow）、髪の色の喩えとなる金の針金（wires）[3]、頬の色の喩えとなる薔薇（roses）、息の香しさの喩えとなる香水（perfumes）、声の喩えとなる音楽（music）、姿の喩えとなる女神（goddess）が挙げられ、詩人の恋人はそのどれとも似ていないことが述べられている。ここからは〈美しい女性は美しい自然物／人工物／女神である〉という慣習的なメタファーが浮かび上がる。このメタファーは、〈美しい女性〉という目標領域と〈美しい自然物／人工物／女神〉という根源領域とを結びつける（すなわち 2 領域間に写像関係を成立させる）ものである。詩人は、前項では恋人がどの側面を取ってもこのメタファーにことごとく該当しないことを述べた後で、後項ではこのメタファーそのものが「勝手な比較」（false compare）だと断定している。[4] すなわち、目標領域である〈美しい女性〉に、〈美しい自然物／人工物／女神〉などという根源領域を結びつけること自体が誤りであるという判断を示している。そのようなメタファーを用いた女性の描写は「でっち上げ」られた（belied）ものであり、自分の恋人はそのような女性の誰にも引けをとらないと述べることで、前項のメタファーの根源領域を超える美の存在を示唆していると言える。

次の 153 番では、前項のメタファーの根源領域を後項で否定し、逆の意味の根源領域を導入する。

153 番

Cupid laid by his brand and fell asleep.	愛の神キューピッドが松明をかたわらに眠り込んだ。
A maid of Dian’s this advantage found,	純潔の女神ダイアナの侍女が、そのすきに、
And his love-kindling fire did quickly steep	恋心をかきたてるこの松明を引っつかみ、いきなり、
In a cold valley-fountain of that ground,	ちかくの谷間の冷たい泉につっこんだ。
Which borrowed from this holy fire of love	泉は、愛の神のものなるこの神聖な焔から、
A dateless lively heat still to endure,	永劫の活気にあふれて変ることなき熱をもらい、
And grew a seething bath, which yet men prove	沸きたぎる温泉に変じ、かくて、重病難病をいやす
Against strange maladies a sovereign cure.	効験あらたかな薬湯となったのは、今も人の知るとおり。
But at my mistress’ eye love’s brand new fired,	ところが、愛の神の松明はわが恋人の眼からまた火種を得た。
The boy for trial needs would touch my breast.	しかも、この少年、試しに私の胸を灼いてみねば気がすまぬ。
I, sick withal, the help of bath desired,	おかげで私は病いを得て、温泉の助けをかりようと、
And thither hied, a sad distempered guest,	急ぎこの土地を訪れ、あわれな患い客となったが、
But found no cure; the bath for my help lies	治療のすべはなかった。私をいやす温泉は、新たに
Where Cupid got new fire: my mistress’ eyes.	キューピッドが火を得たところ、つまり我が恋人の眼だ。

この詩の 3 つの四行連句では、キューピッドの松明の熱で泉は万病に効く温泉となり、泉に浸されて火の消えた松明は恋人の眼から火種を得て再燃し、その松明に胸を灼かれて病となった詩人は治療のためにその温泉を訪れたという物語が語られる。この物語は〈恋は火である〉というメタファーに基づいている。恋愛の神であるキューピッドが松明を持つことは、このメタファーを象徴している。キューピッドのいたずらで胸を灼かれた詩人の心情は、〈恋患いは火傷である〉や〈恋煩いの原因はキューピッドの松明である〉というメタファーで表すことができ、これらは〈恋は火である〉の下位メタファーと位置づけられる。もう一つ、〈恋は火であ

[3] この喩えは金の針金が髪飾りによく用いられたことに基づいており、ゆえにここでは金の針金が金色の髪の喩えとして使われていると考えられる（Duncan-Jones, ed., 1997, p. 374 参照）。川西（編注 1971, pp. 155-156）は wires について「髪の形容によく使われた言葉。「針金」という言葉の持つ語感とは異なる。」と述べ、Spenser *Epithalamion* (1595) から ‘Her long loose yellow locks like golden wire.’ という用例を引用している。

[4] Shakespeare は同様の発想を Sonnet 21 でも表現している。21 番では他の詩人が女性を太陽、月、宝石、花などに喩えてその美しさを賛美する比喩表現を批判し、「私の恋人は、天空にかかるあの黄金の蝋燭ほどには明るく輝きはしないが、とにかく、どんな人にも負けない美しさはある」（“my love is as fair / As any mother’s child, though not so bright / As those gold candles fixed in heaven’s air:（ll. 10-12））と述べる。

る〉の下位メタファーとして注目したいのは〈恋人の眼は火傷をもたらす松明の火種である〉で、これが最終カプレットにおける逆転に関与している。最終カプレットでは、詩人が訪れた温泉には何の効き目もなく、療治のために有効なのは実は恋人の眼であるという発見が記される。前項の下位メタファーで〈恋人の眼〉と写像関係が成立していた〈火傷をもたらす松明の火種〉は、〈恋煩いを起こすもの〉と特徴づけることができるが、後項ではこの概念が退けられ、〈恋人の眼は効能ある温泉である〉という新たなメタファーが提示される。ここで〈恋人の眼〉と新たに写像を結ぶ〈効能ある温泉〉は〈恋煩いを癒すもの〉と特徴づけられ、前項における〈恋煩いを起こすもの〉という特徴づけからの逆転が生じている。

3.2 前項のメタファーの含意を否定する

前節で観察したのは、前項で示されたメタファーを否定する、あるいは逆の内容のものに置き換えるという技法であった。次に見るのは、前項のメタファーそのものは保持しておいて、そのメタファーの持つ含意を否定するというものである。

33 番

Full many a glorious morning have I seen	私はこれまでに何度も見てきた、光まばゆい朝が
Flatter the mountain tops with sovereign eye,	王者の眼ざしを投げかけて山の嶺々をはげまし、
Kissing with golden face the meadows green,	金いろの顔をみせてみどりの牧場に接吻をおくり、
Gilding pale streams with heavenly alchemy,	天空の錬金術をもって鉛いろの流れを金に変えるのを。
Anon permit the basest clouds to ride	だが、やがて真黒な雲がわきあがって、
With ugly rack on his celestial face,	醜いちぎれ雲となり、天の顔をおおい、とまどう世間から
And from the forlorn world his visage hide,	玉顔をおしかくすと、その汚辱をすすぎもせず、
Stealing unseen to west with this disgrace:	姿を見せることなく、こっそり西へいくのも私は見てきた。
Even so my sun one early morn did shine	私の太陽もこれとおなじで、ある朝はやく、
With all triumphant splendour on my brow;	まばゆいばかりの光輝をはなって私の顔にかがやいた。
But out alack, he was but one hour mine,	だが、なんということ、わがものであったのは一時間ほど、
The region cloud hath masked him from me now.	いまは空の雲が彼の顔を私からかくしてしまった。
Yet him for this my love no whit disdaineth:	だからといって、私の愛はいささかも彼を蔑むことはない。
Suns of the world may stain, when heaven's sun staineth.	天の太陽が曇るならこの世の太陽だって輝きを失おう。

33 番ではまず 2 つの四行連句で、朝の太陽があたりを照らす様子、黒雲の後ろに隠れる様子が描かれ、第 3 四行連句では詩人の愛する青年が詩人に心を寄せ、やがてその心が詩人から離れる様子が太陽になぞらえて描かれる。この 3 つの四行連句の描写は〈心は天気である〉というメタファーに基づいており、〈青年の心の変化〉が〈天気の変化〉に対応している。この 2 つの領域の描き方に共通することは、太陽はまばゆく輝いてまわりを照らすことが正常な状態で、雲に隠れることは異常事態であり、同様に「私の太陽」(my sun) である青年も私に愛情を注ぐのが正常、心変わりするのは異常だという含意である（その含意は、"the forlorn world"（7 行目）や "out alack"（11 行目）に表出されている[5]）。最終カプレットでは "Yet" の後、その含意が否定され、天の太陽が曇るのは異常事態ではなく当然のことだから、それならば恋人が心変わりするのも当然ありうることだ（14 行目）と詩人の認識が改められる。〈心は天気である〉というメタファーおよびその下位メタファーの〈心変わりする恋人はかげる太陽である〉が詩全体を通して保持され、そのメタファーのもつ含意だけが後項で削除されるのである。

133 番

Beshrew that heart that makes my heart to groan	わが友と、私にあれほど深い手傷を負わせて、
For that deep wound it gives my friend and me.	わが心を呻かせる、あの心に禍いふりかかれ。
Is't not enough to torture me alone,	私ひとりを痛めつけるだけではたりずに、
But slave to slavery my sweet'st friend must be?	わが優しき友まで奴隷の身におとさねば気がすまぬのか。
Me from myself thy cruel eye hath taken,	その残酷な眼は私自身から私を奪いとり、そのうえ
And my next self thou harder hast engrossèd.	なお無情にも、第二の我なる友を虜にした。

[5] 嶺（1996, p. 115）は "forlorn" について「太陽の光を奪われて当惑する人間界をさす」と解釈する。Burrow（ed., 2002, p. 446）は "out alack" を "an exclamation of despair" であると述べる。

Of him, myself, and thee I am forsaken,	私は友にも、私自身にも、おまえにも見すてられた。
A torment thrice threefold thus to be crossèd.	こんな目にあうなんて九層倍もの拷問を受けるにひとしい。
Prison my heart in thy steel bosom's ward,	私の心はおまえの鉄の胸の牢獄に押しこめられても、
But then my friend's heart let my poor heart bail,	わが友の心は私のあわれな心に収監しておきたい。
Whoe'er keeps me, let my heart be his guard;	誰が私を牢に繋いでも、私の心は友の独房にしておこう。
Thou canst not then use rigour in my jail.	私の牢屋でならおまえも酷い仕打にはでられまい。
And yet thou wilt, for I, being pent in thee,	でも、やはりだめか。おまえに繋がれた私も、
Perforce am thine, and all that is in me.	私のなかのすべても、否応なくおまえのものだから。

133 番に示されるメタファーは〈愛は牢獄である〉というメタファーである。詩人が "thou" と呼びかけるのは Dark Lady で、この女性に詩人も、詩人の友である青年もともに心を奪われる。その様子を、詩人は鉄の牢獄（thy steel bosom's ward（9 行目））に拘束された奴隷（slavery（4 行目））の比喩で描く。詩人は、自分自身の心にも牢獄を作り、友の心だけでも自分の心に収監し、女性による友への酷い仕打ちを防ごうとする。ここでは〈女の愛〉と〈私を収監する牢獄〉の間に、また〈私の愛〉と〈友を収監する牢獄〉の間に対応関係が成立している。〈女の愛〉は、愛する相手を支配し、相手の自由を奪い、隷属させ、酷い仕打ちをするという点で〈牢獄〉に対応しており、一方〈私の愛〉は相手を守り、第三者からの危害を防ごうとするという点で〈牢獄〉に対応する。〈心は容器である〉（Lakoff 1987, p. 450 参照）というメタファー認識は広く知られているが、〈牢獄〉の概念も〈容器〉のイメージスキーマ（Lakoff 1987, pp. 272-273 参照）の構造をもち、容器の内と外の自由な移動や接触は不可能だという含意をもつ。すなわち、中に収監される囚人は外界と分離され、〈容器〉の外にいる人間が中に繋がれた囚人に自由に接触することは不可能である。ところが、"And yet" の後項では、その含意が削除される。詩人は、詩人の心の牢獄にいる友もろとも、女性の心の牢獄に収監されている（つまり 2 つの牢獄は入れ子構造になっている）わけであるから、女性は自分の支配下にあるものすべてに自由に酷い制裁を加える（use rigour）ことができる。その結果、詩人がせっかく自らの心に作った牢獄が、〈容器〉としての十分な機能を果たさないという逆転が生じるのである。

3.3 前項とまったく異なるメタファーを後項で導入する

ここでは、前項に登場したメタファーが後項では継続されず、まったく異なるメタファーが後項で導入されることにより前項の内容を逆転させる例を観察する。

120 番

That you were once unkind befriends me now,	かつてきみに冷たくされたのが、いまは私の役にたつ。
And for that sorrow, which I then did feel,	あの時に味わった、あの悲しみを知ればこそ、
Needs must I under my transgression bow,	わが罪の重さに押しひしがれずにはいられない。
Unless my nerves were brass or hammered steel.	この身は真鍮でも打ち鍛えた鋼鉄でもないのだから。
For if you were by my unkindness shaken,	私はきみの冷たい仕打に苦しんだが、きみも私のせいで
As I by yours, y' have passed a hell of time,	苦しんだのなら、やはり地獄のつらさを嘗めたはずだ。
And I, a tyrant, have no leisure taken	それなのに私は暴君同然、かつてきみに背かれたとき
To weigh how once I suffered in your crime.	どんなに自分が悩んだか、考えようともしていない。
O that our night of woe might have rememb'red	ああ、私たちが嘆いた夜を思えば、真の悲しみがいかに
My deepest sense how hard true sorrow hits,	人を打ちのめすのかわが心の奥底に甦ってもよかろうに。
And soon to you, as you to me then, tend'red	そして、あの時のきみのように、傷ついた胸を癒やす
The humble salve, which wounded bosoms fits!	つつましい弁明の軟膏をさしだしていいはずなのだ。
But that your trespass now becomes a fee;	でも、あのきみの罪が、いま、償いを支払ってくれるね。
Mine ransoms yours, and yours must ransom me.	私の罪がきみの罪を贖う、きみの罪も私を贖わねば。

120 番では、青年から裏切られた過去をもつ詩人が、今度は自分自身が青年を裏切ったことを後悔し[6]、罪の重さに打ちひしがれる様子が語られる。過去の青年の裏切りに自らが傷ついた

[6] Duncan-Jones（ed., 1997, p. 120）はこの 120 番の詩について "Reminding himself of how he felt when his friend betrayed him, the speaker finds pain in the recollection of his anguish, but comfort in the thought of his own forgiveness at that time, and hopes to receive equivalent forgiveness himself." と述べる。

ことを思い出し、真の悲しみがいかに人を打ちのめすか（how hard true sorrow hits（10 行目））を再認識する。そして、今は詩人自身に裏切られた青年の傷ついた心（wounded bosoms（12 行目））を思いやり、過去に青年がしてくれたのと同じように、つつましい詫びの言葉で、体の傷を治す軟膏（salve（12 行目））のように青年の心の傷を癒さねばならないと自らを責める。ここには、〈裏切りは傷害である〉というメタファーが機能している。裏切りは凶器のように人の心を打ちのめして〈負傷〉を与え、裏切りを詫びる行為は〈軟膏〉となって心に受けた負傷を治療する。一方、最終カプレットで描かれるのは、前項のように加害者が負傷者を軟膏で治療するという一方向的内容のメタファーではなく、過去と現在で加害者と被害者の立場が交替した二人の当事者を双方向的にからめた〈一方の罪は他方の罪の賠償金である〉という新たなメタファーである。過去の青年の裏切りが現在の詩人の裏切りへの賠償金となり、現在の詩人の裏切りが過去の青年の裏切りへの賠償金となる（すなわち、「おあいこ」（大場（編注訳 2018）p. 265 参照）である）という新たなメタファー認識により、自らの罪を加療を要する障害と認識して後悔に苛まれる心理状態から、双方の罪を、相手の罪を賠償する金銭的価値のあるものとして認める奇妙な肯定感情への逆転が巧みに描かれている。

3.4 前項のメタファーに対抗するメタファーを後項で導入する

次に見るのは、前項のメタファーに対抗するメタファーが後項で新たに導入される例である。

12 番

When I do count the clock that tells the time,	時をつげる時計の音をひとつひとつかぞえ、
And see the brave day sunk in hideous night;	輝かしい太陽がみにくい夜の闇にしずむのを見るとき、
When I behold the violet past prime,	さかりを過ぎさったすみれの花をながめ、
And sable curls all silvered o'er with white;	黒い捲毛がことごとく白銀におおわれるのを見るとき、
When lofty trees I see barren of leaves,	かつては家畜のむれを暑熱からさえぎってやった
Which erst from heat did canopy the herd,	大木が、葉を剥ぎとられ、裸になるのを見るとき、
And summer's green all girded up in sheaves,	夏のみどりの大麦がたばねられ、紐でくくられ、
Borne on the bier with white and bristly beard:	白いこわいひげをさらして、手車で運ばれるのを見るとき、
Then of thy beauty do I question make,	そんなときに、私はきみの美しさを思い、こう考える。
That thou among the wastes of time must go,	きみも、時の荒廃から逃れるわけにはいかない、
Since sweets and beauties do themselves forsake,	やさしいものも、美しいものも、やがては衰頽して、
And die as fast as they see others grow,	ほかの美がそだつのを見ながら、同じ速さで死ぬのだ、と。
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence	時の神がきみをこの世から引っさらってゆくときに、
Save breed to brave him when he takes thee hence.	彼の大鎌をふせぎ立ち向うのは、子孫しかいない、と。

12 番では、沈む太陽、盛りを過ぎた菫、白銀に覆われる髪、葉を剥ぎ取られる大木、束ねられる大麦など、時の経過とともに滅んでいくものが列挙される。ここで描かれる真理は「やさしいものも、美しいものも、やがては衰退して死ぬ」（11-12 行目）、すなわち仏教で言う〈生者必滅〉にあたる事柄である。この要因となるのが擬人化された〈時〉で、〈大鎌〉（scythe）を持つ（13 行目）。〈時は刈り取る者〉[7] というメタファーに基づく描写である（12 番の擬人化された〈時〉の表記法については、本プロジェクト報告書の渡辺秀樹教授の論文を参照されたい）。

詩人の最大の関心事は、時の大鎌に刈り取られてすべてのものが滅びゆくという真理に、詩人が愛する青年も適用されてしまう（10 行目）ことである。残酷な時の大鎌の描写は最終カプレットに入っても続き、あたかも青年の生涯の終わりの時を表すかの如く[8]、14 行目になってやっと、大鎌を防ぐ（make defence）唯一の者として〈子孫〉（breed）が登場する。後項の〈子孫は時の大鎌を防ぐ者〉というメタファーが、前項に示された真理を逆転させるのである。

12 番のみならず、*Sonnets* では冒頭 1 番から青年に結婚して子孫を残すことを勧める内容の詩が続くが、17 番を境に、青年の美を永遠に保つ手段として、「詩人自身の詩」が登場する。

---

[7] Lakoff and Turner (1989, p. 41) は、〈時は刈り取る者〉（TIME IS A REAPER）というメタファーを、Shakespeare のソネット 116 番 (Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come. (ll. 9-10)) を例に出して論じている。

[8] 渡辺秀樹教授の示唆による。

19 番

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,	すべてを食いつくす時よ、獅子の爪をすりへらすがいい、
And make the earth devour her own sweet brood,	大地におのがいとしい子供らを食らわせるがいい、
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,	獰猛な虎の顎からするどい牙をぬきとるがいい、
And burn the long-lived phoenix in her blood,	長命の不死鳥を生きたまま焼くがいい。
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,	駆けすぎながら、季節を楽しくも悲しくも変えるがいい、
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,	足の速い時よ、この広い世界や、もろもろのはかない美に
To the wide world and all her fading sweets:	勝手ほうだい手をつけるがいいさ。だが、ただひとつ、
But I forbid thee one most heinous crime,	もっとも忌わしい罪だけはおかしてはならない。ああ、
O carve not with thy hours my love's fair brow,	愛するものの涼やかな額におまえの時間を刻んでくれるな、
Nor draw no lines there with thine antique pen.	その奇怪なペンで線を書きつけてくれるな。
Him in thy course untainted do allow	彼だけは後世のひとにのこす美の規範と考えてくれ、
For beauty's pattern to succeeding men.	おまえが過ぎゆくときにも手をつけないでくれ。
Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,	だが、極悪の罪をおかさばおかせ、老いた時よ、どんな
My love shall in my verse ever live young.	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。

19 番では、擬人化された時は、すべてを食い尽くし、万物を破壊する者として描かれる[9]（19 番の時の擬人化を表す形容辞については、本報告書の渡辺論文も参照されたい）。詩人は、時が美しい青年にも、その額に皺を刻むことを恐れている。ところが、前項の〈時は破壊する者である〉というメタファーに対し、後項では時の及ぼす危害から免れる可能性が示される。「この詩の中では」（in my verse）という表現には、詩が恋人の若い命を避難させる〈場所〉だという認識が示され、その場所にいる限り、恋人は永遠に若く、時の破壊を免れるのである。後項での〈詩は時からの避難場所である〉というメタファーが、前項のメタファーにより推論される〈生者必滅〉の概念に対抗し、時の及ぼす影響を逆転する機能を果たしている。

詩人が青年を詩の中に描き、彼の若さや美しさがその詩の中で時を超えて後世まで保たれるという着想は、17 番～19 番のみならず、55 番、60 番、63 番、65 番、81 番にも見られる。ここでは前項から後項への明確な逆転が生じている 60 番を観察する。[10]

60 番

Like as the waves make towards the pebbled shore,	ちょうど、小石に埋もれた浜辺に浪が押しよせるように、
So do our minutes hasten to their end,	私たちの時間も、刻々と、終りへむかって急いでいる。
Each changing place with that which goes before,	それぞれの時が先をゆく時にとってかわり、
In sequent toil all forwards do contend.	みんなが押しあいながら、つぎつぎに進んでゆく。
Nativity, once in the main of light,	幼児はひとたび光の大海原に生まれでるや、
Crawls to maturity, wherewith being crowned,	這いにじり、壮年に達するが、頂点をきわめると、
Crookèd eclipses 'gainst his glory fight,	不吉な影がその栄光にたたかいをいどみ、かつては
And Time that gave doth now his gift confound.	あたえてくれた時の神が、自分の恵んだものを打ちこわす。
Time doth transfix the flourish set on youth,	時の神は青春のはなやかな命を刺しつらぬき、
And delves the parallels in beauty's brow,	美の額にいくえもの皺をほりおこし、
Feeds on the rarities of nature's truth,	自然が生んだ完璧無比の手本を食いあらす。
And nothing stands but for his scythe to mow.	時の大鎌に刈りとられずにすむものは、何一つない。
And yet to times in hope my verse shall stand,	だが、私の詩はその酷い手にあらがい、来るべき世まで
Praising thy worth, despite his cruel hand.	持ちこたえ、きみのすばらしさを称えつづけるだろう。

12 番や 19 番と同様、60 番でも時は擬人化され、命を打ちこわし（confound）、刺し貫き（transfix）、

---

[9] Lakoff and Turner (1989, pp. 41-43) は、〈時は食い尽くす者である〉（TIME IS A DEVOURER）、〈時は破壊する者である〉（TIME IS A DESTROYER）というメタファーを挙げ、前者については Shakespeare のソネット 19 番の "Devouring Time" などの言い回しを、後者については "Does it really exist, Time, the destroyer? / When will it crush the fortress on the peaceful height? (Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, 2) という例を引用している。

[10] 55 番では "Not marble, nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this pow'rful rhyme, / But you shall shine more bright in these contents / Than unswept stone besmeared with sluttish time." (ll. 1-4)、63 番では "His beauty shall in these black lines be see, / And they shall live, and hi in them, still green." (ll. 13-14)、65 番では "in black ink my love may still shine bright" (l. 14) という表現が見られる。

食い荒らし（feed）、額に皺を掘り（delve）、大鎌（scythe）で刈り取り（mow）、やりたい放題の蹂躙を行う者として描かれる（60 番の擬人化された時の表記法についても、前の渡辺論文を参照されたい）。それに対して最終カプレットでは、時の蹂躙行為に対抗する者として「私の詩」（my verse）が登場する。直前の 12 行目の "nothing stands" という言い回しを受けて、詩人の詩だけは例外的に、手に大鎌を持った時のむごい刈り取りにも持ちこたえる（stand）ものだという主張がなされる。〈時は破壊する者である〉という前項のメタファーから推論される概念〈生者必滅〉を、後項では〈詩は時の破壊に持ちこたえる者である〉というメタファーによって逆転している。19 番と 60 番を併せて読めば、19 番の後項メタファーにおける〈時からの避難場所〉という特徴づけに示された安全性と、60 番の〈時の破壊に持ちこたえる者〉という特徴づけに示された耐久性が組み合わせられることにより、〈詩人自身の詩〉が時の破壊力をしのぐ強力なもの、不滅の価値をもつものだという詩人の矜持、その詩に描かれる青年に必滅の運命を免れさせ、不滅の命を与えてみせるという決意が示されていると言える。

3.5　前項のメタファーを保持しながら後項では新たな概念要素を追加する

前節までに観察した例は、逆接語の後項が、前項に示されたメタファーを否定したり、そのメタファーが持つ含意を否定したり、前項とはまったく異なるメタファーや、前項のメタファーに対抗するメタファーの導入により、何らかの形で前項のメタファーを退けるという機能を果たしているものであった。本節では、前項のメタファーを退けるのではなく、前項のメタファーを後項でも認め、保持している例を観察する。メタファーでは、2 つの概念領域の間に写像が成立しているが、以下に見る例では、前項のメタファーを構成する概念領域に新たな概念要素を付け加え、概念領域の内容を豊かにすることにより、前項のメタファーにおける特定の下位メタファーの内容を逆転するという現象が見られる。

24 番

Mine eye hath played the painter and hath stelled	私の眼が画家の役を演じて、きみの美しい体を
Thy beauty's form in table of my heart;	わが心のなかの画布に描いた。
My body is the frame wherein 'tis held,	私の体が枠組となってこの絵をささえている。
And perspective that is best painter's art,	特殊な遠近画法を使ったもので、最高の画家の作品だ。
For through the painter must you see his skill	きみの真の肖像のありかを見つけるには、
To find where your true image pictured lies,	この画家を通して彼の技法を知らねばならない。
Which in my bosom's shop is hanging still,	この絵は、いつも、わが胸の画房にかかっていて、
That hath his windows glazèd with thine eyes.	その窓にはきみの眼というガラスがはまっている。
Now see what good turns eyes for eyes have done:	そこで眼と眼がどんなに助けあっているか、見てごらん。
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me	私の眼がきみの姿を描き、きみの眼は私のために
Are windows to my breast, wherethrough the sun	わが胸の窓となり、その窓ごしに太陽が楽しげに
Delights to peep, to gaze therein on thee.	のぞきこみ、なかにいるきみを見つめる、というわけだ。
Yet eyes this cunning want to grace their art:	だが、眼にはその芸を引きたてる技術が欠けている、
They draw but what they see, know not the heart.	つまり、見るものを描くだけで、心が読めない。

24 番の詩は〈記憶は絵画である〉というメタファーに基づく。〈絵画〉という概念領域の中には、〈画家〉、〈画布〉、〈額縁〉、〈肖像画〉、〈画房〉、〈画房のガラス窓〉、〈ガラス窓から覗く太陽〉など、さまざまな概念要素があり、これらの概念要素が目標領域〈記憶〉のさまざまな要素と対応関係を結んでいる。〈画家〉は〈（詩人の）眼〉に対応し、〈画布〉は〈脳の記憶領域〉に対応する。詩人が恋人を眼で見て、その姿を脳の記憶領域に焼き付ける様子を、画家が画布に絵を描くことに喩えている。〈額縁〉は〈詩人の体〉に、〈肖像画〉は〈記憶画像〉に対応する。詩人が恋人の姿を脳の記憶領域に焼き付けた結果、記憶画像が詩人の体という額縁の中に保存されるのである。〈画房〉は〈詩人の胸〉に対応し、胸の中にいつも恋人の記憶があることを、画房に肖像画がいつもかかっている様子に喩えている。〈画房のガラス窓〉は〈恋人の眼〉に、〈ガラス窓から覗く太陽〉は〈恋人〉に対応し、恋人がその眼を通して、恋人をいつも想う詩人の心を知る様子を、太陽がガラス窓を通して画房の中の絵をのぞき込むことに喩えている。これらのメタファー写像を通して、要は「私が君をいつも想っていることは、私の様子を見れば君にもわかるよ」と言いたいのである。

3 つの四行連句が描く〈画家〉の活動からは、恋をする詩人自身の楽しい気持ちが伝わってくる。それは画家が最高の作品（best painter's art（4 行目））を描けたという満足感からくる楽しさに対応するものである。そこにあるのは〈記憶は絵画である〉というメタファーを構成する 2 領域それぞれの要素、〈美しい恋人の面影を想う楽しさ〉と〈美しい自作画を眺める楽しさ〉との間の対応関係である。ところが、最終カプレットでは、それまで示されていなかった根源領域の重要な要素が追加される。〈画家の技能〉（cunning）[11]である。画家には、描画対象の形を正確に写し取るだけではなく、対象の精神を感じ取り、画像に魂を入れる技量が要求される。これは多くの芸術家に共通することであるが、芸術活動の楽しさを満喫して伸び伸びと活動する時期を過ぎ、自分の技能の低さを自覚した瞬間、才能の限界を感じ、芸術活動を続けることへの不安と自信喪失を経験する。この詩の最終カプレットでも、〈記憶は絵画である〉というメタファーにそのような芸術家のネガティブな感情が導入される。〈画家の技能〉は〈恋人の心を知る能力〉に対応し、恋人が何を考えているのかわからない（know not the heart）という詩人自身の能力の低さが、せっかく美しい対象の絵を描いているのに描画対象に魂を入れる技術が欠如しているという画家の技能の低さに喩えられる。後項では〈記憶は絵画である〉というメタファーが保持されつつ、〈画家の技能（の低さ）〉という新たな概念要素の追加により、恋の楽しさを表す前項の下位メタファー〈美しい恋人の面影を想う楽しさは美しい自作品を眺める楽しさである〉から一転、よくよく考えてみると相手の心を完全に把握できてはいないという不安感、自信のなさが、自分の限界を感じてしまった画家の不安感の観点から巧みに表現されるのである。[12]

34 番

Why didst thou promise such a beauteous day,	なぜ、きみはすばらしい一日がはじまると言って、
And make me travel forth without my cloak,	外套も着せずに旅に送りだしておきながら、
To let base clouds o'ertake me in my way,	黒雲をはなち、道のとちゅうで私を捕えさせ、
Hiding thy brav'ry in their rotten smoke?	その美々しい姿をむかつく瘴気のなかにかくしたのか。
'Tis not enough that through the cloud thou break	雲のすきまからちょいと覗いて、嵐に打たれた私の顔の
To dry the rain on my storm-beaten face,	雨水をかわかすというのでは、とても充分とはいえまい。
For no man well of such a salve can speak	傷はいやしてやるが傷痕まではなおさぬなんて、
That heals the wound and cures not the disgrace;	だれも、そんな軟膏をほめるわけにはいかないのだ。
Nor can thy shame give physic to my grief:	また、きみの後悔が私の苦痛の薬になるものでもない。
Though thou repent, yet I have still the loss.	きみが悔いたって、私が損をしたことに変わりはないさ。
Th' offender's sorrow lends but weak relief	人を傷つけてから悲しんだとて、ひどいめにあわされて、
To him that bears the strong offence's cross.	受難の十字架を負うものには、たいして慰めにもならぬ。
Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,	ああ、だが、きみの愛が流すこの涙はまるで真珠だ。
And they are rich, and ransom all ill deeds.	これは値打ものだ、どんな非行でも贖ってくれる。

34 番は 3.2 節で取り上げた 33 番と同様に、〈心は天気である〉というメタファーに基づいている。第 1 四行連句で〈恋人〉が〈太陽〉に喩えられ、〈恋人の心変わり〉が〈太陽が雲間に隠れる〉という天気の変化に対応している。さらに第 2 四行連句では、恋人に裏切られた詩人の〈苦悩〉が〈嵐に打たれた〉（storm-beaten）様子に対応し、その様子を見て〈後悔する〉恋人が〈雲の隙間から覗く〉太陽の様子に対応する。ここまでは根源領域内の〈晴天―雨天―晴天〉という〈天気の変化〉と、目標領域内の〈愛情―裏切り―後悔〉という〈恋人の恋愛感情の変化〉が写像関係を成立させていることがわかる。この恋人の感情の変化に対し、第 3 四行連句で詩人は「君が後悔したところで、薬にも慰めにもならない」とひねくれている。

ところが最終カプレットでは、目標領域に〈（後悔の表明としての）涙〉という新たな概念要素が追加される。これは〈天気〉の根源領域内に対応する要素を探せば、恋人という太陽が流す涙であるから、さしずめ〈天気雨（いわゆる狐の嫁入り）〉であろう[13]。太陽が照ったまま降

---

[11] 本詩の 13 行目の "cunning" は "skill, insight"（Duncan-Jones ed., 1997, p.158 参照）の意味で用いられている。

[12] Burrow (ed., 2002, p. 428) はここでの「恋人は何を考えているのか？」という疑念の表明がその後の詩群に引き継がれる（"The note of doubt here (what is the lover thinking?) anticipates later poems."）ことを指摘している。

[13] Burrow (ed., 2002, p. 448) は 13 行目について "Throughout the poem the friend is responding to the poet's complaint, first by drying his tears and then finally by weeping. The tears at the end do mark a kind of recognition of the

る雨は、雨粒一つ一つが太陽の光に照らされキラキラと輝き、まるで真珠（pearl）[14]のように美しい。目にすることが稀な〈天気雨〉に遭遇して驚き、心が明るくなるように、詩人は恋人の涙を見て、「これは値打ちものだ、どんな非行でも贖ってくれる」（14 行目）と、直前までの不満を覆し、すべてを許せる気持ちになってしまうのである。ここでは、〈裏切りの後で後悔する恋人は嵐の後で雲間から覗く太陽である〉という下位メタファーに対する、慰めにも薬にもならないというネガティブな評価から一転し、〈天気雨〉としての〈涙〉という概念要素の追加により〈恋人の恋愛感情の変化〉に対する肯定的評価へと逆転が生じている。

30 番

When to the sessions of sweet silent thought	やさしい静寂にひたされた、心の思いの法廷に、
I summon up remembrance of things past,	過ぎさりし思い出の数々を召喚してみると、
I sigh the lack of many a thing I sought,	わが求めた多くのものが欠けているのに嘆息をもらし、
And with old woes new wail my dear time's waste;	古い悲しみを思い、貴重な人生が空しく過ぎたのを新たに嘆く。
Then can I drown an eye (unused to flow)	また、死の果しない夜にかくれた大切な友たちをしのび、
For precious friends hid in death's dateless night,	ふだんは泣かぬ眼にも涙をあふれさせる。
And weep afresh love's long since cancelled woe,	とっくに帳簿から消した愛の苦しみをまた思い浮かべて泣き、
And moan th' expense of many a vanished sight;	多くの消えていったものたちの損失を考えてはなげく。
Then can I grieve at grievances fore-gone,	また、私は去にし昔の悲しみを思って悲嘆にくれ、
And heavily from woe to woe tell o'er	暗い心で、苦痛のひとつひとつをかぞえあげ、
The sad account of fore-bemoanèd moan,	すでになげきおえた嘆きをさびしく清算して、
Which I new pay as if not paid before.	支払いがすんでいるのに、あらためて払いなおす。
But if the while I think on thee (dear friend)	しかし、愛する友よ、そのときにきみを思うと、
All losses are restored, and sorrows end.	すべての損失は埋めあわされ、悲しみがおわるのだ。

30 番は法律・金融のメタファーで統一されている。1 行目の sessions は「法廷」を、2 行目の summon up は「召喚する」を意味する法律用語であり[15]、これらは〈心は法廷である〉というメタファーに基づく。このメタファーにおける〈法廷〉は、心の中の収支欠損の審理を行う場所である。この下位メタファーとして〈記憶を呼び起こすことは法廷に証人を召喚すること〉がある。詩人は一人静かに、過ぎ去った思い出を、法廷に証人を召喚するかの如く一つ一つ呼び起こす。すると、あらためて今の自分には求めたものが欠如していること、貴重な時を浪費してしまったこと、大切な友人たち（precious friends）との死別を思い、涙にくれる（30 番の詩人の悲哀のヴァリエーション表現については、前の渡辺論文を参照されたい）。記憶が呼び起こす〈大切な友人たちの喪失〉は、法廷で〈金銭の損失〉が明らかにされる様子に喩えられ、〈死別した友人たちへの悲嘆〉は〈負債の支払い〉に対応する。この概念対応の特異なところは、通常の負債は、いったん支払えばそれで済むのに対し、詩人の支払いには際限がないということである。ここでは〈大切な友人たちへの哀悼は際限のない負債の支払いである〉というメタファーが〈心は法廷である〉の下位メタファーとして位置づけられる。死別の悲しみは、すでにさんざん嘆いたことであるのに、まるで幾度支払ってもあらためて支払わねばならない（12 行目）底なしの負債のように、幾度嘆き悲しんでも尽きることがない。これは一見不合理なメタファーのように思われるが、大切な人の喪失の悲しみの深さを実に的確に描写している。

それに対して最終カプレットでは、大切な友（dear friend）である〈君〉（thou）が心の中に登場する。この人物は〈すべての損失を補填する財産〉に対応する存在である。この新たな概念

---

friend's guilt, since they show that he is willing to identify himself not just with the sovereign sun, but also with the clouds that produce rain (or tears)." と述べ、「青年は自分を太陽と同一視するだけではなく、雨をもたらす雲とも同一視することを望んでおり、それゆえ彼の涙は罪の意識を表しているといえる」という考え方を提示しているが、筆者はさらに踏み込んで、ここでは太陽と雨が同時に存在する「天気雨」という気象状況が描写されていると想定したい。

[14] Duncan-Jones (ed., 1997, p. 34) はここでの "pearl" を形容詞的に用いられたものとみなし、"= made of pearl" と解釈した上で、「マタイによる福音書」13 章 46 節の天国を真珠に喩える比喩を連想させると述べている。

[15] Burrow (ed., 2002, p. 440) は "sessions" の意味を *OED* により確認し、"A continuous series of sittings or meetings of a court" との定義を示している。また高松（1986, p. 228）は「荘園の領主が裁判を開いて、領地の収支欠損を調べるのになぞらえている」という説を紹介している。

要素の追加により、前項に示されていた〈際限のない負債〉の下位メタファーの絶望的な様相が一変する。底なしのごとく思われた損失が〈莫大な財産〉の登場で一気に埋め合わされるように、〈君〉を心に想うだけで悲しみが終わる（sorrows end）。前項に示された絶望的な下位メタファーを一挙に解決し、終息させる存在として描かれることにより、詩人にとって〈君〉がいかに貴重で価値が高くかけがえのない存在であるかが説得力を持って伝わってくる。

４．おわりに

河合祥一郎は『シェイクスピア』の「あとがき」で、「シェイクスピアの原文を読み返したり、研究書を読んだりするたびに、新たな世界が見えてくる。それまでの自分の解釈では不十分だったことを痛感し、勉強が足りなかったと思う反面、『そうだったのか』と認識を新たにする喜びもある。汲んでも汲んでも尽きない井戸のようだ。」（p. 233）と述べる。筆者も思いを同じくする。筆者は長年、メタファーの観点から Shakespeare の作品に親しんできたが、*Sonnets* は読むたびに新たな発見があり、詩のレトリックの奥深さを新たに学ぶ楽しさを覚える。本研究では、Shakespeare の詩の語りにおいて逆転の鮮やかさが強い印象を残すのにはどのような要因があるのかということに関心をもち、*Sonnets* の中から、最終カプレットで逆接の語が示され、3 つの四行連句で述べられていた内容が逆転するという論理構造をもつ詩をいくつか観察し、内容の逆転に寄与しているレトリックを考察した。

逆転のレトリックには 5 種類の構造が見られることがわかった。(1)「前項のメタファーを後項で否定する」および (2)「前項のメタファーの含意を否定する」というレトリックは、前項の主張を取り消し、差し引きゼロにするようなレトリックであり、いわば概念の引き算による逆転が行われている。(3)「前項とまったく異なるメタファーを後項で導入する」および (4)「前項のメタファーに対抗するメタファーを後項で導入する」というレトリックでは、前項と後項では提示されたメタファーの内容が適合しない、あるいは相矛盾する。その 2 つのメタファーを並列させることにより、前項と後項の概念どうしが衝突し、前項の内容からの逆転が生じる。(5)「前項のメタファーを保持しながら後項では新たな概念要素を追加する」というレトリックでは、前項のメタファーを構成する概念領域内の要素となる諸概念に、後項で新たな概念要素が追加されることにより、概念領域が豊かになり、前項で予想されなかった新たな意味を帯びることになる。その結果、特定の下位メタファーに変更が加えられ、いわば概念の足し算による逆転が生じる（【表２】参照）。

レトリックの構造	レトリックの機能
前項のメタファーを後項で否定する	概念の引き算による逆転
前項のメタファーの含意を否定する	
前項とまったく異なるメタファーを後項で導入する	概念の衝突による逆転
前項のメタファーに対抗するメタファーを後項で導入する	
前項のメタファーを保持しながら後項では新たな概念要素を追加する	概念の足し算による逆転

【表２】Shakespeare の *Sonnets* における逆転のレトリックの構造と機能

Shakespeare を始めとする数多くの詩作品を題材にとり、認知メタファー論の立場から論じた Lakoff and Turner（1989）は、「偉大な詩作品の豊かさと力の源泉の一つとして考えられることは、いくつもの基本的なメタファー的視点の結合だ」[16] と述べている。Shakespeare のソネット作品における叙述内容の逆転が強く鮮やかな印象を与えるのは、複数の視点を重ね合わせ、メタファーを構成する概念を引いたり足したり衝突させたりするという巧妙なレトリックにより、逆接語の前項と後項の双方の内容に豊かさと説得力をもたらしているからだと考えられる。

[16] “[O]ne potential source of richness and power in great poetry is the confluence of a number of basic metaphorical perspectives.” (Lakoff and Turner 1989, p. 27.)

参考文献

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

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

河合祥一郎（2016）『シェイクスピア』（中公新書）東京：中央公論新社.

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

嶺卓二（編注）（1974）*Sonnets by William Shakespeare.* 東京：研究社.

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（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.

Preminger, Alex and T. V. F. Brogan (eds.) (1993) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

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.

Schoenfeldt, Michael (ed.) (2007）*A Companion to Shakespeare's Sonnets*. MA: Blackwell.

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

Vendler, Helen (1997) *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge: Harvard University Press.

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.

吉田健一（2007）『シェイクスピア／シェイクスピア詩集』東京：平凡社.